

建构与拓展

——梅兰芳与传统文化学术研讨会

在党的十九大胜利闭幕之际,为传承和弘扬优秀传统文化,2017年10月24日,梅兰芳纪念馆在北京举办“梅兰芳纪念馆藏戏曲文献展暨‘梅兰芳与传统文化学术研讨会’”,展出了梅兰芳缙玉轩珍藏的戏曲文献剧本和脸谱。来自北京及各地研究机构和高等院校的近20位专家学者,围绕“梅兰芳与传统文化”的主题展开了热烈深入的研讨。本报选取部分与会专家学者的发言要点予以刊发,以饕读者。



“梅兰芳纪念馆藏戏曲文献展”近日在京举办

展览与研究:提升梅兰芳纪念馆文化品格



梅兰芳纪念馆馆长、研究员 刘斌

梅兰芳是优秀传统文化的典型代表。在梅兰芳的时代,京剧艺术集中了当时全国各地艺术、各剧种精华,凝结、汇聚多元文化,特别是民间文化,成为被人们称道的国剧。不仅是梅兰芳的京剧表演艺术,包括梅兰

芳的情感、梅兰芳的思想,或者说梅兰芳这个人人都浸透着传统文化,是传统文化的载体。在倡导和弘扬优秀传统文化的当下,说梅兰芳、宣传梅兰芳、研究梅兰芳、总结梅兰芳和梅兰芳艺术,是我们,特别是我们梅兰芳纪念馆义不容辞的责任和义务。今年以来,根据中国艺术研究院“十三五”发展规划纲要要求,我馆努力开拓进取,找准发展方向,确立工作重点,进一步挖掘本馆资源和潜力,充实研究力量,加强横向联系与合作,成立了梅兰芳研究中心,并将牵头实施“梅兰芳戏曲表演理论体系工程”,这是戏曲人念念不忘的情愫和梦想,将进一步提升梅兰芳纪念馆的

文化品格。今年新上马的研究项目有“梅兰芳藏戏曲珍本丛刊”“梅兰芳纪念馆藏文献文物总目”“梅兰芳在世界”,这些项目的经费和人员都已落实,并与3家出版社签约。本次展览,也是我们项目整理、研究的一个阶段汇报,是对梅兰芳京剧艺术、传统文化传承与保护的又一形象展示和重要体现。本次研讨会以以往梅兰芳研究的基础上,超越艺术本体的研究,希望能站在更广阔的历史和现实文化背景下,进一步深入了解梅兰芳、认识梅兰芳的意义和价值,传承他的艺术,学习他的品德,弘扬他的精神,从而助力中国特色社会主义文化建设。

梅兰芳新编戏体现的传统文化



武汉大学教授 郑传寅

梅兰芳的演出剧目特别多,而最能体现他与传统文化的关系,主要还是他的新编戏。梅兰芳演出的剧目总数大概有160多个,其中大部分都是前辈编创的一些老戏,新编剧目近30部,分成两类——古装

戏和时装戏。梅兰芳对待传统文化的态度可以这样概括:一个是继承,一个是弘扬;一个是选择,一个是扬弃;一个是批判,一个是改造。我认为对待传统文化,他首先是继承弘扬,但也是有所选择,有所扬弃,有的还有所批判,同时还吸纳了新时代的思想。我们可以从这样几个角度去研究梅兰芳演出剧目和传统文化的关系:首先,从题材来源的角度,考察梅兰芳和传统文化的关系。比如古装戏,很多都是从传统文化里选材,从题材来源就可以看到其继承了优秀传统文化。其次,从思想蕴涵的角度,考察梅兰芳的演出剧目和传统

文化的关系。对传统文化的传承不仅要看题材来源,更要看他弘扬、继承了传统文化的哪些东西和思想。最后,我们还可以从审美创造、审美追求、审美崇尚的角度考察。梅兰芳处在一个社会政治文化正在发生巨大变化的时代,因此他非但不守旧,更是一生都在追求创新与改革。但是,他的创新是继承前提下的创新,他后来把这种创新精神概括为“移步而不换形”,实际上也体现了一种美学思想。此外,他还继承了戏曲特别是昆曲中的审美元素,学习继承昆曲雅致的风格,应该说梅兰芳的表演是以雅正为主的。

学习和研究梅兰芳继承弘扬传统文化的探索精神



中国艺术研究院研究员 王安奎

传统文化的创造性转化和创新性发展是一个待补充的课题,“只有进行时没有完成时”,每一代人都要为解决这个问题做出自己的努力。梅兰芳的一生,也同样贯穿着对传统文化怎么继承、怎么发展的探讨。从

演出的方面考察,可以发现他对剧目选择,比如对时装戏、古装戏、新创剧目的选择,是非常符合形势的。他在唱腔继承和发展方面做出很多探索;而在舞蹈和唱腔的结合方面,对化妆和布景,他都在努力寻找一种最好的表现方式。所以,梅兰芳不仅是京剧演员,更是美的创造者,他不仅在演出实践中进行探索,而且不断地从实践上升到理论。他对传统戏曲美学范畴,包括内外、新陈、悲喜、美丑等各个方面都有自己的探索和自己的理论。所以我们今天来研究梅兰芳,学习梅兰芳,最主要的是学习他继承和弘扬传统文化的这种探索精神,承担起我们这一代人传承发展

传统文化的历史使命。在今后的研究中,希望从更多不同的角度对梅先生的艺术贡献做出研究,这是完全有必要的。同时,在对梅先生进行的过程中,也要避免一种绝对化的倾向。正如前面所提到的,梅先生对传统文化的传承与发展是一个不断探索的过程,既然是探索,那么不一定每一步都是正确的,也不一定他的每句话都是真理。因此,研究梅先生的时候,应该把他放在特定历史环境下。当然,即便他的实践和言论有不正确的地方,但也不能忘记他对传统戏曲发展所做的贡献,没有他这样的实践,就得不到宝贵的经验。

端庄雅正:梅兰芳建构的自我形象及其辨析



台湾大学教授 王安祈

首先,端庄雅正的形象是出于梅兰芳有意识的自我打造、自我建构。梅派的成型,就是梅兰芳意识到要建构自我形象的一段过程。从飘逸空灵、诗意仙气发展到凝重深沉与华贵风采,这是梅兰芳

剧中人物形象的转折,也是梅兰芳本人社会地位与文化视野的扩增。演员个人的气质,剧中人的气质以及整个戏的表演气韵,这三者是合一的,是相互关联、相互增益的。梅派的主要内涵,即是一位演员化身成为特定气质的众多剧中人。而流派形成之后,开派宗师的表演特质,甚至人格特质,反而统摄在他所塑造的诸多角色之上。其次,梅兰芳以雅正为依归的内在隐衷。梅兰芳为什么如此刻意打造其端庄雅正的形象,其中既有大时代的背景,也有个人的因素。对于所饰角色的性格以及整体戏的风格,梅兰芳都在有意识地力求典

雅端秀,这样清晰的自觉,表现在他邀请文人为自己量身打造新编戏,也表现在他对传统老戏的改编、诠释与定调。最明显的例子是《贵妃醉酒》,原来传统的演法大致遵循筱翠花,做表十分细腻,充分发挥腰腿、水袖和跷工。但梅兰芳觉得有些地方未免过了头,因此做了明显的改造。他希望台上台下同样看到端庄雅正的梅兰芳,小心翼翼地维护着自我形象。这样一番转折,投射到他的舞台,反而形成了一种贴近中华文化和睦、中和的境界。再次,梅派所展示的流派的内涵在流派发展史上具有重大的意义。

梅兰芳及其表演艺术是“活的传统”



清华大学教授 王中忱

重读梅先生的回忆录《舞台生活四十年》,感觉这是一个非常独特的文本。此书被命名为回忆录,但是众所周知,它不是梅先生自己写的,是梅先生口述并由别人记录下来的,且记录者不止一个人,有点像近年来流行的口述实录。但是该

书和口述实录的区别在于它主要采取的是第二人称,特别是前两集,第三集又变成第三人称。同时,记录者还记录下了回忆者回忆时的具体语境,比如在什么时间、地点,什么样的情况下来做这段回忆。实际上只有这样的记载,才能够留下非常丰富的艺术经验和艺术思考。但更重要的是这本书里留下来的梅兰芳的艺术经验。戏曲这种艺术,它的传承主要靠口传和身传,所以每一场都在变化。实际上,梅兰芳的艺术虽是传统的,却又不是纯粹固定的,所以我说是“活的传统”。这个“活的传统”里面就包含着优秀的艺术家每时每刻都在学习的

过程。戏曲艺术家的主体创造比文学家要更艰难。文学家小说写完了,也就完了,但是戏曲艺术家在表演的时候,同样一个剧目,每一场都是一次“创造”。从梅先生的回忆录里看,他早就有了这种意识,比如青衣的角色,青衣原来是重唱不重表演的,但是他的老师王瑶卿做了改革,既注重唱又注重表演,使这个角色有了很大的改动。这样一种感悟,梅先生自己一生都在坚持,不断地去做创造性改动。“传承”这个词有的时候会给人一些误解,以为就是一个静止的东西。现在看来,谈到传承,至少梅兰芳先生就是在不断创造中实现传承的。

从文人日记中发掘更多的梅兰芳研究史料



华东师范大学教授 赵山林

梅兰芳登上舞台并且小有名气之后,引起了观众包括文人观众的关注,这从当时的文人日记中可以得到印证。就个人阅读所及,挑选20世纪前期几种文人日记略加梳理

和评说,这些日记包含较多1913年至1924年梅兰芳演出的记录及评论,可以为梅兰芳及京剧研究提供丰富的资料,不仅有助于研究梅兰芳的艺术活动与艺术成长,梅派形成与发展的过程,京剧的发展流变史,而且有助于研究文人乃至一般观众的观剧心态,研究京剧的传播接受史以及戏剧文化史。大家都知道梅兰芳有一个很大的优点,就是对评论家的意见虚怀若谷。一个突出的例子就是齐如山对于《汾河湾》柳迎春表演的建议。在后来的表演生涯中,梅兰芳是“常演常新”,经常对戏做出一些新的改动,

这点在张骝子的日记中被多次提到。而《那桐日记》里面有不少材料可以帮助我们澄清或者细化对于梅兰芳表演的一些记录。如关于《天女散花》的初演日期,一般都说是1917年12月1日,就公开演出而言,这是没有问题的。但是从《那桐日记》中可以看到,在吉祥园公演的前两天,《天女散花》就在那里演出了一场,观者有大仓喜八郎,而后来请梅兰芳到日本去的就是他。如果从文人日记等资料中仔细加以发掘,可以从细节上得到一些补充和印证,这对更加深入地研究梅先生,是有帮助的。

梅兰芳推动了传统文化创造性转化



北京戏曲理论学会会长 孙飞

从文化的功能性出发,可以将文化分成两类,一类是根据当前社会与人的需要而形成的文化形态,可以称为创新性文化,它的功能性和社会性比较强。另外一种是根据以

往社会与人的生活需要而形成的文化形态,被称之为传统性文化,它的历史性比较强。这两大类文化形态都是长期存在的,彼此谁都无法取代谁,而且相互之间还产生互动,甚至相互转换。有时候某种传统性文化会“死而复生”或“返老还童”,加入到创新性文化之中。而创新性文化最好的归宿就是进入到传统文化行业。在这两类文化形态中,发挥关键作用的还是人。所以说推动中华优秀传统文化的创造性转化与创新性发展,我觉得还得依靠现在的人。回顾历史,梅兰芳可以说就是那样一

位推动了中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展的人物。梅兰芳第一次到上海演出,敏锐地感受到了时代的变化,明确了“京剧要服务于新时代大方向”,当机立断启动了京剧改良工作。同时,梅兰芳的京剧改良坚持以京剧为载体,大胆地吸收各种新思想、新形式,在大量舞台实践中,探索新旧的自然融合,在实践中发现时代之迫切需要。最终,梅兰芳以新思想注入旧剧目,以新故事注入传统技艺,以新审美注入传统的形式,从而形成了京剧艺术的“新传统”,推动了中国文化的更新。

演员为中心的戏剧观与中国戏剧艺术范式的生成



江苏师范大学教授 李昌集

中国戏剧艺术范式的生成,首先有一个前提就是中国古代戏剧有“以作家为中心”和“演员为中心”的两种戏剧观。这两种戏剧观对应“以作家为中心”和“以演员为中心”的两种戏剧生态,纵观整个中国戏剧史,在“民间”(主要指在乡镇和边远城市)“以演员为中心”的生态

是一以贯之的,从古代一直到现代。而中国古代戏剧史上“以作家为中心”的时代其实很短。所以我们在解释戏剧史的时候,它有两个生态圈,一个是“以作家为中心”的戏剧生态圈,还有一个“以演员为中心”的生态圈。以京剧为代表,从晚清到民国,逐步进入到“以演员为中心”的戏曲生态格局。这样一个戏剧格局对我们去探讨以梅兰芳为代表的中国近现代京剧艺术范式的生成,我认为有比较重要的意义。根据古代文献来看,虽然对演员的记录一直断断续续地存在,但是没有流派意识,也没有对某个演员进行某种范式化的探讨和追认。清末以来,特别是民国时期,我认为是中国自觉艺术的

戏剧艺术范式的生成期,演员树立个人风格的自觉意识和集体风尚逐渐形成,在这个基础上就产生了流派。我认为艺术以个人表演风格为范式的艺术流派的生成,是我国戏曲成为高级艺术形态的一个最重要的标志。如果我们和西方相比较的话,西方的艺术、绘画、音乐、文学等,包括学术,大多是一种阶段性颠覆式的发展模式,而古代中国从来没有产生过这样的颠覆发展。个人的艺术范式凝聚为流派,这样一种艺术范式的形成,是中国传统艺术一以贯之的重要发展机制,是中国特有的一种艺术范式的生成、凝聚、传承模式,这种范式本身是保留历史记忆和历史传统延续发展的特有的中国方式。

在古典戏曲迈向现代之际的梅兰芳



中国社会科学院研究员 李臻

梅兰芳成长在一个非常特殊的时期,那个时期,除了社会变革非常巨大以外,文化也在发生变化。西方的一些文化思想,包括一些文艺形式刚刚进入中国,对中国人的生活 and 审美都造成了一定的影响和冲击。在这个时候又正好赶上京剧处于一个大发展的时期,所以梅兰

芳处的那个时代确实很特殊。我们要研究梅兰芳,了解梅兰芳,就要把他放在那个时空环境里。在昆曲日益衰落、京剧逐渐崛起的时代里,梅兰芳成为了京剧表演艺术的一位代表人物,被后世看作是中国戏曲的一位标志性人物。其最根本原因,还是梅兰芳的艺术指导思想的正确,而且他又把艺术思想付诸舞台的杰出能力。他很注重传统,非常推崇戏曲中的传统艺术的精华。同时他的这种推崇传统、尊重传统,又跟他的创新时刻结合在一起,他无时无刻不在审视传统,然后对其进行恰当的改进。例如,他大量学习昆曲,但又不断完善。《思凡》一出中,他取消了传统的“饮场”,改为演员走进罗汉

堂,使情节更加合理连贯。下场时,增加了俏皮灵动的身段。《游园惊梦》中,弱化了杜丽娘春情思动下,用身体生硬蹭桌子的身段,而改为一个简单而又大方的身段。梅兰芳在其演艺生涯中,一直在追求创新,是善于推陈出新的艺术家。这一点,在他演的传统昆曲折子戏中能够体现出来,他编演的古装新戏和时装新戏,体现得更加充分。我们强调梅兰芳善于创新,而不仅是勇于创新。梅兰芳非常注重探究传统戏曲剧目的艺术精神所在,同时,对传统剧目的诸多舞台表现要素都用心关注,留意分辨其优劣。梅兰芳继承传统,不是因循守旧,而是挖掘和发扬传统艺术的精华,让传统艺术焕发出新的光彩。

世界图景、转型时代与传统的“经典化”



中国人民大学博士 江健

民国时期以梅兰芳剧艺为代表的中国戏曲在日本的接受与阐释,是转型时代的世界图景中发生的一个“经典化”案例。结合当时赴日公演评论中突出且有别于西方评论的“戏画一体”论,我们可以从一个更整体的

视角来认识转型时代东亚艺坛对“传统寻证”的特殊焦虑以及某种属于感官和形象的独特表达策略。从“戏画论”这个角度来评价,我们可以看到梅兰芳在日本的“经典化”的过程主要是在他公演之后,所以可以看出日本评论里并不是就事论事,他们是有自身诉求的。“戏画一体”论也是这样,相比较,欧美评论中重要的“戏画一体”论,泛泛地把梅兰芳的演出与中国古画、古董这些东方名物放在一起进行比较。而日本的评论中,“画”的形象就更具体,可以说是进入了亚洲的内部,也进入了传统领域。但日本“戏画论”确实还有更

大的复杂性,其对于东西精致艺术的追求也并不是占领了全部江山。此外,日本“戏画论”中的中国对象,实际汇聚着日本艺坛对于文明冲突问题的关注。1928年日本媒体捧捧抑梅事件,有着另一层更为具体的政治背景,即此次公演事件背后的殖民势力运作。由此略作延伸,在戏曲交流史上,乃至整个戏曲史上,一些并不仅仅局限于东亚的地缘政治因素可能尚未进入我们的视野,有待更细致地关注与讨论。以更具开阔的眼光观察世界图景,对戏曲中的诸多现象和“传统文化”而言,有着不可忽视的重要意义。