



COMPLETE COLLECTION  
OF CHINESE OPERA  
中国戏曲艺术大系

中国戏剧出版社



中国戏剧出版社编

# 说王侯卿

京剧卷



国家出版基金项目  
NATIONAL PUBLICATION FOUNDATION



说

王德

WANG DE



## 图书在版编目 (CIP) 数据

说王瑶卿 / 中国戏剧出版社编. --北京: 中国戏剧出版社, 2011. 1

(中国戏曲艺术大系. 京剧卷)

ISBN 978-7-104-03379-0

I. ①说… II. ①中… III. ①王瑶卿 (1881~1954) 一生平事迹②王瑶卿 (1881~1954) —表演艺术—艺术评论—文集 IV. ①K825.78②J821.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第254309号

### 说 王瑶卿

策 划: 李鸣春

责任编辑: 李鸣春

书籍设计: 正是设计

责任校对: 周宝顺

责任印刷: 冯志强

---

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网 址: [www.theatrebook.cn](http://www.theatrebook.cn)

电 话: 010-58930221 58930237 58930238

58930239 58930240 58930241 (发行部)

传 真: 010-58930242 (发行部)

---

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层 (100097)

---

印 刷: 北京博海升彩色印刷有限公司

装 订: 北京今日风景印刷有限公司

开 本: 787mm×1092mm 1/16

印 张: 16.5

字 数: 256千

版 次: 2011年1月 北京第1版第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03379-0

定 价: 34.00元 (软精装)

---

版权所有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系。

# 出版前言

【戏曲研究】

Talk About Wang Yaoping

1990年，为了弘扬民族文化、振兴京剧艺术，文化部举行了纪念徽班进京二百周年盛大演出活动。各地京剧院团纷纷进京献艺，一时间你方唱罢我登场，首都戏曲舞台上可谓名角荟萃、流派纷呈、争奇斗艳、蔚为大观。值此之际，中国戏剧出版社也出版了一套“戏曲流派艺术研究丛书”，旨在对京剧流派表演艺术进行评价和总结。正如丛书的出版前言所说：“我国戏曲艺术的发展历史培育了艺术流派，反之，艺术流派的竞芳争妍和春华秋实，又丰富和充实了戏曲艺术的宝库。因此，从各种各类艺术流派的研究入手，将会是继承戏曲的传统艺术经验，总结表演艺术体系，探索戏曲美学的有效途径之一。”

正基于以上宗旨，中国戏剧出版社推出了谭鑫培、杨小楼、马连良、余叔岩、周信芳、王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、侯喜瑞、裘盛荣、萧长华等人的艺术评论集。今天看来，这套评论集的价值在于：1.选择的评论对象都是彪炳史册、开宗立派的一代宗师，具有流派代表性。2.评论者均为表演艺术家或评论大家。对于评论对象，他们或亲眼目睹其表演，或亲身参与过合作，或亲耳聆听过其艺术教诲。所以，书中所涉事实均为第一手资料。述，能使人有身临其境之感；评，能抓住对象之神韵；论，则行家里手、语中肯綮。因而其史料与学术价值得到了业内人士与戏曲爱好者的认可。

二十年过去了，该套丛书早已在市场上脱销，却仍有很多人询问、查找。为满足读者的需要，我们决定将这套丛书再行出版，并纳入我社“十一五”国家重点图书出版规划项目——“中国戏曲艺术大系”中。但此次出版，绝非简单的照抄、重印，而是在“中国戏曲艺术大系”整体编辑思路的观照下，对原有丛书做重新的修订与设计：1.在体例上，以“说”为新版丛书的风格、定位，以生平事迹、艺术评价、逸闻轶事等板块对文章重新分类、组合；2.在内容上，顺应当下读者的接受需求，删去原丛书带有明显时代局限性的文章，补充了一些具有新材料、新观点的评论文章；3.在形式上，对开本、封面、版式做重新设计，使其更富现代感，力争给读者带来赏心悦目的阅读体验。

这套丛书，只是我们“中国戏曲艺术大系·剧人部·评论篇”的首批出版计划，今后还会陆续推出其他表演艺术家的评论专集。在此，诚恳地希望这套以全新面貌以飨读者的系列丛书，继续得到专家和广大读者的指教与喜爱。

中国戏曲艺术大系编委会

中国戏剧出版社编辑部

2010年10月

# 说 王瑶卿

出版前言

## 壹

突破藩篱 锐意革新

卓越的戏剧改革家和戏剧教育家王瑶卿先生

回忆王瑶卿先生

继承着瑶卿先生的精神前进

良师益友 艺苑楷模

王瑶卿

革新精进的先驱 继往开来的宗师

——纪念王瑶卿先生诞辰一百周年

缅怀王瑶卿先生

诲人不倦的师尊

——回忆王瑶卿先生

王瑶卿先生二三事

忆王瑶卿老师

京剧生、旦两革命家

——谭鑫培与王瑶卿

王瑶卿与四大名旦

王瑶卿与老生艺术

继往开来 一代宗师

——纪念王瑶卿先生



001

笔歌墨舞奇主

刘乃崇

刘乃崇

涂沛

093

091

071

程玉菁

许姬传

李洪春

062

060

053

贯大元等

史若虚

046

026

董维贤

俞振飞

梅兰芳

周贻白

马彦祥

021

017

015

008

003

要想生巧需用脑

王瑶卿与京剧《柳荫记》

王瑶卿先生谈十三妹的「驴」

王瑶卿先生谈「松紧带」唱法

古瑁轩见闻录

## 貳

诲人不倦 桃李满门

承前启后 一代大师

忆瑶卿老师

王门学艺记

春华秋实

——纪念王瑶卿先生百年诞辰

念昔绛帐里，淳淳频发蒙

姓名香馨满梨园

——回忆王瑶卿先生

「柳荫」一曲忆王师

活用程式的典范

——忆向王瑶卿老师学戏

频添沃壤培桃李 永铭严师诲淳淳

——纪念瑶卿老师

回忆我的师父——王瑶卿先生

王门弟子述评

王瑶卿的嫡派传人

出版后记

155

王荣增

黄克保

彤马

黄蜚秋

姚保瑄

110

112

142

146

149

程玉菁

于玉衡

王玉蓉

157

166

168

南铁生

张君秋

180

194

荀令香

杜近芳

203

212

谢锐青

217

刘秀荣

226

吴绛秋

235

苏旷观

238

吴小如

243

壹

突破藩篱  
锐意革新







中国戏曲艺术大系  
COMPLETE COLLECTION OF CHINESE OPERA



《雁门关》王瑶卿饰萧太后

# 卓越的戏剧改革家和 戏剧教育家王瑶卿先生

马彦祥

曾经在京剧艺术事业上贡献了他的毕生精力的王瑶卿先生，终于因患脑溢血症不治，于1954年6月3日在北京逝世了，这是中国戏曲事业发展中的重大损失！

瑶卿先生生于1881年，13岁（1894年）开始演戏，45岁（1926年）时因嗓音“塌中”不能再唱，以后就脱离舞台生活（瑶卿先生45岁后还曾经登过一次舞台，时间是1930年1月，在天津新新戏院演出了三场《雁门关》），把他的全部精力致力于教授和指导年轻的演员，一直到他去年8月间卧病的前一天，从没有中断过他的工作。六十年中间，他在京剧舞台艺术方面作出了难以估计的巨大的贡献，他不仅为京剧旦角的表演方法开辟了新的道路，而且使旦角在将近三十年来的整个京剧界中焕发着灿烂的光辉。

京剧是从封建社会的基础上成长起来的一种艺术，因此就不可避免地具有相当深厚的封建传统。这种传统表现在表演艺术方面的主要是崇尚典范，讲究宗派，一切墨守成规，反对改革和创造。瑶卿先生就在这种艺术传统的影响之下，当他不到30岁的时候，大胆地开始了对于京剧舞台艺术进行各种革新的尝试。

他不满意于当时舞台上的旦角永远是用了一成不变

说  
王  
瑶  
卿

京剧卷

【剧人部】——评论篇  
Peking Opera Volume



的类型的表演方法来表演各种不同的角色。他认为一切表演都应该根据人物的身份和人物在剧中的行为来进行，做到近情合理，“让观众看着像是真人真事”（瑶卿先生语）。他起初是唱青衣的，青衣所扮演的人物不外是贞女烈妇或名门闺秀，形象都要十分端庄严肃，所以青衣只要有嗓子能唱就行，根本无需什么表情做工。瑶卿先生首先打破了这一陈规，他是京剧中第一个演员尝试着从体会剧情出发、以细腻的表情和做工来表演青衣的角色，他发展并且提高了京剧旦角的表演艺术。

《母女会》原是青衣的正工戏，在瑶卿先生以前以及和他同时代的旦角向来都是按照着传统的青衣路子来演的，王宝钏自始至终就是“捧着肚子死唱”（瑶卿先生语），扮相是大头上面挽观音兜，插抱头莲。瑶卿先生就不是这样，他先设想剧本中规定的情境，王宝钏这时正在病中，不应该还是和平时一样，他就将她的扮相改为从髻上垂下一缕散发，这样不但与她的唱词“这几日未梳妆思念夫君”的词意相吻合，而且给王宝钏增添了一种凄楚可怜的神态，尤其在她表示“冻饿死在寒窑也不回相府的门”时，将这一缕散发边弹边洒，使她的与父亲不妥协的坚决意志得到了更有力的表现。在唱腔方法上，他不像一般青衣那样只顾到“字正腔圆”就算尽责，他更能将王宝钏当时的爱和恨交织着的错综复杂的情绪通过他的唱腔委婉地传达出来。有看过他表演这出戏的人曾经给了他这样的评语：“做工甚细，念白也传神，一句‘如此待女儿打打扫扫’能叫人落泪。”<sup>①</sup>青衣的表演能做到这样动人，在当时几乎不能不说是一种奇迹了。

正因为瑶卿先生的演剧是从体会剧情出发的，所以他的舞台艺术上的改革是多方面的，他不但改革了旦角的表演方法，而且还改革了角色的扮相、腔调，以至于剧本的内容。

《打渔杀家》的萧桂英，原来的扮相是戴有穗的渔婆罩，披云肩，瑶卿先生认为一个渔家女子这样装束未免过于花哨，他就改为戴小草帽，穿蓝布女茶衣。《樊江关》的樊梨花、《破洪州》的穆桂英，原来都戴七星额子，扎硬靠，由瑶卿先生起，都改了扎软靠，樊梨花改戴观音兜，穆桂英改戴蝴蝶盔。《女起解》头场祭狱神，原来只唱四句〔原板〕，瑶卿先生把它改为唱八句〔反二黄〕，其他唱词和场子亦有很大的改动。《长坂坡》“托孤”一场，糜夫人与赵云二人原来有一段很长的对白，以当时极度紧张的战争环境来说，这样冗长的对白是不合情理的，瑶卿先生改为一见赵

云先问全家下落，紧接着就由赵云问阿斗，这样就较原来的场子紧凑得多了。《枪挑穆天王》，按老路子是穆鸿举被杨六郎当场刺死的，瑶卿先生以为穆桂英已与杨宗保结了亲，如果她的父亲被杨六郎刺死，穆桂英不念杀父之仇，竟嫁了仇人之子，一同投宋，情理上说不过去，而且观众也不会同情穆桂英的，于是他就把剧情改为穆桂英将穆鸿举救回来了。

类似这样的改革在瑶卿先生所演出的节目里是到处都可以发现的。他这样做，据说在当时曾经很受一些前辈们的指摘，说他不应该任意破坏规矩，甚至还有人讥笑他所唱的腔调没有板眼，是洋腔。然而不久以后，事实证明了他这样做是完全正确的，他所改革的一切在京剧界完全通了“大路”，有很多演员遵循着他的道路走而成为京剧艺术的优秀演员。

作为一个演员来说，三十余年的舞台生活不算很长，然而瑶卿先生的丰富而渊博的舞台经验和舞台知识，却几乎是令人难以置信的。和他过从较密的人经常可以在他的家里看见他一手捧着水烟袋，一手捏着纸媒，对着满屋子的客人滔滔不绝地讲着百年来的京剧艺术的种种变迁和掌故。他不仅熟悉旦角的戏，而且熟悉旦角以外各种角色的戏；他不仅能排戏，而且能编戏；他不仅懂得表演，而且懂得音乐（包括腔调以及文武场面）。他仿佛是一个艺术的宝库，里面蕴蓄着无限的艺术珍藏，等待着人去汲取。有些朋友在背后常常称他为“百科全书”；遇到在戏曲方面有任何疑问或不能解决的问题时，就说：“到大马神庙（瑶卿先生的住处）找百科全书去。”只要找到了他，就没有解决不了的问题。

去年6月间，我为中国京剧团排演《柳荫记》，企图通过这戏在表演和音乐方面做一些改革的尝试。剧本是根据川剧本加以整理的，在唱词方面，许多地方我有意地保留了川剧高腔长短句的特点，突破了京剧唱词的基本规律“二二三”、“三三四”的句法。我想：唱词的形式既有改变，唱腔也就非变不可。当我把这意图和演员们讨论的时候，有一部分演员是信心不高的，认为用皮黄唱长短句，〔散板〕还容易解决，整段的唱词就有困难。然而我们有一个共同的信念，只要去请教王瑶卿先生，这些困难一定都能够克服。

在给瑶卿先生送了剧本之后的第三天下午，我到大马神庙去看他，他一见我就开玩笑地对我说：“怎么着，又给我出题目啦？”



“您看究竟能唱不能？不能唱，咱们改”。

“甬改。词儿是死的，人是活的。不管什么词儿，没有唱不了的。砚秋《文姬归汉》里的‘胡笳十八拍’，我都用皮黄给唱出来了！”瑶卿先生说话向来就是这样爽快。

过了几天，他通知演员们去试唱。想不到，无论是〔四平调〕，是〔反二黄〕，尽管字数参差不齐，完全不合京剧的传统规律的，经瑶卿先生在唱腔的原有基础上稍加变化之后，竟然每一句都是那样自然地可以用皮黄腔唱出来了。

这应该说是京剧音乐改革工作的一次具有重大意义的事件，它使京剧音乐从固定的、程式的唱法中解放出来了，这正是执行党“推陈出新”的戏曲改革方针的结果。

《柳荫记》的演出，在艺术改革上如果说有些成就的话，主要应该归功于瑶卿先生的音乐创造，他不仅解决了唱腔的技术问题，还值得特别提出的是，他创造的唱腔大部分是密切地结合着剧中人物的思想感情的；观众通过这些唱腔，不难体会到剧中人物的情绪随着剧情的逐步发展而在起伏变化。这里，瑶卿先生曾作了若干大胆的尝试。在《十八相送》中的“行路”一场，梁山伯和祝英台各有两段很长的唱词，两人一面走着，一面唱着。前三段都是代言体，直到第四段祝英台唱“一句话问得我无言讲”，才由代言转为描写祝英台的内心活动。这几段唱词很难安排，瑶卿先生起初想用〔流水〕，后来想用〔西皮原板〕，都觉得不能传达梁、祝二人当时的委婉心情，最后决定用〔南梆子〕。他说：“〔南梆子〕这么用法是从来没有的，可是这里只有用〔南梆子〕才合适”。但是问题又发生了，第四段祝英台的唱词“一句话问得我无言讲……”，如果继续唱〔南梆子〕也是不相宜的；按情境说，应该唱〔二六〕转〔快板〕。瑶卿先生在这里就大胆地创造了由〔南梆子〕转〔二六〕的新的唱法。此外如在第六场《思兄》中，以〔四平调〕来表现祝英台思念梁山伯的哀怨情绪，在第七场《访友》中，梁山伯听说祝英台已经许配马家时以小生唱〔反西皮〕等，都可以说是京剧中的创格。

在瑶卿先生的一生事业中，与他的在舞台艺术方面的勇于改革和创造的精神同样值得引起我们重视的，是他在教授与指导后辈年轻的演员方面所做的巨大的工作。他是全国戏曲界授徒最多的一位卓越的导师，将近三十年来，经过他教导的演员至少当在四百人以上，今天在舞台上比较有些成就的京剧旦角几乎无一不曾受过他的教益。

可以这样说吧，近三十年来的京剧旦角艺术的发展和王瑶卿先生的名字是分不开的。

但是在教学上，他从不希望别人模仿他，他反对宗派，他认为宗派是束缚演员艺术生命的锁链。据他的学生告诉我说，从前瑶卿先生对于他认为比较有天赋的、艺术上有前途的学生，甚至于严格地限制他（她）们去观摩业已成了派的一些名演员的戏；他说，他不是反对学习别人的长处，他是反对他（她）们单纯地去模仿别人。当年四大名旦能够各展所长，自成一派，可以说都是受了瑶卿先生这种主张的影响。

中央人民政府成立以后，文化部聘请他为戏曲实验学校教授，1951年，中国戏曲研究院成立，文化部正式任命他为戏曲实验学校的校长。他在中国戏曲研究院成立典礼大会上致词，说：“政府任命了我，是咱们戏剧界大家的光荣，我虽然年纪这么大了，既赶上毛主席的新时代，就应该有一分精神尽一份力量”。他在学校就任校长的那一天大会上，同样作了坚决的表示：“我要把我平生所学的、所会的，毫无保留地全部贡献给国家”。这位曾经从事了半个世纪以上的老戏剧家的响亮宣言，给了整个戏曲界以莫大的鼓舞。

三年来，瑶卿先生又开始了他的艺术新生命，他把全部精力贡献给了人民的戏曲教育事业，他关心和爱护戏曲艺术的新一代，正如几十年来关心和爱护他自己的艺术一样，他孜孜不倦地教育他（她）们，把他（她）们引向艺术的真实的道路上去。他虽然已经年逾古稀，但对自己是严格的，同样地对他的学生们也是严格的。他就是这样的一位艺术家。

瑶卿先生虽然逝世了，但是人们永远不会忘记他为人民戏曲事业六十年的奋斗，他的名字将永远被记载在人民的戏曲史上。

# 回忆王瑶卿先生

周贻白

王瑶卿先生的逝世，在中国戏曲界无疑地是一个重大的损失。尤其在京剧的青衣带刀马旦这一工，他是近年京剧界男女旦脚所奉为典范的前辈人物。他一生致力于戏剧，从9岁开始学戏，14岁登台，40岁以后专心教戏，直到73岁患病之前，每天曲不离口地说老腔，翻新调，或者手口并用地念锣鼓经，排身段，几乎没有一天间断过。在这里，我只拣他在戏剧艺术上的成就和改进约略谈谈，当然不够全面。



## 艺术上的坚实基础

京剧以西皮二黄的声调而自树一帜，是清代乾隆以后的事，其前身是来自安徽的兼唱昆曲的二黄班，因此，直到清代末年，凡是习唱京剧的，仍从昆曲来打基础。王先生的父亲王彩琳，本身是昆曲旦脚，以唱工著称。王瑶卿先生在幼年时代曾习唱过昆曲，是由他父亲的一个师兄教的（那个人姓夏，过去也是一位有名的昆旦，因为年老无靠，才由他父亲接到家里来往，直到这位夏老先生逝世）。王先生自己常说“不懂昆曲”，这是一种谦逊，其实他的徒弟中，如程玉菁就向他学过《扈家庄》、《金山寺》等昆曲；他也校正过中国戏曲研究院戏曲学校学生刘秀荣的《断桥》一剧；也替谢锐



青改订过《思凡》的字音和唱法。这一点，对于他唱皮黄时的气口的运用、字音的斟酌，乃至腔调的变化都有很大的关系。

在王瑶卿先生之前，京剧的青衣旦并不为观众所注重，本工戏不过是《祭江》、《祭塔》、《落园》、《教子》、《采桑》、《三击掌》、《探寒窑》等几出；此处则多属和老生搭配的戏，如《牧羊圈》、《御碑亭》、《法门寺》、《赶三关》、《大保国》、《二进宫》之类。那时青衣旦中比较有名的老艺人，多自居于挑班老生的附庸，不能单独挑班。其身段动作讲究的是动不出裙，笑不露齿，双手捧着肚子，举止都很拘谨，说不上有什么生动的表情动作。因为当时一般人认定青衣旦所扮饰的人物，不是闺秀淑媛，便是贞女节妇。教戏的就这么教，学戏的便只能这样唱。

王先生初学唱戏也是这个路子。但登台不久便不去死守着那些公认为固定不移的公式。首先，从上场到下场并不是一直都捧着肚子的，而是随着剧情的变化，运用水袖来辅助动作。在唱时还用眼神和面部表情来使声、容互为配合。有一次，我和他谈到青衣旦的身段问题，当时有姜妙香先生在座。姜先生说：“从前我刚学戏，也唱的是青衣，我时常看王先生的戏，把他那种身段表情一看，我觉得这才真是唱戏啊！”由此可见王先生对京剧青衣旦这一项脚色，在他出台以后，已打破了一些旧规，而走向改进的途径。这在当时是一种大胆的创举。

其实，王先生之能作改进，还有他本身所具有的条件。他学唱青衣旦的时期，所从师傅为谢双寿（以善于教戏著名）。谢本身兼能唱花旦，能教《小铁弓缘》、《小上坟》、《扇坟》一类玩笑戏。同时，王又从杜蝶云学过刀马旦，如《娘子军》、《扈家庄》、《杀四门》、《竹林计》、《烈火旗》、《反延安》、《马上缘》、《穆柯寨》、《祥麟现》、《凤凰台》一类的戏。这些戏在他的晚年还能一字不忘地来教学生。刀马旦与武旦不同，最重要的是身段和把子。他初练武功时的师傅是崇富贵，后来又从钱金福（武二花，为京剧界前辈）练习了一个时期。他曾说过：“我能唱武戏的这点儿功夫，得力于钱先生之处不少。”因此，在他专唱青衣旦的时期，对于花旦的表情和刀马旦的动作已经有所掺和，而使观众于不知不觉中为所转移。

在那个时期，青衣和花旦是互不相犯的两个家门：花旦可兼刀马旦；青衣旦原为正旦，依例不许别兼他项。这本来是昆曲中规矩，一直传留下来，无人敢于打破的。





因而使这一门脚色越唱越呆，戏路越来越窄。直到王先生出演，才渐渐有了起色。在当时，《虹霓关》的丫环一脚，除了余紫云之外无人敢唱。《五花洞》的真假金莲，是以真金莲为正旦本工的。《汾河湾》的柳迎春，为时小福的绝活。王先生一面学，一面唱，一面研究；除唱红了《虹霓关》与《汾河湾》不算外，又把《五花洞》的假金莲唱成了正脚。这些事实，都说明了他初期舞台生活在艺术上的一种成就。因为他有深厚的基础，又不拘于一格，所以能由博通而趋于精湛。这不是一蹴而成，也不是胡来乱凑的。他能干，也肯干，他晚年之勤于授徒，和他早年锐意习艺，乃是包含了无限辛勤的劳动的。



### 大胆地创造与改革

王先生与谭鑫培合作，是清代光绪庚子以后的事。王初在福寿班，上演于前门外肉市的广和楼，声誉渐起，很获好评；后来全班报散，王就在1904年搭入同庆班，和谭鑫培同台，在粮食店中和园演唱。这是王的最盛时期。他和谭合演的戏有《秋胡戏妻》、《桑园寄子》、《宝莲灯》、《打渔杀家》、《女斩子》、《汾河湾》、《牧羊圈》、《赶三关》、《武家坡》、《探母回令》、《南天门》、《法门寺》、《御碑亭》、《战蒲关》之类。同时各人的正戏则互为配脚，如谭演《南阳关》，由王配夫人；王演《玉堂春》，由谭配刘秉义。这时候的观众，一部分人是来听谭鑫培的，另一部分人却是专来听王瑶卿的。王于此时对于每一剧中人物的体会，特别用功，一方面是因和谭鑫培配戏，要争取做到功力悉敌；另一方面也由于对观众的负责和对艺术的忠诚，故不敢稍懈。比方《秋胡戏妻》、《汾河湾》、《武家坡》这三出戏，在剧情结构上大体相同，我曾问过王先生，对于罗敷、柳迎春、王宝钏这三个剧中人应如何分别。王先生说：“你别以为都差不多，《戏妻》是有个母亲；《打雁》是有个儿子；《跑坡》才是单身。这里面就有文章了。要唱成一道汤，那还算是戏！”凭这几句话，已说明了他不仅体会到其所扮演人物，同时也体会到这一出戏所规定的情境。他和谭合作到后一阶段，在艺术上更做到各展所长、彼此竞美的地步。

后来，王和谭分了手。王先生搭入丹桂戏园，自己挑班唱大轴子。这是皮黄班旦脚挂头牌的开始。在这一时期，王先生于京剧青衣旦的身段动作更多改进，如《长坂坡》饰糜夫人，“投井”一场，赵云抢抓外披，王在一瞬间解钮、脱袖、甩线子，然