

北京人艺演剧学派创始人——

焦菊隐

论导演艺术

焦菊隐 著

下

中国戏剧出版社



北京人艺演剧学派创始人——

焦菊隐

论导演艺术

焦菊隐 著

下

中国戏剧出版社



前 言	杨景辉 (1)
-----------	-----------

上 编

契诃夫与其《海鸥》	(3)
《樱桃园》译后记	(29)
《契诃夫戏剧集》译后记	(49)
《文艺·戏剧·生活》译后记	(60)
聂米罗维奇—丹钦柯的戏剧生活	(70)
——为他的三周年死祭写	
契诃夫和莫斯科艺术剧院与斯坦尼斯拉夫斯基	(90)
导演的艺术创造	(105)
信念与真实感	(168)
——《演员自我修养》第八章讲解	
向斯坦尼斯拉夫斯基学习	(251)
斯坦尼斯拉夫斯基体系的形成过程	(259)
关于讨论“演员的矛盾”的报告	(333)
导演·作家·作品	(343)
谈构思 (提纲)	(368)

下 编

今日之中国戏剧	(375)
旧剧新诂	(495)
话剧向传统戏曲学习什么	(537)
关于话剧汲取戏曲表演手法问题	(540)
——历史剧《虎符》的排演体会	
略论话剧的民族形式和民族风格	(552)
谈话剧接受民族戏曲传统的几个问题	(586)
论民族化（提纲）	(596)
论推陈出新（提纲）	(598)
豹头·熊腰·凤尾	(601)
守格·破格·创格	(626)
真假、虚实及其他	(652)
话剧和戏曲要互相借鉴	(660)
谈戏曲改革的几个问题	(662)
谈灯光的作用	(670)
关于《夜店》	(676)
《上海屋檐下》的导演	(678)
我怎样导演《龙须沟》	(680)
《龙须沟》里的舞台人物形象	(696)
《龙须沟》演出时致于是之、叶子的信	(699)
排演《茶馆》第一幕谈话录	(704)
排演《武则天》的一些想法	(725)

《武则天》导演杂记	(729)
重排《关汉卿》提示散记	(755)
回忆录 (片断)	(774)

附 录

焦菊隐先生的“心象”学说	于是之(797)
探索的足迹	于是之(803)
以诗建构北京人艺的艺术殿堂	田本相(811)
——焦菊隐——北京人艺演剧学派初探	
编后记	编 者(830)

今日之中国戏剧*

第一章 引论——中国戏剧发展史概述

一 古典戏剧的传统

在着手研究当今中国戏剧之前，我们需要对中国的古代戏剧概略地描述一下。因为在中国如同在许多欧洲国家一样，戏剧艺术是一个特别复杂的课题，它同时存在于书本里和舞台上，并且要以许多民间传说为依据。

关于中国戏剧的出现，我们很难系统地追溯到公元 1127 年以前，也就是南宋高宗初期，遗憾的是我们无法找到南宋以前那个遥远时代的剧本。我们从祖先那里接收下来的第一批珍贵资料是元朝（1279 年—1368 年）的剧本一百一十六种。正规的戏剧也就是从这个时代开始的。不过当时演出中的其他有关艺术的因素，诸如演技、舞蹈、音乐、语调以及服装等情况，我们迄今仍一无所知。这些剧本只能供文学家、戏剧史家或语言学家去研究，却无法帮助我们恢复古代戏剧的原貌。

从南宋初期起，戏剧文学即分为两个流派，即南曲、北曲之

* 本文是焦菊隐 1937 年在法国巴黎大学用法文撰写的博士学位论文，1938 年由巴黎埃·德罗兹书店出版，署名焦承志。1985 年被译为汉语文本，编入中国戏剧出版社出版的《焦菊隐戏剧散论》。

分。由北派作者编写的戏都遵守严格的规则，这些剧本，场次分得很匀称，固定不变，全都分为四折，有的增加序幕（即“楔子”——译者）或尾声。另外，一出戏只能由一个演员唱到底。而南派作者却相反，他们的剧作显得十分自由灵活，进行了不少创新并富有幻想色彩。此外，明朝万历年间（1573年—1619年），南曲的技巧占了上风。正是在此期间，地方乐曲越来越在民间流行，且很快就被古典戏曲所吸收。事实上到了清朝顺治年间（1644年—1661年），典型的南方戏曲——昆曲传入了首都北京。17世纪康熙皇帝在宫里观看了《长生殿》演出之后，深为这种新颖曲调所吸引，于是特意保护这个新剧种；朝廷的大官们也随之附和，从此以后，为了“赶时髦”，大家都去看戏，并且非常喜欢听大段唱词。古典戏曲进入了光辉灿烂的时代。与此同时，以地方和通俗乐曲为基础的民间戏曲也发展起来了。当乾隆皇帝下江南游山玩水时，南方各省的达官贵人为了取悦于皇上，也都同时支持古典戏曲和民间戏曲。

此外，民间戏曲伶工也力图在演出方面与古典戏曲伶工并驾齐驱。在这方面最容易获得成功的办法是吸收古典戏曲中有节奏的、柔和而动人的舞蹈及其他某些艺术手段。从那以后，民间乐曲甚至也能取悦于皇室听众。演出中伴有通俗的曲调并富有地方风味。

民间戏曲在音乐方面定型以后，开始用通俗的唱词代替戏曲中典雅的唱词。因此，正当民间戏曲扶摇直上之时，古典戏曲却逐渐衰落。这种现象的存在不仅民众和知识界都感觉到了，就连内廷也感觉到了。到了乾隆（1736年—1795年）末年，民间戏曲的发展已达到光彩夺目的境地。剧作中的文学内容似乎受到了损害。我们从乾隆年间出版的古典戏曲剧本《梦中缘》的序言中可读到下面这段话：“长安梨园称盛，管弦相应，远近不绝，子弟装饰备极靡丽，台榭辉煌，观者垒股倚肩，饮食若吸鲸填壑，

而所好惟秦声嘏弋，厌听吴骚，闻歌昆曲辄哄然散去。……”^①乾隆末年出版的《燕兰小谱》一书也不只一次地提到北京居民并不喜欢古典戏曲。就这样，随着民间戏曲的发扬光大，古典戏曲日趋衰落。

自乾隆以来，民间戏曲已拥有好几种曲调和通俗戏词，其中西皮和二黄流传最广。这些地方曲调是由湖北省的伶工前来北京参照古典戏曲改编成的。这些伶工把官话同方言融合在一起。

皮黄这一剧种在全中国如此流行，以至现在人们把它奉为我们的戏剧典范或称为全国性的剧种。无论在中国还是在法国，在戏剧研究中，人们只提西皮和二黄，因为这是被认为最出色的两种腔调。因此有必要指出，民间戏曲从许多方面来说，都是有赖于古典戏曲而发展起来的。可以说，古典艺术将其传统特点授予了民间艺术，从而使得前者能流传至今。

在这些被继承的传统当中必须着重指出下列几个方面：

1. 表演上象征的风格及简练的手法；
2. 角色按固定的行当分配；
3. 舞蹈，节奏化和虚拟的动作；
4. 服装的样式；
5. 表演的程式；
6. 由传说和小说中汲取的故事情节。

二 戏剧的发展与社会地位、政治地位之间的关系

为了更好地了解中国民间戏曲的命运，我们必须考虑到某些社会因素和政治因素。

由于乾隆以前的民间戏剧要靠南方巨商的赞助，所以它只为

^① “秦声嘏弋”指秦腔、嘏嘏腔、弋阳等地方戏，“吴骚”指昆曲。——译者

当时出身于上层社会的人们所欣赏。自从乾隆皇帝执政以后，皮黄才登上北京皇家舞台，风靡一时，并在某种程度上成了皇帝手中的一种政治工具。

清政府并未把伶人和国内其他臣民同等看待，没有给他们以同样的社会权利和待遇。这些伶人被看作奴婢、卑贱的人，属于最低下的社会阶层。伶工们在这样的处境中深受煎熬，而且他们的艺术也遭到灾难性的摧残。他们同贵族说话时必须低三下四。“大人，奴才听候您的吩咐。”——这就是当时他们的一句典型的惯用语。伶人们甚至得给太监、门房和大人们的仆从请安。任何考试都禁止他们参加，因此他们的儿子也永远捞不到一官半职。这样，他们的儿子不管具有什么样的才能，一出生就注定了只能唱戏。

长期以来，北京拥有一大批戏班子，但所有这些伶工都无法在宫廷之外发挥他们的才能。至今我们还可以在故宫和颐和园看到富丽堂皇的露天舞台。就在这些舞台上，当年曾演出过上千出的名剧，配有特制的布景和华丽的道具。

在城市里，一般在类似法国的“咖啡馆”的地方举行演出。在这些地方，戏剧成了一种俚俗的娱乐，而称得上戏曲的演出却为朝廷的法令所禁止，伶人们则被迫终身为皇室服务。然而“天子”所赏给他们的微薄的钱粮根本无法维持生活。因此他们只好靠给百姓唱戏来挣点外快。有时也借口为皇帝正式演出进行彩排而在几个大场所里演唱。城里的这些戏园名为“茶园”，门票钱包括在茶点钱里面。结果是看戏的可以一面看戏一面吃喝，指手画脚，高谈阔论。所以在这样的演出中，秩序混乱不堪。这是有损演出庄严的、一种令人恼火的习惯。此外，舞台的简陋，服装的破旧以及伶工缺少应有的仪表也都是造成上述情况的直接原因。

三十年前，慈禧太后死后，举国为之服丧。当时朝廷下令禁

止一切戏剧、音乐演出及宴请等。伶人们迫于饥饿，决定继续演出，于是他们举行一些无音乐伴奏、不穿戏装的演出。就这样，他们坚持演出整整一百天，吸引了许多观众。这个例子可以使我们清楚地了解到从前的演员在物质上所遇到的种种困难。

既然观众可以接受简陋的舞台，单调的服装，伶人们也就不迫切地要求改进他们的艺术了。

此外，在小城镇及农村，农人只在祭神及逢年过节时才看到戏。那些流动的戏班挨村流浪以便碰上个吉利日子演上一场戏。这些伶人的生活状况实在可怜。节日一过，他们就只好靠干庄稼活来养家活口。在这种状态下，根本不可能指望他们为戏剧艺术的提高作出什么努力。再说，当时的民间戏曲也还受到社会心理及政治的影响。在中国，人们素来不把戏剧艺术当作一门值得喜爱的和对人有教益的学问。古时的中国人单纯致力于哲学研究，对于他们来说，艺术只不过是一种供个人消遣的东西。这种观点到清末越发加深了，因为当时出现了些年轻伶人，除了正式唱戏之外，还专供他们的观众取乐。大约有二十来部作品为我们真切生动地描写了这些可怜的年轻伶人的生活。^①

清朝，大官们几乎天天逛“私寓”，年轻的优伶想方设法地向他们献媚，同他们嬉戏，用假嗓为他们唱各种歌曲好让这些特殊顾客高兴。这些年轻人虽说均已成年却毫无男子气。据《燕兰小谱》一书中的描写，他们“奇葩逸丽，丰神秀雅，柔媚昵人”。贵族们认为经常出入这些地方，可使他们的腐化生活得到更大满足，他们喜欢“私寓”甚于妓院。附属于“私寓”的男伶，穿着要比妓女还妖艳，很快他们就拿这种勾当当作职业了。这些人比妓女更被人瞧不起，因为谁也不能原谅他们这种违反人性的勾当。由于他们的劣行，很快便使所有的伶人声誉扫地。因此，许

① 参照日本青木正儿《中国近世戏曲史》中的书目提要，1935年东京第二版。

多知识分子和高尚的人都离他们远远的，随之也离开了戏剧。

戏曲艺术从此就社会地位低下了，因而出现了戏剧和文学传统之间的隔裂。加之伶人们的无知和惰性以致无法保留他们的师傅所传授给他们的这种经过考验的技艺。这些伶人，因为受到公众舆论及整个社会的非议与鄙视而慢慢孤立起来，形成一个特殊阶层，因而他们只有在内部之间彼此通婚。就这样，他们越来越与世隔绝，最后终于同其他阶层采取不合作态度。但后来，这种孤立也暴露出对他们自己的不利。这种状况造成了戏剧界直到现在仍然存在的不团结、不合作的现象。中国的演员甚至最有才华的演员一贯把自己技能看作私人财宝，往往拒绝传授给别人，甚至连自己的儿子也不例外。因此，传统艺术逐渐失传。在这种情况下，戏剧艺术的发展受到严重损害。但是辛亥革命给戏剧艺术带来了变化。那些专供浪荡公子取乐的优伶不见了。而现在却一反往常，演员被捧得太高了，颇像美国的电影明星。这些演员在得到解放的初期，受到的重视过分了一些，但也还说得过去。自那以后，那些作为传统戏曲的朋友的作家们再也不拒绝同演员合作了，他们为演员们编写了一些新的通俗戏曲剧本。

票房在不断地增加。目前在中国，人们对业余演员在二流职业演员协助下演出的戏评价很高。这类演出可以让某些有天赋的业余演员显露出他们的才华，从而使他们不久能成为职业演员。

现代中国，有许多名门子弟报名进入传授戏曲的科班，以便精通这门艺术。现代的年轻人希望能在舞台上有所成就，这清楚地表现出了戏剧领域里的社会变化。

三 西方思想的影响

在我们的简略论述中，不能忘了指出戏曲受西方思想的影响，这种思想自从中国与西方在政治上交往以来就在中国人的心灵里留下了痕迹。在经受多次外交上的失败之后，清政府开始向

外国派遣留学生，为的是获得有利于清帝国繁荣昌盛的新知识。自从 1911 年以来，前往日本深造的中国知识分子人数不断增长，他们当中的某些人还在东京成立了一个戏剧团体，名叫“春柳社”。该社用中国话演出日本戏和欧洲戏。

这个团体的活跃分子一回到中国，就开始成为传播新剧的第一批种子。这种具有现实主义倾向的戏剧既没有音乐也没有歌唱。

小仲马的《茶花女》就是第一个被搬上中国舞台的欧洲剧目。民间戏曲的二流演员，由于无法解决戏曲舞台上的许多要求而很快转入上演这种戏，因为这既不要求有舞蹈也不要求有音乐伴奏。他们商量好一个故事情节，台词未经确定就可以公演。这种即兴表演在法国和意大利的即兴喜剧中占优势。这种戏在中国自称文明戏，然而观众对这种缺乏文学艺术价值的文明戏一点也不欣赏。这种试验今天已完全看不到了。

另外，在仿照欧洲样式开办的学堂里，学生们组织了一些研究社团，有科学的、文学的、政治的及哲学的。每逢校庆，这些研究社团中最积极的男女大学生便发起在礼堂里表演节目。演出的剧目有现代中国作家的作品，也有外国翻译作品。

这样，知识分子社团促进了现代戏剧的发展。从那以后，大批大学生奔赴美国和欧洲研究美洲、欧洲戏剧传统。

为了满足某些渴望深入研究戏剧艺术的人的愿望，一些教师在北平亲手创办戏剧辅导班。但由于缺乏资金，无法维持下去。

然而资金上的困难对中国年轻的一代来说并不是克服不了的障碍，因为他们想要使自己的祖国拥有丰富的和艺术性强的戏剧。一些新的社团重又组织起来，规模更大了。中国开始和其他大国的艺术传统有了接触。一些年轻作家甚至尝试编写一些越来越具有个人特色的作品。此后一些中国传统戏曲的大演员也开始到外国去，如梅兰芳、程砚秋不久前都出国了。梅兰芳先去了日

本，然后于1929年到美国。在他的剧团合作下，梅兰芳把中国的戏剧第一次介绍给外国观众欣赏。后又应邀到苏联访问，并对欧洲各国进行了一次个人访问。程砚秋于1931年参观了欧洲主要的影剧院。

这些活动毫无疑问地标志着中国戏剧的革新，对此整个年轻的一代都给予热情的支持。

第二章 戏剧文学

一 民间戏曲的情节及作者

民间戏曲常常受到一般观众的喜爱，只可惜毫无文学价值。剧本情节粗糙地模仿古典作品，后又根据陕西民间戏曲（产生在皮黄剧之前的民间剧种〔即秦腔——译者〕）或通俗传奇故事改编而成。在这些作品中，古典作品的文学性、文采及生动的刻画均不复存在。比如说，我们只须把元朝一部文学作品《感天动地窦娥冤》或明朝的《金锁记》拿来与题材相同的皮黄剧本叫做《六月雪》的对照一番，便足以看出后者要比前者平淡、乏味到何等程度。写作上的功夫，自然的铺叙，细腻的文笔，心理的刻画等在《六月雪》剧本中全都看不到了。这显然是清代后期文人轻视戏剧所造成的结果。这些民间剧作主要是伶工自己编写的，而这些人往往受教育很少，甚至不识字。由于伶人在社会上受歧视，一些颇有学识的人脱离了这个行业，这样一来，可以说不管他们愿意与否，伶工都不得不自己动手编一些戏。他们只不过是模仿早先的作品，采用原文，配上平庸的曲调而已。

后来，随着这类文学作品的发展，伶工借鉴历史和民间传奇故事而尝试着编出了剧目提纲（即“幕表”——译者）。这些戏

的词句从来不是用文字写出而固定下来的。伶工把它们记在心里，而且记忆力想必是非常之好，然后再传授给徒弟们。

艺人们通常目不识丁，他们全靠耳听记下词文。这样口传心授的韵文戏词逐渐变得不大好懂了，大大走样了的戏词给演唱者带来了很大困难。我们的汉语是由单音节的字构成的并且有极为丰富的同音异义词，因而很容易引起混淆，致使演员们理解不了某些大段唱词的内容。戏词的走样就是这样造成的。我们已经知道大部分民间戏曲的内容取材于早先的古典戏曲作品，这些作品本身借鉴的是古代传奇故事，至于余下的一小部分则仅限于从明朝到清朝这一时期中的传奇故事里汲取材料而编写成的。这一事实使我们难以相信在中国戏曲中所反映的历史是符合真实情况的。实际上，在这些戏里出现的人物、情感和环境与真实历史中的并不相符，搬到舞台上的历史人物已先被传说中的记述给夸大了，美化了。他们在文艺作品中的遭遇使我们想起了罗兰的遭遇：在法兰西史诗中，他从布列塔尼的一个行政长官变成了骑士的完美典型。中国戏曲中这方面最突出的例子就有关羽。在小说《三国演义》里，他是作为一个忠义双全的人物形象出现的，而在民间舞台上，他成了一个神奇的人，如同神一般。所以说中国戏距离传说比距离历史要近。当代作家仍然借鉴传奇故事和早先的戏曲，原因是在精确的史实中，他们很难找到足以感人的情节。

我们说不准称之为民间戏曲的时代始于何时。再说要给这类文学的出现确定一个日期也是很困难的。因为观众的爱好起变化不是骤然发生的，而是逐渐形成的。此外，在有关中国戏剧的研究中，这方面的参考资料一点都没有。尽管如此，但据我们在研究工作中所掌握到的资料，可以断定有些民间剧本是在乾隆（1736年—1795年）及嘉庆（1796年—1820年）以前编写的。那时古典戏曲艺术已显示出衰落景象。在乾隆、嘉庆年间，这些民间剧本不仅演出了，而且和一些古典剧作混杂在一起付印了。我

们还在几部文献中发现了这些剧本的名字与剧本片断^①。文献名称如下：

1. 《缀白裘》（古典戏曲剧本及唱段集），这部书包括几出民间戏曲剧目在内。

2. 《燕兰小谱》（关于一些青年伶工的小传）。

3. 《花部农谭》（一个农人漫谈民间戏曲），这部集子里含有七出民间戏曲剧目，其中有一出编入《缀白裘》。

4. 在上述前两部作品及《听春新咏》中，记录了韵文剧本中的九十六个片断。那时已有大量未曾出版的民间剧本。

传统旧习则反对出版剧本，原因有两个：1. 戏编出来不是为了读而是为了演的；2. 各戏班力求垄断一定数量的剧本并想要阻挠邻近戏班所进行的竞争。

由此可见伶人们是因为担心被抄袭与出现副本，才害怕出版他们的剧本。这曾经是造成戏剧文学向前发展迟缓的一个原因。从1820年到清末，也就是说在将近一个世纪里，仅仅出版了三部戏曲作品。

道光年间（1821年—1850年）一部民间剧作《极乐世界》首次付印。序言的日期是1840年。它是观剧道人的作品，共八本，八十场戏。然而这样一部剧作竟从未演出过。

光绪年间（1875年—1908年）正值民间戏曲大受欢迎之际，公元1880年出版了一部由三十一出戏组成的集子《庶几堂今乐》，由余治编撰辑录。其中好几出戏直到今天仍在上演。与此同时，李世忠出版了一部内容十分通俗的剧本集，十八册共收剧本四十八种，名为《梨园集成》，其中某些戏仍出现在今天的剧目中。

^① 参照（1）青木正儿所著《中国近世戏曲史》第十四章，第二版，东京1935年（日文版）。（2）卢前所著《明清戏曲史》，上海1936年（中文版）。

民国期间，出版了两部新集子，较先前的丰富、细致得多。每部收有民间戏曲剧本四百种左右，一部名为《戏学汇考》，是大东书局出版的；另一部名为《戏考》，编者是王大错。这两部资料，某些文人曾予以热烈赞许，然而它们并非完全当之无愧的。实际上，一方面我们通过这些作品清楚地看出作者对一般文学，特别是对戏剧不懂行。他们仅仅是为了换钱而将演员们背诵出来的戏词编辑成册，其中有大量的错误与省略，显然与原作相差甚远；另一方面，他们在《戏考》中发表了好几个极为庸俗的剧本，由于它们完全缺乏文学气息而遭到了舞台的摒弃。另外好几个有价值的剧本却未被列入这部书中。在中华戏曲专科学校指导下，自1934年起，一些剧本在上海出版，很精致，印成了小册子。这是一套值得赞许的汇编。这套剧本的外观及其内容是精心设计和下功夫整理的。这部汇编中每一种剧本前面都有一篇历史、地理方面的简要介绍。出版这些剧本，最初是为了培育北平中华戏曲专科学校的青年学生们，但这也成了献给整个戏剧文学的一件珍贵礼物。

只要我们考虑到戏剧创作方面存在的混乱状况，就丝毫不会因这样多的剧本不知作者是谁而感到奇怪了。当前我们拥有将近一千出民间戏曲剧本，其中八百出编写于19世纪，二百出出自当代作者手笔。可惜很多传统戏曲作者的姓名，我们都查找不到了。我们知道的有三十四位。他们在清朝既是作家又是伶工。

1. 观剧道人，笔名（真名不详）。他写了一部八十场的长剧《极乐世界》，不适于上演。序言的日期是1840年。

2. 余治，《庶几堂今乐》的作者，作品出版于1880年。

3. 刘三，名字不详。少年时曾考中初级廷试，但后来入京应了几次高级考试（即“会试”——译者），均未得中。随后穷愁潦倒，在北京过着相当贫困的生活。侥幸的是他从年轻时起就认识了一些伶工并研究喜剧艺术。他不久就被四喜班的伶工约去

编撰新剧本。其中至今还常演出的有：《得意缘》、《胭脂虎》、《玉玲珑》，此外还有其他几种。从四十岁开始，他将余年完全献给了这一活动。刘三文思敏捷，不论是为了上演，还是为了阅读的剧本，他均能很快地写就。在那个时代，他是文人当中第一个与伶工合作的人，从而丰富了民间戏剧文学。

4. 唐景嵩，广西灌阳人。光绪年间，他原是兵部官员。因有才干而骄傲自负，引起上司的不满而被革职。从此他一贫如洗，连糊口的钱都没有。1883年中国军队在安南抗击法军，唐景嵩终于报名入伍。因累建战功而于两年之后被任命为福建省军政长官，继而又当上了台湾布政使。1895年，“中日马关条约”签订之后，台湾被日本侵略者占领，唐景嵩逃至上海，不问政治。为了消磨时间，他便给认识的伶工写戏，如《曹娥投江》、《桃花庵》等等。1900年故于上海，死后出版了他的一部剧本集《号记亭新曲》，但今已绝版。

5. 杨立山，满族人，光绪年间任户部侍郎，后任户部尚书。暇时他常与名伶来往，且为他们编戏。在我们日常上演的保留剧目中，有一出戏《胭脂褶》就出自他的手笔。

1900年，义和拳运动之后，摄政皇太后慈禧以杨立山是外国人买通的奸细为罪名，下令将其逮捕并关进刑部监狱中，不久便被斩首。无人敢去收尸，但有两个伶工出于感恩，在当时环境下，冒着极大的危险，埋葬了杨立山。

6. 史松泉，户部官吏，后因行为轻浮而犯罪，被革官遣戍。归来之后，编撰一些供上演用的剧本聊以自慰，其中的《施公案》，今保存在北平中华戏曲专科学校图书馆中。

7. 李钟豫，只有一只眼睛，因此朋友们叫他李瞎子。人们都戏弄他，但他从不生气。他离开家乡江苏省来到北京，住在伶工余玉琴家中。所有常与他交往的人都认为到伶人家中访他是丢脸的事，于是就与他疏远了，然而他并不因此而感到不快。他专