

序跋精粹

漫忆马连良和他的师友们

赵珩

马龙所著的《温如集——马连良师友记》即将由北京出版社出版了，他盛情邀请我为此书作序。马龙是温如先生的文孙，虽然在他两岁时马先生就去世了，但所知和资料当比我更多，这里不过是就他这本书，从自己的经历和角度谈一点感想罢了。

首先，想谈谈我对马连良先生本人及其艺术成就的认知。

我从五岁起就随两位祖母到戏园子看戏，迄今大概有七十年的历史。尤其是我的老祖母，彼时张口就是陈德霖、王福卿、路三宝，赶上他的名家数不胜数。两位祖母与梅兰芳是同辈人，赵家与梅兰芳又有着很密切的联系。至今，在梅兰芳纪念馆里都藏有许多我的曾伯祖赵尔巽和七祖父赵世基赠送梅兰芳的墨迹。尤其是七祖父，与梅先生更是交谊深厚，早年梅先生身边的“冯六赵七”之谓，指的就是冯耿光（幼伟）和我的七祖父赵世基。一九一九年梅兰芳第一次出访日本，七祖父也是以顾问名义一同前往的。可惜他一九二七年就英年早逝了。

至于张君秋，是我祖父叔公（世泽）的义子，有段时间经常住在我家东宅胡同的“幻园”，祖父也常为他写几出由传奇改编成皮黄的新戏。坤旦华慧麟、雪艳琴（黄咏霓）等也与祖母们有交往。因此，五六岁时去剧场看戏都是随着两位祖母，看的也大多是旦行戏，对于小孩子来说，兴趣不大。大约是在六岁时，才第一次看马连良先生的戏，至于看的是哪出，已经没有什么印象了。

我从小喜欢历史，而马先生演出的剧目大多与历史故事有关，可以说涵盖了从春秋战国直到明代的史实跨度。自从看了马先生的戏，就对马派戏情有独钟了。开始还是跟着家里长辈去，大概从八九岁开始，我就自己买票去看马先生的戏了。

那时，我就读的小学校和家距离金鱼胡同东安市场北门的吉祥戏院不远，因此经常去那里看悬挂在市场北门外东西两块朱漆白字的水牌。一块是当晚的演出剧目，一块是次日演出的预告。彼时大概是一九五六年或一九五七年，北京京剧团已经组建，马谭张裘四大头牌的阵容也已经形成，而在四大头牌中，又以马先生上演的剧目最多。其次是虎坊桥北京市工人俱乐部等剧场，也去过不少次，但那时年龄小，去前门外的几个剧场就相对较少了。

我曾做过一个粗略统计，从五十年代中期到一九六四年近十年的时间中，我看过的马先生代表作大约有三十个剧目，这还不包括他与梅先生和张君秋的对儿戏与大合作戏。至于场次，那就不好统计了，例如像《老安刘》《胭粉裙》《四进士》等，起码都看过三次。马先生的舞台形象，让我从书本上看到的历史人物顿时鲜活起来，而且更加形象化，大概这就是我看马先生戏的最初印象。

后来，戏看得多了，也渐渐有了些戏曲知识，就对马派的唱腔、念白、做派有了些粗浅的了解。深深感到马连良的戏，除了唱腔行云流水，做派也是那样的潇洒自如，念白自然流畅，已经从程式化中脱颖而出。马先生的每出戏都塑造了完全不同的人物形象，无论是高居庙堂的帝王将相，还是身居闹巷的市井平民，无不恰如其分，毫无造作之感。马先生晚年很少有开打的剧目，余生也晚，没有赶上，但是马先生早年坐科，开蒙即是武生戏，乃至出科后的中青年时期，那些武老生也都唱过。

五六十年代的马连良是我心中的偶像，除了台上，生活中也时常能遇到。那时除了前门外的剧场，内城的吉祥戏院和中山公园音乐堂也时有演出。马先生在内城演出前，总会很早前到城里，或在八面槽的清华园洗澡修脚，或在东安市场内转转。因此，凡是在东安市场附近见到马先生，那多半是他晚上在“吉祥”有演出。记得那时，凡是春秋季节，马先生总是穿着很潇洒的西服上衣或是浅灰色中山装，干净整洁，和气温雅，颇有书卷气。那年代没有追星之说，但是认识马先生的人很多，无论是清华园租上和跑堂的，还是东来顺门前切肉的小伙计，再或是北门把门儿的豫康东烟店母子，都会和马先生打招呼问好，马先生也会频频点头致意，最后从“吉祥”后台走进剧场扮戏。那时没见有人要与他合影签名之类，但这些场景至今还记忆犹新。

那时家里存有老唱片，仅马连良的唱片就有几十张，都是三十年代到四十年代高亭、百代、蓓开和物克多的出品。不但有唱段，也有单张白口的片子。例如《清官册》《审头刺汤》等。《审头刺汤》中陆炳在大堂审斥汤勤的大段念白，我不但反复听，甚至能学，六十多年过去，至今还能一字不落地背诵，可见我那时对马先生念白的痴迷。

马先生塑造的舞台形象可以说是绝无可同，千人千面。无论是饰演田单、程婴、蒯彻、张苍、苏武、王莽、孔明、乔玄、李渊、薛仁贵、寇准、徐达、朱棣、海瑞、邹应龙、莫怀古等帝王将相，还是张恩、马义、薛保、白槐、莫成、宋士杰、张元秀等小人物，无不惟妙惟肖，真情流露于自然



马连良(左二)、梅兰芳(左一)出席北京京剧工作者联合会大会。



《赵氏孤儿》演出前，马连良(右)为张君秋整理头饰。



马连良(右)与老师萧长华。

之中。可以说，马先生把戏的很多元素都融入了京剧戏曲艺术中，使相对程式化的皮黄戏曲更加丰满，剧中的人物形象各异。

应该说，马连良先生在近代中国戏曲史上是一位里程碑式的、继往开来的生行表演艺术家。

再谈谈马龙这本《温如集——马连良师友记》。

除了从幼年起对马连良艺术的崇拜，个人大概也是看过马连良演出而如今尚健的为数不多的人之一。另外他与马连良大伯马崇仁、其父崇恩(乳名小弟)和小姑王小曼有过数面之缘，又与马派弟子传人张学津自幼相识。我想，这也是马龙邀我为本书作序的原因吧。

马龙写过几本关于马连良艺术经历的著作，对马连良和马派艺术多有阐述，都很翔实生动。但是这本《师友记》则是从另一角度写马连良从艺坐科到交友往还、课徒授业的内容，一年多以前，马龙就将这部书稿拿来让我看。读后，觉得这正是从另一个角度了解和认识马连良先生的作品，因此推荐给了北京出版社。

所谓“师友”，这里既有马连良先生从坐科学艺以来的业师和同门，在艺术道路上对他提携与指导的文化人，也有总角之交的朋友；既有合作多年的舞台伙伴，也有他的传人与弟子，其中有些人我也十分熟悉。

书中有些篇目虽然仅标明写某一人，而实际谈到的却是几位师长和友人，如在谈邵飘萍的篇目中也谈到徐凌霄。因此仅从目录上还不能窥其全部内容，只有卒读之后，才能了解这本书资料之丰富。

而其坐科的八年又远远超过了今天本科学习的时间。这也是马连良功底扎实，能够在唱念做打各方面打下坚实基础的原因。富社创办人叶春善和总教习萧长华、业师蔡荣贵都是马连良的恩师，因此，在这一篇中所述马先生成名之后不忘富社十一年的教诲，对叶先生、萧老、蔡荣贵老师执弟子礼甚恭，对同门学长、学弟尊敬、友善与提携的事迹，也足可见马先生尊师重教、友爱同门的为人之道。

马先生早年曾受业于老谭派须生贾洪林，贾在做工和念白方面对青少年时的马连良有着重要的影响，这也是马连良在坐科时能博采众长的体现。

梅兰两家可谓通家之好，因此马龙用“肝胆相照”来形容两家的关系。梅兰芳与马连良不但在艺术上有多年的合作，在那些极端困苦的特殊时期里，还能够互相关照，共度时艰，也是为人敬重和称道的。君秋在马先生面前，当是晚辈，他们几度合作都非常成功而默契。君秋无论是在人前，还是对马先生都是十分尊重的，他在我家就多次说到马先生对他的提携照顾。

《重情重义的朱海北》一文，谈到马连良与朱海北的交谊。恰好我家与朱家也是四代世交。朱桂老启铃先生在先曾伯祖叔公面前称晚辈，因此朱海北虽仅比我的祖母小三四岁，也只能是晚辈了。五六十年代他们时常在一起，我也与他常见面，他与张学铭郎舅两人还带着我去逛隆福寺，至今记忆犹新。朱海北在我家不被冠以“朱二爷”尊称，而被呼以乳名“老铁”。五十多岁的人，穿着淡粉红色的衬衫，皮肤白皙，头发永远梳理得油光水滑。他虽一辈子是个“玩家”，但是为人毫无心机，只有真正了解他的人，才知道他为人厚道，重情重义。我与其子文相以及他的一班朋友如刘宗汉、高尚贤等也十分熟稔，可惜文相早逝，他的两本遗著也是后来在燕社出版的。

吴晓铃先生是戏曲研究者，中国社会科学院文学所的研究员，他不但精通梵文，同时也是戏曲古籍收藏家。八十年代中期，我在负责《燕都》杂志时，常去宣武门外校场口向他约稿和请教。彼时正值改

革开放，劫后余生，吴先生与许多梨园界的老朋友，如梅家、荀家和马家等又恢复了往来。每次去拜访吴先生，也经常谈到许多梨园旧事。马龙文中谈到吴先生对马连良夫妇的情谊，据我了解，吴先生对许多梨园前辈都有着这样的感情，而梨园界对吴先生也是格外尊崇。

关于沈苇窗，虽未有谋面之缘，却有不少书信往还。他是浙江桐乡乌镇人，也是昆曲大家徐凌云的外甥，既是报人，也是后来香港的闻人。一九六三年，北京京剧团赴港演出，效果轰动，而沈苇窗先生也是积极参与者之一。

一九八五年《燕都》创刊，恰好沈先生也继《大人》之后创办《大成》杂志。当时《燕都》的另一位负责人海波先生联络各方面作者的能力远比我强，是他最先与沈先生联系上的。后来《大成》与《燕都》每期互赠，所以在沈先生去世和《大成》停刊之前，每期的《大成》我都能看到。《大成》与《燕都》的性质相似，都是以谈旧人旧事、掌故琐记、文坛过往、梨园故事为篇题，以亲历、亲见、亲闻为主要内容，力求言之有物。《大成》当年也是因为沈先生在港、台、大陆的人脉，才能有那么丰富的内容。《大成》初创，封面多由张大千先生题词。不久前，黄永玉公子黑蛮来访，他久居香港，和这位“沈伯伯”很熟，也曾为《大成》画过封面，于是谈起沈苇窗先生往事。一九九五年沈先生去世，《大成》也随之终结，真可谓是人亡刊亡，令人叹惋。不久，《燕都》也因经费问题停刊。作为《广陵散》一般的旧闻期刊，恐怕如今能识者亦无几人了。

《温如集——马连良师友记》的最后一部分是谈马派艺术的传人和弟子。

在早期弟子中，我与王金璐、李墨樱伉俪最熟，多是由于朱家溍先生和吴小如先生的关系。那时他们夫妇常去《燕都》编辑部小坐，也来过我家。王先生在双榆树的寓所我也去过。最后一次见到王金璐先生是在正乙祠纪念朱家溍先生忌辰的会上，彼时李墨樱先生甫去世，而我尚不知，回到李先生的手，王先生握着我的手，连声道“没啦，没啦”，老泪纵横。他们夫妇一世感情笃厚，足可见矣。据马龙的回忆，马先生晚年的许多资料整理都有他们夫妇的心血。

至于我和学津的关系就不消说了。前年，在纪念张学津八十诞辰的纪念会上我已经多次谈过。这里唯一想说的是，君秋让学津学习马派，而马先生收学津为徒都是极其正确的选择。今天，许多京剧爱好者对马派的观摩，几乎都是学津为马先生的“音配像”中获得。没有看到过马先生舞台演出的观众，也都是以学津的舞台形象为范本的。

五十年代到六十年代初，与马先生合作过的青年旦角先后以罗蕙兰、李世济、李毓芳为主，当然也不仅是这三位。除罗蕙兰较早(后来是赵丽蓉)，我没有赶上，后几位我都看过，作为二牌旦角和晚辈，她们都能很好地掌握分寸，起到烘托和恰如其分的襄助作用，也是马先生晚年艺术成就的帮衬者。

本文的最末，则也有几句因这本《师友记》感召而生发的感慨和总结，或者也可以看作是今天年轻一代京剧演员的一点希望和寄语。

京剧自诞生以来近二百年的时间，其一代一代的传承，是能够使之延续和发展的唯一途径。没有传承，就没有京剧的生存。而在旧时代，学习皮黄艺术的基本途径是坐科，也是延续这门艺术的主要途径。在旧时代，学戏坐科的孩子大多数是贫苦出身，或是出身梨园世家，而缺乏学习文化的机会。

演员与艺术家的区别在哪里？我想大抵有三个方向：

一是有真正刻苦学习专业的经历。“梅花香自苦寒来”绝非虚妄之词，没有坚实的功底和基础，没有博采众长的艺术追求和悟性，是不行的。

二是有文化的追求。任何一门艺术都不是孤立的，触类旁通，需要不断地涵养。因此，作为一个演员需要不断地加强自身的文化积累，腹有诗书气自华。马连良先生在其艺术道路上就是不断读书学习，汲取各方面的知识丰富自己，因此无论是在台上还是私底下的生活中，都有一个难得的“书卷气”。

三是有一个文化环境和社交交往的氛围，有文化界各方面的朋友。梅兰芳先生如是，程砚秋先生如是，余叔岩、马连良先生亦如是。而这本《温如集——马连良师友记》虽非系统论述马连良生平艺术的专著，但正是从马连良社交交往的角度审视他的日常生活与文化追求。因此这本记录马连良与师友交往的书，虽然可能还有许多人没有收录其中，但是已经能让我们更全面地了解马连良。

时代在发展，社会在变迁，但老一辈艺术家的文化修养与追求仍然是值得今天青年戏曲演员学习与思考的。

癸卯长夏于校外书屋

(本文为马龙《温如集——马连良师友记》序，该书即将由北京出版社出版)

1947年，15岁的格伦·古尔德在多伦多举办了第一场独奏音乐会。到了1964年，在洛杉矶的独奏音乐会成了他的告别演出。然后，这位32岁的钢琴家宣布退出音乐舞台，给历经17年的现场演奏生涯画上休止符。在生命中剩余的18年里，他的主要工作是录制唱片，此外还有制作广播节目和纪录片，从事写作(目前可见的中文版《古尔德读本》就有50万字)，以及跟他的演奏相比不太成功的作曲和指挥。

将近60年过去了，古尔德在其声名大噪之际离开音乐会，还是独一无二特例。尽管他曾多次直接或间接作出解释，他的选择还是有点令人难以理解。而且，他的说法也并不全对。他说，音乐厅代表音乐的“过去时”，而他选择录音室，乃是“选择未来”。显然，跟各种“终结论”一样，这个判断也只能当作一个笑谈。

说到底，在天性上，古尔德就与成为一个演艺明星格格不入：他憎恶飞来飞去巡演，还有那些“音乐之外的歌斯底里”(他那么年轻那么帅，我们可以脑补一下乐迷的疯狂)，就连跟一大群陌生人握手也让他感到为难。他直言不讳地说：“在音乐会上我觉得自己被降格为一名取悦观众的笨蛋小丑。”当资本的手指把它所触及的一切都变成商品，凡是被消费的对象，不管在什么样的场景、仪式之中，戴着多么耀眼的光环，不管被称为“偶像”还是“导师”，都很难说是否得到了真正的尊重。在舞台上的钢琴家，恐怕也不例外，各种各样的音乐之外的噱头和音乐之内的“炫技”等等，都免不了有“取悦观众”的成分。而在录音室里，他们可以用更纯粹的方式，用古尔德的话来说，以“非英雄主义的”、“讲求经济、节俭的处理方式”来弹琴。正如古尔德喜欢罗莎琳·图雷克演奏巴赫的“正直有力”，不像那些受欢迎的“巴赫专家”，把浪漫派的细腻添加到巴洛克，那也许是吸引人的华彩，但是，对古尔德来说，“那不是真正的巴赫”。

当然，还是有充分的理由来为音乐会辩护。毕竟，音乐是用来交流的。装载在1977年发射的“旅行者1号”上的镀金唱片，循环播放着世界上各个国家、民族的音乐(共计90分钟)——其中包括古尔德演奏的《十二平均律》中的一首前奏曲和赋格曲(共计4分48秒)，顺便说一句，也包括管平湖演奏的古琴曲《流水》——表达了人类与未知的外星生命产生交流和共鸣的期待。按照其重要性等级来说，音乐的功能首先是感通天地、神灵，其次才是进行政治的、社会的、伦理的教化，然后才是提供群体的、个人的娱乐。而音乐会就像嵌入现代社会的特殊的节日，同时在不同层级、不同程度上发挥音乐的功能。且不说的，把各色人等的注意力，作为一种精神能量，集中在一起，在音乐中发生共鸣，对于在场的所有人来说，就是一种相当稀缺而美妙的体验。虽然真正的知音极其难得，但是，音乐会上的共鸣，对于音乐家来说，也是好的。

其实，古尔德并不拒绝与人交流，不管是熟人还是陌生人。他参与制作了很多广播节目，在深夜里弹琴之余喜欢跟人打电话，总之，他并没有封闭自己的倾向。那么，他究竟为什么离开音乐会，选择了录音？

一个直接的原因似乎来自现场音乐会的压力，比如，害怕出错。人终究是一种会出错的动物，因而在很多领域都需要容许“试错”“纠错”的运行机制。但是，在音乐会上，就跟体操比赛一样，出错就是“事故”，会被大大扣分。这是竞技场和竞技场共同的游戏规则。

更深层次的原因在于古尔德从根本上讨厌“竞争”。他说：“比起金钱，我反而更相信斗争竞赛才是万恶的根源，而协奏曲则是完美的、充满竞赛精神的音乐类比模型。”崇尚“斗争竞赛”，在西方文化中源远流长。众所周知，古希腊的赫拉克利特说，战争是万物之父，也是万物之王；而现代经济学之父亚当·斯密也说，竞争愈自由，愈普遍，就愈有利于社会。竞争，在全世界都被认为是促进经济繁荣、社会发展，也是选拔人才的有效手段。而古尔德却在一篇文章结尾写道：“竞争通过强调共识而具有威慑力，它意味着不可辩驳的，随时可以被认证的核心能力，而它的身后留下一群饥渴的、没脑子的、永远发育不良的被割除灵魂的牺牲品。”(1966年)这差不多可以说是个洞见。我们通常都忽略了，竞争意味着需要遵循相同的规则，朝向相同的目标，它也许可以出人才，但是，更有可能只是平庸之辈中的佼佼者而已；而真正杰出的人才，大都不走平常路，只走自己的路。古尔德希望，

有意思的是，古尔德对一部作品“进行不同的演绎”，却又并不是为了“创新”。看起来有点自相矛盾，但是事实就是如此。他在二十出头的时候就说过：“巴赫的作品永远都是全新的。”因而也就不需要刻意创新，只要专注于演绎就好了。他甚至认为，“长远来看，还是不要有创新意识为好”，“放弃新奇等同于进步、等同于伟大艺术的惯常思维”。在1955年版的《哥德堡变奏曲》的唱片内页说明中，古尔德说这部作品是“无始无终”、“没有真正的高潮也没有真正的解决(resolution)”的音乐，它属于超越技术性的王国，达到了“音乐与形而上学的结合”。这些表述大概可以用来诠释他心目中的“伟大艺术的惯常思维”。

不管怎么说，值得庆幸的是，古尔德留下了大量的录音。你甚至可以为不需要有特别好的音响设备，因为他的音乐足以抹平器材的欠缺，穿透时空，放射出钻石般的纯净而锐利的光芒。

当古尔德离开音乐会

朱生坚

对于年轻一代，“竞争这件事将不再是生活中必不可少的一部分；他们规划自己的未来，不需要为生活所摆布”(1974年)。显然，古尔德鄙夷竞争，但又并不是鼓励“躺平”，准确地说，他希望年轻人有更为多样的生活方式和获得自我认同的方式。

在另一方面，古尔德感受到了新媒体、新技术的吸引力。在录音室里，演奏者更容易完全沉浸在音乐之中，结合着一种安宁、退避的人生态度。古尔德曾经对某个初学者说：“你听不见自己在弹，听不到哪里弹错了，就已经朝着正确的方向迈进了一步。”这里看似平淡寻常的“听不见自己在弹”，也许说出了古尔德的心声。它是一种正确的入门状态，更是一种近乎最高境界的境界。在封闭的录音室里做不到“手挥五弦，目送归鸿”(嵇康)，但是有可能做到“我虽弹而我并不听”(张子谦)。那是演奏者达到了不再需要欣赏、赞美的技艺，乃至忘却技艺，与音乐本身融为一体。而对于听友来说，相较于现场音乐会，在家里听唱片，你有更多的选择曲目的自由，又不必遭受某些钢琴家谜一般的神情，以及你无法欣赏的肢体语言所带来的干扰。而且，古尔德早就预期，有朝一日，听众可以运用技术手段，自己动手“制作”，从而听到任何自己想要的音乐，“出自无名氏之手的未被认证的作品，将成为电子文化时代的标志象征”，“大量听众更全面的参与正是音乐艺术期待的未来”——如今，已经有一部分人，比如严锋老师，初步实现了古尔德的先知式的预言。

再者，在古尔德看来，“艺术家只有在与世隔绝的环境中才能产生好的作品”。录音室正是隔离出了必要的孤独，让艺术家可以进入迷狂，而不必取悦任何人，不必分出心思来“考虑别人的感受”。古尔德把录制唱片视为创作，他会为一部作品不断尝试各种演奏方式。“录制一部作品的唯一理由，是对其进行不同的演绎。”他所关心的志向是向完美迈进。然而，在《滚石》杂志的访谈中，他也说过：完美的音乐——一种“解析性的完美”——只存在于头脑的想象之中，手碰到钢琴的那一瞬间，这种完美就会被削弱了。所谓“眼高手低”实在是艺术家的常态。这是没有办法的事情。

有意思的是，古尔德对一部作品“进行不同的演绎”，却又并不是为了“创新”。看起来有点自相矛盾，但是事实就是如此。他在二十出头的时候就说过：“巴赫的作品永远都是全新的。”因而也就不需要刻意创新，只要专注于演绎就好了。他甚至认为，“长远来看，还是不要有创新意识为好”，“放弃新奇等同于进步、等同于伟大艺术的惯常思维”。在1955年版的《哥德堡变奏曲》的唱片内页说明中，古尔德说这部作品是“无始无终”、“没有真正的高潮也没有真正的解决(resolution)”的音乐，它属于超越技术性的王国，达到了“音乐与形而上学的结合”。这些表述大概可以用来诠释他心目中的“伟大艺术的惯常思维”。

不管怎么说，值得庆幸的是，古尔德留下了大量的录音。你甚至可以为不需要有特别好的音响设备，因为他的音乐足以抹平器材的欠缺，穿透时空，放射出钻石般的纯净而锐利的光芒。



“文汇报”微信公众号