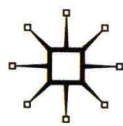


海外中国
研究丛书

刘 东 主编

「美」田 民 著
何 恬 译



梅兰芳与20世纪国际舞台

MEI LANFANG AND THE TWENTIETH-CENTURY INTERNATIONAL STAGE

中国戏剧的定位与置换

Chinese Theatre Placed and Displaced

▲江苏人民出版社

海外中国
研究丛书

刘东主编

〔美〕

田民著
何恬译



梅兰芳与20世纪国际舞台

MEI LANFANG AND THE TWENTIETH-CENTURY INTERNATIONAL STAGE

中国戏剧的定位与置换

Chinese Theatre Placed and Displaced

江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

梅兰芳与 20 世纪国际舞台:中国戏剧的定位与置换/(美) 田民著;何恬译. —南京:江苏人民出版社, 2022. 1

(海外中国研究丛书/刘东主编)

书名原文: Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage

ISBN 978 - 7 - 214 - 26624 - 8

I. ①梅... II. ①田... ②何... III. ①梅兰芳(1894 - 1961)—京剧—文化传播—研究 IV. ①J821. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2021)第 217078 号

First published in English under the title:

Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage; Chinese Theatre Placed and Displaced by Min Tian, edition; 1, New York; Palgrave Macmillan, 2012.

Copyright © Min Tian 2012

This edition has been translated and published under licence from Springer Nature America, Inc. .

Springer Nature America, Inc. takes no responsibility and shall not be made liable for the accuracy of the translation.

Simplified Chinese edition copyright © 2022 by Jiangsu People's Publishing House. All rights reserved.

江苏省版权局著作权合同登记号:图字 10 - 2018 - 305 号

书 名 梅兰芳与 20 世纪国际舞台:中国戏剧的定位与置换
著 者 [美]田 民
译 者 何 恬
责任编辑 马晓晓
装帧设计 陈 婕
责任监制 王 娟
出版发行 江苏人民出版社
地 址 南京市湖南路 1 号 A 楼, 邮编:210009
照 排 江苏凤凰制版有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 652 毫米×960 毫米 1/16
印 张 29 插页 4
字 数 351 千字
版 次 2022 年 1 月第 1 版
印 次 2022 年 1 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978 - 7 - 214 - 26624 - 8
定 价 88.00 元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向承印厂调换)

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

序 “海外中国研究丛书”

中国曾经遗忘过世界，但世界却并未因此而遗忘中国。令人惊讶的是，20世纪60年代以后，就在中国越来越闭锁的同时，世界各国的中国研究却得到了越来越富于成果的发展。而到了中国门户重开的今天，这种发展就把国内学界逼到了如此的窘境：我们不仅必须放眼海外去认识世界，还必须放眼海外来重新认识中国；不仅必须向国内读者译译海外的西学，还必须向他们系统地介绍海外的中学。

这个系列不可避免地会加深我们150年以来一直怀有的危机感和失落感，因为单是它的学术水准也足以提醒我们，中国文明在现时代所面对的绝不再是某个粗蛮不文的、很快就将被自己同化的、马背上的战胜者，而是一个高度发展了的、必将对自已的根本价值取向大大触动的文明。可正因为这样，借别人的眼光去获得自知之明，又正是摆在我们面前的紧迫历史使命，因为只要不跳出自家的文化圈子去透过强烈的反差反观自身，中华文明就找不到进

入其现代形态的入口。

当然，既是本着这样的目的，我们就不能只从各家学说中筛选那些我们可以或者乐于接受的东西，否则我们的“筛子”本身就可能使读者失去选择、挑剔和批判的广阔天地。我们的译介毕竟还只是初步的尝试，而我们所努力去做的，毕竟也只是和读者一起去反复思索这些奉献给大家的东西。

刘 东

中文版致谢

从 20 世纪末到 2012 年英文版的出版,本书的研究前后用去了十多年时间。在这期间的学术研究方面,我要向戏剧和表演研究领域众多有成就的史学家和学者们表示感谢,特别是要感谢罗伯特·格雷夫斯(Robert B. Graves)、彼得·戴维斯(Peter A. Davis)、凯西·铂金斯(Kathy A. Perkins)、迈克尔·夏皮罗(Michael Shapiro)和塞缪尔·莱特(Samuel L. Leiter);感谢德米特里·博贝舍夫(Dmitry V. Bobyshev),彼得·莫宁斯诺(Peter Morningsnow)和岸田由佳(Yuka Hiruma Kishida)在我翻译俄文与日文材料时给予的热心帮助。

我很感激帕尔格雷夫出版社(Palgrave)的匿名读者对原稿的评论和推荐出版。感谢帕尔格雷夫出版社,尤其是唐·威尔梅斯(Don B. Wilmeth)教授,将本书纳入该社的“戏剧与表演史研究”(“Studies in Theatre and Performance History”)丛书。感谢丛书的编辑和经理人们,尤其是布里吉特·沙尔(Brigitte Shull)在原稿初审过程中给予的帮助。感谢萨曼莎·哈西(Samantha Hasey)、克里丝蒂·莉拉斯

(Kristy Lilas)和罗欣尼·克里什南(Rohini Krishnan)在编辑出版过程中给予的支持。还要感谢爱荷华大学馆际互借办公室工作人员的竭诚服务与帮助。

本书第四、第五章由我在《比较戏剧》(*Comparative Drama*, 1999 年第 33 卷第 2 期)和《亚洲戏剧杂志》(*Asian Theatre Journal*, 1997 年第 14 卷第 2 期)上发表的两篇论文分别扩充修改而成。非常感谢这两本杂志的出版方与编辑允许我将它们收入本书。

如今,在本书中文版出版之际,我诚愿未来的读者同我一道感谢江苏人民出版社和“海外中国研究丛书”的主编刘东先生的远见卓识,以及出版社的同仁,包括本书中文版的编辑,多年来为这套丛书的出版所付出的卓越努力;感谢何恬博士为本书的翻译数年付出的大量宝贵时间和精力,正是由于何恬博士的精心翻译,本书如同这套丛书里的其他著作一样,才得以重新回到产生其故事和主人公的历史土壤和文化语境之中,才得以重新用自己熟悉的语言讲述自己的故事,才得以有机会重新与自己熟悉的、广大的读者(和观众)见面。

田氏于美国爱荷华大学

2021 年 9 月 20 日

目 录

中文版致谢 1

绪论 1

第一章 文化民族的再定义与戏剧传统的具体化——梅兰芳在日本
首次亮相国际舞台 19

梅兰芳 1919 年和 1924 年访日时的历史与地缘政治背景 20

梅兰芳访日的政治、文化意义 21

日本人对于梅兰芳演出的准备、经营和公众接受 26

“支那趣味” 34

梅兰芳的味道和中国的味道 43

“他山之石” 50

乾旦、女形和女优 62

梅兰芳对日本戏剧的体验与看法 68

中国人对梅兰芳访日演出的反应 72

结论 73

第二章 作为“艺术大使”的“具有绅士风度的‘第一女士’”——梅兰芳

1930 年的访美 77

梅兰芳访美的动议与计划 78

中国人反对梅兰芳访美的声音 82

梅兰芳访美前美国人对中国戏剧和梅兰芳的认识 84

美国对梅兰芳表演的接受 90

20 世纪前 20 年的美国戏剧 94

从写实主义中解脱出来 100

男扮女装的艺术 107

作为有形物质整体的身体与演员—舞者—歌手的总体艺术 112

诗性整体与综合艺术 116

中国艺术：古老的和异国的 118

何为受约束的、原始的或野蛮的？何为先进的、现代的或文明的？——戏剧现代性的定位 122

梅兰芳对美国舞台的影响 127

桑顿·怀尔德 128

梅兰芳对美国舞蹈的影响 133

余波：中国反应 136

结论 143

第三章 中华民族的荣誉还是耻辱——中国人对梅兰芳 1935 年访苏的争论 145

中国政府对梅兰芳访苏的支持 147

对中国戏剧意识形态与社会倾向的争论	149
对中国戏剧形式与内容关系的争论	155
对梅兰芳男扮女装的争论	157
有关中国戏剧象征主义的争论	159
文化与文学遗产的政治	166
梅兰芳渴望向苏联新戏剧学习	170
梅兰芳访苏的政治讽刺	172
中国人对梅兰芳访苏演出的反应	174
结论	183
第四章 学习“实践经验”——苏联戏剧对梅兰芳艺术的诠释与挪用	193
苏联对梅兰芳的接受	195
程式化戏剧和怪诞戏剧	206
节奏的戏剧	232
形象的戏剧	240
综合的戏剧	245
结论	249
第五章 置换的影响——布莱希特对梅兰芳艺术的分析诠释与功能重组	251
布莱希特有关梅兰芳和中国表演的文章的诞生	252
布莱希特“间离效果”概念的谱系及其形成	260
布莱希特对梅兰芳艺术和中国表演的阐释	272
第四堵墙的缺席	273
“自我观察”与“自我间离”	275

引用还是认同？中国经验 286

观众与观看艺术：认同与间离 294

结论 299

结论 307

有关本书论题的一些新思考和新发现 317

参考书目 393

索引 437

绪 论

1919年,梅兰芳(1894—1961)在日本东京的帝国剧场首次登上了国际舞台。之后,访美(1930)与访苏(1935)公演也相继大获成功,梅兰芳从此成为国际公认的中国最伟大的旦角演员,同时也是20世纪全球戏剧舞台上最伟大的演员之一。梅兰芳1894年10月22日出生在北京的一个梨园世家。他7岁习艺,工旦角。祖父梅巧玲就是位知名乾旦,曾担任闻名京城的四大徽班之一“四喜班”的班主,同时也是晚清最著名的十三位演员之一^①,经常进宫献艺。梅兰芳的外祖父杨隆寿是著名的武生演员。父亲梅竹芬也唱乾旦,只可惜26岁就去世了。伯父梅雨田是位技艺高超的琴师,抚养梅兰芳长大成人。

梅兰芳小时候相貌平平,面部表情也不够生动。如果拿梨园行对于旦角演员唱演天赋的传统要求来衡量,梅兰芳的资质一般,算不上突出。他的学艺生涯和祖父、父亲一样,也是从私寓开始的。通过勤学苦练,他逐渐掌握了唱腔做工的基本技巧。1904年,11岁的梅兰芳在北京首次登台。14岁那年,他带艺入科,搭班进入北京城里著名的喜连成科班。从那时起直到17岁倒嗓,梅兰芳在这里接受了三年系统的职业训练。嗓音恢复后,他又到别的科班待了两年多,继续自己的职业训练。19岁时,梅兰芳已经技艺娴熟,舞台表演经验丰富,成了

^① 即“同光十三绝”。——译者注

2 清末民初北京城里的名角儿了。^①

新星梅兰芳在中国戏剧舞台上冉冉升起之时，19、20 世纪之交的国际舞台也正经历着深刻的变化。自然主义与写实主义仍具威力，但象征主义、未来主义、表现主义(expressionism)、构成主义(constructivism)、形式主义(formalism)等反写实主义与反自然主义的戏剧力量，已经开始挑战和动摇之前形成的戏剧状况。随后的几十年间，这些反写实的戏剧力量在世界舞台上越来越占据主导地位，影响力也越来越大。与此同时，西方的先锋戏剧运动又纷纷向东方求助，以期与东方戏剧在反自然与反写实主义的斗争中结成同盟。对中国的现代戏剧运动影响最大的应该是写实主义的戏剧力量，但种种反写实戏剧力量的影响同样也不容忽视。中国的传统主义者和民族戏剧的拥护者们，为了捍卫自家的戏剧传统，将中国传统戏剧的基本原则与诸如象征主义、审美主义等西方反写实戏剧力量联系了起来。^②

鸦片战争爆发后，西方殖民势力瓜分了中国。及至 19、20 世纪之交的晚清，政治经济改革固然已不可避免，文化革新运动又接踵而至，最终引发了五四运动。辛亥革命带来了社会、政治与文化的新转变。中国人对社会与文化现代性的追求，也极大地影响了中国戏剧界。人们开始提倡改革与创新中国传统戏剧，介绍、实践西方戏剧的思想与技巧。随着西方文化的传入，中国传统戏剧越来越多地受到了西方戏剧的影响。中国人从西方文化的角度来重新审视中国传统文化，也根据西方写实主义戏剧的范式来重新评估中国传统戏剧。陈独秀、胡

① 对梅兰芳生活与事业更为详细的叙述，请参考施高德：《梅兰芳：一位北京演员的生平与时代》(A. C. Scott, *Mei Lan-Fang: The Life and Times of a Peking Actor*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 1971)。

② 田民：《差异与置换的诗学：20 世纪中西互文化戏剧》(Min Tian, *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth-Century Chinese-Western Intercultural Theatre*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008, pp. 147 - 150)。

适、傅斯年、周作人、鲁迅等一批著名知识分子，有的呼吁以西方写实主义戏剧为范本来全面改革戏曲，有的则希望彻底废除中国传统戏剧，代之以西方的写实主义戏剧。

1908年，“新舞台”在上海落成。这是中国历史上第一座拥有拱形台口、转台和新式灯光布景设备的剧院。它的舞台对“茶馆”式的传统表演场所进行了改造。接受过美国教育的剧作家和导演洪深指出，在这样一个演员穿着时装、摆着日常使用的真正门窗桌椅的舞台上，演员的表演程式化成分减少，大都趋于写实。^①新舞台上演的戏剧主要是改编自中外历史、小说和戏剧的“改良新戏”和“时装新戏”。在舞台呈现上，这些新戏或是模仿了西方写实主义戏剧，或是彻底革新了中国传统戏剧（主要是京剧）的表演风格。这种新风格为了给台词对白和情节剧式的夸张动作留下空间，大大减少了唱的分量，甚至还采用了与中国传统戏剧实践完全矛盾的写实的布景灯光。此外，新舞台为了适应政治和思想宣传的需要，也不惜牺牲了传统表演的高超技艺和精湛技术。在新舞台演过戏的著名演员欧阳予倩就曾慨叹，新舞台在表演、灯光、布景方面都太过追求写实效果，反而损害了传统表演艺术特有的唱做技巧。欧阳予倩坦言，自己在新舞台演戏的那段时间，艺术上并没有什么收获，如果照此表演下去，演员的唱演功夫必然会退步。^②

早在1909年，梅兰芳就已经观看过王钟声、刘艺舟等人领导的剧团的演出。王、刘二人曾在日本待过，经由日本“新剧”（Shingeki）熟悉了西方戏剧，并最终成长为现代中国的话剧先驱和传统戏剧的改革

① 洪深：《从中国的“新戏”说到“话剧”》，赵家璧主编，《中国新文学大系》第九集导言，香港：香港文学研究社，1962年，第12—13页。

② 欧阳予倩：《自我演戏以来》，上海：神州国光社，1930年，第120—121、129—130、133—134页。

者。正如梅兰芳在回忆文章里说的那样，王钟声“不用锣鼓场面”的“改良新戏”其实就是话剧。^① 在梅兰芳看来，刘艺舟的表演不大拘守舞台成规，而重在表达人物的感情。^② 尽管他并不完全认同王、刘二人的戏剧观念，但上述观演经历也仍然影响了梅兰芳日后改革中国传统戏剧的试验。

1913 年，梅兰芳受邀赴沪演出。当时的他已经颇有些名气了，甫一出现就立刻引起了轰动。报纸和海报的宣传铺天盖地，称赞梅兰芳是“独一无二天下第一青衣”和“寰球独一青衣”。^③ 如此的盛赞让梅兰芳倍觉惶恐。^④ 新舞台的演出给梅兰芳留下了深刻印象，而他本人在上海的演出场地也同样是一座新式舞台。他回忆说，相较于旧式的四方形戏台，这种新式舞台让他感到无比愉悦兴奋。^⑤ 观看新剧作品（既有西式风格，也有改良戏曲风格）的经历加强了他对戏剧生产新方向的兴趣。而他与众多话剧先驱和部分特定传统戏曲表演者（同时也是戏曲坚定的改革者，如汪优游、陈大悲、刘艺舟等）的相识与交流，也同样增强了他的这种改革兴趣。^⑥ 梅兰芳带着对表演的新认识从上海回到了北京。他觉得，对于观众来说，根据现代时事编写的新剧可能比那些取材于古代历史的老戏更有趣，效果也更好。^⑦ 于是，回北京几个月后，梅兰芳就开始了“时装新戏”的创作。1914 年，梅兰芳第二次来到上海。等再回北京时，梅兰芳对于“戏剧的未来应该随着时代和观众的需要而变化”这一点，又有了更加深入细致的理解。他回

① 梅兰芳：《戏剧界参加辛亥革命的几件事》，《梅兰芳文集》，北京：中国戏剧出版社，1962 年，第 193 页。

② 同上，第 204 页。

③ 梅兰芳首次赴上海演出的广告，请参见《申报》1913 年 11 月 4 日和 12 月 17 日。

④ 梅兰芳：《舞台生活四十年》，北京：中国戏剧出版社，1987 年，第 143 页。

⑤ 同上，第 132 页。

⑥ 梅兰芳：《戏剧界参加辛亥革命的几件事》，《梅兰芳文集》，第 183—208 页。

⑦ 梅兰芳：《舞台生活四十年》，第 211 页。

忆说：“我不愿意还是站在这个旧的圈子里边不动，再受它的拘束，我要走向新的道路上去寻求发展。”^①1919年之前，也有很多北京的戏院在传统的戏曲表演中采用了西方写实风格的布景，这让那些一直反对使用写实布景的传统主义者大为恼火，他们认为写实布景不仅不利于演员表演，而且还破坏了中国戏剧的整体性。^② 出访日本之前，梅兰芳曾出演过不少当代社会题材的新戏，其中包括了妓女受压迫剥削的题材（《孽海波澜》）、妇女争取婚姻自由的斗争故事（《一缕麻》《邓霞姑》）和讽刺迷信的题材（《童女斩蛇》）。这些演出引发了轰动效应，进一步巩固了梅兰芳的明星地位。上海的狂热崇拜者们用压倒多数的选票让梅兰芳战胜了众多成名已久的竞争对手，当选为“伶界大王”。后来，这位伶界大王又在北京被推选为四大名旦之首。

为了宣传梅兰芳1928年的上海演出，当地的报纸《申报》特别开设了一个专栏《梅讯》，专门报道梅兰芳在沪期间的演出和活动。据说包括普通戏迷、文人、商人、达官贵人、政治家在内的众多追随者，都对观看梅兰芳的表演上了瘾（梅癖）。^③ 崇拜者们为梅兰芳献上了大量的画作、诗歌、文章和照片。下文引用的这段时人的赞美之词，恰正表达了崇拜者对于偶像梅兰芳的疯狂热爱：

梅兰芳先生是上天派来的最和蔼可亲的人，绝非拙笔所能描绘。很多年来，整个中国都一直在赞叹他艺术的纯美、声音的华彩和外表的精致。^④

① 梅兰芳：《舞台生活四十年》，第254页。

② 张厚载：《布景与旧戏》，《晨报》1919年3月2日、4日。非禅：《旧戏不能适用新式舞台及背景》，《晨报》1919年3月3日。

③ 笑林：《伶界大王梅兰芳小史》，《戏剧月刊》1928年第1卷第6期，第1—8页。

④ 梁社乾：《梅兰芳：中国最顶级的演员》（George Kin Leung, *Mei Lan-fang, foremost actor of China*, Shanghai: Commercial Press, 1929, p. 66）。当时对梅兰芳表演方方面面的评价，请见该书第66—71页。

值得一提的是，梅兰芳最受欢迎的剧目中，不少是由一批聚集在他身边的作家和专门人才创作（有时是集体创作）的。这些人对于中国传统戏曲的改革充满热忱。其中最突出的就是齐如山。他既是研究中国传统戏曲的著名学者，也是为梅兰芳创作并改编了好多部戏剧的剧作家。齐如山曾经游历过欧洲，熟悉 20 世纪早期西方戏剧的发展状况，回国后主张改革中国传统戏剧和引进西方戏剧理念。他曾在讲演中批评中国传统戏剧一切都太过简单了，转而又赞扬了西方写实主义的服装、布景、灯光和化妆。^① 谭鑫培（1847—1917）、梅兰芳和其他传统戏曲艺人都对齐如山的这次讲演印象深刻。梅兰芳的前辈谭鑫培甚至还表示，自己为中国传统戏曲与齐如山介绍的西方戏剧之间存在的鲜明反差而感到羞愧。^②

梅兰芳在回忆录里详细描述过他和同伴们合作时装新戏时的创排过程。据梅兰芳说，第一步就是研究人物角色。从家庭背景、社会地位、社会经历和个人心理的形成发展等方面来讨论人物。第二步是服装。区别于传统中国戏曲的程式化戏装，时装新戏中的服装是根据人物的社会地位来设计的，具有写实的和历史的精确性。第三步是引入写实主义的布景和场景（在梅兰芳的某部时装新戏里，舞台上就放着一台真的缝纫机），采用写实的身段动作来取代过去的程式化表演，生活化的念白变多了，唱腔相应变少了。^③

事实表明，梅兰芳表演的时装新戏要比严格意义上的传统老戏更受观众欢迎。当时，年仅 20 岁的梅兰芳与 69 岁的老生谭鑫培，在北京城里两个相隔不远的戏院里演出打擂台。梅兰芳演出的戏院里挤满了热情的戏迷，而 69 岁的谭大师则因为表演的是标准的传统剧目

① 齐如山：《齐如山回忆录》，北京：中国戏剧出版社，1998 年，第 89 页。

② 同上，第 90 页。

③ 梅兰芳：《舞台生活四十年》，第 212—214 页。