

话剧表演艺术家刁光覃

修宗迪 之萌

刁光覃，原名刁国栋，1915年8月出生于河北省束鹿县（今辛集市）王口镇。十几岁开始演戏，在话剧舞台上走过了漫长的道路，对中国话剧艺术的发展做出了重要贡献。

摇 篮

刁光覃的舞台生涯缘于一次普通的小学生演讲比赛。那时他才十几岁。刚从河北老家来到北京，随着开绸缎庄的父亲生活。他在育英小学读书，是学校里有名的体育积极分子。因为经常在户外锻炼，脸晒得黑黑的，同学们给他起了个绰号叫“黑人牙膏”。大家都说：“‘黑人牙膏’将来准是干体育的，没错儿！”也许是由于经常在体育场上出头露面的缘故，一次学校组织演讲比赛，班里选他去参加。这可急坏了刁光覃。他从《作文尺牍》里选了一篇文章，背得滚瓜烂熟。但是，临上场时，他却觉得嘴里发烧，脑子里一片空白，不知道是谁推了一把，他便稀里糊涂地站在了几百名同学面前。说也奇怪，这一下他倒镇静下来，放开喉咙尽情地讲开了，台下响起热烈的掌声，他被评为全校第一名。事后刁光覃说：“我第一次体会到站在舞台上面对观众，感觉竟是那么舒服，其乐无穷。”从此他与舞台结下了不解之缘。

育英中学是教会学校，每年圣诞节要举行庆祝。刁光覃上初中一年级时的那次圣诞节，老师让他扮演圣诞老人。他穿上一件

大袍子，戴个尖尖帽儿，眉毛、胡子都粘上白棉花，背着装满礼物的大口袋，一步步向大家走来。虽然只是来回重复着一句台词：“祝大家圣诞节快乐”但他却煞有介事地竭力憋低嗓门学老头儿，招得同学们又喊又笑。他自己更是兴奋不已，觉得画片上的那个洋老头儿，通过自己变成活的人了，这真是一种享受！他仿佛进入了一个充满梦幻的、神奇的、浪漫的新天地，深深地迷恋上了演戏这一行。

从此，刁光覃贪婪地吸收着一切与戏剧有关的知识。他几乎天天跑去看电影、看文明戏、看京戏，尤其是京剧科班“富连成”的演出，场场不漏。他从这些传统文化中汲取着营养，同时也更加坚定了要做一名演员的决心。

那时，育英中学在正课外设有选修课，内容有音乐、京剧、新剧、书法和绘画等。当时新剧尚未被人重视，选修的人寥寥无几，只有刁光覃和查强麟（即现在著名导演夏淳）是最坚决、最积极的选修者。他们认真地从赵宝田老师那里接受戏剧启蒙教育，连大年三十也不回家，找到老师住处一谈就是一个通宵。后来当赵宝田老师组织学生剧团时，他们自然就成了基本成员。

刁光覃演出的第一个话剧是田汉的《南归》。那时除专业剧团外，业余剧团几乎没有男女同台的，刁光覃和夏淳却大胆地从女子中学请来两位勇敢者。他们十几个学生同心协力，认真严肃地演出了不少优秀剧目，一时倒也小有名气。刁光覃为此倾注了全部心血，布景、灯光、道具、化妆，他样样都管。有一次戏排好了，没钱买布绘景，他就跑到父亲的绸缎庄里，跟伙计们连磨带泡，扛回六匹白布，说好先赊账，等卖得票钱后照价归还。谁知那次上座不佳，收回的钱少得根本还不起布钱。刁光覃只好硬着头皮去向父亲告饶，才算了结了这桩“赔本买卖”。

此后他们还排演了田汉的《苏州夜话》、丁西林的《压迫》、《一只马蜂》等不少优秀剧作。在为救济东北灾民举行募捐义演时，

因演了田汉的戏和歌颂东北抗日义勇军的戏而遭到强令禁演。这次事件，使他第一次体会到演剧和政治的关系。

寻 路

1937年卢沟桥事变后不久，北平失陷。刁光覃实在无法忍受那低眉折腰的“顺民”生活，毅然决定出走。他从天津登上了英国怡和公司的“浙江号”轮船，向着上海驶去。途中“八·一三”淞沪战争爆发，船上已经组织起来的平津流亡学生向船长几番交涉，才迫使轮船改道去山东虎头崖靠岸。随后刁光覃乘火车来到了南京。南京城里抗日救亡热情高涨，青年学生纷纷组织起各种救亡团体，奔向工厂、农村宣传抗日。刁光覃便于当年9月参加了“首都平津学生救亡宣传团”，奔波于芜湖、合肥和淮南一带开展抗日宣传活动。先后演出了《保卫芦沟桥》、《放下你的鞭子》、《八百壮士》和《三江好》等许多抗战戏剧和大量的抗战歌曲，以激励民心，鼓舞士气，团结抗日。“首都平津学生救亡宣传团”是一个由中共地下党组织领导的进步团体，刁光覃在这里接受了党的教育。这时期，宣传团得到了上海左翼剧人郑君里、舒强等许多老一辈艺术家的指导帮助。刁光覃视之为“启蒙老师”，使他不仅学到了怎样演戏，而且一开始就受到了“把革命与戏剧、政治与艺术结合在一起”的启迪，自然地把戏剧事业和抗日救亡的革命工作联系起来，这对他后来走什么道路产生了深刻的影响。

1938年春，“宣传团”被国民党强令解散。刁光覃想起早些时候听说过的延安鲁迅艺术学院，便决心北上延安，投奔“鲁艺”。这年7月，他和老同学夏淳一起，带着武汉八路军办事处的介绍信和“宣传团”剩下的一点灯光器材及幕布等，踏上了奔赴延安的旅程。谁知道，火车刚走到河南驻马店，铁路被日军切断了，他

们只好原车返回武汉。在衣食无着的困境之中，他们打听到上海抗敌剧团在武汉设有留守处，于是马上找上门去。在那里，他们见到了宋之的、郑君里等，并得知国共合作，将要成立隶属于国民党军委会政治部第三厅的 10 个演剧队。郑君里问刁光覃愿意不愿意参加，他想了想，问：“这是谁领导的？”郑君里会心地笑笑说，是周恩来、郭沫若、田汉、洪深等人。刁光覃明白了，于是在 1938 年 8 月他正式加入了抗敌演剧队第二队（后改为九队），从此，他就直接在党的领导下，开始了新的人生征途。他后来回忆说：“我终于找到了归宿，这是我生活的真正开端。我的艺术事业是伴随着民族解放斗争开始的。”

熔 炼

街头广场上，正在化妆演唱《黄河大合唱》，突然响起了空袭警报，组织者一声令下，成千上万观众没有一个乱走动，人们用愤怒的目光紧紧盯住盘旋的敌机，过了一会，敌机飞走了，“风在吼，马在叫，黄河在咆哮”的歌声又雄壮地响了起来……

在南浔前线，就在离日军工事只有二三里远的一座山坡背后，正在演出话剧《最后一颗手榴弹》。前沿阵地上的士兵，每个班轮流派人回来看戏。战士们全副武装，随时准备投入战斗。台上演得认真，台下看得激动，掌声、口号声响起一片……

这就是刁光覃和演剧九队的同志们演出的两个场景。从 1938 年到建国的十几年间，刁光覃随演剧九队转战于武汉、长沙、南昌、衡阳、柳州、桂林、重庆和万县等许多地方。他们经常徒步行军深入到穷乡僻壤、部队驻地、祠堂、古庙、村口道旁、街头巷尾，随处都可作为演出的“舞台”；在炮声中排练，在子弹的呼啸声中演出。断了电，点起蜡烛继续引吭高歌；受了伤，得了病，照常坚持演出。不仅当演员，还要作宣传、刷标语、安顿灾民……

刁光覃是合唱队里难得的男中音，在大多数戏里当主演，又要做导演，还担任着队委、总务股长等职务；经常在行军时背幕布、背器材，演出时装台、换景、拆台、钉景片、管灯光，真是够繁忙的。但他把这一切都视为革命工作，哪里需要哪里干。他干得总是那么自觉、主动、踏实，那么生龙活虎，充满豪情，是大家公认的实干家。

演剧队的生活是艰苦的。有一年除夕，队里除大米以外，什么也没有了，油盐醋都瓶空罐净，急得队长吕复偷偷地哭。1942年刁光覃与朱琳结婚时，“新房”里唯一的“装饰”，就是用积攒起来的少得可怜的生活费，从旧货摊上买来的一条床单。就在这样艰苦的环境中，刁光覃坚持埋头实干，从不叫一声苦。有的同志闹情绪离队，他找上门去促膝谈心。演剧九队坚持十年以上的同志不足十人，刁光覃就是其中一个。他迷恋于戏剧，但已经不单是为兴趣而登台表演，他把自己融于民族解放斗争的大局之中。艰苦卓绝的战火中的生活环境和条件，把他熔炼成为一个有坚定正确政治方向的革命者。

苦 学

刁光覃学生时代业余演戏，靠得是兴趣浓、胆子大、态度认真，谈不上技巧，更不懂得戏剧理论。在“宣传团”初期，他那纯真、热情和朴素的表演，引起来自上海左翼戏剧团体的一些人的关注，他们都觉得这个年轻人身上潜藏着才华，是个有培养前途的好苗子。对这些左翼剧人，刁光覃过去在电影中就见到过、崇拜过，如今同他们在抗日的洪流中不期相遇了，他岂肯坐失这个难得的学习机会，于是他一个个地找上门去求教。1937年末，他参加话剧《三江好》的演出，这是向上海左翼剧人学习来的剧目。有多年演戏经验的著名演员舒强、水华、吕复、严恭等，都是手

把手、一招一式地帮助刁光覃和其他青年演员，不只讲应该怎样演，还透彻地说明为什么这么演。这样的排练，使刁光覃大开心窍。他这才懂得演戏原来还有这么多章法。《三江好》的排练在他的艺术生涯中有着重要意义，他从此开始了刻苦的自学。

来到“演剧队”后，他更痛感自己知识少、文化修养差，必须发愤学习。当时，队里学习风气很浓厚。尽管生活不安定，演出任务重，队里还是千方百计为大家创造学习条件，经常举办专题讲座，组织音乐、美术欣赏会，专题讨论戏剧理论问题等。对这些活动，刁光覃总是积极参加。“演剧队”里不少造诣很深的名导演、名演员，刁光覃抓住同他们合作的机会，以他们为师，认真揣摩他们的表演特点和风格，博采众长，吸取营养。水华是一位重视挖掘人物内心，力求表演准确、深刻的好导演，对演员要求极严格。有一次，刁光覃随水华排戏，他十分用心地体会导演的戏路，但是排了 20 几遍，导演还是不满意。刁光覃头上冒了汗，脸色红一阵白一阵，好不容易挨到休息的时候，他跑回宿舍趴在床上大哭了一场。这哭声里有委屈，有急躁，也有对自己无能的怨恨，却没有丝毫灰心和畏难。他明白闯过这一关就会增长新的才智。于是休息时间一过，他又精神抖擞地重新投入排练。后来这个戏正式演出，得到大家的一致好评，都说刁光覃在表演上有了新的突破。

刁光覃嗓音宽厚洪亮，读出的台词语音纯正，吐字清晰，节奏铿锵而富有动作性，在话剧演员中独树一帜。但当年刚到“演剧队”时并不是这样。那时演“野台子戏”面对几千观众，人们常议论听不清刁光覃在台上讲些什么，他为此十分苦恼，于是下决心苦练，练唱歌，练戏曲道白，练运用气息。抗战八年他整整练了八年，终于练就一套过硬功夫。后来不论在什么样的场地，他总能把台词清楚地送到最后一排观众耳中，被人们誉为“铁嗓子”。

刁光覃眼睛深度近视，演戏时一摘掉眼镜，眼睛就会显得呆滞。为了克服这个弱点，他有意识地苦练眼珠大视角活动，并且强行自己在日常生活中摘掉眼镜后不眯起眼睛看东西。久而久之，他练得使观众根本看不出他是近视眼，并且赞扬他在舞台上“双目炯炯有神”；眼里真有戏”。

刁光覃爱读书也会读书。他如饥似渴地结合实际，认真阅读队里保存的马列主义书籍和很难得几本表演理论书及戏剧刊物。1940年末，于伶编的几本《剧场艺术》传到“演剧队”其中刊有介绍斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的文章，他如获至宝，马上结合演出实践刻苦攻读，使自己的表演的内涵更加深刻，艺术上又前进了一大步。

他曾在 20 多出戏里担任主角或重要角色，他塑造的《一年间》里的爱国老人刘爱庐、《炒苇港》中的渔老大、《三江好》里的三江好，《北京人》里的江泰、《日出》里的潘经理，《水车转了》里的老长工、《钦差大臣》里的市长、《大雷雨》里的梯戈伊等众多的鲜明形象，受到当时大西南各阶层观众普遍的赞誉，至今那里的一些老观众仍记忆犹新。此外，他导演的《人约黄昏》、《越打越肥》等独幕剧和《孔雀胆》等多幕剧，也都获得好评。

进 取

解放后，刁光覃来到北京人民艺术剧院，成为蜚声剧坛的著名话剧演员。他先后主演了《蔡文姬》、《带枪的人》、《关汉卿》、《明朗的天》等许多优秀剧目 他所创造的众多的艺术形象如曹操、列宁、关汉卿、凌士湘、李国瑞等，都富有深邃的魅力，给观众以很好的艺术享受。但是他自己在艺术上从来不满足，总是在不断地进取。

刁光覃在郭沫若的名著《蔡文姬》里，大胆尝试，水乳交融

地吸收运用了民族戏曲表演艺术的精华，一反过去传统戏曲中曹操总是“大白脸”的奸臣形象，而出色地塑造了一位具有军事家、政治家气质和诗人风度的古代帝王曹操的新形象。演出后轰动一时，人们交口称赞曹操的扮演者演技精湛，为探索话剧表演民族化做出了宝贵贡献。这出戏先后演了三百多场，刁光覃对他所扮演的曹操，可以说是得心应手了，但他还是对一段段戏，一句句台词不断地琢磨和改进。戏里有一句曹操读完《胡笳十八拍》后赞扬蔡文姬的台词：“好大的气魄！有胆量，说得出。”刁光覃最初演出时，前一句声音较低，像在细细品味；后两句则高昂激越，表现曹操的赞美之情。演出过程中刁光覃反复揣摩，把前后戏贯穿起来分析，觉得曹操是个感情浓烈的人，有诗人风采，有政治家的气度，也有帝王的骄横，情绪变化迅速，读过蔡文姬的新作后，他会更直接地把自己受到的感染表达出来了。于是刁光覃改变了这句台词的处理：诗刚读完，猛然一震，双目炯炯放光，脱口大声疾赞：“好大的气魄！”随即在停顿中微微点了点头，像在品味，又似欣赏，深沉地一字一字地赞叹：“有胆量，说得出”这一句台词的处理，绝不仅仅是读词技术上的变化，而是反映了他对角色理解的深化。这就使他的表演经常“推陈出新”，而不是老一套的重复。

1959年，在苏联名剧《带枪的人》中，刁光覃扮演列宁。在新中国的舞台上，这还是第一次出现列宁的形象。在舞台上真实地再现这位无产阶级革命领袖，却不是一件容易的事，不仅要形似，更重要的是神似。在创作过程中，他搜集研究了大量列宁的照片、绘画，把它们挂在家里的墙上，每天对着它“读”，同时，还阅读了许多有关列宁的回忆录和他的著作，仔细聆听列宁的讲话录音。从而深入地感受列宁的音容笑貌及内心情感，去揣摩列宁的典型动作，包括手势、眼光等所反映的内在心理。这样体验一段时间后，他觉得列宁的形象在他头脑中“活”了。进入排演

场，他又把这一切丢开，在熟练的基础上，任其自然流露，充分发挥。结果，他的表演朴素、自然、亲切，毫无雕琢斧凿的痕迹，博得国内外一致好评。不仅受到周恩来总理的肯定，而且苏联的戏剧专家也认为刁光覃塑造的列宁形象难能可贵。

几十年来，刁光覃在北京人艺的舞台上，塑造了 30 多个古今中外各种类型的人物形象，无不血肉丰满，生动感人。1956 年，全国第一届话剧观摩演出期间，他在曹禺新作《明朗的天》里扮演的爱国知识分子、医学专家凌士湘，获得表演一等奖。

刁光覃是一位有声望、有地位的卓越的表导演艺术家，却从不拒绝扮演“小角色”。在话剧《茶馆》中，他扮演一个没有一句台词、而且始终背向观众的茶客。按戏剧界的“行话”来说，这个角色几乎可以称之为“活道具”，似乎不必花什么力气就可以扮演。刁光覃却不这样想。他仔细地设想这位茶客的身份、经历、思想状况与同台演员的关系，甚至连喝茶时和别的茶客在聊什么天都想得很具体。这样，这个角色就“活”了。正是这一个个“活”的茶客，在茶馆里组成了一个活生生的整体，衬托着几位主角，使整个演出达到了十分精彩完美的地步。刁光覃常常说，“小角色”其实不小，人们说“开卷有益”，其实对演员来说，还应该加一句“上台有益”。不管戏轻戏重，只要认真实践，就会得到真知。

刁光覃的表导演艺术，品位高，功力深。艺术作风严谨，求实出新，艺术风格鲜明、简练、深沉。他的表演着力追求意、情、形的完美的统一，故而形神兼备，情深意真，且细腻洗炼，简洁明快，感染力强。他的台词韵味醇厚，传神动听。70 年代后期，他重点致力于导演艺术，先后执导了《日出》、《小巷深深》、《小井胡同》、《狗儿爷涅槃》等戏，后两部戏都曾获得演出百场奖，成为久演不衰的保留剧目。在导演创造中，他刻意求新，既运用自己积累的经验，又不重复过去的老套子，既吸取传统艺术的精华，

又不重蹈前人的窠臼。无论表演或导演，都在坚持现实主义道路的同时，热心致力于话剧艺术民族化的探索，潜心研究，大胆实践，将话剧表导演艺术与民族戏曲美学原则和表现手段有机地融为一体。所以他创造的形象和导演的戏，都具有浓烈的中国气魄和很高的审美价值。

情 操

十年“文革”中，刁光覃未能幸免。在他受审查、被派到锅炉房去推煤的时候，“四人帮”心腹于会咏下令调刁光覃去排“样板戏”。他不得不去，但当江青、于会咏来到排演场，他总是设法躲开，实在躲不开，他就神色冷淡地坐在一旁，一声不吭。知心的朋友都为他捏一把汗，劝他“随和”些，但他不以为然。没过多久，他找个借口打报告申请离开剧组，又回到剧院锅炉房去推煤。他就是这么一个耿直的“倔老头”。

刁光覃是戏剧界名家，却从不喜欢出头露面，不摆“大演员”的架子，不搞任何特殊化。有一次他带队到南方演出，当地招待他们剧组集体外出参观，专为他安排了一辆小汽车。出发前，他忽然提出身体不适不去了。后来才知道他是不愿意坐那小汽车。有的同志劝他不必对自己如此苛求，他回答说：“全队百十个人挤在一辆大车里，叫我一个人坐小车，于心不忍哪！”

1982年去西南演出，天气酷热，加上高山反应，大家都觉得胸闷气急，患有肺气肿的刁光覃更是难以适应，但他照旧坚持演出。在舞台上，他极力保持气息顺畅，为了不咳嗽，把脸都憋紫了。在十分困难的情况下，他说错了一句台词，事后在全队会上，率先作了严肃的自我批评，并专门就提高演出质量问题讲了意见。

刁光覃在舞台上读台词，清晰流利，但在日常生活中却很不善于言词。他不爱多说话，人们说他像个热水瓶，外冷内热。在

他的严肃、深沉和含蓄之中，总是伴着真挚和诚恳。他对剧院的发展时时萦怀于心，却很少高谈阔论。为了培养接班人，他默默地，一点一滴地做着。剧院缺乏中年导演，面临“断代”的危险，他和其他几位领导经过长时间物色和酝酿，选中了中央戏剧学院表演系毕业生，有着十几年演戏经验的演员林兆华。刁光覃多次找林兆华谈话，帮助他分析自身条件和院内情况，鼓励他改攻导演。院里安排林兆华当副导演后，刁光覃和他一起排练新戏。在排演场上，他全神贯注地看林兆华排戏，不时具体给以指导，过后还找林兆华单独说戏。林兆华独立执导的新戏《绝对信号》，尽管刁光覃在处理手法和形式上有不同看法，他还是坚决支持林兆华勇于探索的创新精神。他鼓励林兆华：“你这戏勾起了我的创作欲望。要不是我岁数太大，我真愿意到你的剧组去给你当演员！”一句普通的话，使林兆华激动不已。还有一次，刁光覃发着高烧不能排戏，他就借此机会把几个青年演员找去，逐字逐句地帮他们分析台词。他边说边喘，额头上冒出了冷汗，使在座的人深受感动。

晚 露

1978年8月，刁光覃受命担任北京人艺副院长，党委副书记。上任之初，面临的是剧本短缺、传统中断、制度废弃和各方面都需要拨乱反正的艰难时刻。刁光覃沉着稳健，高瞻远瞩，他一手积极组织院内外的新创作，一手抓恢复重排保留剧目。同时重新颁布原来行之有效、符合艺术规律的规章制度；有意识地下大力气培养中青年演员，解决后继乏人的问题。在他导演的《日出》、《小井胡同》等戏里，大量启用了中青年演员“挑大梁”。通过这一系列艰苦细致的工作，加上狠抓艺术总结，使剧院的艺术传统、艺术风格迅速得以复苏和发扬，中青年演员迅速成长，各方面工

作逐步走上正规，深受“四人帮”摧残破坏的北京人艺从此振兴了！其中倾注着刁光覃的全部心血。

1984年，刁光覃退居“二线”后，仍始终舍不得离开他毕生为之奋斗的戏剧事业。他一如既往地关心着剧院的工作，同时还和夫人朱琳一起，多次长途跋涉去帮助兄弟团体排戏。他为贵州花灯剧团导演的《七妹与蛇郎》参加了第一届中国艺术节；到内蒙海拉尔为一个小剧团导演的《渥巴锡汗》，得以晋京演出；随后又到包头市原内蒙的漫瀚剧团导演了《巴都汗》，演出后获得戏剧界权威人士的交口称赞。在四处奔波的日子里，他的病情日益加剧。在包头导演时，两个月内三次住进医院，但他始终不下火线，稍有好转，就立即回到了排演场。这位视艺术高于生命的老人，直到病危前一个月，精神稍好时依然在背《胆剑篇》的台词，总盼望着有朝一日再登舞台为人民演上一出戏。

刁光覃在话剧艺术园地里锲而不舍地默默耕耘了半个多世纪，不仅为我们创造了一大批光彩夺目的艺术珍品，还认真总结经验，为我们留下了许多学术价值很高的理论著述，《刁光覃、朱琳论表演艺术》一书就是其中的一部分。他的理论和实践，对于形成北京人艺的艺术风格和表演学派，对于新中国话剧艺术的建设和发展，都作出了不可磨灭的贡献。因而，他多次被评为剧组和全院标兵；1960年作为先进工作者，相继出席了北京市和全国文教系统群英会；荣获第二届“振兴话剧金狮奖”；享受国务院对有突出贡献的专家的特殊津贴。他还是全国政协委员、中国戏剧家协会常务理事。这位话剧艺术大师不幸于1992年5月12日因病去世，享年76岁。

晋剧“须生大王”丁果仙

路君泽

丁果仙，原名丁步云，小名果子，艺名“果子红”，1909年出生，河北省束鹿县（今辛集市）王口镇人。她是晋剧卓越的表演艺术家，是我国晋剧史上第一个坤角儿胡子生。她用自己40多年的舞台艺术实践，从表演、唱腔、道白等方面继承和发扬了晋剧的传统艺术，使晋剧须生门（胡子生）的表演艺术进入了一个新的阶段。丁果仙随之也成为晋剧丁派表演艺术的创始人，有晋剧“须生大王”之誉。

丁果仙生于一个姓钱的雇农家庭里。她3岁时，当长工的爸爸在困苦生活的煎熬下，一病不起。无依无靠的妈妈，只好带着他们姐弟三人沿街乞讨，吃的是残汤剩饭，穿的是破烂的补丁衣衫。丁果仙4岁那年，在“四处流浪却无路”的情况下，妈妈只好忍痛割舍心头肉，以30吊钱的身价，把这颗苦藤上的“果子”卖给了太原的丁家。

在丁家，小果子受尽虐待，亲眼看到旧社会妇女受压迫、受残害的惨状，便决心自己闯出一条生路来。她选定了学习晋剧艺术这条路。晋剧源于山陕梆子，山陕梆子又衍变而成秦腔与蒲州梆子。蒲州梆子伶人以太原府所辖各县为中心，融合晋中的于板秧歌和其民间小调，形成山西梆子，即现在的晋剧。从七八岁起，小果子就开始了学艺的生涯，在师父和养祖父的无情责打下，咬紧牙关苦练基本功。她头顶三伏酷暑的烈日，脚踏数九寒天的冰雪，在三更半夜的荒凉漆黑的公园里，吊嗓、下腰、拿大顶等等，

一刻也不闲着。为了练就腿脚上的硬功夫，她白天脚踩木跷不停地练台步，夜里攀起红肿的腿脚作朝天橙姿势垫在头下当睡觉的枕头。自幼被苦难铸成一副倔强性格的丁果仙，以“宁愿自己累死，不让师父打死”的坚强毅力，勤学苦练，决心在艺海中闯出一条生路。

丁果仙知道，在当时戏台上唱旦角的女演员，是时常遭人欺凌的。她投身艺海，毅然选取了胡子生的行当。在晋剧舞台上，从来没有女扮男的先例，要以纤纤女儿身，塑造气度轩昂的男子汉、大丈夫形象不仅需要勇气，而且还要经历艰辛的磨练。用果仙自己的话说，为了实现女演男的突破，她经历了一番“脱胎换骨”的适应过程。平时，她暗地里潜心观察揣摩男子的神情举止。后来，她干脆留男子式的短发，戴上礼帽，着上男装学骑马，夹在人群里走路。经常大模大样地走在长街之上，活动在商场、剧院等繁华场所。

丁果仙 9 岁开始清唱卖艺，13 岁正式登台演出。唱到十五六岁时，已经“红”遍忻州，誉满张垣，名驰京津。山西梨园界有句口头禅，总结了晋剧艺人的成长道路：“生在陕西，学在蒲州，红火到崞县忻州，驰名到宣（化）大（同）京（北京）口（张垣）。”丁果仙也是循着这条路而成名的。她的唱腔圆润清亮而又刚劲豪放，既发挥了女声高亢婉转的特色却又不带女腔女调；她的表演逼真，动作帅气，兼备着女性独有的细腻而不露女态女相。不明真相的观众，都难以想象，如此逼真的扮演着长髯飘胸的各种角色的演员，原来却是个妙龄少女！“女演男而不露女相”“女演男而胜于男”这在当时既无先例可循，又无成规可法的情况下，丁果仙确实在晋剧舞台上创造了一个奇迹。正是这个奇迹，使丁果仙在 20 年代中期由上海百代公司灌制唱片时，就获得了“晋剧须生大王”的称号而名扬全国。

丁果仙取得艺术成就，除了基本功深厚外，还因她善于博

采众长，溶融创新。她在学艺阶段和从艺前期，凭着虚心好学、苦钻深研的精神，不分行当与流派地把许多晋剧前辈和同时代艺人的专长一点一滴地学到手。而后，将诸家之长熔于一炉，创造铸新，逐步形成了她那刚柔相济，声情并茂，发音坚实宏亮，共鸣区域宽广，咬字清晰纯正，气息运用自如的演唱特色和风格，并经过长期的艺术实践发展为独创一格的“丁派”艺术。这对近代晋剧胡子生一门的演唱产生了划时代的影响。在 20 年代末，30 年代初，多次赴京津演出，有机会与京剧表演艺术家马连良、谭富英等人广泛接触，开拓艺术视野，丰富表演手段。丁果仙通过京剧、晋剧两个剧种的对比，深刻感受到两者之间存在着俊野粗细之分，于是她创造性地吸取京剧唱词中典雅俊逸的精华，革除晋剧中粗俗繁冗的唱词，使作派更规范化，艺术更趋精致典雅。她又以《串龙珠》与马连良的《四进士》进行交换，使她的戏路更宽广了，艺术技巧更趋完美。在她创造的角色中，又增添了《太白醉写》中的李白、《空城计》中的诸葛亮、《捉放曹》中的陈宫等一些儒雅俊逸的人物形象。因此，她也以“果子红”的声誉名驰京津，红极一时。

尽管如此，在黑暗的旧社会里，丁果仙的苦水可以千百次地冲刷掉脸上的粉黛，却冲刷不掉满心的愤怒。那时，她不仅要受剧场老板的盘剥，而且备受豪绅富商、官僚军阀的凌辱。1936 年，丁果仙在天津北洋戏院演出一个月，场场客满。私囊赚得鼓鼓的戏院老板，越赚贪欲越大。合同规定的演出日期已满，老板还死死地抓住丁果仙这棵摇钱树不放。当时，北京戏馆已差人来接，不能失约。丁果仙再三好言相求，答应赴京演出后一定再回天津，但老板死乞白赖地就是不让走。等到丁果仙临上火车时，戏院老板已在站台附近布下了许多流氓打手，拦住去路，寻衅闹事，定要丁果仙拿出两千元赔偿“损失”才能放行。为了不失信于北京观众，她只好忍气吞声地拿出了艺人们用血汗挣来的钱作为“买路

钱”，才算离开了天津。这样，在天津一个月的辛苦演出，只赚得一腔苦水。到了北京，丁果仙为了革除过去山西艺人晋京演出要到处拜客、送票的陋习，公开登报声明：一不拜客，二不送票。这下子可惹恼了“广来云”颜料行大老板为首的一批在京的晋籍豪绅富商。在他们的鼓动下，丁果仙在演出时连遭奚落。剧场里，除了专门雇来喝倒彩的地痞流氓外，许多空座上竟摆满了木偶和泥人。类似这样备受凌辱的遭遇，在丁果仙前半生的艺术生涯中是屡见不鲜的。

1937年七七事变后，富有民族气节的丁果仙，因不甘屈身媚敌，常遭日寇和汉奸的欺压。为了表示义愤和抗争，丁果仙毅然洗黛从农，隐居忻县山村。一代晋剧名伶的生命和艺术濒于绝境。

新中国成立以后，丁果仙的艺术生命，终于得到了挽救和延续，并开拓新天地。在党的关怀教育下，她光荣地加入了中国共产党，当选为全国政协委员。她以自己的模范行动率领晋剧广大艺人参加民主改革运动，组成了以她为首的新型艺术团体——太原新新晋剧团。她还以极大的热忱，参加了赴朝鲜和福建前线的慰问演出。在艺术上，她精钻细研，千锤百炼，奋力攀登新的高峰。她的艺术成就得到人民的赞赏，受到党的重视。1952年，她以《打金枝》、《蝴蝶杯》等剧目参加全国第一次戏曲观摩演出荣获一等奖。1955年她主演的《打金枝》搬上了银幕。1956年她幸福地受到毛泽东主席的接见，并当场为毛主席清唱了晋剧移植剧目《屈原》里的“橘颂”一段。她在北京演出昆曲《十五贯》时，曾被周恩来总理指名邀请到中南海参加了文艺会议。她亲耳聆听了周总理关于戏曲和文艺问题的重要讲话，受到极大的鼓舞。自此以后，她便以巨大的政治热情，从事晋剧改革的舞台实践活动。除对晋剧传统剧目做了大量推陈出新的工作外，还对现代戏的演出作了许多有益的尝试。在《血泪仇》里，她成功地扮演了苦大仇深的老贫农王仁厚；在《红旗下的花朵》里，她扮演的老教师

博得观众的好评；在《小女婿》里，她创造性地反串丑旦角色的快腿……她这种全心全意为人民服务的精神和永不止步地向艺术高峰攀登的态度，使她在后半生的舞台生涯中永葆了艺术的青春。党和政府为了表彰她的艺术功绩，于 1962 年在山西太原隆重举办了“丁果仙舞台生涯四十周年纪念活动”。年过半百的丁果仙受到鼓舞，更加充满了旺盛的活力。在演出之余，她着手总结艺术经验，倾心艺术教育，决心把她四十余年积累起来的艺术财富毫不保留地贡献出来，为晋剧艺术培训更多的新秀。在她的精心培育下，刘宝俊、马玉楼等一批优秀的晋剧演员才得以脱颖而出。

丁果仙以其卓越的艺术表演成就，塑造了众多的栩栩如生的舞台艺术形象。她塑造得最好的成功的舞台形象，大体可归为两类：一类是以旧时代被侮辱被损害而又富于正义感的巷头院公为主的白髯青衫角色，一类是以居官廉正而仕途坎坷的七品县令为主的官衣纱帽角色。丁果仙塑造的《卖画劈门》中的白茂林、《详状》中的姚达、《走雪山》中的曹福以及《八件衣》中的杨知县，《蝴蝶杯》中的田云山，《串龙珠》中的徐达，被誉为晋剧中“白髯青衫”角色和“官衣纱帽”角色中的“三绝”。所谓“绝”，不是单指丁果仙在表演上有一两手别人所难企及的使人称道的拿手绝招，而是说她由于对这些角色的内心底蕴钻得深，摸得准，演得真，因而使整个表演艺术臻于炉火纯青的绝妙境界。她的戏路很宽，如唐太宗李世民、诗仙李白、足智多谋的诸葛亮、纯朴热诚的宋士杰，她都以自己深厚的功底，娴熟的技巧，细腻的动作栩栩如生地展现在舞台上。

丁果仙不仅作派好，而且演唱艺术高超，念白功夫极深。她的嗓音高昂洪亮，发声坚实凝重，并善于运用丹田的力量，使气息充足耐久、轻重缓急控制自如。她的唱，刚劲而不硬邦，华美而不飘浮，婉转而不俗气。于朴实大方中现华丽，平易自然中出新奇，具有独特的艺术风格和艺术魅力。在表演中，丁果仙认为