

京剧艺术传承与保护工程

齐心

谈戏说艺

百位名家口述百年京剧传承史

续编

中国京剧艺术基金会 编

上海文化出版社

京剧艺术传承与保护工程

齐心

谈戏说艺

百位名家口述百年京剧传承史

续编

常州大学图书馆藏章

中国京剧艺术基金会 编

上海文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

谈戏说艺：百位名家口述百年京剧传承史：续编 /

中国京剧艺术基金会编. -- 上海：上海文化出版社, 2018.6

ISBN 978-7-5535-1248-8

I. ①谈… II. ①中… III. ①京剧—戏剧史—中国 IV. ①J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 107692 号

出版人

姜逸青

责任编辑

赵光敏

装帧设计

叶珺

设计制作

方明

出版

上海世纪出版集团 上海文化出版社

地址：上海市绍兴路 7 号 200020

发行

上海文艺出版社发行中心

上海市绍兴路 50 号 200020 www.ewen.co

印刷

上海叶大印务发展有限公司

开本

787 × 1092 1/16

印张

10.25

版次

2018 年 6 月第一版 2018 年 6 月第一次印刷

国际书号

ISBN 978-7-5535-1248-8 / J.331

定价

58.00 元

告读者 本书如有质量问题请联系印刷厂质量科

T: 021-66019858

前言

传承京剧艺术 探寻艺术规律

——在《京剧艺术传承与保护工程——老艺术家谈戏说艺》
成果座谈会上的讲话

中国京剧艺术基金会主办的《京剧艺术传承与保护工程——老艺术家谈戏说艺》项目,自2011年启动,历经六年,完成抢救、录制、编辑制作了一百四十五部老艺术家的访谈,业已结集出版了三集大型音像出版物,并且从中编辑出版了丛书《谈戏说艺——百位名家口述百年京剧传承史》。今天我们举办成果座谈会,并向全国的京剧院团、艺术院校、公共图书馆捐赠音像出版物,作为这一大型活动的策划者、发起者和组织者,我深感欣慰。因为,我们为弘扬民族文化,传承京剧艺术、探寻艺术规律,做了一件实实在在的事。

六年前,我们为什么会有做“京剧艺术传承与保护工程”这样的想法呢?因为我是新中国成立以后开始学戏的,那个时候学的剧目、练的功也不少,但是听老师们说,也有很多我们没有学过、没有看过的戏,有很多的技艺和规范等等,我们这一代是不懂的。我们深知,京剧艺术博大精深,有着独特的发展规律。其中最为重要的是,京剧是由艺术家创造并且活在艺术家身上的艺术。一部辉煌的京剧发展史,是以灿若辰星的艺术群体成长史为核心的,是由他们传承、创演的一出出经典剧目,以及在其中呈现的表演艺术组成的。然而随着光阴流逝,老艺术家或者离世或者年事已高,艺随人走,这对于京剧的传承发展,失去了很多宝贵的艺术财富,断裂了很多艺术渊源,我们少了很多手段。因此,抢救、传承前辈艺术家们在学艺、表演、教学乃至创新等方方面面的宝贵经验,包括我们这一代人(包括新中国成立之后中国戏曲学校、北京戏曲学校等前三届毕业生,

梨园世家子弟),把从前辈艺术家、祖辈、名师那里,听到的、看到的、学到的、悟到的,甚至熏到的艺术经验,点点滴滴,总结下来,传播开去,使当下的京剧传承发展可资借鉴,刻不容缓。

这个工程实施的六年里,我们就是抱着这样急迫的心情工作的。这里,有我们这一代京剧人沉甸甸的责任感。

六年来,中国京剧艺术基金会组织摄制力量,在北京、上海、天津、湖北武汉、江苏南京、宁夏、浙江、辽宁、河北等地录制了一百四十五部老艺术家的口述艺术经验专题片。其中包括各行当、各流派的表演艺术家,有成就卓著的鼓师、琴师、教育家、研究家、编剧、导演、舞台美术师,也有谙熟台前幕后的“老戏骨”、管理者;有20世纪三四十年代著名科班戏校富连成、荣春社、中华戏曲专科学校、上海戏剧学校硕果仅存的传人,亦有新中国成立后戏校培养的前几届毕业生;有王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、马连良、周信芳、盖叫天、荀慧生、裘盛戎、奚啸伯、李多奎、张君秋等大师的门徒弟子,有和大师们同台演出的老演员。年龄最大的老艺术家已年逾九旬。在这期间,先后有三十二位老艺术家在录制完成之后,与世长辞,为我们留下最后的宝贵影像资料。

六年来,我们这项工程,得到受访老艺术家们的倾情支持。大家一致认为,这是一项“利在当代,功在千秋”的艺术工程。他们毫无保留地谈戏说艺,身体力行地示范指点,留下从艺几十年的经验及传承体会。那些垂垂老矣的艺术家,尽管身体已经衰弱,但一谈到学戏、演戏,依然神采奕奕,回味无穷。这令我们非常感佩!

这一百四十五部老艺术家访谈的专题片中,当老艺术家们轻轻拂去岁月的尘封,渐次显影当年的记忆,淡定从容、饱含深情地徐徐道来,讲述他们从艺生涯的点点滴滴,梨园行独特的道德传统,京剧舞台上的流光溢彩,从各个维度为我们回放了20世纪30至60年代京剧的辉煌,为我们呈现出一部鲜活的影像中的京剧史。

综观这一百多部访谈专题片,我们深刻的感受有以下几点。其一,当年的好角,无一不是以唱念做打表演技艺的精湛、高超、细腻赢得观众的。几乎所有的老艺术家在分析流派的特点时,回忆与前辈大师同台演出的感受,都是从大师在戏中每一个唱腔、每一个细节处理、每一个技巧运用谈起的。艺术魅力在

于细节,令观众难忘的也是细节,这难道不是当下的演员应该格外重视、感悟的吗?其二,在访谈中,老艺术家们从不同角度勾勒出当年流派的红火和受追捧的盛况,虽然对流派表演艺术风格特色见识见解各异,但从他们的讲述中,我们知道所谓流派绝不是现在存留的几出戏能代表的。各个表演流派的形成与特色,是大量剧目的积累形成,反之,一个流派的式微,也是剧目传承缺失之必然。其三,在谈戏说艺中,老艺术家们不可避免地都谈到自己学艺成长的经历,虽说他们学艺道路不同,成长密码各异,但是我们能从中窥见老一代京剧艺术家成长的共性规律。一是为生存,一是要尊严。那时学艺演戏是他们生命的一部分,戏比天大。要想成为好角,要想在舞台上站住,吃上唱戏这碗饭,就必须经历严苛的基础训练,吃大苦,受大累;要经过拜师学艺,有序传承等一系列的过程。而生存与竞争是他们走完这一过程的原动力。在舞台竞争中自己的表演能够叫好叫座,受同行、观众的尊重,就要技压群芳,就得有创新剧目,就要摒弃门户之见,学得多,会得多,才能与名家同台,才能挑班唱戏,这些在老艺术家们的回忆当中都有体现。貌似简单,实则深奥。其四,京剧的发展离不开创新,创新不能脱离传统根基。我们专门安排录制参加过20世纪60年代中期以来京剧现代戏创作演出的艺术家的访谈。我们看到,当年这批艺术家是一个具有深厚京剧传统根基的群体,在现代戏的演出中,经历了一个主动创新、反复磨砺、挑战自我的过程,从中积累了运用京剧传统表现手段和规律,创作演出现代戏的成功经验。我想,对这些成功经验的总结,对于今后京剧新剧目的创作、表现现代生活、塑造具有时代精神的人物,具有重要的借鉴意义。其五,在谈戏说艺中,老艺术家们回忆当年的恩师、师兄弟、师姐妹、合作者,回忆受到的教诲,看到的好戏、好角,哪怕是一个令人叹服的细节处理,都是那么地印象深刻,有着发自内心的崇拜和尊重,让我们感受到当年京剧大师、前辈与后学之间是怎样的尊师重道,代代相习,艺术传承有规有矩。这就是京剧的道德传统,是当下最应该传承的宝贵精神财富,是我们京剧界的正能量。

六年来,“京剧艺术传承与保护工程”得到党和政府有关部门的重视和财政的大力支持,没有这样的支持,中国京剧艺术基金会纵然有万丈雄心,也无力实施;在此,特别感谢中国京剧艺术基金会的名誉理事齐心女士专为我们题写了“京剧艺术传承与保护工程”的题词,体现了这位德高望重的老人对京剧振兴发

展的殷切之情。我们还要感谢为这项工程认真踏实工作的各个摄制组、各位后期编辑人员、出版单位的工作人员,感谢予以配合的老艺术家所在单位领导、家属以及为这个项目实施付出辛苦的方方面面人士。

同时,为了更加广泛地传播,与海内外京剧后学者、爱好者共同分享,我们将每一位老艺术家口述资料转为文字,进行编辑整理成篇,集结成书,即为《谈戏说艺——百位名家口述百年京剧传承史》。

我们相信,当下的京剧表演者、研究者、教育者、管理者,乃至爱好者,从这本书中,不仅能够看到经典剧目的传承、流派传人的体会及表演方法、京剧界尊师学艺的道德品行、戏班及后台管理的规律,方方面面,开卷受益;更重要的是,大家能从中感悟到:

京剧,究竟是怎么发展起来的;

京剧,要继续发展下去,当务之急应该做些什么!



2017年3月22日

目录

生行

走出自己的路	冯志孝	002
李少春精神影响了我	李 光	005
浅谈京剧俞派小生艺术	李松年	009
回忆我的父亲李宗义	李 岩	013
京剧武生表演艺术初探	李玉声	016
结合自身条件传承前辈艺术	梁 斌	021
艺高不如德高 演戏贵在传神	萧润德	025
京剧表演是在规范之中张扬个性	萧润增	028
谈杨宝森与杨派艺术	叶 蓬	031
要做明白的演员,不做糊涂的戏匠	叶少兰	036
下苦功 练绝活	于万增	040
转益多师话小生	张春孝	044
跟随杨小佩先生学习牛松山一脉京剧小生表演技法	周清明	048

旦行

张派——我幸福的生命转折点	蔡英莲	054
谈京剧黄(桂秋)派表演艺术	黄 克	059
荀派因新法而不同	黄少华	065
我演过的四个小丫鬟	刘长瑜	069

感念老恩师 要成好角儿	刘秀荣	076
在老老实实继承的基础上发展	李玉芙	082
我的父亲梅兰芳	梅葆玖	086
一出《宝莲灯》，一段师生缘	涂 沛	092
梅派传承要重视身段表演	杨春霞	096
唱戏一定要真诚	张南云	099
观众喜欢，就是对我的认可	赵燕侠	103

净行

陈富瑞先生花脸表演艺术与教学	古 峰 蓝煜民 陈治平	108
一定要学裴派，向干爹看齐	李 欣	113

丑行

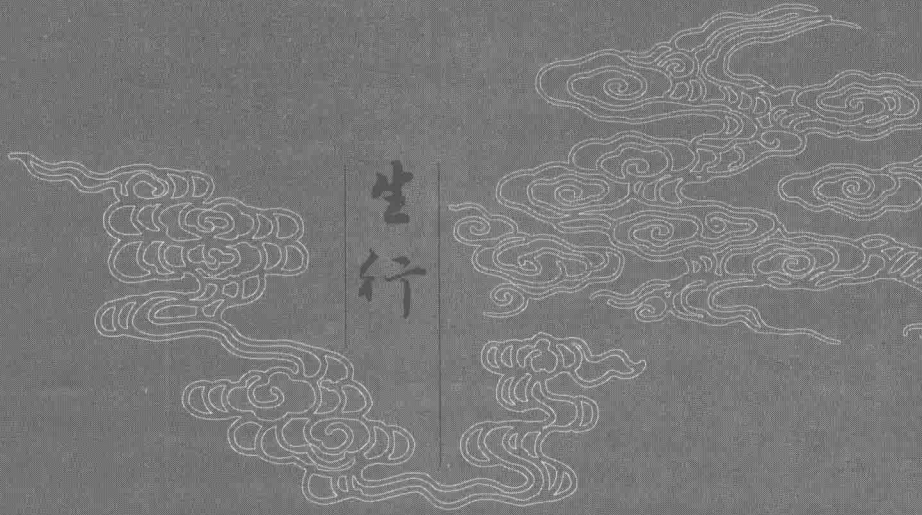
演丑角，就要成为大丑	马增寿	118
孙盛武先生教诲我感悟丑角艺术	寇春华	122
父亲叶盛章的表演艺术撷拾	叶 钧	127

综合

谈谈我做导演的经历	马 科	132
打击乐是合奏，缺一不可	苏焕学 许瑾忠 卜东根	136
干我们这行也要懂戏	松怀忠	142
一台无二戏，配合要默契	燕守平	146
京剧旦角化妆包头的规范与操作	周兰芳	149

后 记	《谈戏说艺》编委会	153
-----	-----------	-----

生
行



走出自己的路

冯志孝 口述



冯志孝(1938—)男,京剧生行演员。北京人。祖父冯蕙林及姑夫姜妙香都是京剧小生演员,姑母冯金芙、伯父冯宇兰均为京剧演员。1951年考入中国戏曲研究院戏曲实验学校,受业于萧长华、雷喜福、贯大元等名师学老生戏。1959年毕业后分配到中国京剧院四团,因在现代戏《红色娘子军》中洪常青和新编历史剧《杨门女将》中寇准的表演,深受好评。1961年,拜马连良先生为师。后常与李少春、袁世海、杜近芳、孙盛武等名家合作演出。常演马派代表剧目《苏武牧羊》《借东风》《甘露寺》《淮河营》《四进士》《将相和》等。

我是国家京剧院的演员,从艺五十四年了。我出身梨园世家,我的祖父叫冯蕙林,和谭鑫培、余叔岩是同期的,他特别擅长穷生戏,姜妙香先生是他的得意门生。我的五大爷叫冯宇兰,是唱小生的,文武昆乱不挡,他的女儿叫冯金芙,是中华戏校的高才生,她跟王瑶卿先生是师徒关系,她擅长演萧太后。孙辈的有冯志清、冯志衡、冯彦华、冯庆华和我。我很少谈世家的问题,我觉得借父之名不足道,自己能走多远,能继承到什么程度,创作到什么程度,得走出自己的一条路来。

我两岁以后经常看大爷和叔伯兄弟们排戏、打把子、练功,小时候耳濡目染就对京剧产生了兴趣。1951年,我考入了戏曲实验学校;1959年,我进入中国京剧院四团;1960年排的《杨门女将》,排完以后我就到一团去了。我是李少春先生、袁世海先生的大团带起来的,我跟李少春先生演《群英会》《借东风》,跟袁先生演《淮河营》《龙凤呈祥》《法门寺》《四进士》等等。由于老先生的提携,我当时是领衔主演,来到一团以后排了很多马派戏,因为我在戏校的时候酷爱马派,那时候戏校又来了一个马派的老师邢维明,教我唱的《群英会》、《借东风》、全部《浔阳楼》、《苏武牧羊》,所以我对马派艺术接触得比较早。我看了不少马(连良)先生的戏,马先生的艺术是全方位的,唱、念、做、舞,舞台、美术、音

乐各方面都十分讲究,台上的幕、围桌、椅帔都漂亮极了,而且相当协调,所以我认为马派艺术的一个最大的特点是协调美。我对马先生的念白印象特别深刻,他的念白是十分讲究的,我理解的念白好,是要有根基的。马先生的念白是“上得去,下得来”。比如《龙凤呈祥》,乔玄见主夸刘备长得好,要促成这个婚姻,他的念白是高声念,我管它叫“上得去”;比如《淮河营》,蒯彻这个人物是十老之一,号称舌辩侯,他去说服刘长,他就是念底下的,就是“下得来”。“上得去,下得来”不是人为的安排,是人物的需要,所以念白很有味道,非常地有利于刻画人物。马老师教导我要加强念白,要克服枯燥去练功,研究人物、研究节奏、研究轻重缓急。老戏是很有魅力的,不管是杨宝森先生,还是马先生、谭先生,哪怕他们都演一出戏《空城计》,我都会去,听多少次也不腻。裘盛戎先生的《坐寨盗马》我也去,李少春先生的《红灯记》《战渭南》《将相和》《野猪林》我都是看不够。

我接触马派之后参加的创作剧目第一个就是《杨门女将》,那时我二十一岁。我演的寇准这个形象在这出戏里戏份并不大,但是他起一个调节气氛、承上启下的作用。当时你问我马派是什么?我实在是不太熟悉,我只是看过马先生戏,听过马先生的唱片,学了三出马派戏,仅此而已。但我用马派的方法创造了寇准这个人物后,反响很大,老师和观众都给了我很大的鼓励。所以这个时期,我继承了很多马派的传统剧目,有《四进士》《清风亭》《苏武牧羊》《法门寺》《赵氏孤儿》《青梅煮酒论英雄》《三娘教子》《审头刺汤》等等。我认为老一辈的东西要认真继承,但包袱也不必背着,这样才能够一代胜似一代。马先生老跟我说,你学我民国十八年。就是十八加十一,马先生二十九岁正式从谭派艺术中独辟蹊径,创造出自己的马派艺术,他不愿意你学他晚年,要学习马先生从谭派演变出马派的创作历程。我那个时候大量地听马先生的唱片,另外还要练好基本功,研究先辈的艺术成就,一定要了解创作过程,不要就看成果。所以说,演员学流派但不要被一个流派束缚住,通过打基础,眼界提高了,才会有鉴别能力。

《红色娘子军》是1972年拍的电影,我饰演洪常青。这个戏是根据同名芭蕾舞改编的,当时《红色娘子军》的排练组太强大了,作者是阎肃,就是《江姐》的作者;李少春先生导演,导演组其他人还有夏永泉、白继云、刘世翔、孙元意,技导组是张春华领导,还有刘世翔、罗喜钧等,唱腔是李金泉先生负责,下面还有张君秋、关肃霜;指挥是女指挥家郑小瑛,这个班子真是呱呱叫。扮演洪常青这个任务交给我以后,我是如坐针毡。因为我是唱老生的,这个戏唱、念、做、打都有,我第一个想到的就是要突破老生这个圈,我每天去练功,先练基本功后翻跟头,每天压腿、踢八十腿,完了搬腿,再完了就是遛虎跳,最后跟他们翻大跟头。为排这个戏,我做了一个加大运动量的准备工作。嗓子也得加大运动量,有很多唱,特别是还要边打边唱,对一个老生来说挺难。所以这个集体对我帮助特别大,首先是李少春先生给了我一个

很大的启发,洪常青穿白西装戴着黑领结,穿着白皮鞋,当时怎么设计身段我没有把握,看着很不舒服。有一天李少春先生跟我说,当初他排《柯山红日》的时候怎么走都不像,苦恼了好多日子,后来还是回到京剧的传统里去,找到了答案,就是脚步问题,他就让我穿上皮鞋走脚步,我回想是这么回事。咱们京剧老生四种脚步,蟒的脚步、官衣的脚步、褶子的脚步、箭衣的脚步不能雷同啊,在什么地方再结合人物,脚步是不一样的,所以我恍然大悟了,西装的脚步怎么走,李少春老师让我拿着扇子在屋里走,又给我设计身段。这些老先生就活在艺术氛围里,一个演员的成功离不开努力,也离不开一个环境。那时候很多人都支持我,名家就不说了,有一个炊事员徐师傅,每天大伙儿排队吃饭的时候,我得多练一会儿功,我去的时候就没人了,菜也凉了,徐师傅一个人坐在那一直等着我,说为娘子军这个戏也要贡献力量,当时我非常感动。所以说《红色娘子军》的演出和排练过程,对我艺术上的提高是非常有意义的。

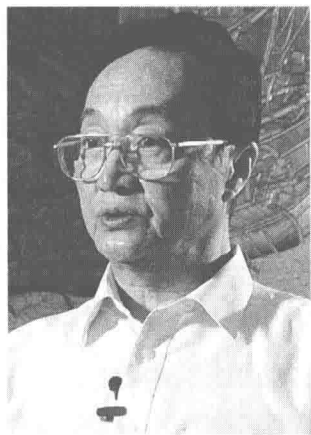
《调寇审潘》这个戏是1986年范(钧宏)老师给我量身打造的一个戏,是根据《清官册》改编的。改编戏非常难,要保什么东西,要创什么东西得明白,范老原来也会演,也是名票,所以他对戏的结构特别门儿清。我觉得他改编剧本好在什么地方呢?《清官册》里“叹五更”是主要唱段,我跟范老介绍过《伍子胥》也有、《捉放旅店》也有、咱们这个也有,怎么跟这戏结合起来有所出新才好,范老也说要层次写得让新观众满意,也要让老观众满意,达到这样一个结果。戏里有一大段念白,可以说是京剧里最大的一段,很吃功夫,这个范老保留,“一轮明月”范老保留,这样的传统戏的改编把经典全保留,又加了新的东西。范老交给我头稿以后就故去了,以前我演出的这个剧目没有这么大幅度的改编,但是我已经感到有些老戏很单薄了,自从排了这个戏以后,我似乎在方向上明白了一点,有一些崭新的感觉,如果原封不动,很难适应社会的需要,很难给人以强烈的社会意义的启迪,没有这种启迪,新的观众也不会接受。

所以我想我们当代的演员应该下定决心,要终身练功学习,提高自己的表现能力,有好的剧本才能够去体现。如果我们有一种浮躁的心理,那么从事高大精深的京剧艺术,就不能够创作出划时代的艺术产品,这种团队精神和这种社会责任,我们一定要认识到,要坚持下去。习主席的讲话使我们的文艺工作者,看到了春天,看到了希望,我也希望在讲话精神的鼓舞下,能够创造出更加有利于我们社会正能量的作品。京剧艺术靠传承,要薪火相传,我这些年做了一些教学工作,在带研究生,给他们讲《苏武牧羊》全剧,我发现现在的孩子和青年领会力非常强,而且他们的喜爱程度使我认识到京剧是有市场的,京剧是有接班人的,我愿意和这些好学的朋友们一起共同研究我们的国粹艺术。

(雅 璐 整理)

李少春精神影响了我

李光 口述



我是国家京剧院的武生演员李光,1960年毕业于中国戏曲学校。在校期间,我先学老生后学武生。我的老生老师是贯大元先生,武生老师是茹富兰先生,后来又跟孙毓堃老师、刘砚芳老师学过戏。我学的多是天霸戏,比如《恶虎村》《连环套》等。

我特别欣赏李少春先生,到中国京剧院之后,看李少春先生的戏比较多。我觉得在中国京剧发展史上,李少春先生可以说是贡献最大的一位,他文宗余,武宗杨,文武兼备。他的戏我印象最深的就是《野猪林》和后来的《大闹天宫》,当时我的志愿就是一定要把这两出戏落实到我的身上,所以我为了学演这两出戏付出了很多。也正是由于这两出戏,我才对李少春先生的艺术有了更深的理解。

李少春先生给我感触最大的,就是他在艺术创作方面对京剧的贡献。他这一生都在进行着京剧艺术的创作和探索。他自己能创腔、能排戏、能导戏又能演戏。在排新戏的过程中,有导演的情况下,他不光能做到导演要求的,而且他做的比导演想的还要丰富。李少春先生代表剧目的创作很多是在原有的基础上重新改编,《野猪林》就是从原来的折子戏发展到现在的大戏,保留下来成为经典。同时,我觉得李少春先生还有一个重要的特点,那就是他没有被流派束缚住,

李光(1941—)男,京剧生行演员。著名京剧表演艺术家李宗义长子。自幼受家庭熏陶,九岁正式登台和父亲同台演出由田汉编剧的《江汉渔歌》。1952年考入中国戏曲学校,工文武老生、武生。受业于贯大元、茹富兰、王连平、孙毓堃等,又得盖叫天、李少春、张云溪等指点。1965年调入中国京剧院,在现代戏《平原作战》中扮演赵勇刚。1984年,他主演了由《打金枝》改编的剧目《汉宫惊魂》,对人物有新的塑造,充分展现了他文武兼长的艺术才能。在新编的神话剧《八仙过海》中饰吕洞宾一角,在继承学习李(少春)派的基础上,有了一定的创造。擅演剧目有《闹天官》《野猪林》《汉宫惊魂》《平原作战》《八仙过海》等。

而且他在流派的基础上,通过自己的努力超越了原来老师们的艺术水平。在表演上,他基本是文戏武唱、武戏文唱,文戏不温、武戏不火,这是需要有相当造诣才能到达的。李少春先生在掌握艺术的准确性方面也是相当高。我听他讲过,越是上座率不好的情况下他越卖力气,因为来看戏的观众是忠实观众,就这点来讲他跟别人的想法和思路往往是不一样的。他在舞台艺术处理方面同样是如此,他跟我讲过一些演出的体会,作为一个演员在台上首先要做到几点,那就是“精神点、聪明点、干净点、利落点,还要幽默一点”,也就是说他在这几方面经常给自己敲一下警钟。

虽然我没跟李少春先生学过戏,但是在后来排现代戏的过程当中我有幸遇到了他。他是《平原作战》第一个导演,所以排《平原作战》的过程当中,我们接触得是最为密切的,而且谈了很多,实际上我们聊的全是传统戏和他的演出经验。他跟我讲,作为一个演员必须要有自己的创作,他说余叔岩先生就是在教他的过程中说过,你只能演我教你的戏,猴戏不许动。那么余先生走了以后他不得不往猴戏发展,因为如果按照余先生那些戏演的话,确实束缚了他的手脚,所以在各方面的形势之下,猴戏也就慢慢恢复了。李少春先生告诉我们,每个人都有每个人的特点,你们一定要放手去向人家学习。后来我也是本着这个精神,在艺术发展道路上这样去做的。

李少春先生排了一出《战渭南》,是《三国》当中的一折。他演的是韩遂,穿官衣戴乌纱,是文官打扮。有一场戏是探子报,报的是什么我忘了,但是他的动作我现在还记得,他当时脸朝后,听完报后一拍桌子,转身亮了一个钟馗的相,这个当时把我们都给震住了,也许因为这是他排练过程当中没有安排的动作,是在舞台上临时发挥的。他曾经跟我讲过,不要死背戏,一定要看好、想好,根据台上的具体情境发挥应变。另外,根据观众的反应,演员都必须有所变化。当时李少春先生演的是个配角,但在他的身上,我看不出来大小角色的区别,他就是角儿,京剧艺术就是一个体现角儿的艺术。还有一出《二虎山》,原来他穿的是改良靠、额子、翎子,是他为了椅子上的那点东西设计的,所以他变成短打扮。

1958年,中国京剧院用了十天的时间排了一出《白毛女》。那次彩排在大众剧场,电影界、话剧界、戏曲界的知名人士全去了,主要看的是李少春先生演杨白劳。当时李少春先生的表演把所有人都给震住了,他就是用传统的東西来反映现代生活,在他身上真是如鱼得水,包括他的京白、韵白,现代戏谁能敢用韵白?他就用了。他来源于生活的一些表演细节,比如说黄世仁给了杨白劳一碗茶,他当时设计的是手捧着茶碗,作为杨白劳这样一个人物,他从来没有享受过这种待遇,不可能一只手拿,他是个穷人,东家的茶碗万一碎了怎么办?所以就这点细节他都不放过。李少春先生在创作过程当中离不开生活,而且善于观察,比如《野猪林》那段反二黄,过去是吹腔,后来改成反二黄,他说在他年轻的时候曾经听见一个要

饭的哭喊声，特别像京剧里边的反二黄，所以他要在这段唱腔用上反二黄，突出表现力。这段唱腔还吸收了豫剧《红娘》的一段唱，就是“壮怀得舒展，贼头祭龙泉”这两句，因为字多，按京剧唱腔容纳不进去，但这个词又特别好，借鉴点别的唱腔吧，但是又不露痕迹。

看李少春先生的《恶虎村》真是一种享受。这出戏，李万春先生演有他的特点，李少春先生演也有自己的特点。比如说，表现黄天霸心狠手辣这一点是李万春先生的拿手好戏，而李少春先生从另一个角度演就高于他的身份，同样一出戏，两种不同的风格。过去是戏为技巧服务，而李少春先生是技巧为戏服务，使用技巧得看这戏需要不需要，需要才用。他排过一出《水帘洞》，他把体育项目的撑杆跳都用上了，上三张高。所以说他脑子太丰富了，会的太多了，所以他排戏的时候能借鉴的东西也比较多。李少春先生一个出场要有十个方案，从十个方案里选出一个来，一个出场决定一个演员在这个戏里边的命运。我觉得这个对我启发很大，因此我特别重视每个戏的出场。

“文革”后恢复了传统戏，我第一个恢复的传统戏就是《大闹天宫》。

这个戏是在李少春先生这个戏的基础上重排的，演出效果相当好。另外一出戏就是《打金砖》。这个戏我当初看的是谭元寿先生的。《打金砖》是由李少春先生创排的，这出戏的确好，技巧相当好，唱腔全都是老唱腔，就是把“草桥关”、“太庙”这几个折子戏连起来。后来经过我们一块儿研究，就把这个戏发展成了《汉宫惊魂》，没想到引起非常好的反响。因为从历史来讲，刘秀并不是个昏君，他不但没有乱杀功臣，还保护了功臣，所以我们演这出戏既保留了它原来好的东西，也去掉里面原来的糟粕。因此，我们在排《汉宫惊魂》的时候，老的唱腔基本没动，就是把词稍微变了变，吊毛、僵尸、倒扎虎、跪搓这些技巧不但保留了，还有新的变化，比如最后从高台翻下来，原来就是倒扎虎或者走抢背，我就走了一个变格的“三百六”。所以说这是一个改编比较成功的戏。还有我演的《野猪林》，同样是在《野猪林》电影的基础上改编的，比如说电影里头没有舞剑，我编一段舞剑，是我跟乐队在一起编的，现在落到舞台上的演出版本就是我們改编后的版本，全都加上了舞剑。

现代戏《平原作战》可以说是我的代表作。作为一个演员来讲，一辈子能够留一部电影是一件很不容易的事情，所以我也感到欣慰，人家要看李光的艺术造诣是什么样的，这出戏可以说是我的一个代表。我在创作的过程当中也是比较精心的，这里也充分体现了一个集体创作，大家你一言我一语。比如说有几场戏是比较突出的，“火烧炮楼”这场戏，就是说打进敌人内部，不可能带着枪，所以只有空手拿着个鞭子，鞭子可以当武器，还有一个是沙袋，所以我们后来就用这些地形地物，把这场戏编排得还是比较火爆的。比如“上炮楼”，我们是根据当时一个杂技节目《智取炮楼》学习来的。还有一个就是“举虎跳”也是从杂技那来的，所以我们本着李少春先生这种思路，不管什么剧种，只要是对我的戏有好处的都可以拿

来借鉴一下。所以我们在《平原作战》“智取炮楼”这场戏,用特殊的道具设计特殊的一种打法。这出《平原作战》拍电影是大家集体智慧的成果,在过程当中突破难点,最后拍成电影很成功,跟两位导演是分不开的,一个是崔嵬,一个是陈怀皑。现在来讲很难找到像这样懂京剧的导演了。这个戏在拍电影过程中,头一个突破点,就是舞台原来没有的在电影中有所体现,当时我提出一个建设性的意见,我说我现在的技巧只完成了三分之二,还有一点没有显示出来,我能翻。崔导演说我给你安排,就在上火车的时候给我安排了两个前扑上火车,当时就得到了崔导演的赞赏。一个艺术品必须要有一个很好的合作集体,我们现在有很多戏需要这些老先生帮着指导,有些事情还是得要集思广益,多请些专家帮着一块儿创作。我们这个戏,集中了很多的名家,袁世海先生、高玉倩、李维康等,大家一起合作,就像一个很完整的整体,没有这些演员的配合,没有这些名家捧着,是达不到这种效果。《平原作战》拍电影应该说比《红灯记》电影又上升了一步。《红灯记》就是把戏从舞台拉到银幕原封不动。《平原作战》拍电影时是重新搭台,三面是景,一面是摄像机,如果十项技巧有一项错了的话,都得重新来。比如我们拍那个炮楼开打,摄影师为了拍近景确实没少费劲。

说句良心话,我这一生有两个辉煌,一个辉煌是拍电影《平原作战》,第二个辉煌是在国外打响京剧。1989年我们在日本三个半月演了一百一十一场《龙王》。《龙王》这戏我们在两个城市演的,东京和名古屋,就两个剧场演了一百一十一场,场场座无虚席,一年之前售票就都卖光了,创了五个之最,收入最丰、时间最长、投资最多,有史以来中日两国同演一个剧目。《龙王》演出的成功,说明京剧不光在国内有市场,在国际上也大受欢迎,我们在日本红了以后,有一百多个国家邀请。《龙王》这个戏一共要演四个小时,演出中途观众要吃两顿饭,休息两次,我们中方占一个半小时,日方占两个半小时。那个时候我已经四十八岁了,还能翻呢,可惜国内没看到。

因为我从小的时候就非常崇拜李少春先生,以至于后来我的艺术道路也受到李少春先生的影响,我自己加以努力,所以创编了不少新的剧目。总而言之,我受到李少春先生的影响确实不少,在排戏过程当中借鉴了很多东西,不光看京剧,还看地方戏,凡是好的都要吸收,不好的也看,从中吸取教训。天天演的戏,人会很疲劳,但是每场演出都要跟头一次演出一样,第一是对艺术负责,第二是自己在艺术方面充分发挥,我觉得这才是个好演员。

(雅 璐 整理)