

解释的错位：梅兰芳表演美学的困惑〔①〕

邹元江〔②〕

《艺术百家》2008年第2期

-

摘要：对梅兰芳表演美学的解释主要有两个路向，一是欧美、日本学界、演艺界对以梅兰芳为代表的中国戏曲表演美学的解释，一是梅兰芳对自己的表演美学精神的解释。这两种解释的内涵是极其错位的。梅兰芳的解释并不是从中国戏曲艺术的内在特征出发，而是从西方戏剧的尺度来衡量，而欧美、日本学界、演艺界对以梅兰芳为代表的中国戏曲表演美学的解释却是从跳出西方戏剧的思维模式出发，极其同情的理解中国戏曲艺术的独特的审美特征。国内学界的解释其实是没有任何解释，只是将梅兰芳的言论作为不证自明的公理直接拿来就认作“真理”。

关键词：梅兰芳 表演美学 解释 错位

对梅兰芳表演美学的解释实际上只有两个路向，一个是从二十世纪初至30年代梅兰芳访日、访美、访苏前后，欧美、日本学界、演艺界对以梅兰芳为代表的中国戏曲表演美学的解释，这种解释一直持续到二十世纪九十年代；另一个是五十年代初梅兰芳自己开始以口述的方式对自己的舞台生活四十年加以回忆，这其中包括对自己的表演美学精神的解释，这种解释（包括他所写的一些文章）一直持续到六十年代初他去世之前。但细细考量这两种解释，虽然解释的对象是同一个，可解释的内涵却是极其错位的。梅兰芳对自己表演美学的解释并不是从中国戏曲艺术的内在特征出发，而是从西方戏剧的尺度来衡量，而欧美、日本学界、演艺界对以梅兰芳为代表的中国戏曲表演美学的解释却恰恰相反，是从跳出西方戏剧的思维模式出发，极其同情的理解中国戏曲艺术的独特的审美特征。这种同情的理解虽然也不可避免的包含着某种误读，但其对中国戏曲表演美学真精神创造性的阐释却比国内学界的解释更接近真理。

当然，对梅兰芳表演美学的解释事实上存在着多重路向，比如国内学界的解释等。之所以只提出以上两种最主要的解释路向，是因为国内学界的解释要么是用西方的戏剧观念对中国戏曲艺术的表演美学加以全盘否定，如“五四”新文化

运动时期的一些文章，要么就是从非审美的角度对梅兰芳所代表的贵族文化倾向加以批判，如鲁迅对梅兰芳的批评讽刺文章。而更多的解释其实是没有任何解释，只是将梅兰芳的言论作为不证自明的公理直接拿来就认作“真理”。相比之下，欧美、日本学界、演艺界对以梅兰芳为代表的中国戏曲表演美学的解释与梅兰芳对自己的表演美学精神的解释虽然错位，但却能更深刻的看清解释者本身不同的出发点及其存在的问题。

爱森斯坦对梅兰芳的景仰早在二十世纪 30 年代初。这位在电影《战舰波将金号》导演中因将蒙太奇技术发挥得淋漓尽致而使电影作为“一种新艺术诞生了”[③]的年轻艺术家，1930 年应邀到美国好莱坞派拉蒙公司拍片时，就从查理·卓别林那里了解了梅兰芳这位东方杰出艺术家的卓越成就。所以，当梅兰芳 1935 年早春刚起程前往苏联的途中，爱森斯坦就在上海《时事新报》上发表了对梅兰芳所代表的中国戏曲艺术表现出极大关注的谈话，并在苏联对外文化协会出版的《梅兰芳和中国戏剧》一书中专门撰写了题为《梨园仙子》的文章，高度赞扬梅兰芳艺术的巨大魅力。当他亲眼看了梅兰芳的演出后，更是对中国戏曲艺术表现出极大的兴趣，不仅与梅兰芳合作将《虹霓关》这出戏中东方氏和王伯党对枪歌舞这一节戏，以“一个完整的艺术品”的处理方式拍摄下来，而且还在具有历史意义的四月十四日梅兰芳邀请苏联文艺界人士的座谈会上，全面发表了他对中国戏曲艺术审美特征的看法。

在爱森斯坦看来，中国戏曲艺术与日本戏剧艺术是有着“原则性的差异”的，这就如同古希腊艺术和古罗马艺术之间的那种深刻的原则性的差异一样。他将中国戏曲艺术比作兴盛时期的古希腊艺术，而将日本艺术比作发展时期的古罗马艺术。他认为，在罗马艺术中“有一种机械化和数学式的简化的沉积层，这使它和希腊的本性和特点截然不同”。而中国戏剧“所具有的那种杰出的生气和有机性，使它与其他戏剧那种机械化的、数学式的成分完全不同”。所以，爱森斯坦说这是他对中国戏曲艺术“最有价值的发现和感觉”。他甚至由此而相信，这种比日本歌舞伎更纯粹的中国戏曲艺术，其“影响苏俄现代戏剧的潜能性很大”。

爱森斯坦对中国戏曲艺术所具有的第二个鲜明和令人惊喜的特征的发现和感觉是它的假定性的方法。他说这一点与莎士比亚时期的戏剧很相似。比如“表现

夜间的场面时舞台上有时也不暗下来，但是，演员却可以充分把夜晚的感觉传达出来”。爱森斯坦说他之所以要拍摄《虹霓关》对枪歌舞这节戏，正是因为这节戏的假定性表现得特别鲜明。他认为这种假定性正经历着一个特别有趣的发展阶段，即“由一种戏剧原则向另一种戏剧原则的过渡，向着一种生气勃勃的运动，向着每一个形象的独立自主性的过渡，就是戏剧领域中运动的综合”。这里所说的“一种戏剧原则”即作为技艺层面的程式化表现方式，而它向“另一种戏剧原则”的过渡，即技艺层面的程式化解构重新组合、化合为表现特定人物形象的“独立自主性”的程式表现方式。这即程式技艺和个性化程式表现力的完美统一。这就是爱森斯坦所说的，“我们在他（指梅兰芳——引者注）的表演中看到了他的舞台动作的每一片断的发展过程。我们看到，他怎样完成一系列的手法，一系列几乎是像组成般地不可缺少的运动。于是我们明白，这是对一些经过特别深思熟虑才得到的完美组合的完全固定的表达方式。为了反映重要的传统，制定了一系列必要的原则。可是，从一场戏到一场戏，梅兰芳却在用对人物性格的生动而出色的展示来丰富和充实着这些传统。因此，梅兰芳博士给我们的最重要的启示之一，就是这种对形象和性格的令人惊异的掌握……这种生动的创作个性的感觉，正是最令人震动的印象之一”。中国戏曲艺术是不是看重表现“人物性格”这是可以讨论的。事实上，戏曲人物的类型化、脸谱化决定了戏曲艺术并不像西方话剧那样特别看重表现“人物性格”。从这个意义上说，爱森斯坦对梅兰芳所代表的戏曲表演艺术的理解是并不到位的。但这并不妨碍他极其深刻地认识到戏曲艺术用以表现人物形象的丰富生动的程式，它的“完美组合”看似“完全固定”，但它在表演艺术家“生动的创作个性”的演绎下，却完全具有确定的非确定性的美，甚至能产生“最令人震动的印象”。爱森斯坦甚至认为，这种看似“完全固定”的程式正是中国文化所体现出来的一种“极端”样态，而这个“程式规范”的另一个“极端”样态就是“变化多端”。爱森斯坦十分肯定地说：“中国文化传统所具有的那种极端，在它那纯形象化刻画方面，在它那些变化多端的和程式规范的象征方面，都对我们很有启发性。”[1]（P291）

爱森斯坦之所以在亲历到梅兰芳艺术的魅力时而“紧张”起来，正是因为他对这种比日本歌舞伎“更为广阔、更为深邃、也更臻于完美境地的京剧”艺术的陌生化的审美创造效果兴奋不已。他说：“我们研究京剧，毕竟不只是赞赏一下它的完整性就算完结。我们要从中寻求一种可以丰富我们自己的经验的手段。与

此同时，我们又处于一种迥异的立场，问题于是产生了；这样一种恪守程式规范而且看起来同我们的思想体系不相一致的艺术，我们能从中得到什么呢？如果我们能得到些东西——那又是什么呢？”爱森斯坦说：

就是构成任何一种艺术作品核心的那些要素的总和——艺术的形象化刻画。形象化刻画是我们新美学中的一个主要问题。我们正在加紧学习从心理方面展现我们的人物性格，可是一涉及形象化刻画，我们就还很短缺。

所谓“艺术的形象化刻画”即上文提到的让爱森斯坦赞叹不已的中国戏曲艺术“极其完美的形式”，在他看来正是这种对人物形象“令人惊异的掌握”的审美表现力，构成了与斯坦尼斯拉夫斯基体验艺术仍然依据的那种异常的意象的对立面。而爱森斯坦所坚持的形象化刻画的“新美学”，也正是与斯坦尼斯拉夫斯基的心理体验体系相对立的。

值得注意的是，爱森斯坦将梅兰芳艺术的“形象刻画”引入他所从事的电影艺术中。他说梅兰芳艺术的这种长处“对我们的艺术有极重要的帮助。现在的艺术几乎完全束缚在它的一个组成部分之中，那就是描述。这给形象带来很大损害。我们现在亲眼看到，不仅在我们戏剧中，而且在我们电影中，形象文化，也就是高度诗意形式的文化，几乎已经完全消失了。我们可以以我国默片电影时代为证，那时纯粹的形象结构，而不仅是对人的描述，可以起着巨大的作用。如果我们用过去电影中的艺术成果和今天来对照的话，那么我们会看到，过分的描述性在损害着形式的形象性。而在梅兰芳博士那里我们看到的正相反：那是特别丰富的形象领域，是得到特别有力的发展的形象领域。”爱森斯坦从电影特性出发，反对描述性的语言，而推崇形象镜头自身的表现力，即形式因的形象创造，这正与梅兰芳艺术特别突出其形式的表现力是一致的。所以，爱森斯坦极为清醒地反省道：“我们在形式文化方面，特别是在电影中，正明显处于可怕的停滞状态。我们在梅兰芳博士的戏剧中所看到的现象，即令人惊异地善于发挥艺术领域的一切因素，对有声电影是特别重要，特别有迫切意义的。”

正是基于以上对中国戏曲艺术的想法，爱森斯坦极具卓识远见地希望中国戏曲艺术要“极力加以避免”在艺术领域中（也包括技术领域）的现代化，他说：

我甚至想对我们的朋友们稍微提点批评。我有一个印象，在他们从列宁格勒回来以后，除了梅兰芳博士没有受到任何影响，仍然表现出令人惊异的完美技巧外，他周围的人的表演好像染上了我们的情调。我认为，这不会给演出带来益

处。

爱森斯坦的批评让我们直到今天都应当警醒。我们太容易被异种文化所吸引了，对自己的文化则缺少一种自信。梅兰芳“周围的人”是谁呢？一是王少亭（老生），二是刘连荣（净），三是朱桂芳（武旦），四是吴玉玲（武戏演员，朱桂芳对把），六是姚玉芙（旦），七是杨盛春（武生）。那么，他们看了一些什么欧洲和苏联剧目呢？在莫斯科看过（1）大剧院的歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》和乌兰诺娃演出的《天鹅舞》及欧朗斯基的芭蕾《三个胖人》；（2）斯坦尼剧院的穆索尔斯基歌剧《鲍里斯·戈东诺夫》；（3）丹钦柯剧院的威尔第歌剧《茶花女》；（4）第一艺术剧院的契诃夫话剧《樱桃园》及另两出话剧《恐惧》和《杜尔宾的时代》；（5）第二艺术剧院的话剧《钟表匠和鸡》；（6）梅耶荷德剧院的小仲马话剧《茶花女》；（7）卡美丽剧院的话剧《埃及之夜》和《乔弗莱——乔弗拉》等。在列宁格勒看过（1）大歌剧院的柴可夫斯基的《胡桃夹子》；（2）小歌剧院的萧斯塔科维奇的《姆钦斯克县的麦克佩斯夫人》；（3）话剧院的莎士比亚的《理查三世》；（4）小话剧院的《为生命祈祷者》；（5）儿童剧院的木偶戏等。看了这么些西洋剧，我们的演员就染上了西洋剧的“情调”。爱森斯坦一针见血地说：“如果俄国演员们喜欢这一点（指中国戏曲演员的西洋剧“情调”——引者注），那就更可悲”。为什么？因为在爱森斯坦看来，

人类的戏剧文化，完全可以保留这个戏剧现有的极其完美的形式，而不会影响自己的进步。[2]（P10-14）

而这正是十四年后梅兰芳以另外一种表述方式谈戏曲改革而遭到批评的思想主旨：“移步”而不“换形”。[3][④]

爱森斯坦还特别关心地提出一个问题：“今后为了保护这个传统应该做些什么？”他当时似比较乐观，但也有些担心。他说：“梅兰芳博士周围有许多研究家和由追随者组成的相当完美的学派。他们会继承他并加以发展。如果在这方面做得不够或有欠缺，那么我想，我们共同的责任就是，请求梅兰芳博士关心一下，要使他所积聚的完美的经验继续发展下去。”但这个良好的愿望，包括梅兰芳在内都是难以恪守、清醒把握的。

二

丹钦柯是四月十四日梅兰芳邀请苏联文艺界人士的座谈会主持者。他前后有两次发言。第一次主要是赞扬：“对于我们来说，最珍贵的是看到了中国舞台艺

术最鲜明、最理想的体现，也就是中国文化贡献给全人类文化的最精美、最完美的东西。中国戏剧以一种完美的，在精确性和鲜明性方面无与伦比的形式体现了自己民族的艺术。我从未想到过，舞台艺术可以运用这样杰出的技巧，可以把深刻的含意和精炼的表现手段结合在一起。”由此，丹钦柯坦率地承认中国戏剧给了苏联戏剧以“深刻重要的冲击”。然而，特别值得我们关注的是丹钦柯在座谈会结束时他第二次发言所提出的问题：“关于苏联艺术、俄罗斯艺术能够向中国艺术提供些什么。”之所以想到要“提供什么”，肯定是他感到中国戏曲艺术尚有不足之处。但他对“提供什么”却持谨慎的态度。他说：“我们对于任何具有突出特点的艺术都特别谨慎。大家很害怕谈出自己的想法来，会产生一些吸引力，会引人注意。可是要吸收这些想法，却对艺术起了破坏作用”。可见丹钦柯是真正明白了中国戏曲的艺术特征，^[5]所以他担心他的意见会破坏这种纯粹的艺术本身，而他所要“提供”的意见恰恰是与戏曲艺术的审美本质相抵触的，即内容的第一位。他仍按照西方话剧的思维方式“提供”了自己的意见：

在我允许自己向我们天才的客人提出一些建议之前，我先向自己提出一个问题。我们的艺术给这个文化带来了什么，还将带来什么？我想，从……普希金开始，到屠格涅夫和托尔斯泰为止，我国所有伟大的作家都有一个特点，它过去和现在一直充实着我国艺术，它迫使我们这些在很大程度上是从事形式工作的——在这个词的狭窄意义上说——艺术工作者，必须把内容放在第一位。正是这个俄罗斯艺术的内容，几百年来拨动着我国诗歌的琴弦，我们的愿望的心弦——那就是对美好生活的向往，对美好生活的思念，为美好生活而斗争。正是这个对美好生活的向往，对美好生活的思念，为美好生活而进行的斗争，是我国艺术的最主要的动力。我要说，我们天才的客人可以为自己的艺术感到万分欣慰。我们非常赞赏这个艺术，认为在手法方面、色彩方面，在人类本性一切可能性的综合方面，对我们来说都是理想的。可是尽管这是我们的理想，但在我们观看梅兰芳的天才的表演的时候，我们产生了一个想法：如果他还能推动对美好生活的追求的话，那就更好了。^[2]（P3-4、16-18）

丹钦柯提出的这个“问题”可讨论之处很多，但这里最关键的是梅兰芳对这个“建议”的态度。梅兰芳马上通过翻译转达了他的意思：他高度评价这个希望。他将鼓起勇气努力追求美好的生活。^[2]（P18）显然，这与梅兰芳对来自西方的意见和观念一贯所持有的“谦逊”态度是一致的。至于这个“谦逊”的接受

态度是否符合中国戏曲艺术的审美特征梅兰芳是很少考虑的。这里就包含着一个我们如何与西方进行对话的心态问题。

斯坦尼斯拉夫斯基曾谈到他与梅兰芳的一次交谈：“……梅兰芳博士，这位动作节奏匀称，姿态精雕细凿的大师，在一次同我的交谈中强调心理上的真实是表演自始至终的要素时，我并不感到惊奇，反而更加坚信艺术的普遍规律。他说，中国戏剧艺术的高峰只能通过实践和检验才能达到；接着他又阐述一项我们业已达到的原则，尽管所走的道路截然不同，那就是演员应该觉得自己就是他所扮演的那个女主人公；他应该忘记自己是个演员，而且好像同他那个角色融合在一起了。”[4]（P718）这显然不是梅兰芳的看法，而是受到西学影响又影响到梅兰芳的齐如山的看法。但梅兰芳就这么不加思考地接受了，骨子里有一种不与西方戏剧靠近、相似就自惭形秽的自卑。这也就难怪爱森斯坦反对梅兰芳剧团很快就染上了西方戏剧的“情调”。[5]

三

1919年梅兰芳第一次到日本访问演出。5月27日在结束演出离开日本之前，梅兰芳发表了讲话：

我国戏曲与其说是供观看，不如说是在听的方面更受重视。所以对我们来说，这次访日受到了各方面的刺激。首先我觉得以往的京剧不但跟时代没有联系，而且在布景、服装方面考虑得不够。应该从这些方面加以改良，否则京剧不能进步。另外，日本戏剧尽管有旧剧、新派剧、喜剧的区别，但在艺术上同我们的比较起来，更注重技巧。我们则只用身段来表示喜怒哀乐。所以，看了他们精致巧妙的表情，使我们惊诧不已。但这些情况也都是由于我国对戏曲的要求有所不同，才被引导到今天的这一步。我回国后应当先注意这些方面。[6]（P93）

这里涉及到两个方面的问题，一是“布景”问题，二是“表情”问题。“表情”问题是梅兰芳一生都非常注重的的问题，并且在四大名旦评分中他的“表情”分是唯一的满分，[6]这与他深受日本新派剧，或者说受到西方话剧的表演方式的影响有很大的关系。然而，恐怕连梅兰芳也没有想到，其实日本学界根本就不认同梅兰芳关于“表情”的看法。落叶庵看了报纸上的梅兰芳的这个谈话，在《品梅记》中直率地说：

报纸上发表的梅的谈话，其中有支那剧只有身段而缺乏表情的发言，还称赞了日本戏剧的表情方法。不过我觉得他说的是假话，梅以及其他各位演员的表情

都很巧妙。日本戏剧的表情方法显得那么假惺惺而且太夸张，归根到底是比不上他们的。或者也许他们故意不用表情，但是通过身段、念白、唱词等，在脸上也很自然地流露出情趣。[6]（P93）

中国戏曲显然并不是“故意不用表情”，但是“通过身段、念白、唱词等，在脸上也很自然地流露出情趣”却是中的的。而“身段”尤其被看中，这从历代的身段谱对身段的严格要求就可以看出。当然，是不是“只用身段来表示喜怒哀乐”这可以讨论，但中国戏曲更注重身段的审美表现性，而并不太看重脸上的表情性却是非常明晰的。之所以会如此，这是由东西方戏剧的不同的表演规则所决定的。

关于“布景”的问题这关涉到如何面对文化遗产，如何改良京剧的问题。梅兰芳第一次到日本时正是新派剧极为盛行的时期。他虽然看了旧剧、新派剧、喜剧，但给他最大“刺激”的恐怕就是缘于西方话剧的“新派剧”。正是因为“新派剧”贴近现实，表达时代问题，而且特别注重逼真现实的布景设置，所以梅兰芳才会如此强烈地意识到“以往的京剧不但跟时代没有联系，而且在布景、服装方面考虑得不够。”他首先想到的也是“应该从这些方面加以改良，否则京剧不能进步。”1923年冬天，梅兰芳根据《洛神赋》，并参考汪南溟的《洛水悲》杂剧编演的《洛神》一剧就实现了他的改良京剧的诺言。在这出戏的最后一场，他置了山水布景。从《洛神》、《西施》到《太真外传》等一系列剧目用布景，这也就是梅兰芳所说的“我曾经有一个时期热心于试验如何使用布景”的时期。但这一时期梅兰芳对布景的使用是比较盲目的，很大程度上他是受了第一次到日本观剧的“刺激”所致。可梅兰芳在解放后回忆这段经历时却与上引的他1919年在日本的这个讲话很不一致。他说：“我曾经有一个时期热心于试验如何使用布景，记得1919年第一次赴日本演出时，日本报刊上有人评论过中国戏没有布景道具，比较原始等等一类的话，但更多的权威人士，如青木正儿、内藤虎次郎、神田巽等等在报刊则批评前者是‘一点鉴赏艺术的资格也没有’。这些权威人士最欣赏的是《玉簪记》、《琴挑》、《御碑亭》等戏。我当时没有被这两派所左右，所以在承华社初期编演的戏，如《洛神》、《西施》、《太真外传》的某些场试用了布景，例如《西施》‘佾舞’一场，有宫殿内的布景，西施在室内地面当中舞蹈。《太真外传》的‘窥浴’、‘舞盘’等都有景，都是剧情的时间地点固定在这个景上的，但不是整出戏始终有布景。《洛神》除了末一场以外都不能

用景……” [7] (P703) 其实，梅兰芳恰恰是被日本一些人士的话所左右，并且是受到很大的“刺激”才来解决京剧无布景的问题的。最能说明他改良布景盲目性的是他对泰戈尔提出的修改《洛神》布景意见的盲从。1924年5月，印度大诗人泰戈尔访问中国时专程拜访了梅兰芳，5月19日他还应邀观看了梅兰芳编演的《洛神》。次日，在为泰戈尔饯行的席间，泰戈尔对此戏的《川上之会》一场的布景提了意见。他说：“这个美丽的神话剧，应该从各方面来体现伟大诗人的想象力，而现在所用的布景显得平淡……”梅绍武在引述了这一段话后说：“父亲后来尊重泰翁的意见，重新设计了那一幕布景，果然取得可喜的效果，此后就一直沿用下来。” [⑦][1] (P57) 泰戈尔作为深受西方文化影响的诗人，他并不懂得中国戏曲艺术的特点，他所指出的“布景显得平淡”的意见其实恰恰说明他是按照西方戏剧的尺度来要求的。要说“平淡”，中国戏曲的素幕就更显得平淡，但它恰恰是中国戏曲美学所要求的。关于这一点，日本一些真正理解和尊重中国戏曲审美传统的学者和演艺界的艺术家比梅兰芳更加维护戏曲艺术的审美纯粹性。1924年10月梅兰芳第二次访问日本演出期间，日本《演剧新潮》杂志社邀请了一些日本的著名戏剧家、汉学家为梅兰芳举行座谈会。其中有一段对话非常令人深思：

梅（兰芳）：……在北京有许多旧式的剧场，也有像帝国剧院那样的新剧场。

沈（恒）：梅先生大都在新剧场演出。新剧场，又新又干净。听梅先生说，进新剧场，心情好。总之，梅先生头脑很新。（沈恒，梅兰芳访日的艺术顾问兼日文翻译——引者注）

久米（正雄）：这次使用的帝国剧院的舞台装置是效法中国的舞台建筑建造的，据说是仿照贵国的舞台，建得和贵国的舞台样式一样，是这样的吗？

沈：那是中国旧式剧场的样式，同现在的新形式就不同了。新形式并不是那个样子。新形式剧场没有那种柱子，旧式才有柱子。

宇野（四郎）：总之，那是为了衬托出中国情趣才造成那个样子。还因为担任顾问的福地信世先生主张中国的旧式舞台，认为不使用布景为好……梅先生的所谓古装歌舞剧，大概都使用布景。这次却没有坚持一定使用布景。那是……

梅：有一出戏叫《洛神》。我原本想演那出戏来着，但是上演《洛神》必须

有布景。因为这次不能使用布景，所以无法演那出戏。

山本（久三郎）：因为梅先生主张进步，钻研新事物，所以上次来日时上演了像《天女散花》一类崭新的剧目，还使用了全套的新布景。可是一般认为，虽然从中国来了这种人物，可却没让他们看到纯粹的中国剧。帝国剧院花了钱办了件大蠢事。花钱办蠢事是最愚蠢的。但是，这次我们考虑到要演真正的中国戏，就决定避免使用布景，剧目也避免新剧目，而演出旧剧目。换句话说，这次（的剧目）是鉴于对上次的批评所决定的。我对戏剧一点不懂，所以主要是同福地信世等先生商量，听取了中国剧场方面的意见之后决定的。梅先生也不是来这次之后，以后就不再来，今后还想请梅先生来第二次，第三次，所以想尽可能广泛听取各方面的意见，把事情办好。

久米（正雄）：上次来的时候，是有过那种批评。当时从中国带来了类似带花的厚幕，把它挂在后边。可是当演《天女散花》时，刚巧有前面一场演出时用过的熊谷的扭打场面的布景，于是原封不动地使用了那个海的布景。所以有人提出与其使用那个布景，倒不如使用梅先生从中国带来的带花厚幕。我还记着那件事。

宇野：所以使用了熊谷的那个布景，是梅先生看到之后说想使用它才用的。并不是勉强使用那个古董的。[1]（P103-104）

由这段对话我们不难发现梅兰芳和日本戏剧家在对如何保护和继承中国戏曲艺术的审美特征上有不同的态度。一是在舞台设置上，日本戏剧家效法中国旧式剧场而建筑有柱子的舞台，为的是“衬托出中国情趣”。而代表梅兰芳发言的沈恒却表现出对中国旧式剧场设置的不屑：“新形式剧场没有那种柱子，旧式才有柱子。”而又特别强调“梅先生头脑很新”，“大都在新剧场演出”。二是在是否使用布景上，日本戏剧家主张既然是用旧式舞台，那么还是以“不使用布景为好”。而梅兰芳却对“这次不能使用布景”，无法演出《洛神》感到极为遗憾。三是在剧目选择上，日本戏剧家为了让日本观众看到“纯粹的中国剧”，不仅避免使用布景，而且，“剧目也避免新剧目，而演出旧剧目”。可梅兰芳却本想演刚刚排演不久的新剧目《洛神》，甚至为不能上演而在话语中多少流露出一些不快。四是在对待传统的态度上日本戏剧家极为敬畏，在决定用旧式舞台、不用布景、演旧剧目等重大问题时，不仅征求德高望重的日本戏剧家福地信世[⑧]的意

见，而且还在“听取了中国剧场方面的意见”之后才慎重作出决定的。而梅兰芳则在用不用布景等问题上极其随意，甚至根本不考虑这对中国戏曲艺术的审美特征有无伤害。1919年到日本演出时明明带着提花厚幕，但在演《天女散花》时恰巧前一场日本剧目中使用过的布景挂在那，梅兰芳竟然就“原封不动地使用了那个海的布景”，由此还导致了一场日本观众觉得没有看到“真正的中国戏”的误会。宇野四郎的最后一个解释（即“所以使用了熊谷的那个布景，是梅先生看到之后说想使用它才用的。并不是勉强使用那个古董的。”）已非常明白地告诉我们，梅兰芳是十分主动地觉得应当用这个具像的“海的布景”，由此也就不难理解为什么泰戈尔毫无道理的让梅兰芳改《川上之会》一场的布景时，他竟没有做任何思考就改了。这一方面说明梅兰芳文化水平不是很高，因而缺乏鉴别能力，但更重要的是他受到围绕着他的那些有西学背景的文人所给予他的影响太深。

参考文献：

- [1] 爱森斯坦. 梨园仙子[J]. 转引自梅绍武. 我的父亲梅兰芳[M]上. 北京: 中华书局, 2006.
- [2] 拉尔斯·克莱贝尔格整理. 艺术的强大动力—1935年苏联艺术家讨论梅兰芳艺术记录[J]. 李小蒸译. 中华戏曲[M]第十四辑. 太原: 山西古籍出版社, 1993.
- [3] 张颂甲. “移步”而不“换形”——梅兰芳谈旧剧改革[J]. 天津: 进步日报[J]1949. 11. 3.
- [4] 斯坦尼斯拉夫斯基等论京剧和梅兰芳表演艺术[J]. 中国梅兰芳研究会、梅兰芳纪念馆编. 梅兰芳艺术评论集[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- [5] 邹元江. 对“以梅兰芳为代表的京剧精神”的反思[J]. 中国非物质文化遗产[M]第10辑. 广州: 中山大学出版社, 2006. 邹元江. 对“梅兰芳表演体系”的质疑[J]. 中国戏曲学会、山西师范大学编. 中国古代戏曲国际学术研讨会论文集[M]. 2006.
- [6] 大阪朝日新闻[J]1919. 5. 27. 引自吉田登志子. 梅兰芳1919、1924年来日公演的报告[J]. 细井尚子译. 戏曲艺术[J]1987. 2.
- [7] 梅兰芳. 梅兰芳全集[M]壹. 石家庄: 河北教育出版社, 2001.

[①] 本文为作者所主持研究的“十一五”国家社科基金项目《梅兰芳表演美学体系研究》（批准号：07BZX064）的阶段性成果之一。

[②] 邹元江，哲学博士，武汉大学哲学学院教授，博士生导师；武汉大学艺术学系教授，博士生导师。

[③] 卢纳察尔斯基在1925年底看完《战舰波将金号》后曾激动地说：“我们是一件具有历史意义的文化事件的见证人。一种新艺术诞生了。从今天起，电影艺术将成为一种真正具有伟大前途的艺术。”转引自杨·巴尔纳著：《爱森斯坦传》，美国印第安纳大学出版社，1973年，第102页。

[④] 梅兰芳的“反省”谈话另见1949年11月30日《进步日报》第一版和同日《天津日报》第四版。

[⑤] 1935年9月4日丹钦柯在给一位演员的信中写道：“梅兰芳真是一个奇迹，凡是关心艺术向前发展的戏剧界人士，都可以从他那儿在演技、节奏和创造象征诸方面学到东西。”见《聂米洛维奇——丹钦柯书信集》，1979年，莫斯科，艺术出版社，第2卷，第441页。

[⑥] 1931年《戏剧月刊》曾发表一份《四大名旦评分表》，这是依据当时观众对“四大名旦”的艺术分项评分汇总的，其中梅兰芳最突出的是“表情”100分。而“扮相”90分，“嗓音”95分，“身段”95分，“唱工”90分，“新戏”95分虽都很高，但唱工却是程砚秋100分。

[⑦] 梅兰芳在1958年1月给苏联专家做《中国京剧的表演艺术》报告时说：“现在我还使用布景的戏，只有一出《洛神》。这出戏，离开了布景就无法演出，因为在编剧时，就设计了布景，他与表演艺术是密切结合着的。”梅兰芳著：《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社，1963年，第30页。可见，梅兰芳对这个布景的设计是极为看重的。

[⑧] 福地信世，梅兰芳在1956年访日后所写的《东游记》中称为“福地信士”。吉田登志子在《梅兰芳1919、1924年来日公演的报告》中曾详细考证了“福地信士”其实就是福地信世。福地信世（1877-1934）是日本明治时代的戏剧界泰斗樱痴居士的长子，1900年东京帝大理学部地质科毕业。他是一位对戏剧颇有研究的戏剧通，也是日本新舞蹈运动的推动者。他与梅兰芳交往很早，从1917

年开始，他就在北京各戏园看京剧，边看边画写生，十年间积累了几百幅京剧素描画，其中最出类拔萃的是1918年6月20日他在吉祥园画的梅兰芳《玉堂春》的水彩剧装画。他还到梅兰芳家登门拜访，除了请教专业问题之外，他还模仿过梅兰芳的台步，梅兰芳甚至把当时在《思凡》里用的云帚赠送给了他。日本学界认为，梅兰芳1919年初次访问日本与福地信世背后的大力支持是分不开的。见《戏曲艺术》1987年第1期，第80-81页。

厦门大学图书馆