

河北师范大学

硕士学位论文

由《贵妃醉酒》来看梅兰芳表演艺术的美学特征

姓名：王立宁

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：车文芬

20090910

摘 要

梅兰芳是我国杰出的京剧艺术大师。他一生致力于京剧艺术，开创了梅派艺术体系，使男旦艺术达到了艺术之巅并与德国的布莱希特体系、俄国的斯坦尼斯拉夫斯基体系并列成为世界三大戏剧表演体系。作为京剧艺术的一代宗师，他的表演艺术反映了中国传统古典艺术的美学思想和美学特征。他所创造和总结出来的艺术经验丰富了我国戏曲美学的艺术宝库，为京剧艺术的继承、革新和发展作出了巨大的贡献。

本文运用分析法、举例论证、谱例与身段表演相结合的方法，以梅先生的经典代表剧目《贵妃醉酒》作为切入点，主要对其在剧中的表演艺术（包括唱腔、念白、身段表演、表情、手势等方面）进行综合性的论述，从而对其表演艺术进行美学层面的归纳。本文大体分为四个部分：

第一部分是对梅兰芳艺术经历及其成就的概述，并简单介绍了梅兰芳艺术发展的六个阶段和主要贡献。为下文对梅兰芳的艺术表演的分析做好铺垫。

第二部分是对剧目《贵妃醉酒》的剧本和音乐形态的艺术表演进行全面的分析也是本文的重点部分。

第三部分是对梅兰芳美学特征的归纳总结，着重运用美学原理，对其表演中各方面的美学因素进行分析，从而得出“梅派”表演艺术的美学特征。这是本文的难点所在。

第四部分结语。这个部分对前面几章的分析论述进行了归纳总结。

关键词： 梅兰芳 京剧 《贵妃醉酒》 表演艺术 美学特征

Abstract

Mei Lanfang Peking Opera is China's outstanding artists. He dedicated his life to Peking Opera, Mei Lanfang school art system created to make men once art reached the summit of art and with Germany's Bertolt Brecht system, Russia's Stanislavsky system of parallel system of the world's three major theater performances . As a generation of Peking Opera master, he reflects the traditional Chinese performing arts, classical art and aesthetic characteristics of the aesthetic ideas. He summed up the art of creation and experience of our opera aesthetics of art assets for the Peking Opera inheritance, innovation and development has made tremendous contributions.

In this paper, analysis method, for example, argues that spectrum cases and movements are performing a combination of methods to Mr Mui's classic repertoire representative of "The Drunken Royal" as a starting point, mainly in the drama of its performing arts (including the singing and chanting white, movements performances, facial expressions, gestures, etc.) to undertake a comprehensive exposition, which carried out its aesthetic dimensions of the performing arts induction. This paper divided into four parts:

The first part is the art of Mei Lanfang and its achievements through an overview and briefly describes the six stages of development of the arts of Mei Lanfang and the main contribution. For the following pairs of Mei Lanfang performing arts pave the way for analysis.

The second part is a repertory "The Drunken Royal" in the script and music forms of artistic performances to conduct a comprehensive analysis is the focus of this section.

The third part is the aesthetic characteristics of Mei Lanfang summarized, focusing on the use of aesthetic principles, of their performances in all aspects of the aesthetic factors analysis, which produce the "Mei Lanfang school" aesthetic characteristics of the performing arts. That this is the difficulty lies.

Part IV Conclusion. This part of the analysis discussed in the previous chapters were summarized.

Key words: Mei Lanfang Peking Opera "The Drunken Royal" aesthetic characteristics of the Performing Arts

学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《由《贵妃醉酒》来看梅兰芳表演艺术的美学特征》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：王宁
2009年12月15日

指导教师确认（签名）：程芳
2009年12月15日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）：王宁
2009年12月15日

指导教师（签名）：程芳
2009年12月15日

绪 论

京剧是我国民族戏曲中影响最大、流传最广的传统剧种。乾隆年间,“四大徽班”与汉调进京后,京剧一方面有选择的继承了昆曲的优秀传统,一方面与地方戏相互融合逐渐演变成继承戏曲大统的全国性剧种。随着京剧艺术技术上的纯熟和影响上的扩大,各个行当及其流派也应运而生。这些行当与其流派的产生在一定程度上反映了某个艺术部门发展的客观要求,并对该部门的艺术发展产生了一定比较深远的影响。在约二百年的发展过程中,我国的京剧艺术产生了许多优秀剧目与造诣深厚的表演艺术家。其中,位列“四大名旦”之首的京剧艺术大师梅兰芳就是其中杰出的代表之一。

第一节 本文研究的目的和意义

梅兰芳是我国当代杰出的京剧艺术大师,作为一名旦角演员,他承前启后、继往开来,在四十年多的舞台生活中辛勤创造了丰硕的艺术成果,形成了独树一帜的“梅派”,空前的发展了京剧艺术。梅兰芳这个名字不仅标志着我国戏曲艺术的水准,而且早已成为国际公认的“美的象征”。“在东方戏剧发展史上,梅兰芳是第一位把东方戏剧连贯而成功的介绍到世界并获得了国际声誉的艺术家。梅氏艺术作为一种东方艺术的示范性代表,包蕴着东方艺术深厚而广博的能量,也显示了东方艺术一些固有而基本的特征。”^[1]

在半个世纪的辛勤创造中,他为戏剧舞台塑造了许多优美动人的艺术形象:苏三、赵艳容、白素贞、杨玉环、虞姬、穆桂英、嫦娥、晴雯、黛玉、邓霞姑……每一个形象都离不开一个美字。本文所选择的《贵妃醉酒》是梅兰芳先生在艺术全盛时期表演的一出剧目,是他倾注心血最多、最能代表其美学特征的一部歌舞戏,也是梅派剧目中成就最大、上演率最高,至今还久演不衰的一部经典剧目。对于笔者而言,认真学习、揣摩我国的京剧尤其是梅兰芳大师的表演艺术,对自身艺术观、审美观和艺术修养等方面的提高也是大有益处的。作为一名声乐艺术方向的学生,除了学习歌唱,还要注重表演。要想在该领域有所突破、进步仅仅靠机械的演唱技巧与简单的身段模仿表演是远远不够的,应当像梅兰芳先生一样博学众长,而不是将自己陷入一个声乐的狭小范围。艺术这条道路走到一定的阶段还是要有深厚的文学艺术修养及多种文学艺术的融合。否则,你所演唱或塑造的艺

术形象也只能是“无本之木，无源之水”，不能表现人物真实的内心情感与传神的艺术形象。正如梅兰芳先生在艺术表演中一直所提倡的“平衡发展”原则。

因而，本文以《贵妃醉酒》这部戏作为切入点，对梅兰芳塑造的主人公杨玉环的表演进行分析，在此基础上，从史学和美学的角度出发，探究梅兰芳表演艺术的美学特征，从而全面提高对梅兰芳表演艺术的认识。

第二节 本论文的研究现状与分析

对我国京剧艺术的发展研究一直是戏剧界梨园工作者们十分关心的问题。在我国经济、综合国力日益增强的今天，国家也投入了大量的人力、物力支持我国“国剧”的继承和改革发展，但结果却不是十分尽如人意。如今社会持续发展，人民生活水平也相应提高，而文化审美品位的提高也成为一种必然趋势。飞速膨胀的现代流行音乐及新兴起来的各种音乐形式对我国的传统民族戏曲产生了猛烈的冲击。京剧艺术似乎被人们逐渐遗忘，甚至处于被“冷落”的境地。然而，振兴“国剧”是我们义不容辞的责任，况且京剧中所蕴含的宝贵的表演艺术是我国传统民族戏曲艺术的精华，因此梅兰芳作为我国京剧的杰出代表，对其表演艺术进行深入的分析研究就成为十分必要的课题。

目前国内外对梅兰芳表演艺术研究的论著发展很不平衡，总的来说，曲集多，分析少；一些专著大多介绍的是梅兰芳的生平事迹和艺术经历，但叙述往往多于见解。另外，一些史料评论年代比较久远，怀念追悼性的评论不少，涉及美学层面的不多。国外的评论也多是赞誉性的一般评论，涉及理论层面的也有但像本文具体从其一部戏剧作品来对其美学特征进行分析的还是少见。因此本文从梅派的代表剧目《贵妃醉酒》出发，对梅先生艺术表演中的特点从美学层面进行归纳分析，从而总结出符合现代审美的科学观念的美学观点。

第一章 梅兰芳的艺术经历及其成就

提起京剧，我们很自然的会想到“梅兰芳”。作为京剧艺术的一代宗师，其艺术创作和表演反映了我国传统古典艺术的美学原则。他辉煌的艺术成就影响、哺育了几代人，对京剧的改革创新做出了巨大贡献，同时也为我国的京剧艺术走向世界铺就了一条金光大道。

第一节 梅兰芳的艺术经历

梅兰芳（1894-1961），名澜，字婉华。原籍江苏泰州，出身于梨园世家。祖父是被誉为“同光十三绝”之一的“四大徽班”中的著名男旦梅巧玲。父亲梅竹芬也是旦角演员但英年早逝。伯父梅雨田是当时著名的琴师，为著名老生演员谭鑫培伴奏。梅兰芳在伯父的关照下长大，但身为梨园世家出身的他也不例外，很早就开始了他的艺术生涯。他八岁学艺，十一岁登台，先学青衣，以后又学闺门旦、贴旦、刀马旦；此外更勤奋学习了具有载歌载舞特点的昆曲旦角戏。在约四十多年的舞台生涯中，梅兰芳在戏剧舞台上塑造了众多中国妇女的美丽的艺术形象。如温柔善良的林黛玉；高贵典雅的杨贵妃；性格刚毅的穆桂英和具有时代意义的时装新戏中的邓霞姑、林纫芬等，他都能把握不同人物的不同性格特征，以人物本身特有的美感将人物活生生的塑造出来。大体上梅兰芳艺术道路经历了六个不同的发展阶段：

（一）以学习传统戏为主的艺术启蒙时期。（1904-1910）

这个时期主要以学习和表演传统戏为主。实际上梅兰芳天生的资质并不是出类拔萃，可以用八个字来概括“言不出众，貌不惊人”。他曾经被第一位教戏先生说成“祖师爷不赏饭吃”的少年。但有一个人却在梅兰芳的艺术生涯上起到了关键性的作用，他就是梅兰芳的恩师-吴菱仙。梅兰芳早期学习的传统青衣戏大多是由吴先生传授。如《孝感天》《搜孤救孤》《浣纱记》《宇宙锋》《桑园会》《战蒲关》《桑园寄子》《彩楼配》《二进宫》《三娘教子》……后来又跟随陈德霖学习唱腔；其经典代表作《贵妃醉酒》是沿袭了路三宝的表演风格、后又跟随路玉珊、王瑶卿学习了《汾河湾》《玉堂春》《霓虹关》《穆柯寨》等戏。为了成功的塑造各种角色，他勤学苦练、坚持不懈的练习基本功，逐渐弥补了他先天条件的不足，也使他渐渐崭露头角，光彩照

人，为以后的成功打下了坚实的基础。

（二）边学边演的艺术探索时期。（1911-1914）

从开始搭班“喜连成”常演《混元盒》《琵琶缘》到他挑班成立“承华班”创排《木兰从军》《春秋配》等新戏初期，梅兰芳在继承传统“程式化”的基础上，不断研究探索吸收了除“京派”表演艺术以外“海派”的表演艺术特点，这些探索吸收离不开梅兰芳两次赴上海的演出。第一次是1913年，现学《穆柯寨》加上梅先生自身扎实的基本功，上演后大获成功。回京后搭翎文社。第二次赴沪演出在1914年。两次赴沪演出的经历奠定了梅兰芳独树一帜的基础，并开始了大量新旧剧目的创造和艺术上的革新，同时主动迎合时代思想观念的转变与观众审美趣味的要求，初步试排了《木兰从军》《春秋配》《牢狱鸳鸯》等戏在当时受到一致好评。在此过程中，梅兰芳边摸索、边创新，从小处着手，在保留传统程式化表演艺术的基础上，循序渐进、旧中有新，逐渐走出一条适合自己发展的艺术道路。

（三）开始编演古装、时装新戏的艺术改良时期。（1915-1919）

从1915年到1919年，是他创造精力最为旺盛的时期。他逐渐从搭班演戏的演出形式中独立出来组建了自己的演出团体，这使他在经济和人身自由上获得了更多的发展空间。他一方面继续表演《霓虹关》《汾河湾》《贵妃醉酒》《雁门关》《长坂坡》《五花洞》这些传统剧目；一方面又连续排演了一系列的时装新戏和古装歌舞戏。时装新戏如《邓霞姑》《一缕麻》《童女斩蛇》等。古装新戏如《天女散花》《黛玉葬花》《嫦娥奔月》《千金一笑》等。1919年第一次访日归来后又继续排演了《霸王别姬》《凤还朝》《麻姑献寿》《洛神》《太真外传》《廉锦枫》《俊袭人》等等。除此之外，他还学习并演出一些昆剧如《昭君出塞》《金山寺》《风筝误》《游园惊梦》《佳期拷红·长亭鉴别》等。这些新戏的创演又给京剧艺术注入了新的活力，一时间在梨园界掀起了一股编演新戏的热潮。梅兰芳为了丰富自身的表演技巧还花费了大量的时间、精力去学习昆曲，通过不断的反复实践，成功的把昆曲中的精华部分揉进古装、时装新戏。如《洛神》中的盘舞；《霸王别姬》中的剑舞；《天女散花》的绸舞等都是他成功实践的杰作。这一阶段可以说是他艺术风格逐渐成型的时期。他不仅连续排演了一些时装新戏，还致力于古装新戏的创造和

传统剧目的加工整理，不仅完成了京剧旦角表演艺术上的重大革新，而且还突破了传统正工青衣专重唱功、不太讲究身段表情的局限，将花旦和刀马旦的技巧融进青衣表演中。此外，他还排演了一些歌舞成分较重的剧目，丰富了京剧的表演。并对舞台美术、布景、化妆及伴奏音乐进行了重大的有突破性的改革，且一直为后人所继承。

（四）出访演出，精雕细琢传统戏的艺术全盛时期。（1924-1930）

这一时期，梅兰芳一面忙于出国访问演出，一面忙于对传统剧目精细雕琢。其出访安排为：1924 年第二次访日。1930 年访美。归来后排演了《抗金兵》《生死恨》等爱国思想的新戏。1935 年访苏。这些出国访问演出活动不仅使我国的传统戏曲在国际上得以传播，而且通过与世界上一些较知名的表演艺术大师如俄国的斯坦尼斯拉夫斯基、德国的布莱特、著名影视大师卓别林等人的交流，对梅兰芳在表演艺术审美观念上产生了很大的影响。此外他还比较注重对传统老戏的改编、删减，使其内容情节更加完善合理，表演上也更加符合逻辑。这时的表演以情节取胜，注重人物细微的心理活动变化。删去剧中一些繁琐的、粗糙的情节，使人物形象更加鲜明与突出。代表作有《贵妃醉酒》《宇宙锋》《王春娥》《三娘教子》等，期间也穿插着古装、时装新戏的演出。梅兰芳此时的表演艺术基本上达到成熟的阶段，在长期的舞台实践中，逐渐形成了自己的一套表演体系，并逐步形成“梅派”表演艺术的独特风格。

（五）抗日战争全面爆发到解放前夕的艺术修整时期。（1937-1949）

这个时期是我国最黑暗的时期。国家陷入危难，日寇对我国进行了疯狂的掠夺与侵略。这段时期，社会经济萧条、人民生活颠沛流离而艺术界也未能幸免于难。这段时期，京剧大师梅兰芳表现出了崇高的民族气节。为抵抗日寇及其他资本主义国家的侵略他蓄须明志，拒绝一切演出活动。虽然这段时间没有登台演出对其艺术生命产生一定的影响，但也正是这段时期他足不出户，潜心研习绘画、书法，在很大程度上提高了其艺术修养，同时也成为他艺术生涯中虽无可奈何但也不可或缺的一个阶段。

（六）从全国解放到 1961 年艺术深化时期（1949-1961）

从抗日战争胜利重返舞台到逝世，是梅兰芳艺术生涯的深化阶段。解放

后，人民当家作主，我国经济建设突飞猛进，京剧事业此时也曾一度繁荣。梅兰芳在思想意识方面有了很大的转变，并以更加积极的热情投入到表演艺术中去。他带领团队走向工农兵；走向群众；走向最广大的劳动人民。从北京到全国各地进行巡访演出，这也是他艺术归纳深化的时期。此后的一段时间由于年龄、身体方面因素的限制，他的演出虽然不多，但对人物塑造更富于内在魅力，艺术上也达到炉火纯青的境界。1959年，为庆祝建国十周年，排演了他最后一部经典杰作《穆桂英挂帅》再获成功。1961年，京剧艺术大师梅兰芳与世长辞。

第二节 梅兰芳的艺术成就

梅兰芳被我国戏剧界列为“四大名旦”之首实属众望所归。他以自身辛勤刻苦的艺术实践和独树一帜的艺术改革发展了京剧艺术。以他为代表的中国戏曲表演体系与德国布莱希特体系、俄国斯坦尼斯拉夫斯基体系并列为世界三大戏剧表演体系。梅兰芳使我国的京剧艺术走向世界，并获得了国际声誉的“文学博士”。当然，真正的艺术家不在于他有多少头衔，而是贵在改革创新。他自己也曾说过“艺术的本身，不会永远站着不动，总是像前浪推后浪似的一个劲儿往前赶的。不过后人的改革和创造，都应该吸取前辈留给我们的艺术精华，再配合了自己的功夫和经验，循序进展。这才是改良艺术的一条康庄大道……”^[2]他是这么说的，也是这么做的。几十年的舞台生涯中，梅兰芳在其唱腔、表演乃至剧本、剧情、服装、道具、化妆、乐队、灯光、舞台布景等各方面进行了大胆的创新，使男旦艺术走向顶峰，真正的做到了承前启后、继往开来，“戏曲界则以梅兰芳这个名字作为各个剧种前进的标兵，我们常常听到说：秦腔的梅兰芳，越剧的梅兰芳，豫剧的梅兰芳，这个地方的梅兰芳，那个地方的梅兰芳……这都说明在这个地方，在那个地方，在这个剧种，在那个剧种出现了突出优秀的人才。”^[3]显然，我们几句简短的语言难以概括梅兰芳巨大的艺术成就，但梅兰芳这个名字已然成了戏曲界美与优秀的象征，因此对其表演艺术进行美学方面的探索研究就具有弥足珍贵的意义。

第二章 《贵妃醉酒》的剧本介绍与表演分析

众所周知,《贵妃醉酒》是梅派典型的代表剧目之一,也是梅兰芳传统代表剧目中上演率最高、成就最大、倾注心血最多的一部经典力作。尽管《贵妃醉酒》不是专为梅兰芳量身定做,也曾为几位男旦大师王瑶卿、路三宝等演绎过,但最终留在观众心里的“杨贵妃”却是梅兰芳。当然,我们不是否认前辈们的表演艺术,相反,梅兰芳正是在吸取了前人传统表演经验的基础上实施了一系列的创新、改革最终形成独树一帜的表演艺术风格,形成其独特的美学特征和审美观点。同时,也把杨贵妃这一人物雍容华贵的艺术形象、柔美的性格与矛盾的心理活动淋漓尽致地表现出来,真正做到了神形兼备的传神之美。

第一节 《贵妃醉酒》的源流及剧情简介

(一)《贵妃醉酒》的源流

京剧《贵妃醉酒》是梅派最具代表性的一部歌舞戏。其源流分为远流与近流。远流可以追溯到中唐时期白居易叙事乐府《长恨歌》和陈鸿的传奇《长恨歌》,唐明皇和杨贵妃的爱情故事最早可以在这两首诗歌中初见端倪。此外,一些其它的唐人笔记如《明皇杂录》《安禄山记事》《西阳杂记》《开元天宝遗事》以及新旧《唐书》、《资治通鉴》等正史的记录使得李、杨的故事在民间广为流传开来。在此基础上宋代乐史上编写的《杨太真外传》是对唐代这一源流的发展继承,发展到元代则有王伯成的《天宝遗事》诸宫调、和白朴的杂剧《唐明皇秋夜梧桐雨》。到了明代有吴世美的《惊鸿记》一直发展至清代我们所熟悉的有洪昇所做的传奇《长生殿》。这些史料在内容上是一脉相承的,尽管它们难免会受当时时代背景和艺术形式的影响在材料的删减、取舍上增减不一,艺术水平也参差不齐,但从文化视角来看我们不难发现,它积累和继承了《贵妃醉酒》的源头,形成一条清晰可见的历史河流,它不仅是《贵妃醉酒》的远流,也是梅派代表剧目《太真外传》的直接源流。这种影响也许是内在的、间接的,但又是必不可少的。因为没有远源也就无所谓近源。

《贵妃醉酒》的近源是清乾隆年间由朱廷璋兄弟所编《太古传宗》和叶怀庭编《纳书楹曲谱》补遗的“时剧”《醉杨妃》。“时剧”是昆曲的一种变革。当时昆曲已呈现逐渐衰落的趋势,“时剧”则是昆剧改良的结果。“时剧”在唱法上与

昆曲大同小异，只是在作曲上开始不再遵循昆曲规律，整出戏明显换成开头结尾两个曲牌而中间唱词没有牌名的形式。开头是“新水令”结尾是“清江引”。其情节和曲辞与京剧《贵妃醉酒》几乎完全相同。具体该剧目开始流传则记载于清吴太初《燕兰小谱》卷四中，记载了当时北京昆曲班“保和部”的演员吴双喜经常演唱《醉杨妃》。后来汉剧在时剧《醉杨妃》基础上加以改编，形成了自己的剧目《贵妃醉酒》。约在光绪年间，一位汉剧花旦吴双喜来北京献艺，头天打泡戏就是《贵妃醉酒》并以其深厚的腰腿功夫和艺术造诣轰动了北京城，而后京剧便受其启发，经过不断的积累创造，演技日趋成熟，逐渐形成路三宝、余玉琴等表演流派。1914年，梅兰芳师从路三宝学习《贵妃醉酒》，嗣后该剧久演不衰，精益求精，成为梅派经典的代表剧目之一。

（二）剧情简介

贵妃杨玉环是唐明皇最宠爱的妃子。一天，唐明皇与她相约在百花亭赏花饮酒，她在亭中久候多时，明皇不至。后经太监禀告，她才知道，此时唐明皇已经到西宫——梅妃那里去了。于是杨贵妃愁怨万端，只得一个人饮酒赏花，借以消愁遣闷。酒入愁肠，不觉大醉。怀着满腔幽怨，扶宫女回宫而去。

这是一部歌舞并重、流传百年的传统剧目，以前剧情中常含有一些暗示性的色情表演用以迎合当时大众的娱乐。多年来，梅兰芳不断对其进行修改、删除，使它成为一部比较完整的古典歌舞剧，同时也表现了古代宫廷妇女的幽怨、苦闷的心情。

第二节 梅兰芳对《贵妃醉酒》的加工改造

“京剧的艺术发展，犹如一场接力赛，以梅先生一生的艺术实践来看，他是沿着前人走过的路继续向前走的，所以，他的艺术，从开始到成熟，以致鼎盛时期，面貌是不一样的。”^[4]在这一点上梅兰芳在对剧目《贵妃醉酒》的加工改造上体现的最明显，具体表现为：

（一）思想内容方面的改造：

如果我们去查阅民国初年出版的老《戏考》就不难发现，这部戏原本是描写杨贵妃酒醉后淫乱的。解放前，梅兰芳就对其在思想内容上不断修改，逐渐冲淡了其中黄色内容；解放以后，他继续采用“概削不书”的态度，把整部戏的核心主题做了彻底的修改，将其主题核心改为以揭露古代宫廷生活和女性愁闷的较有

思想性的剧目。比如诤驾后杨贵妃与高裴二卿的调笑一场中的唱词“裴（高）力士卿家在哪里？娘娘有话来问你。你若是遂了娘娘的心，顺了娘娘的意，我便来朝把本奏丹墀。哎呀！卿家呀，管教你官上加官，职上加职！”以及她的表情身段在原剧中都别具用意，而经过梅兰芳先生巧妙的修改就让观众理解为不再是对高裴二卿的要求，而变成她命令高裴二卿去到梅妃的寝宫把唐明皇叫来陪她饮酒。这样就很自然的将原来黄色内容的表演演变成对杨贵妃酒醉后孤寂渴望心情的深层次描绘。又如，接下来的台词原本是“安禄山卿家在哪里？想当初你进宫时，娘娘是何等的待你，何等的爱你；到如今一旦无情，明夸暗弃，难道说从今后你我两分离。”梅兰芳修改成“杨玉环今宵如梦里，想当初你进宫时，万岁是何等的待你，何等的爱你，到如今一旦无情，名夸暗弃，难道说从今后两分离！”这样移花接木般的修改既删去了原来演员不愿演、观众作为噱头闹剧的情况，又使杨贵妃美丽的外表和内心的心灵美结合起来，成功的塑造了杨贵妃完美的艺术形象，真正合乎情理的提高了原剧的思想境界。

（二）表演身段方面的修改

当然，一部好戏具有高度的思想性固然重要，而要将这部戏里的人物角色塑造的形象生动、完整仅仅依照传统程式化的表演是远远不够的。在《贵妃醉酒》这部戏当中梅兰芳在传统程式化表演的基础上，在表情、身段等方面的修改就为我们树立了很好的典范，同时也使这部戏成为梅派典型剧目的杰出代表。

以戏中最吸引观众的两个“卧鱼”身段来说，在原剧中的卧鱼动作有三次，并没有明确的含义。但是梅兰芳根据剧情把卧鱼的动作删减成两次并将这个动作改为杨贵妃带着熏熏醉意弯身嗅花香，这样一来，这两个优美的身段就有了新的意义和内容，因而也显得愈加精美了。同样，戏中三个衔杯的表演，原来只是表现杨贵妃尽兴而饮的身段，而梅先生将这三次衔杯的表演很有层次的表现出了杨贵妃由微醉到沉醉的细微变化，使得人物的心理状态得到了更深刻的刻画。

可以说，《醉酒》是一个精致、近乎完美的艺术品，在完成这个艺术作品的过程中我们可以看到梅兰芳下了如此细致而且巨大的劳动。他几乎不动声色的改换了剧本的主题，却又完整的保留了原来观众就爱看的艺术形式，同时又把原剧中可以突出发挥的地方加以恰当、充实的提高。他就像一位永不知倦的雕塑师，对戏剧人物反复端详、不厌其烦的进行精雕细刻使得每位经他刻画的人物都栩栩

如生、毫发毕现。也正因为千锤百炼的缘故，经他演过的许多传统剧目都成了舞台上的精品，一些原来本是“大路活”的，也便成为梅派的打泡戏了。

第三节《贵妃醉酒》的表演分析

（一）《贵妃醉酒》的场次布局

《贵妃醉酒》这部戏的剧情很简单，只分两个场次：

第一场高裴二卿先上，在念完诗句各自寒暄几句后接念“香烟缭绕，娘娘御驾来也！”宫女们一对对上场后，贵妃就在帘内念“摆驾”，二宫女掌扇随杨玉环上。接着是杨玉环的唱腔四平调“海岛冰轮初转腾”边唱边行，一路景色怡人，心情欢畅。不觉来到百花亭，等待圣驾。当高裴二卿呈报唐明皇转驾西宫后，杨玉环强掩住内心不快独自饮起酒来。在高裴二卿与宫女们进酒后杨玉环达到微醉的状态，但还未尽兴要求大杯伺候，于是下场更衣。

中间一段是高力士和裴力士的调侃，不是特别关乎剧情但把深宫内院妇女们无奈与愁闷的心情表达出来。随后搬上的几盆花为贵妃卧鱼的身段做好铺垫。这段时间也为贵妃更换服装提供了足够的时间准备。

第二场是杨玉环由初醉到沉醉的表演。上场后先是两次卧鱼身段，接着是三次衔杯的身段表演。高裴二卿看到贵妃实在不胜酒力于是想出诓驾的办法惹怒了贵妃。在四平调“只落得冷清清独自回宫去也”的唱腔中在宫女的搀扶下回宫。

（二）《贵妃醉酒》的表演分析

《贵妃醉酒》是梅派最经典、最杰出的一部歌舞并重的传统戏。从唱词到舞蹈动作梅先生都进行了精心的修改与排演。手、眼、身、步，脉络相通，从杨贵妃的初醉到沉醉，嗅花、卧鱼、衔杯、云步醉舞等梅兰芳都逐词逐句，通过身体动作的语言把杨贵妃内心的情感淋漓尽致的表现出来，创造了一个栩栩如生的醉美人的形象。黑格尔在其美学思想中曾写道“一个艺术家的地位越高，他也就越深刻地表现出心情和灵魂的深度，而这种心情和灵魂的深度却不是一望而知的，而是靠艺术家沉浸到外在和内在世界里去深入探索，才能认识到。”梅兰芳自己也强调“中国的古典歌舞剧和其他艺术形式一样，是有其美学基础的。”^[5]忽略了这一点，就会失去了艺术上的光彩。不论剧中人是初醉还是沉醉，在舞台上的一切动作都要顾到姿态上的美。“一个喝醉酒的人实际上是呕吐狼藉、东倒西歪、令人厌恶而不美观的；舞台上的醉人，就不能做的让人讨厌，应该着重姿态的曼

妙，歌舞的合拍，使观众能够得到美感。”^[6]而在梅先生细微的艺术处理下使得杨贵妃的醉态是那样的迷人。笔者将其表演分析如下：

京剧《贵妃醉酒》区别于其他剧目的地方在于整部戏下来均以四平调为主，没有丰富的板式变化。而经梅兰芳演绎过后，大获成功并成为流传至今的梅派代表剧目。在当时社会的北平，剧中的经典唱段“海岛冰轮初转腾”被街头巷尾的老百姓像如今的流行歌曲一样广为传唱。在今天也已经是京剧爱好者耳熟能详的著名唱段。梅兰芳在继承了师辈传统唱腔的基础上从思想感情出发，创造了自己的新腔。使人听了感觉无腔不新颖而又无腔不熟悉。前辈的旦角演员往往只注重抱着肚子傻唱，忽略了人物性格和思想感情。梅兰芳受王瑶卿影响，认真分析人物性格，深入体会人物在剧中所要表达的思想感情，终于以特有的唱腔而闻名于世。他的唱腔优美流畅、大方醇正，字正腔圆。不论念白、板眼、字音音律都无疵可寻。他很少用繁密的音阶和长腔来炫耀技巧，往往总是以朴实简练的运腔，一两次转折就把感情表达的明晰清楚。在表演方面，“扇舞”在这部戏里的分量很重。杨贵妃手执折扇，闭合展开之间配合着优美的身段和婉转的唱腔展示出不同的姿态与情绪，显示出流畅自然的线条美。真正体现出戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基所说的“有规则的自由运动”。梅兰芳的表演艺术并不是简单的程式动作、语言及功夫技巧的简单拼凑，而是将人物的喜怒哀乐等感情自然地融进表演，在举手投足之间展现出人物丰富多彩的内心世界和婀娜多姿的形象世界。笔者以《醉酒》中“海岛冰轮初转腾”一段唱腔为例对梅兰芳的表演艺术进行分析：

【见谱例】

【四平调】

2 1. 2 7 6 5 | 5 0 6 1 2 3 6 5 | 3. 1 2 | 2 (3 5 6 3 2 1 6 |

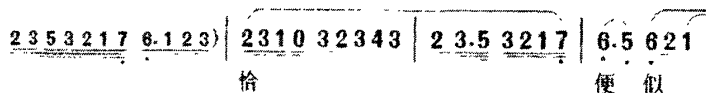
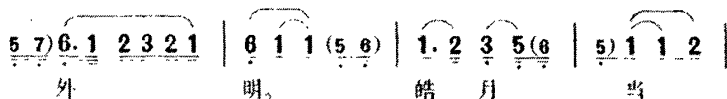
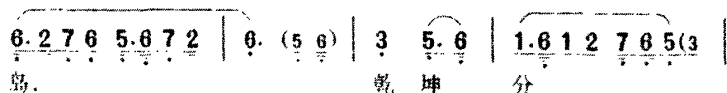
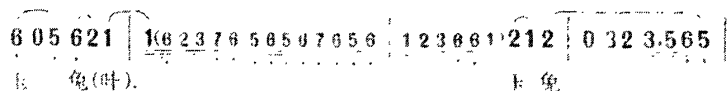
海 岛

2 3 5 3 2 1 7 6. 1 2 3 | 2 5 5) 2 1 2 | 2 0 3 3. 5 6 5 | 1. 2 7 6 5 (3 |

冰 轮 初

5 7) 6. 1 2 3 6 5 | 6 (5 6) 1 2 | 2 3 2 3 4 3 | 2 0 3 2 3 5 3 2 1 7 |

转 腾 见



这段唱腔是杨贵妃在等待唐明皇去百花园之前的一个唱段。一出场站定后有两个抖袖。梅先生的身段是身体略微向下蹲，态度凝重大方。在演唱开头“海岛冰轮初转腾”“海岛”二字时梅先生气息沉稳，咬字清晰，这时打开扇子向前走三个倒步，将杨贵妃雍容华贵、含蓄沉稳的形象表现了出来。“初转腾”落音时梅先生在润腔上韵味十足但声音不是拉的很长。然后身子也略向左偏，双手拿着扇子，从左边慢慢地转到右边。

第二句“见玉兔”的“见”字演唱时梅先生运腔位置开始就很高，并且让

观众感到声断气不断的轻巧灵活的声音效果，表现了杨贵妃女性的娇柔妩媚。接着梅先生边唱边起步，转身走向左台角。唱第一个“玉兔”时，左手将扇子平伸开来，右手翻袖扬起，眼睛朝上看。唱完“兔”字后趁过门横走三步，转身归中间。唱到“昇”字时，他将气息沉到丹田，声音饱满、吐字清晰。这时动作是双手向台角朝上指，眼神随着手指的方向望去，仿佛真的看见月亮里面嫦娥抱着玉兔的身影。

第三句“那冰轮离海岛”一句梅先生先向着下场的方向退两步，然后左手翻袖扬起，右手向上指，还是指向月亮的方向。在这里梅先生演唱“冰轮”二字时把声音和气息结合了起来，字字珠圆玉润，听起来清晰饱满、自然流畅。

第四句“乾坤分外明”身体还在原地不动，梅先生一手拿扇，一手甩袖，由上而下的画一个小圈子。身段优美简练，端庄大方。在唱“乾坤”两个字的时候气息平稳，在这里梅先生运用了音腔相聚的方法，声音低沉而清晰。

第五句“皓月当空”一句梅先生格外注意唱“空”字，他将喉咙打开，后咽壁立起来，使位置和气息结合得天衣无缝。只听声音就给观众一种皓月当空，朗朗乾坤的宏大景象。这时梅先生的身段表演是双手同样向台角向上指去。姿势与前面“昇”字相仿。

第六句“恰便似嫦娥离月宫”。“恰”字梅先生的运腔非常集中、有味儿，眼神也随手势稍稍收回，“恰便似”的身段动作和“见玉兔”的做法相似，只是这次是转身向舞台右角走去。这时梅先生手的指向与眼神方向都与之前相反。然后再边唱边横着走回台中央，唱到“宫”字时手心正面对外向上指。

第七句“奴似嫦娥离月宫”“奴似”和之前“乾坤”的音域相似，梅先生还是运用了较多的胸腔共鸣。这时其身段是把双手摆在胸前，唱到“嫦娥”时将扇子从左到右画个半圆，这两个身段都是杨贵妃以嫦娥自比的意思。这时梅先生的表情娇柔妩媚，又不失作为贵妃的凝重大方。唱到“宫”字时，梅先生将气息叹下来，嘴里好像有足够的空间。字字珠玑、润腔十分贴切。接下来的身段动作是右手心朝下把扇子齐眉并举，左手再正面对外朝上做一次。

通过对以上这段唱腔和身段的具体描述我们不难看出，梅兰芳先生在这出戏的身段和唱腔上，哪里需繁；哪里需简；哪里气息平稳；哪里运腔饱满等都是从人物心理与剧情出发，在整个的舞台调度与美学的要求上做了悉心和细致的设

计。在这出戏里，“扇舞”最能表现梅派表演艺术的特色。怎样控制舞台、怎样表现舞台的深广大小、通过扇子和肢体语言的配合，再结合眼神的应用让观众跟随演员随心所欲的进行环境的变更，似乎真的看见了假设的一切事物。如鸳鸯戏水，大雁成行，小桥流水花间蝶，远处鸳鸯近处鱼等生动画面。另外不能不提的是这部戏里面两次“卧鱼”和由微醉到沉醉的身段表演。

“卧鱼”的程式表演，南方著名戏剧演员王兰芳先生这个动作非常注重技巧，突出表现腰腿的功夫，而且有三次“卧鱼”。前两次都是一个软“鹞子翻身”，第三次则是快动作身体刚刚贴地就马上站起来。可以说这样表演的身段动作难度是很大的，要求演员要有深厚的腰腿功底。但这样的表演到底缺乏生活内容不能说明问题。而梅先生的身段表演则以表现生活为主。第一次在下场方向的台口向前平视亮相，塌左脚缓缓地蹲下身子，反背右手扶腰。左手向前攀过花枝，微眯双眼、鼻子吸气嗅花。然后略抬双眼放开花枝，起身把双袖往下一掸。第二次在上场方向的台口“卧鱼”。踢右脚，平抬左胳膊反折袖扶腰，用右手攀过花枝，从袖中伸出手顺势折断花枝，缓缓站起一边嗅花一边往里走，随手把花枝扔掉。这样，杨贵妃的情绪变化鲜明了，人物形象也更突出了。这样的表演既真实的反映了生活又避免了动作的繁琐，生动的勾画出一幅“贵妃赏花图”。

在杨贵妃由微醉到沉醉的表演过程中分为三次敬酒和三次衔杯。三次敬酒的表现是：第一次敬酒她听说唐明皇转驾西宫，内心苦闷但又怕宫人们窃笑所以要故作姿态，习惯性的打开右手拿着的扇子遮杯而饮。第二次酒下愁肠一想起唐明皇与梅妃就妒意横生，不太注意遮扇，举杯时也微微露出怨恨的情绪。饮到三杯酒已过量，不能自制于是面带微笑顾不得遮扇了。从她起初缓缓而饮到仓促而饮再到最后一饮而尽的动作变化中，我们看出了杨贵妃幽怨满怀、以酒浇愁而最终掩盖不住孤寂和妒意的苦闷心情，这时已达到了微醉状态。继而后面随着三次衔杯的表演杨贵妃也进入了沉醉的状态。虽然这三次衔杯的身段动作大体上较相似，而神情表演上也是要求层次的。第一次衔杯时因尝到酒热而微嗔；第二次衔杯是怕酒热而摇头；第三次摇头是委实过量喝不下去了。神情上表现为：第一次要表现出一种一醉解千愁的神情俯身饮之，但酒热而摇头表示不满。第二次正在兴头上，见了酒就情不自禁的俯身去饮而又怕酒热而再一次摇头。第三次酒力不胜而摇头但强作能喝之状俯身饮之。“这出《醉酒》顾名思义，就晓得‘醉’字

是全剧的关键。但是必须演的恰如其分，不能过火。要顾到这是宫廷里的一个贵妇人感到生活上单调苦闷，想拿酒来解愁，她那种醉态不能和荡妇淫娃的借酒装疯一概而论。这样才能够掌握住整个剧情，成为一出美妙的古典歌舞剧。”^[7]梅先生在此剧的表演上真正的理解到人物深层的心理变化，并用那么恰到好处的身段和曼妙的舞姿将人物的心理、性格表现出来。他的每一个美妙的身段和舞姿都有丰富的内在感情，充满了美感。在连续不断的镜头表演中给观众以最大的艺术享受。

第三章 梅兰芳表演艺术的美学特征

第一节 梅兰芳表演艺术美学特征形成的因素

（一）梅兰芳所处的时代背景

1894年，梅兰芳出于北京的李铁拐斜街。这个光辉灿烂的文化都城从十四世纪的元代起，戏剧艺术就得到了很大的发展。1790年，来自安徽的“三庆”“四喜”“春台”“和春”四个戏班与汉调、昆曲等戏班为庆祝乾隆四十大寿在皇城北京重合最终形成了“京剧”这个剧种。而当梅兰芳出生时，京剧这个新兴剧种渐渐成熟就像满枝的蓓蕾，在经过春风、春雨的洗礼以后便竞相怒放。经过老辈京剧艺人几十年来的艺术实践已经积累了丰富的艺术经验，在表演艺术上也形成了一定的程式规范，许多才华出众的演员已然活跃在京剧舞台上。这为梅兰芳获取多方面的艺术积累提供了一个良好的环境氛围。这不仅包括他的家学师承，也包括他所处的艺术环境。在当时占据着京剧舞台主导地位的是武生，旦角处在相对微势的地位。虽说京剧艺术表演已经形成了一定的表演程式，但青衣的表演仍然是抱着肚子傻唱，观众多是听演员的声音为主，不会注重演员的舞台表演。而这一情形在继王瑶卿之后的梅兰芳身上，彻底发生了改观。

在梅兰芳的成长时期，活跃在舞台上的名家有：谭鑫培、孙菊仙、王凤卿、杨小楼、程继仙、王长林、路三宝、王瑶卿等等，他们的表演梅兰芳都曾观摩过。其中对梅兰芳影响最大的有三位：谭鑫培、杨小楼和王瑶卿。

谭鑫培被称为当时的伶界大王。他在舞台上的举手投足规矩之极又自由之极，可以说他晚年的艺术表演已经达到了炉火纯青的境界，谭鑫培晚年的戏梅兰芳都逐一观摩过并且从中受益匪浅。另外谭鑫培对梅兰芳的提携作用在梅兰芳一生的艺术道路中起到了非常重要的影响。

杨小楼技艺精湛、富有创新精神。他比梅兰芳大十六岁，是继谭鑫培之后的武生泰斗。梅兰芳也很幸运的赶上了他的艺术全盛时期。他们曾先后两次共同搭建戏班，后来也多次合作表演。他们合作的《霸王别姬》《汾河湾》堪称是京剧舞台上无以伦比的佳品，杨小楼的艺术成就也极大地影响了梅兰芳。

王瑶卿一生致力于旦角艺术的表演创作和改革，由于中年嗓音塌中很少登台演出。中年以后，他一直从事于导演、唱腔设计、培养后进的工作。许多名角包

括四大名旦都曾接受过他的悉心指导。王瑶卿的艺术造诣博大精深，他大胆创新，鼓励后进实施戏曲改革，梅兰芳的许多戏都是先按他的路子表演继而再自己逐渐摸索加工的。梅兰芳许多革新都曾受益于王瑶卿。如花衫的创立、新戏的排演构思等都得到了王瑶卿的大力支持和帮助。许多表演方面的改革和创新还是王瑶卿发起端而最终由梅兰芳完成的。因此，笔者认为王瑶卿对梅兰芳的影响是最深的。梅兰芳受益于王瑶卿的不止于技术技巧，更多还在于大胆革新的精神和永不止步的思想。

虽然明末清初，我国社会处于激烈的变革之中。但北平的老百姓生活似乎显得悠闲、从容得多。虽说各地的军队还在时断时续的打仗、总统也如走马观灯似地换来换去，而北京城的老百姓或许不知道谁是总统了但四大名旦的次序是不会颠倒的。可以说，梅兰芳赶上了一个好时代。因为在他初登舞台到成为一代名伶（1911年-1937年以前）京剧艺术也正处于鼎盛时期，这时的社会有三个的突出特点：（1）商品经济有了很大的发展，影响了包括京剧在内的很多新领域。戏剧演出愈加频繁，演出场所也由茶园、饭庄逐渐转入正规的剧场了。同时也促进了营业上的竞争。（2）中国社会的资本主义有了初步发展。戊戌变法、辛亥革命、五四运动等一系列反帝反封建的爱国主义运动也深刻影响了戏剧界、影响了梅兰芳。这些影响也在他的艺术实践中体现了出来：这一时期他先后排演了几部爱国主义的新戏如《抗金兵》《木兰从军》。这些戏剧作品既体现了民主主义、爱国思想，又保留了传统的艺术形式。（3）西方的生活方式、西方的各种思潮在侵略者的枪炮声中也广泛的影响了这一时期的中国人。梅兰芳赴美、赴苏的演出把我国的京剧艺术带出了国门，同时也将西方的艺术美学思想和表演经验带回了中国。一位美国的戏剧评论家说“东方是东方，西方是西方，这对孪生子从未相遇过，但现在他们相遇了。这一情况体现在梅兰芳身上。”^{【8】}

梅兰芳先生所处的时代是一个大变动的时代，这些变动引起了我国文化艺术界的巨变。戏曲艺术在这个时代当然也不例外。京剧中间的各个流派，也包括梅派就是在这样的时代变革的激荡下形成的。

（二）梅兰芳的艺术态度

名列“四大名旦”之首的梅兰芳作为男旦这一新兴流派的先驱，其表演风格清新典雅、雍容华贵。在表演上，他又创造性的创立“花衫”这一新的行当，并

兼擅昆曲、皮黄等传统剧种在当时万人争看、盛况空前，形成了足以代表一个时代的男旦表演艺术高峰。而他能有这样的艺术成就与他正确的艺术态度是分不开的。他说“我对于舞台上的艺术，一向是采取平衡发展的方式，不主张强调出某一部分的特点来的。”^[9]

在梅兰芳将近五十年的舞台生活中，他一直坚持这样的艺术态度。在唱腔方面，嗓音甜美、吐字清晰、韵味醇厚，曲精而不俗、俏丽质朴而毫无哗众取宠之意。念白方面也有深入的研究，他功底深厚，注重四呼、五音。听起来柔而不弱、刚而无棱、婉转圆润、韵味醇厚。同时，梅兰芳也很注重做、表舞蹈身段方面的功夫。他善于借鉴传统剧种特别是昆曲表演身段方面的特点，深入探索，创造了很多新的舞台程式。在美化舞台、刻画人物形象上取得了巨大的成功。如《霸王别姬》中的剑舞；《天女散花》中的绸舞；《贵妃醉酒》中的扇舞；《西施》中的羽舞；《黛玉葬花》中的花锄舞等等，均以其优美的动作、生动的表情使观众获得了极大地艺术享受。他不过分注重艺术表演中的某一方面，但每一个方面他都尽力做到最好，精益求精。梅兰芳在观众自发举行的唱、做、念、打四项评选中以最高分摘得了“四大名旦”之首的桂冠。

另外在京剧时装、古装新戏及舞台化妆、乐队等方面的改革也有他自己的原则。“京剧艺术是一种古典艺术，有它千百年的传统，因此我们修改起来也就更得慎重，改要改的天衣无缝，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’”^[10]。这是梅兰芳先生几十年艺术实践经验的总结，也是他对京剧改革的基本观点。笔者对梅先生这一艺术观点的理解为：“移步”即是指对京剧艺术的改革创新。“形”并不单单是指京剧的一切固定的外在形式，而是指京剧内部特有的发展规律。“移步不换形”只是一句极为简练概括的比喻，实际上它指的是京剧作为一个戏曲艺术品种，有其特有的内在规律，对其革新创造，必须遵循其内在的特殊规律循序渐进的实施，而一旦生硬的对其进行破坏、改造最终就可能会变成另外一种新的戏剧品种，如果那样的话就已经破坏了京剧改革的主题，而应该变成讨论如何创建一种新的剧种的问题了。从京剧艺术发展史的角度、从我们今天对京剧艺术重新审视的角度来看，毋庸置疑，梅兰芳的艺术态度和艺术观点是正确的。他既注重时代的信息又慎重的

遵循京剧艺术的内在规律和发展方向，不断地改革创新，不断地完善京剧艺术和自身的表演艺术水平，他一生的艺术成就与实践为后来京剧的发展改革奠定了坚实的基础。

（三）时代的变迁与观众审美标准的变化

“京剧是同时代密切相关的。时代变化了，社会、经济、政治形势变化了，观众的审美情趣必起变化，以此为媒介，京剧艺术总要渗进时代的气息和色彩，形成新的美学标准，而艺术的创造者和欣赏者都会把这些标准作为追求的新目标。”^{【11】}

1840年，英国殖民者用坚船利炮轰开了中国的大门，中国从此进入了半殖民地半封建的社会。软弱无能的清政府卑躬屈膝先后与22个国家签订了745个不平等条约，在此期间中国人民被笼罩在列强侵华的硝烟中。但由于清政府当局慈禧太后对京剧的喜爱，京剧似乎和战争赔款没有多少联系反而比从前更富有活力了。慈禧或许不懂割地赔款对于创造了灿烂文明的文化古国意味着什么，但她是懂京剧的。在当时梨园界都以能进皇宫给太后老佛爷唱戏为荣，甚至慈禧点了哪出戏传到宫外，哪出戏就自然地成为老百姓所追捧的对象。老生以自身苍凉隽永的唱腔和刚强坚韧的表演占取了京剧界的主导地位。但在当时北平观众的心目中，京剧只是一种娱乐消遣的玩意儿。社会上的风气认为男女混杂有伤风化并且严禁女人登台或看戏，于是“男旦”也就在这种状况下应运而生了，生在梨园世家的梅兰芳自然也逃脱不了一样的命运。戏曲艺人在当时社会地位极其低下，但凡在社会中有些地位的人甚至包括老百姓都认为与“戏子”有来往就是有辱门风。在当时的戏院，台上唱戏，台下跑堂的吆喝声、观众嗑瓜子与调笑聊天的声音混杂在一起。戏曲的剧情内容也很粗浅甚至思想内容粗陋低下，这种现象在一定程度上是为迎合当时观众娱乐或噱头的需要而产生的。

到“五四”文化运动前后，新思想、新思潮的兴起与西方戏剧思想的涌入对京剧也产生了巨大的影响。社会上戏剧观的变化主要表现在更加强调戏曲的社会职能和作用。如民国七年（1918）《春柳》发刊词提出“改良社会而必期之戏曲，”“须抬高戏曲之身价，俾人人知戏曲与文学有关系，戏曲与历史有关系，戏曲与美术有关系，戏曲与国家进化有关系，然后可以促进社会之程度，得以驾欧凌美焉”。这比起之前贬低戏曲，认为戏曲不可登大雅之堂，或者仅把戏曲看作是单

纯“消遣”的旧观念比起来前进了一步。为了适应广大观众扩大眼界、审美情趣的变化与欣赏能力提高的要求，梨园界形成了新的审美现象：

1. 由生角为主变为生旦并重，并逐渐形成旦角独领先锋的现象。五四运动以后，新民主主义思想深入人心，大批女观众走进戏院改变了观众的结构，以前老生的优势地位逐渐变弱，慢慢转移到生旦并重，最终出现了以旦角为主的局面，并涌现出四大名旦这些杰出的演员。以梅兰芳为代表的杰出演员为适应观众审美要求变化作出了艰苦的努力，进行了一系列的改革创造。两次赴上海的演出是他革新的开始，赴美、与赴苏演出更加扩大了他的眼界，在把我国京剧艺术带出国门的同时又将西方的新思想和审美观念带回了中国，实现了中西文化的交流，从而也提高了他自身的艺术修养和审美能力，丰富了京剧舞台，在服装、化妆、道具、布景等方面更加的精美、协调。在一定程度上也提升了我国观众的审美标准。

2. 开始强调京剧艺术的完整性与戏曲的文学性。京剧是综合性的艺术，而原来的演出只重视唱腔不注重表演；只看主角不注意配角。五四以后，广大群众在不同艺术形式及文艺作品的熏陶下增长了见识，扩大了眼界，对戏曲的整体要求和剧本的文学性要求提高了。为适应这种审美趣味的变化，梨园界也开始了大刀阔斧的全面改革。如梅兰芳编演了具有爱国和教育意义的很多古、时装新戏，刷新了观众的审美趣味，与琴师亲密合作编唱了很多脍炙人口的新腔。与配角演员的完美合作更是各尽其妙，尤其是与杨小楼合演的《霸王别姬》配合默契、搭配整齐成为梅派的又一出经典之作。又如本章所分析的《贵妃醉酒》，梅兰芳在剧本的文学性和思想性方面就进行了很多修改，加强了这出戏的文学性，结构严谨、情节也更加合理加上他那优美的身段，大大提高了这部戏的美学思想与审美水平。

3. 争奇斗艳，相互竞争。五四以后，求新思想日增。不同领域、不同层次的观众对京剧表演艺术提出了千差万别的要求。随着商品经济的进一步发展，市场竞争也日益激烈。京剧也不例外，各大戏院为了招揽观众邀请各路名角汇聚一堂，相互切磋。艺术家们为了争取观众锐意改革、大胆创新，彼此之间互相学习相互竞争。一时间形成了京剧舞台上争奇斗艳的局面。例如梅兰芳上演了《太真外传》，随后就有程砚秋的《梅妃》、尚小云的《汉明妃》、荀慧生的《斩戚姬》。当然这是一种良性的竞争。在这种竞争中，一方面大大丰富了旦行的剧目和表演艺术，

另一方面满足了观众的审美要求在一定程度上也促进了京剧艺术的发展创新。

解放后随着京剧大师梅兰芳的逝世,京剧发展也遇到了前所未有的困难。不温不火的票房收入一直是京剧工作者非常困扰的问题。有人说是梅兰芳把京剧带走了,其实不然。梅兰芳虽然走了,但他却把博大精深的表演艺术经验留给了我们。在我国综合实力不断提高的今天,经济迅猛发展。我国在世界舞台上具有越来越重要的地位。西方交响乐和国内流行音乐以及全国各地剧种的逐渐繁荣不断冲击着京剧艺术。观众的审美品位和审美要求越来越高,尽管国家也在大力提倡振兴国剧并以各种形式吸引观众,但各种新的音乐形式分散着观众的注意力,因为现代社会不再是以前没有电视媒体的时代了。各种数字化媒介的发明为各种音乐形式的传播提供了非常便利的通道。京剧也由此而陷入困境。因此如何改革我国的京剧艺术使之适应广大观众的审美要求则是广大京剧工作亟待解决的问题。当然,各方面的因素影响和制约着这一工作的实施,这也不是某些人在短期内就可以迅速解决的问题。或许在不远的明天,我国的京剧艺术会和从前一样重新走向多姿多彩的繁荣局面。

第二节 梅兰芳表演艺术中的美学特征

“研究梅兰芳的表演艺术和他的艺术理论,就可以发现,它实际上是一部完整的戏剧美学史,从《梅兰芳舞台生活四十年》这部著作里,每一章节里都飘逸着他对美的认识和实践。梅兰芳遵循了普遍的美学法则,用优美的造型和精湛的表演越过了语言的障碍,使得不同人种,不同肤色的人都能领略到美的深刻涵义,他的表演符合了人类最普遍的审美要求,具有系统的梅派美学思想。”^[12]的确,梅兰芳给我们留下了极其宝贵的表演艺术方面的美学经验,非常值得我们去学习和研究。笔者将其美学特征归纳为以下四点:

(一) 唱做并重,歌舞合一之美

笔者认为这一点是梅派表演艺术中最大的特点之一,其代表剧目《贵妃醉酒》就是很好的范例。从前面的章节我们知道这是一部唱做并重的歌舞戏,梅先生对每一个身段都做了细致的琢磨与艺术处理。剧中“卧鱼”的身段不但合乎剧情发展的要求而且这个对腰腿功夫要求相当严格的身段被梅先生处理的恰到好处。他并没有孤立的炫弄表演技巧,而只是把它作为一种表演手段,用来很好的塑造角色。他从来不把某些身段和站位死死地固定下来,而是在每次演出时根据当时舞

台大小及同台配戏演员的情况而定。梅兰芳曾对他的学生说“身段乃是一种有规律的自由行动，只要把原则掌握好，和表情结合好，怎么动都是好看的；如果死死地规定了每出戏的每一个动作，做出来就会显得不自然，被观众看出这是为了做身段而做身段，那就会失掉了身段的真正意义了。”^{【13】}在《霸王别姬》中，梅先生把虞姬塑造成一位富于感情的善良女性。这个戏里的唱腔虽然不多，但梅先生很自然的随着剧情有层次的发展和虞姬情感上的变化加以逐步深入的艺术处理，直到虞姬舞剑自刎而死观众才跟着唏嘘叹息、黯然离座，所谓“信手拈来，皆成妙谛”也不过如此了！

另外，梅兰芳的演唱艺术是京剧演唱艺术中的一份精华，也是民族声乐艺术的宝贵财富。在梅兰芳四十年的舞台生涯中，他一面向传统京剧演唱技术学习，一面在出国巡访演出过程中博采众长，将西洋美声唱法的发声、呼吸等歌唱方法融化在自身的演唱当中。特别在真假声的结合运用、音腔相聚（即共鸣腔体）、气声结合的念白等方面具有独到之处。直到晚年，声音还具有较好的穿透力，给人以美的享受，这足以证明他演唱艺术的方法科学、得当。认真学习和研究梅兰芳先生的演唱艺术对当前我们的声乐学习与演唱是非常有价值的，具有很好的借鉴作用。笔者试从以下几个方面进行分析。

（1）气息与声音的把握。在传统京剧演唱艺术中将声音与气息的结合称为“气音结合”。梅兰芳曾说过这样一段话“内练一口气”。“气”与“音”的关系，好比唢呐上的“哨子”要用气吹才能响的。像我们唱旦角这一行的，往往中年塌中，嗓子倒了，那并不是嗓子坏啦，其实是气力不足，催不动嗓子，所以高音就没有了，老辈常说遛弯、吊嗓都是为了“长气”^{【14】}。他用十分通俗易懂的语言概括了气息与声音相互配合的科学的发生原理。声带之所以能发出声音，是凭借气流的冲击从而振动发声的。气流的强弱决定声音的高低，呼气的力量和声带的张力紧密配合才能发出高亢、圆润、穿透力强的声音。梅兰芳在气音结合方面就掌握的十分巧妙。如在《穆桂英挂帅》中有一句高腔“叫侍儿快与我把戎装端整，抱帅印到校场指挥三军”。梅兰芳在演唱时用足丹田气，一层高过一层，使人感到激越而沉稳。又如在《三堂会审》中的一句低腔“在院中住了整九春”其中“九”落在低音上，他用足够的气息拖住了与发音部位的摩擦，使低音浑厚中带有弹性，低回婉转，深深地感染了观众。

(2) 共鸣腔体的运用。共鸣方法的运用在京剧中称为“音腔相聚”。所谓“音腔相聚”就是指真假声连接的地方听不出痕迹，运用丹田气使声音缓缓送出，运用胸、喉、鼻窦、会咽、脑后等各个腔体指挥如意，通畅舒展，发生“共鸣”作用，从而达到婉转自如、清澈达远的声音效果。（即我们现在声乐术语中的“共鸣”）。这些论述与沈湘歌唱体系中对歌唱方法论述的三个腔体（头腔、鼻咽腔、胸腔）的共鸣是相通的，具有科学的理论依据。在京剧演唱艺术当中，有了胸腔共鸣就是有了膛音；有了鼻咽腔共鸣就有了水音、亮音；有了头腔共鸣就有了脑后音或者说用上了“脑后摘筋儿”。正因为梅兰芳掌握了“音腔相聚”的共鸣方法，所以唱假声高音的时候才能那样宽厚圆润，丰满统一。其唱腔在起伏婉转之间没有痕迹自然大方，为大多数观众所接受，在《贵妃醉酒》这出戏的唱腔中仅用了常见的四平调，在前辈艺人唱腔的基础上，梅兰芳反复揣摩将剧中的唱段唱的韵味十足，意境深邃；把杨贵妃的雍容华贵、高雅大方之美细腻的表现出来，只听声音就能将观众带入艺术美的化境。

(3) 字正腔圆的念白。梅先生的念白咬字注重字正腔圆，因为“字正腔圆是中国唱论的基本美学观念。它的基本要求是吐字真切、以字行腔和字声和谐。吐字真切在中国唱论中占有首要地位。这与中国唱论‘诗言志，歌咏言’这一基本美学思想密切相关。”^[15]吐字方面他很讲究五音四呼，“（喉、舌、齿、牙、唇”谓之五音，“开、齐、撮、合”谓之四呼）另外在字音与唱腔的相互衔接上都十分讲究。他以皮黄唱法为基础又吸收了昆曲的唱法咬字灵活、清楚，唱每一个字都能很自然的将字头到字尾的转换衔接起来。听起来似乎很平常，但内容丰富安排的十分巧妙。平稳之中蕴含着深厚的唱功，简洁之中又包含着深厚的感情。咬字准而圆、清而响，抑扬顿挫、优美绝伦。如《游园惊梦》中“蓦地游春转，小试宜春面。春呐，春，得和你两留连，春去如何遣？咳！恁般天气好困人也。”这两段五言诗就念得好看极了。两段之间段落分明，似断非断。在“春呐，春”的第二个“春”字，他念得清楚响亮，把杜丽娘“我欲问天”的心情充分展现出来，给人以极美的艺术享受。

（二）虚实相间，动静结合之美。

梅兰芳的表演艺术之所以能给人以美的感染是因为他成功地掌握了动静结合、虚实相间的美学规律。京剧艺术是一种包括美术在内的综合性艺术，从塑造

舞台人物形象来说与绘画艺术有许多相通之处。如色彩、明暗、格局、对比等。对戏曲演员的化妆、服装搭配、舞台形象等静态美都有很大的关系。梅兰芳书画兼长，博采众家之长与绘画界大师齐白石、吴昌硕等都有很深的交往，他潜心研究书画、种牵牛花、将书画中动静结合、虚实相间的美学规律成功的运用到表演艺术中。

舞台形象静的美，不仅在于化妆、服装上，更重要的是在于舞台布局之美，它利用绘画中对比、对称等规律，使得整个舞台具有画面的美观。这一点在演员于舞台上亮相时一刹那的表演最为明显。试看梅兰芳在《贵妃醉酒》中敬酒时的一段表演：在高力士敬酒时，杨贵妃说“呈上”二字时，左手扬袖、右手翻扇，念“来”字时将身子微微站起，身体向前一扑右手正好伏在桌子的边缘，身体重心也随之落在桌子上。这时高力士跪在下面，顺势坐下来。跟前面杨贵妃的动作身段一高一矮、一动一静的对照起来，显得格外美观。梅兰芳在表演时就十分注意动静两种美学因素的结合，光有静态或只有静态则不能构成完整的艺术形象，从以上的描述中我们也可以看出梅兰芳独具匠心之美的艺术创造。

任何艺术形式都讲究虚实结合，京剧也是这样。以实代虚，以虚补实才能给观众以完整的艺术形象。斯坦尼斯拉夫斯基曾经说过“偏爱真实一定会落到为真实本身而作真实，这是一切不真实中最坏的一种。至于过度害怕虚假，那就会造成不自然的谨慎，这也是最大的舞台‘不真实’的一种。”^[16]在京剧艺术的表演中一扇虚拟的房门，便能传达出一个情窦初开的少女丰富的内心世界；带马翻鞍、催马扬鞭，瞬息之间已经行走至千里之外；一只船桨便能够画出一池秋水、一叶方舟，即使在空旷的舞台上，也能将一个虚幻的时空幻化出一个多彩的世界。这正是我国京剧艺术的魅力！诚然，戏曲表演的歌舞性决定了演员舞台环境的虚拟性。以歌唱与舞蹈的写意来指示周围环境的。梅兰芳在这一规律的应用上也有他卓越的见解。就以他在《醉酒》中四平调唱腔“那冰轮离海岛，乾坤分外明”一句为例。从梅兰芳的姿态和眼神中，观众能够感受到天水相间之际，月光照耀下的乾坤分外明朗的画面。如果在电影里，就很有可能将天水之际的月亮以镜头转换的方式如实的表现出来了。因此，观众并不感到这是戏曲的缺点。相反地，通过梅兰芳生动的艺术表演激起观众了对周围环境的想象，这也正是梅兰芳表演艺术中美感欣赏的特点之一。

（三）锐意改革，精益求精之美

回顾梅兰芳一生所走的艺术道路，笔者最大的体会是他一生都在处于对其艺术表演不断地改革创新中。他锐意改革、精益求精，在向传统与前辈艺人学习的过程中逐步积累、不断创新，逐渐寻找出一条适合自己发展的艺术道路并创立“梅派”。他的琴师徐兰沅曾经说过“梅派艺术，易学难精”。易学则是指梅先生立足传统（程式），在原有（程式化）的基础上提高而不搞什么花腔。难精是因为很少有人能有他那样雄厚的基础和博学众长的优势。因为艺术的创造必须在传统的基础上进行。一个演员如果眼界不广，没有消化若干传统的艺术成果的能力，自己就不可能具备很好的表演手段，也就等于凭空创造。这不但是艺术进步过程中的阻碍而且是危险的。因为只有在传统技巧的基础上，博学众长才能在艺术的改革创新中做到游刃有余而不偏离传统戏曲艺术的内在的美学规律，也就是梅先生一生强调的艺术美学观点“移步而不换形”。这实际上是一种尊重艺术本体的温和的改良思想，通过他的不懈努力，造就了他的大家风范，在他的艺术王国里，确实也达到了一种“修”“齐”“治”“平”的理想境界。

梅兰芳具备了丰富而锐利的武器，他不但给京剧旦角在唱、念、做、打等传统程式方面提供了一种典范，开拓了旦角领域并创立“花衫”这一新行当；而且他在唱腔音乐、化妆、服装、乐队、舞蹈、舞台灯光等方面也有着很大的革新与发展，也给全国各地的其他剧种以各方面的启示。梅兰芳对于传统的学习是谦虚谨慎的，从一点一滴做起，在改革上也同样采取了严肃认真、由简到繁，始终遵循京剧的艺术规律和美学原则进行创作和改革。

在唱腔改革方面，每改进一个新腔梅先生都要三番五次的让琴师站在远处听他唱，然后再让琴师唱自己站在远处三番五次的听，相互钻研、来回改进直到互相听着与原来的唱腔衔接好了；能表现出角色的感情了为止。此外还要在演出之后广泛地听取观众的反应，如果得到了观众的一致认可才把改后的新腔定下来。梅兰芳自己曾说过“有些名演员在台上，人都说他扮谁就像谁，这不是仅指他的扮相而言，连他的唱念、动作、神情，都要跟剧中人的身份吻合，仿佛他就是扮的那个人。同时，台下的观众看出了神，也把他忘了是个演员，就拿他当做剧中人。到了这种演员和剧中人难以分辨的境界，就算唱到戏里去了，这才是最高的境界呢。”^[17]笔者十分赞同梅兰芳先生的这一观点。因为戏曲改革的目的在于赢

得更多观众的赞同，适应更广大观众的审美品位。如果戏曲的艺术改革一开始就脱离了欣赏它的群体而进行违背艺术规律的盲目地、大刀阔斧地改革，那结果只能是适得其反甚至还有可能使原来颇受观众欢迎的艺术形式变得面目全非。在改革方面，梅兰芳先生将这些关系处理的非常到位。例如在京剧《三娘教子》中，为了表现王春娥当时激动地情绪，梅先生将原来【南梆子】由低到高的唱法，改为一张嘴就进入高腔逐渐转入原【南梆子】尾音。他的创腔在于【南梆子】是花旦腔调，过去青衣不唱，而梅兰芳突破了传统的界限，将这一腔调收入青衣的唱腔。这样一来不但丰富了青衣的唱腔，而且增强了角色的表现力，使唱腔更完美地表达出剧情与人物思想感情的变化，更重要的地是得到了广大观众的一致认可与赞赏。

梅兰芳对服装、化妆的改革也是值得我们关注的。他根据剧中人的需要，使服装衬托的形象更美，他从一幅古画天女散花图中受到了启发，排演了古装新戏《天女散花》。里面的动作与服装都是来自那幅画的灵感，增进了服装的色彩与花样，加宽加长了水袖。在《天女散花》中还加入了彩绸，排演了彩绸舞。使剧中的天女形象美轮美奂，给人以极大地艺术享受。他综合了古代妇女美的形象，根据不同的角色在年龄与性格上的不同，在化妆上采用了贴片子、用油彩的方式也各有不同。如年龄大的，小弯贴的少些高些两鬓露出来脸型显得宽些；年龄小一点的片子则需要贴的多些、低些这样脸型就会自然的小些、圆些。此外，他还在乐队伴奏中大胆的加进了二胡，丰富了伴奏和声增强了舞台气氛。像这样改革的例子不胜枚举，无一不表现了梅先生虚心好学、刻苦钻研的精神。通过他的努力使京剧表演艺术更完整了，可以说，他的创造与革新推动了全国戏曲艺术的前进，因此广大人民把他歌颂为“美的化身”“中国当代卓越的戏曲大师”是理所应当的。他那追求艺术完美、精益求精、永不止步的精神是永远值得我们学习的宝贵财富。

（四）形神兼备，融会贯通之美

戏曲界多年来流传着这样一句话：“戏好学，神难描”。一个演员要想在表演上有所造诣除了学会唱、念、做、打这些基本的形态表演之外，还要达到形神兼备的艺术美。因为“神似”是表演艺术美学中最讲究的问题之一。梨园界的老前辈经常对学徒们讲“上台演戏，神奇要十足”；“表演上要活不能死”等经验之谈，

这些都指的是演员在表演当中的传神问题。谈到传神我们自然就会想到眼神，因为眼睛是心灵的窗户，但不是说眼神就能传达一切的情感因素和人物的心理变化。眼睛只是人体一个极小的组成部分而且在舞台上演员和观众之间有一定的距离间隔，因此在运用眼神的时候就得有方法。梅兰芳先生在眼神的运用方面就有自己独到的见解：即“神不离法，法不离神。”例如他在《凤还巢》里表演程雪娥偷窥穆居易的神情时，那回眸一笑含情脉脉的眼神配以他那优美的身段把程雪娥含羞喜悦的心情表现得淋漓尽致，达到了情感鲜明、神形兼备的艺术效果。又如在《醉酒》中，在表演“卧鱼”身段时他攀过花枝，眼神也随之送去收回。闻花香时陶醉的状态加上梅先生优美的身段表演，生动的描绘了一幅贵妃赏花图。这些不同的人物性格他都能恰当的用眼神配以不同的身段表演，将人物的内心世界细致入微、栩栩如生的体现出来。俗话说“手到演到”就是这个道理。梅兰芳先生晚年常告诫学生，在舞台上要“拢住”观众之神，演员之间也要传神。如在《汾河湾》中女主人公背对着自己的丈夫，表演中他们却应该是浑然天成的一体，不能因为两人不照面而使表演出现断层的现象。随着丈夫的诉说，女主人公也不是丝毫的无动于衷，而是适当的做了一些回应的表演与身边的丈夫交流、与台下的观众交流。完美地做到台上处处有戏、台下情景相联，神情不断的传神之美。又如在京剧《贵妃醉酒》中，当杨贵妃听到唐明皇“转驾西宫”后道出“哎呀且住，昨日圣上传旨，命我今日在百花亭摆宴，为何转驾西宫去了，且自由他”，脸上做出妒恨的表情，又怕宫人们嘲笑而不得不忍住了内心的不快。然后吩咐高裴二卿“将酒宴摆下，待娘娘自饮几杯。”乐队起【傍妆台】的曲牌，抖袖，整冠，开扇，背扇，端带、走云步归里场椅。在入座时，用手重重地扶桌，慢慢地长起身子，表现出一副俾睨自居，内妒外娇的神态。这一身段就是梅先生借取了黄派架子花脸黄润甫《阳平关》里曹操的身段。他大胆地将其他行当的身段表演经过一定的加工改造揉进自己的表演艺术中。这样既避免了动作的重复又把角色的内心世界揭示出来，给人以完整地艺术形态美。

此外，梅兰芳长期坚持学习绘画、习字、学英语、弹钢琴、养鸽子、种牵牛花等等。学英语使他可以简单地与各国戏剧大师交流；养鸽子锻炼了他的眼神、种牵牛花提升了他对色彩搭配审美的敏感性……。梅兰芳就是这样几十年如一日，博才多艺、虚心好学。通过多方面、多领域的学习不断地提高和锻炼自身的

综合素质，同时也构成了他博大精深的梅派艺术独特的美学特征。

第三节 梅兰芳表演艺术的美学价值

梅兰芳是深受我国广大群众喜爱的、并享有极高声誉的京剧表演艺术大师。他是美的象征，代表着一个时代、一段辉煌，他的表演艺术造诣深厚、博大精深，其影响遍及全国各地、各民族，对我国京剧艺术及其他剧种的发展产生了深远的影响。由他亲自口述、许姬传撰写的《舞台生活四十年》（共三集）提出了很多翔实的戏剧史料，细致而深刻地总结了他表演艺术方面的经验，清楚地记录了梅兰芳在我国传统戏剧舞台上塑造角色形象的过程与许多有待探讨的许多美学问题。为我们研究“梅派”表演艺术提供了十分翔实、生动的宝贵资料。由于笔者不是出自戏曲科班，自身的理论水平有限，文中也只能就梅先生表演艺术的美学特征与美学价值等方面进行一些有限的总结归纳，一些观点或论述难免有陈述不周之处，希望各位老师与专家不惜赐教。经过对大量资料阅读研究，笔者认为梅兰芳先生表演艺术的美学价值表现在四个方面：

（一）与传统文化相结合的美学价值。

毋庸置疑，梅兰芳先生是一位集大成的艺术大师。而谁也不会把这样一位戏剧大师与“言不出众，貌不惊人”的少年联系起来。然而少年的梅兰芳就是这样一位不被重视甚至被教戏先生说成是“祖师爷没赏饭吃”的少年。这对于一名戏曲演员来说无疑是一种致命的打击。然而，梅兰芳没有因此而放弃京剧，或者说京剧没有放弃这个影响其将近一个世纪的梅兰芳。梅兰芳的表演艺术开启于他的启蒙老师吴菱仙。早年跟随吴菱仙学习了多部传统青衣戏，同时又跟随秦稚芬、丑角胡二庚等人学习花旦，虽然行当不同但两者在表演上却相互补充，后跟随茹莱卿练习武功与跷功，跟王瑶卿学习表演，虽然二人有师徒之分但并未以师徒相称。但梅兰芳很多改革思想和路子都受益于王瑶卿。也曾向著名昆曲艺人丁兰荪、俞振飞、乔蕙兰、谢昆全、陈嘉良等学习昆曲旦角的唱腔、身段等表演艺术，这些对传统程式的继承及发展既丰富了梅兰芳艺术表演的手段又提高了其艺术审美鉴赏力与艺术修养，为其以后的艺术表演打下了坚实的基础。

（二）与画家、戏剧知识分子相结合的美学价值

梅兰芳之所以能取得如此辉煌的艺术成就，除了他个人的勤奋努力以外与他身边的“智囊团”是分不开的，可以说很大程度上梅兰芳的成功得益于这些画家、

银行家及知识分子。没有他们无私的帮助，梅兰芳的艺术道路也将会举步维艰。美学家狄德罗才说“一个戏剧演员，不懂绘画，是一个可怜的演员……”^{【18】}前面我们提到过，梅兰芳深刻地了解传统画与中国戏曲审美之间的关系，的确，他的戏曲改革中很多灵感和成功的经验如服装、化妆、发髻都是得益于绘画。而在生活中梅兰芳与很多绘画大师、书法家如吴昌硕、齐白石等老先生都是忘年的莫逆之交。他的很多绘画技巧与绘画审美意识都是受益于他们，所以才有了后来在绘画、雕刻书法等方面的深厚造诣，才能被他很好的融入戏曲的改革中去创造出那么多美好的舞台形象。

此外，与齐如山、张彭春、吴震修、冯耿光等知识分子的结合更是让他在表演艺术方面如虎添翼。

齐如山，河北高阳人，早年留学欧洲，辛亥革命以后主张京剧改革。对梅兰芳一生的艺术创作产生了较为深刻的影响。从1912起就不断以观众的身份写信给梅兰芳，并对梅兰芳在表演方面的问题都提出过许多宝贵意见。1914年后正式加入梅派“智囊团”担任编剧工作。梅兰芳许多歌舞并重的戏都有他参与导演和排练。像《一缕麻》《嫦娥奔月》《黛玉葬花》等都是由他编写框架其他成员集体讨论、修改、排演完成的。同时又由于他贯通中西戏剧文化，排演的新戏既具有中国传统艺术的风格又加入了西方戏剧现实主义的美学思想，极具新意、清新脱俗。

张彭春，美籍华人。早年留学美国，对美国观众的审美趣味非常熟悉。早年梅兰芳两次访美演出的成功与张彭春有最直接的联系，在梅兰芳没到美国之前，张彭春就已经在《纽约时报》上对其表演做了尽可能详尽的介绍，乐谱的印制发行与剧情介绍都由他亲自翻译完成，他将我国梅派京剧艺术向世界的推广上做出了不可磨灭的贡献。

吴震修，早年也曾留学日本，任职于中国银行，他博学多才。属于“智囊团”的“军事型”人物。如《牢狱鸳鸯》《一缕麻》《霸王别姬》等戏他都参与了修改工作。

冯耿光，广东人，早年留学日本结识了孙中山，曾任中国银行总裁。蒋介石攫取政权后遭到排挤。为人正直热情，对梅兰芳一生的人生品格与艺术事业都有很大的帮助。

这些“梅党们”学识渊博，都曾接受过高等教育并出国留学。他们的审美眼光已不再仅限于传统的古朴、庄重，而更倾向于明丽清新，他们把观众最新的审美意识、审美趣味和思想感情集中地反映到梅兰芳那里，再通过梅兰芳的艺术加工使戏剧作品更符合观众的审美要求，达到了一个新的审美层次。

（三）与西方戏剧结合的美学价值

梅兰芳与西方戏剧结合最显著的体现在他多次出国访问演出中与西方多位戏剧大师及其他国家文化艺术方面的交流上。他分别于1919、1924、1956年三次访日，1930年访美，1935、1952两次访苏，受到国外广大观众的热烈欢迎并受到国外评论界的高度评价。日本评论家神田在观看了梅兰芳的表演后说“我这回看了梅兰芳的演出，作为象征主义的艺术，没有想到它卓越得令我惊讶”^{【19】}而玖琉盘在看完《贵妃醉酒》后在《大阪朝日新闻》上发表文章品论梅兰芳扮演的杨贵妃“虽然很艳丽，但并不妖媚，其醉态的确可爱，却丝毫不含邪念。演这种花旦戏居然如此高雅，这是梅氏的特点之一。”^{【20】}1930年，梅兰芳在美国的艺术界掀起了一股热潮并受到贵族般的礼遇，并被美国波摩纳学院和加利福尼亚大学授予名誉博士学位。美国的一位戏剧评论家这样描述着他所认识的梅兰芳“他是现代中国最伟大的演员，他十岁便是个音乐家，十二岁成功地扮演了旦角，他拥有400个保留剧目，他创建了一个流派，或是一种传统”。^{【21】}苏联戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基认为梅氏艺术给与了他们有益的启示。并说到“看了梅博士的表演后我一百个学生的手都该砍掉了……”。^{【22】}当时逗留在莫斯科的德国戏剧家布莱希特看了梅兰芳的表演惊叹不已，在1936年《论中国戏剧与间离效果》一文中高度赞扬了梅兰芳的精湛表演并兴奋地说他多年来朦胧追求而未达到的境界，梅兰芳达到了。

可见，梅兰芳的表演艺术不仅在我国而且在国际上也得到了极高的肯定。而在他出国访问期间也曾留心观摩了其他国家的各种艺术形式，对其自身的表演艺术影响也是颇为深厚的。他从国内外戏剧艺术中广泛吸取营养，先在京剧京派与海派两种文化艺术观的冲突中受到启示又在东方戏剧与西方文化的冲突交流中完成自身的一种升华。这种升华一直延续在梅兰芳后来的表演艺术当中，其中所蕴含的美学价值是值得我们进一步深入探究的。

结 语

本文以梅兰芳的艺术经历入手,简单介绍了梅兰芳的六个艺术阶段。选择梅派的经典歌舞剧目《贵妃醉酒》作为文章的切入点,对其剧本的源流、剧情简介、以及梅兰芳先生对剧本的加工改造进行了详细的陈述,而本章的第三节《贵妃醉酒》的表演分析以“海岛冰轮初转腾”一段四平调为例,结合谱例对主人公杨玉环的表演进行了论述,并对剧中杨贵妃“卧鱼”与和衔杯、敬酒等身段表演进行了详尽的论述为文章的重点部分。梅兰芳表演艺术的美学特征做好了铺垫。这一章结合梅兰芳生活的历史背景、自身的艺术态度及时代变迁与观众审美标准的变化等方面的因素,笔者将梅兰芳的表演艺术特征总结为四个方面:

(一)唱做并重,歌舞合一之美。本文选择的《贵妃醉酒》就是一部唱做并重的歌舞戏。在梅先生一生的表演改革中总是遵循“平衡发展”这一艺术原则。不论是梅先生的唱腔、念白、身段、舞蹈都堪称美的典范。他在每一个方面都严格要求自己,表演上不温不火、不矫揉造作地突出某一方面的技巧。而是注重人物塑造的整体性和完整性,深入挖掘角色的心理变化与性格特征,根据剧情进行恰如其分的表演,塑造出一个个栩栩如生的舞台形象。他的演唱艺术对当代得声乐研究与学习都具有较明显的启示作用,非常值得我们进一步的研究与探讨。

(二)虚实相间,动静结合之美。中国传统戏曲中很注重虚实结合、动静结合的美学特征。没有虚的衬托就无所谓实的表演,没有动态的流动线条就没有静态的美。这是这种动静结合、以虚补实的手法突出地表现了演员与群众之间的关系、演员与同台对手的关系。以虚和静的表演来营造一种氛围,以动和实的表演手段来激发观众丰富的想象力。传统戏曲表演中的“写意”“点到为止”等说法其实就是虚实、动静结合的美学原则。如果没有虚拟的静态美便不足以营造出情景氛围;如果没有歌舞的动态表演也不足以激起观众丰富的想象力,而这一点在梅兰芳的艺术表演经验中,为我们提供了极大地启发。

(三)锐意改革,精益求精之美。这一点与梅兰芳的艺术态度是极其一致的,“移步不换形”是梅兰芳提倡的改革手法。在遵循传统戏曲美学内在规律的基础上,逐步的改进并及时结合群众的意见不断地修改。而这也并不能害怕改革的结果不能成功便裹足不前。梅兰芳就是在传统程式的基础上锐意改革,大胆创新的。

例如将其他行当的唱腔、身段揉进角色表演当中，让观众感觉到老腔不厌而新腔不新的艺术效果，不仅增强了角色的表现力，更是观众感到耳目一新的效果。为了使人物更加美观，他增进了化妆、服装上的改革使古代妇女的形象更符合现代人的审美标准。梅兰芳是精益求精的艺术家、美的创造者。他一生追求的就是创造精美的艺术。

（四）神形兼备，融会贯通之美。梅派艺术的易学难精是我们所公认的。易学是人物身段表演、唱念方面的一般层面的形态表演，而重要的是梅兰芳神形兼备的融会贯通的艺术境界是我们一般演员所渴望不可及的。如贵妃的雍容醉态；赵艳容的假意装疯；西施的多愁善感与林黛玉的凄凉悲秋，他都能以各种不同的眼神表情，配以醉步、云步、抖袖、锄舞等精确的表演身段把人物的内心世界细致入微、淋漓尽致的表现出来。这样的表演增强了人物的戏剧性产生了强大的艺术感染力，从而形成了梅兰芳融会贯通的艺术美学特征，也正如梅兰芳最喜爱的一副对联“看我非我，我看我，我也非我。装谁像谁，谁装谁，谁就像谁”。

诚然，梅兰芳是我国戏剧发展史上一座光辉的里程碑，在传统文化与现代文化的相互选择中得心应手，左右逢源，并且寻觅到了两种选择的最佳交点。这与他所信奉的中国儒家传统的“中庸之道”是相一致的。他既是传统文化的继承者，又是现代京剧表演艺术的开拓者。他的艺术实践一面梳理、提炼了我国京剧传统艺术的精髓，一面又保持、发扬了京剧表演艺术的中国化气派！本文也仅从《贵妃醉酒》这部戏入手对梅兰芳表演艺术的美学特征进行了分析研究，由于笔者自身的理论水平和认识能力有限，在文中提出的某些观点难免有欠缺与不足之处，希望各位老师同学给与指导和帮助，本人将不胜感激！

注 释

- [1] 《中华戏曲文本化学》谢博梁 南京师范大学出版社, 2004. 7 P236
- [2] 《舞台生活四十年》第二集 梅兰芳 许姬传中国戏剧出版社, 1961. 12 P79
- [3] 《悼念梅兰芳同志》张梦庚 载于《北京日报》1962. 8. 14
- [4] 《梅兰芳先生的革命精神》张君秋 载于《戏剧论丛》1984. 第二集
- [5] 《舞台生活四十年》第一集 梅兰芳 许姬传 中国戏剧出版社 1961. 12
P173
- [6] 同注释[5] P37
- [7] 《移步不换形》梅兰芳 百花文艺出版社, 2008. 1 P23
- [8] [Http://www.youku.com](http://www.youku.com).
- [9] 同注释[5] P159
- [10] 《梅兰芳艺术评论集》中国梅兰芳研究学会, 梅兰芳纪念馆编 中国戏剧出版社, 1990. 10.
- [11] 《中国京剧史》北京市/上海艺术研究所编著(中卷上) 2002. 8 P627
- [12] 《梅兰芳的表演艺术与他的美学思想》钱专 载于《文化视点》P168
- [13] 《谈梅派艺术的特点》杨畹农 载于《戏剧报》1961. 13 期.
- [14] 《梅兰芳文集》, 中国戏剧出版社。1962, P272.
- [15] 《音乐表演艺术论稿》张前著 中央民族大学出版社. P117.
- [16] 《演员的自我修养》第一部 斯坦尼斯拉夫斯基 中国电影出版社 2001,
1. P253
- [17] 同注释[5] P100.
- [18] 《论绘画》载于《文艺理论译丛》1958 第四期.
- [19] 连波《国乐飘香》, 人民音乐出版社, 2001. P110
- [20] 同注释[19]
- [21] <http://www.youku.com>. /视频《又见梅兰芳》
- [22] 同注释[21]

参考文献

1. 施旭升 《中国戏曲审美文化论》北京广播学院出版社, 2002.
2. 项晨 韶华《京剧知识一点通》人民音乐出版社, 2008.
3. 隗芾 詹慕陶 闻起选编《戏曲美学论文集》中国戏剧出版社, 1984.
4. 周贻白 《中国戏剧史讲座》中国戏剧出版社, 1958 年 5.
5. 徐城北 《梅兰芳与二十世纪》中国社会科学出版社, 2000.
6. 徐城北 《梅兰芳百年祭》中国社会科学出版社, 2000.
7. 徐城北《梅兰芳与二十一世纪》中国社会科学出版社, 2000.
8. 梅兰芳 许姬传《舞台生活四十年》第一、二、三集 中国戏剧出版社, 1961.
9. 田根胜《近代戏剧的传承与开拓》上海三联书店 2005.
10. 中国梅兰芳研究学会 梅兰芳纪念馆编《梅兰芳艺术评论集》中国戏剧出版社, 1990.
11. 谢柏梁 《中华戏曲文化学》南京师范大学出版社, 2004.
12. 北京市/上海艺术研究所编著《中国京剧史》(中卷上) 2002.
13. 张前 王次炤著《音乐美学基础》人民音乐出版社, 1992.
14. 张前著《音乐表演艺术论稿》中央民族大学出版社, 2004.
15. 张庚 《新歌剧讨论文集》中央戏剧学院教务处, 1951.
16. 叶长海 《中国戏剧学史稿》上海文艺出版社, 1986.
17. 夏写时 《中国戏剧批评的产生和发展》中国戏剧出版社, 1982.
18. 安路兴《中国戏曲音乐基本理论》新疆人民出版社, 1998.
19. 苏移《京剧二百年概观》
20. 中国戏剧家协会编《新歌剧问题讨论集》1958.
21. 谢柏梁《中华戏曲文化学》南京师范大学出版社, 2004.
22. 中国戏剧出版社《梅兰芳文集》1981.
23. 翁思再《非常梅兰芳》中华书局, 2009.
24. 邹长海《声乐艺术心理学》人民音乐出版社, 2000.
25. 连波《国乐飘香》人民音乐出版社, 2001.
26. 刘正惟《20 世纪戏曲音乐发展的多视角研究》中央音乐学院出版社, 2004.

27. 项阳《当传统遭遇当代》上海音乐学院出版社，2004.
28. 邹本初《沈湘歌唱学体系研究》人民音乐出版社，2000.

后 记

毕业论文的完成标志着我的研究生生活接近尾声。回首读研期间的生活，虽然单调但收获颇丰，在论文即将完成之际：温馨、不舍、幸福、泪水各种感觉涌上心头……

在这里我首先要感谢我的导师车文芬教授。读研期间，她以自身完美的品格修养、严谨的治学态度以及对专业精益求精、孜孜不倦的教学态度深深地影响着我。她不仅在学习上给我以指导，在生活上也给予我母亲般的关爱，尤其在我毕业论文写作期间，对于自己在理论认识上所表现出来的不成熟都给予我耐心的指导帮助，从未抱怨、无私奉献使我终身难忘。在她身上我才真正体会到了“学博为师，德高为范”的真正内在涵义！

此外，我要感谢我的家人，没有你们这么长时间以来对我的关怀和帮助我的学习之路将寸步难行。同时还要感谢图书馆的各位老师在我查阅资料过程中给予的热情帮助以及帮助我的各位同学、老师在这里由衷的对你们表示深深地谢意，谢谢你们在求学路上给予我的帮助，由衷地谢谢你们！