

“‘移步’而不‘换形’”

——论京剧改革的梅兰芳模式

李伟

[摘要] 梅兰芳在他的艺术生涯中，为传统京剧艺术在现代社会的生存和发展做了多方面的探索，形成了一种可称之为“‘移步’而不‘换形’”的京剧改革模式。本文深入探讨了这一改革模式的内涵。

[关键词] 京剧改革；梅兰芳模式；移步；换形

[中图分类号] J82 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1002-3054 (2003) 04-0131-09

本文把梅兰芳的京剧改革当作一种“模式”来看待，是因为梅兰芳对京剧的认识以及改革京剧的具体做法在传统京剧艺人中具有极大的代表性，而梅兰芳本人在京剧表演艺术上所取得的成就以及他对京剧改革所进行的理论总结也确实代表了传统京剧界所能达到的高度和深度，因而具有作为研究个案的价值。下面拟从他的“移步不换形”的理论谈起，结合其京剧改革实践，讨论这一模式的内涵。

—

1949年11月2日下午，梅兰芳向天津《进步日报》记者发表了关于京剧改革要“移步”而不“换形”的思想，其中要点是：

我想京剧的思想改革和技术改革最好不必混为一谈，后者在原则上应该让它保留下来，而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑，再行修改，才不会发生错误。因为京剧是一种古典艺术，有它几千年的传统，因此我们修改起来也就更要谨慎，改要改得天衣无缝，让大

家看不出一点痕迹来，不然的话，就一定会生硬、勉强，这样，它所得到的效果也就变小了。俗语说：“移步换形”，今天的戏剧改革工作却要做到“移步”而不“换形”。

西蒙诺夫对我说过，中国的京剧是一种综合性的艺术，唱和舞合一，在外国是很少见的，因此京剧既是古装戏，它的形式就不要改得太多，尤其在技术上更是万万改不得的。

编写新戏当然也是忙不得的呀！譬如在编写过程中第一步要搜集材料，这要在整个历史中撷取人民大众喜闻乐见的精华。第二步要审查内容，就是要把所搜集的材料给它一个正确的批判；去掉它不健康的地方，发扬它积极的意义。第三步就是纯技术上的工作了，这是要一些所谓‘内行’来做的，如故事的穿插和场面的编排等。以上三个步骤是需要大量的文学、艺术工作者来先后分工合作的，只要能互相配合得好，我想一定能产生很多好的新戏的。^[1]

[作者简介] 李伟，上海戏剧学院讲师，南京大学中文系博士。上海，200040。

这一谈话的核心思想包括：一、京剧是可以改革的，但思想改革和技术改革应该分开；二、京剧的技术很重要，是京剧形式的基础和重要组成部分；三、京剧的形式具有其内容所无法比拟的特殊价值；四、编写新戏也是可以的，但最后要以“内行”的“纯技术”总其成；五、理由在于京剧是一种古典艺术，有其内在的体系。此谈话发表后，在积极准备进行“京剧革命”的北京文艺界引起了轩然大波。北京方面自然认为内容是第一位的，内容决定形式，所谓“移步不换形”不过是一种改良主义的态度。在革命气氛如日中天的形势下，性情温婉的梅兰芳被迫重新发表谈话，“修正”自己的观点。11月27日下午，在天津市戏剧曲艺工作者协会举行的旧剧改革座谈会上，他说：

我现在对这问题的理解，是形式与内容的不可分割，内容决定形式，“移步必然换形”。譬如唱腔、身段和内心感情的一致，内心感情和人物性格的一致，人物性格和阶级关系的一致，这样才能准确地表现出戏剧的主题思想。我所讲的“一致”是合理的意思，并不是说一种内容只许一种形式、一种手法来表现。这是我最近学习的一个进步。^[2]

由于梅兰芳的特殊影响，他当时只是作了一点表面文章，就立刻过关了。其实，他的观点丝毫没改，他的立场一点未变。第二次谈话里的“形式”已经不是特指“京剧形式”，而是泛指任何一种艺术形式了——这表达的完全是一种“剧种（形式）分工论”的思想。

什么是京剧的“步”和“形”？从梅兰芳的谈话来看，似乎“步”仅指剧目的思想内容，“形”就是指技术形式。但考察他的全部改革实践，可以看到，“步”也包括技术形式的因素在内，“移步”既可以指对不

同流派、不同行当、不同剧种的表演艺术的融入与化用，甚至还可以指不同的演员对同一剧目的不同风格的演绎。^[3]而“形”则除了包括以技术为基础的外在形式外，还指以“乐”为本位，^[4]以表演为中心，以西皮二黄为主调，综合了唱念做打等多种艺术手段而形成的写意型演剧体系，这一体系是有机的自足的和谐的整体，是京剧作为一门艺术的内在要求，因而不妨称之为京剧的内在形式。所谓“不换形”，即是说，不能破坏京剧艺术的整体性，以及这一整体内部诸要素相互生发、共同传达出的独特的审美神韵。所谓“移步不换形”，通俗地说，就是不管怎样改，改了之后还要像京剧。可见，这一思想的落脚点是“不换形”。

当我们回过头来纵观梅兰芳一生的艺术生涯时，发现“移步不换形”这五个字简直就是他整个艺术生命的结晶——是他此前进行京剧改革的经验总结，也是他此后编演新戏的艺术准则，因此可以把它看作是“梅兰芳模式”的理论概括。

二

为什么不能换形？首先，在梅兰芳看来，“京剧是一种古典艺术，有它几千年的传统”，而这些传统都体现在以技术为基础的京剧形式里。“形”换了，京剧的传统也就被抛弃了。所谓“京剧”也就不是京剧了。

京剧艺术作为一种文化遗产，不外乎两个方面的内容：其一是京剧特有的一套严格、规范的唱念做打的技术；其二是一种体现了中国传统美学精神和文化精神的艺术表现原则和戏剧表演体系，即前面所说的京剧的外在形式和内在形式。这两个方面的浑成统一才是完整的京剧之“形”。

梅兰芳把京剧看作一种“古典歌舞剧”，

他说：“古典歌舞剧是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱，都要配合场面上的节奏而形成它自己的一种规律。前辈老艺人创造这许多优美的舞蹈，都是根据现实生活中的动作，把它进行提炼、夸张才构成的歌舞艺术。所以古典歌舞剧的演员负着双重任务，除了很切合剧情地扮演那个剧中人之外，还有把优美的舞蹈加以体现的重要责任。”^[5]对于京剧演员来说，形式就是京剧的技术，就是一套套程式化的动作和规范的唱腔（“歌舞”），它是由师傅用肉身传授的，是“祖师爷”赏的饭碗。优秀的京剧演员就在于把动作做到位，把唱腔唱出味，并善于结合自身天赋以及剧情、人物，进行创造性的发挥。这些表现形式和技术技巧，经过包括梅兰芳在内的历代艺人的创造和完善，已经形成了一种有机的和谐的自足的表演体系，因而是一种具有独立价值的审美形式。应该说，这些从生活里提炼出来、经过历代艺人磨砺出来的表现形式里，凝结着中国人的人生智慧，体现着中国人的思维方式，蕴含着丰富的传统文化信息。有学者就认为，京剧艺术形式以和谐圆融为美，体现了一种古典精神。^[6]因此，把它们当作可珍视的文化遗产看待，是毫不过分的。

但是，这种具有完整的表演体系和独立的审美价值的“古典歌舞剧”，是在不断地表现古代社会生活中积淀生成的，用来表现古代的社会生活、人生百态自然会应付裕如，若用来近距离地表现当代生活、现代人格就未免圆凿方枘了。在现代题材与古典形式之间应该作何选择？梅兰芳的回答是，维护京剧形式的古典价值。应该说，这样的选择是有他的经验教训为依据的。梅兰芳在1914~1918年间曾创演过《孽海波澜》等五个时装新戏，这些剧目从内容上看当然有它的时代感和积极意义，但从形式上看，它们

开始向写实的方向发展，如服装要根据人物的身份、性格具体设计，身段动作完全生活化，唱腔减少，念白增多，根据情节、场次需要设计布景等。这和京剧固有的形式是大相龃龉的：“身段方面，一切动作完全写实。那些抖袖、整鬓的老玩艺儿，全都使不上了。场面上是按着剧情把锣鼓家伙加进去。老戏在台上不许冷场，可是到了时装新戏里，我们却常有冷场。反正这里面念白多、唱工少。”^[5]如此一来，京剧原有的艺术形式、审美特点都被取消了，这种戏剧还是京剧吗？这是他深感怀疑的。他觉得这种矛盾是现代内容与古典形式之间的矛盾，“时装戏表演的是现代故事。演员在台上的动作，应该尽量接近我们日常生活里的形态，这就不可能像歌舞剧那样处处把它舞蹈化了。在这个条件之下，京戏演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作，全都学非所用，大有‘英雄无用武之地’之势。”^[5]京剧这种程式化、歌舞化的艺术形式和表现日常生活形态所要求的写实风格在审美取向上是完全异趣的，两者结合的结果就必然不伦不类，因此时装新戏在艺术上的失败也就是必然的了。

所以，他对京剧反映现代生活一直持保留态度，尽管在1958年“以现代戏为纲”的形势下，他不得不在强调剧种风格和继承传统的同时说了一些违心话，但事实上他再也没有编演过一出现代戏。到了1959年，他口述《舞台生活四十年》第三集时，又回到了他原来的立场上。他说，“戏曲表现现代生活有了发展”，但“在内容与形式的矛盾上，还没有彻底解决”，^[5]整个戏曲的状况尚且如此，更遑论京剧这种“古典歌舞剧”了。

其次，在梅兰芳看来，“每一个剧种都有它独特的风格，我们所期望的是每一个剧

种都从原基础上发扬光大，不要在吸收别人的东西的同时，丢掉了自己传统的风格。”⁷⁾

形式是一门艺术之所以成立和存在的本体性理由，是一门艺术区别于其它艺术的根据。而剧种风格都是体现在各个剧种的独特形式中的。要尊重剧种风格，就应该维护形式的纯粹性和独特性。这种态度是符合我国戏曲生态的实际情况的。除了从西方传入的话剧之外，我国的本土戏剧尚有300余种形式，它们既有空间分布上的地域性，也有时间绵延带来的更替性。这些剧种呈现出的不同的风格和特色，与它们所赖以生长其间的不同历史文化环境和地理民俗环境是息息相通的，如秦腔与西北，川剧与巴蜀，昆曲与江浙，评剧与京津唐地区；如昆曲与明清时代，京剧与近代中国，越剧与30年代的上海等等。当一个剧种在一定的历史地理环境里发生发展时，必然会造成一些表现此一时空的独特的表现手段和表演风格，而此一时空的风俗民情、历史文化也必然在这种剧种形式中得到充分体现。各个剧种之间，既有共性（如剧目可以相互移植），也有个性（如唱腔和表现技巧的不同），可以相互学习、借鉴，但不必也无法相互取代。

对于艺术形式而言，特色往往也就是局限。尊重不同的剧种风格，既是对文化的丰富性与多元性的尊重，更是对各个剧种的表现能力的有限性和独特性的尊重。当我们用此种形式去表现彼一时空的风俗民情时，多多少少会发生一些龃龉。有些剧种可以经过提升，在一定程度上突破特定的时空范围获得发展，如昆剧和京剧；大多数剧种则不必强求突破时空的限制，有可能突破就意味着死亡。如，让京剧表现现代生活，让越剧像秦腔一样去征服西北地区的观众，都有点勉为其难。正是在这个意义上，梅兰芳强调剧种分工论：“中国有那么多剧种，积累的遗

产是丰富多彩的，但长于此，绌于彼，各有不同。应该按照自己的风格，保持自己的特点，各抒己长地担负起历史任务，努力向前发展”。^[5]考诸他的艺术生涯，可以说这种观点也是有感而发的。

优秀的京剧演员都是“文武昆乱不挡”的，梅兰芳就是如此。他热爱昆剧，也是当之无愧的昆剧表演艺术家，不仅经常演出昆剧折子戏，而且常常将昆剧中好的身段、唱腔化用到京剧中来。如果只是个别地化用而不影响京剧之“形”，这当然是不错的，但若是整个地“倡导皮黄昆曲化”，^[6]则恐怕未必是正途了。这是因为，尽管京剧和昆剧都是“古典歌舞剧”，但它们之间的风格则是迥异的。从音乐来看，京剧是板腔体结构的西皮二黄调，昆剧是曲牌体结构的昆山腔；从舞蹈来看，“昆戏的身段，都是配合着唱的。边唱边做，仿佛在替台词加注解”^[5]，歌舞结合，相互生发，主抒情而不主叙事；而京剧的“舞”——“唱念做打”之“做打”并不负有注释“唱念”的任务，而是和“唱念”一起共同完成叙事；从剧本来看，京剧文辞通俗，水词甚多，但结构紧凑；昆剧则文辞典雅，文学性强，但情节较长。歌、舞、剧这三个方面的差别，决定了它们完全不同的文化品味：昆剧是雅的，京剧则是俗的。而在这个问题上，梅兰芳曾经走了很长一段时间的弯路。

在1915~1927年的13年间，他热衷于排演古装新戏，这些戏如《嫦娥奔月》、《天女散花》之类大多在趣味上高度雅化——不食人间烟火的神话传说与爱情故事，高深的玄机佛理，远离历史与现实的佳话趣闻；艺术上高度畸形化——有歌舞而无剧，有华美的包装而无富有生活感与历史感的内核。这是使京剧放弃自身固有的大众化、民间性和“令人荡气回肠，血气为之张”的戏剧性等

传统优势向类似于昆剧的贵族化风格靠拢。这种倾向遭到了鲁迅、田汉等新文化人的批评。鲁迅主要批评这类戏的雅化倾向，他说：“缓缓的《天女散花》，扭扭的《黛玉葬花》，先前是他做戏的，这时却成了戏为他而做，凡有新编的剧本，都只为了梅兰芳，而且是士大夫心目中的梅兰芳。雅是雅了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了。”而对梅兰芳表演的传统京剧的民间品格，他还是欣赏的：“他未经士大夫帮忙的时候所做的戏，自然是俗的，甚至于猥下，肮脏，但是泼刺，有生气。待到化为‘天女’，高贵了，然而从此死板板，矜持得可怜。看一位不死不活的天女或林妹妹，我想，大多数是倒不如看一个漂亮活动的村女的，她和我们相近。”^[9]田汉则从中国戏剧发展史上的经验出发，直陈这种雅化的实质及其对京剧前途的危害。“京剧在今日成了这样‘既不通俗又无意义的恶劣戏剧’，这其实是民间艺术‘贵族化’后必然的结果。梅兰芳及其亚流的京戏目前是走着昆曲一样的路。”因此，“客观上不是帮助了它向更高阶段的发展，而是促进了它的灭亡。”^[10]昆剧虽然也是雅化的产物，但它尚有文学以及文学化的表演可供欣赏，而在半殖民地半封建社会的畸形文化生态里，患有“文学贫困症”的京剧雅化的结果必然是只看“演员”的纯技艺乃至“色艺”性质的表演而不是看“戏”，必然要远离“和我们相近”的现实生活而脱离观众，必然会像昆剧那样在士大夫阶层解体之后就走向衰亡。这些批评振聋发聩，不会不引起梅兰芳的思考。看来，思考的结果是通向保持剧种特色、坚持剧种分工论的。

再次，在梅兰芳看来，形式是京剧吸引观众的重要的审美资源，是京剧得以存在的现实理由。“中国的观众除去要看剧中的故

事内容而外，更着重看表演。这因为故事内容是要通过人来表现的。……群众的爱好程度，往往取决于演员的技术。演员不但要从幼年受到正规训练，掌握所担任的角色的全部技术——程式——达到准确灵活的程度，还必须根据剧本所规定的情节，充分表达剧中人的思想、感情，以引起观众的共鸣。”^[7]这完全是一个搏击于京剧职业演出市场几十年的老艺人的经验之谈，它抓住了京剧观众的心理脉搏，也道出了京剧审美特征的重要方面。

中国人涌进京戏园子，主要欣赏什么？故事情节早已烂熟于心，思想内涵无非是千年一贯的忠孝仁义，没关系，最重要的是看有没有自己心仪的“角儿”。也就是说，他们对内容（演什么）并没有太多的兴趣，他们感兴趣的是不同演员对同一内容的不同风格的演绎（怎么演）。他们要欣赏的是“梅兰芳的样，程砚秋的唱，尚小云的棒，荀慧生的浪”之类，一言以蔽之，是演员的技术以及通过技术所传达的韵味、神气，是京剧的形式以及形式里的意味。这样，所谓京剧流派实际上是演员表演风格的流派，甚至就是唱腔风格的流派。在这种“看戏看角儿”的传统风习之下，每个演员都把追求精湛的演技、独特的风格作为自己制胜的法宝，许多演员也往往是靠“一招鲜，吃遍天”的。所以，在京剧里，内容往往是“新不如旧”，越是老戏越受欢迎，因为它只需要提供一个演员发挥演技的背景即可；形式则要“趋新求异”、“精益求精”，虽剑走偏锋、道由险怪亦有所不避。这样，一方面是形式和技术的高度发展，一方面则是思想和内容的极端贫乏，而形式和技术越完美越规范，对所表达的内容就越有选择性和排斥性。这种形式和技术上的僵化和封闭决定了它在思想内容上的单一和保守，决定了京剧艺术不可能跟

随时代同步发展。结果是，从积极的方面看，京剧成了一种仅凭形式就能给人以审美快感的“纯粹艺术”^[1]；从消极的方面看，京剧则成了一种表演和文学发展极不平衡的“畸形艺术”。总之，形式和技术成了京剧最主要的审美资源。

这种现象的存在，既是一种偶然——在中国戏剧发展史上，这是一种并不常见的甚至可说是绝无仅有现象；也是一种必然——它是中国封建社会发展到了烂熟状态之后在艺术上的必然反映，是京剧的先天性不足。京剧形成时期，正值满清王朝由盛转衰之际。极端专制主义的文化政策遏止任何新思想的产生，而作为一种民间艺术，形成中的京剧很难得到高层次的文化人的参与。为了求得生存，思想内容之不足必然要求在技术形式方面得到弥补。正如董健先生所指出的：“黑暗的时代，社会上通行的‘主流’戏剧多注重‘物质外壳’的营造而回避‘精神内涵’上的出新，着力于技术手段的改善而不顾思想水平的降低。……如中国的清朝末年（18世纪末叶至19世纪初叶），中国封建社会由盛到衰，文化上虽有不少官方‘盛事’（如集中大批文化人编纂典籍，完成了一些‘大工程’如《四库全书》、《皇朝通志》等），但整体文化状态是板结僵化的，而且思想控制严重，精神领域黑暗。在这一历史背景下兴起的京剧，要想上得‘君’之宠，下得‘民’之爱，它就必然偏于‘物质外壳’（主要是唱腔和表演）上的出新，讲究的是‘色艺’二字。于是，京剧一方面把中国传统戏曲的唱腔和表演艺术发展到烂熟的程度，一方面却使戏剧的文学性和思想内容大大‘贫困化’……以演员为中心的畸形发展，使文学成为表演艺术的可怜的奴婢和附庸。”^[2]

尽管如此，作为梨园子弟的梅兰芳不可

能置身于现实生存环境之外进行改革。相反地，他的改革只会顺应而绝不会拂逆京剧发展的惯性，选取一条追求技术精进的“艺术守成型”的道路。在争取技术与思想、形式与内容的同步发展上，他也有平衡得很好的时候；比如，在对传统剧目的整理、改编和移植的过程中，他就能兼顾表演的美化、思想的净化和剧情的合理化等诸多方面，这方面最典型的就是对《贵妃醉酒》、《宇宙锋》的整理了，此外还有改编的《木兰从军》、《抗金兵》，移植的《穆桂英挂帅》等都是成功的例子。但在二者不可得兼的情况下，他总是取技术而舍思想，先形式而后内容的；如他意识到时装新戏对表演技术有破坏后，很快就改弦更张了；而古装新戏的商业成功，主要就是靠扮相、歌舞等形式技术因素。所以，梅兰芳承认“形式与内容的不可分割，内容决定形式，‘移步必然换形’”不过是从一般道理上泛论之，他真正想说的是后面的：“并不是说一种内容只许一种形式、一种手法来表现”，即是说，如果表现某些题材会破坏京剧形式的话，就可以“换用”其它“形式”来表现。

三

以上分析了梅兰芳所以认为不能换京剧之“形”的理由，在于京剧是一门古典艺术、一个具有独特风格的剧种以及其技术形式在京剧审美里具有特殊地位等几个方面，并结合他的艺术生涯总结出了不必演现代戏、不可昆剧化、由形式来选择并决定内容等原则，那么在实际运作中他还有哪些值得总结的经验呢？我认为以下三点也是“梅兰芳模式”的题中之义。

其一，以演员为中心，与文人相结合。

演员是技术的载体，是形式的呈现者。既然技术、形式在京剧艺术中享有特殊的地

位，演员在京剧的诸多要素中也必然居于特殊的位置。事实上，京剧从形成之初起，就开始了以演员为中心的传统。京剧作为一种高度综合性的艺术，正是靠演员来实现的。一部京剧史实际上是一部京剧演员的历史。

梅兰芳顺应并强化了这一传统。与前辈艺人不同的是，梅兰芳及其同辈的京剧艺人都非常注意和文人打交道，并请文人参与到编剧、排演和评论等流程中来。许多著名演员，都有自己的“智囊团”；而有些传统文人，深谙京剧艺术的特点和规律，熟知各个演员的特长和风格，一旦侧身其中，还往往成为某一名角出奇制胜的“秘密武器”。当时，文人和演员之间的这种合作关系较为稳定的如：梅兰芳之于齐如山、许姬传，程砚秋之于罗瘿公、金晦庐，荀慧生之于陈墨香，尚小云之于金菊隐（清逸居士）等，而像翁偶虹这样的“国剧圣手”，则为许多名演员写过戏，还经常为中华戏曲学校的学生排戏。

这种现象，总的来说有利于京剧品味的提高，对京剧的发展是有好处的。比如，齐如山在指导梅兰芳进行京剧改革时，非常强调舞台表演的互动性和舞台效果的整体感（一如他们在《汾河湾》、《贵妃醉酒》的改编中所做的那样）。这实际上是在西方戏剧体系和中国昆剧体系的参照下，吸取它们的优长，突出自身的特点。这种改革使京剧从“抱肚子青衣”的阶段走了出来，开始注意表演艺术的全面发展；观众也开始从“听”戏而转向“看”戏；京剧从此真正成为一门综合性的舞台艺术。尽管齐如山为梅兰芳编排的许多古装新戏并不算得成功，但不可否认的是，梅兰芳演出的许多传统剧目正是在齐如山、许姬传等人的帮助下不断改进才成为“梅派”经典保留剧目的。

其二，以观众为指归，随时代而前进。

演员是要在市场中生存的，观众是市场的主体，而观众群的构成和趣味都会随着时代的发展而发生变化。这是每一个演员都要面对的现实。因此，演员对每一个新剧目的推出，每一个旧剧目的改革，都要采取小心谨慎的态度。即使从经验和理论上讲是符合京剧的审美原则的，也还要考虑观众的反应，接受观众的建议，赢得观众的批准。从梅兰芳身上我们可以看到，接受观众指导，贴近观众心理，顺应时代潮流，对他的成功起着至关重要的作用。齐如山最初就是以一个观众的身份给梅兰芳提建议的，后来梅兰芳在他的指导下，终于逐步成为一代艺术大师。而梅兰芳之所以能红遍全国，演技当然是一方面的原因，但和当时观众结构的变化也有很大关系。民国以后，大量的女性观众涌进了戏馆，逐渐使得青衣拥有了大量的观众，成为京剧舞台上最引人注目的行当^[5]。而梅兰芳正好躬逢其时。此外，从梅兰芳的演出剧目来看，传统剧目自然是从未间断，新编剧目则明显地有一个从时装新戏到古装新戏、从20世纪30年代的《抗金兵》到50年代的《穆桂英挂帅》的演变。这正体现了时代思潮和观众心理对梅兰芳的影响。梅兰芳的体会是：“演员是永远离不开观众的。观众的需要，随时代而变迁。演员在戏剧上的改革，一定要配合观众的需要来做，否则就是闭门造车，出了大门就行不通了。”^[5]所以，“我改戏不喜欢把一个流传很久而观众已经很熟悉了的老戏，一下子就大刀阔斧地改得面目全非，叫观众看了不像那出戏。这样做，观众是不容易接受的。我采用逐步修改的办法。等到积累了许多次的修改，实际上已经跟当年的老样子大不相同了，可是观众在我逐步修改的过程中，逐渐地也就看惯了。”^[7]这“逐步修改的办法”就是所谓的“移步”。因此，从某种意义上可以说，梅兰

芳的京剧改革之路是观众选择的结果。

但是，这并不意味着放弃京剧的本体性追求，去迎合观众的低级趣味，趋附时代的庸俗潮流。梅兰芳有的改革在商业上是成功的，但在艺术上并不成功，就证明了这一点。因此，一切还应以“不换形”为原则。梅兰芳的这种态度可从他对京剧舞台是否可以使用布景问题的思考中清楚地看到。尽管在话剧的影响下，许多京剧演出（如恶习海派）也纷纷追求写实布景，甚至一度票房不菲，但梅兰芳还是坚持布景的采用应以不破坏京剧的写意型演剧体系为原则。他认为，“整个分析起来，我看不仅是京剧，而是中国戏曲不宜于都用布景。”^[5]理由是，“京剧的虚拟动作和写实的布景，是有一定矛盾的，不必要的布景，或单纯追求生活真实的堆积，形成庞大臃肿的现状，最容易限制演员的表演动作。……京剧的表演艺术因为在没有布景的舞台上发展起来的，它充分借助于观众的想像力把舞蹈发展为不仅能抒情，而且还能表现人在各种不同环境——室内、室外、水上、陆地等的特殊动作，并且能表现人的内心世界。我们要给它增加新的东西，主要先要考虑它和表演体系有无矛盾，用布景不是完全不好，而要和表演特点做到调和。……现在我还使用布景的戏，只有一出《洛神》。这出戏，离开了布景就无法表演，因为在编剧时就设计了布景，它与表演艺术是密切结合着的。”^[7]

其三，以西方话剧为参照，突出京剧的特色与优势。

京剧改革的梅兰芳模式是在“五四”时期受了现代意识的批判之后逐渐形成的。在“五四”新文化运动期间，以京剧为代表的传统戏剧受到了胡适、傅斯年、周作人、钱玄同等新文化人的批判。“五四”落潮后，鲁迅、田汉等人继续这一批判立场。这些批

判的思想文化基础是现代启蒙主义思潮，因此，他们对戏剧的评价标准是以易卜生话剧为代表的西方现实主义戏剧。不可否认，在当时乃至今天的中国文化语境下，“他们总体的文化批判精神是伟大的”^[13]，但同时必须承认，他们因为对传统戏剧（主要是京剧）的美学体系的无知和无视而发表了许多偏激否定的观点，表现出一种民族虚无主义的态度。

梅兰芳等传统艺人当然也在批判之列。但他们当时并没有发表什么申辩和反对的意见，只是以自己的戏剧演出来回应各种批判，表明自己的态度。当时梅兰芳创演的几出时装新戏就受到了傅斯年等人的赞扬，以为是从旧戏到新剧的“过渡戏”。但如前所述，梅兰芳很快从维护京剧独特的表演体系出发，否定了这一做法，让傅斯年等人空欢喜了一场。这也说明，梅兰芳等人是想通过与话剧划清界限、强调京剧自身的特点、同时弥补自身明显的缺点（如文学性贫乏）来确认自身的价值，以便在文化市场上占有其应得的份额。

以后在梅兰芳两度访美、数度访苏，程砚秋出访欧洲等进一步的国际戏剧文化交流活动中，西方同行对中国戏剧给予了高度评价、热情赞扬乃至发自肺腑的艺术期待，他们有的说，“具有自己独特（特点）的民族戏剧或是具有可以构成这种戏剧的各种成分的共和国，不一定非要摹仿欧洲戏剧的范例不可。”^[14]有的说，“中国如果采用欧洲的布景以改良戏剧，无异于饮毒酒自杀，因为布景正是欧洲的缺点。”^[15]这无疑都强化了梅、程等人对京剧固有价值的认识及由此产生的信心的增强，而相对忽视了东西方对戏剧形态进行选择时的不同的文化背景，即，西方戏剧家是在经过了现实主义精神的洗礼之后，选择中国戏剧的独特表现手法作为现代

主义戏剧创作的借鉴和补充的，他们的思想文化的底色依然是充分现代的；但中国戏剧彼时尚未完全跨入现代的门槛，在这种背景下，“古典主义是政治专制的精神同伙”，^[16]过分地迷恋古典主义的“美丽残骸”，当然是不利于中国文化的现代化的。尽管梅、程等人在人生态度上都具有明确的进步倾向，也创演了一些具有时代精神的京剧，如《生死恨》、《荒山泪》等，但显然他们还是坚定地走在“移步不换形”的道路上。

结语

至此，我们可以对“移步不换形”——京剧改革的“梅兰芳模式”做如下概括：

它的总原则是，在保证京剧剧种特色前提下，充分地吸收、化用一切可能的思想内容与艺术形式，对京剧艺术进行渐进的逐步的改良，使之适应并满足时代审美的需要。

它的具体做法是，以艺人自身精湛的表

演艺术为主，与传统文人相结合，有选择地使用现代物质手段，在与西方话剧的参照中，继承、保持、突出并发扬自身艺术的特色与优势。

这一种改革模式有利于传统京剧艺术的技术保留，符合京剧这一历史悠久、遗产丰厚的剧种的实际，代表了许多有识之士特别是老艺人的心声。尽管在提出之初它的价值并没有得到充分的认识和公正的对待，但历史的发展却时时在证明它的合理性。

但是，这种改革模式发展到形式压倒内容以致排斥新的内容时，结果必然是使京剧远离现实，从一种大众的、通俗的、流行的艺术变为一种圈子的、高雅的、经典的艺术。尽管文学与表演的不平衡状态依然无法改变，但它终将以一种“纯粹艺术”的身份跻身于艺术的博物馆接受人们的瞻仰。

这是时代的选择，这是京剧的光荣，当然也是京剧在现代社会里的存在方式之一。

参考文献：

- [1] 张颂甲. “移步”而不“换形” 梅兰芳谈旧剧改革 [N]. 进步日报, 1949-11-03.
- [2] 张颂甲. 向旧剧改革前途迈进 [N]. 进步日报, 1949-11-30.
- [3] 吴小如. 试论“移步不换形” [J]. 艺坛 (壹). 武汉: 武汉出版社, 2001.
- [4] 董健. 论田汉的编剧艺术 [J]. 剧本, 1998 (12).
- [5] 梅兰芳. 梅兰芳全集·舞台生活四十年 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2001.
- [6] 蒋锡武. 京剧精神 [M]. 武汉: 湖北教育出版社, 1997.
- [7] 梅兰芳. 梅兰芳全集·梅兰芳戏剧散论 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2001.
- [8] 梅兰芳首倡皮黄昆曲化 [A]. 中国戏剧, 武德 报社民众丛书, 1939.
- [9] 鲁迅. 略论梅兰芳及其他 [A]. 翁思再. 京剧丛谈百年录. 石家庄: 河北教育出版社, 1999.
- [10] 田汉. 田汉全集 (17) [C]. 石家庄: 花山文艺出版社, 2001.
- [11] 余上沅. 国剧 [A]. 余上沅研究专集. 上海: 上海交大出版社, 1992.
- [12] 董健. 戏剧艺术十五讲 [M]. 北京: 北京大学出版社 (待刊本).
- [13] 董健. 现代意识与民族戏曲 [J]. 戏曲研究 (60).
- [14] 【苏联】特烈杰亚柯夫. 在一九三五年莫斯科讨论会上的发言 [A]. 翁思再. 京剧丛谈百年录 [C]. 石家庄: 河北教育出版社, 1999.

(下转第 155 页)

资本主义工商业的发展成为沿海开埠城市吸纳人口就业的重要途径。但是，近代北京的工业却非常落后，直至解放初，北京城市仍然是一个封建消费性城市。因此，在没有其他途径可以就业的情况下，拉人力车便成为众多下层贫民的必然选择。在车夫的来源构成上，由于北京是一个传统消费性中心城市，而且近代以来北京城市的早期现代化进程又异常缓慢，因而近代北京城市的人力车夫始终都主要是以本城市人口为主。

近代北京的人力车夫普遍以租拉车行的车为主，拥有自己车的不过“百之一二”。车租也按车况不同而各异。在收入方面，与

其他工厂工人或商店店员、学徒都不同的是，车夫的收入非常不固定，每日的收入都有所不同。其收入的高低全凭生意的好坏，因而出入非常大，如果说工人、店员、学徒之类挣多挣少每天都有所收入的话，那么，一个运气不好的车夫则可能因生意不好拉了一天车反倒亏本。但是，成日在大街上奔波的北京人力车夫的工作却是至为艰辛而又十分悲惨的。

就车夫的生活而言，由于车夫收入非常有限，在车夫家庭人口相对较多的情况下，车夫的生活水平非常低。据统计，20年代末北平人力车夫家庭生活水平不

仅低于其他一般工人、手工业者家庭，甚至低于许多农民家庭。车夫家庭收不抵支是非常普遍的。据调查，在1924年时，北平人力车夫家庭每月收入11.03元，而与此同时，其家庭的支出则是14.25元，其收支不抵额为3.22元，占其收入总数之29.19%。相較而言，单身人力车夫生活虽然相对较好，但由于“光阴多消磨于不正当之场合”，其生活也是非常艰辛的。

1949年以后，随着人力车逐渐退出历史舞台，作为一种新旧时代交替之际的职业，人力车夫也逐渐成为历史的名词。（《历史档案》2003年第1期）

（责任编辑：赫晓琳）

（上接第139页）

[15] 程砚秋. 赴欧考察戏曲音乐报告书 [A]. 程砚秋文集 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959.

[16] 赫伯特·里德. 古典主义与压抑 [A]. 马尔库塞, 审美之维 [M]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2001.

Stepping but not Transfiguring ——On Mei Lanfang's Pattern of Beijing Opera reformation

Abstract: Mei Lanfang made a way for the existing and developing of traditional Beijing Opera in modern society in his whole life. This paper discusses Mei Lanfang's idea on Beijing Opera's Reformation, "Stepping but not Transfiguring", and calls it as Mei Langfang's Pattern.

Keywords: Beijing Opera reformation; Mei Lanfang's Pattern; Stepping; Transfiguring

（责任编辑：赫晓琳）