

時報出版

# 一陣風

留下了千古絕唱

章詒和

PEOPLE ㊦㊧㊨

# 一陣風， 留下了千古絕唱

作者——章詒和

主編——吳家恆

編輯——李滌美

企畫——張震洲

校對——何曼瑄·趙曼如·李昧

董事長——孫思照

發行人——莫昭平

總經理——林馨琴

總編輯——林馨琴

出版者——時報文化出版企業股份有限公司

10803台北市和平西路三段二四〇號四樓

發行專線——(〇二)二三〇六一六八四二一

讀者服務專線——〇八〇〇—三三一七〇五

讀者服務傳真——(〇二)二三〇四—六八五八

郵撥——一九三四四七二四時報文化出版公司

信箱——台北郵政七九〇九九信箱

時報悅讀網——<http://www.readingtimes.com.tw>

電子郵件信箱——[history@readingtimes.com.tw](mailto:history@readingtimes.com.tw)

印刷——盈昌印刷有限公司

初版一刷——二〇〇五年二月一日

初版八刷——二〇〇八年四月二十一日

定價——新台幣二八〇元



◎行政院新聞局局版北市業字第八〇號  
版權所有 翻印必究  
(缺頁或破損的書，請寄回更換)

## 國家圖書館出版品預行編目資料

一陣風，留下了千古絕唱／章詒和作 --初版.

--臺北市：時報文化，2005〔民94〕

面；公分.--(PEOPLE；318)

ISBN 957-13-4266-1 (平裝)

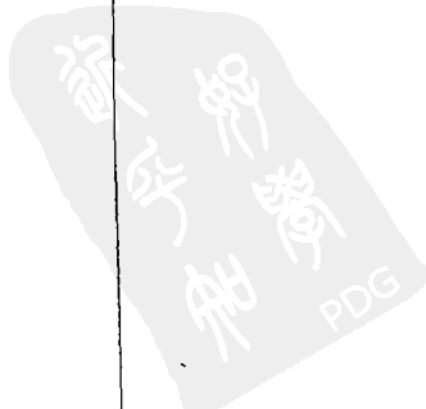
1.中國戲曲—評論

824.886

94001939

ISBN 957-13-4266-1

Printed in Taiwan



# 一陣風

留下了千古絕唱

章詒和



# 目錄

自序

007

## 兩幅速寫

一陣風，留下了千古絕唱

——父親與馬連良

010

人生不朽是文章

——懷想戲劇家張庚

100

## 兩段講述

國娛風采——中國戲曲的藝術品貌、個性及歷史

144

勾塗於面——中國戲曲臉譜之藝術特徵

232



## 兩次發言

安於淺近

244

一齣戲是否優秀，與評獎無關

254

## 一篇書評

批評的學術性

264

## 兩個序

守住民族的根

274

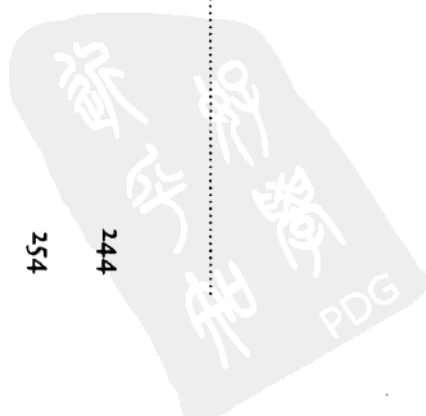
民間文化利益與人道主義情感的信守

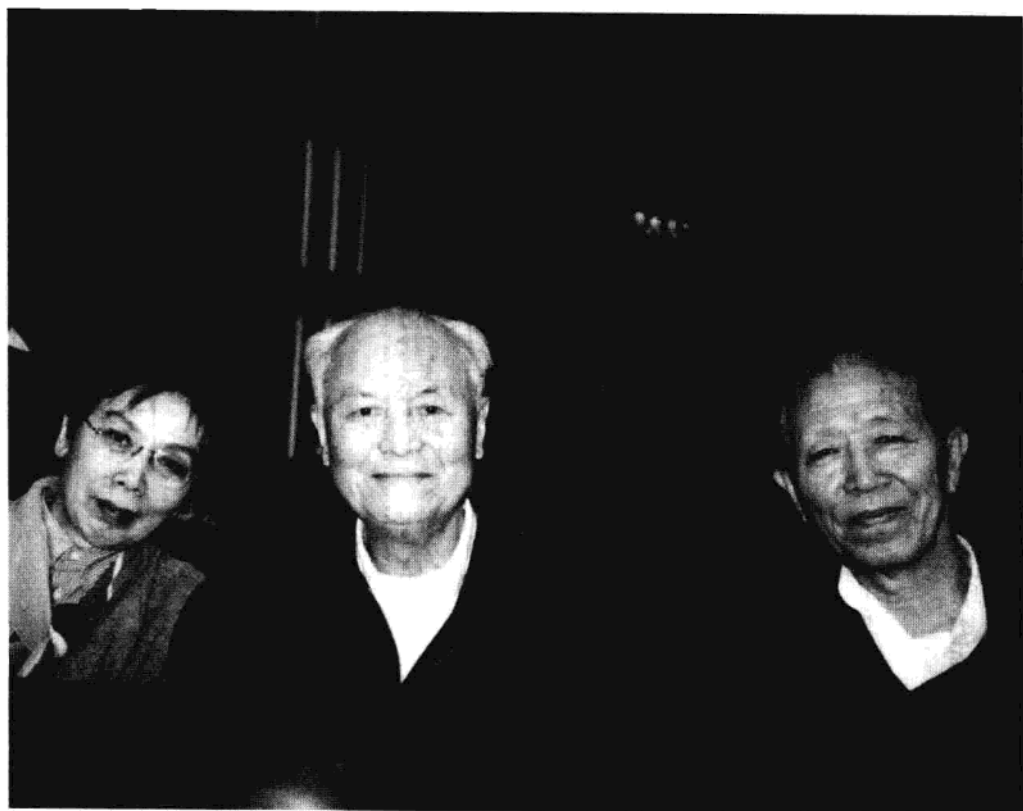
283

## 一份劇評

川劇《潘金蓮》的失誤與趨時

294





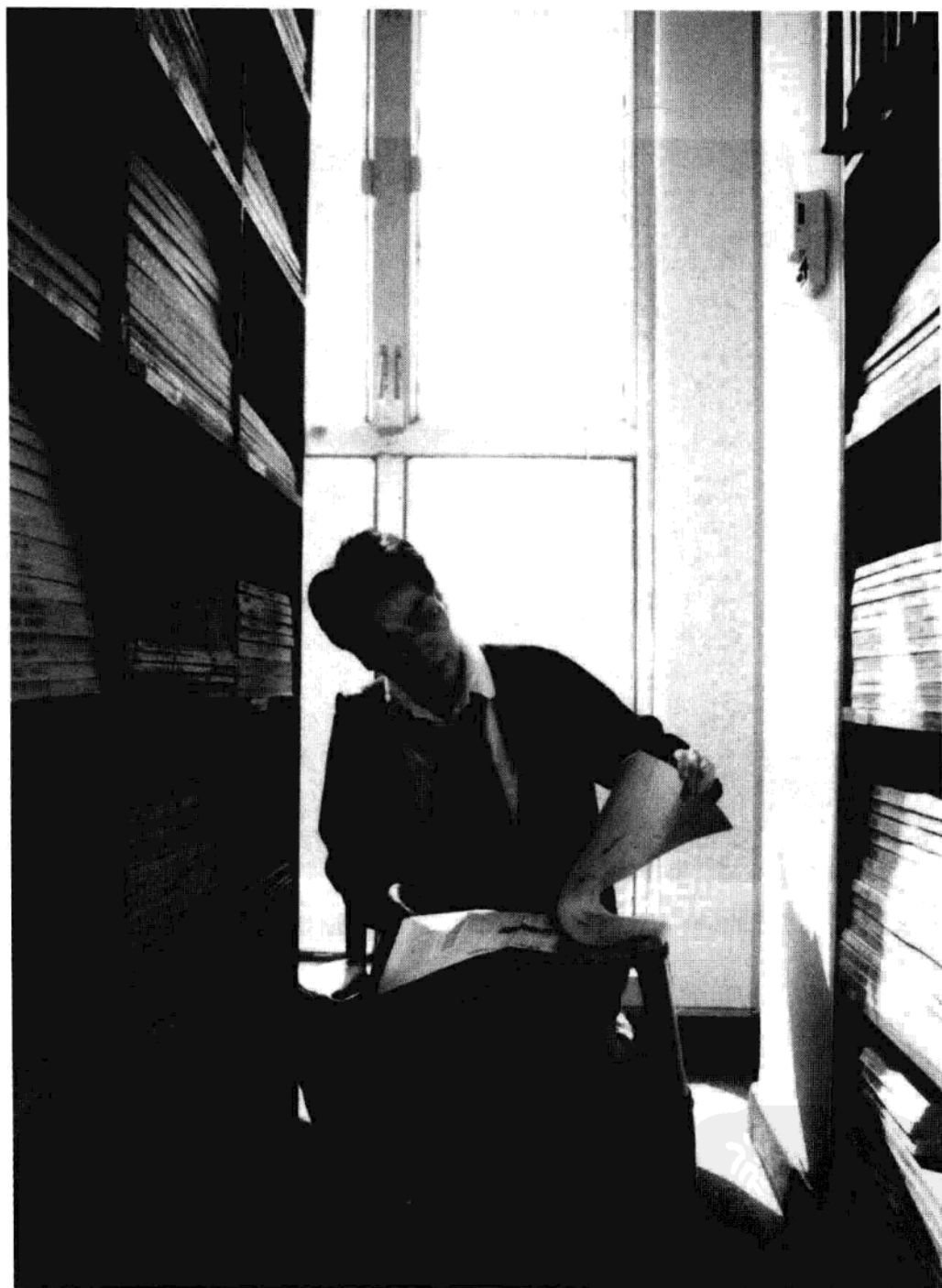
李銳（中）、蔣彥永（右）和章詒和攝於 2004 年「聶紺弩百年誕辰紀念會」。





訴說如煙往事的章詒和。





2003 年攝於香港中文大學。

知學 PDG

# 自序

我年輕時的志願，是學古典文學和歷史學。高中畢業，報考大學的第一志願是北大文科。儘管考分高，但因家庭出身太壞、本人政治表現太劣而落榜。後來，學了戲曲文學。好在父親喜歡看戲，一家人都愛看戲，於是，我心甘情願地踏上戲曲文學理論之途。一九六三年畢業，又因本人政治表現太劣，家庭出身太壞，在川劇團幹著掃地、洗菜、賣票、疊戲衣、打幻燈的工作。一九七九年，我調到中國藝術研究院戲曲研究所，開始從事專業：做會議記錄，整理簡報，與他人合作寫劇評。再後來，才進行獨立研究和教學工作。

人生如戲。寬寬窄窄的舞台，道盡塵世間的喜怒哀樂、悲歡離合。但在中國戲曲裏，一切都是開朗、豁達、分明、強烈的；同時又是適度、協調、溫和的。它追求「中和之美」。老百姓一方面利用這種群眾性極大的藝術，表達自己的思想情感、是非愛憎。另一方面也通過這種娛樂性極強的藝術，調節自己的生活情緒，滿足相當多的下層民眾在專制重壓下希求得到精神安慰和心理解脫的願望。我至今記得一九七八年出獄返京後，母親帶我到護國寺人民劇場觀看京劇《打漁殺家》的情景和感受——那垂暮之年的落魄英雄在壓抑、忍讓中，不得不做絕地反抗的蒼涼故事，以及父女面對滔滔江水訣別的綿綿情誼，使我掩面而泣，叫我徹夜無眠。戲如人生！

人們對戲劇功能的看法各異，但更多的是以社會功利的實用內容作為藝術審美活動的構成基礎。歷代統治者對擁有億萬觀眾的戲曲的社會功利作用也是極為重視，並提到政策的高度進行考慮。其實，戲曲對社會的作用不僅是有限的，也是緩慢的。一個戲的演出可能很轟動，然而其功能還是緩慢的浸潤，最後作用於世道人心。應該說，中國的戲曲從來就不是規範社會主義公民義務和權利的法律或監督社會行為的輿論。它不過是社會的營養品，感情的潤滑劑罷了。

於今，戲更不易搞好，因為既要服從政治的操作，又要接受金錢的擺弄。

人老心苦，我也不再看戲，寫寫陳年舊事。

朋友問：「現在你寫陳年舊事，寫完以後又打算做什麼？」

答：「找枝毛筆，練楷書；請個曲家，學《牡丹亭》。」

二〇〇四年十月五日於北京守愚齋

這本《一陣風，留下了千古絕唱》為發行海外的中文繁體字版。與同名大陸版相比，不僅沒有刪節，且有所補充和修改。該書由牛津大學出版社、時報文化出版公司分別在港、台兩地出版。特此說明。

二〇〇五年一月一日於香港太古城金楓閣



# 兩幅速寫

一陣風，吹下了千古絕唱——父親與馬連良  
人生不給第二次機會——憶想戲劇家張庚

# 一陣風，留下了千古絕唱

——父親與馬連良

父親（章伯鈞）愛看戲。父輩似乎都愛看戲。在這個愛好上，分不出國民黨官員、共產黨幹部和民主人士政治身份的差別來。難怪從前的藝人地位雖低下，但心理上卻是自傲的：「甭管哪朝哪代，你們都得聽戲。」

事實還真如此。羅瑞卿當學生時，為瞧一齣梅老闆（蘭芳）的戲，大冬天把鋪蓋都賣了。一九四九年後，當了公安部長的他，還把這故事親口告訴了梅蘭芳。梅先生感動得直說：「以後我請您，我請您。」

一九五六年，禁戲內部演出。其間，由小翠花演一齣蹺功戲，劇目名稱忘記了。父親和我臨開演前十分鐘進的劇場，竟發現已座無虛席。跟在後面的人是賀龍。他一拳打在父親後背上，父親轉身拍著他的肩膀，說：「你也來了。」

「我當然要來。」

父親說：「好像沒有座位了。」

賀龍瞭望前面幾排就坐的人，笑著說：「他媽的！所有的部長都來了，比國務院開會還積極！」

二人相視，哈哈大笑。

這年年底，四川的川劇團在中南海懷仁堂演出《譚記兒》，台下的四川籍首長一邊看戲，一邊說笑。態度隨意，評頭品足，語言放肆，一點「首長」的樣子也沒有，大家又回到了草民時代。

一九五七年春，安徽的廬劇、泗州戲進京演出。父親、張治中、李克農三個安徽人，不但相約去看家鄉戲，還把劇團的人輪流請到家裏吃茶點。

婉轉之曲調伴以優美文辭；精雕細刻的身段配以多愁善感之表情。一個唱腔，千迴百轉；一件蟒袍，鑲金繡銀——當其以繁華聲色呈現於舞台，那些有文化、有身份的人，亦日愈陶醉其間。不管你由朝而野，還是由野而朝，自身的生活經歷和社會認識必然對劇中的人情世態、悲歡離合，感到十分投合。生於民間的戲曲在得到平民百姓喜愛的同時，也得到文人、士大夫的青睞。特別是對於像父親等一批已身居榮耀的人來說，觀看再現真實世相與生活瑣細的戲曲，是心理上一種必要的替換，是精神上的安慰，是情感上的溫暖回憶。況且，耳目聲色之消閒娛悅，是閱讀思辯所不可替代的、另一個美的世界。

說起父親與藝人的交往，均在一九四九年以後。他較早結識的藝人是梅蘭芳，而與父母關

係比較密切的藝人，要數參加了中國民主同盟的馬連良和參加了中國農工民主黨的李萬春。

最早關於馬連良的故事，我是從表舅那裏聽來的。表舅一生喜好兩件事。一是烹調，且手藝高超。他是「民革」（即中國國民黨革命委員會）成員。民革負責人王崑崙在家裏請客，常請他去掌杓。後來，表舅成了歷史反革命份子，被踢出民革中央，所有食客竟沒替他說一句話。母親為此憤憤不平，抱怨道：「與其給他們炒菜，還不如給我們做飯呢！」表舅二是好聽戲，主要是聽京戲。什麼梅尚程荀，什麼南麒北馬，沒有不知道的。他非但說戲，還能講戲外趣聞。而這，正是我最愛聽的。表舅告訴我，馬連良是在一九五一年由周恩來派人至香港接回大陸的。同時回來的還有張君秋。

我問：「他願意回來嗎？」

「願意。」

「爲什麼？」

表舅說：「那彈丸之地，有幾個喜歡聽京戲？馬連良唱到後來一場戲還要賠上幾十塊，這讓他有些灰心。一不上座了，再大的角兒也待不下去。馬連良又是有名的孝子，年近九旬的老母還在北京。雖說他每月必到銀行給母親匯款，但總不如堂前行孝。」

「憐君身似江南燕，又逐秋風望北飛。」馬連良夫婦回到了北京。離開香港之前，曾找一個星相家算命、卜卦。

馬連良是「富連成」科班第二科的學生，八歲進科班，十五歲滿科，後又効力兩年。十七



馬連良便裝照。

歲組班赴福州，十八歲返京，再被「富連成」邀請回班演出。他在科班學習的時間，恐怕是最久的了。據說「二十歲那年，忽患驚風的病症，馬的父親趕到科班，準備接兒子回家。班主葉春善先生不許。說：「孩子患病，科班有責，當由我們請醫治病。再說把個生病的孩子搬來搬去也不相宜。」馬連良的兩位老師蕭長華、蔡榮貴也在旁勸說。馬西園只好回家。不久兒子的病很快治癒。對此，馬連良是永矢不忘的，且與「富連成」有著一種乳燕懷巢的感情。

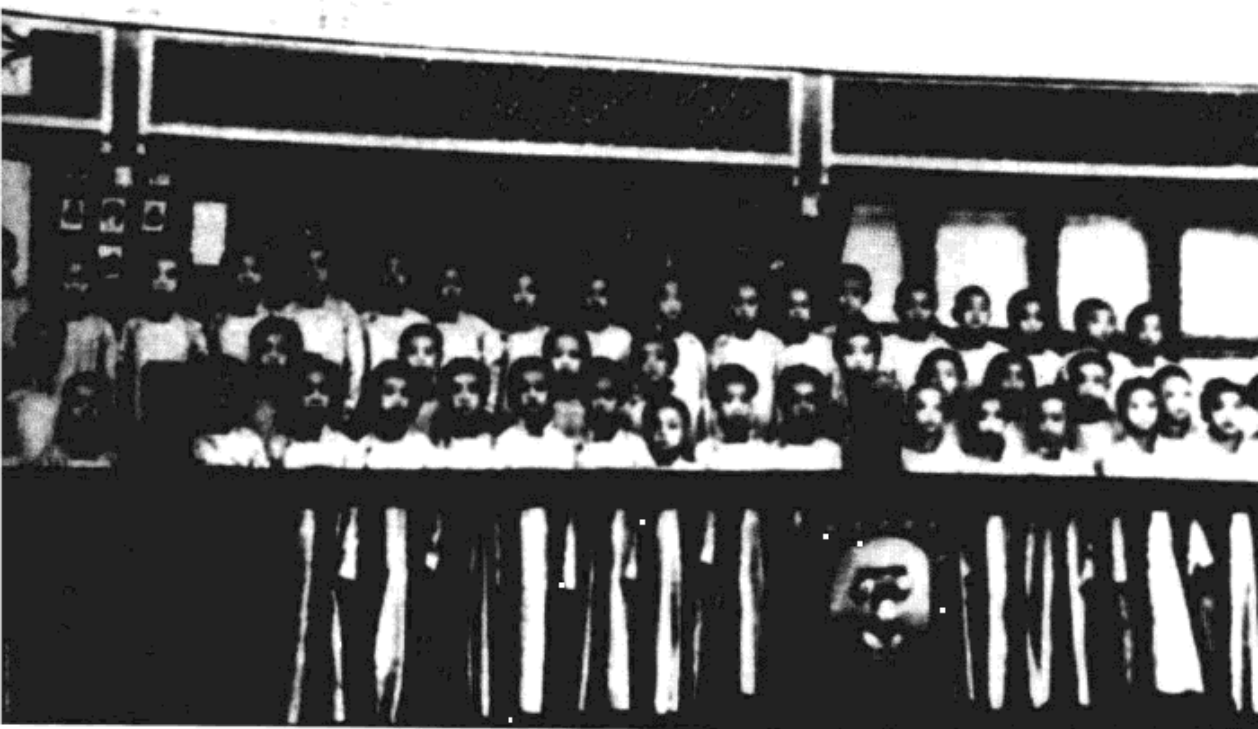
馬連良天賦條件並不十分好，但勤學苦練。吊嗓子，練白口，無一日懈怠。據說他家隔壁有個保母，每天清晨灑掃庭院，必聽馬連良的唱念。居然也會了《十道本》。馬連良十分注意保養，嗓子從來沒壞過，寬窄始終夠用，且維持在相當水平。所以，觀眾對他有「用不完

的嗓子」的好印象。至於馬派唱腔，業內評價各異。大多認為是柔靡纖巧，也有人指為「靡靡之音」。不管別人如何議論，馬連良的唱腔既可風靡一時，又能流行後世，是無可爭辯的事實。他做戲瀟灑飄逸，表演入微。每一齣戲都有特點、特色，受到業內一致稱讚。他演戲，一切唯美是尚。動作規範，無處不美。拍他的劇照，沒有廢片，張張漂亮。他的戲班扶風社，講究「三白」（即「護領白」「水袖白」「靴底白」）。他要

求同仁扮戲前一定理髮刮臉。在後台，他還準備兩個人，一個專管刮臉，一個專管刷鞋底。馬連良本人的行頭，極其精美考究。在扮戲房（即今天的個人化妝間），有專人管熨行頭，熨水袖，掛起來，穿在身上無一絲縐褶痕跡。而選用的衣料，其質地、色澤、花紋都是上等的。爲了悅目，馬連良八方尋求。一年，故宮拍賣綢緞。他不惜錢財，買入許多大內的料子，存起來慢慢做行頭。在顏色方面，他提倡用秋香色、墨綠色（如《甘露寺》喬玄的蟒）、奶油色（如《打漁殺家》蕭恩的抱衣。看起來漂亮得很）<sup>〔三〕</sup>。

一九三七年，馬連良與人合夥，在北京的黃金地段——靠近西單的西長安街蓋了一座新新戲院，這就是後來的首都電影院（可惜今已拆沒了）。有了自己的劇場，便開始考慮美化舞台。在劇場的舞台上，馬連良設計了一個「守舊」（即「天幕」）：米色綢子做底，中間繡著棕色的漢武梁祠圖案，上掛沿幕，下垂黃色穗子，橫懸五個小宮燈。舞台一側的伴奏樂隊，用繪有藍色雲龍的紗幕圍起來，不讓觀眾瞧著雜亂無章。戲院開張的那天，大幕拉開，觀眾一看，立即熱烈鼓掌。從此馬連良外出演戲，都要帶著這個大幕。因爲實在是太漂亮了！到了後來，「守舊」成了標幟，走到哪兒，只要張掛出來，就知道是扶風社的馬老闆「在此作場」。

很多名角在收徒弟和挑配角方面，怕蓋過了自己，故而都不選強手、高手來配戲或培養，這是古今皆然。但馬連良的舞台陣容全是精選之才。爲此，他用了簽訂合同的方法。這在梨園行是首創。訂了合同，即可安心演戲。有本事的人，誰不樂意？小生葉盛蘭還沒出科，



高連成社「連」字班學員合影。

便被馬連良相中。楊寶忠改行操琴，張君秋嶄露頭角，袁世海浮出水面，也都即時簽下合同。強大的演員陣容，配以乾淨、整齊、清爽的台風，馬連良的戲，真的是很好看。他演戲一絲不苟，極其認真，非常講究舞台上的配合與協調。一次，在天津演《八大錘》。他扮說書的王佐，葉盛蘭演陸文龍，兩人旗鼓相當，演出十分精彩。再棒的「角兒」也有馬失前蹄的時候，在過場進出之際，馬連良一時疏忽，伸錯了臂膀。觀眾發現王佐剛才斷的不是那一隻臂膀，便哄然而笑。據說那晚散戲後，馬連良自己氣得要跳天津萬國橋。

爲了藝術生命的持久，馬連良的生活很有規律，對飲食更是講究。就像研究梅蘭芳必須研究他的八卦情史一樣，研究馬連良則必須研究他的請客菜單。馬連良

最愛吃前門外教門館兩益軒飯莊的烹蝦段。每逢渤海對蝦上市，他必請好友同往。叫這道菜時，必吩咐要「分盤分炒」。即炒三、五對蝦，用八寸盤盛上。吃完一盤，再炒一盤。有時連吃三、四盤。抗戰勝利後，馬連良一度還將西來順的頭竈，延為特約廚師，飯莊熄火，廚師便來到馬家做宵夜。那時梨園的各路俊傑，無不以一嚐馬家的雞肉水餃、炸素羊尾等菜餚為天大的口福。馬連良在東安市場的吉祥戲院演出，常去北京有名的爆肚馮清真館吃飯。不用馬連良開口，馮老闆必上一盤羊肚仁。他的這盤羊肚仁與眾不同。何謂肚仁？用醫學名詞來說，即為羊的儲胃冠狀溝，是一條「棱」。一條百十來斤的大羊，這條「棱」不超過四兩。把「棱」分成三段，最後一段叫「大梁」。一段「大梁」有多大？也就大拇指大小。把這塊拇指大小的東西，再剝皮去膜，剩下的也就幾錢肉了。馬連良吃的就是這幾錢。難怪馮老闆無限感歎地說：「馬先生的吃就和他唱的戲一樣，前者精緻到挑剔，後者挑剔到精緻。」馬連良吃爆（羊）肉，專門叫夥計到「春華齋」買大鴨梨。洗淨，切粗絲，備用。肉爆好了，臨出鍋時放入。在馬連良指導下做出的這道「爆肉梨絲」，後來成為「爆肚馮」的名菜。當然，平素裏窩頭、蔬菜、水果是馬連良的日常飲食。

馬連良喜歡泡澡。只要晚上有戲，他下午一定去澡堂。先是在前門外的「一品香」，後改去西珠市口的「清華池」。再後來，他常去八面槽的「清華園」。泡完澡，還要專門請師傅修腳。這是因為唱戲常年穿靴子，有雞眼的緣故。每次去浴池，馬連良都要帶些香煙和茶葉，送給師傅和工人。有時在泡澡泡舒服了以後，他就溜躑著到金魚胡同的餐廳喝一盅鮑魚湯。

馬連良來我家作客，不過是清談。雖為藝人，卻謙沖有禮，談吐不俗。後來，父親說要請吃飯。他不僅答應了，而且很高興。

父親知他是回民，遂問：「當是個什麼吃法？」

他笑著說：「您只管付錢，一切由我去辦。」

馬連良走後，一家人反覆琢磨這個「一切由我去辦」的內涵。

母親說：「馬先生肯定叫人去清真館子訂辦一桌菜，到時候送過來。」

父親同意這看法，事情果然如此。但是當馬連良請的人和訂的菜，一起送過來的時候，著實把我們全家嚇了一跳。

父親是請吃晚飯。可剛過了午眠，幾個身著白色衣褲的人就來了。進了我家的廚房，就用自備的大鍋燒開水。開鍋後，放鹼。然後，鹼水洗廚房。案板洗到發白、出了毛茬兒為止。方磚地洗到見了本色，才肯罷手。說句實在話，自從住進這大宅院，我家的廚房從來沒有這麼乾淨過。

時任北京市衛生局副局長的母親欣喜萬分，歎道：「這哪兒是來作客吃飯？簡直就是來幫咱們搞清潔衛生啦！伯鈞，你見了馬連良，可要好好謝謝了。」

再過一個時辰，又來了一撥身著白色衣褲的人。他們肩挑手扛，帶了許多「傢夥」。有兩個人抬著一個叫「圓籠」的東西，據說整桌酒席，盡在其內。還有人扛著大捆樹枝和木幹。

我問扛木者：「這些樹枝是什麼？」

答：「是果木。」

「什麼叫果木？」

「就是蘋果木。」

「幹嘛用的？」

「烤鴨。」

瞧這架勢，我驚奇不已，也興奮不已，便跟著這些白衣人滿院子跑來跑去。看久了，便產生了一種錯覺：好像是馬連良在請我們一家人吃飯。

我問母親：「這到底是誰請誰呀？」

母親笑道：「我也分不清了。」

站在一邊的父親，也咧著嘴笑。

時近黃昏，天空呈現出琥珀色的光輝。牆頭、屋脊、樹梢也都塗上一抹殘陽。

「馬連良來了！」

隨著一聲喊，我們全家連同秘書、警衛、勤雜、廚師、司機、保母都來了精神，真可謂翹首以待。這時，我體會到一個名藝人比政治領袖的吸引力，可大多了！馬連良身著藏青色西服，身材修長，前額開闊，鼻梁筆直，眼睛明澈。臉上，泛著淺淺的笑容。

提及藝人的家世，馬連良告訴父親：自己世居北京。打祖父起就在阜成門外開茶館，人稱



「門馬家」。茶館的院落挺大。時間長了，居然成了戲迷聚會的地方。在那樣的環境裏，馬連良的父輩玩票，也都拜師學戲，還都學的是老生。到了自己這輩，兄弟先後進了梨園行。馬連良沒有談及家庭情況，父親知道對一個藝術家來說，最難言者乃世間情愛與家庭，自然不便多問。

之後，父親向他介紹了民盟的情況。說，民盟雖然被統戰部劃為高等院校為主要成分的黨派，但像馬連良這樣有成就的藝術家，當也是吸收的對象。馬連良一再說，自己是很願意和文人往來的……。

在院子一角，柴火閃耀，懸著的肥鴨在薰烤下，飄散著煙與香。我又入廚房，見所有的桌面、案板、菜墩都鋪上了白布。馬連良請來的廚師，在白布上面使用著自己帶來的案板、菜墩和各色炊具。抹布也是自備，雪白雪白的。我看了看，覺得只有水和火是我家的了。這哪裏是父親在家請客？簡直就是共赴聖餐。這讓我想起父親對我說的那句「有信仰的人跟沒有信仰的人大不一樣」的話來。心裏不由得生出一種神聖感。

飯前，父親還請馬連良欣賞了自己收藏的摺扇、鼻煙壺、玉質小擺件。馬連良客氣得很。對每一件都說好，好。父親告訴他，自己主要是收藏古書，不是專門收藏古玩的人。

馬連良說：「我不是收藏家，只喜好一些小玩意兒。」

父親知道馬連良也有逛琉璃廠、火神廟的愛好，對玉石類的古董很有鑑賞水平。他收藏的翡翠、白玉、瑪瑙雕刻和鼻煙壺相當名貴，圈子裏的人都知道。藝人生活的文化情感，常與泡

澡、品茶、神聊、遛彎兒、養鴿、燒酒、綢緞、鼻煙壺、檀香等小零碎拼湊起來。這既是俗常的生活享受，又是對中國文化精神的自然理解與精細品味。藝術與生活在這個文化層次上融合無間。它深入骨髓，深入到常人不可思議。所謂氣質、風格、情調、韻味等等，屬於審美範疇的東西，往往就是被這樣一些具有文化滲透性的家常瑣屑浸染而成。不管北京城頭懸掛什麼旗子，報紙上宣傳什麼主義，像馬連良這樣的藝人都細心過著自己的日子，精心琢磨那份屬於自己的舞台和角色。藝術是拒絕抽象的。從事藝術的人，大多個性飽滿。他們只能活在個體的生動感覺中，以自己獨特又隱秘的方式活著。

已是夜闌燈炮，馬連良告辭，父親送至二門。悠然而至，翩然而歸，我覺得他簡直是個神仙。

馬連良善於肆應，又具仗義之風。對親戚、對朋友都是一副熱腸子。他演義務戲一向熱心。有義務戲演出，只要人在北京，他是一定參加的。每年年終的梨園公會演義務戲，更是當仁不讓。他和楊小樓、梅蘭芳一樣，也有私房龍套。馬連良從不虧待他們。每月都有固定的私房錢給他們。到了年關，還額外送些米、麵、菜等實物。

三十年代，馬連良曾有過一次難忘的救弟經歷。那時，天津有個當警察分局局長的人，叫徐樹強。他倚勢欺人，橫行霸道。一天，他帶著花枝招展的小老婆，在聖安娜舞廳跳舞。人剛入座，臨座的一個青年多看了那小老婆幾眼。徐樹強哪裏容得，立即叫來便衣，把那人架

走。在刑訊室裏，打得血流滿面。又叫個剃頭匠將烏黑油亮的頭髮，剃個精光。再讓從廁所提來一盆尿，給那人強灌下去。之後，又輪番抽打，人很快昏死過去。甦醒後，一個叫李寶榮的警察悄悄問他：「你姓啥？你是回民嗎？」

「是。」接著，那青年央求李寶榮到中國大戲院給馬連良送信。

「你是馬連良的弟弟。」那警察問。

他點點頭。

馬連良應邀在天津中國大戲院演出，下榻在惠中飯店。當晚，見弟外出未歸，便十分著急。李寶榮找到中國大戲院經理孟少臣後說明情況，馬連良立即懇託孟少臣設法營救。幾經周折，最後通過人稱「張二爺」的幫會頭目，才算把人放了出來。別人都說，能從徐樹強手裏活著出來，多虧有個馬連良。這個姓李的警察老來寫了篇自傳性質的文章〔1〕，裏面細說了這事兒。

小翠花是花旦，與四大名旦齊名而獨樹一幟，擅長表演風流潑辣的角色，自九歲登場，四十年沒離開過舞台。一九四九年後，廢除跪功，他的一部分戲不能上演。文化部宣佈一批禁戲，其中好多是他最叫座的劇目。戲改中的清規戒律，更使他膽顫心寒。覺得演這個是醜化了工農，唱那個是侮辱了婦女。於是，什麼戲都不敢演了，也解散了自己的戲班——永和班。後深居簡出，索性連功也不練了。一九五六年，上邊提出了「百家爭鳴，百花齊放」的文藝方針，戲曲界開始挖掘整理傳統戲，像《四郎探母》等禁戲也開始恢復演出。小翠花先後演了

《一匹布》等幾個小戲，大受歡迎。他興奮得夜不能寐，算了算自己現在還能演的大戲有十來齣，小戲近二十齣。這樣，他希望重新組班，再現江湖。小翠花向文化局提出請求。文化局則要他先造個組班的冊子。沒想到的是永和班的人，大多有了去處。他也不能「挖角」。這個情況被馬連良得知後，立即邀他參加北京京劇團。當然，形勢急轉直下，事情也就沒了下文。但小翠花心裏明白「沒有下文」的責任不在馬團長。他已經很感激這份情誼了。

一九五八年，北京京劇團在公安部禮堂演出。前面是楊盛春的《豔陽樓》，後面是馬連良的《淮河營》，演出一切正常。當夜，長期與馬連良合作的楊盛春猝死於家中。楊盛春梨園世家，四代武生，在劇團擔任演員隊長，工作鋪排得有條不紊，人緣又是極好。年僅四十五，拋下了五個孩子，其妻（繼室）為譚小培之女。噩耗傳來，馬連良淚流滿面，悲痛不已。那時楊之長子楊少春是中國戲曲學校即將畢業的學生，家境困難。馬連良親赴學校，找到校長，要求將楊少春轉到北京京劇團。調到劇團，他對楊少春說：「從今兒以後，你父親什麼待遇，你就是什麼待遇。」馬連良說到做到。以後年輕的楊少春，一直拿著楊盛春的工資。楊少春是個普普通通的學生，馬連良爲了他日後成材，特請武生高手王金璐傳授技藝。拜師那日從安排到花費，都是馬連良一手操辦。此後，馬連良又去北京戲曲學校，和領導商議把楊盛春另兩個孩子轉入北京京劇團學員隊，讓他倆打打武行，得以養活自己，對此，劇團無人提出異議。

王金璐是一九三六年的童伶生行冠軍。他迷馬（連良）又崇馬（連良），故而拜馬連良爲師。一九五九年，他在西安演出《銅網陣》摔成重傷，在家調養整整十八個年頭，日子過到了



小翠花（右）在《海潮珠》中飾崔妻。

山窮水盡的地步。馬連良為在經濟上能有所助，便請王金璐的夫人給自己抄劇本，做些文字工作，這樣可掙些錢，貼補家用（「文革」中馬連良去世，可憐王金璐夫婦就只能靠糊火柴盒度日了）。總之，梨園行無人不佩服馬連良的俠義心腸。

還有一件事，我也是記憶至深。一日下午，我在家做完功課，跑到院子裏踢毽子。忽然，洪秘書領著一個年輕的女性，跨進二門。她衣淡雅之服，修短合度，端莊秀麗，婀娜而剛健。

在把客人送進大客廳後，洪秘書回到自己的辦公室。我連忙跑過去，問：「那女的是誰？」

「她叫羅蕙蘭。」洪秘書答。

「這麼好聽的名字。是幹嘛的？」

「是唱京戲的。」

「太好啦！」我不禁歡呼起來，遂又問：「她爲什麼來咱們家？」

「找你父親。」

我說：「她找我爸有事嗎？」

洪秘書說：「當然是有事才來。」

「什麼事？」

「想在北京落腳唱戲。」

「這事兒，我爸能行嗎？」

「你父親要請馬連良幫忙。」洪秘書這樣說。

談話的時間並不長。主客二人從大客廳出來。父親對那羅女士說：「有了消息，會通知你的。」遂轉身對洪秘書說：「替我送送客人。」

那羅女士對父親深鞠一躬，並一再道謝。

沒過多久，馬連良托人送來四張戲票——是他和羅蕙蘭在中山公園音樂堂演出《審頭刺

湯》。

我舉著票，嚷著：「爸，咱一起去呀！」

「去呀，去呀！」父親也跟著叫。

我摟著父親，大笑。

到了演出的那一天，父親恰好有外事活動，不能去了。我看戲歸來，父親問：「小愚兒，那羅蕙蘭演得怎麼樣，漂亮嗎？」

我說：「漂亮，比馬連良還漂亮！」

聽了這句話，沒看戲的父親也和我一樣直樂著。

馬連良有沒有短處呢？有短處。短處是抽大煙。這在梨園行不是什麼稀罕事兒，與當今的演藝圈非常相似。他抽，其他幾個名角，也抽。

我聽說這類事後，很奇怪，問母親：「聽說抽大煙能上癮。什麼叫『癮』呀？」

母親說：「鴉片也好，杜冷丁也好，主要成分都是嗎啡。嗎啡是作用於神經系統的。一旦佔據了人腦，就能產生輕鬆解放的感覺。而且，這個感覺一生都無法忘記。所以，有了癮，就有了病，終身不癒。」

「戒得掉嗎？」

「戒不掉。」



「爲什麼？」

母親猶豫片刻，說：「從醫學角度看，現在還沒有答案。」母親還認爲，吸毒於社會是罪惡現象；但於個人可能與道德品質無關。由於它是一種病，所以，靠說教和硬挺是戒不掉的，特別是對那些特殊身份的人，就更難戒掉了。母親的話，令我非常吃驚。因爲這和政府宣傳的完全不同。一九四九年後，政府雖將抽大煙的名角兒集中起來，用了幾個月的時間統一進行戒毒，果然收效不大。最後，政府暗中做了妥協，由彭真特批，他們可以「抽」。不過，量小且嚴格控制。

毒品是情緒的潤滑劑。無論你有多大壓力，遇到什麼樣的麻煩，也不管體力如何不支，心情如何不好，抽上兩口或扎上一針，一切都消失了。剛才還無精打采，瞬間即可激情四射。舞台情緒本來就是靠不斷的神經活動興奮點形成。一年三百六十五天、一天二十四小時，都必須去主動適應這樣一種非常態生活，恐怕是從前的梨園行、眼下演藝界「抽」的主要原因。但是取其提神小利，卻忘了成爲痼疾之大害。應該說，馬連良對大煙的人間至樂與至痛的同一性，是深有體會的。一九四二年，僞滿洲國成立十週年，僞總理大臣特請僞華北政務委員會派遣演藝界前往祝賀。開出的條件，除了包銀，還有煙土。當時北平的煙土不好買，馬連良爲此而動心，也爲此而前往。抗戰勝利後，一九四六年有人檢舉這事，遂以漢奸罪坐了班房。後經回教協會理事長白崇禧的斡旋，一九四七年才脫了干係。人出來了，家卻負了債。馬連良的東北演出，在官府眼中是個案子。但在梨園行和一般人看來，就是「誰當皇上，都得聽戲」的事

兒，與政治無涉。比如溥儀大婚三天堂會，京中名角齊集。抗戰勝利，梅、程曾到南京給蔣介石演出，藝人們也都沒覺得這是什麼政治行爲。同仁爲了安慰出獄的馬連良，在長安大戲院唱了一場合作戲《龍鳳呈祥》。馬連良的前喬玄、後魯肅，程硯秋、孫尚香，金少山的張飛，李少春、後趙雲。演劉備的譚富英，從第一場的「過江」一直唱到後面的「回荊州」，卯足了氣力，一句一個好。江湖規則，朋友義氣，給馬連良以萬分的感動和一生的感激。

馬連良這一趟的「偽滿」演出，一直被上邊視爲「污點」。但爲了政治需要，所謂的「污點」有時也是可以拿來利用的。比如，一九六一年的國慶，全國政協舉辦的歡迎華僑、港澳同胞歸國觀光酒會上，官方特地安排溥儀和馬連良坐在一起。這一景觀，頓時吸引了一批又一批的記者和一批又一批的華僑。後來，父親看到他們拍的一張照片，不禁搖頭歎息，道：「亦榮亦辱，非榮非辱。」馬連良爲了這事，背了半輩子的政治包袱。有「短處」被上邊捏著，他也明白自己的「短處」。而自知，知止，從來就是一種聰明。

一九五三年十月，賀龍率第三屆赴朝慰問團到朝鮮慰問中國人民志願軍。共有四十個團，三千多個藝人和文藝工作者參加。京劇名演員梅蘭芳、程硯秋、周信芳盡在其內。很想投入新政權的馬連良聞訊後，主動要求赴朝慰問演出。齊燕銘批准了他的請求。這是馬連良第一次出國，也是他最後一次出國。

一天，他們在朝鮮戰地的露天劇場演出。秋末黃昏來得總是很快，太陽早就落了西山。裏



《淮河營》中馬連良飾蒯徹。



馬連良飾喬玄。

著濃重涼意的山嵐，漸漸和夜色混在一起。晚飯後，老舍和周信芳在營房外面散步，一陣胡琴聲音清晰可辨。他倆尋聲而去，操琴的竟是兩個炊事兵，一個姓牟，一個姓王。短暫的寧靜、熟悉的旋律與士兵的悠然，激發了他們在大自然懷抱裏清歌的熱情，也許他們今後一輩子再也遇不到這樣的奇異場景和奇特感受了，便臨時組織了一個清唱晚會，由這兩個部隊炊事員操琴。馬連良最積極，唱了兩段，先唱《馬鞍山》，後唱《三娘教子》。周信芳唱《四進士》，老舍唱《釣金龜》，高元鈞說山東快書《武松打虎》，最後是梅蘭芳的《玉堂春》。聽者，忘了自己是戰士；歌者，忘了自己是演員。後來，他們又在平壤牡丹峰的露天廣場演出。所有的演員裏面穿著行頭，外面披著棉大衣，坐在戲箱上。看著天上的星星，等候自己的出場。那一個晚上，連演七齣戲，依次是袁金凱的《乾坤圈》，李玉茹的《小放牛》，黃元慶的《獅子樓》，周信芳的《追韓信》，程硯秋的《刺湯》，馬連良的《借東風》，梅蘭芳的《貴妃醉酒》。後來，梅蘭芳曾把這次演出的幾張劇照，送給父親。照片的品質不大好，但父親一直保存到「文革」。

誰也沒有想到的是，馬連良沒有能懂得「慰問演出」的偉大政治意義，在回國後慰問解放軍的演出中，竟要求每場一千零七十萬（舊幣，折今一〇七〇元）的報酬。

在「討價還價」中，有人提醒他：「這是慰問演出。」於是，他和劇團答應每場減七十萬（舊幣，折今七十元）。

又有人再次提醒他：「別的劇團只收演出費。」於是，他和劇團決定每場再減五十萬。

吃戲飯的就得靠戲吃飯——馬連良是按照梨園夙習、戲班規矩行事。是呀，即使給皇上唱，那也得「賞」下來，而且「賞」得不少。這是天經地義的事。他哪裏曉得中國眼下的唯一規則就是革命——無條件獻身革命。「你給最可愛的人演出還要錢?!」這一下，引起了震怒和眾怒。上邊認為這是個嚴重的政治問題，是對正義的褻瀆，是對革命的反動。《戲劇報》做了報導與批判。文化部做了類似反革命行為的結論，並寫入檔案。一個外國人講：「藝人要比一般人懂得少。」而對於中國的政治，馬連良恐怕比與之同行的梅蘭芳、周信芳懂得更少。當時的梅蘭芳是中國戲曲研究院院長。有工資，還另有演出收入。

周信芳是華東戲曲研究院院長。馬連良是一個民間職業劇團的團長。按說，有所開支的民間劇團收取酬勞，是天經地義。但是上邊與革命群眾不能容忍的是，馬連良索要與自己名聲相匹配的價格！價格的背後是態度。價格越高，態度就越差。什麼人敢把個人和藝術擺放在革命政府、正義事業、神聖戰爭之上？錯的當然是馬連良。他先是在劇團做檢查，後在《戲劇報》發表了自我檢討性質的文章（四），公開向解放軍同志表示歉意，並向批評者表示衷心感謝。

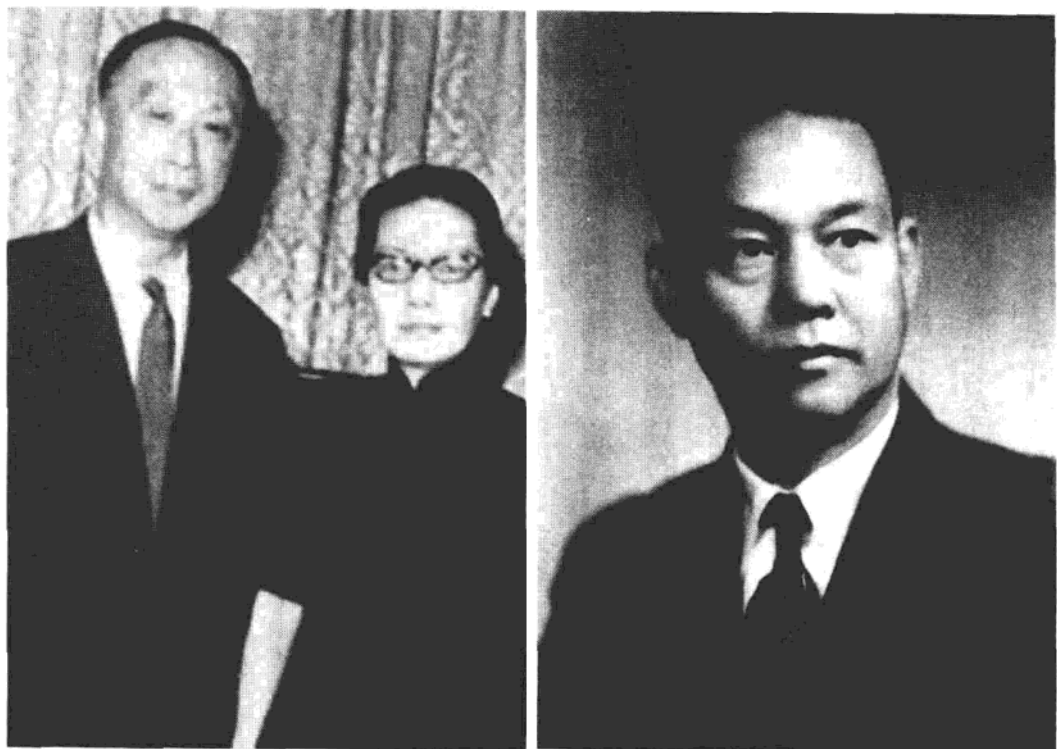
一九五四年八月，第一屆全國人民代



梅蘭芳演出《生死恨》。

表大會召開。藝人周信芳、梅蘭芳、程硯秋、袁雪芬等都成爲代表。馬連良爲什麼沒有當選，他心裏清楚，父親心裏也明白。也就從這個時候開始，馬連良通過與父親、吳晗的往來，開始接觸民盟。那時的吳晗是有職有權的北京市副市長和民盟北京市委負責人，這在民主人士中也是少有的。一天晚上，吳晗來我家談民盟的事情，父親對吳晗說：「馬連良是不是可以發展成爲盟員？以盟員身份在北京市政協擔任委員。你要不要找彭真談談？」吳晗點了點頭，並一直把這事放在心上。

馬連良的政治表現成爲文化行政管理機關匯報內容，並不止一次地層層匯報上去。彭真終於忍不住了，在一九五五年一月二十二日舉行的中共北京市第二次宣傳工作會議上，就專門講了馬連良。他說：「快過年了，大家要看戲，再講講看戲。管文藝工作的死命罵馬連良，市委有個資料，也罵馬連良，演一場戲九百多萬元（舊幣，折今幣九百元）不幹，非要一千多萬（舊幣）不可，好像馬連良的思想問題不解決，社會主義革命就完不成。從這裏也可看出同志們的思想。其實，馬連良既不是黨員、團員，據說已經六十多歲了，大概也不是少年隊員，就是唱戲的。就是『我唱戲，唱得好，你給我錢。』所以對馬連良的要求不要那麼高。對馬連良有點意見的大概是戲迷，對他有興趣，這是一；第二馬連良戲唱得好，賣座，群眾多花幾個錢，也願意看他的戲，我們管這個幹什麼。我看宣傳部的參考材料裏，大可不必把馬連良演戲要錢要得多的例子寫在裏面。這樣做就是因爲沒有瞭解實際。這些人在舊社會生活很特殊，現在解放才幾年，思想就能那樣共產主義化嗎？應該從這個實際出發。我在北京市文代會上就



馬連良與京劇名伶孟小冬。

周信芳。

講過，宣傳部管戲劇就是管思想，只要思想上不反動，沒有害就准演。至於說無利，打撲克有什麼利？只要娛樂就有利了。你老人家又不給人家創作，又不許人家演這個、演那個，人家演來演去只好演那幾個戲，人家就不滿意我們。這是因為我們有好多人不按實際辦事。我們要去管大的思想，管政策。很多事不去管，非去改造馬連良的思想不可，這有點興趣主義，抓到哪裏就搞到哪裏。馬連良思想能否改造，我有點懷疑……。馬連良的思想最好是共產主義，但落點後也不很重要；只要他演戲、賣座，大家喜歡看，了解悶就行了。」顯然，彭真的政策水平要比宣傳部的幹部高得多。

五十年代，梨園行一個翻天覆地變

化是體制變化。而這個變化，也徹底扭轉了二十世紀後五十年中國戲曲藝術發展的道路和藝人的命運。

共產黨是以消滅私有制、實現共產主義為政治理想和現實目的的。在他們眼裡，戲班也充滿了剝削和不平等。所以改革體制的第一步是把原來由班主私人擁有的戲班，改成由藝人們共同擁有的戲班，叫「共和制」。班主半輩子經營和購置的戲箱、行頭、樂器，一夜之間被剝奪，無償地改為大家共有。班主也因怕背「剝削」的名聲，而毫無抵抗地放棄。故爾，由業主班轉換為共和班的過程較快，其性質仍屬民營，稱之為民間職業劇團。其中，也有例外，那就是梅蘭芳、馬連良少數幾個聲譽極高的戲班。一九五六年，全國範圍掀起了農業合作化，手工業、私營工商業社會主義改造高潮。梨園行也聞風而動。見大大小小的商店、藥鋪、飯館以及像樣和不怎麼像樣的作坊，都掛上了「國營」或「公私合營」的牌匾。所有的店員、夥計、跑堂的都拿上了工資。瞅著這番既光榮又實惠的景致，成不了「角兒」的演職員眼饞了，說：「連資本家都穿上了幹部服，怎麼我們仍舊是藝人？」於是，紛紛要求劇團改「國營」。很快，要求變成了呼聲。「國營」二字簡直成了可羨慕的歸屬、可炫耀的身份。

浪漫的藝人台下又都很現實。別說是跑龍套的想「國營」，角兒們也跟著動心。張君秋南下到武漢去演出，湖北文化部門接待他的人問：「您的劇團是國營的嗎？」

誰承想隨便一句問話，正好捅到心窩子。能背大段唱詞的張君秋，一時竟慌了，不知該怎樣應答。還沒「國營」的他，不能說「國營」；尙處「私營」的他，又羞於說「私營」。支吾



馬連良與來華訪問的卓別林及夫人寶蓮·高黛的合影。

一陣後，張君秋紅著臉，含含糊糊地說：「我們是歸公家領導的。」

人家到底是角兒，事情應付了過去。一回到北京，張君秋立即要求「國營」。

那時，官方也希望民間職業劇團改為國營。一份由北京市文化行政機關草擬的建議把民間劇團改為國營的陳述報告裏把原因歸納為兩條。一是出於政治因素，認為「戲曲和其他文學事業一樣，不應成為私人營業性事業，它是一種思想武器。戲曲過去在人民中起過移風易俗、影響人民思想意識的作用，今後還會發生這種作用，特別由於戲曲藝術具有受人民喜愛的通俗易懂的形式，因而宣傳的力量很大。專業戲曲團體應該成為黨和國家領導的國家劇團，使它更好的成為教育人民的工具。」另一個原因，則是來自經濟方面的考慮——「如果將一部分有保障的劇團改為國營，劇團本身即可以供給管理幹部的開支，即可解決幹部編制問題。」別看只有一句話，它可是太重要了。用演員養幹部多方便呀！況且，一個名演員能養這麼許多幹部，也真是太管用了。

在中國任何事情只要成了風，就變得可怕。在一片「國營」浪潮中，不知政治為何物的大小角兒們，情願或不情願地都發出了「熱烈回應」與「強烈要求」的政治呼聲。尙小雲劇團和燕鳴京劇團遞上要求「國營」的申請書；新興京劇團清點了物資，準備移交；鳴華京劇團梁益鳴把自己的戲箱捐給劇團，靜待「國營」；幾個評劇團及天橋地攤兒聯合，急切要求合併。藝人們既是興奮也是不安地等候上邊發出「國營」的指示。一個擅演「粉戲」的女演員，激動地說：「我們要求國營不是向國家要錢，而是希望政府派人幫助我們辦好劇團，加強政治學



《四進士》中馬連良飾宋士傑。

習，有機會參加一些運動，如三反、肅反，以更快地提高我們的思想意識。」

在這樣一個革命形勢下，北京市文化部門的領導認為第一步「需要走合作道路」。這樣，在「劇團自願原則下」，由政府有關部門出面「協助馬連良劇團和市京劇二團（譚富英、裘盛戎）合併，成立了北京京劇團。」文化官員還告訴藝人，特別是告訴馬連良這樣的角兒：將來即使「國營」，也並不等於全盤包下來，依然是自給自足，按勞取酬，對藝人私有財產會採取定息的辦法，也暫不改變原有的各項制度和工資份額——顯然，採取這些做法是力圖避免讓鬆散自由慣了的藝人感到「國營」以後處處不方便。當然，也是讓他們感受到共產黨和政府對他們的幫助是很現實的。

這一年的春夏，官方宣佈實施毛澤東提出的「百花齊放、百家爭鳴」方針。它不僅被民主黨派認為是最好的日子。同時，也被藝人們視為最美的季節。前者叫好，是因為覺得當局在廣開言路，因為說話是文人的本能。後者叫好，是認為官方要拓寬戲路，開放劇目。唱戲是藝人的飯碗，也是他們唯一的賴以生存的資源。戲路的寬與窄，劇目的多與少，意味著他們生存資源的厚與薄。從五十年代開始，中國戲曲劇目的管理，始終緊緊圍繞著戲曲改革運動（簡稱戲改）而上起下伏，左搖右晃。

三月，劉少奇在文化部黨組匯報工作會上說：「戲改不要大改」，「有些老戲很有教育意義，不要去改。」又說：「新文藝工作者到戲曲劇團改編……改得不要過分，不要過早地改。」他還特別關照京劇改革，說：「京劇藝術水平很高，不要輕視，不能亂改。」應該說，劉少奇



齊如山（後立）與梅蘭芳（中）、程硯秋（左）、尚小雲（右）合影。

的講話是有針對性的。那時，戲劇界的形勢十分嚴重。戲曲劇目貧乏，上座率低，劇場經營困難，演員生活無法保障。以北京市為例，原有的京（劇）評（劇）傳統劇目據粗略統計就有一千二百多齣。但一九五五年經常上演的京劇只有七十四齣，評劇五十八齣。為什麼會造成這樣的情況？北京市文化部門專門開會研究戲曲劇目少、上座率低的情況及原因。會後提交上級的報告這樣寫道：「狹隘要求戲曲劇目的人民性和教育意義，致使劇團演員爲了怕批評、而不得不演幾齣『保險』戲。我們的戲改（指戲曲改革）幹部也受了這些錯誤觀點的影響，在具體工作中支援了這些不正確看法，對上演劇目輕易予以否定，也是造成劇目貧乏的原因之一。例如，裘盛戎曾排演過《鏢包勉》，當時文化處戲曲科的科長楊毓璿認爲舞台上當場開鏢，形象惡劣，於是這齣戲以後就沒再演過。新興劇團演過《蘇秦》，戲曲科的一個幹部認爲這齣戲歌頌蘇秦這一知識份子的向上爬思想，在《新民報》上寫了一篇標題爲《蘇秦》是一齣壞戲》的文章，劇團看後即刻停演。」

六月一日至十五日文化部在北京召開戲曲劇目工作會議，全國各省市六十多個代表參加。大家一致認爲應該有組織地進行各劇種的傳統劇目的發掘、整理和改編工作。大會選擇了《四郎探母》、《連環套》、《一捧雪》、《大登殿》、《烏盆記》、《甯武關》六個劇目進行熱烈討論。時任中宣部副部長的周揚到會講話。他特別強調文化部門的工作幹部對戲曲事業必須按照它本身的特點去領導，要積極樹立自由創造的藝術空氣，堅決反對主觀主義和官僚主義作風。



梅蘭芳便裝照。

六月二十七日，文化部負責人就豐富戲曲上演劇目問題向新華社發表談話，以「清官」和「鬼魂」為例，認為「包公、況鍾都是可以肯定的正面人物」，而「焦桂英、李慧娘完全可以在今天的舞台上出現。」為配合會議，北京市文化局組織內部觀摩，演出了《祥梅寺》、《打櫻桃》等許久不曾演出的劇目。搞這樣的演出，張伯駒是最積極的一個。演出即示範，人們眼界大開，並意識到現在的演出劇目，真的很貧乏。一位業內人士撰文直呼「應該反對那些清規戒律；反對各種明的、暗的『藝人自動』式的禁演辦法；反對因一肢而廢全身的粗暴否定的態度，要大力發展劇目生產，發掘各劇種的固有劇目。」〔五〕

七月，北京市戲曲編導委員會為豐富上演劇目，又選擇了一批內容雖有缺點、但藝術性較強的劇目，先後舉辦了六場試演晚會。其中的劇目有：《王寶釧》、《連環套》、《一捧雪》、《四郎探母》、《惡虎村》、《落馬湖》、《戰宛城》、《青石山》、《一匹布》、《走雪山》、《梅龍鎮》共十八個。參加演出的演員有：馬連良、張君秋、小翠花、楊寶森、侯喜瑞、孫毓坤、馬富祿、李萬春、奚嘯伯等。

社會在發出擴大戲曲劇目呼聲的同時，也發出了關心藝人生活的呼籲。比如，史學家翦伯贊隨全國人大視察小組到湖南視察。在省裏召集的座談會上，他談到湖南地方戲藝人情況，激動地說：「戲劇工作最糟糕。藝人們反映，沒有從人民政府那裏得到一點幫助（指私營劇團），得到的只是輕視和侮辱。」（註：詳見拙作〈心坎裡別是一般疼痛〉）翦伯贊認為戲劇界存在三個矛盾：國營與私營的矛盾，幹部與群眾的矛盾，藝術與生活的矛盾；三個矛盾

都是領導上對藝術的政治教育作用瞭解不夠所致。翦伯贊的講話，引起了上邊的重視。《戲劇報》刊登了〈關心藝人的生活，尊重藝人的勞動〉的專論以及〈保護女藝人和她們的孩子〉、〈認真搶救遺產〉等文章。內中，透露了戲曲藝人生活和民間職業劇團的處境。不僅各地方的文化機關可以隨便指揮他們，稅務機關、公安機關、糧食機關以至民兵都可以看白戲或隨便來干涉劇團和藝人。如果劇團稍微做得不周到，馬上就要橫禍飛來。

田漢以全國人大代表的身份到地方視察後，發表了〈關心藝人生活〉一文，社會反響強烈。周恩來特批五百萬救濟金，並免娛樂稅兩年。田漢在中國戲劇家協會主席團舉行的第二次會議上，揭發了戲曲工作方面和有關戲曲藝人生活福利方面迫切需要解決的問題。在決定創辦中國戲劇出版社的同時，創辦「劇人之家」。

北京市爲了更好地關心藝人，專門開了一個會。會上，確立了文化局系統的高級知識份子名單。其中，京劇演員十八名。他們是：馬連良、譚富英、張君秋、尚小雲、荀慧生、吳素秋、趙燕俠、楊寶森、奚嘯伯、李萬春、孫毓坤、姜妙香、裘盛戎、侯喜瑞、馬富祿、李多奎、孫甫亭、郝壽臣。

這一年，北京電影製片廠拍攝了京劇彩色電影《群英會》、《借東風》。演員有馬連良、譚富英、蕭長華、葉盛蘭、裘盛戎、袁世海等。

這一年的年底（一九五六年十二月二十五日）馬連良向民盟北京市委遞交了入盟的申請表。兩天後，即被批准成爲中國民主同盟的成員。

在毛澤東提出的「百花齊放，百家爭鳴」的春風吹拂之中，人們進入了一九五七年。像田漢、翦伯贊這樣的大人物都在為戲曲打抱不平了，像《戲劇報》這樣的刊物都在為自己說話了，業內人士怎地不興奮？那些肚子裏有玩意兒的名演員，就不只是興奮，他們從心底生發出一股衝動——訴說的衝動，表達的衝動，登台的衝動。農曆春節前，這些角兒們為籌備福利基金會，救濟貧苦同業，舉行聯合演出。一共演了三場，其中有馬連良、張君秋、蕭長華、李多奎合演的全本《一捧雪》，小翠花、馬富祿合演的《一匹布》，李萬春等合演的《扒蠟廟》。

為了保存住戲曲寶貴遺產，馬連良、郝壽臣、劉硯芳、程玉菁、小翠花、李萬春、趙桐珊、王連平、毛世來等京劇藝人還把所藏之秘本毫無保留地奉獻出來。從二月份開始，北京戲曲編導委員會根據這些藏本，著手編輯《京劇匯編》，由北京出版社分集出版。直至一九六二年四月，共出版了九十四集。

三月，馬連良率領北京京劇團到武漢演出。經父親給湖北民盟省委負責人馬哲民打招呼，三月十九日，中國民主同盟武漢市邀集了高百歲、陳鶴峰等一百餘人，舉行座談會，歡迎來自北京的馬連良、馬富祿。民盟舉辦的座談會，場面大，規格高，發言的水平也高。不僅有同行出席，還有知識界和政界人士，這給馬連良掙足了面子。回到北京，馬連良一打聽才知道，是民盟中央的第一副主席章伯鈞的關照，他特地登門道謝。

三月二十五日至四月一日中共北京市委召開了宣傳工作會議，討論毛澤東的〈關於正確處



馬連良與著名電影演員夏夢、著名京劇表演藝術家張君秋在香港合影。

理人民內部矛盾問題」的講話。與會者既有黨內幹部，也有黨外人士。會議用了三天半的時間進行大會發言。共有六十一個人登台講話。其中，曲藝界的曹寶麟和京劇演員李萬春對文化工作提出了意見。李萬春反映在戲曲劇團工作上，存在「重公輕私、重大輕小」的現象。他說：「國家劇團收羅大批人才，編演新戲是他們的專利品，但優秀演員一年到頭不演戲。對國營劇團補助多、宣傳多。龐大的開支是靠國家養著。」李萬春還覺得政府對民間職業劇團重視不夠，輿論界也不怎麼介紹。「小劇團不知費了多少心思和勞動，才湊出一筆廣告費。結果，廣告往往被放在『尋人』或『啓事』欄內。演出上一有毛病，指責也受得多。所以，演員每演一齣戲，都要捏著一把汗。」發言的最後，他特別強調：「我的意思絕不是把大劇團（國家劇團）和小劇團（民間職業劇團）對立起來。我主張在組織上可以分大小，在藝術活動上不要分大小，大小劇團可以互相往來，互相支援。」——李萬春的發言贏得掌聲一片。會議的主辦者和與會者，一致認為李萬春的發言很好。《北京日報》在四月十八日，全文刊登了他的講話。題目就叫〈重大輕小、重公輕私〉。會議的最後，彭真到會講話，他說：「怕放、怕鳴的人都是怯懦的人，是沒本事的人。我們要歡迎齊放、歡迎爭鳴。」「當前的主要問題是對於『百花齊放、百家爭鳴』放得不夠，鳴得不夠，要放手放，放手鳴。」台下聽眾兩千八百名，個個熱血沸騰。

四月十日至二十四日，北京舉行第二次全國戲曲劇目工作會議。中共中央宣傳部副部長周揚在閉幕式上講話，他指出：「對人民只能講民主，不能講專政。而且不同思想是客觀存在的

反映，只准有美，不准有醜是不合辯證法規律的，沒有醜，哪裏有美？」他著重分析了教條主義、宗派主義與官僚主義的禍害，並反對禁戲。

五月十一日，中國京劇院的主要演員葉盛蘭、葉盛章、杜近芳等，在《人民日報》舉行的京劇界座談會上，揭露中國京劇院存在有嚴重的宗派主義和官僚主義，行政命令干預藝術創造，機構龐大，演員「窩工」等現象。

五月十七日，文化部開放全部禁演劇目，屬於京劇的，有十七齣〔六〕。隨即小翠花公演了他的拿手戲《馬思遠》，吳素秋演出了《紡棉花》。同日，《戲劇報》邀集了中國京劇院一部分演員舉行座談會。谷春章、江世玉、李洪春吐露了沒有戲演的苦悶。武旦演員李金鴻說：「其實，我對完全廢除踩蹠是有意見的，就是不敢講。」黃玉華說：「京劇院三個團有一百七十個演員，可是行政幹部卻有幾百個，多出演員兩倍，這樣就是把演員累死了，也企業化不了。」

也就在這個五月，父親、黃琪翔和李伯球三個人商量好，決定在北京市的醫藥衛生、工程技術、文教、農業、文藝方面，後來又加了京劇界，共六個方面召開農工民主黨內外高級知識份子座談會。京劇界座談會是以三葉、三李（即葉恭綽、葉盛蘭、葉盛長、李伯球、李健生、李萬春）的名義邀請的。先後於六月五日、十三日在政協文化俱樂部和北京飯店召開。會上，積極的母親一再動員大家要敢於提意見。說：「不要怕打擊報復，民主黨派可以給你們撐腰。」熱情的父親則主動叫司機用自己的小轎車去接送名演員。座談會開完，又掏腰包



《遊龍戲鳳》馬連良飾正德皇帝。



《廣泰莊》馬連良飾徐達。

PDF



《借東風》中馬連良飾諸葛亮。



《失印救火》中馬連良飾白槐。

在北京飯店請客。那日父親牙疼，便先去北京醫院看牙，緊接著趕到飯店。他不敢喝酒，只喝了些湯，可那也高興。原本父親對中央統戰部規定農工民主黨只能在醫藥衛生界發展成員的限制，就有所不滿。這次趁著大鳴大放發展的機會，能有一點突破，他頗為得意。

「好花不常開，好景不常在。」鳴放很快變成了反右。在戲劇界第一個受批判的是張伯駒，接著，是吳祖光。繼他們二人之後，便是由母親和李伯球介紹參加中國農工民主黨、並在母親召開的座談會上發言的李萬春了。

北京京劇團在上級的佈置下，召開了批判李萬春的大會。馬連良不僅必須出席，而且必須講話。因為李萬春是他收的第一個弟子。在共產黨的鬥爭戰略裏，關係親密者向來是他們的著力點。會前，上邊已經跟馬連良打了招呼，一定要「立場鮮明」。會上，他聽這個批判，等那個講完，一等再等，一拖再拖，眼看著大會要收場了。實在沒法子，他把牙關咬緊，鼓足勇氣，上了台。雖是一副「義憤填膺」的樣子，可講了兩句，就沒詞兒了。滿肚子的戲詞兒，也都派不上用場。一向從容自如的馬連良，感到從未有過的尷尬和慌張。他急忙忙下了場，下場時還按老規矩，給大家深鞠一躬。

散會了，大家走出了前門外糧食店中和劇院。走在了最後的李萬春，覺得袖子被誰拽了一下，抬眼看來，卻是馬連良。從遞過來眼神裏，他判斷：三叔（即馬連良）有話要說。於是，跟在了後面。出了糧食店，過了馬路，爺兒倆一同鑽進了馬連良的小汽車。司機按照吩

咐，一直把車開到了坐落在李鐵拐斜街的鴻賓樓飯莊。馬連良走在前，李萬春跟在後，進了個單間。

上了菜，馬連良不好意思地開了口：「萬春呀，希望你不要記恨我。不是我要批判你，是他們要我批判你。我是沒轍。我還聽說，這回內定的右派本來不是你，是我。後來聽說上邊沒批，才改了你。可是，不管是你還是我，誰也不敢反黨不是？就是給咱們爺兒倆一人一桿槍，咱們也不會去反社會主義不是？你先受點委屈，總有一天能說清楚的。今兒個三叔請你吃飯，是給你賠個不是。」〔六〕

李萬春趕緊說：「三叔，您這話說遠了，我還不知道是他們逼您說的！您說什麼我根本沒往耳朵裏聽。我才不往心裏去呢，您也不用往心裏去。快吃，快吃，菜一涼就沒勁了，不好吃了……」〔七〕

馬連良自以為這頓飯吃得誰也不知道。其實，上邊早派了人盯梢。很快，領導找馬連良談話，受到嚴厲申斥。

鑒於李萬春「態度惡劣、罪行嚴重」，北京市文化局決定在七月二十二日和二十三日，連續兩天進行批判，所有的京劇名演員都到場，包括馬連良在內共一百多人出席。一些人的發言帶有很大的挑撥性。李萬春或許是舞台正中站慣了，竟鎮定自若，神色如常。有人揭發他在批判會的前夜，居然還跑到劇場後台，對別人說：「沒事兒，我在家抱孩子哪！明天是我的『正戲』，你們整風小集團組織好了嗎？」霎時間，會場似狂風，群情如沸水。



馬連良收的第一個弟子李萬春。



張君秋便裝裝照。

反右鬥爭的種種表現，使文化官員感到藝人是政治覺悟很低的群體。特別是民間職業劇團，藝人之間的師徒關係、親戚關係、師兄弟關係很多。故而，在政治鬥爭中不辨是非，彼此不肯提意見，甚至相互包庇。這樣，北京市文化局根據民間職業劇團的情況和藝人的表現，決定在反右鬥爭勝利的基礎上，對戲曲界的大是大非問題進行辯論。他們選擇的大辯論的試點單位就是集中了全國最多名演員的北京京劇團。大辯論從十月十一日開始到十一月十二日結束，整整搞了一個月。誰都怕當右派，會上沒人敢講話。這可苦了身為團長的馬連良，他一而再、再而三地直念叨：「但願咱們平平安安地過好社會主義這一關。」

辯論分三個題目。一個題目是讓大



《挑滑車》中李萬春飾高寵。

戲  
子  
知  
聲  
PDG

家就「外行能否領導內行」問題澄清認識。藝人知道「外行不能領導內行」是右派分子的言論，於是，有的說：「現在咱們這兒沒有內、外行的區別了。」有的說：「只有共產黨是內行，我們都是外行。」還有的高聲喊：「只有外行才能領導內行。」

辯論的另一個題目是「要不要思想改造」。說到這個問題，藝人的話就多了。有的說：「我們不需要思想改造，就是改造也不要長期的改造。如果長期改造，就和犯人一樣了。」還有人說：「領導才需要改造，他們太壞了，他們改造好了就行了。」

「民間職業劇團的方向」是辯論的最後一個題目，領導以為這個問題會有爭論，恰恰對這個問題，藝人的看法很一致：劇團的方向就是爭取改為國營。國營的好處在哪裏？擔任副團長的張君秋說得好：「李萬春是右派，被鬥倒了，沒人給錢了，因為他是在民間職業劇團。葉盛蘭也是右派，但是在國營劇團裏照常拿薪金。李萬春的罪行上報紙了，葉盛蘭的罪行就沒登報，這也是國營的好處。」

這些「糊塗」認識，也被有關方面做為「內參」匯報的重要內容反映上去。

一九五八年，到了反右鬥爭的收尾。李萬春、葉盛蘭、葉盛長等人，劃為資產階級右派份子。李萬春調往內蒙，葉盛蘭留在中國京劇院，葉盛長則成了勞教人員。馬連良沒有劃右。但有人傳出話來，說：馬連良在反右運動中，多虧彭真的保護和關照，才涉險過關。

整風反右運動使八個民主黨派徹底垮台，其中最慘的要數中國民主同盟和中國農工民主黨。由於馬連良是在一九五六年加入民盟的，故被戲劇界領導和劇團的左派，稱之為「火線

入盟」，算是政治上的又一個嚴重問題。馬連良的「赴朝收費」與「火線入盟」的行為，說明他這樣的藝人只生活在藝術裏。其聰明、才智與能力也只存活於藝術。一接觸現實，便分不出好歹與利害，辨不明對錯和黑白。在革命和政治面前，更是一個糊塗蟲了。

「問春何苦匆匆，帶風伴雨如馳驟。」中國又開始了大躍進，真是一陣鑼接一陣鼓，沒個消歇。文化主管部門立即著手進行對於戲曲民間職業劇團的改造。有一份報告是這樣寫的：「它們（指戲曲民間職業劇團）不但社會主義改造任務沒有完成，而且民主革命還殘存著很大的尾巴。這種狀態與我國全民在黨的領導下，大辦公社，生產上大躍進，正在加速建設社會主義向共產主義過渡的偉大時代是極不相稱的。因此必須進行社會主義改造……使這支戲曲隊伍真正成爲國家文化事業的組成部分，成爲一支積極力量，由國家統一調動，聽黨的話，成爲黨的馴服的宣傳工具。」經過整風、反右、大辯論和向黨交心，藝人覺悟大大提高。通過對壞分子的下放、管制、教養，戲曲的隊伍純潔不少。現在終於到了瓜熟蒂落、水到渠成的時候，官方動手進一步改造劇團的條件已然齊備。這種改造，包括「對戲曲隊伍的徹底清理，搞清楚劇團每個成員的政治歷史面貌，把地、富、反、壞份子按情節輕重分別給予處理；建立人事制度；配齊管理幹部；建立黨的組織；繼續兩條道路的鬥爭；解決上層演員對黨三心二意的態度和嚴重的資產階級名利思想；演出劇目以現代戲爲主，清除表演上的低級庸俗作風；組織劇團上山下鄉，一邊勞動鍛煉，一邊演出；提高藝人（有百分之五十的文盲或半文盲）的文化程

度等等。」在這所有的改造措施裏面，有一項重要的內容，就是改革經營管理制度，而在改革經營管理制度，其中最重要的內容，就是經濟分配上準備逐步實行合理的工資制度。其做法是——「經群眾大鳴大放，在群眾自願自覺的基礎上改革一切不合理制度，把高薪適當地降低。」

在那個時候，哪個劇團藝人的工資最高呢？當然是名角薈萃的北京京劇團。「威行如秋，仁行如春。」很快地，一紙〈關於降低北京京劇團演職員工資問題的報告（一九五八年）〉就呈了上來。這份報告說：「北京京劇團演職員的工資標準很高（最高的一千七百元，最低的五十元），這在所有民間職業劇團中是最高的。因此，造成一些名演員生活上的鋪張浪費，嚴重影響到他們的思想改造和劇團為工農兵廣大勞動群眾的方針貫徹。」但是「經過整風運動，劇團成員政治覺悟有了很大提高，主要演員馬連良、譚富英和一般演職員都紛紛提出降低工資……特別是最近的向黨交心運動，降低工資已成爲全體成員的普遍要求和急待解決的問題。因此，在整風領導小組和團委會的領導下，按第一、演職員自願，自報公議，領導決定。第二、降低工資既不影響一般演職員的生活，而主要演員還保持較高的生活水平。第三、以上降下不降的原則，對特高薪（一千元以上的）降百分之三十左右，高薪降百分之二十左右，一百元以下的不降，只做個別調整，爲降薪幅度的控制標準。」報告裏還明確指出：「我們意見，爲了與目前蓬勃的大躍進的時代相適應，貫徹劇團爲工農兵服務的方針，這種高工資制必須予以改革，因此我們同意該團提出在群眾自願基礎上有計畫的降低演職員的工資方

案。」

那時的中國人，已是被革命觀念沖昏了頭腦的群體。即使心裏明瞭利害與得失，但「多數的力量」也使他們情不自禁地放棄個人立場。加之，任何個人（包括名角馬連良在內）在群體中都是沒有地位的，作對就是錯誤。一石投下，激起層層漣漪。北京京劇團以外的演員也跟著強烈要求降薪。其實，這個連鎖效應早在官方估計之內。瞧，「報告」的最後一段，已經說得再清楚不過了：「北京市其他一些京劇團也存在著同樣性質的問題，如京劇四團吳素秋、姜鐵麟，新華京劇團徐東明，青年京劇團李元春、李韻秋等在整風後也提出降低工資的要求。預料通過北京京劇團降薪，會起很大影響，我們意見亦按北京京劇團的降薪原則，有計畫、有領導地做適當的降低與調整，使之能夠鞏固整風成果，進一步具體貫徹劇團深入工農勞動群眾，為廣大勞動人民服務的方針。北京京劇團這次降低與調整工資，是很不徹底的。我們準備在不斷革命中來逐步解決北京京劇團及其他京劇團不合理的薪金問題。」像馬連良、譚富英這樣的角兒，工資一下子降了五百元，降幅頗大。跑龍套的，如賈榮生原薪三十（自報降為二十六元）、楊長生原薪二十六（自報降為二十元），本不屬調整之列，也都降了薪，且降薪數目比自報的還低，每月工資十八元。降薪方案的順利完成，其關鍵是在劇團「迅速配備黨員幹部，建立了黨的領導核心」，且「經過充分發動群眾」。方案已定，但它的實施卻因三年困難時期突至而擱淺。

繼而，是幹部下放勞動。劇團「國營」了，藝人「幹部」了，黨讓幹啥，就得幹啥了。在

「知識份子工農化，工農群眾知識化」的口號下，許多劇團「一鍋端」，全體演職員開到京郊工地勞動鍛煉，改造思想。劇團一些積極份子，看到民工的高度責任心和英雄的幹勁，極爲感動，也大幹起來放「衛星」<sup>〔九〕</sup>，連續勞動十二小時。放完「衛星」以後，還強烈要求文化局領導能讓他們經常參加勞動，並訂爲制度。當然，聽到匯報的文化局領導也知道：京劇團下放勞動的表現最差，僅有百分之三十的人參加了勞動。特別是那些有名氣的演員即使下去了，幹勁也不大。對名演員下放勞動的事，彭真很不以爲然。他在全市黨政領導幹部會上唱起了反調，說：「比如說李少春、杜近芳，還有袁世海，也跑到郊區去割莊稼，不是還登了報嗎？這何必呢！京戲，特別是刀馬旦、武生，他那勞動是另一種勞動，你把他的手搞壞了，花槍都不會耍了。這些人下鄉給農民唱個戲就算了，也是爲人民服務嘛！」

在這個時期，父親和馬連良有一次偶然的會晤。大概是一九五九年年初，一場大雪過後，人行道上的殘雪和沙塵混在一起，被踩成堅實的硬塊。馬路兩旁堆著纍纍的積雪。由於氣溫回升，有些雪堆變成了灰色，變得鬆軟。街道泥濘，從四合院灰色屋頂上的融雪開始滴落下來。天空是蔚藍的，高掛著金黃的太陽，沒有一絲雲影，空氣寒冷卻清快。

父親忽然來了踏雪的雅興，說：「我想去公園轉轉。」

母親說：「小愚陪你去吧。」

我高興得大喊：「萬歲！」因爲父親好久沒出去玩。

父親看看錶，見已是上午十點，便說：「去頤和園是不行了，我們去中山公園吧！」

「好，」母親說：「你們順便到『來今雨軒』看看，有沒有冬菜包賣。」

沒用多大工夫，老別克車把我們父女帶到了中山公園的西門。

我挽著父親，一路走，一路看。父親不時還做深呼吸，見一塊空曠之地的雪既厚且白，便彎下腰雙手捧起一團雪，說：「好乾淨的雪，可以捧回家煮茗。」

我笑著，把他手上的雪打落在地，說：「你覺得乾淨，媽媽一定說它髒呢！」

父親也不爭辯，只是笑。父親高興，我就高興。公園松柏參天，人跡稀少，幽雅中也帶著一點悲戚。我們走了一段，忽見遠處，隱約有一人影，逕直而來。他行止溫雅，風度翩然。

父親停下腳步，眯縫著眼，一看再看，說：「這個人好像是馬連良。」

天哪，真的是馬連良！馬連良亦判別出我們，遂加快了腳步。

「章部長，身體可好？」他行至面前，挺腰斂胸，握手鞠躬，穩重又飄灑。

「好，好。」父親驚喜得連聲答道：「我要是身體不好，能到這兒賞雪景嗎？」

他倆一問一答，拉起了家常。話題又扯到一九五七年事，父親說：「反右的時候，你在劇團情況怎麼樣？因為我的關係，給你帶來許多的壓力吧？」

「還好，還好，他們也就說我是火線入盟。」他告訴父親，多虧彭（真）市長的保護，最後才平安無事。而李萬春就未能過關。

我站在一旁直直地看著他——覺得馬連良在台下，其姿態神情也是很可欣賞的：說話不疾不徐，目不他瞬，臉上泛著笑意。他動止中節，一言一行都像有尺寸管著。極自然，又極藝

術。有一種做人圓通卻令人不覺圓通的感覺。這並非是應酬的純熟流利，而是一股滲透於性情、瀰漫於眉宇的寧和之氣。

談到演戲，父親問：「馬先生還經常演出嗎？」

「演，每月有個十來場。」

「有好戲嗎？」

「還是《審頭》、《甘露寺》、《借東風》那些老戲。不過，劇團可能會排演《趙氏孤兒》。如果排好了，到時候我請您看戲。」

父親說：「一定去看，我自己買票。」

笑談中，馬連良忽道：「過了兩、三年了，我可還記得在您家喝茶、吃飯的情形呢！」

本是一句閒話，父親聽來卻心潮難平。回到家中，把馬連良的這句話，說了又說，提了再提。是呀，反右前在我家作客的朋友不知道有多少，也不知喝了多少杯茶，吃了多少頓飯。現已無人說及，提及，念及。而這個藝人說得，提得，也念得。

下午，雪又飄飄灑灑地下起來。父親悵望窗外，自語道：「春風、夏日、秋雨、冬雪，幸有蒼蒼者不解勢利。」

第二天，父親便把《史記》和「古本戲曲叢刊」翻出來，叫我熟悉《趙氏孤兒》的歷史和劇本。父親還說，歌德也寫過類比其後半部情節的一個劇本（即《埃耳泊諾》）。《趙氏孤兒》這個戲，是由一個叫紀君祥的文人在八百年前寫就的，他為此而傳名至今。《趙氏孤



《趙氏孤兒》中馬連良飾程嬰（右）、譚元壽飾趙武。

兒》取材於歷史記載加以虛構發展而成：春秋晉國奸臣屠岸賈誣陷趙盾，致使趙家三百餘口被誅殺。為保護趙氏根苗和晉國同齡幼嬰，草醫程嬰獻出親生骨肉，原晉國大夫公孫杵臼拋卻身家性命，守門將軍拔劍自刎……他們心存正義，撲向死亡，換得趙氏孤兒的安全。十五年後，程嬰把事情的真相告訴了趙氏孤兒。孤兒把復仇之劍刺向了義父屠岸賈。——元代文人描繪的一幅幅悚目驚心的場景，張揚著我們這個民族百死不辭的復仇精神。元蒙統治時期科舉制度廢除，不僅斷絕了知識份子躋身仕途的可能，而且把他們貶到只比乞丐高一等的地位。這些修養頗高的文人，被沉入社會底層。在疏遠經史、冷淡詩文的無可奈何之中，只有到勾欄瓦肆去打發光陰，去尋求生路。這些奔波於閭巷村坊的書生，也因此對社會有了深切的瞭解與感受。於是，他們借助歷史故事的鋪陳，曲折地表達對現實的失望，刻寫心靈的劇痛。演這個戲，雖說是四大頭牌馬（連良）、譚（富英）、裘（盛戎）、張（君秋）同台演出。但，馬連良扮演的  
大智大勇的程嬰，是戲膽。

一九五九年的夏秋，《趙氏孤兒》在北京中山公園音樂堂首演。我們一家人都去了。

老程嬰提筆淚難忍，

千頭萬緒湧在心。

十五年冤屈俱受盡，

佯裝笑臉對奸臣。

晉國中上下人談論，

知道我老程嬰「貪圖富貴與賞金，賣友求榮，害死孤兒，是一個不義之人」。  
誰知我獻出了親兒性命，親兒性命，

我的兒呀！

撫養著趙家後代根……

這是馬連良扮演的程嬰在繪製「雪冤圖」時的一段詠歎。他邊畫邊唱，老淚縱橫。其唱腔一改過去華麗圓潤，盡顯蒼茫氣韻。舞台上的垂暮老人，外表平靜，卻心如江濤。台下的父親又何嘗不是心如江濤、而外表平靜呢！通過熟悉的唱腔和反覆的歌詠，能表達出那麼多的人間情誼和亙古長存的感喟，父親對戲曲藝人的表演技藝，佩服得五體投地。

《趙氏孤兒》後來到香港演出，亦大獲成功。有人認為它可與莎士比亞的悲劇相媲美。香港電影界還主動提出願意與內地合作，將該劇拍成彩色戲曲電影藝術片。當劇團正在長春電影製片廠準備投入拍攝的時候，文化部接到時任中共中央宣傳部文藝處副處長江青的談話。她反對把《趙氏孤兒》拍成電影。理由是：「《趙氏孤兒》是一部以復仇為主題的戲。但是，撫的是何人之孤？報的是何人之仇？」<sup>[7]</sup> 文化部官員看了毛夫人的這段話，連忙歇手叫停。

國慶十周年慶典活動剛過，劇團便下放到北京電子管廠勞動。馬連良的勞動表現還算好，每天準時到廠。當譚富英被選為全市文教群英會代表的時候，他的情緒也無波動，並



說：「從新舊社會對比看，藝人的社會地位是大大提高了。幾次大的運動對我教育很大，代表選不選我沒關係。選上誰都是我們的光榮！我沒選上，想必是我有缺點，不夠條件。我絕不洩氣，過年爭取當英雄。我已遞了入黨申請書。我有缺點，政治差，讓黨十年、八年不批准我，我也不灰心。」其實這段話裏，已透露出馬連良因求政治上進而不得的一腔無奈。

梅蘭芳、馬連良、譚富英、張君秋、裘盛戎雖逾中年，但在台上卻仍是花裏朝露，清麗絕塵。他們是角兒，是大角！更是戲班的台柱，京劇之棟梁。但是自一九四九年以後，中國戲曲的舞台建制從角兒制變為導演制以後，極端強調的是整體性藝術。官方也一直灌輸「職務（角色）無大小，僅僅是革命分工不同」的觀點。儘管如此，可你一旦進了劇場，仍然會發現：戲曲的光采，還是落在角兒的身上。角兒倒了，再好的班底也撐不住。

到了六十年代初——在梅蘭芳、程硯秋已逝，尚小雲、荀慧生已老的情況下，一個徹底改造傳統戲曲角兒制的議題，終於擺上了桌面。首當其衝的是梅劇團。一九六〇年梅蘭芳劇團「國營」不久，便把中國京劇院三團的人員補充進來，演出陣容有了很大的充實。原梅劇團的人都認為「這是體現黨對梅派的重視」。但到了舞台上，才發現梅劇團的人和補充進來的人終歸是兩套人馬，誰的心情都不夠舒暢，還多了一個流派之間的合作關係問題。加上，那時的梅氏子女不常演戲，梅劇團的旗子，靠著不是梅派的演員挑著。於是，有人說：「這是月盛齋的牌子賣涼貨。」對於程派劇團，其作法是把程派弟子趙榮琛留下，並由上級做主把李元春兄妹

私人辦的北京青年京劇團改爲國營。在劇團方針上制定了「文武並舉、李趙並重」的原則，但這個方針卻無法解決他們的舞台合作問題。程派演員認爲既是程派劇團，就該以程派劇目爲主，甚至對不叫程派劇團都有意見。而李氏兄妹則認爲自己的武戲得不到發展，要求離去。結果是全台演員都賣了氣力，觀衆並不買賬，一個好兒也落不下。至於荀慧生劇團，由於荀先生年歲已老，再演花旦，形象不怎麼好看。爲培養自己的女兒，他提出改制。經批准上級同意把荀劇團改爲集體所有制。可是所有制的變更卻不能解決「荀派與非荀派」的流派矛盾。尙小雲在一九五九年便去了西安，所以尙劇團是名存實亡。

一九六三年的夏季，北京市文化部門領導開會對這四個劇團現狀做了研究。他們一致認爲梅、尙、程、荀四個京劇團的問題，是「在政治上使我們很被動，業務上不能做到繼承發展，經濟上又虧損。既不能體現黨的文藝方針，也失去了工作的意義。局面不能再維持了，一定要採取有效措施，進行徹底整頓。」中央文化部也認爲對梅、尙、程、荀進行整頓的問題，是「無論如何不能再拖。再拖下去更會脫離群衆，政治影響更壞」。到了秋季，以人員安排爲內容的整頓，基本完成。荀慧生安排到北京市戲曲研究所所長。符合退休規定的人，退休。流派名演員與合作多年的老藝人，一部分調到北京市戲曲研究所（如姚玉芙、王少亭、郎富潤等），一部分安排到北京市戲曲學校從事教學（如劉連榮、葉盛章等）。一般的演職人員有的調到本市其他表演藝術單位。業務發展條件不大的，經動員轉業到其他單位工作。算來，一共有七種安排辦法來處理這些藝術人才。原屬四個劇團的不動產，如中和排練場、吉祥

劇場、中山公園音樂堂、圓恩寺影劇院，或做新單位的宿舍、或劃歸北京市屬、或由新劇團使用。原屬四個劇團的全部物資器材，清點造冊，上繳，封存。這些東西將根據新劇團需要或其他藝術表演團體的需要，調撥使用。而這個新劇團，就是準備籌建的北京市京劇二團。

再來說說尚小雲。也就在這年，已調至西安的尚小雲卻在九月返回了北京。赴京前，他分別向陝西省委宣傳部、組織部、統戰部、省政協和省文化局的領導辭行。領導表示希望他在國慶觀禮、電影（即尚小雲電影藝術片）掃尾等工作完畢後回陝，商量成立京劇院的事。他的回京舉動，引起北京和西安兩方面的緊張。北京方面怕他回北京，西安方面怕他不回西安，雙方都派人做了跟蹤調查。不久，一份關於尚小雲先生來京前後情況的匯報送到了文化領導機關。上面反映了以下兩點情況：一、西安方面是希望尚小雲在北京下榻民族飯店，住宿費由西安方面承擔，但尚小雲明確表示來京後，要住在自己的家。尚家花了很大的勞動力把家內家外打掃得乾乾淨淨，還都安裝了電燈。二、尚先生來京搬運的家具很多，包括他的戲箱、沙發、地毯、甚至他夫婦在西安的床鋪也運到北京。匯報裏還特別寫明「當初，他去西安時把戲箱油漆得和陝西省戲曲學校的戲箱一樣顏色，而這次的戲箱顏色，油得和尚劇團的一樣。」很明顯，尚小雲是想借機重返北京。北京是什麼？在別人眼裏，北京是首都。但在尚小雲心裏，北京就是家。他回北京，就是回家。結果是令人意外的——尚小雲非但沒有回家，在十月底反而正式辦理了調幹手續，連戶口都遷到了西安。這與他一九五九年去陝西時，北京市領導確定的「一半北京一半西安」做法相比，真是「退到了牆根兒」，一點迴旋餘地也沒有了。誰

讓自己現在是國家幹部呢？那種自由職業者浪跡天涯、隨心所欲的日子都成了記憶，也只剩下了記憶。「文革」中，尚小雲在西安挨了鬥，抄了家。更是一心想回北京，卻已是有家歸不得。這時，幸虧有個吳素秋——這個昔日在尚劇團挑樑唱戲的女演員，二話不說，自掏腰包把尚小雲夫婦接回北京、接到自己的家裏吃住。藝人久歷世故，或多或少帶著一點虛矯與勢利，但他們又都能於衣食勞碌之中，存留一份真情。

大概是一九六二年的夏季，李萬春帶著內蒙古京劇團進京匯報演出。父母從報上得知了這個消息，便叫我去登門拜望。父親叮囑：「你替我們送去問候。不要久坐。也可能人家會很冷淡地對你，懂嗎？畢竟你的爸爸一九五七年對不起人家。」

出乎意外！李萬春夫婦極其熱情地接待了我。沏茶續水，忙個不停。他把兒子李小春也叫了出來。

李萬春對兒子說：「你今兒晚上，不是演《鬧天宮》嗎？趕緊去拿點票來，請章小姐賞光。」

李小春立即從口袋裏拿出了兩張戲票。沒等我伸手，李萬春便接了過去，看了一眼，說：「樓下五排，挺好的票，您可一定去呀，看完了，給我們小春提提（意見）。」

我笑了，也很不好意思。說：「您弄錯了，往後是請小春給我講戲。」

一說開了，話就長了。我問李硯秀（李萬春夫人）在內蒙的生活怎麼樣，是否習慣。

李硯秀手指著擦著的幾個大皮箱，長歎一口氣。說：「咱們中國人就是這樣，甭管窮和富，祖宗三代的東西都得留著。你瞧，這些箱子裏面沒一樣值錢的，可走哪兒，你也都得帶著。累死了。咱們什麼時候也像西方人那樣生活就好了。」

我問：「西方人是哪樣生活呀？」

李硯秀說：「夫妻分手，各提一個皮箱就走。」

我大笑，覺得她是個能幹聰明人。我倆聊得很久。後來，她還找出幾本舊相冊給我看。在她找的時候，我有空隙來打量李萬春的臨時住所。有兩樣東西，顯得很特別。一是冰箱，那時的冰箱是稀罕之物。二是許多空酒瓶，多半是白蘭地酒瓶。遂問李硯秀。

她說：「鳴舉（萬春的字），幾乎是一天一瓶酒。最喜歡的喝法是白蘭地加冰塊。」

我非常吃驚於他的洋派生活方式。又問：「李先生是不是在反右以後才這樣的呢？」

李萬春立即插話：「我才不管什麼左呀，右呀。我這輩子就是一唱戲，二喝酒；唱好戲，喝好酒。」

這個人生目標是很低的，但這樣的低，又有幾人可以做到？

告辭的時候，一家人把我送到大門口。李萬春握著我的手說：「回去給令尊大人問好，給令堂大人問好，再替我問候黃（琪翔）副主席和李（伯球）主任！」

這四個人是什麼人？這是中國農工民主黨中央級的四大右派，被統戰部圈定為農工黨的「章黃李（李）反黨集團」。我想，李萬春不是不知道——自己的右派帽子與發配內蒙，皆源

於此。我的眼淚再也控制不住，猛地伏在李萬春的肩上抽泣。天地間，最薄的是心，最厚的也是心。

李萬春被我的舉止，搞得不知所措。李硯秀一旁勸慰道：「別難過，戲班的人都是萍水相逢，講的就是互不嫌棄。」

「互不嫌棄」這四個字，我記了一輩子。誰能做到互不嫌棄呢？恰恰不是你的骨肉、至親或最愛，而是那些萍水相逢的人。

當晚我在前門外的慶東劇場，看了李小春的《鬧天宮》。劇場簡陋，天氣悶熱，看得我大汗淋漓。李萬春的這個兒子英俊又出息，觀眾爲他而來，爲他喝彩。我一向不去後台看熱鬧或湊熱鬧。但《鬧天宮》演完，我對身邊的男同學說：「李小春太漂亮了！我得到後台看一眼。你陪我去吧。」

男同學說：「我要不陪呢？」

「那我就自己去。」說罷，就轉了身。

見到李小春，我嚇一大跳：他坐在一張板凳上，耷拉腦袋，臉色慘白。全身如水洗，從頭髮尖到腳後跟寸寸濕透。他只朝我點點頭，連招呼的氣力也沒了……從這一刻起，我知道了什麼叫血汗錢。

李小春，多麼出色的一個青年演員，也跟著父親發配至內蒙。戲劇界朋友聞訊都非常惋惜，說：「小春本該留在北京，在北京他也是一流！」後來，惋惜成了遺憾：他比他父親還早



▲1963年，馬連良在家與譚富英、張君秋、裘盛戎研究工作。

▼1963年，馬連良與琴師李慕良（左）研究唱腔。

離開了人世。

一九六四年始，京劇進入大演現代戲的時期。北京京劇團緊鑼密鼓地排練《蘆蕩火種》、《杜鵑山》。切莫以為就是個更換「戲碼」的事。現代戲像一隻巨大章魚，其觸角伸向藝人生活的每個層面、每個角落。

現代戲的排練和演出都是在強烈的政治掛帥氣氛裏進行的。劇團為加強領導，成立了黨、團臨時小組。通過社會主義教育運動，進一步展開了「文藝為政治服務、為工農兵服務」的學習。全體演職員工覺悟提高，加強了組織紀律性。在北京京劇團四月送交上級的一份情況匯報裏，明確提出「反對單純藝術觀點，要推社會主義之新，使現代的英雄人物佔領舞台陣地。……通過動員會，大家都下保證，一定遵守制度，服從分配，樹立部隊三八作風，克服自由散漫的工作態度。並開始剷除僱傭觀點和捧角思想」。典型的例子是趙燕俠帶頭深入農村體驗生活；每天提前十五分鐘進排練場；再次主動提出降低工資。原本帝輦之下，京畿之地，生活是一向較別處豐裕自由。人們對藝術、對各種玩意兒，也有較寬闊的理解。但是政治形勢的變化，同行生存之道的更改，特別是某些演員有了很現實的、同時又很功利的政治上的要求，馬連良這樣的藝人便深感於自己覺得的一點點自由感的有限生存空間正在縮小、縮小。成名於舊時代的藝人們再也不能沉溺於小情趣，而淡漠現實政治了。似乎中國現代史上，任何的政治風雲與時代脈動都使人生沉重。而唯一的區別或許僅僅在於：這沉重有人來得

早些，有人來得晚些罷了。

現代戲如泰山壓頂，馬連良及時表態，說「非把《杜鵑山》演好（他在劇中飾農民鄭老萬）。」譚富英和馬富祿強烈要求排演現代戲中的一個老年角色。張君秋為爭取扮演柯湘（《杜鵑山》女主角）還鬧了些情緒，說「我連試試都不行。」言外之意是覺得組織上只培養趙燕俠，不培養自己。面對這樣的思想起伏和情緒波動，基層黨組織不但以書面形式匯報，並及時利用它，為藝術人員的分類分檔做好準備。他們在七月三十一日上交的一份現代戲匯演的總結提綱裏，首先從劇團演職員裏確立了一批「先進骨幹力量」，而「這批力量是以中級演員為主」。他們的分析是——這些人「對京戲不演現代戲，脫離群眾，脫離社會，必然逐步走向死亡的現狀，看得比較清楚。藝術包袱小，革命起來負擔不大。」而對老演員、名演員，這份總結提綱是這樣寫的：「傳統的東西在他們身上有千絲萬縷的感情和聯繫。革命起來負擔較為沉重……馬連良在《杜鵑山》裏只演了一個群眾角色，這和一九五八年劇團排練現代戲時明白表示不願參加、不願看現代戲的情況相比就不同了。但真正從思想認識上要求，也還有待進一步考驗。」

是的，政治形勢、革命意識、大眾審美對傳統京劇一點一滴的滲透，已滿足不了官方意識形態的需要。紅色政權對於藝術的要求同於革命的要求，故必須快捷、迅猛、乾淨、徹底地改造京劇，進行一場京劇革命。而這個改造和革命，令馬連良想不到的是，它居然首先來自演藝界內部、來自舞台建制的拆解和戲班傳統人際關係的崩潰。趙燕俠的表現，就很能說明問



▲革命現代樣板戲、京劇。

▼《杜鵑山》劇照。

題。她說：「京劇革命要出自每個人的本心。這是方向，我們一定要牢記。只要黨說話，指到哪裏，我們就打到哪裏。」趙燕俠有言，有行。再次提出不拿保留工資（即高工資）。這一切，深深刺激著像馬連良、裘盛戎這樣一批老派藝人。他們已然意識到：眼下的京劇革命不光是個舞台面貌或劇目選擇問題，它要從日常瑣細開始擴張、侵襲、蔓延，一直深入到生活的最隱蔽處、心靈的最深幽處以及情感的最細微處。這方面，劇團領導的頭腦自然十分清醒。他們是這樣向上級匯報的：「經過不斷的政治思想工作以及批評、自我批評，工作作風有了很大改進，排演不論老演員、新演員和一般演員，都在導演的指導下進行工作。名演員按時進入排練場（趙燕俠提前十分鐘入場，帶了頭），服從導演指揮，排練場上發揚民主，人人提意見，不斷修改。一個演員說：『排現代戲建立了導演制度，我敢給名演員提意見，老戲我就不敢。』足見，通過這種有領導有民主同志式的合作進行工作，改變了人與人的關係，老演員們也改變了不少過去的壞習氣，如上場前緩鑼鼓，台上隨便驅使人，後台那種嘻笑逗鬧、自由散漫的景象在現代戲的革命聲中，已銷聲斂跡了……歸根到底，要解決政治與業務的關係，永遠記住要政治第一，政治掛帥。藝術為政治服務，永遠堅持黨的文藝方向。黨不但要領導政治，而且還要領導藝術！」這最後一句話，可謂點睛之筆。的確，藝人要比其他行業的人更敏感於異質文化的魅影。面對現代戲——這種革命文化咄咄逼人的勢頭，包括馬連良在內的所有藝人，別無良策。不能招架，更無力還手，故不能不變通、退讓、妥協和投降。他們是優雅的群體，也是萎落的優雅，並終將帶著惶恐、悲愴、軟弱的殉道姿態，結束優雅。

打從這個時候起，馬連良就覺得晦氣，悶氣，憋氣，還有許許多多說不出的彀扭以及道不明的委屈。偶然的機會，他找到了一個可以傾瀉的小小縫隙，終於爆發了。

六月二十七日上午，天氣炎熱，驕陽似火。北京京劇團在前門大街的廣和劇場排練《杜鵑山》。戲裏有個不怎麼重要的角色叫杜小山，是由譚孝曾（譚門之後）扮演。排練時決定給這個人物新增加的一段唱腔，不唱了。

馬連良問譚孝曾：「怎麼不唱了？你是詞兒不熟？還是腔兒不熟？」

譚孝曾答：「是腔兒不熟。」

馬連良當即找來《杜鵑山》的唱腔設計李慕良，說：「腔兒不熟，你給他說說，還是讓他唱吧。」

因為忙於準備排練，又由於導演已決定不唱，李慕良便說：「不用唱了。」

此言一出，馬連良勃然大怒，道：「李慕良，你是什麼東西！你是哪一位呀，也敢來駁我？我馬連良不是你李慕良培養出來的。我唱《借東風》、《甘露寺》，不是你李慕良幫助我成了馬連良的。」

全體愕然，鴉雀無聲。似乎難堪的沉寂，比喧鬧的鑼鼓還能烘托出氣勢來。在這樣的氣勢下，馬連良難抑多日來、多月來、甚至是多年來的悶氣、憋氣、怨氣和怒氣，決非逞一時之快的他，又喊道：「我馬連良不是一天半天的，你拍拍良心想想，我把你養活了。怎麼？《蘆蕩火種》演好了（李慕良是該劇音樂設計），你就全對啦？對你的驕傲，我耳朵裏都裝滿



琴師李慕良。

了，不信你問問樂隊。現在，你到家裏連師娘（即馬連良夫人）都不叫，你太難了。誰給你撐腰哪！敢對我這樣，周總理見我都客客氣氣的。」這是一般人絕對不會說的，也絕對不會對一般人說的話。排練暫停、終止。

回到家中，馬連良發現自己手和腿都在哆嗦。個性不光是造就了馬連良的台風，還是他的力量源泉。他自覺不自覺都在保護自己的個性。你很難改變他。況且，他是個有名望的藝人。有學者把形形色色的名望，分為兩類。一類是先天名望，如一個人佔據著一定的地位，或擁有一定的財富及頭銜以及血統等等。這些帶來名望的東西，都獨立於個人之外。一類是個人的名望完全是由自己來體現，靠長年累月積累而成。馬連良屬於後者。這樣的人並不想強迫別人接受自己的觀點和主張，但圍繞在他身邊的人，對他都是馴服的，甚至能產生出一種讓人神魂顛倒的魔幻般的力量，心甘情願地模仿他或為其服務。但眼下的情況，完全不同了。大家都必須向一個更高的權威低頭哈腰，表示忠心與馴服。人有了後一種馴服，可能在不知不覺中淡化了前一種馴服。這對活了半輩子、也紅了半輩子的馬連良來說，是前所未有的，同時也是忍無可忍的。所以，他要罵上幾句，明知其後果及影響，也要罵上幾句。「馬連良罵人

問題」，以口頭和書面兩種方式快速反映上去。上邊也迅速做出決定，指示劇團黨組織要對「職業是藝人、身份是國家幹部」的馬連良進行「開會批評」。

六月二十九日下午三時半，在廣和劇場以「《杜鵑山》工作檢討會」的名義，對馬連良、李慕良的問題進行批評。共有十八人參加，其中有薛恩厚、栗金池、蕭甲、趙燕俠、馬富祿、裘盛戎、馬長禮、譚元壽、任志秋、劉雪濤、周和桐。

會前，劇團黨組織負責人薛恩厚找到馬連良，說：「咱們現在要開個小組會。」

馬連良一聽就急了，說：「我今兒有病，不能參加。」說罷，拿起拐杖往外走。但被薛書記攔住，並請進會議室。

馬連良知道領導意圖後，壓下去的火氣又竄了上來。他第一個發言，激動地說：「李慕良是我養活大的。他現在驕傲的不得了。黨不管他，我要管他。他在我家叫師娘的時候，都不站起來了。我吊嗓子，請他，他才來。有一次，彭（真）市長坐在那兒，他也往沙發上一坐。我看了都不順眼。入黨以後就更驕傲了。只聽你們仨（即劇團黨總支成員薛恩厚、栗金池、蕭甲），可你們仨不認識他，他是白眼狼。」

延安幹部蕭甲說：「你沒學過社會發展史，你們（指馬連良和李慕良）還是奴隸和奴隸主的關係。」

把問題提到如此嚇人的高度，嚇得在座藝人心驚肉跳。

聽到這句話，李慕良理直氣壯地說：「你罵我是損害人權，有什麼意見可以當面給我提

呀！」

不懂政治卻知利害的馬連良，這時不得不一而再、再而三地解釋：「我罵的是李慕良，不是罵黨員。」

接著，一些跟他接近的人，其中包括他的徒弟和同行相繼發言。趙燕俠說：「現在正是轟轟烈烈地搞京劇大革命，馬團長不但不很好地支援，反而經常給我們潑冷水。你光說擁護排現代戲不成，排戲時你得好好的，才行。你排戲不嚴肅認真，人家對（台）詞、做動作，你在旁邊說話。這次大鬧《杜鵑山》排練場的時候，還說什麼『這樣一鬧，死也甘心。』說這句話，你居心何在！」

馬長禮說：「你這次罵人，不是私事。那天你罵『誰給你撐腰』，罵的是黨。你發脾氣是因為《杜鵑山》中減了你的戲。你在領導面前表示減戲也演，但事實上，不是那麼回事兒。在大家討論總理報告時，在大演現代戲時你這樣大罵，是為什麼？你罵的不是李慕良，罵的是共產黨和領導。一九五七年反右的時候，是領導保護你才過了關。黨組織對你既往不究，還給你那麼高的地位和榮譽，又是團長，又是校長，還是政協委員。你不好好想這些，反而說『不管誰給李慕良撐腰，我也要跟你（指李慕良）鬥爭。』你這藝術家的政治良心何在？」

在《沙家濱》裏扮演胡司令的周和桐說：「馬團長排《杜鵑山》處處給導演增加困難，不認真嚴肅。還有馬團長的風格也不高，上次討論《杜鵑山》的劇本，提到女主角柯湘的年紀是三十二歲的時候，你當著趙（燕俠）團長的面，說這是小寡婦年紀，說得趙團長的臉一陣紅一

陣白的，直要起急。」

一些沒有什麼名氣的演員，也相繼發言。他們感慨地說：「也只有毛主席的領導，我們才能在這裏說說你的錯。解放前我們有理也不敢說。今天，這個會太好了。不然，這個情況發展下去，我們劇團的京劇改革很可能要打敗仗。」

橋歸橋，路歸路，藝人終歸有良心。李慕良再次發言，說：「我保證今後尊重馬先生，不能忘本，對老師要報恩。」

有了這麼一句，馬連良眼圈紅了。但這引起蕭甲的不滿，扭臉對李慕良說：「你不能這麼說，有的人父母成了反革命，怎麼辦？」這話是李慕良沒想到的，儘管此時他已成了中共黨員。

馬連良已然心平氣和，表示接受意見。說：「我思想裏確實有很多舊東西，同志們對我的批評，使我受了一次深刻的教育，日後，我決心把舊的一套刪了去，新立一本賬。保證今後不再犯這樣的錯誤。一定要把《杜鵑山》排好，感謝大家對我的幫助。」

第二天上午，在排練以前，馬連良對劇團全體成員說：「我犯錯誤了，不該在排演場大吵大鬧，在這裏向大家道歉。同志們說的都是金玉良言。我腦子糊塗，若不幫助我，說不定還會犯什麼錯誤呢！」所有人都給他鼓了掌。其實，無論是先頭的罵人，還是後面的檢討，馬連良其實都是在力圖維護一種體面。藝人是講究體面的。體面關心的是自己在他人眼中的形象，是一種通過他人的肯定方可獲得的自我評價。體面注重的是環境反應，注重的是社會眼

光，所以，體面的裏面包藏著自尊。社會地位卑賤的藝人可吃苦，能受罪，但對體面式的尊嚴具有特別的敏感。梅蘭芳的猝死，不就是爲了保持體面、病重堅持獨自如廁嗎？有人說中國傳統文化是恥感文化，這一點在成了「角兒」的藝人身上是很突出的。

第二天，劇團黨支部按上級要求，對馬連良的檢討做出了書面匯報與總結。他們有以下三點估計。一，組織上對馬連良的批評始終貫徹了與人爲善、治病救人的原則。二，馬連良的封建思想在劇團具有很大的代表性，直到今天他還把李慕良當成他的奴隸。今後還必須幫助他提高認識。三，從揭發材料來看，馬連良對現代戲是反對的，並有很大的不滿情緒。罵李慕良不過是指桑罵槐而已，問題的實質是對領導不滿。——其中，第三點是最重要的，也是最致命的。它預示著馬連良的未來，不祥的未來。

這一年的夏天，北京舉行了全國京劇現代戲匯演，江青正式登台亮相。高層權力的參與和撥弄，使中國藝術迅速滑向了一條非藝術化的道路。從此，京劇演不演現代戲，被提到革不革命的高度。馬連良積極參加觀摩團的所有活動。在觀摩座談會上，沒有誰在認真研究藝術問題，大家爭先恐後地表白自己如何做個革命者。馬連良也及時表態，說：「在亂七八糟的時代，就演亂七八糟的戲。我自己演了幾十年死人，現在我說我活了。我們要演革命的現代戲，要堅決走社會主義道路，決無更改！我非把現代戲演好不可，到了那時，再叫我唱《遊龍戲鳳》、《烏龍院》，我也不演了。」

張君秋更是激動，說：「要革命化，不演現代戲不行，請讓我參加革命！」

說到傳統戲，一些中年演員認為：「老戲根本就沒有積極意義了。高盛麟的《長坂坡》連內行也看不出怎麼好，這樣的藝術是破壞社會主義建設的！」並預言：「將來歷史戲慢慢要被淘汰。」

趙燕俠又再次提到自己的薪金太多，和社會主義不協調。童葆苓也要求領導取消自己的保留工資，並說：「多一分錢，就想多吃多喝。享受慣了，當然就不想革命了。高薪問題不解決，還提什麼革命化！」

平素講究吃喝與穿戴的演員，哪一個不想多掙多花。怎麼一下子說變就變了？我想，這種渴望「脫胎換骨」又惟恐不得的痛苦要求，對老於世故的藝人來說，未嘗不可看做是一種自我克制、自我警戒和自我保護。要想平靜地生活嗎？就必須順從、順勢。形勢比人強，有幾個不隨波逐流？何況在社會主義制度下，工作權利只給那些受到官方認可與讚許的人。誰順從得好，誰就會受到重用。舞台就是名利場，哪個演員不想被重用？於是，大家玩著相互褻瀆、自我作賤的遊戲。

匯演結束，馬連良覺得自己有責任對現代戲說幾句心裏話。他請吳曉鈴先生代筆，發表了題為〈掛席應教集衆功〉的文章。其大意是說：藝術從來就是一種極緩、極慢的東西，像石鐘乳一般地一點一滴而成。即使演現代戲，戲曲演員也要重視基本功和藝術技巧。在表演上由於失去了髯口、水袖、帽翅等輔助性手段，演員表演現代人物可能更需要過硬技術和全



樣的文章發表出去，批不批？駁不駁？應該明確。至於吳曉鈴這位先生，為人代筆，卻尋隙覓縫，表現自己。舞文弄墨之餘，卻也暴露了自己的觀點。如此閑逸、幫襯，卻不以黨的文藝方針為要、為綱。只圖表現自己，卻人不露身影……實在風格不高。更重要的是觀點不對，一派

面功夫。一個戲曲演員寫文章，已屬不易。誰知引來的，是上邊更多的不滿。劇團黨支部以書信方式向北京市宣傳部做了匯報和分析。他們認為馬連良「絕口不談深入生活，改造人生觀和思想感情……也沒有把生活是一切文學藝術創作的唯一源泉這個前提說上。這，本來也是馬（連良）的真貌。我們大家都是早有察覺的。在《杜鵑山》排練之初，我們組織全體創作人員選讀講解幾篇毛選上的有關文章，那時，他就說過：『誰的主意？讀這些幹嘛？念多少（毛選），演不好戲，還是演不好！』以後在小會上他也明白地說：『有基本功才能演好現代戲。』他這種觀點，當然是有代表性的。張君秋、裘盛戎也都是這種看法的。不管他們嘴裏說得多麼漂亮，我們是有根有據才這樣斷定的。問題是，這

舊文風。值此改造人、重新組織革命隊伍之際，這些現象實在應該引起重視。」——馬連良、張君秋、裘盛戎以及吳曉鈴先生，當然是看不到這封信的。今天翻出這樣的信來讀，仍有著不忍言說的感慨。這些都是名演員，也是被中共統戰部門列為一等的統戰對象。但經過短暫的幾年，以專政為特色的權力對他們也無一例外地使出了它的一貫行徑。其實，馬連良、張君秋、裘盛戎以及吳曉鈴無非是想通過個人的力量，顯示並維護著我們這個民族的文化精神。但對於那些高度政治化的腦袋，藝人文人對文學藝術的忠貞，常被看做是對革命政治的消極抵抗，並依據「非革命即反革命」的邏輯進行批評和批判。

這一年的十一月，馬連良要求退出中國民主同盟。

艱難悲世路，憔悴感年華。一九六六年六月四日，北京京劇團在一所學校演出現代戲《年年有餘》。張君秋扮演一個農村婦女隊長。馬連良化好妝後，一般都要「衣——」「啊——」地吊吊嗓子。這次，他不吊了。卻連喊了兩、三聲「完啦！」「完啦！」這讓站在一旁的程派演員王吟秋非常奇怪。後來才知道：那天，中央人民廣播電台播送了京劇《海瑞上疏》（由周信芳主演）是大毒草的批判文章。心細如髮的馬連良知道這個消息，一定聯想到自己主演的京劇《海瑞罷官》，預感到厄運的來臨。果然上得台去，他就表現出心事重重的樣子。第二天上午，北京京劇團就有人在中和劇場給馬連良貼出大字報。六月四日的演出，從此成爲絕響。

他很快病倒，住進醫院。痊癒後，人就拄上了拐杖。這也應了梨園行的那句老話：人演戲不老，不演戲才老。

提起《海瑞罷官》這個戲，要追述到一九五九年的春季。毛澤東針對「浮誇風」，在一次會議上，講要提倡海瑞敢講真話的精神。根據毛澤東的講話精神，胡喬木找了吳晗，認為他是明史專家，對海瑞很有研究，應該寫幾篇關於海瑞的文章發表。那時的吳晗是有名的左派，他也是願意做這樣的配合。於是，寫出了〈海瑞罵皇帝〉、〈論海瑞〉兩篇介紹文章，以為呼應。一批人緊跟潮流，頓時成了一股熱潮。這時馬連良正在給自己找好劇本，對海瑞也動了心。一者他與海瑞同是回族，二者年輕時演過一齣叫《五彩輿》的戲。戲裏，他扮演海瑞。一九五八年，馬連良重排此劇，更名爲《大紅袍》。足見其對海瑞的愛戴。馬連良讀了論述海瑞的文章，便打算請吳副市長專門給自己寫個海瑞戲。

沒過兩天，民盟開會，兩人碰到一起。馬連良對吳晗說：「您是大史學家，熟悉中國古代歷史，能不能給我們團寫一齣歷史戲？我自己也正缺劇本哪！」

吳晗很高興，說：「我倒是想搞一個海瑞的戲。不過，我是個門外漢，從來也沒有寫過戲，怕寫不好。」

吳晗想寫海瑞？馬連良大喜過望：「您就大膽寫吧！您寫好了，我演。您沒寫過戲，不要緊，您是大文學家，還寫不了劇本？真有過不去的地方，我們來改。」〔十二〕

很快，吳晗拿出了劇本初稿，劇團領導認爲不錯。爲了搞得更好，開了幾次專家座談



1963年，馬連良與長子馬崇仁（左）合演《大紅袍》。

會。梅蘭芳也被請了出來。一片讚揚之後，又提出修改意見。有霸氣的吳晗表現得非常謙虛和認真。七易其稿，於一九六〇年年底劇本定稿，進入排練。

馬連良的創造性表演，使演出大獲成功。喜形於色的吳晗在報紙上撰文，稱自己這個戲劇門外漢終於「破門而入」了。只懂演戲、不懂政治的馬連良和不懂演戲、卻懂政治的吳晗，哪裏知道正是這個《海瑞罷官》，給自己惹了滅門亡命之禍。

一九六六年春，毛澤東發動了文化大革命。夏季，紅衛兵運動驟然興起。北京開始「破四舊」，抄家，打砸搶。人性本不完美，善與惡的距離，也只隔一步。一個小提琴家曾說：「每人的心裏都有兩根琴弦，一根是天使的琴弦，一根是魔鬼的琴弦。」我想，毛澤東在其發動的運動裏，無不是用巨手撥動著魔鬼琴弦，使平素隱藏著的殘忍本能，在至高權威的慫恿下得以釋放。況且群體性行爲，又總是能將它發揮得淋漓盡致。應該說，從拆城牆到破四舊，我們這個政權一直把徹底摧毀一個破敗的文明，當做最明確的任務，並由無意識的群體來完成。難怪有個西方人講：「創造和領導著文明的，歷來就是少數知識貴族而不是群體。群體只有強大的破壞力。」〔十二〕

啼鴉聲乾，天地無春。馬連良的家被紅衛兵洗劫一空，他多年收藏的古董、字畫，以及所有的擺設、玩意兒都砸碎在地。剎那之間，以傳統文化材料構築的、既過於精神性也過於物質性的安樂世界，灰飛煙滅，不復存在。當管轄該地段的派出所王所長聞訊趕到馬家的時候，只見大門敞開，一撥一撥的紅衛兵都趕來抄東西。整座四合院面目全非，地上全是殘物碎片，唯

獨不見了人。王所長急了，東找西尋。終於，從他家廁所裏找到了人。馬連良癱坐於地，面灰如土，穿的白襯衫全被撕破，臉上、身上都是傷。想到昔日舞台上的馬連良，是何等的清秀俊逸——這個愛好戲曲的王所長，心痛如刀割。他也豁出去了，當著滿院子的紅衛兵，攙扶著馬連良回到自己的臥室，躺下。四下裏捫摸，可連被子也找不到一條。他順手扯下一副墨綠色絲絨窗簾，給馬連良蓋上。尖風急雨，殘杯冷炙。什麼時候都能有一副閑定自在樣子的馬連良，再也沒有了自在閑定。舞台上能把不同的時代揉到一塊的他，永遠不能把自己揉進眼下的這個時代。

「離店房逃至在天涯路外，我好比喪家犬好不悲哀。」這是馬連良在京劇《春秋筆》裏的兩句唱，唱腔是二黃悶簾導板接回龍。在疾風驟雨的氣氛中，惶急的主人翁化裝更名，由差官陪同，向遠道逃亡。在這裏，馬連良的演唱、做派、臉上、身上、台步、手裏頭、腳底下，全是戲。不拘一格，縱橫如意。每演至此，掌聲四起。他萬萬沒有想到自己竟有一天，身在家中卻成了喪家之犬，且無路可逃。傳統社會裏的做人，是一大學問。馬連良也因嫻熟於人際交往，而見出儒雅風流。但此刻的他，已然明白：今後無須做人，因為自己連個人的樣子都沒有了。不僅他是這樣，所有的名藝人也都是這樣（除了八個樣板戲的演員），似灰飛煙滅般地銷聲斂跡。「東晉亡也再難尋個右軍，西施去也絕不見甚佳人。」藝術，被政治收拾得乾乾淨淨。

父親很快知道了馬連良抄家和患病的情形，痛惜又擔心。他對我說：「當一個亂世兒女，自要有些胸襟氣魄。毛澤東政治的玄奧，連我們這樣的人都望不透。更不要說什麼馬連良

了。這樣聲勢的運動，不要說參加，嚇都能嚇死。」他認爲一個藝人難有強韌的承受能力。

盛夏的北京，赤日當頂，流火滿天。望著雙飛的燕、紛落的花，馬連良已一無所有，只是寂寞地生活、寂寞地存在著。一天，王吟秋在中和劇場，看到一手拄棍、一手端盆的馬連良，從關押牛鬼蛇神的「牛棚」裏艱難緩慢地走到鍋爐房接了小半盆熱水。對別人解釋說：「我擦擦汗。」

賈大元背後心疼地說：「馬先生多愛乾淨的一個人，兩月沒換汗衫了。」話語中有的是年深日久的哀傷。

牛棚裏的馬連良是既不准回家，也不准外出的。趙榮琛尚未被隔離，還可以請假外出。一日，馬連良看見趙榮琛迎面走來，而四周恰巧無人。他立即伸出食指和中指搖晃了一下。趙榮琛明白這個手勢的含義，便趁外出活動的機會，買了幾盒「前門」煙，偷偷塞給馬連良。馬連良一再道謝。看著那張毫無血色的臉，趙榮琛心裏一陣發涼。

十月一日，馬連良被釋放回家。他家坐落在西單民族飯店對面，已成爲北京紅衛兵「西糾」（西城糾察隊）總部。

一個秋夜，在劇場值班的聽見有人叫門。開門一看，是馬連良。孤伶伶地站著。

「都過了十二點了，您怎麼來啦？」

數度驚魂，早已心力交瘁。他無可奈何地說：「我們家的紅衛兵跟紅衛兵打起來了。等會兒他們講和了，想起馬連良來，就打我。我受不了，還是到這兒來吧。」偌大一座北京城，竟

找不到一枝之棲。

在劇團，馬連良不敢跟人交談。能悄悄說上兩句的，只有義女梅葆玥（梅蘭芳之女）和義子王吟秋。可謂天覆地載，孑然一身。一天，馬連良看到是梅、王二人值班。便一瘸一拐地走到兩人跟前，提起褲腿。說：「你瞧，我的腳面那麼腫。」〔十三〕俗話說：男怕穿靴，女怕戴帽。意思是男人的腳腫和女人的頭腫，都是在暗示人的「氣數」將盡。

把全副心力毫無顧忌地託在一樣東西上。這東西可以是物質的，可以是精神的，可以是感情的，也可以是藝術的。那種「託」是託以終身之託。而藝人就是把一生一世都託在「戲」裏。突然有人宣佈：你不在戲裏了——這無異於宣佈你不再屬於你自己了。舞台上揮灑自如的馬連良，立刻變得六神無主。那種上也不是、下也不是、浮也不是、沉也不是的感覺，是致命的。不難想像他那一代藝人，要從以藝術為人生追求轉變到以革命為人生目的，是多麼艱難。他們可以像做戲一樣擺出革命的面容給領導看，卻不可能把骨子裏的東西摳出來扔掉。那種對一餐飯、一杯茶的美感陶醉，對一爐香、一塊玉的摩挲把玩，對俗常享受幾近挑剔的精致，對內心欲念不屑於節制的逸樂，以及對人性弱點與人類缺陷的寬容等等，既成為滲透於衣食住行的文化優越感，又是做為一個人的具體生存形態。它習焉不察，卻無所不在。藝人就是這樣於不經意間把生活的藝術積澱為文化的蘊涵，並聯繫著自己的生命熱情、情感體驗和心理支撐。這時，人的生活瑣屑就不再屬於吃喝玩樂，而是有了特殊價值的審美的、精神的內容。藝人們平素是細細地咂摸品味這些東西的，一旦踏上紅氍毹，走到聚光燈下，鑼鼓的

敲擊、絲弦的牽動，則很快轉化為藝術激情、即興靈感和表演渴欲。恐怕連藝人自己也不清楚，生活情趣怎麼能成為藝術力量？其實，生活的文化姿態是不能直接搬上舞台的，但它是舞台文化表達的巨大創作心理背景。因此，藝人是保留習慣、習俗、習性、習氣以及陋習，最多的一個群體。他們對生命快樂（或叫樂子）的沉酣和癡情，能夠達到驚心動魄、死生以之的程度，而「有癡迷，鍾情處，就有了人性的深，生命的深」<sup>〔十四〕</sup>。但是，事情到了一九四九年以後，就發生了變化。官方提倡的思想改造和戲曲改革，正是從生活的文化姿態和藝術的文化表達兩個方面，一齊動手，可謂雙管齊下，左右開弓。革命的領導者和大大小小的文化官員並以各種方式方法提醒、教育和正告他們：在戲台上別看你們光芒四射，但在革命面前、在無產階級的面前，你們是那樣地無知、無力、無能、也無用。從台上唱什麼，到台下說什麼，都得聽從領導，服從政治。單憑這一點，可以說是再大的「角兒」，也一錢不值。不斷的政治運動，使藝人從裏到外、從形到神，必須不斷地進行簡化，淺化、粗化和淨化。其實，毛澤東從延安時期開始，就在提倡思想標準化與生活標準化了。到了「文化大革命」階段，則發展成為以暴力手段進行個人情感與民族生存方式的徹底改造。藝人越往革命上靠，革命越覺得你不行！這場革命把無產階級及其領袖推到頂點，無產階級及其領袖卻把包括馬連良在內的所有草民、良民、順民統統推到深坑。一下子什麼都錯了，戲錯了，吃的錯了，穿的錯了，住的錯了，說的也錯了，最後連腦子裏想的都錯了。渾身上下，還有什麼地方是對的呢？有成就的藝人又是一個脆弱的群體，舞台適應性強而生活適應性差。他們沒有哲人式的高遠，既難以像文

人那樣做到對現實人生的精神超越，也無法像農民那樣守著一份審慎安份的卑微心態。一旦覺著生活裏沒了樂趣，舞台上沒了位置，啥念頭都能生出來。所以，他們中的許多人私下裏都羨慕梅蘭芳——羨慕他能迅速地離開人世。梅蘭芳的死，是那麼地安靜、清揚、瀟灑。如果從前還是在悲悼一個藝術生命的過早結束，那麼現在則是讚賞、甚至是慶幸一個生命藝術的提前完成。

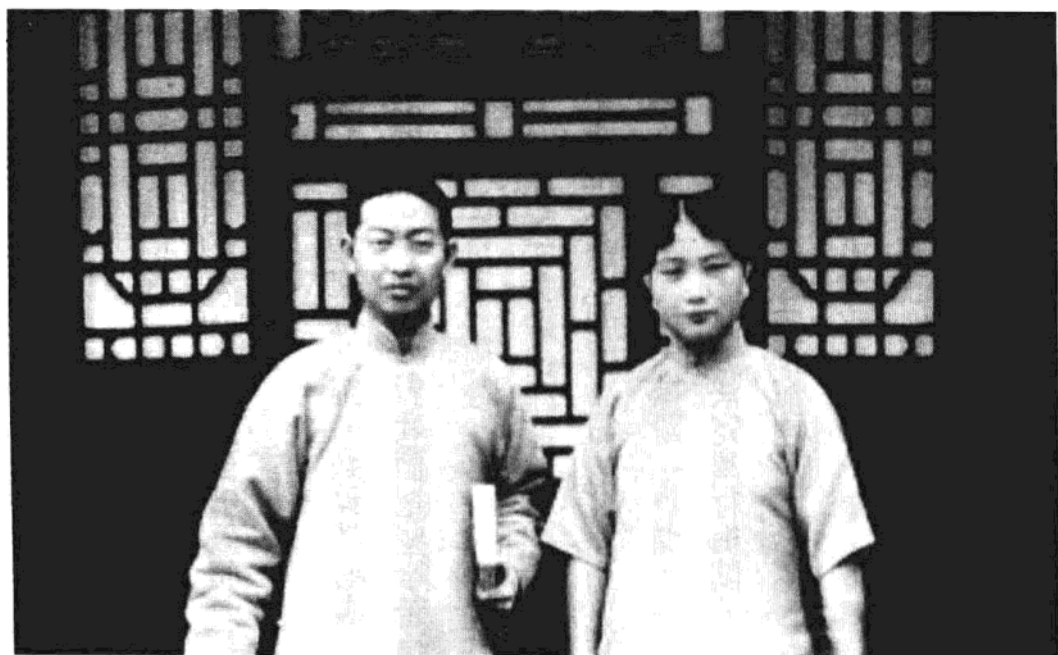
冬天來了。

一九六六年十二月十三日中午，劇團食堂開飯了，大家排隊。馬連良問站在他前面的張君秋：「今兒吃什麼呀？」

張君秋答：「吃麵條，挺好的，您來三兩吧。」

馬連良說：「今兒家裏會給我送來點兒蝦米熬白菜，我倒想吃米飯。」但此時只能吃麵條，他買了一碗。之後，便摔倒在地。拐棍、麵條、飯碗都扔了出去。據說馬連良致命的一摔和演戲一樣，極像《清風亭》裏的張元秀：先扔了拐棍，再扔了盛著麵條的碗，一個跟斗跌翻在地，似一片秋冬的黃葉，飄飄然、悠悠然墜落。人送到了阜外醫院，他的一個女兒在那裏當護士。

一九六六年十二月十六日馬連良遽然長逝。去世後，梅蘭芳夫人福芝芳讓自己的兒媳屠珍去和平里的一個單元房探視陳慧璉。當聽說馬夫人吃住條件都很差的時候，便立即請她搬到新



梅蘭芳與福芝芳。

簾子胡同的梅宅，與自己同吃同住整六載。陳慧璉來的時候衣服單薄，第二天福芝芳就打開櫃子，找出衣料和棉花，特地為她做了一身新棉褲、新棉襖。後馬夫人病逝。馬連良生前沒有預購墓地，福芝芳毅然將馬連良和原配夫人及陳慧璉三人，合葬於梅家墓地——萬華山青松林下。那樣一個曾經散發過絢爛光澤與激情的生命，歸於寂滅。在掩埋骨灰的同時，也掩埋了中國文化的一份精萃，斷絕了藝術流延的一脈香煙。中國傳統表演藝術的傳承，不是靠現代化、規範化、標準化的批量生產。它是古老作坊裏師徒之間手把手、心對口、口對心的教習、傳授、幫帶和指點，屬於個人化、個性化、個別化的教學方式。量小卻質高。

如不是在紅色政權下遭遇一次次的革命運動，他本當福壽雙全。我前面說，馬連良夫婦離開香港之前，曾請星相家算命卜卦。這個有

名的星相家，就是住堡壘街的袁樹珊。卜算的結果，用袁先生的話來說是：「你（馬連良）還有十五年大運。」

迷惑不解的陳慧璉追問：「那他十五年以後怎麼樣？」

心有所悟的馬連良不等對方答覆，拉著夫人說：「你就別問了，只要有十五年好運，也就行了。」

果然，從他離港北歸，到猝然而去，掐指算來：整整是十五個年頭。這令我陡然領悟了什麼，識透一切世間相。對我們這些辛苦而無望的人來說，時與空、生與死，本無多少差別和意義。

一九七八年八月三十日，北京市文化局召開落實政策大會，為受迫害致死的馬連良先生平反昭雪。

一九九五年，官方決定舉行梅蘭芳、周信芳誕辰一百週年盛大紀念活動。文化部挑選九人撥款十餘萬給紀念會撰寫兩篇講話稿。一篇是黨和國家最高領導人的講話；一篇是文化部部長的報告。我是九分之一份子。

一日，大家正在討論提綱。一位非常精通京劇藝術的中國戲曲學院教授，見我也在起草小組，大感驚異。之後，將我從會議室叫出，正色道：「詒和兄，我和同行認為，要提梅、周，就應當提馬（連良）。梅、周是藝術大師，馬連良也是藝術大師。因為馬先生藝術成就與

他們是在同一高度上。生前，馬先生和梅先生的票房價值是最高的；死後，馬派藝術和梅派藝術是流傳最廣的。從戲曲改革的角度來看，馬連良算得真正成功的改革家。他的舞台革新，遵循了藝術規律。所以，不僅在那時獲得承認，而且保留至今。」

我說：「你的意思，我全懂。可話又說回來，馬連良在政治上能跟梅、周比嗎？」

教授說：「你是敢言的。有可能在會上反映我們的意見嗎？」

我說：「沒有可能。」

到了二〇〇一年，這個「可能」在一位愛好京劇的前中共中央政治局常委的提議下，變為現實。北京有關方面舉辦了馬連良誕辰一百週年的紀念會。但我的年輕同事告訴我——在為文化部官員起草大會報告的討論會上，發生了爭議。

我問：「是不是對馬連良的評價上有爭議？」

「是的，爭議的中心是馬連良到底愛不愛國。」

「還是爲了那件『偽滿唱戲』的事？」

「是。」同事答。

我氣極。說：「毛澤東所犯錯誤的每一條，都比一個藝人到偽滿唱幾齣戲嚴重千百倍。怎麼官方連提都不提，還把屍首擱在龍脈上？」

同事大笑。

今春，我請章乃器少公子章立凡陪我到福田公墓。墓園沒有八寶山那樣彪炳青史的政治人物。亡者骨灰無政治規格限定，也不按等級排列安置。這裏面安息著王國維，錢玄同、傅增湘、俞平伯，汪曾祺、錢三強、余叔岩、楊寶森、裘盛戎、康同壁母女這樣一些難以給出級別的亡靈。我給亡夫（馬克郁）和自己購置一方塚穴，請人製石兩塊，石粗礪無光，像文人的命。一塊立於空，刻著：「我沒有豐功偉績，但一世清白……（丈夫臨終自白）」。一塊臥於地，寫著：「往事並不如煙」。我一生受外力控制和擺佈，唯喪亡之事自己竟能作主。已是清明節後，墓地清冷，來者皆似我，心懷悲苦。事畢，章立凡陪我去坐落於西單民族飯店對面的一個飯館，為的是看看這昔日的馬（連良）家庭院。這座特色餐廳雖經改修，卻基本保留了舊時格局。四周皆為高聳之樓群，唯它是一所小四合院，孤獨又精巧。儘管佈置典雅，但怎麼看似乎都含著一縷悽愴，令人聯想到北京秋日裏不肯隱去的如血殘陽。兩人小心翼翼地吃，一直吃到只剩我們倆。嚙下去的是美味，浮上來的是傷感。服務生在收拾桌椅，面前依然是滿杯滿盞。已近午後三時，可不想離開。我在等，等著天國裏的父母和馬連良，希望他們能遠遠地瞧見我們。

冥冥之中，我仿佛聽到了老宅深院裏的綢衣窸窣聲，走在地板上的拖鞋踢踏聲，透過綠色窗幃飄散出的煙香，還有那「一陣風，留下了千古絕唱」（十五）的歌詠。其實，「永遠」二字乃是一種虛幻罷了，世間「永遠」的事情並不多。昔日的飛紅流翠、絲裘革羽都已遠逝。而真正的歌唱，在板盡處依然繚繞。大音希聲，大象無形。

「杜宇夜半猶啼血，不信東風喚不回」。我雖啼血，卻深知那東風，是再也喚不回的。

二〇〇四年五月—八月於北京守愚齋

二〇〇四年十二月修訂於香港太古城金楓閣

## 註釋

- 【一】葦窗〈第一科班富連成〉，香港《明報》月刊，一九七〇年二月號。
- 【二】丁秉燧〈馬連良劇藝評介〉，臺灣《傳記文學》第三十一卷，第六期。
- 【三】李寶榮〈我當了大半輩子警察〉，臺灣《傳記文學》第五十九卷，第五期。
- 【四】馬連良〈以實際行動補償我的過失〉，《戲劇報》一九五四年第七期。
- 【五】張真〈關於擴大戲曲上演劇目〉，一九五六年第八期《戲劇報》。
- 【六】十七齣禁演京劇劇目爲：《殺子報》、《九更天》、《滑油山》、《海慧寺》、《雙釘記》、《雙沙河》、《大香山》、《鐵公雞》、《關公顯聖》、《活捉三郎》、《引狼入室》、《大劈棺》、全部《鍾馗》、《薛禮征東》、《八月十五殺鞑子》、《奇冤報》、《探陰山》。
- 【七】張永和《馬連良傳》第三五〇頁，河北教育出版社，一九九六年版。
- 【八】張永和《馬連良傳》第三五一頁，河北教育出版社，一九九六年版。
- 【九】一九五八年社會主義建設總路線公佈以後，中國掀起了大躍進和人民公社運動。七月二十三日《人民日報》報導河南省西平縣和平社「小麥高產放衛星」，宣佈小麥畝產七三二〇斤；八月十三日《人民日報》報導湖北省麻縣放一顆早稻「高產衛星」，畝產三六九〇〇斤。後來高估產、放高產「衛星」的報導競相發佈。
- 【十】田耕〈「文革」浩劫的導火線——與《海瑞罷官》導演王雁談創作背景〉，香港《明報》月刊，二〇〇四年第九期。

【十一】張永和著《馬連良傳》第二九六頁，河北教育出版社，一九九六年版。

【十二】古斯塔夫·龐勒《烏合之眾——大眾心理研究》導言第五頁。馮克利譯。中央編譯出版社，二〇〇四年一月。

【十三】王吟秋〈回憶馬連良之死〉，臺灣《傳記文學》第五十六卷第二期。

【十四】趙園《北京：城與人》第一七四—一七五頁。上海人民出版社，一九九一年。

【十五】馬連良在《赤壁之戰·借東風》裏的一句唱詞。

## 【附件】專函照登

做爲馬連良的長子，在耄耋之年能聽讀到（我患目疾）章詒和女士的佳作（一陣風，留下了千古絕唱）（刊於二〇〇四年九月二十九日《中國青年報》），復現了先父一生成就輝煌、半世蹉跎坎坷的往日形象，心慰並銘感。

但文中有兩個重要的歷史問題，我做爲親歷參與者，覺得還有略做說明的必要。

### 一、關於日偽時去東北演出問題

此事緣起於一九四二年瀋陽有五位阿訇來京，請先父去瀋爲籌建回民子弟小學義演。先父一向熱衷於回民教育事業，位於手帕胡同的北京回民第二小學，就是父親多次義演捐款興建的。故對瀋陽之邀爽應。此前他沒有去過東北。不想此事被由日軍山家少佐控制的華北演藝協會插手，派《三六九》畫報的朱福昌和兩個日本軍官到豆腐巷舍下，指令不能只在瀋陽唱義務戲，要先在東北各地演出，如不答應，一日本軍官要立時剖腹自殺於我家南客廳。在此威脅下，父親無奈只好應允。至於「華北演藝使節團」名義，確實有。偽滿十週年是一九四二年三月，雖然已過，但日本人和朱誘騙說：這個名義還可以再用一下，至少便於出入當時有「鬼門關」之稱的山海關。父親不太懂政治，沒意識到此名義事關重大，就率領扶風社登程了。一九四二年十月十二日在長春首演，而後在瀋陽、哈爾濱等地唱營業戲，很轟動，期間父親沒

有參加過什麼政治性活動。但父親的劇團曾被冠以「華北政務委員會演藝使節團」的頭銜，是強加的，因為父親去東北演出沒有經過以王揖唐為首的漢奸政權「華北政務委員會」的備案、審批和派譴。瀋陽的義務戲一直到最後才舉行。據《中國京劇史》中記載：在此前後同時，金少山、言菊朋、周信芳、譚富英、黃桂秋、李萬春、李少春、吳素秋等以及葉氏弟兄率領的富連成科班都出關去過東北演出，在東北唱戲的關內同行也不少，因為東北賣座好。故父親對此行沒大在意。

一九四六年，父親應宋慶齡先生之邀，去上海與梅蘭芳、程硯秋等一起參加募集中國福利會基金義演。一日在天蟾舞台有戲，劇場內外突現「通緝漢奸馬連良」的通告。父親勉強演完，匆匆返京，即被監禁在家中。父親出資請律師應對官司，同時還要對付輪流上門的國民黨各方面有權勢者手段卑鄙的勒索敲詐。幾個月的官司，結果「不起訴」，可先父半生積累的巨大家業，基本被掏空，其目的是清楚的。

## 二、關於赴朝慰問的「要錢」問題

一九五三年，先父正率團在青島演出，聞有赴朝慰問事，立時返京，通過馬少波同志提出參加赴朝慰問的要求。經批准，編入第一總分團，與梅、周、程在一起。父親只帶了十八人，班底用上海的。參加慰問的文藝人員很多，大多是國家藝術團體的，雖是政治任務，卻有工資，無生活之憂。馬劇團是民營，父親赴朝慰問，全團扣鑼幾個月無分文收入。在朝鮮，父

親和大家一樣，鬥志昂揚，任勞任怨，聽從安排，不計條件。回國後，奉命又去鞍山參加三大工程開工典禮。等待中，由於數月無經濟收入，人心略有動蕩，父親極力勸慰，任務一完立即返京唱戲，解決大家的衣食之憂。赴朝期間，先父從未提出過經濟報酬問題，當然也沒有得到一分錢的收入。

事情發生在之後不久的慰問解放軍時。事先政府主辦部門通知原扶風社管事李華亭，要父親參加慰問演出，以長安戲院滿座收入為標準，按場計付報酬；演出就在北京周圍的部隊中，並要求首場要演《群英會借東風》。因劇團當時沒小生，中國京劇院江世玉有任務借不到，此戲沒法演，就改唱父親多年不動的《八大錘》，「斷臂」時他還力疾翻了「吊毛」，最後再清唱「借東風」。

慰問解放軍，劇團有收入，標準是主辦方面定的。後來是否又要改變，以致發生一些爭議而影響了演出效果，我不清楚。但肯定此事發生在一九五四年慰問解放軍時，而不是一九五三年的赴朝慰問中。

此二事對先父甚為重要，故就我所知所見，做如實說明。並望予以公開披露為盼。

馬崇仁 謹啓

二〇〇四年十月二十日

# 人生不朽是文章

——懷想戲劇家張庚

去秋（二〇〇三年），戲劇家張庚〔一〕先生病逝，終年九十二歲。我先是他的學生，後為他的下屬。住醫院期間，我沒有去問病；撒手人寰時，我沒有去告別。連戲劇界召開的追思會，我也是缺席的。

「人去愁千疊，心傷恨萬端」。我不是不想去，而是怕去。怕去了自己也倒下，再也爬不起來。我打電話告訴先生家人，說：我會以自己的方式紀念他。這個方式就是要寫一篇記述他的文字。其實，老師活著的時候，我就想寫，內容也是早想好的——一個涉及人的底色的話題。

有人言：張庚是延安牌的老革命，是「跟著毛澤東在陝北窯洞『落草』」，是『秧歌王朝』的文人」〔二〕。和北大教授、中國社會科學院的學者相比，屬於半路出家，算不得正宗學者。另一種看法則與之相反。說：張庚是獨佔一方的學者，由他領導的中國戲曲研究院（後



在此基礎上擴充、提升爲中國藝術研究院）培養出一支戲曲研究的專業隊伍，這支隊伍五十年來始終圍繞著他，齊心協力或不齊心也協力地完成了一項又一項的戲曲學科的奠基工程。加之，他的手下人在學術觀點上比較一致或接近，便被稱爲前海學派<sup>〔三〕</sup>。總之，政治圈子的人認爲他是跳進了學術圈子裏的文人；學術圈子的人認爲他是來自政治圈子的幹部。表面看去，他兩頭獲益。其實，張庚這輩子是兩頭不吃香。

記得一九九九年中央文化部爲紀念中華人民共和國成立五十週年，舉辦了空前的社會科學成果評獎活動。其中有一項成就獎，屬榮譽性質，是專門獎勵長期從事藝術學科研究並取得成就的人。在評議中，張庚被與會者首先提名。立刻，有人起立，情緒衝動。正色道：「我提周貽白<sup>〔四〕</sup>！他也該得成就獎。」

無人反對，也無人附議，全場寂然。

散會時，那個仍然衝動的人在大樓的寬敞通道裏，對人說：「他不就是從延安來的嘛！」我知道：這個「他」，指的是張庚。

後來，張庚、周貽白都獲得成就獎。是的，倆人都該得。但在我的心頭泛起一縷惆悵，感歎世事變幻無常。曾幾何時，延安還是個多麼閃光的字眼，怎麼一下子，「來自延安」就成了一個不入檔次的案底？好像張庚的底色就是陝北的漫天黃土。如果，不是黃土的顏色，那又該是什麼色？

一九七九年，我從四川省文化廳調入中國藝術研究院戲曲研究所，一般人對我比較冷淡。這其中也包括張庚。

剛來即遇調整工資。母親徑自找到時任中國農工民主黨副主席、兼任中國革命歷史博物館館長的中共黨員徐彬如，對他直言，道：「小愚（我的名）十年大牢坐得實在太冤。這次應該給她提工資才對。」

徐彬如一口答應，說：「我去找張庚說說。」

不久，我的同事加了薪，卻沒我的份兒。

母親再問徐彬如。

徐答：「小愚的事，我第二天即對張庚說了，但他一聲不吭。」

後來，我從同事那裏得知，張庚對下屬的關心主要表現在業務上。

初來乍到的我，主要業務就是會議錄音、錄音整理或編寫簡報。一九八二年上海崑劇團在俞振飛的率領下，晉京演出《牡丹亭》。這個以一個生死之環扭結而成的淒迷恍惚的傳奇故事，表達了「情到深處，便生死無別」的哲理。幾場演下來，轟動了京城。戲正紅火，不想傳



張庚1936年攝於上海寓所。

出一位詩人出身的文化部副部長的講話，說：《牡丹亭》裏有黃色的東西，要修改。官員的講話，就是指示。指示傳出，業內譁然。俞振飛夫婦關在賓館房間裏，搖頭歎息。而我則無論如何不明白，詩人一旦爲官，怎地就不懂了詩？

兩天後，張庚對戲曲研究所的人說：「想和《人民戲劇》（即《戲劇報》）的同志談談《牡丹亭》，能不能叫章詒和過來記錄？」

我去了。人剛落座，張庚便開始了談話。他說：「有人說《牡丹亭》裏有黃色的東西，這大概是指杜麗娘夢中和柳夢梅在太湖石邊媾合的場景，以及那支『混陽蒸變』的曲子。這是個很大的誤讀和曲解，誤讀了原作，曲解了湯顯祖。當然，這也與導演的舞台呈現方式有關。

從前的演出，沒有那些花枝招展的花神和輕歌曼舞的表演。『混陽蒸變，蟲兒般蠢動把風情撥。嬌凝翠綻魂兒顫。這是景上緣，想內成，因中見……他夢酣春透了怎留連？拈花閃碎的紅如片。』【鮑老催】這支描寫男女歡好的曲子，湯顯祖特別標明了由大淨演唱。裝扮是——『束髮冠，紅衣插花』。演員站在空曠的舞台中央，以洪鐘大呂之聲獨自演唱，場面莊嚴，觀眾肅然起敬，感受到



張庚1945年攝於西安。

的是生命結合的神聖。哪會叫人想入非非呢？就更談不上黃色了。請大家注意，這裏是一個夢境。柳夢梅並無其人，不像《西廂記》真有個張生。和崔鶯鶯相比，杜麗娘更無意識。湯顯祖這樣處理是有用意的，他就是要告訴我們——一個女孩子到了這個年齡，就是要想這個事情。足見，人的天然本性是多麼頑強！而程朱理學提倡的『存天理，滅人欲』在這個本性面前又是多麼地不堪一擊。的確，愛情活動中的肉體關係在我們的藝術領域始終是個問題。怎樣的肉體關係描寫和表現才是健康的，或者說是被容許的？現在一些搞藝術創作和藝術批評的人還不能清晰地區分。依我看，湯顯祖是分得清楚的。」

談及《牡丹亭》的文學成就，張庚說：「現在的文壇不是興意識流嗎？大家認為這是洋人的發明創造。覺得中國人寫的東西，沒有心理技術。其實，《牡丹亭》裏就有心理技術，而且很高明。『遊園驚夢』的手法是什麼？就是意識流嘛！杜麗娘愛情的熱望，對美好年華逝去的眷戀，因虛度青春的悲愁，由精神壓抑而產生的苦悶……。總之，能夠說出來的感慨，不能說出來的情思，從熱望追求，到詠歎憧憬，再到失落絕望，都很有層次地表達出來。用斯坦尼斯拉夫斯基的話來說，就叫做三個單元一條貫穿線。」

他一番談話，被我很快整理出來。張庚過日後，表示滿意。對他的滿意，我是在意的。直覺告訴我，老延安的張庚有著很高的判斷力。這種判斷力，既是思想的，也是審美的。

長期以來戲曲研究所從事的工作，多為用馬克思主義觀點和方法介紹、推薦優秀作品，批

判封建糟粕。在當時一切照搬蘇聯文藝理論和斯坦尼斯拉夫斯基體系的教條主義盛行的情況下，其研究成果只能說在局部問題方面是有建樹的，而就其學科的整體而言，就其藝術研究的本質而言，應該說是處在十分微弱和稀薄的狀態。這個微弱和稀薄，既指研究人才的微弱，也指學術積累的稀薄。從這樣一個具體條件出發，爲了取得戲曲基礎理論的總體推進和戲曲學科在學術本質意義上的突破，張庚把學科研究的總體框架，確立在戲曲資料——戲曲志書集成——戲曲史——戲曲理論——戲曲批評這樣五個層面上。每一個層面都是一個學科範疇和分支系統。與這個總體框架相配套的，則是戲曲學科奠基工程的實施。其中包括中國戲曲志、中國戲曲大百科全書、中國戲曲通史、中國戲曲通論、當代中國戲曲、中國戲曲發展史、中國戲曲近代史、中國戲曲表演體系等七項國家藝術學科項目。它的完成標誌著徹底結束了遠自宋代以降，近自王國維以來中國戲曲藝術學科研究分散無序，缺乏理論形態，在個別領域有所成就，而在總體水平上無甚進展的狀態。

這幾項浩大工程進行了二十餘載，至今還拖著



張庚1948年6月攝於遼寧瓦房店。

一條尾巴。現在有人對此頗多非議。其實，當初就有非議。上海戲劇學院前院長，曾對我們的一個研究骨幹的子女說：「可惜你的父親，去幹那麼多集體專案，成全了張庚一個人，卻耽誤你父親多少部個人專著。」後來，隨著工程的結束，越來越多的研究者去尋求和實現自我價值。結果又如何？死的死，退的退，拉出來單幹的人，或爲官，或轉行，即或出了一兩本專著，也如石投大海，連個響動也沒有。個別人算有些成果，但也會被逐漸遺忘，消失於中國近現代戲劇史的敘述之外。

在這裏，我覺得有必要對他主持的學術項目或課題，做些解釋和說明。張庚是真正的學科帶頭人。他憑著自己的見識，提出有價值的課題。在非一人之力所能完成的情況下，組織多人進行，親自指導，並直接參與寫作。「最後成果當然是集體的精神勞動，但主要代表主持者的思想，體現他所付出的心血。而且參加的後學者通過這一實踐在學術上大有收穫和提高。這當是『主持學術課題』之本義。」〔五〕這顯然與眼下盛行的「課題」有所區別。近來學術界的「工程」、「專案」、「課題」非常之多，甚至成了一種時尚。課題費與日俱增，課題含金量急劇下降。也就是說，在學術日益「課題化」的同時，「課題」卻日益非學術化。其主持者非官即商（即掌握某種財權），行政領導者與學術帶頭人混爲一談。某些學術帶頭人也是自封或官封的。而且，現在一些學術帶頭人和課題參加者的資格都不知如何論證，最後的成果不知當如何鑑定。話說至此，不勝感慨。「前人治學本無『課題』之說。讀而思，思而有得，形諸筆墨，遂成著述。這裏思想是自己的，題目是自選的，時間沒有特殊規定，短則一兩年，甚至



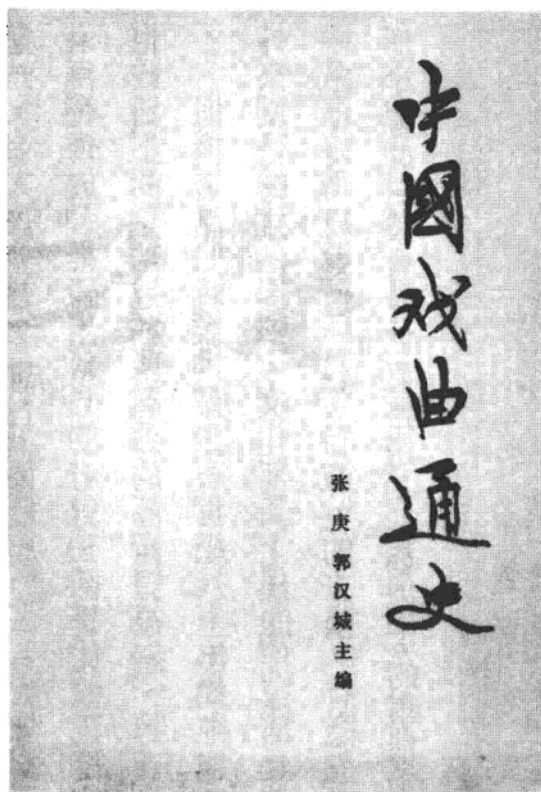
1959年10月張庚在中國戲曲學院開學典禮上講話。

以畢生之力成就一部傳世之作。」〔六〕應該說，這是學者的理想境界。張庚是以畢生之力追求這個境界的。因為他把學術視為自己的精神命脈。

我和張庚有較為密切的接觸，始於《中國戲曲通史》的撰寫。也從這裏開始，我對張庚的思想個性有了認識與瞭解。擔任主編的他，負責撰寫「總論」和第一章「戲曲與社會」。誰都知道萬事起頭難，何況還要牽涉到許多政策性問題，而後者，是一般學者都不願意涉足的。在這個班子裏，我們每個成員都必須寫出詳細提綱，並拿出來反覆討論，張庚也不例外。

在我記憶中，他是第一個講述寫作提綱的。其中的許多見解，令我震驚。比如，對官方制定的「百花齊放，推陳出新」戲曲方

針的看法。他說：「在我們黨的各種文藝政策裏面，毛主席爲戲曲藝術制訂的『百花齊放，推陳出新』的方針是比較正確的。但在貫徹過程中，問題往往出在對『新』與『陳』理解上。理解的錯誤、片面，不僅出在底下的文化部門，也出在我們這些人的身上。我可以舉個例子來說明。五十年代初，我和戲劇界的朋友組成中國戲劇家代表團到蘇聯訪問。大家熱情很高，都想看看社會主義藝術是些什麼樣的作品。到了莫斯科安頓下來以後，給我們看的第一個劇目是芭蕾舞《天鵝湖》。接著又連續看了莫索爾斯基的歌劇《鮑里斯·戈東諾夫》、奧斯特洛夫斯基的《大雷雨》，以及契訶夫的《海鷗》。一連幾天下來，看的都是沙俄時代的東西，大家感到很奇怪，到了第四天，終於忍不住了。便去問蘇聯的文化部長：『什麼時候可以讓我們看看你們國家的社會主義藝術作品？』部長很奇怪我們的提問，說：『請你們看的所有節目，都屬於社會主義作品。』我們十分不解，又問：『這些作品不都是創作於沙俄時期嗎？』『是的。』部長說：『是沙俄時代的作品，但是，今天被我們拿過來了。只要拿過來了，那就屬於社會主義文化。』這番講話給我們以很大的啓示——說明對社會主義文化建設，當有一個無比廣闊的胸懷。」張庚由此聯繫到中國戲曲的「推陳出新」方針的貫徹情況。他說：「和蘇聯相比，我們對政策的理解就偏狹得多，總認爲社會主義文化應該是全新的，也就是說唯有今人創造的作品，才有資格進入社會主義文化領地。而從前的東西，包括《西廂記》、《紅樓夢》在內，不管怎麼優秀，都屬於封建文化性質，或者說是封建文化中的精華部分。抱著這樣的觀點去理解『推陳出新』的『推』字，勢必是推掉，推倒，推光。而且，永遠也推不完了。因爲昨



《中國戲曲通史》書影。

日之新，乃今日之陳，而今日之新，又為明日之陳了。」

如何對待戲曲藝術，其實質，乃是一個如何對待民族傳統文化的態度問題。說到這個問題，張庚的心情往往很沉重。他說：「不要以為只有我們這個國家才有這個問題，可以是任何一個國家政權都必須面對的一個課題，也是一個難題。文化傳統越悠久，解決這個課題的難度就越大。而且，對待的態度也大都有一個過程。例如日本的明治維新，最初日本國人一致要求維新，維新，再維新，對文化遺產掃蕩了整整十年。此後，才將東方文化擺放到一個正確的位置。又如蘇聯，十月革命後出現了無產階級文化派，非常左。凡是他們看不慣的，對人、對作品都採取否定態度，搞得很凶，很殘酷。以後有一些糾正。我們的五四運動是偉

大的、有所貢獻的運動。它標誌著中國現代社會歷史的開始。但是，五四運動有兩個弊端。其中之一就是文化上的虛無主義，一切學西洋。抗戰以後，才有所認識。原來在文化上，僅學西洋是不夠的，也是不行的。問題的關鍵是如何把民族文化現代化起來。共產黨、毛澤東在政策上有過許多左的口號和做法。比如——『大躍

進』、『人民公社』、『三面紅旗』、『大煉鋼鐵』、『趕英超美』等等。但是對戲曲提出的『百花齊放，推陳出新』的方針，卻是比較正確的，實踐也證明了這一點。我們的毛病主要來自政治上的急功近利所導致的藝術短視症。」

他講這話的時候，是二十世紀八十年代中期。中國的藝術正遭受著前所未有的商品經濟和外國文化的猛烈衝擊。文化部新上任的作家部長適時地提出了「以副養文」的口號，以及讓中國戲曲等傳統藝術「自生自滅」的主張。有隱忍功夫的張庚終於忍不住了。借一次「通論」寫作小組的討論會，他直言道：「藝術上的事情很複雜，自有其規律，多數情況是劣勝優汰。

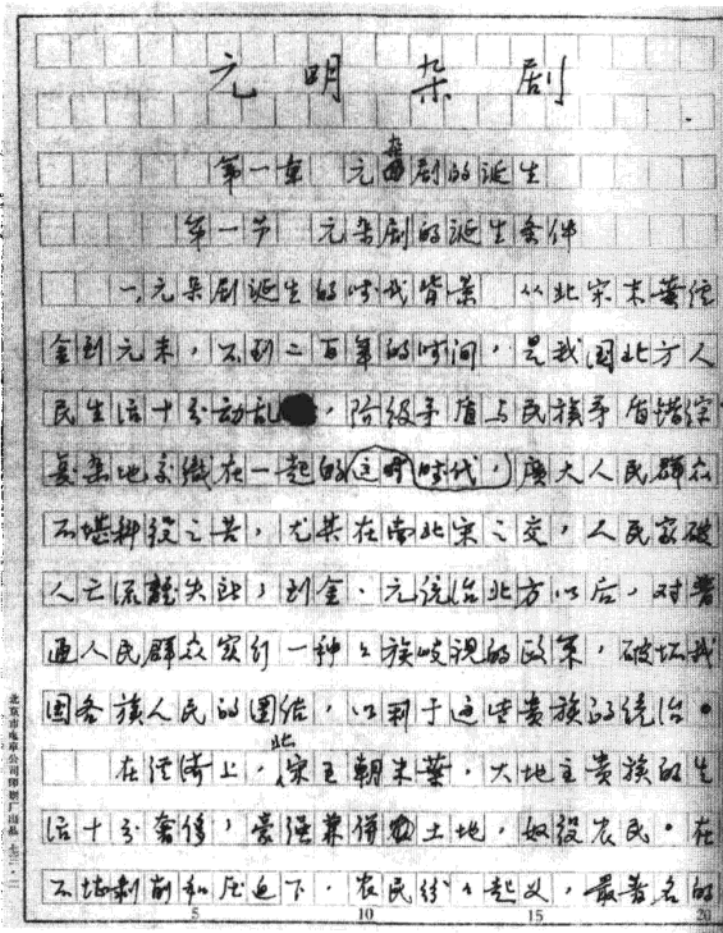
南方的才膽也超於世有某位詩。金元景接說  
北方之後，更是連年發動侵略戰爭，使人  
亡，農業生產遭到了嚴重破壞。  
這種階級和民族矛盾激化的時代，受重  
迫剝削的勞動人民，為了申訴不平，為了  
反抗，必需是採用藝術形式的  
具象作思想個性的工作。而戲曲這種藝術形  
式，又是最富於宣傳鼓動的一種形式。因此，  
十一世紀末葉，宋金劇中就出現  
政治、人民生活疾苦的題材，  
從各不同階級和階級的視角  
來諷刺和反映了反對之極權政治統治的性  
質。  
三、藝術形式上的準備漸趨完成  
這時的宋金劇，在表現當時這些重大題  
材方面，形式還很不完整，表現能力還很弱。  
作為戰爭的武器，還不能廣泛地動員廣大人

張庚手跡。

優秀的東西並非能夠存  
活，最典型的例子就是  
崑曲。崑曲在藝術上的  
成就是最高的，但它卻  
衰落了。所以，文化行  
政部門如果對傳統藝術  
不扶持，自生是不可能  
的，結果只有自滅。」  
他的這些觀點，我  
是接受的。在我以後的

寫的這一章節的會上，張庚沒提出什麼意見。散會時，卻叫住了我：「詒和，這份稿子我看過了，你拿回去再看看。」

回到家中，打開一看。天哪！稿紙的上下左右，都有他的字跡。連錯別字，都一一校正了。比如，我在論述戲曲劇目裏的封建道德問題時，以京劇《一捧雪》為例，簡單說明替主赴死的義僕莫成形象的道德含義。張庚在這一段的旁邊，密密麻麻寫了足有上千字。內容是向我介紹明末的時代背景和貴族、官僚擁有大量家班、家奴的情況。他寫道：「你研究那個時期義僕戲，切不可脫離具體的社會環境。」又如，我在談及研究方法的時候，認為系統論、信息



教學生涯中，但凡講到戲曲藝術的方針問題，必以張庚的觀點為觀點，做出說明。學生們聽了，也是接受的。

在「通論」裏，我參加了關於戲曲思想內容一章的撰寫。第一稿列印出來後，送給每個成員審閱。在討論我所

# 小夜歌

Ständchen

(莎士比亞)

許伯德作曲  
歐生譯詞

Allegretto

聽，雲雀在天邊唱！太陽開始升

(3)

張庚譯詞《小夜歌》，原載《音樂教育》，1935年2月。

論、控制論的引入，有可能提高我們的研究水準。張庚在這一段文字的旁邊，寫道：「三論是當前研究自然科學的新方法，是從外國引入的。應用到社會學科，需要謹慎。切不可生搬硬套。」

我根據他的意見做了修改，又拿給他看。他接過稿子，對我說：「我對你還有個意見，不過沒有寫出來，是想直接告訴你。」

我說：「哪兒錯了，告訴我。我馬上改。」

張庚笑了，說：「不是『哪兒錯了』，是文風問題。」

或許是見身邊有人，他壓低了聲音，說：「詒和，你要記住——文章是寫給別人看的，所以，最根本的要求是要別人看得懂。你的文章過於追求文采，還喜歡用新術語、新概念。這就妨礙了表達的準確性。對學術論文來說，正確性、準確性永遠是第一位的。」

這話不禁使我聯想到自己使用的「審美接受」、「審美中介」等新名詞兒，臉篤地紅了。

後來，我又承擔了〈關於戲曲改革〉一章的撰寫任務。在戲曲如何改革的問題上，我提出用現代社會的先進文化改造落後封建文化的命題。

張庚看後，指著這段文字對我說：「先進文化這個詞，用得不够準。一般來說，對與錯、是與非都是針對政治方面和思想方面的。我個人認為，在文化上、特別是藝術上，只有優劣、雅俗、高下、文野、精粗、美惡之分，無先進落後、正確錯誤之別。例如原始文化，你能

說它落後嗎？我們現在許多搞創作的人，不正是從原始文化中發現和尋求美的成分，以豐富今天藝術表現嗎？同樣，資本主義發達的國家，它的文化先進嗎？應該說，資本主義文化有優秀的部分，也有不怎麼優秀的部分和很醜惡的東西。」

需要說明的是，張庚的這次談話時間是一九八四年前後，那時上邊還沒有提出「三個代表」。

在搞「通論」的那個時期，西方文化思潮撲奔而來，新式批評蜂擁而至。我整天看看這，摸摸那，什麼超現實主義、後現代主義、模糊主義、新實驗主義、新歷史主義、精神分析，接受美學……，塞了一腦子。我和我的的一些同事，都不由自主地在嘗試著運用這些新玩意兒，來解釋我們的老遺產。這時，張庚語重心長地對我們說：「西方各種文化思潮的東西，你們當然要看。但需要說明的是，東方和西方有很大的不同。西方人由於長於理性分析和邏輯思維，所以很快能弄出一套理論來。你再看看它的實踐，可能只有幾齣戲。而中國就恰恰相反，戲曲有近千年的歷史，有龐大的劇種群，有數以萬計的劇目，但理論總結很貧弱，且多是文人評點，散見之於序、跋。所以，我們的戲曲研究不是單獨去搞一套理論，而是要把悠長又豐厚的實踐提升到理論的高度。唯有理論才能說服人，但理論也能嚇唬人。大家不要被西方這個理論、那個說法嚇倒，先要拿出東西來看。我這裏說的東西是指實踐。看看它究竟是什麼，再看看他的那些理論是否合乎實際，是否真有道理？我從來就不贊成『一窩蜂』。人家興個什麼，自己也跟著搞。人家的實踐可能只有兩齣戲。即使搞失敗了，也沒什麼關係。我們的

戲曲搞失敗了，其損失就很大，很大。」

這個時期，由張庚提議，經過有關部門批准，湖南祁陽縣重新搬演了傳統老戲《目連傳》〔七〕。這個連演七天七夜的宗教劇在數百年的流變中，已徹底世俗化、戲劇化。它那汪洋恣肆般的浩大排場、驚心動魄的絕技高招、無所不包的民俗活動以及「越看越怕看，越怕越想看」的觀劇心理，讓我目瞪口呆。演出過程中，巨大的吸引力、刺激性和娛樂性使縣城有如一鍋開水，整日沸沸揚揚。最後，開了個座談會，人們都知道目連戲因其宣傳因果報應的內容和瀰漫於舞台的恐怖氣氛而被長期禁演。故誰也不肯先打頭炮，大大的會議室冷場了，喝茶的喝茶，點煙的點煙。

張庚左右看了看，便第一個開了口。他笑著說：「這個戲怎麼樣？不太好講吧！我先來說幾句，完全是個人看法。目連戲的包容量非常大，有豐富的曲牌，有各種表演技巧和



1984年張庚重返長沙母校。

特技，有許多場子可以獨立演出，成爲折子戲。其中還穿插了許多雜耍、武術、魔術、科諱。所以，它被稱爲『戲娘』。但在流傳數百年後，漸漸衰落了。解放後，又被禁演。事情過去了幾十年，當我們把它從箱底翻出來重新打量，才發現——昨日以爲是者，今日未必爲是；昨日以爲非者，今日未必爲非。」有了這樣一個開場白，座談會氣氛一下子輕鬆起來。

張庚接著說：「這兩句話怎麼理解，我想舉例說明。目連戲的主角是羅蔔，過去這個形象是被完全否認的，認爲他宣揚了封建迷信思想。但是到了二十世紀八十年代，生產力的發展、科學技術的發達，使我們整個社會的認知水平有了很大提高。在這樣的前提下，



張庚與章詒和1984年攝於珠海。

老百姓對什麼是封建迷信活動，有了一定的識別能力。戲裏不是有羅蔔爲了拯救母親，自己來到陰曹地府下油鍋、上刀山的情節嗎？但是今天的觀眾不會相信這是真的，他們不過是欣賞其中的表演技藝罷了。但是羅蔔爲了救母這樣一個願望，堅忍不拔、百折不回的精神和悲憫情懷，不也是可以肯定的嗎？如果對比『文革』中某些人爲了一己私利，不惜出賣同志和親友的行爲，就不難發現羅蔔形象的道德倫理方面還是有些意義的。他的母親劉青提因爲在齋戒期中開了五葷，而受盡懲罰。在戲裏，她是個反面人物。但是我們在演出中的感受，也並非這樣簡單。她遊十殿閻羅，受盡苦刑。披頭散髮、渾身是血的她，淚眼望青天，質問人間：『我不就是吃了幾塊肉，爲什麼受這樣多懲罰？有些人爲非作歹，爲什麼享盡富貴榮華？……』戲唱到這裏，劉青提的形象，就有了一些社會批判性內容。所以，我要講『昨日以爲非者，今日未必爲非。』」

此後，湖南省戲曲研究所挖掘、搜集、編纂了多卷本的湖南目連戲資料集。張庚委託我代筆作序。繼而，其他幾個省也挖掘出許多目連戲史料。

目連戲研究吸引了海外學者的目光。不久，在美國舉辦目連戲國際研討會，中國被邀請的兩名學者，一個是吳曉鈴，一個是張庚。在八十年代中期，有資格去美國做訪問學者，是令所有人豔羨不已的。張庚卻表示放棄，並希望把自己的這個名額，讓給一位在湖南專門從事目連戲研究的學者。

我問：「張老師，現在誰都想去美國看看，你幹嘛不去？」

張庚透過老花眼鏡的上沿兒，瞪我一眼，冷冷地說：「美國有什麼目連戲！」

繼目連戲以後，從事戲曲研究的一些人掀起了儼戲〔八〕熱，先後成立了儼戲學會。海外學者熱情甚高、興趣甚濃，連續召開了幾次國際性的研討會。每次邀請張庚參加，他都謝絕出席，表示出明顯的冷淡。他說：「非要把戲曲的起源和儼戲直接聯繫起來，是沒有充足依據的。中國到底有沒有嚴格意義上的宗教戲劇？也是個問題，或者說是個疑問。我們搞研究不能看著洋人感興趣了，我們也跟著有興趣了。學術研究無所謂冷和熱，它是持之以恆的工作，目的是探求規律。沒有坐冷板凳的準備，就別幹這行。在戲劇領域，熱的是戲台，紅的是演員，還有那些導演、作曲等從事具體舞台實踐工作的人。搞學術研究，要能甘於寂寞。」

一九八六年隨著新任文化部長的上任，我們研究院的領導也相應更換。撤掉了張庚、郭漢城、王朝聞、馬彥祥、葛一虹等一批對藝術學科頗有研究和建樹的老人，轉而由一位紅學家主政。接著的變化，是紅學研究室提升為所。再接著的變化，是增加了建築所、陶瓷所，以及宗教戲劇中心、服飾研究中心。後來，又有講如何美容、講如何醫治糖尿病等等的機構開張和三十三個公司掛靠中國藝術研究院。一日上班，發現迎面而來、匆忙而去的面孔，盡已不識。我幾近憤怒，覺得藝術研究院成了一鍋董素大雜燴，學術研究的方向也大有問題，便跑到張庚家裏去大發議論。

聽完我的一頓牢騷，張庚勸我不要太生氣。說：「中國的事情就是這樣的。在商品經濟大

潮的席捲下，學術單位難以成爲淨土。」

看著他一臉的澹泊寧靜，我似乎已經感受到未來學術的淒涼。猶豫片刻後，我說：「我們的新領導大概都沒有做過官吧，要不然咋有這麼大的幹勁？有人說高級的藝術需要安閒的條件，我看今天的藝術恐怕是在無爲而治的前提下，才能出成果了。」

張庚眯縫著眼睛，沒有批評我。卻說：「從前我們建所是極審慎的。因爲建所，就是建學科。比如紅學研究，它屬於文學研究。當初建立研究院是有分工的。文學方面的研究主要在社會科學院和北大等高校。我們的學術研究限定在藝術學科範疇，因此，便把紅學定在一個研究室的規模。至於建築學、陶瓷學，當然包含了藝術因素和美學成分。但在根本性質上，是和藝術學科有所區別的。再說，建立一個學科門類的研究所，起碼要有三個條件，缺一不可。」

我問：「哪三個？」

他說：「一沒有資料或只有很少的資料，不能建所。二沒有有一定數量的高級研究人才，不能建所；三沒有學科帶頭人，也不能建所。」說到這裏，張庚又補充道：「而且，這個學科帶頭人不是行政機關封他爲帶頭人。你看我們美研所的王朝聞、音研所的楊蔭瀏，是封的嗎？」

後來，院裏又成立的一個文化所，網羅了許多社會英才。對它的成立我也是不大理解的，遂又對張庚說出了自己的看法。我說：「美國的學科是分得很細的。但怎麼分，也沒見分出一個文化學科來，大學裏也沒有一個文化系。西方學者認爲文化學科的概念不好把握，內涵

不準，外延太大。」

張庚點點頭，又輕歎一聲，語調平緩地說：「在我們這個國家，每隔幾年就要發生新的浪潮，教育界、學術界也不能例外。這裏面有的東西就消失了，有的事物就興起了。」

我說：「戲曲和戲曲研究就屬於要消失的東西。」

張庚立即批評我，說我對形勢的估計太悲觀。其實，他的內心也苦悶。

古老的中國戲曲進入了新時期後，已是一派頹勢。如何才能振興？無論官方還是民間一致性結論是——必須要有新戲、好戲才行。所以，從文化行政部門及其領導每年一度召開的創作工作會議，到部級、省級、市級設立各種戲劇獎項，無一不是在鼓勵創作，喊出的口號是「出新人，出新戲，出好戲。」

八十年代的張庚，在文化部主辦的第四次戲曲演員講習班上，針對這個問題，談出了自己的看法。他說：「解放前只要有好演員，就能出好戲。比如梅蘭芳挑班，就是這種情況。因為中國戲曲藝術的核心是演員的表演，戲班是以『角兒』為中心的，一切都是『角兒』說了算。現在的情況不同了，光有好演員也不見得能出好戲，一定要有好領導才能出好戲，因為劇團的領導在負責藝術管理。他們如果懂藝術規律，按規律辦事，那麼就可能搞出好戲來。有時光劇團的領導好，還不行。要省、市文化行政的領導，也懂得藝術管理才行。比如，在（二十世紀）六十年代的川劇就搞得不錯。老戲保留得多，新戲也推出不



張庚與夫人張璉1987年3月14日攝於日本京都。

少。其中一個重要的原因，就是在（中共）四川省委有個懂川戲的宣傳部長李亞群，成都市有個愛川戲的副市長李宗林。有了這二季的領導，川劇創作就比較繁榮。」聽課的學生都是來自劇團，他們無不點頭稱道。

後來，我去崇文門西小街一號樓（張庚宅址）閑坐。那日，蒼碧一天，然無雲。老人心情、氣色都好。我不覺又重拾「如何出好戲」的話題。張庚沒有正面回答我，卻講起了唐詩。他說：「回顧中國的歷史，不是每朝每代都有傑出的文學藝術成就。出大成就，則必有條件。就拿唐朝來說，文學上是有大成就的。成就中，詩是高峰。唐分初唐、盛唐、中唐和晚唐。這四個階段都有詩和詩人。初唐有四傑和陳子昂。」

說到這裏，他分別背誦了王（勃）、楊（炯）、盧（照鄰）、駱（賓王）各一首詩。我只記得其中的〈在獄詠蟬〉一首——「西陸蟬聲唱，南冠客思深。不堪玄鬢影，來對白頭吟。露重飛難進，風多響易沉。無人信高潔，誰為表予心。」張庚背完以後，對我說：「詒和，你看！駱賓王寫這詩的時候，正值被誣下獄。他借蟬自況，抒發幽憤。但調子不低沉，寄託遙深，字裏行間透出一股氣。到了盛唐，這股氣就飛揚起來。這在邊塞詩裏表現得很突出。高適、岑參且不說。王昌齡寫過兩首〈青樓曲〉。其中有一首是這樣的四句——『白馬金鞍從武皇，旌旗十萬宿長楊。樓頭少婦鳴箏坐，遙見飛塵入建章』。詩人雖是從少婦眼裏寫遠征凱旋之狀，卻自有一股豪情在內。」

我吃驚於他對詩的熟悉，更驚異於他對詩的記憶。

接著，張庚又背誦中唐詩人的作品。第一首是柳宗元的〈別舍弟宗一〉：「零落殘魂倍黯黯，雙垂別淚越江邊。一身去國六千里，萬死投荒十二年。桂嶺瘴來雲似墨，洞庭春盡水如天。欲知此後相思夢，長在荊門郢樹天。」第二首是韋應物詩：「淒淒去親愛，泛泛入煙霧。歸棹洛陽人。殘鍾廣陵樹。今朝此爲別，何處還相遇？世事波上舟，沿洄安得住？」之後，他說：「詒和，這兩首詩盡寫相思別離，情意濃摯，卻又模糊迷離。因爲進入中唐，詩在氣韻上發生了變化。」

說到晚唐，張庚又一連背了三首詩。有溫庭筠、杜牧和劉禹錫的〈楊柳枝〉。他最後背誦的是——「向晚意不適，驅車登古原，夕陽無限好，只是近黃昏」。吟罷，老人很感慨地說：「李商隱的〈樂遊原〉是絕佳之作，但已無氣，透出的都是對衰暮之美的歎息了。」

我認真地聽，明白他的講解，卻不明白他的用意。

他大概看出了我的茫然與不解。遂道：「不同階段的唐詩裏，都有一股氣貫注其間。盛唐的氣最盛，晚唐氣已衰。」

我問：「這氣是怎樣形成的？」

張庚笑了，說：「這股氣是多種因素的結合，其中重要的因素，是因爲有個一代英主李世民。這就是在封建王朝，中國的文學藝術能出大成就的條件。」

說到張庚的性格，似乎用一句話很難概括。他那張不怎麼可親的面孔和臉上常掛著的嚴峻神色，讓人覺得難以溝通和交流。所以，與他長期共事的人可以講述他的學術成就，卻很難描

述他的行為舉止。我則是一步一步接近他的，是通過一件一件小事認識他的。

我剛來到中國藝術研究院戲曲研究所，就趕上粉碎「四人幫」後的清理「三種人」。「三種人」之一種，是指在「文革」中搞「打、砸、搶」的。在研究院工作的一個男青年（後調至其他單位），在「清理三種人」的過程中，受到清理。一切證據都表明他打過張庚。專案組人員找到了張庚，做最後的印證。

問老人家：「黃××，是不是打了你？」

張庚沉默。

再問。

張庚答：「有人打過我。他是不是打過，我記不清了。」

如此回答，令同事們驚訝。因為幾乎所有人都確認：張庚是知道黃××是打過自己的。

這樣的慈悲與寬厚，讓人難以接受和理解。於是，有人跑去問張庚：「事情是明擺著的，為什麼說『記不清』？」

張庚說：「他還年輕，我不想讓這件事影響他以後的生活和工作。」

一九八四年，中國戲劇家協會召開第四次代表大會。會議的一項重要內容是選舉新的領導班子。選舉的結果是——原來的專職副主席××落榜，而從未做過官的吳祖光當選。如此一上一下，轟動劇壇。會後，××四處托人，八方奔走，並指責「劇協存在一個小圈子，並搞地下活動。」

張庚聞訊後，逕自找到××。開門見山地說：「××同志，我今天找你，是想告訴你一個情況。我們劇協和作協（即中國作家協會）不同。作協從三十年代開始，就有宗派，而且這種宗派活動和個人恩怨糾纏在一起，延續至今。但戲劇界沒有，這是很難得的。請你注意這個問題。」

這番話對××來說，真可謂出乎意料——在他還沒回過神來的時候，說完話的張庚已飄然而去。

這種出乎意料的話，張庚說過許多。記得在一次專題討論會上，大家討論什麼是中國特色。我們戲曲所裏一個年輕的研究人員說：「什麼是中國特色？中國特色就是在『公』字的旗號下，無不為『私』字而奔走。在無限忠於黨的同時，隨時準備出賣朋友……」

沒容他講完話，一個老資格的研究員拍案而起，喝道：「你這簡直是反動言論！」  
全場愕然。

這時，只見張庚擺擺手，要那個憤怒的同事坐下。然後，對他說：「我看××講的話有些道理。」

散會後，有人感歎道：「看來人的思想僵不僵化，真的不在於年齡。」

一九八六年前後，研究單位開始了評職稱的工作。搞研究的人，可以不出國，不提級，不當官，卻非常重視評職稱。由於評議過程的透明度不夠，大家對結果不滿。我寫了封公開信，表達了這種不滿。不想，這封信把一座恭王府攪得風風雨雨。

已經不再擔任領導職務的張庚接到了信，立即召開了有中青年研究人員參加的小型座談會。

會上，他首先講話。說：「這些年，我一個人住在十二層樓的房子裏，脫離大家，高高在上，不瞭解同志們的實際情況。雖然我沒有參加戲研所裏評職稱的事，但我也是有責任的。今天把大家請來，就是想聽你們的意見。特別是想聽聽你們對我的意見。」

第一個發言的是個中年人，姓欒，畢業於上海戲劇學院舞美系。他嚴肅地說：「張老，我六十年代初分配到研究院，大家叫我小欒。二十多年過去，現在我快五十歲了，住房窄，工資低，沒有提幹，更沒有出國，這些我都能忍。但是評職稱不同，是學術範疇的事，更是對我大半輩子的研究成果及能力的核定。所以，我希望做到起碼的公開和公正。同時，我也希望你老人家和其他同志今後不要再叫我小欒。」

會開了整整一個下午。張庚自始自終都在認真地聽。誰發言，他的眼睛就瞅著誰，誠摯又專注。最後，他做了一個小結，說：這件事他是要負責任的。一定給大家一個答覆。

此後，張庚再沒有管那個姓欒的叫小欒了，而我們卻還是小欒小欒地叫著。

我的公開信也遞交到文化部。一天我忽然接到通知，說作家出身的文化部部長要接見我。我緊張得連覺也沒睡好。腦子裏反覆琢磨自己當如何回應部長的垂詢，細細編排自己該怎樣簡明扼要地介紹單位評職稱的情況。

記得那是一個週六下午，我穿著白衣黑裙，手提包裏裝著材料，跨進了部長辦公室。

部長隨便又平易，倒了一杯茶。上級和下級對面而坐。接著，他問我的出身，問了我的學歷，問了我的家庭，問了我的父母情況，還問了我爲什麼坐牢……我是有問必答，且心生感動。瞧，咱部長多好，那麼關心「普通一兵」。談話的時間不短，記得在此期間，部長還接了中國社會科學院副院長胡繩打來的電話。好像對方有件什麼事要辦。部長說：「我是晚輩，自然是我該上您那兒辦事啦。」

部長對我的詢問結束，我們的談話也跟著結束。

我被禮貌地請出了辦公室。

「那我們單位評職稱的事兒呢？」出了門的我，扭臉兒叫了起來。

「哦，有關部門會辦理的。」部長如是說。

幾天後，部長對他的一個新疆朋友說：「我見到章伯鈞的女兒了，她好像有點兒神經質。」

我聽了這個新疆朋友的轉述，霎時胸口憋悶，監獄養出的



張庚1987年攝於病中。

老毛病犯了——不禁破口大罵：「王八蛋！」

新疆朋友很害怕，勸我別罵，說：人家是部長。

我高喊：「本不該罵人，可現在我都神經質啦！還不該罵？」

新疆朋友走後，我的眼淚簌簌而下。我不禁想起了張庚，想起了他召集的座談會，想起了他那專注的目光，想起了他說自己「高高在上」。

以後，每年都搞職稱評定，在我們單位連當了副院長的人也要想方設法擠進學術圈子，要申請評研究員了。他找到張庚做學術推薦。

張庚問：「你有學術專著嗎？」

答：「沒有。」

「那我不能推薦你。」

這個回答，是握有實權的副院長萬萬沒有料到的。張庚也看出他的不滿。笑著說：「只要你寫出了東西，我一定推薦你。」

這是到他家閒聊的時候，他告訴我的。聽後，我說：「這有什麼稀奇！現在連看大門的都要評職稱啦。」

張庚半晌不語。突然，他提高了聲音，幾近憤怒地說：「我就搞不懂文化部門爲什麼要評職稱？什麼叫一級學員？一級作曲？一級畫家？荒唐。」

那陣子，商品經濟大潮的衝擊使得許多戲劇類刊物辦不下去了，它們或停刊，或轉型。中國戲劇家協會的核心刊物《戲劇報》發行量急劇下滑，於是，也不得不搞「改頭換面」的轉型。張庚的公子把改頭換面的《戲劇報》，雙手舉到老爺子眼前的時候，著實嚇了一跳——整個封面是個極其豔俗性感的美人半身像。

張庚命令兒子：「你把它給我拿出去！拿到大門外面。」

「這是《戲劇報》。」兒子說。

「我知道這是《戲劇報》。」張庚竟發火了。

發火的原因很簡單，思想並不保守的他，接受不了這樣的文化轉型。

也不知什麼時候，戲劇界搞起了評獎。先是劇協搞，設立了梅花獎、曹禺獎。後來文化部也搞，設立了文華獎。再後來宣傳部也搞，設立了五個一工程獎。登時，戲劇界沸騰了、熱鬧了。演員、導演、編劇、作曲、舞美一齊朝它飛奔而去。又不知什麼時候，興給評委送禮物了。最初的禮物是土特產，後來升級為紅包。當然，不是每個評委都送。送能送的，不送不能送的，張庚屬於後者。一次，廣西的某個劇團晉京演出，由廣西有名的老演員掛帥。劇團作東，在一家餐廳與首都戲劇界見面。宴畢，廣西的一個同志給每位北京來賓遞上一個牛皮信封，所有的人都明白那裏面裝的是啥，故無人拆看。遞到張庚的面前，老人家還以為是戲票、通知之類的東西，便打開了：原來是二百元人民幣。

張庚把錢和信封往餐桌上一扔，對坐在自己身邊的廣西一號女演員說：「××同志，你請

我們吃了飯，怎麼還要送錢？」

××同志的臉漲得通紅，一句話也答不上來。大家都愣在那兒，場面尷尬又有趣。

張庚丟下信封走了。

後來，送紅包的方式有所改進，改進為送到評委家中。一個冬日的週末，我在張庚家裏吃晚飯——涮羊肉。飯後約八點來鐘，門鈴響了。我去開門，一個相貌清秀、年齡在四十歲上下，的女子站立在門口。臉色疲憊、神態膽怯的她，自報家門：「我叫×××，是北京京劇院的演員，想拜望張老。」

我忽然想到：眼下正值評獎前夕，她恐怕是為獎而來。於是，本打算告辭的我，決定暫時不走了。

張庚夫婦在客廳裏接待客人，我則坐在緊挨著客廳的書房裏，隔牆旁聽。

×××說：「我快滿四十五歲了，想參加這次梅花獎的評選。」

梅花獎的評選規則是限於四十五歲以下的演員參評，故張庚夫婦一致鼓勵她參評。這個女演員說，自己已經報了名，劇院領導也很支援。但是，她發現一起參評的演員都在走「門子」，送紅包。尤其是外地的演員，有劇團、文化廳（局）的支援，開著公車，拿著評委的家庭地址聯絡圖積極奔走，且出手大方。而自己則腰無分文，劇院也是一貧如洗。院長對她說：「咱們連發工資都困難，哪兒有錢送評委？」話說到此，這個女演員的聲音已帶了「哭腔」。

這時，我只聽見張庚問：「那些參評的演員是不是都在送錢、送禮？」

對方怯生生答：「是的，個個都在送。」

張庚大聲說：「我告訴你——如果大家都在送，就等於都沒有送。你回去安心準備演出。把戲演好了，不用送禮，肯定也能獲獎。」

「張老，真的是這樣嗎？」

張庚沒有做出回答，只是說天色已晚，氣候寒冷，快回家吧。

一個多月後，梅花獎揭曉。我從報紙上看到，那位唱青衣的北京女演員評上了。名次是按得票多少的順序排列的。她排在倒數第二、三的位置。

文華獎是政府獎，份量自然比梅花獎重得多，評委會的規模與結構也更為龐大。主任由一個愛好戲劇、喜歡演員的副部長親自擔綱。評委多由文化官員組成。其中包括文化部的藝術局局長、副局長、戲劇處處長、副處長、直屬院團領導，還有來自外省文化廳的廳長、副廳長。張庚



張庚《永安屯翻身》、《戲劇概論》書影。

和另外一兩個專家被聘為顧問。

這個獎因官方色彩而受到普遍重視，競爭激烈，評議也激烈。張庚看戲認真，評戲也認真。他對於只看重內容、一味強調題材的傾向是不滿的，認為戲曲創新已經到了必須講究形式的階段。然而，評選的結果令他失望，一連兩天的情緒都不好。第三天，正好在研究院出席一個什麼會。散會時，他對也是文華獎顧問的一個同事說：「不知道你是怎麼一個態度，反正，明年的文華獎若再叫我當顧問，我是不接受的。所謂的聽取專家意見，不過是做做樣子罷了，還是長官意志。」

那位同事對張庚的觀點非常認同，也當即表態，自己明年也不參加了。第二年，我發現只有張庚不是顧問。別人仍在以當文華獎評委、顧問為榮。

儘管不參加所有的評獎活動，但他對戲劇現狀始終投以關切的目光。晚年的他在公開場合講話的次數越來越少。很多人以為這與他的高齡相關，實際情況並非如此。

他曾對我說：「有些會議，請我去參加。只是希望我坐在那裏，而並不希望我講話。」他的清醒，使我很難過，竟找不到一句寬慰的話。

終於，在一次學術性質的會議上，張庚爆發了，喊出了「還戲於民」的口號。他認為國辦劇團、評獎制度、藝人評定職稱、每年召開的創作會議等等做法，其弊端是官方把原本屬於民間性質的戲曲全部壟斷。而壟斷的結果，就是死路一條。要讓戲曲活下去，唯一的辦法是「還戲於民」。

這是一針見血，見血的一針！張庚的這個談話，反響強烈，震動劇壇。後來，他還對我和其他同事說：「對於幾十年的『戲改』政策，現在也需要回過頭重新看看，冷靜地審視。搞出一部中國戲曲近代史。」

可惜，一切都來得太晚。我清楚地記得，在我院資深研究員馬彥祥病逝的時候，他一再悲歎和惋惜。說：「馬彥祥本人就是一部活的戲改史。他經歷和知道許多情況，而且這些情況是政府文件和檔案資料中所沒有的，非常珍貴。可惜呀！人走了，就都帶走了。」

當時的他是在說別人；後來的他又何嘗不是如此？

生活中的張庚，態度安詳，表情有些漠然，卻不憂鬱。目光散散的，說話的語調低緩。前額的皺紋和略微下垂的嘴角，總顯出一種歷盡滄桑的疲憊。而掩蓋於安詳神態樸實外表之下的，是火，是愛，是熱情。

張庚出生在湖南長沙，母親曾寶菱是曾國藩的重孫女，習詩書，通文墨。年幼的張庚，是從母親那裏接受文化啓蒙教育。父親姚源綸雖宦宦出身，卻是個吟走文人。他不謀職當差，不存恤妻小，一生無所作爲，浪跡天涯。一九五〇年，仍不肯就範於社會規則的父親，就範於家庭。他廚藝高超，一日三餐親自掌杓。當家人津津有味地吃飯，他就坐在一邊津津有味地看戲文，讀唱本。父子之間淡如水，輕如雲。然而於父親去世入殮之際，第一顆鐵釘在敲擊聲中釘入棺木，張庚仰天痛哭。其聲哀，其情慟。那清淡似水如雲的骨肉關係，原是一把刺入深心的鋒刃。



▲張庚九十歲攝於中國藝術研究院  
(即北京恭王府)。

▼張庚與章詒和2001年攝於家中。



進入九十年代，我去張庚家裏閒聊的次數越來越多。老人也寂寞。

有一次，我指著他家客廳裏的兩個多寶格，說：「張老師，你這個多寶格裏配置的瓷器小擺件很不錯。款式錯落，顏色各異。」

老頭兒聽了一下子興奮起來，提高了聲音說：「詒和，我要是不搞研究，自以為還有兩件事可做。」

我說：「你都這麼老了！除了研究，你還能幹啥？」

張庚站起來，讓我看他陳設的幾套茶具。說：「這是我擺放的。你覺得怎麼樣？」

「挺好。」

他得意地說：「我可以做的第一件事，就是搞室內設計。」

我大笑不止，遂問：「那第二件呢？」

張庚坐回沙發，對我說：「搞創作。」

我又笑。

等我笑夠了，張庚說：「我一直想寫一本書。」

「你想寫自傳嗎？」

張庚搖搖頭。

「我想寫一個人。」

「寫誰？」我問。

「玄奘。」

我暗自吃驚：怎麼和我翦伯伯（伯贊）晚年的心思一模一樣？便再問：「你爲什麼要寫他呢？」

他告訴我，自己這輩子最欽佩的人，就是玄奘。

我說：「你是共產黨員，最該欽佩的人當是馬克思才對。」

張庚說：「這事和政治思想無關。我對玄奘的興趣從青年時代就開始了，並保持到今天。可惜一直沒有時間。等我徹底閒下來，就一定去做。」接著，他向我介紹了玄奘的一生。並說：「專心於一件事，由始至終，無一日懈怠。其間無論遭遇怎樣的險阻艱難，百折不回。這就是我特別尊敬和欽佩的人了。」

我一直等著他閒下來。但到死，張庚也都沒有閒下來。

玄奘沒能來到他的筆下，卻一直擱在他的心裏。有時，我覺得他的精神就很像玄奘。

張庚的感情生活，雖有曲折，卻少波瀾。一九三八年任延安魯迅藝術學院戲劇系主任的他，一度對擔當生活指導員的江青產生興趣，曾對別人說：「她是我的。」當然，這個還沒有來得及轉化爲行動的話題，很快終止。此後，他與舞蹈教育家陳錦清結婚，生有一女。（二十世紀）五十年代初，陳錦清與一位著名電影導演產生戀情。一向有克制力的張庚，成全了他們，把女兒留在了自己身邊。後來，他與中國評劇院總導演張瑋結爲伉儷，同甘共苦五十載。

張庚是個老革命、老黨員、老延安。他的理論著述滲透著歷史唯物主義和辯證唯物主義的基本觀點。每年的五月，張庚都要撰文紀念毛澤東延安文藝座談會上講話的發表——重申藝術源於生活又高於生活的命題。他在理論上，也是懂得政治的。我平素在私人場合就聽他講過一些很精闢的政治見解。比如，在議論中國現代化問題時，張庚一語驚人。說：「中國現代化的關鍵是對農民的改造。農民造反的理想是什麼？就是——我要坐了金鑾殿，就幹他娘娘。」但進入現實環境，張庚的政治表現常常又不怎麼傑出。可以說，他一直是戲劇界右傾思想的代表。四十年代在延安，毛澤東強調文藝要為工農兵服務，張庚卻不識時務地為戲劇的正規化、專門化辯護，在戲劇系按斯坦尼體系教學，排演《日出》等大戲，並說：「我們共產黨的文化運動搞了那麼多年，難道不要提高嗎？」六十年代，關於「封建道德問題」的一場討論，由於堅持「封建道德的全民性、繼承性」等觀點而被《戲劇報》批判了整整三年。後被弄到徐水地區的一個縣，去當個縣委副書記。「文革」中，張庚成為反動學術權威，批判，檢查，抄家，勞動。到了七十年代，由於他不明黨內鬥爭的底細，在批鄧運動中由別人代筆寫了一篇批鄧的文章，發表在《人民日報》上。不久鄧大人復出，他又不像同寫批判文章又同登於一版的名醫學習，及時道歉自責。總之，張庚一生屢遭貶斥，長期被權勢冷落，好在他始終沒有多少仕途之想。學術研究是他的最佳生活方式。他曾對我說：「如果開一整天的會，沒有寫字讀書，我就覺得這一天是浪費了，心裏很驚扭。」

張庚在世時，我們曾經認為老學者應該給年輕學子騰騰地兒，挪挪窩兒。現在他走了，

騰了地兒，挪了窩兒。卻無人能填補，亦無人可企及。留下的，是永遠的空白。更爲重要的是：透過他的經歷和著述，人們看到了一代知識者的苦苦追求和掙扎。在這動蕩紛亂的時代，身處風雲變幻之中，張庚始終堅守住自己的精神陣地，堅守住自己的道德、情操、人格與價值。面對說不盡的太平盛世和看不夠的繁華夜景，我們這些現代人在物質主義的重壓下，早已沒有了靈魂的棲息地。從這個意義上看，一生從未紅火過的張庚，是幸運的，也是幸福的。再說，具有學術震撼力的巨響，可以是沉寂。陳寅恪是沉寂的，錢鍾書也是沉寂的。

張庚和那一代的知識份子一樣，具有知識者和革命者的雙重身份。處在那樣一個危機四伏、動蕩不安的時代。一顆憂國憂民之心，使他們對現實社會無比關注，熱血沸騰地投身其間，義無反顧地擔當起匹夫之責。然而，他們的真正興趣志向在於埋頭學問，著書立說，興辦教育，無須假政治或仕途以求名利。這樣，他和翦伯贊等一批馬克思主義學者，一入世，即腳踏政治、學術兩隻船，遊弋於學海、宦海之間。而學術和政治之間的碰撞、磨擦，不但使他們很難保持內心的平衡，且給他們人生帶來許多的遺憾和精神苦悶。所以，以一種顏色，去塗抹他們的底色，都是不行的。

不錯，張庚是共產主義的追隨者，但他更是一個文化的信奉者。他一生孜孜以求的目標和爲這個目標所付出的全部心血，說明在靈魂深處他相信，只有文化才最終具有穿越時間和征服人心的力量。「人生不朽是文章」。而這，才是他底色中的主色。你是一朵鮮花也好，你是一株野草也罷，當有自己的樣式和表現。張庚是有自己的樣式和表現的。

二〇〇〇年春，我的丈夫（馬克郁）身患絕症。我在絕望與希望中徘徊，他在掙扎和放棄中穿梭。二十載平淡夫妻，在這最後的歲月進入了痛絕空無之境。一年後，花正飄落之際，丈夫最後拉了拉我的手，叫了聲「小愚」，倒在去醫院的路上……。已數不清自己是第幾次接觸死亡，但這一次我深感天命之不可強求。

我獨自歸家，對著同樣落淚的小狗，生離死別，一時嘗盡。入夜，春風如絲，淚水如雨。一個孤立無援的我，已無法承受那四面湧來的感情。

突然，有人叩門。張庚的夫人張瑋，素衣裹身，帶著白菊，站立在我的面前。

我說：「這麼晚了，還來？」

她答：「是你的老師一定要我來的。」說罷，遞給我一封信。是張庚寫的，那上面歪歪扭扭寫滿了勸慰之語。張庚因患眼疾，連電視都已不能看了。這信，不知是怎樣寫的？又寫了多久？

後來，我又得知：張庚下午聽到噩耗，十分難過。

張瑋寬慰他說：「詒和很堅強。」

張庚半糾正、半補充地說：「她還很重感情！」

我嚎啕大哭。原來，心是可以觸摸的。片言隻語，可使人魂悸魄動。

處在絕境中的我拿起了筆，開始了對往事的回憶。第一篇、第二篇稿子，我送給張庚，請

予指正。文章是由張瑋讀給張庚聽的。夫人讀罷，說：「我要勸勸詒和，別寫從前的事了，人太痛苦。還是向前看吧。」

張庚搖頭，說：「你是勸不了她的，她是一定要寫的。」

二〇〇三年，張庚病重住進了醫院。一進去，院方即問：（患者）是一線？還是二線（指退休幹部）的？沒兩天，就下了病危通知。但也就在這個時候，一位副委員長要來這裏探視另一個病人。爲了首長絕對安全，把已經昏迷、且切開喉管的張庚從病房裏拉出來，塞進另一個房間。等我們的人民公僕走後，再又推回原位。我和同事們聽了，除了憤怒，還能怎樣？老延安敵不過新權貴。

生與死的距離，原本就是很微小，一口氣就能跨越過去。一個秋日，張庚踏上了歸途，捐出自己留在人間的最後一份力量。

「葉落人何在，寒雲路幾層」。這個世界熙熙攘攘，大家各自忙碌，很少知道心中所想。張庚在我心裏，是一位白髮皤然的得道高僧，而我是一個永難闡悟人生真諦的愚鈍弟子。如今，我們這些學生也年華老去，來日無多。但我們應像他那樣，不妄求，不苟取，望著一個固定的方向，走去。

二〇〇四年二月初稿於香港中文大學

二〇〇四年十二月修訂於香港太古城金楓閣

## 註釋

- 【一】張庚（一九一〇—二〇〇三）原名姚禹玄，一九一一年一月二十二日生於湖南長沙。一九二七年畢業於長沙楚怡學校，後進入武漢黃埔七分校。當年考入上海勞動大學。一九三一年在武漢參加左翼劇聯武漢分盟，一九三二年在上海參加中國左翼戲劇家聯盟。一九三四年參加中國共產黨。並擔任左翼劇聯常委。在此期間，編輯《生活知識》等刊物，撰寫戲劇理論文章，並根據梅里美小說改編了話劇《秋陽》。抗日戰爭爆發，率蟻社流動演出隊沿江演出。一九三八年到達延安，任魯迅藝術學院戲劇系主任，一九四六年任東北魯迅文藝學院副院長，編輯《人民戲劇》月刊。一九四九年後，歷任中央戲劇學院副院長，中國戲曲研究院副院長、院長，中國藝術研究院副院長，中國戲劇家協會副主席、名譽主席。中國戲曲學會會長。先後擔任《戲劇報》、《文藝研究》主編。是第六屆、第七屆全國政協委員。國務院第一屆學位委員會學科評議組成員。二〇〇三年九月二十三日病逝，享年九十二歲。著有《戲劇概論》、《戲劇藝術引論》、《話劇民族化與舊劇現代化》、《新歌劇論》、《論戲曲表現現代生活》、《戲曲藝術論》和七卷本《張庚文錄》。主持、主編《中國古典戲曲論著集成》、《戲曲選》、《中國戲曲通史》、《中國戲曲通論》、《中國大百科全書·戲曲卷》、《當代中國戲曲》、《中國戲曲志》等。
- 【二】李康華《中國大陸話劇現況》，刊於《明報月刊》第十四卷第一期，一九七九年一月號。
- 【三】中國藝術研究院從一九七八年至二〇〇三年期間，辦公地點為北京前海西街十七號（恭王府），故戲劇界習慣性地將張庚及其領導的戲曲研究隊伍，稱之為前海學派。
- 【四】周貽白（一九〇〇—一九七七）原名周炳垣，一作夷白，曾名一介、慕頤，筆名六郎、劍廬、雲谷，湖南長沙人。幼年喪父，少年輟學。做過文明戲、湘劇、京劇、雜技演員。一九二七年參加南國社，一九二九年至一九三四年在福建泉州、廈門等地教授國文。一九三五年與阿英同組新藝話劇團，嗣後在中國旅行劇團及新華、金星影業公司等處從事話劇、電影劇本創作。在上海美專、復旦大學等校講授國文。一九四九年前著有《中國戲劇史略》、《中國劇場史》、《中國戲劇小史》，編寫《朱仙鎮》、《李香君》、《花木蘭》、《紅樓夢》等影劇作品。一九五〇年任教於中央戲劇學院，著有《中國戲劇史》、《中國戲劇史講座》、

《中國戲劇史長編》、《中國戲曲發展史綱要》、《中國戲曲論叢》、《中國戲曲論集》、《戲曲演唱論著輯釋》等。

【五】資中筠《竊鈞者誅，竊國者侯——也談學術腐敗》，刊於《隨筆》二〇〇三年第一期。

【六】同上。

【七】目連戲，為中國戲曲傳統劇目中以目連救母為題材的大小戲的統稱。也是中國戲劇史上流傳最廣泛、歷史最悠久的劇目。傅相一家三代為佛教徒。傅相死後，妻劉青提（又名劉四娘）破戒殺生，大鬧五輦。劉死後被打入陰曹，受苦刑懲罰。其子傅羅蔔（即目連）前往西方求祈佛祖，佛祖賜「孟蘭盆經」和錫杖，以救其母。目連歷盡艱險，遊遍地獄，尋母勸善。後一家團圓。唐代敦煌寶卷《大目連救母變文》是現存最早的说唱本。後有明代鄭之珍《目連救母勸善戲文》、清代張照《勸善金科》。四川的川劇高腔，湖南的湘劇、祁劇、辰河戲，福建的莆仙戲，江西的弋陽腔，浙江調腔和紹劇都有目連戲。魯迅文章裏所提及的《女調》、《男吊》、《無常》均為紹劇目連戲。

【八】儼戲既是為請神敬祖的祭祀，又是為驅災疫、祈吉祥的活動。由於這種活動帶有戲曲的形式，故祀神又娛人。演出以氏族為單位，由宗族內部選派男丁扮演，無職業班社和專業藝人。輪流到各村鎮祠堂演出，扮演者均戴木製或皮製、紙製彩繪面具（俗稱「面子」），表演古樸粗獷，頗具古風。中華人民共和國成立後，因儼戲宗族活動有迷信色彩，曾單獨以儼舞演出，做為民間藝術節目，參加業餘文藝會演。近年來在廣大民間，每年仍然沿舊習演出，但對有迷信色彩之迎神、送神、請神等活動，皆有所減免。

# 內容講述

國劇圖史——中國戲曲的藝術品貌、個性及歷史

勾臉彩面——中國戲曲臉譜之藝術特徵

戲  
子  
知  
雅  
聲

PDG

# 國娛風采

## ——中國戲曲的藝術品貌、個性及歷史

舉凡看過中國戲曲藝術的舞台演出，哪怕只有一次機會，也定會對那鑲金繡銀的戲衣、勾紅抹綠的臉譜、千迴百轉的唱腔、敲擊有力的鑼鼓，留下強烈而持久的印象。是的，世界上每個民族都擁有自己的戲劇。但中國戲曲實在是有別於任何民族的一種特殊形態的戲劇。

中國戲曲並不「早熟」，從孕育到形成穿過了漫長而遲緩的歷史流程，但卻與希臘悲喜劇、印度梵劇並列為世界上三種古老的戲劇。而且，只有中國戲曲一直持續到當代。

從前，提供給人們的娛樂手段，是那麼地貧乏、那樣地狹窄。如果要找出一項娛樂方式，既為貴族文人所陶醉，又能為平民百姓所領悟，恐怕當屬「看戲」了。一位美國傳教士就曾說過：「戲劇之於中國人，好比運動之於英國人，或鬥牛之於西班牙人。」我們甚至可以這樣講，戲劇曾是中國人的第一娛樂。從古代一部目連戲能延綿八百年久演不衰的奇蹟，到現代城市萬人爭睹戲劇大師梅蘭芳（一八九四—一九六一）風姿的癡迷，不僅印證中國戲曲的確是



「國娛」，而且表明這門藝術的確以一種異乎尋常的品貌形態，使觀賞它的人獲得了怡情逸興的最初體驗和最大享受。

今天，當戲曲踏上電子器件操作的現代化舞台，表現出的仍是一縷不滅的生機。一段水袖表演，能在熟悉它的觀眾眼裏感受到似水的柔情；一則充滿人情世態與悲歡離合的情節故事，能在懂得它的看客心裏，喚起生命的熱忱；一張生動怪異的人物臉譜造型，認識它的中國人立即從腦海裏浮現出這個戲劇角色的姓名、性格及所作所爲。而不熟悉的外國人亦可被其色彩、線條、造型感染，產生豐富又美妙的藝術聯想。

這，就是中國戲曲。它用文字幾乎是難以描述的……。

## 第一節 以歌舞演故事的本性

### 一、始終趨於綜合的一種歌舞化表演

一般來說，古代各個民族在前藝術階段（即原始宗教階段），各種藝術因素的萌芽是綜合在一起的。到藝術階段，歐洲各藝術種類趨於逐漸分化。譬如，古希臘時代的歐洲戲劇是有歌有舞的，後來經過索福克勒斯、歐里庇得斯等人的改革，歌（舞）隊漸漸失去作用，成爲以對話、動作爲手段的單純戲劇。這種戲劇由詩的對話演變爲現在的完全模仿生活語言的對話，就



以中國戲曲形態詮釋古希臘悲劇的《美狄亞》劇照。由河北省河北梆子劇院演出。

是由詩劇轉化為話劇。而歌、舞分化出去後，便以歌劇、舞劇的形式在整個戲劇領域各佔一席之地。

中國戲曲的情況就不同了，它始終趨於綜合，趨於歌、舞、劇三者的綜合。從秦（前二二一—前二〇六）漢（前二〇六—二二〇）俳優做為中國戲曲早期淵源起，中間經歷漢代百戲、唐代（六一八—九〇七）參軍戲，直至宋代（九六〇—一二七九）南戲、元代（一二七九—一三六八）雜劇，這是一門藝術由簡單到複雜、由低級向高級的發展過程。在這個過程中，爲了能把五光十色的人間生活都鋪展於小小的舞台，也爲了使平素過著單調枯燥日子的百姓，能在觀劇時感受到種種意想不到的精神刺激，它不斷地吸收其他姐妹藝術，如詩歌、音樂、舞蹈、繪圖、說唱、雜技、武術等諸多營養，逐漸成爲一種包容廣泛、花樣繁多得令人目不暇給的綜合性藝術。換句話說，中國戲曲是在文學（民間說唱）、音樂、舞蹈各種藝術成份都充分發展、且又相互相容的基礎上，才形成了以對話、動作爲表現特徵的戲劇樣式。

只要看過戲的人大概都曉得，戲劇的一般特徵是以演員扮演人物，以人物的對話和動作來表現具有一定長度的故事情節。在這個基本點上，中國戲曲毫不含糊，也不例外。但它做爲一種藝術形式，卻始終尋求並保持著表現生活的獨特法則。這種獨特法則主要是以音樂性的對話和舞蹈性的動作爲標誌。用王國維（一八七七—一九二七）的話來說，就是「以歌舞演故事」。

音樂性的對話，在戲曲裏叫做「唱」、「念」（即說）；舞蹈性的動作，在戲曲裏叫「做」、

「打」。中國戲曲是「唱念做打」的綜合體，即用說、唱、舞等多種手段扮演角色，表演一個完整的戲劇故事。而且，這些進入綜合體的各種藝術成份不再游離獨立，也非平分秋色或互不干擾。它們之間界限模糊，彼此滲透，都歸依於角色的表演。舞姿不論多麼優美，武功不管多麼高超，也僅僅是做為演員塑造人物的手段和技巧出現的。這與西方戲劇的綜合性中各種成分界限清晰，甚至各自施展身手的情況，有極大的不同。所以，在中國當一名戲曲演員十分不易，他（她）們必須唱念做打，樣樣皆通。由此，我們也就瞭解中國戲曲藝術何以極富魅力的奧秘了。試想，當梅蘭芳登上舞台，那抑揚頓挫、清晰流暢的道白、多愁善感的表情、圓潤婉轉的歌唱、嫵媚多姿的身段和舞蹈，都只是在描繪著一個女人形象，訴說著她的人生遭遇的時候，你能不激賞癡迷嗎？

## 二、遠離生活之法

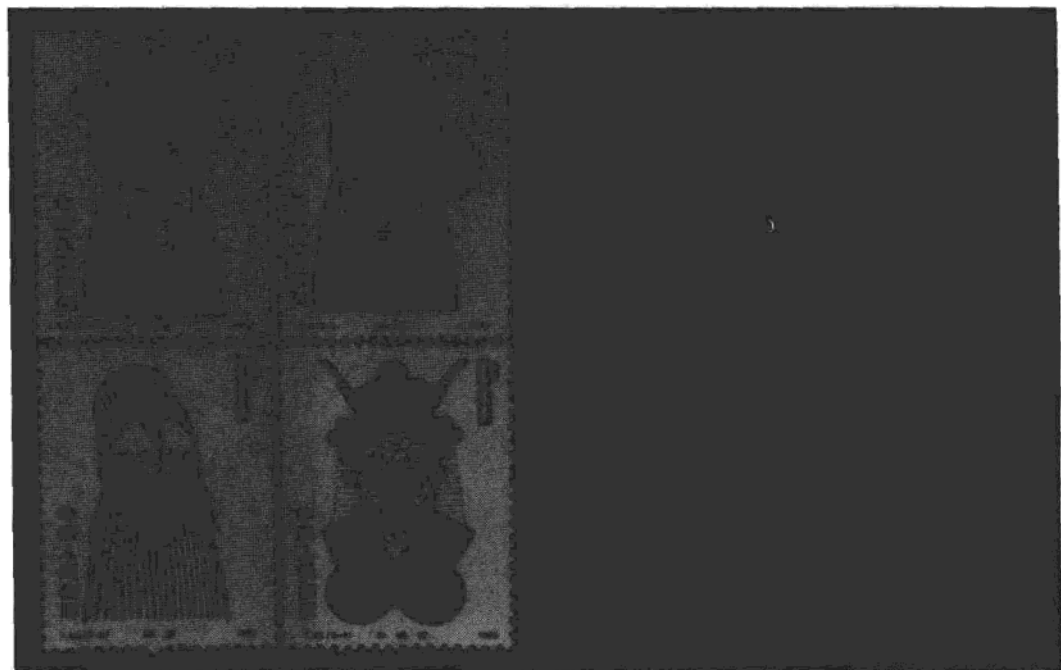
中國戲曲的對話是音樂性的、動作是舞蹈性的，而歌和舞的本身，就決定了它的外在形式要遠離生活、變異生活，使之具有節奏、韻律、整飭、和諧之美。中國戲曲藝術比一般的歌舞還要遠離、變異生活。表演者的化妝服飾，動作語言頗有「矯情鎮物，裝腔作勢」之感。而這樣做是爲了把普通的語言，日常的動作，平淡的感情強化、美化、藝術化。爲此，中國的戲劇藝術家長期揣摩說白、詠歌、舞蹈（身段）、武打的表現技巧和功能，嘔心瀝血，樂此不疲。久而久之，他們創造、總結、積累了一系列具有誇飾性、表現性、規範性和固定性的



京劇《生死恨》的劇照，梅蘭芳飾演韓玉娘。

程式動作。任何一個演員走上中國戲曲舞台，他要表演「笑」的話，就必須按照極具誇張、表現性和且又被規範固定了的「笑」的程式動作去做「笑」的表演。即使在今天，也仍如此。

爲什麼中國戲曲藝術連一顰一笑都要遠離自然形態呢？其中的原因可能是很多的。但這門藝術的大眾娛樂性、商業性和戲班（劇團）物質經濟條件的薄弱，顯然是一個重要的促進因素。在古代中國，戲曲演出常在廣場、寺廟、草台或院壩。而在鄉鎮農村，又多是劇場與市場的合一。成千上萬的觀眾聚攏，如潮的人聲夾著攤肆的嘈雜。處在這樣的條件與環境下，藝人們爲了不讓戲劇淹沒在喧囂之中，不得不苦心孤詣地尋求突出自己存在和影響的有效手段。正



臉譜、蟒袍、帽翅、翎子、水袖、長鬍子、厚底靴、蘭花手以及各色兵器、道具，也無不是凝固為程式的東西。它們都以動人的裝飾美、色彩美、造型美、韻律美，有效地增強了演出的藝術吸引力，贏得中國觀眾的認可與喜愛。

是這個頑強地表現自我、擴張自我的出發點，使他們摸索出以遠離生活之法來表現生活的藝術規則：高亢悠揚的唱腔配以敲擊有力的鑼鼓，鑲金繡銀的戲衣襯著塗紅抹綠的臉譜，火爆激烈的武打，如浪花翻滾的長髯……，這一法則的實踐結果，已不只是造成賞心悅目、勾魂攝魄的審美效應。更爲重要的是，舞蹈表演的程式規範化，音樂節奏的板式韻律化，舞台美術、人物化妝造型的圖案裝飾化，連同劇本文學的詩詞格律化，共同構成了中國戲曲和諧嚴謹、氣韻生動、富於高度美感的文化品格。

### 三、超脫的時空形態

既然承認戲就是戲，那麼中國戲曲舞台上講究的就是真真假假、虛虛實實的「逢場做戲」，十分鮮明地標舉戲劇的假定性。而這與西方戲劇一貫採用的幻覺性舞台藝術處理原則，非但不同，且完全相反。

在西方人們走進劇場，自大幕拉開的那一刻，戲劇家就要千方百計地運用一切可能的舞台手段，去製造現實生活的幻覺，讓觀眾忘記自己在看戲，而是像身臨其境一般沉浸在舞台上創造出來的生活環境與氣氛之中。爲此，西方的戲劇家將舞台當做相對固定的空間。繪畫性和造型性的佈景，創造出戲劇需要的規定情景。人物間的一切糾葛都放到這個特定場景中來表現、發展和解決。在同一場景裏，情節的延續時間和觀眾感到的實際演出時間亦大體一致。這就是西方戲劇舞台的時空觀，其理論依據是亞里斯多德的摹仿說，它的支撐點是要求藝術真實



這是中國上演的易卜生話劇《娜拉》劇照。藉舞台上這間小小的起居室和短短的時間，易卜生表現了多麼深刻的社會衝突。

地反映生活。

在中國，戲劇家不依靠舞台技術創造現實生活的幻覺，不問舞台空間的使用是否合乎生活的尺度，也不要求情節時間和演出時間的大體一致。中國戲曲舞台是一個基本不用佈景裝置的舞台。舞台環境的確立，是以人物的活動為依歸。即有人物的活動，才有一定的環境；沒有人物的活動，舞台不過是一個抽象的空間。中國戲曲舞台上的時間形態，也不是相對固定。它極超脫、流動，或者說是很「彈性」的。要長就長，要短就短。長與短，完全由內容的需要來決定。中國戲曲這種極其超脫靈動的時空形態，是怎麼製造出來的？其實很簡單，是依靠表演藝術創造出舞台上所需的一切。劇本中提示的空間和時間，是隨著演員的表演所創造的特定戲劇情景而產生，並取得觀眾的認可。

中國戲曲的超然時空形態，除了靠虛擬性的表現方法之外，還與連續性的上下場結構形式相關。演員由上場門出，從下場門下，這上下與出入，非同小可，它意味著一個不同於西方戲劇以景分幕的舞台體制。演員的一個上、下場，角色在舞台上的進進出出，實現著戲劇環境的轉換並推動著劇情的發展。比如在京劇《楊門女將》裏，身著常服的穆桂英由丫環陪同上場，她這樣的上場，舞台就是天波府內，來到廳堂拜見老祖母佘太君，從下場門回到自己的住所。接著在緊鑼密鼓中，紮靠持槍的穆桂英率眾女將從上場門浩蕩而來，她這時已是在校場操練兵馬，然後再從下場門回到營房。中國戲曲這種上下場形式，結合著演員的唱念做打等技術手段，配以音樂伴奏，有效地表現舞台時間、空間的更替和氣氛的變化，使舞台呈現出一幅流

動著的畫卷。

在一場戲裏，通過人物的活動，也可以從一個環境迅速而輕鬆地轉入另一個環境。比如，只要人物搖搖馬鞭，說句：「人行千里路，馬過萬重山」。中國觀眾立即就會明白他走了千里路途，從一個地方來到了另一個地方。

#### 四、虛擬手法——舞台結構之核心

中國戲劇超然靈活的時空形態是依靠表演藝術創造的。那麼，這種創造又是由何而來呢？我們說，是由於中國戲曲藝術有著一整套虛擬性的表現方法。這是最核心的成因。

一個戲曲演員在沒有任何佈景、道具的情況下，憑藉著他（她）描摹客觀景物形象的細緻動作，能使觀眾瞭解他（她）扮演的這個角色當時所處的周圍環境。如《拾玉鐲》中哪兒是門檻、哪兒有雞窩，使觀眾瞭解他（她）真的在幹些什麼？如孫玉姣在穿針、引線、刺繡、數雞、餵雞。更微妙的是通過他（她）的虛擬式的演技，觀眾還能知道她在想些什麼？——所以，這種表演的虛擬性，不單單是用自己的動作虛擬某種客觀物象，而且還要借這種狀物繪景，來表現處在這種特定環境中人物的心理情緒。從這個意義上講，虛擬方法又起著把寫景寫情融為一體的積極作用。

中國戲曲的虛擬性給劇作家和演員以極大的藝術表現自由，拓寬了戲劇表現生活的領域。在有限舞台上演員運用高超的演技，可以把觀眾帶入江流險峰、軍營山寨、行舟坐



《烏龍院》描述的是水滸英雄宋江殺妾鬪惜姣的故事。

# 拾玉鐲

## 說戲

孫家莊孫家婦之女孫玉姣，隨母養蠶為業。一日，孫母往前村辦經本佛，孫玉姣一人坐於窗前沾線穿針，做挑繡女紅。傅朋（傅朋）年少好遊，走馬郊外，忽見繡窗中孫玉姣獨自做針線，神態動人。傅朋頗為心動，不願冒昧，上前叩問，知為孫家婦之女。孫玉姣見傅朋年少俊俏風流，也生愛慕之心。傅朋跑去放一玉鐲於地，孫玉姣羞人答答，欲拾還止，待傅朋去遠方拾到手中。此事被鄰居劉媒婆窺見。劉媒婆問孫玉姣心思，允代作媒。孫玉姣含羞點頭。劉媒婆又向孫玉姣索得繡鞋為訂婚憑證，告別而去。

## 說圖

圖為孫玉姣頭戴花環首飾，穿寬領大袖清式短袍、長褲，外圍花腰巾，俯身欲拾地上玉鐲，但又恐傅朋窺見，故以手帕遮面，回首後顧傅朋。傅朋頭戴文生巾，穿褶，足登高方靴，左手前指，右手佩繡扇，作進步前行，但回頭在窺孫玉姣。劉



《拾玉鐲》是許多劇種都經常演出的折子戲。情節是明代陝西孫家莊少女孫玉姣，閒暇在門外餵雞、刺繡，偶遇少年傅朋，互生愛慕之情。傅朋丟下一只玉鐲以示心愜。孫玉姣拾鐲恰被鄰人劉媒婆窺見。此後劉媒婆代為撮合，成人之美。圖為楊柳青年畫《拾玉鐲》。

轎、登樓探海等多種多樣的生活聯想中去，在觀眾的想像中去共同完成藝術創造的任務。這恐怕就是何以在一無所有的舞台上，中國戲曲得以再現五彩繽紛的場景和千姿百態的人生的原因了。

需要說明的是，虛擬手法的確使一座死板的舞台變得來去自由，但這種自由決非不受任何制約，它還是有所制約。這就是要受藝術必須真實地反映生活——這個基本規律的制約。因此，舞台的虛擬性必須和表演的真實感結合起來才行。比如：在「趟馬」（即一套騎馬的虛擬動作）中「馬」是虛的，但馬鞭是實的。演員揚鞭、打馬的動作必須準確且嚴謹，符合著生活的客觀邏輯。高度發揚戲劇的假定性，與此同時又極其追求摹擬生活形態的真實性，達到虛擬與實感相結合。尤其是出色的演員在表演中往往能將兩者結合得天衣無縫，流暢自然。讓富於生活經驗的觀眾，一看便懂。

## 第二節 民間文藝孕育了中國戲曲

中國戲曲很早就有了萌芽，但開花結果的日子卻來得相當晚。與歐洲相比，它的戲劇形態的完成雖晚，但因有漫長的準備和充分的孕育，故自形成的那一刻起，就顯得十分完善自如。就時代來說，歐洲戲劇是古代奴隸制度的產物，而中國戲曲（包括萌芽期在內）則橫跨兩個社會歷史發展階段。總的來講，它是封建社會的產兒，並且是在封建社會後期的宋、金

(一一一五—一二三四)、元朝才充分成熟、繁榮起來的。中國戲曲的總體風格與藝術特徵的形成，是為深厚的民族民間藝術傳統所決定的。其中，古代歌舞和說唱藝術是最具影響力的兩條線索。

## 一、古代歌舞的長久浸潤

### 最早的起源在原始歌舞

許多古文物和古文獻的記載，都這樣告訴我們：原始歌舞，是先民節日慶典中的內容。它再現了氏族採集、漁獵、馴養農耕、戰爭生活和男女愛悅，並表達出對天地、神靈、圖騰的敬畏，以及對生殖的崇拜。歌舞產生之始，就與先民宣洩情緒的心理和寄託祝願的觀念結合在一起，具有氏族群體祀神娛神的性質。從藝術發生學的角度去看，先民們創造的這種渲泄情緒、寄託祝願的歌舞，顯示出這麼幾個特點：對生活的再現。對表現物件的類比，已是在表演了，屬於原始的表演藝術。它把歌唱、舞蹈（動作）和器樂（如石器）結合到一起。祭祀娛神的儀式性和審美娛人的觀賞性兼而有之。於是，我們就有理由這樣認為，在那些如醉似狂的狀態中，在那些象徵性、擬態性的動作中，就含有戲劇的因素，它們是原始的表演藝術。

## 裝神弄鬼——巫儺

最初的歌舞，無不是全民性的歌舞，後來分化出擅歌擅舞的專門人才。在歌舞中分化出這種特別善歌舞的能人，女性稱爲巫，男性稱覡。殷商占卜卜辭中的「巫」是象形文字，即一人雙手執牛尾的象形。這說明「巫」是從舞者中，分化出來的。巫覡主祭司舞，裝神弄鬼。先民相信他們可以上達人的祈願，下傳神之旨意。在氏族部落和奴隸社會的神權、族權統治下，巫覡享有特殊地位，故他們又是人類中最早的歌舞藝術家和教師。

別小看這些手舞足蹈的裝神弄鬼之徒。他們是專職的裝扮者，即從衣著、動作、形貌上來摹擬、裝扮成神和鬼。這種裝扮就存在著戲劇的萌芽。因爲戲劇是以化身表演爲根基的。從最終的意義上說，戲劇可以無歌、可以無舞，卻絕不可沒有裝扮。都說中國戲曲是「載歌載舞」，那麼歌舞的載體又是什麼呢？就是裝扮，就是化身表演。久遠的年代，使巫覡活動掩埋於塵埃。所幸的是，我們還可以從詩人屈原創作的《九歌》裏，領悟到他描畫的祭神禮儀、載歌載舞的盛況。其中有的段落，是以各種神的口氣寫的。在祭祀時需要由男巫或女巫分別扮演，以被扮演的某個神的身份唱出。巫覡的裝扮伴隨著熾烈的歌舞，且被別人認可並觀賞著。這種歌舞，不就向著戲劇走近了一步嗎？

▶據測這是一個已存在了五千多年的舞蹈紋彩陶盆，1973年發掘於青海省大通縣的一座墓葬。盆的內壁繪有舞者舞姿的紋飾。舞者分為三組，每組五人，彼此攜手起舞，搖動著頭飾和尾飾，並洋溢著歡樂。舞者形象所顯示的步態、動感、節奏與情趣，透露出那時的歌舞已有觀賞性。



也王郊  
明之如字  
伯拜稽首護于夔龍  
帝曰夔命汝典樂  
教胃子  
直而溫寬而栗  
剛而無虐簡而無傲  
詩言志歌永言  
八音克諧無相奪倫神人以和  
夔曰於予擊石拊石百獸

一日載民二曰玄鳥三曰逐草木四曰奮五穀五曰  
敬天常六曰達帝功七曰依地德八曰總萬物之極  
皆樂之八篇各也昔陶唐氏之始陰多滯伏而湛積  
陶唐氏水道壅塞不行其原陽道壅塞不行其民  
氣鬱悶而滯著筋骨瑟縮不達故作爲舞  
以宣導之通昔黃帝令伶倫作爲律帝曰伶倫自  
大夏之西方之山乃之阮隃之陰山北曰陰取竹於  
嶰谿之谷以生空竅厚鈞者斷兩節間取其厚鈞者  
兩節間以其長三十九分而吹之以爲黃鐘之宮  
長三十九分吹之吹日合少次制十二筒各有管吹  
音中黃鐘之宮

▲《尚書·堯典》：「予擊石拊石，百獸率舞。」

「一群獵人敲擊石器（勞動工具）為節奏，披上獸皮而舞蹈。」——《尚書·堯典》今譯

▲《呂氏春秋·古樂》：「葛天氏之樂，三人搖牛尾，投足以歌八闋：一曰載民；二曰玄鳥；三曰逐草木；四曰奮五穀；五曰敬天常；六曰達帝功；七曰依地德；八曰總萬物之極。」

「歌舞由三人手執牛尾，跳著舞步，唱八段歌曲。邊舞邊唱。八段歌曲是分別歌頌天、地、圖騰『玄鳥』，祝願森林茂密，五穀豐登，六畜興旺。」——《呂氏春秋·古樂》今譯

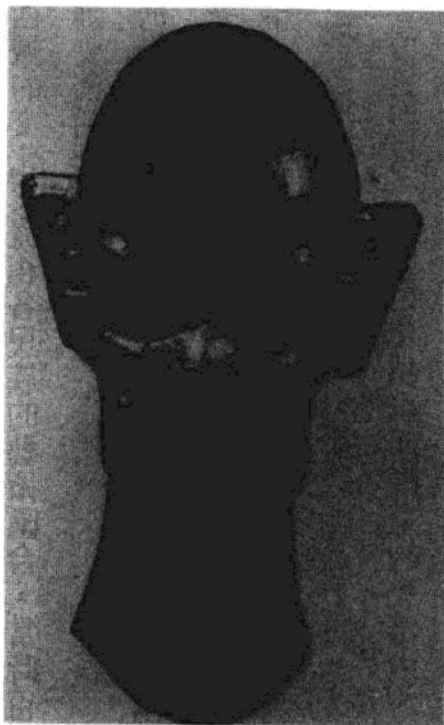
## 優孟衣冠

春秋（前七二三—前四八一），從古巫中又分化出「優」，優以歌舞、詼諧、作樂、耍雜技等，服侍於帝王左右，娛人而不娛神。優，統稱樂人，他們能歌能舞，又能調笑滑稽。擅詞令調笑的稱俳優；善演奏器樂的稱伶優。以服侍國君的特殊條件，優常能在調笑戲謔、隱寓的談吐中發揮諷諫作用。

優孟把一個已死的人扮演得維妙維肖，去打動勸說君王。他是在以演戲的方式從政。「優孟衣冠」後來成爲演劇的代稱。雖然它算不上是真正的戲劇，但完全是一段扮演人物，且有情節的表演。內中孕含著的戲劇因素及成分，是極其明顯的。其諧謔調笑的語言藝術，對後來的戲曲有著深遠影響。

## 角抵之戲

漢代出現了「百戲」（又稱散樂，與宮廷中的「雅樂」相對應），它實際上是漢代民間歌舞、雜技、武術、魔術的總稱。漢武帝時，設置樂府，採集巷陌歌謠，推動樂舞的發



驅鬼除疫的歌舞，又稱儺舞，舞者都戴著面具。圖為商代青銅面具，四川省廣漢縣三星堆出土。

展。絲綢之路的開闢，又促進了中原與西域的文化交流和各民族的藝術匯合。當時百戲演出盛況空前，連宮廷也開始主持大規模的百戲集演活動了。

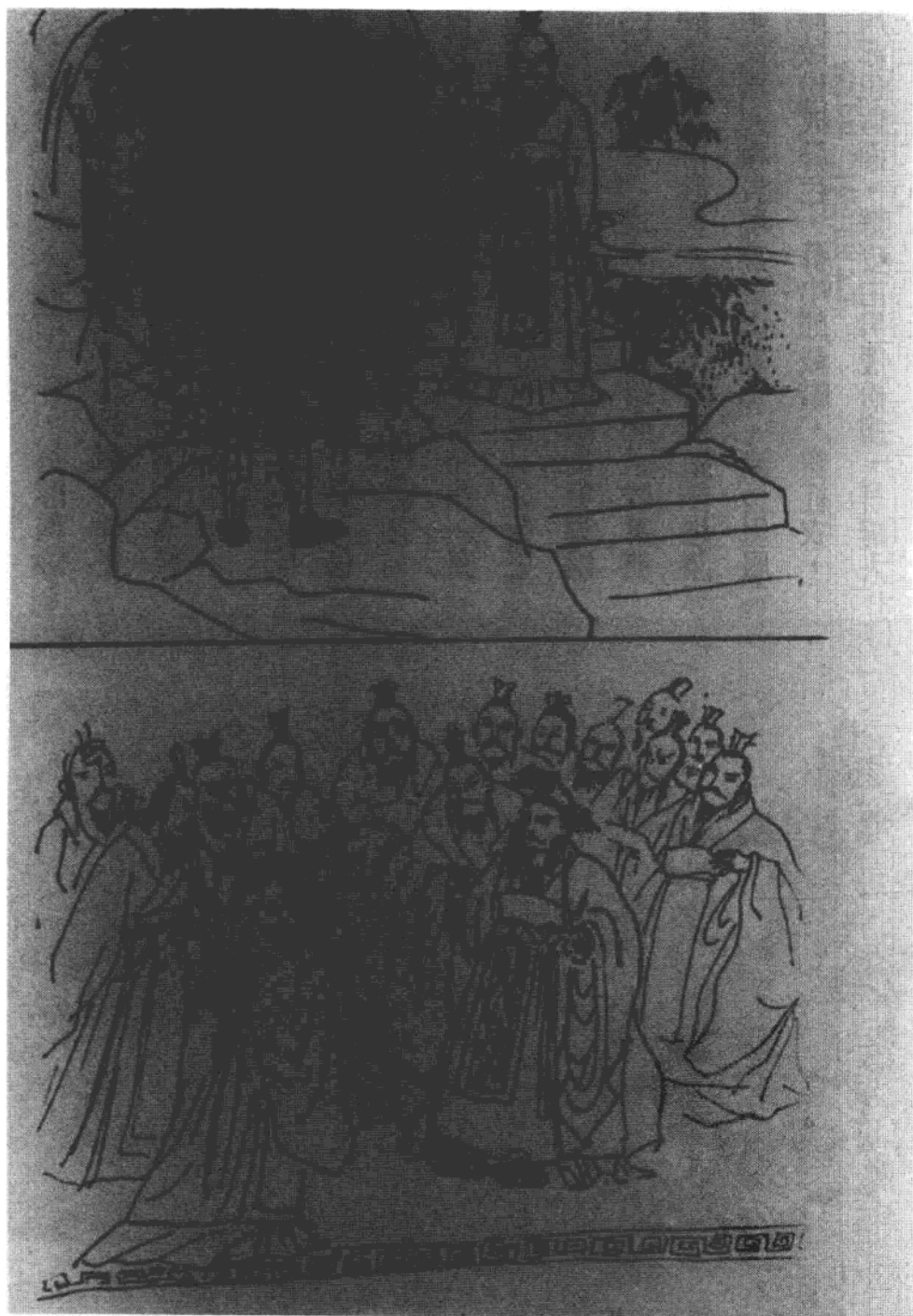
在百戲集演之中，有一種運用技藝的戲劇化表演，這就是角抵戲。角抵原是兩個人角力以強弱定勝負的技藝表演。後世的相撲、摔跤即源於此。它有著很好的觀賞性和娛樂性。當時的藝人力圖用角抵的技藝，去表現生活故事。這樣就促使角抵向戲劇的轉化，成為角抵戲。

《東海黃公》這個故事在表演中人物、情節、衝突、結局，都是排定了的，這顯然已不屬於兩兩相角、以力的強弱裁定勝負的角抵競技，而是衍化為表演既定的故事內容的戲劇表演。難怪有戲劇史家把《東海黃公》視為中國戲曲的雛型，把百戲集演視為孕育中國戲曲的搖籃。

### 三個有名的唐代歌舞戲

歷史演進到隋（五八一—六一八）、唐代（六一八—九〇七），中華大地經歷了許多的戰爭和社會動蕩。各民族之間強烈的政治衝突，卻推進著彼此的文化融合。隋代出現了集中外樂舞的「九部樂」，唐代增為十部，足見歌舞之盛。在民間藝術的浸染下，歌舞向戲劇又靠攏了一步。

《撥頭》出自西域。內容是：有位胡人的父親被老虎傷害。他便上山尋找屍首，並殺死老虎。山有八折，歌曲也有八疊。表演者披頭散髮，身穿素服，面帶啼哭。它與前面的《東海黃

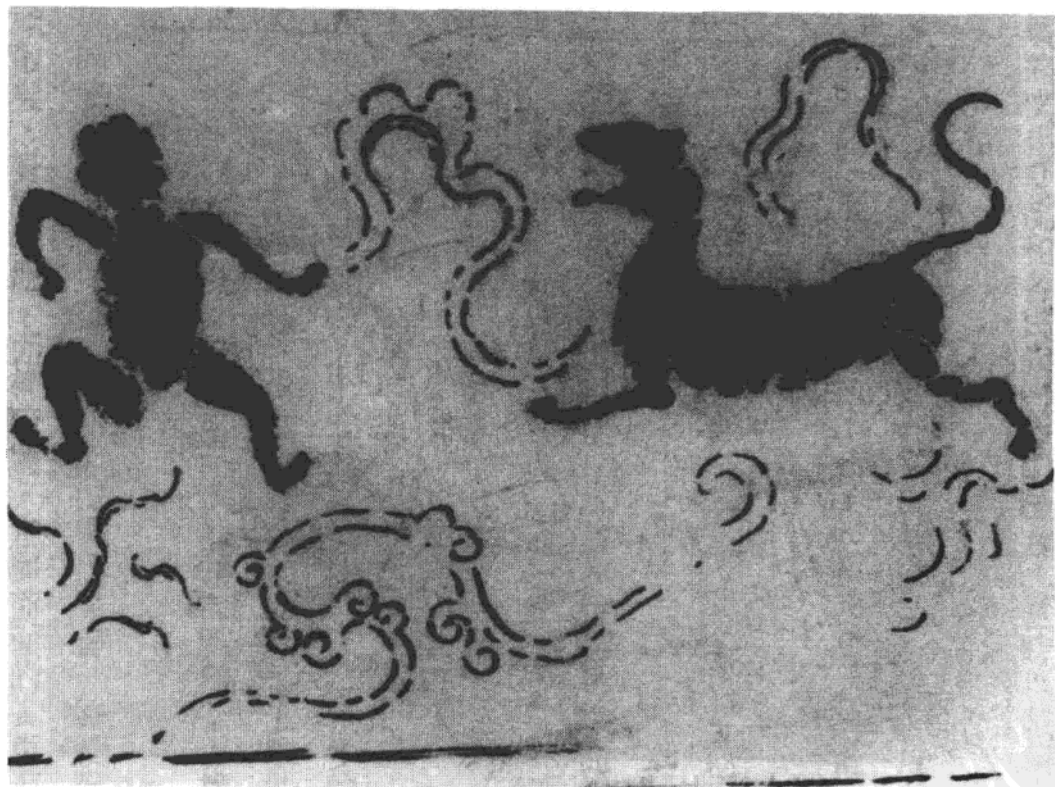


《史記·滑稽列傳》記載了有名的「優孟衣冠」的故事。

《公》相比，多了歌曲。《踏搖娘》描寫一個叫蘇中郎的人好酒貪杯，每醉輒毆打妻子。蘇妻貌美善歌，藉歌聲向鄰里抒發心中的悲怨。她且步且歌，傍人齊聲和之。

《蘭陵王》、《撥頭》、《踏搖娘》這三個唐代有名的歌舞戲，都各有簡短卻完整的故事，有的人物，有衝突。

情節的發展，走向規定的結局。在《踏搖娘》裏表演者有唱、念、做（如蘇妻的悲啼哭訴）、打（如蘇醉歸後與妻毆鬥）的表現手段，並以此組成了歌舞演故事的藝術形式。同時，虛擬動作也開始做為一種表現方法出現了。演員用服飾妝扮成腳色。蘇中郎戴帽，穿紅衣，用赤色假面。蘇妻由男優扮演，著婦人衣。這種一男角一女角，近似後世副淨



圖為《東海黃公》人與虎形相鬥的漢代南陽畫像拓片圖。

與旦的小戲，雖然當時沒有行當這個名稱，但從妝扮來看，已有了行當的雛型。

## 參軍戲的催化

唐代除了歌舞戲的鋪衍，還有參軍戲的興起，它是在俳優表演的優戲基礎上發展起來的。參軍戲名稱來自一名犯官。因他原是個參軍，故曰參軍戲。在實際演出中，參軍一詞已失去了官職的含義，而衍化為角色名稱，並形成一種固定的格式：兩個演員相互問答，以滑稽諷刺為主，在科白、動作之外還加進了歌唱及管弦伴奏。其中一個叫參軍，即那被諷刺的對象，比較愚笨遲鈍；戲弄參軍的叫蒼鶻，比較伶俐機敏。參軍、蒼鶻都是扮演戲中人物的角色名稱，實際上已構成「行當」。中國戲曲有角色行當之分，就是從參軍戲開始的。許多戲劇史家不無根據地指出：「參軍」這個角色，就相當於後世戲曲中的淨角、「蒼鶻」的角色，即相當於丑角。唐代詩人李商隱在《驕兒》一詩中有「忽複學參軍，按聲喚蒼鶻」之句，足見晚唐時期連做遊戲的孩子也懂得如何按既定的行



蘭陵王高長恭勇冠三軍，但容貌俊美。他覺得不足以威懾敵人，便戴上木刻面具上陣。圖為《蘭陵王》面具。此戲曾傳至日本。



參軍是一個官銜。後趙時期有一個叫周延的參軍，擔任了館陶地方的縣令。他因貪污官絹數百匹，被捉拿下獄。石勒皇帝為儆戒其他官員，在宴會上命一個優人扮演周延，身穿枕目的黃絹單衣。其他優人上場便問：「你是什麼官？怎麼來到我們當中？」扮演周延的優人答：「我本是館陶縣令。」隨即抖擻一下黃絹單衣。「就是為了這個，只得到你們這裡來了。」於是，引起與會官員大笑。

當，來模仿參軍戲了。

參軍戲與歌舞戲的親和關係，加速了二者間的滲透，為即將形成的中國戲曲預示了一種將歌舞、科白、表演融為一體的基本格局。

## 二、說唱藝術——為戲曲鋪就的文學土壤

中國戲曲是融詩歌、表演、音樂、舞蹈、美術於一體的綜合性舞台藝術。這個綜合形態不是拼湊雜陳，而是一個有序的組織。它是以敘事詩描寫刻劃人物形象，以演員裝扮、表演人物形象的原則來進行結構的。其他藝術成份進入這個戲劇結構形態，必須承認、服從於這個原則。如果說，民間歌舞為中國戲曲的形成做好了第一種準備的話，那麼敘事詩就是第二種準備，即文學準備。

這種文學準備，是由說唱藝術提供的。因為說唱藝術一方面為之提供了引人入勝的有一定長度的故事情節；另一方面又提供了有說有唱的藝術表達方式。

### 僧尼講經也是娛樂

唐中期經過一場「安史之亂」的政治災禍之後，中央政權削弱，社會生活動蕩，民心不安。這時的統治者非常提倡宗教，寺廟活動頻繁。它既是百姓祈福求佛的所在，又成為散樂在



1900年在敦煌石窟發掘出不少「變文」的藏本。經學者們的考證，發現並印證變文就是俗講使用的底本。圖為《目連救母變文》書影。

民間活動的中心。在廟台戲場演出的有歌舞、伎藝，也有僧尼講經。這時的僧尼講經也就成了人們的一種娛樂方式。講經分「講經」、「俗講」兩種。前者自是出家人的必修課，而後者則是僧尼專為世俗人做通俗化的講經。為取悅施主，招徠聽眾，他們模仿佛經有散文、有偈頌（即和尚唱的詞頌）的形式，採用散文與韻文結合的體裁，有說有唱地敘述佛教經義，而更多時候還是在敘唱歷史故事、民間傳說乃至當代人物。

因俗講的發達，而產生了許許多多的宗教或世俗題材的長篇「變文」。又因長篇「變文」的發達，而提高了中國敘事文學的水平。在這種且說且唱的長篇敘事文學裏，無論是故事情節的組織，還是人物形象的描繪，都獲得了充分地施展。這樣，它們為日後的戲曲在文學上如何結構故事，如何塑造人物創造了條

件。

俗講又是以歌唱、說白相間，反覆說唱一則曲折故事的藝術形式。它唱白相間、韻散結合的表達方法，奠定了中國戲曲唱念並用、韻散結合的文學結構。這種藝術形式除了說唱者以第三人稱身份敘事之外，還出現了說唱者類比第一人稱口吻敘事的情形。所謂第一人稱，就是說唱者隱去自己的身份，去類比故事中人物的語言、態度、聲音和口氣。這樣，俗講與變文就具有了表演人物的戲劇因素，在文學上開啓了由說唱轉化爲戲劇的大門。

### 一個講唱藝人的創造

一個生活在北宋（九六〇—一一二七）中期的講唱藝人孔三傳（生卒年不詳），順應著一個長篇故事邊說邊唱的講唱方式，首創了一種以唱爲主的講唱藝術，它叫諸宮調。

諸宮調在演唱時，不再限於一支曲子，也不再限於一個宮調了。它是根據故事情節的需要來選擇、連綴不同的宮調、曲子。宮調曲子的更替，依循著故事起伏的脈絡，並以故事爲音樂的命脈，用音樂渲染故事。這樣，諸宮調就成爲以故事爲重心的文學—音樂之組合體。可以說，這是講唱藝術的高級形態。它把故事與音樂相結合的整體性，帶給了戲劇。最著名的董解元《西廂記諸宮調》，是根據唐代元稹的《鶯鶯傳》改編的。原作只有幾千字，董解元卻用十四種宮調、一百九十三套曲子來唱敘一個美麗動人的愛情故事。它對後來王實甫的《西廂記》產生著直接功用。像董解元《西廂記諸宮調》這樣精彩的敘事文學，一旦與「可以扮演出

來」的戲劇因素相結合，勢必孕育出中國戲劇。因此，說它是在文學—音樂的組合上奠定了中國戲曲的最初格局，是一點也不過分的。

### 三、終於結出了戲劇之果

當時間的指標指向了十二世紀，當歷史的車輪行進到了宋代，中國戲劇漫長而遲緩的孕育，終於有了結果。以《張協狀元》為代表的南戲，標誌著高級戲劇形態的問世。

#### 很接近戲劇的宋金雜劇

宋代的都市生活開始活躍。唐代首都入夜實行宵禁，宋代京城卻是通宵夜市，買賣不絕。如此繁華熱鬧，市民娛樂的夜生活也就必不可少了。大量聚集而居的城市平民對文化娛樂的需求，催發了規模浩大的固定演出場所的出現。它叫勾欄（或稱瓦棚）。用今天的話來說，就是大型遊藝場。勾欄瓦棚的百戲雜陳，為戲劇的全面綜合製造了有利的社會環境和豐沛的藝術滋養。

宋代承繼了古優的傳統精神和參軍戲的表演成就，又吸納了其他歌舞伎藝，形成了宋雜劇。從現存文獻記載裏，我們大致可以瞭解到宋雜劇的演出情況。戲一般是以一場三段或兩段的方式進行。第一段叫豔段，表演尋常熟事；第二段稱正雜劇，表演故事內容比較複雜一點

的事；第三段是散段，專演引人發笑的趣事。宋雜劇已有四五個演員。其中「末泥」、「引戲」行當的任務，似乎主要還在於組織演出。來源於參軍、蒼鶻的行當，在這裏叫副淨、副末。扮演女角的叫「裝旦」，還有一個專門演官員的叫「孤」。

宋金對峙以後，宋雜劇傳入金朝統治的北方，稱金院本或統稱宋金雜劇。

宋金雜劇的劇本，沒有保留下來。我們只能讀到二百八十個雜劇的名目和六百九十個院本的名目。其中有的是詼諧風趣的劇目，如《眼藥酸》。有的以人名和以故事命名，如《相如文君》、《王宗道休妻》。有的以人物故事名再加曲名，如《崔護六麼》（崔戶是人名，六麼是曲名）。這些劇目名稱告訴我們，宋金雜劇可能仍然是敘事性的故事歌舞，間或加入了屬於代言體的戲劇表演（即扮有人物的



山西省稷山縣馬村二號金墓出土的雜劇磚雕。這4個演員有坐有立，有前有後，層次分明，表情相互呼應，構成一個完整的戲劇場面。如此生動的雜劇表演卻是用磚雕形式刻畫出來的。

歌舞表演)。如此看來，宋金雜劇是一個能融合諸多藝術成份、形式多樣且靈活的概念。它已很接近戲劇的完整形態了，這為南戲和北雜劇的產生創造了更為直接和具體的條件。

## 南戲——戲劇之果

一切條件都已具備，中國戲劇之果成熟了——成熟在地處東南的溫州。乍一看，這個成熟地令人感到突然，為什麼戲劇的第一顆果實，不產自汴京的勾欄或臨安的瓦肆呢？其實，南戲在溫州一帶靜悄悄地成長，並比北方雜劇提前成熟，是有客觀原因的。

宋代的溫州，是南方一個重要的商埠與口岸，市民階層壯大，環境又寧靜，文化也比較發達。和那些北方大都市相比，它雖沒有與封建朝廷中樞系統相毗鄰的敏感集中，熱烈繁華，但也沒有受到封建朝廷中樞系統那麼多的牽制和約束。這座南方的商城，享有更多的散漫、自由、放達的社會氣息。這有如適宜果木成熟的溫度和雨水。於是，南戲作為一種藝術形態，在內部、外部條件都已非常具備的時候，自然要成熟並結出果實來。

南戲又稱戲文，因為形成地點在永嘉（溫州），也被稱做「永嘉雜劇」或「永嘉戲曲」。之所以稱為南戲，是與北方的雜劇相對而言。最早的南戲有《趙貞女》和《王魁》兩個劇目，可惜劇本已失傳，只知道它們都是描寫書生高中以後，結親權貴、棄親背婦的故事。由宋至元的二百年來，南戲的劇目肯定不少，可能因為是民間編演，所以都沒有刊刻流傳。我們所能獲得的材料，只是一些殘文佚曲。

## 古劇《張協狀元》

一九二〇年，中國一位學者從倫敦古玩肆中發現並購回了一卷散失在外的《永樂大典》（第一三九九一卷），上有三種戲文，《張協狀元》即是其中之一。而它，終於讓人們看到了一個完整的南戲劇本。

《張協狀元》因更保留了南戲的本來面目，而備受學術界的青睞。戲的開端，是由一個演員以局外人身份進行講述，說到男主角遇到強盜時，才把講唱變為戲文，進入由演員的扮演角色的戲劇性演出。所以說，古劇《張協狀元》殘存著從說唱過渡的痕跡。而它的文化價值也正在這裏。



這是福建省梨園戲劇團演出的《朱文太平錢》劇照。在福建的莆仙戲、梨園戲等古老劇種中，我們還能看到某些南戲劇目的演出，這是歷史的遺囑。

## 中國戲曲藝術特徵的確認

南戲在藝術上雖然還是比較粗糙，但它已開始奠定了中國戲曲的基本特點。首先是綜合歌唱、念白和動作等表現手段，去表演一個完整的故事。故事的敘說在劇作中佔有重要地位，且總要有頭有尾，因果分明。根據內容的需要，結構是彈性的，可以自由伸縮。長的可達五、六十齣，短的只有二、三十齣，這為戲劇反映廣闊複雜的社會生活提供了方便。

戲曲的曲調，主要取材於民間音樂，像民歌、詞曲歌體、諸宮調等音樂成分，均被廣泛吸收。宮調音律不拘一格，民間詞曲、新興的村坊小伎，只要相互協調，便可聯綴起來。演出時，各行角色都可以唱，其演唱形式亦豐富多樣：有獨唱、對唱、齊唱等。念白，既有韻文式的朗誦，也有口語化的散白，它與歌唱相互搭配，彼此穿插，形成唱念結合的音樂架構。

演員的形體動作，被稱為「科」、「介」。科介，即為類比生活的虛擬表演。比如南戲《琵琶記》中，趙五娘去義倉請糧，久久未歸。蔡公在家凝望，與她見面時，「外跌介。旦扶。外虛打旦介」。這段舞台表演提示就是說，蔡公因年邁不慎跌倒，趙五娘連忙攙扶，卻遭公公責打。這其中的「虛」字，即指動作的虛擬。南戲的科介，還吸取了民間舞蹈動作，使戲劇性的舞台動作舞蹈化了。

在南戲的舞台上，是以七個角色來分別飾演劇中的所有人物。其中，扮演男女主人翁的，稱為生，旦。還有源於「參軍」「蒼鶻」的淨、末（亦即副淨、副末），他倆與民間歌舞

戲中的丑一起，合成一組滑稽角色。以上就是南戲五個主要角色。它們奠定了中國戲曲藝術以生、旦、淨、末、丑組成的腳色陣容與行當格局。「外」是生角之外又一生角，「貼」是旦角之外再貼一旦。全劇圍繞生、旦展開故事，以此構成情節的主幹，內容往往比較嚴肅，他們的表演也相應地具有正劇的色彩。這與「務在滑稽調笑」的前代演出相比，藝術上的進步是非常明顯的。當然，淨、末、丑的插科打諢，對愉悅觀眾、調節氣氛也是相當重要的。

南戲對戲劇演出的假定性原則不但做了肯定，而且進行了運用。一部大型戲劇，常常需要表現許多不同的地點和較長的時間，這個需要自然與簡陋的舞台條件發生矛盾，也與舞台自身的表現能力發生矛盾。南戲的藝人便充分發揮豐富的想像力，通過自己的表演，來表現靈活流動的舞台時間和空間。比如《張協狀元》中，張協一行離京赴任，跋山涉水。這時，演員只是輪唱四支曲子，「不覺過了一里又一里」，便從京城到了五雞山。總之，自打戲曲剛剛成熟，無論演員還是觀眾，就不求逼真地模仿生活，他們相信：戲就是戲。

### 第三節 三段黃金歲月

中國戲曲一旦成熟，便充分地、持久地繁榮昌盛起來，它貫通於元、明（一三六八—一六四四）、清（一六四四—一九一一）三代，這就是中國戲劇史上的三段黃金歲月。它的成就，是前代不可比擬的，也是後代難以再現的。這種宏大精美、持久不衰的藝術現象，展示了

東方文明的奇蹟般的力量。

## 一、元代戲劇

### 一個黃金時代的到來

元代的戲劇叫元雜劇。元雜劇不僅是一種成熟的高級戲劇形態，還因其最富於時代特色，最具有藝術獨創性，而被視爲一代文學的主流。元雜劇最初以大都（今北京）爲中心，流行於北方。元滅南宋後，發展成爲全國性的劇種。元代的劇壇，群星璀璨、名作如雲。

元雜劇得以呈一代之盛，藝術發展和社會現實從兩個方面提供了契機。從藝術的自身發展來看，戲劇經過漫長的孕育和遲緩的流程，已經有了很厚實的積累，在內部結構和外在表現上都達到了成熟。恰恰此時的傳統詩文，在經歷了唐宋鼎盛與輝煌之後，走向衰微。在有才華的藝術家眼裏，劇壇藝苑是一塊等待他們去耕耘的新土地。從社會現實方面來看，元蒙統治者廢除科舉制度，不僅斷絕了知識份子躋身仕途的可能，而且把他們貶到低下的地位；只比乞丐高一等，居於普通百姓及娼妓之下。這些修養頗高的文化人，被沉入社會底層。在無可奈何之中，他們只有到勾欄瓦舍去打發光陰。這樣，新興的元雜劇意外獲得一批又一批的專業創作者。他們有一個以「書會」爲名的行業性組織，加入書會的劇作家，稱爲「書會先生」。這些





山西省洪洞縣廣勝寺明應王殿裡的一幅描繪元雜劇演出的壁畫。神色各異的人物與絢麗多姿的服飾，令人讚嘆當年的戲劇規模和演出盛況。

落魄文人在團體內，又合作又競爭，共同創造著中國戲劇的黃金時代。與從前的偏於抒發主觀心緒意趣的詩詞不同，元雜劇以廣泛反映社會為己任。顯然，這是由於作家們長期生活於閭巷村坊，對現實有著深切瞭解和感受的緣故。

元雜劇的劇本體制，絕大多數是由「四折一楔」構成。四折，是四個情節的段落，像做文章講究起承傳合一樣。楔子的篇幅短小，通常放在第一折之前，這有點類似於後來的「序幕」。元雜劇在藝術上是以歌唱為主、結合說白表演的形式。每一折由同一宮調的若干支曲子聯成一個套曲。全套只押一個韻，由扮演男主角的正末或扮演女主角的正旦演唱。這種「一人主唱」可以發揮歌唱藝術的特長，酣暢淋漓地塑造主要人物形象。念白部分受參軍戲傳統的影響，常常插科打諢，富於幽默趣味。將音樂結構與戲劇結構統一起來，達到體制上的規整，表明著元雜劇的藝術成熟和完善。

### 浪子班頭關漢卿

不滿於黑暗社會的壓抑與摧殘，關漢卿長期「混跡」在勾欄妓院。在戲劇天地縱橫馳騁，發揮著自己的心智和才能。他自稱是「普天下郎君領袖，蓋世界浪子班頭」，並形容自己是有如「蒸不爛、煮不熟、捶不扁、炒不爆、響噹噹一粒銅豌豆」。在玩世不恭的背面，隱藏著冷峻悲涼的內心世界和熱烈樂觀的戰鬥精神。關漢卿寫作勤奮，一生共著雜劇六十七部，今存十八部，其中「旦本」戲佔十二個。他那貼切現實、充滿血肉之感的筆觸，訴說著社會民眾



關漢卿，生卒年不詳。號己齋，大都人，曾為太醫院尹。關漢卿像為今人李斛所繪。

的困苦與無奈；又將一腔悲憫的情懷，傾灑在被污辱的女性身上。最膾炙人口的作品是《竇娥冤》。

《竇娥冤》取材於漢代流傳下來的「東海孝婦」民間故事，關漢卿結合了自己在現實生活中的體認，精心構製了這個大悲劇。竇娥因家貧被賣給蔡家做童養媳，丈夫早死，婆媳相依為命。流氓張驢兒闖入這個家庭，脅迫竇娥婆媳嫁給他們父子為妻，遭到竇娥嚴辭拒絕。張驢兒欲毒死蔡婆，結果反毒死了自己的父親，便嫁禍給竇娥。昏聩的桃杌太守嚴刑逼供，將竇娥屈打成招，並被處死。違法的人並未得到制裁，守法的人卻被「法紀」送了性命。戲劇的鋒芒

直指酷虐的封建統治。當竇娥幻想破滅，她憤怒地呼喊出：

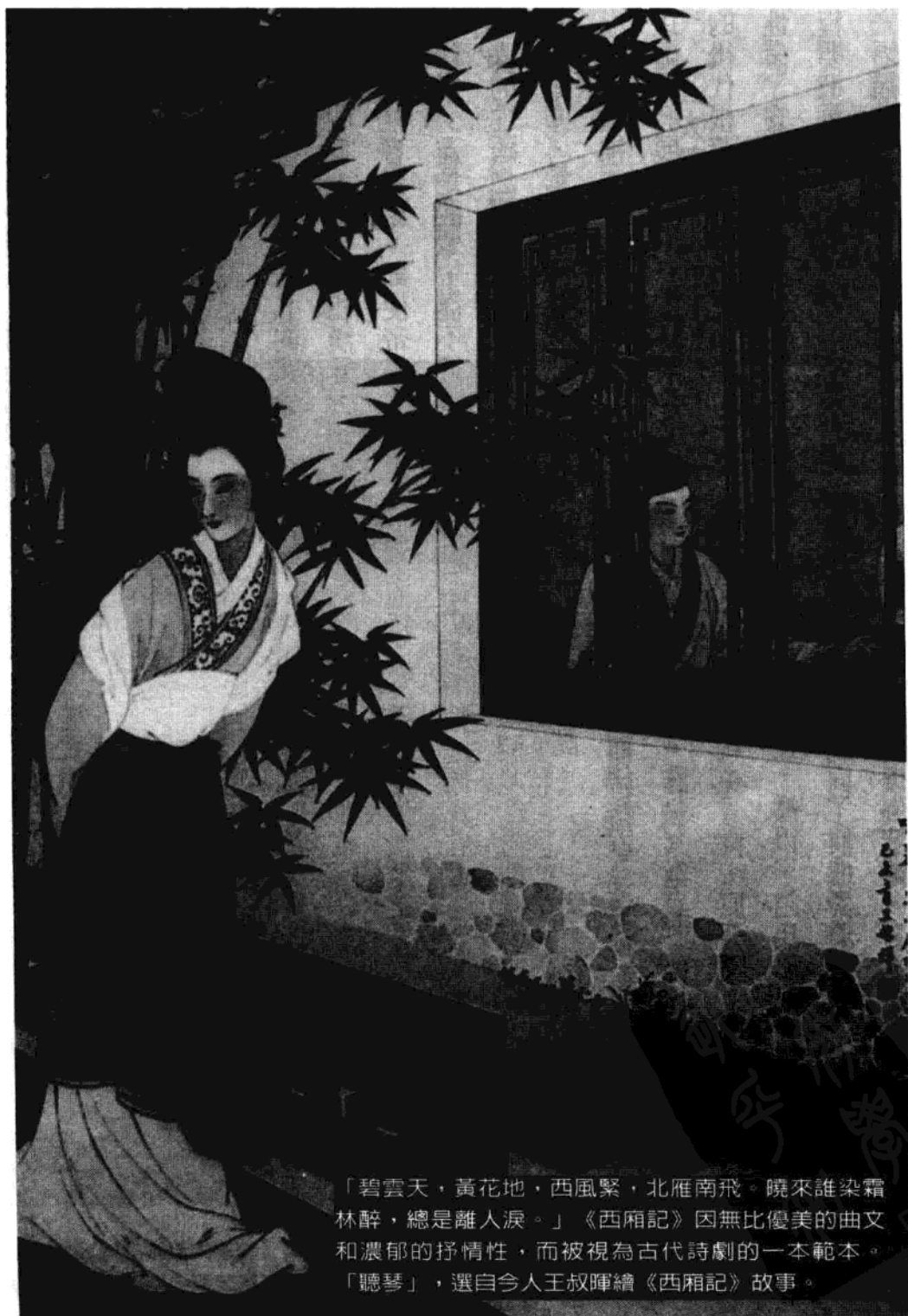
「為善的受貧窮更命短，造惡的享富貴又壽延。天地也做得個怕硬欺軟，卻原來也這般順水推船。地也，你不分好歹何為地！天也，你錯勘賢愚枉做天！」竇娥的責天問地，也是關漢卿的呼喊，代表著不屈從於現實命運的浩然正氣。元雜

劇多充溢著一種鬱悶、憤懣的情緒，這是在異族統治下的元代作家目睹種種黑暗現象後的自然流露。但關漢卿在《竇娥冤》中表達的是對整個社會的否定與詛咒般的詰難，具有無可辯駁的深刻性。

### 《西廂記》，實現著有情人的愛之夢

王實甫的生卒年月及生平事蹟，均不可考。但他為我們留下了一部不朽之作《西廂記》。《西廂記》的故事出自唐代元稹（七七九～八三一）的小說《鶯鶯傳》。小說敘述書生張生遊學蒲州，與寄居普救寺的崔相國之女鶯鶯相戀，後入京赴試，將她遺棄。王實甫改寫了這個始亂終棄的悲劇：讓張生與鶯鶯相互愛慕，為爭取愛情自由，在婢女紅娘的熱情幫助下，共同向崔老夫人進行鬥爭，最後相偕出走。劇中對青年男女幽會、私奔行為的大膽描繪，以及劇終時願「天下有情人終成了眷屬」的祝福，都明確宣告了自主婚姻的合法性，儘管它仍屬於才子佳人式的一見鍾情。在封建正統觀念看來，一見鍾情的本身，也是十足的叛逆。頗具說服力的團圓結局，成為中國戲曲的常用模式。它體現了中國人熱愛生活、追求理想的精神氣質，對民族的文化心理構成，有著重要意義。

戲劇性與抒情性的完美結合，使《西廂記》成為一部文學價值很高的作品，在詩情畫意的氛圍中，矛盾起伏跌宕。張生的熱烈執著，鶯鶯的含蓄蘊藉，紅娘的鋒利俏皮，都寫得活靈活現。尤其是作者懷著民主思想刻劃的紅娘，以自己的聰明機智、潑辣爽朗，不但為鶯鶯張生穿



「碧雲天，黃花地，西風緊，北雁南飛。曉來誰染霜林醉，總是離人淚。」《西廂記》因無比優美的曲文和濃郁的抒情性，而被視為古代詩劇的一本範本。「聽琴」，選自今人王叔暉繪《西廂記》故事。

針引線，傳書遞簡，而且在私情敗露的緊要關頭，不畏家法挺身而出，維護著他們的愛情。所以紅娘這個晶瑩亮麗的形象，在後世成了熱心撮合男女戀愛婚姻者的共名。

## 文人刻寫亡國之痛

白樸（一二二六—一三〇六以後）《梧桐雨》和馬致遠（約一二五〇—一三二一以後）《漢宮秋》是兩部著名的悲劇。它們分別以唐代安史之亂、漢代與匈奴的民族矛盾為背景，描寫了唐明皇、楊貴妃和漢元帝、王昭君不幸的愛情故事。作品用淒婉的絕唱，烘托出在民族紛爭中的社會景象。即使帝妃之情，也無不灌注著沉痛的政治感受和濃郁的故宮禾黍之悲。無論是作家，還是觀眾，從不把它們當做嚴格的史劇看待，因為它們是借助歷史故事的鋪陳，刻寫文人的亡國之痛。以深沉的目光和悵然的心情回顧前朝，曲折地表達對現實的失望和對未來的希望——這是元代作家為中國史劇創作定下的基本格調。

紀君祥（生卒年不詳）因寫出一部《趙氏孤兒》而傳名古今中外。此劇取材於歷史記載加以虛構發展而成。春秋時期晉國奸臣屠岸賈誣陷趙盾，誅殺其全家三百餘口。為保護趙氏唯一的後代根苗和晉國與之同齡的幼嬰，草醫程嬰獻出了親生骨肉，原晉國大夫公孫杵臼拋卻身家性命，守門將軍拔劍自刎……他們心存正義撲向死亡，換得了趙氏孤兒的安全。二十年後，程嬰把事情真相告訴了趙氏孤兒，孤兒把復仇的利劍刺向了血債累累的屠岸賈。紀君祥描繪的一幅幅令人怵目驚心的場景，張揚著民族的百死不辭的復仇精神。劇中提出的「存趙孤」的口

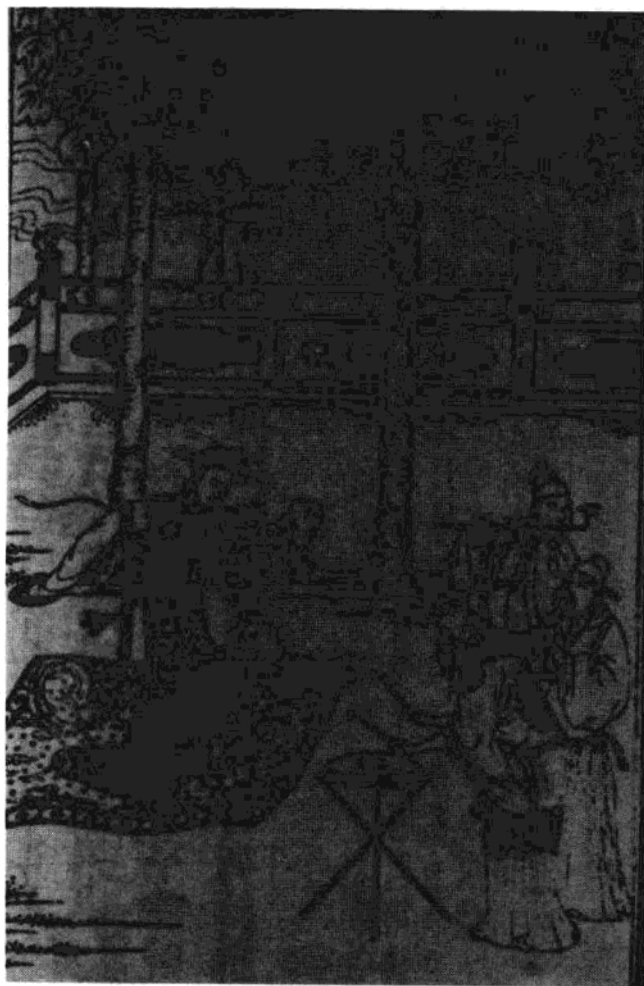
號，隱含著懷戀亡滅的前朝（趙宋）、不滿元蒙統治的民族意識。

此劇早已流行海外，法國作家伏爾泰受它的啓發而寫了與之相似的《中國孤兒》；德國詩人歌德也寫過摹擬其後半部情節的劇本《埃耳泊諾》。

## 四大傳奇

南戲在元朝繼續著它的發展和流行。它吸納了雜劇的優長，對自身做出新的規範與提高。於是，這時的南戲出現了由粗變精的飛躍。其代表作就是元末盛行的「荆、劉、拜、殺」四大傳奇。遺憾的是，它們的作者姓名至今不詳。

《荆釵記》中的王十朋與歷史人物王十朋生平不符。一說錢玉蓮原是妓女，因遭他的遺



明刊本《顧曲齋元人雜劇》中《清明皇秋夜梧桐雨》插圖。圖為清明皇（擊鼓者）和楊玉環舞樂的情景。



《元曲選》中《趙氏孤兒》的插圖。

棄而投江自盡。但舞台上的《荊釵記》，是一個寫盡夫妻之間忠貞的愛情故事。王十朋是一位受到稱許的人物。這個故事的曲折發展，肯定了一種不隨升沈榮辱而轉移的婚姻觀念。同時，又是對上層社會流行的「富易交、貴易妻」的批判。戲劇以對愛情的堅貞和對富貴權位的傲視，贏得了平民觀眾的喜愛。

歷史人物劉知遠以破落戶起家，從軍卒升為將帥，最後當上皇帝。這個頗具傳奇色彩的生平事蹟，自是民間文藝創作擷取的絕好題材。《白兔記》以劉知遠魚龍變化的故事做為全劇骨架，流露出封建時代小生產者的思想意識。他們渴望改變貧富不均的社會現實，又苦於上天無路，不免豔慕或幻想能通過某種機遇而出人頭地。劇中讚揚李三娘不以貧賤論人，識劉知遠於草莽之中，也是從這點出發。但是《白兔記》所產生強烈審美效果的，不是這些思想，而是李三娘所受的非人苦難，「日間挑水三千擔，夜間推磨到天明」，幾近家奴。這種苦難，控訴了那個民不聊生、妻離子散、幾人升遷、萬眾受虐的年月。質樸自然的藝術特色，卻很能渲染出時代動亂的氛圍。

《拜月亭記》是在一幅兵荒馬亂的畫面裏，講述一個顛沛流離的故事。男女主人公踏上逃避戰火的風雨旅途，在患難相扶之中，他們萌發了愛情。離亂中的結合，既無父母之命、媒妁之言，又不門當戶對，自然有悖於封建倫理，但作品肯定了它。充滿干戈的人生遭際，是極其痛苦的，舞台上著意渲染的是關切他人的美好情操。溫和的關係與嚴峻背景的對比，人物亮麗的情感色彩和非常巧合的情節的融合，是它的重要藝術特點。

◀影印《重校荆釵記》明刊本。窮書生王十朋以荆釵為聘，娶錢玉蓮為妻。中狀元後，丞相欲以女許配，王十朋拒婚，被調往煙瘴之地任職。一個富豪垂涎錢玉蓮的美貌，偷改王十朋家書，偽稱他已入贅相府。錢玉蓮被迫投江自盡遇救。王十朋聞耗，誓不再娶。後來，夫妻終得團圓。

新刻原本王快元荆釵記卷上

第一齣

末上白滿庭秀風月襟懷江湖度量尋開換羽  
移宮高歌一曲劇飲酒千鍾細共朋儕憑吊古  
今多少英雄爭強弱新愁旧恨俱逐水流東  
將文作賦雖無好句自有奇功最是晚諧鸞鳳  
團圓少字字無重君看取中間醞釀別自有春  
風沁園春才子王生佳人錢氏資孝溫良以荆  
釵為聘配為夫婦春闈赴試拆散鴛鴦獨步蟾  
宮高攀仙桂一本成名姓字香因忝丞相不從  
招贅改調在潮陽○修書報營堂到中道奸  
謀變禍殃岳母生嗔逼令改嫁貞婦守節潯地



溫泉水編集  
夢溪子校正



白兔記 下

第一齣 生上行路

梨花引渡水登山何日得到邠州自別恩妻無限

愁李洪一寬寬相報幾時休途中跋涉多勞頓

不知何日到邠州

集賢賓麻鞋緊繫一似飛只得步輦登程野草閑

花愁滿地過前村小橋流水漁翁釣叟動浪板歌

聲搖拽堪玩處遙望遠浦帆歸劉知遠行到此間

無計奈何幾度晚行芳草裡也曾夜宿杏花村

▶《白兔記》明刊並插圖。《白兔記》取材於五代後漢（947-950）高祖劉知遠的故事。他早年入贅財主家，因受兄嫂欺壓，棄家投軍，又被節度使招婿。妻子李三娘在家飽受折磨。她在磨房生子，臍帶是用牙咬斷的，故取名「咬臍郎」。李三娘托人把孩子送往軍中。十六年後，咬臍郎外出打獵，追趕一隻白兔，在井台邊邂逅汲水的李三娘；回營詰問劉知遠，終得闔家團聚。

《殺狗記》寫富家子弟孫華結交市井無賴，反視胞弟爲仇敵，使之淪爲乞丐。孫妻屢勸不聽，便殺狗僞裝成死屍放在家門口。孫華見後十驚懼，找酒肉朋友幫忙，均被託辭拒絕。只有弟弟不記前恨，將「屍首」背到城外掩埋，並向官府自首，說人是自己殺的，與兄無關。孫華頓然悔悟，兄弟和好，共受官府旌表。這是一齣勸誡劇，通過一個生硬設計的事件，讓那些違背封建行爲規範的人改邪歸正。觀眾能接受《殺狗記》並非由於這個主旨，而是在表現孫華的遭遇時，展示了市井無賴的無信、無聊、無行，讓人們看到了一幅可憎的世態圖畫。

### 南戲絕唱 《琵琶記》

在南宋民間文藝和早期南戲中，蔡伯喈是個「棄親背婦，爲暴雷震死」的壞人。高明改寫了他，不再是個負心男子。他本無心功名，因嚴父催逼，才不得已進京赴考。高中以後，屈於皇帝和牛丞相的嚴威，被迫入贅相府，不能歸家。只因他辭試、辭婚、辭官的請求都被拒絕，終於釀成了父母饑餓而死、妻子趙五娘賣髮葬公婆、沿途彈唱行乞、千里尋夫的悲劇。作品的最後，以一夫二婦、守孝三年、一門旌表作結。劇作家把功名利祿與家庭幸福對立起來，表明對皇帝的效忠義務原來是以剝奪人的贍養權利爲前提的。戲劇的結構極富特色，依據男女主人翁的兩地處境，分成兩條線索交錯遞進。一面是蔡伯喈一步步陷入功名富貴的羅網；一面是趙五娘獨自支撐門戶，苦苦掙扎。將統治者的飛揚跋



《拜月亭記》明刊本插圖。



代表南戲最高藝術成就的，是被譽為戲文絕唱的《琵琶記》。圖為明人演奏《琵琶記》，清刊本《金瓶梅》插圖。

扈、安富尊榮和農村災年一派殘破的生活情景同時寫入戲中。鮮明的對比，折射出社會的深刻矛盾。尤其是趙五娘這個人間苦難負荷者的形象，更具震撼人心的藝術感染力。

全劇典雅、完整、生動、濃郁，顯示了文人的細膩目光和酣暢手法。它是高度發達的中國抒情文學與戲劇藝術的結合。

## 二、明代戲劇

朱元璋把農民起義的政權蛻變為朱明皇室江山之後，立即實行高度的集權統治。在文化專制主義的重壓下，戲曲處於蕭索狀態。直到十六世紀的嘉靖時期，當南戲衍化為另一種戲劇形式的傳奇，中國戲劇史上才迎來了第二段黃金歲月。

### 傳奇——明代戲劇之主潮

由於傳奇這種戲劇樣式一直延續至清代，故又被人習慣地稱做明清傳奇。明清傳奇在形式上承繼南戲體制，且更加完備。一個劇本，大都只有三十齣左右，常分為上、下兩部分，以適應演出，作家特別注意結構的緊湊和科諷的穿插。傳奇的音樂也是採取曲牌聯套的形式，但比南戲有所發展，一折戲中不再限於一個宮調，曲牌的多少，也取決於劇情的需要。所有登場的角色都可以唱。

明清傳奇包括眾多的地方聲腔。其中流傳最廣、影響最深遠的是崑山腔和弋陽腔。崑山腔經過嘉靖時期的魏良輔（生卒年不詳）的改革，創立了委婉細膩、流利悠遠的「水磨調」，講究字清、板正、腔純。將弦索、簫管、鼓板三類樂器合在一起，建立了規模完整的樂隊伴奏。而一齣《浣紗記》的演出，崑山腔通過舞台的光大流佈，成為全國性劇種。產生在江西的弋陽腔則主要流行於民間，由江湖戲班演出。每流傳到一地，即結合當地的語言和民間音樂，衍變為地方化的聲腔。弋陽腔不用管弦伴奏，僅以鑼鼓為節奏，一唱眾和，採用徒歌、幫腔的形式。通俗性、民間性和注重演出效果，是它的特色。它與崑山腔的典雅、清細的風格，顯示出中國戲曲內部的兩種不同走向。

明代戲曲經過長期的舞台實踐，角色分工更加細密。比如崑山腔就有十二個角色，主角不限於正生、正旦。淨、丑也不止是調笑了。

明後期的舞台，開始流行以演折子戲為主的風尚。所謂折子戲，是指從有頭有尾的全本傳奇劇目中摘選出來的齣目。它只是全劇中相對獨立的一些片段，但是在這些片段裏，場面精彩，唱做俱佳。



桃花塢年畫《吳王採蓮圖》。

折子戲的脫穎而出，是戲劇表演藝術強勁發展的結果，又是時間與舞台淘洗的必然。觀眾在熟悉劇情之後，便可盡情欣賞折子戲的表演技藝了。《牡丹亭》中的「遊園」、「驚夢」，《拜月亭記》中的「踏傘」、「拜月」，《玉簪記》中的「琴挑」、「追舟」等眾多的折子戲，已成為觀眾愛看、耐看的精品。

### 嘉靖時期的三部傳奇

嘉靖時期傳奇創作，最優秀的作品，是突破封建說教條框，直接將現實鬥爭和歷史上重大政治鬥爭題材搬演於舞台的三部大戲：《寶劍記》、《鳴鳳記》、《浣紗記》。李開先（一五〇二—一五六八）進士出身，官居太常寺少卿，後被罷官。他藏書極多，對與正統文學大相異趣的戲曲小說有特殊愛好，家中蓄有戲班。《寶劍記》是他的代表作。此劇取材於小說《水滸》中林沖被逼上梁山的一段故事，但有改動。劇中林沖和高球的矛盾是由於林沖一再上本參奏高球等權臣的結黨營私，禍國殃民，招致高球的報復陷害，才被逼上梁山，而不像小說起因於高球的兒子要霸佔林沖的美貌妻子。這一情節仍被保留，但移到了林沖發配之後。這樣，就給林沖的反叛朝廷，賦予了更多的社會意義。做爲禁軍槍棒教頭的林沖，不過是一個中下級軍官，政治上沒有多大的抱負及作爲。《寶劍記》提高了他的身份，反覆渲染他憂國傷時的思想情懷。這是李開先用它來抒發胸中不平之氣。戲劇搬演的是北宋故事，但折射出來的卻是明代現實。

作者不詳的《鳴鳳記》寫的是一場發生於當時的政治鬥爭。劇成之時，這場政治鬥爭實際上還沒有完全結束。嚴嵩從嘉靖二十一年（一五四二）入閣，把持朝政二十多年，是明代有名的奸臣。《鳴鳳記》就寫一批志士仁人，明知處於「寡不敵眾、忠不勝邪之時」，一個個拚死捐生，不屈不折地與他、與他的兒子、與他的爪牙進行鬥爭的故事。以戲劇方式及時地表現現實政治鬥爭，《鳴鳳記》是開風氣之先的傑作。

梁辰魚（一五一九？—一五九一？）的《浣紗記》取材於中國有名的越王勾踐臥薪嚐膽的歷史故事，以西施和范蠡的愛情糾葛貫穿全劇。梁辰魚寫西施與范蠡的悲歡離合，跳出了才子佳人的俗套，使政治原則凌駕於兒女私情之上。這一對情人被塑造為富於犧



湯顯祖的《紫釵記》、《牡丹亭》、《南柯記》、《邯鄲記》，四部作品都是描寫夢境，故稱「玉茗堂四夢」或「臨川四夢」。

性精神的愛國者。

## 湯顯祖和他的夢幻

《牡丹亭》是湯顯祖的代表作。劇情是這樣的：福建南安太守杜寶的女兒杜麗娘到花園遊玩，夢中與書生柳夢梅幽會。夢醒後她為相思所苦，傷情而死。三年後，柳夢梅去臨安應試，經過杜麗娘的墓地，拾得她的自畫像。他和杜麗娘的鬼魂相會，並掘墓開棺，使杜麗娘起死回生，二人結為夫婦。但杜寶不承認他們的結合，直至柳夢梅中了狀元，由皇帝作主，事情才獲得圓滿解決。

女主人翁杜麗娘不甘心做循規蹈距的閨閣典範，而大膽披露自己的內心欲望，「一生兒愛好是天然」，要求過「花花草草由人戀，生生死死隨人願，酸酸楚楚無人怨」的自由生活。滿園春色，更催醒了愛情。現實中被壓抑的情感，終於在睡夢中突破了牢籠，到廣闊的天地去尋找本該屬於自己的那一份情感和生活。這種勇敢而自主地追求人性自由的女性，是此前戲劇乃至文學的婦女形象中從未出現過的。

這個戲劇的故事出乎生活常理，帶有幻想性質。但就它所反映的社會生活和人物的精神而言，極其真實可信。杜麗娘的形象所蘊含的巨大的藝術力量，強烈地扣動著古代青年男女的心靈。一個婁江女子因讀《牡丹亭》竟斷腸而死；著名女伶商小伶為此劇傷心而亡。以致曹雪芹《紅樓夢》中也有林黛玉聽了《牡丹亭》曲文心動神搖、如醉如癡的描寫。以人的感情為出

發，提出情理衝突的命題——湯顯祖用《牡丹亭》呼喚著一個人性解放的新時代。

## 晚明的佳作

萬曆年間（一五七三—一六二〇）戲劇領域的創作是一個高潮，與湯顯祖同時代的作家不少。一些當時頗孚名望的人，雖然把自己的作品存留下來，卻未必出色。倒是當時並不著名的人寫的劇本，在今天還有光彩。例如高濂（生卒年不詳）的《玉簪記》和周朝俊（生卒年不詳）的《紅梅記》，就長期受到人們的喜愛。

《玉簪記》描繪了一位書生與一個女道士的勇敢結合。女貞觀主之侄潘必正會試落第，便來女貞觀姑母處小住，後遇小尼姑陳妙常。陳、潘經過茶敘、切磋琴藝，你彈我唱，偷閱詩文的交流，互傳心曲，終於私自結合。事情不久被觀主發覺，遂逼侄赴試。登程之日，陳妙常追至江邊，雇舟趕上，哭訴別情。後潘必正高中得官，迎娶陳妙常。劇本強調的是這對情人的戀愛心理。女尼對愛情的熱烈追求又害羞畏怯的矛盾心理，使這場戀愛充滿了曲折與情趣。這部作品被後世列為中國十大古典喜劇之一。

《紅梅記》為中國戲曲史和無數觀眾留下了一個著名的鬼魂形象。故事是這樣的：不可一世的奸臣賈似道殺害了只是偶而讚美了一下書生裴禹為美少年的侍妾李慧娘。此後，他又霸佔了裴禹鍾愛的姑娘，還把裴禹本人囚禁起來。李慧娘的鬼魂救出了落難的公子，致使裴禹和賈似道政治命運發生逆轉。賈似道貶官被殺，裴禹高中，與意中人完婚。《紅梅記》把愛情故事



▲川劇《玉簪記·秋江》劇照。

▼崑曲《千鍾祿·慘睹》劇照。

和反權奸鬥爭交織在一起。對李慧娘描寫也不佔主線地位。但是，作品的讀者和觀眾特別看重她——一個見少年英俊而出聲讚美的「低賤」女子，竟然死後以不屈的靈魂救助受難的好人，勇敢地面斥權奸。李慧娘鬼魂與裴禹幽會，並以鬼魂的方式救裴禹脫險，不滅的仇恨與不熄的情感，化爲強烈有力的戲劇行動，並讓它真實地流傳。這種描述，是浪漫主義的虛構。但中國百姓認可這個虛構，深深地喜愛化爲鬼魂的李慧娘。

### 蘇州作家李玉

於明清易代之際，在崑曲發祥地的蘇州，產生和集中了許多優秀的戲劇作家。在這個專業作家群體裏，李玉（一五九一—一六七二）是最突出的一個。在明末他以作品《一捧雪》、《人獸關》、《永團圓》、《占花魁》聞名劇壇。入清後又作《千鍾祿》、《清忠譜》。以作劇爲謀生手段的李玉的社會地位不高，卻常懷憂國憂民之思；文化修養不低，卻深知劇場的實際需要。在他所著的四十部作品裏，題材廣泛，但多取材於時事或近代史事。《清忠譜》、《萬民安》（已佚）反映當時蘇州兩次大規模的市民運動。《一捧雪》是一部直接抨擊明末奸臣嚴世蕃的作品。《千鍾祿》表現的是明代最上層的一場爭奪戰，搬演了一則燕王朱棣攻佔南京後，建文帝化裝成和尚逃亡的故事。劇中那些忠臣義士以身家性命爲代價，來掩護這個不會給他們帶來任何好處的皇帝。而這個天子處在顛沛流離的困厄之中，第一次目睹並感受著黎民蒼生所承受的苦難。愚忠觀念，政治憂患，悲怨情懷在藝術上組合成一種蒼茫雄渾的格調，這

是李玉劇作的基本格調。

## 目連戲——中國的宗教劇

目連戲是指以目連救母為題材的劇目總稱。內容梗概是這樣的：傅相一家三代，都是佛徒。傅相死後，他的妻子劉青提（又叫劉四娘）破戒殺牲，大開五葷。劉氏死後被打入陰曹地府，受盡苦刑的懲處。其子傅羅蔔（即目連）前往西方求祈佛祖。佛祖賜「孟蘭盆經」和錫杖，以救其母。目連遊遍地獄，盡曆艱險，尋母勸善，最後一家超升團圓。

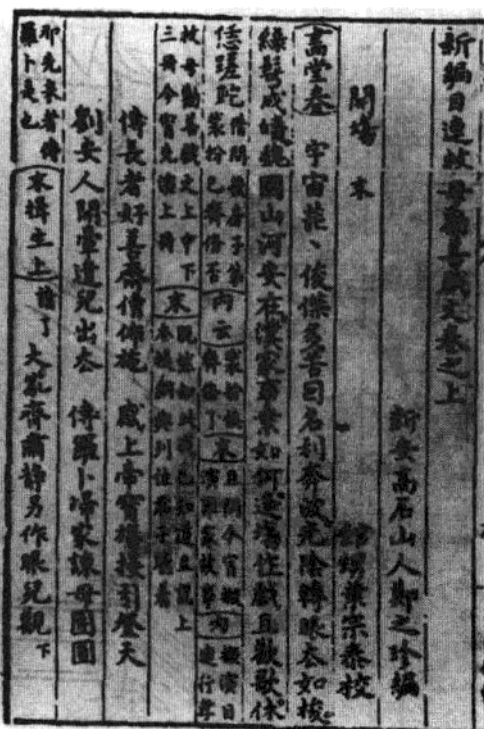
做為宗教劇，目連戲是中國戲劇史上最具有代表性的。但從古至今廣大城鄉民眾成群結隊，不舍晝夜地看目連戲並非出自宗教的虔誠，倒是為了戲劇的娛樂。宣教的目的逐步讓位於審美的功能。劇中離合悲歡，喜怒哀樂，天地陰陽，雷電神鬼，三教九流，士農工商，種種離奇古怪，應有盡有。在表演上，高蹺，耍扇，逗笑，舞刀、弄槍，打鐵叉、疊羅漢等絕活特技，處處顯露出驚人之態與歌舞百戲之痕。在音樂上，除百餘隻傳統曲牌之外，還有民歌、佛曲、梵音等等。正是它博大紛繁的戲劇形式，無所不包的表演手段，積累豐厚的音樂素材與觀眾水乳交融的演出排場，使目連戲在民間流傳了數百年。而藝人們則把目連戲稱之為「戲娘」。

另外，遠古的巫儼活動，也並未隨著歲月的推移而消失。情況恰恰相反，很多地方通過巫儼儀式，對神話人物及其業績進行類比說唱，使之向著戲劇方向發展，這就成為儼戲。由於儼

戲是與儀式融為一體的，又被稱為儀式劇。儀式劇的宗教色彩很濃，歌舞佔據重要的成份。

### 三、清代戲劇

被公認為明清傳奇壓卷之作的《長生殿》和《桃花扇》都產生在清初。劇作家洪昇（一六四八—一七〇一）和孔尚任（一六四八—一七二八），被時人名以「南洪北孔」並稱於世。以後，傳奇領域再也沒有出現過耀眼的人物與奪目的作品。當明清文人傳奇的百年生命之流已充分揮灑，轉入了疲憊和枯竭。扎根於民間、帶著濃郁鄉土色澤的地方戲，在中國大地蓬勃起了。它，迎來了中國戲曲史上的第三段黃金歲月。



唐·敦煌卷《大目乾連冥間救母變文》是現存最早說唱本。畫影是明代鄭之珍編的傳奇本《勸善目蓮救母行孝戲文》。

## 可憐一曲《長生殿》

《長生殿》取材於唐明皇與楊貴妃的戀愛故事。從帝妃之間產生了一點真情的那一刻，楊玉環為衛護自己與李隆基穩定的關係，她妒忌、偵審、吵鬧、百般邀寵。而做為天子的唐明皇則是「弛了朝綱，佔了情場」。朝綱廢弛，又引起了野心家安祿山的叛亂和軍民的怨恨。在軍士嘩變的逼迫下，唐明皇在馬嵬坡賜死楊玉環。然而，馬嵬之變不是戲劇的結束。此後，洪昇把情感的實現，寄託到理想的天國。男女主人翁飛升仙境，在情悔與夢幻中愛情最終得到昇華與淨化。《長生殿》不是簡單的愛情劇，它是在廣闊的社會政治背景下訴說眾人皆知的李楊愛情故事。帝妃間「真心到底」的海誓山盟與天上人間的不盡思念，是洪昇對至情理想的謳歌與悲劇性呼號。與此同時，劇中所展示的社會動亂、民生疾苦的長幅畫卷，又分明寄寓著洪昇的民族興亡感和對帝王「溺情誤國」的政治批判。所以，《長生殿》對李楊形象的塑造，讚揚針砭兼而有之。洪升筆下的情包容著善、惡兩個對立的方面，這本是他內心就存在的、並難以克服的矛盾。

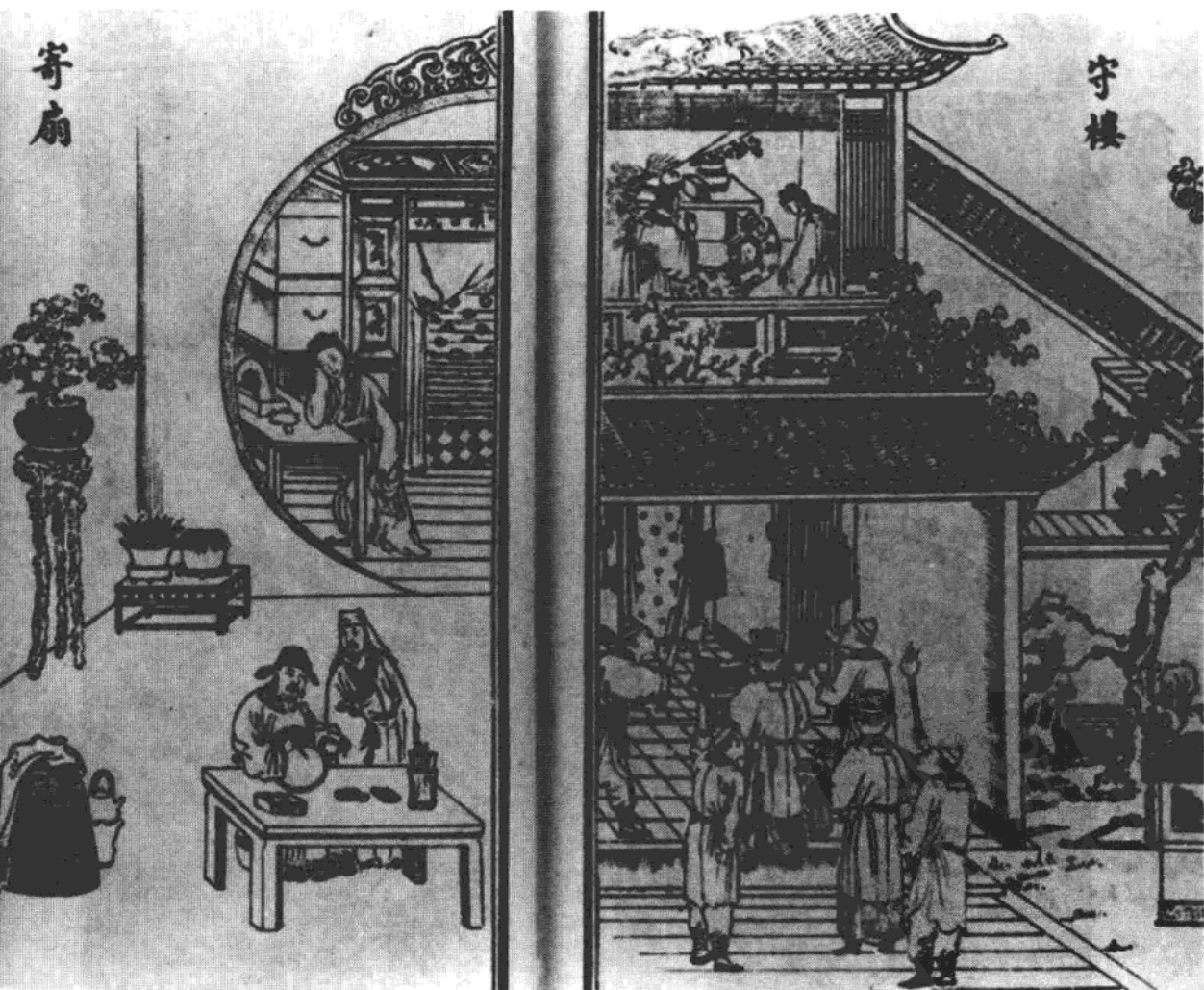
## 《桃花扇》底繫興亡

桃花扇是侯方域、李香君定情之物。孔尚任以此記錄著男女主人翁的沉浮命運，又用它勾連出形形色色的人物活動。戲從贈扇定情開始，侯李的愛情與當時復社反對閹黨餘孽阮大



楊貴妃圖（高馬得繪製）。

鍼的鬥爭糾纏在一起。楊龍友的幫襯和阮大鍼的妝奩促成了他們的結合。新娘比丈夫更看重名節，饋贈被退回，侯方域立即遭到忌恨。阮大鍼誣告他勾結左良玉，侯只得逃奔史可法，於是夫妻二人分離。由此，侯、李各自不同的遭際，折射出南明政治的各個方面。侯方域這條線，關聯到史可法、左良玉等軍國重臣和迎立福王、史可法被排擠等重大事件。李香君這條線，則描寫了



清刊本《桃花扇》插圖。

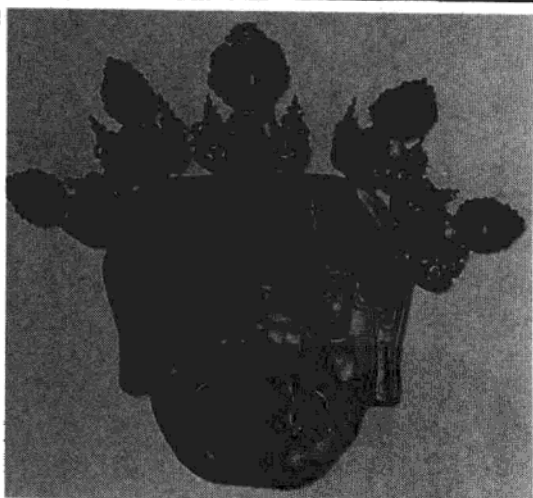
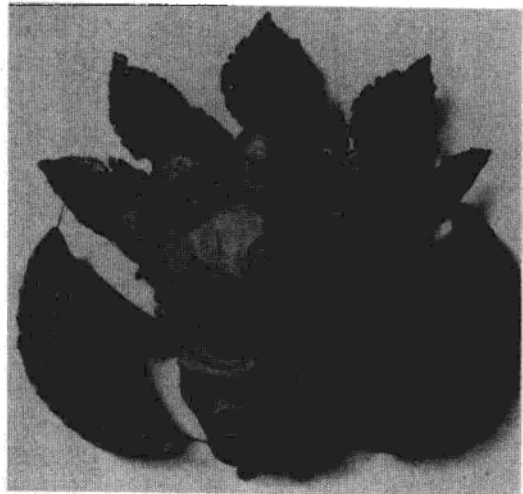
弘光群醜的偷安宴遊之景。後來，侯方域被捕入獄，李香君被迫做了宮中歌妓。直到清兵席捲江南，南明小朝廷覆滅。當這對夫妻不期而遇，已是國破家亡。一個道士撕破了這柄扇子，他們一起出家，也結束了愛情。

一把纖巧的扇子，在孔尚任手中不僅串絡著紛亂的歷史人物與事件，並雄辯地展示出它們的破滅的必然性。在民族淪落、社稷傾圮的時代，作者把高尚的人格給予身為妓女的李香君，把一個孱弱的靈魂賦予了享有盛名的才子。而將最深沉的同情寄予在社會地位卑微的民間藝人身上。孔尚任借助他們的口，抒發了對末世既臨的無可奈何、無可挽回的歎息。

### 花部——張揚民間精神的活潑之態

清中葉以後，地方戲興盛起來。地方戲是崑曲之外多種劇種的統稱。其中，佔主導地位的是乾隆年間（一七三六—一七九五）被稱為「花部」或「亂彈」的梆子、皮簧、弦索等新興劇種。「花、雅」之分，沿襲了中國歷代統治者分樂舞為雅、俗兩部的舊例。所謂雅，就是正的意思，當時奉崑曲為正聲。所謂花，就是雜的意思，指地方戲的聲腔花雜不純，多為野調俗曲。

如果說，明清傳奇是以文人劇作的繁茂為標識的話，那麼花部亂彈則恰恰相反，它極少得到文人士大夫的扶植和幫助。作品直接取自民間，蕩漾著泥土的芳香與生命的激情。花部創作可視為是對崑曲雅化傾向的逆反運動。它文辭欠講究，甚至文理不通，缺少文學上的規範與



▲北京潮廣會館內的戲台，其華美之貌足以想像那時花部戲演出盛況。

▼藏劇面具。藏劇的演出一般分為三段。開場祭神歌舞，其後為正戲傳奇，結尾為祝福迎祥。演員表演時頭戴面具，舞姿粗獷。

格式。花部亂彈是在舞台演出與戲劇性上，張揚自己的優勢。不論組織戲劇衝突，還是塑造舞台形象，它毫不比前代的雜劇、傳奇遜色。可以說，花部劇作的藝術性是在舞台上錘煉出來的，而不是案頭上推敲出來的。由於劇作家的匱乏，清代地方戲創作始終未能出現像關漢卿、湯顯祖那樣的大師。中國戲曲從這個時候開始了以劇本文學為中心，向以舞台藝術為中心的轉移。清地方戲作品主要靠梨園抄本流傳或藝人口傳心授，刊刻付印的極少。保存至今能看到的早期面貌的劇本，只有乾隆年間刊刻的戲曲選本《綴白裘》。

在藝術形式上，花部戲當中的梆子、皮黃等劇種爲了達到通俗易懂，從根本上脫離了曲牌聯套的結構。它們以七字句、十字句爲主的排偶唱詞，代替傳統的長短句。唱腔音樂則是一對上下樂句爲基礎，突出節奏、節拍的作用；以唱腔板式（如慢板、快板、流水板、散板等）的變化，表現戲劇情緒的變化。板腔體的出現，是中國戲曲結構形式的巨大變異。它可以根據作品的內容，需要就唱，不需要唱就不唱。從此，一個戲不必都以唱爲主了。不同的作品（或作品內的不同場次）也可以分別處理成唱功戲、做功戲、武打戲等。顯然，這有利於中國戲曲唱念做打的綜合性、整體性向更自由靈活的形態發展。

中國少數民族的戲曲劇種，在花部崛起的年月，也似春筍一般，紛紛破土而出了。如貴州侗族的侗戲、布依族的布依戲、雲南白族的吹吹腔劇（白劇之前身）、傣族的傣劇，以及分佈在雲南、廣西兩省的壯族的壯劇等。而十五世紀便在西藏地區形成的藏劇，此刻已呈繁榮蓬勃之貌。它們各異的形態、風格，分明體現著自己民族獨特的歷史與文化傳統。

搬演歷史故事，是花部戲的主要內容。十九世紀的中國封建社會，已是暮色黃昏。在中國人靈魂深處普遍蘊藏著的對封建統治秩序的反叛心理，強烈地體現於舞台搬演之中。水滸戲是元明時期就有了的。地方戲藝人本著一股對已處末世的封建統治的挑戰精神，將一個個逝去的草澤英雄重新舉到了台上。演的雖是宋朝舊事，卻緊緊切合著清末時代的脈搏。

《打漁殺家》藉一個年邁的水滸英雄，在壓抑、忍讓之中不得不走向反抗的悲壯而蒼涼的故事，濃烈地傳摹了社會政治意向和時代氣氛。父女在江邊訣別的綿綿情意，震撼了無數觀眾的心。除了明顯帶有反抗色彩的水滸劇目以外，地方戲中還有大量的三國戲、隋唐戲、楊家將戲、呼家將戲。在三國戲裏有波詭雲譎的政治鬥爭，有超凡絕倫的軍事謀略。在楊家將戲裏有忠勇與奸佞的比照，有孤單孀婦與馳騁沙場的呼應。儘管這些戲也多關及朝廷，但它們大半是從民間心理邏輯出發，表達著自己對歷史的理解和揣想。

清地方戲還把戲劇的觸角伸到普通人的平凡生活之中，展示他們的平淡生涯和不平淡的喜怒哀樂。《張古董借妻》是一個民間生活小戲。不務正業的張古董利欲熏心，竟想出了把老婆借給結拜兄弟以騙取錢財的主意。誰料這對假夫妻被強留在岳父家中過夜，而張古董卻如熱鍋上的螞蟻，被困於城門。他去告狀，碰上了了一個糊塗官，正式把妻子判給了結拜兄弟。

花部演出的喜劇和武戲是非常引人注意的。社會民眾在生活中充滿著艱辛勞苦，但在舞台上卻創造著歡樂和熱鬧。勞作之「苦」與藝術之「樂」使他們獲得心理平衡和情緒渲洩。在這些民間小戲裏，沒有沉重無比的衝突和嚴肅異常的人物，時時呈現出一種活潑之態和遊戲精

神。至於武戲，則在歷史故事劇中得到突飛猛進般地發展。刀槍劍戟，十八般武藝，在舞台上盡情施展。自然，這成爲花部戲對中國舞台表演藝術的重要貢獻。

### 京劇：社會風情與宮廷審美的交會

一七九〇年，爲了給八十歲的乾隆皇帝做壽誕，一個浙江鹽務大臣帶著皖南藝人組成的戲班「三慶班」入京演出。至嘉慶、道光（一七九六—一八五〇）時，出現了京都舞台「四大徽班」稱盛的局面。以徽班爲基礎，拉開了京劇形成的大幕。

徽班是演出團體，進京後他們演出的劇目和演唱的聲腔，必須克服審美地域性，去迎合與全國各地有著緊密關聯的京都觀眾。這就迫使他們在藝術上精益求精，善於融匯貫通。同期，又有一批湖



京劇《打漁殺家》劇照。



北藝人相繼來京，加入徽班。徽漢藝人的合作，加速著這種融合。於是，唱二簧調爲主的徽班相容湖北漢調、皮簧腔，自此以後皮簧戲爲主的戲班，立足帝都。這其間，傑出的藝人余三勝（一八〇二—一八六六）、張二奎（一八一四—一八六四）、程長庚（一八一—一八八〇），是徽漢合流並汲取崑腔、京腔（高腔）、梆子等諸腔雜調，衍變爲京劇（即京調皮黃戲）的代表人物。人們稱其爲「三鼎甲」，自是情理中事。

皮黃戲的藝術水平在高明藝人的推動下迅速提高，它激起了清廷皇室的狂熱愛好。咸豐（一八五一—一八六二）末年戲班開始被傳入宮內演戲，有一個叫「升平署」的機構管理著進宮演出的事。昨日還在茶樓會館表演，今朝便要到王朝最高統治者的面前獻藝。在這種特殊背景下，京劇實行著社會精神與宮廷審美的融合。而融合的結果，是把京劇引向了更統一、更規整的境地。統一規整到它足以貫通各個社會階層，穿絡不同的地域範圍。



這張清人沈蓉圃繪製的《同光十三絕》，排列的是同治至光緒初期公認的京劇名演員。這十三個名角，裝扮不同，神色各異，我們可以領略到京劇第一代優秀演員的風采。左起第三人為「京劇泰斗」程長庚。

#### 第四節 近代轉折

從一八四〇年以後，中國在戰爭風雲中進入了它的近代歷程。這是一個劇烈動蕩的變革時代，現代觀念與傳統文化的撞擊、遇合，使中國戲曲開始了新的文化選擇；一次次的戰爭烽火和現實的政治需要，將它的社會功能發揮到極致；而東西方社會交往的日趨頻繁，既使戲曲的處境空前窘困，又為它的弘揚提供了必要與可能。

##### 一、京劇稱霸與人才薈萃

一九一一年辛亥革命結束了兩千餘年的封建王朝統治。現代民主觀念開始轉變對「戲子」一貫的輕賤鄙視，要以文學進化的觀點實行對戲劇的改良。國民政府將戲曲列入普遍教育或通俗教育；期

刊報紙和出版業為宣傳戲曲和戲曲的改良活動開闢陣地；新型的劇場、劇團應運而生。這一切，理所當然地促成了京劇藝術的繁榮。它覆蓋全國，被稱做「國劇」。除了享有這樣的尊榮，它的繁榮還集中體現在名家輩出、藝術流派紛呈的一種局面。

### 「四大名旦」

京劇不論是敘事，還是抒情，大多要通過富於韻律的唱念來表達。特別是唱，更是京劇表演藝術的重心。京劇的演唱吸收了徽、漢、崑及各種小戲的諸多營養，加以發展變化，愈加趨於規整、豐富和完善。有成就、有創造精神的京劇演員往往也是以唱腔藝術的不同追求來標舉各自的流派



1927年，北京《順天時報》票選出當代京劇旦行先後成名的代表性演員。他們是梅蘭芳、尚小雲、程硯秋、荀慧生，人稱「四大名旦」，圖為他們的便裝合照。

風格。比如京劇《玉堂春》，劇情是寫一個叫蘇三的青樓女子蒙冤入獄，三堂會審時，不想身為主審官的巡按大人恰為她舊時情人。特殊情況下的意外相逢和相逢不能相認的複雜心理過程，是這齣戲的主要內容。這樣一齣並不怎麼深刻的戲，卻是梅蘭芳、程硯秋（一九〇四—一九五八）等許多名旦經常上演的劇目。觀眾一而再、再而三地去欣賞《玉堂春》，為的是聆聽他們藝術細節處理有所不同、卻又都是那麼優美動人的唱腔。在唱腔中去體味蘇三那驚悸、回憶的痛苦，那含冤負屈的怨憤以及對自己渺茫前途的希冀。

梅、尚、程、荀「四大名旦」，在藝術上各樹一幟，雄踞舞台，表演唱腔精益求精，並各有獨自的劇目、師承及傳人，遂成流派。



周信芳扮演的宋士傑劇照。

一九〇四—一九五八）等許多名旦經常上演的劇目。觀眾一而再、再而三地去欣賞《玉堂春》，為的是聆

從民國初期到三、四十年代，京劇各行當有成就的名演員，老生行當裏有：譚鑫培（一八四七～一九二七）、余叔岩（一八九〇～一九四三）、言菊朋（一八九〇～一九四二）、高慶奎（一八九〇～一九四〇）、譚富英（一九〇六～一九七七）、馬連良（一九〇一～一九六六）等，武生裏有：楊小樓（一八七八～一九三八）、蓋叫天（一八八八～一九七〇），淨行裏有：金少山（一八八九～一九四八）、郝壽臣（一八八六～一九六一）、侯喜瑞（一八九二～一九八三）、裘盛戎（一九一五～一九七一），丑行有蕭長華（一八七八～一九六七）等，他們燦若夏夜的星空，同時又是被社會民眾所共認。

### 海派和周信芳

上海是中國最早崛起的近代工商業大都會，又是西方文明最早的登陸點。西方文明與現代商業經濟因素的交互作用，使任何刻板分工和僵硬框範對藝術實踐的控制力急速消褪。京劇藝術在上海的發展產生不同於京朝之地的變異，成為海派京劇。海派京劇為更好地適應當代潮流和市民口味而呈現出開放勢態，打破成規，銳意革新，廣採博納，強調一種都市化的審美品格。

海派京劇的代表人物是七歲即以「七齡童」藝名登台演出、唱紅大江南北的周信芳（一八九五～一九七五）。他的表演藝術，追求並製造著一種將程式化為自然的真實隨意風格。他創造的舞台人物形象有風有骨，令人難忘。如徐策（《徐策跑城》）、海瑞（《海瑞上

疏》)、宋江(《烏龍院》)等等。而《四進士》中的宋士傑，是最具代表性的。見義勇爲的宋士傑，在劇中一個人與眾多貪官周旋，硬是把一樁冤案翻了過來。老練中夾帶幽默，強硬裏裹著計謀。這個平民中的一員，不同於任何清官的新型形象，只能出現在中國近代的戲劇舞台。

## 二、新劇種的興盛壯大

### 脫去「小家子氣」

隨著中國社會的轉型，戲曲從業人員也發生了轉變。他們從半農半藝變成了以藝爲主的藝人。他們或隻身流動或組班闖蕩，往人煙稠密、商業繁榮、能賺錢養家的城市裏走。他們一刻不停地揣摩著城裏人的嗜尚，據此編演節目，並調整著自己的扮相、聲音、舉止和體態，以期能在城裏站住腳跟。即使站不住，回到鄉下打磨、演練一段時間，再捲土重來。而城市大批打工謀職的農民和當初生在鄉鎮現已落戶城市的居民，就是他們的基本觀眾。

這些初來還是小戲的劇種，一到大城市中便漸漸脫去小家子氣，伸展手腳，肥實壯大起來。這些新興劇種有的雄踞一方，像滬劇、淮劇、呂劇、楚劇、黃梅戲。有的甚至風靡全國，如越劇、評劇。這些新興劇種最初的形態都比較簡單，基本上是獨角戲、對子戲和三小戲



22歲的梅蘭芳在時裝新戲《一縷麻》中飾林紉芬的試裝照。

戲子如  
船  
PDG

這麼三種形式。獨角戲由一人扮演角色表演。對子戲，或稱兩小戲，內蒙古、晉北、陝北、冀北地區流行的二人台是其典型。花鼓、採茶、灘簧、秧歌等小戲，也屬此類。黃梅戲裏有一齣《夫妻觀燈》，生旦兩角分別扮演一對夫婦，有說有笑，邊唱邊舞地趕往城裏觀看元宵燈會，舞台上雖只有二人，但毫不冷清。三小戲，是在對子戲中增加了一個角色，由兩丑一旦或生旦丑分別扮角色演出。夫妻勞作、男女戀情、家庭糾葛等等現實生活中的凡人小事，是這些民間小戲經常表現的內容。

### 二十世紀五十年

代以後，在政府文化機構的扶植和知識份子的參與下，這些由民間小戲發展起來的新興劇種，迅猛地朝著地方大戲的方向擴展。描寫青年農夫董永與七仙女愛情故事的《天仙配》，使得

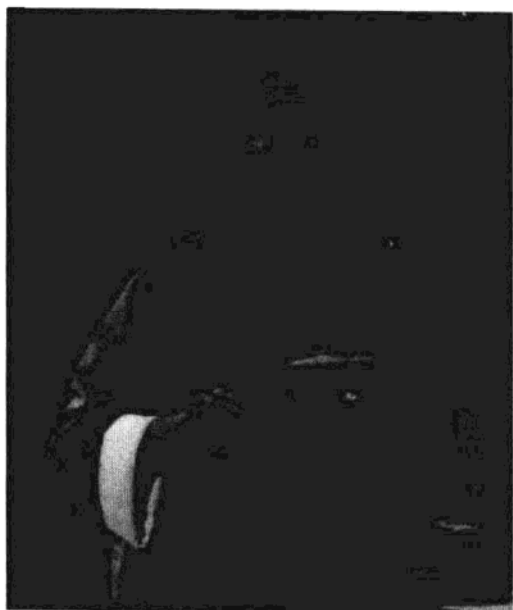


歐陽予倩「時裝戲」劇照。當代戲劇家歐陽予倩曾與梅蘭芳齊名，被譽為「南歐北梅」。

當初只流行在安徽的黃梅戲和七仙女的扮演者嚴鳳英（一九三〇—一九六八），有如一夜之間盛開的玫瑰，芳香四溢且家喻戶曉。

### 成兆才與他的評劇《楊三姐告狀》

將活躍在河北、東北一帶的民間演唱「蓮花落」，變為能進入唐山、天津等城市劇場的評劇，一個極富才華又精通表演的人為此付出了超常的努力。他叫成兆才（一八七四—一九二九），河北灤縣人，出身苦寒。他先為藝人後為作家，五十五歲就走完了自己的人生旅途，卻為評劇留下了近百個劇本。或許與他的出身經歷相聯繫，成兆才的劇作充溢著一股燕趙



▲越劇《祥林嫂》是從魯迅小說《祝福》改編而來。由越劇著名演員袁雪芬扮演。

▼圖中主角楊三姐由著名評劇演員新鳳霞扮演。

大地的慷慨之氣，語言明快，直截了當，具有濃烈的地域人文色彩。他的創作不僅為評劇奠定了文學基礎，而且深深影響著評劇的藝術風格。

《楊三姐告狀》是一個在評劇舞台上久演不衰的優秀劇目。人們最感興趣的並非是如何了斷這樁通姦殺人案和對楊二姐為親夫所害真相的揭示，而是被劇中主角楊三姐的所作所為吸引。這個年僅十六歲、不諳世事的農村姑娘，孤身來到大城市，不自量力地與一部龐大的國家機器周旋。為的是索取一點正義，獲得「開棺驗屍」的恩准。當滿身刀痕的屍體暴露於光天化日，雙膝跪地的楊三姐已是心力交瘁、泣不成聲。從那瘦弱身軀迸發出的強大精神力量，震動著每一個觀眾的心。

## 越劇——女子文戲

二十世紀初，在浙江嵊縣一帶流傳著一種「落地唱書調」。因它用篤鼓、檀板擊節，「的篤、的篤」之聲不絕，故爾又被稱做「的篤班」，其代表是紹興男班。一九一九年的篤班進入上海，終於立足在十里洋場。到了二十年代後期，女演員大量湧現，唱戲便由男女合演轉為女班盛行。於是，的篤班又叫做女子文戲了。一九三八年秋，始稱越劇。

從二十世紀四十年代開始，越劇興起改革之風，袁雪芬是革新的代表人物。從此越劇在保持自己唱腔婉轉輕柔、纏綿細膩風格的前提下，不斷借鑒吸收話劇、崑曲以及西洋音樂的藝術成就，力圖創造出一種舞台新形式。她們以劇本制代替幕表制（劇目只有提綱而無劇本，靠演

員依據提綱的即興發揮來支撐全劇並完成演出）；建立導演制；改革服飾、妝扮，創立了一種越劇古裝；運用佈景和燈光；設立有西洋樂器在內的越劇樂隊——以上種種的嘗試，說明中國戲劇家面對新時代，已經著手於中國戲曲的現代化課題。

### 三、時裝新戲和連台本戲

二十世紀的中國戲曲，一直在為爭取觀眾而慘澹經營，挖空心思地尋求藝術良策，改善自身。在種種的藝術改良方案裏，時裝新戲和連台本戲是兩項重要成果。時裝新戲，以表現現代生活、舞台上以穿戴時裝而獲名。特別是辛亥革命（一九一一）前後，時裝新戲的創作十分繁榮，許多劇種都有它的演出。這裏面還分為外國題材的「洋裝新戲」、取材於時事新聞的「時事新戲」，以及採用清代服裝的「清裝戲」。

許多時裝新戲旨在反映國民所關注的各種社會問題。如京劇《黑籍冤魂》，是寫一位大少爺由翩翩美男子淪為可憎的大煙鬼。他以拉車度日，後來發現坐車的妓女竟是自己的親生女兒，但悔之已晚。此劇由海派京劇演員搬演後，十分走紅，久演不衰。法國領事看後，曾有邀劇團去法國演出的動議。

連台本戲，是在保守勢力薄弱的上海蓬勃興起，繼而向全國拓展。它以故事情節曲折、懸念叢生為內容，以運用機關佈景、吸收現代聲、光、電等新科技成果為號召，以相容眾多行

當、各層次演員和眾多絕招爲凝聚，在舞台上爭奇鬥豔，光怪陸離，刻意滿足觀眾求奇、求新、求險的感官需要，進而達到當代戲曲商品屬性與娛樂追求的一致。《狸貓換太子》可以說是連台本戲在全國範圍經常上演、影響最廣的劇目。九十年代，上海京劇院經過去蕪存菁，加工創造，以新的面貌再現於舞台，立即吸引了許多青年人，而他們當中不少人是第一次看中國戲曲。

京劇連台本戲《狸貓換太子》劇照，由上海京劇院演出。宋真宗時李妃產子趙禎。劉妃妒恨，與內侍郭槐定計，將狸貓剝皮換出剛剛出生的太子。又誣李妃產妖，貶入冷宮，劉妃冊立爲后。這一宮闈事件激起了陣陣血雨腥風。爲保全太子揭露事情的真相，宮女寇珠、太監秦風、陳琳不屈身死。二十年後宋仁宗（趙禎）繼位，已流落民間、身爲瞎婆的李妃，得遇清官包拯。包拯奉旨查辦，狸貓換太子的真相才大白於天下。

#### 四、新潮文人介入舞台創作

有人說，自孔（尚任）洪（昇）之後，中國戲曲的文學創作再無大手筆，耀眼的光環都灑落在演員的頭上。這話不無道理，的確在此後的一段時間裏劇壇無大作。但是到了近現代一批有文化修養的文人，不僅從事戲劇創作，而且他們的作品爲編劇職業提供了範本。這個範本既是戲劇文學的範本，也是戲劇改良的範本。較早的提供者當是黃吉安（一八三六—

一九二四）。他兩次科考落地，被邀參加四川學道衙門主辦的「戲曲改良公會」，而進入戲曲寫作創作。他的八十多個作品，都是有感而發，而非以閑自娛。他的《柴市節》寫文天祥，《朱仙鎮》、《金牌詔》寫岳飛，劇中描摹英雄壯志未酬的情景，令人憤滿難平。

文人介入舞台創作的，還有專為梅蘭芳、程硯秋寫戲的齊如山、羅瘦公等人。他們介入的意義，不只是寫了幾個劇本，還豐富了藝人的學養，並提高了戲曲藝術在社會整體文化上的地位。

在二十世紀五十年代以後，知識份子以編劇為業的為數越來越多。其中，可稱得上大手筆的，是田漢（一八九八—一九六八）。他的《白蛇傳》、《關漢卿》、《謝瑤環》等詩意濃郁的作品，正是再現大手筆的印證。

《白蛇傳》又名《雷峰塔》。關於蛇怪的故事，可以追溯至唐代，但成為劇本卻是清代崑曲的搬演。劇本描寫修煉千年的白蛇下凡，與杭州一個年輕的藥店店主許仙結為夫妻。不想卻三番五次地受到法海禪師的干涉與迫害。白娘子為維護自己的戀愛婚姻，挺身而出，到仙山盜草，到金山鏖戰，受盡磨難，終被鎮在雷峰塔下。這個富於民間色彩的崑劇在演變的歷程中，白蛇脫盡妖氣，而開始了人的一場真正而崇高的戀愛。她敢於抗爭命運的氣魄，令人感佩。此劇雖反映出平民百姓的思想，但以因果論做為「白許姻緣」的注解和宗教說教，又是它的缺憾之處。

田漢用「十年磨一劍」的精神，創作了京劇《白蛇傳》。他繼承前人創作的歷史成就，又



▲京劇連台本戲《狸貓換太子》劇照，由上海京劇院演出。

▼京劇《白蛇傳·遊湖》劇照。

加以創造性的發展，用浪漫主義的詩人氣質將白娘子形象昇華到新的高度。他筆下的白娘子行爲果敢而內心豐富。既有激昂強烈的英雄氣魄，又有溫婉忍讓的女性特色。全劇流暢舒展，又嚴謹完整。精美的語言流動著無限的詩意。

## 五、一分爲三

一九四九年以後，隨著社會主義制度的全面確立，包括劇團科班、藝人在內的戲劇界，都納入政府文化管理部門。幾乎所有的從藝人員都可以領到一份工資，不必再爲養家餬口而奔波。劇團上演劇目也接受有組織、有計畫的指導。政府提倡「整理改編傳統戲、新編歷史劇、現代戲」三者並舉的劇目方針，即把傳統戲曲一分爲三。二十世紀後五十年的戲劇發展演變充滿變數，一方面是受到政治局勢和官方政策的左右，另一方面受到外來文化和市場經濟的嚴重衝擊。當然也還有戲劇自身面臨的問題。

## 整舊爲新

對成千上萬個瀕於失傳的傳統戲，一些有較高文化素養的劇作家配合藝人，對本地劇種的傳統劇目進行堅持不懈的挖掘整理工作。整理即爲改造，其標準是保留「民主性精華」，剔除「封建性糟粕」。他們的持續努力獲得了一定的成效，不僅救活了某些幾乎被埋沒的劇種，

同時也從內容上改變了傳統戲曲。《十五貫》（崑曲）、《團圓之後》（莆仙戲）、《搜書院》（粵劇）、《梁山伯與祝英台》（越劇）、《芙奴傳》（川劇）、《將相和》（京劇）、《打金枝》（晉劇）、《三滴血》（秦腔）、《寶蓮燈》（河北梆子）、《秦香蓮》（評劇）、《陳三五娘》（梨園戲）等，成爲長久綻放的戲劇之花。當然，於一九五一年五月五日中央人民政府政務院關於戲曲改革的指示和以後對戲曲思想內容越來越嚴格的甄別，以及老藝人群體衰落，使傳統劇目在舞台上變得越來越少。

崑曲《十五貫》是浙江崑劇團在一九五五年根據清初文人朱素臣同名傳奇改編的。原劇主人公況鍾被寫成是包龍圖轉世。他上任之初，便從神明所托的雙熊夢中得到啓示：民間有冤情，須留心察訪。這個離奇的夢幻一直成爲況鍾發現冤情、平反冤獄的契機。當冤案昭雪後，況鍾以因果報應的迷信思想和封建說教去責備受盡屈苦的受害人。在今人的改編中，刪去了那些二板正經又毫無情理可言的說教，突現況鍾爲民請命、敢擔風險和注意調查案情的求實精神，並針對傳奇本語言深奧晦澀、堆砌典故的弊端，又做了通俗化的文學加工。由於改編者和表演者都付出了創造性勞動，崑曲《十五貫》的舞台搬演變得平易、簡潔、清晰又富於表現力。當時，崑曲面臨著極其困頓窘迫的局面，而一齣《十五貫》在全國範圍的推出，被說成是「救活了一個劇種」。

《貴妃醉酒》是一齣京劇傳統劇目，它保存了前輩藝人耗盡心血創造的可貴演技。舊本主要描寫楊玉環醉後懷春難以自遣的心態。劇本平庸加之表演帶有色情成份而顯格調低俗。五十



▲梅蘭芳《貴妃醉酒》劇照。

▼崑曲《十五貫·訪鼠測字》劇照。

年代，梅蘭芳對這個古典劇目做了去蕪存菁的藝術加工。他從推敲人物的身段動作和情感變化入手，從美學傾向上扭轉了劇目的傾向。劇中，楊玉環的飲酒從掩袖而飲到隨意而飲，梅蘭芳以外形動作的變化來表現這個失寵貴妃從內心苦悶、強自作態到不能自制、沉醉失態的心理變化過程。繁重的舞蹈舉重若輕，像銜杯、臥魚、醉步、扇舞等身段難度甚高，但演來舒展自然。一齣描寫醉人醉態的戲劇，流貫著美的線條和韻律。

### 不疲倦地回顧歷史

在官方的推動和提倡下，劇作家、藝人和觀眾對歷史題材的描述、搬演及觀賞，似乎有一股永不消歇的熱情。在二十世紀的戲劇舞台上，新編歷史故事劇佔有很大的比重。但從文學主旨到敘述方式，已經與前輩的「說古」有著很大的不同。他們不再拘囿於一史一事的平鋪直敘，而主要是力求為主流意識形態服務，或者是直接服務於現實政治和政策。劇作家亦大多力圖自覺地應用馬克思主義觀點來重新解釋歷史。這種狹隘的政治功利主義的傾向將原本無比豐富生動的歷史事件簡單化，歷史人物也按正、反兩面臉譜化，以至於發展成爲一種影射比附式的創作。到了八十年代以後，創作歷史題材的創作才開始返回到基本的藝術立場。

福建劇作家周長福在《秋風辭》裏描寫了一個新安縣令的墮落過程。他的蛻變有個人貪欲的原因，但漢武帝的專橫，卻成爲原來處於潛藏狀態的自私自利的催化劑，製造了瘋狂時代人類正常自衛意識的惡性裂變。在這個戲裏，漢武帝不是一個簡單的「專制」化身，做爲皇帝和

父親，既有統治權威的意志，又有普通的愛子之情。而在前者戰勝後者的過程中，他性格中堅毅和殘忍兩種力量同時呈現出來。要求統一和防止分裂，在漢初是符合歷史要求的，但這種要求又是在專制橫暴與反人性的骨肉相殘中實現的。歷史的運動畢竟是物質的運動，並不源於人的先驗意識。《秋風辭》體現著新的歷史觀和它所反映的歷史生活的廣度、深度，也是同類題材的傳統老戲所不能比擬的。

把歷史生活的感性形式和創作主體的強烈感受結合到一起，重新敘述人們早已知曉的歷史事件，重新塑造人們早已熟悉的歷史人物——這是八十年代以後新編歷史劇的另一種創作趨向。京劇《曹操與楊修》是這種實踐的較為成功的作品。作者深刻地描繪了曹操、楊修這兩個同等卓越的英才，通過一系列悲劇性事件實現著兩個高傲靈魂的撞擊，並發掘出更為深長的含義。在用賢生疑與忌賢殺人的巧妙鋪排中，展示出中國封建統治者和中國文人這一對彼此依賴、又相互疑忌戒備的深刻矛盾。顯然，作家只有站在歷史與現實的交會點上審視歷史，才會產生出這種創意來。即使在貶抑曹操之時，也沒有放棄對他雄才大略的肯定；在褒揚楊修之時，也沒有停止對他恃才傲上缺點的刻劃。這樣的文學主旨對於廣大觀眾來講既可以接受，又觀有所益。

### 將現實轉化為戲劇

將現實轉化為戲劇，讓傳統的戲曲形式表現當代生活內容，是最受政府文化部門鼓勵和重



上海京劇院上演的新編歷史京劇《曹操與楊修》劇照。

視的。「文革」時期的八個樣板戲就是其極端之表現。但也必須承認：這種鼓勵和重視，在把戲曲的社會功能與政治功利目的發揮到淋漓盡致的同時，也勇敢地開始了中國古典戲劇表現現代生活的嘗試。既為嘗試，就有成功和失敗以及既夠不上成功、也算不上失敗的許多平淡平庸。但這條曲折迂迴的運行軌蹟，最終表明中國戲曲現代題材的搬演，已從稚嫩走向了成熟。

雖然滬劇現代戲《羅漢錢》的主題思想帶有反對包辦婚姻，宣傳《婚姻法》的新的意識形態特點，但作者的筆觸能開掘到事物的內涵，展示封建婚姻制度在中國婦女心靈刻下的重創。小飛娥年輕時曾編織過一個美麗的愛情夢幻，卻被父母強迫嫁給素不相識的張木匠為妻。二十一年後，她發現女兒身上藏著一枚羅漢錢，她以特殊的敏感，判定這是一個愛情的表記。她打開自己的首飾匣子，取出自己暗藏二十載的那枚情人所贈的羅漢錢，頓時百感交集。爲了不讓女兒重複自己的淒苦和辛酸，她決心支援女兒去爭取實



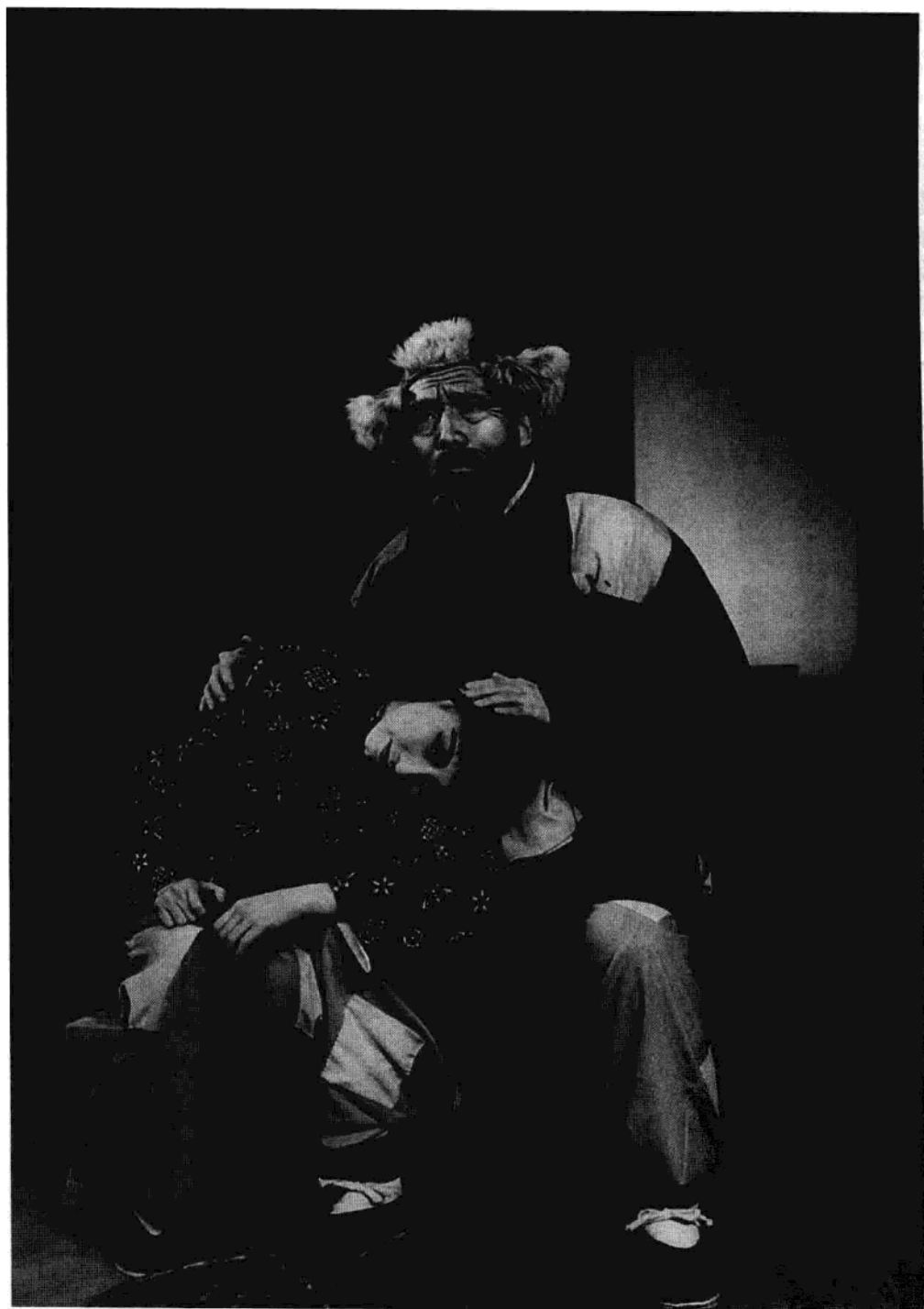
滬劇《羅漢錢》劇照。

現自己的愛情之夢。現在全本《羅漢錢》已難得再演，但那些揭示小飛娥從猶豫痛苦到覺醒堅定的心靈路程的唱段，被傳唱至今。

京劇一向被人認為是程式嚴謹並趨於凝固的劇種，這樣的劇種能否表現現代生活，對此不少人持有疑慮。一九五九年中國京劇院根據同名歌劇改編創作演出的《白毛女》取得的初步成就，不在於它再次闡釋了「舊社會把人變成鬼，新社會把鬼變成了人」的政治性主題，而是它從實踐上破除了古老劇種難以表現現代生活的懷疑論。京劇著名演員李少春（一九一九—一九七五）和杜近芳（一九三二—）很有創造性和變通能力，在劇中靈活使用了京劇形式和表演技巧。像楊白勞的「吊毛」、「僵屍」、「跪步」，喜兒的滑步、蹉步和鴿子翻身等，都用得自然，恰當地表現了人物的感情。

進入八、九十年代，戲曲現代戲的創作轉入了一個新階段。劇壇不再有「像不像戲曲」的議論。這是因為戲劇的創作者已經懂得如何運用戲曲藝術的基本規律去把握生活。按照王國維關於「戲曲者，謂以歌舞演故事也」的定性敘述，即以歌舞化、節奏化、詩化的方式去表現當代生活。

二十世紀末以及二十一世紀初，隨著市場經濟的繁榮，藝術領域的泛政治化程度有所減弱，但消費文化的泛濫和多種藝術品類競爭又使中國戲曲急劇萎縮。目前，官方正以舉辦各級評獎、各類戲劇匯演，以及將崑曲列為「聯合國教科文口頭與非物質文化遺產」等一系列舉



京劇現代戲《白毛女》劇照。

措，來挽救、振興古老的中國傳統藝術。對未來的熱烈憧憬和對舊式生活濃濃的緬懷眷戀交織在一起，傳統文化和現代意識不可思議地交融在一起，近代的中國戲劇文化，正是在這樣的交融中變化發展。儘管它的前途還是一個誰說也說不準的變數。

寫於一九九九年一月

二〇〇四年十二月修訂於香港太古城金楓閣

# 勾塗於面

## ——中國戲曲臉譜之藝術特徵

舉凡看過中國戲曲藝術的舞台演出，哪怕只有一次機會，也定會對那鑲金鏤銀的戲衣和塗紅畫綠的臉譜，留下強烈而永久的印象。

什麼是臉譜？

臉譜是一種中國戲曲獨有的、在舞台演出中使用的化妝造型藝術。從戲劇的角度來講，它是性格化的；從美術的角度來看，它是圖案式的。在漫長的歲月裡，戲曲臉譜隨著戲曲的孕育成熟，逐漸形成。並以譜式的方法相對固定下來。

臉譜具有相對獨立的審美意義和欣賞價值，但它始終是戲曲表演藝術中的有機組成部分，故而人們也只有在觀看戲曲舞台演出的過程中，結合演員的表演，才能認識臉譜的藝術表現力和它的審美特性。

誰都知道，中國戲曲的表演是按著生旦淨末丑的分行辦法來塑造人物形象的，每個行



當，都是一個形象系統，行當的構成要素很多，也比較複雜，它既有性格的內涵，又有相應的表演程式、技術特長；每個行當還有獨特的外部造型。

一般地說，生、旦化妝都是略施脂粉以達到美化的效果，人們把這種化妝稱爲「素面」，或叫「潔面」、「俊扮」。

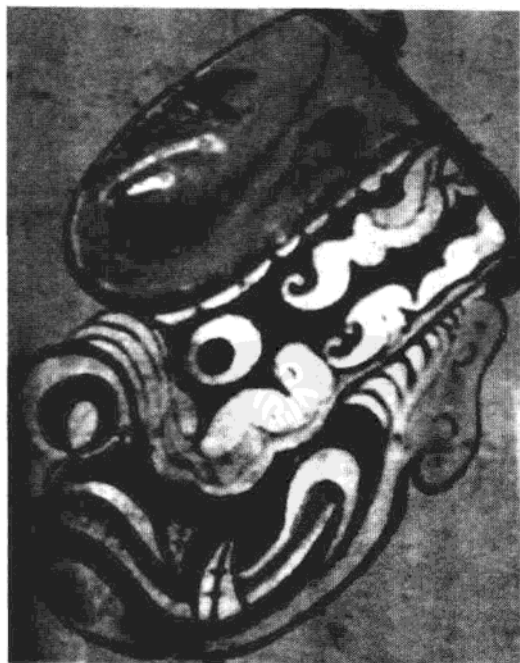
臉譜這種造型化妝，是用於淨、丑角色所扮演的各種人物，它以誇張強烈的色彩和變幻無窮的線條，來改變演員的本來面目，並與素潔的生旦化妝形成對比。在舞台上，這種對比，不但鮮明、生動，而且生發出極其濃艷、強烈的戲劇審美效果。

臉譜的這種戲劇審美功能，是與它自身的藝術特徵相聯繫的。

古今中外的戲劇演出都追求外部形式的美感。但它們所追求的外部形式美的形態、



《武王伐紂》。  
(取材自《封神演義》)之通天教主。



中國西南少數民族白族的白劇臉譜。

性質、手段、方法，卻大有區別。歐美戲劇追求的形式美是真中蘊美、真即是美的自在性。中國戲曲追求的形式美則是美中蘊真、求美而不失真的美的自爲性，因而就使得中國戲曲形式美的構成因素——裝飾性，顯得非常突出。這樣，通過裝飾性以達到取形、傳神、美化作用，便成爲戲曲臉譜重要的藝術特徵。

在戲曲舞台上，臉譜、服飾以及道具所帶有的十分濃厚的裝飾意味，一下子把戲劇內容和現實生活拉開了距離。這種舞台處理在劇場的演出實踐中，也是有著獨特作用的。一方面，是能造成賞心悅目的審美效應；另一方面，它又從視覺感受的角度，提醒觀眾，這裡是在演戲。中國的戲曲藝術經常提醒它的看客，不要完全沉溺於劇情之中，這或許也是中國戲曲在戲劇觀念上與西方寫實戲劇不大相同之所在。

戲曲臉譜在藝術上的裝飾特性，又服從並強調於戲曲藝術的整體風格和美學本質。因爲戲曲的外在形式，除了化妝造型的裝飾、圖案性，還有劇本語言的詩詞格律化、舞蹈表演的程式規範化、音樂節奏的板式韻律化等等。這一切被有機地綜合在一起，才構成了戲曲藝術形式中和諧嚴謹、均衡對稱、氣韻生動、具有高度美感的文化品格。

裝飾性對臉譜造型形象的美化，即是將性格造型的真實性蘊含於美的外衣覆蓋下的表現形式。這種美中蘊真的裝飾特徵，能產生出神奇的浪漫色彩和誘人的藝術魅力。《李七長亭》中的李七本來是個殺人越貨的強盜，又在監牢裡被打得頭破血流，京劇藝術家郝壽臣先生對這個人物的蓬頭垢面、滿腮鬚茬和滿臉血污，都做了裝飾性的藝術加工，通過裝飾手段，首

先使形象脫離了自然形態的粗鄙醜陋，而取得了藝術形象的美的屬性。在這種美的外在形式基礎上，演員進行角色的性格造型，而觀眾也得以在美的欣賞中，去認識、把握人物。再如京劇《霸王別姬》裡的項羽，他的那張既帶有哭相、又充滿裝飾美的臉譜，真是一件藝術傑作，它神話般地再現了楚霸王超凡脫俗的偉力與氣質，又透露出對這位末路英雄的無限哀嘆。難怪西方許多藝術大師都對中國戲曲臉譜，懷著真摯的仰慕之情，覺得「奇妙極了」。

戲曲臉譜有著程式化的特徵，而且這種程式化具有約定俗成的特質。

「粉墨青紅，縱橫於面」。的確，戲曲臉譜的繪製造型，是頗為大膽、又極其誇張的藝術創造。但是，這種大膽和誇張，又決不是隨心所欲、肆意塗抹而成的。恰恰相反，戲曲臉譜藝術，非常講究章法，將線、色、形，按照一定規律、方法，組織成裝飾性的圖案造型，取得美化的效果。由此，也就產生了中國戲曲臉譜的各種各樣的格式與規則。拿眉毛的繪製來說，就有柳葉眉、飛蛾眉、螳螂眉、雲紋眉、火焰眉、劍眉、寶刀眉、壽字眉等等，形形色色的眉毛樣式，這些眉毛，既有一定的生活依據，又遠離了生活原形，帶著濃郁的裝飾趣味和形式美感。

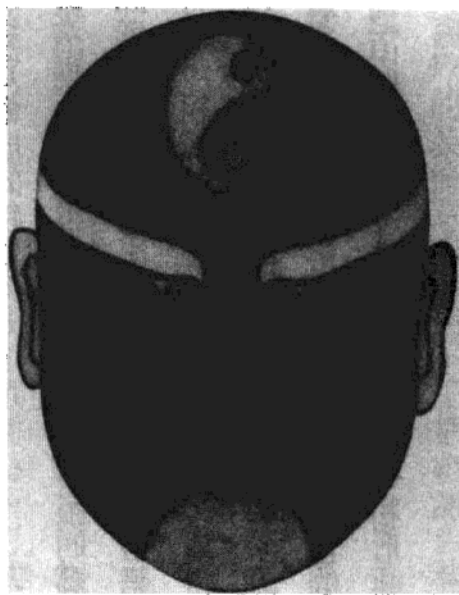
臉譜化妝造型藝術是一個嚴謹有序系列。這個系列包括用點、線、形、色的勾揉、抹塗方法；包括用這種方法創造出的各類行當、各種類型人物的譜式；又包括譜式內部的體制（如五官各部分位置的安排方法），還包括角色與譜式之間一整套的規則關係（如「一人一譜」、「一人多譜」、「多人共譜」、「隨戲換譜」、「多譜同台」等）。這一切，無不充分

顯示出中國戲曲臉譜程式化特徵。

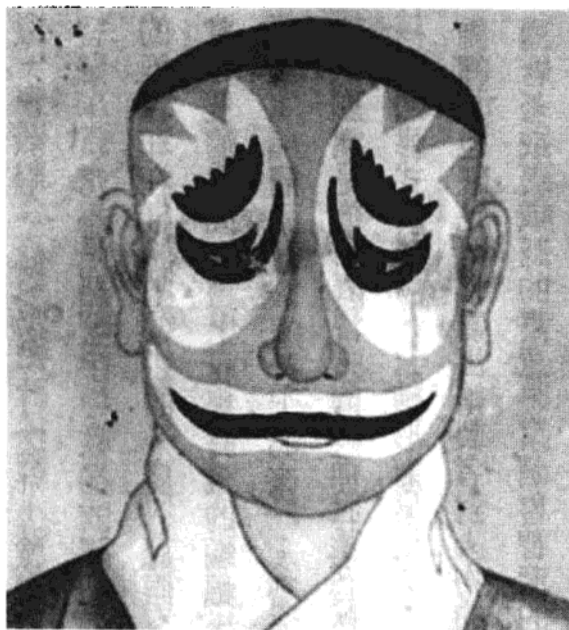
臉譜創作和中國書法的創作有類似之處，處處表現出程式化的原則，所謂無法不成譜。書法是從一撇一捺的文字書寫中產生的藝術形式，而臉譜則是從一勾一抹的人物化妝中產生的藝術形式。無論是寫字，還是化妝，都必須遵守符合自身美學規律的程式與法則。這也就是說，只有按照程式和法則勾繪出來的臉譜，也才能成爲中國戲曲舞台上的人物臉譜，也才具有美的表現形態。

人的面部主要靠五官來傳情達意，腦門部分是沒有任何作用和特徵的，可是，中國的戲曲以腦門譜式充分「開發」了這塊「處女地」，把本來不屬於臉部結構的各種圖案畫在腦門上，與其他部分譜式綜合爲一個整體。它非但不使觀眾產生怪異之感，反倒令人相信在腦門上勾畫的月牙兒、太極圖、虎字、豹尾、火焰等等圖形是自然的、合理的。這一點真可稱得上是我們民族化妝藝術上的獨特之筆。

中國戲曲的臉譜程式化和表演的程式化一樣，具有約定俗成的性質。故而它們在觀眾的欣賞情趣和藝術把玩之中，都形成了具有相對獨立性的審美價值，一段優美的水袖表演程式，能在熟悉它的觀眾眼裡感受到似水的柔情，一個生動的戲曲人物臉譜譜式能在懂得它的觀眾



昆曲《雙紅記》中的龐滿奴。



清代宮廷大戲《勸善金科》中，十殿中的鬼卒。

昆曲中的還摩。

心中喚起生命的感覺。正是基於這種審美的獨立性，中國的戲劇家、民間藝人、業餘戲劇愛好者，以及一些工藝品製造商、作坊，便常以泥胎、紙漿等材料製成「戲曲臉譜藝術品」，或陳設，或出售，或用於饋贈。它們都脫離了戲曲舞台，但又都承擔著對戲曲藝術信息的傳遞。見到這個人物的譜式，腦海裡立即升騰起這個戲劇人物在舞台上的音容笑貌。不熟悉戲的人們亦可為其色彩、線條、造型所感染，產生豐富而美妙的聯想。

戲曲臉譜有著以象徵寓意為手段、強化角色性格的藝術特徵。

在中國戲曲舞台上，人物性格鮮明、愛憎強烈，像三國戲裡張飛的勇猛、關羽的忠義、孔明的智慧，便是戲曲人物性格鮮明的集中體現。為此，戲曲藝術調動了諸多表現手段來強化角色的性格特徵。這裡所說的「諸多表現手

段」，除唱、念、做、打之外，臉譜與服飾也在其內。比如：諸葛亮的「運籌帷幄之中」的智慧，常常不是藉著手中輕搖的那把羽扇流瀉出來的嗎？關羽滿身的忠義之氣，若無那一臉的紅色和在紅臉上勾畫的一雙丹鳳眼、臥蠶眉，也真不知要減色多少。曹操的臉譜，是在印堂（雙眉之間）畫上一隻斜飛的蝙蝠，它既合肌肉的自然紋理，又給人一種皺眉的感覺，俗話說：「眉頭一皺，計上心來」。曹孟德的陰險奸詐，這個蝙蝠眉的臉譜對其奸雄形象的刻畫，顯然是極富表現力的，而且塗在臉頰上的淡淡的粉白色與這隻斜飛的蝙蝠相互映襯，自有一種韻律式的美感，它神形兼備地成爲表現人物性格特徵的造型藝術語彙。同時，從臉譜的紋飾裡，也往往可以看出繪製者對人物的道德評價傾向，這種傾向就使得戲曲臉譜的化妝造型常內含著或褒或貶的寓意。京劇魯智深的臉譜譜式裡，有一對別致的螳螂眉；這兩隻爭臂相向的螳螂圖案，很有裝飾意味，它既象徵著魯智深的怒眉，又寓意著這個梁山好漢豪爽、好鬥的精神與路見不平、拔刀相助的品格。揚家將戲的楊七郎，他的臉譜譜式是在黑腦門上畫有「虎字紋」，它最初的意義，是隱喻揚七郎是黑虎星下凡，但在藝術的實踐中，藝術家和觀眾又從這個虎紋裡感受到楊門忠烈的虎虎生氣。崑曲有齣名劇叫《十五貫》，戲中有個偷盜殺人的角色叫婁阿鼠。爲了揭示他的性格本質特徵，並與其姓名「阿鼠」相符，臉譜的創作者，索性在他的臉譜上繪製了一隻白鼠。當演員做擠眉弄眼的動作時，白鼠圖紋隨著肌肉的張弛而扭動，極大地豐富了人物變化多端的面部表情和猥瑣的精神狀態。足見，中國戲曲臉譜是一種多麼高明的化妝造型術，它能以「無聲的語言」去描述人物的性格特徵。

一個臉譜式能夠生動地顯示人物性格特徵，傑出的人物的臉譜能夠達到性格化水平，並非由某個藝人或某位名家一下子創造出來的，它往往要經歷漫長的加工過程。比如，包拯的臉譜、明代的包公臉譜（梅氏綴玉軒藏）與清初的包拯的臉譜就有所不同。後者比前者在藝術上就精細得多。到了梆子、皮簧戲，包拯的臉上不但勾了一對緊鎖的白眉，而且眉毛還被擰成一個大疙瘩（所謂「大疙瘩」，即為對稱平列的陰陽色彩圖案），顯然，這個臉譜突出地表現了這位包青天整日為審理民間冤案而發愁的神態。實際上，每個演員都要付出自己所演人物的臉譜做刻意求新的創造，而這種創造力既主要表現在如何在適合自身條件的基礎上，有利於演化角色的性格特徵。如京劇表演藝術家裘盛戎在包拯臉譜上增畫了一條以內眼角向眉心伸出的短線，這條小線的擴張與跳動，強化了眼神的表現力，突出了包拯的鐵面無私，並產生咄咄逼人的藝術效果。

設色，是臉譜藝術的重要構成要素。說到顏色，恐怕哪個民族都有對顏色的理解與偏好。在歐美，人們常把白色與純潔聯繫在一起，紅色表示熱烈，而紫色則顯得高貴神祕。中國戲曲臉譜藝術對顏色（設色），不僅有自己的獨到理解，而且每種設色都具有特定的象徵意義。如紅色表示忠耿，粉紅色表示忠耿者的暮年，金銀色表示超常、特殊等。在戲曲舞台上，設色又與造型密不可分，同時還與人物的身份、心裡氣質、性格特點直接相關。

這裡，需要說明的是，我們對戲曲臉譜造型，不應只從表層做簡單的理解。某些設色和造型，應該結合具體劇情和具體人物來認識。就拿人們通常所說的「紅忠白奸」來講。也非一成

不變。《白良關》裡的劉國禎、《浣花溪》中的揚子琳。均為反面角色，但他們的臉譜都塗紅，而《群英會》裡的孫權，與《野豬林》中的魯智深，是公論的英雄豪傑，又偏偏是用白臉來處理的。

另外，戲曲臉譜還有間接反映觀眾觀劇心理、烘托與渲染戲劇氛圍的特點。

由於中國戲曲臉譜或多或少地與戲劇人物的性格特徵、對戲劇人物的善惡褒貶存在著一定的聯繫，又由於這種聯繫在長期的演出實踐中已為觀眾所接受，乃至成為中國觀眾的欣賞習慣。所以，在看戲的時候，只要角色粉墨登場，觀其貌便知其人，或屬奸佞，或為忠良。臉譜對於視覺效果與人物身份、作者的道德評價多種因素的綜合體現，有助於觀眾理解人物、把握劇情，使觀眾在對人物面目比較明瞭的情況下，去專心致意地欣賞演員的表演技藝，也有助於演員與觀眾之間的情感交流。

在戲曲的傳統劇目裡，臉譜、盔頭、戲裝互相搭配，交相輝映，在舞台上隨著演員一招一式的表演，真是瑰麗輝煌，並以此製造出劇場裡熾熱的戲劇氣氛。在《夜戰馬超》這齣戲裡，為其父披孝而身著白衣白甲的馬超，恰與黑臉黑髯、黑衣黑甲的張飛，形成強烈的色彩



明代戲曲臉譜，判官臉。

對比。同時還渲染了夜戰的戲劇氣氛。又例如用一些猙獰的臉譜來製造恐怖；用驚異的變臉來製造神秘。當然，這實際上也是人物某種心理情緒的表達方式。在中國農村舉行的社火活動中，臉譜的這一功能顯得尤為突出。農村的表演者在臉上勾勾畫畫，在人群中立即成為眾人關注的對象，也將自己虛擬為所扮演的角色。從而創造了一個想像中的「真實世界」，在自己與圍觀的鄉親之間隔起了一道屏障。同樣，那些圍觀的群眾也把與他們朝夕相處的扮演者假想為是另外一個世界的人物。表演者與觀看者明明知道這是在演戲，但他們都暫時忘記了自己，投入到戲劇的境界，跟著劇情去「悲歡離合」，隨著角色去「喜怒哀樂」，在這裡，人們通常不容易認識到臉譜的化妝造型，從中起了多麼神奇而重要的作用。

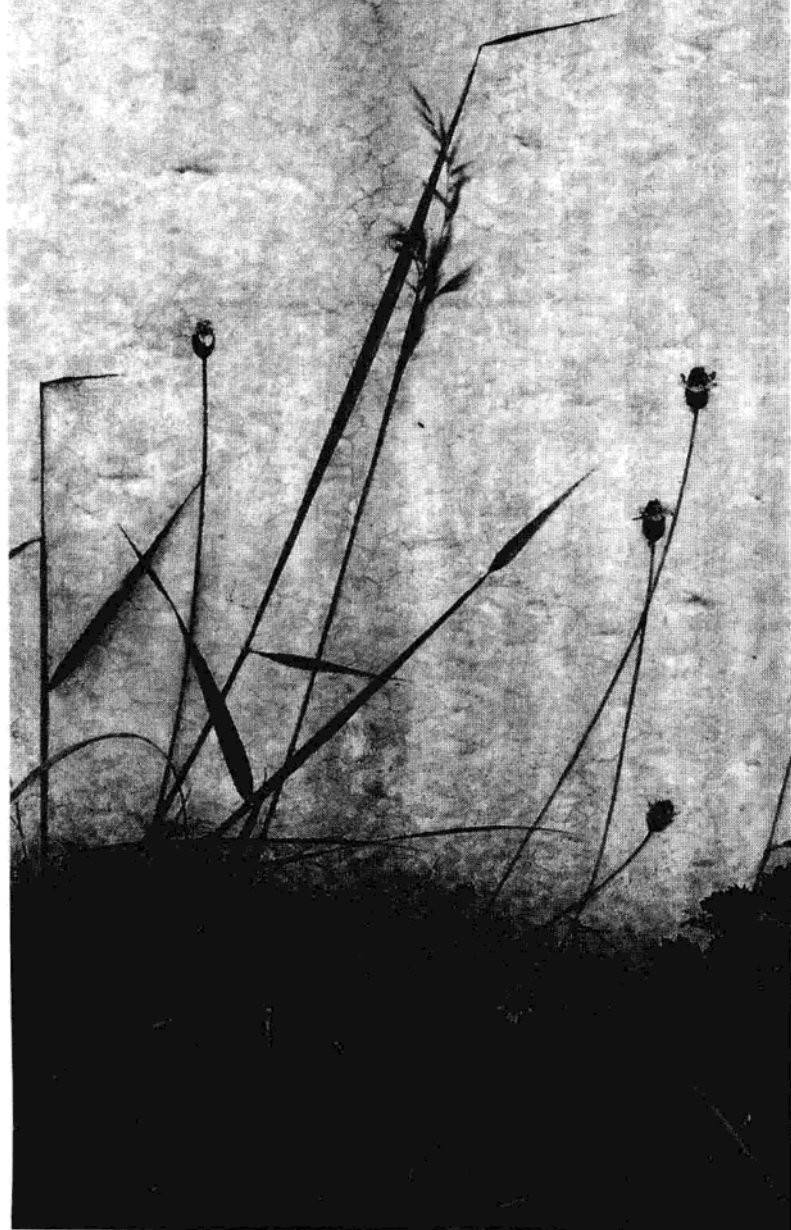
本文原為《中國戲曲臉譜藝術》序言  
署名張庚，由章詒和代筆



# 兩次發言

安於淺近

一齣戲是否優秀，與評獎無關



戲  
子  
知  
聲

PDG

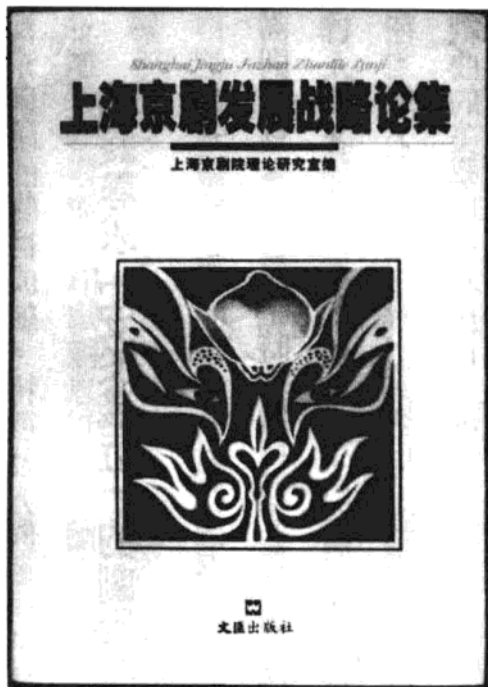
# 安於淺近

## ——「上海京劇發展戰略研討會」發言

劇目既是戲劇活動的基礎，又是戲劇（曲）院團成敗之關鍵。於是，劇目的建設與管理對文化事業的領導者來說，便成了一門科學，一種藝術，其中的學問深得很。

當然，當代戲曲劇目建設的總綱是毛澤東同志提出的「兩條腿走路」（即「表現新時代和繼承老傳統不能偏廢」）和黨的「三並舉」方針。方針，就是一種宏觀指導性的東西。那麼，在中觀把握與微觀調控上，就為我們文化事業和戲劇院團的管理者留下了巨大的空間。在同一方針的指導下，劇目建設與管理的不同把握方式和各異的微調方法，則可直接導致出不同的結果。比如，面對「兩大獎項支撐著中國戲劇」的現實，一些人變得非常實用，專搞獲獎戲、晉京戲，以此撈取行政業績和藝術聲譽。又比如，面對「有錢能使黨推磨」的現實，一些人變得異常實際，不是為掙美金老調重彈地唬弄外國人，就是粗製濫造地下鄉去掏莊稼漢的腰包。這兩種人所搞的戲能否為劇團長期保留？能否為廣大百姓所賞識？能否為百年的中國戲曲





改革史提供點滴內容？恐怕他們自己也是無法回答這些問題的。

以上現象絕不是個別的，而前者的單純政治功利性操作和後者利益驅動下的經濟行爲，卻都導致了戲劇的衰落和藝術的貧困。所以，不能把戲曲失去觀眾、京劇陷入絕境的現狀，歸咎於商品大潮的衝擊和觀眾興奮中心的轉移。事實上，不是我們的人民有意採取拒絕和冷漠的態度，而是我們的劇目建設方向實施了對普通人的冷漠，採取了對社會底層的疏離。

正是在這種背景下，上海京劇院近十餘年的劇目建設及其管理的成果，就顯得十分引人注目。他們是怎樣做的？其劇目建設走著一條什麼樣的道路呢？縱觀上海京劇院的戲劇創作與演出實踐，我個人以爲他們的做法是：在宏觀上，堅持政府的「兩條腿走路」和「三並舉」的方

針政策；在中觀上，始終把握住「安於淺近」的藝術整體特色；在微觀上，講究形式和向技術的適度傾斜。這上、中、下三個層面互相聯繫，彼此滲透，既構成了上海京劇院穩定並趨向成熟的藝術風格，又成爲上海京劇院採取的並日趨自覺的文化戰略。關於中共的文藝方針、戲曲政策在宏觀上的指導性，各級文化部門的領導人都有全面、詳盡的闡述，故本文不做涉及。我擬從中觀、微觀兩個層面去探討上

海京劇院的劇目成就、特徵及方向。

## 始終尋求「安於淺近」的劇目特色

首先需要說明的是，「安於淺近」這個詞不是我的發明。它乃是徐文長在《南詞敘錄》裏說高則誠寫《琵琶記》時，所持態度是「安於淺近、大家胡說」。過去，像我這樣的理論工作者對古人的著述常常漫不經心地一掠而過，而急於運用新概念來標榜知識的更新和理論的推進。現在，坐下來掉頭一看，發現自己的長篇大論，遠不如徐渭的八個字那麼簡明、準確地表述出中國戲曲的美學原理和創作守則。何謂「淺近」？一位教授是這樣說的：簡言之，所謂「淺」就是明朗、通俗、易懂，所謂「近」，就是貼近生活、貼近人的感情、貼近普通人的美學趣味、為人民所喜聞樂見。「大家胡說」的理論化「轉語」就是開放性、靈活性、可塑性（見陳抱成《中國的戲曲文化》第二〇五頁）。我很同意這種解釋並發現四百年前的徐氏概括至今並未消褪其理論的科學性和實踐的指導性。儘管現在的京劇常進中南海，京劇演員在讀研究所，某些人想把京劇與交響樂、芭蕾舞並列為高雅藝術，一個勁兒地往「高」處提，朝「雅」處推，但我認為無論是古代，還是今朝，包括京劇在內的中國戲曲都仍屬民族民間的生成性質。無論是接受對象，還是傳播方式，其本質都仍是大眾化藝術。我看即使到了九十年代或二〇五〇年，中國戲曲（京劇）做為大眾藝術所具有的平民性、通俗性、娛樂性、商業性，不僅沒有改變，反而會有所增強。

我不認識上海京劇院的藝術家，無從知曉他們是否具備理性認識上的自覺和清醒。然

而，縱觀劇院一九八五—一九九六年間的創作演出的主要劇目。除《曹操與楊修》呈深厚凝重之態，其餘大多是「淺近」之作。從一九八四年開始，劇院不間斷推出了《乾隆下江南》（上下本）、《盤絲洞》、《潘月樵傳奇》、《伍子胥復仇記》、《扈三娘與王英》、《狸貓換太子》（連台本）。顯然，這些劇目的藝術構思、結構定勢、表現方法及美視美聽效果等方面，都在恪守「淺近」的格局。尤其是在戲劇的思想內容上，這些戲的創作者不去刻意熔鑄哲理化或多義性的主題，不去塑造讓普通百姓半天都捉摸不透的複雜形象，不去擺弄那些思辯力足以射穿城牆的深奧台詞，更不想借用一台戲就舉起「時代的重託，映照出全民族千年悲歡或百年興亡」。總之，他們深刻地堅持著「淺近」。我個人以為，正是這種「安於淺近」的藝術整體特色，才使上海京劇從立意到表現，從文學到舞台，都歸復於中國戲曲最初始的、又是最核心的本質與本性，歸復於中國戲曲賴以生存和發展的社會土壤。越是在多元化、多樣化的藝術世界，一門藝術如能較準地把握住它的本質，較好地守護住它的本色，又不疏離孕育培植它的土壤，這門藝術即使古老，又怎地不煥發生機、保持著活力呢？

由於奉行「安於淺近」的宗旨，在劇目建設上不標舉「思想深刻」、「主題博大」、「文化底蘊厚重」、「批判鋒芒犀利」、「審美格調高雅」，這等於給創作者減去層層思想負載和顧慮。這樣，上海京劇院的藝術家才可以在保證戲劇思想內容健康、向上的大前提下，更多地用藝術觸角和戲劇思維去判斷、處理題材。任你是乾隆皇帝，還是水滸英雄，任你是歷史事件，還是近代人物，一旦進入其藝術視野，他們便毫不猶豫地選擇大眾型、普及型的表現路

子，把要告訴觀眾的道理盡量淺化、俗化。與此同時，他們殫精竭慮地從中挖掘、製造「戲劇因數」，即使是一看便知的老故事，也要讓它充滿奇情逸趣。他們的創作態度又是那麼平易、可親，貼切社會，貼近普通人的心。劇目中演述的是平民百姓所理解的事。評價事物和人物的尺子，是他們所認可的標準。戲裏所折射出的世界觀、人生觀、歷史觀，又多是廣大民眾所看重的東西。比如：「民爲貴、君爲輕」，「王子犯法與庶民同罪」，「富貴不能淫，貧賤不能移，威武不能屈」，「士爲知己者死」，「三軍可以奪帥，匹夫不可奪志」等等，這些講做人根本及社會民主意識，可以說最能贏得百姓的心，也是現代人需要攝取的精神營養。而上所做的這一切，對於廣大群眾的接受，無疑是鑿通了一條簡捷易懂的藝術欣賞途徑。別小瞧了上海京劇院把劇目建設始終置放在「安於淺近」的藝術軌道上的做法。實踐印證著它的正確性和有效性，因爲正是這種「淺」層藝術的定位，才有效地疏通著古老京劇與當今上上下下中國人的精神聯繫，維護著藝術本體與其生存環境之間的內在聯繫。所以我說，唯「淺近」的上海京劇，才具有生命力。

如果我們做進一步的探討，就不難發現上海京劇院把劇目藝術特色定位在「安於淺近」的層面上，是與恰如其份地認識、估計文藝的社會作用相關，即認識到文藝社會作用的有限性。畢竟文藝只是人類審美意識的表現，而並不直接與人們的社會政治動機相聯繫。儘管任何類別的藝術都有功利色彩，但它終究是爲適合人們的娛樂需要而產生。即使在藝術家懷著社會政治動機進行創作的情況下，對於欣賞者來說，也還是想得到休息和娛樂。看戲的人，誰也

不會爲了改造社會而進劇場。我們知道馬克思、恩格斯在論證意識形態對社會存在的反作用時，從來沒有說過藝術可以改天換地之類的話，對藝術持相當慎重的態度。要麼不提藝術，要麼總把藝術排在哲學、政治、宗教之後。這不是隨意的排列，應該說，這是馬克思主義的創始人不認爲藝術有很大社會作用的依據，他們準確地看到藝術社會作用的有限性。這個道理誰都懂得，而按這個道理去做，就不是誰都能做到的。因爲若以此爲藝術的取捨標準，則需消除急功近利之心。我想，上海京劇院是基本做到了，他們的「安於淺近」，是按藝術自身的審美規律和形式規律去進行藝術建設，而沒有把藝術當做倫理政治的直接實用工具。其實，讓終日辛勞、生活並不算富裕的民眾進得劇場或如醉如癡，或開懷大笑，或抖擻精神，不正是文藝政治功利性的最大發揮嗎？

### 對形式的講究和向技術適度傾斜

爲什麼《盤絲洞》、連台本《狸貓換太子》能吸引老老少少？其中的一個訣竅，就是這些戲對形式感的講究和向技術的適度傾斜。從劇目建設的總體上看，它屬於微觀的東西。但微小之物卻舉足輕重。我甚至覺得，今天的戲劇理論有必要像西方結構主義學習，將形式上升到本體意義的高度，認定形式結構不僅有其自身的秩序和規律。重要的是，戲劇的全部意義，只在形式結構之內發生作用。雖然，這是個理論問題，但它對於形式感極強的中國京劇來說，在認識論和方法論上，都有著不可低估的效益。上海京劇院幾個深受觀眾歡迎的戲，幾乎無一例外



京劇演員孟小冬在《狸貓換太子》中，扮演陳琳。她的嗓音醇厚蒼勁，高低寬窄咸宜。1938年拜余叔岩為師，遂成余派主要傳人。

地屬於形式上比較講究的劇目，便是印證。

在形式問題上我們有一種成見，認為強調、突出形式的作用，是形式主義。久而久之，形式就被視為內容的附加物。我們的創作者以及評論者的任務，主要是提示作品內容與評估它的價值。至於戲劇的形式，一般只是在它是否有助於內容的表達時，才加以重視和研究。於是，戲劇形式沒有了自己的意義。這種錯誤的認識，直接導致了戲劇圈中人對形式特徵及規律的生疏。以為有了生活、思想就有了戲劇，極其忽略了從生活、思想到戲劇之間一系列巨大艱辛而又神奇變幻的過程：究竟審美主體是如何對客體進行感受的？被感受到的事物又如何被擷取、提煉的？經過提煉的戲劇內容又怎樣給以鍛造、賦形？——這裏面，既有明顯的物質形態的藝術生產，又有隱秘難察的心理創造。既有京劇藝術所特有的「表現」和「再現」的矛盾鬥爭，還有平面文學與立體舞台的相互作用，及唱念做打諸多技術手段的排斥與融合……。北京的許多觀眾看了上海京劇院晉京演出的幾齣戲，一致認為，現在上海京劇院的戲比北京的強。我想，真要論個強弱，大概上海京劇院就強在他們的藝術家能認真研究、對待戲劇生產中這個複雜的美感中介過程。與把握全劇思想內容的導向相比，這一環節的工作的確是微觀調控，但是戲劇的審美作用恰恰是從這個中介過程產生出來。為什麼上海戲好看？原因就在這裏。從理論上講，任何事物的形式，都是它內容的形式，而其內容無不是通過形式來顯現的內容。就是說，它不需要與作者的某種觀念相結合，作品形式上就具備了某種內容的含義。面對目前我們分析、對待戲劇思想內容十分精細、研究對待戲劇表現形式十分粗放的現實，我覺得

很有必要對上海京劇院在劇目建設中講究形式、向技術適度傾斜的做法，大加宏揚。

另外，對形式這個概念的認識，也到了需要深入研究、加以明確的時候了。所謂形式，決不是形象藉以傳達的物質材料和手段，也不僅是指一個作品內容的結構方式。從當代藝術分類的角度去看，形式就是一種藝術形式的個性與特殊性。如果我們把形式概念的界定劃在這裏，那麼，中國戲曲（京劇）形式的內涵起碼應囊括這樣三個方面：戲曲（京劇）藝術獨特的個性、即規律性；這種規律性的物化形態；按照規律派生出來（藉以塑造形象）的相應技術技巧。這三個方面以規律性最為重要。因為規律性是一種藝術樣式反映客觀世界的獨特方式的本質體現，同時又是這種藝術樣式以區別它種藝術樣式的內在依據。我個人以為，上海京劇院對形式感的追求和變革形式的調控，大多是從規



上海京劇院排演的連台本戲《盤絲洞》劇照。

律性這個基本點出的。比如，舞台上始終堅持著詩化的、舞蹈化的、音樂化的、節奏化的表演藝術；在創作方法上始終用遠離生活形態的方式去反映生活；偏重於表現，側重於寫意等等。正是這些排斥自然形態的表現方式和創作方法，從本質上符合了戲曲（京劇）的個性與特殊性。由於上海京劇院在劇目創作中保持住戲曲（京劇）的特殊性，這樣，也相應了保持住戲曲（京劇）觀眾審美活動的特殊性，使戲曲（京劇）藝術和觀眾之間，長期形成的欣賞默契、心靈感應，能延續下去。

觀眾願意並能夠繼續地欣賞、感應、品味戲曲（京劇），我們的戲曲（京劇）藝術不就有了希望麼？

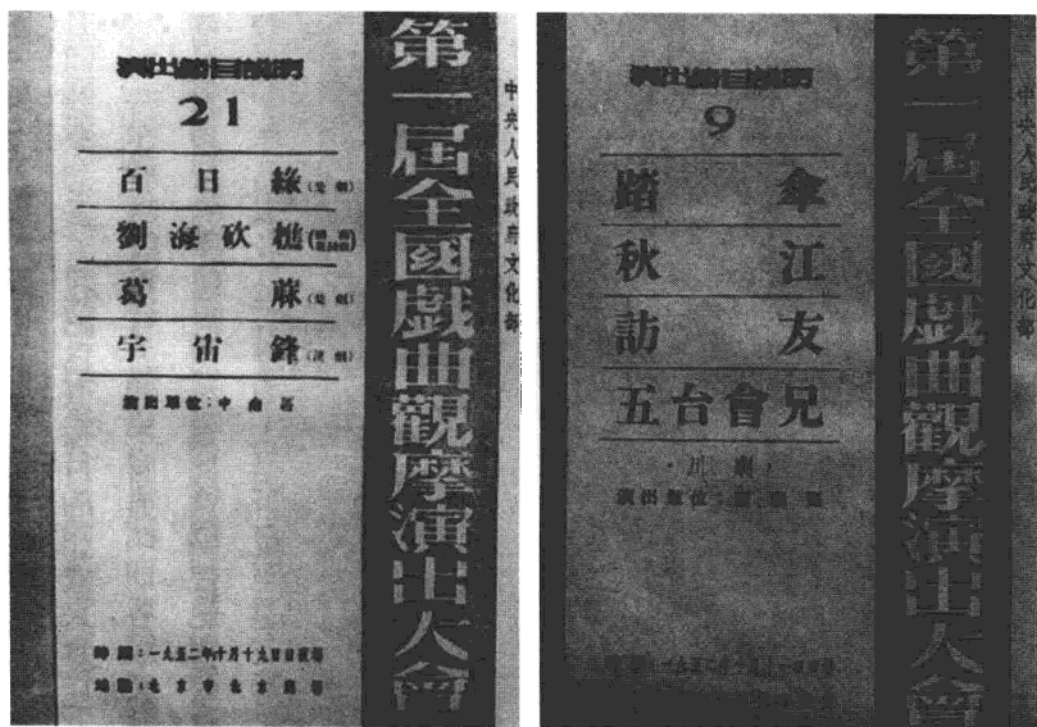
一九九七年三月二十八日於上海

## 一齣戲是否優秀，與評獎無關

——「評獎，能否支撐中國文化藝術大廈？」六人談

若論評獎，在中國藝術界大概戲劇評獎的資歷是最長、最老，也最持久的。其發端應從一九五二年十月五日（十一月十四日）的文化部舉辦的第一屆全國戲曲觀摩演出大會算起。有二十三個劇種的三十七個劇團參加，一千六百多名演員登台，共演出了八十二個劇目。匯演期間搞了評獎。當初搞匯演和匯演期間搞評獎的目的，是爲了展覽、學習和交流——即採用這種形式及方法，集中展覽民族戲劇遺產精華和戲曲改革的初步成果，爲各劇種打破長期隔絕狀態、實現相互交流、相互吸收、相互促進，提供機會，並鼓勵向優秀的技術學習，向正確的戲曲改革經驗學習，以推進戲曲藝術的發展。毛澤東觀摩了演出，周恩來發表了重要講話，周揚做了題爲〈改革的發展民族戲曲藝術〉的總結報告。效果檢驗並印證著目的。匯演結束後的劇壇有了一些新氣象：許多獲獎劇目演遍全國，戲曲改革經驗得到切實推廣，大批戲劇工作者，特別是新文藝工作者由於認識到傳統戲曲的豐富性、多樣性和獨創性，增強了民族自信





1952年10-11月文化部舉辦了第一屆全國戲曲觀摩演出大會。此為演出說明書。

心，從而促進了戲曲藝術的改造和提高。

歲月流轉，我們在時光的隧道穿行了整整半個世紀。儘管戲曲隊伍匆匆輪換了幾代人，儘管戲曲觀眾和戲曲人才大量流失，但我們的戲劇匯演及評獎卻像一棵長青樹，枝繁葉茂的。在這裏，政府文化管理機關的參與支援是首要和根本的因素。再來看看社會效果如何？巨大的變化和差異，恰恰就在這效果上。五十年前匯演所追求「大展覽，大學習，大交流」的目的和效果，隨著電視等現代傳媒的出現、使用和普及，而變得微乎其微。道理很簡單，山西排演了一齣戲。山東的同行坐在家裏，就能觀摩、學習。通過手機和傳真就可以相互交流表演心得。那麼現在搞匯演，尤其是這十年來的調演和外地劇團晉京以謀取獎項的意義及效果，又是什麼

呢？

想來想去，我認為爲直接目的和效果有以下四個方面。

一，獎項既爲官方和半官方（即各級文聯和劇協組織）所設，其作用的頂端，當然是維繫著社會現行的主導思想、道德意識規範和政府執政意願所要求的文化形象。二，劇團能否獲得獎項，作品本身是否優秀，是否賣座還在其次，更爲關鍵的因素在於某一地區的文化管理機關

的行政運作和經濟支援。所以，

它中端作用是顯示一個地區文化

管理部門及其管理者的運作水平

和能力。記得中宣部設立的「五

個一工程獎」是特別明列出一個

「組織獎」的。這等於是把獎項

的中層作用當做重要目的去追

求，而頗具「中國特色」。三，

獎項的底端連接著實踐者。它爲

國家所設，是權力認可的最高榮

譽。因此獲得者不論是劇團集體

還是創作個體，均可以此有效地





家，沒有了似焦菊隱、阿甲般的馳騁舞台之大導演後的今天，戲劇評獎何以紅紅火火？

一齣戲是否優秀，與獎項無關的原因，還有個獎項的評選合理性、公正性、公開性、權威性的問題。這個問題不單是在戲劇類評獎存在，電影類評獎、音樂類評獎、美術類評獎、電視劇評獎，大概也都存在著。對此，業內人士議論紛紛。議論的話題，多集中於人（如某個評

改善自身的生存狀態（如住房、職稱、工資等）。四，如果獲獎作品真的是優異、優秀和優良，它對觀眾的根基作用才能產生，如叫座，叫好，進而風靡全國，流傳久遠。——道理很簡單，現在的中國戲曲藝術，從頂到底是靠各種獎項支撐和維繫的！從這個意義上理解內涵變得異常複雜的評獎，我們能否大膽地說：一齣戲是否優秀，與獎項無關。戲劇界早已沒有了梅蘭芳這樣的演員，沒有了像田漢那樣的劇作

委)和事(如某個獲獎劇目)。今年春夏在中央電視台舉辦的第九屆「步步高」杯全國青年歌手電視大獎賽的決賽，備受注目。社會關注的原因，並不在於這一屆其性質轉為官方主辦的政府獎，而是在於它爲了體現公正、公開、公平的原則，所重新制定的比較嚴格的評選制度。這包括：首次頒佈的《評委守則》、《參賽歌手守則》、《地方台記者須知》和《工作人員紀律》；將三十多名評委的名單、簡介和照片公佈在《中國電視報》上；評委現場亮分完全公開；二十條電話線彙聚著全國觀眾的意見和批評，通過由資深人士組成的監審組進行著較有成效的現場監督；另有一個由專家和觀眾共同參與的聊天室做場外評點；獎項雖爲官方設立，但評委百分之九十以上爲組委會聘請的專家、教授、作曲家、指揮、歌手及樂評人。顯然，這種比賽程式和評選樣式是在力圖與國際接軌。我想大賽的評委們都懂得，此時此刻藝術良心之重要。但是，隱蔽的藝術良心是需要公開監督和特別制約的。音樂界和電視界聯手，開始從機制上監督、制約「良心」了，這不能不說是以評獎形式出現的藝術批評活動的一個進步。而評獎資歷最早的戲劇界，對此似乎毫無反應。我們的評委總是那麼一些面孔，如果獎項是官方性質，則官員(包括退休官員)評委佔大多數，獎項爲某協會或雜誌社所設，評委則由協會及雜誌社領導充任。這種「肥水不流外人田」的做法，使藝術權威性、專業性色彩大減。我們的評獎程式，幾乎不爲外人所知，傳媒報導的也不過是最終結果。我們的評獎辦法仍是「一人一票」制。這裏，我不想談論戲劇評獎具體事宜的長短得失，而是僅在一般人看來是很公正的「一人一票」制，做些理論上的探討。

的確，在國家級和省級的戲劇評獎活動中，基本採用的是「一人一票」制。但其實質，決不同於全民公決或全民普選的「一人一票」制。因為戲劇評獎機制是由「話語權威」、「文化慣例」和「我」這三個部分組成。而任何一個「我」，又是受到「話語權威」和「文化慣例」的規範和制約的。獎項的選出，明看是「一人一票」的結果，實則是「話語權威」、「文化慣例」和「我」三者共同養育的產物。

關於「話語權威」。「話語權威」首先是以權威的思想體系為核心的。在此基礎上，還有政治權威話語的解釋者，以領導者、主持人、負責人、評委長期擔任者的身份，以政治話語方式對投票前的戲劇批評的染指。其他人（普通評委）的議論批評，一般都以具體創作是否與政治話語權威符合為準繩。其次，還有專家話語權威，這些文化精英自有高於一般人的藝術鑑賞力和專業色彩，但也具有自己一貫堅持的價值設定和思維定勢。這還不包括由文化官員變化而來的專家。在內行看來，由官員變化而來的專家，與藝術的隔閡是很深的。另有一個「話語權威」，就是大眾話語權威。這個權威是通過社會傳播面、市場銷售額和大眾話題的觸及等指標來體現的。遺憾的是，戲劇評獎對它尚未以「權威」視之。

再說「文化慣例」。我主要是指批評慣例，即在面對批評活動，個人形成並保持的一套特定的慣例。比如以文化的意識形態特質來確認戲劇主旨，並以此為理論武器。又如在評判戲劇的社會功能方面，強調教化作用，而有意無意地忽略個人感受。需要說明的是，文化慣例也有極大的好處。好處在於，當批評機制的內部發生碰撞的時候，共同律定的文化慣例便成為相互

適應的溝通點。在強大的話語權威和文化慣例面前，每一個「我」，自然就顯得那麼弱小。弱小的表現就是它始終無法做爲一個有效的制衡力量。當我們從理論上搞清楚這些問題以後，便明白「一人一票」制，雖使戲劇評選具有民主的因素，同時它也難掩要人、專家說了算的狀況。這個狀況還不包括「既當教練，又當裁判」的事情。據我所知，不少文化官員和專家，經常先期到地方劇團去指導作品具體創作和排練，轉而又回京城再當有評審權和投票權的評委。這是嚴重違反遊戲規則的現象，不知爲什麼居然能在我們文化行政的高層機關暢行？

戲劇類評獎搞了近二十年，獎項越搞越多，單是中央級的，就有五個一工程獎、文華獎、曹禺獎、梅花獎，這還不包括藝術節、京劇節、戲劇節等戲劇匯演中所設獎項。大面積覆蓋加輪番轟炸式的評獎，到底給當今的中國戲劇帶來了什麼？我以爲，嚴重的事情並不在於評獎的弊端本身，恰恰在於它遺留的後果。大多獲獎劇目，觀眾很不買帳。晉京演出之日，便是壽終正寢之時。評獎並未給戲劇帶來繁榮，它印證的是熱鬧中的貧乏。譬如，我們的數以萬計的戲曲劇目，現已銳減爲只有《三岔口》、《拾玉鐲》等幾十齣戲碼的功能表。又如，從前二路演員的肚子裏，怎麼也得裝個七、八十齣戲；如今會唱三齣戲，就能當上個什麼「星」或「家」。再如，一個梅蘭芳能挑班唱紅大江南北，而今天匯聚著眾多名家和新秀的國辦劇團，幾乎都是半死不活。誠然，這些頗爲複雜的戲劇現象所蘊涵著的極其深刻的社會文化問題，絕非用一個評獎制度就能解釋的。但是，如果我們把搞評獎、辦匯演及各種晚會的人

力、物力、財力及精力智慧都投放到市場演出、群眾性戲劇活動和基層劇團建設中去，情況可能會好得多吧？近讀《中國文化報》，那上面刊有浙江省寧波市文化局局長說的一句話：「退出評獎主戰場，營造自己根據地」，報社很有勇氣地以此做為大標題。看來，許多事情不是不明白。

另外，我還覺得：評獎在給與創作者榮譽和實惠的同時，也給予了一種思想禁錮。因為文化官員往往要求戲劇家不是獻出力作，而是要拿出符合規格的貢品。

那麼，我們什麼時候才有公正的戲劇評選呢？我以為輪換評委、修正嚴密的評選規則都在其次。當國家政權不再是知識份子精神文化產品的唯一買主，當話語權威的社會價值評判轉向於觀眾購買支援的市場價值評判的時候，我們的戲劇獎項中的偏差才有可能得以真正的有效矯正。

一九九九年秋於《北京觀察》雜誌社





一篇書評

## 批評的學術性

——讀《陳貽亮戲曲文論選》

世紀之末——這個時間的特殊性，給我們的文壇、藝壇製造了許多緊張和熱鬧。會唱的、會跳的、會演的，紛紛亮相於各種晚會、獻演及會演；會說的、會寫的、會編的，頻頻地做著「總結」、「回顧」和「展望」，隆重推出各種「文集」、「薈粹」、「叢書」、「工程」。霎時間，眼前一片琳琅滿目。學術界也大有迎頭趕上之勢，我的一位同行，單在一九九九年就寫了數部理論著述，且部部都出版。不知人家的腦袋是怎麼長的？這筆頭又是咋練的？好友杜家福開導我，說：「大姐，你別冒傻氣兒，過去的寫作如今改叫『碼字』啦！」。單一個「碼」字，就很讓人聯想到工廠裡「來料加工、組裝出廠」的流水線。再翻閱眼下一批批的理論新著，通篇堆滿了「後現代」、「互文性」、「解構」、「譯碼」等新概念，活像在用西餐的刀叉，對付中國的餃子、餡餅兒。對此，我常常既困惑不解，又感佩不已。

去歲，看望季（羨林）先生，談及學界之種種現狀。季先生說：「現在寫作、出書，都





福建高甲戲《連升三級》劇照。

不是在做學問。」又補充道：「包括大學在內，職稱全上去、學問都下來了。」

今春，探望張（庚）先生，老人家問及我所供職的戲曲研究所的情況。我說：「大家都在忙，為生存而忙。也有搞理論的，不過搞理論已不是為了實踐，而是為了自己。」

聽罷，張先生頗為不解，說：「如果理論不能回答或解釋實踐中的現象和問題的話，我們搞的理論又有什麼意義呢？」繼而又問：「那你在做什麼呢？」

答：「學生開始戒戲了。」老人家不懂啥叫戒戲。

我說：「戒戲，就是不看戲、不發言、不提筆了。因為現在的戲劇靠評獎、晚會和匯演支撐，我恐怕只能沉默。像陳貽亮那樣，完全是為了實踐的需要而去從事戲曲理

論研究的人，現在已經沒有了，今後也不會再有了。」

別時，張先生起身，鄭重告誡我：態度不要偏激，對事物的估計也不可過於悲觀。儘管我聽從了老師的教誨，繼續忠於職守，但內心是難以按捺的悲涼。悲涼，來自無法直面現實的心理負荷，來自戲曲百年興衰之複雜感受，也來自於目睹從張庚到陳貽亮，這樣一批中國先進知識份子對民族傳統藝術情感與智慧投入的動人景觀的凋零。

此後不久，我便看到了中國戲劇出版社出版的《陳貽亮戲曲文論選》，除了紙張尚可，封面、書名、裝幀、編排以及論文題目，都是那麼地平淡無奇，甚至可以說平淡無奇到讓人很難產生閱讀的衝動。一個知識份子的精神質量、藝術勞績和生命的精彩，被包裹在了「平淡無奇」之中。如今，明星、歌星、影星、諧星、世紀之星……繁星充斥；藝術節、戲劇節、越劇節、崑劇節、京劇節、玉茗花節、粵劇節……節節相連；文華獎、五個一工程獎、梅花獎、白玉蘭獎、田漢獎、曹禺獎……獎獎相通。在燦爛星光的映照下，參與評獎和免費觀摩且前排就坐的圈中人，幾乎天天在過節。他們和群星和節慶和獎項一起，製作出繁榮藝苑劇壇的瑞蕩祥雲。在如此背景下，閱讀著在很多人眼裡已是一錢不值的文論，能不加劇感世憂時的沉重嗎？

所幸，陳貽亮還有書！

原本自己從事創作，後為培養中青年劇作家，才走上戲曲理論研究道路的陳貽亮，在這本



福建莆仙戲《春草闌堂》說明書。

集子裡，把數十篇文章分為：經驗、理論、評論等幾個部分。他盡可這樣劃分，但依我看：有的文章或為論文、或為講話、或為劇評，其性質大部分屬於（藝術）批評學的範疇。從前的批評學，面孔嚴肅而呆板，基本上是政治或黨派的代言人，在極具權威性、神聖性的同時，也遊離了藝術自身，而成為一種政治裁決。二十世紀八十年代以後，隨著社會的開放與環境的寬鬆，理論家開始確立了批評者的主體意識。批評逐漸個性化，批評方法和價值取向，也日益多樣化、多元化。這當然是一種極大的進步。但是，批評者的隨意性和批評的非學術性的毛病，也就接踵而至。一些評論家和由官員轉化而來的準評論家，草草地看了一場演出或匆

匆地讀了一遍劇本，即可在高規格的座談會上，僅就一兩點零星感受，絮絮叨叨洋洋灑灑淘淘不絕地講上半日。不客氣地講，一些戲劇批評，特別是某種場合的戲劇批評，已不具學術活動的性質，很有點政治投機或名利投機的味道。在這個時刻，細讀陳貽亮的書，是很有現實意義的。

陳貽亮的藝術批評具有一種

力量。這種力量是建立在學術性的基礎之上，並非借助權力話語（他身為黨外人士，曾長期擔任福建省戲曲研究所所長等職）。我所說的學術性也不是針對書中的某篇文章裡的某個結論，而是指藝術批評的創造性價值。應該說，我們經常看到或聽到的戲劇批評對作品的闡釋，只是從文本中說出中心思想、現實和歷史意義之類的東西。陳貽亮對作品的闡義，是在尊重作品原意的前提下，將文本置於一定文化環境和文化氛圍中去認識，把從原文中抽象的思想與社會意識形態中的某些觀念及因素綜合起來看待。這樣，他的戲劇批評就不僅僅是拿出讓觀眾易懂的一個結論，而是從文本中看出原來並不明確、或一般人難以看到的東西。福建的許多年輕作者，都對陳貽亮心存感激。這一方面，是因為他的確親自動手輔導過他們的寫作；但另一方面，也是更為重要的方面，是由於陳貽亮對作品不同凡響的批評。這種批評在創作出來的文本上，構建出不同於作者理解的副文本。在這一意義上，它賦予作品以附加價值。有時因為這個附加價值超過了原本意義，而成爲作者繼續修改加工作品的思想參照或藝術座標。這增加出的價值，就是批評的創造功績，就是陳貽亮的藝術功績和學術成就。這種批評的創造性使得批評從簡單地跟蹤創作，演變到它自覺地追求自身的完善，追求新的批評體系的鑄造。

陳貽亮的戲劇批評從不離開藝術本身而大談政治、人生或闡發自我的某種思想，也從不爲了達到某個特定目的而去尋找論據或問題。要知道，任何偏離藝術本體的批評，其學術價值就非常值得懷疑。搞藝術的人都曉得，藝術實踐屬於感性活動，藝術理論屬於理性思維（當然，藝術理論也蘊含一定的感性基礎）。由於藝術批評是媒介性學科，故從事批評的人，兩種

思維必兼而有之：即一方面具備理論的思辯性、科學性與堅定性；另一方面又熟諳並關注實踐的豐富性、具體性與靈活性。戲劇批評的運作常常是從戲劇實踐的具體性開始，將它上升到理性的層面，爾後，再用抽象的原理來說明這種具體性。實質上，批評的運行機制就是對於藝術（文學）現象進行重構。對創作經驗的總結和對創作實踐中規律的認識，往往也是先由批評加以梳理或歸納。這些文化經驗性質的東西，經過批評的工序，就不再是一大堆感性的材料，它漸漸轉化成爲理性的思考和理論的表述。也正是有了批評這一道重要的工序，大量瑣碎的、膚淺的來自實踐的感性材料，才便於最終用文藝理論的思維模式來駕馭。陳貽亮做爲一個出色的批評家，是有著雙重才能的：既善於進行理性的把握，又很能產生感性的體味。莫怪他對許多作品的評價獨具慧眼，表現出極好的思想判斷力和很高的藝術鑑賞力，是深識與妙悟的結合。

我清楚地記得：八十年代初的劇壇，出現了一批迥異於老式寫法的歷史劇。它們大半出自福建青年作者之手。劇目上演後，眾說紛紜，褒貶不一。在這個當口，他發表了關於新時期歷史劇創作的論文、講話和劇評。針對某些人對新編歷史劇《新亭淚》（作者鄭懷興）、《魂斷燕山》（作者洪川）的主題是「不知所云」的斷語，陳貽亮說：「這種戲屬於思考的戲劇，是用新現實主義方法寫出來的。要像品茶那樣越品味越好，凡是一下子能說得清楚的，一定不會是深刻的。所謂不知所云，很可能是寓有深意的思考戲劇。」不少人評價王仁傑的力作《節婦吟》，是有力地抨擊了封建制度。而陳貽亮偏偏在文章裡寫道：「這個戲沒有抨擊封建制

度，被害人是死於自身的封建意識。」——像這樣閃爍著理性光澤的例子，很多很多。它們極能體現陳貽亮的現代意識和批評的理論根基，以及不斷適應新時代的批評方式。

中國傳統的文藝批評比較強調審美的觀照、審美的感悟，講究對於審美客體的「品」。今天的一些帶官味的或帶洋味的批評，注重的是宏觀把握。急功近利的浮躁心態因直奔批評的終端目的，而忽略對於過程的梳理。要知道，恰恰是對過程的科學分析和細緻梳理，要比輕易下個結論需付出更多功力，也顯示出更高的學術價值。我想，陳貽亮的批評之所以能夠打動人、說服人的一個重要原因，就在於他遵循批評的本質規定，始終是在批評對象所提供的材料裏尋找問題，在對問題的來龍去脈中梳理論析，進行著審美範疇內的判斷，而絕對不去搞那些大而化之的發揮或「劇本好，導演好，演員好」之類的首長式結論。比如他對歷史劇的概念界定、創作方法、社會功能，歷史劇題材的選擇，史、劇關係，歷史人物的時代感和局限性等一系列重大問題的看法與觀點，無一不是從具體劇目的解析歸納中得來。我尤其驚歎於他思維之精準與精細。他對周伯仁（《新亭淚》中人物）、顏氏女（《節婦吟》中人物）所做、所為、所欲、所求的獨到分析，他對《魂斷燕山》戲劇結構與技法的嚴密論述，幾乎無人能比。


也正是由於在那一個特定時期，他與作者一起對歷史劇思想內涵的刻意追求和開掘，使福建戲劇逐漸形成了以歷史的思辯性見長，以深刻、凝重、博大的美學風格取勝的文化品格。我曾經管它叫「陳貽亮模式」。事物總是變化的，二十世紀九十年代以後國人的審美心理，產生

了驚人的變異。戲劇是商品，看戲是消費，要求戲劇回歸娛樂本性，要求劇團從國辦返回民間，要求藝術從意識形態的中心向邊緣移動的傾向，並應和著世界範圍的平民美學的崛起。時代車輪滾動到這裏，提倡戲劇承載厚重內容的「陳貽亮模式」，顯得有些格格不入，甚至有些落伍。這沒有什麼大不了的，更不是陳貽亮的理論失誤或學術「硬傷」。這是現實對藝術的要求，或者說是藝術對現實的一種適應、一種屈服、一種只能如此的選擇。道理很簡單，原有的經濟體制和價值觀念已經解體，空前的活躍和空前的紊亂，使整個社會瀰漫著困惑與迷惘。當初所憧憬的理想和被理想激發出的熱情，被現實做了無情的嘲笑。似乎一切有精神價值的東西，都淪落了，唯有「金錢」法則赫然立於現實之巔。這時的藝術除了接受、適應、屈服，還能有什麼精神抗拒嗎？話說到此，我要特別聲明一句：中國戲劇如果真的能徹底放逐民間、回歸本體，或許還真的能救它一把，使之獲得真實意義上的繁榮。而現在的戲劇之所以半死不活，就是因為它既要接受政治的操作，又要服從金錢的擺弄。兩面夾擊、腹背受敵，它能好嗎？

陳貽亮從事批評的目的，從來都是再簡單不過的。他是為實踐的需要而進行理論的思考，而所有的思考又都僅僅是為能夠服務於實踐。他後期撰寫的論文，如關於戲曲程式的符號結構，關於戲曲現代化的表現形式，雖然在理論層次上，拉開了與實踐的距離。但這些對中國戲曲藝術帶有本質性、規律性意義的學術研究，依然是為了它在實踐的土壤上得以更好的存活、生長。有位文學評論家說：「現在的文化精英們往往有奶便是娘，朝秦暮楚朝三

暮四，不同程度地依附於官場或商場。」這話是針對文學批評而言。其實戲劇批評也存在類似的問題。我的一個同事在拿了數千元之後，即為某省晉京的幾個劇目做概括性的綜述，並在事先約好的一家中央級報紙刊出。儘管在稿費低得已構成對文人精神勞動羞辱的情況下，用三、五千元買萬字文章算得公平交易。但在如此氛圍裡，文化人的品格和批評的學術性，至少是打了個對折。這還是若干年前的事，以後更有發展。小把戲搞多了，司空見慣且不說，其後果卻是：今天只要報刊上出現了此類文章或大塊劇評，人們在閱讀之前，私下裏不禁要估算：他們（指編輯和作者）拿了人家多少「葉子」（鈔票之俗稱）？這也難怪，誰讓現在的活有那麼多的誘惑呢，而抗拒誘惑又並非易事，這需要批評者保持獨立的人格。陳貽亮是具有獨立人格的（他為此曾付出過巨大的代價），所以他才可能實事求是地說話。

在我印象中，陳貽亮不是一個老人。前幾天，他的女兒說，我爸今年八十二歲了。聽了，不由心內一驚。在這個人人讚美「長江後浪推前浪，一代新人換舊人」的時代，我越發相信精神的永恆。



**兩個序** 守住民族的根  
民間文化利益與人道主義情感的信守

新  
知  
序  
PDG

# 守住民族的根

——為顧樂真《廣西戲劇史論稿》序

中國不僅有著悠久的歷史傳統，還有著悠久的史學傳統。我們的先輩習慣於回顧歷史，喜歡說古論今，特別是在國家有災、民族遭難的時候。現在的情況不同了。在一番倡導下，我們開始習慣於向前看，向外看。這個新的習慣也滲透到戲劇圈內。於是，舞台上率先發生變化：意識流、電子琴、迪斯可、緊身衣、洋人英語，鐳射電腦，紛紛「在此作場」。繼而，理論家歸納出「橫向借鑒」、「戲曲現代化」等新概念。簡陋蕭條的劇場，剎時間變得或眼花缭乱、或富麗堂皇。過了不久，業內資深人士便驚呼：在飛行導演（特指非戲曲專業導演）「大手筆、大製作、大氣魄」的幌子下，中國戲曲劇種的個性及劇種間的差別正在消失。又過了些時日，北京人民藝術劇院小劇場演出了《馬前潑水》、《偶人記》。有人說：前者是在京戲裏面加入了話劇元素；後者是崑曲與西洋音樂等諸多異質的拼接。另有人則歎曰：「這玩意兒是從馬廄裏，牽出的一頭驢子。」我不反對向前看和向外看，電腦技術有必要進入戲台，弦





廣西彩調《劉三姐》人物造型。

中國書局  
PDG

樂四重奏也可以伴奏京腔崑調。但是人們如果要索求事物的規律、本性與規則的話，是一定要回過身來看的。專搞這個「回過身來看」的行當，就是戲劇史研究。翻檢這五十年戲曲改革之得失，既碩果累累，也失誤重重。原因何在？我想，除了方針上的左搖右擺，恐怕對藝術發展的歷史及其規律的認識上的無知、淺薄，是個重要因素。在這樣一個背景下，閱讀一部地方戲劇史專著，心情十分複雜：一方面為書中的點點亮色而欣喜，另一方面又為現實的種種思慮而沉重。照理說，今天的社會生產、時代環境，要比從前強過千百倍，藝人的政治地位、生活待遇，要比從前高過千百倍。政府對文化藝術的財力投入，更比從前多上千百倍。可為什麼中國戲曲的處境，反到不如從前了呢？這裏就有著一個藝術自律性的問題。所謂自律性，就是藝術自身生存和運行的規律。它，是民族藝術的根。所以，我以為：顧樂真對廣西戲劇歷史的梳理、歸結，就是穿行於時間的漫長隧道，去探究這個自律性，守住民族的根。

燈下展讀，隨著歷史話語的敘述，我彷彿看到了一代代、一群群民間藝人跑碼頭、走江湖的演藝生涯。滿身疲憊，行色匆匆。在煙雨月色中，奔波於鄉鎮集市。他們的行頭簡單，班底不齊，演出條件惡劣。但是個個技藝纏身，上得台去飽含激情，面對眼前的衣食父母，敬業無比。台上台下，以心換心，以情喚情。這些民間性質的藝術創作，以其對社會現實質樸而率真的認識，生動而形象的表現，表達出廣大民眾對自己日常生活的熱情和關注。與此同時，藝人們在吹彈拉唱之中，在述說老故事或編演新傳奇的時候，有意或無意地也要把新的社會認知和流行的審美時尚，融彙進去。於是，在群眾性的審美活動中，我們的民間戲曲，許許多多的地

方劇種日趨完善，日漸成熟。從根本上說，中國戲曲這種與社會民眾最基礎層次上的精神勾聯與情感共鳴，才使它獲得了廣闊的生存空間和旺盛的生命力。

鍾敬文先生在《民俗文化學》一書中，把中國的文化傳統分爲三個層次：以士大夫創造的精英文化爲上層文化；以社會底層潛流的民間文化爲下層文化；介於二者之間的市民文化爲中層文化。不同層次的文化固然有交流融合，但更多的是差異和區別。地方戲曲，顯然是屬於民間文化的範疇。它必須接受上層文化的影響，但更必須滿足下層文化的利益。如果有人借用行政力量或長官意志，在民間藝術領域強制推行上層文化的許多嚴格的標準和界定，一心想把民間俗物「提高」或「轉換」爲上層精品。那麼，其後果會極其可怕。它不但破壞了中國文化傳統的社會結構，而且從根兒上剷除了中國文化傳統的土壤。說這話，決非是我故意危言聳聽。請看今日之現狀：演員開上了私家車，戲班升格爲大劇院，演出以進京獲獎爲目的。技藝的退化，劇目的貧乏，觀眾的流失，不過是表面現象。更爲嚴重的是——我們的戲曲正在不斷地弱化著與社會民眾的精神聯繫，淡化著和普通百姓的情感聯絡。而這種淡化與弱化，正是民間文化利益的喪失和文化生態的破壞。我想，不管一門藝術曾經如何的生機勃勃、精緻完美，但凡走上了這樣一條路，衰敗凋零是必然的，而且是再喊什麼「振興」口號、再投入多少鉅資，也扭轉不了的衰敗凋零。難怪現在的有識之士被迫發出了「還戲於民」的吼聲。——閱讀一部地方戲劇史，回顧民間戲曲走過的路，這當是我們歸結出的一條最最基本的歷史經驗。

一點點的積累，一條條的梳理，反覆思考，上下求索。這本書，顧樂真幾乎是用了二十年的時間寫成的。這與我的同行一年出版八本專著相比，簡直就是結繩記事與電腦運作的差別。爲什麼我同行的「研究」，如有神助？我以爲，才思敏捷是其次的，首要的原因在於：在某些人的眼裏，研究的概念與學術之功能已然發生了巨變，它成了一種兌換。一年八本書，可以兌換到金錢、職稱、學位、名聲及榮譽。而顧樂真的寫作如此之慢，是因為他覺得學術就是學術，永遠不應該也不可能變成其他什麼，更不想以此去兌換什麼。講到學術之功能，不得不提到我們一些學術機關的行政領導人愛講「古爲今用」。這個方針，經過五十年實踐證明：它僅適用於文學藝術的創作，如果用來指導史學研究的話，其結果：一是急功近利之風泛濫，二是僞史的泛起。顧樂真的「活兒」幹得慢，正是與他所保持的一種不汲汲於「用」的治學態度直接相關。我認爲唯持有這種超實用、超功利態度的人，才有可能比較準確地把握學術研究的純粹認知對象，掂量出認知本身的價值，把真實的歷史寫出來，留給後人。

歷史（包括專業史、專門史）的研究者都知道，史學學術的基本要求是「無徵不立」。所謂「徵」，主要是指歷史文獻而言。沒有文獻，史家說話便沒有了依據。不管什麼人，什麼事，只有成爲「文獻」，才有資格進入「歷史」。從這一點來看，歷史是殘酷的，史家是鏗吝的。顧樂真寫的這部《廣西戲劇史論稿》，遵循了史學的最基本的學科規範，掌握並使用了許多文獻資料。記得九十年代末，我與他一道參加了《中國戲曲志·貴州卷》的審閱工作。在審閱會議上，他就志書的撰寫必須重視文獻資料的問題，做了一個很長的發言，溫和又鄭重地

指出了書稿裏存在的不足，並向一些新手介紹了如何搜集、查詢、使用文獻資料的方法及經驗。這其中包括了自己在俗文學、民間藝術資料方面研究的心得。聽者無不感佩。

有了文獻資料，也還是遠遠不夠的。寫出真實的經歷，才算得上盡到了「歷史敘述者」的責任。於是，如何「寫出真實的經歷」便成爲史學的一個難題。而能否敢於「寫出真實的經歷」，便成了考驗學術良心和社會責任感的尺規。應該說，顧樂真在這方面的表現是十分突出的。比如，戲劇圈內在提到抗戰時期的桂林戲劇改革運動，無一例外地要談到歐陽予倩的貢獻，田漢的光輝和焦菊隱的宵旰辛勞。顧樂真用專門的章節記錄下這些先驅者的偉業。但是，他在記述這一段歷史的時候，首先提到的是已經「下台」的廣西省長馬君武。並說：「馬君武是廣西戲劇改進會的首創者，是他力邀歐陽予倩來桂主持其事，這才『種出南華幾樹春』。但因過早病歿及其他種種原因，少爲人知。」爲此，顧樂真給這個熱愛戲劇的舊官僚專門開闢了一章的篇幅。看到這裏，我不能不爲他所堅守的真實性深深折服。五十年來，史學學科規範在嚴格的真實性方面給自己設立了一種內在的限度。這個限度，也可以叫做缺陷或缺欠。而這個被默許的缺陷和缺欠，直接造成了對歷史的有意遺忘和「無意」塗抹。這些不被記述的東西正隨著時間的流逝，漸漸模糊起來。既然前人的蹤跡，不能被準確地揭示。那麼，後人的實踐便有如霧中行走般地盲目。因此，在過去一段時間裏史學（包括專業史、專門史）上的這種缺陷與缺欠，現在則必須由一些保持著學術良心的勇敢者去填補。擺在面前的《廣西戲劇史論稿》，便是一部難得的補闕之作。

我認識顧建國，很久了。儘管他的筆名叫樂真，但我總是「建國」、「建國」地叫著。他與外子馬克郁同為北大中文系校友，又都從事中國戲曲史研究，故只要來京公幹，便一定到寒舍小坐。實在抽不出身，也要打個電話，說叨說叨。有一次，全國戲曲志的會議剛畢，他應我們夫妻之邀，退掉招待所的住房，提著行李來了。於是，三人有了長談的機會。打這裏開始，我對顧樂真有了一個較為透徹的瞭解。原來，他從北大畢業到廣西工作，是帶著內心的悲哀和現實的許多無奈。因為在一九五七年夏季的「鳴放」階段，他目睹人大林希翎在燕園演講受到北大大學生起哄卻面無懼色的情景後，在回宿舍的路上隨便說了句：「這個女人真勇敢！」不想，到了反右階段，這話使他很快成了「拜倒在林希翎石榴裙下」的角色，受到嚴厲的批判。畢業分配方案公



顧樂真與章詒和合影於1998年。

佈，他屬於發配邊陲。離京的最後一日，顧樂真徹夜獨坐於未名湖畔，思前想後，不斷地追問自我，為今後的生存尋求一個理由和支持……。

在中國，文化工作是個高危職業。因言致禍是知識份子的慣常命運，這些卻不能改變知識份子的基本人格。四十五年了，蘇州人的顧樂真在南寧安了家，立了業。他適應了環境，卻性格依舊。他人品、學品都好，贏得許多人的尊敬；自己卻從不把名譽、地位、面子、財富、權力等等，看得那麼重要。做事必底於成的治學態度，處世的冷靜、節制和心靈深處的憂國、孤憤，使得他既具有明顯的東方色彩，還埋藏著「五四」文化的某種因數。這，正是顧樂真不同於別人的地方。

如今，不少學者開始和商業文化攪和在一起，人生觀和價值取向的扭轉，催生出學術領域內的種種畸形和病變，也大大喪失了把握現實複雜問題的能力和歷史的思辯性及反思性。如果全社會都形成了棄「道」（道理、道義）而趨「勢」（勢利、勢力）的風氣和氛圍，包括我在內的今天的知識階層是難辭其咎的。由此可見，中國當代文化建設之路，其漫長和艱辛，遠遠超過了我們在年輕時的想像。

在悵惘與迷離中，我讀到了這本書，也彷彿看到顧樂真背負著時代重負，在黑暗的歷史隧道裏，眺望未來的晨曦。寫這樣一本書，不輕鬆。因為藝術要超越歷史，唯一的途徑是「徹底穿過它，從它的另一頭出來。」

近年來有多種戲曲史著作刊行，還有圖文並茂的豪華本。這五彩繽紛的情景，讓圈內人產

生了史的研究已經很充分的感覺。不知爲什麼，我的看法恰恰相反。我覺得今天對中國戲劇歷史的研究，尚處於一個較淺的層次。這恐怕與我們這支隊伍的理論素養不高、闡釋水平低下有關。另外，也有對藝術史的背景知識的掌握不夠豐富、準確的緣故。這些問題，在近代戲劇史、當代戲劇史研究方面的表現尤其突出。所以，我們似乎還是應該多做些基礎性的工作，多做些局部的研究和積累，像顧樂真這樣。

二〇〇二年三月五日於北京守愚齋

### 註釋

- 【一】特里·伊格爾頓 (Terry Eagleton)，英國人，當代著名文學批評家。著有《文學理論》(又譯《二十世紀文學理論》)、《後現代主義幻想》。

# 民間文化利益與人道主義情感的信守

## ——爲陸倫章作品集序

陸倫章走進劇團（江蘇省蘇州市滑稽戲）有二十六個年頭，一共爲劇團寫過二十部大戲，五十多個小戲及小品。劇種涉及京劇、滬劇、崑劇、蘇劇，寫得最多的是錫劇和滑稽戲。如問任何一個劇作家，你爲啥寫戲？其理由大概不外乎事業理想和興趣愛好。而陸倫章的回答是：「我從不奢談奉獻，追求什麼境界，只是把寫戲當做回報社會和謀生的手段。我愛人是農轉非，有嚴重的胃病，每月三百七十二元退休金，我兄嫂都在農村，小時候負擔我上學、生活，還有我奶父的後代（註：陸倫章從小是和奶娘，奶父生活在一起）。我一輩子都還不完他們對我的恩情。」他還說，自己要拿這本書，獻給九泉下的父母。因爲每次下雨，他總能聽見母親的呼喚與叮嚀。

在整理這本書稿的時候，陸倫章告訴我：審視自己幾十年爲之奮鬥的事業，感到面紅耳赤。除了「遵命」之外，幾乎沒有一部真正意義的作品，甚至感到自己像個「特務」，一直戴



著面具在寫戲。但再一想，覺得這也代表了一部分歷史的真實。他還說：「不講藝術家的良心，至少我始終保持著農民的本色，種稻種麥種棉花，至於糧食棉花加工成什麼，對農民而言是一種無奈。舞台總是絢麗的，舞台有多彩的人造景觀，而觀眾始終在黑暗中，也許這就是藝術規律。」在戲劇批評對許多知名劇作家的作品失去理論興趣的時候，一個始終不曾大紅大紫的陸倫章，卻使我陷入揪心的感動和深深的思考。他的寫作成果和創作目的，引出了一個關於對當前民間文化的嚴肅話題。

中國戲曲屬於民間文化（即下層文化），它和精英文化（或曰上層文化）有著截然不同的價值觀和審美觀。應該說，包括戲曲在內的民間文化本獨立於「官方意識」，是按照下層民眾的切身體會和實際需要積累而成。我們現在的許多文化行政官員的做法是以「精品意識」為旗號，以「提高」民間藝術的品位和質量為目的，自上而下地在努力消解它的獨立價值。其後果是什麼呢？我想，只能是我們這個民族千年形成並保持的文化平衡的被破壞、被顛覆。具體地講，就是被「提高」了的戲曲，因不能滿足下層民眾的文化利益而失去觀眾。而失去觀眾，就意味着生存土壤的剝離和喪失。

據我所知，最早提出「振興戲曲」口號的是四川省，恰恰那裏的地方戲曲——川劇，衰敗得最快，也最徹底。洋洋大省，如今只剩下幾個川劇團，地縣一級的川劇團，已全部撤消和解散。即使被保留的川劇團，也只有十幾個戲碼存活於舞台。要知道，歷史悠久的川劇積累了上千個傳統劇目，素有「唐三千，宋八百，演不完的三列國」之說。短短五十載，為何竟墜落到



蘇州年畫《花園贈珠》。戲牌上寫「特請京都新到清客串，今日准演花園贈珠。」正是舊日戲院的特色

如此地步？一言以蔽之，就是由於我們的搞法，破壞了文化利益的整體平衡。經過「提高」的戲曲，嚴重背離下層民眾的文化利益。這個現象也可以稱之為「文化誤讀」，這種誤讀今天仍在繼續。對此，圈外人比圈內人，恐怕還看得透徹些。一個社會科學工作者在一篇題為〈伶人的苦難〉<sup>〔二〕</sup>的文章中寫道：「我一直有個很主觀的看法，總覺得中國戲曲的生成與昇華，其原因倒並非僅僅是有了『梨園弟子』和『內廷供奉』之類的榮耀，而是由於有太多的野廟叢塚中的偷演，身上凍得發紫的赤膊滾釘板，以及戲完了累倒在後台等等苦難。」這話說得很明白，無須我再做什麼注釋了。

近半個世紀以來，民間文化已成為一種弱勢話語，任何強勢話語，都有壓制它的權力。在這樣一個環境裏，不少從事民族民間藝術的知識份子也竭力逃避來自底層的聲音，力求將自己歸入「精英話語」，力求打入上層的圈子，力求進入主流文化的範疇。這個「力求」的動力之一，是對榮譽的強烈渴欲。劇作家、藝術家取得榮譽當然是件好事。它意味著官方及社會的認同。特別是像文華獎、梅花獎一類的政府獎或全國性評獎，隨之而來的便是各種政治待遇和物質實惠。當我們對此舉採取默認態度的同時，有人尖銳地指出：「一個容易被他人忽略的事實是，榮譽同樣對知識份子進行著改造。」<sup>〔三〕</sup>「榮譽是標準的衍生物」，具有特指性。評獎當然鼓勵個性，但是它所鼓勵的個性，是它所希望的個性。也就是說，評獎活動的級別、規模與人們對獎項的認同和嚮往，實際上已構成了對創作自由的干預。有的劇作家對這種榮譽名義下的改造，內心的抉擇比較清醒。有的人則迷失了精神方向，陷入了名利的深淵。也曾獲過獎的

陸倫章屬於清醒者。儘管他在獲獎後物質待遇有所改善，人也調到了蘇州市文聯，但他的感情從未離開養育自己的鄉間農舍，他的創作從未脫離平民百姓的圈子。這種對民間文化性質的信仰與堅持，使他的作品得以幾十場、上百場，乃至千餘場的搬演。僅在一九八八年至一九九五年的七年間，陸倫章就連續寫了七個大戲。其中，滑稽戲《時髦進行曲》演出一百二十場，滑稽戲《快活的黃帽子》演出一百六十八場，滑稽戲《大驚小怪》演出七百餘場，滑稽戲《牽掛你的人是我》演出一百零六場，滬劇《燭光戀影》演出一百零八場，錫劇《快活的泥腿子》演出一百三十場，滑稽戲《小城故事多》演出一千七百五場——這是一些多麼驚人的數位！我覺得，它的含金量超過任何金獎、大獎。有人獲獎無數，但他的戲永遠也達不到上演千場的水平線。前者才是真實的記載，而後者則很可能屬於絕妙的虛構。

在這裏，特別要加以理論闡釋的是，劇目演出的場次多與少，已不再是個簡單的上座率。它所體現的市場營銷額、社會傳播面、廣大受眾對藝術市場的反應、大眾話題的觸及，以及高演出率對社會影響力等指標，事實上構成了對藝術批評標準設立的現實力量，一種強大的物化力量。誠然，銷售不等於藝術。可這也是一種權威，即大眾話語權威。它與政治話語權威同樣是批評標準。今天的觀眾是文化消費的購買者，購買者掀起的市場作用，勢必會影響到創作取向和對作品的價值評判，即作品的高下必須聯繫著是否適應觀眾選擇性購買的需要，是否能滿足社會文化需求結構。文學藝術越來越多地轉化為市場上的商品，它的這種轉化，就必然要體現在文學藝術的批評上。體現在哪裏呢？我認為主要體現在藝術批評由政治話語權威的社

會價值評價轉向於讀者、觀眾購買支援的市場價值評價。也就是說，當政治話語權威的社會價值評判轉向於觀眾購買支援的市場價值評判的時候，我們才有可能正確認識陸倫章劇作的意義。

半個世紀以前，崑曲《十五貫》的演出被周恩來譽為「一齣戲救活了一個劇種」。這個所謂的「救活」，當指內容的推陳出新。如今，我們的崑曲幾乎要淪落到底了，淪落到要聯合國出面掏錢來拯救。拯救的辦法是將它擺放在「人類口頭和非物質文化遺產」的位置上供奉。這辦法很有點類似於請上一個富翁闊佬購買古董以求保存。然而，中國戲曲是一門民間舞台藝術，其精粹全在於表演。這種表演又不同於西洋話劇，可以拆解為各種成分或元素。所以它需要的是有生命的延續、鮮活的保存和流動的傳承。獲取這種延續、保存與傳承，當然需要錢，但更需要人——具體地說，就是需要能養活劇團的編劇，如陸倫章；需要能支撐劇種的導演，如余笑予；需要最具票房價值的演員，如于魁智。

陸倫章出生在堪稱儒家禮儀文化中心的江浙，自小受到「溫良恭儉」的熏陶。他滿懷著夢想和希望，但生活卻讓他受盡磨難。他熱愛學習，勤奮讀書，但無情的現實向他展示了比學校教育更多的東西。經商的父親在他六歲的時候，漂泊至臺灣。思鄉的哥哥從臺灣偷渡回國，「特嫌」罪名，一直背到退休。從此，反動家庭出身是他身後一道抹不去的黑色背景。母親多病早逝，八歲起就開始幹重活。經濟的拮据幾乎使他小學輟學，並如影隨形地跟了大

半輩子。自幼喜好文學藝術，但讀的是江西機械工業學校。他腳蹬穿了三年的老棉鞋成親，爲生計在田間勞作，大口大口吐血。一九七六年他借調到蘇州文化局，每月拿三十六元臨時工資。當海外關係成爲令人羨慕的社會關係的時候，父親卻帶著病痛和窮困從海外歸來，需要他騰房間，掏藥費，盡孝道。一家老小到了一九九二年，才看上了彩電。從表面上看，陸倫章順從了命運的安排，但這並不意味著他放棄了自己。

如果沒有他個人遭遇中的眼淚和不公，他就不會感悟到這個社會的許許多多的荒謬與可笑。在他的眼裏，整个人類就是一場喜劇。比如死亡問題，這個字眼的本身就蘊涵著許多的悲哀和恐懼。但陸倫章說：「我不企求長壽，有朝一日離開這個世界，我又投進媽媽的懷抱，這該是快樂的事。」故爾我一直認爲，陸倫章善良、勤勉、樸厚、誠信、隱忍、慈悲、穩重的性格對其從事的喜劇、滑稽戲創作，起著決定性作用。另一個構成陸倫章喜劇特徵的，是他對待筆下人物的寬容和善意。在《小城故事多》裏，無論是錢大姐、吳阿芳、孫千山、還是其他人物身上，作者側重要表現的是他們做爲普通人所具有的人性弱點——比如貪財、佔小便宜、尖酸、好鬥、嗜賭等等。這些弱點在劇中被藝術放大後，便顯現出它們的可笑之處。對於同樣是普通人、同樣具有這些「人性弱點」的觀眾而言，這些人物所喚起的是會心一笑，並感受到作者對人性的可笑、可歎、可憐的洞悉，以及建立在這種洞悉之上的對同類的寬容。陸倫章的戲劇多以笑做爲社會的批判方式，批判是深刻的，卻不尖刻。或者說，在批判的同時就包含了寬容。而這一切，都植根於他對人性的透徹瞭解，也都源於他發自內心的人道主義情感。何況在

我們這個國家，大凡好笑的事多多少少有點辛酸。而辛酸的事，正是普通老百姓可憐卻又鮮活的現實。

科學、宗教、藝術是人類面對自然與社會的三種不同的、彼此無法替代的獨立認知方式。不同的認知方式也就相應地產生著不同的作用。科學可以使人獲取更好的生存條件，宗教安頓人的靈魂，而藝術則作用於人心和人性。不知怎地，我反覆閱讀陸倫章的戲劇作品，那人生的困頓坎坷和舞台的善意微笑所形成的強烈反差，常讓我淚流滿面，也常讓我聯想到敦煌、雲崗、龍門、大足石窟裏的泥塑與石刻。當然，兩者並不同處於一個時代，也不同處於一個類別，更不同處於一個層面，但都是屬於信仰之力和藝術之思的雙重創造。我想，陸倫章作品很難像曹禺的《雷雨》、《日出》，獲得較長時間的流傳，但其作品中所蘊涵的博大胸襟、悲憫情懷，以及超然平和的思想之光，卻屬於永恒。

在現代西方社會，帶有崇高色彩的悲劇日趨衰落，喜劇也就獲得了更廣闊的生存空間。不管中國現在是否實現了現代化，隨著激進的革命被溫和的改革所取代，人們也似乎進入了空前樂觀的狀態。小品、賀歲片、「搞笑」劇、「開心一刻」、「歡樂總動員」電視專欄，鋪天蓋地。在這裏面，比較粗俗的逗笑形式的東西多，帶有嚴肅性的審美形式的作品少。究其根本，就在於大多數人並沒有把喜劇或喜劇性視爲美學的基本範疇，也沒能像陸倫章那樣，將現實生活中矛盾而可笑的現象通過種種藝術手段的處理，進行審美的反映。

人到中年或老年，感情平實而樸素，心情多多少少變得有些蒼涼。這時再掉頭回望，就會

想到我們自己曾經是多麼地幼稚可笑。所以，觀察人類、觀察社會，該有多種眼光。而喜劇的眼光當是最高級的表現方法，因為它有如為成年人寫的童話故事。

二〇〇二年十二月二十八日於北京守愚齋

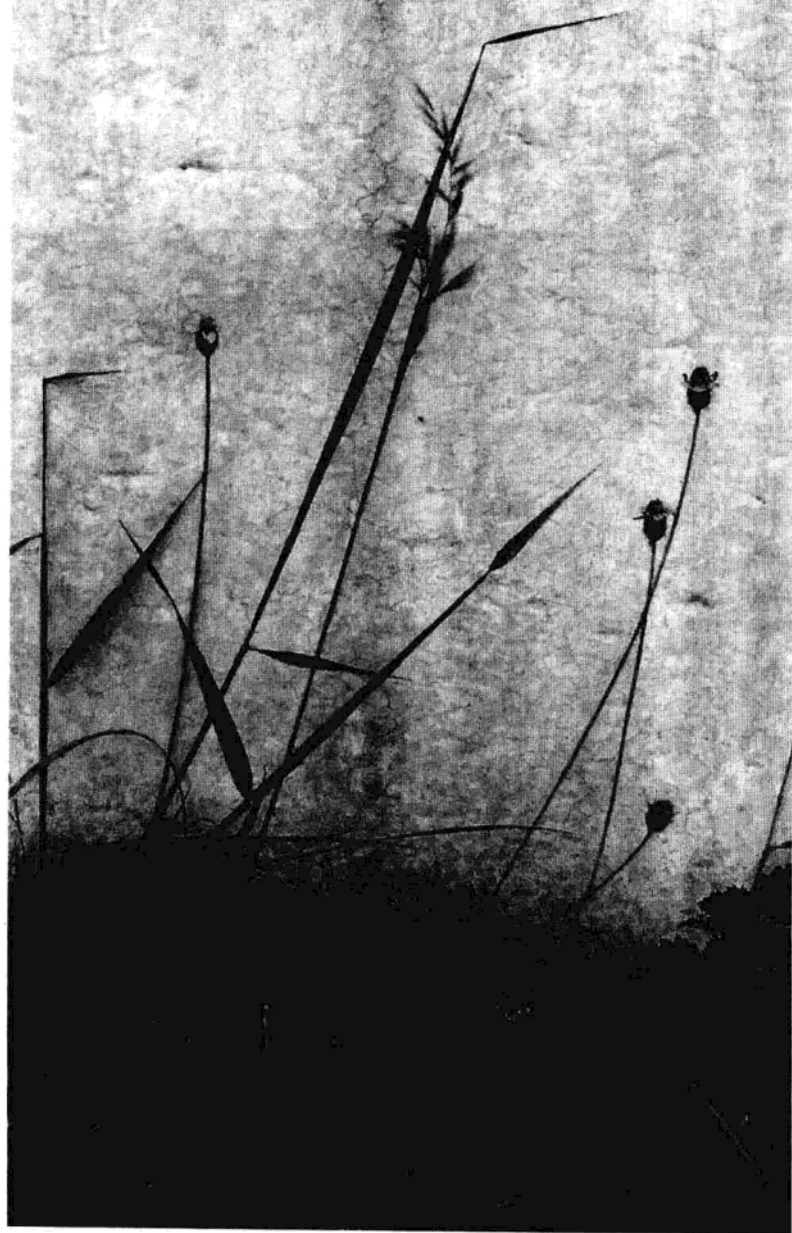
### 註釋

- 【一】蘇迅〈伶人的苦難〉一文，見二〇〇一年六期《讀書》雜誌，三聯書店出版。
- 【二】祝勇〈榮譽光環下的陰影〉一文，見二〇〇〇年四期一二五頁《隨筆》雜誌，花城出版社出版。



# 一份劇評

川劇《潘金蓮》的失誤與趨時



新  
知  
書  
屋

PDG

## 川劇《潘金蓮》的失誤與趨時

本不想對川劇《潘金蓮》評頭論足，說長道短。一個新作被搬演，褒貶不一，是極正常而又普通的事。但讀一些關於《潘》劇的評介文章，似已遠遠超出了評介《潘》劇的自身。好像要來端正某些人的思想，好像戲劇界有團團妖霧，需要用《潘金蓮》做金箍棒，來一個「玉宇澄清萬里埃」。說實在的，哪是妖霧？哪瑞雲？看看幾篇名家大作後，反使人如墮五里雲中。我非名家，但非名家也有非名家的觀點、看法，也想擠進來說兩句。

川劇《潘金蓮》是寫女人，寫愛情，寫女人的愛情。

什麼是愛情？什麼是潘金蓮的愛情？不弄清這一點，川劇《潘金蓮》與施耐庵的潘金蓮是無法從思想內容上做評估的。

愛情的最初動力，是男女間的性欲，是繁衍生命的本能，是人的生物本質。在任何社會裏



的人都迴避不了性行爲。因此，對於今天文學藝術中出現的性描寫，也不必採取宗教式的詛咒和取締。總之，視肉體爲罪惡的時代，已經結束了。

施耐庵是屬於那個「已經結束」了的時代，他的婦女觀落後。這種落後性，全部表現於對女人的輕蔑態度。「連女英雄都沒有什麼本事，唯一像有點本事的扈三娘，卻被林冲擒來，由宋江做主嫁給了『屁燒灰』王矮虎了。」（聶紺弩〈中國古典小說論集·自序〉）至於愛情，在施耐庵的頭腦中是沒有這個詞語的。男人在政治上非忠即奸，女人的生活裏非貞即淫——這就是施耐庵的思想邏輯。《水滸》中的潘金蓮，就是依循著這個邏輯描畫出來的。

同爲明代人，馮夢龍比施耐庵進了一大步。其進步之處，主要表現在兩性關係中封建意識的褪色。

「三言」裏露骨的性愛描寫，對偷情姑娘、外遇妻子大膽行爲的肯定，無疑是封建道德意識剝落的外部標記。而更爲深層的內涵在於，馮夢龍以他塑造的杜十娘、花魁等一系列文學女性向社會表明：婦女是能夠以自己的人格、以平等的姿



川劇劇作家魏倫明16歲自編自導自演連台本戲《冲霄樓》。劇中，兼演孿生雙俠丁兆蘭、丁兆蕙。攝於1957年。

態和純潔的心靈擊敗附著在封建婚姻上的地位、金錢、門閥觀念，而獲得愛情的。「三言」是典型的俗文學，沒有什麼深刻的思辯力量。但是，馮夢龍進步的文學觀和婦女觀，無論在明朝，還是在今天，都有著相當的高度。因為他一雅俗共賞的文學形態闡釋了人類愛情的兩個基本屬性：愛情要求不受外力干涉的自由；愛情要求彼此的堅貞忠誠。一篇文章在評價川劇《潘金蓮》時說，這個戲接觸到「兩性關係上的正常變化、發展」，而在此以前，這方面的封建思想「並未受到大的觸動」。做此斷語，是不符合事實的。所謂的隱性問題，說穿了即指女人的愛情與貞潔的關係而言。搞中國文學的，不會不知道王三巧吧？這個既活躍在平話裏、又活躍在戲台上的女人，雖有過失節行爲，但內心不是始終燃燒著對蔣興哥的熱情嗎？還有個周勝仙，她對范二郎是一種真正的愛戀，可在此以前卻與盜墓人有過五十多天的同居生活。瞧，四百年前咱祖宗們的文學創作，已經有了西方電影的味道！居然公開肯定了（豈止觸動）「兩性關係上的正常變化、發展」，認爲愛情和貞節不是神聖不可分割的。僅此一點而論，打破貞操和從一而終的觀念，並非自五四運動始，戲曲舞台也決非是「接受封建思想洗禮」的寺廟。請不要爲了某種「隱性」目的，把中國愛情的文學傳統（包括戲曲傳統）貶得一錢不值。要知道，從《詩經》中那些戀情的歡歌到《紅樓夢》寶黛的痛苦淚影，中國古代文學藝術的愛情主題，就總是伴隨著反封建的主題。

川劇《潘金蓮》的主題仍然是反封建。顯然，魏明倫想在古老的反封建愛情主題中。翻出新意，恰恰毛病就出在這裏。

在兩性關係中，區別動物和人的標誌，是精神成分。換言之，性吸引力是男女愛情的低級聯繫；精神吸引力是男女愛情的高級聯繫。施耐庵筆下的潘金蓮，是一個淫婦。當然從她身上看不到絲毫的「精神吸引力」。聲稱不想為潘金蓮翻案的魏明倫，卻增添了許多關於她精神世界的描繪：感歎、愁怨、孤苦、寂寞、向武大勸說剛正做人的道理，向武松傾訴「雙飛蝶」的美好理想。這樣，潘金蓮愛情所具有的個人品德成分，佔了主要地位。她的愛情選擇性，也帶上了理性因素。行為動機完全排除了短暫的衝動（或叫激情）和肉體欲望。原有的輕佻的、滿足於自身的感情，被一種神聖的、充滿理想的精神所替代。主觀儘管如此，客觀上的潘金蓮還是墮落了（必須墮落，否則不是潘金蓮）。她戲叔，她通姦，她投毒，她殺人，她把自己的靈與肉都切割成碎片，分送給不同的男人。真是迷人的墮落，可敬的沈淪。作者就是要在如此對立、如此分裂的形象中，教導觀眾去尋找「為什麼人是完美的，而命運是不幸的」原因。不，不必尋找了。作者已借用諸多劇中人包辦了觀眾的思維：罪犯是潘金蓮，罪責是社會環境。

作者這樣描寫潘金蓮的愛情史。但是，在愛情的基本理解上，犯下了兩個常識性錯誤。

（一）世界上存在著買賣婚姻、包辦婚姻、野蠻婚姻等種種強制性的婚姻。但愛情是不存在的任何的強制、購買、從屬性質的。「愛情是自由的特殊領域，這正是它的深刻本質的標誌之一」（沃羅比約夫《愛情的哲學》）。因此，潘金蓮以自身的行為表明，無論在法律、道德面前，還是在輿論、習俗面前，她都是一個服從於性欲、只有衝動（激情）而無愛情的人。請不

要忘記，中國中世紀城市市民的下層生活，的確存在著對肉欲的享受和追求。

(二) 在古代，帝妃之間不存在真正的愛情。在今天，主張「戀愛一次，就睡一回」的現代派男女之間，也不存在真正的愛情。道理很簡單，彼此沒有起碼的忠貞。從古至今，專一的感情，才使愛情的追求、選擇具有嚴肅性。潘金蓮有大膽、急切的情欲追求，卻無純潔與忠貞可言。所以，她無論如何美不起來。難怪黃宗江對我說：「潘金蓮只能讓我欣賞，不會讓我感動。生活中誰也不會討她做老婆。」

《潘》劇中有這樣一句「幫腔」：「武二爺、關二爺、爲什麼偏偏不是依紅偎翠的寶二爺？」意思是潘氏要遇到賈寶玉就好了。可惜！作者忽略了這樣一個細節：寶玉憐愛晴雯。可遇到晴雯恣情多欲的嫂子（也是下層女子）不也是嚇得躲閃不疊嗎？曹雪芹對待兩性關係，其思想有極其高潔的一面。他的《紅樓夢》代表著中國愛情文學的優秀傳統，具有深刻的人性和豐富的美感。可以直率地說在這方面，寫女人、寫愛情、寫女人愛情的川劇《潘金蓮》，縱然彈奏出一個高昂的反封建基調。但是，從哲學—美學的水準來看，既不善，也不美。因而，未能突破中國愛情文學的傳統高度。

這個戲，有明確的社會功利目的。有人在爲它的現實針對性叫好。認爲看了川劇《潘金蓮》有助於掃除「忠孝節義」的封建道德觀念，也有助於婦女解放的完成。這裏，牽涉到封建道德是應全部掃除，還是有所繼承的問題。



1995年，台灣復興劇校實驗劇團移植演出魏明倫《潘金蓮》的海報。



川劇《文武打》劇照。

道德不同於法律、政治，它只有造成社會輿論，並變成人們的內心信仰，才能最終成為社會生活中的規範。所以，在階級社會裏，它不僅被統治階級賦予了階級的意志，而且，還必須積納某些全社會的內容，方可被全民所承認和接受。由此可見，任何階級的道德體系都具有階級性與全民性、社會性並存的雙重性質。過去，爲了適應階級鬥爭的需要，理論界矢口否認了道德的社會性，並批判了道德的繼承性。比如，屬於封建道德的「忠孝節義」就是具有雙重性的。忠，既有效忠皇室王權的一面；又有熱愛國土江山和民族的另一面。孝，既有要求子女絕對服從父母的一面；又

包容著尊老養親、承擔義務的另一面。節，既有對婦女單獨守貞的強制性一面，又有重操守、講義氣的自律性一面。義，既有奴僕效主之義，又兼有捨己救人之義。十年浩劫時期，否定舊道德，又無新道德，成了貨真價實的缺德時代。有了這樣的慘痛教訓，人們終於認清

封建道德中社會性、全民性因素，經過歷史的震蕩與篩選，積澱為民族道德精華的真理。

中華民族是個熱情而又嚴肅的民族。它的民族性格是在長期的社會實踐中形成、發展的。無論是對待國家大事，還是處理私人生活，都注重氣節、品德、情操，講究以理節情，追求情理諧和，重視道德境界和倫理責任感。難道這些都不是應該繼承、發揚的民族美德，而是應用利劍斬盡殺絕的封建幽靈嗎？

誰也不否認。我們國家搞了幾十年的社會主義革命，而封建遺毒卻遠未肅清。表現在婚姻家庭生活上，存在著包辦婚姻、買賣婚姻、鄙薄女性再婚者以及歧視非婚生子女等社會現象。但是，對今天社會略有瞭解的人都知道，八十年代以後的婚姻、家庭問題開始呈現另一種新的趨向：少年中早戀的多，青年人中婚前性生活增多，中年人中婚外性生活增多，草率結婚的多，輕率離婚的多，女方提出要求離婚的多。作者寫這個戲是出於十分直接的功利目的。那麼，面對這些社會現象，為追求和滿足個人正當情感慾念可以無視社會和他人利益的潘金蓮，能夠起到什麼作用和效益呢？難道以中世紀因起碼性愛要求達不到而墮落沉淪的歷史，就能啓迪人們理解具有現代文明意義的愛情嗎？難道通過潘金蓮調情、通姦、亂倫、投毒、殺夫的手段，就能夠警戒今天的「哥兒們」、「姐兒們」去正確對待愛情的排他性與不可強制性嗎？看了川劇《潘金蓮》，確實可以起到性解放的作用。性倒是解放了，但這與婦女解放毫不相干。

我不是故意危言聳聽，幾年前曾有幸入獄坐牢。令人無比震驚的是，因違反中華人民共和國婚姻法而被判刑的女囚，十有六、七竟是通姦殺人犯，而且百分之九十是農村婦女。他們的犯罪情節大多很兇殘，都是在姘夫的慫恿下謀害親夫。即使這樣不可饒恕的淫罪，也有著足以令人理解、乃至同情的社會因素。因為任何犯罪現象都是社會的，也都是有社會條件的。然而，法律還是給他們以「無期」、「死緩」的懲治。宋明兩朝可能沒有潘金蓮其人，可是與她相似的犯罪，社會主義的中國卻屢屢出現。請問：面對這種青春期性罪錯現象，川劇《潘金蓮》的藝術真實與社會功能，就可以杜絕現代潘金蓮悲劇的重演，並剷除它發生的社會條件？

我覺得，在八十年代對於企圖通過歷史故事與時勢相結合的戲劇作品，應採取較為嚴格的科學分析。在今天古今相互結合的基點、方向與深度上予以具體的審視，不可因為僅僅做到了「古為今用」而籠統地肯定。有的戲，雖說在陳述遙遠的歷史故事，但從中開拓出時代的精神。有的戲外觀上是緊貼時勢的，然而實質上作者並未站在時代的前列，充其量是一種「趨時」之作。加之，缺乏對當代社會的真知灼見（不在於運用了多少新名詞、新概念），而具有一定的淺薄症與庸俗性。恕我直言，川劇《潘金蓮》就是本色意義上的「趨時」之作。它與今天的時代精神貌合神離。在形式上非常現代化，但在觀念上，體現的是帶有某種庸俗性的市民心理意識。

強調性愛在人類價值中的地位，對於正在渴望肅清封建主義流毒的人們來說，在一剎那間

或許會感到它的「新」。一旦真的要這種武器去戰勝封建意識的堡壘時，就顯出先天性虛弱。因為，用潘金蓮沉淪以歌頌人類天然欲望不可扼殺的態度，是無論如何挖掘不出中國長期封建影響給我們社會造成缺乏愛情基礎的婚姻家庭現狀的真正緣由。歸根結蒂，川劇《潘金蓮》在主題立意和效果功能上是失敗的，關鍵恐怕在於魏明倫忽略了從古至今的兩性關係本身所具有的客觀社會內容。

最後，還要再說一句。魏明倫是個很有才華的劇作家。我們相識，又是朋友。但我認為對他這部有重大失誤的劇作，用過多、過高的溢美之詞來捧場，是我的職業道德和做爲朋友的道德所不允許的。

一九八六年九月於北京守愚齋



章詒和以《往事並不如煙》回憶一個遠去的年代，拂去一代際遇乖舛菁英的歷史塵埃。這一吹拂，竟激起華人世界的閱讀狂潮，一時洛陽紙貴，驚艷、走告、打壓、獲獎連連，諸般跌宕可說都是這股狂潮的波瀾。

「章詒和的筆為何如此之好？」每個看了《往事》的讀者，都會有這個疑惑。「我從少年而青年，從青年而壯年，從壯年而中年，其間貫穿始終的一件事，是不間斷地寫檢查，寫交代，寫總結，寫匯報。由中年而鬢髮皆斑，才開始了寫作。」章詒和在二〇〇四年國際筆會獨立中文作家筆會的答謝辭裡如是說道。

從自我批判中磨練文筆，那是一種窮辭難述的悲哀與諷刺，但這或許只解釋了一部分。造就這枝筆的另一半因素，可從《往事》寫張伯駒見其端倪，而在《一陣風，留下了千古絕唱》窺其全貌——那就是章詒和浸淫在中國傳統戲曲數十載，積累出的過人敘述功力。

〈一陣風，留下了千古絕唱〉，以〈借東風〉一句唱詞，寫與梅蘭芳齊名的馬連良；〈人生不朽是文章〉，懷想戲劇家張庚。兩篇即使筆法輕如鴻毛，卻千斤難擋，憶往微如秋毫，但也歷歷在目，有《往事並不如煙》之風。

自〈中國戲曲的藝術品貌、個性及歷史〉以降諸篇，則可見章詒和在戲曲研究本行的硬底子、真工夫。章詒和能「情存真」，其根源在此！

章詒和特別提供〈勾塗於面——中國戲曲臉譜之藝術特徵〉一文，由時報出版獨家收入台灣繁體字版。

ISBN 978-957-13-4266-5

(824)



00280



時報出版

9 789571 342665

PE0318

NT\$280