

戈登·克雷、梅兰芳与中国戏剧

田 民

1935 年梅兰芳应邀到苏联进行访问演出, 同年戈登·克雷也应苏联戏剧界的邀请前往考察苏联戏剧的现状。梅兰芳与克雷在访苏期间相互接触的事实, 到目前为止在中国和国际戏剧界还没有得到深入考察和澄清。本文利用迄今未出版的克雷档案和其他珍贵材料, 首次深入考察并澄清 1935 年梅兰芳访苏期间与克雷交往的事实以及克雷在 1935 年以前对梅兰芳的了解, 同时在克雷的戏剧艺术理论建构以及他对亚洲戏剧兴趣的整体联系中考察克雷对中国戏剧的兴趣和认识。

本文原文发表于国际戏剧研究联合会主办的英文刊物《国际戏剧研究》(Theatre Research International, Vol. 32, No. 2, 2007)。此次中文发表时作了进一步扩展。

1935 年是 20 世纪世界戏剧史上最重要的篇章之一。是年 3 月和 4 月, 布莱希特、戈登·克雷、厄文·皮斯卡托与苏联戏剧家梅耶荷德、爱森斯坦、聂米罗维奇—丹钦科、斯坦尼斯拉夫斯基和特利季亚科夫在莫斯科相聚。在此期间, 他们当中许多人观看了梅兰芳在莫斯科的演出, 其中布莱希特、梅耶荷德、爱森斯坦和特利季亚科夫先后都撰文论述梅兰芳的表演。这些国际知名的艺术家在苏联的出现对提高 20 世纪初期苏联戏剧在国际上的声誉和地位具有重要意义。梅耶荷德在 1935 年的一篇演讲里敏感地意识到梅兰芳访苏演出的重要性: “现在我们已经清楚地看出梅兰芳的到来对苏联戏剧的未来命运将是极其重要的。” 1935 年 4 月 4 日, 英文版的《莫斯科新闻》(Moscow News) 刊登一篇未署名的短文, 文中写道: “苏联戏剧有一切理由为自己的重要成就而感到骄傲, 但是它并不愿意满足于已有的成就。苏联戏剧演出者总是渴望向国外的同

Sergei Eisenstein, “The Enchanter from the Pear Garden”, Theatre Arts Monthly, XIX, No. 10 (1935); V. E. Meyerhold, “O Gastroliaxh Mei Lan-Fana”, in L. D. Vendrovskaja & A. V. Fevral'skii (eds), Tvorcheskoe Nadejda Vs. E. Meyerhold 'da, Moscow, 1978, p. 97. 童道明的中译文发表在《春风译丛》1981 年第 3 期。Béatrice Picon-Vallin 的法译文收入 V. E. Meyerhold, Œuvres sur le Théâtre, ed. & trans. Béatrice Picon-Vallin, Vol. 4, Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992, pp. 379-380. 关于梅耶荷德对梅兰芳和中国戏剧的解释, 参看田民的文章: “Meyerhold Meets Mei Lanfang: Staging the Grotesque and the Beautiful”, Comparative Drama, Vol. 33, No. 2 (Summer 1999), pp. 234-269. V. E. Meyerhold, “O Gastroliaxh Mei Lan-Fana”, in Tvorcheskoe Nadejda Vs. E. Meyerhold 'da, p. 97; Œuvres sur le Théâtre Vol. 4, p. 380.

行学习,不论这些同行是来自东方的还是西方的。戈登·克雷和梅兰芳出现在莫斯科就证明了这一点。”

爱德华·戈登·克雷(Edward Gordon Craig, 1872—1966)是20世纪初期英国和欧洲最重要的戏剧家之一,他一生做过演员,从事过绘画,担任过戏剧导演和舞台设计家。克雷所处的时代是欧洲戏剧酝酿着巨大变革、现代主义潮流逐渐崛起的时代。欧洲戏剧在经历了19世纪自然主义和现实主义的统治之后,正在面临各种反自然主义和反现实主义浪潮,如象征主义、未来主义、超现实主义、表现主义等的猛烈冲击。与同时代的阿尔托一样,克雷首先是一个西方写实主义和心理主义戏剧传统的反叛者,一个遥望戏剧未来的梦想家和理想主义者。克雷对现代西方戏剧的影响更多是来自他的戏剧理论。虽然他的理论不如阿尔托的理论那样系统和深刻,但他的主要论点是同样的鲜明、尖锐和充满了争议。

同阿尔托和其他西方先锋派戏剧的代表人物一样,克雷主张从戏剧的原始的和遥远的过去寻找通向未来的途径。与那些崇尚原始主义的先锋派戏剧人物一样,克雷深深感到西方戏剧传统的贫乏,进而对东方古老的戏剧和艺术产生了浓厚的兴趣。1915年,克雷对西方戏剧的传统曾经发出这样的感叹:关于希腊和伊丽莎白时代“戏剧的表现法则”,“我们只有一些提示,但在整体上,我们连一本教科书也没有,至于表现的结果,我们所知无几。更有甚者,即使所有那些法则都存在,刻在石桌上,我们对自己的艺术是真正的艺术这一点已经丧失了信心,我们应该唾弃这些法则……我们必须正视这种处境,必须改变它”。克雷进一步争辩说:“通过勤奋和明智的考察,特别是通过把这些提示与印度、中国、波斯和日本为我们提供的戏剧艺术和知识的范例进行比较,欧洲戏剧的这些法则也许可以得到确证。通过这样一种考察,我们也许可以对戏剧艺术的法则应该是什么获得某种认识,因为我们本来应该除掉所有现在使我们迷惑不解的、掩盖宝贵真理的那些垃圾。”在他的戏剧论述里,克雷频繁地涉及到包括日本、中国、印度、印度尼西亚和柬埔寨的戏剧和舞蹈艺术。

本文利用迄今未出版的克雷档案和其他珍贵材料,首次深入考察并力图澄清1935年梅兰芳访苏期间与克雷交往的事实以及克雷在1935年以前对梅兰芳的了解。本文同时在克雷的戏剧艺术理论建构以及他对亚洲戏剧兴趣的整体联系中考察克雷对中国戏剧的兴趣和认识。

一、克雷在莫斯科会见梅兰芳

克雷对中国戏剧艺术的兴趣最早反映在他于20世纪头二十年发表的几篇关于中国戏剧的书评和演出评论里,这些书评和演出评论发表在他自己编辑的《面具》杂志里,但是国内戏剧界较熟悉的可能还是1935年访问苏联的克雷与同年访问苏联的梅兰芳之间的戏剧交往。

1935年3月和4月间梅兰芳应邀到苏联进行了访问演出,演出结束后苏联对外文化关系协会在莫斯科举行了一次关于梅兰芳表演艺术的讨论会。《中华戏曲》1988年第7期刊登了这次讨论会的“记录”,但该记录实际上是由瑞典斯德哥尔摩大学教授拉尔斯·克莱贝尔格撰写的一个独幕话剧《仙子们的学生们》,剧中构想的参加讨论会的人物包括克雷在内。这个剧本在翻译成中文时被误认为是那次讨论会的真实记录。后来,克莱贝尔格在苏联十月革命国家中央档案馆中找到了那次讨论会的真正的原始记录,在经过个别无关紧要的删节和文字处理后,于1992年发表在俄罗斯杂志《电影艺术》第1期上。《中华戏曲》1993年第14期全文发表了李小燕从《电影艺术》上翻译过来的这个记录。这个文件记录了当时与会者的发言,也记录了参加讨论会、但并未在会上发言的一些戏剧界和文学界的人物。已发表的俄文本和中文译本都删除了这

“Foreign Producers and the Soviet Stage”, *Moscow News*, 4 April 1935.

Gordon Craig, *The Theatre Advancing*. New York: Benjamin Blom, (1947), 1963, p. 166, p. 167.

些人物), 但根本没有提到克雷的名字。尽管这个原始记录的发表澄清了克雷没有参加那次讨论会的事实, 但是, 由于《中华戏曲》的读者面较窄, 许多人可能并不熟悉这个原始记录。更重要的是, 克雷在苏联期间是否看过梅兰芳的演出, 他是否与梅兰芳见过面, 依然是没有得到解决的遗留问题。中国大陆和台湾的一些相关的学术论文、专著、影视作品仍然认为当时在苏联的西方几个著名导演(如克雷、布莱希特)是专程前往苏联观看梅兰芳的演出, 他们都观看过梅兰芳的演出, 或者说他们参加了那次讨论会。甚至克莱贝尔格在 1992 年关于那个原始记录的简短说明里, 也说克雷观看过梅兰芳的演出; 在 1996 年发表在斯拉夫国家电影和戏剧杂志《Balagan》上的一篇文章《一篇速记的故事》里, 克莱贝尔格再次写道: “不仅是当时主要的苏联俄罗斯导演, 而且还有外国客人, 如克雷、皮斯卡托和布莱希特, 都观摩了梅兰芳的演出。”

应该指出, 首先报道那次座谈会信息的不是克莱贝尔格于 1992 年发现和发表的那篇座谈会记录, 也不是 1978 年在梅耶荷德文集里首次发表的梅耶荷德在座谈会上的发言, 而是陈依范(Percy Chen 或 Jack Chen)于 1935 年发表的短文:《梅兰芳最近访问苏联的要点》。陈依范是 20、30 年代中国国民政府外交部长陈友仁(Eugene Chen)的儿子。1927 年, 陈依范奉父亲之命, 陪同苏联顾问鲍罗廷(Mikhail Borodin)返回苏联, 他后来在莫斯科一直逗留到 1935 年。1935 年 5 月, 陈依范奉命回国汇报日本入侵中国的准备。为了避免引起外界的关注, 陈依范秘密与梅兰芳的剧团一起返回上海。回到上海不久, 陈依范于 1935 年 5 月 18 日在上海出版的英文杂志《中国每周评论》上发表了上面提到的那篇关于梅兰芳访苏的短文。在这篇短文里, 陈依范注意到, 梅兰芳在莫斯科的“戏剧工作者俱乐部”(the Club of Theatrical Workers)上示范表演了他的艺术技巧, 特别是手势的运用。梅兰芳的示范给梅耶荷德留下了很深的印象, 他宣称: “看了梅兰芳运用手的方式, 俄国演员惟一可以做的事情就是, 他们应该把自己的手砍掉。”陈依范为俄罗斯演员、导演、学生和其他戏剧工作者“每晚蜂拥观看梅兰芳演出”的热情所打动, 愉快地这样描述关于梅兰芳演出的座谈会: “在离开莫斯科之前, 梅博士的最后活动之一是与戏剧界要人举行的一次圆桌会议。会议是在对外文化关系协会所在地进行的。梅博士由张彭春和余(余上沅)教授陪同, 与会的俄国人士包括爱森斯坦、普多夫金(Vsevolod Pudovkin, 苏联电影导演)、斯坦尼斯拉夫斯基、聂米罗维奇—丹钦柯、舞蹈家维克多丽娜·克里格(Victorina Kriger)、塔伊罗夫、梅耶荷德等。”陈依范特别提到, 会上“最保守的调子”是爱森斯坦提出来的, “他主张, 梅兰芳剧团所代表的古典中国戏剧应该如样得到保存”。陈依范的回忆与我们后来了解的梅耶荷德和爱森斯坦对梅兰芳演出的评论是一致的。有点出乎意料的是, 陈依范提到斯坦尼斯拉夫斯基也参加了那次座谈会, 这显然是陈依范的记忆有误。陈依范没有提及布莱希特和克雷, 是与我们现在所知道的事实相符合的。

1935 年访问苏联结束后, 克雷发表了两篇文章, 记录了他的访苏经历。按照克雷 1935 年 10 月在《伦敦信使》上发表的访苏回忆《今日俄国戏剧》, 1934 年 10 月克雷应邀参加在意大利罗马举行的国际戏剧会议, 会上克雷认识了苏联代表塔伊罗夫和马里(Mali)剧院院长谢尔盖·阿马格罗贝里(Sergei Amaglobeli)。克雷对苏联戏剧的新发展(克雷于 1909 到 1912 年曾经在莫

拉尔斯·克莱贝尔格编辑《艺术的强大动力》, 李小燕译, 载《中华戏曲》1993 年第 14 期; Lars Kleberg, “The Story of a Stenogramme”, *Balagan*, Vol. 2, No. 2 (1996).

V. E. Meyerhold, “O Gostoliakh Mei Lan-Fang”, in *Tvorcheskoe Nasledie Vs. E. Meyerhold'a*, p. 97.

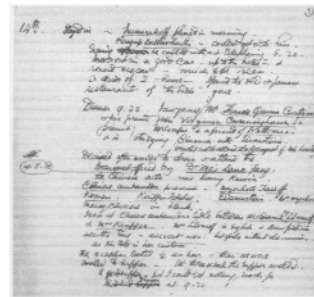
Percy Chen, *China Called Me: My Life Inside the Chinese Revolution*, Boston: Little, Brown and Company, 1979, pp. 116-121, pp. 246-248.

Percy Chen, “High Spots of the Recent Visit of Mei Lan-fang to the Soviet Union”, *The China Weekly Review*, 18 May 1935, p. 394. 同年 4 月, 陈依范在《莫斯科新闻》上发表短文谈到梅兰芳的访苏演出及其与苏联戏剧的关系(Cf. Chen I-Wan, “Mei Lan-Fang and the Soviet Theatre”, *Moscow News*, 18, April 1935).

斯科与斯坦尼斯拉夫斯基一起设计《哈姆雷特》的演出) 很感兴趣。几个月后, 克雷收到了阿马格罗贝里邀请他访问莫斯科的邀请信。按照克雷的回忆, 他是于 1935 年 3 月 27 日到达莫斯科的, 在机场受到梅耶荷德等苏联导演、演员和记者的热情接待。在为期 42 天的访问中, 他先后会见了塔伊罗夫、梅耶荷德、聂米罗维奇-丹钦柯、斯坦尼斯拉夫斯基、爱森斯坦, 参观了几家剧院, 第一个是马里 (Mai) 剧院, 第二个是国立犹太人剧院 (State Jewish Theatre), 第三个是卡梅尔尼 (Kamerny) 剧院等, 并在这些剧院里观摩了几次演出。后来他参观了“五一”国际劳动节的庆祝活动, 然后于同年 5 月 6 日离开莫斯科。在这篇文章里, 克雷丝毫没有提到或暗示他在苏联期间见过梅兰芳或者看过梅兰芳的演出。克雷的儿子在为父亲写的传记里, 提到克雷是于 1935 年 3 月 2 日到达莫斯科的, 这显然不符合事实。在他提到的与克雷会面的人物中同样没有梅兰芳。

在 1935 年发表的第二篇访苏文章《在莫斯科的几周》里, 克雷回忆道: “在我到达莫斯科不久, 著名的中国演员梅兰芳到那里进行了几场表演。我没有去观看那些演出, 因为我是受俄国戏剧界的特殊邀请去观看俄国的戏剧演出, 而不是东方的演出, 但莫斯科很喜欢他的演出。我一有机会肯定要到中国去看他演出。当今我宁愿万里迢迢去观看一位好的演员 (他们说好极了)”, 特别是如今表演到处都被关心社会的人们弄得滑稽可笑 (着重号原有)。克雷的回忆显然把梅兰芳访苏的日期弄错了。梅兰芳是在 1935 年 3 月 12 日到达莫斯科的, 在克雷于 3 月 27 日到达莫斯科之前, 他已经结束了在莫斯科为期六天的演出。在这篇文章中, 克雷明确说明他没有看过梅兰芳的演出, 但是并未说明他是否与梅兰芳有过任何形式的联系或者谈话。

克雷未公开发表的档案材料保存在两个地方: 一个是美国得克萨斯大学奥斯丁分校的哈里·兰莎姆人文研究中心 (Harry Ransom Humanities Research Center), 另一个是法国国家图书馆。兰莎姆中心保存着克雷访苏期间所写的全部日记, 这些日记记录了克雷每天的活动安排和日程。我仔细查阅了这些日记, 发现其中有四次提到梅兰芳。第一次提到梅兰芳是 4 月 2 日的日记里: “梅兰芳把自己的肖像送给了我。”根据戈公振和戈宝权在《梅兰芳在苏联》一文的回忆, 梅兰芳在列宁格勒的演出始于 4 月 2 日, 结束于 4 月 9 日。这说明克雷在这一天虽然收到了梅兰芳的照片, 但他们彼此并未见过面。第二次提到梅兰芳是 4 月 14 日的日记 (见图一): 上午 9:30, 克雷进过餐之后, “决定不参加梅兰芳的宴会。后来决定着装、出席要离开俄罗斯的中国演员梅兰芳博士举行的招待宴会, 宴会在 11:30 开始”。克雷继续写道, 中国大使 (指颜惠庆——笔者注) 在场, 出席宴会的许多中国人身着黑色礼服; 出席宴会的苏联人士包括梅耶荷德夫妇、塔伊罗夫、爱森斯坦、特利季亚科夫等。克雷与中国大使颜惠庆同桌而坐。招待会的接待持续了半个小时, 然后客人被邀进晚餐, 晚餐在 3 点钟结束。克雷说, 晚餐很好, 但他什么也吃不下去, 因为在 9:30 他已经吃过正餐。这就是克雷记载的这一天的主要活动。从这些记载里我们无法确定克雷是否跟梅兰芳在宴会期间接触或交谈过。克雷在日记中第三次提到梅兰芳是在 4 月 16 日。克雷这一天晚上 7:30 到瓦赫坦戈夫剧院观看《图兰朵》的演出。克雷这样写道: “梅兰芳和我们一起坐在剧场中央前座。Wui 博士也在场。梅兰芳说, 他是第一个在中国剧场介绍克雷的改革的人。”克雷还提到演出中间休息时与人合



图一: 戈登·克雷访问苏联日记 (Daybook VIII) 中的一页 (美国得克萨斯大学奥斯丁分校, 哈里·兰莎姆人文研究中心。“爱德华·戈登·克雷资产” 版权许可)。



图二: 梅兰芳与戈登·克雷和余上沅于 1935 年在莫斯科的合影 (法国国家图书馆。“爱德华·戈登·克雷资产” 版权许可)。

Gordon Craig, "The Russian Theater To-day", The London Mercury, Vol. XXXII, No. 192 (October 1935), pp. 529-538.

Edward A. Craig, Gordon Craig the Story of His Life, New York: Alfred A. Knopf, 1968, pp. 338-339.

Edward Gordon Craig, "Some Weeks in Moscow," Drama, London: British Theatre Association, Vol. 14 (1935), p. 4.

Edward Gordon Craig, Daybook VIII, entry dated 2 April 1935, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin, p. 22.

Gordon Craig, Daybook VIII, entry dated 14 April 1935, p. 31, p. 33.

影,演出结束后还与演出人员合影。然后,克雷就回到了下榻的都会大饭店(我们知道梅兰芳在莫斯科期间也住在都会大饭店)。

这里的信息部分可以从上文引述的克雷的文章《在莫斯科的几周》中得到证实。在该文中,克雷回忆说,瓦赫坦戈夫剧院“为梅兰芳和我本人特别演出了这部剧作(指《图兰朵》——笔者注);我们和余(Yui,指余上沅——笔者注)教授一起坐在一个包厢里”。在克雷的日记里提到的“Dr. Wui”应该是克雷在这篇文章里提到的“余教授”。在梅兰芳访苏名单上余上沅的名字拼写为“Shang-Yuen Yui”。显然克雷误写了余上沅的名字,而且弄错了余上沅的学术头衔。余



图三:梅兰芳与戈登·克雷和瓦赫坦戈夫夫人于1935年在莫斯科的合影(法国国家图书馆。“爱德华·戈登·克雷资产”版权许可)。

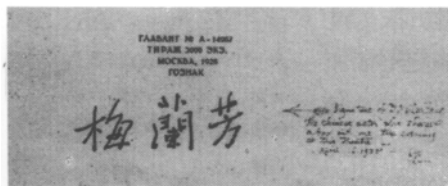
上沅曾经于1923—1925年在美国现在的卡内基·麦伦大学和哥伦比亚大学留学,但是并未获得任何学位。余上沅在美国期间写了一系列文章,向中国戏剧界介绍斯坦尼斯拉夫斯基、莱茵哈特、阿庇亚和克雷的戏剧思想。

上文提到,克雷在日记里提及在与梅兰芳观看《图兰朵》中场休息时曾经与人合影。但是在已发表的克雷的作品以及关于克雷的书籍和文章中找不到克雷与梅兰芳在一起的照片。显然,这些照片从未公开发表过。为了找到克雷与梅兰芳的照片,我与法国国家图书馆取得联系,从法国国家图书馆的克雷档案里找到了克雷与梅兰芳、余

上沅(见图二)以及克雷与梅兰芳、瓦赫坦戈夫夫人(见图三)一起合影留念的两张照片,一张克雷保存的有梅兰芳签名的演出节目单(见图四),节目单上有克雷1935年4月16日的手记:“中国演员梅兰芳的签名,他与我今晚在此剧院里坐在同一包厢。”这显然表明克雷与梅兰芳一起观看了《图兰朵》的演出。戈公振和戈宝权在《梅兰芳在苏联》一文里也提到梅兰芳在瓦赫坦戈夫剧院观看过《图兰朵》(戈公振和戈宝权译作《屠兰道公主》——笔者注)的演出,但他们没有提到克雷也在场。

克雷在日记中最后提到梅兰芳是4月18日。这一天只有四行文字的简短日记里有这样的记载:“11点钟。梅兰芳与Yui教授(指余上沅教授——笔者注)一起在469号房间拜访了我。我们谈了一个小时。”从这一简略的记录里,我们可以确知克雷与梅兰芳会过面,但无从了解克雷与梅兰芳、余上沅谈话的内容,而且在克雷、梅兰芳和余上沅后来的著述里也从未提到过这次谈话。4月14日在离开莫斯科前一天,梅兰芳出席了由苏联对外文化关系协会组织的讨论梅兰芳的座谈会。我们已经知道,克雷在同一天出席了梅兰芳的宴会,但是从梅兰芳座谈会的原始记录来看,克雷根本就没有出席那次讨论梅兰芳的座谈会。在《一篇速记的故事》里,克莱贝尔格说,按照当时的原始速记看,在场的三十个(原始记录上显示的是三十一个)人中,除了在会上发言的几位苏联戏剧界和文艺界人士外,在场听取讨论但并未发言的还有奥赫洛普柯夫、西蒙诺夫、什克洛夫斯基等苏联导演、演员、作家和批评家,但是听众中惟一的外国客人是为国际广播服务的一个英国编辑,克莱贝尔格说他未能进一步查清楚这个编辑的身份。

按照梅兰芳的回忆,以梅兰芳为首的中国剧团是于1935年3月12日抵达莫斯科的,3月14日参加对外文化协会举行的招待会,3月23日起在莫斯科音乐厅正式公演六天(到28日止)。这就是说,在克雷于3月27日到达莫斯科时,梅兰芳已经结束了在莫斯科的演出,克雷当然也



图四:戈登·克雷保存的一张有梅兰芳签名的演出节目单(法国国家图书馆。“爱德华·戈登·克雷资产”版权许可)。

Gordon Craig, "Some Weeks in Moscow," p. 4.

参见余上沅《戏剧论集》,北新书局1927年版。

EGC MS B 642 (2), the Bibliothèque nationale de France. 在此我真诚地感谢法国国家图书馆表演艺术部的Anne-Elisabeth Buxtorf女士的热情帮助。

戈公振、戈宝权:《梅兰芳在苏联》,原载《国闻周刊》1935年6月1日第十二卷第二十期,收入戈公振著《从东北到苏联》,湖南人民出版社1984年版,第229—230页。

Gordon Craig, Daybook VIII, entry dated 18 April 1935, p. 35.

Lars Kleberg, "The Story of a Senogramme", Balagan, Vol. 2, No. 2 (1996), pp. 101-103. 在此我真诚地感谢克莱贝尔格教授向我提供的一份关于梅兰芳座谈会的原始记录。

就不可能看到梅兰芳在莫斯科的演出。根据梅兰芳的回忆,在莫斯科的演出结束后,梅兰芳和中国剧团于4月2日起在列宁格勒演出八天。因为克雷访苏期间没有到过列宁格勒,所以他也没有可能看到梅兰芳在列宁格勒的演出。梅兰芳和中国剧团回到莫斯科后,于4月13日在莫斯科大剧院加演一天。但是,在这一天的日记里,克雷并没有提到梅兰芳或他的演出。事实上,在他一个多月的访苏日记里,克雷只字未提梅兰芳的演出,相反,他对自己在莫斯科几家剧院里看到过的剧目都有记载。

另一篇重要文献是克雷本人一直保存的“全苏对外文化关系协会”(VOKS The All-Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries)为梅兰芳访苏准备的宣传材料《梅兰芳和中国戏剧》,这份材料作为克雷档案的一部分保存在法国国家图书馆。在征得英国“爱德华·戈登·克雷资产”(The Edward Gordon Craig Estate)的许可,我得到该文档的一份复制件。这本宣传材料包括分别由瓦西里耶夫(B. Vasiliev)、爱森斯坦、特利季亚科夫和张彭春撰写的四篇介绍梅兰芳和中国戏剧的文章。克雷在瓦西里耶夫的文章《梅兰芳:中国舞台大师》的一页底部写有这样的手记:“我当时在莫斯科,但我没有看到他的演出,因为我希望考虑的是俄罗斯和犹太人的戏剧表演。但是我和他一起在一家俄罗斯剧院度过一个晚上,而且我参加了他的告别晚宴,他前来跟我见过面。”克雷的手记进一步证实他没有看过梅兰芳的演出,证实他与梅兰芳一起在瓦赫坦戈夫剧院看过《图兰朵》的演出,他出席了梅兰芳举行的告别晚宴,梅兰芳在余上沅的陪同下在克雷下榻的宾馆访问过克雷,这些都是克雷在其访苏日记中记录的事实。

二、克雷对梅兰芳和中国戏剧的书本知识

克雷在VOKS的宣传材料上的手记和圈点说明,他至少读过其中关于梅兰芳和中国戏剧的三篇文章。在他的文章《梨园魔术师》里,爱森斯坦开篇谈到中国戏剧起源的传说:守城的将军命令演出木偶戏,木偶的逼真表演酷似真实妇人,从而激起围城的女统帅的嫉妒,使她信假为真;为了防止自己的丈夫入城受到诱惑,她于是命令撤军,这样被困的城市得救。爱森斯坦评述道:“这是关于木偶起源的传说之一。木偶后来被活人所取代。然而,中国演员长时期保留着‘活木偶’的独特称号。”他然后把这个传说的重要性与梅兰芳的艺术联系起来,认为梅兰芳的艺术可以追溯到“最古老的中国戏剧艺术的最好传统”,这种传统与“木偶文化及其奇特的舞蹈形式”是密切相联、不可分割的。爱森斯坦强调“木偶文化”对中国戏剧艺术的重要性,无疑受到他本人对木偶艺术的兴趣的影响。与爱森斯坦一样,克雷长期对木偶艺术有着浓厚的兴趣。毫不奇怪,爱森斯坦的评论引起了克雷的注意。克雷对爱森斯坦文章的仅有的注解,不是针对后者对梅兰芳的描述,而是关于后者讲述的木偶剧的故事。克雷这样写道:“S. E(即爱森斯坦)讲述的故事似乎说明,在中国也有人们喜欢假定木偶是对人的准确摹仿。”值得注意的是,克雷还在VOKS材料中特利季亚科夫的文章里有关中国木偶和影戏的段落下面划线,以示他的重视。克雷的注解和重点划线显示了他对中国木偶剧艺术的首要兴趣。像爱森斯坦一样,克雷高度重视

《梅兰芳全集》第四卷,河北教育出版社2001年版,第122—130页。

Gordon Craig's handwritten note, in *Méi Lan-Fang and the Chinese Theatre on the Occasion of His Appearance in the U.S.S.R.*, published by the All Union Society for Cultural Relations with Foreign Countries (Moscow, 1935), p. 17, p. 21. 此书收藏于法国国家图书馆克雷档案中 (the Gordon Craig Archives at the Bibliothèque nationale de France)。

Sergei Eisenstein, "The Magician of the Pear Orchard", in *Méi Lan-Fang and the Chinese Theatre on the Occasion of His Appearance in the U.S.S.R.*, p. 21.

Gordon Craig's highlights in *Méi Lan-Fang and the Chinese Theatre on the Occasion of His Appearance in the U.S.S.R.*, p. 34.

木偶艺术对亚洲戏剧艺术的影响,重视与欧洲自然主义和心理主义相对立的木偶剧的无生命的、被动的、非个人性的和顺从的表演风格。克雷抱怨木偶艺术的衰落以及人作为演员对木偶艺术的取代,要求演员摹仿木偶的高超艺术,或者由他的“超级木偶”来取而代之。如同克雷从日本、印度和印度尼西亚戏剧传统中援引的许多例子一样,爱森斯坦讲述的中国木偶剧故事是克雷认为能够证实他的理论信念的又一个有趣的例子。

上文提到,克雷关于中国戏剧的文字论述主要发表在他编辑的《面具》杂志上。《面具》刊登过克雷对两部论述中国戏剧的专著的评论,一是当时在巴黎东方语言学院任教的朱家健(Tchou-Kia-kien,或者 Chu Chia-chien)撰写的《中国戏剧》。这本只有 36 页的小书是从 1922 年出版的法文版(Le Théâtre Chinois, 1922)译出的,其中包括四十多幅插图,这些插图是由俄国艺术家亚历山大·雅可莱夫(Alexandre Jacoblevff)绘制的。朱家健在书中着重从道德、艺术和音乐三个方面介绍中国戏剧。他具体介绍了中国戏剧的起源、剧场、男女演员、乐队和音乐、服装和舞台装饰、化装,还分析了一些剧本和剧中人物。谈到女演员时,朱家健提到元代蒙古统治时期,女演员曾在舞台上表演过,从清代乾隆时期一直到 1900 年,中国舞台上没有女演员,除了个别例外现象外,女性角色由男演员扮演。他还提到,到 20 世纪 20 年代,在京剧舞台上存在男女分班演出和男女合演的情形。在结论部分,朱家健强调指出,由于男扮女装,而且没有布景效果的支持,中国演员在表演上比欧洲演员面临更大的困难。为了准确地模仿女性的声音、姿势、动作和一般情感态度,演员面临的困难是可想而知的。朱家健接着谈到演员的虚拟表演,比如打开或关闭想象的门,投掷一块想象的石头,缝补一件看不见的衣服等。他继续说:“演员用如此准确的动作表演这一切,在观众身上产生一种绝对的现实感”,演员虚拟骑马和在激流中划船的动作如此逼真,观众似乎可以在舞台上看到真马,感觉到水流和船的摇动,“因此,可以毫不夸张地说,动作艺术在中国演员身上是得到特别高度的发展的”。

在他的书评里,克雷盛赞朱家健的书是长期以来出现的最重要的戏剧书籍之一,它的重要性在于既简略又富有权威性,清楚地说明了“我们称之为人的因素的东西应该从整个演出事务中尽可能地排除掉”;在于它强调了演员必须经过严格训练,艺术传统在中国得到了忠实的保存,所有那些微不足道的、用来再现门、车、马、船、针线和石头等等的道具都一概被取消。克雷接着谈了朱家健列举的演员用来表现这些场景的虚拟动作。他把英国演员力图再现自然和日常生活事物的现实主义演出(比如演出 A. W. 平内罗的剧作)与中国演出作比较:

这种滑稽徒劳的努力还没有对中国人产生吸引力……中国人的艺术作品是如此杰出,如此完美无缺,我敢说,他们的戏剧是完美无缺的。我从来没有到过那里。这有什么让人感到惊奇的?使我们许多人感到更加吃惊的,是我们在英国剧院里的所作所为,而且梦想它成为艺术品——我们英国人是一伙多么爱做梦的人,多么不切实际的人……我们自然的人假装成是自然的,这难道不是愚蠢之极吗。如果我们要假装的话,我们最不应该假装的就是自然,我们最不应该假装成的事物就是自然的事物。(着重号原有)

克雷说中国人的脸部化装很像面具。他讥笑一些英国评论家把中国戏剧看成是依然处于婴儿状态的玩艺儿,认为成千上万的中国人理解的、许多欧洲评论家尊崇的中国戏剧绝非像那些批评

Gordon Craig, "Puppets in Japan. Some Notes by a Japanese", *The Mask*, vol. 6 (1913-1914), pp. 218-220; Gordon Craig, "Puppets and Poets", *The Chapbook*, no. 20 (1921), p. 17; "The Actor and the über-Marionette", in *On the Art of the Theatre* (New York: Theatre Arts Books, 1956).

Tchou-Kia-kien (Chu Chia-chien), *The Chinese Theatre*, trans from the French by James A. Graham (London: John Lane, 1922), pp. 23-24, pp. 35-36.

The Mask, Vol. 9 (1923), p. 33.

家所想象的那样愚昧和怪异。然而,克雷反对复古,反对盲目摹仿古代戏剧传统,包括中国戏剧传统:“要继续前进,要建立我们自己的伟大传统,我们不需要回到公元前400年去摹仿希腊的方法,或者回到公元712年去掀起一场时髦的中国风(Chinoiserie)……我们所需要做的一切是要忠实于首要的原则,而不是那些不忠实于剧场的虚假东西。”

克雷评述过的另一本论述中国戏剧的专著,是1922年出版的凯特·巴斯的《中国戏剧研究》。该书介绍了中国戏剧的起源、剧本类型、宗教对戏剧的影响、人物类型、演员、音乐、服装、舞台装饰和象征性的设计等。书里同时收入四幅梅兰芳的旦角演出剧照,一幅梅兰芳的生活照。巴斯在书里谈到中国演员时,简略提到梅兰芳,说梅兰芳扮演女性角色,化过装后,“外表和嗓音一样充满女性特征”,但这似乎并未给克雷留下印象,因为他在简短的书评里没有提到梅兰芳。克雷在他的书评里称赞书中的插图是一流的,书本身也是很出色的,这说明克雷很可能看过梅兰芳的剧照。巴斯正确地谈到了想象和演员的虚拟表演的重要性:在中国人看来,“布景是‘愚蠢的和不必要的繁琐之事’”:想象“可以在没有水的地方找到河流,在没有画出山脉的地方找到山脉”;布景是通过想象和规定动作创造的。克雷似乎没有理解或者误解了中国戏剧的演出原理:“果真如此,在我们看来,要是中国人的心理有点合乎逻辑的话,就应该沿着那条山径向前走,在无人戴帽子的地方找到帽子,在根本看不到鞋和绣饰的地方找到鞋和绣饰……在演员没有入场的地方找到演员。我们会走到哪里呢——或许就是那山顶罢了。”显然,在戏剧演出方面,中国人的心理逻辑与西方的写实主义逻辑不同,而且也不同于克雷提倡的反现实主义的、抽象的和象征的舞台设计逻辑,因为中国戏曲演出根本就不需要布景,不论是写实的,还是抽象的。克雷对欧洲写实主义的反叛尽管具有十分激进的现代主义和先锋派倾向,作为一个抽象象征主义的舞台艺术家,克雷的立场却从未像中国古典戏剧那样激进和极端,那样可以一概免除舞台和布景设计和设计者。克雷认为想象在戏剧中具有头等重要性,但他从未能够或者愿意想象一种戏剧艺术可以完全免除布景、免除像克雷那样从整体上控制演出的舞台艺术家的存在。

另外,克雷还可能从佐艾·金凯德(Zoë Kincaid)于1926年出版的《歌舞伎:日本的大众舞台》中看到过梅兰芳的照片,因为克雷为这本书写过一篇书评。在这本书里,金凯德对梅兰芳没有论述,只有两次提到梅兰芳的名字(Mei Ran-fan),一次是说明一张梅兰芳和日本歌舞伎演员中村歌右卫门(五世)(Nakamura Utaemon)及其长子中村福助(五世)(Nakamura Fukusuke)在一起的合影,取名为“亚洲的三个女形”;另一次是说明北京舞台上深受欢迎的演员梅兰芳在日本东京的帝国剧场进行过两场演出。克雷在下面要讨论的一篇短文的一个注解里提到金凯德对梅兰芳名字的拼写——“Mri-Ran-Fan”,而金凯德的拼写实际上是Mei Ran-fan。显然金凯德也没有拼写对。

这篇提到梅兰芳的短文刊登在1927年的《面具》杂志上。克雷在文中说:

一位生活在北京的作家向一家美国期刊报道说,有一位名叫梅兰芳的杰出的中国演员像伊丽莎白时代的演员一样,扮演主要女性角色。他写道,这位年轻演员“完全无愧于他的鼎鼎大名”,他接着告诉我们一些事情(到现在对我们已经相当熟悉),即中国戏剧在场景、假装和其它一切方面的程式颇像伊丽莎白时代的戏剧。“只需要走几步,从左手边的门出去,然后随即从右手边的门重新出现,这样就向观众表明场景发生了变化”。(着重号原有)

克雷没有提供他的引文的出处。经过反复查找资料,我发现克雷的引文出自当时美国马里兰大

The Mask, Vol. 9 (1923), p. 33, p. 35, p. 104.

Kate Buss, *Studies in the Chinese Drama*, Boston: The Four Seas Company, 1922, p. 49, pp. 61-62.

Zoë Kincaid, *Kabuki: the Popular Stage of Japan*, London: Macmillan, 1925, pp. 136-368.

“Only-A Note by C. G. Smith”, The Mask, Vol. 13 (1927), 73. C. G. Smith 是克雷的假名。

学比较文学教授祖克(A. E. Zucker) 所写的一篇题为《中国的“第一女士”》的文章里。祖克是 20 世纪初期西方研究中国戏剧的为数不多的学者之一, 他的文章最初于 1924 年发表在纽约的一家月刊杂志《亚洲》上, 文中附有四幅梅兰芳的生活照和剧照。这篇文章经过删节(但仍然保留有克雷的引文和梅兰芳的照片) 于同年重新发表在纽约的文学周刊《文摘》上, 题为《中国具有绅士风度的“第一女士”》。在文章中, 祖克首先简略地描述了中国戏剧的表演和舞台程式, 介绍了梅兰芳及其代表剧目。祖克写道: “五年来我一直在观察梅兰芳的演出, 我相信他完全无愧于他的鼎鼎大名。”祖克承认中国戏剧无法与莎士比亚的悲剧和莫里哀的喜剧相媲美, 中国的舞台艺术也落后西方几个世纪, 但他认为, “无论谁嘲笑中国的舞台程式, 不过表现了他的褊狭”。他接着指出, 中国戏剧在许多方面与伊丽莎白时期的舞台艺术相近, 完全摆脱了窒息想象的对日常生活的表面摹仿。他谈到了中国舞台在没有前台大幕和布景变换的情况下, 如何依靠演员表演的魔术来显示场景的变换: “只需要走几步, 或者从左手边的门出去, 然后随即从右手边的门重新出现。”祖克接着描述了中国戏剧表演的一系列虚拟程式, 如夜晚场景的表现、开门、用桌椅暗示跨越山脉、骑马、划船、象征性的服装、检场人等。在 1925 年出版的专著《中国戏剧》里, 祖克进一步充实了他对中国戏剧的介绍。书中有一章专门介绍梅兰芳。在《面具》和其他著述里, 克雷都未提到过祖克的这本书, 因此我们无法确定克雷是否熟悉它。

克雷可能是从上面提到的《亚洲》或《文摘》上读到祖克介绍梅兰芳的文章的。克雷似乎对祖克介绍梅兰芳和中国表演程式并不特别感兴趣, 而是更加关注与当时欧洲戏剧有关的问题和争论。克雷认为, 祖克把中国表演描述为不过是在舞台上走几步而已, 实际上是使人误解的说法, 因为在克雷看来, 行走是真正的表演。在欧洲, 克雷继续说, 可怜的演员抱怨自己受制于导演、舞台和灯光设计者的专横统治, 抗议自己已经不再是舞台之王。克雷认为, 欧洲演员的衰落并不是由于导演和舞台艺术家的兴起所致, 只是因为他们没有写实主义的布景和道具的支持就没有能力在空空的平台上演。克雷这样问道:

他果真想独自完成整个演出, 成为真正的演员吗?让他向我们显示他有能力做到这一点——用动作来表演一个场景的存在, 难道阿庇亚、罗埃里希(Nicolas Roerich)、斯特恩(Ernst Stern) 和巴克斯特(Leon Bakst) 的幽灵不会欢欣鼓舞, 走进剧场的前排, 完全忘掉他们毫无意义的老一套, 尽情欣赏这样的壮观场景——演员的再生吗? 但是, 事实是, 他或多或少已经死掉了, 没有任何其他原因, 仅仅是由于(让我们决不要弄错这一点) 剧场不得不求助于布景、灯光、导演、舞台经理和一切可能的手段, 来使演员得到支撑.....这些艺术家对他伸出救援之手, 用他们的布景和服饰实实在在地把他支撑起来, 而他们却被称为篡位者。让这些艺术家离开他, 失去了他们的支撑, 他就会瘫倒在地, 因为他已经不再懂得表演的意义了。也许中国舞台可以开导他, 使他深信他在何处缺乏知识和信念。如果有一天演员在所有的方面都变得强壮起来, 难道有谁不会随时欢迎真正演员的到来呢。(着重号原有)

克雷利用梅兰芳作为“他者”来强化他反对欧洲自然主义或写实派演员的立场, 证明西方演员的无能是在于演员自身, 在于演员缺乏梅兰芳或亚洲演员所具备的那种素质和高超技术, 而不

A. E. Zucker, "China's 'Leading Lady'", Asia (New York), vol. XXIV, no. 8 (August 1924), pp. 600-604, pp. 646-647, p. 600, p. 600.

"The Gentlemanly 'Leading Lady' of China", The Literary Digest, Vol. 82, No. 8, 23 August 1924, pp. 34-40.

A. E. Zucker, The Chinese Theater, Boston: Little Brown, 1925.

"Only-A Note by C. G. Smith, "The Mask, Vol. 13 (1927), p. 74.

是在于演出人、导演和布景、灯光设计者专横控制的结果。更重要的是,中国和亚洲戏剧的非个人的和高度自律的表演艺术,有助于支持克雷长期的艺术信念,那就是必须用超级木偶艺术来取代自然主义的人的演员。如果克雷对亚洲的表演艺术(梅兰芳或日本能乐)有更多的体验,他也许会受到更多的启发,从而修正或者放弃把人的演员逐出舞台的想法,也许会意识到最终代替自然主义表演艺术的,不是他梦想的超级木偶,而是经过长期训练和具有高度艺术技艺的活生生的演员人,也许会真正借鉴和吸收以梅兰芳和印度、日本演员为代表的亚洲传统的、以活生生的人(风格化和程式化了的人的形体动作和声音)为媒介的表演艺术。但是,这几乎不是克雷的意图,更不是他的最终目标。事实上,没有亲身体验一种不同于欧洲自然主义表演的表演传统,如中国、日本或印度的表演艺术,克雷虽然表面上表示欢迎“真正演员”的到来,但实际上他根本就不相信任何西方演员可以(事实上也不可能)达到他理想中的“真正演员”——“超级木偶”(它在本质上是欧洲的)——的标准,在他看来,演员或多或少已经死掉了,尽管他声称,亨利·欧文是“迄今所知的、最接近”他称之为“超级木偶”的演员。

三、克雷对《黄马褂》演出的看法

《黄马褂》(The Yellow Jacket)是20世纪初在西方上演最多的一部在题材和艺术方面充满中国情调的剧作,也是当时在西方惟一标榜具有中国戏剧风格的演出。这部剧作是由乔治·哈佐尔顿(George C. Hazelton)和J. H. 本里莫(J. H. Benrimo)创作的,目的是“在一根普遍哲学、爱情和笑声的线索上编织中国戏剧程式的玉珠”。它在纽约、伦敦、马德里、柏林、维也纳、布达佩斯、圣彼得堡和莫斯科等西方城市上演过。演出此剧的著名导演包括莱茵哈特、古斯塔夫·林德曼(Gustav Lindemann)和塔伊罗夫。它成为1913-1914年度最走红的演出。在这部剧作里,中国戏剧的精神不是通过演员的表演,而是通过检场人和合唱队来传达的。当时的一个评论者就注意到:“这场奇特演出的精华当然是检场人了。”这样,检场人和合唱队就成为剧本和演出的最重要的组成部分。无论在哪里演出,最吸引观众的主要是检场人。比如,一个评论家在谈到伦敦的一场演出时说:“观众的真正快乐来自大家公认的、非中国的合唱队和检场人。”伦敦的《速写》(The Sketch)杂志刊登了许多关于检场人的插图,称他是剧本里“最重要的人物”。合唱队是历史悠久的西方戏剧程式,检场人也被置换到一种新的戏剧话语里,因为在中国剧场里,从来不假定检场人是观众所看不见的,检场人也不是演出本身的有机组成部分,而在《黄马褂》的演出里,从一开始合唱队就假定观众是看不到检场人的,但实际上检场人却被观众看成是演出的兴趣中心。由于检场人是被假定为不可见的,观众是在观看“一个西方化了的中国历史

Gordon Craig, Henry Irving New York: Longmans, Greens and Co., 1930, p. 32. 英国19世纪著名演员亨利·欧文是克雷心目中理想演员的典范。克雷认为,欧文的表演动作是非常有节奏的,角色都是经过精心设计的。在这一点上,克雷把欧文与日本演员相比:“每个音节、每个停顿、每个台步、每个眼神,几乎都是经过完美设计的……我相信伟大的日本演员就是这样设计他们的角色的,而且我相信他们现在依然是这样做的。”(Gordon Craig, Henry Irving p. 76)

Cf. “Foreword” to George C. Hazelton & J. H. Benrimo, *The Yellow Jacket: A Chinese Play Done in a Chinese Manner*, Indianapolis The Bobbs-Merrill Company Publishers, 1913.

在1912年到1929年之间,该剧至少用十二种语言演出过(Cf. “The Record of ‘The Yellow Jacket’”, in George C. Hazelton and J. H. Benrimo, *The Yellow Jacket: A Chinese Play Done in a Chinese Manner*, London and New York: Samuel French, 1939, pp. 116-117).

H. T. P., “On to China and to Stage Simplicities To ‘The Yellow Jacket’ for Quaintness, Fantasy, and Illusion”, *Boston Evening Transcript*, 20 February 1934.

E. F. S., “‘The Yellow Jacket’ in an English Dress”, *The Sketch*, 9 April 1913, p. 10.

The Sketch, 9 April 1913, pp. 10-11.

Hazelton and Benrimo, *The Yellow Jacket: A Chinese Play Done in a Chinese Manner*, p. 4.

剧”的逼真演出。与此同时,被认为是中国风格的演员的表演却成为批评家嘲弄的靶子,如《速写》的一个批评家就这样说:“人们骑着不存在的马上场,台上滑稽可笑的武打,登山者爬过两张桌子和一对椅子,等等,毫无疑问,我们大家都暗自取笑这些荒诞不经的东西。”

《黄马褂》的演出一定给克雷留下了强烈的印象。然而,与同时代许多为该剧演出的异国情调和“中国风”所吸引的批评家和观众针锋相对,克雷对演出,特别是其中“检场人”的运用,提出了尖锐批评:“最近伦敦对一部中国剧《黄马褂》很感兴趣,剧中主要演员扮演检场人,把山搬到舞台上让一对情人爬过去,转眼之间移走死去的人,跟随演员,拿去他们的道具,在全剧中装出一副毫不关心和无关紧要的神态,好像他并不是演出的一部分,而且对人物毫无兴趣。但是,这个英国检场人与在中国或日本对他的想法完全相反。他一直是剧中的中心人物,而且使那些解释故事的真正的演员黯然失色。这样,他所产生的效果与在东方舞台上原意要产生的效果完全相反。”在他评论朱家健的《中国戏剧》的书评里,克雷说:“发现作者甚至都没有提及那个‘检场人’或‘提词员’,真让人感到欣慰。当伦敦演出《黄马褂》(对中国方式的一个很好的讽刺性模拟)时,那个检场人曾经对那些伦敦的土包子引起一场轰动。当时人们对他傻笑、发现他是如此聪明,这一点响亮地说明我们的观众已经变得愚不可及……或者从来就没有发生过任何变化。”克雷的评论确实是对演出滥用检场人的做法、对它的中国情调和它对中国戏剧的讽刺性模拟的鞭辟入里的批评。然而,我们必须同时注意到,克雷对《黄马褂》的摒弃是与他反对任何盲目和机械模仿亚洲戏剧传统和技巧的立场相一致的。克雷对《黄马褂》的批评反映了他对待西方与东方戏剧之间关系的一般立场:我们将在下文看到,克雷一贯反对西方对东方戏剧的方法和技巧的盲目和机械模仿。

四、梅兰芳和中国戏剧的用处

在与欧洲戏剧中的自然主义抗争的过程中,克雷与阿尔托以及其他现代主义戏剧的倡导者一样,对西方戏剧缺乏艺术传统和法则有着切身感受。在寻找这样的戏剧法则过程中,克雷表现出对亚洲戏剧的广泛兴趣。像阿尔托、布莱希特或梅耶荷德一样,克雷关心的是亚洲戏剧里与西方自然主义和心理主义戏剧形成差异的东西。但是,与他们不同的是,克雷对欧洲戏剧模仿和吸收亚洲戏剧是充满疑惧和戒备之心的。这样,尽管他对亚洲戏剧有过广泛兴趣,在理论和实践中,克雷并未受到亚洲戏剧的深刻启迪。当时著名的斯里兰卡艺术史学家和学者阿南达·库玛拉斯瓦米(Ananda Kentish Coomaraswamy, 1877-1947),是最早也是最杰出的向西方介绍印度艺术的亚洲学者。《面具》杂志刊登了库玛拉斯瓦米撰写的几篇介绍印度戏剧、舞蹈和其他艺术的文章,其中包括他的长篇论文《关于印度戏剧技巧的评注》。库玛拉斯瓦米不同意克雷关于人在本性上由于个人情感不适合于戏剧表演,因而应该以木偶取而代之的观点:“要是克雷先生能够研究印度演员,而不仅仅是现代戏剧演员,他就不会认为有这么大的必要来否定男人和女人的身体作为戏剧艺术的材料。”库玛拉斯瓦米在这里并没有否定克雷理想的表演艺术的前提,即非自然、非个人、非情感的表演艺术,因为库玛拉斯瓦米认为印度演员的身体确实是一个“自动机”。他的不满更多是针对克雷拒绝拥抱和深入研究印度传统的态度而发的。这一点可以部分地从克雷对库玛拉斯瓦米的回复中得到印证:

了解的危险在不断增加。了解整个东方的危险……多么大的危险啊!我们了解的越多,失去

E. F. S., “ ‘ The Yellow Jacket ’ in an English Dress”, *The Sketch*, 9 April 1913, p. 10, p. 10.
 Gordon Graig “Puppets in Japan. Some Notes by a Japanese”, *The Mask*, Vol. 6 (1913- 1914), p. 217.
The Mask, Vol. 9 (1923), p. 33.
 Ananda Coomaraswamy, “ Notes on Indian Dramatic Technique”, *The Mask*, Vol. 6 (1913- 1914), p. 123, p. 123.

的也越多。”在另一篇文章里,克雷更加明确地表明了自己的立场:“无论何时看到一件印度艺术品,系紧你头盔上的带子吧。赞美它……崇拜它……可是,为了你自己的缘故,不要吸收它……我们伟大的男女演员……我们的剧作家……都已经为我们铺好了道路。但是路径是英国的和美国的,我们不是在通往曼德勒[缅甸城市]的路上前进……也不要指望我们会这样做。记住,欧洲和美国期望我们依然是我们自己。我想让我的追随者都热爱东方的一切事物……那里一切都好极了,我们可以了解它,承认它,景仰它,然后道声晚安。我们爱他们和他们的全部作品,正因为我们爱得如此真诚,我们走我们自己的路。”

在对待亚洲戏剧的态度上,克雷似乎敏锐地意识到历史、文化和民族条件对理解亚洲传统的重要性。这种意识和他反对盲目和机械模仿亚洲传统的立场,使克雷没有仿效当时的东方主义时尚,创作具有中国或日本情调的作品。关于理解东方的生活,克雷说:“要想身临其境感受到它,我们就必须属于它……没有其他途径。”在评述阿瑟·威利(Arthur Waley)的《日本能乐剧本》的书评里,克雷说:要想完全理解能乐,“一个人必须生来就是日本人,而且依然生活在日本,生活在那个我们认为依然是能乐的日本的日本”,因为如果日本变成了一个商业社会,产生能乐的日本不存在了,那么作为“日本灵魂的能乐”也就不复存在了。上文提到,在1923年,克雷承认,他从未亲身体验过他景仰的高超、完美无瑕的中国戏剧和艺术。1935年访问苏联期间,可能由于原来的计划和访问日程太紧张,克雷无暇观看梅兰芳的演出。但是,我认为,从30年代起,克雷已经对亚洲戏剧不再那么感兴趣了,或者他对亚洲戏剧的兴趣已经没有20世纪头二十年那样强烈了,那时克雷正在建构他的新的戏剧艺术理论,亚洲戏剧是他用来与欧洲自然主义和写实主义戏剧相抗衡的工具和同盟。前面提到,1935年访问苏联之后,克雷注意到自己在苏联失去了观看梅兰芳表演的机会,表示将来如有机会就亲自到中国观看梅兰芳的表演。但是,我们都知道,克雷的愿望从未得以实现。由于对吸收亚洲传统的深刻怀疑和高度警惕,克雷对亚洲戏剧的历史和文化条件的重要性的认识,并没有使他自觉意识到从亚洲历史和文化的联系中充分理解亚洲戏剧传统的必然性,也没有使他像布莱希特和梅耶荷德那样在理论和实践中借鉴亚洲戏剧的经验。对克雷来说,对亚洲戏剧传统的明智考察之所以必要,原因只是为了欧洲戏剧恢复或发明失去的或不存在的法则,为了按照他的欧洲现代主义想象来建构戏剧艺术的普遍法则。在这方面,克雷对中国和其他亚洲戏剧的兴趣预示了西方当代互文化或跨文化戏剧理论和实践的共同发展倾向。克雷援引梅兰芳例子的主要目的,是把梅兰芳当作与西方演员形成差异的“他者”,从而攻击和颠覆西方现实主义和自然主义的表演传统,彰显他的新的戏剧艺术理论。在东西方戏剧关系上,克雷虽然在早期对亚洲戏剧艺术表现出浓厚兴趣,但是他始终没有放弃欧洲中心主义的传统和立场。这一点不仅表现在他与中国戏剧的关系上,还表现在他与其他亚洲戏剧的关系上。

(作者单位 美国爱荷华大学)

责任编辑 容明

The Mask, Vol. 6 (1913-1914), p. 81.

Gordon Craig, "Asia, America, Europe," The Mask, Vol. 8 (1918-1919), p. 32, p. 31.

The Mask, Vol. 9 (1923), p. 34.

关于20世纪西方互文化戏剧与中国戏剧的关系,参见田民的 The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth-Century Chinese-Western Intercultural Theatre, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008.