

一首作品有不同的处理方法和表现手法。笔者将现有的三种音响资料进行了对比赏析。

1、在速度上,《儿童版》较慢,全曲为2分23秒,速度变化较少,而《布伦德版》和《曲式版》较快,时间分别为1分41秒和1分38秒,速度变化丰富细腻。2、在力度的处理上,《布伦德版》更为独特,将第二插部处理为弱奏。3、在踏板上《儿童版》使用谨慎,大致同《名曲版》的标记;《布伦德版》踏板使用最频繁、最丰富,甚至在第一插部也大胆的用上了踏板。《曲式版》的踏板运用较《儿童版》丰富,但较《布伦德版》少。4、在第二插部后面的经过句处理上,《儿童版》较慢,无多大强弱变化,而《布伦德版》速度较快,并有渐快,渐慢的变化。而《曲式版》速度更快,力度较强。5、从音乐气质上讲,《儿童版》显得温文尔雅,十分内秀。但略显呆板。《布伦德版》的音乐更具迷人的浪漫气质,听起来更具“贝多芬”化。而《曲式版》比前两者更加热情、大方,呈现给观众的是另一幅“爱丽丝”的面孔。通过对比,虽然三种音响资料在速度、力度、踏板等方面有着不同的处理方法,但从整体上看,三种版本都忠实于作品最初的风格,并体现出了作曲家本身的意图。

众所公认,贝多芬是一位音乐史上承前启后的大师,一位天才的作曲家,他“集古典之大成,开浪漫之先河”,他性格急躁、直率且桀骜不羁。那么此曲应是立足古典还是多些浪漫呢?另一方面,贝多芬在创作此曲时是以音乐描绘“爱丽丝”形象为主,还是更侧重抒发对爱丽丝的浪漫情怀呢?贝多芬心目中,爱

丽丝是具有古典的美,还是更具浪漫的气质呢?这些问题,应该说才是最终演绎出符合“贝多芬”心中的爱丽丝之关键所在,然而犹如文中开始所述,史无详细记载,难以找到标准答案。也许正因如此,才使得这首作品且给予了后来人足够大的二度创作空间,以致出现如此多的版本及各具风采的“爱丽丝”形象。

其实,此曲表现出来的作品二度创作的疑惑,可以说是一个极其普遍的问题。我们在对一首作品进行演绎时,既要研究和对比不同版本的乐谱,更重要的是要仔细研究和分析作品的创作背景、作曲家的创作风格、艺术特色以及作品所要表达的主要内容,在准确把握作品的基本风格和主题思想的基础之上,在具体的演绎过程中,可以有不同的处理手法,“仁者见仁、智者见智”,塑造出令人信服同时又颇具个性的音乐形象。

参考文献:

1. 赵晓生.《钢琴演奏之道》长沙.湖南教育出版社 2003
2. 【苏】涅高兹《论钢琴表演艺术》北京.人民音乐出版社 1987.
3. 沃尔甘夫 裴苏著.黄家忻译.莫扎特和贝多芬延音踏板技法比较.钢琴艺术 2001
4. 冯川编译.《世界钢琴大师自述》.北京.中国民族摄影艺术出版社. 1998
5. 【美】Patricia Fallows-Hammond 编著.冯丹 姚纯青译.《钢琴艺术三百年》西南师范大学出版社.1998

崔乾高: 绵阳师范学院音乐学院

责任编辑: 霍明宇

试论梅兰芳的戏曲理论贡献

王 岩

梅兰芳以其精湛的表演艺术形式,被世人尊称为“梅派”,同时被视为二十世纪中国京剧史上的一座丰碑。梅兰芳的贡献不仅仅局限于表演实践领域,他从多年的表演经验中探索、总结、归纳出许多表演心得、体会和重要论述,大部分集中于梅兰芳叙述,许姬传、

朱家溍等人记录的《舞台生活四十年》和梅兰芳本人所著的《梅兰芳文集》。在这一方面,学术界有过一些理论著作,但多是用传记的方式来记录梅兰芳的从艺生涯,其表演方面的贡献居于主要的位置,而对其戏曲理论方面的贡献则多是附带谈到,涉及甚少。这方

面的著作除上面谈到的《舞台生活四十年》，还有李伶伶著的《梅兰芳全传》、任明耀著的《京剧奇葩四大名旦》、李仲明著的《梅兰芳的梅风兰韵》、成喻明的《梅兰芳画传》、李仲明和谭秀英著的《梅兰芳》以及梅兰芳著、梅绍武、梅卫东编写的《梅兰芳自述》等，其中值得提及并加以关注的是徐城北先生的《梅兰芳三部曲》，这些著作将梅兰芳的艺术成就以及梅兰芳现象置于二十世纪的时代背景和文化背景之中，分析其身上所具有的进步意义。但是由于大部分篇目用于记录梅兰芳的艺术经历，在艺术理论方面的关注较少。

而另外一些专门研究梅兰芳艺术理论贡献的文章，大多只研究其某一个方面的理论，比如宁殿弼的《梅兰芳改革京剧的艺术理论概观》、葛士良的《梅兰芳戏曲教育思想初探》、刘厚生的《梅兰芳演剧思想探索之一要善于辨别精粗美丑》、骆正的《梅兰芳与戏曲表演心理学》等篇目，未能对梅兰芳的艺术理论进行系统的阐述。

笔者试图通过对这些资料的综合分析，将梅兰芳在戏曲理论方面的贡献梳理为有关戏曲本质的论述、有关戏曲表导演的论述、有关戏曲演员培养的论述、有关传统戏的改革和移植的论述以及有关戏曲观演关系的论述五个方面，在下文中进行详细阐释。

一、梅兰芳有关戏曲本质的论述

（一）不宜布景

在《关于表演艺术的讲话》一文中，梅兰芳首先谈到“戏曲是一种综合性的艺术，包含着剧本、音乐、化装、服装、道具、布景等等因素。”他认为每个方面都很重要，并在《和河北跃进团学生谈学戏》和《与西安戏曲界谈艺》两篇文章中分别具体谈到了化妆和布景两方面的认识。梅兰芳的这一观点恰恰切中了京剧表演重写意的核心美学思想。梅兰芳在四十多年的舞台生活中，用布景占了比较长的一段时间，可是经过不断探索和观众的反馈，他认识到布景并没有给表演增色，反而可能是累赘或者影响表演。

（二）“在一定范围内是允许你自由活动的”^[1]

梅兰芳在《和河北跃进团学生谈学戏》一文中谈到戏曲表演程式和规律的理论。他认为：

戏曲艺术有着它自己的一套表演程式和规律，我们首先要掌握了这个程式和规律，配合着剧中人的情

感，灵活运用……换句话说，在一定范围内是允许你自由活动的，最紧要的是要跟戏紧密结合才行。^[2]

梅兰芳的这个理论是1935年在苏联演出时听到斯坦尼斯拉夫斯基对中国戏曲的评价而阐发的。斯氏认为中国戏曲表演是“有规则的自由动作”^[3]。梅兰芳的这一理论说出了一点与众不同之处，他说戏曲虽有程式性的特点，可是我们却常常忽视了戏曲在程式性的同时还具有其灵活性。它是可以在固定的程式范围内有自己的发挥创造的。

（三）“使观众有一种‘适度感’”^[4]

梅兰芳在观看日本歌舞伎时有了感触，在《再谈日本歌舞伎》一文中提出了戏曲舞台表演应是日常生活的艺术加工，给观众“适度感”的观点。这一观点虽然是对日本歌舞伎的感受，但它启发了梅兰芳对戏曲艺术的思索。这也就是我们经常评价梅兰芳的表演艺术时所说的中和之美，不温不火，达到化境。

二、梅兰芳有关戏曲表导演的论述

（一）“导演和演员之间的相互启发”^[5]

关于戏曲演出中导演所起作用的问题。梅兰芳以自己多年的演出经验作为参照，认为导演制度有利于把握全剧，设计总体构思，有利于演员体会角色。同时他又提出在尊重导演意见的同时，要发挥演员的主观能动性。因为在塑造角色方面，演员毕竟有更加丰富的演出实践和舞台经验，在处理细微的表演问题时，应该有自己独到之处。这种群策群力，重视导演，又强调演员重要性的见解，对于我们今天的戏曲剧目创作依然有着十分重要的借鉴意义。

（二）体会角色在不同情节中的情绪

梅兰芳关于角色塑造方面的经验，以《宇宙锋》为例进行总结，梅兰芳在《与西安戏剧界谈艺》中把《修本》里赵女的心情，分为三个层次：先是抱着满腹怨恨来见赵高；等赵高接受了她的请求，愿意为她修本，马上又转忧为喜；再听到赵高要把她送进宫去，这时候就掀起了她压不住的心头愤怒，紧跟着从三个“叫头”开始来进行这一场尖锐的斗争。这三次“叫头”里的话白分量不同，又要用不同的情绪来表演。第一次只是听到她要被选进宫去的消息；第二次是父命的威逼；第三次是圣旨的压迫。一次比一次沉重，压力

愈大,她的内心反抗力就愈加强烈。通过对所演的人物进行深入的分析,对其不同时期的不同感情划分层次,不断体会角色在不同情节中的情绪是梅兰芳获得成功的重要原因,也是梅兰芳留给后人的宝贵经验。

(三)“创造现代人物,也必须继承传统”^[6]

梅兰芳在观看了几出比较成功的现代戏,如《梁秋燕》、《朝阳沟》、《刘胡兰》、《三里湾》之后有了感触,专门撰文《运用传统技巧刻画现代人物——从〈梁秋燕〉谈到现代戏的表演》来阐述自己观点。梅兰芳在文中回答了如何塑造现代人物的问题,认为现代戏同样应以传统戏的技巧为依托,同时要体会感受现代生活,创造新程式。

三、梅兰芳有关戏曲演员培养的论述

(一)“记述舞台艺术的重要性”^[7]

由梅兰芳叙述、他的秘书许姬传记录的《舞台生活四十年》是一个很好的典范。梅兰芳在《重视舞台艺术生活的文字纪录工作》中详细介绍了这本书的情况,我们现在看到的三集《舞台生活四十年》已经达到了这个最初的写作目的。该书以梅兰芳自己的从艺生涯为主线,同时介绍了梅兰芳的多位同为梨园名宿的戏曲老师和曾经和梅兰芳合作过的包括谭鑫培、余叔岩、杨小楼梨园名家,对梅兰芳的多出代表剧目如《宇宙锋》、《游园惊梦》、《霸王别姬》、《贵妃醉酒》等都进行了极其详细的叙述。全书图文并茂,许多珍贵的照片为我们展现了当时梅兰芳排戏演戏的真实情况。在《漫谈运用戏曲资料与培养下一代》中,梅兰芳就从戏曲照片、唱片和文字等不同方面提醒后来的戏曲研究者要注重戏曲资料的保存。

(二)“幼功扎实”、“舞台实践”、“多看前辈们的表演”^[8]

这一方面是梅兰芳在演员培养方面的具体经验,他在《赣湘鄂旅行演出手记》中明确提出自己三大经验。第一,幼工结实。先从传统的优秀剧目学起,因为传统剧目都是经过许多前辈们精心的创造和加工,都能够替青年演员在表演技巧方面打下良好的基础。在这里他强调幼年学戏,虽然是要什么都学,但一开始不要“行当”学的太多,因为多了,每样都不能深。他认为学一个派别应该深入研究,发挥使透,同时根

据自己的特长,吸取名家的优点为自己所用。第二是要靠舞台实践。这一点梅兰芳从学戏开始就坚持舞台实践,一生除去抗战时期,常年坚持舞台表演。这为他赢得了观众的喜爱,也给他的表演留下了丰富经验。第三就是看戏,多看前辈的表演。这一方面梅兰芳强调要学会辨认精粗美丑。对于观摩同行演员之外,还应当细细的观察隔行的角色演戏,来扩大自己眼界。对于外国戏更是练眼力的好机会,因为对一个完全生疏的剧种,更要虚心看下去,一定会发现它的优缺点。除了看戏还要注意平时的日常生活,吸取生活中的优美元素。

四、梅兰芳有关传统戏的改革和移植的论述

(一)“移步而不换形”^[9]

梅兰芳“移步不换形”的理论,正是他数十年演艺经验的总结。辛亥革命后,为适应时代的变化,他接二连三地赶排了五出针砭时弊、反映现实的时装新戏《孽海波澜》、《邓霞姑》、《一缕麻》、《宦海潮》、《童女斩蛇》。这是他顺应时代、锐意改革的主要表现。然而,他在实践中发现,内容易改,形难变。换句话说,传统京剧形式很难适应新的内容。另外,他还发现演反映现实的戏时,服装和动作都要随之改变,如此,成套的锣鼓点、曲牌便无用武之地了。京剧艺术所固有的唱、念、做、打在演现实戏时都不能淋漓尽致地得以发挥。梅兰芳之所以很快放弃排演时装新戏,原因就在于他无法解决内容与形式的矛盾。紧接着时装新戏之后,梅兰芳排演了《洛神》、《嫦娥奔月》、《天女散花》、《黛玉葬花》、《麻姑献寿》、《太真外传》、《俊袭人》、《廉锦枫》等古装新戏。之所以称其为“古装新戏”,是因为这些戏无论在服装、化妆方面,还是在音乐、伴奏方面,较之传统京戏都有很大的创新。然而,无论如何变化,梅兰芳始终遵循一条,那就是绝不背离京剧的艺术规律。

(二)短时间内演完,线索不宜太多

梅兰芳改革的具体经验中,有一条就是戏曲故事要在短时间内演完,情节尽管可以曲折,但线索不宜太多。最初,梅先生改编的全本《宇宙锋》要演四个钟头,后来他把故事重新整理一下,放弃了赵高篡位的情节,专写一个权奸为了自己的专横弄权,不惜牺

牲他的亲生女儿的故事。这就是我们最终看到的梅兰芳所演的《宇宙锋》。可见一出戏要修改完善，绝不是一次之功，而是经过了无数次的打磨。

（三）根据本剧种的风格，“反对生搬硬套”^[10]

梅兰芳在剧种移植方面的观点持开放态度。梅兰芳的《穆桂英挂帅》，就是移植于豫剧的同名剧目，在梅兰芳以前，豫剧名家马金凤已经使穆桂英的角色活灵活现、深入人心。在豫剧的末一场里，穆桂英有几十句唱词，台下听得很痛快，可是放在京剧里，就不能这样安排。所以梅兰芳在此处只唱了八句【原板】，这就是风格不同的关系。

五、梅兰芳有关戏曲观演关系的论述

（一）“既是‘宣传队’，又是‘武装别动队’”^[11]

梅兰芳在《戏剧界参加辛亥革命的几件事》中阐述了戏剧有助于感召人激励人的作用的观点。他说：

在参加革命的过程中，他们（田际云、刘艺舟、王钟声等戏曲界人士）既是‘宣传队’，又是‘武装别动队’。他们除了用手枪炸弹和敌人作战之外，还以自身特有的艺术武器——戏剧——来武装群众的头脑。

[12]

而且，梅兰芳在抗日战争期间排演了《抗金兵》《生死恨》两出戏，都是激励人们团结起来，抵御外侮的剧目。可见，梅兰芳懂得用戏剧武器去感染观众，起到积极的作用。

（二）“不能依靠商业化的噱头号召观众”^[13]

在戏曲界，戏曲班社之间的不同风格和戏园之间的竞争，催生了戏曲表演的商业性特征，为了追求商业利益，名角儿挑班的班社和各大戏园都在采取各种方式争取观众。面对这种情况，一部分演员精研技艺，编演新剧吸引观众，而另一部分演员则追求噱头，或者迎合观众低俗的审美取向。对于这个问题，梅兰芳认为吸引观众要靠艺术上的锻炼和进修，如果是追求噱头，华而不实，只能是一时的哗众取宠，却难以在舞台上长久立足。只有在与其他剧团、其他剧种的相互竞争的过程中编演新剧，追求艺术上的精进，这不仅是演员的本分，也是演员的社会责任所在。

（三）表演要让观众接受

梅兰芳丰富的舞台生活也给予了他更多接触观众

的机会，解放前他就曾在祖国各地表演。解放以后，他更是在各地巡回演出，到过京、津、沪、汉与几个工业区如石家庄、无锡及东北八个城市，又参加了鞍钢三大工程的开工典礼，同时，还光荣地参加了赴朝鲜慰问中国人民志愿军和朝鲜人民军的工作，后来，又到华南慰问中国人民解放军。他的足迹遍及大江南北，接触到了最普通最底层的观众群体，这也为他更好的服务群众，表演观众喜闻乐见的戏曲剧目打下了基础。梅兰芳不仅热爱他的观众，关心他的观众，而且非常注意让观众接受自己的表演。

上面举过的“移步不换形”的例子，既是梅兰芳戏曲改革的观点，也是梅兰芳在观演关系方面的观点。他认为戏曲改革不能一下子将传统剧目改得面目全非，就是考虑到了观众的感受。因为一出观众耳熟能详的传统剧目一下子换了个演法，观众心里自然无法接受，这出戏的改革工作也就被迫宣告失败。相反，梅兰芳在改革《贵妃醉酒》这类观众喜爱的传统剧目时，总是小心谨慎的进行雕琢和修缮，在他表演的不同时期，都有不同程度的修改，拿梅兰芳晚年所演的《贵妃醉酒》与早年的表演相比有很多不同，可是观众在不断观赏的过程中已经慢慢适应了这些变化，就不会有不舒服的感觉。

六、结语

以上就是笔者对梅兰芳戏曲理论贡献的粗略梳理，从这些具体的论述中，我们又可以得出梅兰芳戏曲理论自身的特点。

首先，梅兰芳的戏曲理论具有鲜明的实践性。梅兰芳的戏曲理论来源于其几十年的舞台实践，不是照本宣科，也不是主观臆造。这些理论建树源于梅兰芳亲身的舞台经验总结和深入思考，尤其是戏曲舞台“不宜用布景”、“移步不换形”等理论都是来自自身丰富的舞台实践以及对戏曲艺术规律的科学认识和精准把握，甚至还有自己在实践中跌了跟头、犯了错误，留下惨痛教训后的深刻思考。从而，这些理论经验也就更有说服力，更容易使后来的戏曲研究者、戏曲表演者们学习借鉴、少走弯路。

其次，梅兰芳戏曲理论具有现实指导意义。由于梅兰芳的戏曲理论源于亲身实践，且语言归纳得平实

简洁、言简意赅，绝不深奥难懂。再加上他的理论思考都是针对戏曲表演、改革的现实问题，这就使其理论显示出高度的现实性和极强的指导性。

其三，梅兰芳的戏曲理论具有开放性。梅兰芳的戏曲理论不仅包含戏曲艺术的规律和戏曲表演理论，还涉及到戏曲导演理论、舞台美术、服装化妆、演员培养、戏曲改革和戏曲观众心理学等多个方面，这种丰富性和厚重感体现了其理论的进步意义，值得我们深入开掘。

注释：

- [1] 梅兰芳：《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社，1981年版，第132页
- [2] 同[1]。
- [3] 同[1]。
- [4] 同[1]，第387页。
- [5] 同[1]，第92页。
- [6] 同[1]，第322页。
- [7] 同[1]，第149页。
- [8] 同[1]，第107页。
- [9] 李伶伶：《梅兰芳全传》，中国青年出版社，2002年版，第530页。
- [10] 同[1]，第134页。
- [11] 同[1]，第209页。
- [12] 同[1]，第209页。
- [13] 同[1]，第105页

参考书目：

1. 徐城北：《梅兰芳与二十世纪》，中国社会科学出版社，2000年版。

2. 李仲明、谭秀英：《梅兰芳》，河北教育出版社，2002年版。
3. 徐城北：《梅兰芳艺术谭》，江苏教育出版社，2006年版。
4. 梅兰芳、梅绍武、梅卫东编：《梅兰芳自述》，中华书局，2005年版。
5. 徐城北：《梅兰芳十九章》，中国城市出版社，2008年版。
6. 学苑出版社编：《民国京剧史料丛书·第五辑》，学苑出版社，2009年版。
7. 李仲明：《梅兰芳的梅风兰韵》，东方出版社，2008年版。
8. 成喻言：《梅兰芳画传》，团结出版社，2004年版。
9. 梅兰芳：《梅兰芳全集》，河北教育出版社，2000年版。
10. 梅兰芳：《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社，1962年8月第1版，1981年1月第2次印刷。
11. 任耀明：《京剧奇葩——四大名旦》，东南大学出版社，1994年版。
12. 李伶伶：《梅兰芳全传》，中国青年出版社，2001年12月第1版，2002年6月第2次印刷。
13. 梅兰芳述，许姬传，许源来、朱家潜记：《舞台生活四十年》，团结出版社，2006年版。
14. 宁殿弼：《梅兰芳改革京剧的艺术理论概观》，载《戏曲艺术》，1996年第2期
15. 葛士良：《梅兰芳戏曲教育思想初探》，载《戏曲艺术》，1994年第4期。
16. 骆正：《梅兰芳与戏曲表演心理学》，载《中国京剧》，1995年第1期。
17. 刘厚生：《梅兰芳演剧思想探索之一要善于辨别精粗美丑》，载《中国京剧》，2003年第7期。

王岩：中国人民大学文学院硕士研究生

责任编辑：陈瑜

(下接 150 页)

中国社会科学院文学所副研究员陶庆梅肯定了田沁鑫导演取得的成就，并提出了“要求”：作为当下非常重要的一个导演，田沁鑫应该完成一个任务，即探讨当代中国人的舞台形象，而其中有许多往不同方向延展的子命题，比如现在的舞台应该如何叙述？怎么在舞台上塑造形形色色的当代中国人形象？当下主流人群的面貌和感情是什么样，如何理解他们？陶庆梅认为，这是时代赋予田沁鑫导演的重要任务。中央戏剧学院教授沈林认为，田沁鑫的作品是非常重视话题的，很多作品恰恰契合着当今世界关心的问题，他建议可将《四世同堂》演出时长拓展为3个小时至9个小时，国外有经典演出为此典范，戏的效果会更好，而且还可以作为一种宣传切入点。北大艺术学院陈旭光教授做了《田沁鑫戏剧的空间美学和文化多样性》的总结发言。

最后，田沁鑫导演对专家学者的评论和观点进行了真诚的感谢和回应，介绍了自己目前的工作和近期创作计划，表达了自己对能够创作出更高艺术水平作品的信心。

责任编辑：贾舒颖