



京剧前辈艺人回忆录

苏雪安著

上海文化出版社

京剧前輩藝人回憶錄

苏雪安著

上海文化出版社

京剧前辈艺人回忆录

苏雪安著

★

上海文化出版社出版

上海衡山路58弄2号

上海市书刊出版业营业登记证出 079 号

新光印刷所印刷 新华书店上海发行所总经售

★

开本：787×1092 1/32 印张：7 1/16 字数：162,000

1958年4月第1版

1958年4月第1次印刷 印数：1—5,000

统一书号：10077·769

定价(7) 0.60 元

前 記

京剧藝術最昌盛的时代，是在前清同光（同治、光緒兩朝，时为公元 1860 到 1910）年間。吾生也晚，却只赶上一个尾巴，虽然是尾巴，也看見了許多好的表演藝術，和接触过一些有本領的老藝人。現在把我曾經見到听到的一些关于京剧表演藝術的东西，拉雜地記下來，作为研究藝術的人們做参考也好，作为爱好京剧的人們作談閑天的資料也好。

有人問我，过去为什么不記下來？过去社会里，戲劇藝術是被人瞧不起的。別看过去的演員也賺大包銀，也受很多人的欢迎。可是他們不是欢迎藝術，而是为了他們本身的享乐，一时高兴，捧你一下，不高兴，就砸你一下。演員們一面被他們在捧場，一面却时时担心他們会喝倒采，这是一种痛苦的生活，这种痛苦，非做过演員的人是不会知道的。現在，徹底的不同了！从党和政府起，首先重視藝術，首先提高了演員的地位，又給我們指出了为劳动人民服务的正确方針；从多方面來培养，來鼓勵，來照顧。主要是真正把藝術提高到适当的地位，真正把藝術供給人民群众去做精神食糧。今天，正是我們京剧藝術大翻身的日子。因此，我不管我所記下來的东西是多么蕪雜，都把它寫了出來。

我不敢說这些記載足为研究京剧藝術的資料，但它可能使演員們和爱好京剧的同志們多知道一些过去的表演藝術，这也不为无益。有几則关于藝壇軼事的片段雜錄，多数是記錄当年老

藝人的傳述。也附刊于后，作为补白之用。

这里还需要声明的：几十年來，我听过的京戲，当然还不止于所举的几出；我所见到的好演員，也当然不止于这里所举的那几位。不过因为年代久远，有些印象模糊的就不再多說，以免妄談之譏。至于大部分优秀演員的表演藝術，已經为目前观众所熟悉，或是常常能够見到的，因已有不少專家著文介紹，这里就不贅述了。其次，就是本篇中关于所記錄的表演藝術的評價和論点，僅僅根据我个人的水平來鑒別的，当然不可能太恰当，希望讀者們諒解。

苏雪安 1957年4月

目 次

前記

孫菊仙……………(1)

“三娘教子”、“逍遙津”、“魚藏劍”

譚鑫培……………(10)

“文昭關”、“硃砂痣”、“轅門斬子”

“打鼓罵曹”、“洪羊洞”、“定軍山”

“墳林宴”、“秦瓊賣馬”、“四郎探母”

李春來……………(103)

“白水灘”、“伐子都”

何桂山……………(111)

劉永春……………(113)

譚雲甫與謝寶雲……………(115)

王長林……………(117)

余玉琴、田桂鳳、侯俊山……………(120)

汪笑儂……………(123)

夏氏昆仲……………(131)

潘月樵……………(134)

王洪春……………(136)

錢金福……………(141)

陳德霖……………(143)

李順亭 (145)

刘鴻声 (148)

“斬黃袍”、“空城計”、“托兆碰碑”

苏廷奎 (159)

楊小樓 (161)

“長坂坡”、“鉄籠山”、“惡虎村”、“艷陽樓”

王瑤卿 (172)

王鳳卿 (176)

程繼先 (178)

尙和玉 (181)

馮子和 (183)

余叔岩 (185)

“四郎探母”、“珠帘寨”、“失印救火”

“南陽关”、“战太平”、“狀元譜”、“審头刺湯”

李桂芳 (213)

趙君玉 (215)

孙 菊 仙

孙菊仙在后“三鼎甲”里面年紀最長（三鼎甲是科举时代称呼状元、榜眼、探花三个代名詞，当时观众就用这个代名詞來称呼当时最优秀的演員。程長庚、余三勝、張二奎是老三鼎甲，汪桂芬、譚鑫培、孙菊仙是后三鼎甲），所以我首先談談孙菊仙。

孙菊仙是票友下海。初名孙处，拜了程長庚以后，就正式做了演員。他的嗓音極其宏亮，时人譽他为黃鐘大呂之音。他宗的是奎派（張二奎），但也学程大老板（長庚）。他从庚子（1900）以后，就長住上海。我还只有十几歲的时候，就認識这位前輩老藝人（他当时已經在七十歲以外）。他很喜欢我，常常和我閑聊天，有时候講他的演戲，有时候也講他在內廷供奉时期中的片段生活。

他对我說：“大老板（程長庚）演戲，根本不一定用九龍口整冠、抖袖、理髻这一系列的動作。他是分什么戲，才这么演。”他又批評当时的花旦（主要是指梆子花旦），他說：“老想九霄（田际云）的花梆子走的最好。他走的自然，步子小而勻，上身紋風不动，走的路綫不太長，只几步就完了，因此台下不叫好也不僵。可是只要他一走就有好，这是第一因为他走的好，第二因为他走的短，台下剛一領神，他已經恰到好处地走完了，台下就要这种有不尽的走法。如果倏走，台下就膩了，当然不会叫好。”他又說：“如今的花梆子，还是小子和这孩子走的好，他也不是死气白賴

的，只几步就完。”我認为孙老先生这些话，对后進來說是大有好处的。問題就在演員不要先存一个討好观众的心，剧中人應該表演多少，就表演多少。这样就不会流于形式主义。孙菊仙的表演动作是非常随意，他不斤斤于那一动作，那一步位，而神态自然，精神饱满。因此他不十分做戲，却是非常有戲（就是人物有感情）。像这种表演姿态，除他以外，还真沒有看見过第二位呢！

那个时候，我是唱老生。他曾經指点过我一些唱法，如他最拿手的硃砂痣，逍遙津，三娘教子，雪杯圓等戲。可惜我当时不是唱他这一路，而且嗓子也不对工，所以只是听听，並沒有用心去学，其实派別虽然不同，唱法中应备的基本条件如吐字、咬字、行腔、使气等等，相同的地方还是很多的。記得他曾經对我說过，“唱戲用嗓音，放的时候要像鳴鐘打鑼那么响，收的时候要像頭髮絲那么細。”的确，他是那样唱的。誰都知道孙菊仙是唯一的大嗓門，宏亮異常，但唱到某些地方，他却把嗓音收得很細，真如一縷游絲，迎風蕩漾，若斷若續，却难在声虽細而音甚清，最后仍然大声放出，博來滿堂采声。但这种唱法，并不容易，主要必須和吐字的遒勁，互为表里，假使吐字无力，只学收放，是缺乏基礎的。

他还談到一些在內廷供奉时期的瑣事。他說：“老佛爺（即那拉后）非常懂行，別說文戲唱錯了聽得出來，武戲少打几下，少翻一下，她也瞧得出，因此常有演員受責的事。”他又說：“当年我在宮里，救人可救多了！老佛爺常把我叫到旁边站着，对戲里的事問这个，問那个，我就借了这点机会，僥倖替人說好話，好些人就免了挨板子。”（当时內廷供奉的演員，在宮里演戲，須受領班太監的約束，賞罰都由領班太監辦理。）他又举出了譚鑫培因常常誤場而要挨打的例子。常常由他去求下來。我們今天來回顧一下旧社会中对于藝人的看法，兩下一对比，实在令人感慨系之。

还記得他講过一件很可笑的事。他說：“老佛爺每天睡起，必

需某一个太監去叫，才會起來，換一個人去叫，不但不肯起來，而且還要發脾氣，叫的人一定要挨打。這個專門叫的太監姓王，外號稱為‘叫起王’。（按清制大臣召見，稱為叫起。這個‘叫起王’的名字，是否專門職掌睡覺的叫起，有些疑問。）當‘叫起王’把西太后叫醒以後，立刻由离西太后臥處最近的一個太監向房門口的另一個太監傳說‘老佛爺起來了’，這樣由房門傳到廊下，由廊下傳到月洞門，由月洞門再傳出去，這樣一傳十，十傳百的遞傳出去，不大的工夫，連宮外都已傳遍，仿佛像演戲一樣。今天想來，甚可為笑。

我對孫菊仙老先生的戲是看得很多的，有一個時期，幾乎每天都看。所可惜的是我的年歲太小，看他的戲，已經是在庚子后十年的時代里。那個時候他已經七十左右了。據說在庚子以前的嗓音，那真是少見少聞的，北京城里稱他為孫大嗓。在那時大嗓門的人倒是不少，譬如德處、許蔭棠（許德義父）、韋九峯、雙處、劉景然（年輩較晚）等人也都是有名的大嗓兒，但是都不如孫菊仙，問題是在造詣深淺不同。那些大嗓子的唱法，只會放嗓直唱，而孫卻不同，他的抑揚頓挫，最為有力，因此也最能與感情相結合。我在今天回想起來，對他有幾出戲的印象還是很深的，例如三娘教子、逍遙津、硃砂痣、空城計、李陵碑等等。現在分別地把我還記得起的地方，略為談談。

三 娘 教 子

三娘教子是一出人人能唱的最普通的戲，但是就我看過的教子來說，好的卻很少。我不生認為只有兩個人把這出戲演得最好。一是漢班的余洪元，二是京劇的孫菊仙。我看孫的時候，他已經近七十歲了，因此在扮相上就是一個活的老家人。他的唱詞亦

較一般的好。一般開唱二黃元板都是“小東人闖下了滔天大禍，好一似火上又把油潑”。孫的唱詞不同，他是“小東人下學歸租房闖禍，家貧窮怕的是又生口角”。過去沒聽人唱過這樣的詞句，可能是他自己改的。“家貧窮怕的是又生口角”一句，把當時情景和人的心理都點出來了，實在算得名句。

我認為他在这出戲里有三處絕的地方，兩處在念中，一處在唱中。一，是唱“我帶領我的小東人討飯為生”的那一句，尤為精采的是在討飯為生的“為生”兩個字。現在把這一句的宮譜列在下面，就容易看出它的好處來了。

$\dot{5} \ \dot{6} \ \dot{2} \ \dot{7} \ \dot{6} \ \dot{5} \ \dot{5} \overset{6}{\underset{\cdot}{\dot{5}}} \dot{2} \ \dot{5} - \dot{6} \ \dot{7} - \dot{6} \ \dot{7} \cdots \cdots \dot{6} \ \dot{6} \overset{7}{\underset{\cdot}{\dot{6}}} \overset{6}{\underset{\cdot}{\dot{7}}} \overset{7}{\underset{\cdot}{\dot{6}}} \overset{6}{\underset{\cdot}{\dot{7}}} \dot{2} - \dot{3} \overset{5}{\underset{\cdot}{\dot{2}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\dot{3}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\dot{2}}} \overset{5}{\underset{\cdot}{\dot{3}}} \dot{5}$
 我帶領我的小東人哪 討飯為生

按上面這個宮譜，“為”字落在低尺 $\dot{2}$ ，從低尺漸升到低工 $\dot{3}$ ，最後跌宕而出，吐出一個“生”字。所有這一句的感情，都集中在“為生”兩個字上。他唱“為”字的時候，底音唱得又沉着又委婉，又悲涼，最後用非常蒼勁的口法，唱出“生”字，使人聽了聲淚俱下。這不僅僅是宮譜配得好，同時他的唱法——“為生”兩個字的吞吐極其蒼勁有力。這種吞吐方法，在譚派中是不常用的（這不等於說譚鑫培不重吞吐，反之譚更講究吞吐，不過方法完全不同。留待後面再談），因此近來的人，對這種吞吐法，可能不知道，偶然聽到了，也可能認為是一種奇怪的唱法，那就應了“坐井觀天”的那句老話了！二，是在唱“討飯為生”這一句前面的那幾句話白：“你要走，只管走，你要嫁，只管嫁，”孫菊仙本天津人，他走票出身，對白口不甚講究，但他卻能念出神氣來，字雖不是最考究的，而情態逼真，獨饒神韻。在今天來說，就是能夠把劇中人的情感完全揭示出來。三，是當小薛倚說“這是老薛保教導我的”那一句之後，孫菊仙用碩大無朋和高亢入云的嗓音狂喊三娘一聲。他

这一句喊，真是石破天驚，突如其來，觀眾們真能為之一震，這是任何人都辦不到的。在這一聲狂喊中，把老薛保為了迴護小主人，而教導薛倚的一席話，當被小孩子說漏時，他无可奈何地高呼求恕的神情，充分地、強烈地表達出來了。

逍遙津

我常常聽到孫菊仙的逍遙津。有時從修詔起，有時就從逼宮起。當時的重要配角大概如下：

貴俊卿演穆順，

馮志奎演曹操，

李春棠演華歆。

孫菊仙演逍遙津，觀眾是非常歡迎的。因為他演得非常動人，同時也非常自然，並不用“洒狗血”的末技來博采，却是常常會有滿堂好。他對修詔並不太注意，只平平穩穩地唱一段西皮元板。主要是在逼宮的二黃。從修詔起的時候，常常是貴俊卿得到表演機會的時候。貴俊卿的穆順，在當時還是獨一無二的。他的好處是在宮門盤查的時候，能夠從鎮靜中流露出神色不安的情況來。

逼宮大段二黃三眼“欺寡人”，當然是孫老最最拿手的玩藝兒。後人摹仿者很多，但基本上有了出入。這種出入表現在什麼地方呢？我現在把孫老先生唱的某些情況和方法，就記得起的介紹一下，那麼就可以看出摹仿者和他的不同之點了。

孫老先生唱“父子們在宮中傷心落淚”一句倒板，並不使長腔。因為這是帘內倒板，不同於帘外（台上）。我們常常聽到在祭墳台，或敘述故事的時候所唱的倒板，是往往使用長腔的，那是因為在帘外。逍遙津二黃倒板既在帘內，因此不宜過長。這個理

由，也是孙老和我在閒聊中提起來的。我听了他这句话以后，把許多戲里的倒板想了一想，尤其是屬於二黃範圍以內的，的确有这个帘内帘外不同唱法的实际存在，于是我才恍然大悟此老所說不差。有一天我又問他同是倒板为什么帘内帘外要唱法不同？他說：“咱們在台上，要多大的腔都可以，因为人在台上，听戲的主兒一面听你唱，一面还瞧你这个人呢！在帘子里要是促要腔，瞧不見人，可就有点兒不合适，也顯得有点太貧。”我認为他这句话很有理由，同时也說明了舞台表演的必要性。換言之，在帘内唱倒板，因为不露人而，時間拉得太長，反覺得不好了！从此以后，我就注意这些地方。果然，依一般的規矩，帘内二黃倒板总是不使長腔的，只有个别演員，为了討好，特別地耍長腔，拉悶声，胡喊一陣，反倒覺得不合适了！从而才懂得那怕是个很微小的地方，也都有一定的道理存在着。

孙老先生在上場后唱迴龍腔“叫孤王思想起好不伤悲”一句的伤悲二字，也和後來摹仿者不同，后人常常把“伤”字唱散，“悲”字不落在板上，而孙老却是始終有板。因此打鼓老不必因他把“伤”字唱得好像散了而犹移地不下板，換句話說，你打你的，他唱他的，最后的“悲”字不但正落在板上，而且落得非常准确。这是說他的板。說到他的腔，虽然和現在一般人所唱没有什么兩样，但唱法却大大不同。他把“伤”字出口以后，促量收細，真正一綫游絲，隨風蕩漾，最后唱出“悲”字，更顯得十分沉着有勁。这也可以說是唱孙派的一个竅門。元板第三句“二皇兒年紀小……”的“年”字，照例應該拉長，因为这里他有神气，就是一边唱“年”字，一边用手撫摸立在左右的兩個皇太子，同时用眼神从左边看到右边，望着兩個孩子，担心他們將為曹操所害。可是後來就不大見到有人用这个身段神情，因而这一句唱詞也大為減色。

这一段从元板轉快三眼的尺寸是比較快的。現在常常有人

为了討好，把它唱得很慢，变成了慢三眼，这样就僅僅表现了漢献帝的悲哀，而削弱了他的郁怒憤懣之气。在舞台上就顯得沉闷。

記得孙老先生在“恨奸賊把孤王牙根咬碎”那一句的轉板（由元板轉快三眼）时，并不扳慢，他只是按照元板的尺寸轉成三眼，同时也等过門，并不像后来的人把“把孤王”和“牙根咬碎”連在一起的那种唱法。这是合乎規矩的唱法。

他在嗓子痛快的时候，总要唱十三句“欺寡人”，但后来年紀老了，精力差了些，大都是唱九句“欺寡人”的时候多。最后一句“欺寡人”是上句，就是“欺寡人好一似殘兵敗隊”。孙老是把这一句唱散的。现在有许多人仍唱归板，下面接上長过門，这是不对的。因为这句唱完，照例后台要搭架子^①，这样才引出下面一句“又听得宮門后喧嘩如雷”來。如果用長过門，后台就无法發喊，既少气势，又不能引出下文，所以說不对。我可以确切地再說一声，最后“又听得……”这一句，孙老是唱的散板。

我还听过他几出好戲，是魚藏劍、罵楊广、罵王朗、硃砂痣等等，这些戲除了魚藏劍近年还有人能演，如罵楊广、罵王朗等几出戲，可能要成为广陵絕响了！

魚 藏 劍

孙老的魚藏劍，是他的一出拿手好戲。有一次我們在某一个朋友家里聊天，恰巧有一位姓李的琴师（此人今尚健在）也來了，孙老一时高兴，就請那一位姓李的拉起來，他唱了大半出魚藏

① 后台向前台的剧中人答話，術語称搭架子。实际應該是“答介詞”。介詞即盤口，从后台來向前台回答，故謂之“答介詞”（昆曲中多苏蕾，介架同音，因誤为架字）。

劍。當時我听他所唱的“一事無成兩鬢斑”一段元板轉快板的詞句，和當時外面教授的不同，而却與我們學譚派所唱的差不多。因此我就問他孫派與譚派怎麼會相同的？老头兒哈哈大笑說：“孩子！你還以為只有你們學譚的人會唱這段么？我告訴你，我唱了一輩子的浣紗記帶魚藏劍，就是這樣唱，什麼叫個譚派孫派？就是大路。”我當時還是個半小孩，被老头兒那樣一說，不由大窘起來，兩眼瞪着他說不出話來。他大概知道我在發窘，便又哈哈大笑起來說：“我告訴你，我跟鑫培，還有大头（江桂芬），我們三個人都是一個路子，所以唱詞相同。要問這是誰的路子，要知道我們三個人都是學大老板的。可是三個人的嗓子氣口全不同，各唱各的，所以唱出來的玩藝兒，就誰也不跟誰雷同。”

我當時年歲還小，不大能夠領會他說話的深意，後來對戲曲比較有了一些心得，回想起此老這段話，雖然只是敘述了一下魚藏劍的來源，內中却指出了學人的方法。就是說學人不是死學，而是應該活學，什麼叫活學，就是取人之長，和自己之長結合起來，不是亦步亦趨，依樣畫葫蘆。他們三個人——汪、譚、孫，雖然都是學大老板程長庚，但各人自成一派，絕不相同地流傳了幾十年。假使他們三個人都是死學程大老板，勢必成為三個摹仿式的程長庚，那里還會有什麼汪譚孫呢？誰也知道今天京劇界發生的派別是太單純了，可以說從來沒有這樣單純過，最大的原因就在學某人就要學得一模一樣，不然就不能稱做某派。而這些所謂一模一樣，並不是指的藝術全面，而只限于腔調的工尺一模一樣，和身段中的抖袖一模一樣而已，其它是談不到的。因此學出來也只有形而沒有神。幸而成名，也只是某派——別人的派，而不是自己的派，真是何苦（這當然不能用個人英雄主義來解釋我的話）。

孫老先生在1914年以後就息影歌壇，因為那個時候他已經

年逾古稀了！他和譚鑫培是師兄弟，又是把兄弟（拜盟），又同在內廷供奉，所以交情相當深厚。1915年譚氏去世，此老大為傷悼。他並且說：“老生從此完了！”其實在那個年代里名鬚生還有劉鴻聲、汪笑儂等等，但是誰又能比得上譚鑫培呢？於是孫老慨乎言之。

孫老是天津人，津人都稱他為老鄉親。票友拜程長庚為師，投入四喜科班演戲。當時名角甚多。孫老既得程長庚的傳授，又見過聽過多少好角兒，所以大有助於他的藝術成就。他有一條天賦的好嗓子，寬亮沉厚，開口驚人。唱法都尊古調，不尚花腔，最重吞吐口勁，抑揚頓挫之際，氣韻郁蒼。如柴桑口的哭周瑜，罵楊廣的修草詔，大有一唱三嘆之致，使人听了迴腸蕩氣，魂壘全消。因而人物也就憑着他的歌唱而突出，確是超人的藝術。他不太講求念字，但沒有刺耳的字音，他不講究做工，但舉動自然，神氣十足，人物極為生動。這位老先生的演技，可說是一點不形式主義的！當時學孫派的在戲曲界有時慧寶；在票界有天罡侍者（陳姓，忘其名）。時慧寶是名青衣時小福之子，有嗓子，也有扮相，可惜身上不太講究，他雖學孫的腔調，却并未刻意求精，尤其當吞吐縱送之際，距孫老甚遠。天罡侍者學孫多年，雖能戲不少，並且也拜在孫的門下，可是終究是玩票的姿態，不能與演員并論。

其餘如雙處、汪處（亦票友下海）輩，雖亦一時名角，究未能與孫老比肩。近數十年來，因嗓音難得，繼起更覺無人。孫老在九十歲后（約民國二十年以前），曾在上海再度上演幾天。其時我不在上海，所以沒有聽到，據說仍然有嗓子，不過耳朵已然失聰，辨不出胡琴高低，只能隨口唱，所以常常不能與琴調吻合無間。畢竟是九十老人演戲，人們也不去苛求他了！

譚 鑫 培

譚鑫培是京劇界的一代宗匠。他在藝術造就上是一個了不起的人物。可是他死去已經四十二年，人們也可能有些忘記他了！還有部分的人，更可能用“以余（叔岩）代譚”的看法來遺忘了這位杰出的老前輩。

過去有句諺語：“三年出一個新狀元，三年出不了一个好演員。”的確這樣。過去封建時代里的考試，每三年必有一科，每科必有一個狀元。但是像老譚那樣好演員，卻不一定三年必有一個！

老譚是湖北羅田人。父親唱老旦兼老生，藝名叫天。這個叫天的稱呼，和以後人們對譚鑫培那個“小叫天”的稱呼意義上有些不同，這不是一個褒詞，而是一個貶詞。北方有種小鳥，名叫天子，叫起來其聲尖厲刺耳。譚父嗓近左，音尖銳，不悅耳，所以人呼為叫天，是象徵叫天子的意思。譚鑫培原名秀英，登台演技，則用鑫培，而觀眾總愛稱他為“譚叫天”“小叫天”或名“叫天兒”。因此在當時汪、譚、孫三位大角，都有一個外號，就是“汪大頭”、“譚叫天”、“孫大嗓”。

譚鑫培既是羅田人，當然能說湖北話。同時前三鼎甲的余三勝，本是由漢班轉來，多用鄂音。鑫培湖北人，自然優為之。因此就以余為宗。

用湖北音唱中州韻與用皖豫音唱中州韻不同。湖北音的四聲較為準確，同時恰恰與北京音相反。因此，這種唱法，在譚鑫培