

中國，正直女子的反串者：

攝影、手式藝術與梅蘭芳1930年訪美之旅

葉 凱 蒂 (Catherine Yeh) 著^{*}

鍾 欣 志 譯^{**}

摘 要^{***}

關於梅蘭芳1935年的訪美之旅及其衍生的戲劇藝術與文化交流課題，學術界始終研究不斷。本文以圖像資料為基礎，追溯了梅蘭芳及其智囊團為準備此行所出版的攝影集、訪美前寄往美國的照片、訪美時由當地專業攝影師拍攝的劇照、訪美後由美國學者前往北京拍攝的手式特寫，乃至根據這些特寫所製作的木版畫，突顯出攝影對於梅蘭芳所代表的京劇藝術所曾發揮的影響力，以及這門藝術所代表的中國形象，如何回應了當時國際社會對中國的普遍認知。

在傳統士大夫文化中，蘭花代表著高潔的品性與雅緻的品味，齊如山為梅蘭芳的表演手式所賦予的蘭花之喻，一方面使京劇與此文相連結，有助於提升京劇的地位；一方面也為梅蘭芳所扮演的女性

* 作者現任美國波士頓大學現代語言與比較文學系教授。

** 譯者畢業於臺北藝術大學戲劇學系博士班，現為劇場編導，並於清華大學、中正大學、臺北大學等校兼授戲劇相關課程。

*** 原文無摘要，此處由譯者受編輯之託代筆。

塑造了鮮明的形象，增加京劇在表演藝術上的特色，有助於吸引國際舞臺的注目。透過現代攝影的推波助瀾，京劇獲得了原本所沒有的附加意涵。

關鍵詞：梅蘭芳、馬爾智、齊如山、乾旦、蘭花指

China, a Man in the Guise of an Upright Female:

Photography, the Art of the Hands, and Mei Lanfang's
1930 Visit to the United States

Catherine Yeh

Translated by Joscha Chung

Abstract^{*}

The visit of Mei Lanfang's theater troupe to the United States in 1935 and the related cultural exchanges in both theatrical and broader senses have formed an extending research field. This paper approaches by examining the pictorial materials produced for and resulted by Mei's visit, which include photographs published for the preparation of Mei's visit, those sent to the United States prior to the visit, those taken by a local professional photographer during the visit, shots of hand gestures taken by an American scholar in Beijing after the visit, as well as the subsequent

^{*} The paper was originally published in English without an abstract. The English abstract here is a translation of the Chinese written by the translator for the *Journal of the History of Ideas in East Asia*.

wood engravings. These materials reveal the impact modern photography had on the art of Peking opera as represented by Mei. Moreover, Mei's images talk back to the international society regarding its image of China.

For the traditional scholar-officials, the orchid represents high moral stature and cultural refinement. When Qi Rushan interprets Mei's hand gestures by using the orchid metaphor, he was able to connect Peking opera with the elite culture and help uplift its social status. In the meantime, Mei's orchid gestures, accompanied by other attitudes of the body, provide clear images to his female characters. Magnified by modern photography, these images eventually stress the acting aspect (as opposed to mere singing) of Peking opera, allowing the art form to find an enthusiastic echo well beyond the members of the Western avant-garde.

Keywords: Mei Lanfang, Benjamin March, Qi Rushan, female impersonator, orchid fingers/gestures

中國，正直女子的反串者：

攝影、手式藝術與梅蘭芳1930年訪美之旅^{*}

葉 凱 蒂 (Catherine Yeh) 著

鍾 欣 志 譯

一、前言

1930年京劇乾旦梅蘭芳(1894-1961)在美國演出後，各方評論一致認為他消弭了文化隔閡，演出也備受美國觀眾讚譽。此行成功的因素不一而足，其中最重要的一項，是梅蘭芳在缺乏相同語言的情況下，透過藝術形式與美國觀眾溝通的能力，而他面對的是一群對這門藝術形式極為陌生的觀眾。包括劇評家、戲劇家、演員、上流社會成員以及一般劇場觀眾在內的美國來賓，都成了梅迷。¹

梅蘭芳的成功完全超乎預期。之前關於中國的英語旅遊書籍和大眾讀物，對京劇演出的描述都是「風格幼稚」，認為只有「演員身上

^{*} 本文原以英文寫成，發表於 Christian Henriot and Wen-hsin Yeh eds., *History in Images: Pictures and Public Space in Modern China*. (Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 2012), 81-110.

¹ 關於梅蘭芳赴美之行的研究，參見 Mark Cosdon, "Introducing Occidentals to an Exotic Art: Mei Lanfang in New York," *Asian Theater Journal*, 12, no. 1 (1995): 175-189; Joshua Goldstein, "Mei Lanfang and the Nationalization of Peking Opera, 1912-1930," *Positions* 7, no. 2 (1999): 377-420.

華麗的絲綢戲服」值得一觀。²在軍閥相爭和南北分裂被大肆報導的1910和1920年代，中國在大部分西方人腦海裡，正處於文化素養、道德操守與文明水準一蹶不振的景況。³如今，一位反串女人的男演員卻要來翻轉這樣的形象，此行壓力之大，可想而知。

啟程赴美前，梅蘭芳在一篇報刊訪問裡公開表達了他的不安，並期待自己可以呈現出中國藝術文化最好的一面。他說：「其實我是專唱旦角的，偕行的藝員，又寥寥無幾，豈敢擔此重責？」⁴儘管他謙遜地表示旦角的力量微不足道，整趟行程從規劃、籌備到帶給外界的感受，卻與此「重責」分毫不差。⁵為這六週的行程，梅蘭芳和他的智囊團已經用了六年多的準備時間，當中並曾受到中美雙方官員的協助。他們很大部分的準備功夫，都花在如何讓京劇為美國觀眾所理解上，以期提升中國與中國文化的形象。

在被賦予了非官方「文化大使」⁶的身分下，梅蘭芳的訪問最終受到近乎國家級的接待，而不只是一場中國異域風情的巡演而已。訪問成功之鑰，在於美國觀眾要能欣賞他的表演。⁷那麼，在一個對這

² Charles Ewart Darwent, *Shanghai: A Handbook for Travellers and Residents to the Chief Objects of Interest in and around the Foreign Settlements and Native City* (Shanghai: Kelly & Walsh, 1904), 20.

³ Jonathan Spence, *The Search for Modern China* (New York: Norton, 2001), 140-145.

⁴ 昭綏：〈梅蘭芳侃侃而談〉，《羅賓漢》第2版，1930年1月11日。

⁵ 雖然這趟旅程技術上是私人訪問，中、美雙方的外交部門卻都在很大程度上涉入了梅蘭芳的行程。參見齊如山：《齊如山回憶錄》（北京：中國戲劇出版社，1991年），頁129-148。

⁶ 當時報刊的評論和相關文章裡，都時常提到這項稱謂，例如 Stark Young, "Mei Lanfang's New Program," *The New Republic* 62 (March, 1930): 152-153; Stephen Rathbun, "In and Out the Theater," *New York Herald Tribune*, January 27, 1930.

⁷ 為了使美國觀眾有所預備，許多配合這趟訪問的措施中，包括了英語書籍的出版，而書中詳細解說了京劇——特別是梅蘭芳的——藝術。例如：George Kin Leung, *Repertoire for the American Tour of Mei Lan-Fang* (Peking: Private Printing, 1929); Ernest K. Moy ed., *Mei Lan-fang: Chinese Drama* (New York, Private printing, 1929); *The Pacific Coast Tour of Mei Lanfang*

門藝術缺乏接觸的環境中，成功又是如何發生的呢？

雖然籌備期間的討論過程並未留存，但從主事者如齊如山（1877-1962，梅蘭芳的長期顧問及合作夥伴）的回憶錄可以看到，舉凡劇目選擇、表演風格、舞臺道具、佈景、服裝等等，都在他們的考量之列。⁸學者暨文化評論家胡適（1891-1962，哥倫比亞大學哲學博士）回憶道，梅蘭芳曾經數度邀請他和幾位友人出席私人演出，以便為其提供意見，決定最適合美國觀眾的戲碼。⁹根據這些紀錄，以及訪美期間的種種舉措，我們可以清楚認知事件背後運籌帷幄的面向。觀眾親自見識表演、唱腔和劇情時，手上可以拿到事前準備的英語本事，幫助他們理解演出——就像義大利文歌劇的現場一樣。觀眾一旦透過節目單與本事，同時得到若干「身段是符號化的表演形式」這樣的訊息，表演便十分易於欣賞。京劇唱腔和文武場的伴奏不經長時間的浸淫，實難心領神會。唱腔和表演都可利用錄音、攝影、錄影等技術先行錄製，而後廣為傳播，其中又以錄影的難度和花費最高，梅蘭芳也都在中國這三種媒體上出現過。為了訪美之旅，籌備小組決定了劇照攝影是最能讓美國觀眾有效預備觀賞的辦法。於是，數百張各式各樣的梅蘭芳照片為此需求而生，並被寄給可能對訪美之旅發揮影響力的人士如劇評家、報社、劇院及可能的贊助者之手。¹⁰

(San Francisco: Private printing, 1930).

⁸ 齊如山：《齊如山回憶錄》，頁129-143。

⁹ 胡頌平編著：《胡適之先生晚年談話錄》（北京：新星出版社，2006年），頁144。

¹⁰ 我在紐約公共圖書館（The New York Public Library）找到許多梅蘭芳的照片，它們都從中國私下寄給不同美國人士。



圖一：梅蘭芳飾演《貴妃醉酒》中的楊貴妃，攝於1920年代。

由梁社乾（George Kin Leung 或 Liang She-ch'ien，1889-？）自中國寄給美國的舞臺設計 Donald Oenslager（1902-1975）。

出自紐約公共圖書館的“D. Oenslager Collection”，該圖書館授權使用。



圖二：梅蘭芳與姚玉夫飾演《天女散花》中的天女，攝於1910年代末至1920年代初。

由梁社乾自中國寄給美國的舞臺設計 Donald Oenslager (1902-1975)。

出自紐約公共圖書館的“D. Oenslager Collection”，該圖書館授權使用。^{*}

這些照片數量之大，清楚表明梅蘭芳及其友人（至少在這次訪問上）對表演視覺面向的看重大於唱腔，而後者才是支撐傳統京劇的主幹。

^{*} 我在紐約表演藝術公共圖書館（New York Public Library for the Performing Arts）的“*Theatre Collection, Photo File ‘A’: Mei Lan Fang; from the D. Oenslager Collection*”項下發現這兩張照片。照片另附一張梁社乾撰寫的便條（寄件地址為9 Hung Tung Kuan, East City, Peiping），解釋照片上梅蘭芳服裝的意涵和劇行情節。梁社乾曾經編譯 *Mei Lan-fang: Foremost Actor of China* 一書，1929年由上海商務印書館出版。關於圖一，他寫道：「《貴妃醉酒》常有的裝扮。楊貴妃是唐代著名的美女，這套服裝與《貞娥刺虎》類似。」關於圖二：「戲中出現舞蹈動作時常穿的服裝，稱為『古裝』。《天女散花》即作此裝扮。」

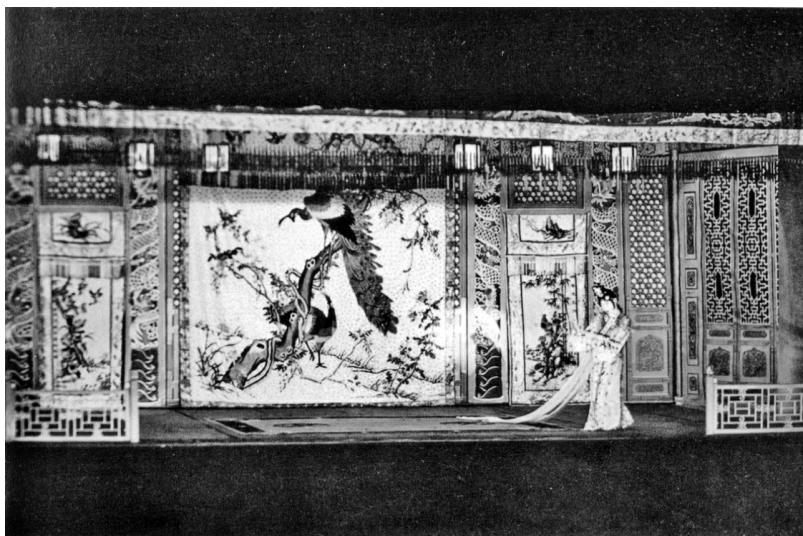
團隊抵達美國時，初期的反應不冷不熱。在一位經驗十足的美國舞臺監督和一位在百老匯以英語寫作的中國劇作家協助下，他們重新調整演出劇目，同時委託當時美國最著名的舞臺攝影師方德美（Florence Vandamm，1883-1966）前來拍攝梅蘭芳的舞臺演出。¹¹ 那些從中國寄往美國的照片多是靜態姿勢，動作不多；相較於此，方德美強調動作流程中的優雅與美感，清楚呈現出梅蘭芳的表演藝術。這種攝影帶來的力量，正是美國之行劇目調整的其中一個面向。在方德美照片的推波助瀾下，京劇——特別是梅蘭芳的明星魅力——在視覺上轉換成隨手可得且強而有力的舞臺形象。（見圖三至五：方德美在紐約拍攝的梅蘭芳劇照。這些照片攝於他開始在四十九街的演出之前，原用於公關宣傳。）



圖三：梅蘭芳飾演《天女散花》中的天女。方德美攝於1930年。

出自梅紹武（1928-2005）主編：《梅蘭芳》（大型畫傳）（北京：北京出版社，1997年）。

¹¹ 方德美拍攝的部分梅蘭芳劇照，收藏在紐約表演藝術公共圖書館的“Vandamm Collection: Mei Lan-Fang #1584”項下。



圖四：梅蘭芳站在爲了訪美巡演所設計的舞臺上，方德美攝於1930年。
出自梅紹武主編：《梅蘭芳》。



圖五：《貞娥刺虎》中梅蘭芳飾演的費貞娥與劉連榮（1900- ?）飾演的一隻虎，方德美攝於1930年。
出自梅紹武主編：《梅蘭芳》。

方德美的照片被報社和雜誌社收購複製，不論在質或量方面，她鏡頭底下身穿戲服的梅蘭芳，使得觀眾對於京劇有了新的期待和想像。此外，它們直接「反駁」了美國報導中比比皆是的一——中國人民落後、無知且「腦袋後頭垂著辮子的醜八怪」¹² 形象。方德美的照片驚人地翻轉了此種形象，但避免了與其針鋒相對的方式。在這些幾可亂真的、由男人所扮演的的美女圖像裡，前述的醜怪形象受到顛覆性的否定。這些照片與梅蘭芳重新整理的巡演劇目，共同喚起眾人過去慣常認知，如今卻已遭遺忘的文化中國，同時提供了某種屬於極端、唯美、非常現代的頹廢（decadence）形象。藝術上，它們有助於將文化中國的形象從族裔樣板與符號充斥的表演——如唐人街的劇院——中釋放，使之躍上大舞臺，與主導當時國際劇壇的重要開先河之作同受矚目。

梅蘭芳回到中國後許久，他的訪美之旅依舊不斷引發關注與爭論，相關文章和書籍接續問世。1934年，美國對他的表演仍舊興味盎然，加上攝影的重要性，兩相結合為一本典藏珍品，內容描述梅蘭芳的手。許多報刊評論人士和劇評家都曾對梅氏京劇藝術所呈現的陌生面向感到困惑；不過，對於梅蘭芳強烈的表現力——特別是對他的手部動作——倒是一面倒地稱讚。某位評論家記道：「梅蘭芳的雙手所展現的流暢、魅力與細膩，已是名聞遐邇。」¹³ 另一位則寫道：「梅蘭芳同時是舞者、演員和歌手……那雙手是我所見過最能在舞臺上展現美感的。」¹⁴ 還有一位說：「手是他的藝術精華所在，即便在靜止狀態下，依然呈現出優雅和力度。」¹⁵ 顯而易見，梅蘭芳的手在他面

¹² Paul K. Whang, "Mei Lan-Fang and His Trip to the United States," *China Weekly Review*, January 11, 1930; 另可參見 Goldstein, "Mei Lanfang and the Nationalization of Peking Opera, 1912-1930," 377-379.

¹³ Mary F. Watkins, *Herald Tribune*, 轉引自 "Chinese Great Actor, Idol of 500,000,000," *Chinese Institute Bulletin*, February 1930.

¹⁴ Robert Littell 在 *The World* 上發表的文字，轉引自 "Chinese Great Actor, Idol of 500,000,000," *Chinese Institute Bulletin*, February 1930.

¹⁵ Percy N. Stone, "Mei Lan-Fang Receives an Interviewer," *The New York*

對美國觀眾時，以極富藝術深度的姿態扮演了重要角色。

這本攝影集的唯一主題便是梅蘭芳的手式，攝影師則是馬爾智（Benjamin Franklin March Jr.，1899-1934）。這組照片所暗示的，是梅蘭芳藝術在跨文化轉譯與傳播中的另一層面，接下來我將以此書為討論重點。

二、男扮女裝的藝術：梅蘭芳的手語符碼

1931年，東亞藝術史學家馬爾智走訪北京，請求梅蘭芳准許自己拍攝他的手式。在此之前，他曾跟隨一位中國畫師學習中國畫，並且自言是梅蘭芳長年的仰慕者。¹⁶馬爾智是位對表演藝術特別感興趣的學者，特別是對偶戲。當他獲准拍攝時，也得到了齊如山在手式選擇和意義說明上的幫助。拍攝工作分兩階段完成：齊如山先挑出手式中特定的幾款以供攝影，之後再分辨馬爾智的照片，並為其加上中文名稱。1934年，這組照片的其中十張又被麥法林（Paul McPharlin，1903-1948）¹⁷製成木版畫——馬爾智之前曾與他合作過一本關於中國

Herald Tribune, March 11, 1930. 另可參見李伶伶：《梅蘭芳全傳》（北京：中國青年出版社，2001年），頁352-353。

¹⁶ 馬爾智是專長遠東藝術的作家、策展人與講師，他曾在美中兩地研究、講學，以其著作成為1920和1930年代公認最重要的中國藝術權威之一。他的檔案收藏在華盛頓特區史密森學會（Smithsonian Institution）所屬的Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives。馬爾智著有多種關於東亞藝術，以及中國藝術和偶戲的作品，例如 *Suggestions for Preliminary Reading, Course in Far Eastern Art, Seminar* (Berkeley: University of California, 1934)；*Chinese Shadow Figure Plays and Their Making* (Detroit: Puppetry Imprints, 1938)；以及 *Some Technical Terms of Chinese Painting* (Baltimore: Waverly Press, 1935)。

¹⁷ 麥法林是偶戲師傅，他曾於1928至1937年間在底特律製作二十齣左右的偶戲，是位技藝嫻熟的表演者和充滿創意的製偶人，亦曾參與創辦「美國偶戲師」（Puppeteers of America）。1929年，麥法林成立了「底特律懸絲偶戲團」（Marionette Fellowship of Detroit）；1933年，他在芝加哥的「世紀進程」（Century of Progress）國際展中組織了一場重要的偶戲展。麥法林的文件（The Paul McPharlin Papers, 1905-1956）現今收藏在「美國藝術

偶戲的書¹⁸——1935年並由薛爾茲（Robert M. Shields，生卒年不詳）在底特律私底下限量出版了一百五十套。¹⁹至於照片本身，則未在美國出版。²⁰

總計53張拍攝梅蘭芳手式的照片仍流傳於中國，並且曾經多次複製出版。從兩種不同的袖口看來，這些照片似乎分別屬於兩階段的拍攝工作。馬爾智很有可能將沖印出來的照片留在中國，由齊如山於1934年首次出版，因為1935年所出版的十幅木版畫，都可在這組相片中找到相對應的手式。²¹我的分析便以這十張製成木版畫的部分照片為基礎。（圖六至九：梅蘭芳的手式。麥法林根據馬爾智的照片所繪製的木版畫。出自《梅伶蘭姿》。）

檔案」(Archive of American Art) 裡。關於麥法林，可參見 Ryan Howard, *Paul McPharlin and the Puppet Theater* (Jefferson, N.C.: McFarland, 2006)；關於他和薛爾茲（某所地方技術學院教師）的合作，見該書頁123。

¹⁸ Benjamin March, *Chinese Shadow Figure Plays and Their Making with Three Pieces from the Chinese: Visiting Li ErSsu, Fox Bewitchment, The Exorcism*. Edited with notes by Paul McPharlin. (Detroit: Puppetry Imprints, 1938).

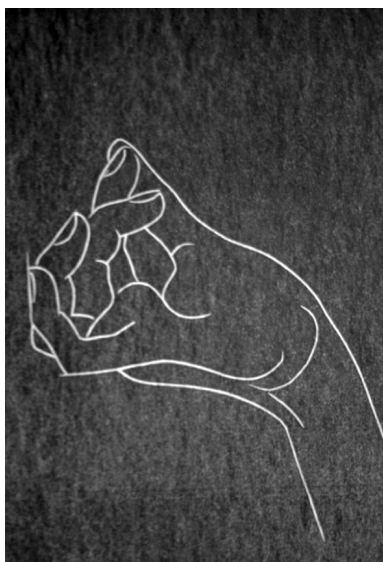
¹⁹ Benjamin March, *Orchid Hand Patterns of Mei Lan-fang, A Note by Benjamin March in Illustration of Wood-Engravings Made from His Photographs of the Chinese Actor by Paul McPharlin and Printed by Robert M. Shields* (Detroit: Private printing, 1935). 本書中文題名《梅伶蘭姿》，全書無頁碼。

²⁰ 完整的相關事蹟或許不只於此。梅蘭芳的傳記作者李伶伶表示，曾有位專門研究手部之美的學者十分著迷於梅蘭芳的手式，請求後獲准拍攝；這位學者很可能便是馬爾智。據說在此項合作中，梅蘭芳的手式還曾被製成雕塑。李伶伶：《梅蘭芳全傳》，頁366。

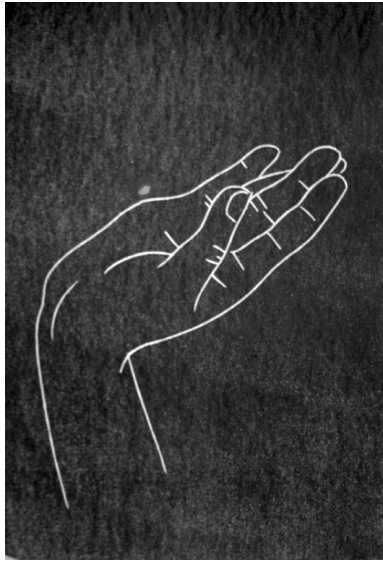
²¹ 馬爾智造訪中國的1923至1927年，以及1931年的4月至10月之間，均曾撰寫日記（保存於華盛頓特區的Freer Gallery），其中記載了兩度拍攝梅蘭芳手式的行程。日記中寫道，1931年7月28日首次拍攝的照片「因為動作的影響，模糊不清」，於是8月5日又前往拍攝了第二組。可惜的是，這兩組的底片或正片都未能完整保留下來。不過，從馬爾智的檔案裡所留存的幾張足可看出，在齊如山的《梅蘭芳藝術一斑》（北京：國劇學會，1934年）中首次複印出版的圖片，同時來自前後兩次攝影工作。



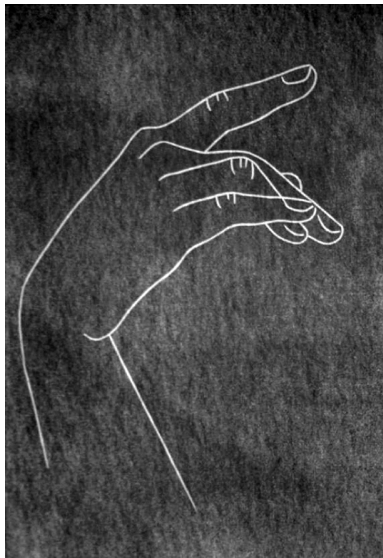
圖六：梅蘭芳的手式「含苞」。



圖七：梅蘭芳的手式「初纂」。

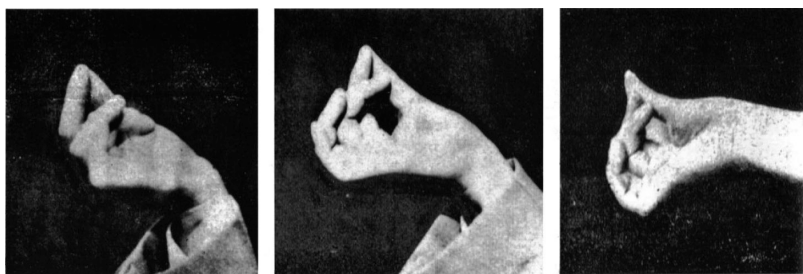


圖八：梅蘭芳的手式「承露」。



圖九：梅蘭芳的手式「垂穎」。

齊如山為不同手式所提供的名稱，根據的是蘭花的各種形貌和姿態。用馬爾智的話來說：「(梅蘭芳用手比出的圖形) 分別依樹蘭 (epidendrum) 而得名，這是一種脆弱的中國蘭花，既代表夏天，也象徵愛與美、芬芳與高雅，以及翩翩風度與動人姿態的模範。梅先生專演女角，顯而易見，他所採用的圖形都恰如其名。」²² (圖十至十四：梅蘭芳的手式，應為馬爾智所拍攝。出自梅紹武主編：《梅蘭芳》。)



圖十 a：「含苞」，持信式。

圖十 b：「初纂」，持針線式。

圖十 c：「避風」，手屈一指式（表讚美）。

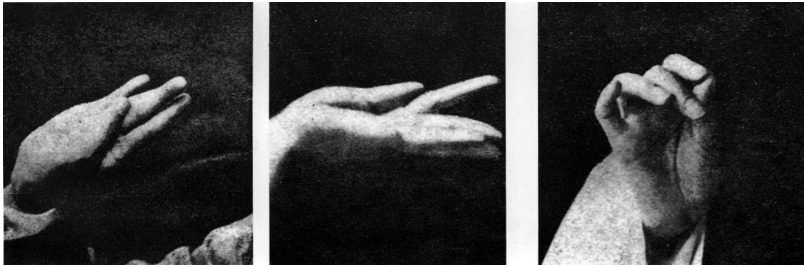


圖十一 a：「伸萼」，持馬鞭式。

圖十一 b：「迎風」，虛指式。

圖十一 c：「醉紅」，提籃式。

²² March, "Orchid Hand Patterns of Mei Lan-fang."



圖十二 a：「浮香」，怕式。

圖十二 b：「承露」，托盤式。

圖十二 c：「垂露」，持酒斗式。



圖十三 a：「倒影」，下指式。

圖十三 b：「垂絲」，插腰式。

圖十三 c：「垂穎」，揖讓式。

這些手式是象意轉化的蘭花，指涉的是女子氣質。賦予這些手式定義與關聯的邏輯，在於以花指涉女性的象徵，而這是中國詩詞和小說裡十分普遍的手法，更在吹捧妓女的語言中屢見不鮮。自十九世紀末以來，「花」（植物／女子）和「華」（中國）這組涵意甚廣的雙關語，也時常為中西作者所搬弄。²³ 透過此一象徵，女子被視為像花一

²³ 例如曾樸的《孽海花》（1903年，可解為沉浮於報應中的花／中國），以及 Henry Davenport Northrop 廣受歡迎的 *The Flowery Kingdom and the Land of the Mikado, or, China, Japan, and Corea* (London, Ontario: McDermid and Logan, 1894)。

樣地美麗、純潔和柔弱。她需要保護，但也會在「歪風」中奮力維持自己的清白；或許她會在暴風雨中折倒，甚至遭到毀滅，但絕不對暴力和不公不義低頭。與蘭花特別相關的，也是這些手式毫無例外所代表的，是此花高貴和優雅的特性。梅蘭芳的手式模擬了蘭花的不同形態，在象意層面上，這些手式令人想起蘭花的理想特質；在表演層面上，它們主導了頭部和全身的位置、臉部表情以及身邊男性角色的態度，目的是使人感受到女性的理想特質，不論觀眾本身是否了解這些動作與蘭花有何聯繫。

在高度風格化且帶有特定意義的符碼化身段的運作下，京劇藝術倚賴的是一整套寫意的藝術體系，而非寫實性的模擬。身段本身一成不變，它們以固定的套路，與所應發揮的舞臺功能同時被傳授給演員。只要觀賞者知道這些身段並非漫無章法，而是具有某種深一層的文化意涵，並且可與整體演出合而為一，通常都可對它們的表演價值有所認識；深諳箇中三昧的中國觀眾，則能在更為特定的層次上理解身段。身段的力量在於「會意」(suggestiveness)，馬爾智的照片以一種全新的方式，將身段中的精華提煉為自成一格的藝術形式，試圖闡明它們的概念與所指涉的意義。齊如山主動參與其間的原因也許在於，他決定使京劇成為舉世認可的藝術形式——好比歐洲歌劇一般。或許他曾相信，透過攝影這種西方現代藝術的媒介，對於西方世界將京劇視為高雅藝術能夠有所助益。²⁴

馬爾智曾經表示，他並不只是迷上梅蘭芳手式「能言善道」的藝術能量和美感。他在拍攝這些照片時，依據的是「臨摹」(patternism)這項中國藝術原理；他認為對於中國戲劇表演來說，此點跟繪畫同樣關鍵。²⁵ 介紹他認識這項原則的，便是啟發他欣賞京劇藝術的張彭春博士(1892-1957)，而張博士也是梅蘭芳的顧問，並經理了梅蘭芳的

²⁴ 關於齊如山努力使京劇現代化的深入研究，可參見 Goldstein, “Mei Lanfang and the Nationalization of Peking Opera, 1912-1930,” 377-420。

²⁵ March, “Orchid Hand Patterns of Mei Lan-fang.”

訪美行程。²⁶對於戲劇表演，這項原則的意義在於「新手演員學習身段姿勢的範本，以及這些範本之間在節奏與協調上的關係。」²⁷在京劇誕生的北方，旦角的表演技巧與蘭花的關係可追溯至南方戲種，後者以「崑曲」之名較爲人所知。崑曲自明代初期開始興盛，常被稱之爲曲中之「蘭」；崑曲中的手式一般則稱爲「蘭花指」或「翹蘭花」。²⁸

爲了解其內涵，我們必須轉往繪畫與其他文本中另覓旁證。作爲圖畫的傳統主題之一，「蘭」出現在清代初期（1675）的繪畫手冊中，與梅、竹、松並列。²⁹到了十八世紀，蘭花已可見於日用類書的繪畫篇章。³⁰這四種植物各自代表士大夫的不同美德，而蘭花又特別用來描述文人高潔、高尚和威武不能屈的理想形象。³¹

蘭花作爲喻體的歷史，恐怕遠遠超過學界目前研究的程度。一開始，它似乎被用來比喻儒家「君子」的行止。某部成書於西元三世紀，匯集了多種漢代之前材料的語錄認爲，蘭花和君子之間的連結，始於孔子本人對自己求官失敗的言談：「芝蘭生於深林，不以無人而芳，君子修道立德，不爲窮困而敗節。」³²這項表述賦予蘭花某種地位，但也只是對現存文化模式的一種詮釋，並未就此局限它的意涵。先秦時，蘭花的隱喻已被廣泛用於指稱品德堅正的男性模範。取形蘭花的手式暗示著本人的高風亮節與文化修養，便成爲文人之間的某種

²⁶ 參見黃殿祺：〈張彭春同梅蘭芳赴美訪蘇演出的盛況〉，收於黃殿祺編：《話劇在北方奠基人之一——張彭春》（北京：中國戲劇出版社，1995年），頁263-286。

²⁷ March, "Orchid Hand Patterns of Mei Lan-fang."

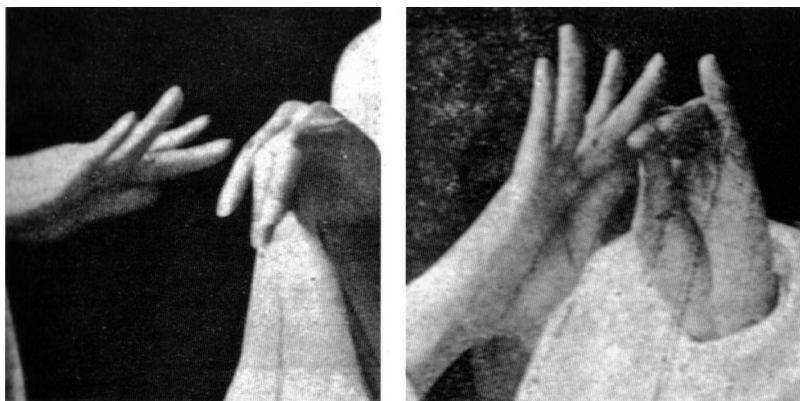
²⁸ 齊如山：《梅蘭芳藝術一斑》，轉引自《齊如山全集》，第2冊，頁0973。

²⁹ 《芥子園畫傳》（複印本）（北京：人民美術出版社，1979年），卷2。

³⁰ 自明代（1368-1644）以來出版了各式各樣的類書，其中以《萬寶全書》最爲著名；本文參考的是（明）陳繼儒纂輯，（清）毛煥文增補：《增補萬寶全書》（二十卷本）（蘇州：金閶經義堂，1823〔道光癸未〕年）。

³¹ 張彬：〈魏晉詩歌中的蘭花意象研究文獻綜述〉，《文學界（理論版）》（2011年6月），頁222-223。

³² 劉殿爵編：《孔子家語逐字索引·在厄第二十》（臺北：臺灣商務印書館，1992年），頁40。



圖十四 a：「逗花」，小拱手式。

圖十四 b：「鬪芳」，拱手式。

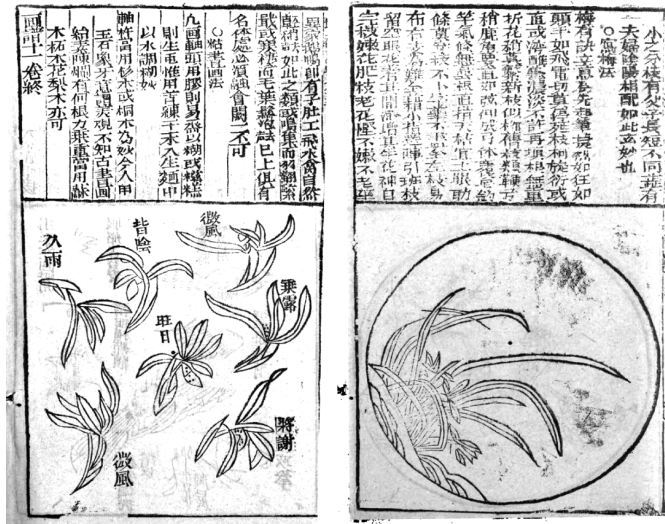
風尚。³³

馬爾智的照片具有兩組不同的參考座標：一是作為一般隱喻的蘭花，其中花形與特定身體姿態間有著具體連結；一是藉由這些抽象姿勢所呈現出來的京劇藝術特點。舉例來說，「含苞」（圖十 a）也是「手執信件」的姿勢；「伸萼」（圖十一 a）是「手持馬鞭」；「逗花」（圖十四 a）是「展現敬意」，而「鬪芳」（圖十四 b）是「行禮問安」。這套體系的邏輯衍生自蘭花和女性的關係，它的效力則主要來自儒家概念裡的女性氣質及其獲得的社會共鳴。形形色色蘭花樣態與戲曲手式之間的相似性，進一步為兩者相同或相近的命名所扣合，在關係上加強了、在表演上豐富了它們借自蘭花所隱喻的意涵。

³³ 據說在蘇州的一間二手書店中，發現了一部名為《蘭花品藻》的古籍殘篇，內容涉及男性文人的蘭花指，以協助其交際應酬為目的。不過，目前並不清楚這本書的出版時間和詳細內容，也還沒有任何學術研究的成果。此書指出蘭花「鉤、柔、白、瘦」的四種特質；換句話說，手式以「鉤」暗合迂迴，以「柔」暗合順應與默許，以「白」暗合高潔，以「瘦」暗合纖弱。參見〈陳教授和范專家：探討「翹蘭花」之相關學術問題〉，天涯社區，網址：<http://www.tianya.cn/publicforum/content/free/1/2129853.shtml>。



圖十五：《芥子園畫傳》（北京：人民美術出版社，1979年），複印本，第2卷。



圖十六 a、十六 b：陳繼儒纂輯，毛煥文增補：《增補萬寶全書》（蘇州：金閭經義堂，1823年），卷11，「花譜」，頁9。

以圖十五和十六 a、十六 b 所呈現的蘭花與梅蘭芳的蘭花指照片相較，可以察覺兩者背後同樣以某種符號化的暗語建構一套社會理想的藝術追求。

然而，馬爾智在相片拍攝後卻發現一個問題：它們無論如何都難以栩栩如生地呈現梅蘭芳手式的魅力。馬爾智在梅蘭芳舞臺表演中所看到的，是一整套難以孤立的符號化象徵動作，這套動作多方面地呈現了社會理想中的女子。將手式自舞臺表演的脈絡中抽離出來單獨攝影，意味著使它們脫離了原本的社會語境。「從某方面來說這是一項錯誤的計畫，因為，我們的西方表演主要發生在舞臺鏡框之內，基本上非常平面，但中國舞臺卻有開放性的凸出臺口，演員的舉手投足都顧慮到三度空間的立體感。」³⁴ 馬爾智感到，透過拍攝手式來捕捉梅蘭芳的藝術終將失敗。在對照片感到不滿的情況下，他轉而求助於麥法林將照片翻製為圖畫。此舉有其應然之處：戲曲演出在舞臺上不斷轉換場景，同時又演又唱；旦角並非只是表演蘭花指法，而是要將全部的身體和聲音化為蘭花之喻，任何手式的攝影或繪畫都無法再現這一切。於此同時，將這一整套龐大的形式及其意涵凝鍊為一系列的手式圖像，並透過最低限度的標題闡述其意，儘管具有一定效力，卻也如同京劇本身一樣，只能以意會的方式，而非具象地呈現。既然不論中國或外國的觀眾都清楚認識到中國藝術屬於幽微細緻的表現形式，富於意在言外的恆久性意涵，這些附有標題的照片的觀賞者理應具備一定能力，將照片不僅視為單純的圖像，而是通往某種多采多姿深刻整體的提示。馬爾智從訴求真實的攝影轉向傳統上長於寫意、點到為止的木版畫，正是為了彌補當中的縫隙。

齊如山將蘭花花姿的傳統概念加諸於梅蘭芳的藝術，從而使京劇與更古老的其他劇種聯繫起來，但更重要的，是現代旦角與強烈道德情操之間的聯繫，後者對於旦角脫離傳統上有錢有勢者的玩物來說，

³⁴ March, "Orchid Hand Patterns of Mei Lan-fang."

顯得格外重要。齊如山將梅蘭芳的手式轉化為這套體系的符徵，並與中國傳統士大夫文化相連結，一方面提升了京劇的地位，一方面也讓寫意式而非模仿式的演出風格，尋得不僅止於西方前衛藝術成員的熱烈共鳴。

反諷的是，從這較為廣泛的圖像與文本傳統來看，藉由蘭花將梅蘭芳手式與高雅文化聯繫之舉，只有透過攝影或繪畫的形式才能成功——若非擷取此項表演元素並加以特寫，它的文化意涵雖存在於整套表演體系裡，卻被稀釋。由此說來，美國觀眾應能看懂些許門道，因為他們是在完整的表演中觀賞梅蘭芳的手部動作。外國觀眾即便對演員手式背後的符旨細節以及演出的任一元素知之甚少，他們依然期待見到，某種中國藝術所能帶來的豐富體系描述著難以捉摸的涵意；而若要製造這樣的期待，至為要緊的是，京劇不能被當作有著小嗓、雜技和翻筋斗的民俗娛樂來看待，而是要能提升至中國高雅藝術之列。就算無法準確理解符號的涵意，觀眾還是能夠看到對女性端莊氣質高度風格化的寫意表演，藉此，角色的特質得以顯明；此外，他們也能看到性感與謹慎、放蕩、活力兼容並蓄。照片與後來的繪畫提煉了表演的瞬間，進一步刻劃了舞臺藝術演繹女性的複雜程度及其理想形式。

於是，馬爾智為梅蘭芳拍攝的手式，對於旦角表演成為高雅藝術形式提供了幫助。在一系列設計巧妙的單一事件所組成的涵義系統內，這些手式的呈現足以使人辨認出善良女子的氣質。透過攝影的擷取，更能將焦點集中在與文人傳統高雅文化和儒家理想的連結上。從形式來說，攝影能夠透過它本身作為藝術形式的局限，將拍攝對象的特定面相或元素強調出來。它有助於放大一項旦角最重要的藝術特質，使其有別於強調腿部和手臂動作的男性角色。此點或許與1920年代轉借「東方」（印度、峇里島、泰國）手式的前衛表演風格有所呼應——馬爾智選擇攝影手部，突顯了梅蘭芳藝術中最能跨越當時文化疆界的部分。

手式的長處，在於透過它與表情及身體姿勢的互動使人意會。當

女性氣質在舞臺上展露的瞬間，觀眾除了見到雖有文化差異卻非難以理解的理想女子形象，也同時能夠意識到溫文儒雅、引人遐想的中國形象。從京劇藝術來說，塑造如此柔中帶剛、勇氣十足並且——最重要地——德行高尚的角色形象，必須透過動作及高度符號化的表演，而不僅是言詞或歌唱。

三、攝影與《國劇身段譜》：女性氣質的藝術

齊如山充當馬爾智在手式方面的顧問並非突如其來之舉，因為當時他正在進行一本前所未有的著作，試圖重新梳理京劇各項組成要素的重要性，也就是1932年出版的《國劇身段譜》。³⁵這本書列舉了不同京劇行當的身段樣式，其中當然也包括已經佔此劇種領銜之位的旦角。不無偏重的描述，以及對旦角手式的特別強調，更加落實了京劇行當間的權力爭競和相關社會、政治涵義。

馬爾智之所以拍攝梅蘭芳的手式，起因是為它們呈現女性美的藝術層次所吸引。透過齊如山的身段譜可知，優美的手部姿態代表的是女性的端莊。或許在無意之間，這些照片也記錄了1910和1920年代改良京劇所塑造的理想女性的符號性語言——且不應或忘，齊如山本人曾在這些改良當中出力甚多。在重塑和拍攝每個隱含蘭花之形的手式時，馬爾智突顯了最能表彰梅蘭芳藝術特點的姿態，使其備受注目，也使新的旦角藝術得以強化。

在《國劇身段譜》的〈論手〉一節，齊如山提出的第一種，名為「張式」或「張手」：

姿式：手心尚（向）外，手指向上，將手張開，但這種腳色姿式，各有不同。

³⁵ 齊如山：《國劇身段譜》（北京，1932年），轉引自《齊如山全集》（臺北：齊如山遺著編印委員會，1977年），第1冊。

淨：將手張圓，五指都離開，此形容人之雄壯、粗莽、諸事闊大豪放也，各武腳皆如此。

生：四指稍張，只將大指往前伸去，與其他四指作一縱橫式，此形容文人方正拘謹，不肯放縱之意。

小生：三指合併，大指要直，小指略開往後背，偏向手心伸去，與其他四指作一縱橫式，但大指中節要帖手心，此形容少年書生，猶須拘謹也。

旦：四指合併，將大指按於中指之底節，此形容女子之羞澀也。³⁶

不同的手式，是不同行當分別表現各自獨特性格的藝術語言，它們同屬於一套表演體系，傳達以儒家教導為依歸的社會規範和文化價值。「張手」是其中一項最基本的動作，它表述了京劇行當在這套涵義系統中的基本面向。對這單項動作的不同描述，透露出理想中的社會和性別典範，強調了各行當的理想樣貌。以旦角來說，對於女性端莊的理想，是透過羞澀的姿態來呈現。

再舉一例：關於配合手式的全身姿態中，其中一種是「自指」。對於淨行，這是用來表達恭敬之意：「用右手攢左手之水袖，在胸前一按」；「平常的時候，則可只用右袖，由裡往外一搭，再一按胸際」。對於生行，則是「與淨略同……但生可以用兩手自指其胸」；此時「須手心向上，兩手指尖相對」。對於小生，「與生大致相同」。不過，旦行演員「只可用兩手互搭，手心向上，自指其胸際」，呈現端莊與尊重他人之意。

從這些描述，可以清楚看到旦角的身段往往異於一眾男性角色；這個行當強調女性的拘謹、端莊以及對男性角色的尊重。

如此，這些社會性的特質便與美學上的女性相連——以個性與行

³⁶ 齊如山：《國劇身段譜》，轉引自《齊如山全集》，第1冊，頁0446。

爲之美爲美。圖十九及二十所表達的虛己與順服的尋常樣態，便受到推崇，且爲攝影所凝鍊爲某種藝術形式。如圖十四所示，女性之美透過端莊女性的姿態使人意會，並以花開之貌爲象徵。

如此對女子氣質的詮釋，完全反映出旦角這一行當的概念。從她在舞臺上或站或坐的一舉一動、聲音的使用方式、眼神的流轉，到衣衫下面若隱若現的足部，都可看見這門行當的整體藝術理念。

當我們將手部的象徵與身體姿勢結合，此點更加明顯。1919年梅蘭芳訪問日本時，便曾經出版一套十二張不同旦角姿勢的照片，並附有這些姿勢特點的說明。這套照片之後重印於齊如山1934年的《梅蘭芳藝術一斑》內，其中一張關於「望式」的規定中，特別載明旦角「不許直望」；看東西時，她「必須頭稍低，臉稍偏，眼皮一抬」。³⁷（圖十七至二十：梅蘭芳的身體姿態攝影。年代不明。出自梅紹武主編：《梅蘭芳》。）

³⁷ 齊如山：《梅蘭芳藝術一斑》，轉引自《齊如山全集》，第2冊，頁0975。



圖十七：「望式」。

圖十七中的梅蘭芳高舉右臂，表示正看向遠方；如此抬高手臂及背手，代替了直視的眼光。

在接下來的幾張照片中，我們也能看到手式的運用。



圖十八：「指式」。



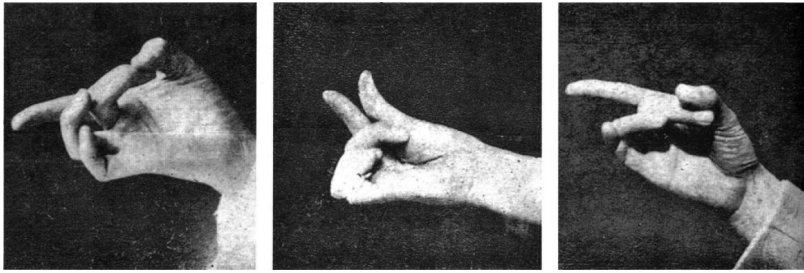
圖十九：「思式」。



圖二十：「羞式」。

手部動作與身體姿勢一同強化了謙遜的形象，這些動作依循的是一套制式符碼，以京劇的高度形式化語言，而非寫實主義的邏輯與觀眾溝通。然而，這些姿勢實有一定的普世性。這樣的動作在美學上代表的精緻文化內涵自不待言，亦有益於意義的傳達；動作所呈現的，是一位在社會上無權無勢的人物。

在此同時，這些姿勢所呈現的並非柔弱角色的形象。正如我們在圖十七「望式」中所見，梅蘭芳傳達出某種正義凜然、外和內剛且自珍自重的神情。雖然演員對角色及其行動的詮釋有所不同，這個動作不盡然意味著身居弱勢。相反地，它還可能顯示出自信滿滿、自立自強的精神。（圖二一 a-c：馬爾智拍攝的梅蘭芳手式。出自梅紹武主編：《梅蘭芳》。）



圖二一 a：「映日」，遠指式。

圖二一 b：「吐蕊」，持細物式。

圖二一 c：「護蕊」，外指式。

所謂自立自強的意思是，這是一個柔弱但絕不趨炎附勢的角色，並且了解自己的社會地位，在暴力手段強加不公不義於己時尋求自衛之道。在美國的不同演出中，梅蘭芳特別強調了女主角這方面的形象。

他在事前寄往美國的照片，與他之後在美國舞臺上所演角色的形象頗為契合。在梅蘭芳的戲碼中，《汾河灣》特別受到歡迎。此劇描述在外征戰多年的薛仁貴返鄉探親，在其妻柳迎春的床下發現一雙男人的鞋子。整齣戲以薛仁貴和柳迎春半挑情半猜疑的相互對質為主軸，不過到最後，薛仁貴發現他在回家途中誤射於汾河灣的男孩，原來並非柳迎春的情夫，卻是自己的親生兒子，夫妻二人對此同聲悲悼。方德美記錄了這齣戲的最後幾個場面，其中柳迎春梳著包頭，頭髮鬆垂，象徵她悲痛莫名的情緒，擺出的姿態包括「自指」，和抬高後翻以示哀傷的「翻袖」。(圖二二至二三：梅蘭芳飾演《汾河灣》中的柳迎春，該劇即美國觀眾所知的《可疑的鞋子》〔*Suspicious Slipper*〕。方德美攝於 1930 年，出自梅紹武主編：《梅蘭芳》。)



圖二二：「自指」的姿勢。



圖二三：「翻袖」的姿勢。雙臂上舉，袖口扭轉，手藏於袖內向後垂甩。

女主角柳迎春所營造出的形象，是位善良正直的受苦女性；從她居處私人空間，受男人支配，無法扮演任何公共角色的層面來說，她代表了無權無勢之人（the powerless）。不過，這些女性人物在對手面前往往以智取勝，且主導了故事情節及其結局。即便故事時常以悲劇收場，她們卻採取主動，而非被動的受害者。梅蘭芳當時演出的大半都不是傳統戲碼，而是為他本人新編的作品；在這些作品裡，明顯有位品德堅正的美貌女子，能不依賴男性權勢，憑一己之智應付災厄——由此可見某種一致性的訴求。此類全新打造的正直女子，是梅蘭芳訪美行程的主要角色，成為他在百老匯「四十九街劇場」公演的多齣戲碼中，均可見其身影。在梅蘭芳的高超表演下，這類人物征服了美國觀眾。她們共同指涉某一群人民的精神，此種精神即便缺乏男性的力氣，卻透過女性的才德形成另一種力量，並以之定義中國的文明和堅正品德。

四、攝影以及為美國大眾所打造的中國女子形象

馬爾智所捕捉到的中國和中國文化的女性形象，呼應了梅劇團為美國觀眾所挑選的劇目。對梅蘭芳來說，塑造正確的形象是個過程，在此過程中，相機並非靜默無言，而是曾經提出建議，甚至指揮了特定動作的工作夥伴。梅蘭芳手式的照片，暗示了京劇正要前往的新方向。形象及形象塑造在二十世紀成為難以抵擋的潮流，而且角地位上升與這項可聚焦於美貌的新興視覺文化的關係，比起京劇對演技的日益著重，可說同樣重要。旦角以其美貌和勾動人心的藝術，逐漸超越其他行當。在追求國際認可時，視覺元素以其較易協助整個劇種克服文化和語言障礙，更加被強調。在對演技的日益著重之外，旦角的藝術形式以及她所給人的觀感，發生了兩項根本性的變化。首先，表演更加注重心理變化，以及，造型之美更加受到重視。於是，在京劇新一階段發展最重要的1920和1930年代，透過面部表情和身體姿勢詮

釋角色之所以變得更加重要，某部分來說是上述原因造成的結果。攝影成爲一種詮釋的工具，並帶來屬於它獨有的新規範，共同引導了旦角藝術發展的方向。

透過梅蘭芳的藝術重建中國文化地位的意圖，即使從未刻意明言，仍可從代表他的這些照片所經歷的變化窺見端倪。爲了形成某種放諸四海的輿論，而對散布之形象嚴加挑選的過程，都在照片中留下了印記。下文將以較爲精簡的方式處理這些早期的圖像紀錄，以便提供馬爾智和麥法林的歷史背景。

爲了預備美國之行，梅蘭芳及其支持者出版了大量的攝影集。爲了確認這群人在認知上對於攝影可能達到的任務及功能有過的轉變，我將比較其中兩種。它們分別出版於1926和1929年，都以《梅蘭芳》爲名，後者並隨梅蘭芳赴美，另有英文題名《中國菊界之首》(*Foremost Actor of China*)。兩本都在上海由私人出版。³⁸

1926年的《梅蘭芳》以中文出版，內容主要是梅蘭芳的舞臺劇照（附中英文雙語圖解，這在當時十分普遍，例如電影字幕或期刊刊名，皆是雙語），另有幾張他和家人的時裝照，還有他最著名的戲碼的文本、一篇簡短的傳記和幾首題贈詩。此書前言由當時美國駐華商務參贊安立得（Douglas Arnold，生卒年不詳）以英文撰寫（附中文翻譯），其中明言梅蘭芳訪問美國的意向，並對此舉可成爲文化交流的重要機會表示歡迎。書中的英文和中文廣告，都以美國旅行爲主題，明顯配合著梅蘭芳造訪的計畫，且梅蘭芳本人在這些廣告中大量出現。全書最後是一封安立得寫給西雅圖「第五大道大戲院」（*Fifth Avenue Theater*）信件的中譯；信中表示，爲了該劇院的落成而透過美國駐華使館取得梅蘭芳照片一事，已然順利達成，五張梅蘭芳的攝影已經寄往西雅圖。

³⁸ 莊鑄九等編：《梅蘭芳》（上海：私人出版，1926年）；Liang She-ch'ien ed., *Mei Lan-fang, Foremost Actor of China* (Shanghai: Commercial Press[上海商務印書館], 1929).

1929 年的另外一本則由梁社乾譯成英文出版，內容是齊如山為美國觀眾準備的材料，包括兩部分，一部分以梅蘭芳和他的演出為主，一部分是對京劇的詳細介紹。

這兩本書所選刊的照片，不論在數量、主題和觀點上，都截然不同。1926 年的有 39 張舞臺劇照，1929 年的則只有 12 張。1926 年的 39 張照片來自 13 齣不同戲碼，其中《太真外傳》一齣多達 12 張。1929 年的照片，則分別來自 12 齣戲。

這兩本書大致代表了兩種不同的感知和理念。從書中全部內容所投射出的主題來看，1926 年的版本塑造的主題是「美」，其中介紹《太真外傳》、《西施》和《洛神》的照片就佔了 19 張，為全書定調。這三位是中國的傳奇女子：「太真」是楊貴妃的道號，她是唐玄宗寵愛的妃子；西施據說生於春秋末年越國的首都諸暨；至於洛神則來自神話，而非歷史人物。

若是進一步檢視，這本書中多半的照片都不與讀者直接溝通；照片中的臉部和身體表情也較為靜態。照片中，多數人物都呈現站姿，並未投射身體張力。梅蘭芳無論姿態如何，似乎只是暫停在鏡頭前，不像在動作當中；因為缺乏能量投射，於是也無法傳遞角色情緒。



圖二四：梅蘭芳飾演《太真外傳》中的楊貴妃攝影。出自莊鑄九等編：《梅蘭芳》。



圖二五：梅蘭芳飾演《洛神》中的洛神攝影。出自莊鑄九等編：《梅蘭芳》。

相反地，1929年版收錄的十二張照片看起來更富生氣，梅蘭芳所飾演的角色充滿了情緒和內在張力，身體也表現出明顯的肌肉強度。全書的要旨，已從抽象地再現「美」，轉為透過動作與心理深度再現旦角藝術之美。先前書中呈現空泛美感的照片，幾乎都已刪去。

比較下列幾項，可見到前後兩本集子的更多差異：一，同一齣戲所使用的不同照片；二，兩本收錄的同一張照片；以及三，不再被收錄的照片。關於第一項，可以《晴雯撕扇》為例。



圖二六：梅蘭芳飾演《晴雯撕扇》中的晴雯攝影。
出自莊鑄九等編：《梅蘭芳》。



圖二七：梅蘭芳飾演《晴雯撕扇》中的晴雯攝影。

出自 Liang, She-ch'ien ed., *Mei Lan-fang, Foremost Actor of China* 。

雖然1926年使用的照片在動作和舞臺背景設計上花了更多心力，1929年的卻可使觀者激發某種先前未有的情感聯繫。透過梅蘭芳的臉部表情和身體姿態，1929年所選用的照片更具內在張力；觀者直接被角色的身體語言和眼部神情所觸動。

舉例來說，兩本書中重複使用了五張照片，其中三張可見插圖二八至三十。³⁹

³⁹ 另外兩張是《太真外傳》和《西施》。《太真外傳》的英文圖解是「楊



圖二八：梅蘭芳飾演《穆柯寨》中的刀馬旦穆桂英攝影。

出自 Liang, She-ch'ien ed., *Mei Lan-fang, Foremost Actor of China* 。

貴妃傳」(1926)、「楊貴妃，中國四大美人中最富計謀者，梅蘭芳飾」(1929)；《西施》的則是「西施——中國最愛國的美女」(1926)、「西施——愛國美人」(1929)。



圖二九：梅蘭芳飾演《洛神》中的洛神攝影。

出自 Liang, She-ch'ien ed., *Mei Lan-fang, Foremost Actor of China*。



圖三十：梅蘭芳飾演《廉錦楓》中水戰裝束的廉錦楓攝影。
出自 Liang, She-ch'ien ed., *Mei Lan-fang, Foremost Actor of China*。

這些照片的質感在兩方面有所加強：一是藉由動作而非靜態姿勢來呈現美感，一是在兵器使用上展露武術動作。它們在動作和姿態上，在手部和眼神的表情上，都展現某種統一性。

稍晚的照片，顯示出他們對於攝影可達到的效果有了新的認知。

從1926年書中梅蘭芳飾演《樊江關》裡薛金蓮的照片可以看出，僅僅手握器械並不見得能夠展現武術精神。雖然這位女性角色身著靠衣，手持馬鞭（表示她正在騎馬），照片中卻沒有什麼能夠顯示武術精神的地方。於是，這張照片也未能留在1929年書中。



圖三一：梅蘭芳飾演《樊江關》中的薛金蓮攝影。
出自莊鑄九等編：《梅蘭芳》。

因為1929年的版本是爲了美國所設計，照片的收錄與否，可以透露些許編輯們對於圖像影響大眾輿論的能力有何意識，以及這本集子有什麼想要傳達給美國觀眾的特定訊息。爲了美國觀眾所設計的形象，是位活潑的女性角色，她充滿張力與心理深度，而這些心理層面

並不受文化差異所局限。同時，個性堅強、意志堅決、自我意識強烈等，都是此形象的一部分。以此觀之，書中採用的相片成功再現了相關戲碼中女性角色的精神。從1926年展現梅蘭芳本人的美貌扮相，到1929年展現他所扮演的女性角色，對於中國的形象也正在轉變：從逆來順受的美人，變成鬥志高昂、足以扭轉乾坤的女性。

若是參考馬爾智後來所拍攝的梅蘭芳手式，這些早期照片裡的手式雖然在脈絡和焦點上有所不同，也十分引人注目。關鍵之處有二：演員的面部表情和手部的運用——這也是旦角唯二暴露的身體部位。即便當手藏於袖內，如照片所示，它也仍然是最爲生動的部分。手部提供的訊息，暗示了動作的意涵和情緒本質，而臉部表情則對此作出詮釋。1929年所收錄的攝影，特別能夠藉由手部動作傳遞出活潑女性角色的形象。



圖三二：梅蘭芳飾演《白蛇傳》中的白蛇攝影。

出自 Liang, She-ch'ien ed., *Mei Lan-fang, Foremost Actor of China*。



圖三三：梅蘭芳飾演《天女散花》中的天女攝影。

原書的英文圖解是：「梅蘭芳先生飾演天女。此祝禱姿態聞名全中國。」

出自 Liang, She-ch'ien ed., *Mei Lan-fang, Foremost Actor of China* 。

在圖三二和三三裡，手式（包括手臂）是動作的重點所在，也為戲劇場面賦予意涵。《白蛇傳》的照片呈現了白蛇與敵人對峙時候的憤怒和輕蔑，《天女散花》那張則象徵了天女的虔敬。這都不是展現武術或有權勢者的姿態，卻都界定了女性力量的特別面向。美國觀眾所見到的——也是他們透過梅蘭芳的表演得以了解的——是多位女人的故事，她們雖然沒有與其發生衝突的男人所具備的權勢和力氣，仍然找到各自的求勝之道。梅蘭芳的藝術所創造出的中國女性角色，使

觀眾得以一探他們知之甚少的中國文化與社會，而對梅蘭芳本人的欣賞，得以轉化為對中國的同情，以及對其文化的接納。

五、結論

為了訪美之旅所製作，並在途中廣泛使用的梅蘭芳攝影形象，顯出梅劇團對國際舞臺的企圖，而馬爾智所拍攝的梅蘭芳手式，可視為反映了訪美後國際舞臺對這位演員表示接受的圖像資料，這兩方面也都顯示了攝影影響與反映社會接受度的力量。訪美前、訪美時和訪美後，攝影促進了全世界對京劇的，以及隨之而來對中國形象的認知。它也有助於使美國觀眾對京劇的期待，從充滿異域風情的某種民族音樂形式，轉變為高雅的視覺藝術。透過攝影，京劇甚至被移置於西方美學價值系統的脈絡中，並藉此獲得體面的地位。這樣的轉變涉及如何賦予這門藝術一套新的美學價值，進而重塑觀者的期待和批評尺度。部分藉助攝影之力，京劇的主要賣點從唱腔轉向演技，最終得以站上國際舞臺。

梅蘭芳與訪美之旅有關的攝影，全都暗示了另外一則主題，即中國本身的形象。每張照片都擔負了對此形象可能帶來的影響。翻閱這些為準備美國之行所出版的書籍、到訪前寄往美國的照片、方德美拍攝的劇照、馬爾智拍攝的手式與之後製作的木版畫，我們得以反向建立一個形塑、精製與凝練旦角形象的過程，而它能夠——亦未嘗或忘——成為中國的形象。美國觀眾藉由梅蘭芳的藝術所見到與讚賞的，是英氣十足的女性中國，而攝影有助於形成這種觀感。

蘭花指所代表的女性中國形象有其明確訴求。它在界限嚴明、強調女性貞節與道德情操的儒家社會秩序中，是美貌與柔弱的象徵。當蘭花被轉化成戲曲語言，它便帶來情感和社會方面的特殊性。作為旦行基本性格的代表，透過梅蘭芳的藝術所詮釋的這些符號，呈現出美麗、勇敢、足智多謀且品德高尚的女性形象。這種女性的藝術，是

「以柔克剛」的藝術，她互動的對象，是西方話語中鋪天蓋地對中國社會政治的睥睨。

女性角色在舞臺上，不會像征戰邊疆的武生角色那樣正面衝擊觀眾。她的舉動完全不是對抗性的，而是以自抑、順從，或是恭敬的姿態，以及對自身權利的爭取，贏得觀眾的同情。這樣的姿態把觀眾放在藝術贊助人和保護者的位置，而不僅是觀賞者；它可引起觀眾的道德義憤，使其支持面前的女性。這樣的角色既有脆弱、能屈能伸和品德堅正等特色，也有梅蘭芳演出時在藝術上展現的精緻和美感，等於同時以現實和理想兩種方式反映出中國的通俗形象。

徵引書目

- 《芥子園畫傳》（複印本），北京：人民美術出版社，1979年。
- 《羅賓漢》
- （明）陳繼儒纂輯，（清）毛煥文增補：《增補萬寶全書》（二十卷本），蘇州：金閭經義堂，1823（道光癸未）年。
- 李伶伶：《梅蘭芳全傳》，北京：中國青年出版社，2001年。
- 胡頌平編著：《胡適之先生晚年談話錄》，北京：新星出版社，2006年。
- 張 彬：〈魏晉詩歌中的蘭花意象研究文獻綜述〉，《文學界（理論版）》，2011年6月，頁222-223。
- 梅紹武主編：《梅蘭芳》（大型畫傳），北京：北京出版社，1997年。
- 莊鑄九等編：《梅蘭芳》，上海：私人出版，1926年。
- 黃殿祺編：《話劇在北方奠基人之一——張彭春》，北京：中國戲劇出版社，1995年。
- 齊如山：《齊如山回憶錄》，北京：中國戲劇出版社，1991年。
- 齊如山：《齊如山全集》，臺北：齊如山遺著編印委員會，1977年。
- 劉殿爵編：《孔子家語逐字索引》，臺北：臺灣商務印書館，1992年。
- “Chinese Great Actor, Idol of 500,000,000,” *Chinese Institute Bulletin*, February 1930.
- Cosdon, Mark. “Introducing Occidentals to an Exotic Art: Mei Lanfang in New York,” *Asian Theater Journal*, 12, 1 (1995): 175-189.
- Darwent, Charles Ewart. *Shanghai: A Handbook for Travellers and Residents to the Chief Objects of Interest in and around the Foreign Settlements and Native City*. Shanghai: Kelly & Walsh, 1904.
- Goldstein, Joshua. “Mei Lanfang and the Nationalization of Peking Opera, 1912-1930,” *Positions* 7, 2 (1999): 377-420.
- Howard, Ryan. *Paul McPharlin and the Puppet Theater*. Jefferson, N.C.:

- McFarland, 2006.
- Leung, George Kin. *Repertoire for the American Tour of Mei Lan-Fang*. Peking: Private Printing, 1929.
- Liang She-ch'ien ed., *Mei Lan-fang, Foremost Actor of China*. Shanghai: Commercial Press, 1929.
- March, Benjamin, ed.. *Chinese Shadow Figure Plays and Their Making with Three Pieces from the Chinese: Visiting Li ErSsu, Fox Bewitchment, The Exorcism*. With Notes by Paul McPharlin. Detroit: Puppetry Imprints, 1938.
- March, Benjamin. "Orchid Hand Patterns of Mei Lan-fang," A Note by Benjamin March in Illustration of Wood-Engravings Made from His Photographs of the Chinese Actor by Paul McPharlin and Printed by Robert M. Shields. (《梅伶蘭姿》) Detroit: Private Printing, 1935.
- March, Benjamin. *Some Technical Terms of Chinese Painting*. Baltimore: Waverly Press, 1935.
- March, Benjamin. *Suggestions for Preliminary Reading, Course in Far Eastern Art, Seminar*. Berkeley: University of California, 1934.
- Moy, Ernest K., ed. *Mei Lan-fang: Chinese Drama*. New York: Private Printing, 1929.
- Northrop, Henry Davenport. *The Flowery Kingdom and the Land of the Mikado, or, China, Japan, and Corea*. London, Canada: McDermid and Logan, 1894.
- Rathbun, Stephen. "In and Out the Theater," *New York Herald Tribune*, January 27, 1930.
- Spence, Jonathan. *The Search for Modern China*. New York: Norton, 2001.
- Stone, Percy N. "Mei Lan-Fang Receives an Interviewer," *The New York Herald Tribune*, March 11, 1930.

The Pacific Coast Tour of Mei Lanfang. San Francisco: Private Printing, 1930.

The Paul McPharlin Papers, 1905-1956, Archive of American Art.

Theatre Collection, Photo File 'A': Mei Lan Fang, New York Public Library for the Performing Arts.

Vandamm Collection, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, New York Public Library for the Performing Arts.

Whang, Paul K. "Mei Lan-Fang and His Trip to the United States," *China Weekly Review*, January 11, 1930.

Young, Stark. "Mei Lanfang's New Program," *The New Republic*, 62 (March, 1930): 152-153.

〈陳教授和范專家：探討「翹蘭花」之相關學術問題〉，天涯社區，網址：<http://www.tianya.cn/publicforum/content/free/1/2129853.shtml>。