

中国戏曲学会·山西师范大学戏曲文物

办·

ZHONGHUAXIQU

中国戏曲

1988. 3

(012) 周玉奎……………《韩荣科》中《韩荣科》折子  
 (013) 周玉奎……………《韩荣科》中《韩荣科》折子  
 (014) 周玉奎……………《韩荣科》中《韩荣科》折子

## 《中华戏曲》1988年秋季号

(015) 中昆书……………《中昆书》中《中昆书》折子

# 目 录

斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、爱森斯坦、戈登·克雷、布莱希特等艺术大师论京剧和梅兰芳表演艺术  
 ——在1935年莫斯科举行的一次讨论会上的发言  
 [瑞典]拉尔斯·克莱堡 整理

梅绍武翻译……………( 1 )

吴歆不是昆曲，西调并非秦腔……………卫世诚 ( 35 )

戏曲的内涵和结构……………陈先祥 ( 41 )

张庚的戏曲改革观……………孟繁树 ( 64 )

论翁偶虹的戏曲创作……………安 葵 ( 83 )

白玉霜论……………郭启宏 ( 105 )

我国藏戏系统剧种论……………刘志群 ( 122 )

《迎神赛社礼节传簿四十曲官调》剧目内容考…廖 奔 ( 145 )

天上人间——论尤侗传奇《钧天乐》……………薛若邻 ( 168 )

张可久生平事迹考略……………宁希元 ( 195 )

✓ 略论《牡丹亭》和《哈姆莱特》……………李正民（210）

新发现的沁水元代戏台遗址考察……………田同旭 李来虎（223）

✓ 关于马致远的籍贯问题……………王 强（229）

马少波著作年谱（续）……………李慧中（236）

# CHINESE TRADITIONAL OPERAS

(Forth Issue)

## CONTENTS NO. 4

1. Great European Masters on Beijing Opera and the Art of Performance of Mei Lanfang.

Speech on Discussion held in Moscow in 1935.

Collated by Lars Kleberg (Sweden).

Translated by Mei Shaowu.

2. Wu Ballad is not Kun Opera, Nor is Western Song Qin Opera

—Wei Shicheng

3. The Content and Form of the Chinese Traditional Operas

—Chen Xianxiang

4. Zhang Gen's Reform of the Chinese Traditional Operas

Meng Fanshu

5. On Weng Quhong's Creation to the Chinese Traditional Operas

An Kui

6. On Bai Yushuang

—Guo Qihong

7. On Types of the Systems of Tibetan Opera

—Liu Zhiquan

8. The Historical Background of the List of the Play "the Forty Melodies" in the Record of Ceremony to Perform for the Gods"

—Liao Ben

9. Families in Heaven

—On You Tong's Legend, "Dark Examination Room" ( "Jun Tian Le" )

—Xue Ruolin

10. A Brief Account of Zhang Kejiu's Life

—Ning Xiyuan

11. A Brief Discussion on "Peony Pavilion" and "Hamlet"

—Li Zhengmin

12. Investigation on the Ruins of the Stage in Yuan Dynasty which is newly Discovered in Qing Shui County, Shanxi Province.

13. On the Problem of the Birthplace of Ma Zhiyuan.

—Wang Qiang

14. A Chronicle of Ma Shaopu's Works

—Li Huizhong

# 斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、 爱森斯坦、戈登·克雷、布莱 希特等艺术大师论京剧和梅兰 芳表演艺术

——在1935年莫斯科举行的一次讨论会上的发言

[瑞典]拉尔斯·克莱堡 整理

梅绍武翻译

---

## 〔译者的话〕

1935年3、4月，先父梅兰芳应苏联对外文化协会的邀请，赴莫斯科和列宁格勒两地访问演出，首次把中国古典戏剧介绍到社会主义国家，受到苏联各界人士的热烈欢迎和高度赞赏。在苏联期间，他结识了斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、爱森斯坦、布莱希特、戈登·克雷等文艺界人士，与他们切磋艺术，交流心得，建立了诚挚的友谊。但是半个世纪以来，这些西方艺术大师当时怎样评价京剧和梅兰芳的表演艺术，却因一直缺少第一手材料而在国内未能详加介

绍,这不能不说是一件憾事。

1986年9月,葆玖弟和裴艳玲同志应国际戏剧人类学学会的邀请,赴丹麦出席大会,并演出了几场戏,受到与会代表热烈的欢迎;嗣后他俩又到瑞典访问演出几场,同样受到重视。葆玖弟归来后交给我两份材料。一份是国际戏剧人类学学会印发的一本40页的大会专刊,封面赫然印着梅兰芳中年时期饰演虞姬的舞剑剧照,并在扉页上说明这次大会就是专为纪念梅兰芳而召开的,同时详尽介绍了他的生平和贡献。另一份材料是瑞典斯德哥尔摩大学斯拉夫语言系拉尔斯·布莱堡教授最近整理的1935年在莫斯科举行的一次京剧和梅兰芳表演艺术讨论会上的发言纪录,上述几位西方艺术大师均作出中肯而精辟的评论,并围绕着中国古典戏剧为各自的学派作了十分激烈而有趣的争辩。这份宝贵文献无疑弥补了上面所提到的缺陷,不仅使我们可以看到中国古典戏剧在国外的重大影响作用,而且也可以使我们对一些西方戏剧体系 and 学派的论点加深认识。

今年是先父诞生95周年纪念,谨将这份发言记录全文译出,以飨我国戏剧工作者和读者。

——译者

1988年3月

发言人（按发言顺序排列）：

聂米洛维奇—丹钦科，符拉基米尔·伊万诺维奇 剧院院长  
特莱杰亚考夫，塞尔盖·米哈伊罗维奇 剧作家，新闻记者  
斯坦尼斯拉夫斯基，康斯坦丁·塞尔盖伊维奇 导演

梅耶荷德，符赛沃罗德·埃米莱维奇 剧院院长

泰伊洛夫，亚历山大·亚考夫莱维奇 剧院院长

爱森斯坦，塞尔盖·米哈伊罗维奇 电影导演

克雷，戈登 英国戏剧理论家

皮斯卡托，艾尔温 德国导演

布莱希特，贝托尔特·德国剧作家

斯约堡，阿尔夫 瑞典导演

凯尔仁采夫，柏拉东·米哈伊罗维奇 苏共官员，文化专家

时间：1935年4月14日

地点：莫斯科苏联对外文化协会礼堂

舞台红色帷幕上悬挂着列宁和斯大林的巨幅黑白肖像。帷幕中央结着两组以各国国旗组成的彩饰，对称地向两边悬垂，苏中两国国旗分列两端。

台上放着一张铺着绿绒布的长桌。从左顺序坐着：苏联对外文化协会会长阿洛舍夫，莫斯科艺术剧院院长和这次讨论会的主持人聂米洛维奇—丹钦科，剧作家特莱杰亚考夫和国家艺术委员会负责人凯尔仁采夫。长桌左方设一讲台。大厅里约有60余名精选的听众，其中包括苏联演员、舞台工作者、其他文艺工作者、学者及一些外国来宾。主宾中国演员梅兰芳坐在第一排席位上。

听众席里嗡嗡的谈话声渐渐消失。



聂米洛维奇—丹钦科：

我敬爱的梅兰芳博士，对外文化协会会长同志，同事们！

梅兰芳博士这次令人难忘的访问演出和我们对他的接待足以证实苏中两国人民之间存在着伟大的友谊。两国过去一度敌对的情绪已经沦为历史陈迹；如今伟大的十月革命已经取得胜利，中国也已选择了反对殖民主义的革命道路。我们今天可以很有把握地说，我们两个伟大的国家今后只会继续更加紧密地彼此靠拢。

（鼓掌声。）

中国戏剧艺术在苏联公众当中引起极为强烈的兴趣。梅兰芳博士的卓越演出，他同苏联同事们所进行的讨论和他当场所做的示范表演<sup>①</sup>——我个人可以为此作证——都是极其激动人心的，至少对我后来说确实是这样的。

目前我们戏剧工作者正在回顾我们在社会主义现实主义理论的光辉照耀下迄今所取得的经验，因此这次与中国戏剧的接触就显得更加重要了。社会主义现实主义理论的重要意义我们大家也许还没有完全搞清楚。不过有一点是肯定的，那就是它捍卫现实主义，反对那些显然与法西斯主义蔓延有关联的形形色色的颓废思潮。只有世代相传的进步的俄罗斯艺术家才会满意地欢迎这一点——他们都曾把普希金的话作为自己的指路明灯：“忠实于生活仍然是戏剧艺术的前提和基础。”

相信今晚对中国戏剧的讨论将会在人道主义和现实主义的精神指导下顺利进行，首先我应该请作家赛尔盖·特莱杰亚考夫发

<sup>①</sup>指梅兰芳1935年访苏时曾应莫斯科和列宁格勒两地的艺术家俱乐部之约，作了一次有关中国戏曲的学术报告，并当场示范表演了各种手势、步法和歌唱。前去听讲的大都是各剧院的著名剧作家、导演和演员。

官。他是中国的好朋友，中国问题专家，又是负责邀请梅兰芳博士这次已经圆满结束的访问演出的组织者之一。（掌声。）

**特莱杰亚考夫：**

同志们！

梅兰芳博士的演出就像中国人过新年时所放的彩色缤纷的烟火那样突然展现在我们面前，使苏联观众和舞台工作者眼花缭乱，惊讶得目瞪口呆。一种我们长期被一道无知和误解的壁垒隔离开来的戏剧艺术，现在向我们充分展示了它那纯朴的独创性，它那明晰的想象力，它那严格的综合训练。我们作为演出人和观众可以从这种戏剧当中学到许多东西。我们感谢梅兰芳博士给我们提供了一个机会，尽管短暂，来探讨他那要求极为严格的学派。

中国戏剧受到了苏联大众和戏剧工作者无条件的热情欢迎。现在访问演出已经结束，我们应该扪心自问：这种热情是建立在什么基础上的呢？我并不想排除那种部分基于误解的可能性。无论在政治上，还是在艺术上，特别是在当今这个时代，光有普遍的热情是不够的。我们还应该了解我们为什么热情。让我在这里指出一些在我们当中还远远没有被普遍接受的、有关中国戏剧的功能的事实。

首先，中国戏剧不是一种专为达官贵人或者审美鉴赏家组成的孤立集团服务的文人雅士的戏剧。它是一种正像我们西方人长期梦寐以求的人民戏剧，一种只能在今天通过社会主义建设才得以实现的戏剧，尽管那样，也绝非无条件地就能得以实现。

中国戏剧是一种传统的民间戏剧，在当今全体中国人民的日常生活当中仍然占有重要地位。许许多多剧院分布在中国大小城市里，上演同样的保留剧目，这些剧目受到从流汗的苦力直到戴

浆过的欧洲式硬领的部长和教授等各阶层人士的热爱和理解。这种戏剧的功能如此全面，只有以往教会的重要作用和当今西方的广告宣传作用才能与之相比。

戏剧在中国是一个为古代专制的封建道德作宣传的喉舌。最受欢迎的剧本主题是忠诚和谦恭：儿子服从父亲，臣民服从皇帝，妻子服从丈夫，学生服从老师，仆人服从主人。品德高尚的人一定会得到褒奖，歹徒必然会受到惩罚，即使不是在今世，也会在来世。中国戏剧那种强制性的结局使人联想到其他一些结尾严格标准化的戏剧形式，诸如古代悲剧（命运的不可改变性），基督教的礼拜仪式（神圣原则的胜利），或者美国电影（效率的胜利和有利的动机）。一句话，中国戏剧是一种宣传鼓动性的戏剧，这种戏剧最突出的特征就是有意识地使其中意味深长的成分直扣观众的心弦。它并不直接反映，它要求观众在视觉和听觉上予以加工分析。

从听众席里传出的声音：

你是在谈艺术，还是在讲宣传鼓动？

**特莱杰亚考夫：**

我在谈具有宣传鼓动作用的艺术，这是一向存在的。不过，现在让我再接着谈另一点。

第二，中国也许只有百分之五的人通晓书写的文字符号，但是百分之九十五的人肯定都理解舞台上的示意。那种具有深厚传统的戏剧语言既保证它在人民当中的感染力，也保证它的思想影响。每个中国人都明白或者认识到，譬如说，一名演员如果前额上抹了一块白，这意味着他扮演的是个歹徒；而他如果抹了一块

红，那就是个好人。观众要求带有严格限定意义的标志、象征和面具。

中国舞台上长久以来都由男人扮演所有的女性角色。如今在中国南方也确实有了全由女性组成的剧团，那里的人民较少受到传统的束缚。但是，观众仍然认为男演员通常比女人扮演女性角色强。梅兰芳博士本人的范例当然更加雄辩地说明了这一观点。中国观众想看到舞台上出现的并非单个的女人，而是女性，也就是女性的特征。

第三，中国戏剧不单单是一台宣传效力强大的印刷机。事实上，现代中国观众都已熟知剧情，他们感兴趣的与其说是它的道德宣传，还不如说是它所表现的方式；他们着迷于演员的姿态，他们所掌握的高超技艺，一句话，艺术技巧这方面。

中国戏剧，除去向群众灌输封建道德思想之外，还另有一种功能。一个外国人一旦多多少少习惯于中国戏剧之后，便会很快在两个中国人的交谈当中，在街头场合，在他们掌握得很有分寸的点头、问候、步伐和手势当中辨认出舞台上那些姿态和语调模式。戏剧在中国就像一个协调日常生活当中的礼仪和情感的、强有力的标准化协会那样起作用！

同志们和同事们：中国戏剧是世界上一种无与伦比的人民戏剧。它的观众不仅包括五亿中国人民，也包括它的邻近各国的三亿居民——也就是说世界人口的一半。单单这一事实就促使我们对梅兰芳博士和他的剧团怀有一种极为尊敬的心情。但是我们尊敬他还另有一个原因：我们的贵宾坚定而有意义的事业是另一半球上的人民戏剧的典范。中国戏剧终有一天会挣脱它那封建意识的枷锁，它本身蕴含着一种理性和国际性戏剧的种子，它那精确的方式方法可以适用于唤醒并引导磨炼过的群众争取一个美好的

新世界！（掌声；低语声。）

**聂米洛维奇—丹钦科：**

谢谢你，特莱杰亚考夫同志；给我们作了一个富有启发性的“概况”介绍，也许恰恰因为一些有关中国戏剧的现实主义问题尚未得到解答；这个介绍应该可以~~可以~~作为一次生动活泼的交换观点的起点。所以，十分合乎逻辑的是，首先应由年高睿智的苏联现实主义戏剧大师来开始我们这次讨论。现在我请人民艺术家康斯坦丁·塞尔盖伊维奇·斯坦尼斯拉夫斯基发言。（长时间鼓掌。斯坦尼斯拉夫斯基吃力地登上讲台。）

**斯坦尼斯拉夫斯基：**

我有幸结识了梅兰芳博士的戏剧，这次接触使我惊叹不已，同时也使我深受鼓舞。（咳嗽得很厉害）这是同伟大的艺术，第一流的戏剧，相结识。在我们的舞台上，我们经常看到的往往是些刻板的俗套，平凡的技艺，一般化的戏剧。不管一名演员认为自己属于哪个学派，情况都是如此。我不无感伤地被迫承认这也适用于所谓的斯坦尼斯拉夫斯基体系的某些信徒——说实在的，也许是最富有战斗精神的信徒，他们那股夸大了的热情就跟东方市场上的斗鸡一样，同真正的戏剧艺术简直是风马牛不相及。（笑声，零散的鼓掌声。）

不过，还是让我谈谈梅兰芳博士以他那一系列令人难忘的表演使我们着迷的第一流戏剧吧。这种体验尤其珍贵之处在于这种把我们征服了的艺术是来自一个异国的文化。请允许我联想到列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰那篇意义深远而尚未被人完全理解的论文《什么是艺术？》中的一段话。托尔斯泰在其中指出，我如果

不懂中国话就没法理解一句中国话所表达的含意，但是一件中国艺术品仍然能够使我感动，使我“受到感染”——是的，托尔斯泰用的就是这个词汇——“受到感染”。“艺术有别于其他一切精神活动方式之处，就在于艺术语言能为所有的人理解，在于它能使所有的人无一例外地受到感染。一个中国人的哭笑，正像一个俄罗斯人的哭笑那样使我同样受到感染。这也适用于中国的绘画、音乐或诗歌，如果后者能给译成我看得懂的语言的话。”我确信要是列夫·尼古拉维奇生前知道了梅兰芳博士，他想必会把“中国戏剧”增添到他所喜爱的事物名单中去的，尽管他对戏剧艺术持怀疑态度一向是很出名的。

我们的贵宾让我们体验到的，首先是这一事实：伟大的艺术感动所有的人，无一例外。此外，他们表明了人——尽管阶级、语言和种族不同——仍然极其惊人而可靠的相似，人是指那个大写的“人”，一切艺术对他来说都是一项贡献。“人啊！是庄严而高贵的！……响彻着……自豪！人！”这几句话是我在1902年高尔基的《在底层》首场演出时说的，后来我又重复过三百多遍。每一次，这几句话听起来都给人以新鲜感，都保持着同样重要的意义。

但是，人除非改变自己的现状而对自己提出更高的要求，才是那个大写的“人”。人自我认知的最高方式就是艺术，特别是戏剧。揭示人类灵魂深处的本质；而且把它清楚而生动地交待给大家——这就是艺术的功能。

梅兰芳博士以他那无比优美的姿态开启一扇看不见的门，或者突然转身面对他那看不见的对手，他这时让我们看到的不仅是动作，而且也是行动本身，有目的的行动。我一边观赏这位中国人的表演，一边再次深信凡是对表演艺术真正感兴趣的人都可以

在此取得一致的观点：不在于动作而在于行动，不在于言词而在于表达。所以，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。”（深咳。）

我感谢梅兰芳博士在我去世之前给了我一个机会来观赏另一位伟大的现实主义演员——一位堪与萨尔维尼<sup>①</sup>或叶尔莫洛娃<sup>②</sup>那样的演员相媲美的艺术家的表演……！（暴风雨般的掌声。）

### 聂米洛维奇—丹钦科：

下一位发言人是梅耶荷德剧院院长、俄罗斯苏维埃联邦社会

①托马佐·萨尔维尼（1829—1916），意大利著名悲剧演员，19世纪意大利戏剧现实主义的最卓越的代表人物，曾在欧洲各国作巡回演出，于1867、1882、1886、1900年在俄国演出。他扮演的优秀角色有莎翁悲剧中的奥瑟罗、李尔王、麦克白等。他的创作充满英勇气概、人道主义、深刻的真实感情，并在许多戏剧中把悲剧主人公形象表现为争取人道主义理想的热情的积极战士。斯坦尼斯拉夫斯基曾将萨尔维尼的卓越天才和技巧写入《我的艺术生活》一书中。

②玛利亚·尼古拉耶夫娜·叶尔莫洛娃（1853—1929），俄国伟大的女演员，第一个荣膺共和国人民演员的称号（1920年）。她曾在莫斯科小剧院演戏参加英雄剧和浪漫剧（如洛普·德·维加的《绵羊的产地》和席勒的《奥尔良女郎》）的表演时，以对于压迫与横暴的强烈抗议深深打动观众的心灵。莫斯科有一所剧院以她的名字命名。

主义共和国人民艺术家，符赛沃罗德·埃米莱埃奇·梅耶荷德。

（梅耶荷德轻捷地跃上舞台，在从斯坦尼斯拉夫斯基身旁经过时，匆忙而热情地紧紧握了握后者的胳膊。）

### 梅耶荷德：

梅兰芳博士这次访问演出的意义，比起我们在座任何一位今天所能想像到的意义要重要得多。我们目前仅仅处于惊讶和着迷的状态。可是，在我们的中国客人走后，他们给予我们这些本国新戏剧的创建人的影响，将会像一枚定时炸弹那样爆炸开来。我们那个剧院即将上演一出我以前执导的戏——格里鲍耶陀夫的《智慧的痛苦》<sup>①</sup>；但是我在看过梅兰芳博士的几次演出后，去到我们的排演场看彩排，觉察到全部都得彻底重排。

聂米洛维奇方才在他的开场白里引用了普希金那句忠实于生活是一切戏剧艺术的基础的话。但是，他没让普希金说完。因为诗人在他那篇论述人民戏剧的文章里还接着问道：“戏剧的真正要素如果排除掉忠实于生活这一点，那么戏剧会变成什么样了呢？”

自从普希金那个时代起，俄罗斯戏剧就有两种倾向彼此竞争至高天上的权威：一种把我们引进自然主义死胡同，另一种则在最近刚刚开始取得成果。普希金的主要剧作迄今没有正式给搬上舞台，少数几次尝试均遭惨败，这绝非偶然。但是，设想一下按照

<sup>①</sup>格里鲍耶陀夫（1794—1829），俄国剧作家，喜剧《智慧的痛苦》（一译《聪明误》）是他的力作，深刻地反映了19世纪初期俄国社会的尖锐思想斗争。



梅兰芳博士的方式方法来演《鲍里斯·戈都诺夫》<sup>①</sup>！那就会是一次穿越诗人精妙绝伦的画廊的游览，从而避免走许多弯路，不会掉进那个把一切都砸进深底的自然主义泥坑。

实际上，我很想谈谈中国客人这次访问演出给予我们的一切积极而确有助益的东西，可是那要占用很长时间。所以，我现在只想谈两点。

最近我们听到了许多有关摹仿表演和动作的重要性的谈论，有关台词和动作相互影响的谈论。可是，我们却忘记了最重要的一点，而正是梅兰芳博士现在提醒了我们，那就是手。

说真的，同志们，看完了他的一次表演，然后再到我们那些剧院里转一圈，你就会同意我的说法，那就是该把我们所有的演员的手都砍掉，因为那些手对他们来说毫无用场！剥掉这些手，它们从袖口里伸出来，根本什么意思也没表达——要么什么也没表达，要么倒是表达了点什么，却不是应该表达的！

从听众席里传出的声音：

你怎么能这样谈论自己的同事？倒有许多别人想剥掉你的手呐！（讥笑声，嗡嗡声。）

梅耶荷德：

你如果不想听这一事实真相，就用手捂住你的耳朵好了。（笑声，鼓掌声。）所以，手是我要谈的第一点。另一点是与节

<sup>①</sup>《鲍里斯·戈都诺夫》是普希金写的一部历史剧。主人公沙皇戈都诺夫由于篡夺王位的罪行，受到良心谴责，得不到人民支持，最后酿成悲剧；剧中描绘了16世纪末和17世纪初俄国各社会阶层和政治斗争，指出皇权和人民的关系问题，表现了人民在历史上的巨大作用。此剧写成后，被沙皇禁止出版。