

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

# 梅兰芳传

 **eBOOK**  
网络资料 非卖品

## 前 言

中华民族文化源远流长，博大精深。以京剧为代表的民族戏曲艺术，是我国整个民族艺术的重要组成部分。京剧不但是中华民族文化的瑰宝，而且是人类文化宝库中的精品。在京剧一百多年的历史中涌现出了一批杰出的表演艺术家——正是由于这些艺术家的卓绝努力，京剧才能以其丰富的内容、完美的形式和精湛的技艺，达到戏曲艺术发展的高峰。这些杰出的艺术家各以其独特的风格流派，共同构建起京剧这座东方艺术的瑰丽大厦，使之耸立于世界文化宝库之林，百代千秋地放射出夺目的光彩。

“京剧泰斗传记”书丛就是以京剧艺术发展过程中所涌现的杰出表演艺术家为描述对象的传记书丛。这些杰出的表演艺术家倾其毕生心血创造的艺术成就，凝结的艺术经验，以及德艺双馨的高尚品德风范，永远是后人学习的榜样。把他们喻为“泰斗”便是出于对他们非凡功绩、超常品格的崇敬和仰慕。“京剧泰斗传记”书丛出版的宗旨，即是以传记的形式，真实生动地记录他们走过的艺术道路，让后代子孙更好地继承和弘扬老一辈京剧艺术家的艺术精华，为弘扬民族文化、振兴京剧艺术，做一点切实的工作。

京剧表演艺术名角辈出，群英比肩，“京剧泰斗传记”传主的选择，颇费踌躇。这套书丛以辑为单位，首次入选者只有十二人，更增加了编辑的难度。在总体标准上我们确定了“京剧泰斗”的入选原则：每辑中兼顾京剧形成、发展、繁盛诸阶段中代表人物，以显示出京剧作为一条艺术长河的特色；同时兼顾京剧的各种行当，以增加书丛的丰富性。经过多方斟酌，收入本书丛首辑的十二位“京剧泰斗”有被称为“京剧三鼎甲”之一的京剧奠基人程长庚，有被誉为“京剧新三杰”之一的京剧大王谭鑫培，有承前启后影响深远的“余派”创始人余叔岩，有为世人瞩目的“四大名旦”中的梅兰芳、程砚秋、荀慧生，有戏路宽广的武生宗师杨小楼，有为当今京剧界所熟知的“四小名旦”中的张君秋，有被称为“南麒北马”的周信芳、马连良，有被誉为“活武松”的京剧武生盖叫天和被誉为“干净九裘”的一代京剧铜锤花脸裘盛戎。他们对京剧表演艺术的贡献有目共睹，深受赞誉，入选本传记书丛当在情理之中。现在的问题是，由于出版条件的限制，还有许多杰出的京剧表演艺术家，其艺术成就丝毫不低于上述已入选者，却不能同时入选，只得暂告阙如。好在本书丛并不以一辑为终，我们希望能获得社会各界的支持，在较短的时日内将那些为京剧发展作出过贡献的杰出表演艺术家悉数收入，全珠完璧，了无遗憾。

“京剧泰斗传记”书丛是偏重艺术的人物传记，希望能在京剧艺术发生、发展的时代氛围中，写出各自艺术表演体系代表人物的艺术追求。材料务求翔实，描写力求生动，要求能适合专业戏剧工作者与广大戏剧爱好者的共同喜好，做到雅俗共赏。对每一位立传的京剧表演艺术家都尽可能搜集了比较多的照片，随文穿插，以求图文并茂。具体的写法因人物而异，兼顾每位写作者的习惯，不做过多的约束和规范。描述不同表演艺术家艺术生涯和个性追求的传记文学，应当是百花齐放的。杰出的京剧表演艺术家生活在不同的历史时期，有各自的活动环境和进取方向，但殊途同归——丰富了京剧独特的表演体系，加深了民族戏曲的美学蕴涵。一部部杰出京剧表演艺术家的传记，应当记录着鲜活的京剧艺术发生发展的灵动印记，是京剧流派争奇斗妍史，也是京剧美学史。我们是按照这样的要求去努力的，是否达到，还望读

者指正。

京剧艺术有美好的值得骄傲的以往，但更重要的是继往开来，再创辉煌。总结历代京剧表演艺术家的宝贵经验，其现实意义更在于让京剧顺应时代的进步、社会的发展和人民的需要，焕发新的活力，谋求新的兴盛和发展。这也是我们编辑出版“京剧泰斗传记”书丛的另一目的。

此项工作得到多方面的关怀和支持。全国政协主席李瑞环同志应允为本书丛的名誉顾问，马少波、张庚、郭汉城、高占祥（以姓氏笔画为序）为本书丛顾问。他们有的为本书丛作序，有的还在百忙中审读部分书稿，付出了极大的辛劳。参加传记写作的均为目前活跃在戏剧理论界的学术成就较高的老、中年作家，从搜集材料、访问知情者到动手撰稿，均不遗余力。没有他们的参与，书丛不可能这么快与读者见面。

河北教育出版社为弘扬民族文化，振兴京剧艺术，不以赢利为目的，勇办实事。拳拳之忱，感人至深；殚精竭虑，更堪称道。若有更多这样的出版社，京剧文化园地更将绿茵环绕，嫣红开遍！

吴乾浩 马威

一九九六年三月二十三日

## 序

### 马少波

今年三月十三日，“京剧泰斗传记”书丛的主编吴乾浩、马威同志来访，送来了河北教育出版社约我担任这套书丛顾问的聘书，并嘱作序。他们两位都是当今中年戏曲理论家，又是京剧爱好者、研究者，能以业余时间主持这套书丛的编辑工作，对于京剧前贤的成功经验以传记形式加以总结；通过每位艺术家的生平和艺术创造经历，使后来者窥见京剧艺术发展的历史轨迹和前人的成功之路，是有益的。这也符合我“为老一辈树碑立传，为青年人鸣锣开道”的夙愿，故而欣然接受。

惜因付梓在即，我来不及披读全稿，仅索阅了《梅兰芳传》、《程砚秋传》两部书稿。阅后感到作者博览了大量有关梅兰芳、程砚秋的传略、记述、评论专著，然后有所取舍，加以集中、补充，花费了很大劳动，写成这两位艺术大师较系统的长篇传记。搜集剪裁有所依据；叙述描写翔实可信。在短时间内成此巨帙，实在难能可贵。

人民是创造历史的动力，生活是创造艺术的源泉。历代艺术实践者为广大人民提供了优秀的艺术；人民也培育和造就了众多杰出的艺术家。中国京剧亦是如此。它的孕育、形成阶段，虽得力于宫廷的喜好和扶持，但它能够在一百多年间博采众长，百川汇海，风行全国，成为最具有代表性的剧种，根本原因正在于京剧一直深深扎根于人民大众这块肥沃的厚土，因而异彩纷呈，繁星灿烂。半个多世纪以来，在中国共产党正确方针指引下，京剧更密切了与人民大众的联系，几度形成过好戏连台、人才辈出的繁荣局面。

传记乃史，治史是一门社会科学，要求谨严。对于京剧发展史中每个时期继往开来、独树一帜，为世所公认、堪称“泰斗”的表演艺术家，虽应力求峰巅，却也须衡量允当。尚未列入本书丛的张二奎、余三胜、汪桂芬、孙菊仙、王瑶卿、龚云甫、言菊朋、高庆奎、尚小云、筱翠花、郝寿臣、侯喜瑞、萧长华、姜妙香等以及当代的李少春、叶盛兰、谭富英、杨宝森、叶盛章、袁世海等，理应在书丛中占有位置。据编者告知，这将在前言中有所说明。我想会有妥善安排，毋庸我来赘言了。

一九九六年三月十九日

## 序

### 张庚郭汉城

在全国弘扬民族文化、振兴京剧艺术的呼声中，“京剧泰斗传记”书丛的编辑、出版，是一件有功当世且影响深远的事。

这套书丛的第一辑，由十二位京剧表演艺术家的传记汇集而成。从纵向来看，这十二位表演艺术家分别处于京剧形成、发展、高峰各个时期；从横向来看，也包含了京剧的主要行当和流派。在京剧形成、发展的过程中，名家辈出，流派纷呈，仅这一辑“京剧泰斗传记”书丛显然不能十分完整地展现其全貌。但纵览宏观，从中也可以看出大致的源流、脉络，具有相对的完整性，为我们提供了中国戏曲发展史上这一重要时期的宝贵资料和有益的借鉴。况且“京剧泰斗传记”书丛是一套多辑丛书，它存在的不足以后还可以弥补。

编辑这套书丛的意义，在于从演员与剧种的关系这一角度，取得足以今天借鉴的成功经验，以推动京剧推陈出新的发展，促使它尽快地从深陷的困境中摆脱出来。

一个剧种的兴衰，有各种复杂的原因，是否出现杰出的、具有代表性的大演员，则是一个最突出的标志。从中国戏曲发展的历史来看，杂剧、南戏、传奇以至于地方戏无一例外，集中国戏曲大成的京剧更是如此。可以说，无论哪一个剧种，有大演员，剧种就兴盛；无大演员，剧种就衰亡。因为剧种的艺术很大程度蕴涵在演员身上，凡称得起大演员的，那么他不仅是本剧种艺术的忠诚的继承者，同时也是本剧种艺术的勇敢的突破者、革新者。只能继承不能突破的演员，顶多只能称为好演员，而不能称为大演员。只能继承不能革新的剧种，也就停止了发展，与不断运动着、前进着的时代拉开了距离，自然难免被社会所抛弃。汇集在这套书丛里的各个行当、各种流派的代表人物，他们都称得起大演员。他们最可贵的精神，就是不拘泥祖法、不墨守成规的革新创造精神。现在有不少人自称这个流派、那个流派，但恰恰缺少这点革新精神，所以也成不了自成一家的代表人物。

对一个演员来说，守成易，创新难，自觉地创新更难。所谓创新，并非只是一个简单的技巧问题。它是植根于时代前进、生活激变的基础上的审美理想、审美趣味变化的问题。一个演员如果不理解人民需要什么、喜爱什么，没有理想，没有追求，那他就感受不到时代的脉搏，就会失去革新创造的自觉性，成为一个因循的守成者。其实守成也并不容易，如果因守成而失去剧种前进的动力，在不停地向前滚涌的时代洪流面前，那么这“成”也是“守”不住的。

京剧是中国戏曲大家族中成就最高、最有代表性的剧种之一，它曾经风靡全国，征服了千千万万的观众。但它在艺术上的完整性、成熟性也相应地带来了更多的凝固性，受时代的挑战也更严峻。它的丰富、深厚的艺术蕴涵必须尊重，必须继承，但面对当前的现实，更需要重视革新发展。唯有革新发展，才能真正摆脱自己的困境，走向与时代结合的康庄大道。我们十分希望京剧界重视这套丛书，仔仔细细地读一读，从这些大演员的生活道路和艺术道路中，经过辨别、思考，汲取他们的有益的经验，化作自己的营养，努力成为一个有志气、有理想的当代京剧表演艺术家。时代需要我们继往开来，勇于开拓，勇于进取！时代急切地呼唤大演员、大艺术家出现！

一九九六年四月十三日

## 梅兰芳传

## 第一章 兰芽清香



## 梨园世家

一八九四年十月二十二日（清光绪甲午年九月二十四日），梅兰芳出生于北京李铁拐斜街梅家老宅。

当时的大清帝国，正值中日甲午战争时期，东海岸线吃紧。此前与列国数次争战失败之后，大清帝国已经签订了诸多丧权辱国条约，割地赔银，掏空了国库，此时仍在各大帝国的觊觎之下，准备着进一步的失败赔偿和出卖主权。清政府长期向百姓转嫁危机，百方盘剥，抽缴苛捐重税，至此人们已经习以为常。前方的炮声似乎和这远在大后方的国都生活毫无干系。皇室贵族长期在京城周围大兴土木，建筑园林，遮掩衰象，假饰繁华，为人们所经见。古都北京的巷弄和四合院里，每日里发生的仍是那些再熟悉不过的事情，人们在其中倘佯、消遣、寻开心，享受那一份温馨与和睦。

护国寺、白塔寺、隆福寺、土地庙、花儿市等庙会上的珠玉、绮罗、古玩、字画、花鸟、虫鱼、杂耍、小吃前，挤满了熙熙攘攘的人群；白云观外跑马场的赛马、大钟寺的豆汁、厂甸的风筝，又吸引了多少闲散游客。春日，到妙峰山进香的善男信女夜以继日，人不停足，香不断烟。平常时，街头巷尾、树阴下、空坪上聚集着人们看架鹰、遛雀、咬鹑、斗金鱼。戏园子里日日笙歌、夜夜灯火，前门至天桥一带的广和楼、广德楼、三庆园、庆乐园、华乐园、同乐园、中和园、文明园、第一舞台等，云集着众多唱红京华、名震南北的戏子，放亮嗓，展娇喉，飞刀枪，猛扑跌，赢来那一迭连声的“好”字。仕宦显贵、旗人汉民趋之若鹜。演出开场前，戏园门前的巷道里，车水马龙，人头攒动，人们顶着瓜皮圆帽，拖着细结长辫，穿着缎子马褂，套着银狐小袄，蹬着方头布鞋，拿着滤水烟枪，互相揖着、客套着，迤迤而行，鱼贯而入，去寻找那歌舞升平、声光色影中的心理满足……

梅家是当时京城颇有名气的梨园世家。

梅兰芳的祖父梅巧玲，曾学艺于昆曲名师杨三喜、皮黄行家罗巧福门下，京昆俱佳，扮相俏丽，台风清新，念白文雅，擅演《雁门关》里的萧太后，有“活萧太后”之称。作为第一代优秀的皮黄旦角艺人，他被列名于艺震京师的“同、光十三绝”之中。他曾是清朝四大徽班之一——四喜班的班主，常被选人清宫内廷承差。慈禧太后十分喜欢他的表演，尤其欣赏他那丰满身材所展现出来的雍容华贵风。祖父梅巧玲度，曾经谑称他为“胖巧玲”，并给予他“自由出入皇城”的特权。皇家的恩宠，使得梅巧玲声名远播，一时间曾出现“京城千家万户争看胖巧玲”的热烈局面。在梅兰芳出生以前很久（一八八二年十一月二十七日），他就已经去世了。

梅兰芳的外祖父杨隆寿，为著名皮黄武生演员，在清末时期有“活武松”、“活石秀”之称，与俞菊笙、姚增禄齐名，长期在梅巧玲掌管的四喜班演唱，晚年转入三庆班。曾创办小荣椿科班，培养了杨小楼、程继仙等一批著名皮黄演员。

梅兰芳的伯父梅雨田，是著名皮黄音乐演奏家，胡琴、笛子、鼓等，样样精通。

当时一些喜欢钻研昆曲曲牌、皮黄音乐的社会名流如红豆馆主侗五爷、皇族近亲溥西园等都经常登门求教。诸般乐器中，梅雨田最为拿手的是胡琴，曾被梨园界誉为“胡琴梅”。他在为人伴奏时，不仅分寸、火候把握得恰到好处，而且将胡琴拉得如泣如诉，传神尽意，甚至能够弥补唱者嗓音的不足

之处。他曾长期与谭鑫培合作演出，二人配合得十分默契，可以说是水乳交融，以至谁也离不开谁。百代公司曾灌制过一张由谭鑫培唱、梅雨田伴奏的《洪羊洞》和《卖马》唱片，当时被梨园内外的行家公认为一绝。

梅兰芳的父亲梅竹芬，继承父业，也做了皮黄演员。先学老生，又改小生，最后选择了青衣、花旦的行当。他的相貌、身材极像梅巧玲，又喜欢唱梅巧玲的拿手戏《德政坊》、《雁门关》、《富贵全》等，因此很得一些老观众的喜爱。可惜过早地因病辞世，当时年仅二十六岁。

梅宅坐落的李铁拐斜街位于北京的正阳门外，这一带是北京戏园子最为集中的地区，道光年间就有十一座。由于离戏园子近，便于赶场演出，李铁拐斜街成为戏子们喜欢选择的“下处”。道光年间北京的五大名班春台、三庆、四喜、和春、嵩祝之一的和春班就曾把这里作为总寓，以后又有名伶梅巧玲、韩宝芬、李玉祥等在这里买宅居住。梅巧玲的宅院屋宇齐整，他又待客殷勤，出具的酒食精美，因而客人川流不息。

梅兰芳名澜，字畹华，乳名群子，兰芳为他后来的艺名。他的出世，给这个梨园世家带来了多少欢欣！梅兰芳的父亲兄弟二人，其伯父膝下没有男丁，梅兰芳是这个家庭中的长子，由于其父的早逝，成了单传独苗，续了梅家的香火，因而合家大小尽皆庆贺。

也许是命中注定，梅兰芳长大以后是一定要唱戏的。从社会习俗上说，宋元明三代的户籍制度都规定了“戏子”的子弟只能承袭父兄之业，清代虽然没有明文规定，但习俗却仍然如此。从家庭企盼来说，梅家从梅巧玲起已经红遍京城，自然希望有人能传其衣钵。作为这个家庭的唯一传人，梅兰芳，在他还没有出世之前，他的人生之路，就已经在某种程度上先天地被决定了。

然而，父祖们虽然对之寄予希望，又何敢梦想他会成为以后艺臻绝境、名播万邦的京剧艺术大师和中国传统戏曲的集大成者呢！像所有的孩子一样，梅兰芳在他的童年时代，总是贪玩。他盼着过新年，穿新衣，换新鞋，吃着各种各样的杂拌糖果，和小伙伴们凑到一起，战战兢兢地点起香烛去放鞭炮。或者，在春暖花开的季节，和几个要好的朋友相约，一起去郊外掏鸟窝、打弹弓、钓鱼……幼年的梅兰芳希望永远过这种无忧无虑的畅快日子。然而，生活的阴影却过早地印在了他稚嫩的心上。

当父亲因病去世时，梅兰芳还是个刚满三岁的孩子，他甚至还不能准确知道究竟发生了什么事情，更不用说理解父亲去世对他们全家生活的影响了。在伯父梅雨田的抚养下，梅兰芳暂时得以衣食无忧。然而，好景不长，两年之后，也就是一九〇〇年，八国联军的入侵，把他一家推入了饥寒交迫的困窘境地。

当时，由于世界列强的加紧蚕食和瓜分造成中国社会的经济崩溃和民生凋敝，中国民间各地兴起了以帝国主义为斗争目标的义和团运动，由此帝国主义却找到了武装干涉中国的借口。一九〇〇年八月十三日，由英、法、日、美、俄、德、奥、意八国共四万人组成的武装联军，借口保卫他们在北京的领馆和教堂，兵临北京东直门外。他们先用火炮轰毁城墙，继而入城烧杀，纵兵抢掠三日，一时京城上空浓烟滚滚、烈焰熊熊。

几经洗劫，北京的官衙、民宅被焚毁，庙会、集市关张，街市上一派萧条景象。京城里已经不能演戏，艺人们无以糊口，只好各自寻找生路。名丑萧长华当时在街头摆摊卖烤白薯，名净李寿山沿街叫卖萝卜和鸡蛋糕，梅兰芳的伯父梅雨田则依靠修理钟表维持生计，不想却招来了很大的麻烦。这时

梅雨田已经卖掉了老宅，带领全家搬到百顺胡同居住。在城里到处翻找宝贝的洋人兵士，发现梅家存有较为珍贵的钟表，便经常闯进来勒索，有时候一天之中能闯进来数次。梅家大小上下终日在惊恐之中过日子。

一天，门又被嘭嘭嘭地敲响。六岁的梅兰芳上前把门打开，见又是一个面孔黧黑的洋兵，便忍不住地冲他嚷嚷起来：“你怎么又来了？我认识你，你来过四趟了！”

一边说着，梅兰芳一边用力把他朝门外推，但洋兵一挥手，蛮横地将梅兰芳推倒在地，强行而入，嘴里还叽里咕噜地操着洋腔：“不用你管，叫你们家大人出来！”

被推倒在地上的梅兰芳，默默地看着这个洋兵将存放在家里的钟表全部抢走，眼睛里闪烁着愤怒的光芒。

梅兰芳的《舞台生活四十年》中，曾记录了一段他的姑母秦老太太对于那个时期梅家生活状况的回忆：“要讲到洋兵进城骚扰的情形，那真叫人一辈子都忘记不了。不管谁家，只要他们高兴就往里闯。翻箱倒篋，一个走了一个来，没有完的时候。我跟畹华的母亲，年纪又轻，更是害怕。每天都得化装，把黑煤抹在脸上，躲着不敢见人。后来觉着我们住的百顺胡同，房子浅窄，外国兵容易进来，太不妥当，全家又避到他外祖父杨隆寿家里去住。也是活受罪，整天躲在杨家的一间摆砌末的屋里。”

“有一次洋兵要进这屋来看看，杨老先生不答应，话又不懂，双方就起了冲突。洋兵还掏出手枪来吓唬他，他也不理他们。那次杨老先生受的刺激很大，不久就病死了。当时北京住家的女眷们，都想法深深地躲避起来，有的是整天躲在屋顶上，茶饭都由别人给她们送上去吃，像凤二爷（王凤卿）家里，就是这个办法。”

亲自经历了受人欺凌的悲惨，亲身体会了国破家亡的痛楚，梅兰芳像是一下子长大了许多，幼小的心灵里埋下了一颗仇恨的种子。

## 拜师学艺

梅兰芳的学艺生涯，是从他七岁时开始的。

当时的戏曲演员学艺，和民间的手工艺工人一样，通常采取的是师徒相传的个体培训方式，没有教学计划，没有课本，使用的是口传心授的教练方法。而传授的渠道又有两种不同的方式。一种是“艺学家传”的方式。生长于演员之家的子弟，具备有利的学艺条件，他们从小耳濡目染，近水楼台，在父兄辈一点一滴的教导下，慢慢就掌握了舞台技艺，而“艺不轻传”的保守心理使得这种代代相传、承继家学的教习方式能够更加便利地学到真本领，故而人称“门里出身”。清末皮黄巨擘谭鑫培即是如此学戏的，谭家前后有六代技艺相传。另外一种方式是投师学艺的方式，即通过某种姻缘关系，缴纳拜师费用，然后投到某位戏曲艺人的名下学艺。例如清同治、光绪年间皮黄祖师程长庚，就是以这种方式，拜入张二奎门下的。这种俗称“手把徒弟”式的师承关系，也是历代戏曲教育中最重要的方式之一。

梅兰芳本来应该很自然地走艺学家传的学艺道路，不幸的是他的祖父、父亲都去世太早，伯父梅雨田又是琴师，当他开始学艺时，家里已经没人能教他了。他只能走投师学艺这一条路。

当时，他的自然条件并不好。身材瘦弱，用他姑母的话来说，就是“言不出众，貌不惊人，眼皮下垂，见人也不会说话。”“天赋并不聪明，相貌也很平常。”眼睛近视、呆滞；体格一般，双臂无力。对于一个皮黄演员来说，这些不能不说是较严重的缺陷。

但是，为使梅兰芳尽早继承父业，伯父梅雨田也只好勉为其难了。他请著名小生演员朱素云的哥哥朱小霞来家里教梅兰芳唱戏。《三娘教子》开头的四句老腔，梅兰芳学了好几个小时还是唱不下来。朱先生一气之下对他说：“祖师爷没给你这碗饭吃！”便不肯再教，拂袖而去——自然，后来梅兰芳出了名，朱小霞为自己的不能识才而后悔莫及，这是后话。然而，正是这种过激的态度，促发了梅兰芳磨砺进取的决心。数九寒冬，朔风呼啸。溜光水滑的什刹海冰面上，每天清晨，总有一个瘦小的身影在那里晃动。踩跷、踢腿、打把子、跑圆场……摔倒，爬起来；再摔倒，再爬起来，梅兰芳走上了一条艰难的练功之路。一九二二年，梅兰芳八岁时，在姐夫朱小芬家正式拜吴菱仙为开蒙老师，同学有王蕙芳和朱幼芬。吴菱仙是著名皮黄青衣演员，名列“同、光十三绝”的时小福的弟子，梅兰芳祖父梅巧玲的老朋友。这位吴菱仙先生，对学生要求得分外严格，而眼睛似乎总特别盯在梅兰芳身上。别人唱二十遍，梅兰芳就得唱三十遍；别人的举手投足练习，学生彼此互相监督即可，而梅兰芳的每一个身段，都必须经老师亲自过目才行。不光是学戏，梅兰芳的日常起居，也被严格地管束起来。饮食睡眠，都必须有规律。甚至于出门散步，探亲访友，都不能乱走。每逢外出，都有人跟着，不许自由活动。

梅兰芳想，也许这是老师同情我的身世，知道我家道中落，环境不如他们，要靠拿戏份来维持生活所致。于是，对老师的感激之情，使他学习得更加刻苦。

每天清晨，天才蒙蒙亮时，梅兰芳就随着老师到城墙根空旷的地方，遛弯喊嗓。用“一”、“啊”两个字练习闭口音和开口音，由低到高，大约三十遍之后，再提起嗓子喊一段道白，发现哪种音哪个字不饱满圆润，就反复

练习，直到老师满意为止。然后是吊嗓子、练身段、学唱腔、念本子。一天下来，除了吃饭睡觉外，没有闲着的时候。

学艺生活单调而枯燥。

学唱腔时，老师坐在椅子上，学生站在桌子旁边。桌子上摆着一摞铜钱、一个漆盘，老师手里则握着一块长形的木质“戒方”——用来预备按拍，也用来教训学生。一段唱腔，按规定要学二十至三十遍。唱一遍，拿一个铜钱放到漆盘里，唱够十遍，再把铜钱送回原处，重新翻头。通常学生要是倦了，乏了，困了，老师的戒方马上就会落到头上。不过吴先生虽然严格，却又开通，从来也没有对梅兰芳使用过戒方，最多只是在他打盹的时候，用手轻轻地推他一下。

身段的练习也是没有止境的。走脚步、开门、关门、手势、指法、抖袖、整鬓、提鞋、叫头、哭头、跑圆场……

就在这日复一日的严格训练中，梅兰芳打下了坚实的基础。他从吴菱仙这位性情温和、循循善诱的良师那里学到的，不仅仅是戏词、唱腔和身段，而且还有春秋时越王勾践“卧薪尝胆”的坚韧，战国时人苏秦“头悬梁、锥刺股”的刻苦以及东晋祖逖“闻鸡起舞”的勤奋……

随着技艺的增进，梅兰芳的练艺之心也越来越强烈。他开始不满足于老师所教，四处向别人学习，渴望练就一身更为过硬的基本功。他跟武生茹莱卿学习了全面的武功，掌握了旦角剧目里所用的刀、枪、剑、戟、马鞭、拂尘等各种打法，穿短装的、扎大靠的、穿软鞋的、着厚底靴的各种身段。他崇拜姑父秦稚芬在飞驰的马车上挥舞钢叉的超群功夫，一有机会，就缠着他教习拳脚。不到一年时间，梅兰芳也能够在这飞驰的马车上挥舞刀叉剑戟了。

除了完成老师规定的工作量外，他还自觉加大练功的范围和强度。小小的一条长板凳上，放上一块砖，梅兰芳将双脚绑在两根木棍上，再站到这块砖上，苦练跷功。开始练时，战战兢兢，痛楚异常。一会儿工夫就支持不住了，只好跳下来。天长日久之后，从一炷香的时间，到两炷香的时间，站得越来越稳，腰腿也就越来越有劲了。

在练习拿大顶的基本功时，时间一长人就会头晕、呕吐，但梅兰芳从不在乎，有时竟昏倒在排练场上。所见之人，无不称赞这个孩子的耐性和倔劲。

顽强的毅力和发奋精神使梅兰芳的学习成绩突飞猛进。从学第一出戏《战蒲关》开始，《二进宫》、《桑园会》、《武家坡》、《霸王别姬》、《三娘教子》、《玉堂春》、《桑园寄子》、《御碑亭》等三十多出戏都熟记于心了。

吴先生为了让梅兰芳加强舞台实践，早日担负起家庭生活的重担，一直为之留心着各种各样的演出机会。一九四四年初秋，有一个戏班在前门广和楼演出应时戏《天河配》。吴先生和班主商量好，让刚学了两年戏、只有十岁的梅兰芳串演昆曲《长生殿·鹊桥密誓》中的织女一角。这是梅兰芳第一次登台。他比先学戏的王蕙芳、朱幼芬还都早出台。

他由吴老师抱着上椅子、登鹊桥。脚踏插满了纸喜鹊的桥身砌末，面对着满楼的观众，梅兰芳一边唱，一边看，心里充满着莫名的紧张和兴奋。而梅兰芳甜润的嗓音，俊美的扮相，恰到好处的表演，也赢得了全场如雷的掌声。下台后，吴老师兴奋得连声称赞，梅兰芳的小脸也因为高兴而涨得通红。

就这样，梅兰芳一边学戏，一边走上舞台演起戏来。他不断地在各班里串演小角色，有传统戏，也有时装戏。当时俞振庭组班在文明茶园演出的时

装新戏《杀子报》中的两个小孩，就是梅兰芳和李洪春扮演的。

等到朱幼芬、王蕙芳都上了舞台以后，观众渐渐开始对他们的表演有所评价。当时有人评论说梅兰芳的脸死、身僵、唱腔笨，还有人说他将来没有什么大出息。而朱幼芬却以他响亮的高音大为人们赞赏。有好心人对梅兰芳说：“幼芬唱得那么亮，你为什么那么闷呢？你嗓子不是也很好吗？”梅兰芳听了，不答不辩，一如既往，于是人们说他有点傻劲。还是当时一位琴师陈祥林先生知底，他说：“人们看错了。幼芬在唱上并不及兰芳。目前兰芳的音发闷一点，他是有心在练‘a’音，这孩子音法很全，逐日有起色。幼芬是专用字去凑‘i’音，在学习上有些畏难。别说兰芳傻，这孩子心里很有谱，将来有出息的还是他。”

不出风头，不走捷径，扎扎实实打好基础，梅兰芳在少年时期就表现出了成熟的心智和秉性。后来，朱幼芬确曾在舞台上大红大紫过一阵子，即使是王蕙芳也着实不弱，一时口碑都超过梅兰芳，但最终还是梅兰芳成为大师，这是后话。

在吴菱仙老师的辛勤指导下，梅兰芳这种边学戏、边登台的生活方式，持续了多年。即使当他十三岁，正式搭

班喜连成后，演唱之余，他仍抽时间去学戏，去学一切对自己的成长有益的东西。

当梅兰芳学业有成，不得不离开吴菱仙老师时，他依依不舍地说：“这四年多的时间，多亏您对我的栽培和教诲，将来不知怎样报答您老人家？！”吴老师叹了口气，眼圈红了：“你用不着赔答我。我竭尽心心地教你，是为了报答你祖父当年对我的恩情。”

原来，吴菱仙的严格授徒是有想法的。

吴菱仙年轻时，一直在四喜班搭班演唱。四喜班班主即梅兰芳的祖父梅巧玲，在当时以善良忠厚、疏财仗义闻名于世。连小孩子都知道济贫梅爷“焚券”、“赎当”的故事。而对本班里的人，他更是关心得无微不至。有一次，吴菱仙家发生了意外，急需用钱，但又不好意思向班社开口。梅班主不知怎么知道了此事。在一次散戏时，远远地扔给他一个小纸团，口里说：“菱仙，给你个槟榔吃！”等吴菱仙接到手里，打开来一看，原来是张银票。梅班主这样的助人行善，做了不止一次。而接受过梅班主馈赠的，也远不止吴菱仙一人……

听着吴先生的诉说，梅兰芳的眼睛也湿润了。他还是受到了祖父的荫庇。此刻，装进他心里的，不仅有老师吴菱仙先生知恩图报、诲人不倦的高尚品格，更有祖父那种厚道慷慨的忠义人格和立身宗旨。

## 搭班喜连成

一九一七年，梅兰芳加入喜连成皮黄科班搭班学艺。

“科班”是戏曲授徒的又一种形式，它的规模较大，类似于学校，公开向社会招收学徒，分行当传授技艺，通常由戏曲爱好者出资、艺人出面兴办。它的好处是能够扩大授徒面，又可以避免家学和拜师学艺的单一行当传授性质，便于培养成龙配套的全堂角色，随着教授的进展，这些学徒可以逐渐对外公开演出，既能增加实践的机会，又有一定的经济收入。

喜连成科班最初由吉林商人牛子厚出资，皮黄演员叶春善兴办，一九一四年成立（后于一九一二年改为富连成），前后经营四十四年，培养了大批优秀人才，著名者有侯喜瑞、马连良、于连泉、谭富英、叶盛章、裘盛戎等。在招收学徒之外，喜连成科班还聘请一些初露头角的童伶，搭入本班演唱，并参加学戏和排练，以便增加演出的社会号召力，同时对学徒起带领作用。梅兰芳就是在这种情况下被该班吸收的，同时搭班演唱的还有麒麟童（周信芳）等人。他们在班中拿包银，居住和膳食都不受科班的限制。

在这一个时期中，梅兰芳每天白天参加演出，同台的伙伴有康喜寿、雷喜福、侯喜瑞、王喜秀、小穆子、林树森、麒麟童，演出的剧目有《战蒲关》、《六月雪》、《二进宫》、《五花洞》等。除了演出之外，这时梅兰芳最热衷的，是观摩前辈同行的表演。

他每天总是不等开锣就到，一直看到散戏才走。舞台的下场门前，胡琴座后，是梅兰芳的固定座位。开始是为了自身的耳目娱乐，然后则是进一步评判每一个演员唱腔和身段的优劣得失。再往后，梅兰芳开始模仿舞台上那优美的一招一式、一哭一笑，力图把它们化为自己的演技和能力。这些观摩成为他终生受益的基础训练。

当时在皮黄舞台上大红大紫的演员，在老生行中，谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙三位逞一时之盛，继之而起的是汪笑侬、刘鸿声、王凤卿等人；在旦行中最为知名的是余紫云、陈德霖、王瑶卿三位，后起的路三宝、田桂凤、杨小朵、龚云甫等也名震一时；净行中出色的有何桂山、黄润甫、金秀山、刘永春、裘桂仙等；丑行中风行的是罗寿山、张占福等。梅兰芳大量观摩了他们的演出，受益匪浅。其中，他最爱看的是谭鑫培的戏，与谭鑫培配戏的是黄润甫、金秀山、龚云甫等人。

谭鑫培是程长庚之后、辛亥革命以前在皮黄生行中艺术成就最高、影响最大的表演艺术家，为“新老生三鼎甲”的扛鼎人物。他师承程长庚、余三胜，勤学苦练，兼收并蓄，练成一条宽亮甜润的好嗓子，横竖宽窄，运用自如，抑扬顿挫，变化得法，获得“云遮月”的美誉。他当时为伶界大王，影响卓著，剧界有“无腔不学谭”之称。代表剧目有《李陵碑》、《卖马》、《定军山》、《打渔杀家》、《状元谱》、《战太平》、《天雷报》、《空城记》、《琼林宴》、《四郎探母》、《捉放曹》、《八大锤》、《乌龙院》、《洪羊洞》、《南天门》、《宁武关》等。

梅兰芳看的是谭鑫培晚年的戏，这时他的嗓子比过去高了一个调，较前更为婉转动听。梅兰芳后来在《谭鑫培唱腔集·序》中，曾称赞谭鑫培晚年的唱腔“完全表现了炉火纯青的高度艺术修养，诸如发音的凝练、口齿的伶俐及气口运用的巧妙等等，都是令人敬佩的。”

梅兰芳注意到，谭鑫培的嗓音条件，高亢峭拔不如老三派，也不如同辈

中的杨月楼、汪桂芬、孙菊仙等人。但他在唱腔上，却能避开皮黄传统老生唱腔单纯追求高音大嗓的做法，也能从时尚的翻高音、拉长腔、唱悲调中摆脱出来，根据自己的嗓音条件，将老生唱腔花腔化，在唱腔的曲折婉转、回荡抑扬上下功夫，从而创造了老生唱腔中的〔闪板〕和〔耍板〕技巧，以及许多深刻揭示人物内心世界的花腔与巧腔。

谭鑫培在创造新腔时，不死守门户，而是集诸家之长，融会贯通，加以发展变化。像程长庚腔随字走、四声运用和咬字的准确，像余三胜唱腔的抑扬婉转、流畅动听，都为他所吸收。而张二奎高唱低回的运气方法，王九龄发音吐字的清脆圆润、干净准确，也都成为他的风格。除了自己行当之外，他还把老旦、青衣、花脸等行当中的精华也吸收到老生唱腔中来。同时，他还兼并了当时活跃在舞台上的各剧种、各曲种名演员在音调、旋律方面的特长，使老生唱腔变得既优美，又富有表现力。

谭鑫培还把单纯的“唱戏”、“演戏”，提高为综合的“演唱”。谭鑫培的表演从人物出发，改变了过去普遍存在的唱工老生只重唱，武生只重武把子的现象。他深研剧情戏理，把唱、念、做、打和手、眼、身、法、步都作为演戏演人的手段。他的表演，代表了那个时代皮黄舞台表演的最高水平。

梅兰芳从谭鑫培身上不仅学到了绝妙的技艺，更学到了他广收博取、继承革新的胆魄。

梅兰芳曾盛赞谭鑫培不以形象而以气质和演艺取胜。他说：当时舞台上扮演老生的演员，大多身材魁梧，嗓音洪亮。而谭鑫培的扮相却是那么瘦削，嗓音又是那么纤细。乍看他的戏，不免令人有些失望。然而，你只要看下去，就会不知不觉地被他的特殊魅力所慑服。有一次，他和金秀山合演《捉放曹》。演到曹操拔剑“杀家”一场时，他那双目光炯炯的眼睛，一下子就把全场观众的精神吸引住了。等唱到“宿店”一场的大段〔二黄〕时，声音越来越高，细腻悠扬得有如深山鹤唳，月出云中，将陈宫的一腔悔恨怨忿，渲染得淋漓尽致。满戏园子静得一点声音都没有。观众们或闭目凝神细听，或目不转睛地细看，心灵都得到了升华和净化。

梅兰芳也十分心仪净行名角黄河甫前辈的表演。他称赞黄润甫在演反派角色时，对性格刻画的细腻和传神。他说，当时的观众都把黄润甫叫做“活曹操”。黄润甫扮演的曹操，不像一般的演员那样，把曹操表现得那么肤浅浮躁，而是根据不同场景，挖掘出他的不同性格侧面。他在《捉放曹》里扮演的曹操，是一个不择手段，宁我负人、不叫人负我的不得志奸雄；而到了《战宛城》里，曹操则一脸打了胜仗之后、沉湎酒色的放纵神态，可又绝对区别于一个下流的登徒子形象；再到《阳平关》时，曹操就俨然一副三分鼎足，大气磅礴的魏王气概了。他的嗓音沉郁沙亮，虽然不以唱功取胜，但却很见功夫。他演唱时，看上去一点也不费力，然而，他却能将他所唱的每一个字，都清晰地送到观众的耳边，不管这个人坐在什么地方。

梅兰芳称赞金秀山的嗓音沉郁厚重，把“铜锤”风格发扬到了极致，也佩服他的极富天才，说是一个极不重要的角色，经他一唱就马上引起观众的重视。他也称颂龚云甫的《太君辞朝》、《吊金龟》演出，说是他的声音好听，表情动作好看。

除了上述几位前辈艺人外，萧长华、刘鸿声、茹莱卿、路三宝等人的表演长处，梅兰芳后来也常常如数家珍般地对人们提起。

就这样，梅兰芳通过观摩和研究，将前辈艺术家的精湛技艺和优点特长，



一一记在了心里，化作了他自己的艺术底蕴。

演戏和观摩之余，梅兰芳仍然向吴菱仙学青衣戏，也跟着他姑丈秦稚芬和胡二庚学花旦戏，并跟著名青衣王瑶卿学了一些戏。

在梅兰芳学戏之前，青衣、花旦两个行当，界限划分得相当严格，尽管它们在嗓音、唱腔方面的区别不是很大。

花旦的重点在表情、身段、科诨，服装色彩趋于夸张、绚烂，在戏中多代表性格活泼天真，甚至泼辣浪漫的小家碧玉、姨太太以及来自底层的丫鬟或青年女性。其台步、动作与青衣有着明显的区别。

青衣则专重唱工。对于科诨、身段几乎没有要求，面部表情大多是冷苦冰霜。出场时采取抱肚子姿势，一手下垂，一手置于腹部，稳步向前，不许倾斜。这种行当在剧中多代表严肃、稳重的正派女性。

青衣上述表演形式保持了很长时间，但是到了清朝末年，忽然起了变化。王瑶卿立志改革，在表演青衣戏时率先注意吸收了花旦行当里的表情与动作，大大丰富了青衣的演技。

王瑶卿是皮黄“后三鼎甲”活动的后期，一位青衣行当内承前启后的关键人物。承前，是说他从著名前代青衣陈德霖那里，继承了昆曲经二百年的历史而积累下的丰厚学养；启后，则是说他开启了后来的梅兰芳变革青衣行当的历史先河。

王瑶卿崛起的时代，皮黄早已取代了昆曲在艺坛上的霸主地位。在和当时的皮黄元老——大艺术家谭鑫培多年同台演出的过程中，王瑶卿将其最重要的艺术品质之一——极强的创造性，潜移默化地学到了手。

他对皮黄青衣行当的最大贡献，是改革了传统青衣“抱着肚子傻唱”的沿袭模式，兼顾了表情身段，把青衣、花旦的表演有机地统一为一体，创造了花衫这一新的旦角行当，被戏曲理论家徐凌霄先生在《京师老伶工近况》中誉之为“非青衣、非花旦、卓然自成一宗”。

可惜王瑶卿正当壮年时，嗓子坏了，因而他常常为没能最终改变传统青衣的表演方法而感到遗憾。

梅兰芳的伯父梅雨田与王瑶卿关系很好，因此，梅兰芳曾跟王瑶卿学戏，只是两人没有师徒上的名分。梅兰芳后来曾这样回忆他和王瑶卿的关系：“我的《虹霓关》、《樊江关》、《汾河湾》一路戏，都宗的是王大爷一派，二本《虹霓关》不用说了，是他亲授的。有一天，我伯父带我到王家，要我向他烧香磕头，正式拜师，王大爷干脆冲着我：‘论行辈，我们是平辈，咱们不必拘形迹，还是兄弟相称，你叫我大哥，我叫你三弟。’我伯父跟他交往最密，知他个性爽朗，不喜客套，就叫我恭敬不如从命地依了他。所以，我们虽然有师徒之分，始终是兄弟相称。”

王瑶卿对梅兰芳也是一片至诚。他认为梅雨田让梅兰芳向他拜师的意思，是因为自己能演出的戏很多，梅雨田想让自己把《虹霓关》让给他的侄儿唱。因此，等梅兰芳学会之后，王瑶卿就再也没演过这出戏。

梅兰芳对于花旦戏的学习，正是在王瑶卿的教诲下进行的，并准备按照王瑶卿的路子，去完成他的未竟之志。

比王瑶卿更进一步的是，梅兰芳的眼光也没有停留在花旦这一行当上。他甚至跟路三宝前辈学会了属刀马旦行当的《贵妃醉酒》以及其他一些戏出。路三宝长于花衫、刀马旦，做工细腻，扑跌矫健，曾与谭鑫培合作《杀惜》、《杀山》，与王瑶卿合作《梅玉配》、《金猛关》等剧，极受观众欢迎。梅

兰芳对《贵妃醉酒》这出戏似乎特别偏爱。吸引他的，不仅是生动而准确地揭示了杨贵妃内心世界的几个层次分明的身段和表情，更有那衔杯、卧鱼的高难动作、酒醉后的台步、执扇的姿势、看雁时的云步、抖袖的各种程式、未醉之前的身段以及酒后改穿宫装的步法。这些身段和动作，不正是对青衣表演的极大丰富吗？

宽广的戏路学习，为梅兰芳日后的丰富和完善青衣表演，将其推向京剧表演艺术的高峰奠定了扎实的基础。

十七岁那年，梅兰芳因“倒嗓”脱离了喜连成班。这时，他有了一个特殊的业余爱好——养鸽子。起因是极其偶然的。

北京人对鸽子似乎情有独衷。不论是风和日丽的春日，还是天高气爽的金秋，在北京城的上空，你总能看到那一排排或高或低相伴飞行的整齐鸽阵，你总会听到那一声声或嘹亮悠远或雄浑壮阔的鸽哨。

在一个节日里，一位朋友把几只鸽子作为礼物送给梅兰芳。鸽子既然已经在了家里了，总得有人伺候。于是，梅兰芳担起了这份不可推卸的责任。开始时只是玩赏式的照料和观察，后来则成了有目的性的活动了。家里的鸽子也随着主人乐趣的增强，变得越来越多。从开始的几对，到后来按照飞行力的强弱而区分的第一队、第二队、第三队，直到一百五十多只。从仅会飞行的一般鸽子，到能持久高飞，来往于北京、天津、保定之间，专门用来送信的信鸽，再到那些能在黑夜起飞的夜游鸽，甚至能在天空进行翻跟斗表演的跟斗鸽……梅兰芳养鸽子的兴趣与日俱增。他逐渐发现，养鸽子这一爱好，对他身体素质的增强，有着十分重要的意义。他后来曾经这样总结过养鸽子和身体之间的关系。

第一，养鸽子首先要起得早。这样便于呼吸新鲜空气，增强肺部的新陈代谢。第二，鸽子飞得极高，要想辨别自家和别人家的鸽子，必须眼睛总是随着鸽子望来望去。梅兰芳的眼睛，作为一名演员来说，并不是很合格的。他有些近视，眼皮下垂，眼珠转动不够灵活，有时迎风还要流泪。日复一日、年复一年对于鸽子的追随观察，竟把梅兰芳一双眼睛的毛病纠正过来了。第三，指挥鸽子要用一根又长又粗的竹竿。用手拿它很吃力，全靠两个膀子的劲头来支撑。这样经常不断地挥舞竹竿，逐渐觉得臂力增强，再往后，则进一步促进了全身肌肉的发达……

养鸽子的爱好，梅兰芳持续了十年之久。直到演出业务日见繁重，实在抽不出来空儿时，梅兰芳才不得不恋恋不舍地与这群“小朋友”分手。

在他忍痛结束养鸽生涯时，他的好朋友冯耿光先生送给他一幅玻璃画，上面是两只长着可爱的红脚红眼睛的白鸽子，据说这幅画是乾隆时期西洋名画家郎世宁的手笔。从此这对鸽子便追随在梅兰芳的左右，走南闯北，从来没有分离过。

## 花蕊初绽

梅兰芳的嗓音恢复得很快，倒嗓几个月后，他又能唱戏了。他改搭鸣盛和班，后来又改搭俞振庭所组的双庆班。在吉祥园、文明园和广和楼等戏院唱戏。一次，由于按王瑶卿改造的新腔演唱《玉堂春》，引起了人们的注目。当时的皮黄舞台上，最早变换新腔的是老生一行，代表人物是谭鑫培。民国以来，“谭派”一直以它的新腔在社会上盛行不衰。经常和谭鑫培同台表演的王瑶卿也不甘示弱，他与对青衣腔调造诣颇深的林季鸿、梅雨田等人凑在一起，在杨韵芳家里，以《玉堂春》唱腔为底本，刻意改造青衣新腔。改好之后，就先教杨韵芳试唱。梅雨田听了，觉得不错，回家来就教给了梅兰芳。

一九一一年秋天，梅兰芳第一次在“文明茶园”演出《玉堂春》，梅雨田为他操琴。梅雨田不愧是推行新腔的有功之臣。演出刚开始，他就将他那手“胡琴梅”的绝活儿发挥到了几近极致的地步。以他那已为观众极其熟悉的手音、指法和韵调，拉着【寄生草】、【柳青娘】等新腔曲牌，使观众听着又新鲜，又痛快。梅兰芳还没出场之前，观众的情绪已被撩拨得如醉如痴，如火如荼。梅兰芳刚一露面，马上就被包围在这种极其热烈的气氛当中，几乎每一句唱腔，都是在喝彩声中唱完的。

梅兰芳试唱新腔成功。甜润的嗓音，美丽的扮相，扎实的基本功和严谨的台风，使梅兰芳在皮黄舞台上逐渐开始崭露头角。

当时正值宣统末年、民国初年之时。不过才十六七岁的梅兰芳已在大班进入了主要演员行列，并开始舞台上走红。在一次经北京各界评选后公布的“菊榜”上，第一次被列为“探花”，也就是第三名。不过梅兰芳很是不服，因为“状元”就是朱幼芬，而“榜眼”则是王蕙芳。三人同学，自己名列殿军！梅兰芳心里暗暗叫劲：让时间来说话吧。不过对于他们三人的老师吴菱仙来说，则无论谁排在前面，谁排在后面都无所谓，他这位名师的三个高徒同时成就才是值得大庆大贺的事。

随着时光的流逝，梅兰芳叫座的能力与日俱增，逐渐震动北京，他的师兄弟们已无法望其肩背了。当时北京顾曲圈里的人，多有捧梅兰芳的，形成“梅党”，尤其是一批沉迷戏园的国会议员，大为梅兰芳喝彩，更增强了“梅党”的势力。一次，上海名旦贾碧云进京演出，声势火爆，形成与梅兰芳在舞台上对垒的局势，一位耍弄笔墨的湘人刘少少便在《中国公报》上为贾碧云和梅兰芳二人进行“竞选”，以各人得票的多少来评定甲乙，从而引起了报界和顾曲界的一场大争论，拥梅者、拥贾者各执一词，又有人出来反对这种强使二人决高下的举措。尽管“竞选”不了了之，但它却对梅兰芳的艺术及其名气的传播，起了推波助澜的作用。梅兰芳的名字开始在梨园内外举足轻重，不仅令京剧界的一代武生泰斗杨小楼刮目相看，就是享誉舞台数十年的北京第一名角谭鑫培老前辈，也不得不对这位孙子辈的旦角演员留心起来。

一九一三年初夏的一天，前门附近的广德楼里，俞振庭举办的“义务夜戏”正预备上演。开演前，戏园子里一片乱哄哄的。观众们说笑谈论，吸烟喝茶，满园子的小贩则四处乱窜，争先恐后地大显身手。

当时卖茶水是戏园子里最大的副业之一。那时楼上的包厢，多包给各个饭馆。有吃饭的客人想听戏，就会嘱咐饭馆代为订座。吃完饭去听戏，当然会口渴。于是，喝茶的人便多了起来。因喝茶的人多，叫人续水时，一时叫

不到，就用茶壶盖敲茶壶。敲的人一多起来，就听见满园子叮当乱响。

茶水之外，戏园子里还有卖杂拌的。糖果、花生、瓜子、榛子、蜜饯等应有尽有。伙计们端着托盘，一边走着一边吆喝。看戏的人，一般都买个一两包，尤其是那些请客听戏的，为避慢客之嫌，更是非买不可了。

卖杂拌的刚过去，卖奶酪的又来了。伙计们用盘托着盛在小碗里的奶酪，边走边吆喝：“酪来了——”声音虽低，然而却特别响，拖音也极长，简直可与台上的演唱相比。

还有卖水果的，卖古玩的，卖戏单的，戏园里吵吵闹闹，嘈杂一片。

在这些买卖当中，可以称之为景观的，要数卖水烟的了。那时还没有烟卷，文人官员们多吸水烟，工商界则多吸旱烟。在楼上看戏，可以自带水烟袋，在楼下池子中，就太不方便了，所以单有卖水烟的。卖烟的伙计用一根约有五六尺长的水烟袋，老远地伸到你的嘴里去，动作极为麻利。而有的观众专门喜欢吸这种烟，以为有面子。客人吸完后，伙计把管中所剩之烟，吹得呼噜作响。吹完后，便送给客人一片烟纸，用以自卷旱烟。他便转身寻找新主顾去了。

卖水烟之外，光绪年间由天津传入北京的“打毛巾把”也是民初戏园里的一大景观。看戏前在饭馆里喝酒喝茶，容易出汗，戏园里又挤闷不堪。在这种时候，用热毛巾擦把脸，实在是件很舒服的事情。“打毛巾把”最值得一看的，是伙计们的扔接技术。一人在下面洗毛巾，洗好后，十条毛巾捆为一把，从下面扔往楼上，楼上的人伸手接住，分寸不差。往三楼扔时，只见伙计站在下边的左角上，对着三层楼上的右方，斜扔上去，不爽毫厘。楼上的人接住后，便散给各观客使用。用完后，扔下来再换。

第一次全场观众都擦过后，还有人再次索要。这时，戏已开演了，观众的注意力已被集中到了舞台上。但因为伙计们扔毛巾的技术十分出色，也有一部分观众不看戏，专看他们，尤其是外国人，更是特别注意。一次，竟有一个美国人同这些“打毛巾把”的伙计们商量，想把他们的精彩表演拍成电影，发行到国外去，但因种种关系，未成事实。那位美国人深以为憾。

那天的阵容极为整齐。谭鑫培、刘鸿声、杨小楼等名角都被邀来参加会串，梅兰芳也在被邀之列。事先安排好的戏码排列是，吴彩霞的《孝感天》，梅兰芳、王蕙芳的《五花洞》，刘鸿声、张宝昆的《黄鹤楼》，谭鑫培的《盗宗卷》。梅兰芳那天正好在湖广会馆有一场堂会，赶不过来，请求告免。管事的觉得有了这么多的名角，梅兰芳少唱一出，也没有多大关系，于是便同意了。

舞台上，吴彩霞的《孝感天》唱完后，刘鸿声、张宝昆的《黄鹤楼》上场，观众们一愣，不是梅兰芳和王蕙芳的《五花洞》吗？怎么换了？惊讶之中，又自己安慰自己：准是两个戏调换了位置。

《黄鹤楼》演完后，观众们望眼欲穿地盼着梅兰芳上场。然而，随着锣鼓点上场的却是《盗宗卷》中的太后。《盗宗卷》是谭鑫培演主角，谭老板是当时戏界泰斗，照理是不会安排在梅兰芳之前的，只能演压轴戏。那准是梅兰芳的《五花洞》不演了？台下开始骚动起来。一些人大声嚷嚷：“为什么没有《五花洞》？”“为什么梅兰芳不出场？”戏园里的秩序变得越来越乱，就连谭鑫培的亲自出场，也压不住阵了。舞台后的人也着了急，他们一边在台口贴了张纸条，上写“梅兰芳今晚准演不误”九个大字，一边赶往湖广会馆，梅兰芳和王蕙芳正在那儿唱二本《虹霓关》。刚下场，梅兰芳就

被堵在了下场门前。

“戏馆里的座儿不答应，请您辛苦一趟。”

“好吧，等我们卸了装马上赶来。”

“不行，您哪，救场如救火，来不及了，您就上车吧。”

也不等梅兰芳回话，他们就把梅兰芳和王蕙芳推上了车。梅、王二人戴着“头面”，穿着“行头”，坐在车里，互相看看，不禁笑了起来。

《盗宗卷》快演完时，梅兰芳赶到了广德楼。

看他们走进了后台，大管事赶紧迎了上来：“好了，好了，救星来了，快上去吧。”

等扮演丫鬟的梅兰芳一上舞台，全场欢声雷动，就仿佛像一件丢失了的宝贝，又找了回来似的。那种喜出望外的表情，那种兴奋热烈的情绪，传递出了一个准确的信息：梅兰芳成就了。谭大老板从此也对梅兰芳另眼相看。

早在头年冬天，正乐育化会发起募捐义演。第一天是谭鑫培和陈德霖合演《桑园寄子》，陈德霖有事未能参加，谭鑫培就点名要梅兰芳与自己配戏，在剧中饰演金氏。

那是梅兰芳第一次与谭鑫培同台演出。以后，他又多次与谭鑫培合作。

梅兰芳在《舞台生活四十年》里回忆那一次的演出时写道：“那次，陈老夫子刚好有事不能参加，所以谭老板就点中了我。我第一次陪谭老板唱戏，朋友们都替我担心，其实我并不发憊。因为我搭双庆班，经常和贾洪林、李鑫甫唱这出戏，他们都是谭派路子，所以我心中有底。”

是的，梅兰芳心中有底。

这时的梅兰芳，已经准备妥当，不仅对自己的业务烂熟于心，不仅对自己的未来充满希望，而且随时准备着像王瑶卿老前辈一样，对传统的青衣表演进行改革。

只是，这并不是一件容易的事。沿袭的惯例，保守的陋习，像绳索一样捆绑着人们的手脚。文化功底上的先天不足，对戏情戏理的理解上的距离，无法跨越，自己虽有灵性，毕竟觉得力不从心。梅兰芳需要契机，他还需要帮助。

他幸运地碰到了齐如山。

## 齐如山的出现

一次，梅兰芳演完了《汾河湾》后，收到一封来自观众的、长达三千余字的信。这封信的主要内容，是根据《汾河湾》的剧情和戏词而向他提出身段设计建议。

戏里梅兰芳扮演柳迎春，与丈夫薛仁贵分别十八年，寒窑独处。薛仁贵回来，在窑门外推门不开，对她有一大段感情淋漓的自我表白唱腔。梅兰芳按照通常方法来演，这期间一直面朝里、一动不动地坐着，对薛仁贵的动情话语无动于衷。信中说柳迎春与薛仁贵是同甘苦、共患难过的夫妻，梅兰芳在表演中应该对薛仁贵的话有所反应，有所表示，这才符合剧情。信中建议，在听薛仁贵开始诉说根由时，梅兰芳要做出十分注意、侧耳细听的表情。听他唱到“常言道千里姻缘一线定”时，要表现出极其注意的神情，因为这句话意味着与自己将有关系了。当他唱到“你的父嫌贫心太狠”时，要露出难过的神气。听到“将你我夫妻赶出了门庭”时，要动情地以袖拭泪……

这是既遵从舞台规律，又符合戏情戏理的建议。梅兰芳非常高兴，立即采纳了信中的设计方式。下次演出时，梅兰芳一改传统旧习，随着薛仁贵的唱词进展而做出了相应的舞台身段——舞台下一片叫好之声，把扮演薛仁贵的谭鑫培都弄糊涂了，心想我唱到这里，平时不该有好啊？

于是，第二封信接踵而至。以后，第三封，第四封，第五封……一百多封信源源不断地寄到了梅兰芳手上。

通过这些信件，梅兰芳逐渐革除了传统舞台上青衣表演的一些陈规陋习，开辟了一块青衣行当的崭新天地，并以此确立了自己在旦角表演中的特殊地位。更为重要的是，他从此结识了一位出身、修养、眼界都完全不同于自己，而自己又须臾不可缺的良师益友——齐如山先生。

齐如山出生于河北高阳一个世代书香之家。幼年受到良好的家庭教育，博习经史。对当时流行于家乡的昆弋、高腔、梆子等地方戏曲也十分喜爱。十九岁进同文馆，学习德文和法文。毕业后留学西欧，涉猎外国戏剧。辛亥革命后回国，任京师大学堂和北平女子文理学院教授。后经营商业，曾多次去西欧德、法、英、奥各国游历，对西欧歌剧和话剧都颇有研究。回国后，因对盛行于舞台上的旧皮黄不满意，遂产生了对之进行研究和改革的兴趣。

除先后著述数十种戏剧理论专著如《说戏》、《观剧建言》、《中国剧之组织》、《戏剧角色名词考》、《京剧之变迁》、《脸谱说明》、《脸谱图解》、《国剧身段谱》等外，齐如山先生对编剧也充满兴趣。

在认识梅兰芳以前，他就曾经编过话剧剧本《女子从军》、旧戏剧本《新顶砖》、《新请医》等，但由于对当时戏班内部组织情况不甚了解，没有和班主交涉，而只是交给了个别演员，因而几个剧本都未能搬上舞台。齐如山也由此心灰意懒，不愿再轻易编戏，而开始看戏、搞研究了。

齐如山注意到了梅兰芳。

数次观摩之后，齐如山觉得，梅兰芳如此之大的叫座能力，来自他雄厚的天赋。用戏界老前辈的话来说，就是符合好角的六个点。第一点是嗓音好，第二点是唱得好，第三点是身材好，第四点是身段好，第五点是相貌好，第六点是表情好。

但站在现代世界戏剧的基点上来看，梅兰芳的不足之处，或者说，由他所体现出来的旧京戏的不足之处也是十分明显的。齐如山想帮他一把。这是

一九一二年的事。

在那个旧式纲常礼仪依旧是社会规范的时代，处于社会上层的熟谙诗书的文人，是不能随便接触“戏子”的。齐如山不愿意节外生枝，也不愿意显得太冒昧，于是，便采取了通信的形式。然而，一百多封信的来往之后，他们还是走到了一起。

这时，台下观众们的脑筋、眼光和欣赏的焦点，已在这两个人台上台下的密切合作中，被不知不觉地改换了。“听戏”变成了“看戏”，“只用耳朵”变成了“耳眼并用”。

齐如山的到来使一再成功的梅兰芳如虎添翼。齐如山的信件，不仅使他在表演方面大获其益，更为重要的是，激发了他进一步改革旧戏的决心和信心。在齐如山对舞台形象和表演的具体指点下，梅兰芳在青衣的身段、动作、表情方面，进行了诸多的突破和革新。对齐如山的感激和敬佩，也使梅兰芳意识到了朋友的意义。

于是，梅兰芳的书房缀玉轩里，从此又多了一位常客。

梅兰芳的书房斋名很多，有缀玉轩、梅花诗屋、艺学轩、簪红别馆、宝岳楼等等，其中最早使用的是缀玉轩。而“缀玉轩”斋名，则来自著名文士罗瘿公的题赠。其典故取自宋代词人姜白石的著名词调【疏影】中的“苔枝缀玉”四字。苔枝为梅，缀玉即梅花。姜白石精通音律，能制曲，九歌皆注律吕，琴曲亦注指法，是一位词人兼音乐家，所以罗瘿公拈出其“缀玉”二字作为梅宅学书画、谈文艺的小集之处的轩名。平时，梅兰芳在这里吊嗓、排戏、读书、绘画。节日里，梅兰芳在这里接待客人，举办宴会，迎来送往……“缀玉轩”一直就是众多朋友开展艺术交流活动的中心。经常出入这里的文人名士，在齐如山之前，已经有留日学者冯耿光、李释戡、吴震修，著名诗人罗瘿公，画家王梦白、李师曾、齐白石等人。

冯耿光（幼伟）为广东中山县人。早年留学日本，为士官学校二期生，与蔡锷、蒋百里、唐在礼等为先后期同学，并与孙中山结识。归国后曾任禁卫军骑兵标统。宣统元年，清廷改制，设军咨府，大臣为宣统皇帝的七叔载涛。涛贝勒善养马，精骑术，故选调骑兵科出身的冯耿光为第二厅厅长。民国以后，冯耿光先后任陆军部骑兵司长，山东临城矿务局督办，总统府顾问，后任中国银行总裁。

他为人耿直，有爱国心，尤其喜爱皮黄，是梅兰芳最早结识的朋友，也是梅兰芳最为信任的朋友之一。尽管他在一般场合很少露面，给人们的印象是神龙见首不见尾，但梅兰芳的每一重大决策，以及有关事业成败的重要关口，都少不了冯耿光的指点和策划。梅兰芳初演刀马旦时的一些身段和动作，也都是经过他指点以后而加以修正的。

梅兰芳后来曾在《舞台生活四十年》中，充满感情地提到过他们之间的友谊：“我跟冯先生认识得最早，在我十四岁那年，就遇见了他。他是一个热诚爽朗的人，尤其对我的帮助，是尽了他最大的努力的。他不断地教育我、督促我、鼓励我、支持我，直到今天还是这样，可以说是四十余年如一日的。所以我在一生的事业当中，受他的影响很大，得他的帮助也最多。这大概是认识我的朋友，大家都知道的。”

吴震修早年也曾留学日本，与冯耿光同在中国银行供职。他博学多才，对皮黄理论又颇有研究，在梅兰芳的艺术生活中占有重要位置。找题材，编剧目，参加一些戏剧的改编工作等等，都少不了他的参与。

而罗瘿公就更是大名鼎鼎了。他幼承家学，见识丰富，早年就读于当时最著名的广雅书院，和梁启超、陈千秋等同为康有为的得意弟子。他曾任清光绪二十九年（一九〇三）副贡，还当过邮传部郎中的京官。辛亥革命后，他曾历任总统府秘书、国务院秘书、参议和礼制馆编纂等职。袁世凯称帝时，曾慕名来罗织他扶佐其政纲，但他不愿趋炎附势，力辞不就，反而更加不拘小节，放浪形骸，每日里纵情于诗酒，流连于戏院。

入园看戏，本是他用来躲避政坛和官场的一个特殊策略，谁知竟一耽成癖，便身陷其中而不可自拔了。他对戏曲由爱好发展到入迷，对戏曲演员由同情发展到倾倒，变成了一个地地道道的“戏迷”。在所有的戏曲演员中，他最为推崇的是梅兰芳。和梅兰芳的所有朋友一样，他由一个热爱梅兰芳艺术的普通观客而逐渐成为梅兰芳的座上嘉宾，并逐渐参与了梅兰芳的艺术实践。他经常帮梅兰芳讲解唱词，有时还为梅兰芳的演出担任编剧等。

现在，齐如山又接踵而至。

这些文人名士们凑到一起时，以其各自的修养和学识互相丰富和充实，当然，有时也互相指责和攻击。他们谈诗赏画，证史论经，在梅兰芳面前打开了一个新的世界。

这一世界对梅兰芳在艺术追求上的最大启示是：演戏，不能仅仅满足于把老师教的那些唱腔、身段在舞台上表现出来。一个演员，首先要准确地了解和把握他所扮演的人物，他所要表现的剧情，才有获得更大成功的可能。

在《舞台生活四十年》里，梅兰芳曾深有体会地说过：“从前教戏的，只教唱、念、做、打，从来没有听说过解释词意的一回事。学戏的也只是老师怎么教，我就怎么唱，好比猪八戒吃人参果，吃上去也不晓得是什么味。我看出这一个重要的关键，是先要懂得曲文的意思。但是凭我在文字上这一点浅薄的基础，是不够了解它的。这个地方我又要感谢我的几位老朋友了。我一生在艺术方面的进展，得到外界朋友这种帮助的地方实在多得数不清。”

但是，梅兰芳所最为尊敬，也最为信赖的朋友，还是齐如山。这里面有一个缘故。

梅兰芳的走红舞台，主要因为他出色的歌喉，娇美的扮相，匀称的体态，一时间征服了舞台下千千万万个观众。当时社会欣赏心理长期存在着促狭的一面，看旦角戏注意的不是演员的演技，而是他们的色相。据说民国十年前，北京城里曾流行过一句戏谑之言，即“中梅毒”，用以形容人们对梅兰芳的着迷，到了非听他的戏，看他的人不能过瘾的程度。当然，“中梅毒”最深者，要属那些吃饱了饭没事干的有闲阶级了。清末民初的大诗人易顺鼎在其诗集《哭庵赏菊诗》里，收有歌咏梅兰芳的诗九首。他曾送给梅兰芳这样一首诗——《万古愁曲》（为歌郎梅兰芳作）：

一笑万古春，一啼万古秋。古来有此佳人不？君不见古来之佳人，或宜嗔，不宜喜，或宜喜，不宜嗔。或能颦，不能笑，或能笑，不能颦。天公欲断诗人魂，欲使万古秋，欲使万古春。于是召女娲，命伶伦，呼精精空空，摄小小真真，尽取古来佳人珠啼玉笑之全神，化为今日歌台梅郎兰芳之色身……我睹兰芳之色兮，如唐尧见姑射，眈然丧其万乘焉。我听兰芳之歌兮，如秦穆闻钧天，耳聋何止三日久。

此时观者台下百千万，我能知其心中十八九。男子皆欲娶兰芳以为妻，女子皆欲嫁兰芳以为妇。本来尤物能移人，何止寰中叹稀有。正如唐殿之莲花，又似汉宫之人柳。宜为则天充面首，莫叫攀折他人手。吁嗟乎！谓天地



而无情兮，何以使尔美且妍？谓天地之有情兮，何以使我如此老且丑？……

正如作者所夸口的那样，这首诗，真是可以代表当时大部分台下看客的心理。以易顺鼎为代表的一些无聊文人和所谓的“风雅之士”，在舞台内外大捧旦角梅兰芳的颜色，争相舞文弄墨，互相之间还争风吃醋。

即便是当时围绕着梅兰芳转，帮了他不少忙，后来改捧程砚秋的马连良，也曾公开写诗“嫉妒”与梅兰芳关系不错的金融巨子冯耿光，说是“梅魂已属冯家有”。而易顺鼎看到这首诗后，顿时不答应起来，作《梅魂歌》一首，对马连良进行驳斥：“廿世纪以前之梅魂，已失林家和靖守；廿世纪现在之梅魂，已入易家哭庵（哭庵，易顺鼎之号）手。哭庵又何敢自负，不过梅魂一走狗。吾友马公乃云梅魂已属冯家有，此语颇遭人击掬。冯家冯家果何人？不过与我同为梅魂效奔走。梅花万古清洁魂，岂畏世间尘与垢。白璧之瑕梅本无，白圭之玷马实有。唐突恐伤西子心，慎言易戒南容口。请罚马公酒数斗，更罚马公再作梅魂之诗一百首。马公昨和我诗，劝我作诗先自剖。我今以盾刺矛，亦劝马公先自剖……”

几年之后，在其“梅郎为余置酒冯幼伟宅中赏芍药，流连竟日，因赋《国花行》赠之，并索同座马公、秋岳和”一首中，曾有这样的诗句：“京师第一青衣剧，梅郎青衣又第一。梅郎每演青衣时，冷似梅花玉妃泣。时作菩萨垂华鬘，时作贵妇戴花冠。胡天胡地庄严相，此际梅郎似牡丹。兼演花衫摹荡冶，纤腰近更嫵刀马。天香国色此时看，斗大一枝红芍也。姚黄魏紫几千春，都借梅郎得返魂……罗（马公）黄（秋岳）在座并诗家，不羡金吾羡丽华。请将五色文通笔，品定梅郎做国花。”

戏园里有这样一批看客，看客们是这样一种心理，那么，他们对旦角演员的要求也就可想而知了。舞台上，他们希望看到刻画入微的苏三、潘金莲等妓女，淫妇们生动形象的表演，以满足他们的心理需要，而演员们下了舞台，还要以相公的身分，为他们侑酒佐笑，寻欢作乐，甚至发生猥亵行为。

这种“相公堂子”的恶俗曾在清末民初的社会上流行一时。嫖妓有辱官声，因而在清代是被官府明令禁止的，然而逛“相公堂子”却被默许。“相公”，也就是男妓。据说“相公”是由“像姑”二字讹呼而成的。那些面目姣好的童伶，因为貌如女郎而被称为“像姑”。他们一方面在相公堂子里学唱男旦，同时也兼营相公职业，一有需求，立即前往，或者就在堂子里陪他们笑乐。

然而，也正如易顺鼎所云，梅兰芳是一块无瑕的白璧。

在所有的成功因素中，梅兰芳最看重的是品德。

他幼年失父，十四岁时丧母，凄苦无助的孤儿生活和日趋没落的家境，虽使他养成了缺乏自信、小心谨慎的性情，然而，在“相公堂子”的问题上，他却表现得毫不犹豫：“演戏可以，陪酒不行！”不知有多少个心怀叵测的看客对他的拒绝怀恨在心，然而，又惧于他那与日俱增的声名而无可奈何。

不仅如此，梅兰芳洁身自爱，从来不沾烟、酒、色的边儿。齐如山在第一次到梅兰芳家去时，曾得出这样一个结论：“梅兰芳本人，性情品行，都可以说是很好，而且束身自爱；他的家庭，妇人女子，也都很幽娴贞静，永远声不出户。我看这种人家与好的读书人家，也没什么分别，自此我就常往他家去。”

梅兰芳自己也常常提起祖母对他品德上的教诲。那是他第一次在上海走红，回北京之后。祖母在为他接风的家宴上，曾谆谆告诫他：“咱们这一行，

就是凭自己的能耐挣钱，一样可以成家立业。看着别人有钱有势，吃穿享用，可千万别眼红。常言说得好，勤俭才能兴家，你爷爷一辈子帮别人的忙，照应同行，给咱们这行争了气。可是自己非常俭朴，从不浪费有用的金钱。你要学你爷爷的会花钱，也要学他省钱的俭德。我们这一行的人成了角儿，钱来得太容易，就胡花乱用，糟蹋身体。等到渐渐衰落下去，难免挨冻挨饿。像上海那种繁华地方，我听见有许多角儿，都毁在那里。你第一次去就唱红了，以后短不了有人来约你，你可得自己有把握，别沾染上一套吃喝嫖赌的坏习气，这是你一辈子的事，千万要记住我今天的几句话。”

从此，梅兰芳将祖母的这番劝善忠告当作了自己立身处事的指南针，一辈子身体力行，并将其发扬光大。

他把全部精力都投入到了对戏曲艺术的钻研中。他先后结识了一批文化界的正派朋友，像许伯明、李释戡、舒石父、吴震修、齐如山、张彭春等。即使是被罗瘿公嫉妒过的冯耿光，也并不是易顺鼎一类的无行文人。他进入梅兰芳的生活后，不仅从经济上成为梅兰芳的坚实后盾，而且用他的视野对梅兰芳实施了影响，使梅兰芳脱离了传统思维的保守和狭窄，确立了通过艺术生活来赢得独立经济以及独立人格的现代新观念。

正是在这些朋友的指导、支持和直接参与下，梅兰芳以一个男旦身分，代表着处于社会底层、与娼妓同列的中国戏曲艺人，开始向传统的社会偏见和歧视心理挑战，科学地卓有成效地为演员的社会地位以及人格尊严进行了奋力抗争。以后他超负荷地排演新戏，传统的，古装的，时装的，都获得了广泛的社会承认；他出访日本、香港等地，将中国戏曲艺术及自己的魅力传向了世界，并获得了成功；他成立了以自己为班主的戏班承华社，势不可挡地一步步实现着自己的艺术主张……

在清白自重、崇尚进步的梅兰芳面前，人们的称呼开始改变了。

“小友”，是清末人们对于戏曲艺人的贬语称呼。不管平时有多深的交情，人们是决不肯与戏曲演员以兄弟相称的，即使是对待像谭鑫培、陈德霖这样的戏曲大家。他们两人曾多次对齐如山诉说过一类事：一些戏迷们为了表示他们对其艺术的热爱，常常送一些书画给他们。但只要台头上有“小友”二字，二人一定要撕毁，以示愤怒。梅兰芳崛起之时，“小友”已成为一个带有明显侮辱性的坏字眼，因而人们又从丰富无比的中国字典中挑选出了“歌郎”一词以代之。然而，“歌郎”也好，“小友”也好，都不是平等意义上的“尊称”。那些爱咬文嚼字的文人对于落在纸面上的称呼，就更费斟酌了。当时，与梅兰芳较要好的文人，要数樊樊山，但他对梅兰芳一不肯称兄弟，二不肯论辈行，三不肯称先生。当然，也不好意思称“小友”，只好称之为“芝士”，显得十分勉强而不自然。

是齐如山给梅兰芳的第一封信，以及信封上的“梅兰芳先生大鉴”的一行大字，使梅兰芳感到了一种真诚的尊重和人格上的平等。“先生”，他第一次被人称做“先生”，他被深深地感动了。从此，他视齐如山为第一挚友。

著名剧作家吴祖光曾回忆道，在他十五六岁的时候，曾与齐如山的儿子齐瑛同学。一次春节假日里，齐瑛约吴祖光到他家去玩。吴祖光正在翻看书房里的图书，忽然看见院子里拥进来一群人。走在前面的是齐如山先生，紧跟在他身后的，吴祖光立刻就认了出来，正是当时无人不识的梅兰芳。齐瑛见父亲回来，赶紧拉着吴祖光的手站到一旁。只见梅兰芳把齐如山推到书房当中大椅子上坐下，恭恭敬敬地跪下拜年，磕了三个头。其他一些年轻人争

着上前的时候，齐璜拉着吴祖光跑出了书房。

按当时的风俗，春节拜年，除了晚辈对长辈外，朋友之间一般是用不着行跪拜大礼的。梅兰芳对齐如山以此种形式拜年，可见对他尊重的程度。作为朋友，梅兰芳心里明白，齐如山给予他的影响，不仅是艺术上的指教和帮助，而且是人格上的自尊自信。

正是在齐如山的具休和定向引导下，梅兰芳开始变得坚强而成熟起来。

在当时的社会环境中，作为出身书香门第的正统文人，齐如山与被社会视为“下贱戏子”的梅兰芳之间的频繁接触，是很招来了一些非议的。不仅一些自命清高的文人旧友疏远了他，而且还为他的一些显亲贵戚所不容。就连与他交情甚好的罗瘿公，也曾写过一首题为《俳歌调齐如山》的歪诗，来挖苦他的良苦用心。这首诗发表在一九二八年《晨报》副刊的《星期画报》第一二九期上。诗中有这样的句子：“齐郎四十未为老，歌曲并能穷奥妙；结想常为古美人，赋容恨不工顰笑。……额下<sup>kē</sup><sup>xiā</sup>兼<sup>xiā</sup>兼<sup>xiā</sup>颇有髭，难为天女与麻姑。恰借梅郎好颜色，尽将舞态上<sup>xiā</sup>髻<sup>xiā</sup>。梅郎妙舞人争羨，苦心指授无人见……”齐如山为戏曲革新忍辱负重。

现在，是齐如山，为梅兰芳在舞台上的一招一式、甚至一颦一笑提出了具体的修改意见，使他的表演日趋进步，从而开创了京剧舞台表演的一个新局面。以后，也是齐如山，帮助梅兰芳在剧目上创新、并将其创作一步步地向国际舞台欣赏标准靠拢。接着，仍是齐如山，利用一切可以利用的关系，帮助梅兰芳打开了世界之门，使梅兰芳能够从容地环顾八方，和所有来华的世界文化名人进行了广泛接触，并逐渐赢得了他们的敬慕和爱戴。最终，还是齐如山，为梅兰芳的美国之行四处奔走，进行了一系列的宣传和筹备工作，致使演出获得了空前的成功。

于是，梅兰芳如虎添翼、如龙凭风，就要在京剧舞台上充分施展了。

## 成名沪上

一九一三年秋，上海丹桂第一台的老板许少卿到北京来邀请名角赴沪演出，选择了王凤卿和梅兰芳二人。

王凤卿是王瑶卿之弟，著名汪派老生。自幼与其兄一同学艺，初习武生于崇富贵、陈春元，后改习老生。十四岁时，在四喜班参加演出，开始崭露头角。后入三庆班、长春班等搭班演出。清末与谭鑫培齐名，“新老生三鼎甲”之一的汪桂芬对他十分赏识，纳为弟子，传授拿手杰作《取成都》、《朱砂痣》等剧，并对他常演的《文昭关》、《战长沙》、《鱼藏剑》等，都给予了细心的指教。一九〇八年时，王凤卿被选入清宫内廷升平署。民国初年盛极一时，大名鼎鼎。

对于王凤卿这一驰骋舞台多年的名角，许少卿当然不敢怠慢，但对梅兰芳这一刚在北京唱红的新角则似乎有些不以为然。当时他许给王凤卿的包银是每月三千二百元，而给梅兰芳的，只有一千四百元。王凤卿为梅兰芳再三说情，甚至愿从自己的包银中匀出四百元给他，许少卿才答应将梅兰芳的包银增加到一千八百元。

到上海以后，一件意外的事情又引起了许少卿的不满。

就在戏馆快要开始演出之前，一位金融界姓杨的朋友托人来找王凤卿，要王、梅二人在他结婚的堂会上，唱一出《武家坡》。所托之人是王凤卿的老朋友，于是，王凤卿答应了。谁知许少卿马上出来阻止，理由是：新到的角儿，没有在他的戏馆里演唱之前，不能到别处唱堂戏。万一唱砸了，他的损失太大。王凤卿已经答应了人家，不肯失信于人，坚持要唱。而许少卿的态度也十分坚决。双方闹成了僵局。最后，还是邀唱堂会的朋友从中刻意周旋，才勉强得到了许少卿的同意。

面对第二天的这场堂会，头天晚上，梅兰芳怎么也睡不着了。这场堂会，关系重大。许少卿的不合作态度，分明是对我的不信任。这也难怪。与舞台声誉和艺术地位极高的王凤卿相比，我还只是个没有得到观众认可的小后生。这出戏，只能唱好，不能唱砸。

被触伤了自尊心的梅兰芳，第二天一早，就跑去给王凤卿鼓劲儿。

“没错儿。”年长的王凤卿显得十分轻松。他微笑着调侃道：“老弟，不用害怕，也不要矜持，一定可以成功的。”

王凤卿的从容，使梅兰芳顿时平静下来。

堂会的地点，设在张家花园——一处高雅而阔大的所在。花园里休息场所之一的安垵第里有一个大厅，就是这次喜庆堂会的礼堂。道贺、吃席、扮戏……胸有成竹的梅兰芳，把满身憋足了劲儿，化作了舞台前后一丝不苟的严谨。

台帘一掀，梅兰芳刚一亮相，就得到了一个满堂的彩声。接下来，不论是〔西皮慢板〕，还是对口的〔快板〕，都是在叫好声中唱完的。不光是唱段，就是身段的运用，观众们看得也很仔细。王宝钟进窑出窑的动作，与薛平贵对白时的一举手、一投足，都赢得了太多的彩声。谢幕之时，红包、戒指、耳环、项链、手镯等赏赐之物，扔得满台都是。

梅兰芳成功了。随着这批堂会观众的四处分流，梅兰芳的名字在上海不胫而走。

丹桂第一台头三天的“打泡戏”，场场座满。

三天之后，许少卿请王凤卿和梅兰芳去吃消夜。桌子上堆满了极其丰盛的菜肴和各种各样的甜咸点心。许少卿的脸上也堆满了笑容。他一边不停地往梅兰芳的盘子里夹菜，一边不住嘴地恭维着：“观众们都说，这次新来的角色，有扮相，有嗓子，无可挑剔。”

“许老板，我们没有给你唱砸吧？”坐在一旁的王凤卿不失时机地将了他一军。

“哪里的话。你们的玩意儿我早就知道是好的……”许少卿呐呐地解释着。

王凤卿把话头引到梅兰芳身上。“上海滩上的角儿，都讲究压台。你何不让我这位老弟，也有个机会来压一次台呢？”

“只要你王老板肯让码，我一定遵命。”

在演戏界，一般是没有人肯让出自己的压台戏的。王凤卿奖掖后进的精神，再一次感动了梅兰芳。

一个星期以后，许少卿果然来找梅兰芳商量演出“压台戏”的事情。“压台戏”，也叫“压轴戏”，是每天演出中质量最好、分量最重的一出，舞台的组织者往往用它来吸引观众。许少卿态度上一百八十度的大转弯，使梅兰芳的自尊心得到了极大的满足。然而，用什么戏来压台？观众的期待值在哪里？梅兰芳感到有些踌躇。

恰好这时梅兰芳的几位老朋友冯耿光、李释戡从北京赶来。家就在上海的舒石父、许伯明等，闻讯也赶了过来。大家一起研究了这些天的演出情况后，一致认为，专重唱工的老戏是无法胜任的，而刀马旦的扮相和身段，则比较好看，建议梅兰芳学几出刀马旦的戏。梅兰芳接受了他们的建议，决定先向茹莱卿学《穆柯寨》。

十一月十六日，梅兰芳第一次在上海压台，演出《穆柯寨》。英武的扮相，潇洒的风度，精湛的武功，漂亮的身段，甜美清脆的京白，一下子就吸引了全场观众的耳目。而这出刀马旦戏居然是由一个“抱肚子”的青衣来演出的，这就又增添了几分新鲜别致。整个演出过程中，喝彩声几乎就没有断过。

细心的朋友们发现梅兰芳在演出时常常低头，影响了形象，就和他约定好：以后演出时，一旦发现梅兰芳再低头，就以鼓掌为号，暗中提醒他的注意。于是，梅兰芳后来的几次演出中，除了一阵又一阵的叫好声外，还时不时地响起几片鼓掌声……

一个月的演出期限很快就要到了，可丹桂第一台的观众丝毫不见减少。在许少卿的再三请求下，他们又续了半个月的演出合同。

载誉而归的路途中，梅兰芳又一次失眠了。在火车包厢里那片深黄色的暗淡灯光下，五十天来在上海的所见所闻，走马灯般地一一展现出来。

观众的热情，舆论界的热情，戏院老板的热情，温暖着梅兰芳年轻的心。更加使他印象深刻的，则是上海那种开放的文化氛围和演剧界耀目的革新。半圆形的新型舞台对旧式四方形舞台的取代，新的舞台灯光装置和灯彩砌末，新的服装设计，新的改良化装方法，以及夏月润、夏月珊兄弟经营的“新舞台”上演的新剧目《黑籍冤魂》、《新茶花》、《黑奴吁天录》，欧阳予倩的春柳剧场演出的那些讽世警俗、开化民智的时事话剧……对，欧阳予倩，和欧阳予倩的结识也是梅兰芳这次上海之行的重要收获之一。那是一次非常偶然的机。为了唱好堂会，梅兰芳和王凤卿提前赶到了堂会即将举办的地

点——张家花园。张家花园占地很大，前门通到静安寺路，后门通到威海卫路。园内花草繁盛，景色宜人，假山凉亭，小桥游廊。春秋佳日，男女游客们驾着自己拉缰的马车逛张园，在当时的上海来说，也可以算是风行一时的事。梅兰芳也曾在朋友们的陪同下，到张家花园去玩过几次。在精雕细刻的游廊里走了一会儿之后，梅兰芳与王凤卿坐了下来。一边欣赏周围的景色，一边议论着即将到来的堂会演出。正在这时，远远地看见一个人朝他们走来。这人也就二十岁出头的样子，眉目端秀，温文儒雅，鼻梁上的那副金边眼镜更为他增添了一些学者的风度。走近之后，他微笑着向梅兰芳伸出了手：“您是梅兰芳先生吧？我是欧阳予倩。”“欧阳予倩！”梅兰芳的眼睛一下子睁得大大的，随即跨前一步，紧紧地握住了对方的手。尽管没有见过面，欧阳予倩的名字对梅兰芳来说却是绝对不陌生的。这位当时中国戏剧界的翘楚人物，早已使梅兰芳心仪。欧阳予倩出生于湖南浏阳一个书香宦宦家庭。其祖父欧阳中鹄曾任广西桂林知府，是晚清的一位著名学者。欧阳予倩从小受到良好的古典文学教育和维新派思潮的影响，一九〇四年去日本东京考入成城中学，一九〇六年回乡，不久再次东渡日本，入明治大学商科，一九〇八年考入早稻田大学文科。

欧阳予倩自幼酷爱家乡地方戏，尤其喜欢皮黄。他专门拜过老师，苦练皮黄青衣的唱做功底，其造诣之高，丝毫不亚于职业剧团的青衣演员。留日期间，在与新文化的接触中，他看到了艺术唤起民众的巨大作用，更加倾心于戏剧。一九〇七年，他参加了中国留日学生组织的话剧团体春柳社，扮演了根据美国女作家H.B.斯托的著名小说《汤姆叔叔的小屋》改编的话剧《黑奴吁天录》中的角色，从此开始了他的戏剧活动。一九〇九年又在东京演出了《热血》（又名《热泪》）。一九一一年回国后，与春柳社旧友陆镜若等组织了新剧同学会，在上海、江苏一带演出鼓吹革命反对封建的新剧。新剧同学会被查封后，欧阳予倩又与陆镜若组织了职业化的春柳剧场，演出受到了普遍的欢迎。

这次受主人之邀到张园来，欧阳予倩的目的之一就是认识梅兰芳，没想到就在路上碰上了。他热情地邀请梅兰芳到春柳剧场去看戏，并向他请教了许多青衣行当里的表演问题。

梅兰芳和欧阳予倩的这次会见在中国戏剧史上的意义重大。对欧阳予倩来说，与梅兰芳的结识，促发了他对京剧表演一发而不可收拾的热情。从此以后，他开始进入京剧职业演员的行列，并且在导演、编剧方面成绩卓著。从一九二四年到一九二八年期间，他编写京剧剧目一十八出，自导自演剧目二十九出，还有根据传统剧目或其他文学作品改编的剧目约五十出。其中以“红楼戏”最具特色，他演出的《黛玉焚稿》、《黛玉葬花》、《晴雯补裘》等在舞台上红极一时，因而声誉雀起，和梅兰芳并称为“南欧北梅”。而对梅兰芳来说，深深地吸引着他的，是欧阳予倩的新思想、新观点和那种对于社会的积极参与精神……。

欧阳予倩，夏月润、夏月珊兄弟，春柳剧场，“新舞台”，上海戏剧界的这些变化反映出的是一个全新的时代——辛亥革命时代。是辛亥革命，推翻了统治中国两千多年的封建帝制；是辛亥革命，唤醒了千百万中国人民的民主意识。

这一切就像一个巨大的漩涡一样，吸引着立志创新的梅兰芳身不由己地投入其中。

从上海回来后的一九一四年一月份，梅兰芳与王蕙芳一起，在丰庆堂拜当时著名的青衣演员陈德霖为师。

陈德霖曾长期与谭鑫培、黄润甫、刘赶三、杨月楼等人同台演出。在演唱上，他既有余紫云的委婉流利，又有时小福的刚劲昂扬，清越、婉转。他的嗓音清朗圆润，高亮娇脆，中气充足。在唱腔收尾时，又往往有轻轻一甩的尾音，非常悦耳动听。以重唱的《祭江》、《祭塔》、《落花园》等剧最负盛名。梅兰芳后来曾评价他的唱腔，说：“陈德霖先生所唱，孙老（佐臣）操琴的几张唱片，也是双绝，水乳交融，风格统一。《彩楼配》里面：〔导板〕、〔慢板〕、〔二六〕、〔流水〕、〔散板〕包括了青衣的西皮的许多腔调，‘回相府’一句是青衣的‘嘎调’，不是一般的‘边音’，没有充沛底气的好嗓子是不敢这样唱的。”陈德霖在表演艺术上的最大特点，是从剧情出发，以剧中人物的性格为依据，将行腔的高低快慢，嗓音的醇厚韵味，与剧中人物内心世界的表达结合起来。为此，他还在唱法上进行了许多创新。这样，就将青衣一行的演唱推到了一个崭新的境界，从而被人们誉为“青衣泰斗”。梅兰芳拜入陈德霖的门下，就能够吸收他的长处，有利于自身的发展。

## 作为好角

一九一四年秋末，梅兰芳再次应邀到上海演出，年底返京。两次赴沪演出的成功，使梅兰芳在梨园内外的名声大震。戏园里挤满了梅兰芳的热心观众，街头巷尾，梅兰芳的名字在不胫而走。

观众的喜爱直接关联到票房的收入。深谙此道的各个戏班班主们，也暗地里开始了对梅兰芳的争夺，甚至由此惹发了一场风波。

一九一三年梅兰芳到上海演出之前，曾在田际云所组的玉成班（后改为翊文社）里搭班一年。此前，他在俞振庭的双庆班里呆过两年。

俞振庭是著名皮黄武生俞毛包（俞菊笙）之子，受其父熏陶，专工武生，因其演出时眉目传神，动作彪悍，颇有其父之勇猛气势，故有“小毛包”之绰号。以与迟月亭合演《金钱豹》一剧最为享名，演《五花洞》中大蜈蚣的“双抛”动作则堪称一绝。俞振庭不仅在演剧方面才华出众，在创建班社和组织演出方面也很有才能。清末民初时，他曾创办斌庆社科班，还曾任文明园经理。在他任经理期间，通过与清末民政部尚书肃亲王的关系，得其许可，废除了当时北京戏园里男女演员不得同台演戏，男女观众一律在楼上楼下分别入座的陈规戒律。这不仅为男女观众带来了诸多便利，而且使当时的皮黄舞台显得更加生气勃勃。他所组织的双庆班，遍邀京城各大名伶参加。由于他是名宿之子，梨园世家，大伙与之都有些交情渊源，不好意思拒绝，再加上俞振庭在台下也是个“小毛包”，颇有点恶势力，又养了一群武行打手，大伙也不免惧他三分。于是，自谭鑫培始，刘鸿声、杨小楼、余叔岩、高庆奎、马连良等，都曾在双庆班内搭班演出过。

这次，他见梅兰芳声誉雀起，便利用年前戏曲艺人与戏班签订搭班合同的有利时机，专程前往上海，邀请梅兰芳回京后务必参加他的戏班演出。梅兰芳一来因为与翊文社的合同已经到期，自己以前曾搭过双庆班，对该班有感情，二来因为俞振庭的妻子是梅兰芳前室王明华的姑母，两家有亲戚关系，便答应了下来。

田际云一听到俞振庭赴沪的消息，便猜到了他的意图，害怕梅兰芳改搭双庆班，立即给梅兰芳写了一封信，约他明年仍在翊文社里唱。但是，接到信时已是梅兰芳即将离沪之时，梅兰芳来不及回信，就登上了返京的火车。

进了北京前门车站后，梅兰芳发现，来接他的人，来自许多不同的班社。有翊文社的，有双庆班的，还有几个梅兰芳从未搭过的戏班的。当然，答应了人家的事，就要照办，梅兰芳最终还是坐着双庆班的马车回家去了。

田际云知道了梅兰芳已经改搭双庆班，十分生气，决心不善罢甘休。田际云是清末民初河北梆子的著名演员，又是当时的著名社会活动家，来头不小。他曾赞助过维新变法，利用自己在清宫当内廷供奉的便利，背着慈禧太后，为光绪皇帝从宫外面带入新书书报，并为他向维新党康有为、梁启超传递密诏。维新党策划光绪皇帝去天津阅兵，届时发动兵变向后党夺权，也是田际云给光绪皇帝带进去一批洋式军服，准备他阅兵时穿用。戊戌政变后，田际云也在被捕名单之列，他设法逃离了北京。辛亥革命时期，田际云与新剧家、革命党成员王钟声发生了联系，他请王钟声在他经营的天庆戏园演出《爱国血》、《孽海花》、《青梅》、《黑奴吁天录》等剧目，不久，被清廷御使以“勾通革命党，时编新戏，辱骂官府”的罪状参奏，抓进监狱三月有余。后来，他和王钟声密谋在天津举行起义，消息泄露，田际云连夜逃走，



王钟声被捕死于狱中。民国初年，国会召开，为了表彰他的政治功绩，田际云被选举为国会议员。在他的推动下，梨园行业革除了“私坊侑酒”（类似妓院的陪客行为）的陋习，使“相公”一词成了永远的历史概念。他还发起并组织了历史上第一个戏曲演员的群众团体正乐育化会，并组织了北京第一个女子科班崇雅社。

田际云派他的管事赵某闯入梅宅，气势汹汹地向梅兰芳传达指令：不许搭别人的班！否则，就打断你的两条腿，永远也甭想再唱戏！

梅兰芳本来还想在适当的时候，到田际云那里去解释一番，但看他态度竟然这样蛮横，还侮辱自己的人格，好像自己卖给了他似的，照这样下去，自己哪里还能独立。面对这等戏霸，你越怕他，他越欺负你，算了，豁出去了！于是把心一横，不去理睬他。梅兰芳的姑父秦稚芬听说田老板这般无理要挟，极其恼怒，便仗义相助，每天亲自护卫梅兰芳进进出出，保护他的人身安全。

秦稚芬也是皮黄演员，早年曾跟着天津著名的武术和书法家魏铁栅学艺。他武功十分高强，能在一张摆着两盆花的条案上，穿梭似地打一套猴拳，然后拉开架势，在盆花上蹲坐一个钟头之久。凭着这股心劲，他深得魏氏武术的真传，练就了一身真功夫，棍棒、七节鞭样样精通，最拿手的一招是站在一辆奔驰的马车上耍钢叉。某年秋季在陶然亭举行的武术竞赛会上，他的功夫另人们刮目相看，著名武生俞振庭对之啧啧称赞。梅兰芳早年学武旦踩跷和打把子，就是这位姑父教的。

田际云看梅兰芳没有理睬他的要挟，就想教训他一顿，并托人警告秦稚芬不要多管闲事。

一天上午，田老板让赵管事带领三十六名武把子，手持舞台上用的刀枪棍棒，朝梅宅闯来。梅兰芳预先听到了风声，从后门直奔附近的秦家。秦稚芬让他先躲一躲，自己飞快地赶过去。刚走至梅宅前的一块空场，就遇到了来势汹汹的那伙人。他大步上前，挡住他们的去路。赵管事上前搭话：“你姓什么？干吗多管梅家的闲事？”

秦稚芬心想，对方人多，必须给他们一个下马威，镇住了头儿，事情才好办。于是应声答道：“我姓祖，是你祖宗！”一个劈手就把那个抽大烟抽得瘦骨嶙峋的赵管事打翻在地，动弹不得。

三十六名武生蜂拥而上，将秦稚芬围在了中间。只见秦稚芬扯开大褂，嗖地抽出一根三尺长的马棒，挥手就打。那帮武生们只会在台上耍耍花枪，练两套拳脚，哪里经得住秦氏那一身货真价实的功夫。马棒所到之处，有的被打翻在地，有的被打伤了腿骨，那些本为凑数而来的喽罗们，一个个弃枪丢棍，一溜烟似地逃之大吉。

田老板听到回报，气得吹胡子瞪眼，决计另找机会跟秦稚芬决一雌雄。秦氏也料到田老板不会就此善罢甘休，加紧了提防，准备着大战一场。

一个月后的一个傍晚，秦稚芬正带着儿子秦叔忍和另一个小侄儿，在石头胡同逛夜市，忽见四个武把式虎视眈眈地迎面而来，他猜到准是田老板又派人来找茬儿的。

带着孩子可要吃亏！他四下一望，灵机一动，闪入附近一家义聚昌干果铺，把两个孩子托付给熟人掌柜照应，只身走了出来。

这次来的是四个彪形大汉，看上去威风凛凛，不像上次的那么稀松。他们同秦稚芬照了面，就约他到附近给孤寺门口的一块空场去比武较量。秦稚

芬知道这次的不好对付，非得见真功夫才行。来到场地，他从腰中解下一根七节钢鞭，也不搭话，抡起就打。刹那之间，一个被打破了脑袋，一个后脊梁上中了一鞭，另外两个见招架不住，拔腿就跑。

秦稚芬在后面向他们怒斥道：“回去告诉你们老板，唱戏的要讲义气，以后不许再干涉兰芳的行动！如若不然，再撞着你爷爷，叫你们吃不了兜着走。”

就这样，秦稚芬一直像保镖般地保护着梅兰芳的安全。为了保险起见，冯耿光先生曾为秦稚芬买了一根带枪的手杖，让他自卫防身用，秦稚芬拜谢后退还了手杖。他说，凭自己的功夫足以保护侄儿，不需要那种“劳什子”。

田老板两次败下阵来后，再也不敢轻举妄动了。这时梅兰芳觉得该结束这种局面了，于是，在秦稚芬陪同下，来到了田老板的住宅讲和。田际云也赶紧乘机下台，道声误会，为了对自己的离开翊文社表示歉意，梅兰芳答应先在翊文社唱几天戏，然后再归到双庆班去。

一场争夺梅兰芳之战至此结束。

后来，惧于梅兰芳越来越大的社会名气，田际云又派人到梅家来求亲，以期恢复旧好。梅兰芳与祖母商量后，就把亲戚王家的五姑娘嫁给了田际云的儿子田雨农。两家结下的这个不愉快的疙瘩才算彻底解开了。

成为名角之后，梅兰芳演戏所得的包银也跟着越来越多。收入增加了，梅家过上了比较富裕的生活。梅兰芳先是花了两千多两银子，买了芦草园两所打通了的四合院，拥有了三十多间房屋，改善了住宅条件。接着，又置备了自己专用的交通工具——骡车，以及专门的“跟包”——车夫。

当时北京城里出门行路的代步方式，或是骑牲口，或是坐骡车。骡车又名轿车，当时可以租赁到，要到车厂子去雇，车厂子类似后来的马车行、汽车行。另外，在胡同口也可以雇到“站车”，临时讲价钱。这些都不够方便，有钱人宁可自备，自备的叫做“拴车”。戏曲艺人们由于每天到处赶场演出，有时从东城跑到西城，道路很远，因此只要条件许可，就都拴一挂车。

骡车的尺寸和样式也是分等级的。头等的叫做“后档车”，车身尺寸和车后的档子都特别大，只限于王府贵妇乘坐。次一等的叫做“大鞍车”，里面也比较宽舒，车厢外面的下半截用红呢子围着，这种车也是有身分的人坐的，别人不能随便乱坐。最大众化的那种叫做“小鞍车”，从车厂子里雇来，或在胡同口截到的就是这一种。梅兰芳“拴”的，当然也是小鞍车。

骡车的车厢形式，上圆下方，两旁厢上有窗，后面有档，前面空着，挂一个窗帘。车厢里外都有车围子。外围一律都是用蓝布做的，内围就大有区别了。普通的车用布和绸做，讲究的是夏天用亮纱，冬天用灰鼠或是鹿皮。车帘也是按季节更换的，夏天用亮纱，冬天用棉布。车帘当中还嵌着一块小玻璃。底下的坐垫，大半是用布、呢、缎做的。

戏曲界的名角们，都喜欢装饰自己的骡车。因为等级的限制，无法在尺寸和样式上争奇斗艳，就只好在其他方面别出心裁，来显示自己骡车的与众不同。例如以车厢上多开窗户为时髦。有一位名角，在不大的车厢周围，竟然开了十三个窗户，美其名曰“十三太保”。

在那段坐骡车往返于各个戏园的日子里，梅兰芳充分品尝了戏曲艺人的生活滋味：赶场。

当时的京戏演出，惯例是在大轴戏前邀请名角唱折子戏，这些名角通常不用从头到尾陪场，只要在自己的折子开场前赶到，不误了演出就行，演完

了也可以离开。在这种环境里，一些名角为了增加收入，也为了观众和戏园的需要，一天内在数个戏园子里唱戏，这里唱完一个折子，再匆匆赶到那里，这就叫赶场。

梅兰芳刚从上海回到北京时，正赶上新年。本来新年期间，戏园里的买卖就不会错，而观众们对梅兰芳的特殊喜爱更使他处处受欢迎，常常是一天内要唱三、四个地方。因而，梅兰芳疲于奔命起来。

一次，梅兰芳在一天内连演了三场《樊江关》。那天下午，先在陆宅堂会上演出。唱前半出时，梅兰芳觉得情绪很好，演得很带劲。可是唱后半出时，下一场演出组织者催场的电话铃响起来了，这还不算，他们还派了人来接梅兰芳。当时，梅兰芳正在舞台上表演，看见检场的对着他比比画画，要他“马前”（希望演员唱得快一点叫“马前”，慢一点叫“马后”），心里顿时不踏实起来。好不容易唱完，一进后台，催戏的早迎了上来：“馆子怕您赶不过来，在台上贴了一张‘梅兰芳因事告假’的条子，看客不答应，又把它撕掉了。现在只好让谢老板（宝云）垫一个《吊金龟》。”梅兰芳一听，便心急火燎地上了车，向天乐园赶去。谁知他急骤车不急。北京的街道宽窄不一，骤车转动也不太灵便，交通管理更差，因而，逢到路窄车多时，就容易塞车。戏园子集中的鲜鱼口一带，最容易塞车，这次梅兰芳又被困在了那里。好在天乐园离鲜鱼口不远，梅兰芳看车实在过不去了，连忙跳下来步行赶到了剧场。由于赶场，这场戏也唱得十分紧张。

两场戏唱下来之后，再赶到德泉茶园唱第三场，梅兰芳感到十分疲乏，精神不足，演起来没精打采的。终于把戏打发完之后，梅兰芳大为懊恼：今天这三场《樊江关》，没有一出是令人满意的。在陆宅是显得慌张，天乐是赶得紧张，德泉则是唱得疲乏。

一段时间之后，梅兰芳演出《穆柯寨》，也是从戏馆子里出来又赶堂会。在戏中扮演孟良的金秀山一见梅兰芳就说：“今儿我已经赶了三个地方了。”梅兰芳一听就急了：怎么赶场的都凑到一块儿了，看来今天这出戏是唱不好了。

谁知到了台上以后，金秀山表演得从容不迫，一招一式都十分到家，让人们一点也看不出他是已经赶过三场而来的角色。甚至进了后台之后，他还是那副安闲自得的神色。梅兰芳不由得对这位老艺人佩服之至，立即向他请教，金秀山就将赶场的诀窍告诉了梅兰芳：“我们这一行，到了正月，馆子座儿好，堂会再多几处，忙起来是免不了要赶场的。今儿要赶几处，你的心里先得有个谱儿。把自己这一点精力，匀开了来唱。不能在哪一个地方，使劲傻唱。可也不能因为唱累了就偷懒马虎，敷衍了事。”

老人说到这里，将话题引到了艺术修养上：“再说，就是不赶场，演员在台上的玩艺儿，本来也应该留些有余不尽的意味。如果你老用浊劲乱喊，听的人听腻了，也分不出哪一句是你在那里卖力，那么这个劲头不是白费了吗？你要知道每一个演员都有他的长处，也准有他的短处。你得会躲开自己的短处，让观众瞧不出来。比如瞧自己的武工不好，就少打几下。嗓子不够，就少贴唱工戏。人家在这一点上要彩，我就另找俏头。找着了俏头，还不能老是拿它使出来。”他还举了一个例子：“从前有一位票友，人家管他叫‘灯笼王’，是专学程大老板的。有一天登台表演《文昭关》，使了一个大老板的腔，台底下叫了他一个满堂好，都说真像大老板唱的。他在台上高了兴，一会儿又把这腔使上，台底下已经够腻味的了。他还不知趣，第三次再用这

个腔，观众在这时候可都沉不住气了，来了个敞笑说：‘大老板的好腔，每出戏里只用一次的。’说完，纷纷离座，就开了闸（不等戏演完，大批观众散去）。可见凡事得意不可再往，耍彩也得有个范围。要是不明白这个道理，以为这样可以迎合观众的喜欢，其结果是反而不会讨好的。”听完这一大套经验之谈，梅兰芳明白了演员在台上要“善用其长，不可过火”的道理。从此以后，再遇到赶场，他便学着有计划地提前分配好自己的精力。这样一来，确实不像原来那样紧张了。那个时候，由于梅兰芳知名度的提高，专门录制戏曲唱片的百代公司找到了梅兰芳。从此，梅兰芳的声音就随着电唱机的普及走向了广大社会。其唱片的销售量不断增加，最高时仅次于百代公司第一期录制的谭鑫培的那两张钻石针唱片。第二章新枝茁长

## 《嫦娥奔月》

成名之后，梅兰芳没有沾沾自喜于已获得的成功，而是向着更高的目标迈进。

两次上海之行对梅兰芳的最大影响，是激发了他的革新意识。

在后来写的自传里，他提到自己当时的热情：“辛亥革命以后，我的观众多起来了。一九一三年我初次赴上海演戏，回来之后，开始排演新戏，其中包括时装戏和古装戏，并且学唱昆曲。这是因为我感觉到单演旧的皮黄戏，不能满足观众的要求，所以要添些新花样。在那几年当中，在观众的鼓励和朋友的帮助之下，我的劲头很足，对发展戏曲艺术和选择加工传统剧目、排演新剧目做了些努力，因而也侥幸获得了一点虚名。”

第一次从上海回京之后，梅兰芳排演了一个反映妓女悲惨生活的时装新戏《孽海波澜》。由于未把握好革新的基调以及准备不足，在社会上的反响不是很大。但梅兰芳认准了一点：戏曲的前途和发展趋势，是随着时代的前进而变化的。尝试的成功与失败，都不能阻挡他的步伐。

总结排演新戏的经验教训，梅兰芳想到了与他志同道合的文化界的诸多朋友。

他求助于齐如山先生。

齐如山满怀热情地接受了。但第一次为梅兰芳编戏，齐如山也觉得心里没底。考虑到梅兰芳的表演路数以及观众当时的接受能力，齐如山试着编了一出仍穿旧式服装的新戏《牢狱鸳鸯》。此戏的演出极其成功，观众人山人海，持久不衰。由此，梅兰芳对齐如山更加信任和器重。齐如山也从梅兰芳精湛的演技中，看到了自己改革中国旧戏之理想得以实现的具体途径和成功的希望。

一九一五年中秋节前夕，北京各大戏班“应节戏”的排演大战拉开序幕。

“应节戏”是盛行于清末民初的节令性戏曲演出活动。清末时多承应于宫廷和一些官府人家。民初时，随着女子禁止进入戏园观戏戒律的废除，应节戏也随之兴旺起来。因为只有在一年的各个节令中，做媳妇的，才能回到娘家去小住几天。回到娘家，当然就随便多了，乐和乐和总是需要的，至少也得去看场戏。可按照北京人的习俗，没有姑奶奶一个人独自去戏园看戏的道理，总得有几个人陪着，甚至是一家人同去。这样一来，就为戏园子增添了不少座客。各个戏班和戏园，当然知道这种情形，谁也不愿意失掉这个机会，于是便争着演好戏，以便多卖座多赚钱。只演平常之戏，未必能适合太太小姐们的口味，于是又设法编演新戏。或者利用与该节日有关的故事，或者利用清宫中旧有的节令承应戏，重排或改编。这样你争我夺，慢慢就形成了风气。

一般来说，一年之中的应节戏，多以喜庆热闹的喜剧为多，像元旦时常演的《上元夫人》、《彩楼配》、《大登殿》等，端午节时常演的《白蛇传》、《钟馗》、《混元盒》等，再如七夕的《天河配》、八月十五的《阴阳河》等。

为庆祝今年的八月十五，在东安市场丹桂园自挑台柱子的王瑶卿特地从清宫中找了一出《天香庆节》的剧本，准备在刚刚落成的新式剧场“第一舞台”上演。阵容组织得相当强大，除了王瑶卿自己亲自出马外，还有当时各个行当最著名的角儿杨小楼、陈德霖、朱幼芬、王蕙芳、龚云甫、王又宸、

姚佩秋、姚佩兰、钱金福、王长林、萧长华等人上场。在服装方面，他们花了八千两银子，专门派人去上海赶制了新式衣箱。

而梅兰芳所在的双庆班却没有相应的剧目、实力和服装与之抗衡。怎么办？梅兰芳和双庆班班主俞振庭十万火急地找到了齐如山。

被人需要总是一件令人高兴的事，更何况求自己帮忙的人是梅兰芳。齐如山很费了一番心思。比剧场，人家是新盖的最新式舞台，既有布景，又有转台；比行头，人家是从上海新制来的衣箱，不但衣服样式全，砌末也多，而且还都是新的；比角色，人家有杨小楼、王瑶卿、萧长华……唯一的选择，是避己之短，而扬己之长。他们倚仗人多，我们则靠一人；他们倚仗行头新，我们则要创制一件舞台上从来没有出现过的古装；他们倚仗砌末多，我们则专靠身段和歌舞。

早在欧洲的德、法、英、奥、比诸国游历时，齐如山就对当时盛行于欧洲舞台上高洁雅净的神话戏的纯正内涵和社会教化力量发生了浓厚的兴趣，并一直幻想着编写一出“高尚的神话戏”，搬上中国的舞台。这正好是一次机会。

第二天，齐如山拿着他心爱的“高尚的神话戏”——《嫦娥奔月》的本子来到了梅兰芳家里。谁知大家读了之后，包括梅兰芳在内的几乎所有的人都对它感到失望。齐如山不得不一边拍着胸脯说大话，吹嘘一定能叫座，一边尽心竭力地和梅兰芳研究这出戏的扮相、服装、唱词及其身段。

扮相还比较好办，找了一些古代美人画来，照葫芦画瓢就是了。古代美人的发型，基本上分为两种类型：顶髻带垂髻为一种，旁髻为另一种。梅兰芳脸形较宽，梳旁髻不甚美观，因而就为他选用了顶髻，而后背的垂髻则一直没有研究好，直到第二出古装戏《黛玉葬花》里才设计出了最佳样式。

所穿服装则成了难题。以裙子为例。古代画中美人的腰部都靠上，上半身短，下半身長，而真人的腰部则靠下。如果勉强按照古代美人图来仿制裙子，真人穿上势必如朝鲜女子所穿旧式裙子一样，显得腰粗胸肿，毫无美感可言。苦思苦想之后，齐如山提出了一个新的方案：裙子尺寸，仍按照画中服装仿制，腰带则结于真人的腰际。加宽裙腰，使裙腰靠上，用小银钩收束于胸前，同时，将裙子加长，拖至脚面。这样一来，形象变得身長而腰细，动作也显得婀娜起来。

齐如山小时候在家乡时，看到过许多昆曲表演。而昆曲表演几乎是每一句唱腔都带身段的。由彼及此，齐先生想当然地认为，在皮黄唱腔中安些身段也不至于太难。谁想真动起手来，才知道不容易。昆曲唱腔的音节比较圆融，而皮黄唱腔则比较直硬。身段太复杂了，与音乐旋律呼应不起来，动作设计得与音乐节奏适应了，身段又不美观了。为难了五六天之后，齐如山居然设计出来《采花》、《思凡》两场的舞蹈身段。

这时的梅兰芳，也正在挖空心思地搜集着老戏中一切可以利用的身段。和齐如山一起排练时，他将《虹霓关》中一些对枪的动作借鉴了过来。看到有些身段、姿势还连接不上，齐如山只好也穿上有水袖的裙子，与他同练。

忙活了一阵后，齐如山总算满意了。他轻松地坐在椅子上，欣赏着他面前仍在一丝不苟地进行《采花》、《思凡》两场动作排练的梅兰芳。

只见准备采花的嫦娥载歌载舞，荷锄出场。她先用花锄从肩后勾住花枝，而身作斜簪式姿势，接着曲膝一坐到底，长袖则高拂云鬓，作丹凤舞式，随即起身荷锄疾走如风，绕场三匝，飘飘欲仙，下场时忽将脚步收住，回眸一

警，神态典雅，千娇百媚。

《思凡》一场，嫦娥在中秋佳节和诸位仙子举杯饮酒，醉后独自徘徊，惺忪醉态，如春醉海棠，朦胧梅月，只见红袖翩翩，霓裳羽舞，歌声清脆，曲尽缠绵……

此时的梅兰芳，扮相秀美，着装艳丽，步履飘逸，舞态轻盈，活脱脱一个月宫仙子、尘外美姝，展现出皮黄舞台上从未有过的丰采和形象。这种艺术效果的实现，固然是这次梅兰芳与齐如山等人的着力创新，刻意追求，但梅兰芳长期以来对于旦角面部化装术的钻研和经验积累，也是成功的一个重要因素。

清朝末年，舞台上的旦角化装是极其简单的。从所存留下来的戏曲画或剧照中我们可以看到，旦角不画黑眼圈，只在眼眶上淡淡的画上几笔；面部的水粉和胭脂也抹得很淡，青衣则干脆不抹胭脂，叫做“清水脸”；口部只在下嘴唇上涂一红色圆点，叫做“点樱唇”。当时表现妇女额前短发的小片子（戏班称为“小弯”）已经有了，但用的还不普遍，表现鬓发的大片子（戏班称为“直条大鬓”）还没有，旦角的额部与花脸的脑门有点类似，既高且宽，不甚美观。

后来，随着剧场照明设备的改进和社会美饰风尚的变化，上海名旦冯子和率先对旧有旦角化装方法进行改革。从当时为之神魂颠倒的诗人柳亚子专门为冯子和编纂的题赠、评论、诗文集《春航集》卷首的一张青衣剧照上可以看出，冯子和不但在面部色彩和线条上明显地加浓、加重，而且，将点樱唇改为涂口红了。头部的化装上，开始使用大片子，而贴于额部的小片子运用更为自如。

至此，皮黄旦角的头部化装用具才算基本完备。片子用人发制成，贴时蘸上刨花水，呈深黑色。它的作用之一在于：这种深黑色对于面部的白与红是有力的衬托；作用之二是，片子贴的部位可高可低、可前可后、可直可曲，成为演员修改、美化自己脸形的有效手段。

梅兰芳于一九一三年到上海第一次演出时，曾经对上海皮黄舞台上的这种先进化装方法产生了深刻印象。回到北京后，他立即就同他的梳头师傅韩佩亭细细地研究起来，在眼圈、片子方面，采取了一部分上海演员的化装方法，并在这个基础上继续进行试验和改进。

与冯子和相比，梅兰芳的新贡献主要有两点：一、确定了新的脸型标准——鹅蛋型。在梅兰芳之前，皮黄旦角演员的化装脸型标准基本上是方的。梅兰芳受到上海同行的影响，开始摸索的过程中，也曾一度将面部贴成了枣核型；最后，他才找到了鹅蛋型，成为适应当时观众审美需要的最佳脸型。二、在片子的用法上，按照老规矩，青衣很少用小片子，即使梅兰芳自己，在改革之前的面部化装中，也是不用小片子的。冯子和改良后的青衣扮相也保留着这种风格。在梅兰芳率先使用之后，旦角化装中对于小片子的运用才开始普遍起来，不论青衣、花旦、还是刀马旦，都将大片子和小片子综合起来运用了。小片子也由原来的一个到三个，发展为五个、七个，大大丰富了旦角额部的线条变化，并同生、净等角色的额部线条明确地区别开来。

改革之初，也有人非议，认为青衣、花旦不分，但结果证明，梅兰芳是胜利者。梅兰芳的改革，不仅影响了京剧，也影响了其他地方戏曲，成为数十年来戏曲舞台上最为流行，也最优美的旦角面部化装规范——这是后话。

面对台上飘飘欲仙的梅兰芳，此时此刻，此情此景，齐如山大喜过望，

觉得心里有了真正的把握。

一切都预备好后，朋友们还怕古装表演在台上显得不好看。平地看固然不错，但从低处往高处看呢？戏台上迄今为止，还没有出现过这种服装及表演呢。为慎重起见，梅兰芳在未演出之前，先把配角、乐师都请到家中，并租赁了十六张八仙桌，摆在他家的客厅里，规规矩矩地装扮、排演了一遍，直到在座的朋友都认定不错，才算放心。

《嫦娥奔月》正式上演后，一下子就吸引住了翘首以待的观众。连演四天，场场满座，甚至打破了北京城新戏向来只演一天的惯例。而“第一舞台”那边大规模的《天香庆节》演出，则落得个“门前冷落车马稀”的失败结局。

这次胜利，是梅兰芳的胜利，也是齐如山的胜利。确切地说，应该是中国文人和中国表演艺术的有机结合在中国舞台上的胜利。

从此以后，梅兰芳把齐如山当作了自己每次演出必不可少的艺术顾问。而齐如山则想得更远，更多。他想把西方戏剧的精华潜移默化地借鉴过来，还想把我国的戏曲介绍到世界舞台上去。后者，当然是更为艰巨、更加有意义的工作。

继《嫦娥奔月》之后，齐如山又帮梅兰芳排了《黛玉葬花》一剧。



## 《黛玉葬花》

一九一六年的正月里，对北京的皮黄观众来说，最有意思的事情，一是梨园界每年例行的所谓“元旦开台”的礼节仪式，再一件，则是梅兰芳的新编红楼剧《黛玉葬花》了。

“元旦开台”是梨园界自古流传下来的传统仪式。通常在每年的腊月二十日前后，戏班都要封箱停演，以示一年告终，暂时休息，准备过年。然后到元旦那天，重新开始演出，就是元旦开台。每家剧场，在这一天，都要举行同样的仪式性表演，表演的内容则基本上是一样的。

头一场是跳灵官。八位手持灵官鞭的灵官扮演者一齐上台，在台上跳起灵官舞。跳完以后，排成一列，整齐地立在台口，将挂在各自灵官鞭上的百子凤尾旺鞭，一齐点燃，以驱邪避祸，放完后一同下场。

第二场上台的是八个扫台童子，将台上燃毕的鞭纸扫净收回。扫时的规矩是只许往里扫，不许往外扫，以防止把钱财扫出去。扫台童子下去后，八个跳加官上场。在他们上场之前，先在正场桌上，左右各摆设两个木盘，一盘中摆一金踏凳盔头，另一盘摆一银踏凳盔头，各压红纸一张，一书“开市大吉”，一书“万事亨通”，都卷着用黄条子系在盔头上，扎一活扣。跳加官跳完后，取出左边的盘子，向台口举起，将条子一拉，“开市大吉”四个字即刻现出。

灵官下场后，在一阵锣鼓声中，武财神跳上。只见他戴二郎叉子，插双金花，挂彩球，穿绿蟒袍，戴金财神面具，手捧一个大金元宝，一边舞，一边跳。跳至正场，忽见“开市大吉”的条子，面呈愧色，似乎在恼恨自己来晚了。随即将元宝放在桌上，捧起右边的盘子，向外拉开黄条，现出了“万事亨通”四字，然后，将它放回原处，下场。

这时，戏园子方面派两人从池子中分左右至台下，台上则由两位捡场人各捧一盘，交给台下的两个人。这两个人即将盘中的条子，贴在正面楼的柱子上。这时候，“元旦开台”的仪式才算正式完毕。

元旦开台的哄闹过去以后，正月十四，梅兰芳的第二出古装戏《黛玉葬花》在吉祥戏院第一次上演，又引起轰动。这是梅兰芳自走上京剧舞台以来排演的第一出红楼戏。

在《红楼梦》这部家喻户晓的古典名著中，林黛玉无疑是曹雪芹笔下最富有魅力的形象之一。她的芳洁弱质，她的孤傲秉性，她的一腔哀怨，她的内在激情，已经在数以千万计的痴心读者的纵情想象中定型。

谁不想看一看自己心目中的林黛玉出现在舞台上时，会是个什么样子呢？

《黛玉葬花》这出戏，和以前昆曲时代的《葬花》不同，是根据《红楼梦》第二十三回“西厢记妙词通戏语，牡丹亭艳曲警芳心”的一段故事，由齐如山先生编写而成。全剧共分六场，角色只有五个，场子相当瘟冷，如果没有技艺超群的角儿来担当主角，恐怕观众会因其乏味而打瞌睡的。然而，梅兰芳以其清新脱俗、深刻生动的表演征服了观众。从而使人们一致认为，不是梅兰芳在扮演林黛玉，他本人就是林黛玉。

舞台上的黛玉一出场，一下子就吸引住了观众的目光。她的头上是“品”字形古装发髻，佩以珠翠鬓花，上穿浅兰色大襟短袄，下系白色绣花长裙，外加腰裙一缕薄纱。一身淡雅而清新的装束，透露出这位美丽高洁之才女

的绰约风姿和诗人气质。两只充满哀怨的眼睛里时时闪烁着希望和幻想的光芒。当时和梅兰芳同台表演、贾宝玉的扮演者姜妙香在《谈梅兰芳的〈黛玉葬花〉》这篇文章中回忆，梅兰芳出场时，“走得慢，站得直。亮相时，头稍昂，凝望前方目光闪闪像秋天的晨星一样。走向台中时，眼睑略垂，眼珠缓缓地转动，然后站住，脸上透出几分哀怨的神情，嘴角仿佛微微有些颤动。接着念引子：‘孤苦伶仃，一腔心事向谁论？’声调娇柔凄婉，这时场子里常是鸦雀无声。一个出场和亮相就把林黛玉的悲剧性格给显示了出来，一句引子就把舞台上凄切的气氛烘托了出来，把观众领进戏里去了。”

这出戏的一个突出特点，就是剧中人物的唱白大部分采用了《红楼梦》小说中的原词。尤其如旦角的“上场白”和小生“驮石碑”的大段白口，几乎全用曹雪芹的原文，而不套入皮黄的“水词”。旦角主题曲〔反二黄〕的词句，更是袭用了林黛玉《葬花词》的原诗。这在当时来说是一个大胆的尝试。剧作者之所以敢这样处理，是因为梅兰芳的白口功夫很深，无论词句怎样生僻艰涩，经他一念，总是疾徐顿挫，饶有意趣，并且熨贴甜润，动人心弦。故而这出戏里，特意多用《红楼梦》原文，来发挥他的这一长处。

在林黛玉的性格刻画上，梅兰芳没有过分强调她的弱不经风和多愁善感，而是突出地再现了她执拗倔强的性格，以及同那个没落的封建大家庭格格不入的内心世界。

葬花时，梅兰芳有一大段且歌且舞的表演。“花谢花飞花满天，随风飘荡扑绣帘。手持花帚扫花片，红消香断有谁怜。取过花囊把残花敛，携到香家葬一番。”几句〔西皮倒板〕和〔慢板〕就把黛玉以花自况，惜花惜人的一片心声和盘托出。

接下来是一段〔二六〕唱腔：“取过了花锄仔细刨，轻松的香土掘一番。回身倒出残花片，好将艳骨埋黄泉。怪依底事泪暗弹，花谢容易花开难。一抔净土把风流掩，莫教飘泊似红颜。质本洁来还洁返，强如污浊陷泥团。荷锄归去把重门掩，冷雨敲窗梦难全。”

伴随着这段唱腔的，是贴切的身段动作和逼真的面部表情。与神完气足的奔月嫦娥不同，林黛玉芳心弱质，举花锄在有意无意之间，几个亮相也委婉无力，不胜娇弱。面部表情凄惨而忧郁，孤苦无依、寄入篱下的心情就在这歌声、动作、表情的绝妙结合中被丝丝入扣地描述了出来。

在黛玉梨香院听曲一段，梅兰芳的表演和帘内人的伴唱有机地结合在一起。后台所唱是两段昆曲，均取自汤显祖的《牡丹亭》。一段是“游园”里的【皂罗袍】“原来姹紫嫣红开遍”，另一段则是“惊梦”里的【山桃红】“则为你如花美眷，似水流年”。这两段昆腔是由梅兰芳的昆曲老师，昆曲名家乔惠兰先生演唱的。梅兰芳听曲时的表演入神入化，准确把握住了黛玉当时的心情。尤其是面部表情的变化，可以称得上是心随曲转，层次分明。起初是路经梨香院，无意地听到了唱曲，继而捕捉到歌词，开始闭胸息气、全神贯注地听；等唱到“则为你如花美眷，似水流年”时，他两眼凝视，怔在那里，神态如醉如痴，脸上的表情，忽而透出幸福的光彩，忽而露出几分迷惘。身子则是欲行又止，坐立不安，将此时黛玉心中的万端感慨传达得细腻深刻、淋漓尽致。

当年在《黛玉葬花》中扮演紫鹃的姚玉芙对这段表演有着深切的感受：“兰芳演这段戏时，让观众能看出黛玉心里有团火在燃烧，可是火苗被压抑着冒不出来。”

剧终前梅兰芳的一段〔反二黄慢板〕可以说是此剧的主题曲了。唱词根据《红楼梦》中的红楼十二支词牌里的第三支【枉凝眉】牌子改编而成：“若说是没奇缘偏偏遇他，说有缘这心事又成虚话；我这里枉嗟呀空劳牵挂，他那里水中月镜中昙花；想眼中哪能有多少泪珠儿，怎禁得秋流到冬，春流到夏！”这段唱词将原曲的内涵、语义均表达得天衣无缝，高雅之致。而唱腔尤为曲折幽怨，哀婉缠绵。

当时正值梅派新腔的萌芽时期，唱腔比较朴直，继承多于创新，人们可从他的演唱中欣赏到许多传统好腔。像“秋流到冬，春流到夏”一句，就保存了《祭塔》中【五凤楼】的唱腔。但用在其中却显得浑然天成，不着一丝痕迹。

面对这位以泪洗面的绝代才女，面对这如泣如诉的满腔柔情与悲伤，观众们怎能不如醉如痴，随声泪下呢？大幕慢慢拉上时，人们才恍然大悟般地掌声大作……

梅兰芳又一次征服了他的观众。

## 广演新戏

一再成功的梅兰芳，并没有像许多艺人通常做的那样，洋洋自得地陶醉在成功的喜悦中不能自拔，而是养精蓄锐，摩拳擦掌，向着更高的目标发起了冲刺。他一方面听从齐如山的建议，拜陈德霖、李寿山、乔惠兰为师，学习昆曲的唱腔和身段，另一方面，则请齐如山和他的一些文人朋友们帮助他编排了一出又一出的新戏。

就这样，边学习，边创作，边演出。仅从一九一五年的四月到一九一六年的九月这短短的十八个月的时间里，梅兰芳就先后演出了十一出新戏。在他的回忆录《舞台生活四十年》中，梅兰芳曾将其归纳为四类。

第一类为穿旧戏服装的新戏。如《牢狱鸳鸯》。

第二类为穿时装的新戏。如《宦海潮》，《邓霞姑》，《一缕麻》。

第三类为穿古装的新戏。如《嫦娥奔月》，《黛玉葬花》，《千金一笑》。

第四类为昆曲。如《孽海记·思凡》，《牡丹亭·闹学》，《西厢记·佳期·拷红》，《风筝误·惊丑·前亲·逼婚·后亲》。这些新戏，梅兰芳从一九一五年演到一九二一年。从北京演到天津、再演到上海。其影响所及，不仅弥漫于梨

园内外，而且渗透到了社会生活的各个层面。

他在天津演出的时装新戏《一缕麻》，就对及时制止一桩婚姻悲剧产生了很大的影响。《一缕麻》抨击的是当时社会上残存的婚姻陋习——“指腹为婚”现象。

剧情是这样的：

林知府的女儿曾被指腹为婚，许配给了钱道台的儿子。长大成人后，她才从丫鬟的口中得知，钱道台的儿子是个傻子。当迎亲的花轿来到家门时，林小姐不肯上轿，跑到母亲灵前哭诉委屈，但经不住父亲声泪俱下的哀求，不得已牺牲了个人的幸福，嫁到了钱家。婚礼完毕，新娘就得了严重的白喉疾病。众人都怕传染，不敢接近她，只有傻子丈夫伺候她。不久，新娘的病好了，醒过来后发现自己头上有一缕麻绳，才知自己的傻子丈夫传染上白喉病死了。自己怕过漫无天日的守节生活，绝望之际也自尽身亡。

这个剧目的演出，深深触动了台下观众的心。特别是那些对这一类事件有所见，有所闻，并直接、间接地参与过的观众们。其中有几位动情者，正是当时一桩指腹为婚事件当事人的朋友。

当事者是在天津市极有社会地位的名流——万宗石和易举轩两家。万家和易家是通世之好。万家的女儿，被指腹为婚，许配给了易家的儿子。这在当时也是很寻常的事情。但易家的儿子，后来却得了精神病。一些朋友主张两家退婚，但双方家长碍于旧礼教的束缚和情面，谁都没有勇气首先开口提出退婚的问题。一些朋友不忍看着万家的女儿牺牲一生的幸福，一直在四处奔走，想办法劝他们解除婚约，但收效不大。正在这时，梅兰芳到天津来演出《一缕麻》了。这几位朋友赶紧定了几个座位，请双方的家长带着万小姐来看戏，万小姐看完回家后，大哭一场。她的父亲也被剧情所感动，不忍看到这种婚姻悲剧在自己女儿身上重演，于是，下决心托人跟易家交涉退婚之事。易家当然也没有话说，便同意取消了这个婚约。

后来，在一次朋友的聚餐会上，万先生专门跑到梅兰芳面前表示感谢，梅兰芳这才了解到这件事的原委。看到自己的演出，竟能发挥如此巨大，如

此及时，可谓立竿见影的社会效果，梅兰芳真是兴奋极了。他连忙把这件事情告诉了编写初稿的齐如山和为剧中的一些台词与道白绞尽了脑汁的李释戡。

一九一七年，在外国侵略者洋枪洋炮的逼迫下，丧权辱国的二十一条国耻条约被当权者签订。全国上下，一片义愤之声。梅兰芳也拍案而起，与文化界和演剧界的诸多朋友一道，编演了新戏《木兰从军》，来高扬中国人民的爱国主义热情和尚武精神。

剧本自然还是由齐如山先生编写。他的根据便是古诗《木兰辞》和当时的教育研究会编订的一个名为《花木兰》的剧本。在对古诗及剧本进行整理、加工的过程中，梅兰芳和朋友们一道，本着不影响舞台上各种表演技巧发挥的原则，又增强了不少抵抗外族侵略的气氛，并把戏名改为《木兰从军》。

为了成功地在舞台上再现木兰这位巾帼英雄的刚烈风采，梅兰芳进行了艺术表演上的最大创新尝试。仅服装一项，就更更换了六次之多。从梳大头、贴片子，身着裙装的青衣打扮，到身穿帽钉甲，头戴倒缨盔，足登薄底靴的士兵模样，再到身扎硬靠，脚穿厚底靴的将军英姿……从唱功来说，则远远超出了青衣的范围，一会儿小生，一会儿昆曲，而且是整段整段的唱腔。最难的，大概要数做工了。

85文的，武的，文武并重的，还包含着一些开打的场面。这出戏演到第十七、第十八场时，梅兰芳得身扎硬靠，脚踏厚底靴上场，不单是“巡哨前营”，走走台步，而且还要在“突厥劫营”时认真开打一番。为了这一个场面，梅兰芳不得不在家里练了足足一个多月。

当然，演出也获得了预期的成功。舞台上，梅兰芳扮演的花木兰顶盔披甲，执鞭持戈，倚马而立，于温婉妩媚之中透着一种英武雄健的风采，俨然一幅精描细刻的古画木兰图。而挥戈攻敌之际，则是跳荡如生龙活虎，击刺如兔起鹤落，即使是当行的武生，也无以过之。木兰归家之后，又是一副婷婷玉立的女儿风姿，特别是与元帅相见时，一面惊疑不定，一面羞涩陈词，绝妙的表情细腻入微……

一九一七年的秋天，天津发生了特大水灾。几天之内，整个城市就变成了一片汪洋。市区内可以陆地行舟，有些低洼的地方，从楼窗里出来就能上船。居民们在饥饿和疾病的包围中辗转挣扎。

这时，有一些乘机想发财的人出来造谣说，这次水灾的发生，是因为人们得罪了天界的“金龙大王”。他们便以奉伺金龙大王为幌子，到处设局骗人，逢人便说：如信奉金龙大王，不但能免除水灾，还能免除疾病，否则，必将遭到更多的惩罚。而他们所提供的治病方法，无非是服用坛上和签上的所谓“仙方”。一时间，被水灾困住了也吓住了的人们纷纷变成了善男信女，烧香许愿，捐钱献物，问病求方……

听到这些关于“金龙大王”的传说，梅兰芳不禁忧上心头。如此浅薄的骗人伎俩，也能让这么多人上当。应该编一出有关“金龙大王”的戏剧，来破除这一封建迷信。对，就是这个主意。

在编演之前，为慎重起见，梅兰芳和他的朋友们一道，专门调查了“金龙大王”这一神话的由来和演变。陈师曾先生将他从清康熙年间诗人施闰章所著《矩斋杂记》里抄出的有关“金龙大王”的段落拿给梅兰芳看。原来，“金龙大王”的原型是宋亡后赴水而死的爱国志士谢绪。清代末期，“金龙大王”的神话在山东、河南一带的黄河流域传播很广。办理河工的大小官员

们，为了祈祷安澜，每年都要组织人们唱戏给“金龙大王”听。“金龙大王”居然还会点戏！开戏之前，掌班人把写着戏目的牙笏交给负责河工的官员。衣冠整肃的官员再恭恭敬敬地亲手捧到“金龙大王”的法身面前，清它点戏。“金龙大王”的法身是一条方头小蛇，蜷屈在一个描金朱漆盘内。据说它会向牙笏点头，头点向哪出，就演哪出。

梅兰芳想起小时候就听说过的北京潭柘寺里蛇精大青、二青的故事。尤为可笑的是，就在近两年中，梅兰芳还有一次被潭柘寺的和尚愚弄的有趣经历。

那是七月的一天。雨后初晴，长松落翠，山溪间细细的流泉叮咚作响。在潭柘寺的寺院里住了几天的梅兰芳，正在欣赏这令人心旷神怡的美妙景色，住持和尚来了。寒暄了几句之后，他请梅兰芳到大殿上去随喜。

过了几重院落之后，走进大殿。住持指着大殿东边靠墙角的一个小龕子，对梅兰芳说：“您是福大命大的人，真是造化不小。您看二青爷正在这儿哪，没有佛缘的人是见不着的。”

梅兰芳抬眼一看，只见佛龕上盘着一条草绿色的小蛇，龕内有个小小的朱漆金字牌位，上面刻着“大青蛇、二青蛇之神位”。牌位前面还有几件小巧精致的供器。

见梅兰芳没什么反应，住持只好陪他走出大殿，来到玉兰院的楼下。梅兰芳坐下之后，住持又从一个楠木古书案上拿起一张八寸照片递给他，一边在上面指指点点，一边又喋喋不休地介绍开了：“您瞧！那一次二青爷降坛传谕：某月某日要大显法身。这就是它大显法身的那天，我们请照相馆的人给二青爷照的法像。您别瞧刚才二青爷的法身那么小，它是能屈能伸，说大就大。”

照片背景是潭柘寺的大殿，殿前站着很多和尚。大殿脊上，一条比殿柱还要粗几倍的湿乎乎的大蛇盘绕了三匝。

梅兰芳细看这张照片，几乎忍不住要笑出声来。拿它来糊弄一般的善男信女，也许还很有功效。然而，对梅兰芳这种会玩照相机的人来说，在底片上捣鬼的把戏，就只能贻笑大方了。

当然，秉性忠厚的梅兰芳没有当面揭穿他的把戏，只是随口敷衍了几句。住持见他他不感兴趣，也就不再提及“二青爷”的“圣迹”了。

据朋友说，潭柘寺下院翊教寺里一个偏殿内，也供奉着“大青、二青”的牌位。和尚们也弄了一条小蛇来蒙人。有一个时期香火极盛，求嗣问病的络绎不绝。可当时恰好找不到青蛇，于是，红蛇、灰蛇、花蛇等都被和尚们请进了神龕。他们还美其名曰：“今天二青爷换了袍了！”

将这一切联系起来看，梅兰芳意识到，破除迷信，在中国这块土地上，绝不是一件可有可无的事情。他决心尽最大的力量，尽快、尽好地排出戏来，使那些深陷其中的民众不再受骗。

当时，北京的通俗教育研究会正好编写了一些破除迷信的剧本，有话剧，也有京剧。梅兰芳经过考虑，挑中了其中一出带有喜剧性的讽刺剧《童女斩蛇》。

《童女斩蛇》讲的是这样一个故事。福建庸岭下出了一条大蛇，有人造谣说，它是金龙大王下凡。每年八月，庸岭脚下的将乐县令都要招募童女祭蛇。前后已有九个童女葬身蛇穴。这一年又到了祭蛇时候，百姓李诞的女儿寄娥决心为民除害，她挺身应募，身揣匕首，机智勇敢地将蛇杀死，并把设

局骗人的造谣者何仙姑扭送到县衙门，为地方除了一害。

在排演这出戏时，为了加强对当时民众的教育力量，梅兰芳还对剧中的一些细节进行了特殊的艺术处理。剧本没有点明时代，梅兰芳就把时代规定为清朝末年，剧中人物的穿戴服饰，都是清末民初流行的时装。舞台上除了唱腔外，全部念白都采用通俗易懂的京话。这样一来，这出戏的现实性得到了加强，离观众们的日常生活也更近了。

一九一八年二月二日，《童女斩蛇》在北京吉祥戏园正式上演。

演出受到了广大观众的热烈欢迎。不少老朋友一致认为，这出戏，不仅拆穿了当时天津市一时耸人听闻的“金龙大王”骗局，而且也真实反映了晚清时期官吏昏庸腐败，衙役狐假虎威，乡民愚昧盲从的社会风貌，有着很高的认识价值和借鉴意义。

一位老太太找到梅兰芳，很动感情地说：李寄娥的名字，并没有人知道。但是看了《童女斩蛇》以后，一下子就记住了她的故事。这个小姑娘的人品，就像人人都熟悉的孝女曹娥抱父尸、提萦上书救父、木兰代父从军一样，十分高尚，因而她的名字，也像这些人物那样，能够深入人心。

《童女斩蛇》是梅兰芳排演的最后一个时装戏。

年近二十五岁的梅兰芳，觉得自己的年龄已不再适合扮演时装戏里的少女、少妇。同时，总结了先后演出的五个时装戏的经验教训之后，他也感到：“京剧表现现代生活，由于内容和形式的矛盾，在艺术处理上受到局限……首先是音乐与动作的矛盾。京剧的组织，角色登场，穿扮夸张，长胡子、厚底靴、勾脸谱、吊眉眼、贴片子、长水袖，宽大的服装……一举一动，都要跟着音乐节奏，做出舞蹈身段，从规定的程式中表现剧中人的生活。时装戏一切都缩小了，于是缓慢的唱腔就不好安排，很自然地变成话多唱少。一些成套的锣鼓点、曲牌，使用起来，也显得生硬，甚至起‘叫头’的锣鼓点都用不上。在大段对白进行中，有时只能停止打击乐。而演员离开音乐，手、眼、身、法、步和语气都要自己控制节奏。创造角色时，必须从现实生活中吸取各种类型人物的习惯语言、动作，加工组织成‘有规则的自由动作’，才能保持京剧的风格。”

根据京剧本身的规律、特点，自身的艺术条件和当时的社会时尚，他决定，今后他的艺术发展方向，是古装歌舞剧。

这个时期，梅兰芳艺术生活中的另一重要内容是学习并演唱昆曲。像做其他事情一样，梅兰芳的学习仍是按部就班，一丝不苟的。他先是请北京的乔惠兰老先生定期前来教戏，后来，又专门从苏州请来了谢昆泉老先生住在家里，随时为他拍曲子，吹笛子。还时不时地向陈德霖老先生请教昆曲的唱腔和身段。这种从多方面吸取精华的学习方式，使梅兰芳的昆曲知识和演唱技巧突飞猛进，进步极快。

而看惯了、听惯了皮黄的京剧老观众们，也在梅兰芳演出魅力的“裹挟”之下，开始对昆曲发生了兴趣。几乎每次叫座的程度，都要超出朋友们的估计。而社会舆论，也都跟着对昆曲加以赞美和提倡起来。一时间，已经衰落到了极点、几乎没有人再提及的昆曲，似乎又重新受到了人们的瞩目。北京的两所大学里，增设了专门研究南北曲的课程，聘请昆曲老艺人前去讲课；不少回乡的昆曲艺人，又被重新邀请回北京组班演出；当地的一些报纸如《又新日报》和《京报》等，都经常刊登有关昆曲的消息和评论……

梅兰芳当时的昆曲演出，对于昆曲这一剧种的拯救和振兴，具有不可磨

灭的功绩。这也是梅兰芳对中国戏曲发展史的贡献之一。

一九一八年，梅兰芳被推选为剧界大王时，一家报刊登载的一首贺词中这样评价了梅兰芳提倡昆曲的意义：

昆曲久绝，散同广陵。黄钟毁弃，瓦釜雷鸣。  
惟郎振之，雅于以兴。移风易俗，剧界风行。



## 花情画意

这一时期，梅兰芳的业余生活中，与戏曲演出最相关的就是养花和学习绘画了。

梅兰芳从小就对花有一种特殊的感情，但直到一九一五年，梅兰芳二十二岁时，才有了地方、心情、时间和精力去培植它们。

春天养海棠，夏天养牵牛，秋天照例是菊花，冬天里，就只能在室内盆景里养梅花了。一年四季，作为一个养花人，梅兰芳几乎没有闲着的时候。

那年初夏的一个清晨，梅兰芳去找齐如山先生商量一点事情。到了他家以后，一下子就被院子里的一片牵牛花吸引住了。这里的牵牛花不仅数量多，而且颜色也不同寻常。其中几种花的颜色非常别致，在别的花里是绝对看不到的。赭石色，鼠灰色，红、绿、紫色，还有各种混合的颜色……满院子的五光十色，把梅兰芳的眼睛都看花了。

“为什么我常见的牵牛花，没有这么多的颜色呢？”

梅兰芳也顾不上别的事情了，先就花的问题请教起来。

“这还不算多，”齐先生回答，“养的得法，颜色还要多呢。你要喜欢它的颜色，你也可以来养它。这不单能怡情养性，而且对你的身体也有好处。”

从齐如山家出来后，梅兰芳便对牵牛花产生了特殊的兴趣。牵牛花的俗名叫“勤娘子”。顾名思义，懒惰之人是养不了它的。它在每天清晨开花，中午一过，就慢慢地枯萎了。你要养它，必须得起早，起来晚了，你就永远也别想看到好花。牵牛花属于藤蔓类植物，有点像爬山虎。中国人一般喜欢把它种在竹篱笆底下，或者用绳子从地下扯到房檐上，再慢慢地把它扶上去。

梅兰芳一下子买了好多参考书，按图索骥地实验起来。一边又号召了几位同好，如王琴侬、姜妙香、程砚秋、许伯明、李释勘等人，再加上早就对牵牛花颇有研究的齐如山，一起互相切磋着研究起牵牛花来。

两年之后，梅兰芳对于牵牛花的播种、施肥、移植、修剪、串种等事情，逐渐地熟练起来。经他改造成功的好种子，也一天天多了起来。

后来，梅兰芳到日本演出期间，留心参观了他们的园艺，发现他们对牵牛花的栽培十分讲究。他们不像中国人那样，从墙上牵藤，而是在盆里栽种。有的花朵大得像碗口一样，颜色也特别明丽鲜艳，而且种类多得没法统计。这使他对自已原有的养花成绩又不满足起来。于是，牵牛花的好种子，养花的参考书，都成为梅兰芳搜集的对象。

在梅兰芳养花热情的带动下，舒石父、陈嘉梁等人也加入了这一特殊的养牵牛花团体。团体的活动是很频繁的。每个人先在自己家里努力改造新的品种，待花开之后，有从未见过的颜色，十分美丽的图案，或是特别肥大的花朵，就邀请同好们前去欣赏把玩，并且把这个新种子，分送给大家。等秋风一起，牵牛花的历史使命也就宣告结束。大家就把今年留下的好种子，一袋一袋地收进小信封里，在每个信封上面，还要标出它的花名。然后珍藏起来，等到来年再种。

这个团体的成员，除了经常在一起互相观摩、共同研究、交换新种之外，还常常举行一种不公开的汇展。预先约定一个日子，在这些养花同好的家里轮流举办。每人挑选出自己最为得意的、马上就要开的若干盆牵牛花，头天送到举办比赛的那家去。第二天一早，一个个怀着愉快的心情，去参加赛花的盛会。自己评判怕各有偏心眼，有时还约上几个不养花的朋友，来充当临

时评判员。大家送来的花，都混合在一起，随便乱放，外请的人也搞不清楚哪一盆花的主人是谁。这样的评定，当然是最公正的了。有两次他们认定的最佳花朵，都是出自梅兰芳的栽培。站在旁边观看的梅兰芳，嘴上不说话，但心里真是高兴极了。

一次，梅兰芳在花堆里赏花，望着这一片五颜六色的花海，忽然联想到了舞台上的色彩搭配。他在舞台上表演时，无论是头上戴的翠花，还是身上穿的行头，常要搭配颜色。而颜色的搭配，向来是一门相当复杂而麻烦的学问。眼前这些千变万化的色彩，不就是一幅幅天然的图案吗？这些图案现成地摆在那里，不正可以任我随意选择，随意搭配吗？

从那以后，梅兰芳开始留意起来。他注意地观察着每一簇牵牛花颜色的自然搭配。哪几种颜色配起来显得鲜艳夺目；哪几种颜色配起来显得素雅大方；哪几种颜色是万万不能配在一起的，硬配在一起，就会显得不协调……

梅兰芳养牵牛花的本意，无非是为了督促自己早起，有利于健康。而现在，它们在无形中竟培养并提高了梅兰芳的色彩搭配知识和艺术审美能力，这不能不说是一个意外的收获。由此，梅兰芳养牵牛花的积极性就更高了。

几乎是和养花同时，梅兰芳也迷上了绘画。

还是在一九一三年、一九一四年两度赴沪演出期间，他认识并结交了许多文化界的朋友。其中有几位如朱翼庵等人是鉴赏、收藏古画、古玩、古器物方面的行家。梅兰芳在观赏他们收藏的古今书画时，一下子就被迷住了。那些古画色彩的和谐，布局的缜密，以及画面上淋漓尽致的千姿百态，使梅兰芳叹为观止，不由地想到了戏曲的服装、道具、化装和表演。

著名老画家吴昌硕为了祝贺梅兰芳的演出成功，特意画了一幅《松梅图》相赠。梅兰芳如获至宝般地爱不释手，与吴老先生结为忘年之交。由此，梅兰芳对绘画产生了浓厚的兴趣。他知道，绘画将对他培养艺术气质，提高审美能力，增加文化功底有绝大的帮助。

回京以后，他找出了祖父梅巧玲遗留下来的画谱画具，开始临窗学画。在友人罗瘦公的建议下，他请名画家王梦白做入门老师，正式拜师学画。王梦白的画宗法新罗山人，幽静的青草，斑斓的雄鸡，粲然怒放或含苞欲绽的花卉，都是他笔下的拿手画卷。接受了梅兰芳做学生后，他格外用心地教。教法以临摹为主。每个星期的一、三、五、日，王梦白都到梅兰芳家里来，有时候梅兰芳也到他家里去。他先是当着梅兰芳的面作画，要梅兰芳注意他下笔的方法和对于腕力的使用。画好一张后，把它钉在墙上，让梅兰芳对临，他在一旁指点。随着梅兰芳技法的提高，王先生又常常拿出一些古人范本来，要他临摹。除此之外，王梦白还经常告诫梅兰芳要留意身边各种鲜活的自然景色和生物动态。

王梦白家里有一个特别大的鸟笼子。笼子里装着各种各样的小鸟。有时教梅兰芳学画时，王梦白就抓起一块土坷拉往宠子里打，要梅兰芳仔细观察鸟受惊后起飞、回翔、并翅、张翼的各种姿态。用来作为写生的素材。

有时，随梅兰芳到香山别墅里小住，王梦白让梅兰芳和他一起近观远眺，凝神领略山水树石的生动气韵，并且一起去捉螳螂、蝥蛄、蟋蟀、蜜蜂等，反复端详它们的动作神态。他对梅兰芳说，这些，都是天然画稿。

就这样，一花一叶，一羽一爪，布局、下笔、用墨、调色，梅兰芳在对老师作画的揣摩、对临中，逐渐掌握了画画的基本功。

在随王梦白学画期间，梅兰芳又认识了许多画界的朋友。像名画家陈师

曾、金拱北、姚茫父、汪蔼士、陈半丁、齐白石等。梅兰芳又跟陈师曾、姚茫父等人学画工笔佛像。他画的《达摩面壁图》，就是根据姚先生所摹金冬心的画本。梅兰芳常说，他是冬心先生的再传弟子。搬到上海后，他的书房里，挂着金冬心隶书“梅花诗屋”的斋额，有时还悬挂金冬心所画《扫饭僧》和《墨竹》等画作。

一九一八年春天，在罗瘦公的热心推荐与张罗下，著名画家徐悲鸿来到剧场里观看梅兰芳演出的大型古装戏《天女散花》，他被剧中天女明丽的形象和美妙的舞姿所打动，提出要为梅兰芳画一幅他扮演的天女像。徐悲鸿事先索取了几幅剧照作为参考，然后花了一个星期的时间，精心绘制了一张大型油画《天女散花》赠给梅兰芳。

梅兰芳一下子就被迷住了，不是被画中自己的美丽形象，而是被徐悲鸿笔下那娴熟而精湛的技法。现在的梅兰芳，经过了这几年对于绘画的系统学习，已经能够用内行的眼光来欣赏和评价他听见到的每一幅画了。

徐悲鸿先生的这幅画，天女的面部，是用西洋写真的画法描绘而成的，绘影绘形，十分逼真，而身躯线条则用国画笔法勾勒出来，笔笔工整。整个画面云聚云散，萧疏有致，充满着强烈的动感，而笔画、线条之间，则有许多说不尽的感悟与内涵。好一幅中西合璧的杰作！

画面上，还留有徐悲鸿的亲笔提诗：“花落纷纷下，人凡能不迷。庄严菩萨相，妙丽藐神姿——戊午暮春为晚华写其风流曼妙、天女散花之影。江南徐悲鸿。”罗瘦公后来又在上边添了一首绝句：“后人欲知梅郎面，无术灵方更驻颜。不有徐生传妙笔，安知天女在人间。”从此以后，这幅画一直被梅兰芳极其宝贵地珍藏在身边，直到他离开人世。在梅兰芳的学画生活里，最值得一提的是他和国画大师齐白石的交往与友谊。梅兰芳与齐白石相识虽早，但跟他学画，却是在一九二一年的秋天。一天，梅兰芳请齐白石先生到他家里来闲谈。一见面，齐白石就夸梅兰芳的画比以前进步了许多。梅兰芳见齐先生高兴，便提出要看齐先生画一幅草虫：“我喜欢您的草虫、游鱼、虾米，就像活的一样，但比活的更美。今天要请您画给我看，我要学您下笔的方法。我来替您磨墨。”白石先生打趣地说：“我给你画草虫，回头你得唱一段给我听。”“那现成，一会儿我的琴师来了，我准唱。”梅兰芳也满口应承下来。等到墨磨浓后，梅兰芳找出一张宣纸，裁成几开册页，铺在齐先生面前。只见齐白石先生对着宣纸沉思了一下，从笔筒里挑出了两支画笔，在笔洗里轻轻一涮，蘸上墨，就挥起笔来。作为中国画的大师，齐白石在艺术表达上已经进入了自由王国。他下笔时，似乎是不假思索地挥笔泼墨，然而，出现在纸上的线条和色彩，却无不传形、传神、传情。一会儿的功夫，草虫鱼虾就布满了几开册页。雪白的宣纸上，小虫鲜活灵动，仿佛蠕蠕地要爬出纸外，而鱼虾更显得欢蹦乱跳，呼之欲出。

梅兰芳不由地看呆了。面对这色彩明亮的作品，梅兰芳尽情享受大千世界的万般清新、温暖和灿烂，尽情领略着蕴藏于画面中的艺术家胸襟的辽阔、开朗和对世界、人生的美好憧憬。

细心的梅兰芳观察到，齐先生作画时，还有一个特点是惜墨如金，不肯轻易浪费笔墨。画了半天，笔洗里的水始终是清的。

齐白石落笔时，还把一些作画的心得和窍门告诉了梅兰芳。“太似则媚俗，不似则欺世。”白石老人这句充满辩证法的名言，从此便铭刻在梅兰芳心里，成为他衡量今后舞台表演成功与否的一把标尺。

琴师来后，梅兰芳果然专门唱了一段《刺汤》给齐白石听。齐白石满意而去。第二天，齐白石先生给梅兰芳送来了两首记事诗。诗是白石先生亲笔写在画纸上的。

其一云：

飞尘十丈暗燕京，  
缀玉轩中气独清。  
难得善才看作画，  
殷勤磨就墨三升。

其二云：

西风飏飏袅荒烟，  
正是京华秋暮天。  
今日相逢闻此曲。  
他年君是李龟年。

齐白石先生善于对花写生。一次，在梅兰芳家看到了他所精心栽培的牵牛花后，不由得驻足不走，后来就开始到梅家写生，画起牵牛花来。他的牵牛花画作上曾有这样的题诗：“百本牵牛花椀大，三年无梦到梅家。”

不久，齐白石应邀去参加一个堂会。进门后，悄悄地在后排找了个座位坐下来，也没人搭理他。这情景恰好被梅兰芳看见，他赶紧迎上去，把齐白石搀到前排坐下。人们看见大名鼎鼎的梅兰芳招呼着一位衣着朴素的老头子，不知是什么来头，都注意地看着他们。有人高声问道：“这是谁？”梅兰芳也把嗓门提高了一点回答：“这是名画家齐白石先生，我的老师。”

齐白石先生有感于心，事后又作了一首绝句，题在画

曾见先朝享太平，  
布衣蔬食动公卿。  
而今沦落长安市，

幸有梅郎识姓名。在和王梦白、陈师曾、齐白石等名画家的密切交往中，梅兰芳绘画的兴趣越来越浓。兴之所至，看见什么都想动笔。正当他想为他心爱的鸽子留些写照，并已经画了两、三幅时，一位老朋友及时地制止了他。

他对梅兰芳提出了善意的忠告：“你学画的目的，不过是想通过绘画，帮助你在戏曲表演上有所提高。画画，只是你在演剧之外的一种业余课程，应当有一个限度才对。像你现在这样，终日伏案调朱弄粉，将大部分时间都花在这上面，会影响你在戏剧表演方面的进步。”

这番话，使梅兰芳从浑然不觉的状态中悚然有悟。从此，绘画对于梅兰芳来说，实实在在成了一种业余爱好。或用它来帮助提高修养，或用它来作为消遣，调剂精神，梅兰芳再也不敢像以前那样废寝忘食地着迷了。

## 樱花岛国行

一九一九年春天，梅兰芳有了一次出访东瀛的机会。

一天，梅兰芳正和好友齐如山在家里聊天，日本头号财阀之一、帝国剧场董事长大仓喜八郎和日本著名汉学家龙居濂三来访。闲谈之间，大仓喜八郎流露出他们来此的目的之一，是想请梅兰芳到日本去演出一次，但没有提出正式邀请。

他们走后，梅兰芳陷入了沉思。他当然想去。而且，他也具备了出去表演的条件。

青衣、花旦、贴旦、闺门旦、刀马旦等行当类型，已经从他开始，有机而自然地结为一个整体了。无论是唱，是念，是做，是打，梅兰芳都已形成了自己独特的风格和特点。他的唱工力求切合剧中人物的思想感情而不过分追求腔调的新奇，所以显得符情合理，明快大方；他的做工以细腻熨贴、恰合身分见长；他的道白感情饱满，柔和而响亮；他的武工，不但步法严整，节奏准确，姿态优美，而且透出一种内在的含蓄……

他的艺术，已如初升的朝日那样，开始放射光芒。这光芒所至，已经遍及了整个中国的大江南北，长城内外。他的名字，也如他的艺术一样，传遍了这片土地上的每一个村镇城乡……

这，就是他出国演出的信心和把握所在。

但是，梅兰芳生性谨慎。在八字还没有一撇之前，他不愿意把事情想得太好。因而对这次日本人的来访，他采取了漠然置之的态度，宁肯相信他们不过是随口说说而已。

可齐如山却上了心。他自恃是龙居濂三多年的老朋友，便特意跑到旅馆里又去找他，向他打听大仓喜八郎的真意。齐如山没有白跑。原来，这件事还真和龙居濂三先生有关。

龙居濂三先生是日本当时最著名的汉学家之一，对中国文化、中国艺术都颇有研究。他特别爱看梅兰芳的戏。每次到北京来，必得看梅兰芳的表演，并且无一日间断。他和大仓喜八郎是好朋友，便把对梅兰芳的喜爱告诉了他。大仓喜八郎在龙居濂三的影响下，也逐渐对梅兰芳的演出产生了兴趣。

一次，龙居濂三先生从北京回国后，写了一篇介绍梅兰芳的文章，盛赞梅兰芳的戏剧表演。他说，即使不谈梅兰芳演剧技术的高妙，仅就他那面貌之美，如果到日本来演出一次的话，也会将日本的美人都比成粪土了。这篇文章在报纸上发表以后，激起了许多日本人的反对。当即就有几家报纸起而争辩，结果当然是不了了之。但梅兰芳的名字却随着这场文字纠纷，在日本先声夺人了。

基于这件事情，龙居濂三先生便产生了一桩心愿，一定要请梅兰芳到日本去做一次演出。大仓喜八郎和他对梅兰芳的造访，正是他的主意。齐如山知道了事情的前因后果之后，便加强了和他们的联系。又经过了两次接洽，梅兰芳访日演出的事情终于定了下来。带什么剧目赴日呢？梅兰芳的《天女散花》一类歌舞剧当时在舞台上正受欢迎，大仓喜八郎和龙居濂三先生对这些歌舞剧也十分喜爱。可是，秉性倔强的齐如山却不同意只带歌舞剧去日本。他认为，这次出访，不是梅兰芳到外国演戏，而是中国戏去外国演出。歌舞戏无法代表中国戏曲的全部。好脾气的梅兰芳从来都十分注重倾听别人的意见，更何况他对齐如山先生一直是敬佩有加呢。于是，赴日演出的剧目按照

齐如山的意见进行了排列：以《御碑亭》、《女起解》、《武家坡》、《游龙戏凤》等旧戏为主，还带上了《游园惊梦》、《思凡》等一、两出昆曲戏。当然，经日本人要求，也没有忘记《天女散花》、《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》等歌舞剧。剧目定下来后，他们又对同去的演员进行了挑选。老生贯大元、高庆奎（兼演花脸），旦角姚玉芙、芙蓉草，小生姜妙香，武旦陶玉芝，武生王毓楼，乐队茹莱卿、高连奎、何庆斌等。领队自然是高参齐如山了。

四月下旬，梅兰芳一行三十余人，离开了北京。

一九一九年四月二十六日的日本《都新闻报》报道了梅兰芳到达东京车站时的情况：“昨晚八点半，支那名伶梅兰芳一行三十五位到达东京站。很多人到站台去欢迎，都想看看这位名伶。各社摄影记者为了拍摄这个场面拥挤得像打架一样。梅本人不用说了，就连同来的所有的人也没有一位能走动一步。”

几天之后，当时中国驻日本代办公使柯先生，举行了一个规模巨大的酒会。出席者，不但有各国的大使，还有日本整个的内阁，甚至总理也来了。酒后演了一出小戏，大家欢迎的情绪极其热烈。赞美赏识之言辞，不绝于耳。柯代办和使馆工作人员，都高兴极了。

柯代办专门找到齐如山说：“一个代办公使请客，所能请到的最高官员，也就是外交次长了。总长很难到的。而这次请客，内阁总理都惠然前来，真可以说是史无前例的。这都是梅兰芳的面子。”

“也可以说是中国戏的力量。”齐如山补充了一句。

演出在帝国剧场进行。帝国剧场是当时东京唯一一座规模最大、设备最全、舞台也最现代化的剧场。

日本方面的组织者龙居濂三先生等人，接受了上次文章的教训，对这次演出进行了周密的策划。他们安排的演出次序是京剧与日本歌舞伎穿插出场，借以扶植本国的民族艺术。这一招还真灵，本来歌舞伎的特等票价仅四元，插演京剧后，票价增至十元。就是这样，售票处还是人山人海，戏票在开演的前三天就被抢购一空。

第一天的打泡戏是《天女散花》。

《天女散花》是梅兰芳继《嫦娥奔月》后，新编的另一出古装歌舞戏。其中最拿手、也叫座的是一段绸带舞。那是梅兰芳根据古画里一些舞蹈造型，和老戏中“耍龙筋”、“舞彩绸”等身段动作重新创造出来的。在北京的舞台上已演出了好久，并且已经得到了观众们的认可和喜爱。大仓喜八郎就是看了梅兰芳的《天女散花》之后，才动了念头，请梅兰芳赴日演出的。

如预期的一样，《天女散花》得到了日本观众的热烈欢迎。

演出的第二天，五月二日的东京《都新闻报》上，就发表了伊原青青园的评论文章《梅兰芳的天女》。文章说：“天女在袖口用两条长长的丝绸，通过变化表现出各种各样的姿态。那个道行（指情境）是在云路上的，所以更感到宏伟而庄严的气氛。同时梅兰芳的舞姿让我入神了……使我感到支那剧确有古典艺术的雅趣。梅兰芳选择这样卓越的戏曲剧本，我想日本演员应该把他这种办法当作自己的榜样。”

五月三日，《东京朝日新闻》也发表了久保天随的评论文章：“梅兰芳真像传说的那样，是个美男子。他扮演天女真合适，看上去只能感觉到他是个十八九岁的姑娘……他的眼睛价值千金，他的媚态都是从这里产生的，使观众赏心悦目。舞蹈、服装，轻妙、精致极了。”

仲木贞一的评论文章《梅兰芳的歌舞剧》发表在五月三日的《读卖新闻》上：“值得看的是梅扮演的天女在拜访维摩的道中（这里的“道中”和“道行”意义相近）所表演的优雅的舞蹈和把花散在维摩头上的舞姿。

“其舞蹈动作是两手不断地进行对称的活动，与肩膀、上半身、腰部连成一条频频流动的线随着舒缓而单纯的音乐在表演着。这个舞姿可以说是大陆型的，就是很大方的、全部用优美文雅的曲线来组成的。就其某一方面应该说这是天平式的舞蹈（天平是日本八世纪中叶的年号，这时代的文化艺术的特点是大方、古雅、素朴。一方面也受到佛教文化的影响），可以说是原始的舞蹈。从两肩把红青两色的长丝绸垂下，用手操作它而在空中描出曲线来。其姿势丰富多彩，有着许多优美文雅的形态。我想这就是它的特点，观众看到这种地方是要喝彩的。

“他的唱离不开男旦的自然嗓音。他随着含有哀音的胡琴和笛子，它们是伴奏乐器的基调，也用有点哀婉的声音来唱，唱腔中把母音拖得很长而且比较单纯。他的唱不知为什么跟乐器配得很协调。”

从此，每演一场，东京各家报纸都抢登评论文章和梅兰芳的大幅剧照。日本文艺界知名人士藤井乙男、冈崎文夫等，纷纷撰文，对梅兰芳的表演艺术进行了高度评价。日本汉学家内藤虎次郎、狩野直喜博士也挥笔上阵，介绍中国古典戏曲的源流演变和梅兰芳的艺术创造。一时间，梅兰芳的名字传遍了大街小巷的每一个角落，整个城市到处是“万人空巷，争看梅郎”的热烈场面。

谦虚而谨慎的梅兰芳没有被遍地的鲜花和美酒所陶醉。他留意到，除了《天女散花》外，最受欢迎、演出次数最多的剧目是《御碑亭》。梅兰芳认为，这出戏受欢迎的原因，是因为此剧的情节内容引起了与剧中主人公有着相似命运的日本妇女观众的感情共鸣。

《御碑亭》诉说的的是一个凄婉的故事。书生王有道进京赴试，其妻孟月华回娘家扫墓，途中遇雨，进御碑亭躲避，恰遇少年书生柳生春也在亭中避雨。因避男女嫌疑，柳生春便移立亭外，直到雨止天晴。孟月华为柳的正直品性深为感动，回家后，便将此事告诉王妹淑英。王有道试毕返家，其妹转告之。王有道大疑，竟为此而休弃了月华。后因柳生春和王有道同榜得第，无意中谈及御碑亭避雨之事，有道始明真相，立即赶赴岳父家向月华请罪。之后误会冰释，一家团圆。

剧中孟月华纯洁无瑕而遭受猜疑、无辜被弃，王有道满腹诗书礼仪，然而却是一副蛮不讲理的大丈夫嘴脸，由此而酿成家庭和世人的悲剧，其伦理背景和行为方式，与当时日本的社会情况极其相似。德川家族一六三三年在江户设立幕府，其时正是中国的明朝万历年间，也正是以“饿死事小、失节事大”为内容的“程朱理学”对中国妇女束缚和迫害最凶残的时期。德川家康学习中国，在全国范围内严申君臣、父子、兄弟、夫妻之义津，使得夫权至上的现象逐渐发展，而日本妇女在这种封建意识的钳制下，身心受到越来越大的摧残。虽然后来随着时代的进步，这种夫权至上的现象有所收敛，但是，残存在人们头脑中的封建意识却根深蒂固。

因而，当梅兰芳扮演的孟月华，在舞台上悲痛欲绝地唱到“行至中途风雨暴，碑亭避雨起祸苗”和“阴谋毒计良心丧，休书好比杀人场”时，尽管台下的广大日本妇女观众听不懂唱词，但观其场景，思及自身，纷纷潸然泪下。除了得到日本妇女观众的热情响应之外，日本学者也对之发生了兴趣，

尽管他们各自的角度不同。一九一九年五月十四日的《读卖新闻》上仲木贞一的评论文章《梅的 御碑亭 》，有着一定的代表性：“只用一张支那幕布，幕布上有十分好看的图案，演出就开始了。上次演《天女散花》时用了丑恶的布景。这回比上次舒服得多，而且充满了支那剧的情趣。在中场用了表示御碑亭的道具。因为这里是这出戏最精彩的场面，所以在支那也可以这样用它。但我想不用它也没问题。“道具只有椅子和桌子，而且还有比日本更显眼的检场人，勤快地迁换道具，使我觉得诧异。“我一点也不懂台词，所以我不能懂得细节的妙趣。但梅饰的孟夫人和高（庆奎）饰的王有道，表演两夫妇的情爱显得很生动。王忍痛给妻子写休书的表演，王因怀疑过孟而向孟表示由衷的歉意，以及孟发脾气把头左右摇摆的表演，所有这些都很有意思。“梅扮的孟夫人很美，很温柔，能表现出贞淑的女性特征，特别好的是姿容清秀而可爱。遗憾的是我完全不懂唱词，所以不能欣赏《御碑亭》里最紧要的地方。在这出戏里用鼓让观众听雨声，用钟声表示深更半夜的凄凉，这非常有日本味。

“我觉得扮王有道的高庆奎，技艺的巧妙仅次于梅。赵（醉秋，即赵桐珊，艺名芙蓉草）扮的孟得禄摹仿孟夫人的声音骗王让他道歉的地方有点滑稽可笑，可能像在这种剧情很深刻的戏里需要有小花脸的表演。我对《天女散花》的舞蹈和唱工，感到除了欣赏支那情趣之外没有什么其他内容；但我看了这出戏才体会到支那剧的特点和兴味所在。”

在梅兰芳演出期间，还发生了两个小小的插曲。

据齐如山先生回忆，在梅兰芳演出期间，一家日本报纸对梅兰芳之歌唱大加恭维，说了许多赞美的话。第二天，有两家报纸糟蹋它，说是梅某人唱得好，人人知道。你也不过同别人一样，听着好听就是了，何必假装在行说那许多话呢？你真懂吗？而第一家报纸的答复也极妙：我听着好听，我就赞美，又何必懂呢？黄鹂叫得好听，你当然也爱听。试问你懂吗？

在此期间，北京的一张报纸写了一篇文章，说日本人以为梅兰芳的歌唱犹如猫叫。一友人将此报寄往东京，问齐如山先生是否果有此事。齐先生看后，不过一笑了之。可日本人看到此报后，都大不高兴。他们说：这不是骂梅兰芳，这是骂我们日本人！一位外国人到日本来演戏，日本人说人家闲话。这样的日本人，不但不懂得国民外交，而且连起码的道德都没有。这是骂日本人没受过教育。

当然，在所有关于梅兰芳的评论文章中，要数在中国长期呆过的戏剧家福地信世的文章最有见地和水平。文章是这样介绍梅兰芳的：

“他还很年轻，但他的艺术，他的嗓子足以说明他是第一流的演员。他红得跟中村歌右卫门（原注：五世）的福助时代一样。除了我前面说的梅兰芳在表演中国固有的剧目中没有缺点以外，他还发明了他个人独有的新艺术风格。

“剧本的题材是从他祖父所有的演出剧本里把已经失传的剧目挑选出来的，有的则采自古老的小说。他把唱词设计成清新悦耳的腔调，又把舞蹈身段加了点西洋舞姿，服装是按照当时古老的服饰样式设计的。

“他的表情不是已往的旧支那剧那样常见的呆板，而是从内心自然显示出来的富有深情的表演。这好像已故的市川团十郎（原注：九世）参酌旧剧（指日本传统的歌舞伎）来演出活历（活历是市川团十郎新编的一系列历史剧总称）一样，服装也是依照故实来设计的；但梅的演出方式比团十郎的活



历新得多。这就是梅兰芳独有的东西。

“目前有人担心支那戏剧同当前的世界趋向不相适应，成为日本能乐那样一种艺术古董，远离现实社会。但是我觉得梅的新尝试能与正在进步的社会步调一致，同它一起前进，将来是有希望的。我想，梅来到日本看了日本的戏剧、舞蹈，这对他来说，也许会有更多的吸收。”

应该说，这篇文章写得十分在行，视点很高。写文章的人，不仅对中国戏剧和日本戏剧了然于心，而且对世界戏剧的发展方向也有独到的见解。就梅兰芳来说，则不仅提到了他的技艺，而且全面评价了他的人。文章的题目是《支那戏剧的话》，发表在一九一九年四月号的《中央公论》杂志上。

在帝国剧场十二天的连续演出场场爆满之后，梅兰芳又率领他的队伍奔赴大阪、神户等地巡回表演……

梅兰芳的访日演出获得了巨大成功。一股持续不断的支那戏曲热，在日本国土上随着梅兰芳的演出行迹而流走蔓延。梅兰芳所到之处，遍地都是鲜花、美酒和人们的一张张笑脸。正如北京一家报纸报道得那样：“彼都士女，空巷争看。名公巨卿多有投稿纾赠之雅。名优竞效其舞态，谓之‘梅舞’。”

一些中国戏曲研究专家如青木正儿等，对梅兰芳和姜妙香合演的昆曲《琴挑》、姚玉芙演出的昆曲《思凡》等产生了特殊的兴趣。据此，他们又进一步对昆曲的表演技巧、唱腔风格、源流发展等专题进行了细致的探讨。

在与日本帝剧同台演出期间，梅兰芳还结识了日本著名歌舞伎演员中村歌右卫门、市川左团次、中村雀右卫门、尾上梅幸、守田勘弥、松本幸四郎等。

此次日本之行，受到了日本方面特殊的优待。许多行李箱笼，进国出国，都没有被开验过。全国铁路沿线，没有要过运费，并被特许在帝国剧场演出。

梅兰芳于五月底载誉而归。

## 自组戏班

一九一九年的冬天，应近代实业家张季直（张謇）的邀请，由齐如山随行，梅兰芳第一次到江苏南通献艺，演出地点在新建的更俗剧场。上演的剧目有《游园惊梦》、《天女散花》、《木兰从军》、《贵妃醉酒》、《贩马记》、《西厢记》等。演出时间为十天。

梅兰芳一行人乘坐的船刚到码头，便被张季直派来的人接到“濠南别业”里住下，接着又被好客的主人邀请到更俗剧场前楼的一间客厅里待茶。

跨进门时，梅兰芳发现上面高高地悬挂着一块横匾，匾上是笔法遒劲、气势雄健的三个大字“梅欧阁”。旁边还挂了一幅对联：“南派北派会通处，宛陵庐陵今古人”。

问讯下，才知道是张季直先生为了表彰梅兰芳和欧阳予倩两位艺术家的杰出艺术成就，特意将更俗剧场的前楼命名为“梅欧阁”的。旁边的对联也颇费了一些心思。下联中“宛陵”和“庐陵”两个地名，分别是古人梅圣俞和欧阳修的籍贯。张季直借他们两人的典故来暗切梅兰芳和欧阳予倩的姓氏，又用“今古人”来点题，十分巧妙。而上联中的“南派”指南方戏剧界领袖欧阳予倩，“北派”则指舞台上首屈一指的表演艺术家梅兰芳，也是极其恰切的。玩赏之余，梅兰芳不禁有受到知遇之感。

给梅兰芳印象极深的是更俗剧场。这个演出场所，像它的名字一样，是一座完全不同于中国传统戏院的名副其实的新式剧场。不仅具有先进的舞台设备和灯光装置，有舞台两旁专门设置的乐池楼、观众席上宽敞舒适的座椅等，而且采用了西方的现代化科学管理方法。演出前，舞台被净化得空无一人，显得极其神圣。演出时，场面上不许站一个闲人，与中国旧戏演出时舞台上坐满了闲人围观的局面完全不同。观众席上，几位穿红坎肩制服的服务员，站在两廊，随时负责场内的清洁。看到观众有嗑瓜子、吃水果的，他们便拿起扫帚走过去，将瓜子壳、水果皮等脏物打扫干净。他们并不用硬性规定来限制看客，但却让观众们自己去体会这种有害公共卫生的行为是如何的不文明、不礼貌，从而加以收敛。这种严谨而宽容的剧场作风让梅兰芳感触良多。

在此演戏期间，梅兰芳结识了南北闻名的度曲专家俞粟庐，并参观了欧阳予倩任校长的南通伶工学校。

南通伶工学校是当时南方唯一的一所训练戏剧人才的学校，也是当时中国唯一的一所在制度、教材、方法上都不同于旧的戏曲科班，而采用了西式科学管理的学校。课堂、校舍、操场、食堂，一应俱全。梅兰芳一边参观，一边在心里暗暗比较着它与科班学校不同：旧科班里的体罚习惯，已被他们废除不用了；课程方面，不再是专教戏曲的唱腔和身段，而是把一般学校里设置的语文、算术课等都端了过来，一起教给学生；而戏曲教学的科目区分，除了皮黄、昆曲、武戏外，还专门设立了一个管弦班，教授并研究乐器。

站在这所学校面前，梅兰芳感受到的是时代变革的汹涌浪潮和人们思想、观念日新月异的变化。一个念头在他的心里萌动起来：欧阳予倩能够自办戏校，我为什么不能自组戏班呢？

戏班，是把足够数量的分行当戏曲演员组织在一起，从事演出经营活动的团体机构，通常由一人或几人出面作为股东和承办人，承担经济责任，同时负责招募角色、联系戏园、组织演出。挑班的人通常是一位略有财势者，

也有名角出面的。演员参加戏班称搭班，参与戏班的演出，从中获取报酬。多数的著名演员，都是在这种搭班生活中，逐渐由配角唱成主角的。当然，更多的演员，只能在当配角的生涯中度过一生。

梅兰芳最初搭的是叶春善为班主的喜连成班。十七岁“倒仓”后，脱离喜连成班，后来又改搭鸣盛和班。唱了一年之后，逐渐在舞台上崭露头角，被双庆班班主俞振庭拉入他的戏班。一九一三年，他二十岁时，改搭田际云新组成的玉成班，后来改名为翊文社。这一年的年底，他在上海唱红，返京后被俞振庭和田际云两位班主互相争夺，双方争着为他提供各种便利条件。当时每天唱戏的戏码分为三类：第一折为早轴子，是戏园开门后等待观众陆续入园时演出的待场戏，通常由小角色演出。然后上演的是中轴子三折，这是正式开场的戏了，由各个名角按照自己的特长和专工分别表演，这是见功夫见本事的时候。再后面一折为压轴子，由最有号召力的角色出演。最后是大轴戏，即整本的大戏，由班中同仁们共同演出。梅兰芳由于已经走红，就不但可以将自己戏码的位置排到了中轴里的倒数第二、倒数第三，而且得以按照自己的心愿，推出了一出出时装新戏、古装新戏以及昆曲等。一九一八年的五月间，梅兰芳摆脱了俞振庭和田际云的纠缠，改搭裕群社，同时也搭姚佩兰、王毓楼的喜群社。这两个班社，本来就是围绕着梅兰芳而设立的，梅兰芳乳名“群子”，故两个班社皆以“群”来立名。在这两个戏班里，梅兰芳都唱压轴戏，他的地位如日中天，同时拥有了三位著名老生王凤卿、余叔岩和高庆奎与他同台唱戏，这在当时的戏曲界可以说是独一无二的荣耀。当然，梅兰芳也没有辜负这份荣耀，他携同喜群社的部分演员，赴日演出，为戏班，也为祖国的戏曲争得了荣誉。

尽管如此，搭班唱戏仍然有它天然的不尽如人意之处。

班主的目的，当然是赚钱。无论你是班里多么重要的演员，也得服从班主的安排，而不能随心所欲干你自己想干的事，这一点是不言而喻的，即使是已唱到头牌的梅兰芳。当你帮他大把大把赚钱时，一切事情都好商量；然而，当你有些什么新打算，哪怕只是暂时影响到戏班经济收入时，就不能保证都获得首肯了。一切取决于班主对经济利益的考虑。必须自组戏班，才能够在艺术上独立。另外，梅兰芳心里还有一个私念，即他的祖父梅巧玲，当年曾自组了一个很有名气的戏班：四喜班。现在自己既然也已经到了“份儿”，就应该重振家风。

不过，从南通回京后，梅兰芳最初还没有信心，他先想到了与人合组戏班。他找到了杨小楼。对梅兰芳来说，杨小楼的确是最佳合作人选。

杨小楼在当时被誉为武生泰斗，是清末民初最著名的演员之一。早在清代末年，就常被请进宫廷里演出，并受到了西太后慈禧的特别垂青。在一次演完戏后，慈禧还亲自赏赐给他一个玉扳指儿，从此杨小楼更加名噪一时。戏界内部的人羡慕不止：看人家杨小楼，到宫里来演戏，如同小儿住姥姥家来一样。观众就更是趋之若鹜，大加捧场了。杨小楼家与梅兰芳家为世交，两人自幼同院居住，彼此十分要好。杨小楼长梅兰芳十六岁，不仅看着梅兰芳长大，而且多次为他扶危解难，是梅兰芳最信赖的朋友。小时候上私塾时，梅兰芳经常受到一个同学的欺负，他不知怎么对付这种局面，于是便常常缩在家里，不敢上学。他伯父为此打他，他也不去。后来，在杨小楼的劝说下，答应让杨小楼背着他去学校。但是，一走到私塾所在的胡同口，梅兰芳就又开始哭了起来。无奈，杨小楼只好又背着他绕到胡同的另一个入口，才将他送进

了私塾。见了老师后，小楼对老师说明了情况，老师把调皮学生训斥了一顿，又安慰了梅兰芳一番。而后杨小楼又在私塾中陪坐了一会儿，梅兰芳这才开始照常上学。多少年后，梅兰芳还感念不已地提到当年他和杨小楼之间这种亲密无间的和睦关系，而杨小楼对他这位“小侄子”也自然是另眼看待。当时京剧戏班演出的戏目，以旦角和老生为主的多，另外也时兴武戏，因而当时的戏班里，通常都有旦角、老生和武生三位好角，再配以小生、花脸等二路角和三路角。这些好角如果自挑戏班，就是名角挑班。挑班的旦角称头牌，拿最高戏份，与之配戏的好老生称二牌，拿次等戏份，好武生称三牌，拿三等戏份，其他二路和三路角色的戏份递减。老生挑班和武生挑班的则变更头牌。梅兰芳为青衣，杨小楼为武生，二人共挑戏班，分享头牌自然也顺情顺理。

杨小楼对梅兰芳的建议非常赞同，并将戏班名定为崇林社。戏班的管事，由杨小楼的女婿和梅兰芳的早期弟子姚玉芙共同担任。

杨小楼为这个新社起名的时候，颇费了一番心思，“林”字，由双“木”构成。杨小楼的姓氏“杨”字的偏旁是“木”，而梅兰芳的姓“梅”字的偏旁也是“木”。两人合作，双“木”为“林”，“崇林”的内涵意味深长。

对杨小楼提携后进的情谊，梅兰芳自然是感激不尽，但是，那些靠杨小楼吃饭的跟随者们却不高兴了，梅兰芳那么年轻，怎么能和杨小楼并驾齐驱？双“木”并排，戏份儿怎么拿？和梅兰芳拿一样多，杨老板就吃亏了。不行，得想一个妥贴的办法。

办法想出来了：梅兰芳也拿头牌的戏份儿，而杨小楼再拿一份加钱——即每卖出一张票，杨小楼就从中提取一角钱。卖十张票，提一块，卖一百张，提十块。而在当时，即使一般的戏，也能卖出一千多张票……这样一来，杨小楼的收入就会大大高过梅兰芳了。

杨小楼默认了这种安排。梅兰芳也没有话说，尽管他心里在暗暗地较劲儿。

崇林社开始演出了。最初的一段时期，杨小楼心安理得地拿着这份加钱。直到有那么一天……

那天，天气奇冷。西北风呼呼地啸着，街面上几乎见不着人。在前门一位友人家里和齐如山一道吃饭的梅兰芳，望着窗外凛冽的寒风，一再说自己不舒服。同席的友人着了急，忙问怎么了，是否需要回戏（临时罢演）。其实，梅兰芳的病在心里。

今晚，该他上台唱大轴戏《嫦娥奔月》了，可是，这样的天气，能有多少观众去剧场看戏呢？昨天，杨小楼演《冀州城》，卖出去一千张票，如果今天的上座率不如他，那梅兰芳可就真砸了。

梅兰芳踌躇不前起来。

早就摸透了梅兰芳心里“小九九”的齐如山，这时，不得不站出来宽慰他：这个时候已经开戏，不能再回戏了。你少吃一点，休息休息，演完了这出戏再去请大夫。

梅兰芳无话可说，只好起身离座，坐车前往剧场。为防止意外，齐如山陪他同去。车上，梅兰芳嘀咕了一路，齐如山也劝说了一路。及至走到煤市街南口外，离剧场不远的地方时，他们一下子发现大街两边挤满了汽车、马车和人力包车。这当然都是来看戏的。梅兰芳不由得高兴起来，“病”也突然好了。

走进戏院，里面人山人海。

那天晚上，一共卖出去一千八百多张票。不仅超过了崇林社开戏以来的最多观众人数，而且打破了这个剧场自建立以来的最高上座记录。

第二天，望着自己手里的一百八十块钱，杨小楼不由地叹了一口气：“人家唱戏，咱拿钱。”说罢大笑起来，笑声中夹杂着几分苦涩。然后，对送钱来的朱幼芬嘱咐道：“兰芳是我眼看着他长大的。现在居然有这么好的人缘，这么大的力量。他小时候我常背着他玩耍，实在不是外人。以后，我也不拿加钱了。我的戏份儿，跟兰芳一样就得了。”

从此，杨小楼在戏班里与梅兰芳平起平坐，再也不会“小瞧”他了。

然而，不久之后舞台上发生的一件事，则使杨小楼感到了隐约的不安：他甚至已经无法做到与梅兰芳平起平坐

一九二一年年底，杨小楼与梅兰芳合演齐如山编的《霸王别姬》一剧。

这出戏的主角，本是杨小楼饰演的霸王。杨小楼的名字，当然就排在虞姬的扮演者梅兰芳前面。戏也在虞姬自刎后霸王的乌江大战失败时结束。

然而，在此戏的实际演出过程中，观众往往还没等到霸王的乌江大战开始，就显得不耐烦起来。虞姬一死，观众们纷纷起堂离座……

这种现象的发生，很大一部分责任应该由剧作家来负。据齐如山回忆，这出戏，本来是分两天上演的，后来在一位朋友的建议下，改为一天演完，这样，无形中就拖延了演出时间。而就剧情来说，霸王已经“别姬”，下面的戏与剧情的关系不大，再继续演下去，当然是吃力不讨好的事可是，杨小楼不会这样想。他以为，是自己的演技比不过梅兰芳了。

事实上，经过了梅兰芳的精雕细刻，潜心琢磨，他的“虞姬”也确实与杨小楼的“霸王”双峰并峙、分毫不让的，尽管这出十三场之长的戏中，属于“虞姬”的场次只有三场。

在这里，让我稍微将笔墨荡开一些，对这出梅兰芳屡演不衰的剧目略作分析。

这出戏里虞姬从为项羽兵败而忧，到决意自刎以决其志，其表演有三个重点。一是以心理刻画和性格表现应工，一个人在临死之前的思想感情活动应该是最为丰富而活跃的。二是以念和做为主。无论是剧情的紧关节要之处，或是人物情绪的转变枢纽所在，都是用念来表现的。这是此戏不同于他剧之处。三是这出戏对演员的一个最大要求，是他们之间的合作。以虞姬来说，无论是暗自思忖，或是见机阻谏，还是含泪悲歌，都是在与霸王交流的规定情境中表现的。如果只顾卖弄自己的技巧而脱离了人物之间的关系，那无论如何也是无法感动人的。

第三场，虞姬在八个宫女的前后簇拥中缓缓登场。她头戴如意冠，一旁簪水钻鬓花，一旁为缎花。身穿以电光亮棍串成万字形上绣团花的黄帔，项带金锁，下着白色五花百折绣裙。脸上是一副满怀心事的样子。与《天女散花》和《洛神》出场时满面春风的表情截然不同。她的出场步伐，融合了青衣、刀马旦和宫装戏里宫女的特殊台步，既展现了王妃雍容华贵的风度，又有知书识礼、平和安详的大家规范，眉宇间还流露着一种飒爽英武之气。将她那种“幼娴书剑，习武兼文”的家庭教养以及后来随西楚霸王项羽东征西战、备尝辛苦的人生经历表现得恰如其分。

在舞台上稍停后，她徐步向前，直到台口。这时琴声放低，她开始念“引子”：“明灭蟾光，金风里，鼓角凄凉。”“引子”念得缓慢深沉，刻画出

一种“秋风萧瑟、风云变幻”的凄凉意境。

虞子期进宫后，虞姬觉察到了他的目的。令众宫女下去后，马上开门见山地问：“进宫何事？”这四个字的声调短促而急切，将她那种惴惴不安的心理和极大的敏感表现得淋漓尽致。听完子期出兵不利的禀报后，只见她蛾眉低敛、眼神向远方凝视，一副失神落魄的样子，几乎忘记了眼前还站着她的弟弟。

在随后的风折纛旗、乌骓长嘶、李左车潜逃敌营的一系列情节中，虽然虞姬的动作、念白很少，但潜台词却很多。面部表情就成为表现她精神世界的唯一手段了。这样的场面最难演，也最容易被人忽略。表情过多会喧宾夺主，冲淡了项羽的活动；表情太少则会流于死板和平淡。所以，分寸和火候的把握，成为做戏的关键。

当发现李左车逃走，项羽懊丧不已，要虞姬回后帐休息时，只见虞姬眼睛直视，背着项羽摇头轻叹，再迟缓地后退一步，然后，才上前迈步走下。这时的表情、动作幅度极小，但却洗练传神，以其画龙点睛之力，给观众留下了遐想的余地。

接下来，项羽被困垓下、战败回营，一直到她出帐散步阶段，虞姬的感情表现是“藏中见露、露中见藏”。在项羽面前，她压抑着自己内心的悲痛，强作欢颜，想尽办法为项羽分忧解仇。“与大王同饮几杯如何？”“大王身子乏了，到帐中歇息片刻如何？”“备得有酒，与大王消愁解闷如何？”“大王慷慨悲歌，令人泪下，待贱妾歌舞一回，聊以解忧如何？”……四个“如何”的念白，一个紧似一个，气氛层层加重，即使其中的一个“咳”字或是一个“呀”字，也是字字千钧，含有无限的情感，从而令人回肠荡气。

当项羽入帐安睡，舞台上只剩下虞姬一人时，满腔的沉郁苦闷，一下子喷薄而出。她双手抚胸，柔肠寸断，一边用温存的眼光目送着项羽的离去，一边猛抬头按住宝剑，《霸王别姬》中饰虞姬保持着巡营时的高度机警。同时，用微裹斗篷和轻按鬓角的动作刻画出凉夜如水的环境气氛。

配合这一系列身段的，是那段著名的〔南梆子〕唱腔。其中的第二句“我只得帐外且散愁情”是句高腔，梅兰芳每唱到这里必获得满堂彩声。这段唱腔集中体现了梅派风格音堂相聚的特点——高音、中音、低音衔接无痕，不露出压迫声带的痕迹，也听不到提气的准备，自然沉稳，贴切而优美地把虞姬的感情宣泄了出来。

舞剑前，随着一阵紧似一阵的锣声，虞姬的悲情已是欲藏弥露了。她先是背着项羽拭泪，随后转过脸来强作欢笑，这时的“笑”已含泪了；奉请项羽入座饮酒时，她眉尖微舒、眼睛微睁、双唇微启之“笑”，更分明地现出了人为的痕迹。

直到太监来报：八千子弟兵俱已散尽！虞姬的真实感情才全部喷发出来。她注视着霸王的佩剑，然后一字一顿地说：“愿乞君王腰间三尺宝剑，自刎君前，以报深恩也。”说完，痛哭出声。项羽阻拦，虞姬接念：“大王啊！”三字一出，直如巫峡猿鸣，杜鹃啼血一般，令人闻之鼻酸。接下来长歌当哭，字字泣血：“汉兵已略地，四面楚歌声；大王意气尽，贱妾何聊生！”最后，拔剑自刎，香消玉殒了。

应该说，在这出戏里，集中了梅兰芳舞台表演的多方面的长处和精华：扎实的基本功，独特的演唱技巧，娴熟的表演方法和对剧中人物形象的准确揣摩、把握……

如此过硬的表演，在当时，能够与他抗衡的人，又能有几个呢？

杨小楼又一次感到了悲哀。

五月，崇林社应邀到上海演出。就像天津是杨小楼业绩的发祥地一样，上海是梅兰芳成名的地方。十里洋场间，小巷里弄内，到处是翘首以待的梅兰芳迷。上海观众对梅兰芳自然是不一般看待的。而摸透了上海观众脾气的梅兰芳，为了投合他们喜爱新奇的心理，也专门带了几出新编戏来：《天女散花》、《游园惊梦》、《麻姑献寿》……

这是梅兰芳到上海的第五次演出。和前四次的来访一样，整个演出期间，舞台下，是以空前热烈的气氛、空前热情的态度观看梅兰芳表演的观众们；社会上，是大小报纸上有关梅兰芳演出的劈头盖脸的评论和赞赏文章；旅馆里，是一批又一批希望能结识梅兰芳的社会名流……

对此，杨小楼心里自然更不是滋味。回到北京后，杨小楼就病了。

而通过几件事情的暗中较量，梅兰芳也发现了自己在观众中的影响及分量，从而增强了自信。一番谨慎的思考和策划之后，梅兰芳组建了自己的戏班——承华社。其时在一九二二年的夏天。

承华社的班底主要还是崇林社的人马，由姚玉芙任总管事。由于是梅兰芳出面组班，自唱头牌，因而属于旦角挑班型。二牌为老生王凤卿，武行却没有能够撑得起的三牌人物，因而承华社的演出缺少过硬的武戏，这是它的一大缺陷。其他硬角还有小生朱素云、姜妙香，老旦龚云甫，花脸郝寿臣，小花脸萧长华等。

承华社的成立，为梅兰芳实现自己艺术理想的腾飞提供了一个极好的环境。以后一直到一九三八年，抗日战争爆发，梅兰芳隐居香港，承华社解散，这期间十六年中，承华社都是梅兰芳艺术实践的基地。

承华社成立后的演出，首先选择了按照西式标准建筑的真光剧场。

还是在一九二一年，崇林社在吉祥戏院演白天戏时，每当经过东华门大街，总能看到马路南边在大兴土木。随着时光的日夜流逝，一座新型剧场拔地而起。

这是一座纯粹西洋风格的建筑，看上去又比南通的更俗剧场气派了许多。

沿着白色的大理石台阶拾级而上，迎面看到的是楼上半圆形的大玻璃窗。窗的左右石台上，一边矗立着一个石雕像，是古希腊雕塑的仿制品。长发、有两个翅膀，比真人略高一些。玻璃窗里面，是专门为观众准备的休息厅，休息厅下面，是剧场的进口处。剧场里的地面是前低后高的坡式设计。半圆形的舞台，紫红色的大幕和侧幕。舞台上有着正规而繁复的舞台灯光装置。进口门、出口门之外还有两个太平门。这是北京第一座现代化西式剧场。

第一次踏进这座建筑时，梅兰芳就被吸引住了。

这座剧场在经营管理方面也是新式的。它一反过去北京老式戏院的习惯，第一次雇用了一批专门职工。售票室有两个人换班，进出口处有两个人查票。顾客必须持票进场，对号入座。剧场内没有“看座的”，或卖点心的闲杂人等，场内也没有人来人往的杂乱情形。顾客如果要喝茶或者吃点心，可以到小吃部去。

这种严谨的剧场管理方法，排除了先前旧戏院内许多不属于艺术表演和艺术欣赏的成分，给剧场凭添了许多神圣而庄严的气氛。梅兰芳喜欢这种气氛。于是，刚刚成立的承华社，就到这个新剧场里来演出了。

这个剧场，就是当时的真光剧场，现在的儿童剧院。



## 艺动香港

一九二二年十月，应香港太平剧院的邀请，梅兰芳率领由一百四十多人组成的承华社剧团，第一次南下赴香港演出。这次南行的主要目的，一是想把自己的艺术介绍给港粤同胞，二是也想检验一下京剧这一北方传统剧种，能否得到南方观众的认可。

十月十五日，梅兰芳一行乘坐的“南京号”邮轮刚刚驶入九龙码头，一下子就被闻讯赶来的许多小轮、划艇以及岸上越聚越多的人群包围起来。为了一睹梅兰芳的风采，港九之间的轮渡交通，竟被这种罕见的欢迎方式所堵塞，停运时间长达四小时之久。

梅兰芳到达香港后，暂时住在友人邓昆山家中。香港总督施云爵士受梅兰芳的好友——当时英国驻华公使艾斯顿先生的委托，派来了西警五人跟随照应。梅兰芳出入上下车时，都由他们开闭车门；在剧场后台化妆时，他们也在门外守卫，以确保梅兰芳的安全。后来，梅兰芳收到了一封索诈五万英镑的恐吓信，也是由他们负责侦防的。香港警方还特制了两种襟章给出入剧场的工作人员佩带。演员为绿色，其他办事人员为红色，襟章上印有梅兰芳的相片作为标记，以便稽查。

十月二十四日，梅兰芳在香港的太平戏院进行首场演戏院内外布置得富丽堂皇。戏院门口，五色彩灯缀着“梅兰芳”三个大字。院内通往台前的通道上满是点缀的彩布和鲜花。舞台上，悬挂着南洋烟草公司所赠的当纱大幕，还有横裱各一幅。台口、包厢栏外，以及前座上空，都用结纱结成彩带，并将五光十色的电灯点缀其上，照耀全场。香港各界知名人士周寿臣、伍汉樾、周少岐，以及同乐会同仁都赠了花篮列置台前，蔚为大观。

梅兰芳在当晚演出了一个半小时的《麻姑献寿》。其中“采花”和“当筵”两场的歌舞博得了热烈的掌声。此后每场的演出都受到热烈欢迎。

戏票在演出前就早已销售一空。演出时，观众席上人山人海，济济一堂，就连观众席外的各个角落里，也挤满了临时加的座位。到梅兰芳的《上元夫人》、《虹霓关》和《嫦娥奔月》等剧上演时，在座席外站立观剧者达数百人之多。演出《霸王别姬》时，竟出现了两三人合坐一座的情况。香港多少年来剧场内严禁加座的规定，也不得不临时予以变通。

在港督、市政官员以及港议会会员等高层观众的热心推荐下，一些前来看戏的西方人士逐渐增多。以前，驻港的外籍人士偶尔去中国戏院看戏时，多穿便衣。而这一次，都郑重其事地穿上了礼服，以表示对梅兰芳的仰慕和尊重。一次，《霸王别姬》演到“舞剑”一场时，有不少西方观众看得如醉如痴，竟一反他们的矜持习惯，应和着舞台上的舞蹈表演节奏，跟着音乐旋律哼唱起来。

昆曲《游园惊梦》也受到了空前的赞扬和好评。据说，后来昆曲在港粤一带风靡开来，就是从梅兰芳此剧的演出发端的。

梅兰芳来港时，带了足够的剧目，本来的打算是一个剧目演一次，少数好的演两次。但是《天女散花》演出后。观众要求重演的愿望极其强烈，欲罢不能，只好连演了三次，才算了结。香港社会上传出了这样的佳话来赞扬梅兰芳的这出戏：“三睇散花，抵得倾家。”

当时，为安全起见，香港正实行宵禁。演戏时间以夜间十二点为止，限制极严。但考虑到梅兰芳的演出恐怕因此而受到限制，不能尽兴，于是，经

港督咨詢議會批准，特許太平戲院的演出時間可以延長至十二點半。

每場散戲時，因觀眾過多，劇場內常常發生擁擠不堪的局面。跌倒或丟東西的現象也逐日增多。警方曾因此而向戲院提出意見。為解決這一問題，戲院不得不從十一月十一日起，在“大軸戲”後增添一出“送客戲”，由粵劇名伶陳少五先生等演出，以挽留部分觀眾停留片刻，從而減少門口的擁擠。據說，這也是香港從來沒有發生過的事情。

這股前所未有的“梅蘭芳熱”，不僅在劇場內被撩撥得沸沸揚揚，而且也蔓延到了整個社會上。梅蘭芳的演出劇照，梅蘭芳的藝術評論，一時間成了香港輿論界關注的焦點。

《大光報》曾從聲調、容貌和表演三個方面對梅蘭芳的藝術進行過總體評價，很能代表當時香港觀眾的意見。文章說：“其聲、色、藝之佳可稱三絕。以色論，詢可稱天仙化人。以聲論，則婉轉滑烈，近於流鶯，吐音之際，一字百折，有如柔絲一縷，搖漾晴空，且忽然揚之使高，則其高可上九天，忽然抑之使低，則其低可達重泉，上如抗，下如墮，可謂極其能事。及曲終之際，則余韻悠然，古所謂余音繞梁三日者，斯為得之。以藝論，則喜怒哀樂處處傳神，能令觀者忽然而喜，忽而悠怵以思，忽而穆然以會於劇場之上如親見古人，出其性情而與之相接；至於舞蹈之際，則端莊婀娜兼而有之，容貌之間，則幽嫻貞靜之氣達於面目。”

上海《時報》駐港記者也曾詳細報道過《上元夫人》在香港演出的情形：“是夜以梅藝員飾上元夫人，携四仙女，且歌且舞，其為舞也，周折疾徐，皆有法度，亦動中自然。其徐也，則如明月初升，春雲乍展；其折也，則如落花依草，急雪回風，其進而益急也，則翩若驚鴻，宛若游龍，令觀者目不及瞬，手不及指，而倏忽變化，不可方物。噫，技亦神矣哉。吾聞日本古舞尚未尽失傳，前年該藝員应征赴日本時，日人謂其舞蹈節奏皆合方法云。其為歌也，在該藝員所演諸劇，皆唱弋陽腔，惟茲劇則獨唱昆曲，笙蕭并奏，倚而和之，其聲靜而文，柔而和，緩而不靡，沉而不弱，如聽空中仙樂，近寂而遠聞，如聆微風過簫，音往而神在。記者于此，誠不自知一聽一擊節也，且抑揚頓起，皆乎舞蹈之節相應，不差累黍，故一曲終，萬掌齊拊，相與歎為絕技。計自開演至今，一切表情諸劇及裝演神仙故事，无不曲盡其妙，若以歌舞論則究以此劇為首屈一指，故是夕觀者人山人海，皆歡喜贊嘆，以為得未曾有云。”

除《上元夫人》外，其他幾出古裝歌舞劇《嫦娥奔月》、《天女散花》和《黛玉葬花》等也獲得了好評。《德臣西報》評論梅蘭芳的《嫦娥奔月》中“采花”、“思凡”兩場說：“梅伶舉步溫文，聲音清亮，其晉酒時，拂袖旋舞，歌喉婉轉，尤令坐客鼓掌不置，成歎觀止，優界大王之徽號，梅伶可當之無愧。”

當時，香港的《華字報》還登了一則駢文啟事，為梅蘭芳的訪問演出征詩。晁岩先生的七律四章和黃昆崑先生觀《上元夫人》劇的七古一章獲選。此外，鄧稚援先生觀看了《黛玉葬花》後，作了七古一章。譚荔垣、張燕飛、張猛進等諸位先生也寫詩相贈。又有李、吳、林、李、黃、何、周七位女士以七姐妹為名，步譚荔垣先生的韻腳，也紛紛寫詩相贈。有人曾經統計過，那次贈詩給梅蘭芳的，有三四十人之多。

梅蘭芳進港時，原定只演十天至十五天，後因各界挽留，增演至近一月。

這裡，有一份梅蘭芳在香港演出的劇目表，抄錄如下，以飭讀者。

十月二十四日 《麻姑献寿》  
十月二十五日 《御碑亭》  
十月二十六日 《千金一笑》  
十月二十七日 《汾河湾》  
十月二十八日 《贩马记》  
十月二十九日 《樊江关》（日场）《嫦娥奔月》（夜场）  
十月三十日头、二本《虹霓关》  
十月三十一日 《探母、回令》  
十一月一日 《黛玉葬花》  
十一月二日 《牢狱鸳鸯》  
十一月三日 《邓霞姑》  
十一月四日 《春香闹学》 《游园惊梦》  
十一月五日 《银空山》 《回龙阁》（日场）《上元夫人》（夜场）  
十一月六日 《贵妃醉酒》  
十一月七日 《甘露寺》带《回荆州》  
十一月八日 《天女散花》  
十一月九日 《天女散花》  
十一月十日 《佳期》、《拷红》  
十一月十一日 《天河配》  
十一月十二日 《穆柯寨》（日场）《贩马记》（夜场）  
十一月十三日 头、二本《虹霓关》  
十一月十四日 《晴雯撕扇》  
十一月十五日 头、二本《木兰从军》  
十一月十六日 《黛玉葬花》  
十一月十七日 《霸王别姬》  
十一月十八日 《霸王别姬》  
十一月十九日 《嫦娥奔月》  
十一月二十日 《天女散花》  
十一月二十一日 《天河配》 《春香闹学》  
十一月二十二日 《水漫金山》 《辕门射戟》

临行那天，前往欢送的人群不下万人。沿岸鸣放送客的鞭炮，码头上悬挂着欢送的彩旗，各团体学校纷纷与梅兰芳合影留念，江中的小轮则鸣笛致敬……

来港前曾担心港粤同胞未必能欣赏京剧的梅兰芳，被这次演出所受到的空前热情接待感动了。他兴高采烈地坐在返程的客轮上，望着逐渐远去的岛城，心中充满着对这座城市的好感。

## 《西施》

一九二三年的春天，梅兰芳开始排演前、后本《西施》。

当时正是一个新戏迭出的时代。辛亥革命所引起的文化变革，向传统戏曲提出了新的进行启蒙教育的要求：“改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想”（柳亚子《二十世纪大舞台》发刊词）而京剧名演员汪笑侬率先对传统皮黄从服装到内容都进行了改革。这种改革逐渐形成了一股波涛汹涌的时代潮流，从上海向北京，向全国各地奔涌而去。

梅兰芳的弟子程砚秋，于一九二二年首赴上海演出获得成功，回到北京后组织了自己的戏班和声社，开始大量编演新戏，热情一发而不可收拾。《红拂传》、《花舫缘》、《玉狮坠》、《孔雀屏》、《风流棒》、《鸳鸯冢》等七出新戏竟在半年时间内编排上演。

与此同时，尚小云排演新戏的锐气也势不可挡。除了由一些折子戏改写而成的新编戏外，他甚至还演出过如《摩登伽女》一类的时装戏。在这出戏里，他的头上是烫发。身上是印度风格的服装，脚下是丝袜和高跟鞋。表演的动作中，有一段是他专门从英国舞蹈教师那里学来的英格兰舞。为这段舞蹈伴奏的，是钢琴和小提琴等西洋乐器……

当时的名旦徐碧云、朱琴心等，也各自排了二十多出新戏，而老生演员马连良、高庆奎等的新编剧目，也在舞台上争奇斗艳，追求着新的升华。

从香港载誉而归的梅兰芳，这时正沉浸在双重的喜悦之中。自己第一次组团成功，而第一次独立率团出外演出又获成功。成功带给梅兰芳的，是更大的力量。他以几乎是“月出一新戏”的速度和热情，提领着舞台上的一代风骚。

《西施》的编者自然还是齐如山先生。

在齐如山的回忆录里记叙了他编写《西施》一剧的初衷。一次，齐先生到当时的教育部去办事。部里的工作人员多是齐如山的好友，因而他们开诚布公地谈起对当时活跃在舞台上的京剧剧目的看法。他们说：“中国剧情节的范围，多在本国内，有国际思想的很少，有国家观念的也不多。”性情急躁的齐如山当即反驳起来：“你们诸位话是极对，但对于国剧研究的还差。国剧中并非没有国际的事端，而且多得很。不过戏中的国际思想与现在的情形不同，与诸君心目中之国际情形，自然也不同了。中国向来以中央华胄自居，自己才是人主帝王，其余四邻都是番邦……诸公认为他没有国际思想者，实因此故，非真没有也。”

受到这一件事的启发，为了表现京剧剧目中的“国际思想”，齐如山选择了《西施》这一剧本。

剧本系根据明代传奇作家梁辰鱼的《浣纱记》改编。改编的原则，除了点明齐如山津津乐道的“国际思想”外，主要是压缩原本以适合演出的时间限制。

这出戏基本上以唱为主。“西施女……”和“水殿风来秋气紧”等〔二黄慢板〕，曲词明丽典雅，行腔也起伏跌宕，梅兰芳唱得尽情尽性，观众们听得也如醉如痴。

何时希先生曾在一篇回忆录中提起《西施》的首场演出。他不仅记得当时舞台上强有力的演员阵容：梅兰芳的西施，玉凤卿的范蠡，郝寿臣的吴王夫差，姜妙香的文种，萧长华的伯嚭，以及姚玉芙的侍女等，而且描述了自

己在台下观看这出戏时的感受。他认为，《西施》剧中几段唱词绝美，即使把它们放在汤显祖的“临川四梦”中也毫不逊色。而闭目聆听梅兰芳“水殿风来……”一段唱腔时，不禁令人生出雍容美人水殿纳凉风光照人之慨。而一个身在异邦、心怀祖国的弱女子的满腔幽怨，也在这段唱词中表露无遗。演出后，这段唱腔不腔而走，迅速传播开来。凡是醉心梅派的同好或戏迷们，几乎没有不能低吟此曲者。

对于这出戏的舞蹈身段设计，梅兰芳进行了一番慎重的思考。

绸带舞在《天女散花》一剧中已经运用，而《上元夫人》里舞的是拂尘，《霸王别姬》里舞的是宝剑。为了使这场戏中的舞蹈与它们有所区别，梅兰芳选择了古代的“佾舞”造型做基点。他专门跑到当时的京师图书馆（即现在的北京图书馆）借了一部《大清会典图》。书上开列着许多舞式的名称，每个名称下都绘有舞姿图。梅兰芳采用了其中佾舞的动作。

佾舞属于文舞类型。二人对舞，舞者分两边站立，各一手拿着一个笛子，一手拿着一根羽毛，轻轻地变换一些手势。这类庙堂之舞是用来做仪式的，因而舞者基本上不变换位置，但到了舞台上就显得呆板。梅兰芳和与他对舞的姚玉芙，利用传统戏中现成的“舞台调度方法”将其调整，两人拉开，扯斜，走四个角，亮高矮相等，而将佾舞的手势予以贯穿，使舞蹈动作和舞台空间显得丰满起来。在整个剧本排练过程中，梅兰芳得到了著名青衣王瑶卿先生的亲自指点和帮助。《西施》的剧本脱稿后，梅兰芳拿去请教王瑶卿。他说：“摆在这里吧。我给你细细地看一遍。”随后，一连三天，他夜以继日、连拆带改地把整个剧大整理了一遍。从剧本的戏词、唱腔、道白，到场面的穿插，甚至动作的配合，都进行了认真的编排。等到正式排练的时候，他又专门来到梅兰芳家里，对每一个演员都给予了热情的指教，还把他多年积累的演出窍门传授给大家。王瑶卿的指导和帮助，为《西施》的演出成功提供了保证。

为进一步烘托剧中的主要唱段，深谙乐律的梅兰芳还对伴奏乐器进行了新的调整。开始排练时，为了避免一把京胡为主要伴奏乐器的单调，梅兰芳请乐师们加进了古代乐器中的琵琶、大忽雷，小忽雷，以及其他弦乐，甚至将弹拨乐器也拿来入乐，但伴音效果仍然不够理想。经过多次调整和试验，梅兰芳看中了音色比较柔和的二胡。二胡本是南方的一种民间乐器。过去的皮黄舞台上，只有像《雁荡湖》一类属于滩簧系统的小戏才用它伴奏，一般的演出是从来不用它的。梅兰芳决定，把它加进京剧乐队。于是，便请王少卿担任自己的二胡伴奏琴师。

王少卿是著名老生王凤卿的儿子。幼年继承家学，唱过老生，是名教师贾丽川的学生。后来喜爱上胡琴。改向梅兰芳的伯父梅雨田和孙佐臣学琴。由于天赋聪颖，又肯深入钻研，再加上家庭环境的耳濡目染，所以成名很早。他十九岁那年，正式出台，为他父亲担任胡琴伴奏。演出时，以其深厚灵活兼而有之的指法和弓法，为演唱者衬、托、垫、补，并把握着恰到好处的节奏和速度，赢得了全场观众和音乐界前辈的一致好评。

为了更好地烘托《西施》的唱腔，王少卿和梅兰芳的京胡琴师徐沅沉在一起多次合奏、反复研究之后，对二胡和京胡在乐谱音阶上相差八度的关系，以及繁简单双的交错配合方面进行了有效的改革，终于使两种乐器在演奏时做到了密切配合，从而增强了伴奏过程中的旋律效果。

在后来的实际演出中，二胡的入奏，以其婉约柔和的中音，中和了旦角

的尖声和京胡的尖音，不仅丰富了乐队的表现能力，将梅兰芳的嗓音衬托得更加甜润清新，而且使整个舞台的音乐气氛都为之改变。因而改革伊始，就得到了广大观众的认可和喜爱。不久，又很快得到了本界同行的支持。从此，京剧旦角戏的演出中，都采用了二胡伴奏。这是京剧音乐史上的一次重大改革。

后来，梅兰芳曾在许多场合下，提到王少卿将二胡加进京剧伴奏的创始者功劳，并对他在托腔方面的特殊能力大加赞赏。但是，对于他自己在这场改革中的作用和贡献，却从来没有提起过。

王少卿在梅兰芳日后的创腔生涯中，一直是他最好的帮手之一。梅兰芳曾怀着感激的心情，回忆排演新戏时期王少卿对他的帮助：“每排一出新戏，首先要解决的是如何编制唱腔，少卿在这方面给我的帮助最大。我们在集体创造过程中，徐先生（指徐兰沅）是经验丰富，见闻渊博，少卿是思想敏捷，往往能够独出新意，敢于创造。

“经验告诉我们：有些唱腔在小声试拍时，听上去很好，到了台上，并不合乎理想。相反的，有些腔在低唱时并不出色，到了台上，反而很能动听。有时候由少卿操琴，我在屋里唱，徐先生到院子里去听，用这种方法来判断这段唱腔是否完美；也有我唱的时候，就发现一些问题，然后三个人再一起研究进行修改。

“总之，少卿所设计的新腔，基本上都是能够适用的，并且还有突出的地方。例如《生死恨》末场，他主张用四平调。有人认为这种调子不适用于悲剧的高潮中，而他很坚持，同时他对编剧执笔的许姬传同志说：‘请您在写词儿的时候，尽量用长短句，越是参差不齐，越能出好腔。’

“剧词编成之后，经他在唱腔的安排上很巧妙地把反调和正调交错使用，表达出韩玉娘如泣如诉的哀怨情绪，连我这个扮演者都被这种凄楚宛转的唱腔所感动了。”

## 《洛神》

《西施》的成功，进一步激发了梅兰芳排演古装戏的热情。就在这一年的十一月底，梅兰芳还先后上演了古装新戏《洛神》和《廉锦枫》，创造了一年连演三个新戏的纪录。

《洛神》是一部美丽的爱情传说。它取材于三国时代著名诗人曹植的名作《感甄赋》，也即《洛神赋》。相传甄氏是一位品高才茂，娇艳过人的女子，先是被大贵族官僚袁绍纳为儿媳，后又在战乱中为魏文帝曹丕所掳，强纳为后。身世飘零的无根感，得不到真实爱情的苦闷，使她在邂逅曹丕的弟弟，著名文士曹植时，与之一见钟情，开始了彼此的精神相恋。然而，在曹丕的逼迫下，曹植远调东陲，甄后则受人中伤，含愤自尽。数年后，曹植重返洛阳，曹丕追悔往事，把甄后的遗物玉缕金带枕赐给曹植。曹植睹物思人，更增惆怅。回郡途中，夜宿治川馆驿，朦胧间见一仙女，约他在洛川上相会，竟似甄后模样。第二天如期赴约，果然于洛水之滨见到已成为洛神的甄后，在若隐若现、似幻似真的氛围中，二人互诉衷曲，赠珠报佩，然而终因天地悬绝，人神阻隔，不得不黯然分别。曹植于是写出了他的千古名篇《洛神赋》。

一千七百多年以来，曹植与甄氏二人之间可望不可即的爱情悲剧，他们的深情与惆怅，深深打动着一代又一代人。梅兰芳的《洛神》把这一故事搬上了舞台，根据曹植文赋的描述，以及历代画家所作的《洛神图》，设计成自己美妙无比的表演场面和动作，并在舞台美术方面作了大胆的革新。

和《西施》表演中对于音乐唱腔的精心琢磨不同，《洛神》一剧的重点在于对如何表现人物复杂内心世界及其微妙表情的揣摩与把握。洛川神女这个角色具有什么样的性格呢？首先她是一位仙人，她的一举一动，必须都能够出凡脱俗。第二她是一位艳若桃李，冷若冰霜，热情内敛，含而不露的女性。第三她与曹植曾有一段旧情，这段旧情在他们两个人的心中，虽经久别谁都不能忘却。所以在全剧之中，洛神的一颦一笑，都应该是脉脉含情，欲语还休。在默默无言之中，要表现出“欲笑还颦，最断人肠”的境界。在若即若离之中，要表现出缠绵惆怅之意。她的行为要发乎情止于礼。把握住了这个基本点，才能把洛神这个角色，演得不瘟不火，恰到好处。梅兰芳在这出戏里的表演，恰当地掌握住了洛神的性格分寸。因而获得了极大的成功。

出场前，洛神先在帘内唱〔二黄倒板〕“满天云雾湿轻裳”，然后八个手持云片的云女上场，站斜门，在锣鼓声中洛神出场。在老式舞台上，出场时讲究打帘子。梅兰芳的处理是在打开帘子后，纹丝不动地站在那里，扬着云帚，双目平视，远望之有如一幅画像。随后再摆动云帚，徐徐向前。后来，演出场所革新，不再采用打帘出场的方式，梅兰芳改为从幕后慢走三步出场，然后转身，扬帚，平视，亮相。给人的感觉是：远在云端，出现了洛神的塑像。这个塑像，慢慢地活动起来，仪态万千地逐渐走近，在九龙口站定。

只见她梳着美人髻，上插水钻小凤凰，头上缀以各种珠饰。颈上戴着镶钻的项圈，外面再加一串巨珠项链。胸前悬着珍珠缨络。身着白色绣袄绣裙，袖口扎在腕上，两腕戴着翠镯。肩上披着蝉翼五彩薄纱，上有亮片闪闪发光。在左肩上打了一个绣球结。里面另有白色轻纱横过胸前，绕在腰间，纱长曳地。手持云帚，帚之上端，有珠网为饰。这身衣饰，真可谓奇服旷世，骨像应图，将洛神的造型活化了。正如曹植所描写的那样：“披罗衣之璀璨兮，珥瑶碧之华琚。戴金翠之首饰，缀明珠以耀躯。践远游之文履，曳雾绡之轻

裾”。

亮相之后，洛神将云帚放下，横持在胸前，两目含情，接唱散板“如在银河碧汉旁”。唱时的表情是双目微合，若有所思，眉宇之间已经道出了下一句的唱词。接着走到小台口唱“飘渺春情何处傍”，配合着有如风推云送般飘逸的台步。然后归中唱“一丁烟月不胜凉”。“凉”字的唱腔，给人以凄凉之感。念白之后，接唱两句散板“思想起当年事心中惆怅，再相逢是梦里好不凄惶。”更把满腹幽怨、一腔心事向谁言的悲恻气氛，发挥得淋漓尽致。在唱“心中惆怅”时，双眉微蹙，两目含悲。转身进场之前，在下场门唱的“是梦里”三个字的唱腔最为别致动听。而唱到“好不凄惶”时嗓音微颤，拖腔尤为凄切。这段唱腔恰切地揭示了洛神此时的内心世界：旧情难忘的那段往事，在她心中有如微风过处，吹皱了一池春水，古井重波，又泛起一片涟漪。

第三场，洛神驾云来到驿门，曹植正怀抱着她的遗物——玉镂金带枕在几前依枕而眠。三更时分，洛神在五击锣声中挖门走到大边台口，右手挥云帚向后一背，搭在胳膊弯上亮相，向曹植一看，然后念“咳！看他早已酣睡也。”一个“咳”字，万种情思蕴涵其中，与《霸王别姬》中的念白“思想起来，咳！好不忧闷人也”中的“咳”字如出一辙，有异曲同工之妙。

进得门来，见他已经睡稳，接唱“我有心向前去将他唤醒”，上步走到桌前，左手托腮，再注视曹植，然后在鼓点子里撤步，用左手遮右颊作羞答答之状，唱“羞怯怯只觉得难以为情”。这时娇羞之态毕露，将梅兰芳最拿手的表情抖现出来，令人拍案叫绝。在约嘱洛川相会，莫负佳期卞后，洛神以喜形于色的神情，在余音袅袅之中下场。

第四场云端叙旧，是全剧精华之所在，也是最能发挥对白和做功演技的一场好戏。舞台上只有洛神和曹植两个人。洛神站大边，曹植站小边。

洛神：“若问我的踪迹么？”

曹植：“正是。”

洛神：“说起来和你要远就远，要亲就亲。”

曹植：“怎么要远就远？”

洛神低头退步：“你我二人从未交过一言。”这时右手放在胸前轻轻一摇。

曹植：“这要亲就亲呢？”

洛神抬起头步，以右手伸出指曹植，加重语气地念道：“这要亲就亲么？”又以右手遮左颊，叹了一口气：“咳！这就难说了。”

曹植：“怎么又难说了？”

洛神念：“絮果兰因难细讲，意中缘分任君猜。”其表情却是一副有口难言，在那里故弄玄虚的样子。洛神重复着：“这要亲就亲么？”她边念边望着曹植，似乎在考虑如何回答才好。

曹植追加一句：“正是。”

洛神无可奈何，只好直言：“你也曾为我忘餐废寝，与他人生过气来。”这时低头，退步，面呈娇羞之态。

以后是曹植一步一步逼她说出前情，洛神只得以唱代念，道：“提起前尘增惆怅，絮果兰因自思量。精诚略诉求鉴谅，难得同飞学凤凰。劝君莫把妾念想，莺疑燕谤最难当。”这六句唱词，代表了千言万语，满腔积愆。

以下的念白和表演更为精彩。



曹植：“既是不能下临敝府，为何昨夜又到驿中呢？”

洛神以左手抵右颊，将云帚向外一甩，轻道：“这个这时曹植手里扯着她云帚的尖梢，轻轻摇动，意在恳求并涎着脸说：“去去何妨啊！”从眼神看出来他在有意地挑逗。洛神则把脸一沉，双目低垂，轻轻地将云帚向左手边一抽，作出似怒非怒的样子。曹植一见，忙抢步上前，连连赔礼：“哎呀！得罪了。”

这时洛神脸上的表情又变，怒容尽逝。本来她也不是真生气，只是怕他过于轻浮，不能适可而止，所以不得不板一板面孔，现在看他知罪，便又似笑非笑地说：“无妨。”说时轻言轻语，并脉脉含情地望着曹植。

梅兰芳这一段的表情，可谓出神入化，登峰造极。把洛神的心情和她要保持的态度，表现得恰到好处，而又淋漓尽致。在台上表演的火候，是最难把握的，往往差以毫厘，失之千里。

接着，洛神扬起云帚，凝神，撤步，眼望着曹植，加重了语气念道：“要知我的端的吗？”曹植也凝望着洛神，点头称是，并露出请她明以见示的模样。洛神放下云帚，持平冲着曹植，有以云帚引渡他的意思。并以左手向曹植轻招，眼中透着百般柔媚，斜身向下场门走去，曹植亦步亦趋地紧随其后。两个人的眼睛对望着，脚下的步伐也配合得严丝合缝……着过无数场《洛神》的梅派研究专家齐崧先生尤其喜欢这段表演，他曾这样描绘他的观感：“笔者在台下，看他们走这个圆场时，只能注意到他们的面部表情，和腰以上的身段，至于脚下的步伐，则来不及注意，也无从悬揣。只觉得好似舞台在旋转，而觉察不出他们是在走台步。我所感受到的，只见他们二人是在穿云破雾之中，眉目传情，欲语还休。一个是千言万语，尽在不言中；一个是诚惶诚恐，紧追而不舍。这一幕可以说是把中国式的谈情说爱，与人神之间的契合，发挥得如水银泻地般无孔不入，创艺术之高峰，执平剧之牛耳。无怪乎梅老板认为此剧是他的代表作，同时也是笔者对于梅老板的表演最为欣赏，最为叹服的一出戏。”

最后一场的歌舞场面，将整个《洛神赋》在舞台上具像化了。这出戏诗情画意的布景，光怪陆离的灯光，羽衣翩跹的舞姿，绕梁三日的歌声，真可谓兼中西之美，极声色之娱的杰作，不知经过了多少文人雅士的切磋，多少次演出的改善，费了梅兰芳多少心血的研究，才能够完成。

未启幕之前，洛神在幕内唱〔西皮倒板〕，揭开二层幕后，再接唱〔西皮慢板〕、〔原板〕、〔二六〕、〔流水〕，以及〔快板〕。在这一段〔西皮〕设计中，梅兰芳看家的唱腔和唱法，都已包括在内了，可以说是集梅派〔西皮〕之大成的一段戏，无怪乎那些爱好梅派者，无论男女老幼，人人都能引颈而歌。

舞蹈场面的阔大是空前的，台上设有三层台面。〔倒板〕唱完后，帘幕拉开，只见山颠上坐一丽人，两边是湘汉二妃。身后中间站一仙童，手持红罗伞，另两童，侍立两旁，分持长柄日月龙凤扇。左右两厢各站四仙童，分持彩旄旌旗。每唱到一个段落，随着灯光的变化，各种伞扇旌旗，都要一顺边地向左方或向右方一倒，其方向完全要以洛神的拂梢和她转身的方向为依归。然后，洛神起身，翩翩走下三层台面。

下最后一层台阶的舞台调度，是洛神在前，湘汉二妃在后，互相搭肩，斜扯一字顺风旗，并以右手向前指。然后，三人分开。洛神拾级而下到了川前时，翩翩起舞转入快舞步。她一边挥动着云帚，一边以“编辫子”、“三

推手”、“三转身”的舞步，与湘，汉二妃共舞，真个是“翩若惊鸿，宛若游龙”。这时彩色灯光随之变个不停，恰是一番“神光离合，乍阴乍阳”的景象。

等唱完最后一句散板“心震荡默无言何以为情”时，梅兰芳的脸上又起了变化。满面欢娱之情，就此收敛。眼神里，柔媚之中带着几分酸楚。那种“恨人神之道殊兮，怨盛年之莫当……悼良会之永绝兮，哀一逝而异乡”的凄凉悲恻尽在其中了。无可奈何之中，两人交换了饰物以为赠别纪念。

临别之时，洛神语重心长：“多谢殿下。你我言尽于此，后会无期。殿下珍重，小仙告别了。”这段念白，字字千钧，深情寓于其中。最后一句“小仙告别了”，嗓音突转，悲从中起，含哭带泪，有如鹃啼猿啸，不忍卒听。告别之后，洛神仍按原路，一步一回头地慢慢地回到山上。站在山腰之间，洛神再向曹植依依不舍地遥相凝睇，并以纱拭泪，以示其无限依恋的心情，恰如赋中所描绘“抗罗袂以掩涕兮，泪流襟之浪浪”，然后再念：“殿下保重，小仙去也……”，便消失在一片云海苍茫之中，给曹植留下无边无际的怅惘齐崧先生回忆梅兰芳当时表演的情形说：“人们都说，《洛神》这出戏，只有梅兰芳才能演，其他人都不能唱这出戏。这一句话，在原则上讲，是讲不通的。因为任何人只要合乎剧中人的条件，能把握住她的性格，能把这个角色演活，就有资格唱这出戏，怎能说是没有别人能唱呢？但就事实而论，能到梅老板水准的人，还真不多见。多数演出者，能演其柔媚，而不能演其冷艳。能演其‘若有情’，而不能演其‘似无情’。能演其‘情’之所发，而不能演其‘意’之所敛。能演出一个丽人的仪态万千，而不能演出一位神女之飘然若仙。总而言之，只能轻歌妙舞以壮声色，而不能演出其内心的情绪。”

## 结交国际友人

一九二四年五月，印度著名作家泰戈尔来北京访问讲学。抵达北京时，正赶上他六十三岁生日。当时，北京的话剧演出组织新月社，为了庆祝他的寿辰，于五月十日在东单三条协和医学院礼堂，用英文演出了他的话剧《齐德拉》。

这次演出由张彭春导演，梁思成绘景。担任女主角的是当时著名诗人、作家，后来成为著名建筑学家的女才子——林徽因教授。徐志摩饰爱神，刘歆海饰男主角呵顺那，林徽因的父亲林长民饰四季之神阳春，丁西林、蒋介霞等饰村民，王昌瑜和袁昌英饰村女。

这是中国首次上演印度戏剧。

观众席上，和泰戈尔坐在一起观看演出的是梅兰芳。演出结束时，泰戈尔对梅兰芳说：“在中国看到了自己的戏，很高兴，可我希望在离京前还能看到你的表演。”为满足这位文学大师的心愿，五月十九日，梅兰芳在开明剧院专门为泰戈尔演出了一场《洛神》。泰翁身着他所创办的国际大学的红色长袍礼服莅临，自始至终观看得非常认真。演出结束后，又到后台向梅兰芳致谢：“我看了这出戏很愉快，有些感想明日再谈。”

第二天中午，梁启超、姚茫父、梅兰芳等为泰翁饯行。席间，泰翁发表讲话，专门评价了头天晚上的演出。泰翁首先赞扬了梅兰芳的精彩表演，然后，对《洛神》中“川上之会”一场的布景提出了意见。他说：“这个美丽的神话剧，应该从各方面来体现伟大诗人的想象力，而现在所用的布景未免显得平淡。”他建议：“色彩宜用红、绿、黄、黑、紫等重色，创作出人间不常见的奇峰、怪石、瑶草、琪花，并勾勒金银线框来烘托神话气氛。”

梅兰芳对这番意见非常赞同。在后来的演出中，他果然按照泰翁的建议，重新设计了那一场的布景，取得了可喜的效果。此后，就一直沿用了下来。

皮黄的演出，向来是不用布景的。梅兰芳于一九一三年在上海演出时，被当时上海一些新舞台上的灯光设备和大型布景所吸引。回北京后，便在自己的演出中开始了对于灯光和布景的尝试。上海舞台上的灯光，一是用来照明，二是用来突出名角。即在名角登场时，将舞台前的灯具全部开亮，以引人注目。梅兰芳的尝试，则将舞台灯光的作用向前推进了一步，由突出名角，变成了对剧中人物进行“特写”或制造某些气氛。

一九一五年，他排演《嫦娥奔月》。演到第十场“采花”时，用了一束白光追照嫦娥。这是追光在京剧舞台上的第一次尝试。其后不久，梅兰芳演出《天女散花》时，在“云路”、“散花”两场，为了制造神话中的云间气氛，也都打了五色灯光。演《霸王别姬》时，在霸王醉卧帐中、虞姬出帐步月一场，舞台上的灯光转暗，变为浅蓝色，以表现月色的迷离和四面楚歌的凄凉意境。

对于布景的尝试，梅兰芳进行了将近二十年之久。但大多不尽如人意，他自己认为只有在《洛神》这出戏里用得比较恰当。这是因为，当时在戏曲舞台上所进行的布景试验，还跳不出外国写实剧的影响。人们大多是把景物用写实手法画在布幕或平片上，而这种布景，与戏曲灵活的空间处理和虚拟表演之间存在着难以解决的矛盾。梅兰芳经过多次试验之后，越来越感觉到写实布景在戏曲舞台上的不适用。所以，到了后期，他就干脆放弃不用了。

在《梅兰芳文集》中，他曾对此作过很好的总结：“京剧的表演艺术，

因为是在没有布景的舞台上发展起来的，它充分借助于观众的想象力，把舞蹈发展为不仅能抒情，而且还能表现人在各种不同环境——室内、室外、水上、陆地等的特殊动作，并且能表现人的内心世界。我们要给它增加新的东西，主要先要考虑它和表演体系有无矛盾，用布景不是完全不好，而要 and 表演特点做到调和。”

梅兰芳在《洛神》一剧的布景运用上，也是极其慎重的。他只在“川上相会”一场戏中用了一组高低三层的平台来作为仙岛的假定性形象。而据梅兰芳自己说，这也是从传统戏里“拜台开山的办法演变而来”的。这组平台，改变了舞台的平面建筑结构，使之显得层次化、立体化，从而突出和加强了特定场面的歌舞表演。如此大面积地运用中性平台，在戏曲界，梅兰芳还是第一人。现在经过泰翁的建议，又为它添上了五彩颜色。于是，舞台的神话气氛，就显得更为强烈了。

泰戈尔那天还即兴赋诗一首，用中国的毛笔书写在一柄纨扇上，赠给梅兰芳留念。原诗是孟加拉文，他又亲自译成英文，一并写下。写完后，泰翁还兴致勃勃地朗诵给大家听。泰翁自译的这首诗的英文全诗是：

You are veiled , my beloved ,  
in a language I do not know.  
As a hill that appears like a cloud  
behind its mask of mist.

诗人林长民当时就根据英文，把它译成一首古汉语骚体诗记在纨扇上，并写了短跋。

三十多年后的一九六一年，泰戈尔诞辰一百周年纪念时，梅兰芳找出了那把珍藏着的纨扇，请精通孟加拉文的吴晓铃和石真教授推敲泰戈尔赠诗原作的涵义。两位专家看后，赞赏不已，认为原诗比英译文还要精彩。于是，便把它译成了一首白话体诗：

亲爱的，你用我不懂的  
语言的面纱  
遮盖着你的容颜；  
正像那遥望如同一脉  
飘渺的云霞  
被水雾笼罩着的峰峦。

石真教授还解释道：“诗人非常形象地用云雾中的峰峦起伏，来描述他所热爱而又有语言隔阂的国家的艺术家那种纱袂飘扬、神光离合的印象，他感到美的享受。”

缅物思人，抚今忆昔，梅兰芳还作了长诗一首，以纪念这位大文豪与自己的这段友谊。长诗发表在一九六一年五月十三日的《光明日报》上，题目为《追忆印度诗人泰戈尔》。全文如下：一九二四年春泰戈尔先生来游中国，论交于北京，谈艺甚欢。余为之演《洛神》一剧，泰翁观后赋诗相赠，复以中国笔墨书之纨扇。日月不居，忽忽三十余载矣。兹值诗人诞生百年纪念，回忆泰翁热爱中华，往往情见于词，文采长存，诗以记之。诗翁昔东来，鬢铄霜髯叟。

高誉无娇矜，虚怀广求友。  
当日盖簪始，叨承期勳厚。  
欢赏我薄艺，赠诗叶琼玖。

影声描绘深，格律谨严守。  
紫毫书纨扇，笔势蛟蛇走。  
微才何足论，鼓舞乃身受。  
百岁逢诞生，人琴怅回首。  
纪念谈轶事，肤词埽以帚。  
惟君恋震旦，称说不去口。  
愿偕中国人，相倚臂连手。  
文章与美术，探讨皆不苟。  
如忘言语隔，务使菁华剖。  
忆听升讲坛，响作龙虎吼。  
黑暗必消亡，光明判先后。  
反帝兴邦意，忧时见抱负。  
环球时代新，孤立果群丑。  
惜君难目击，远识诚哉有。

中印金兰谊，绵延千载久。  
交流文化勤，义最团结取。  
泰翁早烛照，正气堪不朽。  
谁与背道驰，路绝知之否。

泰戈尔那年回国前曾热情地表示，希望梅兰芳能率领剧团访问印度，使印度人民能有机会观赏他的艺术。遗憾的是，梅兰芳却一直没能实现他的这一愿望。

从那以后，梅兰芳与国际友人的交往慢慢多了起来。除了又去了一趟日本和香港之外，几年间梅兰芳的主要活动，除了编排一些新戏，就是与国际友人打交道了。请看一九二五年至一九二六年有关梅兰芳的大事记：

一九二五年十一月，梅兰芳与美国先驱舞蹈家罗丝·丹尼丝、泰德、萧恩三人在北京同台献艺。

一九二六年六月，意大利驻华大使及夫人偕美国、西班牙、瑞典大使及夫人到梅兰芳宅看望他，并合影留念。

一九二六年八月，日本著名戏剧演员守田勘弥和村田嘉久子等五十余人到北京献艺。梅兰芳热情接待了他们，并借大方家胡同李宅为他们洗尘。日本剧团假座开明剧场进行了三天的表演，梅兰芳与王凤卿、刘景然、朱桂芳、龚云甫等也同台演出了《战蒲关》、《金山寺》、《六月雪》等剧目。

一九二六年十月，瑞典王储夫妇由瑞典大使夫妇陪同，到东城无量大人胡同梅宅访问梅兰芳。梅兰芳为他们表演了《霸王别姬》、《琴挑》二戏，还与王储互赠了田黄兽头图章和亲笔签名的照片等礼物。临别前合影留念。

## 小试银屏

一九二三年的九月一日，东京发生了空前的大地震。市内中心地区，包括几个大型剧场，顷刻间被大火吞没，死伤和下落不明者达十三万余人。

梅兰芳出于国际主义与人道主义精神，率先举行义演，把全部收益一万元捐给了日本的救灾组织。捐款寄出去不久，梅兰芳就接到了芳泽公使的感谢状，同时接到的，还有大仓喜八郎八十高寿生日，希望梅兰芳赴日演出的邀请信。

于是，一九二四年的十月九日，梅兰芳率领承华社四十余人，再次东渡日本。

令梅兰芳吃惊的是，在去年的大地震中倒塌的帝国剧场，仅用了一年的时间，又重新矗立在东京的中心地带了。梅兰芳不禁为日本人民这种奋发图强的精神所感动。

为了梅兰芳等人演出间的安全，日本警方进行了严密的部署。一九二四年十月二十一日的《东京朝日新闻》曾报道过当时的警卫情况和演出情况：“剧场外面戒备森严，设置了严密的警戒线，由八十余名警察保卫。由梅幸、幸四郎上演《神风》后，梅兰芳上演了《麻姑献寿》，当晚有东京、横滨一带的知名人士和文艺界专家一千二百余人。”

演出盛况空前，而观众们的眼光和评价，也比第一次梅兰芳来东京时内行、地道多了。一些评论文章不仅能指出中国京剧歌舞的特点，而且还能区别各种不同的声腔。像十月二十七日的《东京每日新闻》发表的高泽初风题为《帝剧初次演出》的评论文章指出：“二十五日演《麻姑献寿》，梅兰芳扮麻姑，舞姿很美，嗓音响亮，舞台绚丽，十分精彩。在音乐上，[西皮]、[二黄]和昆曲齐备，登场人物又多，再加上服装道具灿烂夺目，观众一看到就大吃一惊……”《万朝报》也登载了中内蝶二的评论文章：“看到梅兰芳那种端庄优美的姿容和恰到好处顿挫有节奏的动作，再听到他那用纤细尖新的嗓音唱出来的美妙唱腔，人们就像遨游于另一个天地之中，这里有盛开的美丽鲜花，有漂亮的禽鸟彼此和鸣，这里是如此温馨，令人感到无比快乐。”

这次演出期间，值得纪念的一件事，是梅兰芳对于电影拍摄生活的又一次体验。

梅兰芳从小就是一个电影迷。还在电影发展的初始阶段，梅兰芳就是电影院里的忠实顾客。那时的电影还是无声黑白片。

后来，当梅兰芳的艺术表演逐渐成熟以后，他再去影院看电影，就开始细心琢磨电影演员那丰富而细腻的面部表情，用来丰富自己的舞台艺术。同时，也感到了一种遗憾。作为一次性的剧场演出，梅兰芳永远无法做到像电影演员那样，在拍摄完毕后，可以安静地坐下来，对着自己的表演，尽情地自我观摩、自我欣赏、自我分析和自我批评。

当然，这种遗憾在当时，也不仅仅是梅兰芳自己才有。

还是在一九一一年前后。一天，梅兰芳到“北京第一舞台”观看杨小楼先生的大轴戏《挑滑车》。那天杨小楼的表演特别精彩，观众感到格外地满足。第二天，梅兰芳在一家堂会的后台上，一见到杨小楼先生，就不由地夸起他来：“昨天看您的《挑滑车》真过瘾，比哪一次都演得饱满精彩。”杨小楼却笑着说：“你们老说我演得如何如何的好，可惜我自己看不见。要是能够拍几部电影，让我也过过瘾，那该多好呀！”

从那时起，梅兰芳就开始留心各种机会，渴望着把自己的舞台表演搬上银幕。

一九二一年，梅兰芳到上海的第四次演出结束后，商务印书馆的协理李拔可先生，找到了梅兰芳。原来，商务印书馆的电影部刚刚从美国购进了一部分电影器材，想请梅兰芳拍两部戏试机。

梅兰芳当即答应了下来：“拍电影我没有经验，但是我想试试看！”

当时在场的还有很多朋友，一致认为身段、表情比较多的戏适宜拍成电影，一位朋友主张拍《天女散花》，而梅兰芳要拍《春香闹学》，商量的结果是二者都拍。

五月中旬，电影在上海闸北宝山路商务印书馆照相部的大玻璃棚内开机。

尽管梅兰芳谦虚地说自己没有经验，但他还是根据自己看电影的体会，适应着各种镜头的需要，对自己一系列的动作、表情和唱腔进行了重新设计，虽说当时的电影还是无声片，字幕必须加印到银幕上去。

先拍《春香闹学》。梅兰芳饰丫鬟春香，李寿山扮老师陈最良，小姐杜丽娘的角色则由姚玉芙担任。服装、化装和舞台上一样，书房内景用的是舞台布景片子，道具如书桌、椅子等都是借来的红木制的实物。

没有导演，梅兰芳就尝试着自己设计场面和表演。

在春香出场时的一个特写镜头里，梅兰芳用一把折扇先把脸遮住，待镜头慢慢拉开后，扇子往下撤，渐渐露出脸来，接着，又做了一个顽皮的笑脸，将春香天真活泼、聪明伶俐的性格一下子呈现在观众的面前。那天拍摄时，正赶上一个外国电影公司的朋友来参观。他们对这个镜头的表现方法和春香的面部表情都十分欣赏。

接下来春香的一段唱和身段表演，由于没有音乐伴奏，比舞台上的时间精简多了，但梅兰芳还是一丝不苟地进行着表演。例如用手指在手心里“弄粉调朱”，手在两鬓上按一下表示“贴花拈翠”；“理绣床”时做用双手摊床的身段；“烧夜香”时则双手合掌当胸微微蹲下身子。到最后一句唱腔“小苗条吃的是夫人杖”时，梅兰芳不得不装模作样地用右手举起腰间系的汗巾，来象征老人用的拐杖。

当拍到春香假领“出恭签”去逛花园一场时，梅兰芳遇到了麻烦。在舞台上，这场戏本来是作为暗场处理的，但到了电影里却变成了明场。镜头在一家借来的私人花园里拍摄，花园的草坪就是梅兰芳表演的舞台。扑蝴蝶、拍纸球、打秋千……梅兰芳从来也没打过秋千，站在上面战战兢兢地把握着重心，不敢摇晃，生怕掉下去。但后来拍好了再看，倒也符合春香“花面丫头十三四”的年龄和心态。

《天女散花》是在天蟾舞台上拍摄的。这场戏，在舞台上连唱带做，占用的时间很长，十分费劲。到了电影里，虽然时间缩短了一些，但动作的节奏，必须靠嘴里哼着[六]、[流水]等唱腔来控制，因而并不省力。再加上将立体的舞台场景拍成平面的电影，演员也无法完全按照原来的舞台位置来做身段，因而常常不得不重复拍摄。有时，演员们虽然事先已经试过好几次了，到正式开拍时还不免临时出现问题，不是焦点不对就是画面跑出了镜头。只要摄影师嘴唇一动：“这个镜头不合要求。”大队人马就得重来一遍……

电影拍成后，梅兰芳就回到了北京。

第二年的秋天，梅兰芳接到上海朋友的来信，说是在上海海宁路新爱伦电影院里看到了《春香闹学》的两本影片。不久又接另一朋友发自上海的信件，说是在西门方板桥共和电影院看到了《天女散花》的放映。

直到那年冬天，梅兰芳才终于在北京真光电影院里，看到了银幕上的自我表演形象。尽管由于当时拍摄技术的落后，很少用近景，镜头多半是全景和远景；尽管摄制人员对灯光技术还未很好地掌握，以至片上时有模糊、暗淡的景象出现；尽管唱词和对白都用了原始的字幕插入方法；尽管只有“云路”一场，叠印了天上的云彩，这已经是难得的特技了，梅兰芳还是高兴极了。

毕竟，他实现了自己以及许多戏曲演员的梦想，从舞台走向了银幕。

而梅兰芳所始料未及的是，随着《春香闹学》和《天女散花》两部电影在全国各大城市的先后放映，他的形象和他的名字，一下子轰动了大江南北。拷贝甚至发行到了海外南洋各埠，受到了广大侨胞的欢迎。

更为令人鼓舞的是，各国驻华大使馆也纷纷专门弄来影片，为来华使节放映。据说，梅兰芳以后出国演出时，外国观众特别喜欢点《天女散花》一剧，就是与电影的宣传作用分不开的。

后来，一九二三年的春天和一九二四年的秋天，梅兰芳又分别参加了两次电影拍摄工作。第一次是应一家美国电影公司之邀，拍摄了当时正在上演的《上元夫人》中的一段“拂尘舞”；第二次是民新影片公司委托华北电影公司，邀请梅兰芳拍摄了他几出拿手戏的片段，包括《西施》里的“羽舞”，《霸王别姬》里的“剑舞”，《上元夫人》里的“拂尘舞”，《木兰从军》里的“走边”和《黛玉葬花》里的一段舞蹈。

这次来日本，请梅兰芳拍摄影片的是日本宝家电影厂。所拍内容是在日本上演的《虹霓关》中的“对枪”一场和《廉锦枫》中的“刺蚌”一场。

尽管仍是黑白无声片，尽管拍摄过程中因镜头和动作之间的不好配合，或者因语言不通而使摄影数次中止，尽管过长的拖宕将演员累得精疲力竭，梅兰芳甚至因此而大病了一场，但是，影片还是拍摄成功了。并随着这一电影厂的发行渠道传遍了整个日本，以及欧美各国……



## 《太真外传》

从一九二五年的夏天开始，梅兰芳用了近两年的时间，编排了全本《太真外传》。

这出剧目的编排，依照惯例，还是由齐如山先生提纲挈领，以唐朝著名诗人白居易的长诗《长恨歌》为依据，草拟出剧情和场次结构。其余唱词和念白等，多是由梅兰芳的好友们集体合作编写。至于服装、道具、布景、音乐等，也都经过了当时的文人雅士以及承华社文武场诸演员的潜心钻研，精制而成。

角色的安排，由梅兰芳饰杨玉环，王凤卿饰唐明皇，侯喜瑞饰安禄山，萧长华饰杨国忠，姜妙香饰高力士。“里子老生”张春彦在二本里饰李太白，在四本里饰罗真人。至于二本里的念奴、永新、寒簧与素英，以及四本里的冬双成和小玉则由姚玉芙和朱桂芳两人分饰。这一份“演员表”在当时看来觉得平常，但在今日看来，则成为无与伦比的阵容了。

《太真外传》是一出大型剧目。场面宏伟，歌舞繁重，别开生面的创举比比皆是。布景、服装、舞蹈动作以及唱腔，都颇多新颖之处。曾数度观摩全本《太真外传》的齐崧先生回忆说：

头本“亭栏惊艳”一场舞台布景设计得十分洗练：台前左方有一假石台，台上有一凉亭，舞台中心的后方，华清池的月亮门在纱幕里隐约可见，前方则有三五枝垂柳，垂落在幕前。整个场景就是一幅画面，充满了诗情画意。二本“梦游月宫”一场的布景以华丽取胜。舞台最前面的右上角，高悬着一棵丹桂的桠枝，上面缀有亮晶晶的花叶。树枝的后面，是一层薄薄的绸幕，当嫦娥在幕后唱过“殿前的素女们一声通禀”之后，绸幕徐徐拉开，逐渐现出了后面的桂殿兰宫、琼楼玉宇。台中有一块基石，石上有一活动的、机械化的兔子在捣臼。舞台上空则有许多五彩灯光，在不停地明灭闪耀，给舞台上的布景凭添了几许神秘气氛。坐在观众席上，却有亲临月宫其境的感觉。第三本“太真外传”，布景的精彩之处在“七巧盟誓”一场。舞台中央是一座宫殿，上面悬灯结彩。蔚蓝色的天穹上，缀有一轮新月，旁边是七巧星辰。在灯光的照耀下，恰似月光照影，星河在天。一幅典型的“七月七日长生殿，夜半无人私语时”（白居易《长恨歌》）的意境写照。

四本“玉真梦会”一场以布景的迅速变幻著称。舞台上本是一幅灯光照耀下的壮丽海景。波涛起伏之处，隐现出一座虚无飘渺的山峰。等太真在幕后唱完“忽听得侍儿们一声来请”之后，舞台上突然变得漆黑一片。灯光再亮时，已然是另外一番景色了。海上仙山不见了，代之而现的，是坎坡之上的一座古刹，中有一段甬路。路中间是一段石阶，拾阶而下，可步至舞台中心。路之两旁，站立着两位仙姬。古刹正中，则是一个可启动的寺门。

在服装方面，梅兰芳和他的朋友们也是精雕细琢，刻意创新。

“太真出浴”一场，梅兰芳所饰杨玉环身穿黄缎绣的大牡丹花帔，下着白绣花彩裙出场。梳海棠髻古装头，两旁是珠饰鬓花，项戴钻圈并大小珍珠项链几副，额前有几缕刘海式的散发。腕戴翠镯，光艳照人。到“出浴”时，先由宫娥伺候着摘下头上金钗，再脱下凤衣罗裙，露出了内穿的浴衣。浴衣为蝉翼纱衣，袖长露手，略似日本和服而掖下不开口。这是学者们参照唐服的考证和摹本而仿制的。腰间袭以纱带，舞蹈时，手持巨幅长纱俯仰腾落，随身掩映，美妙之极。

“梦游月宫”一场，梅兰芳所扮嫦娥，梳海棠髻，头戴珠凤，身穿湖色古装小袄，下袭白色绣花彩裙，肩披串珠的披肩与小腰裙，手持白云帚，随着长锤鼓点徐徐登场。以此服饰，再配以五色彩灯的照射，观众们几疑为真正的天人下界，掌声随之而起。

“七巧盟誓”中杨贵妃所穿服装，是梅兰芳的创新之作。只见她头戴全套水钻“头面”，身穿玫瑰紫色全部以亮片串成的五彩盘龙帔。最为特殊的是她的古装水袖，由三层不同颜色的薄绸制成，三节三色，第一次在剧中使用。翻动水袖时，上下飞舞，色彩纷呈，异常悦目。后来，梅兰芳的弟子程砚秋在《梅妃》的表演里，也曾用过此种三色水袖。

“翠盘艳舞”一场，杨玉环所穿“霓裳羽衣”的制作，颇费了一番周折。在梅兰芳决定排演《太真外传》以后，其好友冯耿光就以现大洋一千元为代价，为梅兰芳买下了孔雀翎毛所制褂子一袭，以作羽衣之用。不料在排演此舞时，竟发生了问题。雀翎虽美，但穿在真人身上，究竟不如长在孔雀身上自然而潇洒了。由于翎毛有一定硬度，舞蹈时不能运用自如，舞还没跳完，翎子却已被折断了数只。同时，翎毛在旋转飞动之时，又易与旗帜缠绕在一起，使得梅兰芳手忙脚乱，顾此失彼，汗流浹背，疲于应付，影响了舞蹈效果。万般无奈，只好将这套舞衫束之高阁了。千金就此虚掷。观众在舞台上所看到的“霓裳羽衣”，已经是苏绣的孔雀翎子了。

四本《太真外传》的“御前面奏”一场里，梅兰芳的服饰，可谓名贵非凡。头戴金凤“头面”，内穿银片串起来的古装，外披大红绣花出锋的长斗篷，后面拖地一大截。斗篷里面两肩处还扎着风带，一直拖到斗篷外边。古装水袖纯用两层丝穗来代替了。这一身服装，华丽已极。在梅兰芳的诸多新戏中，可以说无出其右者。可惜的是这种展览式的服装表演，没有为剧情添加什么分量，因而也就混同在各色服装中，而被观众忽略了。

最后一场“玉真梦会”，梅兰芳穿一套空前未有之舞台新装上场。寺门开启处，只见梅兰芳散披长发，头戴镶钻头陀箍，与《醉打山门》里的鲁智深所戴的一样。身穿白色纱衣，通身到底拖长在地，与今日摩登乔其纱的睡袍相似。一层薄纱由肩上斜披下来，又似袈裟。手持白色云帚。当时在场的观众，几乎以为是莎士比亚歌剧中的主角登场，而忘记了舞台上正在演出的是京剧。

《太真外传》里的唱腔，也颇多创新之作。所用乐器，除了京胡和二胡外，还有三弦、月琴、撞钟及九音锣等。头本中的[反四平]自然中听，二本“望阙献发”中的[二黄原板]、[三眼]及[摇板]、[散板]等，更具有梅派唱腔的特色。特别是其中的[摇板]和[散板]。像“一忆君恩一断魂”及“猛抬头又只见一骑红尘”两句，用腔看似简单，但在音色的运用上却并不容易。梅兰芳在演唱时，将感情寓于音色之中，哀怨幽长，韵味丰富，令人荡气回肠。

三本《太真外传》中“祭七巧”一场，有着较为吃重的唱工。梅兰芳上场后所唱[四平调]，文词典雅，腔调新颖，与一般[四平调]出入甚多。其词为：“织云弄巧轻烟送冥，秋光明净碧落沉沉。听铜壶漏滴初更将尽，风飘露冷新月微明。循栏杆下玉砌宫灯散影，看星河清皎万籁无声。命宫娥设瓜果中庭立定，燕茗香祝灵匹鉴此虔诚。”接着拉“小开门”，上香膜拜，在叫起板来之后接唱[二黄碰板]“杨玉环在殿庭深深拜定”。在唱这段[三眼]时，梅兰芳将气口、轻重把握得极其准确。技巧之高超，非老于此道者

是无法企及的接下来的“金盆捞月”一段戏中的一节[二六]，是梅兰芳的二胡琴师王少卿的拿手好戏。这段唱词句子长短不齐，确实与普通的[二六]句式不同。其词句为：“挽翠袖近前来把金盆扶定，只见那空中的月儿落盆心。又只见那蟾蜍动桂枝弄影，美嫦娥清冷冷哪得无情。看仙掌和骊珠纷纷乱进，顾不得双手冷玉袂亲擎。”字数参差不齐，行腔中反调与正调交错使用。听起来婉转曲折，娓娓动人。

四本《太真外传》的剧情被人们讥讽为“凑凑篇幅的文章”，然而最后梅兰芳的那段[反二黄慢板]，却如散金碎玉般时时焕发着光彩：“九华帐拥绣衾方才睡稳，董双成又传语来把人惊。”他且歌且舞拾阶而降，来到台中面对观众：“回转身我且把侍儿来问，他言道唐皇帝遣使来临。我自从离凡尘来到仙境，也不知人间世又过几春。马嵬驿两下里渺无音信，到如今他那里还念妾身。”在这段唱腔里，谁也说不清楚到底容纳了多少新腔，只知道被后起的旦角们争先恐后地“偷去”，脱胎换骨一番，又接着使用。据说这段腔是王少卿吸收了当时流行于社会的一些姐妹艺术如大鼓、小调，单弦等各类乐曲，提炼精华而成。唱起来不但曲调新颖，而且异常动听，将杨玉环那种“含情凝睇谢君王，一别音容两渺茫。昭阳殿里恩爱绝，蓬莱宫中日月长”（白居易《长恨歌》）的缠绵心境活化在了舞台上。最为可贵的是，此腔专为梅兰芳的嗓音而设计，音域的高低宽窄、音色的嘹亮沉郁，都恰到好处，使梅兰芳的唱技得到了淋漓尽致的发挥。

梅兰芳的新编古装戏，向来以精湛的舞蹈取胜。《嫦娥奔月》中的花锄舞，《天女散花》中的绸带舞，《西施》中的“佻舞”，以及《霸王别姬》中的剑舞……这些舞蹈，不仅丰富了传统皮黄的表现手法，受到了中国观众的喜爱，而且引起了一些外国朋友对中国戏曲和中国艺术的兴趣。而这出戏里的几段舞蹈，可以说是梅兰芳舞蹈艺术的集大成者。

“太真出浴”时，梅兰芳且歌且舞地由宫女们伏侍着摘下头上金钗，脱去凤衣罗裙，一句一个身段，一句一个亮相，面目表情娇羞扭捏，出神入化。接着，身着蝉翼纱衣的梅兰芳手持巨幅长纱挥舞起来。只见他在舞台上腾落俯仰，飘飘欲仙。抚肩凝神，如玉雕石塑；回身转睛，如桃李春风。舞蹈时翩若蝴蝶穿花，皎若芙蓉出水。刹时舞毕，懒态初呈，披起长纱，斜倚池畔。一个“回眸一笑百媚生，三千粉黛无颜色”的绝代美女形象，跃跃然于舞台之上。

“梦游月宫”一场，梅兰芳所扮嫦娥与众仙姬的一段集体舞也很有特色。在“霓裳羽衣”仙曲的演奏中，嫦娥手持拂尘翩翩起舞，身着古装披肩与小腰裙的众仙姬八人，也挥舞起长袖与她配合共舞。她们的身段、眼神、长袖之起落、姿势之变换，完全配合着嫦娥手中拂尘的动作。云帚这一舞具，无形中成了场面调度的指挥棒。舞台上，无论是“一字雁阵”，“三插花”，或是“三推手”的舞蹈造型，都显得层次分明而疾徐有致。

在这出戏中，被誉为梅氏舞蹈之最的一段舞蹈是“翠盘舞”。

这场戏的布景是：下场门台前设一座宫殿。后面站立着太监和宫嫔，中坐明皇李隆基。座前有一案，案上摆了一张羯鼓，状如大型箜篌，两端平顶，中间细腰，横悬在一个木架之上。用手在两边击鼓，即可控制舞步的节奏。殿前有阶，拾阶可下。阶前设一高三尺许的圆盘。盘子四周围以绣缎，下垂丝穗。盘心不动，盘边部分可自动旋转。

幕启时，杨玉环已站在盘的中心，身着黄色软缎绣花裙袄，苏绣雀翎披

肩及小腰裙，内有五彩亮片制成的飘带，系在腰间。明皇亲为司鼓，击鼓作乐。音乐声中，身穿黄缎绣花袄裤，手持各形各色锦旗的十六名童子分为四队，一队一队地鱼贯而入。进场后，童子站在盘下，将手持之舞旗掷向空中，由贵妃在盘上接取。接住后即一亮相，然后顺手将旗掷下由童子接取。就这样，童子由一人增至两人，增至三人，由缓而疾，最后增至十六人。彩旗满台飞舞，贵妃随接随掷，双手并开，疾如流星，煞是好看。彩旗有各种各样的形状，方的、圆的，三角形的、六角形的，还有三叉形、长方形的等等。在传旗飞舞之际，雀翎飘起，随着翠盘的旋转，此起彼伏，上下翻腾。梅兰芳站在盘中，若危若稳。举手投足，如晓日破云霞；旋转腾落，如流风回霜雪。春风桃李，无以比其妍；出水芙蓉，无以方其丽。

观看的人们，一个个聚精会神地屏息凝眸。曲终舞毕，不但台上的唐明皇掀髯而喜，台下的观众也在如雷的掌声中欢欣雀跃……

这出花费了近两年的时间编排而成的剧目，没有辜负梅兰芳及朋友们的心血，一炮打响，成为梅兰芳新编古装戏的又一个里程碑式的作品。

## 四大名旦

一九二七年六月二十日，《顺天时报》在第五版上刊登了一则“征集五大名伶新剧夺魁投票”启事。启事说，为鼓吹新剧，奖励艺员，举行征集五大名伶新剧夺魁投票。在投票规定中，注明名伶为梅兰芳、尚小云、荀慧生、程砚秋、徐碧云五人，要求从这五人所演新剧目中选出最佳者各一出。为使票数相对集中，还提出了五位名伶的新剧各五出，以供选择。剧目为梅兰芳的《洛神》、《太真外传》、《廉锦枫》、《西施》、《上元夫人》；尚小云的《林四娘》、《五龙祚》、《摩登伽女》、《秦良玉》、《谢小娥》；荀慧生的《元宵谜》、《丹青引》、《红梨记》、《绣襦记》、《香罗带》；程砚秋的《花舫缘》、《红拂传》、《聂隐娘》、《青霜剑》、《碧玉簪》；徐碧云的《丽珠梦》、《褒姒》、《二乔》、《绿珠》、《薛琼英》。

这次投票选举历时一个月。一九二七年七月二十三日，《顺天时报》披露了选举结果。据统计，共收到选票一万四千九十一张。梅兰芳当选剧目为《太真外传》，得票总计一七七四张。尚小云当选剧目为《摩登伽女》，得票总计六六二八张。荀慧生当选剧目为《丹青引》，得票总计一二五四张。程砚秋当选剧目为《红拂传》，得票总计四七八五张。徐碧云当选剧目为《绿珠》，得票总计一七九张。

因为五大名伶皆为旦角演员，故而又称“五大名旦”。这五人中间，徐碧云较早地离开了舞台，之后，观众中就只流传着“四大名旦”的名字了。“四大名旦”的排名顺序，无论依据何种原则，梅兰芳总是在第一位，而其他三位则时有不同。例如一种排法是“梅荀尚程”，但有人马上提出反对，一九二八年第二期的《戏剧月刊》上发表了一篇署名“舒舍予”的文章，题目为《梅荀尚程之我见》，文中说：“此名次，系就四伶年龄之长幼而定。若以享名先后为序，则应为‘梅尚荀程’；倘就今日之声誉而论，则‘程’非特不能在‘荀’下，且宜居‘尚’之上矣。”一九三一年，为庆祝上海帮会头目杜月笙的杜氏祠堂落成，梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云通力合作演出《四五花洞》，长城唱片公司老板张啸林就为之专门灌制了一张唱片。这张唱片被人们誉为“四大名旦”合作的精品，风靡一时，广为流传。从此，“四大名旦”的称谓更加深入世人之心，而四人分别所创立的梅派、程派、荀派、尚派，更是成为京剧园地中的奇葩，长开不谢，吸引着一代又一代的演员和观众。

这次民间选举活动，不仅确立了“四大名旦”的称谓，而且标志着中国京剧的表演艺术来到了它的转折时期。京剧在经过几代人数十年的奋斗之后，这时已开始走向成熟和鼎盛。而随着观众心理与社会风气的转换，在此之前数十年一直独领风骚的老生，已无法独霸剧坛盟主的地位，逐渐地让位于后起的旦角。“四大名旦”的脱颖而出，标志着这种转折来到了临界点，从此以后，旦角确立了它在京剧中的统治地位。

二十世纪二十年代，旦角表演艺术迅速发展起来，在舞台上活跃的名旦除了梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、徐碧云外，享名者在北方还有黄咏霓、于连泉、王蕙芳、朱琴心等人；在南方则有欧阳予倩、赵君玉、刘筱衡、黄玉麟、小杨月楼、黄桂秋等人。他们在表演上各具所长，各自拥有自己的观众。不过，影响最大者，还要数梅、程、荀、尚“四大名旦”了。

梅兰芳与其他三位“名旦”的关系，和程砚秋最近，与之有着师徒之分。

程砚秋出生于一个破落潦倒的旗人家庭。年仅六岁时，就被以四百元的身价卖到皮黄演员荣蝶仙那里学戏，作“手把”徒弟。几年之后，程砚秋已经在北京、上海等地小有名气了。演戏之余，程砚秋喜欢书法，在向名士罗瘦公学习魏碑时，颇得笔法，老练得有如职业书法家，深得罗瘦公的喜爱。在接触中，罗瘦公逐渐得知荣蝶仙时常虐待程砚秋，便四处奔走，筹措了七百大洋交给荣家，为程砚秋提前一年赎了身。接着，又引荐他拜王瑶卿和梅兰芳为师。

梅兰芳比程砚秋大十岁，当时声望正值如日中天。程砚秋向他施了弟子礼后，梅兰芳便时时、处处地给以关心和照顾。每有演出，梅兰芳总给程砚秋留下固定的座位，以便观摩。为了不使程砚秋在倒仓期间中断舞台实践，梅兰芳还让程砚秋参加到自己的演出如《上元夫人》、《天河配》等戏中来，扮演一些配角人物。不管自己的演出工作多么繁忙，梅兰芳也总要抽出时间来给程砚秋教戏，并将自己的拿手戏《贵妃醉酒》毫无保留地传授给他。这出戏在表演上难度很大，既重身段舞蹈，又重表情神气，极见功力。第二年（一九二二）梅兰芳让程砚秋带着这出戏，代表自己去南通，参加欧阳予倩主持的伶工学校开学典礼的演出……

程砚秋倒仓后，嗓音变得既高又狭，五音不备，还时时出音于脑后。这种嗓音常被内行称为“祖师爷不给饭吃”的“鬼音”。但程砚秋并没有因此泄气，而是越发勤学苦练，终于以此“偏至之才”，化其短而变为长，形成一种独特的风格，又得王瑶卿为他缕创新腔。于是，从《贺后骂殿》开台，一发声，如泣如诉，哀婉幽深，低回中蕴藏着一种时刻都能爆发的力量。观众们大惊，叹为听止，互相之间奔走相告，称为“程派新腔”。程砚秋声望由此猛增，渐与梅兰芳、荀慧生和尚小云齐名。

程砚秋在念白方面，也具有自己的独特风格。他四声不倒、尖团不混，五音分明。吐字时，以气催字，重放紧收。喷口字，口劲充足，切音字，反切分明，听来清晰纯正。虽是念白，其收放抑扬，节奏变化，均有极强的音乐性，常常不亚于演唱的效果。

在做工表情方面，程砚秋的造诣亦深。他眼睛虽不大，但俊秀妩媚，双眉挺拔而清秀，做表情时，善于挑眉蹙眉，敛目凝视，女儿家含情脉脉娇羞喜怒之态溢于眉宇之间。

梅兰芳为自己的学生能有这样的出息而感到高兴。“青出于蓝而胜于蓝”，这乃是每一位为人师长者对自己学生的殷切希望，更何况是身在师承关系极重的戏曲界内的梅兰芳。

“程派新腔”的风格和品位极高，是无须多言的。在“四大名旦”的评选中，其演唱得分极高，仅次于尚小云。而“程腔”曾得一时之盛，甚至一度超过了梅兰芳的影响也是事实。锐意创新的程砚秋，不但在京城堪与梅兰芳一争高下，而且将这种超越之势带到了上海……但其局限性也是明显的。这种腔调只适用于“苦戏”或言悲剧的演出，而面对其他风格的剧目，则显得有些力不从心。

严于律己，宽以待人的梅兰芳似乎没有将这些看法告诉给自己的学生，也没有向任何其他其他人透露过……

荀慧生幼学河北梆子花旦，后改学皮黄，师从薛兰芬、吴菱仙、路三宝、陈德霖、王瑶卿等。他青衣、花衫、花旦、刀马旦无一不精，喜剧、悲剧均为所擅，戏路之广，排戏之多，为世人所盛赞。

荀慧生体态婀娜，长短合度，扮相俊美。中年以后嗓音欠佳，于是苦下功夫，寻求它途，避高亢之音，创柔媚之调，化刚为柔，力求圆润，突破传统，自创新声，终于实现了对自己的超越。他的演唱特点以柔为主，以柔起腔，以柔行腔，以柔收腔，尤重丹田气的运用，听来字实腔满，又具有柔中见刚的特色。他所创造的新腔，既注意花哨、柔媚，又遵循着切合剧中人的身分、性格和感情这一前提，使音乐形象十分完美。他还大胆地将地方戏曲调应用到京剧中来，丰富了演唱色彩。

他在做工、表情、身段方面，善于将传统的表演程式，生活化地灵活运用。他在舞台上创造的各种眼神，以及垂头、晃肩、弄指、投足、捶胸等描写少女特有情态的表演动作，都是过去旦角表演中所少有的。

尚小云初习武生，后改旦角，曾就学于孙怡云，后拜在陈德霖门下，又从路三宝、王瑶卿学花衫。在名师教授下，尚小云早年即已成为文武昆乱不挡的出色旦角。

尚小云扮相俊美，嗓音宽甜脆亮，调门高亢，中气充沛，有“铁嗓钢喉”之誉。他在演唱上不务外表之华丽，专求骨骼之清高，在行腔上求整，运腔上求实，转腔上求劲。演唱顿挫有力，拔高转调，游刃有余，从不偷工减料。他继承了陈德霖以字为主，以腔为辅的唱法，同时，又能在以刚为主的唱法上，翻作婀娜妩媚之音，形成内刚外柔，从刚劲中见婀娜，在英武中显妩媚的演唱风格。

尚小云在表演上堪称全才。无论是唱、念、做、打，也无论是青衣、花旦、刀马旦，均称拿手。演文戏时，端庄持重，演武戏时，英姿飒爽。他在《乾坤福寿镜》一剧中“失子惊风”一场的水袖功和疯步，显示了极深的功力。《汉明妃·出塞》一场中的马趟子，他运用了圆场、滑步、碎步、卧鱼、蹀泥，以及鹞子翻身等身段，将塞北风沙弥漫，尘土飞扬，胡马嘶鸣，路旷人稀的萧条景象渲染得淋漓尽致。他在舞台上推出了《汉明妃》、《楚汉争》、《相思寨》、《红绡》、《峨眉剑》、《花木兰》、《秦良玉》、《林四娘》、《空谷香》、《卓文君》、《珍珠扇》、《九曲黄河阵》、《双阳公主》等一系列著名剧目。

在四大名旦当中，梅兰芳自有其独到的艺术造诣和贡献，能够与之相颉颃而并立。然而使他以后独立翘出、声望益盛、最终竟然成为中国京剧艺术的集大成者和代表性象征的，则是他在走向世界戏剧舞台之后所获得的更大范围内的观众和同行的首肯，及其以此而赢得的国际性声誉。

### 第三章 风光旖旎



## 筹备访美

一九三一年以前，围绕梅兰芳艺术生活的一件大事，是为出访美国进行的一系列筹备活动。这些活动的主要操办人，是齐如山先生。

清末民初时期，在华欧美人士通常不愿意光顾戏园子，他们认为那是一种不文明的行为。这首先是因为中国戏园的经营方式过于落后，不具备西方剧院的圣洁感。其次也是更重要的，还是中国戏曲里掺杂了太多的低级无聊成分。一九一五年，梅兰芳在一些文人雅士的帮助下，创编了古装新戏《嫦娥奔月》，一时间风靡了整个北京城，但京剧舞台前还是看不到外国观众。

后来，美国公使芮恩施，在欧美同学会的一次公宴上，偶然地看到了梅兰芳表演的《嫦娥奔月》，不禁大加赞赏。第二天，专门跑到梅兰芳家里去拜访，对他的创造表示敬佩。美国驻华公使的这一举动，无形中为外国人观看中国京剧带了一个好头。从那以后，只要有梅兰芳演出的喜庆堂会，外国人便纷纷以祝贺为由前往观赏。

随后不久，美国在华创办的几所学校，联名邀请梅兰芳到当时的中国外交部宴会厅，为来自美国的三百余名教职员演出了《嫦娥奔月》。自此，梅兰芳的京剧表演成了外交部招待外宾必不可少的节目，中国戏院也开始出现了外国人入场的新局面。

后来，法国安南总督到北平后，要求观看梅兰芳的表演。而几乎与此同时，美国驻菲律宾总督也给美国驻华公使拍来了电报：“到平后，一定要看梅剧”。于是，中国外交部特邀梅兰芳为这两位总督专门演出了《天女散花》。

美国公使离任回国时，在中国总统为他举行的饯别宴会上说：“若欲中美国民感情益加亲善，最好请梅兰芳去美国一次，表演他的艺术，必得良好的结果。”这一席话，当时在场的听众们未必都以为是，但是，被梅兰芳的好友叶玉虎传出来之后，却深深触动了齐如山的心。因为他一直就有这么个愿望：走出国门，把中国京剧推到国际舞台上去。

早在一九一九年，齐如山在陪梅兰芳率团访日演出期间，发现踊跃观看者，除了日本人之外，驻日本各国的使馆工作人员，以及众多在日本经商的欧美商人，都纷纷慷慨解囊，一饱眼福。这种迹象坚定了齐如山的信心：中国京剧一定可以打开欧美市场。

齐如山开始行动了。他先找到他的老朋友，当时燕京大学的校长司徒雷登征求意见。司徒雷登十分赞同，他肯定地说：“梅兰芳的面貌歌舞，到外国去演唱，是没有问题的。”

“那么，京剧呢？您看中国戏到外国去演，是否能受欢迎？”

沉默了一会儿后，司徒雷登说，由于他对京剧还不真正了解，不敢贸然就下断语。

“这样吧，”齐如山建议，“等我先把国剧的原理，用文字或图画把它描绘出来，您看看再说。您看好不好？”

司徒雷登答应了。

回去后，齐如山花了三个月的工夫，写了一本书，名为《中国剧之组织》。又请了一位姓孟的画师，将京剧应用的东西，都有系统地画了下来。包括剧场、行头、冠巾、古装、胡须、扮相、脸谱、舞谱、舞目、砌末、兵械、乐器、宫谱、角色等。图画绘完后，齐如山又在每幅图上都注上了一个名词。然后，齐如山带着他的劳动成果，又来到了燕京大学。

这一次，司徒雷登先生点头称是了。他说：“这件事情，是沟通中美两国文化的举动。按本校章程，或者可以帮忙，助成此举。”他代约了中外十几位教授，帮助翻译这些名词。翻译之余，也常和这些人在一起，分析研究美国人的欣赏心理以及对国戏的意见等。他还利用他在美国新闻界的一些关系，为中国戏的即将赴美演出提前进行宣传和准备。在这些工作中，不仅司徒雷登的兴趣越来越浓，而且许多参与者也感到了新奇。他们都表示愿意提供帮助，以助其成功。

此外，齐如山还开始了持久而有效的对外宣传工作。

每逢招待外宾时，总要把关于戏曲的图画书籍陈列出来，请他们看，并且给予详细的解说。每到吃饭或喝茶时，都对他们细说戏台上吃饭喝茶的姿势，由此而引伸到舞台上的一切动作，以及所以然的理由。外宾们都静静地听着，眼睛里充满着好奇的神色，脸上露出惊讶的表情，有时恍然大悟，有时惊喜非常，总之是产生了极大的兴趣。而这，正是齐如山的愿望所在。这些人回国时，茶余饭后，如果能把这些见闻，诉说给他们的亲戚朋友们听，就等于是间接地宣传了京剧。而且这种随意宣传的效力，要比那种正式的鼓吹大得多，也普遍得多。

齐如山还经常给驻各国使节和留学生写信，不时地寄给他们一些宣传材料，以供他们在报纸上作宣传之用。后来，又专门聘请了两位美国人，每月酬以微资，请他们经常与美国各报社通信，在每封信里，都附上梅兰芳的一、两张照片。数月之后，就常常接到美国通讯员的来函。大意都差不多，说是以后有什么材料，可以直接寄给他们，他们愿意极诚恳、极热心地代为宣传。从那以后，齐如山就常常给他们直接寄些材料去。

临行前的两年中，要梅兰芳照片的人越发多了起来。每年用于洗印相片的钱，大约在四五千元以上。据调查，美国介绍过梅兰芳的杂志，人们见过的有几十种，没见的可能还会有。而以个人的名义来要照片的信，也有几百封之多。由此可知，梅兰芳的名字，已经先声夺人，率先走进美国社会了。

而在国内朋友中，最热心者，也是对这次梅兰芳出国之行帮助最大的，是张彭春教授。

和齐如山一样，张彭春出生于一个世代书香之家，具有深厚的古典文学修养。自幼受父兄的影响，与京剧结下了不解之缘。一九一一年赴美，先后就读于哥伦比亚大学和耶鲁大学。最初，他和胡适一样，受业于约翰·杜威门下，获得哥伦比亚大学授予的哲学博士学位，但后来，他却无法完全接受杜威的实用主义哲学了。在他看来，中国文化与西方文化是沿着不同途径发展的，二者最终是能相辅相成的。这时的他，虽然还埋头于哲学教育，但却开始接触以莎士比亚、易卜生为代表的西方戏剧，并始终对中国的京剧艺术一往情深。由于哥伦比亚大学校园与著名的百老汇剧场区相邻，张彭春连续几年成为百老汇的常客。

张彭春于一九一六年首次回国，先后在南开大学和清华大学执教十多年。在南开大学期间，他加入了南开新剧团，执导了这一剧团第一批新剧目《醒》与《一念之差》，成为中国话剧史上的第一位导演。后来，他还多次利用赴美进修和讲学的机会，一方面继续以百老汇作为研究西方戏剧的窗口，另一方面又以比较戏剧的方法，向美国知识界介绍中国戏剧的传统与技巧。

张彭春所拥有的经历和学养，无疑正是梅兰芳和齐如山所需要的。于是，

既熟悉百老汇，又熟悉中国戏曲的张彭春，就应邀担任了梅兰芳剧团访美期间的总导演和总顾问。

与齐如山“我以不变应万变”的方针略有不同，张彭春以一个内行的眼光，从世界文化的基点出发，从与中国完全不同的文化环境和观众心理出发，向梅兰芳提出一系列主张：废除捡场陋规，净化戏曲舞台；不能为开打而开打，要最大限度地服从剧情需要；剧本力求精练集中，尽可能减少纯交代性的场次等。这些改革的目的，是让京剧的本色更适应国际文化市场的审美需要。

齐如山兴奋起来。有了张彭春的帮助，可以说成功的把握就更大了。他立即拟订了几个问题，供同好们讨论和研究。这些问题是：宜用哪种方式出国，宜用什么样的角色，宜先往哪一国，宜演何种戏，应该怎样演法，舞台如何布置等等。

最佳方案在讨论中产生了：以个人访问演出的名义，直奔美国。

第一次世界大战之前，巴黎是世界艺术中心，只要在巴黎演红，则无论再到哪个国家，都可畅行无阻。而战后，世界艺术中心移到了美国。只要能在纽约百老汇演红叫响的艺术团体，别的欧美国家也会加以承认。美国又是一个新兴国家，充满着朝气，最乐意吸收一切新鲜的外来事物。演出剧目则以零段为主，整出为辅，旧戏为主，新戏为辅。因为旧戏更能代表中国的传统文化。而美国人好动，让他们一坐两三个钟头，不是一件容易的事。舞台布置及演出手法，一切照旧。外国人要看的是中国戏，如果你按照他们的欣赏口味随意更改，那就不是中国戏了。据说，有一个到美国演出的日本戏班，登了一条广告：“我们这是极合于美国人眼光的日本戏。”结果，美国舆论界哗然，说我们要看的是日本戏，用不着合我们的眼光。要想合我们的眼光，那最好是演美国戏……方案确定后，齐如山来找梅兰芳，最后征求他的意见：去，还是不去。梅兰芳的回答斩钉截铁：“就是破了产，我也要到欧美一游。”得到了满意的答复后，齐如山的劲头更大了。他开始着手编写《梅兰芳的历史》等宣传材料。材料中将梅兰芳的家史，梅兰芳所从事的行当——旦角的由来及其地位，梅兰芳的创作，梅兰芳的剧目在中国戏曲中的地位，梅兰芳的国际交往，国内对梅兰芳的欢迎与批评，以及外国人眼里的梅兰芳等等，逐一进行了介绍。接着，齐如山根据几年来对美国人的爱好和习俗的了解，与梅兰芳共同商定了赴美演出准备带的剧目：《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《黛玉葬花》、《拷红》、《琴挑》、《洛神》、《思凡》、《游园惊梦》、《御碑亭》、《汾河湾》、《晴雯撕扇》、《虹霓关》、《金山寺》、《打渔杀家》、《木兰从军》、《天女散花》、《群英会》、《空城计》、《捉放曹》、《青石山》、《打城隍》、《辛安驿》等。

剧目整理出来后，齐如山拿去请教张彭春博士。张彭春建议添加一出《刺虎》。“因为它表现的不单单是朝代的兴亡。贞娥脸上的神气，变化极多，就是不懂话的人看了，也极容易明了。”于是，赴美演出剧目中又增加了一出《刺虎》。

在演出的场次安排上，开始计划每晚演三出。后来张彭春提议：“恐怕每晚得有四出才好，为的是变化观客的眼光，使他们不至于感到厌倦。可是戏码一多，时候太久了，怎么好呢？能不能把梅君的各种舞抽出来，单演一场？那样时间不过几分钟，观客的精神，就觉得活动多了。”

为求变化，张彭春和齐如山一道，将梅兰芳的各类舞蹈从诸多剧目中抽

取出来，重新编排了一番，从整体上组成了婀娜多姿的东方歌舞系列……

在每场演出戏单的安排上，张彭春提出了一个总的原则：“外国人对中国戏的要求，希望看到传统的东西，因此必须选择他们能够理解的故事。中国戏的表演手法唱、念、做、打，都是为剧情服务的。外国人虽不懂中国语言，但如果表情动作做得好，就可以使他们了解剧情。每次演出要多样化，如同一桌菜肴具备不同的色、香、味。才能引人入胜。我主张以传统戏为主，武打古装为片断，服装、化装要搭配。帔、褶、蟒、靠、厚底靴、长胡子、大头、贴片、彩鞋、花脸、净脸等，要注意色彩图案的和谐。”

在大家的协商下，最终选定了三个戏单：

- 一、《汾河湾》、《青石山》、“剑舞”、《刺虎》。
- 二、《贵妃醉酒》、《芦花荡》、“羽舞”、《打渔杀家》。
- 三、《汾河湾》、《青石山》、《霸王别姬》、“杯盘舞”。

这些剧目的故事、扮相、色彩都是经过了反复搭配、推敲而定的，充分体现了张彭春关于故事、化装、穿戴、色彩的多样化原则。

实践证明，这三张戏单的安排极其科学而正确。

不仅如此，张彭春根据美国人严格的时间概念，还将每一出戏的演出长度，进行了准确的时间规定。《汾河湾》二十七分钟，《青石山》九分钟，《红线盗盒》中的剑舞五分钟，《刺虎》三十一分钟……时间的准确使美国人感到十分惊讶。

后来出版的《缀玉轩游美杂录》中，曾录有《申报》一九三一年三月二十九日对梅兰芳在纽约演出实况的报导，其中对张彭春的贡献进行了高度的评价：“……此次登台，剧目均由张彭春先生排定，张君对于剧学确有深切研究，尤能了解观众心理。每晚准九点开演，至十一点钟止。张彭春先生司幕，时刻之准，为美国剧院所不常见。……所演各剧，均注重表情，经张先生导演多次，并担任舞台监督指挥如意，热情可佩。”

剧目定下来后，齐如山负责编印了《梅兰芳歌曲谱》，将梅兰芳的主要唱段用五线谱显示出来，以便美国人了解。其具体的工作是，先请徐兰沅、马宝明二人把各戏的唱腔写出中国传统的宫尺谱来，然后，再由刘天华翻为五线谱。

按照西方人的习惯，齐如山进一步编印了戏剧说明书。先将一出戏的基本梗概写出，再指明要上演的这出戏是全剧的哪一段，然后，再把每场的情节描绘出来。

此外，还准备了一些具有中国特色的小礼物。烧制了几十件瓷器，每件上面都印有梅兰芳的标志：一枝梅花和一枝兰花，并印有梅兰芳本人的照片；笔墨以及文房四宝上都刻有梅兰芳的名字及照片；所带的每一幅手绣上也都绣上了“梅兰芳”三个字；他们还准备了一百多张戏剧图画，梅兰芳自己也画了二百多张写意花卉；一百多把梅兰芳亲手绘制扇面的扇子，以及五六千张梅兰芳的演出剧照。

一切准备就绪，只差路费的筹措了。

一文钱也能难倒一个壮汉子，更何况是十万巨款。本来，司徒雷登先生答应，以他的名义代借五万元，同人等再承担五万元，想必不成问题。谁知中间出现了某种差错，而没有办成。万般无奈，齐如山只好找到了当时的教育次长李石曾。

李石曾是齐家的亲戚，也是齐如山父亲最得意的门生。当齐如山请他在

经济上帮助梅兰芳出国之行时，他的回答极其简单：“若梅君以营业的性质出去，为自己图利，则无忙可帮。倘为沟通文化，则一定帮忙。而且，有多大力量，使多大力量。”

齐如山一听有门儿，便急忙把这件事情的前前后后对他诉说了一番，并把他写的《中国剧之组织》的草稿及所画的二百多条宣传品拿给他看。

李石曾看过之后，开始询问起来：“款项还差多少？”

“整个的旅费一文钱还没有呢！”

“梅兰芳自己可以拿出多少来？”

“他为这件事情，诸如各方接洽，招待外宾，在美国的宣传，以至改制行头，添置箱笼，整个到美国用的舞台布景等等，已经花去四五万元，连我七零八碎，也添上了四五千元。我家中之钱固无多，他也实在无法再垫款了。”

“旋费共须若干？”

“我们出国，大约不过二十一人。至于应用船价多少，我实不知。但知此者很多，可随便一问朋友，必有洞晓者。”

李石曾最后说：“容我计划计划。”

第二天，李石曾找到齐如山，说他要齐如山把所画物品全都带去，提前陈列起来。

客人们进门之后，一下子就被图画吸引住了，纷纷赞叹起来。于是，大家商量了这样一个主意：每人出五千元，作为入股，将来如果演出有盈利，就先还此款，如果赔钱，就不用还了。

五万元的款项终于有了着落。其余的五万元，由钱新之、冯耿光、吴震修等人在上海代为筹集。

一九二九年十二月下旬，梅兰芳一行二十一人，佩带着临行前赶制的徽章，高举着特制的团体的旗帜，离开了北平向美国进发。

没想到到了上海之后，又遇到了麻烦。

动身之前的两三天内，连续接到了美国的几个电报，内容一样。大意是：“美国目前发生了金融恐慌，市面太坏，美金价一天比一天高。如果还想来美国演出，十万元之外，非再多筹几万不可。”

梅兰芳的一两位好友出于担心，出来劝阻梅兰芳的美国之行。

梅兰芳不为所动。他说：“我花了好几万块钱，还是小事。离开北平之前，亲戚、朋友、学界、政界、整个的市政府，都来给我饯行，送我出国。我若不去，只有跳黄浦江，没有脸再回北平。”

箭在弦上，不得不发。

那两位朋友见梅兰芳意志坚决，便不再开口。这时，梅兰芳的好友冯耿光，使出了浑身解数，动用了他在银行界的全部关系，居然张罗出了十来万元之多。梅兰芳转忧为喜，齐如山心里的一块石头也落了地。

一九三一年二月，梅兰芳再三感谢了朋友们的好意之后，挥手道别，终于踏上了开往美国的“加拿大皇后”号巨轮。

## 来自中国的文化使节

一九三一年二月十六日，梅兰芳在纽约百老汇进行了首场演出。

还未看到演出的人们，先被剧场内外浓重的异国情调深深地吸引住了。剧场门前，满挂宫灯，堂内全场也挂满了纱灯，身穿中式服装的招待员穿梭其间，使剧场内外呈现出一派富丽堂皇、辉煌灿烂的东方景象。

舞台也被修饰了一番。第一层幕布仍用该剧场原来的旧幕，第二层则被换成了中国式的红缎幕；再往里，第三层是两根中国戏台式的外檐龙柱，上挂一副对联：

四方王会夙具威仪，五千年文物雍容，茂启元音辉此日。

三世伶官早扬俊采，九万里舟輶历聘，全凭雅乐畅宗风。第四层是天花板式的垂檐；第五层是旧式宫灯四对；最里面的第六层就是旧式戏台了。隔扇、门帘、台帐，两边也有同样的隔扇，镂刻窗眼，糊上薄纱。乐队就在隔扇的后面。因为舞台后方光线很暗，所以乐师们对台上角色动作看得很清楚，但台下却看不见音乐师。台上的桌椅，都是特制的，可以任意放大或缩小……

演出的程序是：开演之前先由张彭春先生用英文作一总说明，将中国剧的组织、特点、风格以及一切动作所代表的意义等介绍给美国观众。然后，在每一出具体剧目演出前，再由杨秀女士用英文对剧目的情节、历史、要点以及举动等进行事先说明，接着，再进行演出。

针对第一天的演出中有观众中途退场的现象，张彭春博士在第二天演出前，专门进行了戏剧性的强调：“中国京剧是古典戏剧的精华，只有最聪明而有修养者才能欣赏。愚蠢者听不懂，他们是难以久坐的。”这一招真灵，演出效果比之第一天出奇地好。全场鸦雀无声，没有一个人中途退场。散戏后征求他们的意见，都异口同声地说：“很好，很好！好极了！”大概是谁也不愿戴上一顶愚蠢的帽子。

三天之后，两个星期的戏票被预售一空，后来又不得不在国家剧院续演了三个星期。

离开纽约，梅兰芳一行人来到芝加哥，在公主戏院进行了为期两周的演出。结束后，又到了美籍华人的密集居住区——旧金山，先在提瓦利戏院试验演出了一天，再移至自由剧院演出了五天，最后，在科皮陀儿戏院演出了七天。接着，他们到了洛杉矶，在联音戏院演出了十二天。然后乘船赴夏威夷，在自由剧院演出了十二天。

半年多的访问演出期间，无论梅兰芳走到哪里，都会受到当地的盛大欢迎和热情接待。在他们的眼里，梅兰芳不仅是中国戏曲的化身，更重要的，是中国文化的使节。对于第一次踏上美国大陆的中国戏曲代表团，政界、学界、商界以及一切社会有关力量，都竭尽全力地竞相表示了他们的热情。

到达纽约的当天，就有两位女士——都是纽约社交界的领袖人物——同时举行茶会，为梅兰芳一行接风。一家茶会所约的人大多是学者、批评家、新闻记者、大资本家等，一共一百多位，另一家茶会的客人则都是戏剧界、美术界、新闻界中人，大约有六七十位。盛情难却，梅兰芳等人只好两边都到，才得以应酬下来。

接着，纽约的音乐学会也开了一个大型茶话会，欢迎梅兰芳到美国演出。到会的都是戏剧家、音乐家、歌唱家等，共二百多人。茶话会上，还特别预备了中国茶点。

梅兰芳到达纽约之后，当时中国驻美大使伍朝枢也开始忙了起来，很多政界要人的电话纷纭而至，内容相同：打听梅兰芳的消息，并希望看到梅兰芳的演出。于是，伍朝枢便特约梅兰芳到华盛顿演一场戏。那天晚上，国务院的全体官员，各国大使以及地方官僚，一共五百余人，都前来观看。演完戏后，伍大使介绍梅兰芳与大家一一握手。人们的情绪极其热烈。

除了政界、艺术界外，纽约商界也赶来凑热闹。几家大商店派人来商量，想借梅兰芳的行头在商店的玻璃橱窗里陈列几天。答应了他们的要求后，那些商店的橱窗前果然是人头攒动，熙熙攘攘，围看者络绎不绝。

就在那几天里，纽约一家大花厂的经理找到梅兰芳说：“我们厂出了一种新花，还没有起名字。我想把它叫做‘梅兰芳花’，一来作梅君到纽约的纪念，二来我们厂里可以借这个机会宣传——使人容易注意。梅君愿意答应吗？”梅兰芳立刻就答应下来。那位经理特别高兴，让梅兰芳和花在一起照了一张像，到各处去宣传，果然全市轰动。

几天之后，“鲜花展览会”开幕，他特意请梅兰芳等人去参观。一进场，就像置身于一片花的海洋。各种各样的花卉烂漫如锦，争奇斗艳。远远望见一群人挤在一处，围观着什么。走近一看，才知道是这位经理的杰作——吸引了人们目光的，是和花摆在一处的梅兰芳的照片，和这位经理精心撰写的一大篇说明。

纽约社交界重要人物之一的沃佛兰女士，在梅兰芳演出的前三个星期中，一共看了十六场。演出结束后，她请梅兰芳等人到她家吃饭。她家坐落在纽约市外河边上，占地约有二百多亩，里面装饰得像一个大花园。那天共请了三十多位陪客，都是纽约各界的知名人士。主人对梅兰芳的光临非常高兴，想留下一点纪念。当得知梅兰芳那年三十六岁时，便特意买了三十六株梅树，在园子里另开了一块地，请梅兰芳破土，当天栽种，并将这片梅林命名为“梅兰芳花园”。

一位旅居巴黎的罗马尼亚老画家，曾为数国的君主、皇后画过像，在国际画坛享有盛誉。梅兰芳在纽约演出时，他也恰巧来到纽约展览自己的作品。看了梅兰芳的几次演出后，他找到梅兰芳说：“我在巴黎的时候，就常常听说您的大名，那时候总想怎么才能和您见一面呢？恰巧我们在同时到纽约了。我连着看了您的两回戏，才知道您的艺术实在高超，真可以称得起是世界的大艺术家。我很想为您画一张像——绝不要报酬，希望梅君答应我。因为这张画于我于梅君都有益处。为什么说都有益处呢？一则我这张画绝不卖，将来回到巴黎时，把它捐到法国国家美术馆，我想这于梅君将来到巴黎演戏时，一定有点影响；二则将来我准备到东南亚游历一次，我若能把这像制成印刷品，作为宣传，一定于我有很大的益处。所以我希望梅君牺牲四五个钟头的时间，容我画一张。”

其人侃侃而谈，情真意切，使人觉得无法推辞，梅兰芳一口就答应了下來，请他画了一张《刺虎》的画像。后来梅兰芳到芝加哥演出时，这位画家也跟到了那里，并将这张画像悬挂在芝加哥一个美术馆的门口。于是，那门口每天都是熙熙攘攘的，围观的人不断。

还有一位专为名人塑像的著名雕塑师，也为梅兰芳免费塑了一个雕像。这座雕像后来被送到意大利美术馆陈列去了。

一时间，前来接洽为梅兰芳照相、塑像、画像、拍电影的络绎不绝。

有一位专门研究人手美学，专门收藏手型照片的艺术家对梅兰芳的手极

感兴趣。梅兰芳演戏，别人留心的是表演，他却专看手的姿势。后来，他经人介绍，专门为梅兰芳的手照了一张像，并请梅兰芳等人前去参观他所收藏的一百多幅手型照片。他说：“我所见过的美人手多了，但是比起来，要算梅君的最好看。因为女子的手，无论怎样美，总不及梅君的长，所以梅君的手，在戏台上可以说是世界上第一美观的女子的手了。”

在美国的半年演出期间，无论梅兰芳走到哪里，都受到各界人士的热情接待。在芝加哥、旧金山、洛杉矶和夏威夷等地，所到之处，都是市长亲临码头迎接，上层人士举办茶会欢迎，艺术家、学者，以及各种团体等趋之若鹜，争相与之结交，而普通民众更是以献花、握手、签名等各种形式表达着他们对梅兰芳的喜爱。

人们被梅兰芳的艺术迷住了！

令梅兰芳一行最为感动的是那些旅美华侨的亲情和厚意。每到一处，侨胞们总是先一步迎上去，问寒问暖，照应得无微不至。他们或是在当地的一些报纸上大力宣传并盛赞这次演出；或是请梅兰芳等人四处游览名胜古迹、学校、工厂等；或是请赴中华会馆的盛大欢迎茶会；或是在演出过程中跑前跑后，充当翻译，并为他们代买一切舞台上的不时之需；或是同车同船相送，整理箱件，安排运输，沿途办理或指导一切相关事务……

还值得一提的是梅兰芳与美国著名电影明星范朋克、璧克馥夫妇以及卓别林的交往和友情。

道格拉斯·范朋克是美国无声片时代最著名的影星之一。他所扮演的侠客、勇士形象，整整风靡了一个时代。娴熟的击剑技巧，轻捷的翻墙越楼动作，英俊潇洒的硬汉形象，使他成为当时千千万万个美国青年以至全世界的影迷们仰慕崇拜的偶像。

早在一九二九年的十二月中旬，当范朋克和他的妻子——“美国的大众情人”、以扮演天真无邪的少女形象而著称于美国影坛的著名女影星玛丽·璧克馥第七次出国旅行，抵达上海时，梅兰芳就曾慕其大名，打电报至上海，邀请他们到北平游历，进行艺术交流。但因他们的赴日行期已定，回电表示了歉意，并答应下次访华时一定前来赴约。

几个月后，梅兰芳率团赴美访问演出，在到达旧金山的第二天，就收到了范朋克从洛杉矶拍来的电报。电报说：“梅君此次到美，本拟快聚多日，以慰热忱。奈有要事须往英伦，两日后便起程。又拟乘飞机一至金山，借谋把晤，而案头待理之公事猥集，又不克如愿，极为歉疚，故希梅君于洛城演剧时能来别墅小住数日，以便略尽地主之谊。”接着，又续来了两封内容相同的电报。梅兰芳三次回电辞谢而不允，只得应诺下来。

五月十二日，梅兰芳一行抵达洛杉矶时，范氏夫妇事先已派了两名代表和摄影队在那里翘首以待。梅兰芳与前来欢迎他的市长代表和各国驻该市领事代表比利时领事握手后，就乘坐范氏夫妇提供的汽车出了车站。梅兰芳先至市政府拜访了波特市长，接着就与好友齐如山一起，向着“范馥别墅”进发。

为了使梅兰芳住在这里，就像住在自己家里一样随便，玛丽·璧克馥将别墅交给梅兰芳后，自己就迁到另一处住所去了。

据齐如山回忆，“范馥别墅”坐落在森达·莫尼卡海滨，建筑极其精雅。背靠万丈绝壁，上面种植着棕榈等树木，绵延数十里，凭栏远眺，尽入眼中。前临一望无涯的太平洋，时见风帆聚散，沙鸟群飞，云影徘徊，浪花重叠。



每至潮汐，则见巨涛排山倒海而来，仿佛要涌进屋里一样。别墅中设有巨大的游泳池，抽入海水，人们可以在里面随意游泳。池中有灯光如月，光明灿烂，以备夜间使用。前院小园曲径，芳草如茵，百花盛开。烂漫似锦；后院则白沙一片，踏之芳软如绵，以备浴后晒太阳用。墙外小山耸翠，细柳摇青，时有渔人垂钓其下。

屋内陈设，大多为主人数十年来拍电影时使用过的布景、陈列品等，或古朴可爱，或新颖宜人。男女侍仆，也特别善解人意，据说是主人专门雇佣来服侍梅兰芳的。

十多天的小住，使梅兰芳在美国巡回演出数月之久的劳顿和疲惫一扫而光。

在此期间，玛丽·璧克馥邀梅兰芳到她的摄影棚观看她拍摄两场戏，又陪他参观了卓别林和范氏夫妇合办的联艺公司各处，详细介绍了新发明的录音设备。玛丽·璧克馥和梅兰芳戴上了耳机，录音师在机器后面即兴表演，三人相互微笑，握手庆贺，洋溢着一片友好的情意。

玛丽·璧克馥还举行了多次宴会，邀请许多电影界的同行与梅兰芳见面，畅谈艺术，摄影留念。这些朋友中包括卓别林、西席迪米尔、法国名演员薛华利等，墨西哥籍影星黛丽娥也在座。

当洛杉矶市内演出的日期临近时，梅兰芳离开了“范馥别墅”，迁至剧院附近的比尔特莫饭店居住。演出期间，他多次邀请玛丽·璧克馥至剧场看戏。而每次她来，均到后台献花道乏。

梅兰芳在洛杉矶停留的最后两天，范朋克从英国回来了。他特地又举办了一次茶会欢迎梅兰芳，并亲自教他打高尔夫球，相聚甚为欢洽。临别那天，范氏夫妇亲至码头相送。梅兰芳再三感谢了他们的盛情接待，并希望他们日后再次访华时务必到北平一游。

梅兰芳见到卓别林，是从旧金山到达洛杉矶的当晚。当时，他所演出的剧场经理请他到一个夜总会去喝酒，这个夜总会是电影界和文艺界人士的聚会之所。当梅兰芳穿着中式的蓝袍子、黑马褂出现在会场时，一下子引起了人们的注意。音乐队的指挥立即停止了演奏，从扩音器里对大家说：“东方的艺术家梅兰芳先生降临敝地，表示欢迎。”全场响起了一阵掌声，音乐台上奏起了欢迎的曲子。经理告诉梅兰芳：“今天巧得很，在场的有不少第一流的电影明星、编剧、导演，回头都可以介绍给您见面。”

梅兰芳刚坐下，一位穿着深色服装、身材不胖不瘦、修短合度、神采奕奕的壮年人朝他走了过来。梅兰芳看着他，觉得似曾相识，可又记不起来在什么地方见过。正在回想中，经理站起来向他介绍说：“这就是卓别林先生。”又对卓别林说：“这是梅兰芳先生。”两位国际知名的大艺术家的手紧紧地握在了一起。

“我早就听到你的名字，今日可称幸会。啊！想不到你这么年轻。”卓别林首先发话。梅兰芳也应声答道：“十几年前我就在银幕上看见你，你的手杖、礼帽、大皮鞋、小胡子真有意思。刚才看见你，我简直认不出来，因为你的翩翩风度，和银幕上幽默滑稽的样子，判若两人了。”卓别林说：“我还没有看过你的戏，但明天就可以从舞台上看到最能代表中国戏剧、享有世界声誉的天才演员的演出了。”

两人一边喝酒，一边闲谈，很是投机。卓别林告诉梅兰芳，他早年也是舞台演员，后来才投身电影界。他对中国戏中的丑角表现出了一种特殊的兴

趣。梅兰芳向他简单地介绍了中国戏剧中丑角的一些情况：“中国戏里的丑角，也是很重要的，悲剧里少不了他。可惜这次带来的节目当中，这类角色不多，所以剧团没有约请著名的丑角同来，只有《打渔杀家》里有一个替恶霸保镖的教师爷，是用丑角扮演的。”

那天晚上，梅兰芳还与卓别林合影留念。

几天之后，好莱坞电影界为梅兰芳举行了盛大的欢迎会。电影界的巨星大腕们一个个西服革履地提前到会，而卓别林先生却是在欢迎会开始以后才匆匆赶到的，而且穿着便服，也没系领带。但是他一到场，立刻引起了全场的注意。很多人指指点点：“卓别林来了！”不少人还站起来和他打招呼。

从此以后，梅兰芳就和卓别林成为好朋友。

## 在西方评论者眼中

值得一提的是美国剧评家对梅兰芳以及梅兰芳所代表的中国戏曲的评论。需要在此事先指出的是，本节不得不大段引用他们的言论来说明这一有意义的问题。因而造成文字的呆板枯燥，读者诸君如若不感兴趣，自然可以一翻而过。

美国不愧是世界艺术的中心。这块丰厚而肥沃的土地，不仅养育了无数出类拔萃的艺术家，也培植了数以百千计的头脑敏锐而见解深刻的艺术评论家。斯达克·扬就是其中很有影响的一位。作为有造诣的戏剧和艺术评论家，他一般不轻易撰写文章。然而，面对梅兰芳的表演，他却忍不住了。他认为，作为一个个体演员来说，梅兰芳所具有的素质是极其优秀的。他说：“在我们听来，他的音乐尽管多么陌生，他的嗓音作为一种表演艺术的媒介，却显然表达了一种了不起的柔和、响亮而富有戏剧性的音色；他那种控制肌肉的能力基于舞蹈和杂技的训练，是卓越非凡的；面部表情准确而且提炼到我们在优美的京剧中所见到的那种谨严而纯净的地步；两只眼睛比一般中国人的稍大些而极富表情；两只出名的手十分纤细，而且在他那种艺术的传统和复杂的动作应用中，受到严格的训练。他中等身材，鹅蛋脸，作为他许多身段的枢纽的腰部柔软而结实，受过彻底的锻炼。他在台上对于周围的活动是那样明显地相应配合，并且对于观众的反应也是那样几乎不可思议的敏感，以致这种神经上的协调成为他的魅力的主要根源之一。”

斯达克·扬的评论，极有见地。天赋固然是一个成功演员的重要条件，但并不是唯一的条件。和所有的成功者一样，梅兰芳的成功中所蕴涵的，更多的是辛勤的汗水。如果说，他嗓子的音色，稍大一些的眼睛，以及纤细的手指是天生的话，那么，他那种对于肌肉的控制能力，细腻而准确的面部表情，以及对于观众敏感的神经反应等，则纯粹来自后天的锻炼了。而文章中专门提到、并极为欣赏的鹅蛋脸，就更是化装术的产物了。斯达克·扬不仅对梅兰芳的天赋、化装术和表演技巧表示了由衷的钦佩，而且准确深刻地高度评价了梅兰芳在改革创新方面对中国戏曲所作出的贡献。他说：“梅兰芳拥有四百个剧目。他对中国艺术有很深刻的研究，促使戏剧、音乐和舞蹈中许多古老形式得以复兴，而且通过他的机智和天赋，把它们同他祖国的现代戏剧艺术相结合，例如，他把中国古典舞蹈配以近代音乐。他把中国传统中迄今分为不同行当的闺门旦和花旦的表演风格相结合，而且得心应手地从这两者之中汲取精华，以这种融合灵活地丰富和扩大了他所刻画的人物的形象。他创建了一个流派或者一种传统，其中包括戏剧、服装、音乐、现实主义、风格、道白和歌唱等等因素在内。”作为一个远在大洋彼岸的外国人，能对中国剧坛以及京剧的情形如此熟悉，并对之做出准确的艺术品评，实在难能可贵。还有很多文章从各方面评论了梅兰芳的艺术。例如另一评论家约翰·梅逊·布朗也撰文盛赞梅兰芳的表演风格：“你不需要花多大功夫就能认识到梅兰芳是一位多么罕见的风格大师，他作为一名演员，天赋是多么的非凡。他以变化多端的表演方式揭示他那炉火纯青的艺术，这表现在他所完成的各种手势的方式上，表现在他用极其优美的手势摆弄行头而出现每个新位置时手指的纤细的姿势上，表现在他运罔身躯的准确性上，同时也表现在他的一切行动都显然流露出美丽的图案上。”

乔治·瓦伦则具体评论了梅兰芳在《春香闹学》一剧中的表演：“他在

这出精巧的喜剧里扮演一个活泼顽皮的侍女，进一步证实他对自己的表演艺术所掌握的高深程度。他的脸流露出各种不同的表情，每一瞬间的感情，每一个动作，每一瞥都蕴藏着涵义，真值得加以研究。人们忘记了这是一个男人在刻画一个姑娘的性格，所表现的妇女心情和动作可说是惟妙惟肖。”

还有一些人从舞蹈动作和表情、节奏等方面探讨梅兰芳的表演艺术成就。例如著名舞蹈评论家威廉·鲍里索先生指出：“对我来说，梅兰芳首先是个舞蹈家，在这方面我毫不怀疑地把他列入最有成就的舞蹈家的行列中……我在看他表演《红线盗盒》的剑舞时，冷静地思考到他的舞蹈已经达到一种最高的境界。”

更多的戏剧家、研究者和艺术评论家则是通过梅兰芳的精湛表演，发现了一种他们从来也没有接触过的古老而又新奇的东方剧种——京剧。这种戏剧形式，不仅向他们展示着它那别具一格的民族风貌，而且成为他们反观自身戏剧的一个横向坐标和参照系。他们被深深地震撼了。

罗伯特·里特尔论述了梅兰芳的表演所体现出来的，截然不同于他们戏剧的特点和风格：“梅兰芳在舞台上出现三分钟，你就会承认他是你所见到的一位最杰出的演员。演员、歌唱家和舞蹈家三位一体，结合得那样紧密无间，你简直看不出这三种艺术相互之间存在什么界限；这在京剧里确实是浑然一体而不可分解的。你看他在舞台上表演，会觉得自己仿佛置身于一个古老的神话优美和谐而永恒的领域里。你忘记他是按照古老的习俗在扮演旦角，在用奇妙而令人难以抗拒的假嗓歌唱。你忘记了一切，只剩下他所绘制的一幅优美的图画，每个富有表情的姿势都像中国古画那样浓重而细腻，单单服装和容貌看上去就十分美丽，充满极其微妙的庄严和宁静。然后，你就会想到我们表面化的即兴表演，昨天产生，明天就会显得陈旧了……你至少在首次惊讶而欢乐地接触到他的艺术时，难以用言语来形容……像这样的艺术过去在纽约压根儿就没有看到过。”

西方评论家惊喜地发现，中国京剧所拥有的优势——传统和历史，可以为西方戏剧的渊源——古希腊戏剧以及伊利莎白时代的戏剧做出深刻而形象的诠释。

斯达克·扬说：“令人感兴趣的是我们注意到希腊古剧和伊利莎白时代的戏剧同京剧颇为相似……京剧对希腊古剧作了一种深刻的诠释，因为那些使人联想到希腊的特征，以一种自然的思考方式，一种深刻的内在精神，体现在中国戏剧里。两者之间不仅有显著的相似之处，诸如男人扮演女性角色，中国演员常常勾画的具有传统风格和定规涵义的脸谱，同雅典戏剧中实在的面具几乎没有多大的区别，布景都是很俭朴的，而且在思想和精神深处的特征方面也有相似的地方。登场、退场和舞台上的动作都有固定的样式，利用真正的舞蹈为艺术手段，音乐伴奏作为戏剧的基础，运用音乐加强气氛，感情需要充分加以表达时即引亢高歌。道白、歌唱、音乐、舞蹈和舞台装置融为一炉，形成一种综合的艺术。常规的情节基于熟悉的样式，诸如相逢、别离、讽喻、论辩等情节场面，尽管都是固定程式的，但由于具有类似我们的许多音乐形式，处理的方式极其巧妙，依然使人喜爱赞赏。这里面包含着对样式的探索，个人感情从属于激情的提炼和谨严的原则。它自始至终贯穿着一种独特风格，具有一种探求美、雅致或崇高的意向。

“伊利莎白时代的戏剧和京剧也十分明显地相似，外表或多或少相象。情节场面固定，如你恰好看到的那样，有一些朴实的或并不朴实的道具和常

规惯例。伊利莎白时代的戏剧中有矮树丛充当森林，京剧中有马鞭代替一匹马，四个龙套表明千军万马，舞台上任意确定的位置表明不同的场所等等。还有定场诗，京剧演员上下场都念两句诗，就像莎士比亚戏剧中每场常以类似下列两行诗来表明结尾一样：‘这是一个乾坤混乱的时代！唉，倒霉的我，却要负起重整乾坤的责任！’另外还有男人扮演女性角色，散文和韵诗可以交错转换，一出戏随便写多少场都可以。”

美国的戏剧评论家和研究者们，还惊讶地从中国京剧的演出中，发现了极其“现代”的戏剧手法。

《洛杉矶审查报》一九三一年五月一日发表了一篇题为《中国早在几百年前就已听见“旁白”》的文章。文章说：两年以前，即一九二八年，“尤金·奥涅尔在《奇妙的插曲》里运用了‘旁白’这一新颖手法，在当代戏剧中掀起一阵争先仿效的时髦的狂热。中国伟大的演员梅兰芳解释道，这种阐明情节的手法，作为京剧的主要组成要素之一，早已存在几百年的历史了……”

美国理论界意识到，不能再用西方戏剧理论领域中的一些惯用名词或术语来界定中国戏剧的本质和原则了，因为它具有自己悠久的传统和独立的艺术发展轨迹。

R·D·斯金南撰文说：“中国的古典戏剧至少有七百年未中断的传统作为后盾。某些手势、服装和化装的细节和某些道具都达到了一种体现某些极易理解的现实的地步，清楚的就像印刷的标签。我了解梅先生反对用‘象征主义’这个字眼来形容这些常规惯例，而宁取‘典型化’这个字眼，主要因为西方文化中的象征主义具有他所认为的一种比较粗糙的东西。他觉得京剧的常规是从某些现实中抽取其主要样式而得出的结果，而西方的象征主义则比较更侧重于以某种迥然不同的客体来体现某个对象或某种感情。这足以使我们承认京剧旨在表达行动或感情中最普遍性的成分，使它们同特定的时间、地点或形式不加混淆，这种努力即使在西方人的心目中也是成功的。”

斯达克·扬认为，不应该用西方文艺理论中的“现实主义”或“非现实主义”来评价中国戏曲这样一种艺术。他说：“中国京剧常被说成是完全非现实主义的艺术，性质上也彻底理想化。这在笼统的意义上来说可能是对的，但是我们应当避免由此而导致错误的结论。梅兰芳的戏剧艺术并非没有现实主义的成分，它并不具有立体派绘画、抽象的阿拉伯装饰或几何舞蹈设计所具有的那种涵义。跟它确切相似的是中国绘画和雕刻。遗留在我们记忆里的是对它们的抽象化和装饰性的印象，但是我们往往对那种精确性感到惊讶；自然界，一片叶子，一束花朵，一只鸟，一只手，一件斗篷，都被观察得极为精确细致，同时我们也对它们那具有特征的细节所呈现的使人眼花缭乱的色彩缤纷标志感到惊奇。这种精确的标志绝妙地镶嵌在整个艺术之中，这种艺术臻于完美而理想，犹如梦境一般迷人。就拿他们的普通绘画和小型雕像来判断，中国人对这种结合着传统、规范和抽象样式的、机敏的现实主义而感到的喜悦，想必是相当强烈的。我们听到有人说梅兰芳的艺术完全是非现实主义的时候，应该记住上面所说的这一点。我们还应该记住我们要向中国戏剧艺术学习的一点，不是需要非现实主义或其相反的东西，而是要学习它在每一部分中所运用现实主义的精确度。手势，念白，表演，甚至争论甚多的旦角使用的假嗓以及动作等等，尽管都与现实有一定距离，但也可以说，这种艺术取得了一种风格上完整的统在这样一种古老而辉煌的戏剧面前，美

国人直觉地感到了本国戏剧的不足，并把这种感觉坦诚地表达了出来。

知名文艺评论家布鲁克斯·阿特金逊发表了这样一席看法：“梅先生和他的演员所带来的京剧几乎跟我们所熟悉的戏剧毫无相似之处；语言上的障碍，若同完全异国情调的艺术的障碍相比，则变得微不足道了。这种艺术具有它独特的风格和规范，犹如青山一般古老……但它却像中国的古瓷瓶和挂毯一样优美。如果你能摆脱仅因它与众不同而就认为它可笑的浅薄错觉，你就能开始欣赏它的哑剧和服装的精美之处，你还会依稀觉得自己不是在与瞬息即逝的感觉相接触，而是与那经过几个世纪千锤百炼而取得的奇特而成熟的经验相接触。你也许甚至还会有片刻痛苦的沉思：我们自己的戏剧形式尽管非常鲜明，却显得僵硬刻板，在想象力方面从来没有像京剧那样驰骋自由。”

还是斯达克·扬将这种感觉概括得准确而具体，他总结道：“在一个属于古老民族的传统艺术和一个被他们的人民承认为伟大的艺术家面前，我们大多数观众必定会感到歉卑……梅兰芳的表演使我足以见到这是本季度戏剧的最高峰，也是自杜斯的访问和莫斯科艺术剧院上演契诃夫戏剧以后任何一个戏剧季节里的最高峰。”

上面整块整块引述的文字，为我们映衬出了梅兰芳和中国戏曲在西方理论背景中的明确位置，耐人寻味。

## 梅博士

如果说，上述这些评论，是美国戏剧理论界对于中国戏剧艺术魅力的肯定的话，那么，梅兰芳所接受的美国两所大学授予他的名誉博士学位，则是这个国度赠予梅兰芳个人的最高荣誉。

由于梅兰芳这次访美演出的主要接洽人，不是商界的大事、也不是艺术界的同仁，而是学术界的司徒雷登博士，这无形中赋予美国学术界一种责任，即他们承担着将梅兰芳的艺术介绍给美国社会的天然使命。

他们没有辜负司徒雷登的重托。梅兰芳一直受到了他们的另眼看待。许多知名学者和教授都亲临剧场看戏，并鼓励他们的学生——学戏剧的，学美术的，学音乐的，学舞蹈的，学文学的……都去观看，以便明了和欣赏东方文化的原理和精华。

梅兰芳所到之处，哥伦比亚大学、芝加哥大学、旧金山大学和夏威夷大学等学校的校长或教授们都分别为他举行了欢迎会或座谈会。司徒雷登最好的朋友，普林斯顿大学的校长海本先生，在梅兰芳还未到之前，就开展了不断的宣传工作；到了以后，又常常前来指导，并一直请梅兰芳到他们大学里去演戏，或去参观大学里的设备。后来因为时间安排不过来，没有去成。梅兰芳为此而一直懊悔，回国后还常常觉得过意不去呢！

大学教授贝尔格德斯博士是一位负有盛名的戏剧导演，也是一位著名光学建筑家。一天，他在特为梅兰芳一行人举行的茶会上，回顾了欧美戏剧在布景方面的演变历史，称赞中国戏曲不要布景的高明。他说：“这些年欧美演剧，对布景非常讲究，不过有时于演员颇有损处，并且因为过于讲究，就时时感到困难，所以现在常想把布景免去，或者使它越简单越好。现在改良起来，美国演剧自以为够简单了，哪知看了梅君演戏，才知道中国剧原来根本就不要布景。这实在是意想不到的，并且实在是艺术组织最高的地方。”

茶会结束后，他又领着参观了他的工作室。一进屋，人们就被吸引住了。墙上挂的，案上摆的，地上铺的，全是光学和建筑学方面的图案。在一一详细他讲解了每一张图纸后，他还给人们看了他所设计的两张剧场图案——预备献给一九二三年芝加哥美术博览会的新建筑。

这两个剧场，一个准备建在米什干湖的湖底，用玻璃通道导入，由浅入深。剧场里配置各种颜色的灯光，人们一走进剧场，就会产生置身于海底水晶宫般的情趣。另一个准备建在湖面上，使观众可以划着小艇任意在湖上来往荡漾着看戏，充满着悠闲自由的味道。而且，无论是湖底还是湖面剧场，都有池座、包厢等，设备非常完满。

梅兰芳以及同来的人，简直被这奢华而美妙的未来剧场设计图迷住了。

作为芝加哥博览会关于戏剧方面的筹备主任，贝尔格德斯先生邀请梅兰芳在博览会举行期间，来演几天戏。他还幻想着要编一出极其特别的戏，有着使人意想不到的场面和布景，以及来自不同国别的名角。梅兰芳当然是被约来充当主角的。

梅兰芳当即爽快地答应了下來。

另一位著名的光学家威尔佛雷德，一直在研究剧场内舞台灯光的各种各样的支配方法，近来则专注于光线和人的情绪、神经方面的联系。他的最新研究成果表明，不必借重戏剧表演，也不必用舞台布景来衬托，仅光线本身，就可以感动人的情绪，刺激人的神经，使人产生喜怒哀乐等各类感情。

一天，他约梅兰芳等人去看他的新发明。一走进他的工作室，就看见星罗棋布，到处都是机器。在他的操纵下，光线变得光怪陆离，奇妙异常。并且，随着灯光的无穷变化，人们忽悲，忽喜，忽惊，忽惧，一时间百感交集。

齐如山在《梅兰芳游美记》中描述了这种种光线的变化，十分生动，他说：“或如井底静水，或如鼎内沸汤，或如万花堆锦，或如群美戏波。忽如小雨蒙蒙，忽如微风习习，忽如无边落木，忽如不尽长江，忽如老僧入定，忽如怒狮奋吼。忽而白浪滔滔，忽而卿云霭霭，忽而雷惊电掣，忽而风静云闲。忽如平芜万里，忽如绝壁千寻，忽如云马行空，忽如群鸿戏海，忽如深山大泽，忽如空谷幽泉，忽如地动山摇，忽如风平浪静，忽如身入云端，忽如身藏海底，忽而惊心动魄，忽而心旷神怡。幕上之光线屡更，观客之心神亦随之屡变，诚光学之大观也！”

芝加哥美术博物院院长劳弗博士特请梅兰芳到博物院参观。到达之后，院长一边亲自陪同浏览，一边盛赞梅兰芳在文化交流方面的功绩。他说：“大致博物院的性质都是为沟通各处的文化而设的。本博物院也是抱着这个宗旨做法，所以对各处与文化有关系的美术出品，都尽力搜求，对东亚的文化，尤其注意，但是费了二十几年的长时期，用了几千万的巨款，所生的效果，还不及梅君在这里演两个星期的戏大！”

正是基于同样的理由，波摩那学院决定授予梅兰芳荣誉博士学位。

那是在洛杉矶演出期间发生的事。演出快结束时，波摩那学院院长查里斯·埃德蒙兹博士和凯梅斯·杜坎博士找到了他们的学生、齐如山的好友司徒宽，对他说，前一阶段，纽约、芝加哥等地报刊上的文章，对于中国戏曲以及梅兰芳的艺术，都大加赞赏，充分肯定其文学上艺术上的价值。梅先生来此地演出后，我们学院众多教授都去看了，有的看了许多次，发现果然和舆论界所报导的一样；而且梅兰芳的长处，还有许多报刊中没有报导出来的，真是名不虚传。我们商量了一下，想由本院赠予梅兰芳文学博士学位，你能否前去征求一下他的意见？

司徒宽受此委托，找到了齐如山。齐如山立即和他一道，来到梅兰芳的房间，征求他的同意。面对突如其来的荣誉，梅兰芳一时犹豫起来：“贵校的美意，我感激不尽，但是我实在不敢当。”司徒宽上前一步，侃侃陈词：“梅先生这次来美国演戏，宣传东方艺术，联络中美感情，沟通世界文化。这样伟大的功业，几十年还没有过，所以本院才动议，把这个荣誉赠予梅先生。梅先生不敢当，谁敢当呢？”一席话说得梅兰芳无法推辞，齐如山也在旁边竭力鼓吹，于是。便这样议定了。

从司徒宽那里得到确定答复后，院长召开了学校全体董事和教授大会，提出此议，得到了一致赞成。于是，院长亲临旅馆通知梅兰芳，六月十六日为本校应届毕业生毕业日，赠予梅兰芳荣誉学位的典礼，即在那天举行。

但是，梅兰芳已预订了六月六日赴夏威夷的船票。

院长感到为难：“本院授衔仪式历来是极其正规的。如果本人不到场，就不能赠予，这是学院的规矩。今年春天，本院准备赠予施肇基法学博士学位，但因为前往欧洲，无法亲到，就取消了动议。”

司徒宽在一旁着急：“夏威夷的行程已定，也无法更改了。怎么办？”

院长沉吟了一会儿，说道：“也许还有一个可以变通的办法：提前开一个特别会来举行仪式，但仍然需要全体董事通过。我记得十多年以前，曾有英国工党主席麦克唐纳来美，东部某一座大学赠予荣誉头衔。也是因为时间



不凑巧，就提前开了一个特别大会举行仪式。数十年来，只此一例。”

第二天，院长召集大会，提出为梅兰芳提前举行仪式的建议，竟然获得全体通过。于是，特别典礼举行的日期，定在了五月二十八日。

据齐如山回忆，那天下午两点，梅兰芳在齐如山等人的陪同下，来到了波摩那学院。梅兰芳先到院长室换上了博士礼服，然后由邓勤、徐璋两位博士陪同，走进礼堂。礼堂大约可容千余人。台上排列着二十多排椅子。院长，梅兰芳，邓勤，徐璋都坐在第一排，其余各排则分坐着学院董事、教授等百余人。齐如山也身着雍容大雅的博士服，侧身其中。台下坐满了学生，两廊为来宾的座位。学者们济济一堂，气氛十分肃静。对面楼上，端坐着高级生二百余人，全穿着整齐的学士冠服，尤为庄严。

入座以后，院长先致开幕词。接着，在乐曲声中，对面的高级生唱起了庆贺歌。

歌毕，福瑞曼博士代表全体教授登台讲演，讲演的题目是《青年人的义务及责任》。最后一段内容是：现在中国来了一个青年人，可以做人们效法的榜样。这位青年就是梅兰芳。我初次看梅兰芳演《春香闹学》时，觉得滑稽无比，笑得几乎喘不过气来。等到在后台再见到他时，却见他满脸静穆之气，接人待物极其谦恭和蔼，就知道这是一位大艺术家了。梅先生世界知名，见了长者还斤斤于礼，这是我们美国青年最缺乏的品质，因而我说应该以他为榜样！中国的礼教原本如此，如果父兄子弟一起相处，青年人对于年长者都知道应该怎么做。故而，中国人见人先问年龄，如果比自己年龄大，就执弟子礼，所谓十年以长则兄事之，五年以长则肩随之，这就是我们应该常常向他们学习的地方。

讲演完了之后，邓勤博士离位，在院长座位稍斜一点的地方立定，院长也随之站了起来。邓勤博士开始致辞：中国大艺术家梅兰芳，艺术水平之高，世界公认。但人们只知道他是大艺术家，而不知道他是大文学家。梅兰芳演戏之外，更致力于戏剧学术，研究剧学二十余年，创作甚多贡献于社会者也极多。家中藏书甚富，关于戏剧图书尤多。最近，在北京首创戏曲学院，自任发起人。梅兰芳不仅有功于艺术，而且有功于社会，更有功于世界。现在，特将他介绍于院长之前，请院长赠予梅兰芳文学博士荣誉头衔。梅先生对社会的贡献，与本院赠予荣誉头衔的规章条例。极其相符！

邓勤博士致辞完毕后，请梅兰芳起立，把他介绍给院长。院长说：邓勤博士所称颂的梅先生对社会的贡献，我早有所闻。现在，我代表本院全体教授同仁，赠予梅兰芳荣誉博士学位。说完，将博士文凭亲自授予了梅兰芳，然后，由另外两位博士将“博士带”披在梅兰芳肩上。顿时，全场响起了热烈的掌声。

梅兰芳登台演说，致答谢词：

“院长先生，院董诸公，教授诸公，各位同学，各位来“兰芳今日得蒙奖授荣衔，非常感谢诸公！此举表现对于我们中国人最笃厚的国际友谊！”

“兰芳不过是微末的个人，游历贵邦，是来吸收新文化的，随带表演一点自己的艺术，借以博取贵国学者的批评。游历将完，细心体会，知道得到了诸公对于我们民族的益加谅解和同情，这不啻是我们的艺术成功，乃是贵国人士的好感，能够明了我们这次游历的意旨。”

“从大的意义上说，我们此来是要尽我们微小的力量，促进文明人类最恳切希望的和平。按照历史的例证说来，真和平是不能够从武力上得来的；

人类希望的和平，不是暴乱后的平静，真的和平是要从精神理智与物质里面增进人类的发展和生长，要维持世界的真和平！

“人类要互相了解，互相原谅和同情，是要互相扶助的，不是要互相争斗的。我们中美两大民族，希望的人类和平是根据国际信用和好感；要达到这个目的，需要大家从艺术和科学上有具体的研究；要明了彼此的习惯，历史的背景，及彼此的问题和困难。

“兰芳此次来研究贵邦的戏剧艺术，荷蒙贵邦人士如此厚待，获益极多。兰芳所表演系中国古代的戏剧，个人艺术很不完备，幸蒙诸公赞许，不胜愧作。但兰芳深知诸公此举，不是专奖励兰芳个人的技术，乃是表现对中国文化的同情，表现对中国民族的友谊。如此，兰芳才敢承受此等莫大的荣誉，以后当益勉力，才当得起波摩那学院家庭的一分子，不负诸公的奖励！”

梅兰芳演说完毕，又由梅其驹用英语翻译了一遍。之后，掌声雷动，长达数分钟之久。然后奏美国国歌，全体起立，对面礼服生再唱国歌，唱完之后，典礼就结束了。

散会后，人们并没有离去。身着博士服，肩披博士带的梅兰芳一下子被人们围了起来。各位博士纷纷前来握手祝贺，院长和诸首脑也来盛赞梅兰芳的演说词。他们说：梅先生的演说词，立意很高。从这个学院赠予荣誉学位以来，这是最好的发言。他们索取了梅兰芳的演说稿，准备排印出来，分发给学生们阅读。接着，梅兰芳和大家在一起合影留念，又与院长合照了一张。

最后，在该院饭厅与大家共进晚餐。餐厅共设三十余桌，每桌十余人。梅兰芳、齐如山等人共坐两桌，座中有院长一家，邓勤博士一家，以及教授数人。其余约有学生三百余人。聚餐期间，欢悦的气氛一直充溢着四座。快结束时，有音乐系的学生起立唱歌三次。后来，又专门移到梅兰芳博士座前歌唱，以表示亲近。

聚餐结束后，院长又引导着客人参观了校舍等处。

回来的路上，两边满是繁盛的花木，其间生长着一树树如画的桔柚，蓓蕾满枝，美丽非凡。这一幅生机盎然、郁郁勃勃的立体画面，既是刚才博士授衔典礼上热烈气氛的生动延续，也是梅兰芳此时此刻激动心情的真实刻画。

博士！而且是美国高等学府的文学博士！这确实是梅兰芳出国演出以来，也是梅兰芳有生以来所获得的最高荣誉。如果说，清白的名声，精湛的技艺，优良的品德，一直是梅兰芳待人处事之生活原则的话，那么，他做梦也没有想到这些会带给他如此崇高的荣誉。

艺人，也叫优人，在中国从来就是被看客们玩弄的对象。战国时期，优人为帝王的“弄臣”，只配被皇帝和大臣们戏耍，稍有不慎，触怒什么人，就会招致杀身之祸。齐国优施被孔子正典刑就是一个极其深刻的事例。这种例子历代史不绝书。宋元明初的乐籍制度，又从政治上限制了优人与其他社会阶层平等的权利，他们和妓女一样被拴牢在自己的行业里，不能脱出。曾有一些艺人想让自己的子弟通过正常的科举道路达到改变身分的目的，遭到统治阶级的一再禁止。元代明令规定倡优子弟和有过违法行为的人一样，不得参加科考。元末明初的社会动荡，曾给一些艺人之家带来改变乐籍的希望，然而一旦政权稳定下来，统治者立即重新封死了这条道路。

优人在日常生活中处处受到歧视。元代优人日常服饰的颜色、式样等都由官方带有侮辱性质地明确规定出来，不许紊乱。明初甚至对优人给以人格

上的歧视，官方规定，在南京隶属于宫廷机构富乐院里的优人，除了头带绿头巾，腰系红搭包，足穿带毛猪皮靴以外，还不许在街道中间行走，只能躲闪于道路的左右边上。而绿头巾，本为古时贱人的标志，到了后世，则成为优人的专利了。又由于优娼不分，优人的妻女不得不被迫卖笑，于是，绿头巾又成为“王八”的代名词。

优人不能与其他人家通婚。元朝皇帝下过几次御旨，规定乐人只能和乐人通婚，甚至要把那些已经嫁给其他人家的乐人硬拆离开来。尽管《青楼集》里的许多女艺人像王金带、王巧儿、王奔儿、翠荷秀、汪怜怜、顾山山、李真童、刘婆惜等人都嫁给了官宦士人，但却都是侧室或小妾，没有一人为正妻。

明清时期艺人仍受到社会的普遍歧视。各类笔记史籍中重复着中国社会几千年的古训：优与娼本无高下，况女旦以优兼娼。在一般人的心中，艺人是下贱之人，低人一等，可以随便欺负。在戏曲艺人中，旦角艺人的地位最为低下。他们没有任何人格尊严，世人可以随意拿他们调笑戏弄。明清时期有一种很污浊的社会心理，看戏不是为了看戏，而是为了看旦角的色相。清代后期，京城戏园里最好的座位是楼上靠近下场门的第二座，原因是，坐在那里的观客便于和旦角抛飞眼儿。清代大多数品评戏曲艺人的书籍，也都带着欣赏色相的眼光。题名多为《看花记》、《品花记》、《怀芳谱》一类，品评的角度也不从表演技艺出发，而单纯根据其容貌体态。

梅兰芳生活的时代，尽管满清政府已经被推翻，民国政府已经成立，但社会风气并未因此而发生大的变化，传统的因袭仍很严重，戏曲艺人的社会地位仍然处于最底层。梅兰芳虽说因为自己的艺术贡献，得到了人们普遍的称颂，但毕竟还未得到政治人格上的肯定。到了美国之后，梅兰芳忽然感觉来到了另一个世界，人们对他的称呼有了彻底的改变，“伟大的艺术家”，“罕见的风格大师”，“最杰出的演员”，“演员、歌唱家和舞蹈家三位一体”，“艺术使节”等等称呼在美国各地的报刊上风靡一时。而现在，波摩那学院又授予他文学博士的荣誉头衔……

此时的梅兰芳，沉浸在巨大的幸福感之中。

不久之后，南加州大学的校长也来说，愿赠梅兰芳一个文学博士的荣誉头衔，梅兰芳答应了。举行授衔仪式的那天，正是南加州大学成立五十周年纪念日。得赠荣衔的人有五六十位之多，再加上毕业生一百余人接受文凭，因而那天的典礼仪式非常隆重。学校的大礼堂里肃穆庄严，来参观的有三千多人。校长每授给一个人证书时，台下就响起一片鼓掌声。将学位证书赠给梅兰芳的时候，全场更是掌声雷动，一直延续了两分钟。

从那以后，“梅博士”的称呼就代替了以前的“小友”、“梅郎”、“艺士”、“老板”，甚至“先生”，这在中国戏曲史上是史无前例的，就是在世界文化史上，也书上了耀目的一笔。

梅兰芳的荣誉不仅仅属于他自己，也属于千千万万个被压在社会最底层的中国戏曲艺人。梅兰芳以自己卓越的艺术成就，为自己，也为同伴们争得了平等，争得了荣誉。

正如当时美国驻华使节裘林·阿诺德早在一九二六年于一篇文章中指出的那样：“我们赞扬梅兰芳，首先由于他那卓越的表演天才，其次由于他在提高中国戏剧和演员在社会上的地位方面所做出的重要贡献。”这句话可以说是一语中的。

## 载誉回国

梅兰芳载誉回国，名声大增。在美国的演出早已被国际、国内的舆论界炒得沸沸扬扬，回国后的演出自然也就身价百倍。

梅兰芳回国后的第一次演出，剧目为《汾河湾》和《女起解》，演出地点是开明戏院。据说《汾河湾》在美国上演时，创造了被观众请求再演十八次的盛况，可见其感召力之强。

为了重睹梅兰芳在中国舞台上暂违了的芳姿，为了重新审视这出戏的精华，为了看一眼这位因唱戏而获得了洋博士学位的中国戏曲演员，人们从四面八方涌入剧院，一时间剧场里人满为患。一片嘈杂。而《汾河湾》里主角柳迎春的出场，是闲镇不住场面的小锣伴奏。台下，梅兰芳的朋友们不禁担起心来。

谁知梅兰芳一登场，马上就是一个碰头好。抖袖未毕，台下已经安静了下来。等到梅兰芳走至台口念引子时，全场鸦雀无声，仿佛满戏院的观众都被施用了镇定剂似的。所有人的视线都集中到了台口，集中到了梅兰芳的身上、手上、头上、眼睛上……

《女起解》中，梅兰芳饰演苏三，崇公道的扮演者是萧长华。虽然是只有两个人出场的小戏，然而，由正值其艺术登峰造极之日的梅兰芳来表演，再加上萧长华的“绝配”，遂使这出戏成为一个声容并茂、锦绣天成的艺术佳品，高人一筹之处比比皆是。

一声“苦呀”之后，梅兰芳在鼓点声中缓缓出场。他身穿大红蓝边的罪衣罪裙，手捧枷锁，满面戚容，双眉紧蹙，甩发，念“喂呀”，做垂泣的身段。然后，在纽丝锣鼓中步至九龙口唱〔摇板〕：“听说是唤苏三，我的魂飞魄散。吓得我战兢兢不敢向前。无奈何走上前来把礼见，崇者伯呼唤我所为哪般。”声如散珠落玉盘，温润清扬，“把礼见”二字的高腔，如九空鸣鹤，“好”声顿起。

伴随着这段唱腔，梅兰芳先用右手做兰花式，高与眉齐，接着，身子转一转方向，用右手捡起锁链，摆在胸前轻摇着，同时两眼微眯，双眉轻蹙，若不胜其忧，不胜其怯之状。然后，又转变方向，走一小挖门。稳健熟练而又婀娜多姿的台步令人目不暇接，将观众的视线紧紧抓住。

辞别狱神时，苏三的一段唱最能代表梅兰芳此时臻与极境的表演。这一段〔反二黄〕凄凉徘徊，耐人寻味。先是在一手持链、一手横指、两目泪汪汪的茫然平视中唱第一句：“崇老伯他说是冤枉能辨”。然后随着胡琴的过门，轻移脚步走至小边台口接唱：“想起了王金龙负义儿男”。“王金龙”三字之间带着七分恨意。而一个“男”字，较传统的唱法多拖了一板，致使声震屋瓦，响彻云霄。拖腔时两眼圆睁手向前指，临了则右足微顿，以中拭泪。并茂的声情表演令人叫绝，台下报以热烈的掌声。

待崇公道认苏三为义女之后，梅兰芳将传统的演法进行了不着痕迹的改变，使之更加合情合理，并富有感染力。传统演法中苏三叫板时念的是：“如此你我父女慢慢地向前走啊！”然而这句念白却与下面的唱词“玉堂春含悲泪忙向前赶”，在意思上发生了冲突。梅兰芳再三斟酌之后，将念白改为“如此你我父女一同走啊！”于是，在语义上就顺理成章了。

接下来，是梅派与众不同的独有唱段“十可恨”。传统唱法，只唱到“四可恨”，便接唱〔散板〕了。梅兰芳的“十可恨”板式齐全，行腔委婉，情

调绵长，将苏三的悲怨畅泻而尽。其词句如下：“一可恨爹娘心太狠，大不该将已女图财卖入娼门。二可恨山西沈燕林，他不该与我来赎身。三可恨皮氏心太狠，她不该用药害死夫君。四可恨春锦小短命，她不该私通那赵监生。五可恨贪赃王县令。六可恨众衙役分散赃银。七可恨屈打成招认。八可恨李虎他劝我招承。九也恨来十也恨，洪洞县内就无好人。”感情充沛，撼人心魄。

这段唱腔每句之间，都有一个小亮相，或向前指，或怒目而视，或恼或怨各不相同。在每句唱完之时，崇公道都有一段念白。萧长华的词句文雅，滑稽突梯，轻快自然，临时抓眼的本领也是别人比不了的。因此每段念白都有“好儿”，与梅兰芳配合得天衣无缝，旗鼓相当。

此戏结尾时的最后一句唱“此一去有死无有生”极有特色。“此一去”三字是一个高腔，只见梅兰芳使足了力气，声灌全园，将所有观众的心都提了起来。接下来的“无有生”则是一个低腔，如怨如慕，如泣如诉，真有余音袅袅绕梁三日之神力。对这出小戏，当时的观众一直赞叹不已，说是使人三月不知肉味，过瘾极了。当时梅兰芳正值壮年，嗓子极好，既宽且亮，势冲牛斗，歌来如行云流水，台步如珠走玉盘，面目表情，悲切带着妖媚，动人之至。一九三一年二月，刚从美国归来不久的梅兰芳在北平自己的寓所里，接待了美国著名影星道格拉斯·范朋克。一九三一年初，范朋克和他的导演维克多·佛莱明，摄影师亨利·夏泼一行到东南亚一带游历，摄制记录片《八十分钟遨游世界》。途经中国的北平，事先给梅兰芳拍来了电报。梅兰芳当即筹备了一切接待事宜。二月四日夜晚，范朋克一行人抵平。梅兰芳亲到前门车站迎接，并接他们住到大方家胡同一所宽敞的住宅里。

这所房子，被梅兰芳事先进行了精心的布置。和“范馥别墅”依山傍海、辽阔浑雄的自然风格不同，这所房子以精雕细刻，小巧玲珑的中国民族风格见长。客厅、书房里的陈设，除了沙发是外国式样的以外，都是明清两代紫檀木雕刻的传统家具。墙上挂的是缙丝花鸟以及明清的书画。陈设古玩的“多宝格”里摆的是清代康熙、雍正、乾隆三朝的彩色和一道釉的瓷器。甚至取暖设备，也不用西方习见的壁炉或水汀，而是采用了中国传统的硬煤烧地炕的方法。范朋克看到卧室里铺地的青砖光鉴照人，温度平均，异常舒适，就好奇地将绒毯铺在地上睡觉。大概是着了热的缘故，第二天起来时觉得有些头晕。住在同院专门为照顾他健康的西医郑河先大夫采用了中国别致的治疗方法，叫他到院子里跑了三十个圈子。一身大汗之后，范朋克顿时觉得头目清亮、百病皆消。

次日下午，梅兰芳在家中举行茶会欢迎范朋克。出席作陪的有杨小楼、余叔岩、程砚秋、尚小云、荀慧生等著名京剧演员。大家来得很准时，都想看看这位银幕上的“外国武生”。中美两国艺术家们济济一堂，欢情甚洽。梅兰芳对范朋克说：“大家都对您在电影里所表演的惊险武技感到兴趣。”范朋克笑了：“我在影片中的武艺，有许多是摄影师弄的玄虚。您在好莱坞住过一个月，对于拍电影的秘密，总该知道了吧？”在座的被他的直率所打动，都笑了起来。范朋克还当场介绍了他在电影中的一些特技表演。大家一起照了相。第三天，为招待范朋克一行，梅兰芳特地在开明戏院上演《刺虎》一剧。剧终后，范朋克走上台来，向梅兰芳握手致谢，并向到场的观众致词，说他去年在美国没能看到梅兰芳的表演，这次访华特地前来补偿。今日看戏之后，才得以认识了中国的高尚文化，甚感兴奋。观众们对这位美国人也报

以热烈的掌声。第四天，在佛莱明的导演下，范朋克和梅兰芳在院子里拍了一段电影。第一组镜头是两人相见的情形。梅兰芳先用不能算流畅的英语说了几句欢迎词，范朋克则用刚刚学会的中国话说：“梅先生，北平很好，我们明年还要来。”第二组镜头是由范朋克扮演《蜈蚣岭》里的行者武松。只见他头戴金箍篷头，身穿青缎打衣打裤，脚登厚底缎靴，腰佩战刀，手持拂尘，倒也像模像样。梅兰芳当场教了他几个身段动作和亮相姿势，范朋克都一一做来，很是到家，旁观的朋友们报之以热烈的掌声。梅兰芳笑着对他说：“我看您大概是有史以来头一名外国武生扮演一名中国武生啦！”范朋克开心地笑了起来，一副得意非凡的样子。

在短短的四天时间里，他们还游览了颐和园和故宫。

四天之后，在梅兰芳举行的饯行宴会上，范朋克很动感情地说：“我在北平结识了许多文艺界朋友，使我在很短时间内能够认识到中国的悠久文化和传统美德，在故宫又见到许多珍贵文物，使我感到中国的文化对人类作出了伟大贡献。”他还称赞京剧同时具有极简练和极丰富两种特点，可与希腊正剧和莎士比亚戏剧相媲美。“我祝愿京剧永远保持它固有的特色，不断发扬光大。”说话间，他幽默地端起一杯杏仁茶来：“像这种美味，在中国以外是吃不到的。”

席散后，梅兰芳陪他到卧室里喝茶闲谈。这位名扬四海的电影艺术大师似乎想说什么，但不由地羞涩起来。犹豫了一下后，他开口了，眼睛直视着梅兰芳的眼睛：“梅先生，我以前虽来过中国，但并不了解中国的一切，这次我才有了比较深刻的认识。我以前拍的片子，对贵国国民有不礼貌的地方。我是一个演员，有些事应该编剧、导演来负责的，但我也不能辞其咎。希望通过你的关系，向贵国人民传达我的歉意。”原来，在范朋克以往拍过的片子中，曾有过代表中国人形象的反面人物出场，对中国人有所丑化，这是西方中心主义思潮的产物，不能归咎于范朋克个人，但他能正视自己民族文化的缺点，确实难能可贵。

梅兰芳当即答应了下來，并为他这种勇于批判自我的精神所感动。

范朋克临行前，梅兰芳送给他一些中国土产、文房用具以及他穿过、也最喜欢的那套武松行头。还送给他妻子玛丽·壁克馥两套中国旦角戏装，希望她有机会也试扮一个中国古典美人。

范朋克回国后，梅兰芳一直与他保持着通讯联系，直到一九三九年十二月十五日范朋克逝世为止。

## 北平国剧学会

一九三一年的梅兰芳，被笼罩在一圈奕奕生辉的光环里。博士学位的头衔，艺术大师的称号，名播天下的声誉，数以千万计的“梅迷”和崇拜者……这一切给予梅兰芳的，除了满足和快乐之外，似乎更有一种责任感，一种对社会、对人生，乃至对整个世界的责任感。

美国之行，把他从精神上推向了一个更高的境界。如果说，以前的他，还沾沾自喜于能够以自己的艺术表演来惩恶扬善，起到一点社会作用的话，那么，现在的他则已经不能以此为满足了。他渴望做更多的事情，以尽到自己的责任。

美国人对中国戏曲的热情也使他意识到了一个真理，一个最重要的真理，即：作为一个被本国的传统陋俗压在社会最下层的“戏子”，他在世界上并不低人一等。而且他的艺术，他所代表的中国戏曲艺术是伟大的，完全有能力、有资格自立于世界艺术之林。然而这门艺术在本国的国土上，却依旧遭受着不公平的歧视。

京剧应该有它在中国社会中的位置。

京剧应该有它在中国学术界的位置。

中国戏曲艺术渊远流长，精深博大，其悠久的历史、娴熟的技巧、严谨的程式以及简练的原则，都使外国人大开眼界，自叹不如。然而，我们自己对于这门艺术却没有进行过细致的研究。与演出的频繁、兴盛相对映的，是理论研究方面的苍白。

要做的事情简直太多了！从哪儿入手呢？

在这方面，自己的学生程砚秋走到了前面。去年，程砚秋在教育次长李石曾的帮助下，与出身干活剧科班，早年曾在国外专攻西洋话剧的焦菊隐先生一道，用退回的部分庚子赔款，设立了中华戏曲音乐学院。程砚秋任副院长，并兼任设在北平的南京分院院长。南京分院下设三个机构：一是戏曲研究所，地点设在中南海里的李莲英故居福祿居内，聚集了徐凌霄、王瑶卿、陈墨香以及曹心泉等研究者。二是《剧学月刊》社，由程砚秋担任主编。三是中华戏曲学校，程砚秋任校长。他们刻意改革，立志创新，打破了梨园行的陈规旧律，不供祖师爷，不搞拜师仪式，不磕头。在教育内容上，则像欧阳予倩的南通伶工学校一样，让学生们一边学习演戏，一边学习文化知识，以塑造新一代的戏曲演员。

这确实是一个重要的启示。

梅兰芳决心也在社会上为戏曲做一些事。经过一番筹划和准备，一九三一年五月，以梅兰芳为会长，以余叔岩、齐如山为副会长的北平国剧学会正式宣布成立。

余叔岩是继谭鑫培之后，二十年代于北京崛起的“四大须生”之一，其他三位是言菊朋、高庆奎和马连良，而余叔岩居首席。余叔岩十五岁登台演出即获好评，有“小神童”之誉。他的音量不如谭鑫培，但在仓音、沙音之中有一股清醇、甜冽的韵味，唱得精巧细腻，行腔刚劲委婉，在朴实中见华丽，于淡雅中见浓艳。他武功扎实，注意身段，讲究功架。他所创立的“余派”，继“谭派”之后对京剧老生表演和唱腔的影响很大。余叔岩曾长期与梅兰芳同台演出，两人建立了深厚的友谊。因此，梅兰芳在组建国剧学会时，就把他请了进来。

北平国剧学会是一个纯粹以中国京剧为研究对象的学术团体。在以梅兰芳、余叔岩二人名义发表的《国剧学会缘起》一文中，他们宣称：“世界上一切学术所由存在，皆赖于学者本身为不断之研究，精密之改良。”对于中国京剧的价值，文章指出，正是在与美国像斯达克·扬、布鲁克斯·阿特金逊、威廉·鲍里索、泰德·肖恩和露丝·圣——丹尼斯夫妇以及玛丽·瓦特金斯等著名艺术评论家、理论家及学者的艺术交流中，才发现美国观众不仅看懂了中国戏曲，而且对京剧艺术的深邃高远的本质情有独钟。他们认为中国京剧与希腊古剧和英国伊丽莎白时期的戏剧有着异曲同工之妙，并具有现代意义上的现实主义成分，因而是最值得借鉴的典范。美国人尚且如此，我们有什么理由不重视自己的民族艺术呢？“愈信国剧本体，固有美善之质，而谨严整理之责任，愈在我剧界同仁……发扬光大之举，尤以为不可刻缓。”

针对当时广泛流行于社会的那种旧剧无足研究，应该另创“新国剧”的论调，他们指出：“旧剧固有缺点甚多，然其中所含之学理与艺术，确有不可磨灭之精神与丰富之价值。故吾人认为，欲创一新国剧，必从整理旧剧入手。旧剧非唯足供民众之娱乐而已，其在学术上尤有阐扬之必要。今人治戏曲者，虽已较前有显著之进步，然其目光仍注意于腔调之变化，场子之改良，所研究论列者，不过技巧的方面而已。”

在严肃认真地剖析了当时京剧衰微散乱的症结和研究者们偏执于技术方面的弊端后，他们庄重地申明：国剧学会的宗旨，是以学者般严肃的态度，科学的方法，对京剧艺术诸因素进行系统的整理，深入的研究，以期“发挥吾国原有之剧学。”凡是舞台上表演的戏剧，他们都注重其系统学术方面的优良，而不是仅仅局限于技术方面的单纯模仿。

他们还公布了自己的计划：首先注意征集资料，并辅以实际调查，然后以科学方法进行综合分析和分类整理。略有端绪，再着手编纂，考释论证，公诸于世。同时择要译成外文，以阐扬我国戏剧学术为其重要使命。

文章还指出，梅兰芳、余叔岩二先生集议既同，自然盼望能及时有所自效。“唯以二人学识短浅，志而未逮，故谨邀请集数君子助以机缘，许以通力合作，礼迎海内贤豪、剧坛耆宿，为国剧学会之组织。并创设国剧传习所，为有志学国剧而未知门径者之讲肄机关。”实行研究与教育并举的措施，最终所希冀的，正是“以转移风俗，探求艺术之工具，收发扬文化，补助教育之事功。”

这一倡议发出后，立即得到了当时北平各界社会名流的赞许，其他剧学团体也多给予了极大的支持和帮助。图书馆、文献资料陈列馆、讲习所等都迅速地得以筹建。第二年，《国剧丛刊》和《国剧画报》也相继出版发行……

这番举措，无疑是梅兰芳访美演出归国后，与余叔岩、齐如山等人合作。为宏扬京剧艺术而设计的一项系统工程。

北平国剧学会的实绩之一是办起一所教习京戏的国剧传习所，这是介于传统戏班和后起的票房之间的一种组织。梅兰芳本想办一个戏班，但一来用钱太多，二来时间也太长，一个学会在当时办戏班似乎也不太合适；而票房组织，虽也请人教戏，但仍属于同好间的娱乐，具有朋友聚会消遣的性质，并没有提倡后进的意义。于是，就创立了传习所这样一个组织。

所招学员的标准，都必须是会一两出戏的，而且必须在十六七岁以上，已过了倒嗓的年龄。那年共招收了七十五名学员。五月十二日，梅兰芳在国剧传习所新学员开学典礼上讲话。他强调说：“我认为戏剧要接近人民，接



近大众，研究艺术是从事人类精神生产的生活，所以要站在时代前面一点一点地做下去。”

传习所的教学方面，除了理论课教师由齐如山担任外，其余则是分行教授。青衣行由梅兰芳和孙怡云担任，唱腔方面有时也请徐兰沅代教。老生行由余叔岩和徐兰沅等担任。叔岩白天起不来，永远赶不上课。平常的唱工身段，只好另请人指导。重要的大段唱工，则时常由徐兰沅代说。因徐兰沅一直是谭鑫培的胡琴师，“谭腔”数他最精通。而当时正是“无腔不宗谭”的谭腔极盛时代，因而他的课，往往最受欢迎。武生行教师主要是尚和玉，小生行则由程继先来教，丑行由萧长华负责，净行由胜庆玉担任，汪子良则负责伴奏方面的教学。

《国剧丛刊》的筹备出版事宜，花费了近一年的时间，可见其难度之大。在此之前，上海虽然也有几种这类性质的出版物，但所登内容，不过是捧捧角儿，骂骂角儿而已。最珍贵的文章，也不过是几段剧评，或者名角的小传。至于从学术角度来进行研究的，可以说是几乎没有。而这种杂志，也不像电影话剧杂志那样。有若干学说可以供人发挥。而且学习电影话剧者，多是读书人，都是由课本上学来的。脑子中自然就有许多学理，再加上西洋各国都有这样的书籍、杂志、报纸等等以供借鉴，相对来说要容易得多。京剧研究则一空依傍，孤立无援，长期没有人把它作为一种学术来研究，自然更没有人撰写著作。前人偶尔有一两种谈曲杂札，也都是关于南北曲的，与风行于今的皮黄格格不入，而且都只是研究唱腔唱法，远未涉及舞台上的表演和演技。因而在当时要想写一篇关于戏曲理论的文章，真可谓无从落笔。没有一种旧学说，来作为发议论的凭借，没有一篇现成的文字，来为自己的论点提供证据或者反证……

但《国剧丛刊》的创办势在必行。齐如山、胡伯平、段子君、黄秋岳、傅芸子、傅惜华等学界同仁，筚路蓝缕，披荆斩棘，进行了积极的探索与合作，助成了这一番事业。

齐如山率先发表了《论脸谱之研究》、《论戏剧之中州韵有统一语言之能力宜竭力保存之》、《戏剧角色名词考》、《论戏词不怕典在事后》、《国剧身段谱》、《谈升平署外学角色》以及《上下场》等文章，将自己多年对于戏曲的研究成果公诸于众。

以专门研究民族音乐而著名于世的“北平二刘”之一的刘澹云，是清宫四大本戏《劝善金科》的最早研究者。他还曾与傅惜华合作，将《宝剑记》传奇中“夜奔”一折译成了五线谱，传播于欧美大陆。在《国剧丛刊》上，他发表了一篇题目为《国剧之印象作用》的文章，富有极大的启示性。文章指出，所谓“印象作用”，是与“写实作用”相对而言的。他以欧洲“印象画派”的开派名画——莫奈的《日出印象》为例，简述了“印象作用”的原义，并阐明了西方戏剧中时间、空间的真实表现，是一种“写实作用”理论发挥的结果。他认为，中国戏曲舞台艺术的时间、空间观念则完全不同。“我国之扬鞭代马，张布为城，布椅当山，摇橹像渡之法”，却是充分利用了“印象作用”的表现功能，构成意象交融的可视、可感情境。在他看来，“逼真方法有时而穷。繁缛之粉饰徒劳耳目，于艺术之真义反有伤而无补。”他还从舞台画面、色彩、音乐等方面，举例论证了“国剧之印象作用异常灵巧，不独以身段、唱白为旨归，如场子、扮相、砌末、锣鼓，均各有其微妙之特殊作用。此足以证国剧艺术手段之发达，苟不细心研究，实无由窥其渊奥也。”

傅芸子刊载于《国剧丛刊》上的《中国戏曲研究之新趋势》一文，学术性强，信息量大，理论视野也十分开阔。这篇文章，本是他出席日本京都帝国大学支那学会时的学术报告。在报告中，他回顾了宋元以来戏曲艺术的兴盛和衰微过程，以及由于统治者和学人视戏曲为小道末技，因而极少受人重视的历史概况。

接着，他论述了一代宗师王国维对于戏曲研究事业开创性的贡献。他指出，清末民初时期，王国维独具慧眼，以被人们所唾弃的戏曲艺术为自己的研究对象，撰写著作，考源考绩，重新评定了戏曲艺术形式的价值和文学地位，致使当时研究戏曲蔚然成风，并汇为盛况。追溯既往，当推王氏提倡之力。

最后，他列举了十几年来海内外戏曲资料的新发现和征集、整理、校勘的现状，并介绍了各家研究的新成果、新贡献。文章结尾处，他乐观地预言道：“研究戏曲，已成为现代中国之新风尚。”

此外，《国剧丛刊》还刊载了其他人的一系列内容充实、颇具新意的研究成果。如傅佩青的《科学与艺术的差别》，张伯驹的《戏剧之革命》、《乱弹音韵辑要》（三卷），张繆公的《中国旧戏之音乐》和傅惜华的《缀玉轩藏曲志》等等。这些文章，或是对传统戏剧资料的考证和整理，或是对京剧艺术本体及其发展趋势的论述和认识，或是对京剧变革创新的总结和构想。其中提出的一些问题和观点，至今仍未过时。

《国剧丛刊》只有文字而无图画，而且都是一些纯理论性的文字，不容易引起人们的兴趣或关注。因而，在编辑《国剧丛刊》的同时，国剧学会还编了一本普及性的刊物《国剧画报》，刊登与戏曲有关的照片、绘画。除了当时戏曲演出的信息、名伶的剧装照、戏剧界活动大事纪等内容以外，还关注有关的戏曲文物。例如清宫里的以及各省民间的戏台，就是其主要内容之一。人们可以从了解戏台进化的迹象，推断戏班的组织，甚至熟悉各地的戏台建筑风格等。再如戏曲脸谱的类别和绘法，服装道具的形象资料也受到注意。一些戏曲界人物的纪念品也是他们搜罗的对象。像唐代著名乐工黄幡绰的坟墓，老一代名伶的照片，以及清宫中保存完好的明朝、清朝康熙、乾隆时期的旧行头和砌末等。甚至与戏曲内容相关的地理环境和风景，像潼关、雁门关、龙门、五台山等等，在戏曲剧目中常唱常设，但不论是演员还是观众，大多数人都没见过，画报上登出这些照片来，不仅可以使那些爱好戏曲的人对戏曲内容获得更深的理解，而且可以借此获得更多的地理知识。

国剧学会对于戏曲研究的奠定之功良不可没。

在这一年里，梅兰芳第三次率剧团赴香港演出。

## 极顶风光

一九三一年，《戏剧月刊》举办了一次关于“四大名旦”的有奖征文活动。

《戏剧月刊》是当时全国唯一的一家，也是戏剧有史以来的第四家以中国京剧为主要内容的戏曲刊物。在它之前，由陈去病、汪笑侬等人发起，创刊于一九一四年的《二十世纪大舞台》，是中国最早的专门性京剧理论刊物，遗憾的是只刊行了两期后，就遭到了清政府的封禁。到了一九一八年，又有《菊部丛刊》创刊，也只发行了两期。同年末“春柳旧主”李涛痕主编了《春柳》杂志，内容也以京剧为主，兼及话剧、昆曲等，不到一年的时间，也便销声匿迹了。又十年之后的一九二八年，《戏剧月刊》创刊。创刊的目的及宗旨，主编刘豁公在《卷头语》中进行了阐述：“我以为戏剧这样东西，从表面上看来，好像只能供给人们的娱乐，而其实它的力量确能够赞扬文化，提倡艺术，补助社会教育的不足，反之也能增进社会的恶德。因此，对于戏剧的细胞和性能，当然就有缜密研究的必要。”这本刊物的主要内容为搜寻戏曲史上的逸闻、掌故、戏园变迁脉络、演员生平、梨园大事等，还包括剧评、剧论，以及有关词曲、脸谱、曲谱、剧本方面的内容。刊物的容量较大，每期平均约七十万字左右。发行范围也较广，除了上海外，还发往广州、汕头、香港、汉口、长沙、北平、沈阳等地。由于这本刊物的撰稿人多为社会名流，如海上漱石生、红豆馆主、梅花馆主、周瘦鹃等，也因为所登文章大都简练精辟，故而在全国有一定的影响和权威性。数月之后，征文活动结束。在参评的七十余篇作品中，有三篇因言论持平，文笔老练而被列为魁首。被评选出来的这三篇文章发表在《戏剧月刊》一九三一年的第三卷第四期上。在揭晓征文名次的《卷头语》中，主编刘豁公写下了这样一段文字：“梅、程、荀、尚四大名旦的声色技艺，究竟高下若何，那是一般的顾曲周郎都很愿意知道的。我们编者本可以按著平时观剧的心得，做一个忠实的报告，但恐个人的见解，不能代表群众的心理，为此悬赏征文，应集诸家的评论，择优刊布，以示大公。本期刊布的共计三篇，著作者是苏少卿、张肖仓、苏老蚕三位。他们对于剧学，都有深刻的研究，并且持论维平，不偏私于一方，确能代表群众的心理。诸君不信，一看便知。”三篇文章所据标准不同，对每位艺术家的评价不同，除梅兰芳外，对其他人的排列顺序也不同，但在有一点上却是相同的，那就是：梅兰芳应列为“四大名旦”之首。

原因是多方面的。第一名征文撰稿人苏少卿从唱工、做工、扮相、白口、武工、新剧、师友等方面立论，第二名张肖仓从天资、嗓音、字眼、腔调、台容、台步、表情做作、武艺、新剧本戏、旧剧本戏、昆戏、品格等角度着眼，而第三名苏老蚕更绝，他以扮相、嗓音、表情、身段、唱工、新剧为标准，给“四大名旦”一一评分，并开列了如下一个表格：

梅兰芳	扮相 90	嗓音 95	表情 110
	身段 95	唱工 90	新剧 95
程砚秋	扮相 80	嗓音 85	表情 90
	身段 85	唱工 100	新剧 90
荀慧生	扮相 85	嗓音 80	表情 90
	身段 90	唱工 85	新剧 100
尚小云	扮相 80	嗓音 90	表情 80

身段 80 唱工 90 新剧 85 打分结果，梅兰芳总分五百六十五分，居“四大名旦”之首，比程砚秋高三十分，比荀慧生高三十五分，比尚小云高六十分。

正如张肖仓所指出的那样，在老生衰落、后继乏人的情况下，“畹华乘时崛起，称雄菊部，乃执伶界之牛耳，国内观者亦群焉，注目于梅伶一身。诚所谓时会造梅兰芳，亦梅兰芳所以造成今日梨园之新局也。畹华十余年，悉心努力制作新剧，率以旦角为主，而厕生净丑未干绿叶扶持之列。畹华旦角之声价，更十倍于昔。”

是的，这十年来，梅兰芳一步一个脚印地奋力向上攀登着，终于走到了今天，走到了他艺术生涯的颠峰时期。随手翻开当时的报纸杂志，梅兰芳的名字触目可见，而漫步于广场街头，到处是梅兰芳的巨幅剧照。甚至一些与戏曲艺术毫不相干的实业集团的广告词里，也将梅兰芳的名字列入其中，以附庸风雅、增广招徕。看，《戏剧月刊》中就载有这样一则香烟广告：“看梅兰芳戏，吸富而好施香烟，心旷神怡，不亦乐乎！”这表明，梅兰芳的表演艺术已经炉火纯青，誉满大江南北，他不但早已是梨园内外公认的伶界大王。而且驰名世界，成为世界承认的中国当代文化名人。他的脚步，与整个京剧艺术的发展节律正好同步。因而，作为京剧艺术的集大成者，梅兰芳成了这门民族艺术的杰出代表，从而也成为中国戏曲的象征。

有人说，梅兰芳是天纵的骄子。这话说得不错，梅兰芳确实赶上了京剧史上的颠峰时代，而这时京剧恰恰完成了由老生行领衔向青衣行领衔的过渡，因而梅兰芳得以旦角而独领风骚。京剧自它诞生以来，长期是由老生行握鼎的。从形成期的“老生三鼎甲”程长庚、余三胜、张二奎，到成熟期的“新老生三鼎甲”谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬，代表了京剧表演艺术的水准，其他行当的表演尽管也都各有所长，但无法与之抗衡。到了梅兰芳的时代，京剧却成为旦角的天下，其他行当都成为旦角的附庸。这不能不说是历史的造就。

许姬传先生曾从观众成分的变化这一角度，对于当时的社会欣赏心理重点从老生向青衣转移做出解释。他在《舞台生活四十年》中曾有一段这样的按语：“民国以后，大批的女看客涌进了戏馆，就引起了整个戏剧界急遽的变化。过去是老生武生占着优势，因为男看客听戏的经验，已经有他的悠久的历史，对于老生和武生的艺术，很普遍的能够加以批判和欣赏。女看客是刚刚开始看戏，自然比较外行，无非来看个热闹，那就一定先要拣漂亮的看。像谭鑫培这样一个干瘪老头儿，要不懂得欣赏他的艺术，看了是不会对他发生兴趣的。所以旦的一行，就成了她们爱看的对象。不到几年工夫，青衣拥有了大量的观众，一跃而居于戏剧界里差不离的领导的地位，后来参加的这一大批新观众也有一点促成的力量的。”

自然，这种解释是远不足以说明问题实质的，青衣行的崛起还应该有更深层的文化原因在。在中国戏剧发展史上，地方戏曲兴起以前的明传奇演出，表演以生旦联袂为主，穿插净丑的调剂，而生旦都不以做工而以唱工取胜，讲究唱腔的一波三折、悠扬婉转。进入地方戏时代以后，普通百姓不满足于舞台上文绉绉而拖沓无休的干唱式表演，他们要看干脆利落的做工、惟妙惟肖的表情和动作模拟，甚至惊险火爆的武打格斗。地方戏的剧目内容从生旦悲欢离合转向历史征战演义，表演从重唱转向唱做并重。在这一文化背景下，由于京剧的大量剧目主角都是由老生应工的，老生行便一枝独翘，成为梨园

的领衔。在演出经营活动中，老生又多兼任戏班的领班，更由于清宫委任的统管北京梨园行事宜的精忠庙首，也由老生承担，如程长庚、谭鑫培之类，老生行便义不容辞地成为京剧的统领。此时的青衣，满足于抱着肚子干唱，只能在舞台上成为老生的陪衬。

然而，到了民国时期，老生常演的剧目已经成为熟套，技艺也极难重新超越，人们逐渐对之感觉平淡了。正在这时，包括梅兰芳在内的一批旦角演员开始了他们的创新，他们在京剧旦角表演艺术长期积累的经验基础上，开始进行整合的工作，把青衣的唱工和花旦、刀马旦的做工结合起来，开辟出旦行表演的新路子，同时借助于观众喜新好奇的心理，大量编演新戏，利用当时受西方影响纷纷建立的新式剧场的灯光和设备，使舞美设计焕然一新，吸引了社会的注意力。于是，以往作为老生陪衬物的女主角——青衣，便在舞台上压倒了老生，成为京剧舞台上新的领衔。

这个转折的象征，似乎应该从齐如山指点梅兰芳改演《汾河湾》算起。当唱老生的谭鑫培装扮的薛仁贵在窑门外起劲地又唱又做时，平素演柳迎春的青衣梅兰芳只能背向观众呆坐，成为谭鑫培的道具。而梅兰芳依据戏情戏理与其唱腔内容配合，开始做出适当的形体反应时，观众的注意力就从谭鑫培转向了梅兰芳，以致谭鑫培认为梅兰芳“搅”了他的戏。

然而，当时的旦角成百上千，何以独独梅兰芳一人能至于极顶呢？这里，自然有着属于梅兰芳个体——主观追求方面的原因。

优秀而卓越的天赋，深厚而博大的才性，温柔而敦厚的修养，都曾在梅兰芳的成长过程中起到它们独特而不可取代的作用，然而，最重要的，则是艺术生活中的梅兰芳在继承中求发展的创造精神。

二十多年后，他曾用非常平实的语言将他这种创造精神总结为具体的改革原则。他是这样说的：“因为京剧是一种古典艺术，有它千百年的传统，因此我们修改起来也就更得慎重，改要改得天衣无缝，让大家看不出一点痕迹来，不然的话，就一定会生硬、勉强，这样，它所得到的效果也就变小了。”

在其自传《舞台生活四十年》里，梅兰芳也曾述说过他在这方面的甘苦。“我这四十年来，哪一天不是想在艺术上有所改进呢？而且又何尝不希望一下子就能改得尽善尽美呢？可是事实与经验告诉了我，这里面是天然存在着它的步骤的。”

梅兰芳继承的，正是这种千百年的传统和天然的步骤，即戏曲发展的内在规律。

基于此，他在《梅兰芳文集》中讲，他“不喜欢把一个流传很久而观众已经很熟悉的老戏，一下子就大刀阔斧地改得面目全非，让观众看了不像那出戏。这样做，观众是不容易接受的。”即便是一个面部化装的改革，也“首先必须考虑到戏曲传统风格的问题。”

“演员在表演时都知道，要通过歌唱舞蹈来传达角色的感情，至于如何做得恰到好处，那就不是一件容易的事情了，往往不是过头，便是不足。这两种毛病看着好像一样，实际大有区别。拿我的经验来说，情愿由不足走上去，不愿过了头返回来。因为把戏演过头的危险性很大，有一些比较外行的观众会来喜爱这种过火的表演。最初或许你还能感到自己的表演过火了，久而久之，你就会被台下的掌声所陶醉，只能向这条歪路挺进，那就越走越远回不来了。”

正是这种谨慎小心，在继承中求发展的创造精神，使梅兰芳在师承方面，

将陈德霖的刚健和王瑶卿的柔婉结合在一起，行成了自己刚柔兼济的风格；在演技方面，集唱、念、做、舞于一身，使之成为一个有机的整体，从而完成了花衫行的创造；在剧目方面，既演京剧、昆曲等传统老戏，又演“老戏装的”、“时装的”、以及“古装的”新戏。也正是这种创造精神，使梅兰芳在最大程度上赢得了他的观众，成为整个京剧的代表性人物。与梅兰芳合作多年的徐兰沅对此深有体会，他说梅兰芳的艺术是“曲高和众”，因为它“平易近人”，简单易学。当然，真正学好也不容易，可谓“易学难工”了。

## “九·一八”事变之后

一九三一年，正当风华正茂的梅兰芳以成熟、自信的心态摩拳擦掌，准备在京剧舞台上大显身手之时，“九·一八事变”发生了。

那天晚上，梅兰芳正在北平中和剧院上演梅派名剧《宇宙锋》。

剧场门前灯火辉煌，五颜六色的霓虹灯映射着赵艳蓉装疯的巨幅海报。剧场内到处是加座和站着的观众，人声嘈杂，水泄不通。观众席上最令人瞩目的是正厅的包厢里，数十名士兵的簇拥下，端坐着当时最为知名的新闻人物——少帅张学良。

张学良是奉系军阀首领张作霖的长子，一九二八年张作霖被日本军人炸死后就任东三省保安总司令，开始统治东北。为抵御日本的侵略，同年十二月宣布服从南京国民政府的领导，任东北边防司令长官，陆海空军副司令。因此，在当时的政治形势中，张学良的位置无疑是举足轻重的。据说张学良是个京剧通，尤其喜爱梅兰芳的表演。只要他到北京来，只要梅兰芳演出，他几乎是每场必到。

梅兰芳一出场，震耳的爆彩声后，剧场立即变得鸦雀无声。人们随着精彩的表演而逐渐进入剧情，最爱看《宇宙锋》的张少帅更是如醉如痴，不自觉地用手指在膝盖上轻轻地打着板眼。当演到这出戏的高潮《金殿装疯》一场时，张学良却带着随从急促离场而去。观众席上一片骚乱，台上的梅兰芳也百思而不得其解。

第二天，梅兰芳才和全国人民一起，得到了可靠消息。

九月十八日，日本关东军突然袭击了沈阳北大营。日寇事先强迫南满铁路一位中国工人穿上中国军服，逼他前去炸毁了柳条沟铁道路口，然后造谣说是北大营的中国士兵炸毁了南满铁道口，遂将该工人枪毙，并以此为借口发兵攻占了北大营。张学良就是为此事而中途退场的。

然而，面对日本关东军的挑衅，当时中国东北边防司令长官接到的命令却是：“不抵抗撤退。”

于是，日军得寸进尺，大举进攻。第二天，也就是九月十九日一天当中，日军如入无人之境，接连攻下了沈阳、长春两大城市。以后的一个星期内，共占领了辽宁、吉林两省的三十个城市。一九三二年初，日军乘胜进击，捣毁锦州，掠取辽西，攻占了哈尔滨。三月九日，日军劫走了清朝皇帝溥仪，施行“以华治华”的策略，在东北筹建了他们的傀儡政权机构：伪满洲国。接着，他们举兵南下，攻占热河省，直逼平津……

北平危在旦夕。人们开始四处逃难。剧院停演。国剧学会停办。在好友冯耿光的一再催促下，梅兰芳忍痛做出了暂时南迁的决定。把供在家里的祖宗牌位转放到宣武门外永光寺中街的徐兰沅家中，把国剧学会搜集并寄存在自己家中的珍贵文物，通过关系，在故宫博物院打扫出三间不开放的偏僻配殿放了进去，并请与自己相交二十多年的老友齐如山代为保管。公事、私事全部了结之后，梅兰芳带着夫人福芝芳，悄悄登上了开往上海的火车。

人是到了上海，然而心却整天惶惶然地没有个着落。梅兰芳迟迟地不肯买房子定居，而在沧州饭店里住了一段时间。

这时的上海，虽然没有在北平时那种“兵临城下”的感觉，但是战争的阴霾也如乌云般笼罩着大半个天空。

在这段时间里，梅兰芳的老友许伯明一家人也迁到了上海，许伯明的三

个堂弟——深谙昆曲、精通吹拉弹唱，并且对中国戏曲颇有研究的许伯道、许姬传、许源来兄弟成了梅兰芳家的常客。

梅兰芳与许家兄弟并不生疏。早在一九一六年，梅兰芳到“杭州第一台”演出时，还是十几岁孩子的许家兄弟就曾看过他的演出，并由护送梅兰芳到杭州的堂兄许伯明介绍，到后台化装室见到了梅兰芳。梅兰芳一边和他们一一握手，一边含笑谦虚地说：“昆曲出在南方，你们听哪句腔唱得不准、哪个字念得不合适，请你们告诉我。”许家兄弟未和梅兰芳见面前，以为这位名震一时的演员一定是有架子的。想不到他的态度是那么和蔼，说话又是那么谦虚，一时不知道回答什么才好，结结巴巴地挤出一句话：“唱得好，做得好。”梅兰芳接着又问了他们看过几回戏等问题。当许家兄弟向梅兰芳鞠躬告辞时，梅兰芳还谆谆嘱咐他们：“我住在城站旅馆，明后天请你大哥带你们来玩。”这第一次见面的情形极其深刻地印在了许家兄弟的记忆里。

后来，许姬传、许源来兄弟随父母迁至天津。二十年代时，梅兰芳率团到天津演出。因当时军阀火并，铁路中断了十多天，梅兰芳一行只好住在息游别墅里，等候通车。在这段时间里，师从陈彦衡学谭派唱腔、爽朗好客的陈宜荪夫妇在他们的英租界寓所里逐日设宴招待，许家二兄弟也在被邀之列。

席间，每逢姜妙香、梅兰芳合唱《金雀记》里“乔醋”一折时，总由许家兄弟吹笛为之伴奏。一次，姜妙香先生向他们二人请教昆曲大师俞粟庐在潘岳【太师行】“最堪怜蓬踪浪迹似浮萍”一句里的“蓬”字的独特唱法。许姬传说：“我们听伯道弟给俞振飞兄吹【太师行】时，‘蓬’字有擞腔，是舔着板唱的。”接着就哼了一遍这个腔。姜先生一听高兴了。请兄弟二人为他轮流拍了五遍【太师行】。拍完后，姜先生还不肯罢休，又找来不少入声字如“暮”、“不”、“得”，“劈”等请他们审定。这时，梅兰芳插话说：“生长北方的人，说话时没有入声音，唱南曲的入声字要下功夫练，我的昆曲老师乔惠兰、谢昆泉都是南方人，我记得《牡丹亭·闹学》是向李七（寿山）先生学的，小春香‘一种在人奴上’的‘一’字，起初不合适，入声出口即断，不能拖音，也是学了好几遍才唱准的。”

许姬传笑了：“南方人唱北曲也费劲。我的开蒙老师是外祖徐子静先生。他是宜兴人，可生长在北方，所以唱北曲，是叶堂一派，字音非常准确，九岁时，教我《长生殿·弹词》，头三字‘不提防’的‘防’念‘房’音，我问他为什么不念本音？外祖说，昆曲是根据周德清的《中原音韵》规定的读音，现在你只跟着我唱，不必打听为什么，到时候我会告诉你的。下面【七转】‘冷清清佛堂倒斜’的‘冷’字不照工尺唱，要冒调落到本音，我问他为什么由高而下？他说‘冷’字是上声，必须唱准上声，所以用这种唱法。”——许姬传的外祖徐老先生的“弹词”是当时的一绝。梅兰芳接过话题说：“北方人唱北曲，如果没有名师传授，照样念白字。”许姬传说：“讲到名师，都有一个苦学的过程。我曾藏有俞粟庐先生手抄《牡丹亭·冥判》的曲谱，这是北曲，许多字都注了读音，当然是根据《中原音韵》。以俞老的度曲精能，尚且如此考订读音，这可看出前辈的治学态度。”

坐在一旁的陈太太笑着打断了许姬传的话：“你们谈昆曲太雅了，我们听不懂。我唱几支苏州小曲，换换胃口。”大家拍手欢迎。她就开始演唱起来，《四季相思》、《无锡景》……

这样的聚会延续了三四次后，铁路修好了。梅兰芳临行那天，许家兄弟



到息游别墅为他送行。梅兰芳笑着说：“因为战事被困天津，可是陈家聚会很有意思，这是我到外地演出的纪念。”

这次许家兄弟和梅兰芳同时避难上海，来往自然也就多了起来。

当然，除了常在一起吹笛、拍曲外，更多的时间，是共同为当时的形势担忧。怎样为这场抗击日军、保卫国土的战争出点力呢？这大概是当时每一个不想当亡国奴的中国人日思夜想的一桩心愿。

作为一位知名演员，梅兰芳当然知道，他的贡献只能是作品。但是，什么样的作品更具有号召力呢？正在这时，梅兰芳的好友叶玉虎来访。他建议梅兰芳排一出韩世忠在黄天荡围困金兀术的历史题材剧，突出梁红玉的擂鼓助战，以激发全国人民的抗日热情。梅兰芳赞同地说：“京剧剧目中本来就有一出《战金山》，是刀马旦的戏。我们可以据此重编一出，您给起个名。”

“《抗金兵》如何？”

“好！就请您编剧。”

叶玉虎谦虚起来：“我没有写过京剧，还得请几位懂得京剧句法的朋友一起写。”

于是，梅兰芳、叶玉虎、许姬传，再加上其他两位朋友，成立了一个五人编剧小组。每星期聚会两次，轮流执笔，共同起草，并且一面编，一面排，大约四个月之后，《抗金兵》就在天蟾舞台上和观众见面

《抗金兵》写的是宋朝著名的民族女英雄梁红玉擂鼓战金兵的故事。北宋末年，金兵大举进攻中原。朝廷内部出现了主战派和主和派的分歧与斗争。主和派主张不抵抗，以金钱和土地向金人屈膝求和；主战派则要求坚决抵抗，以武力保卫河山，他们代表了广大人民的愿望。梁红玉和她的丈夫韩世忠都是主战派的将领，他们英勇抗击敌人的侵犯，并取得了重大的胜利。

应该说，梅兰芳选择这样一个题材，确实有他的考虑。历史不可作简单的比附。但历史现象却往往惊人地相似。在日本军国主义的侵略面前，国民党政府奉行不抵抗政策，致使国土大片流失。国内虽不乏力主抗战的人士，但投降派、亲日派却大有人在。梅兰芳想以历史为镜子，以古鉴今，号召人们奋起抗战。

于是，在日军步步进逼、国民党军队节节败退、老百姓辗转于水深火热的特定政治环境中，梅兰芳身扎大靠，擂起战鼓，在舞台上塑造了一个威风凛凛、英勇抗战的女英雄形象。梁红玉誓死卫国抗战、以激昂热血鼓舞将士们奋勇杀敌的豪迈气概，在当时是多么振奋人心，这对渴望抗战救亡、收复失地的中国人民，又是多么大的激励。

## 揣摩“海派”

尽管广大人民的抗日热情不断高涨，然而，奉行“攘外必先安内”政策的国民党政权则迟迟按兵不动，并于五月三十一日，派熊斌与日本侵略者代表冈村宁茨在塘沽签订了卖国协定。其中规定日军驻守“长城线”；划冀东、察北、绥东为“非武装区”，日军可以“随时用飞机及其他方式以行视察”。这一协定实际上承认了长城以北广大地区为日军占领区，冀察和平津完全处于日军的监视之下。

这一协定签订后，日军更加有恃无恐。一批又一批北方难民仓皇南下，流离失所，不知何处可以为家。眼见得北归无望，梅兰芳只好让妻子返回北平，将几个孩子全部接了出来。全家在上海的马斯南路（后改思南路）定居。

入秋不久，上海昆曲票友赈灾义演，想通过许姬传的关系，约请梅兰芳参加，梅兰芳欣然同意了。剧目定的是《雷峰塔·断桥》、《金雀记·乔醋》等。

事情定下来后，梅兰芳找到许姬传说：“这几出戏我都会，但我想演得更好些。记得南方有一位老先生叫丁兰荪，我想跟他再学学《断桥》、《乔醋》的身段。”

过了两天，丁老先生在许姬传、许伯遒的陪同下，来到了马斯南路的梅宅。

一见了老先生到了，梅兰芳急忙从客厅里迎了出来。一边握着丁先生的手，一边将他让到沙发上，又赶紧倒了一杯茶送到丁先生的手上：“最近要唱《断桥》、《乔醋》，以前教我昆曲的先生乔惠兰也是南方人，现在想跟您再学一身上着灰布大褂，面呈菜色的丁先生停了一会儿，期期艾艾地说：“我哪里敢替伶界大王踏戏（昆班术语，排身段的意思）。教字不敢当，我们研究研究。”

许姬传在一旁安慰老人：“您先喝杯茶，休息一下再说。”

十五分钟后，丁老先生素身表演了《断桥》。他口内念着锣鼓经，先做【山坡羊】的身段，出场以“急急风”上，走至台口做出身子往前一扑的样子，开唱：“顿然间，阿呀鸳鸯折颈。”这句节奏很快，丁先生解释说，白娘子吃了败仗，所以是非常狼狈的样子。接下来，“奴薄命孤鸾照命”的唱段，节奏就缓慢下来了，显出精神委顿的神气。

踏完这支曲子，梅兰芳说：“您累了，今天就学到这里，明天还要请您来。”说完，梅兰芳要用汽车送他回去，他坚决不肯，就代他雇了一辆黄包车，亲自预付了车钱。又拿了一张十元的钞票，塞到丁先生的手里：“不成敬意，您留着买点心吃。”

回到客厅，许姬传问：“丁先生的玩意儿怎么样？”梅兰芳高兴地说：“细致极了，眼神、手势都好。”他想了一下，又发表了一点感想：“齐如山先生的著作里说旦角一定要用兰花指，显得纤纤玉手，柔软好看，今天丁先生的挑眉身段，是一个五指张开的手势，非常美妙。这个身段我还是第一次看到呢，真是兴奋极了。”

接下来的许多天，梅兰芳都是在观摩丁先生的表演中度过的，直到演出开始。

演《乔醋》那天，许姬传到场晚了一些时候。在座位上没有找到丁先生，猛然间，却发现他在距下场门十排座左右的大墙边上站着，正聚精会神地看

戏呢。许姬传悄悄地走过去，站在他身后，没有惊动他。

这时的舞台上，梅兰芳正穿着红帔出场，唱【江头金桂】这支曲子。一曲唱完后，许姬传拍了拍丁先生的肩膀，他连忙回过头来打招呼。

“您教的身段，他用了没有？”许姬传问。

丁先生笑着说：“都用了，但是他又消化了，并不一定是在某句某个腔上，但非常合拍，真是了不起。”当梅兰芳唱到“太亏心短行。你还要语惺惺”时，丁先生不由地用苏州话称赞起来：“面孔浪格表情好极哉，实足做到了‘乔’字。”

就这样，在北方都市特殊的文化氛围里成长起来的梅兰芳，以及他所代表的卓越的京派艺术的旋律，飘出了“四合院”，荡过了“皇城根”，越过了黄河，跨过了长江，在五光十色、灯红酒绿的大上海的“石库门”、“弹格路”上重新弹奏起来。

上海，近代中国城市基因发育最充分的大都市，逐渐在梅兰芳面前展露出了它内在而深层的性格。中西杂处，人事多变，开风气之先。作为近代中国第一批被开放的口岸城市，作为近代中国最大的移民化都市，其开放性和锐意进取性都是显而易见的。其开放性不仅表现为打破以自然经济为基础的区域文化的封闭性和保守性，更表现在对古今中外各种文化艺术的吸纳接收上。

梅兰芳以如饥似渴的心情，吸收并消化着他所接触到的一切艺术精华。除了必要的演出、编戏、拍戏，以及和俞振飞、许伯遵等昆曲专家研究昆山腔水磨调和橄榄腔的唱法外，梅兰芳最大的乐趣，就是对于所谓“海派艺术”的琢磨了。

他常常去看少年时和自己同在喜连成班带艺坐科的伙伴周信芳的戏。

周信芳七岁时，便以“七龄童”的艺名在杭州天仙茶园露演《黄金台》，观者倍加赞赏。随后，为小孟七在《铁莲花》剧中配演娃娃生，戏中他滑雪时竟做了一个“吊毛”的身段，台下彩声四起。从十一岁开始，周信芳受到著名艺人郑长春、王鸿寿和李春来的青睐，参加了他们组织的喜华社和满春班，在杭州、汉口、上海等地演出，后又参加了春仙班，奔走于苏州、镇江、芜湖等地。从十三岁开始，他以“麒麟童”的艺名到南京、天津、烟台等地演出。在这段时间里，他多次与王鸿寿、孙菊仙、林颢卿、李春来、余叔岩等著名前辈演员同台表演，博采众长，学习并吸取了他们的艺术经验，为唱、念、做、打各项基本功打下了坚实的基础。

正当他在艺术道路上迈开大步向前奔跑之时，年仅十五岁的他“倒仓”了。致命的打击使他一度陷入了苦闷和悲观之中。然而，他没有气馁，在嘶哑的嗓音基础上闯出了一条新路，并逐渐形成了一种独特的“麒派”唱腔，积累了一批具有“麒派”艺术特色的经典剧目如《路遥知马力》、《投军别窑》、《凤凰山》、《独木关》、《打严嵩》、《乌龙院》、《萧何月下追韩信》、《徐策跑城》、《斩经堂》等。一时间，上海观众中曾出现了“满城学唱萧丞相，万人争看薛将军”的动人景象。

这时的周信芳，经过多年的努力奋斗，已经以“麒派”领袖的身分在上海立住了脚跟，并逐步形成了自己的特色和风格。他的连台本戏《六国封相》、《文素臣》等，以及他自抗战以来编演的《王莽篡位》、《洪承畴》、《董小宛》等反对投降卖国、宣扬爱国主义的历史剧，都是梅兰芳经常观摩的剧目。

梅兰芳也喜欢去看盖叫天的戏。盖叫天有“南派武生泰斗”之称，武戏惊人。著名戏剧家田汉后来曾赠他一副对联，说他是：“英名盖世《三岔口》，杰作惊人《十字坡》”。作为一名卓越的表演艺术家，盖叫天艺术最突出的特点是精、气、神的完美统一。以往的武戏往往重技艺，重程式，而盖叫天却特别注重人物性格的刻画与精神境界的展现。盖派艺术还十分讲究造型美与动态美。无论扮相、动作、步法、身段、舞蹈、开打，他都恪守着六朝古籍《世说新语》标举的中国传统审美境界里的标准行为姿态：“立如松、坐如钟、卧如弓、行如风”，使舞台形象凭添了一种强烈的雕塑美和韵律感。

梅兰芳到沪以后，盖叫天已由在天津等地的散唱状态回归上海，这段时间里，基本上是在彩头班中担任主演。其扮演的角色为《西游记》中的孙悟空，《楚江恨》里的项羽，《劈山救母》中的沉香等。当时剧场的习惯是，每周只有星期日的白天演出“骨子老戏”（即传统戏），盖叫天每逢这一天，便刻意展示其后来成为盖派代表作的《武松》等剧。即使在连台本戏《西游记》的表演中，盖叫天也与当时那种单靠机关布景或者“化学把子”的做法不同，他注重人物造型，动作细腻灵巧，与另一位以粗犷雄浑风格见长的猴戏扮演者郑法祥恰成对比。

对盖叫天的表演，梅兰芳每每总是赞不绝口：“有人说他学李春来，其实论功夫，恐怕是有过之而无不及呢。”“（盖叫天）开打的干净利落，谁也比不上的。”

京剧而外，梅兰芳还注意到了越剧，欣赏它清新、素雅、委婉、飘逸、平和、细腻的整体风格。对它一面请来昆曲名家帮助演员丰富身段语汇、掌握形体设计的外部技术，一面请来话剧导演，帮助演员把握人物心理体验、创造角色形象的改革方法也十分赞赏。

外行看热闹，内行看门道，更何况是一个最善于兼收并蓄的内行。梅兰芳逐渐悟出了“海派京剧”不同于“京派”的一些特点。

首先，和喜欢闭着眼睛听戏，非要听出个“绕梁三日”不可的北京观众不同，上海观众更喜欢瞪着眼睛看戏，而且非要看出个“来龙去脉”。因而，适应这种需要，海派京剧十分注重戏剧中故事情节发展的完整性。其次，海派京剧在原来写意虚拟的中国传统艺术样式的基础上，既保持了抽象程式的基础，又增设了道具、布景，甚至是机关布景，使上海人生存环境中“务实”的特性在戏剧舞台上也有充分的体现。第三，为更多吸引现代都市不同层次的京剧观众，海派艺术在唱念方面更为追求明白、通俗，一听就懂，进一步去除了北方京剧案头文字的痕迹，而代之以入耳难忘的口头语言。第四，适应着大都市日益加快的现代生活节奏和观众的心理节奏，海派艺术更加讲究情节紧凑，高潮迭起，节奏明快，演出场面热烈火爆。第五，第六……

梅兰芳用心地记录着他所能领略到的海派京剧的每一点长处，渴望着能将这些长处有机地融合到自己的艺术中去。

## 《生死恨》

一九三三年，梅兰芳参与改编并上演了历史剧《生死恨》。

《生死恨》表现的是一个凄惨的爱情故事。北宋女子韩玉娘被金人掳去为奴，并把她配给一位男俘程鹏举。她劝鹏举逃回故国投军，鹏举反疑心她的建议是金人设的圈套。当金酋盘诘他时，他故意说了实话，韩玉娘因此遭受到痛殴。直等到他们互明心迹之后，程鹏举才明白了韩玉娘的一片真心。玉娘想尽办法，不惜牺牲自己，帮助鹏举逃离了虎口。后来鹏举果然不负所期，跟随宗泽立了军功，并在烽火中辗转找到了玉娘。但是，这时的玉娘已经病入膏肓，患难夫妻只来得及做临终前的诀别。

在《生死恨》这部传奇作品中，梅兰芳通过对韩玉娘这个普通中国妇女苦难遭遇的描写，寄托了当时整个民族所遭受到的乱离之痛。外敌入侵，国土破碎，人民颠沛流离。韩玉娘的悲剧，已脱出了一般男女主人公悲欢离合故事的窠臼，而融入了更为深刻的国破家亡的寓意。“思悠悠，恨悠悠，故国明月在哪一州？”剧中主人公这种深长的故国之思，绝不仅仅属于剧中人，它同时属于剧作家和表演者。

根据齐如山先生以明代传奇为依托改编而成的《易鞋记》剧本，梅兰芳等人进行了再改编。其原则，一是如梅兰芳所说：“意在描写俘虏的惨痛遭遇，激发斗志，要摆脱大团圆旧套，改为悲剧。”二是因为齐本有三十多场之长，不够紧凑，无法适应上海观众的审美习惯，因而进行了压缩和删节。

许姬传先拟了一个剧名《生死梦》，姚玉芙认为《生死恨》更有力，大家都赞成他的意见，就将剧名定为《生死恨》。对前面的场子主要是删改，直到《纺织夜诉》一场以下，才开始新编。

这场戏先由徐兰沅、王少卿设计唱腔，再由许姬传根据这些唱腔、板式、句数填写台词。梅兰芳强调指出：“我的意思是，这场的唱腔，重在感情，不要花哨。这样，韩玉娘的形象就高大而有分量了。”

三天之后，徐兰沅先生大功告成。他说：“这一场，我想了这样的板式：〔二黄导板〕、〔散板〕、〔回龙〕、〔慢板〕、〔原板〕，以后入梦，醒后，唱两句〔散板〕，下接见赵寻的场子。”“您看怎么样？”许姬传问梅兰芳。梅兰芳回答：“我和徐大爷商量过才决定的。这一场是‘戏核’，是表达韩玉娘爱国思想和宽广胸怀的主要场子，词意要悲壮，但不能低沉，要有乐观的远景。”接着又说：“〔导板〕后的〔散板〕，不能超过四句，〔慢板〕也不宜过长，多种板式造句时要注意节奏，你是懂得音韵声腔的，平仄阴阳的搭配要和谐又要抒情。”

根据他们的意见，许姬传一边哼，一边写，填词时尽量避免水词，并适当地选择了一些通俗易懂的词汇。几经修改后，交了卷。

又过了一个星期，编剧小组成员集中到了梅宅，开始讨论这出戏的场景、唱腔、服装和道具。梅兰芳首先发言：“这场戏必须从场景灯光上烘托出韩玉娘的凄凉身世，我打算穿富贵衣（青褶子上缀以象征贫寒的各色绸子补丁，青衣很少使用），用纺车道具及深色后幕，一盏油灯，桌围、椅披都用素蓝缎。”

徐兰沅接着把设计好了的场景唱腔叙述了一遍，大家听后，都认为凝练稳重，新颖别致。

那天，在梅宅的“梅花诗屋”里就坐的，除了承华社的骨干外，还有几

位梅兰芳的老朋友，他们也参与了意见。例如原板末一句的唱词：“要把那众番兵一刀一个，斩尽杀绝，到此时方称了心肠。”本来是十字句式，梅兰芳觉得要垛起来唱才有气势，于是便请胡伯平先生临时代为修改。

李释戡先生则认为用江阳辙很恰当。他说，宽亮的嗓子用张口音，既能使远近的观众都听到，又能表达一种苍凉感慨的意境。

末一场的唱腔设计引起了争论。设计者王少卿提出来用〔四平调〕，一些人不同意。他们认为〔四平调〕只适用于喜剧，而不适用于悲剧。但王少卿坚持他的意见。他对许姬传说：“姬老，〔四平调〕虽然以前很少用在悲惨的场子，但我可以把唱腔设计得很悲。请您编词儿时不要都用七字句、十字句，这样就能出好腔，而且新鲜有味。”

“您的意思是要多用长短句，是吗？那可费劲。因为编得碎，还不能脱离京剧造句二二三、三三四的规格。”

王少卿笑了：“你会唱昆曲，一定能编好。”

许姬传用三天时间，编好了这段唱词。其中只有三句是七字、十字，其余都是长短句，用的是怀来辙：“夫妻们分别数载，好似孤雁归来。可怜我被贼将奴来卖；我受尽了祸灾，棒打鸳鸯好不伤怀。幸遇着义母她真心看待，今日里才得再和谐。但愿得了却了当年旧债，纵死在黄泉也好安排。”

王少卿看了很满意，他精心设计了这段〔反四平调〕的唱腔，新颖跳脱，达到了如泣如诉的境界。

全剧脱稿后，梅兰芳逐段逐段地进行了研究。一天，已是午夜时分了，梅兰芳叫住了准备离开的许姬传：“韩玉娘纺织入梦和见赵寻的场子，我们在唱念方面下了功夫，比较厚实，但末场似乎单薄一些，要加点戏才墩得住。咱们再琢磨一下。”

许姬传建议：“韩玉娘唱完〔反四平调〕，渐渐转入昏迷状态，从臆语中做文章。”

“好！这符合一个受尽折磨的人，在垂危时精神上的痛苦反映。”梅兰芳接着说：“我们要在韩玉娘的念白中选择几句能说明她悲惨境遇的台词，重述一遍。这种表演，在我排的戏里，似乎还没有用过，既新颖，又沉痛。并且我们两个人就能工作。”

他兴奋地把剧本摊在桌上，就和许姬传一道，挑选起韩玉娘前面场子里的念白来，一直到东方发白时才打住。这样，一连三个通宵，韩玉娘的臆语及程鹏举的念白，就都写出来了。

《生死恨》公开演出后，观众的反应极其强烈，特别是此剧的结尾处韩玉娘的那段臆语，使许多人潸然下泪，感动不已。梅兰芳看到这种情形，激动地对许姬传说：“这段复述的念白，在编写时经过用心琢磨，已经使我感动，所以在台上念得很有真实感，因而剧场效果也能感动观众。”

演出激发了广大中国军民的抗战热情，也触怒了驻扎在上海的一些日本官员。

一次，梅兰芳正在剧场里演出此剧，上海社会局日本顾问秀木带领着几个日本浪人闯进了剧场。这时，舞台上梅兰芳扮演的韩玉娘正在唱〔导板〕：“恨金寇犯疆土贼狼成性，杀百姓掠牛羊毁我家乡……”

听见这句唱词，秀木恼羞成怒，牙齿咬得格格直响，眼镜后的一双眼睛越睁越大，闪着凶光。他猛地站起来一挥手，楼上忽然传来一声枪响，观众哗然。接着，又是一声口笛，一个日本浪人一下子蹿上舞台，丢下了一颗燃

烧弹。

正当燃烧弹闪着绿光吱吱作响之时，舞台上检场之人眼明手快，从后台呼地抱来一件棉大衣，往上一扑，跑龙套的找来热水瓶，咕咚咚地将水浇了上去，随着又用脚紧踩。这时，只见打鼓的把鼓锤一丢，猛地冲下台去，直奔那个日本浪人，观众中有七八个青年也跟着追了出去。谁料那个日本人有点轻功，窜出窗户后就消失在一片黑暗中

这时的梅兰芳，仍矗立在舞台当中。他眼睛一瞥，发现坐在偏座上的秀木正在得意洋洋地看热闹，心里顿时明白了一切。梅兰芳狠狠地瞪了秀木一眼，拿起雕翎箭，腰板一挺，说了一声：“演下去！”霎时锣鼓又响起来。他镇定自若地唱了起来：“斗恶魔，火燃胸膛……乱我营，徒然妄想！……”

琴师一愣：这不是剧中的原有唱词啊。然而，望着梅兰芳那威武不屈、正义凛然的形象，他的眼睛湿润了，一丝不苟地操起琴来，而观众更为感动，场内突然爆发出一阵排山倒海般的掌声。

望着黑压压的观众，望着舞台上继续表演的梅兰芳，秀木长长地嘘了一口气，将帽檐压低，垂着头，丧家犬般地溜出了剧场。

一九三四年三月一日，日本帝国主义在扶持清朝末代皇帝溥仪任“执政”，年号“大同”，并发出《建国宣言》一年之后，正式将“国家”改为“满洲帝国”，“执政”改为“皇帝”，年号改为“康德”。

为庆祝“满洲帝国”的正式成立，日本关东军曾多次派一个满清遗老来到上海，邀请梅兰芳到东北去参加祝贺演出。对他的多次纠缠，梅兰芳都借故推托。最后，那位旗人气急败坏，摊出了最后的一张王牌：“你们梅府三辈受过大清朝的恩典，樊樊山先生且有“天子亲呼胖巧玲”这样的诗句，而今大清朝再次复兴，你理应前去庆祝一番，况且这跟演一次堂会戏又有何区别？我真纳闷你为何不能前去？”

平日里温文尔雅的梅兰芳，此刻变得严肃起来。他义正词严地答道：“这话可不能这么说。清朝已经被推翻，溥仪先生现在不过是个普通老百姓罢了。如果他以中国国民资格祝寿演戏，我可以考虑参加。而现在他受到日本人的操纵，要另外成立一个伪政府，同我们处于敌对地位，我怎么能去给他演戏，而让天下人耻笑我呢？”

那位旗人冷笑了一声：“如此一说，大清朝的恩惠就此一笔勾销了吗？”

“这话更不能这样说，”梅兰芳反驳道：“过去清朝宫里找我们艺人演戏，是唱一次开一次戏份儿，也完全是买卖性质，谈不上什么恩惠。就说当差吧，像中堂尚书一类官，也许可以说受过皇恩宠惠，一般当小差使的人多了，都能算受恩吗？我们卖艺的还不及当小差使的人，何所谓恩惠二字呢？”

一席话说得那人哑口无言，灰溜溜地走了。

没隔多长时间，苏联对外文化协会前来邀请梅兰芳赴苏演出。但是剧团乘车前往时必须路经东北，而时间也恰恰与伪满洲国成立的日期巧合。梅兰芳怕通过那里时被他们强行扣住，于是便提出了一个条件：去苏联时不能通过东北。苏联方面答应了他的要求。决定剧团其他成员由北平坐火车前往，而梅兰芳则单独从上海出发，由海路绕道海参崴，再改乘专车抵达莫斯科。梅兰芳十分满意苏联方面的这种安排，便欣然同意了这次的出访。

## 莫斯科之旅

出访的事宜定下来后，梅兰芳积极投入了赴苏演出的筹备工作。

首先，他邀请张彭春教授担任了这次出演的总指导。接着，又找到欧阳予倩、徐悲鸿、田汉等艺术宿将，共同参与演出剧目的审定，以及演出人员的选择等事情。

一九三五年二月二十一日，一切准备就绪的梅兰芳，登上了苏联特地派来迎接他的“北方号”轮船，直奔海参崴，然后，转乘西伯利亚特别快车前往莫斯科。

为了迎接他的到来，苏联方面进行了积极而热情的准备。他们专门组织了一个接待委员会。委员会的成员中有莫斯科第一艺术剧院院长斯坦尼斯拉夫斯基，丹钦柯剧院院长聂米洛维奇·丹钦柯，梅耶荷德剧院院长梅耶荷德，卡美丽剧院院长泰伊洛夫，电影导演爱森斯坦，以及剧作家特莱杰亚考夫等著名文艺界人士。

经过了二十来天的旅途生活，梅兰芳于三月十二日到达了莫斯科。接待梅兰芳委员会的委员们，苏联对外文化协会、外交人民委员会、戏剧家协会代表数十人以及数千名观众到车站迎接。

次日，梅兰芳去红场敬谒列宁墓。他准备了一个花圈，花圈的缎带上，上款书“敬献列宁先生”，下款书“梅兰芳鞠躬”。下午，梅兰芳还专门到高尔基大街的一家美术品商店，买了一尊列宁的半身雕像，准备带回国后放在家中经常瞻仰，以作为这次访苏演出的纪念。

按照原定计划，梅兰芳应在莫斯科表演五场，列宁格勒表演三场，但因观众购票空前踊跃，经苏方要求，将梅兰芳在莫斯科的演出增至六场，在列宁格勒的演出增至八场。最后，苏联对外友好协会又请他在莫斯科大剧院加演了一场，作为临别纪念。这样，梅兰芳在苏联一共演出了十五场。

整个演出期间，梅兰芳受到了苏联观众的热烈欢迎。每场演出结束时，观众都要“叫帘”多次。最后一场，梅兰芳被掌声请出谢幕达十八次之多。这种情形在该剧院的舞台演出史上，也是破天荒的第一次。还有一些群众聚集在剧院门口，等待着他卸装后出来，以便一睹他的面容。这种时候常常需要警察来维持秩序，才能使他从容地登上汽车返回旅馆。那些日子里，甚至马路上的小孩，看见衣冠整洁的中国人走过，都会朝着他喊一声“梅兰芳”……

随着演出的进行，苏联的剧评家们也发表了许多文章。文章对演出进行了细致而具体的评论，高度评价了梅兰芳个人多方面的艺术才能，强调了他对中国戏剧艺术的发展所做出的巨大贡献，称他为“中国京剧改革者”，“永远是勇敢的、真正的革新者，而同时又继承了过去伟大的传统”等等。《工人与戏剧》杂志发表文章，认为“梅兰芳在莫斯科和列宁格勒的演出，应被视为苏中两国人民文化交流的新里程碑。”

在苏联逗留的一个半月里，除了演戏之外，梅兰芳还游览参观了工厂、学校以及一些名胜古迹，并得以观摩许多苏联著名戏剧、歌剧以及芭蕾舞的演出。

他曾在莫斯科大剧院看过歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》、乌兰诺娃演出的芭蕾舞剧《天鹅湖》以及欧朗斯基的芭蕾舞剧《三个胖人》；在斯坦尼斯拉夫斯基剧院观看穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈东诺夫》；在丹钦柯剧院观看威尔第的歌剧《茶花女》；在第一艺术剧院观看契诃夫的话剧《樱桃园》



以及其他剧作家的作品《恐惧》和《杜尔宾的时代》；在第二艺术剧院观看话剧《钟表匠和鸡》；在梅耶荷德剧院观看小仲马话剧《茶花女》；在卡美丽剧院观看话剧《埃及之夜》和《乔弗莱——乔弗拉》。

在列宁格勒演出期间，梅兰芳曾应邀观摩大歌剧院柴可夫斯基的《胡桃夹子》；小歌剧院萧斯塔科维齐的《姆钦斯克县的麦克佩斯夫人》；也曾到话剧剧院观看莎士比亚的《理查三世》；小话剧剧院的《为生命祈祷者》以及儿童剧院的木偶戏等。

与苏联著名电影导演爱森斯坦的友谊和合作，是梅兰芳访苏演出期间的一件有意义的事情。

爱森斯坦以导演电影《战舰波将金号》而著称于世界影坛。在这部影片中，他完善、发挥了蒙太奇技术的魅力，给人们崭新的美和力的享受，从而成为这一手法的奠基人和倡导者，并由此而推动了世界电影的发展。

爱森斯坦十分喜爱中国艺术，特别是中国戏曲艺术。早在一九三一年他应邀前往美国好莱坞派拉蒙公司拍片子时，就曾从查理·卓别林那里，得知了梅兰芳这位伟大的中国艺术家的卓越成就。

梅兰芳在赴苏联演出途中候车时，从一份一九三五年二月二十五日上海《时事新报》上，无意中看到了一篇苏联文艺界人士就梅兰芳赴苏演出答记者问的报导，其中就有爱森斯坦的两段谈话。

爱森斯坦说：“四百年来的中国戏剧的现实主义，比日本的歌舞伎旧剧较为纯粹些，所以它影响苏俄现代戏剧的潜能性很大，不过，很明显的我们并不期待要摹仿梅兰芳氏的风格。”

记者问：“苏俄戏剧家对梅兰芳虽然这样深切的注意，但是寻常观众的态度又怎么样呢？他们能否欣赏梅氏的创作？”

爱森斯坦答：“语言问题并不能隔阂苏俄观众对梅兰芳所感的兴趣。格鲁吉亚国家剧团在莫斯科和列宁格勒也是很受观众欢迎的。其余像犹太、亚美尼亚、白俄罗斯的戏剧，在这两大城市里，也并没有发生语言上的困难。”

因为这两段谈话，梅兰芳一下子就记住了爱森斯坦的名字。爱森斯坦虽然没有亲眼看到过中国戏曲，但是他对中国艺术的重视和在观念上的理解使梅兰芳深受感动。

为了欢迎梅兰芳的到来，苏联对外文化协会出版了《梅兰芳和中国戏剧》一书。书中收集了四篇文章：苏联汉学家王希理的《中国舞台上的伟大艺术家梅兰芳》、爱森斯坦的《梨园仙子》、剧作家特莱杰亚考夫的《五亿观众》和中国南开大学教授张彭春的《京剧艺术概观》。

爱森斯坦题目为《梨园仙子》的文章是这样开头的：“梅兰芳的声望远远超越了中国的疆域：你在旧金山每个华裔知识分子家里，在纽约唐人街的店铺里，在柏林时新的中国餐馆里，在墨西哥约卡坦州的酒馆里——在凡是有一颗记得祖国的中国人的心在跳动的地方，你都能发现他的肖像或侧身像。梅兰芳遐迩闻名。你到处都会发现他遵循中国戏剧的传统在他表演的那些著名舞剧中所塑造的雕像般姿态的照片。但是梅兰芳不仅在他的同胞中享有盛名，他那伟大的艺术也征服了其他国家具有不同传统的人民的心灵。头一位把这位伟大的中国艺术家的卓越成就讲给我听的人是卓别林。”

在迎接梅兰芳到来的人群里，爱森斯坦见到了梅兰芳，并指挥着摄影师们，摄录了车站上苏联人民欢迎梅兰芳一行人的热烈场面。

到莫斯科后，在苏联对外文化协会为梅兰芳等人举行的招待宴会上，梅

兰芳又见到了爱森斯坦。饭后，主人放电影招待他们。这时，爱森斯坦和梅兰芳坐到了一起。

首先放映的是梅兰芳一行到达莫斯科车站时的一段新闻记录片。接着，放映了苏联名片《恰巴耶夫》，也即《夏伯阳》。

放映前，爱森斯坦特地向梅兰芳作了介绍：“这是苏联很成功的一部影片，不仅思想内容深刻，戏剧性强，人物性格也鲜明可爱，你看了一定会喜欢。”

果然，《恰巴耶夫》的第一个镜头就深深地吸引了梅兰芳的注意。而最后的结局，更是出乎意料之外。当梅兰芳看到一半时，以为最后的结尾，应该以立下了许多汗马功劳的恰巴耶夫把敌人扫荡干净，“奏凯还朝”的欢乐场面来结束。然而恰恰相反，恰巴耶夫送走了政委之后，和战士们在一起说说唱唱，沉浸在胜利的喜悦中。而狡猾的敌人却趁他们熟睡之际，突然冲进来偷营劫寨。从梦中惊醒的战士们虽然顽强地应战，但寡不敌众，负了伤的恰巴耶夫在乌拉河上被敌人的子弹击中阵亡。最后，恰巴耶夫的部下带兵赶到，歼灭了敌人，为他们的师长报了仇。

梅兰芳被深深地感动了。他激动地对爱森斯坦说：“我以前看苏联电影比较少，想不到你们的进步如此之快，拿这部电影来说，不仅故事内容动人心魄，编剧、导演、演员的技巧也都极好，它从头到尾把我们整个带进戏里去了。虽然，我们很不愿意看到这位可敬可爱的英雄战死沙场，但影片却并未给人以悲观的感觉。”

爱森斯坦告诉梅兰芳，这是苏联革命后培养起来的两位同名的年轻艺术家瓦西里耶夫合作编导的，前不久刚刚荣获苏联举办的世界电影节的头等奖。说着，他还把在场的恰巴耶夫的扮演者巴保其金和其他几位电影演员介绍给了梅兰芳，并与他们一起合影留念。

梅兰芳发现，爱森斯坦是一位非常热心的朋友。

看过梅兰芳在莫斯科音乐厅里演出的几场戏后，爱森斯坦找到了梅兰芳说：“我想请您拍一段有声电影，目的是为了发行到苏联各地，放映给没有看见过您的苏联人民看。剧目我想拍《虹霓关》里东方氏和王伯党对枪歌舞那场，因为这一场的舞蹈性比较强。”

等梅兰芳同意之后，他又妥善地安排了开拍的日期，最后笑着说：“现在我们是好朋友，等到拍电影的时候，你可不要恨我呀！”梅兰芳也笑了起来：“何至于如此？”爱森斯坦解释道：“你不知道，演员和导演，在摄影棚里，常常因为工作上意见不合，有时会变得跟仇人一般哩！”

在莫斯科的演出活动于三月二十八日结束。二十九日晚上，梅兰芳一行来到了莫斯科电影制片厂，爱森斯坦正等在门口。

开拍之前，爱森斯坦重复了他的目的：“这次拍电影，我打算忠实地介绍中国戏剧的特点。”梅兰芳说：“拍电影应该服从导演，我们就听您的指挥吧！”

因为拍的是有声电影，事先需要试音。而录音筒是悬挂在空中的，乐器的震动率有高低强弱之分，所以乐队的位置就不能像舞台演戏时那样集中在一起。像单皮鼓、大锣的位置就要远一些，而胡琴的位置则要近一些。

在布置灯光位置时，剧作家特列杰亚柯夫提议：梅兰芳和爱森斯坦这一次的合作，是值得纪念的事，应该摄影留念。梅兰芳就和爱森斯坦站在带门帘的绣花幕前演区里照了像，又请特列杰亚柯夫加入进来，三人合影。

正式开拍时已接近午夜。爱森斯坦处理镜头的方法，比梅兰芳在美国拍《刺虎》时又复杂了许多。镜头的角度、远近，变换频繁，拍了停，停了拍，斟酌布置的时间耗费得相当长，再加上录音、画面有时也出问题，不时地重拍，四五个钟头下来，演员们逐渐地有些支持不住了。拍最后一个镜头时，因录音发生故障，一连拍了两次，爱森斯坦还是不满意，要求重拍第三次。人们的情绪开始变得不稳定起来。打鼓的鼓师已经把紫檀板收进套子里去。梅兰芳更是疲劳不堪。旦角的头部化妆，需要将水纱网子勒在头部，很不舒服。在舞台上坚持两个来小时还勉强凑合，像这样没有限度地延长时间，梅兰芳也感到有些受不了了。

就在梅兰芳感到异常疲倦，想要赶快卸妆休息时，爱森斯坦走到他的面前，亲切而诚恳他说：“梅先生，我希望您再劝大家坚持一下，拍完这个镜头就圆满完工了。这虽然是一出戏的片段，但我并没有拿它当新闻片来拍，而是作为一个完整的艺术作品来处理的。”

听了他的话，梅兰芳为他诚挚的态度和一丝不苟的工作精神所感动，立刻振作起来：“您看好镜头，马上再开始拍摄，我们一定要坚持到把它拍好为止。”

最后一个镜头终于拍完了。梅兰芳卸妆时，爱森斯坦笑着走了过来：“前天我对您说的话，现在证实了吧！我相信在这几个小时之内，您剧团的艺术家们一定在骂我了。”梅兰芳也笑了起来：“刚才我的确有这个意思，现在仔细想一想，觉得您这样做是对的，因为等到上了银幕以后，看出毛病就后悔不及了。”

爱森斯坦由衷地竖起了大拇指：“在这短短一天的合作中，我已感到你是一位谦逊的善纳忠言的演员，你如投身电影界，也必定是一位出色的电影演员。”这时，一位苏联摄影师在一旁机敏地拍下了一张照片，把这一幕动人的情形记录了下来。

随后，两人又就电影和戏剧之间的关系问题交流了一些看法。临别前，爱森斯坦将他的一本美学著作赠给梅兰芳留念。那是他一九三一年在英国电影刊物《特写镜头》第八卷第三期上发表的一篇题为《电影造型的原则》的论文，写于他拍摄《墨西哥万岁》那一时期。爱森斯坦在其著作扉页上的赠词是：

谨将我论述造型这一问题的文章  
赠给最伟大的造型大师梅兰芳博士  
谢·米·爱森斯坦

一九三五年于莫斯科梅兰芳十分珍视他同爱森斯坦等朋友之间这种友好合作的情谊。直到五十年代末期，他还曾多次对人谈起这段往事：“我们相聚的日子，只不过短短的一个多月，而我们的友谊和我对他们的怀念，却是深厚绵长，永恒无穷的。”

## 戏剧家的聚会

四月十四日，梅兰芳假座苏联对外文化协会，邀请苏联文艺界人士开了一天座谈会，请他们提出对中国戏剧的看法与批评。座谈会由聂米洛维奇·丹钦柯主持，他首先发言，热情称赞了中国戏曲艺术的高度成就：“对于我们来说，最珍贵的是看到了中国舞台艺术最鲜明、最理想的体现，也就是中国文化贡献给全人类文化的最精美、最完善的东西。

“中国戏剧以一种完美的，在精确性和鲜明性方面无与伦比的形式体现了自己民族的艺术……我从未想到过，舞台艺术可以运用这样杰出的技巧，可以把深刻的含意和精练的表现手段结合在一起。”

接着，剧作家谢·特莱杰亚考夫就梅兰芳剧团这次演出的意义进行了阐述。他认为，梅兰芳剧团的演出，对于在西方特别盛行的对中国艺术持“异国情调”的看法，打开了一个有决定意义的缺口。它也结束了另一个臆造，很令人不愉快的臆造——那就是说，中国戏剧从头到尾都是程式化的。

他指出，中国戏剧的前途就在现实主义的数量和质量方面的积累之中。背负如此沉重的历史沉积，中国戏剧自有它的困难。但是，在这些五光十色的固定形式之中，却跳动着生意盎然的脉搏，它会打破任何的僵化。

……中国戏剧文学水平很高，甚至从题材方面来说也很接近莎士比亚。他觉得，这方面存在着一些新的可能性，有一些新的途径，使像梅兰芳博士这样的大师，可以发挥自己惊人的才能。

著名导演弗·梅耶荷德联系到俄国戏剧界存在的一些问题，直率他说：“我们有很多人谈到舞台上面部表情的表演，谈到眼睛和嘴的表演。最近很多人又谈到动作的表演，语言和动作的协调。但是我们忘记了主要的一点——这是梅博士提醒了我们的，那就是手……我们还有很多人谈到所谓演出的节奏结构。但是，谁要是看过梅兰芳的表演，就会为这位天才的舞台大师，就会为他的表演节奏的巨大力量所折服。”

梅耶荷德之后，音乐理论家莫·格涅欣着重从音乐方面对中国戏剧的曲调结构和乐队构成的特色等问题谈了自己的印象。

接下来发言的，是阿·泰依洛夫。在他的发言中，第一次将中国戏剧作为一个体系来进行论述。他指出：“所有流行的对中国戏剧的看法，如说这是一种程式化的戏剧，如说这个戏剧的主要特点就是没有布景，就是象征性的动作——所有这些都只是这个巨大体系中的琐细的小事。这个体系的实质完全在另一点上。

“我想，我们看到了确定不移的一点：这是一种从人民古老文化中发展起来的戏剧，是不断慎重细心地完善着自己体系的戏剧，是一个走向综合性的戏剧，而这种综合性戏剧具有极不寻常的有机性。

“当舞台上梅兰芳博士的手势转化为舞蹈，舞蹈转化为言语，言语转化为吟唱，我们就看到了这个戏剧的有机性的特点。

“在梅兰芳的戏剧中，最有趣的是，那些我们称之为程式化的表现因素，只不过是为了有机而完整地、恰当地体现整个演出的内在结构的必不可少的形式罢了。我觉得，对于我们来说，这是最本质的东西。”

爱森斯坦以他那独到的知识结构和理论素养，运用比较的方法，对中国戏剧和日本戏剧，对中国戏剧和西方莎士比亚时期的戏剧以及中国戏剧程式化和个性化等问题都进行了深入而细致的分析。他说：“我不知道别人怎么

样，我自己原来的看法是，日本戏剧和中国戏剧没什么区别。现在我清楚地看见了这个区别。这个区别使我想到艺术史上存在于希腊和罗马之间的那种深刻的原则性的差异。我愿意把中国戏剧艺术比做兴盛时期的希腊艺术，而把日本戏剧比做发展时期的罗马艺术。我想，我们大家都感觉到，在罗马艺术中，有一种机械化和数学式的简化的沉积层，这使它和希腊的本性和特点截然不同。罗马人和希腊人的关系，在一定程度上……就像美国人和欧洲人的关系那样。

“而中国戏剧所具有的那种杰出的生气和有机性，使它与其他戏剧那种机械化的、数学式的成分完全不同。对我来说，这是一种最有价值的发现和感觉。

“第二个鲜明而令人惊喜的感觉在于这样一点。我们一直尊重莎士比亚时代。我们经常想象着这个杰出时代的戏剧。那时演出常用假定性的方法，表现夜间的场面对舞台上有时也不暗下来，但是，演员却可以充分把夜晚的感觉传达出来。我们在梅兰芳的戏剧中也看到了这一点。《虹霓关》中的一场戏表现得特别鲜明。

“……应当说，我们在中国戏剧中所看到的，与（莎士比亚时期的）马洛和维布斯特传给我们的很相似。这种戏剧类型正经历着一个特别有趣的发展阶段，这在舞台上很鲜明地表现出来。这种由一种戏剧原则向另一种戏剧原则的过渡，向着一种生气勃勃的运动，向着每一个形象的独立自主性的过渡，就是戏剧领域中运动的综合。”

爱森斯坦怀着惊喜的心情，谈到了梅兰芳的表演中程式和个性的完美统一。他说：“我们看到，他怎样完成一系列的手法，一系列几乎是像组成般地不可缺少的运动。于是我们明白，这是对一些经过特别深思熟虑才得到的完美组合的完全固定的表达方式。……可是，从一场戏到一场戏，梅兰芳却在用对人物性格的生动而出色的展示来丰富和充实着这些传统。因此，梅兰芳博士给我们的最重要的启示之一，就是这种对形象和性格的令人惊异的掌握。

“如果从这个观点来看梅兰芳的技巧，那么会发现一个很有趣的特点：在梅兰芳博士的表演中，这两种对立面都被引导到极限的程度。概括达到了象征、符号的地步，而具体的表演又体现着表演者的个性特征。”

在谈到对中国戏剧的建议时，爱森斯坦强调指出：“我很怕被视为一个反对者，但我个人觉得，艺术领域中的现代化——也包括技术领域，是这个戏剧应该极力加以避免的。……我想，人类的戏剧文化，完全可以保留这个戏剧现有的极其完美的形式，而不会影响自己的进步。”

最后的发言者是张彭春教授。他首先代表梅兰芳向大家表示感谢，接着，他简述了西方对中国文化进行评价的三个阶段。

他认为，对中国戏剧片面性的看法流行于十八世纪。当时有一些中国作品的片断开始传入欧洲。其中一个片断为伏尔泰所看到，于是他写了《赵氏孤儿》一剧。当然，是作了很大改动的。二十世纪初期，西方对中国戏剧开始出现异国情调式的兴趣。这种兴趣也出现在美国和日本。张教授说，他一生都在与这种异国情调式的看法作斗争。现在的情况是片面的异国情调式的兴趣已经过时了，西方开始出现了对中国戏剧的新的创造性的兴趣。

张教授在结束了这个话题后，将发言的内容，转到了另一个问题上，那就是，现代艺术可以从中国戏剧艺术中汲取什么。最后，他提到了自己对中

国戏剧的愿望：在中国戏剧的剧目中运用新的心理描写方法，中国舞台利用新的戏剧技术成果。他的发言引起了一阵热烈的掌声。丹钦柯在结束语中，提到了俄罗斯所有伟大作家的一个共同特点，那就是把内容放在第一位。他说，“正是这个俄罗斯艺术的内容，几百年来拨动着我国诗歌的琴弦，我们的愿望的心弦——那就是对美好生活的向往，对美好生活的思念，为美好生活而斗争。”在“观看梅兰芳的天才的表演的时候，我们产生了一个想法：如果他还能推动对美好生活的追求的话，那就更好了。”最后，他说：“我们希望，梅兰芳不是最后一次到我们这里来。”梅兰芳在莫斯科演出期间，几乎当时世界上所有称得上伟大的戏剧家都在那里，并且都观看了他的演出。斯坦尼斯拉夫斯基，梅耶荷德等苏联戏剧家之外，还有当时正在莫斯科的戈登·克雷，贝托尔特·布莱希特，艾尔温·皮斯卡托等。尽管其中的一些人没有参加这个座谈会，但他们都各自留下了自己接触中国戏剧时产生的印象——有的通过文章，有的通过书信。这种世界戏剧界各方学派代表汇聚在一起交流碰撞的壮观场景，曾经长时间地吸引着人们的注意。瑞典斯德哥尔摩大学的戏剧教授拉尔斯·克莱贝尔格，按照当时可能发生的情景，虚构了一个现场的“臆想记录”，写出了对话体剧本《仙子的学生们》，并于一九八六、一九八八年在波兰和法国分别上演。

四月中旬，梅兰芳离开了苏联，前往波兰、德国、法国、比利时、意大利等欧洲国家进行戏剧考察。六月，梅兰芳到达英国伦敦，结识了肖伯纳、威廉·萨姆塞特·毛姆、杰·马·贝蕾等剧作家。后途经埃及和印度回国。

## 第四章冬严梅劲

## 巡回演出

就在梅兰芳漫游于欧洲大地之时，日本帝国主义却在我国的国土上步步进逼，侵占的铁蹄，由我国的东北踏向了华北平原。

一九三五年五月，日本帝国主义借口中国破坏“塘沽协定”，向国民党政府提出拥有对华北统治权的无理要求。六月九日，国民党华北军分会代委员长何应钦，与日本华北驻屯军司令梅津美治郎，签订了满足日本要求的“何梅协定”。其主要内容是：取消国民党在河北、北平、天津的党部；撤换国民党河北省主席和北平、天津的市长；撤除驻防河北的中国军队，制止河北的一切抗日运动等。同时，日军又找借口侵驻察哈尔省。六月二十七日，国民党察哈尔省主席秦德纯，与日军代表土肥原签订了出卖察哈尔主权的“秦上协定”；十月二十二日，日本帝国主义指使汉奸在河北省香河县举行暴动，占据了县城，组织了维持会；十一月，日本帝国主义又策动了所谓的“华北五省自治运动”；十一月二十五日，汉奸殷汝耕在日军指使下，于北平通县成立了有二十二个县参加的“冀东防共自治政府”；十二月，国民党为满足日本帝国主义“华北特殊化”的无理要求，准备于十六日成立“冀察政务委员会”……

中国人民愤怒了！面对日本侵略军的步步进逼，面对国民党政府的节节退让，十二月九日，北京学生六千余人，在坚持白区斗争的中国共产党领导下，冲破了国民党军警的阻挠，涌向街头举行抗日救国示威游行，高呼“停止内战，一致对外”，“反对华北自治”，“打倒日本帝国主义！”等口号。国民党出动了大批军警，用大刀、皮鞭、水龙袭击游行队伍，打伤一百多人，逮捕三十多人。但是，学生们并没有被吓倒，仍然赤手空拳地与武装军警搏斗。十日，各校学生宣布总罢课。十六日是“冀察政务委员会”成立的日子。在这一天，学生一万多人，又冲破了国民党军警的包围，再次举行集会游行，反对成立“冀察政务委员会”。虽然最后遭到了国民党的镇压，但在各界群众的压力下，“冀察政务委员会”被迫延期成立。

“一二·九”运动冲破了国民党的恐怖统治，形成了全国爱国运动的新高潮。

梅兰芳回国后，便积极投身于这一运动中去了。他带着他的两大爱国主义题材的剧目《抗金兵》和《生死恨》，带着他的剧团，从一个地方走向另一个地方……

一九三六年二月，美国电影大师卓别林和宝莲高黛拍完《摩登时代》后，旅行结婚，途经横滨、上海、香港、新加坡、爪哇和巴厘等地。船在上海停泊两天，卓别林在上海文艺界招待他的宴会上与梅兰芳再次会晤。双手按在梅兰芳的两肩上，卓别林感慨万分：“记得六年前我们在洛杉矶见面时，大家的头发都是黑的，您看，现在我的头发大半都已白了。而您呢，却还找不出一根白头发，这不是太不公道的吗？”

说这话时他虽然面带笑容，但从他感慨的神情中，可以感觉到他近年的境遇并不十分顺利。梅兰芳紧紧地握住他的手：“您比我辛苦，每一部影片都是自编、自导、自演、自己动手制作，太费脑筋了。我希望您保重身体。”

晚饭后，梅兰芳陪着卓别林和高黛女士母女，到“大世界”隔壁的共舞台去看当时流行于上海的连台本戏。在他们就座的花楼前面，摆着有“欢迎卓别林”字样的花篮。



卓别林看得十分入迷，尤其对武行开打“十二股挡”的套子以及各种跟斗更感兴趣。

一会儿之后，梅兰芳又陪卓别林夫妇赶到了宁波路新光大戏院，去看马连良演出的《法门寺》。卓别林夫妇到场时，受到了观众热烈的鼓掌欢迎，很多人频频挥手致意。然后全场静了下来，继续欣赏马连良在“行路”一场演唱的大段西皮：“郾邬县在马上心神不定……”卓别林悄悄地坐了下来，一边细听唱腔和过门，一边用右手在膝上轻轻地试打着节拍，并悄悄地对梅兰芳说：“中西音乐歌唱，虽然各有风格，但我始终相信，把各种情绪表现出来的那种力量却是一样的。”

剧终后，卓别林夫妇走上舞台，与马连良相见。卓别林还同马连良合拍了照片留念。那天，马连良扮演的是知县赵廉，头戴乌纱帽，身着蓝官衣，而卓别林则一身欧洲式样的便服。望着这两个人的服饰以及两人面对面拱手作揖的样子，梅兰芳不禁想起一九三一年自己在好莱坞与玛丽·璧克馥合照的相片。那时，她穿的是西方的古装，而梅兰芳则是袍子马褂的中式便装，与卓别林和马连良的合影恰恰形成了鲜明的对比。

卓别林还对剧中的丑角贾桂的表演产生了兴趣，想把自己扮成贾桂的样子，再与马连良合照一像，但因他次日清晨就要乘原轮离沪，时间不允许他化装打扮，因而未能如愿。

据卓别林之子小查理·卓别林在《我的父亲卓别林》一书中回忆说，卓别林那次从亚洲旅行回国后，挚友范朋克在家中为他设宴洗尘，宴会上他一直用中国话同范家的中国仆人交谈，一时惊动四座，使大家都对卓别林的语言天才赞佩不已。

四年之后的一九四一年春天，梅兰芳避难香港之时，卓别林自己制作、自己主演的反法西斯巨片《大独裁者》将在香港上映。当时，“皇后”、“娱乐”、“利舞台”三家影院都想争取这部片子的首映权。因为梅兰芳曾在“利舞台”演出过，所以“利舞台”的经理找到了梅兰芳，请他想办法。

梅兰芳给卓别林拍了封电报，电文大意是：“《大独裁者》将到香港，此地利舞台希望首先上映这部巨作。我不久前曾在该院演出过，并以奉告。”电报发出后不久，便接到了他的复电，说他已电告他的影片代理人照办。过了几天，“利舞台”的经理果然很高兴地跑来告诉梅兰芳：明天上映《大独裁者》，并请梅兰芳一家人去看这部影片。

这部影片，梅兰芳一共看了七次。一次有一次的体会和收获。梅兰芳认真地欣赏着卓别林在影片中每一个细微的动作和表情，也欣赏着他这位老朋友反法西斯的胆略和勇气。

在这部影片之前，卓别林没有拍过有声片，他曾经认为有声对话可能会破坏哑剧的幽默感。但是，在《大独裁者》中，他却第一次开口说话了。梅兰芳深深理解他的用意：通过银幕呼吁全世界进步人类起来为反对法西斯主义进行斗争。

吸引着梅兰芳的，还有卓别林那卓越的演技和剧本涵义的深刻。卓别林的影片，打破了流行于当时的以大团圆收场的影片模式。他所扮演的角色，也多是喜剧形式、悲剧性格，有些还很像鲁迅笔下阿Q式的可怜虫。每当梅兰芳看到影片中的卓别林一个人踽踽凉凉，越走越远，不知走到哪里去了的时候，梅兰芳总是觉得辛酸难过，越发理解了他那愤世疾俗的满腔热血。

送走了卓别林夫妇之后，梅兰芳又投入到紧张的演戏事务中去了。

二月二十八日，梅兰芳率团在南京大华大戏院连演了三天《生死恨》。排队购票的观众极其踊跃，竟至把票房门窗都挤坏了。

初夏，梅兰芳老友冯耿光的夫人施碧颀四十岁生日时，梅兰芳画了一张仕女图为她祝寿。冯夫人看了说：“那年您给六爷（指冯耿光）画的普贤菩萨，花了一两个月工夫，细致极了。这张道姑打扮手拿拂尘的画，恐怕一个黄昏就画出来了。”

梅兰芳笑了。“这十年里，我的画长进了。我觉得这张比普贤像画得自然。”老友吴震修端详着壁上挂着的普贤像和仕女画，也笑着评判起来：“这两张画都是精品，但我更喜欢这张道姑，因为人比菩萨更有意思。你可以说她是《玉簪记》里的陈妙常，也可以当她是《红楼梦》里的妙玉。”冯夫人也笑了，人们皆大欢喜。

这一年里，梅兰芳在天津剧场演出时，李典臣先生在现场拍摄了舞台纪录片《梅剧留真》。其内容有梅兰芳与杨小楼合演的《长坂坡》中的“掩井”；与于连泉合演的《樊江关》中的“对剑”；与马连良合演的《汾河湾》中的“闹窑”；与朱桂芳合演的《西施》中的“羽舞”。

一次，梅兰芳看了有“小梅兰芳”之称的李世芳的演出之后，非常喜欢这个十五岁的学生，便提出要收他为自己的徒弟。

李世芳是著名晋剧演员李子键的儿子。家庭的熏陶，以及他本人的勤奋刻苦，使他成名较早，曾被观众们推举为“四小名旦”之一。在当时的舞台表演中，他以扮相俏丽、天资聪明著称，尤以梅派名剧为特长。无论唱、念、做、打都有梅派的风格。在他演出的剧目中，有不少梅派名剧，如《霸王别姬》、《金山寺》等。

当时，李世芳正在富连成科班坐科学艺。而这一班社向来没有坐科学生拜社外名伶为师的先例，但又不能驳梅兰芳的面子，左右为难。后经富连成社长叶龙章介绍，让另外几名年轻的男旦毛世来、张世孝、李元芳、刘元彤、冀韵兰和李世芳一道，拜梅兰芳学艺。

从那以后，李世芳开始在梅宅门下走动。而对这位扮相、嗓音、甚至性格和气质都极像自己的李世芳，梅兰芳打心眼儿里喜欢，自然对他也是一直是另眼看待。一有空闲，就亲自教他各出戏目，并且为他改正、排练各种身段。为了提高李世芳的技艺，梅兰芳尽可能多地为他提供演出机会。几乎每次演出《金山寺》时，都由李世芳来扮演青蛇。演其他的戏时，也常常由李世芳充当配角。

自己单独演出时，梅兰芳也从未忘记为李世芳留票。他常对李世芳说：“看别人演出，可以看出值得学习的地方，也能看出不足和值得改进的地方，甚至看出错误以及值得总结的教训。你应多看我的戏，就等于给你上课，我每天可以给你一张票。”

梅兰芳还暗地里经常去看李世芳的戏。每当他有了一点点进步，或是看到哪里有点毛病的话，都会随时随地向他指出，甚至连化妆方面的问题也不放过。有时看到世芳脸上胭脂抹得太红，或者片子贴得过高，梅兰芳都要给他一一纠正过来。

在梅兰芳的悉心教导和自己的潜心努力下，李世芳以“小梅兰芳”的称号大震，其名气一时间传遍了大江南北。

一九三七年的上半年，梅兰芳依旧带着他的《抗金兵》、《生死恨》等剧目，和萧长华、奚啸伯、王少亭、刘连荣、王泉奎、朱桂芳等演员一道，

赴南京，下汉口，进行巡回演出。而中国的形势，却没有因为有这么多热血爱国者的抗争而变得有所好转。

七月七日的晚上，日本侵略军在未通知中国当地驻军的情况下，荷枪实弹地开往卢沟桥附近进行所谓的“军事演习”，向中国驻军公开挑衅。并借口一名日本士兵失踪，要求进入桥边的宛平县城搜查。无理要求被拒绝后，他们就向宛平县城和卢沟桥猛烈开炮。当时驻守于卢沟桥的中国第二十九军官兵，在中国共产党和全国人民抗日热潮的影响下，奋起抗击。

卢沟桥“七七”事变，揭开了中国人民抗日战争的序幕。

八月九日，上海驻地的日军官兵二人，乘军用汽车冲进虹桥机场，并开枪打死中国卫兵一名，这两个人也被中国保安队击毙。八月十三日，日本侵略军以此为借口，大规模地武装进攻上海。晚上九点十五分，日本海军陆战队一小队突然由天通庵路及横滨桥方面跨越淞沪铁路冲入宝山路口，抢占八字桥，并向驻西宝兴路附近的中国保安部队开枪射击。中国第八十八师士兵忍无可忍，被迫还击，历时三个月的淞沪抗战由此爆发。日本的这一举动，严重地威胁了英、美等国在华的利益以及国民党的统治，因此，国民党政府被迫宣战。从此，抗日战争全面爆发。

当时全国各派系军队踊跃投入淞沪战场。桂军、川军、黔军、滇军纷纷请缨杀敌，赴沪途中各地群众及青年学生自觉组成慰问团，送花、送水果、送饼干……

在这场历时三个月的大战中，日军投入了十个师二十八万兵力，动用了军舰三十余艘，飞机五百余架，坦克三百余辆；中国则集结了七十余个师的兵力，动用了舰艇四十艘，飞机二百五十架。战争的结果是，中国军队以伤亡三十万之众的代价，消灭了日军的十万精兵，打破了日军“速战速胜”、“三个月灭亡中国”的幻想，鼓舞了全国人民的抗日斗志，为沿海工业内迁赢得了宝贵的时间。

这一年的冬天，上海失守了。人们开始背井离乡，四下逃散。

梅兰芳无此必要。在此之前，梅兰芳两次赴日演出，在日本有着广泛的影响。日本人念中国人的姓名，多用和音（即日本音），而极少以音译音，除非是他们特别器重的人。在到日本访问的中国人中间，只有两个人获得了这种音译名字的殊荣，一个是清朝大臣李鸿章，另一个则是梅兰芳。梅兰芳到日本演出时，全国的日本人，都呼他名字的中国音。所以梅兰芳到美国去的时候，美国报纸说梅兰芳是六万万人欢迎的名角，意思是除了中国人外，还有一万万以上的日本人。

也正因此，梅兰芳面临着更为严峻的考验。留在上海照常演出，日本人不会把他怎么样的；可是，在日本人占领的沦陷地继续演出，无异于与侵略者合作，为整个民族的敌人粉饰太平。如果停止演出，他又如何去对付日本人的威胁利诱，并且承担起巨大的生活压力？作为一个演员，中断舞台生活就意味着摔破自己的饭碗……

梅兰芳必须做出抉择。

面对日本人彬彬有礼的拜访和聘请，梅兰芳屡屡谢绝。而租界里的汉奸、流氓的挑衅和搔扰，则令梅兰芳怒火填膺。

在老朋友冯耿光、许源来的精心周旋和策划下，梅兰芳度过了几个月惴惴不安的日子后，于一九三八年春天，赴香港演出。演出结束时，梅兰芳送走了其他同来的演员，自己却毅然息演舞台，在于德道八号租了一套公寓留

居下来。

当时有人劝说他一道回去：“您曾经两次赴日，日本人 对您向来友好，何必一定要迁居呢？”

梅兰芳答道：“日本人民对我是友好的，可是他们的军阀政府对我们国家则是太可恨了。我有什么理由只管自己，不顾国家呢？”

从此，梅兰芳过起了隐居生活。

## 避难拒演

从一九三八年的春天到一九四二年的夏天，在这长达四年多的时间里，梅兰芳深居简出，闭门谢客。

每日里打打太极拳，练练基本功，定时收听收音机里的戏曲节目和时事新闻。而每周的时间安排则是：两天学英语，两天学习中国语文，两天与他的舞蹈教师到九龙俱乐部打羽毛球。

余下的时间，梅兰芳多用来钻研艺术或啃读世界名著，随笔圈圈点点，并写上评语和体会。好友许源来登门时，梅兰芳便关上门窗，由他吹笛吊嗓，痛快地唱上几段昆曲。而每当夜深人静之时，他或是潜心绘画，或是关起门窗，自拉自唱。有时，则在客厅舞剑、跑圆场……等待着抗日战争胜利的那天到来。

一九四一年十二月七日，日军偷袭珍珠港，向英、美宣战，太平洋战争全面爆发。

因梅兰芳的住处离日本驻港领事馆不远，日军向这里发射炮弹的可能性较小，好友们都逃到这里来避难。十几口人围坐在收音机旁，时刻注视着时局的发展。

一天清晨，睡在客厅地铺上的阿蓉醒来后，走向她那间面向九龙的卧室，发现墙壁上有一个大窟窿，床上则躺着一颗挺大个儿的炮弹。她吓得惊叫了一声，奔跑出来。

当时也在梅兰芳家避难的冯耿光，年轻时曾在日本陆军军官学校学习过，这时则以行家身分走近前来，察看它会不会爆炸。

梅兰芳闻讯赶来，却见他的两个儿子好奇而得意地抱着这枚炸弹，正在听冯耿光的评论。他一下子急了，冲着冯耿光喊道：“您还瞧什么！炸了怎么办？赶快想法子把它转移出去吧！”

一边叫大家别惊慌，别靠近，梅兰芳一边指挥着他的两个孩子，将那枚炮弹小心翼翼地搬出门外，走到附近一条弯曲的盘山道旁，顺着斜坡把它骨碌到峡谷里去了。

大家这才将一把冷汗擦干。冯耿光冲着梅兰芳竖起了大拇指：“你可真像个穆桂英，指挥若定，也不怕牺牲自己的孩子！”

十几天后，香港被日军占领。市区断水断粮，人们整日里惶惶不安，成群结队的日本兵到处搜索，地痞流氓也乘机打家劫舍……

一向爱好整洁的梅兰芳，这时开始改变自己的形象。衣着极其随便，头发很长时间才理一次，而每天都要刮掉或拔掉胡须，也出现在嘴边。孩子们好奇地问他：“爸爸，你怎么留起卓别林的小胡子来了？”

梅兰芳起初笑而不答，只是抚摩着胡须，露出一副得意的样子。当孩子们追问急了，才幽默地答道：“我留了小胡子，日本鬼子还能强迫我演戏吗？”

一天上午，梅兰芳正在家中专心画花，一个陌生的日本人闯了进来，操着一口熟练的东北话，说他名叫黑木，是九龙日军司令酒井先生派来请梅兰芳的，问他什么时候有时间前去会面。

梅兰芳想：“事到如今，生死早已置之度外，还怕什么？今日不去，早晚也逃不脱，莫非还等他用大兵把我押去不成？”于是，一边告诉他现在就有时间，一边去取衣帽，毫无惧色地随黑木朝门口走去。

这时，正在梅兰芳家避难的中国银行的周克昌先生，勇敢地站了出来，

自称是梅兰芳的秘书，便陪同前往。十几名亲友涌到阳台上，目送着他们两人随黑木乘汽车而去的身影，久久伫立。

天黑了，没有路灯的夜晚显得分外阴森可怕。梅兰芳没有回来。人们紧张地猜测着，分析着，这是什么原因？此去是吉是凶？梅兰芳到底被带到什么地方去了？

直到深夜两点多钟，一声汽车喇叭声，划破了寂静的夜空。人们又一次涌到阳台上，在朦胧中看见两个人走出了汽车。于是，大家一齐冲向门口，前呼后拥地将二人接进了客厅。灯光下，梅兰芳那副坦然的神情，使大家悬着的心逐渐放下了。

稍事休息后，梅兰芳向大伙儿讲述了他们这一天的经历。

酒井的司令部设在九龙的半岛饭店。黑木将他们带进饭店后，先让他们在一间昏暗的会客室里等了好久，说是酒井正在开会。结束了会议后，酒井才赶过来，假惺惺地握住了梅兰芳的手说：“还认识我吗？二十年前，我在北京任日本驻华使馆的武官，还在天津当过驻防军司令，看过您的戏，跟您见过面。”

梅兰芳回答：“不记得了。”酒井看上去并不恼火，依然笑容可掬地聊天儿。一会儿，忽然惊讶地问道：“您怎么留起胡子来了？像您这样驰名四海的艺术大师，怎么在中年就退出舞台呢？”

梅兰芳说：“我是扮演旦角的，如今快五十岁了，扮相差了，嗓子也不行了，早就该退出舞台了！”

酒井连连摆手：“哪里，哪里。您一点也不显老，可以登台大大地唱戏。”接着，他让黑木发给梅兰芳一张临时通行证，又说：“您如果有什么需要，黑木可以帮您解决。”随后派汽车送他们出来。然而黑木却坚持要他们到他家去吃饭，不由分说地把他们拉到了他的家里，大谈特谈他对中国戏曲的理解和认识，吹嘘自己是一个中国通。直到天色这么晚了，才把他们送过江来。

“总算闯过了这一关。”梅兰芳长长地舒了一口气，又接着说：“但是，我看酒井是够厉害的，以后准要利用我。就让他们等着瞧吧！”

不久，日军要召开占领香港的“庆功会”，司令部送来一封信，要梅兰芳参加表演。梅兰芳当时正心情烦躁，火气上升，牙痛难忍，便请医生开了证明，挡了回去。

几天之后，司令部又以繁荣市面为理由，对梅兰芳百般威胁利诱，非让他演几天戏不可。当日本占领军代表对他大讲了一番协助“大东亚建设”的意义后，梅兰芳的回答委婉得体，但又坚定不移：“我所以来香港，是因为不愿意卷入政治漩涡。今后我仍希望过安宁的生活。如果要求我在电影、舞台或广播中表演，那将使我很为难……”这番话语，竟感动了当时前来动员他的日军报导部“艺能班”班长和久田幸助，从而没有再难为他。

一九四二年的春天，南京汪精卫伪政权以庆祝“还都”为借口，派特务机关专人专机接梅兰芳前往南京演出。面对百般纠缠，梅兰芳声明自己患有严重的心脏病，平生从不乘坐飞机，从而坚决地拒绝了演出。

数次抗拒演出后，梅兰芳再也不敢练嗓了。于是，每日里只能以集邮为乐。

由于粮食和物资的严重短缺，香港的日本当局下令紧急疏散人口。住在梅兰芳家的徐广迟、许源来等，先后化名乘船返回上海。一九四二年春天，梅兰芳将身边的两个孩子也托朋友带到内地去求学。

梅兰芳自己也曾想化装偷渡到内地去，朋友们都说不妥。因为日本人从照片上都熟悉了梅兰芳的面孔，万一被日军发现，便会惹出许多麻烦。暗走不如明走，反正香港已和上海一样，都在日军的控制之下，不如回到上海与家人同甘共苦，也比一个人留在香港安全得多。

经过反复考虑，梅兰芳采纳了朋友们的建议。于是，一九四二年夏天。梅兰芳取得酒井的同意，乘飞机取道广州返回上海。

沦陷后的上海天空阴云密布，似乎蕴藏着更大、更猛烈的暴风骤雨。

梅兰芳回到上海后，每日里仍将自己困在“梅花诗屋”里读书作画，闭门谢客。

秋季里的一天，汪伪政权的大头目——外交部长褚民谊突然闯入梅宅，说是有要事相商。梅兰芳不得不从楼上下来。他的挚友冯耿光和吴震修两位先生正巧也在，放心不下，也跟随他走进韦房。

褚某寒暄了几句之后，便说明了来意。原来是要邀请梅兰芳参加所谓“大东亚战争胜利”一周年的庆祝活动，率领剧团赴南京、长春、东京等地进行巡回演出。

梅兰芳指着自己的胡须，沉着地回答：“我已经上了年纪，嗓子也不行了，早已退出舞台了。”

褚某尴尬而阴险地笑笑：“胡子可以剃掉嘛！嗓子吊一吊也是可以恢复的。这个我明白。”一直望着墙上挂着的《达摩面壁图》的梅兰芳猛地一转身：“我知道你是内行，听说你一向喜欢玩票，大花脸唱得很不错。我看你率团去慰问，不是比我更强得多吗？何必非我不可！”

褚某脸上红一阵白一阵地改变了颜色，很不自在地支吾了几句后，便狼狈而去。

在座的冯耿光、吴震修本来都为梅兰芳捏着一把冷汗，如今见他冷嘲热讽地对付了这一难题，都翘起大拇指连连称赞：“畹华，你可真有一手！”

梅兰芳从沙发上站起来，凝视着墙上挂着的一幅苍松墨画，沉思了片刻，深深地吸了一口气：“我想，他们是不会就此善罢甘休的。”

果然，数日之后，日伪政权又派华北驻屯军报导部部长山家少佐出面，对梅兰芳进行胁迫，并由《三六九》画报社社长朱复昌全权办理此事。

朱复昌先是鬼鬼祟祟地来到掌管梅兰芳剧团业务的姚玉芙家里，声言：“梅兰芳年纪大了，不能登台，那就请他出来讲一段话。”他让姚玉芙先乘飞机回沪，他本人则随后坐火车赴沪亲自邀请。说完，就暗自得意地走了。

姚玉芙知道梅兰芳是不会出席这种庆祝活动的，可是如何拒绝这讲几句话的要求呢？正在焦急之际，梅兰芳的表弟秦叔忍来到了姚家。懂些医道的秦叔忍听明情况后，思索片刻，想出了一条对策。他建议姚玉芙到上海后，立刻请人为梅兰芳注射三次伤寒预防针。他知道梅兰芳系过敏性体质，不论打什么预防针都会立刻发起高烧，倒卧在床。

姚玉芙到上海后，梅兰芳便依计而行，立刻请来了他的私人医生吴中士先生给他打针。吴医生有些犹豫不决。他知道，这种预防针，对梅兰芳的身体会有很大的损坏，同时也很危险，可是梅兰芳执意要打，他对吴医生说：“我已决心不为他们演戏，即使死了也无怨言，死得其所。”吴医生深为感动，含着眼泪给梅兰芳接连注射了三针。

与此同时，姚玉芙拍电报给朱复昌，告他无需再来沪。山家少佐不信梅兰芳会患病发烧，立即电告驻沪海军部派一军医查明情况。当一名留着小胡

子的日本军医奉命来到梅兰芳床榻之前时，梅兰芳果然卧病在床，一量温度，竟有四十二度之高……

就这样，梅兰芳不惜人为地发高烧损伤身体，再次抵制了日军的胁迫。

这一关算是闯过去了，可是梅兰芳还面对着另外一种考验。

梅兰芳长期拒演，断绝了经济来源。而家里除了梅兰芳自己外，还有几十张嘴要吃饭。家属、多年助演的老人、衣食无着的穷亲戚……

早年的积蓄早已坐吃山空，北平的房产、家具、古玩、字画、书籍等也全都折价卖了，但还是无法解决长期的生活问题。当时的货币不断贬值，物价一日三涨，更增加了生活困难。后来，通过朋友关系，在银行立了个信用透支户，用一张张透支的支票来应付日常的开销。夜深人静时，梅兰芳不禁面壁叹息：“真是笑话，银行里没有存款，凭透支开销，这算什么名堂？这种钱用得实在难为情。”

看准了这个当儿，一些剧院老板开始打梅兰芳的主意。他们轮番来到梅兰芳家里，劝梅兰芳唱营业戏渡过难关。

梅兰芳坐在沙发上，眼睛盯着天花板，嘴里不住地喷着香烟。家里人都静静地围坐在一起，不敢说话。因为这种表情和动作，对日常生活中一向好脾气的梅兰芳来说，是很反常的。

大约十几分钟后，梅兰芳突然掐灭了烟头，猛地站起身来，大声吼道：“我不干！一个人活到一百岁总是要死的，没有什么大不了！”接着，他又指着嘴上的胡子说：“如果我拿掉了这块挡箭牌，以后麻烦的事就多了。南京甚至东京要我演戏怎么办？观众及戏院老板的心情我都理解，但决不能因小失大。”当即拒绝了演出。

戏不唱了，古玩、家当卖光了，银行透支又难为情。怎么办？

还是冯耿光、吴震修、李拔可等朋友们出了主意。他们建议梅兰芳以画谋生。梅兰芳采纳了他们的建议。

从那以后，梅兰芳重新拿起了画笔。

梅兰芳的岳母曾对梅兰芳的孩子讲述过他在那段时间里每日作画的情景：

“那时的上海被日军占领，虽然我们住在法租界，但因供电不足，随时都要停电。但你父亲又习惯于在晚上安静之时作画，有时还要画到天亮后才休息，他就买了一盏汽油灯，停电时挂在墙上照明。那时候，你们都走了，家中的一切开支全靠你爹辛苦作画而生。不但要养活全家，而且要养活剧团同仁，真是不易呀！我心疼他，每天晚上我都要亲自给他送点心，好让他吃饱有精力画。有一次，进了书房，看见他正在用纱布裹手，问他怎么了？他也不说话，后来才知道因为画的时间太长，人太疲倦了，给灯打气时手碰在灯上，烫伤了一大块皮肤。看他那又黄又瘦的脸，越来越显得苍老了，可他的脾气却是很要强的，从不在外人面前流露，更不伸手求人，我真是心疼他啊！”

就这样，梅兰芳硬是用一杆画笔，支撑着全家和剧团部分成员的生活。

当时，梅兰芳的画曾在—个名叫雅悦斋的商店里寄售，—经面市，很快便被抢购—空。曾受过梅兰芳羞辱的汪伪政权的外交部长褚民谊得到这个消息后，便心生诡计。他用巨额金钱将梅兰芳的画全部订购，并在各个画幅上标明“冈村宁茨长官订”、“土肥原大将订”等标签，以制造梅兰芳媚敌的假象。—阴谋被梅兰芳获悉后，立即请夫人福芝芳女士赶到雅悦斋，手持



裁纸刀，“哗哗哗”地将画幅裁成条条片片，并郑重地声明：“再多的金钱，也买不到梅兰芳的心。”

后来，梅兰芳在朋友们的帮助下，经过七八个月的努力，于一九四五年春天，借成都路中国银行的一所洋房举行了画展。

开幕那天，门庭若市，宽大的展室里挤满了观众。人们蜂拥而来，一半是为了欣赏作品，而更多的，则是出于对梅兰芳崇高气节的敬佩，专门前来买画，帮助他渡过难关的。当场订画者不计其数，参展的一百七十多件作品一下子售出了十之七八，像《双红豆图》，《天女散花图》等画幅，竟被复订了五张！梅兰芳高兴地对朋友们说：“举办这次画展，使我的画技大大提高了一步，蓄须拒演过程中苦闷孤独的精神有所寄托，同时在经济上帮我渡过了难关。”

## 重登舞台

漫漫长夜终于过去。

一九四五年八月十五日，日本宣布无条件投降，整个中国沸腾了。当抗战胜利的消息传到上海时，梅兰芳流下了激动的眼泪。八年的辗转流离，八年的辛酸时日，八年的心理重压，终于都成了过去。

那天，家人和客人们正在楼下高兴地谈笑，忽然看到梅兰芳出现在上面楼梯口上。他从头到脚穿了一身新：灰色的笔挺西装，雪白的衬衫，绛红色的领带，黑亮的皮鞋。他用折扇半遮着面孔，学着千金小姐的模样，袅袅婷婷、一步一步地从楼上走了下来，两只眼睛里，充满了兴奋的泪花。下得楼来，梅兰芳猛地把扇子一抽，人们不由得眼前一亮，胡须不见了，脸上刮得干干净净……

接下来的若干天里，五十二岁的梅兰芳像是重新回到少年时代一样，一早起来，就在院子里拼命练功，下午吊嗓子，晚上看剧本，又亲自到地下室去检查整理行头衣箱……就好像舞台上解甲归田多年的穆桂英，又要重新挂帅出征一样。

在重新粉墨登台之前，梅兰芳在当时的《文汇报》上发表了一篇题为《登台杂感》的文章，叙述了他那抑制不住的喜悦心情。

“沉默了八年之后，如今又要登台了。诸君也许想象得到，对于一个演戏的人，尤其像我这样年龄的人，八年的空白在生命史上是一宗怎样大的损失，这损失是永远无法补偿的。在过去这一段漫长的岁月中，我心如止水。留上胡子，咬紧牙关，平静而沉闷地生活着。一想到这里，我总觉得这战争使我衰老了许多。当胜利消息传来的时候，我觉得浑身充满着活力，我相信我永远不会老，正如我们长春不老的祖国一样。前两天承几位外籍记者先生光临，在谈话中问起我还想唱几年戏，我不禁脱口而出道：‘很多年，我还希望能演许许多多呢。’

“因为要演戏，我充满着活动的情绪。吊嗓子、练身段，每天兴冲冲地忙着。八年了，长时间的荒废，老是那么憋着，因为怕被人听见，连吊嗓子的机会都没有。胜利后当我试着向空气中送出第一句唱词的时候，那心情的愉快真是无可形容。我还能够唱，四十年的朝夕琢磨还没有完全忘记。可是也许生疏了，能满足观众的期望吗？这一切大概不成问题。因为我这一次的登台，有一个更大的意义，这就是为了抗战的胜利。在抗战期间，我自己有一个决定：胜利以前我决不唱戏。胜利以后，我又有一个新的决定，必须把第一次登台的义务献给祖国。现在我把这点热诚献给上海了。为了庆祝这都市的新生，我同样以无限的愉快去完成我的心愿。

“我必须感谢一切关心我的全国人士。这几年来您们对我的鼓励太大了，您们提高了我的自尊心，加强了我对民族的忠诚。请原谅我的率直，我对于政治问题向来没有什么心得。出于爱国心，我想每一个人都是有的吧？我自然不能例外。假如我在戏剧艺术上还有多少成就，那么这成就应该属于国家的。平时我有权力靠这点技艺来维持生活，来发展我的事业，可是在战时，在跟我们祖国站在敌对地位的场合下，我没有权力随便丧失民族的尊严，这是我的一个简单的信念，也可以说是一个国民最低限度应有的信念。社会人士对我的奖饰，实在超过了我所可能承受的限度。《自由西报》的记者先生说我‘一直实行着个人的抗战’，使我感激而且惭愧。”

对于梅兰芳这种“威武不能屈，贫贱不能移”的高尚民族气节，人们给予了无限的崇敬和景仰。正如著名画家和作家丰子恺在一篇怀念梅兰芳的文章中所感叹的那样：“茫茫青史，为了爱国而摔破饭碗的‘优伶’有几人欤？”他说，假如当时有个未卜先知的仙人，事先通知梅先生，说到了一九四五年八月十五日，日寇一定投降，于是梅先生蓄须抗战，忍受暂时困苦，以博爱国荣名，那当然很容易。但当时并无仙人通知，中原又是寇焰冲天，梅先生能把国家兴亡负之于肩，“试问：非有威武不能屈之大无畏精神，易克臻此？”

丰先生的评价道出了人们的心声。

梅兰芳不仅在戏曲舞台上塑造了无数个体现我们民族美德的英雄形象，而且在人生的舞台上，又以我们民族的美德塑造了自己的形象。

日本投降两个月后，梅兰芳参加了抗战胜利庆祝会，在兰心剧场演出《刺虎》。

消息一经传开，整个上海、整个中国，甚至整个世界都轰动了。演出的当天，“梅花诗屋”里挤满了来自世界各地的中外记者，到处是高高架起的水银灯。采访、拍照，梅兰芳忙得不亦乐乎！甚至当他坐在化妆室里时，心情还是久久不能平静下来。化好装后，他一反多少年养成的静坐习惯，在后台走来走去，还不时地问周围的人：“你们看我扮得怎么样？搁了这么多年，心里简直没有谱了。”

该梅兰芳出场时，台下鸦雀无声，观众们屏住呼吸，静静地等待着这位阔别舞台八年之久的爱国艺术家重新登台表演。梅兰芳一出场，一阵雷鸣电掣般的掌声顿时回荡在偌大的剧场里，经久不息，像是要把屋顶掀翻似的。尽管梅兰芳的嗓子不够理想，对舞台部位感到生疏，甚至身段也欠自然，但观众的喝彩声却是空前的。人们以这种方式，向他们所器重、所爱戴的艺术家表达着他们由衷的敬意。

演出结束后，梅兰芳还沉浸在兴高采烈的心情中。吃夜宵时，一反平时“大姑娘”式的腼腆和羞涩，谈笑风生，语惊四座，频频夹菜，还破例喝了一杯酒……兰心剧场的演出是庆祝性质，更多的观众迫不及待地要看梅兰芳的演出，梅兰芳也急着想和他的老观众们见面。然而剧团工作人员都在北平，南北交通尚未恢复，怎么办？正巧姜妙香、俞振飞和传字辈的几位昆曲演员和伴奏人员都在上海，梅兰芳决定，京剧唱不成，那就先唱昆曲。

于是，继兰心剧场的演出之后，梅兰芳又在美琪电影院上演了《断桥》、《思凡》、《奇双会》、《游园惊梦》等五个剧目。梅兰芳原来担心票卖不出去，但演出海报一上墙，三天内，戏票就被抢购一空。首次演出结束时，观众们蜂拥而上，挤至台口，向梅兰芳长时间地鼓掌致意。几天下来，上海的街头巷尾，茶坊酒肆，到处都是议论梅兰芳的人们。有的赞扬他的技艺、精神不减当年，更多的人则赞叹他那威武不屈的崇高气节。

从此，梅兰芳以百倍于前的精力和热情，投入到舞台演出中去，以迎接他第二次艺术青春的到来。

一九四六年春天，梅兰芳剧团的管事李春林邀请王琴生到上海，与梅兰芳合作演出。王琴生是著名的京剧老生演员。他初学铜锤花脸，后改学老生。师事德少如、刘砚亭、张连福、宋继亭等人。一九三六年又拜谭小培及丁水利为师，用功不辍，文武兼能。因天赋嗓音圆润，扮相潇洒，一些著名演员都愿意与他合作演出。

在王琴生的大力配合下，梅兰芳有计划地在上海恢复了他的正常演出

活。

四月，在上海南京大戏院演出，主要剧目有《宝莲灯》、《汾河湾》、《打渔杀家》、《御碑亭》、《法门寺》、《四郎探母》、《武家坡》、《大登殿》、《抗金兵》等。

南京大戏院演出结束后，又移至西藏路皇后大戏院继续演出。虽然戏目不是很多，且常常重复表演，但始终不能满足观众的需求。上海的剧场，最大的不过一千多个座位，小的只有六七百座位。因而戏院门口经常是车水马龙，预售票也往往被一抢而空。

后来，梅兰芳转到中国大戏院进行演出时，剧场经理想出了一个办法，用霓虹灯做了一个“客满”的字牌，晚上人们从老远的地方一看，就能知道，不心再来了。从此，这种方法被其他剧院纷纷仿效起来，成为梅兰芳重新登台后出现的一个创举。

就在梅兰芳如鱼得水、鲲鹏展翅般地纵横驰骋于戏曲舞台时，他的学生程砚秋也率团来到了上海，携带他的新弟子赵荣琛，并梅兰芳与程砚秋的共同朋友许伯明一道，来到了马斯南路的梅宅。师徒、故交相见，梅兰芳真是喜上加喜。

由于梅兰芳、程砚秋两位名旦都在上海，而程砚秋喜得新徒，梅兰芳的得意弟子杨畹农也在师侧，于是，热心的朋友们建议梅、程二位各携弟子合作演出一次，梅兰芳、程砚秋都欣然同意，并决定将这次合作演出作为向宋庆龄福利会捐助的义演。接着，他们还拟定了演出的剧目《四五花洞》，同时还拟定了为上海妇女工作会冬令赈灾的义演剧目《法门寺》、《龙凤呈祥》。

这两场戏的剧目一公开，整个上海为之轰动了。

《龙凤呈祥》的内容，本来就喜庆吉利而倍受观众欢迎，而这次演出阵容的强大、各行名角的济济一堂，更令人们刮目相看。梅兰芳领衔，下面依次为程砚秋、谭富英、李少春、纪玉良、叶盛兰、王玉让、赵荣琛……行当之齐全，名角之众多，称得上是多少年来少见的一次京剧大汇演。

更有意思的是，戏单上同时出现了梅兰芳、程砚秋、赵荣琛三位旦角的名字，而且三人同饰孙尚香一角。在具体分工时，梅兰芳和程砚秋都十分谦让，争相把重点场子让给对方。谦让到最后，才一致同意将戏中那场唱工最重、却又是梅兰芳最为擅长的“洞房”一场让给了赵荣琛，程砚秋演“别宫”一场，梅兰芳则演最后一场“回荆州”。

《四五花洞》是一出带有神话意味的玩笑戏。内容为武大郎与潘金莲因家乡闹旱灾，投奔阳谷县寻武松避难，途经五花洞时发生的一段故事。洞内的妖魔金眼鼠和银眼鼠，变身为假武大与假金莲，与真武大和真金莲纠缠不清，官司被县官胡大炮越审越糊涂，幸值清官包拯过境，但他也分辨不出真假来，直待龙虎山的张天师到来后，以“掌心雷”使两个妖魔现形，才使真相大白。

此戏以花旦应工。由于妖魔化身为潘金莲，可以化一个，也可以化数个。而真假潘金莲的数量，则由同台演出有多少位功力匹敌、旗鼓相当的旦角而定。

这次演出，梅兰芳、程砚秋各率弟子，扮四个潘金莲上场。一样的坎肩裙袄，一样的头饰化装，载歌载舞，蔚为大观。而从表演来说，梅派程派，京剧两大派唱腔同聚一场，听来当然别有一番情趣。再加上两派演员又带了两家乐队，齐集台上，更为舞台上的场面增添了几分壮观。

这次演出之后，梅兰芳剧团的原班人马分期分批地从北平来到上海，萧长华、姜妙香、刘连荣、王少亭、李春林、姚玉芙等都一一归队。于是，梅兰芳剧团再次回到南京大戏院正式公演。首场演出的剧目是《宇宙锋》。

## 再演《宇宙锋》

《宇宙锋》是梅兰芳的代表作。

在他数十年的舞台演出生涯中，他最喜欢唱，功夫也下得最深的一出戏是《宇宙锋》。

《宇宙锋》的故事，形成于先秦时期“指鹿为马”的史实基础上。据司马迁《史记·始皇本纪》载述：秦二世三年（公元前二七年），陈胜、吴广的农民起义军在矩鹿大败秦军。秦国权相赵高乘机想篡位，他献一只鹿给秦二世胡亥，硬说此鹿是马，用以检测群臣之心。结果多数人迫于赵高的权势，不敢实言。而凡是跟着说马的就受到重用，那些说真话的人却遭到迫害。戏剧家就据此敷衍为故事。

秦二世胡亥曾赐给大臣匡洪一把名叫“宇宙锋”的宝剑。由于匡洪不愿趋附赵高，赵高就命人盗剑行刺胡亥，嫁祸匡洪，以至匡洪全家遭难。匡洪之子匡扶在其妻赵艳蓉——赵高之女的帮助下逃脱。赵艳蓉回到家中，又遭其父逼迫，令其进宫为妃，迫不得已，金殿装疯，以死相拼，得以保全名节，最终与匡扶团圆。

梅兰芳从前辈人那里听说，《宇宙锋》是徽班唱出来的梆子班和汉剧里也都有这出戏。早年皮黄班里只唱“赵高修本”和“金殿装疯”两场，完全是一出唱工戏。身段、表情都简单而呆板，没有什么变化，场子也相当冷清，所以观众对它并不十分重视。

而梅兰芳从开蒙老师吴菱仙那里学会了这出《宇宙锋》后，却一直对它有种偏爱。而且，伴随着每一次的演唱，梅兰芳不断地对它加以细心体会和修改加工，越唱越有兴趣，甚至到了唱它成瘾的地步。每逢演出，剧团管事给梅兰芳派戏码时，别的戏随他们派，哪一出都好商量，唯有《宇宙锋》是梅兰芳指定了要派进去唱的，好让他过过瘾。

后来，李寿山给梅兰芳找到了一个全本《宇宙锋》的剧本，梅兰芳如获至宝，立即动议要改演全本……尽管《宇宙锋》的叫座成绩不够理想，但梅兰芳从未对它心灰意冷过。不断地演出，不断地研究，每期必定贴演几次。

梅兰芳的老朋友冯耿光对这出戏也有着特殊的喜爱。他常说，两千多年前的封建时代，要真有这样一位“富贵不能淫，威武不能屈”的女子，岂不是一个大大的奇迹吗？所以，梅兰芳每次贴演《宇宙锋》，冯耿光是必定要来看的。发现表演中的问题，就指出来纠正；别人在他面前对这出戏的批评，他也一字不落地转述给梅兰芳，以期进一步加工和改进。

《宇宙锋》的表演重点，在“修本”和“金殿”两场。梅兰芳对于此戏的发展和创造，也集中在这两场中。

梅兰芳曾在他的《舞台生活四十年》中，谈起过他在这方面的经验和体会。他说：“身段和唱念，都比较好讲一点。唯有表情是最难说的。你要知道，演员在台上的表情，是有两种性质的。第一种是要描摹出剧中人内心的喜怒哀乐，就是说遇到得意的事情，你就露出一一种欢喜的样子；悲痛的地方，你就表现一种凄凉的情景。这还是单纯的一面，比较容易做的。第二种是要形容出剧中人内心里面含着许多复杂而矛盾又是不可告人的心情，那就不好办了。我只能指出剧中人有这种‘难言之隐’的事实，提醒扮赵女的演员多加注意。要把它在神情上表现出来，还得靠自己的揣摩。”的确，梅兰芳自己在舞台表演中对赵艳蓉内心世界的揭示，堪称经典性的楷模。

“修本”一场，在赵高坐下来念完道白，命门官传话，请“小姐出堂”之后，梅兰芳身着蓝地白团花的衣服，发髻上束着白带，移动着沉重的步子从后堂走了出来，给观众带来一种凝重而压抑的感觉。

一个无辜的女子，在夫家遭到突如其来的横祸，归宁到娘家又面对这灾祸的制造者——自己的父亲时，其心情应该是矛盾而复杂的。内心的愤慨和表面上的冷静，使她的面部表情犹如暴风雨来临之前的满天乌云一般，随时都会一触即发。

但当赵艳蓉听到父亲赵高答应修本为匡家奏免罪名，顿时转忧为喜，一边叫“哑奴溶墨伺候”，一边笑着用手比画磨墨的姿势，眼神里充满了欢愉。梅兰芳在念完这句台词，胡琴刚要起过门时，随着鼓点节奏，转身脸冲里，使了一个双抖袖的身段，两朵甩到背后的袖花，又给了观众一个兴奋的背影。

赵高将话头一转，念“恭喜我儿，贺喜我儿”的台词后，以“父命”和“圣旨”为要挟，说出要把赵艳蓉“明日早朝，送进宫去”的计划，这时梅兰芳一连用了三个“叫头”，将赵艳蓉由狐疑到惊讶，到愤怒的表情层次分明地揭示出来。他先是扯起袖子擦了一下眼泪，右手向里翻袖，急叫：“爹爹呀！你乃当朝首相，位列三台，连这羞恶之心，你……都无有了么！”然后，手指赵高，左脚微顿，露出一副凛然难犯的神态。赵高第二次念完“你敢违抗父命么？”梅兰芳双手向里翻袖的同时，再起“叫头”：“爹爹呀”，念完最后一句“此事只怕就由不得你了哇”，左手甩袖，表现了自己主意已定的意志；赵高第三次念完“你敢违抗圣旨”时，梅兰芳先以右手向外翻袖起“叫头”，然后放下来再双手向里翻袖念“爹爹呀”，念到最后一句“慢说是圣旨，就是一把钢刀将儿的头斩了下来，也是断断不能依从的呀！”这时，梅兰芳用双袖向赵高摔去，表示了赵艳蓉誓死不从的决心。

正值赵艳蓉强自镇定，想方设法的当口，忽然发现哑奴在给她暗示，要她用装疯的办法来应付这一突然的变故。无可奈何之中，她只好勉强一试。这时的表情就显得更为重要了。在《舞台生活四十年》中，梅兰芳曾做过这样的分析：“为什么表情在这出戏里占着最重要的地位呢？你想想看，我们在台上伴演剧中人，已经是假装的。这个剧中人又在戏里假装一个疯子。我们要处处顾到她是装疯，不是真疯，那就全靠在她的神情上来表现了。同时，给她出主意的，偏偏又是一个不会说话的哑巴丫鬟，也要靠表情来跟她会意的。所以从赵女装疯以后，同时要做出三种表情：一是对哑奴是接受她的暗示的真面目；二是对赵高是装疯的假面具；三是自己是在沉吟思索当中，透露出进退两难的神气。这都是要在极短促的时间内变化出来的。”

于是，梅兰芳在三声假笑之后，用双手捧住了赵高的胡须，以兰花指的姿势，一边向外抽胡须，一边对观众做表情。然后，认父为夫，对着赵高唱道：“我只得，把官人，一声来唤、一声来唤，我的夫呀！随儿到红罗帐倒凤颠鸾。”这段唱词和身段，表面上是一派玩笑喜剧的形式，而实际上，是不甘于自身悲惨命运的赵艳蓉在借着装疯，尽情发泄着胸中的怨愤和不平之气。

“修本”一场是装疯，“金殿”一场也是装疯。但两场之间，赵艳蓉的心情和表情却大有区别。赵高毕竟是自己的父亲，嬉笑怒骂足以对付，而坐在金銮宝座之上的是皇帝，他象征着至高无上的尊严和权力，因而也须采用不同的对策。梅兰芳将这种区别体现在身段上。他在表现赵女家里装疯时，采用的是摇摇摆摆、扭扭捏捏、缓慢而迟疑的歌唱和舞蹈，以进行试探性的

反抗。到了金殿装疯时，梅兰芳则将一切身段动作，处处放大了许多。通过朗朗上口的念白和响亮的锣鼓伴奏来突出赵艳蓉不畏强权的性格。上得金殿之后，她高视阔步，旁若无人，以男子的姿态出现在皇帝的面前。念诵“有道是，这大人不下位，我生员么，诺诺诺，是不下跪的哟！”梅兰芳采用了小生和方中丑行当中用来描绘书呆子寒酸相的表演程式。先用手指一下秦二世，再用手指指自己的鼻子，然后以右手轻轻拍着跷起来的右腿，紧跟着用食指在鼻孔下面抹了一下，用左手拉住右手的袖子，起步走了一个小圆圈，最后向外亮相。

赵艳蓉看到秦二世在笑她疯癫时，知道自己装得还像，并没有露出马脚，胆量也就越发地大了起来，索性当着满朝的文武大臣，痛骂皇帝。这里的大段念白，真骂得痛快之极。或者有人会感觉到她的话说得太明白了，不像是疯子的口气。而梅兰芳以为，疯病的深浅不同。初疯的病人，说话忽明忽昧，也还合乎病理。一个神经正常的女子是不敢辱骂皇帝的，所以，赵艳蓉骂得越凶就越像疯子。

秦二世觉得赵艳蓉竟敢在金殿之上，当着群臣辱骂自己，真是疯了。然而，面对一个如此美貌的女子，又不肯把她轻轻放过，于是，他用刑具来进行威逼，以做最后的审验。他吩咐殿前的武士们架起“刀门”，看她怕还是不怕。照以前的旧戏路子，演到这里，一般都是用两个刀斧手平架双刀，梅兰芳看了总觉得不够分量。为了加强威胁的强度，他把这里改为用四个龙套摆成一个“刀阵”，把赵艳蓉包围在里面。等梅兰芳念完“我乃丞相之女，指挥老爷之妻，岂容你们这等放肆、大胆！……记责啦！”他冲着“刀阵”左右抖袖，把刀斧手赶走。这种舞台调度，不仅为演出增添了戏剧性色彩，而且更加突出了赵艳蓉那种不畏强暴、威武不屈的精神品格。

被赶下金殿后，赵艳蓉已经筋疲力尽，一看见迎上前来的哑奴，她坚持了许久的伪装一下子崩溃了，真实的感情暴露无遗。满腹的委屈忧怨，说不尽的千言万语，以及女孩子的柔弱娇羞，都郁结于胸中，转为悲愤交加，喷泻而出。梅兰芳大笑三声，笑声里夹带着哭声，为这出戏做了一个凝重而悲苍的结尾，给人们留下了凄凉绝代的韵味。经过了三十多年的舞台实践和反复不断地琢磨和锤炼，《宇宙锋》早已变得炉火纯青。可梅兰芳坐在化装室里时，仍是那么一丝不苟地准备着演出前的一切。画好眉毛后，梅兰芳突然在镜子中发现了他大儿子的身影，便叫他过来：“你来看看我的粉彩是不是搽得过红？眉毛是不是左右一样？”化装完毕后，梅兰芳便不再说话，一面对着镜子拿起粉刷再次修饰一遍，一面集中精神，不时地和着台上的胡琴声，轻试自己的嗓子，酝酿情绪，直到登台。戏演完后，梅兰芳在热烈的掌声中，一次又一次地谢幕。观众们甚至拥至台口，向梅兰芳鼓掌致意。梅兰芳也满面笑容地频频回谢。从那时起，这种新颖而独特的谢幕形式就被留传下来，直到如今。这年冬天，梅兰芳的入室弟子，姚玉芙的女婿李世芳也来到了上海。在梅兰芳的指点下，李世芳首场演出了梅派名剧《霸王别姬》。

为了推举自己的弟子，梅兰芳不遗余力，从人力、物力、精神等方面给予了最大限度的支持。王少卿为之操琴，姚玉芙为之把场。新制的“守旧”，与梅兰芳所用者大同小异，也是黄色绸缎的。至于桌围椅披，也完全效仿梅兰芳演出时的道具而做。

梅兰芳的新老观众们纷纷慕名而来，都想看看这个“小梅兰芳”和梅兰芳到底有哪些地方相似，故而剧场里座无虚席，极一时之胜。



而舞台上的“小梅兰芳”也果然不负众望，出场时的“引子”、身段，甚而至于扮相，都是无可挑剔的另一个梅兰芳，满足了心理期待的观众们不自觉地报之以一阵又一阵热烈的掌声。演到霸王醉卧帐中，虞姬到帐外闲步一场时，台下鸦雀无声。这场戏舞台上只有一人，全凭技艺取胜。观众们一个个睁大了眼睛，屏住了呼吸，等待着评审这位“小梅兰芳”的真功夫到底如何。李世芳虽临危境，但他从容不迫，举重若轻。在唱到“我只得出帐外且散愁情”一句时，李世芳将身子转到台口，走了一个小圆场，与舞台中线正成三十度角，然后，一转身，用双手扯平斗篷的左方下摆，侧身亮相，姿态绝美。这个可以与梅兰芳的表演相辉映的身段，一下子就镇住了满堂的观众，叫好声震耳欲聋。

当然，最为高兴的是暗自坐在台下看戏的乃师梅兰芳：李世芳没有辜负自己的多次亲手指点，声誉满天下的梅派艺术终于有了可心的传人。

不久之后，随着抗战胜利的欢乐逐渐平复，经济恐慌的危机铺天盖地而来。上海的市面萧条，街道空落，光顾剧院的人次在逐日递减，李世芳的演出活动出现了票卖不出去的危局。

梅兰芳决定援之以手。海报一次又一次地贴出去了：梅兰芳与徒弟李世芳合作演出《金山寺》，梅兰芳饰白娘子，李世芳饰小青……

一九四六年年底，山东方面曾约李世芳去演出，但为了自己的前途和生活着想，李世芳还是决定回北平。梅兰芳本打算让他在上海过了年再回去，但几次张口都未能挽留住他，只得怀着依依惜别的心情送他去了飞机场。那天是一九四七年的一月五日。

不料，第二天清晨，便传来了噩耗：李世芳所乘的飞机在飞越青岛上空时，因天气有雾而撞山失事。消息传来，亲朋好友不禁震惊莫名，李世芳的岳父姚玉芙更是老泪横流。但为了不影响梅兰芳当晚的演出，大家商定暂不告诉他。

然而，梅兰芳在中国大戏院后台化妆时，无意中听到了这个消息。他不得不尽全力压抑着自己的感情，上台唱戏。直到回家后，才把自己独自关在房中大哭了几场，哀悼他心爱的学生。从此以后，他便不再演出《金山寺》了。直到多少年以后，他再次陪他的儿子梅葆玖上演《金山寺》时，还是触景伤情，忍不住地伤感心酸。

为了追悼李世芳的不幸逝世，梅兰芳组织了当时在沪演出的全体京剧界人士，在中国大戏院义演六场，将演出所得的全部款项六千万元抚恤金，寄给了李世芳的家属。并在纪念会上发言，表达了他对李世芳的哀悼之情。

## 拍摄《生死恨》

一九四七到一九四八年期间，梅兰芳艺术生活中的一件大事是第一部彩色戏曲片《生死恨》的拍摄。

那是初冬的一个下午。梅兰芳正在马思南路寓所里看一封来自四川的观众来信。信中说：抗战已经胜利，四川的观众们盼望着梅兰芳能前去那里进行演出……忽然听到有人在拉客厅的玻璃门。梅兰芳回头一看，见是他在香港的故交——电影导演费穆来了。

梅兰芳起身迎接：“听说您导演事很忙，怎么今天倒有闲工夫来看我？”

费穆应声答道：“今天来，专程和您商量一件事。我想拍摄一部京剧的彩色影片。”

梅兰芳说：“好呀，我愿意听听您的计划。”

费穆说：“有一位颜鹤鸣，在试验冲洗彩色片的技术，颇有心得。我打算和他合作，请您拍摄一部彩色舞台艺术片，特来征求您的意见。”

梅兰芳笑了：“这件事，我很有兴趣。但我国还没有拍摄过彩色影片，技术有无把握，这是先决条件。”

费穆解释着：“我国的电影技术，还比较落后。在种种困难的条件下，要进行彩色片的摄制，自然是一件艰巨的工作。但我们有信心、有勇气做好这件事。您如果能和我们一起进行这个大胆的尝试，我想是有意义的。”

梅兰芳见他十分诚恳，便说出了自己的心里话：“拍摄电影，我早有这个打算，因为我已经五十开外的人了。儿时听见唱旦角的唱到六十、七十？那就成了老旦了。可是，我经常接到各地观众的来信，希望我到他们那里去演戏。”说到这里，梅兰芳将四川观众的来信递到了费穆手里，接着说：“大家这样盼望看我的戏，而从我这方面来说，从师友那里学来的东西，加上我自己多少年来刻苦琢磨出来的一点小小的成就，也使我希望自己能够到各处走走，让大家都能看到。但目前的情况是：第一，交通不便，行动极为困难；第二，中国地方那么大，不可能都走遍。我每想到这些，心里就觉得不安。所以很想拍一部电影，使许多远地方的人，也能从银幕上看到我的戏。这是我的心愿。我刚才说有兴趣拍电影，就是这个意思。”

费穆看他兴致来了，反而将了他一军：“您的志愿很好。但这件事是少带有冒险性质的，我们只能尽力而为。”

听到“冒险”二字，梅兰芳不由得感慨起来：“我一生在艺术上做过许多冒险的事。像一九三一年到美国旅行演出，临上船的时候，接到一个朋友从纽约打来的电报，电报说，此间经济不景气，股票大跌，请缓来。我经过一番考虑，便把这封电报丢到火炉里去了。除了一两位老朋友知道这件事之外，我对剧团的同仁根本没有谈起，第三天就上了邮船，所以拍摄彩色影片的事，我决心要做就不怕冒险。”

就这样，事情定了下来。

两个星期之后，经过了有关人员的几次讨论，一致同意将舞台剧《生死恨》改编后搬上银幕。于是，在原有剧本的基础上，经过了一些适度的增删裁剪，将舞台剧的二十一场改为十九场：序幕、被掳、磨房、逼配、洞房、拷打、诀别、潜逃、鬻婚、尼庵、夜遁、拜母、遣寻、夜诉、梦幻、遇寻、宋师、重圆、尾声。

在这十九场戏中，有保留、有修改、有删节，也有增写的。改编的原则，

是为了适应电影的需要。

剧本整理好之后，布景的运用方面又产生了不同意见。一种意见主张，完全照舞台实况记录下来，而另一种意见则认为应该根据银幕需要来增设实景。在两种意见针锋相对，无法统一的情况下，梅兰芳只好向费穆建议：试拍两组镜头，然后根据效果再决取舍。比较的结果是，实景在色彩和画面构图方面都比舞台装饰看着更令人舒服些。

布景问题解决后，大家又对录音、表演等方面进行了认真而妥贴的安排，导演分镜头的工作也基本完成。于是，《生死恨》彩色影片于一九四八年六月二十七日在上海当时最好的摄影棚——位于徐家汇的原来“联华”三厂的第二号棚内正式开拍。

那天夜里，戏剧界、新闻界、文艺界的许多朋友都来到摄影棚里进行参观采访。耀眼刺目的水银灯下，到处是熙熙攘攘的人群。四周虽然罗列着巨大的冰块，但还是抵不过天气的炎热，人们一边摇着扇子，不断擦拭着脸上的汗珠，一边紧紧盯着拍摄现场。

摄影棚里已经搭好了三处堂景。按计划，先拍“洞房”一场的镜头。

“洞房”的内景是墙边立着几根木头，地上堆着几捆柴草，正面墙上有一个窗户，月光从窗外照射进来。靠窗的位置上，有一张白木桌，上面摆着一对红蜡烛台，还有一些板凳、床板等家具。这时，梅兰芳已化装完毕，正等待着开拍。只见他梳着大头，点翠头面，藕荷色的褶子，白裙子，脸上的粉彩也根据电影化妆师的要求进行了淡化处理。

随着一声“开麦拉”的命令，演员们便跟着镜头表演起来。从晚上九点钟进棚，一直到天亮才结束。近十个小时的连续工作，演员们一个个累得精疲力竭。

梅兰芳正在卸妆时，费穆走了过来，冲他竖起了大拇指：“电影界的同仁们在参观拍片时都说，梅先生并不是专业的电影演员，但摄影机一动，他就进到戏里去了。这就是在电影演员里，也是难能可贵的。”梅兰芳谦虚地笑了：“拍电影我经验不多，还得请各位指点。”

第二组镜头，拍的是韩玉娘从尼姑庵逃出来的一场戏。舞台上的表演本来是唱〔流水板〕走圆场，连摔带跌下场。导演认为这对电影表现来说并不合适，他在绘制的山水布景前面，立了几棵立体的树，画出路线，作为在树林里行路的规定情境。梅兰芳试走了两遍后，便正式开拍。谁知在开拍时，梅兰芳已快走完了路程了，嘴里唱腔还没唱完。梅兰芳急中生智，临时绕了一个小弯，恰好与唱腔和锣鼓经接上。拍完这组镜头后，费穆跳上布景的石坡，对梅兰芳说：“你刚才这一手，来得真机变。我看你绕弯的时候，怕你走出画面去，吓了我一身冷汗。谁知居然恰到好处，顺利拍成，不遵照导演指定的地位，而能完成这个镜头，可以说是神来之笔。”

“夜诉”是《生死恨》中最重要的一场唱工戏，〔二黄倒板〕、〔摇板〕、〔慢板〕和〔原板〕等一应俱全。可是舞台上的道具却很简单，只有桌上的一盏油灯，韩玉娘也没什么动作，只是坐在椅子上，对着手摇小纺车，边唱边纺。为了适应银幕真实感的需要，费穆特地从织布厂借来了一架老式的织布木机，面对如此巨大的织布机。梅兰芳不由得嘀咕起来：“该不会因它而妨碍动作吧？”谁知费穆把这一难题又推给了梅兰芳：“身段方面，需要您来创造，以您的舞台经验，是可以突破成规加以发挥的。”

回到家里后，梅兰芳怎么也睡不着，干脆就躺在廊下的藤椅上静静地琢

磨起身段来：织布机体积庞大，当然不能坐在那儿对着它唱，一则挡脸，二来也无法做身段。只能围着它连唱带做，进行模仿表演，突出手势和面部表情。导演曾经说过，气氛不能过于虚假，因此手势和动作又必须以真实的纺织姿势为依据进行再创造，使观众既有真实的感觉，而又是从生活中提炼出来的舞蹈化动作。

打好腹稿后，梅兰芳来到了花园的草地上，开始进行身段和动作的创造和练习。心里勾画出一架织布机的轮廓，手里拿着一把折扇，权作织布用的梭子，一会儿比画着来回穿梭的样子，一会儿做出推、拉、按等种种织布手势。梅兰芳一边哼着唱腔，一边揣摩着各种身段，越做越高兴，竟然忘记了时间的推移，不知不觉地已到了黎明时分。做饭的大师傅起来烧水，看见梅兰芳一个人在草地上转来转去的，就笑着和他打招呼：“天都快亮了，您还练太极拳，不怕出汗吗？”

身段想好了，心里很痛快。梅兰芳回到房中，洗了一个澡，一躺下就睡着了，而且睡得十分香甜。晚上十点钟以后，梅兰芳赶到摄影棚，开始拍摄这一组镜头。昨夜预先设计好的身段，大部分都用上了。织布的梭子成为梅兰芳得心应手的舞蹈道具，而庞大的织布机身，不仅没有妨碍梅兰芳的表演，还给他提供了更好地发挥传统艺术的机会。几年之后，当梅兰芳再演《生死恨》时，看到舞台上的小纺车，还不禁想起拍电影时所用的真织布机和那些下工夫想出来的身段呢。

从夏初开始，一直到十一月底，拍摄工作才算基本结束。

过了一段时间以后，费穆请大家到愚园路的柳林别墅去看全部《生死恨》的样片。这部承载着许多人高强度劳动的样片，就色彩而言，虽然与当时的一般彩色电影相比还有些距离，但就他们当时现有的技术条件和设备水平来看，也就不容易了。一位朋友十分欣赏地说：“我感到这部影片的色彩，含有我国古瓷古画的意味，倒也能表达民族风格。”

又隔了一段时间后，电影公司又来通知：拷贝从美国寄回来了，要梅兰芳等人去卡尔登电影院看试片。

梅兰芳满怀着欣喜前往，但第一幕一放映出来，就不由得大失所望了。颜色走了样，红的不够红，蓝的不够蓝；人像有时模糊不清；而录音方面更糟，金属乐器如小锣等的声音竟是不稳定的，唱腔有时也颤抖不稳，口形与声音有时竟没对上……梅兰芳越看越生气，真想把这部片子一下子扔到黄浦江里去。勉强坚持看完后，梅兰芳没有好气地对费穆说：“我们这部片子，是以彩色号召的，现在颜色走了样，如果拿出去公映，对观众没法交代，只有坏的影响。美国电影厂太不负责，我们的底片是很鲜明的，怎么会弄成这种样子！我主张不发行。”

看到梅兰芳如此烦恼的样子，费穆也就没多作解释。

这天晚上，梅兰芳一夜没睡。

第二天下午，许姬传来到梅宅，代表费穆向梅兰芳进行了解释，并诉说了许多洗印拷贝和画面剪接方面的苦衷。

由于拍摄影片时所用胶片是只供家庭和俱乐部放映，或在旅行时拍照风景片的十六毫米的“安斯卡色”，美国方面只有将它拷贝成三十五毫米的片子后，才能适用于电影院。小片放大，颜色自然就变淡了。

而画面和声带对不上的原因，是由于电压不稳定，从而引起了录音机和摄影机两个马达速度的不平衡所致。幸而当初拍摄时同时拍了 A、B 两条画

面，原想一正一副接两部片子的，为了救急，只好两条并成一条了。费穆把自己关在家中，闭门一月，一字一句地对录音，一寸一缕地接胶片，终于对准了口型，使声影同步了，但镜头方面的零乱却无法兼顾了。后来底片拿去印拷贝的时候，有一段片子像鱼鳞一样，外国的技术人员看了大吃一惊，还以为是二十世纪最新的剪接方法呢！

梅兰芳经过了一番全盘考虑后，还是顾全了大局，不再坚持不发行的意见了。

## 迎接曙光

一九四七至一九四八年的两年期间，正处于国民党节节败退，共产党步步前进的解放战争时期。

抗日战争胜利以后，国民党政府一面与共产党在重庆举行和平谈判，签订了与共产党“长期合作”的“双十协定”，一面对解放区进行武装军事进攻。然而，上党战役、邯郸战役、孟良崮战役，国民党都一败涂地。接着，一九四八年秋冬之际的辽沈战役、淮海战役、平津战役三大战役，共产党更是以摧枯拉朽的军事攻势，导致了国民党根本性的惨败。

国民党政府开始向台湾逃亡。大官僚、大资本家、大地主们也纷纷追随前往。而一些文化界、艺术界的名流，也因种种情况，想方设法，离国而去。梅兰芳也面对着两种抉择。

“向来不关心政治”的梅兰芳却偏偏总是被政治所关心。

不关心政治，不等于不辨是非。生活中的梅兰芳有他明确的为人处世原则。

萧长华先生曾写过一篇文章，题目是《畹华的高尚品格》。在这篇文章中，他深有感触地提到：“要说畹华的为人处世，那是秉承了梅氏家风的。他祖父巧玲先生一生就是仗义疏财，济困扶危，对同业中任何人都是忠厚相待，诚心以见，台上最有戏德，甚得人们的赞佩。这种关心同业生活困难的美德，影响了后来的畹华同志。”

多少年后，梅兰芳在他所写的自传中，曾提及他的祖父梅巧玲对他的至深影响：“我的祖父梅巧玲是满清同治、光绪年间的名演员。在那个时期，戏曲演员是被人看不起的。我祖父一生为人有行侠仗义的作风。他对同业和朋友们帮忙，常常是牺牲本身的利益去替别人解决困难。这类事情很为人们所称道。我的父母去世很早，我祖母和姑母把我祖父的为人行事讲给我听，我受了感动，立志要学我祖父和一切好人的样子，要长进向上，不敢胡来。”

梅兰芳自己也把帮助京剧界的同仁解决经济困难当作义不容辞的责任。他曾多次以自己的这种行为教育、告诫子女：“除了平时给他们接济安排生活以外，我到了旧历年，就要为他们组织一场义务戏，那就是所谓的‘窝窝头’会。我总是与各班的演员联合一起亲自参加演出，把收入分发给贫穷的同行，让他们安度年关。如果我不在北平时，在外地也要专场为北平的同仁们演出，然后把所得的款额全数寄回北平周济他们。”这里有一封信，是梅兰芳将一次义演所得款项的分配委托萧长华代理时所写的，时间是一九四八年六月三日。

长华先生大鉴：

久未通信，想您身体安好？兰芳此次天蟾出演，嗓音似比去年好一点，上座也好。五月二十三、四两日在天蟾为上海伶联会和北平国剧公会义演两日，每会应得二亿九千六百八十九万六千元。此款已于前日由新华银行汇平，暂存曹经理处，并加升水七千四百二十二万四千元，共计三亿七千一百一十一万二千元整。尚有娱乐捐一亿六千二百一十三万七千元，此款因财政局免捐事迄未批准，候财局批准后领回，此款当即汇平，所有清账候春林回平带上。已汇北平之三亿七千万款项，应如何支配，请先生费神，到会召集主持诸位商量，兰芳对此并无意见。再此次义演，北平来沪梅、杨两剧团完全义务，特此奉闻。专此即请道安

梅兰芳拜启

六月三日由这封信可以看出，梅兰芳对承担同业的经济负担是当仁不让，极其认真的。而在平时，梅兰芳对自己剧团的同事，更是关心得无微不至。不论是演员、伴奏员或是后台工作人员，谁在生活中遇到了经济上的困难，他都会在背后解囊相助。或是私下里塞过去一个小包，轻声说：“您留着喝点茶吧。”或是在与人握手时，将钱塞到对方手里。对于体弱多病的老年同事，他必定亲自前去探望，给予安慰，并且在不知不觉中将事先包好的钱塞在他的枕头底下。

这些事情，他从来没对别人说起过，但是却经常传诵在那些受惠之人以及许多同行的口头上，才逐渐为人们所了解。

梅兰芳急公好义的品格，不仅表现为对同行们的一片赤诚之心，而且表现在他对社会公益事业的热情上。早在一九一七年，他还在桐馨社、春和社搭班演出时，就曾和谭鑫培一道，为福建赈灾进行过多次义演，其演出收入都悉数捐给了福建灾胞。一九二三年，日本东京发生了空前的大地震，引起熊熊烈火，将东京部分市区顷刻间化为灰烬。梅兰芳得知后，率先举办义演，把全部收益约一万元捐给了日本的救济事业。一九二九年，梅兰芳去兰州演出时，正赶上闹饥荒，大批百姓生活困苦，生命危在旦夕，梅兰芳便在兰州设了几处施饭场，赈济受灾饥民……

梅兰芳天性宽厚善良，再加上他小时候曾经过贫苦生活的锤炼，这些使他对劳动人民的贫困和不幸，充满着感同身受般的理解和同情。

抗战胜利后，在上海一家小报的广告栏中出现了“艺人梅兰芳卖画”的字样。这显然是冒梅兰芳之名而为自己赚钱的一种恶劣行为。梅兰芳的朋友们十分气愤，纷纷准备去那家小报兴师问罪，并打算找到这个冒名者，狠狠地教训他一顿。是梅兰芳劝阻了他们。他告诉朋友们，这个冒名者想赚钱不假，但通过卖画来赚钱，想必还得真有点“玩艺儿”才行，估计也是个读书人，只不过命运不济罢了。梅兰芳嘱咐他们先从侧面了解一下冒名者的来龙去脉，再决定下一步怎么办。经了解，那人的情况，与梅兰芳预料的几乎一模一样。梅兰芳让朋友们送了一些钱给那个冒名者，那人感激涕零并谢罪不迭，一桩公案至此了结，而梅兰芳宽厚仁爱的品格，却在朋友们中间长久地流传。

当然，梅兰芳的乐善好施，也是有原则的。梅葆琛在《怀念父亲梅兰芳》这部书中曾回忆起梅兰芳在这方面对他的谆谆教诲：“你别以为我的钱来的容易，这是我的血汗钱，所以在花的时候要思忖一番。做好事是对的，但要看对方的真实情况。对于那些徒有虚名，而不干实事的，以致造成经济恐慌，影响生活的人，实际上他们并不是真的生活上过不去。为此，对于这些人来向我伸手时，我是绝对不会轻易地给予资助的。我一分钱也不会给，断然拒绝。如果这次满足了他的要求，他尝到甜头，他还会二次、三次，这样做岂不是害了他。我非但不接济，而且还要狠狠地严厉训斥他一通，让他在事业上励精图治，不要当社会的寄生虫，做一个自食其力的人。”

的确，正如他自我表白的那样，在接人待物方面，梅兰芳有所为，也有所不为。

二十年代中期，梅兰芳的学生，著名琴师徐兰沅的弟弟徐碧云以青衣崛起，并一度成为梅派颇有希望的传人之一。梅派早期的一些剧目，他全能拿得起来，尤以《木兰从军》之武功见长。其嬉耍敌将，玩弄双枪之姿势与风

度，即使与乃师梅兰芳相比，也是有过之而无不及。然而，此人最大的毛病是在男女之事方面把握不住自己，时而发生“桃色事件”。梅兰芳及亲朋好友，多方劝阻，他执意不听，终于因为与某位出墙红杏发生瓜葛，而被牵连在内，身陷囹圄。

当时的梅兰芳，已是梨园泰斗，交游甚广，可谓无路不通，当权人物几乎没有不认识他的。徐碧云出事之后，所有亲戚朋友都来到梅宅，整个地把他包围在中间，要他想办法，把人弄出来。但梅兰芳一口回绝，根本没有商量的余地。

梅兰芳对徐碧云的行为是深恶痛绝的。作为徐碧云的老师，他平日里没少在这面对徐碧云进行苦口婆心的规劝。然而，徐碧云却将他的劝告置之脑后，恣意行之，因此，这次出事也是他罪有应得。当然，凭梅兰芳在各界的关系和交情，可以使他大事化小，小事化无。但他出来之后，有恃无恐，岂不会更加为所欲为？梅兰芳绝不做这种助纣为虐的事情。

一九四七年一月六日的《新民报》上登载了一篇文章，提到梅兰芳拒绝去日本为太平洋美军司令麦克阿瑟将军演出一事。接着，又这样写道：“最近梅君赴京演剧，当局为了要招待马歇尔元帅，特别挽留他多演一天戏。有人认为这也是一种莫大的荣誉，在常人是求也求不到的，但是梅君也拒绝了。”是的，梅兰芳不愿意为美国的马歇尔元帅演出。他怎么能为帮助国民党发动内战，致中国人民于水火之中的刽子手效劳呢？梅兰芳当面拒绝了蒋介石，连夜离开了南京。

一九四八年的上海，战争的疮痍满目，自然灾害严重，物价一日三涨，民众苦不堪言。一些做投机股票生意的“朋友”来到梅宅，要梅兰芳也参加他们的活动。他们轮番向梅兰芳进攻，说他们的消息直接来自某某大亨，绝对保证做一笔赚一笔。他们甚至表示，梅兰芳只要同意，都无需真正付钱做本金，仅用“梅兰芳”的名字，就能通过买空卖空的手段把钱赚回来……对于这些诱惑，梅兰芳一一地给予了婉言谢绝：我目前已出台演戏，生活费用已经够了。送走了这些人后，梅兰芳才愤慨地对夫人福芝芳说：“我才不做这种缺德事！假使我真做赢了投机买卖，每当我端起碗吃饭的时候，都会有做输了的人正在跳黄浦江！一想到这些，你说，我这碗饭还吃得下去吗？”

当然，在这方面最具有说服力的，是他在抗战八年期间里，蓄须明志，拒不为敌伪演出的高尚行为……

后来梅兰芳于一九四九年九月在中国人民政治协商会议上发言时说的话，可以解释他此时的政治选择：“辛亥革命、北伐成功，对我个人并不发生关系……我看他们（指反动统治者）的所做所为和善良人士绝不一样……”抗日战争胜利以后，“（我）看到蒋介石政权的贪污黑暗日甚一日，认为这个集团必定要倒台……‘到了一九四九年，平津相继解放，人民解放军迅速南下，势如破竹，这时我看清楚了，解救中国的真正力量是共产党领导的人民革命。’”

正因为这些，当国民党的一些高级官员频频劝诱梅兰芳离开大陆，和他们一道逃往台湾时，共产党也及时地向梅兰芳伸出了欢迎的双手。一天，梅兰芳正在马思南路的寓所里休息，家人跑来告诉他：有人隔墙向梅宅的院子里扔进来一本《白毛女》的剧本。梅兰芳手捧这本简装的油印剧本，久久地琢磨着这个剧本的创作者们，以及将这一剧本送给自己的那些人，那些完全不同于自己和自己朋友的陌生而遥远的人们……不久，在中法大药房药剂师



余贺的家中，梅兰芳与共产党的要人周恩来见了一次面。余贺是一位医术高超的医生，是国民政府第一任卫生部长刘瑞恒的妹夫，早年与周恩来是天津南开中学的同班同学，又因梅兰芳的好友李桂芬的关系而认识了梅兰芳。这次梅周的见面，就是由他安排的。会见的细节，梅兰芳后来都记不清楚了，但周恩来鲜明的态度却使梅兰芳永志难忘。他诚恳而热情地对梅兰芳说：“你不要随国民党的撤退离开上海，我们欢迎你。”梅兰芳知道，周恩来的话，不仅代表他个人，而且代表着他的党。一九四九年的春天，上海解放前夕，夏衍和熊佛西受中国共产党党组织的委托，一起来到了梅兰芳家里，动员梅兰芳留在上海，迎接新中国的诞生。含泪送走了好友齐如山等人之后，梅兰芳最后做出了决定：留下！五月二十七日凌晨，上海解放。梅兰芳兴高采烈地和上海人民一道，走上街头，热情欢迎解放军的进驻。走到建国东路时，梅兰芳亲跟看见不少解放军战士纪律严明地露宿街头，心里十分感动。回到家后，他高兴地逢人就说：“共产党的军队确实解放了上海，纪律好极了。”

自五月三十一日起，梅兰芳剧团在上海南京大戏院连续演出三天，热情地招待和慰问解放上海的中国人民解放军指战员。第一天演出结束时，夏衍陪同陈毅市长来到后台的化妆室，向梅兰芳致以诚挚的谢意。

六月四月，即上海解放后的第九天，梅兰芳应陈毅市长的热忱邀请，到中国青年会参加了上海各界知名人士座谈会。

六月下旬，梅兰芳接到通知，邀请他到北平去参加第一次全国文学艺术工作者代表大会。几日之后，梅兰芳又遇到陈毅市长。陈将军说，周恩来副主席打来电话，说毛主席想请您在文代会期间唱几场戏，不知可不可以？梅兰芳回答：当然可以。

于是，梅兰芳、许姬传、梅葆玥、梅葆玖、王少亭、郭歧山、顾保森等十二三个人一行，集体北上，赴平演出。

梅兰芳上车时的打扮是：西装、草帽、手杖，斯文儒雅，见人颌首而笑。同车的多是同去北平参加文代会的上海文化界名流。一路上说说笑笑，很是热闹。

车到南京时，刘伯承将军盛宴梅兰芳。满席的文化名流们，都被刘将军那豪迈而威武的气概所吸引，更为刘将军那幽默而风趣的谈吐所折服。离开南京后很久，刘伯承那充满着胜利喜悦之情的讲话还久久地回荡在梅兰芳心中：“从前我们打到哪里，国民党垮到哪里；如今我们走到哪里，国民党就垮到哪里。”

火车通过浦口时上了轮渡。看管轮渡几十年的一位老工人走过来，主动握住了梅兰芳的手，热情向他表示问候。他认识梅兰芳，以往梅兰芳走津浦线赴上海唱戏时，每次都要经过此间。唯一不同的是，过去总是梅兰芳主动上前，去和这位老工人寒暄，而这回，却是老工人先伸出了布满老茧的大手。梅兰芳不由得感慨起来：解放了，工人阶级的地位确实提高了……

火车过蚌埠时，正赶上淮河桥断了。于是，一车人只好先乘轮渡到北岸，等候了一天。中午时分，梅兰芳去一家两层楼的饭馆吃饭，消息一经传开，满街都是围观的人群。人们拥挤到饭馆跟前，不肯离去。梅兰芳只得从二楼临街的窗户中探出头来，向人们挥手致意。

午夜后路过济南，火车停靠时，只听见月台上的人群齐声高呼：“欢迎梅兰芳先生！”原来，早在梅兰芳抵达泉城之前，沿线的火车站已用专线电话将梅兰芳所乘车次向北进行了通报。于是，一路之上，只要是需要停靠的

站台，都少不了前来欢迎梅兰芳的人群。梅兰芳也不得不时时出来答谢一番。

对于人民群众这种自发的欢迎形式，梅兰芳十分感动，而且，他明显地感到了现在与过去的不同。他不止一次地谈起过他的这种感觉：“我由上海到北平，参加全国文代会，沿途所见的气象都是新鲜的，光明的。我坐津浦车北上，每站都有工农兵大众来欢迎，他们对我那种诚恳热烈的态度，简直描写不完。我感到这和过去时代各地戏院里观众对我喝彩的情况大不一样了。”

第二天上午，火车到达终点站——北平。尚小云、荀慧生、谭富英，萧长华、姜妙香、李少春、叶盛兰、裘盛戎、叶盛章、袁世海、筱翠花、李宗义、刘连荣等，前往前门车站迎接。北平的老百姓事先并不知道梅兰芳要在今天返回故都，但前门一带的人对京剧名伶却都熟识。他们惊讶地发现这么多梨园知名人士都齐聚于车站，最初因奇怪而争相传告，继而不知是哪位知情人走漏了消息：梅兰芳回来了！于是，人们簇拥着将前门火车站围了个水泄不通。

据说梅兰芳出站时，左右是尚小云、荀慧生，谭富英、萧长华等相陪，前面则由李少春、叶盛章等武功高强的名伶开路……

这次前门火车站人民群众欢迎梅兰芳的盛况，甚至传到了国家主席毛泽东的耳边。当文代会期间，梅兰芳第一次与毛主席握手时，毛主席风趣地提及，北平人对梅兰芳的欢迎程度，不亚于解放军进北平时的情形。他幽默地对梅兰芳说：“你的名气比我大。”

七月二日，中华全国第一次文学艺术工作者代表大会召开，梅兰芳出席了这次会议。在会上，见到了毛泽东、朱德、周恩来等国家领导人。

那天，梅兰芳回到招待所后，兴冲冲地对老伴说：“今天我见到了毛主席、周恩来副主席。毛主席是那样和蔼可亲，令人敬爱。周副主席对每一个代表都十分关怀。他对我说：三十年前，南开校庆，我们排演了话剧《一元钱》，北平文艺界曾邀我们来平演出。他说到这里，我想起来了，就说：您在《一元钱》里演一个女子。演过之后，好像我们还开了座谈会。周副主席笑着说：对，虽然那是青年时代的事，但我们可以说是同行。‘五四’前后，学校演新剧，都是男同学扮演女角的。”

晚上，梅兰芳兴奋得久久不能入睡。大会期间，梅兰芳还代表艺术工作者进行了大会发言。不久，由欧阳予倩、田汉、洪深、马彦祥、阿英五人组成的“演出委员会”成立。在他们的安排下，三十五个文艺团体从六月二十八日到七月二十八日，进行了为期一个月的演出。梅兰芳演出《霸王别姬》时，毛主席出席并观看了演出。谢幕时，他和大家一同起立鼓掌。回到家里，来不及坐下休息一会儿，梅兰芳就激动地诉说起当时的情景：“我一出场就看见了毛主席，坐在楼下第五排中间。他穿的是短袖白衬衫，神采奕奕地观看了演出。”停了一会儿，他接着又说：“这个戏，我演了一千多场，都没有今天这样淋漓酣畅。”文代会期间，梅兰芳还在开明剧场首次观看了延安平剧院演出的《中山狼》、《进长安》和现代平剧《四劝》等，

周恩来向梅兰芳等祝贺演出成功（左二）并会见了戏剧家杨绍萱同志。

大会将闭幕时，周恩来表示，希望梅兰芳能回到北平来工作，并嘱咐有关方面作出适当的安排。

七月下旬，中央成立了中华全国戏曲改革委员会筹备委员会。欧阳予倩任主任委员，马少波任秘书长，梅兰芳当选为委员。为了筹款救同业之急，

梅兰芳没有和同来参加文代会的人们一起回沪，而是与周信芳留在了北平，在长安剧场演出了几场义务戏。八月八日上午，梅兰芳由北平启程返沪。到车站送行的有田汉、洪深、周扬、阿英、欧阳予倩、马彦祥、马少波等。火车抵达天津时，天津京剧公会代表到站迎送。

从北平回到上海后，《文汇报》编辑部人员来到梅宅，约请梅兰芳撰写有关舞台生活经验和经历的文章，以便在《文汇报》上连载。梅兰芳欣然答应下来。

九月四日，梅兰芳接到了全国政治协商会议筹备会的开会通知，动身离沪，前往北平参加政协会议的预备会，住六国饭店政协招待所。

九月二十八日，梅兰芳出席了中国人民政治协商会议开幕式。会议期间，梅兰芳作了大会发言。在发言中，他掩饰不住激动的心情，诉说了自己切身的感受：“我在旧社会是没有地位的，今天能在国家最高权力机关讨论国家大事，又做了中央机构的领导人，这是我们戏曲界空前未有的事情，也是我祖先们和我自己梦想不到的事情。”

会议期间，梅兰芳还热情地在专场文艺晚会上演出了《宇宙锋》。

三天之后，也即九月三十日，政协会议闭幕，梅兰芳当选为全国政协常务委员。

十月一日，梅兰芳参加了中华人民共和国和中央人民政府成立的庆祝典礼，并观看了阅兵式。

## 第五章 芳韵悠长

## 更新观念

一九四九年十月二日，中华全国戏曲改革委员会成立。田汉任主任，杨绍萱、马彦祥任副主任，马少波任秘书长。同时，任命梅兰芳为京剧研究院院长。

当天晚上，梅兰芳应邀与田汉共同主持了中华人民共和国成立庆祝晚会。演出剧目有《武家坡》、《打渔杀家》、《群英会》。

十月中旬，梅兰芳应天津市文化局长阿英邀请，赴天津演出。

十一月六日，中苏友好协会在天津中国大戏院举行苏联十月革命节庆祝活动，梅兰芳被推举为中苏友好协会总会理事，并在会上致辞祝贺。

十一月七日，梅兰芳参加了苏联领事馆为庆祝十月革命节而举行的鸡尾酒会。

在这一段时间里空前忙碌的梅兰芳，精神上却是无比地兴奋、高涨。各种各样的社会头衔，各种各样的政治荣誉，各种各样的会议、活动的接踵而至，都带给梅兰芳一种崭新的感觉：时代变了！

就他自身来说，从一个在旧社会被各行各业都看不起，饱受了无数辛酸苦辣的“戏子”，到和国家领袖人物平起平坐、共商国家大事的全国政协常务委员，这个跨度之间的距离是如此之大，大到今梅兰芳时时觉得难以置信的程度。

也正因为这种重视和推举，使梅兰芳重新焕发了政治热情和艺术青春，他要与新的时代统一步伐，他要为新的时代作出贡献，他要与自己身上具有的一些旧思想、旧观念决裂——他面临着时代的考验。

考验不期然地降临了。

一九四九年十一月初，梅兰芳在天津进行短期演出期间，接受了天津《进步日报》（前身即《大公报》）记者的专访。在谈到京剧艺人的思想改造和京剧改革的话题时，他发表了如下的见解：“京剧改革岂是一桩轻而易举的事！不过，让这个古老的剧种更好的为新社会服务，为人民服务，却是一个亟待解决的问题。我以为，京剧艺术的思想改造与技术改造最好不要混为一谈。后者在原则上应该让他保留下来，而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑，再行修改，这样才不会发生错误。”接着，他又提出了一个“移步而不换形”的主张。他说：“因为京剧是一种古典艺术，有几千年的传统，因此我们修改起来，就更得慎重些。改要改得天衣无缝，让人家看不出一点痕迹来，不然的话，就一定会生硬、勉强，这样它所得到的效果也就变小了。俗话说：‘移步换形’，今天的戏剧改革工作却要做到‘移步’而‘不换形’。”十一月三日，这篇访问记以《移步不换形——梅兰芳谈旧剧改革》的题目发表在当天的《进步日报》上，谁知在北京引起了轩然大波。一些人士认为，梅兰芳先生在京剧改革上主张“移步不换形”，是在宣传改良主义的观点，与京剧革命的精神极不相容。北京方面已组织人写出了几篇批评文章，马上就要见诸于报端。梅兰芳得知这一消息后，紧张得几夜都没睡好觉。他弄不明白自己关于京剧的一番纯技术性的改革意见，何以成了改良主义的宣传；他不懂得，自己这番可以说是与政治无关的谈话，何以触犯了那么多的首都文化界的名人，甚至自己多少年的老朋友也写了批判文章……这件事情很快便被当时的中共中央宣传部部长陆定一知道了，他立即制止了批判文章的见报，一面及时地发出了指示：梅兰芳是戏剧界的一面旗帜，对他的批评一定

要慎重。于是，有关的批判材料从北京转到了中共天津市委那里，请市委书记黄敬和市委文教部长黄松龄妥善处理。于是，受上级领导的委托，阿英在梅兰芳演出的空隙时间里，来到了梅兰芳的住处，向这位戏剧界的领袖人物进行了一系列政治上、文化上和观念上的解释、启发和说服工作。

梅兰芳演出完毕，即将离开天津的前一天，天津剧协出面，专门为梅兰芳组织了一个关于旧剧改革的座谈会。会上，梅兰芳进行了重点发言：关于剧本的内容和形式的问题，我在来天津之初，曾发表过“移步不换形”的意见。后来，和田汉、阿英、阿甲、马少波诸先生研究的结果，使我认识到，我原来的那种意见是不对的。我现在对这个问题的理解是，形式与内容不可分割，内容决定形式，“移步必然换形”。这是我最近学习的一个进步……

当时在座的目击者，事后曾回忆起那天座谈会上的情形：发言时的梅兰芳沉着稳重，谈吐大方，说话声音就像舞台上的唱腔、道白一样，字正腔圆，娓娓动听。发言完毕，阿英带头鼓起掌来，其他人也随之鼓掌。梅兰芳站起身来，向大家频频点头致意。

很难说这件事情带给梅兰芳心灵的真正启示是什么，尽管从此以后，我们就没能再听到过他对于戏曲艺术的改革、发展，以及未来前景等方面的考虑和见解，尽管他对自己毕生所从事的戏曲表演事业不可能没有自己的想法和看法。结论只有一个，那就是，梅兰芳努力修正着自身的一切，以适应这个翻天覆地般变化着的新时代。

不久，伴随着公私合营的社会主义热潮在全国范围内的兴起，阶级成分的划分和原有关系、位置的颠倒，使梅兰芳又一次面临着严峻的考验。从剧团内部来说，龙套敢于坐着与老板对话了，“谁养活谁”的问题开始被人们普遍地思考，名伶在梨园的“人格神”的位置逐渐动摇了；而社会上的变动更为显而易见，一个个工厂的管理者成了工人兄弟，一座座商店被合并、兼营，剧团怎么办？就在梅兰芳犹豫、彷徨、无从取舍的当口上，国务院及时地地下达了对于几位名伶的特殊保护政策。其中之一是，允许梅兰芳保留他的私营剧团。这在当时来说，是绝无仅有的一个特例。

为了对政府的这种优待政策进行回报，梅兰芳在剧团的管理方面也做了一些相应的制度改革。减少开支，压低票价；对原有演职人员的薪金发放，按照营业的实际收入进行机动性的伸缩；并且本着精简节约的原则，配角演员就地取材，不再从外地约请大批人马来沪，以节省经费……

一九五五年五月，文化部戏曲改革局召开旧剧改编审查会议。商定旧剧审改工作，确定以消除旧剧本三大毒素为原则，并将三大毒素具体划分为三个方面：一、宣传压迫人民封建奴役的野蛮恐怖行为及愚弄人民的封建迷信等；二、宣传民族歧视、征服及民族投降主义；三、宣传淫秽、奸杀及对劳动人民的丑化、侮辱等。这一年的十一月下旬，中央文化部在北京召开了全国戏曲工作会议，两千多名来自各个省的戏曲工作者出席了会议。梅兰芳在大会上的发言中说：“自我演戏以来，这是第一次看到戏曲工作受到如此的重视。这不止我一人，在座的都十分感动。”会议期间，梅兰芳白天参加讨论，晚上在大众剧场进行观摩演出。

一九五一年二月十六日——农历除夕，梅兰芳剧团为怀仁堂晚会演出，和中央首长一起欢度春节，演出的剧目是《金山寺·断桥》。

第二天是农历元旦，梅兰芳之子梅葆玖继续在怀仁堂演出。梅兰芳在台下看戏时碰到了周恩来总理。周总理幽默地对梅兰芳说：“除夕看老一辈艺

术家，元旦看青年一代，你来看戏，一定很高兴吧。”后来又在休息室碰到了毛泽东主席。回到家里，梅兰芳刚一进门，就迫不及待地笑着对老伴说：“今天在休息室里见到了毛主席，他含笑对我说：昨天看了《金山寺·断桥》，你的白娘子扮相与众不同，想得很妙，浑身穿白，头顶一个红绣球。”接着，梅兰芳感叹起来：“毛主席看戏可真仔细！这么多年，从未有人谈过白娘子的扮相。的确，我是费了很多时间来研究，才改成现在这个样子的。”

## 推陈出新

三月上旬，在周总理的直接关怀下，梅兰芳全家搬回北京，在护国寺一号定居。一回到北京，梅兰芳马上就和马少波、罗合如投入到戏曲研究院的筹建工作中去了。为了庆祝戏曲研究院的成立，梅兰芳特意去荣宝斋订裱空白宣纸册页，分送给毛主席、周总理和其他中央领导同志请求题词。毛主席送来的亲笔题词是：“百花齐放，推陈出新”，并题写了“中国戏曲研究院”的门原字。周恩来送来的亲笔题词是：“重视与改造，团结与教育，二者均不可缺一。”

毛泽东的题词送来后，细心的梅兰芳发现所用纸张不是原来送去的册页，就问送题词的人：“我们的纸，大概不好，所以换了？”那人连忙解释：“主席写的时候，我在旁边。第一次是写在原来的册页上，写完了，不惬意，就另换纸写，又不满意。这是第三张。”他还说：“主席给人题词，常常写几张，然后从中挑一张。”

梅兰芳感慨起来：“从写字这件事，可以推想出毛主席处理党和国家大事是如何反复思考，谋定而动。我们必须学习他老人家这种认真负责，一丝不苟的精神。”接着，他以画家的内行眼光，欣赏起毛主席的书法来。几年之后，他对这幅题词还是念念不忘。在一九五九年十八期的《戏剧报》上，梅兰芳发表的《戏曲大发展的十年》这篇文章中，还曾提到这件事：“中国戏曲研究院成立的时候，毛主席亲笔写了‘百花齐放，推陈出新’八个字送给我们。我拿到毛主席的墨迹一看，真是龙跳虎卧，笔精墨妙。这八个字就是我们的党对戏曲工作的指示。我们遵循着这个指示向前迈进，使我们的戏曲艺术大放异彩，各个剧种一天天充实起来。”

细细地斟酌毛主席题词的精神，梅兰芳感动得几乎夜不成眠。他干脆坐起来，对着老伴福芝芳侃侃而谈起来：“毛主席曾对延安平剧研究院提出‘推陈出新’的指示，这针对的是京剧改革。现在中国戏曲研究院成立，毛主席题了‘百花齐放，推陈出新’。这个口号提得好。过去有些人认为京剧是老大哥，我就觉得不合适。中国有那么多地方戏，都有它的特色，应该按照百花齐放的方针，交流经验，互相学习。”

一九五一年四月三日，中国戏曲研究院成立，梅兰芳被任命为院长，程砚秋、罗合如、马少波任副院长，马少波、罗合如兼任党总支正、副书记。

那天上午九点钟，中国戏曲研究院成立典礼在大众剧场隆重举行。会场布置得庄严朴素，一圈台几上摆满各种鲜花，充满百花齐放的气氛……

担任院长之后，梅兰芳做的第一件事，就是组织全院同志认真学习了毛泽东主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》一文。

和大家一起学习的过程中，他深有体会地说：“我们今后要为工农兵服务，必须要了解他们的思想感情，首先要知道他们喜欢看什么戏。我们的戏要经过一些修改整理。”为此，他专门组织了一个写作班子，带头以梅派名剧《贵妃醉酒》为试点，从内容和形式两方面进行了修改。

事实上，在梅兰芳持续演出《贵妃醉酒》的四十多年中，从来没有停止过对它的修改。

在京剧传统剧目中，《贵妃醉酒》是一出别具一格的典型歌舞戏。不但风格独特，而且含有衔杯下腰、卧鱼闻花、扇舞、云步、醉步、碎步等各种美妙的身段和步法。



据清人吴太初《燕兰小谱》卷四记载，清代中期北京昆曲班“保和部”的名旦吴双喜曾以演唱《醉杨妃》知名。清乾隆时期的昆曲名家叶堂编订的《纳书楹曲谱补遗》卷四“时剧”内也曾载有《醉杨妃》的剧目。所谓“时剧”是当时人对改良后的变格昆曲的一种称谓，其唱法与昆曲大同小异，然曲谱不合昆曲规律，没有固定成套的曲牌。

后来，在一八八六年的七月间，一位艺名为“月月红”的汉剧花旦吴红喜来京献艺，以《醉杨妃》一炮打红，轰动了整个北京城。再往后，京剧就将它移植、改编过来，成为京剧的保留剧目。当时京剧界的三位老牌名旦余玉琴、水仙花（郭际湘）和路三宝都擅长此剧。

和梅兰芳同时的筱翠花、尚小云、荀慧生、朱琴心等人也都唱过这出戏，在艺术表演上也是各有千秋。然而，集其大成使之成为一个理想剧本，仍要归功于梅兰芳。

首先，他将花旦应工改为花衫演法，废除了踩跷表演；其次，他在一定程度上屏弃了杨贵妃醉后思春的丑态，而代之以突出宫怨的健康主题；再次，他采用了昆曲的表演手法，使每一个字的手势动作都达到了准确的程度，每句唱词都有固定的位置，从任何角度看都具有一种造型美。

而这次的修改又不同于往年，它是一项带有政治性的任务，又关系到梅兰芳在新中国的舞台上应该显露的崭新姿态，因而梅兰芳不得不采取极其慎重的态度。

在修改之前，梅兰芳郑重其事地提出了他的四点具体要求：一、过去一些含有暗示性的黄色部分，要变为宫廷妇女的抑郁苦闷；二、改词不改腔；三、改身段表情而不改词；四、要让观众看了觉得没有什么大的改动，但主题却变了。”

梅兰芳不愧为忠于艺术的大师。尽管他就自己“移步不换形”的观点进行了自我批评，然而，到了具体实践中，指导他的，仍是使他成功了几十年的经验性理论！

而且，正是由于这种理论的指导，修改工作进行得相当成功。

修改的部分集中在第二场里。第一场结尾，是杨贵妃自斟自饮。酒醉之后，压抑不住对唐明皇转驾西宫的无可奈何和愠怒之情，转回内宫，改换宫装，准备自己喝它个一醉方休……

在这个当儿，修改者们添加了太监高力士和裴力士的一段对话。他们二人一边搬花布置环境，一边聊着宫廷生活的内幕。这段念白看似枝节，实际上则是精心突出的主题。

念白是这样的：

（高）裴公爷，娘娘酒喝得差不多了，不能再让她喝啦！

（裴）对啦，再喝可就要出事啦。

（高）这也难怪。就拿咱们娘娘说吧，在宫里头是数一数二的红人儿啦，还生这样的气哪；如今万岁驾转西宫，娘娘一肚子的气没地方散去，借酒浇愁，瞧这样儿怪可怜的。

（裴）可不是嘛！所以外面的人不清楚这里头的事。以为到了宫里，不知道是怎么样的享福哪！其实，也不能事事都如意，照样她也有点烦恼。

（高）这话一点儿不错。我进宫比您早几年，见的东西比您多一点儿；就拿咱们宫里说吧，三宫六院、七十二嫔妃，宫娥才女倒有三千之众，都为皇上一个人来的；真有打进宫来，一直到白了头发，连皇上的面儿也没见着

的。

（裴）不错。

（高）闲话少说，办正事要紧。当高、裴二人见杨贵妃沉醉不醒，急得没法，就虚报“圣驾到了！”想拿“诓驾”来唤醒杨妃。杨妃醒后，老剧本中有两句唱词：“这才是酒不醉人人自醉，色不迷人自迷。”经反复推敲后，在不改变唱腔的基础上，将唱词改为“这才是酒入愁肠人已醉，平白诓驾为何情。”并加上了对高、裴二人诓驾的不满表情。在旧剧本中，下面一段是描写杨贵妃醉后思春，放荡形骸，与高、裴二人失态调笑的场面。舞台上杨贵妃的表演是媚眼斜视，先是要拉着裴力士去同衾共枕，后又要拉着高力士去同入罗帏，且以手势比画着心所欲为的勾当。高力士在此有一段念白：“娘娘您叫奴才去，那哪儿成啊！不行。奴才是破表缺针办不到啦。”于是，杨妃上前怒煽其耳光，还是一定要拉他前去，并在醉态朦胧之中，抱住了他的头用力拉他。事实上她怀中的只是一顶空帽子，待到高力士喊：“那是奴才的帽子，奴才在这儿哪。”这时，已到下场门的杨妃才回眸一笑。高力士请赏还他的帽子，杨却仍拿着帽子戏耍，结果一时酒气上涌，就顺口吐在帽子里，然后才把帽子掷还给高力士。

修改之后的表演则是这样的：杨妃用手比画着要再饮几杯，裴表示担待不起，不敢再敬酒。杨抢步上前，口里一边念着“啊呀呸”，一边赏给他三个嘴巴，那是用水袖反复打的。而对高力士，则是要他到西宫请万岁来与她同饮。高不敢去，便和她装糊涂。杨妃摇头，再做手势仍要他去请。高无可奈何，只好接念：“您叫我到梅娘娘那里去请万岁爷陪您喝酒啊。”杨含笑点头表示他已猜着，挥袖再让他去请。高念：“奴才不敢去，那不是碰翻了醋坛子了吗？”又急忙改口说“哎哟，哎哟，错啦！错啦！”杨妃怒，以袖反打其颊。以后再接演戏弄高的帽子的场景。

以下的几句唱词，原是杨贵妃思念安禄山的一段自白：“安禄山卿家在哪儿啊？想当初你进宫之时，娘娘是何等地待你，何等地爱你。到如今你一旦无情忘恩负义，我与你从今后两分离。”

修改者们将这段词句改为：“杨玉环今宵如梦里。想当初你进宫之时，万岁是何等地待你，何等地爱你。到如今一旦无情，明夸暗弃，难道说从今后两分离。”这段唱词修改得十分高明而得体。辙口不变，字数不变，唱腔不变而意境则完全改变了。一个深居后宫，被皇帝的宠弃无常折磨得郁郁寡欢，只得对影自怜的宫妃形象，被淋漓尽致地刻画了出来……

《贵妃醉酒》的修改工作取得了极大的成功。梨园内外的的好评纷至沓来：梅院长抓大方向抓得对，第一炮打响了。从此以后，中国戏曲研究院开始有计划、分步骤地对很多京剧传统剧目中的内容和形式进行了大胆的修改和革新，在全国范围内掀起了改革京剧的高潮。

梅兰芳对经常演出之剧目的修改和革新是一贯的，是贯穿在他一生的演员生活中的。

翻开《舞台生活四十年》一书中的图片插页，就会发现，梅兰芳后期的剧照与他那些早期剧照相比，在服装、头饰、脸型、表情等方面都有了很大的丰富和发展。再用梅兰芳后期代表剧目的演唱和他从前的唱腔相比，也会轻而易举地发现它们的不同。

梅兰芳自己曾在《漫谈运用戏曲资料与培养下一代》一文中回顾过这种变化。他说：“从不同时期的照片中，还可以了解化装、服装的演变。由于

六十年来舞台光线的由暗到亮，旦角的化妆、发髻、服装、图案、式样……对美的要求就比其他角色更为迫切，我在这方面也下了不少功夫，拿我各个时期所照的《金山寺》中的白娘子的照片来看，从头上的大额子改为短额子，片子的贴法，眼窝的画法……就不难看出这种变化。关于水袖的演变，看老照片似乎太短，不甚美观，而我的古装戏照片就放长了，成为风气。”

梅兰芳到安徽合肥演出时，在对戏曲界同仁的一次讲话中曾说：“大家说我演的戏常常改动。不错，我承认这一点。这次我带来了六出戏，虽然都是常演的节目，假如有一位多年不看我的戏的观众今天再来看看，从剧本到表演都会感到跟从前大有区别了。”他还以自身的体会告诫大家：“戏要不怕改，一改再改，甚至有各别地方改掉了，觉得不合适再改回来，也是可以的。”

对于从前辈那里继承下来的东西，梅兰芳从来就不是盲目而全盘接受的，他总是根据观众和时代的要求，进行新的艺术上的再创造。而且，他从来没有满足过这种创造。平日里他最爱说的一句话是：活到老，学到老，改到老。

为此，池从善如流，哪怕对方只是一个“一字之师”。据许姬传先生回忆，一九五五年的除夕，梅兰芳和梅葆玖父子在怀仁堂合演了《金山寺》和《断桥》这两出戏。第二天，齐燕铭先生提了一点意见。他说：“在这两出戏里，青蛇的性格是统一的。她一直站在斗争的立场。昨天我看到金山寺前哀求和叫骂的一场，白蛇唱完【出队子】曲内‘休得把胡言乱绕，只为俺美郎君把命轻抛’，就要拔剑自刎，青蛇上前拦住她念：‘娘娘还是好好地求他，或者肯放俺官人，也未可知。’白蛇再接念：‘这也说得是，吓，老禅师，你是佛门弟子，岂无菩萨心肠……’青蛇这三句念白，好像跟她的性格，不很统一，是否可以修改一下？”梅兰芳听完了对他说：“您的看法很对，修改昆曲的唱词，因为有工谱的限制，比较费事，修改念白，是有办法的。”

后来，梅兰芳再演此剧时，就把青蛇和白蛇念的词儿进行了改动。白蛇唱完“把命轻抛”，仍旧做出拔剑自刎的样子，青蛇拦住她念：“娘娘不必如此，待俺结果了这秃驴的性命，搭救俺官人。”念完了，就拔出宝剑向着法海那边冲过去，白蛇拦住她念：“青儿休得鲁莽，还是好好地求他，或者肯放俺官人，也未可知。”青蛇念：“这也说的是。”然后，白蛇才接念：“吓，老禅师……”

一九五五年的秋天，在一个招待国际友人的晚会上，梅兰芳演出了昆曲《牡丹亭·游园惊梦》。

过了两天，梅兰芳在大众剧场表演《贵妃醉酒》时，王少卿拿着一张报纸来找许姬传：“今天的《新民报》看了没有？这里面有一段关于‘游园’曲子里‘迤’字的读音问题，要跟梅大爷商榷。您把这张报纸带回去，跟他研究研究到底应该怎么念？”唱完戏，许姬传就把那张报纸带了回来。

吃夜宵时，梅兰芳冲着许姬传问道：“刚才我在扮戏时，仿佛听到您跟少卿在谈什么迤逗迤逗的。是我念错了吗？”

“有一位宋云彬先生提的意见。”许姬传回答，“题目是《谈迤逗就正于梅兰芳先生》。他认为迤逗的迤字，应该唱‘拖’音，您唱的‘移’音，是唱错了。少卿是让我跟您来研究这个问题的。”

走进客厅后，梅兰芳显得有些疲惫。他让许姬传将报纸念念，就将头靠

在沙发上，闭上眼睛，静静地听起来。

“昨夜有机会看梅兰芳先生演《游园惊梦》。这是昆腔戏，又是有名的‘临川四梦’之一。二十五年前我会唱昆腔，《游园惊梦》是最爱唱的一出；现在喉咙嘶哑，唱不成声了。因为从前爱唱，所以特别爱听。梅先生唱得非常细腻，咬字又很清楚，我除了赞叹之外实在无话可说。可是有一个字他唱错了，那就是把‘迤逗得彩云偏’的‘迤’字唱作‘迤迤’的‘迤’字声音了……”

梅兰芳听完后说：“我对这‘迤逗’的‘迤’字的唱法，是有过一段转变经过的。我在北京刚学《游园惊梦》时，是唱‘拖’音，早期到上海表演这出戏，也还是唱‘拖’音的。等到‘九·一八’以后移家上海，听到南边许多曲家都把它唱做‘移’音，我提出来跟俞五爷还有令弟伯遒讨论过为什么改唱‘移’音的道理。俞五爷告诉我，这个‘迤’字，我在八九岁上听到所有曲家都唱‘拖’音。后来先父与吴梅先生经过了一番考证，把它改唱‘移’音。不多几年工夫，南边昆曲家，就没有再唱‘拖’音的了。而吴梅老先生是一位音韵专家，俞粟庐先生是一位度曲名宿，他们的考证，一定是有根据的。我从此也就不唱‘拖’音了，至于迤逗的‘迤’字，该唱什么音，我们先来问问这不说话的老师吧。”说着，他拿出了一种韵书。查过之后，梅兰芳笑了。

“这一下可更乱了。现在这个‘迤’字已经有‘拖’、‘移’、‘以’三种读法。一个阴平，一个阳平，一个上声。在戏里应该采用哪一种呢？真不好办了……”梅兰芳停了一下，接着说：“这么办。请您代我写一封信给俞五爷，问他俞老先生当初到底是根据什么改的。再写一封信给令弟源来，请他跟俞五爷细细考证以后，给我一个具体的答复。同时我要感谢这位宋先生提的意见。因为我从改唱到今天，总没有彻底去追究它的道理，这次或者可以借此打开这个多少年来的闷葫芦了。”

等俞振飞和许伯遒查了许多韵书，将准确答案寄回来后，梅兰芳才稍稍地将一颗心放下。他对许姬传说：“关于‘迤’字改唱‘移’音的理由，俞五爷信里已经讲得比较具体了。可是海内不少音韵专家，能够再提些宝贵的意见，使这种阐幽发微的工作，做得更深入而明朗，这是我更为希望的。”

不久之后，梅兰芳又根据观众的意见，将他演了几十年的《奇双会》进行了修改和整理。其实，早在一九三三年时，梅兰芳就曾删去这出戏的第一场和第二场。按照旧戏剧本，第一场狱神先上高台，再传鸱神，叫它把李奇的哭声送进内衙。第二场的表演是，鸱神站在上场门的椅子上，手持风旗，当李奇唱时，它把风旗慢慢卷起，又照着李奇的曲子重复唱一遍，同时慢慢放开旗子，象征着收音的动作。当时的梅兰芳为了破除这些封建迷信场面，大胆地取消了狱神和鸱神。

近二十年之后，又有观众提出，李奇与桂枝的表演中有迷信的地方。身为县令夫人的李桂枝，将老人传进内衙，准备仔细询问。当李奇向她磕头时，她原来的念白是：“罢了。哎呀且住，这一老犯人与我屈了一膝，我为何头晕起来？”说完，她还有一个站起来往右转身扶椅子背的极其优美的身段。接到观众意见后，梅兰芳和大家经过了反复考虑，觉得观众的意见是对的，便将李桂枝的念白改为：“这一老犯人，偌大年纪，与我屈了一膝，我心中有些不安。”这样改动，一来符合一位深居内宅从未升堂问过案的县令夫人的心境，二来也表现了桂枝的善良性格。很为新时代的观众们所欢迎……

## 为工农兵演出

随着新中国的诞生，梅兰芳变了，梅兰芳的观众成分也变了。取代了那些往日里在舞台下品头论足的显贵官僚、遗老阔少的，是梅兰芳很少接触过的工农兵群众。面对新的时代，他焕发出极大的热情，不顾近六十岁高龄的身体，努力为这些新观众演出。

让我们来回顾一下梅兰芳解放以来的主要演出目录吧：

一九四九年五月底，在上海南京大戏院连续演出三天，热情地慰问解放上海的人民解放军指战员。

一九五一年三月底，发起并参加了支援皖北人民抗灾的几场义务戏。

五月二十六日，为了参加上海解放一周年的庆祝活动，演完营业戏后不卸妆，坐着汽车赶过来，向解放军做慰问演出。

六月三日及十日，为救济上海失业工人和筹募工会基金，进行了两次义演。

一九五一年四月，率剧团赴汉口演出。在汉口期间，为了救济遭水灾的难民，与高盛麟合演了义务戏。

这年秋天与冬天，率剧团赴沈阳、长春、哈尔滨等八大城市为广大群众巡回演出。

一九五二年七月，在北京劳动人民文化宫的广场上为工人演出了三天。观众多达两千多人。演出时恰逢下雨，观众不肯散去，冒雨观剧。这是梅兰芳第一次大规模地为工人演出。

十一月，赴东北为工农兵演出，受到观众热烈的欢迎。

一九五三年二月，赴天津工人文化宫演出。

三月，第一次到中等城市石家庄的专区礼堂演出，受到了当地观众的热烈欢迎。一位农民观众从几十里外赶来看戏，一连四天，排队买票，带来的钱花光了，于是找到剧团的人，想要张戏革带回去留作纪念……

十月至十一月，参加以贺龙为总团长的中国人民赴朝慰问团前往朝鲜慰问演出，并出任副总团长。

十一月中旬，从朝鲜回来后，慰问团又在安东、沈阳、锦州等地慰问了归国的中国人民志愿军部队。

十二月中旬，参加了鞍山钢铁公司的七号高炉、无缝钢管厂、大型轧钢厂三大工程的开幕典礼，连夜为工人们演出，共演了七场。

一九五四年二月，参加全国人民慰问中国人民解放军代表团，赴广州慰问解放军指战员。第一次慰问大会在越秀山运动场举行，会场可容纳五万人。演出结束后，梅兰芳兴奋地说：“我平生舞台上所接触的观众，以今天的为最多。”

回顾解放五年来的变化，梅兰芳感到无比的激动与振奋。正如他于一九五四年九月连续发表在《北京日报》和《光明日报》上的文章中所描述的那样：

“难忘的一九四九年，给我和全国的艺人带来了光明。我演出的地点，已不是仅限于几个大城市，观众的成分，比解放前也有了巨大的改变。从这时起，我一次又一次地参加了在中国共产党领导下的政治运动，参加了新中国的社会活动，接触了广大劳动人民，特别是学习过毛主席在延安文艺座谈会上的讲话以后，明白了戏曲工作者应该为人民群众首先是工农兵服务的方

向，也逐渐地明白了工农兵对文艺的要求，我的思想很快地有所改变，表演情绪也跟着有所提高。我在演出时，不断地得到劳动大众工农兵的鼓励，使我在表演艺术上有了新的创造，新的生命。

“五年以来，我的观众圈子比过去扩展了几十、几百倍，不但观众的数量有了空前的扩展，而且工人、农民和战士占了观众中极大的比例。

“工农兵劳动人民，使我的舞台生活起了巨大的变化。他们对我的热烈欢迎和关怀，给我以极大的鼓舞，也给我以新的力量，使我的艺术创造有了新的生命，因而增强了我的舞台实践的信心。在去年一年中，我在部队、厂矿和接近农村的中小城市，演出将近二百场，几乎要超过战前的记录。虽然如此，我并不感到疲累，相反地，在实际锻炼中，我不但克服了由于长期停演所造成的体力上的一些困难，而且我的体力更加充实了，又恢复到应付裕如的境地。前年在天津第一文化宫为工人同志们演出时，我的琴师看我嗓音比较痛快，给我长了一个调门，我唱起来也毫不感到费力。不仅如此，在表演艺术方面，还有了提高。例如，经过抗战期间八年的停演，我的嗓音中落了；可是在解放以后，我下了一番功夫，因此在行腔、用气、吐字方面更有新的体会。此外，对剧中人物性格的体会，也比从前深入了许多，因而演起来也比从前的感情更丰富。总的来说，我在这五年当中的进步，比过去四十年的进步还要大。”

在这几年的演出生活中，令梅兰芳感触最深、也最为难忘的是他于一九五三年十月，率领中国人民赴朝慰问团前往朝鲜慰问演出期间，与战士们相处的日子。

在那一个来月的日日夜夜里，梅兰芳一直被包围在一种极其热烈而高昂的情绪中。他和慰问团的其他成员们一道，走平壤，赴开成，越大同江，登香枫山，从露天剧场到坑道剧场，在雨中清唱，风里表演……

一次，慰问团在一个广场上演出时，梅兰芳为广场上那个舞台的简陋所震惊。那是志愿军战士花了一夜时间搭架起来的，舞台上没有顶，只挂着几道幕布，一阵紧一阵的西北风呼啸着向幕布扑来，似乎随时都会将台子刮倒似的。然而，当梅兰芳从侧幕的空隙里往外看时，却发现广场上人山人海，一直挤到了舞台前沿。有些人坐在小板凳上，有些人则席地而坐，旁边一座平台上也挤满了人。再往远处望，房顶上也有人蹲在那里看……

那天计划演出的节目有《收关胜》、《女起解》、《金钱豹》，最后是梅兰芳和马连良的《打渔杀家》。当《收关胜》开始演出时，风刮得更大了。红脸扎靠的关胜出场后，迎着狂风，精神抖擞地挥舞着大刀，和同场的对手演员紧凑地开打起来。演到一半时，下起雨来，先是淅淅沥沥，后来越下越大，幕布和台毯都被打湿了，站在后台的梅兰芳衣服也被溅湿了。

十分钟后，外面的锣鼓声停止了。演出队的负责同志告诉梅兰芳，《收关胜》演完了。技工组的同志正在舞台的左面支架一座帐篷，好让乐队的同志们在里面工作。梅兰芳回过头去，正好看见他的儿子梅葆玖已经扮好了《女起解》中的苏三，一身红色的罪衣罪裙，穿得齐齐整整地站在化妆镜前面发愣。梅兰芳催促他说：“你赶快出去，站在幕后，等候出场。虽然雨下得这么大，但是不能让两万多位志愿军同志坐在雨里等你一个人。”

梅葆玖刚要往外走，两位志愿军的负责干部走了进来，正好把梅葆玖和其他演员们拦住。然后对梅兰芳说：“现在已经九点半，雨下得还是那么大，我们考虑到你们还有许多慰问演出工作，如果把行头淋坏了，影响以后的演

出，我们主张今天的戏就不演下去了。刚才向着戏的同志们说明了这个原因，请他们归队，但是全场同志都不肯走，他们一致要求和梅先生见一见面，对他们讲几句话。”梅兰芳被这种热情感动了。他说：“只是讲几句话，太对不住志愿军同志们。况且他们有从二三百里外赶来的。这样吧，我和马连良先生每人清唱一段，以表示我们的诚意。”马连良很同意梅兰芳的这种安排。于是，两人便从化装室出来，走至台口。站在扩音器前，梅兰芳向志愿军指战员们致意。他动情地说：“亲爱的同志们，今天我们慰问团的京剧团全体同志抱着十分的诚意向诸位做慰问演出，可是不凑巧得很，碰上天下雨，因此不能化装演出，非常抱歉。现在我和马连良先生每人清唱一段。马先生唱他最拿手的《借东风》，我唱《凤还巢》，表示我们对最可爱的人的敬意。最后，我向诸位保证，我们在别处慰问完成后，还要回到此地来再向诸位表演，以补足这一次的遗憾。”

讲到这里，台下掀起如雷的掌声和欢呼声，这声音盖过了雨声、风声，响彻了整个山谷。两三分钟后，掌声和欢呼声才逐渐平息下去。清唱开始了，马连良先生唱完《借东风》后，梅兰芳唱起《凤还巢》。在演唱过程中，望着地面上越来越多的积水，望着志愿军战士被雨水打湿了的衣服，望着他们在急风暴雨中端坐不动的身姿，望着他们聚精会神、兴奋无比的面部表情，梅兰芳不禁流下眼泪。这感动的泪水，和顺着帽檐往下流的雨水融会在一起，在梅兰芳的面颊上流淌……

慰问团来到了朝鲜中部香枫山的志愿军驻地。

演出场所是一个在半山中开辟出来的广场。舞台前面摆着几排木凳子，坐着部队首长、战斗英雄和女同志。后面的战士则以石块当坐席，最后一排的观众因为距离太远，只能站在石头上看。两边还停了许多辆卡车，车上也站满了人。舞台的左边是一排高高的山峰，山腰里横着一个巨大的木架，上面缀满了松枝，白色的木板上画着和平鸽，而那些保卫和平的战士们，有的站着，有的坐着，有的则倚在树上，形成了一座天然的大包厢。在舞台后方一间用芦席隔开来的露天化装室里，梅兰芳正在化装。一会儿，刚刚演完了《徐策跑城》的周信芳走进来说：“今天台上的风太大，抖袖、甩髯、跑圆场的种种身段都受到了限制。”梅兰芳听说后，就开始琢磨起来：风那么大，太阳直接照在脸上，也会影响眼神和面部肌肉的运用，应该怎样力争把这出戏演好，让大家听着看着都满意呢？

正在心里盘算时，出场时间到了。梅兰芳上了舞台，确实感到身段表演和唱念在很大程度上受到了限制。于是，他一边表演，一边寻找风中动作的窍门。慢慢地，他找到了在大风中表演的规律：做身段要看风向，水袖的翻动，身子的回转，必须顺着风势进行，不然，就会被大风刮乱衣裙，破坏舞台上形象之美。正面的动作，像醉后的闻花，衔杯，以及与高、裴二力士合作的几个身段，则须多加几分力量，才能控制风中的表演动作。唱也是如此，迎着风唱，势必把嗓子吹哑，而且，还要尽量靠近扩音器，以便将歌声传到最远的一排和高高的山上去……

一天晚饭后，老舍和周信芳在散步时，听到从炊事班战士的宿舍里传来的胡琴声，就来找梅兰芳：“我们今晚组织一个清唱晚会来慰问他们一下吧。”梅兰芳笑了：“您这主意很对，和我的想法不谋而合。这些同志对咱们照顾得无微不至，饮食寒暖时刻留心。而我们演出时，他们却往往没时间去。”梅兰芳停了一下，接着说：“最好再找几个人来参加，显得热闹些。”然后，

便约了马连良先生一同朝那间屋子走去，山东快书说唱家高元钧先生也披着衣服赶了过来。

志愿军战士看见了他们，都纷纷站起来打招呼，有人还提议将琴师找来。梅兰芳说：“不必找他们了。刚才听见胡琴响，就请那两位拉胡琴的同志给拉一下，更有意思。”一位同志介绍说：“这两位是我们的炊事员牟绍东、王占元同志，他们都会拉。”牟、王两位战士扭捏起来：“怕我们托不好你们的腔。”梅兰芳和蔼地说：“不要紧，我们会凑合你们的。”

清唱晚会开始了。马连良首先唱了《马鞍山》和《三娘教子》中的片段，周信芳唱了《四进士》，惯拿笔杆子的老舍也来自告奋勇：“我来给你们换换胃口，来一段《钓金龟》吧。”

老舍唱完，梅兰芳主动问要为自己伴奏的炊事员：“您喜欢拉哪出？”牟绍东既兴奋又紧张，点了自己最熟悉的《玉堂春》选段。在一旁的老舍先生笑了起来：“小牟真会点戏，这出戏梅先生在舞台上已经几十年不动了。今天我们也借这个机会过过瘾。”于是，在大家的注目下，梅兰芳一板一眼地唱了起来。唱完后，他满意地拍着牟绍东、王占元的肩膀说：“行！我们配合得可以说是珠联璧合。”直到这时，炊事员一直吊着的心才算最后放下，咧开嘴笑了。

压后阵的是山东快书大师高元钧。不等人们点，他先从长衫口袋里掏出两块铜片，说了几段轻松有趣的小段子，大家笑得前仰后合，齐叫：“再来一段《武松打虎》吧！”高元钧顿时精神抖擞，就在两张床中间很窄的方寸之地上，眉飞色舞、拳打脚踢地表演了武二哥在景阳岗上打虎的那段拿手杰作。

清唱会的乐声引来了更多的观众，门外空地上站满了志愿军战士，看上去黑压压的一片。他们聚精会神地细细欣赏着来自祖国的歌声。有的人用手拍着板，有的人还轻轻地跟着调子哼着腔。大家都说：“像这样的清唱晚会，比看舞台上的表演还要难得啊！”

第二天，老炊事员牟绍东拿着一本纪念册来找梅兰芳：“昨天晚上的事，我永远忘不了。请你给我写几句话在上面，做个纪念吧。”梅兰芳满足了这位志愿军战士的心愿。他的留言是这样写的：“《玉堂春》我有十几年没有在舞台上表演了，你这次替我拉这个戏，真是值得我纪念的一件事。”

一九五五年四月，文化部、中国文联、中国戏剧家协会联合为梅兰芳、周信芳举办了舞台生活五十周年的纪念活动。大会向梅兰芳、周信芳颁发了奖状。

会上，梅兰芳向到会的各位来宾致答谢词，题目是《为着人民、为着祖国美好的未来，贡献出我们的一切》。会场上空，久久回荡着梅兰芳那激动的声音：

“主席，各位首长，各位同志：

我今天首先要向党和毛主席致最崇高的敬礼，并向中华人民共和国文化部、中国文学艺术界联合会、中国戏剧家协会亲爱的同志们致衷心的感谢。没有党和毛主席的英明领导，没有中国人民革命的胜利，我们是不可能今天这样隆重的纪念会的。今天这个纪念会不独是我个人和周信芳先生的光荣，也是我们全中国戏曲工作者最大的光荣。”在这次发言中，梅兰芳回顾了自己从学戏开始，直至目前的舞台生活中各个阶段的收获和体会，并着重谈到解放几年来，他在党的教育和新生活的启发下所产生的感受。他诚恳地



讲述道：“在旧社会，我辛辛苦苦地演了几十年的戏，虽然在艺术上有过一些成就，但服务的对象究竟是什么，却是模糊的。解放以后，我学习了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，才懂得了文艺应该首先为工农兵服务的道理。明确了这个方向，我觉得自己的艺术生命才找到了真正的归宿。从中国大陆解放到今天，虽然只有五个年头，五年多的时间不算长，可是在我六十年的生命史上却是最宝贵的一个阶段。在这个阶段里，无论在政治上、艺术上，我都得到了前所未有的发展……”最后，梅兰芳激动地说：“综合我五十年来的艺术实践，我能够告诉各位青年戏曲工作同志的，只有下面这几句话：热爱你的工作，老老实实地从事学习，努力艺术实践，不断地劳动，不断地锻炼，不断地创造，不断地虚心接受群众意见，严格进行自我批评，为着人民，为着祖国灿烂美好的未来，贡献出我们的一切！”会上，梅兰芳还与周信芳合作演出了《打渔杀家》，以答谢到会的各位来宾。

## 故乡的召唤

深夜，南京一家饭店的客房里。一盏不是很亮的台灯下，梅兰芳正在仔细地阅读着一封信。这是一九五六年的一月上旬。梅兰芳率领他的剧团，刚刚结束了在南京的演出，正在打点行装，准备回北京去。作为一位著名演员，梅兰芳平日里收到的信，都是成捆成扎的。什么人的信能使此时此刻的梅兰芳显得如此不安，如此兴奋，又如此紧张呢。只见他持信的双手在微微地颤抖，念信的嘴唇在轻轻蠕动，两只眼睛在薄薄的信纸上浏览了一遍又一遍……

信函来自江苏省泰州市，也就是以前的泰州县。对梅兰芳来说，这是一个既陌生又熟悉的地方。说它陌生，是因为梅兰芳的足迹，从来也没到过那里。而说它熟悉，是因为梅兰芳从小就从祖母嘴里，知道那是他祖父，也是他父亲，乃至他自己所来自的地方，那是梅家的故土。

梅兰芳一直记得祖母对他讲的有关故乡的那段往事：“你曾祖在泰州城里，开了一个小铺子，仿佛是卖木头雕的各种人物和佛像的。他有三个儿子，你祖父是老大，八岁就给了江家做义子。江老头子在苏州，没有儿子。起初待你祖父很好，后来娶了一个继室，也生了儿子，她就把你祖父当作眼中钉了。

“后来，有一种专买小孩子去学戏的人贩子到了苏州……你祖父十一岁就从这贩子手里转卖给福盛班做徒弟，从此走上了学艺的道路。

“从他满师出来自立门户以后，马上就派人去到家乡，接你曾祖父来同住。谁知道他离家太久了，家也不晓得搬到哪里去了。所以你祖父到死也没有找着他的父母和两个弟弟……”

从那时起，梅兰芳便暗暗地下了决心：长大后，如果有可能，一定要完成祖父的夙愿，回家乡寻找亲人。后来他自己的孩子也长大了，他仍没能实现这一愿望。他常常向孩子们提起梅家的祖籍，反过来，孩子们的一再追问，又使梅兰芳的这种愿望越发迫切。他对孩子们说：“虽然在老家还没有找到我们的本家亲属，但是我们的祖先是泰州人，这是无疑的，将来如有机会，我要亲自去家乡寻访的。”

现在，却有一封来自家乡的信找到了梅兰芳。

写信的人是梅秀冬先生。在信中，他说他是梅兰芳的本家大哥，并希望梅兰芳能借在南京演出的机会到家乡泰州来认亲。

这封信来得恰是时候，梅兰芳真是喜出望外。难道说几十年来祖辈与家乡泰州断了的线，今天又要重新连接上了吗？

梅兰芳很快做出了决定：剧团暂不返京，随自己由南京转道去泰州。日程安排是认亲、访问和演出。

当梅兰芳夫妇和儿子梅葆玖乘坐的汽车缓缓驶入泰州市区时，闻讯而来的父老乡亲们从四面八方涌向街头，站在道路两旁，夹道欢迎梅兰芳这位衣锦荣归的游子，并争先恐后地以一睹梅兰芳的真面目为快。

激动万分的梅兰芳望着一路上前来欢迎自己的乡亲们，连声嘱咐司机将车开得慢一点，再慢一点。他自己则情不自禁地将身子探出车窗外，频频地向大家招手致意。甜不甜，故乡水，亲不亲，故乡人……随着汽车从杨桥口，经彩衣街、坡子街向税务桥的缓行，梅兰芳的眼睛逐渐湿润了：“我是一个人民的演员，过去从来没有为故乡的建设出过力，而今天却受到如此盛情的欢迎，心里确实是万分的感动，深感受之有愧。”

汽车终于在税务桥停了下来。梅兰芳一下车，早就等候在那里的泰州市各级领导便迎了上来。家乡的人民代表随即献上了鲜花，前来欢迎的一些文艺团体的代表也拥了上来。

当工作人员将有关梅氏宗谱的调查报告交到梅兰芳手里时，梅兰芳激动地说：“感谢你们帮我理清了家谱，找到了祖先，实现了我多年的愿望。”

在熙熙攘攘的人群中，经人指点，梅兰芳看到了他的本家大哥梅秀冬。梅兰芳快步上前，双手紧紧地握住了他的手，激动地对他说：“大哥，今天我终于回到家乡来了，我看望您们来了。”梅秀冬望着眼前的梅兰芳，也激动得久久说不出话来。此情此景，使前来欢迎的人们无不为之感慨万分。

梅兰芳一家被安排在乔园招待所内的一间房子里休息，梅秀冬也陪伴在旁边唠着家常。梅兰芳回忆着祖父梅巧玲离家后祖孙四代的经历和演变，回忆着自己多少年的向往和心愿，不由得对梅秀冬大哥充满了亲情。他对梅秀冬提起了他在南京时接到的那封信：“看到您的来信，才促使我回家乡来了。”

梅秀冬老人的性格似乎有些内向。他话语不多，眉宇间流露出一丝疲倦的神色。梅兰芳觉察到后，连忙对他说：“您先回家休息去吧。明天我们再到府上看望您和大嫂，还有您的全家。”

第二天，精神充沛的梅兰芳携带着夫人和儿子，兴致勃勃地来到了陈家桥的梅宅。进得大门，就看见梅秀冬老人的全家都在等候着他们的到来。在梅秀冬的介绍下，梅兰芳一行向他们一一握手问好。然后，梅秀冬请梅兰芳翻阅了《梅氏家谱》，并点燃了三支香，与梅兰芳一起，向祖先牌位行了祭祖礼。

接下来，梅秀冬老人向梅兰芳讲述了他所以写信给他的原因。

原来，梅秀冬老人也一直不知道举世闻名的梅兰芳就是自己的本家亲戚。一九五六年初，有一位泰州市教科局的陈科长到家里来，说梅秀冬是本乡人，知道的情况比较多，要他好好回忆一下有关梅兰芳祖上居住在泰州的情况，并先后来家里三次，帮助查找《梅氏家谱》。后来，《梅氏家谱》中一个“梅天才”的名字引起了他的注意。这位梅天才的职业是佛像木雕手艺人，在他的名字旁边，还写有“喜丁名巧玲”的字样，喜丁指尚未出生的后代。根据这点推断，巧玲正是梅巧玲，而梅天才，也就是梅兰芳的曾祖为了慎重起见，有关人士还组织召开了有关梅氏家族的会议，陈科长和市政协的同志也参加了。在附近一带的鲍家坝、蒋家庄、老龙河、梅花地等郊区的乡亲代表们的讨论、回忆、核实下，最后，终于得出了结论：梅秀冬确是梅兰芳的本家直系亲属，其余的，也都是远房的本家。

梅兰芳听到这里，心里真是高兴极了。有证可实，有据可查，这门亲是认定了。梅兰芳感谢泰州人民为他找到了归根之本。

接着，梅兰芳在大哥家吃了一顿家常饭。桌面上，摆满了许许多多家乡的新鲜菜肴。全家人济济一堂，围坐在桌边，无拘无束地拉着家常。每个人的心中，都充溢着亲情的温暖与慰藉……

当天晚上八点，泰州市各界人士近两千人在人民剧场举行了“欢迎梅兰芳先生返乡访问大会”。会上，市委书记兼政协主席宗宇致欢迎词，梅兰芳致答词。在答词中，他说：“返乡是我多少年来的一个愿望，今天居然达到了我的目的。怎能叫我不高兴呢？在这次回来之前，南京市陈副市长对我说，泰州是老解放区，在抗日战争和解放战争中，泰州人民进行了英勇艰苦的斗争，立下了汗马功劳。我听了这些话，感到非常光荣和骄傲，因为我是泰州

人。”听到这里，参加会议的代表们报之以一阵阵热烈的掌声。

第三天，在梅秀冬大哥的陪同下，梅兰芳携妻带子，来到了鲍家坝梅家的祖坟，敬献了花圈，行祭祖扫墓之礼。然后，他来到鲍家坝农业社，向当地的农民兄弟问好，参观了农田作物，并到他们的家里做客。

当天晚上，梅兰芳开始了他在家乡人民剧场的演出。为了报答故乡人民的深情厚意，梅兰芳拿出了自己的梅派名剧《贵妃醉酒》、《奇双会》、《宇宙锋》、《凤还巢》、《霸王别姬》。人民剧场有一千多个座位，场场座无虚席，盛况空前。

为时八天的本家认亲、参观访问、祭祖扫墓和演出活动圆满结束了。梅兰芳恋恋不舍地告别了梅秀冬大哥，告别了这片祖先们生存过的土地，乘车返京了。

以后，梅兰芳多次回忆起在家乡认亲时的种种情景，并语重心长地告诫孩子们：“初次返乡的时间真是太短了，但总算有一个开端，我以后有时间，还会带着你们第二次、第三次去故乡的。你们也不要忘了老家啊！”

两年之后，也就是一九五八年的八月间，梅秀冬老人独自一人从泰州来到北京，找到了护国寺街梅兰芳的家中，梅兰芳一边高兴，一边埋怨他为什么事先不来信说一声，也好派人到车站去迎接他。身体硬朗的梅秀冬笑着说：“不用了，我这不是安全到你家了吗？”

梅兰芳亲自安排他住下，嘱咐服务人员在生活上多加照顾，并派专人陪他游览了北京的名胜古迹。晚上，梅兰芳陪着大哥在北屋客厅里谈天聊家事。聊天时，梅秀冬向梅兰芳道出了自己此次来北京的心情：“你是世界闻名的艺术家，为我们梅家争光。这次认亲，有人认为我是高攀了，但我并没有这样想，我为有了你这样一位本家兄弟而觉得光荣。这次贸然而来，是为了看望你和全家，更想与你说说家常。我今年已是七十岁整，以后可能没有机会再来了……”

看他逐渐难过起来，梅兰芳赶紧打断了他的话：“自家人，快别说那些话了。如果没有您帮助政府了解和介绍情况，直到今天我也不可能找到归根之处的。”

转眼一个月的时间过去了，梅秀冬老人想念家人，准备回去了。离京前，梅兰芳与他站在北屋门前合影留念。两位老人都穿着中山装，足登布鞋，精神饱满地并肩站立在一起。照片从照相馆取回后，梅兰芳立即在相片贴纸的两旁手书了几行小字：“秀冬大哥于一九五八年八月来首都，下榻我寓，盘桓月余，共谈家事，至为欣慰，摄影留念。时秀冬大哥整七十，而我则六十三也。梅兰芳记于护国寺街。（印章）”。

这张照片，是梅兰芳与家乡大哥的第一次合影，当然，也是最后一次。

### 三赴东瀛（一）

这一年，为了恢复和发展中国人民同日本人民的友好睦邻关系，中国政府决定，派出以梅兰芳为团长，欧阳予倩、马少波、刘佳、孙平化为副团长的中国访日京剧代表团赴日本演出。

听到这一消息后，梅兰芳心里不禁打起鼓来。八年抗战期间，日本侵略军的血腥罪行历历在目，而蓄须拒演的隐居生活给自己艺术生命造成的无法弥补的损失也尚未忘却……梅兰芳在感情上很难接受这一任务，尽管他是那样地信赖自己的政府。

仿佛是洞察了梅兰芳的内心世界似的，周恩来总理约梅兰芳前来谈话。一见面，总理便单刀直入地进入了正题：“我看，你心里有疙瘩。当然啦，你是爱国的艺术家，现在到日本演出，送戏上门，可能有点想不通。要知道，当初侵略中国的是一小撮法西斯反动军阀，这些人，大部分已经得到了应有的惩罚。我们中国访日代表团到日本旅行演出，是唱给日本人民听的，日本人民和中国人民一样，都是在战争中的受害者，我们要对他们表示同情，他们一定也欢迎我们。”

总理还强调了这次访问的政治意义。他指出，这是政治上的一件大事，也是艺术交流的重大事件，访日代表团所负的责任是打开中日两国人民的友谊大门。文化和经济是两个翅膀。现在文化打先锋开路。这次一定要打胜仗，接着我们的经济团体也将前往。

听到这里，梅兰芳才明白，这次访日，不仅仅是一般意义上的艺术演出，而且肩负着巨大的政治任务。一种被信任的感觉，一种渴望承担重任的愿望，一下涌上了梅兰芳的心头。迎着总理那期待的眼光，梅兰芳回答：“我遵照您的指示去办。”虽然只有一句，然而却斩钉截铁。

五月二十六日，在周总理的直接关心和帮助下，以梅兰芳为团长的中国访日京剧代表团登上飞机，前往日本。临行前，周总理在中南海紫光阁接见了代表团的全体成员，并重申了这次出访的重要意义。他在长篇讲话中从中、日两国的双边历史谈到长远友好的政治意义，从此行的方针任务谈到具体活动方式和在特殊环境中的思想政治工作，细至仪表、礼节、纪律、安全、与国内保持密切联系等等无不谆谆叮嘱。周总理指出：中国政府同国际上制造“两个中国”、“一中一台”和鼓吹“台湾独立”等等阴谋活动要进行坚决的斗争。并阐明为什么要把日本人民和日本军国主义、日本的反动政府加以区别。总理的话振聋发聩，情理交融，全体在座人员无不动容。最后，他激动地说：“你们是文化使节，是友好先锋，你们此行不仅为了我国人民的最高利益，也为了日本人民的最高利益，这就是最符合两国人民利益的艺术和平事业。日本人民是诅咒战争，盼望和平的，你们此去一定会受到欢迎，你们的演出，一定会取得成功！不过情况是复杂的，任务是艰巨的，相信大家会胜利归来，八十三位安全回国，就是胜利！”全体成员深受鼓舞。

下午三点四十五分，飞机在日本东京羽田机场降落。等候在机场欢迎中国代表团的日本朋友和手持五星红旗的侨胞热烈地拥将上来，几百架照相机的镜头集中到了飞机的舷梯上。许多女士、儿童穿着艳丽的衣服，将一束束娇红嫩白的鲜花送到代表团成员们的手中，有几位老朋友雀跃着从人群中伸出头来向梅兰芳招手……

有关方面在机场举行了欢迎大会。日本文化交流协会会长、日本前首相

片山哲致欢迎词。他十分激动地说：“感谢中国人民向日本人民伸出了友谊的手”。梅兰芳团长在答词中也恳切地说：“中日两国在文化艺术方面，有着密切的悠久的历史关系，我们都希望这种关系能够得到不断的加强。”

欢迎词和答谢词都被淹没在热闹喧嚣的人声中。欢迎的人群迎着当空的烈日，兴高采烈地唱着《东方红》和《东京——北京》的歌曲……

这次访日演出的邀请者——朝日新闻社的负责人远山孝先生陪着梅兰芳来到了下榻的地点：帝都饭店。饭店的对面就是皇宫，宫墙御河就在窗外，一些宫中的景物也隐约可见。梅兰芳刚在房间里坐下，旅馆经理立花盛枝先生就来问候。见面时的第一句话是：“您还记得我吗？”梅兰芳回答：“面善得很。”他说：“当年您到美国去演出的时候坐的是日本邮船秩父丸号，我就在那条船上担任事务长，我在船上还看过您的戏，可是那只船在第二次世界大战中沉掉了。”说着，他从皮包中取出一张照片，指着上面的一只船说：“这就是秩父丸，送给您留为纪念吧！”

五月二十七日上午，先后有几位梅兰芳的老朋友来访。年近八十的山本久三郎是当年帝国剧院的经理，他告诉梅兰芳，帝国剧院已改为电影院，他还提起那年日本大地震后梅兰芳到日本的演出，营业情况较好，对帝国剧场的复兴有些帮助等。

波多野乾一先生是老北京，说得一口流利的北京话。在梅兰芳第一、第二次的访日演出中，他都曾帮过忙，现在为《产经新闻》撰写有关中国方面的社论。他与梅兰芳欣然话旧，并说梅兰芳最近新出的《舞台生活四十年》那本书，他已经读过了，还问道：“第三集什么时候可以出版？”最后，他送给梅兰芳一本他的著作《支那剧大观》。

梅兰芳先生的老朋友龙居濑三先生的儿子龙居松之助先生来访时，看到梅兰芳带来的册子上粘贴着诸多的信札，其中有他父亲的遗墨，不禁感慨万分：“您真是珍重友谊，三十多年当中经过许多变乱，还保存得如此完好。”说到这里，他把他的著作《日本之庭园》送给了梅兰芳，并提出了他由衷的希望：“我们的文化交流，应该从戏剧艺术推广到庭园艺术。”

下午，梅兰芳应邀到东京明治座看著名歌舞伎演员市川猿之助先生的戏《市町御所》。市川猿之助本名喜熨门政泰，一九一一年继承了第二代猿之助的艺名，以扮演歌舞伎《劝进帐》中的武藏坊弁庆和《倾城返香魂》中的浮世又平等著称。此外，还参加过日本的自由剧场运动。一九三一年参与创办了春秋座剧团。一九五五年十月，曾和松尼国三一道出访北京。演出了《劝进帐》、《倾城返香魂》和《双蝶道成寺》三出代表性的日本古典歌舞。梅兰芳曾前往观看，看后于十月十日在《人民日报》上发表了观后感《看日本歌舞伎剧团的演出》，并在十月号的《世界知识》上和第十一期的《戏剧报》上分别发表了题为《日本人民珍贵的艺术结晶——歌舞伎》，和《再谈日本歌舞伎》两篇文章。应该说，梅兰芳与市川猿之助也算是老朋友了。这次的演出结束后，梅兰芳向市川猿之助先生献了花，并与他一起照相留念。

五月二十九日下午，由日本各界名流组成的欢迎中国访日京剧代表团委员会组织的鸡尾酒会在东京会馆举行。宾主共约五百多人参加了这次盛会，气氛十分热烈。

一位日本青年人在酒会上发起了牢骚，他说，“我想不通为什么日中两国在战争结束将近十年之久的现在，还不能恢复邦交？”一位中国演员说：“我们虽然没有复交，但我们两国人民的心却紧紧地连在一起了。”

著名演员村田嘉久子找到梅兰芳，谈起当年她同守田勘弥先生到中国去访问演出的情形，念念不忘梅兰芳当时对他们的帮助。大谷竹次郎拉着梅兰芳的手，感慨地说：“战争中，我的损失很大，但梅先生送给我的一张画，却保存得完整无缺。”正在这时，一位老音乐家凑过来插话：“我要向梅兰芳先生道歉，因为当年我没有征得同意，就把《天女散花》的曲调用到我们的《西游记》里去了。而且，以后凡是神话戏中仙女出场，我都使用了这个调子。”老先生幽默的讲述，使大家都笑了起来。

五月三十日，京剧代表团在东京歌舞伎座进行首场演出。演员们一个个精神抖擞、衣冠楚楚地来到了歌舞伎座的后台。

进门时，本准备按照日本人的习惯，先将鞋脱下来，然而，等在门口的服务员却阻止了演员们的行动。原来，为了欢迎中国京剧代表团的到来，他们已经提前在“榻榻米”上面绷了一层薄薄的地毯。

走进化妆室，人们发现桌子、椅子都是新的，据说，这些用具都是专为代表团置办起来的。座长市川猿之助的一座大镜台也摆到了专为梅兰芳准备的化妆室里，供梅兰芳专用。

为了这次的演出，猿之助先生还派了许多得力的舞台工作者夜以继日地帮助代表团装台、安排道具和布置灯光。俳优座的千田是也先生和他夫人岸辉子也派了熟练的舞台工作者来帮忙。前进座的中村翫右卫门先生正在大阪演出，但他让自己的儿子中村梅之助留在东京，随侍在梅兰芳周围。帝都饭店在后台还辟了一间饭厅，包子、饺子、炸酱面川流不息地端进来，以供应演员们的不时之需。大家议论纷纷：“这真比在国内唱戏还要舒服。”演出之前，举行了极为隆重的开幕式。朝日新闻社的代表白石凡先生致开幕词，欧阳予倩先生也讲了话。开幕式上，上台献花的人们络绎不绝。久保田万太郎、市川猿之助夫妇、白石凡、远山孝、内山完造等日本文艺界知名人士都先后上台，预祝演出成功。

演出的节目是四个折子戏：《将相和》、《拾玉镯》、《三岔口》和《贵妃醉酒》。

据马少波先生回忆，当时“几天的戏票早已抢购一空，每张票价为一千八百日元，转让的票达一万日元一张，日本国会连日来正在‘开打’，不少议员还忙中偷闲跑来观赏京剧。社会党主席铃木茂三郎看《三岔口》正看得着迷，突然有人告诉他，‘国会来电话说有紧要事请你急速回去！’他起身要走，但是《三岔口》的魅力又使他安静地坐了下来，电话频频促驾，他立而复坐者凡三次，终于坚持着看完了《三岔口》，然后立起身来慨然叹道：‘现在，该我去唱《三岔口》了！’每个节目，观众大声叫好，热烈极了！最妙的是叫得正是地方。梅先生说：‘叫得真内行啊！’”

当梅兰芳扮演的杨贵妃登台以后，忽然听见三层楼上有人怪叫了一声，接着撒下来许多传单。传单飘飘荡荡地在剧场内飞扬，有的还落在观众的身上。但观众们却视若无睹，仍旧聚精会神地看戏。梅兰芳更是情绪稳定地继续演出。剧终后，日本各界朋友纷纷上台献花，观众们则有节奏地鼓掌祝贺。梅兰芳微笑着站在那里，体验着舞台上的演员和舞台下的观众打成一片的这种感情上和心灵上的共鸣——这种令一位英国导演羡慕不已的东方式的共鸣。第二天，《读卖新闻》的晚刊上登载了剧场内有人扔传单的消息。代表团的翻译同志专门将这一段念给梅兰芳听：“有些坏小子向梅兰芳的舞台上扔反共传单，这些混蛋像垃圾一样，在任何角落里总是有一些的。”代表团

的一位同志还将捡到的传单拿给梅兰芳看。梅兰芳将它打开来，见上面的第一句话就是：“抗日的梅兰芳先生为何来到日本？”梅兰芳看了，付之一笑，然后把它揉成一团，随手扔到便桶里去了。据马少波先生回忆，其实，早在代表团到达东京的第二天，就收到过一束署名为“无名氏”的奇怪花束和八十六份假《人民日报》。花束里藏着定时炸弹，假《人民日报》则主要是对梅兰芳的策反。面对威胁和利诱，梅兰芳表现了一位正直艺术家的大无畏精神和勇气。第三天，他就在规模巨大的中外记者招待会上郑重宣布：“我是中华人民共和国的艺术家。除了我的祖国，我哪里也不去！”这句话铿锵作响，铮铮有声，令在座的中外记者们感叹不已。事后，一家日本的华语报纸专门就此事进行了报道，题目是《撼山易，撼梅兰芳难！》

六月三日，当代表团在东京的演出告一段落后，应市川猿之助先生的邀请，代表团全体成员到他家里赴晚宴。五点钟左右，梅兰芳一行在一阵密雨中来到了市川猿之助先生的住宅门口，猿之助夫妇以及家人、亲友们都打着雨伞到门口来迎接。代表团成员们依次脱鞋登席，宾主握手寒暄。

猿之助先生的家坐落在一个风景优美的半山腰上，是纯粹的日本式建筑。室内窗明几净，纤尘不染；淡雅的纱灯与大红的地毯，照着折枝瓶花，掩映生姿。猿之助先生指着庭园里树上挂着的彩色带子说，“树上挂着的彩带，名叫‘七夕带’，日本民间的传说，在松枝和竹子上挂了它，象征着牛郎织女一年一度的会面，同时祷告祈福，实现每个人的愿望。”听着猿之助先生颇具深意的介绍，大家都会心地笑了。

天色逐渐暗了下来，雨也停了。主人们穿着华贵鲜艳的和服，亲热地把客人让到每一个席位上，宾主交叉着围坐在矮腿圆桌边，开始浅斟低酌起来。主人为客人预备了丰盛的广东菜、鱼翅、鲍鱼、干贝、烤鸭一样样地端了上来，醇厚鲜美，毫不逊色于北京的谭家菜。猿之助夫妇里里外外地张罗着，他的弟弟市川中车、儿子段四郎以及女儿、孙子……都一对对地向每一位客人劝酒、献茶。

正在酒酣耳热、宾主欢洽的时候，忽然从庭园角落里传来一阵弹拨三弦的叮咚声，鹤贺治鹤大夫一边唱着，一边走了过来。据介绍，他唱的是日本民歌《新内流》，音调苍凉沉郁，令人感动。满座的人都止箸停杯，静静地领略着从歌曲中透露出来的日本古代人民的抑郁不平的心声。

猿之助先生兴奋地举起杯来向各位来宾致词：“去年我们在北京分手的时候，就盼望在东京见到你们，这一天居然来到了。今天能够在我家里招待各位，我心里的高兴，简直是无法形容的。我感谢各位给我们全家带来的极大的快乐。我感谢各位把优秀的京剧艺术介绍给日本人民，并祝贺各位已经取得的巨大成就。”梅兰芳也举起了酒杯，答谢主人的盛情，并祝中日两国人民的友谊如松柏长青。欧阳予倩也激动地说：“今天的聚会是中日两国艺术家和两国人民友谊的集中表现。我想，真挚的感情，不是一道银河可以阻挡得住的。”

饭后，中国客人们被主人邀请到一间专门为排戏而设的房间内，猿之助先生首先表演了日本古典舞《浦岛》，其中有许多复杂细腻、功力深厚的钓鱼身段，富有浓厚的生活气息，使人一下子就联想到了日本古代人民的水上生涯，与我国赣剧老艺人表演的弋阳腔《江边会友》有异曲同工之妙。接着，猿之助先生的儿子市川段四郎和他的孙子市川团子合演了《擒弃庆》。这是《劝进帐》的前一折，表现的内容是义经收弃庆的故事，舞台上全是武打场



面，有点类似京剧中《镇潭州》中岳飞收杨再兴的味道。

表演看完后，人们又回到刚才吃饭的地方——亭谢式的客厅里。大家坐下喝茶、闲谈。忽然，伴着庭前小儿女的笑语喧声，从花间飞出了许多流萤。猿之助夫人介绍说：“这些流萤生长在长野县，不是它们自己飞来的，是我们特意去收集来做不夜的银花，点缀我们这个嘉会的。”

临别之时，主人还为每一位中国客人准备了一份礼物——客厅的长桌上，整整齐齐地摆着八十六件和式睡衣，纸包上写着每个客人的名字。猿之助夫人还亲手给女宾们穿上睡衣，教她们穿着的方法……

六月四日上午，梅兰芳等出席了日本国会举行的招待茶会，众议院副议长彬山元治郎致欢迎词。他十分幽默地说：“日本国会有史以来第一次接待外国的戏剧代表，今天承中国京剧代表团光临，甚感荣幸！东京这些日子天气不好，阴雨，国会在吵架，感谢你们给我们带来了晴朗温和的天气。”国会议员穗积七郎最后说：“日中两国今日在文化上握手了，相信不久的将来也能在政治上握手。”

午饭后，梅兰芳一行应邀到早稻田大学的演剧博物馆参观。欧阳予倩先生当年在早稻田大学读过书，现在来到母校，感到分外亲切。早稻田的三百多位同学簇拥过来，欢迎他到一个大教室去作有关中国京剧的讲演。他们还特地将名演员中村歌右卫门坐过的手推车推过来，请这位患有关节痛风宿疾的老校友乘坐。

梅兰芳等人随着馆长进了各个展室。馆长河竹博士边走边介绍了这个博物馆的历史。他说，“这个博物馆是为了纪念坪内逍遥博士而设的。坪内博士一生致力于戏剧事业，明治、大正、昭和三代所演出的戏剧，几乎每一个都与坪内博士有关系，因此他有‘戏剧之父’的称号。最后，他还完成了翻译莎士比亚剧本的工作……”

梅兰芳对芝居版画（芝居即戏剧）陈列室里珍藏的版画十分感兴趣。这种版画，画工刻工都有独到之处，充满着东方情调和日本风格。画面上，有日本古代的风土人情以及人民的生活状况，还有类似《劝进帐》、《道成寺》等古典名剧的图片等。版画的种类很多，从较为原始的墨笔画，到现在随处可见的色彩缤纷的“锦绘”，博物馆应有尽有。河竹博士告诉梅兰芳，他们馆内所藏的版画约有五万件，可以轮替更换展览。

在一间陈列着许多日本名演员的照片和画像的展室内，梅兰芳流连忘返，久久不肯离去。中村歌右卫门、尾上梅幸、守田勘弥、菊五郎、河合武雄、中村雀右卫门……梅兰芳当年两度访日演出时，曾得到这些老朋友的热情帮助。他们中有的对中国艺术做过详尽的介绍，有的与梅兰芳同台演过戏，有的在艺术上曾给予梅兰芳以无私的提示。梅兰芳默默地注视着一张张熟悉的面孔，对这些已逝的灵魂，寄予了深深的哀悼……

袁世海在一个展室的角落里，发现了一张他十三岁时的剧照。这张剧照扎靠勾脸，十分英武，但上面只注着“中国京剧的花脸”，而没有其他说明。袁世海站在照片前面，似有千言万语，但只听见他轻声叹了一口气，然后说道：“小孩子扎上靠真是不胜负担。”看得出他对童年在科班学艺的生活，有着深长而痛苦的记忆。当河竹博士知道他没有这张照片时，就答应复制一张送给他。

欧阳予倩在青年时代送给帝国剧场经理山本久太郎的便装照片和日本留学期间表演日本戏《奶姐妹》的剧照也被陈列在展览室里。

在一架屏风前面，梅兰芳发现了他第一次来东京时画的一幅古松图。河竹博士问他：“你猜猜背面是什么人写的？”梅兰芳转到后面一看，原来是九世市川团十郎先生的中国书法，笔势飞舞，令人佩服。

走到另一间展室里，梅兰芳看到了自己前两次到日本演出的资料，还有一部分中国戏的“行头”，其中也有梅兰芳当年相赠的。事隔多年，这些“行头”已经陈旧了。因而临走时，梅兰芳又挑了一部分绣工细致的戏衣、脸谱等，赠送给了演剧博物馆，作为这次中国京剧代表团访问日本的纪念。

下午四时以后，代表团成员们出席了朝日新闻社的招待酒会。酒会地点在东京帝国饭店。这个饭店对梅兰芳来说是格外亲切的，因为他第一次、第二次到日本演出，都曾在这里住过。望着这座古香古色的古堡般的建筑，前两次访问日本的情形历历在目，梅兰芳不禁向第一次来这里的人们讲起了这座建筑的特点，以及与这座建筑有关的人——帝国饭店的董事长大仓喜八郎。以前陪梅兰芳来过这里的姜妙香也忙着介绍：“大仓喜八郎就是第一次邀我们到东京来演出的主人，帝国饭店就是他创办的，所以梅先生知道得那么详细。”

招待会的气氛十分热烈。到场的来宾，多为社会名流，还有各国使馆的外交人员等。席间，几位梅兰芳的老朋友凑过来聊天。他们问起，像《御碑亭》这个节目，当年是很受欢迎的，演到王言道休妻那一场，观众很受感动。因为像这种家庭妇女被冤屈的故事，在日本社会里是常有的事。前两次演出时，许多妇女观众甚至掉下了同情的眼泪。这次为什么不演这个戏了？是不是剧本内容有问题？梅兰芳笑了：“剧本内容没有问题，解放后我还同谭富英先生演过《御碑亭》。这次挑选的节目，都是我在国内常演的。”一位会讲中国话的外国使馆里的朋友仔细端详着梅兰芳说：“二十年前就看过您的戏，想不到您还是那么年轻，请谈谈您的驻颜术。”梅兰芳意识到，这正是向国际友人宣传我们国家的机会，便高兴地回答：“这几年我们国家比过去强盛，大家生活安定，我心里畅快，所以忘了自己的年岁。我已经六十二岁了，还喜欢和青年人在一起。我们这次同来的演员，大半是二三十岁的年轻人，这对我来说也有影响的。演员如果离开了舞台，很快就会变样子，颓唐下去。我现在每年在舞台上还保持一百场到一百二十场的演出记录，这也是不见衰老的原因之一吧。”还有几位朋友向梅兰芳谈起了释放战犯的事，并向他表示了对中国政府宽大仁慈之人道主义精神的敬佩。

## 三赴东瀛（二）

六月六日晚，中国京剧代表团从东京出发，前往福冈。

途中，他们路过了广岛车站。在站台上，一群原子弹受害者冒雨前来欢迎中国京剧代表团。梅兰芳向这些手捧鲜花、拥到身边的残疾人表示了亲切的慰问。他们的脸上、手上大多带着累累的疤痕，有的从甚至五官都被挪动了位置。一位受难者对梅兰芳说：“您看见我们的伤痛，觉得难受，但我们还能出来见人，有些缺腿、断臂、双目失明的只能躺在床上，行动需人照顾，那更惨了！”梅兰芳呆呆地看着他们身上的伤疤，实在想不出什么适当的话来安慰他们。临别时，他们送给代表团成员几种刊物。火车开出去好远后，还能听见他们唱的《东京——北京》的歌声。这歌声，打动了每一个人的心弦！

回到车厢内，梅兰芳再也睡不着了。他翻阅着刚才受难者送给他们的刊物，只见里面的插图里有一座被炸毁的大楼，但钢筋水泥的架子还矗立着。下面有文字介绍说，这座大楼的每个窗口都安装了电灯，到晚间把电灯开亮，老远就能看见这座空心的楼房。另外还有许多保存着原样的颓垣断壁，以纪念这次历史性的灾难。望了望围坐在身边的同志们，梅兰芳说：“看了这些原子弹受难者，心里非常难过。有什么方法可以表示我们对他们的慰问呢？”欧阳予倩说：“我主张唱义务戏筹款送给他们。如果大家同意，就跟朝日新闻社提出这个方案。”其他几位同志都同意这个意见。他们还补充道：“听说战后有許多无家可归的难童，我们应该一并救济。”当梅兰芳把这一决定告诉日本朋友时，他们非常高兴。最后双方议定：等到全部演出结束之后，在东京义演两场，将募得之款全部赠送给原子弹受难者及战争中的孤儿。

到达福冈后，代表团全体成员出席了各界组成的欢迎委员会的招待酒会。在酒会上，福冈市长小西春雄说：“福冈自古以来就是日中文化交流的大门。唐朝时候，我们日本人络绎不绝地到当时中国的首都——长安去留学，都是从这里出发的。这次中国访日京剧代表团的惠临，是日中两国文化交流史上一件崭新的大事。……这一点使福冈人感到骄傲。”梅兰芳在答谢词中说：“我们到了这美丽而富有诗意的福冈市，胸襟为之一爽，忘记了旅途的疲劳。我们一定要把主人的深情厚意带回去，传达给中国人民。”

饮酒漫谈时，有几位日本朋友提到，上次郭沫若访日时曾说过这样一句话：“中日友好有两千年历史，遗憾的时间只有几十年。让不愉快的感情烟消云散吧！今后友好两万年！”对于中国人民这种宽厚的胸怀，他们十分感动，也十分欣赏。一位日本朋友还赞不绝口地提到了梅兰芳在抗战期间蓄须辍演的事。

离开福冈后，中国访日京剧代表团又赴二日、走八幡、到小仓、游大阪、去奈良、上京都，一路走，一路演，所到之处，都受到了日本人民的热烈欢迎。

在大阪时，梅兰芳拜访了著名演员中村雀右卫门的遗孀。六月六日下午，梅兰芳在几位朋友的陪同下，来到了一家日本式的建筑前面。老太太正衣冠整齐地站在客室门口等着迎接他们。

宾主见面后，老太太首先发话：“去年市川猿之助先生从中国回来告诉我，您常常谈起当年和中村雀右卫门先生在艺术交流上的许多旧事，我很感动。这次听说中国京剧代表团要到大阪来演出，我因为腰腿有病，步履艰难，

就和医生商量，早几天先在家里练习走路，准备去拜访您，还打算看您的戏，想不到您倒先来看我。”梅兰芳忙说：“者太太，您太客气了，您这么大年纪，腰腿又不方便，怎么能劳累您，我来是很方便的。”

老太太向屋内招了招手，从里面走出来一位中年妇女。老太太说，这是中村雀右卫门的女儿，“昨天是中村雀右卫门先生的忌日，她去上坟祭奠。我嘱咐她向父亲墓前默祷，保佑中国京剧代表团全体平安。”说到这里，老太太的眼圈一红，从怀里掏出了手绢，梅兰芳看了，也不觉一阵心酸。怕她伤感，梅兰芳连忙将话题引开，谈起了当年中村雀右卫门先生对自己艺术上的帮助：

“我记得第一次看他的戏在明治座。他演鹭娘，那时我感觉他的扮相很美，同时舞蹈化的身段和深刻的表情都吸引了我。散场后，我到后台去向他道辛苦，看见他的本来面目，两腮瘦削，并不丰满，和化装表演时大不相同。我不禁赞道：‘您的化装真高明。’他笑着对我说：‘因为我的面形有缺点，因此才对化装方面下功夫来钻研。经过多少次的试验，得到了诀窍，能够根据悲剧和喜剧的要求，使面形有所变化。现在我可以把这个秘密告诉你，对你的化装也许有益处。你的面形虽然美，但两腮也是不够丰满，如果用我的秘法，可以弥补你的美中不足。’说到这里，他从化装箱内取出两个棉花团，塞进自己的嘴里，用手指推到两腮帮的部位，果然两腮显得丰满起来。他仔细地告诉我如何使用这个方法，并提醒我：中国戏的特点是载歌载舞，嘴里塞着棉花团，唱起来可能感到不便，这是需要自己下功夫练习的。接着他又谈到画眉毛、画眼窝……如何适合面形的窍门。最后把几粒棉花团用纸包好送给我：‘带回去，试试看，我希望你用这个方法，在舞台上出现更美丽而饱满的形象。’这番举措使我深受感动。对一个初交的外国朋友，就把他苦心钻研得到的经验，倾囊倒筐、毫无保留地告诉了我。像中村雀右卫门先生这样热诚帮助别人，在当年是极其罕见的。”老太太接上了梅兰芳的话头：“中村先生在家里，常常谈起梅先生。您记得吗？有一次您到后台，他还替您找拖鞋。”梅兰芳当然记得，那也是在明治座时的事情。当年日本剧院的后台。只预备日本式的拖鞋，必须穿着脚趾分开的布袜才套得进去，因此中村先生特为梅兰芳准备了一双西式拖鞋。正说着，中村先生的女儿捧出来了一个镜框，里面是彩色丝织品做成的中村雀右卫门先生的戏装造像。老太太郑重地说：“这是最近请一位名手制作的，送给梅兰芳先生留为纪念。”梅兰芳也把自己带来的几样中国土产送给了老太太。

梅兰芳走到中村先生的神龛前瞻仰了遗容，并向这位日本现代戏剧史上著名的艺术表演大师的遗像行了礼。接着，便在老太太的介绍下，观看了挂满四壁的中村先生的戏装造像。

临别时，老太太一直目送着梅兰芳等人逐渐远去。走到巷口时，梅兰芳回过头来，还看见她站在门口向着他们挥手。

梅兰芳第二次访日演出时，曾得过一次急性肠胃炎，是京都名医今井泰藏先生挽救了他的生命，并昼夜不离地用心调治了一个多月，才使梅兰芳逐渐复原。临别时，梅兰芳送他医药费，他坚决不收，并说：“医生治病救人，应得酬劳，但友谊比金钱更可贵。”梅兰芳送他礼物，他也坚辞不受。几番推辞之后，他说：“这样吧！我喜欢中国的翡翠，您下次再来时给我带一副翡翠袖扣，作为纪念吧。”

三十多年来，沧桑变换，但这件事梅兰芳始终铭记在心。这次来日本之

前，梅兰芳早就将准备好的礼物装在箱里，准备送给今井先生，但到了东京以后，却一直打听不到他的下落。代表团到大阪时，一位朝日新闻社的朋友告诉梅兰芳，京都方面传来了消息，他们已经打听到了今井医生的下落，明天游览天龙寺时有可能见到他。梅兰芳听了非常高兴。

第二天，当梅兰芳和大家一起走进天龙寺的大书院时，一位穿淡红色衣服的日本妇女从回廊迎了上来。她径直走到梅兰芳面前立定，然后深深地鞠躬，双手递过一张照片说：“梅叔叔，您还记得我吗？我是今井京子。听说您们要来游览天龙寺，我一清早就在这里等候的。”梅兰芳虽然三十多年没有见她，但面部的轮廓，还有一些影子。梅兰芳握住她的手，看着照片说：“这张照片是当年在你们家照的，我一直保存着，这次也带来了，那时候你才六岁。当年我在这里得了急病，幸而你父亲给我尽心医治，救了我的命。现在他……”梅兰芳的话还没有说完，京子便开始呜咽起来：“我的父亲已经在十三年前亡故了。”梅兰芳只觉得脑袋轰地一声，怔在了那里。

京子含着眼泪继续说：“自从您走后，我的父亲常常想念您。报纸上如果登载着您的消息，他必定仔细地阅读，还讲给我们听。他希望您再到日本来，还能和您见面……”听她絮絮地诉说着这些往事，梅兰芳只觉得一阵阵心酸，便向她说道：“当年你父亲谈起他喜欢中国的翡翠袖扣，这次带来了，可是人却见不着了！请你通知今井夫人，过几天我到京都演出的时候，我要到她家里把这副袖扣亲自献到你父亲的灵前，聊表我的心意。”京子向梅兰芳道了谢，鞠躬而退。好久梅兰芳还在伤感，日本朋友被他那种笃念旧交的情意所感动，梅兰芳解释道：“那次我的病象，十分险恶，如果没有今井先生的悉心诊治，后果是不堪设想的。因此我们的交情，与一般的病人和医生的关系就大为不同了。”

六月二十七日上午，梅兰芳来到了今井夫人的家里。今井夫人和京子小姐都在门口迎接。进门后，今井夫人揭开灵帏，露出了遗像。望着今井医生的遗容，想起从前那段难忘的日子，梅兰芳不觉潸然泪下。他虔诚地向这位曾经挽救他生命的老友灵前献了鲜花，然后双手把一副翡翠袖扣，供在遗像前面。行完追悼礼后，才席地坐了下来。京子小姐向梅兰芳介绍了几位家属，“这是我父亲的弟弟，这是我的姑母。”这位老太太看上去也有六十来岁了，她说当年曾在今井医师家里见过梅兰芳；还有两位是京子的弟弟、妹妹。大家团坐在斗室之中，谈起往事，都不胜感慨……

梅兰芳随代表团离开京都后，又回到了大阪。

七月四日上午八点四十五分，代表团正按原定计划由大阪去箱根时，梅兰芳突然听说东京华侨总会副会长吴普文等五人，因反对特务分子的宣传车对代表团的诅咒，竟被大阪天满警察署非法逮捕的消息，他斩钉截铁地说：“我们不走了，大阪警察局不把这五个人放出来，我们就不能离开这里。”

梅兰芳立即举办了新闻记者招待会。在会上，他严厉谴责了反华分子的这一阴谋，并对警察局提出了抗议。结果日方被迫释放了这五个人。当晚，梅兰芳和欧阳予倩、马少波、孙平化一道，会见了爱国侨胞吴普文等，并向他们表示了衷心的感谢和慰问。

回到东京以后，梅兰芳的日程表还是排得满满的。与著名戏画家鸟居清言先生谈中国戏剧画师的历史以及中国的戏像；与称霸日本的围棋圣手吴清源先生谈围棋；并按预订计划，与朝日新闻社联合举办了救济日本广岛原子弹受难者及战争中的孤儿的义演……

七月十六日下午，中国访日京剧代表团在东京帝国饭店举行了隆重的话别酒会。

出席酒会的有近千人。下午五点钟左右，客人们陆续莅临，梅兰芳和欧阳予倩、马少波、刘佳、孙平化等站在大厅入口处迎候。大厅里回荡着中国京剧在庆贺宴会时常用的曲牌【锦庭乐】、【万年欢】、【柳摇金】的录音磁带。代表团的成员和客人们三三两两地亲切交谈。有的举杯互相问候，有的围坐在小圆桌旁促膝谈心，有的交换着通讯地址，还有的在互换领带以作纪念……

六点钟的时候，客人到齐了。梅兰芳站到了大厅当中一个圆形的木台上，向来宾们致词：

“各位先生，亲爱的朋友们：

“中华人民共和国访日京剧代表团承朝日新闻社的邀请来到日本以后，在东京、福冈、八幡、名古屋、京都、大阪等几个大城市进行了访问演出，现在已经圆满闭幕了。我们来到日本之后，在生活中和演出中受到主人无微不至的招待和大力的帮助，并且受到欢迎委员会诸位先生的热情接待。这次日本文艺界、产业界、新闻界也给了我们很大的关怀和鼓舞。请允许我代表全体同仁表示衷心的感谢。

“我们受到了日本各界盛情的招待。我们作为一个外国的演出团体，特别受到了日本国会的招待。我们所到的地方，都受到了广大群众的欢迎。这表现的是什么呢？这就是中国、日本两国人民友谊的具体表现，而且很显然，这种友谊在今天无论从哪方面看，已经有着很大的发展，这种友谊不是泛泛的，而是真诚的，是深厚的，是符合于两国人民的共同愿望的。我好几次听见日本朋友说，中日两国人民的心已经在交流，这就是有力的证明。

“去年以市川猿之助先生为首的歌舞伎座访问了中国，今年我们又带了中国人民的古典戏剧艺术来到日本。事实证明，这种艺术上的交往，对促进两国人民之间的友好是起了重大作用的。今后，这样的交往必定会一天天增多，一天天加强，这需要我们大家来继续努力！”

“现在我们在贵国的演出已经结束了，就要动身回国去了。今天在这里以无限借别的心情和各位见面。各位对我们的深情厚意，我们是很难用言语来表示感谢的。我们只希望和各位经常有见面的机会……我们回国以后，一定珍重地把日本人民对中国人民的深厚友情传达给全中国人民！”

“最后，祝中日两国人民友谊合作更加巩固，祝各位先生身体健康！”

梅兰芳的话不时地被一阵阵持续不断的掌声所打断。他刚讲完，日本著名汉学家、与梅兰芳结交三十多年的老朋友盐谷温先生手里拿着一开诗册，站到小台子上来，朗诵他赠给梅兰芳的一首绝句：“舞台生活四十年，大器晚成志愈坚。积善何唯余庆在，师恩友爱又兼全。”

梅兰芳还是第一次看到日本朋友当众朗诵诗。盐谷温老先生不但声调铿锵，韵味绕梁，而且还有功架身段。他的手、眼、身、步、口都准确有力，好像是表演击剑的样子。旁边的一位日本朋友告诉梅兰芳，这是武士道舞剑的姿势，日本学者都讲究这种功夫。这一首诗连唱带做，占去了十几分钟。老先生的腰、腿都非常有劲，有时拉一个架子，可以停留一分钟以上，连中国代表团的武生演员看了，都不住地点头……

近八点钟时，客人们开始告辞。代表团的全体团员从楼梯一直到门口，站得整整齐齐地送客。梅兰芳和欧阳予倩也回到了原来的位置，开始和来宾

——握手话别。正在这时，大厅里的电灯突然全部熄灭了，眼前一片漆黑。大家的心情虽然有些紧张，但很快就一起唱起了《东京——北京》和《东方红》的歌曲。

在黑暗中，梅兰芳感觉到，有一位高大的汉子走到了他和欧阳予倩的面前，让他们坐下，并对他们说：“梅先生，欧阳先生，你们放心，有我在你们身边，不要紧。”啊！原来是俳优座的千田是也先生在安慰他们。他的夫人岸辉子也站在欧阳予倩的背后，两人一前一后紧紧地保护着他们。逐渐近前的侍者举着的蜡烛光，照亮了千田是也先生那凛然坚毅的神色。梅兰芳见了，眼睛不由地湿润起来……

七月十七日，梅兰芳圆满地完成了周总理交给他的任务，和代表团的其他成员们一道，满载着日本人民对中国人民的友谊，乘飞机经香港回国。

途中，又出了一个小小的插曲。经过台北上空时，飞机照例进行超低空飞行，以便让旅客俯瞰城市风景。当一幢幢高楼大厦以及车水马龙的热闹市容映入梅兰芳眼帘的时候，他突然向坐在身边的马少波问道：“这是什么地方？”为了不引起梅兰芳精神上的紧张情绪，马少波故意含糊其词：“是冲绳吧。”但是梅兰芳一边继续盯着窗外的世界，一边摇着头说：“不像。”最后，他肯定地说：“是台北！”一会儿，他又转过头去，对坐在后排的姜妙香一字一顿地说：“如果这时他们要迫降的话，那我就准备‘殉’了。”望着梅兰芳严肃的神情，姜妙香的眼睛不由得湿润起来，向这位自己多年的老搭档喃喃答道：“我也跟着，我也跟着……”

## 对艺术的热爱

一九五七年的春天，一股“反右派斗争”的飓风骤然而起，随之而来的，是一场全国范围内的急风暴雨。无论是工厂，机关还是学校，一时间，大字报铺天盖地而来，一批又一批国际知名的知识分子、作家、艺术家在一夜之间被改变了身分，他们被迫戴上了“右派分子”的帽子之后，被押送到农村、山区、边疆等艰苦环境里去进行“劳动改造”。“反右派斗争”的扩大化，使不少因持有不同意见但直率地说了出来的同志和朋友遭受到了“左”的打击和不公正对待……而随着以“《武训传》批判”为发端的一系列批判运动的开展，文艺思想也出现了混乱。一种庸俗社会学开始在文艺界流行，从教条出发简单粗暴地裁决艺术作品价值的现象日益突出。一些人不恰当地强调艺术为政治服务，抹煞艺术规律而去追求浅近的宣传效果；一些人用“唯成分论”代替正确的阶级分析，清官戏被一律视为歌颂封建统治阶级，丑角戏被认为是侮辱劳动人民，凡是出现忠孝节义的词句都被认为是宣扬封建道德，凡是出鬼的戏都被认为是宣传封建迷信；一些人还认为，反映帝王将相内部矛盾的剧目没有“人民性”；至于那些娱乐性的剧目，就更在排斥之列了……

困惑，一种莫名的困惑，数月来一直折磨着梅兰芳那颗诚实而善良的心。尽管他自己没有受到冲击，可是，周围的朋友，一些正直无私的朋友，一些从二十年代起就追求和参加革命的朋友，一些从来就是把心交给党、交给社会主义祖国的朋友，一些和自己一样，几乎在舞台上演了一辈子戏的朋友，却一个个地危在旦夕。怎样才能妥善而又巧妙地保护他们，使他们免于这种不应有的伤害呢？而那些大量的优秀戏曲剧目，自己为之奋斗了一生的事业，也不能允许这些人如此信口开河地作践！

八月二十八日，在比炎热的天气更为炎热的“反右派斗争”的“烈火”中，梅兰芳在《甘肃日报》上，发表了他那篇著名的文章《谈谈不演坏戏和反右派斗争问题》。这位从来不喜欢参与政治的艺术家，不得不起来捍卫自己的良知和人格了。

在这篇文章中，梅兰芳首先指出，坏戏是不能演的。“人民把今天的演员，称做是‘人类灵魂的工程师’，这个头衔是何等光荣，给我们的任务是何等重大，我们在整理传统剧目的时候，怎么能够不加以选择呢？”

接着，他举了一些例子。“比如，昆曲传奇《铁冠图》里有些常演的戏，从剧本上看，有它的写作技巧，表演上也有些独特的艺术技巧。但是，作者的立场，却是反对农民起义，仇视农民革命的。这种立场当然和我们相反。那么，剧本的写作技巧愈好，演员的表演技巧愈好，对观众起的坏作用也就愈大。最近北方昆曲剧院在建院的时候，演过一次《宁武关》，观众看了，就有意见。听说，这里的秦腔名演员刘易平先生也有这出拿手好戏，现在已经自动提出，永远不演《宁武关》了。这是刘易平先生提高政治觉悟的一个很好的表现，值得我们学习。

“我也有一出《铁冠图》里的《刺虎》，前辈老艺人传授给我不少精湛的表演，我自己对它也下过很大的功夫来钻研。过去，我演这出戏在国内外都很受欢迎，是我的保留节目之一。但是，解放后由于认识到上面所说的原因，我自动把《刺虎》停演了。”

“另外，像《杀子报》、《双钉记》、《马思远》一类的戏，虽然也反



映了当时社会的一些面貌，但是拿到今天的舞台上来，除了给观众带回去的是色情和恐怖的印象以外，还有什么东西可看呢？《马思远》是于连泉（筱翠花）先生拿手戏之一。他在北京演出了几场，观众的反应也是不好。最近于连泉先生已经写文章表示态度，坚决不再上演这出戏了。他演这出戏有几十年的经验，表演技巧上也有独到之处。今天，人民不喜欢这出戏，他就毅然停演，这也是老艺人勇于改过的表现。”

文章写到这里，笔锋一转，将矛头对准了当时盛行于一些领域中的简单化作风。简单化实际上是那些举起帽子往人头上扣，以及抡起棒子打人之流最为普遍的特征，他们的身上都裹着“左”的虎皮，因而梅兰芳这样公开地进行反批评，确实需要足够的勇气和胆量。然而，他无所畏惧。

“上面我所说的不演坏戏，和不适当的清规戒律是截然不同的。我们还是要反对那些清规戒律的。过去，我们吃了它的亏，特别是使传统节目的上演、整理、改编和挖掘工作，都受到了很大的限制。比如说，衡量剧目，着重分析它的人民性，这是必要的，但是把这一问题简单化了，理解得很狭隘，认为只要是统治阶级，就不会有好人。像这种简单而狭隘的说法，我们把它叫做‘唯成分论’，就不是正确地对待传统剧目的态度。

“还有人看到剧本里的两个老婆，就认为违反今天的新婚姻法，不能上演。其实，多妻问题是中国封建社会存在的一种客观事实，反映了封建社会制度的一个不合理的现象，因此在舞台上出现，也是很自然的事情。今天，我们首先要看舞台上表演的故事、主题是什么？着重宣传守节是不好的，像《三娘教子》的主题是教子，为什么不可以演？美化和鼓吹多妻制当然不好，像《二堂舍子》的主题并不涉及多妻问题，而且还写出一个善良后母的形象，这又有什么不可以呢？如果仅仅拿‘宣传多妻制’的罪名，否定这些戏，我觉得是不妥当的。”

作为一位正直的艺术家，梅兰芳不能对这种简单化的批评方法置若罔闻，也不能对持有这种简单化作风的人们置若罔闻。他不客气地对他们进行了反批评。

“前几年，有很多位参加戏曲工作的新文艺工作者，对传统剧目不够了解。常常用框框去套具体的作品，套不上就大杀大砍，不仔细地去分析它的具体内容，这样做，就容易产生有害的清规戒律。

“比方有人说：‘凡是有鬼的戏都不好’，又有人说：‘神佛可以登场，鬼魂为何不能出台？’这两种说法，形成对立。其实也要看剧本的具体内容，不能一概而论。有些戏，在舞台上出现了许许多多的鬼，就像开了个鬼的展览会，只会给人一种阴森森的恐怖印象，和剧情并没有多大关系，如《黄氏女游阴》、《唐王游地狱》等戏，就给人有这样的感觉。这种鬼戏，当然我们要坚决反对。可是也有些戏里出现的鬼，含有一种积极意义。像《情探》的敷桂英，《红梅阁》里的李慧娘等等，这都是通过作者的幻想来表达人民斗争的意志，只要去掉恐怖的形象，又有什么不可以演的呢？”

接着，他推心置腹地自白道：我们戏曲界，与共产党是一条心的，是不会反党的。他说：“我们多半是从旧社会过来的。旧社会的痛苦，我们亲眼见过，也亲身经历过，用不着我来细说。自从有了共产党的领导，我们艺人才得到真正的解放，戏曲艺术才得到了蓬勃的发展。难道说解放后三百多种戏曲，百花齐放，不是亘古没有的奇迹吗？难道说涌现了二十几万戏曲队伍，人才辈出，不是党领导的效果吗？我们以演员身分，不但走遍全国，而且作

为国家的文化使节，出国演出，受到国内外广大人民的热烈欢迎，难道说这不是在党和政府的亲切关怀下得到的成就吗？我今年六十多岁了，现在还能在舞台上愉快地工作着，而且感到更年轻了，这难道不是党的领导所给予的吗？”

四个“难道”，铿锵作响，掷地有声，但也透露着他那不为人所理解的委屈感和内心深处的一丝酸楚。

一九五七年十一月初，梅兰芳向中国戏曲研究院的基层党组织递交了入党申请书刊一份自传。

一九五八年，除了参加一些必要的政治活动外，梅兰芳以六十五岁的高龄，继续在全国各地巡回演出。

一直陪伴在他身边的秘书许姬传常常为他的健康情况担心。早在一九四九年，许姬传就曾写过一篇名为《舞台上的汗》的短文，讲述了梅兰芳那并不很令人乐观的身体状况。他说，第一次由沪北上时，梅兰芳带病表演，身体受亏。所以秋间再次来京时，梅兰芳还没下车就对大家表示：“这次我要格外注意饮食起居，以免再蹈覆辙。”所幸这次北京之行，一直没在身体方面出现什么差错。

“长安剧场”的演出也比较顺利。最后一场演出结束后，坐在化装室里看他卸装的许姬传，发现他脱下来的衬衫像刚从水里捞上来的一样，就提醒他要注意自己的身体，但梅兰芳不以为然。

回到旅馆后，梅兰芳把外套脱掉，拿了一杯茶，站在五斗柜旁边，笑着对许姬传说：“今天我的身体觉得轻松了许多。”说完就两手伸平，把手腕往里弯，伸了一个懒腰，说：“这几天没有洗澡，今天想洗一下。”许姬传告诫他：“刚才在戏馆里汗出得太多，当心着凉，究竟是靠近六十岁的人，不能够与年轻人相比……”梅兰芳回答：“您的话不错，我来放水试试看，如果不热，就不洗。”说完，就进了澡堂。

第二天，梅兰芳刚说一句话，许姬传就发现他感冒了。梅兰芳一下子愣在那里，足足有五分钟没有说话。然后，叹了一口气说：“想不到我的身体已经脆弱到这步田地，还有许多重要的任务，在我肩上，如何是好？”

然而，梅兰芳从来没有停止过他的演出。

在演出的空隙间，梅兰芳常向许姬传表白：“我经过八年抗战的磨难，与经济上的压缩，体力是不如从前了。许多老朋友希望我应该及早收篷，从事教育工作，办一个完善的戏剧学校，为下一代艺人服务。我没有照他们的意思做，还经常演出。可是每次演毕，的确感到疲劳，甚至肠胃方面发生严重的病状。我知道外间人对于我有几种揣测，一种是为戏馆老板们包围，迫于情面，不得不敷衍；还有就是照顾同业的生活问题。这都是他们消极的看法。”

“解放以后，戏馆里的恶势力逐渐被淘汰，不复存在。至于照顾同业的生计，虽然也有一部分的意义，作用并不太大。我近年来演出的动机，是本着积极性的。第一，当然为我个人解决生活上的困难，我这一辈子除了在舞台上拿我的劳力换取金钱以外，没有用其他方式赚过一分钱（在抗战期间我曾开过一个画展维持生计）。第二，是我有许多学生，许多同业，没有时间能够好好地教育他们，我只得把我生平从前辈们学习得来的艺术，加上我刻苦奋斗的经验创作，通过舞台，使这些后起之秀得到一个观摩的机会。戏班里有一句术语叫‘千学不如一看’，这是一句名言。我知道过去许多成名的

艺人，不但苦学，而且勤看。还有一句术语‘外行看热闹，内行看门道’，这里面指出了本行人看戏的重要性。”

最后，他语重心长地表示：“我不晓得究竟还能演几回，为了以上两种原因，我要振奋精神，奋勇地干下去！”

这段谈话中，梅兰芳表露了他对艺术的挚爱和对戏曲事业的极大关心。

## 拍摄《宝镜》和《游园惊梦》

一九五八年，在紧张而繁忙的旅行演出工作中，梅兰芳还进行了一个小小的尝试，即拍了一次全景电影。

那是酷夏中的几天。梅兰芳刚从太原、石家庄回到北京，正赶上他的老朋友、苏联著名导演柯米萨尔热夫斯基和几位摄影队的同志来访问他。

在交谈中，柯米萨尔热夫斯基提到：“最近，我们正在摄制一部彩色全景电影，片名叫《宝镜》，内容是把社会主义各国人民劳动创造的许多奇迹，在一面宝镜里反映出来。我们在这里已经拍摄了十三陵水库和正在迅速改变的北京城的新面貌。现在还想请您拍一段戏，以表现中国的一位世界知名的艺术家，度过了五十年的舞台生活，至今还活跃在舞台上，热情地为正在从事社会主义建设的广大人民服务。我国的芭蕾舞大师乌兰诺娃同志在《宝镜》里也表演了她的拿手杰作。”

说到这里，他从文集包里取出一张照片，递给了梅兰芳：“这是她拍的《天鹅湖》的镜头，我离开莫斯科到北京来时，她特别嘱咐我将这张照片送给您。”

对于拍电影，梅兰芳并不陌生。自一九二一年开始，梅兰芳在国内、在日本、在美国、在苏联，进行过多次水银灯下的艰苦劳作。一九五二年春天，文化部决定为梅兰芳拍摄一部大型彩色舞台记录片，把他的舞台形象和表演技巧记录下来，以总结他数十年的表演经验和介绍京剧旦角的表演艺术。一九五三年初，电影局送来了拍摄《梅兰芳舞台艺术》彩色戏曲片的具体方案。接着，又经过了一年多的修改，终于在一九五四年的七月份，定下了具体的拍摄方案。整个影片分为上下两集。上集包括介绍梅兰芳的生平及《抗金兵》、《霸王别姬·巡营》和《宇宙锋》；下集包括《贵妃醉酒》、《洛神》和《断桥》。影片于十月份开机试拍，一九五五年二月正式开拍，历经十个月的密切合作，北京电影制片厂完成了《梅兰芳的舞台艺术》彩色戏曲片的拍摄任务。

然而，对于全景电影，梅兰芳别说拍摄，甚至连听说过也没有。但他还是积极地应承了下来。

第二天，苏联摄影队和北京电影制片厂方面的同志一起来到了梅兰芳的寓所，拍摄梅兰芳的日常生活部分。拍摄内容包括，四合院内外两院的寓所建筑，内院里作为梅兰芳卧室和内客厅的七间北房，东西作为饭厅和家属们卧室的三间厢房，以及三面环绕的走廊。接着，梅兰芳进入了镜头设计：梅兰芳在庭院中间的梨树下，指点他的学生杜近芳和女儿梅葆玥做趟马的身段，梅兰芳的儿子梅葆玖站在旁边，姜妙香、徐兰沅这两位与梅兰芳共事了一生的老朋友，则坐在藤椅上观看着他们练功……

第三天，拍摄梅兰芳在北房客厅里与亲友们聚谈的镜头。梅兰芳事先约好了李少春、袁世海以及常在一起研究戏曲艺术的几位朋友，还特地把乌兰诺娃送给他的照片挂在阁扇中间的柱子上。拍摄时，几位朋友在客厅内，或坐或立，或在吸烟。梅兰芳从卧室走出来，和大家握手招呼后，就指着柱子上乌兰诺娃的照片，介绍给他们看，大家围过来欣赏照片上的舞姿。接下来，则是他们一段有关拍摄全景电影的对话。

第四、第五天，拍摄了《霸王别姬》中的“舞剑”一场戏。开拍后，比较顺利，每个镜头只拍了一次就完成了。

一九六 年年初，《宝镜》里有关中国部分的影片被送到了北京。梅兰芳不仅满意地看到了自己的形象，而且还以内行的眼光，欣赏着影片中那一组组镜头的剪接：开始是我国古代民间传说《愚公移山》的动画，然后就转到了在十三陵水库工地上群众干劲冲天参加劳动的场面和水库落成后万众欢腾庆祝的实况；接着，表现了我国人民劳动后的休息和文化生活，其中有些镜头，如颐和园内一只小船穿过桥洞；汽车向前门大街疾驶等很有立体感，使人产生身临其境的感觉。

令梅兰芳印象最深的是，李少春的一段《闹天宫》武打和群猴腾跃翻跳的场面，十分生动活泼。而梅兰芳自己的生活片段——在客厅里会见挚友的镜头，面貌神情相当清晰，人与建筑的尺寸也与真的相仿。而《霸王别姬》中舞剑的镜头更是色彩鲜明……

一九五九年的春天，文化部副部长、中国电影家协会主席夏衍向梅兰芳建议说，《游园惊梦》是明代著名戏剧家汤显祖《牡丹亭》中精彩的折子，如果由俞振飞和梅兰芳合拍一部彩色戏曲片的话，是能够表达作者笔下精心塑造的杜丽娘、柳梦梅这两个人物的。一边说着，夏衍一边还向梅兰芳介绍了近几年来我国在彩色影片摄制方面所取得的重大进步。梅兰芳不禁跃跃欲试。

对于能与俞振飞合作拍片，梅兰芳也十分高兴。俞振飞为著名昆曲小生，有“江南俞王”之称。其父俞粟庐，对昆曲有精深的研究，人称“江南曲圣”，有《粟庐曲谱》等著作传世，俞振飞自幼受到乃父熏陶，六岁时即能完整地唱下昆曲曲牌，二十年代初即蜚声沪上，成为昆、乱不挡的难得小生人才。由于他有高度的文化素养，又善于将诗词书画的意趣融化到舞台艺术里去，创造了一系列儒雅秀逸、超群绝俗的艺术形象，独标高格。梅兰芳与俞振飞是老朋友了，早在二十年代初，二人就建立了友谊。一九三三年梅兰芳迁居上海后，慕俞派唱腔之名，曾向俞振飞学习昆曲戏出，俞还曾为之吹笛伴奏，同年二人即同台公演了《游园惊梦》。四十年代以后，二人又曾多次合作。

欢度了建国十周年的国庆节日后，北京电影制片厂的人和梅兰芳、俞振飞、言慧珠等主要演员坐到了一起，商谈了初步的拍摄计划。梅兰芳提到自己一九五五年曾在北京电影制片厂拍摄彩色戏曲片的事，但担心自己现在的面部化妆，在舞台上演戏还不致显出老态，到电影里就恐怕难以藏拙了。北京电影厂厂长汪洋笑了：“我们这几年对拍摄彩色戏曲片的化妆及洗印的技术方面大有进步，这次一定能够使你满意。”坐在一旁的青年化妆师也笑着表态：“我一定尽力而为。”

十一月十三日下午，梅兰芳等有关演员来到了北京电影制片厂，参加《游园惊梦》摄制组的成立会。导演许柯向大家漫谈了电影分镜头剧本的意图。这次，他打算用故事片的手法来拍摄《游园惊梦》，但又尽量保存舞台上的优美表演。

化妆果然是拍摄过程中遇到的第一个问题。第一次试装时，梅兰芳改变了过去拍电影时由自己化妆，电影厂的化妆师从旁指点协助的办法，而直接由电影化妆师操作。试拍了几个镜头后，坐在一边旁观的人们觉得似乎眉毛画得太细，眉眼之间的红彩也显得轻了些。看样片时，毛病更加显露无遗：脸上的油彩太浅，痣也比较明显。眉毛太细，并有高低不平之感……再度试装时，化妆方面大有进步了。痣平了，红彩加重后显得厚实了，头面插戴减少后，看上去也比第一次好。素红色的斗篷较为古雅，给人以画中人的感觉。

粉红、湖色的包头纱也显得比较柔和。第三次试装，是一个用面部模型来进行塑形化装的尝试。先将塑料做成的薄片，贴在梅兰芳的鼻间，正好挡住了痣，接着，又在眼窝及额上都贴上了塑料片并涂抹乳胶，外面又涂上一层特殊的胶，以隔离最上面的油彩。化装完成后，面部确实因为弥补了缺陷而变得美丽了，然而，面部肌肉也被绷紧，从而使面部活动受到了限制。《游园惊梦》这出戏，主要依靠内心表演，如果面部肌肉不能活动自如，就等于取消了演员的表演武器。于是，这种化装方法被淘汰了。

最后的一致结论是，以第二次试装为基础，进一步调整加工。放弃塑形，化装色彩要浓些，以便与服装头饰相称。按照这个意见化装后，梅兰芳款款地走进安放着亭子、粉墙、小桥、花树、假山、石桌的表演区……在灯光的照耀下，人们仔细端详着梅兰芳的化装，一个个地竖起了大拇指。

化装问题解决后，布景问题、录音问题也一一得到了解决。

十二月七日，影片正式开拍。拍摄过程，也并不如原先设想的那样容易。几天之后，样片出来了，意见也跟着来了。电影厂厂长汪洋传达了大家讨论后的意见。他们认为已拍成的片子有如下缺点：一、布景方面，树上的花，花台的花，地上的花，过于堆砌，牡丹亭的色彩、式样、位置也不合适。二、运用色彩不够灵活，例如仙女身上披的红绿纱像一大块红绿布一样差不多将大半个身体裹住，过于强调颜色就掩盖了服装的图案，同时也缺乏仙气。三、舞蹈方面，仙女二十人同舞，拥挤得走不开，队形也不好处理，应改为三个、五个、十个、八个，次第出现。仙女如用披纱，水袖可以免去。四、镜头处理，柳梦梅与杜丽娘的镜头，不敢大胆突破舞台框框，分切镜头，显得呆板，应参照画外音，变更位置，不要两人老是对立着。”

汪洋说完这些后，将目光转向了梅兰芳和俞振飞：“讨论的结果，建议重拍，现在征求你们的意见。”

许源来也提到了拍、演双方的配合问题，他说：“在前一阶段的拍摄中，好像存在着这样一个问题，梅先生认为应该服从导演，对戏曲表演的某些方面，不便提出意见来变更导演的意图，而导演则为了尊重梅先生，对电影的要求也不好意思提出过多的意见。双方的合作关系，似乎太客气，反而于工作有损。”

梅兰芳和俞振飞都同意重拍。

在第二次重拍时，梅兰芳和导演都接受了许源来的意见，打开了互相迁就的局面，尽可能地发挥了各自的积极性。于是，拍摄进行得十分顺利，速度也加快了，有时一天甚至能完成七个镜头。

布景重搭后，疏旷清朗，色彩淡雅，纠正了堆砌拥挤的弊病。拍“堆花”镜头时，花神们五人一组，轮番出现，飘忽有致。最后的群舞场面，在队形和集体动作方面，都比从前有了很大的进步。

梅兰芳和俞振飞两人一些对做的身段、表情都比以前融洽自然，镜头的处理也较以前灵活。拍“梦会”这场戏时，俞振飞将柳梦梅“那一处不寻到却在这里”的诚挚感情表演得恰到好处，而梅兰芳则通过与柳梦梅的多次对眼光，以及如穿花蝴蝶般追扑闪避、翩翩对舞的身段，将杜丽娘那种青春的热情和少女的纯真，尽情地表露出来。

拍摄杜丽娘游园回房后的一段独白之前，梅兰芳预先在家里琢磨了几天。这段独白在舞台上是一个人坐着念的，全靠面部表情和手的小动作来刻画她倦游归来寂寞伤感的神情。而电影里则要求在室内边走边念，还有卷帘、

凭窗远眺等身段，给了梅兰芳更多发挥的机会。在每次拍摄之前，梅兰芳都要到表演区域向导演、摄影师仔细了解角度和位置，尽量思考这个镜头里电影与舞台的区别，从而做出相应的安排。这样一来，表演就显得从容得多。

拍摄“出窍”、“入窍”时，原来的设计是搭一高台，加一窄的斜坡。“出窍”时从下面向高台走上去，“入窍”时，则由高台上走下来。梅兰芳试拍时，因穿的是皮底彩鞋，下坡时摔了一跤，使全场工作人员大吃一惊。当即研究解决的办法。第二天，一些人别出心裁，让杜丽娘站在一辆车子上，由别人用绳子拉车移动，这样上下坡不仅稳妥保险，而且凌空的感觉更为真切。拍摄那天，正赶上下大雪。扮演杜丽娘的梅兰芳坐着汽车在大雪纷飞的深夜里往返奔波，不禁想到：汤显祖若见今日场景，定当掀髯一笑……

《游园惊梦》的摄制工作终于完成了。梅兰芳怀着满意而兴奋的心情，坐在放映室里，欣赏着自己的又一部杰作。那浓淡深浅配合得极为和谐的色彩搭配，那不仅表现了时代特点，而且还为表演留出了充分余地的布景设计；那既保持了戏曲表演艺术传统，又发挥了电影艺术特点，并体现了导演、摄影师独特风格，灵活多样、衔接自然的镜头处理方式；那使人听着既清晰、又柔和的录音效果，都给人以种种美的享受。特别是影片结尾时，当杜丽娘扶着春香缓缓走入内室之后，画面上只剩下了寂寂春闺。幽静的箫声中，夹杂着几下三弦的叮咚声，在一种“深院无人春昼晚”的意境中，留下了这一诗剧的袅袅余音。

## 《穆桂英挂帅》

一九五九年三月十九日，梅兰芳加入了中国共产党。介绍人是中国戏曲研究院党委书记张庚和中国京剧院党委书记马少波。

梅兰芳入党前夕，周恩来总理曾向马少波提起：“一九五七年程砚秋同志入党，我做了他的介绍人。今年梅兰芳同志入党时，如果他有此要求，我也愿意做他的介绍人。”

为此，马少波曾征求过梅兰芳的意见。梅兰芳恳切他说：“总理关心我，我很感动，总理做砚秋的入党介绍人，我也感到光荣。但是，我想，文艺界像我们这样的人很多，如果大家入党都由中央领导同志做介绍人，那就负担太重了。我是一个普通党员，最好找最了解我的同志做我的入党介绍人。当然，最了解我的是您（指马少波）和张庚同志了。您二位是两个院的党的负责人，可以经常帮助我！做我的入党介绍人，最合适不过了。”

马少波随即将梅兰芳的这个想法向总理进行了汇报，总理表示赞许，并说：“梅兰芳同志思想境界很高，真是一个好同志。”

七月一日，中国共产党诞生三十八周年，中国戏曲研究院党支部为梅兰芳举行了入党宣誓仪式。

会议由院党委书记张庚主持，文化部党委副书记王友唐参加了会议并讲了话。梅兰芳在党旗下庄严地宣誓。在这次宣誓会上，他激动他说：“今天是中国中国共产党成立纪念日，又是我入党宣誓的日子，也是我一生最感到光荣的日子。……今后要做出对党有益的事情，凡是对党不利的东西，就绝对不做，坚决地站在无产阶级立场，和资产阶级划清界限，这更是我首先应该做到的。因为我是一个从旧社会过来的人，尽管光荣地参加了党的组织，若立场不稳，就不配站在我们党的队伍里了。我是一个戏曲演员，过去演了几十年的戏，也曾排演和创作了不少的新剧目，但解放后，没有排演过新戏，怕排了戏演不好，会把我在群众中的一点声誉一扫而光。这无疑是个人思想在作怪。我最近排演《穆桂英挂帅》的时候，把上面所说的错误思想克服了，用了一个月的时间，使它在舞台上和观众见了面。……如果没有党的领导和编导、剧团同仁以及文艺界朋友们的大力帮助，我想把这个戏搞好是不可能的。”

同日，《人民日报》头版二条，发表了题为《新党员在党的教育下进步快——首都和上海上半年有大批优秀分子入党》的专题报道。报道中有段文字提到：“在新党员中还有一些科学家、教授和演员。其中有科学院考古研究所所长夏鼐和化学研究所副研究员陶宏、著名京剧演员梅兰芳。”

七月上旬，毛泽东主席知道了梅兰芳入党的消息后非常重视，亲自打电话作了具体指示，体现了毛主席对梅兰芳的关怀和爱护，也体现了党对待艺术家的政策精神。

正如梅兰芳在他入党宣誓大会上所说的那样，为了纪念自己加入中国共产党的难忘日子，为了庆祝中华人民共和国成立十周年，梅兰芳排演了解放以后第一出，也是他生命中的最后一出新戏——《穆桂英挂帅》。

梅兰芳从早年就喜爱穆桂英这个人物，在不断演出中更和这个角色结下了深厚的感情。穆桂英的故事在民间流传很广，仅京剧的传统剧目中就保留着多出以穆桂英为主角的剧目。像梅兰芳过去经常演出的《穆柯寨》、《枪挑穆天王》、《辕门斩子》、《大破洪州》等，演绎的都是有关穆桂英的故



事。

在这些故事中，穆桂英是北宋边关守将杨继业的孙媳。她在年轻时，曾大破天门阵，为北宋王朝立下过汗马功劳。杨家将在抗辽战争中，几乎全家人都为国捐躯。可是，由于朝廷奸佞当道，杨家却长期得不到信任。后来，穆桂英不得不随祖母佘太君辞朝归里退隐家乡达二十多年。不久，西夏又来挑衅，边关告急，宋王传旨在广场比武选帅。穆桂英的女儿杨金花和儿子杨文广离家参加比武。杨文广当场劈死奸臣王强的儿子王伦，夺得帅印。宋王见他姐弟年幼，就命穆桂英挂帅。穆桂英看见帅印，触动前情，不愿出征。后经佘太君劝勉，她才为了祖国的利益而以大局为重、捐弃私忿，慷慨誓师，接印出征。

早在一九五三年，豫剧“四大名旦”之一马金凤初次到上海演出时，剧目就是《挂帅》。梅兰芳得知了这一消息后，私下买了戏票，先后一共观摩了四场演出。在最后一场演出结束后，梅兰芳到后台去向她表示祝贺，并约请她到马斯南路家中一叙。

当马金凤来到梅宅后，梅兰芳向她谈起了自己对穆桂英这个角色的感情。他说：“我很喜欢穆桂英这个角色。说来也巧，一九一三年我首次来沪时，演出的剧目有《穆柯寨》，扮演的也是穆桂英，第二年在上海又演出《大破洪州》，扮演的还是穆桂英。我对穆桂英很有感情，但我没有演过老穆桂英。这次看了您的四场《挂帅》，真正感到豫剧是一个有发展的剧种，蕴藏着许多我所要学习的东西。”接着，梅兰芳与马金凤又就一些有关穆桂英的艺术形象、化装、服饰等方面的问题，互相交换了意见。

从那时起，梅兰芳便产生了一个想法，即在适当的时候，将豫剧《挂帅》移植过来，改编成京剧。

一九五八年，马金凤带着这出戏又进京演出，梅兰芳也前往观剧。像前几次一样，梅兰芳一下子就被戏中的穆桂英吸引住了。特别是当马金凤怀抱令旗、点将出征之际，借助于几大段令人荡气回肠的演唱，把年届花甲之龄的穆桂英沉郁豪迈、忠心耿耿保卫家国的苍凉气概宣泄得淋漓尽致。坐在台下的观众，无不动容……然而，当梅兰芳想为建国十周年献上一台新戏时，摆在案头上的剧本却是《龙女牧羊》。这出戏如果放在平时，应该还算是个不错的剧目，但在今天，在举国欢庆建国十周年的当儿，却显得有些不够分量。梅兰芳委婉而含蓄地将自己的意思向中国京剧院副院长兼党委书记马少波同志提了出来，谁知马少波的意见和他的一样！马少波是我国戏曲改革运动的开拓者之一。他一九三二年主编《天外》文学半月刊，开始了文学生涯。一九三七年参加中华民族解放先锋队。一九三九年加入中国共产党。一九三八年以后历任八路军山东纵队第五支队司令部秘书长、胶东文化协会会长。新中国成立后，历任文化部党组成员、中华全国戏曲改进委员会秘书长、戏曲改进局总支书记、中国戏曲研究院总支书兼副院长、中国京剧院党委书记兼副院长等职。一九五七年曾获国际舞蹈协会功勋奖章。戏剧理论著作甚丰，剧作也多次获奖。代表作有京剧《木兰从军》、《闯王进京》、《关羽之死》、《白云鄂搏》、《正气歌》、《明镜记》、《宝烛记》、《宝剑归鞘》，昆曲《西厢记》，话剧《岳云》等。作为一名剧作家和党的政治工作者，马少波对京剧并不陌生，还在幼年时他就曾在北京大量观剧，看了当时余叔岩、杨小楼等等一批名角的表演，而对整个国家政治大气候的把握，就更加在行了。于是，他开始为梅兰芳寻找起合适的剧本来。

一天，马少波将一个油印的新剧本递到了梅兰芳手中。梅兰芳接过来一看，不由得眼前一亮。豫剧《穆桂英挂帅》，马金凤的本子。改编它，正是自己心里埋藏了多少年的愿望啊！

正如马少波所说，这出戏里的穆桂英年过半百，正适合于梅兰芳扮演；而这出戏内积极的思想意义，也极符合国家和人民眼下的心思……对梅兰芳来说，穆桂英那种不计个人恩怨、为国为民勇挑重担，以及那种老当益壮、重振旗鼓的精神与自己现在的心气儿也极为合拍。

“正合我意！”梅兰芳怀着感激的心情，一口应承下来。

马少波随即行动起来，他请两位女编剧陆静岩、袁韵宜担任了豫剧剧本的改编工作，并请曾给田汉和欧阳予倩的剧本排过戏的中国京剧院的“福将”郑亦秋担任导演。初稿完成后，马少波又根据京剧的特点以及梅兰芳各方面的条件等，对剧本进行了逐字逐句、一丝不苟的修改和丰富。当定稿交到梅兰芳手里时，他十分满意。

“就照这个排！”梅院长下达了命令。

舞台上的改编工作开始了。改编的原则，梅兰芳是很明确的，他曾再三强调：“要根据京剧的特点和风格来加以变动和修改，决不能经过自己的融化而生搬硬套地去摹仿。我要尝试用京剧的程式和表演手法来表现穆桂英的这一段动人的故事。我虽然演了几十年的穆桂英，但这是三十年来第一次准备排练的新剧目，我已六十开外，要演好中年穆桂英的英姿，肯定会遇到不少的困难，但是我有信心要移植成功，虚心向豫剧学习。”

还像多少年前一样，当剧本完成后，与这出戏有关的全部人员就坐到了一起，开始策划戏中的重点场子，唱、念、做、打各种身段的安排，主演工行的行当、扮相，以及大段唱腔、板式、武打动作的设计。

在大家七嘴八舌地议论了一会儿之后，梅兰芳剧团的元老徐兰沅开始发言了。他先提了几个建议，人们连声称赞。接着，他又对全剧的整体框架做出了设计：“戏最后边儿，得加武打。前边是文戏，后边加上武打，就齐全了……”在老一辈观众看来，“文武带打”的戏看着最过瘾，所以，这样安排，不仅止剧团中众多的武行演员有了施展的天地，而且也是一种在观众那里讨巧的传统做法。

但郑亦秋却有些坐不住了：《穆桂英挂帅》这出戏的核心是挂帅。穆桂英从不肯挂帅到肯于挂帅，全部矛盾已经解决。后面如果再加开打，势必成为画蛇添足。但他知道，梅兰芳从不采取反驳别人意见的态度，于是，先让大家又东拉西扯了一会儿，然后才将话题又引回来：“梅先生的武功底子谁都知道，要是在最后露上一露，观众一准满意。咱们现在想想梅先生应该怎么打，好不好？”

在具体的路数设计中，人们逐渐发现，没有一个套路是合适的。最后，郑亦秋将球踢给了梅兰芳：“如果您只是打一套‘小快枪’，而武行打得挺冲，一来于戏无补，”他把头转向大家：“二来倒把梅先生给‘压’了，是不？”

梅兰芳笑容可掬地一锤定音：“亦秋说的有理，咱们就按亦秋的办。”

在排练之前，梅兰芳先就穆桂英这个人物进行了深入的研究和分析。他在《我怎样排演穆桂英挂帅》一文中说到：“过去，我只是以刀马旦的姿态塑造了她的青年形象，而这出戏里的穆桂英却是从一个饱经忧患、退隐闲居的家庭妇女，一变而成为统帅三军的大元帅，由思想消极而转到行为积极。

从她半百年龄和抑郁心情来讲，在未挂帅以前，应该先以青衣姿态出现。像这样扮演身兼两种截然不同行当的龟色，我还是初次尝试。”

梅兰芳认为，以刀马旦应工穆桂英，是为了突出穆桂英当年为了保卫祖国而大破天门阵的英雄气概；而以青衣应工穆桂英，则是为了衬托穆桂英因奸佞当道而退隐家园成为家庭妇女的忧患意识。在后来挂帅出征时，穆桂英恢复了刀马旦形象，正是这一民间女英雄浩然正气和博大胸怀的形象化写照。

豫剧《穆桂英挂帅》以气势取胜，主演马金凤在以前的场次中，逐渐积蓄力量，一直到最后“出征”一场才全部喷发出来。连续几个大段大段的唱腔，将穆桂英的万端感慨，淋漓尽致致她发泄了出来。

而京剧则最容易在“接印”前后“出戏”。从“不肯接印”到“肯于接印”，中间就是一个过程，就有它发生发展的层次和脉络，就可以大作文章。于是，梅兰芳决定，将这出戏的重心前移，移至“接印”一场。

然而，用什么方法来表现这一过程呢？用唱吧，按京剧的常规，这种地方是最容易“起唱”的，但是，安排一段大家都唱惯了的成套唱腔，似乎显得有些陈旧；而自己的嗓子对大段的唱腔，也有不胜其劳之感；再说，“接印”时如果大唱特唱，“出征”时还唱不唱？

用舞蹈来表现当是最为巧妙的方式。舞蹈，不仅是中国戏曲表演的重要手段，也是梅兰芳戏曲演出最重要的表现语汇之一。那么，在什么地方舞蹈最合适呢？梅兰芳紧盯着眼前的几句唱词：

二十年抛甲冑未临战阵，  
穆桂英为保国再度出征。  
一家人闻边报雄心振奋，  
难道我就无有为国为民一片忠心？

按照惯例，舞蹈插在第三句之后比较合适——三句连续的唱词，将情绪已经铺垫到一定程度，再加舞蹈就显得不那么突兀，而舞蹈完毕时，再用第四句唱将表演回归到唱段中，使之成为一个有机的整体。但豫剧中的这句唱不利于舞蹈的加入，“一家人闻边报雄心振奋”，“振奋”了还怎么闹情绪？

梅兰芳试着移动唱词，看如何拼接组合才能找到舞蹈表现的最佳契机。当把第一句与第三句调换了一下时，他发现，契机出现了。被改过的唱词顺序是：

一家人闻边报雄心振奋，  
穆桂英为保国再度出征。  
二十年抛甲冑未临战阵，  
难道我就无有为国为民一片忠心？第三句和第四句之间，正好形成了一个恰如其分的转折空间，为梅兰芳的舞蹈动作提供了表演的机会。

最后一步，是舞蹈身段的设计。舞些什么呢？中国京剧院的许多老人提出了建议，有人说可以参照一下《铁笼山》中的姜维观阵动作，也有人提出梆子《回荆州》中赵云“揉肚子”的身段可以借鉴。回到家中，梅兰芳又连续数晚将自己的几名早年弟子召来，让他们分别表演了“风雨雷电”、“奎星夺斗”、“加官进爵”等舞蹈身段，最后，又特别参考了停演多年的“关平捧印”中的动作……

入夜，梅兰芳翻来覆去，难以成眠，干脆起身，站在客厅的大镜子前，一遍又一遍地寻找着合适的表演身段。看来，青衣行当中已没有合适的身段

来表现穆桂英复杂的内心世界了，梅兰芳想到了武生锣鼓经中的“九锤半”，它是无台词的表演动作所专用，规定情境正是剧中人物在思想混乱时的思考和犹豫。那么动作呢？谭鑫培的，李寿山的，钱金福的，老一辈演员的表演片段一幕一幕地在梅兰芳眼前闪过，最后，定格在杨小楼的动作上。梅兰芳心里一喜，忙将杨小楼的身段演化为青衣的动作，伴随着“九锤半”的锣鼓点，徐徐做出……表演取得了意外的效果。排演的艰辛带来了演出的成功。一九五九年五月二十五日，梅兰芳主演的京剧《穆桂英挂帅》在北京人民剧场首演。一连几场，场场爆满，观众们沸腾了，热烈的反响从四面八方汇来，使梅兰芳应接不暇。

当然，下功夫最多的地方，也是观众叫好声最多的地方。

导演郑亦秋是这样评价梅兰芳的这段表演的：“梅兰芳同志这段戏表演处理得非常好……目送余太君下场后，双手微弹水袖，面上顿时光彩焕发，表现出这位女元帅不甘蛰伏，重执兵符的内心喜悦。

“唱到‘一家人闻边报雄心振奋，穆桂英为保国再度出征’这两句时，梅兰芳同志的表演是凜然屹立，使我们觉察到她的心弦跳动，外弛内张，静中有动。等唱到‘二十年抛甲冑未临战阵’后，水袖挥动，转身从台右后方，走到台左的前方。两手翻袖，左右挥动，表现跃马疆场的动作，两手在面部一晃，感到自己不似当年青春时代了。再静一下，从台左起，撩起水袖，坚定地走到台右，表示年事虽高，英武尚在，决心出战。继之左右一看，想到旧日部将多已凋零，有些感慨。”

接下来的表演，老资格的顾曲家景孤血曾在—篇观摩文章里进行过更为绘声绘色的描绘。这篇文章发表在一九五九年五月二十六日的《北京晚报》上，也就是梅兰芳演出后的第二天，题目是《—个人演满台》。他是这样描述的：

在梅兰芳唱完第三句后，“台上气氛突变，随着打击乐的音响提高，顿时把人引入—种‘铁骑突出刀枪鸣’的意境里面，使人人感到风云变色，山雨欲来。我们再看梅兰芳，变了！他完全变了！他虽然仍是梳着大头，穿着蓝花帔，可是已经变成—位‘妮娜将军’，！他那眉头由敛而舒，面容由嗔作喜，挥舞长袖，比画出刀枪式子，—来—往，掠影翩翩，就好像在旌旗丛中驰骋大漠。他的唱腔韵味也变了！—段流水板，有如珠走玉盘，却是每个字都像剑锋般地锐利。应当特别指出：此时他的一只手还在拿着黄布包装的印盒，实际上只甲单袖挥舞；最后，他连那只拿着印盒的手指也变了样！从他那拿印盒的手姿和手劲上也可看出：先前看成是身外之物的‘印’此时却变成是血肉相连了；而那手势之美，也就是说连手上都有了更多的‘戏’。无怪当他把那黄布包装着的印盒从掌心上高高擎起的时候，台下已是再—阵地掌声如雷了。这场戏，假如说梅兰芳是—只凤，他就像给空台上布满了彩云；假如说梅兰芳是—条龙，他就像给空台上激满了海水。而实际上台却还是空台，只凭他那飒飒决决的演技，不但是充满了台，而且还使满台欲动。”

这出戏也受到了周恩来总理的称赞。看过戏后，周总理握着梅兰芳的手，对他说：“这个戏很好，看得出是你舞台生活四十年的集中表现，也是你老年的代表作。”

十月初，为纪念中华人民共和国成立十周年，梅兰芳在北京正式公演《穆桂英挂帅》。

十月十二日，《文汇报》发表了著名京剧演员于连泉关于《穆桂英挂帅》

的观摩文章，题目是《老当益壮》。他以内行人的老到分析道：“这一出戏是很难演的，要有扮相、有嗓子、有基本功夫，还要有元帅的气度。起先要含蓄，之后要放开，而且还不能离开青衣的范围，要演得既稳重又大气，才合乎中年穆桂英的身分。梅先生的艺术已到炉火纯青的地步，六十多岁的人了，还是嗓子是嗓子，扮相是扮相，腰腿灵活，身上、脸上、一招一式坦坦然然，水袖清清楚楚，跑起圆场来，脚底下轻、稳、快，叫人看了舒服松心，确实是难能可贵的。”

## 桃李无言

从一九一九年梅兰芳收下他的第一个弟子程砚秋开始，到一九六一年收关门弟子毕谷云止，梅兰芳一共培养了弟子一百〇九名。在这些弟子中间，像程砚秋、张君秋等，都已成为程派、张派独树一帜的人物，像魏莲芳、李世芳、童芷苓、李玉茹、言慧珠、杨荣环、陈正薇、杜近芳、沈小梅等也都是各个时期名震一时的著名表演艺术家。翻开梅兰芳门下弟子们的一篇篇回忆录，人们会发现，梅兰芳的学生们与他们的老师之间，充满着深厚而诚挚的师生之谊。

魏莲芳回忆说：“我在十四岁投拜梅兰芳先生为师……逢到我有什么问题请教，他总给我做详尽的解答；有需要示范之处，立即离座而起，一遍又一遍地将繁复的身段做给我看，非让我这个理解水平还很低的‘小孩儿’，完全搞懂了才罢休。

“有一次，他问我《打渔杀家》中萧桂英、《宝莲灯》中王桂英、《虹霓关》中东方氏与丫鬟等几个人物各有几岁，我很感兴趣地提出了我自己的猜度。他同意我的看法，并进一步作了分析：萧桂英与丫鬟都是十几岁的小姑娘。念白中如‘爹爹呀’的‘呀’字，‘夫人哪’中的‘哪’字，落音就应该往上扬，以显出她们的青春活泼；王桂英与东方氏都是三十上下的妇人，念白落音就应该略往下沉，以表示她们的持重……

“梅先生常说‘千学不如一看’。他特别重视让学生到现场观摩。那时每逢星期六、日，他照例有两场夜戏，地点不是珠市口开明戏院，便是粮食店中和戏院，每次演出，必定给我在正厅第三排留好座位，数十年如一日。这益见得梅先生培养后辈精神的可敬可钦了。

“我学会他教的头一出戏是《红线盗盒》，第二出戏是《霸王别姬》，第三出戏是《廉锦枫》。当我初次露演这几出戏时，他将自己的服装送给我，还委婉地说：‘小孩儿，我已置了些新的，这些留着也没用，你将就着穿吧，不必另费手脚置新的了。’事实上他知道我当时的境况，一时是不易措办这些东西的。这些东西都是八九成新，明明是他割爱给我的，只是他怕我不好意思接受，才特意如此说的。

李玉茹回忆说：“我从梅师学艺，是在一九四二年夏天……先生教我十分严肃认真。我记得当时单是《贩马记·哭监》的一个下场的两句唱词‘待等相公回衙转，把父含冤说一番’，他就不厌其烦地给我说了十几遍，稍不合要求，就要重新来过。

“记得有一次，他来看我演出《霸王别姬》，当时我才二十出头，又有武功底子，在舞剑一场中，特别来了劲，又是探海，又是蹦子，着实露了几手，博得了满堂彩声，自己十分得意。可是先生看后，却严肃地批评我说：‘你再有武功，可千万别搁在这儿用。虞姬此刻知道自己和项王被困垓下，她是满腹哀愁，强打精神在安慰项王，怎么还有兴致卖溜（指漂亮的绝活）呢？要考虑人物的处境和情绪，这儿不是卖溜的地方。’当时我已是一个挑梁搭班演主角的演员了，平时听到的总是捧场话，像先生这样直言不讳，诚恳的批评，对我来说是特别珍贵的。”

据一九四七年拜梅兰芳为师的杜近芳回忆：“当时，我是个穷学生，可是拜师是需要一定花费的。先生知道我负担不起，所以这次拜师是先生倒贴。为拜师而举办的盛大的鸡尾酒会上，梅先生高兴地将我介绍给京剧界的同行

及社会名流们，我感到非常幸福……

“后来，我参加了中国戏曲研究院实验第一团，梅先生是我们的院长。在党和人民的培养下，以及梅先生的提携下，我的舞台生涯揭开了新的一页。梅先生对我可谓费尽了心思。给我说戏、走台步、分析人物，手把手地教，对我是有问必答，很不一般。致使我的师姐、梅派传人言慧珠对先生很‘不满’，她说，我们都是‘追’先生，而对近芳，则反过来，先生‘追’学生。梅先生解释说，你们已经学有所成，有了一定的名气了；近芳还小，是个学生，她已经参加了国家剧院，因此更需要我多给她说说。”

陈正薇将梅兰芳称为“慈父、严师”。她写文章回忆：“记得一九四八年正月初五那天，我被梅先生正式吸收随他学艺，列身梅门。当时不少人很羡慕，我的心情也很激动。梅兰芳大师收徒，大多是成名的演员，我那时年仅十四岁，还是一个不太懂事的小女孩，为何会破格收我呢？这是梅先生怀念故友，怜悯孤儿，特意向我伸出了温暖的手。行拜师礼毕，先生拉着我的手亲切地说：‘我童年就失去双亲，饱尝人间辛酸，对没有老家（指父母）的孩子，是有痛切了解的。想当初，你父亲陈大悲和我交往甚厚，可惜他过早地去世了。孩子，好好学吧，把你父亲的事业继承下来。’当时，在座的亲朋，无不为先生真挚的情意所感动。我也暗自下定决心，一定要勤奋学习，决不辜负先生的栽培。”

沈小梅在《忆梅兰芳老师》一文中回忆：“那是一九五三年，一个偶然的时机，梅老师听我唱了一段《西施》以后，非常喜欢我，就收我做了徒弟。这对我——一个年仅十五岁的孩子来说，该是多么高兴和荣幸啊！一九五三、一九五四两年，他在上海歇夏，每天吃过午饭就抽一两个小时教我戏。不管天气多么炎热，梅老师汗如雨注，却从未间断过一天。他教会了我《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《凤还巢》、《宇宙锋》、《奇双会》等戏……

“梅老师对我的教导，又何止于艺术方面呢。起初，我学会了儿出梅派戏，有人劝我到职业剧团去，他不同意，教导我不能追逐名利，而把我介绍到江苏省京剧团来。他的意思是，到国家的剧团来，可以更多地受到党的教育，同时，在艺术上也能更好地锻炼自己。而在后来剧团要抽我和别的同志到职业剧团去辅导时，我一时想不通，曾去找梅老师，梅老师又给了我很好的教育。他说，这是工作需要，应该去，这也是学习人家优点、锻炼自己的好机会。梅老师对我们青年戏剧工作者是多么关怀啊！”

这样的例子是举不胜举的。程砚秋、张君秋、杜近芳、沈小梅……哪一位梅兰芳的入室弟子的心头，不铭记着老师对他们的一片深情厚意呢？

梅兰芳是京剧表演艺术家，然而他对于分布在全国各省的地方戏曲，在借鉴、学习的同时，也给予了无私的关心和支持。

早在一九二二年，山东省军阀督办张宗昌为其母祝寿，请梅兰芳来济南演出，同时搬来了淄博地区的地方戏肘鼓子（现称五音戏）与京剧同台演出。肘鼓子演员鲜樱桃演《王小赶脚》，梅兰芳演《游龙戏凤》。梅兰芳没有看过肘鼓子，当鲜樱桃上场时，他早就提前化好了装，站在门帘后面看。看到精彩处，竟不由得拍手叫好。演出结束后，梅兰芳主动找到鲜樱桃切磋技艺，赞扬他骑驴、抱包袱的动作优美动人，并当场向他请教，两人结下了深厚的友谊。

一九三二年前后，鲜樱桃第一次进京演出，梅兰芳又主动前往，观看演出，邀请他到家中做客。刚在梅兰芳的客厅里坐下，梅兰芳就迫不及待地热

情称赞道：“你演的农村妇女很逼真，很有生活气息，你的表演浑身是戏。《王小赶脚》中的二姑娘，抱包袱的动作那么形象、优美。”不等鲜樱桃回答，梅兰芳又提出了一连串的问题：“你是怎么体会的？你骑驴的动作那么自然，你骑过毛驴没有？演《安安送米》你怎么作的彩（指掉眼泪）？”看到梅兰芳如此谦虚好学，鲜樱桃十分感动，就向他详细地介绍了自己对角色的分析和体会，并当场表演了一些极为精彩的身段，梅兰芳则跟在他身后，亦步亦趋地模仿着。

当梅兰芳向鲜樱桃征求他对自己演出的意见时，鲜樱桃也诚恳地说：“您在《天女散花》中的一些表演，我已用到五音戏《张四姐落凡》里了，这使我们的表演有了长进。”同时，他又坦率地指出：“天女往肩后落绸子应该先团起来再扔出去，显得利落也不容易失扬。”梅兰芳高兴地说：“你提得好！以后我就这样演！”随即从里屋拿出了旦角头饰插戴用的两只凤钗，一把宝剑，塞到了鲜樱桃手里：“小兄弟，咱们学艺的人，最喜欢这样的礼物，现奉上供演出用，也作个纪念。”

后来，因演出期间，票价定得过低，鲜樱桃剧团往返路费发生了困难。梅兰芳得知了这一消息后，立即派人送去了部分路费和几件戏衣。再后来，当梅兰芳听说五音戏又一次面临不景气的局面时，便通过济南的老朋友，给鲜樱桃送去了一百块大洋，帮助剧团摆脱了困境……

在福建省有一位名旦郑奕奏，十一岁时因家贫卖身戏班学艺，十三岁便登台演出，十六岁已崭露头角，后被誉为“福建的梅兰芳”。他主演的《黛玉葬花》、《晴雯补裘》、《孟姜女》等戏曾轰动一时，被百代、高亭、联声等唱片公司多次灌成唱片，畅销海内外。梅兰芳在三十年代时，就经常通过唱片欣赏郑奕奏的演唱艺术，极为赞赏，但始终没有机会和他见面。

一九五三年，在一次政府组织的宴会上，梅兰芳向周恩来总理提起：“听说福建也有一个梅兰芳”。总理好奇地问：“他叫什么名字？”梅兰芳肯定地回答：“郑奕奏。他走红时，为戏班老板挣得银圆无数，但一到人老珠黄，便浪迹闽北山区，串乡走村以教戏度日。”梅兰芳的一席话，引起总理的高度重视，他立即亲自向福建省文化局赴京参加会议的代表们询问郑奕奏的下落，并指示要发挥这位才华卓越的老艺人的作用。在周总理的直接关怀下，福建省文化局立即派专人到闽北古田县山区将郑奕奏接回福州，请他担任了福建省实验闽剧团艺委会主任。一九五四年十二月，中国政协第二届全委会在北京召开，梅兰芳、郑奕奏这两位从未谋面的老朋友，终于在会上见面了。两人互吐了仰慕之情。郑奕奏还代表福建人民，对党中央、周总理以及梅兰芳的关心表示了衷心的感谢。会后，梅兰芳邀请郑奕奏到家中做客。席间，郑奕奏乘兴演唱了闽剧《茉莉花》小调，并送给梅兰芳一张照片留作纪念。梅兰芳当场赋诗一首，并题写在照片背面：

南北艺人感同深，留得芳名共到今；

见晚如逢亲手足，应将肝胆照知心。梅兰芳还以中国戏曲研究院院长的身分，向郑奕奏提出了“认真总结闽剧的传统艺术，注意培养青年接班人”的希望和要求……

还是在一九五二年的全国戏曲会演期间，淮剧著名演员筱文艳率江苏淮剧团进京演出。梅兰芳观看了筱文艳演出的《女审》。散戏后，主动到后台慰问，筱文艳恭敬地请梅兰芳提意见。梅兰芳和蔼可亲地说道：“你们是用大嗓唱，可要注意口形……”筱文艳立即意识到，这是极其难得的艺术指点，



自己过去在演唱时从未留意过口形问题，满以为嘴上用劲吐字就会清楚……

从北京回去后，筱文艳开始注意口形的美，经常照着镜子练唱，逐渐克服了缺点。一九六一年《女审》拍成了电影，筱文艳看样片时，特别注意了自己的口形。暗想，若不是梅兰芳先生早给我提出这个意见的话，恐怕口形会在银幕上留下一个很大的缺陷。

也是在这次全国戏曲会演期间，梅兰芳第一次见到了评剧演员新风霞。在那个座谈会上，梅兰芳热情地赞扬道：“凤霞演的《刘巧儿》真好，富有创造性。”后来，看完新风霞演出的《打狗劝夫》后，梅兰芳还同田汉等同志一起，到后台祝贺她演出成功。并鼓励她：“这出戏是唱工戏。你唱得有入人物，唱腔好听，咬字清楚，虽是古装戏，但很有生活气息。”

一九五三年，吴祖光主持拍摄《梅兰芳舞台艺术》影片，新风霞也得以随着丈夫到电影厂或梅兰芳家中看拍电影，这样，就有了更多的机会接近梅兰芳。看到新风霞经常向梅兰芳请教问题，许姬传就向梅兰芳建议：“凤霞戏演得好，梅先生又这么喜欢她，收一个评剧演员徒弟吧。”梅夫人福芝芳首先举起了手说：“我赞成！”梅兰芳笑着点头答应了，并说：“这次收徒弟，我请客。”

收徒那天，请来的客人有姜妙香夫妇、田汉、张庚、许姬传和许源来兄弟等，整整坐满了两张圆桌。席间，大家纷纷说：“现在不兴磕头了，三鞠躬吧！”于是，新风霞向梅兰芳恭恭敬敬地三鞠躬，并照了师徒合影像。就这样，梅兰芳又有了一个地方戏的徒弟。

拜师之后，新风霞向梅兰芳请教变得更加名正言顺起来。一次，新风霞将自己演的《凤还巢》与京剧对比着，向梅兰芳谈了一些看法：“我们评剧加了很多唱，如程雪娥到前厅偷看穆居易这场戏，就加了一段唱，不知合适不合适。”梅兰芳答道：“为了发挥各剧种的长处，是应该按照自己剧种的特点，运用多种手段，移植一出戏、进行艺术加工的，增加新的唱段是可以的。你为了更好地表现程雪娥的内心情感，加得好。你们不要以为我上场没有唱，你们就不唱，那就把戏学死了。我看你们处理得很妥当。”新风霞又向梅兰芳请教偷看、胆怯、怕羞等动作。梅兰芳一边一一做给她看，一边谆谆告诫她：“动作不是主要的，主要是刻画她的内心活动……”

还是在全国戏曲会演期间，梅兰芳对《归舟》、《访友》、《秋江》等几个川剧折子戏留下了深刻的印象。当著名川剧演员阳友鹤等登门拜访他时，梅兰芳忍不住地夸奖道：“川剧好啊，有戏情戏文戏理；剧本文学性高，富有生活气息。川剧《秋江》的舞蹈轻盈妙曼，婀娜多姿，塑造的陈姑这个少女形象很惹人喜爱。”说到这里，梅兰芳风趣地开起了玩笑：“特别是行船的动作好，看了《秋江》，我们那个《打渔杀家》都不用演了。”

言谈之间，梅兰芳提到了阳友鹤演的《断桥》。梅兰芳询问道：“听说过你踩起跷，一只脚站在铜栏杆上，滑下去，倒卷过来的动作，怎个搞的，表演一下好不好？”阳友鹤推辞不过，正要表演，梅兰芳却又上前阻拦：“不要忙。”随即高声喊道：“葆玖，葆玖，快来听老师讲艺术。”待梅葆玖出来后，阳友鹤便开始表演起来。梅兰芳一边观看，一边称赞道：“这个好啊，我们学不到。”临走时，梅兰芳还与大家合影留念。

阳友鹤第二次登门拜访梅兰芳，是专程请教来的。梅兰芳演出《贵妃醉酒》时，杨贵妃饮了三杯酒，人已经醉了，只见她站在桌后，双乎搭袖，然后反搭袖向桌子上一扑、一梭地从桌子上溜下来，动作极其美妙。阳友鹤

为这一姿势着迷了，想请梅兰芳将它分解，详细地做给自己看。梅兰芳客气了一番后，便把条桌拉开，在沙发旁边，毫无保留地表演一遍，又向阳友鹤询问川剧《贵妃醉酒》的演唱法。在阳友鹤所唱的几个段落中，梅兰芳似乎很喜欢其中的这两句：“悔当初入皇宫，倒不如嫁一个田舍翁，也落一个早相见晚相依。”当唱到这里时，梅兰芳提出了要求：“你把川剧《贵妃醉酒》的本子写给我看好不好？”

在川剧《柳荫记》演出之前，梅兰芳特地赶到川剧团所在地参观排练《柳荫记》。看完排演，夜已经很深了，他还是热情地参加了座谈会。在发言中，他一面连连称赞主角陈书舫细腻深刻的表演艺术，一面对全剧结尾化鸟的处理提出了自己的意见：可否采用别的表现手法，而不必扮很多雀子上场。导演刘成基虚心地接受了这个建议，采用象征手法，用向空指鸟的表演重新处理了结尾，统一了全剧的风格，得到了大家的好评。苏联艺术家奥布拉兹卓夫看了演出后，也十分欣赏这个结尾。

陈书舫还清楚地记得，一九五九年，川剧出国演出之前，他到梅兰芳家中去求教。梅兰芳刚刚练完功，也顾不上休息，就在客厅里，将《贵妃醉酒》中的几个繁复的身段边说边舞地表演起来，直到陈书舫全部领会和掌握了为止。周围的人看他表演得汗流浹背，都劝他休息一会儿，梅兰芳却说：“咱们的地方戏要出国了，我能不高兴吗？流点汗算什么？”说着，又主动向陈书舫讲解了《秋江》中陈姑手里的文帚，应该怎样掌握手腕劲，舞动时才会顺而不乱。

梅兰芳的表演艺术精髓已经深深渗入了全国的戏曲舞台，他无愧于艺术大师这一光荣称号。

## 寒梅不殒

一九六一年五月三十一日，梅兰芳率领梅兰芳剧团到北京西郊的中关村，为中国科学院的科学家们演出了《穆桂英挂帅》。谢幕时，与郭沫若院长合影留念。这是梅兰芳自一九四四年第一次登台以来，在舞台上所进行的最后一次演出。

两个月之后，梅兰芳感到胸部不适，遂卧病在家，后又到北京阜外医院住院治疗。经该院心脏内科主任黄宛教授与协和医院内科主任张孝骞、副主任方圻、北京医院内科主任陶恒乐等专家会诊，确认梅兰芳患的是急性冠状动脉梗塞合并急性左心衰竭症。

八月五日上午，听到这个消息的周总理赶到医院来了。他对梅兰芳说：“我在北戴河开会，听说你得了心脏急病，住院治疗，特地赶来看你。”梅兰芳望着这位一直关心着自己工作、生活的国家领导人，心里充满了感动：“这大热天，惊动您，我心里很不安。”

周恩来总理坐在梅兰芳的床边，给梅兰芳切起脉来，他说：“我懂一点中医，你的脉象弱一点，要听大夫的话，好好静卧休养。好在你会绘画，出院后，可以消遣。”梅兰芳一听说让他休息，有些着急，告诉周总理：“这次新疆有一条铁路落成，约我去参加庆祝通车典礼。火车票都买好了，可是走不成了，真是遗憾。”周总理忙说：“等你病好了，愿意到哪里就到哪里，国内国外都可以去嘛！但是你现在的任务是养病，一定要躺在床上。祝你早日恢复健康。”

周总理站起身来告辞，他按住挣扎着想坐起来的梅兰芳说：“心脏病，就要躺在床上静养，不要起来。”随后，转身对医生们说：“你们平时就注意我们中央领导同志的健康，像梅院长的病，应当早就发现。这次经过抢救，希望能转危为安，你们要用心护理。”临走时，周总理又对梅兰芳说：“我明天回北戴河，下次回来再来看你。”

一九六一年八月八日凌晨五时，梅兰芳的心脏病急性发作，医护人员全力抢救，终于未能控制住死神的肆虐。一代戏曲艺术大师——梅兰芳病逝。

梅兰芳治丧委员会由周恩来等六十一人组成，陈毅任主任委员。

八月九日，郭沫若惊闻梅兰芳去世的消息，赶写了《在梅兰芳同志长眠榻畔的一刹那》一文，悼念梅兰芳的逝世。他以散文诗的语言，赞美梅兰芳的艺术：

“你的优美的歌声，你的庄静的姿态，你的娴雅的动作，你的一举手、一投足、一扬眉、一吐气，都塑造了美的典型。

“不是吗？谁能说不是呢？你就是艺术的化身，舞台艺术的美的化身。

“你的美育活动超过了空间，超越了时间，将永远感染着中国人民和中国人民的世代。”

“真的，我们的民族有了你这个儿子，我们的党有了你这个儿子，难道不足以使人们自豪吗？不足以使人们高度地自豪吗？”郭沫若赞美梅兰芳的一生是“艺术活动的一生，是艰苦奋斗的一生，是为人民服务的一生，是美化社会的一生”。他告慰这位举国人民爱戴的艺术家：“你虽然长远地休息了，但你的活动是永远不会休息的。”

八月十日上午，北京各界二千余人在首都剧场举行了隆重的梅兰芳追悼大会。陈毅副总理主祭，并代表中共中央和国务院表示哀悼，对梅兰芳同志

的家属表示了慰问；文化部副部长齐燕铭致悼词。中央和北京市有关部门负责人周扬、张苏、夏衍、林默涵等参加了公祭。参加公祭和向遗体告别仪式的还有苏联等各国驻华使节和外交官员以及正在北京访问的一些国际友人。

九日至十日，治丧委员会收到了来自国内外的唁电共二百八十多封。其中国内唁电二百三十多封，来自各地文化艺术团体、机关、工厂、学校及梅兰芳的生前好友和弟子。另有四十多封唁电来自苏联、越南、德国、捷克斯洛伐克、蒙古、缅甸、英国、希腊等国的有关团体、单位、外交官员和知名人士。海外华侨、东京华侨总会也发来了唁电。

这一段时间内，全国各大报纸均陆续刊发了有关悼念梅兰芳的各种文章。同时，世界许多报纸也报道了梅兰芳逝世的消息，有的还刊发了他的照片和生平简介。

八月二十一日，香港各界人士在九龙普庆戏院举行了悼念梅兰芳先生大会。费彝民、郑铁如、吴楚帆、夏梦等一千多人参加了追悼会。许多戏曲、艺术界人士送了挽联和挽幛。侯宝璋在会上致悼词说：“梅兰芳先生是一位热爱祖国，在艺术上有卓越成就的杰出艺术家。他的逝世，使海内外凡是接触过梅兰芳艺术的人都感到悲痛。”

八月二十九日上午，梅兰芳的灵柩被移至北京西山碧云寺北麓万花山安葬。

三十多年过去了。几度风雨，几度春秋，人民没有忘记梅兰芳。

一九八三年，北京西郊的万花山上，梅兰芳的墓地扩建工程进行完毕。

一九八四年，在北京护国寺大街的梅兰芳故居，梅兰芳纪念馆落成。

一九八四年梅兰芳诞辰九十周年之际，文化部、中国戏剧家协会联合举行了纪念活动，并出版了纪念文集。

梅兰芳的故乡——江苏省泰州市自一九八四年起，在三面环水，地势高爽，景色秀丽的凤凰墩地区，相继兴建了梅兰芳纪念亭，梅兰芳史料陈列馆以及梅兰芳公园，以寄托故乡人民对梅兰芳的无限怀念之情。

一九九四年，文化部、中国文联、中国京剧艺术基金会、北京市人民政府、上海市人民政府、中国戏剧家协会又联合举办了梅兰芳和周信芳诞辰一百周年的纪念活动，并召开了学术讨论会。

一九九四年十月，以梅派正宗传人、梅兰芳之子梅葆玖为主的“梅兰芳剧团”宣告成立。它带着梅兰芳当年演出过的梅派名剧，在祖国的山山水水之间巡回演出，并沿着梅兰芳当年走过的足迹，向着港、澳、日本、欧洲和美国进发……

初冬的北京西山，刚风烈烈。我独自站在梅兰芳墓前。

万花山此时虽然已经失却了往日锦簇花团的娇艳与柔媚，然而那满山满麓被秋霜涂染得如火如荼的紅葉，尚未脱落净尽，仍有一蓬一蓬在顽强地迎风招展。

一座汉白玉墓，孤寂地躺在这山脚下，似乎对岁月和时光都失去了兴趣。周围是一些瑟瑟于初寒中的枯草。然而，我分明感觉得到，在极度的静穆与庄严中，有一种企盼和向往在悄悄地辐射开来，触达我的肌肤。那是什么呢？

花！一朵再普通不过的苦菜花，小小的，黄黄的，窥露在墓圈的边缘，在加紧它最后的生命历程。

是的，花。兰花的温馨已经过去，梅花的劲节尚未到来。这里有一个缺环。

我抬眼，望到了层层叠叠的群山，望到了群山环抱中北京银灰色的参差楼阵，望到了更高远处浓郁的雾霭。

我俯下身，用指尖触了触那朵小花，轻身离去。后 记

河北教育出版社为弘扬民族文化而组织了这套“京剧泰斗传记”书丛，精心选择了一批近代以来最有影响的京剧大师作为传主。这无疑是一件极为有意义的事。

当我应召承担撰写任务而第一次参加作者会议时，忽然发现，除了我这本书的传主——梅兰芳先生外，其他的传主都已经被“分配”完毕，与会的其他作者们还都开玩笑说：“你年纪最轻，当然应该写梅兰芳。”我不禁惊愕。

照理，梅兰芳是应当由远比我更为有力的大手笔来描绘的。作为近代中国戏曲表演的集大成者，中国传统京剧的最优秀代表，他的艺术造诣也达到了最高水平，那么，无论从相应的修养、功力、戏曲艺术鉴赏力、对于传主历史的熟悉程度等各方面说，我都不是这批作者中为梅兰芳作传的最佳人选。横在我与研究对象之间的距离固然使我振作，同时也使我感到胆怯和拘谨。特别是当我了解到国内至今尚无一本《梅兰芳传》以专著形式问世的时候，更是不胜惶恐（美籍学者唐德刚教授 1952 年曾出版了一本《梅兰芳传稿》，我没有见到）。记得在梅兰芳先生九十诞辰之时，今已作古的著名学者吴晓铃教授曾大声呼吁：“应该有一部《梅兰芳传》”。那时，界入戏曲研究队伍不久的我十分赞成这个意见，也曾盼望着及早看到《梅兰芳传》的出版。然而，没有料到的是，在我们又庆贺过梅兰芳先生一百华诞之后，仍未能看到这样一木书。而今天，为梅先生作传的重任竟然最终落到了我的头上，这是否表明了研究界的迟暮？然而，学长们为何把他推向了我不？

是传主过高的艺术成就使作者们在运笔时望而生畏，跟着踟蹰却步？是传主生平中有些经历无法面对，使作者陷入正视历史与为贤者讳的二难境地？抑或是其他什么原因，我不得而知。偶尔听一位学长透露，说为梅作传最容易招来物议，其原因呢？他未明言即告退却。

自然，对于这样一位达到戏曲艺术峰颠的大师，把握并做出准确评价实非易事，前面已经有了太多的著作和文章进行过尝试，后面还将有更多的著述源源不断地涌来，梅兰芳艺术的诸多老崇拜者仍然在世，新起的梅派欣赏者也层出不穷，很难说某一部书能够在这文字的洪流中沉淀为牢固的基石，得到读者的普遍心仪与认可。但是这不能成为终止尝试的理由。似乎是，还有其他什么原因。我冥思不透，且不去管它了，总要有人来做一回尝试，无论收获的是蜜饯还是苦果。

于我来说，选择了梅兰芳却是再好不过了。既然我投身于戏曲研究领域中来已经颇有年头，既然我对于戏曲历史与理论的研究已经颇有收获，我需要贴近一位戏曲表演大师，这样我的研究才能更加靠近戏曲的舞台实践，而梅兰芳，正是最理想的人选。我想，凭着自己对梅兰芳表演艺术的衷心热爱，凭着自己对中国京剧和中国戏曲的执著热忱，凭着自己尽最大可能写好传主事迹的诚挚愿望，我能恰当地写出一个我眼中的梅兰芳来，这就够了，是非由世人评说去吧。况且，在写作过程中，通过对历史的详细回顾，我更加读解了梅兰芳，我尤其被他抗日时期不惜砸破饭碗拒绝为敌伪演出的高尚民族气节所感动——作为一个艺人，这是他最耀目也最深沉的灵魂闪光。我的人

格也为这闪光所摄入，我由此取得了与之进行心灵交谈的契机。

当然，这只是一本梅兰芳的艺术传记。在河北教育出版社的约稿要求上明明白白地写着“要以描述传主的艺术经历和成就为主”。因而我的主要着眼点也在梅兰芳的艺术轨迹上。由此我不可能过多地涉及梅兰芳的心灵历程，传主生活中的许多有趣甚至有意义的经历，我不能过分述及。如果有读者认为书中描写的范围未能完全覆盖其心理期待，尚敬祈鉴谅。

只是，虽然碰上了一个机遇，我的写作却陷入命题作文限时限字无暇更多查找史料，无暇反复思索斟酌的尴尬境地。我不得不一蹴而就，甚至连认真再看一遍的时间都没有。我为此感到惶惑。我希望我所交出的，不是一份过于肤浅的答卷。

另外需要说明的是，尽管在主要参考书目中开列了书中重点征引的著作，限于体例和篇幅，行文中具体引述的文章未能一一详细注明作者、篇名和出处，在此仅表歉意。

本书完成后，承蒙梅兰芳先生的挚友马少波先生逐字逐句地审阅了全稿，纠正了一些史实，补充了一些珍贵的史料，特此致谢！

中国艺术研究院戏曲研究所陈列室为本书提供了全部图片，在此表示衷心感谢！

作者

一九九五年十一月二十五日

## 主要参考书目

- 《东行西月》马少波著，作家出版社，一九五七年版。
- 《梅兰芳的舞台艺术》许姬传等著，中国戏剧出版社，一九五九年版。
- 《梅兰芳戏剧散论》梅兰芳著，中国戏剧出版社，一九五九年版。
- 《东游记》梅兰芳著，中国戏剧出版社，一九六一年版。
- 《我的电影生活》梅兰芳著，中国电影出版社，一九六二年版。
- 《梅兰芳文集》梅兰芳著，中国戏剧出版社，一九六二年版。
- 《舞台生活四十年》梅兰芳著，中国戏剧出版社，一九八一年版。
- 《我的父亲梅兰芳》梅绍武著，百花文艺出版社，一九八四年版。
- 《梅兰芳游美记》齐如山著，岳麓书社，一九八五年版。
- 《许姬传七十年见闻录》许姬传著，中华书局，一九八五年版。
- 《京剧谈往录》北京市政协等编，北京出版社，一九八五年版。
- 《谈梅兰芳》齐崧著，宝文堂书店，一九八八年版。
- 《中国京剧史》马少波等主编，中国戏剧出版社，一九九 年版。
- 《梅兰芳艺术评论集》梅兰芳研究会等编，中国戏剧出版社，一九九 年版。
- 《梅兰芳与二十世纪》徐城北著，三联书店，一九九 年版。
- 《中国四大名旦》许姬传著，河北人民出版社，一九九 年版。
- 《齐如山回忆录》齐如山著，中国戏剧出版社，一九九一年版。
- 《许姬传艺坛漫录》许姬传著，中华书局，一九九四年版。
- 《怀念父亲梅兰芳》梅葆琛著，中国社会出版社，一九九四年版。
- 《艺术大师梅兰芳》朱振华等著，山东大学出版社，一九九四年版。
- 《梅兰芳年谱》王长发等编著，河海大学出版社。一九九四年版。
- 《梅兰芳百年祭》徐城北著，奥林匹克出版社，一九九四年版。
- 《梅兰芳与中国文化》周姬昌著，武汉大学出版社，一九九四年版。

