

小细节与大格局^{〔*〕}

——重读近代戏曲史中的齐、梅关系兼与傅谨先生商榷

○ 钟 鸣

(中国戏曲学院 戏文系, 北京 100073)

〔摘 要〕理解齐如山与梅兰芳的关系不仅关系到对梅兰芳的评价, 也关系到对近代中国戏曲史、京剧文化史的认识与评价。虽然大多数研究者倾向于肯定齐、梅的合作关系, 但围绕着《齐如山回忆录》和《舞台生活四十年》之间的差异, 又存在着一些争议。因此, 将两人关系还原到一定的历史语境下, 尤其是戏曲文化转型的大格局下, 对于我们理解其关系的实质与意义将有直接的帮助。

〔关键词〕京剧史; 梅兰芳; 戏曲革新

戏曲理论家傅谨先生的《齐如山与梅兰芳之二三事》在《读书》2013 年第 4 期上发表, 阅后即觉发人深思。同年五月底, 中国戏曲学院主办第五届京剧学国际学术研讨会, 在以“梅兰芳与京剧的传播”为主题的论文集中, 见到傅先生对该主题再次有所辨析。^{〔1〕}由此感到问题确实重大。正如其所言, 此问题不仅关系到对梅兰芳的评价, 也关系到对近代中国戏曲史、京剧史的认识与评价。

总体而言, 傅文以齐如山五十年代在台湾出版的《齐如山回忆录》为依据, 强调了其与几乎在同一时期于大陆出版的梅兰芳自传《舞台生活四十年》之间的差异, 认为纯靠记忆写出来的回忆录客观上有许多“不可靠”, 主观上更有诸般“失实”之故意。其中涉及到新戏编写的过程、两人交往的起因、梅兰芳的昆曲学习、访美的记载等等, 都夸大了齐本人在其中的作用, 造成后人以为齐“指引”了梅、“教导”了梅艺术发展的错觉。由此傅先生得出结论: 齐与梅的关系是梅成就了齐, 而不是齐成就了梅; 梅离开齐照样很伟大, 而齐若离开了梅, 恐怕只

作者简介: 钟鸣, 中国戏曲学院戏文系副教授。

〔*〕本文系北京市教委人才建设计划项目(编号: CIT&TCD201304194)的研究成果。

能销声匿迹了。

我很犹豫,这样的结论是不是下得太急了?也很怀疑,如果梅兰芳本人来作对比,是否也会有同样的认识?假如两人的关系真的关系到近代梨园文化与京剧史的研究,我们是否就不能简单到仅仅依据一本书的写法来做这么大一个判断,而应该把这种关系还原到当时的历史情境中,还原到清末民初的戏曲环境尤其是梨园社交文化中,甚至要以整个戏曲史中文人与伶人关系史的流脉做为参照,来理解这段关系的本质与价值。

傅谨先生有一个很深刻的怀疑,这个怀疑使他揣测齐如山在写回忆录时潜藏着一个重要的心理,即想要拔高自己的形象,表现出自己能够且正在指点梅、引导梅——“《齐如山回忆录》之所以特别提及《汾河湾》,是要用这一事件奠定齐梅关系的基础——齐对梅始终居高临下,是帮忙、引领和指导者。”⁽²⁾这个怀疑的合理性在于,这是中国戏曲文化中一个非常传统的“关系形象”。从宋元以来以至晚清,无论元杂剧、明清传奇,文人士大夫都是戏曲文化的主体形象。他们编写的剧本成为戏曲史的主要载体,而舞台上演员的表演也最终以他们的审美趣味为旨归,他们实际上同时肩负着指导表演、品鉴角色的作用。有趣的是,和梅兰芳身边诸多朋友相比,齐如山是“士大夫”成分相对最少的。无论就国学功底还是曲学造诣,和罗瘿公、易实甫、樊樊山等人比较起来,他的教育背景与生活经历似乎都不像天然有这样“野心”的人。

当然这一点并不是最重要的,要想真正理解齐与梅的关系,还是应该更多地回到离梅兰芳最近的晚清时代艺人与文人的关系状态上来。因为梅兰芳正是从这种梨园社交文化中过渡过来的亲历者。他,亲历了什么呢?

致力于研究晚清娱乐文化与戏曲变革的么书仪先生在其一系列专著,如《晚清戏曲的变革》、《程长庚、谭鑫培、梅兰芳——清代至民初京师戏曲的辉煌》中,曾对梅兰芳所出自、早年所经历的晚清“堂子”生活有非常详尽的考察。长相俊美的男伶(尤其是男旦)除了在舞台上演出,舞台下还要接待各种爱慕他们色艺的豪客文人。他们陪酒陪聊陪睡的地方就叫“堂子”、“私坊下处”、“私寓”等等,而他们亦被专呼为“相公”、“歌郎”或“相姑”。这种社交生活即被称为“打茶围”。它也是当时艺人与士大夫交往的主流形式。其生活的外表是极为奢靡绚烂的。饮酒作乐、浮夸豪纵中,文人士大夫得以一逞才气,品花作谱,而艺人们也在这种交流中,得到舆论的认可,从而身价倍增。有关这种生活的笔记、杂录、诗歌、随笔大多可以在张次溪先生编辑的《清代燕都梨园史料(正续编)》中找到。

梅兰芳生于光绪二十年,阳历1894年,一家三代都是出身于堂子,这是一个事实。祖父梅巧龄是咸丰年间醇和堂的著名歌郎,后来脱籍自立后做了景和堂的主人;其子梅竹芬、梅肖芬曾是光绪年间的红歌郎;后来梅兰芳父亲梅肖芬死后,也许出于经济原因,他被送到姐夫朱小芬的云和堂,一面学艺,一面做了歌郎——在当时,堂子兼有戏班的功能可以学艺,而且北京整个娱乐文化导向也正

兴此之风,以此为乐也以此为荣,并没有人会想到,后来这种堂子文化竟成了梨园文化的历史污点。在人们心中,对于男性色相的欣赏要比在妓院中欣赏妓女更伤风败俗。所以,曾经在道、咸、同、光时期盛极一时的堂子文化一旦被“扫进历史的垃圾堆”,就再也抬不起头了。它代表了封建文化中最丑陋最腐朽的一面,即使它也能够发挥一点艺术评价功能,艺术传承作用等等,但还是作为一种畸形的传统时代文人与伶人关系,从道德上遭到后世非常严厉的否定。

就此,必须说明的是,历来许多艺人或学者,都以“为伟(名)人讳”的心态,对这一段历史避而不谈。“梅兰芳德艺双馨,尊敬他、爱护他的人不少。所以,他的在‘云和堂’学艺和作过‘歌郎’的历史,就在不同时期、不同地域的各种‘戏曲史’叙述中得到各异的处理。它们或被彰显,或被隐蔽、删除,或含混而语焉不详,显现出五花八门的形态。”^[3]傅谨先生认为更可靠的梅兰芳自传《舞台生活四十年》里,这一段难言之隐就是被有意无意地带过了。其实,这里面有一个很深的误解。人们回避谈这一段历史,因为大家不自觉地把它看成是梨园文化的一部分——这就是症结所在,也是最大的“误会”!首先,堂子文化绝不仅仅是艺人单方面的文化内容,它至少还有另一半的参与主体:文人。可是为什么没有人对他们进行“问责”呢?至少这是一种旧式文人文化与梨园文化“杂交”出来的生活,双方都有责任,怎么能够单独把它划归给伶界来“独享”?其实,如果寻根究底,堂子文化的根子并不在梨园而是在文人文化。早在唐宋时期,中国读书人的狭邪文化就已经很发达了。在《唐才子传》、《朝野僉载》、《教坊记》、《唐摭言》、《国史补》等一大批唐代笔记及唐传奇小说中,此方面的记载与研究随手皆是。到了明代,色情文化在文人士大夫中流行开来,以至于男旦文化便有了相当的影响力。文人便把这种趣味与品味带到了后来成为娱乐文化主体的戏曲界。所以,绝不应该对号入座地从堂子文化的发生地来判断它的主体。它实际上是中国传统士大夫文化中衍生出来的“产品”。如果说它恶劣,始作俑者还是传统文人文化与青楼文化共生互补的结果。

无庸讳言,少年时代的梅兰芳亲历的正是这样一种传统文化。但是梅兰芳又是幸运的,因为当他艺术正在磨炼、声名快要鹊起的时候,这种传统文化关系戛然而止了——民国元年四月十五日,名伶田际云上呈于北京外城总厅,“请查禁韩家潭像姑堂,以重人道。”五天后,外城巡警总厅“出示严禁”,并且在“北京正宗爱国报中”刊登告示。由此,这种可以追溯到明代中晚期的热衷男旦以至演进到晚清的“堂子”“打茶围”的风气,突然在民国政府的一纸禁令下销声匿迹,退出了历史舞台。

一种重要的传统文人与伶人的交往方式正是这样被“理所当然”地废止了。但新的政府并没有再用告示的形式宣布还要不要建立新的模式,新的模式又应该是什么样的。延续了一千来年的文人与艺人千丝万缕的联系难道会因此中断吗?如果他们还要继续来往,继续参与到各自的文化体系发展中,该是以何种心态、何种方式进行呢?面对清末民初、从观念到制度气象大变革的时代,梨园界

在这方面的回应应该看作是一种挑战。而革新这种交往模式、重写文人与伶人的关系史,显然是一个在新时代崛起的名伶领袖最应该做的事——梅兰芳正是这种时势下最合适的人选。

从客观上讲,民国革命理念推动了社会革新的大潮,使得社会心态对于维新之事有较好的接受准备;晚清以来“名伶”经济、社会地位的改变大大加强了艺人在“革新”中的勇气与实力。据刘守鹤《谭鑫培专记》载,光绪中叶,谭唱堂会不过十两银子,庚子以后猛增至一百两,宣统年间已达到了二百两至三百两。据么书仪先生分析,这种经济条件的极大改善,极大的影响了名伶的社会地位,他们在这个过程中,逐渐从传统意义上的“贱民”过渡到了“平民”、“良民”,甚至到了“明星”与“偶像”级别。在诸如《洪宪纪事诗本事簿注》这样的民国野史中,流传了不少他们与军阀政府交往时笑傲公侯的风流佚事。同时,艺人们普遍有了一种“文人化”的倾向。他们几乎集体性地在自我修养与做派上进行了整体提升。那些记载着各色名伶学诗、学画、学琴、学舞、看电影、看话剧的自传他传中,展示出来的这些细节其实是极富有象征意义的。

梅兰芳正是在这样一种时代条件下,做了民初新型梨园社交文化的探索者。

当然,梅从一个亲历者到一个探索者的身份转换,并不像现在说起来如此轻松,其中有苦有恨有沉郁也有愤起。特别是发生在1915-1919年的穆辰公事件,极能够说明梅及梅的朋友应对这种身份的心态。事件的起因是,1915年京师《国华报》记者穆辰公在报上发表连载小说《梅兰芳》,文中大量谈及梅少年起做歌郎的“堂子”生活,尤其文字涉及许多与梅交游的官宦名流。小说一经刊出,物议纷纷。不久,刊文的报纸《国华报》与《群强报》相继被勒令停刊。作者穆辰公被迫远逃奉天(沈阳)。四年后,他完成了整部小说(15回)的写作,为盛天时报社发行。但冯鸿伟很快采取措施,几乎将小说全部收购并付之一炬。因此,这部书现在已在国内几乎绝迹。^[4]该事件对于梅及身边之人的刺激作用可想而知。反过来,我们也能在这个事件中体会到,一种能够取代旧式关系的新型社交关系对于梅而言又是何等的迫切!

正是在这一事件的前后,梅兰芳与齐如山有了交集。两人交往之始源于齐如山看了梅的一次《汾河湾》的表演。观后大发感想,回去即写了一篇数十年后略为回忆也有三千来字的长信,信中提出了大量对于这一骨子老戏的新观点新想法。按照回忆录的说法,梅虽未有回复,但再看梅的表演,已然基本按照他信中的建议对自己的表演做了修改。从此以后,齐大受鼓舞,几乎“每看他一回戏,必给他写一封信,如是写了百十来封”,^[5]直到民国三年(1914)春天,梅兰芳复信相邀,齐如山始登门拜访。傅谨先生认为梅对《汾河湾》的修改既没有见诸其他笔记文字,也没有在梅自己的自传中留有说明,似乎很有疑点。且进一步认为,即使梅真的接受了齐的建议,也只是一个喜欢追求新变的他众多艺术革新中的“小儿科”。梅是否接受了齐的建议和梅接受的这个建议是否在其艺术生涯中占据重要的位置,是完全不同的两个问题,实在不应该混为一谈。虽然在当时

的一些号称保守派代表人士如张厚载的笔记杂录中没有见到这方面的记载,但也不是完全没有旁证。跟随梅兰芳数十年的伙伴与秘书,也是《舞台生活四十年》的执笔人许姬传先生及梅的弟子邹慧兰合著的《齐如山传略》,对于这段史料也是基本采信的。并且还谈到梅最终决定接纳齐如山,是在“与缀玉轩的老友如冯幼伟、许伯明、舒石父等”^[6]一起商量定下来的事情。由此也可以看出,梅与齐的交往并不是随随便便的偶遇,也不是如“小儿科”般地一般性的交往,不仅梅很慎重,连带梅党集体也很谨慎,还要集体表个态来决定。梅及其众人如此郑重地结交一个“外行”的朋友,似乎是他们预感到了这一次的结交可能隐含着与众不同的意义。这个意义果然很快就显露出来了。

齐如山进入到梅的集体,恰逢梅兰芳二度赴沪并已经大演新戏之时。齐对于梅的主要贡献与帮助正是在编演新戏上。齐如山之前编过新戏。像《女子从军》、《新顶砖》、《新请医》等,也有如梆子名丑刘义增这样的好角帮助排演,但终于都一一失败。这让齐如山倍受打击,再不敢轻言编戏。另一面,梅见齐之前,也已开始“试水”新戏。1914年10月中旬他排演了田际云推荐的由贾润田根据真人真事改编的时装新戏《孽海波澜》,成为梅演时装戏的最初试验。梅第二次由沪回京又排了一出时装新戏《宦海潮》。该剧剧本也是现成的,他们只是略作了修改。随后,才第一次自编自演了“属于自己”的时装戏《邓霞姑》^[7](由李寿峰、李寿山、李敬山打提纲,演员按角色自己编写自己的台词)。梅氏新戏的发展演化是逐步由取他人现成之剧本发展到自己集体根据兴趣编演,但到此时集体的分工还不是很明确,大家合作的模式还不是很成熟。《邓霞姑》的创作正是反映了这一点。

《邓霞姑》的成功比《孽海波澜》、《宦海潮》的成功更使梅兰芳高兴,因为这出戏完全由他们自己所编,有什么比自己的智慧与劳动为人接受并受人赞许而更感自豪的呢!演员自己根据所扮演的角色写台词虽不失是一种办法,但不是好办法。演员文化水平各不相同,对人物的理解也有深浅之分,分开来看,各人的台词可能符合他所饰的角色的需要,但合在一起,可能就不够和谐,也不能很好地协调各角色的关系。^[8]

由此可以看到,齐如山的加入正好适应了梅氏新剧发展的最新需要。所以,他的出现,不是一个完全的巧合,其中应该包含了梅兰芳对于齐梅关系的最初定位和设想。要说齐如山编剧有什么特点,突出的就是“快”,经常头天晚上大家谈论一个主题,第二天就能拿出一个剧情大纲来。这样的节奏显然正是当时如火如荼的新剧演出市场最需要的,也是让急于做出各种新尝试的青年梅兰芳最兴奋的。

齐如山在连续给梅编了《一缕麻》、《牢狱鸳鸯》后,发现演出大不同于之前的编演经历,经常“人山人海,大受欢迎”,他恍然大悟:“其实编的很平常,但由此我便认清,梅兰芳确是一位有能力的演员了。”^[9]——这句话可以看做是两人长期合作的一个基调。傅谨先生对于齐如山的编剧能力不以为然,说“他在认

识梅兰芳之前和之后都写过戏,除了给梅写的以外,没人愿意用,梅红了之后,还是没人用他的本子。到台湾后,他先后写了《征衣缘》、《新送京娘》、《勾践复国》等多出反共复国的新戏,倒是大都由国民党的军中剧团上演了,但也没听说哪出戏唱红了,或唱红了谁。”^[10]诚如斯言,“他们给梅编戏的含义与今天的编剧大不相同”,齐编的一系列新戏不在于剧情之曲折、矛盾之深刻、人物之鲜明,它们之所以当时成功的关键在于这些戏不同程度地衬托了梅的表演艺术。老戏有话叫“人保戏”。一出从文字上看去普普通通的剧本,好的演员能够演得活灵活现、处处生趣;可是一出火花四溢的优秀剧本倘若遇到蹩脚的表演,那只会让人瞌睡。而梅兰芳的神奇之处正在于他化腐朽为神奇的“二度创作”的本领。这一点齐如山看得很清楚。在总结《嫦娥奔月》的经验时他说,他们和别人竞争时应该以己之长避己之短,而长即是梅兰芳,“既是靠他叫座,当然应该在他身上想法子”。一部戏从创作到上演如能成功原因往往是多方面的,仅就齐梅合作编演新戏而论,成功的关键是梅的表演艺术在其中所起的主导作用。齐如山对此有一个整体的总结:“我所编的戏,好坏姑不必谈,但若非他演,恐怕不容易这样红,就是能够红,也不会这样快;有几出戏,已经风行全国,这当然是他的力量极大。我常对人讲,戏之好坏,编的时候,自然也很重要,但大部分的关系,还在演者。”^[11]应该说,这个总结并没有贪功,至少没有贪梅氏之功,还算公允。只是比较起来,当涉及到编演新戏的其他人物时,^[12]他对自己的贡献就往往会强调得有些过分,而对梅党集体创作的表述又太简略了,这难免给人留下话柄。不过,我们也不必就此去谴责作者不够客观,回忆方式太过“自私”,毕竟齐不是在写戏曲史,只是在做一个私人的“温馨回忆”。与其认认真真地为齐如山几十年后的回忆挑错,倒不如跳出他所设定的私人视野,重新解读他在整个过程中的处境与价值。

在齐梅新戏合作中梅是主导,这也是由当时整个京剧生态的“角色中心制”决定的,它规定了戏曲创作的大方向。这一点也使得近代戏曲史上没有再次出现一个“文人化”创作倾向。历史上,无论元、明、清,也无论杂剧或是南戏,强大又强势的士大夫文化总是能制造戏曲史上一个又一个摆脱不掉的“循环现象”:戏曲虽每次由草根而起,却总是“被雅化”而终。但是晚清直到民国,“文人化”的作用主要体现在了对名伶修养与生活的影响,而就京剧创作的影响还是比较“间接”的。所以,京剧在很长时期内,都是一种雅俗共赏的活艺术。当然齐如山本人可能在言辞中以及对自我的某些定位上,有过于“文人化”的表现:骄傲或者自我放大、言过其实,以及由于和梅合作的成功而感到兴奋得意甚至“飘飘然”,但这毕竟是文人多有的一些毛病。反过来,我们也可以看到梅兰芳与人相处的一大长处:宽厚容人,用其长,不较其短。他知道此时的自己需要什么,他找的就是一个既有相当的戏曲文化浸淫,又有不同一般之人眼光的“内外行”兼修的通人。在当时梅兰芳的密友圈中,齐如山算得上是此类中为数不多的一个。比如对于梅兰芳过去的认识,齐如山就显得比其周围之人通达明彻。他在回忆

录中谈到梅的“歌郎”身份时说:“或者有人说,目下还谈到相公堂子,未免有伤厚道。其实不然,它原也是一种营业,数百年来好角多出在相公堂子中,这也是不应该埋没的实事。至于说是相公堂子中有不道德的行为,这固然难免,但官场中比它不道德的事情,恐怕更多,且品行比他们更坏,不过所谓不道德、品行更坏者,其情形有点不同就是了。”^[13]——比较冯幼伟堵塞言论、焚书销迹的作为,齐如山还是要更高一层。

就未来而论,齐如山又一贡献就是促成了1930年梅剧团访美。

一个京剧团体完全以民间交流的渠道进行出洋访问活动,这在二三十年代的中国不是一件小事,也不是一件易事。显然这件事的最终成功不会是凭某人一己之力就能办到的,它又是一件群体合力的结果。^[14]齐如山确实说了“就以往美国去这件事来说,一切事情都是我筹备的”^[15]这样“过头的话”,但如果我们把许姬传先生记述的另一件他所做的“过头的事”拿来比较,恐怕会有另一番认识。

一九二九年十二月下旬,梅兰芳剧团赴美国前两天,在上海大华饭店梅兰芳的房间里,齐如山拿出两封电报交给冯幼伟,是司徒雷登博士的秘书傅泾波从美国拍来的,第一封是一星期前到的,文曰:“此间发生经济危机,请缓来。”第二封是当天到的,电文是:“如来要多带钱。”

冯幼伟对齐如山说:“你怎么不早拿出来?”齐答曰:“我怕涣散军心,所以没有给你们看。”^[16]

齐如山为了“促成”梅兰芳访美,居然私自扣押了这样一封传达了重要信息的电报!他应该知道,这种行为可能会产生怎样严重的后果——不仅仅是面临意外情况时没有应对措施;更主要的,他将因此有可能会得罪梅兰芳及其身边其他人。齐如山何以在访美这件事上下如此之大的决心,冒如此之大的风险呢?这个“隐瞒行动”说明,他比梅身边的任何人都对促成此事有更大的期待。从电文的内容看,他不可能期待的是经济上的回报或者任何实际的好处。那么他期待的究竟是什么呢?只有可能是他看到了这次行动本身所富含的意义。他相信以梅兰芳为代表的中国京剧的这次美国之行,不管成功还是失败,都将会写进中国戏曲史和中美文化史;它的价值以及对历史的影响,将肯定会超过梅之前已有的两次赴日之行。问题是,这种历史意义是看不见摸不着的,很可能被许多更重“实际意义”的人忽视。如果因为一些经济因素、人事因素而使这次访美安排中途夭折,无论是梅兰芳本人、齐如山自己乃至整个中国戏曲都将是一场无形的损失——如果这就是齐如山的思路,那么可以肯定的是,这正是梅兰芳当初选择齐如山的内在起因。傅谨先生认为在梅兰芳访美这件大事上,有功之人如胡适、司徒雷登、美前总统威尔逊夫人、杜威等,都“远远超出了齐如山的视野和能力”。^[17]或许此言不假,但仅就梅身边真正能够左右到梅的思想与行动的人来看,齐如山的“视野和能力”还是值得信赖的。毕竟,齐如山出生于晚清著名的戏曲之乡河北高阳县,从小就受到浓郁的戏曲文化的熏陶。后来,在同文馆读

书,得便经常出入戏园茶馆。因为经商之故,曾远赴法国接触到西洋戏剧,又善德文、法文。素日对于戏曲的研究尤其是戏曲资料的收集就很用心。这样的知识与见识背景,对于要做大事的梅兰芳是很需要的。虽然齐如山未必对中西戏剧文化比较有多么精深的知识与专业体系支撑,但在20世纪初的中国梨园界算得上凤毛麟角。

如果说,为梅兰芳访美出钱出力的人中,参与程度与个人贡献各有不同,那么齐如山肯定是最热心的一个。再来仔细体会他那种冒险的“赌博”行为吧——直到最后一刻不得不拿出电报之时,“逼”得梅兰芳最终以“痛下决心”的方式赴美——齐如山显然是将访美之事当成了自己的事业来做。这就是齐如山的不同,也是他敢于说出“大话”的内心状态。

我们强调梅兰芳对齐如山知识结构 with 阅历背景的需要,有一个很好的参照可以拿来比较——有趣的是,他或许还是齐如山的“敌人”。此人即是傅文中提到的张彭春教授。张彭春何许人,他乃是民国时代大教育家,外交官,南开话剧运动的引导者与开拓者;同时,他还有一个身份:1930年梅兰芳访美时实际的总导演与舞台监督。梅剧团美国巡演期间,张彭春不断地做报告、做演讲、选戏码,排剧目,是实际上的总指挥。梅剧团之所以在美国迅速站稳脚跟、如此之快地取得轰动效应,与他的贡献密不可分。但是齐如山却在他的回忆录与《梅兰芳游美记》中把这段事迹“忽略”掉了。许多研究梅兰芳及梅兰芳访美的学者都指出了这一点。^[18]傅谨先生更进一步分析了产生这一“忽略”的心理动机:“如果说齐早年是习惯并安于他在梅党中这一位置的,那么,他的心态似乎因一位新人突然出现并且更受梅重视而失衡。张彭春对美国的演艺市场有足够的了解,既谙熟英文,又有在美国留学的经历,与美国学术界和戏剧界交流无碍,因此,在整个访美演出期间,齐的风头完全被张抢尽……于是会有《齐如山回忆录》里那么多有意无意的失误。”^[19]

其实,重要的不是齐如山怎么看张彭春,因为那只是“文人相轻”的又一个例子而已,值得更多注意的倒应该是梅兰芳事情前后对待张彭春的态度。许姬传说,在美期间,“齐、张的艺术见解、导演手法并不一致”,^[20]导致了矛盾。梅居中调和,但又更多倾向彭,把实际的对内安排与对外联络权力托付给了张彭春。张果然不辱使命。到1935年,梅剧团准备赴苏之行,张彭春远在夏威夷讲学,梅兰芳数度电请,甚至还惊动了教育部代为说项,最后以张彭春为导演,余上沅为副导演,梅张再次联手赴苏。“干话剧的朋友很少懂得京剧的,可是P·C·张却也是京剧的大行家”,这句被广泛引用的话,正是梅兰芳对张彭春的肺腑之言。由于其父张云藻与其兄张伯苓都热爱戏曲且与名伶交往密切,自己在接触西方戏剧之前,对于以京剧为代表的中国戏剧就很了解。后来1910年出国留学后,他又留意西方戏剧的研究,称得上是当时国内屈指可数的对于中西戏剧研究都造诣很深的学者。显然,在对中西戏剧的了解与研究上,张彭春比齐如山又进了一步。这说明,梅兰芳选择更倾向张彭春而不是齐如山的理由,其实和

他民国初处于创作的上升阶段时选择联合齐如山是一致的。

么书仪先生曾经感叹,“梅兰芳作为歌郎不仅可以算是‘成功’,而且他的特别之处还在于,他可以把起初仰慕他的色艺的观众和崇拜者,慢慢地变成终其一生的朋友”。^[21]那么他是怎么做到这一点呢?我们或许可以简单地将之概括为这样几层关系的转换:由传统关系中“色的迷恋”,经历“艺的欣赏”,最后达成“人格的吸引”。梅兰芳的特殊性就在于他的这种关系转换具有一定的示范意义。它示范的对象正是民国初年梨园文化转型的方向,其核心内容正是新型文人与新型艺人如何结成新时代需要的新型关系。

历史中一些人物的细节、各种偶然的現象,如果放在这样一个大背景大格局下考察,可以帮助我们更好地理清现象与本质之间的关系。所以看待历史上的齐、梅关系,我们应该比当事人看得更加全面,锱铢必较的个人恩怨思考方式,纠结于某句话语的得失、某次行为的短长,有时候会很容易干扰到我们对一个更大的历史格局演化的思考。

毕竟,当历史翻开某一页的时候,人际关系的细帐是可以一笑置之的。

注释:

[1]其文为《齐如山和梅兰芳之关系二三题》。

[2][10][17][19]傅谨:《齐如山与梅兰芳二三事》,生活·读书·新知三联书店,2013年,第149、150、152、155页。

[3]么书仪:《晚清戏曲的变革》,人民文学出版社,2008年,第228页。

[4][21]么书仪:《程长庚·谭鑫培·梅兰芳——清代至民初京师戏曲的辉煌》,北京大学出版社,2009年,第291、287页。

[5][9][11][13][15]齐如山:《齐如山回忆录》,辽宁教育出版社,2005年,第113、115、158、114、160页。

[6]许姬传、邹慧兰:《齐如山传略》,《许姬传艺坛漫录》,中华书局,2007年,第241页。

[7]由李寿峰、李寿山、李敬山打提纲,演员按角色自己编写自己的台词。

[8]李伶伶:《梅兰芳全传》,中国青年出版社,2001年,第139页。

[12]如李释戡、李寿山,更有他的琴师茹莱卿、徐兰沅、王少卿等,甚至还有外界的朋友如田际云、贾润田等。

[14]这里面有美国大使的建议,有社会名流的经济支持,有华美协进社这样的民间组织的积极联络。

[16]许姬传:《梅兰芳访美散记》,《许姬传艺坛漫录》,中华书局,2007年,第111页。

[18]如马明:《论张彭春与梅兰芳的合作及其影响》、《话剧有意思,对我很有用处——梅兰芳与话剧及其他之一》;黄殿祺:《六十年前的举世盛事》、《张彭春同梅兰芳赴美访苏盛况》;谢柏梁:《张彭春的京剧评论与国际传播》等。

[20]许姬传:《梅兰芳游美访苏的一段佳话》,《许姬传艺坛漫录》,中华书局,2007年,第122页。

[责任编辑:钟 和]