

傅杰选编

梨园忆旧

中国著名表演艺术家自述



盖叫天

侯喜瑞

欧阳予倩

梅兰芳

荀慧生

程砚秋

周信芳

胡蝶

吴晓邦

俞振飞

赵荣琛

周璇

曹宝禄

喻舜营

袁世海

戴爱莲

张君秋

张瑞芳

白杨

侯宝林

新风霞

常香玉

赵燕侠

张叔

王文娟

于是之

徐玉兰

侯少奎

K825.78/57

2008

梨园忆旧



中国著名表演艺术家自述

傅 杰 选编



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

浙江大學
圖書館
PDG

图书在版编目(CIP)数据

梨园忆旧:中国著名表演艺术家自述 / 傅杰选编. —杭州:
浙江大学出版社, 2008. 5

ISBN 978-7-308-05875-9

I. 梨… II. 傅… III. 艺术家—生平事迹—中国—现代
IV. K825. 7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 043391 号

梨园忆旧:中国著名表演艺术家自述

傅 杰 选编

责任编辑 宋旭华 黄宝忠

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310028)

(E-mail: zupress@mail. hz. zj. cn)

(网址: <http://www.zjupress.com>

<http://www.press.zju.edu.cn>)

电话: 0571—88925592, 88273066 (传真)

排 版 浙江大学出版社电脑排版中心

印 刷 浙江万盛达实业有限公司

开 本 710mm×1000mm 1/16

印 张 22.75

字 数 374 千

版 印 次 2008 年 5 月第 1 版 2008 年 5 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-05875-9

定 价 33.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88925591

目录

- 001 < 盖叫天:我为什么叫盖叫天
- 005 < 欧阳予倩:我怎样学会了演京戏
- 025 < 侯喜瑞:科班的生活
- 027 < 梅兰芳:幼年学艺的过程
- 042 < 周信芳:十年来的舞台生活
- 047 < 荀慧生:三分生
- 052 < 俞振飞:艺林学步
- 064 < 程砚秋:我的学艺经过
- 071 < 吴晓邦:留学日本
- 086 < 胡蝶:影后生涯(节选)
- 091 < 喻宜萱:我与音乐
- 103 < 曹宝禄:曲坛沧桑
- 124 < 赵荣琛:入名牌学府却与京剧结缘
- 135 < 袁世海:童年
- 162 < 戴爱莲:留学英伦岛的日子
- 192 < 周璇:我的从影史
- 195 < 张瑞芳:40年代在重庆扮演过的角色
- 212 < 张 权:永不反悔的路

229 < 张君秋:我的少年时代

254 < 白 杨:从艺之前

261 < 常香玉:爸爸和我

292 < 于是之:幼学纪事

302 < 赵燕侠:童年忆事(节选)

317 < 新凤霞:拜师难

321 < 侯宝林:自 传(节选)

328 < 徐玉兰:我演贾宝玉

337 < 王文娟:回忆我的舞台生涯

344 < 侯少奎:答中央电视台“东方之子”问

我为什么叫盖叫天

盖叫天（1888—1971），河北高阳人。著名京剧表演艺术家，是“武戏文唱”之“盖派”武生艺术创始人，有“英名盖世三岔口，杰作惊天十字坡”之誉。著有《粉墨春秋》。

在汉口搭班唱戏的时候，我母亲打河北老家来到上海。母子几年不见，我听说母亲来了，就急着赶回上海。回到上海，我大哥的病还没有好，闲在家里督促我练功学戏。我每天半夜三点起身，到山东会馆附近去练功。那时这一带还很荒凉，都是小河和坟堆。天墨黑的，一夜大雪，地上的雪积了尺把厚，路上只有半夜去上工的湖丝阿姐，坐着独轮小车吱吱呀呀地走过。没有路灯，本来是伸手不见五指的，却借着闪烁着的雪光才能看见迎面走来的人。到了山东会馆，用脚把雪一阵扒踢，扫出一块空地，脱了衣服就翻起筋斗来。一路上四肢已经冻木了，这时候摔在地上也不知道痛。等到天亮，行人渐渐多起来，这才歇了功回家，到家还不敢就进门，待在门外慢慢活动一会，然后才敢进屋。因为家里等着我去生炉子煮饭，在外面冻了半夜，耳朵鼻子都冻硬了，乍碰着热，一冷一热，不小心会生病。

除了练功，大哥还先后给我请了两位老先生教戏，一位是杨文玉老先生，一位是薛桐寿老先生。薛老先生是唱老旦的，曾在太平天国军中的一个科班里坐科，我的《滑油山》、《钓金龟》、《断后龙袍》这些戏就是跟他学的。他因为在军中生活过，所以又会操法，无论排兵布阵、交锋对垒他都精通。这些学问对我以后在戏中设计两军对阵的开打和各种队形的变化有很大帮助。他

又会上墙，一丈多高的墙，他踩着人的肩膀一纵身就上去了。他的这身本领叫我着迷，跟着他我学会了不少东西。大哥久病在家，一家人的生活没有依仗，这时我跟着两位老先生已学了有十几出戏，不能老在家里待着，没办法，只好跟蟋蟀似的出去咬吧，不咬没小米吃。杭州、苏州是大地方，北京来的角儿除上海外，大多要去这两个地方演唱。为了挣钱养家，我只好去杭州搭班。

那时杭州城里市面冷落，城外拱宸桥一带是英租界和日本租界，商业市面都集中在那里。杭州一共有四个戏馆：天仙、荣华、阳春、福仙，我最初就是搭的天仙戏馆的班子。

本来我的艺名叫“金豆子”，是天津隆庆和科班的老齐先生起的。他瞅我长得精神抖擞，挺有斗性，又演的是武戏，才给起的这名字。这会儿我十三岁，人站在那儿，像个画眉鸟似的，挺精神的。可是唱文戏用这名儿便不怎么合适，所以到了杭州大伙儿给我合计着另外起个艺名，研究来研究去有说叫“小菊仙”，我不喜欢。那会儿谭鑫培叫“小叫天”，我说我就叫“小小叫天”吧，我的意思是借着他的名儿，弄点小米吃。不料在座有一个人瞧不起我，在一旁冷笑着说：“哼，你也配叫这名儿！”这一下把我说火了，我年少气盛，和他当场顶起嘴来。为什么我不能用这名字？能把人看死了吗？不光是继承前辈的艺术，我还要自成一家，“盖”过叫天，独树一帜呢。就这样，我意气用事地用上了“盖叫天”这三个字。

在杭州，我头一天的打炮戏是《天水关》，我饰孔明。第二天的戏是《翠屏山》，因为我有《昊天关》和《赵家楼》的武戏底子，所以戏里石秀耍的一路六合刀，很受欢迎。第三天的戏是《断后龙袍》。头一二天是老和尚的帽子——平平塌塌。第三天唱下来就有好评了。到第四天，我演的是《十八扯》，戏中兄妹二人在磨房中，一面磨粉，一面唱各种曲调消遣，我饰妹妹一角，踩着跷，挺讨人喜欢的。十三岁的小武生这是以前从来没有的，而且不问老生、老旦、武生、花旦都能唱，所以几天打炮戏唱下来，立刻就“红”了。戏馆给我七十元一月的包银，这在当时已不少了。我娘在家等我挣钱买米下锅，大哥等我挣钱治病，打这时候起，我就背起一家人的生活担子了。

在天仙唱了有八个多月，阳春戏馆约我过班，加了我十块钱包银。在阳春唱了五个月，又回到天仙唱三个月，前后在杭州唱有一年半，然后又去苏州。第一次到苏州演出的戏码我记得是：《翠屏山》、《定军山》、《白水滩》、

《搜孤救孤》和《桑园寄子》这些戏。同样受到苏州观众的欢迎。

这时候,随唱随学,除了登台演出外,保持一天两遍功,练两出戏,早上喊嗓子。我在苏州演唱的时候,我的观众中有一位镖局里的镖师父名叫刘四,他非常爱看我的戏。我和他交上了朋友,早上我们一处练六合刀、三节棍。当时会三节棍的只有郑法祥的父亲老赛活猴、张德禄的父亲张顺来,还有高福安、姜立成和我这么几个人。现在都老的老了,死的死了,会耍的人越来越少了。

杭、苏两地我来回唱了两次,第二次由苏回杭,我就累倒病了,害的是伤寒,发高烧。杭州有一个张大仙庙,我在烧得人事不知的时候,昏昏迷迷的像是被请到庙里去唱戏。第一出是《伐子都》,唱完了不行,又让唱了一出《白水滩》,两出戏唱完,人累啊,浑身的汗就像水淋的一般,喘着气我醒了过来,原来我还睡在床上。母亲迷信说这是张大仙保佑的,要我寄在张大仙名下做个义子。其实那病是打唱戏累出来的,人在病里还惦记着戏,神志昏迷也会演起戏来,倒是这一身汗把病减轻了许多。等病好了头发也全秃了。

那年我父亲去世,买地安葬少不得花了一些钱,加上我的病,家里生活只得靠典当行头度日。

病后休养几个月,没有完全复原,腿还发软,为了生活,赶鸭子上架,不得不再去登台。有一天——不是初一,便是十五,大家都去灵隐寺烧香,我也跟着去了。那天晚上我的戏码是《花蝴蝶》,戏里要翻三张台子,我跟大哥不等天黑就提早回来了,路过九里松,走累了,两人坐在一座茅亭里歇足。那时我身上穿着铁巾纱的大褂,里面是生丝挂衬,脚上着一双云头厚底鞋,头上梳着根油光大辫子,手里拿一把玉带雕毛扇,两头黑中间白,有尺把多长。坐在亭子里看着来来往往烧香的行人,有推车的小伙子,有挑担子的姑娘,有拄拐棍背香袋的老太太,有骑着马、坐着绿呢大轿的官员……他们都兴高采烈的有说有笑。可是我心里却担着心事:想到晚上翻这三张台子,两腿没有劲,翻不了能摔死在台上,心里就别别跳个不停,可是不翻又没有小米吃……坐在那儿,看外表倒是挺精神的,可有谁知心里这个苦。正愁着,猛抬头看见亭里挂着一幅横匾,上面写着三个斗大的字:“学到老。”我对着这匾细细揣摩这话的意思,心里暗暗地许着心愿:“要是今晚不摔死,能太太平平下得台来,今后我一定天天练功学习,一天不断,直学到老。”——日后我时刻记着这句话,还

特地请黄宾虹老先生给我写了个横幅,挂在家里作为督促自己的座右铭。

晚上,我鼓足勇气从三张台子上翻下来,万幸没有摔着。可是使足了劲,落地时上下牙用力一碰把舌头砸破了。幸好脸冲着台里没人看见,忍着痛把血吞下去,然后才像没事似的转过身来继续唱。

杭州唱了一个时期,我回到上海参加玉仙茶园的班子,这时我只有十四岁。玉仙茶园开在四马路孟渊旅社附近,班主是老三麻子,他自己也登台演出,同台的还有赵如泉、谢月庭。记得我头四天的戏码是:第一天《翠屏山》,第二天《白水滩》、《搜孤救孤》,第三天《十八扯》,第四天《溪皇庄》、《虬蜡庙》。这是我第一次用“盖叫天”的艺名和上海的观众见面,跟在杭州、苏州一样,演出后受到观众的欢迎,观众时时叫好。

我怎样学会了演京戏

欧阳予倩 (1889—1961), 剧作家、京剧表演艺术家, 曾自编自演了《杨贵妃》、《潘金莲》、《哀鸿泪》等剧目, 早年曾与梅兰芳齐名, 被誉为“北梅南欧”。

行家说学玩意儿有四步: 会、通、精、化。单只会而不通, 不算好玩意儿。通了还得求精。精益求精这才慢慢儿走入化境。化就是随心所欲, 无不如意。在我的题目里提出一个“会”字, 似乎并非夸大, 可是回头一想, 京戏里头我不会的玩意儿还多着呢, 怎么就能说会? 再一想, 舞台上混了十几二十年, 一点儿不会也说不过去。算会一点儿吧, 我就来谈谈怎样学会了这一点儿。

旧日的科班, 用暖房养花、火逼花开和填鸭子的方法, 教小孩子唱戏, 有很多地方是不合理的, 可是它能限期刻日教会小孩儿上台。三年坐科出来, 不管保成个角儿, 也总会一套基本技术。梨园世家有的把小孩儿送进科班, 有的请先生在家里教。小孩儿有父兄管着, 不会浪费时间; 上台的机会多, 戏也看得多, 这就容易学会。还有师傅带徒弟, 要指望徒弟赚钱, 就得使出全部精力培养徒弟。所以“内行”(职业演员)学戏特别专, 就是说精力特别集中, 而学得比较全面。不像票友只是业余活动, 除少数例外大多数是单凭个人兴趣, 很少可能按部就班进行刻苦的锻炼。

我不是科班出身。算票友吧, 从来没参加过任何票房, 单凭醉心戏剧, 便选定了自己的职业, 经过相当长时期的寻师访友, 走过不少弯环曲折的路, 碰

过不少钉子,也栽过斤斗,这才也算在舞台上占了一个小小的位置。整整演了十五年,而被承认某人是个唱戏的。

我搞戏,家里人一致反对自不消说,亲戚朋友有的鄙视,有的发出慨叹,甚至于说欧阳家从此完了。我妻韵秋受了各方面的压力,写信劝我回家,我回信说挨一百个炸弹也不灰心,她也就不再说什么。及至我要“下海”演京戏,就连平日同在一块儿演新戏的朋友也来反对。有一个同学拉住我的手说:“予倩,你怎么搞的!你怎么得了!搞搞新戏嘛,还可以说是社会教育,搞旧戏这算什么呢!……”此外还有不少入见着我就作怪相,还会说些冷言冷语,大概他们自以为是最聪明最高尚最有出息的人物,因此才看不起我,我也就不理睬他们。像这样,我学京戏只有人反对,没有人赞成,更没有人帮助。尤其困难的是演新戏的收入仅仅只够吃饭,又没有任何别的经济来源。那个时候出门经常没有车钱,想买张票看戏都很不容易。还记得梅兰芳第一次到上海,我很想看,可是只看过一次。

在以上的情形之下,我学戏只能是断断续续的,碰上机会就学一点儿。一丝一缕慢慢儿积累起来,由一句半句到一段两段,再拼凑成一个整出,尤其是最初的两出,费的时间特别长。当时我很羡慕人家有留声机,可是那种“奢侈品”在和我接近的朋友当中都很少有。

学京戏分四个重要的部分:唱、做、念、打。以歌剧而论,唱工当然是特别重要,可是中国的戏曲,对做工也非常重视。这和西洋大歌剧不同,它们是以声乐为主,对于做工——动作表情比较看为次要。中国戏曲是唱做并重,其中还有特别注重唱的“唱工戏”和特别注重做的“做工戏”。所以在四个重要部分当中,做工单列一门。至于念,就是道白,也就是台词,京戏特别讲究,艺人们认为比唱还难,有“四两唱,千斤白”的说法。打,就是武工。我们经常说“打武”,这两个字似乎不够通顺,好在打字可以作种种解释,说惯了也就没有什么。至于京戏中的武戏,原来是单独的一个部门,如果从汉朝的百戏谈起,可以说源远流长。它可以和文戏截然分开,可是在戏曲中早已一步一步与文戏相结合而产生文武并重的戏。武戏以武术为主,所谓打武,是一种节奏非常鲜明、舞蹈性非常强的武术动作,也可以说把武术的动作舞蹈化了。从中国的历史记载看,往往把武术、杂技和舞蹈混为一谈。现在京戏把武术和舞蹈融合起来,就是文戏的动作,也是舞蹈性的。但尽管如此,这些都不可

能单独提出来当作舞蹈看,必须要与戏相结合,得到适当的运用才有生命。同时如果学京戏不把那一套舞蹈性的动作运用得异常熟练,就绝对演不好。演戏是身体的艺术,必须先锻炼身体——要使身体健康,发育平均,关节灵活,线条美丽,反应灵敏,节奏准确,这就必须练武工和学习舞蹈。老先生们说演戏要有武戏的底子,武戏要有幼工,这完全是正确的。唱文戏也必须练腰腿,练舞蹈,对身体有个全面的要求。当我学戏的时候,还无从懂得这些道理,也因条件不够,不能作正规的学习。开始我只注意到唱工,以为唱好了就万事俱备,这是错误的。本来旧式的青衣专重唱工,不过几段死唱究竟不行,这一点当时我是明白的。

一、学 唱

我的唱最初是零零碎碎跟许多朋友学的,只要听见谁会唱,我就设法去和他拉点儿交情,慢慢儿向他请教。一开始什么都唱,后来慢慢儿发现我的嗓音,不能唱花脸也不能唱老生,只宜唱青衣,这才专门学青衣。东学一点,西学一点,胡唱乱唱,经过三年,及至认识了小喜禄——姓陈名祥云,在南边有名的青衣——才知道我所唱的全是南派的腔,不行时的,这才跟他从新学北派。

据我的体会,所谓南派,就是从徽班一直传下来的老腔,北派就是从经过余紫云、陈德霖、王瑶卿等许多位名家改造过的腔,有的是完全不同,有的只差几个工尺,主要的差别是在风格和韵味方面。1918年以前在上海的舞台上还可以听到像薛瑶卿、伍月华等几位老先生唱南派的腔调,以后便成了绝响。老派的青衣没有什么花腔,经过北京许多名艺人发展和创造,才成了今天的样子。南边青衣的唱工一直是保守着老一套,它的衰败和北腔的风靡一时并不是偶然的。

我那时候学唱,既不会记谱,又没有什么录音的工具,这就只能死记,教的人不可能给我很多时间,我也不好老去缠着他们,有的人愿教,有的人只欢喜自己研究不愿意教给别人,我有时听听,有时学学,一点一滴地把腔儿暗记下来。有的腔学两三遍就会了,有的学五六遍都不会,那就只能搁下再说,回到寓所一遍一遍自己琢磨,有时候好几天都弄不出来,去找人再给说说又

有困难——有些朋友非得陪他闲聊,非趁他的高兴不可;有的还有怪脾气,白天死睡晚上才起床,不容易找到,那就只能随时随地从各方面留神,听别人唱,或者把自己学会了的腔反复着哼,有机会就学一点,这样不知不觉就能触类旁通,不会的忽然会了,记不住的也记住了。想学玩意儿第一要有耐性,不能急;不能一来就发脾气;条件不够,时间可能长一些,只要肯不断地往里钻,没有学不会的。当时我就是这样:除掉跟人学,不管是在戏馆里,在马路上,在酒馆里,旅馆里,或是朋友家里,只要听得到有人唱戏,我就可以留恋不走。住的地方因为人多,不好大声唱,我就在被窝里头轻轻地哼。这样发疯似的整整一年,就把一些基本腔调大体学会了,还学了一出完整的《彩楼配》,接着又学会了一出《宇宙锋》。从此以后就越来越快,越学越多。唱学得差不多了,就开始学身段,便不免急于想上台去试一试,而且自以为有好几年演新戏的经验,上台是决不会怯场,可是陈祥云说:“不妨试一试,可还不行呢!”

一个偶然的机,我演了一次堂会戏,演的是《彩楼配》。据说大体不错,只有两只袖子还得练练,于是我便借了一件旧青衣拼命练袖子、练脚步。又多学了几出戏,大约经过半年,就在上海第一台打了三天炮。那时候正当吴彩霞演期满了,第一台没有找到适当的青衣,便来邀我。经过一番斟酌,陈祥云极力怂恿,我便正式下海,搭了班子。

偶然演两三天,只要没有闹什么笑话,觉得颇为过瘾。一到搭上班子,那情形便大不相同:会的戏太少,舞台生疏,技术锻炼不够,越来越感觉到不能应付,每天都在紧张忙乱之中。

我第一次搭班子,拢总只会七出戏。照过去的情形这也勉强可以对付。后台管事照顾角儿,尽管不会硬派你演不会的戏,可是预先情商你也不好意思推却,这就得赶快找人学。一边演着一边学着,一百二十个耐心向人请教,一下后台,对所有的有关的配角,都得老老实实说明自己对哪出戏不会,请他们给说说。往往他们以为没什么的地方,非常容易,在一个新的角色看来,因为没有试过就摸不着门,与其台上砸锅不如台下多问。因为我的态度十分诚恳,后台待我都不错,谁都愿意详详细细给我说,有的说得对,也有的说得不对,甚至于有的是瞎说,我都好好儿听着,再去请教别的内行,加以辨别订正。这样增加了不少知识,同时学会了不少出戏。但是这些戏都是赶着挤着学出来的,所以就不够细致。你既是应青衣的行当,那属于青衣的戏你就不能不

会,所以当时我决心赶着多学,应付了演出再设法慢慢儿磨光。这种搞法滋味不佳,情绪也不可能很愉快,尤其是赶出来的戏,好比大锅菜,是不大下饭的。可是尽管如此,这还是一种有益的实际锻炼。

舞台不熟悉,技术锻炼不够是一个很大的困难。

我学唱的时间比较长,我有一条相当好的嗓子——有高有低,能宽能窄,又脆又亮,可刚可柔,这就是本钱。有本钱如果不会用那也是白饶。我对唱工尽管下过不少工夫,台上耍个把腔也有人叫好,可是越唱越觉得不归宫——就是说只凭嗓子好,使劲地唱,如同叫喊,抑扬转折之间总不够韵味,这就不可能十分悦耳,还可能刺耳,那就更谈不上表达感情。我每听到在台上直着嗓子喊的,就感觉心神不安,我便常去打听人家对我的唱是怎么个看法,他们大都是称赞我的嗓子,我对自己也就不能满足。可是这也急不来,功夫究竟是功夫,找着窍门不是一天的事,一个上台不久的演员凭什么可以自满呢!

我在台下唱着玩的时候,未尝不感觉到“还不错呢”,可是一到台上就大不相同:胡琴的地位离得远了,再加上锣鼓;要顾住身段表情,还得跟别的角色配色搭,想得到得心应手真不容易。

我自信不会荒腔走板,可是越唱越觉得节拍不容易把握。每一段唱,根据人物的感情,根据特定的情景,有它最适合的节奏,差一点就不行,如果机械地对待节奏,那唱出来的调子必然是呆板的;或是不管西皮、二黄反正千篇一律,那还有什么滋味?有许多人当学唱的时候用脚或者用手打拍子,如果要把板眼弄得很清楚,用手来拍个明白确有必要的,学昆腔叫做拍曲子,拍是学曲子的初步过程,可是一上舞台,手脚要为动作表情使用,绝不许用来打拍子,所以要有“心板”。就说心板也不能一直暗数着拍子唱,例如一个拉三拍、四拍的音,如果唱的时候一二三数着拍子,那就会显出棱角,这是很微妙的一功底。必须要把唱的技术练得很熟,音和拍子要非常准,字正腔圆,这些都要下意识地掌握住,唱起来就好像日常说话一样,意念一动,声音和节奏即刻伴随着表达出来,这才能够谈得上表达人物的感情。嗓子就是乐器,必须每天练,还要练得得法,才能运用自如,发出正确悦耳的声音。我经过将近二十年的舞台生活,深深感觉到这对于歌剧演员是个非常重要的课题。

在京戏班里如果讲究唱工,经常感觉困难的就是不容易跟场面配合得

好。现在的场面有很大的进步,以前上海的场面完全就是大锅菜,除非是特别的大角儿自己带一班场面,次一点的就只能自己专用一个琴师,不然就只能将就官中场面(公共的)。很早以前老辈子演戏从来没有个人带场面或带琴师的。后来唱的技术发展了,新腔增多了,尤其是产生了新的剧本,排出新戏非有熟场面不可,所以京角儿出码头多半是自带场面。武生为着适合自己的习惯和花招儿打得格外合拍,也带一堂场面,至少也得带一个打鼓的。我经常带一个琴师,一个打鼓的,出码头也带一堂场面(七个人),在上海搭长班子就可以不必,只带一个琴师也就行了。我现在想谈的是角色在舞台上,必须要能够自己掌舵。要搭班子非得练会一套通大路的活儿,要公共的胡琴也能将就唱。如果除了自己带的胡琴就张不开嘴,那就会弄得非常别扭。有一次我唱《玉堂春》那样重头的戏,临时琴师因故告假,只得请人代替。代替的那位并不错,可是我因为不习惯,心里直嘀咕。慢慢原板过去了,偏偏一到快板张嘴不是地方,唱走了板。台底下没有倒好,也没有讪笑,可是一股热气直冲我的脑门,好容易才定下心来把戏唱完了。当时我口里不说,心里不免有些怪鼓板和胡琴。我一面卸妆一面生气,我说:“今儿个可砸得惨呢!”一位管事的用安慰的口吻说:“没什么,不显。”另外一位年纪大一点儿的好像在自言自语,他说:“这就真不易!慢慢儿来。”我听着很难过,只是鼓着一肚子闷气回家。第二天吊嗓子再唱快板,我的意思要证明自己没错,谁想一张嘴又不在板上,再唱还是一样,我正端着一杯茶,一气就把茶杯摔了,一连摔了两个茶杯,祥云在一旁只顾笑。这才发现我唱快板本有毛病,而前几次感觉唱对了是偶然的,胡琴、鼓板也为我弥补了一些。这才重新下工夫练,一次被纠正过来就永远不会错,如果自以为是那就会错到底。我在舞台上还是上过先入为主、自以为是的当,以致走了许多弯路,阻碍了进步。

二、学 做

(一)步 法

关于做工我想先谈谈脚步。一开始我对京戏“脚步”的解释是错误的。我以为青衣花旦的走道只要模仿女人就行。如果是那样,那我很有经验。我演过好几年新戏,扮过各种不同的女人,研究过各种女人的步伐和姿态。在

日本的时候为演《热血》中的女优杜司克,每天上火车站和银座一带去研究西洋女人的走法、姿态、表情等等;回国以后,对中国各阶层的女人——太太、小姐、妓女、丫头、老妈、农妇、卖花的、卖菜的——我对他们的外形和脚步都曾经经常分别地加以研究,而且每一个人的脚步各有不同的样子,不同的风度。我以为把这套经验搬到京戏舞台就行,没想到京戏的脚步是一种舞蹈动作,必得特别下一番工夫。有一次我在台上听得后边有人在说:“嗨,这两步儿走!”我一下台见一个人挺大嗓门儿在说话,那声音正是那挑眼儿的,我就问他:“我的脚步挺难看吧?”他说:“谁说?挺好吗!”旁边一些人好像在附和着他,相顾示意。我把这事告诉祥云,他不说什么,只抿着嘴笑,我懂得他的意思,也就不再说什么。最有效的回答就是照规矩下工夫练。

旦角的脚步大约是根据小脚女人的走法加工创造出来的,看上去比真正的小脚女人来得健康而有风度。求其与全身的线条取得谐和,又和古式的服装相配称,这就有一些技巧。

旦角根本走的是细步。练的时候把两腿夹得很紧,膝盖和膝盖几乎不离开,脚跟先着地,一步一步量着走。走的时候身子要直,两肩要平,一步一步由慢而快,由快而慢,这样来锻炼脚和腿的功夫。以前有些老先生教徒弟,让徒弟在两膝当中夹一根竹管,走起来竹管不许掉,这当然是过分一点。可是我看见过有个元元旦,他的脚步就是这样练出来的。他出台的时候,好像脚步不动,只见他裙子起着微微的波纹,人已经到了台前;跑起圆场来就跟燕子似的。

跑圆场是一门重要的功课,跑起来步子要细、要平、要一点儿不乱。一个人练的时候,大致是顺着左云手,两膀向右,身向左转,一圈圈地跑;再反过来顺着右云手,两膀向左,身向右转跑。两个人练的时候就可以每人举一根枪杆子交叉着,围着一个中心转。初练的时候腿脚非常酸,跑不到一会儿步子就乱了,身子就会一高一低地跳,跑好了之后那真是肩膀上搁一碗水都不会洒,人就好像在水上一飘一飘似的。这样练过,步法就算有了基础,其他的一些也可以迎刃而解。京戏中青衣花旦的脚步大致可分为以下几种:

慢步。

快步。

大步——前面我说旦角的步法基本上是细步,可是有时也需要用大一点

的步子。

小步——《洛神赋》：“凌波微步，罗袜生尘”。诗里也有“纤纤作细步”的话。可是后台不说微步细步，只说小步。

碎步——多半是表示小姑娘的跑，也可以用在急忙匆遽的时候。

挫步——就等于齐步走的换脚。主要是快步或走圆场里头用。后台常常会听见来个“小挫步儿”，可是没有人说大挫步。

衬步——换脚换步的时候中间有个转折叫衬步。

垫步——例如出场的时候略停、抖袖，掏着腿再起步时用后面的一只脚轻轻一垫往前走，身子随和着显出微微的摇曳。这种垫步或大或小，可以看情形变化应用。

云步——原来是作为神仙腾云用的，以后也作各种的用法。云步有两种走法，一种是两脚尖相对一分一合用脚跟移动，横着往左或往右走，上身要平，腰部随着微微摆动；一种是两脚相并，两脚尖和脚跟替换着向左或向右横着走，身子可以微微的有点起伏，腰部可以略微多扭动一点，好像船浮在水上，被轻微的浪推动似的。在必要的时候，云步也可以让身子的起伏更大一些，那就是脚一边移动，膝盖可以应节曲伸。

掏腿——就是一条腿向另一条腿的后边一摆，交叉起来。掏腿的用处非常多，差不多旦角站住总掏一点腿。掏着腿身子无论是向前向后或是左右摇动都非常自如，姿态也容易好看，因为掏着腿容易掌握重心。接连掏腿也可以向左右横走。

存腿——就是略微把腿弯一弯。有的旦角嫌自己身子太高，便借着裙子的遮掩将腿略弯，身子往下略蹲，这叫存腿。这样会显得矮一点儿。难处在存着腿要身子一点不弯，还要保持着姿态的美。有的时候像进船舱或者进窑都要存腿。

跨腿——例如被人一拉，你就往那边一窜，这种时候就用得着跨腿，比方向左去就提高右腿跨过左腿，这是比较大的动作。《南天门》曹福搀着曹瑞莲过独木桥的时候一同跨三大步。

花梆子——原来是跷工的一种走法，青衣从来不登跷没有走花梆子的。可是近年来青衣花旦不大分，舞蹈的动作增多了，大脚片儿有时也采用一点花梆子的步伐。