

33401

学校代码: 10200

研究生学号: 10200200820508

分 类 号: I0

密 级: 无



东北师范大学

硕士学位论文

20 世纪初叶梅兰芳戏剧活动与社会反应研究

Research into Mei Lanfang's Drama Activities and

Social Response of the early 20th Century

作者: 郭鹏

指导教师: 王确 教授

学科专业: 文艺学

研究方向: 文艺美学

学位类型: 学历硕士

东北师范大学学位评定委员会

2010 年 6 月

00259

独 创 性 声 明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师指导下独立进行研究工作所取得的成果。据我所知，除了特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果。对本人的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的说明。本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名： 郭 鹏 日期 2010年6月9日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编本学位论文。同意将本学位论文收录到《中国优秀博硕士学位论文全文数据库》（中国学术期刊（光盘版）电子杂志社）、《中国学位论文全文数据库》（中国科学技术信息研究所）等数据库中，并以电子出版物形式出版发行和提供信息服务。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名： 郭 鹏
日 期： 6月9日

指导教师签名： 王 强
日 期： 2010-6-9

学位论文作者毕业后去向：

工作单位： _____

电话： _____

通讯地址： _____

邮编： _____

2

1900

1900

1

1900

2

摘 要

二十世纪初期以来有关梅兰芳的研究,已经有很多书籍及杂志做过评论及报道,内容涉及梅兰芳个人及艺术的各个方面,1988年在梅兰芳的祖籍地江苏泰州建立了梅兰芳史料陈列馆,1996年以此成立了梅兰芳研究会,使得梅兰芳研究越来越系统化和专业化。纵观整个梅兰芳艺术研究史,主要分为三个阶段,一是新中国建立之前的、新中国建立之后十七年和文革后的梅兰芳研究。这些研究取得了很大的成果,也为后人了解认识梅兰芳及领略梅兰芳戏曲文化提供了宝贵而丰富的资料。从1913年开始,对梅兰芳深入研究就一直没有间断过,并且一直在向前发展,从最初单纯的报道性文章,到今天以坚实的理论为基础更加学术性的研究,一直没有停步。

对梅兰芳评论研究,尤其是以二十世纪初期的评论为对象,关于梅兰芳戏剧艺术成就以及梅派艺术的研究领域几乎空白。本文以二十世纪初期的上海为背景,围绕以当时上海的主流媒体为平台,以及鲁迅胡适等人对梅兰芳艺术的批评与赞赏展开讨论,通过详实的史料复现大时代背景下的梅兰芳艺术,以及他所引领的京剧繁荣景象,并以此阐发对梅兰芳戏剧艺术和表演形式客观评论以及所产生的重要影响。

关键词: 梅兰芳; 新戏改革; 非梅主义; 捧旦文化; 梅派艺术

Abstract

There has been a lot of books and magazines reviews and reports covering Mei Lanfang in all aspects of his personal and artistic in early twentieth century. Mei Lanfang's ancestral home, Taizhou, Jiangsu Province set up a Mei Lanfang Research Association especially in 1988, which makes such study more systematic and professional. Throughout the research history of Mei Lanfang, three stages can be mainly divided: before the establishment of New China, New China was founded seventeen years, and after the study after the Cultural Revolution of the Mei Lanfang. These studies made great achievements, and also provides valuable and rich information. Since 1913, the intensive study on Mei Lanfang is continued and forward, from the initial purely informative articles to today's academic research.

The research on Mei Lanfang's artistic achievement and the Mei Lanfang school are almost empty, especially the comment in early twentieth century. In this paper, the early twentieth century of Shanghai as the background, and mainstream media as the platform, as well as people such as Lu Xun, Hu Shi Mei Lanfang's art criticism and appreciation of discussions, through the detailed historical to display Mei Lanfang arts and Peking Opera's prosperity. Thus expounded on the important impact that Mei Lanfang's opera arts and performing.

Key words: Mei Lanfang; new opera reform; non-Meism; culture of schauspielerin claquing; the Mei Lanfang School.

目 录

摘 要	I
Abstract	II
目 录	III
引 言	1
第一章 有关梅兰芳	2
第二章 京剧与上海的渊源	3
第一节 京剧在上海的起源	3
第二节 梅兰芳与《申报》的不解之缘	4
一、上海初次登台	5
二、新戏改革浪潮下的梅兰芳	6
三、新戏改革成果	7
第三节 梅兰芳走红大上海的原因	7
一、以传媒为平台	7
二、捧旦文化的兴起	8
三、梅兰芳的国际声誉	9
第三章 《文学周报》中的梅兰芳专号	10
第一节 《文学周报》简介	10
第二节 《文学周报》立场	10
第四章 鲁迅笔下的梅兰芳	13
第五章 胡适与梅兰芳的友谊及对梅兰芳戏剧的评价	16
第一节 胡适对梅兰芳戏剧评价	16
第二节 胡适对梅兰芳出国演出的帮助	17
第六章 有关鲁迅与胡适对梅兰芳的评价	19
结 论	20
参考文献	21
后 记	23

1

f

1

2

1

引 言

梅兰芳是大家熟知的京剧表演艺术家。梅派艺术的创始人。在二十世纪前期的上海老杂志里。梅兰芳的形象却复杂得多。他既是旦角里首屈一指的“明星”，又是敢于尝试时装戏、古装戏的“改革家”，还是激进剧评人笔下的“守旧派”，男扮女装的戏子等等。

通过阅读大量的梅兰芳传记和查找翻阅有关梅兰芳的评论，历史中的梅兰芳是一个对京剧认真负责的艺术家，也正是因为这样，他才够能成为中国四大名旦之首，世界四大名旦之一，成为中国京剧艺术的代言人，成为一代中国京剧艺术和戏曲艺术的大师。他的成功，不仅仅取决于在艺术上的造诣，更归功于他对艺术一丝不苟、继承传统、勇于革新的品质。他为后人留下了许许多多的传世经典剧目，提高了京剧表演的整体水平，形成了自己具有独特艺术风格的艺术流派——梅派。

那个时代既是造就梅兰芳的时代，也是真实的梅兰芳的时代，梅兰芳之所以能在众多旦角中脱颖而出，重要的原因是他创造了新的旦角形象。而当时的杂志，尤其是上海多家权威杂志利用自身的影响力，把梅兰芳打造成了一位耀眼的明星，也是功不可没的。

第一章 有关梅兰芳

梅兰芳，名澜，字畹华，祖籍江苏泰州市之东薛家庄。1894年10月22日出生于北京一个梨园世家，是我国最著名的京剧表演艺术家。梅兰芳八岁开始学戏，九岁拜师学青衣，十一岁登台出演《天仙配》，工青衣，兼演刀马旦，后学习花旦。1908年搭喜连成班，1911年在北京举行的京剧演员评选活动中，名列第三名。1913年，年仅20岁的梅兰芳唱红大上海的舞台，被选为伶界大王。

他继承了父辈的遗志，改变了旧社会对伶人的态度，提高了京剧演员的社会地位，被誉为伟大的演员和美的化身，他第一次将京剧带出国门，得到世界的认可和赞赏，促进了中国早期中外文化交流，为中国戏曲艺术的发展起到了承前启后的作用。梅兰芳不仅成为了中国表演艺术的象征符号，也成为了中国人民的骄傲。但是我们今天的京剧文化爱好者和戏剧评论家所做的是远远不够的，为了让我们的子孙后代更加完整的认识京剧文化，了解我们的国粹，应该从多个角度分析和了解梅兰芳的艺术，更好地保留和继承艺术大师留给我们的精神财产。

正如吴晓铃先生在强调要对梅兰芳进行系统全面研究的问题上所说：，他在《应该有一部〈梅兰芳传〉》一文中提出：“我们是多么企盼着能够出现一部《梅兰芳传》，一部《梅兰芳论》，一部《梅兰芳表演艺术体系》，一部或多部这类的著作呀！哪怕是一部或多部《梅兰芳文献长编》、《梅兰芳年表》、《梅兰芳年谱》以及《梅兰芳身段谱》、《梅兰芳扮相谱》、《梅兰芳指法》、《梅兰芳歌曲谱》和《梅兰芳演出剧本全集》之类的异乎先路的资料性编纂工作呢，都是迫切需要的，而且这和个人树碑立传毫无关系，这是关系我们民族文化的大事因缘，包括精神文明和物质文明。”^①

由此可见对梅兰芳的评论研究极为重要的，但无论传记还是年谱都无法还原真实历史背景下的梅兰芳，也无法使今天的读者和观众客观地认识和评价这位闻名中外的艺术家，所以本文以二十世纪前期的媒体为平面，透过历史的纸张，拨开重重迷雾，重新了解这位在中国京剧艺术史上做出不平凡贡献的大师。

我们今天所能找到的，最早开始研究梅兰芳的专著是由逋仙编辑的劝业场缥绂馆1913年出版的《梅兰芳》，汇集了梅在上海演出的消息、剧目表等等，收录了逋仙、实甫等人为梅兰芳撰写的小传、诗文、剧目评论等等，可以说是一部最早的有关梅兰芳艺术的评论集；最早的论文是1913年11月25日发表在上海《歌场新月》月刊第一期上，署名为阿严的《梅兰芳之〈武家坡〉》。可以看出，最迟在1913年，作为青年旦角演员的梅兰芳已经开始受到报纸媒体的关注，并见诸文字了，开创了梅兰芳评论的历史，至此拉开了至今九十多年的梅兰芳研究序幕。而在梅兰芳没到上海演出之前，京剧作为外来戏种在上海又有怎样的发展呢？

^①吴晓铃：《人民日报》 1984/10/22

第二章 京剧与上海的渊源

第一节 京剧在上海的起源

京剧第一次被引进上海是在1867年。正值上海开埠二十多年，与京剧形成在同一时间段，同为新兴事物，一个是崛起中的城市，一个是刚刚起步的剧种，他们之间从此有了千丝万缕的联系。“京剧是南北花雅的结合：既包含了北方的刚劲明快，又带有南曲的婉约深沉，使声腔的专业化与演员的表演化的结合达到了空前的高度；它本是地方戏曲后起之秀，但却又从未脱离同昆剧的联系，常以“带演”方式，吸取许多有益的艺术元素，规范和技巧。上海以自己强势的地域优势，毫不留情又悄无声息地改造着京剧，如此造就了京剧的审美优势：比昆剧普及，又不同于一般的地方戏，真正的做到了雅俗共赏。它初到上海，‘沪人初见，趋之若狂。’^①这段记载从京剧的起源、戏剧特点和上海独有的地域特征分析，记录了京剧首次在上海亮相的盛大场面。

京剧在北京起源时，北京观众称之为“二黄”、“皮黄”或“乱弹”等等。“京剧”一词最初定名是在上海，上海观众最初称京剧为京调。京剧一词首次出现于光绪二年二月初七，1876年3月2号发行的当时上海最有影响的报纸《申报》第二版第四条的位置上，刊登的一篇题为《图绘伶伦》的文章。作者是我国，也是最早推出“京剧”之称的学者。这篇文章中，“图绘”是绘图，画图的意思，“伶伦”是演员演出，演员表演，意思是用绘图的方式来表现演员的表演，这篇文章通篇不足七百字，在文章第三部分开篇就用“京剧最重老生，各部必有能唱之老生一二人，始能成班，似呼台柱子……”可见，作者在写到“京剧”一词时是那么贴切自然。^②这时的京剧，已经完成了在北京的古代戏曲的终结，开始了它近代化历程。如今，“京剧”一词已被越来越广泛地使用着，这是一个被后人广泛认同的特定称谓，但在当时并未引起人们的普遍关注。

1904年，中国第一本戏剧杂志《二十世纪大舞台》在上海创办，柳亚子在《发刊词》中写道“张目四顾，山河如死……而南都乐部，独于黑暗世界、灼热放一线之光明。”^③那时的革命先驱者就已经指出戏剧具有强烈的感化作用，号召戏剧家们在舞台上再现中国民族斗争，以激发人民的斗志。这其中的“一线光明”指的就是当时在上海受到热烈追捧的改良新戏，可见京剧的改革已初见端倪。

京剧在南方的发展，正是以上海为起点，上海不仅是全国的经济中心，也是外国人的租界，是我国出现戏剧多元化最早的城市，文化上比较开放。求新求变是上海观众对京剧的要求，也只有在这种东西方文化交汇的大背景下，才能打破戏剧所固有的陈规旧制。上海对中国近代戏剧做出了巨大的贡献，如引进了话剧；培育了沪剧；重构了越剧；

^① 龚和德：《京剧与上海》[J]. 上海戏剧，2004（12）8

^② 《申报》大清光绪丙子二月初七日（1876年3月2日）1129号，2

^③ 柳亚子：《二十世纪大舞台》[J]. 发刊词 1

其中最重要的一点就是分化了京剧。^①为京剧向南方广泛扩散提供了天时地利的条件，才使得京剧逐步成为名副其实的全国性剧种，实现了它的发展壮大。当时的大上海不仅给了京剧生存空间，也给了梅兰芳迅速走红的舞台的机会。

第二节 梅兰芳与《申报》的不解之缘

《申报》是英国商人美查于清朝同治十一年（1892）年创刊的，到1949年终刊，共有78年得历史，它不仅是我国最早出版的报纸之一，同时也是旧中国发行时间最长，影响巨大的商业报纸。它记录了中国半个多世纪的发展史，见证了中国内忧外患最艰难的时期，对中国具有举足轻重的影响，是如今不可多得历史资料。《申报》以一般百姓为读者对象，以新闻、评论、广告为内容，用文字记录下了丰富的史料素材，堪称中国近代史史料之宝库。

梅兰芳最初与《申报》结缘，是在1913年梅兰芳初到上海，由上海丹桂第一台老板徐少卿的邀请，受当时的名角王凤卿的提携，一同到上海演出，那时的梅兰芳还不是享誉全国的名角，只是在京城稍有名气。他们到达上海后，王凤卿首先带梅兰芳拜访了新闻界、文艺界的朋友，都是在上海响当当的报馆主编，其中就有当时《申报》的主编史量才。可见，当时《申报》在上海的新闻力量不可小觑。王凤卿也是想为梅兰芳在上海的首场演出—炮打响提供舆论支持。

上海民间流行一句话，“谈旧中国报纸必谈《申报》，谈《申报》必谈史量才”。史量才对《申报》的发展和日后的壮大起了突出性的贡献。史量才（1880——1934），名家修，原籍江苏江宁，后移居上海，他于1912年5月开始接手《申报》，在此后二十余年一直用心经营，逐渐成为了中国最大的报业资本家。他引进人才，拓展业务，设立分刊，采取了一系列的锐意改革措施，为了追求报纸的真实性，他还不惜花费建立遍布全国的新闻网络，1931年在在伦敦、巴黎、柏林等国外首都派遣记者，使《申报》的社会影响日益扩大。从1912年的发行量不到7000份到1917年的2万份，逐年递增，到1932年已经超过了15份，仅广告收入就达近百万，创造了《申报》的全盛时代。

《申报》从创刊之日起就强调适应新形势，将一切可以使人耳目一新的时间、人物都列在它的刊登范围之内。而翻开二十世纪前期的《申报》，“京剧”“梅兰芳”两个词频频出现在报纸上，尤其对当时梅兰芳到上海的几次演出，《申报》作为上海的主流媒体，进行了跟踪式的大篇幅报道，可见上海人民对梅兰芳的喜爱与重视。

上海也是最早在报纸上刊登京剧广告的。1872年旧历五月的《申报》开辟了《各戏院戏目告白》专栏，开始时只是一些剧目名称，后来将演员名字也作上了广告。民国初年以后，演员的名字越来越大，尤其是有新角到上海演出，更是加大宣传。《申报》对梅兰芳的报道，还创造了报纸宣传之最。1920年至1929年间，只要是梅兰芳到沪演出，《申报·自由谈》都要排日刊登《梅讯》，总有20余篇，对梅兰芳的生活起居，台前幕后作全程式的跟踪报道。为我们今天深入了解梅兰芳及他的艺术进程提供了准确丰富的

^① 龚和德：《京剧与上海》[J]. 上海戏剧，2004（12）9

资料。

一、上海初次登台

梅兰芳与上海有着特殊的情缘，他出生于北京，学戏于北京，初次登台也是在北京。而他唱红剧坛却是在上海。1913年，对于梅兰芳来说是意义非同的一年，那时年仅19岁的他离开北京，南下来到完全陌生的城市，在这里他的首次出演，就获得了上海观众的喜爱，在当时“京派”“海派”纷争的局面下，梅兰芳选择了上海，便注定他的一生要与上海结下不解之缘，可以说没有20世纪前期的上海，就没有梅兰芳的崛起，也就没有日后京剧的鼎盛与辉煌。梅兰芳本人曾这样评价过上海：“我虽然出生在北京，但上海是我最爱之地。”可以说，今日享誉中外的梅兰芳，是深受上海的开放和北京的传统双重影响下的结果，这两座城市，成就了他。

梅兰芳在上海登台之时正是上海京剧愈趋兴旺的时机，同时也是京剧最大最具有挑战性的舞台，梅兰芳在上海的演出成功，奠定了他在中国的发展道路。同时他在上海的所见所闻，已经使他意识到旧剧要革新的趋势，他写到“我觉得当时上海舞台上一切都在进化，已经开始冲着新的方向迈步朝前走了。有的戏馆，是靠灯彩砌末来号召的，也都日新月异，勾心斗角地竞拍新戏。他们吸引的是一般专看热闹的观众，数量上倒也不在少数。有的戏馆，用讽世警俗的新戏来表演时事，开化民智。……这些戏馆，我都去过，剧情的内容，固然很有意义，演出的手法上，也相当现代化；我看完以后，留下了很深的印象。”^①

正是这次上海之行，京剧正值旧剧改良的兴盛时期，也使梅兰芳感觉到上海的舞台不仅给了京剧很广泛的发展空间，还影响着京剧的艺术面貌和艺术性质。他开始利用演出间隙到上海的各大剧院观察学习，观摩了许多改良新戏，如《新茶花》、《黑籍冤魂》等。这些都给了梅兰芳很大的触动，他认识到时代在发展，一成不变的传统京剧已远远不能满足观众的需要，社会变革引起的骚乱，迫使人们需要从戏剧形式中寻找一种宣泄。梅兰芳深深体验到了这一点，这个发现也似一种新鲜活力，给了他无穷的力量。梅兰芳自己在回忆录《舞台生活四十年》中说“我第一次到上海表演，是我一生在戏剧方面发展的一个重要关键”^②可以看出梅兰芳对新戏的改革，早就蓄意已久。回到北京的他迅速吸收上海的文明戏、新舞台与灯光、化妆、服装等改良成分，加上传统京剧的基本动作基础，开始编演一系列以社会时事为题材，反映妇女受压迫、婚姻不自由的时装新戏，如《孽海波澜》、《邓霞姑》、《一缕麻》等，从装扮到唱腔都有了很大的突破，正如他自己所言：“我初次由沪返京以后，开始有了排新戏的企图。过了半年，对付着排出了一出《孽海波澜》。等到二次打上海回去，就更深切地了解戏剧前途的趋势是跟着观众的需要和时代而变化的。我不愿意还是站在这个旧的圈子里边不动，再受它的拘束。我要走向新的道路上去寻求发展。”^③这是梅兰芳对京剧改革的初步尝试，也是梅兰芳想要进

^①曹聚仁：《文坛五十年》[M]，东方出版中心出版，1996 69-70

^②梅兰芳述、许姬传记：《舞台生活四十年》第一集[M]，中国戏剧出版社，1987

^③梅兰芳：《梅兰芳舞台生活四十年》[M]中国戏剧出版社1987年版，254

行新戏改革的初因。

二、新戏改革浪潮下的梅兰芳

如果说梅兰芳第一次来上海演出时,对上海观众来说他还是个新人,时隔一年,1914年的梅兰芳再次登上上海舞台,就已经是名副其实的名角儿了,这次他带来《五花洞》、《真假潘金莲》、《贵妃醉酒》等拿手好戏,连续演了34天,受到了热烈的欢迎。当时的《申报》有一篇文章谈到了上海人对梅兰芳的喜爱:“一有梅兰芳到上海的消息,上海的茶馆酒铺里,大家兴高采烈,谈论的无非就是梅兰芳。家人聚话,店伙闲谈,谁也不要提及他?……梅兰芳不来上海便罢,梅兰芳既来上海,上海人不去看他的戏,差不多枉生一世。所以当去包脚布,也要去看他一回。梅兰芳一道上海,上海人有儿子的,就发誓教儿子将来也要唱戏,做第二个梅兰芳的心思。”^①可见那时的上海戏迷对于梅兰芳近于痴迷的喜爱程度。《梅兰芳在上海》一文中,曾转述当时剧评家陈定山先生的话说“梅氏初来上海,便风靡了整个江南,苏、杭、常、扬的城乡人士,也有赶到上海来看戏的”^②

1914年与1916年梅兰芳来到上海,都受到广大观众的欢迎。“尤其是《嫦娥奔月》《黛玉葬花》这两出叫座力最大,差不多天天满座,常常拉铁门。”^③这两部戏梅兰芳运用了新的扮相和动作,令观众眼前一亮,获得了成功。

1918年以后,梅兰芳到上海演出,有媒体描述当时的情形,“那是他戏剧技术炉火纯青的顶峰时代,多次在天蟾台演出,声誉越来越高,只要是梅兰芳挂牌演出,连澡堂都没有人去洗澡”可见梅兰芳的艺术魅力是多么的巨大。^④《申报》还对梅兰芳来上海演出的薪酬做出过报道,“1920年和1922年梅兰芳第四、第五次在上海的包银都是一万大洋。”^⑤

1920年4月的《申报》对梅兰芳出演新戏受到热烈反响做出了报道,有人看到新戏上座率如此之高,便问梅兰芳为何不多演新戏?梅答曰:“新戏仅此数阙,留以号召,脱一时演完者,将何以为继耶!”^⑥新戏在上海受到了很高的上座率,票价也要高出其它演员许多,虽然昂贵,却也仍是“优等坐常拥挤,而次者稀之。”^⑦

1921年7月19日《申报》剧评道:“进来海上,一惟梅派之剧是宗。梅以新戏走红上海,刺激了北京剧界便被各行演员视为范例,风行景从,不论武生、老生、青衣、花脸,大家都竞排新戏,即使尚未挑班,也要编几本新戏,一新观众耳目,增加自己声势,杨小楼、马连良从1918年起,郝寿臣从1920年起,高庆奎、尚小云从1921年起,程砚秋从1922年起……都开始编排新戏了。”^⑧

^① 《申报》1914年

^② 曹聚仁:《梅兰芳在上海》[M]

^③ 曹聚仁:《上海春秋》[M].上海人民出版社出版

^④ 曹聚仁:《梅兰芳在上海》[M]1996年299-300

^⑤ 《申报》1922年5月31日

^⑥ 春醪:《梅讯》,1920年4月26日《申报》

^⑦ 《申报》1920年5月23日

^⑧ 《申报》1921年7月19日

至此,新戏改革已在梅兰芳的带领下,扩散至整个戏坛。1928年的《申报》评价梅兰芳的戏剧改革为“矫正旧剧之缺点,采取新剧之佳处,使新旧局之精华融合一炉。”^①

从1933年开始到1953年,整整二十年的光阴,梅兰芳在上海定居,上海成为了他的第二故乡。他自1913年在上海的首次登台到1956年最后赴沪演出,梅兰芳将他生命中最美好的岁月和精湛的艺术奉献给了上海人民。梅绍武这样总结父亲一生在京剧上的改革:“他于是在一大批学识渊博的分子和亲友同行的协助和支持下,开始整理传统剧目,改革旦角表演艺术,把‘青衣’、‘花旦’、‘闺门旦’、‘刀马旦’等演技融于一体,开创了戏路宽阔、刚柔并济的‘花衫’行当。”^②

三、新戏改革成果

在新戏改革的大浪潮中,1927年北京的《顺天时报》发起了“五大名伶新戏夺魁投票活动”,大大提高了旦角的影响,从此以后确立了旦角在京剧中的统治地位。1930年8月,上海的《戏剧月刊》以“现代四大名旦之比较”为题,举行了一次征文活动。活动持续几个月,收到的稿件达七十多篇,其中当时的剧评家苏少卿、张肖伦、苏老蚕等都参与了这次征文,对四大名旦第一次以比较的形式做了集中而系统的研究,尤其是张肖伦、苏老蚕采用了量化打分的形式,比1927年的投票更加直观和客观,其中有三篇文章水平相当且文笔出众被列为魁首。分别发表在《戏剧月刊》1931年的第3卷第4期上,这三篇文章作者各有喜好,对四位艺术家的评价和排名各有不同,但对梅兰芳列为四大名旦之首达成了一致。

如果说《顺天时报》发起的投票活动,是确定了四大名旦的称谓,预示着中国京剧表演艺术的转折,那么这次征文活动彻底标志了京剧已走向了成熟和鼎盛,也确立了梅兰芳在四大名旦中首屈一指的地位。此时的梅兰芳早已享誉了大江南北,走到了他艺术生涯的巅峰时期。

第三节 梅兰芳走红大上海的原因

关于梅兰芳的迅速成名,有很多说法,但作为一个戏剧表演者,他的走红不是一夜成名的轰动,而是依靠自己一步步的脚踏实地的结果。新中国建立之前的上海杂志里,梅兰芳的形象是显赫的、丰富的、也是矛盾的,京剧在那个特殊时代背景下面临着内忧外患,而他身上也是集毁誉、争论于一身,他的这些独特身份,是时代赋予了他机遇,也是当时的大众传媒给予的,推动他一步步地踏上让世界了解京剧的舞台。

一、以传媒为平台

二十世纪前期的上海报纸业已经相当发达,广告意识已经突出。梅兰芳对上海的媒体印象也颇为深厚,他说:“日报和海报,都在我们的姓名上面,加上许多奇奇怪怪的

^① 《申报》1928年1月13日

^② 梅绍武:《我的父亲梅兰芳》[M],百花文艺出版社1984年6月版

名衔。风二爷是‘礼聘初到申天下第一汪派须生’、‘寰球第一须生’；我是‘敦聘初到申独一无二天下第一青衣’、‘寰球第一青衣’，像这种夸张得太无边际的广告，在北京戏报上是看不见的。”^①

从前的京剧演员走红，都是靠观众的宣传，到了梅兰芳的时代，传统的口耳相传捧角方式已悄然发生了改变，这时的捧角与报刊、杂志等开始有了联系，剧评的风气开始兴盛起来，捧旦成为了杂志捧角的重头戏，杂志催生并承载了新的捧旦方式。借助于杂志和报纸这一平台，将剧评人对艺术的看法公之于众，培养读者对戏剧艺术的趣味，是梅兰芳时代文人新的捧角方式，他们不断揣摩观众心理，站在各自的阵营中。

二、捧旦文化的兴起

而梅兰芳能在京剧刚刚完成由老生行领衔向青衣行领衔过渡的机遇下，在众多旦角中脱颖而出，首先是因为他顺应时代的需要，对戏剧进行了改革，创造了新的旦角形象，催生了新的捧旦文化。翻开当时的《申报》，里面就有多处报道：“沪上花旦一门，最能卖座”，“沪上尤重视旦角”，“盖以其于金鼓声外。别寓优柔之味，英雄气中，兼写儿女之情”，这样的描述，在报纸上比比皆是，可以看出旦角在京剧中异军突起，地位越来越重要了。

一方面是由于旦角在服装、道具与舞姿上的新颖，打破了老生靠唱腔取胜的传统，符合了报纸与杂志注重视觉的美观与享受。另一方面，上海已逐渐成为为国际化城市，女性受教育者增加，妇女的地位也逐步上升使她们走出家庭的束缚，有闲暇参与娱乐活动，女性观众更加接受集唱腔、表演于一身的阴柔之美，使女性观众成为了新一代捧旦的主力。

许姬传先生就从这个角度出发，在《舞台生活四十年》中有这样一段按语：“民国以后，大批的女看客涌进了戏馆，就引起了整个戏剧界急剧的变化。过去式老生武生占着优势，因为男看客听戏的经验，已经有他的悠久的历史，对于老生和武生的艺术，很普遍的就能够加以批判和欣赏，女看客是刚刚开始看戏，自然比较外行，无非看个热闹，那就一定先要拣漂亮的看……所以旦的一行，就成了她们爱看的对象。不到几年工夫，青衣拥有了大量的观众，一跃而居于戏剧界里差不离的领导的地位，后来参加的这一大批新观众也有了一点促成的力量的。”^②

另一方面也是戏剧自身发展规律的促成，使梅兰芳赶上了京剧史上的巅峰时代，所以在这一时期的上海媒体眼中，梅兰芳不仅成为了璀璨的明星，同时也饱受争议。正如张肖伦在《戏剧月刊》的入选文章所写，在老生日渐衰落，后继无人的情形下，“晚华乘时崛起，称雄菊部，乃执伶界之牛耳，国内观者亦群焉，注目于梅伶一身。诚所谓时令造成梅兰芳，亦梅兰芳所以造成今日梨园之新局也。晚华十余年，悉心努力制作新剧，率以旦角为主，而厕生净丑末于绿叶扶持之列。晚华旦角之声价，更十倍于昔。”

^①梅兰芳：《舞台生活四十年》[M].北京，中国戏剧出版社，1987年版第143

^②梅兰芳：《舞台生活四十年》[M].北京，中国戏剧出版社，1986年版第114

三、梅兰芳的国际声誉

在上海媒体及观众的眼中的梅兰芳之所以有如此高的地位，还有一个重要原因，梅兰芳已经成为了中国乃至东方文化的象征，是一位拥有国际声誉的艺术家。他曾三次访日，一次访美，三次赴苏，所到之处，均受到了世界各地人民的热烈欢迎和当地媒体舆论的高度评价。

一位美国评论家三十年代在上海看过梅兰芳的表演后写道“你忘记了一切，仅剩下他所绘制的一幅优美的图画，每个富有表情的姿势都象中国古画那样浓重而细腻，单服装和容貌看上去就十分美丽，充满极其微妙的庄严和宁静。”^②

还有一位美国评论家也评论过“梅兰芳扮演旦角，但是梅先生的表演不是模仿女子，而是创造本质和意向一柔顺、和谐、秀丽、高雅、栩栩如生的特征。”^③

从外国人的眼中看梅兰芳的表演，是清丽脱俗，高贵典雅的，他们虽对男扮女装的表演形式陌生，却从另一种审美角度看待京剧的表演，给了京剧很高的艺术评价。

^①张肖伦：《戏剧月刊》[J].

^②梅绍武：《我的父亲梅兰芳》[M]，百花文艺出版社 1984 年 6 月版 68

^③梅绍武：《我的父亲梅兰芳》[M]，百花文艺出版社 1984 年 6 月版 73

第三章 《文学周报》中的梅兰芳专号

第一节 《文学周报》简介

《文学周报》是文学研究会的机关刊物之一，自1921年5月10日创刊。先后由郑振铎、谢六逸、叶绍钧、赵景深等人编辑。最初定名为《文学旬刊》，自1923年7月第81期改名为《文学》（周刊），1925年5月第172期起定名《文学周报》，脱离《时事新报》，开始独立发行。1929年12月出至第9卷第五期停刊，其后共出380期。《文学周报》的创刊号宣言提出：“一面努力介绍世界文学到中国，一面努力创造中国的文学。”

第二节 《文学周报》立场

上海的新文化界一向是声援新剧的，而《文学周报》在1929年1月13日第8卷第3号推出了“梅兰芳专号”，与同时期《申报》不同的是，这期专号充满了浓重的火药味，目的就是与当时的上海大众传媒提出了不一样的看法及言论。正如小引中所写“对梅兰芳刚从北平到上海，各日报、小报便天天加以捧场，有的做着‘起居注’式的‘梅讯’‘梅花谱’有的写了各种各样的赞扬文字……知道本报的历史的人，当然立刻便知道我们决不是什么‘锦上添花’的人，便知道我们绝不会加入这个热闹场中去的，”^①出此专号的原因，小引中也做了解释：“我们对于旧戏——尤其是皮黄——始终是没有什好感的。关于旧剧中的种种非人的不合理的动作与规则，我们久想有几句话要说。现在既有了这个绝好的宣传机会，我们怎么能不将久积未吐的闷气，尽量的倾吐出来呢？”^②他们对当时以《申报》为首的报刊及杂志，对梅兰芳的全程跟踪似的报道极为反感，并表示不会做有之不为多，无之不为少的角色，并与吹捧着作“起居注”的人站在不同的战线上。小引后面紧跟的十二篇文章从题目就可以看出其强烈的倾向性，这些文章大多并未对梅兰芳本人提出质疑，而是认为其男扮女装的表演与女声男唱的唱法矫揉造作，是“虚伪的艺术”，以及担忧这种艺术方式产生的红火效应会造成大众社会文化心理扭曲和变形，也是对当时其他媒体捧角的风气的批评与抗衡。

在这十二篇文章中，主编郑振铎署名西源发表的两篇文章，其中一篇《打倒旦角的代表人梅兰芳》一文中，郑振铎写到：“我见到了他的一举一动，我真要避面他视，代他惶恐而又代他着急，代他难堪，而又代他羞愧。我们的当中会有了这样专以模仿女性为生活的旦角存在着，那真是我们的奇耻大辱……中国舞台技术的如何幼稚，剧本的如何不合理，化装与脸谱的如何无根可笑，锣鼓喧天的如何震撼人耳脑，演武戏时，强迫童伶表演激烈动作的如何非人道，卖艺者与演戏者联合的如何荒唐，件件事都足耐我们

^① 《文学周报》1929年1月第八卷第三号《小引》

^② 《文学周报》1929年1月第八卷第三号《小引》

的仔细讨论与反对。然而最使我们引起恶感的却是所谓男扮的旦角——一种残酷的非人的矫揉做作的最卑下的把戏。”^①这虽然表面看是对梅兰芳的批评，认为男扮女装是对中国传统伦理的亵渎，但深层是对中国传统京剧从头至尾的颠覆和批判，倡导的是对京剧理论的彻底革新。

郑振铎的另外一篇题为《没落中的皮黄剧》，“民众的教育与知识不发达，这种原始性的俗文戏曲的命运一定是会长久的维持下去的，然而如今这个俗文戏曲的命运却已临于‘日落黄昏’了。这个‘没落’的催命符却是由皮黄戏中的重要人物梅兰芳的手中送了过去。原来前几年，有一班捧梅的文人学士，如李释戡之流，破觉得皮黄戏中的旧本，文句类多不通，很生了‘不雅’之感于是纷纷为梅兰芳编制《太真外传》《天女散花》一类的剧本。文字的典雅有过于昆剧。”^②这篇探究皮黄剧征服昆剧的原因是通俗易懂，符合百姓身份和知识面，而梅兰芳唱的《太真外传》，《天女散花》等一类剧本中，将皮黄戏的根本颠覆，唱词典雅，反而脱离了皮黄戏的特证，向昆剧靠拢了。《工具》中“我们不客气的叫他们这班有梅毒的人做色情狂，难道还会有错吗？”^③、《倒梅运动之先决问题》“我们要打倒伪的艺术，必先打倒这般拥护伪艺术的家伙——上海的文乞”^④。

对于梅兰芳出国演出交流，这期专号也作出了评论，署名为启凡的作者发表了一篇《梅兰芳名扬海外之一考察》的文章，谴责做“梅讯”和以捧角为职业的梅党们不懂现代文化和戏剧艺术，对梅兰芳两次访日演出作出了评论：“这里我说明了梅兰芳到外国去演剧等等，不过像出把戏的猴子一样，是外国的剧场主的弄猴者想借此捞几个钱而已，并没有说明文化艺术等等背景的，而高雅的闻士名人倘以为到外国为可贵，那欧美的博物馆里也许还有中国历史上的名物弓鞋和辮发之类，所以即使认识梅兰芳的有没有这一种价值，也还是疑问。”^⑤还有一篇署名为蒲水的《救救国际上的名誉吧》都是对梅兰芳出国演出所作的评论，反对将京剧带出国门，他认为不仅不能弘扬中国文化，反而是一种“丢脸”的行为。

除了1929年1月13日第8卷第3号的《梅兰芳专号》外，紧接着在第8卷第5号，第356期的《文学周报》上，又出现了一篇《梅XX专号》，作者署名为静因，是专门针对上两期出的《梅兰芳专号》所受到的言论攻击所进行的反驳，是因这位璋氏在郑振铎鲁迅与张若谷开玩笑一文中说道：“他们预备出一期《梅XX专号》大约是看见人家财源通四海，不禁眼热起来，也想做一个投机敬业的，他们名义上或者在提倡非梅主义也未可知，但在实际上终是在捧这位驰名海内外女性的男伶呀，有梅癖者大家等着‘女性的男伶号’的出版吧。”这位作者对这期专号也同时进行了讥讽，认为他们也是在杂志声势，而专门做的文章。以《文学周报》的宗旨和办报理念，也对这篇文章做了回应，一切都是相反相成的，这真是西方文明所未曾发见得一个‘原则’，而要让我们东方人

^①《文学周报》1929年1月第八卷第三号 64-65

^②《文学周报》1929年1月第八卷第三号 86

^③倒霉《文学周报》，1928年

^④掘根《文学周报》，1928年

^⑤《文学周报》1929年1月第八卷第三号 76

的一位璋君独步于古今中外的。”从以上言论可以看出，站在两大阵营的报纸已经展开了对决，而实际上这也是对京剧不同看法的两大对立面。

这些文章大多不是同艺术家本人过不去，而主要是认为男扮女装、女声男唱的表演是不自然、不合理的、“虚伪的艺术”，这种艺术的产生与受到追捧是国人文化心理扭曲变形的表现；再就是批评媒体无聊的捧角风气等等，可见所用言语之犀利，用词之尖刻。

第四章 鲁迅笔下的梅兰芳

鲁迅与梅兰芳，一个是中国文学史上难得的文学巨匠，文学地位首屈一指；一个是享誉海内外的艺术家，是戏曲界的一面旗帜，两人都在各自的领域里创造了奇迹，都为中华民族争了光，同为中华民族的骄傲。但两人的关系却十分紧张，鲁迅对梅兰芳一直没有好感。鲁迅对梅兰芳及梅兰芳表演艺术的批评，在他的多篇杂文与通信中多次提到，仅《鲁迅全集》中，对梅兰芳的评论文字就有十七处之多，对其表演形式多次讽刺，在晚年还专门写了两篇评论梅兰芳的文章《略论梅兰芳及其它》的杂文。

鲁迅对京剧的不喜爱程度，根据鲁迅的经历可以得出两个原因：一个是虽然他自称对戏剧毫无研究，但他对故乡绍兴的民间戏剧目连戏的喜爱，丰富了他的戏剧知识，也培养了他今后对戏剧表演方式的独到见解，使他形成了对艺术的最初审美判断，他反对梅兰芳的“为艺术而艺术”，这与他认为戏剧应该来源于生活，而后走向于生活，唤起民族使命感的理想背道而驰；再有是“五四”新文化运动开始后，社会上广泛的批评京剧，倡导新兴话剧，认为话剧比京剧更能带进生活，对国民和民族有教育意义，这与鲁迅的思想是一致的。

鲁迅对京剧的排斥，是因为京剧所表现的精神与鲁迅所追求的思想不同，他所具有的民族使命感和京剧所表现的闲情雅致相距甚远。鲁迅是一个文人，他又不仅仅是一个文人，他肩负着民族的责任和方向，而梅兰芳是一代艺术大师，他的目标是将艺术发展壮大，甚至将京剧到达登峰造极的程度，推崇京剧，使更多的国人与外国人了解京剧。他们二人本在各自的领域的顶峰中，完成着各自的使命。^①鲁迅在散文体小说《社戏》中写道“二十年来只看过两回京戏，无非是咚咚的敲打、红红绿绿的晃荡，一班子人乱打……太不适应于生存了。”^②在这里鲁迅指的“二十年”是1902年到1922年20年间，他认为中国的“旧戏”演出模式程式化，缺乏生机且单调乏味。

更让梅兰芳接受不了的是鲁迅在几篇文章的公开批评，用语充满了嘲讽与尖刻。较早的一篇是他在1924年11月收在《坟》的一篇《论照相之类》中写道“我们中国最伟大最永久的艺术是男人扮女人。异性大抵相爱。太监只能使别人放心，决没有人爱他，因为他是无性的……因为从两性来看，都近于异性，男人看见‘扮女人’，女人看见‘男人扮’，所以这就永远挂在照相馆的玻璃窗里，挂在国民心中。外国没这样的完全的艺术，所以只好任凭那些捏锤凿、调色彩、弄墨水的人跋扈。我们中国的最伟大最永久，而且最普遍的艺术也就是男人扮女人。”^③“北京照相馆里总要挂几张阔人的照相，但因政局如转蓬，阔人的照相因此一忽儿放大，一忽儿缩小，一忽儿挂起，一忽儿挂倒，倘若白昼明烛，要在北京城内寻求一张不象那些阔人似的缩小放大挂起挂倒的照相，则

^①《鲁迅与戏剧》2001年2月10日

^②鲁迅：《社戏》[J].鲁迅选集（第1卷），北京，人民文学出版社，1983.120

^③鲁迅：《论照相之类》[J].1925年1月12日

据鄙陋所知，实在只有一位梅兰芳君。而该君的麻姑一般的‘天女散花’‘黛玉葬花’象，也确乎比那些缩小放大挂起挂倒的东西标致，即此就足以证明中国人实有审美的眼睛，其一面又放大挺胸凹肚的照相者，盖出于不得已。”^①虽然在这篇文章里，鲁迅客气的没有写出梅兰芳的名字，但是读者很显然的看出所指的是梅兰芳。在《论照相之类》一文的整个第三段中，鲁迅用了两千五百字来评论梅兰芳的戏剧表演：“我在先只读过《红楼梦》，没有看见“黛玉葬花”的照片的时候，是万料不到黛玉的眼睛是如此之凸，嘴唇如此之厚的。我以为她该是一副瘦削的癯病脸，现在才知道她有些福相，也像一个麻姑。然而只要一看那些继起的模仿者们的拟天女照相，都像小孩子穿了新衣服，拘束得怪可怜的苦相，也就会立刻悟出梅兰芳君之所以永久之故了。其眼睛和嘴唇，盖出于不得已，即此也就足以证明中国人实有审美的眼睛”^②如果说这篇文章中鲁迅对梅兰芳的批评，是他想象中的林黛玉与梅兰芳所塑造的相差悬殊，破坏了他对《红楼梦》中林黛玉原有的印象，是针对梅兰芳的剧照因学术观念不同而引发的争鸣，仅仅是对京剧的不喜欢所持得怀疑态度，那么在1926年12月的《华盖集续编·厦门通信》中，鲁迅继续写道“只因环境的变迁，进来竟没有什么杂感，连结集旧作的事也忘却了。前几天的夜里，忽然听到梅兰芳‘艺员’的歌声，自然是留在留声机里的，像粗糙而纯的针尖一般，刺得我耳膜很不舒服。于是我就想到我的杂感，大约也刺得佩服梅‘艺员’的正人君子们不大舒服罢，所以要我不再做……世上爱牡丹的或者是最多，但也有喜欢曼陀罗花或无名小草的。”这段对梅兰芳批评的文字，虽已超出对京剧的评判，上升到了个人偏见，但也表现了一种时代烙印，牡丹虽美，但不是人人都能欣赏，人人都想欣赏，有人就是不爱牡丹的雍容华贵，而独爱野草的清香。

1934年11月5日、6日，鲁迅化名“张沛”在《中华时报·动向》上又发表了《略论梅兰芳及其他（上下）》，也是鲁迅论及梅兰芳最详细的一篇文章，后来收入到鲁迅的《花边文集》中，文中写道，“梅兰芳不是生，是旦，不是皇家的供奉，是俗人的宠儿，这就使士大夫敢于下手了……他们将他从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架子来，教他用多数人听不懂的话。缓缓的《天女散花》，扭扭的《黛玉葬花》，先前都是他做戏的，这时却成了为他而做。凡有新编的剧本，都只为了梅兰芳，而且是士大夫心中的梅兰芳，雅是雅了，但多数人看不懂不要看，还觉得自己不配看了……”^③在这一篇中鲁迅评论梅兰芳是一位由俗变雅的典型，“为艺术而艺术”，死抱“象征主义”，执意到欧洲去“奏艺”……，是论及梅兰芳最详细的一篇文章，他毫不留情地批评了梅兰芳与梅党、梅派以及捧梅的群体及言论。虽然鲁迅用了笔名，但在当时也引起了轩然大波，梅兰芳看到批评他过于高雅的剧目，因此对剧本进行修改或停演。

在《论睁了眼看》中，鲁迅说：“中国的文人，对于人生——至少是对于社会现象，向来就多没有正视的勇气……然而由本身的矛盾或社会的缺陷所生的苦痛，虽不正视，却要身受的。文人究竟是敏感人物，从他们的作品上看来，有些人确也早已感到不满，

^①鲁迅：《论照相之类》[J]，1925年1月12日

^②鲁迅：《论照相之类》[J]，鲁迅全集（第2卷）北京，人民文学出版社，1983.51

^③鲁迅：《略论梅兰芳及其他（上）》[J]，鲁迅全集（第五卷）北京，人民文学出版社，1981年版.579

可是一到快要显露缺陷的危机一发之际，他们总即刻连说‘并无其事’，同时便闭上了眼睛……中国人的不敢正视各方面，用瞒和骗，造出奇妙的逃路来。”鲁迅对梅兰芳认为中国戏曲是象征主义的说法极为反对，并对他赴苏奏艺的事非常关注，在他的多篇文章里有所体现。

鲁迅在《花边文学》上发表了文章《谁在没落》，署名长庚，文章说“……自彼邦艺术家见我国之书画作品深合象征派后，即忆及中国戏剧未必采取象征主义。因拟……邀中国戏剧名家梅兰芳等前往奏议。此事已由俄方与中国驻俄大使馆接洽，同时苏俄驻华大使亦奉到训令，与我方商洽此事……”“脸谱和手势，是代数，何尝是象征。它除了白鼻子表丑角，花脸表强人，执鞭表骑马，推手表开门之外，哪里还有什么说不出，做不出的深意义……”^①在他的《拿来主义》一文中，将梅兰芳与象征主义联系起来，并对他的出国演出予以强烈的讽刺：“……听说不远还要送梅兰芳博士到苏联去，以促进象征主义，此后便到欧洲传道。我在这里不想讨论梅博士演艺和象征主义的关系。总之，活人替代了古董，我敢说，也可以算是显出一点进步了。”^②

五四的新思想改革，并没有改变鲁迅对京剧的偏见，他甚至不承认京剧是戏，认为它只是“玩把戏”的“百纳体”，“毫无美学价值”，鲁迅一次在上海与郁达夫、茅盾等人谈到京剧改革时也表达了这样的观点。鲁迅对梅兰芳有关京剧及梅兰芳个人的评论，表现出了不少的片面性和偏激，语气多为不恭，也导致了他与梅兰芳的关系紧张，他批评梅兰芳主要有三个方面，一是“男人扮女人”，二是被士大夫“篡改”，“将他从俗众中提出、罩上玻璃罩”，三是“为艺术而艺术”，是“第三种人”。^③

虽然梅兰芳没有发表什么公开的反驳言论，但他与鲁迅之间的不合也是不言而喻的。1936年鲁迅先生的葬礼和以后多次的纪念鲁迅诞辰的纪念活动上，梅兰芳作为中国文联副主席，几乎很少出席，而且从不讲话。

我认为鲁迅对梅兰芳戏剧艺术的评价，提出对中国“旧戏”的改革，认为戏剧要为人民大众服务的思想是正确的，随着戏剧的不断发展和社会的进步，这一观点也被广泛应用和认可。但从引自《鲁迅全集》的极端文字可知，十年间他对京剧的有些方面和对梅兰芳个人的评论，正是因为对京剧的不感兴趣，导致了他对京剧艺术缺乏深切、具体的感受，尤其是对梅兰芳的艺术表演体系更是缺少足够的了解，使得他的观点不够全面和客观，甚至是偏激的。从另一方面讲，也是鲁迅审美价值观所决定的，纵观鲁迅的作品，他所认同的是一种“悲壮之美，力量之美，伟岸之美”^④，或者说是一种驳于常理的美，也是这个时代所造成的。正如批评家袁良俊所说“鲁迅对梅兰芳乃至整个京剧艺术的某些偏激情绪，并未鲁迅所独有，而是‘五四’一代人的‘时代的片面’”。

虽然我们会为鲁迅与梅兰芳同时代下不同领域的大师，没有因为相知相惜而碰撞出艺术的火花而感到惋惜，但是今天的我们能够透过历史的烟尘，更加好好地珍惜他们所留给我们丰富的艺术资源。

^① 鲁迅：《谁在没落》[J]，鲁迅全集（第五卷）M.北京：人民文学出版社，1981.488.

^② 鲁迅：《拿来主义》[J].

^③ 《批判与接受-鲁迅与胡适对梅兰芳的文化选择》

^④ 陈铭树：《审美的认同与趋势-鲁迅论梅兰芳新探》34

第五章 胡适与梅兰芳的友谊及对梅兰芳戏剧的评价

第一节 胡适对梅兰芳戏剧评价

胡适与梅兰芳，一个是留美的博士，二十世纪中国文艺复兴之父；一个是梨园子弟，二十世纪中国京剧表演大师，两位大师，不但在各自的领域里都有所成就，更是在京剧艺术上彼此惺惺相惜，正是有了这样的基础，才成就了一段深厚的友谊。

胡适，出生于上海的书香门第，20岁赴美留学，先后学过农科，哲学、文学和政法。受美国新思想教育的熏陶，作为新文化运动的前驱，1917年胡适在国内宣传新思想和新文化的前沿刊物《新青年》上发表了著名的《文学改良刍议》，率先树立了新文化运动的大旗，名扬海内外，同年胡适离开美国回到祖国。此时的中国，文学革命帷幕才刚刚拉开，胡适接连写了几篇指导性的论文，具有代表性的是1918年写的《建设的文学革命论》，胡适在高度赞扬了西方戏曲以后写道“我写到这里，忽然想起今天梅兰芳正在唱新编的《天女散花》，上海的人还在等看着新排的《多尔衮》呢！我也不往下数了。”^①同是对《天女散花》这出戏做的评论，胡适与鲁迅等同一时期的新文化先驱截然站在不同的角度，形成了鲜明的对比。胡适虽然也反对旧戏，力主改革，但他已经注意到梅兰芳正在试图摆脱就戏剧的束缚，尝试以新的构思和创作适应新思想的浪潮，所以他与陈独秀、鲁迅等极端思想和激烈语论不同，他态度温和，采取了正面积极的肯定和鼓励。

1919年5月2日，胡适在上海作了《谈谈实验主义》的讲演，再一次在公开场合表明了自己的立场，他说道“我们要明白事物，必须先知道事物的真意义，不可因为晓得事物的名称就算完事。譬如瞎子，他也会说‘白的’‘黑的’。但是叫他把两样物件中间拣出那‘白的’‘黑的’来，他就不能动手，因为他实在没有知道黑白的真意义。又譬如一个会说话的聋子，他也会说‘小叫天’‘梅兰芳’，但是叫他说出小叫天或梅兰芳的声调怎样好法，他就不能开口，因为他并没有知道‘谭迷’‘梅迷’的真意义。”^②这段话是胡适针对新文化阵营中极“左”思想的批评，他认为不分青红皂白的反对旧戏是不理智的行为，取其精华，去其糟粕才是新文化思想的精髓。

胡适是从何时开始关注梅兰芳的京剧，又是从何时开始发表对京剧的评论的？其实胡适从开始关注旧戏改革就已经关注梅兰芳的表演，但是他们真正开始有了交往，是在1925年由胡适的老师、著名的教育家杜威引见，专门拜访梅兰芳，两人相识后，胡适很快成为了梅府缀玉轩的常客。从1927年5月起，胡适在上海住了三年半，这期间他与梅兰芳有了密切的往来，多次在公众场合提到梅兰芳，从1928年到1930年的胡适日记中可以看出，其中曾四处提到了梅兰芳。在《胡适日记》中第一次出现梅兰芳的名字，是在1928年2月16日的胡适日记中“梅兰芳来谈，三年不见他，稍见老了。”同是在

^① 胡适：《胡适文集》（三）[C]，人民文学出版社出版，1998

^② 胡适：《胡适文集》（十二）[C]，北京大学出版社出版，1998

1928年,胡适在上海作关于“社会职业”的讲演中,明确的指出“梅兰芳是需要的!小叫天是需要的!电影明星黎明晖也是需要的!社会上无论何种职业,不但三十六行,就是三万六千行,也都是社会所需要的。”^①

第二节 胡适对梅兰芳出国演出的帮助

十九世纪的二十年代后期,美国驻华公使一再提议梅兰芳赴美演出,梅兰芳得到各方支持后,也萌生了这个念头。胡适便决定以他与张伯苓在美国组织的华美协进社为名义邀梅兰芳此次访美。希望通过这次机会,展示中国京剧艺术魅力的同时,也打破美国人对中国文化根深蒂固的偏见。确定出国演出后,胡适给予了梅兰芳很多帮助,向他介绍美国的风土人情和地域特色,观众的喜好和欣赏习惯等等,大到整个出演的过程和细节胡适都亲自安排,小到选戏及角色的搭配胡适也都一一过问,毫不疏忽。准备工作虽在北京进行,但梅兰芳专程到上海来试戏,请胡适替他定夺演出曲目。胡适后来曾谈到:“他每晚很卖气力地唱两出戏,招待我们几个人去听,给他选戏。那时一连看了好几夜。梅兰芳卸妆之后,很谦虚,也很可爱。”1930年1月18日,梅兰芳率梅剧团共21人,从上海乘英国的“加拿大皇后号”轮船,开始赴美演出的行程。上海的各界人士前来送行,胡适更是登船相送。北京出版社1997年出版的《一代宗师梅兰芳》大型画展传中有当年的两张图片,一张是上海各界人士欢迎梅兰芳访美载誉归来的合影照片,胡适先生手握烟斗在照片在的第二排,另一张是上海各界人士1930年7月19日假座大华饭店为梅兰芳访美归来举行欢迎会的请帖,其中40位邀请名单中,胡适也名列其中。^②

当时社会上对旧戏反对,对梅兰芳出国演出存在着很多争议,胡适为梅兰芳访美的送行,受到了舆论传媒的批评。《中国晚报》就刊载了一篇署名为“自在”的读者来信,题为《致胡适之一封信》,“……我在最近闻着你的一件行动,就把我十多年来钦敬崇拜的心理,降到零点以下,好像这宗事不是你胡适之应该做的事了。什么事呢?就是善于男扮女性来唱戏的梅兰芳出洋,你竟亲自送行,这真是出乎我意料之外了。梅兰芳的艺术怎样,我是素来不看那些男扮女性做戏的……我真估不到新文化运动的领导者如先生,竟无聊至此,亲送男扮妇装的戏子出洋!……《中国哲学史大纲》还未写完,你又如何必花有用的光阴,去做那些无聊事体。是在替你十分可惜,并且替中国的学者可怜。难道是你现在真要开倒车不成?适之先生,愿你不要这样腐化吧。”^③

胡适曾在一本由美国人编撰的专门收录评价京剧及梅兰芳艺术表演的纯英文专集——《梅兰芳太平洋沿岸演出》中,第一篇就是胡适撰写的《梅兰芳和中国戏剧》,胡适描述梅兰芳“……梅兰芳先生是一位受过中国旧剧最彻底训练的艺术家的。在他众多的剧目中,戏剧研究者发现前三四个世纪的中国戏剧史由一种非凡的艺术才能给呈现在面前,连那些最严厉的、持非正统观的评论家也对这种艺术才能赞叹不已而心悦诚服。”

“皮黄剧则来自人民,梅兰芳先生的一些朋友近年来竭力在创作不少以他为主角的皮黄

^① 毕云程:《胡适之先生职业观》[J].生活,第3卷第38期

^② 梅绍武:《我的父亲梅兰芳》第二集 天津百花文艺出版社出版

^③ 《致胡适之先生一封信》[J].中国晚报,1930年2月12日

剧目。《群英会》是出自大众舞台的，但《木兰从军》和《千金一笑》确实新近的创作。

“梅兰芳先生是个勤奋好学的学生，一向显示要学习的强烈意愿……他和他的朋友们为这次演出访问所准备的许多中国戏剧图表和其他解释性资料，对研究世界戏剧艺术史发展的人士来说，无疑具有极大的价值。”在这篇文章中，胡适用客观的言语，向西方读者介绍了这位中国京剧的代言人，同时也替梅兰芳表达了交流戏剧经验，丰富中西方文化合作的意愿。

1930年7月25日胡适在日记中写道：“梅兰芳先生来谈在美洲的情形，并谈到欧洲去的计划。我劝他请张彭春先生顺路往欧洲走一趟，作一个通盘计划，然后决定。”

1930年8月24日的胡适日记：“见着吴经熊，他新从哈佛回来，说，美国只知道中国有三个人，蒋介石，宋子文，胡适之是也。我笑道，还有一个，梅兰芳。”

1930年19月13日的胡适日记：“下午见客，顾养吾、陈百年、梅兰芳、冯芝生、王家松。

胡适日记中多次提到梅兰芳，他们之间谈论的主题应该是围绕戏剧，但是胡适却很少详细记录他们的谈话内容，但唯有一次的胡适日记中，翔实地记载了当天的谈话内容：

“李释戡邀吃饭，有梅兰芳及上沅、佛西诸人。大家谈戏剧，我说，北京可设一国立剧场，用新法管理，每周开演二三次，集各班之名角合演最拿手的好戏，每夜八点半到半夜止……”胡适向梅兰芳提出了设国立剧场的提议，但当时限于国内局势紧张，这个主张未能如愿实现。

从以上事实可以看出，从“五四”新文化运动到三十年代，中国戏剧进行革命改良的时代背景下，胡适对于梅兰芳的戏剧革新与对外文化交流，在媒体舆论上给予了积极的支持与热情的鼓励。不仅因为胡适为人谦逊温和，而且对京剧有着客观的认知，对梅兰芳的为人及艺术的认同。而胡适这样对梅兰芳的赞赏与支持，并不代表他对旧剧改革的退让，而是帮助梅兰芳更好地完成新旧剧改革的转换，加快旧剧改革的步伐，使他在新戏改革上有更大的进步。胡适的帮助，同时也给了梅兰芳莫大的信心与鼓舞，

第六章 有关鲁迅与胡适对梅兰芳的评价

鲁迅与胡适都崇尚文学的写实主义。他们同为京剧的外行人，也都曾对以京剧为代表的“旧戏”进行过批判，态度坚决。但两人的差别在于，鲁迅批判的是京剧的形式，太过迂腐与陈旧，脱离现实生活，主张在继承中求改革求创新，希望“旧戏”能打破传统，反对梅兰芳出国演出，认为是丢中国人的脸面。而胡适则认为京剧的内容浅薄和僵化，倡导西化，认为应该借鉴西方的戏剧模式，加以揣摩和进步，支持梅兰芳赴欧洲、日本、苏联等国演出，并考察国外戏剧，吸取其精华。鲁迅对梅兰芳的批评，是针对旧戏，同时也不放过梅兰芳个人，而胡适却不涉及个人，反而对梅兰芳的京剧表演十分赞赏。

他们对梅兰芳及梅派艺术所持有的截然相反的态度，我认为不仅是性格和文风决定的，也与他们的文化接受与文化选择息息相关，就必然导致他们对梅兰芳艺术的不同态度。鲁迅是新文化和民主革命的战士，他刚直不阿，愤世嫉俗，他的笔锋像一把利剑，对他所不认同的旧思想，旧文化会批驳的体无完肤，毫不手软。而胡适性格平和，为人谦和，不喜争辩，国外生活得经历使他能够从多个角度看待旧事物，同时也容易接受新事物。

结 论

正是二十世纪初期的时代机遇,使得梅兰芳走出京剧的故乡,走进大上海,走向世界。他凭借自己丰富的艺术体验和良好的艺术天赋,通过坚持不懈的舞台实践和不断的吸取各个方面的意见和建议,使得京剧成为了一门具体艺术,并通过对外交流演出,把中华民族的艺术呈现给了世界,使得京剧艺术跻身于世界戏剧之林,给予不少外国戏剧家以启迪和影响,成为了举世公认的艺术大师,并获得了美国南加利福尼亚大学和洛杉矶波摩纳学院赠与的荣誉文学博士称号,梅兰芳成为了中美之间的文化使者。他的表演体系也与布莱希特体系、斯坦尼体系一同被被列为世界三大艺术体系,他的艺术成就不仅给京剧艺术带来了巨大影响,同时也为世界戏剧的发展做出了贡献。另一方面,梅兰芳赶上了京剧史上的巅峰时代,完成了由老生到青衣主唱的过渡,才使得梅兰芳的旦角独领风骚。

虽然二十世纪前期对梅兰芳戏剧的评价毁誉参半,在上海形成了两大对立面,四大阵营为主的媒体评论圈。但不管是鲁迅还是胡适,也无论《申报》还是《文学周报》,尽管评说不一,但并不妨碍梅兰芳成为伟大的京剧艺术家。历史是个丰富的多棱镜,他们的评论透过这个多棱镜将镜头重新投向于上个世纪的上海,将梅兰芳先生的艺术重现在二十世纪初期缤纷多彩的艺术舞台上,折射出不同的光彩。梅兰芳先生的戏剧艺术就像是京剧花园中的奇葩,经久不谢,吸引着一代又一代的观众。正如著名诗人郭沫若对梅兰芳的赞赏:“仙姿香韵领群芳,燕剪莺黄共绕梁。敢信神州春永在,拼将热血化宫商。”

参考文献

- [1]梅绍武. 我的父亲梅兰芳 [M], 百花文艺出版社 1984 年 6 月版.
- [2]中国梅兰芳研究学会、梅兰芳纪念馆编. 梅兰芳艺术评论集 [M], 中国戏剧出版社 1990 年 10 月版.
- [3]梅绍武, 屠珍, 梅葆琛, 林映霞. 梅兰芳全集 [M], 教育出版社 2000年12月版.
- [4]李伶伶. 梅兰芳全传 [M], 中国青年出版社 2002 年.
- [5]梅兰芳述, 许姬传记. 舞台生活四十年第一、二集[M].
- [6]许姬传, 许源来. 忆艺术大师梅兰芳 [M], 中国戏曲出版社, 1986年.
- [7]徐城北. 梅兰芳与二十世纪 [M], 中国社会科学出版社, 2000年.
- [8]梅绍武, 梅卫东编. 梅兰芳自述 [M], 中华书局, 2005年.
- [9]刘彦军. 梅兰芳传 [M], 河北教育出版社, 1996年.
- [10]梅兰芳. 舞台生活四十年 [M], 中国戏剧出版社, 1987 年.
- [11]王晓云. 在上海唱戏 [J]. 时代文学, 2004 (3).
- [12]沈鸿鑫. 梅兰芳在上海 (上) [J]. 上海戏剧. 2004(11).
- [13]秦玮鸿. 痴不求知痴更绝万千珠泪一琼枝——论况周颐与梅兰芳的交往及其咏梅词 [J]. 河池学院学报(哲学社会科学版) 2005(06).
- [14]钱专. 梅兰芳的表演艺术和他的美学思想[J]. 文教资料, 2005 (1).
- [15]徐剑雄. 京剧与晚清上海社会[J]-史学月刊 2008(06).
- [16]贾佳. 梅兰芳的媒体形象——从北平期刊的视角(1928-1937)[J]-艺术百家 2008(02).
- [17]龚和德. 京剧与上海[J]. 上海戏剧, 2004 (12).
- [18]英溪. 文学周报“梅兰芳号” [J], 中国现代文学研究丛刊, 2001 (3) .
- [19]西源. 打倒旦角的代表人梅兰芳[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [20]影忆. 反常社会的产物[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [21]岂凡. 梅兰芳扬名海外之一考察[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [22]蒲水. 救救国际上的名誉罢[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [23]白云. 梅讯[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [24]九芝. 除日有怀梅兰芳[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [25]雨谷. 男扮女装的梅兰芳[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [26]倒霉. 工具[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [27]掘根. 倒梅运动之先决问题[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [28]西源. 没落中的皮黄剧[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [29]佩英. 梅兰芳的分析[J]. 文学周报, 1929 (1).
- [30]韞松. 神秘的艺术[J]. 文学周报, 1929 (1).

- [31]梅兰芳述、许姬传记.舞台生活四十年第一、二集[M].
- [32]梅绍武.我的父亲梅兰芳[M],百花文艺出版社1984年6月版.
- [33]沈鸿鑫.梅兰芳在上海(上)[J].上海戏剧,2004(11).
- [34]刘彦军.梅兰芳历史地位的确立[J]
- [35]回达强.四大名旦和20世纪前期的上海[J]上海师范大学学报(社会科学版)2001年第1期.
- [36]王富仁、赵卓.突破盲点——世纪末社会思潮与鲁迅[M]中国文联出版社2001年第1期
- [37]梅兰芳.移步不换形[M].天津:百花文艺出版社,2000.
- [38]齐如山口述,齐香整理.梅兰芳游美记[M].沈阳:辽宁教育出版社,2005.
- [39]吴方.应提上日程的中国戏剧文化反思——从鲁迅批评梅兰芳谈起,[J]文艺争鸣,1987年第5期
- [40]曹振华.关于鲁迅与梅兰芳评论的评论——与徐城北先生商榷,[J]鲁迅研究月刊,1999年第9期
- [41]袁良骏.再谈鲁迅与梅兰芳——兼向杜浙先生请教[J]鲁迅先生月刊,1995/41
- [42]彭万荣.鲁迅的戏剧观[J]武汉大学学报,2003/31
- [43]王晖.反抗绝望:鲁迅及其文学世界[M]河北教育出版社,2000
- [44]斯达克·杨.梅兰芳[J],美国《戏剧艺术月刊》1930年4月号 中译文见拙作《我的父亲梅兰芳》百花文艺出版社,1934
- [45]胡施叔青.西方人看中冈戏剧[M].人民文学出版社,1988
- [46]梅兰芳戏剧散论[M].中国戏剧出版社,1959
- [47]胡适.胡适文集(三)[C]人民文学出版社出版,1998
- [48]胡适.胡适文集(十二)[C]北京大学出版社出版,1998
- [49]毕云程.胡适之先生职业观[J]生活,第3卷第38期
- [50]齐如老与梅兰芳台北[M]传记文学出版社出版,1967

后 记

选题期间我的导师王确教授建议我做一本有研究价值和意义的旧期刊杂志，图书馆特藏文献里，我偶然间看到了《文学周报》，虽然以前听说过这本文物，但对它并不是十分了解，通过上网查找资料，发现里面有很多有研究价值的专题和专号，于是通过查找与整理，我把这些专号进行了归类后拿给王老师看，在老师的建议下我选择了梅兰芳专号这一期作为切入点，又在图书馆的馆藏文献里找到了《申报评论选》和《申报自由谈目录》，《申报年鉴》等等，但是图书馆的《申报》资料并不完整，我通过网络和到其他城市的图书馆找到了梅兰芳到上海集中的几次演出《申报》对他所进行的报道。但因为年代久远，当时的报纸和杂志有许多现在已经保存不完整，或者有的找不到出处和年代，给研究整理带来很多的难度。

在论文写作的过程中遇到了很多的困难，我的导师王确教授指导我从材料出发，论证和深入理解材料，观看一些梅兰芳的传记和影响资料，充分的了解他的艺术背景后，再从材料驶向理论，诗化理论化框架。正是有了我的导师王确教授的悉心指导和帮助，才使我的论文得以系统的完成。在这里我要对王老师表示真挚的谢意。您不仅让我学到了很多专业的知识，更重要的是您的言传身教，使我懂得了更多的人生道理，是我一生都会珍藏的宝贵财富。

在这里我还要感谢文艺学专业的先生们，程革教授在论文开题前就对我的论文进行过指导，并对我的论文框架设计和具体写作细节给予了宝贵的意见。刘雨教授建议我不仅要站在史料中，还要适当地加入自己判断与分析。在准备这篇论文之前，我对京剧艺术并不是十分了解，论文开题会上王红箫副教授建议我增强京剧的理论储备，并给我提供了许多深入了解戏剧艺术的切入点，使我在论文写作中遇到戏剧专业知识困难能迎刃而解。对论文的时间段界定问题我一直都很模糊，徐强教授的指导给了我很大的帮助，他建议我把二十世纪初期的时间段改为二十世纪前期对论文的时间界定更准确，为我在写作和整理资料的过程中带来了很大的方便。张未民教授主编的《文艺争鸣》有很多关于戏剧研究的论文和文章，写作期间给了我很大的启发。

还要感谢陪伴我两年研究生学习与生活的同学们，使我对这段青春的时光充满了许多美好的回忆，还有图书馆的特藏文献中心，提供给了我很多难得的资料，为我的论文写作提供了安静舒适的环境，时值毕业临近，万千感慨在心头，唯有一句感谢远远不够，但却饱含着我的真诚。

