



梅兰芳三部曲·之一

梅兰芳与二十世纪

徐城北 ● 著

中国社会科学出版社



徐城北 ● 著

梅兰芳与二十世纪

梅兰芳三部曲之一

中国社会科学出版社

F167/16

图书在版编目(CIP)数据

梅兰芳三部曲/徐城北著. —北京:中国社会科学出版社,
2000. 11

ISBN 7-5004-2846-4

I. 梅… II. 徐… III. 梅兰芳-艺术-研究 IV. J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 47412 号

出版发行 中国社会科学出版社

社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号 邮 编 100720

电 话 010-81029453 传 真 010-64030272

网 址 <http://www.cass.net.cn>

经 销 新华书店

图文制作 大地印刷厂激光照排

印 刷 北京新魏印刷厂 装 订 丰华装订厂

版 次 2000 年 11 月第 1 版 印 次 2000 年 11 月第 1 次印刷

开 本 880×1230 毫米 1/16

印 张 37.75 插 页 12

字 数 900 千字 印 数 1—5000 册

定 价 23.00 元(全三册 69.00 元)

凡购买中国社会科学出版社图书,如有质量问题请与本社发行部联系调换

版权所有 侵权必究

自序：十年三写梅兰芳(之一)

《梅兰芳与二十世纪》初版书稿写于1989年,1990年由三联书店出版。1991年台湾商鼎出版社再版,因有增删,易名《梅兰芳与中国文化》。1995年,三联书店依大陆原版第二次印刷,未做修改。

1990年时,我还在中国京剧院当编剧。该年我和著名程派名家李世济合作,编写并上演了京剧《武则天》,并获文化部颁发的“文华奖”。尽管如此,我真正的心思早就飞到了对梅兰芳艺术现象的文化思索之中。

梅先生的舞台艺术华丽厚重,一生位于近代京剧发展的中轴线上,内涵十分丰富。要想通过京剧去解析传统文化,绕开梅先生是不可能的;

梅先生曾是中国京剧院的第一任院长,我还经常能“遥感”到他的影响;

家母解放初期曾探访梨园,接触过梅先生、程先生、萧先生和郝先生,一方面和他们形成友谊,同时从文化上涉及到若干

本质性的问题;

此前谈梅先生的文章固然很多,但多系“亲见亲历”,系统性和文化内涵不足;

八十年代后期,我对程砚秋家族和流派的了解日深,这对我把握梅门和梅派显然是有利的……

是以上的几条原因,使我觉得自己不妨尝试去写一本从文化上品评梅先生的书了。

我以为,这种从文化上去“俯瞰”和“苛求”梅先生的书,只能出现在“文革”之后。在梅先生的生前,在京剧演出还顺利的时候,不可能也无须出现这样的反思。再者,这样的书也不能继续延迟——再耽误下去,和梅先生熟识的人全都谢世,一切就只能“隔靴挠痒”了。

我当时这样评断自己——在新疆和河北基层浪迹了十五年,在文化圈子的外头审视过文化,因此从大文化角度品评梨园的自觉性较高;但真正进入梨园的时间



还短，对梅先生艺术的真谛还缺乏深度了解。所幸者是自己工作于中国京剧院，同时自幼形成的社会背景，让我有可能知道从哪里去扬长避短。

于是，我写了并出版了，就连这个书名都让人感到惊奇。

十年后的今天，当我准备出版《梅兰芳三部曲》时，最重要的就是要把三者真

正“打通”为一个有机体。再三审视之下，我把此书原来的第三编（计五章）删除，在一开头增补了新写的四章。全书十七章的标题统一变动，文字中的小修改就更多了。您如果有当年的书，不妨比较一下。

作者

1999年10月20日



目 录

自序·十年三写梅兰芳(之一)

上编 世纪开篇

第一章 1900年·商女不知亡国恨.....(3)

病榻前的美学对话(4)国难反欣荣(5)西太后这个人(7)乐感文化与京剧盛行(9)

第二章 1903年·一弦一柱思华年.....(11)

两代“三鼎甲”之后(12)禁声一百天(12)龙啸九天(14)武戏文唱与东方文化(15)

第三章 1913年·朱门酒肉臭.....(17)

余叔岩出任戏提调(18)截然相反的两种“价码”(19)关于内廷供奉(21)戏显然
“好看”多了(22)

第四章 1919年·众里寻他千百度.....(25)

七场义务戏(26)剪辫子·养鸽子·练跷功(27)“我随您”与“您随我”(28)进退之道(30)

中编 坐标图像

第五章 1921年·记取种花人····· (35)

成名于“小年”(36)民国百态(36)梨园景观(39)浑噩中的渐变(43)1921年的梅兰芳(45)

第六章 1933年·东风不与周郎便····· (49)

鲜嫩又古老的“肥肉”(50)旦行、老生的位置对换(52)1933年的梅兰芳(55)“老四”成为劲敌(57)走自己的正确道路(59)南迁至沪(62)

第七章 1938年·无意巧玲珑····· (63)

上海变成“孤岛”(64)海派京戏种种(66)不是“冤家”不聚头(68)回顾访日赴美(69)不似西方胜似西方(71)又一次南迁(75)

第八章 1949年·北去南来自在飞····· (77)

海派京戏在发展中(78)再度与“老四”交手(79)“少—多—少”三段式(81)性格趋向平民化(83)梅、齐友好分道扬镳(86)向往北平(89)

第九章 1959年·为问新愁何故年年有····· (91)

昨夜西风凋碧树(92)抹不去的记忆(94)转动起兰花指(97)私营剧团种种(99)纯钢百炼绕指柔(100)他站在历史与现实之间(101)

下编 艺术品藻

第十章 梅之舞·一川松竹任横斜····· (109)

狭义广义之分(110)动难,静更不易(111)“武”对“舞”的促进(112)《太真外传》与“进入文化”(113)“出浴舞”进入了《长恨歌》(113)“翠盘艳舞”偏离了《长恨歌》(115)梅葆玖向“霓裳羽衣舞”正面攻坚(117)“倒着排戏”的启示(118)

第十一章 梅之歌·一叫一回肠一断····· (121)

舞与歌的对立统一(122)京剧以唱腔标定流派(122)流派纷出的文化背景(123)从朴素的情到华丽的文(124)又“复归”到准确的情(126)碎中求整与闲处生神(128)丰厚而混乱的文化(130)梅腔定式与“标准像”(131)

第十二章 梅之大·城阙九重门····· (133)

“没法儿学的大路活儿”(134)静穆而深沉的出场(135)“平均分”与“不多给”(136)二胡与加速度(137)把艺术上升为文化(139)

第十三章 梅之线·聒碎乡心梦不成····· (141)

中国讲求“线”的艺术(142)剧本中的“线”(143)学戏时的“线”(144)舞台上的“线”(145)舞台下的“线”(147)最美的“线”是一波三折(148)“线”之长与短(149)

第十四章 梅之性·草色遥看近却无····· (151)

花衫的兴起(152)淫戏与相公(153)花衫与梅兰芳的相遇(154)花衫起步于《汾河湾》(154)花衫成型于《太真外传》(155)《霸王别姬》又有升华(157)《宇宙锋》达到极致(158)讳莫如深“十七年”(159)性的复苏(160)性与京戏的起源(161)

第十五章 梅之禅·相思相望不相亲····· (163)

从慈禧评戏说起 (164) 非教之教与不禅而禅 (165) 在入世与出世之间 (167) 闲云野鹤与“顿悟” (169) 南北宗与京海派 (170) 茶道、花道与戏道 (172)

第十六章 梅之气·地高先得九州秋 ······ (175)

“内练一口气” (176) 谭鑫培论气 (177) 刘宝全论气 (178) 梅兰芳论气 (179) 绸舞一口气 (181) 歌唱一口气 (182) 棋下一口气 (183) “气”的小结 (184)

第十七章 梅之梅·剪裁妙处非刀尺 ······ (185)

“梅之梅”题解 (186) “无可无不可” (188) 从《是否附逆》说起 (189) 顶峰与末路 (190) “淡出”与“淡入” (192)

后 记····· (195)

上编 世纪开篇

确想好好写一写梅兰芳梅先生，但又不想只写他一个人。如果是写传记，就不会采取《梅兰芳与二十世纪》的书名了。我的真实想法，是打算透过梅先生这个人，去触及一下他所处的那个时代——二十世纪。一方面，梅确是二十世纪的骄傲；同时，二十世纪又大于梅兰芳。

这种关系，决定了这个书名。

这个书名，又决定了本书的写法。

梅出生在 1894 年，刚好在二十世纪一开头拜师学艺——他确实是从二十世纪一开篇时进入京剧的。但我们却不能一上来就写他。当时仅有六七岁的他，对于当时梨园能有什么作用呢？

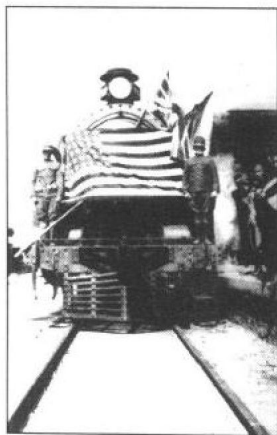
必须先写当时梨园的主流——主流的人物，主流的思想，主流的行为。要一层层由远及近，逐渐贴近梅兰芳。这个“一层层”，一定要层次井然，然而笔墨又不能多，一多，就难免喧宾夺主了。

关于这，我会悠着劲儿，跟你慢慢道来。

或许是邻家小孩
儿，1900年，六岁的梅
兰芳正艳羡地凝视。他
不会有如此的嬉戏，每
天他都要努力练功，胸
中充满对未来的憧憬。



第一章 1900年·商女不知亡国恨



1900年,是十九世纪的最后一年。中国人不习惯这样纪年,他们只知道这一年是“庚子”,但就在这个“庚子”当中,八国联军进了北京,西太后拉着光绪皇帝跑到西安。这对平民百姓来说,是否也算作是“亡国”之恨呢?北京城中来来往往的人群,是否意识到了这一点?戏园子里停歇了锣鼓,高一层的“商女”转向了其他城市,低一层的无法糊口,只有临时做起了小买卖。他们以及祖上好几辈子的伶人,都从没见过这种阵势——想骂,骂谁去?想哭,有什么用?想絮叨,怕听的人嫌罗嗦。想横下心仇恨一番,又不知道应该投向何方……最后,只能一跺脚,在心里轻声说声“他娘的”……

病榻前的美学对话

京剧开山祖师程长庚晚年病重之时，两名晚辈伶人到病床前探视。一是他的义子谭鑫培，一是与谭齐名的孙菊仙，二人都是程掌管之“三庆班”中的台柱儿。程本属意于孙，打算自己“一旦不起”，就把戏班交孙掌管。不料孙一再推辞，不敢接受这份儿美意与重托。此刻，孙默默站到程的床头，仍旧不敢言语。见到此情此景，程只有在心里深深叹了口气。

机敏的谭鑫培，把这一切都看在眼里，他没说话，只是小心伺候着。

沉默了好久，程终于打破僵局，对谭说



这是《群英会》当中吴国大臣鲁肃，文臣扮相，却也介入军事。京剧中习惯把他演成一个性情耿直的老实人。扮演者程长庚，京剧的开山祖师，同样也是一个性情耿直的老实人。所以后人在绘画“梨园十三绝”时，特地选取鲁肃让他向着历史“定格”。他的技艺是当代伶人的翘楚，论到思想品格，也同样是整个梨园的典范。

道：“还是你行啊。用不了30年，梨园就是你的天下！”

谭赶忙辩解：“再怎么着，菊仙兄也得在我的前头哪！”

孙菊仙刚想否认，却让程拦住了话头：“要照我看，菊仙再怎么也比不了你。他的唱儿味道苦，听戏的哪个喜欢苦味儿啊？可你的‘口儿’甜，许多人一听就醉了，眼下迷你的人还少么？”

谭刚想“谦虚”两句，却被程下边的话给顶上了南墙：“你想过没有——唱腔的‘口儿’这么甜，是种靡靡之音——听久了会亡国的！……”

谭听到这一说，也就没了话——还“谦虚”什么呢？我一介小小伶人，居然都对“亡国”负有责任呢！

好心的菊仙刚想替鑫培开脱，袖子却被谭从底下扯了一下。

菊仙转身看了看师傅，说道：“师傅，您好好将养着，兴许再过上三五天就好了。”稍微停顿片刻，才又试探着问：“我俩——是不是先……”

程默默点了点头，挥了挥手。

二人躬了躬身，脚步倒退着出了房间。

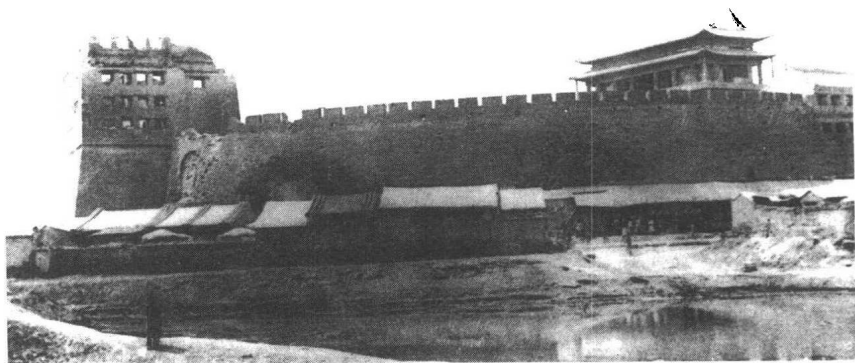
本来是程和谭的关系更“近”——程是谭的“义父”，这比一般的“师傅”要管用得多。但两人的艺术风格上却很不一样，谭不太信仰程的艺术主张，反倒对比义父年纪还大些的余三胜更加崇敬。这显然让程感到不愉悦。因为自己唱戏腔声宏，诸多仁人志士都应该具备这种特征；可谭

却讲究因人而异,主张一人一腔,行腔过于委婉,洪亮和雄壮上要差得多。再者,程做人刚正质朴,谭显然就“玲珑”得多。时代——是那个外忧内患接连不断的时代,使这两位分别忠实于艺术理想的两代人,在进行历史交接时发生了不愉快。双方经历不一样,对现实中发生的这一切的判断不一样,致使双方的美学追求就更不一样了。程长庚已进行“完了”艺术实践,他用昔时自己的价值观念判断和惋惜着今天。谭鑫培的好日子刚刚开头,尽管他对现实也未见得都满意,但他要努力用自己的美学实践去适应这个社会,他知道伶人的卑微言轻,所以他要珍惜今天已经取得的一切,去影响那暂时还无法把握的明天。这,就是横亘在程、谭二人之间的原则性区别。

更有甚者,两代人同处在一个戏班之中,更被一种“父子情分”所困扰,于是便不能做平等的对话,只能由一个去数落(北京土话:“不高兴地说”),另一个虽然在听,但肚子里却悄悄去“嘀咕”自己的心事。

程于1879年去世。在此之前,把戏班交给一个戏路和自己相近、同时为人也更“厚道”的杨月楼掌管。孙菊仙和谭鑫培则先后离开了“三庆班”,到另一个“四喜”戏班轮流演出“大轴”。程预言谭会在三十年后独步梨园,其实谭只用了十几年的时间,就在京城大红大紫。孙菊仙这时也避其锋芒,主动跑到上海唱戏去了。

国难反欣荣



1900年(庚子)对昔日的京城百姓来说,可说是国难当头。开春时,先是义和团的进京,同时攻打东交民巷的使馆区和西什库的教堂,与洋人展开了殊死搏斗。

这样的攻打都发生在市区中,然而清王朝的歌舞不断,依旧召唤包括谭鑫培在内的诸多“内廷供奉”进宫演戏。记载如下——

1月15日谭鑫培在颐年殿演《琼林宴》;

1月31日谭鑫培在宁寿宫演《梅龙镇》;

2月3日谭鑫培在颐年殿与陈德霖合演《戏妻》;

2月12日谭鑫培在颐年殿与王桂花(即王楞仙)合演《群英会》;

3月8日谭鑫培在颐年殿演《清官册》;

3月15日谭鑫培在颐年殿演《战太平》;

被“联军”轰塌的北京城楼,中国旧时文化当中极重要的一种。老一辈的北京人,尤其重视城文化。当他老迈之际流落到千里万里之外,一提及北京,顿时心中就会浮现出北京某个城门、城楼的心象!帝国主义轰塌了北京的城门城楼,千里万里之外,会有人为之潸然泪下的。

4月1日谭鑫培在颐年殿与于庄儿合演《乌龙院》;

4月8日谭鑫培在颐年殿与刘永春合演《天水关》;

4月14日谭鑫培在颐乐殿与罗寿山合演《天雷报》;

4月29日谭鑫培在颐乐殿演《天雷报》、《乌龙院》双出;

5月9日谭鑫培在颐乐殿演《天雷报》、《琼林宴》双出;

5月13日谭鑫培在颐乐殿演《庆顶珠》;

5月14日谭鑫培在颐乐殿与刘永春合演《捉放曹》;

5月29日谭鑫培在颐乐殿与王桂花、孙菊仙合演《群英会》……

颐乐殿就是今年颐和园中的大戏楼德和园,颐年殿在中南海,宁寿宫则在皇宫,当时伶人把为皇家唱戏叫做“进宫当差”,把在颐和园叫做“湖(昆明湖)差”,把进中南海叫做“海差”。西太后过的是远隔尘寰的神仙岁月。谭则住在北京前门外的大外廊营胡同,虽然直线距离皇宫不算远,但不可能沿天安门、午门进入皇宫,连官员都是从东华门进入朝觐,何况他一个伶人呢?如果是去颐和园,那就更艰难了。当时没有汽车,代步的工具只能是马车或者骡车。用后两种工具赶到颐和园是颠簸的,但颠簸出了“正果”——他可以顺利进入皇家的深宫内院,可以顺畅地登上皇家之山居高临下饱览景色,这时他的左右尽都是王公勋戚,或许他们的站位还不如自己呢!谭在

皇家舞台上出神入化的演出,恰恰又给西太后的神仙般的生活增加色彩。谭之演出经常受到褒奖,应该承认,西太后与谭鑫培在演出的一刹那时,真是相得益彰了。主子既然欣赏老谭,大臣王公们便争相宴请他,甚至称呼他为“谭贝勒”,还邀请他在演出前后一起进入内室抽大烟,所以谭当时的心情与处境应当说是“很不坏”了。

以上只是谭鑫培演出的不完全的记录。在此期间,他参加过“四喜班”的“外串”,他演出了《战宛城》、《翠屏山》、《八大锤》。此外,谭自己的“同春班”也不可能不唱戏,只可惜找不到当时的记录了。当然,上述演出不会让谭鑫培飘飘欲仙,但戏园子中对自己显现的崇拜,却足以让谭捕捉到人间的泥土气息,并且回到了当年对自己起着滋荣作用的土地之中。京剧本来就是来自于生活底层的么!这种自豪感显然是在皇宫或者颐和园中所体会不到的。

入夏以后,形势开始吃紧,八国联军打下通州,随即攻进北京。他们把大炮架设在天坛之中,炮火轰塌了前门,甚至连天安门前的华表也崩下来一块儿。在此危难时刻,慈禧和光绪“两宫”出逃,整个京城处在沦陷之中。这期间,宫廷内的演出停止,市面上的一般营业性演出也停止了。京剧伶人生计无着。史料记载:高四保改卖点心,陆砚亭、贾丽川改卖酱肉,“福寿班”武行到天桥卖艺。孙菊仙、刘永春去了上海,侯俊山(十三旦)随慈禧去了西安。

就在这民生凋敝之际,谭鑫培却是“国难反欣荣”了。他曾在北京的元明寺、天和

馆等临时场所演出《战宛城》、《探母》、《碰碑》、《桑园寄子》、《朱砂痣》，随后赴天津演出，声誉更隆，“万人空巷，人满为患”。

这一年，谭在戏园子演出的戏份儿是七十吊至一百吊，在堂会戏中的报酬是二十两银子。

这一年，诗人樊樊山有诗写谭“叫天歌
续崕峒子，流落兵间亦可嗟”。

次年谭鑫培又第三次赴上海演出。上海最著名的四家戏院,谭已去过三所。

诗人狄楚青记载庚子困城诗中又写到谭“国自兴亡谁管得，满城争说叫天儿”。这是当时很著名的两句诗，是说戏迷可以把国家大事撇在脑后，尽可以把一介伶人之声腔反复玩味。当然，这事不能全怪戏迷，是当权者鼓励和纵容戏迷这样做。这首诗后来流传了好久。

1902年3月，谭由沪返京，一方面回“升平署”照样当他的内廷供奉，同时在外搭“同庆班”唱日常的营业戏。史载，他在1902年进宫唱戏共三十一一次。此年谭外串戏份儿为五十两。

西太后这个人

慈禧这个人真是“难说”。政治上应该盖棺论定，她无法逃脱“卖国贼”的历史评定；但就京剧而言，至今对她还缺少一个实事求是的评语。

首先，她是不折不扣的戏迷。有一次西太后在宫里点戏，让谭唱《盗魂铃》中的

猪八戒，据说这是大太监李莲英想出的坏点子，专门找出这么一折“冷戏”刁难谭鑫培。谭是个极聪明的人，接“活儿”之后知道推不掉了，便急忙向自己的老伙伴王长林请教了戏的主要关节，不慌不忙就上场了。他没有沿袭老路，而是自创新格——幕内先唱〔西皮导板〕“龙凤阁内把衣换”，然后从容上场，就唱东一句、西一句的〔原板〕，只要合辙压韵就行。这一来，再加上他即兴表演中显露的天才，就远远胜过一般演员的《盗魂铃》许多。戏演到后面，猪八戒应该有一个“绝活儿”——要从三张桌子上翻下来。谭鑫培是武生出身，这点技巧对他“实在没什么”，但他登上三张高桌儿之后，左看看又右望望，最后犹疑了半天，还是顺着桌子腿儿“出溜”下到台面。这时，台下有人指责谭演戏“偷懒，不卖力气”；但西太后表示了不同意见：“如果演的是孙悟空，猴子喜欢逞能，就不能少了这一翻。可谭鑫培是演猪八戒，既胆小，又处处想占便宜，所以不翻是有道理的……”

西太后不仅懂得戏里的事，还关注伶人在戏外的伦理道德。一次，谭鑫培演戏迟到了，按说这就有罪，但西太后当时没声张；等谭把戏唱完了，她才问谭为什么迟到。谭也确实善于应对，讲“奴才蒙老佛爷天地之恩，宫内承差，粉身难以报答。昨夜吊嗓迟了，今天起床也就因此耽误……”

慈禧问：“难道你家里人就不喊醒你么？”

谭做出迟疑和胆怯状,许久才答“奴才家教素严,儿辈不敢惊醒奴才,方至误了

