

# 父亲印象

## ——忆我的父亲李紫贵

李峻森

**摘要:**本文以回忆的叙述方式,采用独特的视角和鲜为人知的细节深入剖析和总结了笔者的父亲李紫贵先生在中国戏曲表演、导演领域的成就和贡献。李紫贵先生的艺术探索和建树体现在戏曲表演、导演实践,戏曲表演、导演教学实践,以及戏曲表演、导演理论论述诸方面。李紫贵先生如何将斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系和中国戏曲表演艺术融会贯通,在实践中运用并为中国戏曲表演理论的发展所作的贡献。

**关键词:**斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系 中国戏曲 现代京剧 田汉

父亲去世已有 7 年了,在这 7 年来我碰到父亲生前的好友、学生们,他们都会跟我谈起我父亲生前与他们的交往。有时,我在中央电视台的节目中、在有关的戏剧期刊中也会听到、看到他们谈起我的父亲。他们在话语间流露出的敬意与感激之情,总是让我很感动。刘乃崇老师是我父亲生前的挚友,他们相识在二十世纪四十年代,在此后的半个世纪里,他们相互合作写出了许多高质量的戏曲理论,戏曲评论方面的文章。到了晚年,他们还合作写出了可读性很强的,具有江南京剧史料价值的著作《忆江南》<sup>①</sup>。因为我也从事戏曲导演工作,乃崇老师要我写篇文章谈谈我父亲,我几次提笔又放下,觉得不是很好写。我想,父亲对我的影响主要是潜移默化的,就是谈一些戏曲表演、导演专业方面的问题,也大多是因情、因境而生的。有时是看戏后,就戏的处理,演员的表演谈上几句;有时他不太满意舞台上的处理,也会说出改进、替代的方案;有时指出一出戏的要害问题,他也可以只说一两句话,却让人难以辩驳;有时我也会提出一些我正在思考的问题,或是我与同道、朋友们交流时说的一些话,若是问题很重要,或是说中了关节,他会显得有些激动,追问我:“这是谁说的?”显然,他也非常认同并且评价颇高。不管怎样,父亲对我的影响主要是熏陶式的,正因为这样,要是想把这些写出来就会感到难于组织,不好下笔。

再加上前些年,总有些方方面面的事情干扰,未能静下心来做这件事,因此就一直拖到了今天才提笔写这篇文章。

我为这篇文章起的题目是《父亲的印象》。为什么起这样的题目?因为从小到大,在我的记忆中,父亲给我留下了方方面面的,点点滴滴的,或清晰或模糊的印象。其中有我亲历的,也有听家人和熟悉我父亲的人讲述的。印象或许难以深邃,但印象是形象的,会显得更有生命的活力。

### 最初的记忆与抗美援朝

我出生在北京,但我最初记事时是在上海,是和爷爷、奶奶在一起生活。在我幼年的记忆里有这样的一幅情景:奶奶在屋内天井里择菜,我坐在奶奶身边,抬头透过天井的玻璃可以看到不太明亮的天空,有时还可以看到飞机从头顶上轰鸣而过。奶奶有些紧张,说是怕飞机扔炸弹。那时我虽然还不懂是怎么回事,但奶奶的紧张我是能感觉到的。后来我才知道,那时正是朝鲜战争时期,奶奶怕天上的飞机是台湾的。在朝鲜战争时期,我父亲作为一名新中国的文艺工作者参加了赴朝慰问团。王荣增老师在回忆我父亲的时候,特别强调了这一点。我或许知道了为什么我生在北京,却来到了上海。当时,父亲去了朝鲜,母亲一个人在北京,既要工作又要带着我的兄弟姐妹,奶奶带我回到上海,多少可以减轻一些我母亲的生活压力。我到上海生活的时间应该是和父亲参加赴朝慰问团有关的。

李峻森:江苏省演艺集团创作中心导演。

①由蒋健兰先生整理。

### 住在赵登禹路

我四岁的时候,奶奶带着我回到了北京。当时我家是住在西城区赵登禹路的一个大院里,后来那里成了中国评剧院的院址。我家的屋子朝东,门前有一条屋廊。张东川、崔牧尘老师家的屋子朝南,但地势较高,要上几节台阶。著名评剧演员小白玉霜的家在后院,奶奶和人聊天的时候经常说到她。院子里有一棵很大的枣树,每年,我大哥和他的伙伴都要上树打一回枣,我们小一些的孩子就负责拣打落在地上的枣,然后堆成一堆,再均分给各家的小孩儿。在我的印象中,那个院子很大,地面铺着大块的青砖,一群小孩可以在里面玩。过年的时候,父亲买来了烟花,晚上就在那个院子里面放烟花。我记得那时候,父亲每星期回家一次,周六晚上回家,周一就走了。周一到周五,他住在中国戏曲学校<sup>①</sup>的教师宿舍里。

### 搬到了自新路

1957年前后,我家从赵登禹路搬到了宣武区自新路的一栋灰色的楼房里,从那里走到中国戏曲学校只要五分钟左右的时间。刘吉典老师就住在我家的对门。那时,父亲到中央戏剧学院的苏联专家班学习,这个班由孙维世先生担任班主任兼俄语翻译,同班的同学有阿甲、欧阳山尊、李丁、田成仁等人。父亲以后又从中国戏曲学校调到中国戏曲学院<sup>②</sup>担任音乐、导演系副主任。由于中央戏剧学院和中国戏曲研究院距离我家较远,父亲仍旧是每周六回家,周一就走了。虽然父亲和我们在一起的时间不多,但我记得一到周末父亲总是会给我们带来许多好吃的东西。

我家搬到自新路不久,我爷爷也从上海来到了北京。爷爷到北京后和奶奶住在东四八条的一间平房里,那里离中国戏曲研究院很近,父亲照顾他们可以更方便些。过了几年,我家又从自新路的灰楼搬到了戏校东面的一栋家属宿舍楼里,那是一栋筒子楼,我家住一楼,透过家属宿舍楼朝西的窗户可以看到中国戏曲学校的大院。那时我已考入了戏校,在京剧科学习。

学校放寒、暑假的时候,我会到住在东四八条的爷爷、奶奶那儿玩几天。那时,也会到研究院的排练

厅看父亲排戏,在父亲的办公室听他和正在学习导演的学生们讲戏。父亲喜欢吸烟,常让我到东四八条西口的烟酒店给他买蓝牡丹牌的香烟。父亲的办公室里养了几盆兰花,书架上还有一副玻璃质地的围棋子,一本教围棋的入门棋书。父亲喜欢兰花,还写过一篇论述戏曲演员“兰花指”<sup>③</sup>的文章,不知为什么,那篇文章在父亲的那本戏曲表演艺术论集中没有收进。那时,中山公园常举办兰花展,只要有时间,他几乎每年都要和家人去中山公园观赏兰花。据我堂兄李松鹤说,我父亲的象棋下得很好,他学下象棋就是跟我父亲学的,但在我的印象中,我没看到过父亲下象棋。围棋,父亲是想要学的,但一直没有学会。因为那时我正在戏校学习,看了戏的彩排以后,父亲也会问我几句。有一次,在研究院四楼的小礼堂看新创作的现代京剧《昆仑山上一棵草》的内部彩排,兵站的站长由李长春扮演,站长妻子由高玉倩扮演,李光扮演一个司机。那是一次非正式的内部彩排,礼堂内没有观众,看彩排的只有实验剧团和研究院的一些人,在观众席的位置摆了三四排的折叠椅。彩排开始了,开幕曲很有气势,坐在我前一排的一个人转过头来和团里的一位男演员说:“开幕曲过于雄壮了,我觉得与这出戏的基调不符,这出戏的调子应该是清新的、悠扬的……”他与那位男演员还在说着,当这人回头的时候,我发现他是吴祖光先生。看了彩排以后,父亲问我有什么意见。父亲问我让我有些意外,不过我还是把我的想法说出来了。因为当时舞台上表现的戏剧环境是室内、室外共处一个舞台,有一个布景门连接室外室内的环境,在舞台的中后位置还有一个门可通向内室,而下场门的位置却没有布景。我说:“有一场戏,司机们从下场门下场,到什么地方去了呢?是进了里屋,还是到外边去了?”后来,我偶然看到了一份意见汇编,其中有人也提出同样的问题,这件事给我留下了很深的印象。也许是在小礼堂彩排,写实布景不够完善,也许是写实景与戏曲习惯的表演方式还存在着一些冲突,也许是我没有看清楚表演,不管怎样,当时的舞台形态是不可能再看到了,我也无法说出更确切的原因。不过,我父亲在创作一出戏之后,虚心听取各方面意见的情景我还是可以看到。1987年,父亲应邀到上海昆剧院导演《长生殿》,他住在排练场旁边的一间小房子里。我当时正在上海戏剧学院导演系学习,

① 当时称为文化部戏曲改进局戏曲实验学校。

② 后改名为中国戏曲研究院。

③ 传统戏曲要求旦角演员的手形如兰花那样美丽多姿,故称旦角的手形为“兰花指”。

我去看了《长生殿》的一次全剧连响排。连响排后，剧组宣布休息了，父亲也回到了他住的小房间，这时团里的创作人员，有演员、鼓师、琴师……有不少人来到了父亲休息的房间，在小房间里他们谈论着刚才的响排，在表演、音乐等方面提出了他们认为应该改进的地方，小到一个锣鼓点的运用，大到一个人物性格的把握，父亲兴致勃勃地与大家交谈着，有的方案当时就敲定了，有的方案则准备再斟酌一下，还有的是在几种方案中比较着……当大家发觉应该让父亲休息而准备告辞的时候，父亲说了这样一句话来送客：“戏演出以后，也还是要这样广泛地听取各方面的意见，才能让这出戏越改越好。”昆曲《长生殿》演出成功了。不久《长生殿》又应邀去了日本。父亲去世后，我整理父亲的遗物，发现了著名昆曲小生演员岳美缇送给我父亲的一幅扇面，扇面上画的是墨竹，题有这样两句诗：“未出土时先有节，待到凌霄更虚心。”这两句诗应该是出自苏东坡，只是第二句稍有改动。看到这两句诗，联想到父亲一直在创作中的虚心态度，让我有所触动。当我开始从事戏曲导演工作的时候，父亲也对我说过：“排了一出戏以后，要多方面听取意见，一出戏刚刚创作出来，不可能没有缺点，没有问题，要虚心，要广泛听取意见，这样才可以把戏加工排练得更好。戏剧和影视不同，影视是一次性的，而戏剧却可以在排练和演出的过程中不断加工提高。为什么传统京剧在舞台上留下了那么多精彩的剧目，那也是一代代的京剧艺人们永不满足，不断加工提高的结果。”

### 戏曲表、导演理论的研究

二十世纪五十年代末到六十年代初，我父亲在中国戏曲研究院从事戏曲导演教学工作，一些研究戏曲表、导演艺术的重要文章也正是在那一时期完成并发表的。如《戏曲表演的舞台真实——试谈戏曲艺术借鉴斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系问题》、《试谈斯坦尼斯拉夫斯基体系与戏曲表演艺术的关系》、《戏曲导演点滴体会》、《李春森的艺术创造》、《化境》、《“无意者十”——谈谈高盛麟的表演艺术》、《试谈麒派艺术三题》、《新的探索和创造——评张家口市京剧团〈八一风暴〉》等。

我父亲在讲课或作艺术交流时，谈到斯坦尼斯拉夫斯基体系与中国戏曲的关系，曾多次说过这样的话：“这（指斯氏体系的某些元素）不是我们中国戏曲的吗。”他认为，斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系，其部分元素在中国戏曲的表演中原本就是存在着的，特

别是在技艺精湛的演员身上体现的更为充分、明显。顶尖的优秀戏曲演员是很讲究人物的舞台行动的，尽管他们可能说不出一整套的表演理论，但是他们善于在舞台上把演员精湛的外部表演技巧和演员对人物角色的情感体验有机地结合起来，使戏曲的形式，人物的情感，人物的舞台行动在艺术美的层面达到了高度的统一。父亲从小学戏、演戏。抗日战争时期他在大西南边演戏、边排戏。新中国成立后，他既导演戏曲剧目又从事戏曲导演教育工作，还写出许多具有独到见解的、高质量的论述戏曲表、导演理论的文章。这些是父亲在多年的戏曲表、导演实践，和戏曲表、导演教学实践基础上的理论积淀。父亲的一生与戏结缘，与中国戏曲结缘，与京剧结缘。长期的戏曲表、导演艺术实践使他体悟到了中国戏曲与斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的内在联系。对于是“嫁接”还是“焊接”的质疑，父亲是这样回答的：“斯坦尼斯拉夫斯基体系中各个元素本来就是人的行为中的元素，现实主义的表演也就是在舞台上反映人的行为，那么，不管采取的是什么样的表现手段，必须是反映人的行为，也就离不开这些元素。只要是现实主义的表演艺术家，不管他们是自在的、不自知的，或者是自觉的、有意识的掌握的，在他们的表演中不能没有这些元素的存在。因此以‘体系’中对各个元素所论述的原理来看我们的戏曲表演，就能发现有很多共同之处。”<sup>[1](366页)</sup>他还以一个艺术实践者的口吻说过这样一句话：“不管你怎么说，我（的认识）是经过了实践检验的。”这的确不是一句虚言。父亲是从长期的舞台艺术实践中走出来的，他极为重视艺术的实践。对斯坦尼斯拉夫斯基体系与中国戏曲有相融之处的认识，那是他在长期的艺术实践与深入学习的基础上体悟出来的，他的这一认识又经过了他的艺术实践的验证。

我父亲借鉴了斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系，结合中国古典戏曲有关表演理论的论述，以近现代的戏曲表演大师的表演及谈艺录为佐证，站在理论的高度对中国戏曲的表演做了具有系统性的新的解读。由于他有丰富的演剧艺术实践积累，在此基础上又上升为理论的认识，这使得他的解读具有很强的说服力，在戏曲表、导演实践中也具有可操作性。他解读的重点是中国戏曲表演的内部技巧，以及戏曲形式运用的规律。他的解读是现身说法、深入浅出、贴近演剧实际的。他说得透，做得出，在艺术实践中也行得通，所以深受广大戏曲表、导演学习者的信赖与喜爱。

## 现代京剧

二十世纪六十年代初，当时的戏曲舞台主要是演出传统剧目，新编剧目很少，新编的现代戏就更少了。周总理及当时的中央有关领导从国家的文化政策出发，指出了戏曲改革的方向，明确指示国家的戏曲演出团体，特别是京剧院团要编创现代京剧剧目。我父亲作为一个从解放战争时期就参加革命工作，参加过抗美援朝的党的文艺工作者，他非常善于学习，他对新事物始终保持着敏锐的感觉，他对舞台艺术创作充满着热情。他意识到戏曲也应该跟上时代的发展，他非常赞成和支持当时周总理和中央领导提出的戏曲改革的方向，他相信戏曲，相信京剧一定能够排演好现代戏。对于创作排练具有更强的艺术探索性的现代京剧，他充满了期待。他相信只有不断创新，才能使我们中华民族的这一优秀的文化艺术瑰宝长盛不衰，焕发出新的艺术魅力。

以后我父亲又排了许多京剧和其它剧种的现代戏，但是在六十年代初期我父亲排的两出京剧现代戏我认为是必须要提到的。一出戏是由张家口市京剧团演出的现代京剧《八一风暴》。京剧《八一风暴》是张家口市京剧团根据同名话剧改编排练的，这出戏在剧本改编和舞台处理上，都做了许多有益的探索和尝试。我父亲在《新的探索和创造——评张家口市京剧团〈八一风暴〉》这篇文章里对这出戏的创作给予了很高的评价，特别是在谈到演员的创作时，从台词的处理到人物动作的设计，甚至谈到了演员手形的创造，论述清晰而详实，在今天看来仍有栩栩如生、呼之欲出之感。文中还谈到了这出戏的创作从人物出发，从生活出发，既尊重京剧传统，取之京剧传统，又不被传统所束缚，运用了京剧的表现形式，突出了京剧的艺术特点，创造出了性格鲜明的现代人物。我认为，这些话不仅是对一个上演剧目的品评，也是父亲通过对一出现代京剧的创作经验总结，去探寻现代京剧的创作规律与创作方法。在这篇文章中父亲有一点没有提到，那就是这出戏在最初演出时，由于缺乏导演的整体把握，在戏的思想性和艺术完整性上还是存在着缺陷的。剧团领导也意识到了这一点，为了全面提高戏的演出质量，就邀请了中国戏曲研究院的专家帮助他们重新排练了这出戏。这样，就由我父亲、张玮老师，还有中国戏曲研究院戏曲导演教研组的其他教师共同组织了一个班子，从剧本分析、对台词开始，帮助剧团重新排练了《八一风暴》这出戏。从文章的举例中也可以看出，

万方数据

我父亲对演员的表演和舞台上的处理是非常熟悉的，甚至用人物对白举例，可以具体细致到台词在何时要停顿，为什么要停顿，哪一个字要拖音，为什么要拖音，哪一个字是重音，为什么要强调，还准确地挖掘出了人物每一句台词的潜台词。显然在《八一风暴》这出戏的创作中，我父亲和他的艺术伙伴们已投入了他们的创作激情与创作智慧。当时，剧团的演出节目单和海报上我父亲的署名是艺术指导。此后不久，周总理亲自到剧院观看了重新排练后的京剧《八一风暴》。这出戏在全国产生了越来越大的影响，许多京剧院团搬演了此剧。

二十世纪六十年代初的一个星期天，父亲带着我到大栅栏张一元茶庄买茶叶。在很长一段时间里，父亲买茶叶都是只到张一元茶庄。那天，父亲和我在大栅栏站下了 5 路车（后改为 59 路），我要过马路，因为茶庄在路西，父亲拦住我说，我们先到广和剧院看看，我们向前走了一段路，拐进鲜鱼口来到了广和剧院。进了大门，只见剧院的演出告示上写着：京剧《八一风暴》，张家口市京剧团演出。那天的下午正好有一个日场，父亲没有到后台去，他到售票处问了问，回来对我说：“有八成座，演了一个多星期了，还能有八成座，在北京演京剧现代戏，这已经很不错了。”那是一个冬天，应该是在 1962 年底或是 1963 年初的时候。文革后，1977 年父亲再度为张家口市京剧团排练了此剧。1965 年，中国戏曲学校京剧科九年级学生的毕业演出也有《八一风暴》这出戏。“京九”班的《八一风暴》演出效果很好，剧中主要人物方大来由张关正扮演，特派员顾仲君由续正泰扮演，罗林由唐维森扮演。“京九”班的《八一风暴》，在选派演员上也是从人物出发的，首先考虑到演员的外型与气质要接近角色，同时也兼顾到表演的行当，可创造人物时又没有受到行当的局限。这样，演员在舞台上的表演，突出展示了人物性格，淡化了行当印记。如张关正的外形近似周总理，续正泰扮演的顾仲君老辣阴险，唐维森扮演的罗林刚猛干练，都给我留下了很深的印象。

还要提及的另一出戏就是由中国戏曲研究院实验京剧团创作的现代京剧《红旗谱》。因为这出戏的题材涉及到中国共产党的早期领导人李立三，正式审查后被江青否定了，未能参加 1964 年的全国京剧现代戏汇演。我没有看过这出戏，只是听戏校的老师和当时高班的同学说，戏排演得很漂亮，在用京剧的表现手段体现活生生的现代人物方面很成功。我知道父亲为了排这出戏，带着从未演过现代戏的演

员到了河北高蠡(故事的发生地)去体验生活。演员有了一定的生活体验后,还要做生活小品,要把生活中体验到的东西转化为演员——人物的舞台行动。演员从“没有”到了“有”,但这只是迈出了第一步。这个“有”还仅仅是生活的“有”,还没有转化为京剧舞台的“有”。这时,父亲再帮助演员、启发演员如何把生活的“有”转化为京剧舞台的“有”。经过了排练前充分的准备,《红旗谱》才进入了正式排练。北京是京剧的大本营,在当时创作一出京剧现代戏,戏排出来如果不能得到京剧前贤的认可,那就不能说是成功。《红旗谱》正式彩排时,中国戏曲学校的校长萧长华先生和资深的教师们看了戏以后都认为实验京剧团排演了一出好戏。萧长华先生评价说:“好戏,有生活,是京剧。”江青以《红旗谱》的题材涉及到“立三路线”为由否定了这出戏之后,剧组的演职员已经知道不能参加全国汇演了,而且以后也不能再演出了,这时,中国戏曲学校特别邀请中国戏曲研究院实验京剧团在戏校的剧场,为戏校的全体教职员和高年级的学生演出了最后一场京剧《红旗谱》。那是一个下午,因为是内部演出,教员和高班的学生都是从剧场西边的侧门进剧场的,看剧场大门的工作人员神情有些紧张;他们严格限制低年级的学生进入。我当时到了剧场的西侧门,但未能进去。多年以后,我熟悉的一位高班同学,谈到他有幸看到了那场演出,他还能绘声绘色地说出舞台上的某些精彩处理。现代京剧《红旗谱》没能正式演出,我父亲和参加这出戏创作的演职员们都感到很遗憾。作为一出未能正式演出的现代京剧,事隔多年以后还能不时被人们提起,这在京剧界也是极为罕见的一件事。文革结束后,还听父亲谈起一些当时参加创作的演员想要复排这出戏,但由于种种原因未能实现。1998年前后,一位著名净行京剧演员,还对我父亲说过他想重新排练这出戏,对某些场面他甚至还有了一些具体的设想,但由于各种原因也未能实现。当时,现代京剧《红旗谱》中的主要人物朱老忠由袁国林扮演,冯兰池由王荣增扮演,李德才由刘长生扮演。我父亲的学生黄在敏在现代京剧《红旗谱》的排练工作中担任场记,据他说他还保留着《红旗谱》的完整排练记录。

1964年全国京剧现代戏汇演之后,我父亲又投入到了紧张的导演教学和剧目排练工作中,我那时看过父亲导演的现代京剧剧目有中国戏曲研究院实验京剧团演出的现代京剧《朝阳沟》(第二稿),现代京剧《昆仑山上一棵草》,现代京剧《南方来信》等。

在二十世纪六十年代初,我父亲有强烈的创编京剧现代戏的情结。在《八一风暴》和《红旗谱》这两出戏的创作过程中,他把他的表、导演理论运用于创作实践,他用他的创作方法、创作过程以及创作出来的现代京剧的舞台形象在阐述着他的艺术理念与追求。京剧舞台要创新,要跟上时代的步伐。但京剧舞台上的现代人物形象必须是有血有肉的活生生的人,个性鲜明的人,同时也是要运用京剧的艺术形式和手段来体现出来的人,是生活的,是人物的,还是要是京剧艺术的。

### 田汉先生

1966年的春季,一个星期天的下午,安娥先生来到了我家。因父亲常提起田老,我知道安娥先生,只是以前从未见过。我知道“啦啦啦,啦啦啦,我是卖报的小行家”这首著名儿歌的歌词,还有电影《渔光曲》中那首著名的“渔光曲”歌词是由安娥先生创作的。安娥先生个子不高,身材匀称,衣着素雅而整洁,走路轻盈而稳健,一副斯文小巧的样子。她平易随和,却又令人肃然起敬。算起来那时安娥先生应该已过花甲之年了,可从外表上根本看不出来。安娥先生进门后还没有坐下,父亲就和她聊起来了。当时,首都文艺界的气氛已经显得有些紧张了,父亲先问了田老的近况,安娥先生以尽可能轻松的语气说,不太好,还是因为现代戏的事在家反省呢。父亲说,田老不是创作了现代京剧《红色娘子军》了吗?安娥先生说,他们说他(田老)没有在思想上根本解决问题,带着情绪写《红色娘子军》,所以才没有写好。父亲无语了。安娥先生和我父亲又聊了一会儿,还是以田老的事情为中心,我父亲也谈了谈自己的情况。安娥先生说话不紧不慢的,感觉上跟一般人聊家常也没什么区别,安娥先生跟我父亲聊了一会儿就走了。安娥走后,我问了几句,父亲简单地说了说情况,主要还是说田老在1964年以前,对京剧演现代戏有些个人想法,受到了批评。这以后不久,“文革”就开始了,田老和安娥先生在文革中受到了残酷的迫害,我父亲也受到了审查。父亲1948年从上海奔赴石家庄解放区,临行前田老在他上海的家中为父亲饯行,这事居然也成了田老和我父亲的罪行。在那个疯狂的年代,田老和安娥先生曾受到怎样的折磨,真是不敢想象。安娥先生来访的这件事,父亲再也没有提起过。父亲去世前的一两年曾多次对我说过这样的话:“我这一生,田汉对我产生了很大的影响。”父亲说话的声音不高,但“田汉”两个字

清晰有力。田老一直以朋友关系、艺术创作上的伙伴关系与我父亲相处，可我知道在我父亲的心中，田汉先生是他的师长，是他参加革命的引路人。在很多方面，我父亲都是以田汉先生为楷模的，比如对待生活与艺术的学习态度，对事业的专注，待人的宽厚。

### 金素秋先生

有一次，我看了电视里转播的由关肃霜老师主演的京剧《人面桃花》，感觉很好。后来我见到赵雅枫大哥（从小跟随我父亲学习京剧表演的大徒弟）就提到了《人面桃花》这出戏，我说：“我在电视里看了关肃霜演的《人面桃花》，真好！”雅枫大哥说：“你没有见过金素秋演的《人面桃花》，金素秋演的这出戏与关肃霜风格不一样，但演得相当好。”我问：“那好在哪里呢？”他的回答不是十分清楚，大意是说，金素秋能够把一个情窦初开的山村小女孩的情态演得惟妙惟肖，而且是富有诗意的演出来，清纯可爱，自然不做作，而这是与她本人的性格，本人的修养相关联的。我能感觉到一些，这已经不是单纯的舞台表演技艺问题了，这是一个演员的气质在一个人物角色性格展示过程中的，你中有我，我中有你的自然流露。或许这就是“功夫在戏外”的意思吧。我没看过金素秋先生的这出戏，也不好再说什么，只是感慨有许多京剧艺人身怀绝技，但人一走，东西也就随之而去了。有些京剧艺术家留下了一些音像资料，这让我们能听到、看到一些，这当然比没有要好多了，但是学习者仅从这些音像资料中又能得到多少呢？有一天，我父亲、雅枫大哥、还有我，一起看小王桂卿的京剧《雅观楼》录像，我说：“有了录像，以后学习的人就方便了。”雅枫大哥说：“外壳可以学去，里面的东西看录像是学不去的。”我父亲也表示了认同：“里面的东西是拿不走的。”里面的东西是什么？为什么学不去，拿不走？著名画家吴冠中先生在他所著的《吴冠中人生小品》一书中也谈到了戏曲，他对某些戏曲剧目的低水平复制提出了批评，他说：“戏曲《小放牛》和《拾玉镯》中有不少精彩的程式，但精彩的演出并不太多。一个艺术程式是前人创作经验的归纳吧，是对后人进行创作的重要启示，但程式往往被当作模式，不断复制而失原作精神，于是产生了大批平庸的‘作品’。”<sup>[2](396)</sup>，程式是精彩的，但是演出不精彩，为什么？主要是“失去了原作精神”。不理解原作的精神，徒有其表，空有其形，这就导致了表演作品的平庸。精彩与平庸其实只隔着一层纸。吴先生

虽不是戏曲中人，但他对戏曲表演的看法、观点，真是鞭辟入里，一针见血。

金素秋先生在抗日战争期间与我父亲在舞台上的合作长达七年。在这期间，他们一同结识了田汉先生、欧阳予倩先生，他们一边演出传统剧目，一边创作新剧目，他们还借戏曲舞台上的故事、人物宣传抗日。那时，他们与许多从祖国各地来到大后方的新文艺工作者保持着十分密切的联系。在那一时期，在艺术理想的探索与追求上他们是志同道合者。在我父亲的戏剧人生中，金素秋先生无疑是他的一个极为重要的伙伴。在家里的影册中，有一些金素秋先生和我父亲在当年演出时的剧照，父亲去世后，在《戏剧电影报》上刊登了一张我父亲与金素秋先生演出的《新潘金莲》剧照。编剧是欧阳予倩先生，我父亲饰演武松，金素秋先生饰演潘金莲。《新潘金莲》这出戏，在当时就对潘金莲这个人物作了全新的解读。金素秋先生的便装照应该是 1950 年以后拍摄的了，她已经参军，穿上了解放军的军装。自 1947 年我父亲乘江轮离开四川宜宾后，在以后的半个世纪里，我父亲与金素秋先生仅见过两次面。一次是 1953 年的秋天，在北京他们共同参加了中国文学艺术工作者第二次代表大会；还有一次是 1984 年，我父亲到广西、云南去排戏、讲学的时候。我的兄弟姐妹中只有妹妹亚君陪父亲到广西、云南时见过金素秋先生本人。父亲晚年的時候，曾和我简略地说起过金素秋先生，那时她已经故去。大意是，金素秋早年的生活经历坎坷，看破世情后，她就把全部的精力都放在了钻研京剧艺术上。从这几句话中可以看出，我父亲对金素秋先生是同情与敬重兼而有之的。在金素秋与傅淑芸所著的《篱下菊》这本传记文学作品中，大体上勾勒出了我父亲与金素秋先生七年合作的演剧生涯。其中亦有不少生动的场景和细节的描绘。书中“天各一方”这一节，写了我父亲准备离开四川宜宾回到上海之前的一些场景和对话。1989 年这本书第一次出版时，江苏人民广播电台曾以传记文学作品连播的方式在电台播出，反响亦很强烈。这部作品记录了抗日战争时期，在大后方的一群京剧艺人们的不同寻常的演剧生涯。这本书第一次出版时，书中的主人翁大多健在，能产生如此的反响是耐人寻味的。这本书在 1997 年又出了第二版。我父亲曾对我大姐寅君说，书中关于他性格描绘的部分很传神。这本书我已看过两遍，书中有“他乡遇故知”一节，说的是金素秋先生到了重庆

与赵荣琛先生合班演出时发生的一件事<sup>①</sup>，那一天，是赵荣琛先生的戏，金素秋先生晚上没有戏，她在街上闲逛，偶遇友人岳建，二人相谈甚欢，岳建告别时关切话语入微，触动了她的心事。这一节的最后一段是这样写的：

“岳建走后，我的心久久不能平静，顺手摘下一朵花瓶中即将凋谢的红梅夹在日记本中，用四句诗代替今天的日记：

摘花存骸免随尘，莫把有情当无情。  
恐尔飘零风吹去，惜尔藏之一片心。”<sup>[3](248页)</sup>

金素秋先生有记日记的习惯，在田汉先生的鼓励下她也尝试着写诗，以后她又创作了多部戏曲剧本。从以上这四句诗中可略见其情致、才思。田汉先生曾这样评价金素秋先生，他说：“在那个时代的艺人当中，我最欣赏的是金素秋，像她这样洁身自好而又勇于进取，可以说是出于污泥而不染的人，是不多的。”<sup>[3](3)</sup>

### 文革时在小汤山干校

文革即将开始前，我父亲从中国戏曲研究院调到了中国京剧院。文革开始后不久，他到了小汤山五七干校。那时，他依然是周一离家去小汤山干校，周六回家。

那时，到小汤山干校来劳动的人大多是文革前中央各直属文艺院团的知名人士。这些人在劳动的间隙，休息的时候会情不自禁地谈到艺术问题。父亲周日回到家里有时也会说起与某某、某某的交流。他们谈话的内容可以涉及到京剧表演的唱和念，京剧表演的分寸感等许多的问题。

父亲推敲过京剧《龙江颂》中江水英的一句台词，他曾对我说：“江水英的台词，‘在抗旱这盘棋上，它只是个卒子’，这句台词的处理还可以再推敲一下。‘卒子’这两个字；因为紧接着要下一锣，演员为了‘要锣’，一般也会多用些力，但这样处理是不妥的。”他认为，在念“抗旱这盘棋”的时候要铺开念，以突出其大，“它”在念得时候要有弹出感，有点儿小巧的劲儿就行了，不需要用很大的力量，出口即收，这样前后的处理就有了一个大与小的明显的对比。“它”之后有一个音断意连的停顿，“只是个”三字要轻而连贯，延续了“它”的语气，“个”字要送出去，因为是轻轻送出的字，也就有了一个不太明显的拖音，这就与下面要出口的“卒”字之间形成了似断非断的

联系。“卒子”两字吐字要清晰，“卒”字音稍延长，“子”字音要稍用些力字音出口即收，这样不需要太用力“卒子”两字的节奏也就要下来了（下面有一锣）。“卒子”两字的轻巧语气也意味着卒子之小。接着是李志田以吃惊地、不解地语气说出“卒子”这两个字，这句台词的潜台词是：“三百亩地你说是卒子？！”这样，在江水英说出的“卒子”和李志田说出的“卒子”之间也形成了语气上的鲜明对比。一个看轻，另一个看重。我父亲认为，这两句台词这样处理会更好一些。

在小汤山，父亲带去的阅读书籍除了毛泽东选集以外，还有唐诗和宋词。

一个星期六的下午，父亲从小汤山回家，带回来一大口袋的荞麦皮，可以做两个枕头芯。为这事儿母亲高兴了好几天，她对我说：“你爸爸从来也没有想过为家里做点儿什么，他终于想着家里的事儿了！”看得出母亲的喜悦是发自内心的。后来，母亲就用父亲从小汤山带回来的荞麦皮做成了两个枕头芯。父亲从来也不想家里的事儿？我想母亲以她柔弱的肩膀支撑起这个十一口之家，其辛劳是可想而知的，有时她也难免对父亲有些怨言，但父亲确实很少顾及家里的生活琐事。父亲在抗日战争期间离开上海，时间长达七年，直到抗日战争胜利后父亲才从四川宜宾返回上海。母亲有这样的想法，我想也是在情理之中。父亲从小汤山带回来一袋荞麦皮，母亲认为父亲终于想着家了，喜悦之情溢于言表，文革期间的这件事给我留下了很深的印象。

父亲去世后，我整理父母留下的照片，有一张有些发黄的四寸的照片，照片上是我母亲和我大姐、大哥的合影。那是母亲年轻时的照片，那是在上海的一个街心公园拍的，地上有草坪，身后有修剪齐整的冬青树，还有松柏一类的树木。母亲穿着印有小格子图案的浅色旗袍，扶着我大哥的手臂坐着。我大哥穿着短袖衬衫、深色的背带裤，手里还摆弄着一小枝柳条，他紧靠着母亲站着。我大姐穿着小裙子，头上还系着一个大蝴蝶结，她站在我大哥的身边，俩人都穿着小皮鞋。照片上三个人的画面构图紧凑而生动，母亲处于三角形构图的顶端。照片上的人和景拍摄得很漂亮，放大了的这张照片曾经挂在我家墙上有好多年。在这张四寸照片的背面，左侧用毛笔竖写着两行字：“你莫忘了家，五月二十五日照”。右侧用钢笔纯蓝色墨水写的字是：“民国三十二年十一

<sup>①</sup> 赵荣琛先生在《翰林之后寄梨园》一书中也提到了1945年在重庆的合班演出之事。

• 石方数据

月八日由冯玉昆先生交来”。我妹妹亚君说，这件事她知道，“这张照片是抗日战争时期，在上海的妈妈托人带给在大后方的爸爸的。照片的背面妈妈还写了字‘你莫忘了家’”。民国三十二年也就是 1943 年，那时我父亲离开上海已经有近四年了。从母亲用毛笔写的日期看，照片是春季拍摄的，从父亲用钢笔写的日期看，当照片辗转送交到父亲手里的时候已经到了这一年的初冬。父亲在照片的背面用钢笔写下一行字，记下了得到这张照片的时间与送来这张照片的人名，显然，父亲是非常重视这张照片的。“烽火连三月，家书抵万金”。更何况抗日战争的阻断，使家人离散已经过了四年呢！母亲用毛笔写的“五月二十五日照”这几个字墨色很深，而“你莫忘了家”这几个字墨色很淡，这说明这两行字不是同一时间写的。可以设想母亲在拍照后即在照片的后面从容地写上了拍摄的日期，而“你莫忘了家”这几个字是在父亲的朋友突然来访时，母亲在交付照片时匆忙写上去的。

母亲曾对我说起过，父亲在抗战胜利以后从宜宾回到上海时的情景：父亲回到了在上海崇德路仁麟里的家，母亲迎了出去，我大哥当时七岁，他趴在阁楼的窗户上探出头来怯生生地看着楼下的父亲，母亲在楼下喊着大哥说，你爸爸回来了，快下楼来！可大哥就是看着、躲着不肯下楼。眼前的父亲对他来说，是个很陌生的人。母亲曾对我说过：“你大哥从小有大小事情都不习惯和你父亲说，而是直接找我（母亲），就是长大以后，除了谈业务上的事，其它事情也还是跟我说。你大哥和你父亲一直是有些生疏感，其他的子女都不是这样的。”父亲回到上海的第二天，要去拜访住在浦东的田汉先生，我母亲给了父亲去浦东的车费。

文革后我曾问过父亲：“您认为中国早期的电影故事片哪一部最好呢？”父亲稍作停顿即说：“《一江春水向东流》。”那部影片我看过，电影的故事情节曲折动人，主要演员白杨、陶金、舒绣文、上官云珠的表演很精彩，人物个性鲜明，特别是整部影片所散发出来的那种独特的韵味令人难以形容却又无法忘怀，那真是一部可载入中国电影史册的非常优秀的影片。

1970 年，中国戏曲学校全体教职员和在校的学生到天津警备区农场劳动，我和母亲到了天津。那时，弟弟汉森还小，我父亲就把汉森带着到了小汤山干校。又过了一段时间，父亲重新回到了中国京剧院，开始参加了一些剧目的创作工作。1976 年，

“四人帮”垮台后，父亲导演了新编京剧《红灯照》。

### 文革后重新排戏，导演京剧《红灯照》

新编京剧《红灯照》的创作时期很特殊。那时“四人帮”刚刚垮台，人心大快，文艺创作人员的创作热情空前高涨，这是其一；那时，“样板戏”很自然地受到了人们的质疑，可传统京剧剧目还没有解禁，中央直属京剧院团又必须要有新的演出剧目，这是其二；在“四人帮”肆虐的时期，有一大批优秀的编、导、演人员被闲置，或被挤到了创作的边缘，难以真正的施展，这是其三。京剧《红灯照》正是在这种大背景下开始创作的。

按照今天的说法，当时的创作班子可以称之为豪华阵容：编剧是阎肃先生、吕瑞明先生，导演是我父亲，技导由张云溪先生、张春华先生等多人组成，剧中主要人物林黑娘由杨秋玲饰演，田小燕由刘长瑜饰演，大师兄由李嘉林饰演，卞宗由寇春华饰演，扮演其他角色的也都是剧院的主要演员。《红灯照》创作班子阵容强大，创作人员情绪高涨，各级领导高度重视，我父亲正是在这样的情况下重新开始了他的导演创作。

在《我怎样导演（红灯照）》这篇文章中，我父亲阐述了他对这出戏的主题思想的认识，以及他是如何确定舞台语言处理的原则和舞台调度的处理原则的。强调运用京剧的表现形式与表现手段，强调揭示人物性格，强调揭示人物之间矛盾冲突与矛盾冲突的转化过程，强调揭示人物的心理变化过程，强调生活的依据，反对在舞台上图解人物与人物关系等等，在这出戏的导演创作中我父亲延续了他一贯的创作思想。但是，要在演出中揭示出这出戏故事情节的时代背景和体现出创作这出戏时的时代精神，并统一处理全剧的场面和人物，使整个演出能具有一种完整的鲜明的效果，还必须准确地为这出戏找到演出形象的种子，找到演出的总体形象。我父亲为这出戏找到的演出总体形象是——烈火燎原。

《红灯照》演出时，我已在江苏省京剧院工作了。当时，普通人家还很少有电视机，更不用说是彩色电视机了，剧院领导和省电视台联系好，我们团里部分演员是到省电视台看的《红灯照》彩色电视直播。看了直播后，大家感到很振奋。演出从整体上看极有气势，精彩的场面一个接着一个，甚至有令人屏息之感。从细节上看设计精巧，表演到位。对我们团里的演员来说，那是一次很好的观摩学习的机会。在看直播的过程中，看到“突围”一场“壮别”那段戏时，

一位出身于天津稽古社的老演员兴奋地点破出处说：“这里用的是《麦城》(走麦城)的东西！”日后我和父亲说了此事，他笑了。那时，传统京剧剧目还没有恢复演出，运用传统京剧的形式又要巧妙地加以变化，使之符合“这一出戏”的规定情境，这是要有融会贯通的本领的。在我父亲写的那篇文章中他还举了《红灯照》“闹衙”一场的例子，这一场戏的剧本就是借鉴了传统戏曲中的“捧哏”与“倒捧哏”的结构形式。

《红灯照》创作时大家的创作情绪高涨，这是一件好事。但是若从一个导演的角度去考虑，保护创作的积极性与不要让这种创作热情失去节制而干扰了演出的总体构思，破坏了演出的总体形象，我想这两方面应该是同等重要的。在这种情况下的创作往往是非常愉快的，但也要审慎地权衡，处理好这两方面的关系。我父亲在《我怎样导演(红灯照)》这篇文章的一开头是这样写的：“《红灯照》这个戏，是我们剧组全体创作人员在各级党组织领导下，通力协作，用较短的时间创作排练出来的。我担任了这个戏的导演工作。”<sup>[1](207页)</sup>这出戏正式演出后，全国许多省市级京剧院团到北京来学习，并在各地搬演了此剧。

### 重新教学，在中国戏曲学院导演系

文革后不久中国戏曲学院组建，我父亲又调到了中国戏曲学院担任副院长兼导演系主任。那时学院刚刚组建，他亲自带了一个戏曲导演进修班。这个班的学生来自全国各地，他们原来大多是戏曲演员，来自各戏曲剧种。日后的这个班的学生在剧团管理和戏曲编剧、导演方面作出了很突出的成绩。在编导方面较为突出的有浙江的杨小青、北京的石宏图、四川的陈国礼、江苏的成进森、内蒙古的张景亮等人。

### 离休后对舞台的依恋

我父亲离休后的最初几年，他的业务活动不但没有减少反而更加繁忙了，排戏、讲学、写文章、还要参加戏曲界的各种社会活动。一些年后，由于年纪、身体的原因，他渐渐退出了舞台的排练工作，但他还是关心着戏曲，依恋着舞台，他喜欢到剧场去看戏。1999年，父亲去世前的一个多月，我到北京观摩演出，父亲还说他想到剧场看戏。因为那时他的身体状况已经不是很好，我也没有积极设法。一天晚上，我看了上海舞剧院的舞剧《苏武》后回到紫竹院的家，父亲还没有睡，他要我说说演出的情况，我就讲

了讲舞剧《苏武》舞台上的处理以及我的看法。听我描述舞台上的演出，父亲也很兴奋，他问我，舞剧《苏武》是不是用这样的音乐，他说着说着就唱了起来“苏武牧羊十九载……”，我一听，这不正是舞剧《苏武》的音乐主题吗？我说是的，这是舞剧的音乐主题。父亲笑了，他微微点了点头说：“抗战时期(抗日战争时期)这首歌很流行，那时候大家都会唱。”父亲又唱了起来“苏武牧羊十九载……”。父亲去世以后我常常想起这件事，我想父亲在唱这首歌的时候，在他的头脑中一定又浮现出了当时的种种情境。舞台是个很神奇的地方，编剧虚构出故事情节与人物，在舞台上演员可以凭借剧本施展高超的演技，或唱、或念、或做(表演)、或打，观众可以从舞台上获得艺术欣赏的愉悦感。但仅此就够了吗？我父亲认为，戏曲舞台，京剧舞台可以做得更多，也应该做得更多。而这种认识正是从抗日战争时期产生的。

### 教与学

我父亲离休后还承担着部分教学工作，这工作一直延续到他去世前的一个月。当时，他还在辅导着中国戏曲学院的研究生。

我父亲还很年轻的时候就收了徒弟，那时的他应该是边教学边学习的。雅枫大哥是跟随我父亲学习京剧表演的入室弟子，他拜师的时候，我父亲还很年轻。抗日战争时期，在大西南拜师学艺的徒弟都是跟随我父亲学习京剧表演的。新中国成立以后，我父亲作为导演在排戏的时候，面对青年演员他也承担着表演教师的工作。以后，在中国戏曲研究院父亲又专门从事戏曲导演的教学工作，带过进修班、本科生班和研究生班。我父亲在中央戏剧学院、上海戏剧学院讲学，他在全国的许多地方，在各剧团和各戏剧学校作过多次有关戏曲表演、导演方面的专题讲座。除了我父亲正式收的徒弟和手把手教的学生以外，听过我父亲讲课的人是很多的。从这个意义上说，我父亲的一生都是乐于施教的，可以说是“诲人不倦”。可是，如果要我的兄弟姐妹用最简洁的词汇概括父亲的特点，那无疑都会选用“好学”这两个字，可以说父亲又是“学而不厌”的，父亲给子女们留下最突出的印象就是好学。我父亲的好学是全方位的，他涉猎广泛，包括国家大事，天文地理，历史哲学，中外名著，唐诗宋词，书法篆刻，以及生活常识，烹调厨艺，他都有兴趣。就在临去世的前几年，看到我们使用电脑，他还非常有兴趣要学习使用电脑呢。父亲喜欢厨艺，他走南闯北去过许多地方，什么川、

鲁、粤、苏(淮扬)四大菜系,以及上海本帮菜,各地的风味小吃,他不但喜欢品尝,只要有机会他还要自己亲自下厨尝试烹调,就像他在艺术上孜孜不倦,兼收并蓄一样,在厨艺和饮食上父亲也是中西合璧、南北一炉,只要是美食他都会欣然享用。因此子女们笑称父亲是个“美食家”。父亲还喜欢学习各种生活的小窍门,小知识,日常生活中碰到小难题,父亲常能说出解决的办法,我大嫂笑称父亲是个“小百科全书”。父亲有剪报的习惯,他在报纸上发现了各种有用的、有兴趣的小知识介绍,他都会剪下来,并分门别类地收藏起来,发现谁有需要,他就会把剪报取出来给谁看。我的父亲的确是教了一辈子,可同时他也是学了一辈子的。我父亲的一生与戏结缘,与戏曲结缘,与京剧结缘,在戏、戏曲、京剧里面他教了一生,在戏剧中,在生活中他也学了一生。

今年的十月二十四日是我父亲去世七周年的祭日,写下这篇文章纪念我的父亲,以释我们的思念之情。

### 参考文献

- [1]李紫贵著,刘乃崇编.《李紫贵戏曲表演艺术论集》.北京:中国戏剧出版社,1992年.
- [2]吴冠中著.《吴冠中人生小品》.石家庄市:花山文艺出版社.石家庄市,2001年4月.
- [3]金素秋,傅淑芸著.《篱下菊》.昆明:云南人民出版社,1989年.
- [4]金素秋,傅淑芸著.《篱下菊》.冯牧.金素秋的艺术生涯——《篱下菊》代序.昆明:云南人民出版社,1989年.
- [5]李紫贵著,刘乃崇编.《李紫贵戏曲表演艺术论集》.北京:中国戏剧出版社,1992年.

(责任编辑 李 钧)