

架子花脸黄润甫

架子花脸,能自成一种艺术流派的应推黄润甫为首,但是在黄的同时或稍前还有徐宝成、庆春圃、钱宝峰,这是黄派艺术的来源。其后如穆春山、郝寿臣、侯喜瑞等又都是学黄润甫。

黄润甫,祖籍武清城关,京剧黄派武生创始人黄月山之侄,满族,行三,因此人都称为“黄三”。初在翠峰庵当票友(业余演员),后拜四喜班的朱大麻子为师。朱在清咸丰年初(一八五二年左右),已成为好角,以演《阳平关》的曹操、全部《琼林宴》的包拯著名。黄润甫投身二黄班后,却不是专学朱大麻子,而是学徐宝成、庆春圃、钱宝峰三人。

徐宝成咸丰初在双奎班,以《恶虎庄》的姚刚、《御果园》的尉迟恭、《四杰村》的鲍自安、《李七长亭》的李七等为拿手,也兼演武生戏,如《狮驼岭》的孙悟空、《打店》的武松。他比程长庚小四岁,卒于一八八三年(光绪九年),在净行中资格最老。

庆春圃,也是满族人,称为庆四,略晚于徐宝成。以演《四杰村》的鲍自安、《李七长亭》的李七、《九龙杯》的黄三太、《画春园》的蔡庆为拿手。但是他中年就辍演了,因为和穆凤山演《画春园》,穆能一个“抢背”从台上翻下去“跑台”(从台下出大门,由大门外再进后台,略如日本歌舞伎的“花道”),庆却不会这样翻,因

此被四喜班主叶中定(也是唱花脸的)辞退。

钱宝峰原来是三庆班的花脸，程长庚和卢胜奎排演《三国志》，他饰演张飞，夙有活张飞之誉。后来又辅佐杨月楼、俞菊笙。钱的拿手戏，除《长坂坡》、《黄鹤楼》、《芦花荡》、《瓦口关》等张飞戏外，还有《挑滑车》、《岳家庄》、《镇潭州》的牛皋(《挑滑车》中也饰兀术)，《清风寨》的李逵，《青石山》的周仓，《五人义》的颜佩韦，《英雄会》的窦尔墩，《恶虎村》的濮天雕，《霸王庄》的黄龙基等。

黄润甫的本领，就多半得自徐、钱、庆三人，因而后来管他叫“钱庆黄”，就正说明了黄润甫兼有钱、庆之长，其所以不把徐宝成列在其内，是因为徐还兼武生。

黄的拿手戏，有《捉放曹》、《击鼓骂曹》、《徐母骂曹》、《战宛城》、《长坂坡》、《群英会》、《横槊赋诗》、《华容道》、《逍遥津》、《阳平关》的曹操，《取洛阳》的马武，《恶虎庄》的姚刚，《定军山·斩渊》的夏侯渊，《失街亭》的马谡，《回荆州》、《黄鹤楼》的张飞，《除三害》的周处，《贾家楼》的程咬金，《下河东》的欧阳芳，《穆柯寨》、《辕门斩子》、《雁门关》、《洪羊洞》的焦赞，《金猛关》的焦玉，《琼林宴》的煞神，《铜网阵》的卢方，《丁甲山》、《清风寨》的李逵，《挑滑车》的牛皋，《雄州关》、《八大锤·断臂》的兀术，《赵家楼》的王通，《李七长亭》的李七，《取金陵》的赤福寿，《法门寺》的刘瑾，《混元盒》的白石怪(钱宝峰饰演青石精)，《五人义》的颜佩韦，《英雄会》、《九龙杯》的黄三太，《恶虎村》的濮天雕，《洗浮山》的

于六,《霸王庄》的黄龙基,《殷家堡》的殷洪,《骆马湖》的李佩,《连环套》的窦尔墩,《儿女英雄传》的邓九公……,此外,铜锤戏他还演过《天水关》,也反串过《下河南》的丑公子,其中尤以《取洛阳》、《战宛城》、《阳平关》、《失街亭》、《下河东》、《挑滑车》、《八大锤》、《穆柯寨》、《丁甲山》、《李七长亭》、《法门寺》、《连环套》、《儿女英雄传》为常演剧目,直到今天,大多数演者还是宗黄派。

黄润甫吸收钱庆的艺术,他是有选择的,钱最长于勾整脸戏,如所谓“黑十字门脸谱”的长靠戏的张飞、焦赞、牛皋,短打的李逵等,尤其是善于表现张飞、牛皋大将风度,所以黄演这一类勾脸戏,就都学钱。庆春圃善演江湖绿林人物,如挂白满的戏《九龙杯》的黄三太,要表现出老态龙钟,脸谱上不但显示老纹,连那眼皮下垂形成“肉眼泡”的老态都很逼真,黄演这些戏就学庆春圃。他学习前人或同辈的艺术,总是经过审慎选择的,如徐宝成演《李七长亭》,扮犯人李七,是穿红罪衣,戴细锁链,足登木头底鱼鳞洒鞋,庆春圃却改戴“三大件”,只戴细锁链,理由是项锁太沉,昂头身段很不方便,削弱神气,而且出场用“乱锤”,有许多身段(如搔痒等),不易表演,因而就弃庆四而宗徐宝成。这是他在继承方面的优点。他还善于在继承的基础上又加以很大发展,他的老师朱大麻子演《阳平关》等戏的曹操最为拿手,黄就在学朱的基础上加以出新,因而有“活曹操”的称号。他还吸收了当时人的一些生活,提炼入戏,创造性地刻划出刘瑾和金兀术等一些类似清廷贵族的典型人物,为后学者所宗法。他晚年在戏中往往把

个人的爱憎激情透露出来,如《连环套》的窦尔墩表演得那么豪爽洒脱,成为典型杰作。因之形成架子花脸的唯一流派,使后来的郝寿臣、侯喜瑞等所继承和发扬。

黄派之唱,专尚沙音、炸音,尤以炸音为主(与“铜锤花脸”不同),气力充沛,实大声宏,唱法上似散实凝,以顿挫多取胜。那时北京的大街小巷常常听到“真宋江、假宋江……”的流行唱声,即受黄演《丁甲山》的影响,当时不下于谭鑫培的“店主东带过了黄骠马……”、刘鸿昇的“孤王酒醉桃花官”的风行传唱。就黄三架子花脸的唱腔来说,经常所唱只有流水、快板、摇板等,如《华容道》等戏至多唱段原板为止,她的唱腔变化不多,然而在每句唱中运用顿挫摇曳时,总是配合以眼神身段,使光芒四射,以弥补他那唱腔之简单。虽然唱的是简单腔,而善于结合人物运用表情身段,所以演每个戏都那么生动火炽。他最长于演“狠戏”,有时在落句唱得斩钉截铁,如闻切齿之声,象《连环套》中唱“要害三太全家亡”的“亡”字。但在唱散板、摇板中又善于以突出其中一个字的唱法以表达整句甚至整段的中心感情,如《连环套》的“俺窦某可算胆包天”,这个“包”字以顿挫摇曳的小腔,能显示出窦尔墩的骄傲自满、目空一切。《李七长亭》唱到“眼睁睁绝了他王门的后代”,“他”字根本没腔,可是单摆浮搁,一字千钧,力能屈铁。这一个“他”字,就唱出了李七已有悔意。黄演这戏的好处,就在“凶而不狠”,尽管台词中有“贼你好狠心”、“不狠心不能为强盗”等句,但是剧中人李七打劫包府是对富豪之“狠”,他后来

不攀扯王良到底是不狠，所以说这戏黄派演的优点就是“凶而不狠”的。他虽出身业余演员，却能讲求字韵，在快板中虽如“雨打芭蕉”，而字字清楚。

黄的念白，尤其是演曹操戏，声慢而文，以示曹操的丞相身份。在全部连台《三国志》中有几段戏，黄都单演为折子戏，如《献连环》、《横槊赋诗》，全是以念为主，所以嘴里没劲没韵是不成的。黄演曹操戏，逢有大段念白，也都按照剧中人的特定情境，《横槊赋诗》要念出一个“骄”字，《阳平关》要念出一个“痛”字（哭夏侯渊）。但是他的念法虽文而不平，每段念白中又有变化，如《横槊赋诗》是“骄”变“怒”（刺死柳曄），《阳平关》由“痛”变“恨”（恨黄忠斩夏侯渊），往往在平念中有几句拔高使“炸音”，表现感情的变化。他用高音“炸音”，都是戏中“筋节”的地方。此外，一般戏中，以表示如磨牙吮血“狠”的念白，《逍遥津》、《下河东》可谓代表作。至于念白中的助词、形容词，如“啊”、“哗啦啦”、“咔嚓”等等，阔口巨嗓，倾泻而出，念来有叱咤风云的气势。他的“打哇呀呀”，尤其分出惊、气、怒等不同的情感。这种念法，曾被杨小楼所吸收，用之于武生勾脸戏《霸王别姬》、《状元印》等戏中。他的一个平常“报名”，念得也能带出感情，如神怪戏《混元盒》（这戏内容是不足取的），在《金花聚妖》中，有一个报名“我乃玉灵大仙白石怪是也！”“是也”二字，以快速摇曳咬牙出之，却能带出凶狠恶煞之音。黄派念白，在晚年（他演到七十多岁）由于生理变化牙齿脱落，和他的唱一样，不能不多加顿挫，可是还要从顿挫中念

出情感,例如《盗御马》的“暗发甩头一子”,在“头”字下两顿,成为“头——呕呕”,但就这“呕呕”的两顿中用以表出满腔积恨,“子”字念得如刀砍斧切截然而止,这种念法却能充分表达出窦尔墩言下犹有余恨。后来也有人念这句加一“呀”字语助词成为“甩头(呕呕)一子——呀!”这一“呀”字念得又不得法,就把窦尔墩满腔怒火给泄没了。

黄在晚年与杨小楼配演《霸王庄》饰黄龙基,在接状时刚念到“状告恶霸黄……”因衰老过劳,忽然衰气不接,念不出声了,他就作出气得说不出话来的神情,并配以颤抖身段,来了一个“虎势”(即从鼻孔里发出“唔唔唔唔”的声),反而获得满堂喝彩。因为这状纸正是控告黄龙基的,施世纶使他本人念,他怎能不气呢?实际上是黄因年老气单一时噎住,反而成了歪打正着。又如他演《殷家堡》的殷洪,一次唱到“你兴着他,灭着俺”,竟自唱不上来,他就干脆改为念,后来一般黄派花脸也照着这种办法改为念半句唱半句了。

黄的京白,也是干脆嘹亮,如铜琶铁板,但也因剧中人物不同,在运用上也有所不同。例如李逵和焦赞,都是用京白的人物(在戏中间用韵白),黄演李逵念的京白,就比较直率,主要突出其豪爽,因为李逵性格粗鲁,他讲的话,往往是不假思索的;而演焦赞的京白,则比较曲折,主要突出其委婉,因为焦赞性好诙谐,他讲的话往往有意骗人(对象多是孟良)。黄在念李逵的京白,加身段较少;而在念焦赞的京白,则配合以撕髯仰面等动作较多。

黄的京白代表作,尤其是《八大锤》的兀术、《法门寺》的刘瑾,其中有很多创作。因为黄是满族的北京旗人,又隶属于“内务府”,目中所见多清贵族和大小太监,他在《八大锤》中所创造的金兀术念白,就参照某些满族贵胄的形态,表现得大气磅礴,带华贵气。同时,且有些婆婆妈妈的,这表现在对陆文龙的“疼爱”,尤其在陆文龙归宋后,念“儿呀,你怎么杀起你‘阿妈’(满语称父)来啦”,最后又念的“儿呀,难道你就不念为父一十六载养育之恩了吗?”,非常沉痛,终于无可奈何的骂“我把你个丧尽良心的东西!”这句完全是满族贵胄的口吻。又如念“儿呀,我的马哪?——在那边啃草儿哪!”“啃草儿”三个字响亮圆润。据说黄演这段戏,跳着脚嚎啕大哭,他本来勾着黑金杂色脸,这最无法看出表情,而黄却能使人从他的那大黑金脸上看出如“以泪洗面”。他这从人物生活出发,又加以艺术提炼,实与王瑶卿饰演萧太后摄神于叶赫那拉氏(西太后)有异曲同工之妙。不过,他这样演法等于是从“人性论”上歌颂了一个侵略者,使得当作少年英雄来表现的陆文龙,也变成了敌我不分。从剧本到体会历史人物都是很错误的。

黄润甫和金秀山都以演《法门寺》的刘瑾著名,也都能借鉴于他们所习见的清代有权有势的太监,可是取舍角度不同。黄派刘瑾,专以形容他那骄恣倨傲残暴还带些“土派”(北京旧话叫做“讲外场”)为主,但不贫不俗不恶不厌,丑在骨子里,说话的声音笑貌,都是“撇唇辣嘴”,一会儿瞪起眼睛就要杀人,一会儿忽然

又讲“交朋友”，谄之则喜、违之则怒，阴晴不定、喜怒无常。这和黄润甫善于运用的“沙音”、“炸音”非常适合，“沙音”用以表现骄傲；“炸音”用以表现“大发脾气”。明清两代的大太监，凡是权阉，多半是世市无赖泥腿光棍出身，骄恣残暴是他们的本性。黄润甫抓住这点来刻画人物，特别在于还不失刘瑾“九千岁”的统治者身份。因此，黄派的《法门寺》刘瑾演法，为后学者所宗法。

黄派戏更讲工架身段，最突出的是《战宛城》“马踏青苗”的曹操，他连貂翅蟒襟，都能带戏。他演《阳平关》的曹操，在上山时唱“下得马来且登眺”，有一种走“老步”的身段，他是一手抱令旗，一手勒马缰，挫腰弓腿走“反八字”上山，头上“汾阳盔”的绒球微微颤动，和身子一点一点的踩着锣鼓，整个节奏非常美，说他似是“哈巴哈巴”地走法但处处都合美的尺度，正以形容曹操已然年老（戴黦满髯），与壮年时完全不同。尤其在赵云救走黄忠后，忽然失神扔掉令旗时，他有一手耍“汾阳盔”的两根如意翅使之前后摆动，然后用颈部肌肉伸缩的“范儿”，使这汾阳盔在头上转动，两根如意翅却变成一前一后的特技表演。据说，这是乃师朱大麻子的特技，由他继承下来的。

他演焦赞、李逵等人物也各极其妙。他演焦赞扎着大黑靠却用小身段，显示其诙谐好动的性格。演李逵则从脸谱、扮相上都形容出是一条“黑凜凜地稍长大汉”，除演《清风寨》装新娘盖着红盖头学小脚娘走路时是玲珑纤巧的小身段外，其余如撕髯等亮相全是大身段，穿戴看似“邈邈”，可是显得极大气，雄浑伟

岸而又带点豪爽。这在他说来,他身材较矮,穿蟒扎靠戏在腰上腿上想办法,还可弥补,而李逵只穿青袴衣裤,从矮小要变成“半截黑塔”似的,用长腰挺胸的功夫,并且不露痕迹。这由于善于亮高相、走大步的功夫纯熟,身段步法用得准确,所以能表现出一个莽苍苍的“黑旋风”。

黄的武打,也很具有干净利落、火炽美观的特点。他在春台班为俞菊笙配演《贾家楼》的程咬金,在“五面枷”那场,他带着枷出来,俞菊笙饰演唐璧,先用大刀来一个“漫头”,其势极猛,黄带着枷躲过,后使“家法(武器)对唐璧的开打,勇猛中而又脆率利落。又如《五人义》的颜佩韦、《英雄会》的黄三太等,都具老成典型。晚年还经常与杨小楼合演“八大拿”戏,如《霸王庄》的黄龙基、《骆马湖》的李佩、《殷家堡》的殷洪和《恶虎村》的濮天雕等,虽年老力衰,不复能以矫健见长,但仍能以规矩美观取胜。

黄派脸谱,也有其不同之处,如《绝樱会》先蔑的脸谱,金少山、钱金福都勾“黑十字门脸”,黄派则勾“红三块窝”,另有所宗。

黄的亲传弟子,有董俊峰、侯喜瑞。侯的艺术流派,已有公论。董则兼演“铜锤”,不论演任何都加一种小声念法,成为阴阳怪气,实在有愧名师。学黄而非弟子的,有李连仲,在一九一六年黄去世后,也曾陪杨小楼演出《连环套》等,此外演《逍遥津》的曹操,亦能继承黄派。又有穆春山,艺名麻穆子,扮相、嗓音,都像黄润甫,又有“假黄三”之称,只是有时唱得“荒腔走板不搭调”。郝寿臣虽非黄三弟子,但艺事有的得黄亲授。实际上,民国以来,

“铜锤花脸”无不学金(秀山),架子花脸无不学黄,已成为净行的两大艺术流派。追本溯源,就是裘盛戎、袁世海等艺术流派,也难出其基本范围,自然他们都有自己的革新创造。

京剧黄派武生创始人黄小山

清光绪年间，戏剧界出了一位武生名角，姓黄，名永青，字月山，艺名小山，是武清城里（今城关镇）大南街人。为梨园耆宿，乃武生泰斗杨小楼、周瑞安之师，曾获赐“黄马褂”。其妻杨氏为梅兰芳之姨娘。黄小山舞台功夫超群，他身背木椅空翻 360 度，落地后仍稳坐于木椅之上的动作，被称之为“中国第一人”。黄与谭元培曾同时进宫里给慈禧演戏。当年名扬北京的“三小”即是杨小楼、尚小云和黄小山。解放初期，戏剧名旦杨荣环来武清城献艺，亲自到黄家拜望其祖辈。

黄小山，幼名黄胖儿。生于 1850 年（道光 30 年），卒于 1900 年（光绪 26 年），终年五十岁。他八九岁始随本街高跷会蹬腿练跑高跷。到十一二岁，学会各种动作，多年没人敢做的落地中叉，被他做得干净、利落，令人称奇。有一年，黄胖儿绑上腿子，登上南城墙竟敢从马道上往下空翻跟斗，邻居看到后，吓得赶忙叫来家人，把他驾回家中。县城同乐山庄票友会，听说大南街出了个难得练武生的“好料子”，就说服黄家让黄胖儿来演戏，黄胖儿甚是高兴，黄家也正想找个管他的地方。可这样一来，黄胖儿像没人管了一样，天天以练武功为名，到城墙根双手撑地练倒立。不知哪位老师教的，头下还点燃一支香，这支香不烧完，他倒立不收功。黄胖儿在戏班老师教授下，腕力、臂力、腿力超人，但又极具弹性、韧性，柔软如绵。大南街路西文昌阁二层是木板搭的平

台,距地面有两丈多高,临街这面有个窗户,黄胖儿就敢从窗户里面翻跟斗出来落到地上,让人看得身轻如燕。

有一年,同乐山庄票友会的老师看黄胖儿学什么有什么,练什么会什么,简直是个奇才,就推荐他到县城西南二十余里的大南旺德胜和戏班深造。黄胖儿不负众望,武生戏功皆学皆通。他自幼向著名武生任七学艺,先学梆子,后改二黄。他嵩祝成科班出身,精于气功八段锦,他嗓宽高,气力足,字音清,韵味厚;武功好,长靠、短打各有特点。演白髯口的武生老戏,最擅胜场。他演的虽是武戏,很重唱功,尤其是擅唱“二黄”和“反二黄”。念白淋漓激昂,唱功悠扬动听。

黄胖儿十九岁时,进入北京一家大戏团,成为担纲武生主角,凭其身段、功底和与众不同的表演动作,很快名冠京城。黄胖儿二十二岁时,与杨小楼、谭鑫培、李吉瑞等十余名角一同进宫为慈禧演戏。有一次演完戏,慈禧指着黄胖儿说道:“你这武生了得呀!快成一派了。”黄小山赶忙跪下道:“谢太后赐封。”慈禧又说:“我不封,也会有戏民封的。”

黄小山于同治末年在上海搭班演戏。1880年搭北京嵩祝成班。他武功精湛,并善于展现京剧中人物苍凉、悲壮的情绪,他饰演《薛礼叹月》中的薛礼,《巴骆和》中的骆宏勋,唱段悠扬动听,广受赞赏。

光绪十三年(1887),黄小山与京剧名净李连仲、武旦李燕云(小不点)同时加入瑞胜和梆子班(后于1893年改组,名“宝胜和”),皮黄、梆子同台演出。

光绪二十一年(1895),他改搭田际云创办的玉成班。

在上海搭班时,他以跌扑繁重的《伐子都》等戏著称。《独木关》、《巴骆和》为其代表作。还兼演小生戏《黄鹤楼》、《群英会》、《岳家庄》和老生戏《四郎探母》等。在瑞胜和、宝胜和、玉成班期间,曾排演许多新戏,如《反五关》、《火烧百凉楼》、《定燕平》、《莲花湖》、《枪挑小梁王》、《潞安州》、《大名府》、《二桃杀三士》、《风尘三侠》、《卧虎沟》、《东岭关》、《十僧闹花堂》、《难中福》、《请宋灵》、《木羊阵》,以及取材于《彭公案》、《施公案》的《剑峰山》、《尹家川》、《八宝闹连环》、《贺兰山》、《洗浮山》、《侠义英雄图》等,对丰富京剧武打剧目,有重要贡献。

黄小山所创立的表演体系,为清末武生三大流派之一,黄派最大特点和俞派恰恰相反,他颇注重唱工。

黄小山以唱工刻画人物和精妙的髯口功为俞(菊笙)、李(春来)所不及,表演风格以激昂苍劲为主。黄月山武功精湛,且有嗓能唱,并有坚实的唱工基础,在其独有的剧目中多以苍凉悲壮的二黄、反二黄唱段和淋漓激昂的说白表达人物的性格与处境,如《铜网阵》、《独木关》、《巴骆和》等。

他善于通过细致入微的表演来点染人物的特点,如演《独木关》之薛礼,用薛礼由老军扶持出场后的挣扎晃身,以刻画抱病的英雄,为同行所叹服。

黄小山能戏极多,且能兼演小生应工的《岳家庄》和《群英会》、《黄鹤楼》,又能演老生戏如《四郎探母》。他也是位编剧家兼导演家,编演出《反五关》、《精忠传》、《请宋灵》、《木羊阵》、《巧拿大莲花》等戏。尽管这些戏是瑕瑜互见,而黄的创造精神,还是值得学习的。他曾和俞菊笙合演《洗浮山》,他饰贺天保,俞为他配

演黄天霸。偶然也演猴戏，却只演了一出俞、李两派都不演的《狮驼岭》。

武生戏多为他自编自演，拿手剧目有《独木关》、《凤凰山》、《溪皇庄》、《绝燕岭》、《百凉楼》、《莲花湖》、《铜网阵》、《剑峰山》、《恶虎村》、《骆马湖》、《翠屏山》、《潞安州》、《请宋灵》及《巴骆和》等。

他擅于在剧目中饰演老年英雄人物，创作了形式各异的表演特技，如《百凉楼》的扑火，《剑峰山》的诈疯等，尤以耍髯口为一绝，如《绝燕岭》中的定燕平，扎硬靠，戴翎子，挂白满，着厚底靴，用双枪，能于耍枪、耍翎子、耍靠旗的同时耍髯口，来表现人物的绝望和愤怒，有极强烈的艺术效果。

《独木桥》的薛仁贵、《刺巴杰》的骆宏勋、《铜网阵》的白玉堂、《剑峰山》的邱成、《百凉楼》的吴桢、《凤凰山》的马三保、《溪皇庄》和《八腊庙》的褚彪等都是他擅演的角色。他演的《独木桥》中“薛礼叹月”时唱的那句二黄：“在月下惊碎了英雄虎胆……”流传到京剧爱好者的口中，当年大街小巷时有所闻。

黄小山先参加宝胜和演出，后进了玉成班，艺惊四座，唱得红里发紫。戏班四天一“转儿”，演戏的换剧场，听戏的跟着转。“走，听‘黄胖儿’去！”这句简短而熟悉的语言，不时地飞进人们的耳中。黄小山这个“黄胖儿”的别名，竟代替了他的本名。不论后台的同行，还是前台的观众，甚至于皇宫内院的西太后，面前背后都叫他“黄胖儿”。

黄小山体形消瘦，面貌清癯，并不胖，为什么有这么个别名呢？因为他乳名叫胖儿。当时有一种喜欢叫演员乳名或绰号的风

气。管汪桂芬叫“汪大头”，管俞菊笙叫“俞毛包”，管陈德霖叫“陈石头儿”，管余玉琴叫“余庄儿”，管杨小楼叫“三元儿”，管张占福叫“张黑儿”……这些个乳名或绰号叫长了，叫得跟艺名一样响亮，原名反倒很少有人提及了。

在梨园行老前辈口中时常听到这么两句话：“上台如猛虎，下台似绵羊”。把它拿来形容黄小山，非常恰当。黄小山在台下总是蔫得那么没精神，扮好了戏，坐在后台也是闭目合睛、静坐不语，不像是个唱武生的演员。但只要一登上舞台，立刻目光炯炯，精神百倍起来。台上的黄小山和台下的黄小山好像是两个人。

其实，这正是黄小山保证演出效果良好的一种手段。他扮好戏，静坐不理人，其实是在默戏，揣摩角色，培养情绪，做演出前的准备工作。因为他懂得“未成曲调先有情”的道理，所以在进行艺术表演之前，先做好“虑淡思清，摈弃杂念”，表演才能出神入化，进入美的艺术境界。

黄小山不仅是两眼有神，还有转眼珠儿的绝活，他扮演《溪皇庄》褚彪的时候，就有这绝妙的表演。

《溪皇庄》是一出取材于《彭公案》的短打武戏。剧中有这样一场戏：褚彪为了侦查“采花蜂”尹亮和“赛李逵”蒋旺的下落，以祝寿为名单身进入溪皇庄，拜访庄主花德雷，黄小山扮演的褚彪，当他演到被花德雷迎进庄门，走上大厅左右探望的一刹那，他那两个眼珠儿滴溜溜地来回转动，在探着尹亮、蒋旺究竟在不在溪皇庄。两只眼睛转得快而灵巧，炯炯眼神显露出机智的光芒，黄小山这刹那间的表演，虽然不到一分钟，在练功的时候却花费了很多的心血。他这转眼珠儿的绝活是怎么练出来的呢？每

到万籁俱寂的深夜，他在院子里点上一炷长香。两眼对准香火头儿不停地转动，不到一炷香燃尽，即使眼睛发酸流泪，也不半途中止。日复一日，年复一年地苦练，才练出这双炯炯有神、转动自如的眼睛。

“中国戏剧武生黄派”自此成为戏剧界一脉新生力量，凡是演武生的伶人，都追崇黄派戏路，甚至很多武生以学演黄派戏路为荣耀。

黄小山在形成“黄派”艺术风格后，身体逐渐发胖，后期以演老生戏为主。其弟子李吉瑞（出科于文安）继其衣钵，将“黄派”诸名剧继续上演，使“黄派”艺术流传更为广泛。

他的传人李吉瑞、马德成、瑞德宝、杨瑞亭、李桂春（小达子）等，均属黄派武生中的翘楚；富连成出科并担任教师的沈富贵，中华戏校毕业的王金璐，均擅演黄派戏。女演员恩晓峰、露兰春、何翠宝以高庆奎，盛麟父子，亦以能演黄派戏而受到内外行的重视。

黄小山的长子黄荣胜，字少山，自幼在杨隆寿主办的小荣椿科班学老生。群益社老生教师。黄少山授徒宋遇春、宋保罗。因为倒了嗓子，又是高度近视眼，所以无法登台演出。但是他戏路广，肚子里的玩意儿不少，当教师是很称职的。他教戏十分认真细致，授徒的方法与众不同，他选定剧目以后，不是马上一口一口授，而是先要讲两三天故事，把剧情的来龙去脉讲清楚，把人物形象分析清楚，也就是把故事历史背景交代清楚。他先后学过《辕门斩子》、《斩红袍》、《取成都》、《文昭关》、《搜孤救孤》、《战樊城》、《浣纱记》、《长亭》、《击鼓骂曹》等戏。可惜寿命太短。长孙黄

益安出身于北京天桥群益社，与梁益鸣同科学武生；次孙黄元钟自幼在富连成科班学戏。

到清朝末年，黄派弟子在戏剧界崭露头角，其侄黄润甫饰演的花脸，被誉为“活曹操”。

民国初年，有一次黄小山到上海黄金大戏院出演。在一场《三岔口》的戏中，戏台上备有两颗道具杠，以供表演所用。当时做黄小山陪练搭档的是个年轻武行，而此时黄小山已年迈，在杠上表演“两翻”动作时，因速度不够，吊在杠上没有翻下来（若翻下来会有危险），待黄小山下杠后，台下观众仍给予他热烈掌声。而黄却第一次因“没演好”落下泪来，并对同行说：“我再没脸登台了。”从此，黄小山告别舞台，拒绝与戏剧界任何人往来，隐居天津多年。

有一次，黄小山在大街海报上看到天津来个戏团要上演黄派武生大戏《挑滑车》，黄小山就准时来到戏院观看，当他看到戏中武生所演确为自己的戏路时，不禁老泪纵流。黄小山根本不知道，弟子们满街贴海报，正是为了寻找恩师。当演出结束，黄小山已被弟子们认出，并搀扶到后台。黄小山只好答应明天来和大家见面。第二天天还没亮，弟子们就来到黄的处所接他，可出来一位老者告诉他们：“你们找的人，已在昨晚搬家了，搬到什么地方去了，我也不知道。”弟子们闻听此言，坐在门前失声痛哭。

黄小山继续在天津过着隐居生活，直至病故。

戏曲活动家赵广顺

赵广顺(约 1860—约 1935),别名海亭,武清大三庄人。清末民初天津戏曲界组班邀角之能手。

赵因幼时家贫,吃了梨园饭。初学京剧青衣,后改场面上的打鼓佬,也就是乐队的指挥。赵广顺、赵广义兄弟二人曾拉起个戏班,闯荡江湖,走码头,跑野台子,也曾进宫为老佛爷慈禧太后演过戏。1915年,天津滨江道上建起了一座新中央戏院,因为缺少经费,无法开业,赵广顺和赵广义兄弟就借了一笔钱把这戏园子承包下来。破台开戏那天,他们特意从上海请回了著名大武生李兰亭,李凭借扎实的功底主演各类勇猛武生大戏,如《盘肠战》、《杀四门》、《金钱豹》、《粉面金刚》和全本《武松》以及黄天霸的“八大拿”等戏,而在天津成为长期成班的一路诸侯,赵广顺深受艺人们敬重,只要他出面组班,各地名家高手没有不帮忙的。不久,赵氏兄弟又与唱花脸的黄元庆、唱文武老生的唐文贵四人磕头拜把子结为盟兄弟,在天津南市荣吉大街“下天仙”戏园子落脚。清光绪末年与吕月樵等在天津下天仙戏园首组“鸣凤班”挑帘唱戏。这四兄弟是“下天仙”戏园有名的“四扇屏”,在当时的天津卫很有影响。别看这个“下天仙”戏园在南市,历史沿革时间却最长,始建于清光绪年间,是清末民初天津最红火的戏园子。他们邀请的第一位名角,就是当时被梁启超称为“四海一人谭鑫培,声名廿纪轰如雷”,在一百多年的京剧历史上被尊为泰山北

斗的小叫天,使“下天仙”戏园顿时声名显赫,闻名全国。1925年改为“新明大戏院”,最后改为“人民剧场”。在京剧历史上最红的京剧名角、内廷供奉“新三鼎甲”谭鑫培、老乡亲孙菊仙、大头汪桂芬以及杨小楼、梅兰芳、余叔岩等都曾在此登台献艺,可谓好角云集,生意兴隆,是唱京剧的福地。当时的海河两岸谁都知道“要看好戏到下天仙”。1927年名伶刘汉臣、高三奎刚到“新明”演出不久,因获罪于前直隶督办褚玉璞遇难,赵仗义营救,未成。“新明”渐衰。约1929年赵离津南下,在南京经营福利大戏院。后卒于此。

赵一生以戏园为家,极重戏德。他广结人缘,推门哪儿都进。不尚豪奢,却慷慨施人。每于年节都要发起义务演戏助赈,深受天津乡里赞誉。

赵弟广义,工小生。子赵庆元司鼓。侄赵筱楼工武生。侄女赵美英,侄孙女赵燕侠工青衣花旦。

梆子名旦邢永喜

邢永喜,1870年生于杨村,曾用艺名鲜牡丹,坐科永胜和班。

永胜和班是戏曲史上著名的演出团体。原为梆子班,同治四年(1865)成立于宝坻县。十九世纪末,梆子演员兼习皮簧者日益增多,永胜和便成为梆子、二簧(京剧前身)“两下锅”的班子。领班人为张国泰,共培养了四科艺徒。该科培养的旦角演员艺名皆以“灯”字命名,其他行当皆以“永”字命名。如程永龙、吴永顺、潘永真、刘永奎。邢永喜也为永字辈,工刀马花旦、武旦,以擅演武戏著称,拿手戏为《取金陵》、《摇钱树》、《樊梨花斩子》等。

由于邢永喜扮相俊美,动作洒脱,在晚清天津戏剧舞台上颇为叫座。大红大紫之后,由于被人嫉妒遭毁容,几次痛不欲生,最后在同科师兄弟程永龙、刘永奎、毕永才等劝说下总算把伤养好。由于面容被毁无法演出,被迫离开舞台。失业后他陷入极端困苦之中。后来,由于演出《跳加官》需要戴着面具,对于邢永喜来说正好一举两得,于是在师兄弟的帮助下,就以演出帽儿戏《跳加官》为职业,并以蟒袍“变脸”绝活而继续扬名天津舞台。

所谓《跳加官》,是指正戏开演前的独角舞蹈戏(也称帽儿戏)。“加官”寓意加官进爵。过去在戏园开戏时都要擂鼓三通,稍静后由“加官”在小锣伴奏下上场。演出时,“加官”脸戴面具(俗称“加官脸儿”),身穿蟒袍,手持缎制可变条幅,上书“天官赐

福”、“加官进禄”等字样。然后一手持牙笏,一手持元宝,做出不同的舞蹈动作(行话称之为“醉步”)。《跳加官》只有动作,没有唱念。过去,加官一般都由老生或者小生扮演。还有一种旦行,称为女加官。后来,表演加官的多由底包扮演。

邢永喜为了把帽儿戏演好,苦练各种身段,并为适应当时堂会的临场彩头,特制了一件多种颜色的“加官蟒”。这件蟒袍演出时可以变换各种颜色,类似于川剧的变脸艺术。演出时一撩蟒袍,然后迅速背过去,蟒袍由绿色变成黄色,再到一个段落时又由黄色变成红色。“变脸”结束后,加官把一个特制的大元宝从蟒袍内变出来,向事先等候在台下的堂会主人扔出去。主人接起后,径直将元宝摆在正堂,一出象征吉祥喜庆的帽儿戏终场。人们被其精湛的技艺所震撼,台上台下欢呼雀跃,掌声叫声叠加,声如鸣雷。

梆子名生孙培亭

孙培亭,男,河北梆子老生,生于1872年,故于1922年6月,终年51岁。据《中国戏曲志—天津卷》载,“孙培亭也作孙佩亭。河北梆子演员,艺名十三红。据《燕尘菊影录》称,孙为河北省武清县(今属天津市)人。”

1887年,孙培亭入北京宝胜和班。光绪30年(1904)前,在天津与女伶金月梅、赵紫云组成会元班,常在万福茶园演出。曾于当年被挑选入宫为慈禧演出,受到慈禧太后的奖赏。

1909年,清末太监李莲英之侄李继良与薛固久(艺名“十二红”,梆子生角)、孙培亭等3人,在北京创立三乐班科。京剧名家尚小云经李春福介绍曾入该班坐科,取名尚三锡、尚三霞,与芙蓉草(赵桐珊)、白牡丹(荀慧生)、王三黑、沈三玉、赵三凤、庞三秃等为同科学友。

1913年,薛固久退股后,民乐园经理金瑞泉与李继良、孙培亭等人在三乐班基础上,合伙创办了“正乐社”,该班也因此移至“民乐园”(1912年创办,位置在王广福斜街山西汾阳会馆内,以演曲艺、杂耍为主)。该科班仍然是梆、簧“两下锅”班。该社之尚小云、白牡丹、芙蓉草,时人誉为“正乐三杰”。

1918年,崔灵芝、薛固久、孙培亭、马全禄、刘兴周、田子衡等10家股东,在歌舞台联合创办群益社。该社仍然是梆、黄“两大块”的科班,社长系素有“梆子梅兰芳”之称的崔灵芝。先后共

培养学员 64 名,入科八、九个月后即能演出。演员有常德林、孙培亭、崔灵芝、全武行、袁德光、于洪珍等数十人,剧目有《富贵图》、《金雁桥》、《药茶计》、《群英会》、《探庄射灯》、《宋金郎》、《牧羊圈》、《托兆碰碑》等。1922 年,孙培亭因病去世,群益社失去驰名老生,演出大受影响。

河北梆子名伶魏联升

魏联升(1881——1922),工老生。河北梆子演员。艺名元元红,世人为区别与其艺名相同之郭宝臣,多称之为小元元红。1922年出生于武清王庆坨。乳名德宝。12岁入永盛和科班,因体质虚弱,视力不佳,故专习文戏老生,不尚武功。魏善模仿,深受乃师纪发(艺名十二红)器重,亲授艺名小一千红,出科前即在剧团有声。

魏出师后,于1898年与师弟李桂春(艺名小达子)结伴到天津,首演于金声园,不久即大红。

魏联升扮相俊美,身段潇洒。嗓音甜润,低能迂回,高无嘶裂。同时,他结识了称雄于津门的前辈艺人小茶壶(吴永顺)、何达子(何景云),经常登门求学问艺,从中吸取唱、做之长,再根据个人的嗓音条件加以演变,使声腔更加华丽、流畅。他在唱腔技巧方面,行腔多用假声,落音用本工嗓,真假声结合使用,衔接自然、顺畅。尤其是他在唱念中大胆舍弃浓重的山陕语音,易以河北乡音为基本语调,不“酸”不“侷”,字正腔圆。另外,他改造所演剧目中的水词、拗口词。变一段唱多道辙为一辙到底。它的做工也很讲究。

由于魏联升在唱、念、做诸方面均有许多创新,风格独特,老生行当演员私淑者甚多,尤其是坤伶老生,几乎无一不学元派。据《十日戏剧》评称:“此调一出,风尚所趋,全是元元红派,于是

离开老路梆子,单独树立一派”。后来,元派成为直隶新派(即卫派梆子)的重要组成部分。

魏联升在名声鹊起之后,于二十二岁时,更艺名为元元红,先后与早于魏联升成名的男旦演员小秃红(訾桐云)、小马五、黄福山,以及女伶小荣福等人合作,演出于天津下天仙、广和楼、元升园等戏园,后来的同班合作者还有程永龙、高福安、孙菊仙,以及女伶王克琴、何翠宝、赵紫云等。清光绪二十三年(1907),曾赴上海春桂园演出,观者如堵,一时成为沪上民众街谈巷议的话资。庚子年(1900年)在营口演出,他在台上清歌一曲,四座为之击节。一日演《鞭打芦花》,台下听众“有饮泣不能仰视者”。他在北京、营口、奉天(今沈阳)、哈尔滨等地,也极受欢迎。宣统二年(1910年),天津东天仙戏园以一千二百元月包银延聘魏与李吉瑞合组吉升班,演员有小香水、高福安等人。当时出版的报刊、书籍,评价其艺的文章颇多,其中有把他称作“秦腔泰斗,天下第一”者。

魏联升擅演的剧目有《四郎探母》、《南北合》、《战北原》、《芦花记》、《南天门》、《斩子》、《汾河湾》、《让成都》、《桑园会》等。他在《南天门》、《芦花记》、《战北原》、《探母》、《杀庙》、《牧羊圈》、《忠孝碑》、《算粮》等戏中的唱腔,经百代、老晋隆、哥伦比亚等唱片公司灌制成唱片,在社会上流传广泛。

魏联升在青年时代私生活不检点,1911年,曾因案发,在天津被押令游街。1913年,又因持械伤人被捕,时有专工武生之女伶何翠宝,因惜魏之艺术前程,毅然以六千元大洋标价,自卖自身于山东伶界头面人物董茂卿,以卖身所得赎魏出监。魏从此痛

改前非,不近女色,并携眷去东北,以哈尔滨为基地,鬻艺于东北各地,偶尔到津献艺,演毕即离去。

魏联升终生嗜毒,导致身体状况不佳。民国十年(1921年)时,回津演戏,底气渐衰,唱声多以巧腔对付,艺技大退。魏患有严重眼疾,四十岁前已一目失明,因而在哈尔滨新舞台演出时,台口设置地光灯以辨别方位。1922年,魏在哈尔滨遭人诽谤,被当地恶霸姚锡九雇人暗害于新舞台戏院,时年四十一岁。

京剧南派名伶苗胜春

二十世纪40年代,苗胜春与芙蓉草(赵桐珊,其舞台生活始于民国初年,亦为武清人)同为南方京剧舞台配角表演人才群体中的佼佼者,共称南派京剧辅佐星座的双璧。

苗胜春(1882——1971),字雨青,武清王庆坨人,9岁进天津“永胜和”科班学戏,兼学武生和文武老生,得黄月山下手赵春瑞的传授,兼演黄派老生戏,也兼演其他武生戏,倒仓后,改学文武旦,舍旦角外,他几乎无所不能,无戏不演。永胜和是一个梆子、皮黄兼容并包的科班,南派京剧武生名宿白玉昆与苗胜春同科(白坐科时学武旦,学名胜萍,出科后改唱武生,更名玉昆);南派名武净李永利(李万春之父)则是苗的大师兄。胜春16岁(1898年)出科,便随师兄弟们去闯关东,在东北各地搭班唱戏。初以“三关”(《界牌关罗通盘肠战》、《葭萌关张飞战马超》、《怀都关收子都》)、“一城”(《冀州城》,马超穿厚底、扎靠旗翻长跟斗),得“关东勇猛武生”之名。继之又以黄(月山)派“老头儿戏”《八腊庙》、《义旗令》等剧另辟蹊径,声誉鹊起。

1900年,苗胜春在大连与东北久负盛名的京剧武生演员张桂轩相遇。二人一则同乡,再则由于志趣相投,因而一见如故,遂结为生死不渝之交。此际,苗、张二人又与东北武林出身的南派京剧著名武旦张双凤(男)、沪上著名文武老生兼武花脸孟七相遇,恰逢来自海参崴的俄国剧场老板入境来大连邀请中国京剧

戏班。于是苗、孟、二张结伴共搭一班，应邀前往海参崴，既而又前往双城子、伯力（皆是俄国远东地区）演出，半年以后回国。清末，俄国的远东地区如海参崴、伯力、双城子等地，还有中国人在那里居住，那里的俄国人也多半通汉语。他们对中国的传统文化，特别是对京剧表现了浓厚的兴趣。他们中颇不乏京剧迷，如在双城子，便有一位对中国京剧脸谱着迷的俄国店员，硬是要拜孟七为师学京剧。

苗胜春在海参崴演出期间，结识周信芳，并与马德成、张少甫、李琴仙及周等五人同结金兰之好。苗排行第二，故梨园行尊之为“苗二爷”，周信芳那年才 18 岁，排行第五，苗、周从此论交。不久，苗胜春、李琴仙随周信芳来到上海，先在群仙茶园，继入新新舞台，苗、李始终与周同进退。尤其是苗胜春与周信芳同时加入了丹桂第一台，成了周不可缺少的搭档，如演《打严嵩》剧中之严侠，《独木关》之老军，《战宛城》之胡车，《四进士》之杨春，《天雷报》之贺氏，《群英会》之孔明，《连环套》之朱光祖，《战长沙》之魏延，《逍遥津》之穆顺。周得苗配如鱼得水，有红花绿叶之妙，实不作第二人想也。那时周与苗形影不离，苗也宁愿放弃正戏不演，甘为绿叶，不仅为周之演出生色不少，且教了周不少武戏，如周演的《冀州城》即为苗所亲授，苗并为之配演该剧报子，使周在丹桂第一台演出的年月里，《冀州城》成为一出最能叫座的戏。

苗、周之间为总角之交，且谊属金兰，交情甚厚，不期后来竟因细故而拆伙，那时上海大舞台从烟台邀来苗的师弟白玉昆，苗为了傍师弟演出而向丹桂第一台辞班。苗离周而去，使周如失左右手，临别周设宴欢送，席散，周忽向苗跪拜，说道：“二哥！您人

走弟兄情义在,对您多年给我的帮助,我向您道谢了。”于是彼此抱头痛哭,周、苗之间情深谊厚,可见一斑。

苗胜春在大舞台演出不久,又过班到黄金荣经营的共舞台,在共舞台达十数年之久,为黄金荣所器重。后来黄开办黄金大戏院,他与高雪樵、粉菊花、韩金奎等人又成了黄金大戏院的基本人员。

此时的苗胜春,其多面手的才能渐次显现。就以他们四人此番在海参崴、双城子等地的演出戏码为例:苗胜春每天除主演一出武生戏或老生戏外,有时还演出老旦戏如《徐母骂曹》、《目莲救母》,以做白为主的老生戏《审人头》,前武后文的《请宋灵》(饰岳飞)亦是其当演剧目。同时,孟七演《嘉兴府》饰鲍赐安,苗饰濮天鹏(二武生);张桂轩演《白水滩》,苗饰抓地虎(武丑);张桂轩、张双凤合演《翠屏山》,苗饰杨雄(靠把老生);张双凤演《打焦赞》,苗饰焦赞(武花);与孟七、张双凤三鼎足共演《巴骆和》,孟饰鲍赐安、张饰巴九奶奶,苗饰胡理(武丑)。仅就苗在上举几出戏里饰演之配角所属的行当来看,其戏路之广、其所具多方面的才能,便足以令人叹服。

苗胜春等回国后,仍去大连落脚,孟七、张双凤则自大连乘船回上海。那时,南派京剧名伶,常有自沪上乘船至大连,然后转辽演出于东北各主要城市者。就在苗胜春回国后不久,便在沈阳与京剧关羽戏南派开山鼻祖王鸿寿(三麻子)同台相遇,王鸿寿发现青年苗胜春功底扎实、台风不俗,遂邀请胜春在关羽戏中饰演关平一角。王鸿寿对胜春的艺术表现很满意,遂收其为义子。王氏回上海后每演关羽戏,总是怀念胜春饰演关平既尽情做戏

又不夺戏的情景，遂于再次应邀前往东北演出，合同期满后便把胜春带到上海，其时约在辛亥鼎革前的三、四年。自此，胜春随义父近 30 年，直至 1925 年王氏逝世。

解放后，剧场收归国有，苗胜春当时已年近古稀，且耳聋重听，已无法演戏，乃以授徒教戏为主。苏州难童教养所成立小科班，专程派人来沪邀请苗去苏州执教，旋因小科班解散并入南京戏校，苗也转任南京戏校教师并定居南京。1954 年起，苗任戏校副校长，于 1971 年去世。

苗胜春到上海后，除专职为义父王鸿寿的关羽戏配演关平外，还与王门弟子张桂轩、林树森、周信芳、李吉来（小三麻子）以及同其他名伶同台合作，同时便成为众名伶争相罗致的合作伙伴。

上海，既是南派京剧的发祥地，也是中国京剧在南方的一大中心。自清末至民国，北派京剧名伶从杨月楼、谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙，到余、马、言、谭（富英）“四大须生”，梅、尚、程、荀“四大名旦”……都曾多次前来上海献艺，都曾与南派名伶同台合作过。南派、北派的艺术交流，曾经造成清末民初中国京剧的辉煌时代。苗胜春的表演艺术便是南派、北派交汇的一个例证。苗氏的武生戏宗李吉瑞一派，拿手戏有《独木桥》、《天霸拜山》，而《走麦城》的关平则最受其义父的首肯，论形象塑造、性格刻画，论跌扑武功，均称典范，后人难以为继，他的武生勾脸戏宗尚（和玉）派，真传实授的南派戏有《收关胜》、《艳阳楼》、《万花楼》（饰韩天化）等。“老头儿戏”融汇南派沈韵秋、北派黄月山两家。代表作为《八腊庙》、《剑锋山》、《反五关》，老生文戏的唱念做表则兼收并

蓄潘月樵、汪笑侬之优长,代表作为《群英会》孔明、《草船借箭》鲁肃。他的丑角表演艺术亦文武兼擅,武丑戏如《连环套》的朱光祖、《巴骆和》的胡理,均称画虎画骨之作;文丑戏当推与李吉瑞合演《请宋灵》(李饰岳飞),以他饰演的《扫秦》之疯僧唱大轴为代表。

其时上海的京剧舞台生旦净丑,人才辈出。苗胜春审时度势,决心在辅佐的天地里展现个人的艺术才能。这方面他有无与伦比的优势:腹笥渊博(生旦净丑行行通,文武昆乱样样能),熟悉南、北各派的戏路,根据班社和主要演员的需要,他可以饰演任何行当的任何一个配角。如杨小楼南下演《恶虎村》,他饰武丑应工的王梁;张桂轩演《恶虎村》,他适应临场需要,接下丁三把这个“活儿”;高庆奎南下演《逍遥津》,他饰老旦应工的穆顺,然却巧妙地化入潘月樵的做白;马连良南下演《春秋笔》,他饰陶二潜;林树森演《单刀会》,他既饰鲁肃,又饰关平,乃至饰黄文,林演《走麦城》,他既饰关平,又可补缺饰廖化,林演《战宛城》,他饰胡车(武丑),演《战长沙》,他饰魏延(武净);周信芳演《打严嵩》,他饰严侠,演《清风亭》,他饰贺氏;李少春演《潞安州》,他饰哈米蚩(丑);俞振飞、言慧珠(建国前)合演《玉堂春》,他饰蓝袍刘秉义……。

在苗胜春为之配戏的名伶中,一些名家的名剧之特定的配角非苗氏莫属,一旦易人,便有失光彩。王鸿寿的《走麦城》关平一角非苗氏莫属不必说了,张桂轩或林树森每演《翠屏山》必烦苗氏饰演杨雄,潘月樵或周信芳每演《四进士》必烦苗氏饰演杨春。可能由于在这两出戏里他所饰演的角色与主角的配合最为

默契,因而尽收红花绿叶相得益彰之妙,海上梨园内外,尽称其为“活杨雄”、“活杨春”。自辛亥至 40 年代,他还先后为李春来、孙菊仙、汪笑侬、时慧宝、尚和玉、盖叫天、赵如泉、唐韵笙、梅兰芳、程砚秋、粉菊花(女,南派名武旦)、冯子和、贾璧云、毛韵珂、小杨月楼、欧阳予倩、赵君玉、黄玉麟等诸名伶配过戏。他数十年的辅佐之功,深受南北名伶的赞誉。马连良赞扬说:“苗胜春是最满意的配角……不愧是上海有一号的苗二爷!”苗胜春到上海后,与周信芳、林树森等人义结金兰,苗氏排行第二,因之“苗二爷”成了南北梨园对他的“官中称呼”。俞振飞夸赞他在《玉堂春》中饰演的蓝袍时说:“数十年来,我见过许多名演员饰演的蓝袍,我自己觉得合作得最惬意的是苗胜春,他……戏做得很足,但都在规矩尺寸之内;同时我感到他处处注意为小生铺垫,足以把小生的戏‘引’出来。”张桂轩则把自己为恩师王鸿寿的《走麦城》之关平作一对比,然后谦虚地评价道“‘活关平’,胜春贤弟当之无愧!”

苗胜春每忆起清末民初强手如云的南派京剧舞台时,便兴奋不已;当谈个人为何舍主为配、甘为绿叶时则说:“为主、为配,都是为了演好一台戏。我的信条是:宁愿让艺术盖住角色,不愿让角色盖住演员。在生活中每个人都有自己的位置,在舞台上每位演员也都有应扮的角色、应站的位置。饰演了不应饰演的角色,站错了地方,害己、害戏。”联系当时(二十世纪 60 年代初)一些演员争演压轴戏的偏向,苗先生感慨道:“与其勉强压轴,不如退一步唱开锣戏。强弩之末,费力不讨好;退一步则游刃有余、事半功倍。”

评剧“百灵鸟”张柏龄

张柏龄(1885 前后——约 1940)。工旦角,西、东两路均唱。武清庞庄子人。幼年投西路戏班习艺,与金叶子、刘宝山交往甚密。后入南孙班改唱东路。1912 年(民国元年)随孙凤刚(三架子)、孙凤龄(开花炮)、朱景贤(朱小六)从营口来到天津献艺。张柏龄工旦角,经常与金叶子合演西路蹦蹦戏。他嗓音宏亮,表演入戏,人送绰号“百灵鸟”。

张柏龄会拉弦,人极老练,自从评戏畅兴以来,他得到此中的秘诀。约 1920 年前后,在家(南市天安里后身)和同庆后茶园以授徒为业。

张柏龄之兄张柏顺(绰号“化迷鸟”),长期与评戏第一代女伶花莲舫同台演戏,工小生,曾与花莲舫在百代公司合作灌制唱片《马寡妇开店》;《杜十娘》,在天津较有影响。叔伯弟张柏仲,工小生;叔伯弟张柏朋,在戏班演些“零碎”活。天津评戏界戏称他们为“张家四虎”。

1922 年前后,由张柏龄主持,与张柏朋、张柏仲三人在天津法租界天祥商场四楼的“乾坤楼”(后搬到劝业场六楼,天乐舞台)组建“张家班”。“张家班”是续前“孙家班”(南孙班)之后,赵月楼的“娃娃班”最大,又是一个以培养徒弟为主,学习和实践相结合的评戏班。该班张柏仲挂头牌小生,每天以徒弟为主坚持演出和教学,培养出一大批较有名气和很有成就的演员,其中旦角

主演有李宝珠、李宝玉、李宝翠(反串小生),开蒙演员有钱玉舫(艺名“小摩登”)、张月亭、张月娥、花迎春、林红霞、陈凤娥和后挑“张家班”的王金香,带艺学徒的杜文彬(艺名杜小楼);张柏仲收徒张品三、汪德华、汪月娥等;尤其是刘翠霞(1911年生于武清熬嘴村)。6岁随母逃荒来津,13岁拜何丑子为师到大连学唱辽宁大鼓。因教法不良,刘贪玩心盛,不甚造就。14岁回津。家住天安里后身,与张柏龄对门。张当时所收门徒四、五十人,每日拉弦教戏,刘深受熏陶,毅然拜张柏龄为师改学评戏。刘翠霞15岁登台,16岁唱帽戏,18岁唱红津门,走红于大连、济南等地。此间,张柏龄因某一种关系与刘翠霞脱离,刘又投赵月楼为半师半友关系,进行深造。可以说,先有张柏龄授艺辅佐,后有刘翠霞唱红成名。故此,“张家班”在天津评戏界很有影响。1929年8月天津最大的报纸——《益世报》刊登:法租界劝业场六楼“天乐评戏园”的字样。

张柏龄病逝于天津南市。

张柏龄之女张艳秋(工旦);养女张玉秋(1924—2007),天津南市戏装商店工作);女婿李文元(1913—1977),著名丑角,曾傍筱俊亭、花月仙等同台献艺,病逝天津);外孙李永庆(1941年生,河北省交河县评剧团,工小生);外孙李永强在津从事戏衣销售工作。

河北梆子名角崔灵芝

京梆子(即河北梆子)是由山陕梆子脱变而成的古老剧种,是梆子声腔系统的一个重要组成部分。在其嬗变、形成、发展的历史进程中,产生了众多的优秀演员和不同流派。崔灵芝就是一位具有代表性的京梆子老派青衣、花旦演员。他驻足北京,往来天津,三下江南,二进东北,以他那精湛的技艺红遍大江南北,名噪长城内外,被时人誉为秦腔青衣泰斗。

立志从艺 刻苦磨砺

崔灵芝,名嵩灵,字松林,原籍河北省武清县城南太子务村,晚年迁居城关八里庄岳父家,故有武清县泗村店八里庄人之说。松林于光绪五年农历三月二十日生于原籍。崔家世代务农,家道小康。父亲作元即送松林入本村塾馆攻读,松林天资聪颖,入塾后文才有进且性情笃厚,待人忠义,颇受同窗敬佩。

逾四载后,光绪十四年春节之际,村中彩门叠搭,戏楼高筑,京师有名的戏班在这里唱开了京梆子大戏。这个戏班阵容很强,文武皆精,戏演得非常红火,观众不时报以热烈掌声。尤其是掌班主演王春德(艺名铁蝓蝓)的那出《忠义侠》,更是精彩异常。王春德具有一条高、明、亮、脆的好嗓子,唱腔慷慨激昂,吐字如珠落玉盘,思忖处低沉委婉,动情处荡气回肠。坐在观众席里的小松林被深深打动了,他幼小的心灵里朦朦胧胧地产生了一种向

往。一连几天的演出,10岁的小松林是场场必到,而且总是禁不住与戏中的人物同欢乐,共悲伤。

春节过后,戏班走了,戏台拆了。小松林也茫然若失,不爱讲话了。一日,在与父亲共进晚餐时,松林突然向父亲提出了要去戏班学戏的要求。父亲没有同意,并劝他不要中断仕进之道,他日鳌头独占,也可上耀列祖,下慰九泉之母。松林只好默默地遵从了父亲的教诲。

又是一年春草碧。光绪15年,松林11岁。一日,他突然听说安次县大南旺村有京都“德顺和”梆子科班招收生徒。难以克制的渴望支配他再一次强烈地乞求父亲送他去学戏。面对满面泪花的无娘儿子,父亲犹豫了,最后他勉强答应了带小松林先去大南旺看个究竟。

父亲套上轿车,同松林乘车来到大南旺,向招考人员说明了来意。谁知正巧是王春德执考,松林眼尖,一下子认出来这个考官就是《忠义侠》戏中的周妻扮演者。于是更加坚定了进“德顺和”习艺的决心。王师父按照常规对松林进行考核后,非常满意,当场收徒,书写关书文约,签字画押,作元眼眶湿润了,松林也哭了。按规定日期,科班要租用马车把选好的生徒送往北京,作元却用自家的轿车把小松林送到了终点站——前门外鲜鱼口小桥西。

根据松林那甜美爽脆的嗓音和那清秀端庄的形象,王师父将他派入了旦行,且由自己主教。又以“德”字命名,给松林取名德荣。小德荣从此步入了梨园之门,开始了他的从艺生涯。德荣入科后不浮不躁、不说三道,只是一味练功学戏。他生性聪敏,加

之幼时读过4年私塾，戏学得很快。他每每将戏词默写在本上，别人还未记得，他却早已熟透不疏了。尤其是像《三娘教子》戏中那些文雅之句，他讲解得比师父还精尽呢。练功之苦也早在他意料之中，他不怕痛苦脏累，能很快掌握一些基本功夫。练“跷”功是学旦角的一大难关。从绑跷站立到耗鞭杆香（燃香计时）；从走步到跑园场；从地上站、砖上站、木凳上站、水缸沿儿上站到学练各种动作，这一连串的练习不知道要经历多少艰辛磨砺，不知道要流多少汗水和泪水。当后来德荣演出《佛门点元》中金瓶女一角，踏跷二十几分钟的精彩表演受到赞誉时，他说：“当时入科练跷功时就跟犯人过堂一样，那会儿我真有寻死的念头。”可他没有寻死，没有气馁，以他顽强的斗志，跨越了跷功大关，进入了表演上的自由王国。当德荣入科一年后刚刚学会了《桑园会》、《汾河湾》、《南天门》、《三娘教子》等几出启蒙戏时，王师父又选收了一名很有天赋条件的徒弟孟继云。他入科后起班名德云，即后来称著大江南北的花旦十二旦。德云性格虽然刚烈，多言善动，但为人仗义，与德荣性情相投。在科内两人互帮互学，随系同行但不是冤家。这为两人终生不离、友善合作打下了坚实的基础。又一年，经赵大个子（名不详，也为梆子青衣演员）介绍，王师父又收了一名徒弟名丁剑云，即后来享名京、津的丁灵芝。丁性格暴躁，又是带艺进科，并同德云戏路相同，也是演文武花旦一行，所以两人难免有口角相争互不谦让。每次都是德荣从中调停才平息争执。虽然矛盾环生，但从整体上倒起了互相激进的反冲力作用。果然逾十载后，他们都成了显赫京都的人物——一个十二旦、两朵灵芝草（崔、丁艺名同叫灵芝草）。

初红上海 得遇良友

科班的习艺生活,转眼间已过五载。虽在京都露演不多,但在京东为主的京畿一带活动频繁,且受到当地观众热烈欢迎。而作为小班主角的德荣、德云也就在人们心中挂上了号。王师父又给德荣取了艺名叫灵芝草,而德云早在12岁时已取艺名十二旦了。光绪二十年,王师父率全班去河南郑州演出获得好评,再南下汉口,又红遍武汉三镇。同年,决定进驻上海,进行首闯大码头的实验演出。灵芝草时年17岁,十二旦时年14岁。

至上海后,首先进驻天福茶园。当天王师父把管事人王庆山及几个较为重要的学生叫到一起,分析了上海剧界的行情和利弊。他说,上海有着悠久的演戏传统,懂戏的人多,戏是不太好唱的。他们既自信又谨慎。王师父鼓励大家一定要拿下前三场打炮戏。前三场戏码安排是:十二旦的《双锁山》、《西湖阴配》、《紫霞宫》唱压轴;灵芝草的《玉堂春》、《牧羊圈》和《忠义侠》唱大轴,前面还有武戏。对于这个安排,灵芝草提出了一个建议:将第二日的《西湖阴配》挪为大轴,自己在前面唱完《牧羊圈》后再反串一个小生角色裴舜卿。其理由一是《西湖阴配》戏路火炽,比《牧羊圈》能压得住阵脚,二来自己与德云同学过此戏,分寸、火候、节骨眼都能拿得严实。师父觉得有理,当即改定下来。在灵芝草与十二旦对戏的时候,除原动作不变外,于“放裴”一折又加了一个“过门抢背(即小生在李慧娘头顶上翻“抢背”过去)。在演出中,本来这个戏的翻滚跌扑、甩发、喷火彩等动作和特技就已使观众目不暇接,激动若狂了,再加上那么一个娇滴滴的玉堂春(第一

天灵芝草所饰之角色)装扮小生,还翻了个又高又快的“过门抢背”,顿时台下观众的欢呼声如同滚水沸腾。灵芝草博得了“功夫绝顶了”的盛赞。

在天福茶园的演出还未期满,就有天仪舞台、丹桂第一台相继来订合同。演出不足月余,“德顺和”就轰动了全上海。灵芝草的名字连连见诸报端。《戏剧月刊》上的文章是这样评论灵芝草:“面貌秀美,两眼有神,说白清晰,唱功爽脆。象流莺哀啭,夜鹤飞啼。《玉堂春》的苏三起解一折,歌声酸楚,委婉动情,催人泪下。”不错,灵芝草的唱是相当感人的。人们说他唱腔的特点是“音甜、味浓、达意传情、丝丝入扣、无雕凿造作之痕、实具天然佳美”。他演的《列女传》悲愤慷慨,“令人心弦紧张”;演《忠义侠》,“装扮义烈妇女形象一扫嬉笑神态”,将那种对丈夫的温柔体贴,对奸邪的仇恨发指,对小人的鄙夷蔑视表现得淋漓尽致。正如他的得意弟子小灵芝(名赵益芬)所说:“我师父最喜欢《忠义侠》这出戏,他扮演的周妻又贤惠又刚强,因为他本人就是个胸怀义胆侠肝的正直人。所以他每演戏之后,总是倍觉劳乏。”当年他就是看了一出《忠义侠》之后而步入艺途的。《忠义侠》这出戏伴随了他的一生,他不仅在上海演,在北京演,至或进宫给“老佛爷”和皇上也演。在冯玉祥将军和李德全女士的新婚堂会上演的也是《忠义侠》。

在上海的演出大获成功,博得了盛誉,且收入丰盛。但是不知道为什么本来就不爱说话的灵芝草,这几天不仅不开口,而且若有所思的发起呆来。这一切早被师弟十二旦看入眼中,经过详谈方知,每次演出时,台下总有一位感情丰富的青年观众带头叫

好,而且他还随着台上人物表情的变化,不时地也变幻着自身的面部表情,当演《九件衣》时,那人情不自主地做了一个“兰花指”的动作,眼尖的灵芝草在台上便发现了。灵芝草断定此人有些来历,是个行家,还可能是个高手。二人把此事告知王春德师父,欲睹庐山真面目。经探询后,王师父把那人请到寓栈与灵芝草、十二旦互为介绍,才知那人是“永盛和”科班出身,名叫宋永珍(艺名小毛毛旦),早已是上海的梆子青衣名角。大家一见如故,人艺均亲,切磋技艺,互为换戏。宋在唱腔、表演,特别是跷功的多种技巧上对灵芝草、十二旦帮助不小,使二人又接触到若干新东西,所以二人对宋总是尊为师长。及至上海合同期满,又应静江浦、苏州、扬州等地之聘,二人才与永珍话别,并结为金兰之盟。

离沪之时,永珍亲自送行。王春德感动地说:“左手拉着崔德荣,右手拉着孟德云,左文右武,走遍天下,什么也不担心了。”的确,三载的江南征程,灵芝草和十二旦给师父争得了光彩,明彰誉满红遍南天。

北返京师 艺事大进

江南近三载的演出,使灵芝草大开了眼界,得到了锤炼。他博览多观,广采众长,不仅把梆子腔的各派戏路摸了个透彻,而且饱取了皮黄戏(京剧)的精华,为我所用,从而按照自己对表演艺术的美学见解,奠定了自己的艺术风格。光绪二十四年,他决心北返京都挂单(按:崔灵芝崇信佛教,他不说挂牌、挂号,总习惯用佛教语称挂单)。但他知道北京名家荟萃,好剧颇多,戏比上海还难唱。过去他以科班学生的身份,在京演戏,好坏都有担待。

此次返京是亮牌挑梁,他不知自己的戏路合不合京人的胃口,不禁有些担心。

全班到京后,王春德首先办理了科班学生期满出科事宜,然后带领灵芝草、十二旦连同一位小师弟德凤来到长巷四条田际云私邸,拜会了名冠京师的梆子名旦、“玉成班”班主田际云,并搭入了“玉成班”。在田宅又会见了“玉成班”承班人李连仲(著名净角)、何景云(艺名何达子,著名须生)以及田的良佐李诚玉老夫子。在场的还有早已搭入“玉成班”的另外两个灵芝草(丁剑云、李灵仙)。大家商量安排上演的事项。田际云的意见是先在天乐园唱上几日,看看风声。班底用“玉成班”的。

天乐园的3天演出,反映极其良好,惊动了梨园界,尤其是三大梆子班的承班人。“义顺和”的郭宝臣(艺名元元红,须生名宿,被时人誉为秦腔第一人,并与皮黄老生谭鑫培齐名)、王喜云(艺名一千红)、“宝胜和”的薛固久(艺名十二红)、刘小银(名旦)、“太平和”的侯俊山(艺名十三旦)等人纷纷来聘。有了这三场戏的底子,田际云又择定日期,在广和楼、三庆园轮换演出。并约请政界、商界、报界代表大造声势。

两个月过去了,灵芝草以自己娴熟的技艺征服了各类观众,一时有“歌楼如堵,甚嚣九城”的盛况。田际云和王春德增添了信心,田际云又别出心裁地想出了一个新花样,即让同驻“玉成班”的三个灵芝草、一个十二旦组成一台戏,在天乐园出演3天以壮声势。当时人们把这场盛会叫做“三草争荣,一旦飞空”。

“三草争荣”的盛会,忙坏了新闻界,也愁煞了撰稿人。三个灵芝草如何才能区别分明?于是有人将灵芝草前面冠以姓氏,后

面去掉草字,于是就成了崔灵芝、丁灵芝、李灵芝了。三位名旦也就自愿受领了。

《菊部丛谭》曾载文评论崔灵芝的艺术:“扮相身材婀娜,明眸秀靥,歌喉激楚,一声裂帛,四座咸惊。”又说:“《忠义侠》、《列女传》、《春秋配》、《玉堂春》诸曲,商风入弦,凄激心酸。听者如闻三峡猿声,又如当五更残月之际,不禁愀然,声音之感人有如是者。”

崔灵芝不仅在唱功方面具有不凡的造诣,在表演上更是独具特色。他在《珍珠衫》、《杜十娘》、《蝴蝶杯》、《南北和》中扮演的角色,端庄娴雅,不浮不泛,颇具大家风范;所扮演《玉堂春》、《女状元》、《遗翠花》中的人物娇羞而不低贱;而在《翠屏山》、《战宛城》、《海潮珠》中则艳而不粉;特别是在《佛门点元》中扮演的妙龄少女,娇小玲珑、活泼可爱,颇具天然秀色。那二十几分钟的无声表演,一会儿引人发笑,一会儿又令人伤情,毫无造作之感。《回荆州》则又另具一种风采韵律。“坐官”一折“安板”板槽节奏较慢,以表现雍容华贵的贤德公主的养尊处优好官苑教养,以及那种贵人的派头。待演至“赵云闯宫报警”时,也未安排过多动作,而是以念白取胜,说明道理,使刘备叹服。只是在念到“随夫逃走理当然”时,出人意料地走了一个快速小趋步,然后跳跃而起,做了个“金鸡独立”踏跷亮相的动作,嘎然钉住,巍然不动,只这一个快速静止亮相,不仅表现了决心随夫远走的心情,同时也把号称“东吴女丈夫”的英气披露殆尽,真是点睛之笔,令人哑舌。《菊部丛谭》有“《回荆州》之孙夫人,侃侃而谈,饶巾帼须眉气”的评赞。

崔灵芝在艺事上日臻精尽时,正值“戊戌变法”。田际云因参与其中被问罪,逃沪隐匿。“玉成班”被迫暂告停演。崔灵芝于光绪二十五年与十二旦、张德凤护送王春德师父还乡(“德顺和”第二届迁至大南旺村继办)后,回京改搭“义顺和”,并随该班进宫承应。这使崔灵芝的艺术生涯又增添了新的篇章。

改搭义顺 结识名宿

“义顺和”初名“源顺和”,是郭宝臣进京后于光绪八年组成的。该班积聚了众多的山陕艺人,是以山陕派声腔为主的老派京梆子班社。后于光绪十四年改组并易班名“义顺和”,当年被公众传唤,名声更著,成为北京四大梆子班之一。

崔灵芝搭入“义顺和”,郭宝臣很高兴。二人初识如故,品性相投,为时不长即建立了深厚的友谊。郭宝臣生于咸丰六年,比崔灵芝大23岁,但视崔如同小弟,崔也奉郭为师尊。崔灵芝一生中最重要的良师益友应首推郭宝臣。从崔灵芝搭入“义顺和”,直至郭宝臣于民国八年告退还籍,二人始终未曾分开。

崔灵芝在刚搭“义顺和”时,因班中名角济济只唱到三码。但不久,由于他叫座能力日增,戏码便挪到了压轴。只这一挪,班内的冷言风语便油然而生。

有一次,郭宝臣又破例地派了崔灵芝在大轴的位置上唱了一出《玉堂春》,而自己在压轴码上垫演了一出《九更天》,这就引起了一场轩然大波。有人找郭宝臣提出反对意见,郭宝臣笑而不语,只是在以后的演出中采取了轮换唱大轴的办法。而崔灵芝面对此种情形,虚怀若谷,谦恭谨让,还是一如既往,认真演戏。有

一次,王青云演《临潼山》时,崔灵芝为了救场临时配演了一个窦太贞角色,受到了同人夸赞。郭宝臣主演的《四郎探母》中的四夫人一角是个三路活,可崔灵芝不畏流言,欣然饰演。谁想这个角色他一唱居然大放光彩,所以后来四夫人角色被盖棺论定,即由一等角扮演。崔灵芝所做的一切使班中同行深受感动,他的威信也日益增高。后来鉴于崔灵芝的演出总是“客观盈门,终日爆满”这一事实,郭宝臣给他提高份资。虽然他的份资高至出人意料的程度,可再也无人提出非议。当时有文章对此事做了证述:“在庆乐园受京钱 80 吊,而谭英秀以大老板资格,仅日受戏份 60 吊而已。”

崔灵芝在“义顺和”期间,对京梆子声腔发展做出了不可磨灭的杰出贡献。“义顺和”是以山陕腔调为主体的班社,崔灵芝搭此班时间很长,且又很叫座,这就很自然地使山陕音调向崔灵芝的唱腔风格靠拢。久而久之,由于曲调旋律语音调式的变化,京味多了,“酸味”少了,甚或连郭宝臣、王喜云也不能不改乡音。比如“义顺和”的两出看家戏《大紫金镯》与《普陀寺》,原来全是由山陕艺人扮角。自崔灵芝入班分饰了杨素贞与宋巧姣二角后,戏中混进了京味唱腔和道白,而崔派很受京人欢迎,同台演出,混来串去,山陕正宗也就入乡随俗变为京梆正宗了。有专家认为“至崔灵芝已完成了山陕到京梆的过渡”。

光绪二十六年“庚子事变”时,两宫西幸京师纷乱各班均告停歇。翌年,“庚子事变”后,市井将稳。吉林富绅牛子厚遣人来聘。崔灵芝遂与薛固久、达子红、勾顺亮、范文英、姚增禄、刘春喜、范福泰、叶春善等同赴东北。在吉林重逢宋永珍,二人促膝话

旧,交流心得。崔灵芝避青衣戏不演,只唱了《佛门点元》之类花旦戏。原因正如宋永珍之子益俊先生所讲:“两个剧场两个角,不能都是清一色的戏码。”由此可看出崔灵芝的戏德与胸怀。东北一行,除吉林外,又赴海参崴(今俄罗斯境内)、营口、沈阳、锦州等地,均获得极高声誉。约有两载,光绪二十九年因日俄战起,崔灵芝等全体回京。在临别前,接受了牛子厚在京筹办“喜连成”科班的委托,还京仍回“义顺和”。

宣扬民主 热衷改良

庚子之后,在全国范围内掀起了改良热潮。这股洪流很快涉及到了文艺领域。文艺界进步人士纷纷编演新剧,宣扬改良。以田际云为首的“玉成班”首先推出了新剧《惠兴女士》。崔灵芝同样也是一位颇具民主思想的进步艺人。改良思想一起,他就积极投入到这一时代的潮流中。光绪末年,他在“义顺和”首演了根据梁巨川小说《女子爱国》改编的新剧《桂岭老人》(又名《混沌州》),后来又排演了《白奶记》、《余小辫》等戏。一时间与“玉成班”形成在京编演新剧的两大强班。“玉成班”自不待说,它在光绪十三年就有新编创新戏的传统。至于“义顺和”,是一个人老、戏老、班老的三老班社,在接受新生事物方面,按说是比较缓慢的。可偏偏班内有崔灵芝这样一位开明又精干的进步艺人,加之他有两套本领,能编能写,如《桂岭老人》、《余小辫》就是出自他手。剧本一经问世马上即可排练,它本身就是一个很好的导演和优秀多能的演员。崔灵芝堪称改变“义顺和”旧貌的组织者和带头人。除排演新剧外,还整理了不少传统剧目。《后汉惨》就是

其中之一。此剧是根据传统戏全部《汴梁图》整理的,是一出揭示亡国惨痛,以激发民众救国热情的具有现实意义的好戏。角色配备是:薛固久演刘承佑,崔灵芝饰刘娘娘,十二旦扮苏妃,牛春化演苏逢吉,王春喜饰郭威,杜元庆演赵普……。此戏一直是保留剧目,崔灵芝到哪班就把该戏带到哪班,直至他告退。这出戏也是他全部演出剧目中唯一的一出刀马旦戏。

对于崔灵芝编演新剧的情况,《京都百二竹枝词》有诗一首,予以称赞:“戏剧改良本热怀,此中大有出群材。报端乐为征诗句,这个灵芝却姓崔。”并于小注写道:“西腔班中有崔灵芝者,名重一时,颇有改良戏剧思想,屡经报纸称赞,且有为诗其征者”。足见他对编演新剧的热衷与积极努力。

光绪三十四年春,崔灵芝再应上海之聘,三进沪城(在此之前曾二下江南,同班还有罗百岁、朗德山等)。后又去苏州、汉口,然后转道吉林、沈阳,二下东北。时值当年十月二十一日,“万岁爷龙驭上宾”,摘缨子。二十二日“圣母皇太后慈驭上宾”。双国孝,全国停止娱乐活动。崔于返京途中,回里省亲,又于王春德师父坟前祭扫。之后回京于鞭子巷闲居。

宣统三年,国丧开禁,崔灵芝即与小马五、玻璃翠、马全禄共组新班“庆寿和”,演出于三庆园。宣统三年,国变改元进入民国,崔时年三十四岁。

时人之表 后人之师

民国元年六月十八日,经教育部批准成立了正乐育化会,票选谭鑫培、田际云为正副会长。该会的成立,标志着梨园界管理

部门进入了一个崭新的历史阶段。在会上崔灵芝遇见了一位弱冠后生。那后生走到崔灵芝面前礼貌地问候：“崔老板您早来了。”崔灵芝则一转身对那人马上说：“哦，是梅兰芳老板。”这两位艺术家一见如故，亲昵地进行了交谈，并互相做了邀请。一日，崔灵芝正在私邸憩息，张起（侍崔多年的同乡好友）唤醒他说有客光临。崔灵芝整装迎出，原来是田际云和梅兰芳登门拜访。落座后，田际云说：“我是常客，兰芳初登贵府可是求教来的了。”崔灵芝说：“这就不敢。”引荐之后，梅兰芳就是崔宅的常客了，不时地登门问艺，并称崔灵芝为崔师父。据张起先生生前谈到梅兰芳跟崔灵芝学戏的事时说：“梅先生的《宇宙锋》就是跟崔师父学的，梆子叫《一口剑》。我亲眼见过当时说戏的情形。”不错，梅先生在《舞台生活四十年》一书中，也曾说他在民国二年于上海修改《宇宙锋》时的经过。这证明，梅先生之所以把一出唱工戏整理得唱、做并重、生动感人，一个重要的原因便是吸收了梆子《一口剑》的成分，也浸透了崔灵芝的心血与汗水。另外，关于梅先生的全部《春秋配》的蓝本，也是以崔所赠送的梆子原本为其基础的。据张益吉先生讲：“《春秋配》这出戏也是梅先生在会上向崔师父学的。”经崔灵芝指点或授戏的远不止梅先生一人，民国后成名的许多新人都受益于崔灵芝（按：只旦行一门），如鼎鼎大名的小马五、訾桐云（艺名小秃红）、韩海亭（艺名海棠花）、荀慧生（艺名白牡丹），女伶如金艳芬、桂灵芝以及表演艺术家李桂云都问艺就学于其门下。

英明管理 誓挽危局

“……因秦腔衰微之趋势，致不能在大栅栏演唱，遂暂告退。

然数年前容纳同业者之请求,以救彼等苦境故,再现于天桥。彼一面为脚本作家,他而又为剧场经营者。具有非凡之手腕,在皮黄剧起伏无常之中,独彼所经营之戏园能持久数年之演唱,毫无中绝之虞。非特秦腔青衣,即秦腔全体,今日犹未灭亡者,全为彼力所致”(见《京剧二百年之历史》)。这一段文字,非常确切地记述了崔灵芝在民国后二十年的经历,这二十年正是崔灵芝艺术生涯中的一个重要组成部分。他是一名出色的演员,也是一位很好的戏班管理者和精明能干的经纪人。

民元以来,在京的戏曲团体出现了一个大的变动,即散而复组。崔灵芝首当其冲与薛固久、王喜云等七人于民国二年组建了“同义和”班。该班是囊括了已解散的“义顺和”、“庆顺和”、“宝胜和”的好角重新组成的。为了建班崔灵芝费尽了心机。他首先写信请回了返乡休养的郭宝臣,又动员了着意告退的薛固久,联合了孙培亭、王青云、于德芳。“同义和”于成立的次年为响应政府号召“为避班与妓馆有嫌”,遂改班为社,“同义和”更名“群益社”。更名后崔灵芝又将小马五的“庆寿和”合并起来,且又从社会上请出了未曾驻班的老名角盖陕西、盖兰州、天明亮等人。民国五年又有张黑加入,同时还加入了一批后起之秀,如“小吉祥”的小金香、小金林,“三乐社”的海棠花、白牡丹、小双喜、小福喜,“祥庆和”的梁庆鸿、李庆福,还有早已著名的田玉芳(艺名小千红、须生),一下子加强了力量,壮大了声势。由于崔灵芝的艰辛努力,才使得四路兵马汇集“群益”,一个阵容强大的梆子社诞生了。

社起之后,大家同心取义,各尽所能,演出于庆乐园、民乐园,出现了场场爆满的空前盛况。当时报纸载文称赞崔灵芝说:

“年近40,貌尚不衰,歌喉如旧,颇足与皮黄界之陈德霖并称。”可见当时崔灵芝虽是管理者,但也还在称雄舞榭。但是好景不长,“群益社”的红火局面最多维持了三年。到民国六年之后,营业日趋低落,社内士气亦日益不振。其原因有二,一是皮黄腔盛兴;二是女伶异军突起。这支民国后闯入京师的新生劲旅声势迅速壮大。如民国四年,久为男班所占的庆乐园已为坤伶刘喜奎占去。民国五年又有坤伶鲜灵芝的“志德坤社”雄踞广德楼。未几号称戏曲活动中心的大栅栏5家戏园均为女班夺去。“群益社”只好向正道以东的广兴园发展。谁知毗邻天乐园又早有“崇雅坤社”,不久广兴园也为坤伶金刚钻占领。“群益社”被逼到山穷水尽、无立锥之地的境况,只好暂告停歇。停歇无业,穷苦艺人实难维持生计,纷纷向崔灵芝求助。崔灵芝也是满腹惆怅,但还是解囊相帮,受到同业者的敬佩与感戴。

天无绝人之路,崔灵芝接受了刘兴周的聘请,进驻天桥歌舞台这块新的阵地。以崔灵芝为首的十股集资班“群益社”又重新组织起来了。头3天打炮戏是这样安排的:海棠花的《翠屏山》,于德芳的《战宛城》,钱福才的《高三上坟》,天明亮、刘义增的《宋金郎》,盖兰洲的《苦中苦》,十二旦的《紫霞宫》,刘连湘的《烟火棍》,小千红的《铁冠图》,张黑的《烟鬼叹》,小马五的《桑园会》,薛固久的《十王府》,孙培亭的《五雷阵》,王喜云与崔灵芝的《海潮珠》,崔灵芝于马全禄的《忠义侠》,还有通力合作的《大紫金镯》;皮黄戏是:景玉奎的《大回朝》,麻穆子的《牧虎关》,德建棠的《战北原》,石子云的《三娘教子》;武戏则有于桂芳的《连环套》、《金钱豹》,小福喜的《挑滑车》,梁庆鸿的《战冀州》等等。

强大的阵容,精彩的演出,3天下来,北京城炸了窝。“群益社”的演员们把技艺无私地奉献给了劳苦大众,他们也得到了观众的信赖和欢迎。

寒来暑往,8年过去了。收入丰裕了,大家欢悦了。可有些老名角也相继谢世了。崔灵芝也时常力不从心身体欠佳。关于接班人的问题便被提到了议事日程上来。崔灵芝出资与十家股东一起办起了“群益社科班”。从民国十一年起陆续招收、培养生徒80余名,以益字命名,为建国后的戏曲复苏积蓄了力量,使京梆子在北京没有断根儿。许多老先生在回忆崔灵芝这段功绩时,异口同声说:“我们感谢崔师父,为了办科班,把他毕生的积蓄,连同给皇上唱戏所得的银子全搭上了。”

民国十八年,崔灵芝的50大寿在歌舞台举行。全班搭桌(即不拿工资)为崔祝寿。这一天,崔灵芝破例地唱了一出反串戏《十八扯》。民国十九年崔灵芝身体接连不爽,又看到徒弟们都已成才,经周密思考将社长职务委托张起后,毅然向全体告辞,还籍隐退。未一载即卒于岳丈家——城关八里庄村,终年52岁。

崔灵芝病逝后,其北京家产被人霸占,老家八亩薄田也卖给他人。次子崔少章改唱京剧。当时梅兰芳称崔灵芝为师伯,称崔少章为二哥。梅兰芳也得到了崔灵芝保留下来的很多剧本,对梅兰芳成长起到了一定作用,也算是对中国戏剧的贡献。二十世纪九十年代,中国戏剧家协会派员来武清搜集整理崔灵芝的艺术生涯材料,高度评价崔灵芝为“一代河北梆子名角,是中国戏剧史上颇具影响的艺术家”。

评剧名伶花莲舫

花莲舫，生于 1893 年，卒于 1956 年，工旦角，天津武清王庆坨人，幼年时，在落子馆学唱河北梆子，后改学唱梅花大鼓，曾在北京、上海等地演出。民国初年，随孙凤鸣学唱评戏，后又受教于夏春阳、张忠楷、王玉昌、倪俊生、阚子林等。

花莲舫嗓音宽亮，扮相俊俏，虽比李金顺晚登台几个月，但不久即与李金顺齐名。初登台在华乐落子馆，与李金顺合作演出《占花魁》等戏，颇受欢迎。后二人同组“金花玉班”，由刘翠霞、白玉霜、华荣桂配戏。一年后花莲舫独自挑大梁，在天津同乐戏园演出达十一年之久，在天津相当有影响。在当时的条件下，能在一个戏院唱十多年，足见她的艺术有很大的魅力。后因虐待养女被起诉，受到社会舆论指责，避往东北各地演出。抗日战争开始后，息影舞台。她的两个养女一个叫花秦楼，另一个叫花楚馆，花秦楼同张燕卿逃到东北哈尔滨，加入了金开芳的“警世戏班”演青衣。

抗战胜利后，花莲舫返津曾与李金顺、新风霞合作义演《打狗劝夫》、《开店》、《杜十娘》等戏。解放前夕，由于生活艰苦，靠摆摊糊口。解放后，于 1952 年参加评戏教学工作。1956 年曾应中国评剧院之邀辅导“评戏训练班”，因唱腔陈旧不太受欢迎，后由京返津，于当年病逝。

花莲舫发声坚实宏亮，气息饱满，吐字有力，深厚舒展，粗犷

朴实。其唱念保持冀东语调,有浓厚的乡土气息。花莲舫的代表剧目有《打狗劝夫》、《马寡妇开店》、《张彦赶船》等,在她留下的唱片中流行最广的是她和花秦楼演唱的《书囊记》中的一段慢板。这段唱已初具慢板的规模。由于其演唱及表演缺乏新的创造,加上戏路又窄,因而始终没能形成自己的风格特色。如果将花莲舫的唱腔与李金顺的唱腔相比较,便可看出李金顺贵在创新,而花莲舫则趋于保守,从中可以感觉到男旦月明珠演唱的痕迹。

她演唱的特点都是黑板起、红板落,曲调朴实无华,变化虽不多,但结构严谨。花莲舫的唱词使用了冀东语言,唱腔也随着变化,形成了尾音较重的鲜明风格。

善于表演是花莲舫的重要艺术特点。她对艺术精益求精,表演严肃认真、一丝不苟。她抓住每一细节,不仅把戏做足,而且富有创造精神。她演的《马寡妇开店》、《打狗劝夫》、《张彦赶船》等戏不论在服饰上,还是在表演上都有别于其他演员。在《马寡妇开店》里,她把马寡妇演得很真实,既有对婚姻自主的追求,又表现了精神上的痛苦。在表演上比前辈有所创造,如当“私奔”一场马寡妇唱完“欢天喜地书房去”以后,走花梆子,转眼珠,抖肩膀,失手摔茶壶,闪腰岔气,又抱住茶壶,搂在怀里,跪下场去。因为她是小脚缠足,一扭一扭的下场,非常俏皮。观众给她编了顺口溜“白暮脚,三步走,肩膀晃三晃,屁股扭三扭,要摔茶壶搂三搂”。而在《张彦赶船》中,她又塑造了一个天真烂漫无拘无束的小姑娘。这几个人物从行当来说虽不相同,但也容易流于一般,花莲舫注意对人物内心世界的刻划,演的各具风姿,颇受观众的喜爱,因而名噪一时。

一代名伶赵美英

赵美英(1894—1966),女,京剧演员。幼名小美英,武清大三庄人。

赵美英幼聪慧,在父、伯赵广义、赵广顺的家传渊源下,又师承陆秀云、小珊宝,少年时期就以小客串的名义在“下天仙”和旧天津河北关下普乐茶园演出《铁弓缘》、《杨排风》、《悦来店》等折子戏,是在天津的舞台上和天津观众关注下成长起来的优秀演员。

她戏路特宽,能戏极多,什么正剧、悲剧、玩笑戏、泼辣旦的戏全都能演。尤其以青衣、花旦和刀马旦的戏拿人,少年的时候,赵美英、赵鸿英、赵玉英等也曾跟随赵广顺、赵广义到大江南北跑码头。在《戏剧月刊》上曾有文章《霓裳艳影录—赵美英》介绍说:“赵美英,燕产,或谓江南人。原名小美英,其姐鸿英。隶汉口怡园及新民舞台时,美英尚在少年,只见其玉雪可爱,既而随乃姐走吴、楚、豫间。迨第二次再隶怡园,居然以赵美英三字示人,且悬正牌演大轴子戏矣。余适因事勾留汉上,数数往观,见其能戏甚多,且均能够确守绳墨。戏中其揣摩怀春处女之情,有初写黄庭之妙,对于剧中撒娇、啜泣等状,亦神情毕肖。美英以及笄女郎,一时声誉之隆,几乎压倒侪辈,亦足以自豪矣。”可知赵氏姐妹随着父辈走南闯北,也具有相当的实力了。1923年以后,赵美英先后与安舒元、朱桂卿和她的大姐赵鸿英等在大罗天游艺场

联袂演出《汾河湾》、《鸿鸾禧》、《玉堂春》、《宝蟾送酒》、《探母回令》、《天女散花》、《美龙镇》、《乌龙院》、《庆顶珠》、《贵妃醉酒》、《麻姑献寿》、《英杰烈》、《十三妹》、《花田错》、《西湖阴配》、《辛安驿》和《宏碧缘》等戏都演得非常地道。赵鸿英的汪派老生戏《刀劈三关》、《哭祖庙》、《张松献地图》等也均为观众所称道。有时赵美英、赵鸿英、赵玉英和赵筱楼则与李兰亭等在升平歌舞台长期演出《赵五娘》、《阴阳河》、《受禅台》、《血手印》、《纯阳三度》、《哭长城》、《浣纱溪》等戏。天津卫的观众是最为挑剔的，有一句唱的不对，甚至你要随便改动一个字，也会让观众给你一个“倒好”，甚至起着哄把你赶下台去。而赵美英一上台，观众总是热捧，怎么唱，怎么对，用天津话说，那叫“没的说。”所以赵美英成了天津观众的“新宠”，尤其是在她与孟小冬、白玉昆、赵鸿林等排演了《狸猫换太子》和《七擒孟获》这两出大戏以后，天津的舆论界禁不住惊呼：“新明大戏院之‘美艳亲王’赵美英，津阜之坤伶也。”

从此这“美艳亲王”的称呼便开始挂在天津人的嘴上，她跳舞，她游泳，她滑冰，她骑马，都成为天津戏迷的话题。大报小报更是一片颂扬之声。当时，天津重要报刊《大公报》于1924年11月20日称：“上星期六夜演四本《狸猫换太子》，美英此剧先后饰二角，先刘妃，深合身份，打包一场，配以孟小冬之陈琳，神情活泼，唱念干净，后饰寇官人，扮相颇美，包公引见大士一幕，载歌载舞，极轻盈婀娜之致。若能精益求精，于唱之咬字，念之口齿，做之表露再揣摩惕厉，则他日之隆，当远在碧云霞、琴雪芳、金少梅之上也。”

第二天的《大公报》署名飞燕的文章又以《评赵美英之“七擒

孟获”》为题称：“赵伶演此剧，其唱工身段已为顾曲家所公认。赵饰祝融夫人，披鹤氅，轻盈巧笑。当往谒武乡侯，活泼勇敢之态体贴入微。与魏延谈，魏欲搜，则出之娇嗔，濒行，复戏以游词，亦庄亦谐，真的是女外交家身份。至于歌舞一场音节悠扬，步伐整齐，翩若惊鸿，矫若游龙。唱如珠滚盘，极为婉妙，但念‘拉赛’二音，尚嫌稍过，倘再加琢磨，则至善至美矣。”

仅隔一日，《大公报》又载海月轩主撰《余之津沪“七擒孟获”观》曰：“盖叫天在沪与时慧宝、冯子和、常春恒等同演天蟾舞台，有鉴于《宏碧缘》、《阎瑞生》等新戏能号召观众，特排全本《七擒孟获》。盖老自饰孟获，武打数场，精悍绝伦。时慧宝饰孔明，有大段二黄、反二黄。常春恒饰马岱、刘汉臣饰赵云。祝融夫人之跳舞西洋歌为冯子和之作。冯昔日名小子和，以花旦享盛名于沪，兼习美语，有《薄命汉》一剧，颇为十年前社会所称赞。此剧为十年前美国流行之歌，共分三阙，李桂芳以小生反串魏延。今新明戏院（天津）鉴于本戏之盛行，特排此剧，全剧皆仿上海剧本，以赵美英、白玉昆、孟小冬、赵鸿林诸伶分饰。赵鸿林饰孟获，一段反调，实不受听。水战一场，尤无章法，与祝融夫人歌舞，更不知所云。白玉昆之马岱，扎红靠，盔上有小电灯，奇形怪状，劝军一段，说白平淡，水战也不凑手。刘均卿之赵云，四路角色，无善可述。孟伶实勉为其难。郑玉华之山神，嗓虽左，尚有佳腔。姜鸿飞之魏延，尚无大疵，然较李桂芳相差悬殊。昔天蟾之冯子和无疵可议，赵美英目深而肤白，以饰西女，适形其丽。赵着红舞衣，登金缎高跟鞋，愈显亭亭玉立。独舞一场，宛若游龙，与孟获对舞，因节拍过速，致使赵鸿林手足无措。总的看来，赵美英较冯子和有过之

而无不及。”

由此可知,这位“美艳亲王”是何等地出其类,拔其萃。

就在 1925 年的春节过后,赵美英应百代公司之邀,灌制了一批唱片。这是继 1912 年,也就是她 18 岁的时候,百代公司为她灌制了《仗义英雄剑》、《七擒孟获》等唱片后,百代公司又一次为她灌制的新唱片,这次灌制的主要唱片是与张少甫合唱的《苦别寒窑》两张、《麻姑上寿》一张、《莲英被害》一张和与小玉楼联合灌制的六本《狸猫换太子》,这些唱片发行后在全国唱片市场受到热烈欢迎,这一切都说明赵美英已经成为中国京剧历史上第一流的,独自挑班唱戏的艺术家了,前途不可限量也。

赵家兄弟姐妹的名气大了,自然就有大了的麻烦,特别是新明大戏院的台柱子,号称“美艳亲王”的赵美英更是树大招风。都说自古英雄爱美女,追逐她的大款、帅哥当然也不在少数,有一度传说她在玩骑马的时候遇到一位姓尤的马上英雄,二人甚是情投意合。但是很快就又传出新的消息,据说这次看上了赵美英的“英雄”可不是无名之辈,他就是留守天津的直鲁联军总司令李景林。可能这位李司令都没有想到,作为一个军人竟然如此官运亨通,就在 1925 年 1 月,他再次提升,荣任直隶军务督办。为了庆祝他的荣升,早有一帮狗腿子为他在新明大戏院安排了一出大戏《七擒孟获》表示庆贺。这位督办来看戏,不看孟小冬扮演的诸葛亮,也不看赵筱楼扮演的孟获,眼睛却总盯着妩媚而不失雍容华贵的,扮演祝融夫人的赵美英。当时在座的张宗昌、褚玉璞看出了李景林的心思,为笼络人心,就主动做媒,要成全此事。虽然说李景林当时已然年逾不惑之年,妻妾成群,却不肯放过这

“眼前欢”，一定要张宗昌、褚玉璞成全他与赵美英的婚事。

第二天，张宗昌、褚玉璞联名把大红帖子和一份 18 万大洋的礼金送到了赵家。当时，赵家的人一看帖子上张宗昌、褚玉璞和李景林这三个人的名字，全都慌了手脚。大家都知道，赵美英虽然早已经是谈婚待嫁的年龄，而且早已有了意中人，但是心气很高，绝不肯轻易嫁人。如今李景林前来逼婚，这下可就太委屈了四姑娘。再说，赵美英是台柱子，赵美英走了，新明大戏院就会塌了半壁江山。所以大家都感到大祸临头，想了很多对策，都认为来头太大，实在难以周全。最后还是赵广顺、赵广义老哥俩顾全大局，忍痛割爱，无奈做主，说：“胳膊拧不过大腿，咱们是天津南市的小戏班，人家是总管天津的大督军，鸡蛋不能往石头上碰，我们只好暂且顺从，以后再从长计议吧。让她受委屈了。”

赵美英进了李景林的督军府，锦衣玉食，吃喝不愁，李景林财大气粗，为了使她安心，也给了赵家一笔钱，弥补了新明大戏院因为她的离开所受的损失。但是在舞台上风光不再，而且给人做小，终归不是她所愿。她知道，像李景林这样的二等军阀，都是随着主子的变迁而沉浮，不过如走马灯一样，是历史上的匆匆过客。所以她始终是“身在曹营心在汉”，希望她能够随着李景林官运的变化而脱离苦海。

就在赵美英嫁给李景林的第二年的年底，也就是 1926 年底，冯玉祥攻占了天津，李景林失守天津后，受到奉系军阀头子张作霖的怒斥，所以他没有回东北奉系的老窝，而是带领家眷跑到了上海，做起了寓公。

失势后的李景林到了上海，再也没有了当年在天津的威风，

整天以酒浇愁。赵美英更是整天无所事事，她向李景林提出要学习文化课程以解忧烦。李景林只好答应给她聘请家庭教师。从此家庭教师每天一早来给赵美英上课。两个追求自由、解放的青年女性在一起相会，很快就成为了志同道合的朋友。赵美英向家庭教师倾诉了自己被迫成婚的屈辱和苦恼，家庭教师也不时地给她劝导和安慰，使她在精神上得到一些解脱。同时也表示一定要协助她逃出虎口。

就在李景林暴饮大醉的一天晚上，赵美英乔装男子模样悄悄地离开了李景林的住所，按照家庭教师提供的路线和地址跑到了家庭女教师的家里。第二天一早，李景林发现了赵美英潜逃后自然大发雷霆，派出爪牙四处搜查。女教师为掩人耳目，第二天一早照常到李景林住所去给赵美英上课，倒也没有引起李景林的怀疑。赵美英就在女教师家中躲避了两个多月，然后又到著名武花脸、曾经在天津新明大戏院搭班的同行刘奎官的家中躲避了一段时间，然后再请刘先生协助她回转天津。当时没有盘费，她就把自己随身戴的一对翡翠耳环以三百块钱的价钱押在刘奎官夫人那里，然后乘海轮由上海驶往塘沽，悄悄地潜回天津。她不敢住在自己的家里，便又在大伯父赵广顺家里藏躲了一段日子，直到1929年，听说李景林再次脱离南京国民政府，弃官从武，一心研究武当剑术之后，知道李景林再无权势，也就失去了对自己的威胁，才决定重返舞台。

1929年7月1日，她以“美艳亲王”的大名首次于在新明大戏院重新亮相，与胡碧兰、赵子英、王少庭一起参加了慈仁医院募捐义务戏演出。但是她正式参加营业演出则是在1930年11

月了。当时的李景林已经病入膏肓，生命危在旦夕了。而赵美英也就放心大胆地复出了。在以后将近6年的艺术生涯中，她基本上以天津劝业场的天华景大舞台为主要剧场，一连六年，与梁一鸣，朱小义、陈莲舫、张德发等名家一起排演了大批新戏，也演出了大量传统戏，如《洛阳桥》、《斗牛宫》、《玉堂春》、《孙庞斗智》、一到七本《狸猫换太子》、《对金瓶》、《佛门点元》、《五虎平西》、《戏牡丹》、《铡阁老》、《馒头庵》、《红梅阁》、《白蛇传》、《女状元》、《戏迷传》、《霸王别姬》、《翠屏山》、《沈万三》、《天下第一桥》、《秦英征西》、《回龙传》、一至七本《封神榜》、《奇双会》和连台本戏《西游记》等等。通过演出，大家越来越感觉到“赵美英”三个字在天津观众中仍然享有很高的声望，她也依然身手不凡，只是后期嗓音略差，更多地偏重花旦戏和刀马旦戏了。当时的天津《商报》对赵美英等人在天华景的演出如实报道称：“上座极为拥挤，每晚七点以后，已无佳座可觅。”又有报道称：“由赵美英主演之本《西游记》开津阜娱乐场之新记录，连日狂满，赵美英饰罗刹公主、朱小义饰孙悟空，极博观众好评……”然而，这样深受观众欢迎的美艳亲王终于在1935年3月正式宣布退出舞台。这年她已经整整40岁了。如果不是李景林的强迫婚姻，她岂止是天津的“四大坤伶”，贻误了她最为美好的艺术青春，后来那么多仿效她称为某某“亲王”的坤伶不都是步其后尘的吗？

赵美英在艺术道路上的劫难说明了当时社会中妇女的地位，说明了京剧演员的地位，这一活生生的现实，再次说明了这碗戏饭真不是那么容易吃的。唱红了何等艰难，但是唱红了又能怎么样呢？唱红了就能过上舒坦的日子吗？每当赵美英眼含着辛

酸的泪水,亲口把她这段亲身经历讲给赵燕侠的时候,都对赵燕侠是一次刻骨铭心的教育。

赵美英的早期代表剧目有《云罗山》、《宏碧缘》、《北汉王》、《日月图》等,中期为《洛阳桥》、《斗牛宫》,后期为连台本戏,如《牛女姻缘》、《狸猫换太子》等。1966年病逝于天津。

赵妹美艳,亦工旦角,经常随美英同台演出。美艳嫁天津武生盖春来,后同去东北,1972年在东北逝世。

早期京剧小生名家王楞仙

继京剧名伶小生徐小香之后，王楞仙成了京剧小生行中的红角。与徐小香(蝶仙)和陆薇仙(小芬)被誉为小生中的“三仙”，驰名于舞台上。

王楞仙，又名桂官，祖籍天津武清大王庄，生于一八五九年(清咸丰九年)，死于一九零八年(光绪三十四年)，终年四十九岁，他虽是四喜班小生鲍福山(老生鲍吉祥之父)的弟子，但私淑于徐小香。他身材不高，是个小胖子，眼大而有神，扮相温文尔雅，秀逸拔俗。嗓音不及徐小香，唱功戏不见长，在做工上却有不少创造。他戏路渊博，也是昆乱文武不挡。他的拿手戏为《拾画叫画》的柳梦梅、《奇双会》的赵宠、《借赵云》的赵云、《镇潭州》的杨再兴、《雄州关》的韩彦直、《八大锤》的陆文龙、《状元谱》的陈大官……等等；尤其演《群英会》，当时在三庆班与刘桂庆(饰鲁肃)、曹文奎(饰孔明)合演曾有“活周瑜”之称。

他的唱法，讲求四声、喷口有力，行腔吐字，以字谱声，不尚花哨。例如演《黄鹤楼》的周瑜，唱西皮摇板“水军冲破长江浪，将士纷纷武艺强……”，按一般唱法的第二句唱词是“东吴儿郎武艺强”，他改为“将士纷纷武艺强”，“将士”两个字平出，“纷纷”两个阴平叠字，用唇音绷出，遒劲有力，在“武”字有一小腔，“艺”字用“立音”，“强”字用齿音出字放腔带有“虎音”，这种唱法，不仅韵味醇厚，而且能深切地表达这时周瑜统帅江东得意自满的情

绪。他的唱腔很少耍腔弄调,但是内涵的感情深厚,听来余韵无穷。他虽然不以唱功戏著称,但在西皮摇板、原板的唱腔艺术上却是从“直腔直调”向前发展了一步。

他的念白,也是采用尖嗓(雌音)大嗓(雄音)结合的念法,然而较之徐小香却是雌音多于雄音,但是抑扬顿挫、婉转动听。绝不像后来有的旦角改演小生念得忽高忽低,听来刺耳。他讲求四声尖团,优点是念得不死板,善于揣摩不同的剧中人物加以变化。并且讲究戏文词义,往往对一些粗糙的词句加以改动。仍以《黄鹤楼》为例:周瑜邀请刘备过江,在黄鹤楼设宴招待,当酒过三巡之后,周瑜向刘备讨还荆州的念词,按一般念词是“瑜有一言,不知当讲不当讲?”刘备接念:“都督有话请讲当面。”周瑜接念:“想当初赤壁鏖战,火烧战船,得来徐州被皇叔借去,至今不还是何道理!”他演周瑜则改为:“瑜与皇叔久别重逢,今日一会真乃三生有幸!”刘备接念:“是啊,真乃三生有幸。”二人同笑之后,周瑜则用温和的口气念:“皇叔,瑜有一言不好启齿。”刘备接念:“都督有话请讲当面。”周瑜念:“是,昔日孙刘举义同心破曹,耗费东吴兵马钱粮,又失首将黄盖;皇叔不过执旗击鼓之劳,得来荆州,被皇叔借去,至今不还亦非信义者乎?”刘备念:“这个……”,周瑜盛气凌人地念:“哪个!霸占我地,假借为名,是何理也!”刘备哭念:“都督哇!”叫起西皮原板起唱,在“夺头”中周瑜冷笑“哼、哼、哼!”起原板过门中念“他又来了!”他创造的这段念白不仅文义流畅、层次分明,而且咬字归韵、抑扬顿挫、字眼语气上,更见功力。如“昔日孙刘举义同心破曹”句,“昔、日、孙、心”四个字都是上口字,而且“孙、心”又是尖音字,在他念来字与字之

间衔接过渡非常婉转,其中“破曹”的“破”字用绷音喷出,更显得铿锵有力。他这大段念白,在语气上是显示对刘备讨还荆州,有礼有节,而且不失温文尔雅儒将风度。较之把周瑜演成气量狭小所谓“气周瑜”,就高胜一筹了。至于他演穷生戏《状元谱》的陈大官,因为这个家业荡尽的“败家子”,毕竟是个斯文书生,所以念白或表情上都还要带点书卷气。如在《上坟》时念:“大官生来命运低,失却功名被人欺;万贯家财俱花费,不怨旁人怨自己。”王楞仙念这四句诗,撷取了昆曲官生的念法,如“来、却、人、财”等都用苏音,而其余字音都用徽音出字,念得婉转、跌宕有致,而着力在感情上变化,所以就把这个败子回头的陈大官悔恨自责的心情表达得淋漓尽致。此外,他演《岳家庄》的岳云、《断臂说书》的陆文龙,念白又具有孩童稚气。总之,他的念法不拘泥于一格,最大的优点是善于变化。

王楞仙以前,小生的笑法,用的是大嗓,和老生的笑法近似。王楞仙则不用大嗓笑,他创造了用尖嗓来笑:并且根据各种小生人物在剧中所表现的不同的感情,创造成为一种有格律的笑法,如大笑、怒笑、冷笑、讥笑、苦笑、傻笑、假笑等等,使得小生的笑有了特殊风格。今天京剧小生的笑法,就是以继承王楞仙的艺术为基础而有所发展的。

王楞仙的表情身段非常细致,会用巧劲,有真功夫。如演《奇双会》的赵宠,在《闯辕》一场,见妻子李桂枝被巡按李泰拉入后衙,疑团丛生焦灼地追问县丞胡老爷:“啊,寅翁!方才有一汉……子前来告状,只见其入,不……见其出,被大人这么一把扯……入后衙,这是什么缘故哇?”念“扯……”抖腮部,表示欲想询

问又不敢出口：念“不……”结结巴巴惊呆地说不出话来。他用肌肉颤抖技巧结合情急失常的神态，把这一切入仕途的书呆子装扮作差役前来告状的爱妻，被拉入后衙，想闯进后衙又慑于权势的情急失常的复杂心情，表演的非常恰当。绝不像一些演员“洒狗血”卖弄技巧。紧接着被胡老爷轰下一盖两盖的身段，与胡老爷的拦挡配合得严实圆熟，水袖翻扬折叠飞舞，浑身上下一个劲，层次清楚，极见“文戏武演”的功夫。他演《拾画叫画》柳梦梅、《悦来店》的安冀一些书呆子人物的“楞”、“呆”相儿，非常传神。他名为“楞仙”，可以说名副其实。

他演《群英会》等周瑜戏，有“活周瑜”之称。在《苦肉计》打黄盖之后，见诸葛亮毫无反应，在一旁还是请哪，饮哪，干哪，饮酒自若，竟不理睬他。王楞仙为了显露周瑜气急，运用气功变脸，脸上顿时变白。（当时小生脸上化妆，只是薄薄地扑一层白粉、略抹银朱红，不像现在用白红油彩抹得那么厚，所以对变脸表演看得清楚。）在要杀诸葛亮，被鲁肃乞求阻拦后的下场，一般演法是双手掏翎、衔翎，用双翻袖随“八答仓、仓、仓”三锣在胸前三摆袖，然后在“四击头”中用双翻袖、跨腿转身走趋步在台口双投袖亮蹲裆式（或“垛泥”）。王楞仙在“四击头”中这个亮相，则是在台口双手上举向后扬袖，蹲裆式亮住，像一个大花蝴蝶似地舞姿非常美观；在“急急风”锣鼓中，双折袖、翻袖的同时涮翎舞翎下场，表现周瑜怒气冲冲，从背后看，却是带着戏下去。

王楞仙与谭鑫培合演《状元谱》可谓珠联璧合，曾誉为双绝。最见功力的是陈伯愚打侄的三大板子的表演，陈伯愚见陈大官沦为乞儿，怒气横生，追着打陈大官。王楞仙表演挨这三大板，不

是光走三个“屁股坐子”死挨板子，而是提腰左右腿交替着向后倒踢，以示躲闪，然后翘登前腿走“屁股坐子”，速度敏捷、干净利落，真如兔起鹘落。最后随着挨板子“范儿”翻“吊毛”上去像蛋儿，落地跌跪握住板子向陈伯愚讨饶。这一系列的扑跌身段紧密地结合剧情，绝无单纯卖弄技巧之感。

他演《八大锤》的陆文龙，舞弄双枪，间耍翎子，能使翎子尖随着双枪的方向摆动。

王楞仙在做工表演上有很多创造，为程继仙、陆杏林、金仲仁等所宗法。可惜中年以后嗓音就哑了，他只得放弃舞台生活改行去研究医学了。

爱国京剧艺术家唐韵笙师傅唐景云

唐景云,武清人,原系河北宝坻“永胜和”坐科,工刀马旦兼花旦。曾是河北梆子演员金刚钻的琴师。

1911年,班主唐景云带领戏班从上海到福州演出,他夫妇与主演恰在定居福州的原系清朝军官石秀川家院内借住,演员们每天在石家院子里练功、吊嗓儿、说戏,石秀川次孙石斌魁在一旁越看越着迷,有时连吃饭都忘了。他不但看人家吊嗓儿、练功,而且还为戏班的人倒茶送水,上后台打零杂儿。机灵勤快的石斌魁让无儿无女的唐氏夫妇格外喜爱,简直就把他当成了自己的孩子,时不时地留他一起吃饭。凭着多年从艺的经验,唐景云见他生得眉清目秀,人又机灵,自幼酷爱戏曲,这下更是“走火入魔”,天天在旁观看,还跟着比划,并帮助做些零杂活儿。唐景云认定这孩子是个可造之才,只要下功夫调教,用不了多久就能成为在戏班里挑大梁的角儿。通过试探询问,得知石斌魁非常愿意。就这样年仅9岁的小斌魁即告别亲人,踏上了艺术的道路,斌魁天资聪慧悟性好,又具有得天独厚的好嗓子,在唐景云的极力培育下,13岁即于上海新新舞台演出汪笑侬、刘鸿声两派之戏,一炮而红。唐景云遂取笙管笛箫之悠扬韵味含意,将其艺名改为“唐韵笙”。

一年后,唐家班演出合同期满后要回上海。唐景云在征得唐韵笙本人和家里同意后,双方写下了为期8年的艺榜(戏曲界正

式拜师、收徒时所签订的契约),正式收他为徒弟。数日后,唐韵笙依依不舍地拜别了祖父和母亲,随唐家班离福州北上,开始了漫长的舞台生涯。

唐景云每天早起教唐韵笙练功,同时四处求师访友,请先生教他京剧老生戏。唐韵笙一边小心伺候师父、师母,一边刻苦练功,认真学戏。他天资聪颖,勤奋好学,不到一年功夫就学会了刘(鸿声)派《斩黄袍》、《斩马谲》、《辕门斩子》、《托兆碰碑》;学会了汪(笑侬)派《张松献地图》、《马前泼水》、《打渔杀家》等戏。

1913年,11岁的唐韵笙在上海老天蟾舞台登台演出挑帘戏《辕门斩子》大获成功,一连3天的演出都博得观众热烈喝彩。老天蟾业主决定每月付给唐韵笙包银400块现洋。唐景云大喜过望,且在并不富裕的情况下专门为他请了一位教书先生,于每日演出演戏练功之余教习诗词古文。从此,唐韵笙这个名字便渐渐地、在梨园内外传扬开来。

1916年夏,唐家班北上哈尔滨。适逢河北梆子演员喜彩凤、月明珠等在哈献艺,两班遂同台演出于庆丰茶园,与本埠的同乐茶园竞相献技。当地的《远东报》对庆丰茶园之唐韵笙、月明珠赞誉有加,说“两园之比较,仍属庆丰占优胜”。可见,年仅14岁的唐韵笙,在当时哈尔滨戏剧舞台上已崭露头角。

1919年3月,唐家班又辗转到上海。正值京剧名家尚小云、谭小培在沪演出合同期满,老天蟾舞台邀唐家班接续演出,并在戏报上打出“天蟾舞台特聘最优等的著名正工须生唐韵笙”字样,以广招徕。自3月15日起,唐韵笙主演的《李陵碑》、《辕门斩子》、《洪羊洞》、《空城计》、《献西川》等,一连5天满堂。这次来

沪，唐韵笙结识了一批前辈名宿，眼界大开，受益颇深。

唐韵笙技艺日臻成熟，已能支撑戏班门户。唐景云则很少登台，倾尽全力培养他。唐家的生活开始靠他的包银来维持。这时，祖父石秀川突然找到上海。见到阔别多年的爷爷，唐韵笙万分惊喜。这8年来，他每日每夜都在思念着年迈的爷爷和苦命的妈妈，牵挂着年幼的妹妹和弟弟。可听爷爷说要领他回福州，心里却不免十分矛盾。他想如今在艺术上也算是事业有成，就这样离开师父、离开唐家班回福州，他靠什么维持生活，靠什么挣钱养家，8年来学到的一身本事不就荒废了么？这怎么对得起师父的辛勤教诲呢！思虑再三，唐韵笙眼含热泪劝说爷爷，无论如何也不能把自己带走。戏班里的同事都来苦苦劝说石秀川，唐景云也答应在经济上帮助石家。权衡轻重之后，爷爷答应唐景云收唐韵笙为义子，永远留在唐氏夫妇身边。

爷爷要回福州去了，唐韵笙演罢夜戏归来，摆酒饯行。他本有千言万语想跟爷爷说，然而此刻坐在爷爷面前，满肚子的心里话都变成了眼泪，却一句也说不出。爷爷心疼地为孙子擦泪，自己却早已老泪纵横，骨肉之情，难以割舍。最后，还是唐韵笙强抑泪水，斟满酒杯，为爷爷祝福。他拿起筷子，击节而歌：“我有心出关去见母亲一面，怎奈我身在番远隔天边。思老母不由人肝肠痛断。”一段《四郎探母》，只唱得撕心裂肺，声泪俱下，道出了唐韵笙此时思念家乡，思念老母的心声；连住在隔壁的唐氏夫妇和戏班同仁，都被感动得彻夜难眠。

送走了爷爷，唐韵笙随班北上大连。自6月21日始，在宏济舞台演出《白逼宫》等剧。《盛京时报》载文称唐韵笙“扮演汉献帝

相貌堂堂,台步大方,雍容华贵,深符帝王气象”,其演唱“宕荡生致,几有声凌云霄之概”。“尤见表情周到”,实为“难得一佳才”。

7月,赴吉林。8月,经哈尔滨抵海参崴(今俄罗斯符拉迪沃斯托克),在永仙茶园演出。唐韵笙演了刘派、汪派的几出唱工重头戏,以及《定军山》、《阳平关》等武老生戏,他扮相俊美,嗓音洪亮,动作英爽,令观众为之倾倒。这期间,他还与赵松樵排演了连台本戏《金鞭记》。而唐韵笙在新学演的《拾玉镯》中反串刘媒婆的表演更是博得观众的喝彩。由于剧场老板一再挽留,他们在这座寒冷的小城流连一年之久。

1920年秋,唐家班回到大连。唐景云身染沉疴,不幸去世。唐韵笙身披重孝,厚葬恩师。从此,戏班业务和义母及戏班十几口人的生计,就全靠他来操持了。

唐韵笙曾受汪笑侬、夏月润、潘月樵、冯子和等对京剧改良的影响,对他后来勇于创新,起到一定作用,他借鉴了旦角的唱腔,花脸的念白,武行的跌扑,恰到好处地揉进所演角色之中,充分显示了他的艺术才华。他文武兼精昆乱不挡,戏路宽绰演技全面。他本工老生,且能武生、红生、大嗓小生、铜锤、架子花、老旦、彩旦乃至旦行,演来皆有独到之处,为内外行一致推崇。他在舞台上塑造角色之多,在京剧史上是少见的,而且还是一位集编、导、演、教于一身的全才艺术家,他常一晚演文武双出,并能三戏连演,由于他具有一定文化,熟读《三国》《列国》《东西汉》,编演了不少列国戏,被称为梨园才子,40年代是唐韵笙的鼎盛之期,出神入化的精湛表演,到了炉火纯青的境界,与麒麟童、马连良鼎足而立,被誉为“南麒、北马、关外唐”。

唐韵笙多才多艺,功底深厚,昆乱皆精,文武兼备。除去本工老生外,净、老旦,他都能演,是老生行当中的多面手,后随师唐景云在山东、河北、上海、东北等地演出。20世纪30年代开始在东北享有盛名。

唐韵笙是一位爱国的艺术家,抗日战争时期因演出影射日寇的《后羿射日》而身陷囹圄。建国后曾任沈阳京剧院副院长,先后主演了《云罗山》《郑成功》《詹天佑》等新编历史剧。

老琴师李景山

京东大鼓被定为首批国家非物质文化遗产，刘文斌先生对这一曲种的贡献毋庸再述。但红花还得绿叶配，弦师李景山先生同样功不可没。

李景山先生清光绪二十四年(1898)出生在直隶武清县大黄堡村，世代务农。大黄堡十年九涝，家里人口多，有哥哥景美、景清和四个姐妹。李景山因出天花致残，左眼失明，右眼视力也差，身体很弱。自小听说过张瘸老的故事，又看到残疾人能以说书唱曲求生，“为人生在世上，凡事不得不学，……有一随身之宝，走遍天下为高……艺不压身……”，这些对他影响很大，深知要活下去就得有一技之长，决心练三弦。十五六岁上李景山借了一把破弦子来练，后来父亲给买了一把，成天苦练。手边没弦子就弹衣角，捻豆粒，整天琢磨。李景山先生是自学成才，小时候因个子矮够不着弦子的上把，便把弦子挂在窗户棱儿上练习。冬天，到村外高家坟地去练，终于练就了一手好功夫。

李景山听说宝坻黄花淀有个刘存有也就是后来的刘文斌能唱两口大鼓书，托人联系就接上茬了。两人合作，在村里唱，到周边村镇唱，又一起去闯北口。最后来到天津卫这个大码头，经过一番磨砺，刘文斌的京东大鼓在天津走红，频繁的演出更磨练了李景山的伴奏技艺。他没有师父，也没有什么条条框框。习艺、作艺全凭自己的爱好、悟性和韧性。他大胆改进弹弦的指甲，将山

羊骨头打磨成型,弹起来更清脆,悦耳动听。他的三弦弹奏得快、稳、准、活,且能托腔保调,弹奏技巧尤有独到之处,粘连扳扣无一不精,还自创了“跪弦”:右手拇指食指弹拨,中指无名指跪在弦上,用手指的皮肉蹭弦。他用三弦仿拉演唱也惟妙惟肖。尤其是李先生独创的跪弦弹奏“学舌”绝活,很多“粉丝”多次听到他在刘先生开唱前用三弦仿弹笙管笛箫锣等各种乐器的演奏、合奏以及动物家禽的鸣叫,很受听众欣赏,真是神乎其技,观众使劲叫好。李景山先生为人随和,可在伴奏上毫不含糊,用刘先生的话说:“傻样(李先生的外号)那手真叫行,碰上大段像大西厢、韩湘子上寿,一唱就是四五十分钟,手不软。”一次三弦的二弦断了,他硬给顶了下来,不洒汤不漏水,还落了好。

给刘先生弹弦子不易。刘先生当年拜师为的是有个门户,没有跟师父一板一眼地学,他的唱也全凭自己在实践中琢磨、发挥,个性的东西很多,弦师摸不透不行。但是刘、李二位配合默契,十分融洽,真正是珠联璧合。刘先生的唱片都是李景山先生的弦。灌唱片时,李先生竟把两张椅子摆起来坐在上边弹。

他在高处伴奏,刘先生在下边唱,音色效果非常好。刘先生晚年在茶楼演出,一场唱两个半小时很累,曾半开玩笑地对李先生说:我就盼你小子死了,你死了我就不唱了!言外之意其实是没有李景山他就唱不了。偶尔也用过别人,可一换弦师听众就见少,李景山一上,茶楼外头就排队。难怪常说“三分唱七分弹”,这就是伴奏的分量。

新中国成立前,李景山先生虽有一身绝技,生活还是十分困难,有时弹弦拉擂琴,沿街卖糖添补生活,积劳成疾,哮喘病严

重。1958年在乌市演出,这天李先生没到,刘老很着急,让人去接他,此人由东北角坐电车到西南角下车后一路小跑,到了南大道白房子胡同益友里八号李先生家,和他老伴搀着他上了三轮车,才蹬了几步,喘病加重,只好下车回家。第二天刘先生请别人伴奏,唱了一天也累病了。转年李景山先生病故,这一年是1960年。刘老师在幼年时就与李景山搭伴演唱,几十年来没有分开过,因李景山先生病故,刘文斌也就退出舞台不再演唱了。真应了刘先生那句玩笑话了。

李景山先生用一把三弦,将刘文斌的演唱托保、映衬到极致,成就了一代宗师的地位。他的四子三女,都没继承他的技艺,重孙李美怡继承了其祖的音乐细胞,成为空政的歌唱演员。传人只有邢安,还回了武清务农。但现在所有京东大鼓的伴奏,无论弦师技艺高低,都还是按照他的规范,可见其影响之深远。

梨园名人张瑞棠、张寿棠

武清县城关“永寿堂”张家世居城里大南街，到张瑞棠、张寿棠这一辈，改了门风——这哥俩儿打进北京戏剧界，成为“梨园名人”。

起初，他们总帮票友到各处去买行头，一来二去熟悉了这行，也结交了许多朋友。不久，张瑞棠和张寿棠二人就落脚北京，专门代理几家戏楼商铺，到各戏院和戏班预定戏装。几年下来，积聚一笔资金，就接办了著名的吉祥大戏院，不久又在西单刑部街(原张作霖花园)接办了哈尔滨大戏院。接办，即接手经营。这两个大戏院都是北京顶尖名角常出台的地方，张瑞棠和张寿棠二人能成为这两个大戏院的经营人，已经是名副其实的“梨园名人”。

当时，县城“同乐山庄”票友会成立新武剧团到北京购置戏装，张瑞棠和张寿棠听说后，即找到中国四大名旦之一的尚小云，请尚帮助买些质量好又便宜的戏装。尚小云二话没说就将自己“大衣箱、二衣箱”中上等戏装象征性收点钱就让武清“新武剧团”装走了。武清“新武剧团”登台演出，穿用的都是尚小云的戏装，也极大地提高了武清“新武剧团”的声望。

民国末年，张瑞棠、张寿棠兄弟俩又在北京前门廊房头条劝业场三楼隆重开办“劝业戏园”，专营评剧。当时在国内走红的评剧名旦白玉霜、刘翠霞(武清人)、喜莲君等都被应邀来给张瑞

棠、张寿棠兄弟俩捧场。“劝业戏园”一直经营到解放初期。后因年事已高和时局的变化,张瑞棠、张寿棠退出戏剧界。

“梨园名人”武清人张瑞棠、张寿棠仍常被当下北京人记起与怀想。

河北梆子老生王金城

王金城,(约1900年—卒年不详)武清杨村人。著名梆子老生演员。据《中国戏曲志·天津卷》载,王金城效仿魏联升(即元元红),一度被世人誉为元元红之后梆子老生“第一人”。

另据著名戏曲专家甄光俊《河北梆子在天津史述》一书载文,王金城原在天津鼓楼东徐朴庵家佣工。徐系清末英商麦加利银行的买办,捐官候补道。王自幼喜爱河北梆子,嗓音天赋出众。暇时常去票房票戏。私淑元元红(魏联升),艺术上得过张国义(人称王八子儿)、宋直深的指教,技艺日渐提高。

上世纪二十年代初期,王在天津“下海”为伶,宗“元派”,先后与金刚钻、刘香玉、李桂云、秦凤云、梁蕊兰、陈艳涛、小菊处、柳香玉、小莲芬等许多坤角合作,演出于春和、东天仙、大舞台、北洋、中国、天宝、国民等戏院。1939年天津水灾过后,他带头组织梆子艺人在中国大戏院举行赈灾义演,得到社会各界的支持。三十年代中后期和四十年代前期,他在河北梆子处于衰落的形势下,不仅能够维持演出,而且售票情况良好。舆论界对他评价为“元元红(魏联升)之后第一人”。

王金城不尚武功,但懂得做戏,面部、眼睛都能演出情绪来。他的嗓音洪亮,模仿元元红确有几分相像。擅演剧目有《江东计》、《南北合》、《桑园会》、《雪弟恨》、《算粮》、《蝴蝶杯》等。1933年,天津宝利唱片公司经理高聘卿(亦为武清人)带领一批演员

及名票到日本灌制唱片，这些演员就包括王金城和另一位梆子演员秦凤云。1935年，百代公司又为其灌制了《探母》等唱片。现存有国乐、胜利、百代等唱片公司为其灌制的《汴梁图》、《打雁》、《探母》、《拜寿算粮》等许多种。当年他在外国公司灌制唱片时，有人对演唱时使用枣木梆子击节伴奏提出意见，认为过于尖厉吵人。事后，王金城在剧场演出时带头尝试改用木质空心葫芦梆子，因艺人抵制，没有推广开来。

1944年8月，王金城离津赴济南，行前曾在国民戏院作告别演出，此后绝迹于天津舞台，不知所终。

著名京剧花旦赵桐珊

赵桐珊,男,京剧花旦。原名久林(一作九龄),字桐山(一作桐珊),号醉秋,以艺名芙蓉草行世。1901年生于河北省武清县,卒于1966年。

他自幼热爱戏曲,8岁时,只身离家赴京学艺。初学梆子,拜赵庭玺为师,向麻子红学梆子青衣。12岁时入三乐班(后改名正乐社)科班,向梆子名家大玻璃翠、冰糖脆学戏,后又向著名梆子旦角老五仙、老十三旦、崔灵芝等边学边演《双锁山》、《汴梁图》、《游湖阴配》、《七星庙》等戏。当时正值京梆“两下锅”(合演)时期,在正乐社时,赵桐珊就向王桂山学过二簧花旦戏,又曾得京剧名花旦田桂凤指导,学会了《战宛城》等田的拿手戏,后又拜王瑶卿为师,成为王门弟子之一,《儿女英雄传》、《雁门关》、《失子惊疯》、《棋盘山》、《梅玉配》、《万里缘》等剧都是王瑶卿亲自教授的。

他扮相俊俏,嗓音清亮,又敏而好学、钻研刻苦,未满师时就崭露头角。他10岁时就与梆子名角崔灵芝、丁灵芝、李灵芝、任灵芝及还阳草同被列为“梆子六草”;12岁入正乐班后不久就与尚小云、荀慧生被并称为“正乐三杰”;16岁在上海演出连台本戏《女侠红蝴蝶》(主演红蝴蝶赵凌茹),以杰出演技驰誉春申,从此专演京剧。在他50年的舞台生涯中,与之合作演出过的著名演员有梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云、欧阳予倩、赵君玉、李

玉茹、童芷苓、黄桂秋、高庆奎、周信芳、马连良、林树森、陈彦衡、侯喜瑞、时慧宝、李永利等，足迹遍及大江南北，其表演艺术受到各地的欢迎好评。1919年曾随梅兰芳去日本演出，载誉而归。

赵桐珊在道白唱腔、表演风格、艺术创造等方面都深受王瑶卿的影响，演出颇有王氏风范，青年时期在上海演出时就曾得“上海王瑶卿”之美称。后来通过与南北各派演员长时期的合作演出，不仅对促进南北艺术交流起到了积极的作用，而且他本人也从中吸取了各派各家之长，形成了他自身独特的演出风格。他所演的《乌龙院》（阎惜姣）、《喜荣归》（崔秀英）、《回荆州》（孙尚香）、《棋盘山》（窦仙童、薛金莲）、《樊江关》（樊梨花、薛金莲）、《失子惊疯》（胡氏、寿春）、《辛安驿》（周凤英）、《梅玉配》（韩翠珠）、《万里缘》（胡阿云）、《雁门关》（萧太后）、《得意缘》（狄英鸾、郎霞玉）等剧中的人物，身份相殊、性格各异，他演来均有独特，使人物各具特色，栩栩如生。

他会戏多、戏路广，传统戏、古装戏、时装戏、连台本戏都能演。他精于旦行，青衣、花旦、刀马旦样样行，且通其它各行，曾以“多才多艺、生旦净丑无一不能”的“能派”而红遍汉口、福州等地。他曾得著名红生王鸿寿的亲传，并为王配演《走麦城》中的廖化，深得赞誉。他还曾经贴演《空城计》（诸葛亮，老生）、《牧虎关》（高旺，净）等剧，他演的小生戏（《断桥》之许仙等）、武戏（《八蜡庙》之褚彪等）、甚至丑行（《金山寺》之小和尚、《御碑亭》之报录人等）亦很出色，是一位文武昆乱不挡的难得人才。

不论配演大小角色，他都精心塑造，使每个角色都发出光彩。他为梅兰芳配演的潘金莲（《五花洞》），为程砚秋配演的杨玉

环(《梅妃》),为荀慧生配演的樊梨花(《樊江关》)……无不令人称誉。他塑造的吕雉(《鱼藻宫》)专横暴戾、阴狠歹毒,多次招致激怒的观众向台上的他投掷桔子皮、香蕉皮以泄其愤;他刻画的王熙凤(《红楼二尤》)笑里藏刀、阴险毒辣,可谓入骨三分,因此曾得“活王熙凤”之称;他扮演的张金凤(《儿女英雄传》)、萧太后(《雁门关》)、郎霞玉(《得意缘》)等人物更是堪称剧坛典范。

20世纪50年代后,他专心致力于戏曲教育工作,先后在华东京剧实验学校、东北戏曲学校、中国戏曲学校任教,把全部的技艺连同他宝贵的艺术创作和演出经验都毫无保留地奉献给戏曲教育事业。他教学很有方法,能示范,善启发,教学效果好,成材率高,不但教会学生唱念做打各项表演技能,而且使学生懂戏明理学会艺术创造。他还充分发挥他兼通各行的特长,在教学时亲自为学生来回配演各类角色,以其情真意切的出色表演,通过交流引学生“入情”(身入到规定情景中去)、“出戏”(再运用艺术手段把“戏”演出来,以达最好成绩的戏剧效果)。经他教过的学生在唱念做打上,特别是在表达感情上无不大有进步,多年来他教演的《临江驿》、《儿女英雄传》、《万里缘》、《贵妃醉酒》、《得意缘》、《辛安驿》、《拾玉镯》、《坐楼杀惜》及他亲自参加编导的现代剧《刘胡兰》等戏均为优秀教学剧目。他的学生刘秀荣、谢锐青、杨秋玲、刘长瑜、汤小梅、陈和平、艾美君、王小蓉、李维康等,都成为舞台上和戏曲教育事业中的佼佼者。

京剧名伶赵筱楼

京剧艺术家赵筱楼，祖籍天津武清曹子里乡大三庄，出生于京剧演员家庭。8岁时，由父亲作主，拜江南一位武生演员为师。立下字据：“学徒期间，天灾病孽，死走逃亡，与师父无关。八年期满，报答师父传艺，为师效力三年。”赵筱楼跟随师父，各地流动演戏，风里雨里，吃尽辛苦。20岁以后，离开师父，从南方返回天津。经过几年搭班演戏，同妻子又回到生活和演戏都熟悉的江南。

赵筱楼在长江上下的南京、重庆、汉口，湖南、江苏和杭嘉湖一带，常年跑码头演戏。东来西往，流动不定的岁月，度过几年，到了30年代中期，在武汉的天声舞台挂“头牌”，挑大梁，作为主要演员，传统剧目和新编连台本戏中担任主要角色，从此站住脚跟，得以长期稳定地在此演出。

赵筱楼本工武生，长靠、短打均为擅长。他所演的武松、黄天霸等人物，勇猛矫健，气势夺人。他兼演小生和老生，文戏、武戏俱有精彩表演。他用大嗓演小生，刻画人物性格，认真、细致，表现人物感情，饱满、深刻，很受观众欢迎。在武汉与著名旦角毛剑秋经常合作演出，毛剑秋是当时大红大紫的女旦，赵筱楼与她同台，珠联璧合，相得益彰。赵筱楼在演出众多传统剧目之外，还演出戏剧家欧阳予倩编写的《桃花扇》和《梁红玉》等表现爱国主义思想的优秀新编历史剧。他还主演了歌颂抗日英雄宋哲元将军

领导大刀队英勇杀敌的新戏《宋哲元》，演出鼓舞了人民的斗志和奋起抗击日寇侵略的爱国精神。

抗日战争爆发以后，中华全国戏剧界抗敌协会于1937年12月31日在武汉成立，赵筱楼被推举为常务理事，并担任中华全国戏剧界抗敌协会平剧（京剧）组组长。中华全国戏剧界抗敌协会是在中国共产党领导下的统一战线的组织，当时，“全国十八个戏剧团，全国几乎超过百分之九十五以上的戏剧人才，都集中在汉口……游击斗士们，生活是艰苦的，物质上的供应又是非常的困乏，他们在冰天雪地之中，那种视死如归，保卫祖国的精神，更是使人钦佩……我们的全国戏剧界协会，就在烽火连天，敌人的铁蹄，压迫、蹂躏无所不致其极的时候，宣告成立了。”（摘自《武汉日报》1937年12月31日，秋涛：《中华全国戏剧界抗敌协会成立经过》一文）

赵筱楼一片爱国之心，在协会里做了很多工作。他以协会京剧组组长的身份，积极组织和推动武汉京剧界，参加武汉戏剧界抗敌协会发起的“劳军公演”活动，演出多场京剧，他自己也参加演出多次。每场演出所得，全部捐献武汉后援会。赵筱楼在劳军公演中演出《梁红玉》和其他剧目。（据《武汉日报》和《武汉文史资料》记载）

赵筱楼耿直豪爽，乐于助人。抗日战争以前，在武汉演戏，同时担任后台经理。作为沟通戏院一方同演员之间的联系人，他经常为演员同行说话，出面向戏院负责人要求不要辞退某个演员，挣钱养家很不容易，一旦被辞，就无法生活。在赵筱楼的说情下，年轻的、年老的保住了饭碗。

一位演花脸的演员，大家都呼唤他“杨五郎”。因为他每天就唱一折“开场戏”，经常演的是《五台山》，他扮演杨五郎。闷声闷气的嗓音，毫无精彩。开场戏一向就是等待观众陆续入场的时间，大家的兴趣不在这里，观众所注意的是后面的戏。“杨五郎”老老实实地凑合着在这里唱戏，多亏赵筱楼的相助，“杨五郎”有三个女儿，都在幼年，一家五口；全靠“杨五郎”一人挣钱。因为生活困难，交不起房租，借住在后台的角落里，合家挤在一起，睡在地板上。由于赵筱楼的呵护，“杨五郎”的开场戏得以继续唱下去，一家五口得以长期住在后台。

同行的演员有时候缺钱用，赵筱楼只要听说，就找戏院前台主事人，商量借支。借不来的时候，把自己身上的钱拿出来救急。日寇占领武汉以前，一位姓何的同行，从长沙来到武汉，焦急地找到赵筱楼，说是河北老家来信，父亲得了重病，要回家去看望，没有路费。赵筱楼一听，知道这是一件着急的事，刻不容缓。急忙把跪在地上的人拉起来：“何师弟，快起来，你坐一会儿，我就回来！”赵筱楼转身出门，摸摸衣服的口袋，只有几个零钱，心里打定主意，直奔了当铺。工夫不大，回到屋里。“何师弟，把钱拿着，立马买车票，别耽误给老人看病。”那人接过钱来，看到赵筱楼的身上只穿了一件小褂，出门时穿的那件棉袍不见了，惊得呆在那里，又要跪下磕头，赵筱楼拦住不受，好言抚慰，把师弟送出门去。

赵筱楼遇到不平的事，常常仗义执言，为同行争个公道。替别人讲理，争得面红耳赤，气忿填胸。因此在同行中颇有威望。抗日战争爆发以后被推举为“中华全国戏剧界抗敌协会”的常务理事

事,并担任京剧组组长的职务,正是由于他素日为人公正,乐于助人。

武汉沦陷前夕,中国共产党领导的“抗敌演剧队”成立,赵筱楼编在第三队。刚上了汽车,要去两广一带演出,日本侵略军的大炮、飞机狂轰滥炸,交通中断,一家三口没有走成。

日本侵略军侵入武汉以后,武汉市民纷纷逃入租界,避难一时。赵筱楼一家,原本住在法租界内“大舞台”附近楼上的一间小屋。这时大批难民涌进法租界,住房困难。哪怕有一角之地,也是求之不得的。有一对老年夫妇,在“大舞台”门外的路边上露宿。其时已是10月下旬,深秋季节,赵筱楼看到这两位老年人在夜寒中过了好几天,心里难过。就和家里人商量好,把小屋腾出一半,让逃难的两位老年人住进来。一间小屋,三个人住着本来也不宽绰,再进来两个人,只能睡在地上。赵筱楼尽自己的力量,给这两位避难的人,匀出一席之地,提供一个栖身之所。

武汉法租界被日军封锁很长时间之后,逐渐放松了限制,市民可以出入租界,谋求生活。但是租界内的戏院开门营业的不多,也没有京剧戏班的演出,赵筱楼就来到武汉“新市场”内的戏院演戏。上座不好,不够生活,在戏院门外支起一个火炉,卖烤鱿鱼片,多少挣点钱,贴补日用。赵筱楼10岁的女儿赵燕侠,经常随着父亲来到“新市场”帮助父亲做小生意。有一天,一个日本侵略军的头头,穿着便衣,溜进“新市场”来看戏。在戏院门外,注意到一个大眼睛、留着刘海式头发的小女孩,就派人向赵筱楼表明,他很喜欢这个小女孩,长得像日本的小姑娘,叫她上他的住宅里来玩。赵筱楼陪着女儿,按照指定的时间,走进这个住处。

这个日本人为了赵筱楼女儿的到来,准备了讲究的午餐,他自己坐在旁边陪着。赵筱楼猜不透这个日本人葫芦里装的什么药,十分警惕地站在一边,观察对方将要使用什么手段。日本人说,我没有孩子,小姑娘像日本人,给我做女儿的好。赵筱楼听到这话,火冒三丈,一时说不出话来。两眼看着幼小的女儿,饭也不敢吃的样子,心想这时要把孩子保护好,必须小心应付。赵筱楼没有点头,也没有摇头。

赵筱楼回到家里,夫妻二人非常恼火,估计此事不是说着玩的,下一步日本人定会逼上头来。几天过去,没有动静,又听说日本人有事出门,赵筱楼心里稍微宽松。两个多月以后,日本人派人来说,赵筱楼,你有好运啦,日本军官没有孩子,你是知道的。把你的小姑娘给他当女儿,这事他就这么定了。现成的一家钟表店,一家金店,全都归你。别犹豫,这好事没地方找去。赵筱楼你给小姑娘准备一下,过三天你带着小姑娘进日本军官府里,正式行礼。等些日子,就把小姑娘往日本一送,进日本学校上学去。赵老板,恭喜你啦!赵筱楼听后装作高兴,送走来人。当天夜晚,收拾好随身的行李,带着女儿,一家三口悄悄来到江边,混在码头上的人群里,一直等到天明,乘上去上海的第一班江轮,离开武汉。赵筱楼处于随时被追捕的危险境地,冒死摆脱了敌人的威逼利诱,保护了女儿,保全了一家,宁肯流落在他乡饿死,绝不去认贼作父,媚敌求荣。

赵筱楼演戏从来是认真的,只要一上台,就使出全付的精气神,一招一式,眼到手到,绝不含糊。演武生、小生,刻画人物,感情充沛。他的女儿赵燕侠,从小跟着父亲赵筱楼练功学戏。他的

治艺的态度本是严格,教戏也是严格,培养女儿更是严格。赵燕侠在父亲赵筱楼的教育下,打下了坚实深厚的功底,掌握了精彩动人的表演技艺,学到了不少的优秀传统剧目。

赵筱楼一家从武汉来到上海,经过两年多的艰苦日月,为了继续培养女儿赵燕侠,离开上海来到北京,住在宣武门外西砖胡同的一间小房。那时的北京,仍然是日伪统治之下,百业凋敝,人民生活困苦,演戏的艺人自然也难逃衣食难继的境地。隔三差五地演出二次,已是不错的事,十天半月地闲在家里,更算平常。赵筱楼得到的不稳定的“戏份”,那点微薄的收入,生活已经十分拮据。尽管这样,也要为女儿请师学艺,期望女儿日后成为一个出色的京剧演员。

抗战胜利前,赵燕侠 15 岁那年,在北京正式登台,一炮打红,受到观众的欢迎。赵筱楼为女儿的演出得以持续下去,竭力做组织工作。抗战胜利以后,赵筱楼为女儿组成二个演出团体“燕鸣社”,为以后的艺术业务活动,创造了条件。

赵燕侠经过多年的艺术创造和实践,形成了风格独特的赵派艺术。为京剧艺术的发展,做出了举世公认的不可磨灭的贡献。这不能不归功于赵燕侠的父亲赵筱楼为女儿在京剧艺术事业上奠定的基础。

赵筱楼幼年跟随师父学徒,没有条件上学,他自己努力学文化,能写账、记事、编写剧本。

新中国建立以前,赵筱楼已经近五十岁。他在衣食困难,营养不良,体力不佳的状态下,不幸在一次演出中,摔伤了腿部。当时,是在珠市口的开明戏院演出武戏《甘凤池》,赵筱楼从三张高

桌上翻下。北京的舞台上所用的高桌,比南方常使的要高三分之一,赵筱楼疏忽了这个南北不同的差距,而发生了事故。由于缺钱治疗,休养的条件又不好,虽然恢复了行路,但是总感到不方便,留下了一个后遗症。

多年的风雨飘泊,饥饱忙碌,赵筱楼积劳成疾。这时,新中国已经成立,病中,他热切地盼望痊愈以后,能在社会主义新中国的舞台上演戏。这时他的全家早已迁到南长街北头西华门外,一个独门独院里,距离中山公园很近。他几乎每天去公园,拉“山膀”,踢腿,打“飞脚”,珍爱他的来之不易的武功,希冀尽快恢复健康,好上台演戏。后来,经过医治,终于未能挽救他的生命。在1953年,他51岁那年,与世长辞。

赵筱楼自幼受苦,坎坷一生,本应在他阅历世事和饱经忧患之余,精力旺盛的中年时期,艺人地位得到提高的新社会里,他的艺术才能可以充分发挥的今天。如果能够多活些年,总可以为京剧事业再作贡献。可是,他走得太早,令人惋惜。

他的儿子赵元侠,儿媳孙宝莉均为京剧名演员。

赵筱楼曾主演的主要剧目有:武戏,《一箭仇》(饰史文恭)、《潞安州》(饰陆登)、《连环套》(饰黄天霸)、《四杰村》(饰余千)、《洗浮山》(饰贺天保)、《铁公鸡》(饰张嘉祥)、《铜网阵》(饰白玉堂)、《嘉兴府》(反串花脸)等;文戏:《斩经堂》(饰吴汉)、《萧何月下追韩信》(饰萧何)、《骂杨广》(饰伍建章)、《桃花扇》(饰侯朝宗)、《南阳关》、《梁红玉》等。

评剧“四大名旦”李金顺

李金顺(1902—1953)天津武清王庆坨人。父李文茂,是清末民初“鹤麟昆腔班”的笛师,因眼睛不佳,众人送与绰号“瞎大爷”,母亲姓张。后来“鹤麟昆腔班”解散,李文茂回家务农,偶尔吹笛唱曲,金顺受其熏陶,又加嗓音清亮甜脆,渐具艺术气质。可是人长七分相,小鼻子小眼睛,七岁闹天花,落下一脸的白麻子,后患鼠疮,又落下一个疤痕脖子,一个女孩子长得这副模样,父母为她不知流了多少眼泪,母亲拟使其学艺谋生;父亲则认为金顺是唯一的女儿,不能再干这受欺辱的一行,打算以后有了钱,供她上学认几个字。事无结果,就拖了下来。金顺长到十二岁时,家境更加困窘,李文茂又体弱多病,眼看一家就要饿死,夫妻商量,分头奔命。

李金顺十三岁时,母女沿途乞讨,流落到天津,谋生无计,李张氏一头扎进赵家窑当了妓女,金顺跟随母亲,住进了赵家窑。

当时,有些串“巷子”的江湖艺人,经常出入妓院,卖唱讨钱,他们所唱的内容非常丰富,包括莲花落、大鼓书、牌子曲、秦腔等等。李金顺便经常随音学唱,母亲渐渐看出女儿一心学艺的心愿,一天她问金顺:“你真愿意干这一行?”“愿意!”“你爹可不愿你走这条路啊!眼下没辙了,你总得学点吃饭本领呀!可这么着,要干,就得下狠心。俗话说:艺海苦为舟,吃得苦,才能成大器哟!”

十四岁时,李金顺经人介绍,立字据跟同乡魏联升(小元元红)学秦腔。旧社会找私人学戏,一种是交月规(每月交学戏的费用。俗话说:“拿钱买艺”,这是有钱人家学戏玩票);一种是立师徒契约(在一定年限内学生有了收入按规定的比例,如数酬敬师傅)。后一种虽有卖身的性质,但师傅为了早进收入,能尽快使学生成才,一般穷人家的孩子,大多数选这条路。李金顺跟魏联升学了一年的秦腔,由于母亲心疼孩子,又经人说合改学了京韵大鼓,拜葛春兆为师。每天天不亮就跟师傅到旷野去喊嗓、练段子。平时师傅对她还不错,可是一到练功,师傅就准备了一根藤条,站在旁边监督着,念错了词或精神不集中,就劈头盖脑往下抽。李金顺的身上终日是青一块紫一块的,晚上浑身痛得睡不着,暗地里不知流了多少眼泪。就这样,苦熬苦练半年的功夫,李金顺练就了一套膛音好、低音宽、口齿洁、嘴皮子有劲的硬功夫,唱起来行腔苍劲,粗犷奔放,气力充沛,吐字真切。李金顺通过这样一系列的锻炼和掌握各门基本功,为她后来的舞台实践打下了无所不通,独一不二的全面而丰富的演唱基础。

李金顺初次登台,是在侯家后河沿义顺茶馆,这是天津七大坤书馆之一。由于她嗓音宽亮,音色圆润,一张嘴就赢得个满堂彩,从此稍有名气。

当时“落子”“月明珠调”正在天津风行,李金顺也深深爱上了这一新兴艺术。而坤书馆老板为了招揽生意,也争聘落子艺人传教演唱落子。时间不长,李金顺即向他们学会了许多零散小段,登台演唱。女性演唱,无论声音和表演,都比男旦更具女性的自然美,所以生意十分兴隆。形势迫使落子老艺人,把生存希望

寄托在传授女艺徒身上。当时莲花落老艺人张柏龄、阚子林，每日去听李金顺演唱，断定其前途无量，于是一面托人说情，一面凑钱，终于将金顺赎出，专习落子。由于李金顺天资聪颖，勤奋好学，备受老艺人们的喜爱，不到一年时间，就学会了《花为媒》、《王少安赶船》、《刘云打母》、《人头告状》、《还阳自说》、《珍珠衫》、《杜十娘》、《高成借嫂》等戏。

李金顺并没有因此而满足，尽管她尚在年少，是有相当的胆识的，他没有拘囿于旦角各工各路不许兼担的严格规矩之中，而是从旦角表演艺术的各种不同风格中，去广泛汲取营养。后来，李金顺又向孙凤鸣、夏春阳、董瑞海、倪俊生、刘子熙、贾兰亭、刘宝山、张友泰、朱景贤、张忠楷等著名落子艺人求教，这些人都是她获益匪浅的老师。

锐意革新，独树一帜

十六、七岁的李金顺，逐渐由唱零散小段，发展到演唱小戏，直到大戏。她先在群英落子馆演唱，后又在华乐与花莲舫合作。在这两年里，她一面寒暑不辍地勤奋练功、学戏，继续努力充实自己，一面走上舞台，通过不断实践，锻炼才能，熟悉自己，了解社会。在演出中，她严肃认真，不管是“开锣戏”，或是演“二路”，都严肃认真地加以对待，不挑剔，不草率。有一次，在华乐落子馆她与花莲舫同班合演《打狗劝夫》，花莲舫虽然比李金顺晚学几个月落子，但在演唱曲艺时，天津观众对她早已熟悉，当然得把头路活“嫂子”大旦让给花莲舫，李金顺去二路活扮演弟妹“二旦”。李金顺并没有向花莲舫抢演嫂子这个角色，而是立足于把

弟妹演好,她用心琢磨如何用自己的演技去征服观众。她在台上“当场不让”,认真细腻地揣摩人物,凭着真切传神的“做”,声情并茂的“唱”,毫厘不爽,很有光彩,比“嫂子”灼然耀目,终于以处处“有戏”而取胜。相形之下,花莲舫不会做戏,脸上无表情,结果嫂子演得大为逊色。从此,观众便把弟妹视为这出戏的“头路活儿”了。

类似这样的例子,在李金顺演出的剧目中是不胜枚举的。凡她所演的戏,几乎无一不是经过她一番琢磨并加以变化的。

在演出之暇,李金顺经常到各戏院去观摩学习,看到其他大剧种的表演艺术,她很感兴趣,深受影响。这一切对李金顺日后的艺术思想也产生了积极影响。在舞台艺术实践过程中,她体会到自己的演唱,虽然发挥了女性嗓音高亮、纤细、甜润的有利条件,音色优美,行腔自然,使舞台造型富于美感,但评戏毕竟是年轻的剧种,剧目少,行当不全,唱腔朴直枯燥,场面配器简单,与京、梆等大剧种相比,艺术水平相形见绌,不能和其他剧种抗衡,为了改变这种局面,李金顺立志于旦行的改革,十八岁起,就开始迈上锐意革新、独树一帜的征途。

在她之前评剧旦角是专重唱工,不讲究表演,只知道“捂着肚子苦唱”,这种旧有的规范,从来无人敢逾越,李金顺不甘心于这种束缚,以改革自任,她首先改革了旦角演唱和表演方法旧有的程式。

作为评戏的第一代女艺人,李金顺在评剧艺术的发展上,有着重要的贡献。

在唱腔上,她突破原有成规与上下八小节的限制,用京韵大

鼓演唱之功,把说唱传统艺术技巧融汇在评剧唱腔中,使唱腔活泼多姿,大大丰富了评戏唱腔的表现力;还根据人物思想感情,创造出高亢、粗犷、刚劲奔放而又能发挥女性声音优美、甜润特点的唱腔。在唱法上,李金顺创造了大口落子的唱法。慢板是评剧的基本板式之一,适于抒发人物的思想感情,也可以用来叙事描景。慢板的节拍形式是一板三眼,即44拍。一般称强拍为板,称弱拍为眼。眼又分为头眼、中眼、末眼,它的基本规律是起在头眼,落在板上,即黑板起,红板落,采用清音起唱,严守音韵,考究四声阴阳,吐字行腔,讲究字重腔轻,不以腔害字,因此,吐字清晰,接近口语,具有纯朴美。在念白上,她精雕细琢,注意它的音乐性和节奏性,富于浓郁的生活气息,给戏带来了无穷的生命力。她的发声讲究,吐字和气口上的轻重缓疾、抑扬顿挫,铿锵悦耳。听起来,既生动,又富有浓厚的生活气息,从而创造了一种京、韵间杂,刚劲、爽快的京音念白,为评剧旦行在念功上开辟了一条新的途径。在表演上,她主张唱、念、做艺术手段揉为一体,注意人物的身份和行动目的,改变了当时评戏旦角专重唱工而忽视做工的现象。过去评戏旦角表演要笑不露齿,行不动裙,出场时必须采取抱肚子的身段,一手下垂,一手捧腹,正身行进,目不转睛,表情呆滞,冷若冰霜的固定程式来表现各种角色。如今则兼容并重,把完满周到的美融于一身,呈献给观众,收到了愤者扼腕,悲者掩泣的效果,如在评剧《杜十娘》中,当杜十娘听李甲说以一千两纹银把自己卖与孙富时,如巨雷轰顶,十分惊讶,悲痛交加地唱出了“闻听此言大吃一惊,好一似凉水浇头怀里抱着冰。”当她唱到“心似刀扎浑身得得得战”时,“扎”字用了延

长的7音,表现杜十娘的痛苦心情,“可更叫人伤情”一句则唱得深沉哀怨,痛彻肺腑。这段名唱一直为后辈演员沿袭仿效,流传至今。

李金顺创造了对唱联弹的演唱形式。在这以前,评剧中还没有二人对唱的形式。李金顺和喜彩春合演的《绣鞋记》中,首创了对唱联弹,丰富了评剧的板式。这就是广为流传的“大堂告状”一段唱。李金顺演张春莲,喜彩春演张秋莲。这段对唱一个乐句四小节,开始二人各分唱一小节,后两小节是合唱,多顶板起唱,唱腔衔接紧凑,形象地表现了姐妹二人在大堂上,理直气壮、天真无邪地为王定保伸冤的情景和神态。

李金顺在二十年的舞台生涯中,继承前辈艺术经验,又不断革新、创造,她对前辈所演传统剧目,也不墨守成规,比如她在《杜十娘》中的唱腔和表演,使该剧目有所“升华”。所采用的曲调成为最能代表评剧音乐风格特点的唱腔。

除了评剧唱腔,李金顺在评剧音乐和乐队建设方面也有建树,她为评剧乐队增加了笙、管、笛、箫、琵琶、三弦等乐器,增强了乐队的表现力,改变了早期评戏只有板胡、二胡、笛子、唢呐四大件伴奏的现象。在伴奏方法上她主张乐不压唱,为了把每个字都能清晰地送到观众的耳朵里,她要求乐队在伴奏时音量要减弱,过门要突出,形成鲜明的对比,特别是句尾的甩腔儿,乐队要有气势,以形成强烈的氛围。

然而改革并非一帆风顺,力求把吸收的大鼓行腔与落子唱腔结合得天衣无缝,在初次改革尚未成熟时,李金顺急于赴外地演出,于1920年在东北营口试演,观众反映没有落子味,像是唱

大鼓书的,结果唱“黑”了。返津后,她毫不气馁,而是更加坚定了磨砺艺术的意志和毅力,虚心求教,刻苦钻研,改革演唱技巧,经过舞台反复实践,终于成功,卓成一派,盛行大江南北。有人描述当时津门的景况是:“满街上又唱开了;不过从前是唱月明珠调,如今是唱李金顺腔,从前的什么‘张五可坐绣楼’、‘小老妈在上房打扫尘土’都不时兴了,改作‘闻听此言,大吃一惊’,从前原来无腔不学月明珠,如今又加上无腔不学李金顺了”。真是“李腔”唱到哪里,哪里爱听,顿时就能传播开来,风靡天津。后来的刘派、白派、爱派、喜派哪个里面没有结晶着“李金顺腔”的新韵呢?李金顺创制新腔的非凡造诣,起到了承前启后一代巨匠的作用。从此,评戏旦角艺术声势大振,改变了男旦领衔的局面。

在评剧舞台上,作为称得起自行其志,独立门户的一家流派,应该说从李金顺开始的。评戏女艺人兴起,她是第一个,旦角挂头牌,她也是第一个,旦角创流派,她又是第一个。

多排新戏,攀登高峰

李金顺出生在中国封建社会面临崩溃的前夜,她亲身经历了一半中国近代史,领略了社会政治的沧桑变幻,人民生活的苦难艰辛,这一切锻炼了她的意志,磨砺了她的思想。同时,由于新文化运动思想输入的影响,她敏锐地体察到,演戏必须跟着时代走,合乎潮流,适应观众,呼出观众的心声,反映人民的愿望。在舞台上力图技艺常新,才能立于不败之地。

李金顺在演出之暇,常到戏院去观摩学习别的剧种和一些著名演员的演出,汲取艺术营养,提高自己演出剧目的艺术质

量,看到梅兰芳等演新戏,用讽世警俗的新戏来表演时事开化民智,如《孽海波澜》、《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》及古装戏《牢狱鸳鸯》、《黛玉葬花》等戏,感兴趣之余,也受到很大启发,她开始大量创作新剧目,通过新剧目进行艺术革新。

首先,她对精芜并存、瑕瑜互见的传统老戏,从剧情戏理出发,敢于改革进行艺术处理,使之合情合理,臻于完善;1925年访问朝鲜、日本回国后,对现有的传统剧目如《移花接木》、《王少安赶船》、《占花魁》、《珍珠衫》、《夜审周子芹》和《杜十娘》等,认真细腻地揣摩人物,以真切传神的“做”,声情并茂的“唱”,从“形似”到“神似”上下功夫,注意渲染人物心理状态,刻画人物性格。例如《杜十娘》这出戏,李金顺塑造了对待爱情十分严肃的青楼妓女杜十娘的形象。杜十娘是一个温顺、聪颖、多才多艺而反抗性格极强的女性,她虽然身陷“囹圄”,却有着明确的生活目的和理想,渴望自由和幸福。李金顺表演这个人物时,和月明珠、开花炮(孙凤龄)、金菊花(杜之意)、杨柳青(余钰波)等著名男旦均不相同。她注意挖掘人物的内心世界,努力掌握人物基调,不流于浅薄。

李金顺在这出戏里,重视人物感情的处理,由欣慰喜悦到惊愕、到悲愤鄙视,她的表演在揭示人物心理方面较前辈层次分明,使人物更显得有血有肉。李金顺谈到这个人物体会时说:“我一出二帘子门,便忘记了我是李金顺”。从上述例子中,不难看出,李金顺在表演上处处衬托人物,而且还要在规定范围里边找“俏头”,从表演的份量上予以充实,使其焕然生色。其次,她积极排演本戏,编创新戏,通过新剧目进行艺术革新的探索和实

践。

日本帝国主义铁蹄践踏国土前夕，全国人民掀起了反日爱国热潮，当时凡有爱国心的中国人民，都在为民族的存亡战斗呼唤，李金顺激发了爱国热情，她首次排演抗日爱国戏《爱国娇》。

1929年，二十七岁的李金顺，在哈尔滨排练上演了爱国名戏《爱国娇》。当时正是“九一八”事变前两年，剧中宣扬了抗日爱国思想，在当时宣传爱国思想方面起到了积极作用。特别是她在剧中大段慷慨激昂的唱词，更加促进了中国人民抗日情绪的高涨。李金顺首演于哈尔滨华乐戏院，后到大舞台演出，连续达半年之久，观众不怕路远，驱车去观戏，连日来戏院门前车水马龙，盛况空前。散场之际，门前驻足而观者，颇不乏人，影响极大。

当李金顺接到《爱国娇》剧本后，立刻排练，戏中的服装、布景及道具等，如西服、旗袍、裙子、皮鞋之类的现代行头，都是李金顺出包银购置的，她的爱国热情，受到了广大人民的爱戴，时人称她为“爱国艺人”。观众的鼓舞，使李金顺更加深切地认识到戏剧前途的趋势，是跟着观众的需要和时代而变化的，不能再站在旧的圈子里不动，受它的约束，她说：“我要走向新的道路去寻求发展。”由于她有这种革新的觉悟和勇气，仅在1929年到1931年两年的时间里她就又排演了《满洲里》、《枪毙驼龙》、《黑猫告状》、《一元钱》、《冤怨缘》五出时装新戏。

从思想内容上看，有宣扬卫国御敌爱国主义精神的；有宣扬驱强抗暴，彰善惩恶的；有反抗封建礼教，追求婚姻自由，主张妇女解放的。这不仅为评戏剧目题材的扩大和丰富作出了贡献，同时为评戏艺术的发展又做出了新的努力。

李金顺的代表剧目有：《杜十娘》、《占花魁》、《三节烈》、《打狗劝夫》、《马寡妇开店》、《王少安赶船》、《夜审周子芹》、《黄爱女上坟》、《爱国娇》、《满洲里》、《枪毙驼龙》等。从她这些代表作、拿手戏中，不难看出，她所创造的一系列中国古代和近代妇女形象，主要是这样几种类型的人物：有天真无邪的闺门少女如周子芹、张翠娥；有稳重端庄、心地善良的秦雪梅、桑化；有忍垢深陷“囹圄”渴望自由的杜十娘、花魁；有泼辣、放荡的风骚人物黄爱玉；有抗日爱国的少女闵爱华。她在各个门类剧目中所创造的各种各样人物，可谓大洋大观，不计其数。凡戏一经她的匠心创造，无不臻于精妙，焕发光彩。尤其她晚期所演的剧目，其特点就更加突出。

闯关东

在李金顺的艺术生涯中，曾三次去东北演出过，即所谓“李金顺三次闯关东”。1920年，李金顺十七岁初登舞台唱零散小段时，就受到观众赞赏，十八岁粉墨登场，演出“折子戏”。唱腔中吸收了大鼓成分，虽艺术上尚未臻成熟，但唱腔新颖、委婉，很受观众欢迎。初露头角，即赴东北营口演出，观众说她演唱得“不像‘蹦蹦’像大鼓”，反应不佳，行话叫做唱“黑”了！李金顺碰壁后返回天津。

具有锲而不舍钻研精神的李金顺艺术日臻成熟，声誉日隆。1924年，独立组班，与郭子元组成“元顺剧社”，和刘子熙、李文芷、刘红霞、喜彩春、喜彩莲、李宝顺、吴云声、麻子红、赵仙舟、岳春林、杨和尚、张永祥、赵师夫、胡庆生等人合作。其后，在不断的

艺术实践中,她逐步创立了对评剧发展具有广泛影响的“李派”艺术。1925年,李金顺率元顺剧社在天天舞台演出,与经理吴万祥发生矛盾,李金顺一气之下终止合同,后转至南市德庆商场演出。第一天挂牌上演《马寡妇开店》,戏演至中场,吴万祥竟纠集三十多名打手,包围了德庆商场,大打出手。德庆经理出高价请来日本巡捕,在日本巡捕保护下,李金顺由后台下楼逃脱,戏社演员却有多人被打,戏箱、行头大部被毁。李金顺遭此打击后,闭门不出,吴万祥满以为这一“下马威”定能使李金顺屈服于他胯下,几天之后,吴又假惺惺登门访李,连称“误会”。李金顺看到吴万祥软硬兼施,意在控制自己,为避免纠缠,于是携元顺剧社再赴东北,去往丹东等地演出。这次,李金顺获得巨大成功。

翌年,李金顺由东北载誉而归。当时出入日本租界,经常遇到百般刁难。后从丹东来了一个叫司会三的人,自称“慕名”而来,由于他会讲日语。李金顺遂将他留在身边,以图通过日租界关卡时“方便”。不料司会三竟生歹意,某晚散戏之后,他竟趁李金顺安息之机,持枪胁迫李金顺离开天津,去往东北演出。这就是当时轰动天津的“李金顺失踪事件”,亦即李金顺第三次闯关东。(时间约在1928、1929年)

李金顺被司会三挟持到东北,长期辗转于营口、沈阳、长春、哈尔滨等地演出。在此期间,她始终没有放弃改革,在舞台艺术实践过程中,她考虑到戏班的经济收益,有意识地探索怎样才能适合东北广大人民的口味,于是根据当地的语音和音调,主动地对评剧进行了润色,其中“唱”和“白”就不可避免地同原来的语音有所差异;她又结合东北语音,吸收奉调大鼓,创造出别致新

颖的唱腔,颇受东北观众的赏识,时人称之所谓“奉天落子”。从此李金顺声誉日隆,票价竟由三个铜子卖到一元大洋,包银达到每月大洋六千元(当时京剧的名演员的月包银是大洋三千二百元)。李金顺每天日夜两场,不久竟赚了四万元,结果都进了司会三的腰包。

当时李金顺带领元顺剧社在哈尔滨同乐戏院演出,由于场场爆满,使正在大舞台演出的京班上座率频频下降,让京班大伤脑筋,说评戏是“土坷垃成了精!”,引起京班演员的不满。李金顺为了促进与京班团结,主动为京班病故演员王少鲁义演,将三天义演款全部捐给京班,她的宏廓襟怀和非凡气度,使京班深受感动,钦佩之余,主动邀请李金顺在大舞台戏院合作义演。第一天排戏码,由李金顺演开场戏,结果开场戏刚演完,观众就“抽签”了。京班纳闷,不解其故。第二天由李金顺压轴。京班演出时,故意拖延时间,等李金顺上场时已是午夜了,但是观众直到戏终才离座,京班十分佩服李金顺的表演。从此。京班演员消除对评戏的歧视,转为相互交流协作,要求李金顺与京班合作演出,即所谓的“两下锅”和“两夹馅”,其演出方式也叫“风搅雪”。这一百八十度大转变,功非寻常。李金顺在演出中,由于不断向京剧演员学习表演程式,艺术造诣更加深厚,艺术水平逐日提高,久占舞台,盛况不衰。

李金顺的大红大紫、收入极丰,引起了东北财阀张景南的恶少张冠英(绰号叫张小六)的垂涎,张与司会三交涉,司因惧怕张冠英的恶势力,只好割“爱”。于1933年迫使李金顺嫁给了张冠英为妾,从此息影舞台。直到1945年日本投降,李金顺登报声明

与张冠英脱离关系。同年12月,息影十五年的李金顺二次出山,登台献艺。1946年,李金顺与李银顺、刘艳秋、李少顺、李小顺在国民戏院演出十天,但因李金顺长期辍演,嗓音失润,使得演出失利,旋即辍演。1948年她再次赴沈阳演出,由于社会秩序混乱,物价飞涨,演出困难,遂返津,生活处于贫困潦倒的境地。

李金顺一生中几经社会变革,饱尝忧患,历尽艰辛,终于迎来了祖国的解放,真正当了国家的主人。1952年她怀着激动的心情,接受了天津市文化局的邀请,开始为培养评剧接班人而工作,不幸于1953年因心脏病等旧疾发作而去世。

李金顺不愧为评剧艺术奠基人之一。是评剧杰出的表演艺术家,也是评剧艺术改革家,承前启后,继往开来,在半个世纪中辛勤创造的艺术成果,空前地发展了评剧艺术,她严谨的创作、革新态度和艺术上不倦探求的精神,为后人树立了学习的榜样;同时,也为评剧艺术的发展开拓了宏阔长远的大道,她的艺术力量,可谓震撼寰宇、滋润后学,成为承上启下的一代巨匠。

著名评剧名丑、表演艺术家李哈哈

李哈哈(1906~1968),原名李景裕。祖籍天津市武清区石各庄镇李各庄村;是石家庄市评剧团奠基人之一、著名的评剧名丑和表演艺术家

李哈哈家庭出身很苦,小时候流浪到天津当杂工,后来学过京剧,演过文明戏,曾在北方影片公司,配合电影明星——滑稽大王殷秀岑、韩兰根等名家拍过影片《永不归》。从此崭露头角,开始了他的艺术生涯。

1933年他开始改演评剧,专攻丑角兼彩旦。由于他五官貌像、脾气性格等天赋条件都非常适合演丑角,再加上他勤奋好学,苦心钻研,勇于创新,很快就声望大震,蜚声剧坛。他先后给当时的评剧著名坤伶花玉兰、爱莲君、筱金珠、筱玉凤、郭砚芳,筱桂琴等配过戏,在东北、上海、江苏、山东、河北等地巡回演出,深受观众的爱戴与欢迎。他的艺术特色是善于演喜剧和闹剧,如《黑白会》、《砸面缸》、《贱骨头》、《空谷兰》、《姊妹花》、《大皮包》、《傻子招亲》、《少姑奶奶的戒指》)等戏,都有独到之处,他的表演特点是,丑而不俗,喜中透雅,闹而不过,讲究分寸。因此曾轰动一时。

李哈哈的面部肌肉非常松弛,眉、眼、耳、鼻、嘴都运用自如,可以说是二目传神会说话,浑身上下都是戏,观众看他演出,会情不自禁地捧腹大笑,因而亲切地赠送他一个富有喜剧特点的

艺名——“李哈哈”。

1947年石家庄解放初期,李哈哈认真工作,艰苦创业,和其他艺友一起冒着敌机轰炸的危险,一天只领三角钱的饭费,仍坚持慰问解放军,并积极带头排演革命现代戏,如《光荣花》、《宝山参军》、《九尾狐》、《唐小烟》、《刘巧儿》、《罗汉钱》等,为剧团赢得了荣誉,也为剧团的建设奠定了基础。

李哈哈“艺高德更高”,他不论担任主角还是配角,都是特别严肃认真,一丝不苟,从来在舞台上能做到:不“泡汤”,不散神儿,不敷衍,不搅戏,不单纯卖弄技巧;别人唱错了或忘了词,他总是巧妙地设法儿补救和圆场。

李哈哈平易近人,艰苦朴素,热情幽默,在文艺界和广大观众心目中享有很高的声望。他于1956年光荣地加入中国共产党,曾任石家庄市评剧团团长。他经常教育中青年演员,要树立集体主义观念。到目前,石家庄市评剧至今仍十分注意艺术质量和严肃台风,这种优良传统与李哈哈生前的言传身教是分不开的。

河北梆子青衣金艳芬

金艳芬(生于1909年,卒年不详),女,河北梆子演员。本姓张,名小芬,艺名金艳芬,武清人。少时师事王金钟、私淑小香水,还曾师从著名旦角张吉祥。张先生工青衣,吉利科班出身,功夫好,见识广,本人还会打鼓,所以他教戏板头扎实,这时他已谢绝舞台,专门收徒授艺。他对徒弟管得很严,教戏也很认真。金艳芬出师后应工青衣,常与小香水、金刚钻一台同演,艺事多得二人提携,因此,戏路与演技同小香水、金刚钻相仿佛。

另据《漫话老成都的京剧舞台》一文载:“武旦金艳芬在《泗州城》中饰水母,表演这样一个动作:左掌撑地,身体横空,右手高举,难度之大,实属罕见……”。由此可见,金艳芬不但是河北梆子演员,而且还学过京剧武旦。

上世纪20年代至30年代初,在北京天桥曾与秦腔(即梆子)泰斗崔灵芝、天明亮、一千红和坤伶王云仙、金秀龄、小小香水等同台演出,都是当时很有造诣的艺人。

金艳芬工于唱而拙于做,喜演悲剧,以唱胜。她丹田气足,行腔朴实,翻高时轻松娴巧,拖腔时痛快淋漓。从1927年至1937年,在天津梆子舞台上充任台柱,其间有时上北京、保定等地演出。擅演剧目有《四郎探母》、《秋胡戏妻》、《算粮》等。

金艳芬性格孤僻、清高,不苟言笑,不善交际,对慕名而至的捧角家,一概谢绝会见。

1937年“七·七”事变后,金艳芬去农村跑帘外,从此在天津剧坛销声匿迹。

评剧名生贾学章

据《评戏在天津发展简史》一书介绍,贾学章 1910 年生于武清县后巷北线毫村(今属崔黄口镇)。13 岁时拜贾云城为师学唱河北梆子。16 岁正式登台演出。19 岁拜寇文治为师改学评戏,经常在天津、北京、唐山等地演出。1936 年 4 月,作为主要演员的贾学章曾参加朱宝霞、朱紫霞的“双霞社”到上海演出,剧目有《桃花庵》、《珍珠衫》、《杨乃武与小白菜》、《雷雨》及连本戏《墓中生太子》,同行的还有李子巍、李小楼、单宝峰等。上世纪四十年代,先后与花月仙、新风霞等名角配戏,在天津升平戏院、天宝戏院演出。据史料记载,1942 年 6 月 12 到 18 日,贾学章曾与著名的评剧名家李金顺、花月仙、筱俊亭、花迎春、桂宝芬等在升平戏院共同合作演出。剧目有《白牡丹》、《杨贵妃》、《麻疯女》、《说不出的苦》、《潇湘夜雨》等。与众多名家一起登台演出,足见贾学章的功力之深厚。建国后他参加了聊城评剧团,1955 年左右回到天津参加了进步评剧团(后并入天津评剧院),曾随团赴沧州等地参加慰问解放军的演出活动。

贾学章的个头儿不高,但嗓音高亢洪亮,他板眼扎实,赶板垛字清楚利落,演唱快板、闪板技巧很高。他扮演《马寡妇开店》中的狄仁杰,进店观景时的大段唱,层次分明,一气呵成,凸显了他稳健扎实的唱功基础。

另据新风霞的《以苦为乐》一书中的《演配角》一文介绍,

1942年前后,新凤霞带领的戏班在天津演出《唐伯虎三笑点秋香》。13岁的新凤霞饰演老夫人的丫环石榴,而其师伯、已40多岁的贾学章饰演唐伯虎。石榴手提一条木棍拦住唐伯虎唱:“今年我二十八岁了还没有找到如意郎,我像一团火,你似冰一样凉……”由于二人配合默契,动作认真,唱腔优美,幽默风趣,受到观众热烈欢迎。

值得一提的是,贾学章曾经参加过评剧界组织的“桂灾义演”。那是1946年5月,广西一带发生水灾。评剧界为此在天津大光明和国民戏院组织了一次合作戏大义演。参加演出有小白玉霜、鲜灵霞、郭砚芳、花翠仙、花玉兰、桂灵芝等20多位评剧名家,上演的剧目有《败子回头》、《唐伯虎》、《斩经堂》、《武松》、《井台会》、《玉堂春》等。由于这是抗战胜利后举行的一场最大规模的评剧盛会,因此备受瞩目。当时天津的《中华日报》以《桂灾义剧简评》记载了这次盛况:“阵容整齐,演出精彩,各主演所饰的角色,可称理想的合作,此戏乃近日罕见之戏……”

“评剧皇后”刘翠霞

刘翠霞，生于1911年，死于1941年，是评戏著名的女演员，行当为旦角。系武清县熬嘴人。其父不务正业，绰号叫“祸害爷”，母亲沙氏，生两个女儿，翠霞为次，因家境贫困，其父将十岁的刘翠霞卖到大连，学唱梨花大鼓，后被姐夫赵永庆赎回，随母亲进天津谋生，母亲当佣人。十一岁的刘翠霞进了李金顺落子班，由张柏龄、罗万盛开蒙，十四岁拜赵月楼为师。初登舞台在华乐落子馆，扮演小丫环彩女等角色。

刘翠霞天赋条件稍差，但勤勉过人，练功又得法，以勤补拙。她在十五岁的时候，因花莲舫生病，由刘翠霞“救场”，偶尔与李金顺合演《打狗劝夫》，上场后，获得了几次彩声，从此开始演二旦了。十六岁时开始唱正戏，十七岁就担任主演，并且挑大梁，与李华山成立“山霞社”，首演于鼓楼北福仙茶园，后相继到小戏园同庆、升平、小广寒、东北、第一舞台，大戏园下天仙、东天仙、大舞台，以及专接京班名角的北洋、春和、明星等新型大戏院演出。这一时期，她主要是继承了前辈演员李金顺、花莲舫的表演艺术，尚未形成自己的艺术特色。

1933年，刘翠霞应北京广德楼之约，率“山霞社”首次赴北京演出，获得成功。后又到大连、济南、沈阳等地演出。1934年，又二次进北京，在吉祥、华北等大戏院演出，因剧目不适应时代，所以上座率不佳，这次演出失败，对她后来努力丰富演出剧目，

改革演唱艺术，形成自己独特的艺术风格，起了促进和推动作用。刘翠霞首先打破门户之见，从京剧和文明戏中吸收营养，邀请清朝遗老文东山编写剧本。从1935年到1938年，刘翠霞排演新戏约有百余出，主要有时装戏《一元钱》、《三女性》、《空谷兰》、《大男传》、《莲英被害记》；清装戏《啼笑因缘》、《铜碗丁》；古装戏《韩湘子三度林英》以及移植古装戏《十五贯》、《双蝴蝶》、《赵五娘》等。并排演神话剧《金鱼仙子》，在评剧舞台上首次采用了机关布景。她勇于吸收其他剧种之长，在表演、唱法、服装、化妆、灯光、道具等各方面均有所改革。这一时期，是刘翠霞逐步形成“刘派”艺术的时期，也是她艺术生涯中的顶峰时期。1939年，她虽然身体孱弱，但是仍然抱病登台演出，严肃认真，一丝不苟。1941年，终于因积劳成疾，卧榻四十余日后，与世长辞。

刘翠霞为人忠厚善良，心胸豁达，待人热情，有请必到，从不食言，她台上讲戏德，台下讲人格，刘翠霞的戏德，是众多艺人有口皆碑的。有一次，刘翠霞在小广寒演《馒头庵》，唱完反调后化蝶，有空中飞人的动作，需要把演员的腿绑在一块带凹槽的铁板上，用绳索吊到半空，舞台两边再用人齐拉绳索，把演员悬在半空中。当时有位拉绳的李大爷，年近六十多岁，没留神将楼廊上约六尺长的竹竿，随绳兜掉，正砸在刘翠霞的头上，还砸坏了头面，这位李大爷吓得跑到火车站要走。刘翠霞下场后发现李大爷吓跑了，心里非常难过，急忙派人找回来说：“大爷，您老受惊了！”李大爷战战兢兢地说：“角儿，砸了您，我这老头子担待不起呀！”刘翠霞说：“不要紧，下次注意就是啦。”李大爷感动得热泪盈眶。刘翠霞红极一时，但生活却极其简朴，深居简出，不事交

游。她守身如玉,遇有馈赠,一律谢绝。刘翠霞讲究人格,又讲义气,济困扶危,艺人至今难忘。1939年天津发大水,物价暴涨,刘翠霞慷慨解囊与同行共甘苦,成为评戏界乐于称道的一段佳话。刘翠霞身边有一儿一女。名叫小波、双喜,都不是亲生的,是被她收养来的。

刘翠霞生前灌制的唱片有:《三节烈》、《花魁从良》、《杨三姐告状》、《德孝双全》、《枪毙小老妈》、《花为媒》、《玉镯记》、《空谷兰》、《劝爱宝》、《青楼遗恨》、《张王巧配》、《赵五娘》、《循环报》、《绣鞋记》、《和睦家庭》、《状元荣归》、《败子回头》、《百宝箱》、《因果美报》、《珍珠塔》、《奇冤巧报》、《幽兰夫人》、《衣襟记》、《血玉冰霜》等

刘翠霞的演唱特点是:底气足,调门高,喷口好,吐字真。她的嗓音高亢、洪亮,发声刚劲有力。她虽然“高弦高唱”,但是唱腔曲调委婉圆润,跌宕回环,因此形成了豪放而韵厚,挺拔而味厚,刚柔相济的演唱风格,她擅唱垛板“楼上楼”,唱时清晰利落,干脆泼辣,节奏弹跳鲜明,字字有力,如明珠落盘。刘派“搭调”善于运用高低唱腔的突然起伏,发挥喉腔颤音的技巧,以抒发角色的悲痛感情。1936年,荟萃津门的著名评剧演员献艺时,刘翠霞获得“评剧皇后”称号,后来又有“评剧女皇”的美誉。1937年,改称“评戏女皇”。

著名京剧表演艺术家高雪樵

高雪樵,作为全国享有盛名的京剧表演艺术家,十几岁时,在东北演出就崭露头角;后来在上海主演武功戏,引起了轰动。他与梅兰芳、盖叫天、金少山、周信芳、林树森等大牌名角经常合作演出。1931年上海出版的《南北名伶图》一书中,就刊登了高雪樵的大名,并与北派名演员高盛麟合称为“南北二高”。1956年,高雪樵应聘湖南常德出任京剧团首任团长,他亲自筹建剧团,为戏剧事业做出了卓越的贡献。

早年,高雪樵在上海演出武打戏时,无论在化妆、服饰、使用道具以及筋斗过城墙等方面,都有许多创新之处和独特的表演技艺,而且他对演出非常认真,不管观众多少,不管在城里或乡村,他总是一丝不苟。

高雪樵是武清稍子营人,生于1912年,出身于京剧世家,父亲高俊亭,长兄高月秋都是京剧演员。他从小跟父兄学戏,勤奋好学,不怕艰苦,每天散戏之后,仍留在舞台上练功,翻腾扑跌,从不懈怠,练就了厚实的功底。高雪樵15岁时,开始随父兄在哈尔滨市登台演出。有一次,其兄高月秋在演出前突然生病不能上台,高雪樵登台试戏,初出茅庐的他年轻、英俊,武功干净利落,唱作俱佳,彻底征服了台下观众,当时在哈尔滨市引起了轰动。从此他的演出不断,声誉日高。1930年,他就组成一个小班随哈尔滨的剧团去中苏边境城市——伯力(即今苏联哈巴罗夫斯克)

演出，以其娴熟精湛的翻腾技巧和炽热火爆的把子功夫令苏联观众瞠目结舌。演出归来不久，他看到当时全国京剧界著名演员大都汇集在上海，如梅兰芳、赵松樵等。他非常渴望能学到他们的技艺。为此，他决心赴上海演出。但其兄担心他难以在名家荟萃的上海立足，开始并不同意。但雪樵说：“越是这种情况，越是学艺的有利条件，越是要去闯一闯。”高月秋被弟弟的勇气所打动，亲自陪他前往上海。

到上海后，高雪樵连续演出三场打炮戏：《大刀王五》、《铁公鸡》和《四杰村》。上海出现了“满城争说高雪樵”的局面。他终于一举成名，在上海站住了脚。有一次，他与著名武生赵松樵、徐辅霆、谭富英、李仲麟、张翼鹏等7个武生同演《长坂坡》，由高雪樵演大轴，演完后管事夸赞他扮相英俊，功架稳重，显得既有大将风度，又特别注意到君臣的身份，刻画人物，入木三分。

1937年上海罗汉出版社出版的《南北名伶照相图》，高雪樵排第二页，并被冠以“名伶武生”美称。

1956年，高雪樵应聘来常德出任京剧团首任团长，

高雪樵对演技精益求精，对演出严肃认真，一丝不苟。即使遇上不愉快的事情，也不会带着情绪上台。他不仅自己一丝不苟，身体力行，对待别人演出也要求很严。

高雪樵为人正直、正派，一贯履行一个共产党员的崇高义务。高老的后十年，则处于文革动乱时期，高老被打成反动学术权威，受尽了屈辱与折磨，后几年则在病中度过。1978年初，高老在常德走到了他人生的尽头，终年70周岁。

高雪樵不但艺术超群，艺德高尚也在梨园行中传为佳话。他

敬老尊贤,对兄弟友爱,对晚辈爱护。老人们都很喜欢他,晚辈对他都十分的尊敬。

富于改革的评剧坤伶李银顺

李银顺(1914—1948)。评戏女演员,工旦角。在李氏姐妹中行五。幼年学唱单弦和乐亭大鼓。八岁从赵兰亭学唱京剧老旦,十岁登台献艺,边学边演出,上演过《钓金龟》、《岳母刺字》等剧目。十三岁拜张存凯为师,改学评戏,后又曾向李文质(珍珠花)、余钰波(杨柳青)、刘宝山、赵月楼、刘兆祥等求教。

李银顺在其艺术生涯中,曾两次退出舞台。李银顺和李宝顺继承了李金顺的部分剧目,如《爱国娇》、《雪玉冰霜》、《桃花庵》等戏,但李银顺的唱腔与李金顺不同,同一剧目两种唱法。她根据自己的嗓音条件,在唱腔中加花腔,修饰归韵,变口气,在唱腔的高低音运用上与李金顺的原腔也有变化,但在唱段安排和板路以及节奏的强弱处理上,则走李金顺的路子。

李银顺不仅移植京剧剧目,也移植其它剧种的剧目。比如,他聘请清朝遗老张笑影把文明戏《铜碗丁》改编成评剧剧本,由她主演。由孙景芳编导的《淫恶史义》也由她主演。她还移植了河北梆子剧目《云罗山》,京剧的《花田八错》、《吕布与貂蝉》等。她演出的《戒毒大观》和《花会之乱》,也获得观众赞赏。30年代中期,歌林、宝利、丽歌、昆仑公司为其录制了唱片。总之,李银顺唱的都是新戏。

1930年,李银顺独立挑班,16岁任明玉剧社主演。明玉剧社在当时可以说是人才济济,实力雄厚。早期著名男旦余钰波、孙

凤岗、珍珠花、吴福臣等都是这个剧社的主要演员，还有青年演员李宝顺、李玉顺，以及在当时已有了声望的李义亭、刘兆祥、王喜瑞、刘玉山、李振桐、李砚秋、李福安等年轻的名小生、老生、丑等也都参加了这个剧社。为了经常演出新戏，李银顺还邀请了王幼卿、张来义担任“明玉剧社”的编剧。为此，内外行一致称赞这个剧社班底硬，演员强，这个剧社从1930年到1937年，在天津活跃了七年之久。

1938年以后，李银顺参加了天津以李寿山为首的著名三大块班社——聚祥社，长期在聚华戏院演出，她常以传统评剧压轴，偶至沈阳、北平演出。在此期间，李银顺还聘请了朱七（著名京剧演员朱玉良的七叔）编写禁烟剧目《戒毒大观》和反淫乱剧目《花会之害》。

李银顺为人刚正严肃，进取心强。她的相貌平常，但她以精巧的化妆和华丽耀眼的装饰来弥补自己的不足。同时评论她“扮相干净，头面讲究”。她出台亮相时，观众莫不为她那全神贯注的精神劲儿而倾倒。

在演出中，李银顺要求配角必须与乐队密切配合，反对“活词”、“出洋相”和低级庸俗的表演。老艺人追忆往事说：“跟她配戏得格外小心，谁要抓喂胡来，她就毫不客气，当场跟你瞪眼。像《杨三姐告状》这出戏，最容易‘活词’，可跟李银顺演，没有一个人敢随便。观众来看李银顺的戏，多为她的艺术而来，也极少有怪声乱叫的，”

李银顺的嗓音清脆甜美，纤细柔润。唱腔朴实圆润，自然轻柔，十分悦耳。她的唱腔老腔新唱，婉转细腻，气息运用匀称，充

满激情,讲求顿、拉、闪、放、颤,使唱腔衔接自然,一气呵成。念白口齿伶俐,吐字清晰,韵味醇厚,当时人誉之为“声满天地”、“无字不响”。她的表演熔青衣、花旦于一炉,独具风采。她艺宗李金顺并有所革新。她将李派唱腔化刚为柔。李银顺唱腔的动人之处不在高腔,而是讲究气、字、劲、味,追求音色美,以悠扬舒展的唱腔取胜。唱腔旋律常用跳进。行腔归韵中,其自然颤音委婉动听,形成一种清新流畅的艺术风格。她演唱的迷子腔中“杀了人的天爷呀”的“天”字长腔具有清新流畅的独特风格,后被鲜灵霞等继承。

例如在《媳孝孙贤》一剧中靠“哭街”和“卖子”两段唱腔,李银顺成功地塑造了一个古代淳朴、善良的妇女形象。她不大哭大嚎,唱腔含情蕴藉,演唱艺术精湛。“哭街”里的搭腔:“可难啊,难死我呀……”和紧接下去的慢板第一句“母子二人跪尘埃”的行腔,高音灵巧,中音如游丝不断,上下滑音如流水,清澈荡漾。在她的整段演唱中,除有明显的过板之处外,很难听出她换气的空当儿,行腔轻松柔美,不露刀痕斧迹。

李银顺对艺术认真刻苦,是个勇于创新的探索者。她利用仅有的一点业余时间,支撑着疲惫的身体排新戏,创新腔,并和余钰波、孙凤岗、刘兆祥以及琴师一起研究唱腔和表演,为了使自己的唱腔腔顺味美,付出了辛勤的劳动。如在《媳孝孙贤》一剧中“卖子”这段唱的一个小甩腔,为了不与前面的甩腔重复,在“可怜他卖身葬祖一点孝心”的“心”字中运用了一个别具风韵的甩腔,她那令人陶醉的颤音、归韵,犹如湖水中的波纹,堪称一绝。另外在《貂蝉》一剧中“大英雄难度美人关”一剧的甩腔,旋律跳

跃在一个八度以上，唱腔委婉细腻、华彩多姿，后人争相仿效。

由于李银顺唱过京剧，所以他善于把京剧的唱腔和唱法，融进评剧唱腔里。她经常巧妙地利用花哨的装饰音，特有的颤音和形如流水的上下滑音，使唱腔圆润动听。

总之，李银顺的艺术特点概括起来，可以归纳为三点：一是不断演新戏，创新腔，新人耳目；二是老腔新唱，使老腔增强生命力；三是音色甘美。

李银顺逝世于 1948 年，终年三十四岁。一生灌了六出戏的七张唱片。据老艺人讲，她本来可以灌很多唱片。但她坚持“宁缺毋滥”的原则，不肯将就。

李银顺艺术造诣深，但是脾气大，性子急，她不管在台上、台下，稍不如意，张口就骂，不讲情面。所以与她合作演出的演职员，都惧怕她这股怪脾气。

评剧名丑宋长文

提起宋长文,恐怕知道的人并不一定多,但一提起评剧《刘巧儿》中的王寿昌,大家自然会想起那段耳熟能详的“王寿昌街前闲游逛”这段唱词,这个角色叫宋长文,他是地道的武清人。

宋长文是中国评剧院丑行名家,1919年阴历7月6日出生,祖籍为天津武清,师承评剧表演艺术家张润时先生。

宋长文的艺术生涯在二十世纪四十至八十年代早期,五、六十年代主要为新风霞配戏。扮演的人物有:《刘巧儿》中扮演王寿昌、《豆汁记》金玉奴她爹、《卷席筒》中扮演县官、《凤还巢》中扮演朱千岁、《小二黑结婚》中扮演二孔明、《杨三姐告状》扮演杨三姐的哥哥、《祥林嫂》中扮演鲁四爷、《花为媒》中的车把式等。尤其是宋长文和同为彩旦名家的赵丽蓉在《凤还巢》一剧中的“丑洞房”的合作,不论是表演还是唱腔都达到了巅峰。宋长文于1994年12月20日在京病逝。

他的夫人筱丽珠原名徐凤英,1929年阴历6月18日出生,籍贯河北省三河县,她和新凤霞同承一师——小五珠先生。筱丽珠的表演生涯在二十世纪五十至八十年代早期,五、六十年代主要为新风霞配戏。扮演的人物有:《刘巧儿》中扮演刘媒婆;中国评剧院首版《杨三姐告状》中扮演金玉;《顶锅》中扮演王大婶;《红色宣传员》中扮演亲家母;《弄假成真》中扮演群众大嫂;《花为媒》扮演二大妈;《祥林嫂》中扮演邻居大婶等等。

在1980年电影版《杨三姐告状》中,筱丽珠所饰演的费氏非常有光彩,她以夸张的表演让观众欣赏到了评剧彩旦的上乘表演,她把一个既刁又傻的农村女人形象表现得淋漓尽致;在中国评剧院录像版的《祥林嫂》中也有她扮演群众的一幕表演,但就是这短短的几分钟的表演中,她把一位邻居大婶表演得活灵活现,让人堪叹表演艺术功底之深!

80年代中期筱丽珠退休便离开了评剧舞台,2002年宇扬评剧苑一周年庆典系列活动时曾邀请老人家光临,由于身体情况未能如愿,2009年3月26日,评剧彩旦艺术家筱丽珠病逝北京。

宋长文、筱丽珠伉俪一生都是在为评剧而不懈的工作,尽管他们是评剧舞台上的配角——丑行、彩旦,然而他们追求的则是丑中见美、美由丑生,带给观众却是美的享受,许多评剧戏迷、观众至今仍然怀念他们。

评剧白派“第一传人”李兰舫

1919年腊八,李兰舫生于武清县冀营村一个穷苦农家。李兰舫3岁时,父亲带全家逃难到天津谋生。6岁时,李兰舫在河东小戏园子里卖萝卜、瓜子,长年的耳濡目染,使她对戏曲产生浓厚兴趣并学会了不少唱段。11岁时,她有幸得拜京剧名家雷喜福为师学习老生,乃师见她聪明伶俐,教她《武家坡》、《逍遥津》等戏,开蒙后的李兰舫颇见长进。然而此时,她似乎对评剧更为钟情。12岁时,她又拜评剧名家赵月楼门下,工青衣。她与师妹李翠霞、花月仙等边学戏边演出,进步很快。1930年,她进入“山霞社”刻苦学习刘(翠霞)派戏,盛夏练得汗流浹背,严冬冻得嘴唇发青,仍对着冰窟窿喊嗓。很快掌握了“刘派”高亢、激越、铿锵有力的演唱特点,奠定了扎实的评剧艺术功底。

13岁的李兰舫在天津舞台崭露头角。评剧名家白玉霜(李桂珍)看了她的几场戏,觉得很不错,邀请她加盟自己挑班的“玉顺剧社”。于是,李兰舫先是在北京天桥为白玉霜唱“帽儿戏”,15岁时改为白玉霜演“里子”角色。在同台演出中,李兰舫对“白派”那低回婉转的曲调,意味深远的韵味儿极感兴趣,觉得自己高亢有力、尖细圆润的唱腔与白派低稳不颤的风格不甚和谐,便琢磨和苦练白玉霜的走低腔和鼻腔共鸣等演唱技巧,改“刘派”柔声细腔为宽厚宏润。

当时,白玉霜曾与本团4位骨干女演员义结金兰,身为大姐

的白玉霜,很看重最小的五妹李兰舫。为了使自已主演的戏满台生辉,从不轻易传戏的白玉霜,每晚散戏后主动为李兰舫说戏,分析角色、唱腔,不厌其烦地指导她掌握刚柔相济的特点,使唱腔变得低沉、委婉、朴实,刚劲。在白玉霜的指导下,李兰舫认真揣摩体会,刻苦练习,还把“刘派”名剧《井台会》改为“白派”演唱,获得观众好评,白玉霜也很满意。

在演出实践中,李兰舫成了白玉霜的主要配角之一。在传统戏《三节烈》中,白玉霜演张春莲,李兰舫演张秋莲;在《打狗劝夫》中,白玉霜饰张氏,李兰舫饰桑氏,等等。在长达4年的同台演出和白玉霜不尽的口传心授中,李兰舫学会了一大批“白派”戏,逐渐领略和牢牢掌握了“白派”演唱的艺术真谛,表演神似,唱腔乱真,被评剧界和广大观众公认为“白派”艺术第一传人。

作为白玉霜的得力助手,李兰舫受白玉霜之托,经常给小福子(小白玉霜李再雯的乳名)悉心传授“白派”技艺。小福子是白玉霜的养女,自小爱戏,后经奶奶李卞氏同意,福子跟艺名珍珠花的男旦李文社学戏。白玉霜见女儿是块唱戏的“料”,就指派李兰舫教她。12岁的福子,向大自己3岁的五姨李兰舫刻苦学戏,一连三年,福子已经学会了《桃花庵》、《马寡妇开店》、《珍珠衫》等不少戏,掌握了很多评剧基本功。

台上演戏,台下授艺的紧张生活,使李兰舫的演艺更加精熟。在京、津、唐等地成为具有一定影响的“白派”演员。

1937年7月,18岁的李兰舫在天津成立“育德剧社”独立挑班,让姐夫吴良佐任团长,姐姐李兰芬帮她管理衣箱和后勤。成员有王月樵,花艳芬、花美兰等,先后在开平剧院演出《少奶奶戒

指》《姊妹花》等戏，很是叫座。1938年底，李兰舫领衔赴沈阳献艺，她那漂亮的扮相，悦耳的声腔，引来了大批的观众。当时的剧目有《玉堂春》、《孔雀东南飞》、《珍珠衫》、《劝爱宝》、《桃花庵》、《马寡妇开店》、《宝龙山》、《李三娘打水》、《刘云打母》等，演出挺红火，收入也不菲。可是因日寇与汉奸横行霸道，演出活动受到一定影响。由于生活所迫，李兰舫在波折和困境中硬是坚持了下来。

在东三省演出的几年中，李兰舫用心学习借鉴程砚秋、尚小云先生的表演艺术，并把尚小云创演的《乾坤福寿镜》移植成评剧。演出中，她根据人物的处境与内心情绪，发挥自己嗓音“松、宽、圆、亮”的优长，大胆演绎剧情，深深感染了观众。儿时她学过京剧，如今派上了用场。她用京剧的戏路、身段、水袖等技巧来丰富评剧的表演艺术，慢慢形成了自己健康、朴实、豪放、大方的表演风格。她与同龄的京剧演员张云溪在锦州合演《武松与潘金莲》，轰动一时，《评剧大观》刊登了剧照。特别是她演唱的《佘太君挂帅》、《摇箭会》等老旦戏，借鉴小生唱腔，揉进了刘派旋律，做了有益尝试，广大观众非常认可。

在旧中国，戏曲演员的社会地位十分低下。1944年春天，正当李兰舫名噪奉天（沈阳）城，声播东三省之际，被当地恶霸“小王爷”抢占为妾，不准演戏。李兰舫受尽侮辱，以泪洗面。年终，姐夫吴良佐见李兰舫境况愈下，1945年春节回到天津，四处求人无果，最后花钱买通“青帮”头目，给沈阳“小王爷”去信要人。1945年春节过后，那“小王爷”才极不情愿地放出李兰舫。时值日伪时期，兵荒马乱，李兰舫女扮男装步行出逃，混过很多关卡，

受尽饥寒困苦,终于回到天津。

返津后一年多时间里,李兰舫闭门谢客,回顾 15 年的从艺经历,总结成绩,寻找不足,决心向演艺的更高层次迈进。她整天研究京剧,评剧、河北梆子、京韵大鼓等各种戏曲、曲艺,从中汲取营养,充实自己。1946 年 12 月,李兰舫离津 8 年后首次露演于新中央剧院,她与李文芳、小白玉霜、花迎春、筱玉芳、鲜灵霞、刘玉芳、新风霞、筱月珠、莲小君等合演《珍珠衫》、《丝绒记》、《杜十娘》、《劝爱宝》、《于公案》等戏,受到观众热烈欢迎。

以后的几年里,李兰舫在天津舞台非常活跃。这位身材高大,体魄健美的白派演员,多才多艺,戏路宽广,不仅本工的青衣、花旦戏演得好,老旦、小生、老生,甚至花脸等行当也都反串得精彩到位。在《秦香莲》中,她前演老生王延龄,后演花脸包拯;在《法门寺》中,她先演花旦孙玉娇,后演花脸刘瑾;在《金鳞记》中演小生张珍;在《八仙得道》中,她每晚轮换扮演其中的一位神仙,而且塑造的各有风采,绝不雷同。京剧名家李万春看后非常钦佩,登台祝贺。

全国解放以后,李兰舫艺术之花绽放得更加绚丽。1950 年 1 月,天津市评戏大会举办“庆新年新戏运动周”。李兰舫带头演出《兄妹开荒》,备受好评。当年 5 月,天津市评剧、京剧、曲艺界联合在中国大戏院举办筹募基金会义演,李兰舫带头参加,她与自京赶来的小白玉霜以及鲜灵霞、新翠霞、莲小君、六岁红、花迎春、小花玉兰等联合演出《三节烈》、《打狗劝夫》、《雪玉冰霜》等戏,个个出彩,满堂生辉,盛况空前。

李兰舫的丈夫伊焕岐,1925 年生于天津。他与评剧名家鲜

灵霞的琴师郭少田系师兄弟，由师兄代师传艺，伊焕岐学得一手好板胡。1950年与李兰舫喜结伉俪之后，成为黄金搭档，艺术上珠联璧合，心性上情投意合，彼此依恋地走过了漫长的戏剧人生。

1951年，李兰舫第二次挑班，到山东德州、临清、夏津等地演出，处处受到欢迎。特别在夏津城乡，无人不知李兰舫，李兰舫与很多戏迷成了要好的朋友。其中一位朴实农民杜延裕，得知李兰舫当年与白玉霜、小白玉霜等先后被李卞氏在茶水里偷下了“青粉”，一辈子不能生育，1952年主动把自己仅5个月的女孩给了李兰舫做女儿；三年后，又把刚出生的男孩给了李兰舫做儿子。儿女双全的李兰舫，1980年退休后安度晚年。可惜身患脑梗塞。1984年7月9日在沧州逝世。她的老伴2003年7月与世长辞。

1953年以后，李兰舫主要在天津、和冀、鲁各地演出。她主演一系列“白派”剧目，丹田气足，行腔宽厚洪亮、吐字真切感人。她那低回婉转的唱腔来自稳重的胸、鼻腔共鸣；而高亢激昂的甩腔全靠她雄浑的腹颅腔共鸣。无论是在大剧场还是乡村土台子，都能让最后一排观众听得清清楚楚。她的共鸣位置转换自如，真假嗓变化无痕，协调隽永，唱腔抑扬如波，起伏跌宕。她对气口和擞音的运用，丰富了评剧的旋律，能灵活巧妙地表现各种人物的内心情感，使人感到连顿交叉、错落有致，悦耳动听。总之，她的发音位置随着人物情绪的辗转变化而自由变换，韵味浓郁，从而吸引和打动观众。

1956年，京津等地的几个剧团邀请李兰舫加盟，小白玉霜

专程自京赴津找到李兰舫说：“老姨，你到中国评剧院来吧，咱俩儿挂并牌。”李兰舫均婉言谢绝。1957年春，李兰舫应邀参加沧县专区戏曲汇演，她在《打金枝》中饰演国母，获表演一等奖和荣誉奖。随后，她被挽留正式加入沧州市评剧团并任业务副团长。就在那年，她携团赴京献演，首都出现通宵排队购票景象，以后几年，她率团到沈阳、抚顺、锦州、山海关、唐山等地演出，久违的观众争相再看“李兰舫”，演出反响强烈，大获成功。

为贯彻党的“双百”方针，李兰舫积极排演现代戏。1958年创演现代戏《母子两代英雄》，李兰舫饰马本斋母亲，其唱腔设计避开“白派”低回哀怨的腔调，注入了雄浑激昂而又婉转悠扬的艺术神韵，各种板式的成套唱腔，将人物的“神”与“情”巧妙融合。演出时，李兰舫以精微细腻或雄浑豪放的曲调，把一个铁骨铮铮，视死如归的英雄母亲形象，表演得动人心魄。1962年，该剧作为河北省戏剧汇演剧目，在天津引起轰动，郭沫若，田汉等名家观后予以高度评价。其后，该剧在天津连演百场，场场爆满，天津人民广播电台录制后多次播放。

1963年，李兰舫主演了现代戏《槐树庄》和歌颂中朝人民友谊的《骨肉深情》，中央人民广播电台均以录播。朝鲜崔庸健委员长来华时，首都机场播放李兰舫主演的《骨肉深情》表示欢迎。

在“文革”前的近10年间，年富力强的李兰舫发挥自己的聪明才智，参与新编和主持改编了《木匠迎亲》、《南海长城》、《铁流战士》等十几出现代戏，在讴歌新时代，创演英雄人物方面前进了一大步。在唱腔方面，李兰舫根据不同人物性格，对“白派”韵律加以革新，丰富了“白派”各种板式。在行腔速度上，李兰舫的

慢板较之白玉霜舒缓。由于李兰舫音域宽广,能在一段唱腔中迂回两个8度,这就使以声腔刻画人物有了很大的发展空间。白玉霜的演唱,在上句落音时多使用下颤音,李兰舫根据剧情改为回旋音,使声音在腹、鼻、胸回荡,从而把人物情感表现得更加委婉细腻。总之,通过学习继承和丰富发展“白派”唱腔,李兰舫塑造出了一大批性格迥异的舞台形象。

李兰舫为人平和、谦逊、艺德高尚。下乡时拉车、搬道具什么都干;演出中常为青年演员当配角,耐心指导自己的学生赵九茹、刘文彩、刘化茹及其他青年演员。三年困难时期,她多次把自己的专供食品分给大家;后来还把自己多年积攒价值万余元的行头献给剧团,受到上级领导的好评和全体演员的拥戴。

刚到沧州市评剧团那两年,李兰舫伉俪工资共600元,后来李兰舫定为文艺8级,月薪118元,为全市仅有的3位高级知识分子之一。“文革”风浪吹来后,李兰舫被当成“反动艺术权威”横遭批斗,1973年落实政策后,李兰舫才有了施展才艺的天地。“四人帮”的倒台,使李兰舫进一步焕发了艺术青春,在周恩来总理逝世一周年纪念大会上,她用白派唱腔谱写新曲,激动地演唱缅怀周总理丰功伟绩的唱段,使得1000多现场观众名潜然泪下。1982年,60多岁的李兰舫抱病演出了白名剧《砸粥缸》,这也成为她生前最后的一场演出。

李兰舫在养病期间,中国评剧院刘萍携琴师李梓森、天津评剧院夏霞等先后专程到沧州拜访李兰舫伉俪,学习了《玉堂春》、《珍珠衫》等戏及其唱腔唱法、演唱特点等。

李兰舫,一位不应被忘却的人民艺术家。在当今改革开放的

新形势下,我们深情缅怀和纪念她,以期唤起人们为弘扬民族文化做出不懈的努力。

京剧表演艺术家丁至云

自京剧形成以来，天津的演员队伍有一个传统特点——诸如刘赶三、孙菊仙、周春奎、李宗义、童芷苓、丁至云、齐啸云等众多成就卓著的一代代名家，全不是科班出身的梨园子弟，而是从票界涌现出来的佼佼者。自1956年天津京剧团建立，便担任头牌旦角主演兼任副团长职务的丁至云，也是先在票界大红大紫，下海做了专业演员后，成为享誉南北的著名京剧表演艺术家。

得益于京剧票友比赛

丁至云，原名学秋，别名学芳，出生于1919年，原籍武清丁辛庄，世居天津。她自幼爱好京剧，尤其痴迷梅派艺术。但由于父母接受旧礼教的影响，阻拦女儿学戏。十几岁的丁至云，找各种借口偷偷跑出去学艺，几年间竟然学会了几出开蒙戏，随后加入了天津渔阳国剧社，在名票王云卿、王庾生、金碧艳等人辅导下，经常票演于京津各地。1938年，她为深造梅派艺术，经人介绍，有幸向王瑶卿、王庾生（梅兰芳的琴师）请益，多次与金少山、谭富英、杨宝森、李多奎等名伶和王庾生、包丹庭、从鸿逵、朱作舟的名票合作演出。20岁即成为享誉京、津、沪等地的名票。

丁至云成名，得益于一次城际间票友大赛。近年来，各种规模的京剧票友大赛经常举办，群众已然司空见惯。而在解放前，类似的活动在各地却很少见，偶尔举办一次，留给人们的印象自

然十分深刻。那是 1942 年夏末，由北平广播学会会长周大文发起，联合国剧协会的部分成员，举办过一次范围比较广泛的票友清唱比赛。比赛分老生、青衣两组，北平、天津、唐山、保定等地的名票争相报名。开始时先行分组预赛，从为数众多的参赛者中选出旦两组前 10 名，然后再从中选出每组的前 3 名。应邀担任裁判的谭小培、时慧宝、雷喜福、王瑶卿、尚小云、荀慧生、徐兰沅等京剧名家与周大文等经办人议定，每位选手各唱三段。前两段为选手必唱的另一选段，西皮、二黄各一段。老生组为《武家坡》里的西皮导板“一马离了西凉界”和《二堂舍子》里的二黄快三眼“昔日里有一个孤竹君”，青衣组为《武家坡》里的西皮导板“多蒙邻居对我言”和《二堂舍子》里的二黄导板接回龙转慢板“忽听得二娇儿一声请”。唱完两段后，第三段则由参赛者自选。

决赛那天，按规定参赛者自带琴师一名。在电台直播间演唱时只报选手临时抓的序号，以号代名。裁判们坐在各自家中的收音机旁，由主办单位派来的人员陪同收听选手清唱，对参赛者的嗓音、韵味和板眼及时打分。全部听完后将写有打分情况的报表交陪听人员带回，经办者们汇总几位裁判的打分，按选手得分多少排出名次。结果老生组第一名由唐山开滦矿务局职工马雄获得，第二名是北京的女票友黄某，第三名是天津的女票友谢宗葵。青衣组第一名是赵学芳，人们都很陌生，直到颁奖时才得知，原来赵学芳就是 22 岁的天津女票友丁至云。她对这次参赛没有把握，报名时用了个别名，未料却获得了青衣组的头一名，奖品是一块银盾和若干现金。颁奖那天，北平广播学会在长安戏院组织获奖演员联演。前边一出《武家坡》，由老生组第二名黄女士与

青衣组第二名张岚合演。后边一出《二堂舍子》，本该由青衣组第一名丁至云与老生组第一名马雄合演，马雄因为自己不擅彩扮演唱而借故推辞，刘彦昌改由老生组第三名谢宗葵出演。丁至云由此在平、津的一代有了更大名气。这次票友比赛成为她日后拜梅兰芳为师的有效资本。

梅花诗屋论画传艺

1948年，丁至云赴上海拜梅兰芳为师，梅先生在梅花诗屋亲自为她说戏。同时还得到王少卿、魏莲芳的指点。丁至云后来所演《玉堂春》、《凤还巢》、《太真外传》、《西施》、《奇双会》、《生死恨》、《宇宙锋》、《四郎探母》、《贵妃醉酒》、《红鬃烈马》、《霸王别姬》、《宝莲灯》等剧目，彼时均经过梅先生加工。

梅花诗屋是当年梅先生在上海寓所里的斋名。抗日战争期间，梅先生出于爱国热忱，蓄须明志，息影舞台，常在诗屋里挥毫作画。上世纪40年代丁至云初进梅花诗屋向梅先生问艺时，见到诗屋四壁布满花卉、翎毛、佛像、仕女之类画稿，其中有一幅梅先生精心绘制的《美女簪花图》，看上去格外清丽、隽秀，但画面上的美女却没有画眼睛。丁女士不详缘由，便向乃师请教。梅先生告诉她，眼为心之苗。绘画如同登台演戏，眼睛所表达的情感，有时是语言难于替代的。所以，在没有把握准情绪的时候，需要花费心血去构思。晋朝大画家顾恺之对画眼睛的态度就极为审慎，每画成一幅美女图，常有数年不点眼睛的情况。

当年梅先生在梅花诗屋向丁女士授业时，常结合绘画艺术对她进行启蒙教育。譬如，用齐白石老人关于绘画应在似与不似

之间，“太似则媚俗，不似则为欺世”的经验之谈，启发女弟子演戏要讲究含蓄美，做到戏外有戏，戏外生情。他说，演《贵妃醉酒》，若在台上把杨玉环精神的空虚、心里的苦闷宣泄无遗，观众就会感到索然无味。梅先生从绘画艺术中引申出的精辟见解，蕴含着各种艺术之间互相借鉴、互为补充的道理。

丁至云说，梅兰芳先生之所以能够成为博大精深的京剧大师，同他在戏外所下的功夫有直接关系。他在研究了古画《散花图》之后，被画面上那风带飘逸、体态轻盈的天女形象激发出强烈的创作欲望，随后编演了古装新戏《天女散花》，他从顾恺之的《洛神赋图》获得灵感后，创造出翩若惊鸿、宛如游龙的洛神形象；又从《寒灯课子图》的意境中，揣摩出《生死恨·夜诉》里韩玉娘的人物情绪。其他如《奔月》、《葬花》等剧，从化妆、服饰到身段、亮相，无一不从绘画中获得启示。

历经坎坷不气馁

1956年天津市京剧团成立后，丁至云成为与杨宝森合作配戏的头牌青衣。她嗓音宽亮，唱出腔来圆润糯甜。她的念白，抑扬顿挫句读分明，韵味醇厚。她主演的《凤还巢》、《宇宙锋》、《玉堂春》、《生死恨》、《贵妃醉酒》、《西施》、《穆桂英挂帅》等剧目，台风凝重大方，表演细腻传神，深得广大观众好评。1962年梅兰芳逝世一周年之际，天津市举办梅派剧目专场演出，姜妙香老前辈亲自到天津，与丁至云合演了《奇双会》、《玉堂春》等梅派名剧。

正当丁至云在舞台上大展才华的时候，1966年那场政治风暴剥夺了她演戏的权利。1978年落实政策，她才重返剧团。在人

生道路上历经坎坷的丁至云没有一句怨言，没向组织提出任何条件。她唯一的愿望是立即投入演出。领导上满足了她的要求。

人们知道，戏曲演员的功夫“一天不练就回了，三天不练就没了。”丁至云一扔就是十几年，功底再硬也难免生疏。然而，丁至云重登舞台，扮相、嗓音、做派居然不减当年，观众在台下聆听她那珠圆玉润、清丽委婉的嗓音，欣赏她那凝重大方、细腻传神的形态表演的时候，无论如何也难以相信这是位将届古稀之年的老人在演出。不难想象，她是用汗水和心血做代价换来的。

丁至云登台演出，不是为名为利。她想的是，传统剧目被禁锢多年，现在人民群众急切要看。可老演员有的已然作古，有的病老体衰，青年演员会戏有限，一时尚能挑班，自己还能演唱，理应肩负起重任。一来可以丰富群众文化生活，二来可以为青年演员作示范。出于这种动机，她拚命地工作，从不知疲倦。在大城市她演，中小城市巡回她演，农村土台她也演，只要剧团安排她演，她二话不说，让演什么演什么，不计任何条件。那几年，哪一年她演出场次也不少于六七十场。

“文革”以前，丁至云是天津市有限的几位文艺三级演员之一，享受高知待遇。“文革”后她是天津市政协委员、天津文联委员、剧协天津分会理事。可她从来不摆架子，敬老爱幼，平易近人，而且急公好义，顾全大局。同行老少敬她艺德兼备，对她无不折服。平日排戏或是赴外地演出，大伙都想对她给予照顾，可是她说什么也不肯接受。剧团外出，她不坐软席，总是跟大家一样坐硬座；他不住宾馆，跟大家一道住在剧场后台。她认为这样做同志关系更亲密。一次在营口演出，散戏后，观众在剧场外面等

候看望她,可就不见她出来,一打听才知道,她没有住宾馆,而是住在剧场后面一间没有桌子椅子,用块黑布遮挡着窗户的木工房里,消息传出,当地群众大为感动。

丁至云严于律己,体现在言行之中。这是她在剧团为人称道的一个重要原因。有一回,剧团即将外出,偏偏丁至云在行前生了病,她本可以因此不去。可她这根台柱子若不同去,剧团的业务演出肯定大受影响。团里领导征求她本人意见,她说:“去!”为了在外地有人照顾她生活,女儿刘莉随团同往。丁至云有言在先,拒绝剧团一切补助。结果,外出几十天,她没有接受剧团一分钱,连女儿的车票、食宿费等所有开支,全部由丁至云自己掏腰包。

1987年,经李瑞环老市长倡议,天津市表演艺术咨询委员会建立,丁至云成为终身委员,从那以后,她主动肩负起向青年演员传授技艺的责任。凡愿意跟她学戏者,不管是哪个剧团的,来者不拒,想学哪出教哪出,想学哪段教哪段,一点架子都没有。

酸甜苦辣的三度婚姻

丁至云 17 岁时, 爹妈做主将她许配给一位比她年长 31 岁的律师做续弦, 虽然经济条件较一般人家优越, 丈夫也对她百依百顺, 但丈夫比她爹的年纪还大, 彼此没有共同语言, 在一起生活的十几年, 精神上毫无幸福可言。新中国建立后, 丁至云下海作了职业演员, 成了公众人物, 她的丈夫毕竟是受过高等教育的知识分子, 自觉在一些方面与丁至云不够般配, 经慎重考虑后双方协议离婚。婚姻上获得了自由的丁至云, 感念丈夫曾经不惜重

金支持她拜师学艺和四处票戏的恩情，离婚后像对待自己老人一样，在生活方面尽心给予照顾，供他养老，直到逝世。

又14年后，45岁的丁至云重新组建了家庭。他不图名利地位，只求年貌相当在一起过日子的伴侣。岂料，再婚后只过了8个月的舒心日子，她便被骤然而来的“文革”风暴冲落到万丈深渊。丁至云成为人民专政的对象。在那令人心悸的阵势下，她新婚未久的丈夫怕受政治牵连，匆匆离她而去，刚刚建起的家，刹那间变得一无所有。她这位全国知名的高级演员，被赶到一个街道小厂看自行车，每月工资从650元跌到32元，只够每天喝棒子面粥的开销，出门没有坐车钱，上下班全靠步行来去。一晃就是14年。

1982年，时已63岁的丁至云，第三次步入婚姻殿堂。这一次是经亲友撮合，她与全国著名的话剧导演梅阡喜结良缘。婚后两个人一起泼墨绘画，一起谈戏论艺，一起读书养花，彼此志趣相投，两个人相敬如宾，这一对经历过风风雨雨的老人，尽情地体验者黄昏恋的惬意，饱经沧桑的丁至云对这突如其来的幸福格外珍惜。

可惜好景不长，1989年丁至云突然感觉腰疼难忍，家人送她到医院检查，查出她患的是癌症。全家人哭作一团，但对丁至云严守秘密，只说得的是一般疾病。丁至云强忍病痛坚持服药治疗，奈何天不假人，她身上的病情迅速恶化，终成不治，同年5月21日在医院逝世，终年70岁。

众口一词赞前贤

2009年5月22日晚，天津有关部门在中国大戏院举办“纪

念著名京剧表演艺术家丁至云诞辰 90 周年京剧演唱会”。梅葆玖、赵慧秋、马少良、赵鸣华、康万生、杨乃彭、孟广禄、张学敏、裘云、马小曼等京剧名家齐聚津门，演唱会还由王长君现场为丁至云的早年演出录音作配像表演，赵慧秋则以 84 岁高龄献上自拉自唱的《春秋配》，以此纪念自己的舞台姐妹丁至云。人们说，纪念丁老太太演唱会，不给一分钱也得参加，那可是梨园界难得的大好人呀！

是啊，当年在天津京剧团每提及丁至云，同志们定会异口同声地说：“丁老师这人太仁义了。”在大量的事实面前，他们选择不出更恰当的褒词。他们能滔滔不绝的向来访者讲述一连串有关丁至云的事迹。

有一年剧团在大连演出。一天夜里，丁至云得了急性肠炎，在医院打针、输液，折腾到天亮才朦胧入睡。可是当天还有她的全部《宇宙锋》演出，戏票早已售光。丁至云明白，如果换人、改戏，每张票要退两角钱，这不仅给剧场增添麻烦，而且对不起远道赶来看她演出的知音。于是，她恳求团长无论如何不能改戏码。团长担心她的身体，她却坚决地说：“你放心，我行。”结果，她硬挺着把这场戏圆满地演了下来。散戏后，她就累倒在床上。团里同志看着她那疲惫不堪的样子，又心疼又钦佩。

又有一次，剧团在石家庄地区演出。头一天，夜场由丁至云主演全部《玉堂春》，次日上午的《四郎探母》，原定由青年演员主演。凑巧，这位演员嗓子失音，登不了台。当地要求由丁至云替演。按剧团计划，每个点儿演六天，丁至云演四场，如果再让她顶替青年演员，她这么年纪受得了吗！剧团领导很为难。丁至云得知了情况，爽快地说：“行，我顶。”她这一夜只睡了几个小时的

觉，早早起床化妆。当观众看到台上的铁镜公主是丁至云的时候，顿时报以热烈的掌声。

那些年剧团在外地演出，有时当地要求丁至云加演，每场单独补贴她一百元，她也只演戏，不收钱。她说：“大家同台演戏，离了谁也演不成，为什么单独给我加钱？”

在东北演出，一天两场戏，演员们体力消耗很大。当地伙食费较贵，年轻人上有老下有小，舍不得多花钱，吃喝很节省。丁至云心里疼得慌，她拿出二百元钱，给每人买了一只烧鸡。不久换了台口，她再次拿了二百多元，给每人买了两盒罐头。人们表示，再不好好演戏，对不起丁老师这番心意。

戏曲界时兴拜师收徒。丁至云虽然不收弟子，可是不管是谁，只要找她求学问艺，她总是来者不拒，教学中恨不得把自己所知所会倾囊而授。几年来，经他指教过的后学，她已记不清有多少位，有的甚至连名字也叫不上来。学艺者每次登门，她都拿出好烟好茶招待。人们说她是“搭米的厨师”。可是，谁若是带着礼物到她家来学艺，她可不答应。有一次，剧团里的一位青年演员破例给她送去一兜桔子，她真的动了气。她找到团长说：“年轻人干什么都爱比着来，这个头儿一开，往后可就收不住了。”这兜桔子她到底也没收。她收到的是大家对她的信任。

著名黄梅戏演员王少舫

著名黄梅戏演员王少舫在电影《天仙配》里塑造的董永这一憨厚、朴实的艺术形象和他那富于魅力的演唱,给人留下了深刻印象。王少舫的唱腔浑厚大方、洒脱奔放,成为黄梅戏男腔最具有代表性的一帜。他在丰富和发展黄梅戏男腔方面做出了有益的贡献。

1、由京剧改唱黄梅戏的表演艺术家

在黄梅戏艺术史上,王少舫与严凤英曾经是长期合作者,他同样是为推进黄梅戏的发展,丰富黄梅戏表演艺术作出重要贡献的人物。与严凤英的艺术道路相比,王少舫有一个引人注目的不同之处——他是由京剧改唱黄梅戏的表演艺术家。

王少舫祖籍天津武清,生于1920年10月。他的上辈三代都是唱京剧的,父亲王明山,母亲王月华都是京剧演员。梨园世家的环境,艰难岁月的逼迫,使他很自然地学唱京剧,9岁时即被父亲带至上海,拜鲍筱林为师,13岁开始登台演出。京剧艺术博大精深,沉淀深厚,王少舫从京剧苦学苦练而来,为他以后在黄梅戏艺术天地中驰骋打下了良好的基础。

王少舫与黄梅戏初次接触是1933年。据他自己回忆:“记得是1933年随父搭班来到安庆,住在现在双井街旁边的南洋旅馆里。有一天这家旅馆里的一位洗衣大姐突然问我:‘你会唱黄梅调?’我说没听过。她很痛快地给我唱了一段《苦媳妇自叹》

……我当时觉得十分新鲜,感到这个剧种既好听,又好懂,用现在的语言来说是乡土风味浓厚,生活气息十足。我从心眼里爱上了黄梅调,并求她多教我唱几段。我于是很快学会了《苦媳妇自叹》,回到班子里还教给我的姐妹和同行哥儿、大爷们听。”艺术的道路上充满偶然,也存在必然。王少舫与黄梅戏虽然擦肩而过,却对它留下了深刻的印象,用他自己的话说,这次偶然,“黄梅戏就在我心里撒下种,发了芽。”

王少舫正式参演黄梅戏是1939年,当时安庆沦入日本侵略者之手,他所在的京剧班社与黄梅戏班社都陷入困境之中,为了谋生糊口,京剧,黄梅戏艺人不得不同台演出,以各自的优势吸引观众。他第一次参演的黄梅戏剧目是《天仙配》,扮演一个没有多少唱段的仙女。此后他对黄梅戏更加喜爱,所演的剧目也越来越多,如《秦雪梅》、《诸葛亮招亲》、《杨乃武与小白菜》等,在这些剧目中,他扮演的大多是小生。当时,京剧已经是大戏,而黄梅戏却是小剧种,许多京剧演员在京黄同台合演时,还不愿唱黄梅戏,而王少舫却冲破了这种狭隘的观念,投身于黄梅戏艺术实践中,实属难得可贵。

1950年,对于王少舫来说,是艺术道路的重要转折点。这以前,他虽爱唱黄梅戏,并演过黄梅戏,但他毕竟还是京剧演员,在京黄合演后,他依旧唱他的京剧。而这一年,他顶着“不唱京剧唱黄梅戏,米箩跳进糠箩里,太没出息”的责骂声,在安庆加入了新中国成立后组成的黄梅戏剧团——“民众剧场”,从此,他彻底迈上了黄梅戏表演艺术道路。他担任该剧团管理委员会主任,为配合宣传新中国成立初期党的中心任务,积极排演新戏,其中,不

乏《小二黑结婚》这样现代题材的剧目。1954年他调到省黄梅戏剧团,开始了与严凤英的长期合作,成功塑造了《天仙配》中的董永,《女驸马》中的刘文举,《牛郎织女》中的金牛星等艺术形象,受到广大观众的欢迎和喜爱,也因此,他曾获华东地区戏曲观摩大会演员一等奖,两次获得省戏曲会演一等奖,并获文化部金质奖章。

“文革”十年动乱,王少舫与其他文艺界著名人士一样,受到极不公正的对待,历尽坎坷。1977年“四人帮”被粉碎后,他再度焕发了艺术青春。一方面他积极参加《天仙配》、《女驸马》、《江姐》等保留剧目的恢复演出,另一方面还排演《陈州怨》、《龙女情》、《风尘女画家》、《无事生非》等新剧新戏,并在剧中扮演重要角色,塑造了包公,黄丞相,潘赞化,唐德隆等新的人物形象。在这期间,他还灌制了不少唱片,留下了一批黄梅戏唱腔精品并为培养青年演员倾注了大量心血。

1986年7月,这位著名的黄梅戏表演艺术家因病逝世,永远离开了他所钟爱的戏曲舞台。

如果说,严凤英由于从小受到黄梅戏泥土芳香的熏陶,以她的艺术悟性和学习精神发展了黄梅戏表演艺术,其个人风格和剧种风格融为一体,王少舫在黄梅戏舞台上则显示了更多的属于个人的艺术个性。只要有好的嗓音和艺术悟性,严凤英可学可仿,在20世纪80年代以后,就有好几位青年演员被称为“小严凤英”;而王少舫的唱腔表演虽然也被学习继承,至今却无一个“小王少舫”出现。其原因正在于王少舫有着鲜明的艺术个性,很难学得像。因此,用“王派艺术”这一说法概括他的表演艺术特

色和成就不无道理,同时他也值得我们作深入的探讨研究。

王派艺术的个性特征首先呈现在唱腔上。王少舫的嗓音很特别,宽厚洪亮,略带沙哑,这种嗓音极富特色,不仅在黄梅戏演员中绝无仅有,在京剧界也属凤毛麟角。1981年他赴香港演出时,香港著名人士费彝民在《大公报》上撰文称赞道:“王少舫有天生的一副好嗓子,即响亮又有脑音,在京剧里叫‘云遮月’,只有谭鑫培余叔岩有此天赋,杨保林有而不纯。”这条“云遮月”的嗓子令任何人听后都难以忘却,足以形成观众的第一听觉印象。不仅如此,王少舫由于从小勤学苦练,功底深厚,底气充足,他演唱任何唱段都游刃有余,抑扬顿挫,张弛起落,极富感染力。这样的嗓音条件与王少舫精于创造相结合,就形成了其独特的声音造型。例如《天仙配》“路遇”中“含悲忍泪往前走”一句,他唱来平缓而起,气如游丝,又如低回流水,仅仅用声音就准却又充分地表现出董永上工前哀怨悲伤的心情。又如《女驸马》中刘文举的“臣闻书生李兆廷”一唱段,王少舫在把握了刘文举“糊涂透顶”又“聪明过甚”,逢迎拍马,刻意钻营的性格特点后,运用嗓音进行刻画,当唱到“老臣去到襄阳府,将他悄悄带进宫”两句时,声音放低,尤其“悄悄”二字,声音更低,即展现刘文举此时自作聪明的神态又把他“悄悄”玩弄诡计的恶劣品行尽行表现给人看。而唱到“万岁又得栋梁臣”时,他的音量突然放开,惟妙惟肖地传达出刘文举献上妙计后洋洋得意的神态。王少舫十分明确演员的一切手段都应为了塑造人物服务的原则,人们在为他那独特的嗓音和娴熟的技巧击节叫好的同时,又从他的声音中听到人物的神情貌态。

王少舫不仅嗓音富有特色,他的外行条件也与众不同,他身材魁梧,脸盘较大,一双眼睛也比别人大了几分。这一切的综合使他既难归之于戏曲传统行当中,又使他冲破行当的限制,自成一家。人们常说王少舫的戏路宽,的确,他扮演的角色以行当分有小生(如《天仙配》中的董永,《打金枝》中的郭暧),又有老生(如《女驸马》中的刘文举,《龙女情》中的黄丞相),还有花脸(如《陈州怨》中的包拯)。他既演古装戏,现代戏言来同样出色,演正面人物令人为之动情,反面人物也扮得惟妙惟肖,《南国烽烟》中的钟大伯,《江姐》中的甫志高就是他在现代戏中塑造的一正一反两个人物形象。王少舫扮演这些人物形象呈现着两个鲜明的特点:一是在充分挖掘人物性格的基础上,打破行当的限制,细致地刻画人物,例如《天仙配》中的董永,在行当上属于小生,但王少舫并没按小生的套路去演,而是力求“传神”,将他善良憨厚的贫苦农民的形象,刻画得极为真实。二是以自己的外行条件(包括嗓音)改造人物,使所演的人物向自己的形象靠拢。这样,王少舫的表演就形成了一种魅力十足的小白脸儿,但是,在突然爆发的一个声震屋瓦的‘挑帘好’中他举步登场时,观众竟吓了一跳:那高大身躯,那盈盈大脸,那略带沙哑的粗洪嗓音,那是扮演梁山伯的王少舫吗?可是,随着演出的进展,观众的‘第一印象’在不知不觉中荡然无存了。那‘草桥结拜’中的端庄儒雅,文静笃诚,那‘十八相送’中的淳厚天真,憨态可掬,那‘楼台相会’中的喜悲跌宕,炽烈坚贞,那不是个栩栩如生的梁山伯吗?中国戏曲类型化的塑造方法形成了观众类型化的审美心理定势:是书生,必定手捧书卷声音尖细,温文尔雅;是小姐,必定行不动

尘,欲言还羞,娇弱温柔。王少舫却以自己的外行条件首先给观众一个新鲜感,继而以切中人物性格的表演使观众不知不觉钟爱了他所演的人物形象,由“不象”到“象”。与众不同,独具个性,这是王少舫表演艺术精湛的体现,也使他的表演艺术与旁人拉开了长长的距离。

王派艺术的第三个特点是表演功底深厚,具有圆润饱满而自然流畅的风貌。王少舫由京剧改唱黄梅戏,京剧艺术丰厚的积累使他受益于前,又用之于黄梅戏的表演之中。王少舫对京剧唱做念打和手眼身法步等程式的运用,不是生搬硬套,而是结合黄梅戏剧种特点,灵活地化用,规范而了无痕迹,圆润流畅。看他的表演,一招一式,一眼一步,都很讲究,却无故意卖弄,扭捏作态之嫌,而是在体现黄梅戏质朴自然风格的同时,充分地展露着人物性格。例如,京剧的念白讲究字正腔圆,注重出字,咬字,归音,喷口等技艺,王少舫在表演中十分注意。《罗帕记》第二场中王科举有一大段念白,当他听说爱姬陈赛金与家奴姜雄有了私情,他既痛心又愤恨地念出“陈赛金”的名字,王少舫用重音念出,缓缓归音,一脱一收,把王科举对陈赛金恨爱交加的感情淋漓尽致地表现出来。京剧表演中很讲究眼神的运用,王少舫同样汲取了这一手法,《夫妻观灯》的情节很简单,舞台也完全虚拟化,王少舫通过眼神的运用把观众带入了四处都是元宵花灯的环境之中,随着他的眼神,看到东西南北花灯闪烁的热闹景象。《罗帕记》中王科举得知罗帕在姜雄手中,便回家向陈赛金索要,以证真假,陈赛金不知罗帕已失,仍然去拿取,这时王科举将信将疑,唱了几句唱词:“我看她神色安然语温顺,她还是故作镇静还是真?只

要宝物物件在……”唱这段唱词时，王少舫的眼神是这样运用的：唱头两句时目光由陈赛金离去的方向慢慢转向台口正面，继而朝下，这是思考，猜疑；唱到第三句时，他眉毛抬起，眼睛直视前方，表明他等宝物有无证实后再行决断的判断。眼神的运用，无疑使人物的内心世界得到充分的表露。

2、王少舫对黄梅戏的贡献与影响

王少舫与严凤英都是黄梅戏大发展时期出现的杰出表演艺术家，他们又共同为黄梅戏的大发展作出了卓越的贡献，贡献的侧重点有同有异。

以纯熟的表演艺术创造舞台形象，使黄梅戏深入人心，为广大观众所接受喜爱，这是他们的相同之处。从20世纪50年代初开始，他们就是舞台创作的合作者。生旦为主的戏曲舞台传统使他们共领着表演艺术的风骚。黄梅戏的剧目精品中，他们的名字紧密联系在一起，《天仙配》中的七仙女和董永、《夫妻观灯》中的王小六和王小六妻，《女驸马》中的冯素珍和刘文举，《牛郎织女》中的织女和金牛星，等等，使观众既叹服他们个人的表演艺术成就，又对黄梅戏留下深刻印象，对这个本来局于一隅的剧种产生喜爱之情。在严凤英含冤去世后，王少舫又相继在《龙女情》、《陈州怨》、《无事生非》等剧中扮演重要角色，他的表演艺术依旧征服了新老观众，所到之处，无不赢得喝彩。如果说，他与严凤英共同创造了黄梅戏表演艺术第一个辉煌时代。那么在严凤英去世后，他还与新一代演员创造了第二个辉煌时代。

王少舫对黄梅戏的第二贡献是将京剧艺术丰厚的积累带入黄梅戏表演中，使黄梅戏由简陋走向丰富，提高了它的表现力。

在他参演黄梅戏之初,黄梅戏的伴奏乐器只有锣鼓,演员也凭自己的嗓音条件各唱个的调门,王少舫就将京胡伴奏带进来,他自己赢得了一个绰号——“京托子”,而黄梅戏从此也开始有了锣鼓以外的伴奏乐器,使之在音乐演唱上趋向了风格的统一。在唱腔上他同样借鉴了京剧以丰富黄梅戏的演唱,他回忆到:在唱《秦雪梅吊孝》中“老天爷成全我夫妻团圆”一句平词落板时,总觉得不是味道,带不上劲,唱不出悲情,“我心里琢磨,这样的唱段若在京剧里用二黄来唱,可以来个拖腔。我何不也用京戏二黄拖腔的办法来试试瞧!”他反复琢磨,终于哼出很好听的又符合情绪的音符,“在台上唱到这句时我随着感情一气呵成,把‘成全我’几个字在旋律上扬了上去,用了一点京剧的润腔手法。在唱‘夫妻’二字时拖了一个长腔屏住气息,来一个断腔,加大音量。在‘我’字和‘圆’字上用了两个小颤音,把这句台词比较恰当地表现了出来。”这句平词落板的唱法就此形成并成为了传统唱腔。艺术的创新需要点滴积累,一次偶然往往导致必然,王少舫在以京剧丰富黄梅戏方面有着大量的实践,值得我们好好总结和研究。

王少舫既善于继承,又勇于革新探索,这对于黄梅戏的发展同样起着不可低估的作用。他善于兼收并蓄,除京剧外,他自幼接触了越剧,沪剧,河北梆子,评剧等地方戏曲以及话剧,电影艺术,他随处注意,留心学习,甚至连各地小贩的叫卖声他也不放过,其结果是既丰富了个人的表演艺术,也丰富了黄梅戏的表现力。1950年他在安庆“民众剧场”担任管理委员会主任,率先将一批京剧剧目移植到黄梅戏舞台,如《诸葛亮招亲》,《金玉奴》,

《十三妹》等,其中《仇深似海》一剧在当时引起了很大反响;同时还排演了不少现代戏,如《大家进步》、《小女婿》、《小二黑结婚》等,这一切,无疑为黄梅戏的发展注入新的生机,扩大了它的影响。他还满腔热情地整理黄梅戏传统剧目,已成为黄梅戏剧目精品的《打猪草》、《夫妻观灯》就是他参与整理,设计和导演的。

王少舫艺德高尚,与他合作共事的人们无不交口称赞。在艺术上他一丝不苟,精益求精,一句唱词,一个动作,都极其认真,他热心帮助其他演员,特别是1977年以后,为扶助青年演员,甘当配角,不计较个人得失,这同样是他对黄梅戏的贡献,是一份难得的精神遗产。

3、王少舫的唱腔特色

在王少舫的表演生涯中塑造了大大小小几十个人物形象。他在创造这些角色时,注意发挥唱腔的表现功能,根据角色所处的行当,选择不同的唱腔,设身处地去揣摩人物的内心状态,并根据人物的身份,年龄,性格,语言,声调,感情的内在节奏等方面的不同,在旋律的长短高低,腔音的衬字,版式的安排,演唱的音色,发声的位置诸多方面,进行统一权衡,精心设置,因而使他塑造的人物声情并茂,极富感染力。值得一提的是他晚年为丰富黄梅戏花脸行当的声腔所做的贡献,他在《陈州怨》、《包公陪情》中扮演的包拯形象,其唱腔对后来的黄梅戏有关作品,产生了很深的影响。王少舫对黄梅戏男角(主要是生行)唱腔的贡献是有目共睹,无与伦比的。

如果说早期王少舫对黄梅戏的声腔表现所进行的革新尚属一种无可奈何的“借用”和“化用”的话,那么,在新中国成立后,

通过与一批戏曲音乐工作者的通力合作,他则是有目的,有针对性地大胆革新。自此,他的声腔演唱艺术产生了质的飞跃,进入了艺术上鼎盛而辉煌的阶段。他曾说:“音乐是戏曲组成的重要部分,黄梅戏要发展,音乐要起重要的带头作用,这是我们的特色,有别于其他剧种。观众喜欢听我唱无非是黄梅戏易懂好听,我唱的一些唱段符合了人物情感,把剧中人的心情给唱出来了,因此能感染打动观众。”例如,“朱笔头上一小红”这唱段,是在排练《女驸马》时王少舫为刘文举精心设计的一唱段,这个腔原来是老艺人马维喜唱的[平词]的一个起板句,安庆的同行说马老的唱腔是“歪歪腔”,意思是马老演唱时音色不好,演唱的声音直而且不达调。但是王少舫独具慧眼,认为马老的起板腔很有特色,经过加工润腔后得到了意想不到的好效果,特别是在唱到“一点红”中的“一点”二字时,用他那宽厚的音色以情带声演唱韵味醇厚,独具一格。再如,在《天仙配》“路遇”一场中董永的“含悲忍泪往前走”一唱段,王少舫运用了男[平词迈腔]的旋律,把节奏打散拉宽,运用力度型和装饰型的润腔手法,声音由弱渐强,音色从涩滞到明亮,把一个卖身葬父,满腹辛酸,忠厚老实的人物形象通过音乐送到了观众的耳中,让人“未观其人,先闻其声”,起到了先声夺人的艺术效果,后来,这种[导板]成了黄梅戏一种常用的板式了。不仅如此,王少舫在把握剧目中一些大的关键性唱段时,还精心为黄梅戏铺排了一些类似京剧[反二黄]式的慢板唱段,如《梁祝》中的“山伯临终”,《罗帕记》中的“描容”,《风尘女画家》中的“忽听琵琶”等唱段,他都逐字逐句揣摩推敲,在节奏上安排得张弛有度,演唱时常常高潮迭起,荡气回

肠,给人一种完美的享受,也给黄梅戏唱腔艺术宝库中增添了许多精美的唱段。

王少舫的音色,洪亮如钟,结实有力。有行家评价说,王少舫“有天生一副好嗓子,即响亮又有脑音,在京剧叫‘云遮月’,只有谭鑫培,余叔岩有此天赋”。他的吐字顿挫有力,节奏感极强;行腔持重大方,藏巧于拙;运气收放自如,底气饱满。

按照中国的传统调式,早先的黄梅调采用五声音阶。与西方音乐相比较缺少了亲切音和变更音,也就是民间所说的欢音和苦音。而以表现平常百姓喜怒哀乐为主的黄梅调,正是失去了这些能够丰富人物情感,激发故事情节的戏腔。

虽然这些唱腔是为了表现剧中人物的感情,但王少舫已经让整个黄梅调从五声音阶提高到了七声音阶,从而使乐曲的旋律发生了根本改变。

王少舫是从职业京剧演员“转业”到黄梅戏中来,他以扎实的京剧唱法为本,对黄梅戏的男声唱腔进行了有益的改造。这种改造既包括某些唱腔引进了京剧的旋律片段,更侧重于唱法上的规范。我们注意到,黄梅戏的旋律虽然没有从京剧那里得到大量的援助,但在唱法上,黄梅戏的代表人物王少舫,严凤英却都从京剧那里得到极大的收益。二人不同的是,王少舫的京味比较鲜明,严凤英的京味却基本上消融在黄梅戏的本色唱法之中。王少舫的唱法,不足之处在于音色过于苍老,扮演青年男子时略感声音造型与人物不太相符。新一代的黄梅戏男演员在学习王少舫的唱法中,更多的是从中取其润腔,运气,情感处理的技巧。

“严王”唱法连同黄梅戏音乐艺术的其他方面一道,形成了

黄梅戏独特的唱腔风格。它不象梆子腔那样鹰洋雄健，如雷贯耳，也不象昆曲那样气无烟火，典雅缠绵，还不象京剧那样炫技般地追求“一招鲜”，争得“满堂彩”，黄梅戏别有一番滋味，它以生活为源，质朴为本，唱得亲切率真，情意浓浓。一切都不那么过分，一切都那么自然纯情，它总是悄悄渗入你的心田，与你做心与心的交谈。就是在它猛然撞击你的魂灵与你作一番大起大落的情感游历之时，也终归是那副无意炫技的可爱面容。这就是黄梅戏唱法的根本所在：崇尚本色，以情动人，外拙内巧。

4、王少舫的表演艺术

作为男性表演艺术家，王少舫在舞台上的舞蹈动作相对简单，但通过那些并不复杂的舞蹈身段的处理，可以见出追求写实风格的苦心。在成功塑造了《天仙配》的董永角色后王少舫有一段夫子自道很能说明问题：“董永不能归到武生行里去。小生行的台步是书生走的，不能用。象话剧那样，又不甘心。我想来‘创造’吧！把小生的四方步改一改一般的四方步要亮靴底，董永哪有这个闲工夫，不亮了，四方步慢慢吞吞的，文邹邹的，我就让他来快点，粗犷一点……我不能把他演得象一个文弱书生，又不能演成一个英俊武生，我想把他演得象个农民。不仅在台步上，一些细小的动作我也去模仿农民。”王少舫早年是京剧演员，对那些写意化的戏曲舞蹈程式可谓驾轻就熟。但他感到，小生或武生的身段行当在黄梅戏舞台上和董永身上缺少用武之地，因而没有生搬硬套，没有受制于戏曲舞蹈的规范化框架，而是把视野洒向广阔的生活，追求更贴近现实和更符合黄梅戏剧种特色的舞蹈风格，这种明智之举是很有现代艺术意识的。

在王少舫的舞台生涯中,他既塑造了如《天仙配》中的董永,《春香传》中的李梦龙等小生形象,也有如《女驸马》中的刘文举,《牛郎织女》中的金牛星,以及《无事生非》中的唐侯等老生人物,还有如《陈州怨》里的包拯等花脸行当。而在《罗帕记》里扮演的王科举,则是前为小生,后为老生。不仅如此,他还积极投入现代戏的演出,无论主角,配角,还是正面,反面人物,他都认真演来,目的是想突破黄梅戏男角主要以“小生”为主的局限,把各种人物(主要指男角)包容在“大生行”之中,以改变黄梅戏男角处于弱势的历史。王少舫常说:“行当的划分是有科学性的,因为他能表现各种戏剧人物不同的年龄,身份,性格等特征。我们黄梅戏也应在演唱,表演上逐渐发展行当。我说的行当不是死搬硬套,而是根据黄梅戏自身的情况不断摸索,形成自己有特色的行当。行当是一种夸张的艺术手段,我们用这种手段来丰富和提高我们黄梅戏的艺术品位。”王少舫不仅是这样说的,更是这样做的。他在黄梅戏舞台上,银幕上塑造的一个个耀眼的角色,不仅丰富了他自己的表演技巧和艺术潜能,更是率先垂范,对突破黄梅戏剧种的局限,为黄梅戏男角特别是生行表演艺术的提升和丰富,作出了卓越的,无可比拟的贡献,从而永载黄梅戏表演艺术的史册。

5、王少舫黄新德的京剧渊源

黄梅戏著名表演艺术家王少舫先生,他早年是唱京剧的,1950年才改唱黄梅戏。此时,他已到而立之年,可谓“半路出家”。然而,黄梅戏却并不排斥他既有的京剧积淀,而是吸收和化解了他的先期定式,使其很快成为黄梅戏所必需,融入黄梅戏的

自体艺术中。作为王少舫先生本人,也未出现跨剧种的“水土不服”。黄梅戏以其开放文化基质的巨大包容性接纳了他。短短几年后他便以成功地塑造了黄梅戏《天仙配》中的董永形象而得到观众和行家的认同,于华东戏曲会演中获得演员一等奖。次年(1955)黄梅戏《天仙配》拍成电影,王少舫遂成为海内外家喻户晓的黄梅戏杰出表演艺术家,足见黄梅戏的“形式开放”之一斑。试想,如果黄梅戏也象某些剧种那样,有着严格的声腔,行当和表演形式限制,那么王少舫这位唱了20多年京剧的老演员便不可能很快摆脱京剧定式而进入黄梅戏格范,便不可能在短短几年间就作为一个出色的黄梅戏表演艺术家而被世人认可。在这个意义上,我们或许可以说,是黄梅戏造就了王少舫。黄梅戏那江水般的吐纳胸怀,接纳了京戏表演艺术,接纳了王少舫,把外来成分融入自身肌体,于是,自身也就更加丰韵起来。

无独有偶,王少舫之后的新一代黄梅戏表演艺术家黄新德也有着多年的京剧经历。他原毕业于安徽省艺术学校黄梅班,尽管学的是黄梅戏,可是由于“文革”的冲击,黄梅戏又被视作“不能表现工农兵英雄形象”的“土戏”。他便被分配到京剧团去唱京戏。十分有趣的是,他所养成的黄梅戏“习惯”并未影响到他作为一名出色京剧演员的成功。那些年中京剧最忙乎,黄新德几乎占尽风流。《沙家浜》他演郭建光,《平原作战》他演赵永刚,《杜鹃山》他演李石坚……可以说是一位极为优秀的京剧演员。然而,10多年后“文革”结束,他又重返黄梅戏舞台,亦很快融入了黄梅戏的既定结构中。他参与拍摄了黄梅戏电影《龙女》,并塑造了一个又一个黄梅戏舞台形象,成为名闻遐迩的黄梅戏新一代代表

演艺术家。这无疑是黄梅戏的开放文化基质所给予他的“成全”。黄梅戏打破了剧种间的坚硬外壳，从而使它的表演艺术可与任何外来成分交融，召唤着一切优秀成果的介入。

1986年7月9日凌晨，67岁的王少舫走完了他艰难而精彩的人生旅途，直到去世的前一天，他仍在参加黄梅戏的演出。“树上鸟儿成双对，绿水青山带笑颜；你耕田来我织布，我挑水来你浇园……”多么熟悉的唱腔，多么优美的曲调，每当人们听到或唱起这一曲黄梅戏“夫妻双双把家还”时，就会想起忠厚老实的“董永”王少舫，想起聪明善良的“七仙女”严凤英，他们二人在舞台上珠联璧合、相得益彰的表演，使得《天仙配》、《女驸马》、《牛郎织女》至今仍是黄梅戏的看家戏、“老三篇”。如今，戏在人去，怎不叫人闻曲思念……

著名评剧小生吴俊亭

吴俊亭,小名吴十八。生于1921年,河北省武清县(今天津市武清区)人,在他很小的时候,由于家乡连年洪涝,加之母亲双目失明,迫于生计,他与父亲一同逃荒来到天津。

当时,天津作为北方最大的商埠,戏曲(当时称十样杂耍)十分兴盛。特别是评戏(也称落子或蹦蹦戏),由于曲调哀婉悠美、唱词通俗易懂,故很快取代了京剧、文明戏和梆子,成为当时最受天津市民欢迎的剧种。评戏有东路、西路之分。武清、宝坻一带流行西路评戏,唐山、滦县一带流行东路评戏。二者无论是在戏出、唱腔、曲调等方面均有很大的不同。开始,吴俊亭在西路戏班学习西路旦角。后来,由于东路评戏崛起,西路评戏日衰,吴俊亭于是改学东路小生,向著名评戏艺人张存凯学艺。

1927年,以刘翠霞(今武清区敖嘴村人,著名的评戏四大名旦刘派的创始人)为主演的“山霞社”成立。这个班社是当时天津评戏界最大的班社,班主叫李华山(刘翠霞的亲眷,今廊坊市安次区落垡村人,以在饭馆做饭为生,为人仗义,胆识过人,在天津鼓楼一带很有威名。解放后回乡务农,1962年逝世,人称李三爷)。山霞社的角色相当整齐,有刘翠霞以及其亲传弟子刘小霞、小翠霞(即新翠霞)的旦角,有桂宝芬的小生,李彩芬、李玉芬、张月亭、赵凤珍、碧月花、碧玉花、赵凤宝的青衣花旦,赵守霞的青衣二旦,罗万盛、赵良玉的老旦,李兰舫的彩旦,王玉堂的花脸,

张福堂的大鼓,张凯的大弦,王福田的梆子,贾玉田的大锣。配角与场面都很出色。还有一位前清秀才文东山(笔名文丐侠)专门从事编剧工作。山霞社成立后红紫一时。从福仙、同庆、小广寒、华北等小型茶园、戏园,一直演到下天仙、东天仙、大舞台等大型戏院,甚至经常在专接京戏班的北洋、春和、明星等戏院演出,受到天津市民的广泛欢迎。1933年,应北京广德楼之约,刘翠霞第一次领山霞社赴外地演出。紧接着又去大连、济南、奉天等地巡回演出。

大约就在1932年前后,年仅11岁的吴俊亭加入了山霞社,成为一名小生演员。当时,同在山霞社的还有后来成为著名白(白玉霜)派传人的另一位武清人李兰舫(1936年吴、李二人结为夫妻)。吴俊亭学戏刻苦、认真,经常在后台偷戏(行话称为捋叶子),同在山霞社的著名女小生桂宝芬,非常受欢迎,于是吴俊亭就主动向她学习。后来,在桂宝芬缺场的情况下,吴俊亭就与刘翠霞配戏,逐渐成为一名具有特色的小生演员。当时,他参加演出的剧目有《雪玉冰霜》、《人面桃花》、《盗金砖》、《武松》等。吴俊亭的形象好,动作潇洒漂亮,跑台、亮相十分帅气。他嗓音音域宽,音色明亮,曲调迂回委婉,优美动听。他的唱腔具有特色,以低腔低调为擅长。孔广山、刘小楼等著名小生都受到吴俊亭的影响。

1938年,吴俊亭赴东北演出,从此再没有回过天津。一直到解放后,吴俊亭加入了沈阳评剧团,成为一名集导演、演员为一身的双栖艺人。1950年东北文协评戏工作组与唐山评戏院在沈阳首演《小女婿》,吴俊亭饰演田喜,在评戏界引起反响。

吴俊亭曾于 1959 年在沈阳评剧院执导了《人面桃花》，并饰演了小生崔护的角色。《人面桃花》写的是博陵崔护清明出游，入村求饮，与少女杜宜春邂逅相遇，一见钟情。

来年，崔护再次造访，恰逢杜宜春随父春游，未得相见。崔为其题诗于门：“去年今日此门中，人面桃花相映红；人面不知何处去，桃花依旧笑春风”，然后怅然离去。杜宜春见诗痛悔，思念成疾，一瞑不醒。崔护复来，闻杜宜春已死，失声痛哭。杜宜春闻哭声后复活，二人遂成眷侣。“三春杨柳黄莺唱”一段是崔护落榜春游时唱的，诗情画意般的山村景色，使他乐而忘返，陶醉其中。吴俊亭用低腔低吟的方法，把崔护放浪不羁的性格和心事、把吃酒带醉的神态表现得恰到好处。尤其是题诗一节，传神的动作，洒脱的书法，受到观众的广泛好评。

1963 年，吴俊亭逝世，终年 42 岁。

京剧坤伶王雅兰

王雅兰，天津武清人，1922年8月8日立秋生人。因为家里穷得过不下去，8个月大时，送给一家在戏班子里做事的中年夫妇。

王雅兰自幼学习京剧，16岁登台，先工刀马旦，曾在天津、徐州、唐山等地献艺。19岁时，已经名声鹊起，没几年，便挑班挂头牌。

1941年《新天津报》有评论说“王亚(雅)兰演《玉堂春》，唱则嗓音洪亮；做则细腻非常，且文武不挡。名虽尚未轰轰烈烈，但伊之艺学亦足独当一面也。”1942年，王雅兰在“导正新剧支团”时已是台柱子了，《大观园戏报》曾作报道。1943年加入“共和社戏班”。当年9月3日《天声报》载文：“坤伶王亚(雅)兰为老生老旦王德山之女，工演青衣花衫，颇有造就。今与刘俊文辍演中国戏院，曾一度出演新中央，未几又解约。今闻河北天桂戏院不惜重金特约王伶担任大轴，并约勇猛武生何宝童加入演出云。”当年，王雅兰和许多著名的京剧、评剧甚至文明戏的前辈都同过台。如刘文俊、李和曾、齐和昌、马祥麟、贾多才、何宝童、费玉策、筱俊亭、宁萱等等。其中李和曾、费玉策直到“文革”后还与王雅兰保持联络。

王雅兰的戏路很宽，文武皆能。她的拿手剧目有《虹霓关》、《樊江关》、《穆柯寨》、《四郎探母》、《玉堂春》、《法门寺》等。

1941年至1944年，王雅兰在天津演出的场所就有河北天桂、小广寨、新中央、升平、上光明、大观园、大观楼、中国大戏院、聚英等多家。

1944年，著名相声大师侯宝林和她合作在天宝大戏院演出《四郎探母》，王扮公主，侯演前后的萧太后，中间演小生杨宗保；演《法门寺》，王演孙玉姣带宋巧姣，侯演贾桂。有一次演出全本的《玉堂春》，王雅兰演苏三，侯宝林先演解差崇公道，后赶巡按王金龙。因为事先没排演，临到园子时，才发现了问题。因为，前场崇公道下场后，紧接着下一场王金龙就得上台。侯宝林卸妆、换妆的时间太紧。还是侯宝林脑子快，他对演蓝袍的演员说：“崇公道下场后，请您加个过场，编几句词儿，按《黄金台》的路子，唱二黄，先是导板、碰板再转四句原板，然后自报家门，接着唱两句散板。有这工夫，我就能打扮整齐上场了。”结果，演出时效果很好。王雅兰很钦佩侯的机智、热情和对京剧的熟悉，侯宝林给她留下了很好的印象。他们合作了两年，彼此配合默契。到了1946年水到渠成喜结良缘。

评剧名伶李宝顺

李宝顺,女,1913年出生,天津武清王庆坨人。评剧女演员,工旦行。十岁时来天津向蔡凤鸣老师学唱河北梆子,还学过京韵大鼓。十二岁时,向姐姐李金顺学习评剧。在后来的艺术生涯中,又先后得到著名演员张存凯、珍珠花、余钰波的真传。李宝顺勤学苦练,刻苦钻研,在唱腔、做功及演唱时的收音、放音、嘴皮子技巧等方面都打下了深厚的基础,曾与李金顺、花玉兰、新翠霞等名演员同台演出。

从1943年起,李宝顺自己挑班唱戏,在天津、北京、张家口、济南、唐山、秦皇岛、锦州、沈阳、长春、大连等地演出。她的嗓音宽厚、有韵味、吐字清晰,板头扎实。代表剧目有《珍珠衫》、《桃花庵》、《杜十娘》、《花魁》、《劝爱宝》、《对金瓶》等。李宝顺文武双全,曾向河北梆子演员刘森夫妇苦学过武功,在评剧《对金瓶》中能使双枪,在《吕布与貂蝉》中使双电棍,在《白蛇传》中能与水族格斗。李宝顺还能唱京剧,与京剧演员董正岩演出过连台本戏《慈云走国》和京剧《苏武牧羊》。

1947年,李宝顺从东北回到天津。上世纪50年代初入捷化剧社,1956年由天津市捷化评剧团调到天津戏校,为培养评剧接班人贡献力量,崔连润、兰佩珍、马淑华等都是她教出来的学生。1960年在天津评剧院少年训练队任教。40年代丽歌公司将其《花为媒》唱段录制了唱片。1966年退休。

梆子名师张永祥,男,1911年生,河北省安次县人,是李宝顺丈夫。他12岁时参加李金顺的班社干跟包,14岁时学包头,18岁拜刘宝山为师学戏,由师兄宋树芳给他说戏,演些小角色。19岁时拜张泽芳为师学武场,跟岳春林学文场。小锣、铙钹、大锣、鼓笛、板胡样样精通,以打梆子水平高出名。

梆子是武场的伴奏乐器,掌握节奏的,音响大、火炽、起烘托气氛的作用。打不好,或催得演员张不开嘴,或抻得演员出不来气,或压得其它乐器黯然无色,或闹得观众听不好戏,而张永祥打的梆子腕子冲,各方面却都感到很舒服。这是因为他在搂腔打挂时,注重情感,顾全大局,为大家服务,做到三不搅。三不搅:一不搅打鼓的,因为打鼓的是指挥;二是不搅演员的演唱,因为演唱是戏剧艺术的重要组成部分;三是不搅板胡,因为板胡是领奏乐器。梆子不仅不能搅它们,而且要突出它们,为它们服务,能做到恰到好处,十分不易。为此,张永祥使用了打腔不打字,扛板、打挂时兜着弦等技巧。如在评剧《杜十娘》中的“我那杀了人的天哪”一句哭迷子里,梆子只在“天”后面的甩腔里打节奏。而在《李香莲卖画》里的“初一的饺子初二煮,初二捞出到初三,狠心等你到了破五,我盼了你一年又一年”里,梆子只在“破五”和“又一年”的后面打,而不打在字上。当然,在情感激烈需要梆子起主导作用时,张永祥则以梆子当家,当仁不让。

张永祥于1931年与著名女演员李宝顺结婚,给她说了许多戏。除武场的活儿以外,张永祥还负责放火彩和影响效果。

京剧表演艺术家、教育家李金鸿

李金鸿,原名李士芳。祖籍武清大诸庄(今属北辰),1923年生于天津。六岁时。他父亲不幸去世了。全家只好回到老家,他的堂兄李士奎曾是溥仪乐队的队长,见李金鸿相貌清秀,就建议他到北京报考中华戏曲专科学校。

1930年考入北平中华戏曲专科学校金字科,初学老旦,又习老生,武生,后归武旦、刀马旦和花旦。师从张善亭、阎岚秋、诸茹香等名师。在校常与袁金锦合演《焰火棍》、《打瓜园》等,备受赞誉。1939年毕业后,演于京津沪等地,曾与叶盛章、李世芳等合作。又向王瑶卿先生学习刀马旦,向萧长华先生学习花旦,向李凌枫先生学习青衣,向韩世昌先生学习昆曲,向包丹庭先生学习小生,从而打下了全面扎实的艺术功底。1942年拜尚小云、梅兰芳为师。1944年4月,李金鸿随杨宝森带领宝华社三次赴上海。1946至1947年在上海黄金大戏院与黄桂秋、言慧珠、周信芳、王琴生、俞振飞、高盛麟、芙蓉草、梁一鸣合作演出。1947年曾入焦菊隐组织的北平艺术馆。1949至1952年加入永春京剧团。1951年加入首都实验京剧团。1952至1973年加入中国京剧院一团。1955年,随中国代表团赴波兰参加在华沙举行的第五届世界青年联欢节。1957年7月,随中国代表团赴苏联参加在莫斯科举行的第六届世界青年联欢节,李金鸿与杜近芳演出京剧《拾玉镯》荣获金质奖。1973年调入中央五七艺术大学戏曲学

校(中国戏曲学院)任教,1988年退休后继续任教。

曾任中国戏曲学院表演系教研室主任,系副主任、主任和中国戏曲学院实验京剧团团长。中国戏曲学院首批被评为教授职称的专家,并享受国家级特殊津贴待遇。

代表剧目擅演《金山寺》、《扈家庄》、《无底洞》、《小放牛》等,20世纪60年代曾演《桃花扇》、《余赛花》、《群英会》、《谢瑶环》等小生戏。主要弟子和所带研究生有史敏、张火丁、李海燕、邓敏、赵秀君、李洁、张晶、刘桂娟等后起之秀。

京剧表演艺术家、著名武丑张春华

张春华,原名张士铭,中国京剧院著名武丑演员,京剧表演艺术家。生于1924年12月,天津市武清区黄庄街东洲村人。少年时为家境所迫,年方9岁时,他便拜在郭少安门下,学艺两年就进入天津天华景“稽古社”科班,从此改名张春华,开始了科班生活。他抱定“宁可练功致死,不可懒惰偷生”的信念,以常人难以承受的强度每天坚持苦练文、武功夫。在科班里丁秉春、王斌珍、谷玉兰、郑盛厚等老师向张春华传授了《盗双钩》、《祥梅寺》、《打花鼓》、《酒丐》等戏。“稽古社”社长娄廷玉向张春华传授了《偷鸡》、《盗甲》等丑角名剧,并把一些私房秘书传给了他。后来得尚和玉指点。出科后,在京、津等地搭班。时至今日,其艺龄已达70余年。

1941年,“稽古社”创演了美国影片改编的《侠盗罗宾汉》,十七岁的张春华经过“打擂”遴选,扮演罗宾汉一角。这出《侠盗罗宾汉》共计演出一百一十六场,场场爆满。而张春华的名字也与侠盗一样轰动于津门内外,而使其初露峥嵘。

1943年春节,北京一批名角来天津演出,武丑叶盛章行前左臂摔伤,临时不能成行。经介绍便由刚刚出科的张春华替补上去。凭借山后练鞭、苦苦习艺的扎实根基和初生牛犊不怕虎的精神,张春华以扑跌翻跃、造型美观、幽默风趣、自如灵活、念白爽朗有力、特技丰富多彩而博得了舞台上下的一致好评。天津的报

纸上、广播中争先传颂“小叶盛章”。致使断臂的叶盛章为一看究竟而来到天津。三十一岁的叶盛章喜爱张春华至极，便于1943年底在天津交通饭店内收十九岁的张春华为徒，稍后又在北京前门外两益轩饭庄举行了正式仪式。自此，张春华列入向往多年的叶氏门墙。

自拜师后，张春华便离开天津，到北京练功、学戏，赴京随富连成演出。叶盛章除规整他的常演剧目外，还将《打瓜园》、《时迁盗甲》亲授给他。张春华幼功瓷实，天资聪颖，再加上叶老师高明点拨、严格要求，他的艺术突飞猛进、日新月异。他走一处红一处，演一出红一出。

张春华凭着他主演的《盗甲》、《酒丐》、《巧连环》等多出精彩剧目活跃在京、沪京剧舞台上，尤以白口脆快、开打火爆的高超技艺取胜。他幼工扎实，技艺精湛，台风光彩照人，允文善武，是叶派武丑的主要继承人。

1945年起，张春华开始与张云溪合作。1946年冬“二张”在汉口演出。一月期满，虽效应轰动，但时近岁末，人心盼归。张云溪等买舟先行，张春华因事滞留，准备办妥后飞赴上海，与张云溪等会合回京。不想王家渡飞机失事，急煞了梨园同仁。巧在机组乘务员检查乘客安全时，因对张不礼貌发生争执，不管如何，张就不系安全带。机组人员看他盛怒未息，只得悻悻离开，张则迷迷糊糊进入梦乡。不想这没系安全带的张春华却巧中有奇，在机身中间断裂、飞机爆炸燃烧的凄惨空难中，他却被远远抛在了机尾部的舱面上，捡回了一条命。真是大难不死，必有后福，张春华仅医治疗养了半年时间就又精神抖擞地现身于舞台之上。

1948年,风华正茂的张春华与张云溪合组“云华社”,他与张云溪双星并辉,《三岔口》、《武松》、《龙潭鲍骆》、《水禽花蝴蝶》、《铜网阵蒋平捞印》等成了大受欢迎的“二张”保留剧目。张春华的《偷鸡》、《盗甲》、《酒丐》、《打瓜园》等武丑戏则更是赢得了大批观众。

新中国成立后,“二张”进入了国家剧院,他们演出的第一个剧目就是《三打祝家庄》,张春华在剧中饰演乐和。他为塑造这一人物着实下了一番功夫。他扮相做俊脸,表演兼有武生的俊秀和武丑的灵巧,念白兼取武丑的干脆利落和文丑的温文尔雅,对不同人物的念白使用不同的技巧。对同一举事的顾大嫂用口语化的念白,既亲切又自然,对祝家庄的走狗祝小三的念白用的是狠、脆的武丑念白,以显示出一种威慑力量。在舞蹈、开打上,张春华更是发挥了自己的优长,这出戏顿时风靡一时,尤其是乐和这一形象给人留下了不可磨灭的印象。

1951年,张春华与张云溪一起改编《三岔口》一剧,成为驰名南北的优秀剧目。同年赴德参加第三届世界青年联欢会,主演《三岔口》,获表演一等奖。在所演的剧目中,张春华先生的表演十分注重遵循技艺为塑造人物服务这一宗旨,其中尤以擅长设计武打动作而最为驰名,他还曾多次随团应邀出国访问演出。二十世纪五十年代,张春华艺术正值巅峰期,他与张云溪以一出《三岔口》奔向世界,享誉世界数十年。

张春华对艺术的追求永不停息,尽管《三打祝家庄》、《江汉渔歌》、《猎虎记》早已有口皆碑,尽管《三岔口》已誉满全球,但他仍苦苦求索,不断推陈出新,为丰富武丑剧目而坚持不懈地努

力。他在十年浩劫后仍是勇挑重担,为竭力挽回那十个年头的损失,他先后上演了《秋江》、《猎虎记》、《三打祝家庄》、《三盗令》、《打瓜园》、《九龙杯》、《三岔口》、《火焰山》、《小放牛》、《连环套》、《打渔杀家》等十多个武丑重头戏;改编了《铜网阵蒋平捞印》,新排了全本《雁翎甲》;还对自己的精品剧目进行精益求精的加工修改。一九八四年他将《时迁盗甲》中,时迁上高用手盗甲改为“拿顶”倒立于高台之上用双脚夹下甲盒。六十岁的张春华为了戏的可看性,硬是给自己增加了这一高难度动作。一九八七年,六十三岁的张春华在《打瓜园》的演出中,增加了陶洪与郑子明的“对棍”。在对打中,还增加了一排无声的“小飞脚”。他的身躯连连跳起,在空中飞也似的疾速旋转,落地时却又如蜻蜓点水悄然无声。为调节全剧气氛,他增加了一段山西梆子的唱腔,这段唱腔旋律优美轻松,行腔自然流畅,为全剧平添一束喜剧色彩。

京剧行内有句老话“曲不离口,拳不离手”,它非常形象地描述了京剧艺人若想成功只有苦练而无任何的捷径可走的道理。在中国京剧院,一些资深人士都知道,张春华仅和已故著名武生演员张云溪先生的合作演出就长达 50 年,此外还分别与其他众多名家同台献艺。张春华老先生主要以演武丑为主,同时兼演文丑。但懂行的人都深知,不论是讲究做工、念白的文丑和武功技艺精湛的武丑,都要求演员必须具备扎扎实实令人拍案称奇的技巧,才能把戏中人物表演得活灵活现入木三分。

张春华常说,每天少吃一顿饭可以,但绝不可一日不练功。人吃五谷杂粮难免有个头疼脑热的小病。可他觉得这些都实在算不了什么。他几十年如一日坚持天天早起练功不辍,这已成为

一条雷打不动的规矩。其代表性剧目中的许多艺术形象,就体现了只有经过长期磨练而积累形成的一种人物的特殊神韵。譬如在武丑戏中有以特别吃功夫见长的《三岔口》、《打瓜园》、《时迁偷鸡》,亦有与旦角相配的《秋江》等一批令人百看不厌的京剧剧目,就很好地向世人展示了张春华先生早年刻苦练就的轻灵、绵软、松弛、舒展侵佳的“童子功”功夫。他常以一句菊坛行话自勉,即“台上一分钟,台下十年功。好戏要想赢得戏迷和观众,惟有靠实实在在的表演质量,否则人家决不会买你的账”。

几十年来张春华先生一直是一位深受广大戏迷喜爱的京剧名丑,每当忆起观众对自己那一份厚爱,耄耋之年的张老便流露出一种发自内心的由衷感慨。他常向造访者娓娓道出这样一件令其终身难忘的如烟往事。那是1955年大年三十那天的晚上,在中国大戏院门口,一些痴迷的观众朋友冒着冬日的严寒,提着小板凳,硬是排了一夜的队买票,图的就是看初一张老主演的剧目《三岔口》。

记得当时很不巧,正赶上张老患感冒发烧40度,京剧院领导征询是否变更一下时间演出,张老一口回绝,坚持如期按时开锣。演出当中,由于一直在发烧,所以手没劲儿,刀有些攥不住,结果耍的时候刀一下子掉在台上,但观众中却没有一个喝倒彩儿的。

当戏终谢幕时,张云溪遂将张老患病发烧但坚持如期演出的情况告知观众时,赢来戏迷经久不息的热烈掌声。此情此景虽已过去近半个世纪,但每当想起这件往事时,他心中就久久难以平静。许多年来,正是戏迷的大力支持,观众的热切关爱之情,一

直鞭策和激励着他演好每一出剧目。长期以来由于责任心使然，张春华先生坚持无论演哪出戏，始终牢记要以饱满的激情尽职尽责地塑造好所演的每一个人物，不能产生一丝一毫的懈怠情绪，当然这也是一个演员必须具备的艺德。

原全国政协主席李瑞环同志对京剧艺术的弘扬和发展给予高度的重视，在百忙中，瑞环同志亲自指示有关部门搞了一个跨世纪的“百戏工程”。中国京剧院的领导也审时度势多次来到张春华先生家中拜访，着重与其谈到丑行不能后继无人，要抓紧时间培养的问题。这样，在各级领导的直接关怀下，张春华老先生识大局、顾大体，他不顾自己年事已高，身体大不如以前的一些具体困难，先后收上海京剧院的严庆谷、天津京剧院的石晓亮、北京京剧院的年金鹏等年轻人为徒倾心传艺。与此同时张老还应邀为中国戏曲学院的研究生班承担授课任务。他还诚恳地表示，要在有生之年，尽其所能地让京剧丑行发扬光大。

在谈到京剧人才培养时，张老恳切地提出，加紧培养年轻的京剧苗子已到了刻不容缓的地步，要尽量给他们更多的舞台锻炼与表演的机会。只有多演出、多摔打，才能练出一身过硬的本领。

张春华似一缕春风，吹得菊坛奇葩竟放，吹得梨园春意盎然。为了京剧事业，从幼时的苦练到创业时的轰动，从传统戏的继承革新到新剧目的设计编创，他孜孜不倦，终于创树了“敏捷、矫健、迅疾、火爆、脆快、俊秀、亲切、热情”的表演艺术风格。

著名南派京剧武生筱高雪樵

在前几年央视举办的重阳京剧晚会上，戏迷们都见到了京剧武生名家筱高雪樵的身影，他演唱《武松》、《路遥知马力》选段，韵味十足，令人难忘。

筱高雪樵，原名高德山，武清稍子营人，1926年生，夫人筱毛剑秋也是著名京剧演员。筱高雪樵是国家一级演员。工京剧武生，生长梨园世家，自幼随父亲高月秋、叔父高雪樵学习京剧。七岁开始练功，十七岁正式登台独立演出，主工长靠短打武生。家传猴戏《八仙斗白猿》为筱高雪樵早先常演剧目。在高雪樵的指导教习下，筱高雪樵打下了扎实的武功基础，1942年开始在杭嘉湖一带及温州挑班唱戏，艺术精进。1947年进上海四大公司及上海大舞台、中国大戏院等挑班演出名声大噪。随后与白玉艳、赵燕侠、李如春等合作，巡演全国。所演《潞安州》、《广太庄》、《金钱豹》、《铁公鸡》、《战宛城》、《龙潭鲍骆》、《恶虎村》等武生戏，名扬全国。

筱高雪樵也曾与著名演员李如春及周信芳大师合作演出本戏《白蛇传》、《唐明皇戏月宫》、《包公》、《荒江女侠》等。

1962年加入上海京剧院。主要剧目有：《驱车战将》、《龙潭鲍洛》、《挑滑车》、《一二三四本走麦城》、《金钱豹》、《盘丝洞》、《十八罗汉收大鹏》、《八仙斗白猿》、《孙悟空棒打万年青》、《长板坡》、《狮子楼》、《斩经堂》、《投军别窑》、《群英会》、《韩信》、《独木

关》等。

上世纪五十年代，名武生高雪樵带领侄子筱高雪樵及子小二高雪樵、小三高雪樵，在上海演完《五鼠闹东京》等剧目后就去常德组建京剧团了。筱高雪樵后来留沪，不仅演猴戏，也演《长坂坡》、《挑滑车》、《金钱豹》等长靠短打传统戏，后来加入上海新民京剧团。新民京剧团大概成立于1958年，当时它网罗了除参加上海京剧院外大多数的沪上名角，如：迟世恭、艾世菊等，大名鼎鼎的黄桂秋后也加入；武生则有小王桂卿、筱高雪樵、还有谢英庭（也是高雪樵的徒弟）。在新民京剧团挖掘传统剧目上演的过程中，凡筱高雪樵出场的，戏迷几乎都看过。他们感觉筱高的扮相、个头特别英俊威武，演武戏又稳又冲看了十分过瘾。印象特深的是《驱车战将》《紫竹林》两戏。《驱车战将》实际是唐韵笙在天津首创首演（1927年）之剧目，属他的“列国戏”之一。唐在《驱车战将》中综合了唱念做打，并进行了化妆、帽、靴、服饰、兵器（双头大戟）等的改革，是一大创新。唐看高雪樵喜欢此剧，就赠本于高。高雪樵后又加入了许多出手，三十年代带至上海露演，一炮而红，该剧后来成为南派武生戏的代表节目流传全国。这个戏颇不好演，因为对演员的要求很高，唱、打绝不能顾此失彼。筱高雪樵演此剧更体现了一个“稳”（指的是动作），一个“狠”（指的是动作加表情），因为南官长万是一个性格暴躁的人（常东的演出对这一点表演不够，可能是因为只演片断之缘故）。《紫竹林》在北方以武净扮演，剧名《火烧余洪》。南方则最初由武生名家李仲林改为武生俊扮而流行开来。南派《紫竹林》加入了耍枪花，而且是连唱带耍，十分花式火爆。开打有许多把子。筱高雪樵饰演

的余洪,每一枪花后亮相都让人感到满台生辉,振奋人心,后面火烧时的翻趺子抢背、甩发等武技也十分骁勇炽烈。

新民京剧团后来并入上海京剧院,筱高出演过全本《武松》、《野猪林》等剧,还和小王桂卿一起演过现代京剧《李向阳》。1976年上海拍过筱高雪樵主演的电影《狮子楼》,从中可以见到他中年的风采。由于长期在周信芳身边,所以他热爱也私淑麒派。观众当时之所以迷上,可能与他不完全遵循南派武生路子,也学习北派武生的稳健功架,结合他的整体造型等所致。总之,给人美的感觉的武生是令人过目难忘的。遗憾的是,这么多年过去了,上海竟没有想到让青年武生继承筱高雪樵先生诸如《驱车战将》、《紫竹林》等行将失传的经高家精心加工的传统好戏。

筱高雪樵先生是20世纪50年代以来活跃在舞台上的京剧武生艺术家之一,上海大众京剧团领衔主演、上海京剧院主要演员,著名南派武生前辈高雪樵之侄和重要艺术传承人,著名京剧南派武生前辈表演艺术家,

筱高老师1975年参加了彩色京剧艺术影片《狮子楼》的拍摄,据说连高老师自己也没看过。先生晚年曾经参与了中国京剧音配像工程,为周少麟先生的《战长沙》作配像工作,饰演关羽。2008年岁末,83岁高龄的筱高老师带左腿伤病坚持参加了上海德邻文化艺术团主办的“京剧老演员千岁专场演出”,接连上演麒派老生戏《四进士·三公堂》(宋士杰)、红生戏《古城会》(关羽)、武生戏《战金山》(韩世忠)3剧,受到观众的热烈欢迎和新老戏迷的追捧。2009年重阳节参加老艺术家演唱会,清唱《武松杀嫂》(武松)选段,反响异常。当时在京演出期间,《中国京剧》杂

志的记者封杰为筹备整理出版新书《京剧名宿访谈》，据悉，书中共收录了 42 位 80 岁高龄以上的京剧艺术家面对面的叙述。2010 年重阳节，先生又参加了京剧老艺术家演唱会，清唱《路遥知马力》（路遥）选段，功力不减当年。我在电话采访他的时候，老人家还透露正在在酝酿恢复一些失传的老戏，老人家没能实现自己的夙愿便驾鹤西去。

梅派名角花艳云

花艳云(1915-1969)女,本名王秋霞,武清人。1924年学唱河北梆子,后从师王瑶卿学梅派京剧。青衣、花旦、刀马花旦兼而习之。15岁出科后,即挑梁当主演,流动演出于东北各地。1936年在牡丹江兴亚舞台演出过《大战宛城》、《连香传》、《花田八错》、《汾河湾》等剧目。后在哈尔滨演出《五花洞》时,由于唱功绝妙,加上丈夫吴玉海伴奏,博得观众数次满堂彩。1939年到1945年一直在佳木斯佳明舞台演出,合作的主要演员有邢威明、李丹林等。抗日战争胜利后,1947年演出新戏《王贵与李香香》(饰演李香香),受到广大观众的好评。1948年演出《穆桂英》、《白娘子》,并向驻军部队进行慰问演出。演出的梅派主要剧目有《春秋配》、《金山寺》、《奇双会》、《花田错》、《金玉奴》、《生死牌》等;1950年调到齐齐哈尔市,先后在黑龙江省京剧团、黑龙江省戏曲学校担任教师。培养出一批京剧女演员,其中有邢美珠、赵蕊兰、胡亚芹、董淑华、李凤兰等。1954年,黑龙江、松江两省合并后,调黑龙江戏曲学校京剧科任教,又培养出一批女演员,如周洁敏、李玉双、宋桂珍等。“文化大革命”期间遭迫害,积愤成疾,病逝。

抗日爆发后,武汉一度成为全国的抗战中心,全国文艺界名流云集在此。为了纪念七七事变,武汉三镇连日开展了盛大的献金活动,白天举行集会,晚上则举行火炬游行。在汉的各剧种从

业人员都愿为救国出力，不仅捐献钱物，给前线战士寄去慰问信，还联合一起为献金演出。当时，汉剧女艺人张美英提议到台下卖花卖糖，得到了花艳云、云仙子、凤凰旦、盖鑫培、刘金凤、万尧刚、黑牡丹、黄美云以及京剧女艺人新慧琴、碧艳云等人的积极响应。她们组成了抗战宣传十姐妹，都穿上蓝布旗袍，胸前用白丝线绣着“更新”二字，表明自己已不是旧戏子，而是今天宣传抗战的文艺战士。在剧场、电影院开演之前，她们手端糖果盘，怀抱大束鲜花，一边卖糖卖花，一边演唱《义勇军进行曲》、《大刀进行曲》等。十姊妹为献金而歌唱，引来人们纷纷将法币、铜元、银元、手表、金戒指等放进了糖果盘和献金台，这十位结为异姓的姐妹，当时被称为“爱国艺人十姊妹”，一时在江城传为美谈。

花艳云丈夫吴玉海(1904—1979)北京人。14岁拜师学艺，始攻二胡。19岁出师后，专操京胡。弓法娴熟，托腔保调，音色圆润，委婉动听。对旦角演员的唱腔伴奏，最为擅长。如伴《汾河湾》、《祭塔》、《龙凤呈祥》等戏，一字一腔，清新流畅，不拖不抢，刚柔兼而有之。在北京、天津及东北一带，颇有影响。四十年代初，随妻花艳云移居哈尔滨。

在《五花洞》等剧中，演奏的各派旦角唱腔的花过门，悠扬悦耳，一句一个满堂彩。1953年获黑龙江省“艺术工作者”奖章。在赴朝鲜、越南演出中获文艺积极分子奖章。

1957年参加黑龙江省少年京剧团，1960年调黑龙江省文化艺术干部学校，后又调入黑龙江省戏曲学校京剧科任教。主教二胡、京胡、月琴等乐器。还为现代京剧《牧羊姑娘》、《青春之歌》、《大兴安岭人》等戏，设计伴奏音乐和唱腔。

京剧表演艺术家赵燕侠

赵燕侠,女,1928年出生,京剧旦角演员。祖籍武清曹子里乡大三庄村。

自幼在父母督导下练功学艺,7岁随父赵筱楼在杭州、上海、汉口等地搭班演戏。14岁在北京向诸茹香拜师学艺。后先后拜李凌枫、荀慧生、褚玉香、何佩华等名家为师学习青衣、花旦,学习了王、荀、梅派的艺术特点。15岁演出《十三妹》(与侯喜瑞合演)、《大英杰列》,开始在京剧舞台崭露头角,并与前辈名家金少山、谭富英、杨宝森、马连良等联袂演出《武家坡》、《二进宫》、《霸王别姬》、《坐楼杀惜》(与杨宝森合演)等剧目。

1947年,19岁的赵燕侠组建“燕鸣社”,在京、津、沪等地演出,由她担任主演的《红娘》、《玉堂春》、《荀灌娘》等在继承荀派风格基础上,有了新的突破性发展,唱、念、做、打别具一格,受到广大观众的喜爱。

新中国成立后,“燕鸣社”改名“燕鸣京剧团”,后于1961年并入北京京剧团,赵燕侠任副团长,多次与马连良、谭富英、裘盛戎等老一辈艺术家同台演出。赵燕侠经常在《白蛇传》、《红梅阁》、《碧波仙子》等剧中唱大轴。1964年,赵燕侠主演现代京剧《芦荡火种》即《沙家浜》,成功塑造了阿庆嫂的艺术形象,为实现传统艺术形式与革命内容的统一做出了贡献,受到毛泽东、刘少奇等党和国家领导人的亲切接见。文革中,由于她为人正直,遭

受了“四人帮”的残酷迫害，被剥夺演出权利达十年之久。

1979年，北京京剧团恢复，赵燕侠任一团团长，并于1980年光荣地加入了中国共产党。此后，她着力培养青年演员，大胆进行艺术团体的改革。

赵燕侠常演剧目有《辛安驿》、《白蛇传》、《玉堂春》、《红梅阁》、《碧波仙子》等。

她戏路宽，青衣、花旦、刀马旦、文武小生等多种行当的各种不同类型的角色都能演。而且从剧中人物性格出发，突破程式、行当的界限，塑造了一系列个性鲜明的艺术形象。她做戏洒脱，唱腔悠扬婉转，节奏鲜明，她结合个人条件，大胆突破，念白清脆甜亮，咬字清晰，为业内外行家所称道。

著述有《燕舞梨园》、《我的舞台生涯》或名《我的舞台艺术》等。

偶遇恩师

赵燕侠14岁那年，家住北平菜市口附近的西砖胡同，她每天下午跟父亲去珠市口开明戏院唱戏，步行路经虎仿桥时，总看见卖烤白薯的炉桶边上坐着一位白发苍苍的老者，等日落西山烤白薯收摊时，卖主就把未售完而剩余下的几块白薯送给他吃。每当此时，他总是喜笑颜开，吃完白薯便自我陶醉地唱几句京剧，而且唱得有板有眼，韵味儿十足。为此引起赵燕侠的好奇和注意。一天，赵燕侠试探地问他：“老伯，您会唱京戏吗？”他点点头。又问：“我跟你学戏行吗？”老人愣了片刻后回答道：“孩子，我唱了一辈子戏，早先与梅兰芳同台当配角多年，也算是大红大紫

过一阵子,如今老了落得这个地步,你还要学这一行?”赵燕侠天真而执著地告诉他:“我喜欢这个职业。”并问老伯尊姓大名,老人告诉她,自己名叫诸茹香,是唱旦角的。燕侠一听喜出望外,回家后立即将此事告诉了父母;父母一听原来是久享盛名的诸先生,既同情又欣喜。第二天,经父亲与诸茹香恳商后,诸慨然应允收赵燕侠为徒,并约定“穷师收穷徒”,既不写“字据”也不宴宾朋,在赵燕侠家中吃顿便饭,就这样,诸茹香成了赵燕侠的第一位恩师(开蒙老师)。拜师后,诸先生爱徒如子,倾囊相教,赵燕侠尊师如父,勤学苦练,终使诸茹香老人一生精修苦研、日积月累,从而形成和积累的艺术成就与经验后继有人,也使赵燕侠醍醐灌顶,从而为后来出名成家打下了坚实的基础。

赵燕侠是当今京剧界硕果仅存的、独自挑班唱戏15年,始终保持高票房收入的老一级演员(当时一级演员在中国京剧院两人,北京京剧团五人);又是当今舞台上唯一没有用小话筒,不用字幕也能让观众听清楚唱念的京剧演员;更是京剧舞台上唯一自成一派的、只挂头牌,从不挂二牌的女演员。我想,在京剧日渐式微的今天,让我们回顾一下这位曾经创造京剧真正辉煌历程的老人不无裨益。

十五岁“挑帘红”

1943年6月,15岁的赵燕侠在北京中和戏院第一次正式登台主演《十三妹》,演员无名,戏院怕赔钱,让她买二百张红票,二十个包厢,结果一炮而红。上海戏院老板当即送来约金,后又提出把赵燕侠“一次买断”,可至一鸣惊人。第二天主演《大英杰烈》

上座七成,第三天主演《翠屏山》客满,后与金少山合演《霸王别姬》,与谭富英合演《桑园会》、《二进宫》,与杨宝森合演《武家坡》,与叶盛章合演《女起解》,与李少春合演《武松与潘金莲》。独自挑班“燕鸣京剧团”后,票房收入始终居高不下,在上世纪 50 年代,除去各种开销,她个人每场收入八百元。因为她的私营剧团收入超过国营剧团,从上海开始对她展开全国性的批判,指责她的《玉堂春》黄色、庸俗、下流。但是她反而创造了在上海一个剧场连演 45 场《玉堂春》,场场爆满的纪录。后从南昌开始禁演,封杀她。不久,刚刚从国外归来的画家吴冠中看到批判文章,便到剧场看个究竟,结果反成了赵老的戏迷,“只要有赵燕侠的戏,场场都看”。后来陈毅元帅看了赵燕侠的戏,到后台称赞她完全可以自成一派。周恩来总理看了赵老的《玉堂春》说:“这不就是中国的《复活》吗!”从此赵燕侠成了中南海舞会的主要演员,理由是赵燕侠的唱念听得清楚,有功夫。

1960 年,赵燕侠剧团集体加入北京京剧团,赵燕侠与马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎并列五大头牌和五大团长。从此他们互相捧着唱,轮流着给赵燕侠唱开场戏,赵老也给他们唱开场戏。首都观众不会忘记,赵老以北京京剧团的名义于 1960 年 11 月 18 日在天桥剧场第一次公演,德高望重的谭富英以《晋楚交兵》唱开场,赵燕侠以《辛安驿》演大轴,年仅 32 岁。

“毛衣”事件

提到赵老师,人们就会想到“毛衣事件”。“文革”中有人说江青送她毛衣,她竟然不穿,甚至摔在一边,嫌脏,真是罪大恶极,

因此全国共讨之。“文革”后，人们说她不穿江青送的毛衣，不愧反江青的先锋。赵老说，“我没有反对过江青，我哪里有那么高的觉悟，敢反江青？不过我就是有点看不惯她的作风，想躲着她。”原来在1963年江青就开始把她请到中南海丰泽园家中吃饭，称她是多年来在全国物色到的最有创造力、能演现代戏的演员。从此让赵老经常陪她看戏、看电影。有时还会剥一块糖，亲手放到她嘴里。而赵老没有陪别人看戏的耐心。经常是以上厕所为由溜之大吉。不久，江青找来《沙家浜》的剧本，当时叫《地下联络站》让她演阿庆嫂。首演失败后江青很失望，就到上海去了。时任北京市长的彭真请来上海沪剧团帮助他们排练获得成功。因事先没有通知江青，使江青恼羞成怒。有一天，刘主席认为她演的老板娘太正经，缺乏地下斗争经验。事后江青问赵老：“他（指少奇同志）跟你说什么了？”赵老如实回答：“主席说我演的阿庆嫂不像……”一句话没有说完，江青瞪大眼睛说：“什么主席，说清楚是你们主席，还是我们主席？”赵老当时瞠目结舌，无言以对。后来江青传达毛主席指示，把这出戏由歌颂地下党斗争改成以歌颂武装斗争为主，赵老怎能知道这出戏的后面是两条路线，两个主席在斗争。直到刘少奇被打倒，赵老才恍然大悟。尽管江青在人民大会堂公开点名称赵燕侠是反革命黑帮，与“三旧”勾结起来迫害她的身心健康，必须要彻底打倒再踏上一只脚，叫赵燕侠永世不得翻身。从此对她武斗，抄家，使一家四口流浪街头，还把她的丈夫张钊关进监狱。当《沙家浜》要拍摄电影时，江青知道青年演员不行，立即把赵老解放，说她对样板戏有功，让她秘密辅导青年演员。辅导后又立即给她戴上了“五一六反革命分子”的

帽子,强迫劳改。直到毛主席要赵老拍摄电影《红娘》才使她离开干校。可是赵老至今仍说:“江青当时送我毛衣并无恶意,但是我比江青胖,怕给她的毛衣撑坏了,所以没有穿。”对江青排演的样板戏,赵老是最大受害者,但是她说:“平心而论,江青还是懂艺术的。”

出“荀”入“赵”

现在的京剧演员每演一出戏总是要遵循某一流派,而在赵老的艺术生涯中,她演的荀(慧生)派戏由多到少,由少到无,自己的独创剧目却从无到有,由少到多,最后形成赵派,蔚然成风。周总理要她排演《白蛇传》,现成的作品到处都有,她不愿意吃别人的剩饭,立志排出自己的《白蛇传》,结果独树一帜,流传日广。她说:“荀派好,你学得再像也是模仿,也不是自己在演戏。临帖重要,但不能一辈子只临帖。”她就是这样“出荀入赵”,成为京剧女演员中唯一的流派创造者。

“文革”后,她排演并主演了全国第一出新编京剧《闯王旗》。为改变剧团少演少赔、多演多赔的现象,她率先成立改革试点团队,历尽千辛万苦,终于扭亏为盈,减轻了国家负担。虽然得到文化部长和北京市的大力支持,只因与现行体制相悖,伤及机关大锅饭的利益,最后被迫解散,以失败告终。饱经江青迫害的赵燕侠多么希望好好演戏,报答党和人民啊,可是她却被迫提前退休了,多少演出合同变成了废纸。她忘不了,她每到一地演出,首先看到的是观众在五天前就带着被褥连夜排队买票的情景,所以她希望在被迫退休前组织一场告别舞台的演出,某剧院领导说:

“这么多人要退休，都搞告别演出，搞得过来吗？”眼看一个曾经每年上缴高额利润的京剧院，现在却靠国家上千万经费养活，过去演戏赚钱，赚大钱，现在却要花钱唱戏，动辄数百万。排演了那么多新戏，却没有一出能够流传下来，80多岁的赵老，作为国家非物质文化遗产的京剧传承人，她的心里很不是滋味。

1982年8月，陆定一同志为赵燕侠寄赠五言诗一首“梨园世家女，苦练艺超人。义侠十三妹，冤狱玉堂春。此身无媚骨，不屑伍奸器。塑造阿庆嫂，京剧天地心。”短短40个字，概括了赵燕侠的艺术生涯和刚毅品格。

书法家刘海粟先生88岁那年为赵燕侠所题“赵燕侠骨，艺峰雪莲”八个大字，这是对赵燕侠艺术和人生最贴切最生动的写照。

评剧宗师韩少云

韩少云(1931—2003),评剧代表人物。现代戏的霸主,评剧韩派创始人。幼年从师养父韩德金学艺,祖籍武清南蔡村韩营村。历任沈阳评剧院一团副团长、艺术顾问。1979年加入中国共产党。是第六届全国人大代表。1952年获第一届全国戏曲观摩演出演员一等奖。表演朴实细腻,唱腔圆润醇厚,吐字清新,腭(疙瘩)音运用尤佳。以演《小女婿》、《洪湖赤卫队》著称。主演的《小姑贤》已拍戏曲片。

9岁学戏,京、评、梆兼学兼演。稍后便专工评剧。师从刘子西先生学戏,学了《开店》、《哭井》、《朱买臣休妻》等一批评剧初创时期的剧目,同时学了《盘丝洞》、《李慧娘》、《雷雨》等大量的移植新剧目。15岁即担任主演,经常演出于山海关至天津一线,深受观众喜爱。19岁崭露头角,成为河北地区的名角儿。当时著名的评剧艺术家金开芳老师闻名而往,看过她演的两场戏之后,便决定把韩少云接到沈阳工作。1950年8月韩少云到沈,参加东北唐山评剧院。此后她相继在东北评剧实验剧团、辽宁戏曲剧院评剧团、沈阳评剧院工作。1952年,韩少云饰演评剧《小女婿》的主角杨香草一角,《小女婿》参加了全国第一届戏曲观摩演出大会,立即在全国引起了轰动,韩少云因此获得了演员一等奖,并在怀仁堂为毛主席等国家领导人汇报演出。1953年,《小女婿》在东北地区汇演时,她再次获得优秀表演奖。韩少云的人生

由此亮丽起来。翌年,《小女婿》又参加了东北区汇演,她再获优秀表演奖。她扮演《杜鹃山》中的贺湘,获1963年沈阳市汇演优秀表演奖。就在韩少云的艺术大之巅峰的时候,“文革”开始了。她在《红霞万朵》中饰演的一个次要角色因为她高超的表演技巧得到了观众更大的关注,因此被指控为违反了“三突出”原则,韩少云遭到了严厉的批判;1970年,全家下乡接受“贫下中农再教育”,韩少云被禁止唱戏。可是就是如此,韩少云也没有放弃她深爱的评剧艺术。

在1978年和1979年沈阳市举行的两次表演赛中皆获荣誉奖。她主演的《小姑贤》于1953年在“东影”拍成电影,它是我国建国后第十部戏曲片、第一部评剧艺术片。《人面桃花》于辽宁电视台录成。十多出剧目的唱段、选场或全剧录成唱片和盒带。若干唱段已收入沈阳音乐学院等几所院校的教材中。若干唱段被选入《中国戏曲艺术家唱腔选》韩少云专辑。她的名字和照片已载入《中国大百科全书》(戏曲·曲艺卷)和其它典籍中。

半个世纪,她上演近二百出戏。代表剧目有:《小女婿》、《小二黑结婚》、《杨三姐告状》、《洪湖赤卫队》、《杜鹃山》、《江姐》、《红嫂》、《友谊之歌》、《梅雪遇》、《家》、《沂蒙山人》、《貂蝉》、《桃花庵》、《李三娘》、《凤还巢》、《人面桃花》、《天雨花》、《红楼梦》、《西施》、《小姑贤》等。塑造了无数鲜活的舞台艺术形象。她炉火纯青的技艺、无比高尚的艺德,在人民心中留下了不可磨灭的印记,她是一位德艺双馨的人民艺术家。她擅演现代戏已有定评。她所扮演的“五四”以来各个历史时期的妇女典型都栩栩如生。特别是她对于其中一些女干部形象的成功塑造,为评剧表现现

代生活和扩大表现题材提供了可贵的经验。

她遵循现实主义创作方法。从表演上看,其扮演的角色均各具特色。并以朴实、细腻、优美、大方的表演风格而著称;从唱腔上看,她历史地受到了评剧初创时期唱腔的刚劲酣畅和二十世纪四十年代(上演新移植剧目中的)新唱腔的柔媚洒脱的两种特性的影响,结合自身条件,溶化成为音域宽广、刚柔兼济、行腔适度和韵味醇厚的特点。而她的吐字和疙瘩腔更别具一格。她的表演和唱腔浑然一体,形成了总体的艺术风格,被广大观众誉为“韩派”。关内外都有她的传人。

韩少云一生不为名、不为利、不图虚荣、只为艺术,不计门派,精心育人培养出了大批优秀的戏剧人才。她教的学生遍及全国各地,杨晓彦、胡桂秋、冯玉萍、周丹、宋丽、杨小彦、刘虹等,这些艺术界一个个如雷贯耳的名字,都出自韩少云的调教。其中冯玉萍更是在全国两次获梅花奖,其获奖剧目《风流寡妇》、《疙瘩汤》也是出自韩少云的指导。宋丽在沈阳评剧院时虽然曾拜韩少云为师,也取得了很大成绩,并获得过戏剧梅花奖,但自从调到中国评剧院后,由于受环境的影响或其它原因,改学白派。

新中国成立以来,她先后出席了全国第二次青代会、第九次团代会、第四届青联委员会、第五次妇代会、第四次文代会和第四次剧代会。曾任沈阳市政府委员、市政协常委、省政协委员,省人大代表、省妇联执委,市青联副主席,全国青联委员会委员,全国六届人大代表和全国第七届人大代表、省剧协副主席、市剧协副主席。后为沈阳评剧院艺术顾问、沈阳文学艺术专家委员会委员、沈阳市荣誉艺术家、辽宁《不老松》画会的顾问。此外,韩少云

还投资开设了具有文化品味的云阳酒家,并兼任董事长职务。

韩少云晚年来一直在政府创办的老年大学中学习国画,并在纪念从艺六十年时举办了个人画展。韩少云最擅画梅花,她笔下的梅花枝干虬逸、劲蕊吐芳,正如她丰盈美丽的艺术生涯。

2003年7月20日7时15分,著名评剧表演艺术家韩少云逝世,享年72岁。韩老师的仙逝是戏曲界的一大损失,无数的戏迷依然怀念德艺双馨的评剧大师韩少云!

二人台演员班玉莲

流行于内蒙古、山西、陕西、宁夏一带的二人台，是民歌小调与民间舞蹈相结合的歌舞小戏，它表现形式灵活，动作幅度夸张，在民间特别受欢迎。班玉莲作为这一地方戏种的演员，成为历史上第一位在大庭广众面前表演二人台的女性。

班玉莲，1935年出生，汉族，原籍天津武清县。

解放前，二人台基本上没有女演员，戏台上无论丑角还是小旦，概由清一色的男艺人担当。及至民国年间，二人台有了女演员，首开先例者就是班玉莲。1946年，有一个二人台小班正在乌兰花演出，偶遇一个十三岁孤苦伶仃的女孩子，老艺人秦五毛眼见她聪明伶俐，有个好嗓子，遂推荐给同班的著名老艺人计子玉收为徒弟，这个徒弟叫班玉莲，她是从武清流落到武川的，她出身贫苦，被人转卖时逃到内蒙古，计子玉教她学唱二人台，专工旦角。后来，他们一同在土默川一带演出，这师徒二人一生一旦搭档，并且，由此开创了男演员只扮男性角色，女性角色由女演员扮演的二人台新格局。人们听说有个女旦叫班玉莲，人们感到非常新奇，所以轰动了河套川。人们曾流传着这样一些话“宁可抽恒大烟，也要看女旦班玉莲”，“不吃白面吃稀粥，也要去看班玉莲的走西口”，观众场场都爆满，很有名望。班玉莲是第一位二人台女演员，并常年参加演出活动。1953年，被称为新时代二人台第一个女演员的班玉莲，在呼市演出《走西口》、《卖菜》等

剧,轰动了全城。后来,刘银威和班玉莲的《走西口》被拍成了电影。

班玉莲嗓音清脆,扮相俊秀,每登台演唱,观众拥挤不堪。受她影响,一些穷苦人家的女孩子也竞相学起二人台。因为女演员扮出戏来,一般都较男艺人更讨观众喜欢,因此带动二人台在各地红火热闹起来。一时间,班玉莲成为远近闻名的人物。

计子玉,二人台著名演员,19岁那年,因患伤寒症双目失明。遭遇严重打击的他并不气馁,拜老艺人杨玉拉为师学起了二人台。那时的二人台艺人,都是既扮男,又装女;既长于唱,又善于表,各种技巧无所不能才有口饭吃。这对于双目失明的人来说,难度之大不难想象。

计子玉一心学戏,经过刻苦磨砺,终于练出一身过硬的本领。他不单演丑角,还扮演大姑娘、小媳妇和小脚老太太。他演《小寡妇上坟》,形体动作夸张逗乐,唱声唱情,腔高音美,或唱或舞,无不可人。凭他在台上的表现,谁也不会相信他是一位盲人。他24岁出师后,长年奔波于内蒙古、山西、宁夏等地,所到之处广受好评。他成名后,又进一步把一些二人台剧目翻译成蒙语,深入到牧区为蒙古族牧民演唱,使二人台逐渐成为深受蒙古族同胞喜爱的戏曲艺术。新中国建立后,他创作了《方四姐》、《奇巧缘》和《二女夸夫》等一大批剧目,中国唱片社还把他用蒙语演唱的《阿拉奔花》灌制成唱片,在各地发行。

新中国成立后,班玉莲在包头市前进剧团任主演,还被选为自治区的政协委员,在内蒙古、山西等地的影响越发深远。那时,她已调到内蒙古艺术学校任教。她在回忆艺术生涯时,对自己的

身世不愿提及，却一个劲地赞美把她引上戏剧之路的恩师计子玉。

班玉莲代表剧目：《走西口》、《饰玉莲》、《压糕面》。1955年，参加内蒙古第一届民族民间音乐、舞蹈、戏剧观摩演出大会，在《走西口》中饰玉莲获演员一等奖。60年代初，该剧被内蒙古电影制片厂拍摄成戏剧艺术片。

班玉莲说起恩师计子玉滔滔不绝，不仅由衷地感谢恩师教会她表演二人台，更对恩师从一个盲人最终成为戏曲艺术家赞叹不已。她说，她在学艺过程中每遇到困难，想想恩师那么艰难的路都走过来了，自己还有什么难关闯不过去呢？

这话是班玉莲发自内心说的。

在《魂牵梦绕二人台》一书中介绍当年班玉莲在《走西口》中扮演玉莲引起了不小的轰动，班玉莲自己讲演好玉莲最主要的是哭板那一段，“止不住的泪蛋蛋一道一道道道往下流”要随着真实的眼泪唱出来。

河北梆子名角黄景荣

黄景荣,1941年11月生人,笔名黄金荣,天津武清南蔡村人,于1956年9月考入天津市戏曲学校,学习河北梆子文武老生。启蒙老师为王玉奎,后又向筱翠云,梁达子,季金亭等学习,两年内学了近20余出戏。1958年调入天津市河北梆子剧院后,向河北梆子著名艺术家银达子学演《打金枝》、《四郎探母》、《芦花记》等。1959年调入小百花剧团,此后主演过许多传统剧目,并且在20多出现代戏中扮演主要角色。

他在数十年的舞台生活中所扮演的几十个角色,大都采用银达子的唱腔风格。在长期的舞台实践中,他深刻地体会到河北梆子男声唱腔必须改革,男女演员唱同腔同调是不科学的,所以多年来他积极参加唱腔改革,配合音乐设计做过许多方面的试验,在试验中积累了一定的经验,特别是《红灯记》李玉和的唱段,成绩最为明显。此剧演出多年,效果很好,影响很大。1989年第二届天津戏剧节他主演的《朱砂梦》,唱腔是在原C调上改革的,主要唱段改用真声,新老唱腔、唱法,结合很好,演出后得到了观众赞扬和专家的认可。

38年的舞台生活中,演出了40多出性格各异的不同角色。主演的《红灯记》、《让新房》、《三棵栗树》、《朱砂梦》、《方增光》等戏的唱腔都得到了观众和专家的认可和赞扬。他主演《人情》一剧(饰经理),1982年在天津市现代戏汇演中获二等奖。在《三棵

栗树》中饰老顺叔,1983年获天津新剧剧目汇演表演奖;在《关羽认妻》中饰刘备,获1986年天津首届戏剧节优秀演出奖;《方增光》中饰方增光,获1994年天津市第三届戏剧节优秀演员奖;《朱砂梦》中主演老米京,获天津市第二届戏剧节优秀演员奖;另外,主演的一些剧目还被电台、电视台录音录像。

黄景荣是中国戏剧家协会会员,天津市河北梆子剧院一团二级演员,曾经担任中共天津市河北梆子剧院一团支部书记。1996年逝世。

京剧名票、河北梆子天才张宝奎

在武清区,提起张宝奎的名子似乎有些陌生。但在河北省,在全国的许多戏迷中,55岁的他却早已名声大震。1996年至2002年的6年间,他先后荣获第四届、五届“和平杯”中国京剧票友邀请赛一等奖,并获得“中国京剧十大名票”和“功勋票友”称号。

张宝奎,1957年3月生于天津市武清区东马圈村。现为河北省任丘市文化馆干部、任丘市戏剧家协会副主席。他中等个头儿,浓眉朗目,正直豪爽,自幼天资聪颖,酷爱京剧。少年时,他就是村里京剧团的小演员,时常同大人们一起登台演出。1976年,19岁的张宝奎凭着对京剧的酷爱与激情,到廊坊市报考京剧团。却正逢京剧团外出演出,于是,他又走进廊坊市河北梆子剧团,被“伯乐”一眼相中,成为一名专业剧团的正式演员,并很快成为团里的台柱子。事业上,张宝奎坚韧执著、永不满足。1983年,他毅然离开廊坊河北梆子剧团,走进了唐山市京剧团,以圆自己多年向往的“京剧梦”。接着,他又先后拜中国京剧院邓少卿先生、中国戏曲学院刘国通教授为师,专攻老生。经过名师的指点和自己对京剧的感悟与刻苦训练,张宝奎演唱艺术上有了明显提高。他音域宽、音色美,尤以高、甜、脆、柔见长,唱腔处理细腻、委婉,很快成为观众喜爱的京剧名角。

在追求京剧艺术发展的道路上,张宝奎也有过坎坷,但他又

是幸运的。1987—1990年，他在歌舞风行，京剧衰落，剧团难以维持的情况下，含泪告别戏剧舞台，先后走进廊坊市歌舞团、河北省曲艺歌舞团，北京市海淀歌舞团改唱民歌，到全国各地演出。一次偶然的机会，他结识了著名男歌唱家李双江。当李双江听了他的演唱后，感觉他的音乐天赋很好，和自己的嗓音相近，当即把自己的歌曲录音赠给张宝奎，并把自己创造的“深呼吸、高位置”的控气法，毫不保留地传授给他，手把手教他吐字、发音、换气。这些对他日后京剧演唱艺术的提高，起到了借鉴作用。如今，每当提起这段历史，张宝奎仍激动不已。

张宝奎京剧演唱艺术水平的提高，还得益于不辞劳苦的奔波演出。近年来，他经常同一些大型戏剧艺术团体的名角同台演出，切磋学习技艺，接受名家指点。他时常深入部队、油田、农村、基层，为普通战士、工人、农民演出。特别是接连不断地高规格的戏剧比赛，更使他有机会得到同行高手的点拨，艺术水平不断提高。

成名后的张宝奎时刻惦念着家乡的变化与发展。他曾多次表示，有机会来武清向家乡的父老做一次汇报演出，以此来报答家乡的养育之恩。

河北梆子名角时银海

时银海,男,工小生、老生,现为河北省河北梆子剧院国家一级演员。

时银海 1953 年 10 月出生在河北省武清县(今天津市武清区)石各庄乡敖南村。他从小就喜欢演唱,有一副高低不亢的好嗓子,唱出来很甜美。从小学到初中一直是学校的文艺骨干,每次的文艺演出都少不了他。他对戏曲的认识是从第一次看传统戏《蝴蝶杯》开始的。看完演出他兴奋不已,觉得戏曲太美了,太神奇了。从那一天起,他生出了一个梦想,梦想有一天自己也能上台演田玉川。传统戏禁演后,收音机里每天都播放“样板戏”。别人不愿意听,可他却对“样板戏”里的优美唱腔格外着迷。几个戏里的主要唱段他都会唱,竟然成了教同学们唱“样板戏”的“代课教师”,赢得老师、同学的交口称赞。1970 年,在他不知情的情况下,老师为他报了名,使他有幸考上河北省艺术学校,真正走上了从事文艺这条即坎坷又幸福的道路,圆了他儿时的梦想。他先后师承于张少英、左庆权、胡文才等。

河北省艺术学校是“文化大革命”中期重新开办的,它的前身是河北省戏校。学校开学时没有校舍,只能暂借河北师范大学的食堂当宿舍和排练场。因为老师们当时都被下放到农场去劳动改造,所以老师很少,30 多名男生只有三个老师,没办法只有上大课。练功就在一个用苇席搭建的棚里,条件非常艰苦,就连

他们睡的床还要到一公里以外的地方自己去搬。就在那样的条件下,他们还要到农村去帮农民收秋,而且还在校园内的偏僻角落挖了几个大坑,到处找垃圾为农民积肥。

新的校址只盖了办公楼和宿舍楼,其他都没建好,他们就迫不及待的搬了家。刚安顿好,紧接着就又参加了学校内各种各样的劳动。总之,三年多的时间,戏没多学,功没多练,活儿没少干,稀里糊涂就毕业了。毕业后他又被留校深造一年。1975年初,省委、省政府成立一个河北梆子《杜鹃山》剧组,留校深造、进修的人员全部加入其中。在剧组他扮演温其久,同时参加了其他现代戏剧目的排练和演出。在剧组虽说生活待遇并不高,但心情非常愉悦,因为省委、省政府对剧组非常重视,他们圆满地完成了上级交给的任务。有件事他现在说起来都掩饰不住自豪,仿佛就发生在昨天。那天他们正在排练场排戏,忽然门被推开了,走进来一位和蔼慈祥的老人,定眼一看,原来是省委第一书记刘子厚在百忙之中前来看望他们。刘书记高兴地听他们演唱一段又一段的河北梆子,并鼓励他们要为河北梆子事业贡献力量。此情此景他至今难忘,更让他不能忘却的是剧组多次为中央首长演出,得到了领导的肯定和表扬。

剧组成立不久,他就随剧组下乡演出,每到一个地方都受到当地领导及群众的热烈欢迎,演出场场爆满,甚至连站票都买不到。有时演出当中停电,他们就点上汽灯,继续演出。台上演员严肃认真,台下观众鸦雀无声,谢幕时台下观众掌声雷鸣。虽然演出没有任何报酬,但他的精神世界得到了满足。每到一个地方都要到敬老院、荣军院去为那些孤寡老人、老八路、伤残军人做慰

问演出,这些活动使他的心灵得到了升华。

粉碎“四人帮”后,《杜鹃山》剧组与省河北梆子剧院合并,改为河北省河北梆子剧院二团,恢复传统戏的演出。这时他有些茫然不知所措了,因为他从没学过传统戏,甚至连传统戏的程式化动作他都不知怎样走,在这种情况下,他只有从头起步,跟老师们一招一式的学习。领导看他挺有条件,重点培养他,让他学小生行当,他就跟田春鸟老师认真的学习《宝莲灯》里的刘彦昌。经过老师的耐心辅导,他对传统戏的表演方法和技巧有了初步的认识和理解。随后又排演了《蝴蝶杯》中的田玉川、《陈三两》中的李凤鸣、《张羽煮海》中的张羽、《桃李梅》中的彦文敏等小生角色,《双错遗恨》中的张冲等老生角色,得到了领导及观众的认可和好评。

他记得有一年随团到栾城剧场演出,每天要演四场,从上午九点直到晚上十点,观众看戏非常踊跃,票都买不上。每场戏之间只休息30分钟,伙房师傅只好把饭送到后台,谁有空闲就吃一点,可他却不能吃,因为四场戏都有他的角色。每场戏散后赶紧找个安静的地方休息一会,养一养嗓子准备演好下一场。这样的演出一直持续三四天。他说,当时虽然很累,报酬又不多给,但心里很高兴。观众毕竟还是喜欢戏曲的,那时是他过得最充实、最有信心的时候。随着接演的角色越来越多,他开始意识到摆正自己的位置。行内话说:“会吃的吃戏饭,不会吃的吃气饭。”针对团里的实际情况,根据自身的条件,把自己已摆在了一个绿叶的位置,衬托好每一朵鲜花,这是他的工作重点及职责。他经常给人说起一位老艺人对某些演员的评价:“演主角挣五百,演傍角

挣一千。”他永远记着这句话,心里明白自己的能力。他认识到,角色不在主次,哪个位置更能展现自己,就在哪个位置认真严肃地去干,一心一意当好绿叶。

多年来他曾陪衬过许多主演,其中有齐华坦、张慧云、路翠阁等众位老师,也陪衬过许多青年演员。拿《陈三两》这出戏来说,他不但陪衬张慧云老师演出过,还先后陪着七位青年演员演出过。无论是谁,他都会严肃认真,一丝不苟,这一点在团里都是有口皆碑的。他认为这是应该的,是作为一名演员的基本道德。

当前戏曲市场不景气,生活待遇又不高,所以有些人出去拍影视剧,有些人办了各种公司,也有些人改了行。俗话说:“人挪活,树挪死”曾经有人劝他也活动一下,爱人也为此对他有些意见,但他的思想从来就没有动摇过,既然从小喜欢,又吃了这么多的苦,为什么要改行呢?虽然戏曲现在不景气,但他坚信总有一天会好起来,乌云不可能总遮一方土地,终有见阳光的时候。他认为,应该找一找我们自身的原因:师资的匮乏,人才的青黄不接,人为的拔苗助长,未曾会走先学跑,继承不多想创新,这些都是直接的原因。他常常告诫一些青年演员:莫图一时乱拍掌,应求他日暗点头。他工作上也取得了可喜的成绩:1984年河北省河北梆子青年演员汇演中荣获演员二等奖,1992年荣获第三届河北省戏剧节演员二等奖,2000年荣获河北省河北梆子优秀剧目展演优秀表演奖,2001年获得省文化厅嘉奖。

生活中少一点要求,你会活得很幸福;事业上多一份追求,你会活得很充实。这是他通过多年的实践,为自己总结出来的一句格言。希望他今后按着这句格言继续地走下去,生活的更幸福,更充实。

程派传人张巨萍

张巨萍,1958年2月17日生于南蔡村乡郭庄村,1972年考入甘肃省京剧团,在学校期间同时得到贾世珍和张玉英等老师的教诲。现为北京京剧团程派青衣,国家一级演员,1983年在北京进修,毕业于北京市戏曲学校,授业于贾世珍、张玉英、李文敏、王吟秋、李丹霖等老师。

张巨萍原学梅派,嗓音条件好,后改学程派,特别是在程派艺术家李文敏老师的悉心指教、严格训练下,加之她刻苦勤奋、潜心钻研、虚心求教,使其对程派以气催声的发音方法领会娴熟。在演唱中她十分注重声、腔、意、气的运用,以情带声,声情并茂。她的嗓音亮而不失沉郁、凝重、清越高远;她的表演温文端庄、清淡静雅;她的唱念细致入微、凝重深厚;她的做派功底扎实、表演规范,较好地领悟了程派的演唱精髓。她在《落难》中的演唱,很好地掌握了程派“散板不自由”的规律。后求教于著名程派青衣李世济老师。除了后来跟随李世济先生参加众青衣合演的纪念程大师演出《锁麟囊》、2005年的唐在炘作品名家名段演唱会外,很少在媒体有曝光机会,张巨萍曾参演了新戏《折磨记》,偶尔在票房能看到她的身影。就是这样一个演员,2001年随着北京京剧院“改革”,演出队成立,她被分配到那里,经常演出堂会或驻场梨园等地,张巨萍基本就在京剧院程派演出主流视线之外了。

她在九十年代初期和中期在北京的舞台上很活跃，北京戏曲学校也曾为他们这届毕业生成立实验团，青衣花旦有刘山丽、马玉红、张巨萍、李海清、王晶，老生刘杰，花脸黄彦忠，小生曾宝玉，丑角梅庆阳、施东岭等。她 1991 年调京进入北京青年京剧团（北京京剧院青年团）的一段短暂时期，而且也是李海燕没有调到北京以及刘蓓转行演艺圈给他在北京舞台空间的时期。张巨萍演出过《锁麟囊》、《荒山泪》。张巨萍嗓音宽亮，除了其他如原学其他派戏《四郎探母》、《大探二》、《醉酒》、《凤还巢》等驾轻就熟外，她的擅长演出程派戏码很多：《锁麟囊》、《窦娥冤》、《文姬归汉》、《红拂传》、《红鬃烈马》、《朱痕记》、《三娘教子》等。她先后获甘肃省青年戏剧调演第一名，北京青年休憩调演表演奖，全国青年京剧电视大赛北京赛区最佳表演奖，全国青年京剧大赛荧屏奖。

她嗓音宽亮醇厚，演唱婉转优美，气度从容，颇具程派神韵。曾主演《红鬃烈马》、《锁麟囊》、《六月雪》等传统剧目。

2003 年 12 月 12 日，纪念程砚秋诞辰 100 周年京剧巡演在天津中国大戏院演出，张巨萍主演《讨饭、打粥》一折，受到在场观众的好评；2010 年 9 月，纪念著名京剧艺术家奚啸伯先生诞辰 100 周年专场演唱会在梅兰芳大剧院举行，张巨萍的压轴大戏《锁麟囊》选段，赢得了满堂喝彩。

中国戏剧梅花奖获得者雷英

雷英,武清杨村人,原天津青年京剧团演员,主攻青衣,是张君秋先生的入门弟子。

1975年,12岁的小雷英凭着她迷人的嗓音和标致的身段,被天津市戏曲学校录取

她的表演课从一入学就分在青衣组,启蒙老师是天津市京剧团的台柱子林玉梅老师。1976年以后,戏校的专业教学恢复了以传统戏为主要内容。林老师发现雷英的嗓音格外脆亮,唱出的声音甜美圆润,这种嗓音天赋最适合唱梅派,在林老师的支持下,雷英的主攻方向从程派改到梅派上来。经过一个阶段的教学,雷英果然唱得流畅、自然,声乐天赋得到很好的发挥。

在雷英进入高年级的时候,学校又安排李近秋老师教她学演张派《四郎探母》、《春秋配》、《大保国·二进宫》等剧,为了重点培养这个剧坛新秀,尽力开拓雷英的戏路,学校还请来尚小云的大弟子孙荣蕙和孟宪老师分别指导她学演《金山寺》、《十三妹》、《昭君出塞》、《梅玉配》、《望江亭》等梅、尚、张多种流派剧目。更让雷英深感荣幸的是,学校安排她跟杨荣环老师重点加工梅派,杨荣环是20世纪40年代后期拜梅兰芳先生为师、得过梅先生亲传的著名表演艺术家,他教雷英学戏,唱腔、念白、表演全都一招一式地给她作示范,启发她按照自己的条件适当发挥。1980年即将从戏校毕业的雷英,以杨荣环老师所亲授的《霸王别姬》参

加天津市青少年演员基本功汇报演出。舞台上她把虞姬的人物形象塑造得别具一格，获得好评如潮。她被公认为戏校的高材生。这次汇演，她获得优秀表演奖。

上世纪 80 年代，在天津戏校京剧演员进修班的基础上，创建了天津市青年京剧团，雷英为主要演员之一。雷英扮相端庄秀丽，雍容华贵，嗓音嘹亮甜美，在社会上有广泛的群众基础。1987 年天津青年京剧团在北京演出，雷英利用空闲时间三次到张君秋先生的琴师何顺信家里问艺。何先生见雷英学艺心切，态度诚恳，就把张派唱功的行腔规律、发声技巧、气口的掌握等耐心教给她，雷英经过何老师的指点，得窥张派艺术的真谛，从而投拜张君秋大师的愿望更加迫切。1986 年 3 月，天津日报社为庆祝张君秋舞台生活 50 周年邀集散落全国各地的张派优秀传人，在天津中国大戏院连续九天举办张派艺术展览演出，特邀雷英参加，与来自武汉的王婉华，山东的薛亚萍、张萍，北京的蔡英莲、杨淑蕊、关静兰，上海的孙淑珍，天津的张学敏、刘明珠、贵州的张晓虹等众多张门弟子和名家同台献艺。市长李瑞环以此为契机，向他的好友张君秋力荐雷英作他的徒弟。此前，张君秋曾经几次看过雷英演出，对她各方面专业条件都很满意，于是慨然应允，于当年 3 月 7 日借天津干部俱乐部举行了张君秋收雷英为徒仪式，当雷英把手捧的鲜花虔诚地敬献给师父的那一刻起，她多年的心愿终于得以实现：她成为了张君秋先生第 68 位弟子，当年她 23 岁。

雷英在师父提携下，更加刻苦地钻研张派艺术。她还反复地跟随录音机学习师父唱腔，琢磨其中的奥秘。在不长的时间里，她的张派修养日渐加深。就在她拜师那年的秋天，天津市举办首届

戏剧节,青年京剧团拿雷英主演的张派《刘兰芝》参演。雷英运用婉转有致的歌唱和细腻传神的情绪动作,把一个性格温驯、饱受婆母欺凌却逆来顺受的古代妇女形象塑造得生动感人,她在这届戏剧节上获得了优秀演员奖。此后不久,她再次登上北京的舞台,以明亮甜润的声腔、稳重大方的台步、深沉凝炼的表演、端庄秀丽的扮相,震动了首都剧坛,荣获了第四届中国戏剧梅花奖,成为天津戏剧界继王立军之后摘取的第二朵梅花。

1987年秋,天津青年京剧团首次赴香港演出,剧团以其青春朝气和整齐的行当,赢得当地观众高度关注。身为该团里头牌旦角的雷英恰在妙龄,天生丽质,她扮演《凤还巢》里的程雪娥,一出场便光照舞台,魅力无限。她在王立军、杨光合演的《野猪林》里扮演林娘子,香港媒体称赞她“使这台戏更具珠联璧合之美”。这一年她还获得了全国京剧演员电视大赛优秀表演奖。

雷英在拜师后四年多的时间里,跟张君秋先生先后学习或者重新加工了《望江亭》、《状元媒》、《刘兰芝》等一批张派剧目。她在继承张派的同时还不放弃同样爱好的梅派,她请梅派名家沈小梅老师给她加工《凤还巢》这出戏,后来她又向梅葆玖先生请益,得到梅派后人嫡传。

雷英对京剧艺术的热爱如痴如醉,为了钻研某一出戏或者学习某一个表演技巧,有时竟至废寝忘食。她还喜欢读书,一有空闲便扎到书堆里,莎士比亚、巴尔扎克、果戈理、托尔斯泰等人的著作以及中国的古文遗训,都成了她加深个人艺术修养的精神食粮。凭着在艺术长河中遨游的切身体验,她明白一个道理:修养浅薄的人成不了真正的艺术家。

就在雷英的演艺事业如日中天的时候，剧坛上熠熠闪光的这颗明星突然从京剧舞台上销声匿迹。她远赴异国开辟新的领域，众多热爱她的戏曲艺术的戏迷们为她息影舞台倍感惋惜。一晃十多年过去，不想 2005 年 10 月，天津市中华民族文化促进会在天津举办纪念京剧大师张君秋 85 周年诞辰系列活动，久违舞台的雷英突然从海外赶来，于 10 月 17 日登上天津中国大戏院的舞台，扮演得之于恩师张君秋亲授的《状元媒》中的柴郡主，她在后台刚一搭架子，便得了个满堂的碰头彩。及至出场后，观众看到阔别舞台 15 个春秋的这位艺坛明星，听到她嗓音依然嘹亮甜美，看到她扮相依然典雅俊俏，一个个都从内心为她感到高兴。千余位观众为了表达对她的欢迎之情，几乎她每使一个花腔、每做一个表情动作都能获得一次喝彩，一场戏获得的掌声竟多达数十次之多！这种盛情是雷英出台前不曾预料到的，她为此激动得双手微颤，嗓音发涩，心跳如同擂鼓，进入剧情许久还缓不过劲来。乡亲们给予的厚爱让她感觉无以为报，她在心里说：在外千般好，不如乡贤亲啊！

优秀大武生黄齐峰

黄齐峰,1976年3月出生于武清。他出身梨园世家,受家庭艺术氛围的影响,黄齐峰自幼就喜欢唱戏、唱歌。天生一副好嗓子,在杨村二小读小学时引起音乐老师张东生的注意。1988年秋,张老师陪同他,在强手如林的情况下,最终脱颖而出,被天津艺术学校录取。

最初,黄齐峰学老生戏,学校根据他的嗓音宽亮、扮相俊美的条件,让他改学小生。经过祁荣奎、张春孝两位名家的调教,前后学了5年,成为尖子学员。长到17岁,身体发育变声,戏校见他好动,考虑再三,再让他改学武生戏。黄齐峰虽感到“半路出家”要吃很多苦,但他热爱京剧艺术,听从安排,从头学起,开始了新的艺术征程。

大武生,是武生中较难演的一个行当,要求腰腿功夫好,扎大靠翻扑跌打功夫过硬。开打稍一不慎,会伤筋动骨。黄齐峰有一股刚强的倔劲,对老师说:“我已坐科5年,哪怕再学10年,再难再苦,我也要把大武生戏学好!”

潜心向京剧名家学习请教,是黄齐峰的家常饭。王金璐、李光、张春孝、苏德贵、杨少春、张幼麟、董文华、李景德、杨乃彭、王宝春、祁荣奎、刘希锐、郭秉新、郭文俊、曲咏春等老师都先后教过他,不光学艺,从他们身上还学到了很多做人的道理。

2001年中央电视台举办第四届全国京剧青年演员电视大

奖赛,黄齐峰以刘希锐老师教授的《火烧裴元庆》一剧勇夺金奖,同时获得大赛直播当中的每日一星称号,为当时的实验团赢得了此次大赛中唯一一枚宝贵的金奖。

2005年秋,中央电视台再次举办“全国京剧青年演员大奖赛”。恰逢剧院奉派赴墨西哥、哥伦比亚等美洲国家演出。到底要不要报名去央视参赛?经过激烈的思想斗争,在长辈、戏迷的热情鼓励下,黄齐峰毅然报名,以张幼麟教授的《金翅大鹏》一剧参赛,在克服了许多意想不到的困难后,黄齐峰与因团里多数演员出国而临时组成的参赛小组表现出色,再次为实验团取得一枚金奖。

1994年至2006年,黄齐峰作为当家武生,先后随团10次赴日本、香港、台湾、泰国等国家和地区演出。在泰国演出很隆重,是向该国时年80岁的国王登基大典纪念庆贺演出。所到之处,观众热捧,为他推波助澜。

观众看了黄齐峰演出的拿手好戏《火烧裴元庆》、《金翅大鹏》、《闹天官》、《武松打店》,兴奋异常,赞不绝口。他收到了数百封来信,年轻人说:“能看到同辈人演出这么优美的京剧,让我们了解了京剧,爱上了京剧。”老年人说:“黄齐峰条件全面,向大武生方向发展,以表演为主,太美妙了。”手机短信不断,每日要收到五六条或祝贺,或鼓励慰问,或提建议的内容。

2004年东京电影节开幕,放映了由霍建起导演的中国故事片《暖》,黄齐峰在片中扮演一剧团武生。北京举办华表奖颁奖晚会,黄齐峰应邀向影视明星们表演耍锤。

2006年,拍摄40集电视剧《采桑子》,曾导演《四世同堂》的

林汝为邀请黄齐峰和他的艺校同学、“程派”青衣吕洋加盟,在剧中担纲主演,分别饰演民间艺人和大家闺秀,演绎了凄美的爱情故事。黄齐峰跻身影视圈,缘于他在京剧中的出色表演。

李派老旦新秀曹建红

曹建红,1984年12月18日出生,女,京剧老旦。生在天津武清王庆坨一个工人家庭,母亲是一个酷爱艺术的业余文艺爱好者。

在父母的支持下,1996年考入天津市艺术学校京剧班。师从姜志军老师。在校期间,学习了《钓金龟》(含《行路哭灵》)、《望儿楼》、《遇皇后》、《打龙袍》、《赤桑镇》、《六月雪》、《罢宴》、《四郎探母》、《秦香莲》等剧目中的老旦应工。

2002年以优异的成绩获准在天津市艺术学校圆满结业。为了能在艺术的道路上向前迈步,2002年她在天津市艺术学校领导和老师的支持下,顺利考入上海戏剧学院戏曲舞蹈分院深造。在上海戏剧学院,王梦云老师主动请缨,担任了建红的专业导师。王老师言传身教,一段唱腔、一个身段的捉肘教习,至此让其得到了她《岳母刺字》、《罢宴》、《李逵探母》、《赤桑镇》、《徐母骂曹》、《沙家浜》、《朱痕记》、《甘露寺》、《桑园会》、《凤还巢》、《捧印》、《大登殿》等剧目中老旦表演的许多真传。

2005年从上海戏剧学院戏曲舞蹈分院毕业后,得到了重庆市京剧团领导和京剧同仁们的接纳,成为重庆市京剧团的一名青年老旦演员。那一年,至今让曹建红难以忘怀,重庆市京剧团对包括曹建红在内的新引进的演员进行测评,测评人员来自各行各业,对于一个初出茅庐的新人来说,就像是走进了考场。曹

建红在传统剧目《四郎探母》中,饰演佘太君,在母子相会一场中:“沙滩会一场败……”,把母子相会情深,演唱得悲悲切切、凄凉感人,赢得了测评人员阵阵掌声,全场喝彩不断,艺惊四座。不少测评人员在意见栏内写下了“一鸣惊人”;“才 20 岁的姑娘,嗓音太好了。”称赞她“高音特别突出,苍劲高亢,游刃有余;行腔抑扬顿挫,气息绵绵,非常受用,做工也非常规矩。”;“嗓音高亢不失沉郁之气,韵味十足,运气跟吐字行腔中规中矩,很有性格,令人回味无穷。”从此以后,曹建红的名字在这座山城传开了,“粉丝”们称赞她是一位难得的青年京剧老旦演员。后来,因为工作需要,转入福建省京剧团,2010 年起至今,又在河南省京剧院担当主演。

曹建红的唱腔深沉醇厚,嗓音洪亮苍劲,吐字清楚,行腔流畅,韵味浑厚,音质饱满明净,高低音均佳,中气尤为充沛,对于吐字、喷口均极讲究,势如穿云贯石,台风稳健。2011 年在河南省舞台艺术新剧目展演暨第十二届河南省戏剧大赛上,由她主演的《四郎探母》荣获文华表演二等奖。同年,曹建红参加了在河南郑州举办的“国韵飘香——两岸京剧经典折子戏专场”,曹建红不俗的表演,征服了两岸的梨园人。

曹建红在工作之余,还撰写一些论文,其中“走进节奏世界发展潜能”一文获得三等奖,“我们还能为什么——由京剧‘申遗’想到的”刊发在国家级刊物上。“一分耕耘一分收获”,如今的曹建红正以饱满的热情,为国粹京剧的发展贡献着自己的青春,我们也祝愿她在京剧的舞台上书写自己最壮美的诗篇。

京剧活动家高聘卿

高聘卿,1909年生于天津武清县大良后沙坨村。

20世纪30年代开始,先后经办宝利、国东以及北京的胜利和百代四家唱片公司,致力于京剧、地方戏、曲艺、音乐等唱片的灌制,为当时很多著名演员票友录下了精彩唱段,曾参加北京国剧学会。他对京剧史和京剧论的研究造诣很深,为弘扬民族戏曲,尤其是对京剧做出了不少的贡献。

高聘卿少年时期就酷爱京剧,私塾10年后,至哈尔滨慎昌洋行当业务员,同时参加“中东铁路俱乐部”,为会员,并向陈远亭、吴喜年、周喜增、李妙兰、南铁生等学戏,曾学过青衣,后改老生。还向言菊朋、马连良、余叔岩、徐兰沅、雷喜福等人请教过,并经常参加演出活动。

20世纪30年代初,上海的胜利唱片公司在哈尔滨成立分公司,聘高聘卿任副经理,是以经销唱片为主。后来调至天津宝利唱片公司任业务部长。在此期间对一些唱片厂家所灌的唱片高感到不妥当,如选材、选段、演员及唱片处理方面不适合,或有的音质不好、有的不是演员拿手唱段、有的不是著名演员等,高聘卿决心有机会组织灌唱片时一定灌制能流传百世的和具有特色的名唱段。

一二年后,高聘卿被调到北京为成立国乐唱片公司做准备工作,又曾至日本学习灌制唱片的音质和音响的处理。

1933年,在宝利唱片公司的协助下,高聘卿带领一批演员及名票到日本东宝灌制唱片,这些演员是:评剧演员爱莲君、爱三侠,河北梆子演员秦凤云、王金城等,京剧票友孟广亨、乐朴荪、张吾翼、顾珏荪等,为国乐公司灌制了第一批唱片。所有唱片的音质、音响、选段,全部由高亲自掌握。这批唱片心上印有“宝利公司贡献”字。

1937年,国乐唱片公司在北京正式成立,经理为日本人,高聘卿任文艺部主任,地点在北京景山后街。收音所(即灌音室)在和平门内东栓马桩,即当时的“中央广播协会”(会长是周大文)。“国乐”英文为CORONA,是日本一种吉祥鸟的名字,并作为商标和公司名称。国乐公司总部在日本东京,唱片厂在日本横滨。国乐唱片不报场,音质好、音量大,就是很旧的唱片音量也很大。高聘卿说,灌唱片就灌名人名唱,或特点突出的剧目,或没有人灌过的戏。

国乐公司成立后曾为京剧演员言菊朋、马连良、余叔岩、李万春、金少山、李多奎、萧长华、诸茹香、裘盛戎、马德成、李少春、程砚秋、荀慧生、奚啸伯、陈丽芳、谭富英、周啸天、李世芳、宋德珠、毛世来、艾世菊、吴素秋、陈少霖、王泉奎、小杨月楼、万啸甫、杨菊秋、杨菊芬、管绍华、韩世昌、高聘卿、邴缙云、茹富蕙等灌过唱片。曲艺演员有王佩臣、刘宝全、小彩舞、小蘑菇、赵佩茹等,还有其它地方戏、音乐等唱片。

国乐唱片公司从1937年至1939年,三年间灌制了不少当时成名的演员的精彩唱段,共约400张;1940年结业,全部设备、模版等转让给太平唱片公司。1940年,高聘卿被聘为“华北

演艺协会”剧务科科长,当时的会长是周大文。

1941年,胜利唱片公司聘高聘卿到北京胜利公司任副经理。百代公司相继聘高为该公司顾问。两家唱片公司合用一个灌音室——百代公司灌音室。灌片内容、演员、音质都由高负责。此间又为一些名演员灌制了不少剧目的名唱段。有马连良、言慧珠、奚啸伯、金少山、李多奎、萧长华、马富禄、陈少霖、姜妙香、程砚秋等,评剧如喜彩莲等,为当时在北方的名演员留下了宝贵的音响资料。

胜利、百代公司于1945年结束。高聘卿后到沈阳中央信托局工作,1950年到太原建筑工程部工作,直至退休。

1945年至1965年,高聘卿收藏并整理出大量京剧资料,著有京剧史、京剧理论研究及名京剧演员表演艺术浅谈等30余万字,准备出版,不幸“文革”期间被焚毁。“文革”后,又通过回忆重写,但由于年事已高,身体不适,仅写出部分资料,尚待整理。

高聘卿退休后,曾为很多京剧票友、爱好者和业余京剧团说戏,排戏,进行艺术指导,还改编京剧剧本《南天门》等。退休后住在天津市南开区,每日饮酒自得,唯红星二锅头,佐以西红柿几片、花生一小碟。为人谦逊和善。津门一以老唱片为业者,尝从彼处借得若干珍贵资料,借而不还,流失不闻矣。与名琴票从鸿逵住处仅隔三个路口,但二人皆八十开外,腿脚不便,神交而终未谋面。

1997年因病卒于养老院,终年88岁。

戏曲研究专家吴毓华

1961年8月10日上午，首都剧场举行了隆重的梅兰芳追悼大会，悼念一代戏剧宗师的离去；就在这一天，毕业于中国人民大学哲学系的吴毓华，满怀憧憬地走进了中国戏曲研究院的大门，被分配至中国戏曲学院（即中国艺术研究院）担任哲学教员的他，前来报到参加工作。当时他只有25岁，但是他也感觉到所获知消息的巨大震撼力——“整幢大楼里空无一人，都去为梅院长送行。后来在传达室，我才知道了这个消息。”50年后的吴毓华先生依旧为这样一个巧合而感慨万分，也许就是从那个时候开始，戏曲研究开始自觉地向戏曲的艺术本体转向，把研究的视野投向戏曲活动过的无限广阔的天地，探寻戏曲在我们民族生活中的作用和地位。

吴毓华，天津武清曹子里乡朱家码头村人，出生于1937年。迄今为止，他已经先后出版了《中国古代戏曲序跋集》（中国戏剧出版社1990年版）、《古典戏曲美学资料集》（文化艺术出版社1994年版）、《中国传统文化大观》中的“古典戏曲”部分（中国大百科全书出版社1993年版）、《中国伦理学百科全书·职业道德卷》中“艺术伦理学”部分（吉林人民出版社1993年版）、《京剧——京城戏曲文化的整合》（中国书店2002年版）等著作，以及《说唐三传》的校点整理（宝文堂书店1987年版）。他先后在各种杂志、报刊上发表了专业论文、文艺评论120余篇，总计超过

250 余万字。

1962 年的时候，对于刚刚走出大学校门的吴毓华来说，戏曲研究还是一片陌生的领域。虽然他由衷地热爱戏曲艺术，可是一旦真正加入到戏曲研究的行列中以后，选择能够适合发挥自己专业特长的研究方向，对于一个刚刚迈出大学校门的学子来说，的确不是一件容易的事情。在戏曲研究所实事求是良好学风的影响下，在前辈学者的启迪指导下，吴毓华最终选择了戏曲美学作为自己研究的主攻方向。戏曲美学当时是一个相当冷僻的字眼，更是一个冷寂的学科，他希冀用植根于本土传统文化土壤中的美学思想，去概括、总结戏曲美学。正当吴毓华准备潜心钻研的时候，“文化大革命”开始了，1966 年吴毓华随单位被下放到位于静海的“五七干校”，他的学术研究活动猝然终止。吴毓华回忆说：那时，我只能在空闲时间默默地背诵诗词，再就是深夜的时候，在没有人的地方，尝试着进行剧本创作，让自己的思维不至于因为体力劳动而陷入停顿状态。1978 年，吴毓华被调入文化部文化艺术研究院（即中国艺术研究院）戏曲研究所，他终于能够重新继续已经中断了十多年的学术研究工作了，它的主要研究成果都出自这个时期。他先后担任过戏曲研究所戏曲文学研究室主任，中国戏剧家协会会员，中国戏曲学会理事，1997 年吴毓华退休后，依旧笔耕不辍，埋头于戏曲美学的研究天地中，孜孜不倦地探寻着戏曲美学基本问题的答案。

从 1979 年开始，吴毓华全力以赴地投入了《中国古代戏曲序跋集》的编著中，无论是从资料搜集，或是从编辑整理的角度看，这都是一件非常费力不讨好的事情。因为所有的素材，都必

须在资料室珍藏的各种戏曲刻本上一个字一个字地细心抄录,认真比较对照,然后再反复校对、核实;而对已经到手的资料再进行筛选、整理,同样不是一件轻松的工作。吴毓华说:当这本书出版后,我甚至编辑了一本“草书汇”。因为大量古典剧作刻本中的序跋都是由草书写就的,为了保证原始文献的准确性,吴毓华不得不去向书法家请教,额外增加的工作量只好麻烦家人分担了。两年多的时间里,他的生活基本上是在家、资料室、家这两点一线间度过的。最终成书的时候,吴毓华抄录素材的稿纸,经过整理后摞起来足有 1.3 米高。作为一位学力基础扎实的学者,吴毓华先生当然清楚编著《中国古典戏曲序跋集》的难度,为什么他还要坚持自己的选择呢?吴毓华认为:“历代戏曲著作的序、跋(还包括一些总评、题词、弁言、小引、凡例等),是研究戏曲史、戏曲理论,特别是戏曲理论批评史的重要文献资料,是戏曲理论遗产的主要组成部分。这批资料,数量很大,又分散在数以千计的戏曲著作中,以至除了某些著名的篇目为学者们引用外,一直没有进行过系统的整理,致使这批资料长时间成为戏曲研究资料中的一个空缺。有如地下的宝藏没有被发掘,不能发挥它应有的作用。”(《中国古代戏曲序跋集·序言》)经过吴毓华的一番苦工,有如吉光片羽散落在不同历史时代戏曲刻本中宝贵的文献资料,呈现出诱人的理论光泽。

值得吴毓华欣慰的是,《中国古代戏曲序跋集》现在已经成为不少学者和研究人员手边一本很受重视的工具书。而通过两年多的钻研和思索,吴毓华对于戏曲美学的理解和认识有了全面而深刻的认识。他认为:“戏曲序跋实际是戏曲理论批评家争

鸣的园地,是反映各个时期社会思潮、文艺思潮的一个重要侧面……沿着这些序跋写作的时间顺序,我们可以看出各个时期的不同理论倾向,摸索出我国戏曲美学思想的主干和一些最基本的发展脉络。”《中国古典戏曲序跋集》尤其重视从艺术运动的内在规律,客观地再现古典剧论的发展过程,通过其中极具学术价值的篇目的选择,不难感受到编著者力求反映不同历史时期戏曲理论批评阶段性发展特色的苦心。吴毓华说:“我认为从事学术研究,首先要掌握第一手资料,只有这样,才会真正发现问题所在。另外,戏曲美学当时是研究中的盲点,缺乏足够的供研究者检索、使用的原始文献资料。如果我不去做这件工作,就无法使研究工作继续下去。”正是由于对戏曲艺术思想和古典哲学思想之间本质联系的透彻认识和深切理解,吴毓华的目光又投向了戏曲理论批评产生的广阔背景。

吴毓华与隗芾两位先生编著的《古典戏曲美学资料集》,既是从古典哲学和文艺理论批评角度对《中国古典戏曲序跋集》的补充,又是对戏曲美学研究领域的拓展。古典剧论因为晚出,不可避免地要接受古典诗论、乐论、文论乃至画论、书论的影响,也正是因为得到了传统艺术理论的滋养,古典剧论从一开始就站在了一个较高的起点。作为研究者应该怎样面对这种情况呢?吴毓华又一次作出了费力不讨好的选择。“这种情况要求,理解和弄清古典戏曲美学的范畴和命题,必须首先从传统的哲学思想和美学思想的角度进行,弄清了传统哲学和美学的基本特征,才可能正确理解戏曲美学的基本特征。并在此基础上进一步弄清,这些审美范畴和思想被引进戏曲中时,其内涵已经产生的变化,

研究它们在戏曲审美方式所包含的特定意义,从而考察它们及其所构成的戏曲审美体系的独特之点。”(《古典戏曲美学资料集·序言》)该书以戏曲本体论、戏曲社会学和戏曲心理学作为古典戏曲美学的基本构成,选录的典籍文献资料上迄远古,下至“五四”,以戏曲美学思想的发展为主干,涵盖的范围相当广泛,从儒、道、吏、杂家的哲学思想到历朝历代的乐论、文论、诗论、画论、书论等无不包含其中。借助编著者的逻辑思维,历代宛若明珠般的美学论述,被完整有序地编织串联起来,意象、意境、神、形、虚、实等审美范畴如何出现,在古典剧论中有什么特殊的含义;道、理、神、气等审美范畴怎样从哲学向审美延伸,进而影响到古典戏曲美学中审美原则的确立,都显示出清晰的发展轨迹。通过对大量文献资料的梳理和总结,吴毓华明确地表述了自己的观点:古典戏曲美学的基本原则是美与善的统一;戏曲艺术的基本审美境界是情境合一;古典戏曲美学以意象论为基本的创作论;古典戏曲重技艺、贵神奇的审美追求。尽管有学者曾经有过近似的论述,但是由于吴毓华的论点,有如此充分和坚实的论据支持,他的观点就显示出极强的理论说服力和思辨色彩。

所谓“欲致鱼者先通水,欲致鸟者先树木”,踏实、认真的研究态度,坚持把学术研究的基础建筑在可信的文献资料之上的严谨学术作风,是吴毓华在古代戏曲美学资料的浩瀚烟海中的赏析和遨游,有了如此丰厚的学术积累和坚实的学术功力,当吴毓华出版理论专著《古代戏曲美学史》的时候,并没有让人感到诧异。《古代戏曲美学史》是中国艺术研究院“八五”计划的重点项目“戏曲史论丛书”中的一种推出的,这是一部“研究古代戏曲

中理论形态的审美意识，研究古人对戏曲艺术的审美本质和规律的认识过程的规律性”的戏曲研究开拓之作，此前戏曲美学的专史尚未有过其创作难度不问可知。在无先例、无范本的情况下，吴毓华又一次开始了艰难的学术跋涉。从事理论研究，首先需要把研究成果建立在大量详实准确的资料基础之上；而在学识研究中，一般认为“论从史出”，既然是《古代戏曲美学史》，就必然要求作者鲜明地反映出自己已经得起学界同仁和读者推敲的学术观点和见解。“古代戏曲美学，以儒家美学思想为核心，从道德走向审美，实现人人合一和天人合一。这种审美思想的核心范畴，便是提倡‘中和之美’，即‘喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。’……或者说以中和之美为戏曲的审美标准与冲突中和之美的矛盾，贯穿于古代戏曲美学发展历程的始终，”（《古代戏曲美学史·古代戏曲美学的终结》）以“中和之美”这一古代戏曲审美思想的核心范畴为基点，吴毓华对古代戏曲美学思想体系的草创、初兴、架构和完成进行了宏观描述；对元、明、清三代戏曲美学发展的思想特点、时代特色、审美特征作出了取舍得当的介绍和评述；对重要的戏曲美学思潮和学说着重予以论述和评价；其研究视野扩展到戏曲的结构美学、音乐美学、表演美学、创作美学、人物美学等诸多领域，在哲学、社会学、心理学等学科已经取得的研究成果的基础上，对古代戏曲美学进行了开创性的研究工作。可以说《古代戏曲美学史》的完成，正是得力于吴毓华长期致力于第一手研究资料的搜集、重视对文献资料融会贯通的结果。如果没有吴毓华身后的逻辑思维基本功力，也很难实现对这些原初材料的重新认识、解释，并对从中总结、归纳出的

带有规律性、普遍性问题作出理论阐述,也可以说,《古代戏曲美学史》是吴毓华在编著《中国古代戏曲序跋集》和《古代戏曲美学资料集》过程中形成的学术观点和理论见解的全面深化和条理化、系统化。

在理论研究的实践过程中,吴毓华从不满足于已经取得的成果,他总是希望尽量使研究视野更加开阔。在《中国伦理学百科全书·职业道德卷》中,担当了编委工作,承担“艺术伦理学”部分的编撰任务,虽然对他的研究方向而言,这又是一次挑战,可是凭借着扎实的学术素养和踏实的学风,以及多年来对研究资料积累和把握的能力,吴毓华还是按时完成了写作任务。这是一次对“艺术伦理学”这门学科规范化、系统化的架构。吴毓华在进行理论研究的同时,无论是在中国艺术研究院研究生部担当授课老师,还是在中国戏曲学院、中央戏曲学院、北京舞蹈学院……进行教学工作,他都把踏实认真的学风和自己的学术见解及思索带进了课堂,由于他的讲课经常结合国内外学术研究的最新成果和动态,讲授内容脉络清晰、详略得当,结合实际,因此很受学生的欢迎。退休后由于糖尿病的严重困扰,身体状况已经很难再允许他每天从事较长时间的伏案工作,可是2002年,吴毓华还是耐心地指导自己的研究生共同完成了《京剧——京城戏曲文化的整合》一书。

在这本书中,吴毓华对京剧的美学气质和特色的形成,从文化整合的全新视角提出了独到的见解。“严格的社会分层是京城社会的重要特征,京城文化也因之由宫廷贵族、士大夫阶层和普通市民三个层次的三种文化构成。这种文化构成,使京城文化具

有官方文化和民间文化，精英文化和民间俗文化的强烈对比和反差，具有大雅和大俗的强烈对比和反差。正是这三种文化的凝聚和整合，塑造了京城的精神气质和文化面貌，也塑造了京剧艺术。”（《京剧——京城戏曲文化的整合》）对京剧的形成以及京剧美学品味和审美特色的形成，吴毓华概括为宫廷文化对京剧的影响；精英文化对京剧的淘洗；平民文化对京剧的促进的合力作用，正是在京城文化宏大的背景下，三种文化才得以交互碰撞、交融、包容，铸就了京剧雅俗共赏的艺术品格。文化整合的观念并不是吴毓华的创造，著名的文化人类学家本迪克特女士就曾经说过：“整体并非仅是其所有的部分的总和，而是那些部分的独特的排列和内在联系，从而产生了一种新实体的结果。黑色火药并非仅是硫、炭、硝的总和，即使对这三种元素各自在自然界中所取的一切形式都具有知识也无法证明黑色火药的性质。新的潜能是在作为结果的混合物中才有的，却不曾在各种元素中出现。”但是，像吴毓华这样，从京城文化的角度重新审视京剧，思考京剧形成在艺术形态以外更深层次的原因的学者并不多见。以此为切入点，吴毓华对京剧发展的三次高峰期的出现，程长庚、谭鑫培、梅兰芳等京剧宗师的崛起，进行了旁征博引言之有据的分析和论证。《京剧——京城戏曲文化的整合》虽然只是一本介绍与普及京剧知识，面向一般青年读者的读物，但是，由于吴毓华对三种文化精到的比较、分析，对三种文化相互之间本质的区别，以及相互间的联系和排斥的描绘及阐述，三种文化在京剧形成和发展过程中怎样发挥其各自的影响，在锻造京剧美学品格进程中如何发挥并完成文化整合作用的论述和论证，使

本书具有了相当的学术价值，也从一个以往容易被忽视的方面——京华气韵和京都历史对京剧形成的深远影响做出了令人信服的说明和解释。

“欲致鱼者先通水，欲致鸟者先树木”，吴毓华学术研究活动的轨迹，使我们对学者应该所具有的修养和风范有了具体而真切的形象认识。

民国时代女伶刘喜奎

民国时代的女伶刘喜奎，五位总统都不嫁，却嫁给了一个小小军卒崔承炽，崔承炽武清杨村人，其原因，只是因崔承炽在报纸上揭发了他上司的贪污行径，赢得民众好评，刘喜奎钦佩这个男人的敢做敢言，因而托付了终身。这样的事情，如今听起来特别遥远，的确，这已是一件很遥远的事了。

刘喜奎生于清朝末年的天津，红于二十世纪初，当时曾与鲜灵芝和金玉兰并称为“女伶三杰”，是一位著名的河北梆子兼演京剧的女演员。民国初年，在京津两地，她的戏场场爆满，票价竟然一时盖过了谭鑫培。在梨园界，一度传出了“男有梅兰芳，女有刘喜奎”的佳话。

刘喜奎身材小巧玲珑，眉目如画，气质尤其高雅清丽，打扮起来特别漂亮，与她配戏的尽是精挑细选的美人坯子，她未出场时，满台都是莺莺燕燕，个个美如天仙，令人目不暇接。一到刘喜奎登场，一声婉转娇啼，唱腔圆润，与她配戏的坤伶们相形之下，就都变成了庸脂俗粉。为她着迷的上至达官贵人，中有士绅名流，下至贩夫走卒，真是轰动九城，颠倒众生。有一次，一个“粉丝”闹出了大动静。那年，刘喜奎于北平三庆园挂头牌演出《独占花魁》一剧时，场场都是观者如山，一天散戏以后，有人趁散戏时冒险闯到前边强吻她，后被警察以“调戏妇女”为名罚款五十银元，据说这个人竟是当时的执政段祺瑞的内侄，这件事曾是当时

各大小报的八卦头条。

当然，红坤伶的头牌位置，也给她带来了太多的诱惑和麻烦。历史上有名的“辫帅”张勋，民国二年在北京江西会馆做寿，京津名伶一概召齐。演戏期间，张勋对刘喜奎垂涎不已，软硬兼施，非要纳她为妾，刘喜奎被逼无奈之下，开出了三个条件：第一，张勋要把嘴上的胡子全部剃光；第二，力行“一夫一妻制”，张大帅要立即赶走全部姨太太，保证今后不再纳妾；第三，让张勋提供爱情保证金 20 万块大洋。不想这么苛刻的条件，张勋竟然答应了，可见张勋是真看上刘喜奎了！可刘喜奎根本不想嫁给这个大帅。万幸的是，就在张勋还没最后咬牙准备拔掉胡子的当口儿，段祺瑞组织的“讨逆军”开进了北京，张勋慌忙出逃了。

虎去狼来，后来凡是看过刘喜奎戏的津京政要们没有一个不对刘喜奎垂涎三尺，段祺瑞侄侄，大总统袁世凯父子，还有黎元洪，甚至连六十岁的曹锟也盯上了刘喜奎，还采取银洋攻势，白花花的银洋，一筐筐送到骡马街刘家，刘家父母对曹锟要娶刘喜奎为妾的要求早已点头应允。但是刘喜奎以死抵拒，后来多亏了崔承炽急急地找到曹锟的正式夫人刘氏，向她求情，而曹锟又是出了名的怕夫人，这样刘喜奎才得以逃出曹锟的手掌。

刘喜奎是怎么相识和嫁给了当时只是内务部小职员崔承炽的呢？据说，刘喜奎每次唱完晚戏，总有一辆车跟在她的车后边，你快他就快，你慢他也慢，在暗中保护着她。这位“护花使者”就是崔承炽。

两个人婚后定居在天津，并育有一子，后来崔承炽于民国十三年病歿于天津，刘喜奎从此以后再没有登舞台，在每日的诵经

读书中守寡度日。谁会想到这样一个守节的女人竟是当年面对千两黄金岿然不动的“武艳亲王”呢？

对爱情的坚守是最令人感动的故事，刘喜奎以她对爱情的坚贞，向人们展示了一代名伶的传奇人生。

白玉霜在三里铺

1937年2月,一条爆炸性新闻轰动上海滩,评剧女皇白玉霜突然失踪。当时,关于她的传闻很多,被害说、被拐说等等,不一而足。而实际上,白玉霜是与玉顺班打铙钹的李长生到武清乡下种田去了。

白玉霜,原名李桂珍,又名李慧敏,是莲花落艺人李景春之女。著名评剧表演艺术家。1907年生于天津,她11岁初开始学京韵大鼓,14岁拜老艺人孙凤鸣为师改学评剧,从上世纪三十年代,先后在北平、上海、南京和天津等地演出。代表剧目有《秦香莲》、《杨三姐告状》、《桃花庵》、《马寡妇开店》等,她还与京剧演员赵如泉合演过京评两腔的《潘金莲》及电影《海棠红》等。她的唱腔低回婉转,音色纯正,鼻音共鸣好,中底音宽厚圆润,富于抒情性。同时创造了低弦低唱的演唱方法,形成了评剧的“白派”表演艺术,30年代与刘翠霞、李金顺、爱莲君并称评剧“四大名旦”。

李长生,是武清三里铺(现黄庄街南三里屯村,在杨村火车站以南不足三百米)人,父亲早亡,母亲失明。幼时读过几年私塾,很有几分书生气。十一岁独自离家到天津谋生。一开始,在天津某梆子戏班跑龙套,闲在的时候,跟底包学打铙钹。1932年春,24岁的李长生进了白玉霜的玉顺社,此后便长期跟随白玉霜在京津两地演出。白玉霜对李长生的表现很满意,除按月给

他包银外,还经常给点“茶钱”和“烟钱”。

1936年初,白玉霜因演出评戏《潘金莲》和电影《海棠红》成功而轰动了上海滩,被冠以“电影明星”和“评剧皇后”的头衔。紧接着一些绯闻也接踵而至。恰在此时,报纸上又传来一代影星阮玲玉自杀的消息,白玉霜感到,在演艺圈子里混,即便是明星,也难以摆脱“供有钱有势人任意玩弄的命运”。从阮玲玉的不幸遭遇,白玉霜仿佛也看到自己将来的结局。于是萌生了离开演艺舞台,找一个靠得住、听话的人陪着,到一个没有人认识自己的地方,过几年清静日子的想法。

1937年2月,经过一段时间的策划,白玉霜与玉顺社的饶钹手李长生“私奔”,她们先由上海乘火车到南京,后又转车继续北上杨村。在李长生的老家三里铺,夫妇间过起了男耕女织的生活。白玉霜让李长生买了十几亩地,原想自己种地,可没多久就受不了,只好雇人管理。不甘寂寞的白玉霜又逼着李长生开了一间豆腐坊,李长生天天起五更推碾子磨豆腐,白玉霜则换上一身农家衣服,走街串巷卖豆腐。每逢农历一、四、七杨村集的时候,俩人便一同赶集市去卖。没有集的时候驾着马车到龙凤河、北运河去兜风,还跑到村外土坡树林子里逮蛔蛔、摘酸枣。不久,白玉霜出资盖了三间大瓦房,村上的人都说,李长生是在外面发了大财,此番回来是报孝老母的。1937年8月,在养母李卞氏的诱骗下,白玉霜被迫离开了三里铺,重新开始了她的舞台生活。

在三里铺的半年多时间,是白玉霜一生当中最难得、最幸福、最太平的时光,善良的村民,淳朴的民风,一望无际的黄土地,离开三里铺多年后,白玉霜仍然念念不忘。

靠山调名角高五姑

高五姑(1883—1943),女。是早期的时调艺人,是靠山调的第一代专业演员。她原名高小芬,是天津武清人,幼时被拐卖,沦落风尘。那时的妓女大多会演唱时调,高五姑就是其中的佼佼者。她在百代公司录制的第一批唱片,报头是“百代公司请高五姑娘唱青楼悲秋”由此可见高五姑当时还是“姑娘”的身份。

高五姑在清末民初极享盛名。清宣统二年(1910)拜弦师王宝银为师,正式学艺,3年后出师。早期出演于中华、权乐、小广寒、同庆各落子馆,与当时的秦翠红齐名“一时有瑜亮之誉”。她的嗓音独特,高宽脆亮皆有,吐字真切有力,行腔悲媚脆皆佳,尤其率先将疙瘩腔的演唱技巧用于时调演唱中,灵活、巧俏,歌来清脆响亮堪称一绝。她还改革了靠山调,将慢板的“哎咳哟”压缩,把第四句唱腔的尾声改为过门。

靠山调(解放后称天津时调)原系修鞋匠人休息时,背靠山墙自娱自乐时清唱的小调。渐渐形成表演形式为一人或二人执节子板站唱,另有人操大三弦和四胡等伴奏,具有词语通俗,腔调高亢,韵味醇厚、乡土气息浓郁的民间小调。靠山调源于明、清以来的时调小曲,清末民初以来在天津码头一带的船夫、搬运工人、手工业者和人力车夫中传唱。20世纪初开始出现职业演员,最早登台的是京韵大鼓女演员赵宝翠,其后有高五姑、秦翠红、赵小福、姜二顺等著名演员。

高五姑的嗓音甜美,高亢中带有糯糯的感觉。上世纪二十年代初在百代公司录制的《青楼悲秋》和《叹时局》两段全都是“悲秋”调,节奏受灌片限制比较快。到了上世纪二十年代末,已经成为时调名家的高五姑誉满津门,她在百代与高亭公司录制了《七月七》、《喜荣归》(两个版本)、《妓女悲秋》(就是《青楼悲秋》)、《哭五更》等五张老唱片)。这些唱片就是高五姑艺术成熟期的很好依据,也是后学者的典范。二毓宝《七月七》中的“哭腔”就与高五姑一脉相承。现在人们只能通过她的几张唱片来欣赏她那精湛的技艺了!

当年时调演员秦翠红、高五姑、姜二顺、赵小福被称为“四大金刚”。出了名的高五姑,经常乘坐豪华包车出入各大戏园,还在天津的各商业电台现场广播。当时王庆坨有八家大商人,亦都出重金尽捧高五姑。

高五姑善于演唱靠山调、鸳鸯调。20世纪20年代演唱时调。30年代初蜚声曲坛,以善唱悲曲被称为“悲调大王”,与“靠山调大王”秦翠红齐名。她天赋歌喉,气力充沛,异于常人。嗓音高而刚劲,宽而脆亮;吐字具爆发力,咬字狠,这些特点使她的演唱铿锵顿挫,刚劲苍凉,酸嘶悲咽,催人泪下。其成名曲目为《秦楼悲秋》(赛金花清光绪十二年作词)。30年代后期因年老失去登台机会。高五姑的身材高大,被观众戏称为“骆驼个儿”。高五姑的命运不好,又染上了抽大烟。1943年6月,天津《游艺画刊》载文称:“高五姑因人老珠黄落伍于花茶圈外……效力遭内外行之淘汰。”是年10月30日冻饿交加,毙倒于南市清和街上,甚是凄惨。由于高五姑死时没有亲属,著名京韵大鼓艺人白云鹏出钱买下一口棺材将其安葬。白云鹏之义举至今为人称道。

时调艺人赵小福

赵小福生于1908年，武清杨村人。她是继高五姑、秦翠红后最走红的时调演员之一。9岁时拜著名弦师王亨锬（石慧儒的弦师王富贵的父亲）为师，以每月3块大洋的代价学唱京韵大鼓。王老先生多才多艺，除京韵大鼓外，梅花大鼓、单弦等曲种亦十分精通。赵小福跟师傅学习的是刘派（刘宝全）京韵大鼓。由于赵小福习艺刻苦，故进步很快。学会了《王二姐思夫》、《草船借箭》、《华容道》、《战长沙》、《玉堂春》等名段。除和师傅学习外，其父母还经常带其到南市燕乐戏园去听刘宝全的大鼓。

1919年，赵小福在北洋茶社（位于北马路北洋商场三楼）演出。这是她习艺以来的第一次演出。北洋茶社是一个杂耍园，座位不超过二三百个。但由于它毗邻老城，故吸引了很多人前来观看。经常在这里演出的有时调艺人杜顺喜、单弦艺人常树田等。赵小福一边演出，一边习艺。很快跟艺人学会了梅花大鼓、单弦和时调的一些小段。

1921年，赵小福学艺期满，这一年由父母跟随去东北鬻艺，在哈尔滨各处茶楼、饭庄演唱并曾入华乐戏院大舞台演唱。由于她具有多方面的艺术修养，演出很受欢迎。1923年，赵小福又来到东北重镇奉天（沈阳），在当地小河沿畅观楼和小西关的园子里演唱，与荣剑尘、张小轩等大鼓艺人同台献艺。1925年已到花季的赵小福返回天津，由于具有东北4年的演艺经验，她开始在

天津闻名,应邀出演于聚华、北洋、小广寒等茶园、戏楼。在杂耍场演出时,赵小福经常学习、揣摩王红宝、任荣喜、秦翠红、高五姑等人的时调,学会了不少曲目,有时亦在园中演唱,发现比演唱京韵更能发挥自己的特长,亦更受观众欢迎,因此决定改唱时调,偶尔客串演出,引起很大反响。赵小福嗓音清脆,行腔委婉,吐字有力,传情真挚,形成了自己独具特色的唱腔。加之善于吸收众家之长,很快形成了清脆、沉稳、大气的演唱风格。二十世纪20年代末,还得到了著名弦师卢成科的指导,技艺日渐成熟。熟悉天津曲艺史的人都知道,卢成科是曲艺界著名的盲人弦师,熟谙各个曲种的演唱规律,曾先后为梅花大鼓艺人金万昌、花四宝,时调艺人赵宝翠、张少卿,铁片大鼓艺人王佩臣,京韵大鼓艺人石岚云等艺人伴奏。因之,赵小福与花四宝、王佩臣一起被世人并称为“艺坛三杰”(均由卢成科伴奏)。与秦翠红、高五姑、姜二顺并称“时调四大金刚”。其中音响资料存世最多,去世年代最晚的就是赵小福。赵小福在曲艺界人缘好,晚辈都尊称“赵老姑”。此时她曾出演于劝业场的舞凤台、共和厅、天晴、张园、陶园等上等杂耍场等,曾与张寿臣、常旭久、白云鹏、老倭瓜、金万昌、蔡桂事、谢芮芝、何质臣、张君、沈君等著名艺人同台。30年代中期她的演唱技艺和声誉影响及演出活动达到高峰。此时她常演于中原公司三楼杂耍场,并在东天仙、丹桂等各影院加演,也曾于小梨园、天祥舞台等处上演。30年代后期至40年代中期,她的演出较以前减少,曾一度辍演。这一阶段,她出演于玉茗春、燕乐、宝和轩、天宝、玉壶春、大陆影院等处。40年代中期脱离舞台。赵小福的嗓音清脆高亮,歌来“声鸣如雷,响遏行云”有

“一管箫”和“声闻于天”之誉。她气力充沛,吐字有力,行腔自如,又脆又冲。其代表曲目有《青楼悲秋》、《叉杆解狱》等。

解放后,赵小福参加了河北区文化馆演出队,配合当时的政治宣传,演出了许多富有时代特点的新唱段,如《解放五更》、《劝夫立志》等。1961年参加了中国曲艺家协会天津分会主办的时调专场,演唱了传统曲目《喜荣归》(由盲弦师吉宗义、胡宗岩为其伴奏),中间两次涨弦,剧场效果火爆异常,这也成为赵小福解放后留下的唯一录音资料。1962年秋,赵小福应邀参加了第一届“津门曲荟”演出活动,在时调专场上演出了姚惜云整理改编时调《责婢》(由吉宗义、吉洪林、李元通伴奏)。上世纪80年代贾立青采访了年近八旬的赵小福,采访报道收录了贾立青所著的《曲坛漫步》一书,成为研究赵小福生平艺术的第一手资料。

赵小福以演唱靠山调为主,她嗓音高亢嘹亮,行腔婉转动听,在名弦师卢成科的辅助之下,她对传统的靠山调唱法进行了大胆的革新,她的演唱区别于姜二顺、高五姑所演唱的“大口”靠山调,以细腻、柔美著称,被称为“小口”靠山调,解放前她在百代、胜利、高亭、昆仑等多家唱片公司灌制了大量唱片,成为时调演员中灌制唱片中最多的一个人,主要有:

百代公司:《秦楼悲秋》、《妓女五更》、《叉杆解狱》

胜利公司:《叉杆解狱》、《秦楼悲秋》、《喜荣归》

昆仑公司:《后续三更》、《学热客》、《人辰十谣》

高亭公司:《反挑眼》、《双顶嘴》

赵小福之后的时调艺人大多私淑她的“小口”靠山调的唱法,1953年王毓宝和弦师祁凤鸣,在赵小福唱法的基础上进一

步改革,正式定名为“天津时调”,赵小福和弦师卢成科作为时调改革的先驱者被载入史册。

著名相声表演艺术家朱相臣

朱相臣(1908—1971)。生于武清县。自幼家境贫穷,为张庆森代拉师弟,属于何少亭门下。曾在“正兴德”茶庄学徒,因酷爱相声表演而从艺,后拜相声演员张寿臣为师,先后在东北、天津等地演出。在东北曾与许多相声演员合作,抗日战争胜利后返津,在南市连兴茶社演出,1947年与郭荣起合作,在群英戏院演出,艺术不断得到深造。与郭荣起合作的《打牌论》、《汾河湾》、《拉洋片》、《怯拉车》等段相声都取得轰动效果。1952年任群声曲艺社副团长。1953年加入天津广播曲艺团,1956年加入天津市曲艺团。1956年与苏文茂合作表演《绕口令》、《打牌论》等曲目,使其艺术得到进一步发挥,演出相声《论捧逗》、《批三国》、《文章会》等,在全国产生很大的影响。朱相臣为相声捧哏演员,以语言含蓄为特点,善于使用“蔫包袱”,令人听后回味无穷,取得强烈的剧场效果。1971年病故于天津南郊。其弟子有蔡培生、师胜杰等。他的表演稳健朴实,幽默含蓄,回味悠长,别具一格。他一副冷面孔,几分书卷气,语言不多,但能出奇制胜。特别是他和苏文茂的合作,达到了珠联璧合、捧逗化一的艺术境界。其语言冷峭傲岸,如同钢锋出鞘,光彩夺目。可以说,他的出色配合为苏文茂“文哏”相声艺术的形成起到了重要作用,他也以“冷峻离奇”的独特艺术风格成为“冷面滑稽”的代表人物,亦得到广大业内人士及相声观众的推崇。

朱相臣在天津乃至全国都是数一数二的相声大家，他在舞台上“冷峻”的表演和独特的津京二掺的语言特色，都是他独有的“冷面幽默”的表现风格，他的这种独具匠心的表现手法使得津门的观众对他情有独钟。

朱相臣捧谁谁红

著名相声演员朱相臣是相声大师张寿臣的得意门生。他貌似聩拙憨愚但反应机智灵敏，谈吐犀利幽默滑稽，两者强烈的反差占有相声演员“帅”、“卖”、“怪”中最后一字。

在上世纪40年代朱相臣为马三立的师兄郭荣启捧哏，他二人人口演的《学聋哑》、《卖布头》等走红津门曲苑。他不仅在“子母哏”段子中表现出捧哏的功力，后来郭荣启创演了《打牌论》、《怯拉车》等一头沉段子，朱相臣活托得严谨，话语简炼恰到好处，使郭荣启包袱抖得舒服特别响。郭荣启在津走红得益于朱相臣好搭档。

解放后朱相臣为师兄的弟子苏文茂捧哏，演出许多整理改编的传统段子，如《论捧逗》、《批三国》和《文章会》等。他俩配合默契不温不火受到观众热烈欢迎，以后又演出许多新段子如《美名远扬》、《废品翻身记》、《新局长到来》等。从此苏文茂名声大振，“苏批”、“苏示”“苏大秘”绰号不胫而走，家喻户晓。苏文茂经常提起昔日与朱相臣老师合作之情。

50年代天津组织“笑的晚会”，电影演员郭振清与朱相臣合作演出《卖布头》，俩人模仿京津小贩的吆喝声一唱一和惟妙惟肖引起轰动。当结尾朱相臣自诩当过会计脑子好，口算又准又

快,郭故意刁难他说卖件估衣一块一给他二块二,朱相臣马上答说:“找你一块一。”郭说:“给你三块八。”朱答:“找你二块七。”郭说:“给你四十二块三毛五。”朱稍一迟疑立即回答:“我留下一块一剩下的都给你!”俩人没有使用《卖布头儿》一头沉“去五毛让五毛,白拿去啦!”的老包袱,而使用“子母喂”发挥了演员一帅一怪的特点获得空前成功。群众反映郭振清不仅电影李向阳演得好,而且相声演得也好。郭振清说是因为朱相臣老师捧得好!观众也公认朱相臣捧谁谁红哇!

朱相臣的捧喂艺术

相声的表演是“难中难,易中易”,会说容易,难处在于求精入化。具体到捧喂,更有一些独特的艺术要求,在多数节目中如何做到既不让人感到喧宾夺主,又不让人觉得可有可无,这是需要一定“火候儿”的。朱相臣就精于捧喂,他曾与郭荣起、苏文茂等合作多年,互为映衬,磨炼技艺,演出了大量传统与现代相声节目,为人民传播了健康的笑声。有的同志曾用“奇、真、妙”赞扬朱相臣的捧喂艺术。奇,是能于山峦重迭中异峰突起;真,是在真实地再现生活内容中刻画典型人物;妙,是妙语生辉,妙形增色。有时也奇在声情并茂,真在形神兼备,妙在以少胜多或有相无声。

朱相臣捧喂最大的特点是:只要有喂可捧,就能捧出喂来。他的艺术造诣充分体现在捧喂上,他表演时既不夺戏,也不让戏。说他是不可多得的捧喂人材,不在于他的艺术素质适宜于捧喂和长期从事捧喂,而在于他在实践中创造了因人、因时、

因地制宜的一套捧哏方法。他不仅认真地继承相声传统艺术技巧,更善于结合个人和逗哏者的条件灵活运用,不断为捧哏艺术增添新的血液,也为自身开辟蹊径。他既注意衬托逗哏者的特点,也能适当并适时发挥自己的长处,从而达到我中有你,你中有我,你来我往,彼此默契的艺术高度。这在他为郭荣起捧《夜行记》、《当好营养员》、《绕口令》和为苏文茂捧《批三国》、《论捧逗》、《美名远扬》等节目时都体现出了以上的特点。

一、内紧外松 举重若轻

朱相臣捧哏,上台后往右首一站,于彬彬有礼中谈笑自若,给人的感觉是自然、亲切、大方、洒脱。他不论捧哪类节目都很娴熟、精湛、游刃有余,观众看不出他正在致力酝酿笑料,可是到时候包袱准响。他在《批三国》中有一个自称能默写《三国》原文的包袱,每次都引起观众强烈的笑声。这个包袱是在甲乙漫谈中逐渐形成的,也可以说是乙在初试锋芒。当甲吹嘘看过七百多遍《三国》,八岁就给各大学文学系讲课时,朱象是看出了破绽,旁敲侧击地说:“……哎呀!您真是神童。我们同院那孩子都十三啦,还天天尿炕呢!”并称甲为“专家”,他是想让对方充分表演后再待机揭露。这样,当甲伪作谦虚地说想找一位对《三国》有研究的人在一起探讨时,朱立即用肯定的语气说:“您哪,死心吧,不易找到。谁敢跟神童在一块儿聊《三国》呀……”不想甲竟傲慢地向他进攻:“……据说您对《三国》好象是有点研究。”乙仍是从容应战,以守为攻:

乙:嗷,我可不行,您可千万别听别人的。

甲:《三国》您看过没有?

乙：您要问我看过没看过……这也难说，一个演员嘛，许我们不说这套书，不许我们不看，看是看过。（说得仍较从容，却把争讨的题目揽了过来）

甲：您看过多少遍哪？

乙：看过多少遍？说不上来，没有记载。看完往脖子后一扔，就完了。（神态仍较温和，在给包袱垫足）

甲：那么您大概齐看过多少遍，记得不记得？（仍在进攻）

乙：大概齐？反正这么说吧，《三国》这部书啊，我能默写。（说得那么一本正经，不正面回答一千遍、两千遍，更有力地回敬了甲的“七百多遍”）

接着，甲又问了一句：“噢，您能背着把《三国》写下来？”朱摆出一副漫不经心的样子说：“写不好，这二年眼神也稍差啦！”既不疾言厉色，又不剑拔弩张，却把人物勾画出来了：他傲慢得那么练达、深沉，而这种傲慢又是甲惹出来的，联系下边甲说他：“真是高人！”他反唇相讥：“不高，一米七。”和“对了，我要叫你把我问住喽，我就甭出国了！”等包袱都那么自然顺畅，妙处是这样诱导甲夸夸其谈，使其自我暴露，要比甲乙硬性强辩或由乙进攻甲还具有形象魅力。

由于朱相臣的基本功瓷实，生活经验、舞台实践都很丰富，所以让观众觉得他的捧哏是举重若轻，一石打一鸟。看来虽然轻松，却绝非松懈散漫。实际上，他的表演是外松内紧，对节目内容、包袱的尺寸和人物的心理都抓得很紧，是通过强烈的内心活动促使语气，声调变化的。这样，每一句话，每一个语助词都能让人感到是一条线贯串下来的，有意义，有情趣，有滋味。正如他自

己所说：“得弄懂活里的事，细致地琢磨每句话的劲头，使出去不但话要准，语气、神气、感情都得准。”是啊，举重若轻正是由于平时练出了臂力，台上看着不费劲，台下却费过大劲。“内紧外松”倾注着他多少辛勤劳动啊！

二、条理清晰 重点鲜明

朱相臣捧哏讲究循序渐进，有条不紊。开始时，他总是认真谛听甲的叙述，听到甲的观点不对头或是对乙不敬时，随即运用不同手法表态，在与甲“小磕小碰”中推动矛盾发展，和观众一起辨认甲所代表的人物。而当对方信口开河，离题太远或强加于人时，他才使用强烈的语调和愤慨的神态，逐渐“大磕大碰”，把矛盾推向高潮。他捧《论捧逗》时，表演乙的情绪变化极有层次，使观众相信这是一场真实的也是必须要发生的冲突。起初，他对甲轻视捧哏的观点疑而不怨，任凭甲向观众夸耀逗哏的重要性，心理依据是希冀甲正面肯定捧哏的作用。所以甲说，“虽然是两个人，观众要听，主要得听我”时，乙沉静地问了一句：“那么我呢？”那似笑非笑的神气，那软中有硬的语调，与其说是在质问，还不如说是在提醒。孰料，甲却用俏皮话“你只不过是聋子的耳朵——配搭儿，娶媳妇打幡儿——跟着凑热闹”讽刺他，他感到受了很大侮辱，但没有立即发作，还在耐心地说服甲。乙：这叫什么话啊！对口相声嘛，你是逗的，我是捧的。这场好坏由咱俩人负责……有什么了不起的？咱俩人这场相声就好比是一只船，你是那个拨船的，我是那个掌舵的，我叫你往哪儿走，你就得往哪走，没有我这个掌舵的，你打转悠去吧！

说到这儿有一种得意情绪，随着一个手势，看看甲，再看一

看观众,立时引起了哄堂笑声。从语调处理来看,这也只是据理力争,并不想伤害对方,而甲却援引《打渔杀家》说明拨船的重要,朱微一摇头,表示他比拟不当,并没有往“合着我是你女儿呀!”的玩笑眼上领。他抑制着不满而在申明自己的观点。下面这几句话振振有词,紧凑有力,犹如斩钉截铁:

乙:您说的那是什么船哪?那是打鱼小舟啊。真要是河驳,对槽,大船,桂英那小女孩可就掌握不了啦,掌舵的得有丰富的经验。换句话说,我这捧眼的得有高度的艺术修养。

这是在驳斥对方的错误观点,也是在显示自己对事物的理解与表现能力。继之,随着甲的演述,乙有时是怨而不怒,有时是怒而克制,有时又由怒转喜,由喜而嗔,都那么层次分明,揭示了人物的内心世界。在这样的衬托下,终于甲狂妄到:“要按比重来说,我这逗眼的占百分之九十九点九……”乙不禁怒火中烧,再难抑制:“啊!你要这么说,我占百分之百,你连点蒸溜水全没有!”这里,虽然运用了相声的夸张语调与“变脸”技巧,却不给人以生硬牵强之感,是以真实的内在感情为依据的。他的态度旋即缓和了,甲却又再次发难:

乙:不是我着急,我没见过象你这么说话的。

甲:也难说,你是得说捧眼的重要。你不是就会捧吗?你能逗吗?

乙:谁说我不能逗啊?一个相声演员能捧就能逗,没有逗眼的基础,他捧不了!

朱相臣说得恳切、真挚,只是在澄清事实,而不是突出乙的侥幸心理和单纯要面子。当双方的争论发展下去,不得不临时调

换位置,变捧为逗时,却遭到了甲的冷淡,乙又乘机说明不紧密合作演不好一段节目的道理,再一次开导甲:

乙:……捧哏的往那儿一站,全神贯注,两只眼睛时刻得盯着逗哏的,根据逗哏叙述的内容起、承、转、合来配合不同的感情。捧哏的虽然话少,得起画龙点睛的作用。你不信我要是给你这样捧,你也说不乐观众。

甲乙恢复原来位置后,朱相臣故意表演了一个不称职的捧哏者。甲在事实面前不得不承认捧哏的重要性,对乙进行了表面恭维,激化了的矛盾从另一方面急转直下。这本来不好表演,朱相臣却抓住了人物心理和动作的贯串线,于争执中刻画了乙的憨直、朴实的性格和讲事实、爱事业、重协作等特征,所以不显得造作。甲说实在话时他只是默认,而不沾沾自喜,甲说假话、空话时,他不为吹捧自己的“权威”、“泰斗”、“幽默大师”等等话语所迷惑,而是惋惜甲的言过其实。甲用“贯口”说出:“现在您的艺术成就就这么高,您要再很好地肯定优点,克服缺点,努力学习,发扬您的艺术独特风格,甭多了,再有三年……”朱注意谛听(不露底)而不眉飞色舞(保持形象的完整),他问:“怎么样?”是探询究竟,不是乞求封号。待甲说出答案;“你就赶上我了。”朱用强烈的语气说:“噢!我还是不如你呀!”不是始料不及,而是对甲狂妄自大不重视合作关系的有力批判,也为底增添了色彩。

三、妙语含锋 恰如其分

老舍先生说过:“相声的语言应当是大大小小的龙。”朱相臣捧哏善于选用精炼、形象、准确的语言表达思想和情趣。如在《论捧逗》中形容孤身一人的“养活一只黄雀,前天还飞了!”《批三

国》中翻甲说“老卖年糕”的包袱：“也就是一贯卖年糕，连驴打滚都没卖过！”等等，都是犀利而深沉，含蓄而鲜明的语言。

《美名远扬》中甲存在严重名利思想，不时以个人的“歪理”请乙支持。朱就因势利导，对症下药地给予批评，话说出来弦外有音，富于回味。如甲急于出名要在电台报广告时，朱就否定了这种想法：“电台能整天报这个吗：作者苏文茂……”既是诙谐的规劝，又为甲收底说：“多写点检讨书不是一样出名吗！”做了合理的铺垫。甲的作品发表后沉浸在沾沾自喜的个人小圈子里，碰了头都不觉痛。朱旁敲侧击地对观众说：“我建议大家，有钱您就多买点《北京文艺》。这玩艺它镇痛啊！”甲说：“哎，《红楼梦》有人写吗？”朱巧妙地回答：“没人写这书名从那儿来啊！”等等，都恰如其分地讽刺了名利思想的恶性发展。甲自称名叫“苏示”时，朱愣了一下：“苏东坡就叫苏轼啊！”甲解释后朱直接翻：“噢，二小呀！”随着扬起眉毛，翻着黑亮亮的黑眼珠，并向观众作手势，立即抖响包袱。笑声过后才翻：“这名字太合乎你的人格啦！”这样，妙语藏锋，谐而不俗，烘托了甲，也显示了做为捧哏者，朱相臣还注重作甲和观众的桥梁。他通过语言和神情，穿针引线，上场不一会儿，不仅使观众相信甲乙在争执，也感到亲身参加着他们的争执，思考着他们提出的问题。朱在见景生情“现挂”包袱（即兴创造）上也有独到之处。他的现挂大半有所准备，只是因时因地灵活变化。如为郭荣起捧《拉洋片》时的：“哪位认识我家，您给送个信，就说我在这儿看洋片呢……”每次都视具体情况运用，收到了很好的效果。

评书名家刘阔漳

刘阔漳,1916年5月21日生人,评书演员。祖籍天津武清大孟庄镇寺各庄。原名刘春贵。

刘阔漳早年拜金杰丽为师,金先生收徒虽排“阔”字辈,但又取“金生丽水”之意,所收之徒皆加以水,故刘先生艺名为刘阔漳在“七阔”弟子中行六。从艺于辽西,定居在锦州,曾开设茶馆并说书(锦州解放初在市内开私人茶馆)。后合营改制为锦州曲艺社一社。先后任锦州和平曲艺社、锦州曲艺社经理,并参与评书队演出。擅说《三侠五义》、《小五义》、《续小五义》、《后小五义》及《三侠剑》等短打篇目,尤以《五义》系列,颇得乃师真传。他平素敏而好学,融会百家,有“无书不晓”之美称。他还为他人写过不少“书梁子”,自己还编演过一部长书《风尘三侠》。后因年高病重,不幸于1987年3月18日逝世,仅留下《棍扫萧金台》、《杨香武三盗九龙杯》、《升仙传》等录音资料及一些“书梁子”手稿。出版评书作品:《三侠剑·棍扫萧金台》

237

刘阔漳不仅是位著名评书艺术家,还对许多历史知识颇有研究,比如对《封神榜》这部历史小说,他认为,《封神榜》其实是一部隐含的医学著作,其中“冰冻岐山”一节其实是用隐语来教授人保健知识,故有一部《封神榜》皆是病之说。

按照刘阔漳的总结,传统评书书目那可多了。但真正够得上分量的,据说只有20多部,其中公案短打要占去一多半,那么袍

带书剩下多少呢?剩下 13 部:封神榜、西汉演义、东汉演义、三国演义、列国演义、隋唐传、薛家将、五代残唐、杨家将、十粒金丹、精忠说岳、明英烈、明清演义。这几部书封神榜、西汉演义、三国演义、列国演义全是墨刻书,墨刻书不是不可说好,但是需要功力,是人保书的活。不管你是多大的演员,谁都不敢说我说这几套书保准火。姜存瑞研究了一辈子三国,80 年代录音还是没能火,当然跟年纪也有关系。这样,剩下的几部有价值的也就东汉演义、隋唐传、薛家将、杨家将、精忠说岳、明英烈六部。

裴福存将已故评书名家刘阔漳口述长篇传统评书整理成书目,该书目中一些资料性文字,涉及很多失传评书,极具史料价值。

快板书大师李润杰

李润杰(1917-1990)著名快板书表演艺术家、曲艺作家、曲艺改革家。历任全国人大代表,天津市曲艺团副团长、中国曲协常务理事、天津曲协理事、天津科普创作协会理事。其子李少杰也为著名相声快板书演员。1990年10月11日,李润杰在天津逝世,享年73岁。

李润杰是天津武清县大桃园村人。原名李玉魁。幼年家贫,七岁时学过评戏小生及吹打乐器。十四岁到天津当童工,学纳鞋。四年后出师,被日本侵略者抓到东北当劳工。后因工伤无法劳动,流落街头以乞讨为生。在行乞中学会了数来宝、变戏法,后又拜师学说评书、相声,曾在沈阳、唐山、天津等地作艺。早年拜师评书名家段荣华、张阔峰,1948年拜师相声名家焦少海(艺名李宝珊)。解放初在西安撂地演相声、数来宝、太平歌词等,被评为“进步艺人”,任西安曲艺工作者协会副主任,西安抗美援朝委员会委员。一九四九年天津解放后,即自编小段,配合中心任务宣传。抗美援朝期间曾私人义演募款捐献飞机大炮,并为北方广大灾民募捐寒衣,获西北文化部颁发的进步艺人奖状。一九五二年赴抗美援朝前线演出。一九五三年参加天津广播曲艺团,后转入天津市曲艺团,专门从事快板演唱。

李润杰在数来宝即“快板”的基础上,吸收借鉴了山东快书、西河大鼓等曲艺品种的优长,创造了“快板书”这一新的曲艺品

种,是快板书形式的创立人。他先后创作并演出过近百个快板书节目,代表性的有《隐身草》、《巧劫狱》、《劫刑车》、《夜袭金门岛》、《铸剑》、《抗洪凯歌》等。他的表演热烈火爆,韵味醇厚。所作曲词收入《李润杰快板书选集》,共3集。

李润杰的快板书创作,取材丰富,语言精练,富有哲理。以他整理创作的快板书短段《盟兄弟》为例,作品表现旧时代有五个吝啬的商人碰到了一起,并结拜为“盟兄弟”,互相发誓“有饭同吃有马同骑,谁要有三心并二意,谁被天打五雷劈”。可到了晚上没饭吃时,谁都不愿意请客。最后商定每人抓一把自带的小米熬粥喝,由于天黑没点灯,每个人尽管都想从锅底舀稠粥,结果是“都是喝了白开水,谁也没把米粒儿下到锅里”。极其辛辣地嘲讽了市侩们伪善的江湖义气。作品虽短却鞭挞入理,富于深刻的思想内涵。

他演唱快板书是博采众长,改革更新的产物。他敢于革新,也善于革新,把击节韵诵的快板加了个“书”字,就是要继承发扬民族的说唱艺术,这是李润杰三十岁以前采花酿蜜,以致中晚年在孜孜以求的新品种。听众从他的代表作《劫刑车》、《抗洪凯歌》、《孙悟空三打白骨精》中,不难发现其中有融进相声艺术的东西。他在快板书演唱中讲究“有说有唱,配句得当”。仅句式就有“单、双、贯、切、踩”和“重叠、连迭”等多种,充分显示出他掌握和运用语言的功力,从中看得出从相声中吸收到营养又变通运用的心血劳动,可称入微则生变。相声,评书、快板本来一脉相承。不少相声演员都擅唱快板,快板演员也兼说相声。这方面,快板名宿高凤山、王凤山和有些中青年演员都是如此。

在党的领导下,他积极致力于快板书艺术的革新。他吸收、融化了山东快书、相声和评书以及话剧艺术的某些优长,对于旧的数来宝演唱形式,从打板技巧、语言句式、表演风格等进行了多方面的改革创新,创立了快板书这一新的曲艺品种。其主要特点是:板点丰富多变,句式灵活自然,讲究语气,注重表演。因而能够鲜明生动地描叙故事、刻画人物,富有艺术表现力。一九五六年开始练习自编自演,在深入生活的过程中,自编自演了大量优秀的快板书节目。代表作有《劫刑车》、《巧劫狱》、《千锤百炼》、《抗洪凯歌》、《熔炉炼金刚》、《王七学艺》、《隐身草》等。举办过很多讲座,并在大学讲课。曾两次赴抗美援朝前线慰问,赴广西前线慰问,到各省、市、自治区演出。一九五六年出席了全国文化先进工作者和全国先进生产者代表大会。一九五七年加入中国共产党。

1985年因病告别舞台,致力总结表演心得,著书立说,点拨徒弟,传艺育人。主要作品有《李润杰快板书选集》(3次出版)、《我的艺术生涯》。他为人正直、襟怀坦白,艰苦朴素,廉洁奉公,不为名利,从不以名人自居。曾任三、四、五届全国人民代表大会代表;多次被评为西北五省先进艺人、全国先进工作者、全国文教群英会代表、全国劳动模范,受到毛泽东、刘少奇、周恩来等中央领导人的接见。

李润杰的表演吐字清晰有力,声音厚实洪亮,语言朴实流畅,韵调起伏自然,表情、身段、神态简练典型,气势恢弘,大气磅礴。他以高超而精湛的表演艺术功力和多年的舞台实践,使他的演唱达到了平、爆、脆、美的高度完美的艺术境界。

作为曲艺作家，他的作品大多来自于生活。两次赴福建前线，创作了《金门宴》、《夜袭金门岛》等；赴云、贵、川慰问创作了《红太阳照进苦聪家》、《千锤百炼》等；赴大庆油田回来创作了《立井架》、《油海长虹》；在抗洪前线劳动时创作了《抗洪凯歌》。此外他还创作了《铸剑》、《劫刑车》、《巧劫狱》、《孙悟空三打白骨精》等。这些作品不仅在舞台上久演不衰，成为脍炙人口的优秀保留节目，同时也为充实曲艺文学精品宝库做出贡献。其中《劫刑车》是李派快板的代表曲目，它很好的把教育性和娱乐性融合到一起，在讲述双枪老太婆劫刑车的革命历史故事的同时很好的把幽默元素融入其中，1962年有实况版录音存世，现场效果火爆异常。

1962年、1974年两次出版《李润杰快板书选集》。由他口述，夏之冰整理的《李润杰快板书艺术》一书也已出版。他亲传的弟子有袁武华、王印全、张志宽等。1984年在老曲艺家专场上演唱了《武松打店》、《鲁达除霸》两段代表曲目，现已出版VCD。另有《劫刑车》、《抗洪凯歌》、《隐身草》、《熔炉炼金刚》、《立井架》、《三借芭蕉扇》、《半夜鸡叫》、《燕青打擂》等很多录音资料存世。

1990年10月，突发心脏病。病危时说：“是共产党把我从沿街乞讨的苦海中拯救出来，给予一个艺术家的地位，没有共产党就没有我的一切。我死后，把丧葬费全部交给党组织，作为我的最后一次党费。我清贫一生，丧事从简。最内疚的是没有把我的《快板书创作与表演》一书亲手献给党和人民。好在书稿已完，就算留给敬爱的党和广大群众及曲艺界同行的一点礼物吧！”是月11日辞世。

2005年10月22日上午，李润杰安葬于天津市永安公墓，当天举行曲艺大师李润杰铜像落成仪式。中国文联副主席、中国曲艺家协会主席刘兰芳，市文联党组书记孙福海，武清区区委常委、副区长王胜林，李润杰的亲传弟子、著名快板书作家王印权，以及参加全国快板书大赛的演员相继为铜像落成剪彩或举行瞻仰活动。

李润杰铜像在永安公墓落成后，由中国曲艺家协会、天津市文联、天津市武清区政府等单位主办的李润杰金像奖快板书新作品展演，于10月22日至26日在天津“八一礼堂”举行。

郭振清的相声情缘

郭振清,祖籍武清石各庄村,著名电影演员,《平原游击队》里李向阳的形象家喻户晓,感染了几代人。然而,熟悉他的观众都知道,郭振清和相声艺术也有着不解之缘……

早在上世纪50年代初期,20多岁的郭振清还是一个电车公司的学徒工的时候,就结识了很多艺人,并凭借自身天资聪慧和对艺术的酷爱,很快学会了相声、数来宝、单弦等曲艺形式,在从事了电影事业以后,并没有因工作放弃自己的爱好,仍然坚持着相声艺术的研究和实践。迄今,广播电台为我们留下了郭振清先生在不同时期与不同演员合作的两段珍贵的相声录音,曲目都是传统相声《卖估衣》,搭档分别是著名相声演员朱相臣和姜宝林。

与朱先生合作的《卖估衣》,年代较为久远,大约表演于四五十年前,在天津,电影演员与曲艺演员联欢的晚会上,郭先生客串相声,为其捧哏的是当时相声界赫赫有名的捧哏巨匠朱相臣,能有如此高的待遇,足见当时的相声界对郭先生的尊重!单从相声艺术角度看,这段节目虽说称不起上乘之作,但也是可圈可点的了!“追吆喝”入活,味儿正、瓷实、规矩、稳当,可以看出郭先生对市井生活的熟悉情况和对传统相声中的“学”的掌握程度,“拜师娘”郭先生使得准,包袱响得透,朱先生翻得瓷实,笔者以为可称范本,“洋马褂”的包袱别出心裁,朱先生量得好,感情真挚、细

致入微,再说“卖估衣”的底,朱先生一改平常,“五条腿”时,“被迫”说出“我不能吆喝这个”,而后再由郭先生缝上“手套”一句,情理之中,绝妙!“算帐”时,一对一句,配合默契,底包袱响得瓷实。郭先生逗得巧,朱先生捧得严,整段节目行云流水、严丝合缝、捧逗默契、效果强烈!

由姜宝林先生捧喂的《卖估衣》,产生于上世纪八十年代,郭先生此时已是花甲老人,又是业余演员,能够很完整地表演一段传统相声着实不易。开场垫话诙谐幽默,从姜开了个贸易公司,引出大小买卖,过渡自然,“追买卖”仍旧精彩、宝刀不老、亲切淳朴、惟妙惟肖,“拜师娘”的包袱捧喂演员翻法不同,但效果同样很好,“小手绢”的包袱设计巧妙,既保证了演出效果,又弥补了道具的缺憾,好!“卖估衣”、“算帐”表演得中规中矩,毕竟岁月不饶人,在感觉、气力上略显疲态。较之早年的录音相比,稍逊一筹,姜先生捧喂也有些喧宾夺主。

仅凭留下的两段录音,感觉不出郭先生更多的相声情结,但,从这两段录音的时间跨度至少可以看出,这位电影老艺术家是多么地酷爱,在2004年2月,郭先生命自己的爱孙郭晓小拜在相声名家侯耀文门下学习相声,可见郭老对相声艺术的信任 and 希望!

郭先生离开我们了,带着他钟爱一生的电影事业,带着他钟爱一生的相声艺术,离开了我们,而他留下的确是不可泯灭的财富,值得所有演员学习的财富,那就是对艺术的一丝不苟、执着追求……

相声评书表演名家王文玉

王文玉,1937年生人,祖籍武清河西务,相声、评书演员。

王文玉自幼即随家人经常听曲看戏,对京剧、曲艺、话剧都非常喜欢,尤喜京剧、曲艺。1957年正式拜张振圻先生为师,学说相声,1962年加入天津南开曲艺团后拜张立川为师学说评书。首次登台演出的就是评书,在第一届津门曲艺中表演的是聊斋《伍秋月》。从艺几十年来,他在中央电台、中央电视台、天津电台、天津电视台,录制了较多的音像节目。如:《三条石》、《陆文庆上任》、《封神演义》、《血祭白狗坟》、《德子外传》、《岳云》、《童侠彪子头》等,并在天津交通台录制了故事百余段。特别还为天津文艺台录制了京韵大鼓《金陵十二钗》的解说词。

“文革”前他在天津电台录制过中篇评书《血染三条石》,在中央电台曾录制短篇评书《钟与狮》,在社会上引起很大反响。

“文革”后他被调入天津市实验曲艺团,与相声名家刘文亨搭档,表演相声。他们共同创作、演出了相声《追韩信》、《啼笑姻缘》、《老大难》、《请剧团》等。

1986年始调入中国北方曲艺学校教授评书表演,任长篇书专业主任。王文玉先生涉猎曲种广泛、文化底蕴深厚,创作表演了许多脍炙人口的经典段子,在教学研究方面具有较高的造诣。其评书也很有特色,他的嗓音宽厚,表情生动,韵味醇厚,据他本人说,过去以讲《聊斋》擅长,并和京韵大鼓合组一个新的曲艺形

式,叫做京韵大鼓书,节目是《金陵十二钗》,共十四段,播出后,很受欢迎。

90年代后期,他与田立禾、魏文亮合作、分别录制了一些传统相声的音像资料。后与刘文革合作,共同创作并演出了《追韩信》、《老大难》、《啼笑因缘》、《牧春花》、《打金枝》、《请剧团》等许多相声名段。与田立禾合作录制了《窦公训女》、《卖五器》、《俏皮话》、《弦子书》等一些传统相声节目。和魏文亮合作录制了《大相面》、《打灯谜》、《学越剧》等节目。

王文玉在继承张立川演法的基础上,又吸收陈派《聊斋》众人之长,创建了独有的艺术风格,亦受到观众的欢迎。他的评书弟子有徐永刚。

2009年10月,王文玉在阔别书场40年后回归茶楼,在天津金乐茶楼开场说书《聊斋》,一时反响强烈。

当谈到相声和评书在其心中的地位时,王先生表示:“大家知道我都是因为我的相声表演,但是我更是一名评书演员。相声和评书都是我生命中不可割舍的,我最早接触的艺术形式就是评书,我现在这个年岁了,更适合进行评书表演。”在王老看来,做一名合格的评书演员非常困难,“评书并不是单纯地讲故事,‘书’固然重要,但是演员的‘评’同样不能忽略。很多年轻人会讲故事,但是自身的阅历、学识有限,不能表达自己的观点。评书演员需要知识丰富,同时也要了解更多的历史知识和民俗常识,在说故事的同时给观众正确的引导和解释,让观众掌握书本上学不到的知识。”

著名山东快书艺术家储从善

著名山东快书艺术家储从善,1945年12月生于武清豆张庄村一户普通农民家中。1949年随父母迁居东丽区么六桥村。1952年,储从善入流芳台小学读书。他的父兄都喜欢文艺,受家庭熏陶,从善自幼也喜爱文艺。

1958年,马三立、赵佩茹下放到么六桥村,恰住他家,他们发现这个孩子很有表演天赋,二人悉心教他相声、山东快书的基础知识和一些表演技巧。赵佩茹还认他为义子,并有时接他到市内家中进行调教,使他才艺倍增。

1960年2月,储从善离开四合庄中学,考入天津市曲艺团少年训练队学相声,师从相声名家张寿臣、郭荣启。1961年6月1日,曲艺团少年训练队在天津市新中央剧场汇报演出,储从善与谢天顺合说相声《琼林宴》,受到观众好评。嗣后,郭荣启又把他带到中央广播说唱团求教于侯宝林,并让他到战友文工团跟高元钧学山东快书。这些名师的培养和关爱给他打下了坚实的曲艺基础。

1961年8月,储从善考入南京军区前线歌舞团,从学员到相声演员,又晋升为副分队长。他经常下部队学兵、写兵、演兵、唱兵,使他掌握了即编即演,走到哪唱到哪的本领。1966年,作为曲艺演员代表,从善赴越南将近一年,为援越抗美部队在硝烟弥漫的阵地上、山洞中进行慰问演出,给战士们送去了欢乐和鼓

舞。演出之余,他还参加战地服务、抓俘虏等,因而受到了部队通令嘉奖。

1973年,储从善复员后又回到了天津市曲艺团。在纪念毛泽东主席“一定要根治海河”题词十周年时,储从善和王佩元深入生活,创作演出相声《故乡新歌》,受到观众热烈欢迎。不久,他被任命为演出队队长,多次带队或随海河情艺术团到基层和外省市慰问演出,他的足迹几乎踏遍祖国各地。《人民日报》、《光明日报》及京、津、沪、晋、冀、鲁、豫、皖、陕、甘、蒙、疆和鞍山、大庆等地报刊都刊登过有关储从善艺术表演的报道或评论,称赞他艺惊四座、台风幽默、自然而稳健。

在津河义务劳动工地,他现场创作的演出,受到当时在场的市委书记张立昌的称赞。到部队、工厂、农村、学校及天津市各重点工程工地慰问演出都有储从善现场创作演出的身影,并受到各界人士的好评。

1988年,储从善被评为国家二级演员。1998年,又被评为国家一级演员。2000、2001、2004、2008年四次应邀赴台湾演出并讲学,台湾许多报刊都刊登了他的演出时的照片和演出报道,被誉为国宝级艺术家。

2005年底,储从善从他工作了30余年的天津曲艺团退休了。退休后,天津文联党组书记兼秘书长孙福海主编的《艺林荟萃丛书》于2006年出版了储从善作品集——《鲁韵津情》,选录了他创作的山东快书、即编即演作品、相声等124篇。如今,山东快书艺术家储从善仍以坚持唱新、服务人民书写着人生。他非常热爱自己的家乡豆张庄,我们也衷心祝愿他艺术之树常青。

著名相声演员王谦祥

王谦祥,男,相声演员。1948年2月出生于武清城关镇大桃园,现为国家一级演员。1960年入北京市曲艺团学艺。1984年师承相声巨匠马季,长期与捧哏名家李增瑞合作。任中国煤矿文工团曲艺委员会副主任、中国曲艺家协会理事、北京市曲艺家协会副主席。他的基本功扎实,说唱俱佳,感情充沛,格调清新、诙谐、富于艺术魅力。他的主要作品有《风灾》、《驯马专家》、《叔嫂情》、《方言外语》、《换包装》等。

王谦祥的父亲,曾与北京戏曲界、曲艺界的几位名演员都有较深的交情,并且也是一位京剧迷、曲艺迷。王谦祥幼年在父亲的耳濡目染下,爱说爱唱,他的摹仿能力很强,听到的就能记下来。上世纪50年代,王谦祥随父母住在内蒙古自治区包头市,那时,他父亲写了两段相声,内容是歌颂“草原钢城”包头,父子俩同台演出,他父亲给他捧哏,很得听众的赞赏,曾多次获奖。1960年夏,年仅12岁的王谦祥从包头来到北京,考入北京曲艺团学员班,与李增瑞一起学习相声。由于他聪明伶俐,在艺术上进展很快,说、学、逗、唱四门功课都打下了扎实的基础,后来又学会了快板、山东快书等和相声相近的兄弟曲种。他表演的《叔嫂情》、《戏与歌》、《换包装》等相声,风趣而不油滑,幽默而不喧闹,表演内在、含蓄,有收有纵。

王谦祥在台上、台下都很有“人缘”,一张幽默、风趣的笑脸,

让人倍感亲切。演出时,他和老搭档李增瑞互为映衬,相得益彰。2003年在澳大利亚和新西兰演出时,他们合作演出的《方言外语》,即用中国方言讲英语,受到外国驻澳大使、领事们的欢迎,美国驻澳大使握住他的手连连称赞:“你讲的英语太好了,到我们国家最高学府去教英语好了。”有播种就有收获。王谦祥凭着天分和自己的勤奋努力,在艺术事业上结出丰硕果实。他先后荣获文化部全国曲艺节目调演表演一等奖、北京国庆40周年征文比赛创作、表演双一等奖、文化部“金狮杯”表演一等奖、文化部第九届“文华奖”表演奖。

当问起今后的打算时,王谦祥深情地说:“2000年,武清撤县建区时,曾到家乡演出过。今后,我想与李增瑞老师一起,准备再搞一场专题晚会奉献给大家,如果有机会首先奉献给家乡的父老乡亲。”当提及对相声的看法时,王谦祥引用了喜剧大师卓别林说过的一句话:“一个人没有笑的一天是浪费的一天。”

著名相声名家师胜杰

师胜杰，祖籍武清杨村六街，1953年4月生于天津相声世家，父亲师世元、母亲高秀莲都是靠说相声谋生，来自农村的相声艺术家。上世纪四、五十年代，在京津一带颇有名气。1959年，为了支援东北的艺术建设，师世元举家北上哈尔滨，出任哈尔滨民间艺术团相声队队长。

师胜杰7岁登台演出，8岁拜朱相臣为师。1969年，在黑龙江生产建设兵团接受劳动改造，1975年被抽调到兵团文艺宣传队。不久，与姜昆结成一队，表演相声。1977年，被调到黑龙江省曲艺团成了专业相声演员。1984年，拜侯宝林为师。1985年被评为十大笑星之一。师胜杰舞台形象清新可喜，演唱方面的基本功尤好，形成一种口锋脆、音调甜、质朴自然的表演风格。师胜杰表演的《郝市长》，获1981年全国曲艺优秀节目调演一等奖。《肝胆相照》获1984年全国相声评比表演一等奖。《小鞋匠奇遇》获中国首届艺术节金奖，入选《新中国舞台影视艺术精品》系列光盘。

刚刚落脚哈尔滨时，师家居住在道外的北市场。当时的北市场乃是娱乐场所，说书的、唱戏的、唱大鼓的、演皮影的应有尽有，饭馆、茶社比比皆是，热闹繁华。师胜杰从小在这样的环境中长大，耳濡目染，幼小的心中埋下了艺术的种子。

为什么对相声情有独钟？当时，大家伙儿都饿得眼珠子发蓝，小师胜杰当然不会例外。父母每天到“相声大会”上表演，师

胜杰也跟着去。园子里有好多卖零食的，好多观众都认识师世元夫妇，也认识了天天跟这儿泡的师胜杰，便这位一把瓜子、那位一把糖地塞给他，每天都能对付个半饱。还别说，由于天天往耳朵里灌，小师胜杰居然很不自觉地听会了好多相声段子。

登台表演却纯属偶然。有一次，师世元夫妇表演完毕吃夜宵时，听到一旁的小师胜杰自言自语了一段相声《捉放曹》。师胜杰完全是小孩子自娱自乐，是一种下意识的举动，回头一看吓愣了——父母都停住了筷子，爸爸的眼泪都下来了！（后来师胜杰明白了父亲的复杂心理：他们是从旧社会过来的，那时候说相声的是下九流，备受歧视压迫，他是不愿让儿子再干这一行啊。但仔细一听，儿子说的还真是“像模像样”，所以才难过落泪。）

父问：你跟谁学的？子答：没跟谁学呀，自己听的。父问：你会多少段儿？

子答：好多呢。《报菜名》、《地理图》、《夸住宅》、《汾河湾》……会好多。

师世元不信：“真的吗？你再说一段儿我听听。”师胜杰又说了一段儿。师世元听罢，哈哈笑起来，说：“这孩子说得可真好！你敢上台吗？”师胜杰是初生牛犊不怕虎，也不懂得什么怯场不怯场，就说：“那有什么不敢的？”师世元说：“那好，明天咱爷俩就一块儿上一回。”

第二天晚上，师世元在台上对观众说：“下面这段儿不收费（当时园子里是计时收费），我和一个票友说。这个票友不是别人，是我儿子。”观众记得那个整天在这混的小孩，都哄堂大笑。师世元又说：“请大伙儿给听听，这孩子是不是材料，是不是干这

行的坯子。”于是师胜杰登台，与父亲合说了一段儿《捉放曹》。这下不得了，观众的鼓掌叫好声仿佛要把房盖儿掀上天去！当时演员不兴返场，但是不说观众不干，父子俩便又说了一段儿。四十多年后说起令他刻骨铭心的初次登台，师胜杰说：“当时场面那么热烈，倒不是我的艺术水平有多高，只是他们觉得这个小孩儿好玩儿，师世元的儿子说得不错！”

当时，师胜杰七岁。

从此一发不可收。翌年，师胜杰拜朱相臣为师，跻身“相声第七代”。上学后，也是白天在课堂读书，晚上在园子说相声，很多观众是专为听他的相声而来。近水楼台先得月，师胜杰除了上学、说相声，最大的爱好就是听戏，京戏、评戏、地方戏，来者不拒。小有名气的师胜杰被选入哈尔滨市少年宫艺术团，是该团六十年代的“五朵金花”之一。演歌剧，唱快板，说相声，阵阵落不下。曾经给刘少奇主席、周恩来总理，外宾西哈努克亲王等演出。这般美好的日子为他后来的艺术人生打下了深厚的根基。

突变的政治风云击碎了平静的生活，师家开始坠入痛苦的深渊。

1965年底，“相声大会”停演。父亲含恨自杀，哥哥成了“现行反革命”。1969年，16岁的师胜杰被强行“送”到兵团下乡，由于政审不合格，他只被当作一名“农工”进行劳动改造。在七年的时间里，所有农活全干遍了。体力上的透支，还能应付；真正让他抬不起头来的是“可以教育好的子女”、“黑五类的狗崽子”这一沉重的政治包袱。师胜杰在回顾那段生活时说：“不管怎样，兵团生活对我还是一种精神上、性格上的锻炼。有这碗酒垫底，还有

什么样的酒不能对付？”

在兵团说相声，缘起也很偶然。尽管师胜杰有文艺天赋，但“毛泽东思想宣传队”却不会要他这个“另类”。1975年的一天，割谷子歇晌的时候，收音机里播放了一段儿马季、唐杰忠合说的相声《友谊颂》。躺在谷垛上的师胜杰听到了久违的相声，心里这个激动啊。节目播完了，师胜杰对大伙儿说：“这种形式叫相声，我也会说。”大伙儿一听来了精神，非让他来来。师胜杰就来了一段儿，逗得大伙儿前仰后合。从此以后，干活的间隙、“早读”的前夕、开会的前后，师胜杰都得给大伙儿来上一段相声或是快板。每天晚上，躺在大炕上的师胜杰脑子里却在回忆小时候听过学过的相声段子，要不，给大伙儿说什么呀？师胜杰说：“这等于把过去的东西全部温习了一遍，还充实提高了。”

说着说着，这事儿让团部知道了，师胜杰的机会也就跟着来了，这时是1976年。为了参加黑龙江省曲艺调演，兵团要组织曲艺学习班，师胜杰幸运地搭上了这班车，这个学习班里还有姜昆和其夫人李静民。到了佳木斯，领导让师胜杰和姜昆合作。比师胜杰大三岁的姜昆，虽然当时还不会说相声，但是谦虚、勤奋、幽默，吹拉弹唱都不错。二人合作的相声《林海红英》，是反映知青生活的作品，第一场在兵团俱乐部演出，引起了强烈反响。这个段子代表兵团参加了省曲艺调演，脱颖而出，又代表黑龙江，参加了全国曲艺调演。在北京展览馆剧场演出时，他们的相声引起了轰动。一些专业文艺团体纷纷来挖他们，遗憾的是，由于政审问题，机会与师胜杰擦肩而过，当时的中央广播艺术团说唱团团长马季更觉得遗憾。调演结束后，姜昆如愿以偿，投身到马季麾

下,师胜杰则黯然地回到了北大荒,继续干他的“农工”。

“四人帮”垮台后不久,也就是1976年底,师胜杰被调到省龙江剧院曲艺队,终于成为专业相声演员。尽管连干也没转,师胜杰仍然十分满足。毕竟自己一无背景,二无后门儿,由于家庭问题又上不了大学,一个小小的知青凭借自身的特长返城和家人团聚,并且还干上了自己喜欢的专业,这已经是天大的好运气了吧。1978年,父亲和哥哥得到了平反昭雪,师胜杰重新获得了政治生命。由衷的感激变成了报恩心理,他决心努力工作,拿出对得起观众的相声作品,来报答改革开放的好政策。

师胜杰潜心创作,写了《我要补课》、《婆媳之间》、《醉酒歌》等一批经受了时间考验广泛流传的作品。1981年,相声《郝市长》在全国曲艺调演中,获得了创作和表演的一等奖,这也是师胜杰首次染指全国奖项。1982年,参加文化部举办的全国优秀曲艺节目巡回演出团,他是全国唯一被选中的两对相声演员之一。1983年,参加全省曲艺评比演出,表演的相声《姑娘小伙别这样》获得一等奖。1984年,相声《肝胆相照》参加全国相声新作演出评比,又获得了一等奖。师胜杰做梦也没有料到,这次在青岛举办的演出,使他的艺术人生实现了转折与跨越。

一代宗师侯宝林先生,是那次活动的艺术顾问。听了师胜杰的相声,侯先生很是兴奋激动。在第二天举行的总结会上,侯先生对师胜杰大加赞赏,几乎全是拿他说事儿,并流露出欲收其为关门弟子的意向。师胜杰听人说了这个消息,简直不敢相信自己的耳朵,激动得热泪打湿了眼眶!侯宝林先生是中国相声艺术的泰山北斗,已经三十多年未收弟子,这天大的幸运难道真的会降

临到自己的头上?他想斗胆找侯先生证实一下,看看这突如其来的喜讯究竟是梦想还是现实。

怀着忐忑不安的心情,师胜杰蹑到侯先生的住处,轻轻地敲响了房门。就听屋里传出一个熟悉的声音:“进来。”进了门儿,师胜杰挺紧张的,也不知说什么好,就问:“您还没睡呢?”侯先生一听就乐了:“刚什么时候我就睡呀?饭还没吃呢。”“当时也就是十一点多,难怪我的问话让侯先生觉得可乐。我说:‘我刚才听说了。’”侯先生说:“你都知道了?”我双膝一软,就给侯先生跪下了,叫了一声“师父”,便再也说不出别的话来。侯先生也很激动,说:“我三十多年没收徒了,收了你,就做我的关门弟子吧。有你们这些年轻人,相声就会传下去,就会有希望。”师徒二人便商量拜师事宜。侯先生说:“老一套的拜师有点儿封建迷信色彩,你是年轻人,咱不搞那一套,弄个有时代感的新形式。”

当时,师胜杰三十一岁,刚过而立之年。

侯宝林先生要收关门弟子,这无疑是相声界石破天惊的大事。当时在青岛,聚集了全国各地的相声名家、相声理论家和各大媒体记者。侯先生的夫人、马三立先生专程赶到了青岛。在青岛友谊宾馆,举行了隆重的拜师仪式。

拜师仪式上,师胜杰向师父、师娘鞠躬、献花。师父交给师胜杰一些他的论著、音像资料,并把一枚戴了多年的钻戒摘下来,套在他的手上。师父说:“师胜杰是我的关门弟子,我今后不再收徒了。我收师胜杰为徒,不是我们两人之间的事,这是相声界的一件大事。我相信有师胜杰这样的年轻人继承我们的相声艺术,相声艺术的发展不会等到2000年。”侯宝林的讲话赢得了现场

雷鸣般的掌声。

从此，师胜杰成为侯派传人。

拜侯宝林先生为师，师胜杰的相声迈上了新台阶，他对自己的要求也更严格了。他在哈尔滨——北京之间马不停蹄地来回跑，贪婪地吸吮着大师的艺术甘露，不断地充实提高。

1985年的一天，师胜杰正在中央电视台录制一台名为《家家乐》的节目，导演示意他出去接电话。他拿起电话一听，不禁愣住了——原来电话是全国十大笑星评委会打来的，通知他已经入选！十大笑星之中有九个是北京的，外省名列其中的仅有他师胜杰一人。

“这完全是个意外”，师胜杰说。活动未开展前，师胜杰也接到了报名通知，他觉得自己偏处黑龙江，在全国不会有太大的名气，就没有报名参加。没想到观众、听众还把他选上了。按得票顺序，排在了第五位。师胜杰说：“那时候评选，完全是老百姓寄信投票，公开透明，硬碰硬实打实。不像现在有些评比，暗箱操作的现象屡有发生，掺杂了许多其他因素。”

在这之后，师胜杰对自己提出了更高的要求。1987年，他带着同原建邦一起创作的相声《小鞋匠的奇遇》，和搭档于浮生参加了在北京举办的中国首届艺术节，引起了轰动，直到现在还有人点播这个节目。《小鞋匠的奇遇》荣获了本届艺术节的金奖，并入选《新中国影视艺术精品》系列光盘。究竟获了多少奖，连他本人也说不清了。令文艺界人士趋之若鹜的《春节晚会》，他也参加过多次。师胜杰无愧于侯宝林大师的弟子之称，在相声艺术的探索上攀上了高峰。

在一个人身上难得一见的“唯一”，在师胜杰身上却似乎成了家常便饭。在“大红鹰杯 CCTV 全国首届电视相声大赛”中，师胜杰又是唯一一位没有北京户口本儿的外省评委。

长期以来，面对物欲横流的种种诱惑，师胜杰始终坚守相声阵地，不像别人一样当司仪、演小品，也不拍影视剧，不做广告。以他的知名度，机会自然很多，非不能也，是不为也。他心中时刻牢记着师父侯宝林大师的教诲：要想做好艺，首先做好人，这样说出来才有权威；为发展相声艺术竭尽绵薄，做德艺双馨的艺人。

做评委，师胜杰站在相声艺术追求的高度，对不同地域、不同师承的选手一视同仁，打出的分数比较准确。他说：“评委在给选手打分，观众在给评委打分。评委都是著名的相声艺术家，都十分注重自己的公众形象。自己作为唯一一个外省评委，更应加倍注意。”

师胜杰的弟子不少，让他比较满意的有七个，目前出类拔萃的是大弟子刘彤和二弟子邹德江。刘彤在某次电视相声大赛中崭露头角，获得了二等奖，还被观众评为“最佳逗哏奖”，邹德江几年前在央视《曲苑杂坛》中，凭《聪明的剧务》一举成名，现在主持的《周末喜相逢》，也是央视的金牌栏目。其他弟子如侯耀华的儿子侯军，也很有潜力。

师胜杰声名远扬，但对黄土地家乡深情眷眷，但从小父亲师世元便告诉他原籍是在杨村。2005年2月上旬，师胜杰到天津武清区杨村镇寻找故里。他介绍说：“我一直有一个愿望，我虽然出生在天津市，但总想了解我家原来是什么样子，在我的印象

中,我爷爷是个盲人,个子很高,嗓音洪亮,我爷爷说住在杨村镇河西,我父亲说我小的时候家境非常贫寒,那时他学会了织洋袜子,后来到天津做工,在我小的时候就很骄傲地告诉我:你要记住,咱们是天津武清杨村人,他一直以是天津杨村人为自豪。尽管我自幼便离开了天津,但他以是天津杨村人为自豪的话语一直影响着我,多年来我特别希望了解自己家乡的历史,想知道自己与天津杨村的渊源。”在与武清区民政局和政协取得联系后,武清区民政局等部门仅用一天便寻访到了师胜杰祖父的故里和老邻居。

2006年12月21日下午,有着“中国十大笑星”称号的武清籍相声名家师胜杰,乘飞机从哈尔滨赶来参加武清区2007年新年晚会的录制演出。

师胜杰现任黑龙江省曲协名誉主席,黑龙江省群众艺术馆国家一级演员。

著名编剧、演员兰万玲

2011年11月21日晚,首都“梅兰芳大剧院”内掌声不断,由廊坊市精心打造的大型新编历史故事剧《宋相吕端》进京演出,三个“梅花奖”得主联袂,强强阵容堪称国内河北梆子界之最,令众多京城戏迷大过其瘾。这个剧目就是由国家一级编剧兰万玲编剧的。

兰万玲,笔名婉凌。1953年11月生于天津市武清区大碱厂二王公庄村。毕业于天津市广播电视大学中文系。中国戏剧家协会会员;中国演出家协会会员;河北省戏剧家协会理事;廊坊市戏剧家协会副主席、秘书长;廊坊市文艺评论家协会理事;廊坊人民广播电台戏迷联谊会秘书长。

七十年代初兰万玲步入演艺界。她擅长京剧、河北梆子青衣、闺门旦行当的表演。曾拜已故著名河北梆子表演艺术家张金秋为师,受过著名河北梆子表演艺术家张淑敏、作曲家邵锡铭的指点。主演过现代戏、传统戏三十余出。

八十年代初,她在天津市举办的青少年基本功汇演中获奖并得到“嗓音嘹亮、音色优美、表演大方”的赞誉。与此同时开始创作,自编自演的大型现代戏《风起桃园》在天津市首届戏剧节获奖,被誉为:“能文能武的兰万玲”。

九十年代初,兰万玲在河北省廊坊市文化局从事艺术管理工作。组织了多次各类赛事;担任多次省级和全市性大型晚会的

撰稿及艺术总监。

多年来她笔耕不辍,撰写了大量的舞台剧、电视剧、论文、文艺评论、报告文学、诗歌、小品小戏等作品,在国家级、省级、市级刊物上发表并获奖。代表作品:大型舞台剧《九月菊》、《村民组长》、《石门风萧萧》(与人合作)、《女人九香》(与人合作)、《吕端》等剧目分别荣获全国精神文明“五个一工程奖”;第十三届文华奖;第九届中国艺术节优秀剧目奖;第十一届中国戏剧节优秀剧目奖;第三届中国戏剧奖。曹禺剧本奖河北赛区一等奖;第七届河北省戏剧优秀编剧奖、戏剧优秀剧目奖;第七届河北省“戏剧百花奖”“优秀剧目奖”;第十一届河北省文艺振兴奖“优秀作品奖”;河北省“五个一工程奖”;2009年度首届(京津冀)河北梆子艺术节暨第八届河北省戏剧节中,两个剧目双双荣获(四次)“优秀编剧奖”及导演、音乐、舞美、演员、组织等全项大奖。多次获廊坊市文艺繁荣奖并受到政府嘉奖。2009年度在中国文化部国家精品工程剧本评选中,排位第一,2010年度荣获第十三届文华剧作奖第一名。

据兰万玲介绍,《宋相吕端》这个剧本在广泛吸收借鉴国内戏曲专家学者意见的基础上,在唱腔、台词、舞美上重新编创,使戏曲格式化更浓,剧情更加饱满,文学内涵更加丰富,表现手法也更加凝练,艺术感染力更强,给人以耳目一新的感觉。

在谈到《宋相吕端》时,兰万玲深切地说,我生长在燕赵这片热土上,不仅熟悉这里的风土人情,世界观也在经受着龙河凤水的洗礼,骨子里那种社会责任感的驱使,不能不拿起笔,将我们引以为豪的燕赵人——吕端搬上舞台,让其精神发扬光大。

兰万玲介绍说,力争打造一流舞台艺术精品,编剧、导演、音乐唱腔设计都是极具功力且国家最高专业奖项得主,开创了廊坊戏剧史上的先河。本剧邀请国内河北梆子界三个“梅花奖”获得者联袂演出,全新的舞台呈现和强大的演出阵容,堪称河北梆子界之最。本剧也是廊坊历史名人作为主角第一次出现在我国戏曲舞台上,结束了“诸葛风采梨园秀,吕端一戏尚未见”的局面。在河北梆子剧种中,花脸行当也是第一次作为主角出现在舞台上,改变了该剧种净行唱腔单一的状况,为吕端量身设计的符合人物形象的唱腔,既丰富多样又韵味十足,具有里程碑意义。

名伶拾遗

同治十一年，署名晟溪养浩主人者所撰《戏园竹枝词》20首，和署名云间最不羈生的《梨园竹枝词》，均对清同治、光绪年间在上海献艺的天津梨园界名伶多有详细评述，如“一盏灯来风月谳，宝林情态更娇憨，若从梆子论真派，所到首推太谷三。”第四句里的太谷三，就是武清人，当年在上海享有很高声誉。

戏曲评论家孙点，署名顽石撰写的《梨园声价录》，对同治初年至光绪初年这十余年间，常见诸上海戏台上的153位皮黄和梆子艺人所作点评与介绍。这本书以简洁、生动的文字，对所选演员按扮演行当，分别以上品、中品、次品三档逐一评论，每位艺人的别署、籍贯、师承、擅演剧目及角色能详尽详。在这些艺人中，若以作者标记为准，天津籍占很大比重。如武旦上品者2位，其中之一韩桂喜为天津武清人。同治十一年(1872)钱塘人袁祖志所撰《丹桂九枝吟》，有“人因桂喜顾瞻韩，一揭帘幕万人看，如此身材真矫健，分明彩凤九霄转”之句，赞诵梆子名伶韩桂喜。几年后，他又在所著《海上吟》序中称：“韩桂喜，申江丹桂茶园之伶人，来自津沽超群菊部。申江之闻秦腔，自桂喜始。”这里所说的这位征服了上海观众的天津名伶韩桂喜，不仅演刀马旦拿手，而且擅演武生，功夫相当精纯。可惜，他被所养爱犬咬伤手背，最后死于犬疫。当年，上海的丹桂、金桂等名园，经常从天津邀班聘角，受到沪上百姓的热烈欢迎。可见当年戏迷们是何等推崇河北

梆子,又是何等喜爱河北梆子的艺人。

据著名作曲家赵玉兴撰写的《国家非物质文化遗产——宝坻评剧》一书记载,民国初年,西路评剧,武清县“周墨清班”较有声望的演员有会瑞德(艺名小白薯)、刘子琢、武金红、段志贵(艺名盖京东)、段贵芳(后给爱莲君配戏)、穆金凤、元志古(姓陈)等。一般平调梆班八、九个人,有七忙八不忙之说。最大的班十多个人。武清桑园、大务、小王古庄等,这些子弟都是高良田传授。像刘凤起(小生,武清小王古庄人)。评剧武清的“德月和班”也很负盛名。评剧名伶吴寿朋,艺名小元宝,1901年生于武清县,工旦。前唱西路蹦蹦戏,后改唱东路。授徒喜彩莲、邢韶英等。喜彩莲再收徒小喜彩莲、李忆兰等。王傻子,杨村人。前唱西路戏,后改东路戏。刘小香,艺名大香蕉,女,工旦,杨村人,在天津与王守成结为夫妇后,辗转于外埠。还有白广杰,艺名白菜心,杨村河北梆子演员田百岁等在当时也是较有影响的艺人。

鼓师周悦先(约1872—1928),小名羊头。武清人。

周少时,曾在乡间梆子班坐科,习青衣,经常在天津一带跑帘外。约十三岁时,在天津拜张福增为师,改习锣鼓。曾为梆子鼓师。1903年,应下天仙戏园赵广顺之邀为京剧司鼓。

周的武戏打法,独具特色,被天津梨园场面誉为“一代宗师”。例如锣鼓点子中“急急风变冲头”的奏法,“九锤半”、“导板头”加铙钹等,在天津均为周所创用;《青石山》中“四门镜”之鼓点设计,亦为周创用。

周为李吉瑞、尚和玉、薛凤池等人打鼓多年,极得李、尚的称道,每赴外地演出,必厚资邀周同行。某次李在上海演《翠屏山》,

多耍了一套刀花,而伴奏曲牌的鼓点已毕,重打乏味,周立将点子倒打以应之,博得满堂采声。现存李吉瑞的唱片《独木关》、《刺巴杰》等均为周司鼓。

津门文丑佟崇湖(生卒年月不详),武清人。工丑。师事大家乐,并受益于王德山。因武功欠佳,只演文丑。上世纪二十年代未经常搭班天华景稽古社赵美英、梁一鸣班,擅排本戏、小“玩笑戏”,如丑角“小八出”,最为拿手,与玉兰花(谷玉兰)配戏可称珠联璧合。1949年在青岛与名旦许翰英以及叶盛华、孙振泉、李益善、陈盛泰、谷玉兰、于金奎、陈喜光演出《群英会·借东风》和《红娘》。

京剧武丑草上飞(1880年生人,卒年不详),本名张七。武清王庆坨人。永盛和班出身,初学梆子,后改京剧武丑。为武术世家,擅轻身术及气功。其武打基本功成为同行之冠,尤其四大名园最盛行的台口铁梁硬功夫,草上飞更称绝一时。他的拿手剧目有《大卖艺》、《三上吊》、《三盗九龙杯》、《武八十八扯》等。

草上飞中年时期搭班程永龙创办的天津龙海茶园,极具号召力。惜因鸦片及海洛因毒害之累,于上世纪二十年代末窘死街头。

京剧名角李桂林,天津武清人,曾随张玉亭习河北梆子,后改演京剧,工短打武生兼小生。尤擅翻打,为盖连仲配演马僮,深受欢迎。早年,曾在包头演出,后到宁夏银川“庚辰俱乐部”唱京剧,与盖连仲、高富厚成为上世纪三十年代京剧在宁夏全盛时期的主要演员,成为当时宁夏京剧界的著名艺人。解放后“庚辰俱乐部”改为“人民京剧团”。1949年9月26日晚,李桂林等“庚辰

俱乐部”成员为解放军 19 兵团演出了《豆汁计》、《三岔口》、《玉堂春》等传统剧目,博得满堂喝彩。

京评梆谙熟的王顺义(1890—1965)原名王燮臣。天津武清黄花店人。十二岁时在乡间坐科梆子班,习武老生。十四岁在天津从李德启改学锣鼓。二十岁时改在鼓师周悦先手下从艺,深得教益。他对京剧、河北梆子、评剧场面皆谙熟,尤以掌河北梆子鼓板为精湛。曾为小达子、银达子、小香水、金钢钻、小爱茹、葛文娟、梁蕊兰等人司鼓。与河北梆子琴师王恒、俎宪章(栓柱)、郭小亭等人合作多年。他能戏极多,搂腔打挂(掌握唱腔和伴奏的尺寸和力度)讲求轻重疾徐,与弦配合入微入妙,浑然一体。1956年,应聘到天津戏曲学校任教,后转河北梆子剧院附属学校。他先后授徒有姜三、于又泉、刘玉起、韩廷文、徐金栋等。其子王绪钧、王绪明均在天津京剧界司鼓。

老琴师杨恩陈(在同行和戏迷中,都称呼他杨三),天津武清人,自幼学习评剧小生,后改学板胡。在解放前,他曾为白玉霜拉琴。在天津评剧界享有盛誉。后又为鲜灵霞拉板胡。他演奏板胡使用的是软弓,在板胡界独树一帜。由于种种原因,在解放后不久,他便离开舞台。

李玉顺(生卒年不详)女。天津人。自幼被李卞氏(李金顺之养母)收为养女。初学唱大鼓,后改唱评戏,工小生。李玉顺一生凄惨。另有李小顺(生卒年不详),亦为李卞氏之养女,幼年随李金顺学艺,也学小生。

筱俊亭的琴师张敬科,武清县人,曾给天津时调演唱家王玉宝吹笙,在广播电台工作

著名票友刘髯公，杨村七街人，他在对外交际方面颇具人情味，善于结交不同阶层的各种人物。除了文化界元老、名流，失意军阀、政客，金融、商界巨擘，还与梨园界名伶如金少山、小达子、刘叔度、近云馆主等戏曲大家、名票有密切往来。1924年，被梨园界称为“冬皇”的名伶孟小冬离开上海，毅然北上深造。先至天津，投奔新天津报社刘髯公处，复经刘介绍向天津名票王君直、王庾生、韩慎先、李采繁等学习，潜心研究谭派演唱艺术。这些人物对于《新天津报》，都曾从不同角度给予过支持。刘髯公经常同一些京剧爱好者同出同进天津各戏园，看戏、吃喝等所有花销概由他一人掏腰包。在家乡遭遇水灾以后，组织梨园界名伶义演募集款项，修建河闸，接济灾民，支持教育。足见刘髯公与梨园界交往甚密。

河北梆子丑角周玉来，1947年11月生人，自幼学艺，1960年毕业于廊坊武清戏校，工丑行，师承京剧名丑小张黑（女，原名范秀英）。在四十多年的舞台生涯中，塑造了众多不同类型的舞台艺术形象，先后以丑行领衔主演了《徐九经升官记》、《逼婚记》、《墙头记》、《卷席筒》等剧目。与著名表演艺术家裴艳玲、范笑三、张金秋、董文华在国内外演出几十场，导演和编创了几十部传统和现代剧目，他塑造的《武松》一剧中的柳怀，荣获1992年河北省第三届戏剧节演员一等奖，《兰陵王》剧中的丁大人，获戏剧节演员二等奖。近年来，随表演艺术家裴艳玲多次出境演出，得到了专家和同行们的称赞，深受中外观众的好评。

项新英，艺名项晓英，国家二级演员。1939年农历3月23日生于武清城关东南街。高小毕业后，经人介绍，以一曲《白毛

女》打动前来挑选演员的老师，被河北省南官县评剧团录用；1957年后到天津市民生剧社任评剧演员；1960年拜早期评剧艺人王素秋为师，后转入天津市火花剧团；1970年转入廊坊市评剧一团。

项新英宗新凤霞派，但师承却不是。她的演唱气口比较重。丈夫于克明是剧团鼓师。她参与的主要剧目有：《马寡妇开店》、《李三娘打水》、《刘三姐》、《状元乞丐》、《乾坤带》、《千万不要忘记》、《柜台》等戏，大多为王素秋配戏。

王殿臣，是原双树上九百户村人，早年师从著名京剧表演艺术家王瑶卿，唱念做打、执板拉弦样样精通。他与著名京剧表演艺术家梅兰芳交谊甚深，二人在给一个军阀唱堂会时，因志趣相投结为“口盟”。后因年事渐高，淡出了北京梨园界。

回乡后被河西务京剧团聘为艺术指导培养了大批京剧人才。上世纪四十年代初，他指导的河西务京剧团曾到天津中国大戏院登台票戏，在天津梨园界轰动一时。

李瑞福，1994年生，天津武清人，大学文化，中共党员。1968年天津美术学院本科毕业后，历任唐山市京剧团舞台美术设计、艺校舞美班老师、唐山市评剧团高级舞美设计师、办公室副主任、工会主席等职。作品有皮影戏广交会演出剧目《红云岗》、《智取威虎山》的人物设计，评剧《王熙凤大闹宁国府》、《徐九经升官记》、《光绪与珍妃》等舞美设计，记载于《中国文艺年鉴》中。作品《民警家的贼》入选全国舞台美术展览。设计的评剧《戏圣传奇》、《成兆才与杨三姐告状》唐山《抗震二十周年大型文艺演出》等，在文化部主办的优秀剧目展演，河北省、市专业戏曲汇演大奖赛

上,分获优秀剧目奖、设计奖、特别奖等。协助皮影戏团设计《白蛇传》、《熊猫咪咪》、《梁红玉》等,参加法国国际“木偶节”演出。传略被载入《当代艺术家名典》、《中国舞台美术家名典》、《中华英杰大典》等。系河北剧协、舞美学会会员。

张玉芝,女,1954生于天津市武清区大黄堡乡东丝窝村。1971年由崔黄口中学考入武清县剧团,工老旦行当。上演剧目《红灯记》中的李奶奶、《沙家浜》中的沙奶奶、《龙江颂》中的盼水妈等角色。1975年由武清县剧团考入河北省艺术学校,河北梆子专业,主学老旦。1978年毕业,分配到河北省河北梆子剧院,在剧院主演老旦。

传统戏开放后,因业务和工作需要曾兼演老生。演出剧目有《江东记》中的诸葛亮、《宝莲灯》中的后刘彦昌等角色。老旦主演剧目有《红灯记》中的李奶奶、《杜鹃山》中的杜妈妈等。传统戏的代表剧目有《南北和》、《穆桂英挂帅》、《杨门女将》中的佘太君。《对花枪》中的姜桂芝。其他剧目有《烈火情缘》、《罗敷女传奇》、《桃李梅》、《尧天舜日》等剧目中担任主要角色。曾获得河北省各届戏曲节的一、二、三等奖。曾参加河北电台录制的多部广播戏曲,如《桃花》、《莲花湾》、《浪花集》等,获文化部评选的优秀演员奖。

怀德堂王三代梨园

在宣武区笤帚胡同杨小楼故居之东阎岚秋故居斜对门路北的一所四合院，曾是京剧小生前辈名家王楞仙的故居。

据《京师梨园世家》一书记载，王楞仙（1859—1908），原名璠，又名树荣，字楞仙，号桂官，又号桂花，堂号“怀德堂”。祖籍河北省武清县大王庄（今天津市武清区），清咸丰九年己未四月初四生于京城。其祖父王深，祖母马竹芬。父肇善，母田顺贞，生有一子，即王楞仙。

王楞仙为京剧小生行当的早期代表人物之一，与“闻德堂”徐蝶仙（即徐小香）、陆薇仙（即陆华云之子陆筱芬），被誉为同（治）光（绪）年间的“小生三仙”。

他幼入“闻德堂”习小生，蒙师徐阿三，其艺多受益于徐小香。虽身材不高，但扮相清秀温雅，双目炯炯有神。他昆乱不挡文武皆能。戏路极宽，凡袍带、扇子、翎子、穷生及武小生之戏皆能。把子功极佳，为同仁所赞誉。其唱念喷口有力，唱法极讲究四声尖团字，以字谱曲字正腔圆，不尚花哨，尤其对西皮原板与摇板的唱腔艺术有所发展。

早年小生的哭法均用大嗓，近似老生，经过他改创的小生哭法沿用至今。他创出了小生之狂、怒、苦、羞、讥、冷、傻、假及尴尬等哭法的特殊艺术风格。

他演戏极为认真负责。一次与萧长华演出《群英会》至“盗

书”时，忽然从“倒官座”（旧时舞台两翼的后楼座位）席中响起彩声，此时蒋干盗书并非叫好之时，萧不解其意，原来“周瑜”虽然是在双帘并垂的帐内，但是王仍然在戏中，那假睡的精湛表演，虽然正面的观众看不见，但是倒官座的观众看得一清二楚，此掌声不仅因为表演得精彩，更重要的是为他那对艺术负责的精神而叫好。

他与刘桂庆、曹文奎合演《群英会》，珠联璧合，有“活周瑜”之美誉。与谭鑫培合演《镇潭州》、《八大锤》、《状元谱》等，被誉为“一时双绝”，时人常以程长庚、徐小香比之。

清光绪十四年，经过张淇林举荐，与杨月楼同被选入升平署，此年入内廷演员仅此二位。据升平署志略载，王入内廷之艺名为“王桂花”，时年 29 岁。宫内承差时，慈禧仍然呼其“楞仙”。演出时，常得赏物与钱粮。

其擅演剧目还有：《借赵云》、《雄州关》、《雅观楼》、《探庄》、《儿女英雄传》、《雁门关》、《连升三级》、《大小宴》、《奇双会》、《琴挑》、《玉玲珑》、《拾画叫画》等。

光绪十六年（1890 年）六月一日，杨月楼病故，他一度任三庆班主。

他与谭鑫培合演《镇潭州》，不慎将腰部扭伤，自此告别舞台，三庆班随之解散。所传王“因嗓音日哑，遂放弃舞台生活，转研医道，外科颇精”之说有误。他并不懂外科，在宫内承差时，因为常与御医来往，故对宫内秘方及针灸颇感兴趣，尤其精于针灸之术，常于家中以此术助人，减轻患者痛苦。曾有患者来时用门板抬入王宅，经过王妙手针灸后，患者竟自步行而归，足见其针

灸之术高超。并自己出资以宫内秘方特烦“庆颐堂”药店配制平安散、平安丹、复苏膏、痔痿散及幼儿服用的牛黄散等，散发给同仁友好和邻居患者，此乃善事，并非业医。光绪三十四年（1908年）农历七月二日病故。

妻室刘慕贤，乃内廷鼓师刘兆奎之女，生有四子二女。

长子王松龄，1893年生，初学丑行，后经营戏班。曾任吉祥园经理。1926年，梨园公会所挂“光被斯科”经励科匾额有名，为梨园界著名书法家时慧宝所书。

小王桂花，工武生，13岁夭折。

小王桂官，工武生，后落于东北。

王世荣，1931年生，6岁起学胡琴，7岁习老生，10岁组班演戏，首演《失空斩》于广德楼。后常演于三庆、长安、吉祥等戏园，他擅演余派《洪羊洞》、《搜孤救孤》、《珠帘寨》、《碰碑》、《击鼓骂曹》、《盗魂铃》等，曾有“小神童”之誉。四十年代初，与尚菊笙、邓少卿，被誉为“三小须生”。《立言画报》、《三六九画报》、《时言报》等均曾刊载有关王世荣的报道文章和剧照。1959年入文化部戏曲改进局戏曲实验学校研究生班。1953年调中国京剧团，遂改琴师。1960年随团与周总理出访缅甸。七八十年代均曾赴港演出，颇获好评。

王世荣妻室刘慧贤，原为曲艺演员，生有一子三女。其三女婿王心牛，中国戏曲学校74级音乐师资班毕业，后为中国京剧院琴师。

梨园世家戏中人生

武清赵燕侠家族

这是近现代一个有名的梨园世家。自成一派的京剧流派“赵派”的创始人赵燕侠就是这个家族的杰出代表。她的大爷爷赵广顺、爷爷赵广义、父亲赵筱楼等都是祖辈相传的京剧演员。在京剧界,可谓是名家辈出,异彩纷呈。各大流派纷纷在京剧界争妍斗奇,各放奇光。而赵派则是各大流派中的一朵奇葩,岿然屹立于京剧界。赵派以“吐字清晰、唱腔流利著称。唱念做打别具一格,善于结合个人条件,突破程式,发展传统,达到字真、情切、韵美三结合的境界”。而赵派的创始人就是出身于梨园世家的女艺术家赵燕侠。

赵燕侠祖辈是河北武清人(现天津市武清区),由于家族从事梨园行当,只好过着居无定所、四处漂泊的日子。他们家族几经辗转,最后流落到天津。1928年2月10日,正是春寒料峭的日子,午后一点左右,伴随着一阵婴儿的啼哭声,赵燕侠呱呱坠地了。谁曾想到,就是这样一个女婴,后来竟成长为一代京剧名家。而且还担任过燕鸣京剧团团长、北京京剧团副团长、北京京剧院一团团长,还是中国剧协理事成员之一。这大概是其祖辈和父辈所不曾想到的。

赵燕侠的家族是梨园世家。爷爷赵广义、大爷爷赵广顺及父

亲赵筱楼都是祖辈相传的京剧演员。赵广顺和赵广义兄弟俩自小由于家里贫穷而被卖到戏班里学戏。兄弟俩各有所长：赵广顺打得一手好鼓；赵广义学小生，功夫很了得。后来，兄弟二人拉着一个戏班，到处漂泊，以卖艺为生，渐渐也混出点名堂来，据说还曾被慈禧太后召进宫演过戏。不久，赵广顺自己创建了一个戏班，他们的日子也渐渐好了起来，戏也越唱越红火。“老哥俩和唱花脸的黄元庆，唱文武老生的唐文贵，既出自同一师门，又是磕头的把兄弟，当时在天津被誉为‘四扇屏’。”

赵广义共有三子五女，赵广顺也有三女。赵广义的三个儿子也是自小就在戏园里摸爬滚打。老大赵筱楼学武生，老二赵筱山给哥哥打下手，老三赵筱德因病早年夭折。赵家的女孩子们也个个了得。在这八姐妹中，大姑娘赵鸿英唱老生，以汪派见长，后来东北一带演出，也有一定影响。三女儿赵玉英、四女儿赵俊英、五姑娘赵美艳不是唱青衣，就是唱花旦。最好的是二姑娘赵美英的花旦戏更是一绝（赵美英大排行行四），不但在赵家姊妹中出类拔萃，在天津也是挂头牌的名角，曾红极一时。就是在中国的京剧史上也占据着重要的篇章。

赵燕侠的母亲马秀菁也是京剧艺人之后。她十六岁时嫁给了赵筱楼，夫妻俩夫唱妇随，在京剧舞台上苦苦挣扎，但日子过得还算比较滋润。可美中不足的是，夫妻俩一直没有孩子。在赵燕侠之前，他们有过两个男孩，但都因病不满三岁就夭亡了。所以，赵燕侠的出生无疑给这个缺少孩子笑声的家庭带来了一股生气。尽管是女孩，但夫妻俩仍然视她为掌上明珠，他们把所有的希望都寄托在这个女儿身上。自小开始，他们就培养赵燕侠对

京剧的兴趣和爱好。皇天不负苦心人，赵燕侠最终如她父母所愿，成为一代名角，在京剧界占有了一席之地。但是，赵燕侠的舞台人生是崎岖坎坷的，并不像有些人所想像得那样一帆风顺，其中的酸甜苦辣只有她自己最为明了。

(一)舞台生涯

旧戏班里有一句行话，叫做“不疯魔，不成活”。意思就是说，一个演员要想在舞台上有所作为，一定要勤学苦练，并且还要达到废寝忘食，甚至“疯疯癫癫”的程度，这样才能练出功夫来。而赵燕侠也确实达到了“不疯魔，不成活”的境界。她的“疯魔”一方面来自父母的督促与压力，另一方面则来自她自己对京剧的爱好和痴迷。

还在赵燕侠一周岁的时候，父母就特意为她办“抓周”，希望小燕侠能抓到一件与京剧有关的东西，这样就预示着她的将来将与京剧有联系。于是，赵筱楼特意从戏班里找来了许多行头，有珠花、耳环、簪子、珠串等，母亲马秀菁也找来了许多家庭用具和儿童玩具之类的东西。结果让夫妻俩失望的是，小燕侠却抓了一个与京剧不大相干的东西。不过，他们并没有对小燕侠丧失信心，在走南闯北到处搭班唱戏的同时，始终坚持着教女儿学戏练功，并瞅准机会，想让女儿早日登上京剧舞台。机会终于来了，1933年的初夏，上海的毛家班到武汉进行演出，地点就在无声戏园子。对于毛家班的名旦毛剑秋和其父毛韵珂，很多人早有耳闻，于是观众蜂拥而至。那时，赵筱楼也在无声戏园子搭班唱戏。当时毛家班里缺少唱娃娃生的，但他们的打炮戏就是《三娘教子》，里面就有个娃娃生——小东人薛倚哥，这可急坏了戏园子老

板。这时就有人推荐了赵燕侠。赵筱楼虽然担心女儿出丑，可内心深处还是想让女儿登台试一试。当时的赵燕侠人虽小，可胆子却大，在父亲的一番教导之后，毫无畏惧地走上了舞台，虽然在舞台上闹了一点小笑话，但对于一个六岁的孩子，观众们并没有抱怨和费隆，而是热情地为她鼓掌喝彩，另外，小燕侠在舞台上扎实的基本功也着实让观众佩服。自此以后，武汉无声戏园子凡是有小孩演的戏，都由赵燕侠来扮演，这为她以后正式登上舞台打下了良好的基础，在学戏的道路上，赵燕侠迈出了第一步。到七岁时，赵燕侠就开始搭班唱戏，而且演出也非常成功。还被人称为“七岁红”和“神童”，这更让赵燕侠对京剧舞台充满了信心。

九岁那年，对赵燕侠来说，是她舞台生涯中最关键的一年。那一年，他们一家唱到了厦门，但厦门看京戏的人很少，因此，他们一家和戏园子老板的收入都很可怜。赵筱楼决定离开厦门，到别处唱戏。在离开之前，赵筱楼打算再唱三场告别戏，这时戏园子老板提出让赵燕侠担任主角，赵筱楼欣然应允了。经过这几年的磨练，赵燕侠已经有相当大的进步了，赵筱楼也希望女儿尽快的出人头地。于是，在戏开演之前，戏班在厦门城中为赵燕侠做了大量的宣传，出于对女主角的好奇，观众纷纷赶来看戏。在第一天的《大英杰烈》中，赵燕侠演戏里的陈秀英，在第二天的《虹霓关》中，赵燕侠扮演戏里的东方氏，在第三天的《贺后骂殿》中，赵燕侠出演戏里的贺后，在这三场戏里，赵燕侠把每个角色都演绎得惟妙惟肖，好像自己就是剧中的人物，观众也随着她的演唱进入了角色之中，台下的掌声此起彼伏。厦门的观众接受了赵燕侠。

厦门演出的成功,为赵燕侠的舞台生涯开了个好头。同时,也让她明白了一个道理:要想让观众接受自己,那么自己必须有真功夫。为此,她暗暗为自己定下了刻苦的训练计划,真正地做到了“不疯魔,不成活”。从此以后,三更灯火五更鸡的日子成了她的家常便饭。“她练功从不分早晚,身穿一副破扎靠,脚蹬一双厚底,没日没夜的在院子里练,累了就进屋打个盹,醒来接着练,那套破戏衣穿在身上,常常是几天几夜不知道往下脱。一个旦角演员在舞台上,免不了要戴凤冠、蝴蝶盔、七星额子等盔帽。赵燕侠平时练功时,也要戴上破盔头,还要再加上一些沉重的东西,如大铁锁,铁链子等,为的是加重头上的分量。平时练惯了,到台上演出时去掉重物,就轻松自如多了。有时她练功入了迷,就连睡觉的时间也不放过,一个朝天蹬(即把腿伸直,抬到耳边),耗着腿睡觉。”

时光飞逝,日月如梳。转眼间到了1943年,此时的赵燕侠已经是十五岁的豆蔻少女了。可是,自从在厦门连演三场戏外,她一直都没有机会登过正式的舞台,心里有点儿着急。父亲赵筱楼一边安慰女儿别着急,一边为女儿寻找打响第一炮的机会。那时,他们一家人困居在北平。北平的戏剧界与其他地方不同,北平的戏剧界有把头霸占着舞台。资历不深没有名气的演员是没有机会登台演出的,要想演出,必须先贿赂这帮把头。赵筱楼为了女儿的前途,只好去求把头,但把头要他拿二百张“红票”和二十个包厢。说穿了,就是要赵燕侠自己买二百张戏票,还要自己掏钱包二十个包厢。在当时,这就得要三百多块钱。可赵筱楼一家哪有能力拿出这么多钱,只好四处求救。当时赵燕侠的七姑父

正好是北平的一位富商,于是赵筱楼只好向他求救。经过三番五次地哀求,最终七姑父答应出钱,但要求赵筱楼不要在人前说出他们的关系,言外之意,就是有了赵筱楼这样靠唱戏吃饭的穷亲戚而感到羞耻。为了女儿的前途,赵筱楼只得忍气吞声。就这样,赵燕侠唱戏的事终于有了眉目,打炮戏就是《十三妹》。当戏开始的时候,赵燕侠不慌不忙,冷静地站在台帘后面等着出场。一阵急促的锣鼓声之后,赵燕侠出场了。观众眼前顿时一亮,只见一位英武俊秀的侠女站在了舞台之上。“观众一看那端庄秀丽的扮相,漂亮的身段和优雅的台风,马上来了个‘碰头好’,台下响起了热烈的掌声。接着,在激烈的锣鼓声中,赵燕侠手扬马鞭,走起‘趟马’来。她越走越快,彩衣飞飘,真有扬鞭策马、奔驰原野之势。观众又是一阵热烈的鼓掌声。”观众的掌声无疑证明了赵燕侠的演出是成功的,她的第一炮打响了,赵燕侠流泪了,赵筱楼和马秀菁也流泪了,他们所付出的一切都有了回报。赵燕侠的名气逐渐大了起来。然而,伴随着成功的喜悦,烦恼也随之而来。尤其是在旧社会,像赵燕侠这样唱戏的女孩子,总有一些无赖之徒和势利小人紧盯着她不放,赵燕侠既憎恨他们,又害怕他们,无奈之下,只得选择离开舞台。

1949年,北平解放了。那一年,赵燕侠才二十一岁,二十一岁正是风华正茂的年龄。赵燕侠迫不及待地想重返舞台,放声歌唱。在中国共产党和一些文化部门领导同志的关心和培养之下,赵燕侠对戏剧有了更新的认识。她知道戏剧不再仅仅是供人休闲娱乐的,而是为了美好的生活和向往而歌唱,为了祖国的繁荣富强和四化建设而歌唱,为了人民的勤劳和勇敢而歌唱。在党的

培养之下,真正地长大了。1958年的一天,赵燕侠正在北京的一个普通剧场里演出,开演前,有人告诉她陈毅副总理来看戏了,赵燕侠万分激动。就在那时,赵燕侠正在对京剧进行一些改革和尝试。过去旦角用小嗓唱,有些观众往往听不清唱词而影响了对京剧艺术的欣赏。于是,赵燕侠决定对京剧旦角的发音和吐字进行改革,力求让观众能听懂唱词的内容。对赵燕侠的改革,有人赞成,也有人反对。可陈毅副总理看完了赵燕侠的演出之后,给予了极大的鼓励和支持,这更加坚定了赵燕侠对京剧的改革的信心。按照赵燕侠的改革思路,她亲身实践了好几部戏,像《春香传》、《白毛女》、《碧波仙子》、《荀灌娘》等,这些戏都适当地掺用一些近于大嗓的发音方法。这种改革尝试终于获得了成功,她的唱法受到了广大观众的喜爱和赞赏。凡是看过赵燕侠戏的人都有这样的共识:她的唱字字清楚,句句入味,每句唱词观众无须看字幕也都听得清清楚楚。这也是她所创的赵派的最基本特点。1964年,毛主席听了赵燕侠的《断桥》后,也大加赞扬地说:“唱得好,有特点,吐字清。”

对于现代戏,赵燕侠也情有独钟。早在1958年,赵燕侠就出演了现代戏《白毛女》中的喜儿,受到了广大观众的赞扬。而《芦荡火种》(后来改名为《沙家浜》)中的阿庆嫂形象更让人忘不了赵燕侠了。在《芦荡火种》中,赵燕侠把花旦、青衣、老旦、泼辣旦等表演熔于一炉,创造了一个新的行当。她生动、细腻、逼真地演绎了阿庆嫂的勇敢、机智、大胆的光辉形象,在京剧界引起了相当大的轰动。当时报上有人这样评论说:“赵燕侠在舞台上创造这个人物时,不是从行当出发,而是从人物性格出发,她的泼茶

倒水、抖抹布；她在与胡传魁、刁德一言语应对之间的神情目光、举止动作，无一不是从生活出发，而又紧紧结合京剧的特点，使观众强烈地感到，她的表演既不失京剧的特色，又有了新的创造。她所创造的阿庆嫂，能够紧紧地把握住革命者的品质，突出了人物的勇敢、果断，不卑不亢、临危不惧、临险不乱的精神风貌，使得阿庆嫂这一人物形象光彩照人。”当赵燕侠在其事业上突飞猛进时，史无前例的“文化大革命”开始了，赵燕侠的舞台生涯被迫终止了。但她一直没有放弃对京剧艺术的热爱和追求，她也坚信这样的时代不会久远。正如赵燕侠和许许多多热爱生活热爱艺术热爱追求的人们所期盼的那样，林彪倒台了，四人帮瓦解了，“文革”终于结束了。赵燕侠又回到了阔别十年之久的京剧舞台。

由于赵燕侠的精湛演技，她还曾于1979年赴美演出过，赵燕侠在美国的主要演出剧目是《拾玉镯》。在这出戏中，赵燕侠以她新颖独特的表演和传神的形体动作，把戏中十五六岁的少女孙玉姣那种天真无邪和羞答答的细腻情思，表演得丝丝入扣，惟妙惟肖。她彻底征服了台下的外国观众，让他们知道了中国传统文化和艺术的永久魅力。

凡是喜欢赵燕侠的京剧的人都知道她的拿手好戏特别多，而其中的《玉堂春》更是别有韵味，令人无法忘怀。1953年，赵燕侠曾带着燕鸣京剧社去上海演出，地点在上海牛庄路中国大戏院。当时，赵燕侠只有二十五岁，正是演员的“黄金时代”，艺术上走向成熟的好时期。《玉堂春》的演出，更让观众佩服她的实力。可当时上海有名的正官大青衣黄桂秋先生却不以为然。在别人

的再三邀请之下,他去看了赵燕侠的《玉堂春》,看完之后,他也佩服得五体投地。以后,赵燕侠每到一处,必定会唱《玉堂春》。随着赵燕侠生活阅历的加深和对人生感悟的升华,她对京剧艺术的领悟能力也上了许多台阶,她对苏三这一人物的体会也越来越深,演技也越来越精湛。《玉堂春》这出戏,经过几十年的实践和锤炼,已成为赵燕侠的“看家戏”。

经过几十年的艰苦尝试和摸索,赵燕侠终于形成了自己的演唱风格——赵派风格。有人这样评价她的赵派风格:“她的唱腔艺术整体风格中依人物感情的差别,唱腔的色彩是多样的。有的表现为清泉般的活泼跳荡;有的表现为朝霞般的热情开朗;有的如同细雨飘飘洒洒,抒发关切情怀;有的似云雷翻卷闪腾,涌泄心声。《碧波仙子》的仙子,走进书房前的[南梆子],轻松喜悦的心情洋溢;《闯王夫人》的高夫人,绣制大旗时唱的[四平调],道出巾帼英雄情系前方的斗志……”

赵燕侠和其赵派唱腔成为京剧界的一朵奇葩,让人们久久回味,难以忘怀。

(二) 结怨江青

1963年是赵燕侠一生都难以忘记的一年。因为就是从这一年开始,她与江青产生了纠葛。

据赵燕侠自己说,她与江青以前并不熟悉,而1963年底的某一天,江青突然把她叫去,还在中南海请她吃了饭,并和她说了一些极其亲热的话,表现出很关心的样子。自此以后,江青经常派人用她的吉普车来接赵燕侠。经过一段时间相处,赵燕侠知道江青喜怒无常,乱发脾气,因此,赵燕侠不大乐意去她那儿,想

着办法躲着她。这样一来,江青就不高兴了,还恶狠狠地对赵燕侠说:“我身边有老虎?!”显然,江青对赵燕侠已心怀记恨了。赵燕侠说:“文革前夕,江青有一次见到我,对我下命令说,赵燕侠,你要揭发北京市委和你们团的问题,可以把大字报贴到他们大门上嘛!...”赵燕侠对此并没有照办,因此,江青下决心要整赵燕侠。1964年底,江青要北京京剧团排演《江姐》,要赵燕侠扮演戏里的女主角江姐,并要求演员们要到重庆渣滓洞里亲自体验生活。她还说:“去了之后要戴上手铐、脚镣,坐坐牢房,体会一下当年烈士们的真实感情。”事实证明,赵燕侠他们并不是“体验”生活,而是实实在在的生活,当年烈士们所受的苦,他们也差不多全受过了,这是很明显的整人阴谋。

不久,江青又要求《沙家浜》剧组到上海听取她的指示,要求赵燕侠也去。可赵燕侠当时身体有病,本来不想去,但又害怕江青有什么花招,所以只得带病前往。由于赵燕侠生病了,所以阿庆嫂由其他演员代替。可江青要求赵燕侠和她坐在一起看戏,赵燕侠没有同意,江青更加恼火了,但她并没有立即表现出来,而且还给赵燕侠送来了一件毛衣表示关怀,可赵燕侠也没有接受。江青还让她的大夫给赵燕侠看病,赵燕侠说:“江青是要在我的病上抓辫子,偷偷调我的病历看,她见是中医开的病假证明,没好气地说,中医开的证明不算数,让她看西医,有人把话传给了我,我很不服气地说,这是干什么呀,我又不是装病。再说中央也没有这个规定,说中医开证明不算数。”江青终于掩藏不住对赵燕侠的仇恨了,她决定狠狠整赵燕侠。1966年11月28日,江青在首都文艺界万人大会上点了赵燕侠的名。并给她加上“黑帮”、

“现行反革命”、“戏霸”等罪名，就连沈阳大街上都贴着“打倒戏剧界的大毒蛇赵燕侠”这样耸人听闻的大标语。赵燕侠成了江青兴师动众，重点“讨伐”的对象。赵燕侠一家人的生活也由此混乱不堪。

后来，赵燕侠被弄到干校，足足当了四年的“壮工”。在这期间，赵燕侠成了“只适于劳动，不适于演戏”的专政对象，既不准她吊嗓子，更不准她练功，对于赵燕侠这个在舞台上活跃了二十多年的演员来说，这是多么地残酷无情呀！这一停，就是十年，人生能有几个十年？赵燕侠艺术生涯的翅膀被无情的折断了，失去了她最宝贵的黄金时期。但赵燕侠始终没有放弃她所热爱的京剧，她相信江青等人的日子不会太长。1976年10月，江青四人帮集团彻底垮台了，赵燕侠又回到了她魂牵梦绕的京剧舞台上，重新唱起了京剧，她的艺术之花又一次美丽地绽放了。

（三）师恩难忘

赵燕侠之所以能在京剧舞台上占有一席之地，除了她自己的天赋和个人努力打拼之外，还与她的几位老师的辛勤栽培是分不开的。赵燕侠曾先后拜金碧砚、荀慧生、李凌枫、诸茹香等为师，而像谭富英、马福祿、李慕良等人，赵燕侠虽然没有正式拜他们为师，但从他们那里却学习了很多东西。

金碧砚是赵燕侠的第一个老师。金碧砚是王（瑶卿）派嫡传弟子，主攻青衣。在很小的时候，赵燕侠就随着父母跑江湖卖艺。有一次，他们一家到了上海，早闻金碧砚的大名，于是，就登门拜师学艺。可是，一个靠跑江湖卖艺的家庭没有多少钱，所以，赵燕侠只跟金老师学了《宝莲灯》等一两出戏就辞师北上了。

赵燕侠一家辗转到北平后,她又拜"四大名旦"之一的荀慧生为师。由于赵燕侠的聪颖刻苦以及她对京剧特有的领悟能力,荀慧生没有因为学费的问题而拒绝她。由于荀慧生平时比较忙,他只给赵燕侠指点了几部戏,赵燕侠所学的荀派戏主要都是荀慧生的二旦何佩华教的。何佩华在荀派戏上有较深的造诣,对赵燕侠的帮助特别大。赵燕侠跟他学了很多戏,像《红娘》、《香罗帕》、《钗头凤》、《红楼二尤》、《荀灌娘》等等。

继何佩华之后,赵燕侠又拜李凌枫为师。李凌枫是当时著名的戏曲教育家,他培养出很多有名的学生,但他收徒的学费比较高。赵筱楼一心想赵燕侠成才,不惜当了他们一家唱戏的行头,凑足一个月的学费,虽然只是短短的一个月,但赵燕侠却学了很多东西。在这一个月中,她不仅学了《祭塔》、《朱痕记》、《玉堂春》等几部戏,而且还从李老师那里学了许多高超的技巧和唱戏的经验。在1980年2月25日那一天,为了纪念著名京剧表演艺术家马连良先生八十诞辰,袁世海、李万春、谭元寿、刘雪涛、马最良、言少朋、王和霖等人齐聚北京,赵燕侠有幸和他们同台演出,而且,赵燕侠演的是马派名剧《龙凤呈祥》中的“大青衣”孙尚香。很多人对赵燕侠持怀疑态度,但赵燕侠心中有数。因为,在很多年以前,在这出戏上,赵燕侠就得到过李凌枫的真传。果然,赵燕侠的演出获得了广大观众的好评。

对于赵燕侠来说,感情最深印象最好的老师要数诸茹香老师了。诸茹香并不是一个简单的人物,他是著名京剧表演艺术家梅兰芳的二旦,花旦戏的功夫在京剧界首屈一指。但由于他嗜好抽大烟,所以,日子过得相当艰难,不过,他的才华并没有因此而

丧失。一次偶然的的机会,赵燕侠认识了诸茹香,并得知他曾经是著名的京戏演员,便请求他教她唱戏。那时的诸茹香已五十多岁,衣着破烂,还吃了上顿没下顿,于是便答应教赵燕侠唱戏,也不用收学费,只要管饭就行。诸茹香虽然生活潦倒不堪,但教起戏来却一丝不苟,与他平日里的和蔼可亲判若两人,因此,赵燕侠没少抹。可是,赵燕侠从他身上学了很多东西。像《花田错》、《破洪州》等许多戏都是从他那儿学来的。除了学戏之外,赵燕侠还从诸老师那里学了很多生活和做人的道理,对此,赵燕侠一直念念不忘。

除了赵燕侠正式拜的老师之外,她还与一些京剧名家的情谊非常深厚,赵燕侠虽然没有拜他们为师,但感情上胜似师徒。

谭富英是赵燕侠最早认识的京剧界的前辈。赵燕侠七岁时曾为谭先生演《裸园寄子》中的娃娃生,而那时的谭富英已是红遍大江南北的名角了。十六岁时,赵燕侠登台演出,谭先生又和她同台演过很多戏。有一件事,对赵燕侠来说,是一辈子也忘不了的。1960年,北京市文化局副局长张梦庚同志让赵燕侠参加了流派纷呈、名角云集的北京剧团。为了捧出后辈,在第一场演出时,谭富英让赵燕侠唱大轴,而谭富英为赵燕侠唱前场,这对赵燕侠来说,既是机遇,又是挑战。唱好了,自己可以出人头地,唱砸了,不但自己栽了跟头,也损坏了谭先生的名誉。谭先生这样安排戏,可见谭先生是对赵燕侠厚爱有加的。赵燕侠的演出让观众非常满意,热烈的掌声此起彼伏,连绵不断,赵燕侠成功了。演出结束后,她立即给谭先生打了电话,向他道喜。谭先生也热情的鼓励了赵燕侠。赵燕侠加入了北京剧团后,经常与谭富英、

马连良、裘盛戎等几位艺术家在同一剧场轮流演出。常常是，第一天是马连良演，第二天是赵燕侠演，第三天是谭富英、裘盛戎演。这样的演出，自然也就形成了艺术上的竞赛。在赵燕侠的京剧舞台生涯中，著名丑角马富禄先生也给予了她很大的帮助和热切的关怀。马老工丑角，文武兼长。而且嗓音清脆，念白流利准确，身手也很矫健。马老把自己的所学所长都无私的教给了赵燕侠。当赵燕侠和别人谈到马老时，她一脸的崇敬爱戴之情。

赵燕侠在其赵派风格的形成过程中，还得到了一位既是朋友又是恩师的著名琴师、京剧音乐艺术家李慕良的帮助。李慕良对京剧音乐有着精深的研究，曾为马派艺术的形成与发展做出了卓越的贡献，裘盛戎的不少唱腔也得益于这位音乐家。当时，赵燕侠正在对京剧艺术进行改革创新，自然而然就想到了李慕良，而李慕良也颇喜欢赵燕侠的戏。两人相见恨晚，在共同的事业心推动之下，他们对京戏做出了一番推陈出新。李慕良为赵燕侠的唱腔里揉进了老生的腔，丰富了旦角的声腔音乐。在李慕良的帮助下，赵燕侠的声腔艺术达到了“字清、情真、韵美”的艺术境界。当人们赞美赵燕侠那美妙动听、感人肺腑的唱腔时，赵燕侠总是说：“我多亏了有李慕良这样一位好老师。”而当有人称赞李慕良唱腔设计得好时，他也总是说：“这都是赵燕侠同志唱得好。”赵燕侠和李慕良共同为京剧艺术作出了巨大贡献。

在赵燕侠的舞台生涯中，一直有一个人在背后默默地为她鼓劲为她加油，那就是她挚亲挚爱的丈夫张钊。赵燕侠和张钊小时候同住在一个大院里，可以说是青梅竹马、两小无猜。两人结婚后，共同进退，相濡以沫。张钊虽是北京外交学院副教授，与赵

燕侠不同行,但两人的共同语言却很多,在京剧艺术上的共同话题尤其多。“赵燕侠年轻时演戏,往往是老师怎么教,她就怎么演,有时不太注重对人物性格的刻画。张钊认为,演戏不应拘泥于传统程式,而要致力于人物的刻画。所以,每当赵燕侠排演新戏时,张钊除帮她了解戏的时代背景外,还帮她分析所演人物的性格特征,经常提醒她要从生活出发。”张钊既是赵燕侠的丈夫,更是她事业上的知己,两人共同分担痛苦共同享受欢乐。1983年9月15日,张钊因病去世,赵燕侠沉浸在无比的悲痛之中。

赵燕侠虽然出身于京剧世家,而且自己也从事于这一行当,但她不大乐意让自己的儿子和女儿学戏。还在她儿子张天冲四、五岁时,赵燕侠带他到戏院去玩,赵燕侠在化装时,小天冲却拿起鼓来有节奏的敲着,其他人见他如此,就打趣地说他是个唱戏的料。这一切恰巧被赵燕侠看见,她对小天冲说,不要学这个,要学爸爸那样做个文化人。可赵燕侠的女儿雏燕却对京剧非常着迷,闲来没事,就听妈妈的录音带,还模仿妈妈的唱腔。赵燕侠起初不愿意,可经不住女儿的软磨硬蹭,赵燕侠最终答应女儿学戏。在赵燕侠的精心调教之下,小雏燕戏艺大大进步了,后来成为北京京剧院一团一队的主要旦角演员,而且还大有其母之风范。

赵燕侠及其赵派风格给京剧界增添了一道亮丽的风景,她的女儿也继承了这一风格,使赵派风格继续活跃在京剧舞台之上,为中国的京剧艺术做出了重大贡献!

热衷痴情梦的陈明秋

陈明秋笑了,笑得恬静、舒展,一对黑亮的眸子闪耀着清澈的光洁……

回首 1991 年 5 月,在历史文化古城扬州举行的全国戏曲现代戏观摩演出中,群英荟萃,争奇斗艳。她,一个名不见经传的农民演员,竟脱颖而出,擷取了优秀表演奖的桂冠,圆了自己的痴情梦……

陈明秋,始终有她自己的梦。

小时候,家居天津,近邻就是剧场。她经常扒着门缝听戏,有时能蹭进去看一会儿,对于她等于过节。10 岁时,她终于考进了天津市艺文评剧团少年训练队。然而,蹉跎岁月,命运难测。在她“小荷才露尖尖角”的当儿,迷迷瞪瞪作为“知青”,到了塞外内蒙古。多少个朔风凛冽的冰雪天,她一边拉着风箱烧干牛粪暖炕,一边给伙伴们唱《井台会》;多少个漫漫的长夜,面对墨水瓶做的荧荧如豆的小油灯,望着熟睡的姐妹,倾听着窗外的细雨沙沙,她在重温着《刘巧儿》……

几年过去,“知青”相继返城,陈明秋却回归无路。为了南飞故乡,一狠心,她嫁给了一位武清县的青年农民,有了一个虽清贫但却温暖的家。

夏天,她拼着割了 1000 多公斤的草,把卖得的钱交给了婆婆;她怀着 7 个月的身孕,竟敢跳到猪圈里去起粪,心疼得婆婆

掉眼泪；在家里新盖房的当儿，她一天挑 50 担水，令小伙子咂舌。乡亲们都说，这媳妇不像城里人，更不像是唱过大戏的。生活的艰辛、日子的美，并没有使她忘记了对艺术的苦苦追求。劳作之余，在田间地头，在自家的小院，她时而偷偷演练“四功”、“五法”。望着那日落天际的余辉，那月下飞渡的彩云，她不禁浮想，那不是我戏中的“凤冠霞帔”么！

党的十一届三中全会的春风，吹开了禁锢的文艺界大门，各方面都需要人才。

一次进城赶集，陈明秋与自己的启蒙师邂逅。他竟然认不出她来了。老师怎么也没想到当年那个俊俏娉婷的得意门生，竟是今天站在自己眼前的这位又黑又壮的农家少妇。当她一口气向恩师诉说了自己十年间的辛酸苦辣和对戏的痴情迷恋，老师禁不住潸然泪下。

经恩师推荐，河北省永清县评剧团于 1979 年起用了这位痴情于评剧艺术的陈明秋。她带着田野的凝重、泥土的芳香，带着情感升华后的纯真，走出了一次次充满奢望和痛苦的梦境。她以 30 岁的年龄，像十几岁的姑娘一样，吊嗓子、走台步、练形体，一招一式从头做起。海阔任鱼跃，天高任鸟飞。旋即，陈明秋在廊坊地区、乃至京津城郊唱红了。艺术实践告诉陈明秋，嗓子好，不等于唱腔好。光凭有一个天赋的好嗓子，并不一定能够成为一个优秀的戏曲演员。在千百次舞台实践中，她逐渐悟出“台上一分钟，台下十年功”的真谛。他锲而不舍，广泛探求评剧前辈各名家的精华，吮吸音乐、美术、文学各方面的艺术营养。精心研究各类人的共性和个性，为创造新的艺术形象做好准备。她既学筱（俊亭）

派的粗犷豪爽、刚劲宏亮；又学新(凤霞)派的清脆甜润、俏丽柔媚；也学鲜(灵霞)派的高昂激越、朴实浑厚；还学白(小白玉霜)派的以情带声、低回委婉。刻苦好学，广采博收，使她的表演艺术日趋长进。她先后在《秦香莲》、《卖妙郎》、《卷席筒》、《小院风波》、《杨三姐告状》等 20 多出戏中，塑造了许多性格迥异、年龄差别很大的古今妇女形象。人们赞誉她是是迟开的奇葩。按说。她该知足了。但她觉得这还不是她的那个梦，至多至多只能说是她的痴情梦的边缘。

人生难得几回搏。著名大厂评剧团团长、农民剧作家赵德平非常青睐陈明秋的表演艺术。特邀她主演自己创作的《大门里的媳妇》，参加全国戏曲现代戏汇演。这是两位农民艺术家的首次合作，陈明秋全身心地投入了艺术再创作，她在扮演李淑兰一角色中，将自己 30 多年来坎坷经历所体味的人间冷暖，都倾注到李淑兰这个人物上，充分显示了以情立声、以声传情、形神兼备创造人物的功力。第七场，当李淑兰亲眼看到与她已离异多年的刘之远，同他现在的妻子白霞卿卿我我的情景，悟察到自己的旧情不复存在，在一段“几十年我空守这空宅院”的唱腔中，陈明秋紧紧抓住了一个“情”字，学习借鉴了评剧表演艺术家鲜灵霞和李忆兰的演唱技巧，把一个集中国妇女传统美德的农家妇女塑造得活灵活现。

1982 年陈明秋拜评剧表演艺术家李忆兰为师，并有幸与著名评剧演员筱玉霜同台演出过一段时间。老师的精心雕琢，她自己的刻苦努力，表演有了长足的进步，渐渐形成了自己做戏一丝不苟、感情充沛、朴实无华、富有生活气息的艺术个性。她熟悉农

村生活,尊重农民观众,把为农民演戏作为自己的天职。风风雨雨几十年间,她一直坚持在农村舞台上。她的戏既受到老年观众的欢迎,又受到青年观众的喜爱,她正在以自己的行动实现着自己更甜更美的梦。

裘派传人丁承戎

赵致远

2008年春节过后,与赵全林通话才得知,他兄承戎因脑出血,开颅住院治疗的消息,心中很为悲痛,暗祈上苍,祝他早日康复。不料恶噩又来,全林于半月前来电,承戎走了,并告之后事已毕数日,不必再来吊唁。约我周五去津,因老友古庭海来津参祭,目前在津愿与我一聚,不巧因我在央视《名段欣赏》中为小生金喜全录相把关,不能应约很为遗憾。古先生与承戎为连襟,同唱大花脸。我与庭海在七十年代初,同在河南南阳地区京剧团工作,文革期间同受迫害,是患难中的战友。

承戎的离去,使我悲痛不已,逝去的往事历历在目。承戎原名赵全增,属羊,小我两岁,我们是童年的老朋友,已有四十余年的友情,他家庭显赫,其父为津门著名大律师,笃信佛教,多行善举,喜古董爱名人字画,受其影响,承戎亦有此癖好,对书法也有研究。因此,承戎对艺术的见解有较高的修养。母亲丁至云,丁家可谓津中菊坛一门精英。丁至云与三妹、五妹,同工梅派青衣,颇有名望。丁至云早年拜梅兰芳为师,在内行有“北丁南言之誉”。为天津市京剧团主演,在京剧界红极一时。丁家两大乘龙快婿,著名琴师李宝华配妻丁至云三妹,五妹丁丽云配夫著名杨派老生程正泰。

程正泰少时,拜杨宝森为师,并为其义子,深搏杨老夫子喜

爱得其衣钵,对程先生有高人称其为“杨门正根”。丁丽云聪慧丽质,为难得旦角,为襄助夫君,教养孩子,失去了展现自身才华的机会,可惜未能大红。丁希鸿为丁至云之弟工小生,在天津评剧院工作。

丁承戎于六十年代初拜裘盛戎先生为师那年他十七岁,可谓少年得志,在艺术上大有长进,在梨园中已有口碑,意气风发的他,单枪匹马跑到新疆,去支边弘扬裘派艺术,实现自己的理想。在“文革”中因其母丁至云被定为“厉丁反坏集团”主要成员,受其株连丁家被抄,扫地出门。承戎失去工作,被送到街道学习班改造。那时承戎跌到了社会底层,白天在学习班读《毛选》,到了晚上承戎与几位志同道合的朋友如刘连群、刘传启及几位工人朋友和我一起唱老戏,谈古论今自得其乐好不乐哉。那时,屋外狂风肆虐,显得十分寒冷,屋内几位朋友围在炉傍,暖融融地,静静聆听承戎引喉高歌,“大吼一声出帐外……”,一句石破天惊地道出了大英雄单雄信愤怒的抗争。裘味十足,嗓音的宏亮,久违了的妙音,重返人间。朋友们鼓掌,贺好。身处逆境的承戎,此时露出了灿烂的笑容,这就是他在“文革”中的不凡心态。

严冬已过,大地回春,丁至云已得到平反并恢复了名誉。承戎又回到了天津市京剧团,恢复了工作。我看过他的戏很多,而且同过台,因为他的戏路正,戏有看头,有听头,是比较难得的。最后一次看他演出是在上海大舞台,那是八十年代初,他是与著名表演艺术家张世麟、张幼麟父子同河南省京剧团联袂演出《战宛城》,他饰演曹操。承戎他是唱铜锤的,曹操是侯派的代表作,是架子花应工,在“马踏青苗”一场中,身段复杂难度极大,髯口、

马鞭、宝剑、令旗、蟒,都有高难舞姿,如果不实授是很难应付的。承戎却能游刃有余,运用自如,很有侯派之风韵,这是出乎意料之外的。那时我因公出差,在上海定制戏剧行头,他乡遇故知我们共游外滩、城隍庙、畅游愚园,留下了难忘的回忆。

最后的会面是在六年前,承戎已退休在家,我便约上发小刘连群、何军,造访位于吴家窑居住的承戎,儿时的朋友俱已老矣,彼此感慨万分,有说不尽的话,聊到很晚。不想那次聚首竟成最后一次会面。老友离去令吾辈痛心,谨以此文缅怀挚友。

(本文为作者缅怀丁承戎文章,题目为编者所加)

后 记

津沽武清，人杰地灵，文化底蕴深厚，特别是近现代以来，从武清走出了不少享誉梨园界的名家，他们根在武清，却在艺坛闻名遐迩，成为武清乃至天津的“文化名片”。

去年，武清人物系列丛书《英才风采》出版后，我把它寄给了中国艺术研究院戏曲研究专家、武清籍人吴毓华先生，吴先生对我在此书中辑录的武清梨园界人士很感兴趣，嘱咐我要深挖一下武清的梨园名伶，以及为什么武清会出现这么多梨园名伶？《武清资讯》原主编高元勃先生为该书书写了《为武清英才讴歌》的书评，鼓励我在以往的基础上，写一本反映武清名伶的书籍，以彰显武清人不凡的业绩。两位老师的鼓励和寄托，更增添了我深入挖掘，悉心搜索的信心和勇气。为了期望，为了重托，为了武清文化事业的发展，更为了用先贤的精神来激励后人，使武清人才辈出，作为一名文学爱好者，给家乡父老交上这张答卷，我无怨无悔。

把握时代脉搏，向社会奉献健康的精神产品，是对每一个文学爱好者的最基本要求。几年来，我立足挖掘整理武清精英这项有益工作，《武清资讯》、《运河》杂志给了我展示的平台。通过这些媒体，使许多人认识了武清，了解了武清，感受到了武清称之为文化之乡，名不虚传。同时，我在采访过程中，结交了不少梨园界的良师益友，他们在接受采访的同时，不但为我提供了许多鲜

为人知的史实材料、名人轶闻,还让我懂得了许多做人的道理,使我受益匪浅。特别是在采访著名京剧武丑张春华先生时,当我把刊登他传记的《运河》杂志送到他手上时,老人家动情地流下了热泪,说:“我在外演了几十年的戏,可却没给家乡演过一场,我心里很不是滋味,要不是我年纪大了,我真想回去给乡亲们演上几天。回去告诉武清的老乡亲们,我张春华心里惦记着他们。”另外,遗憾的是在编写此书过程中,本想为此书把关的李金鸿先生、筱高雪樵先生先后谢世,给我留下了些许感伤。为此我写了纪念文章,并与家人通了电话,表达心意。抢救挖掘整理工作,时不我待,作为一名武清人,作为一名文学爱好者,身负的历史责任,任重道远。

在编写这本书过程中,我查阅了大量的史料书籍,并得到了中国戏曲研究专家吴毓华先生、甄光俊先生的鼓励、支持,得到了民国史研究专家侯福志先生,武清史专家张振发先生、杜宝江先生等人士的鼎力相助,他们为我无偿提供了许多有价值的史实资料、人物传记,为此书出版立下了功劳,在此深表谢意!

编辑出版此书,只是武清人物系列丛书的一部分。由于本人疏学浅,难免出现纰漏,敬请诸方家不吝赐教。但我将笃定自己的信念,就是坚持用自己手中的笔,书写武清人,为武清文化的繁荣发展,尽自己一点微薄之力。

参考书目：

- 《中国戏曲志·天津卷》
《京剧艺术在天津》
《评剧在天津发展简史》
《河北梆子在天津史述》
《戏曲群星》1至4集
《燕赵名伶传》
《京剧流派》
《不落之星》
《京剧谈往录续编》
《天津文化史料》
《天津文史资料选辑》
《天津文化艺术志》
《戏曲研究》
《艺文评话》
《京剧名宿访谈》
《京剧名伶》等