

从 20 世纪 30 年代梅兰芳的戏曲跨文化传播看中国文化的现代化路径

郭 超

内容提要 梅兰芳 20 世纪 30 年代的公演舆论营造了一个中外言说的交流场域。中方的舆论宣传既影响了西方的评论话语，本身也是对传统戏曲现代化道路的理论探索。1930 年访美期间，胡适通过“原始文化”的思想潮流迎合西方对古典传统的“浪漫化”憧憬，但受制于西方中心的二元结构，戏曲终被赋予“异国情调”的“他者性”想象。针对这一情况，1935 年，张彭春将戏曲的“程式化”特征阐释为“由共性见个性”的“审美化”过程，并类比西方的“先锋戏剧”，将“非写实”的戏曲程式从“民族性”的中国传统延伸为“普遍性”的世界趋势。这一过程使跨文化交流的标准从二元的东西、古今之别转向共通的心理、学理基础，也烛照了中国文化的现代化路径。

关键词 梅兰芳；戏曲跨文化传播；原始文化；东方主义；民族性和普遍性

1930 年 1 月 18 日，梅兰芳及一行 21 人乘坐“加拿大皇后号”（*Empress of Canada*）飘洋过海，2 月 17 日于纽约百老汇首次亮相。20 世纪 30 年代的“大萧条”并未阻碍梅兰芳掀起的轰动影响，其首日门票一早售罄，并以数倍价格被私相转售^[1]。17 日当日，纽约百老汇的第四十九街剧院（The Forty-Ninth Street Theatre）座无虚席，“过道里站满了观众，包括各行各业的 3000 余人”^[2]。其后数月间，梅兰芳先后造访旧金山、檀香山等地，并因其对中美文化交流做出的卓越贡献被纽约评论界誉为“艺术大使”（*ambassador in art*）^[3]。

梅兰芳 20 世纪 30 年代的海外演出不仅对中国文化的跨文化传播厥功至伟，其舆论也对中国文化的现代化路径意义非凡。这一意义上，学界对梅兰芳的海外演出虽论述颇丰，但对其中的“东方主义”仍清算不足。纽约论者往往称赞梅兰芳的艺术跨越了东西方的藩篱，但对这种“普世光辉”的言说却和“异国情调”式的赏玩合二而一，称赞和指责戏曲的纽约论者往往也共享一套“东方主义”的理论话语。对此，中方事前的舆论宣传也是言说场域中的关键一环，共同型塑了这一思想。如

1930 年，胡适借助西方思想界、文艺界的“原始文化”（*primitive culture*），试图将戏曲纳入西方通行的知识框架和话语体系以进行对话。葛以嘉（Joshua Goldstein）将这一强调戏曲程式的差异化策略称为“自我东方化”（*self-Orientalizing*）^[4]。虽不确切，但也从侧面指示了这一策略蕴含的“他者化”危险。1935 年，张彭春对梅兰芳苏联之行的舆论宣传进行了较大修正，澄清了此前对戏曲程式（如唱工、做工）的“东方主义”迷思。他采用“由共性见个性”的理论框架，不仅将戏曲程式延伸为从生活到戏剧的“审美化”的提炼过程，也将中国的传统经验和“先锋戏剧”的世界趋势联系起来并赋予其“普遍”意义，为中国文化提供了一种全新的现代化潜能。

一 梅兰芳游美：“原始文化”及其“东方主义”危险

梅兰芳访美期间，纽约评论家斯达克·杨（Stark Young）不仅将“程式”视为戏曲的核心，同时也热切地从中发掘其与希腊古剧之间的精神联结。对他而言，戏曲“能够进入我们最深邃的真理

的自由领域，再现本质的纯洁性”，故而体现了强烈的“内在精神”以及明显的“古希腊特征”^[5]。江棘立足斯达克·杨“重农派”的“南方立场”，提出其对戏曲的认同深汲于对传统的浪漫化体认，指向的则是对北方社会机械化浪潮的深入审思。不过，江棘虽然赞同田园牧歌的“南方精神”具备挑战并松动“传统/现代、古/今、中/西的二元壁垒”的潜能^[6]，却未深入这一路径背后蕴含的心理结构和文化机制。换言之，戏曲这一“传统之化身”何以被跨文化传播的现代语境赋予了沟通中西的“普世价值”？这一过程的心理、学理基础为何？

斯达克·杨的浪漫情怀植根于西方学界“原始文化”的思想潮流。这一观念在19世纪浪漫主义和理性主义的对垒中即端倪初现。1871年，爱德华·泰勒（Edward Tylor）出版了《原始文化》（*Primitive Culture*），将“高贵的野蛮人”树立为“堕落的文明人”自我省思的人格榜样^[7]。随后，保罗·拉定（Paul Radin）重新审视了列维-布留尔（Lucien Lévy-Bruhl）对“原始思维”的负面评价，转而探求西欧文化和原始文明之间的深层联系^[8]。欧战之后，西方将目光转向东方，批判性地探索物质主义的救赎之道。作为西方观照自身的“他者”，“东方”显然理念多过现实；对传统东方的想象和建构，往往也暗含了现代西方的暧昧乡愁。故而萨义德指出，“东方乃作为一套价值体系而存在，这一价值体系并非与其当代现实相联，而是与欧洲遥远的过去相联。”^[9]如此，纽约论者评价戏曲时，大抵也渗透了对其自身境遇的文化检讨，他们对戏曲或扬或抑的评论话语实则也承载了其对于西方舞台的理想与追求。这一意义上，斯达克·杨颇具福楼拜式“欧洲通过亚洲获得新生”的浪漫气质。他借助神秘而遥远的东方艺术，尝试重建一个古典传统的“失乐园”，并以此“挫败西方文化的物质主义和机械主义”^[10]。对于倾向“新现实主义”的斯达克·杨而言，“传统”恰是“现代”的理论滥觞和价值依托之一——如其借用戏曲的“假定性”以挑战西方舞台的“现实幻象”^[11]。

斯达克·杨赋予戏曲的“普世光辉”并非个例。如斯金纳（R. D. Skinner）称戏曲“试图传递最普遍的动作和情绪”^[12]；肖特韦尔（Margret G.

Shotwell）则称梅兰芳的动作是一种“普遍的优雅，他技艺的确定性超越了东西方之间的障碍”^[13]。根据他们的叙述，戏曲的“普世光辉”来自其悠久历史。如斯金纳认为戏曲的程式是一套“至少700年未曾间断的传统”^[14]，利特尔（Robert Littell）则将其延伸至“公元前200年之前”^[15]，肖特韦尔更是不无夸大地宣称：“欧洲黑暗时代之前（Dark Age，公元前1100—800年——引注）戏曲就凝结出了精密的程式。”^[16]但这样一来，纽约论者以“原始文化”为基础而塑造的普世东方中便出现了一组悖谬：一方面，东西之间存在一道审美藩篱；另一方面，使得梅兰芳能够超越这道藩篱的“普世性”恰是这道藩篱的衍生物——悠久历史带来的东西分隔和“异国情调”。因此，赞扬和崇敬的言说之外，纽约评论中也孱杂了斑驳陆离的怪诞印象：

纽约观众乘坐地铁或出租车穿过熟悉的人群，在没有任何准备的情况下，仅仅匆匆读了读戏单，就陷入了另一个世界——奇异的美丽，但却完全不协调。^[17]

周宁曾划分出一种渴望、仰慕的“肯定的东方主义”，以此挑战传统意义上“否定的东方主义”^[18]。但周云龙敏锐地指出，这一划分实际上无助于挑战东西二分的既存框架^[19]。即便“浪漫化的野蛮人”，也难免湮没于“傲慢的沙文主义心态”滋生的“妖魔化”倾向，最终呈现为一种“截然相反却并行不悖的”^[20]仰慕与鄙夷并存的文化景观。梅兰芳以神秘、悠久的“异国风情”为基础的“普世光辉”，便是这种双面并存的“他者性”想象。加之“社会达尔文主义”的线性进化观，戏曲被认为既是美丽的，也是幼稚的。如《纽约时报》的特约评论家阿特金森（J. Brooks Atkinson）将戏曲称为“幼稚的”“孩童的玩耍”^[21]；克拉克（B. H. Clark）也自信地宣称“对我们大多数人来说，中国戏曲似乎较为幼稚（childish）”，甚至认为梅兰芳的演出不是“创造”，只是“执行”一套约定并沿用的、“程式化”的技术体系^[22]。受到这种东方迷思的影响，戏曲只被视为一套稳定而恒久的体系，其中缺乏运动和创造的元素，如波利索（William Bolitho）所称的“一个伟大的却行将灭亡的文明的鬼魂”^[23]。

梅兰芳归国之后，梅其驹（Ernest K. Moy）将纽约报刊的评论文章筛选并结集为《梅兰芳：纽约如何理解他》（*Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him*）。其中，鲁尔（Arthur Ruhl）、达顿（Charles Darnton）、加兰德（Robert Garland）、洛克里奇（Richard Lockridge）和沃特金斯（Mary F. Watkins）的叙述中均不谋而合地使用了“异国情调”（exotic）一词^[24]。极端如阿特金森，则将戏曲物化为“古旧的花瓶（vase）或织锦（tapestry）”，称其为“怪诞的”（grotesque）。这种“仰慕东方器物的风尚”滥觞于18至19世纪的“东方学”^[25]，而“东方主义”的复杂情绪则使花瓶、织锦从美仑美奂的手工器物一变而为抽象化、概念化的“东方”之文化象征。这种对东方的想象性描述暗合着20世纪西方“传统主义的现代主义”，同样也隐含着对遥远、神秘的“异国情调”的追怀。

阿特金森的评论话语随即遭到其他一些论者的驳斥。但这些批评和阿特金森持论的相似性则说明，称颂和贬低戏曲的纽约论者其实共享“东方主义”的心理机制。如本森（Stella Benson）坚决反对阿特金森以西方标准衡量中国戏剧的偏颇论调，旗帜鲜明地批评其“将未知事物和已知事物联系起来”。然而，她将“绝技”（tour-de-force）视为戏曲最重要的元素，将唱工、做工称为“中西戏剧的主要差别”^[26]，实则也以东西之间的天然藩篱为基础论证阿特金森之谬误，其对东西藩篱之批判毋宁是对这一藩篱之强化。故而部分论者坚决否认西方能从中国“太过特别”的“精美的、程式化的”唱做技巧中汲取经验^[27]。傅谨认为，程式这一横亘东西的鸿沟致使梅兰芳未能如1923年莫斯科艺术剧院一般深刻地影响纽约剧坛^[28]。但恰恰相反，程式之所以为“鸿沟”，恰是“东方主义”的二元立场所建构和强化的。换言之，不是程式影响了纽约对戏曲的接受，而是纽约对戏曲的接受内嵌了先入为主的“东方”迷思，继而决定了其对戏曲程式的“他者性”定位，其一般基调自然不是学习心态，而是赏玩立场。

“原始文化”对戏曲之接受的影响是双重的。其中蕴含的“东方主义”心理基础，无论“肯定的”或“否定的”，深处均暗示了“传统/现代”

和相应的“中/西”二分。也就是说，如果戏曲的现代主义许诺植根于传统主义，个中以“古典进化论”为基础的“西方中心论”则仍将无远弗届。故而，戏曲受到主流媒体普遍称颂的同时，却也被衡之以西方的标准，连同梅兰芳的身体一道，被论者抽象为遥远东方“绚丽而滞重”的空洞符码^[29]。类似“东方学之东方”，戏曲“逐渐被赋予一种消极的永恒性”^[30]，使其陷于“无时间的领域”，如同“迷人、和谐而久远的童话”^[31]。这一框架赋予戏曲和谐、优雅的“肯定”言说，自然也无法避免停滞、凝结的“否定”命运。因此，任何针对戏曲背后之“东方本真”的辨别、讨论大抵显得不中鹄的。西方汲取的东方传统只是抽象化、概念化的建构产物，其指向的是西方的现实而不是东方的往昔。戏曲的“普世光辉”和“异国风情”两种景观交织缠绕，深刻地暗示了“肯定的东方主义”和“否定的东方主义”共享西方中心的二元结构，无法完全消弭“东方主义”蕴含的“他者化”危险。

二 胡适戏曲观之嬗变： 从“整理国故”到“策略东方化”

对于戏曲的“他者性”想象固然植根于纽约论者的“东方”迷思，但是梅兰芳的协助者也通过舆论宣传，共同缔造了这一话语。1930年4月，克拉克评论称：“我们被告知，中国的演剧和编剧等活动均由无穷的‘程式’（an infinity of conventions）所管辖，这是不言而喻的。我们若不理解这些，就无法正确地对其做出判断。”^[32]克拉克准确地指出了程式对戏曲的统摄作用，而其文中的“我们被告知”却也说明这一论断其来有自，从侧面佐证了中方的宣传之功。胡适也是这一宣传策略中的关键人物。他未加入梅兰芳的使团，但却密切参与了其美国公演的宣传策划^[33]。梅其驹主编的宣传册《梅兰芳：中国戏剧》（*Mei Lan-fang: Chinese Drama*）收入了对戏曲和梅兰芳的评介11篇，其中，胡适的短文《梅兰芳和中国戏剧》（“Mei Lan-fang and the Chinese Drama”）列于卷首。

梅其驹的选文既彰显了梅兰芳及其协助者对传统戏曲现代位置的艰难探索，也体现了他们凭借宣

传引领舆论的文化策略。胡适的文章改变了《新青年》时代对戏曲的攻击姿态，转而重塑戏曲自“五四”以降备受质疑的合法性。他以“受阻（停滞）”（arrested）和“原始”（primitive）两大关键词描述戏曲^[34]，一改1918年《新青年》“戏剧改良专号”的“遗形物”之讥^[35]，巧妙地将戏曲的“艺术完满性”（artistic perfection）归结为“历史原始性”（historical primitiveness）。其“原始”的选词（即“primitive/primitiveness”）是西方“原始文化”之文化思潮和心理基础的直接产物，相关论述也被阿特金森等征引采用。值得指出的是，胡适对“停滞”概念的运用恰似19世纪的“第二代”东方学家，如法国语言学家厄内斯特·赫南（Ernest Renan），即以“停滞”描述闪语（Semitic）较之于印欧语的落后性^[36]。虽然无从知晓胡适是否读过赫南，但他深汲于现代欧美的“东方学”和“汉学”则是事实。他不仅师从夏德（Frederich Hirth），1926年8月，更是称傅斯年致其信中提出的“野人文学”和“野蛮主义”观念“甚透辟”^[37]。胡适对傅斯年的激赏似也暗示了《梅》文中通过“东方学”之“原始文化”将传统戏曲链接至现代社会的理论追求。

似此，对自命“中国文艺复兴之父”的胡适而言，《梅》文反映了他《新青年》时代结束后“整理国故”的思想趋势。1919年以降，他旗帜鲜明地重新评估文化传统，试图从中“找到可以有机地联系现代欧美思想体系的合适的基础”^[38]。此时的胡适并非一心“复古”，而是挖掘中国传统之中足资和现代相贯通的文化资源，借助现代欧美的知识框架和话语体系以将传统现代化、理论化。因此，虽然中国方面倾向将梅兰芳的演出宣传为纯粹的“中国传统”，马丁（John Martin）却敏锐地注意到，梅兰芳“显然努力选择了尽量贴近西方舞台风格的剧目和场景”^[39]。孙柏也指出，中方通过“自我删刈、修正”以“博一般文人之好评”（即纽约评论界之肯定）^[44]。这便佐证了“中国传统”这一描述固然是准确的，但胡适借重的“传统”其实并非“为传统而传统”的“骸骨之迷恋”，而是经由“传统”通向“现代”的文化策略。

一如“文艺复兴”重视希腊传统，胡适的

《梅》文将戏曲比喻为“储水池”，认为其演进的“停滞性”恰使其保存了舞蹈、脸谱、做打一类悠久而纯粹的古典知识，并将其和希腊古剧的类似风俗加以比附。这样一来，戏曲便从必须淘汰的过时文化一跃为亟待保护的稀世珍宝^[40]。此外，胡适将戏曲之舞描述为“程式化、韵律化的动作”^[41]，其用词和“国剧运动”的赵太侗相一致，即以“conventionalization”翻译戏曲的“程式化”^[42]。其《梅》文将戏曲链接至伊丽莎白和前伊丽莎白时代，也类似赵太侗对“古希腊、沙（莎）士比亚”戏剧的推崇^[43]。胡适和“国剧运动”关系密切，1927年还为余上沅编辑的《国剧运动》慨然题字，其受到该运动的影响也略见一斑。“国剧运动”肇始于对《新青年》戏剧观的反思，其沟通东西古今以造就完美戏剧的期许，也佐证了胡适《梅》文之中的传统/现代之辨。

要言之，胡适的《梅》文是以中国传统桥接西方理论，以此探索戏曲之现代化道路的一次尝试。其立论固重视“传统”，但却希望借助“传统”而达诸“现代”。葛以嘉对胡文的“自我东方化”之讥实则是忽略了纽约对戏曲的“期待视野”。“东方”是一个先验系统，其起效途径是以知识话语确定边界，继而将对象纳入这一边界。也就是说，梅兰芳抵达纽约之前，他已确定是古典的、传统的“东方”象征，只能进入业已建立的二元话语，迎合对方的“他者性”想象以换取对话权利——恰如萨义德所谓：“现代东方，参与了其自身的东方化。”^[45]这个意义之上，胡适之举是取道“传统”（中国）以沟通“现代”（西方）的“策略性东方化”，而其选择“原始文化”为立论基础，亦符合西方的文化思潮，只是其樁接处即“程式化”落入了“东方主义”的二元陷阱。故其为戏曲建构的普遍性、超越性的文化价值自然只能一闪而过，旋即化作东方古国的朦胧残像，周而复始地循环论证着纽约论者美丽而怪诞的“东方”迷思。

三 从访美到访苏： 迷思的袪除和“现代性”的重新建构

1935年梅兰芳访苏期间，张彭春通过调整此

前的话语体系，祛除了对于戏曲的“东方主义”迷思并重新建构了其现代价值^[46]。但仅就其话语之“基底”而言，1935年的舆论宣传实则和1930年呈现出某种连续性，也即强调传统的价值，尤其是“程式化”的传统，相较之下改变更大的是将这一“程式化”传统延伸至“现代”的途径。如前所述，1930年的中方舆论实为取道“传统”以达“现代”的一次尝试，但因“民族性”和“普遍性”的化约问题而落入“东方主义”的二元结构。张彭春转而以戏曲程式的“共性”立论，通过“非写实”的倾向将戏曲接续至“先锋实验”的戏剧潮流，促进了戏曲向“现代”的复归。除了论述较多的“四一四”研讨会发言，他的理论建构也体现于对梅其驹的《梅兰芳：中国戏剧》和《梅兰芳：纽约如何理解他》的编辑修改之中。

首先，张彭春主编的宣传册《梅兰芳和中国戏剧》（*Mei Lan-fang and Chinese Theatre*）大体承继了梅其驹《梅兰芳：中国戏剧》的内容和结构，但胡适、梁社乾的文章被移除，代之以张彭春的《中国戏剧艺术各面观》（“Some Aspects of Chinese Theatrical Art”）和斯达克·杨的《梅兰芳》之选文。张彭春移除《梅》文之举绝非将胡适的路径彻底否定。恰恰相反，他旗帜鲜明地称传统戏曲的现代趋势为“transvaluation of values”^[47]，其英文用词也正是对胡适“整理国故”之宣言的延续。张彭春仍然侧重访美时讲求的“演员”和“程式”两大要素^[48]，唯其扬弃了对于程式的“东方”描述，转而建构其“普遍性”和“共通性”的一般价值。故此他批评了阿特金森对戏曲程式的“东方”迷思，转而将“程式化”阐释为一种国际共通的“审美化”提炼过程：

实际的方法或事物被转移到舞台之上时，会经历某些国际共通的篡改过程（tampering）。然而，这种差异并未给人以随意或幻想的印象，……其中存在一个需要说明的过程，我们称之为“程式化”（Patternization）。^[49]

张彭春将“程式化”阐释为普遍的“审美化”过程，也和其“四一四”研讨会的发言异曲同工。他批评了二十年前出现、但已经落伍的“对中国戏剧……异国情调的喜好与关切”，继而以戏曲和

绘画相对照，将程式定义为“基本技法”（“共性”）之内的“个人创造”（“个性”）。似此，优秀演员如果运用“程式化”的基本手法并辅以个性化的个人经验，便能够超越对程式的刻板“执行”而从“共性”中呈现“个性”，从而“创作普遍的、完美的形象”^[50]。该说法澄清了此前克拉克“执行而非创造”的僵化、落后的刻板印象，将戏曲从东方戏剧的传统经验延伸至世界戏剧的“先锋实验”，接续至否定“摄像写实主义”的“非写实”大趋势^[51]。这便将传统中国和现代世界汇入一个“普遍性”和“共通性”的共同潮流，极大地补充了胡适“策略东方化”的不足及其带来的“东方”迷思。

其次，张彭春还对梅其驹《梅兰芳：纽约如何理解他》中收入的论述做了筛选和删削，重新出版为《梅兰芳在美国：回顾与评论》（*Mei Lan-fang in America: Reviews and Criticisms*）。被删去的段落主要为两类：一是重复、冗余的介绍和美国之行的公演戏码；二是评论界对“程式化”的唱做之“东方”迷思，其中包含了“去东方”的文化策略。该书收录文章22篇，除4篇介绍芝加哥、旧金山的情况外，其余18篇皆见于纽约报刊。这18篇之中，又包括12篇报纸文章、5篇期刊文章，另附1篇1932年斯达克·杨的回忆之作。12篇报纸文章中，10篇此前被梅其驹收入，此外2篇则为张氏新收之文^[52]。其中，斯达克·杨的评论收入4篇之多，利特尔较温和的评论也被一字未易地直接转载。其他评论绝大部分经过删削，情况如后表所示。

张彭春首要处理的“东方”迷思，其一是如阿特金森、鲁尔对戏曲的伴奏和唱工，尤其是旦角“小嗓”的批评。相反，布朗（John Manson Brown）的积极论述则被保留。他一方面称“旦角小嗓或许显得古旧并尖利（piercing）”，另一方面也肯定其“轻快的魅力”（lilting charm）^[60]。新收入的怀亚特（E. V. Wyatt）评论则称，梅兰芳的嗓音和伴奏“即使离开剧场还是回响于耳畔，……仿佛莎士比亚的五音步诗行（pentameter）回响于空荡的舞台”^[61]。受到关注的另一种话语则来自马丁、塞尔德斯（Gilbert Seldes），他们均以“现实主义”为标准，将重程式、重技术的戏曲斥为“空洞”或“幼稚”的“身体活动”；或极端如波利索，径直

张彭春对梅其驹选文的收录、删节一览（报纸部分）

Robert Littell (<i>New York World</i> 17 February 1930)	
未做删改	
J. Brooks Atkinson (<i>New York Times</i> 17 February 1930)	
收入第 1 段	删去第 2—6 段 演员伴着管弦乐队令人不悦的玎玎声登场——这种玎玎声对西方人来说非常奇怪——接着打引子，做各种仪式性的动作，之后再开始短剧中的对话。梅先生用从牙缝里挤出的、抽插般的假声念白，并不比管弦乐队更令人愉悦。 ^[53]
Arthur Ruhl (<i>New York Herald-Tribune</i> 17 February 1930)	
收入第 3 段后半部、第 7 段	删去第 1—2 段、第 3 段前半部、第 4—6 段 演出伴随着中国音乐——一种类似风笛或吱吱嘎嘎的小提琴的、弦乐器的哀嚎，伴着锣鼓清晰、短促、刺耳的咚咚声，以及时而有的铙钹撞击声。……大半时间里，他都以稀奇的、时而对西方人格格外刺耳的假声歌唱。 ^[54]
Gilbert Seldes (<i>New York Evening Graphic</i> 17 February 1930)	
收入第 1 段、第 3 段第 1 句、第 5 段除末句	删去第 2 段、第 3 段大部、第 4 段、第 5 段末句 脸谱、唱工、手势，这些对中国观众饱含意义的东西，对美国观众却是意义的空洞。……我确定他是个伟大的演员，但我没有能力欣赏。 ^[55]
John Manson Brown (<i>New York Evening Post</i> 17 February 1930)	
收入第 3—7 段、第 9 段后半部、第 10—11 段	删去第 1—2 段、第 8 段、第 9 段前半部、第 12—13 段
Whitney Bolton (<i>New York Morning Telegraph</i> 18 February 1930)	
收入第 2 段	删去第 1 段、第 3—9 段
Arthur Ruhl (<i>New York Herald-Tribune</i> 23 February 1930)	
收入第 4 段	删去第 1—3 段、5—8 段
William Bolitho (<i>New York World</i> 20 February 1930)	
收入第 1—2 段、第 7—8 段、第 9 段前半部	删去第 3—6 段、第 9 段后半部、第 10 段 为了思维的清晰——不含些微对中国戏剧的诋毁之意——我认为他（和他的艺术）均理应被视为芭蕾，即便只是默剧芭蕾，和我们西方人熟悉的任何芭蕾均相距甚远。对我来说，梅兰芳首先是一位舞蹈家；若以此为标准，我会毫不犹豫地将他置于最高级别。……戏曲是一个伟大的却行将灭亡的文明的鬼魂。就像伟大的梅兰芳带给我们的回忆一样——是清晰的、透明的、轻松的。 ^[56]
Robert Littell (<i>A Playgoer's Notebook</i> 17 March 1930)	
收入第 1 段	删去第 2 段
Gilbert Swan (<i>Albany Press</i> 23 March 1930)	
新收 ^[57]	
John Martin (<i>New York Times</i> 23 February 1930)	
收入第 1 段、第 14 段除首句	删去第 2—13 段、第 14 段首句、第 15 段 舞蹈和戏剧只是不同水平的同一事物。……经过了程式化的限制，其主题的原始精神被忘却了，因此我们只得到一种空洞的身体活动，而不是艺术。 ^[58]
R. D. Skinner (<i>Commonweal</i> March 1930)	
新收 ^[59]	

将戏曲划归为舞蹈而非戏剧。梅（其驹）集收入的阿特金森另一篇文章也颇类似，他指摘戏曲“程式化”的做工，如“抬脚代表跨过门坎、弯腰代表钻过门框、圆场代表进入另一个空间，幼稚得令人哭笑不得，好似孩童们玩耍时所做的”^[62]，这一对程式“幼稚性”的指摘则被张集移除。

除此之外，张彭春所保留的选文显示，他并未轻忽戏曲程式的独特性。梅集收入的齐如山之文多讲

述“程式”之意义而少谈论“剧”之内容^[63]。此文对于唱做、脸谱、服饰巨细靡遗的介绍、阐释被张集保留，也说明其针对的问题关键不是“程式化”，而是对“程式化”的“停滞”之说及其带来的仰慕、鄙夷并存的“东方主义”迷思。张彭春对纽约评论的策略性处理清算了浪漫化和妖魔化合一的“他者性”、纠正了其戏曲之“普遍性”的损害，巧妙地弥合了纽约的“东方主义”遗留问题。通过“非写

实”的“先锋戏剧”这一世界趋势，张彭春将戏曲程式从“民族经验”推广为中西共通的“普遍法则”，调和了“程式化”和“现代化”之间的矛盾。

四 结语

20 世纪 30 年代，梅兰芳海外演出中的各方话语实际上营造了一个中西戏剧观交流、碰撞的言说场域，而中方舆论则同时发挥了型塑西方评论话语和探索戏曲现代价值的双重功能。1930 年，胡适将戏曲的“停滞”和“完美”联系起来，试图迎合西方对“原始文化”的浪漫化想象以将其融入对方的知识框架和话语体系。这种文化策略和《新青年》“戏剧改良”时代的观念大异其趣，体现了“整理国故”以“再造文明”的意图。然而，这一“肯定的东方主义”路径和“否定的东方主义”共享西方中心的二元结构，使戏曲吻合了西方对东方的“他者性”想象。“社会达尔文主义”的线性进化观之下，戏曲的停滞和东方的落后被联系起来，胡适的立论基础也被批评戏曲的纽约论者挪用作“幼稚性”的铁证，从而为戏曲招致了“重技巧而轻内容、重执行而轻创造”的“东方”迷思。

胡适之论反貽葛以嘉的“自我东方化”之讥，主要因其过分强调程式的“地方性”，而对其“普遍性”和“共通性”用力不足，以致落入“东方主义”的二元结构。从 1930 年访美到 1935 年访苏，理论话语的较大转变也折射出张彭春对“戏曲何为”的深入思索。他虽接续了胡适“通过传统以达现代”的路径，但却转而将“程式化”界定为国际共通的“审美化”过程，祛除了此前对“程式化”的唱做的“东方”迷思。他转而将程式标举为“共性”和“个性”相结合的典型，通过其“非写实”将戏曲连接至“先锋戏剧”的现代潮流，觅得了传统戏曲和“现代性”的榫接之处。这一动态过程说明，戏曲的内涵和外延一直处于调适和变迁之中，而认识的变迁不仅受惠于国内的文化思潮，也和戏曲跨文化传播的中外交流和互动存在着紧密的关系。

晚清以来的中国，“现代化”的地位和价值逐渐确立，而其中的“现代”问题也众目具瞻：如果

“现代化”仅是“西方化”的同义词，东方向往并追逐现代化便将永远是一个亦步亦趋的“未完”进程，其较之西方也势必永远是“传统”的一方。中国式现代化的文化现代化一题究竟是“现代”的界定问题。如此，梅兰芳从访美到访苏的舆论实践便烛照了中国文化的现代化道路。其 1935 年的“共性”和“个性”之思从中国的文化传统之中发掘足资桥接“现代”的潜能，使戏曲程式的“民族性”和“普遍性”融合，开辟了一条摆脱西方中心论之二元化结构的可行之路。

[本文系全国艺术科学规划项目“20 世纪以来的戏曲跨文化传播与现代中国的文化认同研究”(21CB171) 的阶段性研究成果]

[1] 齐如山：《梅兰芳游美记》，第 66、第 115 页，辽宁教育出版社 2005 年版。P. C. (Peng-chun) Chang, “Preface,” in *Mei Lan-fang in America: Reviews and Criticisms* (Publisher Unidentified, 1935), p. i.

[2] “Mei Lan-fang Plays,” *Literary Digest*, v.108, January 1931.

[3] [21] [62] J. Brooks Atkinson, “Mei Lan-fang, Ambassador in Art,” in Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him* (Publisher Unidentified, 1930), p. 26; p. 26; pp. 25-26.

[4] Joshua Goldstein, *Drama Kings: Players and Publics in the Re-Creation of Peking Opera* (Berkeley: University of California Press, 2007), p. 270, pp. 276-277.

[5] Stark Young, “Mei Lan-fang,” in Laurence Senelick, ed. *Theatre Arts on Acting* (London & New York: Routledge, 2008), 178-179. 译文参见梅绍武《我的父亲梅兰芳》，第 274—275 页，文化艺术出版社 1984 年版。

[6] 江棘：《熟悉的陌生人：斯达克·扬的“梅评”背后》，《戏曲研究》2006 年第 1 期。

[7] Edward B. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* (London: John Murray, 1871).

[8] Paul Radin, *Primitive Man as Philosopher* (New York & London: D. Appleton and Company 1927).

[9] [10] [25] [30] [36] [45] 萨义德：《东方学》，王宇根译，第 110 页，第 149、第 233 页，第 63 页，第 265 页，第 187、第 394 页，第 418 页，生活·读书·新知三联书店

1999年版。

[11] 孙玫:《从世界现代主义戏剧史的视角认知梅兰芳访美和访苏的意义》,《艺术评论》2017年第2期。

[12][14][59] R. D. Skinner, "The Art of Mei Lan-fang," *Commonweal*, v.11, March 1930.

[13][16][17] Margaret G. Shotwell, "Mei Lan-fang at Home," *Outlook*, v.154, March 1930.

[15][31] Robert Littell, "Reviews," in Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him*, p. 7.

[18] 周宁:《另一种东方主义:超越后殖民主义文化批评》,《厦门大学学报》2004年第6期。

[19][20] 周云龙:《跨文化形象学的中国方法:超越后殖民“压抑假说”》,《文学评论》2022年第6期。

[22][32] B. H. Clark, "Mei Lan-fang and the Chinese Actors," *Drama Magazine*, v.1, 20 April 1930.

[23][56] William Bolitho, "Mei Lan-fang," in Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him*, p. 30; pp. 29-30.

[24] Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him*, p. 3, p. 4, p. 8, p. 9, p. 16, p. 17, p. 18, p. 27, p. 28, p. 33.

[26] Stella Benson, "Mei Lan-fang," *English Review*, v.53, October 1931.

[27] Anonymous, "West is not East," *Literary Digest*, v.105, April 1930.

[28] 傅谨:《东方艺术的身份确认——梅兰芳1930年访美的文化阐释》,《中国京剧》2007年第10期。

[29] 戴锦华:《电影批评》,第270页,北京大学出版社2004年版。

[33] 刘祯:《从“遗形物”到“优美之艺术”——胡适与梅兰芳的三国出访演出考论》,中央戏剧学院学报《戏剧》2021年第5期。

[34][40][41] Hu Shih, "Mei Lan-fang and the Chinese Drama," in Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: Chinese Drama* (New York: China Institute in America, 1930), p. 1.

[35] 胡适:《文学进化观念与戏剧改良》,《新青年》第5卷第4号,第313页,群益书社1918年版。

[37] 曹伯言整理:《胡适日记全编》第四卷,第249页,联经出版社2004年版。

[38] 胡适:《先秦名学史》,第12页,安徽教育出版社1999年版。

[39][58] John Martin, "The Dance: An Exotic Art," in Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him*, p. 31; pp. 31-32.

[42][43] 赵太侗:《国剧》,载余上沅编《国剧运动》,第10页、第14—16页;第7页,新月书店1927年版。

[44] 孙柏:《纽约进行时:梅兰芳的美国逆局——对一个戏剧史转折时刻的追索》,《中国现代文学研究丛刊》2022年第11期。

[46] 对于梅兰芳1935年的访苏演出,尤其是“四一四”研讨会的各方评价及其背后动机,参看陈世雄、李湛(Janne Risum)和冯伟的相关研究。

[47][48][49][51] Peng-chun Chang, "Some Aspects of Chinese Theatrical Art," in Peng-chun Chang, ed., *Mei Lan-fang and Chinese Theatre* (Publisher Unidentified, 1935), p. 5; pp. 2-5; p. 4; p. 5.

[50] 李湛:《“梅兰芳剧团访苏总结讨论会”记录》,《当代比较文学》2022年第9辑。

[52] 上述6篇之外,《梅兰芳:纽约如何理解他》“评论”栏中 Rebert Coleman, Burns Mantle, Charles Darton, Richard Lockridge, Robert Garland, John Anderson 的6篇文章被彻底移除。参见 Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him*, pp. 7-23。

[53] J. Brooks Atkinson, "Reviews," in Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him*, pp. 8-9.

[54] Arthur Ruhl, "Reviews," in Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: What New York Thinks of Him*, p. 10.

[55] Gilbert Seldes, "Reviews," in Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: Chinese Drama*, p. 12.

[57] Gilbert Swan, "Reviews," *Albany Press* 23 March 1930.

[60] John Manson Brown, "Review" *New York Evening Post*, 17 February 1930.

[61] E. V. Wyatt, "Dramatic Rhythms and Mei Lan-fang," *Catholic World*, v.131, April 1930.

[63] Qi Ju-shan, "A Brief Consideration of the Outstanding Peculiarities of the Old Chinese Drama," in Ernest K. Moy, ed., *Mei Lan-fang: Chinese Drama*, pp. 11-23. 张集较之梅集做了一定整合但是内容未变。

[作者单位:中山大学中国语言文学系(珠海)]

责任编辑:何吉贤