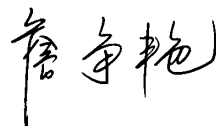


厦门大学学位论文原创性声明

本人呈交的学位论文是本人在导师指导下,独立完成的研究成果。本人在论文写作中参考其他个人或集体已经发表的研究成果,均在文中以适当方式明确标明,并符合法律规范和《厦门大学研究生学术活动规范(试行)》。

另外,该学位论文为()课题(组)的研究成果,获得()课题(组)经费或实验室的资助,在()实验室完成。(请在以上括号内填写课题或课题组负责人或实验室名称,未有此项声明内容的,可以不作特别声明。)

声明人(签名):



2014年5月23日

厦门大学学位论文著作权使用声明



本人同意厦门大学根据《中华人民共和国学位条例暂行实施办法》等规定保留和使用此学位论文，并向主管部门或其指定机构送交学位论文（包括纸质版和电子版），允许学位论文进入厦门大学图书馆及其数据库被查阅、借阅。本人同意厦门大学将学位论文加入全国博士、硕士学位论文共建单位数据库进行检索，将学位论文的标题和摘要汇编出版，采用影印、缩印或者其它方式合理复制学位论文。

本学位论文属于：

() 1. 经厦门大学保密委员会审查核定的保密学位论文，
于 年 月 日解密，解密后适用上述授权。

(☒) 2. 不保密，适用上述授权。

（请在以上相应括号内打“√”或填上相应内容。保密学位论文应是已经厦门大学保密委员会审定过的学位论文，未经厦门大学保密委员会审定的学位论文均为公开学位论文。此声明栏不填写的，默认为公开学位论文，均适用上述授权。）

声明人（签名）：

唐争艳

2014 年 5 月 23 日

摘要

梅兰芳是中国京剧表演艺术的杰出代表，他在艺术领域所作的贡献和产生的影响，使他的名字几乎成了中国京剧表演艺术的代名词。《申报》作为近代中国发行时间最久、社会影响最大的报纸，记录并见证了梅兰芳演艺事业的发展历程。1913年，梅兰芳第一次到上海演出并一唱而红，从此便受到《申报》的持续关注和热捧，直至报纸停刊（1949年），前后长达37年。期间各种新闻报道、广告宣传层出不穷且数量庞大，《申报》上单以“梅兰芳”为关键词的记录便有9991条。

本文以《申报》刊载的梅兰芳戏曲史料为研究对象，在对原始资料进行整理、归纳并总结的基础上，结合前人的研究成果，将其中的戏曲广告、戏曲新闻、戏曲评论置于《申报》所创造的文化空间中进行总体观照。以此考察民国时期梅兰芳在各地尤其是上海的活动情况，还原梅兰芳从初入沪上的无名青衣成长为誉满全球的伶界大王的历程，以期从一个崭新的角度对梅兰芳及其表演艺术作更为客观的评价。

本文的主要内容包括以下几个方面：

第一章论述《申报》刊载的梅兰芳戏曲广告特点及其与梅兰芳演艺生涯的关系，深入探讨梅兰芳新戏在上海的演出情况差异及其原因。

第二章立足于《申报》刊载的梅兰芳戏曲新闻，围绕梅兰芳舞台演出实践、社交活动、公众视野下的梅兰芳形象建构等方面，探讨梅兰芳及其京剧表演艺术在近代社会的历史状况和典型意义。

第三章以《申报》刊载的梅兰芳戏曲评论为内容，探究梅兰芳的舞台艺术魅力及其影响。

第四章通过勾勒梅兰芳1919年、1924年访日、1930年访美、1935年访苏，四次海外演出的真实情况，了解其对外戏剧交流活动产生的社会舆论及国际影响。

第五章对《申报》刊载的梅兰芳唱片、影片及播音演剧的资料进行梳理，探讨“新媒介”对梅兰芳舞台艺术实践的意义。

关键词：《申报》；梅兰芳；戏曲史料；京剧

Abstract

Mei Lanfang, an outstanding representative of Peking Opera performing arts, making his name as the synonym of the modern Peking Opera arts from his great contributions and profound influence in that period. *Shenbao*, the biggest circulated and influenced newspaper in modern China, has recorded and witnessed the development process of Mei Lanfang's opera career. From Mei Lanfang's first show in the Shanghai in 1913 to the closure of the newspaper in 1946, the *Shenbao* covered various reports and advertisements so abundantly during this 37 years that 9991 items can be found by the key word "Mei Lanfang" alone.

With the historical drama published in the *Shenbao* as the research object and previous studies as preference, this paper aims to make a overall research about the drama advertisements, news and comments in the whole cultural context of this newspaper. And then examines Mei Lanfang's shows in the whole country, especially in Shanghai, in the Republican period and figures out the way he get well known around the world in order to make a more objective comment of Mei Lanfang and its acting arts with a new perspective.

The main contents of this paper are as follows:

The first chapter makes a discuss on the characteristics of Mei Lanfang's opera advertisements published in the *Shenbao*, figures out the relationship between that and Mei Lanfang's acting career and goes deeply into the reasons for the disparities of Mei Lanfang's new operas shows.

Based on the news of Mei Lanfang published in *Shenbao*, the second chapter investigates the historical conditions typical sense of Mei Lanfang and his Peking Opera performing arts in modern times around his stage performances, social activities, the image constructed under the public view, etc.

Around the comments of Mei Lanfang's opera, the third chapter explores the artistic charm of Mei Lanfang of his social impact.

The fourth chapter outlines the Mei Laifang's four shows in foreign coutries,

including two in Japan separately in 1919 and 1924, one in the USA in 1930 and one in the Soviet Union in 1935 and talk about public opinion and international influence through the description of these four shows.

The fifth chapter sorts out the materials of Mei Lanfang's records, films and drama broadcasts, which were published in *Shenbao*, and makes a discussion on the significance of "new media" to Mei Lanfang's artistic practices.

Key words: *Shenbao*; Mei Lanfang; historical drama; Peking opera

目录

引言	1
第一章 《申报》梅兰芳戏曲广告	5
第一节 《申报》梅兰芳戏曲广告	5
第二节 从《申报》戏曲广告看梅兰芳新戏在上海的搬演	17
第二章 梅兰芳沪上舞台演出实践及社会活动	30
第一节 梅兰芳在上海的舞台演出实践	31
第二节 梅兰芳的社交活动	40
第三节 公众视野下的梅兰芳形象建构	50
第三章 梅兰芳表演艺术评价及影响	56
第一节 《申报》刊载的梅兰芳剧评	57
第二节 梅兰芳表演艺术的影响	64
第四章 梅兰芳海外演出报道	76
第一节 1919 年、1924 年两度访日	76
第二节 1930 年访美	77
第三节 1935 年访苏	88
第五章 “新媒介”与梅兰芳的舞台艺术实践	97
第一节 《申报》中的梅兰芳戏曲唱片	97
第二节 《申报》中的梅兰芳戏曲电影	101
第三节 《申报》中的梅兰芳播音演剧	105
结语	108
参考文献	110
后记	113

contents

Introduction.....	1
Chapter One Mei Lanfang Opera ad of <i>Shenbao</i>	5
Seg. One Mei Lanfang Opera ad of <i>Shenbao</i>	5
Seg. Two Mei Lanfang's new opera performances in Shanghai.....	17
Chapter Two Mei Lanfang theatrical practice and social activities in Shanghai.....	30
Seg. One Mei Lanfang theatrical practice in Shanghai	31
Seg. Two Mei Lanfang's social activitie	40
Seg. Three Construction of Mei Lanfang public image.....	50
Chapter Three The assessment of Mei Lanfang performing arts and impact	56
Seg. One Mei Lanfang's theater critic in <i>Shenbao</i>	57
Seg. Two The impact of Mei Lanfang performing arts.....	64
Chapter Four The reports of Mei Lanfang overseas performances.....	76
Seg. One 1919, 1924 visited Japan.....	76
Seg. Two 1930 visited the United States	77
Seg. Three 1935 visited the Soviet Union.....	88
Chapter Five "New media" and Mei Lanfang art practice	97
Seg. One Mei Lanfang's record in <i>Shenbao</i>	97
Seg. Two Mei Lanfang's Opera Movie in <i>Shenbao</i>	101
Seg. Three Mei Lanfang's broadcast drama in <i>Shenbao</i>	105
Conclusion.....	108
References	110
Postscript.....	113

引言

一、研究目的及意义

从徽班进京始,至今京剧已有两百多年的发展历史。期间诞生了众多经典剧目,产生了许多优秀的京剧表演艺术家。位列“四大名旦”之首的京剧艺术大师梅兰芳就是其中杰出的代表,他的舞台艺术实践在近代京剧发展过程中极具典型性。作为一位京剧旦角表演艺术家,梅兰芳在艺术领域所作的贡献和产生的影响,使他的名字几乎成为了中国京剧表演艺术的代名词。

然而,目前国内对梅兰芳表演艺术的研究很不平衡。除了一些以颂扬为主的怀念追悼性文章外,发表的论文及著作涉及的大多是梅兰芳的生平事迹和艺术经历,且叙述见多,理论性的学术创见相对较少。真正从梅兰芳表演艺术的美学角度进行阐释的研究不多。本文从报纸传媒入手,探讨梅兰芳从初入沪上的无名青衣,成长为誉满全球的伶界大王的历程,希望能对梅兰芳及其表演艺术作更为客观的评价。

观看戏曲演出是国人业余文化生活的重要组成部分。近代以来借助报纸传媒,戏曲讯息的传播速度加快,传播效果日益显著。《申报》作为近代报纸的突出代表,开办不久就对上海的社会生活尤其是文化生活产生了重大影响。当时占据上海演艺活动重要位置的戏曲演出,同《申报》的关系更是非常紧密。京剧名角的演出活动,频繁地出现在报纸的广告、新闻中。梅兰芳从1913年在上海一唱而红,便受到了《申报》持续的关注和热捧,各种新闻报道层出不穷。

本文以《申报》刊载的梅兰芳戏曲史料为研究对象,意在将其中的戏曲新闻、戏曲广告、戏曲评论置于近代上海的文化空间中进行总体观照,真实地考察梅兰芳在各地尤其是上海的活动情况,帮助我们更深刻地了解梅兰芳的成长历程和表演艺术。

二、研究现状

从20世纪初梅兰芳研究专刊出版至今,有关梅兰芳的研究成果非常丰硕,据统计^①,从1911年至2011年,有关梅兰芳研究的专著共有130本。其中大陆117本,香港4本,台湾7本,日本2本。2012年、2013年又陆续出版了《梅

^① 引用自管芝萍:《现代传媒视野下的戏曲演出——以1913-1929年〈申报〉上有关梅兰芳的戏曲信息为考察对象》,硕士学位论文,东华理工大学,2012年。

兰芳艺事新考》^①、《梅兰芳》^②等著作。这些成果为本论文的写作提供了详尽的背景研究资料。然而与《申报》梅兰芳戏曲史料相关的研究，只有为数不多的几篇期刊论文及学位论文。他们大部分从现代传媒的角度出发，对《申报》中关于梅兰芳的广告、新闻或评论等部分史料进行研究。所用史料往往仅限于20世纪一二十年代，并未将《申报》刊载的梅兰芳戏曲史料（1913年-1949年）作为一个整体，置于中国近代京剧的发展历程中进行观照。现将具有代表性的、对本文有借鉴意义的研究成果进行简要介绍（注：以下列举的著作、期刊的注释将统一标注于参考文献）。

著作方面，由梅兰芳述、许姬传录的《舞台生活四十年》是有关梅兰芳艺术生涯纪录与评述最权威的著作。该书总结了梅兰芳40年来的舞台生活经验，记述了与近代戏曲发展相关的大量史实，对了解梅兰芳舞台艺术实践及近代戏曲艺术，尤其是京剧艺术的发展很有裨益。徐城北的《梅兰芳与二十世纪》、《梅兰芳百年祭》、《梅兰芳与二十一世纪》，这三部作品为徐城北研究梅兰芳的三部曲，不仅再现了梅兰芳的真实生活与艺术生涯，也再现了近代社会的京剧文化及演变过程。其中，《梅兰芳与二十世纪》涉及民国北京与上海的社会环境、梅兰芳在各地的表演与社交往来，对梅的某些剧目做了深入分析，内容丰富，视野开阔。

《梅兰芳艺术年谱》是一本关于梅兰芳艺术实践活动的编年体著作，所据史料大部分为梅兰芳纪念馆所藏历史档案及文献、报刊上发表的文章等，内容客观详实，有较高参考价值。齐如山的《梅兰芳游美记》、《齐如山文集》等书，涉及京剧历史、著名演员，并详细介绍了他为梅兰芳编戏的过程和梅兰芳的访美经过。而陈纪滢的《齐如老与梅兰芳》，则立足于齐如山与梅兰芳二人的交往，展示了他们为改革京剧艺术而结下的深厚友谊。齐崧的《谈梅兰芳》、丁秉鐸的《剧坛旧闻录》、槛外人（吴性裁）的《京剧见闻录》等书高度赞扬梅兰芳为人处世的态度，且回忆了他舞台演出的一些片段。其中《谈梅兰芳》一书“就戏说戏”，将五十年间对梅兰芳经典剧目的观摩心得，化成十六篇独到深刻的剧评，非常具有参考价值。徐煜的《近现代戏曲名角制文化研究》涉及戏曲行业状况的演变、名角制的内涵及表现形态等方面的内容，引用了诸多民国报刊史料，对了解梅兰芳等名

^① 吴开英：《梅兰芳艺事新考》，北京：中国戏剧出版社，2012年版。

^② 胡莲玉：《梅兰芳》，南京：江苏人民出版社，2013年版。

伶在名角制日益凸显的近代京剧市场的生存状态很有帮助。林幸慧撰写的《〈申报〉戏曲广告看上海京剧发展 1872-1899》一书，以《申报》戏曲广告为研究对象，探讨 19 世纪后期上海剧坛的面貌。在写作方法上，对本文有一定启发。此外，梅社编的《梅兰芳》、刘豁公编著的《梅郎集》是民国时期，时人对梅兰芳艺术的评价专集，可以作为《申报》外的重要参照史料。

期刊方面，唐雪莹《〈申报〉对梅兰芳沪上演出的报道》，从现代传媒的角度出发，记录了梅兰芳首次到沪，《申报》广告的宣传报道情况。王省民的《现代传媒视野下的戏曲演出——以梅兰芳 1913-1926 年来沪演出为考察对象》、《现代传媒对新型批评话语的建构——以〈申报〉上有关梅兰芳的评论为考察对象》、《从〈申报〉看梅兰芳及其表演艺术》三篇文章，从《申报》戏曲广告、新闻报道、剧评入手，讨论现代传媒下的梅兰芳戏曲演出活动。管芝萍《现代传媒视野下的戏曲演出——以 1913-1929 年〈申报〉上有关梅兰芳的戏曲信息为考察对象》将梅兰芳的戏曲演出活动置于大众媒体的视野下，探析梅兰芳演出活动的消费特征和审美特征。但该文仅选取了 1913-1929 年梅兰芳来沪演出时的《申报》戏曲史料，大致论述了梅兰芳在上海的演剧情况，未涉及其 20 世纪 30-40 年代的舞台实践活动，且对梅兰芳新戏在上海的演出情况、梅兰芳表演艺术的影响等诸多问题都未进行分析。黄蓓蓓《“看戏”的贵族化、流行化、女性化——考察梅兰芳新戏在沪的流行和遇困 1913-1938》一文，结合当时上海的社会背景和梅兰芳新戏的特点，分析了 1913-1938 年间，梅兰芳各类新戏引入情节之后，在沪受到的欢迎和遭遇的困境。该文从全新的角度来分析梅兰芳新戏在上海的演出情况差异，十分具有启发性。

三、研究思路与方法

本文以《申报》刊载的梅兰芳戏曲史料为研究对象，以戏曲广告、戏曲新闻、戏曲评论作为史料分类依据，结合梅兰芳演艺事业中的一些重要问题，通过对梅兰芳戏曲史料的全面梳理，考察民国时期梅兰芳在各地尤其是上海的活动情况，还原梅兰芳从初入沪上的无名青衣成长为誉满全球的伶界大王的历程。

作为一项史料研究，本文分三个步骤进行。首先进行史料的收集与整理。《申报》上单以“梅兰芳”为关键词的记录便有 9991 条，另以“梅郎”、“畹华”、“梅博士”等为关键词的条目也有两千余条。几个关键词间的信息难免有重复，且以

上述关键词搜索出来的每条记录也并非都是与梅兰芳本人相关的戏曲信息，需再做进一步的甄别筛选。其次，对收集到的资料进行系统的分析、归纳，既要做脉络的梳理，又要进行横向的比较。最后，在此基础上，深入并透彻地分析梅兰芳的表演艺术，并以此观照其所处时期中国京剧的发展特点。

第一章 《申报》梅兰芳戏曲广告

第一节 《申报》梅兰芳戏曲广告

1913年，梅兰芳在上海一唱而红，此后多次到沪演出，均受到上海观众的热捧。除了他本人扎实的表演功底外，报纸戏曲广告的包装和宣传功不可没。梳理《申报》戏曲广告，不仅能了解梅兰芳历次到沪上海报纸戏曲广告宣传的状况及特点，也可以从中看出他从初入沪上的无名青衣到誉满全球的伶界大王的声名地位变化。

《申报》刊载的梅兰芳戏曲广告主要集中于1913年至1933年，梅兰芳十一次赴上海演出营业戏期间。对于北上邀来的名角，戏园主们为了保证营业演出的上座率，提前造势，在角儿到沪前，在《申报》等报纸上刊登广告大肆宣传。以正式登台演出为界，前期的广告宣传主要以打响名角的名号为要，用夸张的词语渲染其技艺及在剧界的地位，如1913年梅兰芳来沪的广告宣传上，便被冠以“第一青衣花旦”的名号。其次，报告名角来沪行踪，“今得来电，（梅兰芳）由下天新铭船来申，特此预布”^①、“梅艺员今日到申，王艺员后日油轮准到，特此预布”^②。在当时通讯还不甚发达的情况下，将这种动态追踪适时呈现在广告上已属不易，也增强了宣传效果。待临近开演及正式演出后，广告宣传则侧重于当日或连续几日的戏目预告及介绍。有关梅兰芳的戏曲广告，在整体格局上，依次是戏园名称、名角姓名、演出时间和演出剧目、主打剧目介绍或者名角技艺介绍。主要部分外，还附有价值、戏园电话及优惠酬宾如附送照片等信息。广告样式上，字体明显突出且有固定的版面分布，持续时间长。广告内容详实丰富，用语夸张华丽。广告内容上，除了介绍演员在当日演出剧目中的技艺特点外，重点宣传梅兰芳即将在上海搬演的新戏。

一、梅兰芳戏曲广告的特点

（一）字体醒目突出

民国以后，戏曲名角效应已十分凸显，广告宣传上“演员已经取代剧目成为

^① 《申报》，1913年10月14日。

^② 《申报》，1913年10月28日。

宣传焦点，而且重要性远胜于剧目。特别是京角至沪，往往先扬其名，稍晚再刊剧目，而且演员名的字体远较剧目字体醒目，此时京剧市场上贩售的重点产品完全是演员”^①。《申报》梅兰芳戏曲广告也体现了这种情况。在一则广告的内容排版上，名角姓名的字号居所有内容之首，非常醒目突出。在所有的梅兰芳广告当中，“梅兰芳”三字，字体粗大，非常醒目。名角与名角之间的名字排序，往往根据名气高低、卖座能力等区别对待。梅兰芳同王凤卿前几次来沪演出时，名字总是王在前梅在后。到1920年，梅挂头牌，名字才被放到最前边。如果名角姓名分别置于不同行，则居前者为贵，由上到下，依次下之。例如1926年梅兰芳演出广告，梅兰芳姓名在最前面，其次是李万春、王凤卿等。

（二）版式固定，宣传时间长

《申报》梅兰芳广告，从广告刊登的版面位置看，在版式、宣传手法、风格上，历次广告设计几乎保持一致。相较当日其他戏园发布的同类广告，梅兰芳的广告通常放在戏曲广告版较显眼的位置，篇幅也逐渐增加，到了二三十年代的梅兰芳戏曲广告宣传，有的篇幅甚至达到了1/2。此外，广告的刊登时间、宣传周期较长，从演出前一直到演出结束，从不间断。演出前的广告宣传，最短的是提前1天，最长的则提前38天。以1926年梅兰芳赴上海演出为例，此次登台具体时间是11月15日，但丹桂第一台在10月8日已经在《申报》上打广告，单演出前的广告宣传已达38天。至梅兰芳正式登台到演出结束，期间每日广告不断，前后共持续了86天。

（三）内容丰富，用词华丽

《申报》梅兰芳戏曲广告，除了戏园、剧目、演员、时间等基本要素外，融入了演员介绍及其艺术评价、剧目内容介绍。如“《玉簪记》为昆曲戏中之最著名最烦重最难描摹尽情者，梅君（梅兰芳）为剧界巨擘，于昆曲一道，素所研究，而于《玉簪记》更为拿手。此次莅沪，昆曲未曾演过，各界仰慕不已，屡次来函烦演。本台情不可却，故特商恳梅君，竟蒙慨诺。准于今夜排演一次，以副各界盛意。梅君稟冰雪之聪明，具绝世之色艺，其于《琴挑》、《问病》、《偷书》三大段之词句做作，自能疾徐得中，传神阿堵。惟是佳人佳剧，一时难逢”^②。这段

^① 林幸慧：《由申报戏曲广告看上海京剧发展》，台北：里仁书局，2008年版，第22页。

^② 《申报》，1923年12月14日。

广告宣传，先对昆曲《玉簪记》的演出难度做出渲染，又高度肯定了梅兰芳的昆曲造诣及在剧中的出色表演。

此外，除了对名角冠以各种夸张华丽的名号之外，如“敦聘初次到申独一无二天下第一青衣”、“寰球独一青衣”^①等，对剧目的宣传亦是极尽夸张之能事，例如1916年宣传新戏《黛玉葬花》时，冠以“全国驰名空前绝后生平最得意最出神古装杰作”之名，“《黛玉葬花》一出为梅君生平得意神妙杰作。全国闻名，京津譬之仙女临凡，此曲应来天上，一般不肯轻易一奏。前番演唱，各界有未得逢盛之憾，此次绅商函烦已久，本台力请再四，梅君因遽欲动身，只此一天，荷蒙应允，真正难得之缘况”^②。诸如此类，对剧目及演员用华丽夸张的词语进行描绘渲染，在《申报》梅兰芳戏曲广告中比比皆是，这也是当时上海报纸戏曲宣传的一种常态。

（四）新戏宣传比重大

纵观《申报》梅兰芳戏曲广告，我们不难发现，不同时期对新戏的宣传都占有相当大的比重，且内容丰富。1916年梅兰芳携带新编剧目到沪演出，赴沪之前，报上便开始刊登梅兰芳新戏的预告，如《牢狱鸳鸯》的宣传，“此戏为梅大艺员拿手杰作，情节新颖，在狱中与卫生相晤一场，尤见温情柔态，令人悦目赏心，又得王大艺员匹配巡按，玉成鸳鸯，奇案昭雪，为沪上从未见过杰作，烦演不易”^③。篇幅上，有些新戏的剧目介绍已经超过一千字，可谓不惜笔墨。如1930年12月14日预先介绍《春灯谜》一剧，单全剧说明书就有1047字。广告内容详细丰富，使观众通过广告对该剧内容有所了解，从而吸引他们到戏园观戏。

二、戏曲广告与梅兰芳演艺生涯

从1913年到1933年，梅兰芳前后十一次到沪上演出。这期间，梅兰芳的名气地位，也从初入沪上的无名青衣，到闻名剧坛的伶界大王，《申报》梅兰芳广告也体现着这种变化。根据广告刊登情况，各次上海演出的戏园、时间及广告宣传周期如下表：

^① 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第138页。

^② 《申报》，1916年11月20日。

^③ 《申报》，1916年10月16日。

广告宣传时间	登台演出时间	演出戏园	演出天数
1913年10月14日-12月18日(共66天)	1913年11月4日-12月18日	丹桂第一台	45天
1914年11月30日-1915年1月10日(共42天)	1914年12月7日—1915年1月10日	丹桂第一台	35天
1916年9月22日-12月17日(共87天)	1916年10月6日-12月17日	天蟾舞台	59天
1920年4月9日-5月24日(共47天)	1920年4月12日-5月24日	天蟾舞台	43天
1922年5月26日-7月10日(共46天)	1922年5月29日-7月10日	天蟾舞台	43天
1923年12月1日-1924年1月20日(共51天)	1923年12月7日-1924年1月20日	法租界共舞台	45天
1926年10月8日-1927年1月1日(共86天)	1926年11月15日—1927年1月1日	丹桂第一台借大新舞台	48天
1928年12月7日-1929年2月2日(共58天)	1928年12月17日-1929年2月2日	荣记大舞台	48天
1930年11月24日-1931年1月20日(共58天)	1930年12月4日-1931年1月20日	荣记大舞台	48天
1932年12月9日-12月29日(共21天)	1932年12月10日-12月29日	天蟾舞台	20天
1933年5月18日-7月4日(共48天)	1933年5月26日-7月4日	天蟾舞台	39天

梅兰芳在《舞台生活四十年》中曾提及京角到上海演出的时间：“在上海表演的季节，要算九、十两个月最出生意。所以北京的角儿，出码头到上海搭班，总是在冬季。”^①从表格中，也可以看出这种规律，除了1920年、1922年、1933年三次演出在四、五月份，其他八次演出，均集中在下半年九月至十二月。每次演出时间基本都在一个月以上，大概三四十天。演出的戏园以丹桂第一台、天蟾舞台为多。结合梅兰芳的演艺生涯及十一次上海演出，我们可以以1920年、1930年为界，大致将《申报》梅兰芳戏曲广告宣传分为三个时期。初期广告宣传、鼎盛时期广告宣传及后期广告宣传。

（一）初期广告宣传

1913年，梅兰芳、王凤卿，受丹桂第一台的邀请第一次到上海演出。二人还未到上海前，10月14日起，戏园主便开始在《申报》上刊登广告，大力宣传。广告中，梅、王二人的名字皆用较大的字体凸显，姓名旁边各冠以“著名汪派须

^① 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第123页。

生”、“第一青衣花旦”的名号。在二人的名字下，还配以一段文字：

今之须生不外乎汪、谭、孙三派，三者之中学谭、孙者触耳皆是，而于汪派如凤毛麟角，盖因谭、孙虽难学尚有巧可取。若学汪则须有天赋歌喉、气力充足，其调高时如千刃之壁，重时如万钧之鼎。故近年来环顾南北须生中能得汪派三味者，仅王凤卿一人而已。其声调非但浑厚且善用鼻音。凝神静听，与汪毫无二。本台因沪上久无汪调，故不惜重资亲自北上聘请来申，以飨顾曲诸君。但既有鼎鼎大名之须生安可无旗鼓相当之配角，故又挽聘“南北第一著名青衣兼花旦”梅兰芳同来。梅艺员貌如子都、声如鹤唳。此二艺员真可谓珠联璧合，世无其俦矣。今得来电，由下天新铭船来申，特此预布。^①

这是梅兰芳的名字首次出现在《申报》的戏曲广告上。此时王凤卿的声誉地位明显高于梅，王是头牌，梅为二牌，所以在说明文字中，大部分是对王凤卿高超技艺的描绘，梅兰芳只是“旗鼓相当之配角”，广告上仅以“貌如子都、声如鹤唳”八字作评。类似的广告，一直持续至10月31日。11月1日开始，广告上贴出农历十月初七至十月十一（即阳历11月4日-11月8日）前五天的戏码。11月3日-11月11日，为纯粹的戏单广告，介绍演出时间及剧目。11月12日夜戏演出《汾河湾》，广告中首次出现关于剧目及演员在该戏的表演评价：“是剧为王、梅二艺员最得意之拿手好戏，在京时每逢排演必座无隙地。剧中唱句较《武家坡》须重三倍，前时报所印送王、梅二艺员之化装照片，即《汾河湾》也。既此可知此剧脍炙人口，一时无双矣，务祈光临赏鉴是荷。”^②这种形式的宣传在之后的广告中时有出现，但整体上以介绍王凤卿单演剧目的详情为多。

11月19日，在王凤卿的提携下，梅兰芳第一次在上海压台演出，唱大轴。当时的广告宣传为“是剧为王、梅二艺员最得（意）而不肯轻易演唱之好戏，王艺员饰杨六郎，唱句道白甚多，非常费力，况须兼做工，真唱做兼全之重戏，梅艺员演花旦，其美丽不言可知矣。今接而演真难得之机会，此戏南北能唱者甚少，故沪上从未有人演。务祈光临赏鉴是荷”^③，全部评论仅以“梅艺员演花旦，其美丽不言可知矣”^④论之，在整个广告中并不占据主体地位。12月8日，广告上

^① 《申报》，1913年10月14日。

^② 《申报》，1913年11月12日。

^③ 《申报》，1913年11月12日。

^④ 《申报》，1913年11月17日。

出现了梅兰芳《虹霓关》一剧的单独宣传：“此戏系刀马花旦最重之戏。梅艺员在京时系学熟不肯排演，故从未唱过。本台主特再三相恳，蒙梅艺员俯允，借此以答顾曲诸君惠顾雅意，务请各界光临赏鉴是荷。”此次营业戏卖座良好，梅兰芳也日渐得到上海观众的认可，地道“老上海”孙玉声（号海上漱石生）回忆当时的情形，“民国二年（1913年）的盛况，我是宛然如在目前的……那一次从头到尾，叫座始终不衰。往往有后到的观众，座儿早已卖完，要加凳吧，一时也找不出许多的凳子，又不肯乘兴而来败兴而归，就都情愿照付包厢票价，在包厢后面站着听。有时厢后密密层层地连过道都站满了人”^①。在孙看来，北京角儿来上海演出的情形，他见过不少，但只有梅兰芳是一炮而红的。

梅兰芳第一次到沪演出前，在京都已崭露头角，被人熟知，“梅兰芳之青衫，亦为都中第一流人物，色艺之佳，早已名满都下”^②，但在上海尚名不见经传。首次赴沪，《申报》戏曲广告囿于梅兰芳配角的身份，对他的表演技艺着墨不多，但长时间的持续的广告宣传，将“梅兰芳”三字带入了上海观众的视野，为他后期在上海的超强人气做了铺垫。

1914年，梅兰芳同王凤卿再次受丹桂第一台^③邀约，赴沪演出。此次演出，仍由王凤卿挂头牌，梅兰芳二牌。广告宣传版式和1913年类似，依旧是梅王二人的名字以特殊字号凸显，王在前，梅在后。宣传名号上，王凤卿是“独一无二汪派须生”，梅兰芳是“全国欢迎青衣花旦”。“全国欢迎”四字也道出了梅兰芳此时在上海的人气。这时候的他在上海也有了一批拥趸，“一会场上打着小锣，我在台下一阵彩声里面，二次又跟了上海的观众见面了。前几排的脸子都很熟，大半是我们去年的老看客”^④。这年12月11日，马二先生发表在《申报》上的《观梅兰芳者心理上研究》一文，生动描绘了梅兰芳在上海的受欢迎程度，并分析了观众观看梅兰芳的二十八种心理。与此同时，对梅兰芳的广告宣传，较1913年有所改观。广告中多次出现对梅兰芳当日演出剧目的渲染及表演艺术的肯定。演出《贵妃醉酒》称“梅艺员扮演青衫，其一种妩媚幽静，令人心醉。故虽著名花旦皆自愧不如。今梅艺员应经商之情，持演《贵妃醉酒》，声色兼俱，真独一

^① 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第175页。

^② 丁悚：《剧谈》，《申报》，1913年10月28日。

^③ 注：此时丹桂第一台已经易主，不再由许少卿经营。

^④ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第206页。

无二之好戏”^①；演《樊江关》时称“《樊江关》一剧久已驰名南北，但沪上从未有人演过，皆因是剧须青衣花旦兼长者方能出色，况烦一著名花旦为配，得称完整。本台主持烦梅君排演，再烦赵君玉为配，实独一无二之好戏也”^②；演《雁门关》时称“《雁门关》中梅君饰旗装花旦，一种柔情妩媚，真南北鲜俦亦。于儿夫一场，喜怒哀乐悉现于面，其佳妙之处，笔难尽述”^③。相比梅兰芳第一次到上海演出，此次广告宣传不仅篇幅上增多，也更加注重挖掘梅兰芳在各剧目中的精彩表演，以此肯定他在技艺上高人一筹。

1916年，梅兰芳第三次到沪，此次仍由许少卿邀约，除梅兰芳、王凤卿外，另加入姜妙香、姚玉芙二人。演出地点在当时最大的戏园——天蟾舞台。该戏园座位达三千余座，“后来成为最重要的京剧演出场所，有‘远东第一舞台’之誉，在京角中有‘不进天蟾不成名’之说”^④。之所以改在天蟾舞台，主要原因是“许少卿嫌丹桂第一台座位太少”^⑤。演出舞台规模的变化，某种意义上也显示着上海戏园主对梅兰芳叫座能力的认可。梅兰芳首次来沪时，许少卿对其艺术并“不太信任”^⑥，而这次许氏则为梅兰芳做足宣传，尤其是在新戏方面。每次贴演新戏，都会在《申报》广告上大做文章，介绍新戏的特点，以招揽顾客。这也是1916年《申报》梅兰芳戏曲广告的最大特点。广告版面上，也较前两次大，有时达到报纸戏曲广告篇幅的一半。

在演出7天老戏之后，梅兰芳过去“十八个月里所编排的古装、时装新戏，还有新排的穿旧戏装的戏，再加上昆曲，陆续贴演”^⑦，很受观众的欢迎。10月13日，《申报》刊登了《嫦娥奔月》的详细介绍，为次日新戏首演做宣传。“梅艺员兰芳，追思古意，独费心机，制成《嫦娥奔月》一剧，摹古代舞蹈之身段略法昆曲指点之法口三，秦西跳舞之意，组织融汇”，这也是《申报》上第一次对梅兰芳的新戏做广告宣传。此次，梅兰芳带到上海的新戏包括《嫦娥奔月》、《牢狱鸳鸯》、《晴雯撕扇》、《邓霞姑》、《黛玉葬花》、《一缕麻》六出，每次开演前，

^① 《申报》，1914年12月20日。

^② 《申报》，1914年12月28日。

^③ 《申报》，1914年12月31日。

^④ 姚旭峰：《梨园海上花》，上海：上海人民出版社，2003年版，第32页。

^⑤ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第337页。

^⑥ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第124页。

^⑦ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第337页。

许少卿都在报纸上大作宣传。《一缕麻》的广告是：“吾国早婚姻实为社会之一大敝习，大之民族不张，小之家庭不协，其原因皆起于此。是剧即形容童稚订婚之种种痛苦可悲可泣。以梅艺员之聪颖温柔，演来尤觉哀感凄凉，发人深省。惟哀情悲剧，每令座客惻怛不欢。而此剧有数场诙谐谈笑，更令观者于沉闷之中一舒展其心意。”^①此后梅兰芳每次到沪演出，新戏的大力宣传几乎成了惯例。《嫦娥奔月》及本次其他新戏广告在内容宣传上有相近的套路，先是从社会或文化角度阐释剧目的进步意义，然后阐述具体剧情，进而分析梅兰芳的演出特色。

20 世纪 20 年代前，梅兰芳三次到上海演出，广告比较清晰地勾勒了其在上海观众心中的地位变迁以及卖座能力的变化。“上海观众第一次看梅兰芳更多的是为好奇心驱使，第二次看梅兰芳则是被他不俗气质与高超的演技所倾倒。不断有新鲜玩艺儿奉献给观众，这是梅兰芳第三次赴沪仍然吸引观众的主要原因，也是他的聪明之处，这使他始终能保持京剧界‘首屈一指’的地位不动摇。”^②至此，梅兰芳用其绝美的扮相、精湛的演技及一系列新鲜的新戏剧目，征服了摩登时尚的上海观众。

（二）鼎盛时期的广告宣传

从 1913 年到 1916 年，梅兰芳和王凤卿先后三次到上海演出，均是王凤卿挂头牌，梅兰芳挂二牌。到了 1920 年，梅兰芳已是受人瞩目的耀眼明星，演艺事业如日中天。该年二人再次应邀赴上海，由梅兰芳挂头牌，王凤卿挂二牌。《申报》特辟“梅讯”专栏，密切关注梅兰芳在上海的动态。这一变化，说明梅兰芳已然在上海站稳脚跟并显示出超强的叫座能力。这一年的广告宣传仍以介绍梅兰芳的新戏为主，如对《麻姑献寿》的宣传：“本舞台梅艺员兰芳，唱制《奔月》、《散花》诸剧，以轻盈绝代之姿状，绰约庄严之态，惊才绝艳久已，中外扬名。近复编《麻姑献寿》一剧，自饰麻姑演采药进酒诸节，且歌且舞，昆乱兼用，曲词典雅，舞态清奇，而与《奔月》、《散花》绝不相犯，服装切末均特出新裁，别出新样。光华绚丽，夺目惊人。”^③将梅兰芳演此剧的特点简洁有力地呈现出来，且特别申明该剧并不与其他新戏雷同。

^① 《申报》，1916 年 11 月 5 日。

^② 管芝萍：《现代视野下的戏曲演出——以 1913-1929 年〈申报〉上有关梅兰芳的戏曲信息为考察对象》，硕士学位论文，东华理工大学，2012 年。

^③ 《申报》，1920 年 4 月 29 日。

1922年,许少卿除了再次邀请梅兰芳、王凤卿二人南下演出,另出巨资,聘杨小楼同来。“天蟾舞台五月初三起(仍由许少卿主自办)礼聘名震全球文武艺员:杨小楼、梅兰芳、王凤卿、姚玉芙、小翠花、德仁趾、王长林……现均到申,准于五月初三夜全体登台。”^①这是该年的第一则梅兰芳演出广告,杨、梅、王三人姓名均以大号字体从左往右,依次排开。此次宣传中,杨、梅二人的宣传均占有较大比重。杨小楼以“国剧宗师”之名,与梅兰芳平分秋色,占据不少宣传版面,其拿手好戏《长坂坡》、《天安会》等在报纸广告上都有单独介绍。

同年梅兰芳广告中的宣传重点,仍是新戏。值得一提的是,梅、杨二人合演的新戏《霸王别姬》。该戏提前5天做宣传:“《霸王别姬》系梅、杨二君根据《千金记》编制而成。惟梅、杨二君庶不同班。近一、二年间隶北京第一舞台,始得同研各剧。是剧研究讨论煞费工夫,其不尽善之处加延政治文学大家互相增删,去芜存精,顿成佳构。杨艺员之霸王,载歌载舞,叱咤风云,极尽慷慨激昂之态。梅艺员之虞姬,清歌妙舞,剑气横行,恍有神口矫矫不群之势,其余配件俱各有所长。较杨君前次在沪所演之《楚汉争》大不相同。昔在京时排演是剧,观者无容足地。梅、杨二君到申,各界信函纷至沓来烦演是剧。现本舞台添置行头赶造水景一矣,各色工竣即当定期开演。届期务请绅商各界、闺秀名媛早临赏鉴是荷。”^②广告从剧目创作的不易、梅、杨二人合演难得一见以及二人所饰角色的特点强化了宣传效果。《霸王别姬》开演后,连演三天,且在此次演出中共演了8次,足以见得受欢迎的程度。

1923年,梅兰芳、王凤卿、言菊朋等受邀沪上,出演于法租界共舞台。这一年的广告,初期都是简单的每日演出剧目预告,直到搬演新剧时,才有对剧目的详细介绍。《廉锦枫》一剧的宣传为“梅艺员剧学深渊,文才淹博,所演诸剧,莫不精妙独到。而起手边之戏,首创古装歌舞,声容并茂,文情相辉,尤优美绝伦。若《葬花》、《献寿》、《散花》、《别姬》等出,警采纷呈,各极其妙,夙荷顾曲界激赏。年来梅艺员又新排佳作多出,《廉锦枫》其一也。此剧情节浓艳馥郁,以梅艺员之如花有韵、比玉生香之色,妙喉善歌,长袖善舞之艺,演此浓艳馥郁之新剧,剧因人出色,人因戏罄长,戏好人好,当然相得益彰矣。”^③这则广告带

^① 《申报》,1922年5月26日。

^② 《申报》,1922年6月7日。

^③ 《申报》,1923年12月19日。

有明显的评论性质，先从梅兰芳个人的艺术修养、新剧创作经验等进行分析，再进一步突出《廉锦枫》一剧的特别之处。

1926年，梅兰芳第七次到沪演出，该年广告宣传力度为历次上海演出之最。广告的篇幅也是最长的，每次刊载的广告占据版面的近2/3。且在提前宣传时间上也是最多的。梅兰芳是11月15日登台，而广告宣传的时间则始于10月8日，提前了38天。此外，还有一个突出的特点，相较前几次宣传，梅兰芳同其他主要名角姓名并列排开的情况，本次广告中，“梅兰芳”三字用粗体大号字单独列出，新剧介绍则以同样显眼的方式置于名下，突出了梅兰芳头号明星的地位。在梅登台前的广告中，有一段关于梅兰芳的详细介绍：

提起梅兰芳三字来，真可以叫做无人不知，那个不晓，就是欧美各国，若是略懂得中国国情，或是研究艺术戏剧的，也没有不知道。梅兰芳的盛名绝艺，他是经过三十万票的选举，继谭叫天享有“剧界大王”的尊号。他是一谦和细蜜（密）的人，所以他的艺术，逐日的进步。他是有高等修养的生活，所以他的扮相，越发来得清芊消丽。更以去冬以来，嗓音渐次变嫩变紧，简直同陈石头（德霖）一般。每一次《斩窦娥》、《玉堂春》都是九城轰动的，更加他的新戏新腔，层出不穷。上海人士，偶由新出的高亭、物克多公司，听见一段半出，还觉得不过瘾。因为他长在京津日本各处演出，不到上海有四个年头了。本台为安慰上海观客心理，答报惠顾诸君雅意起见。自本年正月，就托梅君知友介绍往返五次敦聘，始得梅君许可。费劲九牛二虎之力，此一位世界第一名人剧界大王，始肯献身本舞台氍毹之上，再为春申士绅，一扩其璀璨曼丽的眼界。^①

这则广告强调了梅兰芳之盛名已超出国界，为西人所知，这或许同这一时期梅兰芳正积极筹备访美演出有关。此外对梅兰芳的个人修养及生活方式、嗓音的变化也着墨颇多。但广告中梅“不到上海有四个年头”的说法，与事实不符。按1923年12月梅兰芳才到沪演出，故应是三个年头。

1928年12月，梅兰芳又到上海演出，这是历次演出时间最长的一次，共48天。该年广告的最大亮点是除了原有的文字宣传外，在广告中植入梅兰芳戏装小影。这也是此前梅兰芳戏曲广告中所没有的现象。12月22日，梅兰芳演出《洛神》时，当日广告配了“梅兰芳艺员化装《洛神》小影”，另附详细的剧目说明。

^① 《申报》，1926年10月8日。

其实早在 1923 年,《申报》就已经借助图片形式来宣传梅兰芳,在当年的副刊中刊登过梅兰芳在《天女散花》、《麻姑献寿》、《上元夫人》等戏中的剧照。而 1928 年剧照被植入广告,“意味着戏曲广告在形式上有了新的突破,开始刊登剧照进行广告宣传,这些剧照以更加生动形象的方式对名角进行宣传,引发人们对将要上演的剧目强烈的好奇心,促使更多市民关注剧目,走进戏园观看演出”^①。

(三) 三四十年代的广告宣传

30 年代的最初几年,《申报》梅兰芳戏曲广告继续延续着 20 年代的盛况。1930 年梅兰芳取道上海赴美游历,“承大舞台^②坚留,演唱数日”^③。从 1 月 6 日至 1 月 15 日,共演出 10 天。此次宣传从 1 月 1 日开始,篇幅占《申报》的一个版面,内容上打出“赴美游历,宣扬艺术——伶界大王梅兰芳”的口号,并且以梅“归国之后,出其所得,改造旧剧,不再献身红氍毹上”为噱头,凸显此次搬演的重要性。形式上,“梅兰芳”三字,融入梅花、兰花等造型元素,非常美观且特别。

同年 12 月,梅兰芳携王凤卿、谭富英等到沪,在荣记大舞台进行为期 48 天(1930 年 12 月 4 日-1931 年 1 月 20 日)的演出。此次剧目预告中,采用阳历日期,与以往广告中采用农历日期大为不同,此后的戏单广告中均是如此。在 12 月 4 日的广告中,首次出现了戏曲广告与香烟广告的“合体”,即在“荣记大舞台礼聘优等艺员日夜好戏”的大标语左右两侧分别嵌上“看梅兰芳好戏,吸梅兰芳香烟”两行小字。类似广告一直持续到 12 月 10 日。此次广告宣传力度大,除了继续宣传梅兰芳编制的新戏外,如《春灯谜》一剧的提前预告中,有一千余字的全剧说明书^④;对一些传统剧目如《宇宙锋》《刺虎》等也有详细的介绍。

1932 年,梅兰芳、马连良同时受邀天蟾舞台演出^⑤(1932 年 12 月 10 日-12 月 29 日)。较之 1930 年的广告宣传,该年篇幅明显较少,仅占版面的 1/3,且在梅兰芳登台前,也仅提前一天刊登广告。每日仅预告演出剧目,并不对其做详

^① 管芝萍:《现代视野下的戏曲演出——以 1913-1929 年〈申报〉上有关梅兰芳的戏曲信息为考察对象》,硕士学位论文,东华理工大学,2012 年。

^② 注:大舞台即荣记大舞台,该舞台主人黄金荣与梅兰芳颇有交情。

^③ 转引自谢思进,孙利华编著:《梅兰芳艺术年谱》,北京:文化艺术出版社,2009 年版,第 156 页。

^④ 《申报》,1930 年 12 月 14 日。

^⑤ 注:梅兰芳此次到沪,本是受黄金荣约请,为演出义务戏而来。

细介绍。12月29日，演出期满后，梅兰芳便开始演出义务戏，“上海义军灾赈各团体，亦请赞助，并荷允诺。计此次连演义务须亘八日，计漕河泾医院两场、东北难民救济两场、东北义勇军两场、三省灾区两场、伶界联合会等两场。演毕即赴杭苏，各再义务二日，始至南京”^①。此次梅兰芳沪上演剧，义务演出的次数超过营业性演出。此后，随着国内政治形势的日益紧张和战争局势的扩大，梅兰芳在各地的义演活动也更加频繁。鉴于华北时局不清，该年冬天演出结束后，梅兰芳举家迁入上海定居。

1932年12月，天蟾舞台的演出结束后，梅剧团中的姚玉芙、姜妙香、萧长华等人纷纷北上。隔年，天蟾舞台老板在与梅兰芳协商后，“电邀北返配色，并得须生高庆奎之同意”^②，于1933年5月26日开锣，7月4日结束，共计39天。这次演出中，梅兰芳新编的一出激发抗敌斗志的新戏《抗金兵》首演，《申报》广告上，不仅有大段介绍性文字^③，更将十四场剧目一一罗列出来。这出戏首演后，颇得好评，共演了四次。

1933年后的几年，梅兰芳没有再进行大规模的营业戏演出，而是辗转各地投身于各种义演。新排的《抗金兵》、《生死恨》也在一定程度上，激励人民奋起反抗的信心。迫于战争形势及种种压力，到了1938年5月梅兰芳带团赴香港演出后，便告别了舞台。

40年代，《申报》梅兰芳戏曲广告已寥寥可数。1945年抗战胜利后，梅兰芳重返舞台，于上海美琪大戏院正式公演，《申报》上的广告也仅仅只有极小的一块，夹在整个版面中，非常不起眼，完全不能与二三十年代发达的广告宣传相提并论。这与当时抗战刚刚胜利，百废待兴有关，也与《申报》的报纸性质发生变化不无关系。1941年，日军进入上海公共租界后，《申报》完全为日军报道部所控制。抗日战争结束后，国民政府成立了以国民党要员潘公展为主任的《申报》报务委员会，以《申报》“附逆”为名对其实施接管，使《申报》沦为维护其统治的工具。1946年，在国民政府的胁迫下，《申报》原股东史詠虞出让51%的股

^① 《申报》，1932年12月30日。

^② 《申报》，1933年5月22日。

^③ 注：全剧十四场，场场精彩，得未曾有。尤妙者本剧为欲阐明救国意义之故，不取生僻故事，即以安国夫人梁红玉为根据。而全部结构，翻然一新，科白唱做，谨严正大。其幕写韩世忠夫妇奋身救国之处，精辟生动，可使观者惊叹叫绝。诚推陈出新之杰构，雅俗共赏之名剧也。——《申报》，1933年6月16日。

份，由政府接手，实行官商合办，至此《申报》维持了74年的民营性质发生根本变化。报纸由“民营报”到“官方报”的变化，也使得一度繁盛的报纸广告转入低迷。梅兰芳戏曲广告作为其中的有机组成部分，自然也未能幸免。

第二节 从《申报》戏曲广告看梅兰芳新戏在上海的搬演

一、新戏在上海的演出情况

梅兰芳首次南下后，受海派京剧的影响，开始排演新戏^①。1914年，他编排了第一部时装新戏《孽海波澜》，不过这出戏并未在上海演出过。第二次到沪返京后，梅兰芳深切地体会到，“戏剧前途的趋势是跟着观众的需求和时代而变化的”^②，加紧了新戏的编排工作。从1915年4月到1916年4月，近一年的时间里，先后排演了《宦海潮》、《邓霞姑》、《牢狱鸳鸯》、《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》、《一缕麻》7个剧目。1916年，梅兰芳第三次赴沪演出，首次在上海搬演新戏。这些新戏，一开始便得到了上海观众的欢迎。演出的59天（10月6日-12月17日，其中11月21日-12月4日在杭州演出）中，有32天夜戏为新戏。^③根据《申报》广告，现将梅兰芳此次新戏的演出情况做如下统计：

演出次数	新戏剧目
七次	《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》 ^④
六次	《晴雯撕扇》（又名《千金一笑》）
二次	《一缕麻》（其中有一次分两晚演出）、《牢狱鸳鸯》、《邓霞姑》

“一出戏的是否受观众欢迎，只要看它在每一期里面演出的次数，就可以知道台下的反映了。”^⑤从上面表格中，可以看出，古装新戏受欢迎程度要远远高于

^① 梅兰芳新戏主要有三类：穿老戏服装的新戏、穿时装的新戏、古装新戏。其中穿老戏服装的新戏仅《牢狱鸳鸯》一出。

^② 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第235页。

^③ 《申报》，1916年10月6日-12月7日。

^④ 按《舞台生活四十年》第273页，梅兰芳的回忆，《嫦娥奔月》演出7次，《黛玉葬花》演出5次；根据《申报》广告，两个剧目均演出7次。

^⑤ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第273页。

时装新戏，而《黛玉葬花》、《嫦娥奔月》两个剧目更是得到观众的青睐，“这两出戏演出的次数，要占到那一期全部的四分之一。而且每次都卖满堂。许少卿承认在这两出戏上给他赚了不少钱”^①。时人对梅兰芳新戏在上海的风靡、观众受“梅毒”的侵袭不无感慨，“绝代风流人姓梅，舞衫歌袖恰登台，等闲一套《葬花曲》，惹得千人冷醉来。优伶梅兰芳重来沪上倾动一时，声价之高为自来所未有，《黛玉葬花》近人新编歌剧也，梅伶尤所擅场。一般顾曲周郎无不心迷意醉，论者为中‘梅毒’云。亦谑而虐矣。粉墨淋漓扮圣人也，云天未丧斯文登场，引得儿童笑不是当年泣鬼神”^②。这篇发表在《申报》上的顾曲词，形象地描绘了上海观众对梅兰芳新戏的着迷程度。

新戏在上海首次搬演获得的巨大成功，也促使梅兰芳加快编戏的步伐，尤其是古装新戏。1916 年上海演出结束后，梅兰芳回到北京，陆续编排了《木兰从军》（1917 年）、《天女散花》（1917 年）、《童女斩蛇》（1918 年）、《麻姑献寿》（1918 年）、《红线盗盒》（1918 年）、《上元夫人》（1920 年）。这些新戏在 1920 年 4 月，梅兰芳第四次到上海演出，再次“试水”。时隔四年，梅兰芳名气如日中天，首次在上海挂头牌演出。上海观众对其新戏的欢迎程度亦不减前次。根据《申报》广告，新戏演出情况统计如下^③：

演出次数	新戏剧目
七次	《天女散花》
四次	《上元夫人》、《黛玉葬花》
三次	《麻姑献寿》、《嫦娥奔月》
二次	《木兰从军》（每次分两晚演出）
一次	《邓霞姑》、《千金一笑》

此次，新排演的古装歌舞剧《天女散花》拔得头筹，演出七次。同是新排剧目的《上元夫人》紧随其后。前次最受欢迎的《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》叫座能力依旧强劲，其中《黛玉葬花》一剧还与新出剧目《上元夫人》相媲美，均演出了四次。时装新戏，仅演出了《邓霞姑》一剧。整体而言，古装新剧的势头已经

^① 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006 年版，第 273 页。

^② 尘梦：《最新上海顾曲词四首》，《申报》，1916 年 10 月 25 日。

^③ 《申报》广告，1920 年 4 月 12 日-5 月 24 日。

远远超过时装新剧。相对而言，时装新戏，观众反响一般，梅兰芳本人也逐渐减少排演。这期间仅排演了一出用意破除迷信的时装新戏《童女斩蛇》，这也是梅氏编排的最后一出时装新戏。

1922年至1928年，梅兰芳又排演了诸多古装新戏：《霸王别姬》（1922年）、《西施》（1923年）、《洛神》（1923年）、《廉锦枫》（1923年）、《太真外传》（头二本 1925年、三本四本 1926年）、《俊袭人》（1927年）、《凤还巢》（1928年）、《春灯谜》（1928年）。1922年，梅兰芳第五次到上海演出，此次演出从5月29日-7月10日，共43天。新戏演出依然次数最多，具体情况如下：^①

演出次数	新戏剧目
八次	《霸王别姬》
六次	《天女散花》
三次	《黛玉葬花》
两次	《嫦娥奔月》、《麻姑献寿》
一次	《邓霞姑》、《晴雯撕扇》、《上元夫人》

此次南下演出，天蟾舞台还聘请杨小楼同来，梅、杨二人合演的《霸王别姬》自6月12日首演后，好评如潮，连续演出三天。该戏在此后梅兰芳来沪演出中，均是上演率最高的戏目，“每演此剧，必使万人空巷，歌场几无容足地”^②。本期新戏的卖座情况，与上次基本相似。古装新戏已经基本撑起梅兰芳在沪演出剧目的半壁江山，演出43天，就有23天出演古装新戏。时装新戏，只演出《邓霞姑》一次。

1923年，梅兰芳到上海演出的主打新戏为《西施》、《洛神》、《廉锦枫》。《洛神》、《廉锦枫》分别演出三次和四次。《西施》共20场，分两本，头本、二本分两天演出，分别初演于12月27日和12月30日。其中，头本、二本《西施》各演出5次。此前深受欢迎的《霸王别姬》力压新排古装新戏，演出7次，成为本次演出最多的戏码。

1926年梅兰芳到沪，《霸王别姬》依旧卖座，演出了6次。此外，首次在上海公演的《太真外传》——梅兰芳新戏中唯一一部连台本戏，也非常受观众欢迎。

^① 《申报》广告，1922年5月29日-7月10日。

^② 梦衡：《霸王别姬剧本》，《戏剧月刊》，1928年，第1卷，第6期。

自 11 月 27 日初演后,头本演出 2 次,二本、三本分别演出 3 次,四本演出 4 次,共演出 12 次,占此次整个演出时间的 1/4。本次,没有上演时装新戏。

1928 年 12 月 17 日至 1929 年 2 月 2 日,梅兰芳携带新戏《凤还巢》、《春灯谜》到沪演出。本次出演的时装新戏,仅《牢狱鸳鸯》一出,这也是梅兰芳在上海的营业演出中,最后一次出演时装新戏。古装新戏中《霸王别姬》以演出 13 次,打破先前的记录,再次稳坐榜首。《太真外传》头本、二本、三本、四本共演出 8 次(其中头本 2 次;二本 1 次;三本 3 次;四本 2 次)位列第二。其他古装新戏如《天女散花》、《黛玉葬花》等演出一到两次。

30 年代新戏的整体演出情况也大体如此,时装新戏不再排演,古装新戏依旧走俏,如《霸王别姬》等古装新戏中的精品继续保持较高的卖座能力。通过对梅兰芳新戏在上海演出情况的统计分析,可以看出,古装新戏比时装新戏更受上海观众的欢迎。而古装新戏中,各剧目间的演出情况也不太相同,例如《俊袭人》等的上座率整体较差,而以《霸王别姬》为代表的剧目,则常年受到热捧,久演不衰。

二、古装新戏和时装新戏卖座情况差异的原因分析

由上文可知,从 1916 年梅兰芳首次在上海搬演新戏后,时装新戏的卖座能力便远不如古装新戏,以至于后来梅氏在上海的演出中不再上演。在众多古装新戏中,以《嫦娥奔月》、《天女散花》为代表的古装歌舞戏备受青睐,而后情节曲折动人且言情成分颇重的古装新戏《霸王别姬》得到观众的追捧,一直保持高昂的上演率。作为营业演出,“上座率是王道”,剧目演出的次数,频繁与否,既是观众观剧喜好的投射,也是他们审美选择的结果。

(一) 新戏广受欢迎

梅兰芳曾在《舞台生活四十年》中回忆首次南下,受上海戏剧的影响,第一次排演新戏《孽海波澜》,“一九一三年我从上海回来以后”,“就有了一点新的理解。觉得我们唱的老戏,都是取材于古代的史实,虽然有些戏的内容是有教育意义的,观众看了,也能多少起一点作用。可是,如果直接采取现代的时事,编成新剧,看的人岂不更亲切有味?收效或许比老戏更大”^①。如果说梅兰芳首次编演新戏更多的是出于戏剧新的尝试和戏剧发展前途的话,那么第二次大规模地排

^① 梅兰芳述,许姬传录:《舞台生活四十年》,北京:团结出版社,2006 年版,第 197 页。

新戏，在很大程度上是出于观众的需求，“等到第二次打上海回去，就更深切了解了戏剧前途的趋势是跟着观众的需要和时代而变化的”^①。不仅如此，某种意义上，编排新戏也是为下次赴上海演出而创作。为梅兰芳编制过大量新戏的齐如山曾回忆：“彼时北平的青年名脚……要想多往上海，那可以说是必需要有新戏，若只是几出旧戏，没人欢迎，约脚的人自然就不敢约，有两出新戏，便较为保险，刚到上海先演旧的，俟叫座力稍差，再拿出新的来，定能轰动一时。”^②齐氏坦言，他在1915-1928年间，为梅兰芳编戏四十余出，不仅是个人“编戏最勤的时候，而且别人也没有在这样短时间编成过这许多戏。这也有其原因，第一因为兰芳常常到上海去演，每次都需要新戏”^③。

1916年，梅兰芳第三次到上海演出，开始了他在上海演出新戏的时代。精心编制的新戏，持续的上座率，也为他带来了更多观众，并以此打败当时上海的劲敌“小香水”。“晚华复来上海之际，为丙辰春夏之交，隶天蟾舞台，同时小香水出现于法界共舞台。晚华初几不能敌，故有（医梅毒须用硝镪水）之谣，及至赴杭演唱后卷土重来，舍原有诸戏外，乃添《一缕麻》、《奔月》、《散花》、《葬花》等戏，而《葬花》一剧尤受座客欢迎。”^④这篇评论中的部分叙述虽然有一定偏差，即梅兰芳1916年在上海上演新戏（10月14日）并不是在杭州演唱（12月5日）之后，但仍可以从中了解，新戏给梅兰芳带来的票房上的优势。

（二）时装新戏不敌古装新戏的原因分析

梅兰芳曾认为自己首部时装新戏《孽海波澜》之所以卖座，是基于两种因素，“（一）新戏是拿当地的事实做背景，剧情曲折，观众容易明白。（二）一般老观众听惯了我的老戏，忽然看我时装打扮，耳目为之一新，多少带有好奇的成分的”^⑤。除了戏剧内容贴近时事，观众的好奇心使然外，时装新戏在当时亦有深刻的时代背景。在戏剧改良的号召下，汪笑侬排演了《瓜种兰因》，引发编演时装新戏的浪潮，梅兰芳的时装新戏尝试也是在这样的环境下进行的。然而即使有着先

^① 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第235页。

^② 齐如山：《关于编戏排戏看戏各方面》，《五十年来的国剧》，《齐如山文集》第四卷，石家庄：河北教育出版社，2010年版，第173页。

^③ 齐如山：《关于编戏排戏看戏各方面》，《五十年来的国剧》，《齐如山文集》第四卷，石家庄：河北教育出版社，2010年版，第173页。

^④ 民哀：《梅语》，《申报》，1920年，4月11日。

^⑤ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第201页。

天的时代背景优势，在卖座能力以及上演率上，梅兰芳的时装新戏明显不敌古装新戏，这是一个耐人寻味的现象。

首先，时装新戏的写实性，与传统京剧艺术的写意性相背离。相比之下，古装新戏与京剧表演形式相切合，更能发挥京剧演员的表演潜力。“时装新戏表演的是现代故事。演员在台上的动作，应该尽量接近我们日常生活里的形态，这就不可能像歌舞剧那样处处把它舞蹈化了。在这个条件之下，京戏演员从小练成功的和经常在台上用的那些舞蹈动作，全部学非所用，大有‘英雄无用武之势’。”^①这是梅兰芳时装新戏在上海演出情况不敌古装新戏的根本原因。时装新戏不论是在内容上，还是表演方式上都打上了“现代”、“写实”的标签。演员们原先“那些抖袖、整鬓的老玩意儿，全部使不上了”^②，包括场面也是“按着剧情把锣鼓家伙加进去”^③。此外，原先的老戏讲究台上不许冷场，但是在时装新戏中，却常有冷场。且念白多，唱工少。相比之下，古装新戏不仅在题材内容上取自古代旧小说或历史故事，表演上也融入了传统程式动作，给了演员展示技艺的空间。如《嫦娥奔月》第十三场最后有段“袖舞”并边唱南梆子“碧玉阶前莲步移……清清冷冷有谁知”，唱完后再念“当年深悔偷灵药，碧海青天夜夜心”。唱念做紧密联系，“一切袖舞的姿态都直接放在唱腔里边”^④恰到好处。可以说古装新戏天然地带有传统老戏的“因子”。以至于当时有些守旧老观众甚至认为，梅兰芳古装新戏中常用老戏身段，“嫦娥花镰，抡如虹霓之枪；虞姬宝剑，舞同叔宝之铜”^⑤，算不得是新的创作。此外，古装新戏还在服装、头饰等作出改革，颇为美观。

时装新戏与京剧传统的“格格不入”，注定只能博观众一时的好奇，并不能长久卖座。而古装新戏与旧戏的天然亲近，又能富有创见地引入更符合戏情的服装、头饰等，在符合观众对京剧的一般审美需求下，也能满足他们对新编戏目的好奇心。《邓霞姑》和《俊袭人》两个剧目的演出情况很能说明问题。1920年后，梅兰芳在上海的演出中，已经几乎不演时装新戏，但《邓霞姑》一剧是个例外。1920-1923年，三次上海演出中，它是惟一一出继续被搬演的时装新戏。它之所

^① 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第257页。

^② 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第199页。

^③ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第199页。

^④ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第265页。

^⑤ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第264页。

以能被区别对待，很大程度上在于该剧的部分场景融入了传统老戏的表演形式。在霞姑掩护雪姑逃走的情节中，插入了装疯一段，身段唱腔都吸取了《宇宙锋》的精华，“唱几句《宇宙锋》，虽调门不高，而曲尽其妙，唱至‘摇摇摆摆’一句，杨柳腰肢，一唱一舞，娉娉婷婷，好看好笑”^①。

如果说，梅兰芳的时装新戏《邓霞姑》因为穿插了部分老戏，形成戏中戏的特点，使观众略略“过了下瘾”，促成了该剧在20年代的前三次沪上演出中，还能从古装新戏和传统老戏的市场中“分得一杯羹”。那么，梅兰芳古装新戏中《俊袭人》一剧的失败（该戏在梅兰芳的三出红楼戏中，整体的上演情况是最差的），很大程度上在于拐向了时装新戏“写实”的路子。“用真实布景即失去了国剧的风格，且以独幕剧方式演出，更限制了剧情的发展，先天已经注定了失败的命运”^②，并且“场子冷得可以，始终找不到一个高潮；既无缠绵凄恻的情节，又无轻歌曼舞的场面，只有空洞的对话和肤浅的情节，真能活活地把人冰冻在台下”^③，跟时装新戏一样，常有冷场，犯了老戏的忌讳。《邓霞姑》、《俊袭人》从正反两个方面证明，时装新戏中加入“旧戏”的做法，仍有可能得到观众的接纳，而古装新戏中引入“写实”的成分，则会遭遇失败。由此，也可以进一步说明，时装新戏不敌古装新戏的根本原因在于，时装新戏背离旧戏传统，难以给演员展示技艺的空间。

此外，梅兰芳在上海演出的接受群体——上流男性观客的审美品位，也是造成时装新戏与古装新戏票房分化的另一个原因。“晚华此遭南下，有与他人不同者三点：一，叫好之声甚少，而欢迎之态极高，足征观客之上流；二，男客较多，足征晚华之德行；三，优等座常拥挤，而次者转稀，亦观客上流之征也。”这是1920年5月23日《申报》“梅讯”栏目对梅兰芳当次演出观众群体构成的总结——观众群体以上流男性观客为主。

梅兰芳观众群体的特殊性，与高昂的票价有很大关系。1913年梅兰芳演出时，丹桂第一台三层包厢、二等正厅、头等正厅、特别包厢的座位价目，2角到

^① 张聊公：《梅兰芳之〈邓霞姑〉》，《听歌想影录》影印本，第51页，天津书局，1941年版。《民国京昆史料丛书·第二辑》，北京：学苑出版社，第61页。

^② 齐崧：《梅兰芳的〈俊袭人〉》，《谈梅兰芳》，合肥：黄山书社，2008年版，第160页。

^③ 齐崧：《梅兰芳的〈俊袭人〉》，《谈梅兰芳》，合肥：黄山书社，2008年版，第160页。

7角不等^①。(1913年上海粳米价格每斤大约为0.06元)到了1916年特别包厢、特别官厅超过一元,达到一元二角^②;1920年5月4日,当日在“夜戏减价一星期”的广告下,特别包厢的价位依然是一元八角,而头等正厅已经达到两元。1922年、1923年的票价情况也大抵如此。1926年,月楼两元,花楼三元^③。这样的价位,往往在临别纪念演出时,还会上扬。1929年2月2日,当次营业戏演出最后一天价目,“楼厅一律三元,头等正厅二元,二等正厅一元,三楼统售六角”。1930年,前一年临别戏演出的价位则相当于该年日常的票价,“夜戏价目:花楼、月楼、优厅、特别雅座一律三元,特别包厢、官厅二元,头等正厅一元,二等正厅八角,三楼包厢六角”^④。

由上可知,梅兰芳上海演出的价位,基本呈逐年上涨的态势。“根据上海市政府社会局的统计,1927年到1935年间社会物价基本稳定,普通工人之家二三十年代每年在娱乐上的支出是2.4元,平均每人0.7元。”^⑤按照这样的标准,普通工人一年的娱乐支出才相当于观看一次梅兰芳演出中较好座位的票价。这也意味着,对于下层普通百姓而言,看梅戏是一种奢求。

梅老板所至之地,日本、港粤姑无论,即以上海而论,包银动辄数万元,职是头厅包厢之看客,连戏价零碎开消所费,每人最低限度,殆非有三元左右之牺牲,不得一瞻红氍毹上中外共仰之梅郎色相。上等资产者虽月楼、特厅亦所不恤,中等以下资产之人,只可在舞台门首对彼璀璨辉煌三个大字之电灯,望梅止渴而已。^⑥

此外,相比其他京剧演员,梅兰芳的演出票价也明显要高出许多。例如,1926年12月2日的《申报》同版戏曲广告中,大舞台上演连台本戏《狸猫换太子》花楼、包厢是一元,而梅兰芳当晚演出后部《西施》花楼票价是三元,高出两倍。这样的高价位也意味着只有富有的上流阶层才能支付并消费得起梅兰芳的现场演出。所谓上流观客,大抵包括如叶小凤、于右任、汪兰皋、王雪丞等各式“文

^① 《申报》,1913年11月4日。

^② 《申报》,1916年11月15日。

^③ 《申报》,1926年11月29日。

^④ 《申报》,1930年12月12日。

^⑤ 王晨敏:《20世纪二三十年代上海工人的生活水平》,载于邵雍编著:《中国近现代社会问题研究》,合肥工业出版社,第237页、240页。

^⑥ 天罡侍者:《愿梅郎提倡平民化》,《戏剧月刊》,1928年,第1卷,第6期。

化人”，亦有一大批富商及外国观众等。《申报》“梅讯”便常有梅与这些人的社交往来记录。他们在私下与梅酬酢往来，有极好的交情，成为坚定的“捧梅者”，在剧场里，又是梅兰芳的忠实观众。

拥有梅戏话语权的主要是上流男性观众，他们的审美品味很大程度上也决定了梅兰芳营业演出的剧目选择。在上流男性观客中，绝大部分人具备较好的京剧欣赏水平，其中包括不少剧评家，如冯叔鸾、周瘦鹃等人。与时装新戏相比，“写意”的古装新戏更能满足上流男性观客的对男旦的“色”、“艺”要求。南社重要成员叶小凤曾大力捧梅，为其做《兰芳本纪》，该文几乎通篇都在歌颂梅兰芳的相貌之美。剧评家周瘦鹃亦曾在《申报》上夸赞梅兰芳古装新戏扮相俊美，“梅畹华剧，予曾见其《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》两折，玉舞珠歌至今在耳目间，至其姿致则为北方美人之美，曼目修眉间，微含剑气，与南飘佳人异也”^①。同时暗自揣测梅氏卸妆后的容貌，“畹华便装予未之见，然以红氍毹上之丰度卜之，则其卸妆后翩翩之致当亦不数卫玠当年也”^②。对于上流内行观众而言，时装新戏乏善可陈，而古装新戏极大发挥了京剧“写意性”的特点，加之精心编制的舞蹈唯美曼妙，唱腔身段匠心独运，最大限度地发挥了梅兰芳高超的技艺，从而获得极好的视听享受。

（三）以《霸王别姬》为代表的歌舞情节戏的风靡

从梅兰芳新戏在上海的演出情况可以知道，时装新戏的卖座能力固然不敌古装新戏。然而在古装新戏中，由于题材内容及呈现方式各异，各剧受欢迎程度也不尽相同。早年以歌舞为重的古装新戏如《天女散花》等颇受欢迎，到后期以《霸王别姬》为代表的“富于戏剧性又富于歌舞性”的剧目久演不衰。这样的变化，不仅意味着梅兰芳的古装新戏创作已由原先单一地侧重歌舞或侧重言情元素，逐步走向情节、歌舞、言情等多种元素的融合。《霸王别姬》这一剧目，“宣布了单纯以歌舞、化妆、电光等外部因素进行炫耀的早期梅派剧目的结束，并开了戏剧性与歌舞性兼顾的中后期梅派剧目之先河”^③。《霸王别姬》创造出的卖座神话，也证明了观众对融多种元素于一体的成熟的梅氏古装新戏的喜爱。

1922年，梅兰芳编排了古装新戏《霸王别姬》，同年携带该剧到沪演出。由

^① 瘦鹃：《杂录艺文谈屑》，《申报》，1920年4月18日。

^② 瘦鹃：《杂录艺文谈屑》，《申报》，1920年4月18日。

^③ 徐城北：《梅兰芳与二十世纪》，北京：中国社会科学出版社，2000年版，第48页。

上文可知,《霸王别姬》自在上海首演后,此后梅兰芳每次到沪,该剧总是最受热捧,且成为上演率最高的戏目。《霸王别姬》为何能创造这样的演出神话,与其融情节、言情、歌舞等元素为一体不无相关。更重要的是,与同类剧作如《洛神》、《西施》等相比,《霸王别姬》在这几个元素的融合和运用上,更为成功出彩。

首先,《霸王别姬》延续了梅兰芳古装歌舞剧注重歌舞的风格。“剑舞”一场融入了诸多京剧舞蹈的元素,尤为人称道。在“夜深沉”的曲子快到尾声时,另加的一段胡琴过门时,梅兰芳“以迅雷不及掩耳的步法,分向四方斜刺。且刺且跑,且跑且鹞子翻身。遍身鳞甲飞动,婀娜多姿。最后中停站定,抡剑飞舞,光芒四射。在一击大锣声中停住,随着鼓键子的点子,双手用剑在头上搭十字架,开始弯腰。弯毕转过身来之后,面向台前以双剑支地,满面呈泪,若不胜其悲者。”^①这段融舞蹈表情于一身的表演,在悲情的氛围下更显动人,以至时隔多年后,观者依旧历历在目。

其次,《霸王别姬》取自耳熟能详的历史故事,情节曲折动人,在题材内容上,更能为观众所接受。梅兰芳早期的古装歌舞剧虽极富视觉之美,也得到观众的热捧。但他们对其歌舞剧中过分倚重歌舞而轻视情节的状况颇有微词,“顾梅派戏之美,细按之,其在古装,洵称至美,而戏情戏词之美的程度,未尝无疑问也”^②。观众对剧目情节的要求,还能从其他剧目如《嫦娥奔月》和《上元夫人》的比较中看出,同样有歌舞表演且都为应时戏,后者在情节上不甚合理,尤为人诟病,“苟就戏论戏,似乎《奔月》之价值在《上元夫人》上,因《奔月》之精彩虽在正文之外,如‘采花酿酒’、‘名登仙籍’两场为全剧主体,皆为编剧所杜撰者。而前两场之嫦娥窃药、后羿射月,较有根据且合乎情理。若《上元夫人》之乘口跨凤、汉武帝拜月等,因非特与理实不符,且亵渎古人也”^③。《霸王别姬》可以说是对梅兰芳早期古装歌舞剧重歌舞轻情节缺陷的改革。全剧将家国破碎和恋人离别的爱恨情仇交织在一起,有恨有泪,容易引起观众情感上的共鸣。在家国叙事背景下,讲述一个凄美动人的爱情故事。早在梅兰芳之前,杨小楼、尚小云便于1918年排演了类似题材的剧目《楚汉争》。虽然角色搭配得当,但是剧本

^① 齐崧:《梅兰芳的〈霸王别姬〉》,《谈梅兰芳》,合肥:黄山书社,2008年版,第86页。

^② 陈达哉:《梅派戏之将来》,《戏剧月刊》,1928年,第1卷,第6期。

^③ 查:《中秋剧谭》,《申报》,1920年9月26日。

本身毛病不少,“杨先生在剧中饰演项羽,过场太多,有时上来唱几句散板就下去了,使得英雄无用武之地”^①,并且整出戏基本上都是在讲项羽,“虞姬的念白唱工都不过几句,完全是项羽身边的陪衬,是个典型的配角”^②。梅兰芳的《霸王别姬》一改这些缺陷,砍掉了不少冗杂的过场,把原来偏重霸王,改成霸王、虞姬并重,并且成功塑造了虞姬这个人物形象,将其与霸王的凄美爱情展现得淋漓尽致。霸王的深情、虞姬的痴情,二者在战争背景下的哀情及生死离别,在剧中第十二场被完美地演绎出来。在观众心目中,两人的情感发展才是剧中的主线,家国叙事已然成了凸显二人悲情别离的背景。这就可以理解,为何虞姬自刎后,观众便“开始抽泣,连后面杨老板的乌江大战也顾不得看了”^③,纷纷离场。因为到此一场轰轰烈烈的爱情故事已然结束,“这场过后,即使霸王打的再猛,也没‘戏’了”^④。

《霸王别姬》不仅是梅兰芳古装新戏中将歌舞、情节、言情三个因素完美结合在一起的开山之作,亦是典范之作。在该剧后,梅兰芳编演的《廉锦枫》等剧虽然也进一步尝试三个元素的融合,“《廉锦枫》、《洛神》、《西施》、《太真外传》各戏都延续了《霸王别姬》的风格,即将歌舞和情节融为一体,既讲究豪华的布景、优美的扮相、唯美的舞蹈或剑术,同时注意故事情节”^⑤,但卖座能力并未胜出《霸王别姬》。究其原因,与各剧在运用三个元素时,各有倚重,并没能完美融合有关。

例如《廉锦枫》一剧,虽剑术新颖、唱腔高超,但剧情相对简单,全戏重点仅在“海滨取森”、“刺蚌”两场,在情节曲折动人上,远逊于《霸王别姬》。而《洛神》、《西施》虽都带有言情成分,讲述不同的爱情故事。但是《洛神》过于靓丽唯美,并不重点刻画曹氏兄弟和甄氏的情感故事,而是剥尽一切情节,剧情简单到极点,“不仅舍弃了情节,甚至连情感都是虚无缥缈,无从捕捉”^⑥。由此

^① 梅兰芳述,许姬传录:《舞台生活四十年》,北京:团结出版社,2006年版,第598页。

^② 李伶伶:《梅兰芳全传》,北京:中国青年出版社,2001年版,第263页。

^③ 徐城北:《梅兰芳与二十世纪》,北京:中国社会科学出版社,2000年版,第157页。

^④ 徐城北:《梅兰芳与二十世纪》,北京:中国社会科学出版社,2000年版,第158页。

^⑤ 黄蓓蓓:《“看戏”的贵族化、流行化、女性化——考察梅兰芳新戏在沪的流行和遇困1913-1938》,硕士学位论文,华东师范大学,2012年。

^⑥ 王安祈:《京剧梅派艺术中梅兰芳主体意识之体现》,《为京剧表演体系发声》,台北:国家出版社,2006年版,第55页。

也就造成了大多数观众无法深入领会洛神之于曹植的隐忍的感情，他们往往“都能欣赏最后一场的歌舞场面，而忽略了‘云端话旧’一场之如怨如慕、如泣如诉”^①，包括戏迷齐崧也在《梅兰芳的〈洛神〉》一文中坦言，自己在三十岁之前看该戏，对于“云端话旧”一直视若无睹，三十岁后，才发现这场戏的精华所在。^②至于《西施》一剧，布景豪华、舞蹈绚丽、唱腔动人，也讲述了西施与范蠡的爱情故事，但这条主线却被有意无意地淡化，“西施被要求舍身报国时，编剧并未试图挖掘她的内在。入吴之后，面对夫差的恩宠，剧本没有着眼于他与范蠡、夫差的情爱纠葛，全局对于她的间谍身份也没有赋予任何具体或曲折的行径任务，放弃了一切情节上的曲折冲突矛盾”^③。《申报》上对于该剧的评论，也都着眼于舞蹈或者梅兰芳的表演，“统观全剧排演之精审，歌舞之新颖，有足多者”^④，并未出现对西施范蠡爱情故事的感慨。且有情人终成眷属的大团圆结局，动人程度远不如《霸王别姬》的悲情，也可以见之。

《太真外传》作为梅兰芳唯一一出连台本戏，分四本演出。皇皇巨制，场面宏伟，歌舞繁重。无论是布景还是表演，极尽豪华之能事。该戏于1926年11月27日在上海首演后，非常受欢迎。当次梅兰芳营业演出共44天，《太真外传》便演出了12次。但此后，该剧演出并不多，1928年《太真外传》头本、二本、三本、四本共演出8次（其中头本2次；二本1次；三本3次；四本2次）。1930年，头本二本演出2次，三本演出1次。1932年未演出。1933年二、三、四本各演出2次。该戏“由简单入繁华，由极繁华再折入凄清”^⑤，既有奢华布景和服装，唱腔舞蹈上也颇多创新且匠心独运，但是卖座能力依旧不敌《霸王别姬》。某种意义上，可以说它的优点恰恰也是它的短处。该戏篇幅大，场子繁多，分四晚演出，布景上必需投入大量的人力物力。且剧情驳杂，有的地方并不连贯紧凑，“四本《太真外传》，等于是凑凑篇幅的文章。除了最后之‘玉真梦会’一场是以布景和唱功造成高潮外，其余的场子，等于是亮亮行头，走走过场，毫无足取”

^① 齐崧：《梅兰芳的〈洛神〉》，《谈梅兰芳》，黄山书社，2008年，第61页。

^② 齐崧：《梅兰芳的〈洛神〉》，《谈梅兰芳》，黄山书社，2008年，第61页。

^③ 王安祈：《京剧梅派艺术中梅兰芳主体意识之体现》，《为京剧表演体系发声》，台北：国家出版社，2006年版，第57-58页。

^④ 翠羽：《梅兰芳新戏〈西施〉记（上）》，《申报》，1923年9月14日。

^⑤ 《申报》广告，1926年12月4日。

^①。此外，在华丽的布景、炫目的舞蹈，以及过于宏大的篇幅下，也冲淡了杨贵妃与唐明皇爱情故事的悲剧性。

^① 齐崧：《梅兰芳头二三四本〈太真外传〉》，《谈梅兰芳》，合肥：黄山书社，2008年版，第140页。

第二章 梅兰芳沪上舞台演出实践及社会活动

《申报》对梅兰芳舞台演出及相关社会活动的报道主要是通过消息或通讯的形式来表现。《申报》刊载有关梅兰芳戏曲活动讯息最早是在1913年11月2日,标题为“张园结婚——杨德森与严慧玉婚礼”的消息,“行婚礼后即在张园安恺第演剧识客。艺员中最难得者为丹桂第一台新聘之梅兰芳、王凤卿二人,行裴甫卸即允演艺,所演者为王、梅二人合组之《武家坡》。精神饱满色艺超群,实为海上难得之盛会”^①。这是梅兰芳第一次赴上海演出时,在戏馆打泡戏之前,应邀出席杨家堂会的演出情形,也是该年《申报》唯一一条关于梅兰芳的新闻报道。

此后,从1914年至1919年,与梅兰芳相关的报道零星散落于《申报》中,简略记载其各类演出活动,如堂会、营业戏等。值得一提的是,1919年,由于梅兰芳受邀东渡日本于帝国剧院演出,报纸出现了梅兰芳报道的小高峰。从4月26日“梅兰芳等一团于昨晚到马关将于今夜到日京”到5月15日“梅兰芳等在东京演剧已于十二日完毕,更于大阪神户献技后,定于二十五日左右起程归北京”,《申报》戏曲新闻对梅兰芳东渡演出进行持续关注。

1920年,梅兰芳第四次受邀赴上海演出,《申报·自由谈》“剧谈”中出现了“梅讯”专栏。署名为春醪的作者,为梅兰芳在上海的生活作“起居注”,不论是演出活动、社会交往或饮食起居,无一不详。该专栏形式一直持续到1929年。可以说,这也是20年代《申报》梅兰芳新闻报道大规模的集中式的体现。这一时期,关于梅兰芳在全国各地的演剧活动的报道,数量繁多。

30年代的报道,可以分为三个阶段。前期以1930年梅兰芳访美、1935年梅兰芳访苏报道为中心,从出行前的热烈讨论,到成功演出归来的各种欢迎仪式,占据了时年报道中的重要篇幅。后期,随着抗日战争的全面爆发,梅兰芳的演出活动日益减少,1938年5月赴香港演出后告别舞台,相关报道也有所减少。值得注意的是,整个30年代《申报》上出现了大量关于梅兰芳出席各种社会活动的新闻,这一点与20年代以演剧报道为主的情况大为不同。

1941年,梅兰芳暂居香港第三年,该年出现的三条新闻,均与梅兰芳是否赴重庆演出相关。如4月27日第五版标题为“梅兰芳将赴渝,演剧救济灾民”

^① 《张园结婚》,《申报》,1913年11月2日。

的消息,“戏剧家梅兰芳博士,短时期内或当自香港来此,表演生平杰作,俾以集票所得,捐充难民救济基金”。另外两条消息则来自9月26日和11月22日。标题分别是:“梅兰芳赴渝演剧可望实现”、“梅兰芳将车上红氍毹”。由于当时战火纷扰,梅兰芳赴重庆的计划并未成行。但是通过这三则新闻可以看出,《申报》对梅兰芳的关注并没有因为梅兰芳告别舞台、战争局势动荡等因素而消减。1945年梅兰芳重新登台前,《申报》对其的报道也是紧紧围绕梅在香港的具体生活展开,尤其是他在战火中的个人安全问题。抗战结束后,1945年11月28日梅兰芳重新登台,在上海美琪大戏院公演,报纸也持续进行报道。而后几年,直至《申报》停刊(1949年),报纸上出现的关于复出后的梅兰芳演出实践和社交活动的新闻亦从未中断。

综上,从1913年《申报》出现关于梅兰芳的第一条戏曲新闻到该报停刊,《申报》对于梅兰芳的关注从少到多,并且呈现阶段性的变化。20世纪初,围绕梅兰芳三次赴上海演出活动展开。20年代,随着梅兰芳在京剧界地位的逐步提升,“梅讯”专栏诞生,《申报》上关于梅兰芳的消息数量明显增多,报道内容上也更加全面丰富。至30年代,梅兰芳已然从一个单一的戏曲明星角色转化为广义上的大众文化符码。本时期的新闻中,关于梅兰芳社交活动的报道已经成为主要部分。1930年访美、1935年访苏两次出访得到的礼遇和国际声誉,为梅兰芳打上了“中国戏剧代表人物”、“中国向海外传播京剧艺术的先驱”、“对外文化交流使者”等荣誉标签。回国后,其名誉身价、社会地位已远非一般戏曲名角所能比拟。这也是1938年后梅兰芳暂离舞台,但报纸的关注度依旧不减的原因。40年代,以抗日战争胜利为界,前期零散地有梅兰芳暂居香港的日常情况报道,后期则是梅重返舞台后的一系列演出和文化活动的新闻。由此可知,《申报》刊载的梅兰芳戏曲新闻几乎完全贴合了梅兰芳本人艺术生涯的发展,并且生动地呈现了梅兰芳的舞台艺术实践活动。

第一节 梅兰芳在上海的舞台演出实践

一、舞台演出概况

民国时期,梅兰芳在各地的演出活动非常频繁,在奉天(沈阳)、北京、天

津、杭州、上海、南通、汉口、广州、香港等地及四次到国外出访的演出活动，都可以在《申报》上找到相关信息。梅兰芳的舞台演出实践活动大致可以分成四类：集中性的营业演出、堂会戏演出、公益演出、外交酬酢演出。其中，集中性营业演出和堂会演出为有偿演出，关乎演员的实际生计，也是梅兰芳舞台演出实践的重要组成部分。《申报》新闻对梅兰芳在各地的演出实践活动进行持续的关注和报道。堂会演出方面，如1925年3月，张作霖五十大寿，为了给寿诞助兴，特邀京津名伶到帅府唱堂会三天，梅兰芳也在受邀名角之列。《申报》曾就此事，围绕堂会演出剧目、各名伶报酬等刊出多篇报道。针对梅兰芳对该堂会演出开出四个条件“（一）每日戏资五千元嗣降至四千元（二）往返须特挂专车（三）由奉派员妥如保护并须负安全责任（四）抵奉后须寓中国银行”^①的传闻，单独撰写七百余字的文章进行详细说明。这次演出，梅兰芳同杨小楼、余叔岩二人的酬劳在众名伶中是最高的，分别获得报酬五千元^②。

营业演出方面，如在南通演出“梅郎行将离（南）通更俗剧场，自梅兰芳登台后，每日售票常达四千余元。兹梅已受聘申江，三日后当偕芙蓉草著名伶联袂赴沪续函。云梅昨得京电其母病故，故即日北上奔丧，赴沪之举亦即中止矣”^③；在天津演出“天津皇宫电影院本定于二十二号起，由梅兰芳登台演艺，戏目亦已排出，继因梅病，展期兹悉已改自二十九号起。合台其戏目二十九号为头、二本《虹霓关》、三十号为《红线盗盒》。每晚九时一刻起至十时一刻止”^④。公益演出方面，如“中委何应钦、杨啸天等，邀请名艺员梅兰芳到京参加义务筹款戏剧。业由梅艺员允准，于天蟾舞台期满之后，到京参加。而鲁省韩复榘亦已派员来沪，邀梅艺员参加义务戏剧，闻梅艺员亦已允许，俟北返之时，便道到鲁省参加义务演剧云”^⑤。外交酬酢演剧，如“二十六日北京电：曹锟今午宴待外交团，继偕诸使观梅兰芳演剧”^⑥等。类似的新闻消息，在《申报》上不胜枚举。通过这些报道，我们一方面能了解梅兰芳的演剧日程安排及活动轨迹，也可以看出他为时

^① 《奉张办寿之杂谈——梅兰芳要求四条件》，《申报》，1925年3月11日。

^② 养拙轩主：《奉天堂会之清单》，《申报》，1925年3月20日。

^③ 《申报》，1920年1月23日。

^④ CK生：《梅兰芳在津演剧——已展至二十九号起》，《申报》，1925年4月25日。

^⑤ 《梅兰芳允往京鲁演义务剧》，《申报》，1932年12月24日。

^⑥ 《申报》，1923年11月27日。

人所关注的程度。

在纷繁复杂的《申报》梅兰芳演剧活动报道中，20 年代特辟的“梅讯”专栏，无论是内容还是形式，都很值得研究。通过对这一典型专栏的深入剖析，能更加充分地了解梅兰芳舞台演出实践的具体情况。

二、“梅讯”中涉及的演出实践

从 1920 年 4 月 14 日，梅兰芳第四次受邀上海演出，《申报·自由谈》“剧谈”中出现了“梅讯”专栏，到 1929 年 2 月 3 日最后一则“梅讯”消息，该专栏贯穿了 20 世纪 20 年代梅兰芳赴上海演出的始终。“梅讯”专栏专为追踪报道梅兰芳在上海的活动而设，采取“起居注”的形式，囊括梅兰芳在沪的演出活动、社交往来、饮食起居等，内容驳杂，无所不包。虽执笔作者各异，但基本的“起居注”形式大致相同。现将专栏的写作者、当年的“梅讯”报道数量等统计如下：

年份	刊载起始日期	刊载数量	作者
1920 年	4 月 14 日-5 月 26 日	42 则	春醪
1922 年	5 月 29 日-7 月 11 日	34 则	珍重阁
1923 年-1924 年	1923 年 12 月 7 日-1924 年 1 月 21 日	35 则	东阁
1926 年	11 月 15 日-12 月 29 日	45 则	知
1928 年-1929 年	1928 年 12 月 18 日-1929 年 2 月 3 日	44 则	约闻

“梅讯”专栏的报道时间，同梅兰芳在上海登台演出的起始时间一致，以每日连载的形式刊登于《申报》上。历次“梅讯”专栏的刊载数量，最少 34 则，最多 45 则，一则“梅讯”中涵盖演剧、社交、起居等不同内容的信息十几至二十条不等。保守估计，一次“梅讯”专栏的信息数量至少有 350 余条。1920-1929 年间，五次“梅讯”的信息总数就超过了 1750 余条。这些数量可观的史料对研究梅兰芳的上海演剧生活非常有价值。最早负责“梅讯”专栏的作者春醪，在“梅讯（一）”中对该专栏作了说明：

晚华不作南行，于兹三载，眷怀之苦，复何可言。客冬愿通州之召，初拟一苇渡江，卒以事阻，令海上望者如五云缥缈间。二月望日，得京友函讯，晚华准予十九日南下，杨枝甘露从此遍洒尘寰，可为雀跃。迨二十日抵沪，以忽忽间未暇往谒，越日则晚华更以事出，托凤卿致意而已。昨者妙音新奏，歌场中始一握为笑。此别已三年，重来不知何日。嗟乎，诵玉田能几番游之语，不禁黯然神

伤矣。因排日凡歌场琐屑杂事及小史宴乐雅谑：曰梅讯。扬州画舫，侍儿小名，可容此为续貂乎。庚申二月春醪并记。^①

作者以“凡歌场琐屑杂事及小史宴乐雅谑”作“梅讯”，有纪念保存之意。《文学周报》曾对此专栏做如下评价：“自从梅兰芳（字畹华）到了上海之后，《申报》上便特辟了一栏‘梅讯’，天天登载所谓‘畹华’的‘起居注’。做这种起居注的人，大约是一位梅狂病者，或者一位梅的幕友食客，或一位真心的要宣传‘我国剧学’者。总之，不管他是何等样子的人，也不管他的目的何在，是否被雇，他的文字却着实可以耐人寻味。”^②这是《文学周报》1929年推出的“梅兰芳专号”中的一段文字，与《申报》捧梅的立场不同，该报对当时以《申报》为首的报刊杂志，对梅兰芳在沪全程跟踪似的报道极为反感，因而字里行间充满嘲讽。即便如此，却也不得不承认“梅讯”文字“耐人寻味”。

这个专栏在20年代梅兰芳五次赴上海演出均有出现。此后，以不同的变式出现的《申报》上，如“南通梅讯”、“海外梅讯”、“缀玉轩游美杂录”、“梅花消息”等。20年代“梅讯”中围绕演出活动展开的内容非常丰富，涉及了许多方面，大致可以分成以下几类：

（一）演出剧目及相关内容

“梅讯”中的内容驳杂繁多，演出剧目的评价即是其中重要一类。有以词的形式为剧目做“脚注”，如“二十五日《玉堂春》，友人调以《浣溪沙》一词云：縲绁风尘苦不堪，啼珠忍说旧香奁。公堂不敢认双鴛，今世虽然称老大。前生或即是王三，相思还债又天蟾”^③。有为“此后再演，可按图而索骥”^④而作的演出剧本唱词记录，如《嫦娥奔月》的唱词，择一摘录如下，“‘采花’（西皮慢板）琼楼玉宇是儿家，丹桂飘香透碧纱。翠袖霓裳新换罢，携篮独出采奇花。（西皮原板）卷长袖把花镰轻轻举起，一霎时惊骇得蜂鸟纷飞。这一枝花盈盈将将委地，那一枝开得以金缕丝丝甚新妍，是此朵含葩蓓蕾。猛抬头是一树高与云齐，我这裏举花镰将他来取，归途去又这见粉蝶依依”^⑤。还有对当日即将上演的剧目场

^① 春醪：《梅讯》，《申报》，1920年4月14日。

^② 白云：《梅讯》，《文学周报》，1929年，第8卷，第1-4期。

^③ 春醪：《梅讯》，《申报》，1920年4月15日。

^④ 春醪：《梅讯》，《申报》，1920年4月20日。

^⑤ 春醪：《梅讯》，《申报》，1920年4月20日。

次及唱词的连载,“后台定来复一二日傍晚,排演《花木兰从军》,计分两日演完。此戏剧本已向畹华处索取,明后日即可揭载矣”^①,这类内容带有很强的剧目预告性质,堪比戏曲广告,但较广告内容来得详细全面。

此外,还有关于剧目演出情况的介绍,如“《别姬》一剧此次已二演,之盛况不减,昨又徇美商之请重演。公历昨为冬至令节之前夕,犹中国之除夕,故列座者益多矣”^②。占较大比重的还有对各演出剧目零散的评价,如“《廉锦枫》为四大名剧之一,昨乃最先出演于上海,观者云集相与赞赏,是剧唱做并重,结构谨严,而唱之反二黄原板,做之与朱桂芳双双舞剑,均为得意经心之作,盖可与《别姬》、《散花》同工而异曲也”^③。短短的一句点评,便道出了该剧的特点。这部分内容有助于我们更好地了解梅兰芳演出剧目及其舞台艺术,在第三章将有更详细的论述。

(二) 演剧卖座情况

作为体现演剧卖座情况的票房,在很大程度上可以反映一个戏曲演员的叫座能力、受欢迎程度及舞台演出效果。1920年梅兰芳第四次赴上海演出,“梅讯”中便有对演出剧目售票情况的记录,“昨演《天女散花》,为第三次统计,每日剧场卖座在四千元以上也”^④,“天蟾卖座至五日前结算,已有七万一千余元,其最盛者如《葬花》、《散花》等,每夕三四千余元不等,最细者《御碑亭》、《虹霓关》每日不过一千六百余元而已”^⑤,“《上元夫人》昨日卖座极盛,预计三日可得万五千元”^⑥。

此外,还有对梅兰芳上海演出营业总收入的统计,如1920年“此遭畹华逗沪海上,吸收之款至五十万左右。天蟾舞台收入十四万,各旅馆十万,绸缎店十五万,饮食店五万,其他各项六万”^⑦。1924年“园中营业连日均上满座,综核之共售票十二万余元,而减去全班成本及一切耗费,盈余至三四万元,岁暮天寒

^① 春繆:《梅讯》,《申报》,1920年4月20日。

^② 东阁:《梅讯》,《申报》,1923年12月26日。

^③ 东阁:《梅讯》,《申报》,1923年12月22日。

^④ 春繆:《梅讯》,《申报》,1920年5月5日。

^⑤ 春繆:《梅讯》,《申报》,1920年5月8日。

^⑥ 春繆:《梅讯》,《申报》,1920年5月16日。

^⑦ 春繆:《梅讯》,《申报》,1920年5月26日。

百业凋敝，谓非畹力得号召至此耶”^①。通过散落于“梅讯”中的梅兰芳演剧票房统计，可以发现，20年代梅兰芳在上海的演出中，京剧比昆曲更受欢迎，且京剧中其梅兰芳新戏尤其是《霸王别姬》、《嫦娥奔月》一类的古装新戏叫座能力比旧戏强。20年代是梅兰芳新戏创作最集中的一个时期。携新戏赴上海，并且以新戏作为票房号召的主要力量，这一点从“梅讯”中梅兰芳的一席话中也可以得到佐证：“或有询畹华，曷不连演《天女散花》、《上元夫人》等者，畹华掩口葫芦曰：新戏仅此数阙，留以号召。脱一时演完者，将何以为继耶。持盈保泰，畹华亦善自为计矣。”^②

（三）京剧演员的职业常态

“梅讯”中，还有一部分内容是关于京剧演员的职业状态。比如“说戏”，在过去的京剧班社中，并不存在“导演”这一职务，而其实际功能，则由“说戏”师傅来承担，或者由某一位经验丰富、资格较老的演员来担任。另挑班的名角往往也兼任导演。“排演之前，须与配角说戏，说戏亦有趣之事，凡戏中有份与谈话较多者，先日即至畹华处，彼此就坐，口中问答。同来之李寿山为大老板高徒，生旦净丑无一不晓，畹华请之管班，说戏时李寿山则指挥之，脱落错误之处，随时校正，有演武时小立拟持枪跃马之态。如此凡三四，同伴者已能领会。再与会场下手排一二次，即可开演矣。”^③这里负责“说戏”的李寿山就属于前者，李出于“三庆班”，又受益程长庚，此时已近晚年，论资格、阅历，均是“说戏”的合适人选。当然，梅兰芳也常常亲自指点，“《烧香水斗》海上不甚演唱，畹华于日戏散后，即在后台对戏，伸指为枪，口中作鼓板节奏以谐之，举凡上下身段，均指授配角，庶临剧不致慌忙也”^④，又如“昨午畹华、玉芙于下午在家，与小翠花排演《樊江关》文武场，均经口讲指画，历半小时始已”^⑤。

除了“说戏”外，京剧演员的职业特点还体现在日常演出的辛苦上。以梅兰芳为例，作为京剧界首屈一指的名伶，其日常演剧活动非常频繁也异常辛苦，不仅在演剧体力上消耗很大，“连日排演新剧，剧之名贵，固不待言。而演者亦劳

^① 东阁：《梅讯》，《申报》，1924年1月19日。

^② 春繆：《梅讯》，《申报》，1920年4月26日。

^③ 春繆：《梅讯》，《申报》，1920年4月25日。

^④ 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年6月2日。

^⑤ 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年6月10日。

顿异常。晚来一点钟后排演，非三时不已也”^①，且经常马不停蹄赶赴各地演出。例如几次在上海营业演出期间，因南通、杭州等方面来邀约，抽空前往演剧，舟车劳顿。“南通祝嘏之举，畹华、凤卿、玉芙、妙香、小楼……均于昨夜《上元夫人》完剧即上船，以今日上午抵通，下午即登台。明日为生日并演双剧于衣间，三时复开专船。二十六上午抵沪，二十六夜又献艺，可谓劳碌之至矣”^②，此番为梅之忘年交张謇祝寿演剧，发生在1922年梅兰芳上海演出期间。农历五月二十四、二十五两天（阳历6月19日、20）在南通演剧，而后即刻回沪，继续营业戏演出。不管是在南通还是上海，都是上午抵达，下午登台，时间紧凑，辛苦也可想而知。

频繁的演出活动之外，对于京剧演员而言，日常还要注意各种细节。例如，他们不仅自小磨练功夫，平日里也要比普通人更注意护嗓，有诸多禁忌。“梅讯”就曾多次介绍梅兰芳日常生活中的护嗓之道。如夏天演出后不能随意凉饮，“天渐炎夏，逞歌喉者于演后，不敢凉饮，惧损嗓音，若日间非演剧时闲，则仍可佐以水果”^③；不能着凉“前日《天女散花》，天气殊热，（畹华）戏完下装时，开窗纳凉，遂招风自惧失音，次日起解，幸已元复”^④。此外，演员们夏日穿着戏服演出也非常辛苦。为了不让汗水透出戏服，他们便在“汗衫上加一油绸之单褂，即一种薄雨衣料所制者，然后更加戏衣，汗不湿矣。而油绸质地致密，不能透气，苦热遂益甚矣，卸装时汗出如藩，挥之如雨也”^⑤。这也是演员们在炎炎夏日，为了保证演出效果而想出的周全之道。

（四）京沪演剧习惯差异

上海同北京演出市场的差异，也在“梅讯”中有所体现。如登台喝彩，京城习俗，凡是名角出台，必定彩声雷动，名曰棒头好。伶人们也大都习惯了这种彩声，往往能使其为之一振，演出状态倍加。而上海则不然，“第一日畹华演《彩楼配》初出场时，竟无人知合场，阒然脱合场报以好者，畹华当更兴高彩烈，余

^① 春馨：《梅讯》，《申报》，1920年4月22日。

^② 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年6月19日。

^③ 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年6月9日。

^④ 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年6月28日。

^⑤ 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年6月21日。

音绕梁也”^①。这一点可以说是南北方演出市场的不同，也可以说是南北观众的观剧习惯差异。

这种差异还表现在演员的作息时间上。前清时代至民国初年，京城不能点灯唱夜戏，而上海夜间演出繁盛，从而直接影响到演员的日常作息，被邀赴上海演出的京城名角体会尤深。“晚华在京师七时即起，饲半天娇。以京师不演夜戏，故得早休，若海上非三四时不能就枕，则次日亦终须日晡而起，耳矧客居忽忽料量一切，对排新戏接待宾客在须时，若京师，则素居之地，可随时出外访友纵谈或徜徉于中央公园等处也”。^②如果说梅兰芳正享盛名，酬酢繁多，影响休息不足为奇。但事实上，作为班底的普通演员往往也劳顿异常。上海的夜戏往往超过十二点，偶尔能在十二点前结束，也并不意味着演员可以早得休息，“一二日来，剧场十二时即散。观者正微幸可早得休息，园主人已有明文通知武行不得偷懒。非十二点三刻不准散场矣”^③。

（五）以上流社会男性为主的观众群

1920年5月23日的“梅讯”这样评价梅兰芳此次的上海演出：

晚华此遭南下，有与他人不同者三点，一，叫好之声甚少，而欢迎之态极高，足征观客之上流；二，男客较多，足征晚华之德行；三，优等座常拥挤，而次者转稀，亦观客上流之征也。

以上三点，虽各有侧重，但几乎指向同一个问题，即梅兰芳的观众群体主要是由上流观客，尤其是男客组成。所谓上流观客几乎包揽了当时社会的各界名人。梅演戏时，海上名流，莫不齐聚，“邹止东、余寿平、陈少石、王雪丞、况夔笙、朱晓岚诸公，几日日见于座中也”^④；著名政治家、教育家于右任素爱梅剧，“每晚临观，沐风栉雨，可征赏音之至”^⑤；因揭发曹锟贿选总统而颇富盛名的同盟会党人邵瑞彭（次公）亦观看了梅兰芳1923年在上海的演出。“梅讯”对观看梅兰芳演出的社会名流时有关注，更生动地描绘了他们对梅氏的追捧。以书画家何诗孙为例，1920年梅兰芳赴上海演出，其正患腰疾，近八十岁的高龄的他，强

^① 春繆：《梅讯》，《申报》，1920年5月4日。

^② 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年6月5日。

^③ 春繆：《梅讯》，《申报》，1920年4月22日。

^④ 春繆：《梅讯》，《申报》，1920年5月4日。

^⑤ 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月11日。

忍着疼痛连日到剧场观剧，“何诗老星期日腰痛未愈，力疾往观畹华《闹学》，归后腰益酸楚。次日有人见诗老辞朱丈约饮，短简谓：昨见梅郎受夏楚，不免心疼，辄以骹代之，今酸楚异常不能赴约云云。此老风怀之趣，足为高寿之征，倾倒畹华亦可谓为至矣”^①。

此外，富商也构成了梅兰芳观众群体的主力军。1913年、1914年梅兰芳到沪，票价较高，但与上海名角相差不大。就1913年11月而言，丹桂第一台的座位票价2角到7角不等^②。随着声誉日隆，梅兰芳演出票价也水涨船高，1920年5月4日以后，在降价招揽顾客的情况下，票价仍然不低，优等官厅2元、特别包厢1元8角、特别官厅1元6角，到了临别演出时，最高票价竟然提高到4元。而同一时期，由“南方四大名旦”之一的毛韵珂主演的新排十三本《宏碧缘》的票价，“特别包厢八角，特别官厅六角，二等正厅四角、三层包厢二角”^③，最高票价也未超过一元，不足梅演出票价的一半。可以说，梅兰芳演出昂贵的票价，并非一般市民所能消费。而上海的商贾既有娱乐的需求，亦有消费高票价的能力。况且梅兰芳极高的人气、抢手不易购得的演出票，于头等厅观看梅剧，本身就是一种身份地位的象征，富商从中也能得到极大的心理满足。基于此，富商们捧梅就不足为奇了。厦门巨商钱文显就曾主动斥资，为梅剧印刷每日戏词，分发给观众，并以此博得美誉，与梅兰芳相识。

在梅兰芳的观众中，还有这样一类特殊群体——外国观众。他们构成了剧场的一道独特风景，“昨晚有洋商包花楼者二间，观《珠廉寨》，足见击节中外从同也”^④。不仅是普通的外国观众，上海各租界的领事、来华访问的各艺术家等，也都是梅兰芳的戏迷，而且私交甚好。梅兰芳曾就游美一事请教英国人霍金司，霍氏极力鼓励其出国演出，“君为世界之名伶，自当为中外所共仰，而旧金山、纽约、利物浦等处，华侨尤伙，必受欢迎也”^⑤。

^① 春繆：《梅讯》，《申报》，1920年5月8日。

^② 《申报》广告，1913年11月4日。

^③ 《申报》广告，1920年5月3日。

^④ 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月11日。

^⑤ 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月13日。

第二节 梅兰芳的社交活动

一、社交群体的构成

从1913年初入沪上的无名青衣成长为誉满全球的伶界大王，梅兰芳的个人发展在民国京剧消费市场的大背景下，极具典型性。虽不乏个人精湛的舞台艺术、随和包容的个性等因素的作用，但与其交往的群体的追捧和支持亦有莫大关系。可以说，梅兰芳自下而上，不仅得到普通观众的喜爱，更得到上流社会的认可。在梅兰芳的日常社交群体中，大致可以分为四类：政界、商界等社会名流；以旧名士为主的文化名人；《申报》、《字林西报》、史量才等中外媒体和报人；以袁雪芳、周信芳为代表的当时演艺圈一线演员及其他业内同行。过去的研究中，更多地将焦点放在冯幼伟、齐如山等“缀玉轩”参谋部的捧梅健将上。事实上，梅兰芳的社交范围十分广泛，在《申报》梅兰芳戏曲史料中，有颇多关于梅与这些群体的酬酢往来记录。

（一）政界、商界等社会名流

在梅兰芳酬酢往来的名单中，几乎涵盖了民国时期社会要人和闻人，并不限于上海一隅，许多社会名流甚至因为梅兰芳到沪上演而出而特意赶来。如梅曾与时任外交部长、交通部长的唐有壬交往密切。1935年赴俄演出归来后，他亦曾在南京拜谒汪精卫，向其报告出国演出的经过。为回馈政界人士的厚爱，梅兰芳也积极地与之构建友好关系，1923年12月25日，自作主人，“宴上海政界于宁波同乡会，列席者一时簪缨，均与盛宴”^①。此外，梅与各国领事馆的外交官等，均有不错的交情，双方的互访十分频繁。梅兰芳曾于1926年11月18日造访美国领事巴登，恰值“在京曾受晚（华）招待者”瑞典王妃亦在座，双方于上海不期相遇，十分高兴，瑞典王妃便当场发出邀请，约请于上海大华饭店。1926年，意大利公使回国之际，曾主动登门拜访，“特托人介绍晋谒晚华，与其夫人同赴晚宅，倾谈深久”^②。其他各国公使亦相继奔赴梅宅，致使“门外绿牌汽车衔接不绝（公使之车均以绿牌为号）”^③，为此当地还加派了警察进行保护。为了回馈各方盛情，梅兰芳也进行回请，“定于端午，遍邀使团观剧，预定剧目《刺红蟒》”

^① 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月26日。

^② 《梅程近况》，《申报》，1926年6月17日。

^③ 《梅程近况》，《申报》，1926年6月17日。

①。“梅讯”曾对梅与各国领事的往来做过总结，认为梅兰芳开伶人与外交官直接交际的风气之先，“次夕《别姬》系徇四国领事之约，故花楼多外宾，而是日即应英领事之约，饭于领署。上海伶官之与外交官直接交际者，此其嚆矢，盖客年香海之端一开，风气已自南而北，简号之咏，久为榛苓所倾迟矣”②。

商界方面，当时各地的富商中也有诸多捧梅者。“梅讯”中，生动记载了梅兰芳与香港开埠后的首富何东爵士、浙江兴业银行创办人应蒋抑、叶揆初、民国时期地产大亨周湘云等商界大王的往来情况。其中学圃主人周湘云曾于1920年、1922年、1923年梅兰芳到上海演出时，多次盛情设宴。下文为民国九年（1920年）的一次宴会情况：

昨日唐少川、潘明训、学圃主人周雪盒（即周湘云）特约畹华、凤卿、绣香、冷红，并邀请朱古微、胡揆甫、余寿平、王聘三、王雪澄、徐绩余、周梦坡、况夔笙（即况周颐）、甘翰臣、赵叔雍、刘翰怡诸名流，在周氏学圃燕叙。裙屐翩翩，觥筹交错，台榭清幽水木明瑟，极弦匏之胜赏，证鸿雪之良因。故即席纪以题咏，藉留爪印云。③

从上则史料我们可以了解当时宴会的盛况。坐中来宾几乎都是梅兰芳的坚实拥趸，各自也与梅兰芳有过或深或浅的酬酢往来。当然，提到民国时期的上海商界，有几个人是不能遗漏的，那便是以杜月笙、黄金荣、张啸林为代表的上海青帮大亨。正如《梨园海上花》一书描述的：“谈到上海滩，就不能不谈到那些曾经一手遮天的流氓大亨，谈到上海京剧，同样不能不谈到曾经在这一领域广泛插足的青帮老大大们。”④上海青帮与梨园的关系，不仅在于其对剧院的全面控制（二三十年代，黄金荣为首的青帮几乎掌握了上海全部京剧演出场所），还在于青帮对艺人，尤其是女艺人生存环境的影响。对于当时红得发紫的梅兰芳，青帮老大大们更是不会错过机会进行拉拢。梅到上海的几次演出中，也都能看到他们的身影。黄金荣曾为邀请梅兰芳到上海演出，特地赶赴苏州陪同梅氏夫妇游玩，梅“受黄金荣之特别优待，心甚感之，当时说定如再来沪，当先就共舞台”⑤；而在颇多

① 《梅程近况》，《申报》，1926年6月17日。

② 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月21日。

③ 刘豁公编：《梅郎集》，上海：中华图书集成公司，1920年版，第3卷，第10页。

④ 姚旭峰：《梨园海上花》，上海：上海人民出版社，2003年版，第133-134页。

⑤ 《共舞台新角将来沪》，《申报》，1926年4月4日。

赈灾公益活动中，也常常能看到杜月笙和梅兰芳共同出席的场景。

（二）以旧名士为主的文化名人

如果说同政界、商界人士的往来提高了梅兰芳的社会地位，那么同文化界各名士的互动交流，则赋予了梅兰芳更多的文化品格。“梅讯”中，记录梅氏同这类群体的交往最为频繁，如袁寒云、包天笑、冯叔鸾、海上漱石生（孙玉声）等，其中尤以同当时的旧名士往来为多。酬酢往来之时，也诞生了许多咏梅之作。咏梅专集如张謇的《梅欧阁诗录》、况周颐的《修梅清课》等，其余零散之作数量繁多，《申报》“梅讯”专栏时有刊录，还有部分辑录于《梅陆集》^①、《梅兰芳》^②、《梅郎集》^③、《梅兰芳专集》^④等专著中。其中，《梅郎集》卷六“兰芳来申一月记”的辑录者，恰是1920年《申报》“梅讯”的作者春醪。该卷为《申报》花边新闻的汇录，同时兼录了颇多“咏梅诗词”，作者有诸贞壮（宗元）、秀道人（况周颐）、王病山（乃徵）、赵叔雍（尊岳）、陈小石（夔龙）、朱古微（祖谋）、吴昌硕、豫道人（张其淦）、孟心史（森）、袁伯揆（思亮）、陈散原（三立）、沈子培（曾植）等诸名士，在其他的梅兰芳专集中，也能看到他们的“咏梅词”，可见捧梅之深。

在捧梅的文化界名士中，还有这样一个有趣的现象，“捧梅”父子兵，即父子均为捧梅者，如张謇、张孝若父子，赵凤昌、赵尊岳父子，陈散原、陈师曾父子。此外，梅氏同江浙一带的名士往来颇多，呈现出某种地域集中性。

值得一提的是，况周颐同梅兰芳的交往。梅兰芳在《舞台生活四十年》中提到了他们的相识，“我们还认识了许多文艺界的朋友，如吴昌硕、况夔笙、朱古微、赵竹君等”^⑤。二人的交往从1913年一直持续到1924年前后。况周颐晚年避居上海，时常观看梅兰芳的演出，对其表演十分赞赏，其弟子赵尊岳《蕙风词

^① 汪兰皋：《梅陆集》，上海中华实业丛报社1914年9月。为《中华实业丛报》周年纪念增刊。主要介绍梅兰芳家世、生平、轶事及当时演出剧目的时间、地点、表演盛况和舞台艺术特色等。

^② 梅社编：《梅兰芳》，中华书局1918年7月出版，1920年1月二版，大东书局1921年9月版。

^③ 刘豁公编：《梅郎集》，上海中华图书集成公司，1920年（民国九年）8月。共有梅兰芳小史、评梅、梅讯、梅屑、张啬翁与梅晚华手札、梅兰芳来申一月记、梅电、附录八卷。

^④ 潘毅华，庄铸九，赵君豪：大东书局，1926年12月版。书中前言及内附图片均有中、英双语标注。全书分为两部分：前部分辑录了梅兰芳的部分剧照、生活照及剧评家对其的评论、赠言等；后半部分辑录了《嫦娥奔月》等梅兰芳古装新戏的戏词。

^⑤ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第123页。

史》提到：“梅畹华演剧，弛豫坛坫。所编《散花》、《嫦娥》诸曲，尤盛传日下。其来上海也，甦村翁与先生极赏之。”^①1920年梅兰芳在沪上演出，何诗孙、吴昌硕合作一画赠之，题为《香南雅集图》。

昨晚应惜阴主人之约，宴于沪西惜阴堂。座中有何诗老、吴昌老、王雪老、海藏楼主人（郑孝胥）、沈蕙风先生，畹华得与名流款接，乐不可支。何诗老已允绘一卷子与昌老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，用以题畹华真妙谛哉。^②

《香南雅集图》绘成后，况周颐不仅倡导各家题词，且最先完成了《清平乐》二十一阕，“哀感顽艳可与梅花百咏”^③，1920年5月6日、7日，《申报》“梅讯”摘录了其中第十、十一阕。此后，该栏还陆续刊载了王国维、陈散原、赵尊岳、王病山、郑孝胥、袁伯揆、沈子培、王息存等名家的题咏。《香南雅集图》可谓近代文化史上的名迹。

在况周颐的400余首词作中，“有85首咏梅词（计重出者），包括词集《秀道人咏梅词》21首、《秀道人修梅清课》53首，而《菊梦词》另有咏梅词11首”^④，可知数量之大。况周颐在咏梅词中称梅兰芳为“畹华、梅郎、吾畹华”足见关系之紧密，不仅为梅赋词，更爱屋及乌为梅氏的祖母写八十岁寿词。就连国学大师王国维在《香南雅集图》上的题咏，亦是况氏邀请委托的，“海宁王静安，朴学大师，间作小词，亦循苏、辛一流，不肯昵昵作儿女子语。时客海上，梅子畹华方有《香南雅集》，一时名流，题咏藻绘，蕙风强静安填词，静安亦首肯，赋《清平乐》一章，题永观堂书”^⑤。而从“梅讯”诸多梅、况二人交往记录中，也可以看出梅兰芳对这位词学大师的敬重和仰慕。1926年况周颐死后，梅不仅厚奠，几个月后“谒王雪丞、吴昌硕、王病山、朱古微”等“香南雅集”诸老，

^① 转引自秦玮鸿：《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》，《河池学院学报》，2005年，第25卷，第6期。

^② 春醪：《梅讯》，《申报》，1920年4月26日。

^③ 春醪：《梅讯》，《申报》，1920年5月6日。

^④ 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》，《河池学院学报》，2005年，第25卷，第6期。

^⑤ 张尔田：《词人新语（一）》，《近代词人轶事》，选自唐圭璋编：《词话丛编》，北京：中华书局，1986年版，第370页。

“古老道及况蕙风先生，人天之感，哧为黯然”^①。《申报》上曾有一文，对梅兰芳厚奠况周颐之事做了这样的评价：

梅畹华，况夔老之丧，已厚奠之。既又得款署“蘧龢君”者投函谓：“夔老生前填词二百阙，所以推重者备至。以执事之境地，宜致厚赙。昔人有行一事而名垂千古者，此举庶足当之。非徒寻常善举而已。台端积德，自能获报。而海内外倾想风采者，益将感慕于无穷也云云。”畹之赙况，出于交情，而蘧庵能导畹华以赙之，是则君子爱人以德之谊。与畹华所行，若相符契，畹华虽已致赙，敢不拜嘉蘧庵之言，以修业进德乎哉，是以君子两美之。^②

由此可知，梅、况二人确为倾心之交。然而，建国后，梅兰芳这样一位“脾气并不随着能耐长”的艺术家，却在其自述传记《舞台生活四十年》中，对于这位旧交，仅唯一一次以短短的一句话“我们还认识了许多文艺界的朋友，如吴昌硕、况夔笙……”提及，在其他著作中也未有记录。前后之差别，颇值得玩味。

（三）媒体和报人

梅兰芳曾在《舞台生活四十年》中，描述了第一次赴上海拜客的情形，其中特别提到去报馆拜访过《时报》的狄平子、《申报》的史量才、《新闻报》的汪汉溪。后来他屡次到沪上演出，同媒体人的社交往来也从未间断过。1920年至1929年的“梅讯”就有不少这方面的记载。通过以下三则消息，或许我们可以窥一斑而知全豹。

刘束轩来即为约定西国商报界人酬酢之期，畹少少休息，即自料量次日之事与玉芙等商定，宴会日期来者已甚多，又须自作主人顺序延之已逾一星期。^③

（畹华）宴后复往各报馆曩者谒报馆，每患过早主笔政者或致参商比，特于晚间行之庶，免蹈阙望之嫌矣。^④

初一日畹复出拜客，以旁晚宴票报界故仍未能遍主，但遵道远近而为之耳。次日又宴报界诸同人于五洲旅社，来客甚多，尽酬酢之乐，散时已近十钟。^⑤

这三则消息发布的时间分别为：1923年12月7日、12月8日、12月11日，

^① 知：《梅讯》，《申报》，1926年11月20日。

^② 知：《君子之爱人以德》，《申报》，1926年9月9日。

^③ 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月7日。

^④ 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月8日。

^⑤ 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月11日。

连续几天,宴请之频繁,梅兰芳对于媒体报人的重视可以想见。对于梅兰芳屡次的盛情款待和拜访,报界媒体也投桃报李,利用各自的阵地为梅兰芳做足宣传,从此“《申报》和《新闻报》的主要记者就成为了梅的保护伞,并成为把他推向公众的营销员”^①。不仅如此,这些关系友好的报刊,其主笔几乎也是“梅迷”。代表人物如赵尊岳、汪伯奇、郑子褒、刘豁公等。

赵尊岳即赵叔雍,斋名高梧轩、珍重阁。同其老师况周颐一般,他也是个典型的中“梅毒”者,因捧梅力度之深,故人称“梅党健将”。作为《申报》的经理秘书,他屡次借由《申报》这一平台,发表各种和梅兰芳有关的文字。最为突出的便是,1922年以“珍重阁”为名,亲自撰写“梅讯”,为梅兰芳作起居注。不仅在宣传上,在日常诸多事务中,赵尊岳也给梅兰芳提供了不少帮助。从“梅讯”中的诸多记载,可以看出二人关系非常亲密。曾有人将二者的关系做了如下描述:

当时伶王梅兰芳以妙艺蜚声大江南北,一般诗人词客,也纷纷以诗词捧场,赵尊岳最是热烈,自称梅党忠臣。梅氏每次南下到上海来登台,赵总是追随左右,几乎寸步不离,每天替他做起居注,题曰“梅讯”,在《申报》自由谈上发表,有人虽讥笑他是梅氏的跟包,他也恬不为怪,直受不辞。梅氏见他衷心耿耿,十年如一日,自也另眼相看。^②

以赵本为著名词学大家,其父赵凤昌则为民国重要政治人物,家族是上海巨绅大族。一个有着显赫家世背景的贵公子,却甘为梅兰芳做“跟包”,十年如一日,且不在乎别人的讥讽,赵尊岳在报纸上大作捧梅文章也不足为奇了,加之其父为《申报》大股东,也使得他长久地在这一媒介上宣传梅兰芳成为可能。然而,由于其后来附逆汪伪政权,抗战胜利后一度成为阶下囚,梅兰芳后来几乎从未在公开场合谈及这位挚友。

梅花馆主郑子褒是民国年间上海著名戏剧评论家,曾任《半月戏剧》、《十日谈》等多种戏剧刊物的主笔,又多年在长城唱片公司担任经理。他也多次在《申报》上报道梅兰芳的各种消息,据说梅兰芳在公开场合发表的致词,“向由刘豁

^① 叶凯蒂:《何处是文化业的中心:从地方艺人到全国明星的晋升看清末北京与上海文化经营模式间的竞争》,《清史译丛》(第九辑),杭州:浙江古籍出版社,2010年版,第334页。

^② 吉羊:《赵尊岳愧对梅兰芳》,《吉普》,1945年,第7期。

公代表，是日豁公未至”，便有人推梅花馆主“代晚华出马”^①，梅郑二人关系非同一般。此外，郑曾约请“四大名旦”联合灌制唱片《四五花洞》，后成为京剧唱片的中的经典。

除了各种中文报纸对梅兰芳进行大力度的宣传，以《字西林报》、《大陆报》为代表的外文报纸也对梅的舞台艺术予以关注，对梅氏个人的声誉和东方艺术的远播都起到一定作用。梅兰芳屡次沪上演出，这些外文报纸媒体人都曾亲自拜访梅氏的住所，索要刊登报上的照片信息等，“美国报界诸君，日前托人婉询晚华以七款：年龄、籍贯、经验、历史、俸金趋向、影戏趋向、及影戏二层，颇有发表”^②。同时还为梅氏“穿线搭桥”介绍本国闻人，“昨《字（西）林报》介绍督公署徐顾问、美国《菲城公报》太平洋通信员美沙索克思，躬造晚寓，晚已出门，因亦赴共舞台观剧”^③。1928-1929年的“梅讯”，正值梅兰芳为游美演出做准备，这一类的社交往来更加频繁，记载也更多。对于外文报纸上关于自己的各类宣传评论，梅兰芳也十分重视，曾“通函各西报馆征，求关于批评之报纸”，^④对此加以收集整理。

（四）演剧界同行

屡次到沪上演出，无疑也为梅兰芳提供了更多与南方艺人交流切磋的机会。如与梅兰芳并称“北梅南雪”的李雪芳、民国影后胡蝶、麒麟童周信芳等，都与梅有过密切往来。李雪芳为粤剧花旦演员，在二十世纪二十年代的广州全女班群芳艳影中，她是头牌花旦，声名大盛，才艺冠一时。她天赋高亢嗓音，配以激越朱弦，曾迷倒万千顾曲周郎。“梅讯”中曾记载了梅兰芳与李雪芳的相识：

日昨非园胜集，到者约百人左右，海上名流裙屐毕至，流连胜地，至七时始散也。北梅南雪均翩然莅止，南雪于四时入座，北梅以赴桑宅祝嘏，至四时半始至。先由主人甘翰臣介绍二君相见就座，而南北言语初不能通，遂由严子方君通译也。晚华久习南雪之名，但对摄影未曾谋面，今日快睹，始信盛名之下决无虚语也。^⑤

^① 梅花馆主：《万头攒动看梅花》，《申报》，1930年12月8日。

^② 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年7月11日。

^③ 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月24日。

^④ 东阁：《梅讯》，《申报》，1924年1月14日。

^⑤ 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年6月12日。

当然，最能体现南北艺人交流的，则是1926年梅兰芳以北京梨园公益总会馆长的身份同上海伶界联合会间的“官方”交往活动。借由历史资料，我们能更清楚地了解当时的盛况。

北京梨园公益总会赠上海伶界联合会“协和雅奏”玻璃匾一方，因乘梅馆长皖华南下之便，并举为代表，携来海上，于二十一日，梅君偕王凤卿、姚玉芙等，导以军乐队，躬送到会……当日先由夏李常正副会长率同全体职员一百数十人并有会员二百数十人，加入欢迎。梅、王、陈等均到会，入祖师殿拈香跪拜毕，恭迎后进会所。当时梅君悬挂毕，同入客室，开话会。梅君起立演说谓：从此南北一家亲如手足，彼此如有需求，当竭力援助，以固团体精神云云。次由姚干事玉芙代表梅君答谢言，次共同摄影以志纪念，摄毕齐赴大西洋宴餐，当时李会长特请在座李松泉演幻术以助余兴，宴毕已八时矣。^①

此后类似的盛会还曾于1929年梅兰芳游美前夕以及游美归国后举办过。这样的盛会，可以看作是南北梨园界难得的交流。北京梨园公益总会、上海伶界联合会，作为南北梨园的官方组织，借此机会展开对话，有利于双方表演技艺的融合促进。不论是“海派”还是“京派”，都各有所长。其官方团体，不论南北，都是一个艺术的团体。正如周信芳在两团体盛会中提到的，“北平公益总会，与上海伶界联合会，名义虽殊，实则同一为艺术家之团体。南方同志恒有游北者，北方同业亦每年必有南下之人，故南北之界限早无形消灭”^②。南北一家，艺人于其间来往演剧，并无隔阂。

二、社交圈的文化分析

徐城北在《梅兰芳与二十世纪》中写到：“京戏作为一种舞台艺术，最重要的社会关系就是观众。演员要想成名，就得有人‘捧’。”^③文中将王蕙芳与梅兰芳进行比较，认为相比王蕙芳单纯倚靠权势人物，梅兰芳有意识并积极同政治家、新闻界、企业家等各种知名人士结交，从观众变为朋友，并一直保持良好关系的做法要高明许多。的确，名角和捧角人之间，名角不应只是被动接受的一方，名角只有摆脱依附性，有了主动交往的愿望和努力，才有可能成为长久的名角。就如同“梅讯”资料所显示的，在1920年梅兰芳到上海演出，期间酬酢往来，大

^① 《伶界欢迎会纪》，《申报》，1926年11月24日。

^② 《欢迎梅馆长》，《申报》，1929年1月17日。

^③ 徐城北：《梅兰芳与二十世纪》，北京：中国社会科学出版社，2000年版，第47页。

抵都是被动式的应邀赴宴。而后梅兰芳日渐意识到结交社会各界名流对其演艺事业的帮助，从1922年开始，《申报》上便出现了关于梅氏主动宴请各方名流，交流情感的消息。

当时的评论家对梅兰芳善于交际早有察觉，“迨民国二三年之后，此一朵国花乃渐见其交际之活泼灵敏，其程度可称与年俱进，举凡历任达官贵人、军阀政客、财阀名流、各国名人、骚士墨客、报界先生、票友闻人，无不周旋交欢，各得其宜”^①。“各得其宜”很能体现这种酬酢往来的性质。对于名角而言，这是发展演艺事业寻求外部支持的必要手段；而对社交圈中的名流来说，同名伶的往来也满足了他们或物质或精神的需求，二者的互利共惠，呈现出一种颇为特别的社会关系，暗合着京剧发展的某种趋势。

近代社会，京剧被都市娱乐经济所裹挟，成为一种时尚消费文化。作为生活中重要的娱乐，“京剧”和“名伶”逐渐成为被整个社会接受、迷恋甚至追逐的对象。其中最引人注目的便是政界官员、文人名士、豪客富商与名伶的密切往来。从上文的分类论述也可以看出梅兰芳与这三个群体的社交互动。当然，这种分类也只是相对的，很多社会名流的身份是多重、兼而有之的，如有的名士可能曾有官员身份，官员也有名士出身的，商人也可能身兼某种要职。能与名角往来，在当时被视为一种光荣或者“身份”的象征，一种“风雅”的表现，由此社会名流们也能从中获得一种附加的肯定价值和心理满足感。但是这三个群体在与名角的交往中，还呈现出各自不同的需求和特点。

自古戏曲演出便被作为掌权者的权力消费通道，政府官员们将享用戏曲表演作为自己特权以及身份的体现。即使到了民国，戏曲市场化，被普通的市民所消费，不再为掌权者所独享，但是这种自古以来的权力惯性在某种程度上依然在隐秘地运行着，“运用权力和优伶的互动关系，以证实和巩固权力，从而将权力神圣化，产生一种威慑效应”^②，官员欺压名角，占用或者利用其资源也时有发生。1922年7月19日，《申报》有篇名为《董康被殴后之谈话》的报道，董康为当时的财政总长，因为被殴一事，牵扯出时任中行总裁的王叔鲁（即王克敏，1937年日本扶植的傀儡政权“中华民国临时政府（北京）”的首脑之一）曾在直奉战

^① 张肖伦：《梅兰芳之种种》，《戏剧月刊》，1928年，第1卷，第6期。

^② 厉震林：《中国古代权力对于优伶性别的利用和消费》，《戏曲艺术——中国戏曲学院学报》，2007年，第2期。

后借与政府犒军费十万元，内中有数万元是用某种手段向梅兰芳借的。对此，有论者颇为梅氏打抱不平，“如此说来梅老板也是政府的债权者了……唉，如今梅老板的钱已借下了也是没法的事。第一要着政府总须顾全信用，旁的债好赖，千万不要赖了梅老板的，要知他演一出《黛玉葬花》、《天女散花》，要做要唱要舞，扭头捏颈的很不容易，他的几个钱也全是血汗挣来的辛苦钱啊”^①。1925年，冯军攻取天津，需要补给，“军资金、军用品业已开始征发，如梅兰芳定为二十万元，戏剧家尚且罹其毒手，其他可知”^②。

文人与名角的密集性往来并不始于民国时期，但是到了民国，文人与名角的交往，摆脱了清代末期，文人对伶人尤其是男旦玩狎的态度，逐渐形成一种新型的关系：亦师亦友。除了诗酒之会，还有文化上的合作。二者的密切交往，在很大程度上造就了这一时期京剧的辉煌。与官员同名角的接近带有某种权力色彩不同，文士扶持梨园精英，多少带有寄托和实践某种文化思想的目的。齐如山曾在回忆录中，总结了与梅兰芳相交带来的收获和帮助，其中很重要的一点便是在协助梅兰芳进行舞台实践的过程中，加深了其为国剧的理解，对他日后的研究，帮助很大。

作为通过“出售”表演而得到劳动报酬的演艺行业，具有商业经济的某些特征，尤其是都市娱乐经济繁荣后，以市场为导向的趋势愈加明显。在这样的情况下，商人与伶人往来也成为理所当然的事情。如上海青帮老大黄金荣等对梅兰芳的拉拢，显然有出于其所经营戏园的营业状况等的考虑。

当然，从名角的角度来说，对社交圈带有目的性的构建和经营，在很大程度上对其演艺事业的运作发展并从中获得经济利益有着颇为重要的关系，“可以将如此社会关系转化为一种伶业经济”^③。首先，名角为了开展演出，拓展市场，获取生存资源，需要与官府或者有权势者保持良好关系，否则很难在某一地域上进行演出活动。例如梅兰芳的《凤还巢》一剧曾经历了所谓的“禁演风波”，当时“北京教部函梅兰芳送《凤还巢》剧本备检查”^④，梅未收到原函，延误了送检时间，当时还引发了关于教育会要禁演梅戏的舆论猜测。与官员的交往，在某

^① 瘦鹃：《一派胡言》，《申报》，1922年7月20日。

^② 《天津战局胜败尚未定》，《申报》，1925年12月17日。

^③ 厉震林：《论伶人家族的社交圈及其文化分析》，《内蒙古大学艺术学院学报》，2012年，第2期。

^④ 《申报》，1928年4月24日。

种程度上,也是名角寻求庇护的一种方式。厉震林在《论伶人家族的社交圈及其文化分析》一文中认为,“在伶业发展过程中,‘唤官身’的职业记忆成为伶人家族的一种集体无意识。伶人及其家族对于官府以及官吏的‘恐惧’,又必然会转化为一种寻求‘庇护’的心理,因此,伶人家族有着寻找与官吏‘交往’的职业需求”^①。在他看来,戏曲演出环境进入市场化后,这种意识和需求仍在延续。

而文化名士对名伶的帮助也是显而易见的。名票苏少卿曾有言:“观四子师友之多少,亦断其事功矣。”说的便是四大名旦的成就大小,在很大程度上取决于他们身边文化上的交往者。围绕在梅兰芳周围的文人,如齐如山、李释戡、吴震修、许伯明等人,均是有较深厚的文化修养且精通京剧的行家。他们对梅兰芳表演艺术的进步产生了重要的作用,对此梅兰芳心怀感恩,“还有许多爱好戏剧又能批判艺术好坏的外界朋友,他们的台下听戏,也都聚精会神地在找我的缺点,发现了就随时提出来纠正我。因为我在台上的表演是看不见自己的表情和动作的,这些热心的朋友就同一面镜子,一盏明灯一样,永远在照着我”^②。除了表演艺术上的进步,同文人名士的交流,给名角带来的最大变化,或许就是被赋予了更多文化品格。“无量大人胡同内梅先生的客厅缀玉轩成为人文荟萃的地方,真可说是京城一处‘艺术沙龙’。梅先生的文学修养和历史知识,就是在众多友人谈论文艺、臧否人物、上下古今、无所不及的氛围中,得到熏陶和提高。”^③这段话指出了,梅兰芳个人修养的提高离不开其周围文人名士的帮助和良好文化艺术氛围的熏陶。

第三节 公众视野下的梅兰芳形象建构

《The Chinese Opera Star: Roles and Identity》一文中,对京剧演员的“明星化”做过讨论,作者认为,“民国时代观众群的扩大以及现代报刊的出现,促成演员私下生活受到注意的现象,这使得演员必须更重视自我展示,而演员的支持者也在各种文字中将他们塑造为观众戏迷所期待的形象,包括进步、爱国、

^① 厉震林:《论伶人家族的社交圈及其文化分析》,《内蒙古大学艺术学院学报》,2012年,第2期。

^② 梅兰芳述,许姬传录:《舞台生活四十年》,北京:团结出版社,2006年版,第96页。

^③ 梅绍武:《我的父亲梅兰芳》,北京:文化艺术出版社,2011年版,第298页。

家庭关系良好、能文多才等等，演员私下生活往往被认为与演员艺事好坏相联系，这使得作为演员个人与作为公众明星，以及台上台下直接的公私界限变得模糊不清”^①。民国期间，戏曲演员的社会地位有了较大提高，由原先为人所不齿的“贱业”从事者，一跃成为娱乐圈中闪耀夺目的明星，进入了公众视野。作为公众人物，他们逐步成为剧评家、媒体记者、普通观众关注的焦点，社交范围扩大且层次较高，为社会名流接纳并与之为伍。梅兰芳继谭鑫培后“执伶界牛耳”，声誉威望几乎无人可敌。探讨公众视野下的梅兰芳形象，了解其作为公众人物，在各方面是如何被看待和被讨论的，对于研究京剧演员明星化无疑具有重要意义。

一、个性形象——风雅隽尚、宽容敦厚

除了舞台演出及社交活动，梅兰芳个人的生活习惯、兴趣爱好、家庭生活等，也为当时的报刊所关注，在《申报》上，主要以“梅讯”的形式体现出来。该专栏对梅兰芳私下的生活，包括应酬以及每天行程等琐碎之事作详细记述。曾有人对梅兰芳在沪评剧者少而记者多的现象不以为然，《申报》“梅讯”给出了这样的解释：“剧评为艺术上之表示，记注为性格上之表示，晚华人格、学问并臻胜境，而一时冠盖交游，不可以无记，亦如李方叔之《师友谈录》，汤云孙之辑《东坡志林》，一时名士大夫风会之盛，将使百世之下，想见其为人也。”^②写作者以“梅讯”比《师友谈录》、《东坡志林》，认为通过这种详细形象的起居注，可以将梅氏之风度以文字的形式保存下来，留给后人回味。因此，通过“梅讯”起居注，我们大致可以勾勒出，民国时期，梅兰芳在公众视野下的人格形象。

在生活习惯方面，有对梅兰芳每日着装的描述，如“晚华衣鼻烟色华丝葛棉袍，并御玄缎马褂，小别三年丰神不减，依然俊丽”^③、“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”^④、“玉芙所衣与晚华同款，特晚华西帽为乌绒制，而玉芙则为普通呢制，今日天颇暖，故晚华不御围巾”^⑤等。梅兰芳忙里偷闲，购物的场景“下午晚华赴福利公司，购一巴拿马

^① Isabelle Duchesne: 《The Chinese Opera Star: Roles and Identity Isabelle Duchesne》, John Hay edited, Boundaries In China, London: Reaktion Books, 1994, P233-242. (转引自张远:《近代平津沪的城市京剧女演员(1900-1937)》,太原:山西教育出版社,2011年版,第79页。)

^② 珍重阁:《梅讯》,《申报》,1922年6月9日。

^③ 春醪:《梅讯》,《申报》,1920年4月14日。

^④ 春醪:《梅讯》,《申报》,1920年4月15日。

^⑤ 春醪:《梅讯》,《申报》,1920年4月16日。

草帽，为价甚昂，出福利即步行至华革和鞋行，晚华素不甚步行，此遭在大马路小步一刻钟亦难得也。即复至先施公司鞋部，购缎鞋及漆皮鞋各一双，伙计略略觐视，晚华即低头惧为人所窥”^①。此外，对于梅兰芳屡次到沪演出的住所、装备及由于演出应酬所致的晚睡习惯等细节也都有所介绍。《申报》“梅讯”对梅兰芳服饰穿着等日常生活琐事的描写，展现了梅兰芳的风度气质，也可以从中看出其作为公众人物的特点，凡是与梅相关的消息，即便只是日常琐事，也可成为众所欲知的重要新闻。

相较而言，“梅讯”着墨较多的是梅兰芳以绘画、书法、收藏为代表的兴趣爱好。“一九一五年前后，我二十几岁的时候，两次从上海回到北京，交游就渐渐地广了。朋友当中有几位是对鉴赏、收藏古物有兴趣的，我在业余的时候，常常和他们来往。看到他们收藏的古今书画，山水人物，翎毛花卉，真是琳琅满目，美不胜收。”^②在《舞台生活四十年》中，梅兰芳曾提及自己学画的经历，20年代恰是其绘画兴趣最浓之时，到了上海他便认真请教吴昌硕等名家。其绘画技艺颇为精深，抗战之际，曾卖画为生，且举办过画展。除了绘画，梅兰芳在书法艺术方面也颇有心得，他的书法以行书、楷书为主，以传统的“帖学”为基础，“梅兰芳的书法根底扎实，书写时以中锋行笔，作品端庄俊逸，潇洒流畅。他也常常以书法作品赠与友人雅赏。据人记载，梅先生曾以楷书条幅赠马连良，上书北宋贺铸的《阳羨歌·山秀芙蓉》”^③。此外，梅兰芳的家中还收藏了大量书法作品，可见他对书法的重视与热爱。

梅花馆主郑子褒曾在《丹青妙手属伶工》一文中提到：“鞠部伶工，向以书画为交际之工具，故凡已成名之角色，不论男女，大都俱欲假装斯文，弹弹风雅之调。其中用心学习，实至名归者固多，而之无不识，丹青不分，倩人捉刀以蒙当世者，要亦不乏其人。”^④该文论述了伶人与书画的关系和书画作为交际工具在伶人社交往来中的作用。文中特别提到梅兰芳的佛像画，认为“有其相当之特长”。承载着中国传统文化内涵的书法、绘画，几乎被认同为文人名士所需具备的技艺，而梅兰芳书画绘制及收藏等高雅的兴趣爱好，无形中对其艺术修养和人格陶冶起

^① 珍重阁：《梅讯》，《申报》，1922年6月19日。

^② 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第461页。

^③ 施之博：《戏曲演员书法与演艺关系研究》，硕士学位论文，上海戏剧学院，2010年。

^④ 梅花馆主：《丹青妙手属伶工》，《申报》，1938年12月6日。

到潜移默化的作用，并构成其公众视野下风雅隽尚的形象。从某种程度上，也恰是他为文人名士所接受亲近的一个重要原因。

京津名物，仕与优耳，仕无女子，名流不过数十辈，男优为梅畹华，已为全世界所公认，女优虽代有传人，然能与畹华抗行者卒鲜。畹华固以艺鸣，一切举止言动，不为贤士大夫所弃，换言之，举梨园习气，一抓而空之，故士君子不问南北，不论中外，无不乐与之周旋，毫不嫌其托业之卑，而稍有鄙之贱之之意，盖必能俳优，而为贤士大夫化，而后可擅盛名于一时。况今文化大昌，戏剧列入学科，尤非江湖市井所能共语。故畹华之贤士大夫化，乃能适合潮流。类濮不破，非浪得虚名者可比。^①

这段文字中，提到了一种“贤士大夫化”的特质。这种特质被认为是戏曲演员能受到文人名士敬重而与之来往的重要因素，且认为梅兰芳是戏曲演员“贤士大夫化”典型代表。所谓“贤士大夫化”的内涵如何，虽未作明确表述，但提到了去除“梨园习气”。梅兰芳无梨园之恶习，而一切举止言行又能合乎名士大夫的审美，并得到认同和喜欢，其实质就是一种风雅的、文人化的特质。

除了由书法绘画构建的风雅多才艺的形象，梅兰芳宽容敦厚的个性，彬彬有礼的举止也为人称道。《申报》曾有名为《梅兰芳之性格》的专文，作者为 Achilles 氏，回忆了与梅兰芳的几次见面，对梅的举止有度大加赞赏，他认为“梅如果浮海西游，则彼之责任实与国际大使之地位相当也，彼之性格最温良，在台上与下之容止亦均完美，其资质之聪明亦颇显著，演时自始至终无懈可击，其忠于演剧有如此者”^②。齐如山在其回忆录中，谈及初与梅氏结识，想打探他的为人而作的观察，并肯定了梅兰芳的这种个性，“及至我到他家，留神详细一看，门庭很静穆，本人固然是谦恭和蔼，确也磊落光明，实在是不容易……梅兰芳本人，性情、品行都可以说是很好，而且束身自爱”^③。

二、道德形象——孝友、好公义

1923年12月19日，《申报》“梅讯”刊载了无庵居士所撰的畹华小传，对梅兰芳的学艺生涯、家世背景做了详细介绍，并且对其祖父的侠义有德，做了重

^① 非我：《送章遏云赴津序》，《北洋画报》，1928年2月11日。

^② 养拙轩主：《梅兰芳之性格》，《申报》，1925年2月10日。

^③ 齐如山：《齐如山文集》（第十一卷），石家庄：河北教育出版社，2010年版，第98页。

要描述:

兰芳梅姓,名澜,字畹华,江苏泰州人。世居京师,祖巧玲,咸同间名伶,掌四喜部,遇同人如子弟。当两遇遇密,全部皆衣食于巧玲,巧玲罄所有以贍之,无德色,故他部伶人星散,惟四喜部独完。同治初元,有选人与之善券,货二千金,未之官而歿于京。邸举殯之日,于莫所焚其券,义声传都下。

关于梅兰芳祖父梅巧玲重义焚券的故事,当时介绍梅兰芳的刊物多有提及,时人认为梅兰芳为人处世的敦厚宽容,古道热心是秉承了梅氏家风。当时,《申报》上,也有不少关于梅兰芳参加各类公益活动的报道。尤其是30年代,此类消息更加繁多。这些公益活动中,有为各地灾害演剧筹款,如“梅兰芳等于今日假大舞台演剧一日夜,所得票资,悉数用以赈济该二省灾民,剧目日戏为《虹霓关》、《法门寺》、夜戏为《霸王别姬》,皆为梅君拿手杰作”^①;有为倡导国货运动发表演说,“希望我们的同胞,从今以后,除掉万万不得已的时候之外,无论如何,不要再去用外国货,一律用我们中国自己所产的国货,处处表现我们中国人爱国的精神”^②。通过这些活动,呈现出一个热心公益的、正面的梅兰芳公众形象。除了正常的营业演出,大凡是各公益团体,邀请其义务演出或出席某些公益活动,只要在时间允许的情况下,梅兰芳都不会推辞。特别是30年代后期,梅兰芳的营业演出逐步减少,更多地投入各类公益活动、公益演出。经常在短时间内辗转诸多城市,奔波演出,不遗余力。通过《申报》的新闻报道,我们几乎可以在各种公益活动中看到他的身影。报纸上,对其急公好义的举动,也不乏溢美之词。有报道曾对梅兰芳抱病登台演出义务戏的义行大加赞赏:

近日因为各省水灾的严重,沪上办理赈灾的人,都要请他登台表演。外埠如南京、杭州等地,也作同样的要求。老实说,梅兰芳对于赈灾义务之举也很热心,这是他给人一个最好印象的事情。在南京表演之后,他又转到杭州去。在杭州一连表演了七天才回沪。到上海后,因为感受风寒得病,但在上海的义务戏开幕时,他依然抱病登台,连日很辛苦地表现。这样的热心,在伶界确是不易得。^③

梅兰芳热心公益的初衷,是为了感激和回馈。这点从1935年,他同《申报》记者的对话中,可以知之,“记者以梅氏此次抱恙登台为灾民请命,此种急公好

^① 《梅兰芳为河南江西赈灾演剧》,《申报》,1931年1月18日。

^② 《梅兰芳提倡国货之演词》,《申报》,1933年1月7日。

^③ 周郎:《杭州归来后梅兰芳抱病登台,表演杰作为水灾筹赈》,《娱乐》,1935年,第1卷,第15期。

义之热忱，实属难能可贵，故特于日昨走访梅氏。首谓本人在未出国前（即 1935 年访苏），多承各方赞助，迨返国后，又承各界加勉，此种感谢和愉快之情绪，实非言语所可形容，本人惟有努力工作，以副国人期望”^①。这种反哺感恩的心态，也十分符合梅兰芳一以贯之的谦恭温润的个性。

除了热心公益为人乐道，梅兰芳孝顺长辈，善待同行的德行构建了其公众形象的另外一面。1923 年 4 月 21 日，是梅兰芳伯母的六十寿诞，“盖梅幼失怙恃，全赖其伯母抚养”^②，为此他在北京前门外北庐草园住宅设筵为其祝寿，以表孝心，并推掉了许少卿到沪演出的邀约。“畹华素性淳孝”，当其祖母作古后，更是“哀痛逾恒也”^③。1928 年梅妻王氏病丧，“畹华哭乏甚哀。第三日即在天津特一区三义庄浙江公园行接三礼。并撰一挽联云：‘三年病榻叹支离，药竈茶炉，怜我当时心早碎。一旦津门悲永诀，凄风苦雨，哭卿发度泪全枯’”^④，可知其用情之深。此外，梅兰芳对同行的手足情谊，则表现在平日的悉心关照和困难时不遗余力的救济。旧时北京梨园有惯例，到了年关，名伶集合演出义务戏，所得款项用于救济贫苦同行。梅兰芳积极参与此类义务演出，并曾为此推掉报酬颇丰的营业演出，“畹（华）此次旋京有约某小驻金陵，以厚币请演三日剧者，畹（华）以年底诸待屏营，而义务戏万不可缓已，婉谢之矣”^⑤。类似的事情，在梅兰芳去世后的悼念文章中，也多有记载。同梅兰芳合作多年的梨园前辈萧长华曾回忆，梅兰芳在儿子夭折的情况下，依然对兴建“剧界同人义园”等事不遗余力。“丧子之痛可想而知，他却能将一己之不快豁然置之一旁，照常演唱并参加公益事宜，这种关怀同业、团结同业的精神多么令人钦佩！”^⑥

^① 《梅兰芳为灾民请命，对演剧助振谈话》，《申报》，1935 年 10 月 14 日。

^② 聊公：《菊坛忆语——梅兰芳为其伯母做寿》，《立言画刊》，1944 年 6 月 24 日，第 300 期。

^③ 珍：《梅讯》，《申报》，1924 年 6 月 15 日。

^④ 知：《梅妻丧事所闻》，《申报》，1928 年 10 月 3 日。

^⑤ 东阁：《梅讯》，《申报》，1924 年 1 月 12 日。

^⑥ 梅兰芳纪念馆编：《梅兰芳艺术评论集》，北京：中国戏剧出版社，1990 年版，第 421-422 页。

第三章 梅兰芳表演艺术评价及影响

《申报》创刊之初，便有戏曲方面的评论文章零散分布于各版面，表现出新闻与评论混杂的特征。1911年8月24日，《申报·自由谈》创刊，戏曲评论在报纸上的版面相应地固定下来。先后出现了“戏文”、“戏考”、“戏剧改良”、“新剧本”、“戏评”、“剧谈”、“艺林锁记”等栏目。《申报》上关于梅兰芳的戏曲评论多发表于“自由谈”中，其中不少集中于“剧谈”栏目。1914年梅兰芳第二次赴上海演出，马二先生（冯叔鸾）于该年12月11日，在《申报·自由谈·剧谈》里发表了《观梅兰芳者心理上之研究》一文，列举了上海观众争看梅兰芳演出的二十八种心理，说明梅兰芳当时在上海的受欢迎程度，这是《申报》上最早的有关梅兰芳的评论文章。

整体而言，《申报》上刊载的梅兰芳戏曲评论，在形式上大致可分短评和专篇评论两种。短评主要见于试论某一主题的文章中，兼举梅兰芳为例。如1920年9月26日的《中秋剧谭》，主要讨论应时戏，而后论及梅兰芳《嫦娥奔月》一剧。又如1921年2月19日的《红氍杂话》，围绕王瑶卿的舞台艺术展开讨论，兼论王氏对梅兰芳、尚小云等旦角的引导。此外，“梅讯”栏目也是短评的一个来源，多为剧评，主要围绕梅兰芳来沪演出的剧目做简要评价，如“《长坂坡》为畹(华)杰作，曩与小楼合演，轰动一时。今瑞安偕来，固亦私淑小楼者，至‘投井’一场，于神情倦怠之际，寓儿女家室之情，演来尤丝丝入扣。《樊江关》小儿女之身分，喜怒交迫，尤见精采”^①。专篇评论，则是单篇论述梅兰芳的表演成就、表演技艺及探求其舞台艺术成功之奥秘等，如《梅兰芳之技术谈》^②、《梅兰芳之性格》^③、《现在中国艺术化的梅兰芳》^④、《梅兰芳之得意三杰作》^⑤等，这部分内容是本章讨论的重点。

在内容上，《申报》梅兰芳戏曲评论大致可以分为两大模块：表演艺术评价、声誉及社会影响研究。其中，梅兰芳表演艺术评价包括以剧评为主的舞台艺术表

^① 东阁：《梅讯》，《申报》，1923年12月14日。

^② 人天：《梅兰芳之技术谈》，《申报》，1923年7月31日。

^③ 养拙轩主：《梅兰芳之性格》，《申报》，1925年2月10日。

^④ 佛：《现在中国艺术化的梅兰芳》，《申报》，1926年11月24日。

^⑤ 张超：《梅兰芳之得意三杰作》，《申报》，1928年12月27日。

演赏析和探索梅兰芳艺术成功原因的文章,而梅兰芳的声誉及影响则是探讨梅氏表演艺术成功时附带讨论的问题。从时间线索来看,《申报》梅兰芳戏曲评论始于1914,集中于二十世纪二十年代及三十年代前期。早期侧重于将梅兰芳同其他旦角作比较及其对旦行艺术的促进作用;随着梅兰芳表演艺术的日渐成熟,评论文章更多地将其作为中国艺术、中国戏剧的代表,加以讨论。《申报》梅兰芳戏曲评论,逐步从对单一剧目具体直观感受的表达,深入到对相关艺术规律的探索。

第一节 《申报》刊载的梅兰芳剧评

《申报》上的梅兰芳戏曲评论,剧评占有较大的比重,包括针对具体剧目进行解析、评价,剖析戏目难点,点评舞台表演艺术等。这些剧评,虽有论述梅兰芳在京及各地演出的情况,但更多的是对梅兰芳来沪演出的评价。值得注意的是,1923年梅兰芳第六次赴沪演出,剧评数量繁多,呈井喷之势,包括《梅兰芳之〈金雀记〉》^①、《梅兰芳之〈廉锦枫〉》^②、《今夕梅兰芳之〈天河配〉》^③、《梅兰芳之〈贩马记〉》^④、《梅兰芳之〈红鬃烈马〉》^⑤等。这些文章在一定程度上记录了梅兰芳当时舞台表演的实况,有助于我们了解时人对梅兰芳戏曲艺术的真实评价。通过梳理这些剧评,可以发现,评论者所关注的,大致集中于梅兰芳的容貌扮相、唱工、做工、神情态度等几个方面。

一、容貌扮相——宝镜开奁,乘珠射彩

对梅兰芳“色”的强调几乎出现在早期的大部分剧评中。马二先生曾在一篇评论文章中,夸赞过梅兰芳的容貌:“以貌论,则青衣中殊未得其比,盖貌美者,虽不乏人,然而静穆如处子,夭娇若天人,斯未之覩也。”^⑥又如1924年1月4日《今夕梅兰芳之〈天河配〉》一文,详细描绘了梅兰芳在该剧中的体态、服饰,

^① 《申报》,1923年12月22日。

^② 《申报》,1923年12月25日。

^③ 《申报》,1924年1月4日。

^④ 《申报》,1924年1月6日。

^⑤ 《申报》,1924年1月18日。

^⑥ 马二先生:《评剧家之梅评》,梅社编:《梅兰芳》,北京:中华书局,1918年出版,第30页。

“观沐浴天河，兰芳轻纱雾縠，花貌雪肤，足合观者神怡心醉。鹊桥下瞩凡尘时，又易一种华丽服装，裔皇灿烂，仪态万方”。当时一部分人认为，以梅兰芳为代表的旦角的崛起，以“色”取胜，是当时社会心理及社会环境使然，“京师观剧旧重生脚，无以旦为中坚之理，唯听老辈传说，胡喜禄有一出《玉堂春》，坐客满千人之势，此外则无此气魄。王瑶卿稍为坐客注意，李鑫甫即叹为奸淫世界。今则梅兰芳名震中外，凡出老谭之上，虽生脚乏才，要亦人心不古，好色者多，乃至于此也”^①。对此，梅兰芳在《舞台生活四十年》中也提到，民国后，女性观众进戏馆看戏，相对外行，图热闹“拣漂亮的看”，无形中为扮相俊美的旦角积聚了大量观众，在一定程度上促成旦行后来居上，一跃而居京剧行当中的领导地位。

“旦角一途，每以资（姿）态之如何，为其名誉之消长者”^②，容貌扮相对旦角演员演艺事业的发展至关重要。梅兰芳早期成名，在很大程度上也与其“宝镜开奁，乘珠射彩”的容貌和俊美的扮相分不开。1919年《申报》上的广告依然有以“梅艺员兰芳‘色’如花比玉，艳绝人寰”^③作为宣传卖点。甚者有人认为“中梅毒者”是被梅氏之“色”所吸引，“有以色相植名于歌舞队中曰：梅兰芳者，国人之趋慕之，如吸鸩（罌）粟之烟，久而莫能自己，人因以‘梅毒’名之”^④。当然，梅兰芳之所以能在谭鑫培后执伶界牛耳，绝非仅仅是倚靠傲人之“色”。在马二先生看来，“以艺论梅郎实远绍紫云，近继石头，以‘色艺兼全’四字为梅郎语，乃真确切不移，他人受此皆有愧色”^⑤。余紫云（紫云）、陈德霖（石头）均为当时剧界公认的技艺精湛的老辈旦角，将声誉日起的梅兰芳同前辈大师相提并论，一方面可知以马二先生为代表的剧评家对梅之艺术的肯定，另一方面说明在艺术层面上梅兰芳当时已经具备跻身大师行列的实力和较高的知名度，至于后期其艺术成熟臻于至境，则是可以预期的。

二、唱工——字音明晰，委婉纤徐

晚清随着京剧表演艺术的日益成熟，旦角行当分工日趋严密，青衣、花旦之

^① 申公：《红氍杂话》，《申报》，1921年2月19日。

^② 柳遗：《东篱轩杂缀》，《申报》，1919年7月23日。

^③ 《申报》，1919年8月13日。

^④ 既澄：《梅毒记》（上），《申报》，1920年11月22日。

^⑤ 马二先生：《评剧家之梅评》，梅社编：《梅兰芳》，北京：中华书局，1918年版，第30页。

间有严格的界限，表演亦各有所偏。青衣扮演端庄正派的妇女，唱工繁重，不重视表情、扮相、身段。北京观众好“听戏”，对演员的唱工尤为看重，这也是陈德霖晚年虽扮相一般却仍然能凭其唱工在京师占有一席之地之原因。“唱的方面，我从开蒙就学这一类正工青衣戏。后来常听王大爷（王瑶卿）和陈老夫子（陈德霖）的戏，觉得陈老夫子的嗓音是细亮娇润。而我是一条洪亮的嗓子，跟王大爷的嗓子比较相近。所以我采取王大爷的部分居多。”^①青衣底子的梅兰芳，并没有囿于这一行当一贯的“抱着肚子傻唱”，而是结合自己的嗓音特点、所唱剧目的特色，兼容陈德霖之细润、王瑶卿之宛转，以情带声。1916年连载于《申报》上的《宣南感旧录》之梅兰芳艺谱，曾对其“唱工”的特点做了详细表述：

二黄刚健含婀娜，西皮端庄杂流利，二黄高紧见真实力量，近复造新腔，遂有化板为灵之乐。西皮以郑重出之，极缜密极从容。唱工大忌无音无字，晚华君偶乎远矣，无虑乎此矣，乃其于难诵之字，字字咬真，难使之腔，曲曲放稳，湘波所谓好听者其在斯乎？晚华文武昆乱绳其祖，武已极五花八门之盛，究以唱工为正格，唱工淹古通今，又以青衣为中宫，青衣中尤以《会审》、《起解》、《祭塔》、《蒲关》、《宇宙锋》诸剧为至诣。昆曲忌呆唱，皮黄何独不然，抑惟晚华能之至。若《祭塔》之剧毫无工作，乃于音节中传其哀怨，紫云不得擅美于前矣。^②

这段文字，强调了唱工中“音”与“字”互相协调的难度和重要性。然而梅兰芳在二者的处理上，却能做到“字字咬真，曲曲放稳”。即使是在编制各类新戏，创造新腔时，梅都能将吐字与用腔巧妙结合，“该使腔之处方使腔，该带过字便带过，该摇曳的摇曳，该急促的急促，且声音之动听，字字入人耳”^③，字音衔接自然，演唱毫不板滞。苏少卿曾在《论四大名旦的影响及其结局》一文中论及梅兰芳所编制的新腔，“在梅本人固有少数可听之处，而其余人皆杂凑成套”^④。对于社会上盲目学梅、东施效颦而导致有声无字、徒有外表的问题，苏少卿认为“推源追本，兰芳之创新腔，不得辞其咎”。这一点也可从侧面证明梅兰芳唱工的扎实稳健及在新腔的创造力上，为他人所不及。

此外，梅兰芳唱工之优，还体现在能运用腔调，将戏中人物的喜怒哀乐和盘

^① 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第128页。

^② 《宣南感旧录》，《申报》，1916年10月11日。

^③ 陈纪滢：《齐如老与梅兰芳》，合肥：黄山书社，2008年版，第162页。

^④ 苏少卿：《论四大名旦的影响及其结局》，《杂志》，1943年，第11卷，第6期。

托出。中国旧戏腔调在表达情绪上各有不同，如抒发悲哀的情致多唱反调，饱含庄严之意多唱二簧正板，表达快乐之情则多唱西皮。梅兰芳嗓音宽亮纯正，如击玉磬，尤能使人产生听觉上的美感。但更为可贵的是，他能恰合剧中情致并充分表现出来，直抵人心。如唱《武家坡》“以‘妻为你不把相府进，妻为你伤了父女情’两句尤为幽咽哀婉，将恨丈夫之无义流露辞色”^①；唱《虹霓关》“（见此景）一段二六（配凤）及（妇人的心肠）等句，皆婉转顿挫及哀感顽艳之致”^②；唱《春秋配》“饰姜秋莲，被继母鞭责随乳娘出外捡柴唱（出门来羞答答将头低下，忍不住泪珠儿点点如麻，奴好比花未开风吹雨打，忍着声吞着气自己嗟呀）慢板二簧一段细弦暗拨音韵凄，其嗣遇李春发才士，淑女不期邂逅，心心相印，两方乃详询家世，唱西皮快三眼数节更无一句不佳。（再问他妙龄儿生辰要紧及再问他闺阁中可定婚姻）唱至此，颊上顿增娇羞”^③。

即使是同样的唱词，梅兰芳也能根据不同剧目中人物的不同境遇及情感，进行合理加工。如同样一句“哎呀，儿的娘啊”，《春秋配》中的姜秋莲是受继母虐待而抑郁不平的少女，梅在演唱时使用高腔；《御碑亭》中的孟月华则是受丈夫休弃悲愤不已的少妇，梅在演唱时则用低腔。他细致地体察人物的内心世界，且注重“戏情”、“戏理”，加之天赋的绝妙嗓音，能将各中微妙处，完美地呈现给观众，无怪乎苏少卿在《四大名旦之比较》^④一文中，评价其唱工“无懈可击”。

三、做工、态度——合乎神情，描摹尽致

在《申报》剧评中，对梅兰芳做工之佳的描述评价占有相当重要的篇幅，可知时人对其细腻的做工颇为认同。“（梅兰芳）做工又极摹绘熨帖之能，其唱工之佳，或者尚有人可以企及，而做工则无人能及也。”^⑤这段话对梅兰芳的做工给予极高评价，并认为其做工之优无人能及。而究其做工佳妙之处，在于揣摩工深，神情协调，恰如其分。苏少卿《四大名旦之比较》一文，对其做工之评颇具典型性：

做功之佳，半由天赋半由揣摩。兰芳揣摩工深，其身段自然若女子，表情细

^① 《梅兰芳来沪前之京戏》，《申报》，1923年11月10日。

^② 养拙：《开明院观剧所记》，《申报》，1925年4月25日。

^③ 拙庵：《春秋配剧谈》，《申报》，1926年12月12日。

^④ 苏少卿：《四大名旦之比较》，《戏剧月刊》，1931年，第4期。

^⑤ 《梅兰芳与谭叫天之比较》，梅社编：《梅兰芳》，北京：中华书局，1918年版，第16页。

腻无孔不入，不但脸上有戏，其情绪直从心坎中发出，神乎技矣。惟能柔婉而不能泼辣，做如其唱，宜喜不宜嗔，宜艳不宜哀，盖其性冲和，不知嗔怒为何物，拈花微笑，大地皆春，真有消释烦闷之功。常观其《玉堂春》，堂上问支销，兰芳思索久之始唱，盖事隔多年，非思索不可。其用心类如此，若冲口而出便是背书矣。^①

这段评论肯定了梅兰芳做工细腻合理，且以其在《玉堂春》中一个“思索”的小动作为例，认为其用心甚深。类似合理妥帖的动作，梅兰芳在舞台上的表现极其自然，有评论者注意到《御碑亭》一剧，梅兰芳饰演孟月华，往碑亭避雨时，前后两次滑倒，轻侧在地，动作表现十分自如，“不类俗伶，多强自做作，便失真情矣”^②。

对于一般角色而言，能够描摹出剧中人心里的喜怒哀乐并表现出来已可算尽了演戏的本分，梅兰芳则不仅止于此，他提供给观众的已经不单是剧中人物某一单一情绪的表达，更重要的是，他能将剧中角色内心包含的许多复杂而矛盾又难以为人知之的心情，以细腻不着痕迹的方式自然流露出来。这一点在梅兰芳演出的剧目中，不论新剧、旧剧都能一以贯之，并被时人称颂。旧剧如演《贩马记》，
“于探监时询悉乃父含冤下狱，当场欲行相认，恐碍于关防，而不敢遽认，却又又不忍不认。及写状时之半吞半吐，诉状时之扑朔迷离，各式做派均能恰到好处。对宝童问赵宠此人是谁，洁袖半掩，羞答答一声是你的姐夫，尤妙到毫巅，斯人斯剧，当今无两”^③。演新剧《黛玉葬花》则“闻琴声而愁闷不乐，见宝玉之书而再三索阅，阅《西厢》而不忍释手，见‘如花美眷似水流年’句而倍增伤情，叹息至再，愈思愈闷，以至于悲不自胜，此情此景，难以笔述。而梅竟能体贴至微，非有心得，易克臻此，成不愧以是剧而享大名，冠绝侪辈”^④。这些都说明梅兰芳在做工方面的熨帖自然，也是他下苦工，用心揣摩的结果。即使是表现同样的主题，梅也能按照剧情进展，在身段上有所区别。以梅兰芳个人非常喜爱的《宇宙锋》为例，该剧原是一出纯粹的唱功戏，陈德霖等前辈演员也都遵照老法，按部就班地唱。但梅兰芳对人物有了新的理解后，他便不愿再受青衣戏“不重做

^① 苏少卿：《四大名旦之比较》，《戏剧月刊》，1931年，第4期。

^② 张超：《梅兰芳之得意三杰作》，《申报》，1928年12月27日。

^③ 《梅兰芳之〈贩马记〉》，《申报》，1924年1月6日。

^④ 《梅兰芳之〈黛玉葬花〉》，《申报》，1924年4月21日。

工表情，专讲傻唱”的束缚，认真钻研。如剧中角色赵艳容在该剧有两场“装疯”戏，但梅在身段的表现上则不太相同，在家里装疯，采用摇摆扭捏的姿态，以“通过缓慢的歌唱舞蹈作试探性的反抗”^①；到了金殿装疯，则把身段放大了做，以此发挥赵女的斗争性格。

除了赞赏梅兰芳在各剧中恰如其分的做工外，当时的人们还注意到梅对于剧情悲喜、情绪转换，具有极高的掌控力。曾有剧评家在观看了梅兰芳的《黛玉葬花》一剧，有感于梅将林黛玉之郁积愁怀，刻画得入木三分，发出了这样的感慨：“演戏者长于悲剧者多，长于乐剧者亦不少。惟是悲欢俱宜者，已不可多得。梅饰黛玉，以与饰《春香闹学》之春香相比，悲乐迥然不同，而能各极其妙，由是益知梅之为梅，非偶然也。”^②

梅兰芳在《舞台生活四十年》中论及早期舞台奋斗时颇为谦虚，却特别强调了自己揣摩剧中人物神情态度的用心，“其实，那时我的技术，哪里够得上说是成熟？全靠年富力强、有扮相、有嗓子、有底气、不躲懒，这几点都是我早期在舞台上奋斗的资本……倒是表情部分，我从小就比较能够领会一点。不论是哪一出戏，我唱到就喜欢追究剧中人的性格和身份，尽量想法把它表演出来。这是我个性对这一方面的偏好”^③。不单是梅兰芳本人，当时的评论家对其表情细腻，到处能体会剧情，一举一动，都能恰到好处，也给出了极高评价：“大抵晚华致胜之处，色艺而外，尤在神理，其神理之微妙，真至无可形容之地。唱白所不能达者，助之以手势身段，手势身段所不能达者，助之以态度。”^④以《霸王别姬》一剧为例，梅兰芳饰虞姬，“在帐中闻四面楚歌，入账报大王，几何机警，毕露眉端。大旗风折，出师不利，调回人马，匆匆转账，喜于心中。旋又进谏，不作匆遽之容，而自写缠绵之景。吾为叹息不置，一战而败。梅且多方解释，以待援师，又非出于妇女之幽怨”^⑤。随着剧情的延展转折，剧中人物的心情发生一系列变化，梅兰芳拿捏到位，精准地将这种神情态度的变化展现出来，先是闻楚歌露机警之色，再是军队人马归来的喜悦，后从容进谏，最后冷静劝解霸王以待援

^① 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年，第153页。

^② 《梅兰芳之〈黛玉葬花〉》，《申报》，1924年4月21日。

^③ 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年，第128页。

^④ 《梅兰芳与谭叫天之比较》，梅社编：《梅兰芳》，北京：中华书局，1918年版，第16页。

^⑤ 《梅兰芳言菊朋之二剧》，《申报》，1923年12月27日。

师。无怪乎时人认为，梅兰芳的表情态度，已臻化境。

表情态度往往又与做工熨帖紧密结合，二者随舞台剧情发展，一举一动，一颦一笑，互为协调。当时的剧评，对梅兰芳各剧中的表情态度，独到细微的表演功力评述颇多。例如，论《玉堂春》“表情之神化，更非他人所能及。一举首、一回眸将玉堂春当年之苦幽情，曲曲传出，即按院鞠讯院中情形时，斌媚增华，尤其绝艺”^①。论昆曲《金雀记》“戏情细腻，而晚华设来亦极熨帖。乔酷者非真酷，每见有演是剧，声色俱厉，似动真酷，则去题万里。晚华之妙处，似嗔非怒，认题极真”^②。《宣南感旧录》之梅兰芳艺谱中形容梅兰芳之“态”用了“云破月来，天惊雨泣”八字概括，所持的也是这种观点，“态之愉快者易工，愁苦者难合。《雁门关》头本之怒、二本之盼之怕、三本上殿之窘，回肠荡气，心战身摇，真化工也，皆实境也。《汾河（湾）》亦有之。愉态之工，更难枚举”^③。梅兰芳能体察人物内心，并在表情上表现出来，不仅仅是将剧中人物或悲痛或欢喜的单一情感诠释出来，且对所刻画对象内心饱含的诸多复杂而又矛盾心理也能描摹尽致。这种功夫到梅兰芳演艺生涯后期，已至如火纯情的地步。

总的来说，《申报》剧评对梅兰芳扮相、唱工、做工、神情态度四个方面的重点强调，在某种程度上可以转变长期以来，京师观众重“听”，上海观众重“看”的传统观点。因为这些剧评，不仅仅只出现在梅兰芳到上海演出期间，更有其在京师或各地演出的评价。由此可知，不论是已经有较高京剧鉴赏能力的北京观众或者是爱热闹喜欢看打斗场面的上海观众，均有对“色”、“艺”的追求。仅有“色”无“艺”，或有“艺”无“色”，都不能成为剧坛的常青树。民国初年的冯贾之争，以及梅兰芳的后来居上很能说明这一问题。梅兰芳到沪前，冯子和与贾碧云各有所长，在上海舞台上平分秋色：冯艺高一筹，善于描摹戏情；贾扮相靓丽，擅演冶艳的角色。后冯体态发福，扮相大打折扣，贾之声势日盛。然而自梅兰芳1913年首次到上海演出后，“向来之醉心冯、贾者，今有渐向梅氏矣”^④。究其根源，冯、贾在色艺上各有侧重，而梅则色艺兼备，自然更胜一筹。当时的剧评家曾就梅兰芳和贾碧云做了比较：“贾郎璧云，梅郎兰芳，均北派旦中之健将也。一以

^① 春谷：《梅兰芳明日唱〈玉堂春〉》，《申报》，1924年1月19日。

^② 老拙：《梅兰芳〈金雀记〉》，《申报》，1923年12月25日。

^③ 《宣南感旧录》，《申报》，1916年10月10日。

^④ 笠阴：《剧谈》，《申报》，1913年11月17日。

风骚胜，一以慧媚胜。其兼长之剧各有不同，贾郎则以《打花鼓》、《小放牛》、《辛安驿》、《遗翠花》等戏为其得意之作；梅郎则以《嫦娥奔月》、《贵妃醉酒》、《邓霞姑》、《汾河湾》为其著名之剧。二伶之艺，方之裨官，贾殆《肉蒲团》，梅殆《西厢记》也，浓淡虽有不同，而二伶之色艺则殊难轩輊，要之皆个中翘楚不得，以《肉蒲团》一书难入大雅之目，遂谓梅郎胜于贾郎也。”^①这段评论指出梅、贾的不同特点及所擅长之剧，也说明在评论者眼中，梅兰芳的表演较贾碧云在品格上要高出许多。

第二节 梅兰芳表演艺术的影响

剧评仅仅是对梅兰芳演出剧目的舞台观感进行抒发，侧重于从感性的层面评价梅兰芳的艺术，剧评外的《申报》戏曲评论，则从对梅兰芳舞台演出的感性分析，扩展到对其艺术进行包括社会环境、个人天赋、后期努力、外界支持等整体上、理性的分析。特别有意思的是，这些评论的书写，从时间上呈现出一条清晰的脉络：旦行系统——京剧系统——中国戏剧系统。即从早期与其他旦角的比较中，突出梅兰芳在这个行当中的领先地位；再到放眼整个京剧系统，梅兰芳接替谭鑫培执伶界牛耳，成为新一代的“伶界大王”；最后则是将梅兰芳视为代表中国艺术/中国戏剧的艺术家。这条线索契合梅兰芳舞台艺术实践的发展，展示了初出茅庐的梅兰芳，如何通过艺术上的辛勤耕耘，成为誉满全球的艺术家的历史过程。

一、后来居上，独领旦行风骚

民国初年，梅兰芳在剧坛崭露头角之际，《申报》剧评便将其与同样红极一时的同辈旦角做了比较。如王蕙芳，早年与梅兰芳并称“兰蕙齐芳”。初时，二人的扮相、技艺相差无几，王的戏码常在梅之后，且同拜陈德霖为师。后梅的戏码逐渐位于王后，差距也逐步拉大。20年代，二人在大义务戏中相遇，梅通常在大轴或压轴，王则移到中轴或再稍前的位置上。当时的评论家对梅、王二人声誉地位的变化颇为感慨：“陈石头（陈德霖）之青衣，为一代宗匠，及门弟子若干人，就艺论艺，王蕙芳材匪下驷，虽不能称足传师门衣钵，然同门之中，实足

^① 魂郎通信：《北京剧界拉杂记》，《申报》，1916年2月9日。

自豪。无如时运不济，终不为外行乐道，兰芳后来居上，极盛时代，竟有出蓝之誉，蕙芳反有日下江河之叹。读卫青不败，李广难封之句，能不为蕙芳长叹息。”^①至30年代初期，梅兰芳演艺事业至巅峰，王蕙芳则改唱小生，搭班承华社为梅兰芳配戏，二人的身份地位已不可同日而语。

此外，沪上评论家还津津乐道将梅兰芳与冯子和、贾碧云作比较。“犹忆前清末叶，海上名流争植冯贾旗帜。当是时，春航（冯子和）之悲艳，翰卿（贾碧云）之绮丽，辉映歇浦，为世并重。而兰芳方脱离富连成而入文明园，微特头角，未露峥嵘，即其声誉与技能，实有望尘弗及之感。乃曾几何时，冯、贾故我依然，而兰芳则蒸蒸日上，大有一日千里之势，非好学深思，曷克臻此。”^②该文字不仅描述了梅兰芳赶超冯贾的事实，同时给出了造成这种结果的原因，即梅兰芳之好学进取。这一点在后文将重点展开论述。

当然，很能体现民国初年，梅兰芳在旦角一行独领风骚的实例则是，在当时已经有“梅派”的说法。与现今作为成熟的京剧艺术流派“梅派”的含义不同，当时的“梅派”主要指以梅兰芳为代表的，逐步融青衣、花旦和刀马旦为一体的表演，“近今青衫自当以梅郎为鼻祖，号称梅派”^③，集中体现在其编制的一系列古装新戏。这种说法，在《申报》上可以追溯至1915年3月29日的广告，“花元春素工衫子，所演各戏系梅派，京津等处久负盛名”。这是群仙茶园为即将登台的演员花元春打出的广告宣传。当时，同行竞学梅剧，模仿梅兰芳的人很多，“揣摩梅派者，人多于鲫”^④，见诸报端的学梅者，便有芹香轩主蒋子安、花元春、欧阳予倩、黄润卿、戚艳冰等人。1915年5月6日《申报》上，马二先生《上海戏界之新人物》一文，就芹香轩主、花元春、欧阳予倩三人模仿梅兰芳的逼真程度做了评价。芹香轩主蒋子安为北京票友，“唱青衣深得梅郎委婉之妙，噪音亦不甚高，而善于运用”，但身段、步法还比较生疏。花元春串演《虹霓关》，“其二六板及快板，纯然胎息梅郎之腔调，不必论矣。其说白、念字，闭目听之，宛然一梅兰芳也。乃至其说白时之身段姿势，口吟微动柳腰款摆，亦俨然一个梅郎的影子，真足令人狂喜”。欧阳予倩的《玉堂春》唱做兼顾，“唱至（是那王）

^① 民哀：《梅语》，《申报》，1920年4月11日。

^② 柳遗：《东篱轩杂缀》，《申报》，1919年7月22日。

^③ 《申报》广告，1917年3月14日。

^④ 《申报》广告，1917年3月14日。

回首一顾，两司问（王什么），然后复右左两盼，始接唱下句，此一妙也。末后（倘能与他见一面，死到九泉也心甘）唱至心字，忽添入哽咽之音，令听者不觉为之鼻酸，此又妙也。起立之后，双手搓膝，良久良久，此是学之梅郎，情理中必然如此”。在马二先生看来，三人学梅各有所长，花元春、欧阳予倩在唱、念、做等方面，更全面一些。尤其是欧阳予倩，以票友身份初登舞台，却能驾驭“衫子最繁难之戏”《玉堂春》，表演得一丝不苟，游刃有余，实为青衣界又一新人才。此外，“四大名旦”之一的荀慧生，早期刚显露头角之时，也可谓沾了梅兰芳的光，“慧生近演《散花》，身段、姿势逼肖晚华貌，亦让不少杭人以其为梅剧也，遂售满座”^①。

自民国初年始，此后二三十年间，报纸广告上各种冠以“梅派”之名的演员，数量繁多，层出不穷。如“独一梅派青衣花旦醉梅”^②、“梅派第一花旦黄润卿”^③、“东三省著名梅派花衫翠凤”^④、“初次到申超等梅派花衫坤员潇湘云”^⑤等。对于各旦角竞相模仿梅兰芳，报纸广告宣传以“梅派”为噱头的现象，有评论者认为各中原因在于：“自晚华南来后，观旦剧者心目中祇映留有梅，而为旦色者若得名利兼收，亦惟梅是慕。”^⑥梅兰芳在当时旦行系统中的实力和地位可见一斑。

二、开创了旦角担纲称派的先河

如果说早期在旦角这一行当中的出彩夺目，仅是梅兰芳艺术生涯的良好开端，那么自1917年谭鑫培逝世后，梅兰芳逐渐成为京剧界的“标志性人物”，真正迎来了专属于他的时代。1918年《申报》上的一篇评论，谈及当时各大堂会“无梅不欢”的现象，“最近堂会披靡一时，堂会中之中心人物，自老谭逝世后，梅兰芳遂执剧界牛耳，俨然一老谭也。而小梅亦钩心斗角，竞排新剧。于是堂会戏中无小梅，在座客輒悒悒不乐，纷纷散去，否则虽盛暑，亦必一聆梅郎曲为快，斯亦一时风尚，不足深怪”^⑦。这也是《申报》评论中，最早出现的将梅兰芳之

^① 舍予：《武林听歌记》，《申报》，1920年7月13日。

^② 《申报》广告，1917年3月15日。

^③ 《申报》广告，1918年12月28日。

^④ 《申报》广告，1920年11月19日。

^⑤ 《申报》广告，1921年7月13日。

^⑥ 《申报》广告，1921年7月13日。

^⑦ 《东篱轩谈剧》，《申报》，1918年11月28日。

地位同谭鑫培相提并论的描述。梅兰芳成为京剧界代表人物，以旦角取代老生，评论大抵始于此。

近日北京剧界之势力，隐然以旦角为中坚，双庆社无梅兰芳，竟无丝毫支持之能力，论者谓三十年前后剧界变迁之最大痕迹，即须生与旦角之消长而已。

夫老生一途，久占梨园最高位置，自大老板以降，名伶辈出，戏园之台柱子，通例以老生任之。此外之青衣、花衫、小生、黑头、老旦各角，不过为其左右手，供其搭配而已。何以自谭鑫培死后，梅兰芳应运而起，老生势力一落千丈，旦角竟执剧界之牛耳。一若老谭为老生结局之英雄，而梅兰芳为开辟剧界新局面之娇儿者。盖梅兰芳以美丽之色，聪灵之姿，翻陈出新，进取不息，乃演成今日剧界以旦角为中坚之新局面，转使须眉丈夫低首于红粉青衣之下，此其力量之伟大，不谓为天纵之娇儿不可得也。^①

该评论不仅论述了剧界生旦势力悬殊变化的历史，更将梅兰芳誉为“开辟剧界新局面之娇儿”，同“老生结局之英雄”的一代伶界大王谭鑫培并称，梅氏此时在梨园中的地位已毋庸多言。20世纪初叶以前，京剧始终以生角行当为主，旦角流派未成气候，这一方面与戏曲多宣传忠臣节义的思想传统有关，另一方面同旦角自身的艺术局限也不无关系。清末以来，陈德霖、王瑶卿等逐步尝试扭转旦角表演艺术的僵化模式，更加注重表演技巧与角色塑造，且对旦行各门类的优势兼收并蓄，大大增强了该行当的艺术魅力，为以梅兰芳为代表的旦角艺术的全面崛起奠定了基础。“梨园旧例以武剧为大轴。自长庚、桂芬、鑫培以老生唱大轴后，各班之大轴有非老生莫属之势。兰芳成名后，凤卿以大轴让之。此例一开，各班之大轴转瞬间变为青衣之专利品。社会潮流所趋变化极为迅速，令人不无有沧桑之感”。^②至此，旦行开始能与生行分庭抗礼，并借此获得了长足的发展机会，日益繁荣。梅兰芳在京剧界逐步由生行领衔向旦行领衔过渡的机遇下，顺应时代需要，尝试戏剧改革，创造出新的旦角形象，创立了京剧旦行中新的艺术流派——“梅派”。

三、四度出访，享誉国外

徐城北在《梅兰芳百年祭》一书中认为，梅兰芳在二十世纪大致经历了三个

^① 梅社编：《梅兰芳》，北京：中华书局，1918年版，第33-34页。

^② 笑林：《今昔梨园拉杂谈》，《戏剧月刊》，1928年，第1卷，第6期。

阶段：“披览梅在本世纪（20 世纪）前半叶的外界反映，仿佛有三个不同的阶段。梅在其中有不同的名字，那就是‘梅郎’、‘梅老板’、‘梅博士’。”^①这种分法在一定程度上，确实能体现梅兰芳在 20 世纪 40 年代前的艺术成就，尤其是 1930 年访美后。事实上，将梅兰芳艺术作为中国戏剧的代表并不始于此。早在梅兰芳第二次赴日演出成功，技艺日臻成熟时，剧评家们便已经开始从发扬中国戏剧艺术的高度探讨梅兰芳的表演艺术。

1925 年 1 月 1 日发表于《申报》“自由谈”的评论《中国戏剧发展之成功》是此类文章的先声。该文认为中国戏剧之优美已为顾曲者所共知，然而仅在中国境内流传，却不足为外人道，究其原因，“盖文字、服饰、风土各异，而必使异域之人，非同文同规者，见而赞叹，则其事固大不易”。然而如此之难事，竟因梅兰芳受邀日本演出，“而使日人载欣载颂。虽不得领会于文字音节，而中国戏剧之精义已为外邦所公认，其价值之高，则正发展成功之效，着循是孟晋容有限量耶”。该文章引述了其友人泽太博士的观剧感言，这位“不知中国戏，抑且不知中国语言，未曾一履中国之领土，‘梅兰芳’三字亦但由报纸、朋友所传述而已”研究世界文学美术四十余年的日本学者，观看了梅兰芳在日演出后，发出了这样的感慨：“吾虽以对于中国庞然不知之一人，而竟能领略中国数千百年以来古代之社会状况，曩之得之于书本者，今乃以少数人之表演而神会以之。吾不知中国语言，而中国社会之微尚吾亦庶几其得之，则是中国戏剧之为精为美，能使绝未知其底蕴者一观而窥全豹已，可惊其力量之伟大，表演之精采矣。”这段话表明，通过观看梅戏能够了解中国戏剧，进而了解中国文化。于此，梅兰芳的舞台演出已不仅仅是一般意义上的艺术享受，而是上升到了传播中国文化的高度。《中国戏剧发展之成功》一文认为，中国戏剧能立于世界戏剧之林而毫不逊色，梅兰芳是发扬中国戏剧的绝佳人选，“梅氏演中国之名剧遍行寰宇，则率土之滨亦决无不欢迎者”。

至 1930 年访美、1935 年访苏，梅兰芳在国内外的艺术影响与市场号召力臻于全盛，时人已然将梅兰芳视为中国戏剧的标志性人物，并赋予其“海外艺术交流先驱”的名号，则是顺理成章的事情。

^① 徐城北：《梅兰芳百年祭》，北京：中国社会科学出版社，2000 年版，第 61 页。

四、“梅兰芳热”及其原因

梅兰芳从14岁正式登台，在广和楼、广德楼等戏园轮番演出，声名鹊起；到1913年赴上海演出，得到“唱大轴”的机会，一炮而红；再到接替谭鑫培执伶界牛耳，位列“四大名旦”之首；以及1919年、1924年两次访日、1930年访美、1935年访苏，无论是营业性质的演出还是文化交流活动，均获得空前成功。作为京剧演员的梅兰芳，不仅表演艺术登峰造极，亦获得了高于前辈和同时代演员，甚至后辈演员所难以企及的成就，成为中国京剧史上独一无二的个案，即“梅兰芳热”。当时的剧评家对该现象已有察觉，“梅兰芳氏到底具何种魔力而能颠倒群众，吸引社会如此，大凡一事的事态出于非常，而能倒翻一时的情势者，其事必有足资考虑与研究的价值”^①，并审慎地作了各种分析。在他们看来，“梅兰芳热”的出现既有当时社会环境及风气的原因，也和梅兰芳本人的勤勉努力分不开。

（一）“梅兰芳热”

梅兰芳第二次赴上海演出期间，马二先生（冯叔鸾）在《申报》上发表了《观梅兰芳者心理上之研究》的文章，文中对上海市民争看梅兰芳演出，一票难求、爆棚满座的现象作了如下描述：“梅郎去沪一年，今又来矣。预向丹桂第一台定座者，十日前已不可得。无已，则单身早去，坐于路口之加凳，或挤于台上之门傍。伸头外望，但见黑压压的千奇百怪，花花绿绿，把一个戏园撑得满至不能再满。而徘徊作门外汉快快以去，姑俟异日者，尚不知凡几，梅郎魔力可谓大矣。”^②并就观众观看梅兰芳演出的二十八种心理一一进行分析。在这篇评论中，我们已经能了解梅兰芳早期的名气和叫座能力。另有评论者形象地勾勒出观众对梅氏的迷恋程度，“梅兰芳以色艺流毒社会，漫弥天下积久。而毒愈炽，人之中其毒者，耳不听五声之和，目不辨五色之徽，心神彷彿而志气颓唐，触之似深患神经病者，然苟遇夫《奔月》之嫦娥与《散花》之天女，则手之、舞之、足之、蹈之矣”^③。此后，社会上对梅兰芳的痴迷程度愈来愈深，报纸上开始有了关于中“梅毒”者和“梅痴”们的报道，有列于《申报》“自由谈”上的专篇文章《梅毒记》（上下）^④、《梅痴》^⑤；亦有发表在“新闻拾遗”栏目中的趣闻故事。

^① 佛：《现在中国艺术化的梅兰芳》，《申报》，1926年11月24日。

^② 马二先生：《观梅兰芳者心理上之研究》，《申报》，1914年12月11日。

^③ 柳遗：《东篱轩杂缀》，《申报》，1919年8月13日。

^④ 既澄：《梅毒记》（上）（下），《申报》，1920年11月22、11月23日。

梅兰芳自在天蟾舞台演剧以来，一般素慕梅名之男女，莫不趋之若鹜。前晚正演《汾河湾》夫妻相会时，忽从空中飞下一纸条，被台前某君所拾。上有歪诗一首云：我岂今宵看戏来，爱君才貌个中魁，梅花不是寻常种，郎在仙乡侬在埃。玩其词句，上冠“我爱梅郎”四字，书法娟秀，虽未署款，似女子手笔，然而痴矣。^①

梅兰芳真能使人颠倒，吾乡西徐市镇首富庞某，年过三十，从未来沪。平素一钱若命，近因其子不肖，看破一切。此次晚华南下，亦专诚游沪，一观梅郎颜色，寓居孟洲旅社。当晚即破费三元至天蟾观剧，剧散后尚思梅郎，信步入新旅社，忽忽上楼遍觅房间不得，大骂茶房，后经多人围询，略得其详，乃送之还孟洲旅社云。^②

这些趣闻发表在当时的《申报》上，无非为博人一笑。但在今天看来，这些文字不仅生动描绘了“梅痴”们各种痴梅的状态和举动，而且在诙谐逗笑中，亦能使我们了解，梅兰芳的色艺为当时普通观众所着迷的程度。《申报》上曾有一篇《上海人与梅兰芳》的文章，专门描述了上海市民对这位来自京师的旦角不加掩饰的迷恋与偏爱。

一有梅兰芳到上海来的消息，上海的茶馆、酒铺里，大家兴高彩烈谈论的无非是梅兰芳；家人聚话、店伙闲谈谁也不要提及他，而浴室里的扞脚匠搁起了人家的脚、理发店里剪发司揪住了人家的头，尤为津津乐道。

梅兰芳一到上海，居住的旅社门前、聘他的舞台阶下、人头济济，都想一瞻他的风采，究竟比天上安琪儿胜过几分。

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。梅兰芳一到上海，上海人有儿子的就发生教儿子将来也要唱戏，做第二个梅兰芳的心思。^③

以上这些均是当时“梅兰芳热”的具体表现。说到观众对梅兰芳的追捧，便不得不提“梅党”。“梅党”是对围绕在梅兰芳周围的一批坚实拥趸、智囊团的统称。这个团体中为人所熟知的有齐如山、冯耿光、吴震修、黄秋岳、李释戡、赵

^① 玄玄斋主：《梅痴》，《申报》，1926年12月13日。

^② 松筹：《何处飞来一首诗》，《申报》，1920年4月20日。

^③ 亶：《新闻拾遗》，《申报》，1920年5月13日。

^④ 俞慕古：《上海人与梅兰芳》，《申报》，1923年12月21日。

叔雍等文化界、商界及政界名流。剧场里，他们是梅兰芳的忠实观众；私下，或在剧本编排上，或是在对外宣传上帮梅氏出谋献策，从智力、财力等方面为梅兰芳提供帮助和支持。这群高水平的“梅党”，在很大程度上推动了梅兰芳表演艺术的进步和演艺事业的成功。

（二）“梅兰芳热”的深层原因

1、天赋卓绝，谦虚好学

首先，从个人角度而言，梅兰芳的艺术成就同其自身独具禀赋、谦虚好学，且不断探索的努力分不开。1919年8月13日，《申报》“自由谈”上的《东篱轩杂缀》一文，针对当时社会上竞学梅剧，处处仿梅却不得要领，东施效颦的现象指出：“学梅者应具备下列之五大原素，而后可不至唐突西施。一须具兰芳之秀丽姿色；二须具兰芳之娴静态度；三须具兰芳之活泼精神；四须具兰芳之潜心研究；五须具兰芳之聪慧天资。要知毒焰充天之梅兰芳，决非一年半载之修炼所能成功，尤非天赋愚鲁者，之所能希冀不自量力、不自度德，抄袭其表面，徒自取恶名耳，于梅何损，于己复何益哉。”从学习模仿梅兰芳必备的这五个要素，可知梅兰芳的表演技艺非常人能及。其中秀丽姿色、聪慧天资为梅兰芳个人天赋的体现；其他三方面则是梅后天个人修养和努力钻研的结果。

如果说梅兰芳的容貌和聪慧是先天使然，不足为道。那么梅氏于戏剧之翻新出新、进取不息的精神及勤勉好学的态度则被当时的评论家们所称颂。同为上文的作者柳诒在《申报》上的另一篇评论中对此做了专门论述：“学问之道，茫无涯际，又廓大又深邃，戏剧亦然。虚怀若谷，以求之者，能有几人。克苦砥砺，以求之者又能有几人。穷博有恒，以求之者能有几人。精进不已，以求之者又能有几人。余于剧界稍有交游，一得自封者，我见之矣，从未闻有不以戏为业而以戏为学，孳孳不倦，如兰芳者也。”^①作者坦言，之所以心折兰芳，“非审美的眼光，无党派之臭味，心折其能孳孳为学耳”^②，并且认为梅兰芳之所以能后来居上，赶超“冯贾”，都是好学努力的结果。

此外，梅兰芳温厚的性格和认真不懈的演剧态度也是他能开剧界之新局面，独领风骚的重要原因，二者为他带来了极好的人缘和观众缘。《申报》上发

^① 柳诒：《东篱轩杂缀》，《申报》，1919年7月22日。

^② 柳诒：《东篱轩杂缀》，《申报》，1919年7月22日。

表于1925年2月10日《梅兰芳之性格》和发表于1926年11月15日的《〈字(西)林报〉对于梅兰芳之批评》均以单篇独论的形式详细描写了梅兰芳日常待人接物的谦虚有礼。前一文中,对梅氏有颇多溢美之词,如“一夕,梅演其最精彩之创作《洛神》,演毕已一钟,梅接见作者于后台,其态度至可敬爱,中国人接见外国人之礼貌殆无过于梅之温和而美丽者”,又“谦抑者常和平,骄傲者常忿恨,梅则和平而绝无忿恨者也。彼在后台亦常有一种自重之意态,而谦怀尤为可敬,此于彼自划火柴以燃作者之烟草时,可察见也”。后一文中则描写了梅氏待客时的唯美神态和谦虚态度:“当其倾听客语之际,目光莹然四射,其手虽不甚有所动作,而殊秀美,更有不可企及者。纵缄默寡言,而一种和蔼可亲之状,完全流露于外。梅氏音吐不高,而词华调美,至足动人。时座中有梅之一二知友,详述其在香港时,备受欢迎之状,梅但默然,似不欲友人之过自表褻者。”

值得一提的是,两篇评论的作者一为西人 Achilles 氏,一为国人戏剧学专家梁社干。一中一西,均对梅兰芳不吝赞美之词,可见其观众缘极好。也可知梅兰芳“轰动一时,不仅我国士夫奔走相告,即彼西方士女亦莫不矫首悬眄,欲一顾梅郎之曲以为快”^①的现象并非偶然,不仅在于梅氏技艺之精湛,其个人之魅力亦为之增色不少。

至于梅兰芳对演剧的忠诚和不懈态度,也已为当时的评论家所注意。《梅兰芳之艺术谈》(下)对此给出了这样的评价:“有一艺长者,往往于表演之时,或有偶尔疏忽之虑,其疏忽有由于主体者,有由于客体者。由于主体者,若本身之疾病忧乐等是;由于客体者,若以他人对于所表演之热度为转移。主体之事犯者固多,然尚有可原之道;若客体者,则以人为标准,大为不当矣。梅兰芳素来演剧,非特不以观客之多少,而或懈或矜,且于忧乐疾病之际,凡一登台,均忘其本来之情感,而身入于剧中。若客年腊底,正其子殇之时,出演重剧,表情上毫无冲动易常之态,观者几不知其骤然闻此不幸之消息者,则其对于演剧之精神贯注,真非他人之可望其项背者矣。”^②即使正经历着丧子之痛,一到舞台,梅兰芳仍全神贯注于表演,未让观众有所察觉。其敬业之精神,演剧之态度,实难能可贵。

^① 《〈字(西)林报〉对于梅兰芳之批评》,《申报》,1926年11月15日。

^② 人天:《梅兰芳之艺术谈》(下),《申报》,1923年8月2日。

2、时势所然，应运而起

如果说梅兰芳自身的天分和努力是他成为“好角”的必要条件，那么当时社会环境则可以说是造就梅兰芳“不朽之神话”的重要土壤。对此刊载于1926年11月24日《申报》上的评论文章《现在中国艺术化的梅兰芳》从时代背景、艺术史等方面探讨了梅兰芳表演艺术取得成功的原因。文中的三个核心观点是：“一是艺术界的梅兰芳，不是戏剧界的梅兰芳；二是人格上的梅兰芳，不是优伶界的梅兰芳；三是历史上的梅兰芳，不是现时代的梅兰芳。”

所谓“是艺术界的梅兰芳，不是戏剧界的梅兰芳”，主要就时代背景而言，梅兰芳所处的时代已经从古时“上而至于‘王公大人’下而至于‘走卒牧隶’均没有看得起他们的心理，对于他们不过当作一种除烦解闷好现的工具”转变为“自东西文化输入以后，物质文明一变至道，我国旧式的政治、社会、经济、礼俗、艺术等种种状况悉行改观。我国工艺素来毫不重视的，今一跃而踞于舞台重要地位，从前门第阶级视为天经地义、神圣不可侵的界线，现亦不能不潜移默化慢慢地消灭了”。在这样风气开化且门第观念不再坚不可破的情况下，梅兰芳所从事的职业，才能摆脱被鄙视被轻贱的地位，并被纳入艺术体系加以重视。

所谓“是人格上的梅兰芳，不是优伶界的梅兰芳”，则是指梅氏所处的梨园系统中，“从前的伶人因为社会瞧他们不起，他们自己也就不当人”，随着伶人地位的提升，戏曲演员自甘堕落的风气有所减少，开始重视自我修养。此外，“从前的伶人本来视演剧当做一种营业、一桩生意经做的，而且这种营业更视为极低微的营业，极没有价值的营业，他们祇要骗得动饭吃，能博得台下人叫几声好，也算能如是亦既足了，没有一个肯再去做进一步的工作”，这种疏于钻研自身技艺的慵懒，逐渐转变为各行当竞相钻研表演技术，呈现出各流派争奇斗艳的盛况。梅兰芳于此种氛围中，日益熏陶，越发注重自我修养，对演剧更加专注投入，并努力提高表演水平。

所谓“是历史上的梅兰芳，不是现时代的梅兰芳”指的是梅兰芳恰逢一个“人心不古，好色者多”^①的时代，“自民国成立以来，社会上思想之革新，非常迅速，其尤显著之观念则爱美色是也”^②。梅兰芳在这样的时代风气下应运而起，而“旦

^① 申公：《红氍杂话》，《申报》，1921年2月19日。

^② 梅社编：《梅兰芳》，北京：中华书局，1918年版，第34页。

角乃渐成戏班组织上之要素也”^①，逐渐取代老生，居京剧行当的领导地位。文章最后认为，梅兰芳合乎演剧英雄的三大标准：具有创造的精神与艺术、人格的修养、能适应时势的需要与奋斗的能力，这同前文论及梅兰芳个人的天赋和努力的观点一致。但在作者看来，造就“梅兰芳热”的原因不止于此，最重要的是个人的运气和际遇，即时势造英雄，并且将梅兰芳与其所处时代的环境背景的关系表述为：“梅兰芳不过是一个可造的人材，而能应时势之要求以造成艺术界的身份者，这也不可不算他是一个时世的产儿。”该文从时代变迁带来伶人地位的提高、梨园行良好的竞技氛围、适逢老生衰落、旦角逐渐居领导地位等方面阐述了梅兰芳迅速崛起的原因，从社会角度的层面分析了“梅兰芳热”，较全面客观。

纵观梅兰芳的演艺生涯，其所获得的荣誉及达到的高度，不仅代表了一个时代，也创造了一个时代。他是一个不可逾越的高峰，其成功也是不可复制的。从家庭因素看，梅兰芳家学渊源，积淀深厚。其祖父梅巧玲为“同光十三绝”之一；伯父梅雨田武场文场、胡琴月琴样样精通，有“六场通透”、“胡琴圣手”的美誉；父亲梅竹芬虽早逝，生前也是昆曲、京剧的旦脚演员。在这样的环境下，梅兰芳自幼接受艺术熏陶，学艺也有着得天独厚的条件。此外，其祖父侠义有德，经常接济贫苦同行，梅兰芳继承了梅氏家风，为人宽容敦厚且古道热心，有极好的人缘和观众缘。而梅氏出生时家道中落，四岁丧父，十五岁丧母，由祖母抚养，伯父掌家，他姑母曾坦言：“他（梅兰芳）幼年的遭遇，是受尽了冷淡和漠视的。生活在阴森的气氛中，从家里得不到一点温暖。”^②幼失怙恃，历尽冷暖，对于梅兰芳日后坚毅品格的养成无疑有一定作用。

从个人角度，梅兰芳在艺术上博采众长，勤奋好学且有超越自我和常规的勇气，极具创新精神。先后向陈德霖、时小福、王瑶卿、路三宝等学习花旦戏，向丁兰荪、乔蕙兰等学习昆曲，跟钱金福、茹莱卿等学习武戏，戏路宽，功底扎实。继承并发扬王瑶卿的对旦角表演艺术的改革，对旦行各门类的优势兼收并蓄。同时，创造性地排演新戏，改良化妆方法、舞台灯光设计等。表演上下苦功，精益求精，认真揣摩表情、身段、步法等并精雕细刻，提升京剧的舞台表现力，也使得他的表演日渐成熟。除了在艺术上下功夫，梅兰芳也十分注重个人修养，真正

^① 梅社编：《梅兰芳》，北京：中华书局，1918年版，第35页。

^② 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第11页。

做到谦卑下人，盛名不骄。即使在他声名鼎盛之时，他也能从谏如流，宽以待人。

从外界的角度，梅兰芳所处的时代，恰是京剧发展的黄金时期，随着“五四”新文化运动的兴起，中国的民主思想日益深入人心，观众的审美也悄然发生变化，不仅大量女性观众涌入戏园，众多女演员加入旦角队伍，原先京剧内容中的家国叙事、忠臣节义也日渐丧失主导地位，加之以梅兰芳为代表的旦角演员对行当艺术的改革，共同推动旦行的发展，使之逐步成为京剧行当中最具影响力的行当。旦角地位的提升也进一步推动了梅兰芳演艺事业的发展。此外，梅兰芳的成功还与其周围的一帮良师益友分不开。齐如山、张彭春、赵尊岳等文人名士，尽心帮助梅氏，不仅赋予了他更多的文化品格，也共同缔造了其演艺生涯的辉煌。

第四章 梅兰芳海外演出报道

梅兰芳是向海外传播京剧艺术的先驱。他曾于 1919、1924、1956 年三次访日，1930 年访美，1935 年和 1952 年两次访苏。上述的海外演出经历，除 1952 年访苏、1956 年访日（此时《申报》已停刊），《申报》均给予了跟踪报道，史料详实丰富。通过对史料的整理，我们可以更好地了解当时的具体情况。

第一节 1919 年、1924 年两度访日

1919 年春，梅兰芳应邀到日本帝国剧院演出。这是梅兰芳第一次在国外舞台上演出，也是中国京剧演员第一次有组织有规模的出国演出。该年 4 月 26 日至 5 月 26 日，《申报》以简短的新闻通讯对访日演出进行报道，如“梅兰芳等一团于昨晚到马关，将于今夜到日京”、“梅兰芳之魔力能吸集日人，出演在五月一日，而座位已殆尽订定”等，关注了梅兰芳在日演出的大致情况。此外另有两篇小评论分别记录了梅兰芳东渡前，正乐育化会为其欢送饯行的场景和梅氏在神户演剧三天的相关剧目及演员情况。其中，在神户演剧的主要演员除梅兰芳外，有姜妙香、姚玉芙、高庆奎、贯大元、赵桐珊（芙蓉草）五人。由梅兰芳参演的剧目有《虹霓关》、《游龙戏凤》、《春香闹学》、《嫦娥奔月》、《游园惊梦》、《天女散花》共 6 出。以上便构成了 1919 年梅兰芳赴日演出《申报》报道的全部内容。值得注意的是，梅兰芳 1919 年访日期间，正值中国留学生在东京举行“国耻日”纪念游行。为此，梅兰芳也收到留学生的多封恫吓信，但演出仍照常进行，“六日晚，使馆内外，巡警宪兵已层层密集，如临大敌，而馆内则笙管喧闹，使馆中人正请得名伶梅兰芳演唱《天女散花》，大开欢宴也”^①。同时期的报刊媒体对梅氏此次访日也十分关注，以《春柳》杂志为例，梅兰芳 1919 年访日时，该社社长李涛痕陪同前往，杂志在梅东渡前后给予全方位的跟踪报道及宣传。从该年第三期到第七期中（《春柳》杂志为月刊，每月一期），有大量围绕梅兰芳东渡的文章^②，如《梅兰芳东渡纪实》、《梅兰芳到日本后之影响》、《梅

^① 《申报》，1919 年 5 月 19 日。

^② 注：详见《春柳》杂志与民初之戏剧改良（发表于《戏剧研究》2008 年第 3 期）一文。

兰芳何以能享盛名》等。这些文章不仅阐释了梅兰芳此行的意义，更着眼于梅氏东渡对戏剧改良的影响。作为当时京津地区唯一的戏剧专刊，《春柳》杂志在1919年梅兰芳访日宣传报道中扮演了重要角色，也进一步提升了梅兰芳的社会影响力。

1924年秋，梅兰芳再次前往东京帝国剧院演出。《申报》上针对梅兰芳此次东游的报道，从9月2日“梅兰芳已定再作扶桑游”到11月15日“梅兰芳在日抱病，定十七日由大阪归国”，仅寥寥可数的5条。至于梅兰芳在日本演出的实况，则没有相关信息。相较于1919年访日，《申报》对梅兰芳第二次访日的关注度要降低许多。按1924年，梅兰芳在国内的声望地位明显要高于1919年，同年其上海演出，《申报》有长篇累牍的报道评论和“梅讯”起居注，对这位名伶的追捧可谓不遗余力。而1924年的访日演出，则鲜有文章见诸报端。

此外，《申报》上两次访日的报道远远少于梅兰芳访美和访苏时的宣传。其中缘由，就演出性质而言，两次访日演出的性质为营业演出，而访美、访苏则带有很强的文化交流意味，宣传的必要性和层次不可同日而语。就行程上，两次访日从北京出发，而访美、访苏则是从上海出发，临行前上海各界名流均为之设宴饯行，觥筹交错，热闹一时。作为沪上大报《申报》在后两者的关注力度上更大，也不足为奇。

第二节 1930年访美

梅兰芳的访美演出虽然成行于1930年1月18日，但正如齐如山在《梅兰芳游美记》中所言：“为此事，虽然极力经营筹备，各处求人，费了五六年的工夫。”

^①在这五、六年的筹备时间里，缀玉轩团体虽然“从来没有在外面发表过一次”^②有关言论，但《申报》很早便敏锐地捕捉到这一信息。从1925年3月始，报上便有关于梅兰芳赴美演剧的各种讨论，这些讨论围绕筹备组织、演出目的、演出剧目及梅兰芳归国后的贡献等展开，为梅兰芳的访美演出提出有益的建议，同时也做足了宣传。纵观梅兰芳访美之行《申报》的报道评论，从时间及内容上可分为：前期——访美讨论及成行、中期——在美演出实况、后期——归国后的社交

^① 齐如山口述，齐香整理：《梅兰芳游美记》，沈阳：辽宁教育出版社，2005年版，第4页。

^② 齐如山口述，齐香整理：《梅兰芳游美记》，沈阳：辽宁教育出版社，2005年版，第4页。

活动三个阶段。

一、访美讨论及成行

《申报》上最早的关于梅兰芳赴美演出的报道发表于1925年3月22日，题为《梅兰芳赴美演剧之讨论》。该文记者在拜访来华讲学的日本早稻田大学文科教授美国人班托克寓所中，偶遇梅兰芳及其缀玉轩智囊团。当时，他们正围绕梅兰芳赴美前艺术上的各种筹备问题作讨论。具体内容包括：选择戏曲、审查脚本、改良服装、斟酌音乐、挑选配角、编脚本提要等。而针对其中的三个难点问题——剧本、音乐、配角的选择，讨论更多。这三个问题之所以困难在于，剧本方面“中国戏曲依科学的改编实非易事”，音乐方面则是京剧中胡琴、锣鼓嘈杂的声响不一定为外国观众所接受，配角方面因“名伶十之八九皆为烟瘾”，不便出洋。从这篇文章中，我们可以知道：首先，缀玉轩成员们已经在努力筹划访美演出事宜；其次，积极请教班托克等戏剧方面的专业人士提出有益建议；最后，此次讨论所涉及到的问题有剧本、音乐、配角、服装的选择等。这些问题也是日后报纸上有关梅兰芳访美讨论的重点。

此后一段时间，报纸上连续出现了《梅兰芳出洋之动议》、《梅兰芳出洋演剧之讨论》、《梅兰芳出洋方略大纲》（一）（二）、《梅兰芳出洋演剧之标准》、《梅兰芳归国贡献之预期》等文章，对梅兰芳访美一行作了系列讨论。1925年3月25日，赵尊岳署名“高梧”发表的《梅兰芳出洋演剧之讨论》一文，追溯了梅兰芳出洋一事的缘由，“在最初赞叹梅剧，劝以游历者大都为各国驻京之使节，使节之赏梅剧固也，然其赏之或尚在皮相，而不能率尽所谓文化艺术之妙”。文章认为，即使如文科教授班托克这样精通东方文明的学者，也未必“尽知戏剧之底蕴，文化艺术之表演”。因此，让外国观众了解中国戏剧和艺术的最好方式便是呈现一场高规格的京剧演出。梅兰芳访美所要做的，就是为此做好精心准备。针对当时外界对梅氏出洋演剧目的的种种揣测，赵尊岳提出了自己的看法：“在梅盛名之下固已誉满瀛寰，而吾华以文化艺术之精华，由梅代表之以贯注及于欧美，则殊创见之事。故讨论此事，若徒认为梅氏声誉计，固不如认为中国发扬文化艺术问题之为重且切也。”赵氏认为，梅兰芳出行的意义和目的在于传播中国的文化艺术。

此外曾为梅兰芳做过“梅讯”起居注，署名为“春醪”的作者用多篇文章，

为梅兰芳访美的筹备组织、演出剧目的选择等出谋献策。《梅兰芳出洋方略大纲》^①一文，从筹备日期、筹备会组织、筹备会讨论事项、执行部组织、总管理处组织等方面，对梅兰芳访美的准备工作进行全面盘点。在这几大类下，每一类还细分成不同的小项，内容详细庞杂。例如“筹备会讨论事项”中便有包括出洋时的线路预定、预约演出的时间地点及航线问题、出洋演出剧本的审查、剧务所用材料、剧团的管理及卫生等十五项内容。在作者看来，梅兰芳赴美筹备工作虽看似繁琐难行，但此事为“吾国剧界之创举，且其关系国家文化艺术之宣传尤大”，他希望国人能以此为重，积极出谋划策，而不应以为“徒事铺张而加以贬低”。

《梅兰芳出洋演剧之标准》^②则针对赴美演出剧目的选择这一重要问题展开，作者列举了应演剧目之标准和不应演剧目之标准。应演剧目的标准如“表扬女子之毅力者”，相应的剧目有《红线盗盒》、《能仁寺》、《刺虎》；不应演剧目的标准如“有失国家制度者”，相应剧目有《玉堂春》。《梅兰芳归国贡献之预期》^③一文主要围绕戏剧构造、戏剧精神、剧台布景、戏台管理四个方面，期许梅兰芳游美归国后能致力于中国戏剧的改革发展，并在这些方面有所作为。例如，在“戏剧构造”方面，文章认为，梅兰芳虽然多次编排新剧，在场次、装饰等方面较旧剧有所不同，但“大体不能专于独造”。此次赴美演出，若能多观西剧，“取其构造之不同及制胜之精义而采酌之，择其可以为吾师法者，参以用之，则此后剧本之编纂必有更形精彩者”。除了这四个方面外，文中还提到音节格调问题、剧团组织方法、行头配置等也可以借鉴西剧，希望梅氏用心体会，归饷国人。

随后几年，《申报》上出现了大量关于梅兰芳外交酬酢的文章。整理如下表：

日期	文章	作者	酬酢对象
1925年4月6日	《北京招待外宾之演剧》	聊止	演剧招待环游世界团体325人
1926年6月19日	《缀玉轩招待使团纪盛》	公实	招待意大利、西班牙、瑞典等多国公使及家眷
1926年8月4日、24日、27日、30、31日	《梅兰芳与勘弥合演讯》、《中日名伶合演先声》、《中日名伶宴会之盛况》、《梅兰芳外交史料之一节》（上）（下）	珍闻	日本名伶守田勘弥来华演剧，梅兰芳助之演剧

^① 春醪：《梅兰芳出洋方略大纲》（一）（二），《申报》，1925年3月30日、3月31日。

^② 春醪：《梅兰芳出洋演剧之标准》，《申报》，1925年4月3日。

^③ 春醪：《梅兰芳归国贡献之预期》，《申报》，1925年4月10日。

1926年9月11日、16日、10月22日	《梅兰芳誉满美国》、《梅兰芳四海宾服》、《缀玉轩外交档案之一》	知	美国西雅图新建第五大道戏园托美国驻华商务参赞向梅索要照片、颂词等以作宣传，梅寄去签名、题词及照片五张。
1926年10月30日	《梅花辑瑞纪》	知	梅兰芳招待瑞典皇太子
1927年3月4日	《梅兰芳之新西友》	灵波	梅兰芳与著名舞蹈家亨斯惠纳的友谊
1927年5月17日	《伯屈在京讲毕赴奉》		克伯屈博士专访梅兰芳，梅设茶会接待
1927年5月23日	《梅兰芳氏之国际酬酢》	知	美国参赞在北京饭店宴请梅兰芳，英、美、日、瑞、意各国使节均在列，纷纷表示将助梅赴美。
1927年6月30日	《蕙兰芳引》		荷兰女文学家局马丁爵夫人赴京访梅
1929年7月10日	《梅兰芳招待美记者团》	知	梅兰芳招待美国记者团

由上表可知，梅兰芳为赴美演剧做足了功课。他同各国友人的外交酬酢，在这个阶段密集式的往来，主要是为访美做准备。对此齐如山曾在《梅兰芳游美记》中回忆：“我与梅君对于这些来访的人，也都尽力招待，一则可以尽国民外交的义务，二则借用这种机会，做出国演戏的宣传。”^①这些外交酬酢，一方面提高了梅兰芳的国际声誉，另一方面也使梅兰芳访美筹备团队更加了解外国观众的审美品位，为赴美演出的成功打下坚实的基础。

1929年深冬，梅兰芳在京参加“慰劳防俄将士大会演义务戏大会串”后，偕同妻子福芝芳及班底，束装就道，南下上海赴美。出发前，北平各界为其饯行，“省委全体廿三日宴别于欧美同学会，由徐永昌主席（主持）；廿四日教育界、银行商会等欢送，李石曾、周作民主席，演说词多相激励”^②。1929年12月29日，梅兰芳一行二十一人离开北平，各界送行者两千余人，沿途还摄制了纪录片。而后途径天津，受到天津报界、政界、领事团的盛大欢送，“离平车站时送行者五千人”^③，可谓盛况空前。

^① 齐如山口述，齐香整理：《梅兰芳游美记》，辽宁教育出版社，2005年版，第9页。

^② 《平各界祖饯梅兰芳》，《申报》，1929年12月26日。

^③ 《梅兰芳到天津》，《申报》，1929年12月30日。

1930年1月4日,梅兰芳一行到沪,“欢迎者仍塞涂也”^①。赴美前,梅兰芳在上海逗留了十余天,与各界酬酢告别。其中1月7日晚,梅兰芳单独宴请了上海本埠报界,包括《申报》张竹平、《新闻报》汪伯奇及各报记者等,约百余人赴宴。1月16日下午,钱新之、陈其采、陈世光、刘云舫、汪伯奇、杜月笙、袁履登、李拔可、徐新六、贝淞孙、吴蕴斋、汪仲韦、赵叔雍诸人做东,邀请上海各界人士及中外记者三百余人,在大华饭店为梅兰芳举行盛大欢送会。宴会上,梅兰芳就访美的目的和前后筹备过程向与会者作了说明。他表示,此次出行的目的,一是进行东西方戏剧交流;二是借鉴国外戏剧,为中国戏剧的改革找到途径。此外,在长达九百余字的致谢词中梅兰芳还提到,为了让美国观众更好地理解欣赏京剧,梅剧团还精心准备了一系列用来辅助说明的书面材料。他希望通过此次访美,中美两国不仅在戏剧上互相了解,两国人民的情感也能有所增进。1930年1月18日,梅兰芳一行从上海出发赴美。途径日本,因日方来电欢迎,于神户登岸后,在东京逗留一日,受到大仓喜七郎男爵、汪荣实公使等的设宴欢迎。后原船赴美,直驶西雅图。

二、在美演出实况

《申报》对梅兰芳访美的关注,并不因剧团离开上海而中止,而是实时追踪梅兰芳在美实况,及时刊载了来自各通信社方面的专电和信函。专电以简讯的形式,简单勾勒梅兰芳在美的最新动态,具有极强的时效性。例如,《梅兰芳在美受欢迎》:“华盛顿来电,十四日伍公使于华盛顿德满旅社,柬邀当地政界、外交界名流五百人,以欢迎梅兰芳。到者有前总统威尔逊夫人、副总统寇蒂斯及英日法德意等十余国公使、国会议员等,皆携眷属莅临,且有演说。梅氏并于十时半表演戏剧,观众对于中国之艺术及梅氏服装之灿烂,无不满意云。”^②类似的专电还有《梅伶在美博好评》^③、《梅兰芳在纽约初次登台》^④、《梅伶在美演艺展期》^⑤等。而信函以署名“来”的“缀玉轩游美杂录”、“海外梅讯”为多,此外还有

^① 知:《梅畹华到沪》,《申报》,1930年1月4日。

^② 《梅兰芳在美受欢迎》,《申报》,1930年2月18日。

^③ 《梅伶在梅博好评》,《申报》,1930年2月19日。

^④ 《梅兰芳在纽约初次登台》,《申报》,1930年2月20日。

^⑤ 《梅伶在美演艺展期》,《申报》,1930年3月14日。

其他一些专篇文章，如《梅兰芳抵纽约盛况》^①、《晚华在美之荣誉》^②（上）（下）、《纽约万国旅社欢迎梅兰芳记》^③等，这些文章详细记录了梅兰芳在美国演剧和社交活动的具体情况。然而由于信函跨洋邮寄，时间相对滞后，报上刊登出来的内容多为前段时间梅剧团在美状况。根据《申报》，参照《梅兰芳游美记》，将梅兰芳在美国的行程，进行大致梳理，如下表：

时间	行程活动
1930年1月31日	抵达西雅图，华侨欢迎极盛。
1930年2月1日	当地华侨宴请梅兰芳剧团于马登饭店；当晚西雅图中美协会设宴招待，参加者为当地商会、教育会、美术会、市政会、铁路局等团体，共三百余人。
1930年2月2日	中美协进会带领全团游览市区和参观华盛顿大学。中午该校中国留学生设茶会招待。当晚赴当地五号路剧场的参观之约。（该剧场即1926年托美国驻华商务参赞向梅索要照片、颂词的剧场。）
1930年2月9日	抵达纽约中央火车站，华侨、美人即在车站大厅召开盛大欢迎会。
1930年2月14日	于华盛顿华德满旅社第一次表演。（此次表演为私演，由伍朝枢公使柬邀当地政界外交界名流五百人，到者有前总统威尔逊夫人和副总统寇蒂斯等，以表示对梅的欢迎。梅的表演博得好评。）
1930年2月16日	此为公开登台的前一日，当晚特邀纽约著名编剧家、演剧家、报界记者到院观剧，请其批评，均评价甚好。
1930年2月17日	在纽约第四十九街剧院登台，当日梅所演均较短之表情剧，如《汾河湾》、《青石山》、《刺虎》、《空城计》等，获观众极好赞扬，叫帘十五次。在该剧院演剧两周后，转至国家剧院。原拟定演剧两周，后因自开演之日起，两周的剧票皆已售完，故再续订两周。
1930年3月2日	美国方面在万国旅舍招待梅兰芳，举行盛大聚会。
1930年2月17-3月22日	在纽约的四十九街戏院（2周）、国家剧院（3周），共演五周。在第四星期更改剧目，分别为“第一《醉酒》之一段，后二《芦花荡》，第三《西施》之羽舞，第四《打渔杀家》” ^④ 。
1930年4月2日	由纽约赴芝加哥公演。
1930年4月7日	在芝加哥公主剧院演剧，当日剧场万头拥挤，至水泄不通。“每一剧终，欢声雷动，致梅出幕五次之多。据报纸声称，

^① 震：《梅兰芳抵纽约盛况》，《申报》，1930年3月21日。

^② 涵：《晚华在美之荣誉》（上）（下），《申报》，1930年3月27日、3月28日。

^③ 杨藻知：《纽约万国旅社欢迎梅兰芳记》，《申报》，1930年4月9日。

^④ 来：《缀玉轩游美杂录》，《申报》，1930年4月19日。

	梅之魔力，可云罕见，观众中多有乘火车来观者，梅在纽约曾得‘当代之狮’之美誉，其在芝加哥之盛誉，亦不减于前也。” ^①
1930年4月17日	由芝加哥动身前往旧金山。
1930年4月24日	午后五时抵达旧金山，旧金山市长、商会会长、我国驻旧金山总领事、华人商会会长，均亲自到站欢迎。
1930年4月27日 -5月9日	在旧金山演剧。先在提瓦利戏园试验一天，后移至唐人街自由剧场演剧五天，再移至开浦特尔戏园演剧七天。期间，梅兰芳患感冒，依然带病献艺。
1930年5月10日 -6月6日	梅剧团在洛杉矶演剧，期间梅兰芳获得波摩那大学、南加利福尼亚大学授予的“文学博士”称号。
1930年6月18日	梅剧团抵达檀香山，受到各华侨的欢迎，并于6月23日起在此演出四天。
1930年7月4日	于檀香山搭乘“秩父丸”号轮船归国，结束美国游历。

梅兰芳在美各地的演出，几乎都受到盛大的欢迎和高度的赞扬，《申报》报道中也都有详细记载。例如，《申报》曾摘录美国著名剧评家斯达克·扬（Stark Young）对梅兰芳技艺的评论，“中剧各角，在台上之地位，非常之好。梅之站立地位，时有变动（如靠前或向后），然皆是极适当的地方。每一变动，令人视线一新，能使观者永远不倦。梅君眉部之化装极佳，其白黑红之布置，像古磁之美。至于俯仰坐立之姿态，皆与古画相仿”^②，又如“美国之一般戏剧家之做工，均觉呆板。梅君之做工，从眼之动，到袖之动，均恰当而止。恣（姿）态生动，绝无呆滞之病”^③。斯达克·扬作为专业剧评家，对京剧及梅兰芳的表演评价专业客观，日后诸多研究梅兰芳访美的文章中，有不少引用了他的评论文章。

1930年6月30日-7月2日，《申报》连续三天刊登了齐如山从美国发来的文章《波摩那大学 Pomona College 赠与梅兰芳文学博士典礼记》（上）（中）（下）。文章篇幅极长，详细记载了波摩那大学授予梅兰芳文学博士的缘由、典礼的经过等。该校校长及教习多人多次观看梅兰芳的演出，认为“中剧之构造古雅，梅君之艺术高深”^④名不虚传，遂商酌授予梅兰芳博士学位，并派曾在那里受业的粤人司徒宽前来同梅兰芳接洽。后波摩那大学召开全校校董教授大会进行表决，一致赞成，定于该校毕业之期6月16日，授予梅氏学位。因梅兰芳6月6日便要

^① 《梅兰芳在芝加哥演剧》，《申报》，1930年4月9日。

^② 来：《缀玉轩游美杂录》，《申报》，1930年4月2日。

^③ 来：《缀玉轩游美杂录》，《申报》，1930年4月2日。

^④ 齐如山：《波摩那大学 Pomona College 赠与梅兰芳文学博士典礼记》（上），《申报》，1930年6月30日。

离开洛杉矶赴檀香山演出，时间上起了冲突。该校参照美国一大学授予英国工党首相麦克唐纳学位遭遇类似问题时采用的办法，决定于5月28日提前为梅兰芳举办典礼。按照该校校章，学位授予必须本人亲自到场。数年前，波摩那大学曾欲授予中国近代著名外交家、第一任驻美大使施肇基法学博士学位，后因施赴欧不能亲到，便就此作罢。而今为了能成功授予梅兰芳博士学位，将其视同英国工党首相，并为此破例。美人对梅兰芳的欣赏和礼遇，可见一斑。

授予典礼上，该校福丽满博士作为教授代表，高度赞扬了梅兰芳表演技术的高超精湛和待人接物的谦恭和蔼。随后邓勤博士致词，认为梅兰芳不仅是大艺术家，而且也是大文学家，“梅君于演剧之外，更竭力于戏剧之学问，研究剧学二十余年，创作甚多，供（贡）献于社会者亦伙。家中有图书馆藏书甚多，关于戏剧之学尤多。近在交京创立剧曲学院，自任院长。梅君不但有功于艺术且有功于社会，更有功于世界”^①。在接受博士学位授予后，梅兰芳登台演讲，演说词宛若外交辞令。他表示，希望中美两国人民能够在了解彼此的历史背景和问题困难后，互相谅解同情，和平共处。波摩那大学授予梅兰芳荣誉后，南加利福尼亚大学也决定在该校五十周年纪念之时，同样授予其名誉文学博士学位，梅兰芳成了名副其实的“双博士”。

自梅兰芳在美国获得“文学博士”头衔的消息传入后，国内舆论乍起，毁誉参半，莫衷一是。捧梅派与平日敬仰梅兰芳及梅剧的人欣然鼓舞，大吹特捧；其他重视外国博士者或平日的“反梅派”则借题发挥，肆意攻击。持批评怀疑论者，如署名为“谷声”的作者在1930年第233期的《大亚画报》上发表《对于梅兰芳得博士头衔之私议》一文，文章认为，梅兰芳并无资格获此荣誉，“居于青衫地位者，无得博士之资格则可以断言。况梅所演新剧，并非梅所自编。博士上更冠以‘文学’二字，犹属不类。呜呼！斯文扫地矣”。在作者看来，留学生苦心钻研学问十载都未获博士学位，而梅兰芳则是唾手而得，因此他不无讽刺地写到，“稍知自爱者，至不恤受领此种荣典”。这篇文章很能说明当时舆论中反对者的意见。较引人注目的则是著名报人邹韬奋及梅党健将赵尊岳就“梅兰芳获博士头衔”一事，在报刊舆论上展开的反对者和支持者的“较量”。1930年6月15日，

^① 齐如山：《波摩那大学 Pomona College 赠与梅兰芳文学博士典礼记》（中），《申报》，1930年7月1日。

邹韬奋在其主编的《生活》周刊中发表社论《梅博士的贡献》^①，文章开篇便表示并不认可“梅兰芳此次将中国剧术介绍给美国民众，增其智识”，且认为美人以此为由授予梅兰芳博士学位不合理。他认为美国民众所得的印象“恐怕只有‘莫名其妙’四个大字”，更谈不上增加其智识。文章引用了《申报》上《晚华在美之荣誉》^②（上）（下）一文中转载的部分《纽约晚邮报》的报道，如“昔日纽约之最好奇者，将放弃其黑人夜宫生活，转而崇拜东方艺术”等，以此质疑“素以捧梅为己任”的《申报》所写的报道及立场并不客观，并举例美国报纸上有诸如“梅兰芳为中国雄妇人”的负面报道。邹韬奋认为，梅兰芳的“唱工、做工，固有国人相当的欣赏”，但绝不是中国人所崇拜的人物，更不能代表东方艺术，并且表示，梅兰芳获得博士荣誉只能引起社会上“博士扫地”的说法，增加了茶余饭后的谈资，国人“仅觉其滑稽”，于梅兰芳而言，没有增加名声，反而徒增社会的反感。

面对邹韬奋的质疑，赵尊岳立即作出反应，“致韬奋君书，即自辨其说”，并希望邹氏将信函披露于《生活》周刊的“来函”栏目。后《申报》以“梅兰芳此行赴美，卒获成功，薄海赞许，初非易事。乃近有以美国大学赠予博士学位一事，谩为批评者”^③，于1930年6月20、21、22三日，将赵尊岳致邹韬奋的信函，以《关于批评梅兰芳之一函》（上）（中）（下）为标题，连载于报上，“亦见好为高论者，固示必能自圆其说也”^④。1930年6月29日，这篇篇幅极长的“商榷书”，被邹韬奋以《关于梅博士的问题》^⑤为标题，全文放置于第29期的《生活》周刊“读者信箱”栏目。并且在原文后，邹氏另附了一篇回复文章，就赵尊岳的观点进行反驳。

针对邹韬奋《梅博士的贡献》一文中的各种质疑，赵尊岳一一进行反驳，立论清晰，且理据充分。对于梅氏将“中国剧术贡献美国民众，增其智识”的质疑，文章先肯定了梅兰芳勇气可嘉，“志在使外人得知中国之戏剧艺术，同时又思攻

^① 韬奋：《梅博士的贡献》，《生活》，1930年，第5卷，第27期。

^② 涵：《晚华在美之荣誉》，《申报》，1930年3月27日、3月28日。

^③ 知：《关于批评梅兰芳之一函》（上），《申报》，1930年6月20日。

^④ 知：《关于批评梅兰芳之一函》（上），《申报》，1930年6月20日。

^⑤ 赵尊岳：《关于梅博士的问题》，《生活》，1930年，第5卷，第29期。

错他山。携伴侣二十余人，犖行笈百余事，滕艘横海”^①，是前所未有的壮举。梅氏将中国雍容华贵的戏剧带到美国，必然增加美人对中国戏剧的认识。对于邹韬奋给《申报》贴上的“素以捧梅为己任”的标签，赵氏认为“报纸纪载，宜求博搜……《申报》于各项新闻，无不特详”，况且梅兰芳为当时社会上所普通认识并关注的人物，因此“梅事何能从简”。至于梅兰芳“在沪时排日记载”（指《申报》“梅讯”栏目），则是名人效应，“举止宾集，欲知者甚多”。在他看来，刊登梅兰芳的消息，不只一报、不止一国，《申报》不过是其中“三千之一勺”而已。至于邹韬奋文中所引用并加以质疑的“昔日纽约之最好奇者，将放弃其黑人夜宫生活，转而崇拜东方艺术”、“中国雄妇人”等西报诸语，赵氏认为完全是断章取义。例如“雄妇人之说”，古人有论张良为“妇人女子”，且“外国报纸，好立诡词，以耸观听”，因此以“雄妇人”比喻梅兰芳，并无轻薄之意。对于《梅博士的贡献》一文中，耿耿于怀的“梅兰芳不能作为国人崇拜的偶像，代表东方艺术”问题。赵尊岳给出了这样的答案：“梅氏以一技成名，十年笃学，犹觉此贤乎彼，左右平旦持躬历数现代之人物而识其遗行，当不以愚言为河汉矣。至‘代表东方艺术’一语，梅氏未尝自居。即有侈张之词，亦出他人之口。非梅氏所负之责。”在他看来，梅氏无愧于国人和东方艺术。至于“博士扫地说”，赵氏以为，诸多留洋有博士之名的人，也不能完全造福于社会，更何况梅兰芳“本不因此以致名”，不应加以苛责。邹韬奋所谓的因此而招致社会的反感等，更是无稽之谈。

文章最后，赵尊岳分析了国人对梅兰芳获得博士产生非议的三个原因：“一中国人好藐视成功之人以自鸣其高介；二过于重视大学之学位，以折节于西洋；三轻视伶工之积习，亟宜荡涤。”他认为，梅兰芳赴美获得的成功是其二十年来精心钻研技艺的结果，这些宝贵的舞台经验可以与学问家在校五、六年所得知识相媲美，因而梅氏“博士之名，得之不足矜式，然必予之此而靳之彼”，舆论界不应持有偏见，过分苛责。赵尊岳的《关于梅博士的问题》一文在《生活》周刊刊登后，邹韬奋在其后附上回复文章。邹氏围绕二人原先的问题，以八个小分段，对赵氏的观点进行反驳。该文虽简洁明了，但一些辩解之词似有咬文嚼字的嫌疑，理据不足。

赵尊岳和邹韬奋二人在报刊上展开的辩论，反映了时人对“梅兰芳在美获博

^① 知：《关于批评梅兰芳之一函》（上），《申报》，1930年6月20日。

士学位”一事，褒贬不一的看法。作为公众人物的梅兰芳，在其演艺事业的发展过程中，也一直伴随着各种不同的声音。从客观的立场来说，梅兰芳以艺人身份得到美国两所大学授予的至高荣誉，不仅是对梅兰芳个人演艺事业的极大肯定，客观上也提升了中国戏曲演员、中国戏曲艺术的社会地位和国际地位，更重要的是在一定程度上纠正了美人对中国艺术的偏见，肯定了中国京剧作为不同的戏剧样式的独特魅力。

三、归国后的社交活动

梅兰芳在美国演出成功归国后，各界为他举行了各种“迎梅盛会”。例如1930年7月18日回国当晚，黄金荣等为其设宴洗尘，后又举办了茶会。美国总领事克银汉在美领事署、日本代理公使重光葵在其住宅，分别举办欢迎茶会。另，上海伶界联合会于7月23日在九亩地会所设的盛大欢迎茶话会，梅兰芳及同行诸角色均到场，《申报》有专文《伶界联合会迎梅记》^①，记录了当时的盛况。在这些欢迎会中，最为隆重的是1930年7月19日，梅兰芳回国第二日在上海大华饭店举办的“欢迎梅氏茗会”，《申报》上也有关于这次盛会的详细报道。欢迎会由众多名流牵头，如李石曾、钱新之、胡适、史量才、黄金荣、张啸林、杜月笙、刘云舫、徐志摩、赵叔雍、汪伯奇等，共四十四人。另有不少外国宾客出席，中西宾客，齐聚一堂，为梅兰芳接风洗尘。李石曾、胡适、梅兰芳等在会上分别致词。李石曾表示，梅兰芳此行的成功，“系中国戏剧之成功，亦即中西文化沟通之实现”^②。胡适则认为，梅兰芳在美获得“博士”殊荣是实至名归，“系其人格修养有以致之，苟易他人，能否载此美誉归来，正未可必”^③。梅兰芳在答谢词中，先就在美演出的情况作了说明，并谦虚的表示，自己的技艺还“够不上艺术的意味”，有此成功都是众人帮助支持的结果。在他看来，赴美所获的荣誉，“不光是个人一点小小的荣幸，更是中国戏剧上的一点成功”^④。

不论是时人还是梅兰芳本人，均将访美的成功看作是中国戏剧的成功。正如帮助梅兰芳筹划访美的核心人物齐如山所表示的，梅兰芳去美国并不是一位普通演员出国演出几出戏，“一直到现在，我国人说起来，都是说梅兰芳到外国演过

^① 《伶界联合会迎梅记》，《申报》，1930年7月25日。

^② 《记昨日大华迎梅盛会》，《申报》，1930年7月20日。

^③ 《记昨日大华迎梅盛会》，《申报》，1930年7月20日。

^④ 《记昨日大华迎梅盛会》，《申报》，1930年7月20日。

戏。我的意思是中国戏到外国去演”^①。作为上个世纪中西文化交流的突出个案，梅兰芳访美一直被看成是一种象征，更被解读为中国传统艺术与西方文化展开了卓有成效的对话。从表层看，它确是明显的自觉的跨文化的艺术传播活动，从其深层看，结合当时国内的文化背景——新文化运动人士批评中国传统旧戏十余年，正处于黄金发展时期的京剧遭遇本土主流话语唾弃时，于苦恼中寻求出路的急切心态，即超越艺术传播之上的文化求证动机。因此，梅兰芳在美国获得的巨大成功，不仅给了这次文化求证之旅以肯定的答案，安抚了为传统戏剧命运而努力挣扎的人们，也强化了京剧作为传统艺术在本土环境中的存在意义。

第三节 1935 年访苏

梅兰芳访苏虽然直到 1935 年 2 月方才成行，但早在 1934 年上半年，就开始传出风声，报纸杂志关于此事的讨论更是不绝于耳。《申报》最早关于此事的报道出现在 1934 年 6 月 21 日，“梅兰芳应刘峙，赴汴演剧助赈。二十专车过徐西上，带王又宸、姜妙香等七十余人。梅谈将赴俄献艺，并将转往西欧考察戏剧。（二十日专电）”。随后报纸上连续几日刊载了《梅兰芳与中国旧剧的前途》一文，以读书问答的形式，讨论了梅兰芳赴俄的意义和中国旧剧的前途。从 1934 年 8 月到 1935 年 2 月梅兰芳赴俄成行，《申报》持续出现了关于梅氏赴俄前期接洽事宜的报道。

一、访苏前——关于中国旧剧前途的讨论

1934 年 6 月 30 日《申报》第十五版“读书问答”栏目刊登了李如晦的《梅兰芳与中国旧剧的前途》一文，该文主要是针对韩侍桁发表在《大晚报·火炬》上的《梅兰芳赴俄演剧问题》提出批评质疑。主要围绕三个问题展开：中国旧剧的艺术价值、苏联为什么要请梅兰芳、中国戏剧的前途。

相较于“左联”评论家韩侍桁全盘否认中国京剧价值的立场，李如晦的态度则宽容许多：“中国旧剧，真的如侍桁君所说那样毫无艺术价值吗？我不太相信！不说别的，单说它的悠久的历史，广泛的宣传，也不容我们无批判地加以否认。”在“苏联为什么要请梅兰芳”这一问题上，李如晦认为韩侍桁给出“全世界都已公认中国剧是富于象征主义，而苏俄的艺术界也正在流行象征主义，所以要鉴赏

^① 齐如山：《齐如山回忆录》，北京：中国戏剧出版社，1989 年版，第 127 页。

梅博士的艺术”、“苏俄既有那笔请梅氏献艺的闲钱，而为了新奇的缘故”这两个理由完全是无稽之谈。而第三个问题“中国戏剧的前途”，李则表明：“在大众的心目中，旧剧仍占有极大的地位。不仅在农村内，完全是旧剧的势力，即在大城市，合话剧与电影，才是与旧剧相对抗。”在他看来，京剧还保有强劲的市场竞争力，话剧和电影等其他艺术形式还不能与之相抗衡。

从这篇文章可以看出，李如晦和韩侍桁在本质上都是拥立新剧，反对旧剧。只是韩过于偏激，流于表面，而李则相对客观。对李如晦而言，“旧剧是应该坚决反对的，旧剧的没落，是必然的。但是，戏剧是最大众化的艺术，我们要创造更大众化的戏剧，我们便不能不注意旧剧之所以能吸引广大观众的主观和客观的条件”。对旧剧加以利用，建设新剧，才是他的本质意图。

针对李如晦的疑问，《申报》迅速反应，请专家就这一问题进行解答，并于7月1日、2日连载于报上。在这篇释疑文章中，先理清了韩侍桁写《梅兰芳赴俄演剧问题》的态度和立场，认为其态度轻浮，完全丧失了批评家的严肃，“不能寻出旧剧存在的社会根源，更无法攻入旧剧的致命处”，即使韩氏批评猛烈、全盘否认旧剧，其结果“不仅丝毫没有解决问题，且使人看了有点觉得滑稽”^①。

对于李如晦的第一个疑问：中国旧剧是不是有艺术价值。该文认为，中国过往的戏剧形式虽有不同，但都是形式高于内容，而内容上也仅仅是围绕“忠孝节义”一类，没有和社会变化结合，因此旧剧难逃没落的命运。但是即便如此，旧剧也并非没有一点可取之处，“为了新剧的成长而批评旧剧时，我们一方面固要指出旧剧在内容上必然没落的根源，另一方面更不能不寻出旧剧之所以能维系观众的客观原因，（即社会原因）和主观作用，（即形式的成就）因而把那最适合于新剧发展条件的形式尽量采用”^②。该文对中国旧剧也是持否定的态度，但同李如晦一样，认为要客观看待旧剧的形式及内容，并且分析出它为观众所欢迎的深层原因，以此为新剧的发展提供有益借鉴。

至于“中国旧剧是不是象征主义，苏联现在是不是流行着象征主义”的问题，文章认为，象征主义不是指形式，主要是指内容。中国旧剧丝毫没有象征主义的成分。而苏联正在进行社会主义建设，“他们不需要象征主义，他们不会把文化

^① 《梅兰芳与中国旧剧的前途》（二），《申报》，1934年7月1日。

^② 《梅兰芳与中国旧剧的前途》（二），《申报》，1934年7月1日。

推回到资本主义文化的旧路上去”^①，由此推论，苏联邀请梅兰芳演剧的原因，“不是要看男扮女装的梅郎，而是和奏演莎士比亚等的古典剧有同样的意义，（当然中国旧剧的艺术家价值，是与莎士比亚等的古典剧艺术价值，相差不知有几千万里），企图能够在这辽远的沙漠上，拣出些微的碎金”^②，即吸取中国旧剧中的精髓，为苏联新文化建设服务，并进而反驳“中国旧剧在世界剧坛上发扬光大”的说法。在分析了如上问题后，该文最后给出的结论是：“梅兰芳赴俄演剧，既不能使濒危的旧剧复活起来，也不致‘丢’掉中国什么人的脸。”^③在作者看来，中国旧剧缺乏艺术性且远离大众生活实际，没落是不可避免的。当务之急，是要尽可能利用旧剧形式，创作可以代替旧剧并为观众所接受欣赏的新剧。

《申报》所展开的关于梅兰芳及中国旧剧的讨论，体现了时人对梅兰芳访苏一事的关注。自苏联政府电迎梅兰芳赴莫斯科演剧后，上海、天津及各地舆论纷纭，南北论坛反响强烈，许多人纷纷撰文，在报章媒体上发表对此事的看法。就梅兰芳能否代表中国戏剧、梅兰芳是否该去苏联演剧、梅兰芳能否为旧剧的改革做出贡献等问题展开讨论。观点态度各不相同，有的支持，有的反对，有的则持观望态度。当时各报刊杂志上有不少观点迥异，各有理据的评论文章，如《中国旧戏与梅兰芳的再批判——梅兰芳赴俄演剧问题考察之一》^④、《苏联为什么邀梅兰芳去演戏——梅兰芳赴俄演剧问题的考察之二》^⑤、《梅兰芳赴俄演剧的问题》^⑥、《梅兰芳又出国献丑》^⑦、《从梅兰芳出国说到中国旧剧》^⑧等。

在梅兰芳赴俄前，《申报》上除了关于旧剧的讨论文章，更多地将重点放在对梅氏赴俄筹备动态的追踪上。在性质上，梅兰芳1935年赴俄与1930年访美，有着本质的不同。虽然有不少官方人士与国内外文化精英直接参与了梅兰芳访美演出的筹备工作，但从本质上，访美仍属于梅兰芳及其剧团的私人行为。而1935年的赴俄，则是由苏联对外文化协会正式邀请，属官方行为。苏方是以文化代表

^① 《梅兰芳与中国旧剧的前途》（三），《申报》，1934年7月2日。

^② 《梅兰芳与中国旧剧的前途》（三），《申报》，1934年7月2日。

^③ 《梅兰芳与中国旧剧的前途》（三），《申报》，1934年7月2日。

^④ 田汉：《田汉文集》（第十四卷），北京：中国戏剧出版社，1985年版，第416页。

^⑤ 田汉：《田汉文集》（第十四卷），北京：中国戏剧出版社，1985年版，第435页。

^⑥ 侯枫：《梅兰芳赴俄演剧的问题》，《社会月报》，1934年，第1卷，第2期。

^⑦ 堂：《梅兰芳又出国献丑》，《民间周报》，1935年，第97期。

^⑧ 李津身：《从梅兰芳出国说到中国旧剧》，《清华副刊》，1935年，第43卷，第7期。

团的规格来接待梅剧团的。至于苏联邀请梅兰芳演剧的缘由，负责接洽该事的新闻学家戈公振在《梅兰芳在苏联》一文中表示：“在去年（1934年）3月2日，我国驻俄大使馆的代办吴南如氏因为筹备中国绘画展览一事，就特约苏联对外文化协会的艺术部主任乞尔略夫斯基等人至大使馆茶叙，讨论一切进行事宜。在谈话中，提及梅兰芳将往欧洲各国游历并考察戏剧，若道经莫斯科，苏联方面将如何招待？乞尔略夫斯基等人就表示：梅氏的艺术是举世闻名的，若能现身于苏联的舞台，那必定能受到热烈的欢迎。”^①经过一番磋商，苏俄文化协会正式致送邀请函，《申报》于1935年1月23日全文刊载。此外，苏联方面又召集了各方人物，特别组织了招待委员会，斯坦尼斯拉夫斯基、丹钦科、梅耶荷德、爱森斯坦等均在列。

在赴俄路程上，梅剧团原定由上海乘轮船赴日，转至海参崴，再由西伯利亚赴莫斯科。后来苏俄方面决定，派一专轮到沪迎接驻苏俄大使颜惠庆和梅兰芳剧团。赴俄出席国际电影展览会的周剑云、蝴蝶等人也将搭此专轮前往。此次演出除了剧团成员外，尚有张彭春、余上沅二位同行。时任南开大学校长的张彭春教授，曾参与梅兰芳赴美演出的策划指导工作。此次梅兰芳赴俄，邀约其同行，张因校务羁身，未同意。后以此事关系国家形象，由颜惠庆代表外交部邀约张彭春，南开方面特批两个月的假期，张才得以成行。与访美时为准备相关事宜而组建北平戏剧学院相类，此次苏俄之行，上海各界亦为梅氏组织了戏剧协进社，参与指导工作，《申报》主编史量才便是该组织的最初发起人之一。（按：1934年11月，史量才遭遇暗杀身亡，未能亲历梅兰芳赴俄之行。对此梅氏在赴俄前夕的欢送会上不无感慨：“最初发起戏剧协进社的史量才先生，未曾等到兰芳出国，他就与我们长别了。今天不能听到史先生的训勉，这是兰芳心中很觉得难过的一件事。”^②）

梅兰芳赴俄前夕，各界为其发起欢送会，孔祥熙、吴铁城、蔡元培、李石曾、褚民谊、顾维钧、杜月笙、俞佐廷、虞和德、陈光甫、钱新之、张公权等四十余人做东，发帖相邀，相比之前访美的欢送会，此次饯行人员中，有不少政界人士，国民政府对梅氏此次赴俄演出的重视程度可见一斑。欢送会上，梅兰芳作了详细

^① 《梅兰芳在苏联》，《国闻周报》，1935年，第12卷，第20期。

^② 《市府及各界领袖欢送梅兰芳茶会》，《申报》，1935年2月19日。

的答词。对苏俄演出成行经过做了介绍,指出先前不敢贸然接受俄方的演出邀约,后政府方面因邦交关系,主张其接受邀请,在多方支持下,此事才得以实现。答词中,梅兰芳也提出了自己的担忧:“东西两方的戏剧,他的表演方式,是绝对不同的。而且我刚才说过,苏联又是一个文学同戏剧最伟大的国家,兰芳的表演,怎能使苏联的人民满意呢?所以自己很觉得疑虑,还得希望今天在座的诸位先生要多多的加以指教。”^①这些话,一方面源于梅兰芳平日谦逊谨慎的做派,另一方面也表明,在30年代左翼文学盛行的大环境下,梅氏同当时质疑他的人一样,也对中国京剧能否为苏联观众所接受,报有一定的怀疑。

二、在苏演出——受到热烈欢迎和高度赞誉

1935年2月21日,梅兰芳及其剧团成员,旦角姚玉芙、老生王少亭、小生杨盛春、花脸刘连荣、武旦朱桂芳、武生吴玉玲、场面人员琴师徐兰沅、弦子霍文元、吹笛马贵明、大锣罗文田、小锣唐锡光、吹笙刘建芳、打鼓何斌奎、月琴孙慧亭、后台管箱韩佩亭等,以及戏剧家余上沅、南开大学教授张彭春一行,乘坐专轮“北方号”出发。报道中还特别提及,梅兰芳为保障各演员的安全,特地为每人代保团体寿险大洋五千元,由华安合群保寿公司、中国保险公司联合承保。

2月27日,梅剧团抵达海参崴,俄外交文化协会代表等候欢迎。几天后抵达莫斯科,苏俄方面举行盛大欢迎会,宴请梅兰芳一行。俄外交委员利瓦伊诺夫、各国外交官及苏俄政府高级人员、新闻家、戏剧导演、作家等均列席。俄《真理报》刊载文章颂扬梅氏艺术。梅兰芳也先后参观了苏联歌剧和谒拜列宁陵。

3月22日,梅剧团在俄公演,其在莫斯科、列宁格勒两地的表演戏票,在十日前已经销售一空。公演剧目有《汾河湾》、《费贞娥刺虎》、《红线盗盒》三出,观众反应热烈。“梅兰芳博士率领之中国剧团,昨在莫斯科正式公演,苏联政府委员、外交团、政治家及艺术科学、文化界著名人物,均往观剧……剧团在音乐厅表演,厅内满坐富有热情之观众,梅氏每演一剧,台下辄起热烈之欢呼。”^②《申报》持续刊载专电,如《苏联心目中之梅剧》^③、《梅剧迷醉了莫斯科》^④等,随时跟进梅兰芳在苏俄的演出情况。不仅如此,《申报》还转载了苏联各报对梅剧

^① 《市府及各界领袖欢送梅兰芳茶会》,《申报》,1935年2月19日。

^② 《梅剧团在俄大获成功》,《申报》,1935年3月26日。

^③ 《申报》,1935年3月27日。

^④ 《申报》,1935年3月31日。

团的报道：“《伊斯维斯太报》对该剧团之舞蹈与手势大有艺术意义；苏联著名女作家散吉宁著文载《真理报》，盛称梅氏表演修养之高；《文学报》欢迎梅氏为中国古剧数百年来之代表，并谓梅氏之表演得为苏联戏剧界以批评之态度，获取前代文化遗产之媒介。”^①

苏联各界对梅兰芳剧团演出的肯定性评价大致集中于赞扬梅氏高超的技艺。苏联《工业报》曾评论梅兰芳的表演纤细入微，能够通过“最丰富的情致、模样与行动之音节”^②来展现所饰演的女性形象的妩媚动人，认为梅氏是世界一流的艺术家。梅兰芳娴熟的技艺，征服了语言文化与中国截然不同的苏联观众，连苏联社会活动家拉狄克都忍不住称赞，“梅氏眉目传情，及其手部与全身之苗条姿态，令人忘其一切……以梅氏之天才，而能传导千百年来之思想，令其得为一般人所了解”^③。虽然认可梅兰芳的精湛演技，但狄拉克认为，梅氏所呈现的中国戏剧本身，脱离实际生活，并不能为中国民族解放带来益处。

3月31日，梅兰芳离开莫斯科赴列宁格勒表演，为期八天。在那里文化界人士设宴欢迎，“著名著作家迪霍诺夫、托尔斯泰、费丁、东方事情研究人员、希巴茨基研究员、伐西列夫教授、诸人民艺术家、舞台导演及舞台电影演员等均出席”^④。4月13日，梅剧团在国家大戏院作临别演出，至此在苏联的演出圆满结束。最后一场演出后，中国文艺研究者亚历西夫氏盛赞梅兰芳之艺术：“其于扮演女子，以传统的影像表现‘美’，使人人皆能心领神会，实至可惊叹……梅对中国舞台习例之改良，亦大有意义，如将乐师置于幕后，俾观众能专注于演员，即属一要点。又中国舞台之装饰及戏幕亦极为美丽。”^⑤据梅兰芳此次应苏联之聘，原定演出十次，后因苏方各界挽留，增加六次，共十六次。莫斯科、列宁格勒各演出八次。在俄演出结束后，梅兰芳、余上沅转赴欧洲游历，其余剧团成员则由张彭春率领原道回国。西行游历之路，梅、余二人先后到达波兰华沙、德国柏林、汉堡、法国巴黎、瑞士日内瓦、英国伦敦等地，参观了各国剧场并观看戏剧表演，受到驻当地中国使臣的友好接待。对于各国戏剧现状，梅兰芳游欧后曾评述，“德

^① 《苏联心目中之梅剧》，《申报》，1935年3月27日。

^② 《苏联心目中之梅剧》，《申报》，1935年3月27日。

^③ 《梅剧团在俄大获成功》，《申报》，1935年3月26日。

^④ 《梅兰芳在列宁格勒酬酢》，《申报》，1935年4月4日。

^⑤ 《梅剧团在俄京作临别表演》，《申报》，1935年4月15日。

国戏剧仍保守二十年前世界戏曲领袖之地位,但以质难存在而量则已不及前时之扩大;法国戏剧有古典派者以传统其固有之艺术,而现代派者则多仿自苏联;英国戏剧亦有其固有之宗旨”^①。在欧洲游历近两个半月后,梅兰芳、余上沅于1935年6月30日在意大利登轮返国。

三、归国后——社交活动

《申报》不仅密切关注梅兰芳在苏联及游欧动态,梅兰芳归国前的几日,报上已经出现了各界筹备欢宴梅兰芳的预告。由于轮船在香港有短暂停靠,梅之旧友何东爵士在香港大酒店为其接风洗尘。1935年8月3日,梅兰芳搭乘的轮船最终抵达上海招商局北栈码头,上百余人赴码头迎接,场面极为壮观。梅兰芳归国后在上海的两次主要演说,《申报》皆有刊载,《梅兰芳抵沪——梅谈俄人评论可为中国戏新估价》^②、《本市名流昨日茶会欢迎梅兰芳——梅氏详述游俄经过情形》^③,大致围绕几个方面展开:赴俄演出经历的回顾、苏俄方面对中国戏剧的评价、苏俄戏剧发展情况。其中,叙述最多的是第二个方面,“总括彼邦人士对中国戏所提出之优点,约有三端。一中国戏包含有歌唱、道白、舞蹈、武技,为综合各种技能之混合艺术;二中国舞台道具色线运用,最合于舞台经济的原则,而不失其美丽;三中国戏演员之一举一动,皆有固定之方式。在各个剧本中,皆可运用自如。而演员之表演天才,并不为此固定的方式所束缚”^④。可以看出,在苏联观众眼中,中国京剧的主要特点是艺术表现的综合性、舞台道具的简约意象性、演员表演的程式化。

梅兰芳载誉归来,《申报》上出现了各种肯定赞扬声,但亦有一部分“非主流”的声音,他们延续了对中国旧剧命运的思考,并对梅氏在俄成绩和归国后的贡献提出某种程度上的质疑。比较有代表性的是曹聚仁的《迎梅》、向培良的《论旧剧之不能改良》两篇文章。曹聚仁在《迎梅》^⑤一文中,开篇便列举了时人对梅兰芳赴苏的三种看法,“把梅兰芳欧游这回事估价太高或太低,以为梅兰芳的戏剧将使欧洲戏曲界起大变化固作妄语,即说梅博士走马看花忽忽走了一趟,会

^① 小凤:《梅兰芳游欧杂感》,《趣味》,1935年,第1期。

^② 《梅兰芳抵沪——梅谈俄人评论可为中国戏新估价》,《申报》,1935年8月4日。

^③ 《本市名流昨日茶会欢迎梅兰芳——梅氏详述游俄经过情形》,《申报》,1935年8月4日。

^④ 《戏剧家余上沅博士昨偕梅兰芳抵沪》,《申报》,1935年8月4日。

^⑤ 曹聚仁:《迎梅》,《申报》,1935年8月9日。

使中国旧戏曲有什么大变化，也是期望过多；自然说梅博士这样走了一趟，全没有意义，也是半缸醋的说法，我们不能首肯的”。在他看来，苏联请梅兰芳演戏的目的在于了解中国戏曲的形式，而梅在欧洲的游历“只能用来改变一点中国戏曲的形式”，戏曲界并不因此激起大浪，旧戏也并不因此有光明的前途。而归根结底，其原因在于：“中国旧戏的没落，并不是形式的没落，乃是内容的没落。旧戏以拥护农村宗法社会的道德为她的唯一使命，农村宗法社会既已完全崩溃，生在那土地上的花卉，自然都萎败下来了。梅博士对于社会现实的看法，若没有澈（彻）底的改变，不把戏曲的内容完全改变过，无论那一种改良方式都是徒然的。”这篇文章的观点，同梅兰芳赴俄演剧前，《申报》刊载的《梅兰芳与中国旧剧的前途》（二）（三）一文的主张一致，均认为中国旧剧的没落是必然的，没落的原因则是内容上的滞后，没有表现现实生活，即在社会的巨大变迁中，表现传统题材的戏剧已经不能适应时代的发展。

向培良的《论旧剧之不能改良》^①一文，则针对梅兰芳回国后对外传达的“苏俄方面对中国戏剧的三大优点”一一进行反驳，认为这“至多不过为国际间一种酬纳辞令而已”。对于第一个问题，中国戏包含有唱歌、道白、舞蹈等，是综合的艺术。文章指出，中国戏剧门类繁多，而皮黄最劣下，以皮黄代表中国戏，“未免僭妄”，并且皮黄“并无舞蹈，唱时不动，做时不唱；偶有载欢载舞的处所，都是袭元曲遗规”，因此不能称之为综合的艺术。第二个问题，中国舞台道具色线运用，最合于舞台经济的原则。在向培良看来，皮黄和昆曲都没有所谓的舞台装置，只是尽可能模仿和简略。舞台也不讲究色彩的配合，谈不上漂亮。在“中国戏演员之一举一动，皆有固定之方式。演员之表演天才，并不为此固定的方式所束缚”这一问题，文章认为，所谓程式“只是简单的动作，既非合理的基本形式，更非象征，只是低级的写实退化后所剩余的残余物而已”，而所谓演员的表演天才也只是“穷于模仿以后，取最容易的方法暂代”，并没有什么过人之处。在对三大问题进行反驳后，向培良对皮黄中的音乐、服装、剧本、舞台装置等进行分析，强调中国旧剧受这些因素的牵绊，毫无改良的希望。

因梅兰芳赴苏演剧一事而广泛展开的关于中国旧剧命运的讨论，是近现代中国戏剧论争的一个缩影。“五四”新文化运动以来，旧剧尤其是京剧，被当作旧

^① 向培良：《论旧剧之不能改良》，《申报》，1935年9月6日。

文化、旧道德、旧思想的载体，成为许多具有新思想的文人学者批判的对象。在时代洪流的裹挟下，作为中国京剧艺术的领军人物，梅兰芳也成了旧剧论争中的标靶。当梅兰芳携带京剧艺术到被新文化志士奉为圭臬的西方世界访问演出，并赢得至高荣誉时，围绕梅兰芳访美、访苏前后的讨论就更集中突出。在梅兰芳赴美前，已经从美国回来三年多的熊佛西不无讽刺地认为，“梅兰芳到美国去是可以的，这亦是誰也不能禁止的。但是我劝他不要去唱戏，更不要负着东西艺术沟通的使命去。否则，他必失败”^①。鲁迅也曾在 1924 年与 1934 年，两度撰文批判梅兰芳，后一次就发生在梅兰芳访苏前夕。在民族灾难日益深重的年代，有志之士企图开戏剧新路以启迪民众的夙愿虽然可以理解，但是对旧剧及梅兰芳的舞台艺术的审视和评价不够客观，有失偏颇，也是不争的事实。

^① 熊佛西：《熊佛西戏剧文集》，上海：上海文艺出版社，2000 年版，第 606-607 页。

第五章 “新媒介”与梅兰芳的舞台艺术实践

在梅兰芳的舞台艺术实践中,唱片的灌制、影片的拍摄及播音演剧活动也是重要组成部分。在上个世纪二三十年代的上海,它们也是戏曲传播中颇受欢迎的形式。《申报》上经常可见各大唱片公司戏曲唱片的发售消息、影片摄制及上映消息、播音预告等。通过对这些资料的梳理,可以了解“新媒介”下的梅兰芳舞台艺术实践活动。

第一节 《申报》中的梅兰芳戏曲唱片

中国京剧老唱片大约产生于清光绪年间,当时在中国的几家外国唱片公司灌制出版了大量的京剧蜡筒和唱片。梅兰芳最早的一批戏曲唱片是1920年在沪演剧时由百代公司录制的。《申报》上最早的与梅兰芳相关的戏曲唱片消息,便是关于发行这批唱片的一则广告《百代公司新摄梅兰芳剧片将来沪》:“本埠百代公司近与中国名优梅兰芳接洽妥定,将梅之剧昔用留音机摄成唱片,现已制就《天女散花》、《黛玉葬花》、《虹霓关》等出之片。将于旧历本月元宵左右由京运沪发售,天上妙音听来庭院,想购此机者之必甚伙也。尚有《汾河湾》、《木兰从军》、《嫦娥奔月》等出将续制就运沪。现该公司又印成梅兰芳唱片剧本一册,内有各出剧本并有梅亲致该公司之手书及各种化妆照片,凡购该机者即可奉送云。”^①类似的唱片广告,在《申报》上比比皆是,作为商品的唱片,与广告有着天然的联系。《申报》梅兰芳戏曲唱片消息的主要形式是广告和唱片评论。

据统计,从1920年至1936年^②,梅兰芳共录制了唱片169面,涉及剧目42个^③,涵盖了新戏和旧戏,京剧和昆曲。具体的梅兰芳唱片资料统计,可参见柴

^① 《百代公司新摄梅兰芳剧片将来沪》,《申报》,1921年2月18日。

^② 注:据《梅兰芳唱片与录音资料统计》(刊登于《上海戏剧》1962年第8期)一文,梅兰芳在新中国成立前所灌制的唱片及录音截止于1936年。就目前所掌握的《申报》梅兰芳戏曲唱片史料,最后一条相关信息为1936年1月20日的一条广告“胜利最新实音唱片不日出世”,恰好与该文章统计考证的时间相符。从1921年2月18日到1936年1月20日,近十六年,《申报》上各类梅兰芳戏曲唱片信息,是梅兰芳艺术鼎盛时期演剧活动的一个缩影,为我们了解其唱念艺术提供了良好的史料借鉴。

^③ 柴俊为:《梅兰芳的老唱片》,《中国京剧》,2004年,第11期。

俊为《梅兰芳的老唱片》^①一文附录。梅兰芳最早灌制的唱片，涉及剧目包括：《天女散花》二面、《黛玉葬花》二面、《木兰从军》二面、《虹霓关》一面、《汾河湾》一面，然而“原筒有受湿损，存留完好者，只《葬花》其一及《散花》、《虹霓》共四面，旋由公司至京补并为增灌《奔月》一段，近兹所放行，则为《葬花》、《散花》、《虹霓关》五面”^②。对于首批唱片，当时的评论者认为，《天女散花》为佳品，“《散花》系头场之拉四面慢二簧四句唱完，夹用反调如（春梦乍醒）之住（终成梦境）之转俱极幽扬婉转，彼宗石头，稍一改易，便觉新颖。第一排之二句与第三排之二句，腔不相同，改用平抑尚好末之尾声落末眼亦合，至第二排末腔采以两种转调用于一处，尤见实艺”^③。相比之下，《黛玉葬花》“及二黄只有四句，嗓欠裕如，而调则灵活不可思议”^④。这段评论可以看出，在唱片艺术中，评论者对演员“唱工”的精细要求，并且他们也能从演唱及唱片录制的实际出发，作客观评价。

梅兰芳在1923年出的第二批唱片也是百代公司录制的，有《洛神》、《西施》、《霸王别姬》等古装戏。1924年，胜利公司为梅兰芳录制了一批新唱片。同年，爱好梅兰芳艺术的戏迷们已经能从上海得胜公司买到梅兰芳的全套新唱片，包括《廉锦枫》、《西施》、《红线盗盒》诸剧，该批唱片“细聆之下深为满意，非特发音清亮，且片制亦佳，附有铜图之说明书，令人一目了然”^⑤。同年梅兰芳赴日演出，在日本灌制了一批新唱片，共八个剧目。发表于1925年5月12日《申报》上的《梅片记》一文，分别评论了该批唱片诸剧，如“《红线盗盒》歌倒板（瞧楼上打初更月明人静）一节平平，后接原板唱法，一似《嫦娥奔月》而动听则略逊。快板（风飘飘云淡淡）一段如珠走盘毫无拖牵。末句（催祥云）之云字提得太高，微觉刺耳”。

1925年，百代公司又派人前往北京为梅兰芳录制唱片，包括《西施》、《霸王别姬》、《女起解》、《洛神》、《春秋配》、《梅龙镇》6个剧目。1926、1929年高亭公司，分两批录制了两批梅兰芳唱片，提前试听了样片的梅花馆主郑子褒认为，

^① 柴俊为：《梅兰芳的老唱片》，《中国京剧》，2004年，第11期。

^② 舍予：《记梅兰芳唱片》，《申报》，1921年3月22日。

^③ 舍予：《记梅兰芳唱片》，《申报》，1921年3月22日。

^④ 舍予：《记梅兰芳唱片》，《申报》，1921年3月22日。

^⑤ 乐礼：《记梅兰芳之新唱片》，《申报》，1924年12月15日。

第二批唱片中,“梅兰芳之《凤还巢》,腔调新颖,远胜前次之《太真外传》。惜琴弦太高,致唱词未能清晰,不免美中不足。《廉锦枫》则与物克多所灌者似无大异,惟使劲太过,致后段稍露口之状。究竟瑜瑕少,殊不足为兰芳病焉”^①。此外,1928年,梅兰芳在胜利公司灌制了五个剧目。时隔一年,梅兰芳赴上海演出时,除了在高亭公司录制唱片外,还在大中华公司、蓓开公司分别录制了八个剧目。此次大中华公司大打民族牌,标榜自己的国货身份,除了梅兰芳外,还邀请了王凤卿一同收音,此批唱片不仅梅王二人称许“该公司机器精良,技术优美”^②,评论者们亦认为唱片中,“梅兰芳之南梆子最能传出悱恻缠绵之情绪……兰芳于四本《杨贵妃》中,用南梆子转流水一段,可谓别开生面,新颖已极”^③。

从1930年至1936年(梅在新中国成立前,灌制唱片止于该年),除了1933年外,梅兰芳每年均有新唱片发行。在这些唱片中,值得一提的是,1930年胜利公司命徐慕云担任接洽收音及排戏之责,另辟蹊径,不走个人单唱的灌片老路,采取名伶合唱的新法,录制出一批颇有价值和新意的唱片。如《贩马记》为梅兰芳与姜妙香合唱“写状”一段,《苏三起解》为梅兰芳与萧长华对口之“趑路”一段。1931年由百代公司灌制的四分半钟唱片,突破以往旧制,“该片面积较普通钢针唱片为大,直径十二英寸,能唱四分半钟,较之普通唱片仅能唱三分钟者,相差有一分半之久”^④。1933年5月7日,长城唱片公司开幕并发售此前灌制的唱片,其中便有现今为人所熟知的梅、程、荀、尚四大名旦合灌之《四五花洞》、梅兰芳杨小楼合灌之《霸王别姬》。除了这两个唱片外,梅兰芳在长城公司还录制了《春灯谜》、《俊袭人》、《战蒲关》等剧目。此后,1934年胜利公司为梅兰芳录制了十个剧目。1935年,梅兰芳在百代公司录制了《玉堂春》,在高亭公司录制了《四郎探母》、《游龙戏凤》、《生死恨》。1936年,梅兰芳在新中国成立前录制的最后一批唱片为《打渔杀家》、《游龙戏凤》、《四郎探母》,该批唱片均与谭富英合唱。

正如《梅兰芳的老唱片》开篇所言:“梅兰芳先生是1949年以前灌制唱片最

^① 梅花馆主:《高亭新片试听记》,《申报》,1928年9月12日。

^② 《梅兰芳王凤卿提倡国货唱片》,《申报》,1929年1月24日。

^③ 筱汀:《唱片新谈》,《申报》,1929年6月5日。

^④ 《百代将发行四分半钟唱片》,《申报》,1931年5月21日。

多的京剧演员，也可能是当时中国戏曲演员中灌片最多的一位”^①。作为那个时代录制唱片戏曲演员中的突出个案，梅兰芳在不同公司灌制的一系列唱片，为我们留下了极好的研究底本。从研究梅派历史及唱腔艺术和保存文化艺术遗产的角度来说，这些唱片非常珍贵且极具意义，不仅见证了一代宗师的艺术丰碑，更是一笔留给世人珍贵的精神财富。

首先，唱片作为一种新的媒介传播，极大地拓展了戏曲传播的时间和空间。对于当时及后来梅兰芳声誉的提高及艺术传播起到积极作用。1920年4月27日的《申报》“梅讯”，就曾记载百代公司邀请梅兰芳录制第一批唱片的情况，“百代公司所制留声机唱片于各名伶皆已收集，殆徧惟晚华之唱片实不易得，亦属缺憾。此次晚华南来，该公司大班函托史君介绍，昨在席间谈及，晚华已首肯。从此收声后制成唱片，有时不得亲见晚华之颜色，领其一曲清歌，亦足以清人烦闷也”^②。最末一句，说明了唱片的传播作用——即使不能目睹梅兰芳的现场演出，也可以通过唱片聆听清歌聊以自慰。梅兰芳现场演出的昂贵票价，是当时大部分普通观众所难以消费的，而唱片的出现，则使他们也有机会，在现场演出之外，感受梅兰芳的魅力。此外，通过唱片揣摩学习，也有助于艺人自身技艺的提高和经验总结。梅兰芳就曾在《漫谈运用戏曲资料与培养下一代》一文中表示：“我打算抓工夫细听一下自己各个时期所灌唱片，从里面找出嗓音、唱法变化过程，然后总结出一套经验。”^③相较于现场演出，戏曲唱片将演员某一时期的唱腔及变化完整地保存下来，突破了时间及空间上的局限，在传播上具有极大的延展性。

其次，作为一种珍贵的戏曲资料，戏曲唱片的存在也使得戏曲艺术传承方式的多样性成为可能。它打破了传统的口传身授的单一方式，提供了一种公开学习的可能，故而在当时培养出了一批“留学生”，即专听唱片而没有从师学习的人。“戏曲唱片，除供一般欣赏外，还可以从这里研究名演员的念字、发音、气口。在剧场里和在唱片中所同一演员的唱，有不同的作用。听唱片时，如果为了研究，可以把转率减慢一点，把耳朵凑近唱机，这样，就能很清楚地听到念字的口法，唇齿舌鼻喉的发音，换气的巧妙，操纵板槽的方法等等。”^④宗谭而自成一派的余

^① 柴俊为：《梅兰芳的老唱片》，《中国京剧》，2004年，第11期。

^② 春馨：《梅讯》，《申报》，1920年4月27日。

^③ 梅兰芳：《漫谈运用戏曲资料与培养下一代》，《中国戏剧》，1961年，第27期。

^④ 梅兰芳：《漫谈运用戏曲资料与培养下一代》，《中国戏剧》，1961年，第27期。

叔岩，亦曾在下苦功学谭时，利用唱片机揣摩其唱腔。对此，梅兰芳在《舞台生活四十年》中记载，“有一次，我到 he 家里对戏，叔岩正开着留声机听谭老的《洪羊洞》、《卖马》唱片。他从唱片（机）上去下唱片对我说：‘这是我的法帖，必须学而时习之，但到台上，我却不能完全照他这样唱，因为我的嗓子和老师不一样，得自己找俏头。’”^①。余叔岩将唱片比作“法帖”，可知这种学习方式对他的重要性。较之传统的口传身教，这种方式有利于学习者揣摩借鉴表演者的唱工及唱法。

最后，因为唱片的存在，梅兰芳的声音得以保存，一方面使当时更多的人有机会聆听梅兰芳的演唱，也为后人研究其唱腔特点提供原始资料，对于研究梅派艺术价值的形成也很有裨益。它使评论者和研究者，在研究梅兰芳唱腔特点、声腔技巧时，有唱片作为依据，能更加深入细致。梅兰芳从1920年至1936年录制的18批唱片，有较强的系统性，大多遵循了“‘新旧并举’的思路，即每一批唱片中总是既有一个时期新创的‘私房戏’，又有传统的骨子老戏，所不同的是早期偏重于推广他自己的新戏新唱腔，1930年后，则传统戏的分量逐渐加重”^②。由此可知，梅兰芳及其团队在录制唱片时，用心甚深，这些唱片在一定意义上能够体现梅派艺术及演剧思想。唱片资料的保存及流传，将一代艺人的演唱真实地记录下来，对于探究其所代表或创建的流派艺术非常有价值。

第二节 《申报》中的梅兰芳戏曲电影

梅兰芳最早的电影摄于1920年，当时梅兰芳正在上海天蟾舞台演出，应商务印书馆协理李可拔的邀请，拍摄了《春香闹学》、《天女散花》两出戏。选择这两出戏主要考虑到，“身段表情比较多”，能更好地适应无声电影的拍摄。《春香闹学》中，梅兰芳扮演春香、姚玉芙扮演杜丽娘、李寿山扮演陈最良，布景上采用了书桌、椅子等实用道具，而演员的服装和化妆则沿用舞台表演的样式。梅兰芳也加强了手势、身段、动作等的表现力。比如“弄粉调朱”、“贴翠拈花”等场景的身段表现。《天女散花》是梅兰芳早期编制的古装新剧，电影着重展示了梅

^① 梅兰芳述，许姬传录：《舞台生活四十年》，北京：团结出版社，2006年版，第540页。

^② 柴俊为：《梅兰芳的老唱片》，《中国京剧》，2004年，第11期。

在歌舞方面的创新。

作为梅兰芳第一次电影尝试,《春香闹学》、《天女散花》的拍摄颇具意义。它促使梅兰芳开始思考戏曲和电影间的关系,“在电影里如何表现京剧的武打场面,如何处理长距离的地点,怎样求得布景与表演程式的协调,甚至很小的灯烛光问题,都需要摸索经验,不断钻研,来解决电影艺术与戏曲艺术不同特点的矛盾,以求两者的结合,更臻于完善的地步”^①。这两部影片问世后,在上海、北京等地上演,受到观众的欢迎,同时期《申报》上常有关于两部影片放映的消息广告,“梅伶晚华倾倒一时,所演《春香闹学》、《天女散花》两剧尤为脍炙人口,商务印书馆特费巨资摄成两剧,全出影片神情布景实超舞台之上,前曾出映于八省义赈会,见者莫不叹为观止。兹闻该馆乐善不倦,又假与南市普益习艺所,准予初四初五两晚映演,想有梅癖者届时又必争先恐后矣”^②。

1923年,梅兰芳拍摄了《上元夫人》的“拂尘舞”,由美国一家电影公司摄制。在拍摄过程中,双方在拍摄方式上产生了分歧,梅兰芳强调京剧表演的连续性,一气呵成,而摄影师则认为电影拍摄分镜切割是正常的做法。梅兰芳后来在《我的电影生活》一书中坦言,由于对电影拍摄的不甚了解造成双方的误会,但由此也使之加深了对舞台表演和电影表演二者的思考。1924年梅兰芳第二次赴日演出,在那里拍摄了《廉锦枫》的“刺蚌”和《虹霓关》的“对枪”。同年香港民新影片公司拍摄了梅兰芳五个剧目片段,分别有《西施》“羽舞”、《霸王别姬》“剑舞”、《上元夫人》“拂尘舞”、《木兰从军》“走边”和《黛玉葬花》。这五个剧目的歌舞性质较强,梅兰芳在这次拍摄中,拍摄观念也有所转变,“我们必须拍得似断还连,好像一块七巧板,拆散后拼得拢,使人没有支离割裂的感觉”^③。1930年联华影业公司拍摄《故都春梦》,该剧有梅兰芳、阮玲玉等众名流加盟,其中剧中穿插了梅兰芳饰演虞姬舞剑一幕,“尤令全片生色不少”^④。以上从1920年的《春香闹学》到1930年的《故都春梦》均为无声电影。

梅兰芳第一次拍摄有声电影,也缘于一次跨国合作。1930年冬,梅兰芳率团在美国演出,应派拉蒙电影公司之邀,拍摄了一个新闻片,内容是《刺虎》中

^① 梅兰芳:《我的电影生活》,北京:中国电影出版社,1962年版,第1-2页。

^② 《好影片来》,《申报》,1920年11月2日。

^③ 梅兰芳:《我的电影生活》,北京:中国电影出版社,1962年版,第14页。

^④ 香影:《志故都春梦》,《申报》,1930年9月1日。

费贞娥给罗虎将军敬酒一节。《刺虎》后来在中国城市放映后，受到极大热捧，一是因为有声电影的缘故，二是该剧目梅兰芳未在中国舞台上演过。1933年初，《申报》上出现了关于梅兰芳将拍摄《霸王别姬》有声电影且要价十万元的消息，后梅兰芳辟谣，“须俟研究满意后再图摄制，索酬十万元之说并无其事”^①，并进一步表示，自己夙怀志愿将旧剧拍摄成有声电影，但这并非易事，“盖旧剧之作风与影剧绝对不同，将来摄制是否须将旧剧场次及其表演稍加修订，亦为一大问题。再片上发音、于说白及歌唱方面，业告成功。然以制旧剧，凡所表演，一举一动，均须受音乐之节制，则当如何使有更进一步之成功，方能益臻美善。故目下关于收音及戏剧，均须俟研究满意后，再图摄制”^②。不过此次谋划因为种种原因，最终并未如愿。

1934年，梅兰芳赴苏联演剧，并在那里与爱森斯坦合作拍摄了《虹霓关》中东方氏与王伯当“对枪”一场。此次跨国合作，“梅兰芳把中国戏曲艺术进一步推向了世界。同时加强了和世界戏剧家，特别是电影艺术家的交流，使中国戏曲独特的表演体系得到了国外艺术界的更深的认识。尤其是与国外电影界的交往，让外国电影艺术家看到了中国传统戏曲艺术与电影艺术在美学方面交融的可能性”^③。梅兰芳于新中国成立前拍摄的最后一部电影是与费穆导演合作的《生死恨》，摄于1948年，为中国第一部彩色电影。放映之际，该片在《申报》上持续投放广告，以“中国第一部彩色影片”为噱头，并打出“彩色艳丽夺目，戏片不能夺美；唱词婉转动听，舞台相顾失色”^④等宣传标语。

戏曲电影是中国独有的电影类型，始于20世纪10年代。它是新兴的电影艺术同中国传统的大众娱乐形式——戏曲的结合，是“外来的电影登陆中国后的一种自觉的本土选择”^⑤。梅兰芳的戏曲电影拍摄始于1920年，此后三四十年代不断进行各种有益尝试，跨越了中国戏曲电影从默片到有声片，从黑白片到彩色片的历程。纵观其新中国成立前拍摄的戏曲电影，在戏曲电影史上有不容忽视的意义，“他珍贵的戏曲片拍摄经验有力地推动了中国戏曲片这一独特片种的发展步

^① 《梅兰芳谈有声电影摄制旧剧》，《申报》，1933年3月12日。

^② 《梅兰芳谈有声电影摄制旧剧》，《申报》，1933年3月12日。

^③ 高小健：《中国戏曲电影史》，北京：文化艺术出版社，2005年版，第97-98页。

^④ 《申报》广告，1949年3月14日。

^⑤ 高小健：《中国戏曲电影史》，北京：文化艺术出版社，2005年版，第39页。

伐；他与外国影人的友好往来与合作将中国戏曲艺术传遍世界”。^①在中国戏曲电影的发展史上，梅兰芳做出了不可磨灭的贡献。

首先，丰富了电影的题材内容及戏曲表演在电影拍摄中的运用，为戏曲电影的生存和发展创造一定的空间和条件。作为新型的艺术形式，早期电影还处于一种较低的水平，在中国并不具备如传统戏曲一般的市场号召力。自谭鑫培 1905 年拍摄了第一部戏曲短片《定军山》后，梅兰芳是最早积极尝试电影拍摄的京剧演员。20 世纪二三十年代是梅兰芳舞台表演艺术的重要发展时期，也是其强大市场号召力的奠定时期。梅兰芳这个阶段的电影尝试，一定程度上，扩大了其受众群体，使陌生的电影形式，逐步为人所熟知，从而提升它的观众认可度。此外，梅兰芳对电影拍摄及表演的有益尝试，为充分调动电影手段表现戏曲人物及动作开辟了道路。较之于《定军山》仅是对戏曲表演动作的机械记录，梅兰芳早期的电影尝试，虽也带有明显的纪录性质，但已经开始运用电影手段来展现戏曲表演。例如拍摄《霸王别姬》“剑舞”一段，梅兰芳已经能意识到摄影机的机位变换会造成“剑舞”动作的断裂，并要求摄影师通过镜头组接将动作串联起来，使电影中的舞蹈表演“似断还连”。他的这些尝试和经验，不仅有利于其日后的电影拍摄，也为戏曲演员拍摄戏曲电影提供有益借鉴，推动了戏曲电影逐步脱离早期机械式记录的青涩状态，朝着更加成熟的方向发展。

其次，梅兰芳的戏曲电影实践，也加强了其对舞台表演的新认识，从而促进表演艺术的提高。在拍摄影片的过程中，梅兰芳不断地思考并探索戏曲和电影间的关系，例如《黛玉葬花》的拍摄，使他有了一种新的体会，“舞台上主要靠唱念来表达感情，没有过分夸张的面部表情，也没有突出的舞蹈，到了无声影片里，唱念手段被取消了……只能依靠这些缓慢的动作和沉静的面部表情……对于面部表情和动作，须做一番适应无声片的提炼加工，要把生活中内在情绪的节奏重新分析调整……我认为，这样也是迫使演员深入角色、提炼表演艺术的一个实践机会”^②。梅兰芳善于思考，从电影拍摄中，对表演艺术进行总结，并且将其作为提升演员技艺的一个实践途径。他的思考有些也切中了电影和戏曲两种不同艺术形式间的固有矛盾，在此基础上，他积极地通过个人实践，克服其中的矛盾和

^① 秦晓琳，杨卫平：《梅兰芳对中国戏曲电影的贡献》，《电影文学》，2009 年，第 15 期。

^② 梅兰芳：《我的电影生活》，北京：中国电影出版社，1962 年版，第 1-2 页。

差异，以期在电影中尽可能更好地呈现戏曲艺术本身。

第三节 《申报》中的梅兰芳播音演剧

所谓播音剧，是指由电波传送，靠接收工具收听的“空中戏剧”，也称为无线电剧、放送剧、播送剧等，是在无线电广播发展后兴起的一种艺术传播形式。可以追溯的中国境内最早的广播电台，是1923年1月美商奥斯邦在上海创办的中国无线电公司广播电台。而以戏剧为主的娱乐节目，从广播电台诞生之初就是主要的播放内容之一。1934年1月21日，《申报》第十二版出现了一条名为《无敌播音室开幕志盛——梅兰芳君致开幕辞》的新闻。

无敌播音室，系家庭工业社所组织，呼号XHH E，电波九四零，已于昨日开幕。精彩异常，因恐来宾拥挤，事前谢绝参观。而来宾有尚三百余人，并由梅兰芳君致开幕辞，略云：今天是无敌播音台开幕的日期，兰芳承陈小蝶先生之约，加入说几句话，很是荣幸……现在陈先生又创办无敌播音台，还是本着提倡国货的精神，把我们国语以及我国固有的戏剧、音乐、歌曲一样一样的播送各位，所有担任放送的各位先生各位女士，都是一时极有盛名的。我敢说一句，将来大家听到，一定是非常欢迎也。同家庭工业社出品一样，必然的又是一个无敌于天下了。兰芳现在话是说完了，敬祝无敌播音室大大成功。

这是《申报》梅兰芳戏曲史料中出现的第一条和播音有关的内容。随后几年也陆续出现了梅兰芳参与播音演剧的广告和以播音演剧的形式热心公益的新闻。这些内容数量不多，也仅仅是偶尔出现在30年代后半期的短暂几年，但却弥足珍贵。因为在梅兰芳的研究中，关于播音演剧的内容，几乎是个空白。《申报》史料，对我们了解梅兰芳这一时期参与的少数播音演剧提供了线索。

如果说上一条史料所能获知的仅是梅兰芳为某播音室致开幕辞，而1934年，上海市为庆祝“剿匪胜利”而举办的播音庆祝活动，则预告了梅兰芳的播音演剧活动。

市府举办播音庆祝剿匪胜利 日期定于国历一月三日

假中西大药房电台举行 全上海各电台一律转播

市政府为扩大庆祝剿匪胜利普遍宣传起见，特定于国历一月三日上午八时半

起，晚间一时止，假座四马路中西大药房广播无线电台，举行“播音庆祝剿匪胜利大会”。除请名人演讲上外，并有梅兰芳与“雅歌集”平剧、胡蝶、徐来、黎明晖之歌唱等，共有娱乐节目十四节，均极高尚名。（十一时卅分至一时）梅兰芳暨“雅歌集”名票友平剧。^①

在这则新闻中，提供了梅兰芳此次播音演剧的时间、具体时段、播音电台等，但并未说明具体演唱的剧目和演出情况。1937年，由于战争形势的日益严峻，梅兰芳受各方之邀，围绕救灾募捐开展了一系列播音演剧。1937年9月23日，受上海慈善团体联合救灾会、救济战区难民委员会所托，假借佛音电台于当晚七时作平剧播音。作为特邀嘉宾的他，“前昨两日适因另有要事，未克参加，致对各界深表歉然”^②并决议该日定时登台。该委员会也特别为梅氏在《申报》上刊登了较大篇幅的广告，进行宣传。

稍后1937年9月24-26日，上海市伶界联合会国难后援会，联合上海票界名士举行大规模平剧会串。梅兰芳、周信芳、毛韵珂等名伶悉数参加，其中不少演员还是特地从外埠赶来播音。此次播音募捐颇有创新之处，所有戏目均由捐款者随意点唱，还附上了捐款点唱的电话号码。本次募捐共筹集一万三千六百多元。在这则消息中，详细预告了梅兰芳在此次义演中的剧目及配角情况。其中9月25日唱全本《探母回令》，由赵培鑫饰杨四郎，9月26日与周信芳、林树森等合作《别母乱箭》、《明末遗恨》、《贞娥刺虎》。而其他演员的演出剧目并未列出，详情如下：

梅兰芳博士廿五日（星期六）唱全本《探母回令》（名票赵培鑫之四郎，全沪名伶合唱剧中要角）。廿六日与新由平津返申之麒麟童、林树森等合唱《别母乱箭》、《明末遗恨》、《贞娥刺虎》。名票赵培鑫、孙钧柳、孙兰亭、汪其俊、吴江枫诸君及北平名坤伶华慧麟、王玉蓉、凌湘娟、马艳芬，电影明星袁美云，全市名伶如小达子、李少春、白王昆、高百岁、陈鹤峰、芙蓉草、杨瑞亭、毛韵珂、韩金奎，坤伶如田子文、赵啸澜、金素琴、毛剑秋、云艳霞、张文琴、杨菊苹、韩素秋、金素虔、于素莲等，亦一律参加，播唱各人生平佳奏。^③

^① 《市府举办播音庆祝剿匪胜利》，《申报》，1934年12月27日。

^② 《梅兰芳今晚播音救济难民》，《申报》，1937年9月23日。

^③ 《伶联会国难后援会明日起播音征捐，梅兰芳唱〈探母回令〉及〈刺虎〉，全市各伶大动员一律参加》，《申报》，1937年9月23日。

以上是梅兰芳本人到播音室现场演唱京剧的情况，而《申报》上从1938年3月3日持续至4月27日，“今日播音秩序”一栏，则有各大播音室播放梅兰芳唱片的预告。此后与梅兰芳有关的播音消息便再未出现在报纸上。

30年代是播音剧迅速发展的一个阶段，播音演剧虽不及现场观剧，曾被人认为是一种“隔壁戏”，一种“摩登说书”或“新式说书”，但作为一种新的传播样式，它一度受到时人的关注和欢迎。播音剧具有“即时、快捷”的特性，且搜罗各种戏剧样式于这一媒介下，使人们获得娱乐的内容及方式趋于丰富且多样化。某种程度上，它比舞台剧的观众数量大，传统的戏园演出，受到演出场所座位的限制，而播音剧则不受空间的束缚与限制，“播音剧确拥有广大的听众，凡是有收音机的住户，或是爱好戏剧的，没有一位不注意广播电台里播音剧的广播时间”^①。民国时期的中央电台，常常收到听众询问播音剧演出时间的电话。虽然不能充分证明或者代表一般听众的要求，但是播音剧的欢迎程度，也是不可讳言的事实。此外，相比唱片传播内容方式的单一性，播音剧的普及范围更广，听众可接收到的娱乐信息也更多。

同传统的舞台演出相比，播音剧有其鲜明的特征。播音剧着重在声音、表情、语气语调的配合以及和谐音乐的陪衬，通过这些因素，将剧情表现出来。传统的舞台剧中，除去声音以外，尚能借重于形态加以补充。而播音演剧则完全依靠声音来传达剧情，形容动作。在表现手段相对单一甚至匮乏的情况下，播音演剧要调动观众的兴致，使之引起共鸣，较传统的舞台演出要困难许多。而演员，作为播音演剧的主体，在灯光、布景等表现剧情的基本条件省略的情况下，演剧难度也增加了。如何让听众完全了解剧情，如何在动作、表情等缺失的情况下调动观众的情感，对演员的表演功力提出了更高的要求。

^① 陈沅：《播音剧与舞台剧》，《影音》，1947年，第6卷，第5-6期。

结语

从初入沪上的无名青衣到誉满全球的伶界大王，梅兰芳凭借其扎实的演技、持续的创新精神、谦恭有度的举止、广泛有力的社交，在个人的努力和时人的帮助下，登上了个人演艺事业的巅峰，创造了属于他的时代。但是他的成名及成功并非一帆风顺，从接替谭鑫培成为新一代的“伶界大王”被人认为是“以色取胜”，到戏剧改革浪潮下，被视作标靶，成为旧剧论争中饱受批判的对象，以至于1930年访美、1935年访苏前后，遭遇新文化志士的集中攻击，期间伴随着各种反对的声音。在新旧交替的时代，梅兰芳一方面受到喜欢他的观众的追捧，是当之无愧的伶界大王；另一方面被激进人士肆意攻击，是男扮女装的轻贱戏子，呈现出形象上的复杂性。在这样的土壤及时代背景下，梅兰芳成就了自己的演艺事业，京剧也进入了黄金发展时期。

《申报》上有关梅兰芳的信息，是研究梅兰芳不可多得的第一手资料。相较以往研究中，主要以现有的梅兰芳传记或者舞台艺术评述等书籍进行互相引用，缺乏资料间的有效比照，《申报》梅兰芳戏曲史料，则为我们研究梅兰芳的舞台艺术打开一个崭新的窗口。作为社会影响最大的沪上大报，《申报》从广告、新闻通讯、评论等，对梅兰芳的个人活动进行了全方位的报道，内容之详细广博，以至于被时人贴上了“素以捧梅为己任”的标签。纵观《申报》梅兰芳戏曲史料，可以看出，在倡导戏曲改良的社会背景下，《申报》整体立场上支持梅兰芳，但相对客观，报上并不忌讳刊登“反梅”文章。客观的立场及持续深入的关注报道，积聚成数量繁多的史料，不仅真实地再现梅兰芳演艺生涯的发展过程，也生动地勾勒出民国上海与京剧演出相关的活动情况。围绕梅兰芳而涉及的在民国乃至今日仍为我们所熟知的各界名人学士及其社交活动，构成了民国文化史上的特殊人文景观。

论文对数量繁多的《申报》梅兰芳戏曲史料进行有效的分类整理，截取其中最能代表梅兰芳演剧活动及日常生活的部分，并就所涉及的如梅兰芳新戏在上海的演出情况差异及原因分析、梅兰芳公众视野下的形象建构、梅兰芳表演艺术的影响等重要问题进行探讨，对梅兰芳的舞台艺术实践及社会影响作出相对客观的评价，并进一步探究其所处的社会环境及其表演艺术生长的文化土壤。论文涉及

的内容较多，篇幅也大，并触及了如梅兰芳社交圈的文化分析、梅兰芳播音演剧活动等一些有益的问题。但因篇幅庞大及个人学力有限，对梅兰芳几次海外演出所引起的关于旧剧的讨论等问题还缺乏更深入的分析。《申报》梅兰芳戏曲史料还有非常多值得挖掘地方，供学者们进行深入探讨，并以此做出更多有价值的研究。

参考文献

专著类

- [1]梅兰芳述,许姬传录.舞台生活四十年[M].北京:团结出版社,2006.
- [2]中国戏剧家协会编.梅兰芳演出剧本选集[M].北京:艺术出版社,1954.
- [3]梅兰芳纪念馆编.梅兰芳艺术评论集[M].北京:中国戏剧出版社,1990.
- [4]徐城北.梅兰芳与二十世纪[M].北京:中国社会科学出版社,2000.
- [5]徐城北.梅兰芳百年祭[M].北京:中国社会科学出版社,2000.
- [6]徐城北.梅兰芳与二十一世纪[M].北京:中国社会科学出版社,2000.
- [7]谢思进,孙利华编著.梅兰芳艺术年谱[M].北京:文化艺术出版社,2009.
- [8]徐煜.近现代戏曲名角制文化研究[M].上海:上海书店出版社,2011.
- [9]齐如山.齐如山文集[M].石家庄:河北教育出版社,2010.
- [10]陈纪滢.齐如老与梅兰芳[M].合肥:黄山出版社,2008.
- [11]齐如山.梅兰芳游美记[M].沈阳:辽宁教育出版社,2005.
- [12]齐崧.谈梅兰芳[M].合肥:黄山书社,2008.
- [13]田汉.漫说梅兰芳[M].郑州:河南教育出版社,2009.
- [14]学苑出版社编.民国京昆史料丛书[M].上海:学苑出版社,2008.
- [15]林幸慧.由《申报》戏曲广告看上海京剧发展 1872-1899[M].台北:里仁书局,2008.
- [16]姚旭峰.梨园海上花[M].上海:上海人民出版社,2003.
- [17]刘豁公.梅郎集[M].上海:中华图书集成公司,1920.
- [18]梅社编.梅兰芳[M].北京:中华书局,1918.
- [19]丁秉燧.剧坛旧闻录[M].北京:中国戏剧出版社,1995.
- [20]槛外人.京剧见闻录[M].北京:中国戏剧出版社,1987.
- [21]吴开英.梅兰芳艺事新考[M].北京:中国戏剧出版社,2012.
- [22]梅绍武.我的父亲梅兰芳[M].北京:文化艺术出版社,2011.
- [23]梅兰芳.我的电影生活[M].北京:中国电影出版社,1962.
- [24]高小健.中国戏曲电影史[M].北京:文化艺术出版社,2005.
- [25]唐雪莹.民国初期上海戏曲研究[M].北京:北京大学出版社,2012.

- [26] 北京市艺术研究所,上海艺术研究所编著. 中国京剧史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1999.
- [27] 苏移. 京剧二百年概观[M]. 北京: 北京燕山出版社, 1989.
- [28] 翁思再主编. 京剧丛谈百年录[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1999.
- [29] 杜广沛收藏. 旧京老戏单: 从宣统到民国[M]. 北京: 中国文联出版社, 2004.
- [30] 李仲明. 梅兰芳的梅风雅韵[M]. 北京: 东方出版社, 2009.
- [31] 贾志刚主编. 中国近代戏曲史[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2011.
- [32] 宋军. 《申报》的兴衰[M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 1996.
- [33] 么书仪. 晚清戏曲的变革[M]. 北京: 人民文学出版社, 2006.
- [34] 许姬传. 许姬传艺坛漫录[M]. 北京: 中华书局, 1994.
- [35] 许姬传. 忆艺术大师梅兰芳[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 1986.
- [36] 赵山林, 田根胜, 朱崇志编著. 近代上海戏曲系年初编[M]. 上海: 上海教育出版社, 2003.
- [37] 王芷章. 中国京剧编年史[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2003.
- [38] 周简段. 梨园往事[M]. 北京: 新星出版社, 2008.
- [39] 张远. 近代平津沪的城市京剧女演员 1990-1937[M]. 太原: 山西教育出版社, 2011.

杂志、期刊、报纸类文章

- [1] 苏少卿, 张肖伦, 苏老蚕. 现代“四大名旦”之比较[J]. 戏剧月刊, 1931, 3 (4) .
- [2] 小凤. 梅兰芳游欧杂感[J]. 趣味, 1935, (1) .
- [3] 张庚. 梅兰芳论[J]. 新学识, 1937, 1 (3) .
- [4] 苏少卿. 论“四大名旦”的影响及结局[J]. 杂志, 1943, 11 (6) .
- [5] 何恬. 鲁迅与梅兰芳: 面对西方强势话语时的两种应对方式[J]. 中国图书馆评论, 2012, (4) .
- [6] 傅谨. 东方艺术的身份确认: 梅兰芳 1930 年访美的文化阐述[J]. 中国京剧, 2007, (10) .
- [7] 付德雷. 《申报》与戏曲传播[D]. 东南大学, 2006.

- [8]管芝萍. 现代传媒视野下的戏曲演出——以 1913-1929 年《申报》上有关梅兰芳的戏曲信息为考察对象[D]. 东华理工大学, 2012.
- [9]黄蓓蓓. “看戏”的贵族化、流行化、女性化——考察梅兰芳新戏在沪的流行和遇困 1913-1938[D]. 华东师范大学, 2012.
- [10]郭鹏. 20 世纪初叶梅兰芳戏剧活动与社会反应研究[D]. 东北师范大学, 2010.
- [11]厉震林. 论伶人家族的社交圈及其文化分析[J]. 内蒙古大学艺术学院学报, 2012, (2) .
- [12]厉震林. 中国古代权力对于优伶性别的利用和消费[J]. 戏曲艺术, 2007, (2) .
- [13]梅兰芳. 漫谈运用戏曲资料与培养下一代[J]. 中国戏剧, 1961, (27) .
- [14]施之博. 戏曲演员书法与演艺关系研究[D]. 上海戏剧学院, 2010.
- [15]唐雪莹. 《申报》对梅兰芳沪上演出的报道[J]. 新闻爱好者, 2011, (16) .
- [16]王省民. 现代传媒对新型批评话语的建构——以《申报》上有关梅兰芳的评论为考察对象[J]. 戏曲艺术, 2011, (3) .
- [17]王省民. 现代传媒视野下的戏曲演出——以梅兰芳 1913-1926 年来沪演出为考察对象[J]. 戏剧艺术, 2009, (6) .
- [18]王省民. 从《申报》看梅兰芳及其表演艺术[J]. 戏曲艺术, 2012, (1) .
- [19]邹元江. 对梅兰芳民国初年排演“时装新戏”的历史反思[J]. 戏剧, 2012, (2) .
- [20]苏东花. 梅兰芳戏曲影片创作简论[J]. 戏曲艺术, 2008, (3) .
- [21]颜全毅. 文人京剧创作与“角儿”演剧风格创建的合力与难题——以齐如山、罗瘿公等为例[J]. 戏曲艺术, 2011, (3) .
- [22]周华斌, 袁英明. 民国时期梅兰芳的访日公演[J]. 文艺研究, 2010, (2) .
- [23]何其亮. 梅兰芳现象与受众心理[J]. 中国京剧, 2000, (5) .
- [24]赵婷婷. 《申报》剧评家立场的转变[J]. 戏剧艺术, 2008, (1) .
- [25]陈波, 姚小鸥. 《申报》与近代上海剧场[J]. 郑州大学学报, 2004, (3) .
- [26]柴俊为. 梅兰芳的老唱片[J]. 中国京剧, 2004, (11) .

后记

当十万余字的硕士毕业论文呈现在眼前，内心百感交集。从2011年9月入学后，我的导师赵春宁老师，便让我留意毕业论文的选题，中间经过一些摸索，最终确定论文选题。选择史料研究，意味着要埋头“故纸堆”，在资料的搜集上颇费周折。学校图书馆仅有纸质版的《申报》，后虽引进《申报》数据库试用库，但并未涵盖报纸广告内容，且试用期在2012年6月失效。那段时间所做的工作便是赶在截止日期前，完成数量庞大的资料搜集。后在导师的帮助下，利用其他方面的电子资源，使收集的史料在原来的基础上，更加全面完整。单论文资料的收集整理，前后花去了近一年的时间，期间的辛苦可想而知。

真正动笔，是在2013年6月份，当时我正在实习。早上早起上班，晚上回来继续论文的写作，时常感觉精力不足。且动笔之初，论文推进艰难，一度非常焦虑。多亏导师不断督促鼓励，对我的困惑和问题及时进行解答，难啃的章节终于完成。进入研三后，因找工作精力涣散，论文有所搁置，我的导师一方面给予我理解和关怀，另一方面适时提醒我把握论文写作的进度。当我每一章写作完成后，老师又逐字逐句地帮我修改，一篇篇修改稿上布满密密麻麻的红色标注。师恩难忘，赵老师在我毕业论文上付出的心血，让我感动，也激励我前行。此外，感谢郑尚宪老师、杨惠玲老师、张世宏老师、苏琼老师在论文开题及预答辩时提出的宝贵意见，感谢戏剧戏曲学专业的其他老师，在这三年中对我教导与鼓励，谢谢你们！另外，还要特别感谢中国戏曲学院的傅谨教授，在您莅临厦大讲学之际，有幸就毕业论文的内容向您请教，您的诸多建议，对我论文的写作帮助很大。

回首三年研究生生活，围绕毕业论文所作的工作贯穿始终。在这项持久的工作中，在与《申报》梅兰芳戏曲史料的对话中，有煎熬也有喜悦。我庆幸自己选择了这个题目，庆幸自己遇到负责的导师，也庆幸自己没有放弃，坚持下来。虽然论文还有诸多不如意的地方，但已尽自己所能，无怨无悔。

都说人一生中最美好的时光是在大学校园，恍惚间，在这美丽的南强校园，度过了人生中宝贵的年华，也即将告别学生时代。理性如我，并不曾过分沉溺某种情绪，但厦大有我熟悉的一切，有我热爱的一切，她的美让人留恋。当春的脚步悄然来临，这份不舍更加浓烈，“我爱你，再见”，芙蓉隧道里的这句话或许就是最好的注脚。每次告别都意味着新的开始，未来我将继续怀揣信仰，努力前行！

在学期间发表学术论文情况

- 1、唯一作者，《再论梅兰芳访美演出》，发表于《长沙铁道学院学报》（社会科学版），2013年第2期（总第49期），刊号：CN 43-1339/C。
- 2、唯一作者，《从〈申报〉戏曲讯息看其对受众心理的把握》，发表于《西江月》，2013年3月上旬刊（第42卷第07期），刊号：CN 45-1110/I。
- 3、唯一作者，《30年代梅兰芳访美演出性质浅谈》，发表于《戏剧之家》，2013年第2期（总第148期），刊号：CN 42-1410/J。
- 4、第二作者，《晚清助赈演剧的兴起与发展——以〈申报〉戏曲史料为研究对象》，发表于《江南暨越地戏曲研讨会论文集》，2013年10月。（第一作者为导师）