



京剧的 知性之旅

徐城北◎著
丁聪◎漫画

季羨林作序隆重推荐

看戏、听戏、赏戏、唱戏
国粹赏析经典著作

3821

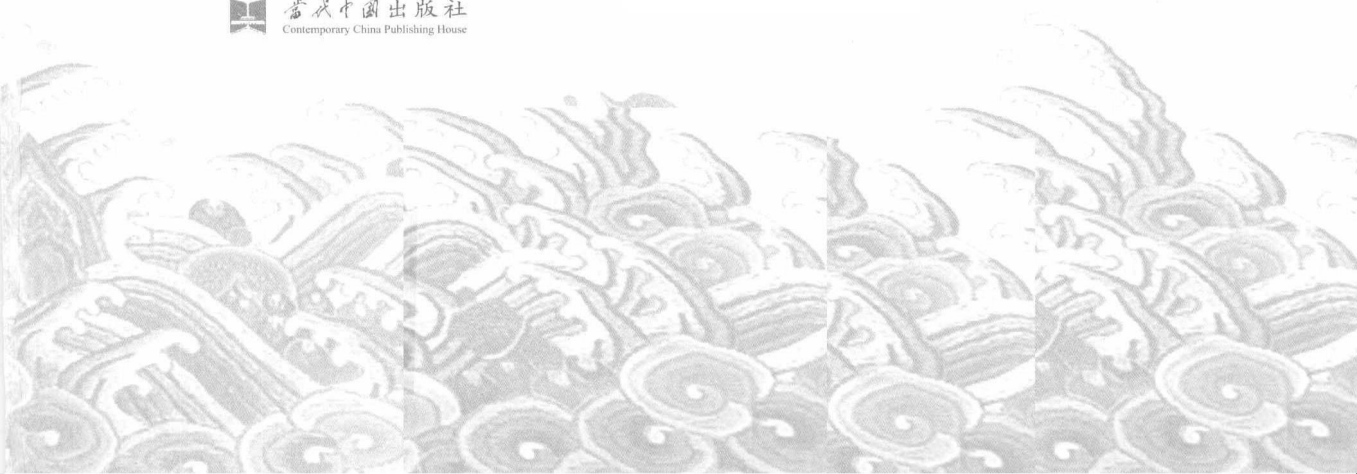
10

京剧的 知性之旅

徐城北◎著

丁聪◎漫画

 当代中国出版社
Contemporary China Publishing House



图书在版编目(CIP)数据

京剧的知性之旅 / 徐城北著. —北京: 当代中国出版社,
2009.4

ISBN 978-7-80170-727-7

I. 京… II. 徐… III. 京剧—研究—中国 IV. J821

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第033314号

出 版 人 周五一

总 策 划 同道新文

责任编辑 宗 边 位灵芝 李正华

封面设计 张清工作室

版式设计 心 灵

印 制 康 茹

出版发行 当代中国出版社

地 址 北京市地安门西大街旌勇里8号

邮政编码 100009

网 址 <http://www.ddzg.net>

邮 箱 ddzgchs@sina.com

编 辑 部 (010)66572152 66572154 66572155

市 场 部 (010)66572157 66572281 66111785

印 刷 北京新丰印刷厂

开 本 16 787 × 1092毫米

印 张 28

字 数 450千字

版 次 2009年6月第1版

印 次 2009年6月第1次印刷

定 价 48.00元

版权所有, 翻版必究。如有印装质量问题, 请与出版部联系: (010)66572159

一九二九年的春天，我在北京同一位朋友去看房子。忽然，我在一间客厅里发现了一幅古画，那就是这帧“十三绝”图。它是绢面彩绘的戏装人像，宽大足占了半边墙壁。这都是我们梨园界的前辈名人啊。我怂恿朋友买下这幢房子，并且附带要这幅画。旧主人最初不同意，经过再三议价，终于答应了。我后来向朋友婉商，这种珍品不应独自秘藏欣赏，便将这幅画缩小摄制装潢，印了一万张，分赠京沪各地的友好。

马连良

道咸间，中原多乱，而众公卿宴乐自若。长庚键户誓不再出，泫然落涕曰：国事危急矣，诸执国政者尚如此，吾业伶於天地间固一微事，然犹不忍坐视覆亡，更何心粉墨登台，为彼亡国大夫作娱乐品耶。乃择门下之有才能者教之，且训之曰：京师乱，且作毋使广陵绝人间也。

张次溪

街头巷尾时闻“店主东”、“叹杨家”之声，摹叫天也。是时诗人至有“国家兴亡谁管得，满城争说叫天儿”之咏。诗人感时之泪，叫天名世之流此一调之唱，高、低、中，三音俱备，平、上、去、入，四音克谐，吐字出音并不矜才使气，而稠入万众，声声浸入心脾，虽曰天赋，人力亦居泰半焉，克享大名，良有以也。

朱书坤

对杨小楼演戏的评论一直流传着“武戏文唱”的誉言。武戏文唱不是武生不武，武戏不武。武生贵武，但武也要有武法，武要结合戏情，如果《挑滑车》高宠来个倒扎虎，那岂不成了人仰马翻？所以武戏文唱是指能演出武戏的戏情，这就是杨演武戏的优点。我觉得杨小楼对己对徒弟要求唱、念、做、打、翻做到平均发展。只有这样演传统戏、演文戏、演新编戏才能演好。

刘曾复

民国十九年，郝寿臣四十五岁。这是他最为风光、处于巅峰状态的一年。他同时搭杨小楼、马连良、高庆奎、程砚秋和朱琴心五个班子，他自己排了头二本《赛太岁》和《荆轲列传》两出新戏，和高庆奎合排了《马陵道》。民国二十一年，郝四十七岁。这年正月唱了一次别开生面的灯节戏：《断太后》中郝饰包公，高庆奎反串李后。《打龙袍》由高庆奎反串包公，马富禄反串李后，郝反串陈琳。

丁秉铨

某日白天我去关帝庙，香火零落，门庭幽暗。正瞻仰中，忽然有人推门进来，一缕阳光射到塑像身上，肃穆的关公神像双眼如同突然睁开，栩栩如生，我不由得全身一震。可巧这天晚上看周信芳《走麦城》，关公显灵捉潘璋时，周的两眼一瞪，在打暗的灯光（汽油灯用黑布罩住）中，眼珠子黑白分明，威灵显赫，和我白天在关帝庙所见塑像一般无二，于是又全身一震。

槛外人

无论学什么派，也都是要打“正楷”来的。“正楷”学过了，有了基础，还要不断练习，巩固提高。练习时还要会分析，知道哪儿好哪儿不好。要有个心摆，摆过来，摆过去，想想怎样学好，怎样学不好，究竟怎样练法，才有收效。是一天练一回还是一天练十回、三十回？如果不会分析，光知道傻练，练得再多也没用。倒不如会分析，会琢磨，每天练一回的好。

盖叫天

《红拂传》第九场，三个人的神情是：侯喜瑞的虬髯公不知室内有人，不期而遇，惊艳。李靖怒其无理，愤然拔剑欲入。红拂初则微愕，继而镇静，背向虬髯对镜中摆手，示意李靖少安毋躁。三人同时做戏，神情入画，妙到毫端。然后虬髯自觉鲁莽，徐徐起立，红拂亦自座中站起，两人寒暄。再引入李靖，三侠终得相会。有一年侯去上海演出，程砚秋贴出《红拂传》，临时约某某客串一次，戏没做出来，却多花了许多戏份儿。

丁秉铨

谭的唱腔，其感情上的描绘，尺寸上的操持，长短腔的安排，都是章法分明，有条不紊。《空城计》散板前六句用腔简捷，到第七句“叫老军扫街道把宽心放稳”，腔调迂回曲折，如行云流水，悦耳动听，达到了炉火纯青的化境。所谓唱腔唱“化”了，就是既不失板眼尺寸，又不失神韵气象。有时轻描淡写，耐人寻味，有时浓墨一挥，气象万千，淋漓尽致，听之似乎无板眼之拘，细拍之则丝丝入扣，意到神随，美不胜收。

徐兰沅

我在大段念白中，就适当运用了一些小腔，来增加念白的表现力和语调的优美动听。如宋士杰念到：“三月以来，五月以往”，我在“来”和“往”字上，都用了婉转的语调。“她是不得不住，小人是不得不留，有道是是亲者不能不顾，不是亲者不能相顾，她不住在干父家中，难道说她还住在庵堂寺院”，就是一句紧接一句，就像唱“快板”那样干板剁字，字字有力。

马连良

《镇潭州》中的枪架子头，大路都是打“五枪头”，杨小楼、余叔岩二先生不这样打。他们这套把子特别，但叫不出名来，只觉得气派很大，视觉上好像打了许多，实际并没有几下。总觉得很火炽，非常好看。据刘砚芳先生说：“谭鑫培、王楞仙二位老先生就是这个打法，我们老爷子（指杨小楼）学的就是这套。那次在第一舞台他跟叔岩唱《镇潭州》，打的就是这套。”

朱家溍

有一天，王瑶（卿）老到护国寺梅宅看排《打渔杀家》。“一轮明月照芦花”的身段，要掌握尺寸，配合锣经，有人打三锣“八答仓仓仓”，名鼓师杭子和傍余叔岩时打“瓜儿答仓，瓜儿答仓，瓜儿答仓”。他认为萧桂英摇桨下场，情绪是平静的，无须用硬三锣那么强的点子。王瑶卿同意杭子和的说法。

许姬传

李逵出场以前，侯喜瑞闷帘念声“走哇！”声音嘶哑，却清楚送入观众耳鼓。台下未见其人，就先报以热烈掌声。因为这是黄三的念法。然后李逵随武士扮的燕青上。武生一句摇板，李逵也接一句。报家门：“俺，浪子燕青。”“咱（使炸音），黑旋风李逵。”又有彩声。稍事表白，然后李逵念：“燕小哥，你我抬头观看哪！”燕青蹲矮式，李逵左手扶燕青右肩，右脚立地，左脚抬起来，手搭凉棚，观众也随之“入戏”了。

丁秉铨

扮戏对一个京剧演员来说，也是很重要的。因为演员一出场，观众首先看到的是演员的扮相。所以，过去戏曲演员讲究唱、念、做、打、扮。扮戏，或者说化装，也要根据不同的人物，采取不同的化装法。首先要干净。其次要根据其身分、性格、年龄和戴什么髯口、穿什么行头，决定怎样抹彩和彩的浓度。

马连良

谭一日演《黄金台》，方在后台昏昏欲睡，突闻鼓点云锣，仓皇趋出，仅束网巾，未加纱帽。台下万目睽睽，方将哗笑，谭见状立悟，从容念引曰“国事乱如麻，忘却戴乌纱”。四座欢声雷动，叹为天才。又鑫培在堂会演《文昭关》，误佩腰刀，出台始觉，因改唱曰“过了一朝又一朝，心中好似滚油浇，父母冤仇不能报，腰间空挂雁翎刀”，台下亦叫好不迭。

蜚叟

郝寿臣不但勾脸细腻，对工具也很考究。在他大红之前，就早备有私房彩匣子了。后台普通彩匣子，颜色是大包的，分别盛在瓷碗里，有一面大镜子，大家轮流照镜子勾脸。郝寿臣的私人彩匣子，精选颜料，宽备彩笔，把颜料分装在许多小铜筒，再分别和水、调油，盛在几个小瓷碗中备用。小匣子里镶一面镜子，还配个电灯，那份儿考究，就和现在影歌星自带的化装箱一样。

丁秉铨

程长庚因三庆班演出太久上座减少，遂约徐小香搭入。接洽已大致就绪，徐惟要求第一天须演《借赵云》，意思是刘备不能支持，才借赵云帮忙。言外之意是程长庚不能自立，才求助于我徐某。程给徐的回答，说包银可考虑再多些，惟第一天的戏码应为《九龙山》。意思是岳飞收服杨再兴，言外之意是老生收服小生。最后是处在中间立场的朋友出来，另改一戏，才算了事。

齐如山

余叔岩学了谭派的《定军山》，掌握了不少唱念和把子上的诀窍。即将上演时，听说有一个在同庆班（谭鑫培昔日之班社）跑龙套的宋六，七十多岁了，贫困潦倒在天桥小店中。余叔岩便用汽车把他接到家里，请他说说当年谭老板的这出戏。宋六很抱歉，以为是强人所难。余安慰他说：“您不必为难。我扮上戏，如实地唱上一遍，您只管在旁边看，看哪一点不像谭先生，您就告诉我。”这样，余演宋看，果真还看出好些地方。

翁偶虹

一次在正乐育化会，老角儿到的很多。谭鑫培忽然叹息说：“唱武生的在台上正开打着，忽然（把兵器）架住，检场的上台送毛巾，他唱武生的接过当众擦把脸——这还算是演戏么？外江派历来有这种习气，是没法子讲的。可这个（杨）小楼，也这个样子，这要让他爸爸知道了，还不气死么？”田际云说：“我看见了一个角儿，架住之后，两个跟包的上台，替他提了提鞋。”

翁偶虹

北京解放不久，街上的三轮车生意清淡了，梅先生在长安演出时，有几天下雨，总算让他们做到一点生意。记得有一天，在雨中送一个朋友到家，再回六国饭店，兜了一个圈子。车钱一千二百元，等於戏票的三分之一。车夫跟我说，希望多下几天雨，也希望梅先生多唱几天，间接帮帮我们的忙。他们买不起戏票，但也想看看梅先生，后来就在戏院后台门口，用两溜三轮车“夹”出一条通道，准备用这种办法看到真实的梅先生。

许姬传

郝寿臣在一张虎皮宣纸上把自己各种剧目的价钱都开列出来，镶嵌在玻璃镜框中，悬挂在客厅里。比如《阳平关》四十元，《战宛城》六十元，《审李七》七十元。不论哪一位管事的来谈，都是这个数目，言不二价，没有回佣，概不打厘。而且先钱后货，把钱送到家里来，再上园子扮戏。点数现洋的时候，如果有一块成色稍差，马上另换银币，绝不通融。

丁秉镹

富连成的第二任财东沈家，萧长华总是念念不忘。他常说，是沈家在科班的垂危之际，整车整车地送元宝。每年春节，他必到沈家贺节，送一盆自己亲手修剪的迎春花。他修的这花独干挺直，并且解释说，也没有什么诀窍，只是要费一年的功夫，一旦长出横枝，必须及时修剪，否则枝桠横生，不但不能笔直，还影响了向上的生机。这和处世为人一样，不论做何种行业，一旦生出邪念，就什么坏事都能做得出来。

翁偶虹

赛尔墩的脸谱，应勾蓝瓢子脸，金少山却勾了个虾米灰。台下非常看不惯，以为是外江派。我们几个爱管闲事的热心戏迷，当时也不认识金少山，就等“盗马”唱完之后，马上到后台找万子和，请他告诉少山，北京城不认这个，赶快设法补救。万也颇以为然，当时转告给金。金再上场时，就在虾米灰上罩上了一层蓝。因为洗脸重新勾脸是来不及的，他总算很有急智。

丁秉镹

那天我随萧先生去看戏，是黄润甫和德珥如二位的《取洛阳》。黄的马武，德的岑朋，都具有大将风度。散戏随萧先生到后台，发现黄比德矮了一头，可演戏时站在台上却没有显出来。于是，我开始注意黄先生怎么演戏了。再往后我拜了黄先生为师，我学到的不过百分之几而已，不过到底叫我找到了补助唱架子花脸条件不够的办法，个子矮用神长、气长、腰长、缩小肚子、缩臀部肌肉来使自己形体增高和增大的技术。

侯喜瑞

我二十七岁那年，看红豆馆主演的《别母·乱箭》，唱、做都有名师传授。过了几天，又看余叔岩的这出戏，其主曲“擎杯含泪奉高堂”字字送到耳边，嗓音清朗，没有干涩的感觉。再过了几天，杨小楼又贴了这出。“学什么剑和枪”时他做按剑的身段，一个转身。唱到“枪”时，用手比划枪的姿势，正好亮住，准而脆。三次《别母·乱箭》，杨小楼最佳。言菊朋对我说过：“看了一出好戏，能叫你一辈子忘不了！”

许姬传

周信芳的唱自成一家，气口唱法上受孙菊仙的影响为多。当时三大家的唱腔，谭派中和，汪派沉郁，孙派悲壮。周不宜学前二派，和孙派接近。孙最出名的唱腔是二黄摇板，慷慨苍凉，一唱三叹，周也如此。摇板行腔运调不受板眼拘束，但节奏快慢仍须有尺寸，便是行家所说的“心板”。孙的唱拉得足，放开来一泻千里。周的唱最能传送感情，是孙的路子，我想他该承认我的说法。

槛外人

谭鑫培之所以在《探母回令》中显示“吊毛”，在《战太平》中显示“虎跳”，在《奇冤报》中显示“过桌抢背”，在《问樵闹府》中显示“踢鞋”，在《战宛城》中显示“摔盔”，在《断臂说书》中显示“黏桌吊毛”……并非故意炫耀武功，为后来学谭者埋伏下繁难的“拦路虎”，而是根据剧中人在特定环境中必须通过这些艺术手段，饱满地表现出生活真实与艺术真实互相结合的艺术形象。

翁偶虹

三四本《连环套》中，杨小楼主要卖的是见彭求情一场的念白，前边有简捷的开打，全剧仍以神情取胜。郝寿臣在起解有段倒板接原板的唱，大气磅礴，凝重浑厚。做表上也显示血性汉子深明大义的状况，与头二本时的神态有异了。别的武生虽然也演三四本，但神韵上逊于杨小楼甚多。别的花脸也演窦尔墩，气魄也不若郝寿臣。杨、郝是以少许胜多许，别人是难望其项背的。

丁秉铨

俞振飞兄说：“昆曲是传统戏曲最完善的表演形式，在国际上有影响。这次《游园惊梦》的摄制，使这一古老剧种输入了新的血液，获得新的生命。这是戏曲史上的一件值得庆祝的大事。先父粟庐先生曾训喻我：‘杜丽娘是有诗意的古代少女，要得静字诀才算度曲高峰。’梅先生的确得到静字诀，这和他虚怀若谷的修养是分不开的。”

许姬传

余叔岩所立论的“中锋嗓子”、“提溜劲儿”、“三级韵”、“大三才”、“小三才”以及“上去互易”、“阴阳间离”、湖广音、中州韵、北京音，相辅相成的种种歌唱手段，都是在喊嗓、吊嗓之际，探讨音韵学的规律而悟解出来的。他的调嗓方法，从倒仓以至形成余派，照例是由小宫调循阶而至正宫调：从旦角、花脸的小段调起，再调老生的西皮、二黄。同时以他那六场通透的艺能，与鼓师研究尺寸点子，为琴师补充托腔弓法。

翁偶虹

这几年，我把扮演《赵氏孤儿》中程婴这个人物的内心活动，在八场戏中分别归结为：焦、智、勇、慎、假、愿、痛、欢。这八种不同感情的翻腾变化，在不同对象和不同环境中，又衍生出更加复杂错综的思想活动。但万变不离其宗，在这八个字的推移演化中，突出程婴的主线——“义”。

马连良

一九五五年，梅畹华（兰芳之号）先生谈起《舞台生活四十年》中对养鸽练好眼神的往事，我请他画鸽。三天后，他拿了一卷纸笑着对我说：“昨夜三更后，你已入睡，我给你画了一对鸽子，你可品评一下。”我接过纸卷打开，只见下方画了一对鸽子并盖有两方印章，纸上方留出四分之三空白。他接着说：“你可以做一首长诗，题在上方，再找几个朋友也题咏一番。这样，将来就是一件古董了。”

许姬传

我遵循卢先生的做法，以《三国演义》为据，把东一片西一片的旧本子，一场一场攒起来。然后参照书文，逐字逐句地核对订正，填残补缺。每到夜深人静，学生都已入梦，我摆起炕桌，点上油灯，盘腿而坐，歇笔时间早在三四点钟，迟则通宵达旦。次日早晨，两个鼻孔总让灯油烟子熏得黑黑的。后来，遇到精神不足，我就先小睡片刻，午夜而起，一气写到天明，早上继续给学生上课。我管这样做，谓之“倒带灯儿”。

萧长华

民国以后，北平名角如林，戏迷固然很多，却有目不暇接之感。大家觉得，只演老戏不能号召观众了，就开始动脑筋编新戏。第一位创排新戏的就是梅兰芳。此后风起云涌，竞相仿效。民国十年左右，北平各戏班都以新戏是尚，一般观众也趋之若鹜。新戏结构好的，能够流传下来。不健全的新戏昙花一现，也慢慢淘汰了。梅兰芳最初演的一批新戏，后来也就都不演了。

丁秉铨

《十老安刘》系由吴幻荪君编剧，曾打开《汉书》斟酌复斟酌。费时数月，始告杀青。又承翁偶虹、景孤血二君赞助，枝叶都长成了。剪裁的责任，是我自己和幻荪一直研究了三个月，常常夜以继日，天亮了还琢磨着，有时连吃饭也不知其味。戏本谱定之后，还承徐兰沅君参加意见，帮助研究唱腔。其次，做行头、定扮相、安锣鼓、安身段，又历许多时间，这才功成圆满，与顾曲诸公相见。

马连良

从川剧移植成京剧，首先碰到的是唱词关。师傅（王瑶卿）对马彦祥说：“你就大胆写吧。不管写几个字，我都能给你唱出个上下句来。”祝英台一出场唱“春日长，身坐愁城怨难当”是十个字，按说只能是个上句，可师傅一手拿着小戒方拍着板，同时就哼出了旋律，“春日长”唱成上句，“身坐愁城怨难当”唱了下句。字数尽管不规则，可是唱腔宛转自如，听来自然流畅，毫无生硬之感。

杜近芳

音乐设计刘吉典同志很热情，在除夕头一天中午到我家，谈到李铁梅第二场向奶奶询问表叔时，似乎应该有一段唱儿。他一边说，一边哼哼出有腔无字的“快二六”来。我觉得腔调新颖，跳跃性强，很适合铁梅的性格，我俩当时就按腔遣字。后六句很快串了下来，可头一句“我家的表叔”之后的三个字，以及如何与后边联系起来，却想了许多方案都不合适。吉典走了，我后来一直在除夕之夜才把前两句想好想准。

翁偶虹

一个完整的戏曲结构，应当包括两个方面：一、分场（或分幕）的故事情节；二、与之相应的技术安排。前者需要具体些、细致些，以便进入写作时，可以作为剧情和人物性格发展层次的依据；后者不妨简略些、笼统些。一则在一个戏曲结构中，不可能也没有必要把全部的技术安排设想进去；二则留有余地，可以促使作者在进入写作时，更好地发挥运用戏曲艺术程式的才能。

范钧宏

戏曲舞台不过数十平方米，要表现广阔天地，它不像长卷古画，如《清明上河图》、《千里江山图》那样可以横向拉开，也不能像电影那样可以前后左右拉扯，景色则上穷碧落下黄泉，而只能走上下场“团团转”才能突破舞台限制，争来主体的极大自由，上下场体制，分为前台后台两个部分。前台是表演区，后台是休息室（同时也可以说是没有表演的表演区），前台后台有联有隔，联者如川流不息，隔者则不记年月。

阿甲

撒火彩一直是由检场人员担当的，摆弄不好，京剧行内的刻薄话就是“撒杂合面”了。就我记忆所及，火彩撒得最好的就是李忠明老先生了。每年正月初一演《跳灵官》，李先生穿着袍子马褂，拿着上好松香粉的火纸折子，从下场门上场。在五个灵官同时亮相的锣鼓中，他一抖腕子，撒出一个越过五个灵官身子的“钓鱼”，唰的一下，一座火山不偏不歪，正落在上场门犄角的火盆里，满盆火势熊熊，台下也是炸窝子的“好儿”。

马连良

萧长华先生说，从前三庆班演《群英会·借箭》时，鲁肃的桌上，放的不是小杯而是巨觥。蒋干下令“乱箭齐发”以后，鲁肃手持的巨觥逐渐向一侧倾斜，孔明下令“掉转船头”，巨觥才又渐渐恢复正位。又如王楞仙的周瑜，既不吊眉，也不抹脸，演到“打盖”之后，孔明饮酒自若，不理不睬，周瑜低头想到孔明料事如神，智慧肯定在自己之上，猛一抬头，双颊立即气得血红。这种刹那间令皮肤变色的本领，如今肯定是失传了。

戴不凡

王长林说，咱们武丑演戏，说白、做、表、武打，讲究火爆紧凑、干脆利索。可是，心里要像青石板似的那么沉重，那么清凉，万不能外形火爆，心里也火成一团，外形脆率，心里也脆率得催命。必须做到这样：它干它的手脚，我定我的心神。这种火候，是咱们演戏的总机关，它指挥着你沉气凝神，让你忘记自己是某某某，而只是当时的剧中人。

翁偶虹

一九三八年十月二十一日，孟小冬在北京泰丰楼拜余叔岩为师。叔岩以全力培养小冬，大约五年光景。当时唱片公司约孟灌唱片，有人对她说：“你师父现在靠灌片贴补生活，你最好不要灌唱片。”小冬即不灌唱片，后来到香港也未灌片。据为余操琴的王瑞芝告诉我，余在病中还挣扎着教小冬的身段。叔岩的内弟陈少霖告诉我，叔岩的继室是医生的女儿，脾气古怪，在叔岩去世后，把他手抄的剧本在灵前焚毁。有人说，这是对付孟小冬的。

许姬传

一戳一站是和掌握人物个性分不开的。无论演什么人物，头一件事就是研究他是谁？这是“一”，这“一”最难得，找着了这“一”，才能谈到“二”，以及所谓的“一生二、二生三、三生万物”。周瑜是东吴的三军都督，年轻英俊，潇洒风流，你心里要没找到他的影子，一戳一站呲牙咧嘴的，那能像么？知道了这个人物的来龙去脉、思想、性格，再要求“二”，这“二”是内外一致，内外合一，把心里想的，在外形上表现出来。

盖叫天

那时金少山还在盛时，谭富英“大敌当前”，除了唱工卖劲以外，在做表上也认真了。当金少山的伊立念过“大人，这话可不是这样说儿”，谭马上把左腿往右腿上一压，左手拉住右手水袖，右手伸出来，往下连摇带指，眼望着伊立问道：“啊，公公，这话要怎样的讲法呢？”边念边做，手到意到，那份儿细腻传神，妙到毫端，台下不由掌声如雷。马连良此剧这个地方，也没有要出这么多彩声。

丁秉镹

龙套站在比台下第一排还近的地方，得听，得瞧，这是多好的学习机会。在我幼年学戏的时候，要想看几位老先生的拿手好戏，唯一的办法就是请求老师，派我一个龙套跑跑。每次跑龙套我都能学到不少东西，所以那时候我很喜欢扮龙套，或是属于龙套性质的一些零碎活儿。说实话我还真没少跑了龙套，因此也就多学了一些先生们在教戏时说不到的最宝贵的表演动作。

马连良

《连环套》这出戏，一般都是杨派路子，周先生演法不同。“拜山”一上场时，态度也是大大方方，但神情却不安稳端正，不断四下偷看，颇带些“流气”。在与窦尔墩对话时，通过表情、眼神和手势更表现出黄天霸的虚伪和假殷勤。等到跟窦尔墩讲出自己名字后，便闪转动作把身子搬到后边，手按镖囊，斜身用眼睛瞟着窦尔墩。这些动作固然表现了黄的警惕性，但也刻画出他的阴险恶毒。

袁世海

我发现花神的脚步有快有慢，不匀整，就问郑传鉴是什么缘故？他说：“二十个人虽然都唱旦，但老旦、正旦、作旦、刺杀旦、闺门旦、贴旦而外还有武旦、刀马旦，脚步不一样，贴旦比闺门旦快，老旦就走不快，武旦最快。”方传芸在排花神舞里用了“较十字”，众花神先做“鹞子翻身”的动作，跟着就“卧鱼”，由于她们的腰腿功夫不同，显得参差不齐。方传芸一个一个地纠正，还做给她们看，这才比较齐整了。

许姬传

金少山的唱工所以卓绝一时，是与他那条具有“十字音”的好嗓子分不开的。“十字音”是由“龙”、“虎”、“风”、“雷”四音组成。“龙”音就是力度；“虎”音就是厚度；“风”音是平回之韵；“雷”音是平拔之声。高、下、平、低，各占一角，平衡使用，均匀发展，才能构成最完美的“十字音”。例如金少山唱《御果园》的“提起了当年投太原”一段二黄原板，就突出地表现了“龙、虎、风、雷”四音。

翁偶虹

（叶）盛兰认为：小生念白的大小嗓结合的运用和唱一样，也必须掌握好龙音——风音——虎音相辅相成的规律，才能把大嗓与小嗓结合得水乳交融，不露棱角，浑然一体，妙造自然。再能把字音念准，气口用当，先磨去斧凿之痕，再发扬铿锵之致，自然使听者入耳为娱，绝不会招致“阴阳怪气”的讪笑。但怎样使用大小嗓，那又是始于有法，终于无法的，所谓“用兵之道，存乎一心”。

翁偶虹

（裘）盛戎说：从那时起，我就注意音律了。在“皇后”演出的那一期中，我时常会见上海曲友，听他们讲起昆曲当中那些“抗、坠、吞、吐、豁、滑、颠、擞”的技巧，默记在心，试验着用在京剧里，变为带着唱、甩着唱、摔着唱、扛着唱，很出味儿。掌握了这些技巧，用嗓运腔的时候，就不走那么平滑的直出直放了。有时会辖制着嗓音，不由你不拐弯抹角地转悠，敢情转悠来转悠去，就出了味儿啦！

翁偶虹

《挂帅》末一场发兵，穆桂英帘内倒板，八个男兵、八个女兵、四个靠将和一个捧印官先在“急急风”中出场，然后穆在“慢长锤”里扬鞭出场，接唱三句原板，这是描写军容强大。后来，她又陆续看到了丈夫宗保和女儿金花，马上回忆起少年光景。板式也就改为南梆子。南梆子的曲调比较婉转抒情。等到最后看到儿子文广，想到他任性的缺点，板式于是又改回到西皮原板上。

许姬传

萧长华演《审头刺汤》的汤勤，唱的那段“二黄原板”，是以孙菊仙的孙派唱腔为基调，因为嗓音的关系，当然没有孙那种“宽如江河、细若游丝”的气势，但在“漫天星斗”、“莫老爷他待我”、“我那莫老爷”等处的行腔，与“喜上心头”的“上”字、“大不该一棒雪把我泄露”的“大不该”三字，都是孙派的路数。但在“弃官逃走”的“走”字上，运用了丑角的颤腔，故意冲淡孙派的严正风格。

翁偶虹

刘宝全临睡觉之前要含一片梨在嘴里，不咽下去。到第二天清早再吐出来，雪白的梨变成黑红色，他说这就把演员嗓子里的痰和火吸出去了。他每天要遛弯，打坐，他说这对演员的身体大有好处。演员的唱固然靠嗓子，但主要还是靠整个身体，特别是气。身体不好，气必然微弱，势必影响唱。声带就好像笛子上贴的笛膜，要靠气吹才能响起来。演员没气力，声带虽好也难以唱好。

马连良

四十多年前，李多奎的《钓金龟》轰动了京津沪沈，街头巷尾，时常有人学唱。当时的听众，把其中“叫张义”等三段唱誉为“红三段”，意思是唱完之后必有彩声。同业又把这三段称作“三做鲤鱼”。“三做鲤鱼”是当时山东饭馆的拿手好菜，意指“叫张义我的儿听娘教训”为“红烧鱼头”，“有几个贤孝子听娘来论”为“酱汁中段”，“这几辈贤孝子休得来论”为“清炖鱼尾”。

翁偶虹

有一次，谭富英在天津唱《探母·坐宫》的“叫小番”没上去，台下立刻报以倒彩。天津戏迷实在奇怪——你如果认为谭的嘎调上不去，那你可以不去听。事实上却不然，谭一贴《探母》，即使加价，还必然满座。嘎调上不去，叫倒好，走人。但是，下次《探母》还买票去听。后来，在天津几位爱护谭的朋友策划下，预先在戏园子各个部位买了几十张票，等“小”字一出来就大喊其“好”，谭从此不紧张了，再唱“番”字也从容了。

丁秉铨