

学生应知音乐戏曲知识

梨园轶事(七)

郭一平 主编

目 录

京剧	1
李少春教子	1
梅兰芳提携李万春	7
秋海棠—黄桂秋之谜	8
胡蝶“拜师”梅兰芳	11
关于“四大坤旦”的产生	13
李多奎赶排《赤桑镇》	15
梅兰芳与“反串戏”	18
程门“四虎”	20
一代宗师高盛麟	24
活关公	27
王侯后裔行医入梨园	35
五大名旦之一徐碧云	38
徐氏四姐妹	41
老侯爷	45
高盛麟“救场”	50
杨氏双菊	54
亥年痛悼厉慧良	57
刘曾复的师承	60
童祥苓与朱镕基	63
谭鑫培轶闻	65
余叔岩生平回忆片断	73
“四大名旦”同灌《四五花洞》	85
马连良自述“轶事”	86
奚啸伯修改《范进中举》	89
新艳秋“偷戏”漫想	91

荀慧生一门花树.....	94
张派艺术——京剧艺术的珍宝.....	97
叶盛兰“把子说话”.....	98
第一位京剧女老生演员——恩晓峰.....	100
裘盛戎演不好屠岸贾之迷.....	101
一代花王筱翠花.....	104
杜月笙与孟小冬.....	107
孟小冬在港台传艺.....	109
一代名伶孟小冬.....	111
京剧谢幕的由来.....	115
程腔风靡上海滩.....	116
荀慧生与尚小云.....	117
“泥缝儿”高手.....	120
言菊朋挑班碰壁.....	122
余叔岩智闯“大宅门”.....	125

京剧

李少春教子

的确，李少春先生并不是神仙，然而，无论台上台下他都给人超凡脱俗，高深莫测的印象。论年龄，谭富英先生长他 14 岁，却诚心诚意地要其子元寿拜他为师；马连良校长长他 19 岁，有一天，他演出时发现竟没有一个学生来看戏，自然很不快，后知道学生都去看李少春的演出，便高兴地说：“对，是应该多看看少春的戏。”他年纪轻，资历浅，何以如此服众呢？因为他确实高人一筹。从李少春对其子宝春的教诲中即可见一斑。与许多从艺者一样，李少春先生并不希望自己的儿子继续走他的艺术道路，道理是显而易见的，却也是外人所无法理解的。因此当爱子宝春（当年叫“李宝宝”，也称“李宝儿”，后改“李石坚”，“御赐”名“李永孩”）提出报考北京戏校时，理所当然地被他严厉地训斥了一番，后来宝春去求告爷爷李桂春，又被爷爷狠狠地打了一个耳光。李家的家规是很严的，每当爷爷发怒，所有的晚辈，包括李少春先生在内，都要跪下，一声不吭地听从训斥，所以宝春报考戏校被打的事情，一时弄得家中空气十分紧张。不料，宝春并没有死心，又去跟奶奶软磨硬泡，终于由奶奶亲自陪同到北京戏校报名。当时学校的老师都很奇怪：原来李少春的儿子不会唱戏。记得考官让宝春唱一段，结果唱的是《东方红》，复试的时候，逼得宝春不知

唱什么好，想起奶奶教他的河北梆子《辕门斩子》，就又创造了一位京剧世家子弟在京剧考场上唱河北梆子的新闻。不久，初试、复试后金榜题名，奶奶才对儿子说：“少春，我们看宝宝还是学戏有出息。我们就做主，带他报考了戏校，明天你带宝儿去报到吧。”他明知母亲偏袒孙子，却一句话也不敢说，就带宝春来到戏校。不过，他把宝春送到学校，只在学校门口嘱咐了一句话：“一进学校这个大门，一切都要听老师的，不能怕苦，不能怕疼，不要拿你爸爸说事。”说完话，他看着宝春走进学校大门，就上车走了。

从此，他每周日见宝春回家，也都询问儿子的学戏情况，但是从不加评论。每周日，他都要拿胡琴给宝春调嗓子，不管儿子唱哪个流派，唱什么戏，从不说老师教得好坏，只是告诉儿子，唱到什么地方要喘气，唱到什么地方别冒调。在宝春学戏的8年中，他只到戏校去过一次，一是拜访王少楼老师，二是请王老师和京剧科的负责人给他的儿子安排一些武戏课。宝春在戏校的第一次演出，是在《锁五龙》中扮演徐茂公。回家很认真地跟他汇报，他说：“这出戏我们还真没学过，一定好好演，我们就不去看了。”

第二次宝春是在吉祥戏院演出《武文华》的万君兆，宝春又请父母看戏，他说：“这几天你妈妈身体不好，我们就不去看戏了。你好好演吧。”其实，那天他和夫人侯玉兰在开戏不久，就到了剧场，只是悄悄地坐在剧场的后边。也不知是哪位同学眼尖嘴快，就在他快上场前，那个同学趴在他耳朵边说：“李宝儿，你爸爸和你妈都来了，一进东安市场就让我们看见了。”说者很得意，听者却立即紧张起来。话说他扮演的万君兆在头场走边下场

时，三个扫堂腿没走完，大带的穗子就缠绕在右腿上，动弹不得了。到他蹬上两张桌子高的院墙往下翻“台蛮”时，耳朵里听扶他上桌子的老师嘱咐说：“别慌，立腰提气。”可他一蹬上桌子就感到身不由己了，一头扎下来，就坐在台上了。强烈的自尊心，使他马上闪出一个念头：“我们李少春的儿子怎么如此丢人。”当时他真想钻到台毯底下去。演出后，他的妈妈想到后台看看儿子摔着没有，再送给儿子一包糖，安慰一下儿子。李少春一摆手，很严肃地说：“行了，就他这样还要吃糖啊？”夫妇俩到后台，先到主教老师徐元珊先生面前道乏致谢，再分别到各衣箱上向各位师傅道乏。走到宝春跟前，他看了看儿子，过了好一会儿，才一伸大拇指，说：“真行，你说我们怎么夸你好？”这一句话真羞得他无地自容，差点没哭出声儿来。他冷冷的一句话，使宝春没齿难忘。也怪，从那天起，一向贪玩的宝春就像变了一个人，在学校可以经常看到他和同学在练习《英雄义》的枪架子，演出也越来越多了。

宝春四年级的时候；在学校内部彩排杨菊芬老师亲授的《搜孤救孤》，一句西皮导板“在白虎大堂奉了命”的“虎”字就唱不出来了，那碰板“都只为，救孤儿，舍亲生……”那怕使出浑身解数也唱不出来了。杨老师当场向乐队示意降了一个调门，宝春才算把这出戏对付下来。这时他感到羞愧难言，因为在戏校谁都知道，这就是“倒仓”，这就是一个演员最难逾越的“鬼门关”，同时也说明他开始懂“事”了，懂得许多儿童不该懂的“事”。彩排后的那个星期六，平常急着回家的宝春却怎么也不想回家，因为他一回家，就觉得很羞，无法面对父母。当然，躲过初一，躲不过十五。星期日的早晨，他还是听见父

亲拉起了京胡。他知道，这二黄原板的过门是给他拉的，是让他唱《搜孤》，他只好到父亲的房间去调嗓子。可是，他的一句“娘子不必太烈性”还没唱完，李少春先生就把胡琴放下了……李先生把京胡放下后说：“宝儿呀，从今天开始你就不要再调嗓子了。要注意保养，更不要乱喊乱叫。以后每天早晨也不用喊嗓子，遛遛弯就可以了。如果学校规定一律要喊嗓子，那你头天晚上就请假回家。”这使宝春很奇怪，一向十分严格的父亲，今天不但没有因为他的变声而批评他一句，更没有挖苦他，反而态度非常和蔼地安慰他；再是听家里人说，当年父亲和叔叔变声时，爷爷李桂春要求他们每天到城墙根喊嗓子，要喊得城墙上的水气结成冰。据说还让他们对着一个大坛子喊嗓。总之，按李家的方法，变声一开始就要使劲喊嗓，要通过冬练三九，夏练三伏，练出一条功夫嗓子。这次他却采取了完全相反的做法，坚决不许宝春喊嗓子。宝春常听剧团的人说他父亲是“李神仙”，在京剧界几乎没有不佩服他父亲的，所以他相信他父亲这一手一定是高招。不过，变声不许喊嗓子，这在京剧界还真是“蝎子拉屎——独一份”，当然，他不说，谁也不敢问。宝春呢，嗓子正在仓门上，说话都难听，不让他喊嗓子，他也是求之不得。更何况他父亲给学校写了一封信。从此他每天晚上都可以回家，爷爷奶奶和爸爸妈妈都围着他这个宝贝疙瘩，他又何乐而不为呢？当然，李少春并非异想天开，而是在几十年的艺术实践中发现按父辈那种苦喊苦练的方法总是很难掌握自己嗓音的命运，他一直想摸索出一个切实可行的训练方法。为此他特意到中央音乐学院拜访了声乐专家郭淑珍，研究练声达四年之久。从而认识到科学的练声方法与嗓音生理卫生的关系，总结出

变声期以保养为主，以逸待劳，循序渐进，不断增加训练量的科学方法。所以当他发现宝春变声后，并没有一点责难的意思，而是尽量减轻儿子的精神负担，再实施他的新的练声方法。当时的戏曲学校，凡是变声的学生，或者多年失音，或者从此一蹶不振，只有宝春不过数月就开始恢复了，再经过循序渐进的练声，不久竟然能够演唱马连良校长亲授的《借东风》了。那天他一句导板下来，许多人都奇怪地问：“这李宝儿什么时候变声了？嗓子怎么突然宽了？”连管理教学的老师都说：“我们都不知道这李宝儿什么时候变声，又什么时候变过来的，只知道他有一个阶段嗓音有些别扭。”由于李先生的亲自指导和监督，宝春的嗓音变声期奇迹般地以最短的时间度过来了。从此他对儿子好像更上心了。

应该说，至今变声问题仍然是全国戏曲学校的第一个“老大难”，是京剧教学中的第一个拦路虎，但是，几乎许多戏校还在传统的训练方法中迂回，不肯迈出这科学的步伐，而李先生却在这关键的问题上早就给我们做出了科学的试验。

宝春在少年时代听余叔岩的唱片，听到高兴的地方。就不由得模仿起来，李先生听儿子唱得颇得意，忙说：“可不能这么学，你的嗓音和资历与余先生的不一样，非要唱出他的韵味来是不可能的。我们要你听，是让你弄清楚余先生唱得怎么会如此有味，听明白他到底好在什么地方？记住以后，就要研究余派唱腔的所以然。凡是模仿别人的音质、音色的做法，都是不可取的，没有出息。”他还以自己的亲身经历给儿子现身说法，他说：“我们的嗓音发声不同于余叔岩先生，在学余先生的唱法时就结合一些谭富英先生的唱法。从根本上说，我们完全是

根据自己的嗓音条件来唱的，有时学余叔岩先生，有时学谭富英先生，有时还学一点儿麒老牌儿。像我们的一出《野猪林》，我们就学习了六个流派，即以杨小楼的杨派武生为基础，有马派，有谭派，也有余派，杀陆谦时我们就学的盖五爷，那句‘八十棍打得我们冲天愤恨’我们学的就是麒老牌。不过我们大部分是学的谭富英谭先生，他的唱腔很自然，也很有功夫。”“我们学您行吗？”李宝春说：“既然您已经是集百家之大成了，我们学您不是就省事了吗？”李先生一听就笑了，说：“学我们，准学出一身毛病来。我们可能是个好演员，但是不一定是个好老师。你照我们的样儿来，到头来肯定比谁都像我们，人家准说你是个‘小李少春’，这哪里是演戏，演蔣相如呀，那不就成了恨了吗？你们学校有那么多经验丰富的老师，你现在还是跟老师好好学吧。”要论李先生的艺术才华，可天下谁人不服，然而，他和许多大艺术家一样，在儿子面前总是非常谦逊诚恳地推崇别人。宝春在戏校8年。他没有教过李宝春一句唱，他每星期日给儿子调嗓子，从没说过唱腔本身的对与否，好与坏。他对宝春最直接的影响恐怕就是他每次演出必然要带着儿子到剧场看戏，正所谓艺术熏陶而已，不过每次看完戏，他还总不忘嘱咐儿子一句：“到学校，多用点儿心，别拿爸爸李少春去吓唬人。”文革前，胡盛岩先生曾以口传心授的方式教宝春排演了一出《红灯记》，这样使他在“文革”中靠这出戏还偶尔能够登台演出。可是李先生听他一唱，就感觉他的基础功还不够，便在家中悄悄地教他一些传统唱段，说：“这些传统戏将来也许不能演出了，可是现在你唱的这些样板戏不是无源之水，无本之木，这些唱腔都是从那些传统戏中来的，要知道这个来龙去脉，才

能知道个所以然，才能唱出其中的意思。“所以，在“文革”后期，只要父子见面，李先生就在家中给他补课。如果说宝春在文革结束后能够很快地在传统戏和新编古装戏方面展示出自己的艺术才华，与李少春先生一再嘱托他重视对传统戏的学习，显然是不无关系的。

作为一个享誉世界的大艺术家，让儿子模仿自己，让儿子继承自己的衣钵，让儿子成为“小李少春”，在别人可是求之不得，而他却惟恐如此。这恐怕在许多人看来是很不合时宜的，然而，这又是多么耐人寻味呀！

梅兰芳提携李万春

1923年，12岁的李万春应邀参加北京“斌庆社”，以一出《战马超》红遍京城，被誉为“童伶奇才”，在北京连演3年，深得众多前辈名家喜爱，梅兰芳便是其中的一位。1926年的一天，梅先生来到李家，对李父说：“眼下万春在北京大红大紫，要是再到上海挂上号，回来后会更红。我们过些天要和凤二爷（王凤卿）去上海演出一期，想带万春去，不过我们不拿他当三牌武生看待，他算特邀！”李父高兴非常，连声道谢。

到上海之后，梅先生果然实心实意提携初出茅庐的李万春：梅先生演大轴，王凤卿压轴，李万春则为倒三；如果他们二位合演大轴，李万春则压轴。一天，二位先生合演《二堂舍子》，梅兰芳告诉管事人写上准带《劈山救母》，由李万春饰沉香。管事人甚感意外，他怕鼎鼎大名的梅兰芳唱完后年幼的李万春接不住，造成观众起堂，很是犹豫。梅兰芳胸有成竹，坚决让万春唱。果然，15岁的李万春不负众望，以其精湛的技艺赢得了内外行的

交口称赞，在上海唱红了，回到北京后更是名声大震。以后的几十年，李万春一直对梅先生热心提携后学的举动念念不忘，与梅家人往来不断，50余年后，他为梅公子葆玖助演，则又是一篇梨园佳话了。

秋海棠——黄桂秋之谜

1940年秦瘦鸥的名著《秋海棠》问世后，一年中先后被改编成话剧和沪剧搬上舞台，卖座极一时之盛。此时黄桂秋已被誉为“青衣首席”、“江南第一旦”。可能因为是位名旦，又有一个“秋”字，所以人们就把他与秋海棠的身世联系在一起。尽管小说著者已在“前言”中声明并不影射任何人，但人们却仍执此说，而且越传越广，连黄门弟子顾正秋也说：“有人说‘秋海棠’的男主角是影射黄先生。”甚至当时正在上海戏剧学校坐科的黄氏长子正勤也神秘地对师妹张正芳说：“告诉你一件事，你可得保密，秋海棠就是说的我们父亲的故事。”原因何在呢？这还得从黄先生在东北历险的一段经历讲起。

1932年正月初十日黄桂秋、贯大元赴吉林演出，二月与雷喜福在长春演出，三月转哈尔滨演出，八月与赵化南、俞华亭又回长春演出于新民戏院，他那美妙的歌喉红遍了东北。那时长春被伪满定为首都，改名新京，伪内府大臣熙洽是个京戏迷，常偕妾徐氏和侍卫订座去看黄的戏，夫妻越看越着迷。一日黄唱完《春秋配》刚卸好装，熙洽等进来邀黄去吃夜宵。汽车开到一大饭店进入预定的雅座，侍卫斟酒毕，熙洽先开口说：“黄老板的唱太美了，真令人难想像是个男的。”徐氏也凑趣说：“在台上简直比女人还女人。”徐氏比熙洽小二十余岁，

颇有几分姿色，当初迫于经济被纳为妾，也会哼几句京戏，熙洽就对黄说：“内人想请你教戏曲，不知能行吗？”黄说：“夫人启口敢不从命。”于是黄就经常出入内府。开始时徐氏倒还一本正经学戏，可她醉翁之意不在酒，首先她不是自愿下嫁的，再者黄人俊艺高令她垂羨，心中已怀不轨之念，况且日久生情，放心焉有不动之理。一次徐氏问黄：“我们怎么老唱不顺溜，您教教我们。”黄说：“唱时先要气沉丹田，而后引气上呼，这样发声就着力了。”徐问“丹田在哪儿？”黄说：“在肚脐下二指处。”徐就拉着黄的手按在她腹部问“是这儿吗？”黄正当壮年怎能抵挡得住徐氏如此强烈之勾引呢！

有了第一次，自然会有第二次第三次。然而天下没有不透风的墙，他们的行动已被侍卫看在眼里，心想正好敲上一票。一天黄走出徐氏房门，侍卫迎上前来：“黄老板教戏真卖力呀！”黄说：“夫人想多学会儿，我们只好奉陪。”侍卫皮笑肉不笑地说：“有好处大家享享，这两天手头紧，借200元钱用用。”黄说：“今天没带，改日奉上。”侍卫说：“我们也不怕你不借。”说完走进徐氏屋里。徐怕事情闹大，开始总是答应他的要求，但侍卫贪而无厌，再三地勒索，徐氏最后拒绝了他，祸事也就因而降临了。

一日熙洽听了侍卫的禀报，假意外出赴宴，徐氏随即找黄来“教戏”，二人正在欢爱，熙洽闯了进来，逮个正着，二人无言以对。熙洽令人把黄绑在后花园树上，欲毁其容，危机一触即发。这时徐氏奋不顾身，夺了一把刀对熙洽说：“你要是动他一根汗毛，我们就死在你的面前，你如念在我们夫妻一场放了他，我们还是你的人，终身侍候你。”熙洽确实喜爱徐氏，心想毁了黄也丢了妾，

倒不如顺水推舟依了她吧！于是痛斥徐氏一番，同时令人把黄撵出东北，永远不许入境。这也就是人称黄桂秋为“秋海棠”的原因。关于这段经历在周君适著《伪满宫廷杂忆》一书第 125 页上有如是记载：“伪满宫内府大臣熙洽也是一个戏迷，名旦黄桂秋（男）到长春演出，熙洽经常带着爱妾大老徐去看戏，后来大老徐和黄桂秋姘上了，打得火热，相约私逃，被熙洽发觉，立即通知日伪警宪，把大老徐半途拦截回来，痛打了一顿，然后复为夫妇和好如初。”作者周君适为溥仪皇后婉容抄写课本，又曾任伪满宫廷内府文书科长，所见所闻伪满宫廷内外情况尤熟，所述应为详实。黄桂秋侥幸脱险回到北平，犹心有余悸。越数月，徐氏卷逃来平晤黄，黄感其营救之恩遂又同居。又越数月，徐氏再次卷逃不知去向。一直到 1960 年 8 月黄在青岛永安大戏院演《三堂会审》时，看见徐坐在第一排聚精会神地观戏，可并没到后台去看黄。我们还看到过一张黄与徐氏的合影呢！

1942 年周信芳、黄桂秋挂并牌演出上海黄金大戏院，适值石挥、沈敏等合演的话剧《秋海棠》连满数月。筱文滨、筱月珍、邵滨荪等演出的沪剧《秋海棠》也生意兴旺，邵滨荪饰秋海棠唱《叫关》是走麒派的路子，用大嗓唱尤为别致。黄金大戏院老板考虑赚钱，就借此建议请周、黄两位合演京剧《秋海棠》，由黄饰毁容前的秋海棠，周饰毁容后的秋海棠，但黄坚辞不肯，其理由就是如果戏一上演，他就真成了秋海棠了，以致这一计划未能实现，否则定给后人留下一个美谈。黄桂秋究竟是不是秋海棠，作者秦瘦鸥最终揭开了这个谜，他是综合许多艺人的经历而写此书的，那么把黄与徐的事夸张而编成小说，而到话剧、沪剧也是极可能的。

人们不禁要问我们是怎么知道如此详细，那要回溯到“文革”时期，红卫兵勒令黄先生交代伪满之行，尤其要讲清楚私奔一事。为此黄先生找我们商量，他知道我们已经是 10 年“老右”，当有经验，我们边问边写终于避重就轻地写了一份交代，交上去居然过关了。事后黄先生还和我们举杯说：“咱俩用不着划清界限，来干杯。”几十年过去了，他那声音仿佛仍在我们的耳边呢！

胡蝶“拜师”梅兰芳

胡蝶，原名胡瑞华，30 年代风靡整个中国影坛的“电影皇后”。她自 1925 年登上银幕，一直到 1956 年退出影坛的 31 年间，从默声片到有声片，从国剧片到粤语片，前后拍摄的影片将近百部。人们对胡蝶的身世及影坛活动并不陌生，然而，对于她曾学唱京剧，拜著名京剧表演艺术家梅兰芳为师的轶闻趣事，就鲜为人知了。

中国第一部蜡盘有声影片《歌女红牡丹》是 1930 年底拍摄的。影片通过表现一位京剧名伶（艺名红牡丹）的坎坷生涯，揭露了封建礼教对妇女的压迫和毒害。扮演红牡丹的是明星影片公司的头牌女明星胡蝶。

《歌女红牡丹》得到观众热情的支持，上映一个多月，产生极大的轰动效应。因为该片除了第一次出现了对白外，还利用有声的优越条件，穿插了京剧《穆柯寨》、《玉堂春》、《四郎探母》、《拿高登》四个剧目的片断。由于影片中红牡丹唱的京剧有板有眼，字正腔圆，很多人都以为胡蝶的京戏唱得极好。因此，有的书写她如何练习京剧，说得有鼻子有眼，煞有介事。胡蝶看后不禁哑然失笑。其实，当时的胡蝶并不会唱京剧。不过，明

星公司为此曾举办了个“明星歌剧社”，属票房性质。“明星”原有不少人会唱京剧，如宣景琳之旦角，郑正秋、周剑云之老生，汤杰之花脸、王献斋之小丑且有声于时。“明星歌剧社”成立之后又吸收一些票友参加。因而也真正算得上人才济济。加之，郑正秋和当时的名伶夏月珊、夏月润、潘月樵、毛韵珂、周凤文等人混得极热，歌剧社办得红红火火，有声有色，美中不足是头牌演员胡蝶不精此道。于是张石川为她请来老伶工伍月华之子伍凤春教戏，对胡蝶重点培养。

首先要她学会《四郎探母》的公主，因为在《歌女红牡丹》中要派用场。虽然从小就随父亲奔波于京奉铁路线上，胡蝶学得一口纯正北京话，但学唱京剧不很开窍，仅“芍药开牡丹放，花红一片”几句散板就学了不少日子，仍然是字不正，腔难圆，主要是粤音难改。没有办法，电影《歌女红牡丹》中的几段唱腔是由著名京剧大师梅兰芳先生录制的。胡蝶在回忆这件事时曾风趣地对人说：“我们不是梅兰‘方’，而是梅兰‘圆’，那个圆盘在代我们唱哩。”颇有趣味的是，几年以后“电影皇后”胡蝶却真正跟梅兰芳拜师学过京剧。那是1935年2月，梅兰芳应苏联对外文协的邀请，率剧团赴苏演出。恰逢苏联为纪念电影创业15周年，举办国际电影展览会，特邀胡蝶女士参加。因此，梅兰芳与胡蝶有机会同乘苏联派来接人的“北方号”专轮于21日下午2时启航离沪。

先乘海轮抵达北太平洋海岸的重要港口海参崴，然后再乘西伯利亚特别快车驶向莫斯科。这期间20来天的行程，日子不易打发，生活极为枯燥单调，搞得人昏昏沉沉，老想睡，老感到疲倦，胡蝶等中国电影代表团一行也颇感无聊。梅兰芳是一位沉默的谦厚君子，待人诚

恳，因为车上有的是时间，胡蝶对新鲜事物感兴趣，加上梅先生与胡蝶既不会饮酒，也不会打牌。于是，有人提议胡蝶何不借此拜师，就此机会学唱京戏？！胡蝶一想，当年扮演红牡丹，就是因为不会唱京剧，才请“圆盘”代唱的，如今名师就在身边，何不抓紧时间，拜师学唱京剧。

谁知，当胡蝶提出要求后，梅兰芳先生连连摆手，自是谦逊地说：“不行，不行，这哪敢当呀！”可是胡蝶一再央求，诚心使梅先生过意不去，只好说：“拜师可不敢，就教一段‘三娘教子’吧！”尽管胡蝶是红极一时的影星，学方言挺快，而且学什么就像什么，可是这脑袋、这嗓子一到学京剧，可真成了榆树疙瘩。饶是梅先生一字一句耐心仔细教，胡蝶也不愿放弃这个良机认认真真学，总是不如演电影那么轻松自如，简直困难重重，怎么也学不上。没办法，胡蝶就请梅先生从简，教唱一段易上口的《汾河湾》中“别窑”，“儿的父去从军……”这段西皮原板，直到晚年胡蝶定居加拿大时还能哼得出来，倒还真是梅先生亲授的，颇具神韵，所以胡蝶有时会开个玩笑幽默地说：“我们还是梅兰芳的亲传弟子呢。”

关于“四大坤旦”的产生

承许艳萍同志撰文讲述天津《北洋画报》1930年选举“四大坤伶皇后”的具体过程，十分感谢。

1930年，我们方9岁，对当时天津《北洋画报》举办选举“四大坤伶皇后”的情况不甚了了，其后我们也从来没有看到过记载着这次选举的《北洋画报》。但我们稍长大后，便听说过“四大坤旦”是雪艳琴、新艳秋、章遏

云、杜丽云；以后又听说原来选出的有胡碧兰，是因为她演戏时间不长，才换成了杜丽云，这种说法不是听个别人说的，而是有不少京剧界的内行和外行朋友们都这样讲，同时也见到一些书刊上这样写着。现在还可以随手举出两个例子为证。

在上海出版的《戏剧旬刊》(张古愚主编)第 17 期(1936 年 7 月 20 日出刊)上，有一篇文，题目是《由首都剧坛谈到赵啸澜的 大英杰烈》，作者岂心，文中说：现在坤角名旦除雪艳琴、章遏云、新艳秋三人外(当然还有杜丽云)，(编者曰：北平还有一个出身青楼的陆素娟)，有人把华慧麟硬凑上称四大天王。”同一刊物第 19 期(1936 年 8 月 10 日)的“平剧问答”栏，有人问：“四大坤旦为何人？”张古愚的回答是：大约是雪艳琴、章遏云、新艳秋、杜丽云(?)。

几十年来，并没有听到过其他说法。近十几年来，更从新出版的书籍看到不少有关“四大坤旦”的材料，证实着我们所知的情况。如上海的戏曲评论家江上行写的《六十年京剧见闻》书中就有较为详细的记载。天津的戏曲评论家吴同宾等主编的《京剧知识辞典》中有此条目(除四大坤旦外，还列有天津四大坤旦：胡碧兰、马艳云、金友琴、徐东霞)。张古愚老人在他写的《四大名旦、四大坤旦、四小名旦》(载香港《大成》第 258 期)文中也有记述。特别是当年居住天津、身为选举中的当事人章遏云所著的《章遏云自传》中，在记述了选举的过程和她们当事人的心情之后，更详细地说明了选举结果：这一场选举十足忙了两三个月，最后总算有了结果，前面三位是我们和雪艳琴、新艳秋，而争逐得最剧烈的便是第四名“皇后”，后来由洵贝勒(载洵)力捧的胡碧兰当

选。另外有一位金友琴和胡碧兰选票相差不远，……这些材料都和我们所知道的同一个样。苏移在《京剧二百年概观》中只列雪、新、章、杜四名。

至于《中国京剧史》(中卷)之中对这次选举也有所记述，只是所记当选者为章、雪、新及金又琴。台湾戏曲评论家丁秉遂在《菊坛旧闻录》中所记为雪、章、新及金友琴。著名京剧表演艺术家袁世海在他的《艺海无涯——袁世海回忆录》中则记为章、雪、新及陆素娟(也有说是胡碧兰的)。金友琴、陆素娟和金又琴看来都不确，其中金又琴在近 40 年代时，才名著于世，终未成大名。

观前后六十年间的文字材料，说明我们所知道的情况恐怕不可能是空穴来风吧？直到今天，我们才第一次听说天津《北洋画报》在当时登载的是另一个情况。不过，天津《北洋画报》所发表的选举结果，为什么没有得到流传，反是另一种说法竟得到广泛流传，是怎么一回事？这两种说法，又是怎么一个擅变过程，似也值得研究。

李多奎赶排《赤桑镇》

经过改编整理之后，裘盛戎与李多奎二位先生合演的《赤桑镇》，已经成为建国以来戏曲舞台上推陈出新的艺术精品之一。这出戏是 1961 年北京京剧团向七·一献礼的剧目。李多奎老师接受任务之后说：“咱要向裘头儿看齐(彼时裘先生任北京京剧团副团长)，他几天(完成任务)我们就几天。别因为我们误了献礼的日子。”

当时 63 周岁的李师已属“桑榆暮年”，又患有高血压症。而且他幼年失学没有文化，“钻锅”背词儿对这位老人来讲，确实是件很困难的事情。为了向党的 40 岁诞辰

献礼，李师抱病服药，废寝忘餐。在他鞭子巷头条（今锦绣头条）故居的南屋里，一边背词儿，一边自己拉着胡琴，哼着曲调设计唱腔，反复推敲仔细琢磨。他借鉴了自己过去经常演出的传统剧目《徐母骂曹》、《滑油山》和《游六殿》的部分唱腔。李师只用了八天的时间，便完成了背词和设计唱腔的任务。响排这出戏的时候，裘先生在排练场上拱手抱拳对李师说：“二叔，时间这么紧，太难为您了。”另外，在字韵方面他也不受传统的困囿，对于读音距离普通话较远的“上口字”例如：“龙图阁大学士”的“学”字，仍然念作 *Xue* 而不“上口”。这是他一贯的革新精神，在其它戏中也多有体现。这对当时京剧界元老派的李师来说，是很难得的。

裘李二位大师 1961 年 5 月底在北京长安戏院演出的《赤桑镇》实况录音，可谓珠联璧合、相得益彰。韵味醇厚、神完气足是他们演唱的共同特点。美中不足的是李师有两处忘词儿的地方。一处是念信：“弟往陈州把粮放”，错念成“弟往长亭把粮放”；另一处是末段二黄原板的首句，应当是“此一番到陈州去把粮放”，快到启唱时李师忽然想不起词儿，就小声问身边的裘先生，裘先生低声告诉他，他也没听见，结果前三个字“嚼”了，连他自己也不知道唱的是什么字（尽管有的出版物上按李师错唱的字音，杜撰成“出帝京”或“按旨意”等等）。后边的唱词儿李师想起来了，但是“到陈州”唱作了“去陈州”，与后边的“去把粮放”的“去”字雷同了。事后李师对我们说：“我们一辈子唱戏没忘过词儿，这出戏（指《赤桑镇》）背词儿的时间太短了，本来词儿就不拱嘴在台上再瞅见打字幕的，越怕忘词儿越忘词儿。”这与其说是演员台上出错，莫若说是该剧初演时，老艺术家因时间紧迫赶排

新戏的痕迹吧。而观众早已被醇醪的声腔所陶醉，对老艺术家演出中的差错是完全谅解，没有作出任何不好的反应，由此也可见李师舞台上的“人缘儿”了。后来，李师把这段原板的开始处又增加上了两句唱词“适才间言语中把你冲撞，你体量我们年迈人失子的心肠”。还设计了一个很悦耳的大腔儿，然后再接唱“此一番到陈州去把粮放”，这样一来，便把吴妙贞请包拯谅解自己因失子之痛而激发的过头言行的心情表达出来了。但是演出时始终没有加上。可惜这出戏只演了半年，李师便因“中风”而住进了宣武医院。没有他的合作，裘先生也就很少再演这出戏了。

后来方荣翔先生对我们说：“咱们的老师如果把《赤桑镇》这出戏再唱它 20 年的话，一定会更完美。”这话是很有道理的，更准确地说，是由于裘盛戎和李多奎二位先生得天独厚的天赋条件、炉火纯青的演唱技巧，以及有口皆碑的艺术声望，才保住了《赤桑镇》这出戏。再有就是该剧音乐方面的声腔结构，充分体现了裘、李两派的艺术特色，而成为流派继承者的范本楷模，也是由于裘、李二位先生既是唱腔设计者，又是表演者的缘故。吴妙贞这个角色，是李师创作的最后一个老年妇女形象（在此前不久，李师还编演了一出《漂母饭信》，由高宝贤先生扮演韩信）。由于疾病的关系，同年年底李师不得不终止了他半个多世纪的舞台生涯。

虽然当时还充满了老骥伏枥之情，但遗憾的是从此便永别了他热爱的舞台。在这以后的 1963 年冬天，李师抱病与马连良、张君秋、裘盛戎等诸位先生，在长春电影制片厂用三个月的时间，拍摄了影片《铡美案》。这是李师最后一次的粉墨生涯，也是李师留下的唯一的影像

资料。

梅兰芳与“反串戏”

京剧早年有“反串戏”之说。“反串”乃指演员破例扮演本行(生、旦、净、丑)以外的其他行当。“反”者，反其道能演其他角色之意；“串”者，即偶一为之，不常演也。

“反串戏”虽属逢场作戏，聊博观众一笑，且大都在私家“堂会”及义务戏中演出，营业戏极少露演。但亦需演员功底深、戏路宽，兼收并蓄、博采众长，具有多方面的艺术才能，方能在演出时得心应手，自在胜任。

梅兰芳早年常演“反串戏”，历来鲜为人知。他不但擅演小生、武小生，还能演武生、武老生，甚至偶尔还反串过花脸戏。

1919年4月，梅兰芳祖母八十寿辰，梨园界同业称觴祝寿，演出堂会。梅演三出，其一为旦角本工戏《麻姑献寿》。其二为全体旦角反串喜剧《打面缸》，梅反串小生张才，有“兰蕙齐芳”之誉的名旦王蕙芳反串丑角大老爷，搭配整齐、风趣诙谐。大轴为反串《艳阳楼》，名老生余叔岩反串武花脸高登，梅兰芳反串武生呼延豹。“醉打”一场，余、梅开打，珠联璧合，严丝合缝，极为精彩。

1919年9月，余叔岩老母六十华诞，亦举办一场盛大堂会，梅兰芳在《辕门射戟》中反串小生吕布，风仪俊美，唱工佳妙，乃该晚堂会中最为精彩之一出。梅此剧乃名小生朱素云所授。剧中第二场“看过了花笺纸二张”一段“二黄”，梅唱来抑扬顿挫，曲尽其妙。“刚强怎比

楚霸王”一段”二六”，嘹亮婉转，婀娜刚健兼而有之，宛然小生好腔。第三场”射戟”及”修书”，做派均极稳练。末句”摇板””从今后不管是和非”之”后”字，响遏行云，真欲去天三尺。该剧中梅唱工之繁妙足以压倒正工小生。加之余叔岩配演刘备，亦为此剧生色不少。

1921年10月，中国银行总裁冯幼伟四十初度，朋辈邀名伶演剧于东四牌楼九条胡同寓中。大轴为杨小楼、梅兰芳之《镇潭州》。此剧二人从未在外间戏馆正式演过。梅兰芳反串武小生杨再兴，其身段、做派较《射戟》更形繁重，而梅演来却极为稳练，头场《起霸》连念带舞均精神圆浑、架式工整，一招一式均极自然；次场见岳飞（杨小楼饰），唱白神气俱佳，对枪亦甚严密，下场之枪花，大有舞风回雪之妙。杨、梅二人工力悉敌，相得益彰，遂成为是晚堂会戏中崭新之妙剧。

1921年岁末，北京梨园界为救济同业演义务戏。大轴反串《八蜡庙》，余叔岩反串武花脸费得功，杨小楼反串武旦张桂兰，梅兰芳反串武生黄天霸，英姿焕发，豪气纵横，洗尽脂粉气。剧中诸多名伶荟萃，全都反串，珠联璧合，堪称千载难逢。

1923后3月，冯幼伟为其母大夫人七十寿诞称寿，特邀名伶演出堂会，以娱嘉宾。其中梅兰芳串演《黄鹤楼》带《三江口》，梅反串周瑜，虽偶为小生，而弥觉潇洒脱俗，扮相美秀风雅，带演水战《三江口》，与杨小楼（反串张飞）打三场，与钱金福（饰魏延）打两场，把子熟练，无懈可击。

二十年代末，梅兰芳在傅侗（红豆馆主）家堂会上，反串过一次架子花脸戏——《清风寨》。梅反串李逵，念白苍劲豪放，唱腔粗犷铿锵，身段工架优美，实为难得。

此为梅氏生平唯一反串过的一出净角戏。

1931年11月，在余叔岩、梅兰芳发起成立的“国剧学会”开学典礼上，演出的大轴戏为反串《八蜡庙》，梅反串武老生褚彪，张伯驹演黄天霸，武旦朱桂芳反串费得功。此乃梅氏自演戏以来戴髯口之第一次。演出前数日，梅即在家练习甩髯口，直至熟练。至登台之夕，果然成功。脱褶子干净利落，舞刀、抢背均不弱武生。

此外，三十年代时，四大名旦在一次堂会戏中合作演出。大轴为《头二本虹霓关》，梅反串小生王伯党，程砚秋演东方夫人，尚小云演丫环。是晚，还摄下了一张珍贵的剧照，一直流传至今。

梅兰芳早年在舞台上公开演出最多的反串戏，当属《木兰从军》。1917年在北京第一舞台初演，全剧有二十九场，要分两晚演完。自第九场起，花木兰改扮男装；第十二场梅扎硬靠，着厚底靴，载歌载舞，唱昆曲“新水令”、“折桂令”，一手执马鞭，一手拿长枪。他吸收了短打武戏《乾元山》中哪吒的高身段，圆场趟马，全部长靠“鞭挂子”路数，一招一式宽大沉着。“巡营”一场的大段娃娃调慢板，高遏行云，脍炙人口。“突厥劫营”一场开打，枪挑、剑砍、箭射、耍下场，均如急风暴雨，快而不乱。当年该剧每演必满，成为梅氏早年优秀代表作之一。当年梅兰芳等老一辈艺术家的精彩反串演出，为鼎盛时期的京剧发展锦上添花，生色不少。

程门“四虎”

程继先(1874-1946年)谱名遵孔，字继先，号振庭，又名春德。玩票时曾名德振亭，时人常以“德老爷”呼之。

原籍安徽潜山河镇乡程家井人氏，祖父程闻檄，即三庆班主“大老板”程长庚，因其无子嗣，堂兄闻崧将子知首过继为其子，即继仙之父鼓师程章甫。继仙娶妻王氏，与钱长永（钱富川之父）为联襟。生有二女，长女即老旦彭荪军之母，次女即小生傅荣喜之母。

程继先幼入小荣椿科班，习文武小生，与杨春圃（即杨小楼）、刘春喜、郭春山、蔡荣贵等为师兄弟。武戏从杨隆寿、茹莱卿习艺，文戏得陆小芬传授。后又拜“同光十三绝”之一徐小香为师，得其真传，并兼收王楞仙、朱素云之长。他有着深厚的昆曲根基，戏路极其宽广，雉尾生、扇子生、官生、穷生和武小生均都洒脱不俗。《临江会》、《群英会》之周瑜，揣摩人物细致入微。《雅观楼》之李存孝、《岳家庄》之岳云、《探庄》之石秀、《八大锤》之陆文龙，均有独到之处，长靠戏《九龙山》之杨再兴、《借赵云》之赵云，气宇轩昂极见功力。尤其《十三妹》之安骥，把一个书呆子刻画得惟妙惟肖，与王瑶卿合演此剧珠联璧合，并联袂合灌此剧唱片三张，剧中之其它角色，亦由此二位兼演，留传世上堪称精品。曾与谭鑫培、杨小楼、梅兰芳、余叔岩等诸多名家合作。

小生演员属虎者甚多，名家即有冯志孝之祖父，姜妙香之岳父冯蕙林，生于 1866 年（丙寅年）；比冯蕙林小两轮的有其婿姜妙香及王琴依妹夫、刘雪涛岳父钱俊仙，生于 1890 年（庚寅年）；再小一轮的有京昆名家俞振飞、白云生，茹元俊之父，叶盛兰之姐夫茹富兰和俞振庭之子俞步兰，及冯蕙林弟子顾珏苏等，均生于 1902 年（壬寅年）；还有又小一轮的叶盛兰、高维廉等，生于 1914 年（甲寅年）。以上诸多名家，其中有四位同拜在程继仙门下，他们是俞振飞、白云生、俞步兰、叶盛兰，被称

之为“程门四虎”。

俞振飞(1902.7.15--1994.7.17)，原名远威，字涤龛，号箴非。原籍松江(今属上海市)，生于苏州。为“江南曲圣”粟庐之子，幼承家学，并从沈月泉深造，能昆曲戏200余折。1914年首次登台，1920年学演京剧，先从李智先(小生李挂芳之父)习老生，不久即改学小生，得蒋砚香传授，打下了坚实的基础。1923年程砚秋赴沪演出，特邀其合作颇获好评。1930年北上拜程继先为师，正式下海为专业演员。与程砚秋合作六年间，誉满京、津、沪、宁、渝等各大城市。1941年应聘赴沪，后定居上海。曾与梅兰芳、周信芳、马连良、张君秋、黄桂秋、章遏云、新艳秋、李玉茹、童芷苓、吴素秋等诸多名家同台合作。

1948年与张君秋合拍了《玉堂春》彩色影片，1955年和1959年与梅兰芳先后又拍摄了《断桥》和《游园惊梦》的彩色艺术影片。并著有《俞振飞艺术论集》、《振飞曲谱》等行世。俞振飞曾任上海市戏曲学校校长、上海昆剧团团长、上海京剧院院长和中国文联副主席、文化部于“俞振飞演剧生活六十年纪念”活动时，为他颁发了奖状。1988年10月，香港中文大学授予他“文学博士”的荣誉学位。他的学生有百余人，蔡正仁、岳美缙等颇得俞氏真传。

白云生(1902.8.5--1972.8.4)，原名瑞生，河北安新县马村人。幼入私塾读书，1920年入荣庆社，初从白建桥学戏，又向白云亭问艺。1922年又入祥庆社，深得王益友喜爱，遂收为弟子。初习旦角，1934年经侯瑞春向王益友建议，让其改演小生更见光采。自此与韩世昌结为珠联璧合的好搭档。自拜程继先为师后，技艺大进，

由于他有深厚的功底,《八大锤》、《群英会》、《朱仙镇》等,颇受赞誉。曾组庆生社赴各地演出。然而在北京解放前夕,戏曲不景气,不少演员迫于生活,不得不改行以养家糊口。白云生同样为维持全家生计。竟于中山公园“打牲亭”内摆起茶座,他珍惜祖国的文化遗产,想方设法印些戏词,边卖茶边发戏词,边演唱边讲解,招来游客络绎不绝,甚至戏曲同人及票友常到此参加演唱。解放后被聘任到中央实验歌剧院工作。曾为戴爱莲主演的古典歌舞剧《宝莲灯》,任执行导演。戴爱莲后来得知白老师住房狭窄,便将自己后海的住房让给老师。白云生见院大房多,便将宽大房间让给别人。自己仅住东边的两小间,此事深受同人敬重。尤其是对王益友老师的遗孀张桐玉,关怀备至直到养老送终。1957年参加北方昆曲剧院,他与韩世昌特请梅兰芳联袂演出《游园惊梦》到怀仁堂演出,得到周恩来总理的赞誉。

俞步兰壬寅年生人,出身梨园世家,祖父俞菊笙,父亲俞振庭。他初习旦角后改小生,拜程继先为师。娶贯大元妹为妻,子俞大陆,继承祖艺工武生,不幸于1996年5月8日在为其师李万春主演的《古城会》音配像时猝死,年仅58岁,有子俞雷,为中国京剧院武生演员。俞门为五代梨园世家。

叶盛兰(1914.12--1978.6.15)。原名瑞章,字芝如。原籍安徽太湖,生于北京。出身梨园世家。曾祖叶庭科于清道光年间从太湖贩干菜、土产进京定居。生有二子,次子叶忠兴,幼入小金奎科班,工小生,惜未到而立之年即故。长子叶忠定,字坤荣,幼入老嵩祝班学艺,后入四喜班,为清咸丰、同治年间名净。有三子,长子叶福海,小福胜坐科习净行。三子叶春山,字雨田,工场

面。次子叶春善，字鉴贞，号仲利。坐科小荣椿科班，工老生，后任富连成社社长。娶妻段承荣，与牛子厚为联襟。生有六女五子，茹富兰、宋继亭、萧盛萱为其女婿。长子龙章，次子荫章、三子盛章，五子世长（即叶盛长）。盛兰即其四子。

叶盛兰六岁入北平师大平民小学读书，九岁辍学入富连成社小“盛”字科，初习旦角，后改小生。并从其姐夫茹富兰习艺。1930年出科后，拜程继先为师，以求深造。1931年搭入扶风社，与马连良合作，1934年于上海首演《群英会》一炮而红。1945年自组育化社，开创了小生挑班的先例。1951年加入中国戏曲研究院京剧实验工作团（中国京剧院前身），1955年随中国艺术团首次赴西欧国家访问演出。1957年参加影片《群英会》、《借东风》的拍摄，留下了珍贵的音像资料。

叶盛兰娶妻刘淑卿，生有四女二子，莉珠（黛森）、凤珠、金娣、玉珠姐妹均未从艺；长子叶篷、乳名金柱、工老生，妻室艾美君。生有一子一女，女叶芳、工花旦。子叶光，为琴师；次子叶强，乳名金泰，工小生，即叶少兰，继承父艺，妻室许嘉宝，生有一子叶明，工小生，叶门为五代梨园世家。

一代宗师高盛麟

盛麟师兄天资聪明，嗓子也好，老先生们早就断言他“是个角儿坯子”。入科后，他向王连平、丁俊等老师学了很多长靠、短打武生戏。本人练功刻苦，成绩非常显著，很快就成了盛字班的主力。

他身材虽然不高，但气宇不凡。跟盛戎师兄一样，

能干千方百计以自己优秀的演技弥补天赋条件的不足，使观众觉不出他矮来。为了达到这个目的，他付出了比别人更多的辛勤与汗水。我们这些学老生的最多不过穿二寸八厚的靴子，可他一个唱武生的，竟然穿三寸五厚的。我们穿厚底儿得穿尺寸正合适的，不然会崴了脚，可他却大点儿小点儿都不在乎，原因是他的厚底功太磁实了。

他在科时，是演出的主力之一，经常与盛戎师兄和我们三哥盛章合演《盗御马·连环套》，饰演剧中的黄天霸一角，深受观众欢迎。个人经常上演的剧目有《挑滑车》、《铁笼山》、《艳阳楼》和《长坂坡》等长靠戏。他的靠功非同一般，别人扎靠都要求靠勒得很紧，而他总是勒得很松，但是无论有多么激烈的开打，他身后的四面靠旗和飘带却从来没有乱过，可见功夫之深。尤其他扎着靠跑圆场，那可真是一招绝活儿。无论跑得多快，靠旗都纹丝不动，真正做得到上身不摇下身不晃，只是两只脚在移动，那圆场跑得实在是太美了。

盛麟师兄出科后，随其父先后去北京、上海等地演出，每到一处都受到热烈欢迎。后来又经丁永利、杨小楼二位先生的亲授，艺事大进，很快就成了红遍大江南北的大武生，特别是去上海，简直到了红得发紫的程度。我们曾听赵桐珊（芙蓉草）和苗胜春师兄们说过，有一次李万春到上海演出，贴演了一出《两将军》（《夜战马超》），因为扮演张飞的蓝月春因故不能登台，临时请盛麟师兄代替他。上海观众很熟悉盛麟师兄，但却从来没有看过他的花脸戏。广告一登出去，戏票很快就被抢购一空。这场戏演得精采极了，李万春身手矫捷，高盛麟动作勇猛，两个人势均力敌，各不相让，开打时严丝合缝，无懈可击。在一阵火炽的对打之后，张飞有个“垛泥儿”同

时打“哇呀呀”的亮相，盛麟师兄纵身一跃单腿落地，身不动膀不摇，不亚如一个钉子楔在了台板上，动作极为边式好看，而打的那声“哇呀呀”更是不同凡响，原来他是把杨小楼先生在《霸王别姬》中用的那种三起三落的“哇呀呀”借鉴到这里来了，真是气势磅礴，震惊四座，一时观众席里像开了锅似的响起了热烈的喝彩。

随三哥、四哥在上海演出时，也曾与盛麟师兄合作过，记得在天蟾舞台曾看过由他主演的一出阵容最强的《艳阳楼》，他演高登，盖叫天先生演花逢春，赵松樵演青面虎徐士英，三哥盛章演秦仁，高雪樵演呼延豹。这出《艳阳楼》真算演绝了。高登出场前闷帘儿一个“啊嘿”，观众就鼓起掌来，接着盛麟师兄上场，打开扇子一个亮相，又一个碰头好儿。下面的几次上马、趟马，也都落了好儿。后面的开打，更把剧场的气氛推向了高潮。这几位配合得特别严实，各人都露了几手绝活儿，台底下真跟炸了窝一样。

就在这场演出当中出了点儿意外，给我们留下了很深刻的记忆。因为盛麟师兄过去没和盖先生同台配过戏，两个人的戏路子不尽相同，那时候又不讲究排戏，只是在演出前互相说说戏路子，然后就等着“台上见”了。那天名演员们同台演出，精神都比较紧张。盖先生在跟盛麟师兄开打时，不知是怎么一来竟失了手，把刀劈子甩到台下去了。台下的观众真好，没有一个喝倒彩的，这也是因为盖先生的威望太高了，观众们明白这是事出万一，所以很谅解他。可是，台上的“高登”怎好再和赤手空拳的“花逢春”打下去呢？盛麟师兄当时灵机一动，来了个转身儿、串腕儿接垛泥儿亮相，并冷笑了两声转身下了场。这个即兴动作既符合剧情和人物性格，又脆率漂

亮，也得了个满堂彩。其实，盛麟师兄的真正用意是把舞台腾出来，好让自己的老前辈施展一下自己的绝技，以挽回影响。盖先生果然是位了不起的大家，真可谓胜不骄败不馁，镇定自若，胸有成竹。只见老先生以迅雷不及掩耳的动作，来了个鹞子翻身儿，伸手接住了从台下飞上来的那把单刀，接着又向站在上场门的检场人一招手，示意再扔过一把刀来，接着又来了个与第一次方向相反的鹞子翻身儿，用另一只手接过从上场门扔出来的一把刀。继之，走到台上亮相出刀、耍了《洗浮山》里贺天保练的那套刀技，其中还揉进了许多武术动作。这趟刀盖老舞得真叫漂亮，整个舞台都让他一个人占领了。台下的观众们简直都发狂了，一个个情不自禁地从座位上蹦了起来，又是鼓掌又是喝彩：“真好哇，太好啦！”“看了这场戏，死了也值呀！”足见这场戏演得够多么好了，可以说是空前绝后了。盛麟师兄戏路很宽，除了武生戏以外，也兼演老生和红生戏，他主演的《大战宛城》、《古城会》等戏，也颇见功力。

活关公

京剧的关羽戏，是继承徽剧和昆曲而逐步发展起来的。关羽戏深受广大观众喜爱，也正因此，许多著名演员都贴演“老爷庙”之戏，如：米喜子、程长庚、谭鑫培、王鸿寿、汪桂芬、程永龙、刘鸿声、瑞德宝、夏月润、杨小楼、赵如泉、王凤卿、郭仲衡、白玉昆、周信芳、刘奎官、林树森、李洪春、沈华轩、赵松樵、李吉来、唐韵笙、刘汉臣、李桂芳、盖天红、彭振久、白家麟、李万春、宋遇春、曹艺斌、侯永奎、高盛麟、袁世海、

李少春、李世琦、傅祥麟、王金璐、姜铁麟、王鸣仲、李金声等。他们根据自身的条件，风格各有千秋。有的演员以擅演关羽戏著称，在不同时期，都曾有被誉为“活关公”的演员。他们为继承和发展关羽戏，丰富关羽戏上演剧目，做出了极大的贡献。

活关公

米喜子(1780 — 1832)，原名米应先，乳名喜子，绰号“铁板道人”，原籍湖北崇阳(一说江西金溪)。自幼坐科习艺，并精通医道。以演红生戏著称，有“活关公”之美誉。清嘉庆年间搭春台班，颇负盛名。他为人老诚，同仁皆称其米先生。声望之高远近闻名，外国来朝使臣亦欲求识于他。所演角色神态逼真，尤演《破壁观书》之关羽，能倾倒四座。据传当年程长庚(1811 — 1880)于三庆班演出《战长沙》自饰黄忠，特烦米喜子扮演关羽。他既不勾脸，也不揉脸，只略扑水粉点上黑痣，待穿戴齐正后，使用手指捏揉脑门，将随身带来的一壶酒，于临上场前一饮而光，上场时用手扯开水袖以掩其面，待到台口亮相之时，恰好酒劲上来便面如重枣，使台下为之惊愕肃然起敬，令人有“关老爷显圣”之感。

王鸿寿(1850-1925)，艺名“三麻子”，同仁称之为“三老板”、“三老爹”。他出生于江苏南通，其父原是南通一名管水道运粮的官员，因酷爱戏曲，便自组了徽调和昆曲两个戏班。王鸿寿自幼受其熏陶，曾于戏班中习武生、老生及武丑戏，所演《偷鸡》、《盗甲》等颇有水平。他14岁时，因其父不善奉承，未送寿礼给至此巡察的上司，因而被参奏一本，招致满门抄斩。幸亏王鸿寿藏于戏箱之内，才得幸免。自此隐姓埋名流落他乡，因脸部有微麻，遂起艺名为“三麻子”。

三麻子除演《徐策跑城》、《扫松下书》、《雪拥蓝关》等徽剧外，主要以演二黄戏为主。20岁时北上津门，初演老生戏，未被重视，遂改演《古城会》、《水淹七军》等关羽戏，一炮而红，自此以演关戏著称。他所扮演的关羽之所以能受到赞誉，是因他用心钻研了关羽的图像。据说他曾于父辈好友处，得到了66张关羽马上舞刀的画像，他如获至宝，日夜钻研用心揣摩，把自己的理解加以融化，在继承的基础上，有了突破性的发展，创出了威严庄重的舞台关羽形象，为人们所喜爱，誉他为“活关公”。

关羽戏当初仅有《白马坡》、《华容道》、《战长沙》等数出戏。王鸿寿便根据凡有关羽的故事，先后编演了自《斩熊虎》（《关羽出世》）起至《斩越吉》止，共30余出关羽戏。并根据剧情对唱腔念白、身段造型、盔头服饰、刀型样式及脸谱化妆，都进行了一系列的革新创造。早年关羽的髯口为“黑满”，自他改戴“黑三”，更适合关羽美髯的形象。王鸿寿是关羽戏的创新者，是当之无愧的“红生鼻祖”。

王鸿寿能戏极多，京、昆、梆、徽皆会，文武皆能，不仅能演戏编戏，还善书法。除擅演关羽戏外，亦能老生、武生、武丑，乃至老旦、三花脸之戏都演得极有特色。《乳母教枪》接演《八大锤》，三老板前饰乳娘，后演王佐。另有一出早已失传的《陈琳挂帅》，叙述的是陈琳当年曾是与孟良、焦赞、岳胜、柴干、任炳等与杨延昭为结拜兄弟。佘太君尤为器重陈琳，欲招其为婿，八姐九妹任其选择。陈琳自认与六郎情同手足，不宜作婿。但佘太君屡次劝说，陈琳迫于无奈便“自阉”表明心志，佘太君悔之不及，为回报陈的一片诚心，决心让两女终

身不嫁，所以八姐九妹终未出阁。陈琳也因此离开边关，进宫承差去了。后来在《狸猫换太子》、《打龙袍》等戏中，才出现了这个陈琳。多年后边关告急，时朝中已无挂帅之人，陈琳重整戎装挂帅出征，平息了边陲狼烟。三麻子自饰陈琳。

1923 年三老板再次来到京城，住在南城鞭子巷头条。搭高庆奎的“庆兴社”演出，主要演三国戏。在此高庆奎向其求师问艺。因患骑马瘤症于九月份离京返沪。戏院方面得知三老板回到上海，几次邀请登台露演，盛情难却三老板带病演出《走麦城》，是日观众热情极高。三老板更加卖力，戏毕关羽归天，三老板也行动困难，因档疮崩裂鲜血直流，就此卧床不起，于次年病故于上海红莲里寓所。演了一辈子关羽戏。最后以关羽生前最后一戏而终，享年 76 岁。

王鸿寿有女艺名“小月仙”，工梆子花旦。

李洪春(1898-1990)，曾艺名“小洪春”。祖籍南京市，光绪二十四年四月初六(5 月 25 日)生于北京。祖辈系南京有名的武术世家。明朝定都南京后，其祖于山东武定客居，以保镖为业。其曾祖父李旺、祖父李友明都是有名的镖客。清同治年间，因山东遭受旱灾，李氏祖孙三代逃灾至天津，李旺因扛活劳累过度，卒于码头。李友明夫妇携子春福又来到京城，经万胜镖局举荐到百顺胡同程长庚的三庆班看家护院，兼教学员武术，李春福亦因此进入三庆班学戏，至此李氏武术世家转为梨园世家。

李春福幼年曾于山东曲阜“衍圣公”府孔家办的科班习铜锤花脸，到三庆班后仍习净行，后因“倒仓”改学老生。出科后拜李七为师深造。曾在谭鑫培的“同庆班”、俞菊笙的“福寿班”、田际云的“玉成班”等班社搭班演出。

后于“长春班”、“三乐班”、“承平班”任教，并于家中课徒。尚小云、尚富霞昆仲，未入“三乐社”科班前，曾是他的私房徒弟。由于他为人正直，事业心强且极其认真负责，谭鑫培、余玉琴等都请他任管事。从不多说少道，无关之事从不介入。他能戏颇多，随时都能救场替补。多年的积累，珍藏了大量剧本，不少戏就是根据他的本子而流传下来。

李春福娶天津刘氏为妻，生有三子三女，长子、次女早夭。长女适花脸耿福谦，次子小春（即洪春），三子小福（即洪福），小女适外行。1904年，年仅7岁的小春，“一纸关书”便进了位于宣武区韩家潭（今韩家胡同）的“长春班”，自此踏上了京剧艺术的道路，他就是后来被尊称为“活关公”的李洪春。

长春科班的创办人是小生陆华云，因他是内廷供奉，慈禧得知后，便让许多内廷供奉的演员到科班教戏，但不许要钱，由内廷另加俸银，因此该科班的师资实力雄厚。学生有160余人，中间均已“春”字排名，由自己在签筒内抽字为名，赶上名字与行当不相称，也就是它了，所谓祖师爷所赐。如老生李春林（李文敏之父）、张春彦、方春兰；武生谭春桐（谭鑫培之孙）、迟春明（即迟世恭之父迟景昆）、荣春亮（荣蝶仙之弟）、周春富；旦角荣春善（即程砚秋之师荣蝶仙）、武旦郎春寿；净行杨春龙（杨少龙之父）、刘春利（刘永利之兄）、林春竹、傅春霞；丑角张春山（张丽娟之父）、赵春锦，武丑文春宝等，李春才（即是后来被誉为“活关公”的李洪春）。李春才首次出台是《蟠桃会》的刘海儿，随之演出了《乾元山》的哪叱。曾到大班陪谭鑫培演过《桑园寄子》的邓元、邓方，《汾河湾》的薛丁山、《三娘教子》的薛倚等娃娃生。后因陆

华云病故，仅办了四年的长春科班即报散了，学生只得另谋学艺之路。春才便在家中从父习艺和练武术。后拜谭鑫培弟子刘春喜为师，学了《盗宗卷》、《定军山》、《取桂阳》、《秦琼表功》、《截江夺斗》等戏。并从丁连升（丁永利之父）、谭春仲等学了《凤鸣关》、《打登州》、《马三保》、《枪挑小梁王》、《五人义》、《挑滑车》等戏。光绪三十四年，清光绪帝、慈禧太后相继亡故，在所谓国服期间，京城不许演戏。为了生计，其父便带着他昆仲二人赴外地演出。于太原演出时，海报将小春、小福误写成洪春、洪福，自此“李洪春”这个艺名便这样沿用下来。李洪春除向其父学武术外，并拜武术名家孙文奎为师，学了“关王十三刀”、“韩坤剑”、“五虎棍”、“形意拳”。尤其“关王十三刀”对其后来演关羽戏、编关羽戏都融进了该武术套数。就在他 20 岁时，经王永利介绍，于扬州城西法净寺“平山堂”拜在王鸿寿门下。自此跟随这位红生鼻祖演于扬州、镇江、上海、南京、天津等地，最后到北京，在这五年中，陪师演出傍演配角，尤其在关羽戏中，扮演过戏中各种角色，如：刘备、张辽、鲁肃、关平、徐晃、车胄等，乃至马童、下书人，以便熟悉戏路，然后三老板再一招一式地传授，而且是教“总讲”，第一出关羽戏教的是《灞桥挑袍》。后来逐步把他的 30 多出关羽戏都传给了李洪春。尽管如此，要学的还是很多。三老板离京返沪时，正值李洪春刚结婚，故未能同去沪上，谁知这次分手，师徒自此永别。噩耗传来，李洪春悲痛欲绝，并于中山公园“来今雨轩”为恩师开了追悼会。

李洪春的关羽戏，颇得三老板真传，而且在多年的舞台实践中，又有所发展。除继承其师的全部关羽戏外，

自己又陆续编演了《新野慈放》、《阅军教刀》、《三许云阳》、《收姚斌》、《教子观鱼》、《破羌兵》（《真假关羽》）、《训子》等。每出戏有每出戏的特色，绝不雷同，“趟马”更不能一样，在《阅军教刀》中，为关羽设计了两次不同的“趟马”，这在它戏是很少见的。他演关羽塑造出了凝重端庄的身份，威严儒雅的气质。因为关羽是儒将不是猛将。李洪春曾说：“不能把关羽演成关胜，更不能卖弄技巧，如果那样就不是关羽了，成了卖艺的了。”李洪春在八十多年的艺术生涯中，他经的多，见识广，戏路宽。不仅关羽戏好，有“活关公”之美誉，其老生、武老生、武生戏，乃至武净都能演。他文武皆能，昆乱不挡。既能演又能编，亦能导还能教，是位多才多艺的全才艺术家，同仁们尊敬他为“洪爷”。当年李少春曾问李洪爷：“李先生，都说您肚内宽绰会的戏多，究竟有多少出哇？”洪爷回道：“这么说吧，凡是带胡子（髯口）的，没有我们不会的。”李少春一听，心想：“好家伙！”往下也就没敢再问。大江南北的诸多名家巨匠，均都与之同台合作。他曾先后在国剧研究社、斌庆社、荣春社、中华戏曲专科学校、陕西正音国剧社、上海戏曲学校、西北戏曲学校、中国戏曲学院等单位任教，培育出不少颇有成就的艺术人才。为了京剧艺术事业，从不争名次、不抢角色、不计牌位。1986年12月，李洪春先生已近90高龄，还为残疾人义演了《关云长刮骨疗毒》和《古城会》，轰动京城。这样一位著名演员，称之为表演艺术家，是当之无愧的，但在他弥留之际却说：“我们就要走了，可千万别给我们戴着‘帽子’走！”当时家人与亲友不解其意，心想没给他扣着什么政治帽子呀？”我们只是一名普通的演员！”这时家里人才想起他日常所说之话，原来他是怕给

他扣上什么艺术家的头衔，这是多么受人尊敬呀！1962年，李洪春与董维贤、长白雁整理的《关羽戏集》，共选编了27出关羽戏，并附有脸谱、剧照等图片，是一部珍贵的关羽戏资料，由上海文艺出版社出版。1982年，中国戏剧出版社出版了一本由李洪春口述、刘松岩整理的《京剧长谈》一书，讲述了他70多年的艺术道路和宝贵经验。

李洪春前室为武净韩明德之女、韩富信之妹馥兰，生有一子名金声，自幼在家从父习艺，后入“荣春社”科班习文武老生，排名“荣轩”。在科班内教关羽戏老师虽是其父李洪春，但学关羽戏的学生是贾寿春（贾多才之子）。李金声之关羽戏，除在家得其父亲传外，并拜林树森为师学艺。有此二位关戏名家传授，金声之关羽戏自然学的规范，不仅学的磁实，而且会的也多。尤其扮相与风度，都极酷似乃父。所勾关羽脸谱一丝不苟，每有演出必提早进入后台，认真勾画反复端详。74岁高龄仍宝刀不老，在纪念谭鑫培诞辰150周年之际，带病演出了《汉津口》，再现了“活关公”之舞台风范。今虽年高体弱，老伴又已故去，仍在为京剧事业培养接班人，默默地辛勤耕耘着。李金声夫人为武旦赵慧英之姐赵燕英，今已病故。生有三子二女，均曾习艺，长子子俊习老生，次子子冀习武生，三子子毅花脸，长女子琪、次女子琳均习老旦。

李洪春续室高剑雯，原工旦角亦能老生。生有三子二女，长子玉声，工武生，亦能老生，为中国戏曲学校52班毕业生，于浙江省京昆艺术剧院工作。其爱人罗玉丽，为浙江省京昆艺术剧院旦角演员。有女梦凡，善琵琶；次子润声，工武老生；三子世声，有子孟嘉，现为

北京京剧院武生演员；长女素茵，工旦行，为中国戏曲学校 58 班毕业生，曾任中国唱片上海公司任高级编辑，现已退休；次女明莉，乐团工作。爱人傅连喜，为中国戏曲学校音乐科 60 班毕业生，中央乐团工作。

李洪春尚有养子张玉禅，排行为二。为中华戏曲专科学校“玉”字科学生，工武生。退休于北京戏曲学校，其夫人即曾艺名“李淑棠”的李慧芳，为上海京剧院李丽芳之姐。初习老生，1937 年出台，1946 年改旦角，亦能小生、老旦。退休于北京京剧院。今虽 74 岁高龄，仍能粉墨登场。

李洪春一生拜其门下为徒者很多，如：吴彦衡、宋遇春、李万春、曹艺斌、奚啸伯、高盛麟、孙盛云、尚长春、傅德威、齐和昌、何金海、王金璐、袁金凯、米玉文、王鸣仲、董维贤、郭春阳、黄宝岩、周云昆、熊志云、田中玉、李春仁、李志春、景慧生等。李洪春于 1990 年 4 月 9 日病故于北京，享年 92 岁，安葬于佛山公墓。

王侯后裔行医入梨园

明朝迁都北京后，武定侯郭英后人世袭爵位，于阜成门内建有府第，该址名武定侯胡同（今名武定胡同）。其祖坟莹地即今郭公庄。

清朝时，郭门后裔以行医为业，清末民初著名老生郭仲衡，原与其兄郭菊荪均承父业从医。于崇文区东利市营乙 18 号（今 4 号）寓所行医为业。郭菊荪与尚小云友善，尚常邀其定期到荣春社出诊。郭菊荪有二女二子，长女秀华、次女茹华、长子亭壁、次子亭敏，后过继其

叔父郭仲衡为子，亦从艺改名郭少衡。郭仲衡三弟书良，为书法家。有二子一女，长子亭瑞、次子亭华、女名蕊华。郭书良小妹秀芳，为孙菊仙之孙孙鹗鸣之妻，即孙鸣耀之母。

郭仲衡(1889-1932 年)，原名权，别名善有增，生于光绪十五年七月七日。原业从医，曾为协和医院医生，酷爱戏曲，与贾洪林交谊甚厚，得其教益。曾为“春阳友会”票房之票友，嗓音浑厚宏亮，演唱雄劲豪壮，艺宗汪(桂芬)派。为人谦虚好学，常向同龄人余叔岩请教。其扮相雍容华贵，曾与王琴侗、裘桂仙彩唱《二进宫》极受赞誉。以而立之年才下海成为专业演员，擅演剧目有《取成都》、《四郎探母》、《文昭关》、《完璧归赵》、《白马坡》、《战长沙》、《华容道》等剧。20 年代与程砚秋合作多年，被倚为左右手。经常合作演出《武家坡》、《贺后骂殿》、《红拂传》等戏，时人赞为程砚秋的“王凤卿”。曾与董俊峰合演《断密涧》，功力悉敌相得益彰。1931 年随王瑶卿、侯喜瑞、九阵风、芙蓉草、程玉菁等，赴天津新新戏院连演一至十二本《雁门关》。次年便病故于协和医院，当年病历为 38652 号。时年仅 43 岁，正当盛年实为可惜。郭仲衡不仅精医、能戏，还善书法。曾代梨园同仁为梨园公会所挂之匾书写过“同咏霓裳”、“黄中通理”等匾，就在他病逝那年，还书写了“宏德衍泽”之匾。

郭仲衡子翰生早夭，故其兄菊荪将次子亭敏过继为子，即郭少衡。另有子亭栋、亭杰均不从艺。其次女丽华曾为北医三院护士长。

郭少衡(1925-1986)，原名亭敏，乳名大山，自幼受家庭影响，好戏曲、善书画。毕业于汇文中学，在校便是文艺骨干，能歌善演还会编。曾先后受业于张连福、

高连甲、雷喜福、苏富恩、陈秀华、陈富年等名家。1953年，拜在杨宝森门下。他不仅精于老生戏，其武生戏如《连环套》之黄天霸、《翠屏山》之石秀、《野猪林》之林冲、《武松与潘金莲》之武松等，演来均为上乘。他无论演什么角色，都极善做戏，以做工来刻画人物。因具有较高的文化，极善编剧，是集编、导、演于一身的全才演员。

郭少衡还是一位很有造诣的国画家，少年时便善作国画。1947年，在西安演出时，他拜著名国画家赵望云为师。1948年，在成都又拜在国画大师张大千门下，白天学习，晚上演戏，深夜潜心墨画，尤善仕女图，如《观世音》、《贵妃出浴》、《达摩过江》、《踏雪寻梅》等均极见功力。曾于汉中、柳州等地举办画展，受到高度评价。

郭少衡为人忠厚老诚，能忍辱负重，好事总是先人后己，受到委屈从不与人争辩。常说道：“让事实说话，让对方自省。”他对师长极为尊重和照顾，如给杨宝森让台；用飞机接雷喜福到西安，并将自己的行头让老师使用；贾多才年事已高，不上场照常给开份儿。解放前夕不受反动派的收买，拒绝去台湾，后来参加了解放军川西京剧团。1960年，剧团下放柳州，由于种种原因剧团解散，郭少衡、童玉苓夫妻先被调至通化，后又调往云南个旧，不久又“迁”往邢台，至“文革”时期，又被迫失去工作，直至1978年，才到北京市戏曲学校任教。

郭少衡一生为京剧事业兢兢业业，但心灵上的创伤，使他郁闷成疾卧床不起，在他弥留之际，还主动贡献出自己的心脏，作为“第一例”心脏开刀试验，以做医学研究之用。

郭少衡无子嗣，自幼收养一女名翀岳，1969年毕业

于北京戏曲学校，工刀马旦、花旦，曾于北方昆曲剧院任演员，现定居澳大利亚。

五大名旦之一徐碧云

早在 20 年代初，京剧界众所公认的“四大名旦”梅、尚、程、荀，殊不知其原始情况却是“五大名旦”，这第五位就是技艺精湛、可与四大名旦比肩的徐碧云。当年《顺天时报》曾发起，让读者及京剧爱好者选举五位旦角所演最佳新剧目的活动，结果以梅兰芳的《太真外传》、尚小云的《摩登伽女》、程砚秋的《红拂传》、荀慧生的《丹青引》和徐碧云的《绿珠》当选。徐碧云（1903-1967），字继香，祖籍江苏苏州，梨园世家。祖父徐承瀚，字文波，堂号“景善堂”，为清咸丰、同治时的著名昆曲小生演员，是名丑萧长华的蒙师。父徐宝芳为清光绪时著名京剧小生演员，其师为“同光十三绝”之一的徐小香，其母为“四喜班”名旦吴巧福之长女。徐碧云为名琴师徐兰沅之四弟，徐之两个胞妹适于贯大元、刘盛莲；今中国戏曲学院附中学生徐莹，工武生，系徐之侄徐元珊的孙女，徐门已是六代梨园世家。

徐碧云幼承家学，曾习武生，1916 年 13 岁的徐碧云与三兄徐斌寿一同入了俞振庭创办的斌庆社，艺名斌喜，改习武旦。武功扎实，身手矫捷，出手奇快，在科班内即以《青石山》、《泗洲城》、《金山寺》和《八大锤》（饰陆文龙）等戏，驰名京都。出科后曾搭同庆社、云兴社、双庆社等班。徐不但武功精湛，而且嗓音清脆甜润，实属难得。经萧长华建议，从徐之舅父吴彩霞习花旦花彩，兼演文武小生，成为一代文武全材、唱念俱佳、表

演细腻的名伶。

当时瑞蚨祥的老板孟觐侯对徐颇为赏识，1925年为徐组班，制新行头，定名为“玉华社”并出资与中和园之薛仁辅重修戏园子，在物质及场地等方面，为徐大展才华提供极其优厚的条件，更为重要的是孟将瑞蚨祥的入股赠与徐，这样徐碧云以京都瑞蚨祥绸缎庄股东的身份登上了京剧舞台，徐碧云不负重望，与他人合作编演了新剧目，为京剧剧目的繁荣作了不可估量的贡献。他接连演出了《绿珠》、《虞小翠》、《薛琼英》、《无愁天子》、《芙蓉屏》、《褒姒》、《李香君》、《二乔》、《雪艳娘》、《蝴蝶杯》等别具特色的剧目，使当时京都的京剧舞台出现了空前繁荣的局面。

《绿珠》是徐碧云独有的剧目，剧中不仅有大段唱段，而且在绿珠坠楼时，要从三张桌子上凌空翻下，然后平躺在台上，其难度之大，当时旦行中无人与其项背，女演员更视如畏途。徐碧云的弟子毛世来、毕谷云继承乃师学会此剧。1982年毕谷云以近花甲之高龄在北京演出此剧，轰动了梨园内外。

徐碧云的《绿珠》红极大江南北，被誉为传世之作，为此梅雨田将其女许配与他，成为梅兰芳的妹夫。但其兄徐兰沅与梅兰芳之父梅竹芬，却同为杨隆寿之门婿，徐氏昆仲在梅家却是辈份不同之人。

《玉堂春》是京剧中旦行必演的剧目，四大名旦的演出又可谓风格各异，各有千秋。而梅、程只演“起解”与“会审”；尚的演出则前加“庙会”后带“团圆”；荀则自“嫖院”演起，“团圆”为止。梅的“起解”，尚的“庙会”、程的“会审”、荀的“嫖院”，各有侧各展其长。而徐碧云则以苏三为主的剧目，分为前后两部：前部自“嫖院”至“

团圆”，但增加了王金龙第四次进院的情节。是演玉堂春剪发明志，激励王金龙进京赴考以求取功名；后部的情节与一般唱法大相径庭。演刘秉义参奏巡按公堂纳妄。王金龙为此弃官回乡，其父又为金龙娶妻，妻妾矛盾日趋恶化。后王金龙揭榜献宝，挂帅出征，故意调刘秉义为随军参谋。玉堂春在家不堪忍受大娘欺辱逃出门，中途遇雨，巧逢刘秉义赴任，玉堂春怒斥刘秉义，刘因误卯，王借机斩刘以消其参奏之恨。三审刘秉义时，玉堂春来到军营，她不记前嫌，为刘求情，夫妻再次团圆。当时徐碧云曾代梅兰芳与萧长华合作，由梅的全班人马伴奏，在高亭公司灌制了《女起解》唱片传世。

1925 年徐与马连良在上海合演了《御碑亭》，他扮演的孟月华上场时，观众中不少名人，将备好的银盾、匾额、书画、花篮等，纷纷投向舞台，其热烈场面曾轰动了上海滩。1931 年 6 月，杜（月笙）氏祠堂落成时，北京数十位京剧名家同赴上海。自 9 日至 11 日连演三天堂会戏。徐碧云除演出《花木兰》外，全部《红鬃烈马》，梅、尚、程、荀分饰王宝钏，徐饰《彩楼配》一折的王宝钏，这在京剧史上堪称机会难得的“五大名旦”联袂汇演。

曾有报文“旧话重提”载南通钱学龙《徐碧云摸黑演虞姬》文，说 1951 年徐碧云携子徐鸿轩，弟子王玲玉在南通唐河镇银光戏院演出，受到热烈欢迎。徐为答谢南通观众的盛情，与该市京剧团演员联合演出了三场戏。首场《霸王别姬》正演到舞剑之时，突然停电了，观众立即拿出手电筒（当时的南通市晚间停电时有发生），手按开关，将百多道光柱投向舞台，形成了一束“追光”的奇特效果。徐碧云深受感动，在人工聚光照射下，伴着“

夜深沉”的舞曲，徐手中的双剑舞得极为精彩，演出结束后，多次谢幕，观众仍不肯离去。欢呼声、喝彩声震动了剧场。这激动人心的场面，使徐碧云难以忘怀，他表示有机会一定再到南通来，为观众演出更精彩的剧目，孰知徐至生命的结束之前，再也没有来到南通。

徐氏四姐妹

徐东明原名启方，东霞原名启秀，东来原名启明，东祥原名启珍。徐氏姐妹曾于四五十年代组建徐家班“明霞京剧社”和“明来京剧团”。如今东明、东霞作古，东来、东祥退休安度晚年。四姐妹之间尚有一男，排行老三，名启光非演员乃琴师，已病故。徐氏原籍浙江宁波，虽非梨园世家，但均自幼酷爱京剧，后得名师传授，艺术造诣颇深，与众多名家合作演出，享誉剧坛。

徐东明(1913-1977)，幼随父母迁居天津，9岁投陶固笙门下习艺，10岁即于天津同乐茶园，以“小客串”名义出演“娃娃生”，时有“小神童”之誉。1930年经李丞甫举荐又拜谭派名票王庾生为师学艺，后正式搭班演出。先后与金友琴、胡碧兰、新艳秋、王玉蓉、张曼君等合作演出。她嗓音苍劲醇厚无雌音，且气力充沛，擅演《洪羊洞》、《阳平关》、《桑园寄子》等谭派剧目而享名。30年代初移居京城，居住大马神庙14号(现27号)，宅第坐北朝南为一普通四合院落。与王瑶卿、毛世来为邻。其后又拜陈秀华、蔡荣贵、吴鹭涵为师，钻研余(叔岩)派演唱艺术。后迁居和平门内西中街、顺城街。40年代初又迁居潘家河沿甲33号，这是一所三进院落的宅第，时程(砚秋)派青衣郑冰如，亦寓该院。她与二妹东霞组

建“明霞社”，班中有小生徐和才、花脸苏维明、丑角贯盛吉等人。演于京、津、沪、汉及东北各地，均获好评。1948年购置了椿树上头条2号房（今已拆除），此宅四合院格局带后院。1956年与三妹东来组建“明来京剧团”，班中小生关韵华、花脸吴松岩（吴钰璋之父）、朱玉良等。团部亦设于此院，日常研究艺事及排戏等活动。

徐东明身为长姐，严格执教弟弟与妹妹。她为人颇重戏德，每遇梨园界公益之事，必积极参加义务演出，深受同人敬重，如1951年7月26日于民主剧场，举办为艺培戏校募捐义演，她与在京50余名女演员通力合作反串演出，大轴戏《八蜡庙》，徐东明与杨菊秋、于秀兰分别扮演褚彪，大有巾帼不让须眉之势。徐东明常演剧目有《群英会·借东风》、《四郎探母》、《失·空·斩》、《四进士》、《宝莲灯》、《苏武牧羊》、《鼎盛春秋》、《杨家将》、《辕门斩子》、《游龙戏凤》等。1958年明来京剧团与李万春的北京市京剧一团合并，改名新华京剧团。1960年奉文化部指令支边赴藏，她因病未能同行，后到北京艺校任教及北京市戏曲研究所工作。1977年病故，享年64年。

徐东明（1917—1948），字玉雯，工青衣、花旦，亦能兼演小生。启蒙老师王云卿（多芬），后拜赵绮霞、李凌枫为师，并向刘玉芳问艺，20年代末期，曾与马艳云、金友琴、胡碧兰被誉为“天津四大坤旦”。40年代初拜在荀慧生门下。她文武兼备，戏路广能戏多，梅、尚、程、荀四大名旦的代表剧目多能演出。曾与郭仲衡、尚和玉、奚啸伯、马最良等名家合作。40年代与其姐徐乐明组建“明霞京剧社”，演于华北、东北及江南等地极受欢迎。常演剧目有《霸王别姬》、《四郎探母》、《红线盗盒》、《红

鬃烈马》、《乌龙院》、《游龙戏凤》、《龙凤阁》、《坐楼杀惜》、《樊江关》、《十三妹》、《百草山》、《摇钱树》等及小生戏《辕门射戟》、《监酒令》等。除演出外，并向三妹东来传艺。可惜她正当盛年之际，因患骨结核病，刚刚迁入宣武区椿树上头条新寓所不久，便过早地逝世，年仅 31 岁。

徐东来，生于 1933 年，工青衣、花旦，自幼在家受京剧艺术的熏陶，并向二姐东霞习艺，后从赵绮霞习花旦，并得王瑶卿授教。她以嗓音圆润、扮相佳，表演细腻，善于刻画人物见长，很快即在京剧舞台上崭露头角。1951 年与大姐东明一同参加了在京女演员为艺培戏校募集基金的义演。前场全部《玉堂春》，她与孙秋芳、林毓华、秦凤云、李桂云、李慧琴、梁小鸾、尚凌云、童葆苓九位演员分别扮演前后苏三。后面又在《大八蜡庙》中，反串贺仁杰，不仅扮相漂亮，其武功亦佳。后于武汉参加了中南局京剧团，与高盛麟等曾合作演出了《霸王别姬》、《平贵别窑》等。同年 10 月，马连良从香港回国，经广州抵达武汉，受到文艺界、戏剧界的热烈欢迎，徐东来受同仁之托，向马连良献花致欢迎词。1952 年返回北京，恰逢为抗美援朝捐献飞机和大炮，首都文艺界纷纷响应，踊跃参加义演活动，在《红鬃烈马》中，东明饰薛平贵，东来演代战公主。在《拾玉镯》、《法门寺》中，东来演孙玉姣。1955 年于北京市京剧二团，得谭富英、裘盛戎提携，合演了《二进宫》等剧。1956 年她 23 岁时，经姜妙香举荐，拜在梅兰芳门下，经梅大师的教授，技艺精进。同年与大姐东明组建了“明来京剧团”，尽展其才深受欢迎。次经刘雪涛为媒，东来与本团当家小生、老搭档关韵华结为伉俪。韵华坐科富连成，1955

年拜姜妙香为师,他比东来长 4 岁。二人自 1953 年相识,台上配戏默契,台下互相体贴。夫妻二人为人正直,朴实寡言。婚后不久,明来京剧团与北京市京剧一团合并为新华京剧团。1960 年,该团支边调往西藏,张正武任团长,徐东来与李庆春任副团长,李万春为艺术顾问。该团抵达西藏后,团部设在一座大庙内,因地理环境、生活习惯和语言关系等诸多因素,演员不服水土,演出又不多,仅在西藏工作了一年半,又奉命调往内蒙古呼市。徐东来、关韵华于 1962 年返回北京,得李多奎引荐,徐东来又拜筱翠花为师,得于师传授了《梅玉配》、《花田错》、《乌龙院》等戏。不久夫妻又前往湖南省京剧团,既演出又授艺。1979 年 1 月,由湖南返回北京,参加风雷京剧团,除演出了《桃花村》等戏外,主要与关韵华从事导演及培养青年演员工作。先后导演了《梅玉良缘》、《蛇妃》、《巾帼丞相》、《血溅乌纱》、《三探圆明园》、《萍踪侠影》、《卓文君别传》、《书箭联姻》等。其中《三探圆明园》、《蛇妃》、《萍踪侠影》等参加了北京市汇演,获导演等多项奖。80 年代风雷京剧团出人出戏,受到各界好评,徐东来与关韵华做出了突出贡献。1988 年退休后,夫妻本应安度晚年,为振兴京剧再作贡献,1997 年 3 月 9 日关韵华因患心脏病,不幸病故,享年 68 岁。

徐东祥,生于 1936 年,工老旦,从师孙甫亭、李多奎习艺。曾与其姐在明来京剧团、新华京剧团、西藏京剧团、内蒙古京剧团,后调回北京市艺术干校工作,1988 年 9 月退休。

徐启光,琴师,从霍文元习艺,其琴音清脆,托腔严谨,为其姐妹伴奏,配合默契,1984 年病故。

老侯爷

侯喜瑞(1892 — 1983),字藹如,回族,原籍河北衡水。光绪十八年五月二十五日生于北京。父名金贵,有二子,侯老为长,次子殿奎。侯老5岁时,其母病故,父子三人相依为命,生活甚是凄凉,侯老9岁时,经勾顺亮介绍进了“喜连成(富连成前身)科班,自此踏上了艺术的道路。喜连成科班当时只是筹建阶段,学生仅有二十几人,社址就设在宣南的西南园叶春善社长的自家宅内。侯老入科后排名“喜瑞”,初从勾顺亮学秦腔老生,并从萧长华习小花脸。在半年多的时间内,便学会了秦腔《杀庙》、《打御街》、《三疑计》等十几出戏,丑角戏《打砂锅》、《打灶王》、《紫荆树》等三十多出戏。后又从韩乐卿学架子花脸,如《神州擂》的李逵等,经萧长华慧眼识人,才使侯喜瑞最后归工架子花脸。当年富连成科班演于广和楼,侯喜瑞很快便崭露头角,在当年的戏单上,早已印有“侯喜瑞”之名,在富连成的净行演员中,首推侯喜瑞是内外界众所公认的。当他16岁出科时,恰逢“倒仓”,便留在科班内执教,一直教了七年之久。

就在出科后,经萧长华的提携与举荐,他才有幸拜名净黄润甫门下深造。一日萧老特意带他到“中和园”观看黄润甫与德珪如合演的《取洛阳》,当时他心中不解其意,心想此戏是自己常演的戏,而且是深受观众称赞的。也曾多次看过别人的演出,怎么今天还要去看此戏?其中必然有因。待到那里从“黄三”扮演的马武出场开始,便深深地吸引住了他,全神贯注地简直入了神。萧老在一旁偷眼观察他的神情,面带笑容地暗暗点头。看罢之后

使他大开眼界，从未见过如此高超的表演，自己绝对无法相比，这才明白萧老用心良苦。散戏后萧老又带他到后台看望黄三先生，待相见后，竟使他目瞪口呆，刚才台上那威武的马武，其扮演者竟是一位身矮体肥的老者，是大于自己 40 多岁的长辈，使自己不得不佩服得五体投地。此次观摩绝非一般，可以说是侯喜瑞关键的里程碑，为他后来享名剧坛，起了决定性的作用。自此他深深地迷上了黄派艺术，促使他更加勤学苦练，暗自私淑黄先生的表演技艺。每遇黄润甫演出，总是想方设法观看偷学，尽量默记在心。回来后反复摹仿黄老的一招一式，力求相似。后来竟有机会得以侍奉黄老演出，因黄晚年视力减弱，也常让喜瑞代笔勾脸，侯也从中获益不浅。他是多么渴望拜入这位享有“活曹操”美誉的黄老门下为徒，但黄三先生是从不收徒的。侯喜瑞的心情，萧长华先生一清二楚，便设法从中周旋。这次萧老特意请黄老来看侯喜瑞演《东昌府》的郝世洪，黄边看边点头，喜形于色越看越高兴，萧老也看透了黄的心思，连忙问道：“您看他学得像不像？”黄笑道：“像！真像！”萧老趁热打铁又道：“好！我们看您挺喜欢他，就开山门收下这个徒弟吧！”黄三先生虽有此意，当时未表态，为的是再进一步考察，后萧老带着喜瑞连续六次到嵩祝寺黄府拜访，黄老终于为之感动，破例收下了这个徒弟。

侯喜瑞如鱼得水，自此稍有空暇必不离黄师左右，不仅学了唱念、表情、台步、身段、脸谱及服饰等，还学了用长神、长气、长腰、缩小肚子和臀部肌肉来增高、增大型体，弥补天赋矮小的绝窍。不仅台上学了相当数量的黄派代表剧目，达到酷似乃师的艺术境界，就连日常私下言谈语吐、生活习惯、处事等，都竭力仿效，可

见他对恩师崇拜到何等地步。由于为人诚实稳重，又极有事业心，尤其对黄派艺术的执着追求，深使黄师感动，认为这徒弟收的对、收的好，师徒相处极为融洽，黄师不但艺术倾囊相授，就连自己的杰作《连环套》的秘本总讲，也赠给了爱徒。当时感动得侯喜瑞热泪横流，身不由己地趴在地下给师父磕了三个响头。侯老在严承师教的基础上，又根据自身的条件扬长避短，在即保留了黄派艺术风格的前提下，进一步发展和丰富，形成了新的艺术风格、即为世人所称的“侯派”。与身材魁梧的金少山、郝寿臣三足鼎力，有“南金北郝老侯爷”之誉。在回族的京剧演员中，又与马连良、雪艳琴被誉为“回族三杰”。

享有盛誉的侯喜瑞，毫无“角儿”的恶习，当年经常出入崇外的“青山居茶社”，清唱后常谦虚地争求茶客们的意见。在艺术上始终保持广师傅求、不耻下问的高尚情操。在崇外东花市大街有座“穆德小学校”，是座回民学校，在侯喜瑞的发起下，有马连良等回族名家积极响应，遂成了该校的董事，曾为该校举行义演《法门寺》等戏，想必当年该校的校友，仍能忆起此事。侯喜瑞还曾为当地的“清真寺”，亲自送去“幔帐”，表示一名回族演员的一片心意。

侯喜瑞一生演出过数百出戏，忠于艺术，对观众负责，不论大小角色，从不懈怠。提起他的代表作，人们不约而同地会说出《战宛城》，其实何只于此，奸雄奸臣戏刻画地极为深刻，英雄豪杰演的更有气魄。张飞、马武、刘瑾、窦尔墩等驰名剧坛，《打渔杀家》的倪荣、《朱痕记》的李仁、《宝莲灯·打堂》的秦灿、《弓砚缘》的邓九公、《风流棒》的石总兵、《凤还巢》的周监军、《荒

山泪》的杨得胜等极为精彩。他还曾扮演一向由底包去的小角色，曾在筱翠花的《探亲家》中，扮傻小子，穿红彩裤，赤背光穿胖袄，头戴白毡帽外露小辫儿。满脸揉黑鼻下两道白，形象似乎不洗脸，还常流鼻涕，还要演出傻小子的性情。戏中还串用花脸京白来抓眼，能不精彩吗？还曾在雪艳琴的《荷珠配》中扮演“烟袋”（员外），并没有什么表演，只是楞磕磕手拿铁方梁当拐杖坐在场上，但那出奇的脸谱却惹人大笑。蓝色的脸上画一大白十字，当年朱斌仙的赵旺曾抓眼说：“哎！这不是一座教堂吗？”他演《翠屏山》的杨雄，可称一绝无人能比。本应由二路老生扮演，他却以花脸应工。原来早年梆子班的杨雄就是由花脸扮演。戏中有时用韵白，有时念京白，还用花脸的鼻音，加上他的精彩表演，可想而知了，他与筱翠花联袂演出，能不叫座吗？

侯老留下的音响影视资料不多，早年灌制的唱片有《长坂坡》曹操一张，一面为念白，一面为唱腔；《九龙杯》黄三泰为半张一面，《红拂传》虬髯客为半张一面，此两戏唱片别无他人。虽都仅为半面，却极为珍贵。另有《盗御马》窦尔墩、《阳平关》曹操均为半张一面。录音有与雷喜福等的《打严嵩》、《群英会》的黄盖亦为珍品。电影仅有1956年程砚秋拍摄的彩色影片《荒山泪》，特邀侯爷扮演杨德胜，这是惟一留下的影像。侯老一生仅著有《学戏和演戏》一书，为北京市戏曲编导委员会编辑，北京出版社1961年出版，由张胤德整理，梅兰芳为此书写了序言。该书是一本珍贵的表演艺术经验谈。侯老演了一辈子戏，也教了一辈子戏，桃李遍及全国。其弟子有关鸿斌、马崇仁、袁园林、许德福、李荣威、马名群、张关正、齐啸云、李连元、刘大昌、李吉庆、

张金波、尚长荣等及票界的人员。课徒是据其所长因人而异，如马崇仁适演马武、马谲等，就授其《取洛阳》、《失街亭》、《斩马谲》等戏。尚长荣的《取洛阳》等，便是侯老在西安传授的。受益最多的是袁国林，也许是爷俩有缘份，得知国林也是苦孩子出身，对他更加另眼看待。尤其通过“文革”，感情进一步加深，竟到舍不得他离开的境地，国林也对师娘改为叫“妈”了。师娘也亲热地称他“林子”，以致家里人给国林起了个“眼前花”的绰号。侯老每有演出，必带国林同去。1961年国林曾一度住在侯师家达三个月之久，侯师倾囊相授，国林随师二十九年，得师亲传之戏有《战宛城》、《取洛阳》、《连环套》、《法门寺》、《长坂坡》、《阳平关》、《双李逵》、《丁甲山》、《青风寨》等，就连《打渔杀家》、《朱痕记》、《凤还巢》、《胭脂虎》等配角戏，也认真传授。其中《胭脂虎》国林就曾傍刘长瑜演出过。当侯老给国林、李光说《连环套》时，侯老因当年曾与杨小楼多次合作此戏，故教李光时，竟学杨的唱念来说天霸之戏，怎不令人叹服！侯喜瑞娶花脸蒋少奎（蒋元荣之父）之姐效芳为妻，生有四女一男，长女早夭；次女玉蓉，1986年因患乳腺癌病故；三女玉华；小女玉青；子英山，排行为四，亦工净行，与马英武、丁英麒、周英麟、罗英义、陈英鑫、苟英奎、萧英翔等为同科班师兄弟。英山得其父真传，后为照顾侯老演出，便脱离了舞台。英山原配为李香匀之妹，生女梦兰，工旦行，为北京市戏曲学校第一届毕业生，曾拜于连泉学花旦，因辈份关系，虽为师徒却称“师爷”。其爱人尉中谦，亦为北京市戏曲学校毕业生，原习老生后改小生。梦兰母病故后，英山续室生有三女一男，均未从艺。

侯老寓所位于崇文门外手帕胡同 14 号(后改为 56 号,今已拆除),宅第坐北朝南,共有三层院落,前院较大,能搭台唱戏,马连良等曾在此演出过。北房三间为侯老夫人及次女居室;南房三间为英山住房;东房三间为四女及厨房、洗澡间;西房三间为“经房”。前院北房有穿堂门,东侧有夹道,均可通中院,装饰极为讲究。中院仅有北房三间,房前廊柱均有铁皮包裹,侯老住此院,因清静便于说戏与会客,后院不大仅有南房七间,为存放行头、道具等物之用。

1983 年 2 月 22 日中午,一代巨匠因病在其寓所与世长辞,享年 92 岁。在他弥留之际,千叮咛万嘱咐:“千万不要给领导添麻烦,死后丧事从简,要节省开支,不必开追悼会,今后家中生活,要靠劳动自养。”侯老仙逝后,在自宅内停灵三天,来自本市、外地乃至香港的亲友、弟子、学生及有关单位的领导数百人前来吊唁,瞻仰侯老的遗容。2 月 24 日上午,侯老遗体送到附近的西花市清真寺内。由寺内最有身份的年长阿訇为侯老遗体净身,按回族殡葬习俗入殓,后由灵车送往回民墓地安葬。一代名净至此安息在京西卧龙岗。

高盛麟“救场”

戏曲界有一句话,叫做“救场如救火”,是说某个主要演员因临时生病或其他原因不能演出,而找其他演员来顶替,由于情况紧急,如同“救火”一般,故有此说。这样的“救场”,是戏曲界人人都知道的一种职业道德。武汉市京剧团过去也发生过类似的情况,但每次都妥善解决了,而由高盛麟来“救场”的事例为最多。这是因为

高为人热情爽快，处处以身作则，事实严于律己，剧团负责演出业务的人都觉得他平易近人，最好说话，最好打商量，所以只要有“救场”的事情，就去找他来顶替。他也每次都是有求必应，从不推诿。有一次，开锣戏《嘉兴府》临开场前，演鲍自安的演员突然患病，剧务急得团团转，只好跑到他家中找他来“救场”。高盛麟二话没说，放下饭碗就赶到后台，因时间太紧，来不及勾脸，他就采用南方某些演员的搓脸办法，很快就扮好戏按时登场了。台下观众没想到这出开锣戏竟换了大名鼎鼎的高盛麟来唱鲍自安；高也没有因为是一出开锣戏，又是临时顶替，就马虎应付，而是认真严肃，在“翻连环”中，还走了一个“单蛮子”，翻得很溜，观众是大感意外而大喝其彩。戏结束后，我们到后台对他说：“小高团长，我们从解放初看你的戏，可从来没见过你翻过跟斗，今天可算是第一次！”他笑着说：“你瞧怎么样？”我们说“翻得挺溜的，只是没那几位青年演员翻得高。”他风趣地说：“离地三寸是神仙嘛！”高盛麟当时已经四十七、八岁了，又是多年没有翻跟斗，完全可以免掉，观众也不会有什么意见的，但他翻了，他是对观众负责。

还有一次，是高百岁的大轴戏《徐册跑城》，不料他的高血压病犯了，也是突如其来，剧务又只好去找高盛麟来“救场”。我们听说后，不免担心，这出“麒派”名剧，是高百岁、陈鹤峰他们的看家戏之一，经常上演，武汉的观众对这出戏太熟悉了；高盛麟今天突然替演，事先又没有经过排练，他能演好吗？观众能满意吗？我们带着这种疑虑走进剧场，发现他没有按麒派化装，头上戴的黑相貂，身上穿的是紫官衣。唱念包括表演是以麒派为主，也糅进了其他人的东西，另外有不少地方是他自

己的东西。全剧不但演得娴熟、准确，而且严谨、凝练，不少地方还十分精到；尤其是跑城时，他发挥了武工坚实的特长，把这场舞蹈性很强的场子，演得异彩纷呈、高潮迭起。最后的圆场，更是他的绝活儿，只见他右手抓袖，左手端带，上身不动，脚下如风。台下是不住地叫好，对他的高水平演出，观众非常满意。戏完后，我们问他：“这出戏你过去从来没露过，真没想到，会演得这么好。你今天演的是哪一派？”他说：“你别夸了，这戏我们是第一次演，肯定有很多不足之处。《徐册跑城》是老三麻子王鸿寿先生由徽剧带到京剧里来的。他在上海演出时，很多人都争相学演。这出戏到了周信芳先生手里，进行了很大加工，化装上也有很大改动，现在麒派演员带的改良相貂和改良蟒，都是周先生创造的。唱腔也有改进，尤其是跑城时那套舞蹈很强的表演，周先生增加了许多东西，比原来丰富多了。这出戏成了麒派的代表作之一，大多演员都按他这个路子演。林树森林三爷也演这出戏，他的演法与周先生不同，我们今天这个扮相就是按林三爷的路子。唱念是以麒派为主，也有林三爷的东西，所以，我们这是‘麒林派’。”我们问他这出戏是跟谁学的，他说“老三麻子的我们没赶上，过去在上海，周信芳、林树森，还有其他许多人都演《徐册跑城》，我们都看过，而且经常看。解放后我们来武汉，这出戏是高百岁、陈鹤峰经常演出的拿手戏，我们看得就更多了。我们看戏不单单是为了欣赏，主要是学习，长期看长期熏就慢慢地学会了。其中有些节骨眼的地方，我们过去曾向周先生请教过，也受过他的指点，今天演起来心里还是比较塌实的。”我们又问他当初这样留心，是不是有心演这出戏。他说：“作为一个演员来说，不管

是学哪一行的，学哪一派的，首先当然是把自己本行本派的东西学好，学磁实。但也不能以此为满足，还要向其他派其他行学习。我们过去学这出戏并没有要演这出戏的想法，学了不演，不等于学了没有用，我们可以从各行各派中吸收营养，丰富自己。有一句老话是‘艺多不压身’，闲时学，急时用。今天不是用上了吗？”由此而看，高盛麟在艺术上能取得很高的成就，也是与他勤奋好学，善于旁收博取，消化吸收多方面的艺术滋养分不开的。

另有一次，一位演《玉堂春》的女演员因家中出了事情，临时来电话告假不能演出。这次“救场”任务，自然又落到高盛麟身上。那天，我们开玩笑说：“小高团长，前几次‘救场’，你都没有改戏，今天的《玉堂春》，你能不改就演这一出吗？”他笑着说：“我们要能演《玉堂春》，那不成了‘万能机器’啦？咱们换一出嘛！”我们知道他给旦角“救场”的事儿有过多次，旦角戏他当然演不了，他就拿自己最拿手的戏来代替，记得那天他演了一出《挑滑车》，演得非常精彩，剧场观众的情绪非常热烈。其实，这种戏并不好演，因为很多观众是来欣赏旦角唱腔和表演艺术的，事先没有征得他们的同意就突然用一出武戏来代替，很难满足这些观众的兴趣。但高盛麟却能顶替下来，这一方面是他在武汉观众中享有很高的声望，大家对他所演的拿手好戏百看不厌；另一方面，他又特别卖劲，总能给观众一些过瘾的地方，所以大家也就乘兴而来，高兴而去，并无什么遗憾的

杨氏双菊

杨氏菊茶、菊秋、菊芬均曾享誉剧坛，原籍河北冀县，其父原于京城经营锡器铺，久居崇文区平乐园 1 号寓所。三姐妹均酷爱戏曲，菊茶为长，自幼习河北梆子旦行，菊秋行二亦习旦行，菊芬最小喜老生。在当时社会背景下，姐妹从艺均隐瞒了年岁，故使后来载文其生卒年，均非实际生年。菊茶英年早逝，菊秋、菊芬艺成后均享誉盛名，曾共组班“菊社”，并有“杨氏双菊”美称。

杨菊秋(1904-1987)，字傲霜，原习河北梆子，蒙师杨翠喜。16 岁改习京剧，从王瑶卿、李宝琴习艺。她天资聪慧又勤奋好学，能戏甚多。其表演风格亦有独到之处，且嗓音圆润，唱腔委婉流畅。其青衣戏端庄温雅、花旦戏艳丽活泼、刀马戏武功娴熟，且跷功极佳。与妹菊芬合演《武家坡》饰王宝钏、《乌龙院》饰阎惜姣、《一捧雪》饰雪艳、《三娘教子》饰王春娥、《南天门》饰曹玉莲、《庆顶珠》饰萧桂英等，姐妹配合默契，可称珠联璧合。曾与侯喜瑞合演《战宛城》，所饰邹氏，颇得侯老赞许。擅演剧目有《棋盘山》、《翠屏山》、《小上坟》、《小放牛》、《祭江》、《祭塔》、《乌龙院》、《五花洞》、《十三妹》、《王宝钏》、《浣花溪》等。每有义务演出，都积极参与，而且格外卖力，深为同仁所敬重。1951 年 7 月 26 日，在京城曲界女演员五十余位，为艺培戏校募集基金义演，前场全部《玉堂春》，杨菊秋与刘玉秋、美(非吴)素秋、李倩影、傅任秋分别反串前后王金龙。大轴《八蜡庙》，又与徐东明、于秀兰三人分别反串前后褚彪，此次义演轰动京城。还曾应邀为煤炭部业余京剧团进行辅

导传授技艺。

50年代末，菊秋、菊芬姐妹同到北京市戏曲学校任教，为培养京剧艺术接班人，辛勤地耕耘。退休后仍在家课徒授艺，李冬梅深得教益，师徒感情颇深，从其师相册中，有冬梅之照极多，可见过往密切。老师过世，冬梅极为悲痛，曾撰文缅怀恩师。

杨菊芬(1910-1978)，字信陵，工文武老生。8岁从善宝臣习河北梆子，后向范廉泉问艺，改学京剧后，开始仅在天桥各戏园演出。1928年迁居天津，从王庾生研习谭派唱腔。1929年拜陈秀华为师深造。

杨菊芬嗓音宽厚无雌音，表演无脂粉气，且戏路宽广。常演剧目有《击鼓骂曹》、《坐楼杀惜》、《失街亭》、《洪羊洞》、《平贵别窑》、《汾河湾》、《战宛城》、《战潼台》、《打侄上坟》、《二进宫》、《除三害》、《武昭关》等，尤其《定军山》，其唱腔工稳，白口有力、做表沉着、靠把娴熟。《战太平》、《胭脂宝褶》、《盗宗卷》、《铁莲花》等亦均享誉。曾于百代唱片公司灌制《因曹府》、《搜孤救孤》、《连营寨》、《乌龙院》、《武家坡》、《打严嵩》等唱片。中国戏曲研究所为其家中收藏之唱片进行编辑，于1997年由中华文化音像出版社为其出版了盒式录音带，为名女老生音响系列之一。杨菊芬享名后声望极高，曾有“女叫天”之称号。言菊朋对其深为器重。曾将《击鼓骂曹》的私房大堂鼓赠送与她，惜此鼓失于“文革”。

30年代末，杨菊芬与清廷旧臣张彪之子张挺成婚，旧时礼教嫌她是戏子，夫妻双双被赶出“张园”宅第。她洁身自爱，随夫暂居日本，虽息影舞台，但抛不掉己之所好，故时有歌唱自我们消遣。1947年与其姐菊秋组班“菊社”，侯喜瑞、杨盛春、傅德威、李多奎等均曾搭此

班社，琴师为杨宝忠，常演于吉祥、三庆等戏园。1951年经马少波举荐，与杜近芳同时被吸收国家剧团。在当时名为中国戏曲研究院京剧实验工作团，后改为中国京剧团(院)。曾与雪艳琴、王泉奎合演《二进宫》、与严慧春演《浣纱计》、与景荣庆演《除三害》等，还曾在叶盛兰、杜近芳主演的《牛郎织女》中傍演王母等。1958年到北京市戏曲学校任教，并任戏校艺委会成员。她教学认真，从不马虎，一字一板、一腔；调都严格执教，深受戏校师生爱戴。1971年退休在家，为了京剧艺术事业，仍然课徒授艺，凡有登门问艺者，她不顾年高体弱，仍孜孜不倦地认真传授，而且不取报酬。待学生演出时仍不放心，亲自挤汽车赶往剧场。还积极参加街道文艺宣传队义务演出。

她自幼习诗读史，有一定文学修养，且能书善画。她为人正直，演戏极重戏德，私下急公好义，对贫困同人时常解囊相助，极受同人尊敬。恢复传统戏时，她又应聘授艺，当时心情极为激动，致使心脏病复发，1978年病故于东四七条寓所，享年68年。她生有三男一女均未从艺。其夫君张挺今已年近九旬，与其长子以清一起安度晚年。

杨氏双菊，德艺双馨。早年文化界轻流章一山、巢章甫、华世奎等曾刊印《双菊集》为之揄揄扬。京、津、沪名士周剑云、苏少卿、吴我们尊、沙大风、林墨农、方地山、李学曾等均于《双菊集》书中，对其姐妹大加赞誉。《北洋画报》当年亦曾刊载“双菊特刊”，并有照片刊登。

亥年痛悼厉慧良

1995年2月27日早晨，厉慧良在天津寓所从感觉异常疼痛到停止呼吸，只不过半小时光景，便匆匆地离世长逝了。

自40年代以来，厉慧良和李少春、高盛麟，一贯被推许为京剧界文武老生行中最杰出的三鼎甲。李少春早在70年代去世，高盛麟也于80年代亡故，如今厉慧良一走，三鼎甲全都离开了人间。

这三位文武老生，武的方面，长靠短打，都有武生泰斗杨小楼的典范；文的方面，方巾官袍，又都具备正宗老生的谭派遣风。将他们3位加以比较，嗓子厉比李亮，个子厉比高长，但厉也有不如李或高之处，因而三鼎甲原是缺一不可的，而今连硕果仅存的厉慧良也死了，实在是京剧界无可弥补的重大损失！

厉慧良崛起于30年代中期，是在上海的大世界与更新舞台初露头角的，那时他在小孩“厉家班”中是最受观众欢迎的头牌童伶。抗战以后，全班扎根于陪都重庆，他长大后成为大后方最出色的“厉家五虎”之首。1945年抗战胜利，在重庆举行国共谈判，蒋介石招待毛泽东的文艺晚会，就是厉慧良主演的京戏。毛泽东回到延安，还向延安平剧团介绍了厉慧良的演出水平。

解放之后，50年代中期厉慧良只身脱离重庆，先到上海，作了短期演出。我们因对他十分赞赏，曾去看过他的戏，果然极为满意。他演毕北上，正式参加天津京剧院了。由于过去他久处西南，京津沪一带的观众原先对他是比对李少春与高盛麟要陌生些的。此后的情况就

不同了，有一年天津京剧团来沪公演，厉慧良与著名老生杨宝森并挂头牌，在大舞台隔天轮演大轴，他的叫座率特盛。这个时期，他嗓子好，体力足，艺术日臻完美。一天他演《落马湖》，我们与亡友陶金、言慧珠及其前夫薛浩伟同去观看，从他出场开始，我们都不停地拍手叫好，过足了戏瘾。

文革中厉慧良受到的冲击特大，当时街头流传批判他的一本小册子，题目就叫《枪毙厉慧良》，足见他的罪名之大。十年动乱过后，他才能重登舞台，先是嗓音已不如过去，接着体力也日见衰退。虽然这有自然规律的因素，但对他影响更大的，应该说是运动中他遭受到的无情打击与残酷迫害。90年代以来，厉慧良以课徒传艺为主，偶尔登台，大多与学生分饰主要角色，共挑重担。比如近年他来沪演出《长坂坡》与《艳阳楼》，都是和他的高足王平与奚中路分饰赵云与高登的。

1995年2月中旬厉慧良应邀来上海参加会演，只在商城剧场演了一场戏，那就是元宵节(2月14日)日场上演的《战宛城》片断，我们没有去看。2月16日晚上他打来电话，准备第二天来看望我们，因我们有事便婉谢了他。2月18日中午我们去虹桥天马大酒店找他，请他夫妇一起外出午餐，因他要等候几位已约好的戏迷，也婉谢了我们。趁此我们与他合照一影，他拉夫人李芙玲女士过来，又一起合照一影。我们没有交谈什么，拍好照就匆匆分手了。

次日早上，他便搭火车返津了。不料很快就传来了他于2月27日在津寓猝死的噩耗，距我们与他见面只不过相隔了9天而已。在他去世的这天下午，上海龙华火葬场举行了程之追悼会。程之是电影演员，但他是京剧

老生名票程君谋之子，特别嗜好京剧，善唱花脸戏，又能操琴，他是在元宵节晚上去参加政协文艺晚会，又唱又拉之后，猝死在政协大礼堂后台的，而此日白天，厉慧良正在上海演《战宛城》片断，这也是他最后演出的一场戏。两人的离世竟然如此巧合，而且两人的病因也都同样是突然发作的心肌梗塞。后来我们接到厉慧良临死前一天写给我们的一封信，这封2月26日信中的头段云：“这次又有一次上海之行，才又一次见到了您，见您身体依然健壮，我们十分高兴。我们年比您小些，可由于得了心肌缺氧，比您可就不行了。虽在沪演了一场戏，比在天津好多了，但总感觉很累，加之认识此病危险随时存在，故心理负担很重，可能要告别舞台的艺术了。此为我们的近况与心理。”据此可见，他对自己的病情有所预感，然而死神明天快要光临，他是万万想不到的，同时也使我们大家都大吃一惊！厉慧良最后写的一封信是给我们的，厉慧良最后拍摄的两张照片是与我们的合影。这两个“最后”，非常值得我们的珍惜与宝贵。可是元宵节厉慧良在上海商城演出的最后一场戏，却被我们轻易地错掉了。追思他幼年在上海初登舞台，晚年仍在上海告别舞台。如果我们能看到这场告别演出，特别有纪念意义，所以我们为交臂错过了这第三个“最后”，感到追悔莫及，无比遗憾。

3月7日历慧良追悼会在天津举行，我们未能赶往参加，也很抱歉！他信中说年龄比我们小些，其实他生于1923年癸亥，生肖属猪，只比我们小了1岁。今年岁次乙亥，正逢属猪的本命年，3月20日我们约了8位属猪的好友在上海红房子西菜馆宴会，与厉慧良同年的到了电影家谢晋、翻译家草婴和画家顾炳鑫三位，他们全都

对厉慧良过早的谢世深表痛悼，故而我们特意在谢晋身旁留下一个空位，借此寄托我们对厉慧良的哀思。虽然空位上并无所有，但在我们的心目中，仿佛他仍然活在与他同年属猪的上海文艺界朋友们中间。

刘曾复的师承

刘曾复，京剧研究家，本职生理学教授。祖籍河北省河间府，1914年生于南京，3岁随父母迁居京城。其父刘诒孙，曾任总统府秘书，因酷爱戏曲与“九阵风”阎岚秋交谊甚厚，故九阵风常带刘曾复去戏园看戏，使其逐渐入迷，从酷爱、学戏、登台到研究。曾得益于众多名家传授与指点，即有王君直、王荣山、王凤卿、阎岚秋、侯喜瑞、钱宝森、王福山、刘砚芳等人。均曾为其说戏、教把子功或唱、念、做、打等。学戏主要得自三位王先生，最早为王君直（1867-1931），其艺宗谭（鑫培），为京、津著名票友，造诣颇深。当年余叔岩、恩晓峰、郭仲衡、章小山等，皆与之切磋艺事。陈德霖、王长林、金秀山、梅兰芳、金仲仁等曾与之同台。因王君直与刘父曾同在清末学部任职，故刘曾复于清华上大学时，常去王君直府上听其演唱，并从其学《四郎探母》、《击鼓骂曹》、《二进宫》、《碰碑》等戏之唱腔及念白等，打下了良好的唱、念基础。第二位老师便是早年极享盛名的王荣山，其艺名“麒麟童”早于周信芳。他十一、二岁到京演出，即已是极红的名角了。他的老师邵寄舟乃孙春恒（1847-1884）之徒，谭鑫培称其为师弟。孙春恒初到京城搭三庆班，曾有人劝他“三庆有“大老板”程长庚，你能耐再大也只能唱开场戏。”孙回答：“唱开场也干！”一次演

出《南阳关》，恰逢程长庚在场，看罢之后忙问管事的：“这么好的演员，怎么派他唱开场？下次就改过来！”自此得到大老板的极度重视。谭鑫培虽与孙春恒同庚，对孙甚是恭敬，对其演唱技艺极为钦佩，为此也受到孙的一定影响。后来谭鑫培与孙彩珠赴沪演出时，孙春恒已居住上海，谭还特意登门拜访，周信芳曾说：“谭老板也学孙春恒。”王荣山有一次在堂会戏上演出《洪羊洞》，颇受谭鑫培的青睐，王对谭老板也极为尊敬，谭得知王是邵寄舟门徒后，谭便邀其加入“同庆班”，为谭配演《失·空·斩》王平及众多剧目角色。凡王荣山有演出，谭老板即叫家里人及亲友前去观看。刘曾复之父对王荣山之艺，亦甚为钦佩，便极力捧王，王有演出刘必到场，二人私交相当密切。王荣山 17 岁赴青岛演出时，因“倒仓”嗓音失润返回京城，于前门外冰窑厂购置房屋三所，与其兄“五盏灯”王贵山及弟昆仲三人分住。贵山子即“富连成”坐科的盛如、盛意。“芙蓉草”赵桐珊即为王贵山弟子。

刘曾复大学毕业后，到协和医院实习时，常到冰窑厂王先生的寓所去，刘曾复也常唱上一、两段，王荣山见他唱的挺好，便主动提出为其说戏，当时刘 24 岁，王先生 48 岁恰是他的一倍。第一出戏教的是以念白为主的《双狮图》，教到王先生认为满意为止。第二出教的是唱工戏《四郎探母》。第三出教的是台步戏《卖马》，教完后让他回家去练。待再次来到王家时，王先生先让他走走看，因当着众多来客，心情有些紧张，没能走出来。待众人走后，王先生从拉“云手”起，又重新把台步细抠，经过认真的学练，终于掌握了要领。有了这念白、唱腔、台步三出戏的底子，再学其它戏，就能很快入门。王先

生便陆续其传授了《桑园寄子》、《一捧雪》、《打棍出箱》、《南阳关》、《伐东吴》、《战太平》、《宁武关》、《太平桥》等戏。1942年王荣山先生病故，年仅53岁。刘增复的第三位老师，便是“凤二爷”王凤卿。凤二爷先后向其说了《群英会》、《汾河湾》、《宝莲灯》、《阳平关》等。1945年日本投降后，铁路局的“扶轮雅集”票房的章小山，原欲烦刘曾复演《上天台》，后改为《除三害》，章小山乃王（瑶卿）派名票，有“假王瑶卿”之号，为大马神庙王宅之常客，凤二爷听说曾复要唱《除三害》，笑道：“这出戏他不会呀！”钱元通忙把此话传给刘曾复了，刘当即奔往王凤卿府中，求王师传授。凤二爷笑说元通嘴真快，忙抓紧时间给刘说了这出《除三害》。但此戏凤二爷本人始终未曾贴演，却传给了刘曾复。后来又陆续为其说了《战长沙》、《盗宗卷》、《打侄上坟》、《八大锤》等戏。刘曾复的把子功，得益于九阵风、钱宝森、王福山等人。他虽习老生，对脸谱艺术也颇有研究，曾向侯喜瑞、钱宝森等人请教，受益非浅。他与刘砚芳也极为要好，常向其请教有关杨（小楼）派表演及其它艺事，曾看过杨小楼60多出戏，余叔岩30多出戏，都留下了极深的印象。他虽非演员，但能戏很多，并颇有研究。

张伯驹曾与刘曾复合作演出过《盗宗卷》、《宁武关》等戏。张开始欲从余叔岩问艺，余说“我们教不了你，你请王荣山教吧！”经余推荐王当即应允，并亲到张府登门授艺。但张对王不太了解，先拿出很多写的即工整又干净的戏本，先试探性地一本一本地问王荣山每戏怎么唱？王荣山明白他这是在考老师呀！待他心中佩服后，便恭敬地向王师学了不少戏。张伯驹与刘曾复同为一师传授，同台合作当然默契。刘曾复虽未从艺，但在京剧界颇有

威望。不少本界、票界和研究者，常登门与其切磋或当面请教。刘砚芳四子宗华、陈少霖三子志清等即曾与其共同切磋艺事。厉慧良二妹慧兰，经钱宝森的举荐，特意专程从重庆来京，向刘曾复学了《法场换子》、《桑园寄子》、《打登州》、《珠帘寨》等戏。

1990年，燕山出版社为其出版了一本四百多图的《京剧脸谱图说》，是一部极有珍贵价值的脸谱资料。为把各戏各派的脸谱画法传下去，特收盛华为徒精心传授。1997年，中国戏曲学院为录制戏曲把子功资料，特请刘曾复先生出山，共同切磋录相以传后世。“梅兰芳纪念馆”为出版《一代宗师梅兰芳》大型画册，也烦请刘曾复为早年剧照进行鉴别核定。刘先生除发表了不少有关京剧史料的文章外，还撰写了一本《京剧新序》，文中详述了京剧唱、念、做、打的表演，列举了12出戏，如讲唱《上天台》、讲念的《一捧雪》、讲做的《卖马》、讲打的《南阳关》等。并附有唱段曲谱，此戏文选即将面世，为振兴京剧做出了新的贡献。

童祥苓与朱镕基

1988年我们(童祥苓)和南云(童祥苓夫人张南云)为国家主席李先念演出《武家坡》，演出结束之后，演员们与中央领导热情交谈。我们独自站在一边，恰巧身边有位穿中山装的先生，主动和我们谈着演出，我们发觉他所说得很内行，他说我们是老演员，高腔还能唱上去很不容易。我们开玩笑说，我们在上海一直被当作“文化大革命”的产物，今天头一次听到您称我们是老演员，不甚荣幸。我们谈话十分投机，我们顺便问起他贵

姓，他说他叫朱镕基，我们顿时不知所措，虽然没见过朱市长，但早已闻听他十分严格，我们竟当面与他开玩笑，但我们确实没想到他如此朴实随和，幸而他又谈起了戏，才使我们免于尴尬。

1990年1月我们和南云去山西煤矿慰问演出后，我们又去外地演出。一回到上海，南云告诉我们，慰问团在上海开总结会时，南云迟到了，在进剧场时，正逢朱市长出门，在大厅里碰上，南云觉得不好意思，没敢与他打招呼。没想到朱市长却主动走向她，亲切地与她打招呼。

我们眼里的朱镕基市长，既无官架子还富有人情味，能够平等、尊重地对待他人，和他在一起没有一点拘束感。自1991年起，我们参加的演出多起来，为了防止支气管扩张吐血，我们经常用螺旋霉素，但当时开这种药需要有高级知识分子的医疗证。据院里说向上面报批了多次没批下来，所以每当到外地演出，都由副团长施雪怀同志亲自去医院想办法，为此我们心里也后悔，年轻时只顾工作，自己的待遇都不知争取，现在老了，累病了却无人管。

1991年2月国家主席杨尚昆来到上海，我们和南云应邀参加晚会，在中苏友谊剧场彩唱《坐宫》。演出结束时，朱镕基先生和我们握手时说，我们有什么事可去他家谈，当时我们未解其意。回家后，南云告诉我们，她和朱市长谈了我们的医疗问题。我们不好意思为了这事去麻烦市长，思前想后就给朱镕基市长写了封信，除了写上我们的简历，也写了我们所听到的话，有人说我们要是希尔顿经理，医疗证早就解决了。我们的生命都无保证，怎能为了弘扬京剧工作呢。

没料到一星期后京剧院就给我们办了医疗证，这对年过半百的我们来说，是多么重要及时啊。多年未解决的问题终于解决了，我们亲身感受到朱市长关心老演员并非虚言，遗憾的是未能当面向他致谢，但他对我们的帮助和关心，会永远铭刻在我们夫妻的心底。

谭鑫培轶闻

京剧又名皮黄，是汉剧的西皮和徽剧的二黄在北京结亲交配后的产物，因为它生育在“天子”足下，全国瞩目的首都，所以得天独厚，营养特丰，一落地便气象万千，不同凡响。它诞生于19世纪40年代，在清代道光年间，正当中国揭开近代史的序幕之际。鸦片战争可以说是京剧受孕成胎和它的新生时期，10年以后的太平天国战火，促使安徽、湖北以及其他各地的艺人纷纷集中到北京来，因而益发助长了这个幼儿的成熟壮大，到了咸丰年间，京剧已经发展成为剧目众多、名角如云的一大剧种了。

晚清画家沈蓉圃在光绪初年所绘的“同(治)光(绪)名伶十三绝”，是一幅很出色的肖像普及。谭鑫培着眼于有放有收的运腔，讲究韵味醇厚取胜，而且经过他精心独造的新腔，力避怪味，又不脱传统格局，当时听众对他的新腔，都有似曾相识，如重逢故交之乐，既易于入耳，又耐于品味。但内行对他的新腔，有些是固步自封的保守之徒，也有些是出于嫉妒，起初曾加以多方的责难和攻击，最厉害的时候，使他不得不专演些武戏来暂且回避。不过这也是新生事物在发展成长中必然会遭遇的曲折和磨难，真金毕竟不怕火烧，不久以后，内行

也一致公认他的新腔基础扎实,规模宏大,既易于入门,又便于发挥了。

谭鑫培幼年学老生,因倒嗓改学武生,还学过武丑,嗓音复原后再学老生。程长庚曾对他说:“你嘴巴大,还是唱挂髯口的老生为好。”这就更加坚定他学老生的信心。由于学过武生、武丑,打下的武功底子厚实,对他的做工极有帮助。如《八大锤》中王佐的断臂,《碰碑》中杨继业的脱盔丢甲,《打棍出箱》中范仲禹的踢鞋顶头,《乌盆计》中刘世昌中毒的空心吊毛,《四郎探母》中见娘的叩首甩发,他演来都有难度极大的独到功夫,干净利索,异常美观。又因他早年倒嗓期间参加草台班长期在京津一带的村镇流动演出,备尝艰苦,因而生活体验相当丰富,比专在城市里演出的同行见多识广,学习到的东西较多,这对他后来的全面发展打下了深厚的基础。

谭鑫培在唱做上有独特的创造和发展之外,对老生戏的剧目方面也有突出的贡献。据说他能演戏两百多出,靠把袍带、箭衣褶子,无不擅长,惟少演或不演王帽戏,因为他自知“貌癯”,扮相仪表不如张二奎、杨月楼的堂皇富丽,为了避短藏拙,便不露《逍遥津》、《打金枝》、《金水桥》等扮演帝王的戏。可是他另有一套善于将老戏化冷为热、反宾成主、隔行夺戏的本领,比如《定军山》和《碰碑》这两出靠把戏,原先是比较冷落的开锣戏,经他演出之后才一跃而为图,原画早归梅兰芳收藏,是梅氏缀玉轩里的一宝,复制的印刷品流传较广。这幅画不仅为我们介绍了 13 位京剧早期的著名演员,由于描摹逼真,使我们今天能够看到当时这些名伶的容貌神态。其中程长庚和谭鑫培师徒两人的对比鲜明,程已相当苍老,谭却正在壮年(画的是不挂髯口的黄天霸形象,也许

尚在他唱武生的时期)。

由此可见，程在同治以前早享大名，而谭在同、光之际则刚露头角，显得精力饱满，英气勃勃。京剧的角色行当，粗分为生、旦、净、末、丑五行，生占首位，生行中又以老生为主，早期的京剧剧目大都是以老生为中心。因而最初形成名伶流派的“三鼎甲”，都是老生，即程长庚、余三胜和张二奎；第二代的“三鼎甲”也还是老生，即谭鑫培、汪桂芳和孙菊仙。这六位老生中，谭鑫培更是“继往开来，广收博采”集大成的角色。他所开创的谭派，根深叶茂，成就最高，传布最广，桃李满天下。在至今 140 余年的京剧发展史中，名伶辈出，不可胜数，但被誉为“伶界大王”的，前后只有过两人，后者是梅兰芳，前者便是谭鑫培。

谭鑫培继承前辈的艺术，能熔炼各派的特长于一身，并根据自己的条件加以创造发明，在唱腔方面表现得尤其显著。当初老生的唱腔，功夫都用在散板上，因为翻高音、拉长腔、放悲声这三种最受听众欢迎的腔调，都只能用在散板上来施展。至于原板、慢板，因为有一定的板位限制着，没有什么花腔可耍，当时称为直腔直调，只好较平板地唱下去。谭鑫培则不然，他吸收了青衣腔、花脸腔、老旦腔以及梆子、大鼓的一些唱法，提炼加工到老生唱腔里来，于是就大大丰富了老生的运腔使调，不但唱散板可以更加曲折多变，应付裕如，而且使原板、慢板加强了旋律和色彩，便于施展花腔，也可以博得台下的喝彩声了。还有一点，过去的老生都以嗓音响亮、高唱入云为贵，其实这种满弓满弦的高调门，并不适于抒情，也不宜于大轴戏；《卖马》原先是老生、小丑并重，《连营寨》是老生、武生并重，是他改成老生的正工戏；

《搜孤救孤》原先是公孙杵臼的重头戏，是他将程婴改为主角；《珠帘寨》原先是花脸戏，李克用是净扮的，也是他改为老生扮演。又如《空城计》，坐帐前有四武将起霸，可是主帅诸葛亮上场，原先只念了3句11字的虎尾引子，草草了事，他认为这样的气派太小，于是把《战荥阳》中4句14字的大引子套用过来，又在咬字吐音上下了一番功夫，场面就显得大不相同了。

以上这类改戏的例子很多，据此可见，凡是谭鑫培上演的剧目，都经过他精心研究之后的加工改造，提高了演出质量，成为谭派的拿手杰作。表面上看来，他这些改革似乎只是增强丰富了谭派剧目，其实以点带面，对各个行当和各种流派的剧目都起了示范和促进作用，推动整个京剧向不断革新的大道上前进！

清末北京的街头巷尾，到处可以听到“我们好比，笼中鸟”（《四郎探母》）和“提起此马来头大”（《卖马》）的谭派唱腔，当时还没有电台、唱机或扩音喇叭，完全靠市民众口喧腾地散布流传，这就足见谭派戏的风靡人心和深入群众了。狄楚青在《宫中杂诗》中有“满城争说叫天儿”之句，的确是真实的写照。当时又有“有书皆作垆，无腔不学谭”为清末京中两大派流行语的传说，“垆”指书法家山东人王垆之，许多店家的招贴匾额之类都出自他的手笔。其实这两句话并不相称，王垆之的书法很快就过时了，现在重提如果不作解说，大家不一定知道了。谭鑫培的唱腔，却风行至今，声名经久不衰，其根本的原因，在于谭腔后继有人，得以永葆青春。“无腔不学谭”改动一字，亦作“无生不学谭”，这就说得更具体确切了。民国以后崛起的“四大须（老）生”，余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良，起初都是学谭的，

且以“谭门正宗”为号召，后来各人结合自身的嗓音条件加以变化和发展，才自成一派，但万变不离其宗，可以说他们都是谭门的支派，因而当初指余叔岩为新谭而指言菊朋为旧谭。还有刘鸿声、麒麟童两派，也是从学谭入手，然后别辟蹊径的。总而言之，谭鑫培以后几乎凡是老生皆与谭有关，或多或少的都从这一代宗师身上汲取到丰富有益的滋养。

谭派在前世纪 80 年代开始风行，特别自庚子(1900 年)以来，与他鼎足而峙的汪派、孙派相继衰退物化，此后的十五六年中，老生一行便是谭派的一统天下。名学者梁启超曾为谭鑫培打扮渔翁的照片题写七古一首，诗云：“四海一人谭鑫培，声名卅载轰如雷，如今老矣偶玩世，尚有俊响吹尘埃。艺雨蒲风晚来急，五湖深处寄烟笠，何限人间买绣人，枉向场中费歌泣。”此诗约作于民国二三年间，亦即谭去世的三数年前，根据诗中声名轰传 30 年之说，可以推知谭是在光绪四五年间成名，那时他已经 30 来岁，所以谭在攀登艺术高峰之前，也曾走过一段较长的曲折而艰辛的历程。照片中的渔翁打扮，并非是《打渔杀家》中萧恩的戏照，当时人都喜欢装扮成渔(翁)、樵(子)、耕(夫)、读(书人)〔简称“四民”〕或僧(和尚)、道(士)的模样拍照，这也是摄影传入我国早期的一种风气罢了。拍摄此照之前，在光绪十一年(1885 年)，谭鑫培还请第一代的泥人张给他塑造过一尊便装坐像。该像高不盈尺，谭盘其辫结，裸露胸臂，俯身小机，菜肴咸备，持箸就餐，意极闲适。据见过塑像者说，谭的神态毕肖，生趣盎然，可称神品。上述两件谭的造像，艺术价值颇高，都是谭鑫培生前的心爱之物，20 年代初尚有人在北京大外廊营谭宅的英秀堂西侧室

中见到。后来几经战乱，如今不知仍在谭氏后人的手中安然无恙否。

清末民初之际，堂会戏特盛，满清的王公贝勒之后，接着是北洋军阀和官僚，他们都异口同声地传说着“无谭不欢”，或“非谭莫乐”，这就苦了谭鑫培，他唱堂会戏的负担特重。这许多有权有势、作威作福的大人物都不好对付，更不好得罪。他们高兴起来，要你连演双出，反串什么的，只许你卖命，不准你违拗，后来谭鑫培也果然气死在堂会戏上了。那是民国6年（1917年）的春天，北京官府为了欢迎广西督军陆荣廷，在金鱼胡同那家花园设盛宴唱堂会，其时70岁高龄的谭鑫培衰弱多病，只好婉言辞却，不料因此触犯了当局，便传出话来，如果不去，不但不释放他的孙子谭霜（曾因犯案在押），还要拉他去一起关押。并且派了4名巡警上门，名为迎接，实则押送，谭便不得不勉强扶病而去，到场一看戏码贴的是《洪羊洞》，又吃了一惊！因为戏中他演的杨六郎是以死殉职的，而且他的师父程长庚生前最后唱的也是这一出戏，触景生情，便有大难临头的预感。这一次演出实在不能唱全本，经再三请求，从“探病”一场唱起，他拼老命全力以赴，唱做一丝不苟，至终场还是浑身抖擞，精彩纷呈，但一到后台，就伏在桌子上晕倒了。据同台配演八贤王的贾洪林说：“我们与老板一起演唱多年，从来未有见过像他这一次的神情异常，特别是双目炯炯发光，咄咄逼人，吓得我们不敢正眼看他。”谭回家又气又累，病势日重，不久就一命呜呼了。

谭鑫培的父亲谭志道，生于1808年，卒于1877年，湖北江夏（今武昌）人，汉剧的老旦演员。太平天国之际，武汉成为战场，他偕妻携子外出搭班，先至天津，后来

辗转来到北京，参加四喜部演出，于是成为京剧老旦的创始人之一。他嗓音狭而高，好像一种俗称“叫天子”鸟的啼声，因而艺名谭叫天，这也是称谭鑫培为“小叫天”的由来。谭鑫培9岁学戏，他管教非常严厉，不许有一丝差错，谭到20岁还要受他父亲的痛打责骂。当时他们住在前门外百顺胡同，早先有些同行为了想教子成名，带着孩子来到他们的老宅，指着简陋的门户说：“谭鑫培就是在此地从苦里钻出来的。”

谭鑫培生于1847年，因为生辰八字中五行缺金，所以名字中用了有三个金的鑫字，同时也还含有“财源骏发”的意思。过去梨园行有个不成文的规定：谁要是在舞台上红得连姓名也用不着了，那他才算真正成名了。所以谭鑫培出名以后，戏班里的同行和亲友家属都一概尊称他为“老板”，再也不用别的称呼了。

谭鑫培从小就与刀马旦侯廉的姊姊定亲，谭20岁倒嗓后一度加入草台班跑江湖，有时还替商家押运货物当保膘，住在天津的侯家嫌谭的景况不佳，颇有悔婚之意。谭因此居然身怀利刃，雇了一辆骡车，赶到天津侯家亲自登门问罪，硬是把未婚妻装上车子拉回北京拜堂成亲，侯家自问理亏，不敢声张，只得同意。这件事很能说明谭鑫培青年时代的英雄气概，不愧是武生作风。谭共生八男二女，长女嫁武生夏月润，次女嫁老生王又宸；八男中除七子八子外，其余六子都学唱戏，学生学旦学丑的都有，但均不足继承父业，不能使他满意，所以谭晚年慨然有“生子当如杨小楼”之叹！

其实第五子谭小培还是对谭派起了承前启后的作用，他唱老生遵守谭派风格，也有一定的造诣，虽不敌四大须生，但也不比王又宸、贯大元等辈逊色；特别他

教子有方，专心致力于培养谭富英这棵好苗长成大材，使得谭门后继有人，更是出色的功绩。谭富英生于 1906 年，卒于 1977 年，11 岁入富连成科班学老生，以后又拜余叔岩为师。他嗓音宽亮，有和谭鑫培同样的一条“云遮月”的好嗓子。他的唱工乍听似不着力，到了关键处，轻转慢扬，突放尖音，清脆洪亮，声入云霄，满座震惊！他这一招最得乃祖神髓。他天赋功力两者兼备，被公认为“谭派嫡传”，因而后来赶上与四大须生并驾齐驱，各有千秋。他成名后，唱小生的都说：“谭富英有半个是我们的。”原来谭富英是小生德珪如的外孙，又是小生姜妙香的女婿，所以小生行也感到与有荣焉。这也可说是京剧界的一则佳话。

30 年代之初，北平报纸上发表过一幅谭门祖孙三代的漫画，风趣幽默，曾轰动一时。画面上中间为谭小培，上首为其父谭鑫培，下首为其子谭富英，谭小培口中吐出二行言语。小培对鑫培说：“你的儿子不如我们的儿子。”又回过头来对富英说：“你的父亲不如我们的父亲。”大家一望而知，小培说来说去，就是说自己不如父亲，也不如儿子，这的确是公认的事实，不过说穿了未免对谭小培有点挖苦。据说谭小培自己看到了这幅漫画毫不介意，反而呵呵大笑，说画家把他在谭门想起的作用给画出来了。谭小培生于 1882 年，卒于 1953 年，他出生时父亲谭鑫培早已成名，在他壮年时儿子谭富英又已成名，他夹在两头红的中间，京剧界对他素有“少年公子老封翁”之称，认为谭小培是很有福气的人。而且谭小培还培养了孙子谭元寿，怀抱过曾孙谭孝曾。谭元寿生于 1929 年，11 岁入富连成科班学老生，出科后又拜李少春为师。他 5 岁的时候，祖父谭小培就亲手把

他推上舞台进行锻炼，祖孙初次合演的是《汾河湾》，谭小培演薛仁贵，谭元寿演薛丁山。自 1958 年开始，谭元寿参加演出现代题材的新剧目，先后在《党的女儿》、《草原烽火》、《山城旭日》、《节振国》和《沙家汉》等剧中担任主角，都很有特色，为谭派艺术灌注了新鲜血液。现在谭元寿已经是 50 多岁了，他的儿子谭孝曾生于 1949 年，也有 30 多岁了。谭孝曾从小受家庭环境的熏陶和影响，在北京市戏曲学校只学了 3 个月，12 岁的时候就能登台演出《二进宫》中的兵部侍郎杨波了。他与同学旦角阎桂祥结婚后，在 1979 年生了一个男孩，取名谭正岩，这是谭门后裔的第七代了！他的祖父谭元寿表示准备等到孙子谭正岩 7 岁就亲自教他练功学戏，决心要这棵谭门新苗继承和发扬祖业。

从谭志道传至谭孝曾，已经六世演戏，又是五世同工老生，且与京剧历史的发展平行流传，这是中国戏曲史中罕见的现象，也是难能可贵的情况。京剧自创始以来，谭门代代作出贡献，如果要论贡献的大小，那末还是谭鑫培第一。我们衷心祝愿谭正岩将来能树立起雄心壮志：学习谭鑫培；超过谭鑫培！

余叔岩生平回忆片断

20 世纪 30 年代前后，京剧北派四大须生——余叔岩、言菊朋、马连良、高庆奎——首座余叔岩，艺术精湛，蜚声剧坛，堪称一代宗匠，为内外行所称道。晚年多病，很少演出，1943 年病故，终年 54 岁。

余叔岩，本名第祺，字叔岩，1889 年 10 月 17 日生于北京。祖父余三胜，工须生。父余紫云，工旦角；著

名须生时慧宝系他舅父。叔岩弟兄三人，长兄为他操鼓；三弟胜荪，系汪（桂芬）派须生。叔岩爱人系著名青衣演员陈德霖之女，生有二女。余的爱人去世后，续娶清太医姚文卿之女，生一女。

余叔岩9岁时入姚增禄主办的科班学戏，出演于景春茶园及药王庙。初习短打武生，继学靠背武生，最后改学正工须生，与吴连奎同班。他自幼天资聪颖，颇得姚称许。姚亲自指导，余获益良多。14岁时，有靳某、张某等组德胜魁科班于天津，遂改入该班，坐科三年，与白玉昆、苏春科同科，演于津沽。因余三胜当年在津出演，极受津人欢迎，叔岩为三胜之孙，津人喜之，由此呼之为小小余三胜，由此出名。他在津演了一段时间，嗓音倒仓，暂时不能演唱，曾一度充任袁世凯总统府的内尉官。当时，他应富人樊棣生约请，参加樊开办的春阳友会票友戏社。该社每月在崇外东大市浙慈会馆演唱四场。他后来嗓音渐渐恢复，每月彩排参加演唱，第一次演出戏是《托兆碰碑》。时余年方二十多岁。余演戏到七七事变、平津沦陷后始辍演，以后间有几次演出，均系应各方朋友的邀请。晚年最后演出的几出戏有：为军阀吴俊升之子吴幼权家演《托兆碰碑》，为湖北水灾义务演出《问樵闹府、打棍出箱》，在怀仁堂演出《群英会》，为萧振瀛家演出《盗宗卷》等。

余叔岩在恢复嗓音期间锐意学习书法，经常与当时湖北名士陈农先往来。陈又介绍天津名士魏瓠公教余书法，陈母并为余的书房题为“范秀轩”。“范秀轩”之“秀”字系指谭鑫培，谭字英秀，余师事谭，因题此名。余住的另一房屋名“三与楼”，意为“与人无争，与世无忤，与善人交”。余的书法学米芾，曾习清朝乾隆皇帝的老师张

得天墨迹。余晚年往来者多为文人，哈汉章、张伯驹等常为座上客，并曾与著名国画家于非闇义结金兰。

余叔岩在十余岁时，曾由百代唱片公司的前身牟德利唱片公司灌录《空城计》等戏唱片。当时的唱片还只是一面发音。另外，他在北京福全馆与张伯驹、杨小楼演《失街亭》时，曾拍摄影片。他演唱的《托兆碰碑》也拍过影片。此片存在吴幼权手中，吴当时住地安门黄化门锥把胡同，后由吴家一厨师买去、又倒卖给余的琴师朱家奎，以后不知下落。余叔岩最后一次灌录唱片，是东北某唱片公司通过李某邀余灌的，代价是1000元一张两面。当时该公司邀请名演员马连良灌片代价为一张两面500元。余该次灌片系录制《沙桥钱别》、《伐东吴》、《状元谱》等，共录唱片两张，为余一生最后遗响。

关于余叔岩拜师谭鑫培学戏，外间传说情况不一。真相是：谭鑫培总想把一生艺术心得传给儿子谭小培，但费尽心机，谭小培仍然学不像、学不好。老谭扫兴之下，不愿把自己艺术传给别人，就赌气不收徒弟。因而希望学谭拜师而碰壁者，不知凡几。余叔岩得以拜谭为师，是因为余曾任袁世凯总统府内尉官，总统府有一庶务司长王某，与余相识。那时谭鑫培被邀演戏，总统府里并没有给谭休息的地方，就在庶务司办公室里暂时休息一下。余25岁时，求王代向谭关说，要求谭收为徒弟。谭在当时环境条件下，不敢得罪王某，才答应收余为徒。但收余后，只教了余两出戏：《太平桥》及《失街亭》的王平。其他戏未正式传授。余后来为了学谭，每在谭出演时，自己花钱买票去听戏，仔细观摩、细心钻研。听学之后，遇有不明白处，就向谭请教；有时向当时和谭搭配的演员如钱金福及乐师等请教。不懂就问，不会就

学。在这方面，余确实下过苦功夫。他曾对笔者谈到他从谭鑫培学戏情况。他说：“俗说，师傅领进门，修行在个人。我们学戏也是一样。我们跟老师（谭鑫培）学戏时，老师在床上躺着抽烟（鸦片）；抽高兴了，坐起来给讲些个。至于讲完以后，怎样理解，怎样学会，那是自己的事。我们虽是老师的徒弟，但上戏园子看老师演戏，我们自己花钱买票听。并不是不能听蹭儿（即不花钱白听戏），因为我们为的是学戏，我们要指定坐在哪个座位，从理想的角度看老师演戏。这次从这个角度学，老师再演时，我们又坐另一个位置，所以自己花钱买票。我们坐在座位上学老师演戏，全神贯注地看老师的身段做派时，就几乎像耳聋了一样；有时细心钻研老师的唱腔道白，就只注重听，而不去注意身段，甚至有时闭目或低下头细听老师的唱白韵味，回来自己钻研摹仿。人们说我们是老师的得意门徒，可是我们觉得我们到如今还赶不上老师一个脚趾头。”余研究谭派，极其认真，虽一腔之微，也悉心揣摩。他曾与陈彦衡一起去听谭戏，由陈记录胡琴的工尺（彼时谭的琴师是梅雨田），余详细记录词句与腔调。后来谭听到此事，知道他学艺心诚，又见他颖悟，就慨然叹道：“吾之衣钵其归属诸余乎？”在传授余《太平桥》一剧时，曾告诉余：此剧为老生开蒙基础，文有唱工身段，武有种种武工，不可忽视。余学会谭戏十余出，如：《桑园寄子》、《探母回令》、《战太平》、《定军山斩渊》、《法场换子》、《当铜卖马》、《打棍出箱》、《太平桥》、《天雷报》、《捉放曹》、《失街亭》、《南阳关》等。识者谓余学谭的戏大部分是“偷”学来的，就是说并非都是谭正式传授，而是听戏时私下学和背地向谭和别人请教然后学会的。某次，余演《天雷报》，事先多日私下学

谭，得其神髓，当贴出海报时，谭知道后，深感惊异，亲自往看，观后对人称许。谭有好货之癖，某次曾对余说：你家有一家传的鼻烟壶。余翌日就由家取来献给谭，谭很高兴。在余请教之下，谭给余讲了《打棍出箱》。余得此诀窍，不时拿家中古玩献谭。有一次，余送给谭一块玉块，向谭讨教《珠帘寨》。后来余曾与梅兰芳合演此剧。类此种种，余确曾煞费苦心。余醉心谭派，倾心相学，朝夕不辍。余曾在家练习《桑园寄子》，唱至“走青山，望白云……”，“时，撞毁几案什物。亲友传闻，咸谓其学戏专诚。寿州孙姓在演乐胡同做寿，邀谭往演《四郎探母》，当日余及陆衡甫任提调（相当于今日的舞台监督）。谭演完《探母》，座客不去，群相要求续演《回令》。余、陆到后台说项，到了后台，谭正在卸装，靴已脱下，经余、陆再三恳求，谭方应允。当时余侍谭前后，恭逾子侄。事后就有了余给谭穿靴的传说，又有谓要求续演《回令》，根本是余有意促成，目的是想借机学艺。

京剧演员中过去号称“余派须生”的颇不乏人，但很多是私淑，实际并未拜余。据余生前说，他正式收徒只有四个，按照收徒时间顺序是：

一、杨宝忠

是余最早收的徒弟，但并未传授他什么戏。杨宝忠的父亲是杨小朵。弟宝森，系著名余派须生。宝忠学戏时，正值刘鸿升红极之时，宝忠曾向刘学戏。迨宝忠拜余以后，首次出演贴的海报却是刘派戏《斩黄袍》，因而叔岩不悦，从此未真正传杨任何戏。外间传说杨宝忠演《击鼓骂曹》一剧，其中“夜深沉”一段鼓打得很好，是叔岩所授。叔岩否认，说“夜深沉”一段鼓，很多人都会打，不算什么。但重要的是，打鼓时两个臂肘应成圆形

环状，而这样打法，则很少人会打。

二、谭富英

余曾亲传过戏，但很少。一次，谭演出时，演至某处未按余传授去演，余问其故，谭说这样演“警前台”（意思是前台观众爱看）。余说：“那就不用警后台啦！”因此，认为谭不听传授，以后即未再教戏。

三、李少春

余最喜爱的门徒。余认为少春根底好，年富力强，颇知进取，曾亲授少春《战太平》、《洗浮山》、《战宛城》（饰贾诩）等戏。《战宛城》中的贾诩，演唱很少，是京剧所谓歇工戏。在授李《宁武关》一剧时，由于这出戏身段复杂，很难学，李有畏难情绪。余勉励李说，《宁武关》这出戏，文武昆乱，唱念做打，兼收并蓄，学好了这出戏，再学其他戏就可驾轻就熟了。《宁武关》一剧，名须生贯大元、陈少霖都曾向余请教，余也给说过。但贯、陈一再学习，未学会，就不学了。余在传授少春《战太平》时，亲自教李唱念和做工身段，而武把则是由丁永利教的。

四、孟小冬

是叔岩最后收的徒弟。孟是带艺拜师，托某君向余提出请求。余曾婉辞说：小冬女性，教戏时免不了扶臂搀手等等，小冬曾婚（梅）兰芳，我们与兰芳关系密切，类此诸多不便。经某君一再恳求，并挽余新婚夫人代为关说，余始首肯，但约定最多教戏不超过10出。小冬先后学到《搜孤救孤》、《盗宗卷》、《失街亭》、《洪羊洞》、《法场换子》、《武家坡》、《捉放曹》等戏。这几出戏在余给孟说戏时，少春也在旁听到学到。其中《法场换子》一剧，谭鑫培当年演唱时是用王九龄唱腔演的，孟学到

后曾表示候余六十寿辰时为余演唱祝寿,可是并未一演。诂余未及六旬即物故,孟悲切之余,决心不演此剧。孟拜余师后,多次向余馈送礼物,余乃将自己演《武家坡》中薛平贵的行头赠给孟继承使用,以为纪念。孟经过余亲传亲授,艺更精进,在京每次演出时,观众满坑满谷,余每为之把场。当时嗜孟观众赠孟绰号“冬皇”,意为须生之皇,足见孟当时声势烜赫,技艺超群,致使观众为之倾倒。当时一些报刊,每在孟演一剧后发表剧评时,对孟的唱白,甚至一举手一投足都推崇备至,可见孟艺术的影响何等深远。某次,孟小冬演《失街亭》,余在后台为之把场,演毕卸装时,其友人对孟说,孟演到“斩谿”时,怒目瞪眼,白眼珠露出太多,不好看。孟立刻问余如何克服,余随口指点说:“记住,瞪眼别忘拧眉,你试试!”孟对镜屡试,果然,既好看,也不再露白眼珠了。事虽微小,亦足证余在艺术上的深邃造诣。据余对人述及他对孟的评价,认为孟的唱工可到七分,做工最多五分。孟之技艺,当时内外行无不称道,声誉极高,而叔岩只给予如是评价,说明余对徒弟要求甚严。余叔岩以自己亲身经历,深感学艺艰苦,因而传艺时,对门徒从不刁难。晚年收李、孟说戏更加耐心。孟小冬曾对人说:“我们拜余老师后,余老师就主张从根底研究。首先,在字音准确上下功夫,所以偏重念白,兼及做派。

《一捧雪》一剧,余老师曾教授三个月,口讲指画,不厌其烦,要求在唱念中要传神。所有唱工戏,无论整出还是一段数段,无一不由字眼说起,从发音以至行腔,凡是平上去入、阴阳尖团,以及抑扬高下、波折婉转,均反复体察,广加考究,必令字正腔因而后已。”余叔岩传艺时曾说,京剧表演是七分念白三分唱。唱腔要注意

抑扬顿挫，身段要注意阴阳向背，做派要讲叠折，要注意剧中人身份。例如：扮演文人必须有书卷气，必须蜂肩驼背，不能挺胸凸肚；两臂要圆，用以支撑行动。扮大将要有大将气派，扮丞相要有丞相风度。在表演时，一举一动，一唱一白，都要适合剧中人的身份。他举例说：《战太平》一剧，二兵监斩华云，出场时，华云戴着手铐，二兵一声呐喊，此刻，华云头不能动，只能昂首阔步，斜着二目，看看二兵，作鄙视表情。相反，如果扭回头看二兵，就失去了华云大将身份。又如《空城计》，诸葛亮升帐，两旁喊堂时，诸葛亮也只能用眼角斜视两旁，头不能动。到了探子“三报”，第一报，看到王平地图，要从眼角中表露出由于马谡在山顶扎营，已知街亭必失无疑。因而看了地图收下，立刻差人到列柳城调赵云率军前来。第二报，街亭失守，这是诸葛亮早已料到的，所以表情并不惊奇。第三报，司马懿大兵离西城四十里，这时，场面起乱锤。按照惯例，在其他戏中乱锤一起，场上演员一定要作惊恐表情。但是此处不同，此处是只能惊而不能恐。因为诸葛亮这时惊是惊在本来应该赵云先到，但为什么司马懿大军却这样快就到了？这是惊。但是不能恐，因为如果一恐，就失去诸葛亮的身份了。这项表情很难。一般表演，对惊和恐从脸的上半部眉眼看，往往分不清楚，这是不善于区别惊与恐的表情之故。余叔岩说，这一点，关键主要在嘴上，在髭口里面，即：张口为惊，闭口为恐。只有通过反复琢磨和练习，才能演得恰到好处。

余叔岩的《问樵闹府、打棍出箱》，是他的拿手戏之一。其中有一场，范仲禹扶着差人的棍，头不动而水发却随着差人的棍左右摆动，观者都赞为一绝。曾有人问

余是怎样做到头不动而水发摆动,余说“这个动作力量在脑后”。

余叔岩与文人张伯驹交谊甚笃,张得到余亲授一些余派京剧,中以《问樵闹府、打棍出箱》最得余之真传。在教戏中,余不同意张学《南天门》,谓张系书生风度,演仆人曹福不像;又认为《坐楼杀惜》,宋江对阎婆惜举止轻薄,流氓气重,张亦不宜学唱。因此,张虽有意学这两出戏,余却始终不肯传授,说明余在授艺时,态度极为严谨。1937年张伯驹40岁寿辰时,曾在福全馆亲演余派戏《失街亭》,邀请余配演王平,杨小楼演马谡,曾轰动一时,传为佳话。据张说,叔岩扮演王平,虽属配角,但手眼身法步确实不同凡响,并谓余演王平系得自谭鑫培亲自传授,余演来深得谭派三昧。

本世纪前期京剧界声名最盛的三位大师级的表演艺术家,一致公认是旦角梅兰芳、武生杨小楼和老生余叔岩。

余叔岩死于1943年5月,存年54岁,比梅兰芳、杨小楼都少活了10多年,他走红时演出的场次也比梅、杨两位少得多。他很难得去外地演出,比如他在20年代来过上海之后,就再也没有南下了。即使在他的老家北平,1937年开明戏院的那次演出也是他最后一次的公演了,以后他只偶尔在几次重要的堂会戏或义务戏中露演。据以群说,当时北平的许多“余迷”,打听到余叔岩每天深更半夜,过足了烟瘾要吊嗓子,便不惜重金买通了余家的门房,到时候齐集于余的窗下去一聆清曲,也算过了戏瘾。其实出现这种隔墙窃听的现象,正说明余叔岩平时在舞台上和观众见面的机会实在太少了。

孟小冬和李少春都是挂过头牌成名之后再向余叔岩

拜师的，所以原来的功基已经十分扎实，他们学余又都是从一句一板、一招一式重新起头全盘吸收的。除了这两点之外，老师又根据两人不同的禀赋、才能和条件区别对待，各教各的戏。孟小冬的音味醇厚，音区能运转自如，衷气充沛，又善于用嗽音，教的便以唱工戏为主。李少春不及孟的本钱（嗓子）足，但他的武功底子较好，于是便教他靠把戏《战太平》，接着再教《宁武关》（也是一出靠把戏），李就没有学到手。以后李少春来沪演出，只逢贴《战太平》时才在海报广告上标明此戏得余叔岩亲授，凡演别的戏一概不提，这倒也是实事求是的老实作风。孟小冬是余最得意的弟子，余晚年孟又长期追随在侧，学到的当然不只《搜孤救孤》而已。但孟小冬抗战胜利后来上海（我们曾在高士满书场听小彩舞大鼓时，无意中见到她一面，其时她年近40，却脸带烟容，无复战前的秀丽清脱，而语音苍老厚实，一听便知道是一条“云遮月”的标准老生嗓子），那时由于其腻友姚玉兰的拉拢，她已身入杜门，不再以演戏为业了。1947年9月的演出，不过是为祝（杜）寿赈灾的偶尔一漏罢了（此次仅在中国大戏院演出两场，孟小冬的主角程婴之外，配角有名票赵培鑫的公孙杵臼，裘盛戎的屠岸贾，魏莲芳的程夫人，阵容颇为强盛）。所以上海观众看到她的余派艺术，就只能是《搜孤救孤》这一出戏了。

孟小冬在《搜孤救孤》中的唱，音色苍劲圆润，施腔运调的高低宽窄恰到好处，唱句能定音于一个尺寸，在快速度中也善于不断地变化耍腔，这种“一块板”式的唱腔，酣畅淋漓，声情并茂，使人听了出神入迷，不得不鼓掌称绝。这就是天赋功力兼备而难度极高的余派唱工。（孟小冬之后，唯张文涓庶几近之）而李少春在《战

太平》中，气口吞吐合度，双目顾盼传神，身上干净，手足有谱，无论撩袍、挥鞭、上马、下马等一举一动，都显得潇洒利落，边式美观，特别着靠甩枪背，凌空一翻，靠旗飞而不乱，使人看了舒服之极。这就是经过千锤百炼的余派硬功夫。所以我们虽然只看到这一文一武两出戏，却是少而精，精而美，足以使我们大嚼余派戏出神入化的无穷滋味了。好比王羲之《兰亭序》的原迹是看不到的，而我们通过冯承素、褚遂良、虞世南、欧阳询等几种可以乱真的临摹本子，不是仍然能欣赏到王羲之精湛完美的书法艺术吗？

余叔岩生前总结自己的经验，有这么几条：一、演戏先得自己满意，然后台下才能满意；二、同样一出戏，下一次演唱要做到比上一次好，此之谓艺无止境；三、名角唱戏比普通角儿难，普通角儿唱得不对劲，台下可以马虎过去，名角只许好不许坏，一坏就摔了；四、不要向台下要彩，叫不叫听观众的便，当时不叫可以回家去叫，过了几年想起来再叫也不迟，反正不能要那种当场叫完好，一出戏院大门就什么都忘了。这些经验谈，也是余叔岩要求学徒严格遵守的戒条。据此可知，余派戏之所以能博得广大观众的热烈欢迎，至今仍令人怀念难忘，确非无因了。

余叔岩死于膀胱结石，尿道阻塞。得病起因据说与他某次上演《战太平》有关，他在后台刚扎扮完毕，便要小便，因脱袍卸靠较为麻烦，想熬一下再说。他上台之后，《战太平》的戏是一场紧似一场，几乎不大有空隙的时间，特别余演戏素来认真，到台上专心致志于剧中人物，更顾不到小便了。等到戏完下装，拖延过久，却尿不出来了。经过医院治疗方得解决，不过此病从未根

除，1940年还开刀动了手术，用玻璃管接入膀胱内向外排尿。第二次世界大战发生后，因海运不通，这种来自德国（一说美国）的玻璃管断绝，等到存货用完，余叔岩也就一病不起了。所以余叔岩是死得很悲惨的，令人特别感到痛惜。

以群是安徽歙县兰田村人，小时候欢喜看家乡的徽班戏，京剧是他到杭州读中学时才看到的。以群在中学里接受了新思想，毕业后没有听从父亲的安排去上大学，而于1929年只身赴日本游学，第三年返国先在安徽继至上海积极投入左翼文化运动，做了大量的组织工作，早期化名“华蒂”编译了几本论文学修养的小册子。以群一生的业绩，主要表现在对现代文学理论方面作出的贡献。他对我们说过：像他这一辈思想启蒙接受五四新文化运动洗礼而后又长期从事新文学工作的同志，往往容易对传统戏曲以至古典文学采取轻视甚至排斥的态度。起初他也受过这种思潮的干扰和影响，但他毕竟是搞理论的，当他深入钻研下去的时候，愈来愈觉得对祖国的文化遗产决不能抱虚无主义的态度，相反，此中丰厚的宝藏是必须好好学习和利用的。以群认为京剧是代表我们民族风格很好的戏曲艺术，不但能丰富广大群众的文娱生活，而且可以从中吸取许多有益的东西。欣赏京剧占了以群工作之余的大部分时间，他尤其爱好武生戏。50年代初厉慧良脱离重庆厉家班，光身一个人跑到上海剧院借给他旦角赵晓岚及全副班底，在中国大戏院短期演出，其时田汉写信给以群，说到厉慧良的戏值得一看。以群约我们一起去看了果然满意，认为他可与高盛麟、李少春成为当代文武老生行中鼎足而三能挑大梁的全才。后来厉慧良北上京、津，终于在天津落户。以群还对《打

渔杀家》、《艳阳楼》、《白水滩》、《通天犀》、《万花楼》这几出表演《水浒传》后辈英雄的戏颇感兴趣，曾要我们帮他收集这些剧本，准备将来将这个题材串起来写一篇剧评，不过后来他并没有写出来。那时候，他先在抓电影，以后又忙于搞文学评论，确实也没有工夫写这一路的文章了。

“四大名旦”同灌《四五花洞》

“四大名旦”在上海合灌唱片《四五花洞》，为人们留下了一张京剧唱片的稀世珍品，同时也为上海剧坛留下了一段脍炙人口的佳话。促成这件美事的即上海著名评剧家梅花馆主。梅花馆主郑子褒，曾任《半月戏剧》、《十日谈》、《金刚画报》、《戏剧画报》等多种戏剧刊物的主笔，又多年在长城唱片公司当经理，主持灌制过梅兰芳、杨小楼合作的《霸王别姬》，杨小楼、郝寿臣合作的《连环套》等唱片。1931年6月，上海闻人杜月笙的杜氏祠堂落成，全国京剧名伶云集上海，其中四大名旦加雪艳琴、高庆奎、金少山合演的《五花洞》是杜祠堂会最精彩的节目。堂会结束后，长城唱片公司灵机一动，打算请四大名旦共灌《五花洞》唱片一张，与众多名伶具有深交的梅花馆主遂成关键人物。俗话说好事多磨，只有多磨的好事才显其珍贵难得。《五花洞》的灌制过程也是磨难重重，为剧坛平添几段趣闻轶事。

第一难是词腔的处理。该唱片直径15英寸，每面仅3分15秒，唱西皮慢板，只容纳两句。按台上唱法，真假潘金莲各两名，先由两人合唱一句，再换两人接唱一句，因前后词腔均无变化，在唱片中将难分各人特长。

经斟酌，后定为每人独唱一句，唱词各异，唱腔自谱。

第二难是名字之排列。梅兰芳众望所归，居首无疑；程当红极一时可列第二；荀声誉日增可为第三；但尚资格既老难排最后。此事引起梨园界议论纷纷，莫衷一是。幸梅花馆主匠心独运，特制一轮轴形名牌，此事方休。

第三难是演唱之先后。梅首先声明唱第一句；程自谓可唱第二句；尚对梅唱第一句不予计较，但称第二句应由他唱；荀则表示若唱第三四句宁可不干，致此好事几乎告吹。梅花馆主再次斡旋。先对程说您是饱学之士，若和梅作神龙首尾相应，将受人嘉许；又对荀说，您的噪音低柔，第二句须翻高，如有逊色，反为不美，而第三句婉转低腔更显荀腔特色。程、荀皆允，尚便如愿以偿。以后伴奏和丑角人选问题也经一番周折终获圆满解决，《五花洞》遂成《四五花洞》。

稀世珍品来之不易，万事俱备后，荀、尚、梅、程自右而左并立于收音机前，四人同声念白“咳，这是从哪里说起...”接拉过门，梅、尚、荀、程依次各唱一句，最后合唱。“十三咳”。这样《四五花洞》之佳音终得永存。

马连良自述“轶事”

马连良，1901年正月11日，出生于北京一个戏曲气氛很浓的回族家庭——平则门马家茶馆。幼年如喜连成——富连成科班学艺，当时科班的艺徒，童年时就要到台上扮演龙套、配角，随着年龄的增长和艺术的提高，从次要配乐上升到硬里子，而后成为主要演员。对此，马连良谈到：“这种教育方法有好处，一是在配角时，已经

熟悉戏的场子及舞台位置；二是有机会与名演员当配角，能够熏染学习到许多好东西，到自己演正角时就反映出来了。”

与谭鑫培演《朱砂痣》

“宣统二年，我们曾在文明茶园义务戏里陪谭老板在《朱砂痣》里演小孩——天赐，谭老板演韩员外，陈老夫子（德霖）扮江氏，谢宝云先生扮金氏，贾洪林先生扮病鬼——吴惠泉，一台都是好角，使我们深刻难忘。”

谈师承

“我们最初是学谭派，同时，也琢磨贾洪林、余叔岩的表演，因为他们都是学谭的，但贾、余两位的嗓子早年受过损伤，而他们的表演都有独到之处。我们学余是看他的戏，贾老师则磕过头，那是民国五年（1916年）春天的事，第二年贾老师就逝世了，我们正式拜师学艺，只有一年半的光阴，贾老师往往在戏里扮演一个并不重要的配角，如《打侄上坟》里的家院陈芝，只有几句念白，《朱砂痣》的吴大哥，只有几句散板，每次都有满堂彩，有时还代谭老板唱《碰碑》、《空城计》……，座儿也照样欢迎，他的人猿之好，可以想见。”

“《朱砂痣》我们先演小孩，后来演韩员外。演韩员外学的是谭老板，谭派与汪派唱法不同，但认子一场，谭的脸上身上有戏，异常精彩；但必须贾老师来病鬼，才能把戏托出来，所以谭起‘同庆班’，离不开贾，象《搜孤救孤》里，贾先生的公孙杵臼，捧得严极啦！我们早就学会贾老师的吴惠泉的一组身段，但许多新戏里都用不上，直到1959年排演《赵氏孤儿》，程婴画《雪冤图》时，才用上这组身段，这时，我们已五十九岁，距离扮天赐一晃五十年了。”

谈断错臂“投河自杀”一事

“事情发生在天津中国大戏院，头天《要离刺庆忌》，第二天《八大锤》，问题出在第二天。要离垛的是右臂，王佐断的是左臂，可是扮戏的绑了王佐的右臂，当时，我们也没有注意，出台后，台下噉噉喳喳，有些骚动。那天叶盛兰的陆文龙，马富禄的乳娘，我们就问，出了什么事？他们告诉我们绑错了膀子，我们当然很不得劲，但台下很快就静下来，我们也聚精会神唱完这出戏。第三天《甘露寺》，观众反映很热烈，上座全满。至于小报造谣（指‘投河自杀’一说）是他们的惯技，不足为怪。看来，咱们这一行，虽然每天只有两三小时的活儿，可是够紧张的。”马连良对那次的经验教训，作了分析：“管箱扮戏的是傍我们多年的余师傅（余玉琴的孙子），那天他非常懊伤，只抱怨自己，我们倒安慰他说：‘这个错儿出在两出戏都是断臂，一左一右，以后，咱们格外注意就是啦’，俗话说‘唱戏的不出错，难道听戏的倒错啦？’马连良对梅兰芳先生说“我们记得您曾告诉我们：‘演员出台后，要保持清醒的头脑’可以当作座右铭。”

谈嗓子的飞跃——从扒字调到六半调

“我们饮食方面，尽量少吃油腻的东西，不喝酒，不抽香烟，多年来，坚持遛弯，喊嗓，呼吸早晨的新鲜空气。这样，一年年地有规律的生活，我们的嗓子就一天天地见长。”

“梅大爷的文章里引用陈十二爷的话：‘……夫气，音之帅也，气粗则音浮，气弱则音薄，气浊则音滞，气散则音竭，鑫培神明于养气之诀，故其承接收放，顿挫抑扬，圆转自如，出神入化，晚年歌声清朗，如出金石，足证颐养功深，盖艺也近乎道矣。’这段话，非常重要，

我们早年虽听过谭老板的戏，有很深的印象，也学到一些东西，可惜我们正在用心钻研时，他老人家就逝世了。以后，我们常听刘宝全的大鼓，从中得到许多用气、养气、换气、偷气的方法，我们不断在台上试验，逐渐开了窍，我们常对学生说：你们要研究我们用气的方法，比学唱腔更重要。”

陈彦衡先生曾言：“科班锻炼过的人，在台上唱了多年，就找到窍门，豁然贯通，马连良的嗓音已达到‘音堂相会’的境界，现在的老生，论嗓子都不如他，例如余叔岩的嗓子干，菊朋窄，富英的嗓子宽亮，但用气方法不如连良。”

奚啸伯修改《范进中举》

京剧《范进中举》大约是四大须生之一的奚啸伯在解放后惟一排演的新戏。其剧作者是著名作家汪曾祺，写作时间在 50 年代前半期，剧本发表于 1955 年《剧本》增刊。在最近出版的《汪曾祺全集》第 7 卷（戏剧卷）中，该剧列于卷首，足见作者对它的珍爱。

奚先生 1957 年排演了《范进中举》。但就在这一年，他和汪先生都被打成了右派。等运动的风暴稍微过去，奚先生召集他的弟子欧阳中石一起修改了剧本，1962 年以后，就按照修改本上演。现在《汪曾祺全集》中发表的是原来的初稿，在汪生前，我们也听到汪对这个改本不甚满意。

如果不是当了右派，汪先生大约不会进京剧团当编剧。60 年代以来，他在北京京剧团和马、谭、张、裘都搞得很熟，这些大角也都尊重他这个“文墨人”。汪一方

面很随和，同时又不放弃原有的精神世界，便和现实的梨园还是若即若离。他对梨园文化具有很精辟的理解，但对京剧艺术的种种细节又不甚关心，写作中主要是抒发文人的情怀，从程式上考虑较少。他这样叙述《沙家浜·智斗》唱词的由来：“那天，我们就坐在这间屋子里，脑子里‘转’着那几个人物，‘垒起七星灶，铜壶煮三江’的唱词就自己‘流’出来了……”“文革”后，他改编了一出丑角和花旦的中型剧目《一匹布》，只演了一场就收了。他曾叹息着告诉我们：“排戏时我们一次都没去看，只要一上台，就不再是我们心中的那个样子了。”身为剧团编剧，团里正排自己的戏而从不肯到场“旁观”，这实在是一种少见的现象。至少，汪先生和我们当时师事的编剧前辈范钧宏等，是很不一样的。我们身处其间，对两边都有所揣摩，发现两边想的根本不是一类问题。范先生多考虑舞台样式，考虑唱念做打如何水乳交融并推陈出新；汪先生更多考虑的是人内心的活动，在形式上如何铲除旧有程式，甚至如何与世界戏剧潮流接轨……奚先生的戏，我们一次也没看过。但他排演汪的剧目时的所思所想，我们却很能体会，因为我们有在中国京剧院工作15年的经历。奚先生之所以选定这个剧本，大约也是为范进这个人物所“动”。但真进入排练，又发现剧本“纸面上的文思”太多，很难化为舞台人物的心理动作和形体动作。奚先生改时和汪先生打过招呼没有？如果打了，又是怎么说的？——如此种种，现在二位均已去世，已无从查考也无须查考了。

我们单方面揣测，汪先生属于这样一种类型的人：“我们写完并且发表了，我们的事儿’就完了”。最好是一字不改，如果非要改动（尤其如果是奚先生——人家毕竟是

四大须生啊),就让人家去改。我们自己不动手,就可以不负责。如果改坏了,我们不承认是自己的本子就是了.....近年,我们从欧阳中石先生一篇文章中看到当年修改的始末。文章说:“他(奚先生)特别感到难演的是范发疯后的一段‘忽听一声唤阿牛’的[倒板]以及上唱[娃娃调]’小河流清悠悠’等都是闲情逸事,虽然后边演唱,鱼儿摆尾在水面走’一句时尽量做戏,甚至引得观众站起来,要看看台毯上到底有什么东西,但毕竟与剧情没多大联系.....”我们一看就明白了,这大约上是没办法唱的,京剧观众毕竟不会有多少文化情怀。到后来,唱词为直接批判科举制度——“考得你昼夜把心血耗,考得你大好青春等闲考得你不分苗和草,考得你手不能提来肩不能挑,考得你头发白牙齿全掉,考得你弓背又驼腰,年年考来月月考,活活考死你命一条!”这种唱词是能唱并且能够得“好儿”的,但肯定又是为汪先生所不欣赏的。

不再谈《范进中举》了。但是,这件事涉及到京剧前进的路径。两边各有各的道理,谁也不肯轻易放弃。京剧要走向世界,京剧需要有更多的文人情怀,但京剧也不能离开现实的传统,不能排斥剧场中老戏迷所喊的“好儿”。何去何从,我们一时感到了语塞。

本来是属于常识范畴的事——有两个积极性,比只有一个积极性要好。问题是这两个积极性,却经常处在“有你没我们”、“势不两立”的状态。

新艳秋“偷戏”漫想

我们很庆幸看过新艳秋晚年的一场演出——那是 80 年代,北京一次纪念程砚秋多少年生辰的盛大活动。剧

目是五演《锁麟囊》，五位传人依出场序是李蔷华、李世济、赵荣琛、王吟秋和新艳秋。最后出场的新艳秋，实际上只演最后一折的后半截，很少很少的一点。对新艳秋，我们久仰大名，在台下看戏却是第一次。然而就靠这一点点的印象，也让我们和几乎全部观众疯狂欲痴，久久不忘。她是怎么学出来的呢？这，似乎就回避不了在梨园盛传她“偷戏于程”的传说。

偷戏并非自新艳秋始。据说清末民初，老谭（鑫培）每当演出《空城计》时，总有一些“谭迷”约好了一同“偷戏”。办法是先分工逐句去“偷”，然后凑到一块“合成”。比如“我们本是卧龙岗散淡的人”那段慢板，前几句耍大腔的，则是每句安排一个人，到后面腔儿不太多的，就一个人听两句。于是，这些“谭腔儿”的爱好者，从孔明登上城楼之后，隔不了半分钟就会有一位从茶园中急忙退席。一边退席，一边嘴里喃喃咕咕，生怕把刚刚听真的东西忘记。这些人通常是约定在茶园附近的一家茶馆碰面，在那里大家逐句地把“谭腔儿”一一唱出，互相传授，最后皆大欢喜。又听说，新艳秋当年刚出来的时候，如果决定要“偷”程先生的某戏，就和会拉琴的哥哥一块儿去“听戏”。哥哥专听腔儿，妹妹则注意身上和舞台调度。当然，一出新编大戏，一次是“偷”不齐的，但是也用不了几天，就能把程先生的新戏公然贴出来。等新艳秋后来成了大气候时，就干脆把程先生班儿中的“四梁四柱”都重金礼聘到自己班儿中。这“四梁四柱”都是与程合作多年的伙伴，程在台上有多少诀窍儿，要利用哪些节骨眼儿做戏，自然知道得一清二楚。如今既然与新艳秋同台——准确地讲，是由捧程先生改为捧新艳秋了——也就自然和盘托出。

到了科学高度发达的今天，“偷戏”变得十分便当。只要在剧场里放一台摄像机，当场录像，什么唱腔儿、什么身段、什么灯光布景，哪一样跑得了呢？旧社会中主要演员为了防止别人偷戏而习惯排戏时只向配演发放“单头”（每个角色单人的台词），这对于新时代的观众来讲，已经无异于“天方夜谭”。但是，有一点往往为今天广大的戏曲爱好者所忽视，就是戏曲特别讲究即兴表演，演员常常由于特定剧场的特定观众的不同反应，也由于自己演出当天的情绪是否稳定、嗓子身体是否“顶用”，再加上同台演员是否配合默契，这种种条件就会造成表演上的千差万别。而这千差万别，又很难说哪一个是最标准的。我们常常发现这样的情况：尽管某著名演员为自己的某出戏录了音或录了像，但是你以后到剧场去听去看，他却不按照录音录像上的去表演，究其原因，并非是他故意搅乱，恰恰相反，原因往往是他发觉今天的“这一个”的剧场，和今天“这一个”自己，以及今天“这一个”班底——由这三者所决定，于是就只有按今天的特定演法才最为合适。从这个意义上说，戏曲演出是永远“偷”不穷也“偷”不尽的，一次又一次的“偷”，只能逐步接近真正意义的标准演法，但是永远也不可能达到。同样，单从唱片上学习某个流派也只能是事倍功半的。道理有二：其一，京剧固然重视唱腔，但唱腔通常是“融化”在表演（做、打）当中的，花旦、架子花、做派老生的唱腔与表演的关系尤其紧密；其二，即使是那些以“唱”见长的行当的精彩选段，也不应该只抱定录音盒带去“死学”，因为任何演员的唱法总是发展的，早期、中期、晚期绝对不会一样，抱着几盒录音就想把大师艺术的真谛“偷”到手，未免也太天真了些。读者或许会问：你就那么悲

观?答曰:并非如此。办法其实很现成,如果想“偷”出成效、“偷”出水平、“偷”出境界,那么就请首先在文化上面用功,用文化去“领”着技术,用文化去分析、辨识和筛选技术。这样去“偷”,才算“偷”在了点子上。

荀慧生一门花树

在荀慧生夫人张伟君生命的最后两年,鬼使神差使我们走进位于宣武区山西街上的荀宅。她对我们格外亲切,大约是见到了我们写的连载文章《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,大有想让我们帮助整理的意思。盛情可感,但我们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。老舍年年送我们名贵菊花,如‘醉杨妃’、‘千丝连’,我们当然也爱看;可是等她耷拉脑袋的时候,我们心里就不舒坦了。到那会儿,扔掉要心疼;让它萎靡不振地戳在庭院中,我们又难受。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……”

荀慧生喜欢植树管树,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，总要一筐一蓝，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，红通通的背衬着晴空煞是好看。值“三九”严寒来客，荀只要竖起一个指头，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，无论南房前还是树荫下，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，爱花休上头。为人若知趣，到处总风流。”他以之自警，也常晓谕家人：“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。荀受辱归来，背上血污一片，碎成丝缕的衬衣难揭难脱。荀止住妻女泣涕，谓曰：“每当小将棍棒将下未下之际，我们都运气以对，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，我们怕他一时想不开……”（果然，老舍次日便去太平湖自沉）荀说毕黯然神伤，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，惟独玉簪例外。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，伟君喜接，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。

张派艺术——京剧艺术的珍宝

做好一个中国戏曲演员，必须有一条好嗓子，才能通过歌唱来很好地表现人物，打动观众。我们多年来一直研究发声，对西方美声、民族声乐、京剧发声，前人的、当代的，我们都研究。我们认为咱们戏曲演员，只有张君秋先生的歌唱发音，能与西方美声相媲美。他的声音高、宽、圆、亮；发音位置稳定；头、鼻、口、胸腔及气息的运用极佳，令人叹为观止。所以他的歌唱让人爱恋倾倒。这应该是我们视为珍宝的艺术财富。时代是向前发展的，艺术也必须跟上时代的步伐向前发展。张先生就是勇于创新，推动京剧艺术向前发展的大艺术家。

1959年我们和君秋先生同台合作，如国庆十周年演出了田汉老的力作《西厢记》之后，那新颖别致、美不胜收的唱和腔，是人们久听不厌的绝品。与张先生接触较多是在“文革”时期排演《红色娘子军》的时候。那时，他刚被“解放”出来，跟他最亲的夫人和母亲已先后离世，家里情况比较困难。他自己住在剧院宿舍。自己料理生活，全力投入工作，废寝忘食。有时他的子女像学浩、学玲等常来看望他，帮他整理整理房间，洗洗衣服，一块儿吃个饭，聊聊天。周末则回家、轻松休息一下。跟同志们合作相处的非常好。在那种情况下，他精心设计出了那段好听的“一番话……”唱腔。既好听又难唱，没有好嗓子和一定的演唱技巧真唱不好。现在虽然不演这个戏了，但我们还是经常调这个唱段。

我们的老师很多，王瑶卿、梅兰芳是我们的老师，

张先生也是我们的老师，他发展了京剧艺术，张派艺术应该大力发扬。最近天津市青年京剧团加工排练张先生的代表作，我们和素秋老师一起参加这个工作，帮助张派青年演员赵秀君刻画崔莺莺这个角色。力求把张老师的这个戏段完美地继承下来，真正地纪念这位艺术大师。

叶盛兰“把子说话”

京剧有一种内容十分广泛的“把子功”。

所谓“把子”，就是刀枪棍棒一类的武器，都算“把子”。武戏演员要把这些武器练习得十分纯熟，要让这些武器都如同手臂的“延长”一样，才算是功夫到家，这些武器也才算是会“说话”。过去上海有些武戏演员，把刀枪的“出手儿”练得十分纯熟，比如用枪杆儿挑着一柄短刀，让短刀围绕着枪杆儿滴溜溜乱转几十个回合，也不掉下来的。上海戏迷给这样的“把子”送了个雅号，叫做“化学把子”，意思是如同运用化学方法将二者教结在一起，无论如何也分解不开。但“化学把子”不过是技巧纯熟，这样的把子究竟属于“玩意儿”范畴，它还远没达到会“说话”的地步。

什么才是会“说话”呢？著名前辈小生程继先这样为叶盛兰示范——比如《八大锤》、《镇潭州》、《战濮阳》、《探庄》几出武小生的戏，其中都有开打，并且部分开打还有些相似。怎么才能征服观众呢？是让这些开打尽量实现“火爆”么？当然，“火爆”是需要的，该“火爆”时你让它变成“温吞水”，那就坏了。但重要在于要让武打个性化。比如陆文龙以双枪战八锤时，人内心要有这样的心声：“就凭你们四对锤？就是人再多，我们也不在乎！”但京剧不

能光有心声，因为观众是听不见心声的，观众只能通过陆文龙急切而又有节奏的双枪舞动，逐渐去听真听准其心声的。再如《镇潭州》，杨再兴和岳飞对枪之际，也应该有这样的的心声：“别看你岳元帅手中是杆有名的‘沥泉枪’，我们杨某的武艺却绝不在你以下！不信，咱们就以结果说话……”当然，这些心声同样也要经由武打表现出来。至于《战濮阳》和《探庄》也是一样，都要让自己的人物心声通过武器的“交手”自然而然泄露给观众。

说过了手中武器，实在应该举一反三。比如小生手里经常拿的扇子，在不同戏里的功用也就有异。

《拾玉镯》中傅朋拿的，与《三堂会审》中王金龙拿的，其气氛环境不同，它们为人物服务的目的也不同。即使在同一出戏当中，比如傅朋戏中需要三次打开扇子和孙玉娇“相对”，在摊扇的幅度上都要有所区别。在这种时候，好演员如果不懂得让扇子（直接向观众）说话的话，那岂不是太可惜了？京剧当中会“说话的”，又何止是“把子”？其实，只要是剧情所需，演员想用什么（从道具直到身上的某块衣襟），结果这被用的就应该会“说话”！戏如果能演到这个“份儿”上，才是“以少胜多”，也才算是“出神入化”！叶盛兰年轻时得到前辈的这番教诲，就一直铭记在心。以后遇到类似情况，无论是小生的哪一路戏，或是哪一种表演道具，都能灵活处置，让这路“活儿”或者这路道具，都能起到“说话”的功能。等到这些局部都能“说话”了，整个人物也就彻底“活”了起来，在表演中也就能“要’哪儿’有’哪儿”了。

第一位京剧女老生演员——恩晓峰

恩晓峰(1887-1949年),满族正黄旗人,生于北京。其父辈叔伯多爱好京剧,常请人来府演唱娱乐。幼年时常随其父出入清音票房听唱。由于她聪颖过人,听毕即能摹仿学唱。并聘请吉庆云到正乙祠票房授艺。15岁时即常以“小客串”名义于戏园演唱。也常被堂会戏邀其串演,她身着男装头梳发辫,以票友身份前往登台献艺,演毕不受金钱酬谢。她崇拜谭鑫培,痴迷谭腔,并极力摹仿,每当谭鑫培演出之际,定让其父陪同前往观摩偷学,凭死记硬背默记心中。曾向陈彦衡、奚砚峰问艺,请吴联奎练功,技艺与日俱增。她台风大雅技艺不凡,且多才多艺。除本工老生外,亦能武生戏《骆马湖》、净角戏《盗御马》及丑角戏《十八扯》等。

这位贵族千金,16岁时不顾族人的阻挠和讥讽,正式下海成为演员,单人赴津加入“凤鸣社”,以谭派女老生出演,剧目有《桑园寄子》、《卖马》、《失街亭》、《定军山》、《洪羊洞》、《碰碑》等。颇受好评,被誉为“女叫天”。豪门富户欲与结识,均遭拒绝,便恼羞成怒,时常差人前往剧场捣乱,故意刁难,为此反使恩晓峰名声更加响亮,致使上海、武汉等地,慕名前来邀请。1910年后,因其声带变化,正值汪(笑侬)派盛行之际,遂改汪派老生,《哭祖庙》、《马前泼水》、《张松献地图》、《受禅台》、《党人碑》、《洗耳记》、《马嵬坡》等为常演剧目。在津合作者有曹桂芬、谢玉风等。在沪与金翠凤(即后改女丑宋凤云)合演《十八扯》,一时轰动上海滩。在丹桂演出《探母回令》,因感身世,于台上演出时,真的落下

泪水。京城允许男女合班演出后，1912年返京于11月3日首演广德楼，戏码却以《盗御马》打炮，后方演汪派正戏，亦常演于庆乐等戏园，曾与刘喜奎、孟小如、荣蝶仙、宋凤云、小兰英、碧云霞、曹桂芬、谢宝凤等合作演出。

恩晓峰后嫁小生姜春桂，有二子二女，长子世绪，次子世昌曾于甘肃省京剧团任鼓师，长女维铭亦工老生，为人老诚，有“大老好”之称，婚后居住花枝胡同，爱人外出杳无音信，求卜问封企盼早归。晚年甚是凄凉，靠糊纸盒、纸口袋度日，直至病故亦未见到夫君归来。有一子乳名“石头”，落户天津；次女佩贤，工花旦、青衣。

恩晓峰，这位清末敢于反抗封建礼教、骇世惊俗的叛逆小姐，红遍京、津、沪，并灌有汪派戏唱片留世。

裘盛戎演不好屠岸贾之迷

京剧老戏当中有出《搜孤救孤》，其中的反面人物叫屠岸贾，是晋国权倾一时的大奸臣，为报私仇杀了忠臣赵盾一家三百余口。其中只有赵盾的儿媳，因是晋灵公的胞妹才得以幸免。但屠岸贾听说她回宫后生下一子，决心斩草除根，杀死这赵氏孤儿。如若不能达此目的，他就要杀死晋国所有的同龄儿童。在裘盛戎之前，著名铜锤花脸金少山曾扮演过《搜孤救孤》中的屠岸贾。裘盛戎“接”过了这一传统，多次“傍”孟小冬唱过。由于孟的这出戏特别有名，所以裘扮演的屠岸贾也给人深刻印象。通过此例不难说明，裘氏可以扮演屠岸贾的。但是，后来当北京京剧团排演同一题材的《赵氏孤儿》时，裘最初想驾轻就熟，仍然扮演屠岸贾并也上演过，

但很奇怪，这时无论裘“怎么演”却“怎么不是”了。裘并不是没用力，老实讲，他为这个人物费的力气远比当年为多。稍后，不知哪位高人出了主意，建议裘改扮“戏”很少的忠臣魏绛，裘只给魏加了一段[汉调二黄]，救使得这个人物遐迩闻名了。从这个例子看，裘又拿屠岸贾这个人物没办法了。

其实，原因就出在两个剧本不同的性质之上

《搜孤救孤》仅四场戏，属于中型剧目，表现了程婴与公孙杵臼联合定计，如何先劝说了程妻同意舍子，然后二人在公孙舍命的过程中，又一道骗过了屠岸贾。剧本没有表现孤儿如何出宫，如何来到公孙和程婴的蔽护之下，更没有写到几十年后孤儿的“大报仇”。程婴在四场戏中场场露面，属于纯交代的笔墨甚多。既然如此，这出戏为什么还能流传下来？我们以为，原因就在于程婴的三大段唱腔（分别存在于第二、第三和第四场中）太“抓人”，观众要求于演员的，就是有滋有味地把这三大段演唱好就行了，至于第三场中审公孙时的表演，只要能以唱腔“拎”表演也就行了。屠岸贾在第三场中才露面，在审理公孙时逼迫程婴亲自拷打，这里还是有些“戏”的。但从剧本讲，也不能就认为这里的“戏”已然写的很“足”。到第四场再度出场，主要的“戏”已完结，屠还听信程婴之言，认定孤儿“你就是我们养老送终的男”，将小孩儿收为螟蛉义子。这样的屠岸贾就不可信了。

综观《搜孤救孤》全剧，主角程婴并不以“唱、念、做”的综合表演取胜，对于屠岸贾的要求，只要能从声腔方面“呼应”一下程婴就可以了。试想，如果能以架子花扮演屠岸贾，表演固然可以加强，但毕竟与程婴的

基本风格不符。以以铜锤扮，以声腔上的“端正凝重”追求“大气”，这样就能和程婴的演唱融在一起。我们想，这才是历来由铜锤扮《搜孤救孤》当中屠岸贾的真正原因。

《赵氏孤儿》则是一“全本大戏”，有头有尾，娓娓道来。程婴虽还是第一主角，但他置身在一个大矛盾中，他全力做了他能够做的事，有时靠唱，更多的时候则靠演。这一来，屠岸贾也就要从属与程的风格——主要靠“演”了。观众要看他如何凶残地杀害赵盾一家，又要看他如何处置公孙，还要看他屠和误听误信程婴之言，把孤儿放在身边许多年，最后反倒造成自己的杀身之祸。这一来，裘盛戎显然应接不暇，这种路数显然与当时业已成型的“裘派”不合。大约观众也发现了扮演《赵氏孤儿》中的屠岸贾是“强人所难”，所以当裘后来改扮魏绛之际便“大放绿灯”。

在后来“争说魏绛好”的舆论声中，我们承认的只是“汉调二黄巧”。裘和马合作的“拷程”，如果作为一种严格的“戏”来要求，实际上是远远不够的，但因为魏绛在整出戏中的分量有限，此处用这样的办法“描一描”，也就足够了。

在魏绛的“大走红”之后，我们一直还在想：裘派声腔有没有不足？如果有，它到底是什么：对于反派人物（比如屠岸贾），裘派果真是无能为力的么？我们看过马先生和裘先生主演的《海瑞罢官》，发觉裘先生扮演的徐阶就整体言也颇尴尬；但其中有一段在二道幕前的演唱，当中有那么几句很有“意思”。这段唱〔散板〕起转〔原板〕，当中两度使用了炸音。应该说，这是裘先生以自身声腔流派刻画反面人物的新突破。当然，这出戏没

演太久就“收”了，裘先生的努力也没显现最后的结果。我们高度重视这一艺术尝试，并建议今日裘派弟子当中的不惧艰难之士，不妨重新挑起扮演屠岸贾的重担，尝试一下如何扮演大奸臣的路径和方法。我们以为这样做，远比现在的“吃现成儿”要有意义得多。

裘先生虽然去了，但他的艺术还在发展。况且不进则退，是所有流派面临的一种大趋势，用这种态度审视前途，我们以为裘门弟子应该更多地朝前看。

一代花王筱翠花

曾被唐大郎（云旌）誉为花王的筱翠花——于连泉同庚兄（我们和于连泉、马富禄都是前清光绪二十六年庚子1900年生），于1981年4月16日在北京八宝山革命公墓大礼堂举行追悼会骨灰安放仪式。八百余人参加了追悼会，喜连成第一科老艺人侯喜瑞以九十高龄亲临吊奠，其次老艺人李洪春八十四岁。

筱派艺术，撷取花旦各派之长，继承、创造、发展成为近代花旦艺术影响最大的流派。

我们曾观摩他和杨小楼合演的《战宛城》，与余叔岩、马连良合演的《坐楼杀惜》，与王长林合演的《小放牛》，与梅、尚、程、荀合演的《樊江关》……，以及他自己创作的若干剧目，他的细腻熨贴，富有生活气息的现实主义表演法则，在观众中留下深刻印象，从悬挂着的许多挽词中，可以看出对他的怀念，现摘录如下：

八十四岁的词人、鉴赏收藏家、余派老生张伯驹亲笔撰写的挽联：

观去多欢场，开怀如对忘忧草；

演来少喜剧，捧腹应无含笑花。

曾向于派问业，村姑放牛鸿鸾禧；

永怀花王神韵，坐楼杀惜打樱桃。

故宫博物院研究员、杨派武生朱家缙挽联：

搬演酒后杨妃，转袖飞裙霓羽舞；

刻画楼中阁女，言簧目盼耐庵文。

北京戏曲研究所、于门弟子邹慧兰挽联：

把手课徒，口传身传腰眼步；

全神贯注，言教身教流源长。

我们的挽联是用他演过的《红梅阁》、《活捉》、《花田错》、《宝蟾送酒》、《卖油郎独占花魁女》来悼念他含冤而死，终得昭雪：

含冤魂步，飘渺轻烟红梅阁；

活捉群奸，春兰送酒占花魁。

著名剧作家翁偶虹写了长联：

忆绮年，初遗翠花，凤仪楼会，裁衣挑帘，载鸿誉，喜唱荣归，谁不仰，翠屏山明，红梅阁暖；

罹浩劫，摧残梅玉，鸡鸣幽界，拷御打桃，萎骏材，马犹思远，齐痛悼，碧尘帕碎，紫霞宫寒。

……此联集于氏生前所演剧目餽釘而成，以剧名寄意，故不能囿于剧之完整性。

（一）“初遗翠花”，于氏在喜连成时，初名小牡丹花，因演《遗翠花》而红，故改名小翠花。

（二）“凤仪”即《凤仪亭》，于演貂禅。

（三）“楼会”即《双珠凤》中之“送花楼会”，于饰丫鬟。

（四）“裁衣挑帘”即《挑帘裁衣》，于氏在拿手戏之《侠义记》中饰潘金莲，此处用“楼会”、“挑帘”

者，因其初演于“广和楼”而挑帘红也。

（五）“喜唱荣归”即《喜荣归》，系坐科时踩跷之基本功戏，身段极多，非常精彩，用此剧名，言其出演各地，载誉而归也。

（六）《翠屏山》饰潘巧云。

（七）《红梅阁》饰李慧娘。

（八）“摧残梅玉”借《梅玉配》剧名，言浩劫之残酷，于生前曾与尚小云合作多年。《梅玉配》于饰韩翠珠，尚饰苏玉莲，分庭抗礼。

（九）“鸡鸣”即《鸡鸣驿》，此剧在于氏挑班时常演之，饰九花娘，广告高列《鸡鸣驿》、《画春园》、《宣化府》三个剧名，以资号召，此剧由杨派武生孙毓堃饰粉面金刚徐胜。

（十）“幽界”即《幽界关》又名《查头关》，于氏演剧中主角尤春风，用此两剧，寓意十年浩劫中之阴森气氛。

（十一）“拷御”即传统剧《拷寇承御》，于在科班常与程连喜演之，于演寇承御，陈饰陈琳。

（十二）“打桃”即《打樱桃》，于饰平儿，用此两剧亦寄意浩劫中之残酷现象。

（十三）“菱骏材，马犹思远”，嵌用于氏杰作《马思远》，骏材喻其杰出之才，由骏材始能联系到马字，而嵌入《马思远》也。

（十四）《碧尘帕》即《海潮珠》，于饰棠姜，马饰齐庄公。

（十五）《紫霞宫》于饰吴晚霞，系柳子幡为皮簧者，“𧄸𧄸”两字作动词用，盖文词之堆砌者曰𧄸𧄸，余堆砌于先生生前杰作十五剧，寄遥思而敬挽也。

于连泉先生骨灰安葬仪式隆重举行之前，其弟子邹慧兰女士曾多方奔走。她还写了纪念文章，介绍筱派的艺术特征及严格教学的事例，爱好京剧花旦艺术者，或可从此文中窥见祖国戏曲遗产的精髓。

海外颇重视筱派艺术，而国内则渐趋淡忘而浸将失传矣，四人帮毁灭祖国戏曲遗产之罪，罄竹难书也。

杜月笙与孟小冬

1950年，香港。重病的杜月笙有迁居法国的打算，他要姚玉兰计算办多少张护照才够数。一直侍病在侧的孟小冬，轻悠悠插了句嘴：“我们要是跟了去，是算丫头呀，还是算女朋友？”就这一句话，让杜月笙思索了好半晌，他回忆起自己和孟的关系来……

他一生和京剧有缘，家里办过五次像模像样的堂会，而且妻妾五房，除原配沈月英外，都是唱京剧的出身。最初所纳二妾，都是唱老生。后来这位姚玉兰，曾在黄金大戏院很风光了一阵，虽也是妾，但另辟新宅，暗含着“两头大”的意思。自己病了之后，也多亏她用心掌管着这个家。再有，就是自己身边这位身份不明的“孟冬皇”了……早年，她曾被梅兰芳金屋藏娇，不久感情破裂，最后在1931年分手。分手并不一帆风顺，他杜月笙也曾出面调停。当时自己是种什么心绪？—说不清。

小冬1938年拜师余叔岩，学余却不多演，声价日高。此时上海已成“孤岛”，杜月笙和姚玉兰避居香港，次年，孟来沪又赴香港探望过他。抗战胜利后，他回到上海，住在茂名南路的高级公寓。这是孟两次来上海，住在这里。孟、姚关系不错，曾一道去南京西路的书场去听小

彩舞的京韵大鼓。1947年，杜月笙60诞辰，上海的中国大戏院组织了十天的堂会义务戏。十天的大轴，梅兰芳八天，孟小冬两天。本来，他俩不便在同一个堂会戏上演出，但一听说是庆寿，就都来了。好在两人分演大轴，并不见面。偏偏有些小报乱出主意，希望梅、孟合作《武家坡》一类的“对儿戏”，企图通过台上的阴阳颠倒，融化感情，达到台下的破镜重圆。这件事弄得梅兰芳和杜月笙都很狼狈，幸好孟演完两场《搜孤救孤》就束装北上，风波就此平息。杜月笙深谢孟之此来，不仅从个人感情上获得快慰，而且从社会角度也很给杜家脸面-15年前杜家堂会独缺余叔岩的遗憾，因小冬此来而弥补了。她肯连唱两实在不易，1946年北平为迎接老蒋，她才打开了尘封多年的戏箱，仅演了《四郎探母》中的一折“见娘”。

孟回北平去了，可杜月笙在上海悬望不止。一年后，在北平围城之际，杜月笙用专机把小冬接到自己身边。可惜好景不长，眼见上海朝夕不保，杜又举家迁港。此时之杜，因喘病不能乘坐飞机，遂改乘客轮，但只购到一张头等仓票，于是孟、姚便轮流在头等仓中服侍。记得小冬那一种怨怨、怏怏的神态，记得她也曾说起为余叔岩侍病的情节，难得啊，她一辈子服侍了两个垂危的病人……

杜月笙回想了自己的一生，尽管每天都靠吸氧过活，但依然独排众议，要和孟小冬补行婚礼。叫来十桌酒席，64岁的新郎便和43岁的新娘就在香港的杜公馆中结为夫妇。一年之后，杜也就呜呼哀哉。试想在最后的一年中，杜时而昏迷时而清醒，他或许要孟在他耳边轻轻哼唱几句余腔，以解他心头的痛苦和郁闷。孟不忍违拂杜

的意志，却又难以启动歌喉，那心中的滋味也是可以想象的。杜月笙或许一边听着，一边回顾着自己从发迹到覆灭的一生，同时，孟的那悠悠、苦苦的遗韵也就轻轻地给杜的一生划上了句号。

上述一则故事，对于端正和丰富京剧欣赏史的意义是重大的。从政治上看杜月笙，他绝对不算好人；但从迷恋京剧的发展过程来说，他又是个无比热心、不断进步的人。他中年在上海家里办了好几次堂会，规模之大有目共睹。他是浦东人，一口浦东口音，但就凭这样的先天条件，居然多次演唱《坐宫》、《拜山》和《打严嵩》。但是，他在遇到孟小冬之后，欣赏口味逐渐“高”上去了，甚至从政治角度审视他的晚年，似乎也有了变化。当然，这不都是京剧的功劳，那样认识就夸大了京剧的社会功能；但也不能小瞧京剧高层次的余派，经常唱余派的票友，思想情操总还不会太差。

孟小冬在港台传艺

孟小冬拜师余门得到余叔岩亲传之后，剧艺更臻精进。1947年的一场《搜孤救孤》，把她的演艺事业推上了高峰。然而，由于战云密布，恶势力对她的不断骚扰，加之杜月笙的姨太太、她的干姐妹姚玉兰对她披肝沥胆地相劝，使她终于谢绝舞台，随杜月笙全家从上海乘船移居到香港，就这样把她戏剧的辉煌锁定在了解放前夕她的声誉也随之在大陆销声匿迹。

孟小冬在港台期间，虽然再未登台演戏，但她对余派艺术的实践和研究却并未中止。特别是她致力于余派艺术的传播，流传和影响遍及到海内外，她对继承和发

扬余派艺术做出了巨大贡献。

香港的杜公馆在坚尼地台 18 号。孟小冬和姚玉兰合住一座屋顶下，共同陪侍风之烛般的杜月笙。除了悉心调理病人之外，唯一使孟高兴的是每逢星期五在杜府的清唱雅集。当时经常去杜府吊嗓的只限于至亲好友。属门生必到的有钱培荣、赵培鑫、吴必彰、赵班斧、朱文熊、万墨林等人。马连良抵港之后，几乎每日必去杜府。琴师是三位顶尖高手：一位是余门两代（余叔岩、孟小冬）的琴师王瑞芝；一位是徐兰沅关山门的弟子任莘寿；另一位是郭晓农。雅集当以孟小冬为中心。“因为杜公馆有冬皇孟小冬在，旅居香港的名票、名伶都趋之若鹜，莫不一履斯境为无上之向往，莫大之荣幸。”

孟小冬经常吊嗓的段子有《乌盆记》的【反二黄】，《洪洋洞》的“【原板】【慢板】，《八大锤》的【原板】等。这些都由钱培荣用大盘磁带录了下来。1950 年，杨宝森、张君秋、姜妙香、王泉奎应邀到香港演出。当时马连良还没离港，就与杨宝森合作演出了《范仲禹》，他俩分饰前后范仲禹。当年在北京，杨宝森曾向孟小冬请益余派唱腔，得到过孟的赞赏和鼓励。这次孟小冬和名票赵培鑫都欣然到剧场给杨宝森捧场引起香港新闻界重视，倍加宣传，一时全香港为之沸腾。

1952 年春天，杜月笙故世半年后，孟小冬迁居使馆大厦，收了钱培荣和赵培宝为徒。其间，孟小冬的私人医生吴必彰忽然夹在钱、赵当中叩了一个头，没拜祖师爷，因而就算他是半个弟子。钱培荣是孟在港台弟子中学艺最多和时间最长的一位，在港专赴孟府受教有 7 年之久。孟小冬迁居台湾后，他则以录音呈师纠正，除钱、赵以外，向孟问艺者不乏其人。知名的票友有李猷、赵

从衍、李相度、蔡国衡、黄金懋、丁存坤、张雨文、沈泰魁、汪文汉、龚跃显等。这些孟门高徒在继承余派的唱工艺术方面，由于得到孟小冬的亲传和指点，打下了深厚的唱工基础。谈到余派在海外的影响和流传，自然是余叔岩演唱艺术本身的巨大魅力所在，同时与他身后的主要传人——孟小冬在港台期间传艺的重要作用是分不开的。有研究家评论说：“余氏的绝艺，或能因此再传，而发扬光大，则孟氏之功伟矣。”

一代名伶孟小冬

京剧成为国粹，至今已有二三百年的历史。其间涌现过许多名噪一时的杰出演员，但其中出色的女须生却寥若晨星。本世纪二三十年代，上海滩曾经出现一位十分耀眼的人物，她就是被誉为梨园“冬皇”的孟小冬。

出身梨园世家的孟小冬自小生得聪慧秀丽，1925年她离开上海初闯京城时，正值18岁青春妙龄。她举止优雅，气质高贵，楚楚动人，当时北平的许多人都以她为心目中的偶像，暗恋于她。其中就有京城达官之子王维琛。

这段时间，也正是梅兰芳访日返京后的日子。一个是伶界大王，一个是坤伶须生泰斗，一个如日中天，一个光艳烁人，可谓旗鼓相当。一段时间，两人形成了打对台的局势，双方营业额不相上下。而且两人在堂会中不断合作，同台演出《梅龙镇》、《四郎探母》等，后来又一度在开明大戏院联袂演出《二进宫》。二人本是梨园同行，相互钦羡，惺惺相惜；不断的合作又使二人加深了了解，互生爱慕之情。从此，开始了一段美好的生活。

梅兰芳在北平曾经三易其宅，其时他和孟小冬正住在东城无量大人胡同的一所四合院里。此院名为“缀玉轩”，梅兰芳的许多朋友常聚集在这里，说古道今，谈文论艺。然而，祥和的气氛中，一场凶兆即将来临。

1926年的某一天，梅家会客厅里突然来了一位不速之客。他身着浅灰色西装，面貌清秀，文质彬彬，面色苍白，20岁左右，一看便知是位学生。他就是这起血案的主角王维琛，当时肄业于北平朝阳大学。王对孟小冬心仪已久，无奈孟此时已成为梅兰芳的情侣，因此他怀恨在心，到梅宅寻衅。王维琛到达梅家的时候，碰巧梅兰芳正在午休。代替梅兰芳出来招待客人的是梅兰芳的老友张汉举。张汉举是当时北平很有名望的一名绅士。王维琛见出来的不是梅兰芳，迅速拔出手枪抵住张汉举，声称此事与张无关，让张把梅兰芳叫出来，因为梅夺了他的未婚妻（指孟小冬），他要和梅算账，否则梅只有拿出10万元才能解决问题。张汉举强压住内心的恐慌，告诉梅兰芳这位先生要借10万块钱。梅兰芳先是一愣，迅即明白过来，只听一声：“我们立刻打电话去。”便已不见身影。不久，梅宅被大批军警围住。不料，王维琛无意中瞥见了军警，顿时惊慌失措，拔枪就射向张汉举。可怜张汉举在这场不相干的爱情纠葛中成了冤死鬼。听到枪响，军警们一拥而上，王维琛饮弹倒地，旋即殒命。

缀玉轩发生如此血案，社会舆论大加炒作，一时沸沸扬扬，种种绯闻，扑面而来。梅孟不得不告仳离。孟小冬经此打击，痛不欲生，一度于天津居士林皈依佛门。此后数年，她坚决避免与梅相见。1931年杜家祠堂落成堂会中，南北名伶汇聚一堂，她却因梅在场，避而

不出。二人最终连合作的机会都没有了。

床畔侍疾杜月笙

杜月笙对孟小冬的情分也早在1925年就开始了。1929年他虽然娶了名须生姚玉兰，但对孟小冬依旧念念不忘，希图找机会接近她。

1936年孟小冬应杜月笙的邀请为黄金大戏院揭幕剪彩，其后在此演出20余日。因为孟小冬是杜之四夫人姚玉兰腻友，演出期间理所当然地住在姚玉兰处——18层公寓（今锦江饭店）。这样孟杜的接触就频繁起来了。

抗日战争中，杜月笙移居香港。

由于杜对孟念念不忘，自然对孟小冬的情况就分外留心。在日寇铁蹄蹂躏下的北平，孟小冬凭着坚韧的意志，非凡的才气和对艺术执著的追求，终于执余派之牛耳。杜月笙对其钦佩爱慕之余，尤怜惜其个中的甘苦。因而1946年，已返回沪上的杜月笙，又让总账房黄国栋写信给孟，催其南下。孟小冬由于想念腻友，也就不再推托。姚玉兰的嘘寒问暖，杜月笙不露声色的敬重体恤，使她感到数年来未曾有的温暖，她那孤苦无依的心灵又找到了依托。孟小冬感于杜月笙数年来的情深意重，加上姚玉兰的一再撮合，此次赴沪不久，终于以身相许，1949年，上海解放前夕，孟小冬随杜一家迁居香港。

此时的杜月笙已非盛年，而是年逾花甲一病翁，孟自入杜门后，就自然地挑起了侍奉杜月笙的担子。而侍疾也似乎成了她不可卸掉的责任，因为她的相伴已经成了病入膏肓的杜月笙不可缺少的安慰。

自入杜公馆以来，孟小冬一直沉默寡言，对一切看

不惯、听不得、受不了的事情都漠然置之。但1950年的某一天，傲岸的她却迫不得已，淡淡地说了句至关重要的话。那天，杜月笙当着家人的面，掐指计算迁法需要多少张护照。当他算好了需要27张时，孟小冬淡然的声音突然飘了过来：“我们跟着去，算丫头呢还是算女朋友呀”一语道破实情。杜月笙一愣，当即宣布尽快与孟小冬成婚。那一晚，杜月笙下了他那几乎离不开的病榻，由人搀扶着，充当新郎；孟小冬的脸上也现出了笑容。毕竟他们有了女儿杜美娟，杜月笙有责任承担起对孟小冬的义务，给她一个名分。一生傲岸的孟小冬，最终也只能屈从于命运的摆布了。

杜月笙死后，孟小冬独居香港，深居简出，专心教授弟子。

孟小冬并不随便挑选弟子。只有具有天赋、意志坚强又迷恋艺术的人才能有资格做她的学生。她的3位弟子赵培鑫、钱培荣、吴必璋正是如此。她教授弟子极为认真、严格，规定未经她的许可，不能在外面随意吊嗓，更不准在外面唱尚未纯熟的戏。据刘嘉猷讲，她曾有一位准弟子，略窥余派剧艺门径，唱做俱达到一定水平。曾经一度彩排，口碑甚佳。不久学习《捉放带宿店》，念唱的同时兼排身段，等他自认为排得够熟练了之后，便屡请在台北公演。但是孟小冬认为他在做表与感染的神气上，未尽善尽美，因此始终未予答应。

1967年，孟小冬因亲友均在台湾，为避免孤寂，便迁到台北定居。

光阴荏苒，转眼间10年风逝，孟小冬已近古稀之年。1977年5月25日，一阵剧烈的哮喘之后，便突然昏迷过去，送至医院抢救无效，延至26日午夜，

终因肺气肿和心脏病并发症去世。

京剧谢幕的由来

周易(和树棻合作)写她自己父母周信芳和裘丽琳由恋爱结合到十年浩劫中双双遇难丧身的长篇纪实体小说《伴飞》已在《小说界》1985年第6期发表。这对于我们想了解这位京剧表演艺术家生平的一个重要方面,很值得一读。对于周、裘两人的情况,我们一无所知,提不出什么意见,但从作者描写的细节中,却被我们捉住了一处破绽。原来裘丽琳第一次看周信芳的戏,是在上海丹桂第一台,周在《鸿门宴》中扮演张良,小说中描写裘丽琳那天看周信芳的戏,“一撩帘子,场上就是个满堂彩,以后一直彩声不断,我们也就这样一眼不眨地直看到了散场和谢幕。”按是年周信芳30岁,周与梅兰芳同庚,都是中日甲午战争那年诞生的,那么裘丽琳看戏当在1924年间,其时戏曲舞台上根本还没有谢幕。

谢幕是从国外流传过来的,起初只见于话剧和歌唱会上,那也是在30年代后期了。京剧谢幕要迟到40年代在上海才逐渐推行起来。有人说抗战胜利之后,梅兰芳剃掉胡子重新粉墨登台,受到观众的热烈欢迎,散场后观众仍依依不肯离去,梅便启幕答谢,此乃京剧谢幕的开端,此事我们未作考证,只好姑存一说。但就在这个时期,有两位京剧名演员不愿谢幕的事,我们是亲眼目睹的。一位是盖叫天,他的个性古板,开头不习惯于来这一套,所以戏毕落幕就推出一块“敬辞谢幕”的牌子,表示婉却;又一位是程砚秋,他做事认真,考虑谢幕时自己是以演员本人的身份还是以剧中人的身份来出现好

呢，一时拿不准主意，他在尚未想通之前，就不愿轻举妄动。因而盖、程两位的谢幕更要比别人晚一些时候。由此可见，凡是新鲜事物由发生到普遍盛行，总会有一个认识上的曲折过程。正因为当初一度出现过这样抵制谢幕的现象，我们可以肯定京剧谢幕已经是 40 年代的事情了。

我们指出这一点作者在描写细节上的失误，并无否定全书真实性的意思。我们还记得 50 年代的电影《战上海》，这是一部写上海战争的片子，可是拍摄的南京路镜头，在路面上居然出现了当时没有的人行横道线，即使是这么一点小疵，也使观众感到别扭，不舒服，留下了不真实的印象，其实这一点美中不足，拍摄时如稍加注意，是容易避免的。因而本文举谢幕为例，只不过想提醒年轻作者遇到历史题材，在具体细节上，千万要防止“想当然”或“马虎过去”的写法。

程腔风靡上海滩

“四大名旦”中，程砚秋的崛起与上海有很大的因缘。20 年代初程派艺术处于初创时期，这时梅兰芳已陆续排演了古装新戏《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女散花》等，影响所及，京剧旦角纷纷效仿。从 1922 年起，在罗瘿公、王瑶卿的大力帮助下，程砚秋开始编演自己的本戏。同年 10 月，他首次来沪，除上演《玉堂春》、《能仁寺》、《女起解》、《虹霓关》、《奇双会》等 20 来个传统剧目外，还上演了罗瘿公为他新编、改编的《梨花记》、《龙马姻缘》。这次演出以文武昆乱不挡、技艺精湛而大获成功。程砚秋的名字从此传遍整个上海滩。

1923 年程砚秋第二次抵沪，更为轰动。不仅以色艺俱佳，表情、做派细腻吸引观众，更以艺术上的创新，使上海观众欣喜若狂。由于革新，他的传统戏得到“旧戏新唱”的评价，《玉堂春》、《六月雪》和《贺后骂殿》等剧的唱腔，一时不胫而走。在编演新戏上，罗瘿公劝导程砚秋要独辟蹊径，他说：一定要编演“情节戏”，有头有尾地唱；特别要钻研唱腔、唱法。第二次来沪，程砚秋演出了新编剧目《红拂传》、《玉镜台》、《风流棒》等，在表演上均有创新。如《红拂传》中红拂与李靖出奔时的对舞；《玉镜台》中，小丫环碧玉对谢鲲连说几个“使不得”时的身段、手势，都是独出心裁。由于程砚秋各新剧中新腔迭出，脍炙人口，观众边听边学，纷纷索取唱词，从此开创了京剧节目单上附印唱词的先例。一时沪上程腔之盛，如风起云涌。继北方“无腔不程”之后，程腔又开始风靡大江南北。

1923 年余叔岩在上海约程砚秋合演，不料数场后余因故不辞而别。这对剧场老板和程砚秋都是个难题，观众能否接受他这个后起之秀来顶替当时造诣、声望都处顶峰的余叔岩？结果他以《红拂传》、《花舫缘》、《风流棒》等新戏连演几天，观众不仅毫无怨言，而且座无虚席。这场检验，确立了程砚秋在京剧界已起跻身一流名家之列。

荀慧生与尚小云

1919 年 9 月，尚小云首次到上海，随杨小楼演于天蟾舞台。老生由谭小培担纲，又邀荀慧生（时称白牡丹）担任“刀马”，引起轰动，从 9 月 9 日至次年 1 月 4 日，

连续演出约 90 场。人称。“三小一白”。在沪期间，杨、尚合作的主要戏目是《长坂坡》、《红鬃烈马》、《楚汉争》等。而尚小云主演的则有《苏三起解》、《玉堂春》、《祭江》、《祭塔》、《孝义节》、《武家坡》、《宇宙锋》、《彩楼配》、《探寒窑》、《昭君出塞》、《醉酒》等戏，其中以《玉堂春》、《武家坡》最受欢迎。尚小云的演出引起了上海剧评家姚民哀的注意，他在 1920 年 4 月的《申报·自由谈》撰文，谈论扮演苏三的三个难点，认为尚小云的苏三“不即不离，如黄庭初拓，恰到好处”。

“四大名旦”中荀慧生与上海更为有缘，四人中他在上海演出的时间最长。1919 年，19 岁的荀慧生随杨小楼首次到上海，用艺名“白牡丹”演于老天蟾舞台。四个月期满，杨小楼等于次年 1 月返京，荀慧生却因“在上海有特殊的号召力。而被天蟾”园主倚为台柱，坚留订约”，1920 年 12 月“又为亦舞台主以重价”长期聘去。荀慧生来上海时，正值“五四”之后，上海文化界新思潮正以锐不可挡之势蓬勃兴起。受此影响，荀慧生进行了一系列开拓性的创作实践。单是新编、新排的剧目就有几十出，《荀灌娘》、《神仙世界》、《杨乃武》、《盘丝洞》等就是他刚到上海的头几年里编演的几个新戏。荀慧生在沪期间，广交文人学者，并拜画家吴昌硕为师，1924 年吴昌硕书写了“白也无敌”四字赠荀慧生。

严独鹤、舒舍予都是上海有影响的文人、剧评家，和吴昌硕一道发起成立“白社”，以扩大荀慧生的影响。严独鹤曾任《新闻报》副刊《快活林》的主编，1924 年又担任了《新闻报》副总编辑，还主编过《红杂志》、《红玫瑰》等刊物。舒舍予是上海众多戏剧刊物的主要撰稿人，主编过《戏世界》等刊物。《西湖主》是第一个展现

荀派新风格的创作剧目，剧本由“白社”请名作家杨尘因专门为荀编写。故事采之于《聊斋志异》中《西湖主》一篇。荀慧生在排演上又慧心巧思，揣摩表情，设计身段，载歌载舞，最终使成名剧。

齐如山·编排《嫦娥奔月》

对于传统的梨园界来说，齐如山可算是“外来户”。他“外”得厉害。首先，他在真正接触京剧之前，几度“外”到了法国，观摩了西方的各种戏剧形式。然后，当他回国重新又观赏京剧时，一度怀有极大的反感，并且把这种反感当着谭鑫培的面，给“正乐育化会”的全体成员讲。然而他最大之“外”，还是“外”在他给梅兰芳编排新戏的时候。他曾给梅排过一出穿老戏服装的“新戏”《牢狱鸳鸯》，演出后受到欢迎，但齐如山却不以为然。民国四年夏天阴历七月，梨园为了迎接“中秋”而竞排“应节戏”。当时以王瑶卿为首，在第一舞台打出“宫廷秘本”《天香庆节》的旗号，新式的舞台，从上海定做的全份新戏箱，演员阵容中有杨小楼、陈德霖等几乎北京全部的好角儿，就连梅兰芳也接到了那边的邀请。但是梅兰芳不能去，因为他这时正搭着俞振庭的班儿，正在东安市场的吉祥戏园演出。梅找齐如山想主意，要他务必再编一出新戏以便“对垒”。于是，齐就根据旧小说中“后羿吴刚、天街大战”的一段故事，编了一出《嫦娥奔月》。不料，梅兰芳和本班所有的人看了剧本，都觉得“不够看”。齐便对梅说：“我们给你‘安’上些身段，再详细一排，就够看了。”

齐如山首先帮梅兰芳“找扮相”。京剧有这么一条不成文的规矩——演员每演一个新的角色，首先想的不是剧情如何，相反，首先想的则是自己穿什么、戴什么和拿

什么。当然，这穿、戴、拿也是由剧情规定的。但演员想扮相时不光要考虑剧情，还要考虑和类似人物扮相的联系和区别。演员特别要着意思的，则是怎么通过这样的穿、戴、拿，使得自己能够“耍”起来，并且通过这“耍”进入角色。然而嫦娥介乎人、神之间，以往京剧中的各种妇女，没一种现成的扮相适合嫦娥，因此他和梅兰芳第一次在这个戏里创制了古装。更令人不可思议的是，这创制的古装一旦确立，便成为后来旦行几种基本扮相当中颇有生命力的一种。

《嫦娥奔月》的上演，把另一边的《天香庆节》打了个“落花流水”。齐如山的这一成功，在京剧的表演艺术与京剧文学的相互“斗争”中，究竟有什么意义？第一，《嫦娥奔月》本身具有“足够”的文学内涵（不是指它外在的文字外壳），适合用京剧形式表现，尤其适合“中秋”应节戏的观赏口味；第二，齐如山帮梅设计的古装扮相和种种身段，本身也具有“相当”的文学价值。所以我们认为，《嫦娥奔月》一剧提高了京剧的文学品味，开创了京剧编剧、导演的新思路。

“泥缝儿”高手

“泥缝儿”本是盖房子的一句术语，“泥”读去声，做动词用。是说瓦匠在把砖墙一层层砌起之后，然后左手拿个小托板儿，上面盛着水泥，右手再用一个条形的小抹子，把水泥一点点地抹进砖缝儿，使砌墙工作得以圆满告终。借用到梨园，“泥缝儿”主要是指小花脸演员要善于利用老生、青衣的唱做空隙，用插科打诨添补“空白”，用生活的情趣弥补程式化带来的缺憾。一般地说，小

花脸只要做到这一点，就算称职。然而其中的高手，还能通过有限的几处“泥缝儿”，使得自己扮演的配角同样性格丰满，甚至在几年、十几年之后，让观众猛地想起，还禁不住会心地微笑！如今在我们的记忆里，这样的高手就有一位，他就是40年前在叶盛兰、杜近芳主演的《桃花扇》中，扮演柳敬亭的孙盛武先生。

柳敬亭是南明时代著名的说书艺人，他勇于参与政治活动，无愧是中国文化史上的一位风云人物。然而在《桃花扇》中，他没什么戏，是个小而又小的配角。然而名丑孙盛武却仔细研究了剧本，抓住三处能够显现柳敬亭性格的地方，不失时机而又是着力地刻画了一番。

第一处是听说侯方域等人痛打了阮大铖却又把他放走时，柳敬亭深深地、甚至是带着恨意叹息说：“咳！画虎不成，反类其犬！”这就鲜明地表明了说书艺人不同寻常的政治立场和社会经验。第二处是在听说侯方域“梳拢”李香君是杨龙友从中牵线，然而“梳拢”的当晚偏偏这“主婚人”却不在场，这时柳敬亭眼珠一转，冷笑一声：“这，简直是场笑话！”这一笔，足以证明他平日用心琢磨身旁所有的人，对于杨龙友的风派性格早有警惕。第三处是在戏的结尾，侯方域参加清廷科考的消息传来，几个小姐妹忍不住要告诉香君，被柳敬亭阻止了，他只是深沉而又意在言外地对香君讲：“公子他——也平安地，回家去了——”他知道事情已经无可挽回，对于病重的香君来说，消息还是暂时封锁一下为好。由于有了这三笔，孙盛武就不仅出色地为小生和青衣的戏“泥”了“缝儿”，而且把“这一个”柳敬亭塑造得余味悠长——使观众在满足于叶盛兰、杜近芳的唱、做之外，对于丑行扮演的“柳麻子”，也格外要一品再品……

言菊朋挑班碰壁

今天，京剧伶人之优秀与否，好像已经不再与能否“挑班”挂钩。比如言派声腔，喜欢它的人已经很多，没人否认它是京剧流派百花园中很显眼的一枝。尤其是《曹操与杨修》出来之后，老观众会因为言兴朋（菊朋之孙）的演唱对这个流派产生一些新的感情，言派由之也在新的基础上得到新的普及。

但是，言派在 40 年代前后的日子却是“不好过”的。言菊朋系票友下海，最初学的是老谭，在余叔岩嗓音不好时，曾一度执谭派老生之牛耳。后来余的嗓音恢复，二人的竞争激烈起来，言逐渐就不是余的对手了。余在谭的基础上发展成余派，言的声腔也因心境不好、体力日衰而走向精致纤巧，创造出另辟蹊径的言派。可能是在字音字韵上过分“讲究”，难免因词害意，所以给人一种“做作”之感。言派自创的剧目，也多是表现衰迈、垂死人物的幽微感情，如《让徐州》、《白帝城》等。言本人当年曾很努力，几次试图挑班，但几次都没成功。据一位目击者回忆，在 30 年代末、40 年代初，有一次珠市口开明戏院演义务戏，大轴为《战宛城》，李万春、小翠花、侯喜瑞、叶盛章等主演，倒第二是言菊朋的《法场换子》，倒第三是南铁生的《虹霓关》。这次演出是目击者第一次听言的戏，当南铁生演完、台上正在换场面时，许多观众向外走，目击者随之到了戏院门口，只见珠市口便道上，煤市街、粮食店街口卖馄饨的小摊上，顿时坐满了人。他回到剧场一看，观众走了将近一半。刚才《虹霓关》还热腾腾的，这会儿就变成冷清清的了。

等一会儿言菊朋快演完时,外边的观众又呼拉拉往里走,原来是等着看《战宛城》了。

40年代的京剧,在近代京剧史上并无亮色可言,因此此后言派的进一步衰微,也就无人理会。50年代开始,多数流派转向兴旺,一要靠自身的“成色”二要靠本派人物的努力。这两条言派都缺。惟独60年代初期,中国京剧院的《杨门女将》面世,其中毕英琦扮演的采药老人便运用了言派,顿时光彩四射,人们在新的历史条件下重新掂量言派,发现它的内涵不再是旧时代的伤感,而通过幽宛曲折一样也能表达出让新时代人理解的新感情。

人们刚刚高兴不久,不料国家此后进入了长达十年的“文革”,一切万马齐喑。再后,就是本文一开头说到的《曹操与杨修》的出世。此中的杨修是戏中的第二号人物,但从声腔角度看,杨修的音乐形象比曹操要丰满。杨修的成功,可以视为是中国进入新时期以后,艺术上进入了健康的多元状态,言派声腔也得到了充分展示自己的机遇。

这种情况颇引人深思。为什么同一个言派声腔,在它刚出来的时候颇遭冷遇,而在“冷处理”过一个时期之后,它便又重新发射出耀眼的光芒?很奇怪,我们忽然联想起北京著名的老字号仿膳饭庄。仿膳顾名思义,是仿效清官当中御膳房。在它最初的创始期,文字资料上我们能够看到诸如“千叟宴”这样的记载。它应该是奢华和铺排的,但以现代眼光审视,它又肯定是不符合现代人健康的饮食观点的。当辛亥革命之后,清王族得到了宽大处理,依然住在皇宫之内。1922年,冯玉祥把末代皇帝赶出了皇宫,使得原来停留在御膳房的那些大师傅顿

时失业。1924 年北海作为公园公开向北京市民开放。1925 年，几个御膳房的老师傅联合起来，在北海公园的北部五龙亭附近租了一处小房子，开设仿膳茶庄，除了卖茶，也卖些昔日宫中的小点心，诸如豌豆黄、小窝头。为什么这个时候仿膳不能“大”搞？我们觉得当时的国民总心态是驱除封建余孽，如果大张旗鼓宣扬皇家饮食，估计会受到国民严峻的批判和抵制的。然而又过了若干年，人民的江山已经稳固，封建势力的复辟早已变成不可能实现的梦呓——这时政府才把仿膳迁移到琼岛北岸华丽的漪澜堂。这里的雕梁画栋充满了帝王气氛，如果在李白成初入北京时一步就来到这里，可能一把火就把它焚烧干净。但是，当北海已经变成劳动人民的游乐场所半个世纪之后，这种阶级的仇恨淡化了，仿膳不但可以安然迁移进来，而且还需要提高自身来适应这里的雕梁画栋。于是，仿膳改名为饭庄，并把已然丢失了的“满汉全席”又找了回来。如今，坐在雕梁画栋当中品尝满汉全席，已经是一件很安然、很惬意的事情了。

言派的遭遇的确和仿膳颇为相似。在 40 年代前后，言派的那种纤细精巧的声腔，也和当时国家的大形势不符，和观众的听戏心理有抵触。因此才让观众感到“不受听”，从而使得言派“不走运”。当历史又走过了一些路程，让人们对于旧言派的成见淡化了许多之后，当改造过的言派出现在新戏中的时候，言派声腔便成为一种新的载体。通过这些似曾相识的声腔，人们感受到的则是新感情。有了这种铺垫之后，即使再听《让徐州》、《白帝城》中那些垂死的哀叹，新时代的人们也全然可以坐得住，并且可以把陶谦和刘备放进历史的画廊当中去欣赏了。经过了这一比较，我们觉得言派大体属于“多样化”的范

畴，作为“主旋律”的调剂，它是必须存在的，而且具有特殊的审美境界。

余叔岩智闯“大宅门”

余叔岩是清末民初的著名京剧艺术家，祖父余三胜，是反派老生演员，曾和程长庚齐名；父亲余紫云，是“福庆班”的台柱子，在剧坛享有盛名。出生于艺术世家的余叔岩，从九岁开始步入京剧艺术王国，13岁起就在父亲的戏班中担纲演出，深受观众欢迎，一时，“小小余三胜”之名播扬四方。梨园中的不少人也将他视为“小神童”，认为余叔岩的艺术潜力无限，前程远大，对他抱有殷切的期望。

少年得意的余叔岩没有被盛名所累，认为自己在艺术上虽有长进，但戏路不宽，与许多前辈艺术家和时下正走红的演员相比，还有不少差距。他以清醒的头脑勤学苦练，在名家的指点下，四五年后，思想和艺术都逐渐成熟了。余叔岩依然不满足于已取得的艺术成就，决心向新的艺术高峰迈进。他环顾四周剧坛，十分敬仰谭派艺术，决心把它当作学习的楷模，争取在艺术上有新的提高。1909年，余叔岩正式改学谭派，常和王庾生等人共同切磋谭派的唱腔。1911年，辛亥革命爆发后不久，他离开天津，由老丈人陈德霖介绍，正式拜谭鑫培为师，开始了新的学艺生涯。当时，谭鑫培早已红透京城，虽然碍于情面，收下了这个外姓弟子，但对向他传授艺术则有所保留。尤其是对内行演老生的演员，他不肯轻易指点，而余叔岩正是这样的名演员，他只教了一出《失

街亭》和半出《太平桥》。其余的戏，全靠余叔岩自学。自学的主要途径是观摩，即在谭鑫培上场演戏时，在台下认真地看他的一招一式。其时，为了更好地向谭鑫培学习，他和言菊朋、王庾生组成了一个“观摩小组”，专门研究谭鑫培的艺术表演，以深刻领悟谭派艺术。但这样观摩谭鑫培演出的机会也不是很多，这使永不满足的余叔岩深感苦闷。

有一次，谭鑫培接到大军阀段芝贵的指令，要他到安徽会馆去演唱堂会戏。那时，唱堂会戏相当普遍。在一些大家族、大官僚、大军阀或清朝的“王府”中，经常有堂会演出。这类堂会戏通常在家中演出，门禁森严，外人无法入内看戏。余叔岩是谭鑫培的弟子，也无例外。为了要观摩老师的演出，每逢谭鑫培去唱堂会，他总是事先探实消息，弄清演出的时间和地点后，到时设法装扮成乐师混进去。然而，段芝贵府中这次堂会演出的保安工作特别严格，离堂会演出前的四五个小时，段芝贵就派人在门口持枪警卫。来人到门口，一般都必须下车、下马，送上名帖，等候通报后，才能进去。径直进府的只有那些社会地位较高或是主人特邀的嘉宾，他们都是当地赫赫有名的大人物。余叔岩在远处对段府大门观望了很长时间，但一直没有找到混进去的好办法。眼看着时间分分秒秒地流逝，他的心里也越来越急，无奈之中，他急中生智，决定冒一次极大的风险。

余叔岩雇请了一辆平时只有社会名流们才能乘坐的漂亮的轿式马车，自己坐在车内，用窗帘把车窗严严实实地遮上，叫马夫只管大胆往前闯，就是到了大门口，也不要停车，相反，要加快速度直往里冲，俨然一副大人物的派头。马夫依计行事，到了段府大门，警卫们见

来人这副架势，都信以为真，认为是什么大人物莅临，不仅不敢阻挡，相反一个劲地持枪立正，毕恭毕敬地目送着马车冲进内宅疾驶而去。艺成点滴皆艰辛。余叔岩为了学艺，冒险智闯段府，在梨园史上留下了一则佳话。