

《贵妃醉酒》与戏曲表演美学的诞生

文 / 马艳会

摘要：《贵妃醉酒》是梅派经典代表剧目之一，这出戏源于清朝乾隆时期花部的地方戏《醉杨妃》，经过历代不断地编演，最终在京剧表演艺术家梅兰芳的加工点缀、精雕细刻之下，成为京剧史上一部经典之作。梅兰芳的表演之所以能够赢得巨大的成功，说明戏曲旦行的含蓄之美不仅是一种美的形态，同时还是一种美的意味，当将形式中的意味真正地传达出来的时候，这种美才能达到极致。

关键词：京剧；梅兰芳；《贵妃醉酒》；表演美学

中国古代戏曲在历经了将近千年的发展历程之后，内部产生了诸多的变革因素。文化心理的变迁、欣赏趣味的转变、新观众群体的兴起等因素共同汇集起来，最终促成了“花雅之争”的出现。一个更为侧重舞台呈现，更加具有程式化美感，更绚烂多姿的新的剧种——京剧应运而生。

“花雅之争”是对清中期花部兴盛与雅部衰落的整个历史发展过程的概括。实际上在这整个过程中又分为三个阶段，分别发生于乾隆初年、乾隆四十四年和乾隆五十五年。第一个阶段是由弋阳腔演变而来的京腔与昆曲的较量，最终以京腔被招入宫廷雅化而告终；第二个阶段为秦腔演员魏长生入京，因其技压京城六大戏班一时无两，带动了秦腔在北京的盛行，最终却因清政府的强行禁演，被迫离京，转战于扬州等地；第三个阶段为以高朗亭为首的三庆班进京，在北京逐渐站稳脚跟后开始与昆曲、秦腔、京腔等剧种磨啮融合，并通过与楚声汉调的交融互补，京剧最终形成。

京剧在兼善了其他剧种的悠长上，逐渐形成了自己兼容并包而又极具特色的审美品格。当然这与京剧发展过程中几代京剧艺术的实践者的辛勤探索与艺术大师的杰出贡献密不可分。京剧在诞生初期，以老生为重，先后出现了老生“前三鼎甲”“后三鼎甲”等一批优秀的老生演员。随着京剧对表演艺术审美形式的进一步开凿，京剧中的花脸、武生、丑角、旦脚开始崭露头角，其中尤以旦行最为突出，一时形成了京剧舞台上“生旦并重”的时代特征。

京剧旦行的成立与王瑶卿先生的艺术实践息息相关。有感于青衣“抱着肚子”式的单一表演，王瑶卿首创“花衫”行。正如梅兰芳先生在《舞台生活四十年》中所说：“青衣、花旦两工，界限是划分得相当严格的。花旦的重点在表情身段、科诨。服

装色彩也趋向于夸张、绚烂。这种脚色在旧戏里代表着活泼、浪漫的女性。花旦的台步、动作与青衣是有显著的区别的”“青衣专重唱工，对于表情、身段，是不太讲究的。面部表情，大多冷若冰霜。出场时必须采取抱肚子身段，一手下垂，一手置于腹部，稳步前进，不许倾斜。这种角色在旧剧里代表严肃、稳重，是典型的正派女性。因此这一类的人物，出现在舞台上，观众对他的要求，只是唱功。而不注重他的动作表情，形成了重听而不重看的习惯……一直到清末末年才起了变化。首先突破这一藩篱的是王瑶卿先生，他注意到表情与动作，演技方面才有了新的发展。”王瑶卿先生专擅而又多能，熟悉旦行各个类别的表演技艺。而且他不仅在唱工上有着清俊流丽的特点，做工与武打也稳中求变，因此善于从唱念做打的各个方面塑造完善人物。它所饰演的人物如《能仁寺》中的十三妹、《花木兰》中的花木兰、《穆柯寨》中的穆桂英、《棋盘山》中的窦仙童，从其人物属性上看，都不能归入青衣行当的人物谱系当中去。但是，对于这些人物的塑造却不能忽视她们丰富的内在情感。因此，多种表现手段的使用，多种行当审美内容的重组成为塑造这些人物的一个先决条件。加之王瑶卿长期与谭鑫培合作，受他的影响，锐意改革，“花衫”的创立也就成为了一种必然。从王瑶卿先生的艺术实践中，我们不难发现个性气质与行当属性、技艺专长与人物塑造的内在要求共同促生出了一个京剧旦行的新局面。而“花衫”的出现对于旦行的发展有着极为重要的意义，既打破了青衣正旦的传统地位，为人物塑造与表演技艺的相互生发提供了可能，也为“四大名旦”时期的生旦并重打下了坚实基础。

在王瑶卿之后，京剧“四大名旦”梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生的出现进一步推动了旦行表演的发展。在程式化技艺

的不断探索当中，他们结合自身的气质与专长，呈现出了不同的表演特色。同时他们也在与其他艺人、剧作家、戏曲鉴赏家的不断合作中交互影响，形成了各自同声和气的艺术团体以及极富个性化特征的艺术流派。在这之中，以梅兰芳为核心的艺术团体“梅党”或艺术流派“梅派”最富代表性。

梅兰芳，名澜，字畹华，“兰芳”为其艺名。梅兰芳出生于梨园世家，祖父梅巧龄为“同光名伶十三绝之一”，大伯梅雨田为谭鑫培琴师，其父梅竹芬亦为京剧名角。梅兰芳幼年失怙，为生活所迫流落于云和堂私寓，八岁开始学戏，九岁拜旦行名家吴菱仙为师。吴菱仙感于梅巧龄之恩，对梅兰芳极为照顾。加之梅兰芳勤于修习，自十岁登台，便很快成名立万，成为继谭鑫培后的又一位“伶界大王”。

《贵妃醉酒》是梅派经典代表剧目之一，这出戏源于清朝乾隆时期花部的地方戏《醉杨妃》，经过历代不断地编演，最终在京剧表演艺术家梅兰芳的加工点缀、精雕细刻之下，成为京剧史上的一部经典之作。该段选取的是帝妃爱情故事中的一个典型片段，唐明皇命宠妃杨玉环在百花亭设宴，相约前去赏花饮酒，杨贵妃满心欢喜地等待着唐明皇的到来，最后却等来他转驾西宫的消息。杨玉环又羞又恼，心中万般愁绪难以排遣，于是命高力士、裴力士二人添杯把盏，最终酒不醉人人自醉，带着醋意和恨意怅然回宫。李隆基移驾西宫，贵妃又怨又妒，借酒消愁，《贵妃醉酒》着重刻画了宠妃杨玉环失意时生动而唯美的醉酒形象，梅兰芳先生边“歌”边“舞”，用舞蹈化的身段和优美的表演技巧把杨贵妃内心的苦闷和嫉妒诠释得恰到好处，在观众心中留下了一个哀婉孤独而又美丽多情的女性形象，深受广大戏曲观众的喜爱！

《贵妃醉酒》这出戏没有什么曲折的故事情节，更没有激烈紧张的戏剧矛盾和冲突，主要描写杨贵妃被唐明皇爽约后内心嫉妒失望与孤独寂寞难以排遣的郁闷情绪。全剧有大段的身段表演，梅兰芳先生通过“手眼身法步”这五法把杨贵妃的人物身份、性格和复杂的内心情绪表达得真实而又具有艺术美。其中，当杨贵妃从高、裴二力士处得知“万岁爷驾转西宫啦！”的消息后，梅兰芳先生先从人物表情上做了处理，表现了杨贵妃听到这一消息时的惊讶，然后又通过戏曲服装的水袖，做出了一个甩袖的身段后转身，表现杨贵妃猜想到其中缘由之后的羞愤与无奈，一句“且自由他”四个字把杨玉环表面装作无所谓内心却苦闷不堪的复杂情绪表露无遗，更从侧面烘托了杨玉环多情的性格和作为帝王妃所要承受的失望和孤独，这一甩袖和这一句念白配合的相得益彰、十分到位。

《贵妃醉酒》中有很多身段表演虽然没有念白，但只是这些舞蹈化的动作就能把杨贵妃内心嫉妒、苦闷、哀怨、多



梅兰芳在《贵妃醉酒》中的卧鱼动作



梅兰芳1956年演出《贵妃醉酒》剧照

情的情绪传达给了观众。梅兰芳先生在《贵妃醉酒》这出戏中一共有三次饮酒的动作：第一次还保持着贵妃该有的仪态和礼仪，饮酒时用扇子作为遮挡；第二次饮酒时，内心的委屈已让她顾不得许多，把酒在众人面前慢慢地饮尽；第三次饮酒时，积郁在内心的不满让她端起酒杯一仰而尽。从掩袖而饮到随意而饮，不仅表现了杨玉环内心苦闷情绪的一个递进过程，以及她酒过三杯后的醉态之美，而且也把她对唐明皇爽约的不满和无奈之情用程式化的动作和身段语言表现到了极致。另外，表演大师梅兰芳在过去单纯闻花的卧鱼动作的基础上，增加了看花、拢花、攀花枝、掐花一系列身段表演，通过这些戏曲特有的艺术语言和舞蹈动作，塑造了杨贵妃这个内心复杂而又真实的栩栩如生的醉美人形象。

《贵妃醉酒》是京剧一出很重要的做工戏，梅兰芳先生逐字逐句，由唱词到舞蹈动作精心排演，通过直接或间接的方式表达了贵妃的怨妒情绪。《贵妃醉酒》这出戏的经典之处就在于并不是用大段的唱词和念白来呈现杨玉环内心的苦闷孤独，而是用一些被艺术化和程式化的身段表演来向观众传达杨玉环作为帝王妃被爽约后既伤感又嫉妒、既委屈又无奈、既佯装不在意又渴望被宠幸的矛盾愁绪。



《贵妃醉酒》 衔杯



史依弘饰杨玉环 闻花动作

梅先生在《贵妃醉酒》中展现了衔杯、闻花、卧鱼、醉步、扇舞等很多难度很大的繁重身段，丰富了表演，增强了艺术的美感和真实性，充分演绎了中国传统戏曲“无声不歌，无动不舞”的艺术特点。

京剧发展至梅兰芳时期，艺术的本体化达到了新的高峰。这里所谓艺术本体化，指的就是以对戏曲的表演形式，包括对唱、念、做、打以及扮相等各个方面表演技艺的欣赏为旨归，将对表演艺术的欣赏看成戏曲欣赏的根本。梅兰芳的很多剧目故事冲突并不激烈，有的甚至缺乏戏剧故事，只是一些抒情片段，但这并不影响演出效果。相反，恰恰就是这样的剧目成了梅派艺术的杰出代表，如《天女散花》《贵妃醉酒》《嫦娥奔月》等，赢得了观众的衷心喜爱，在京剧史上也有着崇高的地位。这种艺术本体化决非是艺术上的形式主义，而是中国戏曲按照其自身规律发展的逻辑的结果。可以说，戏曲的表演形式绝不是空洞的单纯的形式，而是积淀了极其丰厚的历史文化内容。因此，戏曲艺术的本体化实质上是以更加精粹

的艺术形式来更加生动深刻地表现戏曲的内容，是戏曲形式与内容在新的高度上的契合与统一。这种内容与形式的高度契合统一可以说是超越了细节的真实，通过营造意境而直达文化的真实、心灵的真实，充分表现了中国戏曲的“诗化”特征。戏曲的“诗化”特征使戏曲超出戏曲故事的限定，冲破了叙事文学以细节和情节表现文化心灵真实的束缚，直接诉诸人的心灵的最深处。“在梅兰芳先生的表演艺术臻于化境的过程中，戏剧故事、矛盾冲突、人物性格、甚至唱词、音乐都仿佛成为了赘余，仅仅是一个程式动作，一瞬微笑回眸，一次轻舒广袖，一声忧怀轻叹，所产生的美感就足以震慑观众，这种美感是需要以诗性的感悟来体会和欣赏的。”

梅兰芳的表演之所以能够赢得巨大的成功，说明戏曲旦行的含蓄之美不仅是一种美的形态，同时还是一种美的意味，当将形式中的意味真正地传达出来的时候，这种美才能达到极致。这也说明了旦行在营造戏曲意境中的地位和作用，并在一定意义上诠释着戏曲的基本属性。因而，从这一层面上说，“梅兰芳”的出现恰好是中国戏曲表演美学的结晶，也是中国戏曲发展到一个艺术高峰所孕育的精致典范。此外值得一提的是，梅兰芳大师的戏曲表演艺术不仅是中国戏曲表演美学的圭臬，他更是凭借着对“真善美”的追求成为世界戏剧舞台上最为耀眼的一颗明珠，并最终成为世界三大戏剧表演体系之一。当然不论是“斯坦尼斯拉夫斯基体系”还是“布莱希特戏剧”，以及梅兰芳的表演艺术都是在民族文化的积淀中逐渐形成的，在艺术的相互学习与交融中变得更为完善，也更为鲜明！

一位当代学者在观赏过《贵妃醉酒》之后，感叹道：“当我们在注目着梅氏的耀眼光辉时，似乎忘却了梅氏背后的那一片丰饶美景，那虽然是天才的创造，却也是历史给予的美。当这位贵妇人只是一颦或一笑，似乎便是我们得以管窥奥妙的机缘。”

参考文献：

- [1]许姬传，许源末.忆艺术大师梅兰芳[M].北京：中国戏剧出版社，1986.
- [2]冷鑫.“移步不换形”正成为戏曲发展通途[N].辽宁日报，2015-12-02(13).
- [3]叶晓丽.醉里芙蓉风摆柳，谁舞霓裳袖——论《贵妃醉酒》的艺术特色[J].艺苑，2007(10):24-25.
- [4]王菊艳，张海燕.《长生殿》中嫉妒情节的心理学研究——兼及京剧《贵妃醉酒》有关情节[J].嘉兴学院学报，2013(5):55-61.

作者简介：马艳会，中国艺术研究院戏剧戏曲系戏曲美学方向硕士研究生。

编辑：刘贵增