



The Impact of Mei Lanfang's Performing Art on the Course of Modern World Drama

Zou Yuanjiang

Abstract: Changes gradually took place in European drama after Mei Lanfang's visit to the United States in 1930, especially his visit and performance at the invitation of colleagues in the Soviet Union for the purpose of studying eastern drama in 1935. Although around his visit to the Soviet Union, western dramatists such as Gordon Craig, Meierkhold and Antonin Artaud had, to various degrees, probed how the drama acting can get rid of and surpass naturalism or realism, Mei Lanfang provided western dramatists with rare and fresh inspirations with his acting aesthetics, which was a far cry from its western counterparts, which were marked with proceduralized, patchwork-like, completely "posturing." Of a particular note, for Meierkhold and Bertolt Brecht, Mei Lanfang's performing concept directly pushed them to restructure and establish their theories of "organic modelling technique" and "alienation effect." As for western dramatist Jerzy Grotowski and those after him such as Peter Brook, Eugenio Barba and Hans Richter, they started a trend of referring to the East and learning the body performing art from Chinese operas, and this trend has continued to this day. The fact that western dramatists unceasingly worked on how to draw the essence of the Chinese opera performing art so as to create new acting theories that could save Western drama is, directly and indirectly, in thinking and in stage reference, related to the aesthetic spirit of the Chinese opera Mei Lanfang conveyed on stage in the Soviet Union to the most outstanding dramatists at that time. The long-term impact of Mei Lanfang's performing art on the course of modern world drama is displayed in three aspects. First, it prompted western dramatists to free themselves from naturalism and purely imitation and to detest the idea of "photographic imitation of reality" on the western drama stage. Second, it led western dramatists back to dig into the artistic representation of performers' "bodies." The Chinese opera art built the well-adapted and perfect acting ability of the performers' bodies, and this was exactly the qualities of ideal "theatric artists" pursued by western dramatists. Third, it inspired western dramatists to carry out intensive training on performers' "pre-expressivity" ability. And the "technique" of eastern drama actors produces an aesthetic effect of marvelous "extravagant balance" fascinated by western dramatists.

Keywords: Mei Lanfang, performing art, world drama, impact

Author: Zou Yuanjiang obtained his master's and Ph.D. in philosophy from Wuhan University in 1994 and 2000, respectively. He is currently a professor (T2) and doctoral supervisor of School of Philosophy of Wuhan University and president of Hubei Society for Aesthetics. He mainly focuses on Chinese aesthetics and drama aesthetics studies with such representative works as *A New Theory of Tang Xianzu*, *The Study of Chinese and Western Drama Aesthetical Alienation Thinking*, *On Image and Non-objectification* and *The Study of Mei Lanfang's Performing Aesthetics System*.



梅蘭芳表演藝術對當代世界戲劇進程的影響

鄒元江



[摘要]自從1930年梅蘭芳訪問美國，尤其是1935年蘇聯帶有研究東方戲劇的目的邀請梅蘭芳訪蘇演出開始，歐洲戲劇便悄然發生了變化。雖然在梅蘭芳訪問蘇聯前後，西方的戲劇家如戈登·克雷、梅耶荷德、阿爾托等對戲劇的表演方式如何擺脫、超越自然主義或現實主義在不同的程度上都有過一些探索，但梅蘭芳迥異於西方戲劇那種程序元素字母拼湊般完全“姿勢化”的表演美學，為西方戲劇家提供了難得的新鮮有力的參照和啟發；尤其對梅耶荷德、布萊希特而言，梅蘭芳的表演理念直接推動了他們重構和確立自己的“有機造形術”“陌生化效果”理論。而對格洛托夫斯基及之後的布魯克、巴爾巴、李希特等西方戲劇家而言，更是形成了一股綿延至今的持續向“東”看，向

中國戲曲藝術身體表演美學學習借鑒的熱流。西方戲劇家不斷探索如何吸取中國戲曲表演藝術的精髓來創建能拯救西方戲劇的新的表演理論，這其中直接間接的思想根源和舞臺參照，都與梅蘭芳當年在蘇聯舞臺上面對當時歐洲最傑出的戲劇家所傳遞出的中國戲曲藝術的審美精神有着千絲萬縷的聯繫。梅蘭芳的表演藝術對當代世界戲劇進程的潛在影響主要體現在三個方面：其一，它促使了西方戲劇家開始告別單純模仿的自然主義，對西方戲劇舞臺上“講究和真的一般無二，就像照相那樣呆板”的狀態開始深惡痛絕。其二，引導了西方戲劇家重新開掘戲劇演員“身體”的藝術表現性。中國戲曲藝術塑造適應性極強的完美無缺演員身體的表現性能力，正是西方戲劇家所追尋理想的“劇場藝術家”。其三，啟發了西方戲劇家對演員“前表現性/前表演”能力的強化訓練。東方戲劇演員“表演前”的“工藝方式”所創造的令人驚異的“奢華平衡”的審美效果，是西方戲劇家所神往的。

[關鍵詞] 梅蘭芳 表演藝術 世界戲劇 影響

[作者簡介] 鄒元江，1994年、2000年在武漢大學分別獲得哲學碩士和博士學位，現為武漢大學哲學學院二級教授、博士生導師，曾長期兼任武漢大學藝術學系教授、博士生導師，兼任湖北省美學學會會長；主要從事中國美學、戲劇美學研究，代表性著作有《湯顯祖新論》《中西戲劇審美陌生化思維研究》《論意象與非對象化》《梅蘭芳表演美學體系研究》等。

自梅蘭芳1930年訪問美國，尤其是1935年訪問蘇聯後，歐洲戲劇界悄然發生了變化，以梅蘭芳為代表的中國戲曲藝術潛在影響了當代世界戲劇歷史的發展進程。關於這一點，蘇聯著名劇作家特列傑亞考夫（С. М. Третьяков, 1892—1937）在蘇聯《文學報》上所載的長文中已有預判：“梅氏不僅為近代中國戲劇之寶，且宜為中國整個戲劇藝術史之驕子。梅氏雋巧嫵媚之表演、各種各式之裝扮，以及其令中國舞臺震耳欲聾、燦爛奪目之效果，加以柔化之作用，同為造其盛名之原因。同時，彼能以低微之音節，插入彩裝，以令心理灌入表演態之中，實亦其主要之成就也。梅氏表演能令人重都（睹）辛亥革命時境物，而其偉大與重要乃在其能令中國戲劇成為世界的現象也。夫以梅氏之身，能使中國戲劇打破國界，深入歐美觀眾心目，實為歷史上空前之舉。同時，外人觀之，絕不類難於領略之外國戲，卻為偉大藝術之表演！”^①從那時開始，一股持續向“東”看、向中國戲曲藝術身體表演美學學習借鑒的熱流一直綿延至今，西方戲劇家不斷探索如何吸取中國戲曲表演藝術的精髓來創建拯救西方戲劇的新的表演理論。這其中，無論是蘇聯梅耶荷德（В. Э. Мейерхольд, 1874—1940）的“有機造型術”，德國布萊希特（B. Brecht, 1898—1956）的“間離效果”說，波蘭格洛托夫斯基（J. Grotowski, 1933—1999）在1976—1982年間探索的“溯源戲劇”（Theatre of Sources），還是丹麥籍意大利巴爾巴（Eugenio Barba）的“前表現性/前表演”（pre-expressivity），德國李希特（Erika F. Licht）的“行為表演”等等，他們對西方傳統戲劇觀念的批判和背離，尤其對第二次世界大戰後西方話劇身體表演的極度弱化的不滿，其直接間接的思想根源和舞臺參照，都與梅蘭芳當年在蘇聯舞臺上面對歐洲最傑出的戲劇家所傳遞出的中國戲曲藝術的審美精神有着千絲萬縷的聯繫。

一 告別單純模仿的自然主義

早在18世紀，美學家、劇作家席勒（J. C. F. v. Schiller, 1759—1805）就曾對西方戲劇藝術的自然主義傾向提出過改革的主張。他說：“擯除單純模仿自然的拙劣手法，給藝術以空氣和陽光。而要達到這一點，我認為，有一條最便捷的途徑，就是採取象徵性手段，它將在所有那些屬於詩人的純藝術的範圍，即在所有那些無法具體展示而祇應令人意會的地方代替具體實物。現在，我還不能從文學理論上詳盡地說明‘象徵性’這個概念，但我覺得，這個問題很值得探討。一旦這一手段得到應用，其結果必然是：文學得以淨化，其範圍更小，因而其思想也更縝密，藝術感染力更強烈。”對此，20世紀30年代曾任教於北京大學的德國學者洪豪岑教授評價說：“讀着這段文字，我們一方面自慚我們的歐洲戲劇距離這兒所表達的理想是何等遙遠，而且越來越遠；另一方面我們卻發現，這種理想正是中國戲劇孜孜以求並且已經達到了的。在中國戲劇中，凡是無助於藝術形象塑造的東西統統被擯除在外，最多僅僅加以暗示；一切都遠離現實，卻又更加接近真實。”^②

席勒雖然早就提出了破除單純模仿的自然主義的主張，但祇是到了20世紀20—30年代，西方學術界和演藝界纔真正將改革的大旗插在歐洲戲劇的舞臺上。這其中，梅耶荷德是最激進的改革者。

1898年，梅耶荷德加入斯坦尼斯拉夫斯基（К. С. Станиславский, 1863—1938）、丹欽科（В. И. Н. Данченко, 1858—1943）創立的莫斯科藝術劇院，最初也是一名傾向於自然主義的現實主義演員，直到1902年他與導師斯坦尼分道揚鑣。之所以要與恩師決裂，是因為梅耶荷德強烈地意識到，“現實主義祇利用了演員的聲音和面部表情，而不是利用他的整個身體，以及身體的所有姿態、手勢及動作”。由此，他開始強調演員形體表演的“塑性”，並在之後的導演實踐中不斷向每一種為人所知的戲劇源泉加以借鑒，直到20世紀20年代初他創立表演“生物力學”（又譯“有機造

① “蘇聯作家論梅劇”，《申報》1935-03-19。

② [德]顧彬：《關於“異”的研究》（北京：北京大學出版社，1997），第149—150頁。

形術”)理論。他說：“祇要演員的任務還是要實現一個特定的目的，那他的表現手段就一定得經濟，以確保動作的精確，而動作的精確則有利於有可能儘快實現這一目的。”爲此，梅耶荷德要求演員每天進行“動態的”動作訓練，其目的就是讓演員學會最大限度地控制自己的身體像體操運動員或雜技演員那樣具有動作的精確性和快速性。^①

顯然，這種強化演員動作精確表現性的表演理念，與斯坦尼斯拉夫斯基建立在巴甫洛夫(И. П. Павлов, 1849—1936)條件反射生理自然主義基礎上的體驗論是背道而馳的。梅耶荷德尖銳地指出：“俄國戲劇受德、法、英各國的影響。在這些國家裏，戲劇藝術已日趨退化，走到自然主義路上，他們對舞臺上的一切，講究和真的一般無二，就像照相那樣呆板。俄國學他們的樣子，舞臺上沒有生氣，這是保守，不是前進。現在蘇聯青年戲劇家，也包括我在內，就反對這種自然主義的表現方法，開始研究打破沒落的舊框框。我們發現，英國、西班牙、中國在16世紀的戲劇藝術有許多特色。我開始從書本上研究中國戲劇的表現方法，最近看了日本歌舞伎的舊劇，感覺它是從中國戲劇化出來的。”但是，從書本上並沒有使梅耶荷德明白中國戲曲“唱、念、做、打”具身性表演的真正精髓，祇是在他親眼目睹了梅蘭芳在莫斯科的表演纔意識到，這種獨特的表演，纔是他理想中的“有機造形術”。他說道：

過去我們侈談舞臺上臉部表情的文化，眼睛、嘴的動作的文化。近來又大談動作的文化，話語與動作協調的文化。然而我們忘記了一樣重要的東西，梅蘭芳博士提醒我們的東西——這就是手。在我國舞臺上有許多女演員，可是我從來沒看見過哪位女演員能夠如此美妙地表達梅蘭芳博士所表達出來的女性特徵。同志們，可以坦率地說，看過他的演出後，再到我們的劇院去走一趟，你們就會說：難道不能把所有的人的手都砍掉嗎，因爲它們完全是無用的。^②

不僅如此，這種東方的身體表演法則貫穿於整個表演的各個方面，令梅耶荷德驚羨不已！梅蘭芳回憶說：

梅耶荷德看了我演出的《打漁殺家》後，興奮地對我說：“父女二人，兩支船槳，在毫無佈景的臺毯上，表現江上的風景。觀眾從想象中，覺得他們在大江中的生活是有詩意的，而且是有真實感的。你們的手法高明，對我有很大啓發。”

梅蘭芳還回憶道：

有一天，梅耶荷德約我到一個劇場看戲，那天演的也是水上的故事。有一幕，用一張大的白布，忽然從布裏鑽出幾個人，原來這張相當於舞臺面積的布上有幾個窟窿，人從窟窿裏鑽出來。梅耶荷德對我說：“這就是我們表現水的方法，與你們對照着看，顯得那麼幼稚而愚蠢。”^③

由此可以看出，梅耶荷德對西方戲劇的自然主義深惡痛絕，而對梅蘭芳所代表的中國戲曲藝術的審美精神極其神往。馬彥祥回憶說：“梅先生訪蘇的第二年(1936年)，我到蘇聯，梅耶荷德請我看他新排的戲，戲單上寫着，‘獻給梅蘭芳’。他說：‘我看了梅先生的戲後，覺得中國戲的動作是弧綫型的，現在我運用在這個戲裏。’”^④應當說，梅耶荷德是西方現代最早告別單純模仿的自然主義，虔誠學習中國戲曲非對象性意象表現審美理念的導演藝術家。

二 開掘“身體”的藝術表現性

這裏所說的“身體”，是指作爲舞臺表演媒介的演員的軀體。注重童子功訓練的中國戲曲演

① [英]J. L. 斯泰恩 編：《現代戲劇理論與實踐》(北京：中國戲劇出版社，2002)，劉國彬等譯，第3冊，第606、613頁。

② 陳世雄：“梅蘭芳1935年訪蘇檔案考”，《戲劇藝術》2(2015)：37。

③④ 許姬傳：“梅蘭芳表演體系的形成與影響——綴玉軒諸老和梅蘭芳”，許姬傳、許源來《憶藝術大師梅蘭芳》(北京：中國戲劇出版社，1986)，第43頁、第44頁。

員的“身體性”（區別於西方話劇演員作為肉身的“軀體”），具有張彭春向蘇聯藝術家詳細闡述的可以提供給西方現代戲劇作實驗的“完全姿勢化”的審美特性。他說：

中國戲劇的一切動作和音樂等，完全是姿勢化。所謂姿勢化，就是一切的動作和音樂等都有固定的方式。例如，動作有動作的方式，音樂有音樂的方式。這種種的方式，可作為藝術上的字母將各種不同的字母拼湊一起，就可成為一齣戲。所以，整個的中國戲，完全是姿勢化的，這就如同中國的繪畫一般。比方畫一幅山水，它自有另外一種方式。你說它不像真，卻也雲煙丘壑，使人一目瞭然。若是細細地分析起來，其中每一棵樹木或是每一塊山石，都與普通的真樹真石不同。中國戲劇的特點也就在此，種種舞臺上的動作及音樂都是有一定的程式的，能夠如此纔可以得到正確的技術。中國戲劇雖有這種藝術上的字母，但是中國戲劇的演員們都不被這種字母所束縛，他依舊可以發揮他在藝術上的天才與創造。由這次梅君的表演中，諸君必可看出這一點。^①

所謂中國戲劇是完全“姿勢化”的，也即中國戲劇從演員的童子功訓練開始就不間斷地開掘戲曲演員具有“身體性”的審美表現性。雖然人們現在尚無法確認蘇聯著名芭蕾舞藝術家烏蘭諾娃（Г. С. Уланова，1910—1998）是否參加了當年的這個座談會（從張彭春的“紀要”本看，當時的確有一位蘇聯的著名舞蹈家參加了座談會並且發了言），但若干年後，烏蘭諾娃也以張彭春的字母相拼的比喻來說明程式與表演的關係，似乎也可見出這種潛移默化的影響。烏蘭諾娃說：“一個一個字母本來是沒有什麼含義的，但拼起來可以有說不盡的語言。芭蕾的一手一式舞姿也是拼起來可以表現千千萬萬的內容。”梅蘭芳說，烏蘭諾娃這番話“一語道破了舞蹈的原則，實際上全世界的舞蹈都逃不出這個道理，祇看演員如何運用和組織這些字母”。^②作為純粹藝術的芭蕾舞頂尖藝術家，烏蘭諾娃能夠敏銳領悟同樣作為純粹藝術的戲曲藝術唱念做打（舞）身體姿勢的拼湊特性，並由此來思考芭蕾舞一手一式身體的拼湊特性也就不奇怪了。

可對於西方學界和話劇界而言，却一直對戲劇演員“身體”的蘊涵困惑不解。究竟什麼是舞臺上演員物質性的“身體”（Körperlichkeit）呢？德國學者普萊斯奈爾（Helmuth Plessner）將其稱之為“自身存在的物質”。^③在他看來，演員的這個身體具有一種矛盾性，即演員外在的軀體（他的軀體在世界上的存在）與（用這個軀體）塑造一個人物之間的矛盾性。要用這個軀體塑造人物，也就是要將外在的這個軀體加以控制，並把軀體作為塑造的工具，這就是所謂人對自己進行“自我枯萎”。

正是因為看到了演員“身體”的這種矛盾性，英國戲劇家戈登·克雷（E. G. Craig，1872—1966）提出了應當將演員從劇院中驅逐出去，並用超級木偶來代替演員的根本理由，即表演所需要的物質材料（演員的身軀），是不能任意加工和監控的：

人的天性完全傾向於自由，因此，人用他自己證明：作為“物質”，他對於戲劇是沒有用的。在今日的劇場，人的身體當作“物質”來使用，就使劇場裏所看到的一切具有意外性和偶然性。……就像我們已經說過的那樣，藝術不能容忍偶然性和意外性。因此演員所能奉獻的並不是藝術作品。^④

這段話出自戈登·克雷1907年3月寫於佛羅倫薩的《演員與超級傀儡》一文：

① 這是張彭春1935年5月初帶領梅劇團回國，向外交部彙報時，將他記錄的梅蘭芳劇團離開蘇聯的頭一天，即4月14日下午5時應梅蘭芳邀請參加座談會的蘇聯專家的發言“紀要”出示給記者後，記者以《梅劇團載譽歸來》為題刊登在了1935年5月6日的《時事新報》上。這個“紀要”本比克雷貝爾格（也譯為“克萊貝爾格”）的“意譯”本《斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、愛森斯坦等1935年在莫斯科討論會上的發言》〔也譯為《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》（太原：山西古籍出版社，1993，第14輯））要準確得多，尤其是張彭春自己闡述中國戲劇的三要點更到位。

② 梅蘭芳：“濃郁芬芳的友誼之花——蘇聯國家大劇院芭蕾舞團訪華演出誌盛”，《文匯報》1959-10-16。

③ [德]H·普萊斯奈爾：《論演員人類學》（法蘭克福，1982），第407頁。

④ [德]艾利卡·費舍爾·李希特：《行為表演美學——關於演出的理論》（上海：華東師範大學出版社，2012），余匡復譯，第110頁。

人的整個天性傾向自由，因而他以自身作證：作為劇場的一種材料，他是無用的。在現代劇場內，由於把男人和女人們的身體作為他們的材料來運用，事實證明，這帶有一種偶然的性質。……我們已經說過了，藝術不能容忍任何偶然的東西。所以說，演員所給予我們的東西不是藝術品，而是一系列偶然的自我表白。^①

所謂“偶然性”或“意外性”，即“演員的形體動作，他的面部表情，他的嗓音，所有這一切都受他感情起伏的支配”，感情控制了他，他是唯感情之命是從。“一旦理智變成了感情的奴隸，那麼，偶然的東西必然會接連不斷地出現。”^②所謂“自我表白”，即演員不受控制地憑感情出風頭來表現自我。而戈登·克雷之所以要用“超級傀儡”來替代受情感控制的演員，就是因為傀儡是“沒有自我表現的人”^③。尋求沒有自我表現的超級傀儡，這就自然導致一種新的表演技巧，即“演員必須停止表現他自己，並開始去表現那些別的東西；他決不能再去模仿，他必須得用象徵去暗示。這樣，他的表演就會變成沒有個人色彩的了，他將拋棄他的‘自我表現’，他運用的他的身體和嗓音仿佛它們祇是一些材料，而不是他本人的組成部分了。為此目的，必須得創造出一種建立在創造性的想象力基礎上的象徵性的表演風格。”^④

那麼，如何創造出這種不受情感支配的新的表演技巧呢？戈登·克雷沒有作出清晰的回答。雖然戈登·克雷認為“藝術祇能靠精心設計而產生。所以，為創造任何藝術品，顯然我們祇能用那些我們能夠精確計算的材料來工作”，但他又同時指出“人可不是這種材料”。^⑤他這裏所說的“人”，是特指寫實主義的演員。顯然，如何使這些受感情支配的演員能控制自己的感情並可以精確地表現，戈登·克雷並沒有尋找到一種更有效的方式。當然，讓演員戴上假面具“到舞臺上去重建表情”^⑥，也即用面具遮掩住在戈登·克雷看來並沒有多少價值的面部表情，使演員在失去了個人特徵的前提下逼迫他去注意他身體的各種動作的表情手段，因而能夠學會控制自己的身體，使之成為適應性極強的表演材料，這也不失為一種策略，但僅僅是借助於外在的面具本身又如何讓演員達到對自己身體的有效控制，並使之能極為準確冷靜地創造出藝術品呢？這就是真正的問題癥結所在。

毫無疑問，中國戲曲藝術塑造適應性極強的完美無缺演員身體的表現性能力，正是戈登·克雷所追尋的理想“劇場藝術家”。中國戲曲藝術從來不會將演員的自然身體（軀體）直接就作為劇場表演的一種材料來運用。恰恰相反，戲曲藝術的表現性是處處建立在極其繁難艱奧的童子功基礎之上的。而無論是六年、八年還是十年坐科所要達到的最終目的，就是使未來的戲曲演員能夠極其有效地控制自己的身體，並能夠精確冷靜地透過身體所顯現出的有意味的形式，以營構出場上的審美意象。焦菊隱（1905—1975）說，戲曲中的“中國舞蹈藝術的動作與一般舞姿很不相同……要求演員的身體有長期的訓練。演員要能隨意指揮自己的身體，要它怎麼動作就怎麼動作，準確之極”^⑦。而對中國戲曲演員來說，這個被極為複雜化的行當唱、念、做、打（舞），手、眼、身、法、步的程式訓練精細加工鍛造出來的“身體性”，就是一個整全身心通感聯覺的有極強適應性和表現性的“材料”系統，它可以隨時通過完美訓練過的聲腔、身段、念白、做派等來美輪美奐地使“藝術”自身緣發構成、完形顯現。

其實，越是純粹的藝術樣式，越具有這種審美特徵。1935年，梅蘭芳在莫斯科就曾看過烏蘭諾娃的《天鵝湖》等舞劇，極為欣賞，說她的“表演技術裏充滿了思想感情，沒有一手一式是虛設的”^⑧。之所以會如此，就像烏蘭諾娃所說的：“我開始舞蹈生涯之初，技術佔了我的主要注意力，佔了我絕大部分的時間和精力，但是這種鍛煉絕不是朝着雜技的方向發展，而是要提高

①②④⑤⑥ [英]戈登·克雷：《論劇場藝術》（北京：文化藝術出版社，1986），李醒譯，第154—155、154—155、298、154、148頁。

③ [英]戈登·克雷：《論劇場藝術》，第297頁，這是戈登·克雷曾給“傀儡”所下的定義。

⑦ 《焦菊隱文集（1）》（北京：文化藝術出版社，2005），第161頁。

⑧ 梅蘭芳：“濃郁芬芳的友誼之花——蘇聯國家大劇院芭蕾舞團訪華演出誌盛”，《文匯報》1959-10-16。

技術，掌握更多的舞臺動作，從動作的連續性和自然的銜接，好像流水一般的轉變；具備了這樣的能力，纔能表現出偉大的感情來，舞蹈纔會是概括化並富有詩意的”^①。這就像昆曲大家喬蕙蘭、陳德霖等人那樣，從幼年開始以扎實的童子功學會了一齣齣戲後，就能一生都保持步位、聲腔、念白、做派等的“非常準確，一點都不會走樣”^②。祇有這樣，纔能保證既表現出偉大的感情，又是充分形而上的和富有詩意的。

而所謂“非常準確，一點都不會走樣”，正是戈登·克雷所追求的以“超級傀儡”為媒介“精心設計而產生”的藝術。戈登·克雷所夢想的“超級傀儡”，其實就是“一種完美無缺的演員的典範——有適應能力並且不以自我為中心的、順從的而又富有表現力的演員”^③。這裏除了“順從的”語義表示演員對導演的擺佈言聽計從不足為訓外，戈登·克雷所夢想的“超級傀儡”的主要內涵是很接近戲曲演員的表演特性的。所謂“完美無缺的演員的典範”，在戈登·克雷看來，就是具有很好的身體動作節奏的韻律。他在寫於1905年的《劇場藝術》第一對話中說：“劇場藝術既不是表演，也不是劇本；既不是佈景，也不是舞蹈，但它卻包括了構成這些東西的全部因素：動作——是表演的靈魂；臺詞——是劇本的軀幹；綫條和色彩——是佈景的心臟；節奏——是舞蹈的精髓。”在動作、臺詞、綫條、色彩、節奏這些元素中，他認為“動作是最有價值的部分……劇場藝術來源於動作—運動—舞蹈”^④。對“超級傀儡”所應具有的極富表現力和絕對完善的舞蹈動作能力的渴求，戈登·克雷甚至一度曾想借用體操運動員和舞蹈演員參與他所導演的戲劇表演，甚至還想到過啓用雜技演員或模特兒。^⑤他深信“第一位劇作家是舞蹈之子，這就是說，他是劇場之子，而不是詩人之子”^⑥。關於這一點，他從他的戀人鄧肯(I. Duncan, 1878—1927)的舞蹈中得到了極大的啓示。

1904年12月，戈登·克雷在柏林觀看了現代舞蹈家鄧肯自由奔放的現代舞蹈，即刻就瘋狂地愛上了這位舞蹈精靈。這一對情侶都相信，戲劇的實質在於身體的極有節奏韻律的動作。這一點，戈登·克雷從鄧肯在空曠的舞臺上隨着格魯克(C. W. Gluck, 1714—1787)、貝多芬(L. Beethoven, 1770—1827)、蕭邦(F.F.Chopin, 1810—1849)的樂曲作出極富靈感的即興表演所得出的一個明確的判斷就可見出：現代戲劇在退化，標誌就在於“劇場裏缺少藝術家——即劇場藝術家”^⑦。所謂“劇場藝術家”，就是“富有表現力的演員”——能適應各種內涵呈現的“完美無缺的演員的典範”。但顯然，這種“完美無缺的演員的典範”，戈登·克雷以及當時整個歐洲最傑出的戲劇家祇是在1935年的莫斯科纔從梅蘭芳的表演中直觀領悟到。

1935年3月，戈登·克雷應蘇聯政府的邀請到莫斯科作了為期五週的訪問，受到了梅耶荷德、泰伊洛夫等人的熱忱歡迎。在此期間，他除了再次會見老朋友斯坦尼斯拉夫斯基、丹欽科，結識了著名導演扎瓦茨基、木偶戲專家奧布拉茲卓夫、電影導演愛森斯坦以及德國戲劇家皮斯卡托、布萊希特等人外，最重要的收穫就是與梅蘭芳“作數度之晤談”。^⑧可惜時至今日，人們還並不知道這位在20世紀初以對“完美無缺的演員的典範”的孜孜以求而影響了崇拜他、追隨他的葉芝(愛爾蘭劇作家)、萊因哈特(德國導演)、亞庇(瑞士舞臺美術家)、計儒韋、普朗松、柯普、巴霍(法國導演、舞美設計師)、梅耶荷德、安年科夫、泰伊洛夫、瓦赫坦戈夫(俄國導演)、愛森斯坦、海維西(匈牙利戲劇家)等人的戲劇家，當年究竟是如何評價最接近他的

① 梅蘭芳：“和烏蘭諾娃的會面”，《人民日報》1957-12-25。

② 《梅蘭芳全集(壹)》(石家莊：河北教育出版社，2001)，第564頁

③④⑥⑦ [英]戈登·克雷：《論劇場藝術》，第327、2、4、7頁。

⑤ 戈登·克雷的手稿《超級傀儡——柏林(1905—1906)》，參見《戈登·克雷文集》，阿塞納藏書，巴黎。

⑧ 《時事新報》1935年5月19日《梅蘭芳離俄後之行蹤》文曰：“英國戲劇家戈登克雷氏，Gordan Crang適在莫斯科曾與梅氏作數度之晤談，皆係關於戲劇問題，戈氏為英國戲劇界之耆宿，年已八十，著作圖案佈景，素為歐西各國所奉為圭臬者，聞此次赴俄是為小劇院Moly Theatre導演一沙士比亞之戲云。”

戲劇理想的梅蘭芳的表演的。^①這位在西方戲劇界被譽為是象徵主義的“先知”“預言家”“嚮導”“大師”“革命家”“改革家”的傑出戲劇家，其實祇是提出了自己的劇場藝術的理想，但卻無法在他的時代找到能通向這個戲劇理想的路徑。

事實上，不僅是戈登·克雷找不到通向這個戲劇理想的路徑，就連口口聲聲說“戲劇是東方的”的阿爾托（A. Artaud, 1896—1948）試圖從東方戲劇中找到“身體劇場”的捷徑也是緣木求魚、南轅北轍的。越來越多的西方戲劇家將拯救西方僵化戲劇的希望寄託在他們想象中的“東方戲劇”身上。比如，阿爾托的追隨者、巴黎“太陽劇社”的穆努什金（Ariane Mnouchkine）就說，“戲劇特有的東西是從亞洲來的”，西方戲劇家“根本沒有創造任何真正的形式。在戲劇領域祇要談到‘形式’，必然是指亞洲戲劇，而我們尋找的一直就是形式。亞洲戲劇一直是我們的源泉”。^②但阿爾托及其追隨者通過學習東方戲劇對演員加以嚴苛的訓練，使演員的身體達到非常態化了，是否就與戲曲藝術演員的訓練有了相似性呢？答案是否定的。這表面的相似性，遮蔽不了本質的差異性。

阿爾托“殘酷戲劇”理念的形，與他1922年在馬賽海外殖民地博覽會上看到柬埔寨的舞蹈、1931年在巴黎海外殖民地博覽會上看到印尼巴厘劇團的演出密切相關：“東方儀式的那些誘使舞蹈演員處於恍惚、狂熱狀態的特色，使他着了迷。信息不是由言詞而是由動作和姿勢傳遞的，演員們運用一組象形詞彙：眼珠一轉，手指一伸，都能不可思議地引出它自己的一首樂曲、一篇‘詩歌’來，聲音、動作有節奏地交織在一起。”他當即就看出了這種表演與西方過於受言詞限制的現實主義戲劇的差異，意識到借助東方的神秘主義和非人格性的表演對演出進行再創造，將會使法國的戲劇恢復青春的活力。這就是他寫於1932—1933年、奠定了1938年出版的《戲劇及其重影》“殘酷戲劇”主要理念的兩篇“宣言”的重要機緣。^③

受到東方舞劇演員表演的啓發，阿爾托意識到，“沒有任何一塊肌肉的顫動，任何一個眼珠的轉動不是出於縝密的數字計算”^④。祇有這樣的程式化訓練，纔能夠在表演中“一切都在起作用，一切都趨於達到最佳效果”^⑤。但是，阿爾托所要達到的“最佳效果”，卻完全不同於柬埔寨、巴厘舞劇演員，或中國戲曲演員表演所能達到的審美效果，因為他對殘酷戲劇演員的訓練是基於“狂迷”的內心暴烈的體驗和非程式化的情緒表現。他說：“演員必須真正害怕，纔能使觀眾恐懼；演員必須受苦，纔能引導別人受苦。”^⑥這是再準確不過的對“殘酷戲劇”的解釋——演員祇有對自己隱秘的內心殘酷地加以面對，祇有激發出自己本能的恐懼、壓抑、慾望等等情感，纔能近乎歇斯底里通過身體傳達出連自己都驚懼陌異的情感符號（姿態）。顯然，這與柬埔寨、巴厘舞劇演員或中國戲曲演員表演所尋求的基於童子功的極其繁難艱奧的程式化訓練所達成的美輪美奐的精確表演是南轅北轍的，也與梅耶荷德“隨時準備好不必作情感上的醞釀就投入到一場戲的演出中……在奧賽羅顯然盛怒之下撲向苔絲德蒙娜時，他同時還要能夠完美無瑕地控制住自己的各種動作”^⑦的“有機造形術”相去甚遠。

英國哲學家維特根斯坦（L. J. J. Wittgenstein, 1889—1951）曾問：“什麼是害怕？‘害怕了’是什麼含義？假如我想用一個動作為它下定義——我就應該表演害怕。”^⑧顯然，這種注重心

① 拉爾斯·克萊堡整理的《論京劇和梅蘭芳表演藝術——在1935年莫斯科舉行的一次討論會上的發言》裏，有一段是戈登·克雷的發言〔《中華戲曲》（太原：山西人民出版社，1988），第7輯〕，但這個“記錄稿”後被證實是虛構的。

② [法]穆努什金：“戲劇是東方的”，《戲劇》2（2003）：16—19。

③ [英]J. L. 斯泰恩編：《現代戲劇理論與實踐》，第2冊，第385頁。1936年，阿爾托還到墨西哥印第安人部落生活了六個月，考察了他們玄奧的儀式和夏至祭日舞蹈，進一步思考了殘酷戲劇如何表演的問題。

④ [法]安托南·阿爾托：《殘酷戲劇——戲劇及其重影》（北京：中國戲劇出版社，2006），第50頁。

⑤⑥ 黎贊光：“形體·內心·總體——阿爾托的表演理論及其藝術實踐”，《電影藝術》10（1987）：50、47。

⑦ [英]J. L. 斯泰恩編：《現代戲劇理論與實踐》，第3冊，第614頁。

⑧ [英]維特根斯坦：《哲學研究》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，1992），湯潮、范光棟譯，第262頁。

理狀態的語言描述是有其限度的，但這種語言的模糊性完全可以通過身體的動作來加以意象明晰的呈現。祇不過，關於“害怕”這個詞的身體呈現也是有區分的。維特根斯坦意義上的“表演害怕”顯然就是用日常的動作來呈現“害怕”這個詞常人的一種共同的狀態，這與西方注重逼真的再現“害怕”的感覺狀態是一致的。但也有另一種呈現，即中國戲曲藝術的呈現。這種呈現是一種通過童子功嚴格訓練的程式身段動作而做出陌異於日常生活的動作呈現。也即這個“雖繁”的“身段”所“畫”出的“景”^①、顯現出的“思想”所內蘊的明晰（意）“象”，並非是與日常生活相對應的“景”“象”，而是將日常生活加以變形、抽象，使之更具有形上意味的“景”“象”。顯然，無論是阿爾托還是維特根斯坦，都不會明白“身段畫景”所蘊涵的東方戲曲表演美學的審美意味。

三 對“前表現性”能力的強化訓練

應當指出的是，1935年，布萊希特是在看了梅蘭芳的表演後突然領悟到，戲曲藝術的表演不是體驗式的表現，而是展示式的呈現的。即是說，梅蘭芳“當他登上舞臺出現在我們面前的時候，他創造的形象已經完成”。所謂“形象已經完成”，即是說劇中的情節綫索、人物命運已通過副末開場、自報家門等向觀眾合盤托出了，並無什麼懸念可言了，祇需看演員怎樣將已真相大白的故事梗概展示呈現出來罷了。也就是說，人物形象已經完全形式化、程式化了，人物的言行都被賦予了或歌或舞的形態，所謂“有聲必歌，無動不舞”，祇需將這已完成的動作作“純粹的表演”。^②要言之，體驗派的表演，人物形象在表演前是尚未完成的，它要求演員每天晚上都要激發出某種逼近所扮演角色的感情衝動和情緒，而祇有在這種被激發出來的感情衝動和情緒的表現過程中，人物形象纔能逐步顯露出來，及至最終塑造完成。而戲曲表演則是展示某種已經完成的形式動作，它並不服從情感的指令，而是服從“純粹的表演”的旨趣，將已經或歌或舞化的形式動作充分冷靜地呈現出來。因此，中國戲曲藝術是讓觀眾輕鬆感受形式美的展示呈現過程，即“怎樣做”；而體驗派戲劇則是讓觀眾在情節懸念中緊張感受人物形象的體驗表現過程，即“做什麼”。後者的關注焦點在情節故事（“真”的反映），前者的關注焦點則在形式意味（“美”的創造）。

既然是展示式的呈現，演員在舞臺上體驗式的與角色同步演繹劇情、劇情中的人物、人物性格的層層披露就不是那麼重要了，而為了使展示已經完成的複雜化的美輪美奐的程式組合、化合動作，更加嫺熟優美就成為最重要的追求。這就是梅蘭芳意義上的演員出場時“他創造的形象已經完成”的“前表現性/前表演”能力。西方戲劇家自梅蘭芳在蘇聯的舞臺上充分展示了他的“前表現性/前表演”能力之後，就一直着迷於這種神奇的表現力。例如，格洛托夫斯基的“溯源戲劇”就來自他的“東遊記”（*Journey to the East*）^③，即他所說的與東方“相遇”，也即“通過尋找普遍的身體技術，找出這些技術出現之前的那個源頭”——“詩就是歌，歌就是詛咒，動作就是舞蹈”的“二分之前的藝術”（pre-differentiation Art）^④。

1962年，格洛托夫斯基曾到中國做短暫訪問和學習。爾後撰文盛讚中國戲曲演員的精湛表演，甚至注意到京劇中“跟斗”的“柔軟”與西方戲劇表演所要求演員的“全面的柔軟”的差異問題。他對京劇演員的呼吸、發音、造型方法也很感興趣，認為此行對他正在嘗試的戲劇藝術的

① 昆曲身段審美表現性的核心就是《審音鑒古錄》所說的“身段雖繁，俱系畫景”〔洪惟助 主編：《昆曲辭典》（臺北：傳統藝術中心，2006），上冊，第639頁〕。

② [德]布萊希特：“戲劇小工具篇（§76）”，《外國現代劇作家論劇作》（北京：中國社會科學出版社，1982），張黎譯，第118頁。

③ Ronald Grimes, “Route to the Mountain, A prose meditation on Grotowski as pilgrim”, *The Grotowski Sourcebook* (London: Routledge 11 New Fetter Lane, 1997), 270

④ Quoted in Zbigniew Osinski Grotowski Blazes the Trails: “From Objective Drama to Art as Vehicle”, *The Grotowski Sourcebook* (New York: Routledge, 1997), 384-385.

創造和革新很有啓發意義。^①這從瑪麗伊南1966年記錄的格洛托夫斯基的《演員的訓練》與巴爾巴1959—1962年記錄的《演員的訓練》的明顯差異即可見出：以1962年格洛托夫斯基訪問中國見習京劇爲分水嶺，他的戲劇觀念更加朝向了東方。他要求演員完全獻身於藝術，進行“最嚴格的形體訓練”，顯然是受了中國戲曲演員艱奧訓練的影響，祇不過他的訓練的目的更趨向於“殘酷戲劇”，是要通過“軀體的延伸性達到極限的地步”，讓“‘純粹的衝動’……從無意識的最深層裏被解脫出來”。^②英國知名導演布魯克（Peter Brook）之所以是格洛托夫斯基探索的極力推崇者，顯然也是看到了格洛托夫斯基將東西方戲劇加以糅合的傾向。而對中國戲曲的關注，也正體現在布魯克1965年所作的一系列講座的基礎上於1968年整理出版的《空的空間》一書中。“空的空間”這個概念的形成，顯然也受到了他在倫敦所看到的北京京劇團和臺灣“中國京劇團”演出的直接影響。^③

作爲格洛托夫斯基的親密合作者，巴爾巴（Eugenio Barba）不僅是格洛托夫斯基“質樸戲劇”探索的忠實記錄者^④，也是對格洛托夫斯基戲劇觀念重要的闡發和推進者。他在《演員的秘密：戲劇人類學辭典》中對他所提出的“前表現性/前表演”概念的解釋是：“對於所有演員來說，存在一種共同的基礎結構水平，戲劇人類學將它界定爲‘前表現的’（結構水平）……它涉及如何展現出一個演員在舞臺上充滿活力，如何成爲一種在場的形象，進而直接吸引觀衆的注意力。”另一個表述爲：“存在着一些反復出現的原則，這些原則決定不同文化和不同時代的演員和舞者的生命。這些原則不是秘方而是出發點，是使個人的品質成爲舞臺存在的出發點，並且表現爲個體在自身歷史語境中個性化和有效的表達。”^⑤毋庸置疑，這些表述所受到的中國戲曲表演藝術審美觀念的影響是顯而易見的。^⑥

意大利學者薩瓦萊塞（Nicola Savarese）是巴爾巴1979年創建國際戲劇人類學學院的研究人員。他說：“在西方，大約兩個世紀以來，對於演員的全部思考和科學研究，基本上都納入心理學的領域。但是，這卻把戲劇的研究和實踐引入了死胡同。”對於試圖打破這個死胡同的國際戲劇人類學學院來說，“選擇哪種表演形式爲參照點，取決於這些表演形式本身的穩定性”。所謂“表演形式本身的穩定性”，就是在深入分析演員是如何造就時，找到演員“表演中最具普遍性的規律”，而這個規律是根據某種“原理和長期實踐而建立起來的構成模式”。所以，薩瓦萊塞認爲，“亞洲傳統戲劇對我們學院有一種特殊用途。儘管它們相互之間有很大的差別，但是，它們都在演員長期的嚴格訓練中形成牢固的內部結構。在京劇、日本歌舞伎、印度卡塔卡利戲劇和巴厘舞中都是如此”。這裏所說的“牢固的內部結構”，就是作爲程式的技術技藝，它是巴爾巴特別強調的演員“表演前”（也譯作“前表演”）基礎水平的基石。薩瓦萊塞說，正是“這些戲劇‘表演前’的工作使得演員能夠不是以心理學方式而是以工藝方式操縱他的舞臺形象，或稱‘戲劇生命’”，這種“工藝方式”還能創造東方戲劇性的武術（武打）。薩瓦萊塞說：“對於武術與性格間的關係，有一個新的再發現：通過身體動作學習武術，導致學生們對於他自己的身體和‘另一個身體’產生不同的意識。在動作的瞬間，這個外化物完全成爲‘存在’的（意指這另一個身體並非真正存在，而祇是由於不同的意識而產生的新的感覺——引者註）。對於演員來說，如果他想使自己的每一次演出都在觀衆眼中獲得新的生命的話，這一存在是極爲重要的。也許正是由於這外化物，有着不同目的的武術纔對東方的戲劇性產生了那麼大的影響。”所謂“心

① [波蘭]耶日·格洛托夫斯基：《邁向質樸戲劇》（北京：中國戲劇出版社，1984），魏時譯，第128—159、88—101頁。

② [英]J.L.斯泰恩編：《現代戲劇理論與實踐》，第2冊，第457頁。

③ [英]彼得·布魯克：《空的空間》（北京：中國戲劇出版社，1988），邢歷等譯。

④ 格洛托夫斯基《邁向質樸戲劇》這本書是由巴爾巴編輯而成，於1968年首先在丹麥出版，翌年在英國印行。

⑤ Eugenio Barba and Nicola Savarese. *The Secret Art Of The Performer: A Dictionary Of Theater Anthropology* (London And New York: Routledge, 1991), 187, 268.

⑥ [英]J.L.斯泰恩編：《現代戲劇理論與實踐》第3冊，第614—615頁。

理學方式”，也就是斯坦尼斯拉夫斯基創立的基於巴甫洛夫條件反射原理的逼真再現的心理“體驗論”。不以“心理學方式”創造舞臺形象，也就是告別基於單純模仿的自然主義的“體驗論”，而組合化合（“工藝方式操縱”）具有程式審美意味的舞臺意象。

不僅如此，東方戲劇演員“表演前”的“工藝方式”也創造了令人驚異的“奢華平衡”的審美效果。薩瓦萊塞認為，東方戲劇家“他們都放棄了日常生活的平衡，而保持一種不穩定的或非日常生活的平衡的姿勢。……它需要用更大的體力，以擴大身體張力，從而使演員得以表現自我。東方各種傳統戲劇的演員已經以編碼的方式把這種特殊平衡整理為各種基本姿勢（即程式——譯者），學生們必須瞭解並且通過訓練和實踐來掌握這些程式技巧。……在所有程式化的表演形式中，東方西方都有這樣一條‘法則’：日常生活中的走、動和身體平衡的技術都變得畸形了。這種非常技術的基礎是平衡的改變，即達到一種不穩固平衡的狀態。借助於抗拒‘自然’的平衡，東方的演員們進入了‘奢華平衡’的領域。這是一種需要花大力氣的複雜而明顯毫無實用價值的平衡”^①。薩瓦萊塞還特別以梅蘭芳的“踩蹻”功夫來說明東方戲劇演員“表演前”的“工藝方式”所成就的舞臺活力。他引用了梅蘭芳在《舞臺生活四十年》中關於如何練習青衣的基本動作，尤其是在冬天冰地裏如何踩着蹻打把子、跑圓場的幾段話^②，試圖說明梅蘭芳獲得舞臺生命活力的秘密：梅蘭芳的舞臺生命活力“這種不可觸及的特質恰恰產生於具體的和有形的可稱為‘功夫’的訓練之中，也就是說，它既是具體的練習，同時又是我們稱之為演員‘形象’的那個難以描繪的狀態”。^③其實，這個所謂“難以描繪的狀態”的生成，就是基於西方戲劇家心嚮往之而難以觸碰的戲曲演員的艱奧的童子功。

綜上所述，自1935年梅蘭芳訪問蘇聯開始，歐洲戲劇便悄然發生了變化。雖然在梅蘭芳訪問蘇聯前後，西方的戲劇家已在不同程度上對戲劇的表演方式如何擺脫、超越自然主義或現實主義有過一些探索，但梅蘭芳的表演對西方戲劇家提供了難得的新鮮有力的參照和啟發，尤其對梅耶荷德、布萊希特而言，甚至梅蘭芳的表演理念直接推動了他們重構和確立自己的“有機造型術”或“陌生化效果”理論。而對格洛托夫斯基以及之後的巴爾巴等西方戲劇家而言，更是形成了一股綿延至今的持續向“東”看，向中國戲曲藝術身體表演美學學習借鑒的熱流。西方戲劇家不斷探索如何吸取中國戲曲表演藝術的精髓來創建拯救西方戲劇的新的表演理論，這其中直接間接的思想根源和舞臺參照，都與梅蘭芳當年在蘇聯舞臺上面對當時歐洲最傑出的戲劇家所傳遞出的中國戲曲藝術的審美精神有着千絲萬縷的聯繫。梅蘭芳對當代世界戲劇進程的潛在影響主要體現在以下三個方面：一是促使了西方戲劇家開始告別單純模仿的自然主義，對西方戲劇舞臺上“講究和真的一般無二，就像照相那樣呆板”的狀態開始深惡痛絕。二是引導了西方戲劇家重新開掘戲劇演員“身體”的藝術表現性。中國戲曲藝術塑造適應性極強的完美無缺演員身體的表現性能力，正是西方戲劇家所追尋的理想的“劇場藝術家”。三是啟發了西方戲劇家對演員“前表現性/前表演”能力的強化訓練。東方戲劇演員“表演前”的“工藝方式”所創造的令人驚異的“奢華平衡”的審美效果，是西方戲劇家所神往的。

① [意]尼古拉·薩瓦萊塞：“東方和西方演員的舞臺形象”，《中國戲曲藝術國際學術討論會論文集》（北京，1987，內部印製）

② 《梅蘭芳全集（壹）》，第25、34頁。

③ [意]尼古拉·薩瓦萊塞：“東方和西方演員的舞臺形象”，《中國戲曲藝術國際學術討論會論文集》。