



# 梅兰芳的“文人朋友圈”

□李小红

在中国戏曲史乃至世界戏剧史上,梅兰芳都是一个独特的存在。他不仅是杰出的京剧表演艺术家,更是一个时代的文化符号。梅兰芳犹如璀璨的光体,吸引着无数文人走近他、了解他、研究他,甚至因他而改变了对中国传统戏曲的认知。不同时期、不同背景的文人群体,以各自的方式参与、滋养并塑造着梅兰芳的艺术人生。这种文人群体与表演艺术家的深度互动,构成了20世纪中国文化史上一道独特的风景线。

## 传统文人的文化滋养

梅兰芳4岁丧父、14岁丧母,早年的他并没有受到多少正规的文化教育。幸运的是,大批饱读诗书的传统文人,提高了他的文化修养和艺术品位。其中,齐如山的影响尤为深远。

齐如山出身书香门第,家学渊源深厚,又曾游历欧洲,观摩过欧洲戏剧。回国后他潜心钻研中国戏曲,成为理论与实践并重的大家。他与梅兰芳的缘分始于一场偶然的观戏。20世纪初年,齐如山看过梅兰芳的戏,并未觉得惊艳。直到一次广德楼义务戏,唱倒三的梅兰芳因当天另有三处堂会戏,一时赶不过来,倒二的杨小楼先上台,观众却不买账,大喊退票。好在梅兰芳当天演的都是《樊江关》,不用卸妆,匆匆赶来直接上台才化解了观众的情绪。齐如山发现梅兰芳之所以有观众缘,在于“嗓音好”“会唱”“身材好”“身段好”“面貌好”“会表情”,这是成为名角得天独厚的条件,自此他开始帮助梅兰芳。1912年看完梅兰芳《汾河湾》后,觉得尚有精进空间,便提笔写了一封3000字长信,指点梅兰芳的身段、表情与水袖运用等。令齐如山意外的是,梅兰芳在下次演出中竟将这些建议一一呈现。自此,两人开启了多年的深度合作。

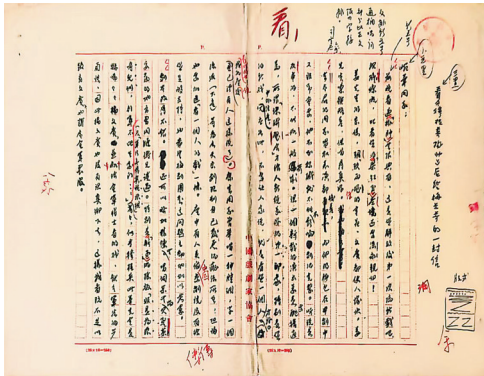
齐如山是梅兰芳编剧团队中的首席与核心。从针砭时弊的《牢狱鸳鸯》《一缕麻》,到充满古典意味的《嫦娥奔月》《黛玉葬花》《洛神》,这些经典剧目的构思、提纲、初稿乃至场次安排,都浸润着齐如山的心血。他与梅兰芳身边的文人群体一道,巧妙地将书画意境、诗词韵味以及古典舞蹈的精髓(如袖舞、羽舞等)融入表演,共同塑造了“梅派”独特的美学风格。齐如山兼具编剧、导演、策划等多重身份,在三四十年间,他走访了三四千位京剧界人士,著书立说,其中《中国剧之组织》《梅兰芳艺术之一斑》《梅兰芳游美记》等著作专为梅兰芳而作。为帮助梅兰芳访美,他前后准备了七八年时间,可谓苦心孤诣。齐如山不仅为梅兰芳创作大量新戏,助其走向世界,更在艺术理论上给予指导。他提出的“无声不歌,无动不舞”“不许写实”“不许真器物、真东西上台”等观点,准确概括了中国戏曲的本质特征。齐如山与梅兰芳的深度合作,堪称理论家助力艺术家的典范,他们共同探索京剧表演艺术规律,使梅派艺术达到了新的高度。

清末最后一位状元张謇,比梅兰芳大41岁,两人结为忘年交。1915年,梅兰芳的《嫦娥奔月》轰动京城,张謇自然成为“梅迷”。袁世凯复辟时,张謇愤然辞官,回到家乡南通兴办实业和教育,并花费巨资建造更俗剧场,创办伶工学社。伶工学社最初拟聘梅兰芳,因梅兰芳忙于出访日本,具有改革理想的欧阳予倩成为伶工学社主任,梅兰芳任名誉社长。1919年11月至1922年,梅兰芳在四年时间里三次到南通演出,张謇在更俗剧场专辟“梅欢园”,并亲书匾额和对联,以表彰“南欧北海”的艺术成就。张謇并非一般梅迷,而是不断启发、教育、提点梅兰芳。他还将得意门生李斐叔介绍给梅兰芳,李斐叔跟随梅兰芳近20年,其撰写的《梅兰芳游美日记》《梅边杂忆》等数十万字著述,成为梅兰芳研究的珍贵文献。

吴震修、李释戡、许伯明等人虽曾留学日本,但自幼入私塾,受过良好的传统文化教育。吴震



京剧《黛玉葬花》梅兰芳饰林黛玉



1959年,田汉致梅兰芳信。见《梅艺今辉——纪念梅兰芳诞辰130周年展》,文化艺术出版社,2024年

修回国后成为梅党之首冯耿光的得力助手,他对梅兰芳,在生活上规范其行为,在经济上给予资助,在艺术上深度参与。1931年梅兰芳组织国剧学会,吴震修担任理事。对于《嫦娥奔月》的服装,吴震修认为“不宜太深,尤其不能在上面绣花,应该用素花和浅淡的颜色,才合嫦娥的性情”。《霸王别姬》最初由齐如山撰写初稿,原本两天演完,吴震修认为必须改成一演完,并亲自删减不少场次,经大家润色加工后,该剧成为梅兰芳的代表作。李释戡在冯耿光的介绍下结识梅兰芳,后成为梅兰芳智囊团的核心成员,被称为“秘书长”“戏口袋”。李释戡教授梅兰芳诗词,并谆谆教诲他“为艺不可不读诗,戏中若多诗美,则戏能美,人亦自美”,激励他从古诗中汲取艺术养分。他参与编剧的《洛神》,将曹植《洛神赋》等内容巧妙融入戏中。《嫦娥奔月》《黛玉葬花》《千金一笑》《天女散花》等剧目,基本都是由齐如山拟定提纲,李释戡、罗瘦公、黄秋岳等人集体创作完成。李释戡取姜夔词“苔枝缀玉。有翠禽小小,枝上同宿”之句,自号书斋“唤玉簪”,并为梅兰芳的书斋取名“缀玉轩”。后来,“缀玉轩”成为梅兰芳读书、写字、绘画、会客的重要艺术空间。1923年李释戡作《梅兰芳小传》,其中提到“歌舞合一,有复古之功,群以‘梅派’尊之”,这是最早将梅兰芳艺术归纳为“梅派”的表述。曾就读于金陵同文馆和日本陆军士官学校的许伯明,在梅兰芳1913年上海演出时,就与冯耿光、李释戡等人一起为梅兰芳出谋划策。1919年梅兰芳首次访日,许伯明担任随团顾问。他还将堂弟许姬传、许源来介绍给梅兰芳,二人成为梅兰芳的得力助手,最大贡献是与梅合作撰写了《舞台生活四十年》,该书经旁搜博采、考证辨订,成为可靠的口述史典范。



京剧《天女散花》梅兰芳饰天女

此外,康有为首席弟子罗瘦公、“寒庐七子”之一的诗人易顺鼎、“晚唐诗派”重要诗人樊樊山、“晚清四大家”之一的词人况周颐等人,都曾与梅兰芳有过密切交往。这些饱读诗书的文人对梅兰芳的滋养,远不止于诗文褒扬、参与剧目创作或理论指导,更在于全方位提升了其为人、为艺的修养。他们与梅兰芳的深度合作,是文化转型期的一种特殊现象。身处时局动荡、内忧外患的时期,这些人将失落的文化理想寄托于戏曲艺术,既承续了文人参与戏曲创作的传统,也直接推动了京剧艺术的革新,为京剧注入了丰厚的文化内涵,使其逐渐从市井娱乐转变为高雅艺术。

## 新文化人士的国际视野

20世纪二三十年代,中国社会处于转型期,新文化思潮汹涌澎湃。在这一背景下,一批学贯中西、思想开明的新文化人士,如胡适、徐志摩、张彭春、余上沅等,以其开阔的国际视野和深厚的文化素养,与梅兰芳进行深度合作,这不仅为梅兰芳个人艺术生涯开启了通往世界舞台的大门,更在无形中深度参与了京剧艺术现代性探索的关键历程。

提及胡适与梅兰芳的交往,齐如山曾回忆道:“在民国初年他常到舍下,且偶与梅兰芳同吃便饭,畅谈一切。”可见二人20世纪初便已相识。1919年,胡适的导师约翰·杜威来华讲学,胡适不仅陪同其观看梅兰芳的演出,还亲自带他拜访了梅兰芳。此后多年,胡适始终是梅兰芳艺术事业的重要支持者。尤其在梅兰芳筹备访美演出期间,胡适倾力相助:他凭借自身在美国的影响力,为梅兰芳书写了多封介绍信,还将梅派名剧《太真外传》分别译成英文和日文,并撰写英文专文《梅兰芳和中国戏剧》向美国观众推介。此外,他还为演出剧目的选择提供了宝贵建议。无论是梅兰芳启程赴美时的送行队伍,还是他载誉归来的欢迎仪式,都能看到胡适的身影。1935年梅兰芳计划访苏演出时,胡适再次献策,建议由张彭春和余上沅分任剧团正、副导演,体现了他在艺术规划上的远见。

一位是梨园泰斗,一位是新派诗人,梅兰芳与徐志摩两人看似人生轨迹迥异,交集甚少。然而,现存文献中的记载,正逐渐勾勒出这段曾被忽略的深厚情谊。1923年,徐志摩因公开赞誉梅兰芳而开罪新剧界人士,引发了一场笔墨官司。次年(1924年)泰戈尔访华,担任其翻译的徐志摩与梅兰芳有了更密切的互动,5月8日,梅兰芳观看了徐志摩、林徽因等为泰戈尔祝寿排演的名剧《齐德拉》。5月19日,徐志摩又陪同泰戈尔专程欣赏了梅兰芳的《洛神》,泰戈尔还对布景提出了宝贵意见。此后,两人的交往持续深入。梅兰芳筹备赴美演出前后,都曾专程拜访徐志摩。法国国家歌剧院秘书长赖鲁雅来华考察中



1930年7月23日梅兰芳为徐志摩所作《兰石图》

国戏剧音乐时,徐志摩与梅兰芳更是频繁接触,共同为中法戏剧交流做出了贡献。令人遗憾的是,徐志摩生前曾允诺为梅兰芳创作剧本,可惜因其意外早逝未能如愿。梅兰芳为徐志摩写下挽联:“归神于九霄之间,直看噫籁成诗,更忆拈花微笑貌;北来无三日不见,已诺为余编剧,谁怜推枕失声时。”字里行间,满是对挚友早逝的无尽哀思与未竟合作的深深痛惜。

张彭春(胡适同门,皆为约翰·杜威门生)与余上沅(胡适学生)是梅兰芳海外公演的重要推手。在梅兰芳的访美(1930年)与访苏(1935年)演出中,张彭春均担任剧团总导演,负责全局把控。访苏行程结束后,张彭春率剧团先行回国,而梅兰芳则在副导演余上沅陪同下,于欧洲进行了数月的考察游历,并据此撰写了《访苏自述》。

这些新文化人士的深度介入,不仅成就了梅兰芳个人的国际声誉,更以敏锐的洞察力与开放的文化态度,帮助梅兰芳在坚守京剧艺术本体的同时,大胆探索舞台呈现、剧目选择、文化阐释的革新路径。这种基于艺人与文人之间相互信任的创新实践,极大地激活了京剧艺术的现代生命力。

## 新中国文化工作者的时代共鸣

抗战期间,梅兰芳蓄须明志,坚决拒绝为日伪政权演出,彰显了崇高的民族气节。1949年初,中共地下组织委派夏衍、熊佛西动员梅兰芳留在上海,他欣然应允。上海于1949年5月27日解放,梅兰芳自5月31日起为解放军将士连续演出三场。首场演出刚一落幕,陈毅市长便在夏衍的陪同下,前往后台看望梅兰芳。10月1日,梅兰芳在天安门城楼见证了新中国的诞生。新中国成立后,梅兰芳在周恩来总理的关怀与指导下,积极著书立说,并开启全国巡演,致力于将艺术奉献给广大人民群众。在这一过程中,他与田汉、郭沫若、张庚等文艺界人士建立了紧密联系。

梅兰芳与田汉初识是在1922至1923年上海的某次宴会上,当时在座的还有吴昌硕、郭沫若等人。两人交往更为密集的时期是新中国成立前后,其间一同参加了第一届文代会、戏曲改进委员会、政协一届一次会议等多项活动。1951年,田汉担任艺术事业管理局局长,梅兰芳任中国戏曲研究院院长。1953年,二人又分别担任中国戏剧家协会主席与副主席,在文艺事业中形成了紧密的协作关系。1956年12月,在田汉的帮助和推动下,梅兰芳赴毛主席故乡演出20余天。1958年10月至11月,田汉与梅兰芳分任正副团长的“文艺界福建前线慰问团”,在福州、厦门等地累计演出78次,田汉后来在《追悼梅兰芳同志》中特别提到,梅兰芳“冒着敌人炮火的危险在战壕中清唱”,高度赞扬其奉献精神。

# 当下戏曲传承发展的“活态”呈现

□李雯宇

连”不够重视。某种意义上,看待戏曲艺术的“新创”,可置于传统“长河”中审视。实际上,类似的整理理念在上世纪五六十年代编撰的《川剧旦角表演艺术》(阳友鹤口述,刘念兹、齐建昌记录整理,新建、田庭雪摄影,中国戏曲研究院编,中国戏剧出版社1959年版)、《京剧花旦表演艺术》(小翠花口述,柳以真记录整理,北京市戏曲编导委员会编辑,北京出版社1962年版)、《莆仙戏传统科介》(黄文狄著述,谢秋雁、朱蟾痴、陈宋杰整理记录,黄槐群、黄觉予绘图,福建人民出版社1962年版)等著作中已有意无意地践行,这批“当时”语境下的“当代”素材到如今已然成为颇具“史实”价值的珍贵资料。以史为鉴,可知对当下戏曲创作活动的即时整理、反复归纳,本身就是对活态遗产的一种有效传承。

在对当代戏曲艺术家创作经验的及时整理上,该丛书突出了“人本”和“现代”两重新的属性。其一是“人本”,即丛书是以“人”为圆心,力图建立以传承精神为经、传承历史为纬的戏曲文化生态坐标系。不仅有“技”“艺”学问的钻

研、融合与博弈,还凸显了“人本位”的书写模式,在活态传承的象限内收拢着人的故事、人的实践、人的适应、人的改变,描摹出戏曲人真实的生命状态和戏曲艺术富于变化的传承样貌。如《匠史留影》中梳理了子承父业、师徒相传、行业协作等盔头手工业的传承路径,即顺应血缘关系和行业伦理等的一脉相承。如《真与美的追求》,以演员曾昭娟为书写主体,记录她在“人物年龄跨度极大、行当较多”的《凤阳情》的演出挑战中,演绎调用青衣、花旦、武旦等不同行当的功法智慧,挥洒演员在二度创作中的主体创造力。如《边走边说》,记录了导演张曼君职业生涯中跨剧种领域的大胆实践,呈现与前辈、同行相互成就、携手共进的情谊故事,既写出个人的鲜活生命史,也切中当代戏曲界为传承与发展戮力同心的健康脉象。此类微视角、局部视域的聚焦、梳理,恰是戏曲艺术整体生态维持与修缮的重要环节和方法。

其二是鲜明的“现代”特质。丛书生动记述了近四十年间戏曲这一古老艺术的创造性转化

1959年,梅兰芳演出《穆桂英挂帅》后,田汉评价该剧“沉雄慷慨”,并亲自修改了主要唱词。1961年8月8日梅兰芳逝世后,田汉于9月10日在《人民日报》发表《梅兰芳纪事诗(二十五首)》,其中“鲁迅犹疑当偶然?半描宫闱半神仙。终能打破玻璃罩,国恨家仇入管弦”一首,既肯定了梅兰芳的民族大义,也点明了其艺术服务对象的深刻转变。

郭沫若在与梅兰芳的交往中,曾多次表达对其艺术与人格的推崇。1946年,他在写给梅兰芳的书法作品中曾言:“俄国人民仅知中国有二人,一为孔夫子,一则梅博士也”,以此称颂梅兰芳的艺术水准与国际影响力。1956年,郭沫若与梅兰芳同老舍、巴金、田汉、钱学森、华罗庚等人共同参加了堪称“中国第一届春晚”的“春节大联欢”,梅兰芳在此次活动中演出了他的拿手戏《宇宙锋》。1961年5月31日,梅兰芳在中国科学院礼堂完成了人生最后一次演出——《穆桂英挂帅》,这是新中国成立后他排演的唯一一出新戏。演出结束后,他与郭沫若亲密合影。梅兰芳逝世后,郭沫若在《人民日报》发表《在梅兰芳同志长眠湖畔的一刹那》,深切回忆这次演出:“使那小小的礼堂成为了无限大的宇宙”,以此定格这场充满光辉的艺术绝唱。1962年,阿英编制的传记纪录片《梅兰芳》在梅兰芳逝世一周年之际拍摄完成。郭沫若不仅为影片题写了片名,还题诗两首并在片头亲自朗诵,其中“沥血唤回春满地,天南海北吐芳华”一句,高度赞扬了梅兰芳新中国成立后全国巡演的壮举。

早在1937年,26岁的张庚就撰写了《梅兰芳论》一文。当时他主要从事话剧运动,且受鲁迅影响,曾认为“梅兰芳的艺术是纯粹的封建艺术”。1949年,两人一同参加了第一届文代会;1954年,梅兰芳与张庚分别担任中国戏曲研究院正、副院长;1957年《戏曲研究》创刊,二人同为编委;1959年7月1日,张庚与马少波作为入党介绍人,见证了梅兰芳的入党宣誓仪式;1961年中国戏曲研究院并入中国戏曲学院后,梅兰芳与张庚仍分任正、副院长。工作上的紧密联系,为张庚深入了解、重新评判梅兰芳提供了契机。他先后撰写8篇以梅兰芳为主题的文章,全面总结其艺术成就,盛赞其为“一代宗师”,并指出梅兰芳注重表演的“适度感”与“内在的节奏”,最终形成了“温柔敦厚、雍容华贵”的独特艺术风格。

新中国成立后,梅兰芳与作家、理论家们的交往与合作,不仅仅是艺术上的交流,更是基于振兴民族文化这一共同心愿的深度携手。他们心往一处想,劲往一处使,共同探索如何让历史悠久的京剧艺术跟上时代的步伐。这种真诚的合作,有力地推动了京剧在新时期的创新发展,赋予了这门古老艺术崭新的活力。

梅兰芳以其温柔敦厚的性格、精益求精的艺术追求、海纳百川的胸怀以及放眼世界的格局,深深吸引着众多文人朋友,他们为其艺术生涯提供了源源不断的滋养、鼎力协助与境界提升。从“小友”“艺士”,到“先生”“博士”,再到“人民艺术家”“最美奋斗者”,梅兰芳凭借自身的人格魅力与艺术成就,显著提升了戏曲演员的社会地位。

梅兰芳与文人群体的深度交融,不仅铸就了他个人的艺术传奇,也为中国传统文化在现代表会的传承与发展提供了宝贵范例。他的艺术人生充分证明,伟大的艺术家绝非孤立的存在,而是文化共同体滋养的结晶。文人群体的倾力支持,不仅彰显了知识群体对艺术发展的关键推动作用,更生动体现了中华文化生生不息的传承力,显示出20世纪中国文化演进的独特轨迹。

(作者系中国戏曲学院、北京戏曲文化传承与发展研究基地研究员)

戏曲技艺在传统社会中是“行内之学”,直至今日,鉴于其“非物质文化遗产”特性之一,对戏曲的传承和研究依旧有一个从“口传身授”转化为“现代言说”的问题。中国戏曲学会近期组织编写的“中国当代戏曲艺术家创作经验大系”(第一期)对这一难题作了初步的“解答”。该丛书共4部,分别为张曼君著《边走边说:张曼君导演艺术》,罗周著《星月为灯:我的编剧艺术》,曾昭娟著、殷娇、剧盼云等统著《真与美的追求:曾昭娟评剧旦角表演艺术》,杨耐著、李继宗示范《匠史留影:北方李氏盔头制作技艺》,以150万字、800余张图片、近100小时视频的体量,对戏曲艺术的编剧、导演、表演、舞美等各流程的当代创作经验进行了精细化呈现与综合性总结。该丛书不仅呈现了戏曲艺术家较为完整的个人实践历程和艺术创作群体较为全面的协作共生经验,为活跃在一线的代表性戏曲艺术家留存珍贵的“档案”,还通过收录编辑文章撰论、口述笔录、访谈对话、札记手稿等多样文本,充分呈现艺术生产中“筹划”与“定型”、艺术构思时“隐”与“显”、艺术操作中“技”与“道”、艺术创造“前后”的“劳作”与审美等不同面向,真切地“抓取”并完备记录戏曲艺术的“活态”。

自2001年联合国教科文组织审定了第一批“人类非物质文化遗产代表作”以来,学界对“过往”的“非遗”的挖掘与研究力度与日俱增,却无



《中国当代戏曲艺术家创作经验大系(第一期)》,王虓主编,文化艺术出版社,2024年

意中造成了传承保护工作某种程度上的“灯下黑”——对“正在进行时”的“新遗产”有所忽略。换句话说,对戏曲艺术,更关注其“新创”,而对“新创”的及时总结和“新创”与母体的“藕断丝