

综合两网络版本校勘，供参考。

一阵风，留下了千古绝唱

——父亲与马连良

章诒和

“怜君身似江南燕，又逐秋风望北飞。”

父亲（章伯钧）爱看戏。父辈似乎都爱看戏。在这个爱好上，分辨不出国民党官员、共产党干部和民主人士政治身份的差异来。难怪从前的艺人地位虽低下，但心理上却是自傲的：“甭管哪朝哪代，你们都得听戏。”

事实还真如此。罗瑞卿当学生时，为瞧一出梅老板（兰芳）的戏，大冬天把铺盖都卖了。1949年后，当了公安部长的他，还把这故事亲口告诉了梅兰芳。梅先生感动得直说：“以后我请您，我请您。”

1956年，禁戏内部演出。其间，由小翠花演一出跷功戏，剧目名称忘记了。父亲和我临开演前十分钟进的剧场，竟发现已座无虚席。跟在后面的人是贺龙。他一拳打在父亲后背上，父亲转身拍着他的肩膀，说：“你也来了。”

“我当然要来。”

父亲说：“好像没有座位了。”

贺龙望了望前面几排就坐的人，笑着说：“他妈的！所有的部长都来了，比国务院开会还积极！”

二人相视，哈哈大笑。

这年年底，四川的川剧团在中南海怀仁堂演出《谭记儿》，台下的四川籍首长一边看戏，一边说笑。态度随意，评头品足，语言放肆，一点“首长”的样子也没有，大家又回到了草民时代。

1957年春，安徽的庐剧、泗州戏进京演出。父亲、张治中、李克农三个安徽人，不但相约去看家乡戏，还把剧团的人轮流请到家里吃茶点。

婉转之曲调伴以优美文辞；精雕细刻的身段配以多愁善感之表情。一个唱腔，千回百转；一件蟒袍，镶

金绣银——当其以繁华声色呈现于舞台，那些有文化、有身份的人，亦日愈陶醉其间。不管你由朝而野，还是由野而朝，自身的生活经历和社会认识必然对剧中的人情世态、悲欢离合，感到十分投合。民族民间生成性质的中国戏曲在得到平民百姓喜爱的同时，故也得到文人、士大夫的青睐。特别是对于像父亲等一批已身居荣耀的人来说，观看再现真实世相与生活琐细的戏曲，是心理上一种必要的替换，是精神上的安慰，是情感上的温暖回忆。况且，耳目声色之消闲娱悦，是阅读思辨所不可替代的另一个美的世界。

说起父亲与艺人的交往，均在 1949 年以后。他较早结识的艺人是梅兰芳，而与父母关系比较密切的艺人，要数参加了中国民主同盟的马连良和参加了中国农工民主党的李万春。

最早关于马连良的故事，我是从表舅那里听来的。表舅一生喜好两件事。一是烹调，且手艺高超。他是“民革”（即中国国民党革命委员会）成员。民革负责人王昆仑在家里请客，常请他去掌勺。后来，表舅成了历史反革命分子，被踢出民革中央，所有食客竟没替他说一句话。母亲为此愤愤不平，抱怨道：“与其给他们炒菜，还不如给我们做饭呢！”表舅的第二个喜好是听戏，主要是听京戏。什么梅尚程荀，什么南麒北马，没有不知道的。他非但说戏，还能讲戏外趣闻。而这，正是我最爱听的。表舅告诉我，马连良是在1951年由周恩来派人至香港接回大陆的，同时回来的还有张君秋。

我问：“他愿意回来吗？”

“愿意。”

“为什么？”

表舅说：“那弹丸之地，有几个喜欢听京戏？马连良唱到后来一场戏还要赔上几十块，这使得他有些灰心。一不上座了，再大的角儿也呆不下去。马连良又是有名的孝子，年近九旬的老母还在北京。虽说他每月必到银行给母亲汇款，但总不如堂前行孝。”

“怜君身似江南燕，又逐秋风望北飞”，马连良夫妇回到了北京。离开香港之前，曾找一个星相家算命卜卦。

“马先生的吃就和他唱的戏一样，前者精致到挑剔，后者挑剔到精致。”

马连良天赋条件并不十分好，但勤学苦练。吊嗓子，练白口，无一日懈怠。据说他家隔壁有个保姆，每天清晨洒扫庭院，必听马连良的唱念，居然也会了《十道本》。

马连良十分注意保养，嗓子从来没坏过，宽窄始终够用，且维持在一个相当水平。所以，观众对他有“用不完的嗓子”的好印象。至于马派唱腔，业内评价各异。大多认为是柔靡纤巧，也有人指责为“靡靡之音”。不管别人如何议论，马连良的唱腔既可风靡一时，又能流行后世，是无可争辩的事实。

他做戏潇洒飘逸，表演入微。每一出戏都有特点、特色，受到业内的一致称赞。他演戏，一切唯美是尚。动作规范，无处不美。拍他的剧照，没有废片，张张漂亮。

他的戏班扶风社，讲究“三白”（即“护领白”、“水袖白”、“靴底白”）。他要求同仁扮戏前一定理发刮脸。在后台，他还准备两个人，一个专管刮脸，一个专管刷靴底。马连良本人的行头，极其精美和考究。在扮戏房（即今天的个人化妆间），有专人管熨行头，熨水袖，挂起来，穿在身上就没有皱折的痕迹了。而选用的衣料，其质地、色泽、花纹都是上等的。为了悦目，马连良八方寻求。《马连良剧艺评介》中称：“一年，故宫拍卖绸缎。他不惜钱财，买入许多大内的料子，存起来慢慢做行头。在颜色方面，他提倡用秋香色、墨绿色（如《甘露寺》乔玄的蟒）、奶油色（如《打渔杀家》萧恩的抱衣。看起来漂亮得很。”（1）

1937年，马连良与别人合伙，在北京的黄金地段——靠近西单的西长安街盖了一座“新新戏院”，这就



是后来的首都电影院（可惜今已拆没了）。有了自己的剧场，便开始考虑美化舞台。

在剧场的舞台上，马连良设计了一个“守旧”（即“天幕”）：米色绸子做底，中间绣着棕色的汉武梁祠图案，上挂沿幕，下垂黄色穗子，并且横悬五个小宫灯。舞台一侧的伴奏乐队，用绘有蓝色云龙的纱幕围起来，不让观众瞧着杂乱无章。戏院开张的那天，大幕拉开，观众一看，立即热烈鼓掌。从此马连良外出演戏，都要带着这个大幕。因为它实在是太漂亮了！到了后来，“守旧”成了标识，走到哪儿，只要张挂出来，人们就知道是扶风社的马老板“在此作场”。

无论过去还是现在，很多名角在收徒弟和挑配角方面，由于怕他们盖过自己，故而都不选强手、高手来配戏或培养。但马连良的舞台阵容全是精选之才。为此，

他创设了一套方法，即签订合同。这在梨园行是首创。订了合同，即可安心演戏。有本事的人，谁不乐意？小生叶盛兰还没出科，便被马连良相中。杨宝忠改行操琴，张君秋崭露头角，袁世海浮出水面，也都即时签下合同。强大的演员阵容，配以干净、整齐、清爽的台风，马连良的戏，真的是很好看。

他演戏一丝不苟，极其认真，非常讲究舞台上的配合与谐调。一次，在天津演《八大锤》。他扮说书的王佐，叶盛兰演陆文龙，两人旗鼓相当，演出十分精彩。再棒的“角儿”也有马失前蹄的时候。在过场进出之际，马连良一时疏忽，伸错了臂膀。观众发现王佐刚才断的不是那一只臂膀，便哄然而笑。据说那晚散戏后，马连良自己气得要跳天津万国桥。从此，他再也不演《八大锤》。

为了艺术生命的持久，马连良的生活很有规律，对饮食更是讲究。就像研究梅兰芳必须研究他的八卦情史一样，研究马连良则必须研究他的请客菜单。马连良最爱吃前门外教门馆两益轩饭庄的烹虾段。每逢渤海对虾上市，他必请好友同往。叫这道菜时，必吩咐要“分盘分炒”。即炒三、五对虾，用八寸盘盛上。吃完一盘，再炒一盘，有时连吃三、四盘。

抗战胜利后，马连良一度还将西来顺的头灶，延为特约厨师，饭庄熄火，厨师便来到马家做宵夜。那时梨园的各路俊杰，无不以一尝马家的鸡肉水饺、炸素羊尾等菜肴为天大的口福。

马连良在东安市场的吉祥戏院演出，常去北京有名的爆肚冯清真馆吃饭。不用马连良开口，冯老板必上一盘羊肚仁。他的这盘羊肚仁与众不同。何谓肚仁？用

医学名词来说，即为羊的储胃冠状沟，是一条“棱”。一条百十来斤的大羊，这条“棱”不超过四两。把“棱”分成三段，最后一段叫“大梁”。一段“大梁”有多大？也就大拇指大小。把这块拇指大小的东西，再剥皮去膜，剩下的也就几钱肉了。马连良吃的就是这几钱。难怪冯老板无限感叹地说：“马先生的吃就和他唱的戏一样，前者精致到挑剔，后者挑剔到精致。”马连良吃爆（羊）肉，专门叫伙计到“春华斋”买大鸭梨。洗净，切粗丝，备用。爆肉好了，临出锅时放入。在马连良指导下做出的这道“爆肉梨丝”，后来成为“爆肚冯”的名菜。当然，平素里窝头、蔬菜、水果是马连良的日常饮食。

马连良喜欢泡澡。只要晚上有戏，他下午一定去澡堂。先是在前门外的“一品香”，后改去西珠市口的“清华池”。再后来，他常去的是八面槽的“清华园”。泡完澡，还要请专门师傅修脚。这是因为唱戏常年穿靴

子，有鸡眼的缘故。每次去浴池，马连良都要带些香烟和茶叶，送给师傅和工人。有时在泡澡泡舒服了以后，他就溜达着到金鱼胡同的餐厅喝一盘鲍鱼汤。

我问母亲：“这到底是谁请谁呀？”母亲笑道：“我也分不清了。”

马连良来我家作客，不过是清谈。虽为艺人，却谦冲有礼，谈吐不俗。后来，父亲说要请吃饭。他不仅答应了，而且很高兴。

父亲知他是回民，遂问：“当是个什么吃法？”

他笑着说：“您只管付钱，一切由我去办。”

马连良走后，一家人反复琢磨这个“一切由我去办”的内涵。

母亲说：“马先生肯定叫人去清真馆子订办一桌菜，到时候送过来。”

父亲同意这看法，事情果然如此。但是当马连良请的人和订的菜一起送过来的时候，着实把我们全家吓了一跳。

父亲是请吃晚饭。可刚过了午眠，几个身着白色衣裤的人就来了。进了我家的厨房，就用自备的大锅烧开水。开锅后，放碱。然后，碱水洗厨房。案板洗到发白、出了毛茬儿为止；方砖地洗到见了本色，才肯罢手。说句实在话，自从住进这大宅院，我家的厨房从来没有这么干净过。

时任北京市卫生局副局长母亲的母亲欣喜万分，叹道：  
“这哪儿是来作客吃饭？简直就是来帮咱们搞清洁卫生啦！伯钧，你见了马连良，可要好好谢谢了。”

再过一个时辰，又来了一拨身着白色衣裤的人。他们肩挑手扛，带了许多“家伙”。有两个人抬着一个叫“圆笼”的东西，据说整桌酒席，尽在其内。还有人扛着大捆树枝和木干。

我问扛木者：“这些树枝是什么？”

答：“是果木。”

“什么叫果木？”

“就是苹果木。”

“干嘛用的？”

“烤鸭。”

瞧这架势，我惊奇不已，也兴奋不已，便跟着这些白衣人满院子跑来跑去。看久了，便产生了一种错觉：好像是马连良在请我们一家人吃饭。

我问母亲：“这到底是谁请谁呀？”

母亲笑道：“我也分不清了。”

站在一边的父亲，也咧着嘴笑。



时近黄昏，天空呈现出琥珀色的光辉，墙头、屋脊、树梢也都涂上一抹残阳。

“马连良来了！”

随着一声喊，我们全家连同秘书、警卫、勤杂、厨师、司机、保姆都来了精神，真可谓翘首以待。这时，我体会到一个名艺人比一个政治首脑的吸引力，可大多了！马连良身着藏青色西服，身材修长，前额开阔，鼻梁笔直，眼睛明澈，脸上，泛着浅浅的笑容。

提及艺人的家世，马连良告诉父亲：自己世居北京。打祖父起就在阜成门外开茶馆，人称“门马家”。茶馆的院落挺大，时间长了，居然成了戏迷聚会的地方。在那样的环境里，马连良的父辈玩票，也都拜师学戏，还都学的是老生。到了自己这辈，兄弟先后进了梨园行。

马连良没有谈及家庭情况，父亲知道对一个艺术家来说，最难言者乃世间情爱与家庭，自然不便多问。

之后，父亲向他介绍了民盟的情况，说：民盟虽然被统战部划为以高等院校为主要成分的党派，但像马连良这样有成就的艺术家，当也是吸收的对象。马连良一再说：自己是很愿意和文人往来的……

在院子一角，柴火闪耀，悬着的肥鸭在薰烤下，飘散着烟与香。我又入厨房，见所有的桌面、案板、菜墩都铺上了白布。马连良请来的厨师，在白布上面使用着自己带来的案板、菜墩和各色炊具。抹布也是自备，雪白雪白的。我看了看，觉得只有水和火是我家的了。这哪里是父亲在家请客？简直就是共赴圣餐。这让我想起父亲对我说的那句“有信仰的人跟没有信仰的人大不一样”的话来，心里不由得生发出一种神圣感。

饭前，父亲还请马连良欣赏了自己收藏的折扇、鼻烟壶、玉质小摆件。马连良客气得很，对每一件都说好、好。父亲告诉他，自己主要是收藏古书，不是专门收藏古玩的人。

马连良说：“我不是收藏家，只喜好一些小玩意儿。”

父亲知道马连良也有逛琉璃厂、火神庙的爱好，对玉石类的古董很有鉴赏水平。他收藏的翡翠、白玉、玛瑙雕刻和鼻烟壶相当名贵，圈子里的人都知道。艺人生活的文化情感，常与泡澡、品茶、神聊、遛弯儿、养鸽、烧酒、绸缎、鼻烟壶、檀香等小零碎拼凑起来。这既是俗常的生活享受，又是对中国文化精神的自然理解与精细品味。艺术与生活在这个文化层次上融合无间，

它深入骨髓，深入到常人不可思议。所谓气质、风格、情调、韵味等等，属于审美范畴的东西，往往就是被这样一些具有文化渗透性的家常琐屑浸染而成。不管北京城头悬挂什么旗子，报纸上宣传什么主义，像马连良这样的艺人都细心地过着自己的日子，精心地琢磨那份属于自己的舞台和角色。艺术是拒绝抽象的，从事艺术的人，大多个性饱满。他们只能活在个体的生动感觉中，以自己独特又隐秘的方式活着。

已是夜阑灯炮，马连良告辞，父亲送至二门。悠然而至，翩然而归，我觉得他简直是个神仙。

“从今儿以后，你父亲什么待遇，你就是什么待遇。”

马连良善于肆应，又具仗义之风。对亲戚，对朋友都是一副热肠子。他演义务戏一向热心。有义务戏演出，只要人在北京，他是一定参加的。每年年终的梨园公会演义务戏，更是当仁不让。他和杨小楼、梅兰芳一样，也有私房龙套。马连良从不亏待他们，每月都有固定的私房钱给他们。到了年关，还额外送些米、面、菜等实物。

三十年代，马连良曾有过一次难忘的救弟经历。那时，天津有个当警察分局局长的人，叫徐树强。他倚势欺人，横行霸道。一天，他带着花枝招展的小老婆，在圣安娜舞厅跳舞。人刚入座，临座的一个青年多看了那小老婆几眼。徐树强哪里容得，立即叫来便衣，把那人架走。在刑讯室里，打得血流满面。又叫个剃头匠将那人乌黑油亮的头发，剃个精光。再让从厕所提来一盆尿，给那人强灌下去。之后，又轮番抽打，人很快昏死

过去。苏醒后，一个叫李宝荣的警察悄悄问他：“你姓啥？你是回民吗？”

“是。”接着，那青年央求李宝荣到中国大戏院给马连良送信。

“你是马连良的弟弟。”那警察问。

他点点头。

马连良应邀在天津中国大戏院演出，下榻在惠中饭店。当晚，见弟外出未归，便十分着急。

李宝荣找到中国大戏院经理孟少臣后说明情况，马连良立即恳托孟少臣设法营救。几经周折，最后通过人称“张二爷”的帮会头目，才算把人放了出来。别人

都说，能从徐树强手里活着出来，多亏有个马连良。这个姓李的警察老来写了篇自传性质的文章(2)，里面详细描述了这件事。

小翠花是花旦，与四大名旦齐名而独树一帜，擅长表演风流泼辣的角色，自九岁登场，四十年没离开过舞台。1949年后，废除跷功，他的一部分戏不能上演。文化部宣布一批禁戏，其中好多是他最叫座的剧目。戏改中的清规戒律，更使他胆颤心寒。觉得演这个是丑化了工农，唱那个是侮辱了妇女。于是，什么戏都不敢演了，也解散了自己的戏班——永和班。后深居简出，索性连功也不练了……

1956年，上边提出了“百家争鸣，百花齐放”的文艺方针，戏曲界开始挖掘整理传统戏，像《四郎探母》等禁戏也开始恢复演出。小翠花先后演了《一匹布》等

几个小戏，大受欢迎。他兴奋得夜不能寐，算了算自己现在还能演的大戏有十来个，小戏近二十个。这样，他希望重新组班，再现江湖。小翠花向文化局提出请求。文化局则要他先造个组班的册子。没想到的是，永和班的人大多有了去处，他也不能“挖角”。这个情况被马连良得知后，立即邀请他参加北京京剧团。当然，形势很快急转直下，事情也就没有了下文。但小翠花心里明白“没有下文”的责任不在马团长，他已经很感激这分情谊了。

1958年，北京京剧团在公安部礼堂演出。前面是杨盛春的《艳阳楼》，后面是马连良的《淮河营》，演出一切正常。当夜，长期与马连良合作的杨盛春猝死于家中。杨盛春梨园世家，四代武生，在剧团担任演员队队长，工作铺排得有条不紊，人缘又是极好。年仅45



岁，抛下了五个孩子，其妻（继室）为谭小培之女。噩耗传来，马连良泪流满面，悲痛不已。

那时杨之长子杨少春是中国戏曲学校即将毕业的学生，家境困难。马连良亲赴学校，找到校长，要求杨少春转到北京京剧团。他对调到剧团的杨少春说：“从今儿以后，你父亲什么待遇，你就是什么待遇。”马连良说到做到，以后年轻的杨少春，一直拿着杨盛春的工资。杨少春是个普普通通的学生，马连良为了他日后成材，特请武生高手王金璐传授技艺。拜师那日从安排到花费，都是马连良一手操办。此后，马连良又去北京戏曲学校，和领导商议把杨盛春另两个孩子转入北京京剧团学员队，让他俩打打武行，得以养活自己。对此，剧团无人提出异议。

王金璐是 1936 年的童伶生行冠军。他迷马（连良）又崇马（连良），故而拜马连良为师。1959 年，他在西安演出《铜网阵》摔成重伤，在家调养整整十八个年头，日子过到了山穷水尽的地步。马连良为在经济上能有所助，便请王金璐的夫人给自己抄剧本，做些文字工作，这样可挣些钱，贴补家用（“文革”中马连良去世，可怜王金璐夫妇就只能靠糊火柴盒度日了）。总之，梨园行无人不佩服马连良的侠义心肠。

另有一事，我也是记忆至深。一日下午，我在家做完功课，跑到院子里踢毽子。忽然，洪秘书领着一个年轻的女性，跨进二门。她衣淡雅之服，修短合度，端庄秀丽，婀娜而刚健。

在把客人送进大客厅后，洪秘书回到自己的办公室。我连忙跑过去，问：“那女的是谁？”

“她叫罗蕙兰。” 洪秘书答。

“这么好听的名字。是干嘛的？”

“是唱京戏的。”

“太好啦！” 我不禁欢呼起来，遂又问：“她为什么来咱们家？”

“找你父亲。”

我说：“她找我爸有事吗？”

洪秘书说：“当然是有事才来。”

“什么事？”

“想在北京落脚唱戏。”

“这事儿，我爸能行吗？”

“你父亲要请马连良帮忙。” 洪秘书这样说。

谈话的时间并不长。主客二人从大客厅出来。父亲对那罗女士说：“有了消息，会通知你的。” 遂转身对洪秘书说：“替我送送客人。”

那罗女士对父亲深鞠一躬，并一再道谢。

没过多久，马连良托人送来四张戏票——是他和罗蕙兰在中山公园音乐堂演出《审头刺汤》。

我举着票，嚷着：“爸，咱一起去呀！”

“去呀，去呀！”父亲也跟着叫。

我搂着父亲，大笑。

到了演出的那一天，父亲恰好有外事活动，不能去了。我看戏归来，父亲问：“小愚儿，那罗蕙兰演得怎么样，漂亮吗？”

我说：“漂亮，比马连良还漂亮！”

听了这句话，没看戏的父亲也和我一样高兴地直乐。

马连良有没有短处呢？有短处，短处是抽大烟。这在梨园行不是什么稀罕事儿，与当今的演艺圈非常相似。他抽，其他几个名角，也抽。

我听说这类事后，很奇怪，问母亲：“听说抽大烟能上瘾。什么叫‘瘾’呀？”

母亲说：“鸦片也好，杜冷丁也好，主要成分都是吗啡。吗啡是作用于神经系统的，一旦占据了人脑，就能产生轻松解放的感觉。而且，这个感觉一生都无法忘记。所以，有了瘾，就有了病，终身不愈。”

“戒得掉吗？”

“戒不掉。”

“为什么？”

母亲犹豫片刻，说：“从医学角度看，现在还没有答案。”母亲还认为：吸毒于社会是罪恶现象，但于

个人可能与道德品质无关。由于它是一种疾病，所以，靠说教和硬挺是戒不掉的，特别是对那些特殊身份的人，就更难戒掉了。母亲的话，令我非常吃惊。因为这和政府宣传的完全不同。

1949年后，政府虽将抽大烟的名角儿集中起来，用了几个月的时间统一进行戒毒，果然收效不大。最后，政府暗中做了妥协，由彭真特批，他们可以“抽”；不过，量小且严格控制。

毒品是情绪的润滑剂。无论你有多大压力、遇到什么样的麻烦，也不管体力如何地不支、心情如何地不好；一针下去，刚才还无精打采，瞬间即可激情四射。舞台情绪本来就是靠不断的神经活动兴奋点形成，一年365天、一天24小时，都必须去主动适应这样一种非

常态生活；恐怕是从前的梨园行、眼下演艺界“抽”的主要原因。但是取其提神小利，却忘了成为痼疾之大害。

应该说，马连良对大烟的人间至乐与至痛的同一性，是深有体会的。1942年，伪“满洲国”成立十周年，伪总理大臣特请伪华北政务委员会派遣演艺界前往祝贺。开出的条件，除了包银，还有烟土。当时北平的烟土不好买，马连良为此而动心，也为此而前往。抗战胜利后，1946年有人检举这事，遂以汉奸罪坐了班房。后经回教协会理事长白崇禧的斡旋，1947年才脱了干系。人出来了，家却负了债。

马连良的东北演出，在官府眼中是个案子。但在梨园行和一般人看来，就是“谁当皇上，都得听戏”的事儿，与政治无涉。比如：溥仪大婚三天堂会，京中名角齐集；抗战胜利，梅、程曾到南京给蒋介石演出，艺



人们也都没觉得这是什么政治行为。同仁为了安慰出狱的马连良，在长安大戏院唱了一场合作戏《龙凤呈祥》。马连良的前乔玄、后鲁肃，程砚秋的后孙尚香，金少山的张飞，李少春的后赵云。演刘备的谭富英，从第一场的“过江”一直唱到后面的“回荆州”，卯足了气力，一句一个好。江湖规则，朋友义气，给马连良以万分的感动和一生的感激。

马连良这一趟的“伪满”演出，一直被上边视为“污点”。但为了政治需要，所谓的“污点”有时也是可以拿来利用的。比如，1961年的国庆，全国政协举办的欢迎华侨、港澳同胞归国观光酒会上，官方特地安排溥仪和马连良坐在一起。这一景观，顿时吸引了一批又一批的记者和一批又一批的华侨。后来，父亲看到他们拍的一张照片，不禁摇头叹息，道：“亦荣亦辱，非荣非辱。”马连良为了这事，背了半辈子的政治包袱。

有“短处”被上边捏着，他也明白自己的“短处”。而自知，知止，从来就是一种聪明。

“你给最可爱的人演出还要钱？！”

1953年10月，贺龙率第三届赴朝慰问团到朝鲜慰问中国人民志愿军。共有40个团，3000多个艺人和文艺工作者参加，京剧名演员梅兰芳、程砚秋、周信芳尽在其内。很想投入新政权的马连良闻讯后，主动要求赴朝慰问演出。齐燕铭批准了他的请求。这是马连良第一次出国，也是他最后一次出国。

一天，他们在朝鲜战地的露天剧场演出。秋末黄昏来得总是很快，太阳早就落进了西山。裹着浓重凉意的山岚，渐渐地和夜色混和在一起。晚饭后，老舍和周信芳在营房外面散步，一阵胡琴声音清晰可辨。他俩寻

声而去，操琴的竟是两个炊事兵，一个姓牟，一个姓王。短暂的宁静、熟悉的旋律与士兵的悠然，激发了他们在大自然怀抱里清歌的热情，也许他们今后一辈子再也遇不到这样的奇异场景和奇特感受了。

很快，临时组织了一个清唱晚会，由这两个部队炊事员操琴。马连良最积极，唱了两段，先唱《马鞍山》，后唱《三娘教子》。周信芳唱《四进士》，老舍唱《钓金龟》，高元钧说山东快书《武松打虎》，最后是梅兰芳的《玉堂春》。听者，忘了自己是战士；歌者，忘了自己是演员。

后来，他们又在平壤牡丹峰的露天广场演出。所有的演员里面穿着行头，外面披着棉大衣，坐在戏箱上，看着天上的星星，等候自己的出场。那一个晚上，连演七出戏。他们依次是：袁金凯的《乾坤圈》，李玉茹的

《小放牛》，黄元庆的《狮子楼》，周信芳的《追韩信》，程砚秋的《刺汤》，马连良的《借东风》，梅兰芳的《贵妃醉酒》。后来，梅兰芳曾把这次演出的几张剧照，送给父亲。照片的质量不大好，但父亲一直保存到“文革”。

谁也没有想到的是，要求参加“赴朝慰问”的马连良，没有能懂得这一任务光荣伟大的意义，竟要求每场 1070 万元（旧币，折今 1070 元）的报酬。

在“讨价还价”中，有人提醒地说：“这是慰问最可爱的志愿军。”于是，他和剧团答应每场减 70 万元（旧币，折今 70 元）。

又有人再次提醒地说：“别的剧团只收演出费。”于是，他和剧团决定每场再减 50 万元（旧币，折今 50 元）。

吃戏饭的就得靠戏吃饭——马连良是按照梨园夙习、戏班规矩行事。是呀，即使给皇上唱，那也得“赏”下来，而且“赏”得不少。这是天经地义的事。他哪里晓得中国眼下的唯一规则是革命——无条件地献身革命。“你给最可爱的人演出还要钱？！”这一下，引起了震怒和众怒。上边认为这是个严重的政治问题，是对正义的亵渎，是对革命的反动。《戏剧报》做了报道与批判，文化部做了类似反革命行为的结论，并写入档案。

一个外国人讲：“艺人要比一般人懂得少。”而对于中国的政治，马连良恐怕比与之同行的梅兰芳、周信芳懂得更少。当时的梅兰芳是中国戏曲研究院院长，有工资，还另有演出收入；周信芳是华东戏曲研究院院长；马连良是一个民间职业剧团的团长。按说，有所开支的民间剧团收取酬劳，都应视为合理。但是上边与革

命群众不能容忍的是：马连良索要与自己名声相匹配的价格！价格的背后是态度，价格越高，态度就越差。什么人敢把个人和艺术摆放在革命政府、正义事业、神圣战争之上？错的当然是马连良。他先是在剧团做检查，后在《戏剧报》发表了自我检讨性质的文章(3)，公开向解放军同志表示歉意，并向批评者表示衷心的感谢。

1954年8月，第一届全国人民代表大会召开。艺人周信芳、梅兰芳、程砚秋、袁雪芬等人都成为代表。马连良为什么没有当选，他心里清楚，父亲心里也明白。也就从这个时候开始，马连良通过与父亲、吴晗的往来，开始接触民盟。那时的吴晗是有职有权的北京市副市长和民盟北京市委负责人，这在民主人士中也是少有的。一天晚上，吴晗来我家谈民盟的事情，父亲对吴晗说：“马连良是不是可以发展成为盟员？以盟员身份在北

京市政协担任委员。你要不要找彭真谈谈？”吴晗点了点头，并一直把这事放在心上。

“您的剧团是国营的吗？”张君秋红着脸，含含糊糊地说：“我们是归公家领导的。”

五十年代，梨园行一个翻天覆地变化是体制变化。而这个变化，也彻底扭转了二十世纪后五十年中国戏曲艺术发展的道路和艺人的命运。

那时的剧团多为民间职业剧团，它是由从前的业主班转换而成的共和班，其性质仍属民营。

1956年，全国范围掀起了农业合作化，手工业、私营工商业社会主义改造高潮。梨园行也闻风而动。见大大小小的商店、药铺、饭馆以及像样和不怎么像样的

作坊，都挂上了“国营”或“公私合营”的牌匾；所有的店员、伙计、跑堂的都拿上了工资。瞅着这番既光荣又实惠的景致，成不了“角儿”的演职员眼馋了，说：“连资本家都穿上了干部服，怎么我们仍旧是艺人？”于是，纷纷要求剧团改“国营”。很快，要求变成了呼声。“国营”二字简直成了可羡慕的归属，可炫耀的身份。

浪漫的艺人台下又都很现实。别说是跑龙套的想“国营”，角儿们也跟着动心。张君秋南下到武汉去演出，湖北文化部门接待他的人问：“您的剧团是国营的吗？”

谁承想随便一句问话，正好捅到心窝子。能背大段唱词的张君秋，一时竟慌了，不知该怎样应答。还没“国营”的他，不能说“国营”；尚处“私营”的他，



又羞于说“私营”。支吾一阵后，张君秋红着脸，含含糊糊地说：“我们是归公家领导的。”

人家到底是角儿，事情应付了过去。一回到北京，张君秋立即要求“国营”。

那时，官方也希望民间职业剧团改为国营。一份由北京市文化行政机关草拟的建议把民间剧团改为国营的陈述报告里把原因归纳为两条。一是出于政治因素，认为“戏曲和其他文学事业一样，不应成为私人营业性事业，它是一种思想武器。戏曲过去在人民中起过移风易俗、影响人民思想意识的作用，今后还会发生这种作用，特别由于戏曲艺术具有受人民喜爱的通俗易懂的形式，因而宣传的力量很大。专业戏曲团体应该成为党和国家领导的国家剧团，使它更好地成为教育人民的工具。”另一个原因，则是来自经济方面的考虑——“如

果将一部分有保障的剧团改为国营，剧团本身即可以供给管理干部的开支，即可解决干部编制问题。”别看只有一句话，它可是太重要了。用演员养干部多方便呀！况且，一个名演员能养这么许多干部，也真是太管用了。

在中国任何事情只要成了风，就变得可怕。在一片“国营”浪潮中，不知政治为何物的大小角儿们，情愿或不情愿地都发出了“热烈响应”与“强烈要求”的政治呼声。尚小云剧团和燕鸣京剧团递上要求“国营”的申请书；新兴京剧团清点了物资，准备移交；鸣华京剧团梁益鸣把自己的戏箱捐给剧团，静待“国营”；几个评剧团及天桥地摊儿联合，急切要求合并。艺人们既是兴奋也是不安地等候上边发出“国营”的指示。一个擅演“粉戏”的女演员，激动地说：“我们要求国营不是向国家要钱，而是希望政府派人帮助我们办好剧团，

加强政治学习，有机会参加一些运动，如三反、肃反，更快地提高我们的思想意识。”

在这样一个革命形势下，北京市文化部门的领导认为第一步“需要走合作道路”。这样，在“剧团自愿原则下”，由政府有关部门出面“协助马连良剧团和市京剧二团(谭富英、裘盛戎)合并，成立了北京京剧团。”文化官员还告诉艺人，特别是告诉马连良这样的角儿：将来即使“国营”，也并不等于全盘包下来，依然是自给自足、按劳取酬，对艺人私有财产会采取定息的办法，也暂不改变原有的各项制度和工资份额——显然，采取这些做法是力图避免让松散自由惯了的艺人感到“国营”以后处处不方便。当然，也是让他们感受到共产党和政府对他们的帮助是很现实的。



2005-3-8 8:50:00



北国游子



等级：论坛游民

文章：163[\[查看\]](#)

积分：1270

注册：2004 年 9 月 16 日

第 4 楼



re: “有些老戏很有教育意义， ...

“有些老戏很有教育意义，不要去改。”

1956 年的春夏，官方宣布实施毛泽东提出的“百花齐放、百家争鸣”方针。它不仅被民主党派认为是最好的日子，同时也被艺人们视为最美的季节。前者叫好，是因为觉得当局在广开言路，因为说话是文人的本能；

后者叫好，是认为官方要拓宽戏路，开放剧目。唱戏是艺人的饭碗，也是他们唯一的赖以生存的资源。戏路的宽与窄，剧目的多与少，意味着他们生存资源的厚与薄。从五十年代开始，中国戏曲剧目的管理，始终紧紧围绕着戏曲改革运动（简称戏改）而上起下伏，左摇右晃。

3月，刘少奇在文化部党组汇报工作会上说：“戏改不要大改”，“有些老戏很有教育意义，不要去改。”又说：“新文艺工作者到戏曲剧团改编……改得不要过分，不要过早地改。”他还特别关照京剧改革，说：“京剧艺术水平很高，不要轻视，不能乱改。”应该说，刘少奇的讲话是有针对性的。

那时，戏剧界的形势十分严重。戏曲剧目贫乏，上座率低，剧场经营困难，演员生活无法保障。以北京市为例，原有的京（剧）评（剧）传统剧目据粗略统计

就有 1200 多出，但 1955 年经常上演的京剧只有 74 出、评剧 58 出。为什么会造成这样的情况？北京市文化部门专门开会研究戏曲剧目少、上座率低的情况及原因。会后提交上级的报告这样写道：“狭隘要求戏曲剧目的人民性和教育意义，致使剧团演员为了怕批评、而不得不演几出‘保险’戏。我们的戏改（指戏曲改革）干部也受了这些错误观点的影响，在具体工作中支持了这些不正确看法，对上演剧目轻易予以否定，也是造成剧目贫乏的原因之一。例如，裘盛戎曾排演过《铡包勉》，当时文化处戏曲科的科长杨毓珉认为舞台上当场开铡，形象恶劣，于是这出戏以后就没再演过。新兴剧团演过《苏秦》，戏曲科的一个干部认为这出戏歌颂苏秦这一知识分子的向上爬思想，在《新民报》上写了一篇标题为‘《苏秦》是一出坏戏’的文章，剧团看后即刻停演。”

6月1日~15日文化部在北京召开戏曲剧目工作会议，全国各省市60多个代表参加。大家一致认为应该有组织地进行各剧种的传统剧目的发掘、整理和改编工作。大会选择了《四郎探母》、《连环套》、《一捧雪》、《大登殿》、《乌盆记》、《宁武关》六个剧目进行热烈讨论。时任中宣部副部长的周扬到会讲话。他特别强调文化部门的工作干部对戏曲事业必须按照它本身的特点去领导，要积极树立自由创作的艺术空气，坚决反对主观主义和官僚主义作风。

6月27日，文化部负责人就丰富戏曲上演剧目问题向新华社发表谈话，以“清官”和“鬼魂”为例，认为“包公、况钟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现”。为配合会议，北京市文化局组织内部观摩，演出了《祥梅寺》、《打樱桃》等许久不曾演出的剧目。搞这样的演出，张

伯驹是最积极的一个。演出即示范，人们眼界大开，并意识到现在的演出剧目，真的很贫乏。一位业内人士撰文直呼：“应该反对那些清规戒律；反对各种明的、暗的‘艺人自动’式的禁演办法；反对因一肢而废全身的粗暴否定的态度，要大力发展剧目生产，发掘各剧种的固有剧目。”（4）

7月，北京市戏曲编导委员会为丰富上演剧目，又选择了一批内容虽有缺点，但艺术性较强的剧目，先后举办了六场试演晚会。其中的剧目有：《王宝钏》、《连环套》、《一捧雪》、《四郎探母》、《恶虎村》、《落马湖》、《战宛城》、《青石山》、《一匹布》、《走雪山》、《梅龙镇》等共18个。参加演出的演员有：马连良、张君秋、小翠花、杨宝森、侯喜瑞、孙毓坤、马富禄、李万春、奚啸伯等。



社会在发出扩大戏曲剧目呼声的同时，也发出了关心艺人生活的呼吁。比如，史学家翦伯赞随全国人大视察小组到湖南视察。在省里召集的座谈会上，他谈到湖南地方戏艺人情况，激动地说：“戏剧工作最糟糕。艺人们反映，没有从人民政府那里得到一点帮助（指私营剧团），得到的只是轻视和侮辱。”（注：详见拙作《心坎里别是一般疼痛》）翦伯赞认为戏剧界存在三个矛盾：国营与私营的矛盾，干部与群众的矛盾，艺术与生活的矛盾；三个矛盾都是领导上对艺术的政治教育作用了解不够所致。翦伯赞的讲话，引起了上边的重视。《戏剧报》刊登了《关心艺人的生活，尊重艺人的劳动》的专论以及《保护女艺人和她们的孩子》、《认真抢救遗产》等文章。内中，透露了戏曲艺人生活和民间职业剧团的处境。不仅各地方的文化机关可以随便指挥他们，税务机关、公安机关、粮食机关以至民兵都可以看

白戏或随便来干涉剧团和艺人。如果剧团稍微做得不周到，马上就要横祸飞来。

田汉以全国人大代表的身份到地方视察后，发表了《关心艺人生活》一文，社会反响强烈。周恩来特批500万元救济金，并免娱乐税两年。田汉在中国戏剧家协会主席团举行的第二次会议上，揭发了戏曲工作方面和有关戏曲艺人生活福利方面迫切需要解决的问题。在决定创办中国戏剧出版社的同时，创办“剧人之家”。

北京市为了更好地关心艺人，专门开了一个会。会上，确立了文化局系统的高级知识分子名单。其中，京剧演员18名。他们是：马连良、谭富英、张君秋、尚小云、荀慧生、吴素秋、赵燕侠、杨宝森、奚啸伯、李万春、孙毓坤、姜妙香、裘盛戎、侯喜瑞、马富禄、李多奎、孙甫亭、郝寿臣。

这一年，北京电影制片厂拍摄了京剧彩色电影《群英会》、《借东风》。演员有马连良、谭富英、萧长华、叶盛兰、裘盛戎、袁世海等。

这一年的年底（1956年12月25日）马连良向民盟北京市委递交了入盟的申请表。两天后，即被批准成为中国民主同盟的成员。

彭真说：“怕放、怕鸣的人都是怯懦的人，是没本事的人。我们要欢迎齐放、欢迎争鸣。”

在毛泽东提出的“百花齐放，百家争鸣”的春风吹拂之中，人们进入了1957年。像田汉、翦伯赞这样的大人物都在为戏曲打抱不平了，像《戏剧报》这样的刊物都在为自己说话了，业内人士怎的不兴奋？那些肚

子里有玩意儿的名演员，就不只是兴奋，他们从心底生发出一股冲动——诉说的冲动，表达的冲动，登台的冲动。农历春节前，这些角儿们为筹备福利基金会，救济贫苦同业，举行联合演出。一共演了三场，其中有马连良、张君秋、萧长华、李多奎合演的全本《一捧雪》，小翠花、马富禄合演的《一匹布》，李万春等合演的《八蜡庙》。

为了保存住戏曲宝贵遗产，马连良、郝寿臣、刘砚芳、程玉菁、小翠花、李万春、赵桐珊、王连平、毛世来等京剧艺人还把所藏之秘本毫无保留地奉献出来。从2月份开始，北京戏曲编导委员会根据这些藏本，着手编辑《京剧汇编》，由北京出版社分集出版。直至1962年4月，共出版了94集。

3月，马连良率领北京京剧团到武汉演出。经父亲给湖北民盟省委负责人马哲民打招呼，3月19日，中国民主同盟武汉市邀集了高百岁、陈鹤峰等一百余人，举行座谈会，欢迎来自北京的马连良、马富禄。民盟举办的座谈会，场面大，规格高，发言的水平也高。不仅有同行出席，还有知识界和政界人士，这给马连良挣足了面子。回到北京，马连良一打听才得知，是民盟中央的第一副主席章伯钧的关照，他特地登门道谢。

3月25日至4月1日中共北京市委召开了宣传工作会议，讨论毛泽东的《关于正确处理人民内部矛盾问题》的讲话。与会者既有党内干部，也有党外人士。会议用了三天半的时间进行大会发言，共有61个人登台讲话。其中，曲艺界的曹宝禄和京剧演员李万春对文化工作提出了意见。

李万春反映在戏曲剧团工作上，存在“重公轻私、重大轻小”的现象。他说：“国家剧团收罗大批人才，编演新戏是他们的专利品，但优秀演员一年到头不演戏。对国营剧团补助多、宣传多，庞大的开支是靠国家养着。”李万春还觉得政府对民间职业剧团重视不够，舆论界也不怎么介绍。“小剧团不知费了多少心思和劳动，才凑出一笔广告费。结果，广告往往被放在‘寻人’或‘启事’栏内。演出上一有毛病，指责也受得多。所以，演员每演一出戏，都要捏着一把汗。”发言的最后，他特别强调：“我的意思决不是把大剧团（国家剧团）和小剧团（民间职业剧团）对立起来。我主张在组织上可以分大小，在艺术活动上不要分大小，大小剧团可以互相往来，互相支持。”

——李万春的发言赢得掌声一片。会议的主办者和与会者，一致认为李万春的发言很好。《北京日报》

在4月18日全文刊登了他的讲话，题目就叫《重大轻小、重公轻私》。会议的最后，彭真到会讲话，他说：“怕放、怕鸣的人都是怯懦的人，是没本事的人。我们要欢迎齐放、欢迎争鸣。”“当前的主要问题是对于‘百花齐放、百家争鸣’放得不够，鸣得不够，要放手放，放手鸣。”台下听众2800名，个个热血沸腾。

4月10日至24日，北京举行第二次全国戏曲剧目工作会议。中共中央宣传部副部长周扬在闭幕式上讲话，他指出：“对人民只能讲民主，不能讲专政。而且不同思想是客观存在的反映，只准有美、不准有丑是不合辩证法规律的，没有丑，哪里有美？”他着重分析了教条主义、宗派主义与官僚主义的祸害，并反对禁戏。

5月11日，中国京剧院的主要演员叶盛兰、叶盛章、杜近芳等，在《人民日报》举行的京剧界座谈会上，

揭露中国京剧院存在有严重的宗派主义和官僚主义，行政命令干预艺术创造，机构庞大，演员“窝工”等现象。

5月17日，文化部开放全部禁演剧目，属于京剧的，有17出<sup>(5)</sup>。随即小翠花公演了他的拿手戏《马思远》，吴素秋演出了《纺棉花》。同日，《戏剧报》邀集了中国京剧院一部分演员举行座谈会。谷春章、江世玉、李洪春吐露了没有戏演的苦闷。武旦演员李金鸿说：“其实，我对完全废除踩跷是有意见的，就是不敢讲。”黄玉华说：“京剧院三个团有170个演员，可是行政干部却有几百个，多出演员两倍。这样就是把演员累死了，也企业化不了。”

也就在这个5月，父亲、黄琪翔和李伯球三个人商量好，决定在北京市的医药卫生、工程技术、文教、农业、文艺方面，后来又加了京剧界，共六个方面召开



农工民主党内外高级知识分子座谈会。京剧界座谈会是以三叶、三李（即叶恭绰、叶盛兰、叶盛长，李伯球、李健生、李万春）的名义邀请的，先后于6月5日、13日在政协文化俱乐部和北京饭店召开。会上，积极的母亲一再动员大家要敢于提意见，说：“不要怕打击报复，民主党派可以给你们撑腰。”热情的父亲则主动叫司机用自己的小轿车去接送名演员。座谈会开完，又掏腰包在北京饭店请客。那日父亲牙痛，便先去北京医院看牙，紧接着赶到饭店。他不敢喝酒，只喝了些汤，可那也高兴。原本父亲对中央统战部规定农工民主党只能在医药卫生界发展成员的限制，就有所不满。这次趁着大鸣大放大发展的机会，能有一点突破，他颇为得意。

“不是我要批判你，是他们要我批判你。我是没辙。”

“好花不常开，好景不常在”，鸣放很快变成了反右。在戏剧界第一个受批判的是张伯驹，接着，是吴祖光。继他们二人之后，便是由母亲和李伯球介绍参加中国农工民主党、并在母亲召开的座谈会上发言的李万春了。

北京京剧团在上级的布置下，召开了批判李万春的大会。马连良不仅必须出席，而且必须讲话，因为李万春是他收的第一个弟子。会前，上边已经跟马连良打了招呼，一定要“立场鲜明”。会上，他听这个批判，等那个讲完，一等再等，一拖再拖，眼看着大会要收场了。实在没法子，他把牙关咬紧，鼓足勇气，上了台。虽是一副“义愤填膺”的样子，可讲了两句，就没词儿了。满肚子的戏词儿，也都派不上用场。一向从容自如的马连良，感到从未有过的尴尬和慌张。他急忙忙下了场，下场时还按老规矩，给大家深鞠一躬。

散会了，大家走出了前门外粮食店中和剧院。走在了最后的李万春，觉得袖子被谁拽了一下，抬眼看来，却是马连良。从递过来眼神里，他判断：三叔（即马连良）有话要说。于是，跟在了后面。出了粮食店，过了马路，爷儿俩一同钻进了马连良的小汽车。司机按照吩咐，一直把车开到了坐落在李铁拐斜街的鸿宾楼饭庄。马连良走在前，李万春跟在后，进了个单间。

上了菜，马连良不好意思地开了口：“万春呀，希望你不要记恨我。不是我要批判你，是他们要我批判你。我是没辙。我还听说，这回内定的右派本来不是你，是我。后来听说上边没批，才改了你。可是，不管是你还是我，谁也不敢反党不是？就是给咱们爷儿俩一人一杆枪，咱们也不会去反社会主义不是？你先受点委屈，

总有一天能说清楚的。今儿个三叔请你吃饭，是给你赔个不是。” (6)

李万春赶紧说：“三叔，您这话说远了，我还不知道是他们逼您说的！您说什么我根本没往耳朵里听。我才不往心里去呢，您也不用往心里去。快吃，快吃，菜一凉就没劲了，不好吃了……” (7)

马连良自以为这顿饭吃得谁也不知道，其实，上边早派了人盯梢。很快，领导找马连良谈话，他受到严厉申斥。

鉴于李万春“态度恶劣、罪行严重”，北京市文化局决定在7月22日和23日，连续两天进行批判，所有的京剧名演员都到场，包括马连良在内共一百多人出席。一些人的发言带有很大的挑拨性。李万春或许是

舞台正中站惯了，竟镇定自若，神色如常。有人揭发他在批判会的前夜，居然还跑到剧场后台，对别人说：“没事儿，我在家抱孩子哪！明天是我的‘正戏’，你们整风小集团组织好了吗？”霎时间，会场似狂风，群情如沸水。

1958年，到了反右斗争的收尾。李万春、叶盛兰、叶盛长三人，划为资产阶级右派分子。李万春调往内蒙古，叶盛兰留在中国京剧院，叶盛长则成了劳教人员。马连良没有划右，但有人传出话来，说：马连良在反右运动中，多亏彭真的保护和关照，才涉险过关。

整风反右运动使八个民主党派彻底垮台，其中最惨的要数中国民主同盟和中国农工民主党。由于马连良是在1956年底加入民盟的，故被戏剧界领导和剧团的左派，称为“火线入盟”，算是政治上的又一个严重问

题。马连良的“赴朝收费”与“火线入盟”的行为，说明他这样的艺人只生活在艺术里，其聪明、才智与能力也只存活于艺术。一接触现实，便分不出好歹与利害，辨不明对错和黑白。在革命和政治面前，更是一个糊涂虫了。

“经群众大鸣大放，在群众自愿自觉的基础上改革一切不合理制度，把高薪适当地降低。”

“问春何苦匆匆，带风伴雨如驰骤”，中国又开始了大跃进，真是一阵锣接一阵鼓，没个消歇。文化主管部门立即着手进行对于戏曲民间职业剧团的改造。有一份报告是这样写的：“它们（指戏曲民间职业剧团）不但社会主义改造任务没有完成，而且民主革命还残存着很大的尾巴。这种状态与我国全民在党的领导下，大办公社，生产上大跃进，正在加速建设社会主义向共产

主义过渡的伟大时代是极不相称的。因此必须进行社会主义改造.....使这支戏曲队伍真正成为国家文化事业的组成部分，成为一支积极力量，由国家统一调动，听党的话，成为党的驯服的宣传工具。”

经过整风、反右、大辩论和向党交心，艺人觉悟大大提高。通过对坏分子的下放、管制、教养，戏曲的队伍纯洁不少。现在终于到了瓜熟蒂落、水到渠成的时候，官方动手进一步改造剧团的条件已经齐备。这种改造，包括“对戏曲队伍的彻底清理，搞清楚剧团每个成员的政治历史面貌，把地、富、反、坏分子按情节轻重分别给予处理；建立人事制度；配齐管理干部；建立党的组织；继续两条道路的斗争；解决上层演员对党三心二意的态度和严重的资产阶级名利思想；演出剧目以现代戏为主，清除表演上的低级庸俗作风；组织剧团上山

下乡，一边劳动锻炼，一边演出；提高艺人（有 50% 的文盲或半文盲）的文化程度等等。”

在这所有的改造措施里面，有一项重要的内容，就是改革经营管理制度；而改革经营管理制度，其中最重要的内容，就是经济分配上准备逐步实行合理的工资制度。其做法是——“经群众大鸣大放，在群众自愿自觉的基础上改革一切不合理制度，把高薪适当地降低。”

在那个时候，哪个剧团艺人的工资最高呢？当然是名角荟萃的北京京剧团。“威行如秋，仁行如春。”很快，一纸《关于降低北京京剧团演职员工资问题的报告（1958 年）》就呈了上来。这份报告说：“北京京剧团演职员的工资标准很高（最高的 1700 元，最低的 50 元），这在所有民间职业剧团中是最高的。因此，造成一些名演员生活上的铺张浪费，严重影响到他们的



思想改造和剧团为工农兵广大劳动群众的方针贯彻。”

但是“经过整风运动，剧团成员政治觉悟有了很大提高，主要演员马连良、谭富英和一般演职员都纷纷提出降低工资……特别是最近的向党交心运动，降低工资已成为全体成员的普遍要求和亟待解决的问题。因此，在整风领导小组和团委会的领导下，按第一，演职员自愿，自报公议，领导决定；第二，降低工资既不影响一般演职员的生活，而主要演员还保持较高的生活水平；第三，以上降下不降的原则，对特高薪（1000 元以上的）降 30%左右，高薪降 20%左右，100 元以下的不降，只作个别调整，为降薪幅度的控制标准。”报告里还明确指出：“我们意见，为了与目前蓬勃的大跃进的时代相适应，贯彻剧团为工农兵服务的方针，这种高工资制必须予以改革，因此我们同意该团提出在群众自愿基础上有计划的降低演职员的工资方案。”

那时的中国人，已是被革命观念冲昏了头脑的群体。即使心里明了利害与得失，但“多数的力量”也使他们情不自禁地放弃个人立场。加之，任何个人（包括名角马连良在内）在群体中都是没有地位的，作对就是错误。一石投下，激起层层涟漪。北京京剧团以外的演员也跟着强烈要求降薪。

其实，这个连锁效应早在官方估计之内。瞧，“报告”的最后一段，已经说得再清楚不过了：“北京市其他一些京剧团也存在着同样性质的问题，如京剧四团吴素秋、姜铁麟，新华京剧团徐东明，青年京剧团李元春、李韵秋等在整风后也提出降低工资的要求。预料通过北京京剧团降薪，会引起很大影响。我们意见亦按北京京剧团的降薪原则，有计划、有领导地作适当的降低与调整，使之能够巩固整风成果，进一步具体贯彻剧团深入工农劳动群众，为广大劳动人民服务的方针。北京京剧

团这次降低与调整工资，是很不彻底的。我们准备在不断革命中来逐步解决北京京剧团及其他京剧团不合理的薪金问题。”

像马连良、谭富英这样的角儿，工资一下子降了500元，降幅颇大。跑龙套的，如贾荣生原薪30元（自报降为26元）、杨长生原薪26元（自报降为20元），本不属调整之列，也都降了薪，且降薪数目比自报的还低，每月工资18元。降薪方案的顺利完成，其关键是在剧团“迅速配备党员干部，建立了党的领导核心”，且“经过充分发动群众”。方案已定，但它的实施却因三年困难时期突至而搁浅。

继而，是干部下放劳动。剧团“国营”了，艺人“干部”了，党让干啥，就得干啥了。在“知识分子工农化，工农群众知识化”的口号下，许多剧团“一锅端”，

全体演职员开到京郊工地劳动锻炼，改造思想。剧团一些积极分子，看到民工的高度责任心和英雄的干劲，极为感动，也大干起来放“卫星” (8)，连续劳动 12 小时。放完“卫星”以后，还强烈要求文化局领导能让他们经常参加劳动，并定为制度。当然，听到汇报的文化局领导也知道：京剧团下放劳动的表现最差，仅有 30% 的人参加了劳动。特别是那些有名气的演员即使下去了，干劲也不大。

“过了两三年了，我可还记得在您家喝茶、吃饭的情形呢！”

在这个时期，父亲和马连良有一次偶然的会晤。大概是 1959 年年初，一场大雪过后，人行道上的残雪和沙尘混在一起，被踩成坚实的硬块。马路两旁堆着厚厚的积雪。由于气温回升，有些雪堆变成了灰色，变得

松软。街道泥泞，从四合院灰色屋顶上的融雪开始滴落下来。天空是蔚蓝的，高挂着金黄的太阳，没有一丝云影，空气寒冷而清爽。

父亲忽然来了踏雪的雅兴，说：“我想去公园转转。”

母亲说：“小愚陪你去吧。”

我高兴得大喊：“万岁！”因为父亲好久没出去玩了。

父亲看看表，见已是上午十点，便说：“去颐和园是不行了，我们去中山公园吧！”

“好，” 母亲说：“你们顺便到 ‘来今雨轩’ 看看，有没有冬菜包卖。”

没用多大工夫，老别克车把我们父女带到了中山公园的西门。

我挽着父亲，一路走，一路看。父亲不时还做深呼吸，见一块空旷之地的雪既厚且白，便弯下腰双手捧起一团雪，说：“好干净的雪，可以捧回家煮茗。”

我笑着，把他手上的雪打落在地，说：“你觉得干净，妈妈一定说它脏呢！”

父亲也不争辩，只是笑。父亲高兴，我就高兴。公园松柏参天，人迹稀少，幽雅中也带着一点悲戚。我

们走了一段，忽见远处，隐约有一人影，径直而来。他行止温雅，风度翩翩。

父亲停下脚步，眯缝着眼，一看再看，说：“这个人好像是马连良。”

天哪，真的是马连良！马连良亦判别出我们，遂加快了脚步。

“章部长，身体可好？”他行至面前，挺腰敛胸，握手鞠躬，稳重又飘洒。

“好，好。”父亲惊喜得连声答道：“我要是身体不好，能到这儿赏雪景吗？”

他俩一问一答，拉起了家常。话题又扯到（19）57年的事，父亲说：“反右的时候，你在剧团情况怎么样？因为我的关系，给你带来许多的压力吧？”

“还好，还好，他们也就说我是火线入盟。”他告诉父亲，多亏彭（真）市长的保护，最后才平安无事。而李万春就未能过关。

我站在一旁直直地看着他——觉得马连良在台下，其姿态神情也是很可欣赏的：说话不疾不徐，目不他瞬，脸上泛着笑意。他动止中节，一言一行都像有尺寸管着。极自然，又极艺术。有一种做人圆通却令人不觉圆通的感觉。这并非是应酬的纯熟流利，而是一股渗透于性情、弥漫于眉宇的宁和之气。

谈到演戏，父亲问：“马先生还经常演出吗？”



“演，每月有个十来场。”

“有好戏吗？”

“还是《审头》、《甘露寺》、《借东风》那些老戏。不过，剧团可能会排演《赵氏孤儿》。如果排好了，到时候我请您看戏。”

父亲说：“一定去看，我自己买票。”

笑谈中，马连良忽道：“过了两三年了，我可还记得在您家喝茶、吃饭的情形呢！”

本是一句闲话，父亲听来却心潮难平。回到家中，把马连良的这句话，说了又说，提了再提。是呀，反右

前在我家做客的朋友不知道有多少，也不知喝了多少杯茶，吃了多少顿饭。现已无人说及，提及，念及；而这个艺人说得，提得，也念得。

下午，雪又飘飘洒洒地下起来。父亲怅望窗外，自语道：“春风、夏日、秋雨、冬雪，幸有苍苍者不解势利。”

第二天，父亲便把《史记》和“古本戏曲丛刊”翻出来，叫我熟悉《赵氏孤儿》的历史和剧本。父亲还说：歌德也写过模拟其后半部情节的一个剧本（即《埃耳佩诺》）。《赵氏孤儿》这个戏，是由一个叫纪君祥的文人在 800 年前写就的，他为此而传名至今。《赵氏孤儿》取材于历史记载加以虚构发展而成：春秋晋国奸臣屠岸贾诬陷赵盾，致使赵家 300 余口被诛杀。为保护赵氏根苗和晋国同龄幼婴，草医程婴献出亲生骨肉，原

晋国大夫公孙杵臼抛却身家性命，守门将军拔剑自刎……他们心存正义，扑向死亡，换得赵氏孤儿的安全。十五年后，程婴把事情的真相告诉了赵氏孤儿。孤儿把复仇之剑刺向了义父屠岸贾。

——元代文人描绘的一幅幅怵目惊心的场景，张扬着我们这个民族百死不辞的复仇精神。元蒙统治时期科举制度废除，不仅断绝了知识分子跻身仕途的可能，而且把他们贬到只比乞丐高一等的地位。这些修养颇高的文人，被沉入社会底层。在疏远经史、冷淡诗文的无可奈何之中，只有到勾栏瓦肆去打发光阴，去寻求生路。这些奔波于闾巷村坊的书生，也因此对社会有了深切的了解与感受。于是，他们借助历史故事的铺陈，曲折地表达对现实的失望，刻写心灵的剧痛。演这个戏，虽说是四大头牌马（连良）、谭（富英）、裘（盛戎）、张

( 君秋 ) 同台演出。但 , 马连良扮演的大智大勇的程婴 , 是戏胆。

1959 年的夏秋 , 《赵氏孤儿》在北京中山公园音乐堂首演。我们一家人都去了。

老程婴提笔泪难忍 , 千头万绪涌在心。

十五年冤屈俱受尽 , 佯装笑脸对奸臣。

晋国中上下人谈论 , 都道我老程婴

“贪图富贵与赏金 , 卖友求荣 , 害死孤儿 , 是一个不义之人” 。

谁知我献出了亲儿性命，亲儿性命，我的儿  
呀！

抚养着赵家后代根.....

这是马连良扮演的程婴在绘制“雪冤图”时的一段咏叹。他边画边唱，老泪纵横。其唱腔一改过去华丽圆润，尽显苍茫气韵。舞台上的垂暮老人，外表平静，却心如江涛。台下的父亲又何尝不是心如江涛，而外表平静呢！通过熟悉的唱腔和反复的歌咏，能表达出那么多的人间情谊和亘古长存的感喟，父亲对戏曲艺人的表演技艺，佩服得五体投地。

《赵氏孤儿》后来到香港演出，亦大获成功。有人认为它可与莎士比亚的悲剧相媲美。香港电影界还主动提出愿意与内地合作，将该剧拍成彩色戏曲电影艺术

片。当剧团正在长春电影制片厂准备投入拍摄的时候，文化部接到时任中共中央宣传部文艺处副处长江青的谈话。她反对把《赵氏孤儿》拍成电影，理由是：“《赵氏孤儿》是一部以复仇为主题的戏。但是，抚的是何人之孤？报的是何人之仇？”<sup>(9)</sup>文化部官员看了毛夫人的这段话，连忙歇手叫停。

国庆十周年庆典活动刚过，剧团便下放到北京电子管厂劳动。马连良的劳动表现还算好，每天准时到厂。当谭富英被选为全市文教群英会代表的时候，他的情绪也无波动，并说：“从新旧社会对比看，艺人的社会地位是大大提高了。几次大的运动对我教育很大，代表选不选我没关系。选上谁都是我们的光荣！我没选上，想必是我有缺点，不够条件。我决不泄气，过年争取当英雄。我已递了入党申请书。我有缺点，政治差，让党十

年、八年不批准我，我也不灰心。”其实这段话里，已透露出马连良因求政治上进而不得的一腔无奈。

你一旦进了剧场，仍然会发现：戏曲的光采，还是落在角儿的身上。角儿倒了，再好的班底也撑不住。

梅兰芳、马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎虽逾中年，但在台上却仍是花裹朝露，清丽绝尘。他们是角儿，是大角！更是戏班的台柱，京剧之栋梁。但是自 1949 年以后，中国戏曲的舞台建制从角儿制变为导演制以后，极端强调的是整体性艺术。官方也一直灌输“职务（角色）无大小，仅仅是革命分工不同”的观点。尽管如此，可你一旦进了剧场，仍然会发现：戏曲的光采，还是落在角儿的身上。角儿倒了，再好的班底也撑不住。

到了上世纪 60 年代初——在梅兰芳、程砚秋已逝，尚小云、荀慧生已老的情况下，一个彻底改造传统戏曲角儿制的议题，终于摆上了桌面。首当其冲的是梅剧团。1960 年梅兰芳剧团“国营”不久，便把中国京剧院三团的人员补充进来，演出阵容有了很大的充实。原梅剧团的人都认为“这是体现党对梅派的重视”。但到了舞台上，才发现梅剧团的人和补充进来的人终归是两套人马，谁的心情都不够舒畅，还多了一个流派之间的合作关系问题。加上，那时的梅氏子女不常演戏，梅剧团的旗子，靠着不是梅派的演员挑着。于是，有人说：“这是月盛斋的牌子卖凉货。”

对于程派剧团，其做法是把程派弟子赵荣琛留下，并由上级做主把李元春兄妹私人办的北京青年京剧团改为国营。在剧团方针上制定了“文武并举、李赵并重”的原则，但这个方针却无法解决他们的舞台合作问题。



程派演员认为既是程派剧团，就该以程派剧目为主，甚至对不叫程派剧团都有意见。而李氏兄妹则认为自己的武戏得不到发展，要求离去。结果是全台演员都卖了气力，观众并不买账，一个好儿也落不下。

至于荀慧生剧团，由于荀先生年岁已老，再演花旦，形象不怎么好看。为培养自己的女儿，他提出改制。经批准，上级同意把荀剧团改为集体所有制，可是所有制的变更却不能解决“荀派与非荀派”的流派矛盾。

尚小云在 1959 年便去了西安，所以尚剧团是名存实亡。

1963 年的夏季，北京市文化部门领导开会对这四个剧团现状作了研究。他们一致认为梅、尚、程、荀四个京剧团的问题，是“在政治上使我们很被动，业务上

不能做到继承发展，经济上又亏损。既不能体现党的文艺方针，也失去了工作的意义。局面不能再维持了，一定要采取有效措施，进行彻底整顿。”中央文化部也认为对梅、尚、程、荀进行整顿的问题，是“无论如何不能再拖。再拖下去更会脱离群众，政治影响更坏”。

到了秋季，以人员安排为内容的整顿，基本完成。荀慧生被安排到北京市戏曲研究所任所长。符合退休规定的人，退休。流派名演员与合作多年的老艺人，一部分调到北京市戏曲研究所（如姚玉芙、王少亭、郎富润等），一部分安排到北京市戏曲学校从事教学（如刘连荣、叶盛章等）。一般的演职人员有的调到本市其他表演艺术单位。业务发展条件不大的，经动员转业到其他单位工作。

算来，一共有七种安排办法来处理这些艺术人才。原属四个剧团的不动产，如中和排练场、吉祥剧场、中山公园音乐堂、圆恩寺影剧院，或做新单位的宿舍、或划归北京市属、或由新剧团使用。原属四个剧团的全部物资器材，清点造册，上缴，封存。这些东西将根据新剧团需要或其他艺术表演团体的需要，调拨使用。而这个新剧团，就是准备筹建的北京市京剧二团。

再来说说尚小云。也就在这年，已调至西安的尚小云却在9月返回了北京。赴京前，他分别向陕西省委宣传部、组织部、统战部、省政协和省文化局的领导辞行。领导表示希望他在国庆观礼、电影（即尚小云电影艺术片）扫尾等工作完毕后回陕，商量成立京剧院的事。他的回京举动，引起北京和西安两方面的紧张。北京方面者怕他回北京，西安方面怕他不回西安，双方都派人做了跟踪调查。

不久，一份关于尚小云先生来京前后情况的汇报送到了文化领导机关。那上面反映了以下两点情况：一、西安方面是希望尚小云在北京下榻民族饭店，住宿费由西安方面承担，但尚小云明确表示来京后，要住在自己的家。尚家花了很大的劳动力把家内家外打扫得干干净净，还都安装了电灯。二、尚先生来京搬运的家具很多，包括他的戏箱、沙发、地毯，甚至他夫妇在西安的床铺也运到北京。汇报里还特别写明“当初，他去西安时把戏箱油漆得和陕西省戏曲学校的戏箱一样颜色。而这次的戏箱颜色，油得和尚剧团的一样。”很明显，尚小云是想借机重返北京。北京是什么？在别人眼里，北京是首都。但在尚小云心里，北京就是家。他回北京，就是回家。

结果是令人意外的——尚小云非但没有回家，在10月底反而正式办理了调干手续，连户口都迁到了西安。这与他1959年去陕西时，北京市领导确定的“一半北京一半西安”做法相比，真是“退到了墙根儿”，一点回旋余地也没有了。谁让自己现在是国家干部呢？那种自由职业者浪迹天涯、随心所欲的日子都成了记忆，也只剩下了记忆。“文革”中，尚小云在西安挨了斗、抄了家，更是一心想回北京，却已是有家归不得。这时，幸亏有个吴素秋——这个昔日在尚剧团挑梁唱戏的女演员，二话不说，自掏腰包把尚小云夫妇接回北京，接到自己的家里吃住。艺人久历世故，或多或少带着一点虚骄与势利，但他们又都能于衣食劳碌之中，存留一份真情。

“别难过，戏班的人都是萍水相逢，讲的就是互不嫌弃。”

大概是 1962 年的夏季，李万春带着内蒙古京剧团进京汇报演出。父母从报上得知了这个消息，便叫我去登门拜望。父亲叮嘱：“你替我们送去问候。不要久坐。也可能人家会很冷淡地对你，懂吗？毕竟你的爸爸（19）57 年对不起人家。”

出乎意外！李万春夫妇极其热情地接待了我。沏茶续水，忙个不停。他把儿子李小春也叫了出来。

李万春对儿子说：“你今儿晚上，不是演《闹天官》吗？赶紧去拿点儿票来，请章小姐赏光。”

李小春立即从口袋里拿出了两张戏票。没等我伸手，李万春便接了过去，看了一眼，说：“楼下五排，

挺好的票，您可一定去呀。看完了，给我们小春提提（意见）。 ”

我笑了，也很不好意思。说：“您弄错了，往后是请小春给我讲戏。 ”

一说开了，话就长了。我问李砚秀（李万春夫人）在内蒙古的生活怎么样，是否习惯。

李砚秀手指着擦着的几个大皮箱，长叹一口气。说：“咱们中国人就是这样，甭管穷和富，祖宗三代的东西都得留着。你瞧，这些箱子里面没一样值钱的，可走哪儿，你也都得带着，累死了。咱们什么时候也像西方人那样生活就好了。 ”

我问：“西方人是哪样生活呀？”

李砚秀说：“夫妻分手，各提一个皮箱就走。”

我大笑，觉得她是个能干聪明人。我俩聊得很久。后来，她还找出几本旧相册给我看。在她找的时候，我有空隙来打量李万春的临时住所。有两样东西，显得很特别。一是冰箱，那时的冰箱是稀罕之物；二是许多空酒瓶，多半是白兰地酒瓶。遂问李砚秀。

她说：“鸣举（李万春的字）几乎是一天一瓶酒。最喜欢的喝法是白兰地加冰块。”

我非常吃惊于他的洋派生活方式。又问：“李先生是不是在反右以后才这样的呢？”



李万春立即插话：“我才不管什么左呀、右呀。我这辈子就是一唱戏，二喝酒；唱好戏，喝好酒。”

这个人生目标是很低的，但这样的低，又有几人可以做到？

告辞的时候，一家人把我送到大门口。李万春握着我的手说：“回去给令尊大人问好，给令堂大人问好，再替我问候黄（琪翔）副主席和李（伯球）主任！”

这四个人是什么人？这是中国农工民主党中央级的四大右派，被统战部圈定为农工党的“章黄李（李）反党集团”。我想，李万春不是不知道——自己的右派帽子与发配内蒙，皆源于此。我的眼泪再也控制不住，猛地伏在李万春的肩上抽泣。天地间，最薄的是心，最厚的也是心。

李万春被我的举动搞得不知所措。李砚秀在一旁劝慰道：“别难过，戏班的人都是萍水相逢，讲的就是互不嫌弃。”

“互不嫌弃”这四个字，我记了一辈子。谁能做到互不嫌弃呢？恰恰不是你的骨肉、至亲或最爱，而是那些萍水相逢的人。

当晚我在前门外的庆乐剧场，看了李小春的《闹天宫》。剧场简陋，天气闷热，看得我大汗淋漓。李万春的这个儿子英俊又出息，观众为他而来，为他喝彩。我一向不去后台看热闹或凑热闹，但《闹天宫》演完，我对身边的男同学说：“李小春太漂亮了！我得到后台看一眼。你陪我去吧。”

男同学说：“我要不陪呢？”

“那我就自己去。”说罢，就转了身。

见到李小春，我吓了一跳：他坐在一张板凳上，耷拉脑袋，脸色惨白。全身如水洗，从头发尖到脚后跟寸寸湿透。他只朝我点点头，连说话的气力也没了……从这一刻起，我知道了什么叫血汗钱。

李小春，多么出色的一个青年演员，也跟着父亲发配至内蒙古。戏剧界朋友闻讯都非常惋惜，说：“小春本该留在北京，在北京他也是一流！”后来，惋惜成了遗憾：他比他父亲还早地离开了人世。



2005-3-8 8:53:00



北国游子





等级：论坛游民

文章：163[\[查看\]](#)

积分：1270

注册：2004 年 9 月 16 日

第 5 楼



邮箱



re: “传统的东西在他们身上有...

“传统的东西在他们身上有千丝万缕的感情和联系。革命起来负担较为沉重.....”

1964 年始，京剧进入大演现代戏的时期，北京京剧团紧锣密鼓地排练《芦荡火种》、《杜鹃山》。别以为就是个更换“戏码”的事，现代戏像一只巨大章鱼，其触角伸向艺人生活的每个层面、每个角落。

现代戏的排练和演出都是在强烈的政治挂帅气氛里进行的。剧团为加强领导，成立了党、团临时小组。通过社会主义教育运动，进一步展开了“文艺为政治服务、为工农兵服务”的学习。全体演职员工觉悟提高，加强了组织纪律性。在北京京剧团4月送交上级的一份情况汇报里，明确提出：“反对单纯艺术观点，要推社会主义之新，使现代的英雄人物占领舞台阵地。……通过动员会，大家都下保证：一定遵守制度，服从分配，树立部队三八作风，克服自由散漫的工作态度，并开始铲除雇佣观点和捧角思想。”

典型的例子是赵燕侠带头深入农村体验生活；每天提前15分钟进排练场；再次主动提出降低工资。原本帝辇之下，京畿之地，生活是一向较别处丰裕自由。人们对艺术、对各种玩意儿，也有较宽阔的理解。但是

政治形势的变化，同行生存之道的更改，特别是某些演员有了很现实的、同时又很功利的政治上进的要求，马连良这样的艺人便深感于自己觅得的一点点自由感的有限生存空间正在缩小、缩小。成名于旧时代的艺人们再也不能沉溺于小情趣，而淡漠现实政治了。似乎中国现代史上，任何的政治风云与时代脉跳都使人生沉重。而惟一的区别或许仅仅在于：这沉重有人来得早些，有人来得晚些罢了。

现代戏如泰山压顶，马连良及时表态，说：“非把《杜鹃山》演好（他在剧中饰农民郑老万）。”谭富英和马富禄强烈要求排演现代戏中的一个老年角色。张君秋为争取扮演柯湘（《杜鹃山》女主角）还闹了些情绪，说：“我连试试都不行。”言外之意是觉得组织上只培养赵燕侠，不培养自己。

面对这样的思想起伏和情绪波动，基层党组织不但以书面形式汇报，并及时利用它，为艺术人员的分类分档做好准备。他们在7月31日上交的一份现代戏汇演的总结提纲里，首先从剧团演职员里确立了一批“先进骨干力量”，而“这批力量是以中级演员为主”。他们的分析是——这些人“对京戏不演现代戏，脱离群众，脱离社会，必然逐步走向死亡的现状，看得比较清楚。艺术包袱小，革命起来负担不大。”而对老演员、名演员，这份总结提纲是这样写的：“传统的东西在他们身上有千丝万缕的感情和联系。革命起来负担较为沉重……马连良在《杜鹃山》里只演了一个群众角色，这和1958年剧团排练现代戏时明白表示不愿参加、不愿看现代戏的情况相比就不同了。但真正从思想认识上要求，也还有待进一步考验”。

是的，政治形势、革命意识、大众审美对传统京剧一点一滴的渗透，已满足不了官方意识形态的需要。官方对于艺术的要求同于革命的要求，故必须快捷、迅猛、干净、彻底地改造京剧，进行一场京剧革命。而这个改造和革命，令马连良想不到的是：它居然首先来自演艺界内部，来自舞台建制的拆解和戏班传统人际关系的崩溃。

赵燕侠的表现，就很能说明问题。她说：“京剧革命要出自每个人的本心。这是方向，我们一定要牢记。只要党说话，指到哪里，我们就打到哪里。”赵燕侠有言，有行，再次提出不拿保留工资（即高工资）。这一切，深深刺激着像马连良、裘盛戎这样一批老派艺人。他们已经意识到：眼下的京剧革命不光是个舞台面貌或剧目选择问题，它要从日常琐细开始扩张、侵袭、蔓延，



一直深入到生活的最隐蔽处、心灵的最深幽处以及情感的最细微处。

这方面，剧团领导的头脑自然十分清醒。他们是这样向上级汇报的：“经过不断的政治思想工作以及批评和自我批评，工作作风有了很大改进。排演不论老演员、新演员和一般演员，都在导演的指导下进行工作。名演员按时进入排练场（赵燕侠提前十分钟入场，带了头），服从导演指挥；排练场上发扬民主，人人提意见，不断修改。一个演员说：‘排现代戏建立了导演制度，我敢给名演员提意见，老戏我就不敢。’足见，通过这种有领导、有民主、同志式的合作进行工作，改变了人与人的关系。老演员们也改变了不少过去的坏习气，如上场前缓锣鼓，台上随便驱使。后台那种嘻笑逗闹、自由散漫的现象在现代戏的革命声中，已销声敛迹了……归根到底，要解决政治与业务的关系，永远记住

要政治第一、政治挂帅。艺术为政治服务，永远坚持党的文艺方向。党不但要领导政治，而且还要领导艺术！”

这最后一句话，可谓点睛之笔。的确，艺人要比其他行业的人更敏感于异质文化的魅影。面对现代戏——这种革命文化咄咄逼人的势头，包括马连良在内的所有艺人，别无良策。不能招架，更无力还手，故不能不变通、退让、妥协和投降。他们是优雅的群体，也是萎落的优雅，并终将带着惶恐、悲怆、软弱的殉道姿态，结束优雅。

打从这个时候起，马连良就觉得晦气，闷气，憋气，还有许许多多说不出的别扭以及道不明的委屈。偶然的机会，他找到了一个可以倾泻的小小缝隙，终于爆发了。

6月27日上午，天气炎热，骄阳似火。北京京剧团在前门大街的广和剧场排练《杜鹃山》。戏里有个不怎么重要的角色叫杜小山，是由谭孝曾（谭门之后）扮演。排练时决定给这个人物新增加的一段唱腔，不唱了。

马连良问谭孝曾：“怎么不唱了？你是词儿不熟？还是腔儿不熟？”

谭孝曾答：“是腔儿不熟。”

马连良当即找来《杜鹃山》的唱腔设计李慕良，说：“腔儿不熟，你给他说说，还是让他唱吧。”

因为忙于准备排练，又由于导演已决定不唱，李慕良便说：“不用唱了。”

此言一出，马连良勃然大怒，道：“李慕良，你是什么东西！你是哪一位呀，也敢来驳我？我马连良不是你李慕良培养出来的。我唱《借东风》、《甘露寺》，不是你李慕良帮助我成了马连良的。”

全体愕然，鸦雀无声。似乎难堪的沉寂，比喧闹的锣鼓还能烘托出气势来。在这样的气势下，马连良难抑多日来、多月来、甚至是多年来的闷气，憋气，怨气和怒气，决非逞一时之快的他又喊道：“我马连良也不是一天半天的，你拍拍良心想想，我把你养活了。怎么？

《芦荡火种》演好了（李慕良是该剧音乐设计），你就全对啦？对你的骄傲，我耳朵里都装满了，不信你问问乐队。现在，你到家里连师娘（即马连良夫人）都不叫，你太难了。谁给你撑腰哪！敢对我这样，周总理见我都客客气气的。”这是一般人绝对不会说的，也绝对不会对一般人说的话。

排练暂停、终止。

回到家中，马连良发现自己手和腿都在哆嗦。个性不光是造就了马连良的台风，还是他的力量源泉。他自觉不自觉都在保护自己的个性，你很难改变他。况且，他是个有名望的艺人。

有学者把形形色色的名望，分为两类：一类是先天名望，如一个人占据着一定的位置，或拥有一定的财富及头衔以及血统等等。这些带来名望的东西，都独立于个人之外。一类是个人的名望完全是由自己来体现，靠长年累月积累而成。

马连良属于后者。这样的人并不想强迫别人接受自己的观点和主张，但围绕在他身边的人，对他都是驯

服的，甚至能产生出一种让人神魂颠倒的魔幻般的力量，心甘情愿地模仿他或为其服务。但眼下的情况，完全不同了。大家都必须向一个更高的权威低头哈腰，表示忠心与驯服。人有了后一种驯服，可能在不知不觉中淡化了前一种驯服。这对活了半辈子、也红了半辈子的马连良来说，是前所未有的，同时也是忍无可忍的。所以，他要骂上几句，明知其后果及影响，也要骂上几句。

“马连良骂人问题”，以口头和书面两种方式快速反映上去。上边也迅速作出决定，指示剧团党组织要对“职业是艺人、身份是国家干部”的马连良进行“开会批评”。

6月29日下午三时半，在广和剧场以“《杜鹃山》工作检讨会”的名义，对马连良李慕良的问题进行批评。共有十八人参加，其中有薛恩厚、栗金池、肖甲、赵燕

侠、马富禄、裘盛戎、马长礼、谭元寿、任志秋、刘雪涛、周和桐。

会前，剧团党组织负责人薛恩厚找到马连良，说：“咱们现在要开个小组会。”

马连良一听就急了，说：“我今儿有病，不能参加。”说罢，拿起拐杖往外走。但被薛书记拦住，并请进会议室。

马连良知道领导意图后，压下去的火气又蹿了上来。他第一个发言，激动地说：“李慕良是我养活大的。他现在骄傲的不得了。党不管他，我要管他。他在我家叫师娘的时候，都不站起来了。我吊嗓子，请他，他才来。有一次，彭（真）市长坐在哪儿，他也往沙发上一坐，我看了都不顺眼。入党以后就更骄傲了，只听你们

仨（即剧团党总支成员薛恩厚、栗金池，肖甲）。可你们仨不认识他，他是白眼狼。”

延安干部肖甲说：“你没学过社会发展史，你们（指马连良和李慕良）还是奴隶和奴隶主的关系。”

把问题提到如此吓人的高度，吓得在座艺人心惊肉跳。

听到这句话，李慕良理直气壮地说：“你骂我是损害人权，有什么意见可以当面给我提呀！”

不懂政治却知利害的马连良，这时不得不一而再、再而三地解释：“我骂的是李慕良，不是骂党员。”



接着，一些跟他接近的人，其中包括他的徒弟和同行相继发言。赵燕侠说：“现在正是轰轰烈烈地搞京剧大革命，马团长不但不很好地支持，反而经常给我们泼冷水。你光说拥护排现代戏不成，排戏时你得好好的，才行。你排戏不严肃认真，人家对（台）词、作动作，你在旁边说话。这次大闹《杜鹃山》排练场的时候，还说什么：‘这样一闹，死也甘心。’说这句话，你居心何在！”

马长礼说：“你这次骂人，不是私事。那天你骂‘谁给你撑腰’，骂的是党。你发脾气是因为《杜鹃山》中减了你的戏。你在领导面前表示减戏也演，但事实上，不是那么回事儿。在大家讨论总理报告时，在大演现代戏时你这样大骂，是为什么？你骂的不是李慕良，骂的是共产党和领导。1957年反右的时候，是领导保护你才过了关。党组织对你既往不究，还给你那么高的地位

和荣誉，又是团长，又是校长，还是政协委员。你不好好想这些，反而说‘不管谁给李慕良撑腰，我也要跟你（指李慕良）斗争’。你这艺术家的政治良心何在？”

在《沙家浜》里扮演胡司令的周和桐说：“马团长排《杜鹃山》处处给导演增加困难，不认真严肃。还有马团长的风格也不高。上次讨论《杜鹃山》的剧本，提到女主人公柯湘的年纪是32岁的时候，你当着赵（燕侠）团长的面，说这是小寡妇年纪。说得赵团长的脸一阵红一阵白的，直要起急。”

一些没有什么名气的演员，也相继发言。他们感慨地说：“也只有毛主席的领导，我们才能在这里说说你的错。解放前我们有理也不敢说。今天，这个会太好了。不然，这个情况发展下去，我们剧团的京剧改革很可能要打败仗。”

桥归桥，路归路，艺人终归有良心。李慕良再次发言，说：“我保证今后尊重马先生，不能忘本，对老师要报恩。”

有了这么一句，马连良眼圈红了。

但这引起肖甲的不满，扭脸对李慕良说：“你不能这么说，有的人父母成了反革命，怎么办？”这话是李慕良没想到的，尽管此时他已成了中共党员。

马连良已然心平气和，表示接受意见。说：“我思想里确实有很多旧东西，同志们对我的批评，使我受了一次深刻的教育。日后，我决心把旧的一套删了去，新立一本账。保证今后不再犯这样的错误。一定要把《杜鹃山》排好，感谢大家对我的帮助。”

第二天上午，在排练以前，马连良对剧团全体成员说：“我犯错误了，不该在排演场大吵大闹，在这里向大家道歉。同志们说的都是金玉良言。我脑子糊涂，若不帮助我，说不定还会犯什么错误呢！”所有人都给他鼓了掌。

其实，无论是先头的骂人，还是后面的检讨，马连良都是在力图维护一种体面。艺人是最讲究体面的。体面关心的是自己在他人眼中的形象，是一种通过他人的肯定方可获得的自我评价。体面注重的是环境反应，注重的是社会眼光，所以，体面的里面包藏着自尊。社会地位卑贱的艺人可吃苦，能受罪，但对体面式的尊严具有特别的敏感。梅兰芳的猝死，不就是为了保持体面、病重坚持独自如厕吗？有人说中国传统文化是耻感文化，这一点在成了“角儿”的艺人身上是很突出的。

第二天，剧团党支部按上级要求，对马连良的检讨做出了书面汇报与总结。他们有以下三点估计：一，组织上对马连良的批评始终贯彻了与人为善、治病救人的原则。二，马连良的封建思想在剧团具有很大代表性，直到今天他还把李慕良当成他的奴隶。今后还必须帮助他提高认识。三，从揭发材料来看，马连良对现代戏是反对的，并有很大的不满情绪。骂李慕良不过是指桑骂槐而已，问题的实质是对领导不满。——其中，第三点是最重要的，也是最致命的。它预示着马连良的未来，不祥的未来。

“我们要演革命的现代戏，要坚决走社会主义道路，决无更改！”

这一年的夏天，北京举行了全国京剧现代戏汇演，江青正式登台亮相。高层权力的参与和拨弄，使中国艺术迅速滑向了一条非艺术化的道路。从此，京剧演不演现代戏，被提到革不革命的高度。

马连良积极参加观摩团的所有活动。在观摩座谈会上，没有谁在认真研究艺术问题，大家争先恐后地表白自己如何做个革命者。马连良也及时表态，说：“在乱七八糟的时代，就演乱七八糟的戏。我自己演了几十年死人，现在我说我活了。我们要演革命的现代戏，要坚决走社会主义道路，决无更改！我非把现代戏演好不可，到了那时，再叫我唱《游龙戏凤》、《乌龙院》，我也不演了。”

张君秋更是激动，说：“要革命化，不演现代戏不行，请让我参加革命！”

说到传统戏，一些中年演员认为：“老戏根本就没有积极意义了。高盛麟的《长坂坡》连内行也看不出怎么好，这样的艺术是破坏社会主义建设的！”并预言：“将来历史戏慢慢要被淘汰。”

赵燕侠又再次提到自己的薪金太多，和社会主义不协调。童葆苓也要求领导取消自己的保留工资，并说：“多一分钱，就想多吃多喝。享受惯了，当然就不想革命了。高薪问题不解决，还提什么革命化！”

平素讲究吃喝与穿戴的演员，哪一个不想多挣多花，怎么一下子说变就变了？我想：这种渴望“脱胎换骨”又惟恐不得的痛苦要求，对老于世故的艺人来说，未尝不可看作是一种自我克制、自我警戒和自我保护。要想平静地生活吗？就必须顺从、顺势。形势比人强，

有几个不随波逐流？何况工作权利只给那些受到官方认可与赞许的人。谁顺从得好，谁就会受到重用。舞台就是名利场，哪个演员不想被重用？于是，大家玩着相互亵渎、自我作践的游戏。

汇演结束，马连良觉得自己有责任对现代戏说几句心里话。他请吴晓铃先生代笔，发表了题为《挂席应教集众功》的文章。其大意是说：艺术从来就是一种极缓、极慢的东西，像石钟乳一般地一点一滴而成。即使表演现代戏，戏曲演员也要重视基本功和艺术技巧。在表演上由于失去了髯口、水袖、帽翅等辅助性手段，演员表演现代人物可能更需要过硬技术和全面功夫。

一个戏曲演员写文章，已属不易。谁知引来的，是上边更多的不满。剧团党支部以书信方式向北京市宣传部做了汇报和分析，他们认为马连良“绝口不谈深入



生活，改造人生观和思想感情……也没有把生活是一切文学艺术创作的惟一源泉这个前提说上。这，本来也是马（连良）的真貌，我们大家都是早有察觉的。在《杜鹃山》排练之初，我们组织全体创作人员选读讲解几篇毛选上的有关文章，那时，他就说过：‘谁的主意？读这些干嘛？念多少（毛选），演不好戏，还是演不好！’以后在小会上他也明白地说：‘有基本功才能演好现代戏。’他这种观点，当然是有代表性的。张君秋、裘盛戎也都是这种看法的。不管他们嘴里说得多么漂亮，我们是有根有据才这样断定的。问题是，这样的文章发表出去，批不批？驳不驳？应该明确。至于吴晓铃这位先生，为人代笔，却寻隙觅缝，表现自己。舞文弄墨之余，却也暴露了自己的观点。如此闲逸、帮衬，却不以党的文艺方针为要、为纲。只图表现自己，却人不露身影……实在风格不高。更重要的是观点不对，一派旧文风。值

此改造人、重新组织革命队伍之际，这些现象实在应该引起重视。”

——马连良、张君秋、裘盛戎以及吴晓铃先生，当然是看不到这封信的。今天翻出这样的信来读，仍有着不忍言说的感慨。这些都是名演员，也是被中共统战部门列为一等的统战对象。但经过短暂的几年，以专政为特色的权力对他们也无一例外地使出了它的一贯行径。其实，马连良、张君秋、裘盛戎以及吴晓铃无非是想通过个人的力量，显示并维护着我们这个民族的文化精神。但对于那些高度政治化的脑袋，艺人文人对文学艺术的忠贞，常被看作是对革命政治的消极抵抗，并依据“非革命即反革命”的逻辑进行批评和批判。

这一年的 11 月，马连良要求退出中国民主同盟。

“离店房逃至在天涯路外，我好比丧家犬好不悲哀。”

艰难悲世路，憔悴感年华。1966年6月4日，北京京剧团在一所学校演出现代戏《年年有余》。张君秋扮演一个农村妇女队队长。马连良化好装后，一般都要“衣——”“啊——”地吊吊嗓子。这次，他不吊了，却连喊了两、三声“完啦！”“完啦！”这让站在一旁的程派演员王吟秋非常奇怪。后来才知道：那天，中央人民广播电台播送了京剧《海瑞上疏》（由周信芳主演）是大毒草的批判文章。心细如发的马连良知道这个消息，一定联想到自己主演的京剧《海瑞罢官》，预感到厄运的来临。果然上得台去，他就表现出心事重重的样子。第二天上午，北京京剧团就有人在中和剧场给马连良贴出大字报。6月4日的演出，从此成为绝响。

他很快病倒，住进医院。痊愈后，人就拄上了拐杖。这也应了梨园行的那句老话：人演戏不老，不演戏才老。

提起《海瑞罢官》这个戏，要追述到 1959 年的春季。毛泽东针对“浮夸风”，在一次会议上，讲要提倡海瑞敢讲真话的精神。根据毛泽东的讲话精神，胡乔木找了吴晗，认为他是明史专家，对海瑞很有研究，应该写几篇关于海瑞的文章发表。那时的吴晗是有名的左派，他也是愿意做这样的配合。于是，写出了《海瑞骂皇帝》、《论海瑞》两篇介绍文章，以为呼应。一批人紧跟潮流，顿时成了一股热潮。

这时马连良正在给自己找好剧本，对海瑞也动了心。一者他与海瑞同是回族。二者年轻时演过一出叫《五彩舆》的戏，戏里，他扮演海瑞。1958 年，马连良重

排此剧，更名为《大红袍》，足见其对海瑞的爱戴。马连良读了论述海瑞的文章，便打算请吴副市长专门给自己写个海瑞戏。

没过两天，民盟开会，两人碰到一起。马连良对吴晗说：“您是大史学家，熟悉中国古代历史，能不能给我们团写一出历史戏？我自己也正缺剧本哪！”

吴晗很高兴，说：“我倒是想搞一个海瑞的戏。不过，我是个门外汉，从来也没有写过戏，怕写不好。”

吴晗想写海瑞？马连良大喜过望：“您就大胆写吧！您写好了，我演。您没写过戏，不要紧，您是大文学家，还写不了剧本？真有过不去的地方，我们来改。”

很快，吴晗拿出了剧本初稿，剧团领导认为不错。为了搞得更好，开了几次专家座谈会，梅兰芳也被请了出来。一片赞扬之后，又提出修改意见，有霸气的吴晗表现得非常谦虚和认真。七易其稿，于1960年年底剧本定稿，进入排练。

马连良的创造性表演，使演出大获成功。喜形于色的吴晗在报纸上撰文，称自己这个戏剧门外汉终于“破门而入”了。只懂演戏、不懂政治的马连良和不懂演戏、却懂政治的吴晗，哪里知道正是这个《海瑞罢官》给自己惹了灭门亡命之祸。

1966年春，毛泽东发动了文化大革命。夏季，红卫兵运动骤然兴起，北京开始“破四旧”、抄家、打砸抢。人性本不完美，善与恶的距离，也只隔一步。一个小提琴家曾说：“每人的心里都有两根琴弦，一根是天

使的琴弦，一根是魔鬼的琴弦。”人们平素隐藏着的残忍本能，在至高权威的怂恿下得以释放。况且群体性行为，又总是能将它发挥得淋漓尽致。(11)

啼鴂声干，天地无春。马连良的家被红卫兵洗劫一空，他多年收藏的古董、字画，以及所有的摆设、玩意儿都砸碎在地。刹那之间，以传统文化材料构筑的、既过于精神性也过于物质性的安乐世界，灰飞烟灭，不复存在。当管辖该地段的派出所王所长闻讯赶到马家的时候，只见大门敞开，一拨一拨的红卫兵都赶来抄东西。整座四合院面目全非，地上全是残物碎片，惟独不见了人。

所长急了，东找西寻。终于，从他家厕所里找到了人。马连良瘫坐于地，面灰如土，穿的白衬衫全被撕破，脸上、身上都是伤。想到昔日舞台上的马连良，是

何等的清秀俊逸——这个爱好戏曲的所长，心痛如刀割。他也豁出去了，当着满院子的红卫兵，搀扶着马连良回到自己的卧室，躺下。四下里趑摸，可连被子也找不到一条。所长顺手扯下一副墨绿色丝绒窗帘，给马连良盖上。尖风急雨，残杯冷炙。什么时候都能有一副闲定自在样子的马连良，再也没有了自在闲定。舞台上能把不同的时代糅到一块的他，永远不能把自己揉进眼下的这个时代。

“离店房逃至在天涯路外，我好比丧家犬好不悲哀”，这是马连良在京剧《春秋笔》里的两句唱，唱腔是二黄闷帘导板接回龙。在疾风骤雨的气氛中，惶急的主人公化装更名，由差官陪同，向远道逃亡。在这里，马连良的演唱、做派、脸上、身上、台步、手里头、脚底下，全是戏。不拘一格，纵横如意。每演至此，掌声



四起。他万万没有想到自己竟有一天，身在家中却成了丧家之犬，且无路可逃。

传统社会里的做人，是一大学问。马连良也因娴熟于人际交往，而见出儒雅风流。但此刻的他，已然明白：今后无须做人，因为自己连个人的样子都没有了。不仅他是这样，所有的名艺人也都是这样（除了八个样板戏的演员），似灰飞烟灭般地销声敛迹。“东晋亡也再难寻个右军，西施去也绝不见甚佳人”，艺术，被政治收拾得干干净净。

父亲很快知道了马连良抄家和患病的情形，痛惜又担心。他对我说：“当一个乱世儿女，自要有些胸襟气魄。政治的玄奥，连我们这样的人望不透，更不要说什么马连良了。这样声势的运动，不要说参加，吓都能吓死。”他认为一个艺人难有强韧的承受能力。

盛夏的北京，赤日当顶，流火满天。望着双飞的燕，纷落的花，马连良已一无所有，只是寂寞地生活，寂寞地存在着。一天，王吟秋在中和剧场，看到一手拄棍、一手端盆的马连良，从关押牛鬼蛇神的“牛棚”里艰难缓慢地走到锅炉房接了小半盆热水，对别人解释说：“我擦擦汗。”

贯大元背后心疼地说：“马先生多爱干净的一个  
人，两月没换汗衫了。”话语中有的是年深日久的哀伤。

牛棚里的马连良是既不准回家，也不准外出的。赵荣琛尚未被隔离，还可以请假外出。一日，马连良看见赵荣琛迎面走来，而四周恰巧无人，他立即伸出食指和中指摇晃了一下。赵荣琛明白这个手势的含义，便趁外出活动的机会，买了几盒“前门”烟，偷偷塞给马连

良。马连良一再道谢。看着那张毫无血色的脸，赵荣琛心里一阵发凉。

10月1日，马连良被释放回家。他家坐落在西单民族饭店对面，已成为北京红卫兵“西纠”（西城纠察队）总部。

一个秋夜，在剧场值班的听见有人叫门。开门一看，是马连良。孤零零地站着。

“都过了十二点了，您怎么来啦？”

数度惊魂，早已心力交瘁，他无可奈何地说：“我们家的红卫兵跟红卫兵打起来了。等会儿他们讲和了，想起马连良来，就打我。我受不了，还是到这儿来吧。”偌大一座北京城，竟找不到一枝之栖。

在剧团，马连良不敢跟人交谈。能悄悄说上两句的，只有义女梅葆琛（梅兰芳之女）和义子王吟秋，可谓天覆地载、孑然一身。一天，马连良看到是梅、王二人值班，便一瘸一拐地走到俩人跟前，提起裤腿，说：“你瞧，我的脚面那么肿。”<sup>(12)</sup>俗话说：男怕穿靴，女怕戴帽。意思是男人的脚肿和女人的头肿，都是在暗示人的“气数”将尽。

把全副心力毫无顾忌地托在一样东西上。这东西可以是物质的，可以是精神的，可以是感情的，也可以是艺术的。那种“托”是托以终身之托，而艺人就是把一生一世都托在“戏”里。突然有人宣布：你不在戏里了——这无异于宣布你不再属于你自己了。

舞台上挥洒自如的马连良立刻变得六神无主。那种上也不是、下也不是、浮也不是、沉也不是的感觉，是致命的。不难想像他那一代艺人，要从以艺术为人生追求转变到以革命为人生目的，是多么艰难。他们可以像做戏一样摆出革命的面容给领导看，却不可能把骨子里的东西抠出来扔掉。那种对一餐饭、一杯茶的美感陶醉，对一炉香、一块玉的摩挲把玩，对俗常享受几近挑剔的精致，对内心欲念不屑于节制的逸乐，以及对人性弱点与人类缺陷的宽容等等，既成为渗透于衣食住行的文化优越感，又是作为一个人的具体生存形态。它习焉不察，却无所不在。

艺人就是这样于不经意间把生活的艺术积淀为文化的蕴涵，并联系着自己的生命热情、情感体验和心理支撑。这时，人的生活琐屑就不再属于吃喝玩乐，而是有了特殊价值的审美的、精神的内容。艺人们平素是细

细地咂摸品味这些东西的，一旦踏上红氍毹，走到聚光灯下，锣鼓的敲击、丝弦的牵动，则很快转化为艺术激情、即兴灵感和表演渴欲。恐怕连艺人自己也不清楚，生活情趣怎么能成为艺术力量？其实，生活的文化姿态是不能直接搬上舞台的，但它是舞台文化表达的巨大创作心理背景。因此，艺人是保留习惯、习俗、习性、习气以及陋习，最多的一个群体。他们对生命快乐（或叫乐子）的沉酣和痴情，能够达到惊心动魄、死生以之的程度，而“有痴迷、钟情处，就有了人性的深，生命的深”（13）。

但是，事情到了 1949 年以后，就发生了变化。官方提倡的思想改造和戏曲改革，正是从生活的文化姿态和艺术的文化表达两个方面，一齐动手，可谓双管齐下、左右开弓。革命的领导者和大大小小的文化官员并以各种方式方法提醒、教育和正告他们：在戏台上别看

你们光芒四射，但在革命面前、在无产阶级的面前，你们是那样地无知、无力，无能，也无用。从台上唱什么，到台下说什么，都得听从领导，服从政治。单凭这一点，可以说是再大的“角儿”，也一钱不值。不断的政治运动使艺人从里到外、从形到神，必须不断地进行简化、浅化、粗化和净化。

到了“文化大革命”阶段，则发展成为以暴力手段进行个人情感与民族生存方式的彻底改造。艺人越往革命上靠，革命越觉得你不行！这场革命把无产阶级及其领袖推到顶点，无产阶级及其领袖却把包括马连良在内的所有草民、良民、顺民统统推到深坑：一下子什么都错了，戏错了，吃的错了，穿的错了，住的错了，说的也错了，最后连脑子里想的都错了。浑身上下，还有什么地方是对的呢？

有成就的艺人又是一个脆弱的群体，舞台适应性强而生活适应性差。他们没有哲人式的高远，既难以像文人那样做到对现实人生的精神超越；也无法像农民那样守着一份审慎安分的卑微心态。一旦觉着生活里没了乐趣，舞台上没了位置，啥念头都能生出来。所以，他们中的许多人私下里都羡慕梅兰芳——羡慕他能迅速地离开人世。梅兰芳的死，是那么的安静、清扬、潇邈。如果从前还是在悲悼一个艺术生命的过早结束，那么现在则是赞赏、甚至是庆幸一个生命艺术的提前完成。

“你就别问了，只要有十五年好运，也就行了。”

冬天来了。



1966年12月13日中午，剧团食堂开饭了，大家排队。马连良问站在他前面的张君秋：“今儿吃什么呀？”

张君秋答：“吃面条，挺好的，您来三两吧。”

马连良说：“今儿家里会给我送来点儿虾米熬白菜，我倒想吃米饭。”但此时只能吃面条，他买了一碗。之后，便摔倒在地，拐棍、面条、饭碗都扔了出去。据说马连良致命的一摔和演戏一样，极像《清风亭》里的张元秀：先扔了拐棍，再扔了盛着面条的碗，一个跟斗跌翻在地，似一片秋冬的黄叶，飘飘然、悠悠然坠落。人送到了阜外医院，他的一个女儿在那里当护士。

1966年12月16日，马连良遽然长逝。

去世后，梅兰芳夫人福芝芳让自己的儿媳屠珍去和平里的一个单元房探视陈慧璉。当听说马夫人吃住条件都很差的时候，便立即请她搬到新帘子胡同的梅宅，与自己同吃同住整六载。陈慧璉来的时候衣服单薄，第二天福芝芳就打开柜子，找出衣料和棉花，特地为她做了一身新棉裤、新棉袄。

后马夫人病逝。马连良生前没有预购墓地，福芝芳毅然将马连良和原配夫人及陈慧璉三人，合葬于梅家墓地——万华山青松林下。那样一个曾经散发过绚烂光泽与激情的生命，归于寂灭。在掩埋骨灰的同时，也掩埋了中国文化的一份精萃，断绝了艺术流延的一脉香烟。中国传统表演艺术的传承，不是靠现代化、规范化、标准化的批量生产；它是古老作坊里师徒之间手把手、心对口、口对心的教习、传授、帮带和指点，属于个人化、个性化、个别化的教学方式，量小却质高。

如不是在红色政权下遭遇一次次的革命运动，他本当福寿双全。我前面说，马连良夫妇离开香港之前，曾请星相家算命卜卦。这个有名的星相家，就是住堡垒街的袁树珊。卜算的结果，用袁先生的话来说是：“你（马连良）还有十五年大运。”

迷惑不解的陈慧珪追问：“那他十五年以后怎么样？”

心有所悟的马连良不等对方答复，拉着夫人说：“你就别问了，只要有十五年好运，也就行了。”

果然，从他离港北归，到猝然而去，掐指算来：整整是十五个年头。这令我陡然领悟了什么，识透一切

世间相。对我们这些辛苦而无望的人来说，时与空、生与死，本无多少差别和意义。

1978年8月30日，北京市文化局召开落实政策大会，为受迫害致死的马连良先生平反昭雪。

1995年，官方决定举行梅兰芳、周信芳诞辰一百周年盛大纪念活动。文化部挑选九人拨款十余万元给纪念会撰写两篇讲话稿：一篇是党和国家最高领导人的讲话；一篇是文化部部长的报告。我是九分之一分子。

一日，大家正在讨论提纲。一位非常精通京剧艺术的中国戏曲学院教授，见我也在起草小组，大感惊异。之后，将我从会议室叫出，正色道：“诒和兄，我和同行认为，要提梅、周，就应当提马（连良）。梅、周是艺术大师，马连良也是艺术大师。因为马先生艺术成就

与他们是在同一高度上。生前，马先生和梅先生的票房价值是最高的；死后，马派艺术和梅派艺术是流传最广的。从戏曲改革的角度来看，马连良算得真正成功的改革家。他的舞台革新，遵循了艺术规律。所以，不仅在那时获得承认，而且保留至今。”

我说：“你的意思，我全懂。可话又说回来，马连良在政治上能跟梅、周比吗？”

教授说：“你是敢言的。有可能在会上反映我们的意见吗？”

我说：“没有可能。”

到了 2001 年，这个“可能”在一位爱好京剧的前中共中央政治局常委的提议下，变为现实。北京有关

方面举办了马连良诞辰一百周年的纪念会。但我的年轻同事告诉我——在为文化部官员起草大会报告的讨论会上，发生了争议。

我问：“是不是对马连良的评价上有争议？”

“是的，争议的中心是马连良到底爱不爱国。”

“还是为了那件‘伪满唱戏’的事？”

“是。”同事答。

今春，我请章乃器少公子章立凡陪我到福田公墓。墓园没有八宝山那样彪炳青史的政治人物，亡者骨灰无政治规格限定，也不按等级排列安置。这里面安息着王国维、钱玄同、傅增湘、俞平伯、汪曾祺、钱三强、余

叔岩、杨宝森、裘盛戎、康同璧母女这样一些难以给出级别的亡灵。

我给亡夫（马克郁）和自己购置一方冢穴，请人制石两块，石粗砺无光，像文人的命。一块立于空，刻着：“我没有丰功伟绩，但一世清白……（丈夫临终自白）”；一块卧于地，写着：“往事并不如烟”。我一生受外力控制和摆布，唯丧亡之事自己竟能作主。

已是清明节后，墓地清冷，来者皆似我，心怀悲苦。事毕，章立凡陪我去坐落于西单民族饭店对面的一个饭馆，为的是看看这昔日的马（连良）家庭院。这座特色餐厅虽经改修，却基本保留了旧时格局。四周皆为高耸之楼群，惟它是一所小四合院，孤独又精巧。尽管布置典雅，但怎么看似乎都含着一缕凄怆，令人联想到北京秋日里不肯隐去的如血残阳。两人小心翼翼地吃，

一直吃到只剩我们两人。咽下去的是美味，浮上来的是伤感。服务生在收拾桌椅，面前依然是满杯满盏。已近午后三时，可不想离开。我在等，等着天国里的父母和马连良，希望他们能远远地瞧见我们。

冥冥之中，我仿佛听到了老宅深院里的绸衣声，走在地板上的拖鞋踢踏声，透过绿色窗布飘散出的烟香，还有那“一阵风，留下了千古绝唱<sup>(14)</sup>”的歌咏。其实，“永远”二字乃是一种虚幻罢了，世间“永远”的事情并不多。昔日的飞红流翠、丝裘革羽都已远逝，而真正的歌唱，在板尽处依然缭绕。大音希声，大象无形。

“杜宇夜半犹啼血，不信东风唤不回”。我虽啼血，却深知那东风，是再也唤不回的。

2004年5~8月于北京守愚斋



注释：

(1)丁秉燧《马连良剧艺评介》，台湾《传记文学》第三十一卷，第六期。

(2)李宝荣《我当了大半辈子警察》，台湾《传记文学》第五十九卷，第五期。

(3)马连良《以实际行动补偿我的过失》，《戏剧报》1954年第7期。

(4)张真《关于扩大戏曲上演剧目》，1956年第8期《戏剧报》。

(5)17 出禁演京剧剧目为；《杀子报》、《九更天》、《滑油山》、《海慧寺》、《双钉记》、《双沙河》、《大香山》、《铁公鸡》、《关公显圣》、《活捉三郎》、《引狼入室》、《大劈棺》、全部《钟馗》、《薛礼征东》、《八月十五杀鞑子》、《奇冤报》、《探阴山》。

(6)张永和《马连良传》第 350 页，河北教育出版社，1996 年版。

(7)张永和《马连良传》第 351 页，河北教育出版社，1996 年版。

(8)1958 年社会主义建设总路线公布以后，中国掀起了大跃进和人民公社运动。7 月 23 日《人民日报》报道河南省平西县和平社“小麦高产放卫星”，宣布小麦亩产 7320 斤；8 月 13 日《人民日报》报道湖北省麻县

放一颗早稻“高产卫星”，亩产 36900 斤。后来高估产、放高产“卫星”的报道竞相发布。

(9)田耕《“文革”浩劫的导火线——与《海瑞罢官》导演王雁谈创作背景》。香港《明报》月刊 2004 年第 9 期。

(10)张永和著《马连良传》第 296 页，河北教育出版社 1996 年版。

(11)古斯塔夫·勒庞《乌合之众——大众心理研究》导言第 5 页。冯克利译。中央编译出版社 2004 年 1 月。

(12)王吟秋《回忆马连良之死》台湾《传记文学》第五十六卷第二期。

(13)赵园《北京：城与人》第 174——175 页。上海人民出版社，1991 年。

(14)马连良保留剧目《借东风》里的一句唱词。

## ■本书目录

自序

一段讲述

中国戏曲的艺术品貌、个性及历史

两次发言

安于浅近

一出戏是否优秀，与评奖无关

一段书评

批评的学术性

两个序

守住民族的根

民间文化利益与人道主义情感的信守

一份剧评

川剧《潘金莲》的失误与趋时

两幅速写

人生不朽是文章（修订稿）——张庚

一阵风，留下了千股绝唱——马连良