

MEI LANFANG
YU JINGJU ZAI HAIWAI

梅兰芳 与京剧在海外

梁燕
主编



中原出版传媒集团
大地传媒

大象出版社

梅兰芳 与京剧在海外

梁燕
主编

MEI LANFANG
YU JINGJU ZAIHAIWAI



中原出版传媒集团
大地传媒

大象出版社
· 郑州 ·

图书在版编目(CIP)数据

梅兰芳与京剧在海外 / 梁燕主编. — 郑州 : 大象出版社, 2016. 5
ISBN 978-7-5347-7494-2

I. ①梅… II. ①梁… III. ①梅兰芳(1894~1961)
—生平事迹②梅兰芳(1894~1961)—京剧—艺术评论
IV. ①K825.78②J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 140666 号

梅兰芳与京剧在海外

梁 燕 主编

出 版 人 王刘纯
责任编辑 耿晓谕
责任校对 牛志远 安德华 张迎娟 李婧慧
书籍设计 张 帆

出版发行 **大象出版社**(郑州市开元路 16 号 邮政编码 450044)
发行科 0371-63863551 总编室 0371-63863572

网 址 www.daxiang.cn
印 刷 郑州瑞光印务有限公司
经 销 各地新华书店经销
开 本 787mm×1092mm 1/16
印 张 33.5
字 数 423 千字

版 次 2016 年 5 月第 1 版 2016 年 5 月第 1 次印刷
定 价 78.00 元

若发现印、装质量问题,影响阅读,请与承印厂联系调换。

印厂地址 郑州市二环支路 35 号

邮政编码 450012

电话 0371-63956290



编纂说明

本书以 20 世纪梅兰芳与京剧在海外的传播和所到国家日本、美国、苏联主流观众的接受为题,发掘、整理了 12 种重要文献,其中包括梅兰芳的著作《梅兰芳游俄记》《东游记》,梅兰芳团队重要成员齐如山、张彭春的相关著述,如《梅兰芳游美记》《中国舞台艺术纵横谈》,还包括美国学者的相关研究成果如斯达克·扬所著的《梅兰芳》,以及其他外国学者多年搜求、整理的 1919 年和 1924 年日本媒体的评论、艺术界座谈会的记录,还有 1935 年苏联艺术界关于梅兰芳艺术研讨会的原始档案资料。

本书通过文献梳理,以国别为区分,具体为“梅兰芳与京剧在日本”3 种,“梅兰芳与京剧在美国”4 种,“梅兰芳与京剧在苏联”5 种。这些发表或出版于 20 世纪二三十年代的文献具有重



要的历史价值和研究价值。因此,编者对所有文献做了最大程度的保留,并在每一种文献的题目上加标注释,说明其最初发表或出版的时间、刊物或出版社,以及记录者、整理者和译者的相关情况。

本书中占据篇幅较多的齐如山所著《中国剧之组织》《梅兰芳游美记》《梅兰芳艺术一斑》是以《齐如山文集》^①为底本校订的。还有一些文献由于年代较早,“的”“地”“得”“作”的用法和地名的写法,以及过短的句式,不甚符合现代汉语的规范,编者按照当代读者的阅读习惯予以了适当处理。

^① 《齐如山文集》:凡11卷,梁燕主编,河北教育出版社、开明出版社,2010年12月出版。

目
录

- 001 梅兰芳与京剧在海外 梁 燕
- 055 梅兰芳与京剧在日本
- 057 梅兰芳 1919、1924 年来日本公演的报告
(日本)吉田登志子 (日本)细井尚子 译
- 111 梅馨远流樱花国
——1924 年日本《演剧新潮》杂志社邀请著名戏剧家
为梅兰芳举行座谈会(速记稿) 金凤吉 译
- 129 东游记 梅兰芳
- 203 梅兰芳与京剧在美国



- 205 中国剧之组织 齐如山
249 梅兰芳 (美国)斯达克·扬 梅绍武 译



- 264 梅兰芳游美记 齐如山
402 《梅兰芳先生在美国:评论与回顾》前言 张彭春
405 梅兰芳与京剧在苏联
407 梅兰芳艺术一斑 齐如山
446 中国舞台艺术纵横谈 张彭春
453 艺术的强大动力

——1935 年苏联艺术家讨论梅兰芳艺术记录

(瑞典)拉尔斯·克莱贝尔格 整理 李小燕 译

- 470 梅兰芳先生在苏联 戈公振 戈宝权
492 梅兰芳游俄记 梅兰芳(遗稿)许姬传 李斐叔 整理

- 529 后记

梁燕



梁
燕梅兰芳与京剧
在海外

提起梅兰芳,无人不知,他是 20 世纪享誉中外的一代京剧艺术大家。他的完美表演记录了中国京剧一个值得骄傲的时代,他的卓越成就让世界认识了京剧,并为京剧的独特之美而啧啧称奇。

1919 年、1924 年、1956 年,梅兰芳三次东渡日本演出京剧,1930 年、1935 年梅兰芳先后前往美国和苏联多个城市演出京剧。他以精湛的技艺向外国观众展现了中国传统艺术的独特魅力,他是京剧海外传播的伟大先行者。

将近一个世纪之后,回望那段历史时我们发现,以梅兰芳为首的一批有识之士和社会精英在国家处于贫弱之际,在传统文化遭遇一片质疑之声时,依然怀抱自信,勇于担当使命,以一己之力向世界推介中华文化,筚路蓝缕,创造辉煌。

梅兰芳(1894—1961)出生于梨园世家,祖父梅巧玲是中国第一代京剧旦

行名家,“同光十三绝”之一;外祖父杨隆寿系京剧武生泰斗,资深的宫廷教习。他们都以过人的技艺得到过清宫帝后的赏识。梅兰芳4岁丧父,15岁丧母,在祖母陈氏和伯父梅雨田(即为谭鑫培伴奏的著名琴师)的照料与培养下长大。他自幼跟随多位名师学习京剧旦行表演,11岁在北京广和楼登台演出。少年时代学习的大量京剧传统戏和昆曲,为其日后演技的成熟打下了坚实的基础。

青年时期的梅兰芳以嗓音甜美、扮相俊秀、表演大方成为京城舞台上拥有大量戏迷观众的京剧新锐,但是谦逊好学的他并不满足于此,他善于吸纳各种有益的艺术见解,结交了梨园界以外的许多朋友,这当中有知名的银行家、诗人、作家、画家、学者等。这些人由于喜爱京剧和梅兰芳的艺术,不仅与梅兰芳建立了深厚的友谊,也给予了梅兰芳长期的无私的帮助。由此,梅兰芳不断排演新戏,其新戏从剧目、唱腔、身段、服装到化妆、布景,各个方面都焕然一新。从1915年至1928年,梅兰芳在北京的吉祥园、第一舞台、广和剧场、真光剧场、开明剧场、中和剧场陆续推出个人新剧:《牢狱鸳鸯》《一缕麻》《邓霞姑》《宦海潮》《嫦娥奔月》《黛玉葬花》《千金一笑》《木兰从军》《天女散花》《童女斩蛇》《麻姑献寿》《红线盗盒》《上元夫人》《霸王别姬》《西施》《洛神》《廉锦枫》《太真外传》《俊袭人》《风还巢》《春灯谜》等,塑造了一系列不同时代、不同个性、不同命运的女性形象。有守节抗暴的烈女,有替父从军的孝女,有为民除害的义女,有殉情而终的美女,有散花除疾的天女,有翩若惊鸿的神女,有多愁善感的才女,有身怀绝技的侠女……每演一剧,众多“梅迷”蜂拥而至,如痴如狂。当时的报刊几乎天天都有关于“梅郎”演出的消息和演艺方面的话题。1927年,北京《顺天时报》举办首届京剧旦角最佳演员评选活动,梅兰芳名列“四大名旦”之首。1931年《戏剧月刊》发表观众对“四大名旦”的评分结果,梅兰芳以扮相、嗓音、表情、身段、唱工、新戏等六个方面的综合实力和绝对优势位居第一。有的媒体干脆即呼之“伶界大王”。

1931年5月,梅兰芳与齐如山、余叔岩、庄清逸、张伯驹、傅芸子等京剧艺术家、剧作家、学者成立“北平国剧学会”,搜集京剧文物、资料,研究京剧原理,创办《戏剧丛刊》《国剧画报》,举办国剧传习所,培养京剧专业人才。1933年,梅兰芳上演了两部反战题材的新剧《抗金兵》和《生死恨》。《生死恨》根据明代传奇《易鞋记》和小说《警世恒言》中《白玉娘忍苦成夫》一篇而编,通过一对患难夫妻的生死离合,表现了女主人公韩玉娘的悲惨命运和宋金战乱带给百姓的痛苦。此剧上演时正值“九一八”事变以后,作为一个爱国艺术家,梅兰芳似乎预感到了山雨欲来的战争气氛,怀着对国家民族的深深忧虑,演绎了一个善良美好的生命惨遭毁灭的悲剧。此剧在广大观众中引起强烈共鸣,被视为梅派的经典剧目之一,后于20世纪40年代被费穆导演看中,拍摄成戏曲影片。1937年日本侵华战争爆发,在灾难深重的8年里,梅兰芳抵御着各种压力和诱惑,蓄须明志,息影舞台,保持了一个艺术家的民族气节。

1949年中华人民共和国成立,梅兰芳的身影出现在开国大典的天安门观礼台上。此后他积极参与新中国的建设,在中国戏曲研究院、中国京剧院担任繁重的领导工作。他不顾年事已高,亲赴朝鲜战场,在隆隆炮声中为中国人民志愿军战士送去慰问,他的一曲《霸王别姬》唱段让淳朴英勇的将士们暂时忘记了冰天雪地和战火纷飞……20世纪五六十年代,他是出席第一届中国人民政治协商会议的代表,他是中华人民共和国第一届人民代表大会的代表,他是参加维也纳世界和平大会的中国代表,他是受到表彰、得到毛主席接见的全国先进工作者,他是被国际舞蹈协会授予荣誉勋章的第一位中国艺术家。1959年,66岁的梅兰芳改编上演了其艺术生涯中的最后一出新戏《穆桂英挂帅》,这是为中华人民共和国成立10周年的献礼,也成为梅派经典剧目的绝响。1961年夏天,梅兰芳因病与世长辞,告别了他熟悉的京剧舞台,结束了他炫目辉煌的一生。

梅兰芳为京剧而生,他是美的创造者,他是20世纪中国最杰出的京剧艺术家。

一、梅兰芳与京剧的世界意义

中国戏曲的海外传播始于18世纪中叶以前,法国传教士约瑟夫·普雷马雷将中国的元杂剧《赵氏孤儿》译成法文。“他的译文省略了唱词和韵白,也不是严格意义上的翻译。依据普雷马雷的文本,欧洲先后又出现了好几种法文、英文、意大利文和德文的改编本。”^①其后至19世纪中叶,有元杂剧《老生儿》《汉宫秋》《灰阑记》《合汉衫》等剧本,少量京剧、粤剧剧本及其改写本在欧洲出版或发表。

尽管《赵氏孤儿》以其离奇曲折的故事情节引起了欧洲人的莫大兴趣,包括法国著名的文学家伏尔泰也将其改编为《中国孤儿》,在欧洲上演,但这完全是按照欧洲人的习惯和想象来诠释中国和中国文化的。从他们的评论来看,包括伏尔泰在内的西方学者很难理解中国戏曲的艺术表现原则:“中国文化在其他方面有很高的成就,然而在戏剧的领域里,只停留在它的婴儿幼稚时期。”还有西方人认为中国戏曲“太早就定型成为一种极僵硬的形式,而无法从中解放自己”。^②1817年,西方人约翰·法兰西斯·戴维斯出版了元代武汉臣的杂剧《老生儿》的英文译本。在这个译本中,戴维斯写了一篇《中国戏剧及其舞台表现简介》,介绍中国戏曲的舞台:“一个中国戏班子在任何时候只要用两三个小时就能搭一个戏台:几根竹竿用来支撑席编台顶;舞台的台面由木板拼成,高于地面六七英尺;几块有图案的布幅用来遮盖舞台的三面,前面完全空

① (新西兰)孙玫:《中国戏曲跨文化研究》,中华书局,2006年1月,第142页。

② 施叔青:《西方人看中国戏剧》,人民文学出版社,1988年3月,第9页。

出——这些就是搭建一个舞台所需要的全部物品……不像欧洲的现代舞台，他们没有模拟现实的布景来配合故事的演出。”^①1829年，戴维斯又出版了元代马致远的《汉宫秋》的英文译本，他认为此剧非常符合欧洲有关悲剧的定义，并给予了高度的评价：“此剧的行动的统一是完整的，比我们现时的舞台还要遵守时间与地点的统一。它的主题的庄严，人物的高贵，气氛的悲壮和唱词的严密能满足古希腊三一律最顽固的敬慕者。”^②其后，他在一本名为《中国人》的书中，系统评价了在西方影响较大的元杂剧《赵氏孤儿》《老生儿》和《汉宫秋》，并且向欧洲读者介绍元杂剧《灰阑记》，以及有关中国戏曲表演方面的基本常识。可以说，戴维斯是较早从专业角度对中国戏曲进行客观考察和潜心研究的西方学者。他对元杂剧文本的解读，对中国戏曲表现手法的领悟，不仅较为准确，而且为西方人了解中国古老的戏剧文化做出了开拓性的努力。

19世纪中叶，中国的戏曲剧团以营利为目的，在欧美进行过营业性的演出。1852年10月18日，一个有百余人阵容的广东粤剧团到达美国旧金山，做了为期5个月的首次商业演出。这个剧团在美国人的记述中，名为“戏剧益协社”（英文为 Hong Took Tong）。尽管有着为数不少的华人观众，但是由于它是一种完全陌生的艺术形式和演剧观念，这样的演出很难得到美国人的接受。从美国《加利福尼亚三角洲日报》的报道中可以看出，美国人对中国戏曲舞台十分陌生：“光秃秃的舞台”，“没有景片”，“没有幕帘，没有边厢，也没有天桥，更没有我们通常在西方剧院里见过的机械装置”。^③令美国观众最感兴趣的是中国戏曲演出中所展示的武打、杂技等中国功夫，还有华美的服装。对于戏

① 约翰·法兰西斯·戴维斯译：《老生儿》（伦敦约翰·默里出版社，1817年），《中国戏剧及其舞台表现简介》，第10—11页。

② 约翰·法兰西斯·戴维斯译：《汉宫秋》，《幸运的团聚》（*The Fortunate Unite*）的第2卷（伦敦东方翻译基金会印，1829年），第216页。

③ 转引自吴戈：《中美戏剧交流的文化解读》，云南大学出版社，2006年8月，第39、40页。

曲音乐,尤其是打击乐他们感到极其不习惯:“不停地用锣、铜鼓敲打出来的声响是那样的不协调和震耳欲聋,令人无法在那个地方呆上几分钟。”^①演出于露天四野的中国戏曲,喧闹的锣鼓不仅烘托着场上气氛,而且直接作用于演员舞台动作的节奏和人物心理的表现,但是进入收音效果明显的西式剧场就会产生上述令人不适的状况。这是中国戏曲常常让西方人感到困惑、不满甚至提出批评的地方。

19世纪下半叶,中国还曾有戏班去过巴黎或旧金山进行公开的营业性演出,尽管反应热烈,但观众基本上是华人。19世纪末,一些西方人接触到中国剧场,对中国戏曲的舞台呈现依然感到非常隔膜:“所有演员的吐字都是单音节的,我从未听到他们发一个音而不从肺部挣扎吐出的,人们真要以为他们是遭遇惨杀时所发出的痛苦尖叫。其中一个演法官的演员在舞台上走着十分奇怪的台步。他首先将他的脚跟放在地上,然后慢慢放下鞋底,最后才是脚尖。相反的,另一个演员,却像疯子似的走来走去,手臂与腿夸张地伸动,比起我们小丑剧的表演,仍然显得太过火了。”关于中国戏曲的演唱,一位法国人做了如此的描绘:“高到刺耳以至无以忍受的程度,那尖锐的声音让人想到一只坏了喉咙的猫叫声一样的难听。”^②其反感的态度显而易见。

也有西方观众持一种客观的态度,耐心观察中国戏曲的舞台,比如对于检场人的理解:“穿着和我们在生活中街上看到的中国人一样的装束的仆人们,走上舞台,走到那些衣冠楚楚的演员中去,在他们演出中,递个茶杯给这个,送把宝剑给那个,因为剧本提示要求这样做。”比如对舞台空间的认识:“舞台是开放的,没有幕布,也没有翼厢,只有两道门,一进一出。”^③比如对中国演员动

① 转引自吴戈:《中美戏剧交流的文化解读》,云南大学出版社,2006年8月,第51页。

② 施叔青:《西方人看中国戏剧》,人民文学出版社,1988年3月,第9页。

③ 转引自吴戈:《中美戏剧交流的文化解读》,云南大学出版社,2006年8月,第51页。

作的领会：“如果戏里的情节要表现过桥的情节，就放两张桌子，相隔三四英尺。然后两桌之间搭一块板子，演员由一把椅子登上桌子，以那块板子为桥，从这边桌子走到那边桌子，由另一把椅子下地。如果一个演员要表演他正骑马背上的状态，他通过哑剧表演跨上了想象中存在的骏马，并用鞭子，用很快的频率抽打他身后想象中的马屁股。”^①应该说，这些解读虽不带偏见，但毕竟还停留在比较肤浅的认知层面。

20世纪初叶，中国戏曲的海外传播迎来了一个新的时代。“梅兰芳”和中国戏曲中最具代表性的一个剧种——“京剧”显得格外响亮。

其实，梅兰芳早在20世纪一二十年代就已蜚声亚洲。1919年4月，应日本东京帝国剧场的邀请，梅兰芳率团到日本东京帝国剧场、大阪中央公会、神户聚乐馆等演出17天，演出剧目有《天女散花》《嫦娥奔月》《黛玉葬花》《千金一笑》《思凡》《琴挑》《春香闹学》《游园惊梦》《御碑亭》《虹霓关》《贵妃醉酒》《游龙戏凤》《奇双会》《武家坡》，日本观众和学界反响热烈。

《东京朝日新闻》1919年5月7日发表久保天随的评论《梅兰芳的〈天女散花〉》，文章说：“姿容美，声音美，再加上服装也极美，仅就这些已足能使观众赏心悦目。最紧要的是舞蹈，那又是怎样的呢？可以说大体轻妙，精致极了。”^②《东京日日新闻》1919年5月19日刊登久米正雄题为《丽人梅兰芳》的文章，称赞梅兰芳的演技：“千真万确，梅的戏不但满足了我的好奇心，而且给了我无法用语言表达的艺术美感。”“我觉得5个剧目里《虹霓关》和《贵妃醉酒》最好。……（《虹霓关》）梅饰这个妻子，武打时每逢亮相都由于看对方而飞波流盼，这种地方演得实在好。……《贵妃醉酒》主要是看梅扮演的杨贵妃

^① 转引自吴戈：《中美戏剧交流的文化解读》，云南大学出版社，2006年8月，第52页。

^② （日）吉田登志子：《梅兰芳1919、1924年来日公演的报告》，《梅兰芳艺术评论集》，中国戏剧出版社，1990年10月，第639页。

喝酒的样子。这个戏绚丽极了。从美的角度说,我从来没有看过这么美的戏。”^①还有报道说:“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’。”^②日本汉学家内藤虎次郎、狩野直喜,戏剧家青木正儿等人也纷纷撰文介绍中国古代戏曲的历史源流和梅兰芳的艺术成就,日本歌舞伎演员中村歌右卫门还将《天女散花》移植上演。

当时国内的《春柳》杂志曾刊载过这样一篇文章:“甲午后,日本人心目中,未尝知有中国文明,每每发为言论,亦多轻侮之词。至于中国之美术,则更无所闻见。除老年人外,多不知中国之历史。学校中所讲授者,甲午之战也,台湾满洲之现状也,中国政治之腐败也,中国人之缠足、赌博、吸鸦片也。至于数千年中国之所以立国者,未有研究之。今番兰芳等前去,以演剧为指导,现身说法,俾知中国文明于万一。”^③可以说,梅兰芳的早期访日演出在某种程度上提升了当时中国的形象。

1924年5月,印度诗人、学者泰戈尔访华,中国文艺界招待泰戈尔的一项重要活动,就是观赏梅兰芳在开明戏院为他演出的新剧《洛神》。演出结束后,泰戈尔用孟加拉文题诗一首,又亲自译成英文送给梅兰芳:

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.

① (日)吉田登志子:《梅兰芳1919、1924年来日公演的报告》,《梅兰芳艺术评论集》,中国戏剧出版社,1990年10月,第653—654页。

② 王长发、刘华:《梅兰芳年表》,《梅兰芳艺术评论集》,中国戏剧出版社,1990年10月,第753页。

③ 《春柳》,1919年第5期。

后来梅兰芳请北京大学精通孟加拉文的吴晓铃、石真教授将原诗译成汉文白话诗：

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
缥缈的云霞，
被水雾笼罩着的峰峦。^①

透过语言和文化的屏障，泰戈尔以诗人的敏感和学者的睿智，一下子捕捉到了《洛神》所蕴含的一种诗化的朦胧的意境。

1924年10月，梅兰芳应日本财阀大仓喜八郎的邀请，再度率团到日本演出京剧。梅兰芳此行带去的剧目更为丰富，在东京帝国剧场、宝冢大歌剧院、京都冈崎公会礼堂演出的25场戏中，除《天女散花》《黛玉葬花》《红线盗盒》《麻姑献寿》《洛神》《廉锦枫》《贵妃醉酒》《奇双会》《审头刺汤》、头本《虹霓关》《御碑亭》等梅派个人代表剧目外，还有随团成员演出的《战太平》《定计化缘》《辕门斩子》《风云会》《岳家庄》《空城计》《御林郡》《瞎子逛灯》《击鼓骂曹》《战马超》《连升三级》《马鞍山》《遇龙封官》《定军山》《上天台》等多出传统戏。日本的主流媒体和文化界都给予了广泛的赞誉和更为深入的评论。

日本评论家神田喜一郎称道中国京剧舞台艺术表现的写意性：“作为象征

^① 刘彦君：《梅兰芳传》，河北教育出版社，1996年12月，第156—157页。

主义的艺术,没有想到其卓越令我惊讶。中国剧不用幕,而且完全不用布景。它跟日本戏剧不一样,不用各种各样的道具,只用简朴的桌椅。这是中国剧非常先进的地方。如果有人对此感到不足,那就是说他到底没有欣赏艺术的资格。……使用布景和道具绝对不是戏剧的进步,却意味着看戏的观众脑子迟钝。”^①《新演艺》1924年11月号刊登了日本评论家南部修太郎的一篇文章,题为《梅兰芳的〈黛玉葬花〉》:“这不是一般中国戏曲常用的那种夸张的线条和形态表现出来的神情,而属于写实的并且是心理的或精神的技艺。我想,这是梅在尽量努力地表示《红楼梦》林黛玉的性格和心情。这就是梅氏对原有的中国戏曲的技艺感到不足,而在这种古装歌舞剧的新作里开拓出来的新的艺术境界。”^②赞扬了梅兰芳对京剧传统表现手法的突破。此外,日本蓄音机公司还灌制了梅兰芳在东京帝国剧场演出时的唱片,帝国电影公司将梅兰芳在宝冢大歌剧院所演的《红线盗盒》之“剑舞”、《廉锦枫》之“刺蚌”和《虹霓关》之“对枪”的三个富有梅氏特色的舞蹈片段拍摄成了影片,准备在电影院里放映。

20世纪20年代,梅兰芳的国际声誉日隆。许多来华的国际要人都以“观梅剧”“访梅宅”作为游览的必选项目。法国、瑞典等国政要、王储来到中国,纷纷通过外交部的渠道,要求安排此项活动。梅兰芳也为接待这些外国宾客投入了相当多的精力和物力。

20世纪30年代,梅兰芳的声名更是远播西方世界。一次,美国公使芮恩施(Paul Reinsch)在一个外交场合对当时在座的中国官员表示:“若欲中美国民感情益加亲善,最好是请梅兰芳往美国去一次,并且表演他的艺术,让美国

① (日)吉田登志子:《梅兰芳1919、1924年来日公演的报告》,《梅兰芳艺术评论集》,中国戏剧出版社,1990年10月,第660页。

② (日)南部修太郎:《梅兰芳的〈黛玉葬花〉》,《梅兰芳艺术评论集》,中国戏剧出版社,1990年10月,第675页。