

梅兰芳的“表情”与“京剧精神”

邹元江

梅兰芳并不是“京剧精神”的最高体现者，梅兰芳也不是中国古典戏曲审美形态的终结者。梅兰芳的戏曲美学观是混杂的。“以梅兰芳为代表的京剧精神”实际上是一个特定历史时代戏曲美学思想泛西方化、泛斯坦尼化的产物。梅兰芳对“表情”的重视显然是与“京剧精神”相悖的。

本文为“十一五”国家社会科学基金项目“梅兰芳表演美学体系研究”(批准号 107BZX064)的阶段
性成果

如果从民国元年齐如山给梅兰芳写观剧信起作为学界对梅兰芳的表演艺术加以关注和研究的开端，那么，有关梅兰芳的研究已近百年。这期间，对梅兰芳表演艺术的研究实际上只有两种声音：一种是对梅兰芳的批评，另一种是对梅兰芳的褒扬。批评之声实际上持续的时间较短，1935年梅兰芳应邀访问苏联之后就难再听到。而褒扬的声音则远远压倒了批评之声，从20世纪后半叶一直延续到了今天。对梅兰芳的批评，也可分为两类：一类是从非审美、非艺术的角度对梅兰芳的表演艺术所代表的贵族文人化的阶级属性加以非难，这以鲁迅的批评最具代表性；另一类则是围绕着梅兰芳访问美国、苏联而展开的对京剧艺术前景的争论，这以田汉对中国旧剧与梅兰芳的再批判最具代表性。建国后，对梅兰芳的研究几乎成了一边倒的状况，即对他的京剧艺术竭力地加以褒扬，并把“梅兰芳”这个名称作为最能体现“京剧精神”的代名词。“以梅兰芳为代表的京剧精神”或“以梅兰芳为代表的中国戏曲艺术的审美精神”仿佛已成为学界不证自明的理论命题。可什么是“京剧精神”？以梅兰芳为代表的京剧精神的内涵是什么？梅兰芳是不是京剧精神的最高体现者？梅兰芳是不是中国古典戏曲审美形态的终结者？梅兰芳的演剧观是否能构成中国戏曲艺术表演体系的核心？……这一系列的问题都需要学界加以深入的检讨。梅兰芳无疑是一个杰出的表演艺术家，但这并不能保证他就是一个成熟的戏曲美学理论家。令人深思的是，学界在随意征引梅兰芳的言谈来论证“京剧精神”时，似乎从来没有怀疑过他的想法中会存在什么问题。本文正试图对梅兰芳留下的文献及学界在梅兰芳研究中存在的问题做出初步的分析，以就教于方家。

梅兰芳说：“我一生所唱的戏里边，《宇宙锋》是我功夫下得最深的一出。”为什么梅兰芳对《宇宙锋》如此情有独钟呢？梅兰芳自己的解释是从开蒙老师那里学会此戏后，“就一直对它有了偏好。经过不断地细心体会，唱到三十岁以后，是越唱越有兴趣，可以说是唱上瘾来了”。其他的派戏都好商量，“惟有《宇宙锋》是我指定了要派进去唱几回，好让我自己过过瘾”。梅兰芳的这番表白是难以让人信服的，因为就连梅兰芳自己也承认这出戏“每次贴演，上座的成绩，可总不能如理想的圆满”。如他1912年第一次去上海丹桂第一台演出共四十五天，可他只唱过两回《宇宙锋》。既然这出戏并不叫座，梅兰芳为何还对这出戏如此有“兴趣”，甚至“琢磨了有几十年”呢？其实要回答这个问题并不难，梅兰芳之所以对这出原本是徽班戏的《宇宙锋》如此看重，就是因为这出早年皮黄班的唱工戏虽然身段、表情都简单呆板，甚至没有什么变化，但这出戏在他看来内涵却非常深刻。如果能表现出这深刻的内涵，就可以极大地丰富京剧表演的“表情”技艺。所以他选择了这出戏，把它作为他“改革的对象”，其目的就是要冲破京剧旦角“不重做工表情，专讲傻唱”的樊篱。

没有谁会怀疑梅兰芳所说的这些话，而且他在言谈里对自己表演中的“表情”能力也是很自信的。他说他年轻时初到上海演出，其他方面没有什么特点，倒是“表情”部分还不错，因为“从小就比较能够领会一点。不论哪一出戏，我唱到就喜欢追究剧中人的性格和身份，尽量想法把它表演出来。这是我个性上对这一方面的偏好”^⑩。这是梅兰芳20世纪50年代初他的盛名正如日中天时所说的话。其实，如果真像梅兰芳所说的从小“就喜欢追究剧中人的性格和身份，尽量想法把它表演出来”，那也不是他的个性中天然就具有的“偏好”，而是得益于他人的指点和他人戏剧观对他的深刻影响^⑪。这一点梅兰芳也是坦诚的，他说：“我却并不因为叫座成绩不够理想（指《宇宙锋》的上演——引者注），就对它心灰意懒，放弃了不唱，还是继续研究，每期必定贴演几次。这里面受到了我的一位老朋友冯先生（幼伟）的鼓励，也多少有点关系。他是最称道这出戏的……所以我每次贴演《宇宙锋》，他是必定要来看的。发现我有了缺点，就指出来纠正我。别人在他面前对我这戏有什么批评，他照例是一字不易地转述给我听，好让我接受了来研究改正。”^⑫那么，冯幼伟（冯耿光，字幼伟）又是如何“称道”《宇宙锋》的呢？他说：

二千年前的封建时代，要真有这样一位“富贵不能淫，威武不能屈”的女子，岂不是一个大大的奇迹吗？尽管赵女是不见经传的人物，全本的故事，也只是“指鹿为马”有一点来历，其余都找不到考证的线索。但是这位编剧者的苦心编撰，假设了赵女这样一个女子，来反映古代的贵族家庭里的女性遭受残害压迫的情况，比描写一段同样事实而发生在贫苦家庭中的，那暴露的力量似乎来得更大些。^⑬

不难看出，这位留学日本、接触过日本新剧、受到过西方戏剧影响的新派文人对《宇宙锋》的“称道”显然是非艺术层面的，即是从西方戏剧思维所注重的思想层面来加以解读，这自然和中国戏曲艺术更多地关注审美形式因的层面大相径庭。关注思想层面就必然关注其思想产生的环境、情境，即关注戏中的情节故事、人物性格、心理活动，由此，也必然注重表演的心理体验、表现的摹仿性、合理性等一系列戏剧原则，而这一系列西方戏剧的舞台原则是与中国戏曲艺术的非历史本事、非心理体验、非性格塑造的纯粹审美创造的舞台原则相冲突的^⑭。梅兰芳

之所以不顾及《宇宙锋》的上座率,而对这出戏“琢磨了有几十年”,表面上似乎是像他所说的要冲破京剧旦角“不重做工表情,专讲傻唱”的樊篱,但实际上是他受到围绕着他的冯幼伟、李释戡、吴震修等文人学士传达给他的西方戏剧观的影响太深所致。梅兰芳自己就曾说:

我有几位老朋友,冯先生(幼伟)、李先生(释戡)……这里面我跟冯先生认识得最早,在我十四岁那年,就遇见了他。他是一个热诚爽朗的人,尤其对我的帮助,是尽了他最大的努力的。他不断地教育我、督促我、鼓励我、支持我,直到今天还是这样,可以说是四十余年如一日的。所以我在一生的事业当中,受他的影响很大,得他的帮助也最多。^⑩

其实,对梅兰芳的帮助很多、对他的影响也非常大的,除了冯耿光、李释戡外,还有众所周知的齐如山。从《齐如山回忆录》的记载来看,梅兰芳之所以从小“就喜欢追究剧中人的性格和身份,尽量想法把它表演出来”,与受到齐如山民国初年写给他的百十来封信的影响很有关系。齐如山在两年多时间里边看梅兰芳的演出边给他写信,主要内容就是不断提醒他演戏一定要懂得是否“合道理”。比如演《汾河湾》,薛仁贵(谭鑫培饰)在窑外唱一大段时,柳迎春(梅兰芳饰)坐在窑内,脸朝里休息,薛仁贵唱了半天,他(她)一概不理睬,等薛仁贵唱完了才回过脸来答话。对此,齐如山在给梅兰芳的信中说:“听他在窑外说话(你)假装没听见不合道理,听见脸上没有表情不合道理,表了半天的情,进窑后问的还是这些话,更不合道理。”^⑪没料到,仅过了十几天,梅兰芳又演此戏,他竟完全照齐如山信中的意思改过来了。不仅如此,“一次演义务戏,谭与梅合演《汾河湾》,窑门这段,兰芳大受欢迎,掌声不绝。演完后,谭对别人说:‘窑门一段,我说我唱的有几句,并非得好的地方啊,怎么有人叫好呢?留神一看,敢情是兰芳在那儿作身段呢!’”^⑫显然,梅兰芳在谭鑫培演唱时“作身段”是从“合道理”出发的,但这个所谓的“合道理”却是违背京剧精神的。

所谓的“京剧精神”,或者说中国戏曲艺术之长处,正像钱穆所说的,在于“能纯粹运用艺术技巧来表现人生……一切如唱工、身段、脸谱、台步,无不超脱凌空,不落现实”。他举为《三娘教子》例说:“那跪在一旁听训的倚哥,竟是呆若木鸡,毫无动作。此在真实人生中,几乎是无此景象,又是不近人情。然正为要台下听众一意听那三娘这唱,那跪在一旁之倚哥,正须能虽有若无,使其不致分散台下之人领略与欣赏之情趣。这只能在艺术中有,不能在真实人生中有。”^⑬既然是“无不超脱凌空,不落现实”,也就无所谓逼真体验式地让台上的表演“合道理”、“合情理”,而要一切服从审美欣赏的需要,突出主导的、纯粹的艺术技巧的展示。关于这一点,梅兰芳到了晚年似乎也意识到了,他回顾早年与谭鑫培同演《坐宫》时说:“在我的大段唱工里,坐在对面的四郎,一般都不做戏,因为做了戏,就容易妨害公主的演唱,谭老先生也不做大戏,只是有时候用眼望望我,或者理理髯口,可是我总感觉到他好像有一种精神打过来,和我的演唱联系在一起。”^⑭梅兰芳分明懂得一个演员有大段唱工时,她(他)的对手演员“一般都不做戏”,并且清楚这时如果做了戏,“就容易妨害公主的演唱”。这个感觉虽然是对的,但梅兰芳并没有意识到谭鑫培是不是“有一种精神打过来”和他梅兰芳的“演唱联系在一起”,这其实对戏曲艺术来说是并不重要的。梅兰芳之所以“感觉到”这一点,其实仍是从“合道理”、“合情理”的思维来“感觉”的。也就是说,梅兰芳的一生都是完全认同齐如山在给她的信中所传达出的西方戏剧理念,或者说他根本就缺乏对东西方戏剧基本精神的理解,因而,也难以做出正确的判断。

事实上,梅兰芳对《宇宙锋》的分析正如同齐如山给他的信一样,是本着西方戏剧是否“合

道理”、“合情理”的思路进行的^①,即以是否符合“性格逻辑”、“生活逻辑”的非戏曲审美标准的分析。如对反二黄八句词,尤其是第四句“随儿到红罗帐”^②的分析就分明是从理解编剧为何写此剧情的“情理之常”出发来考虑的。为了这“情理之常”唱词的保留,梅兰芳甚至可以“把表情、身段冲淡些”。可这恰恰也是背离“京剧精神”而与西方话剧相类同的思维。然而在焦菊隐看来,“话剧的表现手法,常常不如戏曲。话剧求实,求合理,求合逻辑,求一定的过程,因此,某些表演,往往明知是次要的,但也不能删掉。在戏曲表演里,次要的表演往往被根本删去了。演员不会感到这种表演不真实,观众也不感觉这种表演不真实。因为戏曲演员和观众所关心的、所感兴趣的只是主要的、巨大的真实……因此,当他去想,他不自己低头去想,而是向观众想,叫观众看明白他在怎样想;当他在听,他并不向着舞台上的对象听,而向着观众听,叫观众看明白他在怎样听”^③。既然演员并不是“自己低头去想”,也不是“向着舞台上的对象听”,而是向着观众“想”、“听”,让观众看明白他在“怎样想”、“怎样听”,那么,这就明确告诉观众“我”这是在演戏,在为“你(们)”演戏,“你(们)”来看“我”“怎样”演。这就是戏曲表演的“间离性”,即演员与观众不共谋一个真实的幻觉时空,而是共识一个假定的虚拟时空。

二

本来,梅兰芳对“表情”的重视显然是与此前的京剧传统相悖的,但齐如山的充满西方戏剧思维的百十来封信件,冯幼伟对《宇宙锋》充满西方戏剧思维的“称道”,非但没有让梅兰芳意识到建立在西方戏剧摹仿意义上的“表情”说与中国戏曲艺术的表演观相抵牾,反而更强化了梅兰芳对“表情”的理解^④。虽然梅兰芳也认为“惟有表情是最难说的”,但他仍对演员在台上的两种性质的“表情”做出了解释:“第一种是要描摹出剧中人心里的喜怒哀乐,就是说遇到得意的事情,你就露出一一种欢喜的样子,悲痛的地方,你就表现一种凄凉的情景……第二种是要形容出剧中人内心里面含着的许多复杂而矛盾又是不可告人的心情。”他说前一种是单纯的,“比较容易做”,而后一种则“就不好办了”,只能“靠自己的揣摩”^⑤。那么,何为“揣摩”呢?所谓“揣摩”也就是斯坦尼斯拉夫斯基意义上的“体验”。这个词的中国说法就是清代的李渔、徐大椿所说的“设身处地”。梅兰芳也是这么说的:

为什么表情在这出戏(指《宇宙锋》——引者注)里占着最重要的地位呢?你想想看,我们在台上扮剧中人,已经是假装的。这个剧中人又在戏里假装一个疯子。我们要处处顾到她是假疯,不是真疯。那就全靠在她的精神上来表现了。同时给她出主意的,偏偏又是一个不会说话的哑巴丫环,也要靠表情来跟她会意的。所以从赵女装疯以后,同时要做出三种表情:(一)对哑奴是接受她的暗示的真面目;(二)对赵高是装疯的假面具;(三)自己是在沉吟思索当中,透露出进退两难的神气。这都是要在极短促的时间内变化出来的。这种地方是需要演员自己设身处地来体会了。首先要忘记了自己是个演员,再跟剧中人融化成一体,才能够做得深刻而细致。^⑥

我们很难相信这些话是出自梅兰芳之口,因为像“要忘记了自己是个演员”、“跟剧中人融化成一体”这类话,分明是斯坦尼斯拉夫斯基体验论的论调。斯坦尼斯拉夫斯基才要求“演员在舞台上生活、在舞台上哭和笑”^⑦,即要求演员要将所扮演的角色倾向“变成自己的思想,转化成情感,变成演员的真挚的意向和第二天性”^⑧。“演员在舞台上生活、在舞台上哭和笑”的前提就

是“要忘记了自己是个演员”,而演员只有将所扮演的角色倾向“变成自己的思想,转化成情感,变成演员的真挚的意向和第二天性”²⁹,才能“跟剧中人融化成一体”。也只有“设身处地”才能“忘记自己是个演员”、“跟剧中人融化成一体”,也就是说,梅兰芳只有完全按照斯坦尼斯拉夫斯基体验论的要求,才能“在极短促的时间内变化出来”赵女的这“三种表情”。所谓“变化出来”的表情,也就是梅兰芳所说的“追究剧中人的性格和身份,尽量把它表演出来”。很显然,梅兰芳对赵女装疯后要做出的“三种表情”的分析,尤其是梅兰芳说对这三种表情“要在极短促的时间内变化出来”,这实在是非戏曲艺术的话剧思维,或斯坦尼的体验性思维。然而戏曲艺术是不可能对这所谓的“三种表情”“深刻而细致”地表现出来的(这缘于戏曲形式因的程式陌生性、非“生活逻辑”性等),更不可能“在极短促的时间内变化出来”。戏曲艺术只能是以歌舞程式化的、以不“损害到美”的方式“笼统”地呈现出来。而这种“笼统”是美的意象性创造,它是不可如此确定性地指出是三种还是两种所谓“表情”的。

可有的学者并不这么看。沈达人在《戏曲意象论》中说,梅先生“对赵女的体验,真是十分深刻的塑造艺术典型和弘扬现实主义的珍贵经验”。沈达人引了上面梅兰芳说的“设身处地”这段话后说:“短短几百字,其中包括着梅先生多少阅历、多少见地,以及多么深厚的文化、艺术修养。许多这样的符合性格逻辑和生活逻辑的体验联缀起来,构成‘修本’和‘金殿’的不同情境、不同尺度、不同色彩的装疯,从而展示了赵女可歌可泣、可敬可叹的命运。对于梅先生,实在可以说是呕心沥血,付诸赵女一象了。”³⁰把梅兰芳理解的赵女作为“塑造艺术典型和弘扬现实主义的珍贵经验”,把梅兰芳的体验(“设身处地”)理解为联缀“符合性格逻辑和生活逻辑的体验”,这正可说明学界对梅兰芳表演美学精神的理解在本质上是西化的、斯坦尼化的。说梅兰芳“呕心沥血,付诸赵女一象了”,也就是以斯坦尼斯拉夫斯基体验论为尺度,认定梅兰芳已经“忘记了自己是个演员”,并且已“跟剧中人融化成一体”了³¹。而所谓“典型”、“现实主义”、“性格逻辑”、“生活逻辑”、“体验”等一系列概念也全非中国戏曲美学的概念,但无论是梅兰芳还是学界,都在用这些西方概念来解释中国戏曲的美学精神,可恰恰这是非戏曲、非京剧的审美精神。

1935年,梅兰芳出访苏联的剧目安排不同于1919年和1924年出访日本、1930年出访美国,其中特别引人注意的是增加了《宇宙锋》。学界认为,“梅(兰芳)把此剧列入访苏剧目绝非偶然,因为如果用今天的戏剧观来衡量这出戏的话,《宇宙锋》在刻画人物的多侧面和深度上面,都是其他五个戏所无法比拟的”³²。什么叫“今天的戏剧观”?其实就是已在中国通行了近百年、似乎已成为中国戏曲“传统”的摹仿逼真、心理体验的西方戏剧观³³。人们对此早已习焉不察。当下的中国学界没有人敢于公开承认、甚至有些人就根本没有意识到自己娴熟地用来研究评价中国戏曲艺术的尺度就是西方的戏剧观,更确切地说就是斯坦尼斯拉夫斯基的体验论。而当年的梅兰芳却是非常明确地意识到去苏联访演就必须选择一部更具有心理体验特点、刻画人物性格更加深刻的剧目,因为在梅兰芳身边给他出谋划策的文人学士都有过在西方观剧的经历³⁴。毫无疑问,从迎合西方戏剧思维习惯的角度,选择《宇宙锋》是明智的。而从梅兰芳“琢磨了有几十年”的《宇宙锋》“表情”的角度看,《宇宙锋》的“表情”方式也的确有更接近西方戏剧、尤其是斯坦尼的体验论思路之处。

坦白地说,迎合西方一直是梅兰芳及其以梅兰芳为核心的中国戏曲界在面对西方戏剧时的一种心态。1930年梅兰芳访美就有“迁就美国人眼光心理的地方”³⁵。虽然斯达克·扬指出,让梅兰芳尽力发挥京剧的特点,梅兰芳也意识到了这一点,但1935年梅兰芳剧团到苏联演出才一个月,爱森斯坦就发现梅兰芳剧团的一些演员的表演已开始变味,有点染上西方戏剧的“情

调”^③。也就是说,梅兰芳在四十年的演剧生涯中,其戏剧观是相当混杂的,这源于他受到的影响的驳杂,除了齐如山、冯幼伟、李释戡、吴震修、罗瘿公外,一些票友的意见(如许源来^④),他也常虚心听取,所以,究竟什么是戏曲的美学精神,他也是多有矛盾的表述。就在“设身处地”这番说“表情”的重要意义的話之后,梅兰芳又说了另一番话:

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,就会失去了艺术上的光彩,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。赵女在“三笑”以后,有一个身段,是双手把赵高胡子捧住,用兰花式的指法,假做抽出几根胡须,一面向外还有表情。这个身段和表情,虽说带一点滑稽意味,可是一定要做得轻松,过于强调了,就会损害到美的条件。我每次演到这里,台下总有一阵轻松的笑声。^⑤

显然,这一段话与前面讲“设身处地”的一段话相矛盾。这段话的要旨是戏曲的一切形式元素构成的总则是不能“损害到美”,也即创造美是戏曲艺术的根本出发点,“舞台上的一切动作,都要顾到姿态上的美”,不然,“就会失去了艺术上的光彩”。当然不光是“姿态”,也应包括声腔、形体、念白、服饰、脸谱、文武场等元素。也正因为此,“设身处地”的体验,甚至“忘记了自己是个演员”,“跟剧中人融化成一体”,就是不能成立的。“跟剧中人融化成一体”就是真实体验剧中人的“性格”,而性格逻辑的形成是不能脱离“生活逻辑”的,只有按照真实的“生活逻辑”来体验,才能够表演得深刻而细致。可问题是,一旦按照“生活逻辑”、“性格逻辑”来表演,赵女双手把赵高的胡子捧住并抽出几根胡须就必定要逼真,逼真就必然要“过于强调”,而“过于强调”就必然不会“做得轻松”。“做得轻松”必然让观众看不到赵女行为的“性格逻辑”,可真要如此符合“性格逻辑”,“损害到美”又是必然的。

事实上戏曲美学的原则从一切构成元素上都反对所谓从人物的“性格逻辑”或从“生活逻辑”出发,行当程式、唱念做打、代言叙事、砌末杂技等多种构成元素,从根本上是非生活化、非性格化的。戏曲的“表情”也不是如梅兰芳所说的是“描摹出剧中人心里的喜怒哀乐”、“形容出剧中人内心里面含着的许多复杂而矛盾又是不可告人的心情”,戏曲完全没有这种必要去“描摹”,去“形容”,去“体验”。戏曲就是通过一系列复杂化的形式因、程式化的创造组合来表现,因此,如何使复杂化的程式组合、化合表现一个个类型化的人物、情绪、本事(故事梗概),使一切表现性元素充分审美化地呈现出来,才是戏曲艺术的本质问题。公允地说,梅兰芳还是了解戏曲艺术应当有其独特的美学内涵的,但他周围的人,齐如山、冯幼伟、李释戡、吴震修、罗瘿公及各色票友们,却给了他中西戏剧美学理念的驳杂影响,这自然让并没有多少文化根基的梅兰芳难以辨别和区分。

三

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^⑥,其中梅兰芳最突出的是“表情”得100分^⑦,而“扮相”得90分,“嗓音”得95分,“身段”得95分,“唱工”得90分,“新戏”得95分。虽都很高,但唱工却是程砚秋得100分。也即观众充分认同的是梅兰芳的“表情”和程砚秋的“唱工”。这与梅兰芳一生对《宇宙锋》的用功是一致的。梅兰芳反对的正是皮黄剧最初的《宇宙锋》“不重做工表情,专讲傻唱”。他将《宇宙锋》

作为“改革的对象”,即是从身段、表情、唱腔三个方面都下功夫,以便“得到平均的发展”。梅兰芳说他“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”。他说这是他“几十年来一贯的作风”^⑪。可事实上梅兰芳更加强调的却是“表情”,而这个“表情”的确切含义指的就是“很切合剧情地扮演那个剧中人”,即设身处地地体验进入剧中人这个角色。

然而,梅兰芳对“表情”含义的理解必然与他对戏曲艺术的认识产生冲突。他说:“古典歌舞剧是建筑在歌舞上面的。一切动作和歌唱,都要配合场面上的节奏而形成它自己的一种规律。前辈老艺人创造这许多优美的舞蹈,都是根据现实生活中的动作,把它进行提炼、夸张才构成的歌舞艺术。所以古典歌舞剧的演员负着两重任务,除了很切合剧情地扮演那个剧中人之外,还有把优美的舞蹈加以体现的重要任务。”^⑫所谓戏曲艺术的“两重任务”,实际上是梅兰芳或梅兰芳所代言的文人学士们虚设的。毫无疑问,戏曲艺术的确是“建筑在歌舞上面的”,歌舞是戏曲艺术的灵魂和主要的艺术表现形式。可所谓“很切合剧情地扮演那个剧中人”却并非戏曲艺术的主要任务。所谓“两重”即具有并列重要的意义,可实际上戏曲艺术并不如话剧这般,把“很切合剧情地扮演那个剧中人”作为重要“任务”。且不说自明嘉靖以来已渐成大势的折子戏甚至就淡化、弱化了“剧中人”及其性格塑造,即便是本戏,其剧情结构也通过“副末开场”、“自报家门”,已将“故事梗概”、性格特征和盘托出了。表现故事情节和塑造依附于故事情节的剧中人物并刻画其性格,并不构成戏曲艺术的主要任务(但这却是西方话剧的主要任务^⑬)。戏曲艺术只是通过“副末开场”、“自报家门”将已和盘托出的“故事梗概”及其这个“故事梗概”中非个性化(或者说类型化)的人物加以复杂化的程式组合、化合,并加以充分形式化、审美化,其中最为突出的在于用“优美的舞蹈加以体现”,而这个“舞蹈”是必然包含了歌唱旋律,也必然包含了诗歌韵律的,也即它是充分音乐化、旋律化、节奏化、审美化的。这正是戏曲艺术审美精神的独特性,它并不是依照内容与形式、剧情(人物)与表现这种二元的思维模式能加以判断的。戏曲艺术是充分形式化的纯粹艺术,它的形式即内容。如果说它真有什么欲意表达的“内容”,这内容也是包含了成熟的形式因在内的。关于这一点梅兰芳对“时装戏”(现代戏)的看法是很能说明问题的:

时装戏表演的是现代故事。演员在台上的动作,应该尽量接近我们日常生活里的形态,这就不可能像歌舞剧那样处处把它舞蹈化了。在这个条件之下,京戏演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作,全都学非所用,大有“英雄无用武之地”之势。有些演员,正需要对传统的演技,作更深的钻研锻炼,可以说还没有到达成熟的时期,偶然陪我表演几次《邓霞姑》和《一缕麻》,就要他们演得深刻,事实上的确是相当困难的。我后来不多排时装戏,这也是其中原因之一。^⑭

也即是说,戏曲艺术的存在方式恰恰是充分形式化、程式化的,而这成熟的形式因的生成奠基于童子功的艰辛^⑮。也只有充分扎实的童子功根基才能真正让戏曲艺术“处处把它舞蹈化”。戏曲演员最重要的表现能力,并非所谓“很切合剧情地扮演那个剧中人”的能力,而是如何站立在舞台上、旋转在舞台上的能力,也即戏曲演员首要的是充分形式化、程式化的表现力。也正因为如此,“现代戏”的非程式化、非形式化,或弱化、消解形式因,淡化甚至解构程式表现的倾向只能丧失戏曲艺术的审美表现力。而如果只是将本应作为戏曲本体存在样式的审美形式因作为表现现代故事的一种辅助方式或手段,就必然让戏曲艺术基于童子功的审美形式因失去

其丰富的塑形意味。“现代戏”存在的全部问题也正在于此。虽然现代戏曲也有唱、念、做、打，但这已经是非戏曲本体意义上的形式即内容，而只是借用戏曲的一种表现方式来表现现代内容而已，与古典戏曲艺术相比，这已是本末倒置的转换。

也正是基于此，我们才能清晰地看出梅兰芳这前后两段话的内在矛盾：既要坚持由童子功练就的歌舞形式因的本位性，就不可能再要求实现“很切合剧情地扮演那个剧中人”的“两重任务”。其实，承认一个艺术样式的局限性，也就是认同它的独特性。戏曲艺术的独特性正是它充分完善化的形式因的审美表现性。如何表现和表现得如何才是戏曲艺术最根本的问题。也正是基于这一本体性的诉求，戏曲艺术在追求如何复杂化、陌异化地纯粹审美表现时也就不再把同时追求所谓“很切合剧情地扮演那个剧中人”的“双重任务”作为目的，或者说“很切合剧情地扮演那个剧中人”的这“双重任务”并不是戏曲艺术的根本出发点，虽然“扮演”对戏曲演员而言也是必须的，但此“扮演”非彼“扮演”也。戏曲演员的“扮演”并非“很切合剧情地扮演”，而是通过行当程式化这个中介“偏离剧情地扮演”。戏曲演员也不是扮演“那个剧中人”，而是扮演“那类剧中人”。这可理解为戏曲艺术的局限性，但也正是对这种局限性的认同和对“双重任务”的放弃，才更加凸显戏曲艺术纯粹的审美品味。这正如芭蕾艺术不求其全的舞蹈语汇的丰富表现性，歌剧艺术不求其全的乐音语汇的丰富表现性，虽看似放弃或淡化了“很切合剧情地扮演那个剧中人”的“双重任务”，但却更加彰显出芭蕾和歌剧作为艺术的纯粹性存在样式。芭蕾、歌剧艺术的“表情”问题显然是不能用话剧的“表情”性，或者说“设身处地”、“忘记了自己是个演员”、“跟剧中人融化成一体”来要求的。芭蕾和歌剧艺术都是以自己独特的表现语汇、独特的程式、形式因来“表情”的，而且永远是间离“性格逻辑”与“生活逻辑”的“异样的存在”样式，不然就构不成之作为芭蕾和之作为歌剧的审美独特性。同样，戏曲艺术也不能直接像话剧一样达到所谓的“性格逻辑”和“生活逻辑”的逼真“表情”性，更不会“忘记了自己是个演员”或“跟剧中人融化成一体”。

黄佐临就是这么来理解梅兰芳在《宇宙锋》中对赵女的扮演，他说梅兰芳“在表演时，一方面装疯，一方面又像扮演者本人那样保持清醒”⁴⁶。既是“装疯”就是假扮，就是不进入角色，既是“像扮演者本人那样保持清醒”，就是演员与角色相区分。布莱希特、黄佐临都是这么来理解梅兰芳的京剧精神的。可梅兰芳所坚持的却并不是布莱希特、黄佐临们所认同的这种京剧精神，而是重体验（“设身处地”）、重人物性格刻画、“忘记了自己是个演员”或“跟剧中人融化成一体”的斯坦尼体系⁴⁷。

其实，斯坦尼斯拉夫斯基体系与西方戏剧艺术的逼真摹仿传统是一脉相承的。而西方传统意义上的“摹仿”实际上有三种：一是柏拉图对先验世界（理式世界）的摹仿；二是亚里士多德对可能世界（假定世界）的摹仿；三是卡斯特尔维特洛对现实世界的摹仿。而中国戏曲艺术与这三种摹仿都不一样。古希腊诗人荷马的摹仿是叙述——“进入角色”扮演，而中国戏曲演员却“不进入角色”；中国戏曲演员也不“以本人的口吻讲述”，如果有这种“不改变身份”的讲述，也只是戏曲艺术得以形成的因素之一“说话人”（说唱艺术）的存在，而不是戏曲艺术本身的样态；中国戏曲演员也没有仅仅“通过扮演，表现行动和活动中的每一个人物”⁴⁸的摹仿。“摹仿”是西方戏剧艺术“扮演”的核心，可对中国戏曲艺术而言则不是。中国戏曲艺术是以“表现”作为“表演”的核心的。同是“演”，“扮演”就是“进入角色”，“表演”则是与角色相区分。这涉及到戏曲艺术的三重表达方式：述、演、评。中国戏曲艺术不是“叙述”，而是“评述”或“述评”，或“述”（“副末开场”和盘托出“故事梗概”，“自报家门”介绍身份、性格等）、“演”、“评”（上下场诗等），或夹“述”、夹“演”、夹“评”，即戏曲艺术存在着两个“第三者”：评论者、叙述者，如梅兰芳

唱《宇宙锋》反二黄八句：

我这里 ,假意儿 ,懒睁杏眼 ,摇摇摆 ,摆摇摇 ,扭捏向前。我只得 ,把官人 ,一声来唤、一声来唤 ,我的夫呀! 随儿到红罗帐 ,倒凤颠鸾……

“我这里”的“我”仿佛是第一人称在叙述 ,其实是第三者(即旁观者或评论者)在描述这个“我”的心理活动及动作 :“假意儿 ,懒睁杏眼 ,摇摇摆……向前”。本来 ,“我的夫呀!”就是“我”(第一人称)在“唤” ,这就是一个客观的动作 ,但仍以第三者(看似是第一人称“我只得” ,其实仍是以第三者的眼光来描述“把官人 ,一声来唤、一声来唤”)来描述 ,“一声来唤、一声来唤”是重叠句 ,以加强对这个“唤”的动作的描述。而“随儿到罗帐”是“我”(第一人称)的呼告语 ,可“倒凤颠鸾”一句又马上转为第三者对这个行为的描述。由此可见 ,戏曲的这种唱词是不能用西方话剧的标准来套用解读的 ,即戏曲中的唱词并不就是按所谓人物的“性格逻辑”或“生活逻辑”来裁定的 ,也无所谓合不合情理的问题。戏曲的唱词并不是一个客观的对人物性格的描述 ,因而万万不能以是否合“情理之常”来苛求。有人对梅兰芳说《宇宙锋》反二黄八句唱词是“面面顾到 ,包含着好多层的意思”^⑨在内。可“包含着好多层的意思”并不就能证明剧作家是如何高明 ,而恰恰说明其不懂戏曲唱词的明白晓畅、妇孺皆知的特性。梅兰芳的这个朋友试图从这段反二黄的唱词中分析出“剧作者是有他的用意的” ,而梅兰芳也未加深入思考就全盘接受。这正是南辕北辙的对戏曲艺术精神的误解 ,而且真真切切是用西方话剧的理性分析方式所导致的误解。

其实 ,戏曲艺术的唱词不仅不同于西方近代以来的话剧台词 ,甚至也不同于古希腊戏剧的台词。戏曲艺术的唱词念白是将叙述体(表述)与戏剧体(表演)、第一人称与第三人称、表演者与评说者、叙述者与评说者、角色与表演者相混合的呈现样式。也正因为此 ,戏曲的不断间离性的唱词就不能造成像西方戏剧体验的整一情绪性特征。戏曲唱词的这种夹述、夹演、夹评的方式 ,人称的自由转换模式 ,完全不能像西方戏剧那样用于人物性格刻画。戏曲演员对人物(角色)的跳进跳出 ,也是不停地间断情节、结构 ,也不支持所谓性格塑造。尤其要指出的是 ,这种戏曲艺术的曲词 ,也是非文学性的 ,它是抒情、叙事、言说、描述、评论、介绍、心理剖白等诸种语言功能的混合体^⑩ ,因而是不能对它作语言结构、逻辑结构分析的。戏曲艺术的曲词是一种不粘着于被描摹的事实、不能客观确定语意意向的特殊文体 ,它是戏曲声腔旋律附载于其上的特殊媒介。

所以 ,我们不能简单地说中国的戏曲艺术是重抒情的。如果仅仅是只重抒情 ,就只存在演员化为、进入角色直抒胸臆、逼真摹仿的一重表现性(演员与角色同一) ,可中国戏曲艺术却有着三重表现性 :一是讲故事者(述者) ;二是表演故事者(演者) ;三是评论者(评者)。而这三重表现性却都只由一个演员来完成。之所以存在“述者”和“评者” ,是因为中国戏曲演员的“表演”不同于西方戏剧演员是“进入角色”(“进入角色”这是直接的刻意摹仿) ,而是“表演行当”。“表演行当”就使演员与角色之间具有了“行当”这个中介的“间离性”。正因为具有了这种“间离性” ,才存在一个冷静的评论者和叙述者。这是中国戏曲艺术与西方戏剧艺术的根本差异! 现当代戏曲艺术的根本问题就是要消解掉这个“行当”的中介性 ,即让演员与角色一致(“进入角色”)。这实际上是西方戏剧艺术的表达模式。而中国戏曲艺术最发达、也最具审美意味的就是“行当”的程式丰富性 ,因此 ,消解了“行当”也就消解了中国戏曲艺术极为成熟丰富的“程式性”。这实际上是从根本上否定了中国戏曲艺术的独特存在样式。

从以上简要的论述不难看出,梅兰芳在不同的历史时期对“京剧精神”,广而言之,对中国戏曲艺术的美学精神的表述,或者只是替影响他的人在表述,或者是影响他的人在借他之口来表述。而这里边究竟有多少想法是梅兰芳自己真切意识到的,真是不能妄下断语或不加深入分析就能完全认定的。也就是说,我们对梅兰芳留下的文献是必须加以细致甄别,而不能全盘视作就是梅兰芳的独立见解。严格说来,梅兰芳从一开始就不真正明白应该如何理解“京剧精神”,或戏曲艺术的美学精神。他对《宇宙锋》一生的琢磨、追求^⑤,由最初受到冯幼伟“称道”的影响,到他自觉地以此剧作为他“改革的对象”,并有意迎合斯坦尼体系而在1935年选择此剧在苏联上演,这一切都说明,梅兰芳的戏曲美学观是混杂的,并不清晰的。“以梅兰芳为代表的京剧精神”实际上是一个特定历史时代戏曲美学思想泛西方化、泛斯坦尼化的产物。对这种从根本上被扭曲的“京剧精神”,学界必须加以彻底地清理和反思。

- ① 张沛(鲁迅)《略论梅兰芳及其他》(上、下),鲁迅《花边文学》,人民文学出版社1973年版,第128—131页。
- ② 田汉《中国旧戏与梅兰芳再批判——梅兰芳赴俄演剧问题的考察之一》,载《中华日报》1934年10月21日,《苏联为什么邀梅兰芳去演戏——梅兰芳赴俄演剧问题的考察之二》,载《中华日报》1934年10月28日,11月4、11、18、25日。
- ③⑤⑥⑦⑨⑪⑬⑭⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺ 梅兰芳《舞台生活四十年》,《梅兰芳全集》壹,河北教育出版社2001年版,第150页,第147—148页,第148页,第161页,第156页,第132页,第148页,第148页,第135页,第157页,第150页,第154页,第158页,第155页,第161页,第276页,第276页,第157页。
- ④ 据王长发、刘华《梅兰芳年谱》记载,梅兰芳是1906年(清光绪三十二年)在朱小芬家从吴菱仙学的《宇宙锋》等戏,梅兰芳时年十三岁。参见《梅兰芳全集》肆(附录),第266页。
- ⑧ 梅兰芳说:《宇宙锋》“这出戏是我开蒙不久就学会了的,由于我喜爱这位坚贞不屈、富有斗争性的赵女,所以四十年来,我继续不断地演唱《宇宙锋》……但在当年我的许多剧目里,这出戏并不叫座,由此可以说明,旧社会的一般观众还不能理解这个戏的社会教育意义。”(梅兰芳《谈谈我从艺的道路》,此文是1955年秋文化部、中国文联、中国剧协为梅兰芳和周信芳举行舞台生活五十年纪念会后,梅兰芳在中央人民广播电台的讲话稿。此遗稿《梅兰芳全集》未收,参见政协北京市委员会文史资料研究委员会编《文史资料选编》第二十七辑,北京出版社1986年版,第71页。)
- ⑩ 梅兰芳喜欢演富有表情和做派的戏,他说:“二本《虹霓关》、《樊江关》、《汾河湾》这几出戏,都不好演,唱工少,说白多,重在表情和做派。”除了《宇宙锋》,这几出戏他也常演。
- ⑫ 其实,梅兰芳“喜欢追究剧中人的性格和身份”的“偏好”并不仅仅得益于冯幼伟、齐如山、李释戡、吴震修等人的戏剧观对他的深刻影响,而且也得益于民国四年4月至民国五年9月这十八个月中他在冯幼伟、齐如山、李释戡、吴震修等人的帮助下编排了一批时装新戏和古装新戏的经历。梅兰芳说:“我从小就喜欢跟人讨论剧情,研究人物性格,总想把我扮演的每一个角色的内心情感通过艺术提炼,用脸部和动作表达出来。自从排演新戏以后,由于不断地揣摩和实践,更加强了我刻画人物性格的能力。”(梅兰芳《谈谈我从艺的道路》,政协北京市委员会文史资料研究委员会编《文史资料选编》第二十七辑,第70页。)关于这个问题笔者将另文论述。
- ⑮ 参见邹元江《对“戏曲导演制”存在根据的质疑》,载《戏剧》2005年第1期;《对偏离历史及其相关问题的反思》,载《外国文学研究》2003年第2期。
- ⑰⑱ 齐如山《齐如山回忆录》,中国戏剧出版社1991年版,第109页,第109页。
- ⑲ 钱穆《中国文学讲演集》,巴蜀书社1987年版,第127页。
- ⑳ 梅兰芳《关于表演艺术的讲话》,《梅兰芳全集》叁,第58页。
- ㉑ 西方最初接触中国戏曲《赵氏孤儿》时就是从是否“合情理”的尺度加以评判的。伏尔泰就说:《赵氏孤儿》不是什么悲剧,而是一个古怪的滑稽戏,是“一大堆不合情理的故事”。转引自范存忠《〈赵氏孤儿〉杂剧在启蒙时期的英国》,张隆溪、温儒敏编选《比较文学论文集》,北京大学出版社1984年版,第104页。
- ㉓ 焦菊隐《焦菊隐戏剧论文集》,上海文艺出版社1979年版,第332—333页。
- ㉔ 梅兰芳对“表情”的重视也受到电影的深刻影响。他曾说:“在早期,我就觉得电影演员的面部表情对我有启发。”(梅兰芳《我的电影生活》,《梅兰芳全集》肆,第82页。)关于这个问题,笔者将另文再议。
- ㉗ 斯坦尼斯拉夫斯基《体验艺术》,《斯坦尼斯拉夫斯基论文讲演谈话书信集》,郑雪来等译,中国电影出版社

1981年版,第519页。

- ②⑨ 斯坦尼斯拉夫斯基《我的艺术生活》《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷,史敏徒译、郑雪来校,中国电影出版社1979年版,第296页,第296页。
- ③⑩ 沈达人《戏曲意象论》,文化艺术出版社1995年版,第98页。
- ③⑪ 梅兰芳正是将“忘记自己是个演员”和“跟剧中人融化成一体”视作他戏曲表演审美创造的最高境界,因为在他看来这个境界是西方戏剧的最高境界,所以,他才会于1935年访苏与斯坦尼斯拉夫斯基交谈时特别讲到中国戏曲艺术表演的审美创造原则就是:“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。”(《斯坦尼斯拉夫斯基等艺术大师论京剧和梅兰芳表演艺术》,《梅兰芳艺术评论集》,中国戏剧出版社1990年版,第718页。)
- ③⑫⑬ 徐城北《梅兰芳与二十世纪》,中国社会科学出版社2000年版,第73页,第191页。
- ③⑭ 参见邹元江《难以走出的西方戏剧美学强势话语语境》,载《戏剧》2006年第2期。
- ③⑮ 梅兰芳曾专门谈及去苏联演出前如何选择剧本的问题:“关于剧本的选择,着实费了一番心思,也曾经征求了许多学者如张彭春、余上沅、欧阳予倩、谢寿康、徐悲鸿诸先生的意见,各有各的见解,各有各的议论。”最后达成的共识:一是“这次剧本的选择,仍以旧剧为目标”,因为当时“能代表中国戏剧的恐怕只有以忠孝节义为中心的旧剧了”;二是“这次赴苏,对于技术上的注重尤甚于剧本的内容”,因为1930年在美国的演出,“美国人的注意力,大都集中在演员的技术方面”。也正因为如此,《宇宙锋》这出重人物性格刻画,重心理体验的“表情”戏被加入就颇耐人寻味,因为除了《红线盗盒》(剑舞)、《西施》(羽舞)、《麻姑献寿》(袖舞)、《木兰从军》(戟舞)、《思凡》(拂舞)、《抗金兵》(戎装舞)、《青石山》(武术剧)、《盗丹》(武术剧)、《盗仙草》(武术剧)、《夜奔》(姿态剧)、《嫁妹》(姿态剧)这十一出副剧外,六出正剧除《宇宙锋》外,《汾河湾》、《刺虎》、《打渔杀家》、《虹霓关》、《贵妃醉酒》也都是“技术上的注重尤甚于剧本的内容”。(参见梅兰芳遗稿《梅兰芳游俄记》,《梅兰芳全集》未收,政协北京市委员会文史资料研究委员会编《文史资料选编》第二十七辑,第112—113页。)
- ③⑯ 斯达克·扬语。参见齐如山口述、齐香整理《梅兰芳游美记》,辽宁教育出版社2005年版,第114页。当时国内也确实有人主张“应该把中国戏稍稍改动,以便迁就外国人的眼光。”参见齐如山《齐如山回忆录》,中国戏剧出版社1991年版,第142页。
- ③⑰ 参见拉尔斯·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),李小燕译,载《中华戏曲》第十四辑,山西古籍出版社1993年版,第13页。
- ④⑱ 梅兰芳如此在“表情”上下功夫,这与他早年人们对他的评价或有一定的关系。徐兰沅在回忆他与梅兰芳少年时代一道学习的情况时说:“记得梅先生十三岁的那年,边学戏,边演戏……当时观众对他的反映是脸死、身僵、唱腔笨,于是有人说他将来无大出息……幼小的梅先生听了人们对他的评价,不置可否,平静如常。”(徐兰沅《略谈梅兰芳的声腔艺术》,转引自王长发、刘华《梅兰芳年谱》,《梅兰芳全集》肆(附录),第266—267页。)徐兰沅在《徐兰沅操琴生活》一书中也说过,梅兰芳“年幼时学戏以及初登台实习,当时观众中有些人反映他呆板,过分拘谨。”(徐兰沅《徐兰沅操琴生活》第三集,中国戏剧出版社1998年版,第8页。)
- ④⑲ 1731年,到中国传教的耶稣会士马若瑟(Joseph Maria de Prémare, 1666—1735)完成了中国元杂剧《赵氏孤儿》不完整的法文译本。1734年2月,巴黎《水星杂志》发表了该译本的一些片段。1735年,杜赫德所编的法文本《中国通志》出版,其中第3卷第339—378页登载了《赵氏孤儿》马若瑟的这个译本。这是第一部传入欧洲的中国戏曲剧本。1739年,伏尔泰的好友阿尔央斯侯爵出版了《中国人信札》一书,其中专门对《赵氏孤儿》进行了详细的分析批评,尤其让他不能接受的是该剧的“自报家门”。譬如,屠岸贾上台曰:“某乃晋国大将屠岸贾是也”;程婴上台曰:“自家程婴是也,原是个草泽医人”;公孙杵臼上台也曰:“老夫公孙杵臼是也……住在这太平庄上。”阿尔央斯认为:“这自我介绍是对哪个人说的?是对自己说的吗?那太可笑了。是对观众说的吗?这就表明作者创造力的贫乏,因为除了要演员称名道姓而外,除了这样毫无意义地说明他为何在这一幕出场而外,他竟不知道如何把演员介绍给观众。”(参见范存忠《〈赵氏孤儿〉杂剧在启蒙时期的英国》,张隆溪、温儒敏编选《比较文学论文集》,第84—91页。)显然,处在法国古典主义戏剧时期的阿尔央斯是不可能理解中国戏曲艺术的美学精神的。虽然一百多年后易卜生用散文话剧取代了法国古典主义诗剧,但易卜生这种从现实生活出发的逼真幻觉戏剧观,自然就与中国戏曲艺术的美学精神相去更远。
- ④⑳ 张彭春在为梅兰芳访苏所写的介绍中国京剧的英文文章《中国舞台艺术纵横谈》中说:中国戏曲艺术“以演员的才艺造诣为主导与中心要素……中国演员须同时擅长各种舞蹈、歌唱、说白、哑剧、杂技等技艺……这种着重于演员的综合性技艺的做法,当然需要长期的严格训练。职业演员的训练必须自早年开始。一般从十一二岁,甚至七八岁就开始学戏了。有抱负的演员所接受的紧张、严格的训练往往长达七至十年之久。上述的各种表演艺术手段,都必须经过细致入微的学习与锤炼。因而只有少数能忍受这种精确的考验,又具有天赋和颖悟的学徒才能升华为才艺出众的演员,而其余的大多数则都半途而废,或成为一些配角。这种严谨训

练的最明显的标志就是演员在舞台上所展示的身段姿势的匀称和优美,是肉体与精神的完美协调表现于控制自如的造型艺术中。中国舞台上是没有由于个人的魅力而一夜成名的‘明星’的”(崔国良、崔红编《张彭春论教育与戏剧艺术》,南开大学出版社2003年版,第573—574页。)

- ④⑥ 黄佐临:《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特戏剧观比较》,张隆溪、温儒敏编选《比较文学论文集》,第75页。
- ④⑦ 梅兰芳说他曾经对斯坦尼斯拉夫斯基体系的“创造过程和表演法则做过一些研究,觉得与过去我们有些优秀演员所谈的心得有很多暗合之处,就是我在舞台上,一生所体会到的,和斯坦尼斯拉夫斯基体系也是相通的……我常常和我们京剧演员们谈起,学习斯坦尼斯拉夫斯基体系,假使存在着一个适合哪一种戏剧和不适合哪一种戏剧的观念那是极端错误的。”正是因为梅兰芳将斯坦尼斯拉夫斯基体系看作是放之四海而皆准的真理,所以,他才会对1954年文化部和中央戏剧学院举办导演干部训练班,请苏联戏剧家系统讲授斯坦尼斯拉夫斯基体系极表赞同。丹钦科曾希望在全世界最大的剧场都采用斯坦尼斯拉夫斯基体系,梅兰芳说:“这个伟大的愿望快要逐步实现了。”(梅兰芳:《回忆斯坦尼斯拉夫斯基和聂米洛维奇·丹钦科》,《梅兰芳全集》叁,第375—376页。)
- ④⑧ 亚里士多德《诗学》,陈中梅译,商务印书馆1999年版,第42页。
- ⑤⑩ 阿尔央斯认为《赵氏孤儿》的“歌唱和说白不应该这样奇奇怪怪地纠缠在一起”(转引自范存忠《〈赵氏孤儿〉杂剧在启蒙时期的英国》,张隆溪、温儒敏编选《比较文学论文集》,第91页)。其实,戏曲中的这种歌唱和说白“奇奇怪怪地纠缠在一起”不仅仅只是体现在歌唱和念白的“纠缠”上,而且也体现在歌唱之中也夹杂着念白。而更深层次的问题,如唱词中人称转换的复杂性、非文学性的多种语言功能的混合性特征等,西方人是很难弄明白的。元杂剧本以歌唱为主,可马若瑟的译本却以宾白为主。他之所以将《赵氏孤儿》剧本中“诗云”之类刊落大半,曲词则一概不译,只注明谁在歌唱,也就是因为曲词太复杂、太难译了。马若瑟从1698年(康熙三十七年)到1735年(雍正十三年)在中国待了三十八年,曾用汉语写过一部讨论六书、六经、易、书、诗、春秋、礼乐、四书、诸子杂书、汉儒、宋儒的书,名曰《经传议论》。连他这样的“中国通”都视曲词为畏途,其他的人对戏曲曲词的理解就更显隔膜(参见上引书第85、98页)。当然,特定历史时代的梅兰芳及其围绕着他的文人学士们对此也是模糊不清的。
- ⑤⑪ 1953年,中央文化部决定拍摄彩色影片《梅兰芳舞台艺术》。梅兰芳极为重视,先后五次修改了拍片方案,直到1955年2月才最后定稿,正式开拍。这是梅兰芳自己选定的他认为他一生中最重要的五个代表剧目:《宇宙锋》(“修本”、“金殿”)、《断桥》、《霸王别姬》、《洛神》、《贵妃醉酒》。由此也可见出他对《宇宙锋》的偏爱。

(作者单位 南通大学文学院、武汉大学哲学学院)

责任编辑 容明