

京劇談往錄續編

中国人民政治协商会议北京市委员会
文史资料研究委员会 編

北京出版社

内 容 提 要

本书是继《京剧谈往录》之后，又一本关于京剧史料和探索京剧艺术发展规律的专书。书中共收入26篇文章，分别介绍了梅兰芳、谭鑫培、王瑶卿、刘喜奎、尚小云、李万春、杨小楼、尚和玉、芙蓉草、于连泉、言菊朋、奚啸伯、杨宝森、李多奎、丁永利、李少春等二十多位京剧艺术家的艺术生涯和艺术特点。着重介绍了京剧艺术家们对待艺术精益求精的态度，各个流派形成的经过及其特色。从本书中看出：京剧艺术家们强调：演员必须研究剧中人的社会地位、品德以及修养，才能在舞台上创造出活生生的人物形象来。这里的关键问题，是把剧理、剧情和演员的基本功结合起来，才能够演出自己的独特风格。

京 剧 谈 往 录 续 编

jingju tanwanglu xubian

中国人民政治协商会议北京市委员会
文史资料研究委员会

北 京 出 版 社 出 版
(北京北三环中路6号)

邮政编码：100011

北 京 出 版 社 总 发 行
新华书店北京发行所经销
北京市国马印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 16.875印张 376 000字

1988年6月第1版 1996年5月第3次印刷

印数：6 001—14 000

ISBN 7-200-00285-2/K·25

定价：15.00元

序

冯 牧

去年，我读了由北京市政协文史资料研究委员会编辑、北京出版社出版的《京剧谈往录》，感到很有兴趣，也很长见识。我认为这是一本很有价值的著作，一本不仅大有益于我国戏曲史的研究工作，而且大有助于京剧艺术的振兴和发展的著作。从事戏剧工作的同志可以从中得到教益和启发，有志于戏曲表演艺术的同志可以从中获得经验和营养。即使是对于一般读者来说，也可以从中得到许多戏曲知识和社会知识，从而引起他们对于我国民族戏曲当中最为完整最为发达的一支——京剧艺术的兴趣和进一步提高他们的理解和鉴赏能力。可惜这样一本很有价值也颇具可读性的著作却只有很微小的印数。印得少并不意味着读者不需要它：曾经有许多人向我索借这本书，以致我先后找到的四册《京剧谈往录》都被买不到这本书的朋友们借光了。这又一次说明了读者的需求与兴趣，和图书发行的状况，存在着多大的差距。最近，《京剧谈往录》的编者告诉我：这本书的续编就要编辑出版了，并嘱我在书前写几句话，谈谈我对于这本书的看法，我自知谈不出多少有见地的意见来，但还是贸然同意了。当然，我只能讲一点粗浅的感想，来表达我对于这本著作的推重。

京剧在中国戏曲当中远不是最为古老的剧种。和许多地方剧种相比，京剧还只能算是比较年轻的剧种。如果从清道光年间算起（那时，主要是从昆曲、徽剧、秦腔和汉剧等综合嬗变而成的新的剧种——京剧，刚刚形成了自己比较完整和稳定的体系），也只有150年左右的历史。但自从京剧在当时的首都开始诞生并逐渐占领了京师（以及后来的上海）的舞台之后，京剧艺术就以浪潮滚滚的气势，迅速发展起来，在几十年间，便成为全国最主要的、影响最为广泛的一个戏曲剧种。所以如此，当然有其历史的、社会的、文化的原因；而这应当是研究中国戏曲发展史工作中的一个重要的课题。他使人们更加感到兴趣的是：京剧艺术从崛起、兴旺到鼎盛的短短几十年间，竟涌现了如此众多的杰出的表演艺术家。京剧艺术的能够日趋完善、完整和完美，主要的是由于这些艺术家的天才的创造性的劳动实践的结果，而并非像许多别的国家那样，戏剧的发展主要是由于出现了一些伟大的剧作家及其作品所造成的结果。

人们在谈论京剧发展史时，通常是从程长庚这样一代人算起，并且公认自他们以后，京剧艺术发展出现了几个高峰时期；每个高峰时期都拥有一批富有独创性成就并以此丰富了京剧艺术的优秀演员；主要是由于他们的艺术成就和艺术影响，才使京剧这样一个原来还颇具地方色彩而又不免驳杂的剧种，逐渐发展成为一个具有全国性影响的剧种。同时，也不必否认，虽然京剧的母体或根源本来是地方剧种，但在近几十年以来，都又反过来对于许多地方剧种产生了相当广泛的影响。我认为，自从京剧完成了自己的奠基时期和开创时期以来（大约可以把程长庚、余三胜等这样一些人看作是京剧艺术的主要开创者和奠基人），在其后的几十年间，几乎每隔一段时间便会

出现一批在艺术上不仅继承了前人的财富，而且能够以自己的艺术创新，充实和发展着整个京剧艺术的表现能力和艺术魅力的杰出表演艺术家。这种情况大约一直延续到本世纪的50年代。有人把近百年来出现的京剧艺术家及其所代表的艺术高峰，划分为若干个时期，比如：程长庚等人代表的时期，谭鑫培、汪桂芬、杨小楼、王瑶卿等人代表的时期，梅兰芳、余叔岩、程砚秋、周信芳等人代表的时期以及在解放后仍然活跃在舞台上或者50年代趋于成熟的一批优秀演员为代表的时期。这类分期的办法并不确切，因为在近代京剧发展史上，有些杰出的演员在青年时期便攀上了艺术的高峰，然而他们的舞台生活时间并不长，比如余叔岩；而有些艺术家的艺术生涯却长达五六十年，比如梅兰芳、周信芳、盖叫天等人。我认为，对于戏剧艺术最为重要的一个事实是：一部京剧艺术发展史，也可以说就是一部卓越的表演艺术家不断涌现、不断以自己的独创性艺术实践丰富着京剧艺术的历史。而对于这些为数众多的艺术家的艺术经验进行有计划的搜集、保存、整理、研究乃至抢救，不但对于发展和革新京剧艺术本身是一项极为重要和极为迫切的工作，而且也应当被看作是一项发展民族文化的不可忽视和不可缺少的文化积累工作。我们的前辈艺术家没有现代艺术家这样幸运，在他们生活的时代还没有先进的音响和影象技术设备；因而大量宝贵的艺术经验和文化财富大都随着艺术家本人的去世而消逝。现在，我们所能依靠的，只是一些还健在的艺术家以及见多识广的研究者和老观众的记忆；把他们对于前辈艺术家的高度造诣和成就的回忆、印象和理解，用文字记录和保存下来，我们就可以使那些已经濒于消失的艺术遗产和精神财富得到挽救和补偿。这也就是为什么我经常怀着一

种惊喜的心情来阅读这类生动地记载我国前辈杰出表演艺术家的创造经验和艺术道路的文章的一个重要原因。

我注意到，在最近的报刊上经常谈论所谓京剧的“危机”问题。我不认为、也不相信像京剧这样的已经形成了自己丰富艺术体系的剧种将要走向衰亡。当然，我也同意这样的意见：由于历史和社会条件的改变，由于人们对于文化生活需求的日趋丰富和多样，京剧再也不会出现有如晚清时期或者二三十年代那样的几乎是独霸剧坛的鼎盛局面了。但我也绝不相信那种认为京剧作为历史陈迹注定了必将走向衰亡的说法。正如一切艺术品种一样，关键在于如何在承前启后、继往开来、推陈出新的基础上努力提高自己的艺术质量。事在人为。一部戏曲发展史告诉我们，决定了某一戏剧品种的盛衰兴败的，主要是两个因素：一个是剧目问题（包括新剧目的创作和传统剧目的整理），一个是发现和培育人才问题。只要稍微注意一下京剧的历史经验就会发现：现在的京剧剧目确实是太少了，少得同人们的要求不成比例。我们也会发现：现在活跃在京剧舞台上的演员，虽然不乏有才华有追求的有志之士，然而和过去年代里京剧各种行当的艺术表演大师不断涌现群英蜂起的兴旺局面相比较，我们有时也不禁会兴起“后继乏人”的慨叹来。因此，京剧艺术人才的培养和提高问题，在某种程度上也可能是京剧艺术能否继续发展的一个具有决定性的因素。

在培育人才方面，我认为，我们现在比起旧社会来有着优越得多的物质条件和文化条件。我们只能从主观方面来寻求为什么时常会出现不善于发现人才、培育人才和使用人才这种不正常状况的原因。就此而言，我认为，不论是从事戏曲教育工作、领导工作、研究工作，或是从事京剧表演艺术工作的同

志，都可以从如像《京剧谈往录》这样的著作当中获得益处。温故知新，批判地继承传统，赋予传统艺术以新的血液，这已经被证明是我们从事文化建设工作的一条正确的有效的方针。要使我们丰富的艺术遗产在社会主义文化建设事业中焕发异彩，迸发新的生命力量，就需要我们坚持正确的文艺方针，善于借鉴前人的艺术成果和实践经验——包括宝贵的经验和不可取的经验，也包括开创时期和成熟时期的经验，育人和成才的经验，在前人开拓的艺术天地中获得有益的营养。在这个意义上，我认为，无论对于戏剧界或者非戏剧界的读者，《京剧谈往录》都是很有价值的。

我们期待能够有更多这样的著作问世。

目 录

尚小云与荣春社	尚长春(1)
回忆鸣春社	李庆春(54)
中国戏曲的表演艺术	梅兰芳 遗稿(65)
侠骨冰心的女艺术家刘喜奎	王登山(85)
王瑶卿的舞台生涯	郭永江(103)
回忆荀慧生先生的几件事	张胤德(152)
芙蓉草(赵桐珊)自传	赵桐珊 遗稿(160)
我的老师于连泉	邹慧兰(190)
怀念我的父亲言菊朋	言慧珠 遗稿(208)
言菊朋的艺术生活	
——访言慧珠同志	之 江(214)
附:读言慧珠、之江两文后记	张胤德(222)
谭门艺语	谭元寿(225)
四十年的艺术道路	奚啸伯 遗稿(251)
京剧艺术家奚啸伯先生艺史漫录	欧阳中石(267)
杨宝森先生其艺其人	杨晓雄(298)

漫谈我所知道的孟小冬	许姬传(311)
回忆杨小楼的演出	刘曾复(320)
忆武生泰斗杨小楼	徐元珊(339)
我随尚和玉先生学戏	郑星垣(346)
古稀义演《百凉楼》 ——忆京剧武生马德成	李克非(363)
我与李少春	翁偶虹(366)
回忆恩师丁永利先生	王金璐(408)
我是怎样演武松与关羽的	李万春 遗稿(444)
记著名老旦演员李多奎	延 昌(493)
记忆所及的几场义务戏	翁偶虹(505)
堂会戏	傅耕野(522)
后 记	北京市政协文史资料研究委员会(529)

尚小云与荣春社

尚 长 春

尚小云与尚派艺术

我的父亲尚小云，他以尚派艺术著称于世。他是一位艺术家，也是一位教育家。他以崇高的责任感满腔心血创办了荣春社，为京剧艺术的延续和繁荣，造就了一批人才。如今，父亲创立的尚派艺术仍为广大观众所赞许，许多当年荣春社的学生，也正在他们各自的艺术岗位上发挥着积极的作用。

1. 取名“尚小云”的由来

父亲名德泉，字绮霞，1900年农历腊月初七生于北京，和荀慧生先生同岁，老哥俩的生日只差两天。荀先生生日是腊月初五。

我家祖籍是河北南宫农村。父亲曾回过一次老家。那里姓尚的还真不少。关于我爷爷的情况，有人讲他曾当过王爷府的总管，也有人讲是养马的。听我表叔讲他是在一个王爷府里专管买书，有点像今天图书馆里的图书采购员。他作古以后家里就败落下来。我的祖母带着我的一个大爷、我的父亲、三个叔叔、一个姑姑，生活很艰难。据说，祖母那时只好以拣废纸、

换肥子儿为生（肥子儿是一种植物的籽儿，名叫“皂角”，又名“皂荚”，它结的果实叫“荚果”，黑色，如蚕豆大小，性粘，可以代替肥皂洗衣服。清末民初，一些妇女梳头，用它和刨花掺在一起，用水泡了，代替梳头油使用）。没有别的生活来源。

我的大爷后来不知为何离家出走，始终不知下落。我父亲行二，下面还有个妹妹，早年夭亡。三叔和四叔，有一个也早年夭亡，另一个曾在科班学艺，是唱武生还是武老生记不清了。他在科班挨了打后，伤势很重，死在家里。还有一种说法说是被打死在科班里的。五叔尚富霞，最早是三乐班的，以后大概去了斌庆社，以后又到了富连成社。在富连成社，先是学花旦，后改小生。出科后，花旦小生都唱。以后又专唱小生，一直跟着我父亲。同时也一度和于连泉先生（小翠花）在一起唱戏。

由于家境贫寒，祖母只好让我的父亲也去学艺。父亲先是跟李洪春先生的父亲学老生，经李先生的建议，父亲又加入了三乐班，艺名“三锡”。著名老旦孙甫亭的父亲孙怡云是他的青衣开蒙师傅。

一次孙老先生对我的父亲讲：“你的名字不太响亮，你跟我学戏，就借我的一个‘云’字，叫小云吧。”这样，父亲便有了“尚小云”这个名字。

2. “正 乐 三 杰”

父亲入三乐班后，先习武生，又学花脸，《空城计》里的司马师是他演过的角色。后来有位先生说：“这么好的模样怎么唱花脸了？喊喊小嗓吧。”父亲一喊，小嗓还真不错，此后

得好友来。周淑清曾于三十年代在父亲身边。丁惟宁曾为



《图》即中武雷云云 尚小云与夫人李淑清合摄 眼林魏坐亲父

恩得《图》——即《尚慧平》供稿同中管前主武炎 《会

原
书
缺
页

和龚云甫唱《母女会》，好好山后练鞭去吧，练好了再唱。”

父亲一听这话便憋下了一口气：“好，我要成了角儿的话，头一个就要跟龚云甫唱《母女会》，你看我行不行？”从此，父亲开始苦练，和赵砚奎一道，早起打着灯笼，从住所地安门一直走到现在的龙潭湖附近喊嗓子。回到家，他的舅舅给准备好了早点，吃完后，赵砚奎拿起胡琴儿给父亲吊嗓子。

不到一年，父亲的艺术有了很大的进步，头一件事就是找龚云甫唱《母女会》。这天龚云甫正在后台扮戏，管事过来说：“告诉你可留点儿神，尚小云可要找你。”他又说：“今儿个我得让尚小云拿出一天的包银来请客。”说完，管事又进了父亲化妆的房间，朝父亲的肩上一拍，父亲回头一看是他，顿时火起，噌地站起身，举手就要打管事的嘴巴。管事拦住父亲，忙说：“你先扮戏，等完了戏咱们再说，你好好唱。”说完走了。

父亲一脑门子气，这下更盛了。于是他越是憋气就越是铆上劲儿唱，结果这场戏唱得相当成功。

卸装以后，管事过来对父亲说：“你得请客。当初要是没有我那几句话激你，你想和龚云甫唱《母女会》，那得什么时候？”

父亲一想，“对呀。真是这样啊，不然，我还不出来呢。”父亲马上说：“那你说怎么办？”管事说：“怎么办！请客吧。”“好，走吧。”父亲高兴地请他们去吃饭。

父亲二十六七岁的时候，在上海被选为“四大名旦”之一，一跃成为中国舞台上的著名演员。

4. 提携后进

父亲在他一生的艺术活动中，提携过不少青年演员。

父亲最早收的弟子是张蝶芬，那时还未创办荣春社。后来又收了赵啸岚、沈丽英、吴素秋、李砚秀、梁秀娟（现在台湾），这些都是早期的弟子。以后又收了黄玉华、董玉林、李函秋（男）、纪砚浓（男）。唱尚派戏最多的是赵啸岚，她演出的班底，整个儿是用我父亲的。

有些年轻演员，虽不是父亲的弟子，但也得到过他许多的帮助，最典型的是张君秋、袁世海、张云溪。

有一次，万子和对父亲讲：“老板，您上华乐看看戏去。”

“谁的戏？”

“有一个小孩儿真不错，叫张君秋。”

“好，那明儿去看看吧。”

父亲看了戏后，张君秋的母亲便有意让张君秋拜父亲为师。父亲了解到张君秋是李凌枫的学生，又了解到李凌枫是王瑶卿先生的学生，就觉着不能收。父亲讲：“李凌枫先生培养一个学生不容易，还得指着学生吃饭呢，我给抢过去算怎么回事儿？”他还对李凌枫先生讲：“你放心，我绝不抢你的学生。我可以给他说说戏，培养培养他。”后来实在推脱不了了，父亲就认他为义子。我从富连成社出来以后，没地方唱戏，张君秋也没地方唱戏，父亲便让我俩一起去常庆社搭班学艺。演出时，张君秋在前面演《春秋配》、《起解、玉堂春》等戏，我演大轴。当时袁世海也和我们在一起演戏。《双盗印》里我演贺仁杰，袁世海演蔡天化。《罗四虎》里我演黄天霸，他演罗四虎。袁世海有一大优点，就是在台上能使尽全力把观众的神拢过来，父亲很看重他这一点，并着重培养他。我从常庆社出来时，张君秋、袁世海已经在父亲的班儿里演戏了。父亲唱《九曲黄河阵》时，戏中的“三霄”就有张君秋的一霄，另外

两霄是父亲和何雅秋。袁世海演赵公明。《汉明妃》里，袁世海演王元寿。《千里驹》里，袁世海演刘谨。当时，张君秋给父亲演二旦，到他能够往中间站时，父亲也给他当配角。比如演《红鬃烈马》，张君秋的王宝钏，父亲的代战公主。通过父亲带他们演这些戏，观众渐渐地知道有个袁世海、张君秋了。袁世海、张君秋也逐步具备了单独挑大梁的能力。张君秋从父亲的班出来后去了上海，和马连良先生在一起，他一到上海就红了。袁世海后来也搭了马连良先生的班社。有人讲，张君秋、袁世海是马连良先生培养出来的，这当然有一定的道理。但在此之前，他二人曾受益于我父亲这一点，恐怕是鲜为人知的。其实，正是在父亲的培养下，他们在艺术上才逐渐成熟起来，才能为马连良先生这样的优秀艺术家看中，被聘与之合作。

张云溪原来在上海，到北京后因为他母亲和我的舅母关系很好，我舅母就把他介绍给了父亲。父亲看了他的戏后，觉着不错，让他跟着自己演三牌武生。那时，张云溪只有十几岁。他跟了父亲许多年。因为这一点，张云溪逢人就讲：“没有我叔叔，就没有我张云溪。我从上海滩来北京，谁也不知道我，不借他的名望，我连落脚儿的地儿也没有，更不用说日后成名了。”

5. 独特的生活习惯

那些艺术风格独特，能被人们称为艺术家的人，其生活习惯往往也是独特的，这和他的艺术活动是紧密相联的。那么我父亲的生活习惯是怎样的呢？

平时没戏时，他早上一一般是九点钟起床，下床就奔后院，

先看科班学生练功。十点左右，回到前院洗漱、喝茶，然后给学生上课说戏，直到十一点半。吃完午饭，遛遛遛，再给学生上一遍课。下午三点半睡个小觉儿。五点钟左右起来，吃点东西就上剧场，监督学生演出。如果吃饭来不及了，就先到后台，在剧场旁边很熟悉的饭馆里叫点什么吃。开戏后，他往舞台下场门台帘那儿，背手一站就是一晚上。无论春夏秋冬，从未缺过一天。当然，父亲这样的辛苦也并不白费，至少每当他往那儿一站，观众欢迎他的掌声，就是对他最好的报答。

逢有戏时，父亲一般是上午十点起床，十二点钟吃午饭，饭后遛遛遛，三点钟又睡觉，四点半起来，喝点茶，就一声不吭了。平时他那么大的脾气也不知藏到哪儿去了，无论是谁，不管你说什么，他都不理睬，一心想着晚上的演出。

父亲没有什么特别的嗜好，只是爱喝好茶，讲究吃，要论起一个菜怎么好吃，他能给你说出个子丑寅卯来。平常他也很爱吃零食，吃完大花生，又吃瓜子儿，吃完瓜子儿又吃水萝卜。总之，嘴里小吃不断。冬天他离不开水萝卜和梨，一买就是一大堆。但一到有戏时，为了保护嗓子，头三天起，零食都不吃了，吃饭时不吃酸辣等刺激性的东西，荤食也不吃，完全吃蔬菜。

父亲没有烟酒的嗜好。但会烧鸦片，过去我的祖母和生母都抽鸦片烟，父亲每天睡觉前要给他们烧烟。解放后，有一次在部队慰问演出，宴席上一位解放军同志向父亲敬酒，父亲说：“我不会喝酒，但今天要破破格儿，因为今天是祖国的亲人解放军给我敬酒，盛情难却，我抿一口吧。”打那以后，父亲也偶尔喝一点儿葡萄酒，活活血。他的学生鲍启瑜在内蒙古，有时把当地产的一种用枣酿制的“昭君酒”寄给父亲，父亲有