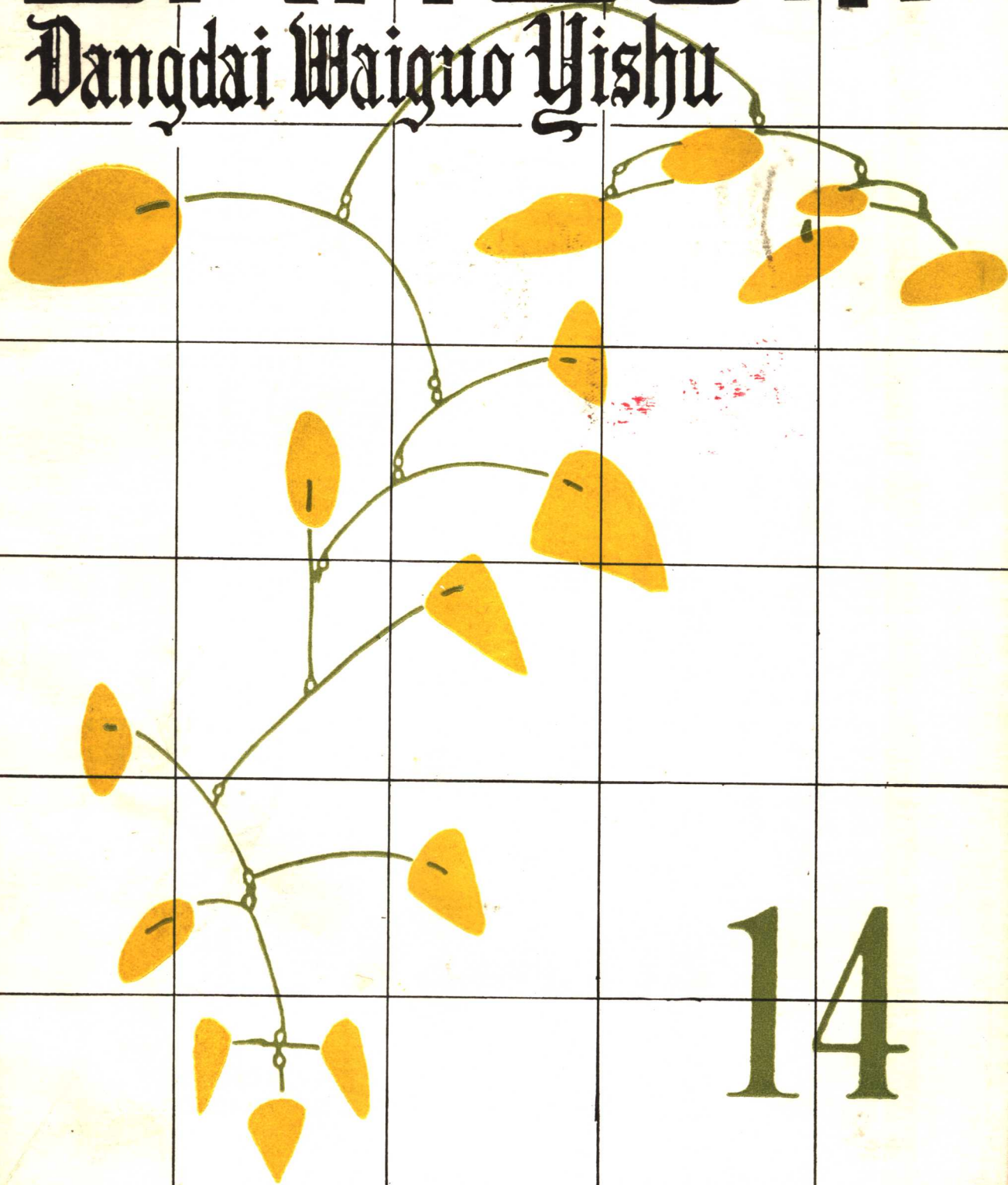


当代外国艺术

Dangdai Waiguo Yishu



14

· 封面设计：连 枚

《世界电影鉴赏辞典》即将问世

本书是一座特别的电影院，正上映着从百年来几十万部世界电影中精选出的200部著名故事片，其中有许多是观众一往情深、恋恋不忘的，如《乱世佳人》、《魂断蓝桥》、《现代启示录》、《教父》等，更有许多是观众朝思暮想一睹风采而又一直无法目睹的，如《夜间守门人》、《美国往事》、《悔悟》、《萨罗》等。

每部影片分“片头介绍”、“剧情梗概”、“鉴赏”三部分。“片头介绍”包含导演、演员、影片获奖情况等，500字左右；“剧情梗概”则用文学语言重现影片的情节和人物形象，2000字左右；“鉴赏”则从镜头特点、演员表演、导演风格等多角度入手，进行深入浅出的分析，使人懂得怎么看“电影”。

全书附32面插页，共200幅电影剧照，与文字相得益彰，而且其中有不少是难觅之作。本书大32开本，装帧设计豪华大方，封面护封的主体图案由40多部著名影片彩色剧照组成，展开长近60厘米，可作为装饰画珍藏。

本书由著名电影理论家郑雪来主编，谷时宇、纪令仪任副主编，邵牧君、伍菡卿、李小燕、李恒基、戴光晰、余玉熙、沈善、王云缦、黄式宪等一大批电影理论界专家学者撰稿。著名电影家陈荒煤同志亲笔为本书题写了书名。

总之，本书集权威性、科学性、实用性和娱乐性为一体，200部名片、100多万字，是中国第一部大型世界电影鉴赏辞典。它是电影工作者案头必备的工具书，是奉献给广大影迷的珍贵礼品。

本书由新华书店北京发行所发行，欢迎广大读者到各地新华书店订阅，亦可直接向福建教育出版社邮购部邮购（福州大梦山7号，邮编350001），估计每部22元。

（福建教育出版社供稿）

当代外国艺术

第十四辑（1991年）

编辑者 当代外国艺术编辑部

出版者 文化艺术出版社

（中国艺术研究院外国文艺研究所）

（北京前海西街17号）

印刷者 北京顺义县兴华印刷厂

主 编 郑雪来

总发行处 新华书店北京发行所

ISBN7-5039-0787-8/J·269

国内统一刊号：CN11-1285 定价：2.60元

第43届戛纳电影节获奖影片、演员：



▲ 最佳男演员奖：热拉尔·德帕迪厄
(法国,《西拉诺·德·贝尔热拉克》)



▲ 最佳女演员奖：克里斯蒂娜·让达
(波兰,《审讯》)



▲ 最佳艺术贡献奖：《母亲》
(苏联,格列布·潘菲洛夫导演)



▲ 金棕榈奖：《内心的荒芜》
(美国,戴维·林奇导演)



◀ 评委会大奖：《蒂莱》
(布基纳法索,伊德里萨·乌德拉奥戈导演)

第43届戛纳电影节获奖影片:

▶ 金摄影机奖:

《别动，死亡和复活》

(苏联，维塔利·卡涅夫斯基导演)



▶ 最佳导演奖:

帕维尔·隆金(苏联、法国
合拍,《出租车布鲁斯》)



◀ 拉丁美洲评论界

路易斯·布努艾尔奖:

《菊豆》(中国,张艺谋导演)

当代外国艺术

第 14 辑



文化艺术出版社

当代外国艺术

目 录

-
- 4 比较艺术在中国.....田本相
- 10 梨园魔法师.....〔苏〕谢·爱森斯坦 王 燎译
- 18 西方人眼中的中国艺术〔续〕（本刊特约稿）
.....〔美〕杰西卡·海格内 罗伯特·沃特曼 耿幼壮译
- 35 文化的理解——读《西方人眼中的中国艺术》.....耿幼壮
-
- 42 “我”和大众文化.....〔苏〕《电影艺术》杂志文章 陈 军译
- 51 命题对话
.....〔苏〕叶卡捷琳娜·杰戈季 弗拉季米尔·列瓦绍夫 陈 政译 古 执校
- 59 哈萨克斯坦的“浪潮”.....〔英〕福里斯特·S·西索尔 吕 祐译
- 63 索库洛夫的“孤独的声音”.....〔美〕阿莫斯·沃格尔 子 般译
- 65 也谈“新德国电影”.....张学智
- 73 民主德国“禁片”复映.....张学之
- 76 法国新巴洛克风格三导演——贝奈克斯、拜松、卡拉克斯，
从《女歌星》到《碧海情》.....〔法〕拉斐尔·巴桑 韩树站译
- 83 美国影星保罗·纽曼.....张晶荣编译
-
- 86 影视传媒与美国政治.....〔美〕安德鲁·哈克 叶 尼译
- 88 电视与美国社会.....〔美〕罗伯特·斯克纳尔 矛 戈译
- 91 大压缩——电影制片受控于电视录像.....〔美〕法兰克·桑浦森 子 南译

第十四辑

-
- 94 电视：面临录像的挑战·····〔苏〕C·穆拉托夫 吴江译
- 103 录像艺术特性探讨·····〔苏〕K·拉兹洛戈夫 吴江译
- 107 电视导演艺术发展的三个阶段·····〔苏〕A·H·瓦尔坦诺夫 李明琨译
-
- 114 书评：表演艺术与电视表演——评《电视表演》一书·····纪令仪
-
- 120 “美律”艺术印象记——介绍当代一种新型的舞台艺术·····洪善楠
-
- 129 二十世纪的音乐特征·····〔日〕小泉文夫 曹允迪译
- 134 苏联歌坛二题·····王燎
-
- 139 国际文化动态：现代条件下的苏共文化政策
——苏共中央意识形态委员会提纲·····王燎译
-

编辑者 《当代外国艺术》编辑部（北京前海西街17号）

主 编 郑雪来

副主编 乐 刻 伍茵卿

编 委（按姓氏笔划为序）王 燎 乐 刻 李小燕 李 醒 李邦媛

伍茵卿 刘萍君 陈继遵 郑雪来 尚家骧

比 较 艺 术 在 中 国

女士们，先生们，亲爱的朋友们：

我和郑雪来教授的心情是一样的，很高兴我们荣幸地访问俄亥俄大学并同美国学者进行学术交流。

刚才郑雪来教授就比较艺术的方法论问题发表了 他的 见解。我讲的题目是：《比较艺术在中国》。为什么选择这样一个题目？一是因为去年沃特曼博士和海格内博士在访问中国艺术研究院时，曾就美国的比较艺术作了学术讲演。事后，我院的齐小新女士以“比较艺术在美国”为题，在我国《文艺报》上介绍了两位博士的讲演内容，是此文启发了我，这是应该感谢他们的。二是我想美国学者大概很想了解中国比较艺术研究的历史和现状，于是促使我做这个力不胜任的介绍。我的本行是戏剧，虽然从事过比较戏剧研究，但就整个比较艺术在中国的发展情形进行介绍，是相当困难的。我只能就管见所及作些粗略的描述。

首先，谈谈中国学者对比较艺术的认识和理解。

比较艺术学在国外作为一个独立学科已经确立起来并取得长足发展和杰出成就，甚至有了象贵系这样专门的教学和研究机构。在我国还没有确立其学科地位，更没有专门的机构。然而，这并不意味着没有比较艺术的研究，以我之见，它所取得的研究成果是很高的，并且具有民族的特色，只不过没有以比较艺术的名义出现罢了。

从沃特曼博士和海格内博士对美国的比较艺术的 介绍 来看，在研究的对象、范围、方法和目的上，中国的比较艺术同美国的比较艺术既有许多共同之点，也有若干不同之处。似乎中国学者对比较艺术学的研究范围更宽阔些，更侧重中外艺术的比较，更带有为中国的历史文化和国情条件所制约而形成的特点和重点。

第一，在研究范围上，不但如美国学者“注重在不同门类艺术之间展开横向比较分析”，而且更注重中外艺术的比较研究。显然，比较文学的研究影响了比较艺术的研究，而更深层的原因，是近代以来中外文化的碰撞，使得中国学者更关注中外艺术的比较研究，从而更深入地揭示中外文化精神的异同及其相互影响。

第二，在研究方法上，并不象美国学者那样“注重分析具体作品”，而是把具体作品的比较分析同艺术规律的探索结合起来；同时，不仅“注重不同门类艺术的某种共性特征”的研究，而且注重其不同特征的研究。特别强调对中外同门类艺术的不同特征的研究。有一种说法认为，比较艺术“不是比高

• 本文系作者1989年5月间在美国俄亥俄大学比较艺术系的讲演稿。——编注

低,而是比特点”。认为只有这样才能促进不同国家、民族、地域之间的艺术对话,使得双方在比较中,可以更深切了解对方艺术特有的精神与美学的内涵和风格,也可以更深切地了解自己民族的艺术特质,最后导致艺术上互相启发、互相吸收与互相借鉴,促进各自的艺术发展。而这一点,又是同比较艺术的研究目的有关的。

中国学者更注重比较艺术的研究目的,如郑雪来教授所说的:“比较艺术研究必须要有明确的目标”。对比较艺术研究的目标确定,是可以有多多样性的理解的,但这种多样性应是建立在比较艺术的研究对象、范围及其不可替代的价值功能的基础之上的。

其次,我简要地介绍一下比较艺术在中国的历史状况。

为了叙述方便,我把它划分为三个时期:前史期、萌发期、发展期。

前史期,即从中国的先秦到清朝末年。在中国也象外国一样,运用比较的方法来研究艺术的历史是十分悠久的。在数千年文学艺术的发展历史中,比较艺术实践留下大量的丰富的材料。中国很早就把不同门类的艺术联系起来加以比较考察,探讨美学上的一些带有规律性的东西,研究艺术创作上的共性特征。比如《乐记》,这是先秦时代一部专门讨论音乐的著作,它就把音乐同诗歌、舞蹈等联系起来,认为这三者的审美形态虽然不同,但其创作成败都取决于作者的内在感情和精神状态。它说:“德者,性之端也;乐者,德之华也。金石丝竹,乐之器也。诗,言志也;歌,咏其声也;舞,动其容也。三者本于心,然后乐器从之。是故情深而文明,气盛而化神,和顺积中而英华发外,唯乐不可以为伪。”汉代的《毛诗序》也有类似的比较,如:“诗者,志之所之也,在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足故嗟叹之,嗟叹之不足故咏歌之,咏歌之不足,不知手之舞之,足之蹈之也。”这里颇有些从艺术形成的角度来探

索人类艺术创造力的根源问题的味道。三国时代的诗人曹丕,他写的一篇著名文论:《典论·论文》,就对文学创作同音乐创作进行了比较,他说:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。譬诸音乐,曲度虽均,节奏同检,至于引气不齐,巧拙有素,虽在父兄,不能移以子弟。”他在比较中揭示了艺术创作中,艺术家的气质、个性、才能的重要意义。由于艺术家的“气”不同,也就是说艺术个性不同、秉赋不同,导致不同的创作风格特色。

以上都是举例性的介绍。类似的艺术比较的论著是大量的,如刘勰的《文心雕龙》以及大量的文论、诗论、画论、曲论、词论、舞论、乐论中,对不同门类的艺术比较,艺术风格、样式的比较,语言修辞、创作手法的比较等等,所涉及的论题也是多方面的,诸如诗画异同论、诗画同源论,音乐、舞蹈、方法的相通论等,构成了中国的比较艺术前史期的渊源流长的历史,可以说是有着它的发展脉络和内在体系的。中国学者还没有从比较艺术史的角度给予整理和概括。中国的比较艺术史是一个有待发掘的领域,中国的比较艺术学也会从中提炼出具有民族特色的理论菁华来的。

萌发期,从清末到“五四”前后。萌发期是从现代的比较艺术学角度来说的,也是从中外文化的近代大碰撞的角度来说的。同时,又是从比较文学作为一种学科为中国人所接受的角度而言的。从1840年以来,随着海禁大开,中外文化艺术的比较是历史情势所造成的必然产物。一切外国文学艺术,对中国的传统的文学艺术来说都成为一种参照和比较的对象。在某种意义上说,中国人对外国文学艺术的认识和理解,都是在同中国的传统的文学艺术的比较中进行的。在比较中从表层的、片面的、局部的认识逐步达到比较深入的、全面的、整体的认识。可以说,仍然处于比较的历史过程之中。最初的中外艺术比较不仅是表层的,甚至是误解

的。如对西方话剧的认识就是这样。清末的曾纪泽、戴鸿慈等驻外使节所写的《出使英法俄日记》、《出使九国日记》等，都曾记下对外国话剧的艺术印象，如那种“令观者身历其境，疑非人间，叹观止矣”的逼真性的感受，显然是以中国戏曲的虚拟性象征性相比较而得出的，同时把话剧视为“白而不唱”，也是同唱念做打俱全的中国戏剧相比较而得出的表层特征概括。当时爱国人士救国心切，更把外国戏剧的作用加以附会夸张。俞剑尘的《戏剧丛报·序言》，以法国戏剧为例，法人把德国侵法之失败事件编成戏剧上演，激发起民众的“爱国良心”，遂使法国“卒成世界强国”。这些，又显然是一种误解。又如对外国绘画的认识，清代的邹一桂的《小山画谱》，松年的《颐园论画》对中外绘画作了比较：“西洋画工细求酷肖，赋色真与天生无异……。中国作画，专讲笔墨勾勒，全体以气运成，形态即肖，神目满足”。也是表层的艺术比较，但这些，已开近代中国比较艺术之先声。

发展期，是从“五四”新文学运动到中华人民共和国成立这段期间。新文学的先行者和奠基者，如鲁迅、郭沫若、茅盾、胡适等人，由于他们留学外国或具有外国文学艺术的修养，又有深厚的中国传统文学艺术的根基，以及那时比较文学的影响，使他们在论述文学艺术问题时，总是有意无意地对中外文学艺术进行比较，尽管他们还没有把比较文学同比较艺术区分开来，但他们对艺术的比较所作的贡献，是具有现代的意义。到了30年代前后，不但涌现出有成就的比较艺术学者，而且在较广泛的领域中，出现一批比较艺术的论著。如著名作家许地山写于1925年的《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》，通过大量的史料，提出“中国底乐舞显然是从西域传入，而戏剧又是一大部分从乐舞演进的”论点。他认为印度的梵剧的体裁，与中国戏剧有“许多相符之点”。在音乐方面有：杨昭恕的《中西音律之比较》、

缪天瑞的《调和东西艺术之中国音乐》、王光祈的《中西音乐之异同》、沈有鼎的《东西乐制之研究》等。在绘画方面有：丰子恺的《中国画和西洋画》、宗白华的《论中西画法的渊源和基础》、《中西画法所表现的空间意识》等。综合比较的论文有：林风眠的《东西艺术之前途》、陈之佛的《中国佛教艺术与印度艺术之关系》等。这些论文已经鲜明地表现出比较艺术的思想和方法，有的则达到相当高的学术水平，甚至在今天看来仍具有学术独创的识见。这些论文大抵出现在30年代前后，可以这样认为，从这一时期，在研究实践上比较艺术已经从比较文学中分化出来。标志着发展期的比较艺术研究成就是出现了象宗白华、朱光潜，较他们稍晚些的钱钟书这样的比较艺术的学者。

宗白华以美学家、诗人著称，他曾经留学德国，先在法兰克福大学哲学系学习，不久又转柏林大学，研读美学与历史哲学。他的特点是对中外文学、绘画、舞蹈、戏剧、建筑等有渊博的知识和广泛的鉴赏，他的美学研究贯穿着中外艺术的比较，他的比较艺术研究同美学研究是互为表里的。他的论著有：《美学散步》、《艺境》、《美学和意境》等。

他的比较艺术研究具有一种深刻的民族性又决没有狭隘的民族意识。他是以世界的眼光，在中外艺术的比较基础上，达到对民族艺术更深入的发掘和把握。比如，他认为中国的绘画、戏剧和方法具有共同的特征，即贯穿着舞蹈的精神。但他没有停留在这里，进而揭示出：由这舞蹈动作的延伸所展示的虚灵空间，以及由它构成的中国绘画、书法、建筑里的空间感和空间表现，同西洋从埃及以来所承受的几何学的空间感是不同的，因而形成了中国艺术在世界上的特殊风格。从中外艺术的比较中达到对民族艺术的神韵和精髓的把握。

最值得称道的，是他的比较艺术的方法，一种连绵的、有机的、纵横交织的比

较。在横向上是中国的不同艺术门类以及中外同门类艺术乃至中外艺术的整体比较。在纵向上，是从具体的艺术手法、表现形式到艺术美学范畴，最后上升为文化哲学精神意识的比较；其在丰富的层次上展开，是由内而外，由外而内的融会贯通的艺术比较。比如，他对中国的诗词、绘画、音乐、书法、建筑、舞蹈等的比较皆从具体的艺术手法运用，虚实空间，意境营造等方面揭示其共性特征，与此同时展开着与外国的相应门类的艺术比较，最后提炼出中外艺术的不同特征和风格，不同的宇宙空间意识，从而使人看到“中西精神的差别相”。

由于宗白华先生对民族艺术精神的沉醉和迷恋，以及他对人生持有一种洒脱淡泊的态度，他的艺术比较是更执着对中外艺术作品的生命体验、美学感悟、心领神会，而又升华为哲学的。显得博大而幽微，深厚而又真淳，把现代的思想方法运用得不露痕迹，是既具民族特色又有他的研究个性。他的比较艺术学虽然没有以理论的体系表述出来，但却有着他的比较艺术方法论的体系。他的弟子林同华教授所写的《宗白华美学思想研究》是第一个指出宗白华先生对比较艺术的贡献的，但限于篇幅未能展开论述。在我个人看来，他在比较艺术学的成就，是可以在世界上独树一帜的。

朱光潜先生也是一位学贯中西的美学家，他一生译著颇多。如他的代表作《文艺心理学》、《诗论》、《西方美学史》等著作中都渗透着比较艺术的思想和方法。他的《诗论》，可以说是一部比较艺术的著作，其中对诗的起源、诗与谐隐、诗的境界——情趣与意象，中国诗的节奏与声韵等章，都贯穿着中外诗歌艺术的比较，而诗与散文、诗与音乐、诗与画等章，更是比较艺术的研究范围。他对诗与画的研究，对莱森（今译莱辛）的诗画异质说作了批评，他肯定了莱森的《拉奥孔》的理论贡献，认为莱森批评“诗画同质说”是“笼统含混”的，是正确

的；还说莱森是“第一个人看出艺术与媒介……的重要关联”的；并且认为莱森讨论艺术能够“顾到作品在读者心中所引起的活动和影响”，是开启近代实验美学和文艺心理学的先声。但他批评莱森也是“旧风气的继承者”未能脱开西方两千年来“艺术即模仿”的老观念。他说，如以莱森的学说来看中国的诗与画，就会发生困难。莱森以为画是模仿自然，而中国画，不论是山水和人物画，都是“一种心境和一幅‘气韵生动’的图案”，是与诗相近的“并非实物的意境”。莱森以为诗宜于叙述动作，可中国诗“就不特重叙事”而“重景物描写”。且莱森“所反对的历数事物形相的写法在中国诗中也常产生很好的效果”。晚年，他把莱森的《拉奥孔》翻译出来，使中国的艺术界第一次领略这部比较艺术的专著，而朱光潜对此书的研究就更为深化了。他说，莱森讨论诗与画的关系，实际上是讨论诗与雕刻的界限，并指出莱森对绘画缺乏研究。我以为朱光潜先生的比较艺术有着宗白华先生同样的特点，他的美学思想实际是比较艺术和比较美学的结晶，他把对外国艺术及其理论的借鉴运用同中国的艺术及其理论结合起来。同具深刻的民族性。

钱钟书是公认的比较文学的学者，在我看来，他也是比较艺术的杰出学者。他才华横溢、博学强记，既有家学渊源的深厚根基，又精通数国文字，更是学贯中西。他的《谈艺录》、《管锥篇》等学术巨制，在世界上享有盛誉。他的比较艺术研究，有十分突出的个人风格，也许在世界上都难找到象他这样的艺术比较大家。他的著作多采用札记随笔的形式，而他的兴趣，如他自己所说又在于“具体的文艺鉴赏和评判”。他从来不作滔滔议论，更不想建立什么理论体系，他虽然承受了古典诗品文论的影响，但又决非因袭传统，于札记随笔中显示了他的体大思精。他的艺术比较从来都是具体的，又从来是体现了对艺术规律独到的探寻和发现。

研究钱钟书的专家郑朝宗教授，曾经对他的比较艺术作过精辟的概括：“《管锥篇》里无数用以作比的例证，都是作者数十年探讨力索藏之腹笥的珍宝，每逢读书时发现一个值得注意的意境、手法和语言，作者便自然而然地举出了中西文学中若干神似而非形似的实例加以补充说明，使读者相信世间果有此共同的诗心、文心。”我想，美国学者一定会对钱钟书先生的比较艺术更感兴趣。他的比较艺术极注重具体作品的具体的艺术手法、语言、意境的比较分析，以微观的比较达到对不同门类艺术，不同民族、地域之艺术的共同的“诗心、文心”的发现。如《管锥篇》评鹭的十部古籍，包括“经”、“史”、“子”、“集”，而与之相比较的又涉及中外的诗歌、小说、戏剧等。古今中外，博大精深。如郑朝宗教授说：他“突破了各种学术界限，打通了全部文艺领域”。体现了比较艺术学所有的功能和价值，是比较艺术学的浩瀚绝妙的研究境界。

中国确实没有象弗莱的《比较艺术学》这种以比较艺术学的名义出现的著作，但是，比较艺术学的研究，在本世纪30年代前后已经形成并发展起来。上述这三位杰出的比较艺术学者，可以被看作是中国比较艺术学的奠基者。中国的比较艺术学在其丰富的历史实践的基础上，是会在借鉴国外比较艺术学的成就上，建立起独具特色的中国的比较艺术学的理论方法和体系的。这是可以预期的。

最后，我还要简略介绍一下近十年来比较艺术研究的发展状况。

由于改革开放和比较文学的重新崛起和发展，比较艺术的研究呈现出了蓬勃发展的势头。运用比较的基本方法研究艺术已在更广阔的范围内为更多的中国学者所重视，并获得了较多的研究成果。如比较戏剧、比较美术、比较音乐、比较舞蹈、比较艺术美学等接踵而起，不同民族、地域间的同门类艺术的比较研究，无论是影响或平行研究，自然是属于比较艺术的范围之内的。以我所熟

悉的比较戏剧来说，以影响研究最为突出：一是研究西方戏剧对中国话剧的影响。中国历史上没有话剧，话剧被称为“舶来品”。八十多年的中国话剧史，在某种意义上说，就是西方戏剧在中国土壤上扎根、生长、发展的移植转化民族话剧的历史。这方面的研究课题和成果十分广泛，如中国话剧和日本新派剧，俄罗斯戏剧对中国话剧的影响，西方现代派戏剧对中国戏剧的影响等综合性研究；又如研究易卜生、莎士比亚、契诃夫、奥尼尔等对中国话剧以及个别作家的影响，从古希腊悲剧到果戈理、王尔德、斯特林堡、梅特林克以及高尔基等剧作家对中国剧作家和剧作的影响，都在研究视野之内。二是研究中国戏曲对外国戏剧的影响，如对伏尔泰的改编中国戏曲故事的剧作影响，以及对布莱希特戏剧体系形成的影响等。在平行研究方面，如对斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、梅兰芳三大戏剧体系的比较，几乎成为热门题目。又如元杂剧和西方戏剧，莎士比亚与汤显祖，莎士比亚与关汉卿，莎士比亚与曹雪芹等等。还有比较戏剧美学的研究，如古代东西方对戏剧特征的研究，中西悲喜剧观的异同探索等。中外同门类艺术的比较研究是近十年中国比较艺术研究的一个主要特点。

以比较美学名义出现的比较艺术研究，以对中外艺术的不同整体特征比较最为突出。近十年来，中国的美学研究成为一个热门学科。在美学研究的热潮中，比较美学以独立的学科面目出现，其中相当多的研究成果，可以说也是属于比较艺术的范围之内的。如蒋孔阳的《中国古代美学思想与西方美学思想的一些比较研究》，周来祥的《东方与西方古典美学理论比较》，看来他们是探讨中外美学理论体系和形态的不同特征，而实际上也是以中外艺术的比较作为基础的。他们从社会历史背景、思想渊源、文学艺术实践和语言文字结构等方面比较中外美学思想的不同，实际上揭示了中外艺术的不

同美学特征。比如认为西方注重再现，东方注重表现；西方强调形式和谐，东方强调内容和谐；西方讲典型，东方讲意境；西方侧重于美与真的统一，东方侧重美与善的统一等差异，也都可以说是中外艺术不同美学特征的概括。近两三年来，对东方美学的研究被重视起来，即对中国、日本、印度等的艺术美学研究，实质上也是比较艺术美学的研究，是以同西方艺术美学作为对照系统而提出的。1988年10月，我院的《文艺研究》编辑部与北京舞蹈学院联合召开的东方美学讨论会，对东方艺术美学思想的总体面貌、历史背景、哲学根据等进行了广泛的探讨，同时结合东方舞蹈、美术、戏剧等各门类的艺术实践及其特征规律进行全方位的比较分析。这些以东方不同门类的艺术比较，就是以西方相对应的艺术门类的艺术特征作为比较参照系的。如刘纲纪的《东方美学的历史背景和哲学根基》、金克木的《东方美学研究刍议》、林同华的《东方美学略述》、季羨林的《关于神韵》等论文，受到学术界的重视。比较戏剧学和比较美学的界限是确定又不确定的，在研究的内容上有重叠的部分。在特定意义上说，比较美学是比较艺术的出发和归宿，它贯穿在比较艺术的研究之中。

比较美学的研究也在具体的理论范畴、概念上展开，这是比较美学研究深化的表现，也是比较艺术的深化。如王元化的《刘勰的譬喻说与歌德的意蕴说》，对两者关于艺术形象问题进行比较，彭立勋的《刘勰情致说和黑格尔情致说漫议》，曹顺庆的《移情说、距离说与出入说》等，都是有助于或者说直接涉及于比较艺术研究。以西方的美学说来重新审视和研究中国传统的文论和创作，是近十年出现的比较研究的新现象，张隆溪的《诗无达诂》，把西方的接受美学同中国古典诗论文论中的“言不尽意”、“韵外之致”、“弦外之音”等加以比较，从新的理论视角加深了对这些艺术概念的理解，

并对其内涵作出新的开掘。修森的《〈诗经〉与现代派手法》，从中国最古老的诗歌中，发现竟然有意识流、蒙太奇等现代派手法。这倒不是一种民族炫耀，而是揭示艺术史发展中古今的艺术探索及其它艺术表现形式有着深刻的内在的精神沟通和联系。

不同艺术门类的艺术比较，在以往的基础上有了新的发展。如传统的诗与绘画的比较更为深入，伍蠡甫的《试论画中有诗》，以大量的中外实例，对画中有诗以及如何实现画中诗的重要价值和意义作了新的阐发。更值得注意的趋势是跨学科的研究方法，把艺术引向非艺术学科的比较，如文学艺术与西方哲学。诸如马克思主义哲学、弗洛伊德、萨特等与中国现代文学艺术的关系等。电视与艺术系统的关系也是一个方面。由于80年代中国电视的大普及，对艺术系统造成冲击，出现所谓电影危机、戏剧危机、戏曲危机等。我由于从事比较戏剧研究，故此引起对电视和艺术系统的比较研究兴趣，曾撰写了《论电视和电影》、《电视与文学》、《戏剧，在电视挑战的面前》等论文，探讨了电视与艺术系统的互相影响，表层冲击及深层影响。其它如对电视与电影的区别和联系，从画面、表现形式、结构手段到接受方式方面的比较，引起中国学者探讨的兴趣。

以上，都是一些粗略的介绍，不足以概括全貌。中国学者在没有比较艺术学的设定的理论观念和学科自觉意识下，把艺术的比较加以广泛运用，这是近十年来中国实行改革开放，对外实行广泛的文化交流的必然结果。这种艺术比较带着中国走向现代化的鲜明时代色彩和深刻的反思特色。在更深层的动因中，是希望在艺术的比较中更深入更全面更科学地认识和评价以及借鉴外国艺术，作为建设和发展具有中国特色的社会主义的文学艺术的借鉴。

最后，让我再一次感谢各位学者，特别是沃特曼博士和海格内博士。他们对比较艺术的热爱和学识，是一次对我最好的启示。

梨园魔法师*

〔苏〕谢·爱森斯坦^①

王 燎 译

写一篇关于这位伟大演员的文章该从何处着手呢？他的形象——雕像和照片甚至在远离中国的任何角落里您都可以见得到，只要那儿有一颗怀念祖国的中国心在跳动，在旧金山中国知识分子家庭里也好，在柏林高级中国酒家里也好，在碧绿的墨西哥湾尤卡坦半岛上遥远的伊查玛“金鸡”小酒馆里也好，到处都有人知道梅兰芳其人，到处都有人怀着爱心珍藏他的画像。您到处可以看到他那令人难忘的雕像表现出来的姿态，而梅兰芳是按照中国戏剧传统、通过自己的这些身段，出色地表现舞蹈和戏剧情节的。

然而他不仅在自己的同胞中间享有空前的声誉。他的艺术是如此伟大，以致引起了完全属于不同国度、不同文化和不同传统的人们的极大兴趣。

我第一次听说关于梅兰芳的事迹是得自查理·卓别林的热情已极的赞美，他的讲述把我引进了这位中国演员美妙的艺术才华的世界。

值此把中国戏剧提高到最完美的高水平的这位人物来访之际，我想通过回忆一个优美的、令人难以置信的关于中国戏剧诞生的传说开始介绍中国戏剧。任何一个民族的戏

剧艺术在它的摇篮时期都有很多这样的故事。

这是关于公元前205年平城被围困的传说，而关于傀儡戏诞生的故事与此事有关。

在平城内埋伏着皇帝的部队。匈奴的军队包围了他们。匈奴大军首领冒顿^②兵分三路把城池围住之后，他把所余部队交由其妻阼氏^③指挥。被围困的城里已经开始出现饥饿、困难和各种不幸，但是守城大将陈平却巧施计谋拯救了被围困的平城。

大将陈平得知冒顿之妻阼氏生性好妒之后，下令造了许多木雕女子人形，个个栩栩如生，并把这些“女子”置于驻有好妒又好斗的阼氏所率部队的那面城墙之上。当设计巧妙的机械开动后，这些雕像便翩翩起舞，

* “梨园弟子”是对在皇宫里有关部门受教育的中国演员的称呼。梅兰芳的正式身份是“梨园班主”，这称号表示他在中国演员中享有崇高地位。——原注

① 谢·爱森斯坦（1898～1948）是苏联著名导演。本文是1935年梅兰芳访问苏联时发表的。

——译注

② 读作“莫独”。——译注

③ 读作“言知”。——译注

我以为比较艺术学是一门具有广阔前景的学科，我愿以这次讲演作为起点，以更自觉的比较艺术意识投入比较艺术的研究。祝愿比

较艺术系在教学和研究上取得更多更新的成就。

谢谢大家。

优美舞姿使观众惊奇不已，人们当然是从远处观看的。阚氏把这些木雕误认为活人，而且是一些最有诱惑力的女子。她深知自己丈夫性喜沾花惹草，不言而喻，她十分担心攻下城池之后，其夫会立即对这些危险的竞争者发生兴趣，这样一来，就会大大削弱自己对丈夫已经拥有的影响力，因此她立即把自己的部队从城边带走。包围圈就是这样打破的，围城终于得救了。

描述这一历史事件的传说就是这样。当然这件事之所以成功不在于巧妙的计谋，而在于陈平将军的伟大战略，他为刚刚取得政权的年轻的汉朝挽救了这座城池。

这是关于傀儡戏产生的传说之一。这就是后来〔在舞台上〕被活人取代了的那种傀儡戏。但是中国演员长期以来一直保持着特殊的浑号“活木偶”。

在梅兰芳给我们带来的舞台戏剧演出前夕，我特别想提到这个传说。这一舞台艺术的技巧同最古老最优秀的伟大中国戏剧艺术的传统有关，同时它同傀儡戏及其独树一帜的舞蹈文化也有直接关系。迄今这种舞蹈在中国舞台动作的表演特点中仍留有烙印。

这个传说所以值得一提还在于，其中人物形象之一已经成为梅兰芳将为我们表现的非凡人物性格画廊中的一个。

这是位女将领，女军人。梅兰芳以其所具有的无与伦比的艺术技巧去塑造一个军人少女的形象在完美性方面与塑造一个抒情妇女的形象相比是毫不逊色的。比如《木兰从军》这出戏，梅兰芳饰演的主角表现了这位少女的惊险战斗生活。她女扮男装，以便顶替自己年迈的父亲从军作战。

描写中国戏剧的各种通讯和文章一般总以列举这些使浮浅又贫知的旅游者惊奇不已的“奇怪现象”为原则，这些游客已习惯于西欧舞台墨守成规的那一套，而且他们总觉得这些“奇怪现象”同他们心目中的西欧戏剧，甚至一般艺术毫无联系。

我们苏联戏剧和中国戏剧彼此补充和相

互丰富则是众所周知的。不仅如此，过去，我国在戏剧历史的整个光辉阶段中，曾与东方戏剧发生联系。但是我在这里不想旧话重提，也不想一遍遍地描述所有那些美妙的出人意料的场面，中国戏剧家正在为不了解它的观众做准备。最有意思的不是简单地列举那些中国舞台表演的假定性，而是比旅游者的猎奇再往前走一步。因为那些旅游者只是在一些现象面前大吃一惊而已，他们既不去寻找原因，也不去探讨其内涵，只是在现象上面打个“异国情调”的记号，他们记住那些现象只是为了使没有看见过这些场面的人大吃一惊，而且怀着艳羡的心情聆听归来的旅游者讲述。

中国戏剧有令人叹服的体系和技巧，“奇怪现象”和假定性的流水帐更值得注意。这一体系值得我们深思的是它的一整套思维。这种思维体现在似乎那么陌生，但其深处却是在同我们那么接近的形式之中，如果这些形式我们还不能完全理解，但至少能引起我们内心的共鸣。否则，〔梅兰芳〕赖以名扬四海的创作的吸引力又从何而来的呢？

只要深入地探讨他的艺术含义，那么奇怪现象就是自然现象，而假定性则是深受制约的。

比如，剧场两侧的观众席曾使多少外国人感到惊讶，观众是面向从舞台边沿垂直伸展出来的长桌子的。其实从古老传统的角度来看，这是非常自然的，古老的传统应当用耳朵，而不是眼睛对着舞台。人们到旧剧院来与其说是看戏，不如说是听戏。类似的戏剧传统我们在莫斯科小剧院里也体验过，老辈人还记得奥斯特洛夫斯基^①，他从来不坐在观众席上看自己的戏，而一向是去后台聆听，并按照运用台词语言的技巧水平评价表演的优劣。

^① 亚·尼·奥斯特洛夫斯基（1823～1886）是俄国19世纪最著名的剧作家。——译注

谈到这里，也许正是应当提及梅兰芳为中国戏剧文化所做的重要贡献之一的最恰当的时候了。

从古代起，中国戏剧就是综合的：舞同唱是不可分的，后来分开了。在北方，形成了唱比做占优势的戏剧。而在南方，戏剧的观赏文化获得了极大的发展繁荣。在行话里保存了这些特点：北方人说去“听”戏，南方人则说去“看”戏。

梅兰芳承担的是综合的任务，因而梅兰芳便恢复了最古老的传统。

这位伟大的演员研究了古老的舞台艺术（他在本民族文化的各方面都是多才多艺的行家里手）并恢复了演员技巧的综合性。他再现了戏剧的观赏性，恢复了动作同音乐和华丽的古代舞台服饰之间复杂而又文雅的结合。

然而梅兰芳不是简单的复旧派。他善于重现古老传统的完善形式并把它同革新了的内容结合在一起。他力求扩大题材，而且是扩大社会问题方面的题材。在梅兰芳演出的几百出戏中，有不少关于妇女没有社会地位、穷人遭受剥削等情节的剧目，其中有些戏的主题涉及反对愚昧落后和宗教迷信。这种通过古代的假定性风格描绘当代问题的戏在题材上具有特殊的尖锐性和优美动人之处。

妇女主题在他的戏中是从极其不同的角度阐述的。

我们这位演员的艺术技巧特点之一还包括他掌握了各种各样类型的妇女角色。一般来说，角色的专业化往往是狭窄的，只限于扮演个别角色的范围。但是梅兰芳却掌握了妇女角色的许多类型。

不仅如此，他还能在严格和不折不扣地按照对每一类型角色的传统理解并保持其风格的条件下，加进一系列自己精致巧妙和更完美的新表现手法。他还能以同样高超的技巧表现不同类型的妇女角色。

一般认为，传统的妇女舞台形象有六种类型：

1. “正旦”——这是善良主妇类型，是忠实的妻子和有美德的女儿。

2. “花旦”——一般是少妇，准上流社会妇女，有时则是婢女。一般来说，正旦是有美德的正派人物，唱腔以抒情和幽怨为主，而花旦则是行为轻浮的姑娘。这一角色的重心在于性格活泼、舞台演出时动作灵敏。

3. “闺门旦”——未婚少女，娇媚、文雅而又有美德的妇女形象。

4. “武旦”——与前者相反，是英勇的、敢于斗争的人物，是女军人和女将领。

5. “彩旦”——是生性凶恶的妇女，她善耍阴谋，往往是出卖主人的女仆。她具有美貌的舞台形象，但是行为卑鄙。

6. “老旦”——老年妇女。常常是以母亲身份出现，表演风格极其温柔。在所有形象中她最具有现实主义特点。

所有这些妇女角色的名称中，都可以遇到一个象义词“旦”（如正旦、花旦等）。

在一般译文中，“旦”表示“妇女角色的扮演者”或“饰演女角”，但是这种译法并不能完全涵盖其概念。梅兰芳本人特别强调，这个“旦”具有完全特殊的含义，绝没有自然主义地再现妇女形象的意思。它表示的是纯粹假定性的观念，其目的首先是创造一定的美学抽象化的形象，尽量摆脱一切偶然的和个性化的因素。

观众将被理想化和集中地表现出来的妇女形象的特点和魅力所折服。演员的目的不是自然主义地表现或再现日常生活中的普通妇女形象。我们在这里遇到的是中国舞台表演和一切演出的第一个基本特点。

中国戏剧具有自己特殊含义的现实主义，它能表现的不仅是众所周知的历史和传说中的情节。还能表现社会和日常生活问题。在形式上，从塑造性格和形象的最细腻成分到最微小的舞台表演细节，它又都具有同等程度的假定性。

确实，就以任何一篇描述中国戏剧演出文章中列举的假定性表演成分为例，我们可

以看到，其中每一个成分都留有我们在谈及表现妇女角色方法时提到的那种特殊理解事物的烙印。每一场景、每一道具都按其本性被抽象化了，而且往往具有象征性。纯粹的现实主义被从表演中扬弃了，现实生活环境从舞台上被驱逐了。

我们谈谈具有传统特点的几个例子。

“马鞭”——鞭子。手持鞭子的演员表示他是骑在马上。上马和下马是通过程式化的假定性动作表现的。

“车骑”——车子。车子是借助画有车轮的两面小旗子表现的。两位仆从在两侧手执小旗，乘车人则站在他们中间或走动。

“令箭”——报信的箭。古代将军派信使时，给信使一支令箭，这支箭既是信息真实性的证明，又是一种命令：要象箭那样迅速地执行命令。

这就是为什么在舞台表演上述场面时，还要同时表演转交令箭的动作。

同样一些特点在舞台动作中也有。比如演员表现穿堂入室时，他只要抬起腿以示跨过门坎就行了。如果必须让观众感觉到他进门时门扉打开了，那他就用双手做一个向两边推一下并不存在的门扉即可。关门时他可以双手朝里合拢，这些假定性动作适用于任何开门关门的场合。进门和出门，不管是大门，还是内室的门，花园的便门等等，都一样适用。

梦境的现实主义描述被认为是缺乏美感的，要表现做梦，演员只须往桌上轻轻一靠就行了。战斗、厮打的主要表现手法特点是舞台上的打斗艺术首先在于无论如何不能触到对手的身体，其次战斗是通过变化无穷，但步调严格一致的、有节奏的动作表现的，这些动作给人以打斗具有假定性的感觉。

有时人们的真实节奏感也会被抽象化。比如《虹霓关》中最令人吃惊的打斗场面，它好像是借助电影快速摄影机拍摄的，打斗动作比正常速度慢了好几倍，这样产生的效果真是令人吃惊。何况从心理上说，这一场

面完全准确地反映了陷入沉思的、背信弃义的东方氏，在同自己的敌人、杀死她丈夫的凶手决斗时，被对手的美貌迷住因而爱上了敌人的心情。（这同圣女贞德的故事有奇怪的相似之处。）

最后，在古代戏剧中，从来不真实地表演吃饭场面。一碗米饭或菜肴之类是用独唱或表示人物正在用餐的几声笛子的伴奏来代替的。

某些具有一定意义的客体有它们某些固定的象征性表现手段——上述几个例子说明了这一点。有趣的是那些含义不是一成不变的情况，即同一客体在人们对它采取不同态度时便可以变成具有无穷无尽的含义的客体。比如桌子、椅子和用马尾毛制造的拂尘。桌子大概比任何其它东西都能表现出极其不同的物体。一会儿是茶几、一会儿是餐桌、一会儿是法庭、一会儿又是祭坛。

同样，如果需要表现登山或跳越墙头，也是利用桌子，把桌子摆到任何位置，翻过来放、侧着放等等。椅子也可以这样摆弄，当椅子侧着放时，是表示人坐在石头上、地上或者坐得很不舒服。如果妇女登上山顶——她就站到椅子上去。几把椅子拼凑在一起就可以表示床。

马尾毛制造的拂尘有更多的职能。一方面，它具有半神奇的属性。有权使用它的角色只有神仙、半仙、和尚、道士、天神和形形色色的鬼魂。另一方面，它可以是丫鬟手中的工具，用来扫除灰尘等等。一般来说，在中国舞台上拂尘是很常见的，它还可以表示任何数量，或无限数量的物体。

对于其它舞台属性和动作，舞台表现手法“流动性”的这种规定不采取绝对的形式。也许这种含义多变的特点比舞台象征性和假定性方法更令人惊奇。应当指出，这一特点完全不是戏剧独有的，其内涵要深刻得多——它是中国人的思维和一般观念体系最深处所固有的。舞台表演的这些特点不过是这些思想观念在特殊领域中的局部体现罢了。