

梅兰芳先生对传统的继承和发展

安 葵

今年是梅兰芳先生诞辰120周年，我们隆重纪念他，不仅是缅怀他为京剧艺术所做出的杰出贡献，而且是为了继承和学习他的崇高精神、宝贵经验和理论遗产，使京剧和整个戏曲艺术得到有效的保护传承和继续健康发展。京剧和戏曲艺术应当如何发展？梅兰芳先生的实践和理论可以为我们提供宝贵的启示。

一、学习大师以国家命运和戏曲艺术传承发展为己任的崇高精神

梅兰芳生活在祖国灾难深重的时代，他始终是把的艺术与祖国的命运、与时代的发展联系在一起的。正因为他热爱祖国，所以也热爱祖国的戏曲和京剧艺术。他从关注戏曲和京剧艺术命运的角度，认真思考京剧的保护、继承和发展，以自己的杰出创造，为京剧增添了鲜明的时代色彩。

梅兰芳是一位具有爱国主义精神和富有革新精神的戏剧家。他的思想一直追求进步，追随时代的发展。在抗日战争期间，演出《生死恨》《抗金兵》等宣扬爱国主义精神的戏，以及拒绝为敌伪演戏“蓄须明志”等表现是大家都熟悉的，他对民族文化的热爱是与这种爱国主义思想相一致的。同时他一直辩证对待适应时代与保留传统精华的关系。他认为，京剧的变革应该是循序渐进的。“譬如杨先生（小楼）的《长坂坡》，在那些年当中变更是很大的，可是当时的人看了没有感觉这场怎么改的，哪一点怎么从前没有？哪几句唱为什么不唱？这些感觉通通没有，只觉得更好了。”^[1]他认为这是最好的境界，最符合京剧艺术的规律。所以在1949年他才会提出“移步不换形”的观点。在大家都在强调“革新”而忽视了对传统的保护的情况下，他及时地提出革新中应

注意的问题。这一言论当时曾引起争论,甚至对梅先生形成了压力。时过几十年之后,我们更感到,梅先生重视民族文化和正确解决继承和革新关系的思想的可贵。

我认为我们今天首先应该学习大师这种以国家命运和戏曲艺术传承发展为己任的崇高精神。我们要使戏曲和京剧艺术能随着时代的发展而发展,同时又能保留传统艺术最宝贵的精华。而不是为了一时的荣誉和奖项,或者争一时的“市场”,就忘掉了要以戏曲艺术为人民服务 and 以戏曲艺术弘扬民族精神这一根本任务。

二、开阔的视野和广阔的胸襟

梅兰芳之所以能成为艺术大师,首先是因为他能认真继承京剧和戏曲艺术的宝贵传统,同时又与他具有开阔的艺术视野和广阔的胸襟是分不开的。

第一,他认真继承行当和流派艺术,而又能转益多师。梅先生在青衣方面,除吴菱仙开蒙外,还拜过陈德霖,兼从王瑶卿学戏;在花衫方面,从路玉珊学艺;武功则由名武生茹莱卿教授;昆曲师事昆旦乔蕙兰。^[2]欧阳予倩说:梅先生“从过好几位有名的先生,经过严格的有系统的训练,无论是唱工、做工、武工,在他少年时候,就打下了稳固的基础。”但他并不满足于学习一位老师的表演,而是广泛地学习。“梅先生继承了京戏悠久的优良的传统,在旦角的表演艺术方面,说他已经吸取了过去许多名旦角演戏的精华而集其大成,这是丝毫也不夸张的。”^[3]

张庚先生说:“做为一个旦角,他的学习却不只于旦角,他还学习小生的戏,甚至于还尝试这方面的演出,创作了《木兰从军》这唱做并重,文武兼全的重头戏。而且他也不仅仅为了去‘反串’才留心学习其他行当,他对于老生、花脸、小丑这些行当的戏照样注意,照样有兴趣。他最喜欢在后台看戏,看各种行当的老演员如何表演,从中揣摩融会,以求得丰富自己的演出。”^[4]

拜这么多老师,会不会变得庞杂?梅兰芳的成功正在于他们能在广泛学习中有自己的主见,发挥自己的创造。梅兰芳曾经认真总结余叔岩广泛学习的态度和方法。他说余“善于学习,人皆可师”,除了向前辈老先生学习之外,“包括票友、对文学和音韵学有修养的外行朋友,爱听谭戏的老观众,为谭老检场的,甚至于‘上手’,他都虚心请教,不肯放过任何一个机会。”“叔岩的学习方法,虽然是多种多样,但归纳鉴别的本领很大。他向一个人学习时,专心致志,涓滴不遗,必定把对方的全部本领学到手,然后拆开来仔细研究,哪些是最好的,哪些是一般的,哪些好东西用到自己身上不合适,要变化运用。”^[5]他自己也正是这样做的。后人总结说:梅学习前人能够做到“‘羚羊挂角,香象渡河’无迹可寻。因为他不但‘化’了。而且‘化’得更圆融。”“梅的唱法革新之处妙在揉化无痕。”他的身段表情由于能取精用弘,融会贯通,所以也“能入化境”。^[6]

反观今天的情况,一个演员学一个流派学好似乎已经很难,要做到广泛吸收,

并化有形为无形,则更少见。另外在舆论上也有一种偏向,认为学流派一定要不走样,这也束缚了演员的创造。

第二,梅兰芳先生不仅开创了梅派艺术,而且能向其他流派艺术认真学习。人们常把京剧分为京派、海派。梅兰芳属于京派,周信芳则是海派京剧的代表人物。但从梅、周两位大师看,京派、海派不是互相对立的,而是互相学习,互相吸收。

研究周信芳的专家沈鸿鑫先生说:
“周信芳虽然最初在南方学戏,但当时老师教戏,无论南方或北方,都以京派路子传授。”“周信芳虽然来自创麒派,然而他自始至终崇拜京派,尊重京派。”^[7]

梅、周二位不但多次合作,而且彼此尊重,互相学习。龚啸岚先生说:“南北双方以梅周为代表的主流,一直互敬互勉,合作无间。梅与周就合演过不少剧目,带来了和谐气氛,从早年的《战蒲关》等生旦戏,到后来群星荟萃的《甘露寺》,50年代出现的《审头刺汤》(梅饰雪艳,周饰陆炳,由洪深教授饰汤勤,梅先生出面烦请萧长华老先生给洪深说戏),可见大师们对合作演出的重视。”^[8]

龚和德先生形象地比喻说:“梅与周,可以说,一个是‘坐北朝南’,一个是‘坐南朝北’,各有自己的基点,又面向对方,注意从对方接收灵感,汲取营养。”^[9]

梅先生每次到上海演唱,都会从得风气之先的上海接受许多新的东西,从而积极地进行艺术变革。他说:“等到第二次打上海回去,就更深切地了解了戏剧前途的趋势是跟着观众的需要和时代而变化的。

我不愿意还是站在旧的圈子里边不动,再受它的拘束。我要走向新的道路上去寻求发展。我也知道这是一个大胆的尝试,可是我已经下了决心放手去做,它的成功与失败就都不成为我这时脑子里要考虑的问题了。”^[10]

今天京派、海派的对立似不明显,但互相学习、吸收仍有很大空间。

第三,认真向姊妹艺术和外国艺术学习、借鉴。近年来,大家在反思“五四”以来文化思想的历史时,强调要重视民族传统文化,对“五四”以来片面否定民族传统文化的做法重新认识,这是正确的。与此同时,对戏曲、京剧在接受西方文化思想和戏剧理论的影响的后果也产生了不同意见的争论。有的学者认为,梅兰芳接受了西方戏剧的观念,重视“揣摩”人物性格,注重“表情”,重视人物之间的“交流”等等,便背离了“京剧精神”。这种看法同样是片面的。世界各国的戏剧各有自己的特点,同时又必然有许多共同处。塑造生动的人物形象,表达人物丰富复杂的感情,这是各国戏剧都要努力达到的目标。只是表现手段和方法不同罢了。处于世界各国交流越来越多的时代,有远见的艺术家们不能不重视向别人的学习和借鉴。实际上,梅兰芳重视人物性格的表现,重视人物之间的情感交流,这本是戏曲、京剧自身的传统;同时,通过“新文化人”,他接受了西方戏剧理论的一些影响,使自己的这种创造更加自觉了。

比如人们举到的一个例子:原来梅兰芳演《武家坡》薛平贵唱的时候,王宝钏

不动,没有任何反应;后来听了齐如山的意见,在薛平贵唱时,增加了相应的表演。这对不对呢?原来那样演也不是不可以;但增加了王宝钏的适度表演,应该说比原来的表演更生动也更丰富了。演员在台上紧密的交流,更能激发表演的激情,这是梅兰芳以及其他演员多次讲到的,所以这种“改变”并非是“西方化”了的,而是京剧表演的题中应有之义。

梅兰芳的一生同“新”、“旧”各界知识分子都有广泛的接触,他虚心听取这些人的意见,他从这些人身上汲取民族的、传统的、新时代的、外国的各种营养。他在学习、吸收姊妹艺术、外国艺术时没有失去自我,而是有明确的目的。他重视对外文化交流,他说:“我一方面是想把中国的戏曲介绍到国外,一方面也是想借此观摩吸收外国戏剧艺术丰富我们的民族艺术。”^[11]

梅兰芳之所以能成为京剧艺术大师,是与他具有这种广阔的艺术胸襟分不开的。我们要担起传承发展京剧艺术的重任,首先应该学习他们这种善于吸纳多种艺术营养的品质和精神。

三、具有坚定、明确的美学理想

中国戏曲具有深厚的民族美学的根基,梅兰芳能够成为大师,又在于他认真学习民族的美学传统,并丰富发展了这一传统。形神兼备,虚实相生,内外结合,是中国戏曲主要的美学特点,梅兰芳的创造正体现了这些特点。

这些美学特点首先表现在人物的塑造

上。梅兰芳无论演什么样的人物,都能表现出人物特有的神韵。如他演洛神,能演出“仙气”,“有人批评一位表演洛神的演员,说他演得不错,但还缺乏梅先生那样的仙气。”^[12]这种“仙气”就是人物的神,是靠演员有高深的美学修养才能演出来的。而梅先生即使表演如《梅龙镇》中的李凤姐,也能“综合了全身上下而呈现一种美的意境来”。所以翁偶虹先生说,梅先生“不止塑形,还要塑神”。^[13]

能否做到内外结合,考验着一个演员的修养和水平。梅兰芳在这一方面也表现出他的艺术创造。他善于表现人物复杂的细腻的感情。如《宇宙锋》里的赵艳容,梅先生首先深刻理解赵艳容内心的痛苦,然后寻找最好的表现形式,表现出她“内心里面含着的许多复杂而矛盾又是不可告人的心情”。^[14]

但是戏曲表演不仅要“真”,而且要美。梅先生说:“中国的古典歌舞剧,和其他艺术形式一样,是有其美学的基础的。忽略了这一点,就会失去艺术上的光彩,不论剧中人是真疯或者假疯,在舞台上的一切动作,都要顾到姿态上的美。”^[15]赵艳容形象的塑造是戏曲艺术内外结合、真美统一的最好的例证。

人们常说梅兰芳的表演雍容华贵,有人把他比为书法中的王羲之^[16]。他的有个性、有特点的美学追求是对中国戏曲艺术的新贡献。

他的美学追求首先体现在自己的艺术创造上;同时他通过长期的、丰富的艺术实践,总结出宝贵的艺术理论和美学观

点。比如梅先生对谭鑫培、杨小楼的评价。他说：“在我的心目中谭鑫培、杨小楼的艺术境界，我自己没有适当的话来说，我借用张彦远历代名画记里面的话，我觉得更恰当些。他说：‘顾恺之之迹，紧劲联绵循环超忽，调格逸易，风趋电急，意在笔先，画尽意在。’谭、杨二位的戏确实到了这个份，我认为谭、杨的表演显示着中国戏曲表演体系，谭鑫培、杨小楼的名字就代表着中国戏曲。”^[17]这是对中国戏曲表演美学的很好的总结。这里面包含风格特点、创作方法和艺术所要达到的境界等各个重要方面。中国戏曲美学与中国书画、诗歌等艺术的美学是紧密联系的，只有对中国整个民族美学传统有较深的理解，才能更好地体会和体现出戏曲美学精神。再如他的文章《要善于辨别精粗美恶》，指出“演员选择道路关系非常重大。选择道路的先决条件，就须要自己能鉴别好坏，才能认清正确的方向。”“一个演员对于剧本所规定的人物性格，除了从文学作品和过去名演员对于角色所创造积累的结晶应当继承以外，主要就靠平时在生活中随时吸取新的材料来丰富角色的特点，并给传统艺术充实新的生命。”他还提出，对于“生疏希见的好”和“看惯了的坏”不可忽略，对于“真正具有艺术价值”和“一时庸俗肤浅的效果”要能够辨别。^[18]这些理论

对于艺术创作特别是演员的表演具有重要的指导意义。

在与世界各国的艺术交流中，梅兰芳深深感到总结、建设中国戏曲表演理论体系的重要性和必要性。他提出，要借鉴斯坦尼的理论，用科学的方法，把我们的戏曲遗产，整理出完整的体系。他曾与欧阳予倩相约，用对话的形式系统地阐述一下中国戏曲的表演方法问题，作为建立中国戏曲表演学派的一个步骤。但梅兰芳早早去世，这成为他的未竟之业。^[19]现在我们纪念兰芳，应当把完成大师的遗愿作为我们的一项重要而迫切的任务。

注释：

[1][5][6][10][14][15][17]梅兰芳.舞台生活四十年[M].北京：中国戏剧出版社.1987:676-677; 600、606、610; 317、318、320; 254; 150; 156; 678.

[2][3][4][12][13][16][19] 中国梅兰芳研究会,梅兰芳纪念馆.梅兰芳艺术评论集[M].北京：中国戏剧出版社.1990:312; 18; 44; 10; 316; 139、135; 13.

[7]沈鸿鑫.周信芳评传[M].上海：上海文艺出版社.1996:20、21.

[8][9] 李晓,黄菊盛主编.周信芳与麒派艺术[M].上海：华东师范大学出版社.1994:17;40.

[11]梅绍武.我的父亲梅兰芳[M].天津：百花文艺出版社.1984:136.

[18]梅兰芳.要善于辨别精粗美恶//梅兰芳文集[M].北京：中国戏剧出版社.1982:42、45、47.

安 葵：中国艺术研究院戏曲研究所研究员