

16

河南文史资料

- 一个戏剧演员攀登的路
- 创办开封老工茂汽车修配厂的回忆
- 南阳瓦房庄汉代冶铁遗址的发掘
- 北魏宣武帝陵寝发掘回忆
- 我所知道的于安澜教授二三事



1999 4

总第72辑



河南

HENAN

文史资料

WENSHI

ZILIAO

1999 4

(总第 72 辑)

1999 年 12 月 25 日出版

中国人民政治协商会议河南省委员会文史资料委员会主办

河南文史资料

2183/05 季 刊

艺苑群星

- 一个戏剧演员攀登的路……………王清芬 4
艺苑耕耘记（六）……崔兰田口述 杨 奇 毕定良执笔 51

经济史话

- 忆开封百年老店马豫兴鸡鸭店……………高鸿祥 61
余香留口的京都老蔡记馄饨馆……………利保生 67
创办开封老工茂汽车修配厂的回忆……………李文清 71

文化天地

- 世界书局中华书局从业回忆……………张子诚 108

政海波澜

- 余心所善 九死未悔——我在“文化大革命”中的经历
……………孙金铠 114

中州考古

- 忆淅川县屈家岭氏族住地黄楝树遗址的发掘……………裴明相 145

中国人民政治协商会议河南省委员会文史资料委员会主办

考古生涯的第一站——忆洛阳烧沟汉墓的发掘	黄明兰	151
南阳瓦房庄汉代冶铁遗址的发掘	李京华	156
对勘察汉魏洛阳故城的片段回忆	段鹏琦	166
北魏宣武帝陵寝发掘回忆	方孝廉	179
禹州钧台窑	赵青云	184

中 原 人 物

我所知道的于安澜教授二三事	张如法	191
李蕤的文学道路（二）	吴永平 宋致新	200

史 实 考 辨

对《明顺阳王朱有烜墓出土记》的一点意见	潘富安	223
---------------------------	-----	-----

补 白

建国前的民权县野鸡岗天主教堂	李学超	113
抗战前的一次土地陈报	张鸣铎	144
封面图片说明		178

主编 邓质钢 黄雪林 副主编 丁心娥 高荐生 张明新



我出生在河南省新乡市。旧社会，我父亲做小本生意，经常推着车子或挑着货担，走街串巷或下乡叫卖油盐酱醋。在此期间，他结识了当时在地主家当丫环的我的母亲。我母亲在地主家受尽了虐待和欺侮，遍体鳞伤。我父亲出于同情和爱怜，把我母亲从地主家赎了出来。父母成婚后仍靠父亲的杂货铺维持着生活。随着哥哥、我和妹妹们的出世，家境越来越难以维持，杂货铺也倒闭了，父亲只得以拉平车为生。那时，他虽然已六十开外，但在卖脚力的平车队中却总是领头的第一辆车。为了养活七口之家，他拼命地拉车，长途运货，终于在1955年的一次由新乡到延津的拉

车路上，累死在骄阳似火的途中。这一厄运对于五个子女还小的母亲来说，是个沉重的打击，生活的重担落在了她的肩上。我家时常是吃了上顿没下顿，母亲实在没有办法了，只得把我的两个妹妹寄养到亲戚家。我们家庭的困难引起了新乡市人民政府的关注，政府决定让我母亲到市政府去洗衣服，让15岁的哥哥到建筑公司打小工。我母亲十分能干，十冬腊月一天能洗五六十条被里，因而受到市政府领导的好评。这样，总算使我和二妹得以继续在小学读书了。靠母亲每月洗衣服收入的二三十元钱和哥哥打小工挣的十几元钱维持生活，虽然清贫，但在母亲计划度日子的操持下，加上我和二妹下学之后常帮母亲手工勾些手套、纳些鞋底以弥补家庭之不足，使家中生活得以勉强维持。

我母亲劳动之余，常常会苦中求乐，不时地去新乡大众戏院看戏，这对从小就爱唱爱跳的我来说，则是个不小的诱惑。我的家离大众戏院很近，我经常尾随母亲到戏院门口，买不起门票就隔着门缝听。从戏院里传出的梆子声和优美的板胡声，深深地吸引着我，在我幼小的心灵里产生了共鸣。当戏演到后半场不收门票时，我就随着人们挤进戏院，一饱眼福。看得多了，我回到家中便披上床单或大人的衣服，模仿着台上的演员，边唱边表演起来。我娘一边看一边乐，说我是个小戏迷。

我在小学时就是学校的文艺骨干。我的性格很倔强，敢和男孩子争斗，所以每次文艺表演我都能够充分发挥自己的文艺天才。老师看我嗓子好，家境又贫寒，就推荐我去考新乡市戏校（当时的戏校是供给制）。由于戏校的新生已经入学了，小学的班主任就极力向戏校推荐我，校长才同意我补考。考试完的第二天，戏校破格录取了我，我甭提多高兴了。可到了家中，我母亲和我哥都说唱戏的是“下九流”，反对我去上戏校。我又是哭又是闹，说什

么也要上。此时，戏校的校长多次到家中做工作，市长也多次做我母亲的工作，我母亲终于同意了，从而使我幼小心灵中的向往成为现实。我暗下决心，要在艺术的殿堂里展翅翱翔。

二

1956年的新乡市戏校坐落在老城街里。为了让学生专心学戏，学校的大门每天都锁着。逢雨就漏的房舍，杂草丛生、瓦砾遍地的小院，是我们学戏的课堂和练功的场所。不论春夏秋冬，学生们就在这紧锁着的土院子里摸爬滚打，每周只准回家一次。学校的老师多是京剧老师，负责我们的生活、学习和练功。唱腔课是找来名演员的唱片用留声机放给大家听，然后跟着学唱，基本上没有乐理课，身段和武功都有老师教。

对于我这个一心想学戏、求知若渴的女孩子，能有这样的学习环境心里就十分满意了。我一年四季都是穿一身练功服，冬天外罩一件蓝色棉猴。我比其他同学入校晚，看到同班的同学不管是男生还是女生，练功练声都自觉地比着练，许多同学天不亮就起床在院子里练功，我暗地给自己鼓劲，一定要更加勤奋，要尽快赶上和超过那些早入校的同学。于是我经常夜里三四点起床，一直练到天亮，有几次练完功竟口鼻出血。到了冬天，一双小手被冻得肿起来，像烂红萝卜，而头上却冒着白色的水蒸气。我那时主攻闺门旦、青衣，但也经常背着老师练刀马旦、武旦、扎靠。到了夏天，练完功身穿的胖袄一拧就流水。校长看我练刀马旦十分刻苦，就在安排《樊梨花征西》的脚色时派我演樊梨花B角。当时我想，我可有演武戏的机会了，便起早贪黑地练。没人帮忙，我就靠着墙自己扎靠。我经常比A角早到舞台上，待她来时我已练了一会儿了。有一天，A角把自己的男友叫来，在舞台上抡起了

大刀片，把正在练功的我挤下了舞台，我只好在坑洼不平的院子里继续练。这出戏一直由 A 角演，我找到校长表明希望自己也能演一场。校长说：“给你派 B 角，是知道你练功刻苦，以此来激励 A 角练功的，你的任务完成了。你是演闺门旦的，为了保护你的嗓子，这个戏你还是不演吧！”樊梨花没能演成，我心里难受，却又无可奈何。但练刀马旦却给我打下了较好的武功基础，为我的身段美起到了促进作用。

学校当时没有豫剧名师，就采取请进来走出去的教学方法。每当好的剧团来新乡演出，就请一些好演员来校讲课、辅导学生练功和演唱。学校还经常组织我们观摩外地剧团的演出，老师给予分析讲解，引导学生深入理解角色及如何刻画人物、提高演唱技巧等。

我对老师的讲解总是非常认真地琢磨，对每次的观摩都非常珍惜。陈素真老师到新乡演《洛阳桥》，我观摩后就天天练甩辫子和梳妆的技巧，把陈老师的这些拿手绝活作为基本功每天必练。我看了杜近芳的《桃花扇》，对她舞台上每一个造型的美感格外佩服，于是就对着镜子模仿，从神态到形体，无一不刻意雕琢。我深知要使自己的形体和神采达到古代佳人的美感，确实需要长期的实践和领悟。北京电影演员剧团到新乡演出，我每场都去，并有幸结识了名演员崔嵬、于洋、杨静等，一有机会就向他们求教。

有一天，我带着绣花帔敲开了崔嵬老师的房门，主动提出给艺术家们表演自己创作的《大祭桩》中黄桂英欲上吊的一段表演，并把自己对角色的刻画、程式的运用，无拘无束地讲给他们听。艺术家们对我的表演进行了讲评、启发和鼓励，我从他们那里吸收艺术的营养，学习艺术的真谛。

在学校里，我把时间安排得非常满，除了练功、练声之外，就

是如饥似渴地阅读床头上放着的那一大摞书籍，其中有毛主席论文艺的书，有斯坦尼斯拉夫斯基的《演员自我修养》和《红楼梦》、《红与黑》等中外古典名著。书中不少内容是我当时尚不能理解的，我就反复琢磨，直到理解了大意为止。我对斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》中提出的“没有美的真实和没有真实的美都不能算作艺术”、“生活真实转化艺术真实，将艺术的虚构加以诗化”以及“既成为别人，又保持自我”、“心理与形体统一”等关于表演艺术基本规律的论述，至今仍记忆犹新。他反对单纯追求形式，搞简单化、概念化的创作倾向，主张“是我非我”、形神兼备、虚实结合、声情相融的表演思想理论，对我影响很大，对我日后的艺术创作和发展起着极重要的指导作用。

我在戏学校里学戏认真、刻苦练功是出了名的，老师和同学是公认的，这主要是我有一股坚韧不拔的钻劲。我听说东风豫剧团演《洛阳桥》有耍盖头和扇子的技巧，虽然没有亲眼看到，但我想一定得练。于是我找来一块红方绸，买了一把扇子，每天摸索着练。功到自然成，练久了居然找到了抛盖头和手指转扇子的窍门，成了我的绝活儿。我在戏学校里苦练扎实的基本功，娴熟地掌握了戏剧的表演程式，就是为了利用这些艺术手段去努力创造有血有肉的舞台艺术形象。

我的开蒙戏排的是《白蛇传》。当时我13岁，身材瘦高，老师给我派了白素贞的C角。我心里想：“我要把握住机会，一定要演好白素贞这个人物。”当老师讲解人物时我用心地听，A角在台上练时我就在台下练。排完戏后，别的同学都走了，我就在台上重复练习，走路时我也一字一句地琢磨唱腔。我深知作为少女的我与所演人物年龄是有差距的，所以我走到街上便特别留意观察怀孕少妇的一举一动，有意地去寻找生活的真实，进行形体的艺

术创作。由于我的这股钻劲，《白蛇传》终于轮到我这个C角演出了。我把白素贞这个人物的美丽善良、热爱生活、忠于爱情、不畏强暴的性格演得比较恰如其分，唱腔十分甜润，身段也很沉稳优美，赢得了观众的称赞，走在街上有的观众亲昵地叫我“小白蛇”。校长和老师对我也给予了肯定和信任，随后的演出我由C角自然变成了A角。1957年，郑州、开封、新乡三戏校在郑州举行学习汇报演出，我演出了《白蛇传》，受到了广泛的好评。当时的省长吴芝圃看完戏后和许多领导一起到后台看望小学员时，给予我很高的评价，这对我来说是个极大的鼓励。

正像一棵茁壮成长的树苗没有匠师的修剪不能成材一样，一个艺术人才的成长不仅需要积极鼓励，更需要循循善诱和正确的引导教育，学校的老师正是这样做的。那年冬天我们在农村的露天席棚演出，刺骨的北风呼呼地刮，台下的观众十分踊跃。我演白素贞时在白彩裤里套穿着红绒裤。散戏后老师集合讲评，严肃地批评了我扮装不认真，指出这不是一个演员的所作所为，是对艺术形象的玷污和损害。我为这次受批评而委屈了两天两夜，总觉得观众不但没提意见还一个劲儿地鼓掌呢，老师纯粹是鸡蛋里面挑骨头——找茬儿。没过多久，我们冒雨在农村演出，老师派我和一个演员上《打金枝》的龙套。那个演员对我说：“咱俩穿的黑胶鞋，洗净以后和薄底靴一样，咱就穿黑胶鞋上龙套吧！”我点点头表示同意。谁知到舞台上就我一个人穿的是雨鞋，散戏后少不了挨老师的一顿猛批。这顿当众的批评才使我如梦初醒，因为第一次挨批不服气才会有这一次。这时我才真正认识到：演主角要认真，演配角也要认真，从化装到服装穿戴都要一丝不苟；艺术是掺不得假的，角色无大小，一台无二戏，不认真对待艺术就成不了一个好演员。这两次挨批的经历至今仍记忆犹新，对我

日后艺术上的健康成长起了警钟长鸣的作用。从挨批之后，我对艺术的认真程度就如同对待我的生命一样，把艺术视为生命，四十多年来对戏剧艺术从不敢有一丝一毫的懈怠，台上认认真真做戏，台下实实在在做人。

三

1960年我和同届毕业的同学成立了新乡市青年豫剧团，随后与新乡市豫剧团合并，并且成为该团的骨干力量。在新乡市豫剧团期间，从市委宣传部长到文化局长，对我们这批豫剧苗子给予了极大的爱护、培养和支持。每逢排戏，部长、局长直到校长、书记和老师，都坐在台下亲自指导，给我们这些小演员留下了极深的印象。同时，他们在生活上也对我们非常关心。那时正值三年自然灾害时期，部长、局长经常到团里问寒问暖，解决我们的实际困难。我们的老师更是如此，他们不仅督促我们练功，而且还经常关心我们的饮食起居。孙承良老师看我练功太苦，就经常省吃俭用，给我买些营养品让我补充营养。直到今天，我仍十分感激这些领导和老师们。

我那时作为新乡市豫剧团的主要演员，曾演了《白蛇传》里的白素贞、《红楼梦》里的林黛玉、《洛阳桥》里的叶含嫣、《大祭桩》里的黄桂英、《不准出生的人》里的央金和尼玛、《社长的女儿》里的小红等角色，并对每个人物都精心地进行了创作。中国京剧院梅兰芳剧团到新乡演出时，著名京剧表演艺术家梅葆玖先生看了我演的《红楼梦》一剧中《黛玉葬花》一场后说我的演出给他留下了极深的印象。他评价我“演得真实，演得足而不俗”。这话给了我极大的鼓舞。我在天津演出《红楼梦》一剧时，天津电视台进行了现场直播。60年代初，一个戏剧演员能上电视，特

别是对我这样一个刚出道的小演员来说，是多么大的激励啊！接着，《天津晚报》还发表了《论王清芬的水袖功》一文。当时的中宣部副部长周扬、河北省省长刘子厚看完戏后接见了我们。我们在辽宁、河北、山东以及豫北地区的演出，得到了广大观众的赞扬。这一切都使我受到了鼓舞和鞭策，我暗下决心，一定要在演出实践中不断地提高自己的表演水平。

我虽然没有得到过豫剧界著名艺术家的亲自指教，也没有拜豫剧五大流派的艺术家为师，但我是在豫剧五大流派的艺术熏陶中成长起来的。常香玉老师的唱腔艺术对我影响颇深，我是从模仿常老师的一字一腔开始学戏的。陈素真老师的表演则是我学艺的楷模，我经常对着镜子练她的一招一式，甚至把陈老师表演的绝活儿当做我每天的必练课。我对阎立品、马金凤、崔兰田三位老师不同风格的表演和唱腔，也用心研究和学习，吸收其艺术的营养和精华。我侧重学习常香玉老师的唱，更多地学习陈素真老师的表演，把两位老师的艺术兼容并蓄，根据自己的条件，把自己的艺术定格在以情传声、声情并茂、唱念做舞全面发展的风格上，塑造好舞台上的每个艺术形象。这就是我从艺以来始终追求和不断探索的目标。

1964年，我排演了革命历史题材的现代戏《李晓霞》，较出色地塑造了革命者李晓霞的光辉形象。中共河南省委宣传部、省文化局把我选拔到《社长的女儿》剧组饰演大秀这个人物，并代表河南省参加中南五省区的戏剧观摩会演。扮演一个农村团支部书记，对我来说还是第一次。我是城里长大的，而且学的是闺门旦，过去演的多是大家闺秀，虽然演过《社长的女儿》里的小红，但和大秀这个人物性格有着极大的区别。我想，这是第一次代表省里去参加调演，也是戏剧演员的一次重要比赛，一定要下功夫把

大秀演好。于是我加班加点地练，甚至午睡时间也对着镜子琢磨角色。当时《河南日报》上发表的《大姑娘对着镜子不梳妆》一文，就是写我如何刻苦钻研角色的。但是，第一次彩排时，我演的角色并没有获得好评。我便没白没黑地练，琢磨角色，每天很早就去公园练，也正是在这里认识了戏剧专家许寄秋、高加林，从他们那里得到了许多启发和帮助。我在走路时被高加林猛击了一掌，指出我低头走路的习惯与角色形体的差别。许寄秋老师让我多观察农村女青年的走路姿势，她们都是收腹挺胸昂首迈大步，这与大家闺秀在形体和气质上有着根本的不同。他们的话使我看到了自己的不足。经过苦练，我较好地塑造了大秀这个人物，演出后受到中共中央中南局第一书记陶铸、书记处书记金明等领导同志的亲切接见和鼓励。

我就是这样比别人多练几场功，多流几身汗，刻苦地钻研角色，心里才踏实，才觉得没有白白浪费时间。从中南演出回来后，我被市里推选为全国青联代表。我深深感到这是党和人民对我的关怀和期望，暗下决心一定要成为党和人民的好演员。

四

正当我在艺术上努力奋斗的时候，“文化大革命”开始了。运动初期，我经常是市委宣传部长、文化局长挨批斗时的陪斗对象。一时间什么“走白专道路的典型”、“修正主义的苗子”、“文艺黑线的尖子”、“三名三高”等帽子戴在了我的头上。接着我被下放到农村，后来又下放到制锅厂。我曾彷徨、惆怅，也曾想过寻短见，因为群众运动的风暴摧垮了我为之奋斗的戏剧艺术。

1967年下半年，我又回到了新乡市豫剧团。尽管当时社会很乱，但我坚信搞艺术、为人民提供精神食粮是不会错的。此后，我

相继排演了《红灯记》、《红色娘子军》、《朝阳沟》、《山乡风云》、《杜鹃山》、《白毛女》、《风华正茂》、《于无声处》等戏。我学习刘长瑜的表演风格，借鉴赵青长绸舞的表演技巧，研究如何把戏曲的表演程式运用到现代戏的角色中，调动戏曲表演程式更好地表现角色的内心世界。我尝试把歌剧的旋律融入《白毛女》的豫剧唱腔中，把芭蕾舞的表演身段运用到该剧人物的形体动作中，从而成功地塑造了一个楚楚动人的“喜儿”的艺术形象。

我的嗓子不错，但我从不以此为满足。我经常求教于歌唱演员，学习真假声结合的唱法，摸索发声的正确位置。我苦练唱工，就是为了唱得有情，能贴切地唱出角色的内心情感，从而达到观众和舞台人物发生心灵撞击的艺术效果。当时，我塑造的铁梅、吴清华、喜儿、银环等角色形象深受广大戏剧观众的欢迎。作为一个演员，就要扎根于人民群众之中，这就是我当时的思想。

1976年粉碎“四人帮”后正在排现代戏《于无声处》时，我怀孕了。当时我想，担任剧中主要角色的我，如果戏排好了我却大腹便便无法上台演出，怎么办？我就和丈夫商量把胎打掉，可我丈夫说什么也不同意。他说：“我们的女儿已经8岁了，也该再要个孩子了。”但我想，影响剧团的排戏和演出是大事，所以一天我趁他上班，自己偷偷地去医院做了人工流产手术。手术后我顶着大风回到家，因没拿房门钥匙，只好到邻居家暂时休息。丈夫下班后把我搀回家中，一句话也没埋怨，马上动手给我做鸡蛋热汤面，我才算松了一口气。第二天，我拖着虚弱的身体又去排戏了，没有请假，没有声张，仍一丝不苟地去塑造角色。回到家我就毫无气力地瘫倒在床上。但我还是挺了过来，把戏排完，按时公演了。我没有辜负党和人民的期望。

五

1979年，剧团排演《大祭桩》，我全身心地投入到塑造黄桂英这个角色中。《大祭桩》上演后受到戏剧观众的热爱，在新乡市人民剧院连续演出105场，有的观众告诉我他连看了26场。面对热情的观众，我就是再苦再累，心里仍是十分的满足和喜悦。我从观众那里得到了信任和鼓励。尽管我要大把大把地吃药去克服高血压、失眠、嗓子嘶哑的困扰，但我在舞台上演出时，看到观众眼中的泪珠，听到台下经久不息的掌声，心里就踏实了，平衡了。这就是一个演员所企盼的一切，此外别无所求。进入80年代后，我被推选为新乡市政协常务委员。

《大祭桩》作为我演出的代表剧目，从1979年上演以来，已经演出了逾千场，成为豫剧久演不衰、观众百看不厌的优秀保留剧目。目前在豫剧界，按我的路子演出《大祭桩》的剧团比比皆是，仅河南省青年戏剧调演就有八台《大祭桩》，十大名旦选拔赛决赛时也有五人演《大祭桩》。北京京剧界已将该剧搬上了京剧舞台。《大祭桩》如此普及，如此受到戏剧演员的青睐，一方面说明作为古装戏它的思想内容是健康的，艺术水准是高的；另一方面也证明我多年来呕心沥血、一面再再而三地加工锤炼这出戏，提高这出戏的艺术性、观赏性，创作的路子是对头的，对豫剧艺术的提高和发展做了有益的工作。由于剧团常年在外演出，经济包袱重，我没有多少机会去排更多的剧目，也没有排新戏的机遇。怎么办？我就在这些年里把大部分创作精力放在加工锤炼《大祭桩》、《拾花轿》等老戏上，使老戏不断地翻新、丰富，达到精益求精。同志们说我没有三天不改戏的，《大祭桩》演了千余场，戏也改了几百次，这就是我的创作之路。

《大祭桩》原本是常香玉老师的首创剧目。那时仅有《盼子》、《哭楼》、《路遇》、《祭桩》四场戏，以唱工戏为主。常老师在《大祭桩》里的优美唱段堪称一绝，深受广大戏曲爱好者的钟爱。戏校毕业后，我一字一腔地学习常老师的唱腔，也达到了七分像常老师的地步。我从“文化大革命”前演出的实践中感觉到，若作为欣赏常派唱腔艺术，这个戏原本是可以的，但剧情的来龙去脉不很清楚，戏剧故事的情节也不尽完整。所以我和同事们吸纳了晋剧《火焰驹》、京剧《卖水》的表演，增加了李彦荣的《升帐》及《抄府》、《赏花》、《卖水》、《杀丫环》，把故事的前因铺垫完整了。按这个脚本演出后，观众非常喜欢，演出效果十分好。“文化大革命”前《天津晚报》发表的《论王清芬的水袖功》，就是对我在《大祭桩》中运用的水袖技巧给予充分肯定和鼓励的文章。1979年恢复演出这出戏时，我又和同事们进行了系统的加工。观众喜欢哪些地方，不喜欢哪些地方？哪些地方能抓住观众，哪些地方冗长拖沓？我在演出实践中十分留意。我总认为，观众不仅是艺术的欣赏者，也是评头品足的仲裁者。我从他们的评价中看到观众存在着导演意识的潜质。我诚恳地听取他们的意见，然后对剧情和角色一点一滴地反复推敲，进行创造和加工，改一点就演、就实践，拿到观众中去检验。

我首先大刀阔斧地删去了《升帐》一场，用《抄府》作为戏的开场，直接进入戏剧冲突，矛盾马上展开，吸引住观众，也使主人公在《赏花》一场中尽早地与观众见面，从而解决了脖子长、戏拖沓的弊病。对于全剧的主线——黄桂英与李彦贵的爱情纠葛，极力排除封建婚姻观念，避开“父母之命，媒妁之言”的婚姻定俗，而从青梅竹马、两小无猜的感情发展开始，突出一个“情”字，在表现情字上下功夫。剧中所有的人物都要围绕这条主线进行人

物创作。我在《赏花》、《卖水》两场中，与京剧突出丫环的处理是有区别的。丫环春红作为黄桂英的侍女，她的表演要有分寸，只能做主人公的陪衬，在追逐嬉闹中突出主人公黄桂英对真善美的憧憬与向往。对于黄桂英这样一位纯情少女，这是她在全剧中心情最佳的唯一一场戏。黄桂英的整个表演要突出她的天真、活泼而有教养，她对于未来美好姻缘的企盼心情则以表演到为止，并把京剧中《卖水》一场赏花的情节删掉，使戏更加简练。当黄父昧婚，黄桂英据理力争无效，并在花园中私会李彦贵时，面对李彦贵的冷漠和误解，我把黄桂英的表演处理得羞涩、无奈和对未婚夫的一往情深。先让丫环替自己说，然后在万般无奈的情况下，用哀婉凄楚的唱腔倾吐自己忠于爱情的柔肠。每一个眼神，每一道目光，都表现出期待未婚夫能够理解自己的渴望。直至得到李彦贵的信任，再把自己佩带多年的玉锁挂在未婚夫的颈上，依依惜别。以上情节都是为了突出一个情字，使主人公在观众中留下美好的印象，也使观众密切关注主人公未来的爱情发展和遭遇。

《哭楼》一场在原演出本中是过场戏。我感觉这场戏是黄桂英面对李彦贵三日之后就要开刀问斩的严酷现实，作为一个大家闺秀是否要背着爹爹去法场祭桩，乃是最难做出的抉择。黄桂英的焦急、进退两难的复杂心情，正是戏剧演员塑造舞台艺术形象的关键所在。我在唱词、唱腔、形体动作、水袖的运用等方面进行了多年的探讨、修改和创作，使《哭楼》成了《大祭桩》的重场戏。我力求使其唱、念、做、舞达到较高的艺术境界，使《大祭桩》成为豫剧的代表剧目，从而对豫剧艺术的提高和发展做出自己的贡献。

《哭楼》的艺术处理我是这样构思的：幕启，黄桂英以缓慢的步伐满怀惆怅地走出，心里想着从小青梅竹马的李彦贵蒙冤入狱