

京剧与梅兰芳

李维一 | 编著



中国青年出版社

京剧与梅兰芳

李维一
编著

中国青年出版社

(京)新登字083号

图书在版编目(CIP)数据

京剧与梅兰芳/李维一编著.

—北京:中国青年出版社,2009.12

ISBN 978-7-5006-9076-4

I.①京... II.①李... III.①京剧②梅兰芳(1894~1961)—生平事迹

IV.①J821②K825.78

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第221509号

责任编辑>申永霞 [Lvsezhifu@126.com]

中国青年出版社 出版 发行

社址:北京东四12条21号

邮政编码:100708

网址:www.cyp.com.cn

编辑部电话(010)64010551

门市部电话(010)84039659

北京方嘉彩色印刷有限责任公司印刷

新华书店经销

700×1000 1/16 11.75印张 2插页 70千字

2010年1月北京第1版

2010年1月北京第1次印刷

印数:1-6000册

定价:29.80元

本图书如有印装质量问题,请凭购书发票与质检部联系调换

联系电话:(010)84047104

第一章

璇霄丹台·京剧纵览 001

第一节 起源与发展 003

一 中国戏曲源远流长 003

二 京剧孕育之初 006

三 京剧的形成 008

四 走向成熟的中国京剧 010

第二节 艺术特点 016

一 表演 021

二 艺术特性 028

第三节 行当 034

一 生行 035

第二章

玉树芝兰·梅兰芳的京剧生涯 091

第一节 成功之路 093

一 出身世家 093

二 学艺历程 096

三 名扬天下 100

第二节 革故鼎新 104

一 时装新戏 104

二 古装新剧 106

三 革新先锋 109

第三节 德艺双馨 115

一 蓄须明志 115

第三章

流芳百世·永记大师的贡献 133

第一节 京剧大使 135

一 三次赴日 136

二 赴美演出 141

三 访问苏联 152

第二节 走向世界 157

一 国外艺术家眼中的梅兰芳 157

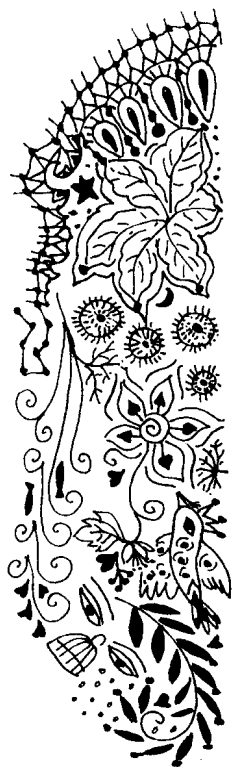
二 西方剧作家对京剧的借鉴 161

第三节 梅落繁枝 大师谢幕 166

一 最后的绝唱 167

二 绵延无尽的追思 170

第一章
璇霄丹台·京剧纵览



梅兰芳：『我觉得通过戏剧让现在的青年知道一些古代人民的生活习惯，是并没有什么不好的。』

京剧作为国粹，是中国传统文化的艺术结晶，也是中国文化走向世界的一个重要窗口。京剧形成至今，虽然不过只有160年左右的时间，但它是在一些古老剧种的基础上，对各种地方戏曲进行融合、丰富、提炼、升华而形成的，可以说集中了中国戏曲的精华，比较完整、鲜明地继承和发扬了中国戏曲的艺术特色。因此，在介绍京剧的形成过程之前，有必要了解一下中国戏曲的悠久历史、发展过程和各地方戏曲的概况。

一、中国戏曲源远流长

中国戏曲的历史可以追溯到上古原始社会。原始社会的氏族群体，有感于物而动于情，借助肢体动作的舞动再现劳动生产、战争



生活的场面，或用来表达对神灵、自然以及生殖的崇拜，从而创造了舞蹈与歌咏。这些几乎没有韵律、极具粗犷美感的原始歌舞，可以看做中国戏曲艺术的源头。及至秦汉之时，民间出现了极具表演成分的“角抵戏”，其中既包含没有故事性的竞技表演，后来发展为杂技；也包含故事性的表演，尤以《东海黄公》为著。到了唐朝时期，民间出现了歌舞与表演相结合的“歌舞戏”，具有了更为浓郁的表演成分，同时出现了由先秦时期的优伶表演发展来的以滑稽表演为特点的“参军戏”。“戏”与“曲”结合的表演形式具备了小戏的初期形态。宋代，城市商品经济得到长足发展，出现很多市民娱乐场所，如“瓦舍”和“勾栏”。民间歌舞、说唱、滑稽戏有了大融合的趋势，进而产生了“宋杂剧”。宋后期，在宋杂剧基础上，北方出现了“金院本”，南方出现了“南戏”。元代，北方形成“元杂剧”（也称北杂剧），南方“南戏”进一步发展成熟，由此中国戏曲逐渐形成。

元杂剧的出现，是中国古代戏曲艺术的一个高峰，也是中国古代戏曲艺术发展成熟的标志。作为一种新型的完整的戏剧形式，元杂剧形成了歌唱、说白、舞蹈等有机结合的戏曲艺术形式，并且产生了韵文和散文结合、结构完整的文学剧本。由于当时政治、经济和社会等因素以及戏曲本身的长期酝酿和积累，剧本的戏剧性、文学性和艺术综合性都有所提高。此时从契丹、女真、蒙古等少数民族传来的歌曲，与汉族北方民间流行的曲调相结合，使中国戏曲形成了新的音乐体系。这时也涌现出众多的戏曲作家、演员及大量作品，其中不少优秀剧目700年来被改编为各种不同的戏曲形式，延续



不断地演出和流传，可谓家喻户晓。如王实甫的《西厢记》，关汉卿的《窦娥冤》、《救风尘》、《单刀会》、《望江亭》，马致远的《汉宫秋》，白朴的《梧桐雨》、《墙头马上》，纪君祥的《赵氏孤儿》，李潜夫的《灰阑记》，尚仲贤的《柳毅传书》，郑光祖的《倩女离魂》等。

明代中叶以后，在南戏基础上发展起来的传奇流布全国，形成了中国戏曲繁荣的新时期。由于演出的地域不同，明代传奇有不同的音乐声腔，主要是海盐、余姚、昆山、弋阳四种，又以昆山腔、弋阳腔流传最广。明、清两代，杂剧与传奇并存且互相影响，在流传中既保持了元杂剧某些主要的艺术特点，也因传奇的影响，在演唱曲词和语言方面进行了若干改革。明末清初出现的《乾坤啸》、《艳云亭》、《十五贯》、《翡翠园》、《桃花扇》和《长生殿》等剧目，形成了传奇创作的又一高峰。清朝康熙、乾隆年间，又有若干新兴的地方戏曲出现，分属于不同的声腔体系，比如昆腔、高腔（弋腔、京腔）、弦索腔（柳子）、梆子腔、吹腔、秦腔以及皮黄腔等等。乾隆年间，戏曲剧种还出现了“雅部”与“花部”的区分。雅部专指昆曲，花部泛指各种地方戏曲，又称“乱弹”或“花部乱弹腔”。

中国幅员辽阔，戏曲形式因地域差异有着很大的不同，随之也形成了各自的民间音乐曲调。在方言和地方音乐曲调的基础上形成的戏曲，一般叫做地方戏。中国地方戏的剧种多样，统计结果显示，当时大约存在300多种，堪称世界第一。至于剧目的丰富浩繁，更为惊人。中国古代戏曲创作具有民间性、世代累积性等鲜明

特征。因为除部分明清传奇作品系个人独创外，多数作品皆出于众人之手，且各地、各代不断改编，所以大多数作品版本数目较多，有时一部作品可以有几十种版本，而且其间内容繁简不一，文字差异也较大。据今人统计，清代的京剧剧目有5300条左右。由于中国戏曲（尤其是花部与地方戏）的流传方式主要靠师徒口授心传，艺人多不识字，所以刻本、抄本较少。因此，尽管地方戏剧目数量巨大，但今天极难见到当时刊刻的剧本。进入现代以来，戏曲工作者开始不断整理地方戏曲的存目和剧本，为世人留下了一笔丰富的戏曲财富。

二、京剧孕育之初

通常所说的“康乾盛世”，包含有特定的历史文化信息。康即康熙，乾即乾隆。熟知中国历史的人都知道，这一时期，无论是商业、经济，还是政治、民生都处于相对稳定阶段。因此，文化也获得一定的发展空间。也就是在这一时期，在中国戏曲史上，产生了一颗至今仍然璀璨夺目的明珠——京剧。

清朝初年，戏曲市场大体上沿承了前朝的繁荣景象。康乾时期，经济恢复，社会相对安定，百姓安居乐业，为戏曲演出提供了物质保证，也刺激了人们对精神娱乐的需求，最终促进了戏曲的发展。北京是当时中国的政治、经济和文化中心，乾隆以来，全国各个地方声腔和剧种也都向这里集中。因此，大大小小的茶楼戏园遍布北京城，达官显贵更是干脆将戏楼修在自家的宅院里，每逢节日



庆典就要请戏班子到家中热闹一番。因为内城的府第多，为市民看戏的大部分戏园被修在了外城。与时下歌星演唱会结束一样，每逢戏园子一散场，街上顿时被人群挤得水泄不通，饭馆的生意也随之被带动起来，人们常在饭桌旁热议台上的好角儿，兴起时再唱上两嗓，热闹非凡。此时的戏曲进入所谓的“乱弹期”，其主要标志是梆子和皮黄两大新的声腔体系的崛起，并与原来的昆腔、弋阳腔两大声腔体系形成竞争之势。

昆曲自明万历年末（17世纪初）就来到了北京。康熙以后，战乱逐渐平息，昆腔一度兴盛，占据宫廷演唱的主角。但乾隆以后，以昆曲为代表的宫廷“雅部”，逐渐失去了往昔一统中国戏曲天下的风光局面。出现这种情况的原因，首先是人们逐渐对那晦涩的唱词和缓慢的动作产生了厌倦之感；其次是保守势力对于昆腔的地方化抱着憎恶的态度，认为昆腔字音的地方化是“丑拙至不可忍”。由于优秀剧作贫乏，昆腔的演出就从演整本大套的本戏转到专演传统的折子戏。这些折子戏，虽然弥补了昆曲原来冗长、拖沓、雷同的缺陷，并以其人物刻画的细腻深刻、演唱艺术的精致典雅，成为文人和士大夫附庸风雅的最爱，但仍未摆脱观众圈子愈来愈小的总趋势。

弋阳腔在北京的名称叫做京腔，也叫高腔，源出于江西弋阳，早在明朝嘉靖年间（约16世纪20年代）流传至北京。清初至乾隆、嘉庆时期，弋阳腔在北京的戏曲舞台上很活跃，吸收了北京的民间曲调，逐渐形成带有北京地方特点的弋阳腔，并以京腔之名流行于康熙、乾隆时期。乾隆中叶以后，来自山西、陕西的梆子



腔，来自安徽的徽调皮黄和来自湖北的楚调皮黄来到北京后，京腔就一蹶不振了。

乾隆后半叶（18世纪末），梆子戏取代京腔在北京一统舞台。梆子腔也叫秦腔，它给中国戏曲带来的重大变化是出现了以板式变化为主的“板腔体”音乐体系，突破了沿袭数百年的以曲牌联套为主的“联曲体”。此时，人们对京腔已经听久生厌，而梆子腔因为在艺术上的清新、生活气息浓厚而博得人们的喜爱。乾隆四十五年（1780年），秦腔艺人魏长生由四川进京，并搭双庆班演出了秦腔《滚楼》、《背娃进府》等剧。魏长生扮相俊美，嗓音甜润，唱腔委婉，做工细腻，一出《滚楼》即轰动京城，双庆班也因此被誉为“京都第一”。不承想，乾隆五十年（1785年），清政府明令禁止京师演唱秦腔，并将魏长生逐出京城，秦腔因此大受影响。

三、京剧的形成

京剧，顾名思义，其形成和最终的成熟必然是在北京。但是，京剧的剧种前身却是来自安徽，是到北京后吸收了其他地方戏曲的长处，并与北京地方语音互相融合才形成的京剧。那么，为何一种南方的地方戏会不远千里来到皇城呢？这种地方剧种又为何得以在北京众多地方戏曲中脱颖而出，并最终发展成国粹呢？这一切都要从徽班进京为乾隆祝寿说起。

当时流传于安徽一带的徽班，以唱吹腔、高拔子、二黄等声腔为主。1790年，正值乾隆八十大寿，举国上下都在为其寿辰做



准备。戏曲表演自然是其中不可或缺的内容。这次北京的祝寿演出规模盛大，从西华门到西直门外高粱桥，每隔数十步设一戏台，南腔北调，荟萃争妍。谁也没有想到的是，在这场艺术竞赛当中，浙江盐务大臣伍拉纳选送的徽戏三庆班一鸣惊人。乾隆皇帝看到了江南的徽戏，心中大喜，于是传旨厚赏伍拉纳。三庆班由此也一举成功，声名大振，并为京剧的诞生打下了坚实的基础。

一种艺术形式的发展，离不开宫廷和政府的支持，但更重要的是群众的文化基础。三庆班完成进宫祝寿的演出后，并未南返，而是留在了北京，开始从事民间的演出。在演出期间，徽班以丰富优美的声腔曲调受到观众的欢迎，从而使得徽班在北京站稳了脚跟，并逐渐发展壮大起来。三庆班的徽剧进京获得成功之后，许多其他的徽班也纷纷来到京城，如四喜班、和春班和春台班等，这就是史称的“四大徽班”进京。

徽班虽然以其独具特色的表演艺术赢得了北京观众，但艺人们却并不因此而故步自封，他们不断融合和吸收当时舞台上流行的各种戏曲艺术的特长，在演唱声腔、表演艺术等方面吸收诸家剧种之长融于徽戏之中，并从其他剧种的优秀剧目中移植借鉴。他们还在演出中因地制宜，不断根据北京人的习俗、语言进行改革，使其更易于被京城观众接受。由于徽班的兴起，二黄吹腔的盛行，昆曲、京腔、秦腔等各戏曲剧种演员纷纷加入徽班，使得徽班所唱之声腔、所演之剧目，更为丰富多彩。当徽班在北京极盛之时，又有汉调（楚调）艺人来北京搭徽班唱戏。在两种戏曲艺术的交流中，汉调的优美绵长变得更为细致委婉，韵律优美，形成了徽汉两腔融



合的局面，并最终发展成一种曲调和唱法更加丰富和美化的戏曲剧种，即京剧。

可以说，京剧主要是徽戏、汉调两个剧种在北京融合以后形成的产物，且形成过程中，汉调的声腔、板式、剧目、字韵等是京剧的主要“内涵”，徽班则是融会各个戏曲剧种同台演出的“载体”。特别是汉调演员加入到徽班后，徽、汉二调的演员同心协力致力于改革创新，使得京剧无论是在声腔、剧目、舞台语言、表演以至演员阵容上面，相比原来的剧种都出现了一些明显的变化。随着时间的推移，脱胎于徽班的京剧综合徽调、汉调、昆曲、秦腔、京腔及民间俗曲等戏曲艺术的精华，逐渐走向成熟，并最终成为享誉世界的文化宝藏。

四、走向成熟的中国京剧

19世纪40年代，京剧无论从表演艺术、音乐唱腔、剧本文学、演出形式、班社体制、演员阵容，还是观众票房等，都呈现出一派全新的面貌。京剧这一全新剧种成为一种潮流，并迅速传播到全国各地。京城的演员们遍走大江南北，每到一处就掀起一阵狂潮，甚至达到万人空巷的地步。而且，京剧在南下上海后，更形成了独具特色的南派京剧，掀起了京剧史上第一次大规模的改良活动，使得京剧艺术更直接地与整个历史与社会环境紧密联系起来。

京剧的繁荣发展，与清朝统治者爱好戏曲也是分不开的。清统治者对京剧演出要求十分严厉，不但对进宫唱戏的演员在艺术上要



求非常高，在扮相、唱词念白、眼神表情、动作和指法等方面也要求一丝不苟，并且对乐器、鼓点、尺寸等也都非常讲究，这在一定程度上推动了京剧表演的规范化和体系化。清代统治者还建立了专门管理宫中演戏的机构——升平署，使宫中演戏成为定制。这个过程中，宫廷集中了一大批著名的京剧艺人，为艺术上的合作与交流提供了更有利的条件。民间艺人虽也临时入宫承应演戏，但其主要演出活动却在民间，这样便促进了宫中戏剧与民间戏剧的互相沟通和影响。在宫廷戏剧以外，王侯府第中的戏曲演出，也有相当的影响。

戏曲是以表演为中心的艺术，而演员是这门艺术的载体。戏曲艺术在各个时期的艺术特点，都是通过演员体现出来的，所以每个时期都有其代表性的演员。沈蓉圃描绘的“同光十三绝”，就是在同治至光绪初期观众所公认的京剧名家。同光至清末，京剧各个行当都涌现出一批优秀人才。如老生的“前三鼎甲”——余三胜、程长庚、张二奎，老生“后三鼎甲”——谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬。从“前三甲”到“后三甲”，不仅有继承，而且有所发展，这在谭鑫培的身上体现得尤为显著。谭鑫培在总结程长庚等前辈表演艺术家的基础上，将老生行当发扬光大，创立了“谭派”艺术，成为中国戏曲传统的风范，并成为此后京剧众多老生流派的重要源头，奠定了百年京剧唱腔风格，因此被誉为“伶界大王”。而且，继程长庚、余三胜之后，他还正式确立了京剧表演艺术体系的基本风格，推动了京剧表演体系的规范化、体系化，稳定了京剧的发展格局。其他行当的京剧名演员，如小生徐小香，武生俞菊笙，净行的金秀

山，老旦的龚云甫，旦行的胡喜禄、梅巧玲、时小福、余紫云、陈德霖、王瑶卿等，也在不断的探索中对各行当的发展与整个舞台艺术的进步做出了贡献。

京剧成熟历史时期在表演艺术上的变化，主要反映在角色行当的完备和表演艺术向更加精致、细腻的方向发展等方面。从京剧形成之初到辛亥前后，角色行当在经过一系列的改革、细化和整理之后，终于形成了一种稳定、完备的体制，即生、旦、净、丑四门。此时的京剧，表演艺术由程长庚时期的浑厚朴实向着精雅细致发展，在唱、念、做、打方面已由原来的朴实无华逐渐向缜密细腻发展。其具体表现如，唱腔力求抑扬顿挫，婉转悠长，富有韵味；身段动作要求美观，舞台动作要求举止端庄，气度安详，举手投足间要有一定的格律；武打动作力图干净利索，不拖泥带水；表演中注重对人物性格的诠释，表现人物心理活动深刻细腻。京剧音乐唱腔的发展在这一期间也表现出明显的京剧特征。首先是京剧皮黄板式的健全，产生了很多更为灵活的唱腔板式。比如由谭鑫培创造了反西皮的“二六”、“摇板”，此时期还产生了介于“慢板”、“原板”二者之间的“快三眼”板式，使得节奏的变化发展更为丰富、细腻、委婉。其次是在行腔吐字中，确定了在唱念中使用“湖广音”的腔调。谭鑫培以前，老生有徽、汉、京派之分，字音声调处于不统一的状态之中。至谭鑫培时，才在腔调字音中大量地使用了“湖广音”，乃至“湖广音”竟成了老生唱法的规矩。随着表演艺术的变革，脸谱进一步趋向细致，颜色和图案有了和谐的搭配，布局繁而不乱。京剧伴奏乐队也日趋健全、完善，形成由管、弦、打

