

从《品梅记》看“京都学派”对京剧认识的改变

李莉薇

[摘要]《品梅记》是梅兰芳1919年访日首演后由以研究中国文化著称的“京都学派”学者们集体撰文的一本评论中国戏曲和梅兰芳的“论文集”。梅兰芳访日首演改变了“京都学派”对京剧的固有看法，促使他们从关注文本向关注演出转变。但是，我们通过细读《品梅记》原文，可以知晓“京都学派”中内藤湖南、狩野直喜、滨田耕作、铃木虎雄、青木正儿等人对京剧艺术和梅兰芳的认知与评价是各不相同的。在今天大力提倡文化走出去的历史语境中，重读《品梅记》对于理解20世纪早期京剧东传日本、中国文化如何走向海外有着重要的价值与意义。

[关键词]《品梅记》 京都学派 京剧 梅兰芳访日首演 戏剧评论

[中图分类号] I207.3 [文献标识码] A [文章编号] 1674-0890(2015)05-045-11

前言

过去曾有研究指出，“京都学派”学者们曾异口同声认为京剧“鄙俗”，但在观看梅兰芳的演出后，“不但改变了对京剧的不良印象，反而对其中体现的东方文化底蕴大加赞赏”。^①笔者以为，虽然“京都学派”众学者未必个个都对京剧“大加赞赏”，但总的来说，也确实对京剧的印象是大为改观了。梅兰芳公演前，尽管“京都学派”学者们大多对当时的皮黄京戏评价不高，但从笔者所见材料来看，梅兰芳公演还是促使他们逐渐关注到当代演剧的情况。在本文里，笔者将通过解读《品梅记》来集中讨论“京都学派”学者们对京剧认识的改变。

一、第一部中国戏剧评论集 《品梅记》研究的升温

1919年，梅兰芳把京剧革新的成果带到日本

公演，给日本各界带来了极大的震撼。梅兰芳的舞台演出，促使一向只关注案头文本的“京都学派”学者们开始把目光投向当代的场上演出。《品梅记》就是“京都学派”学者们在集体观看了梅剧后写成的一本小书。该书各篇的内容主要评论梅兰芳以及中国剧，用今天的话，可以称之为日本学者谈中国戏曲的第一部学术意义上的“论文集”。这本小书，近些年来颇受中日学者所瞩目。么书仪在《晚清戏曲的变革》中提到了《品梅记》的作者们：只要对于日本的近代学术稍有了解，就可以知道，这是一批在当时的日本称得上是中国文化、中国文学、中国戏曲“研究者”的带有“权威”和“学者”意味的作者。^②江棘《1919、1928对日公演中的“京昆之辩”与戏曲“传统”的认知嬗变》一文主要根据《品梅记》等材料就1919年和1928年梅兰芳、韩世昌赴日公演时日本人对京剧、昆曲二者究竟何为中国传统戏曲的代表的“指认”问题展开了阐述。^③李玲考据了《品梅记》十四位作者的身份、该书成书的来龙去脉

[作者简介] 李莉薇（1975-），女，广东新会人，文学博士，华南师范大学外文学院副教授。（广东 广州，510631）

① 周华斌、袁英明：《民国时期梅兰芳的访日公演》，《文艺研究》2010年第2期。

② 么书仪：《晚清戏曲的变革》，北京：人民文学出版社2006年1版，第463页。

③ 江棘：《1919、1928对日公演中的“京昆之辩”与戏曲“传统”的认知嬗变》，《戏曲艺术》2012年第1期。

以及影响价值等问题。^①而袁英明的《东瀛品梅 民国时期梅兰芳访日公演叙论》对《品梅记》的研究较为详尽。文中首先归纳了《品梅记》对梅兰芳的风度之美、男旦之美、气质之美、媚态之美、声音之美和表演之美的种种赞美，然后通过解读青木正儿、狩野直喜、内藤湖南、铃木虎雄的评论，指出京都学派的中国戏曲观深受王国维治学观念的影响。^②中译本《品梅记》（2015，北京：文化艺术出版社）也刚刚由李玲译出。

日本方面，吉田登志子早在 80 年代就曾在《梅兰芳 1919、1924 年来日公演的报告—纪念梅先生诞辰九十周年》一文中介绍过《品梅记》中“京都学派”学者对梅兰芳表演的评论。^③平林宣和认为，“演员”这一职业在过去无论日本还是中国都被看作“贱业”，演员的社会地位并不高。但《品梅记》中的评论文章第一次把梅兰芳称为“艺术家”。这是一个值得关注的新转变。从贱业人员到艺术家的转变，表明明治维新以后社会观念、文化观念随社会发展而发生了很大的变化。^④有泽晶子在论述中日表象文化的价值观冲突时，引用了《品梅记》中神田喜一郎、滨田耕作和洪羊盦对梅兰芳和中国戏曲的评论，指出神田等几位学者已经充分注意到中国戏剧的特质，并且具有了东西方戏剧比较的眼光。^⑤仲万美子则以《品梅记》中青木正儿的《梅郎和昆曲》、滨田耕作的《我辈之所谓“感想”》两篇论考为例，讨论了知识分子对推动近代演剧、音乐文化的作用。^⑥

由此可见，近年来中日演剧研究领域对《品梅记》的研究持续升温。

事实上，当事人梅兰芳也是知道该书的存在的。他在《东游记》中曾如此记述：“那两次访

日，日本文艺界对我的支持和鼓励是有力量的。著名的汉学家内藤湖南、狩野君山、青木正儿几位老先生都写了文章介绍中国古典戏剧艺术。……”^⑦

二、《品梅记》成书前后及作者群

1919 年 5 月 19、20 日，梅兰芳结束在东京帝国剧场的专场演出后赴大阪中央公会堂公演。“京都学派”学者们特意组成专家观戏团观看了梅兰芳的演出。在汇文堂主人大岛友直的多方努力下，把专家团众人所写的观看梅剧后的评论、感想汇集集成书出版，书名为《品梅记》。这本小书由大岛友直编辑兼发行，印刷于大正 8 年（1919）9 月 10 日，9 月 15 日发行。书中有题辞 3 页、引 2 页、目次 2 页、梅兰芳照片及剧照 13 页、正文 169 页、曲目《尼姑思凡》、《御碑亭》、《天女散花》33 页，共 202 页。



图 1：《品梅记》封面

① 李玲：《澄清几个关于〈品梅记〉的问题》，《戏曲艺术》2014 年第 2 期。

② 袁英明：《东瀛品梅 民国时期梅兰芳访日公演叙论》，北京：北京大学出版社 2013 年版，第 176—213 页。

③ 吉田登志子：《梅兰芳 1919、1924 年来日公演的报告—纪念梅先生诞辰九十周年》，细井尚子译；《戏曲艺术》1987 年第 1—4 期。

④ 平林宣和：《“优伶者实普天下人之大教师也”——清末戏曲改良与演员地位的提高》，袁国兴主编《清末民初新潮演剧研究》，广州：广东人民出版社 2011 年版，第 1—7 页。

⑤ [日] 有泽晶子：《比較文学——比較を生きた時代日本・中国》，东京：研文出版，2011 年。

⑥ [日] 仲万美子：《大正時代の京劇来日公演に関わる知識人ネットワーク——異文化/自分化に通じた芸術文化的通訳者の果たす役割》，《中国都市芸能研究》第七辑，2009 年，第 25—50 页。

⑦ 梅绍武、屠珍等编撰：《梅兰芳全集四 东游记》，石家庄：河北教育出版社 2001 年版，第 28—29 页。



图2:《品梅记》刊梅兰芳剧照



图3:《品梅记》刊梅兰芳剧照

从《品梅记》可知，“京都学派”学者们从观剧、写评论到汇集集成书出版，一系列的活动其实都是由书商汇文堂主人大岛友直一手策划。汇文堂书店是一间以专售中国古典文学图书而闻名的书店。书店老板大岛友直非常热爱中国文化，对梅兰芳更是痴迷不已。神田喜一郎形容大岛友直对梅兰芳的喜爱程度“超越了梅毒，可谓梅狂”^①。

书中共收录了青木正儿《梅郎与昆曲》、如舟（小川琢治）《梅剧杂感》、冈崎文夫《观梅剧记》、顾曲老人（狩野直喜）《梅兰芳〈御碑亭〉

观后》、青瓢老人（藤井乙男）《支那剧一见一口评》、青陵生（滨田耕作）《我辈之所谓“思想”》、不痴不慧生（内藤湖南）《关于梅兰芳》、豹轩陈人（铃木虎雄）《观梅杂记》、丰冈圭资《观中国剧》、神田鬯盦（神田喜一郎）《观梅兰芳》、落叶庵（樋口功）《观赏梅兰芳》、天鹤（文求堂主人田中庆太郎）《梅兰芳》、洪羊盦（汇文堂主人大岛友直）《梅剧一见记》、那波利贞《聆剧漫志》，一共十四篇评论文章^②。作者除了召集人汇文堂主人大岛友直和另一位也是经营中国方面书籍的文求堂主人田中庆太郎外，其他作者都是当时日本研究中国文学、中国历史、中国哲学最有份量的学者。正如大岛友直在“引言”中所说，“今日品花者，为当代之菅丞相。”^③意思是说，品评梅兰芳的，都是当代最有学问的人物。

其中，内藤湖南（号湖南，名虎次郎）是京都大学教授，和狩野直喜一起创立“京都学派”，主攻中国历史。内藤史学的中国历史研究在中日史学界影响巨大。狩野直喜（号君山）也是京都大学哲学科首任教授，日本中国学开山者之一，“京都学派”主要创始人。铃木虎雄（号豹轩）亦为京都大学教授，是研究中国文学、中国文化的大家。青木正儿当时尚未出版《中国近世戏曲史》，但他作为中国戏曲的研究者也已经崭露头角。滨田耕作（号青陵）亦非等闲之辈，后来曾担任京都大学校长一职。他的专业并不是中国文学，而是考古学专业，被人们誉为日本考古学的第一人，可见其学术地位很高。神田喜一郎当时还是京都大学史科学生，后来也成为中国学、书志学的著名学者并任京都国立博物馆馆长。那波利贞年龄与神田喜一郎相仿，1930年代末成为京都大学教授，主攻东洋史，在敦煌学研究上成就杰出。

以上每一位都可谓成就卓著的学界明星，在

① [日] 神田鬯盦：《梅蘭芳を見て》，大島友直編《品梅記》，京都：汇文堂1919年版，第91页。本文所涉日语译文，除注明外均为笔者自译。以下不再出注。

② 按：《品梅记》中部分作者采用了笔名。原著中汇文堂主人按照收稿的先后顺序已经披露各篇作者的本名。但笔名与本名的对照，依然需要考证。袁英明、李玲的研究已经对采用笔名（或号）的作者身份进行了考证。本文亦参考了以上研究，不再另外考证。

③ [日] 大島友直：《品梅記》“引”。又，按：菅丞相指菅原道真，是日本平安时代的著名的政治家，汉诗人。日本人把他看作“学问之神”。

各自的领域拥有绝对的“权威”。而且他们的专业又都是与“中国学”相关的专业。自然，他们的视点和眼光更加锐利，更能看到问题的本质。因此，他们的言论对公众的价值取向也有着巨大的影响力。下面我们将根据“京都学派”学者们对中国戏曲的理解程度，来分析他们对京剧的认知与接受。

三、“京都学派”评梅兰芳和京剧

归纳起来，《品梅记》中“京都学派”学者们对梅兰芳和京剧的认知与评价可以分为以下四类。

(一) 日本国学者对京剧的批判

“京都学派”众学者并非一致赞美京剧、赞美梅兰芳的。这跟各人的专业、阅历、对中国社会的熟悉程度和对中国戏曲文化的认识有莫大的关系。不过，他们确实是从不同角度、不同方面来品评中国京剧、品评梅兰芳。

其中青瓢老人（藤井乙男）对京剧是最为不以为然的一位。他在《支那剧一见一口评》中对中国戏曲的看法不无辛辣。藤井认为“京剧的歌唱中有类似浪花节^①和筑前琵琶乐^②的感觉，意思也是全然不懂”，“任何事物均不过追求现代强烈刺激”，“身段简单幼稚，动作看起来也不过和日本民间祭礼演奏时的样子差不多……”^③作者是狩野直喜和内藤湖南在京都大学的同事，精于日本近世文学研究，同时也是有名的俳句诗人。但他作为日本传统的国文学研究者，对梅兰芳公演的看法是《品梅记》十四位作者中最不认同的一位。

同时藤井也批评了大正时期日本国内那些爱好中国趣味的“支那通”，认为他们对京剧仅懂皮毛就一味充当捧场客^④，实在不过是一种浅薄的行径，似乎暗指辻听花、村田乌江等与中国伶人交好的“京剧通”。从藤井的态度，可知日本传统国学界一向对不同的研究路数是相当严苛的，显示

出较为保守的学术倾向。此外，藤井又批评了日本民众在懵懂不知的情况下对中国戏曲的趋之若鹜，人云亦云的随众心态。文中许多观点虽然颇为偏激，不过也真实地反映了当时日本国内对梅兰芳和京剧的接受也存在争论的声音。

(二) 日本的中国文化爱好者对梅兰芳的肯定

天鹤（文求堂主人田中庆太郎）和洪羊盦（汇文堂主人大岛友直）是京都著名的书商，在文化界的地位或者可以让我们联想到在中国经营书店的内山书店主人内山完造。他们虽然不是学者，但他们爱好中国文化，对中国文化抱有十分的好感，和“京都学派”众多学者过从甚密，是同一个圈子里的人。

洪洋盦（大岛友直）是第一次看京剧，梅兰芳在大阪两天的演出他全都看了。作者显然对中国演剧文化认识不多，但非常用心地体会了京剧以唱曲为主的表演特征，认为京剧整体而言很是高雅。^⑤他对京剧的理解，正好与齐如山为新编神话剧所设定的“高雅清静”的基调符合。也反过来佐证了梅兰芳、齐如山等人为拉近与外国观众的距离所作出的京剧改革的成功。

另一书商天鹤（田中庆太郎）则以写信给梅兰芳的方式谈了自己对梅兰芳访日演出的感想。文章对梅兰芳所演出剧目内容和梅的表演评论不多，但对梅兰芳表示十分尊重，肯定了梅兰芳在顶住中日两国政治压力的情况下艺术坚持，对是次公演的重要意义评价很高。另外，天鹤还罕有地称梅兰芳为“艺术家”^⑥。正如平林宣和所言，“从今天看来，管梅兰芳叫做艺术家是一个理所当然，毫无疑问的事。但在当时的日本，把演员叫做艺术家这件事可以说是一个比较新的现象。”^⑦尽管这两位属于“京都学派”圈子里的出版商对中国戏剧的认识谈不上深入，但他们的看法代表了

① 按：大阪地区的一种大众曲艺。

② 按：明治20年代由筑前地区盲僧创作的一种琵琶音乐。

③ [日] 青瓢老人：《支那剧一见一口评》，大岛友直编《品梅记》，第46—47页。

④ [日] 青瓢老人：《支那剧一见一口评》，大岛友直编《品梅记》，第46页。

⑤ [日] 洪洋盦：《梅剧一见记》，大岛友直编《品梅记》，第123页。

⑥ [日] 天鹤：《梅兰芳》，大岛友直编《品梅记》，第109页。

⑦ 平林宣和：《“优伶者实普天下人之大教师也”——清末戏曲改良与演员地位的提高》，袁国兴主编《清末民初新潮演剧研究》，第2页。

日本文化界对梅兰芳的普遍接受。

(三) 日本中国历史学家对京剧的认识

“京都学派”的历史学家们对京剧和梅兰芳的关注点各不相同，因而他们的京剧观也有所不同。

内藤湖南在梅兰芳访日的前一年1918年已经在中国看过梅兰芳的表演，所以对京剧和梅兰芳，可谓并不“陌生”。作为“京都学派”历史学的开创者，内藤湖南对中国文化是熟悉的。他较少从表演上论京剧，而是从皮黄昆曲历史地位变迁方面评论京剧。总的来说是内藤推崇昆曲，批判京剧。他认为，“（皮黄）不文且有流于肉感。武剧虽然精彩，但比起歌舞伎的快速换装更甚，完全成了杂技。因此看中国戏曲时，即使有诸多美点，但其妙处却超出了艺术的范围，甚至让人质疑还不如我们的舞蹈”^①。基于这种观点，对于梅兰芳复兴昆曲的举措，内藤是赞许的：“我们早就认为中国剧已经杂技化了，可是梅却让我们懂得了它还保留着作为艺术的要素。令我们联想到梅的身上大约还有点儿使颓败了的中国艺术复活的味道”^②。由此可知，内藤看不起当下的京剧，赞成梅兰芳复兴昆曲的尝试。对于梅兰芳，内藤湖南是真心赞美的。他说，“梅的艺术达到了只要看过一次就会成为其崇拜者的程度”，对梅兰芳评价甚高。不过看了梅兰芳演唱的昆曲之后，又还是觉得对梅兰芳把昆曲融入皮黄中演唱的改革只不过如同日本歌舞伎改革一样，未能叫内藤觉得满足。他认为《天女散花》一剧符合近代皮黄剧的要素，而未必符合昆曲的要求。内藤的这种观点当是“京都学派”学者当中的主流观点。

内藤湖南的学生那波利贞则主要关注到中国戏曲舞台布景和道具，他对舞台布景、道具的评论最能体现其对京剧的思考：

从来中国戏剧的切末比较简单，我听闻那些看惯了日本剧和西洋剧的人就以此为证据，认为中国剧仍未进步发达。所谓切末，指的不仅是舞台布景，（舞台上）点缀的景物、演员所持之物件都可算是切末。昔日扬州富豪家演《桃花

扇》，切末花费竟达十六万金钱之多，传颂一时。由此可见在切末上大做文章的事情也并非全无。但是之所以如此高额的花费主要是戏中所用之物皆珍宝，而舞台布景却未必需要大费周章。中国剧不仅布景比较简单，道具的使用也极为朴素。例如《空城计》中表演司马仲达骑马就是一条马鞭，《御碑亭》中用开门关门的动作暗示门的存在，迎接孟月华的轿子就是一幅画着车轮的旗帜，这些道具很容易让人感到古拙而幼稚，往往成为那些认为中国剧是比较低级的人们的佐证。在我看来，中国剧相对简单的切末，特别是朴素单调的布景反而能使人满足且更可激发人的思考。我希望中国剧的舞台布景能日益发达进步，但是正如前述，如果省略了那些道具，那么戏剧所暗示的东西，从某种意义上说，中国剧的特色和生命就消失了。^③

那波利贞驳斥了当时日本国内那些认为中国剧布景简单幼稚的观点，对中国剧的舞台的简单布景给予充分肯定，认为朴素单调的布景更能激发观众对戏剧的想象力，更认为如果省略了简单的道具，则中国戏曲的特色与生命不复存在。质言之，“象征主义”乃是中国戏曲的生命。

同样，神田喜一郎对京剧虚拟性的艺术特质评价很高，更认为那些批评者没有艺术鉴赏的资格：

我此番看到梅剧，为其所体现的作为最卓越的象征主义艺术所惊叹。第一中国剧没有幕布。全然不使用布景。还有，正如日本戏剧一样完全不使用各种道具，只使用简单的桌子、椅子。这是中国剧极为进步的地方。那些认为不能满意的人，到底是没有艺术鉴赏资格的。又有人以中国剧为极其原始而贬损之。其理由是中国剧不仅没有布景道具，且动作简单。比如举起马鞭一根就表示骑

① [日] 不痴不慧生：《梅蘭芳に就て》，大島友直編《品梅記》，第58—59页。

② [日] 不痴不慧生：《梅蘭芳に就て》，大島友直編《品梅記》，第61—62页。

③ [日] 那波利贞：《聆劇漫志》，大島友直編《品梅記》，第161—162页。

马之类的演技颇多。本来日本戏剧中画风景、作居室是因为日本人的头脑尚未进步，不这样做就联想不到背景。我以为绝不是使用了布景、道具就表示戏剧的进步，反而说明了欣赏戏剧的人头脑愚钝。现在日本的能乐和中国剧基本上没有多大的差别。近来西方把能乐作为象征主义最发达的艺术来研究。真正懂艺术的人不会因为能乐不设布景而感觉不足，反而会认为总是画着相同的松树图案的镜板中蕴藏着无限的价值。……^①

神田喜一郎的这段话充分肯定了梅剧是象征主义的艺术，反驳了日本国内认为中国戏剧低级原始的论调。神田喜一郎对日本传统能乐也相当熟悉。他高度评价了京剧和能乐都不设布景、不甚使用道具的表演特色。又指出西方把能乐作为最发达的象征主义艺术来研究，因而和能乐基本上没有很大差别的京剧也是最卓越的象征主义艺术。另外，神田还在文中批评了日本新派剧过分追求写实风格的倾向。又批评了明治时代以来日本社会对西方顶礼膜拜的社会风潮，以西洋戏剧的标准来衡量传统戏剧是时人的通病。最后神田喜一郎总结，“梅剧独具东方戏剧的妙处。通过梅剧，人们逐渐明白到东洋艺术有西洋艺术所没有的珍贵价值。仅此意义，不得不说，梅兰芳对国人的刺激实在很大。”^②从神田喜一郎的这段话来看，不能不叫人佩服他敏锐的洞察力。在东方戏剧积极向西方戏剧学习一切“向西看”的大潮中，神田喜一郎看到了东方戏剧艺术的价值，指出将来西方艺术也应该“向东看”。或许在1919年的当时，人们不过把这种观点看作是对梅兰芳的恭维，但随着30年代梅兰芳访美、访苏公演京剧，京剧所代表的东方戏剧实现了与西方戏剧的直接对话，正好印证了神田喜一郎这一富有创见的观点。

和以上几位熟悉中国戏剧文化的学者不同，考古学家如舟（小川琢治）和青陵生（滨田耕作）

对京剧的“第一印象”都很不好。他们曾一起到过中国调查敦煌文献，在考察的途中观看过京剧。如舟是这样回忆他的“京剧印象”的：

二十年前我在西航途中游经沪上，于张园初次看到中国剧，给我留下的第一印象是俳优嗓音和乐器音调极其尖锐刺耳。事隔十年，我再次与五位同人在燕京尝试观剧，但是（戏园）烟草雾障缭绕，身边的观众汗臭难闻，甚是无趣。^③

由于观剧环境的恶劣和对京剧的不习惯，作者和众多明治时代旅行中国的文人一样，对京剧最初的印象实在不好。所以，当作者闻知梅兰芳到日本公演的消息后也认为梅兰芳此行或许难获成功。后来梅兰芳在东京演出后好评如潮，小川又认为这不过是人们的好奇心和从众心理作怪。直到他亲自到大阪观看梅兰芳的演出后，才明白此番梅的公演与在中国所观看的京剧有着天壤之别：

梅兰芳一行在东京的演出盛况空前。应广大观众的需求还录制了唱片。以我们的经验来看，这简直就是一个奇迹。五月十九日我们观看了《关西日报》、《大阪日日新闻》联合邀请梅在大阪市公会堂演出。梅一行的演出与我们之前的第一印象相比简直就是仿若云泥，更令我们这些完全不了解中国戏曲和中国剧的人瞠目结舌……^④

从小川的叙述中，我们看到了梅兰芳的海外京剧公演令日本学者对京剧的印象大为改观的事实。小川琢治在文中多次大呼梅剧有趣，感受到梅兰芳表演“无量的妙趣”。

同样，滨田耕作对京剧的“第一印象”也很糟糕。他们在盐谷温的安排下去文明茶园看戏的经历对他而言更可谓一个噩梦，还成为了同行们的笑柄。在“没有幕间休息，各个剧目之间又没有区分，咚咚锵锵的嘈杂声中看了半天（戏），语

① [日] 神田鬯盦：《梅蘭芳を見て》，大島友直編《品梅記》，第93—94页。

② [日] 神田鬯盦：《梅蘭芳を見て》，大島友直編《品梅記》，第97页。

③ [日] 如舟《梅劇雜感》，大島友直編《品梅記》，第27页。

④ [日] 如舟：《梅劇雜感》，大島友直編《品梅記》第28页。

言完全不通……”^①，环境糟糕的戏院使他憋闷不已，第二天竟然生病了。可想而知，对滨田而言，戏园经历是何等的不愉快！

不过，或许是因为“百闻不如一见”的缘故，此番梅兰芳日本公演京剧，滨田还是饶有兴趣地前往观看。梅兰芳所带来的全然不同的视听享受令他回想起去河南考察途中偶遇野外戏台的情景：

远远地望见野处的小屋有人在演戏。
在北京剧场那恼人的“咚咚锵”这回越过秋天的原野传入耳际，竟与中国的景物相映衬，胡弓、铜锣之音飘渺，不由得心向往之，浑然沉醉……^②

这次观看了梅兰芳的演出，勾起了滨田以上的回忆，促使他对中国戏曲有了更深入的思考：

据事实我大胆归纳如下，对外行人来说，支那剧令人费解，嘈杂不堪，对健康有害。但另一方面，如果在野外露天演出，其喧闹纷扰大减，正好合适。其音乐与中国景物非常融合，令人难舍，不仅让人忘记了践踏污物的不快，而且若是名优上场，就会让人产生明天、后天也要继续去看的决心。所以我的结论是，中国剧是令人感动的。实际上铜锣胡琴喧闹的音乐在没有屋顶的观众席里听来是很好听的。正如希腊罗马的剧场或者我国能舞台那样适合露天剧场的演出，如果直接搬到室内剧场演出，也会令人感到震耳欲聋。在那种剧场时代产生的乐剧原封不动搬到室内演出大抵是错误的，而并非戏剧本质上的缺点。比如没有幕间休息、没有引幕之类，这些实际上是那个时代当时的戏剧整体结构还没有出现这些元素，所以特意安置幕布反而会很怪异……

（前略）在不久的将来，中国剧大概也会参酌及借鉴西洋剧和日本剧，在表演上、舞台上出现诸多的变化。我们外

国人仅从好奇心和历史标准来希求保持古旧是不可能的。我等或许尚未觉察，梅兰芳已经从旧剧表演中有所超越，他的表情已经加入了新鲜的成分。总体上他虽然没有脱离旧剧范畴，但我想他既是纯粹中国剧最后的一人，同时也是将来新生中国剧的运筹帷幄之先驱。……^③

滨田耕作能够通过梅剧如此深刻地思考中国戏剧将来的前途命运，是非常富有见识的。小川琢治和滨田耕作对中国剧态度的转变，其实是很具有代表性的。明治时期以来在一片“脱亚入欧”的社会风潮中，日本社会往往以“文明进步者”的心态来看待中国文化，认为当时的中国社会愚昧、落后、不卫生、不文明。特别是甲午战争后，日本国内民族主义膨胀，包括许多研究中国的学者专家在内的许多日本人对当时的中国表示了藐视。正如神田喜一郎所论述的，一切皆以西洋的标准来衡量，“即使是研究日本和中国的学者也认为日本、中国的东西先天的劣于西洋。”^④戏剧文化自然也包括在内，所以人们对国剧的印象大多是负面的。正是梅兰芳致力于打造精致化的京剧并积极向外传播，很大程度地改变了海外对中国戏曲的偏见。世界上最难改变的乃是人们固有的思想观念。尽管梅兰芳和齐如山等人所积极推行的京剧变革把京剧带进了雅致化的道路，使京剧多少偏离了自身的传统，这些做法有悖离戏剧艺术本义之嫌，但在二十世纪早期作为中国文化的一次海外推介，梅兰芳一行的尝试是全胜的。京剧正是在西风东渐的大潮中完成了自身的变革，促使外国观众重新认识京剧、评价京剧，并最终走向世界。

（四）日本中国文学研究专家对京剧认识的改变

梅兰芳 1919 年访日公演前后“京剧”这一称谓尚未正式为日本观众所接受，一般日本人均把京剧笼统地称为“中国剧”^⑤。不过，狩野直喜、青木正儿、内藤湖南、铃木虎雄等“京都学派”

① [日] 青陵生：《我輩の所謂“感想”》，大島友直编《品梅記》，第 48—49 页。

② [日] 青陵生：《我輩の所謂“感想”》，大島友直编《品梅記》，第 49—50 页。

③ [日] 青陵生：《我輩の所謂“感想”》，大島友直编《品梅記》，第 51—54 页。

④ [日] 神田鬯盦：《梅蘭芳を見て》，大島友直编《品梅記》，第 96 页。

⑤ 按：当时对中国剧的一般称谓为“支那剧”。

的大家对中国戏曲没有笼统化称呼，而是清楚地区分了“皮黄”“昆曲”的概念。

比起明治大正时期日本的普通民众，“京都学派”学者们对中国、对中国文化有着更深入的认识与研究。具体到中国文学研究的领域上，对中国俗文学的研究更是京大派学者们用以标榜区别于前近代汉学研究的一个新领域。在学风上，“京大继承了清朝的考证学，重视资料的斟酌、新资料的发现、作品的精密解读；又在元曲研究上参考了法国人的论著之类，强调科学主义的立场。尔来，东大是在汉学的传统上加以西洋文学的方法论；京大则是清朝的考证学加欧洲的东洋学”^①。“京都学派”研究中国戏曲的方法结合西方的“实证主义”和东方由来已久的文献考据法，对场上表演则相对关注较少。与京剧相较，更普遍推崇昆曲。在中国留学期间，他们一般很少出入戏场茶园听戏，对与梨园优伶交往的行径很不以为然。狩野直喜的一番自述很有代表性：

汇文堂主人请我写一点在大阪观赏梅婉华表演的《御碑亭》后的感想，可谓难煞老夫也。老夫虽然长期浸淫于中国传统的杂剧传奇，但还从未仿效过那些裘马少年出入于戏院，从未欣赏过中国优伶引商刻羽的妙音曼舞。说实话，老夫虽以顾曲老人自称，但是连西皮、二黄的区别也不甚明白；何况此次欣赏的又是中国京剧界大王、名震梨园的梅郎的大技，当然就更无从置喙了。^②

确实如当时国内的著名刊物《春柳》杂志评论所说：“向来旅京东西各国人士以看中国戏为耻……”^③研究中国俗文学成就卓著的狩野直喜在1900年、1901—1903年两度留学中国，但他“从未出入戏园”，显然是看不起京剧。有研究指出，

这是因为“京都学派”受王国维戏曲观念的影响，“重文学性轻艺术、重文本轻表演、重正统轻民间、治学方法则重文献考据轻场上创造”^④之故。我们当然不能否认这点。但是，日本近代中国学研究者们对中国文化的研究始终体现了岛国日本如何面对大陆中国的根本问题。日本学者做中国研究的终极指向并非为了中国而研究中国的，而是从属于日本本国的学术研究需要，是对异质文化的接受与吸收，因而对待中国文化是存在区别于中国本土研究的不同研究态度的。

事实上，“从未出入戏园”的狩野通过观看梅兰芳的公演，对京剧的态度是有所改变的。诚然，狩野的《梅兰芳〈御碑亭〉观后》一文大部分篇幅都在比较由《古今奇观》取材而来的京剧剧目《御碑亭》和昆曲剧目《庐夜雨》。主要还是采用文学研究的方法，分析京剧《御碑亭》、昆曲《庐夜雨》的文本内容以及考据两剧剧情的异同。虽然推崇昆曲，但狩野认为此番欣赏的京剧《御碑亭》，“其情节远比《庐夜雨》贴近《古今奇观》原作”。又认为“改动后的《御碑亭》，在情节安排上显然要比原作巧妙一些”。“《御碑亭》要言不烦，以少胜多，当然也是青出于蓝”。^⑤狩野赞许京剧《御碑亭》的再创作，肯定皮黄本《御碑亭》的文学价值，认为该剧改编得合情合理，更符合中国传统社会的民情风俗，非常适合舞台演出。他通过观剧，从关注文本的视点转移到关注场上来了。从狩野直喜《中国小说戏曲史》^⑥一书可以知道狩野后来对“场上演出”是尤为重视的。书中对研究中国戏剧史提到了几个要素。狩野认为，研究中国戏曲不能只读剧本，还必须注意其他要素。第一个要素是唱和白。唱、白比较，以唱为重。看一个戏曲演员是否优秀，主要看他唱功如何。北京至今只说“听戏”不说“看戏”，可见唱

^① 吉川幸次郎：《中国文学研究史》，《吉川幸次郎全集》第17卷，第396页。转引自郑清茂《他山之石：日本汉学对华人的意义》，张宝三、杨儒宾编《日本汉学研究初探》，台北：国立台湾大学出版中心2004年版，第5页。

^② [日]顾曲老人：《梅蘭芳の御碑亭を見て》，大島友直编《品梅記》，第36页。译文参考狩野直喜著《梅兰芳〈御碑亭〉观后》，周先民译《中国学文叢》，北京：中华书局2011年版，第389页。

^③ 《春柳》第7期，春柳杂志事务所，1919年9月。

^④ 袁英明：《东瀛品梅 民国时期梅兰芳访日公演叙论》，北京：北京大学出版社2013年版，第190页。

^⑤ [日]顾曲老人：《梅蘭芳の御碑亭を見て》，大島友直编《品梅記》，第41—44页。译文参考狩野直喜著《梅兰芳〈御碑亭〉观后》，周先民译《中国学文叢》，北京：中华书局，2011年，第390页。

^⑥ 按：该书和《中国小说史》合刊为《中国小说戏曲史》由狩野直喜之孙狩野直祯于1992年整理出版。

之重要。^①可知狩野对从场上表演的角度出发，重视戏曲的“唱、白”。同时，我们也不可忽略《品梅记》中狩野对梅兰芳场面上演出的肯定。他表示，起初由于“没有耳福聆听畹华拿手的昆曲，自然有些怅然若失。不过些微的失望，在后来欣赏了梅兰芳亲自表演的《御碑亭》后，就烟消云散了”。^②尽管依然是认为昆曲最好，但狩野非常欣赏梅兰芳在《御》剧中刻画角色的精湛演技：

与剧情的改动相比，让老夫拍案叫绝的，不用说是扮演月华的畹华。其动作的一招一式、表情的一颦一蹙，唱腔的一抑一扬，念白得一字一句，皆妙不可言。（略）……老夫以为，畹华在《御碑亭》里表现出的，正是中国女性的真实性情。^③

由此可知，梅兰芳的公演在一定程度上改变了狩野直喜对京剧的看法。

另外一位中国文学研究专家铃木虎雄 1917 年在北京东安市场吉祥园看过谭鑫培、梅兰芳合演的《汾河湾》。但铃木坦言，“难道这就是中国第一流的演员吗？这并不能是我感到十分的心服。或许是自己看戏的水平还不够吧。”^④这次梅兰芳的日本公演由于照顾到外国观众的感受，舞台布置华美而且打击乐的音量也得到了较好的控制，铃木连看两出梅兰芳的戏《黛玉葬花》和《天女散花》，于是铃木表示“之前以为遗憾之处，今次可以大为满足了。”通过观看梅兰芳表演，铃木对中国戏曲的认识产生了变化。他认为，

据余自身的经验，读前代曲本屡屡遭遇仙女出现的场合，就仅仅只是停留在玩味唱词，想像作为戏剧却是大多无意义的。但是，（看了这出舞剧后，）感到伴舞是大有意义的，而且毋宁说这些

（舞蹈）部分是主要的了。这出戏让我现在才意识到往日的迂阔。但是，反过来如《散花》一剧的舞蹈不可成为京剧主要的东西。^⑤

这里，铃木虎雄清楚地说明了自己对中国戏曲中舞蹈成分的重新认识。他没有像内藤湖南那样贬低中国戏曲的舞蹈如同杂技一样，更认识到舞蹈表演不是没有意义的。相对于其他京都学派的学者，铃木虎雄的这点认识可谓难能可贵。中国戏曲，特别是发展到近代京剧，不仅仅是“歌舞演故事”，更是“故事演歌舞”。一味用外国的戏剧眼光来看待中国戏剧就难免产生认识的偏差了。

尽管铃木虎雄对皮黄剧的舞蹈成分的看法有所改变，那么总的来说他如何看待昆曲、皮黄呢？铃木虎雄作为日本中国文学研究的大家，依然是倾向于昆曲的。他这篇小文主要是“为了缅怀自己对昆曲的追忆”而翻译了《琴挑》曲全文。文中还叙述了昆曲的来历，感叹昆曲在当代衰败的命运。作者的态度倾向是显而易见的。

在京都学派”众多学者当中，青木正儿是研究中国戏曲的专家，他的意见尤其值得重视。正如以往研究所指出的，从《品梅记》中青木正儿所写《梅郎与昆曲》一文来看，当时从未到过中国的青木正儿所作的研究是以文献为中心的研究，未能充分把握中国社会的实态，对于近代中国戏曲已经进入“戏本位”的现状自然认识不深。是次梅兰芳到日本公演，他声称由于罹患重病而未能亲赴剧场观看。为《品梅记》撰稿的“京都学派”学者中，唯一未到剧场观剧的就是青木正儿。此事足见青木性格中的心高气傲的一面。不看京剧，反证了他确实不喜京剧，至少谈不上欣赏梅

① 转引自康保成《中国戏剧史研究入门》，上海：复旦大学出版社 2009 年版，第 159—160 页。

② [日] 顾曲老人：《梅蘭芳の御碑亭を見て》，大岛友直编《品梅記》，第 37—38 页。译文参考狩野直喜著《梅兰芳<御碑亭>观后》，周先民译《中国学文叢》，北京：中华书局 2011 年版，第 391—392 页。

③ [日] 顾曲老人：《梅蘭芳の御碑亭を見て》，大岛友直编《品梅記》，第 44—45 页。译文参考狩野直喜著《梅兰芳<御碑亭>观后》，周先民译《中国学文叢》，第 392—393 页。

④ [日] 豹轩陈人：《観梅雜記》，大岛友直编《品梅記》，第 65 页。

⑤ [日] 豹轩陈人：《観梅雜記》，大岛友直编《品梅記》，第 66 页。

兰芳的京剧艺术。^①因为青木没有实际看皮黄的经验，也没有看过梅兰芳的表演，所以《梅郎与昆曲》整篇避谈表演，只是从文学价值上来论皮黄、昆曲。青木正儿不过是借此文来阐明自己推昆曲批皮黄的学术立场而已。

青木在文章的开篇就明言：

从整个文艺史的立场来公平地评论当代中国戏曲，不得不说现今正好处于其衰颓期。吾并非诅咒当今中国，亦非只一味尚古，但凡能统观各个时代的中国戏曲者必定认同吾所言。据此，余舍当世流行之皮黄而论昆曲。于是余初闻梅郎东渡的传言时，抱惴惴之心翘首期盼，此番可听其昆曲之演。^②

青木正儿清清楚楚地说明了他所期待的是梅兰芳的昆曲。^③虽然梅兰芳其时也打着复兴昆曲的旗号，但复兴昆曲其实不过是京剧改良的一个尝试而已。而且，在梅兰芳访日公演当中昆曲所占的比例是很有限的。在东京帝国剧场的演出并没有安排昆曲剧目，只是大阪、神户的演出才安排了昆曲。青木写了24页的评论文章，大概花费了将近八成的篇幅来阐述昆腔、弋阳腔、梆子腔、皮黄声腔的流变历史以及在文学价值上皮黄较之昆腔的不可同日而语。青木直言，昆曲在“文学上、音乐上都是迄今所见最有价值的”，“现代戏本的曲词之拙劣毫无文学上的价值”。青木看过梅兰芳新剧《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女散花》的脚本，也认为“那样的内容着实叫人担心，汤临川、李渔自不消说，就连古时那些无名作品也无法比拟。”^④更多次表明“昆曲衰败，概无戏曲”。

青木对昆曲、皮黄的评价其实与当时国内的曲学大家吴梅视昆曲为中国戏曲的正统，对花部戏剧多有批评的观点颇有几分相似。吴梅曾说：

清人戏曲，逊与明代，推原其故，约有数端。（中略）又光宣之季，黄冈俗讴，风靡天下，内廷法曲，弃若土苴，民间声歌，亦尚乱弹，上下成风，如饮狂药，才士按词，几成绝响，风会所趋，安论正始？此又其一也。故论逊清戏曲，当以宣宗为断。咸丰初元，雅郑杂矣。光宣之际，则巴人下里，和者千人，举国无与于文学之事矣。^⑤

况光宣间，黄冈俗制，正遍海内，内廷宴集，大率北鄙噍杀之声，词曲之道，几几亡矣。（中略）自文人不善讴歌，而词之合律者渐少，俗工不谙谱法，而曲之见弃者逐多，重以胡索淫哇，充盈里耳，伶人习技，率趋时尚，而度曲之道尽废。^⑥

以上吴梅对雅部昆曲、皮黄等花部乱弹的评价可谓与青木正儿的评论如出一辙。吴梅认为乱弹大盛致使昆曲衰败造成的直接后果就是“举国无与于文学之事”，“度曲之道尽废”。可以说，吴梅的观点较之青木正儿有过之而无不及。对雅部昆曲逐渐衰败，皮黄乱弹大盛这一戏曲史的发展，文艺史家以传统的文艺观评论，持有守成主义倾向的不在少数。

青木正儿在文中又批评京剧的折子戏：

正如人们所知道的，当代的戏曲净是折子戏，大抵的手法不过是取明清小说的一部分改编成剧的形式，全然没有任何文学上的价值。纵观演剧史，但凡只演些折子戏就正好说明是何等的不振了。戏剧最初从小戏发达而成，又复归到最早的形式，可以认为是倒退到最初

① [日] 青木正儿：《崑曲劇と韓世昌》，《青木正兒全集》第七卷，第70页。1928年韩世昌访日演出，青木曾言，“……这也是我以前对梅兰芳多少有些反感，因此韩的表演特别中我的意。……”可知，对比昆曲演员韩世昌，青木不甚喜欢梅兰芳。

② [日] 青木正儿：《梅郎と崑曲》，大島友直編《品梅記》，第1—2页。

③ 后来青木正儿到中国游学之际，多方打听，方才寻得机会聆听了韩世昌的昆曲演出并赞叹不已。1928年韩世昌赴日公演京剧，也得到青木的大力赞扬。

④ [日] 青木正儿：《梅郎と崑曲》，大島友直編《品梅記》，第26页。

⑤ 王卫民编：《吴梅戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社1983年版，第166页。

⑥ 王卫民编：《吴梅戏曲论文集》，第305页。

的幼稚时期。^①

青木正儿对京剧折子戏的批评很是偏激。因为他从未看过京剧的表演，自然他的批评也就停留在文学层面的解读。事实上从表演的角度来说，折子戏对于名角打磨“唱念做打”的功夫独具意义，折子戏对京剧精致化起到很大的作用。关于这点，恐怕是当时未有任何观剧经验的青木所未能理解的。

青木虽然在文章开始表示“期待梅兰芳的昆曲演出”，但通过他对昆曲、皮黄的分析以及阅读过梅兰芳创演的几个新编剧的脚本之后，最后他认为：“如果新剧、新腔不立足在杂剧、传奇和昆腔的研究上，不过是沙上楼阁了。”^②

可以说，青木直率地否定了京剧。青木正儿是研究中国戏曲的学者，他的评论不是仅凭个人的喜好来言说的。此时的青木正儿比起其师狩野直喜在言辞上更为犀利、观点更为鲜明。众多研究均指出这是因为青木受王国维的影响，未能认识到近代戏曲由文学本位逐渐转变到表演本位的重大改变之故。今天人们把戏曲作为舞台艺术进行了充分的研究，把戏剧的表演研究提到前所未有的高度，自然不再局限在文学研究上。不过，在日本近代中国学的开创时期，青木作为近代中国学戏曲史研究的专家，自有其学术立场与学术传统。我们知道，日本近代中国学是由多方面合力的作用形成的，与近代之前的日本汉学有着截然不同的研究风格。他们在研究方法、学理分析上受到西方中国学研究的很大影响，独具日本中国学研究的近代精神。青木正儿继承了其师狩野直喜研究中国的方法，用西方学术之观念来研究中国的戏曲。未访问中国之前的1919年，青木正儿的见解，是从中国文艺史的立场来评论中国传统戏曲的。至于青木1920年代访华游学之后，在大量观看戏剧的基础上对昆曲皮黄兴衰消长之看法是有所改变的。这个问题笔者将另外撰文再论。

结语

综上所述，著名的中国学研究团体“京都学

派”在梅兰芳访日公演后对京剧的评价总体来说是大为改观的。首先，他们当中的许多人经历了从“不看”到“看”的转变。狩野直喜在中国时“没看”，梅兰芳在日公演时“看了”。内藤湖南、铃木虎雄更是在中国时“看了”，梅兰芳访日公演时也“看了”，是“看了又看”。从“不看”到“看”，再到“看了又看”，本身就是一种态度的转变。唯一没有到现场观看梅兰芳公演的青木正儿在《梅郎与昆曲》一文中明确了其推昆曲批皮黄的态度，但我们也不能忘记，青木评价昆曲皮黄的前提首先是对中国戏曲文化向往不已的。众多学者虽然对梅兰芳、京剧和昆曲的地位评价尽管看法不一，但大多数人还是从学术研究的角度来评论文艺，正面评价中国传统戏曲。其次，尽管明治时代日本文人对中国演剧的评价受时代思潮的影响，负面评价居多，但是，到大正年间梅兰芳访日公演后，日本国内对中国演剧的评价有了很大的改观。“京都学派”在谈到对京剧的观后感时，用得最多的是“有趣”、“妙趣”等表示肯定的褒义词。可见，从明治末期日本人初识京剧到梅兰芳访日公演的大正时期，日本人对中国剧的认识与理解发生了很大的变化。

梅兰芳1919年访日首演京剧是十分具有戏剧史意味的事件。《品梅记》正好记录了中国戏曲首次走出国门之时海外中国学界对中国文化的接受与理解。众多学者撰文对中国戏剧乃至东方戏剧艺术的特征进行了重新思考与体认，有力地回应了20世纪早期在西学东渐的洪流中，一切以西方观念为准绳衡量东方文化的东方主义，体现了日本学者对于东西方文化的重新审视，对东方艺术价值的重新认识与肯定。这本评论集的发行，无论从中国戏曲传播史的角度来看，还是从文化交流史的角度来看，也都是独具意义的。在当今倡导“文化走出去”的历史语境中，重读《品梅记》也不失时代意义。我们解读上个世纪早期海外社会对中国戏曲的认识，不是为了证明中国文化最好，而是为了更好地进行跨文化交流与对话。

[责任编辑] 黎国韬

① [日] 青木正儿：《梅郎と昆曲》，大島友直編《品梅記》，第22—23页。

② [日] 青木正儿：《梅郎と昆曲》，大島友直編《品梅記》，第26页。