

被遗忘的剧界“权威”^{*}

——梁社乾与20世纪二三十年代的戏曲对外传播

□江 棘

20世纪二三十年代是中国戏曲作为一种舞台艺术对外传播与交流的自觉期和高潮期。在这一时期，除了海外华侨圈中演出的继续（如20年代初期京剧演员唐景云、唐韵笙父子和高百岁、李多奎、高庆奎、周信芳等人在海参崴的公演；东南沿海剧种在海外尤其是东南亚的演出，唐人街常年的粤剧演出等），梅兰芳、韩世昌、熊式一、绿牡丹等人，不仅将戏曲带出国门，而且带出了华侨圈外，在国际范围内产生了较大影响，构成了此时期最广为人知的戏曲海外推介的演出大事件。不过，在论及戏曲对外传播交流的历史进程时，人们往往容易忽视另一块重要的阵地，那就是面向海外世界的外文印刷媒介。20世纪，印刷媒体爆炸式发展，全球性的发行销售网络业已形成，在当时向世界介绍中国戏曲艺术的

* 中国人民大学科学研究基金（中央高校基本科研业务费专项资金资助）项目“跨文化对话与戏曲的近代嬗变（1919—1937）”阶段性成果（批准号：13XNF061）。

诸种途径中，面向海外以及异文化读者的外文报刊日益成为一个重镇。这些印刷媒介上的介绍既构成了海外观众在尚未亲眼目睹戏曲之前去了解戏曲艺术的认识底色，也构成了与此阶段那些著名的公演事件相辅相成的重要舆论生态。而在这个阵地上，最为活跃、最具有号召力的领军人物是一个今天多少已被人淡忘的人——梁社乾^①。

梁社乾，英文名 George Kin Leung（亦被一些国人称为佐治金），祖籍广东新会，是大约 1897 年或 1898 年^②出生于美国新泽西州大西洋城的一名华侨。他早年即热心戏剧，20 岁左右来到中国，在杭州教会大学任职。曾翻译过苏曼殊的《断鸿零雁记》，也是鲁迅先生《阿 Q 正传》最早的英译者（1926 年由上海商务印书馆初版发行）。早在 1925 年 4 月，他就与鲁迅有通信联络并在翻译中得到其帮助和鼓励。不过，提起他在戏曲领域的贡献则少有人知。在今天国内戏曲史的记录中，关于此人，我们只能大海捞针般找到零星的只言片语：

1930 年，父亲率领梅剧团访美演出，带去了齐如山先生事先主编的几种宣传品，诸如《中国剧之组织》、《梅兰芳》、《梅兰芳歌曲谱》、《剧目说明书》以及两百多幅戏剧图案等，这些资料均由当时的名家梁社乾、周景富、陈福田、孙子明、贺渭南诸位先生译成了英文。^③

① 当然，同时在相同的阵地上活跃的并不止梁社乾一人，例如曾在美国留学并获“桂冠诗人”、回国后执教多所高校的南开第一任英文系主任陈遼（Kwei Chen），曾在美国《戏剧艺术月刊》（Theatre Arts Monthly）1930 年第 14 卷第 11 期发表《三个中国民间戏剧》（Three Chinese Folk Dramas），介绍定县大秧歌剧目；又如于在华外籍学者创办的英文期刊《中国杂志》（China Journal）上，也有黄淑琼（著名瘟疫学家、中国科学美术学会会员伍连德的夫人）等人介绍梅兰芳的杨贵妃、西藏戏剧，甚至巴达维亚的中国歌曲和戏剧等，但从文章的密集度和影响力上，都难与梁社乾相较量。

② 关于其生年有几种说法，一说为 1889 年，此说或出自《密勒氏评论报》所编《中国名人录》，影响较大；陈江在《鲁迅与商务印书馆——鲁迅在商务印书馆出版的著译》中，写其生于 1898 年。笔者查找到美国家谱网站（www.ancestry.com）记录 1940 年全美人口普查档案信息，有一位刚返回纽约不久且出生于新泽西的美籍华侨 George Kin Leung，生年记录为 1897 年。从其日后活动时间推算，后两说应更可信，暂从之。

③ 梅绍武《我的父亲梅兰芳》（上），中华书局 2006 年版，第 215 页。

（关于《中国剧之组织》——引者）到燕京大学去找司徒雷登先生，并与他解释了好几天，他才知道国剧有许多道理在里边。他代约了十几位教授，其中中国人外国人都有，帮助翻译这些名词，有的按原名词翻的，有的照实情现斟酌的。^①

在20年代后几年，为梅兰芳赴美演出，父亲首先编了一部介绍京剧的书《中国剧之组织》，共分八章：唱白、动作、衣服、盔帽、胡须、脸谱、切末、音乐……翻译一项，费了很多时间，因为英文高明的人往往不太懂京剧，而京剧界的人几乎都不会英文。最后总算找到英文专家，译出原文。^②

在这些记载中，提到梁社乾处，只是说他与其他人一起翻译了梅兰芳访美时齐如山为其准备的材料。在后两则记录中，甚至都没有提到梁社乾的名字，而只是笼统以“教授”、“英文专家”一笔带过。据《北京画报》1930年一则“英译《中国剧之组织》”消息：“齐如山请佐治金君（George Kin）译书，将大部重要部分译出附于今岁出版梅兰芳英文传记中，名为 A Brief Consideration of the Outstanding Characteristics of the Chinese Drama。”^③ 其中，佐治金君（George Kin）正是梁社乾，可见当时梁社乾在其中的作用是被国内媒体特意凸显出来的；而翻阅梅兰芳访美的出版物，我们更惊奇地发现，梁社乾的作用远非“翻译”二字所能概括。因为在当时为梅兰芳准备的若干种英文宣传品单行本中，直接署名作者或编者为“George Kin Leung”一人的就占了大半（例如《梅兰芳访美代表剧目与选场》、《梅兰芳访美剧目》、《梅兰芳：中国顶级演员》等，参见下表一）。第一本全面介绍梅兰芳的英语书籍的作者正是梁社乾。这本名为《梅兰芳：中国顶级演员》（Mei Lan-fang, Foremost Actor of China）的书由司徒雷登撰写前言，共分七章，第一章“中国人民

① 陈纪滢《齐如老与梅兰芳》，黄山书社2008年版，第122页。

② 齐香《我的父亲齐如山》，《齐如山文存》，辽宁教育出版社2010年版，第333页。

③ 翠微《中国剧之组织》，《北京画报》1930年8月26日。

的戏剧”，述戏曲概貌；第二章“梅兰芳印象”，述其生平；第三章“中国戏曲中的男旦”；第四章“梅先生对中国戏曲的贡献”；第五章“梅先生的代表剧目”；第六章“梅先生的海外友人评论”；第七章“中国人眼里的梅兰芳”。按梁本人所言，书中的一、三、五章是他执笔，基于他自己的研究，其他部分主要是根据梅兰芳、齐如山、黄秋岳等提供的中文文字，由他翻译而成。

梅兰芳访美的文字准备必定是一个集体工程，可为什么这些出版物的封面上都只单单署上梁社乾（George Kin Leung）的大名呢？这从另一个角度旁证了梁社乾在当时中外戏曲介绍与研究领域的地位。二三十年代，梁社乾在《中国科学美术杂志》（China Journal of Science & Art）/《中国杂志》（China Journal）、《太平洋事务》（Pacific Affairs，加拿大不列颠哥伦比亚大学主办）、《亚洲杂志》（Asia，纽约美国亚洲协会主办）等期刊杂志上发表了大量文章，同时也开始了广泛的讲学。当时很少有人能够像梁社乾这般多产，并且能够在欧美本土的学术性期刊杂志中亦占有一席之地。当时欧美人士和海外学术界对他有如此评论：“梁社乾在上海被视作中国戏曲的权威并因此获得声望……他是《中国杂志》经常性的投稿人……我们很高兴看到他的声名已经远播海外，获得了中国以外的学界的认可。在《亚洲》杂志上，他对中国的坤伶和她们在过去几年取得的长足进步作了令人欣喜的研究……”^①“梁社乾是传统中国戏剧艺术及其现代典范的权威。有多部专著，也是在中外期刊中论述戏剧的多产作者”^②……可见梁社乾在当时是受到国际，同时也是国内包括齐如山等人认可的剧界“权威”。除了撰写文章，他还参与了梅兰芳访美剧目的选定，并曾担任梅兰芳的英文老师。齐如山在这样一个关键时期如此倚重梁社乾，很有可能也是认为他在国际上的影响力在当时还无旁人可及。梁社乾熟悉西方语言文化，又比一般外国所谓的“中国通”更具有

① “Review: The Chinese Actress by George Kin Leung,” China Journal 8, 1 (1928): 21.

② George Kin Leung: “New Trends in the Traditional Chinese Drama,” Pacific Affairs 4, 4 (1929): 174.

中国视野和戏曲视野。当时中国的新文化人士与传统戏曲界芥蒂颇深，而梁却与新文化知识人、梨园界的文人都有交游，在中西新旧之间取得了某种灵活、自由的出入空间，这使他在具有了真正的对话能力之外，也具有了当然的对话身份。从这个角度说，在20世纪中国戏曲艺术走向世界的文字推介中，如要推举一位各方面认可的发言人，梁社乾是不二之选。他的观点和言论，无论对海外还是对国人，也因此具有了非同一般的“公信力”。

为方便起见，现将梁社乾在此时期关于戏曲的英文发表成果和学术活动列表于下。

表一 英文单行本

时间（年）	书名	出版地/商
1929	梅兰芳访美代表剧目与选场 Special Plays and Scenes to Be Presented by Mei Lan-fang on his American Tour	北平
1929	梅兰芳访美剧目 Repertoire for the American Tour of Mei Lan-fang	北平
1929	梅兰芳：中国顶级演员 Mei Lan-fang, Foremost Actor of China	上海：商务出版社
1930	1930年度北平指南（注：其中的戏剧部分） Peking Guide for 1930, the Chinese Theatre, a Brief Consideration; List of Peking Theatres with Addresses	北平
1930	英译《中国剧之组织》 A Brief Consideration of the Outstanding Characteristics of the Chinese Drama	不详
1930	梅兰芳太平洋沿岸演出（注：此为美国人梅其驹 Ernest K. Moy 辑录胡适、梁社乾、齐如山等人文章所成册） The Pacific Coast Tour of Mei Lan-fang	旧金山
1931	演说及文章三篇 Three Short Addresses and Articles, with a Bibliography of the Articles and Lectures on the Chinese Theatre	上海

表二 英文报刊发表文章

中国科学美术杂志 China Journal of Science and Art (后改名中国杂志 China Journal)	
时间/卷期, 页码	标题
1926.5 (1): 4~8	戏曲舞台上的关公 The Dramatic Role of Kuan Kung
1926.5 (4): 164~174	中国舞台上的旦角 The Female Impersonator of the Chinese Stage
1927.6 (1): 7~12	中国戏曲的乐趣 The Enjoyment of Chinese Drama
1927.6 (6): 281~293	三国戏 Dramas of the Three Kingdom Period
1928.9 (3): 111~116	北京的五位超一流演员: 在中国极受欢迎却鲜为外国人所知的演员 The Five Incomparables of Peking
1928.9 (6): 270~275	程艳秋和他的历史剧《文姬归汉》 The Historical Drama, "Wen Chi's Return to Han," as Produced by Mr. Cheng Yen-chiu
1930.12 (1): 5~9	梅兰芳 Mei Lan-fang
1930.12 (6): 319~325	中国舞台上的生行 The Sheng or Male Characters of the Chinese Stage
1930.13 (2): 55~61	中国舞台上的净行 The Ching or Painted Face Characters of the Chinese Stage
1930.13 (3): 104~107	今日粤剧 The Cantonese Theatre Today
字林西报 North China Daily News	
时间	标题
1926.8.23	中国戏剧的戏园 The Playhouse of the Chinese Drama
1926.8.30	上海的剧坛现状 The Current Chinese Drama of Shanghai
1926.9.15	程艳秋的艺术 The Art of a Chinese Actor, Cheng Yen-chiu

续表

1926. 10. 26	梅兰芳在上海 Mei Lan-fang in Shanghai
1926. 11. 13	梅兰芳之我见 Personal Glimpse of Mei Lan-fang
1926. 11. 15~20	剧情连载 Daily Series of Articles Giving Stories of Plays
1927. 10. 12	顶级男旦：程艳秋 A Foremost Female Impersonator, Chen Yen-chiu
1927. 11. 2	剧目系列介绍 A series of plays
1927. 11. 7	一位受欢迎的男演员（工会俱乐部的讲演） A Chinese Actor Entertained, Union Club Talk
1927. 11. 17	历史剧与程艳秋 Chinese Historical Drama, Cheng Yen-chiu
1928. 3. 19~24	今日北京剧坛连载 The Peking Theatre Today Series
1928. 12. 12	梅兰芳剧团中的人物性格类型 Character Types in Mei Lan-fang's Company
1928. 12. 17	中国戏剧的新动向 A New Movement in Chinese Drama
1928. 12. 17	梅兰芳的首演之夜 Opening Night of Mei Lan-fang
1928. 12. 18	上海的粤剧 Cantonese Drama in Shanghai
1930. 3. 19~22	今日粤剧 The Cantonese Theatre Today
1930. 10. 26	中国坤伶的成长 The Rise of the Chinese Actress
1931. 1. 18	梅兰芳对美之印象 Mei Lan-fang's Impressions of America
1931. 2. 15	中国顶级武生杨小楼 China's Foremost Military Actor, Yang Hsiao-lou

续表

亚洲杂志 Asia (后名为亚洲与美国 Asia and the Americas)		
时间/卷期, 页码	标题	
1927 (12): 1028~1034, 1040, 1042	中国坤伶: 与男旦的舞台竞争 The Chinese Actress: the Woman Who Rivals on the Stage the "Tan", or Female Impersonator	
1936 (2): 103~110	中国当代戏剧 The Modern Chinese Theatre	
太平洋事务 Pacific Affairs		
时间/卷期, 页码	标题	
1929. 4 (4): 175~183	新潮: 传统戏曲的新趋势 New Trends in the Traditional Chinese Drama	
1931. 4 (5): 394~407	中国坤伶: 缓慢成长中的社会与剧场因素 The Chinese Actress: Social and Dramatic Factors in Her Slow Rise to Fame	
1935. 8 (4): 433~438	中国戏剧的逆流 Cross-currents in the Chinese Theatre	
其他		
报刊名称	时间/卷期, 页码	题名
英国皇家亚洲学会华北分会会刊 Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society	1927 (58): 57~59	梅兰芳 (其人, 其艺) Mei Lan-fang (the Man and His Art)
文摘 (美国) The Literary Digest	1927. 12. 31	中国坤伶: 与男旦的竞争 The Chinese Actress
泰晤士报 London Times	1930. 9. 12: 3~14	中国戏剧 The Chinese Theatre
中国艺术与工艺杂志 China Arts and Handicrafts	1932. 1 (4): 14	梅兰芳的俊袭人 Mei Lan-fang in One of His Plays. Charming His-jen

(注: 1919年到1937年是梁社乾戏曲活动的主要时期, 在这段时间内, 他还在《字林西报》上发表过介绍中国电影现状的文章^①; 在1938年、1939年, 梁社乾也有关于戏曲的

^① Leung George Kin: "The Chinese Motion Picture," North China Daily News, 1928-1-6~14.

零星文章发表,但为数很少了。①)

表三 英文演说、讲学

时间	地点	讲题
1926. 5	杭州高校会议 Hangchow College Conference	戏曲舞台上的关公 The Dramatic Role of Kuan Kung
1926. 7. 14	苏州大学夏季学校 Soochow University Summer School	中国戏曲的乐趣与旦角艺术 The Enjoyment of Chinese Drama and the Female Impersonator
1926. 11. 26	工会俱乐部 Union Club	梅兰芳的艺术 The Art of Mei Lan-fang
1927. 2. 8	美国妇女俱乐部 American Women's Club	三国戏 Dramas of the Three Kingdoms Period
1927. 2. 10	美国学校 American School	戏曲丑角 Comedians
	皇家亚洲学会 Royal Asiatic Society	梅兰芳其人和他的艺术 Mei Lan-fang, the Man and His Art
1927. 12. 15	美国学校 American School	舞台音乐的趋势 Notes on Current Stage Music
1928. 1. 10	美国妇女俱乐部 American Women's Club	舞台音乐的趋势 Notes on Current Stage Music
1928. 2. 6	京师大学校美术专门部 Peking Institute of Fine Arts	戏曲中的旦角 The Female Impersonator
1928. 3. 20	泛太平洋协会 Pan-Pacific Association	今日传统戏曲中的女性因素 The Feminine Factor in Classical Drama To-day
1928. 11. 7	工会俱乐部 Union Club	程艳秋的艺术 The Art of Cheng Yen-chiu
1928. 11. 15	美国学校 American School	戏曲丑角 Comedians
1929. 3. 21	北平大学艺术学院 Peking Institute of Fine Arts	梅兰芳 Mei Lan-fang

① 参见1938年在《中国水星》第一期上发表的《中国戏剧》和1939年在《中国杂志》第31卷第6期上发表的《梅兰芳博士在新闻中的个性魅力》等。

续表

时间	地点	讲题
1929. 4. 11	语言学校公共课程 Drama Course for General Public in Language School	绪论 Introduction
1929. 4. 18		戏曲中的生行 The Male Characters
1929. 4. 25		丑行与净行 Comedians, Painted Face Types
1929. 5. 2		旦角与梅兰芳的古装 The Female Impersonator and Costumes of Mei Lan-fang
1929. 11. 20	华北语言学校 North-China Language School	戏曲丑角 Comedians
1931. 1. 17	上海妇联在华懋饭店 (Cathay Hotel) 为梅兰芳举行的招待会上	梅兰芳对中国戏曲的贡献 Contributions of Mei Lan-fang to Chinese Drama
1931. 2. 19	扶轮社 Rotary Club	戏曲丑角 Comedians
1931. 2. 24	基督教青年会 Winter Institute in Foreign Y. M. C. A	戏曲丑角 Comedians

从表中我们不难发现梁社乾的戏曲研究用力之勤，成果之丰硕。在梁社乾关于戏曲尤其是剧坛现状的一些文章中，也会介绍到新剧（话剧）状况。^① 实际上，他对于中国话剧界的熟悉（他与当时话剧界很多知名人士都是好友，著名演员白杨刚出道时就是由他介绍加入唐槐秋的“中国旅行剧团”的），以及在二三十年代向世界介绍中国话剧和电影的努力也是颇为卓著的。因本文对象所限，对梁社乾文章和观点的讨论只限于传

① 参见1936年第2期《亚洲杂志》(Asia)发表的《中国当代戏剧》(The Modern Chinese Theatre)，他全面介绍了中国话剧的当代发展，涉及春柳社、北平艺专、南开新剧社、南国剧社、广东戏剧研究院、北平小剧院、中国旅行剧团、定县民众教育戏剧等团体和活动，介绍了王钟声、丁西林、田汉、洪深、马彦祥、李健吾、熊佛西、袁牧之、魏鹤龄、唐槐秋、王莹、俞珊、唐幼青、欧阳予倩、陈大悲、应云卫、白杨、赵慧深、陈绵，以及《温德米尔夫人的扇子》、《压迫》、《五奎桥》、《屠夫》、《蟋蟀》、《喇叭》、《桃李劫》、《名优之死》、《5号病房》、《梅萝香》等。附有多张图片，包括作者与“中旅”的合影。

统戏曲艺术领域。

对表中文章标题做一浏览，我们可发现梁社乾对于戏曲的研究和介绍主要涉及：戏曲艺术概观（基本历史、艺术特征等），各行当艺术（旦、生、净、丑各行当特征、演员和剧目介绍），剧目题材和相应戏俗介绍（关公戏、三国戏），坤伶（历史和现状，及与男伶之比较），剧坛现状（趋势与逆流），粤剧（现状与粤剧坤伶，梁社乾对粤剧的关注可能与他是广东籍有关，且粤剧因较早走向国门，为海外相对熟悉的剧种），演员个人艺术（梅兰芳、程砚秋、杨小楼、陈德林、余叔岩、龚云甫等）。

其中，梁社乾最主要的关注点，也是其最重要且学理性较高的文章，聚焦于以下方面。

一、戏曲艺术中的性别扮演问题

在《中国舞台上的旦角》（中国科学美术杂志 China Journal of Science&Art, 1926年第5卷第4期）、《中国坤伶的成长》（字林西报 North China Daily News, 1930年10月26日）、《中国坤伶：与男旦的舞台竞争》（亚洲杂志 Asia, 1927年第12期）、《中国坤伶：缓慢成长中的社会与剧场因素》（太平洋事务 Pacific Affairs, 1931年第4卷5期）、《中国坤伶：与男旦的竞争》（文摘 The Literary Digest, 1927年12月31日）以及对梅兰芳、程砚秋等人的介绍和关于粤剧的多篇文章中，梁社乾都论述了中国戏曲艺术中一个较为人瞩目的现象，即异性扮演问题。在这些文章中，除了介绍坤伶被压抑的历史和有所复兴的现状，历数优秀男旦（梅兰芳、程艳秋、小翠花、尚小云、白牡丹、绿牡丹、毛韵珂、刘筱衡等）和当时的坤伶翘楚（如京剧碧云霞、琴雪芳、吕美玉、粉菊花，粤剧李雪芳、西丽霞、千里驹、肖丽章、小鸳鸯等）之外，梁社乾集中、反复表达了如下观点。

首先，梁社乾致力于消除人们，尤其是西方人对男旦的误解，从一门艺术的角度向西方人士严肃地介绍了男旦艺术。他指出在男旦表演上，中西方有不同的观点。虽然模仿异性表演，一开始可能会让人觉得好笑

或厌恶，特别是平庸的演员在缺乏美貌、优雅和常识的情况下还要荒谬地想让自己成为集美貌与优雅于一身的尤物，其演出难免惨不忍睹。但如果是梅兰芳或者程艳秋这样的杰出男旦，则能完全凭借个人的优雅、美丽和吸引力，将空荡荡的舞台转变成一个充满女性魅力的芬芳美景。这里体现的是真正的纯粹艺术。西方观众在其中主要欣赏的是绚丽的色彩和那份优雅——那女性的摇曳步态、流转的眼波、纤纤指尖、由灵巧的双手毫不费力便幻化而成的行动的交响乐，与说白相配合的数以百计的奇妙身姿，等等。而中国观众欣赏的角度则要更加深入，例如对于声音唱腔发音的要求、拖腔尾音上的流派和个人特色，以及动作身段是否足够的圆润连贯和优雅等。

其次，梁社乾具有客观、比较的视野，并不对坤伶作笼统评价，而是按照区域、剧种做了一定区分和比较。他曾谈到女演员在上海更受欢迎，而在相对保守的北京，人们更欢迎男班。此外北派、南派（主要是比较北京京剧和广州粤剧）的坤伶也有大不相同之处：北方的艺术更接近于精美和定型的，因此北京的坤伶是高雅艺术的造物，但在南方，坤伶倾向以自然的表现、天然的女性优势与充沛柔情来弥补其艺术上的缺陷。比如武戏，卓越的北京武戏女伶是精于复杂体操与技巧的行家，而南派的明星就远逊于北方，显得有些“小儿科”。至于歌唱，北派更具力度，更讲究假嗓技巧和声腔的抑扬多姿，是通过被精纯艺术打磨过的、经过艺术化加工之后的声音来获得吸引力。而南派则较为简单，更多凭借天然的嗓音，相较北方演员洪细急促转换的尖锐假声更自然，更容易被外国人接受，其音色柔和、甜美，自然，具有诱惑力。历史而言，北方旦角因其完善的、被良好保存的传统，无可争议是更为上乘的。粤剧旦角虽然整体而言没有那么严正瑰丽，但却有一种特殊的平易，使其贴近观众。

最后，也是最重要的一点，是梁社乾能够站在相对客观的立场上，对于坤伶和男旦所达到的艺术水准和历史地位，作出了较为恰如其分、并对当时观众以及后人影响都颇大的论断。

他首先摒除了当时社会上对女伶的一般性歧视，认为虽然当前坤伶水准总体欠佳，但中国的坤伶和男旦，都要遵从古老的戏剧程式和表演

法，同时在种种程式规范中，一名艺术家仍须表现出他的个性魅力。他认为如能做到遵循神圣不可侵犯的舞台程式和表演法，则男女演员的表演都同样具有魅力；而在此之上，女演员的优势表现为能够带给观众一丝现实主义的感受，其程式动作也会因更具女性自然的美观而更加引人注目。优秀男演员的成就则体现在跨越了性别障碍的纯艺术功力以及带给观众的具有复合性的审美愉悦上。男旦的艺术是通过重造自身进入女性魅力的创造之中。最好的男旦拥有一流的精巧的表现手段，能够达到对于整个女性魅力和情感的逼真模仿，且总是将女性的习惯和动作（即便是很平常的动作）予以理想化，因此从技术角度，比同角色的坤伶更高一筹，两者体现出的差别，是复合性的艺术审美愉悦与自然女性之极致的差别。为更生动细致地说明自己这些观点，梁社乾在文章中还曾作过三次具体的男旦与坤伶对比，分别比较了梅兰芳与碧云霞、尚小云与碧云霞（同饰白娘子一角）、程艳秋与碧云霞。正是基于对于中国戏曲独特的旦角艺术的了解和对剧坛现状与发展动向的敏锐感知，梁社乾在当时便产生了一定的危机意识，发出了要珍视戏曲旦角艺术（尤其是男旦艺术）的呼喊。他关于男旦的观点深深影响了海内外，今天许多人仍在不断重复这些言论，或许尚未达到他当年的见识程度。

二、戏曲舞台当下现状与发展趋势的反思

在《新潮：传统戏曲的新趋势》（太平洋事务 Pacific Affairs, 1929 年第 4 卷第 4 期）、《中国戏剧的逆流》（太平洋事务 Pacific Affairs, 1935 年第 8 卷第 4 期）、《今日粤剧》（中国杂志 China Journal, 1930 年第 13 卷第 3 期）等文章中，梁社乾把视线密集投向了戏曲舞台正在出现的一些新动向，尤为值得注意的是，在二三十年代世界聚焦东方的大环境中，在中华戏曲被国际舆论提升到前所未有的高度之时，梁社乾也是为数不多的在国际学界、在向世界介绍宣传推广戏曲同时，对戏曲界现存问题和可能的危机作出反思和学理分析的人之一。穿透大半个世纪的时光，今天我们仍能感觉到他敏锐的洞察力和正直的学术立场。

所谓新动向和新趋势，在梁社乾看来，最需引起关注的乃是对戏曲

发展有着负面影响的那部分，尤其是当前对于物质和机械的狂热，不啻于一个悲剧。他总结到当时的两大“新潮”：一是粗糙的布景使用和眩目的灯光，这种以机关戏（Trick Play）为代表的感官刺激，虽能引起大众一时欢迎和兴趣，但缺乏老式舞台的内在魅力；二是京剧唱腔的退化，究其原因，既在于时下创新、革新蔚然成风，也不乏演员因唱工不行转而在表演、服装、布景方面用力。相比较而言，北平并不欢迎上海那般意图急切的激烈改动，出现较多的是有过渡元素的时装戏、时事剧（Actual Plays）。他举了尚小云 1928 年 2 月 4 日在北京开明剧场演出的《婕妤当熊》为例，认为其中虽然已经带有某些在北京并不受欢迎，而在上海如传染病一样扩散的特征，但整体还是遵循了程式传统表现。其中尚小云唱的新腔多少能弥补此戏颇有“机关戏”之感的刺眼霓虹灯和不必要的布景装饰给人带来的不快。而在这出戏里还能够看到老戏中颇令人愉快的传统，如人的兽形表现等。梁社乾还欣赏了戏中女主人公与熊搏斗时，不是血淋淋的写实性战斗，而是用优美的程式舞蹈来表现挣扎，认为这正体现了传统的魅力与难以抵挡的影响力。与北平不一样，上海，尤其是上海的“大舞台”（剧场名），是机关戏的根据地。《狸猫换太子》等戏的机关布景、华丽道具、眩目霓虹，远较《当熊》为甚。他介绍了在天蟾剧场上演的《释迦牟尼》、《封神榜》等流行戏，历数其怪异与不合理之处（如服装颇像日本和服，化妆安上假鼻子，佛祖婚礼一场混乱如同俱乐部，充斥着手鼓、喧嚣的西洋伴奏、不雅的独舞、格斗式的表演、狐步舞、震耳欲聋的喝彩，甚至还有蹩脚的英文等）。至于粤剧，他认为当前的粤剧处于低谷期，更糟糕的是还有一股跟风上海、北京，不管是莎士比亚还是有声电影，一味模仿取材西方的风潮。观众也只是要求每周都有新鲜戏码，种种因素，导致剧人们疯狂趋新求异，却毫无对于过去的了解和研究。针对全国各地剧坛出现的种种“新风”，梁社乾有着相当清醒的认识：这种形式的戏皆大体粗糙，但有足够的动作、色彩和机关去刺激、吸引观众。但对绝大多数的真艺术而言，第一真义恰是简明性。基于此，他寄望于能出现真正理解本土文化艺术，在舞台硬件上又受过国外发达技术训练的人士去纠正当下舞台的偏颇。同时作为一名对戏曲抱有美好情感的知识人，他也真诚地希望当前剧场中这股粗陋

之风，不过是戏曲走向本土杰作诞生之前的过渡阶段。

诚然，梁社乾的立场是站在戏曲舞台传统艺术表现手法上的，包括在戏曲内容方面，他也推崇反映传统美德，有良好寓意的剧目。在论述剧界“新潮”的文章中，梁社乾往往同时将重点放在重申戏曲传统上。他认为戏曲的传统与体现在表演、舞美、歌唱各方面的严格程式是分不开的。如经受住了从帝制王朝到共和国兴衰变迁的皮黄戏，就不是立足于现实主义的时尚，而是程式化的戏剧（Conventionalized Theatre）。在这其中假定性是最重要的，除了很少的情况下（如戏剧性的插科打诨与老旦的一些表演），并没有鲜明的写实表现。其典型的体现就是男旦艺术。这是一种独特的被认可的人工雕琢感，其魅力也就来源于这种精雕细刻的人为规定和程式。又如空舞台（Bareness of the Stage），他认为这种不靠舞台辅助而是绝对突出演员的手法，如以鞭子指示骑马、扔虚拟的灰、关想象中的门等细节处，都能在不长的演出时间内，显示出正统京剧的规范与神髓。粤剧的根基，亦是大量的舞台传统艺术程式和编曲。提到这种程式传统在戏曲舞台上的牢固性，梁社乾认为，是信仰经验和精神特质造就了中国人现实生活与假定中的和谐一致，中国的戏迷不习惯也不要求戏曲逼真地展现生活图景，他寻求的是一种解脱，一段愉快的时光，以及能激发想象的东西。动作与感情被简化至专有名词，并被转换为一种程式化的规则。这种规则往往能够创造出现实的真正精华（the very essence of reality），又不像要求与生活逼肖的写实主义那样，被冗杂繁复的细节所奴役。梁社乾显然对于中国戏曲的程式传统保有信心，因为他看到，尽管当前舞台演出中可能会突然的出现暂时的、鲁莽的向写实主义表达（Realistic Expression）的进军，但是这种自然写实的表情动作又都有可能随时消失，演员还会回到有韵律的，固定形式的（stereotyped）台步上来。而另一方面，某些所谓的创新或革新，其实正是结合了那些已被大众接受的程式性舞台实践才产生的，比如花衫的创造、古装歌舞与梅派的形成。他赞同张骊子在《最近之中国戏曲观》中的言论，即纯粹新剧不足以号令社会，时下之新排戏虽事实、情节、编剧皆新，但排场之唱念、锣鼓仍是旧戏之法。梅兰芳尚如此，亦足见传统的强大了。他尤其反感当时某些舆论的过分标榜，在他看来，将梅兰芳、程砚

秋、杨小楼、郝寿臣等人的一些“有节制的革新”说成是西方意义上的现代主义者（Modernist），实为无稽之谈。

然而，梁社乾也并非一味保守之人。他认可老戏大量唱工和规范固定的严谨程式，但也欢迎上述“有节制的革新”。他坦言，相比王瑶卿的尖利，程砚秋的新唱法更低缓，除了声调中略显雄劲外（这种雄劲并不让人生厌），更接近女性自然声音。值得注意的是，梁社乾在当时就提出了戏曲“现代意识”辨伪的问题，他认为真正的“现代意识”是与“历史意识”紧密相连的，这样真正的“现代意识”不同于时下对所谓现代之跟风标榜，是应当予以鼓励的。在这一正面趋向中，他关注到了一个人，即欧阳予倩。在梁社乾看来，欧阳予倩有好嗓子，更有历史意识；有传统舞台教养，也有留学日本学习剧艺经历。归国后，同时作为演员和剧作家的欧阳予倩成为了剧艺进步探索途中的先锋。他的戏有三个显著特征：第一，不仅关注主角，而且照顾全剧各人物的唱演；第二，不仅仅强调某个演员的艺术，而是强调一个剧的整体；第三，题材不是超自然的，而是关注平常人。1927年冬，梁社乾看过欧阳予倩的《杀嫂》之后，深感此剧中台词与唱的编写穿插合理动人，情节的适度加快也带来了吸引人的新鲜感和活力氛围。关键是在程式表演中不时带入现实感的表现，包括潘金莲的袒胸告白等，在老派中不可思议，而在欧阳予倩这般以现代意识贯穿的戏中看来，却最有感染力，堪为当时北京的过渡戏树立榜样。他认为与机关戏等对“现代”的标榜不同，欧阳予倩的努力是具有超越物质技术之外的精神内涵的，是严肃的，其探索是建设性的，积极有益的，于是迅速撰文向世界介绍欧阳予倩，呼吁中外剧界对欧阳予倩做更好的研究。

梁社乾反感于传统艺术中“西方化”的入侵与物质科技崇拜的泛滥，但对于戏曲之外的其他各种艺术形式本身，却并不闭塞狭隘。他视当时的中国电影如先天不足的婴儿，不足抗衡美国的作品，更毋庸说对抗大受欢迎的京剧（甚至是机关戏），尚难称为艺术。但是同时他也看到电影正在获得飞速的进步。他看当时中国的文明戏和话剧，认为虽有一些寓意良好的作品，却并没有真正广泛的吸引力，充斥着廉价叫卖的娱乐，还有一些“大人物”在其中争名夺利如跳梁小丑。但即便如此，他仍相

信，近些年这门新兴艺术的发展，表明现代中国戏剧已走入世界戏剧的序列之中——虽然它还步履踉跄，并且需要突飞猛进才能免于被甩得太远。在他的眼中，世界足够大，应当容许多种美的艺术样式共存。对于京剧，应该保留它最好的传统，因为老百姓仍然欢迎这些。知识分子尽可以写他们认为具有较高思想意义的作品（尽管可能在一般大众看来无甚价值）。对于现代话剧，则应让它得到发展完善。不过梁社乾个人最高的理想还是希望诞生一个能够做到雅俗共赏的戏剧天才，或者说是精通新旧戏剧的先行者。这样的戏剧大师能把握住时代的新精神，并用现代理念传达出来，同时真正伟大的演员和天才的导演也将出现，将这样的戏呈现给翘首以盼的世界，使海外通过戏剧看到中国、远东的精彩、神奇与丰富。让人类从平庸的生活中舒展身心，在几个小时中看到中国的精神。这一剧艺观也许正是他热情参与戏曲海外公演推介活动的思想指南吧。

三、注重从历史、道德、戏剧艺术等多种角度提升戏曲的学术地位

这一点是梁社乾在他的戏曲推介中自始至终抱有的态度，也反映了他始终在自觉承当着为戏曲代言、寻求平等对话的重任。梁的文章始终有一种与读者（外国人）的对话感。他清晰地知道自己写文章的目标对象，清晰地知道自己写文章是为了达成什么目的。而在如何提升戏曲的学术地位，让海外不了解戏曲、甚至对戏曲抱有偏见的大众能够认可戏曲的价值等方面，梁社乾也是颇动了一番脑筋的。

首先，从戏曲的内容上，他特别注重强调戏曲丰富的道德内涵。突出表现为他在介绍中国戏曲的文章和各地讲演中，花了相当大的笔墨介绍历史剧（如三国戏。包括对于新编的历史剧如程艳秋的《文姬归汉》，他也给予了非同一般的关注），特别是关公戏。当时西方人一般都比较反感戏曲武戏的吵闹，而梁社乾也因此特别针锋强调：在武戏的一片喧嚣中，实有着令人惊异的庄严伟大。在《戏曲舞台上的关公》（中国科学美术杂志 China Journal of Science&Art, 1926 年第 5 卷第 1 期）中，他详细

介绍了中国人的关帝信仰和戏曲舞台上斩颜良、古城会、赤壁鏖兵（华容道）、单刀会、走麦城等戏，尤其推崇走麦城，在老英雄一声充满悲剧色彩的长啸中，他看到了一出罕见的壮烈悲剧，并毫不吝啬地表示：在中国和英文世界，还没有另一出戏剧能提供人如此感受。而演员们（如林树森）在演关公戏时的极度敬畏和一系列习俗（如要在身体、精神和道德方面保持洁净状态、给关公敬香，化妆时他人不准进入，保持沉默和双眼紧闭等），也经由梁社乾的叙述，带给人一种戏曲文化的神圣感和历史的厚重感。这样的论述潜移默化中将戏曲、包括演戏与看戏的中国人的精神生活都予以了相当严肃和富有道德感的刻画，也可以说，这种刻画通过对戏园万象中最严正的那部分的聚焦和放大，实际上做了一种精神层面的提纯。除此之外，梁社乾在《中国戏剧》（《泰晤士报》London Times, 1930年9月12日）以及介绍各行当特色和剧目的文章中，总不忘提及理想化的女性形象、儒家的伦理、道家的仙境、忠孝信义、为主舍子等，他认为中国的戏剧作家首先考虑的是道德教化意义，主张诗意的公正，即善恶有报的因果之说。即便是在他反感的机关戏和当前的流行剧目中，如有传统道德的显现之处，他也会稍予青眼。^① 尽管这其中有些有梁社乾刻意突出和放大的部分，但我们可以想象，在东方道德日益受到关注的大背景下，这些具体鲜活的梨园例证，是一定会引来一片啧啧赞叹的。在赞叹其中东方道德的同时，作为其载体的戏曲艺术，自然也就跳出了被以“玩意儿”视之的眼光，成为中国思想的一个杰出汇总，一个高尚的道德精神宝库。

其次是在剧艺上，通过将戏曲与西方戏剧的最高峰时期作比较，凸显其戏剧史上的价值。例如，在上文提到的《新潮》、《中国戏剧》，特别是《中国戏曲的乐趣》（中国杂志 China Journal, 1927年第6卷第1期）等一批文章中，我们看到他经常在叙述中国戏曲舞台极简的道具和较少

^① 如在上海天蟾上演的《封神榜》中，有演员扮演旁观者指责姜子牙抓琵琶精有违男女授受不亲这一情节。梁社乾由此认为此戏虽然粗劣，但仍体现和保存了传统道德，口风较缓。见《新潮：传统戏曲的新趋势》一文 [“New Trends in the Traditional Chinese Drama,” Pacific Affairs 4, 4 (1929): 181~182]。

的演员（主要指折子戏演出）时，都会迅速联系到莎士比亚时期的戏剧。具体的表述如：

与古希腊戏剧之所至声调转高一致，中国则是转入歌唱，同时在交待观众已经知道的事件或重复前情的时候也采用唱，以免令观众厌烦。

是更为古老的能够代表中国戏曲的艺术，给予了它（京剧）纯粹的形式。……关于戏曲的舞台经济和道具，你可能会惊异于它与莎士比亚时期舞台的相似。戏曲舞台是非地域化的，不标志空间的。也没有时间和地理的限制，虽然年代的错乱和张冠李戴也较普遍，但由此为观众的想象留出了空间，也为戏剧真正想要向观众传达的东西清空了干扰因素。这是现代剧场那种填充了一切细节的舞台所不能提供的愉悦。在中国戏曲中，你几乎回到了莎翁的时代，在那个时代，戏剧是真正的戏剧，演员是真正的演员。

当演员需要抒发感情或讲述大段悲伤的故事，他靠演唱来打开心扉。就如同古希腊话剧中那些抒情片断一样。

虽然欧洲观众可能会觉得折子戏无头无尾很不适应，但中国观众却不会被其打扰，而是会以自己的想象给予补足，并且把欣赏的乐趣集中于正在眼前上演的片断中的唱与做。欧洲人亦可以欣赏到这些乐趣，并且，如果他是一名比较戏剧研究的学生，还能发现中国戏曲是最接近莎士比亚戏剧的现存的戏剧形式。

尽管有着文化差异，但京剧与伊丽莎白时期戏剧的相似还是令人惊异。舞台都是无限定的，观众都是三面观看，男演员扮演女性人物，舞台道具极简……同时在莎剧的文本中，某一舞台人物出场，会有舞台提示的“提示音”，中国戏曲将军出场也有作为“提示”的锣鼓；在中世纪的剧场中，与中国戏园一样也有叫卖。

这样的比较我们今天已经习以为常了，但很多人往往是在看到梅兰芳访美、访苏之后国外舆论、剧评以及论文中多有类似语句，才纷纷点头称是，转而作为证明中国戏曲先进性的例证。相比较而言，梁社乾早在20年代的“希腊戏剧、莎剧比较论”要更为自觉，也可以说是一种颇为有效的言说策略。其目的在于以西方人易于了解且具有说服力的话语，来言明中国观众“对于似乎远离日常生活的表现的那种明确偏爱”以及

戏曲的“艺术、美、高度的程式规范、事物的内在意蕴”，通过暗示戏曲的民间性、宗教性、仪式性和遥远素朴的历史传统，来揭示戏曲在看似“所有一切都远离生活的苦痛和挣扎”的同时，“所有细节却都指向戏剧效果的高度升华”，指向“美和本质的存在”这一特质。^①而通过莎剧这一在西方戏剧系统中已有学术定位的比较对象（我们注意到梁社乾在论述中曾提到这是比较戏剧学者或学生应感兴趣的问题），梁社乾实际上也为中国的戏曲提出了一定的欣赏“门槛”，从而在某种程度上，将许多不解和非议“屏蔽”在外。

四、在戏曲推介中，做到重点和全面兼顾，具体而言即根据环境需要，以梅兰芳为重点，但是又在努力消除中外舆论中梅兰芳的“独大”现象

浏览梁社乾著述列表，我们可发现他对梅兰芳的介绍是相当可观的，尤其在《梅兰芳》（《中国杂志》China Journal，1930年第12卷第1期）、《梅兰芳其人其艺》（英国皇家亚洲学会华北分会会刊Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society，1927年第58辑）、《梅兰芳对中国戏曲的贡献》（演说稿，收入1931年《演说及文章三篇》单行本）等文中，他着重论述了梅兰芳对于时代的清晰认识，具有高度程式性、技巧性并且优雅精美的男旦艺术，“梅派”代表剧目，梅兰芳复兴古舞古乐并吸收昆曲编制古装歌舞剧（Ancient-costume Drama）的努力，梅兰芳的雅致生活与性格等方面。尤其强调的是被文人所看重的梅兰芳的最可贵之处，即将个人创造与古典范式的复兴、将失传的历史元素与当前的舞台技巧谐和相融，创造出融合青衣与花旦行当特色的耀眼形象，并力求使保守大众也可欣赏。

应当说在二三十年代，尤其是在梅兰芳访美前后，作为梅兰芳对外

① George Kin Leung, The Chinese Theatre//Three short Addresses and Articles, with a Bibliography of the Articles and Lectures on the Chinese Theatre (Shanghai, 1931), 10~13.

宣传文字的主要准备者，梁社乾对于梅兰芳的介绍、评论和总结，不但在当时是“权威”，也深刻影响了后来对梅兰芳的历史评价。但与一般“捧手”不同的是，梁社乾是具有更宽广和全面的学术眼光的，他对于媒体评论中梅兰芳成为无与伦比的、不可挑战的独大现象，是有遗憾的。因此，他在报刊文章和讲学中，都注意到对梅兰芳之外其他旦角（如程砚秋和当时坤伶），以及对生、净、丑各个行当的艺术特点、代表演员，历史和现状做全面介绍（列表中这一类文章和演说同样为数众多）。最值得关注的是，他曾经颇有针对性地发表了一篇长文——《北京的五位超一流演员》（《中国杂志》China Journal，1928年第9卷第3期）。这篇文章的副标题是“在中国极受欢迎却鲜为外国人所知的演员”，文章虽然承认梅兰芳在今天的北京依然被认为是最伟大的旦角演员，但更“立足于介绍四位在海外名声逊于梅兰芳的演员”，想让外国人知道中国的戏曲远非一个梅兰芳所能概括，这多少也有鸣不平之意。文中写道：“国外大众，主要是从相关外文书本上对中国当今剧坛有很少的了解，而不是来自于直接的舞台感受。梅兰芳是最经常出现在外国书本上的。因为有着迷人的中文名字和在媒体宣传中的独占鳌头，‘伶界大王’梅兰芳在英文阅读圈中获得超乎寻常的显著地位并没有什么可惊奇的。尽管如此，杨小楼还是凭借他多彩的将军与武将扮相，吸引了很小一部分外国人的注意。然而，余叔岩这样在北京广受喜爱的名角，外国人却几乎毫无了解。至于对龚云甫、陈德霖的了解就更可怜了。”他评论杨小楼“与那些试图迎合观众低级趣味的演员不同，这位上了年岁的艺术家从不屑于那些哗众取宠的炫技，而是以精确合度的力量和优雅来使观众信服。对这正在飞速消失中的艺术而言，他是一位高贵的阐释者”，评论余叔岩为“仅有的将唱与表演结合得如此完美的艺术家”。“他的演出，被北京的观众视为剧场娱乐的巅峰和极致。他的每一个运腔，每一个表情，都被热切敏锐的观众一一捕捉认真品味，以求能够体会到这一切细节中的全部乐趣和味道”。然而相比于梅兰芳的舞蹈与传神表情带来的可以跨越语言障碍的视觉愉悦，杨小楼的很多戏因更强调工架、动作的精准和力度的雄壮，会让外国观众觉得乏味；而余叔岩因凭唱工取胜，表演看上去又无特别非凡之处，那高度类型化、专门化的特征使蕴含在他的表演中的美比起

梅的优雅和杨的威严，更难被外国人接受和把握。关于龚云甫和陈德霖，他则分别从老旦最具有写实气息和陈德霖对慈禧的模仿与老当益壮的甜美嗓音来吸引外国人的注意力和兴趣。最后，他如此总结：“北京的观众对戏曲艺术的评判是最为敏锐到位的，胜过其他城市的观众。不过，也有很多顶尖演员在迎合大众口味方面取得了成功。梅兰芳的新编剧比老的传统戏就有了更多的色彩和动作。大众为其舞蹈着迷，这成了他的神话题材与历史题材剧目的一个标志性特征。但是一些有眼光、有见地的评论者，包括不少归国留学生，更喜欢没有那么富丽的传统折子戏。正因为其主题、场景的简单和其中精湛的唱工，才能看出一个演员全部的能力。杨小楼和余叔岩正是凭借着这些老的传统戏赢得声望的。虽然龚云甫和陈德霖年事已高，扮相上和年轻人相比已缺乏吸引力，但是仍然能以纯粹的艺术之美打动观众，给人以深刻印象”，“对于一个随便逛逛剧院的人，也许一些声色、一段陌生的旋律或者一点好的表演就足以对得起这个晚上了。然而对一个想深入钻研的人而言，必须对每一个行当类型的表现手法和程式有所研究……所谓‘投入越多，收获越大’”。这些话显然是说给外国人听的。在当时海外已经出现的一片捧“梅”声中，梁社乾较早地对外发出了清醒的声音，也可以看作是某种程度的提醒。他在上述对比中，凸显出更为传统的中国戏曲演员的可贵，并为他们发声。告诫外国人士不可一叶障目，以己所好来论定中国戏曲，因为中国戏曲自有其评价体系。今天的我们重看当时英文圈所描绘的戏曲世界，仍然能感到这篇文章的珍稀与可贵。也许对于当时已经从梅兰芳那里对中国戏曲略有了解的外国人而言，这样的文章才是他们更加需要的。

当然，梁社乾因是粤籍华侨身份，对于国语发音可能多少有些隔膜，当时曾有人指出其文中涉及的历史人物和演员的名字，在翻作英文之后拼音拼写有误^①，同时在他的文章中也确有一些夸大、迎合海外之处，不过他的贡献是不可否认的。作为梅兰芳访美时英文宣传资料的主要编纂者之一，上述梁社乾的一些观点也成为了梅兰芳访美时的主要宣传舆论，

^① “Correction,” China Journal of Science and Art 5, 5 (1926): 216; “Correspondence,” China Journal 7, 1 (1927): 17.

引导着陌生的美洲观众去观看、理解梅兰芳与中国戏曲。梁社乾之所以渐渐淡出人们的视线，或许与他30年代末即回到美国并终老海外有关^①，或许是更为复杂的原因。然而仅从现在能够看到的他所留下的英文著述而言，梁社乾在近现代戏曲史和戏曲研究中的地位和作用无疑应当受到人们的重视。也许不久的将来，历史会对梁社乾作出新的评价。

(江棘 中国人民大学文学院国剧研究中心 讲师 北京 100872)

① 这点还有待进一步考查证明。根据美国国家潜网站登载1940年美国人口普查档案记录显示，1940年时，有一位出生于新泽西、与梁社乾各方面条件皆较吻合且1935年时还在中国的华人George Kin Leung此时已回到纽约居住，而根据相关墓地记载，这位George Kin Leung还很可能于1977年逝世，葬在纽约布鲁克林。http://search.ancestry.com/cgi-bin/sse.dll?gl=ROOT_CATEGORY&rank=1&new=1&so=3&MSAV=0&msT=1&gss=ms_f-2_s&gsfn=george+kin&gsln=leung&uidh=uw3。