

◎ 常静之 / 著

學海出版社

常静之

文集



平

PDG

艺 术 不 老

(文 集)

常 静 之 著

学 海 出 版 社

責任編校：李 心

封面題字：王民基

封面設計：徐步功

藝術不老

著者：常 靜 之

出版者：學 海 出 版 社

臺北市金山南路二段十二號五樓
臺北市郵政信箱〇七・三二七號

登記證字號：行政院新聞局版臺業字第一〇〇二號

定價：新 臺 幣 二 八 六 元

一 九 九 七 年 六 月 初 版

ISBN 957-614-101-X (平裝)



作者简介

常静之，1940年出生于广西桂林。人民音乐出版社编审，先后任戏曲音乐编辑室、音乐理论编辑室主任。中国艺术研究院客座研究员。个人专著有《中国戏曲及其音乐》、《常香玉唱腔赏析》、《论梆子腔》、《中国近代戏曲音乐研究》。曾多次在电台、电视台主持播讲戏曲节目。兼任中国戏曲音乐学会副会长、《中国戏曲音乐集成》副主编、中国唱片总公司艺术顾问。



1995年夏摄于新疆克孜尔千佛洞



1995年夏摄于新疆天山天池

目 录

艺术不老

——纪念梅兰芳诞辰一百周年.....	(1)
梅兰芳的唱腔艺术.....	(19)
对梅兰芳“移步不换形”说的再认识.....	(28)
京剧音乐革新问题.....	(33)
戏曲音乐漫谈.....	(42)
金代戏曲与说唱艺术的繁荣.....	(62)
清代前期丰富多采的戏曲艺术.....	(75)
近代戏曲之我见.....	(113)
昆腔的衰微.....	(119)
高腔的辨析.....	(136)
东柳浅谈.....	(157)
论梆子腔的源流与衍变.....	(172)
梆子腔与吹腔关系的探索.....	(197)
秦腔的音阶调式及其记谱法.....	(215)
粤剧的“苦喉”和秦腔的“苦音”.....	(229)
豫剧唱腔的源流及其流派.....	(246)
常香玉的唱腔创作与演唱艺术.....	(259)
一方人养一方戏.....	(286)

南弹与北鼓.....	(290)
唱腔艺术与美的境界	
——《梅兰芳唱腔选集》评介	(300)
一个人唱满一台戏	
——《梅兰芳〈穆桂英挂帅〉曲谱本》评介.....	(303)
程派唱腔艺术的精华	
——京剧曲谱本《荒山泪》评介.....	(306)
风格独特的张派唱腔	
——《张君秋唱腔选集》评介	(309)
名家唱谱集粹	
——《京剧唱腔》评介.....	(312)
花脸唱腔集锦	
——《京剧唱腔》第三集评介	(315)
成功之作	
——《中国戏曲志·湖南卷》评介	(317)
山东戏曲音乐的特色	
——《中国戏曲音乐集成·山东卷》评介	(321)
我做编辑工作的点滴体会.....	(325)
后 记.....	(335)

艺术不老

——纪念梅兰芳诞辰一百周年

梅兰芳曾说过：“我们从事戏剧工作的人，最重要的资本是艺术，要知道人是会老的，艺术是不老的。”（梅兰芳《赣湘鄂旅行演出手记》）今年，1994年，是中国戏曲艺术大师、京剧表演艺术家梅兰芳诞辰一百周年纪念。

早在20世纪初，梅兰芳的名字就开始流传于祖国大江南北，人民大众以崇敬、仰慕的心情和民族的自豪感，一代又一代的传颂着他和他的不朽的贡献。

梅兰芳的名字早就相继在日本（1919年、1924年、1956年三次赴日）、美国（1930年赴美）、苏联（1935年赴苏）的观众中传开了，声名遍及全世界，尤为各国的戏剧家们所推崇。西方所没有的、被某些艺术家梦寐以求的一种特有的东方中华民族的戏剧艺术，在世界艺术发展与理论建设上，产生了深远的影响。梅兰芳在海外的演出，开拓了一条东西方戏剧文化与东西方审美意识相互交流的渠道。

梅兰芳属于中国，属于世界。

梅兰芳自身有着中华民族的、出身于梨园世家的优秀传统道德的素养。虽然作为演员有其特殊的创作环境与生活境遇，但他一生是非分明的爱国思想与行为，却和有骨气的普通人一样，为群众所景仰。他尊长爱幼，惜才育人，宽厚豁达，平易谦逊，这类事迹也被人们传说的很多，尤其是那些与他长期合作从事艺术创作和演出的艺术家们，那些拜在梅兰芳门下的学生们，写过不少的回忆录。

和这种道德风范相表里，梅兰芳的艺术创造，渗透着我国民族艺术传统的审美观念。梅兰芳的艺术，端庄大方，朴实平易，融和优美，总是在精益求精、力争表现人物与整个舞台演出的恰到好处，而不给观众留下任何偏颇之感。所以，在京剧观众的眼里总把梅兰芳的艺术视作旦行表演的“正宗”，在专家眼里把梅兰芳看成“美的创造者”（欧阳予倩语）。

美的创造者梅兰芳所创造的美，并不是抽象的概念，而是具体的舞台艺术形象，是蕴含着思想与哲理的舞台艺术形象。所以如此，是因为他毕生的艺术创造所追求的就是美，美也就是他所追求的最高的境界。我们不能说他所有的剧目都是成功的，但绝大多数成功的剧目都使观众承认他达到了最佳的境界。这就是：梅兰芳在继承与革新的艺术创造中，总是精心致力于形与神、艺与技、情与理、形式与内容的协调一致、融会统一，在两者相互对立的关系中加以辩证，找到了最恰当的结合点，令观众感到一切都那么圆满而无懈可击。艺术创造上的这种境界，正是一种和谐

的美。而“和谐”正是我国民族心理素质中最美好的一种品德，一种审美观念。这也就是观众欣赏习惯与梅兰芳艺术创造的契合点，被视为戏曲表演艺术“正宗”的缘故。

我对梅兰芳艺术的总体理解就是这样。

二

梅兰芳的艺术经历，大家都熟悉的。他九岁学艺，十一岁登台。到民国初年就轰动了北京城。他嗓音、身材、容貌都好，有着优于常人的天赋条件，又能刻苦从师练功、学戏，心领神会，唱工、身段、表情也颇出众。虽然开始仅唱青衣正工戏，但很快就受到观众时尚的影响，学刀马、花旦戏，继王瑶卿而拓展了旦行表演的戏路子，融合、发展为“花衫”。当时，名角很多，他却脱颖而出，在竞争演出中危及了前辈名家。《菊部丛谭》称：“老谭（鑫培）晚年以男厄于梅兰芳，女厄于刘喜奎当引以为憾”。又：“从前唱大轴戏必武生老生也，自梅兰芳崛起几乎每唱必大轴。”（见《清代燕都梨园史料》）

两次赴上海演出，使梅兰芳深感观众随着习尚而产生的对戏剧艺术的新需求，便开始了新的探索与追求。而京剧在演出中，也出现了由老生当家转为旦行为主的发展趋势。自此，梅兰芳走上了编演新戏和革新舞台艺术的创作道路。他得到前辈、友人和同时期合作演出的演员、乐师的帮助，有些人一直伴随着他，共同经历了创作、演出的甘苦。演员中，著名小生姜妙香就是一个实例，他从1915年起与梅兰芳合作有四十余年，为很多新戏的上演做出了奉献。编剧中，齐如山与梅兰芳合作二十多年，为之编写新

戏、排戏、改革服饰等，做出了不懈的努力。这位留学归国的学者，由否定国剧转变为领略到戏曲艺术的优长而热衷于京剧创作和研究。作为编剧和演员，齐、梅的合作是相当成功的，正如他自己所说：“倘没有梅兰芳，我这目的就很难达到，就是编出来排出来，也不容易有这样的成绩。”（《齐如山回忆录》）而其中最紧要的，是齐如山编剧的宗旨“一是为梅叫座，一是想借此把国剧往世界去发展。”（《齐如山回忆录》）这样的初衷是无可厚非的。

由于梅兰芳在继承与革新京剧艺术上的创造，和他所取得的举世瞩目的艺术成就，早已远远超越了编剧者的初衷了。

回顾除上演传统剧目外，梅兰芳演出的新编剧目，有三个方面的成果。人们习惯上以穿戴服饰来区别，称时装戏、古装戏，和新编、改编的穿传统戏衣的传统戏。这里，也做了个统计：

时装戏

- | | |
|--------------|--------------|
| 《孽海波澜》 1914年 | 《一缕麻》 1916年 |
| 《宦海潮》 1915年 | 《童女斩蛇》 1918年 |
| 《邓霞姑》 1915年 | |

古装戏

- | | |
|--------------|--------------|
| 《嫦娥奔月》 1915年 | 《西施》 1923年 |
| 《黛玉葬花》 1916年 | 《洛神》 1923年 |
| 《千金一笑》 1916年 | 《太真外传》（头、二本） |
| 《天女散花》 1917年 | 1925年 |
| 《麻姑献寿》 1918年 | 《太真外传》（三、四本） |
| 《上元夫人》 1920年 | 1926年 |
| 《霸王别姬》 1921年 | 《俊袭人》 1927年 |

新编、改编传统服饰戏

《牢狱鸳鸯》 1915年	《宇宙锋》 (全本) 1928年
《风筝误》 1915年	
《春秋配》 1916年	《春灯谜》 1928年
《木兰从军》 1917年	《抗金兵》 1933年
《红线盗盒》 1918年	《生死恨》 1933年
《廉锦枫》 1923年	《穆桂英挂帅》 1959年
《凤还巢》 1928年	

从这份新编剧目演出的统计中，我们可以看出和得出下述几点问题和认识，对我们今天的演员创作和京剧发展，都会有启示的。

首先，梅兰芳一共演出了28个新戏。古装戏11个；新编、改编传统服饰戏12个；时装戏5个而其中实际上只有3种是梅兰芳自己的剧目。根据手头资料统计的这个数字如果没有缺漏的话，这些剧目的一个重要特点都是编剧者依据梅兰芳的天赋条件和艺术素养编写的，正是在这些剧目的排练中，展现了他的艺术才华，提高了他的艺术造诣，创造了京剧表演艺术上的新局面。一个能够迅速成长，在艺术竞争中站住脚，并取得前人所没有的艺术成就的演员，如果没有新戏的创造、积累，是形不成光彩照人的艺术流派的。这应该是一条重要的历史经验。何况，梅兰芳还掌握了大量的传统剧目，和为丰富、发展自己的表演艺术而潜心学习、演出昆腔折子戏，去精益求精地攀登艺术高峰呢！

其次，从新戏编演的年限上看，主要集中在1914——1933年的十九年间。只有《穆桂英挂帅》是晚年改编演出的。那十九个年头，梅兰芳正当20岁至39岁的年龄段，属精力旺盛和艺术创造

上最有活力的时期，成就了他最可贵的创作业绩。就在此期间，他把中国京剧介绍到国外，1930年赴美演出还获得了两所大学（波摩拿大学和南加里福尼亚大学）授予的文学博士学位；在国内，1931年在观众为中国四大名旦评分时，获得扮相、嗓音、表情、身段、唱工、新戏六项总分565的成绩而居榜首（见《戏剧月刊》），在国内外享有了最高的声誉。这不只是梅兰芳个人的荣耀，还因为是他的艺术使中国戏曲在世界剧坛上取得了前所未有的地位与影响。我认为这正是他钻研老戏，排演新戏，艺术上经历了艰苦奋斗的结果。他在后来向年轻人介绍自己的成长过程时，说：“我经历的艺术道路和大家一样，就是苦干、实干，而达到巧干。”不是“加巧干”，而是“达到巧干”。这就是梅兰芳概括艺术道路的高明之处，它蕴含着勤学苦练的从艺历程和艺术创作上的悟性、哲理。正如他所说：“巧干不等于取巧，必须学养工深，水到渠成，才能‘开窍’”。他称之为“大巧若拙”，其意味是很深长的。（见《学艺经历的概括》）

再次，在三类新戏中，从革新和发展京剧旧有形式与表现手段上来说是有不同情况的。新编和改编的传统剧目，以传统戏衣扮演人物，对京剧原有形式与手段，只是一种新的运用，其中也会有新的创造发展，但它毕竟是要保持原有京剧舞台演出的形态。这也是编剧、导演、演员依据内容、人物实现的一次新的综合。有的是丰富原有剧目的情节，有头有尾，吸引观众，也满足部分观众对故事性的需求。然而，重点的、关键的折出，仍然是这本戏的“戏核”，如《宇宙锋》、《春秋配》的全本。有的戏剧是新编或移植改编，全是新编、新排、新演，也是表现手段的全新组合，而保持着京剧固有的形态，如《木兰从军》、《生死

恨》、《穆桂英挂帅》等。梅兰芳在这类剧目中的创造，在不同时期，都取得了令人满意的效果，而且重点折出，都成为他表演艺术的精品了。梅兰芳在《我怎样排演穆桂英挂帅》的文章中，讲到两点，我以为是非常重要的经验总结。一是他强调移植、改编和排演新戏，不要忘了剧种风格及不同剧种必然会有不同的表演方法。他说：“我们现在有着300多个地方剧种，发掘出五万多个传统剧目，这笔丰富多采的遗产，保存在各剧种里，向来是可以彼此移植的，但各剧种的风格不一样，移植的时候，不要忘记了自己的本来面貌。我演的《穆桂英挂帅》，有些变动豫剧的地方，就是为了风格关系。”这个道理对任何一个剧种改编、移植以及新编剧目的排演来说都是一样的。梅兰芳通过自己的艺术实践证实了这个说来容易而做起来难的真理。豫剧以唱为主要表现手段的《乡居》、《发兵》两场戏，京剧就以减少唱段、增加身段、表情、对白的方式处理了，“说明不同剧种必然会有不同的表演方法”。二是强调了艺术作品的神韵。他在讲述了自己博采众长，融化吸收，创造穆桂英形象的具体而细致的创作过程后，指出：“我们知道，不论哪一种艺术，都应该广泛地吸取营养来丰富自己，但如果生搬硬套，只知追求形式，不懂得艺术作品的神韵，貌合而神离，那就谈不上真正的艺术了。”应该非常明确地说，梅兰芳在他的演出剧目中创造的人物形象，均堪称为艺术作品，而且是极赋有“神韵”的艺术作品。

第四，梅兰芳排演古装戏和时装戏，在当时都属于大胆的革新探索，和创造性的艺术实验。我所以把它看成实验，因为它是京剧传统中没有过的新事物，这是一层意思。再一层意思，既是实验其结果也就是应该被允许取舍的，适合的保留下来，不适合

的就可以去掉，“择其善者而从”并发展它。梅兰芳在北方第一个编演古装戏，并长时期的不断的创作新剧目，加以完善，加以发展，而在编演时装戏方面，适可而止的这种抉择，我以为正是根据自己年龄、形体等变化状况的一种避其所短而扬其所长的明智之举。“扬长避短”，发挥自己的优势，正是包括梅兰芳在内的许多戏曲表演艺术家们遵循的创作原则。梅兰芳的《邓霞姑》、《一缕麻》、《童女斩蛇》揭示过婚姻不幸和迷信愚昧，起到了“警世启蒙”的社会效果，轰动一时。甚至天津的观众中有看《一缕麻》而受感动，悟出不幸婚姻的悲剧而主动解除了他们为其子女设定的婚约。由此可见反映当时社会现实的时装戏，实在是观众们需要的。这是一种时代赋予戏曲艺术应该解决的问题。当时，传统的形式与现实生活内容成为改良京剧的演员们所遇到的共同的难题。那时的人们没能解决，留给后人了。然而，梅兰芳通过自己的实验，还留下一条经验，即演员创作角色，要把现实生活各类人物的习惯动作、语言，加工为合于京剧音乐的、有规则的程式，要保持京剧的风格。

在古装戏的实验中，梅兰芳把采用古代仕女装束的人物表演与传统的京剧形式融会在一起，创造出保持和发扬了京剧风格的歌舞剧。古装戏的产生，为京剧舞台艺术开辟了一条新路子，被京剧和地方戏的演员所效法。从1915年初创《嫦娥奔月》到1927年演出《俊袭人》，以我的看法可以分为两个阶段。第一阶段，以梅兰芳搭俞振庭组织的《双庆社》时初创古装戏为开始，至1920年；第二阶段，以梅兰芳1922年组织《承华社》前后开始，直到1927年。这种认识，是从读史料、剧本、看影片以及从梅兰芳舞台生活的自述中感受出来的。前期，由创始而走向成熟。

梅兰芳在友人、亲人的帮助下创制了古装头饰和服装，在新戏里开始编排了专门的舞蹈。为此而又专门研习了昆曲剧目，在京剧形式中注入了载歌载舞的特色，使歌舞剧以新颖的风姿屹立于舞台，赢得了广大观众的欢迎与爱戴。这是最紧张也最艰苦的创作时期。后期，梅兰芳自己组织剧团，有新建的剧场条件（真光剧场），在舞台艺术上作了更多新的改革实验。编演更加大型的古装戏，《洛神》、《太真外传》等等。

梅兰芳演出的古装戏，有三类。一类是有神话色彩的剧目，如《嫦娥奔月》、《天女散花》、《麻姑献寿》、《上元夫人》、《洛神》；一类是红楼梦故事的剧目，如《黛玉葬花》、《千金一笑（晴雯撕扇）》、《俊袭人》；一类是历史传奇戏，如《霸王别姬》、《西施》、《太真外传》等。在这些剧目里，结合戏情与人物，创造了许多舞蹈，而且是每戏必有舞，每种舞必有所本。正如梅兰芳说的，“《霸王别姬》里的剑舞，是把京剧《鸿门宴》和《群英会》的舞剑，还有《卖马当锏》的舞锏的舞蹈加以提炼变化，同时吸取国术中的剑法汇合编制而成的。不过，《鸿门宴》等三个戏的舞蹈，原只有打击乐器的伴奏，《霸王别姬》里的舞剑，却是一部分加入了歌唱（笔者按：“劝君王饮酒”一段〔二六〕唱腔），另一部分又配合了管弦乐的伴奏（笔者按：乐队演奏的曲牌〔夜深沉〕）。《麻姑献寿》里的袖舞，是我从古代的‘长袖善舞’这句成语，体会出古代有一种以袖子为主的舞蹈，而根据旦角的水袖动作研究出的一种袖舞。《天女散花》的绸舞，是根据古代绘画‘天女散花图’的形象创造出来的。天女服装上的特征是两条风带，显示着御风而行，我就想可以利用这两条风带来加强动作的舞蹈性，创造了《天女散花》的绸舞。”诸如这种古

装戏中京剧舞蹈的创作，还有《嫦娥奔月》中的花镰舞、袖舞，《黛玉葬花》的花锄舞，《千金一笑》中的扑萤舞，《上元夫人》中的拂尘舞，《西施》中的羽舞，《太真外传》中的盘舞。另外还有一出《廉锦枫》中的刺蚌舞。

所有这些舞蹈的创作，都体现出一条重要的创作规律，就是梅兰芳以自己天赋的条件和坚实的功底、纯熟的技艺，吸收各种经过精心鉴别选择的艺术材料，如：古代绘画，古舞文献，传统昆曲和京剧中的舞蹈、身段，民间歌舞等等，加以融化、提炼、综合成为用以表现人物的舞蹈。这种舞蹈既美而又赋有神韵，是京剧舞台上前所未有的独创，也是民族古典舞蹈艺术在戏曲舞台上的再现。不只在国内外的戏剧界，就是在国内外的舞蹈界也被视为不可多得的艺术珍品。无怪乎国内外竞相拍摄梅兰芳各种舞蹈的纪录影片，还于1957年夏，得到国际舞蹈协会委托瑞典舞蹈促进协会主席海洛尔到北京授予的荣誉章。梅成为获此荣誉的第十四位艺术家，在国内属第一人。

老辈观众是有幸亲睹梅兰芳演出京剧歌舞古装戏的。天女御风而行和舞动两条飘带的仙姿；虞姬剑舞，唱、舞、乐相结合的情景交融的场面和虞姬面向观众则悲凉凄楚，面对项羽强欢慰藉的表情，早已成为刻印在心目中的活的、美的、不可磨灭的形象。后辈观众，虽然不可能有亲自观赏，领略大师艺术的机会，但在梅派传人的表演中，至少也可领会到梅兰芳风姿、神韵之余绪吧！

第五，梅兰芳在第二阶段编演古装戏的时候，利用真光剧场的舞台条件，作过采用布景的试验。对京剧传统形式与古装歌舞相结合的京剧歌舞剧来说，也是一种改革的试验。既是实验，我