

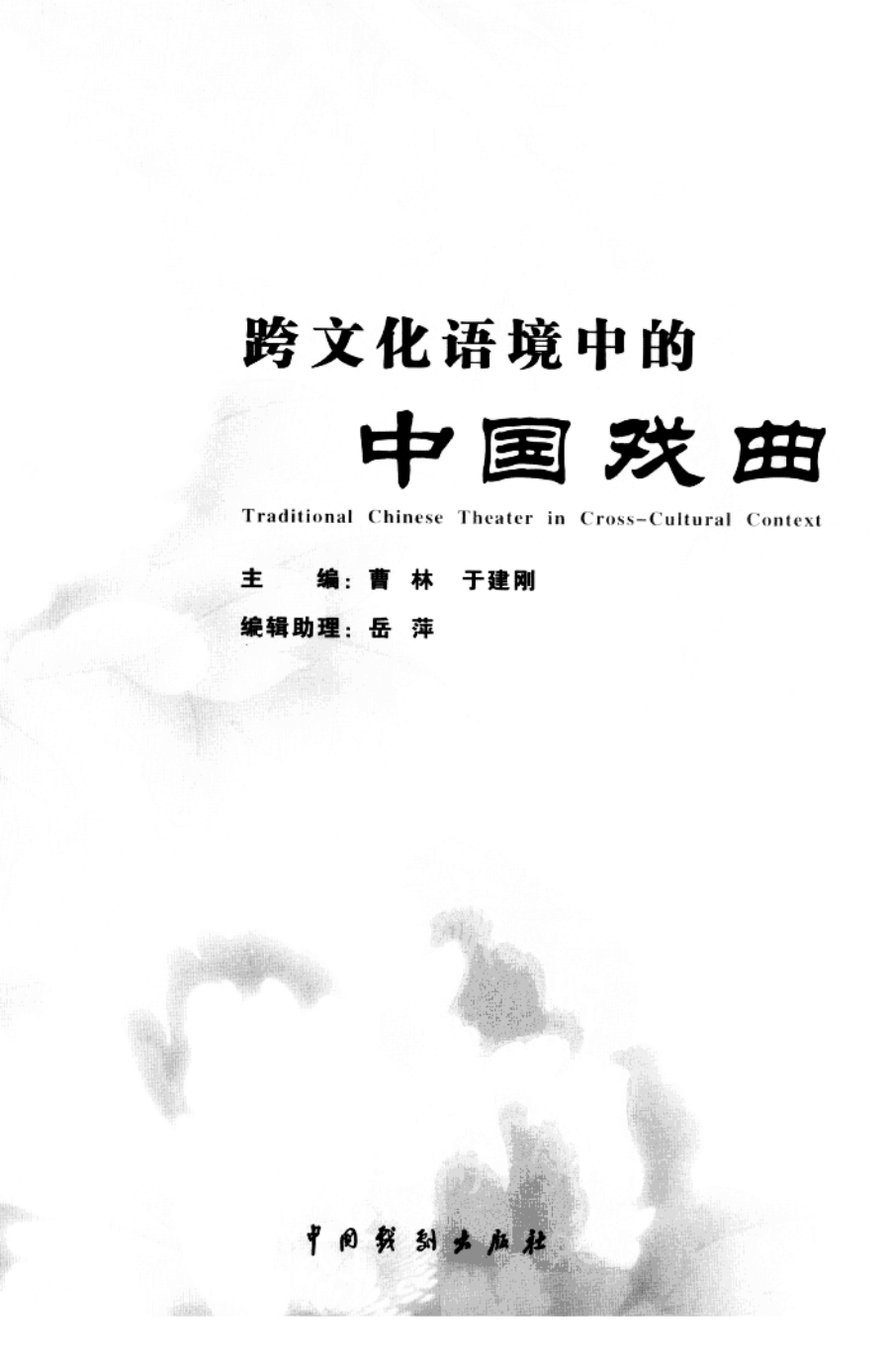
Traditional Chinese Theater in Cross-Cultural Context

跨文化语境中的

中国戏曲

主编 曹林 于建刚

中国戏剧出版社



跨文化语境中的 中国戏曲

Traditional Chinese Theater in Cross-Cultural Context

主 编：曹 林 于建刚

编辑助理：岳 萍

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

跨文化语境中的中国戏曲/曹林, 于建刚主编. —

北京: 中国戏剧出版社, 2009. 10

ISBN 978 - 7 - 104 - 03114 - 7

I. 跨… II. ①曹… ②于… III. ①戏曲 - 艺术 -
中国 - 文集 IV. ①J82 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 192579 号

跨文化语境中的中国戏曲

责任编辑: 张月峰

美术编辑: 富 奇

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

网 址: www.theatrebook.cn

电 话: 010 - 58930221 58920237 58930238
58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010 - 58930242 (发行部)

读者服务: 010 - 58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层 100097

印 刷: 北京高岭印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 40

字 数: 680 千

版 次: 2009 年 11 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 978 - 7 - 104 - 03114 - 7

定 价: 52.00 元

版权所有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

跨文化语境下的民族戏剧评论与传播

——先行者张彭春的贡献与启示

(代 序)

谢柏梁

论文摘要：

若论中国民族戏剧（包括传统戏曲、现代话剧两大类）基于跨文化语境下的评论与传播，张彭春先生是最为成功的先行者。

梅兰芳是将京昆艺术国际化和中西方戏剧对话实践得最好的艺术大师，而张彭春则是把梅兰芳稳稳托举到国际剧坛上的坚实人梯，也是 20 世纪最好的面向国际的中国传统戏曲阐扬者。至少到目前为止，他们两人都做出了空前绝后、难以复制的文化贡献。

对于张彭春关于中国民族戏剧和中西戏剧的打通与交流，对于其关于京昆艺术的推广、中国戏曲传统和中华美学精神的成功展示，戏剧界理应给予更多的关注、更高的评价和更为恰如其分的阐扬。

关键词：张彭春 梅兰芳 中国传统戏剧 现代话剧 国际化传播

世人尽知，仲述（张彭春）先生是中国现代史上一流的外交家和教育家。

世人鲜知，若无张彭春在美欧社会推广京剧之功业，便无梅兰芳于世界剧坛崛起之美名。

作为通晓中外、知行合一的戏剧家，张彭春在话剧活动方面所做出的重大贡献，学界对其的认识尚远远不够充分；特别对其关于京剧方面的远见卓识与系统论述及其成功的国际化传播过程，对于其把以梅兰芳为代表的中国戏曲表演体系在世界剧坛上的发扬光大，迄今为止，我们的认识与其实际的成就相去甚遥。

有鉴于此，对于仲述先生在中国传统戏剧（主要是指京昆两大剧种）、现代话剧和中西戏剧的打通与交流，对于其关于京昆艺术的推广、中国戏曲传统和中华美学精神的成功展示，戏剧界尤其是作为全球唯一较为完备的戏曲艺术高等学府——中国戏曲学院，理应给予更多的关注、更高的评价和更为恰如其分的阐扬。

一、卓越的外交家、教育家和戏剧家

张彭春（1892—1957），字仲述，天津人。其父久庵，通乐律，嗜琵琶，故有“琵琶张”之美誉。久庵先生 59 岁得彭春，老年得子，喜不自胜，因以“五九”作为其小名，遂简称为九儿；后辈学生也称其为九先生，并非其排行第九之意。

1904 年，张彭春进入兄长张伯苓在津开办的敬业中学堂（南开学校前身），四年后成为该校首届毕业生。同年考入保定高等学堂，18 岁与胡适、竺可桢、赵元任等 71 人通过游美预备学务处（清华学堂前身）第二届庚子赔款留美学生考试，顺利入美深造。1913 年获克拉克大学文学学士学位。从此之后，他与哥伦比亚大学三次结缘，1915 年和 1919 年两次

赴该校深造，先后获得文学硕士、教育硕士学位，并以《从教育入手使中国现代化》一文，在导师杜威教授的指点下获得博士学位。1944年，他还曾回到母校任教。

作为杰出的外交家，张彭春的主要贡献表现在赴外抗战宣传、担任外交使节和在联合国起草人权宣言方面。1937到1938年间，他两度应南京国民政府聘任，先后赴英美等国宣传抗战，争取声援。他曾在美组织“不参加日本侵略委员会”，游说美国国会通过“对日经济制裁案”。他还于1940年和1941年先后担任驻土耳其公使和智利大使。

1946年1月，张彭春作为中国代表，赴伦敦参加联合国创办会议，会后担任中国驻联合国经济社会理事会常任代表兼人权委员会副主席。第二次世界大战结束之后，在对德国纳粹和日本军国主义丧心病狂的侵略战争予以声讨、对意大利墨索里尼政府和西班牙佛朗哥政权的暴政予以谴责的大潮中，人类社会痛定思痛，理应建立一个全球化的人道主义新秩序。

由此出发，张彭春参与起草并促成通过了联合国《世界人权宣言》。1947年，张彭春担任联合国新闻自由会议中国首席代表。^①作为较为职业的外交官员，张彭春对于世界上宣传抗日救亡、对于在欧洲发展中欧情谊、对于联合国的缔造及其宗旨的确立，都做出了较大的贡献。

作为杰出的教育家，张彭春首先是创意兴办南开大学。他从1916年夏至1918年12月，先后担任南开学校专门部主任和代理校长职务，并在就任伊始，提议创办南开大学。他再三呼吁说，大学之设，为吾校刻不容缓之图，而国魂之保守，毅力之增加，以期不负全国厚希教育救国之忱。在严修和张伯苓的支持之下，他于1919年5月主持起草了《南开大学计

① 参见卢建 王坚 赵骏《中国代表张彭春与〈世界人权宣言〉》，《人权》，2003年第6期。卢建平《张彭春和〈世界人权宣言〉》，《南方周末》，2008年12月25日。

划书》，并多次赴港澳、赴美为南开筹集教学经费，延揽教学人才。

在清华大学的创建发展过程中，张彭春同样立下了汗马功劳。张伯苓和张彭春两兄弟都曾先后担任过清华的教务长，而将清华办学宗旨从留美预备学堂重新定位为“造就中国领袖人才”之实验学校的，正是张彭春的大手笔。这位曾经接受过清华庚款的早期留学生，正视到清华一直重视西方知识、轻视中国传统文化的倾向，既聘请了一批精通新学的教师，又注重增强国学师资力量，并于1925年招收了第一届大学部学生，由此发端，清华才开始划时代地进入大学发展的新的纪元。

除了创办南开大学、清华大学、执教于西南联大的经历之外，张彭春还多次赴美欧教学。在美国，他讲学时间较长的大学计有哥伦比亚大学、芝加哥大学和夏威夷大学。1936年，他又赴英国各校讲学，牛津、剑桥等10所大学都曾活跃过这位中国学者的演讲身影。

作为杰出的话剧家，张彭春及其兄长张伯苓开辟了中国话剧直接引进到中国的又一条道路。父亲张九庵一辈子“功名蹭蹬老风尘，寄傲歌乐此生”（于泽久题张氏父子三人合影诗），二张也同样继承并光大了父亲热爱艺术的夙愿，只不过父亲的“爱乐”颇有几分无奈，而二张则是主动而积极地投身到中国新剧运动中来。

话剧史上一般把1907年留日学生之春柳社在东京上演《黑奴吁天录》，作为中国话剧史的开端，这是话剧经日本转口而登陆上海的早期标志。但1908年，张伯苓从欧美考察返回南开后，便立即组织编演新剧，并于次年编演了其自编自导的《用非所学》话剧，这可以看成是西洋话剧直接引进到中国的起始之作。从东洋转口到从西洋直接进口，从上海登陆到从天津光大，中国话剧的起源原本具备了南北两条路径的分别演进过程。

有人说，话剧史上之所以重南轻北的原因，在于南开演剧只是校园文化活动而非职业化的商业演剧，此语大为不妥。任何起源原本都只是滥

觞，都不可能高度职业化。留日生与南开生，原本都是在校园里头的业余戏剧活动。

尤其要说张彭春的贡献：早在1915年，他就在哥伦比亚大学写出了反映抗日情怀的《外侮》一剧；1916年回到南开后，就被推举为南开新剧团的副团长，南开新剧运动从此得以获得了专业化的提升。其写实独幕剧《醒》的上演，被周恩来盛赞云：“佳音佳景，两极妙矣。”该剧发表之后，成为中国第一部率先发表的话剧剧本，这比胡适的1919年发表于《新青年》上的《终身大事》还要早三年。故此胡适云“吾读剧甚多，而未尝敢自为之，遂令仲述先我为之。”包括鲁迅、梅兰芳、陈大悲、宋春舫等文化大家在内，也都或阅读、或观赏过南开新剧团的剧本或演出。^①

其实何止是编剧第一，张彭春所建立的导演制度，也比洪深还要早6年之久。更为重要的还在于，在张彭春的南开新剧团里头，还催发了中国话剧史上最为重要的作家曹禺的崛起。

此外，黄佐临、张平群、张骏祥等话剧影视大家，都与南开话剧有着千丝万缕的关系。特别是曾在南开新剧团承担过剧务、扮演过女角的周恩来，最终成为中国政治舞台上的卓然大家，这更是人们所为之景仰的南开名人。张伯苓提出、张朋春践行的南开新剧团“练习演说，改良社会”的宗旨，因此得到了最为完美的呈现。

二、通达而深刻的京昆评论方家

南开新剧团中的有识之士，对京昆等传统戏剧也即当时所习称的“旧剧”认识颇深。这其中，老师张彭春和学生周恩来的旧剧观，以其深刻而通达、独到而公允的见识，特别值得珍视。当然，老师张彭春的传统戏剧

① 夏家善等编《南开话剧运动初探》，南开大学出版社1984年版；张伯苓教育思想研究会主编《中国话剧先行者张伯苓 张彭春》，人民出版社2009年版，第71页。

观，比起学生周恩来而言，显得科学系统得多。

其一，张彭春对旧剧也即以京剧为代表的中国传统戏剧评价甚高。他非常珍视自己民族的这片瑰宝，从而对所谓传统戏剧消亡论提出了深刻的质疑。在新文学运动的最初阶段，“当新剧正在被人们所适应的时候，当人们尝试着给这种外来形式以一些中国特色的时候，对于中国传统戏剧究竟应采取什么态度呢？具有七百年以上的自己民族的戏剧如何地受到审视和再评价呢？”^①

尽管新文学运动中的许多人认为“传统戏剧不包含具有永恒价值的东西并注定在进化过程中消亡，然而近来已将注意力集中于研究这古老的艺术，看看这日臻完美的表演技巧中是否可能有些值得分析和重新评价的东西。虽然旧戏中可能有些观念不再适应时代要求了，但是在舞台上、在精彩演出中，仍可发现有益或具启发性的因素，这些因素不仅对中国的新剧有好处，而且对世界其他地区的现代戏剧也有好处。”张彭春还就自己亲身参观莫斯科梅耶荷德剧院并与梅氏的对面交谈中得知，梅氏训练演员的生物——技巧训练法，正是从中国和日本传统戏剧演员的灵活性形体控制和协调受到启发而得以形成的。这样的具体论证与理论推断，时至今日已经得到了较为充分的历史验证，而且面向未来仍然还有其深刻的预言性和具体的指导性。

在20世纪30年代，在传统文化几欲被激进派们所通盘推倒的情势下，张彭春能够心平气和、打通中外地以科学的态度来对待自己祖宗的宝贵文化遗产，明确表明自己的学术文化观念，这是特别难能可贵的。

其二，张彭春从戏剧表演的技巧出发，对传统戏剧程式的形成与创新子

① 张彭春《中国的新剧和旧戏》，《南大半月刊》1933年7月15日版，原文为英文，崔红等人译校。

以了过程化和学理化的阐述。中国传统戏剧在表演技巧方面的辉煌成果之一，就是因为演员必须从幼年时代开始，经过七年或者更长的时间，苦练歌唱和身体各部分协调的灵活基本功，在强化训练过程中逐步达到“和谐与优美”的感觉和境界。有鉴于此，梅耶荷德也“每天早晨要求演员们进行一系列程式化训练，使得身体的各部分具有柔软性”，形成表演技巧的规范性和灵活性。但是梅氏的局部借鉴与模仿性训练，比起中国戏曲训练的规范性和自小训练的过程性与完备性来，还是有着天壤之别的巨大差异。

统一训练模式之下的创新性如何较好地体现出来？如何体现出程式化和创新性的和谐感觉？卓越的艺术家和平庸的的演员在程式创新或者守旧方面究竟有何不同？

对此，张彭春提出了卓越的艺术家在程式创新方面的三方面审美特征：

（一）完美优雅的姿态，恰如其分的表情，非机械化、灵动乃至完美无缺的细节表演。

（二）以有机的旋律、环环相扣的模式巧妙自如地过渡，协调融洽，芬芳四现，此起彼伏，绝不生硬、做作和彼此割裂。

（三）“只有对一般剧目做出了出类拔萃的成绩之后，才能取得创造新格局，对舞台艺术的光辉遗产做出推陈出新的贡献的权利。”^① 正是因为这种先被承认、再事创造，从而看起来相对缓慢的前进模式，才能为大家所认可，才能在前进途中避免了许多颠簸曲折的羊肠小道。

其三，张彭春对中国传统戏剧的程式夸饰及其与实际生活的之间所形成的一定之规，予以了深刻而系统的阐述。“在中国传统戏剧中，台步、

① 张彭春《中国的新剧和旧戏》，《南大半月刊》1933年7月15日版，原文为英文，崔红等人译校。

道白、服饰、化妆同日常行走、说话、穿着和面部外观都有着显然的不同。然而，为了舞台效果而从现实生活中提取精华的过程，可不是任意或异想天开的，即使在异想天开中也有一定之规。艺术与现实的区别是逐渐地以协调的方式程式化的，把艺术从现实生活中分离出来的过程不是某些现代艺术运动所显示出来的那种型式。……中国人是以缓慢、渐进的方式演化出现实与艺术之间的区别的。”

关于传统戏剧表演程式的来源，以及它与现代艺术的根本不同，不仅仅只在于程式或者型式的一字之差，这其中确实有着天壤之别的审美距离。“当我们看到一个演员手持马鞭，模仿着上马或者下马的动作时，我们是否会想像这匹马有多么高大，是什么颜色，头部姿势如何，或者是否有一条漂亮的尾巴在空中嗖嗖地挥动。不，我们主要的兴趣不是马的实体……按照舞台的思想方法，重要的不是实物，而是人与事物之间的关系，表演动作的各种模式只是反映人与事物之间的各种不同关系而已。”^①

张彭春再三论及中国传统戏剧的魅力，在于巧妙地处理艺术家与客观事物之间的关系。舞台上的马鞭可以指代生龙活现的马，而演员们进门的动作，使得“你会感到舞台上若是设有真正的门，反而是多余的了”。但前提必须是技艺精湛的演员们，其微微欠身与抬腿的动作，都必须符合严格规定的模式。虚拟化的指代性动作，胜过真实的景物，这就是张彭春对中国戏曲深刻的体察和实证的分析。

其四，张彭春对中国戏剧舞台上演员的主体位置多次予以了符合实际的定位。因为“中国舞台只是我们看演员表演的地方，舞台布景非常简

^① 张彭春《中国舞台艺术纵横谈》。英文版《梅兰芳与中国戏剧》，1930年访苏书册。黄燕生译，柳无忌校。

单”。他认为，从早期在红地毯上的演出，到搭高的舞台与上下场门的设置，都没有强调舞台布景的改良。“时至今日，观众的注意力仍然集中在演员身上——他的唱做、衣饰、化装等”。因此，他梳理到，早在13世纪开始，中国戏剧便以演员的才艺造诣作为主导与中心要素，而所有这些才艺来源于长期的严谨训练。演员在舞台上所展示的身段姿势的匀称和优美，是肉体与精神的完美协调表现于控制自如的造型艺术中。

现在看来，在20世纪初叶，对中国传统戏曲了解、分析和把握得较为透彻而深刻的戏剧理论家、站在世界戏剧源流的大背景下看待中国戏曲的比较戏剧大家、能够用流畅的英语介绍中国戏剧艺术特色与审美特征的学者教授，如果非要数出空前的第一人，非张彭春先生莫属。到了21世纪初叶，在能够淹通古今、打通中外的大戏剧理论家与大导演中，能够与张彭春先生相提并论的人物，迄今也还没有得到公认。

难怪南开学生黄佐临将写意戏剧观与世界三大演剧系统，都与以梅兰芳为代表的中国戏曲艺术体系相为表里，原来也是得到了老师的真传，之后再予以扩充发展的；难怪另一位名气极大的学生周恩来，其青年时代的京昆传统戏曲观，也得到了很多人的重视。

从张伯苓校长的戏剧人生大观念出发，周恩来直接引用并延伸了莎翁的论断：“英莎士比亚之言曰：世界为舞台，而人类为俳優。其言颇具意旨。盖世界种种之现状，类皆兴亡无定，悲喜无常，人类无异演技其中。故世界者，实振兴无限戏剧之大剧场，而衣冠优孟，袍笏登场，又为世界舞台中一小剧场耳。”正是因为世界大剧场与舞台小剧场的对应与相似，所以戏剧可以影响世界，可以感化今人，影响后世，开民智，进民德，“神州古国或竟一跃列强国之林，亦意中事也”。^① 中国也可以在世界列强

^① 周恩来《吾校之新剧观》，1916年9月南开学校校刊第38、39期。

之林中傲然矗立，从而尽快结束其积贫积弱的现状。

就京昆作为综合性表演艺术的技巧与境界而言，周恩来首先认为其说唱念白与舞蹈的精美，不是话剧新剧所可以比拟的：“盖改良社会，端赖感化劝导之功用，而新剧感人最深，迥非旧剧之以声调音韵胜。明乎此，则吾校新剧不为虚演，观者不至无所动于中。而吾记亦将不虚作，庶可免于后庭花之讥，天宝宫人之议也。”^①“至其唱工，反不若旧戏之天然合拍，诙谐又不出科诨丑态”，因此新旧演剧的艺术手法，还是存在着较大的差别。

至于新剧的歌舞，与传统戏相提并论，更是不具备起码的可比性。“若社会间所演之新剧，其歌舞既不若旧戏剧专精，情节又无感人之深意。名之曰悲剧，则其于悲哀之极，忽引吭高歌，音调苍凉，故不敢谓无感动之力，然情景已失，动作早无悲意矣；名之曰喜剧，则仅属滑稽浑科，无纯正戏剧之可言；名之曰感动戏，则观者或厌恶久生，或时流淫佚，伤风败化云尔，又何足感动之足言哉？至若按之以潮流，则不仅写实主义不得望其项背，即浪漫古典二主义，亦不能若旧戏之饶有神味也。”^②至此，周恩来笔锋一转，认为京昆等传统戏不仅仅在于其念白歌舞之妙处，还在于其饶有神味的超妙境界。

当着这种境界集合起来，就给观众以高雅艺术的感觉。所以新剧与旧戏相比，必须在反映社会的内容上做深度的开拓。如若不然，新剧“盖文既不能若昆曲簧腔之雅，俗又入于村姬谩骂之流”，两头不着调，这就难以服众。

关于旧剧的行当，周恩来指出，“吾国旧戏有所谓生戏、旦戏、武生戏等等，此因人而分，非对于全戏而言。至喜戏悲戏等，差相近之，然亦

① 周恩来《本校十一周年新剧〈一元钱〉记》，刘炎编《周恩来早期文集》（上），天津南开大学出版社，1993年版。

② 同①。

指一人而言，非按全局而下断语。”加上前面所引的丑角戏在内，周恩来认为旧戏人物的归行细致，不同行当人物的喜怒哀乐比较鲜明，在一种五味调和的呈现背景上，不应该以悲剧、喜剧的划分法来判断全剧。

从整体上看，特别是站在移风易俗、影响社会的高度来看，周恩来认为旧剧新剧皆存在着较为严重的问题。特别是就旧剧而言，倘若“学校社会徒虚其表，一任梨园优伶驼舞骡吟，淫词秽曲丑态百出，博社会之欢迎，易世风之日下，则社会教育终无普及之望，而国家之精神亦永无表现之一日矣。然吾固谓非吾国旧戏仅属导淫毁俗之事也，特其中流弊滋多，改不胜改，较之新剧实利少而害多”。

旧剧问题既多，新剧的局面亦特严重。新剧演员甚至以为长处在于唱，或者以新剧演员之名招摇撞骗。“引吭高歌，与优伶争一日之短长；甚而至于良优所不屑为者，乃津津道之，曲曲传之，博下等社会欢迎，导江河之日下，是而人者，籍新剧为护符，行卑鄙之实事。呜呼，新剧新剧，几多罪恶假妆之名以行矣，岂不哀哉！”

要之，十七八岁的青年周恩来，在京昆等旧剧的诸多定位上，都画出了比较尖锐的坐标。当然，身处新剧的环境之中，怀抱救国的大志，周恩来年轻的时候对旧剧苛责得偏多一些，这也是可以理解的。

不管是从周恩来还是从黄佐临身上，都可以看出老师张彭春的影子，都可以看出以南开学派为代表的基于国际戏剧发展大潮背景之上的现代中国民族戏曲观。

三、推动梅兰芳与京剧国际化的传播家

前面提及，张彭春对于以京剧昆曲为代表的中国传统戏剧，不仅有着深刻的体认和精到的比较，还教诲并启发了一批在戏剧舞台上和社会舞台上携裹风云的有为学子。

更为重要的是，中国戏曲之走向世界，梅兰芳之所以风靡美欧，离开了

总导演和总策划张彭春的指挥与践行，几乎很难得到盛大的成功。集理论家、教育家和实践家于一身，知行合一，这才是其在中国京剧传播史上所凸现出来的重大意义。他是推动梅兰芳与中国京剧国际化、全球化的最大功臣，也是直接推动中西方戏剧直接沟通与交融的第一人。从此，中西方戏剧才开始有了最为具体可感、最具相互启发意义的前所未有的高层次对话。

当然，我们还是不得不遗憾地指出，类似张彭春和梅兰芳之间的美好搭配，关于中西方戏剧界别之间的高层次对话，迄今为止我们还处于美好的期待和急切的呼唤过程中。梅兰芳固然不可复制，但是在赴美演出的团体中，还是拥有不少优秀的表演艺术家；可是这些艺术家最大的遗憾，却在于没有类似张彭春这样通晓中西戏剧、打通文化障碍的总导演、总策划和杰出的戏剧传播家。我们现在在欧美市场上的京昆和地方戏曲剧种，还是一流的演出，二流的剧场，三流的传播，至于基本的观众群体，还是以华裔人士为重。至于西方戏剧界的精英，再也很难出现在中国戏曲演出的简陋剧场中，品赏观摩都稀少难得，更何谈深入的沟通与交流。一个世纪以来的中国文化精英中，类似张彭春这样的国际化戏剧传播大家，毕竟也只出现过一位。

现在看来，张彭春对于中国京剧的国际化传播、关于中国文化形象的卓然树立，甚至比他在新剧方面的创造和推动，显得更为急切而重要。在一个国力积弱、民生凋敝、屡屡挨打的时代，梅兰芳在国际剧坛上的崛起，对于欧美大国认识中国的悠久文明和优雅文化，大有裨益。

早在1921年，张彭春便与洪深联袂创作了具备浓厚戏曲元素的中国民间故事题材的话剧《木兰从军》。该剧在美国的演出，表明张彭春对民族题材、戏曲元素、文化沟通和国际舞台交融的深刻认识与成功践行。至于邀请并促使梅兰芳访美演出，张彭春更是厥功甚伟。

大家知道，当年邀请梅兰芳到美国演出的是纽约的华美协进社。“华

美协进社”成立于1926年，由胡适、张伯苓、梅贻琦、杜威等中美学者发起成立，是一个促进中美文化交流为主旨的非营利性团体。根据华美协进社原社长孟治博士的回忆，张彭春在梅兰芳访美的前前后后，发挥了主导和决定性的作用^①：

（一）前提与宗旨：以中国传统戏剧改变美国人对于中国文化的看法。对于大多数美国人来说，纽约的唐人街是可以为猎奇而去参观的地方，关于鸦片烟馆和赌窟的神话可以耸人听闻地传播。杂碎和杂碎炒面是他们所能尝到的中国烹饪技术。至于他们毫无所知的中国戏剧和音乐，则被视为取笑中国人的笑料。他们认为花钱去欣赏如此喧嚣的打击乐和刺耳的假嗓音，真是有点莫名其妙。正是因此，我们希望华美协进社能够通过一台既有艺术魅力、也有教育意义的中国戏剧，改变许多美国人对中国文化根深蒂固的传统偏见。

（二）人选及条件：张彭春可以拉近中西文化距离当时，百老汇从未听说过梅兰芳，梅兰芳也毫不了解百老汇。但张彭春对二者就能如数家珍。他曾和胡适一样，受业于杜威门下，获得哥伦比亚大学授予的哲学博士学位。不过，他没有完全接受杜威的实用主义哲学。在他看来，惟其中国文化和西方文化是沿着不同途径发展的，二者终能相辅相成。虽然这时他还埋首于哲学和教育，可他一往情深的仍是中国的京剧艺术。

（三）、发起与建议：以饰演女性角色著名的男伶梅兰芳，是二十年代称霸舞台的首席明星。为了发扬古典戏剧的精华和复兴有历史价值的京剧，齐如山和梅兰芳长期以来一直相互切磋，使得梅兰芳本来就相当卓越的表演艺术又明显地更上一层楼。张彭春始终相信美国观众能够接受真正融歌、舞、剧于一炉的京剧艺术，他向梅兰芳和齐如山建议，由华美协进

^① 孟治《六十年之追求——中美理解》，华美协进社纽约版，1981年。

社主办访美演出，早就盼望着能到美国观光、演出的梅兰芳欣然同意。

张彭春何止是梅兰芳访美演出的发起者和组织者，同时还是总导演、总策划和具体实施者。正如齐如山在《梅兰芳游美记》^①所多次提及的，早在梅兰芳出国之前，齐如山就将选定改编之后的剧本编订好，去向张彭春先生请教。张彭春除了就各个剧本的长度与舞蹈的安排提出建议之外，还特别提出昆曲《刺虎》这出戏非演不可，因为这出戏不仅演了朝代的兴亡，而且费贞娥的表情变化较多，即使语言不通的人也看得懂。果然，这出戏在美国演出时，成为梅剧中最受欢迎的一出，最多的一次谢幕竟达15次之久。

为了使得美国观众看得明白，张彭春选戏码的时候，是以剧目的做、打、舞蹈多于说唱、念白为主要标准，因为这样的剧目可以在最大限度上超越语言的障碍。他与梅兰芳、齐如山所议定了三组拼盘集锦式戏单是：

第一组：《汾河湾》、《青石山》、《舞剑》、《刺虎》

第二组：《贵妃醉酒》、《芦花荡》、《羽舞》、《打渔杀家》

第三组：《汾河湾》、《青石山》、《霸王别姬》、《怀盘舞》

后来到了旧金山之后，应广大华侨的要求，梅兰芳还主演了加演了部分剧目。这些剧目构成了第四组剧目：

《天女散花》、《霸王别姬》、《春香闹学》、《打城隍》、《空城计》

更为重要的是，前三组剧目不仅动作性和戏剧性较强，而且每个剧目后面都有深厚的社会人文意义。外行看热闹，内行看门道，懂行作比较。为了使得观众们在最大限度上能够看懂热闹和门道，张彭春还充当了梅剧演出的主持人。他身着燕尾服，先用娴熟的英语大致讲解中国戏剧的组织、特点、风格以及相关动作所代表的意义，然后由翻译杨秀作英语剧情

^① 齐如山《梅兰芳游美记》，辽宁教育出版社2005年版。