

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

紫禁来归

 **eBOOK**
网络资源 免费下载

紫禁来归（自序）

30多年前，北京故宫太和殿的汉白玉栏杆下，坐着一个青年。他刚刚摘下红领巾不久，也刚刚离开乒乓球桌不久，他沸腾的心一霎静谧下来，望着这里的红色宫墙和黄琉璃瓦，望着那碧树、蓝天、白云不断出神。他想到自己的前途，自己不能继承父母的新闻记者的职业了，原因是父母被打成“右派”，自己没有投身和报道火热生活第一线的资格了。

惟有这里，民国之前曾是中华古国的权力中心，但很快被革命战车摧毁，成为一个被遗忘的角落。这里也有人来，是不多的游人，是中老年人，是国际友人，是崇仰中国古典文化的人。但这样的人越来越少，于是这里也就越来越不重要了。由于不重要，在这里工作并自认为这份儿工作还有意义的人，也就越来越少。

这个青年就是当年的我。当时我坐在这儿，但并不打算在这儿工作。我只是想到类似故宫的一些东西——京剧、国画、考古、诗词，父母在这些方面有一些学有专长的朋友，我从高中时代就已倾倒在他们的门下，潜心向他们学习，并最后把精力集中在京剧之上。甚至准备毕业之后到京剧团去当一名编剧，我想，编剧不需要人人是党员吧？

故宫中的音乐奏起，是古筝，一声声回荡在红墙黄瓦之间，我很惬意。但惬意的背后是委屈。我从心底羡慕那些在生活第一线中驰骋的同学，他们——只有他们，才是这个时代的骄子。

古筝声断，我心中那一道理想生活之路也断。我没能直接进入京剧院团，而是独个踏上了西去的列车。我去了新疆，在塔里木河流域闯荡起来……

我离开了紫禁，去到一个和紫禁有着巨大反差的地方。

15年后，我带着一肩疲惫和风尘走进北京，一直走进中国京剧院的大门。原因是粉碎“四人帮”后，我写了一个反映新疆“文革”中的京剧剧本《骆驼岭》，寄到陌生的中国京剧院。那里的老编剧、老导演一看，觉得不错，又呈报给剧院领导。于是，便经由文化部和民政部的批准，把我调了回来。

我归队了，回到京剧当中，回到“紫禁”当中，我心怀感激。

又是15年过去，我调离了中国京剧院。因为剧院已成为一个纯演出单位，我作为一名专职的研究人员硬赖在那儿也没意思。再说，通过15年和演员们一块摸爬滚打，我能够得到的，似乎也基本得到了。于是，我进了一个冷清的研究部门。调动工作时，研究部门有不少人问我：“调这儿干什么？这儿可穷得要死！……”

我笑笑，没说什么，把调动办了。我打算利用生命最后一段可工作的时光，去逼近那个心中的“紫禁”。现在不时兴讲“自觉”这个词儿，但我心中却是十分坚定。

离开了中国京剧院，我时常想起刚刚流逝的15年——从37岁一直到52岁。这是我生命的壮年，是我最宝贵的一段光阴。我究竟“过”得怎么样？我究竟“做”得怎么样？在最后的几年间，我陆续出版了10本书，但是老实讲，15年间自己却没怎么读书。没读书却敢于写书，这不是滑天下之大稽？我问自己，“你在梨园的摸爬滚打，算不算也是一种读书？”看来也算，只是很特殊而已。目前社会上这样的读书人不多。

我更回忆起回归北京之前的那15年，我在边疆，我在基层，接触了火热

的生活，也接触了许多根本不读书的基本群众。那时候，除了《毛泽东选集》就没有别的书可读。我除了给文工团、演出队写节目，从来就不写其他东西。我如今问自己，“你在边疆基层的生活，算不算也是一种读书？”看来也算，只是更特殊而已。目前社会上通过这种途径走向读书人的人，就更稀少了。

我重新掂量起自己这两个15年——在边疆的15年，为后一个15年做了铺垫。如果没有前边的摸爬滚打，国家未必会召唤我：“紫禁来归！”

我体会，国家之所以发出这一声召唤，是在经历了“文革”的巨大创伤后，是在决心开创现代化的前程时，我应召归了队。紫禁来归，并不是要缩进那个狭隘封闭的小城圈儿去搞象牙之塔，而应该站在中华古文明的基座上，通过传统文化和现代化的碰撞，去“一统”和“阐释”天下！

人类文明是从没有文字时就开始的，京剧就是其中重要的一项遗存。要好好珍惜它和整理它，要把它真正的内涵化为文字，化为旋律，化为音像，化为一切可能传播给后世的“书”。从这个意义讲，我得到“紫禁来归”的召唤可谓恰如其时，在中年里进入，又在接近老年时撤离。一进一出，全都有它的内在道理。

人类文明正在迅猛发展，电视文化也已横空出世。用纸张印刷成的书固然重要，但文明已经不仅仅停留在这个阶段。要适应这个大形势，要学习运用新手段去完成新成果。就这一点来说，我又显得年纪偏大。年纪偏大是客观存在，心态却不能因之变老，我力求在新的年月和新的工作中实现“天人合一”，我不知道是否还能再有15年的工作光阴？

整个人类的文明发展，就是最大的书话。有关它的种种议论，也才是最有分量、最值得玩味的闲话。

一九九七年一月二十九日

紫禁来归

梨园信步

进入一个不看书的世界

当我走进北京，开始走向中国京剧院的时候，虽然喜色匆匆，不料步伐竟那么沉重。

当时的父母对当时的我，是一则以喜一则以忧。当年我中学毕业时，是背上了沉重的家庭包袱，才不能考虑去学新闻的。如今，历史的迷雾已然揭开，我为什么不去从事与国计民生联系更加密切的职业呢？一个年轻人——我当时 37 岁，但在父母眼里依然还是年轻人——为什么不肯“向前看”，而偏偏要“向后看”去搞什么京剧呢？

亲戚们对我倚仗自己的能力，而不是借助给父母落实政策而调回北京，大多表示出赞赏态度，但同时又对京剧这门职业感到疑虑。它太偏太不“大路”从而也就太“冷”。刚刚粉碎了“四人帮”，整个社会都很“热”，人心都在沸腾，一切都在大干快上，要把让“四人帮”耽误的时间抢回来。可京剧，毕竟是一种慢悠悠的古典艺术，它基本上是演古人，演那些与今人十分隔阂的事情。为什么有千百种职业可以选择，却一定要从事这一种基本上已经“过时”的谋生手段呢？

在父母和亲戚身后，还有一个深远的文化背景，其中隐隐传来语重心长的警告：“城北不一定能适应梨园，那里边的人是不看书的。让城北想想小时的憧憬吧——他从小就喜欢看书，也由衷敬仰那些因看书而能写书的人。如今，好不容易苦尽甘来，他应该补看的书就无穷无尽，他应该因看书逐渐走上一条学习写书的道路。如果此刻稍一迟疑稍一迷乱，走进那个不看书的世界，那么今后城北的一生，很可能就要和书绝缘。一定转告城北，让他再思啊再想！……”

这，倒是一个让人必须认真对待的警告。

京剧界果真就没有书、也不用看书么？事情果真像警告中说的那么可怕？我还从来没有真正进入梨园，所以只能根据有限的阅历进行揣测。

梨园中究竟有什么呢？梨园的魅力究竟何在？首先“跳”出来的结论就是：魅力在于有梅兰芳，有马连良，有生旦净丑各个行当的优秀伶人。那么不妨再问：伶人是看书的么？我不能直接回答这个问题，因为我从没进入后台看过他们扮戏，更没进入过他们的日常生活，我只能“想当然”地回答：“他们不会从不看书，但他们成名的主要原因，却绝对不是看书。”

梅兰芳、马连良究竟是怎么“出来”的？

显然，他们是从幼年开始，一招一式、一字一腔“练”出来的，是从成年之后在舞台上一点一滴“演”出来的。

母亲在解放初期访问过北京西城护国寺梅兰芳的家。宽敞、豪华的客厅中看不到书，梅在客厅中间和坐在四面八方的客人们周旋，他每个动作都是那么美，他那样从容不迫，那么落落大方。他那么有修养和有文化，然而却不是通过看书得到的。

母亲讲，在客厅旁边是梅的书房，其中有书，但梅能够安心看书的时间极少。几案上有文房四宝，梅有时用之写信做画，更多的时候是秘书许姬传代笔。需要梅操心的事情太多，他很少有能够属于自己的空间和时间。属于自己的空间太少，即使有，也多不是书房。属于自己的时间也少，即使有，

也多不是通过笔墨向社会表达感情。从这一点看，他是一个远不如传统知识分子那么自由的人。社会总是急着让他付出，他不可能安稳坐下来从读书中进行吸纳。即使读书，也多是梨园圈子里的古书旧书。他曾经为了昆曲《游园惊梦》中的一个字儿的读音，遍查古书又去信上海向俞振飞请教。人们听说了，也觉得梅先生挺认真，并觉得这才是他们心目中的那个梅先生。试想：梅有可能在自己摆满花梨木家具的书房当中，用兰花指拿起《雷锋日记》阅读么？如果真发生这样的事情，同行和戏迷是否反倒觉得滑稽了？

梨园就是梨园。梨园是古老和独特的，它有自己的行进轨迹和方式，惯性很大。外人很难干预它和改造它。昔日，我是坐在剧场里，欣赏伶人“外在”的演出。我迷恋、憧憬于他们的技艺，我崇拜他们的“外在”。可是，如今我马上要走进他们的“内在”了，我能够适应未来的一切么？

幼小的时候，我能就近接触的，是和梅兰芳、马连良们完全不同的另一些人，是那些通过看书进而写书的文化人。

比如老舍。在建国初期一次作家协会的新年团拜会上，10来岁的我，坐在距离他二三尺的地方看他“表演”——听他给与会的作协会员讲笑话。他双手拄着那根拐棍，身子前倾，于是拐棍成为他的第三只脚。“从前，有一个爷们儿要请客人来自己家吃饭。可他的媳妇儿特懒，没做菜，只烙了几张饼。饼——（用手比划）直径有二尺，每人就一张。当这样的饼端上桌子，这爷们儿见了连声感叹：‘天啊，天啊——’爷们儿感叹媳妇儿的懒，真给自己在客人面前丢了脸。可站在一边的媳妇却误解了：‘什么？一张你还吃不够，你还要添？’……”

哄堂大笑。老舍丝毫不笑，一脸的冷漠。文雅的作协会员前鞠后躬不能自持，想不到大雅的老舍也能大俗！

还比如曹禺。那是在我稍大一点的时候，母亲带我到北海公园，在琼岛西侧一座圆拱桥的上方，有一座金碧辉煌的楼台，游人进这里就被“游人止步”的牌子所拦挡。曹禺独自住在里边写作，每到吃饭时间，就有现成而好吃的饭菜从附近的厨房端过来。用母亲的话说，曹禺住进公园是为了“写大东西”。我没有去听母亲和曹禺的谈话，而是独自跑到楼台的外边去玩。我心里在揣测：“什么是‘大东西’呢？肯定比母亲写的文章要长，构思的过程更细。肯定要在没有游人的夜里抽烟构思，想一晚上也未必写一个字。曹禺会不会从半夜一直想到黎明，苦思是否会被黎明时那些吊嗓子的声音“啊……”、“依……”、“唉……”所打断？

喊嗓子是不需要动心思的。10多年后，我一度也每天黎明到北海吊嗓子——“啊……”、“依……”、“唉……”

每当这时，我都不由自主回忆起当年曹禺在此“写大东西”，并由衷萌生出对这些能“写大东西”的人的敬意。

我当时嗓子挺好，能唱“六字半”调，学谭富英。用内行的话说，嗓子就是本钱，有嗓子就有一切。但我知道自己没幼功，下不了海，同时也潜在地看不太起“仅仅靠嗓子吃饭”的伶人。

我后来去新疆了。没想到“文革”中会冒出“样板戏”，我的嗓子在新疆派上了用场。我学演了《红灯记》的选场，更多的时候是清唱少剑波的“朔风吹”。那是一段奇怪的经历，我没什么比其他新疆人特出的，只不过会一点京剧，只不过嗓子不错，就到处演出，吃好的，喝辣的，整天整月不读书，不动一点心思，日子居然也那么打发过去了……

我把思绪收了回来，集中力量去想自己的未来——

京剧院一定是要进的，并且还一定要好好工作。但我又禁不住做艰苦的思考：梨园到底有没有书？梨园人也不能说是没有学问的，但他们的学问究竟来自何处？在我的感觉里，梨园被一种不可说的神秘文化所笼罩。他们当中的一切，是传统的看书人所不太清楚的。看书人喜欢看梨园人演的戏，但要他们和梨园人交朋友，他们肯定会感到迟疑，至少是觉得浪费时间了。

我问自己：进入梨园后要不要看书？我究竟是把主要力量去“啃”那些印刷出来的书本，还是努力去探索梨园深处那些神秘之“书”？

一切思考此刻不会有结论，但我的步伐却没有停止，一步步离中国京剧院的大门很近了。

荒草森森

1979年12月下旬，我急切走进北京西郊魏公村的解放军艺术学院大院。这里原是解放军艺术学院的院址，其中有十多幢大楼。“文革”中该院解散，江青嫌中国京剧院在城里的地盘太小，一道令下，样板团便迁了进来。随后，房东歌舞团也占用了其中的一幢楼。如今，解放军艺术学院恢复建制，三家便“杂居”于此。

冬日的朝阳几乎不带丝毫暖气，满院荒草森森，大约是“三个和尚没水吃”的道理。范钧宏先生带着我“拜”了所有应“拜”的人，其中有院领导，有编剧、导演、音乐方面的前辈，还有偶然“撞”上的著名演员。我手头存有50年代中国京剧院新编剧目的戏单，他们的名字赫然在上！当初，我曾猜想过他们——一位位都应是风度翩翩、豪情天纵。可如今，李少春在哪儿？叶盛兰又在哪儿？如今整个院子都在森森的荒草中，我望着那几位被“撞”上的著名演员，均已不修边幅，说话也没腔没调的了。我私下问范先生这是什么原因，范先生讲能活下来就算幸运，那冤死的就没法儿说了……

百废待兴。剧院领导没给我分配具体任务，只说让我“先熟悉一下演员，先熟悉一下中国京剧院的京剧。”后边半句需要解释。京剧就是京剧，什么又叫“中国京剧院的京剧”呢？原来自50年代起，首都就有两大京剧营垒对阵——一边是北京京剧团的马、谭、张、裘，以本门本派的传统老戏叫座儿；另一边是中国京剧院的李、袁、叶、杜（主演还有许多），以新编剧目驰骋一时。从全国范围看，上海的海派京剧也是一支不容忽视的力量。中国京剧院作为国家剧院，作为中央文化部的直属院团之一，其任务、其目标、其追求，显然应和普通剧团有所区别。

既然领导这么安排了，我乐得暂时当一名“闲人”，随时看戏，随时向有经验的人请教。当艺术室中的编剧、导演开会时，我就坐在一边听。我并不撻头，也随时插话，提出我认为应该提出的问题。

不久，文化部有任务向京剧院下达了——很快就要同时纪念辛亥革命和鲁迅诞辰，要求各直属院团届时拿出高质量的剧目。剧院则要艺术室先议一下，这是50年代建院以来形成的老习惯了。

各抒高见。

我没发言，仅仅是注意地听。

能和这些昔日敬仰的前辈共事，当是我最大的幸福；但“坐听”他们的发言，又有一种隔世之感。

如果有人居高临下发问：“你从哪里来？”前辈们自然会手拍胸膛：“我从牛棚中来，我从十七年的国家剧院而来！”我呢？仿佛只能这样回答：“我从边疆、基层而来，也从昔日的戏曲学校——象牙之塔而来。”

来的方向不同，想法也就不太一样。别人不说，只谈自己。8年新疆、7年河北，我并没有白过，我积累了一些属于文学的素材。如果没有这次“归队”的机遇，我或许要和那些专写“老三届”题材的青年作家一争高下。现在不同了，感激国家如此厚爱，把我调进了北京，我不能再将精力旁骛，我应当专心致志于京剧之中。但是，我忽然并痛切感到了一种“割断”。调回北京之前的我，和调回北京之后的我，判若两人……

我极力把两个对立之“我”连接起来，这15年在边疆、基层的日子不能白过。我要追寻一种既适合今昔两“我”、更适合于未来京剧的新路子！我

开始了思索……

写一本《阿 Q 外传》如何？把鲁迅众多小说中的主要人物——如阿 Q、孔乙己、闰土、假洋鬼子等，都集中到一个故事之中、反映到一个舞台上如何？他们还是鲁迅笔下的性格，但规定情景变了，要新编一个有头有尾的故事，让他们依次登台表述自己对于中心事件的态度。尤其是阿 Q 和孔乙己这两个人物，一定要用力塑造……

我费了不少事，终于把新的故事“拉”出来了。在动笔之前，又必须严格地以“京剧的眼光”重新审视一番。因为这是京剧剧本，要能舞、能唱、能挥洒、能写意才行。甚至要考虑到京剧的行当和流派。阿 Q 是什么行当？是丑儿？是老生？都可以，又都勉强。最好是把湖北的朱世慧借调过来，用他扮演徐九经的那种路子去演。孔乙己用什么流派？可以是马（连良），可以是麒（麟童），最好有马有麒、先马后麒，前边讲述茴香豆笔画写法时用马派，后边死之将至时用麒派。想到这儿，我颇兴奋，一鼓作气把本子写出来了，并把它“端”到了艺术室的会上。

前辈们都说：“挺新鲜的。可你想过没有——咱们院里那么多丑角演员不用，却要大老远的去调朱世慧！他那么好调么？湖北肯放他么？就算他来到了咱们这儿，别的演员能不能跟他好好合作？再说孔乙己，到底是马还是麒？至少到现在为止，从全国范围讲，可还没有一人能身兼这两派的。不管他原来是马还是麒，有一条是早就确定了的——他在本门本派当中，有他确定的位置和辈份儿。假若到你这个戏里扮演孔乙己，成功了还好说，如果演出砸了，他回去就没法向本派的师傅、师哥们交代了，他就猪八戒照镜子——里外不是人儿了。”

听得出来，都是经验之谈，并且都是好心。但我心里就是不服气，尤其是不久之后，北京人艺排出来《咸亨酒店》，思路恰巧和我一模一样。

剧本搁置在我的书柜里边，对此我毫不在意。但是，我开始认真考虑的是，今后的路究竟怎么走？今后，我除了“先熟悉一下演员”和“先熟悉一下中国京剧院的京剧”之外，我是否应该增添一条：也要“先熟悉一下我自己”？我必须得解决以下问题：究竟从哪里入手和怎样入手，才能对现实的京剧（既包括中国京剧院的京剧，也包括其他风格的京剧）做出具有创造、开拓意义的贡献？

于是，我想起了岳飞的《满江红》：“待从头收拾旧山河，朝天阙！”

肥肉与瘦肉

1982年，我在《北京日报》上发表了一篇艺术杂文，谈京剧演出中文戏和武戏的矛盾。我介绍了目前文戏吃香的情况，而武戏演员很难挑大梁，而武戏中的群众演员（俗称“武行”）在剧团内占据了一个很大的比重，致使一些唱文戏的主角认为是个太大的负担。我建议，以唱文戏为主的剧团应当从大局出发，不要放弃武戏，也不要排斥武行演员，就像买猪肉那样，想买瘦的，总得搭些肥的才行。我讲，这是一种没办法的“强制措施”，要提携武戏，要帮助武行，只有这样“搭配”一段时间之后，说不定又会涌现像杨小楼那样的“武戏文唱”的大家。到那时，“肥肉”或许变成了文戏演员，让文戏唱开锣的日子或许会再度出现。

我写得很轻松，自认为是一片好意。报纸很快就发表了。在发表后的一个星期五，我照例到魏公村开碰头会。一进大院，就被几位艺术室的同事拉住，他们左右护卫着我走向开会的小屋，随时左右张望，表情很紧张。我问出了什么事儿？他们不答。直到进了开会的小屋，他们把门插好，又把窗帘拉上，才转身相问：“你又写什么文章了？你闯了大祸啦！”

原来刚才二团一帮唱武行的哥们儿，捋胳膊挽袖子找到这里，问“姓徐的”来了没有？别人说“没来”，他们怒气冲冲又奔院长办公室而去。见到院负责人，他们诉说“姓徐的”竟然在报纸上污蔑武戏演员是“肥肉”，他们要教训教训这个家伙！院负责人来不及找报纸，只打听了一下文章内容，当即表态——第一，请武戏演员们克制情绪，今天和过去不同，写文章是“文责自负”，你们如果动武，那么即使原来有理，也变成了没理。第二，徐城北同志刚来，学生出身，不太懂得戏班儿的事，写文章太随意。如果确实有误，院里会找他谈话，促使他向你们赔礼道歉。院负责人还问，如果徐城北决定赔礼，让他找谁去说？武行面面相觑，最后有人说“云溪”，其他人也随声附和。随即散去。院负责人一边相送，一边拍拍他们的肩膀。

院负责人随即找我谈话。我当即从资料室找出那天的《北京日报》，请其观看。半晌相对无言。

“我看，你还是找一趟张云溪好。今儿他没来，可二团武行都服他。你拜见拜见这位名武生，也没坏处。”

“我文章错了么？我对文戏、武戏一视同仁，怎么文戏演员不出来？”

“文戏演员一般文化高些——”负责人忽然止口，“这话随便说说，对外可别这么讲。你刚来，梨园外是一种世界，梨园里头是另一回事，你慢慢就晓得了。总之，院里从爱护你出发，工作是做了。希望你去，但不勉强你去。你自己决定吧。”

我终于去了。张云溪这位名武生，当年《三岔口》之任堂惠、《三打祝家庄》之石秀，能戏甚多，也是我从50年代“偷偷”看戏时就景仰的。如今，何不乘此机会认识一下，是否也可以算作“不打不成交”？何况，我已经写了一些介绍老演员的文章，如果见面后谈得拢，是否又能“挤”出一篇短文？

我骑了一个多小时的车，终于找到张云溪的家。张先生见我大汗淋漓，先递给我一块热毛巾，又沏了一杯“香片”。气氛明显和缓了。我道了歉，随即话锋转到他的经历上来。张先生很高兴有人会对他的表演经验感兴趣，便侃侃谈起来。一个小时后我觉得材料够了，遂告辞。两周后，文章发表了，题为《南方的东西北方化》。张先生昔日成名于上海，技艺却在北方得以成

熟。张看到报纸，很是称赞。我由此觉得，和演员相处不必太拘泥梨园旧规。人都是有性格的，自己的棱角为什么不能显露？即使产生失误，再“找补”也不晚，说不定还会“塞翁失马”。

小试《碧玉簪》

我调进京剧院的头两年，自己一口气写了六出大戏，结果一个没上。范钧宏先生看在眼里、急在心里。正巧这时，李世济请他帮忙改编程派老戏《碧玉簪》，范老便向李先生推荐了我，让我跟他“合作”，一块儿改本子。世济见范老有意提携，当然也没意见。

李先生请范老在家里吃了顿饭，我吃“蹭儿”。作为名演员请名剧作家改戏，当然得事先交底。李先生说，这是程先生早期的作品，算不上精品，但有几段唱儿灌过片子。是否不大动，稍微“勾抹、勾抹”就上台？

范老当即同意。事后我看了剧本，简直把鼻子气歪，这根本不是戏，就靠勉强的情节支撑起几段唱腔。我的意见是大改。范老有点着急：“你又来了——”

我在私下是不“怕”任何人的，我能一套一套地阐述自己的道理。范老深解这一点，也深忧这一点。他说，“这回，你完全跟着我，看我怎么小修小补。到排演时，你再多跟着点儿，看看剧本表面没文采的东西，怎么忽然会生动异常？你一定得补上这一课，否则，你在京剧院就站不住脚。”

我认头了。心想，这回我再不发挥主观能动性，我就老老实实、俯首贴耳跟着走。

改成了，拿给世济看，不料她主意又变了。原来她刚陪丈夫老唐去美国治了趟病，在国外才发现自己的影响是意外的大。所以她觉得，原来“仅仅是多一出戏”的想法不切实际了。她认定自己不拿新戏则已，要拿就得是精品。因此，她向范老和我坦率讲出自己的想法，指出改编本的不足（并承认过失在己），希望推翻重新来过，不怕改得面目全非。

我高兴了，范老也表现出少有的激动。新本子很快搞了出来——推翻全部旧的台词，推翻全部旧的唱腔，老唐也卯足力气，把新唱段谱成新曲。

上演了。观众希望听“新程派”。可能又因为太“新”了，“新”得让老戏迷都不认识了；音乐上的“过失”来自剧本，情节没有大动，可文字全动了，这算不算“形式大于内容？”喜欢听李世济的观众，“文革”后逐渐接受她的革新，其过程是一点点加速的；然而这个戏却显着“跳”了。京剧之讲究就在于渐变，越想突变，效果可能越差。

我终于明白了这一道理，虽然不无痛苦。世济后来又和我说，她想尽快排一出自己的戏（不再是改编程剧），但艺术改革的幅度要比《碧玉簪》小。等观众适应了，再重新推出《碧玉簪》，这样观众或许反倒容易接受。我又明白了一个道理，于是满怀希望。

初闯津门

天津，是我小时候经常听说的城市。解放战争时期，父亲当天津《大公报》驻北平的办事处主任，每周跑天津两三天，但从没带我去过。北平解放那年，他的共产党员身份公开了，他从丰台走路走进了天津，成为我党接管天津《大公报》的代表。1967年我从新疆回北京探亲，住了不到半年，北京就轰外地人，可新疆的武斗正凶。没办法，我经由天津到南中国转了一年半。路经天津在父母老友张高锋家住过几天。此后就再没到过天津。等到80年代前期，当李世济、冯志孝、李光联袂赴天津公演之际，院领导找我谈话，问我愿不愿意随行做一些宣传报道工作。

我一口答应下来，但心里也打起小算盘。因为这时的我，名分上是剧院的编剧，也已经随同范老给世济改编了《碧玉簪》；但我的另一种潜能引起剧院领导和李世济的关注，那就是我的笔头活泛，经常有小文章见诸报端，这也包括天津的日报和晚报。最早，是天津的记者到北京请我父亲写稿。遇到我，“顺便客气”两句，请我“也”给他们“写点儿”。没想到我“就梯儿上”，加之天津读者对北京梨园掌故特感兴趣，所以我这一写还就没完了。此时我相信任务好完成，但就是盘算一条：我到了天津住哪儿？

您一定很奇怪，哪儿不能住呢？不，这儿的“住”代表剧团对你的重视程度，是你人生价值的一种体现。后来到了天津，世济夫妇被天津市府安排住进了高规格的“第一饭店”，费用由市府掏。冯志孝和李光住进了条件还“可以”的“皇宫饭店”，费用由剧团掏。其他演员则住剧场后台。由于冯、李是在不同日子轮流演出，两人起居时间不一样，只能各住一屋。但房间又都是两人的标准间，这岂不浪费？于是剧团在征得志孝同意后，把我安排进他的一间，剧团的一位领导则和李光住另一间。另外，剧团对团中演员解释我“是客，还得利用安静写稿子”，但私下嘱咐我遇到志孝有戏时，下午不妨出去避一避，让他“午睡足了，晚上唱戏好有精神。”

把“住”的问题落实了，别的事儿就好说。我到天津一住下，就向朋友借了辆破自行车，每每写了稿子就骑车去报社送稿。不光自己写，我还发动了天津老资格的吴同宾先生，又结识了后来成为密友的魏子晨和刘连群。我嫌天津能发文章的阵地少，刘、魏又张罗着为我打开一些新的阵地。总之工作做得极好，在20多天的演出中，一共发了30多篇文章，其中包括我自己写的15篇稿子。

我发现了一个大奥秘：唱戏和吃饭分不开，唱戏经常需要倚靠吃饭，吃饭中时常也包含着唱戏。主演没戏时，经常被当地人请去吃饭。当地人包括各方面的领导，也包括主演私人的朋友。每逢被请，主演都愿意拉我作陪。主要看重我这支笔，希望和我保持长期联系。当地人也自来熟，一见面就喊起“徐爷！”还是吆喝着喊出的！面对一声声的“徐爷”，我绷不住了，也只得“张爷、李爷”地回敬不停。当地人立刻交头接耳：“徐爷好，是这里事儿！”主演挺高兴，“城北适应得还挺快！”

一次武戏演员演出中受了伤，我正巧在一位新结识的骨科大夫家吃饭。剧团后台把电话打进他家，二话没说，他抄起药箱子就跟我一块骑车直奔后台。他谁都认识，一路点头，也一路打着“哈哈”。受伤的演员和他也熟，原来演员的父辈跟他爸就熟。他爸给尚小云、侯喜瑞、李万春治过摔伤，他则给今天的武戏演员解决危难。后来，我在他的诊室里，发现墙上悬挂着两

代名伶赠送的字画——在天津地面上，这东西比锦旗更带感染力。

那年月出外巡回，多数演员根本不带钱。剧团带大师傅，自己开伙，吃饭先记帐。每隔三五天分一次红，扣除吃饭的钱还有富裕。演出结束，演员买过特色货物回去“打点”亲属，腰包还能鼓鼓的。那年月，主演演戏的津贴和龙套是一样的。龙套天天上台，吃就吃这津贴。主演不是每天上台，津贴兴许还赶不上龙套，但别处得到的隐性好处很多。更何况，演员最看重的是名声。名声积累多了，下回您再来，牌位就向前挪了位置。

天津是块让人过不够瘾的土地。一趟跑熟了，二回总惦记着来。难得的是天津爷们儿看得起我，在天津戏园子不时有戏迷找我签名。甚至一次被中国大戏院蔡经理抓差，他在大堂广众之下这样吆喝：“买书喽——孙毓敏谈艺录，徐城北签名喽——”我还没来得及尴尬，天津戏迷蜂拥上来，在开演前的几分钟里，居然把毓敏一本老贵的新书卖了10多本。

荀宅花树

在荀夫人张伟君生命的最后两年，鬼使神差使我走进了荀宅。她对我格外亲切，大约是见到了我写的连载文章《梅宅新事》、《程宅新事》和《尚宅新事》，希望照样儿也写一写荀宅，同时反反复复拿出荀的日记，大有想让我帮助整理的意思。情可感，但我素来对正史缺乏兴趣，于是专门和她聊起“闲篇儿”。

张伟君爱养花，荀慧生则爱种树。对于花、树之别，荀曾有一番议论：“花开人人喜，难有百日红。老舍年年送我名贵菊花，如‘醉杨妃’、‘千丝连’，我当然也爱看；可是等它耷拉脑袋的时候——它总有这一天，我心里就不舒坦了。到那会儿，扔掉要心疼；让它萎靡不振地戳在庭院中，我又难受。种树则不同，不但开花，还能结果。即使秋来叶落，却不给人以悲秋之感，想象明春又必是枝叶峥嵘……”

荀先生乐于植树管树，这已成为他饶有兴味的一项家务劳动。他先后手植了梨、柿、枣、杏、李、山楂、苹果和海棠，共四五十株果树。打旁杈、喷治虫药、灌水施肥，样样亲自动手。各种劳动工具擦拭得一尘不染，在小厢房中排列有序。荀先生不光植树美化自己的庭院，还乐于为他人植树。他见到张君秋院中少树，就从护国寺庙会上精心选购了一株，亲自运到张宅，并看准地方种下。荀先生为种树流下了大量汗水，果实却喜赠他人，这大约是从祖辈农民那里继承下的优良习惯。荀宅的枣子质细味甜，每年收获下来，总要一筐一篮，分赠给梅宅、田汉、老舍、欧阳予倩等人。荀宅正院有柿树数株，结下果实从来不摘，红通通地背衬着晴空煞是好看。值“三九”严寒来客，荀先生只要竖起一个指头，家人立即会意，缘梯用竹竿“梆”下一枚铁砣般的冻柿子。先用凉水“拔”上片时，再洗净拭干，置于青瓷碗碟之中，最后请客人用小铜勺就着冰碴儿舀这“一兜蜜”。

荀先生虽如此嗜树，亦非一概弃花。荀宅少的是娇花嫩蕊，却遍植一种无多索取、却多赠与的好花——玉簪，老北京称之为“玉簪棒儿”。其花喜阴，无论南房前还是树阴下，随手植上一株，便能健健旺旺长起来，入秋后也无须移入暖房，它就在露天地里抗严寒御冰雪。待到来岁春回大地，玉簪已非一株，而是一扑笼、一片了。且荀宅之玉簪还有一奇：繁茂无比，高与胸齐。故而无论正院檐前、还是花园墙下，玉簪一例密密麻麻。每当开花季节，荀、张二位先生午憩之后，常携篮去至前庭后院，采满篮后除留少许置于书房卧室，多数或赠老舍，或馈安娥——她是田汉之妻，最喜此物。

荀先生对花、树的态度有别，与其处世的哲理思想不无关系。他欣赏老戏《胭脂虎》中的几句戏词：“饮酒莫觉醉，爱花体上头。为人若知趣，到处总风流。”他以之自警，也常晓喻家人：“爱什么干什么，都得闹明白为什么，还得有节制。否则惹人讨厌不说，还会招惹是非，弄不好就会身败名裂。”

1966年8月23日，首都文化界二三百位名人在太庙受辱——将京剧戏衣集堆点燃，再令名人面火而跪，红卫兵则高举皮带及戏台上的刀枪，肆意抽打其背。荀先生受辱归来，背上血污一片，碎成丝缕的衬衣难揭难脱。荀先生止住妻女泣涕，谓曰：“每当小将棍棒将下未下之际，我都运气以对，皮肉虽伤，内脏无碍。独怜老舍一介文人，体弱心刚偏又受辱最重，我怕他一时想不开……”（果然，老舍次日便去太平湖自沉。）荀先生说毕黯然神

伤，偶一回首，见东窗外新植之小桃树，也被日前抄家的小将折断一干。长叹一声，半晌无语。荀先生最后叮嘱令莱：“去找一些小布条，和着泥水将折断处接好缠紧，或许还能活转。”

桃树活了，荀先生却在 1968 年底去世。次春三月，一场罕见的冰雹，夹着风刀雨剑砸将下来。院中一株小海棠，枝叶虽伤，但很快复苏，当年还结了果。而同遭厄运的许多老树，却从此一蹶不振。伟君睹此心中感慨：“小树如年轻人，还能抗住灾难活过来；老树则似慧生，一去而不复返……”如今，正院仅存树五株——三枣二柿，伟君遵照当年做法，每秋都将果实分赠荀门弟子及梨园友善。她已无闲情养花，唯独玉簪例外。这玉簪在“文革”中也曾扫地出门，然而移至他处，或死或萎。后有不忍心者，将病残玉簪悄悄送还荀宅，传君喜接，重植阶下，未曾经意照拂，便于无声无息中还阳转旺，蔚然烂漫。伟君逝后，荀宅一锁封门，准备筹建“荀慧生故居”。正院平时空空荡荡，但玉簪在四个花畦之中，依然郁郁葱葱、青翠可人。每当花发之日，总有荀宅后人开锁而入，将一捧花朵并几枝绿叶，一同供奉于正室慧生遗像之下。

告别文学

作为京剧编剧，尤其是作为新一代大学生初进京剧院团，大约没人愿意告别文学。恰恰相反，他们大多愿意通过自己的实践，把文学中对人、对戏剧冲突的深层思考，带进自己的剧本之中，带进未来的舞台演出之中。他们认为，只有这样，才能体现自己的优势和责任。我在初进中国京剧院时，也大抵如此。

我曾很注意翻阅当时那许多大型的文学期刊，特别留意那些具有浪漫色彩、现代题材的“故事”，企图从中“发现”（或“生发”）可以搬上京剧舞台的思路。我也曾翻阅浩如烟海的历史典籍，想从中发现一些既符合历史真实、又适合京剧表现的题材，因为以往京剧传统戏中凭空杜撰的“故事”，实在是太多、太荒唐和太肆无忌惮了。像《打金砖》写刘秀大开杀戮，事实上子虚乌有。能否把昔日关于什么是“历史剧”的争论，在我们编写新戏的过程中就求得解决呢？

老编剧赞成我的做法，认为到现代文学作品中“找”现代戏的“故事”，到民间传说中“找”新一代传统戏的“故事”，实在是一条捷径。因为京剧编剧需要在形式上了解和琢磨的东西太多，没时间去深入无限广泛的现代生活和历史典籍。因此，吃人家（今人和古人）吃过的馍，在我们这里不仅不是“没志气”的表现，而且恰恰体现为京剧选择表现题材时的特殊规律。在别人（和别种文艺形式）那里，馍可能吃一次就“没”了，第二次再吃就“不讨好”了。在我们这儿，可以一吃、再吃，直至无穷。刚开始时，吃的是“故事”，然后慢慢转到了吃“玩意儿”，吃到最末后，高明的演员就让观众吃“境界”——那可是一辈子也吃不穷的啊。

这么说，是不是有点玄虚？在我没踏进剧院大门之前，打死我我也不信。可是，当我在这个大门里头折腾了若干年，才不无痛苦、又不无欣喜地接受了这一事实。演员肚中都有一个杂货铺！别看不起这一个“杂”字，正因其“杂”，才有千变万化，才有无穷魅力。和这“魅力”相联系的，是它们背后的人情戏理，以及它背后丰富深远的民俗文化。

我认头了。于是，我逐渐抛开那些大型文学期刊，也抛开浩如烟海的历史典籍，而沉湎到演员“堆儿”里，听他们说，听他们道，看他们做，甚至得介入到他们那些尴尬的矛盾当中。当然，我注意了一点：轻易不表态，至少不在任何一方面前表态。梨园中人，把自己的这些事物和这些矛盾归结为四个字儿：坑坎麻杂。是这个音儿，说不准是不是这四个字儿。反正梨园内部的人，一听这四个字儿就知道是怎么回事儿。

“不入虎穴，焉得虎子。”得入乡随俗。你得听他们（当中的一部分人）讲脏话，你不要因此而学坏，事实上在演员早就习惯了“话糙理不糙”。你得和他们（当中的同性别者）一块洗澡，直到彼此光溜溜的，没有一丝半点的伪装。你还得和他们“一块堆儿”，用他们习惯的方式娱乐。比如“一块堆儿”喝酒，直到你瘫了，醉倒。看你瘫了，醉倒，他们才说你“看得起唱戏的”，他们才可能和你掏真话，有真事儿时才不忌讳你。

个别演员有时放“刁”，尤其喜欢“耍”外人。这时，你就不能太书生气，得不让他“耍”着才成。为了不挨“耍”，有时你得抢先一步，先去“耍”他，让他知道自己不是“软柿子”——“好捏”。再有，遇到那些业务上蛮有一套、并且是你打算长期和他共事的演员，那么，你得争取一开始就“拿”

住他。用什么“拿”？无非是两条：一是用他那门、那派当中辈份更高的人来“压他一头”。他不是自认为很有知识、很有“份儿”么？那好，我把你师傅“请”出来，用你师傅更高的艺术“压倒”你。再一条，你不是只懂得京剧么？我拿其他的姊妹艺术（也包括外来艺术）的高超见解，解释并涵盖住你的这一套。这一来，也让他知道“人外有人，天外有天”。当然，能把以上两个方面结合到一块，自然就更好了。

我一度就按以上所想，指导自己的行动。我虽然告别了文学，却一头扎向梨园的纵深。我为能做到这一步而自豪，这当中似是无穷无尽。

慢慢的，我又开始彷徨，开始犹疑。是不是仅此一途就能“走到黑”？就能重新攀登（或超越）昔日辉煌的峰峦？看来难，难啊。现实明摆着。这样努力的人不少，但整个京剧仍然不景气。再这么努力，恐怕也摆脱不掉这种困境。那么，人们开始想：除了这么做之外，是否应该做一些其他的努力？这“其他”究竟是什么？我想了很久，觉得是那两个字：文学。

我马上反驳自己：难道我通过深入戏班子所了解到的那些，就不是文学么？平心而论，它同样是“文学”，是一种很放肆又很深沉、很粗野又很精辟的“文学”。它不“成文”，但能促使演员心领神会，帮助你以它处理台下人和人的关系，同时也以之指导表现台上人和人的关系。如果不懂得戏班内部的“文学”，就休想把戏班内部的人际关系理顺，也休想把台上的戏演准确、演饱满、演生动。

仅仅体会到去捕捉戏班中的“文学”还不够，还需要进一步做到两点。

一是改变以往剧本文学上的粗疏浮泛之病，在可能情况下，要摒除语病，要增加文学性。但这样做也带来疑问：昔日老戏的词儿不怎么样，却推出了一批表演艺术大师；如今有些新编的戏，戏词倒是雅了，但演员和观众都不买帐。这又是怎么回事儿？难道唱词中的文学性越高，剧场效果就越糟糕？

这自然又牵扯到其二：京剧文学首先存在于表演，存在于从广义到狭义的动作之中。如唱、念、做、打，如编、导、音、美，有无穷的方面和层次。从这里首先把握住文学，那么唱词的文学性再适当加强，那么京剧文学就能开创一个新局面。

还有，“文学”二字到底何指？可以是对人物性格的准确把握，也可以是对剧本格式的“继承中有突破”，还可以是各种传统表演手法的继承发展……除此之外，未来的京剧文学，还需要包括对未来人（即未来观众）审美习俗的估计和建设。今人在文学上已经十分可怜。有关部门做过调查，得知今日青年，有40%的家庭无藏书。仅这一点，就让人极悲观，就可以预知京剧的前途并不美妙。不读书的人，怎么可能看懂（指从深层意义上欣赏）京剧呢？当然，青年中的这种“没文学”，也就是一种特殊的“文学”。如果这个大局不变，京剧就不可能有大的发展；相反，京剧要想在这种逆境中生存，也就只能削足适履，对自身“文学”做不客气的“异化”，以求得消极适应。除此，当无其他拯救京剧的良方了。

所以说，京剧要想走出时的怪圈，办法只能有二：一是继续深入开掘、梳理戏班内部（主要是指昔日的创造过程和管理过程）的“文学”；二是审时度势，在舞台艺术最根本的环节上，开创新时代、新风格的文学。当然，把二者水乳交融结合在一起就更好了。

梅宅长镜头

今日梅宅，通常定位在北京西城护国寺大街一号。它坐北朝南，是所不大的四合院。1949年梅兰芳从上海返回北京之后，国家曾拨出几所大四合院供梅选择，其中就有抗战之前在无量大人胡同的那所旧居——即中外闻名的“缀玉轩”。但是梅考虑，觉得南迁时既然卖出，哪能再花国家的钱赎回呢？其他几所大宅院也没留住他的眼光，选来选去，最后反倒看中了护国寺这所不起眼的房子。梅和夫人、子女，以及厨师、保姆、司机十来个人住在这里，组成了社会瞩目的梅家“正宅”。与此同时，梅夫人福芝芳又以个人的名义，在北京西旧帘子胡同买下另一所四合院，专供外地有关系的梨园子弟或老家泰州来人暂住，于是便成为梅家的“副宅”。目前，护国寺这所已经辟为“梅兰芳纪念馆”，房屋全都整修一新，时常举行梅的生平和艺术方面的展览；而西旧帘子的，还属于梅家的私产，小修小补掩饰不住整体上的破落。梅的几个孩子在外边都有家，只是每当父亲的诞辰或忌辰时，才聚齐到北房中向着遗照行礼。

名人多有“故居”向社会开放。所开辟的地点，多是名人成名之后（甚至是晚年）居留的地方。这样做有其必然的一面，因为成名才引起关注，工作和生活的痕迹才可能保存下来。但是也常有令人扼腕之处，那就是仅仅突出介绍其功绩影响，而忽视了领略其成功的必然门径。据我考察，梅一生住过的地方不少于十一处，其中堪称“梅宅”的至少六七所。我特别渴盼寻访名人成名之前的居所，特别希望发见未曾成名之前的曲折足迹。当然，这一愿望常常会劳而无功，于是只能退而求其次——在最后的居所中，去捕捉前面居所的痕迹。

走进护国寺纪念馆的大门，瞻仰过一个房间，再去瞻仰另一个房间。忽然，我从北房正屋的一个角落，发现了一个玻璃匣子，内中装着四五十枚鸽哨，都已经十分陈旧，灰土蒙蒙。然而，它却蓦然使我想起了第一所堪称“梅宅”的地方——北京鞭子巷三条，梅当时也就十多岁。梅在这个小四合院中开始驯养鸽子，鸽尾上绑有鸽哨，每当用长竹竿把鸽群从房顶轰起之时，鸽群盘旋高飞，鸽哨声虽然高远，却依然那么清亮。梅兰芳极目看去，终于矫正了眼睛的毛病，又增强了体力，演出中的戏码也一点点前挪了。后来，当他随王凤卿第一次到上海演出载誉归来，年迈的祖母就在这所破旧的屋子里，以断断续续的声音说道：“上海那种繁华地方，我听说有许多角儿，都毁在那里，你可得把握住自己，别沾染上吃喝嫖赌那一套。我老了，仿佛一根蜡烛点了又点，只剩了一点蜡头儿，知道还能活几年？趁现在还硬朗，只要想到了就得给你唠叨……”年轻的梅兰芳胸中一热，登时流下泪来。这是儒文化的乳汁，他从中受到道德力量的感染。

我在墙壁上见到了梅与老友齐如山、冯耿光等人的合影，又想起“鞭子巷三条”之后的又一所“梅宅”——二度重回芦草园。这里才真正是梅创业的地方，据记载，一迁芦草园时，乃是梅一生的最低点，房子也最窄小。然而二度重归，乃是事业上升之际，房子宽裕了，朋友们也拥挤着来了。在外院的南屋，一溜七八间，成了梅待客和排戏之所。就是这个时期，梅与那一班受到新鲜思想熏染的青年朋友整日研究着京剧，不断排演新戏，声名与日俱增。在这里，京派京戏中的新旧思想在撞击，京派与海派京戏的不同指导思想也在撞击。梅兰芳没用语言参加争论，但是他肯接受新思想，同时又不

肯贸然抛开旧的；最后用台上的“玩意儿”一点点又多方面地体现出来，他习惯于矛盾心理中曲折前进。可惜的是，二度芦草园“梅宅”没留下什么痕迹。

我踱进北屋西侧的大书房，一进去，回转身，由李释戡书写的扁额“缀玉轩”，就悬挂在门楣之上。名闻中外的“缀玉轩”，曾经位于今天的北京东城无量大人胡同，有六七间“门脸儿”宽，也有六七进深——前门儿开在南边的胡同里，后墙就紧贴北边的胡同了。在这个时期，重要外宾每来中国，总有“一看故宫，二看长城，三访梅宅”的愿望。梅曾经多次在家中招待外国王室成员，穿戴一致、个头儿也一致的仆人用名贵的中国瓷器献上茶点，墙壁上悬挂着珍贵的古画，梅或许还要粉墨演出一个歌舞片段。这一切的费用都由梅个人承担，梅为羸弱的中国“挣了脸面”，但同时也间接地领略到一些异域文化。梅在多次“间接领略”之后，又终于在1929年出访美国，直到1931年才又重新回到“缀玉轩”。这是梅最风光的时期，他亲身经历了中西文化之间的冲突，把以中国文化为背景的京剧推向了世界。

再往后，“梅宅”1933年南迁上海马思南路，继而梅又借演出之机滞留香港。抗战烽火打断了梅的艺术之路，南迁使一个名震寰瀛的演员陷入了痛苦和寂寞。梅息影舞台，靠变卖度日，靠书画打发时光。他本不想介入政治，没想到政治中断了他的艺术生涯。他不得不面对现实，不得不直面人生，不得不接近和理解普通人的感情，这一转折也由不自觉渐渐变为自觉。于是，他的艺术观逐渐趋向深沉，使他对中国传统文化的本质有所体悟，以至当后来重登舞台，身体嗓音条件虽已不似当初，内涵却远远丰厚了，于是就成了梨园人说的“没法儿学的大路活儿”。

我走出房子，在院中随意散步。像这样的院落，对于解放后的梅兰芳实在太狭小了。好在梅的心思大概也并不在这里，他要经常站在北屋的穿衣镜前，由夫人帮助把衣帽穿戴整齐，然后到外面参加各种社会活动；他还要经常带领梅剧团（国内唯一的私营剧团）外出巡回，他要继续像从前那样挑起近百号人的生活重负，又要设法使自己的艺术和空前广大的观众协调起来。他不会忘记，当结束“南迁”、1949年从前门火车站走进北京的时候，怎样突然惊动了周围的人群——“梅兰芳回来了！”——一声呼唤引出了千万声呼唤，顿时火车站外挤成了“人粥”。没办法，叶盛章、李少春等武戏名伶在前开道，萧长华、尚小云、谭富英等在旁边保驾，这才硬挤了出来。这件事发生在旧中国与新中国的衔接点上，充分体现了“老北京”们对于自己的期望；梅兰芳不能忘记，自己率团去石家庄为农民演出，全体农民在自己出场时同时起立，把头上的白毛巾一起拿在手上挥舞；梅兰芳不能忘记，自己在朝鲜战场演出《贵妃醉酒》，把往日的八个宫女扩充为二十人，因为台下坐着将近三万“最可爱的人”；他不能忘记的事情太多了，但是他没有忽略掉观众没有说出来的一点心愿：希望自己拿出新戏，把梅派艺术提高到一个新的高度。于是，他从1957年就开始筹备，终于从豫剧《穆桂英挂帅》中受到启迪，决心排出相应的京剧来，排出梅派的京剧来，排出由已经六十五岁的自己主演的京剧来。在排戏的日子里，他白天去排演场参加集体排练，晚间让夫人坐在里外院当中的“月亮门儿”前，拦挡闲人。自己，则倚靠在北屋正厅的沙发中，先是把一个火柴盒翻来覆去在手中换位，因为在他的眼睛里，火柴盒就成了穆桂英擎举着的印匣；随即，他又让几名最亲近的弟子，跳起了多年绝迹舞台的京剧舞蹈，梅似乎不经意地望着弟子，实际上灵魂早

已“出窍”，他要把眼前的这诸多身段一一分解，然后根据穆桂英的需要，一一拼装，再一一地修改。经过几个夜晚的构思，穆桂英“捧印”一场“九锤半”的独舞思路终于形成。付诸演出，果然引起了轰动……

“故居”小院是如此静谧，游人并不很多，即使有三三两两，也都是心怀崇敬之情，细细观赏，悠悠玩味。是的，梅先生一生“动”得太厉害了，以至六十七岁就猝然倒下；京剧这一讲究“动”的艺术，多年以来也一直左摇右摆、来回“运动”着，现在是否也应该静止片刻，左右前后地寻思一下再重新举步呢？

初访马斯南路梅宅

那已经是 80 年代前期的事情了——我应《人民日报》海外版之邀，在完成了连载文章《梅宅新事》之后，与梅宅家属的来往就更密切了。这一次，又应梅家之邀，为合作编写一部反映梅先生抗战前后的电视连续剧而同赴江南采风，实在是一个难得的机会。我高兴地伴随梅绍武夫妇，一道走访了上海马斯南路的梅宅。

我们步行着从淮海中路转入马斯南路（解放后改称思南路）。一路梧桐，一路行人，一路喧哗。绍武感慨地说：“这本是条幽静的小道啊！”是的，岁月的征尘披到了马斯南路上，使得 40 年未回旧居的绍武顿生沧桑之感；作为一名距离梅大师十分遥远的梨园新人，我又如何拂掉岁月的征尘，去发现并描摹梅先生的庐山真面？我正思索着，绍武向路边一座花园洋房指道：“看！”我心中一喜，“莫非这就是梅宅？”但马上又否定了这一意念，因为诸多回忆录都明确指出梅宅位于弄堂深处……“这是周公馆，总理曾经在这儿工作过。”绍武的妻子屠珍笑着讲解，“梅宅和它的样式差不多，将来不妨借周公馆拍电视剧——因为两年前我去看过旧居，已经住进了七家人。”说着，屠珍在一条弄堂前停步，绍武的眼睛忽然发亮：“到了！”弄堂并不太深，迤迤六七座一式的花园洋房。绍武疾步走向最里面的一座四层小楼：“这就是我们家！”

到家了！他仿佛又回到了童年，跳跃着推开虚掩的门，穿过楼房与墙壁夹成的甬道，站到了楼前向阳的草坪之中。草坪只剩下不大的一块儿，四围全都栽满了观赏植物——冬青、藤萝、月季……过去空旷的草坪根本没种花木，绍武与其四哥宝琛经常利用课余在这里踢足球。绍武又奔到西侧一株丈多高的枇杷树下：“呀！我七岁那年，有一次吃完枇杷，随手在这儿丢了个‘子儿’，不想如今……”绍武仰视枇杷，思索这 50 年的光阴如何把一颗种子，变成每年都能结实的大树……

屠珍引导我从正面仰视这座四层小楼。她逐层逐层向我介绍，说到三楼饭厅时，她介绍了这样的情景——

每当傍晚开饭，佣人总要从洋台上探出头，向正在草坪上横冲直撞的小哥俩儿招呼：“四少，五少，吃饭啦！”小哥俩儿顿时扔了足球不管，飞步从狭窄的楼梯奔入饭厅。饭厅中有一张八仙桌，桌子四面各有一把太师椅，都是大人坐的。小哥俩儿总是扑向墙脚，搬起自己的方凳，看谁能抢先把方凳放在父亲座椅的右侧——凡抢先放下方凳的，就用小屁股往凳面儿上沾一沾，当即得意洋洋地宣布：“我挨着爸爸坐喽——”说毕，胜利者骄傲地去隔壁洗手，失败者只好把方凳放在母亲身边，一边嘟囔着一边尾随着胜利者进入盥洗间。那时葆玖还小，在这一场挨着父亲吃饭的拼抢中，当然不是两个哥哥的对手。每见葆玖张嘴要哭的可怜样子，梅夫人便向正在洗手的小哥俩儿宣布：“今天让弟弟挨着爸爸，明天傍晚你们再重新比赛……”这一来，胜利者不再笑了，失败者却满怀庆幸……

我问屠珍：“这些事情你好像比绍武还清楚？”

“不错，我解放后才进梅家的门。可是自‘文革’爆发直到婆婆去世，我整整陪了她 15 年！她爱说，我也爱听……”

这时，我才明白这位被梨园界普遍称之为“五嫂”的外行人（她是研究外国文学的教授），为什么在梅家有着举足轻重的位置。

我们走进小楼。居民中有许多人还记得屠珍。屠珍向大家讲明来意，于是一间间住室依次洞开，任凭我们参观浏览。走上二楼，绍武指着一间侧室说，“李世芳就住在这儿，和我四哥一屋。”原来，自1933年梅先生避居上海之后，他自己停止了演出，但梅剧团那么多人还得吃饭，自己该怎么办？三思之后，梅先生让得意弟子李世芳代替自己的位置，而请萧长华、姜妙香诸位都“傍”着世芳“这孩子”。抗战胜利后，梅先生重登舞台，轰动了上海，传遍了全国。世芳要求继续留在梅剧团中唱“二旦”。梅以为不可，怕这样会耽误世芳，就鼓励他回北平独力挑班儿。1946年，世芳抵沪拟排歌剧《孟姜女》（由白俄音乐家阿莫沙罗莫夫作曲），准备出国。筹备期间，梅先生与世芳合作了一场《金山寺》。后来，《孟》剧出国未果，世芳遂于1947年初，登机经青岛返回北平。那日清晨，宝琛和绍武代表父亲去机场送行。下午，飞机失事的消息传进上海梅宅，大家都哭了，唯独瞒着梅先生。当晚散戏，梅先生才知道消息，一语未发，一夜未眠……李世芳是姚玉芙的女婿，玉芙难过极了，梅先生以默默的陪坐来安慰他。世芳在北平的妻子（绍武一辈一直称她为“二姐”）真是苦命——拉扯着两个孩子，肚子里还怀着一个。梅夫人提议为世芳遗属唱几场“搭桌戏”，把票房收入全都给姚二姐。记得当时，梅门弟子及其他沪上名伶，一霎云集梅宅，都要求参加“搭桌戏”，并且不挑不拣，来什么“活儿”都行。对于梅先生是否参加了演出，绍武已然记不太准，但有一点他记得很真切——葆玖自幼秉承母命学戏，偶尔也以“娃娃生”（如《三娘教子》中的薛倚哥）的面目出台；而这一次却是秉承父命，第一次公开演青衣，与姐姐葆玥合演《四郎探母》里的“坐宫”一折。梅先生失去这位得意弟子，心情痛不可言，他一直默默地纪念世芳——再不肯演出那出师徒最后合作的《金山寺》。直到四年之后，葆玖在观众中已经有了些名声，梅先生才应天津各界的强烈吁请，与葆玖在中国大戏院合演了《金山寺》。此时的梅先生自扮白蛇到了场上，见到青蛇仍不免触景伤情——依旧怀念那亲如儿子的世芳；但在伤情之中毕竟也获得了一丝安慰——儿子成长了，世芳的神气和技艺仿佛重现在葆玖身上……

在侧室耽搁的时间太久，我们步入了二楼中厅——梅宅昔日的二楼客厅，如今已经分隔成两间，但地板、墙壁都还完好。屠珍告诉大家（因全楼居民全都云集进二楼）：“我公公避居上海之后，主要靠典当过日子，有时也卖点画。于是一时之间，沪上达官贵人，都以手持一柄梅兰芳做画的折扇为荣。但，我公公再不富裕，也不会降低身份去满足那些人的虚荣。可谁能料到，有一天一家小报刊出一则广告：一个自称‘艺人梅兰芳’的，列出自己卖画的润例！就在这间二楼客厅里，至近的朋友们个个气愤，表示非找那个冒名之人算帐不可。恰巧，一位朋友拿着‘艺人梅兰芳’的作品走了进来。我公公一看，觉得字画都有些真功夫，并且颇有几分像自己，不禁动了恻隐之心。于是劝阻了大伙，主张派个人前去了解一下。结果，查明那人乃是落魄书生，生活无计，才走出这着无奈的棋。我公公派人给他送去一笔款项，他自觉无颜，便悄悄收起了‘艺人梅兰芳’的招牌……”

当即我问：“梅先生已经清苦，再如此接济他人，自家生计如何维持？”绍武笑了，又告我另一则真实故事——乃父虽洁身自好，三教九流却一再登门，其中有专做股票生意发大财的。他们曾献上“好心”：只要梅先生点一下头，他们就可以在交易所代梅下一份赌注，并保证赚大钱！梅先生婉言谢绝，礼貌地送走这些“豪客”；就在一转身的刹那之间，又叹息地对梅太太

说：“报纸上天天登消息说，张三做股票破了产，李四全家跳黄浦江。咱们要是赚了那昧心钱，还吃得下饭吗？”

登楼。指点。介绍。再登楼。再指点。再介绍。我的脑海中转开了走马灯——梅大师是位好艺术家，也是好父亲、好老师，还是劳动人民的好朋友。仿佛还缺点什么，哦哦，他还应该是位好丈夫！可我应该问谁呢？难道去问绍武——“你爸爸、妈妈的感情如何？”

下楼。道谢。握别。再下楼。再道谢。再握别。屠珍的眼睛真“尖”，看出我心中有话，逼着我竹筒倒豆子。我说了，她笑了：“这还不容易！1938年，为躲日寇骚扰，梅先生又避居香港。宝琛、绍武不久也去到父亲身边。香港陷落以后，本有老朋友建议把他们哥俩儿送到外国深造。可梅先生怕他俩念洋书、吃洋面包再娶洋媳妇儿，一去不回忘了本。于是托人把他俩辗转送到大后方继续求学。这事儿是梅先生独自决定的，一直没敢告诉我婆婆。后来梅先生单独返回上海时，婆婆去码头接。一见面这份儿高兴，可忽然发现丈夫身后没人——俩儿子不见了！梅先生耐心说明原委，可我婆婆就是不干，哭得死去活来。”绍武插言：“就为这事儿，我母亲半边脸留下抽搐的病根儿，直到去世也没治好……”

我在感动中获得满足。“一代完人”，于梅无愧。然而未来的这部电视连续剧，如果反映不出梅先生的各个性格侧面，那倒是要有愧于这位“一代完人”，有愧于关心梨园命运和前途的广大观众的呢！

我一直在默默思索，思索已经拜访过的俞振飞老人所说的言语，思索即将踏上的江苏南通的“梅欧阁”和泰州梅的故居，我一直在“穿”一条梅先生的思想发展线。如果这条线“穿”通了，再找到相应的细节，不但将来写电视剧可以用，写文章、写书也同样有用。

本是同根生

京剧界乱套了，原来好端端的剧团，仿佛在不知不觉中解散了。如今时兴的却是“小组”。“小组”出外流动方便，有那么三两个“角儿”，再有五六位或者七八位“二路”那么一“傍”，其他配角让当地剧团的演员随便一凑——反正观众都是看舞台当中的，谁也不会朝舞台两边紧盯着——这立刻就“齐”了，一场戏就“拿”下来了，门口售票室的钱转到了后台，管事的把它们按照一定的章程一分，那一卷卷的票子就从水袖下边塞到演员的手中了。

试问：是否分得合适？在梨园，再合适的事儿也会有不合适；何况是本身就未必合适的事儿呢？

试问：是否有没分到钱的？当然有，那些原来在北京正规演出中唱“底包”的底层演员，就都没有分到。他们一刹那感到，自己被“角儿”——昔日的师兄或师姐抛弃了。

试问：有没有当初稳步走上来的“非角儿之角儿”感受到“灭顶之灾”？有的。京剧院就有一位介乎头牌和二旦之间的女演员，在经过了一段痛苦的思考之后，走上宿舍楼的四楼楼顶，一步步走到楼的外沿，最后把心一横，跳下去了……

不说了。不说了。

本来，京剧界最讲究的，就是这一个可以消除诸多毛病和隐患的“根”字。何谓“根”呢？大约有二：一是宗族之“根”。昔日梨园多在内部通婚，一遇到和外边的人通了婚，主家儿往往会特别声明：“人家是外行。”既然实行内部联姻，所以弯儿套弯儿，亲戚套亲戚，有时俩人从这边“论”（读“Ling”）是平辈，从那边“论”就差了一辈儿。但不管怎么论，反正是亲戚，既是亲戚，遇到事儿胳膊肘就不能往外拐。二是师门之“根”。梨园有句话：“一日为师，终身为父。”提倡做人要懂得孝义。而且这里的“师”，是紧紧和具体的艺术相连接的。崇尚本门本派，是梨园后辈的一项最起码的准则。比如师傅是唱“余”的，弟子一切从“余”。万一你觉得哪点儿“马”不错，也绝不许私自“揉”进表演之中。反之也是一样。

这种“根”的观念源远流长。当初在京剧的萌生时期，没它还真不行。它仿佛如同现今反对的“地方保护主义”，当初却起到了积极作用。因为大至京剧，小至家门或流派，没有这一部分人集合起来，随便打哪儿来一股恶势力，三下两下就把你捏死了。有了“本是同根生”的思想，这一部分人就拧成一团儿，打也打不散，拆也拆不开。一句话，它的存在曾经对艺术有利。今天梨园仍有此习，事情就麻烦了。明明是应该执行的事儿，可它触及到某一小部分人的利益，于是，这一些部分人“抱了团”，硬顶着，死抗着。最后往往还就“胜利”了。他们一“胜利”，其他部分的人看出了“苗头”，下回再碰上对自己不利的事儿，找几个哥们儿“一联手”，于是谁也不敢拿咱怎么样了。左一回是这样，右一回还是这样，久而久之，梨园就只有“家规”而没“王法”了。

演员必须有“根”，有“根”就惹不起。那么梨园当中其他的人呢？我只说说自己这类“文墨人”吧——表面上看，你只要写自己的文章，不招谁，不惹谁，这行了罢？也难——居然也难！因为梨园的文墨人本来就少，本来就让演员看成“外人”。谁知文墨人自己还跟自己过不去，常为“观点”不

同打得不可开交。对于演员，他们或许“集体看不起”，或许认为那边是“集体无意识”；自己这边虽然“集体有意识”，可“意识”与“意识”不同，只能你死我活，不能并存并荣。尤其是在政治掩盖一切的年月，少数文墨人的心态极易波动，今天西风派，明天就转向了北风。后天一见东风强劲，说不定再摇身一变……

几十年就这么一眨眼过去了。我们丧失了多少机会？走过多少回头路？人和人的内耗造成多少恶果？数不胜数，于是也就不数。一事当前，从前的毛病重新“回”到身上，一切照旧。

有人号召“换脑子”，我以为不错。关键就在于换什么样的脑子和怎么换？首要的一条，就是每干一件事情，都先得进行扎实的学术研究，然后在此基础上，形成我们每个工作领域或门类的具体政策。这，才是我们真正的“根”。领域、门类中的主流，要服从这个“根”；支流，也同样要服从这个“根”，不能实行消极的“地方保护主义”。

“根”不是领导者的发明，不能由某个人、某批人所垄断，它只能在实施的过程中，由全体实践者不断修正，不断完善。

“根”不是只顾一头（一部分人的利益），而要统筹兼顾，把内部各种关系协调起来，更把自己这个整体和外部的各种关系协调起来。

“根”不是只能有一种声音和一种做法。恰恰相反，“根”的确认，可以使各种声音和各种做法“多元并存”，同时在“并存”的过程中优胜劣汰，形成主旋律。

以京剧这部分人来说，都是从100多年前形成的这条“根”上“生”出来的。这不成疑问。但是100多年以来，京剧究竟是条“直根”呢，还是条“曲根”？哪些时候它发育得好，哪些时候它营养不良？现在京剧面对我们的，似乎并不是只有一条“根”，到底哪条是“主根”，哪些是“侧须”？在地层更深处，京剧现有根须之间的主从关系，是否会因为外界的原因而相互易位呢？心脏出了毛病，外科大夫会采取“搭桥”手术，让原来辅助的血管担当起主动脉的任务。原来辅助的血管比较细弱，但在担当重任之后，它就慢慢粗壮起来。

我们的京剧会不会也到了必须“搭桥”的时候？

沉甸甸的“一字评”——说王瑶卿

那年秋天在大连，有幸和汪曾祺先生在一块儿。他常说些梨园掌故，我有时也说一点儿。巧了的是，有时说到同一桩掌故，却小有出入。比如说到王瑶卿的“一字诀”，我知道的是这样的四个字——梅兰芳的“象”，程砚秋的“唱”，尚小云的“棒”，荀慧生的“浪”……这不算秘密，许多梨园人物都跟我说过，我后来也在文章中引录并加解释，并把“象”加以引申——做工有“象”，武打有“象”，连唱工和念白也能出“象”。我甚至把西方戏剧理论中的“心象说”，把咱们传统的“意象说”，全都囹圄着联系到一块儿。更有甚者，我还把评论太湖石的“四字诀”（瘦、皱、漏、透）也“带”了进来，从而论说中国传统文化“以点概面”的特征……

然而，汪先生的说法不同：“梅兰芳的‘样儿’、程砚秋的‘唱儿’……”

我赶忙插嘴：“王瑶卿讲梅兰芳，仿佛是‘象’吧？”

“不，是‘样’！说‘象’是后人的附会……”汪的态度斩钉截铁。不料，他说完了王瑶卿谈荀慧生的“浪”之后，又加上这么一句——“荀先生听‘通天教主’这么说自己，当时笑着就回敬了一句：您也够‘臧’的……”

我寻思许久，觉得汪先生这“一‘样’一‘臧’”的叙说，可能是当时的真事儿，因为这种对答中有人物的声音笑貌，也有内涵着的意蕴。试想：王大爷最初赞美梅兰芳，时间可能在20年代中期，梅兰芳的艺术还正在发展过程中，远没达到后来的“博大精深”。王瑶卿当时看重的，也仅是梅兰芳扮相上的雍容华贵。后来，等梅兰芳“伶界大王”地位确立了，等梅兰芳访美归来，等“博士”头衔把国人弄得晕晕乎乎了，或有晚辈戏迷才把“样”悄悄改为“象”。同样的道理，等到黄佐临提出了世界三大戏剧体系的立论，作为晚辈又晚辈的我，才会在“象”字上加以引申，因为“象”是一个比“样”高大得多、也深刻得多的概念，一个“象”字足以涵盖梅兰芳整个的艺术，并且说不完道不尽。至于说荀慧生回敬王瑶卿的那个“臧”，也可能真是当时的一句笑谈。我想，今人不要因为荀慧生的这一句话，就认为荀慧生对王瑶卿不尊重；同理，王瑶卿偶然“嘴损”，也不会影响他关心爱护四大名旦的慈爱胸怀。您如果在梨园处久了，就会发觉一方面是“长幼有序”，同时也提倡“没大没小”。

这些年，我饶有兴致地通过各种途径去追寻传统文化当中的“一字评”。追寻中常有两点感慨：一是觉出它的宝贵。精炼到只用一个字就去概括一个复杂事物的地步，大概只有咱们中国的古典艺术，才有这样的习惯和能力。言简意赅，直接触及事物的本质，而且带有一种“境”的意味。只一个字，却沉甸甸！二是因为它太简练了，于是精辟与偏颇同在，也需要后人在体会研究时，做一些必要的解释和阐发。于是，如上所述的有趣现象就出现了：汪先生不仅年纪上长我一辈儿，就连他讲的那些轶事，也比我讲的长出一辈儿。

搜寻“一字评”时，有时也能“搂草打兔子”，梨园老人于无心讲出来的小故事，会成为一个意境深远的象征。记得七八年前，一次去翁偶虹先生家求教，聊天中谈到金少山设计唱腔，经常受到笼中小鸟鸣叫的启发。我指着翁师家窗下悬挂的鸟笼，说自己很难听出不同种类小鸟的鸣叫区别。翁先生说，如今小鸟吃的不行了。我说，小鸟吃的，不就是面包虫么？面包虫在鸟市上不是到处有卖？翁摇了摇头，说当初不叫面包虫，当初这种虫子是生

在芦苇上的，性子属阴；如今芦苇没了，改吃面包，面包是火烤出来的，性子就燥。小鸟吃了再叫，就不是当初那股味儿了。我沉默良久，陡然间，又感到心里沉甸甸的……

通气儿的前后台——说梅兰芳

梅兰芳 1931 年自美国载誉回到北平，第一次在舞台上露面，是在一次大义务戏当中。大轴是他和余叔岩的《打渔杀家》，余当时已很少唱营业戏了；压轴则是《龙凤呈祥》，梅兰芳的“洞房”公主，程砚秋“别宫”和“跑车”公主，马连良的乔玄，其他角色也都起用了一时豪杰。唯独有些意外的，是由张春彦扮演鲁肃。众所周知，张是北方京剧界的一位难得的“里子老生”，与南方的苗胜春相仿佛。而鲁肃“活儿”虽不大，但在这名家荟萃的阵容当中，由张来演就显得“软”了。为什么不由正处在鼎盛状态中的马连良兼任呢？事实上，当时马在自己“扶风社”的演出中，就已经“一赶二”了。我带着这个问题请教了一位梨园老人，打听像这种大义务戏，通常是由谁来派戏，是否会在派戏中出现不公正的事？老人愿意回答，但不愿透露姓名。意思大体如下：每逢派这种戏，总须由几位大管事凑到一起“捏估”，为的就是公平，要使几位最主要的演员感到妥贴，更要使广大观众感到合适。而这场义务戏，一个目的是捧梅，因为他从美国得了“博士”学位，给中国人露了脸，尤其给梨园挣了面子，捧捧还不应该？为此，梅除了唱大轴之外，再加一场“洞房”，这是任何人（包括观众）都能理解并欢迎的。那么，为什么不让马先生像在自己班儿时那样“一赶二”？因为这毕竟是场合作戏，不是“单卖”他马先生一位。再说，余先生身体不好，很少登台，一出《打渔杀家》分量足矣，而马正在上升时期，“咄咄逼人”，再来个“一赶二”，是不是容易形成“和余先生有点过不去”的感觉？大约有此种种原因，几位管事不能把鲁肃也派给马先生。马既然不能接，其他老生头牌也不便接，因为鲁肃这“活儿”确实太小，不够“一卖”。左右权衡，也只好派给张春彦了。

不料演出当天，在乔玄的戏完了之后，舞台一侧忽然摆出块木牌子，上写“特烦马连良老板演《回荆州》鲁肃”。台下顿时一片彩声。大约观众看戏看得心花怒放，愿意鲁肃一“活儿”也更精彩一些。过了一会儿，前台得到一个来自后台的消息：换人是因为梅博士发了话：“温如啊，还是你来鲁肃罢……”观众到此时，无不“心潮逐浪高”，大家可以想见梅先生讲“温如啊”一番话时的文雅姿态。观众心中不仅有梅先生扮演的诸多角色，更有被角色化了的、后台和台后的梅本人。据说梅先生每去王府井理发，全都有人闻讯去看，并且围了个里三层外三层。京剧就是如此，一方面追求“人化的戏”——每一个角色身上都有鲜明的演员个人色彩；同时又追求“戏化的人”——演员在私生活中也无时无刻不被角色的性格特征所渗透……

也许有哪位观众会说：“就凭梅先生脾气秉性，哪儿会说出这样的话？梅先生是最尊重大家的——这当中包括确定戏码的几位管事，更包括当天出台的这些位演员——这些戏中的这些人位，都是再三商量而摆平了的，梅先生哪儿会一时冲动、信嘴开河就给变更了呢？张春彦先生虽是‘里子老生’，但名声也不小，梅先生真的那么一做，会让张先生多丢面子！这，梅先生是不会想不到的呀！”

我以为，这番话是只知其一，不知其二。您别忘记梅先生也是“活人”，这时他正处在事业顶峰，正在春风得意，他不会像晚年那样对人对事反复掂量。甚至可以说，梅先生最大的长处，是更善于从俗——从观众的角度出发，时时替观众着想。他的这一建议，尽管张春彦或许有点“那个”，可一般观

众不会注意。再说，几位管事都善于处理这类事情，张春彦的鲁肃虽然没上，可戏份儿肯定一点不少。张先生说不定还乐得站在台帘儿里头观看马先生的鲁肃在场上的风采呢！

我由这一次“前后台”的“通气儿”想了很多。现在不论走到哪里，剧场通向后台的小门旁边，总是竖起一块牌子：“闲人免入”。谁是“闲人”？狭义看来，对于演员来讲，观众此刻确是“闲人”。为了艺术的严肃性，就只得在演员与观众间竖立起一道高墙。可是换一个角度想，京剧本身就是“闲”的艺术，演员和观众同是“闲人”，这块牌子的态度未免又有些过分。因此我觉得，前后台之间还是要通气，不仅在演出时可以用适当方式进行通气（以不妨害演出为前提），更应该加强演员和观众的平日联系。通过这种联系，使京剧同时兼顾“人化的戏”和“戏化的人”的艺术特征得到强化。

俞振飞谈“同场曲子”

92 高龄的俞振飞先生逝世了，人们怀念他漫长的一生，会发现他在数不清的方面，留给数不清的人士以难忘的回忆。他生前的职务和“头衔”很多，但最基本、最准确的一个，应该说是“京昆大师”。他是梅兰芳、程砚秋、周信芳、盖叫天的同时代人，但“京昆大师”又是他和杰出同代人之间的重要区别，因为别人一般都被称作“京剧大师”。作为俞，他幼年先学了昆曲，青年才“由昆而京”，中年“京昆兼擅”，及至晚年才又逐渐转回到“昆”。所以我们在总结他一生贡献的时候，似乎应该从这里“入手”才是。

1986 年秋，俞老率领上海昆剧团到北京演出，引起了巨大轰动。当时的“上昆”，实际由两个年级的同学组成，其中的“大班”涌现了“七梁”，小班涌现了“十柱”。于是，“七梁十柱”在舞台上的密切合作，便成为观众津津乐道之事，同时也使得关心京剧的人百思不解：为什么同属戏曲范畴，京剧队伍中“角儿”和“角儿”闹不团结，而昆曲的主要演员，却能亲如手足、相互衬托？正是在这种大背景下，我访问了熟悉的俞老，并和他聊起了这个问题。

俞老稍稍叹了口气，说道：“其实，‘七梁十柱’间也有些小矛盾，要说起来，这可也是从你们京剧中学的坏毛病……”

我一愣，怎么京剧成为“我们”的了？想当初——您俞老活跃在京剧舞台的时候，我还没出生呢！

俞老依旧侃侃而谈：“过去，在我们昆曲当中，演员不分主次，这出戏里当配角，换到后面的戏里，他就是主角了；同时戏码也不分先后，唱‘开锣’和唱‘大轴’没什么区别。当时，许多戏里都有‘同场曲子’，配角与主角要同声高唱，结果彼此心体通泰，戏的质量和演员的团结都上去了。如今，这‘同场曲子’虽然还有，但被称作‘梁’或‘柱’的主演，却都不肯再张嘴了。也说不清是哪个人，最先不肯在别人主演的戏里唱这‘同场曲子’；反正你既然不肯唱了，同台的主演当然知道，等到他下面到你主演的戏里当配角时，你当然希望你那出戏里的‘同场曲子’唱得饱满、整齐，可人家既然让你‘窝’了一回，如今人家还肯再张嘴吗？就这样一来二去，你再看我们团如今的演出，每逢有‘同场曲子’的地方，无不松松垮垮，早不是当年的气氛和劲头儿了。唉，都是让你们京剧给闹的……”

虽然又一次“让你们京剧”，可这时的我，却笑不出来了。

京剧是在一百多年之前，“战胜”了正在走下坡路的昆曲，才逐步占据了剧坛的霸主地位。京剧在艺术上比昆曲“精致”，同时也比昆曲畸形。虽然和昆曲一样被称作“综合艺术”，可你进入到京剧的深处一看，几乎都是“单打一”的。唱有“唱工戏”，念有“念白戏”，做有“做工戏”，打有各式各样的“武戏”。就唱一项来说，又有多少从“唱工”上见区别和观胜负的流派呢？真数不清了。作为观众，大多欢喜由“精致”转到“极致”的艺术，可作为艺术本身，一旦由“精致”走到“极致”，下边儿的事情就不太妙了。这似乎是规律。既是规律，就无可扭转；但作为能够高度把握事物规律的现代人，是否应该及时顺应规律，做出符合规律的调整呢？

俞老当年说的这一番话，都属不幸而言中。俞老如此怀念的“同场曲子”，其实也只是希望京剧能够返朴归真。这，大约就是俞老留给我们最重要的思考之一。

不派之派高——说李少春

解释一下标题。前一个派，指的是流派之派。后一个派，咱们留在后边再谈。李少春一生曾有两度“左右开弓”，其中就又蕴涵着这样一种不派之派。

第一度是武学杨小楼，文学余叔岩。学杨小楼在30年代初期，但没能直接向杨老板本人学，而是在上海间接向丁永利学的。丁是当年杨老板演戏时的下手，杨的一招一式都知根知底。丁永利是怎么教的？估摸着是“刻模子”，而且十分之“死”。换言之，当年他陪杨老板怎么在台上唱的，现在一招一式教给你李少春，就一点不能走样儿。这或许也是个规律。我漫想之：如果是杨老板本人教，也许反倒“通融”得多。文学余叔岩，是1938年来到北平之后。余手把手地教了一出《战太平》，同样是十分严格。余的严格还表现在对少春演出剧目的把握上。一次，少春在北平贴文武双出，武戏是《金钱豹》带《盗魂铃》。余叔岩见到报纸上的广告，心中不悦，便把少春叫到面前，表示不许他演出《盗魂铃》。理由是“你师爷爷（指谭鑫培）虽然也唱这出，但毕竟偶一为之；你现在年轻初起，应当稳重”云云。无奈广告贴出，不能换戏，最后只好由袁世海代演。这说明少春初期的“左右开弓”并不自由，老师们把握得很紧，不容他自由发挥。当然在打基础时，“刻模子”也不能完全否定。

第二度“左右开弓”在50年代。他先和李和曾拜周信芳为师；随后，又与张云溪拜盖叫天为师。我不了解这次拜师的“内幕”——不知道是别人要他拜的呢，还是少春自己要拜的？但是这一来，反而把少春的艺术个性“拜”得更加鲜明。因为周、盖都属于海派，而少春也绝不是那种京派当中最“规矩”的学生。此时的少春，早已成为中国京剧院强大演员阵容中的领衔人物，面对着北京京剧团马、谭、张、裘“好角唱老戏”的“挑战”，他和袁世海、叶盛兰、杜近芳等人一块儿，坚持以“好角唱新戏”的姿态展开友好对峙。所以，在少春来讲，这一“拜”实在是“名至而实归”。他早在拜师之前，就已经琢磨起周、盖二位的艺术，并且化用到自己的新戏当中。而这一次的拜师，不再是昔日的师傅坐受徒弟磕头，而改为学生的三鞠躬，而老师也微笑着点头还礼。这一种变化了的仪式，也象征着师生之间可以平等地切磋艺术，再不是昔日一方绝对主动、另一方绝对被动的输入式教学了。

两度“左右开弓”所隐藏的秘密，不妨说是“不派之派”四个字。李少春究竟有派没派？是否自成一派？京剧界一直没有准确的说法。50年代之后，张君秋和裘盛戎先后各自成派；李少春和他俩年纪相仿，成名时间也差不多，可是为什么就没能响亮地喊出“李（少春）派”称号？是少春谦虚，不让人喊么？也不尽然，因为少春艺术之内涵，的确和传统流派之“规范”并不是一个概念。几经思索，我觉得用“不派之派”来形容比较贴切。其中第一个“派”字，指的还是一般流派之“派”。少春曾经机械地学过杨、余，一来必须从“机械”起步，二来起步不久就开始“活学活用”，并且把兴趣逐渐转移到海派这边，更多地研究起周和盖的艺术来。学中就有用，用了再重学，反反复复，自得其乐。到了拜师，反而变成了师徒对坐、品茗谈心。表面上是少春拜了两个新的流派，但他真正拜的，乃是麒、盖两派中的学派内涵。所以第二个“派”字，乃是学派之“派”。我想，这大约就是李少春的不同凡响之处，同时更是当代名伶的应有品格。

袁世海的“海”

已过 80 岁的著名京剧表演艺术家袁世海，名字里有个“海”字，在他一生坎坎坷坷、却又旗帜飞扬的奋进途程当中，更时时刻刻与这“海”字相连。

从“钟”到“海”

1904 年在北京建立的“喜连成”（后称“富连成”）科班，在 40 多年的发展历程中，曾经培养了“喜”、“连”、“富”、“盛”、“世”、“元”、“韵”七科学生，为京剧输送了大量表演人才。每科新生入学，为他们起一个艺名的工作并不复杂——当然，新生的姓氏还用原来的，当中表示“科别”的那个字（如“喜”、“连”、“富”……）也是早起好了的，就剩下确定最最后的那个字了。袁世海初进“富连成”时，是“盛”字科，给他起的艺名叫“袁盛钟”，学老生。稍后，是科班的“总教习”（相当于今天的“总教练”）萧长华，发现袁虎头虎脑，是个学花脸的好苗子，就把他从老生组调到了花脸组。又过了一阵儿，下边一科“世”字的学生中人才较少，萧老决定调袁到“世”字科中，目的是为了加强阵容。这一来，袁就必须改名字了，至少要把原来的“盛”字改成“世”字。萧老不无调侃地对他讲：“你这名字不好听呀！‘盛钟’的‘钟’，一听就让人想起‘送终’的‘终’；那‘盛’字也不好，一听就想起‘剩下’的‘剩’！你这‘钟’敢情还是个‘剩（下）’的！”在一阵认真的思索之后，萧老对袁讲，“我看你嗓门挺大，肚子里也宽绰，像有个海量似的，就叫‘世海’吧。”一举订终生，一个来之偶然的字，让袁世海受用无穷。

竖的海，横的海，斜的海

京剧演员学艺，首先碰到的问题都是“竖的海”。何谓“竖的海”？因为京剧演员是分行当（生、旦、净、丑）的，所以袁世海在被调到花脸组之后，尤其是稍后决定向“架子花”（花脸行当的一个重要分支，主要以表演取胜）方向发展之后，就遇到一个“下一步准备学谁”的问题。在袁学艺时，北京梨园最著名的“架子花”有郝寿臣和侯喜瑞两位，袁仔细琢磨了一下，觉得从自己的条件出发，学郝似更合适。在当时，像袁这样的穷苦出身，想拜郝寿臣那样的名师，困难是不小的。但袁用自己的至诚和毅力感动了郝老，最后终于成为了郝的弟子，实现了在“竖的海”方面的继承。

一般演员迟早都能解决“竖的海”的继承，有心胸的演员走上社会之后，又必然再遇到如何认识和融汇“横的海”的问题。袁就是这样，他出科之后，先后搭过著名旦角尚小云和著名老生马连良的戏班，他曾和著名老生周信芳和著名武生盖叫天长期同台合作，这些名伶以及他们卓绝的表演艺术，就是摆在袁世海面前的“横的海”，一片无比新鲜、更无比诱人的“横的海”。袁的机遇不错，当然同样获得类似机遇的人也很多，但自己能否借助这一机遇获得更多的艺术营养，就靠各人的“道行”了。袁和以上诸多名伶合作得不错，袁从前辈身上学到了许多经验。稍后，他更和同辈的李少春合作了二十多年，最后形成了“李中有袁，袁中有李”的精彩局面。

只有很少悟性极高的演员，才能让“斜的海”最后在自己身上形成。袁

世海就是这一人数不多行列当中的一个。1960年前后，他成功地排演了《九江口》一剧，社会对他的赞誉很高，但集中起来只有四个字，说他成了“麒派花脸”。“麒派”指的是“麒麟童”周信芳，周是著名的老生，袁世海怎么成为老生流派的学生了呢？说来话长。袁当初在“富连成”学习时，就非常崇拜周信芳的艺术。可当时的京剧界存在着一条“京派”和“海派”老死不相往来的鸿沟，“富连成”是京派京剧的大本营，绝不容许自己的学生去学“海派”。不让公开学，就偷偷去学，袁世海和师兄裘盛戎、高盛麟等晚间偷偷翻墙出去听周信芳的戏，回来再偷偷地模仿，最后被老师发现，给以“打通堂”（集体打屁股）的处罚。袁不被处罚吓倒，出科不久就进入周信芳的戏班，十分认真又十分虔诚地汲取“海派京剧”中的艺术营养，几十年持之以恒。师兄裘盛戎、高盛麟也是一样，也在后来的艺术实践中认真学习麒派艺术，最后裘也被社会称作“麒派花脸”，高则被称作“麒派武生”，他们都在“斜的海”方面成了“正果”。

到上海，常出海，人不“海”

30年代中期，袁世海第一次到了上海。当时梨园有一种风气，北京的名角即使再“红”，不去上海不算真“红”。只有到过了上海，并且在那边也“红”了，回到北京后的“身价”才会跃上一个新的台阶。再有，从北京演员的心态讲，对跑一趟上海也充满憧憬，那里是“十里洋场”和“花花世界”，人生一世，草生一秋，干什么不去“开开眼”呢？于是，许多在北京封闭状态中“我行我素”的京派名角，先后竞相赴沪。有的人被照昏眼睛而失足落水，也有人一直保持清醒的头脑，只在借鉴海派艺术上勤奋用功，绝不在声色场上“越雷池一步”。袁世海就是后者中的典型。不错，他也曾是年轻人，他也曾一度感到神迷心荡，他也进过一次赌场并赚了几个钱。但他马上记起长辈和郝老的教诲，立刻“悬崖勒马”。后来，他又看到许多师兄师弟在上海身败名裂，他的心立刻被揪紧了——为了艺术，他必须守身如玉。郝老一再教诲过他：一个人攀登艺术高峰何其难也，要是受金钱美女的利诱走下坡路，可是再容易不过的！

解放后，他作为新中国的艺术使者，出访世界的五大洲三大洋。此际的“出海”，已和往昔的到上海大大不同，鲜花和盛誉扑面而来，京剧作为新中国的一个古典剧种，陡然焕发了艺术青春。就在此文刊出之际，他或许正在台北的舞台上龙腾虎跃，或张飞，或曹操，用中华民族的艺术精髓，沟通着血肉同胞阔别已久的亲情。七八年前，他以《龙凤呈祥》中的张飞在天津预演，台湾《中国时报》的简社长亲赴天津观剧。是夕袁的嗓音特冲，在张飞登上一叶扁舟之际，78岁的老人居然跳起了一尺多高。演出结束后，简社长上台献花，并告慰袁老说：“您到台北，千万不要再跳这么高了，只是有那么一点‘意思’，海峡那边的同胞就已然心领了……”

袁世海的艺术视野是开放的，但在为人、处世和治家方面，却又紧守传统规范。他仿佛一切都在模仿郝老，一板一眼，依规按矩，不紧不慢，有条不紊。近年，他面对“商海横流”，居然巍然不动。有人约他参与清唱活动，言明只要一张嘴，金钱立刻就能飞进口袋。袁婉言谢绝，他讲自己是唱“架子花”的，如果扮上戏装在舞台演出，要调动全身力气把唱、念、做、打融为一体，只有这样才是“架子花”的艺术；然而让“架子花”演员便装清唱，

就难免因为眉毛眼睛一起动弹而显得不好看，势必糟蹋了“架子花”。此时，他依然记得当初郝老师的那句教导——为了艺术，要守身如玉。艺术上攀登不易，学坏可实在是方便。

袁的晚年生活十分规律，但袁习惯这一种“枯燥”。他家位于东郊使馆区附近，每天都去那里散步。为了打破“枯燥”，他一边散步一边“背戏”，不但“背”自己的花脸戏，还“背”其他如老生、武生的戏，问他为什么这么干？他笑着回答：“我岁数不小了，迟早得去‘那边’。要是将来在‘那边’遇到萧（长华）老夫子，背不出戏是要‘挨板子’的，裘盛戎、高盛麟师兄都早在‘那边’了，到了他们背不出来的时候，我好给他们提个醒儿呀，那不就得再‘打通堂’了不是？”言毕，他倒抢先哈哈大笑。

双龙会，归大海

袁世海夫妇有一个巧合，都属“龙”。俩人相遇于40年代后期，妻子比丈夫年轻20余岁。解放后，丈夫无论出外到哪里演出，妻子的“玉照”一定随身，并不时拿出示人，表情言语中明显带有一种骄傲之感。从50年代至60年代中期，袁每早起床，习惯先到“上房”向母亲问安。午后则步行到“烤肉宛”进餐，然后再步行到护国寺的“人民剧场”准备扮戏。待等午夜演出后回家，则由妻子亲手制作一桌好饭好菜，然后夫妻慢斟细饮直至夜深……十多年前，袁发现了患有糖尿病，四个加号，妻子心中火烧火燎，袁则宽慰妻子：“既来之，则安之。”十几年来在妻子的精心护理下，糖尿病得到了控制，袁的血压也常如青年人的“120/80”。妻子倾尽心血精力，把一切都贡献在维护丈夫的健康之上，终于她反倒先累病了。袁极痛心，反过来再照顾妻子……

这对属“龙”的夫妇，几年前偶去山东淄博，发现那里有一种可封闭的花瓶极为美丽，便买下一对带回家来。放进壁橱深处，一搁就是数年。儿女在打扫房间时发现，问为什么不把它们摆出来，父母笑而不答。原来，他俩近年也谈到了“去”的问题，并且设想了几种方案，但都没有取得一致的认识。后来在淄博，当见到这一对美丽的花瓶之际，两颗心忽然取得了一致。他俩约定，无论谁先“去”，就把骨灰藏进一个花瓶之中，将其仍藏在壁橱深处，由另一个好好照管。等另一个行将“离去”之际，再把子女召唤床前，嘱咐待等过世，将骨灰装进另一花瓶。然后携带这一对花瓶，由天津塘沽新港登船，直奔东海。等到回头已看不到海岸之际，便将一对花瓶同时抛下——让这一对“大龙”，重新投身真正的大海……

他俩很心安，能够胸怀大海的人，是不会有遗憾的。

张君秋的“秋”

从来也没想过这么来写张先生，乃是成书之时，看到“袁世海的‘海’”的文章题目，才想到不妨“对仗”一番。

50年代我上中学，开始看北京京剧团的戏。那时候张先生如日中天，经常是稳站台心引吭高歌——他总是把双手摆放身体一侧，喉咙稍稍上抬，使气息不致受阻碍，真是“怎么唱怎么有”。今天想来，此际乃是张先生的夏——火热的夏季。

那时我喜欢骑着自行车满城飞跑。因为是辆旧车，短不了到车铺修理。一次，师傅蹲在地上，满手油污，擦拭着我车上的飞轮。我蹲在对面看，神色有些着急。师傅发觉，问我缘故。我说修好了还赶着上戏园子听戏呢——并且没有戏票，得现等退票！师傅问听谁的？我说“听张君秋”。他一边摆弄着手满油污的飞轮，一边回忆着说：“我从（抗战）胜利之后就听他。他的那东西——”说着一顿，手中把飞轮掂了一掂，“那才算是瓷实呢……”我心一惊，把张先生的唱腔比作“东西”，这比喻可是少见。随后我想，打败了小日本儿，举国欢庆，张先生那个时候，大概可以比作春天。

粉碎“四人帮”后，张先生数度重新登台，记得好像是从《春秋配》开始。刘雪涛还是刘雪涛，不怎么显老。张先生可不行了，嗓音不比当年，体型发福得尤其厉害，扮上之后让“外人”或“新人”一看，恐怕很难接受。可我们隐忍着，总是默祷他以后能恢复。当然，这默祷没用，一场不如一场。再往后，我就不看了，我要在心中保留张先生50年代的那个形象。对比50年代的夏，此刻只能是冬。

1995年在天津，全国首届京剧节正在举行，四方宾客如云。开幕式是在一个体育馆办的。在主席台一侧，悬挂着一个特大的电视屏幕。报幕者宣布，下边是电视录像——由张先生演唱毛主席的诗词《娄山关》。全场暗了下来，灯光只照到舞台中心的一群现代衣装的女孩子身上——她们担任配舞，每人手中一块纱巾，舞来弄去的，不知道什么意思。但观众全然也不在意，因为电视屏幕上出现了张先生的镜头——便装，头发灰白而稀疏，神情却落落大方。他正在演唱毛主席的原词：“西风烈，长空雁叫霜晨月。霜晨月，马蹄声碎，喇叭声咽……”

声音好得出奇，好得“直追”50年代。神情更好，含蓄而凝重，似乎是50年代的张先生绝对“做”不出来的。怎么回事儿？——我在问自己——这是什么时候录的？

我凝神细看，同时寻思起来——从画面的张先生看，只能是80年代末或90年代初。但声音绝对不是现在的。

我的估计对了，正好身旁坐着天津友人，他告诉我声音是“文革”刚开始不久的，那时候对张先生“监控使用”，不得登台，只让“在下边”为毛主席诗词谱曲——曲子谱好后，不署他的名，由“没有问题的演员”出来公演。身边的友人说，张先生的曲子谱出来了，可准备公演的演员不会唱，于是张先生只好亲身来“教”，一字一腔，掰开揉碎了，逐一讲解，反复示范。大概就在这时，不知是谁在房间里偷偷录了音。当时谁也没想到，当时的这个“东西”会留到今天派上大用……

张先生在电视上演唱完毕，全场灯光复明。观众坐在高高的看台上俯视着，寻觅着。只见体育场中心临时摆放的贵宾席中，张先生从第二排的中间，

慢慢站了起来。

观众席上掌声如雷，不知是谁还喊了一声“好儿”。

全场闻之欢笑。

张先生那头发，那神情，和刚才电视屏幕上的，还挺“像”。他笑着，笑容中还留存着旦角演员特有的羞涩。但这羞涩却反衬了他大方的气度。蓦然，我想起了梅先生——梅兰芳倘使能够活到今天，假使他今天来参加这个盛会，假使这支曲子由他演唱的话，大概也不过如此吧！

在这一刻，我觉得张先生达到了他一生的最佳状态。这应该视为“秋”，此际的张先生确实是“直追”梅先生了。我觉得，倘使把张先生一生的艺术“定格”在这里，他大概不会有遗憾的吧？

我进而更想到，著名京剧艺术家晚年究竟如何再度亮相的问题。像这次张先生的做法，应说是一次成功的尝试。

新版的《贵妃醉酒》——说梅葆玖

年初，新一届的梅兰芳剧团在喜庆的气氛中建立，建团宗旨中申明要继承梅先生当年“移步不换形”的美学原则。随即在建团公演中，梅葆玖担纲主演了新版《贵妃醉酒》。在庞大西乐队的伴奏下，在若干穿着现代歌舞装的少女的烘托下，梅葆玖扮演的杨贵妃出场了。他唱的还是老词儿：“海岛冰轮初转腾，见玉兔（啊），玉兔又早东升……”演出过后，北京舆论一片例行赞扬。隔几个月梅剧团去上海亮相，同样的演出却引出批评。大意是说，新版《醉酒》有悖于梅兰芳先生的原版内在精神实质。当年突出的是宫怨，杨玉环独自载歌载舞，调子是凄清压抑的，主题是积极深刻的。如今的舞台上，让这些不着宫装的“现代少女”尽兴歌舞，弄得满台欢愉，就和当年底蕴背道而驰。上海的这些评论，后来又转载于天津和广州的报纸。对此，葆玖和梅剧团没有发表评论，北京报刊也没有转载，几个月过去，一切复归“平静”。

“一石激起千层浪。”这件事的内涵十分典型也十分深刻，它发生在改革、开放已经深化了的今天，一切并非偶然；如果处置得当，这件事会在中国现代京剧史中产生深远影响。当然，此刻是仅仅“起笔”，到底最后“写”成什么样子还很难说。况且，今后的“主笔者”除了梅剧团，还应该把所有关注传统文化和现代化关系的人也包括进去。二者相比，后者的作用更大，他们既是梅派和梅剧团的知音，更是其强大的后盾。

第一，单纯从“就戏论戏”的角度来说，上海方面的批评不无道理；但是，如果把视野由这一出《醉酒》，迁移、定格在整个京剧所面临的大环境和大背景，我又觉得葆玖的处理包含着“以退为进”的策略。因为今天国人所面临的，乃是一个多元的艺术世界，京剧再也不能如昔日那样占据艺坛的霸主地位。特别是今天的青年，当代的、新潮的、外来的艺术形式，常常使他们先入为主。遇到不合“自我”的艺术样式，时常会干脆予以拒绝。因此，京剧为了争取这些已经“先入为主”的青年，就不得不做出某些艺术上的让步。何止是葆玖的这出新版《醉酒》，我们不是早几年就看到了“苏三起解+迪斯科”？不是从电视中看到《红娘》中“棋盘集体舞”（一队红娘使用若干棋盘，兴高采烈地引导一队张生翩翩起舞）？这些脱离（违背）剧情、被严重“异化”了的京剧舞台形式，尽管遭到梨园内部的强烈反对，但终究还是对于普及京剧起到一定作用。最起码，能让青年熟悉京剧最基本的声腔和动作程式，等青年熟悉并承认了这些，以后再登堂入室，逐步去欣赏“正宗京剧”，就显然要容易得多。在台湾似也有类似情况，许多大学生是先看了郭小庄“雅音小集”的“创新京剧”，然后才把兴趣逐渐转移到魏海敏的“正宗梅派”。二者各有各的作用，各有各的贡献。过去京剧戏迷的形成，都是凌驾（或摒弃）其他艺术种类，沿着京剧一门的阶梯拾级而上；今天则不然，青年从一生下来就满眼睛、满耳朵的“非京剧”，现在来一点点杂交形态的“让步京剧”，难道还有什么不能理解呢？

第二，今天的京剧观众除了关注剧场艺术之外，最好也能关注一下今天京剧团的组织形态。因为50年代的梅剧团，是全国仅存私营戏曲剧团当中最成功的一个。当时参加梅剧团的演员，许多都是昔日“承华社”中梅的老伙伴。解放后，他们中一些人在戏曲学校供职，通过教学生领一份儿工资；同时参加梅剧团的巡回，通过“挣份儿”再增加一些收入。当时，在梅先生老

当益壮的情况下，这条路是走得通的。但不是其他戏曲演员都能走通的。时至今日，羡慕梅先生当年做法者大有人在，但真能走通这条路的，却绝不多。连葆玖为了重建这一剧团也耗时数年。最后是和上海的龙辉公司联手，由对方每年赞助 40 万元，这才得以艰难起步。现在的问题是，得到赞助帮助了启动，要想真正达到最终目的（整理、加工原有的经典梅剧，培养出合格的梅派传人，将梅派艺术发扬光大），还需要科学、审慎地操作。当然，今天的梅剧团是在实验中起步，会有成功，也会有失误。无论成功还是失误，都不仅是“剧团的事”，广大观众应该关注这一改革的实验，并在可能的情况下“帮一把”。

第三，这一届的梅剧团，从一成立就开宗明义申明要继承梅先生当年“移步不换形”的美学原则，这是极其难得的。因为历来京剧艺人只管唱戏，从不管（也不懂）什么“美学原则”。从这一点讲，今天的梅剧团的起点就比当年要高，然而处境却比当年困难。因此今天所有关注京剧的人，也同样应该紧紧把握住这一条美学原则，去衡量他们今后的行动。记得上海批评的文章说，梅兰芳先生的早期与晚期是有区别的，早期大胆闯路，晚期集中力量精雕细刻，促使京剧的古典的艺术性格在一个很高的文化层次上定位。文章认为，梅先生的晚期对今天的意义更加重要，因此今天的梅剧团横比于全国其他的京剧院团，也应该把握住自己的独特定位，力求加强京剧的古典性格，这才是梅剧团应该承担的历史责任。我以为，这种说法是有道理的，目前全国的京剧院团很多，其中绝大多数不可能组建成梅剧团这样的形式，他们大多没有足够的力量发扬梅派，领衔者也不具有葆玖的造诣。对比之下，今日梅剧团和葆玖身上的担子就很有些“特殊”了。现在的问题，就是要弄清楚自己究竟“特殊”在哪里，究竟用什么样的方法来完成这一“特殊”？

通过对新版《醉酒》的研究，足以使我们对京剧（以及京剧中的梅派）产生深刻的思考。思考不是目的，思考后有目的、有步骤的行动，才会对京剧在未来的走向产生积极影响。现在，新版《醉酒》刚刚开始，新版并不是定版，相信梅剧团会从外界的善意批评中汲取有益营养，从而稳健挑起自己所肩负的重担。同时，作为全国广大关注京剧前途的人们，也不妨借此来提高自身的审美能力，并在力所能及的情况下，给予梅剧团更多的支持和爱护。

我这么看梅氏父子两个版本的《醉酒》——第一个版本，肯定是“对”；第二个版本，也未必一定就“错”。

久病成良医——说杜近芳

“我听说一件您的轶事——”我坐在杜近芳的家中，说了半句停住，然后打量着这位著名京剧演员，“听说杨成武将军一次闹嗓子，去301医院看病。居然那里的喉科专家建议将军——找您确诊……”

杜近芳连连挥手，“别逗了！我从五十年代就是301的病人，医生发现我挺能琢磨自己的病，喉科疾病与别的科不太一样，特别需要患者主动揣摩，于是医生都很欣赏我。将军的嗓子出了和我类似的毛病，医生建议找我，是为了提供一些配合治疗的经验。”

“还有，叶少兰那一条好嗓子，一直是京剧界关心的谜——为什么年轻时喊不出来，可到了三十多岁却不请自来？有人讲，其中就有您对他的点拨……”

“快别这么讲，一个人的嗓子该在什么时候‘出来’，常常自己和他人都是无能为力的。文革后，少兰的嗓子其实已经出来了，只不过还‘阴’在那里。他自己不知道，别人没得过嗓子毛病，也觉不出来；只有我久病成良医，对他嗓子的变化就很敏感。我陪他父亲唱了那么多年的戏，跟他当然是没说的了，于是稍微讲了讲，他照着一练，嗓子就自然而然——出来了。”

这位梅先生的得意弟子，如今就安静地坐在我的对面，一边用手在一张白纸上画着什么，一边回答我的提问。她刚才就声明，“和你们这些文人谈话，我总是紧张，只有先在白纸上写了，才能分散我的紧张……”事实上，天晓得她在写什么，我只见她笔底下一再画圈儿，而且动作很慢。我打量着她的动作，琢磨今天的谈话应该怎样进行。看来，她是不愿意谈别人了；那么，就引她谈一谈自己吧。

“好。说到嗓子，我就先从嗓子闹病说起。1956年，剧团正在西安一带巡回，我感冒了许多天，仍然带病坚持演出。演着演着，声带忽然一字不出。在西安找大夫一看，糟了！毛病四条：小结突起，长了息肉，还有肥厚和水肿。医生的结论倒也简单：改行！我傻了，太突然了。回北京后，尽管嘴上不说，可精神压力很大。我问北京的大夫：‘能开刀么？’‘一开刀，留下永久的疤痕，唱戏就不方便了。从现在起，少说话，别高声，不吃辣，吊嗓子由少到多。关键时自己找出病源！’我愣了，我一个没文化的演员，能找出自己的病源么？”

的确，以唱工戏驰名的演员最怕声带出毛病，当时梨园当中又有谁懂得医学？谁能跟高明大夫交上朋友？看来，一切只能自己摸索了。

“正在垂头丧气时，我忽然想起了自己能‘哼戏’的绝招。”

“什么叫哼戏？”

“六分用鼻子，三分用嗓子，还留一分余地。要讲这件事儿，得从当年我在大马神庙学戏时说起……”

大马神庙，是“通天教主”王瑶卿的居住地，常常成为梨园人物谈论王瑶卿的代名词。在二三十年代（正是“四大名旦”成名之际），几乎每晚散戏都赶赴大马神庙听王聊天。等赶到这儿，大约也得半夜十二点。（那时戏码长，四大名旦又都是演大轴。）然而王瑶卿却刚起床，精神头正足。大马神庙的后半夜，恰是梨园后辈感到无限神往的时刻——“王大爷”总是神聊一气，从前三皇聊到后五帝，表面上漫无边际，但说着说着，不定怎么一“拐”，就“拐”到四大名旦渴盼解决的问题上来——事实上，只要“拐”到了，问

题也就迎刃而解了。这时节，当然还没有近芳，她进入这个宅门已经是四十年代后期了。我早从别处听说——当时“通天教主”身边的徒弟挺多，论真教，怎么也轮不上她；但近芳毫无怨尤，因为只要她能站在一边儿旁听，就很知足了。但是仅为了这，她就跟个小使唤丫头似的，得早早起床，干各种家务活儿。

“我是个有心人，一边儿搓纸明儿（点水烟袋用的），一边儿练着‘跪蹲儿安’（就像《四郎探母》中铁镜公主见萧太后时所行的礼节），同时还小声哼戏。”没想到，哼戏让大爷发觉了，把近芳喊进屋，问她刚才干什么来着。近芳答曰“哼戏”，先生惊奇了，“你的花活真多，你给我哼一出——哼一整出试试！”近芳毫不怯场，把出《贺后骂殿》一字不落、一腔不少地给哼出来了！先生高兴了：“好啊，就冲这一手，你就够得上‘十四绝’！”近芳当时特调皮：“先生，我要是成了‘十四绝’，和时小福、余紫云这几位好佬一平辈儿，您可得管我叫师傅啦！”先生一听，也不免笑了起来。

京剧习惯散漫的聊天，东扯葫芦西扯瓢，扯着扯着，扯出真格的来了。我经常是默默地听，更默默品味演员的神态和心态，力争在“横生”的“枝节”中先提炼出若干“正果”，然后再把话锋引回正题。

“后来，一边吃西药，一边进行电烙，嗓子明显好多了。1959年再检查，医生说我的声带‘真漂亮’。你别乐，真是这么说的。医生讲，你的声带‘白得发蓝，又薄又短’，还讲‘你如果出国介绍经验，一定能震动意大利美声学派……’。”

“就在这时，我结婚了。我的郎君——当时在协和医院的妇产科工作，是林巧稚大夫的助手。我能有这么一位郎君，真是前生里修来的。他常常鼓励我树立治好嗓子的信心。我说，你这是搞精神胜利法。他说不是，‘因为我同时强调物质基础的重要性’。就这么着，我们一块走过了二十多年——。”

“您讲得真好，我可以写一篇文章了。我从五十年代中期开始听您的戏，那时只知道您嗓子没遮拦，想怎么唱就怎么唱。直到后来认识您，直到今天谈话之前，从没想到您为嗓子折腾得这么苦，更没想到您为治嗓子而动了脑子！我文章的题目有了——就叫《医生要她给将军确诊》。”

“我岂止是为治嗓子才动脑子？你将来可以写一个更大的题目——就说杜近芳胆敢自我标榜——是个以女人演女人的女人！因为京剧有史以来，旦行演员不都是男人？从‘十三绝’上的时小福、余紫云直到后来的陈德霖、王瑶卿、梅兰芳……只有最近，这半个多世纪才出现了坤旦。好处不用说了，这是时代的进步。可戏曲学校里学旦的小姑娘，学的还是男人扮演妇女的方法——这不是拐了个大弯儿，绕了个大远儿吗？我杜近芳，也是跟着走了半辈子冤枉路才猛然发觉的。当然，我赶上了好时候，我琢磨出一些道理，于是我就理直气壮地声称：我是以女人演女人的女人！你琢磨，这题目不更有分量些？”

我十分兴奋，今天无意中所捕捉到的这个大题目，实在对于今后培养旦行有着至关重要的作用。即使今天一个字儿不写，也值了。

龙井茶及虎跑水——说李世济

龙井茶有名，虎跑水也有名，用虎跑水沏龙井茶就更加有名。十多年前，当我第一次在杭州西南那片青葱的丘陵中漫步的时候，才发现龙井与虎跑相距不远。事实上，我们现在能喝到的龙井茶，不会仅仅是命名为“龙井”的那个小村子的产品，但凡是那片丘陵所种，都可以贴上“龙井”的标签流向五湖四海。反过来讲，也有另一种可能——虎跑附近的泉水都好，而别处泉水出不了名，仅仅是缺“虎跑寺”这一处名胜。从这个意义上说，龙井茶与虎跑水是出在同一个地区，是虎跑水养育、造就了龙井茶。

龙井茶和虎跑水的这种关系，童话作家很可以尝试着写成小说——龙井茶幻化成一条五爪金龙，冲天而起，恣意飞腾，人们在地面上向它膜拜，它却高傲地在云雾中出没，有意见首不见尾……相形之下，虎跑水的灵魂一旦出窍，就变成一只被锁在杭州那所寺院旁边的“虎”。眼见着“龙”飞舞于天，“虎”羡慕得了不得，然而身上的锁链十分坚固，气愤得双爪向地猛抓、猛刨，终于挖出一个深坑，从中流出汨汨清泉……于是在寺院附近，在泉眼流过的地方，人们摆设了茶摊，卖了虎跑水沏的龙井茶，成为饮誉遐迩的“双绝”。即使这样，“虎”的心中还是有气，因为自己的出名还需要仰仗着“龙”，没有那一撮茶叶，谁专门跑来喝泉水呢？青岛矿泉水都能直接装瓶出口，为什么饮食业的营养师就瞎了眼，偏偏看不见自己呢？再看那“龙”，不知道什么缘故，空中的云雾并不能滋润它的身心，自己所需要的只能是家乡的“虎跑水”，然而等“龙”醒悟到这一点，已经为时过晚，已经没有力量飞回生它养它的泥土中间去吸取“生命液”了。于是一时命断异乡，从九霄中跌落下来，满地都是碎鳞片，断甲纷纷……

“童话”暂且打住，让我们还回到生活的现实之中，特别是回到古典艺术的现实之中——如果把生活底蕴化做虎跑水、把艺术品比做龙井茶，那么“龙”、“虎”间的“纷争”就越发突出了。君不见京剧、国画等等传统艺术，形式技巧经过世代代的积淀，深厚和馥郁常常遮挡住从业者的眼睛，错以为这些流就是源了。然而一切有志气的从事传统艺术的人，从来都不肯放弃从生活（包括现代生活）中汲取营养。比如著名京剧表演艺术家李世济率团去香港演出时，剧目都是老的，比如那一出程派名剧《锁麟囊》，已经是第三次带去了。然而也奇，香港报纸却刊登出“李世济三贴《锁麟囊》”的文章，承认她每次都有提高。据我所知，李世济最初也是从形式技巧方面入手的，这是她学程（砚秋）的第一阶段；稍后，考虑到要适应新时代的审美眼光，又主要着眼于艺术角度做出调整，这大约是她学程的第二阶段；真想在继承中有发展，就必须联系到内容，她为此有过苦恼，也因苦恼产生了飞跃——她猛地想起程师当年的启迪：“看看你大姐，她不就是个活脱的薛湘莲吗？”原来，程师有个女儿，当年在出嫁之前甚为娇纵，走路、说话、对人、挑拣嫁妆，种种种种，都蕴涵着薛湘莲的某些性格侧面。李世济早就认识这位“大姐”，但是从没有把她视作“生活”，更没想到身边的现代人也能成为塑造古典人物的“金钥匙”。于是，再创造薛湘莲时，则进入了第三阶段，把最容易演“瘟”的第一场，也处理得“入筋入骨”了。由此可见，“虎跑水”对于“龙井茶”的保持和提高品位，还是起到了关键作用的。

不过，观众的审美眼光总是盯住“龙井茶”而忽略了“虎跑水”，这确是一种不公平，一种无可奈何的不公平。搞艺术的人，却应该从思想到行动

去打破这种不公平，只有时刻想到虎跑水的滋养之恩，并且不断地运用清新的虎跑水去“沏”新的龙井茶，才可能发展前人，才可能使传到自己手中的“这一杯”芳香满口，越沏越有“后劲儿”。

摇篮——兼忆尚长荣

风筝节的潍坊热闹非常，在市区体育场举行了郑重的开幕式，随即在距城二十里的一处山坡正式“放飞”。是日山坡万众拥挤，人头攒动；长空以澄蓝镀底色映衬着纸鸢飘摇，有蝴蝶，有蜈蚣，有燕子，有孙悟空，甚至还有熊猫警长和迪斯尼乐园中的众家兄弟。与此同时，四川自贡的灯会每晚吸引着游人，毛阿敏、韦唯等歌星吸引着“追星族”，而来自京津沪的京剧名伶，更以每场甲票100元举办着合作演出……这票价是空前的，但仍有潍坊戏迷捏着“大团结”在剧场门口等退票。

戏迷更忙的时候则在戏外，因名伶走马灯般你来他往，不管相识或不相识，能够为其接风、饯行，则比看戏会更有味道。话说这日，一杜一袁二位戏迷经理为尚长荣几位接风，笔者忝陪末座。别人推杯换盏，长荣却滴酒不沾，我有些奇怪，因为当年在西安初识他的时候，他在当地一家饭馆宴请我时，曾经豪饮来着。可这一天不同，当晚有戏，就只能再三谢绝了。

宴罢话别之际，二位经理无心透露“少时要去参加一个家庭式的票友集会”。长荣听者有意，执意要去“瞻仰”。经理劝阻，一讲票友水平太低，“有辱观瞻”；二是长荣今晚有戏，“不敢劳动”。长荣不听，只讲“我去凑个热闹，只唱一段就走”。恭敬不如从命，待等一行驱车来到近郊一座狭小民居之时，喜坏了与会的票友。几年当中，反复观看了《曹操与杨修》的录像，不料今日得以对面相逢。民居主人姓谭，是个退休了的老工人，唱花脸。每逢星期日下午，他把家人都“驱赶”出去，落得一间硕大的空房，敬烟敬茶，几年中从未间断。正寒暄时，又一位先进企业的王厂长驱车赶到。他是上海人，早年从杨婉农、包幼蝶学过梅派，大学毕业来到山东，转瞬已经四十余年……

尚长荣本想自己“开锣”，众票友和众演员哪里容得？因为无论梨园内外，都讲究一个“长幼有序”。论年资、造诣和辈份，尚都应排在“大轴”。姓谭的主人先唱，开口便惊人，颇有金少山的味道。以下二位经理和那位厂长，或唱或拉，技艺全在水平线上。票友中有一位操琴者，年轻工人，但他“铁面无情”，遇到经理、厂长有板眼不准之时，便毅然把胡琴横放腿上，非要一板一眼把腔说清楚不行。经理、厂长则不惊不恼，当场改正并连连称谢。我与长荣对望一眼，心下已然暗通：这是一个不分等级的世界。待等长荣登场，自报《姚期》：“马杜岑，再接四句原板。”最后合影留念，拱手而别。

半月之后，我在北京接到长荣上海来信，末尾提到一句“潍坊那次在谭先生家的聚会真让人留念”。我登时一愣，“谭先生”谁耶？是谭富英？是谭鑫培？似乎都不是。复又重读来信，前文曾着意提到“潍坊票界中居然还有‘老金派’，真属难得”数语。读到这里，我方恍然大悟，这“谭先生”指的是那位老工人，那天我只觉得像金少山，原来民居主人唱的是“老金派”——金少山的父亲金秀山。

实让人感慨非常，看来潍坊票界不仅是藏龙卧虎之地，更是繁荣京剧的一个温暖的摇篮。它温暖着长荣的心，也让我看到了京剧的希望。

非麒之麒好——说孙毓敏

先解释一下这名字。麒，当然是麒麟童（周信芳）的简称。一般说，学麒的人大多是那种沙哑嗓子的老生。可我觉得，这样的“麒”并不好。那么谁好呢？

——您听我往下说。

不久前我去了趟天津，荀派著名传人孙毓敏率领八名徒弟在那里举行了三场演出，每场上座率都在八九成。随即回到北京，又照例演出三场，上座儿同样还是八九成。这算是奇迹了，我不由得深思起来，并在有关介绍材料中第一次发现她自称是“旦角中的麒派”。我由之联想到麒派的特点和现状，更想到这样一个问题：现阶段最需要什么样的麒派？如何去发展麒派？

麒派是个很“奇怪”的流派，其“来处”和“去处”都不像北方京剧流派那样明确。周信芳的老师数不胜数，除了京剧老生之外，更求教于其他行当和其他戏曲剧种，甚至还从电影、话剧的表演经验取得借鉴。今天许多学麒的京剧老生，往往在模仿周的一招一式上苦下功夫，却忽略了探寻师傅当年造就自己的源头——也就是那说不尽的老师。源头既不知晓，于是舍本求末，只能是学其皮毛，难得神韵了。孙毓敏在这一点上是自觉的，她在努力学习荀之外，更把功夫用在戏外——能书法，能写作，能讲学，能体会，能交际，能揣摩世间的各种人情戏理……发展至今，能够不太费劲便当好一个戏曲学校的校长。她是在源头处先把握到周的基本经验，然后回到荀的领域并兼及其他，于是就自成风范了。她当初有过纵向上的继承，现在又有了斜向上的传递，二者相“加”，才有了她的今天。因此是否可以说——麒派不同于一般流派之处，就是除了早期的纵向继承之外，更强调后来的斜向传递？

如果按照这一思路寻觅，我们就可以在京剧老生之外，发现许多“不一般”的麒派传人。昔日曾有裘盛戎、袁世海的“麒派花脸”，高盛麟的“麒派武生”，赵晓岚的“麒派花旦”。那么如今，除了孙毓敏的“麒派旦角”之外，还可以有“昆曲麒派老生”计镇华、“麒派花脸”杨赤和“麒派丑角”朱世慧。（不知道后边这三位是否同意我的这一概括？）如果把这些“不一般”的麒派传人集合起来，举办一个“不一般”的晚会，肯定会有出奇制胜的社会轰响。

如果这一思路不无道理，那么问题接踵而来：由谁来组织这场“不一般”的演出呢？三思之后，我觉得不妨请“北方香港”——大连出面为宜。因为当年谈论京剧老生有一句俗话，叫做“南麒北马关外唐”。南麒是周信芳，北马是马连良，关外唐是唐韵笙。大连这地方的审美习惯有点似乎“唐”，而“唐”又能与“麒”、“马”分别相通。如果这一场“不一般”的麒派晚会在大连唱红了，南下津京，再东去上海，最后折回到南京、武汉，估计会在全国引起轰响。

我忽然又想到，如果把“斜向传递”的范围再扩大一些，就不妨把著名评剧演员赵丽蓉也邀请进来，这台晚会势必会更红火。说到这儿，我的内心所想也就不言自明：麒派是需要大力振兴的，但由于成因复杂，所以振兴起来尤其困难。如果先从动态上搞清麒派的源流，就势必对学麒的后来人大有启迪。

所以我说，非麒之麒好。

潇洒《神算记》——兼寄计镇华

拍摄京剧电视剧通常是“两步走”的，总是先有成功的京剧舞台剧，才有改拍电视剧的动议。可真到拍时，难堪与掣肘却接踵而来——越是成功的舞台剧，越是知名度高的京剧艺人，改拍时也越让电视剧的编导头疼。最后改拍出来，往往双方均不满意，只能最后不欢而散。可是不久前看了湖北电视台和中国电视戏曲研究会合作的《神算记》，却获得了一种潇洒自如的观感。追问之下，原来他们采取了一种“一步到位”的创作手法。

《神算记》写了一个穷秀才在揭不开锅的境遇下，由被动为人算命所引出的一个荒诞故事。他几次因算不出险些丧命，但每次又福大命大，化险为夷。他糊里糊涂得到了昏君的信任，封官加职飞黄腾达，但官场的丑恶终使这个善良之人挂冠回归故里。这个故事“进入”闽剧和汉剧时，都由丑角扮演秀才，热闹有余而锋芒不利。电视剧编剧看到这一点，只从地方戏剧本中汲取了少量情节，更参考了老艺人刘宝瑞的一段单口相声，重新编织了故事；同时，为了加强主题思想的深度，毅然决定把穷秀才的行当改成老生。当代京剧著名老生多矣，选谁扮演秀才呢？出乎意料，他们请来了上海昆剧院的老生演员计镇华。这一招也颇具“神算”——就因为镇华“通电”，他在镜头面前松弛自如，表演“贴近”观众；同时也因为镇华“通麒”，他曾主演过麒派《乌龙院》的宋江备受好评。镇华这“双通”的本事可不比寻常，这使得他一方面在昆曲和京剧的剧场艺术中优游自如，也敢于大踏步走进电视、电影的圈子而威镇群雄。潇洒——在格律束缚的“上边”潇洒，是计镇华的一大特征。何谓“上边”呢？就先是承认有格律，同时又从大文化的高度“俯瞰”的这些具体、特定的格律。这个“俯瞰”是重要的，它承认传统在各个方面的表现，镇华喜欢书法，也习惯用毛笔字给人写信；同时它又勇于跨门类，他居然得到老资格越剧表演艺术家傅全香的邀请，与其合作拍摄过另一部电视剧。可以想见，与傅全香能够在电视剧中形成“对手”，至少需要兼通京剧、越剧和电视剧“三方”的异同。

还说《神算记》。确定下行当和主演人选之后，编导下一步的工作，就是既要从新编的故事出发，也要从计镇华这一人选出发，并且要把上述两条线索紧紧地“拧”在一起。最初他们“拧”出了四集，在电视中放过一次，也请有关专家审看了一次。后来，导演根据大家的意见将之压缩为三集，再次拿到北京，请有关专家审看。这次获得了一致好评，初次观看的专家指出——几乎看不出将四“压缩”为三的斧裁痕迹。

斧裁可以是胆大包天、盲目乱来的，也可以是合理妥贴、潇洒自如的。以往的京剧电视剧的创作，由于“两步走”的关系，即使是再有名的编导，也从没见谁动辄“斧裁”。常见的情况倒是编导和名伶商量着，小心翼翼地东挪一点、西动一点。因为昔日舞台上都已定了型，变更一点都容易弄巧成拙。比如原来舞台上的重点场次，是否能恰好安装在每一集的结尾？你总不能把重点场次演到一半，电视剧就嘎然停止、转为播放演职员表吧？再有，京剧名伶在舞台上“挥洒”惯了，你让他（她）在镜头前“做”一种似有若无的微细表情，其结果就未必能让电视编导满意。经常发生这样的情形：整个电视剧的拍摄过程，很难谈得到真正意义上的“再创造”，而只是两种艺术样式之间无谓的讨价还价。《神算记》则不同，它从一开始就避开了这种尴尬，编导没有受地方戏剧本结构的限制，广泛从民俗文艺中进一步汲取营

养；同时，从一开始就确定并选准了主演及其行当，这位入选主演和编导在一起，从内容和形式的结合上对整个电视剧进行斧裁——比如这部电视剧的总体容量到底有多大？每一集的“核儿”到底是什么？作为主演，每一段落到底“卖”点什么技艺给观众？这一系列的斧裁都来得有理有据、从容主动，同时也大体上能够一次到位、一次完成。其好处有这样几点：第一，集数多少可以自行控制。只要增加矛盾的起承转合，并且每一集都把主演的技艺显示考虑进去，集数就可以自由扩充。第二，电视剧的手法从一开始就名正言顺地“进入”，与京剧表现手段做有机的结合。第三，题材选择的主动性有所增加，可以从全国范围选演员，甚至为主演选择必要的配音。总之，我以为《神算记》的艺术实践为今后京剧电视剧的生产开辟了一条新路，它首先高屋建瓴、着意斧裁，然后在此基础上，又显现出诸多艺术微观上的潇洒自如。

哪儿来的红坎肩？——说梁谷音

在上海昆剧团的中年主演当中，梁谷音是我最后认识的一位，因此也就是接触最少的一位。但是从几年前断断续续地看她的戏开始，我就感到她有一种不一般的魅力。她让我想起刘长瑜，她的《潘金莲》与长瑜的《红楼二尤》在处理主人公的死上面，何其相似！《红楼二尤》是荀慧生先生的拿手戏，荀当年演到尤三姐自刎之处，只是拿宝剑向脖子一“抹”就倒下了。这在当年算不得毛病，因为观众不挑剔，演员也就不讲究。长瑜的改法是：三姐执剑转身自刎，因为想象中自刎的表情好看不了，所以不能拿难看的表情去折磨观众；自刎后在临死前的一霎那，三姐又困难地转过头来，两眼紧紧盯住心中的情人柳湘莲，痛苦地欲言而又无言，两只眼睛中透露出风情万种，更转递出“语言”万种，“此时无声胜有声”。无独有偶，梁谷音的《潘金莲》在处理死上也是一绝。她演的潘金莲在武松高高举起钢刀的时候，并无退缩畏却，反而说道：“我终于死在你武二的手里了！”她把雪白的孝服当胸撕开，露出一件鲜明而又扎眼的红坎肩！通过前面的表演铺垫，观众已经深深理解并承认了梁谷音所演的“这一个”潘金莲，她既不同于传统戏中的淫妇，也不同于欧阳予倩笔下的“解放型妇女”，更不同于魏明伦笔下的“荒诞型妇女”。梁谷音的潘金莲，在武大被害之后已有忏悔，对西门庆已有新的认识，对当日自己调戏过的“叔叔”（指武松）充满内疚，并且知道自己必然会死在武松之手，知道这是自己唯一的归宿，别无选择，甚至有所期待。武松在揪住潘的衣领之后，她曾左右两次翻转挣扎——尽管早有思想准备，但死到临头之际，总还是要惊慌的——然后随着武松的劈胸一刀倒在地上。“这一个”死虽然干净脆快，虽然直截了当，但是也给人余味不深的惋惜。使我大大出乎意外的是，潘金莲身子倒地，人却还没有死“彻底”。只见她的一条胳膊又轻轻地从台面扬起，极缓慢，极抒情，既轻柔又充满棱角，这使我想起了芭蕾舞《天鹅之死》中间小天鹅的那条小胳膊。然而梁谷音的胳膊是带衣袖的，韵味也完全是东方的，这条胳膊在几经优美而痛苦的动作之后终于下垂——潘金莲这才在观众的满意当中死去，全部戏剧也才完结。

看戏看得满意，自然就想到写文章“捧捧她”。我激动是由看到红坎肩才萌生的，因为当时的潘金莲一身缟素，双手当胸一扯，这坎肩来得突然，更来得醒目！它是从哪儿来的？在看戏的一霎中顾不得细想，但总有一种似曾相识之感。我向记忆中搜索，忽然想到了另一块“招摇的红手帕”。那是在戏的当中——当武大被害，武松公干归来，找到哥哥的家中，猛然见到哥哥的灵位，迷惑中连呼嫂嫂；潘金莲闻唤出堂，一身缟素却言语支吾，不留神从袖口中掉出来一块红手帕！我觉得从红手帕发展而成红坎肩，是这个戏获得成功的一个重要原因，文章就不妨从此处入笔。便是再一寻思，忽然自问：这红手帕又是从哪儿来的呢？我再次搜索——哦，哦，有了！我以前在《蝴蝶梦·说亲回话》当中，也曾看到一块极其相似的红手帕。剧中人田氏是个正在思春的寡妇，也是由一身缟素的袖口中掉出红手帕来。而这出戏偏偏也是由上海昆剧团演出的，究竟是哪出戏使用红手帕在先？究竟是哪位主演使用红手帕在先？这些问题是必须搞清而又难以搞清的。说“必须”，是因为搞不清谁“偷”谁的问题，就根本无法动笔；然而如果在剧团中悄悄侧面询问，说不定会问到主要演员的“心腹人”，“心腹人”到主演那儿一传“小话儿”，以后的关系就难处了。正在为难之际，我不知怎的灵机一动——

——在一次小范围的闲谈当中，顺着别人的话茬儿去问梁谷音使用红手帕的心得。我认为这样问很巧妙——突然袭击，被问者不易作假；同时我仿佛是无心提到，即使有所“冒犯”，被问者即使心中做恼也发作不得。结果实出意外，谷音脱口而出：“哪儿啊，又不是我的创造，我是从《说亲回话》中偷来的……”我半晌无言，因为从出奇的坦率当中看到了人格魅力。

搞艺术固然不能缺乏才情，但才情的后面，乃是更重要的人格魅力。

孤独的女小生——说岳美缇

上海昆剧团著名女小生岳美缇，寄来一本她的自传《我——一个孤独的女小生》。昆曲在她之前，似乎没有女小生；在她之后（至少直至现在），也还没有女小生。孤独的她，是由五、六十年代那个特殊的艺术和文化氛围，无心而又必然滋养出来的。

记得她多次和我讲起：“我最不爱听人家叫我‘女小生’，‘小生’就‘小生’呗，还加个‘女’字做什么？梅兰芳先生演青衣，为什么没有人称呼他‘男青衣’？”就在美缇如此“闹情绪”时，“传”字辈的一位老师曾劝慰说：“你和梅先生的时代不同。梅先生之前，就有男旦；梅先生之后，还有男旦。梅先生出名，不是因‘男青衣’出的名，是因为他的艺术好，道德好；你好好学梅先生吧，只要你艺术、道德都好了，大概也就没人叫你‘女小生’了……”

真应佩服这位老艺人的精辟和诚恳。

“你和梅先生的时代不同。”这话一点不假。“男旦”一词在梅先生之前，一方面是客观存在，同时却也带有一种猥亵的成分。因为那时既没有女演员也没有女观众，但演戏总离不了女性角色，于是，男观众便要求扮演年轻女性的男演员，从里到外都“女性化”，同时让他们从台上到台下都以“女色”愉人。这一来糟糕了，各种乌烟瘴气的事情都接踵而来。梅先生早期的伟大贡献，首先就是让“男青衣”从人格上抬起头，自己不是玩物，而和其他演员一样，是在执行一种高台教化的任务。到二十年代的中晚期，梅先生已稳稳地立足菊坛，在和风细雨中实现了石破天惊，他扭转了梨园一代的审美风气。

岳美缇入学上海戏曲学校，已经是五十年代中期。那时无论南方北方，戏校都早是“男演男”、“女演女”。美缇最初也演旦行，学了几年，因为同龄的男孩子都在倒嗓，也因老师发现她演小生的条件很好，才动员她“改”小生。为此她苦恼了很久，即使后来在艺术上有了长足进步之后，依然还有如同上文提到的那种“情绪”。这不能怪她，因为从五十年代以来的社会外部条件，很不利于“女小生”，于是造成了她的孤独之感。京剧舞台仍有男旦，但被认为是过去了的事情，可以等其自然消逝。

今天，时代又一次“不同”了。尤其是京、昆一类古典艺术，其社会职能更多转向了审美和养生，那么在此时候，人们禁不住要重新自问一声：古典艺术的独特魅力究竟何在？与新潮艺术最本质的不同，究竟又在哪里？我认为，艺术的魅力就在于变性。这里的“性”，有广义、狭义之分。过去我们讲的“性格演员”，指的是他们广义变性的能力很强——明明演员的个性是甲，到了台上，所扮人物的个性就变成了乙。然而古典艺术，除了广义变性之外，还在狭义变性上“捉弄”、“玩耍”观众——明明是男，偏要扮女（或反之），还要让你心服口服。特别是京剧中的男旦（也包括孟小冬那种水准的女老生），其狭义变性的魅力是不能轻易否定的。近年，葆玖在许多场合谈到男旦有两个优点，一是舞台青春比坤旦长，二因本身是男性，在选择和刻画女性特征时，往往比女性演员揣摩、区分这些特征更准确也更鲜明。后边的这一点，就是我说的狭义变性的意思。由于古典剧种多一层狭义变性，所以其表演就格外“厚实”，特别耐人咀嚼。

美缇在随书寄来的信中讲：“在舞台上的日子已近尾声，我酝酿再排一

出新戏，即退出了。”看来依然有些孤独。遥想当年，梅兰芳没有孤独过；你曾经孤独过许久，是时代使然，避免不得，也未必不好；但你终于赶上了新的时期，你不该再孤独，你也不会再孤独。从事古典剧种表演的人，变性的幅度和深度都超过新潮艺术，一旦掌握了这些技巧，你活跃在舞台和人心的时间，就会远远超过新潮艺术的“大腕”们。古典剧种的观众更加注重气质和造诣，同时从积极方面品味狭义变性的本领上说，也是新潮艺术的观众所望尘莫及的。

又一番酸楚——说朱福侠

中国戏剧家协会寄来的请柬上分明写着：“某月某日举行‘叶派小生’朱福侠的专场演出，务请出席”云云。我犹疑了，只知道叶少兰近年收了宋小川和江其虎，这朱福侠又是谁呢？立刻打电话请教一位“内行”，才知道朱是（叶）盛兰公五十年代收的徒弟，论辈份该是少兰的师兄。但从大处讲，朱又是“厉家班”培养出来的学生，和沈福存是师兄弟，俩人如今都是重庆京剧团的台柱儿……

首场演出的是全部《罗成》。前边有“杀四门”，讲罗成受元吉陷害，先挨了四十军棍，然后带伤单人出战，杀过东门杀西门，杀过南门杀北门，虽然连连得胜，而元吉就是不肯让罗成进城。予生也晚，前些年只看过一出秦怀玉的《杀四门》，由江南名武生梁慧超主演。梁继承的是李兰亭一派，讲究出手和火爆。而今朱福侠以小生应工，演罗威力杀四门，虽以北派风范取胜，但大枪和单鞭的出手也十分精彩。

等杀过了四门，就是大唱特唱的《叫关》了。从幕后的唢呐二黄导板开始，朱就完全进入了一种自如状态。尤其是转到了西皮慢板“十指连心痛熬了人”句，朱扮演的罗成单膝台口跪定，一个花过门更掀起了全场掌声。对此我反倒转入沉静，开始仔细打量起这位近在咫尺的福侠兄，我座位在二排，真有点“脸对脸”的意思。伴随以后的一句一“好儿”，我不由得寻思起两个问题：他朱福侠功力如何？他到底像谁呢？

显然，他用力唱的时候，心里头是“有”的。这“有”，是指有相应的心理活动，而非满足于字正腔圆和满宫满调。就凭这一点，他胜过了当今那一批二三十岁的唱工小生。和少兰比，大体在伯仲之间；但我又隐约觉得这位来自大西南的罗成，更给观众一种说不清的感觉——是沧桑？是凄凉？是坎坷？哦，哦，我忽然悟及，应该说是酸楚，是“又一番”的酸楚。何谓“又一番”呢？因为不久前，我曾很认真地酸楚了一度——

那是在“梅兰芳金奖大赛（旦角组）”的第一场决赛上，有我们中国京剧院的武旦刘琪当场献艺。献艺之前，照例有两分钟的电视讲话，记得刘琪当时说：“我是大着胆子报的名。为什么这么说呢？因为我只差半年就五十五岁了，再晚就没有机会了……”接着这番话的表演当然更加出色，连电视台播音员刘璐也受到了感动，她在刘琪表演结束之后即兴说道：“听了刘琪刚才的发言，我们都感到十分酸楚……”刘璐真行，“酸楚”二字也实在准确。当然，后来刘琪获得了第四名，这对于刘琪和广大电视观众来说，都应该认为是一种巨大安慰。

我的思绪和视线又回到了现实，我望着眼前五十七岁的罗成，不禁又是一番（或“更是一番”）酸楚。你福侠兄大老远赶赴京华，为的可又是什么呢？如果参赛“梅花奖”，年龄上限定在了四十五岁，你远远超龄了。今年秋冬即将举行的“梅兰芳金奖（生行组——老生、武生、小生）”的比赛，年龄上限依然是五十五岁，到那时，你可能就五十八了吧？

酸楚，又一番酸楚，命运哪！你如果早些年进入北京，肯定早就“红”了。可惜你一直“扎”在重庆，你大概没有机会闯过诸如北京、上海、天津的“大码头”，因为在你的资料剪报当中，翻来覆去是一些“豆腐块儿”消息，也几乎全是发表在《重庆日报》和《重庆晚报》上头的。当然，我对你还有一点不满足，那就是你一直“打”的是“叶派小生”的旗帜，这实在

值得斟酌。当然一方面，你当初真给盛兰公磕过头；但是在你如今的表演中，又明显包含鲜明的“厉家班”特色。这“厉家班”不能小看，它推出了一个响当当的厉慧良——这位天津戏迷嘴中的“厉大爷”，实在值得好好研究一番。如果你把“叶”和“厉”融汇到了一块儿，你就的确确实地“厉害”了，你就一往无前地“势不可当”了，也就不会再给我辈以酸楚之感。

然而，剧场里掌声一浪高过一浪，你以你的执著和忠诚撼动着台下。我仿佛从你这位五十七岁的罗成身上，看到了盛兰公的影子。这影子又朝着古典的纵深不断幻化——于是乎，先出现了比盛兰公年长十二岁的俞振飞，继而又出现了比俞振飞年长十二岁的姜妙香，最后最后出现的，则是他们三人的共同老师程继先……罗成在戏里是死了，但扮演罗成的创造力并没有死，反倒一代又一代地兴旺起来。在这一霎，我发觉刚才的“又一番酸楚”，不知怎的一来，忽然消失得无影无踪。

京剧的梁祝交响诗——说迟小秋

小提琴有梁祝交响诗，如今京剧也有了梁祝交响诗，那就是由迟小秋主演的《梁山伯与祝英台》。那年的12月下旬，她由沈阳赶赴天津，参加了全国青年京剧会演，给观众以耳目一新的感觉。我还是第一次看小秋的剧场演出，偏巧碰上她以反串小生的形式出场。一扇在手，先后“亮”出两种不同的“相”。先是女扮男装的书生，侧身扬扇，儒雅风流，自不待言。第二次更妙，在一句“书生装掩盖不住女儿心”的唱词（大意）之后，扭曲腰肢，在扇子的遮挡之下，一张充满女儿娇媚表情的脸欲露还藏。两次亮相，恰成鲜明对照。想不到小秋如此会演戏，一般程派演员依靠委婉程腔足以撼人心魄，很少有人会在表演上下这么大的功夫。

下面是“十八相送”，舞台上的小转台起了作用。本来，越剧“十八相送”靠演员的圆场转换环境，这在戏曲中已约定俗成，也是戏曲的一桩妙处。但是，现在靠这一个倾斜的小转台，演员忽高忽低，忽疾忽徐，又有一种昔日圆场所不可能表现的境界。小转台是从话剧中学来的，但京剧演员依靠忽实忽虚的表演，又产生出话剧难以表达的效果，故而觉得很新。

最让人吃惊的，是后面把《楼台会》一折掐掉了，这如同水闸蓄水，把感情的潮水憋得很高、很满，最后猛然提起闸门，才有最后祝英台在《化蝶》时的大恸。迟小秋又一次发挥了她那“猛烈的表演”——一霎间，把一件红嫁衣穿得十分周整（这本身也是一种技巧），然后把两只特意加长的红色水袖，挥舞得慷慨激昂，观众掌声雷动，认可了她的这一表演。我看到这里，忽然忆起前不久她参加梅兰芳金奖大赛时，自选剧目也有这折《化蝶》。我当时不太能接受，文弱的祝英台似乎太“武”了，许多梨园同行也有这个感觉。现在看了全本演出才明白——原来掐去了前边的《楼台会》，才使后边的矛盾强化，才产生了这一“激烈的水袖”。

迟小秋这出戏，凸出了程派声腔，有很大的成功之处；但掐掉的也不仅是《楼台会》一折戏，因此也产生了一些议论。她到沈阳时间还短，从以往的学演程派老戏出发，第一步就迈到这个地步，实在是非常难得。她具有新一代演员的风范和资质，值得理论工作者加以认真研究。也希望她能在今后的实践中，尽快地成长和完善起来。

余叔岩百年祭

一提余叔岩，人们首先会想起余派唱腔。学老生者多由此入门，但是学来学去，尽管眼界大开——别的老生流派虽然在某一方面特点鲜明，但是“总”起来一比，还是余派大方深沉，一辈子也难企及。

再提余叔岩，人们又常常想起一些有关他的轶事。比如他习惯在后半夜吊嗓，于是就有“余迷”届时躲到他的后门外边偷听。我亲耳从“荣春社”的一位学生处听说，当年他们科班紧邻余家后墙，半夜里他们几个迷余的孩子偷偷爬上余家墙头，被余大奶奶发现，给叫下来“送”到了余先生的面前……

三提余叔岩，我不由得想起自己30年前求学于中国戏曲学院时候，那一门叫做“京剧唱腔”的课程。其中老生唱腔，不选当时还在的“四大须生”（马、谭、奚、杨），也不选其唱腔被梨园奉为圭臬的余叔岩，而非选老谭（鑫培）不可。老师嘴上不说，但心里“一代不如一代”的意思很明白，后来被同学们问急了，才憋出一句：“怕你们学歪了，余叔岩没有老谭‘古典’！”表面上看，谭鑫培是余叔岩的师傅，徒弟哪能和师傅去比赛“古典”？可程长庚又是谭鑫培的义父，真要推崇“古典”，不就该选取程大老板的唱段？我当时没有深究，因为所学专业与此无关，遂丢开了。但是谭、余二位究竟“孰更古典”作为一个问题，却一直深藏于心。到后来置身于这派那派的名伶当中，尤其是在抛开了既定的亲属或师承的关系，而把诸多京剧流派都当作独立的艺术本体去把握时，我才恍然产生了新的见解。

京剧从“前三鼎甲”发源，基本的美学风格是豪放；到了“后三鼎甲”，风格就转向了婉约。特别是谭鑫培，他在刻画人物的个性上下了很大功夫，听他的唱儿常常有能够钻进人物内心的感觉。显然，他的艺术比起“前三鼎甲”，是从“一般”走向了“个别”，显然要“现代”得多。而余叔岩在音韵技巧上攀登到一个新境界，听他的唱儿，人们在心中玩味的时间很久，留下的痕迹也很深。可以说，余叔岩是一种更新、更高级的“古典”。学谭，似乎首先得具备相当的生活阅历；学余，文化素养和音韵知识相对来说就更重要。我由此联想到京剧的特性——光说它是一门“古典艺术”似乎还不完备，还应该加上一个定语——“可以反复摇摆的”——才更好。仔细想一想京剧一百四五十年行程，不就是一直在“古典艺术”和“可以反复摇摆”之间摇来摆去的吗？从“前三鼎甲”的豪放到“后三鼎甲”（特别是谭鑫培）的婉约，乃是一摇，是一个很大的摇；然后，从谭鑫培的追求“个别”到余叔岩在更高层次上实现“一般”，则又是耐人寻味的一摆。当余叔岩逐渐销歇于舞台的时候，两种相反的美学风格就背道而驰——一种以周信芳为旗帜的摇，摇向了“现代”；另一种以言菊朋和杨宝森为代表的摆，重新摆向了“古典”……可惜的是，京剧经过了这一次的摇摆颇见老态。周信芳的尝试似乎达到极致，言菊朋、杨宝森似乎也把路走到尽头；两边虽还都有再往“外”走的人，但似乎没见有谁得到社会的认可。

1990年恰逢余叔岩的百年之祭。我虽然也在篇首讲到了余腔的奥妙和关于他的若干轶事；但是当务之急，似乎还是从美学上努力把握“从谭到余”这一过程的深刻内涵，才会对于悟透今日京剧不甚景气的原因、推动京剧走上健康发展的阳光大道，产生积极深远的影响。几十年来，梨园界推出了大量新戏，也推出了大量新人，今日的京剧比起当年已经极大地“现代”化了。一言以蔽之：“谭”得到了首肯，梨园已经“谭”得相当远了；相比之下对

“余”，我们则重视不足，在“余”上使力、发力都少——没有出现新的流派，原有流派也未能深化，未能把严格的学派意识灌注其中，更没有从流派的角度去编演新戏。如此种种，就未能推出足以在特定文化档次上“定格”的大演员或久演不衰的成功剧目……如今，四大徽班进京已有 200 周年之际，正可以对几十年来“尊崇‘谭’有甚而奉行‘余’不足”的现实情形加以总结。只有这样，才会使余叔岩（以及在他之前、之后的老先生们）瞑目于九泉、雀跃于九霄，才会使京剧真正把握住这一次难得的契机而大步前进。

天下真小——怀许姬传

—

1983年，我第一次见到许姬传老人，地点是在北京西旧帘子胡同的梅宅。我拿着老作家冯亦代先生写的“介绍信”，目的是想通过采访，给新创刊的《人民日报·海外版》写一组“梅宅新事”的专栏文章。这个栏题也是受许先生的启发，因为在梅先生的《舞台生活四十年》里，一开头就有个“梅宅旧事”的小标题。我如今写“新事”，就准备从梅先生逝世一直写到现在。当时梅夫人也已去世，所以专栏文章就从许先生“打头儿”，下面每位子女写一节。

“我是这个院子的‘看家的’，东屋、南屋各有各的事儿，只有我是个闲人。白天中常有来访的，以及街道上查卫生的，都是由我接待。”这是许先生跟我说的第一句话。这所院子只有一进，许先生住北屋，绍武、屠珍夫妇住西屋，葆玥住南屋，东屋是公用的饭厅。“我只管‘看家’，‘护院’可完成不了，歹人要是捅我一个小指头，我当时就得毙命……”许先生这样说着，自己先“哈哈”笑了起来。

的确，眼前这位干瘦的小老头儿，体重超不过80斤，驼背还挺厉害。一刹那我又想：要是没有他，梅先生的许多琐碎事儿就没人办，同时梅先生在艺坛的许多事儿也留不到纸面上。

由于冯先生“介绍信”上写了我的家世，所以许先生一见面就很亲切。50年代我母亲多次访问梅先生，每次都是许作陪。所以在第一次采访中，许先生几乎没容我触及正题，他“话匣子”一打开，就总是回忆我母亲当年怎样采访梅先生。我很感动，但又总是有点心不在焉，因为刚才从进入院子的一刹那开始，心中就涌起一种莫名的熟悉。我很惊讶，觉得这里的一切都似曾相识，院子的格局，北屋的廊子，东西屋的柱子，地面上的方砖，仿佛都在梦中见过。当然，这一种感觉我没说出口，但是以后每去一次西旧帘子胡同，这种感觉都要加强一次。

后来，我终于找出了答案，原因是我偶然翻出自己的一张旧照片。四五岁光景，冬天，满地残雪，我穿着棉袍，头上戴着当时流行的“航空帽”，手里抓着一个雪球，刚刚打完雪仗似的，独自站在东屋的廊柱下。后来，我把这张照片带到了梅宅，一核对“背景”，一切全都吻合！疑问陡然生出：我怎么会年纪小小来到过这儿呢？和许先生一讲，一切水落石出。原来解放后政府安排梅先生住在西城护国寺，那里地方较小，不便安排学生和泰州的亲戚居住，于是就用梅夫人的名义购下西旧帘子胡同的这所院子，据说原来的房主是《大公报》的什么人……这就对了，这所房子曾是《大公报》一位老板女婿的私产。抗日战争胜利，重庆《大公报》准备迁回天津，预先派我父母回北平草创办事处，在找房子时，就用这里作为办公地点。于是幼时的我，就经常到这里来玩，包括照片上的打雪仗。

我很快和许先生熟悉了起来，也和梅宅成员熟悉了起来，我曾以《天下真小》作为题目写过一篇短文，记录了这种惊讶。

二

仍以此题重新作文的动议，是在许先生去世之后慢慢形成的。

许先生是在逝世的前一两年搬出梅宅、回到儿子身旁的。原因是西旧帘子的房子越来越旧，人也越来越少。先是绍武、屠珍搬出另住，葆玥不时要去外地演出，偌大的一个院子，到晚来只剩下许先生和一个保姆，也着实有点吓人。唯一能添“活气儿”的，是葆玥喂养的那几只猫。于是，许先生犹豫了好久才搬到住在蒲黄榆的儿子家中。但，我相信许先生搬家前肯定迟疑了许久，也相信梅家子女为难了许久。因为一个事实是明摆在那里的：1976年地震的次日，是梅太太福芝芳派遣孙儿和外孙亲自去到许先生在北新桥的家中，把许先生“迎”进西旧帘子胡同来的。许先生来了几年之后，梅太太逝世，去到西郊百花山和梅先生合葬在一起，既然走到了这一步，剩下下来的事情似乎就是：西旧帘子这个家就“交给”他许先生了。向外人讲自己“是这个院子的‘看家的’”，或许最初是句戏言，但讲来讲去说不定就变成神圣使命。如今，正当梅派艺术亟待振兴的时候，自己怎么却要搬出这个家了呢？有朝一日到了泉下，怎么向梅先生和梅太太交代呢？当然，现实中的难处使他和梅家子女最后下了决心，许先生还是搬走了，西旧帘子越发冷淡了，但梅家子女时不时还去蒲黄榆看望老人——因为许先生和梅家的这种情谊，无论从哪边也是不能割断的。

许先生毕竟是老了，传说他逝世时的情形是：某日清晨，他一切都“好好的”，儿子照常上班去了。不久，葆玖来看许先生，就在躬身趋步接近老人时，才发现他已然“过去了”。事情就是这么简单，同时也就是这么让人玩味和感慨不尽：许先生把自己的一生交给了梅先生和梅派艺术，即使是最后的“结束”也要挑选时刻，以便“结束”在梅派继承人的面前！他这样做，或许能觉得满意和安然些。

面对这样的事实，我长久无言。我比许先生年幼42岁，本来不愿意相信冥冥中存有鬼使神差的力量。即使是我正在撰文的这一刻，我也坚持认为纯属巧合。但是这种巧合却给我一种意念：梅派深远的意蕴吸引许先生劳作了一生，也还会吸引更多的后人之为持续劳作。不才如我便是其中的一个，虽然已连续出版《梅兰芳与20世纪》和《梅兰芳百年祭》两本书，但是意犹未尽。我将在两三年后开笔写我的“梅兰芳三部曲”的最后一部《梅兰芳与21世纪》。从这个意义上，我感到自己的心和这位年长了42岁的老人贴得很近。

又一种天下真小。

三

曾有一段时间认为：自许先生逝世，我对老人家的了解也就盖棺论定。这样讲不能算错，因为他为梅先生所写的书我全读过，重要篇章还读了若干遍。但是很奇怪也很偶然，最近重读许先生最后的两本书——《许姬传七十年见闻录》和《许姬传艺坛漫录》，一种崭新意义的“天下真小”，忽然充溢在我的内心。

这种感觉的核心就是：许先生有没有独立的人生价值？许先生算不算真正的作家？或许有人这样认为：给名人当秘书，本身就是一种荣幸；只要名人在历史上“站住”了，硕大功劳中自然就有秘书一份儿。作为秘书，应该是名人叫干什么就干什么，何必还追求“自己的”人生价值？甚至还有一种“习惯看法”：秘书不必有太高的资质和个性，切不可有份外的野心，只要

规规矩矩去做自己的“本份”，也就行了。

为什么有这样的联想？因为我置身梨园也已有年，梨园向来是以“角儿”为中心；那么“非角儿者”所做的一切，自然多属“傍角儿”。我也不例外，十多年来我“傍”过不少“角儿”，有些“傍”得还相当“漂亮”，我从“傍角儿”中的确得到不少收益。问题是今后是否还需要继续“傍角儿”？如果还“傍”，是否和过去的“傍”要有些区别？其中哪些是辅助名人的？哪些是显现自己的？两部分如何才能有机地结合起来？

许先生的经历恰恰给我指出了一条明路。许先生在辅助梅先生过程中有其阶段性。他本来处在一个十分容易显现个性的环境，如果不是身体不好的话，他可能从政或者从军，走上另外一种前途。但是鬼使神差让许先生从中年起就辅佐上梅先生，并且是一辈子跟定了，就把自己原先那种很旺盛的能动性，凝聚、隐缩在对于梅的艺术的记录、规整和阐释之中。可以这样认为，许先生中年以及稍后的命运，基本上仍然是由梅先生的功绩、地位所决定的。但是，梅先生在67岁上突然去世，是造成许先生晚年开始恢复显现个人人生价值的一个原因。最初，他可能产生过一些后半生“无所依托”的感觉。因为梅先生一去，梅派艺术就停滞在那里，许先生就无法再说什么“新话”。更没料到的是，“文革”使中国的一切中断了十年，事实上又何止十年！随后是“四人帮”的被粉碎，京剧传统戏也在1979年“复出”，于是这又使高龄的许先生有了“用武之地”。他重新又向这个经历了“文革”的中国介绍梅兰芳和梅派，虽然他因年纪大和阅历深使得笔墨显得“简淡”，但认识却比从前“高远”。这是老人家的一种极其难得的飞跃。此外，更难得的飞跃是他个人人生价值的显现，这从他晚年出版的两本书当中可以得到明证。（前一本是老先生亲笔签赠的，后一本是老先生去世后，由其哲嗣国杭兄代赠的。偏偏我接到这两本赠书时，最初只读了其中论及梅先生和梅派艺术的部分，却把有关许先生回忆家世和早年经历的部分忽略了。是最近的通读，才对晚年的许先生产生了新认识。）

许出生在1900年（庚子），这是一个国家命运激烈转折的关键时刻，他的家庭又恰是一个对于国家命运有可能起到重要影响的名门望族。其外祖父徐致靖原是清廷的翰林院的侍读学士，在甲午海战失败后，他曾给皇帝上“请明定国是疏”，意思是请皇帝对国家今后采取什么政策公开表态。不久光绪颁布“定国是诏”，肯定了他的见解。随即，徐有上疏举荐康有为、黄公度、谭嗣同、张元济和梁启超五人。光绪全都依从。在即将进行戊戌变法前。徐被提升为礼部右侍郎，权利较前更大。后来在变法遇到危急时，徐听从他人建议，举荐袁世凯入京。光绪依然听从了。不料袁向荣禄告密，整个政治形势也就发生逆转。变法失败，六君子被害，徐也被判了“绞监候”，即死缓。后，庚子（1900）年因八国联军进京，监狱中的犯人纷纷出狱。他也被人救了出来，却只肯在客栈中暂时居住，一定要刑部官员代他向逃难到西安的皇室请旨。两三个月后，终于等到了赦免圣旨，于是这才转赴天津，由海路赴杭州定居，别号“仅叟”，意思是别的志士都已赴死，自己是仅存下来的老头子。

许姬传八岁时由母亲带领到杭州，开始接触这位饱经风霜的外祖父，一边随他读书，一边听他讲述戊戌变法当中可歌可泣的故事。比如八月初七（被捕的前两天）这一天，谭嗣同和梁启超乘车来到日本使馆。谭与日本参赞笔谈，写道：“梁君应避死，留为大用，托君重义，使之不死。”参赞点头承

诺，写道：“吾将使梁君化装成打猎者，离京赴津。”又写道：“君亦可留此不归，可免于难。”谭遥首写道：“我义不应避死。”参赞肃然起敬。谭对梁说：“不有行者，无以图将来；不有死者，无以酬圣主。程婴、杵臼，分担其任。”还比如初九这一天，开始搜捕维新党人，徐家被围捕，正碰上徐外出。徐夫人当即告诉兵丁：“徐大人回来就会自行投案，无须追捕。”不久，徐回家，即赴刑部投到。徐入狱后，以为必死无疑。八月十三判斩，家属也准备了棺材到菜市口去收尸。不料斩首的是谭嗣同等六人，其中并无徐。（以上详见《许姬传七十年见闻录》中的第一部分“戊戌变法侧记”）

我想，任何人听到上述的“故事”都要动容，何况还是外祖父的亲口叙说？这显然会给幼小的许姬传心中埋下关心（乃至参与）政事的种子。当然，是后来的辅助梅先生，才使他的性格慢慢恬淡了。但《许姬传艺坛漫录》开卷的第一篇文章，就又是《从孙中山照片谈辛亥议和》。在1948年1月的上海，许偶然从梅的好友冯耿光的住所发现一张孙中山的亲笔签名照片，两人都激动起来，于是一个讲一个记，这篇文章就这么出来了。这件事也足以证明早期辅佐梅兰芳的这一批人，其中很有不少爱国志士。虽然他们后来因为这样那样的原因，未能在政治舞台上出力报效国家，“移情”到辅助梅的艺术上面，但心中潜在的爱国激情并未消减，而是融化在对梅艺术的处理之中。从这一点看，梅的艺术成为这些人抒发内心爱国热情的一个载体。梅很幸运，他们也很幸运。而发生在1948年的事情，直到80多岁才回忆、书写出来，不是很能说明许先生关注问题方向的变化以及思想境界上的升华么？

也联想到自己，我的父母30年代参加革命，虽然后来受到冤枉，我也因之受到连累，在那个十分强调“出身”的年月，我不能继承他们所献身的新闻事业，而转身进入了“向后看”的梨园，但心中的爱国热情同样未曾消减。从这一点看，我感到自己又和许先生颇为相像，这应当视为第三度的“天下真小”了。

四

我反复研读了许先生最后的书，形成了一种萦绕心头、久久不去的感触：每一个“提笔人”的文风，年轻时应该和晚年有哪些不同？如果早年迷恋于艺术研究，晚年是否就应该上升到文化层面？还有，如果年轻时洋洋万言、倚马可待，晚年写文章是否就应空虚中来、点到了就嘎然而止？甚至所写之“物”也不再受传统“起承转合”的约束，内容也由严肃问题转化成生活小品……

不妨从《许姬传艺坛漫录》当中选摘两则文章（叫“笔记”或许更准确）：

其一，《考考王羲之》。这其实只是一篇小而又小的小品。著名漫画家华君武曾画过一幅问题漫画，讽刺那些动辄以草书签名、成心不让观众认识的“书法家”。许看后大加赞赏，华于是重制一幅，送来请许做跋。许援笔写道：

古人云匆匆不作草，盖谓草书偏傍点画，格律甚严，章法布局，尤须酝酿组织，方为合作，较行草书更费工夫，而现存古帖，简札为多，草法精审，百观不厌，近年时有人以草书字幅来问，是何字体？吾只能答以恐为龙虎山张天师体也。

这段文字几乎是“一逗到底”，其实标点是在成书后添加的。许先生在题跋时，依然遵循传统不用标点。读者随阅读随断句，随阅读随欣赏许之书法，想来另有一番味道。文字虽这么“一点点”，但无处不渗透出许先生对于中国书法的精湛学识。

其二，《蜜汁火腿、炒牛肉片》。这是许介绍自己家在烹饪艺术一篇长文中的一节。兹摘录于下：

徐九（超侯）家里是讲究吃的，他家原是富翁（下删介绍身世的一百字）。有一次在我家吃饭，吃完了，他拉我到门角边问：“刚才吃的蜜汁火腿是怎么做的？”我说：“是文火蒸的。”他说：“你不清楚。”用手指楼上说：“上去问老太太。”

我上楼问母亲，她说：“是否徐九打听怎么做？”我说，“正是他。”

“你告诉他，蒸的时候，下面垫一块火腿边皮，等蒸烂后，把边皮扔掉，浇上蜜汁香料，这样蒸，底下不会焦。”

我以前曾对母亲说：“徐九家里有几样好菜：‘出骨鹌鹑’、‘出骨青鱼尾’、‘炒牛肉片’。”

母亲说：“请他告诉我炒牛肉片怎么做？还有两样出骨菜太麻烦，我不学了。”

徐九说：“先打一碗卤，好酱油、麻油、芥末，再加英国麦其酱油，买一斤斐利牛肉，用大火炒一二分钟，即鲜美可口，有时可以加一点芹菜配头。”最后他重复一句：“必须是斐利。”

这样菜，母亲照他的程序炒，很成功，以后我家请客曾用过，大家说这是“徐派”。

完全是白描手法。如果换以小说笔法，篇幅将十倍超出。

开头徐九吃完饭拉许“到边门角”发问，刻画出富家子弟钟情饮食的专注而又不无尴尬的心态。后来徐九嘱咐许“必须是斐利”，寥寥五字，也钩画出徐不无自负的另一面。

请注意“我以前曾对母亲说（徐九家有三样好菜）”一行文字。这本是“过去完成时”，却镶嵌进全文的“现在进行时”。时态混乱给读者造成短暂的困惑，但这种困惑造成的“停顿”却十分有利于文义的咀嚼。

最后的“徐派”也值得回味。徐家本是大族，向以“许家菜”、“许家酒”驰名遐迩。但许的母亲姓徐，许之外祖是前清权倾一时的公卿，所以许家客人依然尊重徐夫人的娘家，“徐派”由此呼出，亦算合情合理。

全文标点也值得评点。有几处应点“句号”的地方，依然被点了“逗号”。这可能是许从研习古文领略到的“一逗到底”之积习。这么做也有一种好处，让人感受到一种能和今天“拉开距离”的“历史感”。

“天下真小”不会自然得来。先要有勇于闯荡天下的雄心壮志，先要让“天下真大”充溢于心。等有了这，以后“天下真小”在不意中陡然萌生，才会有意义、有味道。

“天下真小”是短暂的，“天下真大”才是永久的。古往今来的每个后来人，当他处在“一无所傍”的前行状态，感受的多是“天下真大”。等走着走着，会发现自己和某位前贤“不谋而合”，顿时从“天下真小”产生出巨大惊喜。但是，要想将来能够真正有所作为，此际只能品悟片刻，就只得驱马飞奔了。他们知道，“真小”只是“真大”在小结时的一种升华。其意义仅此而已。

“我真想哭”——怀范钧宏

这是范钧宏师生前对我说过的一句话。他生前对我说过何止千句万句，但在如今的这一刻——在他辞世恰恰 10 周年之际，唯有这一句给我的印象最为深刻。

说这话是在他原先的家里，北京东城北新胡同三间极其矮小的南房中。他在此已住了近 40 年，《猎虎记》、《白毛女》、《杨门女将》、《满江红》、《强项令》等杰作就是在这里写出来的。范师有 4 位千金，经常是合家入睡之后，他才能独自在昏黄的灯光下熬夜。有时实在累了，他就到胡同里甚至是大街上散一散步，让夜风吹一吹他发胀了的头脑。然而也奇，经夜风吹拂，他也总是能够回忆起三四十年代自己听戏或挑班唱戏的经历。每每想到这些，精神便愉悦起来，昔日名伶在舞台上千变万化的身手，这时就会不断闪出现来。它们奔突着，迭印着，说不定突然又衍化成自己正在写的这出戏的某个片段……

此刻，时间应是 1984 或 1985 年，在场之人仅范师、高文澜和我三个。高也是剧院里的编剧，较范小 10 多岁，较我大 12 岁。当时，剧院的承包已经试行了一二年，原来的四个团早已涣散，变成十几个演出组。这“十几个”也只是大致的数字，因为演员们的分化组合每一时每一刻都在变化。我们这些搞编剧、导演的人就被甩在了一边。剧院领导曾专门召集我们开会，说“大家不要乱，也不要急，秩序会正常的，戏会排的。”我当时搭下茬儿：“面包会有的。”领导看了我一眼，有些怪罪，范师也看了我一眼，似是嫌我没大没小。但后来的事实证明我的话没错，我一进京剧院就听说“梨园里没是非”，意思是梨园的聚散全跟着利益走。今天哥儿几个聚到一块儿，信誓旦旦说要“有福同享，有罪同当”；可刚分手只要有人对其中一位许以小利，到明天再碰头时准许少一位。我看到，如范师这般资历的编剧都几乎“没饭”了，如我辈的编剧学徒，还企望扒着锅沿伸手讨饭吗？于是，我在 1983 年春天刮起“承包风”后不久，也就悄悄把气力花在了写文章上，主要是采访剧院内外的名伶，整理和升华他们的经验，另外也写了些散文和杂文，挣点小钱儿。当然，规定的剧本创作我照写不误，这用不了多少时间。不同的是，以往我写了剧本，也像别的编剧一样，在推动剧本走向排演上头，花费比写作要多出不知多少倍的力量。此际我不跟它“较真儿”，写出来就算我完成任务，爱排不排，我的心思早已转向写文章了。对此，其他编剧看在眼里，但没人指责我不对，因为剧院本来“僧多粥少”，现在我这个小僧主动退出竞争行列，岂不最佳？但老高这个人生性耿直，它认准我在编剧上是“有前途的”，不应该“私自改行”，于是借故把我拉到范师家中，对我发起“突然袭击”，说我最近“不务正业”已经“达到不能容忍的地步”。

范师没说话，只是用眼睛瞅着我。他素来在人际关系上很顾面子，从不当面给人下不了台。

我很坦然，滔滔阐述了我私自改行的道理。我讲自己已看出再“粘”在编剧上没希望，“就说范老您吧，‘文革’后您写了不少戏，但究竟排了几个？有幸排出的，和从前的《杨门女将》一些戏相比，这质量上能比不能比？再说，这还都是‘承包’之前的事儿。可如今，咱们这么大的国家剧院，还找得着一个像‘样儿’的团吗？‘团’一个都没了，光剩下十多个‘组’了。‘组’挣钱倒是方便了，可它能排戏——排那些像‘样儿’的新戏么？……”

范师无言。

“您已经功成名就了，今后能排也是排您的，即使不能排外界也不会说您一个字。我们不行，我已经40岁了，在您眼里我永远还小，在别人眼里已经老大无为了。我三思过，我虽然爱这一行，但毕竟不是里头的人，但我也也有长处，父母是文化界人，我身上也有一点他们的素质。现在我就想在梨园和文坛的交界处摸索一下，是否能在两边穿行穿行、打通打通……”

老高不满意我这番话：“钧宏（他向来如此称呼范师），我和城北都是近年刚从外边调进来的。我在这儿表个态：不管它京剧院怎么乱，我也一条道跑到黑了！可城北——”

我微笑起来，把眼睛也视向了范师——

“咳，”范师深深叹了口气，他不能不表态了：“老高，你能这么想我当然高兴，可城北也有他的道理和他的条件，将来的事实或许能够证明他如今这么做是不错的……”

老高颇不满意范师“抹稀泥”。

“我呀，告诉你俩吧，看见京剧院落到如今这样，我——我真想哭！”

说着，眼泪竟然潜潜流下来了。我有些傻了，不知此际如何是好。因为范师向来感情深藏，遇到再大的事，也很少外形于色。可见刚才讲的这些事，是触到他内心深处的隐痛，他顾不得了，他不想再遮掩了……

“今天不谈了，我出去走走。”范师说到这里，径直站起身子，摇晃了一下，我和老高急忙从两边扶住。

“没事儿，我出去了。”

范师走了，把我和老高“晾”在他自己的家里。我俩相对无言，这“话”也就“搁”在这儿了。

大约过了一两年，范师终于迁居，搬到西郊文化部的一个高知楼中，三层，三居室。我们都去贺喜，但他面无喜色。从表面看，范师此际的知名度已经大增，经常应邀去外地讲学，他创作的剧本有时也能由外地剧团排演。

“我有什么可高兴的？你大概不会相信，每回我出去时，在车站或机场往回一瞅——我瞅的不是送我的亲人，也不是我现在的家，我瞅的是50年代以来的京剧院。”范师后来单独对我说，“如果京剧院排，咱们的演员是哪儿也比不了的。可咱们剧院现在不排戏，我整天在外边‘打油飞’，日子长了，这算怎么回事儿？”

我这时写文章已经上了轨道，正准备出书了。我跟范师讲了自己的近况，他听得很认真，觉得京剧院如果能出我这么个人把昔日的过程全写出来，会是一件有意义的事。

我觉得这个思路跟我挺对路，便“进言”说，“您看没看见翁（偶虹）先生这几年写的那些文章，虽然都是散碎的个人见闻录，但集合到一起，就大致勾画出三四十年代北京梨园的一幅清明上河图。您呢，如果您有空也有心的话，不妨接着往下写，写写五六十年代北京的梨园。我觉得，这比你出外讲学或排戏更要紧……”

范师沉吟许久，叹曰：“我没有偶虹那个本事，再说，写五六十年代要更难啊……”

就在我此刻写文章的十年之前——1986年9月24日，惊人的噩耗从河北承德传到北京。其时范师正在那里讲学，他在讲学当中心脏病突然迸发，当场倒了下来，不治身亡。

这消息震撼了北京梨园。我久久凝仁着东北，那里是承德的方向。我猜想范师临终一刹那的内心是笑是哭。因为这些年剧院已无任务要求于他，或正因如此，才更加剧了他心中的痛苦，他或许知道自己的新剧本要想通过本院演出并超过《杨门女将》已经无望，他大约也觉得到处奔波并不能给自己带来由衷的欣喜。也许他早就希望能有这样一个结局……记得在遗体告别的那一天，他的“老哥哥”翁偶虹托人带来的一幅挽联很引人注目——

猎虎三座山，初出茅庐卧薪尝胆，正喜玉簪辉强项，
牧羊九江口，点将杨门锦车持节，陡惊春草萎雪原。

这当中组合进范一生所写的十几出新戏的名字。在最后起灵时，范师最小的女儿慧双深深跪拜下去，她那时还没结婚……

整整十年过去。范师母在范师去世十周年的前几天也去世了。我参加了家属举办的小规模告别仪式。范师的朋友来得很少，翁先生也于两年前去世，慧双已经结婚，她的孩子已经上了小学。当范师母的灵柩由家属护送去八宝山之后，我从医院出来，久久凝望苍天。我在寻觅范师的在天之灵，“范师啊范师，您此际大约正在欢迎您的老伴与您聚齐。您再望一望脚下的梨园吧，不知您此际是笑是哭？”

“我是活宝！”——怀翁偶虹

这是翁偶虹先生对我说过的一句话。翁先生生前对我说过何止千句万句，但在他去世后逐一回忆，还是这句话首先“跳”了出来。

在我调进中国京剧院的时候，翁先生已经退休，他的关系早就放在街道上了。剧院里他从不来，因为这时他已经不写剧本，而专心写回忆京剧的文字了。但是，我对翁先生一直是心仪的，从五十年代看他的《响马传》，到八十年代初看他的《锁麟囊》，我都一直猜想：这位编剧翁偶虹，应该是个什么样的人呢？我读过他不少的谈创作的文章，其中讲过他编剧的一些方法，诸如“草蛇灰线法”、“北面敷粉法”、“宝匣弓箭法”等等。这种谈法很虚，但有情致，和范师那种“实打实”的方法可以互为补充。大约过了两三年，天津一个戏剧刊物的记者忽然向我约稿，并说他是从翁先生那里来，是翁提议向我约稿的。我一听，心想自己可是太失礼了，赶忙登门拜访。翁的家在西城东太平街15号，一所很普通的小院子，翁住三间小北房，外面的两间打通了，作为书房和接待客人的房子，里边还有一间是卧室。

翁一见面就对我说，“我早知道你，你正在跟钧宏学编剧，钧宏比我刻苦，你就好好跟他学吧……”原来，翁、范中学时代就是好朋友，并且一块粉墨登场，翁唱花脸，范唱老生，他俩还合作过好几场《捉放曹》。翁比范虽然只大6岁，但他编剧生涯可比范早了不少，翁从三十年代中期就开始编剧，与程砚秋、金少山等名伶有很深的交情；范解放前是名票，为学马连良几乎把全部家产都搁进去了，刚解放参与了旧戏剧本的整理，通过和名伶们逐字推敲，他在解析剧本上的功夫很深。他五十年代初才正式转为编剧，第一个戏《猎虎记》一炮打响，以后顺风顺水写了下去。我当即对翁先生说，范先生知道我要来，一要我给您“带好”，二他曾不无自豪地对我说，“京剧院在编的编剧，不管谁的剧本我几乎都改过，唯一的例外是翁先生的本子我没动过，因为在干编剧这一行上，偶虹可以说长我一辈儿。”

翁连忙说，“这话可不能这么说，钧宏编剧虽然‘起’得较晚，但他比我用功。京剧程式的俗套子一到了他手里，就非得‘化腐朽为神奇’不可。我编剧在许多时候都‘顺风顺水’过去了，可他还自己和自己闹别扭，非要出点让人醒目的新程式不可。”

真是惺惺相惜。

翁话锋一转，“可我也有自己的长处，比如我的旧文化底子，我从文化上对京剧有许多的关心，都已经写进最近的这些文章。我多少知道一些你的情况，估计你会对这些东西感兴趣的……”

我心一震，感到和翁老的这第一面，就是开门见山、相待以诚的。以往，我只是奇异、敬仰翁之文章，与翁相识之后，很快就觉得翁的工作方式耐人思寻。他屋子摆满了花鸟，用的文具虽不名贵，但也是古色古香。他在写作上极其认真，但他每天只干半天，另外半天就是莳花养鸟，自得其乐。他说，“我年轻时可会玩呢！中学毕业后曾有10年，我一直不找工作。每天上午我给几家报纸写几部连载小说的稿子，这就足以维持我的生活；下午，我则走出这个院子，或去前门，或去西单，或去东安市场，去那里的几个清音桌清唱京剧；晚间，要么去戏园子听戏，要么给比我年轻三两岁的青年补习古文……”我为什么要采取这样的生活方式？无非是为了积累京剧所需要的生活和笔墨，等到三十年代中期以后，我觉得自己各方面有了进步，这才应

焦菊隐先生之约，进中华戏曲学校任职，正式进入了梨园行……”

我向翁先生讲述了自己当年在戏曲学校学习的经历，又讲了后来在新疆八年和河北七年的情况，翁先生把双手一拍，“好！这不仅对编剧有好处，就不是编剧，仅仅作为一个人来到这个世上走这么一遭，也应该说是值得了！我羡慕你！”

我心一顿。难道眼前这个白胡子的老头儿，竟是最识我的人么？稍后，当我写作《梅兰芳与 20 世纪》一书时，为了搜求北京（平）不同时代的历史地理外貌和人物心态，我曾向多方面的老人请教。其中，去请教的最多的还是翁先生。最初，翁先生不理解我为什么要问这些稀奇古怪的问题，我讲了自己书的立意。翁非常惊奇，连连说“好”，甚至还讲“你提这些问题也能勾起我的回忆。我是‘过来人’，可以用第一人称讲自己的亲见，你是后辈，知道了这些事实，再从文化上给以分析。我先说我的，咱们再各写各的，一举两得，两不耽误。”这样，翁就在自己写作最忙的时候，规定我每周去他那里两个半天，都是下午。所以后来当我这本《梅兰芳与 20 世纪》样书两册出来之后，正好赶上中国剧协为翁先生开祝寿会，我当即带了一本到了会上，恭恭敬敬书写好“抬头”，亲手送给了翁先生。

翁在东太平街这个家我去得最勤。后来附近土地被国家征用，翁搬家到北郊的塔院小区。翁十分留恋这个旧居，他搬家前曾对我说：“过去，当我还走得动路的时候，我就迈开双脚，根本不坐车，要么前门，要么西单，要么东安市场，哪儿我都可以走到，什么事儿也都能看到。如今不行了，脚下像是熬了块铅坨子，再搬到那么个远地方，别人看我也不方便了，我这是朝着死去啦！”

我安慰他说：“大家都会去看您的，您是国宝呢！”

翁把右手往耳朵上一搁，形成一个扇形：“什么？”

“您是国宝！”

“我呀，”翁打了一个“哈哈”，自我解嘲般说，“我，我——是活宝啊！”说着，眼泪断线而下，泣不成声。

我心响起惊雷。翁随后还是搬去了，我去他家依然比较勤。翁后来在《北京晚报》著文写他迁居后的生活，讲有七八位青年同志经常到他家，带给他各路消息和人世温暖。他特地写了一首嵌字的五言律诗，其中就有我的名字。他的新居是个一层的三居室。最初他每日还坚持户外散步，后来就慢慢走不动了，而喜欢坐在临窗的沙发中晒太阳。记得我最后一次看他，是在他临终的前几个月。我是在下午四点钟进门的，他依然坐在那个临窗的沙发中，沙发背后的墙壁上，悬挂着几年前那次祝寿会上高占祥副部长手书的“京剧圣手”的条幅。翁穿着一身旧“的卡”制服，胸前有些口水的痕迹，眼中有云翳阻隔着视线。在他身后的墙壁上，高部长那幅字上也沾满了尘土，夕阳恰在此时照射了进来，我心中“嘎登”一响，产生一种不祥的预兆，顿时想起先生当年的一段自述：“也是读书种子，也是江湖伶伦。也曾粉墨涂面，也曾朱墨为文。甘作花虱于菊圃，不厌蠹鱼于书林。书破万卷，只青一衿；路行万里，未薄层云。宁俯首于花鸟，不折腰于缙绅。步汉卿而无珠帘之影，仪笠翁而无玉堂之心。看破实未破，做几番忙中闲叟；未归反有归，为一代今之古人。”

好一个“今之古人”！但“今之古人”忽又不见，我深思恍惚矣，心怀戚戚焉！

文坛掠影 艾青·鱼化石

“艾青回来了！”

不大的声音，回响在父母一辈文人们的嘴边和心头，在 1975 年那个欲晴还阴的时候。

不大的声音，却有挺大的力量，虽然他只是获准返京治病的。

母亲爱热闹。她当时在全国政协上班，地点在西城的白塔寺，而艾青借住的房子，恰恰也就在白塔寺附近。所以，母亲时不时就拐到艾青家里，聊天、话旧，有时到了吃饭时间，就叫人家“加一双筷子”。然后兴冲冲回到家中，大讲在艾青家吃到了新疆罐头……母亲经常去打扰，艾青却从来没“回拜”过。我隐隐觉出这人架子挺大。可母亲不这么看，依然常跑去看艾青，常让人家“加一双筷子”。

我早就知道“艾青”这个名字，只知道他在诗坛的辈份很大，贺敬之、郭小川都比他晚。但艾青到底有什么作品，我还真说不上来。此际我对他颇有兴趣，是知道他在 1957 年后，先去了一两年北大荒，又转到新疆“扎根”十六年，这时间恰是我在新疆的两倍。母亲知道了我的心思，便挥挥手说：“这有什么难的？把你的《入疆集》拿来，我带给他看。下回我领你见艾青去！”

《入疆集》是我在新疆塔里木河垦区八年当中，写作的一本旧体诗词集，近百首，手抄本。这时，爸在一边插话：“艾青一向反对旧诗，别去碰钉子。”

“你别管。”我妈说完，拿着诗集就走了。她就这脾气。不料，母亲饭后回来，兴冲冲嚷道：“老艾说了，叫城北明天去看他。”

第二天，按照母亲开出来的地址，顺利地找到艾青的临时住址。但是面对陈旧的门楣，面对那一间矮小的东屋，我实不敢把“大诗人”和“小破屋”联系在一起。艾青推门出来：“你，就是——城北吧？”

进屋。一张大床几乎占据了一半屋子，大床之上还叠架起一张单人床，据说有时孩子回来要在上边睡。整个屋子的家具都是旧的，唯独有一张极小的写字桌儿（俗称“一头沉”）紧靠着窗户。这张桌子一侧还“竖”着一块板子，用“铁荷叶”连在桌子一边。倘若把板子“支”起，整张桌子的面积就可以扩张出三分之二。艾青夫人高瑛说，这是她前几天排队从家具店刚买的，花了二十九块呢。

艾青坐在书桌的主位上，一边从抽屉中取出我的“手抄本”，一边说着：“我从来不读当代人写的旧诗，即使是新诗，只要我感到读不下去，我就不读了。谁拿我也没有办法——”

一个停顿。我并不紧张，因为 20 年来，我这个“人”都经历过“要”还是“不要”的选择，至于我的“诗”是“好”还是“不好”，就更无所谓了。

艾青仿佛从无声、无视中品察到什么，他这才接着缓缓说下去，“你这本诗集，我倒是从头到尾翻了一遍。”说着，他一边挑选着念我的诗，又一边品评起来……

我端详起面前的这一张脸——右边的额头和眉毛部突起，有一种肿大的感觉；整个上半个头部明显宽大，和脸的下半部显得不很对称……这形象绝对不能称美，但也不能说丑，它是深刻的见证，它是痛苦的记录。我想起一句古话“诗穷而后工”，我希望早已“穷”了的这位大诗人，能拿出最“工”

的诗……正想着，客人来了，也是个老头儿。经介绍，原来是江丰，原中央美术学院院长。找艾青是一道出去看病的。我急忙告辞，艾青也没挽留，一边说着“再来”，一边把双手随意向后一伸——高瑛连忙拿了一件大衣站到他的身后，很利索就把两只袖子穿了进去……

艾青发表作品了，开始只是一些抒情短诗。题目不大，也不昂扬，但句子自由，意境深远。记得有一首“鱼化石”给我很深的印象，后来在诗人邵燕祥处，看到他也在一个本子上抄录了这首诗——

动作多么活泼，
精力多么旺盛，
在浪花里跳跃，
在大海里浮沉；

不幸遇到火山爆发，
也可能是地震，
你失去了自由，
被埋进了灰尘。

过了多少亿年，
地质勘探队员
在岩层里发现你，
依然栩栩如生。

但你是沉默的，
连叹息也没有，
鳞和鳍都完整，
却不能动弹；

你绝对的静止，
对外界毫无反应，
看不见天和水，
听不见浪花的声音。

凝视着一片化石，
傻瓜也得到教训：
离开了运动，
就没有生命。

活着就要斗争，
在斗争中前进，
当死亡没有来临，
把能量发挥个干净。

艾青就是鱼化石。突如其来的“火山爆发”埋葬了他，使他“失去了自

由，被埋进了灰尘”，一埋二十多年，“连叹息也没有”。

艾青还不如鱼化石，因为鱼化石的“鳞和鳍都完整”，并“依然栩栩如生”，而艾青的作品和人一起销声匿迹，诗坛排斥并遗忘了他。

终于，艾青比鱼化石幸运，终于，艾青恢复了埋葬前的状态——“动作多么活泼，精力多么旺盛，在浪花里跳跃，在大海里浮沉……”

记得一次，上午八点多钟，我站在那个东屋门前轻轻敲门。高瑛出来了，把一个指头竖在嘴边“吁”了一声，然后轻手轻脚把我拉到窗户玻璃外边——原来，艾青那宽大的身躯正面朝里睡在床上。没有摊开被子，外面的大衣服依然穿在身上。他的胸脯一起一伏，呼吸很吃力，人显得很累，仿佛梦境中还在搏击……高瑛说：“现在约稿太多，他二十多年没有发表诗歌的权利，甚至连进京治病的权利都没有。现在既然回来了，就得像个回来的样子——这话是他说的。所以，最近每天都是三点钟起床，就在这张小桌上铺开稿纸，嫌桌子窄，就再支起那块板儿。就这么一直写到天亮，写到七八点钟。可能是写完了一个段落，随手把笔一扔，向里倒下身子，不铺不盖，就再睡上一会儿……”

啊，“既然回来了，就得像个回来的样子！”这是一种境界，更是一种动力。

然而毕竟不是当年，精力已没从前那么旺盛，动作也没从前那么活泼……但是，“火山爆发”终于结束——当然，也有不希望“爆发”结束的人，这都是自己重新面对的客观存在。没有别的选择，自己只有一条出路——“活着就要斗争，在斗争中前进……”

随后不久，艾青发表了长篇诗歌《光的赞歌》，发表了写天安门事件的《在浪尖上》，发表了《古罗马大竞技场》，他成为中国诗坛的泰斗，也成为新时期的热情歌手。他连续搬了几次家，我怕打扰他，去得少了；但从报章上的访问记中得知，他依然保持了这种三点钟起床写作的习惯。母亲那时已经病倒，艾青反倒经常来家里看望，艾青每来，就坐在母亲床前那个破沙发中，无言地看着母亲，眼光中有悲哀也有鼓励……

他送给母亲他的新作《彩色的诗》，母亲深有感慨，感慨自己没能写一本《彩色的散文》加以应和。当然，母亲仍然感到了欣慰，她认为这本《彩色的诗》不光是“老艾”一个人的，同时还应该是他们这一代人的。

母亲去世后，我请艾青写了一幅毛笔字，只两行话，悬挂在母亲葬礼的遗像下面：

“你在冬天走了，
春天还会远吗？”

记得在那个最冷的日子，艾青、高瑛出席了母亲的葬礼。其他所有参加葬礼的人，也都把深沉的目光，投在这两行大字上边。

此后，我几年没去看艾青，怕他又回忆起往事，怕他伤心，也因为自己正在集中精力干事儿——工作于和诗歌不沾边的别一个领域。不久前，听说他骨折后迁至新居，我带着自己新出的几本书去看他，把书亲手呈到了他的手中。他摩挲着书的封面，连说：“好，好……”

在他面前的，是一扇又一扇的铝合金框架的落地玻璃窗。阳光明媚，照耀在窗外安静的小院，也透过玻璃摩挲着老人的皮肤和血脉。他老了，的确

老了，说话已经很慢，仿佛精力和幽默已然被前几年的超负荷劳动所淘空。
我忽地记起《鱼化石》中最后两句——

当死亡没有来临，
把能量发挥个干净！

战士的亢奋，献身者的高尚。
这是鱼化石，更是艾青。

我料定自己今后，依然不会经常去打扰老人，但我会经常从中感到鼓舞，
不允许自己有一刻的苟安。这一首《鱼化石》——尤其是最后的这两句，总
感到如同纪念碑一般的高大、雄浑。

真的。

沈从文组曲

沈的房间也就十平米，家具是老式的，大多还有点残破，毛笔、宣纸和各类文玩散乱充塞其间。成鲜明对照的，是一部簇新的外国留声机，摆在矮小的茶几上。每每与客谈话，他都要打开留声机，放起外国古典音乐。沈操着浓重的湘西口音，说话声音很轻，再加上古典音乐的忽高忽低、骤紧骤慢，所以来客能完全听懂的人并不多。沈也怪，他似乎并不要求对方完全听懂，他只是如淙淙流水不停地讲，不时伴以含意丰富而神秘的微笑。所放的古典音乐大约是他听熟了的，他谈话的节奏通常也与音乐的起伏相应和。每到一个个乐段结束，沈的谈话随之告一段落。他的“收式”十分特别——总是扬起右手，掌心向上，五指岔开，水平地旋转一下手掌，再“丰富而神秘”地笑笑，于是音乐与谈话一并停歇。

每当沈和父母这样谈话，早已不是顽童年纪的我，便总是兴味很浓地坐在一边，悄悄地观察沈，分辨他的口音，直到能完全听懂他的谈话。记得，沈曾说过——写文章时也打开留声机，“悠扬的乐声潜入身体，钻入骨髓，然后上升到脑子里，灵感就由笔下汨汨地流淌出来。”（大意）他说得真神，我听得有些发迷，但又想，语文课本选载的那些课文（如赵树理、周立波的文章，也包括妈妈五十年代深入官厅水库后写出的《官厅少年》），老师在讲解时，不都是强调长期深入生活的作用吗？灵感与音乐——尤其是外国古典音乐，究竟有什么关系呢？沈从不唱歌，甚至是五音不全的，他怎么就能听懂音乐呢？

我曾问母亲——沈伯伯是写什么的？妈妈回答：“了不起的作家。解放前与茅盾、巴金、老舍齐名，长篇小说就写了七八十部……”

我在旁听完戏曲学院的课程之后，曾经为如何就业的事情发愁。当时国家正在困难时期，每年工作指标有限，并且总是工作选人而非人选工作。沈伯伯劝我别急，鼓励我多学些传统文化，“你正在学知识的时候，这时候不抓紧，将来想学也学不进去了。”于是，我继续读古文、写旧诗、练毛笔字、唱京戏，同时随一位翻译家学英文。后来，他悄悄问我母亲：“我现在有挑选助手权利，城北愿不愿意来？”

他当时在历史博物馆搞文物研究，上级允许他自选助手。这好意是明显的，也因为我能够听懂他的话、识得他的毛笔字，这在同龄青年中是不多见的。我想，先试试再说吧。沈便让我从青铜镜入手钻一钻。于是，我按照沈提示的书目图录，跑到北京图书馆坐了一个月的冷板凳。这滋味太难受了，我好像掉进一个满是灰土和蛛网的梦幻世界，满是盘陀路，又到处有迷宫，经过撩拨和擦拭，我发现东面藏有珠玉，西边埋有象牙。我兴奋，但更焦渴，因为找不到珠玉和象牙之间的联系，更无法把它们带回到现实人间。后来，我只好对沈伯伯实话实说，他宽怀地笑了，没勉强我再干下去。那次谈话一直延续到晚饭后，沈凭窗远望，指着南天几颗闪亮的星星说：“这颗是巴金，那颗是冰心……我隐伏在地面的黑暗中，我祝他们永远明亮……”

我听得出，沈说这番话的感情是极复杂又极深刻的，但最基本的一点，则是“羨而不妒。”

“文革”中有一阵儿，沈伯伯曾只身下到湖北咸宁干校，被安置在一个叫双溪的不毛之地闲住。双溪是一个区政府所在地，沈和另外两户合住在小学校一间废弃的教室，中间用芦席隔开。那两户都是老两口在一块儿，独立

起火做饭。只有沈伯伯孤家寡人，每餐都要拎着饭盒去区政府食堂打饭。沈伯母则在几十里之外的同一干校的菜班当班长，别看她瘦小，干活可泼辣。于是“悲剧”发生了，越努力就越不能和沈伯伯调到一块儿。

沈肯定是寂寞的，但他很会排遣寂寞。他经常给我写信，写他拎着饭盒去打饭时的途中风景——双溪是丘陵，四周皆水，树木葱茏，长空时有雁阵经过。沈时常在这样静谧的天地之间独来独往（雁叫更增加了静谧），他时走时停，时而发思古之幽情，时而作抚今之浩叹。他依然是用毛笔在宣纸信笺上写信，写毕就寄往新疆。我在新疆收到信，一边细细咀嚼，一边把信转给母亲——当时，我父母也下到湖北的另一个干校，距沈大约有一两百里之遥。母亲看完，便直接写信给沈，最后却嘱咐“请转城北”……一来二去，“三地书”持续了好几年时间。

记得，我在信中曾说：“昔在东堂子胡同（沈家所住地），您曾夜数繁星，谓此系巴金、彼系冰心。城北今在祖国西陲，云暗风黑，繁星不得见矣。”沈则回信：“九霄繁星遭风欺雪裹，心中繁星则无物能消磨。”足见他与巴金、冰心友情之笃。后来，“三地书”中更传递了新内容——沈已把北京家中大量硬木家具运到双溪，因为领导曾嘱咐“多带生活用品，除了煤球。”而这许多硬木家具，是抗战后从地摊上所购。沈购买此类东西与众不同，别人求新、求完整（由此取得价值），沈则仅仅注重式样、花纹，至于有无磕碰反倒不大注意——他追求的，仅仅是审美价值和历史的认识价值。因此我每每产生如下的联想：每当打饭归来，沈由那一种大自然的难言美丽，拔身进入由芦席隔成的斗室，不能说是毫无苦痛的。但是，当他重新面对这些久经磕碰的硬木家具时，必然会沉湎进一种历史文化的难言美丽！两种难言美丽交织在一起，他会不会认为反而是他的福气呢？

“文革”后，我又在东堂子胡同见到沈伯伯。原来的房子只剩下一间，沈把这一间住室兼工作室命名为“小小窄而霉斋”。沈伯母带领孙女住在临近的一条胡同里，两小间，每天起火作饭。沈为了集中精力工作，懒得回去，于是送饭的事就落到沈伯母身上。沈伯母晚上要照料孙女，送不了饭，所以通常是一天只送中午一顿。夏季天热，怕食物变馊，沈就经常预先服用防止泻肚的药。

沈工作起来是不管白天、黑夜的，他要追寻回“文革”丧失的时间，因此房中一切都是摊开的——书是摊开的，纸是摊开的，画册是摊开的，墨盒是摊开的，连一张张的宣纸信笺都是摊开的……沈写长信，常常不是一气呵成，每写到一段儿便停下来，转而去别的事情（包括给别人写信），等到心中萌生出新的意思，才再度继续那没完成的信件。沈有这样一种固执习惯：一方面把时间看得无比珍贵，同时又舍得向好朋友、好学生倾吐心声。每逢老朋友造访，他能抛开原来的工作，一谈就是两三个钟头；每逢学生求教，他能抛开自己正在研究的专题而为学生解答最普通的常识。这是一种怪癖，不知道能不能这样解释：他心中埋藏了深深的苦痛，解放前的文学活动不被承认，著作纸型被焚毁，无异向活着的自己身上抛撒纸钱；改行研究文物依然困难重重，尤其是“文革”中，某些过去为自己钟爱的青年“反戈一击”，使自己怒火中烧，但在淫威下又有口难辩！如今回到北京并被允许工作，但那些整人者仍居高位，仍在纵声谈笑并伺机继续整人！自己就只能如鲁迅“躲进小楼成一统”之诗，“小小窄而霉斋”是任何人摆布不了的独裁天下！就是要摊——把一切都摊开，摆得乱乱的，叠得高高的，谁管得着？自己不愿

上街，不愿听到样板戏、造反歌和红色标语，自己把自己关在书斋里，尽管“窄而霉”，可自己看上去无异于古色古香，且有规律可循！因此，中午要老妻送饭，晚上足不出户，见“没话人”半句嫌多，见“有话人”千杯嫌少，这岂不成为顺理成章之举！

1975年，我结婚了，妻子是北京人，运动中随父母去河南干校，在那里招工进厂。我当时仍在河北固安县教书。这样的联姻，前途未卜。

来祝贺的亲友不少，贺礼大多是枕巾、被面、茶杯、暖瓶、床单等实用之物。沈伯伯也来了，他的礼物可谓独出心裁——一个清乾隆时的“五蝠（福）捧寿”瓷盘，一只蝙蝠头上贴了一块用红纸剪成的“囍”字；另外，在一块拳头大的朱红腊笺上面，用他潇洒的行书写了如下字句：“祝两位多福多寿”。这两句的下边，又用小字做了注解：“为国家多做好事为多福，长寿则可为国家多做几十年好事。从文敬贺。”

应该说，沈伯伯这份不同寻常的贺礼及贺词，使我的婚礼升了格，并且定下了基调。

几年之后，我调回北京，和沈伯伯的联系更多了。父亲的一位老朋友、上海电影厂的一位著名导演，表示想把沈老的小说《边城》搬上银幕。沈老得到消息，一方面表示感谢，同时又显出不可思议的淡漠。改编本还没有诞生时，沈伯伯在给家父的一封信中，就表示出对于“地貌已变”的巨大忧虑：

“照最近的新闻报导，王村下面的凤滩已改为发电二十五万千瓦的大水电站，那里两岸最美的景物，大致已全部永远淹没在水中。茶峒渡口已有个大桥，口有上千大小汽车往来。就我二十年前记忆，具有相同或更好看渡口背景的还不多，一是沅陵附近马蹄驿（上官庄）村子，若值秋冬之际，四围山色红紫烂漫，简直像一件人间奇迹。即宋人最高明画迹中亦不及万一。另一是距自治州仅二三十里的张八砦，同样是一泓清水，四周远近山色红紫烂漫，最难得处，是一个渡口和小船，简直还保留千年不变。可是事实上这二十年人为变化，看来也早把原有景色的静谧，完全改变成乱哄哄生产区了……我估计受时间影响所失去的，肯定还不止这些。即留下的自然景物，部分虽不易变化，但成为公式新型红砖建筑，一排排既不适用、又不美观的玩意，却必然到处存在，就使人毫无办法处理它！……”

当后来看到改编本中的人物关系，或多或少都被贴上了“阶级斗争”标签时，沈没有正面批评，但是在给家父的信中，便毫不犹豫地关上了“合作”的大门。

沈伯伯病了——在他的《中国古代服饰研究》出版之后，在他赴美探亲讲学之后，在由国外向着国内传递的“沈从文热”兴起之后。他几度住院，得到了力所能及的正规治疗。然而病魔却没有退却，第二次脑血栓发作后半年，他已然不能行走和讲话，当被抱坐在轮椅上，头也无力地向胸垂落。西医已没有办法。老朋友和弟子们见了，只能在心内默默叨念：“至多只几个月时间了，可怜的人……”

这时，南京来的一个年轻中医开始对沈治疗。他叫吴宗宁，南京人，“文革”中在苏北乡下插队，恰与沈伯母的一个晚亲在一块儿。吴偶然读了一本沈的小说，便敬仰沈的为人和才华。后来回到南京，吴便在一个粮库的医务室当医生。吴是个“怪人”，喜欢哲学，喜欢与有思想的人进行海阔天空式的探讨，习惯从各个角度对病人进行辩证治疗，其手法和道理常常是出乎常规的。他开的方子，一般中医看了连连摇头，因为毫无道理可言；高明中医

看了连连点头，因为无懈可击。他专治疑难病症，专接被大医院“判处”了死刑的患者。也奇，有一些这样的患者居然就在吴的手中起死回生了。吴的名声开始飞扬，甚至当年叶帅病危之际，中央曾从全国召集来十多位有“绝招儿”的草泽医人，其中竟也有吴这个后生晚辈在内……

沈伯伯第一次脑血栓时，吴闻讯就赶到北京“毛遂自荐”。可沈家不敢让他“上手”，原因是谁也意想不到的——沈当时头脑还清醒，他根本不相信中医！即使如此，吴也毫不气馁，默默观察了好些天，每晚就和沈的儿子挤睡在一张单人床上。脑血栓第二次发作，沈已整日昏沉，大医院也毫无办法，于是沈家这才同意吴“试着来吧”。

吴的第一剂药“渺小”得惊人，一种小儿常用的什么“散”，八分钱一管。为的就是解决沈排痰的困难。以往大医院为了解决排痰，请了多少专家会诊，把多少种复合治疗方案研究来研究去，最后终未见效。如今不料这一“散”下去，居然灵了，痰没了。以后的治疗过程不必详述，但奇迹终于发生——沈有了精神，头能够抬起并可以自由转动，慢慢恢复了讲话能力，慢慢能够下地行走……

吴与沈的关系是奇特的——因为沈不信中医也拒服汤药，吴便从南京购买中药药材（一为保证货真质好，二为价格相对便宜，因沈服中药从不报销），制成粉剂装入胶囊。沈则“不辨中西”，胡里胡涂服用下去。吴每年都在季节转换时来到北京，住在沈家一段时间，白天只默默观察沈（大约就是“望闻问切”中的“望”），夜里，则利用沈家丰富的藏书武装自己。据说，他从书架上抽出一本《马尔萨斯心理学》，认真读了，又推荐给沈。那是一个早晨，沈坐在藤椅上，一个小时居然静静读了十几页……总之，在沈生命的最后几年中，他习惯家中不时出现这样一个“常客”。他安之若素地让吴给自己针灸，也许知道胶囊系吴所制，但不承认吴是自己的医生，更不相信自己一天天的进步是吴的医术所致。但沈确认吴是个好人，是个奇人，是个有思想的人，是个谈得来的后辈，总之，相信吴是个朋友……

沈的好转，赢得了许多老朋友对吴的尊敬。出于礼貌，许多人这样问吴：“您有家传吧？”“没有。”“您肯定是学医出身。”“我没上过大学，只当过赤脚医生。”“您在什么医院工作？”“南京一个粮库的医务室。”“您如今——（想问工资、级别、职称之类，却又不好开口）”吴却一眼看穿，坦然相告：“我是工人，工资级别四级半，连初级职称也没有。”说罢便直盯盯地望着对方。

老朋友们惊异了，马上也感动了，因为眼前秉性奇异之人，和从文在自传中的“小学学历”、“生性顽劣”等语如出一辙……

沈老去世之后，我到沈宅借了那本沉甸甸的《中国古代服饰研究》，准备回家细读一番。我心中总有个不解之谜：为什么这本书在国外获得盛誉之后，国内对沈还有一种“只有资料、没有观点”的背后议论？

当我拭静书桌、随即展开这本书的目录时，不禁有些吃惊，它不像我预期的那样——是一部总论，讲服饰与经济、政治、文化的联系，笔法纵横捭阖，时有宏论警世；然后才是分门归类的图录及简短说明……沈摒弃了常见的这种“大手笔”写法，全书一上来就是一幅幅的图录及其说明，彼此之间并没有“系统”存在。

我沉吟了片刻，随意翻阅着。我翻到“七五·簪花仕女图”一页，我晓得这幅世传“唐周昉画”的名作。我是从唐诗开始接触古典文学的，近年编

写京剧剧本，又翻阅过新、旧唐书，于是我就潜心阅读起沈的两千字说明。因图录仅是全画的一个局部，所以沈先约略介绍了画的全貌和作者。然后，沈集中笔力分析这幅画中的仕女服饰，有种种违反时代的漏洞，最后得出“此画是宋人（或更晚）据唐人旧稿而作，头上的花朵是后加的，项圈且有可能系清代画工增饰而成（清《皇朝礼器图》中有完全相同式样的项圈）”的结论。沈推导结论的办法，用的是系统论的办法——先单项再组合。单项，比如仕女所戴花冠，沈指出妇女花冠自唐中晚期直到北宋的发展历史，并附印历朝花冠式样作为佐证。组合，指出“蓬松义髻、上加金翠步摇已近成份配套，完整无缺。头上再加花冠，不伦不类，在唐代画迹中绝无仅有。”

我深深叹服了。方法是科学的，观点是明确的。尤其是在发现了“衣着材料和背景花木时令矛盾”、“衣上花纹平铺，和人身姿势少呼应”及“有的内衣且作红地蓝花大团窝缬”种种弊病之后，并且在推翻了周昉系此“千秋名画”作者之后，沈并没有高兴地大声疾呼，宣布自己取得了如何重大的科研成果。我觉得，沈的这种态度，就丝毫不低于他的发见价值。沈做学问是有观点的，但是内涵在短短的说明中。或许他认为，把问题搞明白、说清楚了，就是有了学问。

三个手抄本——怀聂绀弩

聂绀弩翁与我父母是老相识，他比我年长 40 岁。1963 年春节，他的一本线装旧体诗集《北大荒吟草》，辗转流进了我们家。上面的字不是铅印的，而是手写的，用很漂亮的隶书写的，这是我平生第一次看到的“手抄本”。母亲讲，他是花钱请人代抄的，目的也只想在朋友中传阅一下。

诗集一上手，就再放不下来。如开篇《龙江》的起首两句“龙江打水虎林樵，龙虎风云一担挑”，如《清厕戏赠万枚子》之“手散黄金成粪土，天将大任与曹刘”，如《点豆受表扬》之“垂老岂图龙虎榜，年初犹是狴犴身”，如《锄草》之“为人自比东方朔，与雁偕征北大荒”，如《三月十三》之“自读马恩列书后，渐知五十九年非”，如《归途》之“文章信口雌黄易，思想锥心坦白难”……

当时我正在戏曲学院读书，准备将来到京剧团当编剧，因此全面地接受传统文化的熏陶，就成为我业余生活的全部。古典诗词中我喜欢三李（李白、李贺、李商隐），而当时报刊发表的旧诗，多以“红白喜事”为题，没太意思。这部《吟草》真使我如获至宝，它反映的是一个右派到北大荒改造，事情本来是强迫的，而在那原始而粗犷的劳动中所涌起的诗情，却是自由和美好的。它一方面遵循了对仗和平仄，然而那一种昂扬的诗情，却又不是端坐书斋的老夫子捻断胡须所能吟就的。我隐隐觉得，这部诗集在对旧体格律的表面顺从之下，还潜藏着某种深层的叛逆。

有了这样的感觉，就很能理解这个“手抄本”的外在形式。它仿佛在说话：“我不是你们的公开出版物，我写了你们从来没写过的事物，我用了你们从来没用过的手法。我知道，你们不会给我出版，我也不企望你们给我出版。能够读懂这些诗的，只有我身边的一小圈朋友，因此花钱请人代抄出来，如果能给他们一点欣喜，我也就满足了……”这番独语的对象是谁？我以为，应该是当时那无形的出版法规，也包括整个旧文化的传统。

我贪婪地读着，更在心里默默背诵。由于“手抄本”还要继续流传，所以赶忙把它抄写在一个废弃了的日记本上，它曾是我的政治课笔记，只用了最前面的几页。于是，我又拥有了另一个“手抄本”。

我向母亲提出，希望向聂“拜师学艺”。母亲笑了，当即领我造访“聂宅”。聂很热情，但一听我要“拜师”，就马上声明自己：一直是反对旧诗的，你又被强迫去北大荒，何必一头扎进这个无底洞呢”云云，态度诚恳之极。我有些失望，但“顽固”地讲明自己学旧诗，只是作为写好唱词的一种手段。聂老这才改颜，从书架上线装的“杜工部”全集中抽出几册递给我。他提议我熟读杜诗，并指出要想学通一家的诗，必须读全集。

1965 年，我只身远赴新疆的塔里木河垦区，行李一减再减，却没忘记把第二个“手抄本”放入行囊。不久“文革”爆发，我做了逍遥派，常在静夜拿出来默读，当地人发现问是什么，答以“唐诗”。我学得很投入，很快就有了第三个“手抄本”，那都是我自己的习作了——如《派仗》之“凭啥说我 516，纯属造谣风马牛”，如《远望》之“天山南北流云乱，戈壁东西何处家”，如《晨遇》之“此际上肩坎土曼，昨宵放水煤油灯”……两派武斗升级，只好逃之夭夭。公路被掐断，我改乘飞机。行李大幅度缩减，但两个“手抄本”依然随身。回到北京，就听说聂翁坐了大狱，原因是“恶毒攻击了‘英勇旗手’”……转瞬，北京轰撵起外地人，我有家呆不得，只好浪迹

天涯。在旅途中，第三个“手抄本”又增加了不少新内容，诸如《庐山五老峰》之“不以高年称霸道，愿携诸岭共峥嵘”，《四川白帝城》之“蜀吴联袂三分鼎，鹬蚌相争大略输”，《返疆》之“还经呼（和浩特）市穿乌（鲁木齐）市，即赴黄河奔塔河”……

几年后聂翁平反，我也调回了首都。聂翁公开发表旧诗并结集出版，获得极高的声誉。我也发表起旧诗，同时写了几篇谈聂诗的文章。聂知道后，却对我说，“你写你自己的好了，谈我的诗做什么？我写的叫不叫旧诗还很难说，也不希望有人研究……”

聂翁去世，转瞬十年有多。最出乎意料的，是五六年前听说聂之友人罗孚先生，筹备编辑《聂绀弩诗全编》，正从各个方面艰苦“拾遗”。我主动把第二个“手抄本”拿了出来，因为第一个“手抄本”早已灰飞烟灭，我的这个就成了“海内孤本”。罗先生很高兴，借了去，从中选出若干收进了《全编》。

真是缘分，相差40岁的年纪，居然持续了30年的精神联系。感谢当初第一个“手抄本”，要没它，我就无缘得识聂老，恐怕也难和旧诗真正结缘。同样，要没第二个，也就无从在30年后为《全编》提供“海内孤本”，同时也就引不出第三个。如今，我还一直记得聂老当年劝阻学旧诗的话，可惜我阴错阳差搞了京剧，已然欲罢不能了。但是，一些文坛前辈也常对我说——既然写了，就认真写下去并改下去，过几年用心出一本旧诗集子。我久久无言，内心也处在如同聂老当年劝我时的那种矛盾心境——一边是自己写上了、入境了，同时却规劝年轻人千万不要重蹈覆辙，这究竟对不对呢，究竟有没有用呢？

破译萧乾

萧乾是我父母半个多世纪的朋友，早在我出生前，就与我的双亲往还了。所以我幼小的眼睛张开之际，他早就是不可摇撼的“当然存在”之一。对于这些位“当然存在”，我在少年和青年时只看到现状的表面，却不懂得产生的原因、背景和路径。在那个求生都难的岁月，如我这样的晚辈很多，只求大了之后不再重蹈家长的覆辙，谁又想到要去破译父辈的人生奥秘呢？直到这几年，当我把工作重心放到研究京剧文化之后，才习惯了用文化的眼光审视周围的每一个人和每一件事。于是，破译萧老人生和事业之路，并以之观照和推动自身的为人和为文，就作为一项任务提上日程。本文是我斗胆放言，说得不妥之处，还请萧老见谅。

他和我父亲走动最勤的时期，似乎是从60年代前期开始，一直延续到“文革”结束。这一段光阴，有人斗人忙，有人被斗忙，唯独1957年的“死老虎”相对轻闲一些。加上两家之间，正好有一条13路汽车可以直达，一来二去的，几天不见都觉得闷得慌。有时父亲如果实在分不开身，就让我骑车担任“交通员”，给他送封信或者什么吃的。去他家得先进东四十二条，进去向北一拐，又有一条平行的门楼胡同，其小其短，就像人手上的五指旁边增生的“六指儿”。里屋住的是文洁若的三姐和孩子，他们夫妇住外屋，是用一间门洞“改”出来的。萧每次来我家，只和我父亲低声儿“喋喋不休”。我母亲就在他俩面前里走来走去，做她永远也做不完的家务。多年之后，萧在回忆文章中这样描绘：“子冈头上总是顶着一块毛巾，把原来屋里的一种无秩序，转变为另一种无秩序。”（大意）至于我母亲，也很看不惯他闻鼻烟，总说那东西“脏兮兮的”。我母亲是苏州人，从小在教会学校读书，从骨子里崇拜具有绅士派头的人。比如原法律学院院长钱端升，那一时期也常来串门。每次来都衣服笔挺，手中总拄着个文明棍儿，母亲也始终陪着说话；他走，母亲也要送出老远。在我的印象中，萧从没在我家吃过饭，说完话拔腿就走。这一点和我父亲极其相似，交友只重视精神上的往还，一在朋友家吃饭，就显得俗了。与此相反，我母亲特爱吃，喜欢请人，也喜欢被请。“文革”后期艾青因治病回到北京、一度住得离我家很近，母亲时常溜弯溜到那儿，临到吃饭，人家客气一句说“添双筷子”，我母亲就喜滋滋“尊敬不如从命”了。从对吃饭的态度恰可以反证萧和我父亲不属“酒肉朋友”，他们的友谊是高洁的。至于谈什么，我就不甚了了。猜想之下，或许都有一点“不在其位，却谋其政”的固疾吧。

“文革”前，我去了新疆，一走15年。回来后，萧已今非昔比，先搬家到天坛的南边，三居室，后来又搬到阜外大街，房子更多了些。只是多些而已，屋子里的凌乱比我母亲的“无秩序”毫不逊色。这时，萧和我父亲的来往减少了，他比以往大忙了。当然，我父母也忙，先为失而复得的工作，后来就为病忙。一为病忙，就常是被动和劳而无功的了。这时的我，有时还充当父母和萧之间的“交通员”，因为我能骑（很远路途的）车，比起上山下乡，多远也不算远。这时的我，浪迹天涯的苦难岁月已结束，已经“归口”回到了我热爱的京剧工作岗位。于是，我开始用历史的眼光打量周围的一切，当然也包含像萧老这样的“当然存在”，是怎么穿越风雨而活到今天。再后，当我逐渐把精力集中在京剧文化的研究，再打量萧老和整个世界时，也就不觉地力求用文化底蕴去破译那些历史和现实的谜。因为面对面见到萧老

的时候毕竟少，我便更多地从他的文章中“偷觑”。“偷觑”是京剧术语，是一个舞台人物暗自打量对方时，举起一只手挡住对方自己的视线，自己的视线却可以穿透手掌去观察对方，同时嘴里还可以畅所欲言而不被对方听到。从这时起，我特别关注的，不仅是萧为什么能够取得比《大公报》同辈记者更多的人生和事业上的成功，也包含他实现这些成功所采取的方法。

最初的“偷觑”是零碎和无计划的。碰到什么“偷觑”什么。

比如报上介绍，萧喜欢和青年人一块出去看足球。青年是去看球，以及球中所蕴涵的战略战术；萧则是出去看球场中的青年，看他们如何因球激动起来的过程，力求使自己的心态也年轻起来。稍后，我又“偷觑”了冰心和夏衍，他俩也喜欢从电视中看球，目的和萧也大体相似。我心窃喜，觉得三位老人喜欢足球并非偶然，但仿效时既不去球场也很少看电视，而是透过各地报纸中的球类评论，品评各地不同的地方文化。

还比如，细读萧的著作，学他的笔法，更学他进入“状态”的那种方式。比如在《一本褪色的相册》中，他为了“逗”起全篇，先把一个微观镜头放大：

我喜欢凝神注视窗台上爬着的蚂蚁，自己恍若其中的一员。幼年的蚂蚁，浑身是娇嫩浅黄，后来身子逐渐变黑了，硬了起来。无论是在草丛间，还是在路旁，它们像煞有介事地、紧张而认真地横冲直撞。遇到土坡就使劲爬，碰上一滩水也不顾一切地趟。有时抓住一块饽饽渣子，似乎就喜形于色，有时也会拽起一个受伤的伙伴一瘸一拐地前进。它每移动一步，俨然都有个目的，然而从生命的全程看，却又那么盲目。

显然，他用的是“高倍电子显微镜”，放大也不是纯客观的“冷冰冰”，而是坦诚地把自己也摆了进去。他以蚂蚁自况，蚂蚁那种勇敢而又盲目的行进方式，恰好是他这个“不带地图的旅人”的一种象征。他的感觉能够如此到位，文笔能把感觉如此传神地表现出来，这样的本事也确是一般记者所难企及的。

还需要充分把握和他短暂接触的机会进行“偷觑”。一次，奉命把父亲的一封信送到萧家，他一边拆信一边对我讲话，眼皮抬也不抬，专注看我父亲的信，但嘴上却连续地讲：“你这几年很不错，有纵有横。纵，是你的京剧研究；横，是你的东伸胳膊西伸腿，什么都来，什么来得还都行。人生一辈子，什么时候该纵，什么时候该横，是得琢磨一下。这不仅要受到客观环境的制约，还应当发挥主观的作用……”我闻言大惊，原以为只有我在“偷觑”他，没想到老先生在百忙中也在“偷觑”年轻人，一“偷”一个准儿，把我这些年的基本做法，就这么轻描淡写给说了个“底儿掉”（俗语，“透彻”之意）。

当然，他对我全是一片善意，有时还抓分夺秒暗授天机：一次在某饭店的电梯里，我和妻子与他不期而遇。妻子很会抓紧，当即请他给她编的一个刊物写稿。难得的是他一口答应。他看到我们困惑的表情，走得近了些，小声说道：“我现在的小稿子，都是从很长的书稿中分割出来的，这在动笔写作之前，就要有个统一规划……”我听到后，立竿见影仿效起来，“产量大增”。

最近，我和妻子又收到他托人送来的他和洁若老师的合集《旅人的绿洲》（江苏文艺版）。我俩急忙从头向后翻阅起来。比如首篇《关于死的反思》：

这十二年，我同洁若真是马不停蹄地爬格子。就连死亡边缘徘徊的那八个月，肾部插着根橡皮管子，我也没歇手，还是把《培尔·金特》赶译了出来。

我已经好久没进百货公司了，却热衷于函购药物及医疗器械。我想尽可能延年益寿。每逢出访或去开会，能直直地躺在宾馆大洋瓷澡盆里痛痛快快地洗个热水澡，固然是一种有益于健康的享受，我却不愿意为此而搬家，改变目前的平民生活。

我酷爱音乐，但只愿守着我的双卡收录机，无意再添置一套音乐设备。奇怪，人一老，对什么用过多年的东西都产生了执著的感情。

既然儿女都不急于结婚，我膝下至今还没有第三代。但我身边有一簇喊我“萧爷爷”的年轻人。他们不时来看我，我从他们天真无邪的言谈笑语中，照样也得到温馨的快乐。

死亡的必然性还使我心胸豁达，懂得分辨生活中各种事物的性质和分量，因而对身外之物越看越轻。倒是每听到一支古老而优美的曲子就想：哪怕一生只创作出一宗悦耳、悦目或悦心的什么，能经得起时间的磨损，也就不枉此生。

在跑最后一圈时，死亡这个必将使我与家人永别的前景，还促进了家庭中的和睦。由于习惯或对事物想法的差异，紧密生活在一起的家人有时难免会产生一瞬间的不和谐。遇到这种时刻和场合，最有力的提醒就是“咱们还能再相处几年啦！”

死亡神通广大，它能促使人奋勇前进，又能看透事物本质。我想来想去，唯一的解释就是：死亡的前景最能使人成为唯物主义者，因而也就无所畏惧了。

无须再行引录。一个鲜明的印象攫取了我：萧老变了！他真是越老越豁达、越老越慈祥了。现在已经到了我从整体上把握和研究他的时候了。找出他近年送给我和妻子的七八本书，我在其中夹过一些小纸条，也在一些页码的字里行间画了横线或加了注释……这些都曾是引我深思的“兴奋点”。萧老的一生，大约就是从这些“兴奋点”上跳跃向前的。别人习惯“摸着石头过河”，他却是“跳着石头过河”。他从不讳言自己的一生走过弯路，但他也的确因此走过别人连想都没敢想的胜利和成功之路。

他已经 85 岁了，如何给他的一生“定位”呢？我以为，与其“定位”在“著名记者”或“著名作家”上，还不如按照他自己的说法，一生都是个“不带地图的旅人”。他的早年是这样的，时局混乱，可他有时磕磕碰碰，有时如鱼得水。上了名牌大学（燕京大学）不一气儿上完，中间休学跑南方去了一年，回来后又从英语系转到新闻系。进《大公报》后依然脾气不改，从喜欢跑外地发展到跑外国，到了外国又是“一赶三”——既当老师也当学生，之外还当《大公报》的记者，除了不断给国内报纸写新闻通讯，还翻译了自己的小说为英文，甚至直接用英文写书。看来，他的性格以及能力，完全能胜任这种纷乱的局面。看来，这是他的命，也是他的性（格），还是他的幸（福）。在他的晚年，这种旅人性格依然未改，只不过开始知道带“地图”的好处了。他勇于从现实生活中发现最尖锐也最动人的题材。在全国政协委员的例行视察中，东北的鹿场招待他们观看锯鹿角（以取鹿茸），“前后表演一分钟，然而可真吓人！先把鹿赶进木栅栏里，有个装置可以把整个鹿头卡住。然后不打麻药，就哧拉哧拉硬把它的犄角锯下。善良的鹿疼得一边跺蹄子一边鸣叫。快锯完时先关照大家隐蔽好，然后木栅一启，满头血淋淋的鹿就如一匹猛兽窜出去。它疼得四下里乱蹦乱撞，一路地上都是鹿血。这时，我立刻想到了遇罗克和张志新。为什么想起他们两个？我想：一、他们都像鹿一样纯洁、善良。二、割张的喉咙时，她的痛苦不会比这轻。那么多人写

雷锋——听党话的模范，可很少也来写写这两位敢于同邪恶抗衡的硬骨头！”萧先用家信告诉文洁若，然后收进集子。我以为，萧在写家信时确信自己带着“地图”，因为党已然对若干历史问题做出了决议，这种感慨完全是正当和积极的。此外，他在对自身肌体的探查上，也采取了带着“地图”的探访。他感慨自己“要作为健康人，首先就得把五腑六脏理顺。1972年我得了冠心病，中西医都请教过。当一位中医给我开舒肝理肺的药时，我告诉他，我的肝、肺都还好。他的一席话至今仍给我留下深刻的印象。他说，五脏是连着的，行医最忌讳头疼医头，脚疼医脚。治病之道，其实就是把五腑六脏相互关系理顺。”在治病中想真正理顺内脏间的联系，没有一份儿相应的“地图”显然是不成的。

在他的一生中，曾有两个女性对他起到至关重要的作用。一个是杨刚。我母亲也熟识她，她是使我母亲很少由衷敬佩的女性中的一个。母亲说她很能抽烟，能写“老长、老长”的社论，能做“很理性、很理性”的思考，母亲还说她是个“不像女人”的女人。但萧乾不能没有这指路的女神，每逢到了人生的三岔路口，如果没有她来“现场指导”，萧准要出乱子。杨不幸在1957年去世，后来萧的步伐果然就乱了。再一个是文洁若，是她面对苦难的超人勇气，给萧以继续求生的精神力量。尤其是萧“复出”后的这些年，她面对陡然上门的荣誉和享受，一点没有被诱惑，而是把头深深埋在书桌里，日以继夜地写啊写啊。只要她在身边，萧就时刻感受到一种鞭策，一种鼓励。当然，她没能更多地照顾家庭和孩子，是她实在没有那一份儿时间和精力。因为她心目中的“萧乾夫人”，就只能是像“现在的自己”这样的。幸好，她所缺乏的这一部分劳动，由她可敬的三姐代劳了。

我读过萧的年表，发现他是“两头大”而“中间小（乃至无）”。“两头大”中开头儿的那个“大”，是指他青壮年时期的迸发热情，显现才华，干什么成什么，无论哪一样都显现出人生的主动性。相比之下，后头的这个“大”，是对他“复出”后成功的记录，哪年哪月出了什么书，哪年哪月到哪儿演讲或领奖（后来就是给别人颁奖）。两个“大”相比，我感到头一个更动人和更美丽，相比之下，后一个就因“饱经磨难”而显得深刻了。“中间小（乃至无）”也就是“饱经磨难”所形成的事实，是那一代人共同的悲哀。和我父母相比，萧的“中间小”仍显“辉煌”。我曾设想：假使萧1957年“没出事儿”，按照他的性格逻辑，此后的二十二年间他又应该做出多少“上天下地”的大事情？今天让我们以“事后诸葛亮”的眼光仔细猜测，他果然就能逃出时代造成的大劫难么？那些由他做出的“上天下地”的大事情，果真就能通过历史严峻的考核么？恐怕也难。估计像他那样的性格，即使在1957年漏网，“文革”肯定会“在劫难逃”。这样一想，觉得还是“先吃亏”更好一些，“先吃亏”先觉悟，至少可以赢得“改正”后二三十年的安祥日子。

萧还有很重要的一点，他在人生谋略上强调“不说假话”，这和巴金的“坚持讲真话”好像不太一样。到底区别在哪里？萧和巴金之间，到底谁对谁不对？我觉得他们二位的文化背景并不完全一样，同时在“十七年”中境遇也不一样。巴金激进，孤高，重点在文学，习惯反省和鞭笞自身。他许多地方与当代中国的大背景不甚协调，他不太可能熟悉鼻烟、相声和“六指儿”，当然也因此而可贵。萧习惯生活在很深的北方世俗文化中，他性格中的“老北京”成分不少，至今文章中还一口“京片子”。“老北京”到底有什么特

点？从好处看，是它的“皮实”，有韧性，任外界怎么着，结果我还是我。当然，也有不那么积极的东西，“好死不如赖活着”、“蝼蚁尚且贪生，为人岂不惜命”，都潜移默化在“老北京”的人生哲学当中。萧对相声的熟悉和精通，也从一个侧面钝化性格。相声极少有投枪匕首，有的只是怨而不怒。相声能够帮助咀嚼人生，但不可能戟指人生。其实，世间一切事情都是两面性，出世与入世，热情与冷静，乃至“坚持讲真话”和“不讲假话”，都不要简单说哪个好与哪个不好，只应该使二者相辅相成。我特别想讲，如果把巴金和萧乾的这两句话用在不同的方面，处理问题就圆满自如了。因为每个人在整个社会生活中，一般只在具体行业的特定层次上定位，所以就应珍惜自己的讲真话的权利，使之作用在最关键的刀刃上。我在这方面是接近萧老的。比如十多年前，我既写阐述京剧学术的文章，也写批刺社会恶现象的杂文。可后来觉得精力不够用，同时发现京剧文化尚是一个空白课题，要想让京剧从逆境中突围，从京剧文化做起容易以一当十。由此，我便把力气都花在这上头了。我想，有关京剧文化的事情，我必须说真话，并且力求多说几句。这包括因认识不到说了错话的情况，如果真说错了，我愿意发自内心做检讨。至于非京剧的事物，因为平时关心得就有限，况且领域宽广，关心者也更多，为之说真话的大有人在。我要么不说，要么少说，少说时保持一种“力求不错”的感觉就是了。

这篇文章该收尾了。毋庸讳言，今天的萧老已经属于整个文学界或文化界，但我从内心感情上看，从他和我父母那辈人的私谊出发，总还希望他仍然属于新闻界人，至少，他应该成为新闻界的一个研究课题。试问：当年《大公报》推出了多少有名的记者？其中，有如萧老这样转向作家、翻译家的，有如范长江、杨刚这样转向政治家的，此外还有转向外交家或别的什么家的。总之，人才不但出了不少，而且都出得挺“大”。这种现象从宏观上讲，是符合唯物主义认识论的：记者最贴近当时当地的现实，如果这一贴近真的符合客观，那么其成功就不应该有什么疑问。但是从微观上，为什么有的人转向了这一行，他（她）是怎么转向的这一行？为什么其他人转向的是另一行，又是怎样转向的另一行？还有，如果他（她）没有改行，又怎么在本领域内向着“大记者”的目标前进？如此等等，应该都是新闻人类学的研究课题。在它的下边，“萧学”、“范学”和“杨学”等等，则是一批有兴味的边缘分支学科。

射电望远镜——记金克木

这是我和妻子私下给金克木先生起的一个绰号。金先生和我父母相交了半个多世纪，我幼年就多次去过他在北京大学的家。那时他住在蔚秀园，一个很大的院子，他住北边的几大间平房。他是个怪人，很矮很瘦，但几乎无所不知无所不懂。他的夫人原先是他的学生，苏州人，和我母亲又都是苏州振华女中的同学，只不过低几班。所以幼年我每次随父母去北大蔚秀园，两个女性一见面便组成吴侬软语的“苏州世界”，两个男人则另外于对坐的沙发中，谈一些我听不懂的问题。于是，我便跑到大院子里去玩，这里有活的鸡和跳的狗，有城里看不到的生动景象。

当我80年代以后重新去北大看望金先生和夫人时，他们已搬家到朗润园了。最初是我和妻子代表我父母来，后来就是我们自己确有问题需要请教。金先生的形象在我眼里，简直是几十年一贯制，样子没变，那种精明到不可思议的劲头也没变。你和他正谈着某个问题，但他的注意力早就反弹出去了——“啪”的一下，他提出你这个问题可能发生的下一步；你还没有醒过闷儿来，他又“啪”地一下，又反弹出下一个下一步……

跟他谈话真累。但是过后当他那几下反弹陆续成为现实时，你又会感到“真好”。他真如同一架射电望远镜，你内心有什么隐私，坐在你对面的他，脑子能一次复一次发射电波，一次复一次地直接触及到你的心灵。如果你有困难求他帮助，他也会通过发射电波帮你寻觅解决困难的办法。

一次，他无心中对我和我妻子说，“你俩的文章不一样。城北你开始像你爸爸了，你父亲昔日是学者型的记者，你现在文章中的学者味儿浓了。”他又转对我妻子说，“你的文章越来越像你的婆婆了，她是诗人型的记者，你文章就有她的那种激情，但表现出来又很委婉。我很奇怪，你进她们家的门儿时，你婆婆早已不动笔了，并且身体也很不好了，怎么她的那种潜在的气质会传到了你的笔下……”

还有一次，我单独去看他。他问我最近写什么，我讲正在写一本关于梅兰芳的书。他“哦”了一声，“关于梅兰芳的书可不少……”我说，“我想站在八十年代青年的立场上，为他们说一些话。”

“不对，绝对不要考虑站在什么人的立场上和替谁说话。你只说你心中要说的话。这样不企图代表任何人，写出之后兴许倒能让更多的人喜欢。”他顿了一下，“我打断你了，你接着说。”

“我只想从文化的观点说一说当初并不聪明的梅，怎么成为后来让别人难追难学的梅兰芳的。我想介绍一些梅兰芳身边和身后的那个大文化的背景……”我随即说了梅当年受到齐如山一些文化人的辅助，对京派京剧做了一些突破。

“对的。这就是梅当年遇到的第一次文化冲突，用新的文化观突破旧的文化观。”没容我插嘴，他又继续发电射击，“第二次来得很快，梅兰芳去了上海，汲取了海派文化当中好的一面。不久，他好像还去过外国吧？”

“去过，先是日本。”

“日本不算，因为都在亚洲，同处在东方文化的覆盖下……”

“梅随后去了美国，又去了苏联——”

“这就对了，去美国和去苏联，这才艰难，因为文化的背景不一样。你好好比较一下，因为去美国和去苏联还不一样。先去美国再去苏联，可能是

一种情况；先去苏联再去美国，就可能是另一种情况……”

射电嘎然而止。我已经受用了许多。根据他的思路，我后来把情况仔细一摆，确实发现了另外的许多种可能。梅是置身在他那个环境中，才后来成为现在的“这一种梅兰芳”；假使外界情况变了，他完全又可能成为“另一种梅兰芳”。金先生一方面是“料事如神”，可他日常又是怎么生活的呢？当他的生活遇到巨大的困难时，他是否能先期“算出来”，并且弹指一挥，就将之击到老远老远呢？

一次，我和妻子头顶阴霾走进北大，走过研究生楼时，一阵秋雨猛然敲击下来。我俩一边到楼里避雨，一边猜想着金先生此刻正在干什么。

“一定在午睡，秋雨一下，更要高卧不起。”

“也许正写稿子。越是电闪雷鸣，就越是文思泉涌。”踟躇着敲开了金家大门，一幅奇景展现面前——金先生坐在矮沙发中，面前放着一张围棋棋盘，正照着《吴清源对局选》摆棋。

我明白了，金先生有一种我行我素的脾气。越是外界混乱，他的内心也就越是沉静。

金没料到这时候会有客来访，急忙招呼我俩坐下，然后一指棋盘，“我最近对围棋又着了迷，电视中每有围棋赛，一场不落。我很年轻时就学过，那是老的下法。吴清源开的是一代新风，最近南朝鲜选手几个青少年了不得，又把围棋推进一个新的时代。我的棋最近可‘长’了不少，但说不清属于几段，因为我摆棋摆了六七十年，还从来没跟别人对过局……”让人喷饭，之后又不免遐思。我知道，金先生在“文革”后就摆过好一阵儿，那时他身体极度衰弱，靠摆棋调节了神经，于是才有体力和脑力跑进北大的图书馆，去学习和领悟有关“三论”的外文资料。往事已矣，这一次“入迷”究竟是为了什么？

“我写不了文章啦。该写的都写了，不能再重复已经写过的东西。我这个人一方面百无一是，同时也有两个小小的优点：一是还有点自知之明，二是专爱看读不懂的书——比如最近一段，我一直在攻读中等数学……”看到我们面露疑色，金先生从书桌旁取来一大叠书籍，我扫了一眼。哦，《代数》、《三角》、《平面几何》、《解析几何》、《微积分》……

“我文化程度只有小学，如今83了，也不知道这辈子是怎么过来的。最近，我从一位亲戚处借来这一堆自学丛书，读了《代数》，觉得大体还懂，接着就读《微积分》。发觉深了，于是翻回头补《三角》和《平面几何》的课……”金先生不停嘴，思绪像机关枪一样“扫射”着，“最近我发现，《春秋》当中有数学——你们别笑，当然，不是一般概念上的数学。我如果还写东西，就准备写写《春秋》中的‘数学’……”说着，又从书桌另一头拿起一本印刷很讲究的书，仿佛是港台的出版物，封底有作者的照片，一个十三岁的女孩。“这孩子真厉害，我正在仔细研究她的思想……”

我忍不住打断了金先生的思路：“好些外地报刊都想求您的稿子，也都知道您跟我父母的关系不一般，所以委托我来求您的稿子——”

一声长叹：“写不了啦，我不久于人世啦……”

我笑着说：“别着。十多年前，我就这么面对面听您说过——”

这时，金师母插话：“我们的邻居季先生（羨林）也说过：‘老金30年前就说他将不久于人世，可直到如今不但活得挺结实，而且写文章下笔如飞……’”

金先生对老伴说：“你捣什么乱？好好保护你的眼睛吧！”

我赶忙问师母：“您眼睛怎么啦？”

“一只瞎啦。做白内障手术失败，纯属医疗事故。朋友们劝我打官司告他们，一告一个准儿。我想了想，都这个年纪啦，人家也不是故意的，算了。幸好那只眼还有 0.1 的视力，每天可以读读《新民晚报》，也挺高兴的……”

金师母一插话，气氛立刻活跃起来。她回忆起自己刚和金结婚时，曾到北平灯市口的《大公报》办事处看我父母。她说：“那时你刚六岁——”

金立刻打断说，“不对，那时城北才四岁。我们结婚后刚进你家的门儿，你就从外边招了一大帮小孩儿进屋，还高喊着：‘看新娘子啦，看新娘子啦……’”

妻子大乐，指着我的鼻子笑弯了腰：“你当年还那么淘气……”

我不但没笑，并且简直想哭。您看金师母说得多轻松，明明是医疗事故应当索赔，可她放弃了。您切不要以为这个家庭有多富裕，金先生这样老资格的教授如今并没有多少工资，而且昔日一直以“教授夫人”存在的金师母，如今也没有工资和公费医疗。金师母闹一场大病，金先生半个家就要搭进去……如今只剩下一只有 0.1 视力的眼睛，但这里的家庭气氛依然如此欢快有序……

我们告辞。

不知何时，秋雨变得缠绵起来，淅淅沥沥，欲断还连。啊，窗外雨潺潺，别一种“无限关山”！

串门偶得——记黄宗江

“你住哪儿？——‘三不老胡同’吗？那你骑车朝东，一直走到有垃圾筒的地方，再朝南拐，过三个胡同口，就又看见垃圾筒，再朝东一直骑到柳荫街，稍微往北一点儿，对了，那儿也有一组垃圾筒……就到我家了。”——这是十多年前，我第一次要登门拜访时，黄宗江在电话中给我的回答。

他住在一个大杂院最西头的小跨院里，三间小北房，搭上一间小西屋，看样子像地震后盖的。大杂院当年可能相当气派，如今破落得也够劲儿了。在他书房兼卧室的墙壁上，挂着俞平伯氏给他题的“焦大故居”横幅。我随意问了一句，他便洋洋洒洒讲了起来，讲他如何如何考证这所大院可能是曹雪芹心中的“大观园”的模型，而这个小跨院则可能是焦大的“下处”。我平素对这些“陈芝麻烂谷子”颇有兴趣，便也跟着东一榔头西一棒子海聊开来。临近中午，急忙告辞，他在左弯右绕送我出院时，复又指指点点——甲处可能是柳湘莲当年“做场”的戏台，乙处的栏杆，可能被尤三姐神驰心往地凭靠过……最后等我蹣腿上车骑出几百米远，心中暗暗叫苦：只顾闲聊，把此来的正事抛到九霄云外！

自此之后，我就逐渐开始串门。“串门”，北京土语，闲来拜访的意思。当然，这得有几个条件：一是住家得近，没听说家住鼓楼跑到天坛去串门的。二是得关系密切、脾气相投。三是又有一个辈份儿问题，平辈儿之间可以随意来往，老辈儿“串”晚辈儿更没问题，唯独反过来就不时兴了。出乎意外让我高兴的是，但就在我初访之后没几天，他趁一次去民族文化宫看早场戏曲演出之便，邀我一道骑车前往，并顺便到我父母的家拐了个弯儿。我懂得此行含意，算是对我登门求教表示欣赏，又不失长辈的身份。他处事待人，真是恰切之极。

故居区和“梨园骑士”

跟他熟了之后，黄宗江曾经不只一次地结结巴巴地信口开河——“咱们这一片儿，什刹——什刹海前后左右这一片儿，简直——简直可以开辟为故居区！第一流的，已经有宋庆龄故居和郭沫若故居，再过20年，说不定还会有萧军故居、叶君健故居、侯宝林故居、凤子沙博里故居、冯亦代故居……当然，最后——最后还有黄宗江故居……”说到这里，他开心地笑了。拟想中的“二流”故居，绝大部分是大杂院，颇不合传统意义上的故居选址标准。但是也怪，“二流”文化名人的主要业绩又多是在大杂院中做出的。黄宗江曾在《我的芳邻侯宝林》一文中说过：“我俩一见面话就多，一多就憋不住，然后一起上街，又一起回来……”生活条件上的简陋，他们安之若素，他们经受过战争和贫穷的考验，终于迎来了人民的共和国，他们要为共和国做些实事，更何况有千千万万老百姓在居住方面还远赶不上自己呢？

黄宗江也曾谈到所谓的“梨园骑士”——是指专业戏曲工作者中，够了一定岁数、又够了相当身份、但仍然坚持骑自行车去剧场看戏的人。黄讲过他骑自行车去剧场看戏的“故事”——因为散戏后要参加接见，常常一耽误就半个多小时，等出得剧场一看，存放自行车的地界空空如也，看车的也溜之呼也，尽管发急，也得耐下心来打听——敢情自己的车子被锁进某间房子，这时节真是叫天天不应，叫地地不理，想撬锁又不敢。只得乖乖地搭乘公共

汽车回家，第二天晚上虽不看戏，也得照旧前来取车，还得先听一顿数落……黄还讲过，“梨园骑士”人数众多，比较出名的在他之前有吴祖光，在他之后则有李超。

“三栖剧作家”和待客三法

刚认识他的那阵儿，黄宗江正以“三栖剧作家”名世——足跨电影、话剧、戏曲三界，家中经常宾客如云。尽管房间狭小，又分身乏术，居然毫不发愁。办法有三：

一曰“梅兰芳法”。凡是50年代到过护国寺梅宅的人，都能领略到梅先生在待客时的那种优游、礼貌的大家风范。笔者的母亲50年代曾多次访问梅宅，每一次都是高朋满座，然而梅先生却从容不迫，他能把每一个人都招呼到，并且他在和甲朋友说话的时候，无论是乙朋友或是丙朋友的角度看去——梅先生一举手一投足都是那么好看，都像在戏台上一样。黄宗江大约从中悟到了真谛，他那里外屋足可以坐十几位，他可以从容地里屋外屋来回走动，甚至可以对着板墙谈笑风生……

二曰“洛克菲洛法”。初听您或许纳闷儿，美国巨富怎么出来了？再细问，敢情是故意谐音，原文是“以客待客法”。客人实在来多了，黄就要把他们分一分类——比如同是电影界的，就请他们坐在一块儿，想必话就能多一些。碰上思想活跃的，就请他代为组织，把不同门类者聚拢到一起，展开横向交流……有时约稿的记者来多了，就拿出以往被采访发表的文章复印件，分发下去，然后又指派比较熟悉他的人（比如笔者）向第一次登门的记者介绍重点……

三曰“狗不理法”。如果时近开饭，经常高呼一声：“凡骑车来者，请排成一路长队，地安门去者！”原来，天津“狗不理”饭馆在北京地安门开了一家分店，生意也还不错。黄宗江看中它的方便和快速，大家骑车出巡就餐，然后骑车“打道回府”。吃包子时只许饮啤酒，为的是归途中的安全。近二年，在什刹海边重新恢复了“荷花市场”，实际上是个从早晨开到晚上的庙会。我猜想，这“狗不理法”或许有了许多“变格”，比如“煎饼果子法”或“卤煮小肠法”什么的了。

不务正业与喜结正果

在一般人眼中，黄宗江能在电影、话剧、戏曲三个领域“跳来跳去”，左右逢源，实在令人羡慕。但是长期以来，在他的同辈和师辈中，也“冒”出过一些关于他“不务正业”的批评。面对这些“压力”，他只能默默走自己的路，他曾私下慨叹“我的正业，其实恰恰就在那‘不务正业’当中。”如何估量他的今天？用“三栖剧作家”来概括已经不太合适，他在两三年前曾为“影剧杂家”自居，事实上，他现在“杂”得可以笼括影、剧、戏、视，连《人民日报》召开散文艺术研讨会，也专门请他参加。如今的他，实在堪称影、剧、戏、视、散文诸多方面在艺术本质上的“研究比较家”。他所搞的，实际是一门新兴的边缘学科。黄宗江凭借它，无论上下左右、古今中外，全都能一头钻进去，又忽地跳出来，所到之处，常能赢得一片彩声。无论走进哪一个领域或哪一个层次，人们都非常希望能听到他那磕磕绊绊的发言——

——他的外貌已经说不上英俊，也没有拿出演话剧时留下的舞台腔，他能感染听众的，就是那杂而又专的学识和那浓而又深的感情，这学识、感情一经咀嚼，又常常体味到一种深刻。不是理论家所常有的刻板式的深刻，仍然具有事物本来面貌的复杂和生动。他实在是现实文艺界中少见的一个，少见就在于能够到处给人启迪、给人愉悦，然后又和大家一起共享。

他写过一篇赞扬青年摄影家吴刚的短文，看在吴刚父母亲的份儿上，黄捧捧场按说也是应该的，何况吴刚在拍摄戏曲人物方面还钻出了若干新道道儿呢？然而，黄没有单纯就摄影艺术发言，因为他有一次在吴祖光家里，亲眼看到吴刚扛着笨重的摄影器材爬上四楼——黄忽有所悟，心想这个艺术界的“重体力劳动者”多可爱呀！要是有这么个女婿该有多好！黄甚至把这层意思和老朋友刘厚生的夫人“悄悄交换了”，厚生的夫人也后悔“没有早下手”。黄就把这一感慨，颇为含蓄地写进了文章，不料发表时，有关的字句却被删节了。全息投入，是他发言、写文章时的可贵习惯。

不久前，我受一些外地票友之托，约请首都中年京剧名伶在一块儿吃中饭。刚巧上午在一个座谈会上和黄相遇，我悄悄讲起中午有这么一顿饭，问他有没有兴趣参加。他听了动情良久，又迟疑良久，最后摇摇头，说散了会赶去就晚了。我只好提前离席，赶赴那个饭庄，席中顺便讲到黄“因交通不方便可能不来了”。谁知话没落音，黄就汗淋淋地“挑帘”而进，席中之“角儿”一片欢呼——虽然此际“挑帘”没有摆出“亮相”的架式，但他这位“‘角儿’中之‘角儿’”却是没有疑义的！黄落座乃讲，刚才要不是搭乘赵寻同志的车，今儿就看不见大伙了。继而主动报告：他已搬家——搬进八一电影制片厂的新建单元楼。好固好矣，可就是远远离开“焦大故居”和“故居区”，远远离开门前小树以及树上的小鸟了。“我真舍不得呀，我们前的树虽不高，但弯弯斜斜得可有姿态了；树上的小鸟不但能唱歌——（此时忽然弯过头来，看了一眼邻座的孙毓敏，停顿片刻）她还会唱戏——唱的是荀派！”举座大笑，笑过之后又是一阵沉默，他黄宗江实在是留恋在大杂院已经过惯了的、那充满生机和创造力的小日子呀！

黄搬家已经五六年甚至七八年了。在这些年间，我有时骑车路过那个垃圾筒环绕的小跨院，心中常有“人去楼空”之感。有时顺路来到荷花市场，奇怪，荷花怎么不香了，什刹海的水面怎么也不亮堂了？我去造访本文开头提到的那几位老文化人，他们也在默默地想念宗江。他们告诉我：“宗江冬眠去了。待等明年春早，树枝儿上一见绿，他会立刻飞回到我们当中的。否则，开辟‘故居区’时就没他的份儿喽！”

启功的“内功”

启功先生八旬已过，他外部的功夫数不胜数——书法家、国画家、文物鉴定家、古典文学研究家、教育家……此外对满洲风俗典章制度、对佛教的禅宗和密宗，也有很精到的研究。老人总是乐呵呵的，墩墩实实坐在你的对面，智慧的语言源源吐出，想到高兴的事儿时自己先笑，而不像侯宝林的那种冷面滑稽——一脸的“跟人过不去”，反倒把观众逗得前仰后合。启功想笑就笑，从不打算感染他人却又时刻在感染他人，甚至当记者正拿着采访本想记点“真格的”时，他会动问对方——自己“像不像大熊猫”？

我多次试图遥感他的“内功”而不得。谁知偶然看到他发表在《读书》的一篇短文，却从中获得了体悟。题目挺直露——《玩物不丧志》，他介绍了挚友王世襄先生作为一位“玩物大家”的事迹。启先生入笔时的心态，似乎还是平平正正、遵循常规的。他首先列举了王先生涉猎的范围之广（从能古文、能骈文、能做诗填词、能外语、写一手欧体字、画一笔花卉，直到喜养鸟、养鹰、养猎犬、养鸽、养蟋蟀，甚至发展到种葫芦、雕模具、最后制成的葫芦器流传开来，被人误认为是古代制品，印入图录，定为乾隆时物），随即又介绍其研究所达到的深度（把一向说得玄妙莫测而又千头万绪的古代论画著作，搜集爬梳，既使纷繁纳入条理，又使深奥变为显豁）。随后，启先生又盛赞王先生全面、深入地研究漆工技术方面的功劳。启先生讲：“我听说漆工中最难最高的技术是漆古琴和修古琴，我又得知王先生最爱古琴，那么他研究漆工艺术是由古琴到木器，还是由木器到古琴，也就不必询问了。他注解过一部讲漆工的《髹饰录》。我们知道，注艺术书词句易，注技术难。王先生这部《髹饰录解说》不但开避了艺术书注解的先河，同时也是许多古书注解所不能及的。”写到这里，我揣测启先生的心忽有所动——他是不是也想到了自己在治学中的艰辛和幸福？是不是想到了他的师辈和朋辈？是不是想到了80年代传统文化的不断衰落？此刻，他必然是思绪翩翩、心境沉重的……

这是一个关键的时刻——不同作家的不同个性，往往会在此时有鲜明的流露。如果是“文革”后的巴金，必然发出冷峻的思索，使《随想录》再增加一些篇幅；如果是沈从文，也许什么也不说，只是举起右手、横向旋转一下向上的掌心；如果是冰心、是夏衍、是萧乾，我相信都会“表演”出不同的性格细节……然而启功就是启功，他居然把涌上心头的感慨和严峻，转化成一种调侃、幽默的歌声，笔尖之下竟然流泻出这样的诗句——“如果有人怀疑我这话，我便要问他：《诗经》的诗怎么唱？《仪礼》的仪节什么样？周鼎商彝在案上哪里放？古人所睡是多长多宽的炕？”

多么有趣！四句话最最后的一个字都协上了“ang”的韵脚！并且从四声上讲又都是仄声！或许，启先生不是一上来就想协韵的。但他的心态让他涉笔成趣，从偶然上韵到执意协韵，终于完成了这样意味隽永的文字！协韵，绝不是纯形式的东西，它尤其是汉民族几千年来歌唱吟咏积淀下来的一种潜意识。远的我不知道，太“文”的我也不晓得，我只想讲一点俗文化中的类似之处。京剧在本世纪初涌现了四大名旦，他们有一位共同的老师王瑶卿。王在20年代末期（或30年代初）对四位高足有过“一字评”：“梅兰芳的样（儿）、程砚秋的唱、尚小云的棒、荀慧生的浪。”这四个字未必多么准确，然而它们琅琅上口，鲜明好记，同时大体符合四个人的艺术特征。结果

呢？半个多世纪过去，当我们在心中默默揣摩四大名旦时——如果力求用最简单、最鲜明的形象去概括时，似乎还找不到比这四个字更加神情飞动的词语！同样，在园林美学中，也有四个字被用来表现优质太湖石的标准：“瘦”、“皱”、“漏”、“透”。这本身似乎也成了千古绝唱——在秦汉，在唐宋，出不了这样的语汇；在民国之后的 80 多年间，甚至延续到今后的无穷远，也不再会出现类似的语汇。它的出现自有其时代背景，它也就在特定的文化峰巅上“定格”了。

话题还回转到启功先生身上——老人家那许多外部功夫固然值得我们学习，但因“时过境迁”，要真想学到手大约是不可能的。唯独“内功”——往小说是写文章的心态，往大说是人生的态度，倒是我们应该牢牢体会和把握的。

悠悠天地两书人——记黄裳、姜德明

天地悠悠，书人何处？书人几多？倘仅有二，岂不天地太大、书人太少了么？我这里讲的，并非一般的“读书人”或“写书人”，而是指爱书成癖、并且倾尽一生精力收藏、钻研之人。这样，天地越大和书人越少，反倒相映得越发成趣了。

不知您注意过上海黄裳先生的文章没有？他最得意也最拿手的，就是类如发表在《读书》杂志“书林一叶”的专栏文章。他可以从追寻某种善本书籍的由来始末，或考证，或书怀，或评论，或比较，总之，在一般读者不知道他准备发表什么高见的时候，他的高见就已油然而生，并让你拍案叫绝了。他年龄大约长我25岁以上，但他的学问恐怕就长我半个世纪。因为本来该我念书（特别是古书）的时候，偏偏赶上了“文革”，却没能“掉”成书袋。我深切感到，自己和黄裳先生的差距太大，并且大到无可挽救的地步——当我不能不混迹于京剧伶人之间的时候，黄依然静坐于他的书斋，或者静静地走访苏州旧书铺子。但是，我终于找到了两条可以和他对话的途径。一是他谈南明人物（如钱谦益、柳如是等）的文章，这些史料我研究过，并有写成京剧剧本的打算。二是他很能谈戏，40年前他曾约请梅兰芳写《舞台生活四十年》，曾追随过盖叫天一个时期；显然，这和我近10年间所作所为很有类似之处。这两条通道的发现，让我的确高兴了一阵子。

后来，我受《团结报》之约，为他们主编了几期副刊。我采取的是旧时文人编副刊的办法——每期都由自己设计一个总体规划，然后分别约稿（同时限定字数），等稿子来了，大致看一下，就划一个版面示意图，把稿子交给报社的责编——我的工作也就到此为止。这是当年沈从文、萧乾相继主编《大公报》副刊的一贯做法，沈生前和我谈过，萧在回忆录中也说过。我作为晚辈，就很想借用《团结报》给我的这个机会一试。于是，我写信给黄裳，请他撰稿。他很快回了信，并如期写来了稿件。从此，我就获得了和他书信往还的机会。当然，没事儿时我是绝不去麻烦他的。

他的字写得漂亮，连稿纸都是自备的——上有“我的稿纸”四字，据说是在香港印制的。见字思人，见稿纸同样思人。我盼望能见到他，能亲耳聆听他的高见，亲眼目睹他的风采。后来去上海出差，我终于在约定的时间敲开他家的大门。那是一栋很古老的洋房，螺旋形的楼梯旋转上去，让我迷失了东西南北。他的房子很高，仿佛只是很大的一间，有双人床，有吃饭的桌子、椅子，临窗有一个小巧的书桌，有一般随处可见的家具，并且家具之间有一般家庭很难得见到的“空当儿”。然而很遗憾，我没有看见书架，只在大衣柜的顶端看到一捆一捆的线装书。我琢磨着，书摆得那么高，怎么往下拿？马上，我又想起了聂绀弩和金克木，家里都不怎么见书，但文章里的“书意”特强。原来，书都在他们的肚子里。想来，黄裳亦如是。

和黄谈话真难。我不发话，他就沉默。这一点，又让我想起北京作家冯亦代。我每每于此际感到了尴尬。面对长辈文人，总不能像和京剧伶人相处时那样吧——见面就熟，熟了就要高声儿，高声儿了就想唱，一唱就得站起来比划，一比划就嫌我们家地方（也就是家具当中的“空间”）小……文人和伶人，实在是不一样、不一样啊。

从上海回到北京，没半个月就又去天津。“由头”是我的一篇散文在全国评比中获奖，到天津是为领奖。将近中午，车到天津。一出火车站，忽然

看见攒动人头之上，有一块纸牌子——上书“姜德明、徐城北”两个大字。说时迟，那时快，忽然发现姜德明先生就在身边。姜在《人民日报》编了30多年副刊，出了十几本散文集子。一问，原来他作为特邀专家，也赶来祝贺这一盛会。接站的同志把姜和我让进汽车，在车中告诉姜——此次也邀请了黄裳，黄已于今天一早儿到津。知道您俩“好”，所以安排住在一屋……我听了由衷地高兴，知道他俩都是积攒、研究书的专家，共同语言必然很多。这一次，我一定要把握好机会，把他俩给“盯”紧了……

午饭后，他俩决定去“逛”唐山道的“古玩旧物市场”，我立刻报名随行。姜是天津人，黄早年读中学在南开，可两人多年没来，认路的本事似乎赶不上我，于是左弯右拐，带路的“活儿”摆在我肩膀上了。姜说，北京的一些古董商常来此“趸货”，然后拿回北京高价卖给“老外”。后来“老外”得知，不甘受此盘剥，便直接来此进货。没想到这一来，便把这里的“行市”给抬高了……黄只是听，听得高兴时也只是笑。我的一个新发现是，范曾的字大量涌现，一个条幅才10块钱。假的是肯定了，但假的依然摆出来，用低价仍然可以大量倾销，这当中似乎又很能说明些问题……我高兴上来，禁不住滔滔不绝于口，忽然发现黄裳不感兴趣，便赶快闭上了嘴。

事后我问姜，为什么总见不到黄侃侃而谈的场面。姜答，他不是你们梨园行的人，哪能整天眉飞色舞的？再说，他年纪毕竟是大了些……

后来，他俩抓空去参观古文化街中的旧书铺，我又随行，因为机会难得。俩人嗜书如命，但又同中有异。黄钻研的是线装书，姜研究的是民国以来的铅印书。天津方面还派了一名“内部的人”作为向导。车开到古文化街外边停下，我们四人一路行来，最后连连穿越几层街面，走进一个很旧很旧的楼里，一连进了几个办公室。主人找他的“熟人儿”，问谁摇摇头，被问的人无精打彩、爱搭不理的。最后被逼得没有办法，主人只好当众“亮”出黄、姜大名，这才引起一时兴奋，于是有人带路去开库房大门。门一开，一股霉味儿扑面而来。开锁者先报告线装书的一般情况，说了半天，黄裳无动于衷，一再摇头。开锁者见“没戏”，便领姜向另一间屋子走去。同样是灰尘蛛网，不可触摸。开锁者夸了几种又拿出几种，姜翻阅着忽然眼睛亮了，指着其中两本问多少钱。开锁者狡猾地挤挤眼睛：“我们这行如今是惨透了，外边是另一个世界，里边的人想到外边去，领导不批准。可里边有什么？不就是这几本破书？谁认识它？谁懂得它？眼下，只有您二位了。俗话说——货卖行家，我们要是多跟您要钱，就太没一点职业道德了。这么着，这两本，您给35就行了。”姜惶惑了，但暗暗咬了咬牙，还是掏出钱来付了款。在回去的道儿上，他一直没言语。我猜，他脑子里或许正在盘旋着“卫嘴子”这个名词，而偏偏又发生在他的故乡……

我有点遗憾，心想这次又没能给他们二位显露个人最光彩性格的机遇。

两年还是三年之后，香港萧铜先生来京治病，顺便想走访文化界的一些朋友。他跟我说，想见一见姜，参观一下敌伪时期的书刊，并一再声明，他只是想看看、谈谈，绝对没有借的意思。我听了很高兴，因为在此之前，我只知萧是京剧方面的写手，没想到他还如此关切文化之书。同样在此之前，我虽多次去过姜的办公室，但聊天也仅仅限于京剧而已。他的藏书我没见过，他是怎么研究起鲁迅来的经历，我也同样稀里糊涂。我想借助这一次见面，见到他们二位的“其他方面”。

当我引见二位握手之后，萧铜如数家珍般报出一系列书名，姜则不断声

地回答：“我有，我有，我有——”萧铜也一迭声地高呼：“了不起！了不起！”姜随即打开书柜，指着那一摞摞的纸色发黄的书籍和杂志，介绍着它们的名称和年代。萧铜沉醉了，疯狂了，他回述着自己昔日拥有它们又失去它们的惨痛经历。

姜也说，自己本来收藏会更多，但两度自我毁掉许多。第一次在 1957 年初春，报社一位领导在讲话中，不点名地批评了自己：“有的从事文化工作的同志，年纪只有 20 几岁，偏偏对 30 年代甚至更早的书本杂志，那么爱惜、那么留恋，这是一种什么感情？”自己觉得不无道理，为了“清洗”自己的癖好，便主动清理掉不少，拉了几平板车，运到废品站给卖了。第二次是“文革”爆发前夕，报社的气氛空前紧张，“摧枯拉朽”之火即将燃烧，姜于是又自己烧了不少……

姜谈到自己的收藏的起因——50 年代报社在王府井，中午吃了饭没事儿，就往东安市场的旧书摊上溜弯儿。那儿总有一个柜台摆满刚刚收进来的旧书，价钱也不贵，许多渴望已久的书，往往不费吹灰之力便垂手而得。“淘书是一种乐趣，得自己投时间、投精力去找，最后找到了，也就会认真阅读。读后如果觉得不一定非要自己收藏，便又可以拿回书店，交给老板，去换其他自己需要的书。这样周而复始，只要自己投入了一定的资金，这个淘书又换书的圈子就运转起来，自己就会不断有新收获。淘书、换书是一个世界，包括所有的书人，甚至也包括书店的老板……”

我听了不禁有所联想：今天也有不少书人，他们也注意收藏，但大多是要，是设法白拿。拿总比掏腰包要容易，来得容易便也去得容易。是否认真看了呢？恐怕未必。他们也讨论，也研究，但议论的中心是书的“行情”——看哪些是“门面书”，看哪些是“赚钱书”。前者对上“交代”，也供自己收藏（未必能认真看）；后者是专门供应少文化或没文化的读者的，只要上面抓不住把柄，只要能大把大把进钱，就算完成任务。显然，这是以生意人的眼光在打量图书世界。显然，这和姜德明当年进入图书世界的起因是不一样的。姜当年在天津上中学，下午常常逃学逛天祥市场，那里二楼是个外人很少涉足的“死角”。但是对于他，从这里他读到了鲁迅和新文学运动的全体作家，这无意中对他后来的一生定下了基调……

书人，和书应当同生死、共命运。一起萌生，一起成长，一起坎坷，一起经磨历劫，最后又一起分享创造后的光荣。书事的全部，大约也就在其中。

遗憾的是，对于另一位书人黄裳，我怕是没有什么机会寻访了。不仅是地理上的遥远，更因为年龄上的差距，还有，是整个社会传媒实体变化太大——书，不再具有昔日的重要和唯一。现代人传递思想、感情的方式很多，甚至连积淀、升华它的办法也多了起来。对此，我实在不知该说什么。

最动人处是朴素——记袁鹰

搞戏多年，习惯拿“戏”的标准去衡量生活，希望日常生活之“戏”，也要先有“远铺垫”，再有“近铺垫”，最后才掀起高潮……以这样的情绪观察现实生活，此心便经常静谧得有似“古井无波”。也怪，有一次在人民剧场，我却发现了一种戏外之“戏”，它突如其来，也全无铺垫，可硬是让人铭心刻骨。原来动人的最高境界，就是如我剧人平时不屑一顾的东西——朴素。

那次是上演新戏，剧院领导让我协助一下搞接待的人，让我留意有哪些应该“让”进贵宾休息室的人，千万别给拉下。忽然间，我发现《人民日报》分管戏曲的记者，和他们的老主任袁鹰，从两边儿搀扶着一个腿脚很不灵便的姑娘，正一步步迈上台阶。袁鹰老师较胖，看上去动作很吃力，但姑娘总把重心向他那边歪。我赶忙招呼：“袁鹰老师——”我伸手打算去替换袁，袁歉意地笑了笑：“这活儿你不行……”

好不容易走到收票口，袁鹰老师一手搀那女孩子，一手吃力地伸进当胸的口袋掏票。我附耳对检票员轻说：“这是《人民日报》……”话没说完，检票员会意，示意放行。袁却急涨着脸，“有票，有票……”说着，终于把票掏了出来。

见到了平地儿，姑娘从记者肋下抽出手来，完全倚靠着袁鹰老师，一拐一拐地进去了。我追上两步：“袁鹰老师，一会儿请您到休息室——”

“不，不了。谢谢……”袁步伐沉重，但一副甘心情愿的样子。我转身面对记者，用眼神“指了指”那姑娘的身影。记者奇怪了：“这是他女儿，从小走路不方便，智力上也受到影响……老田（袁鹰本姓田）老伴的身体也非常不好……你难道会不晓得？”

一霎那，我的心收缩得紧紧的。那几年，我在《人民日报》经常发稿，外人都以为我和袁鹰老师很熟。了解“内情”的人，更认定我跟袁的关系应当密切至极。就因为我母亲曾在《人民日报》供职，并和他一度同事。殊不知，我母亲1955年就离开了报社，很长一段时间没有拿笔，和袁鹰有20年没有联系……

一霎那，我还回想起近年在《人民日报》偶然见到他时的情景，忙忙碌碌，和善随便，但也带有一种莫名的隐忧。隐忧的原因我不知道，但是我奇怪——读他的散文会认定他是个好作家；而办公室中的他，则显不出豪情和才气，让人只感到他是个审慎的老编辑。两种形象就像两个没有重叠在一起的光环，在我脑子胡乱回荡着。如今，他的家庭负担给他的影响——比如眼前这个“耐心的父亲”，显然就是使得眼前景象更加斑驳的第三个光环了。

这是我偶然获得的第一次感动，因朴素而久久难忘。

后来，我母亲去世了，报刊上出现许多悼念文章。袁鹰发表在《新观察》上的散文，题目我已忘记，但其中一句话至今还清晰地印在脑海：“（1957年后的20年中）每当我走过西四北大街的时候，总会想起附近有一个人在浪费她的青春和才华。尤其是1980年后，每当我走过这条大街时，又总会想起附近有一个寂寞地躺在那里……”西四北大街是一条热闹街道，街上的行人人数不胜数，各奔各的前方，各想各的事情。我父母家距离大街有一条胡同之远，而袁鹰老师并非闲人——他掌管着中央党报的文艺部，同时家里又有那么沉重的负担，他如何会、如何能分心去想一个早被文坛所淡忘了的人呢？

4 年来，就是这篇散文中的这句话，使我第二次感动了，又是因朴素而难忘。

其后不久，一个盛夏的中午，我骑车路经西四北大街时，忽然看见了袁鹰老师——正吃力地走在我前边一点的便道上。我想叫他而没叫，不知是什么意念指使着我，让我放慢车速，远远地跟着他，细细地打量着他、思寻着他。此际之他，不像作家，也不像部主任——穿着短裤，脚下一双塑造凉鞋，没穿袜子，肋下夹着一个很常见的公文包，鼓鼓胀胀，挺沉的。累得呼哧带喘，但一步不停，眼睛直视前方，额头也汗湿漉漉……此际之他，此景之他，还能分心想其他的事情和久别的朋友吗？但是，就凭他那一双至诚的眼睛，就凭他那一笔并不潇洒的字，啊，我想起一封他不久前寄给我的信——

为了我发表在副刊上的一篇“直言录”，仅 800 字，但是触怒了被批评单位和该单位的领导。于是，一篇 6000 字的“回答”，连同他们的“背景”，一道送上了袁鹰的办公桌，袁很为难，曾建议举行一个“被批评单位及其领导、徐城北为参加者”、“《人民日报》文艺部为调解者”的座谈会，通过批评和自我批评，把矛盾在内部“消化”的建议。对方不干，只把“回答”压缩成 2000 字，要求立即发表，“以正视听”。袁鹰无奈，一边安排版面发表，一边事先把“回答”的复印件随信寄给了我……他的字显示不出多少才气，但一笔就是一笔，认认真真，一丝不苟。这是他的性格，这也是他留给文坛的印象。他从来不欺骗人，也从来不必去欺骗别人——这就是他，繁忙、焦虑、紧张、忙碌的他，同时还要关怀、帮助别人的他！我在他身后慢慢尾随着很久，伴随着尾随，我再一次受到了感动——依然是那种因朴素而难忘的感动。

太老师——怀冯友兰

午夜梦回，静谧极了，脑筋也清晰极了。我知道要不翻看闲书，等神经疲劳后重新入睡，后半夜就算“交代”了，就只能睁着双眼耗到天明。

从床边抽出一本《读书》，随手一翻——哦，是宗璞的《三松堂断忆》。三松堂，是哲学大师冯友兰先生的堂号，位于北京大学的燕南园。那是数年之前，我和妻子去访问宗璞，顺带拜望了老先生，他当时已经95岁，半躺半坐在一张舒适的躺椅上，一个松软的大白枕头，把哲人脸上的老人斑映衬得十分鲜明。他已然写完了《中国哲学史新编》，大约为了松一口气，他正一边回忆、一边口述早年做的旧诗对联，身旁有一位秘书模样的人正在笔录。

我转达了父亲对冯先生的问候，他宽慰地笑了，连连说着“名记者，老朋友了”。称“老朋友”是客气，因为从年纪讲，父亲与他相差了10多岁。面对这位“太老师”，我默然无言，因为其学问太渊博也太高深，其毅力和功力更是后人无法企及的。敢在80岁上动笔写作《中国哲学史新编》（至少也有100多万字吧），居然硬是让他写完了。就说那能凭记忆复述半个多世纪的诗篇，也是现今七八十岁那一代学人无法比拟的，别说功力，单讲身体（特别是脑力），就差得远。而我们这一代人，与七八十岁的那一辈又有不小差距。我到过北大的几个教授居住小区——其中数燕南园、燕东园最好，其主人多在80开外；朗润园一带的房子就差些了，主人年龄多在70岁至80岁之间；最差的房子则是蔚秀园和畅春园，主人多是50几岁新提拔的教授。房子已然“一代不如一代”了，倘若学问也“一代不如一代”，可怎生得了？记得我把这一观感向宗璞讲述时，她感慨得默然无言起来。

辞别出来时，我凝望着院中那横斜有致的三松，以及匍匐在三松之下的那一畦玉簪花，痴痴地若有所思。太老师的一生著述，也就如三松那样横横斜斜又蓬蓬勃勃地渗透在整个哲学领域；而比他晚一辈的学者，似乎只如繁荣一个夏季的玉簪；至于到我（且不说“我们”），即使夸大100倍，能像玉簪根茎下的小草就满足了。

在那次拜望后不久，冯先生就辞别了人世。追悼文章很多，其中不少都引录了冯先生的名言，特别让我感动的是这一句：“人们大多知道自己在社会中的地位，却不知道自己在宇宙中的地位。”这感慨是有来由的，因为我在出版了10来本杂书之后，年纪已近50，人生之路已走过了一多半，剩下的工作时间已经不多。我越来越感到有一个急需解决的问题：要在既定的领域中廓清思路，使之尽量地层面化和系统化，然后重新处置所掌握的材料。造成这种被动局面的一个重要原因，就是我们这一代人因“文革”的关系，实属被耽误了的一代。我们的知识结构，芜杂得不成系统，不仅太注重了“横”，而且“横”得实用主义、“横”得经不住历史检验。我们对“纵”的东西知道得太少，长期以来在“厚古薄今”的“掩护”下，对于学术领域中纵和横的关系，缺少认真的思考和规整能力。

记得不久前看过一篇文章，讲述在冯友兰之前，还有过几位“太太老师”，诸如王国维、陈寅恪等。这些“太太老师”的一生，不仅奋斗在既定的研究领域，更具有有一种今人难以想象的、全身心涵泳其中并自得其乐的风范。其学术成就固然表现在“功力”，但这只是表面的外壳；深究一下便可知， “功力”的取得全靠内在的“修养”和“趣味”。他们一辈子全“浸泡”在文化中，“浸泡”本身便是乐趣，他们是带着极大的乐趣“做”他们愿意“做”

的事情。而“做”时的下意识方式，也在某种程度上丰富和完善了他们自身。这样一来，不仅“做”的结果“是文化”，连“做”的方式也同样“是文化”。

小草对于仅能繁荣一个夏季的玉簪都需仰望，更何谈追寻那横斜有致的三松，以及三松之上那飞霞流彩的九天云霓？

我忽然萌生一个异想：学人求学，除了向老师学之外，能不能跨越“代沟”，也直接向“太老师”学上一点？想登堂入室向“太老师”全面请教，恐怕不易。那么，是否就多注意一下“太老师”所做的“太老师”式的学问，以及做“太老师”学问时的方式？想到这儿，我的眼睛一亮，因为宗璞文章于无心中泄露了一点“天机”——“90年初，父亲因眼前有幻像，又住医院。他常常喜欢自己背诵诗词，每住医院，总要反复吟哦《古诗十九首》。有记不清的字，便要我们查对。‘青青陵上柏，磊磊涧中石。人生天地间，忽如远行客。’‘浩浩阴阳移，年命如朝露。人生忽如寄，寿无金石固’……”

我激动得不得了，记得中学时读过《古诗十九首》，当时没从感情上引起共鸣，觉得五言诗远不如唐代“三李”（李白、李贺、李商隐）的七言诗“漂亮”。后来，是聂绀弩先生（他比我年长40岁，也算是我的一位“太老师”了）劝我多读杜诗，说杜诗的沉郁是“三李”比不了的。这劝告我当时没听进去，一直等我经历了“文革”的颠簸之后，才猛然悟得的。如今，在我年已半百、并且是在午夜梦回的特殊时刻，重新面对这辞藻并不华美的《十九首》，忽然觉得它才是诗中的“太老师”啊。然而冯先生这位“太老师”，为什么要在接近人生旅程的终点时，又反反复复背诵起它？是否也从《十九首》中感受到了什么弦外之音？其实，《十九首》咏叹的是人生的一个基本问题，它并不复杂，但是总也没能得出明确的结论。每一个时代的诗人，都免不了从前人手中接过这个题目继续吟咏，然而尽管用尽了毕生之力，也没能达到那“绝对真理”，只是和那最终目标接近了一步。冯先生肯定是在一种十分满足的心境中背诵并吟咏之的，因为他刚刚“做”完了学术上最后、也最基本的一件事——写完了《中国哲学史新编》。他知道，自己即将走向自己人生的终点，于是他拾起这古朴的《十九首》，他陶醉其中，他要借助这首诗使自己“走”得更美和更加尽兴。这种投入的方式，大约和当年王国维、陈寅恪、金岳霖们所陶醉于文化的方式极其相似……

越过玉簪花叶的遮挡，我仰视那苍劲的三松——它没有香气，不求媚人的姿态，只是自然大度和浑朴无华，于是就穿越了千年风雨而挺然屹立……

玉玲珑·陈从周

大约十年前，我去拜访许姬传老先生，为的是核实一下王瑶卿对早年“四大名旦”的“一字评”（梅兰芳的像、程砚秋的歌、尚小云的棒、荀慧生的浪）是否实有其事；在得到肯定答复之后，许姬老笑着又说，“这真是绝唱。可在园林艺术当中，还有形容太湖石的另外四个字——‘瘦’、‘皱’、‘漏’、‘透’呢。每一块好的太湖石，都需要同时具备这四项要求。”一霎时，太湖石就在我脑海中树立起一个难以言喻的形象。它足以和京剧匹敌，因为王瑶老四个字说了四个人，可这一块太湖石就独占了四个字。

后来，我偶然从古书上见到关于一块叫做“玉玲珑”的太湖石的记载：“此石百窟通连，于石底薰香，则诸孔烟处，于石顶灌水，则清泉四流……”文字没有确切的朝代，但想来在其太湖石家族中，它一定是个“好样的”，不仅美在前面，而且性灵中的那股英气，也绝不让输给其他弟兄的。我到过无锡太湖之滨的鼋头渚，激浪排天，冲刷着岸边的石壁，积千年之伟力，最后终于把胜过钢铁的岩壁冲出了千疮百孔，是这千疮百孔造成了瘦、皱、漏、透。然而病态体格却没被消磨志气，当阴霾向它伸出了魔掌，其祖先“花石纲”曾在悲壮命运中成名——年值北宋，奸相蔡京当权，为讨好昏君，从江南调运了一批“花石纲”去京城。途中经过大河，“花石纲”发觉时机到了，于是在渡船行至中流便纷纷踊身跃下波涛……我想，玉玲珑也应该在这个行列当中，因为以其形象和性格，它只能这样，它不该随便摆在哪个园林为官宦人家所独赏。至于今天或今后，它是否能重新“出世”，我就不敢奢想了。

大约就在同时，我得到了一本名叫《说园》的书，作者陈从周，我国著名的园林专家，上海同济大学教授。这本书印刷精美，开本也大，并且还特别在可以从两边读——一边是中文竖看，一边是英文横读，当中夹有32页古代的造园图。中文这边，是请书法家写出潇洒行书，和陈教授的古典散文互相映衬，读书速度不得不放慢下来，一边欣赏书法，一边品味文意。英文那边，我略翻了翻，文字虽然都是同样的印刷体，但我思谋，要想把从周先生的文字翻译过来，太“现代化”了可不成，至少也得运用《莎氏乐府》那种19世纪流行的近代文体。再看封面题签，原来是俞五爷（振飞）的手笔，真是锦上添花。我摩挲着，把玩着，觉得这种内容、这般形式的著作真堪称图书世界中的“玉玲珑”。

上面两件不相干的事，偶然间统一起来——我终于听说，玉玲珑几经辗转，流落进上海的豫园。而我马上有一个去上海观摩演出的机会，那么，先去一趟豫园，再到同济大学拜望一下陈教授，岂不天遂人愿？我心中充满了欢乐。

我一到上海就听说——豫园不开放，而陈教授每天都在豫园里边忙。昆曲演员岳美缇告诉我，豫园的东半部荒废了多年，现正抓紧修整，准备和西部连成一体，再正式向参观者开放。她说，“本来可以领你到园子里拜望陈教授，如果能见到正处在工作状态当中的他，你肯定回喜出望外的。可惜陈教授最近心情不好，他在美国的儿子，无端被黑人打死了。老来丧子，悲痛是可以想象的。他正在用埋头工作来抑制痛苦，估计不会见生人——啊，对不起……”

我默默无言，只把我的几本涂鸦之作交给岳美缇，请她便时转交给陈教

授。此外，我还讲到对于《说园》这本书的装帧特别欣赏，其中也包括俞五爷的题签。我烦请美缇帮我向俞老也求两个字——“戏品”，“戏”字写繁体，两字竖写，旁边请俞老题款用印。我打算若干年后，也仿照陈教授这样出一本谈京剧的书，此生就算无憾了。

可我又困惑着向美缇讲：“出版这本《戏品》还早着呢！按常规，我应该在即将出书时再麻烦老人家。可是我怕——”

“我懂。你怕俞老等不到你这本书的出版——”

“就是。这可给你出了难题。真不知你怎样向俞老开口……”

美缇笑言，“你不用管了，放心吧。”

回到北京不久，美缇便寄来一包陈教授的赠书，其中夹着一小张宣纸，那是俞老的题签——“戏品”。我高兴极了，把题签小心地夹在《说园》当中。随即写信，向俞老和陈教授致谢。

在随后漫长的时间中，我断续翻阅了陈教授的赠书。我平素有两种读书方式，一种是集中阅读学术性的书，另一种是散读各类美文杂书。陈教授赠书中谈园林的学术著述不少，于是我抽“整时间”用力攻读；另一类生活小品或审美小品，我就在晚间睡前随意翻阅，看到哪儿算哪儿。不想，陈教授这两类文章都感人至深。

前者，陈教授对山和水的关系，有这样充满诗情的概括——“水随山转，山因水清”和“溪水因山成曲折，山蹊（路）随地作低平”。像这样的概括，在陈著中俯拾皆是。既随意又隽永。我不禁联想起京剧巨匠齐如山，他早年不仅辅助梅兰芳上演了50多出戏，更在中年之后写了几百万字的理论著述。其量实大，但同时也实现了精到——他把京剧原理概括为四句话：“有声必歌，无动不舞，不许写实，不许真器物上台。”尤其是前两句，真是精辟、优美到了极点。陈教授也相似，我特别欣赏他那一联，“曲折”、“低平”本身不仅是两个形容词，而且可以化为无数思绪——经“通感”而引向其他艺术的思绪。我想，不管陈教授一生治园有多少，不管其学术著作有多少万字，但只要有这两句也就足够了，它们足以启发后人的创造性思维，足以在诸多园林杰作当中得到证明。

陈教授的小品也别具一格，他有一篇题为《软风柔波》、专谈江南园林风格的散文，却用自己和女儿的一段实事做开头——

记得那一年我赴镇江，小女馨去吉林农村，依依相送，在火车中她凝望着即将逝去的江南景色，问我江南美在哪里，为什么这样恋恋不舍啊！我回答她“软风柔波”，她立刻被“软”与“柔”触动了。就在窗前景物中发现了这吴人所谓“糯”的境界，眼眶中有些潮润。我明白她的处境，一个从小生长江南的人，被大风浪卷到东北边境，每年年终暂短的回家，却又重返冰天雪地的北国去，举目无亲，前途茫茫，在弱小的的心灵中是可以理解的，在做父母的心情中更为沉重，是谁之过，这一切我想不必多说了。轰轰轰，催催催，是车轮还是光阴，车到镇江，她痴望着我的“背影”上台去。我做了一回朱自清先生文章中的主角。

陈教授随即介绍小女的后来——在杏花春雨江南时考回了上海大学，此后她对于“软风柔波”的感触慢慢随着环境的转变而淡化。可是作为把毕生献给园林审美的陈教授，下面也就笔锋一转，又对江南园林应该多在“软”和“柔”上多下功夫发感慨了。

这就是陈教授的作文方法，同时也是他的做人态度。他把自己几乎全部

的审美情趣都献给了园林，但也随时随地用同样的情怀献给他的家人、他的朋友以及他的视野中的其他部分。一视同仁，没有丝毫的偏袒。他在文人学者当中，就像一块玉玲珑。玉玲珑就是他在心中的“心象”。

我忽然联想起豫园中的那块玉玲珑，是否也像陈教授那样充满友好情怀，去关注自己周围的一切呢？我渴望早点见到玉玲珑。

机会来了，上海发起了俞老 90 诞辰的纪念活动，我接到了邀请。事前我得到豫园已然正式开放的消息，又揣摩着陈教授和俞老的密切关系，心想这次到上海，拜识陈教授当不成问题。及至到了上海，住在饭店里，一切行动都跟着活动走。几天过去，谁知陈教授踪影不见。一打听，原来陈教授的老伴在不久前去世，陈一直病恹恹的，懒于写文，懒于会客，最后自己病垮了，躺倒了，连纪念俞老生辰的开幕式都无法出席。我揣摩，他此际的悲苦心境可想而知。我心情也颇矛盾，陈既然连出席开幕式都做不到，我如果直闯他的病榻，也太没礼貌了。

我只抽空去了一趟豫园，终于找到了渴望已久的玉玲珑。我有点惊讶自己的失礼和无情——它背靠一段粉墙，三面可供游人观赏。游人颇多，照相的人拥挤着，招呼的声音嘈杂着。远观不得，我又近觑，依然不得要领。昔日古书上讲的“石底薰香，则诸孔烟出，石顶注水，则清泉四流”的景况，怎么丝毫也“感觉”不出了呢？索然，索然，还是索然。我有点后悔，这不是费力不讨好吗？

我回到了北京，我还为去豫园的多此一举而后悔不已。我想，为什么站到真的玉玲珑面前时，反倒会大失所望了呢？为什么失去了初读古文字记载时的亲切感？

我忽然想到，玉玲珑应属文人，而且应属古文人。文人和艺人是不同的。艺人习惯于“亮相”，习惯把自己的全副身心都无保留地拿到观众面前，任其品评；同时艺人最讲究“口传心授”，不见面，还怎么把艺术代代相传呢？文人则习惯自己躲避起来，只把自己的作品拿到读者面前……对于玉玲珑，把它摆在园子里任人围观、照相，就是强行将之“艺人化”。这会使它难堪，这会使它失去了在古文字记载中的那种雍容大度、任人遐想联翩的风范。

又想到陈教授，虽然他精通昆曲，和不少名伶也熟得“一塌糊涂”，但就其本质讲仍是文人。我随手又翻开了他的文集——在一篇题为《说“影”》中，开头又是从老妻病亡说起——

老妻离开人世已两个月，上周我将她的灵藏送去了葬地，默默地作别，口成“花落鸟啼春寂寂，树如人立影亭亭。”墓地上有一棵枫树，我悄悄立在树影下，偶尔传来一二声鸟叫，环境凄惻得令人泪下，这联想便是深刻印象的写实。

显然，只有陈教授这样的“文人”，才会悄悄站立在那棵枫树的树影之下，去感受，去体味。最初或许是下意识的，继而也许又变成了有意识的。因为在他看来，悼亡和审美并不是截然对立之事，他只有在最美的境界中完成“这一次”的悼亡，才对得起相濡以沫几十年的老妻。我感叹着，文中出现的“文人形象”，是多么美好又多么善良，并且是不可重复、不可言传的美好和善良。我想，自己如其时在侧，对陈教授完成这一审美，只能是一种干扰。我决心退却，让心中永久留存这般美好、又这般善良的“文人形象”

吧。

闲话无心

陶庵梦寻

明代有一本书，叫做《陶庵梦忆》；如今有一组思绪，不妨称为“陶庵梦寻”。《梦忆》为明代小品文学家张岱所著，专讲“这一个”幼年曾经“锦衣玉食、肥马轻裘”过的贵公子，老来如何陶醉在昔日梦境的回忆之中；现在的这组思绪，则是从今人的视角出发，企图从中品味出可供今人愉悦的审美情思。

筠芝亭的“大园林艺术”

筠芝亭在哪里？在山上。在谁家的山上？似乎是在张岱家的一座私人山林之中。张岱的祖辈似乎很注意装点此山，不断在山上盖亭子和其他建筑。但是盖来盖去，却发现只有这个叫做“筠芝亭”的亭子最好，因为它居然能使勤于思索的张岱发出这样的感喟：“筠芝亭，浑朴一亭耳，然而亭之事尽，筠芝亭一山之事亦尽。”这就是说，很善于打扮自家山林的张岱祖先，其美学层次相当不低，远远超过了一般园林工匠的水准。对这一点，请允许我称之为“大园林艺术”吧。

一般的园林艺术，如江南的苏州园林、扬州园林，大多都在小城中的方寸之地，刻意营造出一个“仿效自然更胜似自然”的处所，明明拥挤不堪，偏要以小见大。工匠也如雕刻图章那样，硬是要通过“密不通风”来反衬“疏能走马”。然而张岱所行之“大园林艺术”，则在自然界的真山真水之中，恰到好处地做出点题之笔。别人是既画龙也点睛，张岱那里的龙现成，只考虑如何点睛。然而这睛，也不是“越亮越好”和“越大越好”的，必须讲究明暗适度和恰如其分。为什么张岱敢说“亭之事尽”就“一山之事亦尽”？因为在他眼中，亭与山、睛与龙，一是各自适度，二是彼此映衬更达到相得益彰的协调。在建造筠芝亭后，他家又曾在山上盖过亭、楼、阁、斋，结果是盖什么多什么。这证明当初建造筠芝亭时，曾充分把握了这山势、山貌、山姿、山容——亭对于山只能削足适履，妙也妙在削足适履，削的行为却结出了“浑朴”之果。张岱的祖先盖这亭时，决定“亭之外更不增一椽一瓦，亭之内亦不设一槛一扉”，用笔越简，“意思”反倒越多！奇了，也绝了，张岱祖先这一套的妙处，实在不是一般园林工匠所能体悟的。用一个“大”字标之，我以为实不过份。

从祖先造亭到张岱降生、懂事，他家的山似乎没变，可山上的树木却不会停止生长，可见不变中亦有变。张岱文中最后一句讲：“癸丑之前，不垣不台，松意尤畅。”癸丑当是一个具体年份，大约总是张岱已经成人，并且已经具备相当审美意识的时候吧。他发现，癸丑之前原来的简笔（不建一垣一台），和原来的山势、山貌、山姿、山容全都是融成一体。然而一过了癸丑，松树茂盛得“过头”了，反倒显得“不增一椽一瓦”和“不设一槛一扉”的安排，不再与整体的山相呼应。癸丑这一年，显然是这亭与山、睛与龙从大体适应走向绝好协调的“顶点”——在临近它时，这亭与山都显出从没有过的美丽。但是一旦到达和超越了，这亭、这山就立刻走向反面——其间的协调就失掉了，二者也就从美走向了丑。如何处置筠芝亭的问题，便又

重新提到张岱的脑海中来。

我们把视线转移回当代社会，转移回自己身边——每个人的一生，不是也都在持续地“盖亭”吗？求学、供职、扶老、携幼——说到底，实际上都是在社会的“大山”上盖自己的“小亭子”。“大山”没变时（一时半会儿显不出变化），就应当仿效筠芝亭的榜样，尽管使用简笔，用最小的劳作取得最大的社会收益。如果正赶上人际社会的“癸丑”，那么也无须忧愁，不妨积极地审时度势，再做出新的变更。

尊重菊花的“人格”

中国的花卉很多，品种多，特点多，欣赏的方法也多。欣赏要根据花卉的品种特点来定。忽视了品种特点，往往越发热心也就越发亵渎，张岱的《菊海》一文就颇能说明问题。菊花特点何在？晚秋傲霜而开，这是它与百花卓然不群之处。由于有了“傲”的心性，所以一般地讲，菊花宜单独种植和欣赏，陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”的诗句，可以认作是最得菊花意趣、最与中下层人民思想感情相通的。这里的菊，可能只是很平常的品种，三株五株，一丛两丛，不可能是名贵品种，更不可能是极尽雕琢、堆砌之能事的“菊海”。

这是一个带普遍意义的教训：许多民间的好东西、好习惯，一旦被帝王官府所吸收，很快就會把当初最本质的长处糟蹋了。张岱为我们讲了一个真实的故事——袁州地面有一个姓张的大户，搞了一个“菊海”想借此出名。他果真是爱恋、怜惜菊花吗？未必。他的园子“去城五里”，本来地理位置不错，完全可以为展览菊花找到一个合适的天然环境。也就是说，很可以造成一个或几个类如“采菊东篱下，悠然见南山”的艺术气氛。然而园子主人故弄玄虚——来客进园之后，任其左寻右找，“绝不见一菊”，非让来客大大地“异之”一番不可。这不是艺术创作上的欲扬先抑，而是故意吊来客的胃口，是一种廉价的“剧场效果”。等到来客三绕两绕，被领进一个叫“苇厂”的地方，主家这才陡地把自己的经营贮存，一古脑地“倒”给来客！所谓“倒”，就是违背菊花本身的天性素质去另搞一套，意在炫耀自己。主家集中了天道、土力、人工三大优势，惨淡经营，才搞出了自以为满不错的“菊海”。谁料本身不但不美，反而恰恰糟蹋了菊花最本质的美！袁州张氏属于当地富绅，而他们所秉承的王府习气，对于菊花的欣赏口味就更加不堪：“赏菊之日，其桌、其炕、其灯、其炉、其盘、其盆”……可以说，一切器物吃食皆“无不菊者”。这究竟在于什么？哪里是在赏菊，而是在以菊比势、以菊摆阔；不是瞻仰、体味菊花本体给人的种种启迪，而是把菊花也视为奴才仆役，为自己附庸风雅装点门面！我以为，无论是赏菊，还是赏其他的花，都应该有一个前提，那就是必须尊重被欣赏者的“人格”。换言之，菊（以及其他花卉）的天性素质应是第一位的，绝不应该因欣赏者的不同口味而有所删削、扭曲。陶渊明的诗和行为，之所以得到传颂，无非就是他尊重天然的菊花。能否做到这一点，就是真正意义上的品评鉴赏与附庸风雅的区别所在。

我要声明一点：大自然还有另一种满山遍野的菊海，没有人去经营，依然自在开放，品种大多属于最普通、最平凡的“瓜叶菊”一类。这样的菊海才是真正自由的，一年一度，从春到秋，接触的是无尽的阳光、云霞、雨露，

乃至蜜蜂、蝴蝶等各式昆虫，其“人格”和大自然中各种生命的“人格”得到了最和谐的交流。人，不管是“采菊东篱下”的陶渊明，还是“满城遍地黄金甲”的黄巢，倘使蓦地来到这一种本来意义的菊海中，恐怕也会精神一振，大约也还要敦请菊花们尊重他的人格吧。

闵老子寻人记

古书中常有鲜明的古人形象。古人的灵魂会不会附着在今人身上？换言之，今日现实的生活中，还有没有活着的古人？倘使答案是肯定的，追寻求索一番会是极有趣的一件事。为此，在读了张岱《闵老子》一文之后，其人物性格跃然纸上，我思索着，打算在现实中也寻找一番。

闵老子谁耶？名叫闵汶水，他嗜茶善茶，然而对于茶道爱惜如命，从不轻易授给前来讨教的人。张岱讲了自己寻访闵老子的一段故事——到了闵家，等许久方见人归，细看，乃是“婆娑一老”。刚刚叙话，不料老头子忽然站起，讲手杖忘在某个地方，当即出门寻找，许久才归。当张岱正面表示“慕汶老久，今日不畅饮汶老茶，决不去”的意愿之后，老头子忽地高兴了，立即为张岱煮茶并要其品尝，还肯定地讲这是阆苑茶。谁知张岱的舌头也刁，一下子发觉茶既不是阆苑，水也不是老头子所说的惠泉，并且言之凿凿、有理有据。闵汶水连连吐舌曰“奇”，连忙承认“不复敢隐”，于是转身又去煮了一壶香茶，经张岱再次品尝，又被准确地讲出原委。到此时，闵老头方真服了，大笑曰：“子年七十，精赏鉴者无客比。”遂订交。闵老子的性格真够绝的，原因还在于他可以被视作为传统文化心态的一种象征。凡是研究过传统文化的人，大约都了解这样一种矛盾着的现象：许多精警的成果，无不由巨大而又反复的劳动所产生；一切“做”出了精警成果的人，无不对自己的劳动无比珍视，决不会轻易示人。这是从消极方面讲的，它还有积极方面的意义——那就是艺术上没有直路，一切创造如由曲折谬误中获得，才是最牢靠的。越是好端端地拱手相送，对方很可能用过一次就“弃之如敝履”。由此看来，闵老子的为人与做艺对于今天都是有现实意义的。可是，我能在现实生活中发现活的闵老子吗？

俗话说，有心种花花不开，无心栽柳柳成荫。在最近对颐和园偶然的游览当中，却意外地实现了我的心愿。颐和园，我自幼游览不下一二十次，每次都是随意进园，随意游逛，一旦累了，即刻回归，从未想到还有一个游览路线的问题。换言之，采取怎样的游览路线，才能取得最佳的效果？我这番话，也许有人并不同意。他们会讲，颐和园的规模在北京名胜中是最大的，有山有湖，山上楼台高耸，湖上游艇如织。游客尽可以随意游览，走到哪里算哪里，一次不够可以下次再来，无须受什么游览路线的拘束。我意不然。颐和园大是大，然而从园林艺术上讲，把挖掘昆明湖的泥土硬堆成万寿山，并在山的阳面密密麻麻盖了那许多亭台楼阁，这一种失衡的拥挤，恐怕不能不视为先天失调吧？因此如果能把游览路线安排适当，就能扬长避短、兴味无穷，就能在委曲回环之中对中国园林的艺术精萃有所体味。就颐和园讲，窃以为从北宫门入园为最相宜。万寿山坐北朝南，不能让人一进来就尽收眼底，从北宫门进来可先经后山、石坊、长廊绕上大半圈，人在万寿山山脚下走，于掩映中能够悟到一点山的虚实，但是无法感受山的雄伟，这不能不说是一种缺憾，但它又是一桩妙处——它使人在等待中有所企盼。游人可以绕

到东山脚的谐趣园，在此约略盘桓，不难品味出江南园林的娇小精致。等胸中有了这一点意趣，再从后山险路直登智慧海、佛香阁，于是就能在气喘吁吁之际，猛地豁然开朗——将整个昆明湖的浩渺烟波，乃至天际的隐隐林霭都一览无余。方才谐趣园的“小”，反衬并促发了此际的“大”。当然，这一种理想的游览路线在现实中是行不通的；因为从北京城里来的游人，绝大多数要在东宫门下车，然后就近从那里入园。试想，如果一进园就斜插到知春亭畔，这里垂柳依依，微风拂拂，北望万寿山，南观龙王庙和十七孔桥——够了！在此北顾南瞻上一阵儿，再游颐和园其他地方仿佛就都没有兴致了。我主观设想，从东宫门进来，则应沿玉兰堂、长廊、石坊、后山的顺序行走，然后也到谐趣园去“小”上一回，最后仍然直路猛登智慧海、佛香阁、气喘吁吁再“大”上一回……

取得上述认识反觉懊恼，心想游园当中既然有这么大的学问，你颐和园管理处为什么不在东宫门的大门口，将路线写个明白？这样做，不就能使那些仅有一两次机会游园的人充分利用时机，以求在有限的时间内获得更大的收益？我觉得这懊恼不无道理，于是一直懊恼了这一两年。直到不久前，当我又一次进行闲游时，忽然发现东宫门内一块广告牌的背面，写有管理处建议的游览路线，与我近年琢磨的不谋而合！我高兴极了，但转瞬又不免深思：管理处为什么不正面宣告呢！哦哦是了！想这游园之道，是要让游客自己慢慢琢磨的。一下子都倒给你，还有什么味道和乐趣？想到这里，那块广告牌背面上的文字，忽然生动起来，一瞬间变成了个古代的老头儿——呀，他不就是那个可恶而又可爱的闵老子吗？

笠翁情深

明末有一位充满闲情的艺术高手，人称李笠翁，他写了一本叫做《闲情偶寄》的书。他对这本书很看重，于是在写给礼部尚书龚芝麓的信中说：“庙堂智虑，百无一能；泉石经纶，则绰有余裕。惜乎不得自展，而人又不能用之……故不得已而著为《闲情偶寄》一书，托之空言，稍舒蓄积。”笠翁此话是什么意思？他给礼部尚书写信的行动，又是什么意思？无非是想引起官府的注意，更期望得到圣眷优隆；如果这一切都得不到，起码也要赢得一个身后的名声。他的这一心情，也同样渗透在对于一切有闲事物的品赋之中。

黄杨无须礼赞

茅盾先生在抗日时期写过一篇《白杨礼赞》，一时传为名篇。明清之际的李渔（笠翁）在其《闲情偶寄》当中，也写过一篇《黄杨》，事实上也属于礼赞之列。我没见过黄杨树，只见过黄杨木的雕刻，对于黄杨在植物学上的特性也一无所知。然而读过李笠翁的这篇不满三百字的小品文，思想上却产生出质疑的打算。作者提出一个惊人的事实：在一般年份，黄杨只长一寸；到了闰年，不但一丝儿也不长，反要缩短一寸。我真是惊异，由于缺乏植物学的基本常识，不敢轻下判断。但是想到笠翁是位严肃的作家，总不至于信口开河，仅仅为了立论之需就蓄意编造论据吧。

如果黄杨在闰年反缩一寸真有其事，那么我觉得这种行为就未必值得歌颂了。什么是“闰”呢？本意就是延长，它本身是科学的，或者是在科学尚不完备的时候企图加以科学化的一种努力。因此，当社会已经开始“闰”了的时候，宇宙万物随之延长各种节奏和尺度，应该说是“知时达务”的表现，应该说是顺应事物发展规律的行为，没什么可奇怪或可批评的。独有黄杨，“岁闰而我不闰，人闰而已不闰”，硬要与规律对着干，还硬要在作茧自缚的逆境里，去搞虚假繁荣自我安慰，所谓“黄杨不憾天地，枝叶较他木加荣”是也。事实上，“枝叶较他木加荣”的可能性是值得怀疑的，封建社会有多少穷愁潦倒的文人书生，他们一方面保持操守（也就是不触犯封建社会的基本格局），然而其中的大多数人是无法“加荣”的，只能成为无人关注的殉葬品；但是无庸讳言，也有极少数人会取得偶然性的成功，他们一下子出了大名，大到统治者必须注意并且必须采取对策的程度。结果，他们受到圣眷优隆的表彰，并且很快受到各种不同形式的招安。这就是封建社会知识分子的结局，尤其是当他们处在穷愁潦倒时所憧憬的、所期待的。

李渔本人的境遇恰恰为《黄杨》的立论提供了反证。他生于明朝后期，25岁中秀才，此后两次乡试，皆未能取得“正果”。在以后的漫长岁月当中，他一方面绝意仕途，埋头从事传奇小说创作、导演以及经营书店等文化活动；同时，又把毕生研究所得凝聚成一部洋洋大观的《闲情偶寄》。李渔的思想，大至《闲情偶寄》，小至《黄杨》，有一条一以贯之的主线，那就是他对黄杨品格的概括——“困于天而能自全其天”，懂得了这一点，才算是“知命”。这个观点实在是今人所不能同意的。明明受到外界很不公正的对待，怎能甘心“自困”，怎能甘心在不触及统治者基本利益的前提下，反而苛刻地改造自己以求适应呢？这一种品格不但不是高尚的，而且与社会进步的潮流是背道而驰的。因此，我实在不同意李渔对黄杨的礼赞，而从品味其复杂心理的

角度出发，做出这一篇不妨叫做《黄杨解剖》的文章。

花鸟和美女

李笠翁写文章，常常故意表现出偏执的看法，并且在以怪异的逻辑进行“推理”的同时，紧跟着便“强力抒情”。李是古人，今人不会对其“推理”过分较真，即使真想和他辩论也没法通知他。因此今人最初读时，虽然会对其“推理”不以为然，但随着“强力抒情”的进行，也就时常忘记今人应有的立场，容易在一阵“稀里糊涂”的艺术享受中，反倒接受了他的结论。您看，李笠翁这人“狡猾”不？

比如，花鸟与美女同为封建社会男人们的占有对象，在这一点上是无须分什么高低贵贱的；甚至可以有这样的理由，女人毕竟也是人，有表情，有动作，更有七情六欲，理应比花鸟更美，更能取得男人们的欢心。世俗的审美眼光就正是这样的。然而李渔与众不同，他尊重花鸟的独立“人格”，还舍得付出辛劳，于是他才获得卓然不群的真知灼见。概括地讲，就是一句话：花鸟不如美女，花鸟胜如美女。原因似有两点。首先，在封建社会中，任何女人（以及残民奴隶）都缺少独立的人格，因此与欣赏自己的主人之间，不可能产生真正意义上的审美交流。其次，女人在声音相貌上已过于固定，这一个绝不同于那一个，无法给欣赏者多方面的联想。举一个例子，京剧演员金少山就是位欣赏花鸟的专家，不仅会侍弄，而且对其塑造人物有帮助。比如同一种红火炭似的山茶花，启发了他对于两个红脸、红蟒的人物的理解，一个是《法门寺》的刘瑾，另一个是《忠孝全》的王振。他从鸟的鸣叫当中去琢磨唱腔的例子就更典型。有一种叫“红子”的鸟，能叫出连续提高调门的七个音儿，金少山联想到《锁五龙》中那段“见罗成把我牙咬坏”的快板，就根据唱词的需要，连续翻了几次高腔，获得了空前热烈的剧场效果。另一种叫“蓝靛儿”的鸟别具特色，鸣叫时细声细气又清澈透亮。金少山因此想到，尽管自己嗓子得天独厚，但也不能傻唱；于是便在剧情不那么紧张的地方采取了“蓝靛儿”般的意境。观众对此反而爱听，反而称金“会用嗓子”。由此可见，花鸟在美的多义性上比美女高出一筹。李笠翁鼓吹花鸟而贬低红妆的道理，大约也就在于此。

我国古代小品文有一个突出特点，就是一味地追求情趣而忽略分析；偏偏这个特点又是以极具魅力的形态感染着一代代的读者，甚至成为古典小品文的固有传统。今天研究这一传统，不难发现它的两面性；如果不在分析方面着意加强的话，可能会使这个文种在新时代的生命力有所削弱。以这个观点品味李笠翁这篇《看花听鸟》，也就觉得兴味有余而深邃不足。

洗澡的学问

洗澡还有学问？今天国外洗澡的名目繁多，设施讲究，价格也不便宜；然而洗的人总还是有，常是朋友相约了一道去，洗的过程中要谈话，要交流，仿佛有些复杂的事情必须在这水汽蒸腾、身体磨擦的情景中，才能顺理成章地得出结论。在我国昔日，澡塘也是三教九流的聚集之所。诚然，去除污垢是大多数光顾者的目的，但是不能否认，也有相当数量的人更想借助洗澡愉悦精神。比如梨园名伶当中，就很有懂得（或发现）了它的妙处。马连良

在中年时代，每当晚上有戏，午饭后便外出散步一个小时，汽车在约定的地方接他到王府井的清华池澡塘，洗澡后稍事休息，稍微在水汽弥漫中喊两嗓子，再从附近的“东来顺”饭庄叫一点回民小吃，然后乘车径直进入剧场。据说，李少春去澡塘喜欢“泡大池子”，每去一回，往往要泡三次，又上来在睡铺上歇息三回，一边喝茶，一边与熟识的伙计乱聊一阵。可见，“醉翁之意不在酒”，身上原本脏不到哪儿去，来澡塘就是使身子和精神一起轻快一番。再往古代寻索，清代戏剧家李笠翁更是个洗澡的“大家”，他在一篇题为《沐浴》的文章中，居然在这件“上不得台面”的生活琐事当中发现了大学问，比如“度”，比如“法”。

凡事皆须有“度”，过了“度”就要出毛病，就要走向反面。洗澡能去污活血，肯定是好事；但也不可太多，过于频繁就会引起超负荷的体力消耗，就确如中国养生家所说的，容易“损耗元神”。“度”在不同民族、不同地区的标准，也是不一样的。以中国的广东来说，夏季热得难以入睡，往往一夜要冲凉好几次，大约无论穷富都是如此。至于寒冷的北方，除了三伏盛夏的那几天是必须每日入浴的，其他日子在一般人来说，洗澡就是心有余而力不足、甚至要算作奢侈的事了。

洗澡还须有“法”。李渔最初洗澡，不做什么准备，就把很烫的水往凉身上频频浇灌。结果是“以热投冷，以湿犯燥，几类水攻。”水越热，就越容易“激”出疾病。由此，李渔想出了应对办法——先把水温降低，降到“温和”的“度”上；并且自下而上，由脚至腿，由腿至腹，再由腹至胸、至头。因为人体的重要器官在头，在胸，故而洗澡就要反其道而行之——自下而上。温水对人体也还是有刺激的，因此循序自下而上等人体已经基本适应之时，再把水温逐渐提高。这种渐进的态度，就包含了科学的意味。等人体对温水已经适应，“始以热者投之，频浴频投，频投频搅，使水乳交融而不觉，渐入佳境而莫知，然后纵横其势，反侧其身，逆灌顺浇，必至痛快其身而后已。”

这种渐进的态度，就包含了科学的意味。无“法”而洗，仅为去污；有“法”而洗，强身就成为第一目的。近年我国各种气功及养生之道盛行，它们有利于人体科学的探秘，是一件好事。用阴阳说解释宇宙、人体的诸多现象，不一定完全科学，但也不一定就是反科学。对这个问题，以缓下结论为好，免得被动。

我相信洗澡是有“法”的，李渔说的未必尽善尽美，但他所琢磨出的这一套，起码对他是有实效的。至于文章最后提到的富人洗澡之法，特点在于以逸待劳，李渔认为“无俟贫人置喙”，实际上是有不同看法。洗澡诚然可以有多种洗法，各有各的趣味和妙处，像我们现在知道的“桑拿浴”、“土耳其浴”、“泥浴”、“蒸气浴”等等；但从性质上讲，又可以分为“主动的”与“被动的”两大类。富人除了在赚钱和剥削上主动，在享受方面却追求以逸待劳，瞩目于被动方式；穷人在享受上没那些条件，便只能去主动进行。我以为，洗澡大体上仍可算作一种运动，似乎只有主动进行才合乎“法”。只要不是病人，洗澡还是稍稍累一点的好。当然，主动也须有“度”，洗澡洗太累了不仅划不来，而且确实会伤及身体，影响休息的。

板桥墨品

清人郑板桥给后世留下不少的“墨”——他在山东当县官时，写给家乡弟弟的书信被称为“墨”；后来驰聘扬州画坛所留下的，当然就更是“墨（迹）”了。这里仅选三“墨”，漫做评量。

“第三种人”

阅读郑板桥的诗文、家书（尤其是后者），常常被他的鲜明阶级立场所震慑、所感动。他把天下之人分为两种，一为安享人，一为劳人。在那个时代，就能有这样的认识，实在不是一件简单的事。试问：郑板桥自己的立场何在？从理论和感情上，似乎应当和“劳人”紧紧拴在一起。然而透过他的文字（更透过他的行为），就不难发现问题并不是那么简单。郑板桥左顾右盼，来回摇摆，有时倾向这边一点，有时又倾向那边一点。如果用一句话来概括，“遗世而独立”似乎才是他内心的真实追求。郑眼中是不大看得起安享人的，他可以拒绝卖画给某一个具体的安享人，他可以用嘲讽及对立的态度去对待整体意义上的安享人；但是他无法舍去“遗世而独立”所包含的丰富内涵，他无法“舍身”去做一名劳人，他能够做到的仅是广义上的同情和有限度的周济。他写过一篇题为“靳秋田索画”的文章，一方面申明自己“画兰画竹画石，用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也”的立场；同时，他文章中所孜孜追求的那种“忽得十日五日之暇，闭柴扉，扫竹径，对芳兰，啜苦茗，时有微风细雨，润泽于疏篱仄径之间”的生活情趣，对于“天下劳人”来说，又无啻于天方夜谭。不难看出，郑真正所渴望及追求的，还是游离于上述两种人之外的“第三种人”——自己在艺术生涯中的同好及同道，比如“扬州八怪”中的其他诸位。“第三种人”追求的自由与慰安，安享人是不承认和看不上的，劳人是不理解也难于获得的。事实上，郑板桥及其同好同道在走第三条道路的过程中，也是经常左右彷徨，很难获得一段比较长时间的稳定心态的。

举一个与郑同时的画家为例。他叫金冬心，各方面的艺术造诣都不亚于板桥，尤其是诗词上具有捷才。一位大盐商请他在平山堂作陪，宴请新上任的两淮盐务道。在宴会通过划拳行令达到最高潮时，这个大盐商脱口而出：“柳絮飞来片片红。”举座愕然，紧接着就变成哗然大笑：“柳絮如何是红的？”盐商面红耳赤，无以为答。当此千钧一发之际，金冬心挺身站起，说明此句出自元人咏平山堂诗。众人不信。金从桌边站起，朗声诵道：“廿四桥边廿四风，凭栏犹忆旧江东。夕阳返照桃花渡，柳絮飞来片片红。”众人鼓掌喝采，都道冬心渊博。次日盐商给金送来一千两银子，打听元诗出处；金谓之曰：“哪里去找？都是我一时即兴，瞎编出来的……”小事一件，含意颇多。倘若没有盐商这个新的阶层出现，“扬州八怪”也未必能站稳脚跟。不知能否说，盐商阶层恰是“扬州八怪”产生的经济基础？更不知能否说，“扬州八怪”就是介乎劳人和安享人之间的“第三种人”？我想，作为个体存在的每一位文人画家，一方面有可能像我们在诸多文艺作品中所看到的郑板桥，会与某个可恶的盐商发生不可调和的冲突；同时，也可能像上面传说中的金冬心那样，又为某一位盐商解脱困境。

回顾近年涌现的反映“扬州八怪”的文艺作品，郑板桥经常是以维护“劳

人”立场上的“单面人”的形象出现的；像上面传说中的金冬心，只在汪曾祺先生的一篇小说中偶然“闪”了一下。我觉得，郑板桥一批人物的“第三种人”的特征是应当重视并加以表现的；如果离开它，历史的深刻性和复杂性也就难于表达。当然，具体的作品里的具体的人，哪一面究竟是其性格的“主导侧面”，就应该因人而异了。

出世之思

郑板桥是我国历史上的著名画家、诗人和书法家，更是一位深黯艺术哲理的思想家；同时在中年时代，曾在山东当过两任县太爷，当得很认真也很劳累。从这一点讲，他“入世”很真诚。但是与此相矛盾，他几乎从一上任就想到了卸任，于是很早就嘱咐主持家务的堂弟，为自己将来的归隐做好准备。他有一篇写给弟弟的家书——《范县署中寄舍弟墨第二书》，就颇能说明这一点。此书作于乾隆九年（1744），郑板桥52岁。这是他来山东当县官的第三年，此年内连续给他的唯一亲人、比自己年幼25岁的堂弟写了四封信。这封“第二书”没谈任何实事，仅是让堂弟为其留心在新买的宅子旁边另买一块地，以备将来辞官，好按自己的设计营盖住宅，作为养老之需。郑以“康熙秀才、雍正举人、乾隆进士”的资历，好不容易在49岁才当上县令。如今屁股还没有坐热，便急切切想到了归老林泉，这件事本身就够让人感慨的了。

文章的核心部分，是郑板桥详细讲述自己对养老宅子的设计。首先是宅子的地点，是“幼时饮酒其旁”、“心窃乐之”的一处地方，老来居之，必能童心复萌。而且这里的情调，“一片荒城，半堤衰柳，断桥流水，破屋丛花”，实在既不同于官场崇拜的金阙玉阶，也不同于隐士追求的世外桃源，郑板桥所孜孜以求的，乃是一个经过“人”的作用而变“旧”了的处所。这说明郑对自己的未来，是要在“出世”与“入世”之间寻找一个适当的连接点。他需要将整个身心沉湎其中，更需要将全部余生投入进去，把做人与做文章结合起来，以期实现毕生未能（或没有来得及）实现的人生追求。换言之，他是要用“入世”的态度去对待“出世”。其次，是要在上述的大氛围、大背景中显示自己独特的艺术个性，要“筑一土墙院子”，房屋要“俱用草苫”；但是，一定又要“用碎砖铺曲径一条，以达二门”。用今天的话来说，是要在“穷”和艺术之间寻找一个连接点，大约也只有在这样的“点”上，才能有滋有味。他不但不怕“穷”，还要通过“穷”来培养优美、清新的艺术。显然他这种追求，包含着一定的“入世”思想。再次，是对乡里亲情的追求，“立院中高处，便见烟水平桥。家中宴客，墙外人亦望见灯火。”这一种感情，乃是郑板桥为文处世之本。郑的一切离不开人，以往郑紧紧地抓住了它，觉得自己不曾虚度此生，今后更需要紧紧抓住，以期将来的生活更有意义。郑在本年给堂弟的第一封书中说道：“刹院寺祖坟，是东门一枝大家公共的，我因葬父母无地，遂葬其旁。得风水力，成进士，作宦数年无恙。是众人之富贵福泽，我一人夺之也，于心安乎不安乎！”这种虔诚近乎忏悔了，他认为今日自己的一切都是家乡的父老给予的，自己必须设法报答才是！于是，在本年写给堂弟的第四封书中嘱咐：“天寒冰冻时，穷亲戚朋友到门，先泡一大碗炒米送手中，佐以酱姜一小碟，最是暖老温贫之具。”这两段话，一讲昔日，一讲未来，郑目前的任上之身，恰恰就尴尬地摆在其间！怎么办？

郑大约左思右想，最后终于做出“哪里来还哪里去”的决定。由此可见，对乡亲的真诚来自对艺术的挚爱，而这种挚爱更在“出世”之思中加入了相当分量的“入世”态度。

爱子之道

郑板桥究竟是怎样一个人？通过他的画、他的诗、他的书法，我们自然得到许多启迪。但是最能够表明其人生态度的，则是他的家书。人们在评介前面三种（画、诗、书法）时，未必不以审美的态度为主；独有家书，相信郑板桥走笔行文时全凭胸臆，绝不会掺杂一星半点的矫饰之情，故而我们便可以放心地从中窥测其“真”。在人生态度中，如何对待孩子（尤其是儿子）就又是核心。很凑巧，郑有一封《潍县署中与舍弟第二书》，就很能说明问题。此书作于乾隆十四年（或稍前），郑板桥 57 岁。这一年，他 5 岁的独子在老家兴化入塾从师，然而也就在这一年病歿。此书书尾未署年月，但与写于十四年的第三书联系起来看，估计此书写在儿子已经入塾或将要入塾的那一时刻。郑何时送子还乡难于考察，但从此书书尾提到的“可将此书读与郭嫂、饶嫂听，使二妇人知爱子之道在此不在彼也”，大约儿子是由郭、饶二妾直接抚养的（儿子系饶氏在山东所生，史有载）。知道了这种背景，就可以理解这封旨在向弟弟和二妾宣讲爱子之道的家书了。

近代历史常常给人以这样的启示：人在小时，天性童心蓬勃烂漫，年纪渐长，阅历渐增，思想也就越来越复杂、矛盾。这时，人的社会性就会逐渐取代天性童心，人的胸中城府纵横，无论遇到大事小事都不免因私利而弯弯绕了。这似乎是人生的规律，绝大多数“社会的人”从小到大，大约都会有这样一个发展过程。唯独文学家（尤其是儿童作家和诗人）总是极力“抗拒”这一规律，办法就是努力保持幼时心中的那一种天性童心。当然，文学家那里的天性童心，并不是孩提时期的简单再现，而是升华了的一种境界，一种存在，一种气质。文学家胸中但凡有这种东西的，无不利用任何形式、任何场合去进行宣传鼓吹。他们认为这是自己的天职，执行它甚至比写自己的作品都更神圣。只有保持天性童心，才可能健康成长，才可能保持赤子之心，才可能成为一个真正的人，社会也才可能成为一个健全的实体。人有了它，才可能正确地对待小鸟和蜻蜓、螃蟹；主家之子有了它，才可能正确地对待家仆之子。在此信之后所附的“书后又一纸”中，郑板桥更发挥了这一观点，他说：“欲养鸟莫如多种树，使绕屋数百株，扶疏茂密，为鸟国鸟家。将旦时，睡梦初醒，尚辗转在被，听一片啁啾，如云门咸池之奏……”为了听到鸟的歌唱，不能也不应该通过设笼养鸟的办法获得，而应该房前房后多种树，努力改善居住地的自然环境，形成人与大自然（包括鸟、树及其他）的生态平衡，更需要建立一种人和外界的心态平衡。做到这一点，人就能在一种协调的气氛中与社会、自然进行交流和反馈，自己的工作、生活才能适度而有作为，同时也绝不妨碍外界的任何有生物和无生物。做到这一点，也就成为郑板桥所衷心推崇的“好人”。

在此书的结末，板桥郑重地告诫堂弟与二妾：教育儿子“第一要明理做个好人”，这是至高无上的任务；至于“中进士作官”，则“是小事”。可以想见，郑说此话是非常诚恳的，也是非常悲痛的。他亲眼看到这个社会是如此的缺乏天性童心，所以才坚决地从自己做起，要求孩子永远不要失去这

最重要的一点。当然，5 岁孩子不会听懂这些，但他是要孩子身边的人听懂并按照去做，这就不能不看出他的用心之深之苦了。

秋灯笔记

晚清有一部笔记小说《夜雨秋灯录》，时人对之有“《聊斋志异》之嫡传”的评价。作者以笔记手法出之，今我亦以相同手法评之估之。

骄傲的“大人国”

“物以类聚，人以群分。”这里的“人”，是指现今地球之上、同一物种的人类而言。固然因发达程度、文化渊源上的差别，地球人之间还存在这样那样的隔阂或矛盾；但是面对宇宙自然万物来说，人毕竟是渺小的，这一群人对那一群人毕竟骄傲不到那里去。试问：有没有这样的可能——地球人因陡然发现“小人国”而骄傲无比？尤其是当小人儿因力量悬殊屈从时，偶然变“大”的地球人是否就会泯灭自己原来的天性？

很幸运，清人宣鼎在“树孔中小人”一篇中，给了我们一个很好的回答。一个广东人出海时遇到台风，被刮到一个不知名的荒凉小岛。他蹲下拉屎，发现了一些仅有七八寸高的小人儿。他们有组织、有纪律，正在首领的带领下，向自己这个“侵略者”发动了进攻，“小箭、小刀枪、小戈矛钻刺两股，颇痛，恶之”，随手挥动了烟袋锅，一举击毙了小人的首领。

这位“大人”很骄傲，灵机一动，计上心来——“若攫得一二头回故里，转可炫俗攫孔方。”在他眼里，小人和牲口一样是论“头”的，是可以通贩卖获利的。于是，他把这群“战利品”带回故乡，发了大财。而小人经过豢养，开始在盆景般的房屋中出现，供“大人”们欣赏取乐。首先呈现于“大人”眼中的，是小人国中那些奇异的风俗——“小人以幼者为尊，时见年老者折腰揖孩提。又以妇人为重，时见须眉者屈膝向巾帼。”小人不仅在其内部如此，还把这种礼教延伸到“大人”这边——“每见都转（官名）所蓄艳妾顽童，必叩首。若见道学龙钟老辈，匿不出。”从本质上看，这明明是小人儿对天国上邦礼教的亵渎，也是“大人”所不能允许的。幸亏小人仅仅是在“盆景世界”中活动，种种延伸之举没能引出外界的造反。正因如此，“大人”才没当真，甚至还觉得“有趣”。

作者就乘“大人”感到“有趣”之际，笔锋轻轻一转，讲述起小人与“大人”在人性上的相似：“（小人）爱（大）人著鲜衣阔服，见必舞刀弄棒献诸技。若见破帽残衫者，必争出指之怒詈曰：‘蒜平啵咧。’性最妒，见人有技能者，必效其所为，不成，又詈曰：‘苛二乌三啵咧。’性又最疑，防人窃窃耳语。然又畏大声疾呼高谭阔论者，每闻声必詈曰：‘饭平饭平师二啵咧。’……”尤其让人难忘的描写是：“有时与以铜钱，即爱不释手，口咬脚踏而钱不能碎，则又嚶嚶啼。”小人从潜意识就爱钱，这难道只是小人的天性吗？此外，前文所述之“妒”和“疑”，不也同样是大人世界被扭曲的人性？再不要骄傲了，一心藐视小人儿的“大人”们！

绣花鞋的内涵

清人宣鼎在“海棠词”一篇中，为我们讲述了一个似曾相识的故事——一个秀才进山游玩，迷路，傍晚看到一所华丽楼台。临近倾听，发现有女子谈话，曾写字、曾绘画、曾下棋，都觉得不如意，最后竟讲起荤笑话；稍倾，

女子们各以“秋海棠”填词，觉不惬意，又以讲荤笑话提神。天明，女子鼾声鸣响内室，秀才遂进外室观望。他什么也没拿，临走只从室外台阶之下，揣走一件纪念物。故事说到这儿，就完了。

这故事屡见不鲜。历来写秀才走失路径，或遇仙，或遇鬼，或遇如花才女的都很多。最后多是一场梦，醒来更增添无限惆怅。故事千变万化，结局大体一样。然而此篇开掘较深，前半部的笑话“荤”得让人感到震撼——某商人，在外经商时遇到一位画士，请他为已去世的父母摹写真容。去取画的那天，画士不在家，画士之妻“误取春工与之”。商人也没看，拿着就走了。等回到老家，遍请亲朋好友共同瞻仰。“及露，乃骤掩，笑语曰：‘不图二老在那边尚如此快活耶！’众哄笑不已。”与这“荤笑话”相对应，是秀才最后取走纪念物的异常行为。本来，室内有古玩、有书画，但秀才均不取，只从室外的台阶下面取走一双绣花鞋。在秀才眼中，这绣花鞋是美丽和诱人的：“刺绣精工，如黍如菽，底实香屑，如麝如兰，诚心醉焉。”讲述荤笑话和偷走绣花鞋是文中一组对应的行动。它揭示了古代文人内心深处的“情”和“欲”的矛盾统一问题。表面上看，文人无拘男女，都应该具备雅的感情，或写诗，或弹琴，或绘画，都不应放肆。作为女子，尤其不可以讲荤笑话；作为秀才，偷听本来就不应该，尤其更不该偷走闺中的隐秘之物。

然而这双绣花鞋就如同诗歌中的诗眼，是它“拎”起了全篇，是它加深了本文思想力度。没有绣花鞋，不可能把始终没见面的双方“拎”到一处。没有绣花鞋，也就没办法把上述两个最“刺激”的行动连接到一起。可以认为，是众女子雅中有俗的谈话，勾起了秀才心中的“欲”，于是才偷了绣花鞋。众女子的谈话是因，秀才偷绣花鞋是果。也可以认为，秀才心中的“欲”以及偷绣花鞋的行为是因，而女子谈话中俗的部分是果。没有那双企求听“俗”的耳朵，也就不会去注意闺中密语——那个强度非比寻常的荤笑话。

“魔高一丈”好

《夜雨秋灯录》中有一则题为“青面应声鬼”的小故事。情节极为简单，讲一个文人深夜读书，忽然房梁上忽忽悠悠“飘”下来一个鬼，长相当然属于青面獠牙一类，但最可怕的还是它的一言不发——它“长至丈余，立案侧，目闪烁有光”，居然“亮相”不动，静看文人读书。用京剧中术语打比方，这种情景不妨叫做“紧打慢唱”。紧打是动态，是鬼从房梁上飘悠下来的那种狰狞气势；慢唱是静态，是鬼站到了书桌一侧，引而不发。看来这鬼会搞动静结合的把戏，确实非比寻常，它有“道”。

但俗话讲，“道高一尺，魔高一丈”。这文人居然“以其人之道还治其人之身”——你引而不发，我也同样。仿佛什么也没看见，我藐视你，照样念书不误。鬼心里也亚赛明镜：休想水涨船高，我继续兴风作浪，你的船肯定葬身波底——你念我也念！然而文人不仅有“道”，还更有“魔”——创造性告诉文人要沉着，要一边对付鬼怪，一边寻取致敌于死地的对策。最后办法终于想出来了，文人想到《易》当中的“乾”卦可以镇邪，于是朗声继续阅读。鬼最初不觉，也还继续随念，但念到“地道光也”一句时，终于作茧自缚，无声地消失了。

人类的历史，就是一部“道”、“魔”相搏的记录。“道”既是昔日一切功绩的总结，但又以“成法”外壳出现，束缚新一代有创造精神的人；“魔”

则要打破“成法”，提倡的是创造精神。“道”的背后常常具有深厚的传统，但最终取得胜利的，却还是突如其来、无所依傍的“魔”。

尾随书人

书对于小孩子来说，社会和世界的“形象”是呈横向的“一大片”。于是小孩子读书，首先是越来越多的课本——语文、政治、数学、地理、历史……，貌似有许多专业其实又没有专业。这时显现的都是一时之“横”。长大之后，有了兴趣并有了专业，读书就渐渐沿纵向深入了。在你工作的这一行，或者在你业余爱好的这一行，都各有许多纵向上的书，它们出自不同的朝代或地区，出自不同人物的手笔，每本书的侧重和文风也都不一样。这时你怎么读书？怎么通过阅读从而“理”出自己的一条“线”？开头不免要乱读一气，乱读虽然囫圇吞枣，但也可以占有一部分材料。问题是“乱读一气”之后怎么办？如何形成心中的座标？

我的办法是尾随书人，尾随那些对某领域之书研究确有所得的人。记得前五六年应邀去天津，领一个全国散文大赛的奖。步出天津车站时，巧遇北京的姜德明先生。一问缘由，敢情是同一回事，他和上海黄裳等先生，作为嘉宾应邀到天津参与颁奖。到了下榻地点，黄裳先生先到了，姜与他住一屋。略事休息，因正式活动还没开始，于是我便尾随他二人出游。脚底下也怪，我们不知不觉就来到成都道——天津著名的古旧市场。这里虽然不卖书，但卖的却是和书“成龙配套”的东西。他二位只是看，只是聊，我也只是听。姜先生很谦虚又很真诚，一再感谢比自己年长十岁的“黄长兄”多年来给予自己的帮助。黄只是一再摇头，“哪里的话，你的努力值得我学习，只是我已经老了，再学，有些学不动了……”我听着，这里洋溢着的是人品。书人当然有书品，但书品的高低又与人品有密切关系。不知不觉间，过了一个愉快的上午。

以后在会议的间隙中，他二位提出要到天津古旧书市去逛。我心一动，遂又尾随。下车后，对方有人来接，直接进入库房。他二位开始分道扬镳——黄先生要寻访善本，姜先生有兴趣的只是民国以后的铅印书。我主要跟定了姜先生，因为上一次同游成都道，我发现黄先生每每谈及善本书时，我总是接不上“气儿”。看来，今后我主要得向姜先生请教，因为他的专业离我近些，同时又都住北京，有事打个电话就成，方便得多。

库房中尘封污垢，到处都是灰土。姜先生不断翻阅着，也叫我随意去翻阅。我独自行动起来，发现一个桌案上放着一本大画报，打开一看，原来是日军在他们侵略中国战绩最“辉煌”时的纪念册。我惊呆了，他们屠杀中国人——采取的是开膛、枪杀、活埋、上吊种种的办法，全都堂而皇之作为“正面素材”印刷其中，我还看见蒋介石和汪精卫一些人在各种场合的照片。老实说，这些画面是我昔日想都想不到的。姜先生悄声走到我的背后：“没想到吧？这就是最真实、最严峻的历史。搞旧书研究的人，时常遇到的，或者说是首先遇到的，也就是这种最真实、最严峻的历史……”

回到宾馆之后，姜先生又从他购买到的旧书，说了不少他的研究。黄先生有些沮丧，因为善本的库藏太可怜，他没找到自己需要的东西。但他二人后来的一些谈话（关于书的收藏和研究），又让我这个局外人似懂非懂。

似懂非懂就很好！因为我不是他们领域中的后辈，我只是借鉴他们的研究方法。先让尾随引出目前的这“似懂非懂”，以后到了自己在本领域中遇到难题时，此际的“似懂非懂”说不定就会跳出来，去揭开笼罩在疑虑之外的那些尘雾。

加价

解放前的北京，旧书店多有一种走家串户的伙计。他们就靠一块洁净的白包袱皮，把书店的书（多为善本书）直接送到知名教授、作家手上。遇到主顾有了看过而暂时搁置的闲书，他们就和主顾商定一个价钱回收，然后很快又为闲书找到新主人。后边这种营生并不是书店交给他们的任务，书店不会因此给伙计发奖金。但伙计乐于坚持去做，一来他们因此和主顾交了朋友，并在转手之间赚了一个差价。一本书的多次易主，不仅使伙计得到几次差价而加价，更因读书的人的“转化”而使该书的价值也加了价。

时代发展了，旧书店的生意冷淡下来，而新书的出版一日千里。新书是大批量印的，定价便宜，不存在“版本”是否珍贵的问题。新书读过之后，要么居留在主人书架一角，去过那寂寞岁月；要么干脆在粗读后扔掉，被小贩收购了送造纸厂。新书一旦被第一个主人所废弃，即使是其中的幸运者被送到旧书店，价钱也会大幅度跌落。时至今日，在读书人间传递图书的伙计已不再见，旧书店也接近绝迹，新书只能在一个固定作者处加价。

我想提个问题——既提给书的作者和读者，也提给书的发行者——如何才能增加每本书的内在潜能，使之不断赢得加价呢？每出一本有用的好书，是让一个人读好呢，还是多辗转几个人更好？答案肯定是后者，但问题也相应而来。比如某人有一些专业用书，是他在若干年中辛苦积攒下的，他当年在初读、再读时都颇有收获，可能在某些书页上划下红线或留下眉批，还可能夹上小纸条……但读过几次就把它放进书架，就再不动它了。很可能这些书会在主人死后被处理掉，因为他的孩子不懂这一个专业，这些书倘若还留在家里，肯定白占地方。于是，在许多老年知识分子身后，家里的书就被堆在平板三轮送到废品站卖掉。还有另一种糟糕情形，遇到“大文化人”逝世之后，其藏书很可能会被国家有关部门所接收（或折价收买），但也是搁到纪念馆一陈列就算完事，谁还能去逐本研究这些书上的批语呢？看来，这些书尽管保藏得很好，但同样也是浪费。

我三思许久，终于想出一个主意：有价值的书（尤其是经过反复阅读而增值加价的了的书），最好能在合适时机转赠给有前途的弟子。优秀的知识分子，一般在中年就开始“扔”书，因为脑海已建成专业的坐标，从前读过的书（中的思想或材料）都已在坐标系中分别就位。即使以后某时需要查阅这些书以利于新的写作，但一找、一查立刻就“有”，很方便的。所以说，“扔”书对于中年知识分子是非常必要的一件事，早“扔”早自由。然而弟子如果能较早得到这些被老师看“破”的书，看到那些红线或眉批，必然体会到老师昔日的心血凝聚，胸中必定会万丈豪情——知识、学术乃至人格，或许就通过这些书的传递而加价——首先加的是精神成果之价。

背诵和挨板子

二者历来褒贬不一，但又都是中国传统教学中最有特点的方式。

古代的读书提倡念准四声，更提倡念出声韵和味道，甚至要配上摇头晃脑的动作。不太讲究默读，也不讲究细嚼慢咽。与之相反，中国传统是提倡读书人从幼年起，就要大量背诵古代的名篇（从诗词到文章）。用今天的观点看，这一切都应该在理解的基础上进行。可古人偏不，时常囫圇吞枣，甚至在还没有弄清字意之前，就急不可耐地死记硬背了。把这种读书方法简化成一句话：先背下来再说。

先背下来再说，显然给人一种“不科学”的感觉。但也奇怪，一切成年人大都有这样的体验：小学（甚至是上小学之前）强记下来的文字，长大后说不定在什么时候，它就会自己“冒”出来。而且这一“冒”还十分精采，会有“一览众山小”的感觉。这还不算，兴许又过了一段时间，它又从另一个角度再度“冒”出来，同样取得居高临下的效果。我还见到一些年迈的名伶，要他们坐在椅子上，用普通话回忆幼年学过的某出老戏，结果经常“卡壳”；但只要让他们站起来，让他们摇头晃脑、拿腔拿调着去念，那些几十年前的戏词，居然就能一字不误、情绪饱满地念出来。这是为什么呢？或许有以下两个原因：一是中国精萃短语中的许多字和词组，本来就无定解，或者说某字可以有多解；二是短语的结构千变万化，吟诵的声调节奏不同，又可以生发出不同的含意。

再说挨板子。俞振飞回忆录说到他的幼年，父亲教他拍曲子，同一支曲子要无误地拍三百遍才算“过门”。稍有差池，就要挨板子。久而久之，曲子刻印在脑海里，及至出唇的一刹那，一分一毫都无比准确，甚至连带到一举手和一投足，也没毛病可挑剔！不少的名伶都有这样的体验：第一，幼年挨打当然痛苦；第二，在逆境中“痛苦”这么一下，时常能受用终生，因此成名后一回忆，便由衷感谢老师之打，感到幸运非常。对这种“打戏”传统，似乎也可以用一句话概括：先打成了再说。这里稍稍做些解释，这里的“成”，指的仅仅是实现动作的规范，还远没达到准确刻画人物的标准。只有那些悟性高的演员，以后在动作规范的基础上再进一步，才可能得到艺术上的飞跃。

背诵和挨板子很有相似之处。中国的学习途径，一是抓紧儿时，二是多从形式的镣铐入手，把形式抓紧、抓准了，把镣铐舞得活泼灵动了，再慢慢追加进内容，再去追求形式和内容的统一。西方人学习正相反，儿时没有任何负担，年轻时也很放松，满脑子自由，学习上自然是内容第一，根本不受镣铐的束缚。因此，西方年轻人的学习“成绩”未必很好，但优点是想象力丰富，长大了也注重创造精神。如果这种估计不错，那么试问今人在学习时究竟依从哪一方？我的看法是：学社会科学，多倾向中国的传统；学习自然科学，多借鉴一点西方。

“有伴儿”才好

世间万物大多是伴生的，有的是一起“伴生”出来的，有的则是“前后脚”来到尘世。比如我幼年每当春节，都随大人逛北京琉璃厂的厂甸。那里人山人海，都是卖吃的和卖玩的，摊贩把那条“大十字”街占了满满当当。这当中，小吃和玩具比比皆是，平时卖它们的摊贩分布在九城各个角落，只有春节才像亲戚一样见面，摊贩越多，游人越挤，它们就越高兴，它们本来就是“伴儿”——而且是那种“发小”嘛！

那时的我，每年都随着大人从马路中间穿过，根本看不见摊贩后的卖古书的店铺。但是让人惊奇的是，卖古书的店铺却能够“跟”着春节凑热闹，节日期间照常开门营业。但结果怎样呢？虽然照旧有人来看书、选书和买书，但古书店跟那些卖吃的、玩的摊子毕竟不是“伴儿”。长大些我才渐渐知道，琉璃厂中这些店铺彼此是“伴儿”，各类古书和各类文玩乃至纸笔墨砚之类的才是“伴儿”。甚至可以说，古书和琉璃厂东街卖酸梅汤的信远斋也是“伴儿”，当时对古文化上瘾的文化人和伶人，一旦从铺子里出来，一抬头——好热的大太阳！于是拐弯走进信远斋，穿着整齐的小伙计迎上前来，把一碗冰镇酸梅汤送到了客人面前……这份儿清凉，这份儿舒心！如今信远斋迁走了，孔膳堂来了。可不知道什么缘故，专程访书的人从没有“跟”着就进孔膳堂的。既然成不了“伴儿”，两下里就拧不成一股绳。长时间“各是各”，显然对两边就都不“上算”。

还说书——那些线装的善本书。我在高中毕业以后，有一段“异想天开”，想随沈从文伯伯当一名文物研究的学徒，因为我听得懂他那一口湘西话，也认得他那一笔行草。沈给我开列了长长的书目，我就到文津街北京图书馆的善本部去看。读累了的时候，把书存到“柜”上，然后到外面的花木之间散步，或者凭栏眺望一下北海。我发觉，这里的大环境和各类的书（首先是善本书）都是“伴儿”。如果把读善本书的人搬到了王府井，大概读书的心也难安宁。

说到王府井，立刻就想到姜德明先生。他解放初期在《人民日报》当编辑，当时《人民日报》就在王府井大街的最南头，繁华无比，喧闹无度。我猜想，即使窗户上有厚厚的玻璃，嘈杂的市声也能穿透。然而姜先生却安宁自若，班儿上的八小时干的是现代新闻，午休时间就跑到东安市场的旧书摊儿寻觅旧书。这肯定是他最得意的时刻，终于心游古典了。久而久之，他和书成了“伴儿”，成为一名研究书的专家。从这一点看，他实在是那个时代的一名奇人。但我也发现，自己这些年能够向他的请教机会不多。原因很显然，我的“书底儿”太薄，很难和他成“伴儿”。然而我在梨园的朋友，“书底儿”或许比我还薄。

我挠了头，抓了瞎。但机会忽然来了，我偶然结识了香港的“梨园写手”萧铜，他要我领他去见姜先生。萧年长我十多岁，头一次见面就肯定地说：“我们见过。”我惶惑，不信这话。他解释说，“在南京，你再想想。”我依旧摸不着头脑。“那时抗战刚胜利，你母亲由重庆转飞北平，当中在南京短暂停留。那时咱俩见过面——我十五六了，你刚三岁……”

真逗，我还从没遇到这么讲话的人。

我和萧铜以一种很大的加速度熟悉起来。他说自己拜访姜先生的目的“就是去看他的藏书”，并声称一见面就能成“伴儿”。我听了也高兴，如果我

的“伴儿”能够成为姜先生的“伴儿”，大概我以后再去请教姜先生也就容易了。

我陪着去了。果然，他二位一见面就成了“伴儿”。姜先生声称自己以前读过萧的许多小说。我惊讶了，原来萧不仅是位刻苦的“梨园写手”——每天就要在香港好几家报纸写那种几百字的专栏，敢情他从前还“很正经写过小说”来着！记得这一天，萧本来说好是要请姜先生外面吃饭的，可实在说得高兴了，姜先生就请萧在家里便饭——好像就是吃炸酱面——二人在饭桌上眉飞色舞，最后尽兴而别。我在饭桌上就感到他二位相见恨晚，初识就真成了“伴儿”，我作为引荐人，反倒成为没人理睬的“第三者”。

还说萧铜，没想到这么早就忽地去世。不久前李维康夫妇应邀去香港唱戏。随行的一位被誉为“今日芙蓉草”的二旦柯女士，是张恨水先生的儿媳，我平常称她为“大嫂”。她回来后偶然谈起，“你知道吗？这回在香港唱戏，后台特冷清！往年后台总是三位：沈苇窗、江上舟和萧铜。有他们三位，仿佛整个香港懂戏的就都在了。这次一下子去了萧，还去了沈，只剩江上舟一位了。我们人在前台，虽然依然满宫满调地唱着，可一想到后台少了两位，心里就不是滋味，待会儿回到后台卸妆时，连个搭话的人都没了——我们缺了‘伴儿’啦！”

美丽的人文景观

近年有一句时髦的话，叫做“天下真小”；可是当我收到黄宗江老师寄赠的新书《花神与剧人》时，心头却浮现出相反的一句——“北京真大”。

原来，我们都居住在风景秀丽的什刹海附近。站在老北京的制高点——景山万春亭四下俯瞰，城圈儿里“成块儿”的水面儿也只有中南海、北海、后海几处。中南海向来不是老百姓的去处，北海游客在盛夏就像茶壶里煮饺子，唯独后海四围都是些低矮平房，胡同套着胡同，居民呈松散的密集状。大概也正因为这个缘故，解放后对这一地区变更甚少，许多劳动人民仍然住在老房子里，有眼光的文化人也搬到这一带住家。包括什刹海在内的后海地区，就成为平民阶层眼中的一抹可贵的亮色；文化人所以搬迁至此，大约更是懂得亮色对于平衡心态的作用。黄宗江住的原是他夫人单位的房子，就在赫赫有名的恭王府的旁边，一个占地不少却不甚精致的四合院。其中一个套院有小北房三间，外搭西房一间，便住着他们夫妇和女儿一家。据黄多方考证，这院落可能就是《红楼梦》中焦大的故居，他一一设想着院中每一处“文物”当年的用场——这一处旧戏台，可能是当年柳湘莲献艺之所；那一带栏杆，或许是尤三姐心中爱恋柳郎又不能出口、只好凭靠着边看戏一边想心事的地方……经黄宗江这么一“演绎”，并经红学前辈俞平伯亲笔把这四字题成匾额，四合院怎不顿时熠熠生辉，怎不吸引了不少新交旧雨跑到他的身边听他神聊。我作为一名后辈，就是七八年前听说了这些传闻而登堂入室的。

黄是北京有名的三栖（电影、话剧、京剧）人物，我则混迹于京剧一行但对那两门也颇有兴趣，加之住家距离很近，所以我很快就成为他的一名忘年之交。我时常骑自行车七弯八绕，在他方便的时候去找他神聊片刻。他爱神聊，不喜欢别人向他“请教”。我知道他这个习惯，即使是为了请教去的，也要“寓”请教于神聊之中。那一阵儿，他是很为能居住在什刹海附近而自豪的——“这里有多少文化人！向东，有凤子、沙博里夫妇；向南，有叶君健；向西，有侯宝林；向西北，有冯亦代；向北，与我隔“海”相望的是萧军……这里已经有了宋庆龄、郭沫若、梅兰芳的故居，相信以后还会有新的故居……”那一阵儿，找他开座谈会、研讨会的人多不胜数，人们只要从繁华的地安门西大街或鼓楼大街“钻进”这片平房区，用不了十分钟就能“抓住”他——他也好说话，只要来人态度恳切，说走就走，一去至少半天。左半天，右半天，电影半天、话剧半天、京剧半天、生客半天，熟人往往就不只半天了……他被奉为“权威而多面的剧评家”，他高兴之余更有遗憾，自己本该成为“权威而多面的剧作家”才对……他惋惜了许久，终于走了——搬家到他所在单位（八一电影制片厂）新盖的“休干楼”中，老伴和女儿一家也跟着走了。在那里半年多，他把京剧《贺龙刀》推上了舞台，又开始仔细打磨电影剧本《桃花扇》，他还在构思歌剧和话剧……

走的人不止他，侯宝林早就搬家了，萧军也已经故去了，别的几位由于年纪关系，彼此走动也不太勤了。这样不仅在他们的感觉中，什刹海已然失去往日的喧闹和快乐，连我这个晚辈也感到昔日“这一个”美丽的人文景观，也大大地灰暗和寂寞了。怎么办？我曾经觉得恐慌，我为自己得以亲近过她（什刹海人文环境）而自豪，更为她的失色而惋惜。久久思索后，发觉干着急是没用的，要学宗江老师一辈人自己去开创人文景观的精神——比如，他若不去考证“焦大故居”，谁还会在那个破落四合院中留恋忘返呢？

也巧，有了这一番心思，眼光就常常凝聚在往昔“不起眼”的事物之上了。两年前，女儿考进了“区重点”十三中，我去开过几次家长会，发现该校主楼之前有几排很讲究的古式建筑，琉璃瓦，磨砖对缝的墙壁，冬青树，月季花……一打听，原来这里是当年有名的“辅仁大学”的男附中；它的南边，就是建筑风格十分精巧的“辅仁大学”旧址；再向西南一箭之地，就是当年的女附中……我有几位昔日的老师，就是“辅仁”的学生，他们给我讲了许多旧事，我又把新的情况一并“勾连”起来，顿时觉得有一种新意在心中汹涌和融汇着……光探寻自然界的胜处还不够，我又在这一带“发现”了一些从事文化工作的中年朋友。就在前海西街17号的“中国艺术研究院”大院里，过去我只是和戏曲所的老同学来往；最近，我开始“打进”到音乐所、舞蹈所、外国文学所和红楼梦研究所中去，我感到豁然开朗，在我面前是一片崭新的天地，是无数个从未涉足过的领域！什刹海，我又发现了你的真容，我多么地幸福——能够生活、工作在你无比优美的人文景观之中！

不用说，人文景观是由人发现并创造的，人们会因置身于美丽的人文景观而骄傲；反过来，人文景观倘若有知，也会为那些发现和创造她的人们而自豪。

“烤肉宛”情思

旧时北京出了名的烤肉铺子有两家，一家姓宛，一家姓季，人们便分别以“烤肉宛”、“烤肉季”名之。“烤肉季”位于地安门大街西侧，紧靠着什刹海，每当赏荷季节，游人在兴高采烈之时，自然会去蜂拥着趋前光顾。“烤肉宛”则位于宣武门北大街东侧，虽然也算是闹市区，可附近的大饭馆太多，于是就只能以质量与和气跟同行竞争了。据说，烤肉这一行在早年间，是一种偏向于市井的饮食——一个直径约三尺的铛子有齐腰那么高，下面烧着果树枝干的柴火，为了取其内在的芳香。男性吃客们打着赤膊，颈间搭着一条擦汗的毛巾，一只脚蹬在板凳之上，左手端着酒碗，右手则攥着两根尺半长的木筷，在灼热的铛子上翻动着自己要的烤肉，烤肉半斤一碗，筋筋脑脑都剔净了。喏大一个铛子，东西南北足可以站下四位客人，各吃各的，互不相扰。通常，可以把黄酒或老白干含半口在嘴里，然后拣一筷子烤熟的牛肉放进嘴中，酒被炙热的肉一烫，顿时酒气在嘴中腾起——这个香味儿得是喝惯了烫酒的人才能明晓。当然，烤肉铺子里也备有茅台，两块钱一瓶，这在当年已经是奢侈的价钱了。

袁世海认识“烤肉宛”的老掌柜，那时是在自己刚出科不久。由于家境贫寒，节省惯了，所以尽管自己搭了尚小云先生和马连良先生的班儿，也得把钱放在刀刃上，不能胡吃乱花。袁真正与“烤肉宛”产生固定联系，则是在五十年代，这时“烤肉宛”早已经换由少掌柜当家。袁世海此时住在宣武区草场，每周平均演两三场戏，地点大多在护国寺的人民剧场。袁的生活习惯是将近十一点起床，洗漱后到老太太屋子里说一阵儿闲话，然后就离家出去溜弯儿，大约下午两点左右溜到宣武门内的“烤肉宛”。这时厅堂无人，吃中饭的客人早已离去，铛子下面的火封着。见到袁来了，少老板是位戏迷，赶快迎上前，一边说着闲话，一边把火挑开，把早准备下的一斤牛肉和四个烧饼端来，袁就不慌不忙地吃将起来。每遇自己排演新戏，袁也总把观摩票当面交与少老板。等到吃完，袁又继续向南溜弯儿，一直要到四五点钟才走进人民剧场后台。在自己的化装室坐下，沏上一杯好茶，慢斟慢饮。刚才吃的牛肉正在消化，此际好茶向下面一“压”，下面涌上来的“膈儿”也平复隐退。袁只觉得胸腹间的“气”已经很足，到六时许，他慢慢地对镜画起脸谱，一笔笔地进入戏剧境界。至七点，剧场打铃开戏，袁也精力充沛地准备齐全。由于有这一斤好牛肉“垫底”，即使舞台上再多出几身汗，也完全能顶得住。及至戏毕谢幕，袁世海这才感到疲劳，剧院用小汽车把他送回家，少事休息之后，一桌丰盛的晚餐摆了上来……

古往今来，梨园的名伶几乎都是很讲究“吃”的。从他们卸装后换下来的、往往能拧出汗水的“水衣儿”、“胖袄儿”来看，他们完全应该由丰美的饮食中获得补充。但是，其中有些人“丰美”得过了量，结果在未曾进入老年的时候，就先有了“应该早一些和医生交朋友”的感叹。其实，演员在中年时就不妨先和一些懂得饮食健康的美食家交朋友，饮食要适度，要好而巧。袁世海与“烤肉宛”的这点因缘，好就好在结合到了工作，巧就巧在“适度”二字。名演员演戏之前的准备方法各有不同，有的洗澡，有的午睡，袁则采取了“溜弯儿加烤肉”的办法，目的全在于保“气”和增“气”。我们如能逐一地加以研究，对于丰富、完善我们民族的“养生学”，当是一个不容忽视的贡献。

“不用三爷”

当第一代老字号处在前店后厂阶段，“夫妻店”、“父子兵”的情况司空见惯。等到店铺规模不断扩大、即使整个家庭全体上阵也不够用，则会把老家的乡亲动员出来。这样做目的有三：一是减少管理层次，提高工作效率；二是“肥水不落外人田”，有利于扩大再生产；三是一旦出事儿，也“跑得了和尚跑不了庙”，可以追根寻源。等到第二代老字号出现，生产和销售都达到空前的水平，需要在一个更高更广的范畴中展开竞争，这时的用人标准就有所转变。全聚德中期以后，东家接连聘请外人担任实权在握的“二老板”，很快超过了历史更悠久的焖炉烤鸭老店便宜坊。梅兰芳等名伶中年以后，也使用外人担任自己的“管事”，并不在乎他们是否借机捞钱，当然前提是他们必然把戏班调理好。这些大概都是老字号用人问题上的一般规律。

然而一般中更有精确的特殊。前门外著名酱菜园六必居，率先鲜明提出了“不用三爷”（即少爷、姑爷、舅爷）的口号。“少爷”者，是指好吃懒做、更缺乏创业精神的纨绔子弟，并非泛指所有的儿子。在那个时代和环境中，儿子当然是第一继承人，可老人眼中却也“龙生九种”，只挑拣素质和条件最合适的儿子继承自己的产业，让不适合的去读书作官或干其他营生。甚至有家著名老字号的老板，看到独子实在不争气，于是逼他迅速结婚生下孙子，同时又诱使儿子抽大烟，从而颓靡一生。这位老老板则肩负两副重担，一是继续领导老字号向前发展，二是抚育孙儿快快长大接班。剔除了“少爷”接班，屏除“姑爷”、“舅爷”也就迎刃而解。

中国绝大多数的老字号，都是封建家长用“一言堂”解决家庭内部事物的。一般情况下，都是采取“一线单传”的办法向下传递。也就是说，不管每一辈中有多少名儿子，都只取一名继续负责这份儿产业，其他“少爷”只能采取别的办法谋生。唯一的例外，是北京的同仁堂药店。它在第十世之前，也曾是“一线单传”；然而在第十世乐印川时家业大发达，于是在他身后便采取了“四房共管”的制度。但这四房的后人也有不同，最鲜明者就是其中的两房子弟分别留学英国和德国，“物以类聚，人以群分”，结果这两房便在“下意识”中联合起来，并在竞争中占了上风。

北京的水网

老北京最有名的地方是哪儿？应说是前门。前门最有名的胡同是哪儿？第一数马路西边的大栅栏，第二数马路东边的鲜鱼口。

记得幼时路过鲜鱼口，都不免心底萌生出一个问题：既名“鲜鱼”，有鱼且鲜，肯定得活生生游在河里才行。可望中是一条歪歪扭扭的小胡同，别说“河”了，连点水气儿也不见。后来读正明斋史料，得到早年一家分号在“前门小桥路南”，听老人说，小桥就在鲜鱼口里边。再往后，又看到乾隆年间的北京地图：嗨！一条小河从前门东侧的护城河迤迤流向东南，正好穿经鲜鱼口……一位民俗专家告诉我，现在的大众戏院（当年叫华乐）和祥聚公食品店，恰巧“都在河里”。于是在一霎间，我记起幼年北京的没膝大雪，忆起冬天房檐下的冰溜子……我猜测，当年之所以水大，或许北京遍布着一张水网，于是冬天下大雪，夏天下大雨。我猜对了，当年的北京果真有许多河——西城赵登禹路从南向北有一条河，至今白塔寺一带还称为“沟沿”；和平门没开辟时，从六部口到虎坊桥也有一条河，水就从城墙低下由南向北流过去；东城，从南小街向北小街，一直穿经现在的北京火车站，又有过一条河……

史料说，如今惨不忍睹的鲜鱼口，居然是当年有名的鞋帽大街，曾经有过九家鞋店、七家十一户帽店。当时民谣有云：“过新年，换新貌，大姑娘要花儿，小小子儿要炮，老太太要毡鞋，老头儿要毡帽。”更有来自关外的清朝贵族，需要大量的皮帽、毡帽。北京历史上其他民俗之盛兴，也各自有其成因。尽管如此，我还是觉得北京历史上的那些小河，至少可以算做一种民俗兴旺的象征，清凉爽目，可愉可喜。这么讲自有根据，我50年代求学于北京男三中。这是所老学校，位于赵登禹路西侧，离白塔寺、护国寺都不算远。下午两节课后，我和同学常常跑到庙会上溜一圈，吃一点豆汁、炸糕，再听两段评书，特别是一个叫做“小蜜蜂”的大鼓书艺人，专唱刘罗锅的故事。这里成了我们的第二课堂。在第一课堂，学到的是一些提炼过的知识；在第二课堂得到的，多是人际知识的土生形态，更耐咀嚼。两种知识既对立更互补，现在回忆起来，心头充满温馨，因为我们有过一个丰厚而有形的童年。从自然角度讲，那时北京早就没了河，庙会上尘土飞扬，但心却得到了市井文化的滋润，心头自有清亮的小河流淌。

不久前，从崇文区一位朋友处听说，他们区委有一个整治鲜鱼口为“前门第二大街”的计划。我真是高兴极了。愿这一计划早日成为现实，更希望北京文化的“河水”能流向全市，让市井文化的繁密水网，重新布满首都老少妇孺的心头。

古戏楼与戏园子

修复古戏楼是北京近年的一项时髦，一般开幕时都宣布要坚持演出。可实践没几天，戏迷嚷嚷嫌票价高，可戏楼讲还是赔钱。于是，首都某大报采访了我。我说，戏楼首先是文物，演出多了会毁坏的。这一点颇像故宫，提高票价限制游人是必要的。同时，戏楼并不是什么戏都能演，它只适宜以最传统的方式演出最传统的剧目。观众在古戏楼看戏，首先是把自身置身在文物的特殊空间，通过古典方式欣赏古典剧目，从而去体会京剧的历史文化。从这个思路讲，高票价是适宜的，问题则是高票价由谁来掏。我以为，可以动员关心这件事的部门赞助（一部分），让戏迷或减或免。如果没人愿意代掏，那就只有戏迷自己掏。至于掏不起，那就只有不看。

戏迷看戏应该去戏园子。戏园子有别于剧场，应该小一些并旧一些，可以不用麦克风，因此就更锻炼演员。北京原来的长安、吉祥、广和、中和，均属戏园子，而人民剧场、工人俱乐部、民族宫礼堂、北展剧场则是剧场。现在的情形是，演京剧的剧场越来越少，戏园子则大多拆除，剩下的更惨不忍睹。有人会说，新的长安戏院不是已经落成在现代化的长安大厦中了吗？新的吉祥不是也准备放进新的东安市场中吗？我说，新建的那种只坐七八百人的小剧场，置身在现代化大商城的严密包围中，在那儿看戏是一种什么劲头？华丽的装修和高科技的设施，会带来一种什么票价？京剧就文化内涵讲是高雅的，但它在联系群众方面却必须是通俗的。没有广大戏迷由衷的热爱，京剧就不可能走向明天。

记者说，您讲的古戏楼和戏园子，估计在短期内都不会有根本性的改观。我说不要悲观，还有一种没办法的办法——“清音桌+音配像”。清音桌是昔日的一种面对观众的清唱形式。有很小的舞台，演唱者和伴奏者都坐在上边，不化装，也不要表情和身段，大家都坐着“开戏”，每出戏都从头唱、念到尾。如今，可以请戏迷也找一个地方，演唱和伴奏均如当年，所不同的是，同时通过电视放送音配像，只放画面不放声音。这样，戏迷不仅可以通过唱念、伴奏和音配像同步，还可以知道唱念和伴奏的舞台位置和身段表情。等到完全适应和熟悉了，戏迷可以停止自己的演唱和伴奏，而把电视的声音打开，对比一下，找一找自己和当年老艺术家之间的差距。

上述只是没办法的办法。当务之急还是先修几个普及型的戏园子。至于古戏楼，全北京只剩十个，已经修复了两个。依我看，挑拣历史文化上有特征的，再修一两个也就够了。下一步工作的关键，则是戏迷和演员先分别向戏曲文化上升华，然后双方之间再予以“打通”。到这个时候，京剧大概就有“戏”可看了。

轶事有情

杨小楼掐手指头

“国剧宗师”杨小楼已经离开人们半个多世纪，今天京剧武生行的后生们，多称自己属于“学杨”范畴，但是谁也不敢称自己就是“杨派传人”。确实，杨派一方面博大精深，同时又是以散金碎玉形式出现的。就说下面这则逸闻，谁又能学得了？谁又敢去学？

据说20年代，杨小楼在和郝寿臣筹画排演头二本《野猪林》的时候，郝寿臣因为自己在“菜园”一场有舞禅杖和倒拔垂杨柳的情节，便建议杨老板也添一点戏，以便两个人物戏的分量能够对称。杨以为有理，便讲：“我练的武术中，有一套太极剑，正可以加进去”。于是交代给鼓师鲍某，在“××处你打个××点子，我好舞太极剑。”这件事很快传了出去，因为戏迷们不仅爱看台上的杨小楼，而且对于他在台下的一举一动也极有兴趣。杨小楼会武术的名声很大，平时他把太极的运动原理融化进舞台动作之中，一切都显得那么“圆”，如今要正面展现太极剑，戏迷们安能不翘首以待呢？

到了首次演出那天，戏园子坐得满坑满谷。当演到“菜园”一场林冲与鲁智深相交时，也就是林冲应当舞剑的那个当口——那时观众对戏的情节熟悉，虽说是首演，但太极剑该按在哪个地方，也都不言自明——观众无不屏气凝神，心想自己今天是来着了，看过戏之后一定得到戏迷朋友当中吹嘘吹嘘……谁知就在这一霎，只见杨老板举起右手，将大拇指、食指和中指那么一“掐”，这无疑是一种示意。鼓师鲍某本来呈现出很紧张的状态，一见这“掐”，顿时松懈下来，他马上把锣鼓点改成小丫鬟上场的习用点子——小丫鬟立时从幕侧上报：“大事不好，夫人在东岳庙烧香，遭到一恶少的调戏……”台下的观众一愣，心想那太极剑怎么不见了？少顷，又纷纷转身相互问询：“今儿老爷子是不高兴吧？要不，怎么把好好一段太极剑给‘掐’啦？”一边说，一边摇头叹息，埋怨自己今天的运气不好，偏偏赶上了杨老板情绪不佳的时候……

杨小楼的“掐”并非仅此一回。平素在《长坂坡》或《挑滑车》的一些下场，遇到他情绪不佳之时，他会在唱过上句之后，也举起右手把三个指头这么一“掐”，鼓师照旧把锣鼓点改成“扫头”，于是“扫”掉下句的唱儿。“掐”过还不算完，在下场走向边幕时，他的女婿刘砚芳穿着便装从边幕内赶出来几步，把他的老泰山当众搀进后台。观众不但不以为怪，反而觉得杨老板本该如此，这是人家应该摆的“份儿”啊。

今天回想这种演员与观众的奇特关系，真觉得有点不可理喻。仔细想想，又觉得并不奇怪。杨小楼辛苦了一辈子，才挣下这种“份儿”。但这“份儿”也得来不易，必须是勤勤恳恳在前，一点一滴的积蓄在前，才有后来这随意的“掐”。而京剧观众对自己承认了的演员，那种景仰乃至迷恋的感情，实在是无以复加的。比如，杨老板在对打中，也曾偶然被对手扫着一点儿，于是，在杨老板还没有发火儿之前，观众就已经不饶那个“下串儿”了：“你小子，凭什么扫着俺们杨老板啊？”这种埋怨，实际上就是不许破坏杨留在自己心中的那一个完美偶像。倘使是杨老板自己偶一失手，出了点儿什么错儿，这一回观众没有旁人可怨，就只得在心中劝慰起杨：“老爷子，这算不得什么，您千万别想不开啊……”可在今天，有些青年演员光羡慕杨老板晚

年的这种福气，却不肯下他年轻时的苦功夫，可说是本末倒置了。

马连良“泡澡”

京剧名伶，大多都喜欢泡澡，与洗澡不同，泡澡目的不在于清除污垢，而只是借助热水和蒸汽排除杂念，彻底休息。著名老生马连良，在 50 年代的北京，每逢晚间有戏，总是提前吃过午饭，嘱咐一下汽车司机：“两点钟时，到××处等我。”然后就独自出去遛弯儿了。那时，北京京剧名伶有私人汽车的，马连良可能是独一份儿。

且说马连良在指定的时间、地点与私家汽车会合，等开到东城八面槽的“清华池”，则到了一天当中最“消停”的时刻。服务员都认得马先生，领他到单间脱去衣服，然后就任凭他去大池子泡澡了。那年月，北京的澡堂子还保留着早年间的遗风——许多上了年纪的人经热水一烫，从皮肤到内心都舒服惬意，于是不知不觉就要“唱两口儿”。“唱两口儿”，大约是唤起成年人童心的最佳时刻。试想，澡堂顾客来自四面八方，年岁不同，职业、财富、文化就更有天壤之别。然而一旦进入澡堂，便立即“平等”起来，大家来此目的一样，完全可以互不相扰。如果真要“较量”，从事体力劳动的年轻人就占了上风，因为大家都是赤身裸体，要比，就比身上的肌肉骨骼，至于职业、财富、文化等等都是身外之物，在这里比不得的。澡堂里的“平等”是无意识形成的，但是久而久之，泡澡的人又多少有些意识到了，对此便多少产生出一些自觉的依恋。梨园界人多重视泡澡，因为京剧就整体讲，一直由“俗文化”的感情统辖，和社会中下层的渊源很深。即使少数演员成了大名，尽管平日生活已经远远超过了普通人，但是感情上仍与平民百姓有着千丝万缕的联系。在澡堂子泡澡，可以躲开剧场里的掌声和剧场外的逢迎，在这里谁也不会注意自己，可以获得片刻的安静，可以回顾童年的种种事情，可以推敲某出戏里的某些细节，或者什么也不用想，只是让自己从纷乱的社会存在中抽身出来，体会一下作为“既普通而又自由的人”的滋味。同时，名伶深入澡堂，等于深入民众，泡澡使平日缺少自由的人，于一霎间又获得最大自由！尽管时间短暂，但越是短暂就越是宝贵，他们抑制不住内心“解放了的感觉”，不禁要放声“唱两嗓子”。这“唱两嗓子”不论内容如何，都使名伶能够简便直截地了解民意，对自己艺术的发展大有裨益。当然，无论名伶还是其他职业的浴客，唱得最多的还是京剧。蒸汽朦胧的池子内外，经常弥漫着断断续续的京剧“歌声”，是那年月最富象征意义的一幅风俗画。

据说，马先生喜欢泡水最热的池子，等泡得舒服了，也不由得要喊几嗓子，哼它几声。等回到单间里休息的时候，就通知堂倌儿给斜对面东安市场的“东来顺”打个电话，让那里送些小吃过来。马是回民，“东来顺”是回民铺子，马平日与他们的关系密切。有时在那里请客，马都要亲自到厨房，看看这里，摸摸那里，与大师傅们聊上几句只有回民才懂得和感兴趣的话。等马休息好了，也已经四五点钟，汽车把马先生直接送到剧场。虽然“扶风社”已不存在，但是马仍然习惯在后台四处巡视，看看其他演员的准备工作做得如何，看看演员的戏装是否做到“三白”。马只是到处走走、看看，不再说什么，居然也没出过纰漏。

郝寿臣发明“卫生麻将”

京剧名净郝寿臣，在本世纪初购下北京崇文区粪场大院的一块地皮，用和杨小楼合灌头二本《连环套》所得的6000块大洋，盖了一座里外院的住宅。他利用到上海演出的机会，购置了全套最新的室内布置零配件，并给北京宅院安上了卫生设备。这在当时的北京，大约也只有梅兰芳的家可以相比。他年轻时做过木匠活儿，所以他督工完成的木窗从没有走形儿一说。加上他本人不时收拾，所以室内室外的洁净又是梨园界所艳羡的。等住宅一切收拾停当之后，他又觉得“粪场”二字实在不雅，于是找到管这路事情的衙门，把“粪场”改为“奋章”二字。当然，两个字的改动在有关衙门只是举手之劳，但衙门心想：既然有人找上门来，自然就得敲他一笔。郝寿臣之惜财在北京的梨园界是有名的，但这一次是心甘情愿地被敲（竹杠），原因仅仅是为了“卫生”。

那年头儿时兴打麻将，梨园行的名角自然更是热衷，在不演戏的时候，赌到大天亮的不算稀奇。然而，一切行动皆有准则的郝寿臣，在打麻将上也不例外，遇到不得不打之时，便下午四圈，晚上四圈，决不多打，于是人称“卫生麻将”。“卫生”在当时是个时髦的新名词儿，按照郝的理解，就是只能有益于工作而不能妨碍于健康。既然郝的理解如此高明，那么今人或许要问：郝何不“干净、彻底”一些，索性一圈不打，岂不更好？难啊。因为当时几乎整个社会都在打，与自己有工作联系的人也都在打，你若太“个别”了，就于工作不利。举例来说，郝经过多年的努力，终于先后与杨小楼、马连良、高庆奎三位大老板挂了“并牌”，这是个了不得的成就。然而这三位都会麻将，尤其当时决定戏班儿中的大事儿，经常是在麻将桌上解决的。那年月没有“开会”一说儿，各个戏班儿中的“大管（事）”，一般要在主要的几位名伶之间穿针引线，把一切常规性的问题分头说定。如果遇到棘手的事情，“大管”也不发愁，就想办法把矛盾的两方或三方，请到某一位的家中来“玩儿”。“玩”的方式很多，第一种就是打麻将。输赢不能太大，大了不利于感情的融洽，所以一般就以五块钱到头儿。这样，假如原来甲名伶不肯为另一位名伶配戏，此时“大管”也就声色不动地参加打牌，一旦甲名伶“满贯”，趁他高兴地用双手把牌一亮的时候，“大管”就势问道：“×老板，咱们刚才说的那事儿——”说时，目光便露出一丝期待。此际，甲老板因“满贯”正兴奋不已，不会在具体问题上再加纠缠，常不假思索地答应下来。

如果麻将桌上还解决不了，就不妨留待饭桌之上。那时名伶大多住在宣武、崇文二区，北京许多大饭馆都在附近，演员习惯到饭馆“外叫”。比如吃涮羊肉，不必到东安市场的“东来顺”，可以到就在附近的“正阳楼”。名伶不会胡吃海塞，因为都见过世面，因此往往很乐于、也很善于在吃上品评一番。如果叫了“正阳楼”的羊肉，那么就可能在未吃之前，先聊一段有关“正阳楼”的闲话，诸如每年只从“七尖、八团”吃螃蟹时开始营业啦，帮助吃螃蟹的小榔头儿、小镊子儿如何好使啦，螃蟹下去就接上涮羊肉啦，等到次年三四月天暖就歇业半年啦……通常是年长的讲往事，年轻的讲新闻，没吃时就古往今来热闹开了，一会儿端上肉，一下锅子，诸位你尊我让的，感情上先觉着亲近了。趁大家高兴之际，“大管”又会重提刚才被撂下的话茬儿：“您看，刚才说的那事儿——”依然是期望的热烈目光。中国似

乎有这个传统，任凭对方是谁，总不能一而再、再而三地驳人家的面子，所以再为难的事儿，在这酒酣耳热之际也就顺水推舟地解决了。从这个意义上讲，“牌桌文化”与“饭桌文化”实在是一项老传统，其中的得失利弊，都得放到那个时代去具体分析，才能得出准确的结论。

盖叫天的“乱劈柴”

盖叫天在1920年前后排演过《楚汉相争》一剧，他扮演楚霸王。北方的花脸演员，总是很早就洗脸勾脸，勾脸当中不闲聊天，勾好了之后静静坐在一边默戏。盖叫天则不同，距离开演只剩40分钟才开始化妆：把一盒黑油彩拿到近前，顺手蘸了一点，敏捷地在额头、两颊、鼻梁、唇下散乱地点了几点，迅速揉匀。再用手指在眼窝深处浓浓地勾出两眼的轮廓，两眼立刻显得格外大，黑白分明，炯炯有神。然后，用手指在眉心由下向上抹出两条黑色的深痕，粗粗地挑起两道剑眉。再于两颊加点胭脂，显出了黑中透红。用胭脂在嘴唇上一阵揉擦，猛地头一抬，双眉一挺——在身边的人眼中，方才还是谈笑风生的盖叫天，转瞬就变成英姿飒爽、怒目圆睁、叱咤风云的西楚霸王了。为此盖颇为自慰，他曾对身边的人说：“我这脸上，有工笔、有写意，还有‘乱劈柴’。人物不在于脸而在于心。脸上的红黑，不过是衬托人物的心地，把人物的美、丑透出来而已。”

不知盖叫天是否有意“对着干”。他演这出戏的时候，正是杨小楼和梅兰芳在北方演《霸王别姬》大红特红之际。杨小楼所勾霸王脸谱，也因《别姬》之红广泛流传。京派京剧的霸王脸谱是很有渊源的，在杨小楼之后，郝寿臣、侯喜瑞、金少山、裘盛戎、高盛麟、袁世海等，都因扮演霸王而名噪一时，其脸谱也就作为规范保留下来。这许多霸王的脸谱同中有异，原因是各人对霸王的理解不完全相同。当然不可否认，演员脸型的区别，也会使脸谱有所不同。此外，京派演员必须等到心已完全“入境”才拿起彩笔，然后一丝不苟、兢兢业业地完成之。化装强调一个“准”字，尽管同一人物的早期脸谱与晚期脸谱经常存在差异，但在“这一次”化装之前，演员在提笔之前必定早有一个准确的“心象”，这“心象”一定是工笔的。京派京剧的化装理论也与盖叫天说的很不一样——脸谱固然要“在于心”，但首先必须“在于脸”；脸谱固然有“衬托人物”的一面，但又常常先声夺人，在演员露面的一霎那，观众就可能先为精确而优美的脸谱喝一声彩！在京派演员看来，脸谱固然可以从内向外“透出来”，但同样可以由外向里“渗进去”。这，大约是京派与海派脸谱理论上的一个本质差别。

还有，京派的脸谱可以脱离表演保持独立的品性，具有一种自成体系的形式美。这种形式美，造成了泥塑、面塑的脸谱和彩面的脸谱册页、扇面在北中国的流行。相比之下，海派演员更重视脸谱的生活依据。更多地怀着一种“才气”去画脸谱。这种“才气”的随意性很大，挥洒中虽然也主张“工笔”、“写意”相结合，但每一次的二者比例却差别很大，甚至可以加一些不甚合乎常规的“乱劈柴”。“乱劈柴”也可以在海派的绘画理论中找到根据，那就是提倡把“狂怪求理”和随心所欲结合到一起。海派脸谱多有即兴之作的特点，像盖叫天今日画出的“这一个”，明天如果请他再画一个绝似的脸谱，可能就会使他感到为难。而盖叫天也许会理直气壮地拒绝这样做，他或许认为这样做是“匠气”的表现，而只有“工笔”、“写意”再加“乱劈柴”的他，才是真正的艺术家。

看来，盖叫天是想通过霸王的脸谱和京派京剧较量一番。

萧长华用筷子说戏

1941年，奚啸伯、侯玉兰偕67岁的程继仙到上海黄金大戏院演出，正好程之弟子俞振飞是黄金大戏院的基本演员。于是师徒同台，各演各的戏，关系相处得很好。程曾七次在《群英会》中扮演周瑜，但从未舞剑。而程的另一个徒弟、也就是俞的师弟叶盛兰，以往在上海却因演《群英会》带舞剑红得发紫。俞想，自己系票友下海，演《群英会》不带舞剑，观众一向理解；师傅年纪大了，不带舞剑，观众也认可。叶师弟因舞剑而大受欢迎，现在师傅就在身边，自己何不把舞剑学过来备用？于是，俞几次向程提出学舞剑的请求。不料，程要么置若罔闻，要么用别的话把学剑的事岔开，弄得俞很尴尬，索性就不再问，但是他明明听说，昔日“辫帅”张勋在天津家里办堂会，师傅去演《群英会》周瑜，就舞了剑的。

“踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫”。后来，姜妙香、俞振飞和上海一位名票宴请萧长华老先生时，无意中揭开了这件事的真相。原来，程昔日的舞剑乃是自己杜撰，所以不敢在北京、上海的正式演出中露面。叶盛兰的舞剑有两个来源，一是学自萧长华，一是学自茹菜卿。萧老说罢，就在饭桌上拿起象牙筷子，把自己知道（或认可）的这段舞剑，当场示范了几遍。后来，姜、俞又在后台，请萧手把手地教了几遍。故事说这儿，尽管虎头蛇尾，也就完了。

按说这段故事的重心是在前边，程老先生因为自己的舞剑不是来自正根儿，怕人笑话，既不敢公开在大场合演出，更不敢教学生。但是我今天重提这段故事，却想对最后萧老现身说法的特殊形式进行探讨。众所周知，戏曲最基本的教授方法就是“磕模子”——老师用自己的躯体，按照舞台的“原大”，并且嘴里还念着锣鼓点，老师每“走”一遍，学生就“跟”一遍，这样反反复复，直到学生会了为止。这里，特别重要的就是舞台上的“原大”——舞台上动作多大，教戏时就要多大，师徒双方谁也不许偷懒。而萧老此刻教戏，为什么只是用象牙筷子比划几下就算了事？是不负责任？是为了图省事？还是怕泄漏某些最重要的“关节”？

都不是。因为此际面对萧老的，并不是一般刚入科的学生，他们都已经都是名角儿，他们对京剧身段方面的基本功都很精熟，对他们的教导，一方面可以点到为止，同时更要把力气花费在掌握神韵之上。既然有这两方面的原因，那么最好的办法，就是先拿“缩小”了的宝剑（即筷子），一边“走”（比划），一边用眼神、语言去“领”。使用筷子，在重要处是便于重复，也便于把动作的节奏拉开、放慢，更便于把关节全都“亮”在明处。

当然，用筷子比划几下并不能最后解决问题。所以后来他们三位又碰到萧老时，萧老便以“源尺寸”、“原部位”、“原劲头”重新“走”了几遍，他们也把几天前的“缩小”慢慢加以“放大”，由笨拙到灵巧，由生疏到熟练，最终大功告成。为什么不在饭桌上先“缩小”再“放大”？为什么不一气呵成，还要隔开几天？原因是从“缩小”到“放大”，其间需要有一个“发酵”的过程，想来姜、俞几位吃饭过后也没闲着，肯定在心里慢慢琢磨着这一过程，找它内在的劲头和窍门儿。

金少山“误场”

1937年，金少山自上海来到北平独自挑班儿，第一天在“华乐”与周瑞安合演《连环套》，这一天金没有误场，唱“倒第二”的是杨宝森，只稍微“马后”了一点儿。这一天从“挑（台）帘”出场的一霎那，观众无不被金的顶天立地的气势所震慑。散戏之后，关于金的口碑不胫而走。第二天，戏园子就需要在走道当中加凳子了。谁知从第二天起，金少山就再也没有准时上过场。观众拿他没辙，虽然上场晚了，但他只要撒开嗓子，那种“声震屋瓦”的气势就让人心花怒放。戏园子拿他更是没辙，只好把“经励科”的人都“撒”出去，一路“打探”金的起居和动身情形。金当时家住在宣武门外东侧的一条胡同里，如果是在西单路口的长安戏院演出，那至少得放出七八名“经励科”的人——第一站放进金的家里，金要是在晚上八点钟起床，这位马上跑到门外向胡同西口高喊：“金三爷起床喽——”站在胡同西口的第二位“经励科”，则朝着宣武门高喊：“金三爷起床喽——”第三位站在宣武门，第四位站在“烤肉宛”的门外，这么着一路排下去，直到第七或是第八位，才站在“长安”戏院的后门。等这最后一位听到了，他就“噔噔噔噔”跑进后台，把消息一直送进后台管事的耳朵。反之，如果后台着了急，管事的则通过后门的这位“经励科”，把催金三爷“快着点儿”的请求，一站站地传出宣武门。当然，等传进金三爷的耳朵，这声音也变得有气无力了。因为在那年月，戏班儿的人，又有谁敢对金三爷大嗓门儿说话呢？

京剧演员和观众的关系非常微妙，一般地讲，再有名的演员，不论在台下的脾气有多暴躁，到了台上立时就得认真真、兢兢业业地做戏，不能有一丝一毫的懈怠。因为从他们开始学艺的第一天起，师傅就教导他们要明白自己“是伺候人的”，观众绝对是自己的“衣食父母”。在那年月，哪有把父母耍着玩的道理？然而，金少山“横空出世”来到了人们面前，他以花脸挑班儿，票价卖得比马连良、程砚秋还贵出两毛。观众大概也明白，别的演员如果“没有了”，用不了多久又能“冒”出极其相似的一位；而这位金三爷，不知道前世是哪路神仙，倘若他一旦“不在了”，下一位再出来就不定得几百年之后。所以，观众只好“将就”着金，而对其他名伶，观众的态度则是“讲究”。金大约也晓得观众心里，所以他仗着有一条“没挑的”嗓子，就由着性子“耍”开了观众，不但误场，而且“泡汤”，每次登台大多松松散散，该“卖”的地方不用力气，观众隐忍着不敢发火，怕把金三爷惹火了他就会一直松懈到散戏。等金少山自己也觉得该“卯上”了，这才猛地来一嗓子，观众立时感到“解渴”，刚一喝彩，散戏的乐声也就吹响了。

金的这种心性一直不改，丝毫不被外来因素所动。比如，当他从北平载誉返回上海，曾在皇后戏院唱了一期。裘盛戎当时是“皇后”的基本班底，所以无可推托，便在许多戏中为金担任配角。金贴出了《白良关》，裘盛戎于是演“小黑儿”。照道理讲，金、裘同台，对裘大大不利。第一，是个头要小出几“号”，但在《白良关》中，裘演的是儿子，儿子比父亲个头儿小，不是天经地义？第二，是嗓子的高、亮、宽、厚远比不上金，但是裘充分发挥了韵味醇厚的优点，在一些对唱的上句中，一方面追求韵味，一方面也翻高了唱，逼迫金在下句里也得翻高，才能相称。但是金的脾气实在太坏，任凭裘盛戎怎么“挑衅”，金就是“按兵不动”，仍旧按照普通的低腔儿应付。直到散戏前的最后一句“钢鞭一举（哦）”，才陡地一使劲，唱出一个饱满的

高腔儿。观众刚一高兴，就又散戏了。

