

“士—绅—商网络”与都市公共空间

——以1920年代梅兰芳在上海的演出为例

文 || 吴路伟

【摘要】“士—绅—商”网络的组成部分错综复杂，包括诸如绅商、旧文人、报人以及军阀权贵等。他们聚集在梅兰芳的周围，在延续晚清时期拜客风俗、诗词唱和方式的情况下，视梅兰芳为“小友”，保留了传统士人对伶人的支配权力。在都市化的进程和京剧商业化的潮流中，他们与梅兰芳交往的物质空间选择在藏书楼、非园等更为古典的文化氛围之地，并且利用新的传媒方式，加重了传统的士优关系。随着西方思想观念的输入，梅兰芳周围现代知识分子逐渐增多，旧文士的数量逐渐减退，终于无法遏制旧力量及其所带有的旧的交往方式的消逝。1920年代成为以梅兰芳为传统的传统艺人获得人格独立的转型时期。

【关键词】梅兰芳；士—绅—商网络；城市公共空间；上海

[中图分类号]J03 [文献标识码]A

1920年代，戏曲由于适应了中国近代都市化的潮流，并积极参与其进程，获得了繁荣发展。这种都市化大多分布在通商口岸，罗荣渠有言：“通商口岸……是中国初始工业化、商业化、都市化、地区专业化的标记。”^{[1]318}而学界对都市化与戏曲的关系在不同的课题中都有过论述，罗检秋的《士庶文化的貌合神离——五四新潮中的京剧舞台》以“京剧的繁荣与商业化”为题从清末民初北京的会馆、舞台、大众传媒和男女合演等角度叙述了商业化视野下京剧的繁荣；徐剑雄的《京剧与上海都市社会（1867-1949）》以京剧折射上海都市社会文化的变迁；罗苏文的《近代上海都市社会与生活》中第六讲“从娱乐消费的角度入手，考察近代上海京剧、沪剧、昆剧、越剧在上海演出活动中，观众构成、观演场所、舞台表演风格、观众审美情绪等方面的变化，进而透视近代戏曲文化与都市化进程的关系”^{[2]119}，把都市与乡村、雅与俗、中与西等戏曲因子交互作用放到都市化进程中去铺开，两者紧密结合而又相互彰显。

在都市化的背景下，诸种戏曲力量共存，既有如汪笑侬、田际云、王钟声、夏月珊、夏月润兄弟的戏曲改良者^[3]，也有如梅兰芳一样经历过堂子时代而接受传统科班教育的“艺士”。查

“艺士”一词，清李渔写道：“文词稍胜者，即秀才人，音律极精者，终为艺士。”^{[4]32-33}概古人称填词为制曲，制曲需通音律也。太平天国时期，为“乡试武士子首名称艺士”；清末新政时期，“艺士”为“官名，清末改革官制后中央某些部门设置的技术人员。八、九品不等，负责经手有关的工程技术业务。如农工商部有一等艺士、二等艺士”^{[5]67-68}。此时，艺士、艺师并称。据考察，“艺士”第一次用于梅兰芳，大概是在民国元年齐如山与梅兰芳通信时对梅的称谓，齐为了避开“歌郎”“小友”等蔑称，称呼梅“晚华艺士足下”^{[6]10}。到1920年代，《申报》剧谈中赵叔雍则使用“艺士”一词来指代梅兰芳、王凤卿^[7]、程砚秋^[8]等人。

1920年代梅兰芳在上海演出，与上海文人诗酒唱和，不自觉地构建其“士—绅—商网络”，本文探讨的就是梅兰芳与其“士—绅—商网络”在时空和社会结构中的互动面相及其内在的社会文化蕴涵，以此来理解商业化艺士的个体生命和历史命运。

一、“京海”转变中的“士—绅—商网络”

清末民初，上海戏园赴北京邀角儿之风已起，1913年，梅兰芳跟随王凤卿

去上海演出，按照徐城北先生的说法，这是梅兰芳平生三大文化冲突^[1]之一。京派和海派冲突就得益于这相异的都市性格，相较于都市化刚刚起步的北京，此时的上海正在从当年的小渔村转变为现代都市：道路系统日益完善，公共交通工具换代，城市照明更新；市民阶层兴起；城市的商业、制造业、金融迅速发展；文化资源逐步积聚。^[9]

正是在如此情形下梅兰芳首次来沪，免不了拜客以保证演出的顺利进行。“那时的拜客风气，还没有普遍流行。社会上的所谓‘闻人’和‘大亨’，也没有后来那么多。凤二爷只陪我到几家报馆去拜访过主持时报的狄平子、申报的史量才、新闻报的汪汉溪。”^{[10]140}同时《申报》中也有记载：

“晚华今日二时即起身，御华丝葛丝棉袍子，家居不御马褂，发敷膏泽，中分，作燕尾式，行轘中，下午谒者不如昨日之多。”^[11]1923年《申报》仍有记载：“翌日，晚华遂偕玉芙乘般克第二千六百八十五号红照会汽车出外，凡各报馆及薄有关系者均一至焉。”^[12]梅兰芳穿着正式，他造访了史量才、狄平子、包天笑等报人，可见他已意识到近代新型传播媒介对戏曲演出的舆论宣传作用。海上名流有回应：“海上名流间有组织迎梅之举，拟征集名士传觞欢



梅兰芳先生

饮。”^[11]

除了拜客，京沪文人网络之间的相互引介也是梅兰芳在上海活动的重要社会资本。据《申报》1920年记述：“蕙风先生为当代词宗，於剧场中匆匆调《清平乐》以赠之。”^[11]梅兰芳即夕转寄北京罗瘿公。就在此次演出的第十七天，“此遭罗瘿公昨介绍书若干，通分贻海上寓公如甘翰臣、康长素辈，今已分别浼人转致矣”^[13]。1922年梅兰芳赴沪，罗瘿公亲笔书写一笺贻甘翰臣君，兹录如下：

翰臣老兄侍下久未通书，起居住胜为慰，晚华南来洁（竭—引者注）诚奉谒，沪中诸老未及一一致缄，请代介绍往谒并致殷勤，至为感幸，贱状请询晚华当悉缕缕也。敬请台安 惇敬上。^[14]

正是这种文士之间的沟通为伶人的演出创造了便利的条件，诸如况蕙风、赵叔雍、朱古微、吴昌硕等人都与梅兰芳有深切的交往。

此外，由于商业演出的需要，“园主为维持秩序起见，每日添雇西捕二人，一在前台，一在后台照料一切，每日每人支薪水十二元”^[15]。对城市管理机构人员也有一定的酬谢活动。“日昨许少棠约警政诸君於馥真园，晚华来沪每赖将护之，劳自宜设席款治也。”^[15]虽然这群人并非梅氏社会网络中之一员，但确实是都市化进程中梅兰芳戏曲演出保障的重要一环。

在北洋军阀时期的北京，并不像上海那样的商业化，而充满更多的

权贵色彩，唐德刚在《梅兰芳传稿》里有言：

就在这样平凡而不平凡的生活里，兰芳在北京一年年地过下去。他的身价自然是与他底唱片一样，与日俱增。但在底歌声里，世界和中国的政局，都有了沧桑之变。尤其是“北京王”的兴衰。短短的十来年内，他看过袁世凯、张勋、曹锟、吴佩孚、段祺瑞、冯玉祥……的此起彼伏。但每个北京王对他总都有着同样的爱护，兰芳对他们当然也无心拒客。至于后来人传说他与二张——张作霖、张宗昌——的特殊关系，则难免言过其实耳。^[16]¹¹⁴

可见，虽然已经废除相公堂子的旧社会形式，但是梅兰芳在北京仍然受到权贵的支配，他把这些军阀权贵纳入自己的社会网络是无奈的，是处于被动地位的。而在上海，梅兰芳则主动构建士绅商网络，此网络更多地是为商业演出服务。

综上所述的几种方式，相对于晚清时期的老斗，梅兰芳在民国年间的社会网络有了新的面貌，包括旧式文人（其中包括藏书家、词家）、报人、城市管理者、绅商、军阀权贵。鉴于社会成分如此复杂，我们不妨借助“士”和“绅商”的概念而称之为“士-绅-商网络”，士可以代表报人和旧式文人，绅一定程度上可以表示军阀权贵的部分特性，商人更是都市化进程中形成的不可忽视的阶层。这些人的产生与中国政治经济形势有关，随着20年代“中央与地方都出现了政治分权的形势，从而加速了官办和官督商办等工矿企业的民营化即民间化，或称之为国家资本的私人资本化过程。民族资本的发展在纺织、采矿、面粉加工等行业较为突出。国家直接掌握的企业逐渐缩小到造币、兵工、造船等与国家机器运转及军事等有关的企业。”^[1]³²³民间资本的注入直接导致了绅商的产生和发展。但他们已经不可能扮演老斗的角色，他们对艺士的态度和交往方式大致可以窥见一斑。

二、商业化的艺士与“士-绅-商网络”

当政治丧失了赖以存在的政府载体，曾经的专制统治便丧失了其基础，整个社会空间也空前扩大，脱离了政治高压的伶人随即被卷入了商业化的潮流。但是，历史的余脉未断，传统的文士因都市化的进程而分化为不同的社会阶层，并形成了不同的社会身份。梅兰芳在1920年和1922年两次赴沪演出，既承继了“娼优合一”时代的某些方式，又凸显了时代变迁带来的印记。

梅兰芳赴沪演出，春醪和赵叔雍（即珍重

阁)在《申报》上连续登载他的起居注,登写他的日常生活、演唱戏目安排、交游事务等等。其中颇多歌场演艺、诸位士人捧场之词,比如:“先生与沈乙庵先生并齿尊望硕,深居简出,连日为晚华莅歌场,深坐逾子夜,未尝有倦容。陈伯严先生亦自金陵命驾来沪,伯严亦不常听歌者也。”^[17]⁵⁰⁴梅兰芳与上海闻人歌场之外交往的典型事件就是香南雅集。1920年4月25日,“……应惜阴主人(即赵叔雍)之约,宴於沪西,惜阴堂座中有何诗老、吴昌老、王雪老、海藏楼主人沈蕙风先生,晚华得与名流款接乐不可支”,此之谓香南雅集的开端。何诗孙所绘的卷子与吴昌硕所绘之梅兰并作一卷,“蕙风先生特请吴昌老引首曰:‘香南雅集图香南义出《内典》’,《五灯会元》载有人问西来祖师在何处,曰:‘在香之南,雪之北’,香南雪北是梅萼梢头矣,用以题晚华真妙也”^[18]。香南二集、三集定分别于二十五日^[19](1920年5月13日)、闰月初三日(1922年6月28日^[20])仍在沪西惜阴堂举行。香南雅集实为海上名流与梅兰芳等伶人交往的主要形式,各人分别在《香南雅集图》上作画题诗,图卷主要为何诗老一图,吴昌硕画梅兰横幅和汪欧客的一张,“香南雅集图潢治成卷,送何诗老处诗老欣然,复补云山远思图一幅”^[21]。诗歌则多矣,“最先在香南雅集图上题词的是况夔笙,作《清平乐》二十一阙,以后又有袁伯夔作《清平乐》十一阙,赵叔雍作《清平乐》四阙,朱强村、赵惜阴、朱古微分别作《清平乐》一阙”^[22]。在《申报》中多有记载:“散原先生七绝四首,乙盦先生七绝三首,疆村先生清平乐一阙,又少石先生五古一首。”^[23]“晚华私语蕙风曰:香南雅集图卷,是吾镇家之宝。”^[24]由此可见海上名士对题词作画之交游深感兴趣。《香南雅集图》的参加者多为传统文士,有书画家、词人和藏书家,如何诗孙、吴昌硕、朱古微、况夔笙、沈蕙风、王雪丞等。

除了这些文士,梅兰芳周围还有一些绅商,比如甘翰臣、简照南、钱新

之、劳敬修等等,而其中最突出的代表大概是张謇。“客年晚华逗通演唱十余日,张謇公每日必宠以诗文,今并贻欧阳予倩者合刊一册曰梅欧阁集,商务书馆为制铜板绝精,大约不日可以出版矣。”^[25]1922年,适逢张謇七十大寿,应薛秉初的邀请,梅兰芳赴通演出几日,并携带张謇亲笔小缄,并录如下:

闻已至沪,极慰都中无扰,尤可幸画理必更增进昔日所许,有以使老人一豁目否,人去附问。

晚华小友 謇六月二日^[26]

到了南通之后,在“更俗剧场此遭演戏三次,日戏为耆老请客,晚戏仍按座售票,价四元与上海相等,耆老每晚购票三百张”,并“剧场卖座统计亦有七千元左右之谱而晚华以交谊关系决不受金分文也”^[27]。

这部分人大多为光绪年间的进士出身,有清朝仕宦的经历。他们对旧社会的依恋远远超过新社会的构建。他们与优伶的诗酒唱和与清朝时期的老斗虽已不同,但在娼优合一时代,文人士子与优伶的交往也无外乎听曲、品题、开花榜而已。不可否认,这些争逐歌场的文人在听完戏曲之后,会有一种心理上的波动,比如况蕙风看完《天女散花》后所作的词:“解道伤心片玉词,此歌能有几人知?歌尘如雾一颦眉。碧海青天奔月后,良辰美景葬花时。误人毕竟是芳姿。”那么到底这群清朝遗老对梅兰芳做的词的“词心”是什么?是为了咏梅兰芳,还是龚鹏程先生所推测的如晚清文人一样只是感叹自身?他们到底对梅兰芳其人是什么态度?1946年的《人之初》上发表的一篇文章名曰《梅兰芳论》,其探讨的就是诸如况蕙风的词是如何评判梅兰芳的:

王静安(国维)《人间词话》云:“蕙风《听歌》诸作,自以《满路花》为最佳。至《题香南雅集图》诸词,殊觉泛泛无一言道著。”《满路花》词曰:“蚕边安枕簟,雁外梦山河。不成双泪落,如闻歌。浮生何益,尽意付消磨。见说宝中秀,曼睩修蛾。旧家风度无过。凤城丝管,回首惜铜驼。看花除老眼,重抄口。香尘人海,唱彻定风

波。点鬓霜如雨,未必愁多。问天还问嫦娥。”——自注:梅兰芳有“嫦娥奔月”一剧。蜚声日下。

这首词说道梅兰芳的,只有“曼睩修蛾”四字,静安独取此阙,不知何意,也许因为多少有点身世之感,所谓“道著”者是也。^[28]

那么由此可知,梅兰芳演出的商业性因素在扩大,他并没有被作为一个具有独立人格的艺人来看待,这些清朝遗老与他的交往其实和晚清士人与优伶的交往差别不大。张謇对梅兰芳的爱惜往往被戏剧界人士认为是无尚的荣耀,其实,张謇老并没有脱离时代的藩篱,他之待优伶与同光时期之人大同小异。比如上文中提到的他给梅兰芳的小笺的落款为“小友”,他另外给梅的几通书信也用的同样的称呼,兹录入下:

众人极赞成浣华之时,即老夫极惜浣华之时,意欲浣华自今每日学画梅花,方求旧本《梅花喜神谱》及钱叔美画寄赠,尚未得也。专学一艺一事则易精,与浣华体质为近,三五年后,盼浣华专事於此,则老夫惜浣华之意达矣。——民国六年丁巳

顷得我小友书,及闻人来自都门,述及曾见小友之新剧这,疑已近舞。昨得见如山世兄讯,言以“舞鹤赋”、“舞剑器歌行”意授子,乃知确有舞法。不知与古所谓舞者离合如何?恨不得於髀髀之上,赏吾小友轻袂长袖之节,姁嫀嫀妙之音也。——民国八年己未

他以“小友”称梅兰芳,以“兄”称齐如山。在戏曲界“按小友二字并非坏字眼,可是用坏喽也就坏了,谭鑫培陈德霖二人都跟我说过,从前凡给他们的书画,倘写小友则一定撕毁,就是此意。”^[29]¹⁴⁹这是一种对伶人的蔑称。但是却起到了捧角儿的作用,“季老以款扇一柄赠兰芳,亲书蝇头小楷,兰芳袖扇称谢而去,自是以后,兰芳之名,遂轰动全国而震撼异邦矣”^[30]。

这群光绪年间的仕宦仍然是清朝社会观念和价值的携带者,他们在优伶面前表现出骄傲和自信,而身处多舛之秋

融入到近代社会,转变为近代具有独立职业的知识分子。比如,为了参与香南雅集之韵事,从南京东来的陈散原在民国肇造之期抱有的就是独善其身的生活姿态。但是以张謇为代表的这群绅商是都市化的进程的受益者,比如甘翰臣是广东大富商、上海怡和洋行总办、公和祥码头买办,简照南、简玉阶兄弟拥有南阳烟草公司,周湘云拥有盐业公司等。他们成为实业家,对梅兰芳的态度则又有更多的商业化的成分,减少了些许自然的支配力量,旧社会的狎昵之风已经渐渐退出历史舞台。

三、艺士与“士-绅-商网络” 交往的城市公共空间

晚清,堂子成为优伶与老斗交往的物质空间。鼎革之后,绅商与伶人的交往则随着都市化的进程出现了新的变化,不仅仅私家园林开放,而且媒体成为捧梅的重要方式,私家园林与新媒体共同构建了城市的公共空间。

晚清民初的沪上绅商,大多脱胎于传统士人,比如蒋汝藻为清光绪二十九年(1903)举人,曾任学部总务司郎中,后改习实业,并有藏书楼——密韵楼。所以这些绅商士人因其文化修养,而对交往空间是有选择性的。以香南雅集为例,上文对其做了详细的描述,传统意义上的香南雅集及其《香南雅集图》只有文学史意义,大概因为参与者大多为词家。在文学史上最容易提起的是王国维的诗及其《人间词话》对况蕙风词的评论。而且参与其中的赵叔雍等人参加了汪伪政权,在民族主义感情上是被冷漠的,多年前张晖、蔡登山等人就对赵叔雍有过大致的描述。从这个意义上香南雅集就缺少了社会文化史的内涵:由捧梅健将赵叔雍召集,并且数次在其惜阴堂举行。同时,类似的集会在《申报·梅讯》上有更多的记载。比如1920年的非园集会:“二十日应非园主人甘翰臣之约,饭后非园,同座有陈散原、唐少川、汪欧客、陈少石、陈小石、潘兰史、蒋孟蘋、王敬安、孙德谦、朱古微、王病山、王雪丞、王湘丞、况夔笙、赵叔雍、潘明训、劳敬修诸人,治

庖由都益处承办,中菜西餐,而王雪老亲为指挥,故味尤入口,梅郎辈称道不已。”^[24]另有:“庚申三月下午,甘翰臣道友宴梅郎於非园,时陈伯严、朱古微、王病山、王雪丞诸名流均在座,翰臣为梅郎索余诗。余前岁诵樊山哭盒梅郎曲诸作,哀感顽艳,美矣丽矣,惟梅郎之貌之艺,足已当之无愧。迺者古微、蕙风倚声,及诸名流赠诗。传颂一时,余因成此歌,以博梅郎一哂,维时小雨廉纖,落红满地,诵少陵落花时节又逢君之句,不禁黯然销魂也。”^[31]1922年为了“北梅南雪”而举行的非园集会同样人数众多:“日昨非园胜集到者约百人左右,海上名流裙屐毕至,留恋胜地,至七时始散也。”^[32]1922年的密韵楼盛会:“大词宗朱古微,日内正由杭之湖,前日闻晚华莅沪,遂星夜兼程。由湖之苏搭沪宁夜快车,于次日早七时赴沪,以应密韵楼胜会,且面允晚华,首当作词贻赠也。”^[33]当密韵楼盛会时,到者甚多,“日昨密韵楼胜集到会者许秋帆、钱新之、朱古微、徐镜人、赵叔雍、蒋孟蘋、吴寄尘、杨瑞生、薛炳初、陈抱初、张孝若诸君,晚华于一时二十五分就陈抱初三千零三十三号之德国汽车莅,止妙香玉芙亦均届时同临也”^[12]。

由上可知,赵叔雍的惜阴堂,甘翰臣的非园、密韵楼等不乏私人交往的意味。但私人空间多次大规模地宴请同道文人和伶人集会,就有了公共空间的蛛丝马迹。张孝若1920年邀请梅兰芳赴通演戏,于沪宴请梅兰芳,“张孝若即日假西摩路蒋雪蘋密韵楼为洗征尘,兼取进止。密韵楼藏法书各画蜚声海上,晚华辈既饱郇厨又得鉴赏,殊可快矣”^[12]。张孝若假借的是蒋孟萍的密韵楼,并且意欲达到的目的是,“既饱郇厨又得鉴赏”密韵楼所藏书画。那么这些脱胎于文人的绅商把私人空间转变为公共交往地点的缘由是什么呢?叶中强在《上海社会与文人生活(1843-1945)》中有所论述,兹录入下:

他们中不乏就职于新式文化机构,甚至‘退官而学贾’者,但又有

着共同的士大夫背景和古典文学修养。他们虽居闹市,耳闻目濡并切身体验着一座‘西化’大都市的崛起,但在他们心灵深处和生活习性上,则仍保留着一脉传统文化情韵。于是名士名园,构成了清末民初上海公共交往中的一道风景。^{[34]274}

交往的物质空间选择是在城市化的喧嚣中寻找适合属于文士自我精神家园的“栖息地”,而随着都市化兴起的大众传播媒介也成为绅商捧角的新的凭借。在晚清时,未尝没有宣传伶人的小册子,诸如《都门纪略》⁽²⁾就属于此类。在梅兰芳赴沪、津、汉演出期间,报纸、特刊等新闻媒介为梅兰芳的演出大肆宣传。查阅《中国近代戏曲论著总目》,《申报》题名中直接涉及梅兰芳的篇目从1913年10月28日丁悚的《汪派须生王凤卿和青衫梅兰芳》到1948年8月5日《梅兰芳、费穆合作〈生死恨〉上银幕》止,共有262篇,其中涉及:梅兰芳1920、1922、1923、1924赴沪演出起居注;1930年缀玉轩游美杂录;梅兰芳艺术评论;梅兰芳外交史料;访谈等各类内容。

以此现象而论,大致有两重内涵:其一,大众传播媒介刊载伶人信息,本身就为城市提供了一种可以自由讨论伶人的公共空间。比如《申报》上就有关于梅兰芳的艺术评论若干:《梅兰芳、言菊朋之二剧》《今夕梅兰芳之〈天河配〉》《梅兰芳〈贩马记〉》《梅兰芳之〈西施〉》《梅兰芳之〈红鬃烈马〉》《梅兰芳之〈金雀记〉》《梅兰芳之〈簪锦枫〉》等。当然艺术评论如何取决于剧评家,有时由于剧评家意见不合而致罅隙者。“冯叔鸾,江苏人,风流倜傥,早年文章,喜讥讽,好谩骂,早年著有嘯虹轩剧评,对于伶人,均贬多而奖少,新视今日之评剧家善颂善捧者,实有天壤之别。独于梅兰芳,大加青睐,爱护惟恐不周,其捧也,无微不至,乃兄冯小隐,时方‘尊谭’,具以‘尊谭’二字,署其齐名,因此,二伶为前后两大王,一生(鑫培),一旦(兰芳)因文尊崇之不同,兄弟互为文章,刊诸晶报,各走极端,哗然交鬭,虽曰各为其

主，不惜大义灭亲，然而忠于伶官，事出捧角，当时士大夫，不无微词，朋辈为之掩饰者，只得曰‘此游戏文章也’斯亦风流韵事，岂真兄弟倪墙哉，事后，叔鸾亦颇悔意气用事太过，因有啸虹轩自讼之文，虽是自责，反省已往，但其主体立言，似为解释梅谭之事而着眼也。”^{[35]16-17} 马二先生如此捧梅，各种意味无法言说，是否是以城市化的新的媒体形式而诉诸旧的思想意识从而固化了传统的士优关系呢？在当时的报纸上确实有关于此类消息的讨论。如有人认为，剧评家不仅要有文学戏剧知识，而且须有道德，那就是“一不可有狎褻思想，二不可有偏僻观念”^{[35]16-17}；不可如某小报主笔，见坤伶色艺俱佳，必欲猎之而后快，最后双方达成协议，“此后出演津门一天，必日为文章以颂之，弱销魂一夕，必连出专刊三日以报之，约法三章，双方签字”^{[35]16-17}。

其实，除了剧评家纯粹艺术成分的评论之外，“伶人经济”也是报人所考虑的实际问题，此之谓其二。在

津期间，有名“协兴社”者“约请梅兰芳杨小楼诸名伶来津假座新明戏院演唱，印行梅兰芳特刊，当场赠送，内容逐日变更，谓为特刊，不若谓为戏单可也”^[36]。而其函内附有“特刊广告费价目表”一种。在汉口也有类似的情况，“也有一般落拓文人，或报人，好像学会了‘鑽当’似的，大吹大擂，什么‘梅剧特刊’捧梅文学，五花八门，无奇不有，觉得梅兰芳是仙人下凡，不如此不足以当‘在下’天职，硬要做到‘鞠躬尽瘁’那步田地，这按说是见仁见智，那般文人，未免过于阿谀了。本来站在戏剧立场的人，对于伶人及艺术，是要保定宣扬宗旨，才算名副其实，不过这次为梅出‘梅剧特刊’者，把此事当生意经做了”^{[37]15-16}。总之，大众媒体为了自身的经济利益在大肆捧角儿的同时，也为城市的公共空间提供了别样的风采。

四、结语

综合地说，“士-绅-商”网络

脱胎于传统文士阶层，却相异于“老斗”网络，其组成部分更加错综复杂，包括诸如绅商、旧文人、报界以及军阀权贵等。他们聚集在梅兰芳的周围，在延续晚清时期旧的拜客风俗、诗词唱和方式的情况下，视梅兰芳为“梅郎”“小友”，虽非狎客，却保留了传统士人对伶人的支配权力。在都市化的进程和京剧商业化的潮流中，他们与梅兰芳的交往的物质空间选择在藏书楼、非园等更为古典的文化氛围之地，而且利用新的传媒方式，愈加加重了传统的士优关系，也兴起了“伶人特刊”。所谓物极必反，对旧交往方式的深描旨在彰显1920年代是梅兰芳艺士为代表的传统艺人获得人格独立的转型时期。随着西方思想观念的输入，在梅艺士周围的现代知识分子逐渐增多、旧文士逐渐减少，旧力量及其所带有的旧的交往方式逐渐消逝。1930年，梅兰芳在华美协进社等留学生组织的协助下成功访美，这可视为其艺术与人格独立之一例证。

注释：

(1) 徐城北先生认为：齐如山帮梅兰芳修改《汾河湾》是新旧文化的冲突，1913年随王凤卿赴沪演出是京派文化与海派文化的冲突，1929年率团访美是东方戏剧与西方文化的冲突。语出徐城北：《梅兰芳艺术谭》，南

京：江苏教育出版社，2005年，第133页。
(2) 《都门纪略》系清道光年间问世，是一部城市生活指南手册性书籍，主要是针对外省暂居京城的旅行客商的需要而编纂的。此书刊行后，深受社会欢迎，一再增订改编，延

续使用到清朝结束（参见辛德勇《关于〈都门纪略〉期版本的一些问题》，中国典籍与文化2004年第4期第107-111页），书中有关伶人和堂子的记载皆有宣传性质。

参考文献：

[1] 罗荣渠. 现代化新论 [M]. 北京：商务印书馆，2004.
[2] 罗苏文. 近代上海：都市社会与生活 [M]. 北京：中华书局，2006.
[3] 邵璐璐. 辛亥革命前后京剧界的新变化 [J]. 历史教学，2011(22).
[4] 李渔. 闲情偶寄·词曲部 [M]. 王永宽、王梅格注解. 郑州：中州古籍出版社，2013.
[5] 郑天挺，荣孟源. 中国历史大辞典·清史卷（下）[M]. 上海：上海辞书出版社，1992.
[6] 齐如山. 与梅君兰芳书（民国元年）[M]// 王晓梵. 齐如山文存. 辽阳：辽宁教育出版社，2009.
[7] 珍重阁. 梅讯（八）[N]. 申报，1922-6-7.
[8] 看云楼主. 程艳秋排演历史新剧“文姬归汉”[N]. 申报，1926-1-13.
[9] 徐剑雄. 京剧与上海都市社会（1867-1949）[M]. 上海：上海三联书店，2012.
[10] 梅兰芳述 许姬传记. 舞台生活四十年（第一集）[M]. 上海：平明出版社，1952.
[11] 春醪. 梅讯（二）[N]. 申报，1920-4-15.

[12] 珍重阁. 梅讯（二）[N]. 申报，1922-5-30.
[13] 春醪. 梅讯（十七）[N]. 申报，1920-5-1.
[14] 珍重阁. 梅讯（八）[N]. 申报，1922-6-7.
[15] 珍重阁. 梅讯（四）[N]. 申报，1922-6-1.
[16] 唐德刚. 五十年的尘埃·梅兰芳传稿 [M]. 台北：传记文学出版社，1981.
[17] 况周颐. 蕙风词话辑注 [M]. 屈兴国，辑注. 南昌：江西人民出版社，2000.
[18] 春醪. 梅讯（十二）[N]. 申报，1920-4-25.
[19] 春醪. 梅讯（三十一）[N]. 申报，1920-5-15.
[20] 珍重阁. 剧谈·梅讯（二十五）[N]. 申报，1922-6-29.
[21] 春醪. 梅讯（四十）[N]. 申报，1920-5-24.
[22] 李伶伶. 梅兰芳全传 [M]. 北京：中国青年出版社，2001.
[23] 春醪. 梅讯（三十三）[N]. 申报，1920-5-17.
[24] 春醪. 梅讯（二十七）[N]. 申报，1920-5-11.
[25] 春醪. 梅讯（三十四）[N]. 申报，1920-5-18.
[26] 珍重阁. 梅讯（七）[N]. 申报，1922-6-6. 第8版.
[27] 珍重阁. 梅讯（二十一）[N]. 申报，1922-6-23.

[28] 味逸. 梅兰芳论 [J]. 人之初，1946(2).
[29] 齐如山. 齐如山回忆录 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1998.
[30] 梅花馆主. 梅兰芳家世 [J]. 半月戏剧，1937(5).
[31] 春醪. 梅讯（三十八）[N]. 申报，1920-5-22.
[32] 珍重阁. 梅讯（十二）[N]. 申报，1922-6-12.
[33] 珍重阁. 梅讯（三）[N]. 申报，1922-5-31.
[34] 叶中强. 上海社会与文人的生活：1843-1945. 上海：上海辞书出版社，2010.
[35] 秋水. 谈评剧家 [J]. 十日戏剧，1937(9).
[36] 梅兰芳特刊究竟谁办的 [J]. 北洋画报，1927(119).
[37] 侯齐天. 由梅戏特刊谈到其配角及梅兰芳在汉的毁誉参半 [J]. 十日戏剧，1937(9).

作者简介：吴路伟，中国人民大学历史学院博士研究生，主要从事中国近代社会文化史、史学理论研究。