

# 兰花指舞 梅学论新

## 第二届梅兰芳研究青年论坛发言摘登

由梅兰芳纪念馆主办的第二届梅兰芳研究青年论坛暨年度十佳论文颁奖仪式2019年6月12日将在北京举行。此次论坛共遴选了近20位青年学者的论文,这些论文选题视野开阔,思想活跃,观点新颖,文献扎实,资料翔实,反映了青年学者年度梅兰芳研究的独特视角和成果,受到评审专家安葵、郑传寅、马也、崔伟和刘祯等的好评。梅兰芳研究特别是梅兰芳表演艺术体系研究方兴未艾,青年学者势必将成为研究主力。本次论坛青年学者所展现的,略可窥豹。我们辑取了本次论坛的主要论文观点,供大家参考、交流。

### 三次有关梅兰芳的论争

□朱方道

梅兰芳作为近现代戏曲艺术发展过程中的重要人物,被很多学者所重视、所研究。在梅兰芳研究的进程中,很多学者曾就同一问题提出过不同看法,继而产生出一些学术论争。“移步不换形”之争由梅兰芳本人言论所引起,寄寓着戏曲改革与戏曲遗产保护之间的矛盾,这矛盾背后,是有关传统戏曲如何延续,并在保存特征的前提下创新的问题。其对于今日戏曲创演有着重要指导作用,但其理论内涵却值得从多方面加以审慎观照。梅兰芳与鲁迅之间的关系问题,涉及戏曲是否为一种“落后文化”的文化立场选择,其肇始于新文化运动时期,与今日“戏曲消亡论”、“戏曲落后论”等观念都有关联。然而,新文化运动批评戏曲落后,固是其时代

文化背景使然;近年来说戏曲“消亡”、“落后”的声音,也随戏曲进入“非遗”视野而消弭。但对于戏曲艺术是否能常新、能与时俱进,仍是值得警醒的问题。梅兰芳的“表情”问题之争,源于邹元江先生针对梅兰芳表演注重“表情”这一现象研究的论文而生。邹元江先生指出,梅兰芳对“表情”的注重,系受西方戏剧范式影响。这一观点引起了学界的重视和讨论,尚未有定论。但邹元江先生有关西方理论的过度移用问题,却是值得学界高度重视的。总而言之,有关梅兰芳的三次论争,代表着近现代以来戏曲理论与创作中的一些典型矛盾。这说明梅兰芳在近现代文化交错环境下的时代典型性,更体现着戏曲艺术在近现代文化中的独特际遇。

### 梅兰芳“剧界大王”头衔的由来及相关争论

□柯琦

1917年谭鑫培去世后,“伶界大王”头衔落空,南北梨园行内并没有伶人有足够的资历和威望去不言自明地接过权杖。正是由于这种行业内的青黄不接,使得读者无名记投票这种既边缘,又有着一定的合法性的运作模式有了大展拳脚的空间。作为当时华北地区发行量最大的报纸,《顺天时报》以读者投票的方式举行菊选,梅兰芳作为旦行男伶,以23万票当选为“剧



——编者

### 从民国史料看“梅党” 吴震修与梅兰芳的关系

□张国强

梅兰芳凭借着人格魅力和艺术才华吸引了一批文人学者,形成以自己为中心的智囊团队,时人称为“梅党”。梅兰芳在表演艺术与社会事业取得如此巨大的成就,很大程度上得益于“梅党”的谋划与帮助。尤其是吸引了像吴震修这样既有留学背景又很有才华的人,辅助自己走向艺术巅峰,这说明了梅兰芳的为人处世确有过人之处。吴震修作为“梅党”核心成员之一,从经济、剧目编排等方面对于梅兰芳艺术发展产生了积极的重要影响。吴震修是一位金融银行家,他在梅兰芳艺术生涯如北平国剧学会发起、海外公演中,均热心参与,负责筹集经费和舆论宣传等事宜。除经济帮

助外,他在剧本编排方面有着浓厚兴趣,对梅兰芳舞台艺术留有诸多重彩之笔,如对《霸王别姬》剧本的二度修改,删减枝蔓,提高了剧作的演出成功率;对《牢狱鸳鸯》《一缕麻》等新戏社会题材的发掘、编排等。在梅兰芳身边人物福芝芳、李斐叔等人的评语中,可见吴震修在梅兰芳艺术事业与“梅党”中始终扮演着军师、参谋的角色,博有“智多星”之赞誉。对于梅兰芳身边人物的研究,有助于研究梅兰芳的艺术活动与艺术成长,有助于研究民国时期艺人与文人的关系,有益于我们理清梅兰芳如何走向艺术巅峰的历史脉络,有益于我们探析20世纪二三十年代京剧走向辉煌的内在助力。

### 梅兰芳口述史整理与书写方法

□于芝瑶

《舞台生活四十年》是一部具有口述史著述特征的研究梅兰芳艺术与生活的史料。在整理与总结《舞台生活四十年》的口述史著述方法的过程中,可以看到传主梅兰芳及其编纂团队求证历史真实的自觉意识。更值得注意的是:由于书中用不同的体例记述不同的内容,而产生了保护口述史料的原始性、历史信息的多样性和保存戏曲艺术创作过程的完整性间的矛盾。书中为了更完整地记录梅兰芳的艺术创作过程,采用的记述方法是作者将作者的考证、补充内容与梅兰芳的口述内容交织在一起。这种方式以作者的退场,保存了艺术创作过程的完整性,却在一定程度上损害

了口述记忆的原始性,及相应的历史信息。口述史学家唐德刚认为口述史著述“千万不可以己意妄改他言”。由此可以引发进一步的思考,即口述史方法在保存戏曲艺术史料时的局限性。以梅兰芳为代表的戏曲艺术,在当代面临着与口述史相似的境况:人走艺失;对口述史来说则是,每一个个体的消亡,便带走了一份独特的历史记忆与历史真相。这样的现实情况时刻提醒着我们留存戏曲艺术与史料资料的迫切。在具体的艺术资料与戏曲史料的制作过程中,需要立足于戏曲艺术本体,在实践与理论探讨中,推进戏曲口述史的资料留存与历史研究。

### 梅兰芳昆曲贴旦戏表演艺术

□韩郁涛

梅兰芳是我国著名京剧大师,但他的一生都与昆曲有着渊源。《思凡》《春香闹学》《佳期拷红》是其常演的昆曲贴旦剧目,贴旦的表演风格更类似于京剧舞台上的花旦,是梅先生在京剧舞台上较少演出的行当。但他正是通过这些贴旦戏的学习,体验不同剧种、脚色间的差异性,将其在昆曲中的感悟,应用到了之后的舞台表演,使其舞台艺术达到了空前的成就。同时,他对昆曲的传承与创新,为保护昆曲以及将昆曲艺术应运于京剧艺术起到了积极作用。昆曲在戏曲舞台上流传久远,艺术性最为成熟,整体表演的规范化最强。继承为主,合理创新是梅兰芳在学习昆曲剧目时的准则。以梅兰芳学习贴旦戏《思凡》为例,他在

学习的过程中,基本对表演程式采取了继承为主的方式,并从中汲取了大量表演方面的技巧,为日后京剧舞台表演提供了助力。昆曲作为程式化最为稳定,表演形式最为成熟的剧种,留给演员所创新的空间是有限的。但在有限的空间内,梅先生依旧对一些地方的表演加入了自己合理的改动。通过学习与常演以做工与表演见长的昆曲贴旦剧目,对其汲取不同行当的表演经验,丰富塑造角色的心理体验,将昆曲的身段表演运用于京剧舞台都大有裨益。梅兰芳正是凭借着谦虚好学与博采众长,对诸多艺术海纳百川的气度,以及对表演精益求精的自我要求,使其成为了一代大师,京剧史上的一座丰碑。

### 京剧《贵妃醉酒》文本源流

□李健

清代的《磨尘鉴》传奇是昆曲文本,《醉杨妃》是清代乾隆时期的弦索调时剧,《贵妃醉酒》是现行汉剧和京剧的文本。从《磨尘鉴》这样一个曲牌体的传奇,到《醉杨妃》这样一种既不是曲牌体,也不是板腔体的过渡阶段的时剧的形式,在文本上有一种化用的方式,从一种比较典雅的形式,化用到较为通俗、描写性更多的文本当中。《醉杨妃》是《贵妃醉酒》取材的来源,而且文本之间删用了《醉杨妃》,相似度特别高。简而言之,《磨尘鉴》中《醉妃》一出,是《贵妃醉酒》的本事来源和祖本。《醉杨妃》确实是《贵妃醉酒》直系的祖本。《贵妃醉酒》在京城上演的记载,第一位是汉戏艺人吴红喜,艺名“月月红”,湖北人,是汉调和京剧旦角演员。月月红在

进京献演《贵妃醉酒》之前,已经在上海数次演出《贵妃醉酒》,只不过在上海演出的应是汉调《贵妃醉酒》,在北京所演才是京剧《贵妃醉酒》。梅兰芳先生在《贵妃醉酒》老本基础上进行的改动,凸显出一代京剧大家在戏曲剧目改编、创作上的高妙技巧;点铁成金,修旧如旧,既提升其艺术境界,又顺应时代要求,保留戏曲艺术的经典内核。对旧有戏曲的改编是当下戏曲创编活动中的重要一项,如何使改编后的剧目既能吸引现代人的眼光,又能保持其经典魅力,是戏曲工作者要关注的重要问题。而梅兰芳先生将一出“粉儿戏”改编成格调高雅的经典保留剧目的成功经验,在今天,仍旧值得戏曲工作者琢磨与研究。

### 梅兰芳的英国之行

□邢春蕾

梅兰芳在海外京剧艺术传播方面,堪称贡献巨大,访日、访美、访苏,人所共知。游历欧洲并巡回演出,是梅兰芳带领京剧走向世界全盘计划中的一个部分。1935年4月,梅兰芳结束了苏联的演出和参观活动,由余上沅陪同,赴波兰、德国、法国、瑞士、比利时、意大利等国进行戏剧考察。根据梅兰芳纪念馆馆藏文献显示,梅兰芳5月26日抵达伦敦,下榻在熊式一家中。在英停留一个多月,结交英国戏剧界人士,观看戏剧演出,20余场、考察剧院,20所,游览名胜,并购买不少戏剧书籍,尤其偏重灯光、布景、服装等舞台美术类书籍。梅兰芳对英国剧坛的现状有了较为全面的认识和并形成个人见解。梅兰芳在英期间接受了英国媒体采访,

英媒将他的男旦身份同英国戏剧历史上的同类现象比较解释,并向民众释放梅兰芳已着手安排西西区演出季的消息。英国戏剧制作人曼莱斯·布郎和考珂伦积极邀约,希望促成梅兰芳在英国和欧洲大陆的演出,并与梅兰芳订立了临时演出合同。梅兰芳电报冯耿光,表达了想要抓住此次机会在英国和欧洲演出的心声。冯耿光与姚玉芙随即着手安排筹备工作。双方不仅开列了临时合同条款,后续还开列了旅行经费清单及演剧国家和城市规划,并制定了详细的利益分配方案。最终1935年的演出计划没能实现,原因有待进一步挖掘。欧洲戏院变革、经济不景气、合同履行问题、金银出口禁令可能是其中几项阻碍因素。

作为当时官方媒体的《中央日报》,对梅兰芳的报道呈现出了两种面貌。在梅兰芳赴美和赴苏之时,《中央日报》副刊上都出现了关于梅兰芳以及“旧剧”的争论。就两次争论而言,持非议者并非是针对梅兰芳,所针对的是梅兰芳代表的京剧——旧剧,梅兰芳不过是在代“旧剧”受过。近代以来许多人认为中国的落后关键在民众思想意识方面。京剧也被称为“旧剧”,被视为落后的表征。于是有人认为中国欲求自强非要从“旧文化”,树立“新文化”不可,而京剧等传统戏曲也正在被废弃,被改造之列,从而使得“旧剧”中所蕴含的“负面因素”得以完全摒弃。从20世纪20年代中期,许多曾经对“旧剧”持否定态度的人,已经认识到了中国传统艺术中所蕴含的文化自信因素,试图从肯定京剧入手,重构国人的文化自信,纷纷对以京剧为代表的传统艺术投以赞许的目光。《中央日报》正版上对于梅兰芳的积极报道也正是源于这种思路。所以在梅兰芳访苏期间,不论是从报道的频次和新闻所处版面的位置上都体现出了《中央日报》对梅兰芳的重视。在《中央日报》自诩的“国家话语”体系中,梅兰芳具备了国家形象代表以及中国文化对外传播使者的身份。只是一些人还依旧保持着惯性思维,《中央日报》副刊的某些编辑们也正是如此。观念的疏离使得梅兰芳在《中央日报》的正版和副刊中出现了不同的面貌。

### 梅兰芳银幕上的仙女影像

□赵哲群

在中国电影与舞台戏曲互相借鉴、相互渗透的发展脉络中,梅兰芳和他的戏曲电影是仅有的对于两种不同艺术的融合进行探索的艺术实践。作为舞台表演经验丰富的演员,他对电影如何表现戏曲舞台艺术有着明确的观点。梅兰芳很早就认识到并不是所有的戏曲剧目都适合拍成电影,最适合拍摄的是舞蹈表演性强的身段戏。在他所擅长的表演形象中有一类很是特别,就是“仙女”形象。如《天女散花》中的天女,《上元夫人》中的上元夫人,《洛神》中神女等等。1953年,《洛神》一剧被搬上银幕,该片由梅兰芳主演,吴祖光指导。电影《洛神》充分发挥了电影空间的表现特性,镜头景别的选择,转换自如,利用仰角和俯拍不同的画面效果,营造出仙女与

凡人之间的差距,特效运用得也恰到好处,“渐隐”与“同景别转场”的电影技巧将剧中仙女的神力表现得淋漓尽致。电影技术为该片营造了一个既写实又写意的情景和氛围。戏曲电影是以电影技术为主要表现手段,以戏曲的内容作为表现内涵的。这就需要创作时必须确定好两者的主客关系即以“技”载道,传情达“意”。由于梅兰芳本人戏曲表演艺术精湛,又善于琢磨思考,他为每一部影片都倾注了很大心血,亦将对戏曲电影创作的思考带入到影片的拍摄当中。从梅兰芳越戏曲、电影两大艺术门类的实践活动来看,综合了传统音乐、舞蹈、美术于一身的对象不光为电影提供了可供表现的题材,更是将中国传统美学精神赋予其中。

### 京剧《贵妃醉酒》演出流变

□刘洋

《贵妃醉酒》虽然出现在皮黄演出舞台上的时日不长,但却经历了一个较为复杂的传承与演变历程。据考,最早演出《贵妃醉酒》一剧的京剧演员是余玉琴,其于该剧中的跷功运用,独称于世。稍后与余玉琴演《贵妃醉酒》的演员主要为郭际湘与路三宝。郭际湘的该剧演出风格异于余玉琴,但影响力稍弱。路三宝初演该剧时,因得谭鑫培提携,声誉大增,《贵妃醉酒》遂成其最具号召力的剧目之一。花旦演员筱翠花的《贵妃醉酒》演出继承了郭际湘的表演风格,以技巧繁难与卓越跷功见长。四大名旦中,梅兰芳、荀慧生与尚小云所演的《贵妃醉酒》,皆始于路三宝。程砚秋向梅兰芳学得该剧,亦是路三宝一脉。此外,同时期演出《贵妃醉酒》较为

知名的演员还有林钧甫、黄润卿、章小山、小桂花、朱琴心、景玉峰、蒋君瑜、芙蓉草等。在众多演出版本中,尤以梅兰芳的《贵妃醉酒》演出影响最大,也顺理成章地成为梅派的代表剧目。几代不同剧种、不同风格的艺术家对这一经典剧目反复改造,使得该剧在剧情处理、表演格调、技巧运用、人物刻画等方面,呈现出多样提升的局面。梅兰芳是这一历程最重要的参与者。以梅兰芳为代表的表演艺术家从文本和表演两个角度对《贵妃醉酒》进行的改造提升,反映出该剧表演风格变化的三个方面,即推动舞台表现与文本内容的净化、展示以舞台表演为主导的艺术观的形成过程。完成技艺展现与人物塑造的辩证统一。

### 梅兰芳与京剧票友的交往

□吴洁

梅兰芳与京剧票友之间始终保持着良好的互动与交往。他们之间互教互学,合作演戏,这种往来对于他们双方都大有裨益,同时也推动着京剧艺术的不断发展与繁荣。与梨园中伶工向来轻视海票友不同的是,梅兰芳不仅鼓励唱念做俱佳的票友转业伶籍,更对他们提携有加。梅兰芳常与下海票友同台演戏,不论是商业演出还是义务戏都有合作。在演出时,梅兰芳甚至甘愿绿叶,为票友让鸣。与梅兰芳合作过的票友往往能借梅之名声唱红戏界,如言菊朋、奚啸伯、王琴生等人,在初下海之时都曾得到过梅兰芳的扶持。梅兰芳还常与票友交流演戏心得,他曾就《醉酒》一出向票界泰斗浦侗请教,浦侗也一针见血地提出改进意见。职业伶人与票友作为京剧发展中重要的参与者与推动者,前者具有专业的技艺,后者有着深厚的文化素养,这两个群体之间的交流与探讨势必能促进京剧艺术更好、更多元化的发展。很多票友作为梅兰芳的忠实观众,不仅沉迷于观看梅兰芳的演出,带来了极大的粉丝效益,同时也痴迷于摹仿梅兰芳,成为了梅派艺术的传承者。这些票友在学戏时苦心钻研,在声腔、念白、身段上都能模仿出颀华之妙。因剧场时空的局限,舞台演出缺少广度,并非所有的观众都能亲眼目睹颀华之风采,这些票友的演出在一定程度上能够弥补这一遗憾,令梅派艺术得以更广泛、更长久的传播。

### 民国京剧红楼戏与戏曲现代化

□刘润

民国初年,梅兰芳、欧阳予倩的红楼戏,题材选择各有侧重,手法风格各成一派,但宗旨都是戏曲的现代化改革:欧阳予倩的红楼戏是典型的欧化戏,是受“西风东渐”时代思潮影响,取西方戏剧之戏剧本体,以欧洲近代现实主义戏剧为参照,从根本上移植其艺术结构及思维方式,以“戏剧性”为标的,强调写实手法和平民趣味,以求改造传统戏曲,建立中国现代戏剧,是为“西体中用”;梅兰芳的红楼戏则被称为“新古典”(属于其古装歌舞剧序列),以古装扮相和古典舞蹈为招牌,是取将传统文化艺术视作有机生命体的“内在理路”思想,以民族艺术为立足点,保留传统戏曲的抒情风格和美学特性,并通过对古典文学、古代绘画、宗教造像、古代乐舞等传统文艺资源的精心撷取与创造性转化,使其具备现代生命,是为“新尺牍旧衣”。梅、欧迥异的戏曲革新路径,显示出其背后不同的美学追求和学理思路,事实上是“西方中心”与“本土主体”两种思想潮流的体现。就其改革成效而言,欧阳予倩所代表的路线无疑得到了更好的贯彻,中国现代戏剧的建立即包含欧阳予倩等人的奠基之功,当代戏曲舞台主流的新编戏也基本承续其开创的道路;但到20世纪下半叶,后殖民主义研究兴起,文化多元观兴盛,世界“物质/非物质文化遗产”保护成为新的共识与议题,此时梅兰芳的路线对整个民族传统文化艺术在现代社会的传承、保护、发展,则有更切合的参考意义。

### 梅兰芳古装歌舞剧背后的问题和矛盾

□李娇严

梅兰芳的古装歌舞剧在民国时期引起了观剧热潮,其事业的腾飞也始于改编古装歌舞剧时期;古装歌舞剧是梅兰芳对京剧表演,包括服装,道具,舞蹈,唱腔等多方面革新的重要实践。在梅兰芳第一次赴日演出的过程中,这些他坚持要演的新戏却受到了争议。1921年新编的歌舞情节戏《霸王别姬》以压倒性的搬演次数,超过了《天女散花》等往日受欢迎的古装歌舞剧,此后古装歌舞剧的演出次数逐渐减少。1924年梅兰芳第二次访日期间的演出,也以传统剧目占多数,与上次有明显不同。19世纪30年代,传统剧目在梅兰芳的演出比重中已经超过新剧。1930年访美和1935年访苏时,演出剧目也是以传统剧目为多。他演出后期的《抗金兵》《生死恨》《穆桂英挂帅》等剧,也有回归传统的趋势。对古装新戏的认可与不认可让我们发现了存在的问题和矛盾,即在国内受欢迎的古装新剧和在国外受欢迎的传统剧目;一开始受到欢迎的古装新剧和后来被冷落的古装新剧;被古装新剧捧红的梅兰芳受到了历史的肯定而捧红梅兰芳的古装新戏却没有受到历史的肯定,这些矛盾背后的本质不仅涉及到民国时期戏曲表演的商业运作、大众心理、社会风尚等原因,还与梅兰芳自己对京剧艺术认识的改变,他的艺术思想的成熟都有密切关系。古装新戏如烟花般绽放又衰落的过程,其实是梅兰芳作为娱乐巨星,被时代潮流裹挟前进的过程,同时也是梅作为京剧艺术的代表,与社会大众之间永无止境的博弈的过程。

### 梅兰芳书画与演艺关系

□蒋沈晗洋

梅兰芳系民国时期“戏、书、画、诗”四绝的艺术大家,他将表演艺术的虚实等元素与中国传统书画文化的诸多思想以及民国时期中国书画艺术的表现手法和写意精神结合得很是成功。书画与戏曲表演在以下诸方面可以体现这种内在联系和借鉴:一、书画艺术可提高戏曲演员的文化涵养,书画也可以成为演员创造形象的辅助手段,它们都存在如何处理好有限与无限、时间与空间、动与静、形与神、实与虚的关系。二、书画与戏曲表演都由我国传统文化所孕育,血脉相连,蕴涵着大体相似的艺术思维和理念。三、书画和戏曲所创造的艺术形象,都属于意象。而从意象这个角度看,书画与戏曲表演之间的深层次联系体现为二者都是“线”的

艺术,都要求这条“线”有抑扬顿挫的节奏,有高低确当的力度,同时又要婉转圆润,有厚度逸韵。四、两者又都讲究“气”,书画要“得气”,戏曲表演中更讲究“运气”,两者中的气,相得益彰。五、由艺术形态来看,二者又都属于中和之美,这使戏曲和书画之间从艺术精神上可能产生互相渗透、借鉴以及促进的作用。梅兰芳的“书画戏相长”观点使其不断领悟到:其一,戏曲需要不断地观察生活,为其积累素材。其二,领悟到中国书画艺术的布白与舞台讲对称表现手法有很大的联系。其三,书画的艺术元素有法可依地运用到戏曲的布景、灯光、服装、头饰等等行头创造、创新过程中。其四,它们的共性,都有着继承与创新的关联。

### 官媒中梅兰芳报道的两面

□王兴韵