戲劇研究　第2期
2008年7月　頁145～168

梅蘭芳的「表情」與「京劇精神」*

鄒元江
武漢大學哲學學院教授

如果從民國元年齊如山（1875-1962）給梅蘭芳（1894-1961）寫觀劇信起作爲學界對梅蘭芳的表演藝術加以關注和研究的開端，那麼，有關梅蘭芳及「以梅蘭芳爲代表的京劇精神」或「以梅蘭芳爲代表的中國戲曲藝術的審美精神」的研究已近百年。這期間，對梅蘭芳表演藝術的研究實際上只有兩種聲音：一種是對梅蘭芳的批評，另一種是對梅蘭芳的褒揚。批評之聲實際上持續的時間較短，1935年梅蘭芳應邀訪問蘇聯之後就難再聽到。而褒揚的聲音則遠遠壓倒了批評之聲，從二十世紀後半葉一直延續到了今天。所謂對梅蘭芳的批評，也可分爲兩類：一類是從非審美、非藝術的角度對梅蘭芳的表演藝術所代表的貴族文人化的階級屬性加以非難，這以魯迅（1881-1936）的批評最具代表性[1]；另一類則是圍繞著梅蘭芳訪問美國、蘇聯而展開的對京劇藝術前景的爭論，這以田漢（1898-1968）對中國舊劇與梅蘭芳的再批判最具代表性[2]。建國後，對梅蘭芳的研究幾乎成了一邊倒的狀況，即對他的京劇藝術竭力的加以褒揚，並把「梅蘭芳」這個名稱作爲最能體現「京劇精神」的代名詞。「以梅蘭芳爲代表的京劇精神」或「以梅蘭芳爲代表的中國戲曲藝術的審美精神」仿佛已成爲學界不證自明的理論命題。可什麼是「京劇精神」，「以梅蘭芳爲代表的京劇精神」的內涵是

* 本文是筆者主持研究的「十一五」國家社會科學基金專案《梅蘭芳表演美學體系研究》（批准號：07BZX064）的階段性成果之一。

1 張沛（魯迅）：〈略論梅蘭芳及其他〉（上）、（下），見魯迅著：《花邊文學》（北京：人民文學出版社，1973年），頁128-131。

2 田漢：〈中國舊戲與梅蘭芳的再批判——梅蘭芳赴俄演劇問題的考察之一〉，《中華日報》1934年10月21日；〈蘇聯爲什麼邀梅蘭芳去演戲——梅蘭芳赴俄演劇問題的考察之二〉，《中華日報》1934年10、11月。收入田漢著：《田漢文集》（北京：中國戲劇出版社，1987年），第14卷，頁416-454。

臺灣正確學術期刊資料庫

什麼，梅蘭芳是不是京劇精神的最高體現者，梅蘭芳是不是中國古典戲曲審美形態的終結者，梅蘭芳的演劇觀是否能構成中國戲曲藝術表演體系的核心……這一系列的問題都需要學界加以深入的檢討。梅蘭芳無疑是一個傑出的表演藝術家，但這並不能保證他就是一個成熟的戲曲美學理論家。令人深思的是，學界在隨意徵引梅蘭芳的言談來論證「京劇精神」時似乎從來沒有懷疑過他的想法中會存在什麼問題。本文正試圖對梅蘭芳留下的文獻及學界在梅蘭芳研究中存在的問題做出初步的分析，以就教於方家。

一

梅蘭芳說：「我一生所唱的戲裏邊，《宇宙鋒》是我功夫下得最深的一齣。」[3]爲什麼梅蘭芳對《宇宙鋒》如此情有獨鍾呢？梅蘭芳自己的解釋是從開蒙老師那學會此戲後[4]，「就一直對它有了偏好。經過不斷細心體會，唱到三十歲以後，是越唱越有興趣，可以說是唱上癮來了。」其他的派戲都好商量，「唯有《宇宙鋒》是我指定了要派進去唱幾回，好讓我自己過過戲癮。」[5] 梅蘭芳的這番表白是難以讓人信服的，因爲就連梅蘭芳自己也承認這齣戲「每次貼演，上座的成績，可總不能如理想的圓滿」，如他1912年第一次去上海丹桂第一台演出共四十五天，可他只唱過兩回《宇宙鋒》[6]。既然這齣戲並不叫座，梅蘭芳爲何還對這齣戲如此有「興趣」，甚至「琢磨了有幾十年」[7]呢？其實要回答這個問題並不難，梅蘭芳之所以對這齣原本是徽班戲的《宇宙鋒》如此看重，就是因爲這齣早年皮黃班的唱工戲雖然身段、表情都簡單呆板，甚至沒有什麼變化，但這齣戲在他看來內涵卻非常深刻[8]，如果能表現出這深刻的內涵，就可以極大地豐

[3] 梅蘭芳述，許姬傳（1900-1990）等記：《舞臺生活四十年》，收入梅紹武等編：《梅蘭芳全集》（石家莊：河北教育出版社，2001年），第1卷，頁150。

[4] 據王長發、劉華所著的《梅蘭芳年譜》記載，梅蘭芳是1906年（清光緒32年）在朱小芬家從吳菱仙學的《宇宙鋒》等戲，梅蘭芳時年13歲。見梅紹武等編：《梅蘭芳全集》第4卷，《附錄》，頁266。

[5] 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁148。

[6] 同前註，頁147-148。

[7] 同前註，頁161。

[8] 梅蘭芳說：《宇宙鋒》「這齣戲是我開蒙不久就學會了的，由於我喜愛這位堅貞不屈、富有鬥爭性的趙女，所以四十年來，我繼續不斷地演唱《宇宙鋒》……但在當年我的許多劇碼裏，這齣戲並不叫座，由此可以說明，舊社會的一般觀眾還不能理解這個戲的社會教育

臺灣華語學術期刊資料庫

富京劇表演的「表情」技藝。所以他選擇了這一齣戲，把它作爲他「改革的物件」，其目的就是要衝破京劇旦角「不重做工表情，專講傻唱」[9]的樊籬。

沒有誰會懷疑梅蘭芳所說的這些話，而且他在言談裏對自己表演中的「表情」能力也是很爲自信的[10]，他說他年輕時初到上海演出其他方面沒有什麼特點，倒是「表情」部分還不錯，因爲「從小就比較能夠領會一點。不論哪一齣戲，我唱到就喜歡追究劇中人的性格和身份，儘量想法把它表演出來。這是我個性上對這一方面的偏好。」[11]這是梅蘭芳二十世紀五十年代初他的盛名正如日中天時所說的話。其實，如果眞像梅蘭芳所說的從小「就喜歡追究劇中人的性格和身份，儘量想法把它表演出來」，那也不是他的個性中天然就具有的「偏好」，而是得益於他人的指點和他人戲劇觀對他極其深刻的影響[12]。這一點梅蘭芳也是坦誠的，他說：「我卻並不因爲叫座成績不夠理想（指《宇宙鋒》的上演——引者注），就對它心灰意懶，放棄了不唱，還是繼續研究。每期必定貼演幾次。這裏面受到了我的一位老朋友馮先生（馮耿光，字幼偉，1882-1966）的鼓勵，也多少有點關係。他是最稱道這齣戲的。……所以我每次貼演《宇宙鋒》，他是必定要來看的。發現我有了缺點，就指出來糾正我。別人在他面前對我這戲有什麼批評，他照例是一字不易地轉述給我聽，好讓我接受了來研究改正。」[13]那麼，馮幼偉又是如何「稱道」《宇宙鋒》的呢？他說：

意義。」見梅蘭芳：〈談談我從藝的道路〉，此文是1955年秋文化部、中國文聯、中國劇協爲梅蘭芳和周信芳（1895-1975）舉行舞臺生活五十年紀念會後，梅蘭芳在中央人民廣播電臺的講話稿。此遺稿《梅蘭芳全集》未收。載中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編：《文史資料選編》第二十七輯（北京：北京出版社，1986年），頁71。

9 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁156。

10 梅蘭芳喜歡演表情和做派的戲，他說：「二本《虹霓關》、《樊江關》、《汾河灣》這幾齣戲，都不好演」，「唱工少，說白多，重在表情和做派。」（同前註，頁112）除了《宇宙鋒》，這幾齣戲他也常演。

11 同前註，頁132。

12 其實，梅蘭芳「喜歡追究劇中人的性格和身份」的「偏好」並不僅僅得益於馮幼偉、齊如山、李釋戡、吳震修等人的戲劇觀對他極其深刻的影響，而且也得益於民國4年4月至民國5年9月這18個月中他在馮幼偉、齊如山、李釋戡、吳震修等人的幫助下編排了一批時裝新戲和古裝新戲的經歷。梅蘭芳說：「我從小就喜歡跟人討論劇情，研究人物性格，總想把我扮演的每一個角色的內心情感通過藝術提煉，用臉部和動作表達出來。自從排演新戲以後，由於不斷地揣摩和實踐，更加強了我刻畫人物性格的能力。」見梅蘭芳：〈談談我從藝的道路〉，《文史資料選編》第二十七輯，頁70。關於這個問題筆者將另文論述。

13 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁148。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

> 二千年前的封建時代，要眞有這樣一位「富貴不能淫，威武不能屈」的女子，豈不是一個大大的奇跡嗎？儘管趙女是不見經傳的人物，全本的故事，也只是「指鹿爲馬」有一點來歷，其餘都找不到考證的線索。但是這位編劇者的苦心編撰，假設了趙女這樣一個女子，來反映古代的貴族家庭裏的女性遭受殘害壓迫的情況，比描寫一段同樣事實而發生在貧苦家庭中的，那暴露的力量似乎來得更大些。[14]

不難看出，這位留學過日本，接觸過日本新劇，受到過西方戲劇影響的新派文人對《宇宙鋒》的「稱道」顯然是非藝術層面的，即是從西方戲劇思維所注重的思想層面來加以解讀，這自然和中國戲曲藝術更多的關注審美形式因的層面大相徑庭。關注思想的層面就必然關注其思想產生的環境、情境，即關注戲中的情節故事、人物性格、心理活動，由此，也必然注重表演的心理體驗，表現的摹仿性、合理性等一系列戲劇原則，而這一系列西方戲劇的舞臺原則是與中國戲曲藝術非歷史本事、非心理體驗、非性格塑造的純粹審美創造的舞臺原則相衝突的[15]。梅蘭芳之所以不顧及《宇宙鋒》的上座率，而對這齣戲「琢磨了有幾十年」，表面上似乎是像他所說的是要衝破京劇旦角「不重做工表情，專講傻唱」[16]的樊籬，但實際上是他受到圍繞著他的馮幼偉、齊如山、李釋戡（1894-1961）、吳震修（1883-1966）等文人學士傳達給他的西方戲劇觀的影響太深。梅蘭芳自己就曾說：

> 我有幾位老朋友，馮先生（幼偉）、李先生（釋戡）……這裏面我跟馮先生認識得最早，在我十四歲那年，就遇見了他。他是一個熱誠爽朗的人，尤其對我的幫助，是盡了他最大的努力的。他不斷地教育我、督促我、鼓勵我、支持我，直到今天還是這樣，可以說是四十餘年如一日的。所以我在一生的事業當中，受他的影響很大，得他的幫助也最多。[17]

其實，對梅蘭芳的幫助也很多、對他的影響也非常大的除了馮耿光、李釋戡外，還有衆所周知的齊如山。從《齊如山回憶錄》的記載來看，梅蘭芳之所以從小「就喜歡追究劇中人的性格和身份，儘量想法把它表演出來」，與受到齊如山民

14　同前註，頁148。

15　參見鄒元江：〈對「戲曲導演制」存在根據的質疑〉，《戲劇》2005年第1期，頁18-28；〈對偏離歷史及其相關問題的反思〉，《外國文學研究》2003年第2期，頁36-43。

16　梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁156。

17　同前註，頁135。

臺灣大學學術期刊資料庫

國初年寫給他的百十來封信的影響很有關係。齊如山兩年多時間裏邊看梅蘭芳的演出邊給他寫信的主要內容就是不斷提醒他演戲一定要懂得是否「合道理」[18]。比如演《汾河灣》，薛仁貴（譚鑫培飾）在窯外唱一大段時，柳迎春（梅蘭芳飾）坐在窯內，臉朝裏休息，薛仁貴唱了半天，他（她）一概不理會，等薛仁貴唱完了才回過臉來答話。對此，齊如山在給梅蘭芳的信中說：「聽他在窯外說話，（你）假裝沒聽見不合道理，聽見臉上沒有表情不合道理，表了半天的情，進窯後問的還是這些話，更不合道理。」[19]沒料到，僅過了十幾天，梅蘭芳又演此戲，他竟完全照齊如山信中的意思改過來了。不僅如此，「一次演義務戲，譚與梅合演《汾河灣》，窯門這段，蘭芳大受歡迎，掌聲不絕。演完後，譚對別人說，『窯門一段，我說我唱的有幾句，並非得好的地方啊，怎麼有人叫好呢？留神一看，敢情是蘭芳在那兒作身段呢！』」[20]顯然，梅蘭芳在譚鑫培演唱時「作身段」是從「合道理」出發的，但這個所謂的「合道理」卻是違背京劇精神的。那麼，所謂「京劇精神」，或者說中國戲曲藝術之長處，正像錢穆（1895-1990）所說的，在於「能純粹運用藝術技巧來表現人生……一切如唱工、身段、臉譜、臺步，無不超脫淩空，不落現實。」他舉例說《三娘教子》「那跪在一旁聽訓的倚哥，竟是呆若木雞，毫無動作。此在眞實人生中，幾乎是無此景象，又是不近人情。然正爲要台下聽衆一意聽那三娘之唱，那跪在一旁之倚哥，正須能雖有若無，使其不致分散台下之人領略與欣賞之情趣。這只能在藝術中有，不能在眞實人生中有。」[21]既然是「無不超脫淩空，不落現實」，也就無所謂逼眞體驗式的讓臺上的表演「合道理」、「合情理」，而要一切服從審美欣賞的需要，突出主導的、純粹的藝術技巧的展示。關於這一點梅蘭芳到了晚年似乎也意識到了，他回顧早年與譚鑫培同演《坐宮》時說：「在我的大段唱工裏，坐在對面的四郎，一般都不做戲，因爲做了戲，就容易妨害公主的演唱，譚老先生也不大做戲，只是有時候用眼望望我，或者理理髯口，可是我總感覺到他

18 民國元年，身爲「正樂育化會」會長的譚鑫培（1847-1917）邀請當時尚年輕的齊如山講演。齊如山初出茅廬，又剛沐浴了歐風美雨，留學歸來，一口氣講了國劇（京劇）三個小時的壞話。這是梅蘭芳第一次聽齊如山講西方戲劇理論，其主要內容就是西方戲劇合情理，中國戲曲沒有道理。同前註，頁253。

19 齊如山：《齊如山回憶錄》（北京：中國戲劇出版社，1998年），頁109。

20 同前註。

21 錢穆：《中國文學講演集》（成都：巴蜀書社，1987年），頁127。

臺灣大學學術期刊資料庫

好像有一種精神打過來，和我的演唱聯繫在一起。」[22]譚鑫培是不是「有一種精神打過來」和梅蘭芳的「演唱聯繫在一起」，這其實對戲曲藝術來說是並不重要的。梅蘭芳之所以「感覺到」這一點，其實就是從「合道理」、「合情理」的思維來「感覺」的。也就是說，梅蘭芳是完全認同齊如山在給他的信中所傳達出的西方戲劇的理念，或者說他根本就缺乏對東西方戲劇基本精神的理解，因而，也難以做出正確的判斷。

事實上，梅蘭芳對《宇宙鋒》的分析也是如同齊如山給他的信一樣，是西方戲劇是否「合道理」、「合情理」的思路[23]，即是否符合「性格邏輯」、「生活邏輯」的非戲曲審美的分析。如對反二黃八句詞，尤其是第四句「隨兒到紅羅帳」[24]的分析就分明是從理解編劇爲何寫此劇情的「情理之常」出發來考慮的。爲了這「情理之常」唱詞的保留，梅蘭芳甚至可以「把表情、身段沖淡些」。可這恰恰也是背離「京劇精神」，而與西方話劇相類同的思維。然而在焦菊隱（1905-1975）看來，「話劇的表現手法，常常不如戲曲。話劇求實，求合理，求合邏輯，求一定的過程，因此，某些表演，往往明知是次要的，但也不能刪掉。在戲曲表演裏，次要的東西往往被根本刪去了。演員不會感到這種表演不眞實，觀衆也不感覺這種表演不眞實。因爲戲曲演員和觀衆所關心的、所感興趣的只是主要的、巨大的眞實……因此，當他去想，他不自己低頭去想，而是向觀衆想，叫觀衆看明白他在怎樣想；當他在聽，他並不向著舞臺上的對象聽，而向著觀衆聽，叫觀衆看明白他在怎樣聽。」[25]既然演員並不是「自己低頭去想」，也不是「向著舞臺上的對象聽」，而是向著觀衆「想」、「聽」，讓觀衆看明白他在「怎樣想」、「怎樣聽」，那麼，這就是明確告訴觀衆「我」這是在演戲，在爲「你（們）」演戲，「你（們）」來看「我」「怎樣」演。這就是戲曲表演的「間離性」，即演員與觀衆不共謀一個眞實的幻覺時空，而是共識一個假定的虛擬時空。

22　梅蘭芳：〈關於表演藝術的講話〉，收入梅紹武等編：《梅蘭芳全集》第3卷，頁58。

23　西方最初接觸中國戲曲《趙氏孤兒》時就是從是否「合情理」的尺度加以評判的，伏爾泰（Voltaire,1694-1778）就說：《趙氏孤兒》不是什麼悲劇，而是一個古怪的滑稽戲，是「一大堆不合情理的故事」。轉引自范存忠著：〈《趙氏孤兒》雜劇在啓蒙時期的英國〉，收入張隆溪、溫儒敏編選：《比較文學論文集》（北京：北京大學出版社，1984年），頁104。

24　梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁157。

25　焦菊隱：《焦菊隱戲劇論文集》（上海：上海文藝出版社，1979年），頁332-333。

臺灣大學學術期刊資料庫

二

本來，梅蘭芳對「表情」的重視顯然是與此前的京劇傳統相悖的，但齊如山的充滿西方戲劇思維的百十來封信件，馮幼偉對《宇宙鋒》也是充滿西方戲劇思維的「稱道」，卻非但沒有讓梅蘭芳意識到建立在西方戲劇摹仿逼眞意義上的「表情」說與中國戲曲藝術的表演觀相抵牾，反而更強化了梅蘭芳對「表情」的理解[26]。雖然梅蘭芳也認爲「唯有表情是最難說的」，但他仍對演員在臺上的兩種性質的「表情」做出了解釋：「第一種是要描摹出劇中人心裏的喜怒哀樂，就是說遇到得意的事情，你就露出一種歡喜的樣子，悲痛的地方，你就表現一種淒涼的情景……第二種是要形容出劇中人內心裏面含著的許多複雜而矛盾又是不可告人的心情。」他說前一種是單純的，「比較容易做」，而後一種則「就不好辦了」，只能「靠自己的揣摩」[27]。那麼，何爲「揣摩」呢？所謂「揣摩」也就是斯坦尼斯拉夫斯基（Konstantin S. Stanislavsky, 1863-1938）意義上的「體驗」。這個詞的中國說法就是清代的李漁（1611-1680）、徐大椿（1693-1771）所說的「設身處地」[28]。梅蘭芳也是這麼說的：

> 爲什麼表情在這齣戲裏（指《宇宙鋒》——引者注）占著最重要的地位呢？你想想看，我們在臺上扮劇中人，已經是假裝的。這個劇中人又在戲裏假裝一個瘋子。我們要處處顧到她是假瘋，不是眞瘋。那就全靠在她的神情上來表現了。同時給她出主意的，偏偏又是一個不會說話的啞巴丫環，也要靠表情來跟她會意的。所以從趙女裝瘋以後，同時要做出三種表

[26] 梅蘭芳對「表情」的重視也受到電影的深刻影響。他曾說：「在早期，我就覺得電影演員的面部表情對我有啓發。」見梅蘭芳：《我的電影生活》，收入梅紹武等編：《梅蘭芳全集》第4卷，頁82。關於這個問題，筆者將另文再議。

[27] 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁150。

[28] 李漁說：「前人已見之事，儘有摹寫未盡之情，描畫不全之態。若能設身處地，伐隱攻微，彼泉下之人，自能效靈於我，授以生花之筆，假以蘊繡之腸，制爲雜劇……」「言者，心之聲也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非夢往神遊，何謂設身處地。無論立心端正者，我當設身處地，代生端正之想……」見〔清〕李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》（北京：中國戲劇出版社，1982年），第7冊，頁20、54。徐大椿說：「凡音之起，由人心生也，必唱者先設身處地，摹倣其人之性情氣像，宛若其人之自述其語，然後其形容逼眞，使聽者心會神怡，若親對其人，而忘其爲度曲矣。」見〔清〕徐大椿：《樂府傳聲》，收入《中國古典戲曲論著集成》第7冊，頁174。關於中國戲曲美學理論中「設身處地」的問題，筆者將另文討論。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

> 情：（一）對啞奴是接受她的暗示的眞面目；（二）對趙高是裝瘋的假面具；（三）自己是在沉吟思索當中，透露出進退兩難的神氣。這都是要在極短促的時間內變化出來的。這種地方是需要演員自己設身處地來體會了。首先要忘記了自己是個演員，再跟劇中人融化成一體，才能夠做得深刻而細緻。[29]

我們很難相信這些話是出自梅蘭芳之口，因爲像「要忘記了自己是個演員」、「跟劇中人融化成一體」這類話，分明是斯坦尼斯拉夫斯基體驗論的論調，斯坦尼斯拉夫斯基才要求「演員在舞臺上生活、在舞臺上哭和笑」[30]。即要求演員要將所扮演的角色傾向「變成自己的思想，轉化爲情感，變成演員的眞摯的意向和第二天性。」[31]「演員在舞臺上生活、在舞臺上哭和笑」的前提就是「要忘記了自己是個演員」，而演員只有將所扮演的角色傾向「變成自己的思想，轉化成情感，變成演員的眞摯的意向和第二天性」，才能「跟劇中人融化成一體」。也只有「設身處地」才能「忘記自己是個演員」、「跟劇中人融化成一體」。也就是說，梅蘭芳只有完全按照斯坦尼斯拉夫斯基體驗論的要求，才能「在極短促的時間內變化出來」趙女的這「三種表情」。所謂「變化出來」的表情，也就是梅蘭芳所說的「追究劇中人的性格和身份，儘量把它表演出來。」很顯然，梅蘭芳對趙女裝瘋後要做出的「三種表情」的分析，尤其是梅蘭芳說對這三種表情「要在極短促的時間內變化出來」，這實在是非戲曲藝術的話劇思維，或斯坦尼的體驗性思維。然而戲曲藝術是不可能對這所謂的「三種表情」「深刻而細緻」地表現出來的（這緣於戲曲形式因的程式陌異性、非「生活邏輯」性等），更不可能「在極短促的時間內變化出來」。戲曲藝術只能是以歌舞程式化的，以不「損害到美」的方式「籠統」地呈現出來。而這種「籠統」是美的意象性創造，它是不可如此確定性地指認出是三種還是兩種所謂「表情」的。

可有的學者並不這麼看。沈達人在《戲曲意象論》中說，梅先生「對趙女的體驗，眞是十分深刻的塑造藝術典型和弘揚現實主義的珍貴經驗。」沈達人引了上面梅蘭芳說的「設身處地」這段話後說：「短短幾百字，其中包括著梅先生多

---

29 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁154。

30 〔蘇聯〕斯坦尼斯拉夫斯基著：〈體驗藝術〉，收入鄭雪來等譯：《斯坦尼斯拉夫斯基論文講演談話書信集》（北京：中國電影出版社，1981年），頁519。

31 斯坦尼斯拉夫斯基：〈我的藝術生活〉，收入史敏徒譯，鄭雪來校：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》（北京：中國電影出版社，1979年），第1卷，頁296。

臺灣大學學術期刊資料庫

少閱歷、多少見地，以及多麼深厚的文化、藝術修養。許多這樣的符合性格邏輯和生活邏輯的體驗聯綴起來，構成〈修本〉和〈金殿〉的不同情境、不同尺度、不同色彩的裝瘋，從而展示了趙女可歌可泣、可敬可歎的命運。對於梅先生，實在可以說是嘔心瀝血，付諸趙女一象了。」[32]把梅蘭芳理解的趙女作爲「塑造藝術典型和弘揚現實主義的珍貴經驗」，把梅蘭芳的體驗（「設身處地」）理解爲聯綴「符合性格邏輯和生活邏輯的體驗」，這正可說明學界對梅蘭芳表演美學精神的理解在本質上仍是西化的，斯坦尼化的。說梅蘭芳「嘔心瀝血，付諸趙女一象了」，也就是以斯坦尼斯拉夫斯基體驗論爲尺度，認定梅蘭芳已經「忘記自己是個演員」，並且已「跟劇中人融化成一體」了[33]。而所謂「典型」、「現實主義」、「性格邏輯」、「生活邏輯」、「體驗」等這一系列概念也全非中國戲曲美學的概念。但無論是梅蘭芳，還是學界都是在這些西化的概念裏解釋著戲曲的美學精神，可恰恰這是非戲曲、非京劇的審美精神。

1935年，梅蘭芳出訪蘇聯，在劇碼的安排上有不同於1919年、1924年出訪日本，1930年出訪美國之處，其中特別引人注意就是增加了《宇宙鋒》。學界認爲，「梅（蘭芳）把此劇列入訪蘇劇碼絕非偶然，因爲如果用今天的戲劇觀來衡量這齣戲的話，《宇宙鋒》在刻畫人物的多側面和深度上面，都是其他五個戲所無法比擬的。」[34]什麼叫「用今天的戲劇觀來衡量」？所謂「今天的戲劇觀」也就是人們早已習焉不察，已在中國通行了近百年，似乎已成爲中國「傳統」的摹仿逼眞、心理體驗的西方戲劇觀[35]。只是當下的中國學界沒有人敢於公開承認、

---

32 沈達人：《戲曲意象論》（北京：文化藝術出版社，1995年），頁98。

33 梅蘭芳正是將「忘記自己是個演員」和「跟劇中人融化成一體」視作他戲曲表演審美創造的最高境界，因爲在他看來這個境界是西方戲劇的最高境界，所以，他才會在1935年訪蘇與斯坦尼斯拉夫斯基交談時特別講到中國戲曲藝術表演的審美創造原則就是：「演員應該覺得自己就是他所扮演的那個女主人公；他應該忘記自己是個演員，而且好像同他那個角色融合在一起了。」斯坦尼斯拉夫斯基等：〈論京劇和梅蘭芳表演藝術〉，見中國梅蘭芳等研究會、梅蘭芳紀念館編：《梅蘭芳藝術評論集》（北京：中國戲劇出版社，1990年），頁718。仿佛中國戲曲藝術表演的審美創造原則不與西方戲劇的最高境界相一致，中國戲曲藝術存在的合法性就會成爲問題。事實求是地說，梅蘭芳訪美、訪蘇前梅蘭芳自己及整個社會對中國戲曲藝術審美魅力的不自信（兩次出訪前報刊上的激烈討論可足以佐證），正是二十世紀中國戲劇沉迷於「現代性」追求的隱秘的心理動機。

34 徐城北：《梅蘭芳與二十世紀》（北京：中國社會科學出版社，2000年），頁73。

35 事實上中國近百年的戲曲「現代化」訴求，尤其是建國以來的「戲改」運動，其主導的思路及方向就是如何西方化、西方戲劇化。而中國戲曲藝術西方戲劇化的特定學習物件就是斯坦尼斯拉夫斯基體系，這是在特定的歷史年代國家意識形態選擇的必然結果。包括阿甲

國家圖書館學術期刊資料庫

甚至有些人就根本沒有意識到自己嫻熟地用來研究評價中國戲曲藝術的尺度就是西方的戲劇觀，更確切地說就是斯坦尼斯拉夫斯基的體驗論。而當年的梅蘭芳卻是非常明確地意識到去蘇聯，訪演就必須選擇一部分更具有心理體驗性特點，刻畫人物性格更加深刻的劇碼，因爲圍繞著梅蘭芳給他出謀劃策的文人學士都有過在西方觀劇的經歷[36]。毫無疑問，從迎合西方戲劇思維習慣的角度，選擇《宇宙鋒》是明智的。而從梅蘭芳「琢磨了有幾十年」的《宇宙鋒》「表情」的角度看，《宇宙鋒》的「表情」方式也的確有更接近西方戲劇[37]，尤其是斯坦尼的體驗論思路之處。

（1907-1994）、李紫貴（1914-1999）在內的中國最優秀的戲曲藝術家在二十世紀五〇年代初系統接受斯坦尼斯拉夫斯基體系的訓練，以政務院行政命令的方式強制推行「戲曲導演制」，取消「檢場人」、「吊場」，改用「二道幕」等等這一系列的對中國戲曲藝術的全盤西方戲劇化的「改造」，致使建國後的戲曲藝術創作表演整體呈現出「話劇加唱」的局面，無論是從編劇、導演，還是從表演、舞美，已經建全了截然不同於傳統戲曲藝術的「現代戲曲演劇體制」，而此「現代戲曲演劇體制」又已成爲當代戲曲創演必須效法的「新」傳統，其實，這是地地道道的僞「傳統」。而同一時期戲曲理論的混亂，嚴格說來連「混亂」的局面都沒有造成，因爲「混亂的局面」恰恰是能夠百家爭鳴的局面。可建國後的戲曲理論研究幾乎就是一邊倒的西方戲劇理論話語語境，尤其是斯坦尼斯拉夫斯基體系語境，都自覺不自覺的用西方戲劇理論的概念來解讀中國的戲曲藝術。參見鄒元江：〈難以走出的西方戲劇美學強勢話語語境〉，《戲劇》2006年第2期，頁5-14。

36 梅蘭芳曾專門談及去蘇聯演出前如何選擇劇本的問題：「關於劇本的選擇，著實費了一番心思，也曾經徵求了許多學者如張彭春、余上沅、歐陽予倩、謝壽康、徐悲鴻諸先生的意見，各有各的見解，各有各的議論。」最後達成的共識一是「這次劇本的選擇，仍以舊劇爲目標」，因爲當時「能代表中國戲劇的恐怕只有以忠孝節義爲中心的舊劇了」；二是「這次赴蘇，對於技術上的注重尤甚於劇本的內容」，因爲1930年在美國的演出，「美國人的注意力，大都集中在演員的技術方面。」也正因爲如此，《宇宙鋒》這齣重人物性格刻畫，重心理體驗的「表情」戲被加入就頗耐人尋味，因爲除了《紅線盜盒》（劍舞）、《西施》（羽舞）、《麻姑獻壽》（袖舞）、《木蘭從軍》（戟舞）、《思凡》（拂舞）、《抗金兵》（戎裝舞）、《青石山》（武術劇）、《盜丹》（武術劇）、《盜仙草》（武術劇）、《夜奔》（姿態劇）、《嫁妹》（姿態劇）這11齣副劇外，6齣正劇除《宇宙鋒》外，《汾河灣》、《刺虎》、《打漁殺家》、《虹霓關》、《貴妃醉酒》也都是「技術上的注重尤甚於劇本的內容」。參見梅蘭芳遺稿：〈梅蘭芳遊俄記〉，《梅蘭芳全集》未收，載中國人民政治協商會議北京市委員會文史資料研究委員會編：《文史資料選編》第二十七輯，頁112-113。

37 從觀眾接受的視角看，早在1930年梅蘭芳訪問美國之前的六七年準備期間，梅蘭芳就有意識的接待了八十餘批、約七八千美歐人士來看他演的戲，這其中雖有介紹中國文化、包括中國戲曲的成分，但更多則有想借此瞭解、聽取美歐人士對戲曲的認識及如何迎合他們的欣賞習慣的成分。齊如山說，這些美歐觀眾「大致他們對於別的地方，雖不多議論；對梅君的表情姿式，都極讚美。這也是遊美計畫能夠實現的一個大原因。」齊如山口述，齊香整理：《梅蘭芳游美記》（瀋陽：遼寧教育出版社，2005年），頁3、9-10。

國家圖書館臺灣博碩學術期刊資料庫

坦白地說，迎合西方一直是梅蘭芳及其以梅蘭芳爲核心的中國戲曲界在面對西方戲劇時的複雜心態。1930年梅蘭芳訪美就有「遷就美國人眼光心理的地方。」[38]雖然經斯達克．揚指出，讓梅蘭芳盡力發揮京劇的特點，梅蘭芳也意識到了這一點，但1935年梅蘭芳劇團到蘇聯演出才一個月，愛森斯坦（Sergei M. Eisenstein, 1893-1948）就發現梅蘭芳劇團的一些演員的表演已開始變味，有點染上西方戲劇的「情調」[39]。也就是說，梅蘭芳在四十年的演劇生涯中其戲劇觀是相當混雜的，這源於他受到的影響的駁雜，除了齊如山、馮幼偉、李釋戡、吳震修、羅癭公外，一些票友的意見（如許源來[40]）他也常虛心聽取，所以，究竟什麼是戲曲的美學精神，他也是多有矛盾的表述。就在「設身處地」這番說「表情」的重要意義的話之後，梅蘭芳又說了另一番話：

> 中國的古典歌舞劇，和其他藝術形式一樣，是有其美學的基礎的。忽略了這一點，就會失去了藝術上的光彩，不論劇中人是眞瘋或者假瘋，在舞臺上的一切動作，都要顧到姿態上的美。趙女在「三笑」以後，有一個身段，是雙手把趙高鬍子捧住，用蘭花式的指法，假做抽出幾根鬍鬚，一面向外還有表情。這個身段和表情，雖說帶一點滑稽意味，可是一定要做得輕鬆，過於強調了，就會損害到美的條件。我每次演到這裏，台下總有一陣輕鬆的笑聲。[41]

顯然，這一段話與前面講「設身處地」的一段話相矛盾。這段話的核旨是戲曲的一切元素的總則是不能「損害到美」，也即創造美是戲曲藝術的根本出發點，「舞臺上的一切動作，都要顧到姿態上的美」，不然，「就會失去了藝術上的光彩」。當然不光是「姿態」，也應包括聲腔、形體、念白、服飾、臉譜、文武場等等元素。也正因爲此，「設身處地」地體驗，甚至「忘記了自己是個演員」，「跟劇中人融化成一體」就是不能成立的。「跟劇中人融化成一體」就是眞實體驗劇中人的「性格」，而性格邏輯的形成是不能脫離「生活邏輯」的，只有按照

---

38 斯達克．揚（Stark Young, 1881-1963）語，見齊如山口述，齊香整理：《梅蘭芳游美記》，頁114。當時國內也確實有人主張「應該把中國戲稍稍改動，以便遷就外國人的眼光。」見齊如山：《齊如山回憶錄》，頁142。

39 參見〔瑞典〕拉爾斯．克萊貝爾格整理，李小蒸譯：〈藝術的強大動力〉（1935年蘇聯藝術家討論梅蘭芳藝術記錄），收入中華戲曲協會等編：《中華戲曲》第14輯（太原：山西古籍出版社，1993年），頁13。

40 參見梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁158。

41 同前註，頁155-156。

臺灣大學學術期刊資料庫

眞實的「生活邏輯」來體驗，才能夠表演得深刻而細緻。可問題是，一旦按照「生活邏輯」、「性格邏輯」來表演，趙女雙手把趙高的鬍子捧住並抽出幾根鬍鬚就必定要逼眞，逼眞就必然要「過於強調」，而「過於強調」就必然不會「做得輕鬆」。「做得輕鬆」必然讓觀衆看不到趙女行爲的「性格邏輯」，可眞要如此符合「性格邏輯」，「損害到美」又是必然的。

事實上戲曲美學的原則從一切構成元素上都反對所謂從人物「性格邏輯」，或從「生活邏輯」出發，行當程式、唱念做打、代言敘事、砌末雜技等等多重構成元素，從根本上是非生活化，非性格化的。戲曲的「表情」也不是如梅蘭芳所說的是「描摹出劇中人心裏的喜怒哀樂」、「形容出劇中人內心裏面含著的許多複雜而矛盾又是不可告人的心情」，戲曲完全沒有這種必要去「描摹」、去「形容」，去「體驗」。戲曲就是通過一系列複雜化的形式因、程式化的創造組合來表現，因此，如何複雜化的程式組合、化合表現一個個類型化的人物、情緒、本事（故事梗概），將一切表現性元素充分審美化地呈現出來才是戲曲藝術的本質問題。公允地說，梅蘭芳還是瞭解戲曲藝術應當有其獨特的美學內涵的，但他周圍的人，齊如山、馮幼偉、李釋戡、吳震修、羅癭公及各色票友們，卻給了他中西戲劇美學理念的駁雜影響，這自然讓並沒有多少文化根基的梅蘭芳難以辨別和區分[42]。

三

1931年《戲劇月刊》曾發表一份《四大名旦評分表》，這是依據當時觀衆對「四大名旦」的藝術分項評分匯總的[43]，其中梅蘭芳最突出的是「表情」100分[44]。而「扮相」90分，「嗓音」95分，「身段」95分，「唱工」90分，「新

[42] 與梅蘭芳合作了二十年的齊如山曾在評價梅蘭芳時說：「他除演戲外，別無所長，關於演戲，你同他說一點，他就可以作到，且作的很好。關於處世，則只忠厚和藹外，自己一點判決力也沒有。」齊如山：《齊如山回憶錄》，頁149-150。

[43] 徐城北：《梅蘭芳與二十世紀》，頁191。

[44] 梅蘭芳如此在「表情」上下功夫，這與他早年人們對他的評價或有一定關係。徐蘭沅（1891-1967）在回憶他與梅蘭芳少年時代一道學習的情況時說：「記得梅先生十三歲的那年，邊學戲，邊演戲……當時觀眾對他的反映是臉死、身僵、唱腔笨，於是有人說他將來無大出息……幼小的梅先生聽了人們對他的評價，不置可否，平靜如常。」見徐蘭沅：〈略談梅蘭芳的聲腔藝術〉，轉引自王長發、劉華：《梅蘭芳年譜》，頁266-267。徐蘭

國家圖書館學術期刊資料庫

戲」95分雖都很高，但唱工卻是程硯秋100分。也即觀眾充分認同的是梅蘭芳的「表情」和程硯秋的「唱工」。這與梅蘭芳一生對《宇宙鋒》的用功是一致的。梅蘭芳恰恰反對的正是皮黃劇最初的《宇宙鋒》「不重做工表情，專講傻唱」。他將《宇宙鋒》作爲「改革的對象」，即是從身段、表情、唱腔三個方面都下功夫，以便「得到平均的發展」。梅蘭芳說他「對於舞臺上的藝術，一向是採取平衡發展的方式，不主張強調出某一部分的特點來的。」他說這是他「幾十年來一貫的作風。」[45]可事實上梅蘭芳更加強調的卻是「表情」，而這個「表情」的確切含義指的就是「很切合劇情地扮演那個劇中人」，即設身處地的體驗進入劇中人這個角色。

然而，梅蘭芳對「表情」含義的理解必然與他對戲曲藝術的認識產生衝突。他說：「古典歌舞劇是建築在歌舞上面的。一切動作和歌唱，都要配合場面上如節奏而形成它自己的一種規律。前輩老藝人創造這許多優美的舞蹈，老師卻是現實生活中的動作，把它進行提煉、誇張才構成的歌舞藝術。所以古典歌舞劇的演員負著兩重任務，除了很切合劇情地扮演那個劇中人之外，還有把優美的舞蹈加以體現的重要任務。」[46]所謂戲曲藝術的「兩重任務」實際上是梅蘭芳或梅蘭芳所代言的文人學士們虛設的。毫無疑問，戲曲藝術的確是「建築在歌舞上面的」，歌舞是戲曲藝術的靈魂和主要的藝術表現形式。可所謂「很切合劇情地扮演那個劇中人」卻並非戲曲藝術的主要任務。所謂「兩重」即具有並列重要的意義，可實際上戲曲藝術並不如話劇這般把「很切合劇情地扮演那個劇中人」作爲重要「任務」。且不說自明嘉靖以來已漸成大勢的折子戲甚至就淡化、弱化了「劇中人」及其性格塑造，即便是本戲，其劇情結構也通過「副末開場」、「自報家門」，已將「故事梗概」、性格特徵合盤托出了。表現故事情節和塑造依附於故事情節的劇中人物並刻畫其性格，並不構成戲曲藝術的主要任務（但這卻是西方話劇的主要任務[47]）。戲曲藝術只是通過「副末開場」、「自報家門」將已

沅在《徐蘭沅操琴生活》一書中也說過，梅蘭芳「年幼時學戲以及初登臺實習，當時觀眾中有些人反映他呆板，過分拘謹。」見該書第三集（北京：中國戲劇出版社，1998年），頁8。

45 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁161。

46 同前註，頁276。

47 1731年，到中國傳教的耶穌會士馬若瑟（Joseph Maria de Prémare, 1666-1735）完成了中國元雜劇《趙氏孤兒》不完整的法文譯本。1734年2月，巴黎《水星雜誌》發表了該譯本的一些片段。1735年。杜赫德所編的法文本《中國通志》出版，其中第3卷第339-378頁登載

臺灣文哲學術期刊資料庫

合盤托出的「故事梗概」及其這個「故事梗概」中非個性化（或者說類型化）的人物加以複雜化的程式組合、化合，並加以充分形式化、審美化的表現，這其中最爲突出的在於用「優美的舞蹈加以體現」，而這個「舞蹈」是必然包含了歌唱旋律，也必然包含了詩歌韻律的，也即它是充分音樂化、旋律化、節奏化、審美化的。這正是戲曲藝術審美精神的獨特性，它並不是依照內容與形式、劇情（人物）與表現這種二元的思維模式能加以判斷的。戲曲藝術是充分形式化的純粹的藝術，它的形式即內容。如果說它眞有什麼欲意表達的「內容」，這內容也是包含了成熟的形式因在內的。關於這一點梅蘭芳對「時裝戲」（現代戲）的看法是很能說明問題的。梅蘭芳說：

> 時裝戲表演的是現代故事。演員在臺上的動作，應該儘量接近我們日常生活裏的形態，這就不可能像歌舞劇那樣處處把它舞蹈化了。在這個條件之下，京戲演員從小練成功的和經常在臺上用的那些舞蹈動作，全都學非所用，大有「英雄無用武之地」之勢。有些演員，正需要對傳統的演技，作更深的鑽研鍛煉，可以說還沒有到達成熟的時期，偶然陪我表演幾次《鄧霞姑》和《一縷麻》，就要他們演得深刻，事實上的確是相當困難的。我後來不多排時裝戲，這也是其中原因之一。[48]

也即是說，戲曲藝術的存在方式恰恰是充分形式化、程式化的，而這成熟的形式因的生成奠基於童子功的艱辛[49]。也只有充分扎實的童子功根基才能眞正讓戲曲

了《趙氏孤兒》馬若瑟的這個譯本。這是第一部傳入歐洲的中國戲曲劇本。1739年，伏爾泰的好友阿爾央斯侯爵出版了《中國人信札》一書，其中專門對《趙氏孤兒》進行了詳細的分析批評，尤其讓他不能接受的是該劇的「自報家門」。譬如，屠岸賈上臺曰：「某乃晉國大將屠岸賈是也」；程嬰上臺曰：「自家程嬰是也，原是個草澤醫人」；公孫杵臼上臺也曰：「老夫公孫杵臼是也……住在這太平莊上。」阿爾央斯認爲：「這自我介紹是對哪個人說的？是對自己說的嗎？那太可笑了。是對觀眾說的嗎？這就表明作者創造力的貧乏，因爲除了要演員稱名道姓而外，除了這毫無意義地說明他爲何在這一幕出場而外，他竟不知道如何把演員介紹給觀眾。」參見范存忠：〈《趙氏孤兒》雜劇在啓蒙時期的英國〉，張隆溪、溫儒敏編選：《比較文學論文集》，頁84-91。顯然，處在法國古典主義戲劇時期的阿爾央斯是不可能理解中國戲曲藝術的美學精神的。雖然一百多年後易卜生用散文話劇取代了法國古典主義詩劇，但易卜生這種從現實生活出發的逼眞幻覺戲劇觀，自然就與中國戲曲藝術的美學精神相去更遠。

48 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁276。

49 張彭春（1892-1957）在爲梅蘭芳訪蘇所寫的介紹中國京劇的英文文章〈中國舞臺藝術縱橫談〉中說：中國戲曲藝術「以演員的才藝造詣爲主導與中心要素……中國演員須同時擅長各種舞蹈、歌唱、說白、啞劇、雜技等技藝……這種著重於演員的綜合性技藝的做法，當然需要長期的嚴格訓練。職業演員的訓練必須自早年開始，一般從十一二歲，甚至七八

臺灣博碩士論文知識加值系統 國家圖書館 學術期刊資料庫

藝術「處處把它舞蹈化」。戲曲演員最重要的表現能力並非所謂「很切合劇情地扮演那個劇中人」的能力，而是如何站立在舞臺上、旋轉在舞臺上的能力，也即戲曲演員首要的是充分形式化、程式化的表現力的問題。也正因爲如此，「現代戲」的非程式化、非形式化，或弱化、消解形式因，淡化甚至解構程式表現的傾向只能喪失戲曲藝術的審美表現力。而如果僅僅只是將本應作爲戲曲本體存在樣式的審美形式因作爲表現現代故事的一種輔助方式或手段，就必然讓戲曲藝術基於童子功的審美形式因失去其豐富的塑形意味。「現代戲」存在的全部問題也正在此。雖然現代戲曲也有唱、做、念、打，但這已經是非戲曲本體意義上的形式即內容，而只是借用戲曲的一種表現方式來表現現代內容而已，與古典戲曲藝術相比，這已是本末倒置的轉換。

也正是基於此，我們才能清晰地看出梅蘭芳這前後兩段話的內在矛盾：既要堅持由童子功練就的歌舞形式因的本位性，就不可能再要求實現「很切合劇情地扮演那個劇中人」的「兩重任務」。其實，承認一個藝術樣式的局限性，也就是認同它的獨特性。戲曲藝術的獨特性正是它充分完善化的形式因的審美表現性。如何表現和表現得如何才是戲曲藝術最根本的問題。也正是基於這一本體性的訴求，戲曲藝術在追求如何複雜化、陌異化地純粹審美表現時也就不再把同時追求所謂「很切合劇情地扮演那個劇中人」的「雙重任務」作爲目的，或者說「很切合劇情地扮演那個劇中人」的這「重任務」並不是戲曲藝術的根本出發點，雖然「扮演」對戲曲演員而言也是必須的。但此「扮演」非彼「扮演」也。戲曲演員的「扮演」並非「很切合劇情地扮演」，而是通過行當程式化這個仲介「偏離劇情地扮演」。戲曲演員也不是扮演「那個劇中人」，而是扮演「那類劇中人」。這可理解爲戲曲藝術的局限性，但也正是對這種局限性的認同和對「雙重任務」的放棄，才更加凸顯了戲曲藝術純粹的審美品味。這正如芭蕾藝術不求其全的舞蹈語彙的豐富表現性，歌劇藝術不求其全的樂音語彙的豐富表現性，雖看似放棄或淡化了「很切合劇情地扮演那個劇中人」的「雙重任務」，但卻更加彰顯出芭

歲就開始學戲了。有抱負的演員所接受的緊張、嚴格的訓練往往長達七至十年之久。上述的各種表演藝術手段，都必須經過細緻入微的學習與錘煉。因而只有少數能忍受這種精確的考驗，又具有天賦和穎悟的學徒才能昇華爲才藝出眾的演員，而其餘的大多數則都半途而廢，或成爲一些配角。這種謹嚴訓練的最明顯的標誌就是演員在舞臺上所展示的身段姿勢的勻稱和優美，是肉體與精神的完美協調表現於控制自如的造型藝術中。中國舞臺上是沒有由於個人的魅力而一夜成名的『明星』的。」見崔國良、崔紅編：《張彭春論教育與戲劇藝術》（天津：南開大學出版社，2003年），頁573-574。

臺灣期刊學術期刊資料庫

蕾和歌劇作爲藝術的純粹性存在樣式。芭蕾、歌劇藝術的「表情」問題顯然是不能用話劇的「表情」性，或者說「設身處地」、「忘記了自己是個演員」、「跟劇中人融化成一體」來要求的。芭蕾和歌劇藝術都是以自己獨特的表現語彙，獨特的程式、形式因來「表情」的，而且永遠是間離「性格邏輯」與「生活邏輯」的「異樣的存在」樣式，不然就構不成之作爲芭蕾和之作爲歌劇的審美獨特性。同樣，戲曲藝術也不能直接像話劇一樣達到所謂「性格邏輯」和「生活邏輯」的逼眞「表情」性，更不會「忘記了自己是個演員」或「跟劇中人融化成一體」。

黃佐臨（1906-1994）就是這麼來理解梅蘭芳在《宇宙鋒》中對趙女的扮演，他說梅蘭芳「在表演時，一方面裝瘋，一方面又像扮演者本人那樣保持清醒。」[50]既是「裝瘋」就是假扮，就是不進入角色；既是「像扮演者本人那樣保持清醒」，就是演員與角色相區分。布萊希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）、黃佐臨都是這麼來理解梅蘭芳的京劇精神的。可梅蘭芳所堅持的卻並不是布萊希特、黃佐臨們所認同的這種京劇精神，而是重體驗（設身處地）、重人物性格刻畫，「忘記了自己是個演員」或「跟劇中人融化成一體」的斯坦尼體系[51]。

其實，斯坦尼斯拉夫斯基體系與西方戲劇藝術的逼眞摹仿傳統是一脈相承的。而西方傳統意義上的「摹仿」實際上有三種：一是柏拉圖對先驗世界（理式世界）的摹仿；二是亞里斯多德對可能世界（假定世界）的摹仿；三是卡斯特爾維特洛對現實世界的摹仿。而中國戲曲藝術與這三種摹仿都不一樣。古希臘詩人荷馬的摹仿是敍述——「進入角色」扮演，而中國戲曲演員卻「不進入角色」；中國戲曲演員也不「以本人的口吻講述」，如果有這種「不改變身份」的講述，也只是戲曲藝術得以形成的因素之一「說話人」（說唱藝術）的存在，而不是戲曲藝術本身的樣態；中國戲曲演員也沒有僅僅「通過扮演，表現行動和活動中

50 黃佐臨：〈梅蘭芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布萊希特戲劇觀比較〉，見張隆溪、溫儒敏編選：《比較文學論文集》，頁75。

51 梅蘭芳說他曾經對斯坦尼斯拉夫斯基體系的「創造過程和表演法則做過一些研究，覺得與過去我們有些優秀演員所談的心得有很多暗合之處，就是我在舞臺上，一生所體會到的，和斯坦尼斯拉夫斯基體系也是相通的。……我常常和我們京劇演員們談起，學習斯坦尼斯拉夫斯基體系，假使存在著一個適合哪一種戲劇和不適合哪一種戲劇的觀念那是極端錯誤的。」正是因爲梅蘭芳將斯坦尼斯拉夫斯基體系看作是放之四海而皆準的眞理，所以，他才會對1954年文化部和中央戲劇學院舉辦導演幹部訓練班，請蘇聯戲劇家系統講授斯坦尼斯拉夫斯基體系極表贊同。丹欽科曾希望在全世界最大的劇場都採用斯坦尼斯拉夫斯基體系，梅蘭芳說：「這個偉大的願望快要逐步實現了。」見梅蘭芳：〈回憶斯坦尼斯拉夫斯基和聶米洛維奇·丹欽科〉，載梅紹武等編：《梅蘭芳全集》第3卷，頁375-376。

臺灣學術期刊資料庫

的每一個人物」[52]的摹仿。「摹仿」是西方戲劇藝術「扮演」的核心，而對中國戲曲藝術而言則不是。中國戲曲藝術是以「表現」作爲「表演」的核心。同是「演」，「扮演」就是「進入角色」，「表演」則是與角色相區分。這涉及到戲曲藝術的三重表達方式：述、演、評。中國戲曲藝術不是「敘述」，而是「評述」，或「述評」；或「述」（「副末開場」合盤托出「故事梗概」，「自報家門」介紹身份、性格等）、「演」、「評」（上下場詩等）；或夾「述」、夾「演」、夾「評」。即戲曲藝術存在兩個「第三者」：評論者、敘述者。如梅蘭芳唱《宇宙鋒》反二黃八句：

> 我這裏，假意兒，懶睜杏眼，搖搖擺，擺擺搖，扭捏向前。我只得，把官人，一聲來喚、一聲來喚，我的夫呀！隨兒到紅羅帳，倒鳳顛鸞……[53]

「我這裏」的「我」仿佛是第一人稱在敘述，其實是第三者（即旁觀者或評論者）在描述這個「我」的心理活動及動作：「假意兒，懶睜杏眼，搖搖擺……向前」。本來，「我的夫呀!」就是「我」（第一人稱）在「喚」，這就是一個客觀的動作，但仍以第三者（看似是第一人稱「我只得」，其實仍是以第三者的眼光來描述「把官人，一聲來喚、一聲來喚」）來描述，「一聲來喚、一聲來喚」是重疊句，以加強對這個「喚」的動作的描述。而「隨兒到羅帳」是「我」（第一人稱）的呼告語，可「倒鳳顛鸞」一句又馬上轉爲第三者對這個行爲的描述。由此可見，戲曲的這種唱詞是不能用西方話劇的標準來套用解讀的[54]。即戲曲中的唱詞並不就是按所謂人物的「性格邏輯」或「生活邏輯」來裁定的，也無所謂合不合情理的問題。戲曲的唱詞並不是一個客觀的對人物性格的描述，因而萬萬不能以是否合「情理之常」來苛求。有人對梅蘭芳說《宇宙鋒》反二黃八句唱詞

---

52 〔古希臘〕亞里斯多德著，陳中梅譯：《詩學》（北京：商務印書館，1999年），頁42。

53 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁156。

54 這種戲曲曲詞特殊的表述方式當代的西方劇作家也加以借鑒，如當今歐洲劇壇當紅的德國劇作家羅蘭．施梅芬尼正盛演於歐美的劇作《阿拉伯之夜》，就以大量的心理活動描（評）述間斷正常的對話。如：

> 法蒂瑪：還不錯幸虧只有十層，嗯。
>
> 他沒笑。
>
> 洛梅爾：是啊……
>
> 法蒂瑪：他看起來挺冷淡。在想事兒。
>
> 洛梅爾：你們家有水嗎？（羅蘭．施梅芬尼：《阿拉伯之夜》，王翀譯，載《戲劇》2005年第4期，頁115）

「他沒笑。」「他看起來挺冷淡。在想事兒。」都是間斷劇情，以旁觀者（第三者）的身份在描（評）述。這是典型的中國戲曲曲詞的寫法。

臺灣大學學術期刊資料庫

是「面面顧到，包含著好多層的意思」[55]在內。可「包含著好多層的意思」並不就能證明劇作家是如何高明，而恰恰說明其不懂戲曲唱詞的明白曉暢、婦孺皆知的特性。梅蘭芳的這個朋友試圖從這段反二黃的唱詞中分析出「劇作者是有他的用意的」，而梅蘭芳也未加深入思考就全盤接受。這正是南轅北轍的對戲曲藝術精神的誤解，而且眞眞切切是用西方話劇的理性分析方式所導致的誤解。

其實，戲曲藝術的唱詞不僅不同於西方近代以來的話劇臺詞，甚至也不同於古希臘戲劇的臺詞[56]。戲曲藝術的唱詞念白是將敘述體（表述）與戲劇體（表演）、第一人稱與第三人稱、表演者與評說者、敍述者與評說者、角色與表演者相混合的呈現樣式[57]。也正因爲此，戲曲的不斷間離性的唱詞就不能造成像西方戲劇體驗的整一情緒性特徵。戲曲唱詞的這種夾敘、夾演、夾評的方式，人稱的自由轉換模式，完全不能像西方戲劇那樣用於人物性格刻畫。戲曲演員對人物（角色）的跳進跳出，也是不停地間斷情節、結構，也不支援所謂性格塑造。尤其要指出的是，這種戲曲藝術的曲詞，也是非文學性的，它是抒情、敘事、言說、描述、評論、介紹、心理剖白等諸種語言功能的混合體[58]，因而是不能對它

55 梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，頁157。

56 斯達克·揚1930年看了梅蘭芳的演出後認爲，古希臘戲劇的特徵卻「以一種自然的思考方式，一種深刻的內在精神，體現在中國戲劇裏。」他甚至說：「梅蘭芳的戲劇是我所見到的一種對希臘古劇最深刻的詮釋。」見〔美〕斯達克·揚著，梅紹武譯：〈梅蘭芳〉，《戲曲研究》第11輯（北京：中國戲劇出版社，1984年），頁253、252。顯然，斯達克·揚的這些看法是可存疑的。

57 之所以中國戲曲的唱詞與念白呈現爲極爲複雜的混合的形式，是基於中國戲曲的曲詞是源於民間的詩贊體戲劇形態，而詩贊體戲劇又是從詩贊體說唱脫胎而來的。詩贊體說唱其述、代言的混雜特性在唐代末年流傳下來的俗講底本「變文」中就已形成。由詩贊體說唱到直接搬演詩贊體說唱（即詩贊體戲劇），再到宋金雜劇及其後演劇體制的不斷演化，雖然詩贊體在戲曲敘述方式上越來越弱化，但其基本的說唱敘述、代言的混雜特性仍大量保留在戲曲的文本和表演中，這也就從根本上決定了中國戲曲的敘述方式是極其獨特的，是完全不同於西方話劇的戲劇樣式。這個問題非常複雜，限於篇幅，此處不展開。

58 阿爾央斯就認爲《趙氏孤兒》的「歌唱和說白不應該這樣奇奇怪怪地糾纏在一起」。轉引自范存忠：〈《趙氏孤兒》雜劇在啓蒙時期的英國〉，張隆溪、溫儒敏編選：《比較文學論文集》，頁91。其實，戲曲中的這種歌唱和說白「奇奇怪怪地糾纏在一起」不僅僅只是體現在歌唱和念白的「糾纏」上，而且也體現在歌唱之中也夾雜著念白。而更深層次的問題，如唱詞中人稱轉換的複雜性、非文學性的多種語言功能的混合性特徵等，西方人是很難弄明白的。元雜劇本以歌唱爲主，可馬若瑟的譯本卻以賓白爲主。他之所以將《趙氏孤兒》劇本中「詩云」之類刊落大半，曲詞則一概不譯，只注明誰在歌唱，也就是因爲曲詞太複雜、太難譯了。馬若瑟1698年（康熙37年）到1735年（雍正13年）在中國待了38年，曾用漢語寫過一部討論六書、六經、易、書、詩、春秋、禮樂、四書、諸子雜書、漢儒、

國家圖書館學術期刊資料庫

作語言結構、邏輯結構分析的。戲曲藝術的曲詞是一種不粘著於被描摹的事實、不能客觀確定語意意向的特殊文體，它是戲曲聲腔旋律附載於其上的特殊媒介。

所以，我們不能簡單地說中國的戲曲藝術是重抒情的。如果僅僅是只重抒情，就只存在演員化爲、進入角色直抒胸臆、逼眞摹仿的一重表現性（演員與角色同一），可中國戲曲藝術卻有著三重表現性：一是講故事者（述者）；二是表演故事者（演者）；三是評論者（評者）。而這三重表現性卻都只由一個演員來完成。之所以存在「述者」和「評者」，是因爲中國戲曲演員的「表演」不同於西方戲劇演員是「進入角色」（「進入角色」這是直接的刻意摹仿），而是「表演行當」。「表演行當」就使演員與角色之間具有了「行當」這個中介的「間離性」。正因爲具有了這種「間離性」，才存在一個冷靜的評論者和敘述者。這是中國戲曲藝術與西方戲劇藝術的根本差異！現當代戲曲藝術的根本問題就是要消解掉這個「行當」的仲介性，即讓演員與角色一致（「進入角色」）。這實際上是西方戲劇藝術的表達模式。而中國戲曲藝術最發達、也最具審美意味的就是「行當」的程式豐富性，因此，消解了「行當」也就消解了中國戲曲藝術極爲成熟豐富的「程式性」。這實際上是從根本上否定了中國戲曲藝術的獨特存在樣式。

從以上簡要的論述不難看出，梅蘭芳在不同的歷史時期對「京劇精神」，廣而言之，對中國戲曲藝術的美學精神的表述，或者只是替影響他的人在表述，或者是影響他的人在借他之口來表述。而這裏邊究竟有多少想法是梅蘭芳自己眞切意識到的，這眞是不能妄下斷語，或不加深入分析就能完全認定的。也就是說，我們對梅蘭芳留下的文獻是必須加以細緻斟別，而不能全盤視作就是梅蘭芳的獨立見解。嚴格說來，梅蘭芳從一開始就不眞正明白應該如何理解「京劇精神」，或戲曲藝術的美學精神[59]。他對《宇宙鋒》一生的琢磨、追求[60]，由最初受到馮

宋儒的書，名曰《經傳議論》。連他這樣的「中國通」都視曲詞爲畏途，其他的人對戲曲曲詞的理解就更顯隔膜。參見上引書頁85、98。當然，特定歷史時代的梅蘭芳及其圍繞著他的文人學士們對此也是模糊不清的。

59 民國二十一年（1932），梅蘭芳舉家搬到上海，中斷了與齊如山的合作，齊如山爲此很擔憂。他對梅蘭芳說，您上海的一般舊朋友「雖然都極愛護您，且也喜歡舊戲，可是對於舊戲可以說是不懂，不但他們不懂，連您也不能算懂。」見齊如山：《齊如山回憶錄》，頁151。

60 1953年，中央文化部決定拍攝彩色影片《梅蘭芳舞臺藝術》。梅蘭芳極爲重視，先後五次修改了拍片方案，直到1955年2月才最後定稿，正式開拍。這是梅蘭芳自己選定的他認爲他一生中最重要的五個代表劇碼：《宇宙鋒》（〈修本〉、〈金殿〉）、《斷橋》、《霸

臺灣博碩士論文 國家圖書館 學術期刊資料庫

幼偉「稱道」的影響，到他自覺地以此劇作爲他「改革的對象」，並有意迎合斯坦尼體系而在1935年選擇此劇在蘇聯上演，這一切都說明，梅蘭芳的戲曲美學觀是混雜的，並不清晰的。「以梅蘭芳爲代表的京劇精神」實際上是一個特定歷史時代戲曲美學思想泛西方化、泛斯坦尼化的產物。對這種從根本上被扭曲的「京劇精神」，學界必須加以徹底地清理和反思。

王別姬》、《洛神》、《貴妃醉酒》。由此也可見出他對《宇宙鋒》的偏愛。

臺灣大學學術期刊資料庫

梅蘭芳的「表情」與「京劇精神」

鄒元江

梅蘭芳並不是「京劇精神」的最高體現者，梅蘭芳也不是中國古典戲曲審美形態的終結者。梅蘭芳的戲曲美學觀是混雜的。「以梅蘭芳爲代表的京劇精神」實際上是一個特定歷史時代戲曲美學思想泛西方化、泛斯坦尼化的產物。「摹仿」是西方戲劇藝術「扮演」的核心。中國戲曲藝術則是以「表現」作爲「表演」的核心。同是「演」，「扮演」就是「進入角色」，「表演」則是與角色相區分。與角色相區分的根源在於中國戲曲演員的「表演」不是「表演角色」，而是「表演行當」。「表演行當」就使演員與角色之間具有了「行當」這個中介的「間離性」。正因爲具有了這種「間離性」，才存在中國戲曲藝術「敍述者」、「表演者」和「評論者」集於演員一身的三重表現性，而西方戲劇藝術卻只有一重表現性：演員與角色同一。這是中國戲曲藝術與西方戲劇藝術的根本差異！

關鍵字：梅蘭芳　表情　京劇精神

臺灣大學學術期刊資料庫

Mei Lanfang's "Expression" and "the Heart of Beijing Opera"

ZOU Yuanjiang

Mei Lanfang is neither the uppermost incarnation of "the heart of Beijing opera," nor the ultimate aesthetic model in Chinese classical drama, for his aesthetic conception of drama is eclectic. Taking Mei as the spokesman of the heart of Beijing opera in fact is the outcome of an over-emphasis on Western and Stanislavski's theories in a specific period. "Impersonation" plays a key part of the performance in Western theater, while in traditional Chinese opera "representation" is the core of acting. The subtle difference between impersonation and representation rests on whether the performer gets into the character. Chinese opera performer tends not to act the character, but the categorized role, which functions as a medium to distinguish the performer from the character. The very alienated nature of Chinese opera makes the performer a narrator, an actor, and a commentator as three in one. This is the most fundamental difference between Western and Chinese classical dramas.

Keywords: Mei Lanfang　expression　the heart of Beijing opera

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王長發、劉華著：《梅蘭芳年譜》，收入《梅蘭芳全集》第4卷，石家莊：河北教育出版社，2001年，《附錄》。

田漢：〈中國舊戲與梅蘭芳再批判——梅蘭芳赴俄演劇問題的考察之一〉，《中華日報》1934年10月21日，收入田漢：《田漢文集》第14卷，北京：中國戲劇出版社，1987年。

____：〈蘇聯爲什麼邀梅蘭芳去演戲——梅蘭芳赴俄演劇問題的考察之二〉，《中華日報》1934年10、11月，收入《田漢文集》第14卷。

李漁：《閒情偶寄》，收入《中國古典戲曲論著集成》第7冊，北京：中國戲劇出版社，1982年。

沈達人：《戲曲意象論》，北京：文化藝術出版社，1995年。

亞里斯多德撰，陳中梅譯：《詩學》，北京：商務印書館，1999年。

拉爾斯．克萊貝爾格整理，李小蒸譯：〈藝術的強大動力〉（1935年蘇聯藝術家討論梅蘭芳藝術記錄），《中華戲曲》第14輯，太原：山西古籍出版社，1993年。

徐大椿：《樂府傳聲》，收入《中國古典戲曲論著集成》第7冊。

徐城北：《梅蘭芳與二十世紀》，北京：中國社會科學出版社，2000年。

徐蘭沅：〈略談梅蘭芳的聲腔藝術〉，轉引自王長發、劉華著：《梅蘭芳年譜》，《梅蘭芳全集》第4卷，《附錄》。

_____：《徐蘭沅操琴生活》，北京：中國戲劇出版社，1998年。

崔國良、崔紅編：《張彭春論教育與戲劇藝術》，天津：南開大學出版社，2003年。

張沛（魯迅）：〈略論梅蘭芳及其他〉（上）、（下），收入魯迅：《花邊文學》，北京：人民文學出版社，1973年。

張隆溪、溫儒敏編選：《比較文學論文集》，北京：北京大學出版社，1984年。

梅蘭芳述，許姬傳等記：《舞臺生活四十年》，收入梅紹武編：《梅蘭芳全集》第1卷。

_____：〈關於表演藝術的講話〉，收入梅紹武編：《梅蘭芳全集》第3卷。

_____：〈回憶斯坦尼斯拉夫斯基和聶米洛維奇·丹欽科〉，收入梅紹武等編：《梅蘭芳全集》第3卷。

_____：〈談談我從藝的道路〉，收入中國人民政治協商會北京市委員會文史資料研究委員會編：《文史資料選編》第27輯，北京：北京出版社，1986年。

_____：〈梅蘭芳遊俄記〉，收入中國人民政治協商會北京市委員會文史資料研究委員會編：《文史資料選編》第27輯。

_____：〈斯坦尼斯拉夫斯基等論京劇和梅蘭芳表演藝術〉，收入中國梅蘭芳研究協會等編：《梅蘭芳藝術評論集》，北京：中國戲劇出版社，1990年。

_____：《我的電影生活》，收入梅紹武等編：《梅蘭芳全集》第4卷。

斯坦尼斯拉夫斯基：〈體驗藝術〉，收入鄭雪來等譯：《斯坦尼斯拉夫斯基論文講演談話書信集》，北京：中國電影出版社，1981年。

臺灣大學學術期刊資料庫

_____：〈我的藝術生活〉，收入史敏徒譯，鄭雪來校：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第1卷，北京：中國電影出版社，1979年。

斯達克．揚著，梅紹武譯：〈梅蘭芳〉，《戲曲研究》第11輯，北京：中國戲劇出版社，1984年。

焦菊隱：《焦菊隱戲劇論文集》，上海：上海文藝出版社，1979年。

黃佐臨：〈梅蘭芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布萊希特戲劇觀比較〉，收入張隆溪、溫儒敏編選：《比較文學論文集》。

鄒元江：〈對「戲曲導演制」存在根據的質疑〉，《戲劇》2005年第1期，頁18-28。

_____：〈對偏離歷史及其相關問題的反思〉，《外國文學研究》2003年第2期，頁36-43。

_____：〈難以走出的西方戲劇美學強勢話語語境〉，《戲劇》2006年第2期，頁5-14。

齊如山：《齊如山回憶錄》，北京：中國戲劇出版社，1998年。

_____口述，齊香整理：《梅蘭芳游美記》，瀋陽：遼寧教育出版社，2005年。

錢穆：《中國文學講演集》，成都：巴蜀書社，1987年。

羅蘭．施梅芬尼著，王翀譯：〈阿拉伯之夜〉，《戲劇》2005年第4期，頁114-142。

臺灣大學學術期刊資料庫