

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

盖叫天传

 **eBOOK**
网络资料 免费下载

前 言

中华民族文化源远流长，博大精深。以京剧为代表的民族戏曲艺术，是我国整个民族艺术的重要组成部分。京剧不但是中华民族文化的瑰宝，而且是人类文化宝库中的精品。在京剧一百多年的历史中涌现出了一批杰出的表演艺术家——正是由于这些艺术家的卓绝努力，京剧才能以其丰富的内容、完美的形式和精湛的技艺，达到戏曲艺术发展的高峰。这些杰出的艺术家各以其独特的风格流派，共同构建起京剧这座东方艺术的瑰丽大厦，使之耸立于世界文化宝库之林，百代千秋地放射出夺目的光彩。

“京剧泰斗传记”书丛就是以京剧艺术发展过程中所涌现的杰出表演艺术家为描述对象的传记书丛。这些杰出的表演艺术家倾其毕生心血创造的艺术成就，凝结的艺术经验，以及德艺双馨的高尚品德风范，永远是后人学习的榜样。把他们喻为“泰斗”便是出于对他们非凡功绩、超常品格的崇敬和仰慕。“京剧泰斗传记”书丛出版的宗旨，即是以传记的形式，真实生动地记录他们走过的艺术道路，让后代子孙更好地继承和弘扬老一辈京剧艺术家的艺术精华，为弘扬民族文化、振兴京剧艺术，做一点切实的工作。

京剧表演艺术名角辈出，群英比肩，“京剧泰斗传记”传主的选择，颇费踌躇。这套书丛以辑为单位，首次入选者只有十二人，更增加了编辑的难度。在总体标准上我们确定了“京剧泰斗”的入选原则：每辑中兼顾京剧形成、发展、繁盛诸阶段中代表人物，以显示出京剧作为一条艺术长河的特色；同时兼顾京剧的各种行当，以增加书丛的丰富性。经过多方斟酌，收入本书丛首辑的十二位“京剧泰斗”有被称为“京剧三鼎甲”之一的京剧奠基人程长庚，有被誉为“京剧新三杰”之一的京剧大王谭鑫培，有承前启后影响深远的“余派”创始人余叔岩，有为世人瞩目的“四大名旦”中的梅兰芳、程砚秋、荀慧生，有戏路宽广的武生宗师杨小楼，有为当今京剧界所熟知的“四小名旦”中的张君秋，有被称为“南麒北马”的周信芳、马连良，有被誉为“活武松”的京剧武生盖叫天和被誉为“十净九裘”的一代京剧铜锤花脸裘盛戎。他们对京剧表演艺术的贡献有目共睹，深受赞誉，入选本传记书丛当在情理之中。现在的问题是，由于出版条件的限制，还有许多杰出的京剧表演艺术家，其艺术成就丝毫不低于上述已入选者，却不能同时入选，只得暂告阙如。好在本书丛并不以一辑为终，我们希望能获得社会各界的支持，在较短的时日内将那些为京剧发展作出过贡献的杰出表演艺术家悉数收入，全珠完璧，了无遗憾。

“京剧泰斗传记”书丛是偏重艺术的人物传记，希望能在京剧艺术发生、发展的时代氛围中，写出各自艺术表演体系代表人物的艺术追求。材料务求翔实，描写力求生动，要求能适合专业戏剧工作者与广大戏剧爱好者的共同喜好，做到雅俗共赏。对每一位立传的京剧表演艺术家都尽可能搜集了比较多的照片，随文穿插，以求图文并茂。具体的写法因人物而异，兼顾每位写作者的习惯，不做过多的约束和规范。描述不同表演艺术家艺术生涯和个性追求的传记文学，应当是百花齐放的。杰出的京剧表演艺术家生活在不同的历史时期，有各自的活动环境和进取方向，但殊途同归——丰富了京剧独特的表演体系，加深了民族戏曲的美学蕴涵。一部部杰出京剧表演艺术家的传记，应当记录着鲜活的京剧艺术发生发展的灵动印记，是京剧流派争奇斗妍史，也是京剧美学史。我们是按照这样的要求去努力的，是否达到，还望读

者指正。

京剧艺术有美好的值得骄傲的以往，但更重要的是继往开来，再创辉煌。总结历代京剧表演艺术家的宝贵经验，其现实意义更在于让京剧顺应时代的进步、社会的发展和人民的需要，焕发新的活力，谋求新的兴盛和发展。这也是我们编辑出版“京剧泰斗传记”书丛的另一目的。此项工作得到多方面的关怀和支持。全国政协主席李瑞环同志应允为本书丛的名誉顾问，马少波、张庚、郭汉城、高占祥（以姓氏笔画为序）为本书丛顾问。他们有的为本书丛作序，有的还在百忙中审读部分书稿，付出了极大的辛劳。参加传记写作的均为目前活跃在戏剧理论界的学术成就较高的老、中年作家，从搜集材料、访问知情者到动手撰稿，均不遗余力。没有他们的参与，书丛不可能这么快与读者见面。

河北教育出版社为弘扬民族文化，振兴京剧艺术，不以赢利为目的，勇办实事。拳拳之忧，感人至深；殚精竭虑，更堪称道。若能有更多这样的出版社，京剧文化园地更将绿茵环绕，嫣红开遍！

具乾浩 马威
一九九六年三月二十三日

序

马少波

今年三月十三日，“京剧泰斗传记”书丛的主编吴乾浩、马威同志来访，送来了河北教育出版社约我担任这套书丛顾问的聘书，并嘱作序。他们两位都是当今中年戏曲理论家，又是京剧爱好者、研究者，能以业余时间主持这套书丛的编辑工作，对于京剧前贤的成功经验以传记形式加以总结；通过每位艺术家的生平和艺术创造经历，使后来者窥见京剧艺术发展的历史轨迹和前人的成功之路，是有益的。这也符合我“为老一辈树碑立传，为青年人鸣锣开道”的夙愿，故而欣然接受。

惜因付梓在即，我来不及披读全稿，仅索阅了《梅兰芳传》、《程砚秋传》两部书稿。阅后感到作者博览了大量有关梅兰芳、程砚秋的传略、记述、评论专著，然后有所取舍，加以集中、补充，花费了很大劳动，写成这两位艺术大师较系统的长篇传记。搜集剪裁有所依据；叙述描写翔实可信。在短时间内成此巨帙，实在难能可贵。

人民是创造历史的动力，生活是创造艺术的源泉。历代艺术实践者为广大人民提供了优秀的艺术；人民也培育和造就了众多杰出的艺术家。中国京剧亦是如此。它的孕育、形成阶段，虽得力于宫廷的喜好和扶持，但它能够在一百多年间博采众长，百川汇海，风行全国，成为最具有代表性的剧种，根本原因正在于京剧一直深深扎根于人民大众这块肥沃的厚土，因而异彩纷呈，繁星灿烂。半个多世纪以来，在中国共产党正确方针指引下，京剧更密切了与人民大众的联系，几度形成过好戏连台、人才辈出的繁荣局面。

传记乃史，治史是一门社会科学，要求谨严。对于京剧发展史中每个时期继往开来、独树一帜，为世所公认、堪称“泰斗”的表演艺术家，虽应力求峰巅，却也须衡量允当。尚未列入本书丛的张二奎、余三胜、汪桂芬、孙菊仙、王瑶卿、龚云甫、言菊朋、高庆奎、尚小云、筱翠花、郝寿臣、侯喜瑞、萧长华、姜妙香等以及当代的李少春、叶盛兰、谭富英、杨宝森、叶盛章、袁世海等，理应在书丛中占有位置。据编者告知，这将在前言中有所说明。我想会有妥善安排，毋庸我来赘言了。

一九九六年三月十九日

序

张庚 郭汉城

在全国弘扬民族文化、振兴京剧艺术的呼声中，“京剧泰斗传记”书丛的编辑、出版，是一件有功当世且影响深远的事。

这套书丛的第一辑，由十二位京剧表演艺术家的传记汇集而成。从纵向来看，这十二位表演艺术家分别处于京剧形成、发展、高峰各个时期；从横向来看，也包含了京剧的主要行当和流派。在京剧形成、发展的过程中，名家辈出，流派纷呈，仅这一辑“京剧泰斗传记”书丛显然不能十分完整地展现其全貌。但纵览宏观，从中也可以看出大致的源流、脉络，具有相对的完整性，为我们提供了中国戏曲发展史上这一重要时期的宝贵资料和有益的借鉴。况且“京剧泰斗传记”书丛是一套多辑丛书，它存在的不足以后还可以弥补。编辑这套书丛的意义，在于从演员与剧种的关系这一角度，取得足以今天借鉴的成功经验，以推动京剧推陈出新的发展，促使它尽快地从深陷的困境中摆脱出来。

一个剧种的兴衰，有各种复杂的原因，是否出现杰出的、具有代表性的大演员，则是一个最突出的标志。从中国戏曲发展的历史来看，杂剧、南戏、传奇以至于地方戏无一例外，集中国戏曲大成的京剧更是如此。可以说，无论哪一个剧种，有大演员，剧种就兴盛；无大演员，剧种就衰亡。因为剧种的艺术很大程度蕴涵在演员身上，凡称得起大演员的，那么他不仅是本剧种艺术的忠诚的继承者，同时也是本剧种艺术的勇敢的突破者、革新者。只能继承不能突破的演员，顶多只能称为好演员，而不能称为大演员。只能继承不能革新的剧种，也就停止了发展，与不断运动着、前进着的时代拉开了距离，自然难免被社会所抛弃。汇集在这套书丛里的各个行当、各种流派的代表人物，他们都称得起大演员。他们最可贵的精神，就是不拘泥祖法、不墨守成规的革新创造精神。现在有不少人自称这个流派、那个流派，但恰恰缺少这点革新精神，所以也成不了自成一家的代表人物。

对一个演员来说，守成易，创新难，自觉地创新更难。所谓创新，并非只是一个简单的技巧问题。它是植根于时代前进、生活激变的基础上的审美理想、审美趣味变化的问题。一个演员如果不理解人民需要什么、喜爱什么，没有理想，没有追求，那他就感受不到时代的脉搏，就会失去革新创造的自觉性，成为一个因循的守成者。其实守成也并不容易，如果因守成而失去剧种前进的动力，在不停地向前滚涌的时代洪流面前，那么这“成”也是“守”不住的。

京剧是中国戏曲大家族中成就最高、最有代表性的剧种之一，它曾经风靡全国，征服了千千万万的观众。但它在艺术上的完整性、成熟性也相应地带来了更多的凝固性，受时代的挑战也更严峻。它的丰富、深厚的艺术蕴涵必须尊重，必须继承，但面对当前的现实，更需要重视革新发展。唯有革新发展，才能真正摆脱自己的困境，走向与时代结合的健康大道。我们十分希望京剧界重视这套书丛，仔仔细细地读一读，从这些大演员的生活道路和艺术道路中，经过辨别、思考，汲取他们的有益的经验，化作自己的营养，努力成为一个有志气、有理想的当代京剧表演艺术家。

时代需要我们继往开来，勇于开拓，勇于进取！

时代急切地呼唤大演员、大艺术家出现！

一九九六年四月十三日

盖叶天传

龚义江 著

第一章 童年学艺

大哥的榜样

在悬崖峭壁上一棵稚嫩的幼芽从石缝中生长出来，任凭风吹雨打，不怕地势险峻，它以顽强的生命力，克服一切不利的条件、终于茁壮成长成一株挺拔苍劲的青松。它的存在常令人惊讶，但你不得不承认这是确实确实的自然景观。

盖叫天，一个普通农民的孩子，在万分艰难困苦的环境中，以他惊人的毅力，万劫不悔的追求，刻苦的锻炼，和孜孜不倦的钻研，终于步入艺术的殿堂，成为一代艺术大师。从他生长的社会条件来看，你难以相信这颗艺术种子能够成活、生长，但他的创造与成就却无可置疑地让你相信，这确是当代艺术苑圃中的一朵奇葩。

一八八八年（清光绪十三年）

在河北省高阳县西演村的佃农张开生家里，盖叫天诞生了。盖叫天兄弟五人，他最小，排行第五。盖叫天本名张英杰，号燕南，小名“老洞”。因为他生肖属鼠，老鼠爱打洞，所以叫“老洞”。又因为人长得黑，又叫“老黑”。盖叫天是他后来唱戏用的艺名。盖叫天的大哥名叫张英甫，艺名“赛阵风”，工武旦。四哥张英俊，艺名“七金子”，工文武老生。二哥张英泰，三哥张英才都不唱戏，干手艺活。

光绪年间河北灾荒不断，高阳连涝十年，庄稼颗粒无收，哀鸿遍地，民不聊生。老百姓为了减轻家庭负担，给孩子找个活路，只要给十几个馒头，一吊钱，就把孩子送去学戏，盖叫天的大哥张英甫就是这样走上学戏的道路，也为他的弟兄们树立了一个榜样。

在盖叫天幼小的心灵中，他大哥是个了不起的人物。特别是盖叫天七岁那年，他大哥大约二十岁光景，回家来成亲，给他的印象最深。他大哥是给一个在戏班中唱二花脸的人作手把徒弟。所谓“手把徒弟”，不仅拜师学艺，还要立下契约，生死由命，学艺满师再帮师几年。这几年中演戏赚来的钱归师父。大哥的师父教戏非常严格，大哥在他高举的独臂上“拿顶”，手对手，两臂成一线，身子要是歪一歪，师父就一松手，把他撂在地上，摔个半死。大哥回家时，众乡亲父老几年不见，见他长大了，出落得很英武、秀气，听说他练了一身本事，就要他露几手看看。大哥撩起衣服，一个箭步，一纵身就上了房，乡间都是矮平房，尽管矮离地也有丈把高，然后再一个筋斗翻下来。结婚那天，大哥去岳母家迎亲，师父要他踩着“跷”，跟在轿子后面，直到离岳母家不远才卸下“跷”。连结婚的大喜日子也不放过练功，就这样练出一身好功夫。他后来在上海搭班演出，同台的有汪桂芬，李春来、老三麻子、林树森的爷爷林老好、黄月山等当时南方著名的好角儿。他大哥专演武旦。他在《双跑马大卖艺》中扮演一个走江湖卖艺的女子，在一张桌子上，三条长凳，摆成品字形，他在凳上拿顶，然后用背在凳上一磕借势翻落下地。有一次不小心，落地时胸脯着地，吐出了血来，但他认为是自己功夫练得不够，第二天不顾伤痛，一清早，就在雪地上练起功来。这种争强好胜、不避艰辛、刻苦锻炼的精神，在盖叫天的身上产生了强烈的反响。大哥成为他最崇敬的人，也是他走上神圣的艺术道路的领路人。

戏曲旦角表演古代妇女，用特制的跷板绑在脚上，以脚尖着地，仿效小脚妇女行路的模样，是谓“踩跷”，是难度很大的一种表演方法。

在乡间生活艰难，兄弟们商议准备去上海投奔大哥。到上海要从天津搭船，高阳离天津三百多里路，全靠起早贪黑走路，他们带着干粮上路，一天五个窝窝头，到夜晚在小旅店投宿，盖叫天饿得头昏眼花，但哥哥们也不让他吃，并教训他：“睡觉了还吃什么。”在当时的生活中有条不成文的纪律，干活才能吃饭，不干活吃饭就是浪费，糟蹋粮食。农村小客栈，像《三岔口》似的，一间屋里一个大土炕，十几号人都挤睡在一个炕上。一盏油灯在冒着黑烟闪着火光，盖叫天睡在人堆里，体味着这初次出门的滋味，不知道明天迎来的是什么生活。

老齐先生开蒙

在天津正好隆庆和科班在招收学员，这是个好机会，去上海也不过是找口饭吃，进科班既解决吃饭问题还可以学戏，何乐不为？于是他四哥就改变主意，不去上海，带着老五盖叫天一同进了科班，当时他才八岁。

隆庆和是个既唱京剧又唱昆曲、梆子三下锅的科班，招了一班孩子们，边教戏边在农村乡镇四处流动，有时也邀请一些名角参加领衔演出。

盖叫天天性喜欢戏，进了科班如鱼得水，论年龄他最小，但生性好动，见刀枪就爱不释手，成天舞刀弄棒，见没人就偷偷给自己勾上脸。他不会，把五颜六色的油彩涂得满脸。师父们教戏，轮不上他，他爱在旁边看，慢慢地，师父们就感到这孩子是块戏料，就由戏班里一位老先生来给他开蒙。

这位老先生盖叫天只记得他姓齐，叫什么名字记不得了，他一直称呼他为老齐先生。老齐先生唱戏几十年，因为“寒腿”，不能再上台唱戏。演员的腿最重要，如果保护不好，演戏或练功受了凉，得了风寒，两腿无力，便叫“寒腿”，这样的演员是舞台上的残废。老齐先生看中了盖叫天，试着教他戏。

戏班在农村演出，一个场子演完，赶赴另一个场子，寒冬腊月，天寒地冻，六七辆牛车分载着衣箱道具刀枪把子，主要演员们分乘两辆车，孩子们就像萝卜青菜似的堆在一辆牛车上。盖叫天人小机灵，抢先爬上了车，后面上车的都堆压在他身上。车子走起来东摇西晃，起初还觉得怪暖和的，越晃越压越重，压得他喘不过气来。演了一夜功夫戏，他虽然不是角儿，但也跟着在台上跑跑龙套，这一晚没喝过一口水，肚子里燥燥地难受。其实这就是饿，因为他经常这样挨饿，压根儿没想到要吃饭，吃饭是一种难以达到的奢望，所以他对这种肚子咕咕叫的难受也习以为常了。

北方旷野，夜晚行路有时会遇到山猫、野狼，在月黑风高的夜晚，坐在牛车上传来阵阵狼嚎，令人毛骨悚然。有一次，他们走在路上遇到狼群的袭击，七八头狼张牙舞爪地向车上扑来。他们早准备下炮仗，遇到狼就点燃炮仗，狼就被吓跑了。这次不知怎么，放炮仗不灵了，狼还是向车上扑。幸好车上有位管检场的师父，那时演戏检场的管在台上放烟火，他随身带着火纸和松香，这时他点上一把台火，“轰”的一声向狼群投去，只见一束火花像流星一样飞向狼群，狼被这突如其来的火焰吓坏了，才惊慌地四散奔逃。

有时从水路走。冬天，河里结了冰，乘着冰排，排头向上翘起，撑排的人用杆一撑，冰排如箭向前飞滑而去。河中间有冰堆，高高的，撑杆的一用力，冰排从冰堆上飞跃而过，也有不小心，落到还未结冰的河水里，弄得大家都成落汤鸡。

这种种北方水陆班子的江湖流动生涯，让盖叫天从小就饱经生活的磨练，增加他生活的阅历。

赶了一夜的路，天亮到了下一个演出的台口，找个破庙作为戏班的落脚处。为了赶上早工的演出，班主关照别忙吃饭，先上戏，演完了再吃。盖叫天从昨晚饿到现在，还要等演完戏，就是戏演完了，还得让演戏的演员们、师兄们先吃，有了剩余方才挨到他，如果没有剩余，只能吃锅底的锅巴，而且所吃的也不是米饭与白面，仅是糠掺小米或棒子面。

师兄们都上戏去了，破庙中就剩下老齐先生和盖叫天一老一小两个人。老齐先生叫盖叫天把铺在地上的麦秸向四边扫，留出中间一块空地，准备教

戏。盖叫天脱下身上的破棉袄当扫帚，低头把麦秸向两旁扫去，庙墙缺了一个大口子，寒风带着雪花从缺口阵阵吹来。雪花落到盖叫天的颈上，他觉得冷冰冰凉飕飕，把脖子一缩，一抬头，只见一个无常鬼，伸着血红的舌头，手里拿着铁链条，站在那里不住地晃动。原来这是大殿上分立两旁的黑白无常泥塑像，年久失修，手臂要断未断，风雪从缺口吹进，那手

臂也跟着摇晃不已。盖叫天吓得把眼闭起来。

老齐先生在一旁低声地咕哝道：“朋友，照应点儿吧……”

于是老齐先生坐下来，让盖叫天盘腿坐在他身旁。这个盘腿有讲究，要两腿交叉盘起，脚腕向上翻，两脚脚心朝天。这是压脚，让脚腕灵活，将来上台举步亮鞋底不费劲而且好看，这对武生特别重要，因为武生的身段动作与脚腕有密切关系。从这时候开始，他不仅在科班学戏时，盘坐压脚腕，即使出了师、登了台，也从未放弃，直到七八十岁，每天仍要盘腿静坐压脚腕。从小练到老，一练几十年，由此一点可见他练功的恒心。所以他的脚腕特别好看，有功夫。好马讲究细腕大蹄，也是这样的道理。

在盘坐的时候，盖叫天得一只手放在二人中间的一张矮桌上，老齐先生手拿戒尺在他的手心上轻敲板眼，他的另一只手自己敲着板眼，这样开始教唱。如果唱错了，手上就挨一戒尺。天冷，手都冻僵了，这一戒尺更感到痛彻心肺。如果口型不对，戒尺就直捣嘴里。练唱不光要字正腔圆，脸上还要有表情、身段。人坐着怎么表演身段？这身段全在眼睛中表现出来；心中有，眼神自然会看得出。

例如唱《挑滑车》中的〔石榴花〕：“只见那番营蝼蚁似海潮，又只见将士纷纷旌旗乱绕，人喊马嘶，兵卒闹噪，耳听得战鼓咚咚……”在唱“只见那”三字时，脸上要做出了望番营，看见无数金兵，心想：“有这么许多人哪！”唱到“番营蝼蚁似海潮”时，心中要使一个云手，虽然身手未动，只是在心里，但有没有可以从眼睛中看得出来。如果没有这神情，手上又得挨上一戒尺。

先是坐着盘腿练唱点把钟，再改变姿势，用骑马蹲裆式再练唱一个小时，直到大家演完“早工”戏回到庙里。

他一开蒙就接受这样的教育：唱与人物思想感情，内心活动，身段舞蹈，音乐节奏紧密结合，成为一个整体，上台自然就是个圆的，不会顾此失彼了。

老齐先生为他开蒙的戏是：《吴天关》《双盗印》《八大锤》。

据说有一次，著名画家潘天寿与盖叫天一同在杭州楼外楼吃饭。潘见盖叫天的坐法与众不同，盘腿坐着。他问盖叫天为什么这么坐。盖叫天说这样可以压脚腕。他就是这样随时随地不放过一切练功的机会，这时他已是七十多岁的人了。

笑比哭还难看

人说科班学戏如同十年大狱，这话并非言过其辞，实际上恐怕比大狱还有过之而无不及，因为大狱主要是失去自由，而科班更有着严格到近乎残酷的训练：按照艺术的标准，磨练一个孩子，让他脱胎换骨成为一个合格的戏曲演员。盖叫天便是在这艺术训练的煎熬中度过了童年岁月。在生活上他常年处在半饥饿状态，从以下两件事上可以看出他的生活境况。

天冷，他没有衣服，老齐先生给他从旧衣铺买来一条特大旧棉裤。他人小棉裤大，穿进去一拉，裤腰比他高出一个头去，就依靠这条棉裤过冬，怎么办？他动脑筋想出个办法：把棉裤下腰的两边挖两个洞，手从洞里伸出去，就成了棉背心；再把裤腰从脑后翻过来，剪开改缝一下就成了风帽。这样，衣服、帽子都有了。晚上睡觉的时候，手缩进来，把裤腰往上一拉，连头带脸都盖住。再把风帽折叠为枕头，这就盖的、垫的、枕的都齐全了。生活逼得他非动脑筋不可，要在不利的条件下创造条件，克服困难走出一条生路来。

这条棉裤，他穿着连秋带冬，到五黄六月再换单的。一年就只有这两件衣服。

戏班住的大都是庙宇祠堂，泥砖地上铺着麦秸稻草，晚上几十个孩子，就挤在一堆睡觉，身上冷就将稻草盖在身上；再冷，就采取虎对虎的睡法。所谓虎对虎，就是两个孩子为一对，一个头朝东，一个头朝西，缩起腿蜷起身子，背对背，屁股对屁股，我的腿贴在你的背上，你的腿贴在我的背上，互相借点热气。再把一个孩子空出来的铺位上的稻草拉过来加在身上，就这样熬过寒冷的夜晚。

白天起身，将稻草一束束捆扎起来，编成草帘，中间留个洞，将草帘往身上一披，头从洞中伸出来，两边用带扎紧，这就成了草外套。行路赶场有了这草外套可以遮风挡寒。到了下处，取下来就可以垫着睡觉。白天衣服晚上被，没有比这更方便的了。除了这令人难以想象的艰苦生活外，每天还要接受严酷的功夫训练。

首先是基本功：拿顶、虎跳、蹇子、小翻。

拿顶是两脚朝上，双手撑地，时间逐渐增加，要耗一支香的功夫。师父拿着鞭子在一旁监视，一边打着一板三眼的拍子，孩子们在拿顶时，心里也还要跟着拍子默念戏中的唱段。身子倒立一刻钟、二刻钟后，就汗如雨下，但必须坚持下去，姿势稍有歪斜，师父就给一鞭子。这虽然苦，但却是戏曲演员最基本的功夫，有了这功夫上台演戏，身子也轻了，臂膀腰杆也有劲了，上身能带着下身走，做起舞蹈动作，也觉得方便自在了。在科班这样练，出了科，登了台，也还不歇下功夫，照样天天拿顶。所以他常说：“咱们就这样脑袋瓜冲地长大的。”

在练这些筋斗的时候尽管很累，但决不许咬牙绷脸显出用劲的表情，因为不好看。有人在翻跳时，先搓搓手，伸伸掌，摆出架子，还得相相地板，然后紧跑几步，一跺脚，才翻过去。为什么要搓搓手，伸伸掌？因为害怕跳不过去。为什么要相相地板？因为怕翻的不是地方。如果台上他扮演的是英雄，那么他给观众印象未免太胆小了。因此，这些不合规格的动作，是决不允许有的；人再累，面部表情也要自然、轻松，如有违反，老师的鞭子立刻就抽将下来。

练好“四面筋斗”——“出场”、“前扑”、“蛮子”、“捏子”四种筋斗，就可以上台跟着打武行了。

有了筋斗基础再练刀枪把子。

与此同时再练站、蹲、走。这是表演的最基本的动作，按说每个人只要不是残废，谁都能站、能蹲、能走。但舞台要求与自然形态的动作有所不同，不练是不会的。

站，是立正。两手下垂，两眼平视，两腿靠拢，两脚尖成丁字形分开。同时，要有精、气、神。精是精神，不能无精打采，要精神抖擞。方法是双眉抬起，两眼睁大。这就不容易做到，因为短时间睁大可以办到，长时间睁大就不易办到，稍一放松眼皮就耷拉下来。老师用两根柳树枝把他双眼撑起来，日长月久，养成抬眉睁眼的习惯，即使用手在他眼前晃动，眼也不眨。光睁眼还不行，还要有神气，还要聚精会神。所谓聚精会神，神就是神情。人有思想感情，有神情才是活人，否则就是僵死的泥雕木塑。这还不够，还要运气。一口气提起来，小腹收紧，胸口跟着挺了出来，但双肩不能收紧，全身肌肉放松，双唇闭拢，呼吸从鼻腔进出，这口气不能下坠，也不能上吸，要在小腹之上二三寸地方转换。将来在台上，不管多累也要保持这状态，呼吸均匀，切忌大口喘气。这样才能给观众美感，不叫观众为演员难受。如果演的是人物，再结合人物的性格品行。这才完成一个艺术形象的“站”。

著名表演艺术家欧阳予倩在回忆当年看盖叫天的演出的印象说：“盖叫天先生的无论哪一个戏，没有一处不见才能，尤其没有一处不见功夫。他曾经在《请宋灵》里饰岳云，他在台上一站，在几个靠将中就只看见他——他的臂膀，他的腿脚，他的眼睛，他全身的工架，尤其是他的神采——一个美的雕像，透出了少年英雄内在的、充沛的精力。这个戏岳云并不是正角，而他一出场不必卖弄就把观众的注意力集中在他的身上。”这是什么缘故？当然获得此种效果有各种因素，但最基本的一条，就是他幼年科班中练“站”所奠定的基础。所以过去人说，是不是好角，台上一站就知道。

立正姿势做对了，站着不动，练习各种不同的身段。如正反云手、左右栽槌、左右单边、左右卧虎、左右抱拳等等。

然后再练“蹲”。就是在保持“站”的各种要素基础上改为骑马蹲裆式，以及在这姿势上的各种身段变化。

“走”，就是走路和走圆场。在保持“站”的各种要素下开步走。也就是说站着时脸上是怎样，举步走时，依然要保持不变。走一步是如此，走一百步也是如此。当然这与我们普通人的走又有不同，迈步时双膝不能弯，腿要笔直伸出去，用大腿上部向前移动。开始不习惯，老师用两根两头削尖的竹筷缚在他腿弯上，如举步不留意，腿一弯，竹筷就插进肉里去。这抬腿举步也要练，先练“踢腿”，将脚踢到脑门上，然后再练“平踢”，不用踢到脑门，将腿平抬起，与身体成丁字形，脚尖向外横，不许上翘，要给人一种起步欲走的感觉。这是一种动态美。为了让观众感受到这动态美，当腿抬起时，不能马上落下，在身子站稳的情况下，抬起的腿要停那么一星儿工夫。师父在他抬起的腿上搁一碗水，这样站半点钟。这半点钟真难熬，可他也熬过来了。所以我们看他的《一箭仇》第一场“拜庄”，史文恭与卢俊义言语不合，站起身来朝台前撩褶子一迈步，这一步腿抬得既高又直，在亮靴底时，

腿在半空中略停那么一停。那个身段不用说有多美，每演及此，必有满堂彩。这就是他所说的动中有静的功夫。可是有谁能知道他是自幼怎么苦练的？

在三丈见方的一块空地上练走圆场，老师用白粉在地上每隔一尺画一记号，每一步都得踩着这印记走。先正面走，再反面走，轮流倒换。走时提气，要既稳重又轻灵，更要保持精、气、神。每回约十八圈，每天一个上午要练七回，共计一百二三十圈，只走得汗流侠背，筋疲力尽。但老师拿着鞭子在后面抽，走不动也得走。

先穿薄底靴走，以后再改穿厚底靴走。最后再趿着鞋子走，有了这功夫，穿了鞋也就走得更利索了。

盖叫天回忆当时的情景说：“我记得穿着破棉袄跑圆场，心里热得跟刀子搅一样。冷天的时候，冷得心里打颤。先生说：‘你要笑！’让我笑，我笑不出来。‘啪’一个嘴巴，就是那样还是笑不上来。又是一下子，‘你笑！’光打嘴巴不行，‘啪’一棍子下来，还要我乐。这一乐就把我乐得像小鬼一样，比哭还要难看。棍子不行，拿小藤把子打。一打一条血，“啪嗒”三下子就是三条血。人站在冰天雪地里，汗毛孔里的汗就跟黄豆一样大的流出来。”他说这对他后来唱戏也有好处，不论多冷、多热的天他都能受得住，受多大的委屈，他在台上也都能笑。

过去戏班中把这叫做“打戏”，认为教戏非打不行。因为打可以促使学员严格遵守动作的规范，在要害关键所在加强注意与记忆。例如双方开打，一枪将仇人打倒在地，要求随即亮一个充满狠的表情的相。学生脸上的狠劲老是做不出来，在这节骨眼上，老师猛抽一鞭子，他一痛，一咬牙这狠劲就表现出来了。老师说：“这就对了，就是这个劲儿，以后记住了。”这种教育方法不光梨园行中如此，佛教禅宗中也有，名叫“棍教”。“用棍喝教人，打在要害处，喝在中肯处。求学者大惊之下，导致全身出汗，茅塞顿开，这种教诲方式，以禅宗和理学家言，谓‘明心见性，即事显理。’”

戏班中的“打戏”，虽然也有“棍教”的内涵，但往往与体罚联系在一起，穷人家的孩子，写下卖身契，生死由命，老师逼着鸭子上架，采取生硬的办法达到教学要求，致使孩子们惨遭皮肉之苦。所以盖叫天每每回忆起他童年的科班生活，总是带着矛盾的心情：既承认科班严教给他扎下坚实的基础，又不堪回首那些在鞭笞下难熬的痛苦。就在这痛苦的鞭笞教育下，他养成了一种性格：天下没有不行的事，因为他自幼就是从这“不行”中锻炼出“行”来，他把这叫做“练行的”。他认为凡做事总要有信心，老想着“行”，要是做了一件事，先担着心：“怕不行吧！”那你就没有勇气了。做成一件事总会有困难，要是什么事都那么容易，还要苦练干什么？所以他一生在艺术上总是迎着困难上，练出了许多人所不易做到的绝活，忍受各种生活的折磨，始终坚持不懈地向着艺术高峰攀登，也是他自幼养成的这种“练行的”精神与性格的表现。

《盖叫天在舞台生活六十年纪念会上的发言》。

编辑：《熊十力 棍喝》。

苦中乐

科班教育固然有不科学的方法，但也有合理的方面。老师十分重视对孩子们的生活教育，从小培育他们向生活学习，从生活体验艺术的习惯。

戏班在农村流动，夜晚赶场牛车走在大道上，孩子们都蜷伏在车上，车子一颠，人倦欲睡。老师们把他们叫醒，别把时间白过了，要他们下车，跟在车子后面练习“走边”。“走边”原是戏中表现人物夜行的一种舞蹈形式，边舞边唱〔折桂令〕：“月昏黑，意乱心忙，顾不得路途难行，脚步踉忙……”这时正是冬天夜晚，半拉月牙儿斜挂天边，一阵风刮过，天上一片乌云飘过来将月亮遮住，天色顿时昏暗下来。地上的积雪，盖住路面的坑坑洼洼。一不小心，脚下就要打滑绊倒，此情此景，正与唱词的内容相吻合。不知不觉，天色渐明，来到新的演出点，迎来新一天的演出。有过这样的生活，所以以后每当他在台上演出“走边”时，眼前就会再现这月夜行路在荒郊野外的情景，那种寒冷凄凉的感情也就油然而生了。

有时赶场走水路，天旱水浅，老师坐在船头，孩子们都上岸去背纤，人虽在背纤但仍不放松教学。一边背一边唱《渭水河》：“黄河之水天上来……”，一板三眼，老师在船头上按拍子，每到一板一举手，孩子们在岸上唱，也是每到一板一举手，双方同举手，说明板眼对了，就这样一步步合着唱的节拍向前迈进。背纤姿势也有讲究。上身向前倾俯，一手拉着肩上的绳，一手向后反身搭在绷紧的绳上。这样才好看，老师说“劳动干活也得有个样儿”。这背纤的劳动对幼年的盖叫天，也许仅只感到辛苦与劳累，无形中，他却接受了生活的艺术教育，他后来回忆这生活时说：“从这里得益非浅，除了体验到背纤艰辛，学会背纤的方法，更要注意到美，否则就与船夫一样只有生活没有艺术。艺术来自生活，但生活不就是艺术。艺术要比生活高、美。”

老师教戏，首先要讲解戏的故事，孩子们盘腿坐下听。盖叫天没读过书，他的历史知识就这么听来的。例如教《石秀探庄》，老师先讲梁山水浒英雄的故事；再说石秀是怎样一个人：二十来岁小伙子，性情爽直，贫寒出身，人穷志不穷；“探庄”又是怎么回事等等。孩子们听得津津有味。戏中石秀有假扮樵夫挑柴下山的表演，老师先做个示范，全是虚拟的动作。石秀手拿扁担来到柴房，将扁担靠在墙上，开门进屋，取出两个柴筐放在地上。两个柴筐距离要相等于扁担的长短，因为装满柴，用扁担挑的时候，再去移动柴筐就重了。然后搬出柴来堆放筐内。起挑时，将地上扁担拿起用手一托，手托的高度就是肩挑扁担的高度；挑的时候，要矮着身子，用肩去凑扁担，不是用扁担凑你。然后开步走，担子随着步子，一上一下有节奏地起伏着，更要显出担子的重量。这里每一个动作都有生活的依据，也有它的道理，只有经常挑担的人才懂得这些窍门。老师将这些细微末节的窍门都一一讲给孩子们听。聪明的孩子们一听也就懂了，模仿着做，大约八九不离十。但有一点，却是不能靠讲解可以解决的，那就是担子的重量，五十斤是五十斤的分量，六十斤是六十斤的分量，它给人的感觉是不同的。为了让孩子们真实地体会，老师将孩子们带到柴房前，分别试挑各种不同重量的担子，二十斤，三十斤，四十斤，五十斤，六十斤，八十斤。这样心中有了谱，担子上肩，该是什么重量，就会有不同的表情。再加上那些挑担的窍门，就真像挑担那回事了。老师再进一步讲，石秀年轻力壮，他挑担该是什么模样，八十斤重的担子压在肩上，也不能像老大爷挑担呼哧呼哧地喘气。

盖叫天从小就是这样接受生活与艺术的教育，并在思想中深深扎下了生活是艺术的源泉的印象，他虽然没有学习过现实主义的艺术理论，但却真正继承了民族戏曲的现实主义传统，形成他今后一生艺术实践的指导思想。

有一次，我和他一同去看戏，演的是《吕蒙正赶斋》。扮吕蒙正的小生抹了一脸的胭脂花粉，这哪像住在寒窑忍饥受冻的穷书生。出窑来喊一声“好冷哪！”浑身上下没有丝毫寒意。看完戏回来，他说，演员没有生活，过去他看过一位河北梆子的者先生演这戏，吕蒙正出窑来一声“老天爷杀穷人不用钢刀”，能把人唱哭了。说着他边讲边表演这一段戏：

吕蒙正推开窑门跨出一步，窑外大雪纷飞，天寒地冻，吕蒙正衣着单薄，腹中饥饿，禁不住喊了一声：“好冷哪！”用手捂着脸，缩着脖子，两眼发愣，挂着凄惨的表情。尽管如此，身上仍要有读书人的斯文品局。他说这些表演要打心里发出寒意来。这“寒意”怎么来？就是演到这里就想起当年挨冻受饿的滋味。腹中饥肠辘辘，身上冻得红一块紫一块，因为尝过数九寒天这冻饿的滋味，所以每念及此，那“寒意”就有了。

然后接唱：“吕蒙正出窑来风雪挡道，老天爷杀穷人不用钢刀。”在唱“风雪挡道”的“风”字时，吕蒙正一偏身，让过迎面吹来的北风，用斜拂水袖表示衣衫在风中的飘拂。在唱“雪”字时，他设想：屋檐上一个小冰凌椎子，被风一吹，跌落下来，正好落在吕蒙正的衣领内，冰凉彻骨，他头一缩。这个设想不是剧本规定的，全是他的创造，他非常善于在剧本规定的情景内，根据人物与剧情，增添出丰富生动的内容，这落下的冰凌椎子便是一例，以后我们还可以从各个方面看到他这种创造才能。

在窑前吕蒙正欲行又止，心想：这么大的雪，赶到寺庙去吃饭，路远，难行；但不去饿得又难当，进退两难。想到这里，不禁悲从中来，抬头看看苍天：你不是要穷人的命吗！于是唱“老天爷杀穷人不用钢刀”。但心中转念又一想：大丈夫岂能被穷困压倒，这是生活的磨练，古语讲：“天将降大任于斯人也，必先劳其筋骨，饿其体肤。”经受经受这磨练也不错。自己为自己找到安慰，于是在先前的苦相中又慢慢地露出一丝无可奈何的笑意来。他说：“这叫苦中乐”，比那一味啼啼哭哭，更能表现吕蒙正的性格。

我们不禁为他的表演和譬讲所折服。他不仅真实地表演了风雪交加的环境和人物饥寒交迫的情景，让你如实地与他共同感受这“寒意”，更具体刻划了吕蒙正这样一个具体形象所持有的读书人的心态。从“苦”中挖掘出与之相对立的“乐”来，从而更加深了“苦”的内涵。

他还告诉我幼年学戏的一段有意义的故事。

他学《南天门》，戏中老家人曹福最后冻死在雪地里。大热天，他练这戏，浑身是汗。老师说，这满头大汗，还冻得死么？即使是六月暑天演这戏也不能出汗，一出汗戏就假了。可是烈日当空，人坐着不动还流汗，在台上演戏连唱带做，还能不出汗么？老师说，可以，要练成自己能控制，别说演这戏，就是演别的戏，台上开打，翻扑，也不能汗流浹背，汗水从头上流下来，把脸上油彩弄得花里胡哨的，这还好看么？这控制的方法就在运气，把呼吸调匀了，心中要定，即使台上打〔急急风〕，心中也不乱，用内功守住自己，这样，再热再累也不出汗。我们看盖叫天的演出，大热天，他头戴大罗帽，身穿花豹衣，背绦，浑身捆得紧紧的。一出《恶虎村》，开打，走边，场场有戏，十分繁重，但并不像我们常看见的那种演出，满脸是汗，浑身衣服为汗水浸湿。他始终是不出汗，稳定如常，不累不慌，从从容容把戏演完。

等幕一落，人回到后台，坐下来，卸去帽，舔去头，那汗水就像喷泉似地满脸直泻下来。这是他演完了戏，放松了自我控制的缘故。当然，光知道这控制的道理不够，不知要经过多少岁月的锻炼才能获得这功夫。

但是在旁边的另一位经验更丰富的老师补充说：“冻死不能出汗是对的，但不是绝对不出汗，在断气前一瞬，反倒要出汗，这是冷气把人的一身冷汗逼出来了，脸上冒出黄豆大的汗珠来，眼向上一翻，一个僵尸倒地，这才是真正冻死的模样。”

盖叫天说，这两位老先生的话，他永记不忘。演戏要有生活，六月天演《南天门》不能出汗，出了汗不真。但只知其一，不知其二，还有更特殊的生活情况，那就是冻死临断气前还得要出冷汗。这就比前者更深入一层了。从这他体会到既要学习生活，更要深入细致地去体察、把握生活。生活是丰富、复杂、多彩的，不能浮光掠影地浅尝辄止。老师们的这些教导，逐渐地在他以后的艺术实践中起着潜移默化的指导作用。

这就是戏

台上演戏表演的都是人的生活。例如客人来了，主人出迎，口中念着台词：“未知大哥驾到，有失远迎，当面恕罪。”在说这些话的时候，上前一步，双手拱手作揖眼看对方，在恭敬中略有歉意。然后侧身退后一步，请客人进门，再分宾主坐下。从这些动作中，表现人物之间的关系与人际关系中相互应对的礼貌。特别是古代社会，辈份有尊卑长幼之分，职位有高低大小之别。对象不同应对的态度也不同。即使在现代生活中，晚辈见长辈，子女见父母，也同样应有礼貌，更何况古代封建社会。传统戏表演的大都是古人生活，因此更不能不懂古人的礼节。比如对方是你的爷爷，你与他说话的时候，眼睛看着他肚脐部位；对方是你父亲，你眼睛看他胸口，是叔父辈看喉头；是长兄，看他的嘴；是同辈方才看他的眼；比自己小，如弟弟，就看他眉毛；对方是贵宾，为了表示尊敬，就眼看他下颏。以上这些用眼的方法。老师在教戏时都详细讲解分析给他们听，让他们懂得生活，懂得礼节，懂得社会。

老师还尽量利用日常生活的起居应对作为教材，进行示范警讲。

例如有一次，老师叫一个孩子进屋谈话，这孩子用力把门一推，冲了进来，见了老师也不打个招呼，一屁股就坐在椅子上，歪着半个身子，瘫在那里。

老师问大家：“你们看他这样子好看吗？坐没有坐相，站没有站相，更没有一点礼貌。”说着老师将进屋见老师的整个程序，亲自从头至尾做了一遍，要大家注意地看。

当听见老师传唤时，来到房门外，见门关着，不要不问三七二十一就推门，要先在门上轻敲三下，问：“里面有人么？”没有回音，再敲三下。里面说：“进来吧！”方才推门进去。要先探半个身子，轻轻咳嗽一声，再跨步全身进门。（这半个身子与一声轻咳，都是一种身份与相互关系的表示。）进门后将门再关上。这关门的动作有讲究，只消小转身，换一只手，握住门上把手，把门关上，不必来一个三百六十度的大转身。（身段的繁简连带步法的变化，这在舞台表演上很为重要，会做的简便、敏捷、利落，反之则繁琐、拖沓。）然后立正、站定，上前三步，听候老师吩咐。老师让你坐下，你在落座之前脸上要先有表情：“我知道了。”（这是反应，也是心里话。）坐要有坐相，腰背挺直，双手搁在膝盖上，不要全身靠在椅背上。这时的表情是：“有什么话，您说吧，我听着呢。”这时的眼睛望什么地方，当然不能东张西望，把叫你来的老师置于一边，要看着老师的下颏。如果在坐的有二位老师，你眼睛就看着二位老师中间的地方，如果那里有一只茶几，上面有一只茶杯，你就看着这茶杯，等哪一位老师先开口说话，你再转过脸去对着他。老师问：“你是自愿来学戏的么？”你回答的时候，要在老师的话说完后，停上一板，才开口答话：“是的，我自愿学戏。”（这一板很有必要，这停顿不能长，也不能短，更不能没有，而要不长不短，恰恰“一板”的时间。有了这一板听了问话之后，心中想了一想，然后作出回答。这是一种表演的过程，有了过程，交代就清楚了。）回答的语气、节奏也有讲究。首先要心平气和，不要大声嚷嚷，老师用什么强度的语调（包括高低、快慢）问你，你用与老师同等的语调回答，回答时还要注意呼吸的匀称。

老师做了这一系列的示范后，要那孩子照样再来一遍。孩子如法炮制做

了一遍，等做完后，又忘了规矩，急着冲出门去。老师又把他叫回来，告诉他应该怎样有礼貌地离开。

老师说：“好了，你回去吧！”你要答应一声：“噢！”然后站起身，面向老师微偏着身子，等走过老师的座位，方才全身转向房门。到了房门口，别慌跨步出去，要侧身回顾一下。这叫“照一照”。意思是看看老师还有什么吩咐，如没有再跨步出门，随手将门关上。

老师说：“学戏学戏，这就是戏。”盖叫天在这样的教育下，渐渐懂得生活，懂得在戏中该怎样表演生活。

老师还给他讲过一个故事。

有一位老先生，有多年的舞台经验，舞台上进退应对的表演规矩他都知道。有一天，他扮演老将黄忠，同台有刘备与诸葛亮。刘备是君主，诸葛亮是军师，黄忠是大将，三人地位有高低，按照戏的规矩，三人落座时有先后的次序，刘备完坐，诸葛亮后坐，最后才轮到黄忠坐。如果起身，刘备、诸葛亮刚一欠身，黄忠就得先站起来。这是古代君臣有序的礼节，否则就是失礼。所以有经验的演员，演黄忠坐时并不会全身坐死，只偏身坐在椅角上，等刘备、诸葛亮一欠身时，他便立刻可以站起来，如果坐死，起身慢，就要落在后面了。那一天，这位老先生不知怎么一时大意，一屁股全坐死在椅子上。刘备、诸葛亮欠身时，他来不及站起来，竟落在他们的后面，臊得满面通红。回到后台，他为自己的失误懊悔不已，认为这是“栽了”，自己几十年的名誉这一下全毁了，由于自己粗心大意，坏了一台戏。愈想愈恨，竟把头舔了，用刀把网剃了，表示今后再不唱戏了。从此离开舞台，没有几年就与世长辞了。

这故事给盖叫天的印象很深。一个小小的失误他竟把它看得那么重，说明他把艺术看得比泰山还重，只有看重艺术才能为它献身，克尽全力去维护它，保持它的圣洁。这种对待艺术严肃认真的精神，深深扎在他的思想深处，他崇敬这位对艺术容不得有丝毫玷污的老先生。

这种把生活与艺术紧密结合的教育方法，在他的日常生活起居中更是无处不在，甚至到了生活与戏难解难分的地步。

早晨起床，天刚麻麻亮，不用人叫到时自己会醒，因为睡不醒老师就用鞭子抽，几回抽下来就养成了五点钟一到眼就睁开来的习惯。这起床的动作有讲究，不是一猫腰就下床，要快但有节奏。口中默数着一二三。一是睁开两眼，二三是左右两边看。接着一仰头，二抬身，三坐起，这样动作有顺序，有节奏，快而不乱。懂得这道理，养成这习惯，也就懂得舞台上开打和舞蹈动作的规律。吃饭也有规矩，科班缺米少粮，经常吃的是窝窝头和小米粥，就着大白菜和咸菜，但如何吃，却有一定的方法。先谈坐，一张桌子八个孩子，坐的时候，椅子怎摆怎坐？椅子离桌远了，坐下后身子向前凑着点，椅子离桌子近了，单腿跨过椅子坐下，再慢慢将另一只脚移进去。如果两边椅子上都已坐了人，你挤在中间，腿移不进，怎么办？有办法，将椅子轻轻挪出来，人坐定，再将椅子挪还原。总之要在既定的规则中，克服困难想办法，以达到目的。

孩子们都坐好了，先别忙开动，领头的师兄向老师报告一声“齐了”，方才拿起碗筷吃饭。端起碗取筷也有六个动作，要顺序而行：一，右手拿碗；二，递向左手；三，左手托碗；四，右手取筷；五，将筷在手心上碰一下，取齐；六，划饭进口。夹菜是三口饭，一口菜，夹菜时姿势要正，不能反腕，

夹了菜为免菜汁滴到别的菜碗中，要在菜碗的空隙中绕着道送进口。这绕着道所划的曲线要好看。百来号人吃饭，鸦雀无声。

盖叫天就是在这样的管教下，养成生活就是戏，戏就是生活的习惯，懂得如何在困难中找窍门，如何把日常的生活艺术化，如何在生活中找到美。

这样的教育方法。我们从未听说过，但他确是在这种教育下过来的，只有当你了解到这些难以想象的学艺生活时，你方才能理解他是怎样一个人，以及他那不同凡响的艺术创造。

叶德王家的堂会

在科班熬了二年，盖叫天九岁了，会翻“出场”，“小翻”，“四面筋斗”，可以上台跟着师兄跑龙套，扮个小卒。科班靠演出维持，一年三百六十天都要演出。他们是上午练功，下午和晚上在剧场或农村各台口演戏，一天从早到晚没有闲空的时候。当时天津有一家大盐商叶德王。那年叶德王家老太太做七十大寿，大张宴席，邀请京、津名角举办盛大堂会，由隆庆和科班作班底。在去参加堂会演出之前，老师郑重其事地对大家说，今天晚上有谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙三位大老板的戏，与他们同台演出，这是千载难逢的机会，你们一定要认真地看。这三位在当时可算是梨园中的顶儿脑儿的了，谁人不知，哪个不晓，盖叫天人虽小，在戏班中也常听人说起过，只是从未见过，当然也很想见识见识。

他记得那天晚上的大轴是他们三人合演的《文昭关》。汪桂芬的伍员，谭鑫培的皇甫讷，孙菊仙的东皋公。可是演出时台下大厅上摆着十几桌酒，那些老爷太太们在下面饮酒作乐，猜拳行令，呼么喝六。仆人们托着酒菜在桌与桌间川流不息地上菜。一会儿大家给老寿星敬酒，一会儿女眷们拉着孩子们给老寿星叩头，争着喝老寿星碗里的面汤，以求添福添寿，闹烘烘地谁也没注意台上的戏。在这情况下三位大老板也没心思演唱，勉强草草应付就下场了。盖叫天抱着极大的希望躲在台侧看戏，结果失望，没有看出什么好来。他后来想到这件事，并不埋怨三位大老板，倒是十分讨厌那些只管饮酒作乐的老爷太太们，他觉得他们压根儿没把唱戏的放在眼里，艺术更不在他们话下，只不过是大爷们高兴取取乐罢了。你把艺术看得重如泰山，他却把艺术看得轻如鸿毛，他为三位大老板抱屈。从此唱堂会给他留下极坏的印象，长大之后，他从不唱堂会，天大的面子，给钱再多，他也不唱。

第二天，上午练功，十一点收功。为了赶下午剧场日场演出，路远，步行得点把钟，来不及吃饭，管事的说到戏院再吃。到了戏院急着扮戏开锣，顾不上吃饭。管事的又说，唱完了戏再回去吃饭吧。这样一顿午饭他就省下来了。盖叫天从早到晚没有粒米下肚，戏演完，跟着大伙儿再往回走。半途上下起瓢泼大雨，把他浑身上下淋得透湿。在大雨中看不清只顾低头走，走着走着一抬头，师兄们不见了，原来走岔了，不知什么时候掉了队。九岁的孩子，天津道儿不熟，东南西北不知该往哪里走，一急，不禁“哇哇”地哭了起来。幸好一位老大爷，看他哭得可怜，问明情由，叫了一辆人力车把他送回科班下处。老师们回来查点人数，见少了一个，正在着急，见他竟坐着车子回来了，二话没说，劈头给了他一巴掌。盖叫天挨了这顿揍，虽然脸上火辣辣地，但总算回到了家，见到老师和师傅们了。

经过一天的饥饿，大雨的浇淋，再加上迷路走散的惊吓，他感到浑身冷得打颤，他病了，发了高烧。

晚上，还得去叶德王家唱堂会。

他记得很清楚，那天晚上的戏码是：张黑儿、小一阵风的《双跑马》，大轴是《弓砚缘》，由于庄儿扮十三妹、王润仙扮安公子、老应天扮邓九公、老黑灯扮和尚，都是当时的好角。

盖叫天在开场的《闹天宫》中扮个小猴，跳跳蹦蹦，一口气翻几十个小翻，他记得在台上十分卖力。可是台下冷冷清清，客人还没有到，只有那位老太太，带着女眷和孙儿在看戏。老太太觉得这孩子翻得顶冲，高兴了，赏

下一盘馒头，差人送到后台来给他吃，他和师兄们狼吞虎咽地把一盘馒头吃个精光。

肚中有了食，一天的疲劳，眼皮就睁不开了，他真想睡，可是戏没有完，不能回去，得和大伙儿一起行动。他就在两个衣箱的夹缝中找到个空档，挤进去坐着休息，不知不觉竟睡着了。他睡梦中，还在大雨中不停地翻着“小翻”，一个，二个……脚下带出的雨水，也成了一个个水圈，他感到好累啊，但就是止不住，一个劲地翻啊翻啊……

正当他沉浸在梦乡时，脸上忽然挨了一巴掌，只听老师在喝：“滚起来，误了！”他猛然惊醒，跳起身，以为误场了，三脚两步冲上台去，朝着台下一个亮相，不料台下黑灯瞎火，一个人都没有。戏早散了，人都走了。

于是大伙儿整队回去。几十个孩子按高矮排列，每十几个孩子有个监工老师在一旁监管着，怕的是孩子们走失或逃跑，因为有的孩子吃不了这苦，也有中途逃走的。深夜，孩子们劳累一天，难免脚步踉跄。盖叫天走着走着，迷迷糊糊地脚下尽管在向前移动，人却似乎睡着了。后来，有人对写红军二万五千里长征的小说中，描写红军长途行军，人边走边睡觉，不相信，认为人哪能走着睡觉。盖叫天说：“行，我就是这么走着睡过。不到一处一处迷，你们没有这经历，不知道。”

盖叫天人小，总是走在队伍的最后一，每当回到下处，总由盖叫天向老师报告一声“齐了！”听到他的声音，老师知道人都回来了，方才解散队伍，各自去睡觉。那天，回家后老师连问几声，没有回音，过去一看，原来是盖叫天因为太累，竟站着睡着了。老师顺手给他一巴掌，他倒在地上，急忙爬起来叫声“齐了！”

神奇的“瘸狐狸”

科班生活既单调又丰富。单调是除了练功学戏没有别的，一切都围绕着戏，连吃饭、走路、睡觉都离不开戏。但在单一的生活内容中却又有非常丰富的方面，他们究竟是一伙半大不小的孩子。盖叫天年纪最小，他的师兄们大的也有十六七岁，孩子们在一起总爱闹着玩。出去演出，走街串巷，看到不少形形色色的人物、景象，男女老少，各种行当，有卖菜的，有拉车的，这些学戏的孩子平时老师注意培养他们从生活中接受教育，慢慢地，也养成注意观察生活的习惯，平时就喜欢模仿街上见到的形形色色，盖叫天尤其有这专长。演出回来，老师常爱叫他今天看到的做给大家看看。盖叫天先学一个老大爷挑担卖菜，不是年轻人挑担，也不是一清早挑一担菜，沉沉的，赶早市上街卖，而是快到晌午，菜卖完了，钱到了手，不担心事，挑着两只空箩筐，两手向袖中一拢，带着一股悠闲劲儿的老大爷挑担。

老师看了点头赞许，夸他学得像。

他来了劲，又自动学拉车，低着头，俯着身子弯着腰，双手握着车杠，一边迈开大步向前跑，一边向左右探头探脑，学着天津口音，大声吆喝：“闪开，闪开，屋里站。”那时街道狭窄，行人往边上闪靠就得退进屋去。他那模样活像天津拉“胶皮”的。（天津人把人力车叫“胶皮”。）他的师兄也跟着凑热闹，有的学大娘们走道，把重心全压在两个脚后跟上，步子小而快，晃动者两臂，一步三摇。有的学大姑娘，把乌黑油亮的大辫子向背后一甩，迈开脚步，既轻快又利索。

孩子们在一起也有是非。

科班一天吃三顿，每顿每人三个窝窝头，盖叫天因为夜晚演戏，肚子饿，就把晚饭的三个窝窝头省下一个，掰成几块藏在口袋内，夜戏演出时饿了就取一块充饥。他的一位师兄发现他的秘密，向他要来吃，他不给，师兄就作弄他，在后台偷偷地用根线拴在他的帽子上。该轮到他上场了，他出台向前一迈步，牵动了线，帽子一下掉了下来，满堂大笑，他还不知道帽子怎么会掉下来的，直到又一次他看到这位师兄，在作弄别人的时候，他方才明白这是怎么回事。

那是这个调皮捣蛋的师兄给打鼓佬开玩笑。这个打鼓佬曾经骂过他，他就想法报复。他用一根绳子拴在场面的鼓架子上，开锣演出了，打鼓佬坐下来，拿起鼓扦，正要敲下去，不料鼓架子却向前移动起来，他向前挪一挪，与鼓靠近一步，举扦要打时，鼓架子又向前移了一步。原来那个师兄在暗地里拉绳，把打鼓佬气得要死。这一切盖叫天都一一看在眼里。从这儿想到自己为什么会出场前落帽，是谁在恶作剧，于是当老师查问时，他便向老师告发了。可是老师并没有嘉奖他，给了他们一个“满堂红”，集体受责。盖叫天吃了亏，反而和那恶作剧者一样挨了顿板子。

科班吃的是江湖饭，社会接触面较广，来往各种人等，三教九流都见过，其中有一人给他印象最深，永记难忘。

有一个时期他们戏班到山海关演出，那时到关外演出叫“跑梁子”。在回天津的路上遇上另一个跑梁子的戏班与他们打对台。盖叫天抽空常去那个戏班看戏。在后台他看见一位老大爷，身穿老蓝布裤褂，一个人坐在衣箱上抽着旱烟。只见他右额上一块大疤，左眼角往下掉，歪着嘴，站起身来，原来是个瘸子，一腿长一腿短，走路一拐一拐的。看样子不像个唱戏的，倒像

是农村的庄稼人，岂不知他是位有名的花旦，扮上戏，不知有多俊，所以外号叫“瘸狐狸”。

“瘸狐狸”就在这关外一带搭班演出。关外“跑梁子”的角儿，一般都骑牲口，有的骑驴，有的骑马。这“瘸狐狸”就养着一匹马，他每天骑着马上后台，将马拴在后门柱上，拌点马料喂马吃，自己就叼着烟袋坐在衣箱上候场。盖叫天跑到后台看他扮戏，只见他先在右额上贴一块弯弯的桃形片子，就把那块疤给遮住了。再用压鬓髻向右额鬓发上一插，就把歪嘴吊正了。勒头时，将掉下来的左眼角向上吊起。眼就不斜了，经过这样一妆扮，就变成一张面目端正的脸蛋儿。演戏踩跷，他用的“跷”是特制的，一只高一只矮，缚在脚上，本来一长一短的两条腿，也变成一般高了。上了台，五十多岁的人，就不用说有多美，观众都被他的表演着了迷。

有一天，他演完戏正在卸装，忽然官府的捕快来抓他，他听到风声，迅速走出后台，解开马缰绳，飞身上马，一溜烟就逃走了。后来盖叫天听人说，这位老先生虽然是演戏的，但平素行侠仗义，武艺高超，常爱劫富济贫。大概是案子发了，官府来抓他，这以后就没有再见他演出。

这个“瘸狐狸”巧妙的化装，让盖叫天惊奇地发现化装原来是一种神奇的造型艺术，演戏要懂得如何扬优藏拙，运用各种方法改装自己。而“瘸狐狸”这个深具浪漫色彩的江湖艺人，更使盖叫天钦佩不已，他觉得做人就应该有这种行侠仗义的精神。它无形中在盖叫天正在成长的性格上，抹上一笔“瘸狐狸”的油彩。

难忘的故事

老齐先生给大家说戏，一位师兄表演《盗御马》中的塞尔墩，在唱到“此乃是天助俺成功也”时，没有表情平平淡淡地过去了。老齐先生叫他停下来，要他想想这里该怎么表演。他瞪大着眼想不出来。老齐先生说：“跟着唱词走嘛，唱词中有生活，有戏，按着这个理去找，就有了。”

为了让大家懂得这个道理，老齐先生举了一个例子。他顺口念了一段词儿：“正月十五闹元宵，帽儿歪戴着，鼓儿隆咚打，吹笛儿的，弹月琴的，拉弦子的……”让在一旁的盖叫天照着他刚才的念法，一板一板地再念一遍，然后他顺着这词儿做出一系列身段：

他先伸出左右食指相互交叉，接着摊开五指，表示“正月十五”；两手作圆形表示“闹元宵”；用猴戴帽（戏曲表演的一种身段）表示“帽儿歪戴着”；用手作敲鼓状，横着手作吹笛状；弯起手臂弹月琴，月琴小，动作也小；再向上伸长手臂，上下移动，表示在拉弦子。

这一连串的动作，连歌带舞，身段有了，唱词的内容也表达了，这比没有表演直着嗓子唱要好看得多。

明白这道理，再去表演塞尔墩的那段唱，就迎刃而解了。

说着老齐先生亲身表演给他们看。

窦尔墩来到禁地，正苦于找不到御马，耳边忽然听见打更的梆子声，是更夫去御马厩，心中十分高兴，因此唱：“此乃是天助俺成功也！”

双手向天一拱，表示“此乃是天”。

两手各伸两指，相对一指，表示“助”。

两手缩向胸口，从髯口上部插进去，往下理到末梢，再向上一抛，用手托住，表示“俺”。

然后左手捋须，掏住，抬右腿，右手拍腿，竖起拇指，表示盗马有成功的希望，颇为得意。

最后，左手掏髯口向右肩掷去，右手一按插在背上的刀把，借右膀的力再把肩上的髯口弹回去，左手掏住，向台下亮一个骑马式栽槌式的相。有了这按刀把的身段，就可以暗示下面即将潜行跟随更夫的动作了。

老齐先生要大家记住了这表演。他就这样既教了戏，又譬讲了为什么这么表演的道理。

从窦尔墩的表演，老齐先生联想到一个故事，他讲给大家听。盖叫天最喜欢老齐先生讲故事，他赶忙给他倒了杯热茶，双手递给他。

老齐先生看这孩子很乖巧，心中很喜欢。但他并不马上用手去接，看了看这递过来的茶杯说：“孩子，你给老师倒茶，尊重师长，很好。但送茶的方法不对，美中不足，这也是戏，我不能不告诉你。”

他不对在什么地方？原来盖叫天将茶递给老师时，因为热茶烫手，他用块毛巾托着，将茶杯的柄向着自己的怀里，老师接杯，要忍住烫，接过茶杯，再去找茶杯柄，既烫手又多费手脚，而且杯子直递到老师的鼻子下面。他应该把茶杯柄向外，恭恭敬敬地走向老师，不要靠得太近，保持一定距离，然后双手递上去。这样既有礼貌，老师接茶杯也方便，伸手便可以捏着杯柄。

老齐先生非常善于抓住生活中孩子们的表现，教给他们做人与演戏的道理。

在结束这段话之后，老齐先生方才开始言归正传讲那个本来打算讲的故事。

事：

过去梨园界有二位老先生，一位唱文武老生，一位唱花脸，都是响当当的名角。有一次二人同台演出《李家店比武》，这是千载难逢的机会。这两位老前辈只要一个人登台，就能叫观众趋之若鹜，更何况是二人同台。二人既然同台，必定有个高下，二虎相争，鹿死谁手？这就更令人感到非看不可。因此戏报贴出后，观众争先购票。演出那天，剧场门前车水马龙，场内更是挤得满坑满谷，连过道上都加满了座，窗子外面也趴满了人。《李家店比武》演的是金镖黄三太与窦尔墩相约在李家店比武较量的故事。扮演黄三太的那位老先生个子比较矮，人也较瘦小。扮窦尔墩的老先生年纪轻些，长得又高又大，膀阔腰圆，魁梧异常。在后台扮戏时，人们就为演黄三太的老先生担心，怕他在台上被扮窦尔墩的老先生给比下去。戏台如战场，子不让父，大家都暗暗替他捏把汗。

戏开始了。窦尔墩先来到李家店等候黄三太。他出场后，在大家的喝彩声中，格外威风凛凛，十分得意，抢先占了舞台前边的正中地位。舞台上的地位很重要。这台前正中部位最显眼，往往是主角站的地方。戏班中常说：“中间站的”，那就是指主角，“旁边站的”，就是指配角。现在窦尔墩抢先占了这主角地位，那黄三太岂不就只能靠边站了？观众中有内行的，看这场面知道今天演黄三太的遇上对手了。还没出场就吃了亏，不知这下面的戏将怎么演。

接着黄三太也出场了。可是他并不迈步上前，而是在离上场门两步远处就站定了，离站在台上的窦尔墩有好几步远。一在里，一在外，比不出高低，他巧妙地避开了与窦尔墩并肩而立的不利地位。

窦尔墩见黄三太来了，为了显示自己的威风，发挥自己人高马大的优势，压倒对方，特意高高举起手，向上指着黄三太，用足气力，大喊一声：“黄三太！”

站在上场门的黄三太，这时却不慌不忙，用手向下一指，神态稳重，气度非凡，如同一座小山似的，用雄劲、沉着的声调应了一声：“窦尔墩！”

他的这段表演一下子就把窦尔墩给压下去了。演窦尔墩的演员一心要压低对方，他为了面向黄三太，不免要转过身去，把背对向观众，面部表情观众看不见了。高举手臂，为的是抬高自己，但客观效果却是抬高了对方。他站在台口，本以为是上风，现在被黄三太用手向下一指，不但变矮了，而且变上风为下风。他本想压人的，反而被人压了下去。

观众看明白了，齐声为黄三太鼓掌喝彩。大家都说演黄三太的是好佬，演窦尔墩的是傻佬。

讲完这故事，老先生说，看外表，演黄三太的老先生是矮子，但精神上演窦尔墩的是矮子。他说演员要有戏德，千万不能在台上损人利己，既要顾到剧中人物的身份品德，更要顾到演员的身份与品德。

盖叫天一直把这故事记在心上：演戏要有戏德。

眼望枯枝等落叶

正当盖叫天在科班学艺，逐渐习惯了科班的生活，每天忍着痛、流着汗，在老师的藤条鞭子下过着抽筋拔骨的日子时，在他身边却发生一场惊天动地的事件，改变了他的生活道路。

1900年（光绪二十六年）爆发了义和团的反帝浪潮。

在这之前，盖叫天在天津看见教堂和洋鬼子横行霸道，欺压中国老百姓。老百姓告到官里去也没有用，当官的见了洋人也矮三分。洋人的气焰越来越大，老百姓忍无可忍，终于起来反抗，他们组成义和团，打着“扶清灭洋”的旗帜，烧教堂，逐洋人。这把火越烧越厉害，义和团到处都是，天津也有，盖叫天就看见过。在他们科班附近一个大宅院中，就驻扎有义和团。有一次义和团开坛，把科班的文武场面找去给他们吹打奏乐，盖叫天也跟去看热闹。只见院中央大厅前设下祭坛，上供猪、牛、羊三牲，红烛高烧，大香炉中香烟缭绕，祭坛左右黄旗飘展，义和团众都跪在地上。大师兄登坛上香，然后焚烧黄表。那黄表纸灰盘旋直向上升，据说这就代表吉利。祭完坛，他们就列成队，各人手拿武器，上街去打洋鬼子。在这队伍中，他看到走在前面的一个人，个子又高又大，光着膀子，胸前一块大红肚兜，头上戴着有绒球的帽圈，手拿一杆长矛，就像戏里的哪吒似的，雄赳赳、气昂昂地迈开大步向前走。这人他认识，不是别人，原来是戏班中唱武生的，不知怎么他也加入义和团来了。盖叫天感到既亲切又激动，自己也似乎连带着有了光荣。

接着来了八国联军，洋枪洋炮，从大沽口、天津直打到北京城。义和团血肉之躯拼不过洋枪洋炮，洋鬼子一路烧杀，真是血流成河，尸骨堆山。老佛爷带着光绪皇帝逃离京城，锦绣华丽的圆明园被一把火烧得精光。这一幕幕国土沦丧、人民涂炭的景象呈现在盖叫天眼前，在他幼小的心灵上刻下对侵略者的仇恨。

在这兵荒马乱中，剧场关门，科班解散了，他的学艺生活只能暂时中断。天津呆不下去，只得和四哥回到高阳老家去。

离家时盖叫天年纪还小，在外面过了二年，这时已是十岁左右、半大不小的孩子了。在城里有钱人家，这年纪还抱在奶妈怀里，可在农村庄稼人家却要顶一个劳动力用，不能白吃粮食。

每天，天还没亮就得起床，挑水、生火、烧早饭。北方水珍贵，全村几百户人家只有二口井，一在村东，一在村西，离家都有里把路。大水桶他挑不动，就用四只瓦罐子盛水。水缸挑满，再生火烧饭，饭是糠皮、高粱面，加上榆树叶子，做成饼贴在锅的四周。锅中心蒸碗小虾。等火烧得差不多时，揭开锅盖，再用一个小钱蘸点香油滴在锅中心的菜上，那饼和菜的香味，随着热气腾腾的蒸气，直扑过来，真叫人馋涎欲滴。

大人们都出工去了，晌午盖叫天把饭和水，送到田头，这烧饭、送饭的事儿就落在他的身上。

他还有个任务，拾粪，捡柴。

清晨，背着粪筐来到大路旁。这是条通京的大道，每天有牲口拉的车经过，一群孩子们都守在那里等着抢拾粪。往往一辆牛车过来，孩子们就跟在车后面等牛拉粪，有时跟了二里路也不见拉；如果拉了粪，孩子们就一拥而上，你争我抢，为了一堆粪能打得头破血流。

冬天，一群孩子守在一棵大树下，昂首望着高高的枯枝，枯枝上面有几

片黄叶，在风中飘摇。这是干什么？他们是在等这黄叶落下来。因为北方荒漠，不像南方树木多，一个冬天，枯枝败叶也拾得差不多了，因此只要有黄叶落下来，大家就抢着去拾，为此也常争得面红耳赤。

盖叫天说，有一年，他去河南演出，这时他已成名了，坐在汽车内，路过汴梁的小校场，见一群孩子们守在一株大树下，一起昂首看天。同车的人奇怪，数九寒天，他们这是在干什么。盖叫天从小这么过来的，他有体会，解释说：他们这是在等树上的落叶哩。

有时他也跟着大人一起下地，耨地、收庄稼。

谈到田里的活儿，盖叫天说这里面大有学问，和唱戏一样，要懂步法，要会运气。譬如收麦子，要手拿镰刀，用骑马式，右腿在前，左腿在后，掏住一把麦子挟在肋下，麦穗在手臂后面，这样麦穗不会散落下来，然后下刀。第一步跨得小些，割第二把时，保持姿势不动，右腿向前移动一些割一刀；第三步再移动一些再割一刀，三刀合起来一大步。每一刀割下，顺势将麦子放在一边，三把麦子割完，方才左脚向前挪一步，右脚也随着向前再迈一步。这是用的连步带错步的步法，否则每割一把，就不断地跨步、下刀、直腰、转身、放下、再转身、再跨过……既重复又累人。

演戏，也讲究步法。内行人都说盖叫天的开打，别人跟不上，二人打“过合”（即双方在开打时你来我往调换地位）他总比别人快一步，你还没有转过身来，他已到位举枪向你戳过来了。为什么？就因为他懂得开打的步法，别人走三步，他二步就行了。

演戏不仅要懂步法，还要懂刀枪的拿法。盖叫天曾给我们讲过关公斩颜良的故事，颜良为什么会死在关公的刀下。

他说：刀枪拿法有个规矩，大刀拿在左手，长枪握在右手，为什么，这是作战的需要。打仗贵在神速，如果左手拿大刀，敌人进攻时，左手举刀，右手接刀柄，立即可以向对方砍下，总共两个动作。如拿在右手，必须先换到左手才行，这就多了一个动作，慢了。握枪也如此。右手握枪戳出去只消两个动作，否则便要三个动作。别看轻这一个动作之差。战场上，失之毫厘差之千里，一步之差便性命交关。颜良就是这么丧了命的。

颜良在连败曹营数员大将后，洋洋得意，在白马坡前横刀勒马，等待曹营来人前来会战。只见远处尘埃起处，一面旌旗随风飘扬，上面绣着一个斗大的“关”字，原来是关公迎战来了。关公骑着日行千里夜行八百的赤兔马，马的速度如流星飞快。关公用的是俯鞍坠镫式，整个身子偏挂在一边，用一只脚勾住金镫，他的青龙偃月刀平直地握在左手，刀面横向伸出马前，向颜良直冲过去。颜良在尘埃中只见旗不见人，勒马背刀，正在察看，不料关公已冲到面前。颜良只见刀光一闪，急忙掉转手中大刀招架，因为是右手持刀，倒手要多费一个动作，慢了一步，左边的身体全部暴露在外，关公从他左面冲过来，顺势用刀锋一勒，便将他斩于马下。如果是左手握刀，便可以把关公的刀挡住，便不会有此下场。

劳动与戏原来有着这么密切的联系，盖叫天把从种地中学到的方法与窍门，运用到舞台上，他在这方面总比别人多一个心眼儿。他没有白白空度走过的生活道路，每走一步，他总可以从中学学习到一些东西，他的学问就是这么一点一滴积累起来的。

在乡下除了种地，他还干其他活儿。

夏天，地里的瓜熟了，在田头搭个凉棚，夜晚与大爷一同在凉棚中守夜

看瓜，听大爷讲前三国、后五代的故事。

村子里有婚丧嫁娶，要吹鼓手，他在科班里学会吹唢呐，便被人请去，可他只会吹一支〔点绛唇〕，不管是喜事还是丧事，他都是这支〔点绛唇〕。这个曲牌的内容是描写战场景象的：“杀气冲霄，鬼哭神嚎，要把狼烟扫……”人家结婚拜堂，喜气洋洋，他也不问，拿起唢呐就吹“杀气冲霄，鬼哭神嚎……”反正人家也不懂，只要吹得热闹就行。完了给顿吃喝，再加上几吊铜钱。一来二去，名誉传开，几十里外有红白喜事也来请他去。

有一次乡里发大水，为了求神消灾，集资唱龙王戏。高阳地方孩子们出外学戏的多，闹义和团、八国联军，兵慌马乱，戏班都散了，没有戏唱都回老家来了，正好凑个班子搭台唱戏。盖叫天与他四哥算是天津圩子大码头归来的，少不了也被请出来。盖叫天总共才会二三出戏。

没有戏衣，就把庙中菩萨身上的衣服脱下来权当戏衣。

演出前先祭将军，将军是条大青蛇，盘绕在祭桌正中，村长向它焚香叩拜，祭罢开锣。

头一天演的是《百草山》，说的是百草山上有个妖狐为害，土地爷扮了个补缸的，狐妖叫住他补缸。土地爷有意把缸打破，狐妖不依，争打起来，土地爷请来天兵天将把狐妖擒住。盖叫天在戏里扮了个小妖，他四哥扮周仓，小妖手拿双刀与周仓对打，打不过，冲着周仓吐一口妖气，臊臭难当，他乘机几个“小翻”逃下场去。

他的“小翻”翻得又快又冲，获得满堂好。大家都夸奖他演得好。

那时正是七月天气，闷热异常，台上一阵翻打，浑身汗流浹背。舞台是沿河搭的，台后就是河。别人夸他好，他来了劲，要下河洗澡，一个“抢背”纵身就跳下河去。谁知河水两边浅中间深，众人喝彩，他下水后再向河中心一跃，水深流急，他被卷了进去，沉到河底。他双脚一蹬浮出水页，仰面朝天躺在水上，方才避免再沉下去。就这样一直冲了二十多里，到了水浅的地方方才爬上岸来，这时天已昏黑，四野无人，不知到了何处，就只能在岸边躺着，等天亮后被人发现，才将他送回家。

这一天戏唱下来，又在水中泡了很久，身上又没有衣服，夜晚荒郊风大，吹了一夜，回到家就病了。

天津撂地

盖叫天回到高阳帮助家里干农活，日子飞快，眼看快一年了。这时战事渐渐平息，太后老佛爷与光绪皇帝也从外边避难回北京了，割地赔款，以保皇位。这几万万两白花花的银子的赔款，还不是从老百姓头上刮？所以战乱之后，老百姓的日子更难过了。盖叫天一家老小八九口人整天面朝黄土背朝天，起早摸黑像牛马似地干活，也还常闹饥荒。盖叫天父子商量，觉得不能者呆在家里，还得出去找活路。往哪里去？还是再去天津，学的是唱戏，还得在唱戏上打主意，也许隆庆和戏班还在。主意打定，老二、老三、老四，带上老五盖叫天，兄弟四人择日告别父母登程。从高阳到天津没有车船，全靠两条腿走路。大约得三四天光景。他们每人背一个背褡，带上三四天的干粮，一天五个窝窝头，早、午两顿各吃两个，晚上只吃一个。北方干旱，水最金贵，走几十里地也不见一条小水沟，天又热，没有水喝，干得嗓子要冒烟。不料走岔了道，走了三四天还没有到，带的粮食快吃完了。

这天他们走在路上，天上没有一丝云彩，火热的太阳当空照着，他们给太阳晒得唇焦舌燥。他四哥口渴难熬，正打算喝自己的尿，见前面高粱地里有几个庄稼汉在歇晌，身边一个竹篮，一只瓦罐。他们知道这瓦罐是盛水的，于是四哥就走上前去向他们作了一个揖说：

“大爷、大伯，行行好，给口水喝吧！”

一个年纪大些的老大爷把他们打量了一下，知道他们是赶路的，准是渴得没办法了，就向地上的瓦罐呶呶嘴说：“喝吧！”

他们四兄弟像得了救似的，捧起瓦罐，你一口我一口喝了起来。

那位大爷又问道：“你们是干什么的？”

盖叫天回答说：“我们是唱戏的。”

为了证明他是唱戏的，他就地翻了几个筋斗。

他四哥为了感谢老大爷的水，还放声给他们唱了一段河北梆子。

老大爷高兴了，说：“你们饿了吧！”从竹篮里拿出几个窝窝头来，每人给了两个，还为他们指点去天津的路。他们谢天谢地，告别了这几位搭救他们的大爷、大伯，再继续向前赶路。他们就这样半行乞半卖艺走到天津。半路上他三哥分道扬镳上北京，因为他是织布的，上北京卖布去了。

天津这时还被八国联军占着，街上往日的热闹繁华市面都没有了。他们找到过去戏班的下处，房子也毁了。四处打听，遇见了几个同行，方才知如今市面萧条，戏院关了门，戏班都散了，唱戏的也都各奔东西，有的改了行，拉车、卖菜、摆摊儿的都有。问他们兄弟三人来天津打算投奔哪里。他们说来找戏班唱戏，但现在戏班没了，不知该怎么办。那几位同行说，这年头哪有戏唱，他们每天靠“撂地”过日子。所谓“撂地”就是在街头卖艺，这是最被人看不起的活儿，唱戏不到这走头无路是决不会去“撂地”的。

他们把盖叫天兄弟三人带到下处暂且住下，那是靠城边的一个临时搭的草棚，十几号人挤在一个炕上。白天他们在一块空地上撂地，有锣鼓、胡琴，没有行头；唱旦角的在头上包块布，身上披件黑褶子；唱老生的就是件破长袍，搭拉着袖子当水袖。一天下来，挣吊把钱，买几斤黑面自己动手做窝窝头大家吃。穷虽穷，但哥儿们挺齐心的，也很义气，让盖叫天兄弟三人与他们一块儿住一块儿吃，不分彼此。

两天下来，盖叫天兄弟三人觉得不能白吃白喝不干活儿，想走，又没地

方去。同行们看出他们的心事，劝他们说，每天撂地你们也来参加一份儿吧。他们起初对撂地还拉不下这面皮，哥儿们说，都到什么地步了还顾什么体面？不偷不抢，卖艺吃饭，光明正大，有什么见不得人的。他们想想，也只有这条路，人活着总要吃饭，不能“歇牙”呀！于是心一横，决定和大家一块儿撂地。四哥会唱，京剧、梆子、山歌小曲都能行。盖叫天会翻，科班里学的“出场”、“小翻”、“前扑”以及“四面筋斗”、“旋子”等一套又一套，变着花样翻，这街头大舞台增加了生力军，吸引了不少看客。

就这样过了几个月，有人打威海卫来，说那边市面恢复了。戏馆也开门了，四哥听说有唱戏机会，决定上威海卫去。留下盖叫天和他二哥，要他们到上海去投奔在上海唱戏的大哥赛阵风。

听说要去上海盖叫天自然很乐意，他从小就钦佩他大哥，能去他那里跟他学戏该有多好。可是去上海要乘海船，路途遥远，目前混个吃喝已不容易，哪来这笔旅费。

众哥儿们听说他们要去上海也很赞成，因为“撂地”终非长久之计，唱戏谁不盼着有个出头之日。大家给他们出主意，说大伙儿卖点力，每天多赚几个钱，积少成多，也好帮他们凑个路费。

哥儿们这片好心，他们非常感谢，但这点钱可不是容易挣的。遇着天阴下雨，不能撂地，一天不挣就一天歇牙。不巧又接连下雨。这计划何日才能实现真是渺茫得很。

有一天，一位唱老生的有个朋友在商会做事，来找他们说为了繁荣市面打算演几天戏，戏班没地方找，请他帮忙凑些同行们，演几出戏，热闹热闹。这是个机会，演出之后多少可以分到些酬劳。于是大家忙开了，借行头的借行头，说戏的说戏。倒也兴高采烈。盖叫天和他四哥也不例外。可是正当大家满怀希望为之奔忙时，那位商会朋友来说“演不成了”。洋鬼子不同意，于是告吹，每人给了一元钱。

有这一元钱正好买一张去上海的船票。他二哥就带盖叫天上船，想混过去。船开后查票，盖叫天没有票，二哥求查票的说：“我们是唱戏的在天津没有饭吃，去上海投奔亲戚。这孩子还小，只有十岁，请开开恩免了票吧！”查票的见盖叫天又黑又瘦又小，就放过了。要他躲在甲板的天棚下，不要被外国大副看见了。

盖叫天是第一次乘船，从天津到上海要飘洋过海，船在海上遇到风浪，摇晃得厉害，盖叫天晕船，连五脏六腑都吐出来了。这样在海上过了三四天才到上海。

盖叫天的艺术生涯从此掀开了新的一页。

第二章 初出茅庐

第一次登台

在海轮上，盖叫天躲在甲板的天棚下，不敢抛头露面，饿了就啃天津哥儿们给他兄弟俩准备的窝窝头和咸萝卜条，风吹浪打，熬过几天工夫，总算到了上海。

踏上上海码头，展现在他眼前的是一片既繁华又杂乱的图景。一个在北方农村土生土长的农家孩子，第一次踏上这全国第一的商业经济最集中的大都市，一切对他都是既新鲜又神奇，他不知道今后他的生活将会怎样，他只能身不由主地听随命运的摆布，开始了他新的生活。

他大哥赛阵风这时在天仙茶园搭班，在茶园附近的鸡毛弄租了一间客堂安了家，景况并不富裕，盖叫天兄弟二人来后，更增加了负担。当时他正因演《双卖艺》时，从叠成“品”字形的长凳上翻下，不慎胸部着地，受了伤，在家中养伤。按戏班规矩“养病不养闲”，虽然不能登台，停发包银，但仍给饭吃。

盖叫天来上海后，住在大哥家，每天上下午两次背着饭桶到茶园打饭，另外帮嫂子生炉子，烧茶水，做些杂七杂八的家务事。

当时他也有一些小伙伴，都是梨园子弟，住家都是靠近的，像赵如泉、应宝莲等。他们比盖叫天大几岁。后来都成为上海京剧界的名角。他们从小在一处长大，感情深厚，如同兄弟一般，长大成名以后，又有许多交往，这是后话。当时他们每天在一起，玩玩闹闹。打饭时，孩子们到了茶园舞台更来了劲。这些梨园子弟自幼在家庭父兄影响下，多半对演戏有兴趣，爱耍刀弄棒，趁打饭的机会，在舞台上闹着玩。有一次他们在舞台上叠起三张桌子，约好大家从上面翻下来，不翻是松小子。盖叫天向来是遇事走在前头，他第一个爬上去翻了下來，可是别的孩子不敢翻，他不答应，硬要大家实践诺言，相互僵持着。这时要开锣了，管事的要清场，他也不让。他从小就是这性格，讲定的事，他一定要坚持到底，决不中途妥协，改弦移帜。后来还是周来全（名丑周五宝的父亲）来一面劝说：“不能翻，翻下来要摔死人的！”一面趁乱把桌子撤了，方才解了围。

等他大哥伤病痊愈后，开始教他练功学戏。最初要他学武旦，好继承他的衣钵。每天要他练“跷功”，脚上绑着跷板，走路干活都踩着跷。但他生性不喜欢旦角，扭扭捏捏的不合他的性格。他喜欢英雄，喜欢顶天立地的男儿汉。他大哥看出他的性子，觉得强扭的瓜不甜，就让他改学老生。当时老生走红，京剧界最出名的几位大老板谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙都是唱生行的。于是请陈福奎老先生教他老生戏。第一出是《马芳困城》，第二出是《打金枝》。

这时汪桂芬在天仙茶园演出，同台的有著名铜锤大奎官、李长胜（李如春的父亲）。汪桂芬十分走红，唱腔高昂入云，他的《战太平》那句“倒板”：“头戴着紫金盔齐眉盖顶”层层拔高，声震屋宇，连屋梁上的灰也给震下来。他给盖叫天留下很深印象，他很喜爱汪派激昂慷慨的艺术风格，学了他不少唱腔。

盖叫天文戏学了几出之后，他大哥与茶园管事商量让他登台试一试，在开锣戏演一出《打金枝》。这可是盖叫天生平第一件大事。过去在天津科班虽然也上过台，但都是扮演龙套，或筋斗虫，现在要正经演一出，扮个脚色，这可不是闹着玩的。因此自从听说要登台的消息，他便紧张起来，每天抓紧

练功、喊嗓。心中老是想着这件事，既高兴又恐慌，整天坐立不安。

登台的这一天终于来了。戏码是《打金枝》，从拜寿打金枝起到上殿止。他的唐皇，公主由毛菊芳（著名演员毛韵珂的父亲）扮，郭子仪由张永泉（著名电影演员李丽华的父亲李桂芳的岳父）扮。日戏下午一点开锣，他上午十一点就提早到了后台，勒上头，穿上蟒，化了装，一个人坐在那里，口中念念有词地在背戏。把老师教的唱段从头到尾地默了一遍又一遍，生怕到了台上忘词。

一个多小时过去，吃过午饭后台方才陆陆续续有人进来。他看人来，大概离开演时刻近了，心中紧张，坐在那里，头上皇帽上的绒球会自己抖动起来。戏班一位唱武二花的走过来，俯身朝他瞄瞄说：“怎么，这孩子吃了烟袋油了？”（烟袋油有毒，虫吃了就僵死了。）又说：“这么个鸡蛋脸还唱唐皇？”那时唱老生讲究方脸大耳，尤其是扮演帝王将相。演王帽戏，更要求扮相端庄大方。盖叫天人小，不会扮戏，帽子大戴得低，显得脸又小又尖。他这话的意思是：不是唱老生的戏料。

时候到了，台上响起了闹场锣鼓，这阵阵锣鼓把坐在衣箱上等出场的盖叫天直敲得混身的血也似乎停止了流动，他真想有个地洞钻下去。但他知道这一切都是不可能的，他只有按照他大哥给他安排好的：登台演出。路只有一条，只能是拼命向前。

台上寿堂中驸马打了公主，该唐皇上场了，管事的向他招呼一声：“快，该你上了！”

盖叫天听了这声招呼，猛然站起身，向前一迈步，不料一个筋斗，跌了个狗吃屎。原来他人小，蟒袍长，举步踏着蟒的前摆，栽了个跟斗。急忙爬起来，在帘后用足了劲喊：“摆驾！”于是在小锣声中上场。

来到台口，他向台下一看，漆黑一片，什么也看不见。这时刚开锣，台下只有二十来个看客，他在走台步时，一边走一边念一会儿要开唱的唱词：“金乌东升，玉兔坠……”可是当胡琴拉起，该开口唱时，他一连背了足足有近四个小时的唱词，却怎么也想不起来。他浑身出了冷汗，拉琴的师爷见了这情形，赶忙把过门再拉了一遍，他方才想起。这场戏总算对付着演定。回到后台挨了一顿揍。

从他初次登台的表现，不像我们所常看到的，那些记述某些大艺术家童年的故事，大都第一次登台便光芒四射，演唱得头头是道，博得观众一致赞美。从他身上似乎看不到有什么灵气与天才，舞台对他既陌生又险峻，他必须小心翼翼，百般努力，才能去接近它，博得它的青睐。他就是这样在上海迈出艺术生活的第一步。

这以后他又学了《金水桥》《三娘教子》《打侄上坟》《桑园寄子》等戏。

戏班应汉口邀请去汉口演出，他也跟着一同去。这时他已常演开锣戏。渐渐熟悉舞台，胆子也壮了，戏也有进步，他的《定军山》还很受欢迎。盖叫天因为后来倒仓，始终未恢复，改演武戏，所以他灌的文戏唱片不多。在五十年代，有一次田汉来上海，去他家拜访，带给他一件珍贵的礼物——一张他早年灌制的《定军山》唱片。他自己也忘记了，当时立刻用唱机放出来，果然是字正腔圆，嗓音高昂饱满，大家听了都说好。现在这张珍贵的唱片不知哪里去了。“文化大革命”中，盖叫天被数次抄家，最后扫地出门，所有艺术收藏全部被毁，这张唱片想也尸骨无存了。

在汉口，他又学了老旦戏：《滑油山》《目连救母》《断后龙袍》等，以及王帽戏《取成都》。

那时张之洞是两湖总督，他手下的一些武官们爱看戏。戏班在天一茶园演出，他们是每天的座上客，日子一久与戏班中的人也厮混熟了，常带他们过江去武昌驻军的营地去玩。盖叫天也常随着去，在营地练兵场看他们出操、打靶、练武。练武中有一项是过天桥，人从高高支在空中的一根横木上走过去，要走得稳而快。盖叫天也上去试试，只见他三脚二步走过横木，一个“台漫”从高高的横木上翻了下来，下地还接翻几十个“旋子”，看得大家拍手叫好。从此，他们对他特别有好感，每次过江总要邀他一同去。

有一次，他们又来邀，要凑一台戏，请他们过江到军营中去唱。盖叫天很兴奋，巴不得立刻飞过江，但茶园还有戏，要唱完戏才能去。那天他的戏码是《取成都》，戏中刘璋在离开成都挥泪告别时，有一大段唱：“听说一声要送行，好一似狼牙箭穿心，舍不得成都花花美景，实难舍西川老幼的子民，含悲忍泪换衣衾。”在换了衣服后，再接唱：“辞别了宗兄，就要起程……”和一大段〔二六〕。但他当时一心只想赶快去武昌，那里热闹又好玩，心思不在戏上，思想开了小差，当换了衣服开唱时，他竟把已唱过的“听说一声要送行……”又重复唱了一遍，落了个倒好。这是一件很严重的失误，下来受到大哥和老师的训斥。如果说，第一次登台，临场忘词，那是由于没有舞台经验，难免怯场，情有可原。那么，这次失误全是由于心不在焉，把演出当儿戏造成的。他联想到老齐老生在开蒙时教导他的：要把戏看得重如泰山，不能有丝毫差错。舞台是艺术的圣地，决不允许脏了台。为之，他感到万分羞愧，他永远不能忘记这个教训。

三黑三黄和三白

来到上海第一件让他感到新鲜的事是吃大米饭。这对任何人来说都不可能是什么新鲜事。南方人一日三餐都离不开大米饭有什么稀奇的？可是对盖叫天却不然，他活到十一二岁，还从来没有吃过大米饭。

他从出生起，历来吃的都是“三黑”与“三黄”。所谓“三黑”就是高粱面做的黑疙瘩、黑黍面饼、黑黍面粥，颜色都是黑糊糊的，他把这叫“三黑”。“三黄”是棒子面做的窝窝头、黄豆芽、小米粥，颜色黄稠稠的，吃口也比“三黑”好。这“三黄”一年才只吃上几回，不是经常可以吃到的。

过去有个笑话：一个终年和泥土打交道的庄稼汉，人问他：如果有朝一日当了皇帝想吃什么？他想了想说：“吃柿饼。”因为柿饼在他心目中已是最珍贵的食品了。

其实，这并不是没有依据杜撰出来的笑话，从盖叫天身上同样可以找到类似的例证。

就在这常年吃着“三黑”的日子里，他最大的奢侈就是有朝一日能吃到“三白”。所谓“三白”就是白馒头蘸白糖、喝白开水。也许他出世以来，偶尔也见到或吃过一二次“三白”，这美食使他终身难忘。所以他以此为他的生活追求的最高理想。

在这种情况下，当他来到上海，第一次见到大米饭，那粒粒纯白、雪亮的米饭，在他眼前闪烁着耀眼的光芒。他不知道这是什么东西，左看右看不敢吃，有点害怕，他还以为是蛆呢，浑白滚壮的。看别人都吃，他才敢吃，一口饭进嘴，又香、又糯、又甜，说不出有多么好吃。从此有白米饭吃了，这是他做梦也没有想到过的。

但他生活的美梦还不到此为止，还有更美的梦在向他招手。

他自登台演戏后，每天演完戏，总感到浑身乏力，晕乎乎的，肚子里燥燥的难受。他知道这是“饿”的滋味。因为晚上上戏前不敢吃饱，俗话说饱弹饿唱，演出前是不能吃得过饱的。在台上一个晚上折腾下来，又翻又唱，肚中早就唱了空城计，下得台来，自然是饥饿疲乏，可是他从小饿惯了，也没有任何奢望，总是饿着回家。有一次，那是个秋天的晚上，他唱了一整天的戏，日场连夜场，散场已是半夜一点多钟。在回家的路上，他因浑身是汗，散开衣服，迎着秋风，一路行来。走着走着肚中又在难受了，两条腿疲乏得拉不开步，他就在道旁的上街沿上坐下来歇歇脚，然后再走。就这样边歇边走才挨到家。

他家在鸡毛弄，租人家的一间客堂。娘、大哥、大嫂、四哥和他一家五口人都睡在一个屋子里，没有床，都打地铺。这时，他娘刚从河北老家到上海。盖叫天最孝顺母亲，他娘也最疼爱盖叫天，因为他是老么。

盖叫天挨到家，倒头便睡。他娘说别慌睡，累了要先喝口热茶，缓过气来。于是给他泡了一杯茶。然后又叫他嫂子，给老五去叫碗肉丝面来。那会儿，上海里弄口总有吃食面摊，专做夜生意，有些人家聚赌打牌，或是抽大烟，睡得晚的，半夜吃宵夜，就是他们的主顾。叫了面点，他们会送上门来。盖叫天的娘疼爱儿子，而且，这时盖叫天已经挣钱了，虽然不多，但贴补家用，不再是白吃干饭的人。

盖叫天在娘的安排下，喝了热茶，狼吞虎咽地吃完送来的肉丝汤面，好吃不用说，顿时腹中燥燥难受的感觉一扫而空，浑身觉得无比舒坦，这真

是从未有过的享受啊！他感到无比的幸福。

从此，他每天晚上演罢回来，总要吃一碗肉丝面，并且养成了习惯。一碗面把他吃“娇”了！

日后，他常从这一碗面联想起很多事情。他说，一个人总应保持艰苦朴素、洁身自好的作风。在上海滩，特别是梨园界，因为贪图享乐，追求名利，经不住物质的诱惑，以致堕落的，不知有多少。一个演员唱红了，各种腐蚀残害你的毒箭便四面向你射来，没有自持能力、意志薄弱的青年便在这漩涡中沉沦下去。前面提到的，他的总角之交，南方著名京剧武生应宝莲的儿子，便是他常提到的一个例子。应宝莲年轻时与一位宦门小姐相爱恋，生下一子，名叫应楠生。因为女家父母反对，二人未能成婚，双双分手。女携子去北京，矢志不嫁，抚子成人。应楠生长大后在北京大学毕业，中英文都很好，酷爱京剧。他问母亲谁是他的父亲，他母亲将经过如实告诉了他。他遂来上海寻父。这时应宝莲在上海先施乐园挂头牌。一天，天气很热，他下戏后坐在剧场后门口纳凉。来了一个青年向他打听应宝莲其人，他回答说：“我就是。”这位青年请他到僻静处说话，应将他引至楼梯口无人处，这位青年翻身纳头便拜，口呼“爸爸！”原来是亲生儿不远千里寻父来了。父子重逢亲切异常，应宝莲将他带回家，问他大学毕业后要做什么。应楠生表示：“一不经商，二不做官，只想唱戏。”应宝莲也很赞成，就亲自教他。这孩子有文化基础，人极聪明，理解、接受能力忒强，远胜一般艺人，是个非常有前途的人材。不久学成登台，反映极好。当时赵如泉刚接办三星大舞台。赵如泉与应宝莲也是总角之交，视应楠生如子侄，当即聘请他参加演出。赵如泉挂头牌，二牌原为名武生李瑞亭，李为捧他，自甘退居三牌，让应楠生挂二牌。应楠生唱谭派老生，扮相唱功都好，因为他有文化，对人物剧情能有深刻独到的理解，所以更善于表演，不久声誉日上。当时著名旦角贾璧云在上海红极一时，也特邀他配戏。贾璧云吸大烟，应楠生日子一久也随他染上了烟瘾，从此终日一枪在手，吞云吐雾，不求上进。艺术不进则退，心思不在艺术上，演出敷衍了事，观众不上座，经济也随之短绌，但每天烟却不能不抽。开始时没有钱便借，慢慢借不着便偷，到人家去借钱，人不在或钱借不到，临走出门见灶上铜壶或值钱的东西拿了便走，卖几个钱去抽烟。应宝莲几次把他收回家，帮他戒烟，不久他又偷跑出去，照抽不误，如此三番两次应宝莲拿他毫无办法。盖叫天作为应宝莲的老朋友，对这事也十分关心。他曾亲自把应楠生带回家，强迫他戒烟。因为他实在不忍心自己好朋友儿子、一个很有希望的青年如此堕落下去。他要抢救他，他把他看成自己的子弟。他如单独外出，盖叫天总远远地跟踪在后，监视着，怕他偷偷地去燕子窝（即烟窟）。盖叫天说：“我如果放松他，对不起我的老弟兄。”但一切努力无效，他还是从盖家逃了出来。最后他父亲想出一个办法，托人带口信，要他到南市某剧场谈公事。他见有钱可挣届时便去了。到了那里见是父亲在，便拔脚想溜。应宝莲一把把他抓住，大声说：“你还抽大烟么？”南市是中国地界，不像租界公开吸，是禁烟的，父子争执大声嚷叫，警察听见了，便把他作为烟犯抓进去强制戒烟。后为他母亲来沪将他保出，改名应耐冬再度登台为黄桂秋挎刀。但不久故态复萌。这时再也没有人能挽救他了。辗转流落街头，不知所终。据赵如泉说，他可能被日本鬼子当佳作伙子拉走了。时年三十余岁。一个有为的青年，有才能的须生人材，就这样在十里洋场堕落沦亡了。

这样的例子，盖叫天看到好多。每当他见到这些事，他便联想到他最初

吃过的那碗肉丝面。他常把这例子讲给青年们听，要他们在追求艺术的同时，慎防物质的引诱，一旦打开缺口，不但毁了艺术，也断送了自己。

盖叫天艺名的由来

盖叫天的大哥给他请来的两位老师，一位是杨文玉，一位是薛桐寿。这两位老先生都是从太平天国的戏班中下来的。太平天国当年在定都南京后，英王陈玉成成立了一个小科班，名叫“同春班”，招收了一批健壮少年，一边学武，一边学戏。平时出操、站岗放哨，打仗时随军出征，胜利凯旋，便演戏庆祝，除演给太平军看，也演给老百姓看。这也是太平天国重视文化宣传的一种表现，可算是最早的文工团。为了教戏，科班请的老师很多是好角儿，他们既教戏也演出。例如当时著名的“江北三七”（文武老生老孟七，大武生任七，架子花脸张七），武生李春来，老活猴郑长泰（郑法祥的父亲），花脸冯志奎，同光十三绝中的文丑杨鸣玉等都是被聘为科班的教师。老三麻子（王鸿寿）也是其中之一。

盖叫天从这二位老师身上学到不少东西，主要有两个方面：

其一是思想上的影响。这二位老师除教戏外，常给讲太平军的故事，使盖叫天从小就产生对清政府仇视的思想。所以宣统成亲组织盛大堂会，他拒不参加。江南织造局推荐他入宫当供奉，他也拒不应召。因为他思想深处对清皇朝和皇亲国戚十分蔑视。其实，这种思想不仅盖叫天如此，南方的京剧演员民族意识大多比较浓厚。辛亥革命，上海京剧艺人纷起响应，在潘月樵、夏氏弟兄的带领下攻打制造局。这些富有民族革命精神的壮举，是有它历史根源的。

盖叫天说，这二位老先生在太平军中打过仗，懂得许多行军操练和作战布阵的知识，他们曾将这套方法讲解给盖叫天听，他听得津津有味。这些东西在他以后的艺术创作中也起过作用。他后来创作《乌江恨》，描写楚汉相争，项羽自刎乌江的故事。其中项羽点兵，有众三军列队操练和行军的表演，他就是将二位老师讲给他听的太平军行军布阵的方法用了进去，气势雄伟，一改常用的龙套程式。

其二是艺术上的启示。薛桐寿老先生是唱老旦的，他教盖叫天《滑油山》《钓金龟》《断后龙袍》等戏。他感到他教的《断后龙袍》与别人不同，这戏他也向别的老师学过。一般演法是：太后出场先在幕内高喊一声：“苦啊……”然后手持竹棒不住抖动地向前探路。同时两眼翻着白眼珠，表示双目失明；浑身不停地哆嗦，一脸的苦相，一面走一面还用手背去擦眼泪鼻涕，完全是个老乞丐的形象。这位薛老先生演法不一样。他出场不喊“苦啊……”而是用的“走吓……”作叫头，因为她是太后，轻易不叫苦。走路也用竹棒探路，但不那么抖，向前点一下走一步，一步步走得很端庄，也不用手背去擦眼泪鼻涕，看上去人虽穷，但有身份，是位落魄的贵妇人。盖叫天当时并没有多少体会，只是觉得这位老师教的与以前老师教的不同而已，师父怎么教怎么演。可是人慢慢长大了，戏演多了，回想起这两种演法，心中就产生了矛盾，究竟该按哪种演法表演？想来想去，觉得后一种演法对路。《钓金龟》与《断后龙袍》同是老旦，但两个人物不同，一个是贫婆子，一个是太后。太后落难了但太后的谱儿还在，不能演成一道汤。从这里他不但在艺术上得到启迪，而且体会到艺术鉴别中“独立思考”的重要。择善而从首先要鉴别精粗、美恶的能力，否则就无所适从了。

他大哥久病不能演出，家中几口人的生活只能指望盖叫天了，他这时虽然只有十几岁，但已学会二三十出戏，这生活的担子就得由他来挑。当时上

海的艺人经常去杭州、苏州演出，许多北方来的京角儿，除了在上海演出，也去苏杭二地。盖叫天正式搭班演出，就在杭州天仙戏馆，这是在杭州最热闹的拱宸桥一带。

正式挂牌得有个响亮的艺名。他本有个艺名叫“金豆子”，那还是在天津隆庆和科班时老齐先生给起的。这名字与唱文戏的京剧演员不太合适，大家觉得应该另起一个名字，但一时想不出恰当的。这时谭鑫培正是十分走红，他的父亲因为嗓音高昂，像叫天鸟儿，被人称作谭叫天；谭鑫培子承父业，所以艺名“小叫天”。盖叫天说：“我就叫‘小小叫天’吧！”他原想借谭老板的光，可以争取多一些观众。不料，在座的有个人听了说：“哼，你也配叫这名儿！”听了这话盖叫天火了，为什么不能？你这是分明把人看死了，我现在的玩艺儿是不如他，他是老前辈，但我难道就永远不前进了吗？我不光要继承老先生的艺术，向他学习，我还要盖过他呢！于是，他不用“小小叫天”，爽性改用“盖叫天”。从此，盖叫天就成了他终身的艺名。

据说，后来他到北京演出，谭鑫培也闻名去看了他的戏。看后对人说：“除了唱，其他方面他倒是盖过了我呢。”

从这件事看出盖叫天的好胜心特别强，在艺术上他从不甘居人下的思想。在他这样小小年纪，竟会有这样的气魄，取下这样的艺名，对一般人来说，是不可思议的。谭鑫培是当时红遍全国数第一的京剧老生，你盖叫天不过是初出茅庐的一名小卒，竟敢口出狂言要超过他？有些人会认为这不啻是痴人说梦。但我们不能忽视，这位年轻人内心深处那种对艺术追求的无限热忱，和在这热忱感召下所产生的巨大动力。他不是一时冲动，他以实际行动证明：他毕生就是朝着这个目标在坚持不懈地迈进。他的成就表明他无愧于这个艺名。

与他这种超前精神相媲美的另一位艺术家，就是大名鼎鼎、独树一帜的周信芳（麒麟童）。他的表现与盖叫天有所不同，但精神实质是相一致的。在大家都把谭鑫培奉若神明，一切唯谭派是尚的时候，他怀着尊敬的心情，以科学的态度，充分肯定了谭鑫培的成就，同时也指出了他的不足。认为要认真学习与继承谭派艺术，但不是泥古不化，丝毫不能改革，既要学习前人，又要敢于超越前人。

盖叫天、周信芳是南方京剧的两面大旗，他们俩不约而同地在对待传统、对待前人的问题上持相同观点，这观点也正是代表南方京剧既勇于继承，也勇于革新的精神。在保守思想浓厚，动辄被责为欺师灭祖的二十年代的京剧界，他们能有这等见识与胆量，确是非常难能可贵的，不愧以后分别执京剧文武的牛耳，成为一代宗师。

一炮而红

盖叫天十二岁在杭州天仙戏馆登台，第一天的打炮戏是《天水关》他饰孔明，第二天是《翠屏山》他饰石秀。他有武戏底子，刀耍得很好，很受欢迎。第三天是《断后龙袍》，他演太后。第四天是《十八扯》，他演妹妹。兄妹二人在磨房磨面，边磨边唱各种小曲，花旦应功，他踩着跷，做着各种花旦妩媚姿势，又唱又舞，博得满堂喝彩声。四天戏下来，他的名声传出去了，一个十三岁的小武生，居然文武不挡，老生、武生、老旦、花旦、样样来得，一个开门炮就红了。

在杭州唱了一年多，又去苏州。

在苏州他五天的戏码是：《翠屏山》《定军山》《白水滩》《搜孤救孤》《桑园寄子》，同样受到热烈欢迎。这五出戏中文的老生戏三出，占了五分之三。可见他有很厚实的文戏基础。他虽唱的是武生，但对文戏很有研究，有许多独到见解。就拿《定军山》来说，这是他早年常演的戏，他曾与我谈过关于这戏的一些表演。他认为这出靠把戏唱与做都很吃重，有些人只重唱不重做就很难把老将黄忠的性格与形象生动地塑造出来。戏中《黄忠坐帐》这场戏，草草带过是不行的，这里有许多人物的内心活动。黄忠与夏侯渊交战后，俘获了夏侯尚，但自己的先行程芝也被对方抓去了，这一战胜负不分。黄忠此行是在军前立下军令状的，如不取胜难以交代，因此心中颇为郁闷。正在此时，夏侯渊差人前来下书，约定明日走马换将，双方交换战俘。这一下触动了黄忠，定下了射死夏侯尚，巧施拖刀计的计谋。如何表演这段戏？他说要抓住读信这个契机，他为我们表演这段戏：

黄忠拆开信封，左手执信，右手做一个理胡子动作。黄忠带的是“白满”，他理须用的是全掌，四指并拢在前由上向下理去。他说黄忠是武将，又是“白满”，所以要用全掌，与一般文老生不同。

看信时他全神贯注，双眼有顺序地上下移动，但从眼神中感到越看越有兴趣，似乎从来信中发现了什么。信看完了，拿信的手和姿势没有变，只有眼神从信上移了开去，这一个移动，让人感到人物在思考什么，然后再慢慢将眼神转回到信上。一个沉思，一个转眼，一个点头，表示有了主意，于是喊声：“且住！”在场面〔三枪〕的锣鼓声中站起身来，看出人物的感情改变了，从原来的郁闷转向开朗。接着抑扬顿挫地念出下面白口：

当念到：“……明日午时三刻，与老夫走马换将时，”略一停顿，他想到刚才定下的计谋。心想：我就是这么办。

念到：“那时节，先叫他放出我国程芝，然后再放他侄儿夏侯尚。”又一停顿，心想：要先将程芝放回，才能用箭射死后放的夏侯尚。

接下来，一口气，越念越快，越念越紧地把下面的白口念完：“……那时节，我杀一阵败一阵，败一阵杀一阵，败至在旷野荒郊，用拖刀之计将他斩下马来。夏侯渊我的儿，你不来便罢，你若来时，定中老夫我拖刀之计也。”他用蔑视的口气念“夏侯渊我的儿”，在“儿”字后面加上一个上挑的“呕”字，更显轻视之意。在念：“定中老夫我拖刀之计也。”时每字一个身段，“老夫我”三字，用双手背将髯口向上一抛，再用双手接住。念“拖刀之计也”，用左手迅速地拍打右手的手背、手肘和手腕，然后一个优美的甩须，用单手举刀式亮相。这一系列的表演和身段，精确地、清晰地刻画了人物内心的活动。情绪的转变，从郁闷到开朗，从沉思到激动，有层次、有起伏，

用鲜明而富有表现力的程式动作，把它展现在舞台上，终至塑造了一位有智有勇的老将黄忠的形象。

这戏还有一个鲜为人知的特殊舞台调度——“走马道”。

下一场双方走马换将。黄忠与夏侯渊各站在相对的高台上，当程芝放回，夏侯尚出走时，黄忠搭箭将他射死，夏侯渊大怒，挥兵杀来，黄忠佯败退走。在追赶时，人物走的不是一般“圆场”，而是“走马道”。因为交战的地方是山地，路是盘山而筑的，谓之马道，人骑在马上是绕山盘回而行。追赶时，黄忠先上，走至台中，斜刺里走向台左，再转台右，勒马回身。这时夏侯渊出场，也按着黄忠的路线行至台左，黄忠回身时正好与他打个照面，表示一个在上马道，一个在下马道，因为马道与马道之间有上下距离之隔，所以二人虽然照面但不能对打。这以后黄忠下场，再上场时，夏侯渊追近，二人同在一个走马道上，黄忠方才用拖刀计把他斩下马来。

许多演员不知道这道理，稀里糊涂地表演过去。其实，一个戏有一个戏的讲究，有它特殊的表演方法，不加深察，把它都演成一个样子，就失掉精彩了。

盖叫天因有这些文戏基础，所以他虽是武生，演的是武戏，但文通武达，讲究书文戏理，不是一味讲翻，讲开打，武戏文唱，形成与众不同的风格。

他常说：“唱武生我是票友。”一代武生宗师怎么反而是票友呢？这自然是玩笑话，但却也有几分实情，他的本功是老生，武生是中途改行的。这现象在京剧中也是不乏先例的，往往一个在某行当功成名就的演员，他的出身恰恰不是这个行当，或者除本工外，在别的行当上也深有基础。如谭鑫培原学的是武生，后来的成就却是老生；尚小云原学武生，却成了名旦；周信芳在老生艺术上卓然成家，但他的武戏基础却很深厚，能唱《冀州城》《挑滑车》。从中似可找到这样一条经验，生、旦、净、丑，不管你唱哪一行，有武戏基础与无武戏基础是大不一样，有了武戏基础，对表演、舞蹈、身段都大有帮助。

在结束《定军山》的表演后，他感慨地说：“像这样复杂的思想变化，不用动作，光靠唱功怎能表现出来呢？”

京剧表演，唱、做、念、打是个整体，可能某些戏在某一方面有所侧重，但从总体上来说，这四个部分是有机的组成，不能割裂，只强调一个唱。这个道理似乎都知道，但事实上不然。京剧发展中曾经有过唯唱是崇的时期，不讲究表演，只讲究唱功，讲字音、听味儿，闭着眼睛听戏。这种审美趣味曾经形成一种风气，使京剧离开戏的本体，走向衰落。周信芳当年有鉴于此，曾经大声疾呼：要看戏，不要听戏。要求重表演，要求演出戏来。盖叫天在这方面，与他持相同的观点，他不反对重视唱功，但反对只重视唱而忽视表演。唱、念、做、打都是为表现剧情、塑造人物服务的，不能脱离剧情、人物，一味去追求唱得悦耳，这种本末倒置的偏向，他是坚决反对的。

他在杭州、苏州演红了，从此苏、杭两地成了他经常来演出的码头，与他的生活发生密切的关系。后来他父母、大哥去世就葬在苏州，每年他都要去苏州祭奠扫墓。至于杭州，更成了他的第二故乡，不但演出，而且长住在在这秀丽的西子湖畔，他特别喜欢杭州的山山水水。

立下“学到老”志愿

盖叫天在苏、杭演出成功，戏馆给他七十元一月的包银，这对他是一个了不起的收入，因为他大哥生病不能再演出，一家人的生活要他来负担，有了这包银，生活问题解决了，全家都很高兴，虽然如此，但他大哥对他的督促丝毫没有放松。早上喊嗓子，一天两遍功。上海的山东会馆，那里有空地，便是他每天去喊嗓练功的地方。每天天还没亮，他就得起床，去山东会馆的路上很荒凉，路上没有行人，只有半夜去上工的湖丝阿姐们，坐在独轮小车上，车轮吱吱呀呀地滚动在泥路上。到了山东会馆，用脚把积在地上的残雪扫向一边，腾出块空地便练起功来。这是他每天必练的早课。上午练功，下午、晚上演出。夜戏散场，回家路上他也不放过练功，一路打着飞脚。他就是这样无时无刻不在戏中，由于过累，他病倒了，患的是伤寒。

病中发高烧，迷迷糊糊得人事不知，在昏迷中他似乎被请到一个庙里去唱庙戏。庙前搭了一个高台，锣鼓喧天，广场四周到处是各种卖吃食的摊子，提篮叫卖的小贩在场内川流不息。庙中挤满了烧香的人，香烟缭绕，红烛高照。

在紧锣密鼓中，他登场了，唱的是《伐子都》，扎大靠，跌扑翻打，十分卖力，台下人拼命叫好。一出戏演完再加一出《白水滩》，雪亮的棍花耍得泼水不进，观众越叫好他越卯上。两出戏演完，他累得喘不过气来。正在这时，耳边听见他母亲喊他的声音，他睁开眼看见母亲坐在他床边，原来方才做的是梦。醒来后浑身出汗，是梦中演戏累的，出了汗，热度倒退了，母亲说这是她向菩萨许了愿，是菩萨保佑的。

他渐渐好了起来。在家中病了几个月，不能演戏，没有收入，一家人的开销，外加他与大哥二人的医药费，这还不算，更不幸的是他父亲死了，丧葬花费又是一笔不小的开支。这经济的压力太大了，他不得不在病体初愈，还没有完全复原的情况下，便要出去演戏，挣钱养家。

病愈登台，头一天正是五月十五，他娘要他先去灵隐寺烧香还愿。清晨，他大哥带他去灵隐寺烧香。因为他这时已小有名气，出门烧香，要有点角儿的样。他头上梳着油光大辫子，身穿铁巾纱大褂，脚上一双云头厚底鞋，手里拿把雕毛扇，病后虽然清瘦，但究竟是十四五岁的小伙子，一梳洗打扮，分外俊秀、神气。烧完香，因为晚上有演出，不敢在外面多逗留，就打道回家。灵隐寺离他家有很长一段路，那时又没有交通工具，除了车马便是步行。他们起身早，盖叫天病体刚愈，走着走着觉得累了，看看到了九里松，有座凉亭，便在亭中稍息。这时路上行人渐渐多起来，有推车的，有挑担卖菜的，骑马的，抬轿的，更多的是那些朝山敬佛的男男女女，身上背着黄布香袋，手中拿着佛珠，怀着满腹虔诚，走在灵隐道上。眼看这些来往行人，他们忙忙碌碌，有说有笑，可是盖叫天心里却七上八下不得安宁。因为他想到今天晚上的演出，戏码是《花蝴蝶》，戏中要翻三张台子，自己病体刚愈，双腿发软，这能行么？台下那些观众都眼睁睁地看着他，他能不翻么？那高高叠起的三张桌子，离地有多高，如果翻下来站不住……他不敢想下去。他想到在梦中不是在《伐子都》中从三张桌子翻上下来么？自己是不是还在梦中？他用手捏了捏自己的大腿，再看看坐在一旁的大哥，都是实实在在的，不是做梦，是清天白日的真实生活。消除了幻想，于是他更焦虑不安了。

正在这时，他抬头看见亭前一座牌坊，上面刻着“学到老”三个大字。

原来这里过去有位私塾老师，是个老童生，一辈子没有中举，在这儿办了个私塾，许多人家的子弟受过他的教育，大家非常敬重与爱戴他。他死后，为了纪念他，在这儿给他树了个牌坊，刻上“学到老”三字，表示大家的一番心意。

盖叫天看着这三个字，心里想这三个字是什么意思，为什么要学到老？他想：一个人活在世上要吃饭，但活着不是单为了吃饭，总得要做一番有益于众人的事。拿自己来说是个唱戏的，唱戏不能光是为了混口饭吃，既于了这一行，就得在这一行中干出个样儿来，要出人头地，不能老和尚的帽子平平塌塌，要出类拔萃就得下苦功夫，就得向各方面学习，向前辈学，向同行们学，向生活学……要学的东西很多很多。人说学无止境，永远没有完了的时候，自己现在年纪还轻，只有十四五岁，刚出山的日头，虽然会了几出戏，也演红了，观众叫好，卖座，但离要求还远得很，万万不能就此自满起来。想到这里，他对艺术前途充满了信心与希望，但是一想到今晚的演出，他又焦躁不安起来。这究竟是眼前的现实，一个艰巨的难关，等待他去闯。想到这里，他暗暗地祈祷：如果今晚我能顺利演出，闯过这一关，我一定要学到老，学习、学习、再学习，直至老死。

晚上，他打起精神，鼓起勇气登台演出《花蝴蝶》，他爬上高台，只见台下观众黑压压的一片，无数目光像电炬一样注视着他，他不能有片刻犹疑，牙一咬，一个“台漫”从三张桌子翻了下来。台下立刻爆发一片热烈的喝彩。因为落地时，用力过猛，上下牙一磕把舌头咬破了，血流了出来，他转身，背对观众，把血偷偷咽了下去，然后在台上亮了一个英雄非凡的相，像没有事儿似的把戏继续演下去。

这以后他果真没有忘掉他在九里松立下的志愿，他一生坚持学习，坚持练功，从不懈怠。他把“学到老”作为他的座右铭，以此来督促与鼓励自己，后来，他还请著名画家黄宾虹为他写了一幅“学到老”的横幅挂在家中。百年之后，这三个字又刻在他坟墓前的牌坊上。

盖叫天的一生是学到者的楷模，每当人们想起他时，就会想起他终身服膺的“学到老”的精神。

谁的《白水滩》

上海四马路上有一家戏馆名玉仙茶园。掌班的是大名鼎鼎的老三麻子(王鸿寿)，大家都叫他三老板。三麻子原是宦门子弟，他父亲是个管水道粮运的官，他不善官场应酬，却喜欢玩票唱戏，自己花钱立了两个戏班，一个唱昆曲，一个是徽班，儿子王鸿寿从小就在戏班中学戏。后来因事得罪了上司，以“引良为优”被参劾，把良家子弟教坏，做了倡优，还夸大其辞说他不理政事、鱼肉百姓，于是满门抄斩，王鸿寿幸好躲在大衣箱内，逃了条性命，流落江湖，下海唱了戏。后来遇见米喜子，米是唱关公戏有名的，人称“活关公”。不少人向他学文武老生和关公戏。王鸿寿在米喜子的关公戏基础上大大发展了关公戏的表演艺术。从剧本唱腔服装到脸谱造型都有所改革创新。他会的戏很多，过去演员搭班，管事的要先看他的戏折，在折子上写明他会的戏。问到他时，他说：“可以唱三年不翻头。”（即可以连唱三年，每天不重复。）可见他腹笥之宽。京剧中的“高拨子”曲调，就是由他首创，从徽剧中移用来的。他不但文武昆乱不挡，各个行当的戏都能演，而且还会编戏。京剧常演的《铁公鸡》，原名《洪杨传》，就是他和老孟七、周来泉在太平天国的同春班中编的。《洪杨传》是颂扬太平天国业绩的戏，从洪秀全金田村起义，直到南京胜利建都，共计四十余本。戏中的张嘉祥是实有其人，据说原是同春班中一个武生的徒弟，投降了清军。后来太平天国失败，同春班改成民间戏班，老三麻子等也离开了，这戏流传到了北方，在皇宫禁地不敢公开宣扬太平天国，就反过来改写成颂扬清廷镇压太平军了。玉仙茶园因为营业不佳，老板钱已赚够，不须再背这包袱，就扔下戏班不问。戏班同仁们为了生活，大家就用共和班的方式暂时维持下来，公推老三麻子为头。三老板艺高有声望，大家都敬重他。这时戏班中好角甚多，但营业却始终上不去。三麻子当家后就动脑筋，想找个叫座角儿。这时盖叫天在苏、杭一带唱红了，看过他戏的人都说好，这消息传到三麻子耳里，觉得一个小武生，生旦净丑样样来得，对喜欢新鲜的上海观众一定有吸引力，不妨约他来试试。这对盖叫天来说，也是一个十分难得的机会，能在上海登台可不是件容易的事，上海能打响，自然更胜过苏杭。而且，重返上海本是他心中的一大愿望。所以两下一说便成。在上海他三天打炮戏：头一天，《翠屏山》，反映不坏。第二天，《定军山》和《十八扯》。第三天，《搜孤救孤》和《虬蜡庙》。《虬蜡庙》中赵如泉扮黄天霸，盖叫天演褚彪。三天卖了三个满堂，大家心里放下块石头，觉得三老板有眼力，这个主意没打错。盖叫天心里也非常高兴，他想上海从此可以站住脚了。

这戏班中有个唱武二花的，年纪轻，二十来岁，玩艺儿好，唱《收关胜》身穿大靠能从四张桌子上翻下来。他《白水滩》中演青面虎，跌扑翻打更是十分炽烈，摔壳子，跳起身来有一个人高。他的演出很受观众欢迎，于是他就骄气十足，在戏班中谁都得听他的。他还拜过老头子，属大字辈的，手下也有徒弟和有交情的小兄弟，所以没有人敢得罪他。他见众人怕他，他就更“骠”了。这时，戏班因为营业不好，还欠了他包银。

盖叫天有一天贴《白水滩》，盖的十一郎，他的青面虎。青面虎既然是他的拿手戏，自然是非他莫属。盖叫天见与他合演，感到很高兴，大家也认为这是珠联璧合的一对。戏码贴出去，果然受到欢迎，观众纷纷订票，一下子就卖了满座。演出前，盖叫天扮好戏，等待出场，不料他忽然攥纱帽不唱

了，要戏班马上将欠他的包银如数发给他。戏班这时是靠每天卖下的钱，大家分成，一时拿不出钱来偿还他。

他其实是拿索欠包银作为幌子，实际上有两个不可告人的内情。一个是他听了戏馆老板的煽动，因为老板眼看来新角儿，卖座有起色，又想重新回来控制戏班，于是这个武二花受了他的利用。另一个原因是他见盖叫天红了，怕他夺了他的地位。他想，观众今天满座是冲着看他青面虎来的，他如不唱观众决不答应，大家闹起来，你盖叫天也唱不成，说不定把你给轰下台，那就好看了。这在行话就叫“栽了”。

三老板答应今晚散戏，大家一个子儿不分，全给他抵所欠包银。他不答应。盖叫天好不容易在上海打响了，正像刚出山的太阳，冒那么一点儿头，要是这一来，栽了下去，那一切努力都白费了。面对眼前这件事，他一点没有办法，只是干着急。……

救场如救火，三老板看他横竖不听劝，就说“你不唱，我来”。说着，拿起笔就勾起脸来。

一位德高望重的三老板竟陪一个初出茅庐的盖叫天演《白水滩》，这真是盖叫天不敢想象的，观众更是意料不到，因此演出时大家反而更有了兴趣，盖叫天也十分卯上，把戏演得分外精彩。这时，这位武二花，卸了装，摇着扇子，站在台侧，打算看观众起哄的热闹，没想到观众非但没起哄，却相反报以阵阵掌声，他偷鸡不着，不等终场就一个人溜走了。

过了几天，三老板见那武二花没有再闹，就设法打圆场，因为他与盖叫天都是戏班中的年轻一辈，都在观众中有一定影响，今后还要常年在一块儿演戏，总以团结合作为是，于是提议，再演《白水滩》。矛盾打这戏起，还是用这戏来解开矛盾。

在上演这戏的那天，盖叫天与那武二花都在后台扮戏，有人到后台来问：“今天谁的《白水滩》？”

那武二花毫无犹疑随口回说：“我的《白水滩》。”听了这话，盖叫天心中一下子火冒三丈，怎么是你的《白水滩》？那我的这十一郎算是什么？一出戏有你，有我，还有同台配戏的许多男女演员，音乐场面，龙套班底，是大伙儿齐心合力才能把一台戏演出来，戏是大家的。你的眼中也太没有人了。想到这里，他把头一下子舔了，说：“既然是你的，那就你一个人演吧！”盖叫天不是好欺的，他从小养成勇敢好斗的性格，要他服输是绝对办不到的。三老板急了，他大哥也急了，这一台戏等着开场。那一位刚摆平，这一位又跳了起来。二人好言相劝，盖叫天就是不唱，要唱可以，换个青面虎。

那个武二花上次难不倒盖叫天，这次又是自己理亏，只得垂头丧气灰溜溜地走了。三老板赶忙让小孟七顶上，小孟七是者孟七的儿子，是孟小冬的大爷。

这个戏班中气焰万丈无人敢碰的那武二花，谁也没想到竟会败在刚出道的小青年盖叫天的手里，真是初生牛犊不怕虎，大家都说：盖叫天有斗性，是个好样的。

不打不相识，通过这次二人先后碰撞，彼此反而接近了，消除前嫌，成了好朋友，常在一处练功，踢球，这也是惺惺惜惺惺吧。

孙菊仙与周来泉

在玉仙茶园与盖叫天同班的，除老三麻子外，还有汪笑侬、吕月樵、崔灵芝、天鹅旦、小想九霄、水上飘等。盖叫天常演的剧目有：《白水滩》《伐子都》《金雁桥》《界牌关》《花蝴蝶》《长坂坡》《武文华》《蜈蚣岭》《一箭仇》《定军山》《打棍出箱》《搜孤救孤》《取成都》《三娘教子》等。他与汪笑侬、吕月樵合演《目连救母》，三人分饰刘氏。吕月樵演《杀狗开斋》，盖叫天演《滑油山》、汪笑侬演《救母》。汪笑侬、吕月樵都是著名老生，但也擅长演老旦，盖叫天也是生、旦兼演。汪笑侬的革新精神与爱国思想对盖叫天也很有影响。

在许多同台的老前辈中，有二位老先生盖叫天永记难忘。

一位是名丑周来泉。他是名丑周五宝的父亲，当时是玉仙茶园的大管事。他在艺术上的造诣很深，演丑角雅而不俗，既风趣又生动，刻划人物栩栩如生，他的表演入木三分，观众看戏当场不易理解，没有品出滋味，没有什么反映，常常第二天，吃早饭时想起昨晚的演出，一下子想通了，悟出其中的深意，不禁“噗哧”一声止不住笑出声来。他的艺术就有这等魅力，盖叫天非常佩服他，从他那里学到不少东西。他在《金玉奴》中饰演的金松最好，人称“活金松”。他的金松，虽是丑但有老生的样子，很正派，是个有身份的花子头，在正派中却又带着一点滑稽，出场时手拿水烟袋和纸媒子。

金松回到家，见女儿把一个落魄青年居然带到家中，一个大姑娘家这还成什么体统，他往台中一坐，气得不得了，半天不吭声。然后拿起纸媒子吹火想抽烟，不料气昏了头，把纸媒子拿倒了，嘴对着纸媒子尾巴吹，自然没有火，可是冷不防纸媒子的另一头却点燃了，金松吓了一跳，不禁手脚一阵忙乱。他这表演把金松气愤填膺的心情和失魂落魄的滑稽模样全给表现出来了，引得观众哄堂大笑。

周来泉从人物出发，用尽心机寻找最恰当的表演手段，戏要这么演，人物要如此塑造，举一反三，给盖叫天很大的启发。

另一位是孙菊仙。孙菊仙是老生三鼎甲之一（另二位是谭鑫培与汪桂芬）。孙菊仙为人直爽，生活经验丰富，艺术上独树一帜，唱腔很有特色，常在一个唱句中的最后第二个字上拖长腔，然后用一个有力的转折唱出最后一个字收尾。每用这个腔必引来炸锅好。

一般角儿搭班，总是戏班派人去登门拜请，这是角儿的身价，没有自己找上门去谈生意的。可是孙菊仙却与众不同，他常自己去茶园剧场，找到老板，对人家说：“我看你们这儿阵容倒还不差，只是还缺个叫座的老生。”人家也认识他，大名鼎鼎的孙菊仙，轻易也不敢向他开口，说：“是啊，如今角儿难找，一时没有适当的。”孙菊仙说：“这么着，我来一个怎么样？”老板见他毛遂自荐求之不得。他说：“把我的名字贴出去吧！”就这样谈成公事，搭了班，爽快之至。

但也有不爽快的时候。

戏班找角儿，派去当说客的，很少有开门见山谈公事的，总是转弯抹角，逼着让演员自己提出想搭班的意思，这样便形成不是他来请，而是你求他，于是成了他在帮你忙，条件你得降低，听他的。

他们登门拜访，像拉家常似的，边喝茶边谈些最近戏界情况。

“我们茶园这一期杨小楼刚唱完。”来人用这话开头。

孙菊仙不吱声，只是“嗯”了一声。

“下一期打算接谭老板，只是还没有谈妥。”

孙菊仙知道他的来意，但不表明态度，只是问他：“那后来怎么样呢？”

对方又绕了三个弯子，他还是如此再问一声：“那后来呢？”

几个弯子绕下来，来人没有了办法，只得老老实实把自己来意端了出来。孙菊仙最讨厌这种虚假的待人接物的方式，对待这种人他就不爽快了。他很喜欢盖叫天坚强好斗的性格，认为他年轻有为，但入世不深，他常将自己的生活经历与为人处世之道讲给他听。

孙菊仙是天津人，他的外号叫“老乡亲”，这个外号的由来，有一段有趣的故事。

过去戏界有一种戏混子，常利用剧场空闲的机会，几个人凑几吊钱，拉上一个临时的班子，唱几天戏，打个秋风。为了拉角儿，不择手段，不讲信誉。有一次，几个戏混子为打秋风来找孙菊仙。他们知道孙菊仙的为人，不绕弯抹角，开门见山说明来意：“咱们穷哥儿们，为集几个钱将来好组一个班子，还请您多多帮忙。”孙菊仙见他们爽快，也就爽快答应了。并当场议定戏码：他的拿手戏《朱砂痣》。配戏的是青衣郭秀华（郭蝶仙的父亲），老生是孙九龄。

开演那天，观众满座，都是来看孙菊仙的。

他的前面是《打城隍》。孙菊仙正在扮戏，前面场内哄闹起来，因为戏中的角儿没有到，戏演不下去。他们急忙想办法补救，赶快把《打城隍》停下来，换上《朱砂痣》，把孙菊仙急忙推出去，因为大家要看孙菊仙，他上去就可以把闹场镇定下来。

效果果然不错，场子静下来了，《朱砂痣》开始了，但戏中讲好的配角却一个没来，只来了一个饰丫环的。

孙菊仙的韩员外，在唱完〔二黄摇板〕后，应该是将新娘轿子搭上堂来。但只见丫环上来，朝台下打个照面又跑了进去，不见轿子上台，这是怎么回事？孙菊仙想办法临时改词说：“要你们搭轿上堂，力何慢慢吞吞？”一边说一边走到打鼓佬身边，偷偷暗示打鼓佬：“开唱吧。”对台后说：“天气炎热，轿子不必上堂，且在二堂停下。”原来这里新人出轿，媒人引见的戏都免了。把原来丫环掌灯，观看新人的“借灯光，暗地里观新娘……”的〔二黄正板〕改成“站前庭，暗地里自思自量……”

接下来，应是新人哭诉，夫妻被迫拆离的情节，也没有办法演了，改唱一句：“观看她，在轿内自思自想，我不免上前去与她商量。”唱完，借着这句台词走进后台，对那班戏混子大骂，为什么讲好的配角一个也不来。可是骂归骂，木已成舟，骑虎难下，戏还得要演下去。

下面，本来是韩员外差人将新人送回家，她见了丈夫，将原委经过诉说，现在没有青衣，不能这么演。为应急找来一个唱零碎脚色的老生。孙菊仙知道他不会，就叫他伏在桌子上生病不要动，一切由他来应付。

他临时把戏重新编了一下：韩员外亲自送新人回家。出场后，把原来在后面唱的〔二黄原板〕：“劝世人一个个终要学好，皆因是自有那天理昭昭……”移用到这里，在行路时开唱，唱完来到吴家。向门一望说：“门儿开着，待我进去。”推门，走进，对吴惠泉说：“你身有病，躺下吧。”这样就省去了那个演老生的起身、相迎、对话等等。然后再将原来吴氏向丈夫哭诉经过的唱词，改成韩员外从吴氏处问明情况，念她夫妻危难，将她亲自

送回的内容，临场编词，编腔。用独角戏的方式，把整折戏一个人演完。

演毕，取下髯口，向台下拱手作揖说，“老乡亲们，今天，是推出不管换啦，可怪不了我，请大家原谅！”

观众看了这情况，也知道孙菊仙是上了戏混子的当，大家看了一出别出心裁，意想不到的演出，无不佩服孙菊仙临场应变的敏捷才能。从此大家都亲切地称呼他“老乡亲”。

孙菊仙在讲完这段故事后对盖叫天说：“老五，往后演戏，千万得小心谨防这些捣蛋鬼。咱们唱戏，苦学苦练，冬练三九，夏练三伏，一粒汗珠落地摔八瓣，为的是艺术。可是就有那么些人，为了他们自己赚钱，不顾艺人死活，拿我们当猴子耍。我们可要保住艺人的身份和名誉，别让他们给糟蹋了。”

盖叫天谨记孙菊仙对他的教诲，在那到处是陷阱的吃人社会里，他果然没有能避开一件件随时向他袭来的危害，他再次走着孙菊仙所走过的道路。

孙菊仙最后一次在上海登台是九十二岁。他演出之后，便是盖叫天接他的后队。九十二岁登台这是很有号召力的，戏馆老板把他当奇宝，派了人服侍他，扶着他上台，等唱满了期，临完，谁也不来理他了。这时盖叫天在他身边，把他搀扶下台，他气得直骂，对盖说：“你都看见了，用得着是宝，用不着是草。你记住我的前车之鉴。”像孙菊仙这样有名气的艺人尚且如此，人老珠黄不值钱。许多艺人年轻时有人捧，年老唱不动了，全完，只好自己躺到荒郊野外的破庙里去等死。想到这里，盖叫天不寒而慄。

但他还得活下去，戏还得唱下去，未来的日子，他无法想象。

镖局师父与草药郎中

盖叫天要在上海站住脚可不容易。上海十里洋场，中外人文荟萃，万商云集，南来北往，观众见多识广，好角儿也见得多，梨园界同行竞争非常激烈，要出人头地没有真才实学是不行的。盖叫天这时才十六七岁，在艺术上还只能说是刚进门槛，还没有登堂入奥。为了站住脚，争取观众，他只有拼命向前。好在年轻力壮，不怕吃苦，在台上一味拼搏，把戏演得分外火爆炽烈。跌打翻扑决不偷工减料，他以为这样才能赢得观众的叫好。他不懂含蓄，以卖蛮力取胜。他在台上持双刀开打，用足了全身的力气，双手紧握刀把，到了后台，因为用劲过猛竟连手也松不开，要别人帮他一个一个手指掰开。他的大哥赛阵风这时也不登台了，就指望盖叫天养家活口。为了培养他成名叫座，在艺术上督促他练功，丝毫不放松。每天演出，他总是在后台把场。盖叫天在台上有差错失误，回到后台他照责不误，特别是盖叫天演出如果得不到叫好，他是不答应的。有一次，盖叫天演《长坂坡》，赵云连打曹八将，耍枪下场，没有得彩。当时舞台还是用“出将”与“入相”的门帘作为演员的上下场，盖叫天刚进帘门，他大哥一脚把他踹了出来。盖叫天被这一脚踹得直往后退，他赶快用几个倒步，把枪向后面地上一撑方才止住。他就势将枪调过来，耍了一个大枪花，掷枪，接连几个鹞子翻身，再接枪，亮住。这几个既激烈又漂亮的身段终于博得观众的如雷掌声，他方才快步进入后台。

过去杭嘉湖一带，戏班演出讲究火爆。当时有个武生演员名叫小毛豹，演出猛烈异常，他的《金钱豹》更是炽烈。他演出之后，无人敢接他的后队，因为怕自己的勇猛超过他，在观众眼中落价。可是盖叫天不怕，他不但接他的后队，而且照样贴演《金钱豹》。他的金钱豹，头戴大蓬头，挂狐尾，身上褶子，大擎，厚底靴，就这一身披挂负担就不轻。与孙悟空格斗，小毛豹以耍叉取胜，他另辟途径，连翻四十个旋子，表示驾风逃遁。四十个旋子下来，面不改色气不喘，身上衣服、蓬头、狐尾丝毫不乱，观众为之叫好不绝。

盖叫天中年以后，随着年岁增长，艺术风格逐渐改变，讲究武戏文唱，反对火爆，反对猛冲猛打，其实他年轻时也是从这层次中走过来的。这也是艺术的规律，不可避免，也无法超越。

盖叫天在苏州演出的时候，结识了一位朋友——镖局刘四。刘四是在苏州开镖局的，武艺高强，他喜欢看戏，很赏识盖叫天。盖叫天也爱好武术，因此二人结为知交，每天在一块儿练武。盖向他学了刀枪棍棒，斧钺钩叉等十八般兵器和擒拿、拳法等。他的“六合刀”、“哨子棍”、“两头刀”都是刘四传授的，这些后来他都用在戏中，特别是他从刘四处学会“梅花桩”，在泥地上竖立几十根错纵排列的几尺高的木桩，练时，先在地上用白粉做上记号，二人对手，脚下每一步都要踩在白粉印记上。这个基础练好后，再上桩。在桩上二人对打，每一步都要踩在桩上，不能脱空。有了这功夫，脚底下自然不会乱，到了舞台上，开打时更是有条不紊。后来，他又与大名鼎鼎的以“一指禅”（即用一指支地，全身倒立）闻名的海灯法师结交。海灯法师武艺高超，他曾在苏州太湖中的三山岛上隐居修炼，在他住所的空地上，就有梅花桩。他将农田耕作收下来的豆子，放在屋顶上暴晒，不用梯子，一纵身就上了房。这些梅花桩至今还保存在那里供人参观。盖叫天与海灯法师以武会友，这是后话。但从此可见他在武术方面是有深厚基础的。我国戏曲

的武打，本是在武术的基础上进行加工、提炼，使之舞蹈化的。如舞台表演中常用的“云手”，就是武术上的一种手法。当对方一拳向你迎面打来时，你两臂交叉将他挡了过去，同时在跨腿时将对方绊倒。这个方法给予舞蹈化，就成了“云手”。一般演员没有武术基础，只知其然，而不知其所以然，因此给人感觉只是一般的花拳绣腿，开打再冲也像假的一样。盖叫天不然，他的一招一式，刀枪把子，擒拿拳法都有武术的基础，有真功夫，但又不是单纯的武术，符合舞台表演的需要，不仅真，还要美。例如他的开打，讲究刀枪的“下下着”。所谓“下下着”就是每一刀砍下，每一枪戳去，都像真砍，真戳，直冲对方要害，但又不能真砍真戳，要在紧要处戛然而止，否则就伤了人了。他在《鸳鸯楼》中，武松从飞云浦回来要血溅鸳鸯楼，杀死暗害他的张都监与蒋门神，在花园中，见一个送酒菜的，他跟踪在他身后，用刀一挥削去了他头上的帽子，这个动作既要真，又要狠和稳，稍有差误，刀就削到对方头上。没有把握的人是不敢表演这削刀的。但盖叫天每削必准，从而产生了紧张的舞台气氛。

所以过去每逢盖叫天演出，武术界的人也都争着去看，外行看热闹，内行看门道，从他的表演中，人们可以欣赏到别的演员所没有的东西。

盖叫天在杭州演出时，不慎折断了左臂。戏不能演，收入没有，一家人日常生活开销，还要付医药费，这对刚出道的盖叫天是一个不小的负担。幸好这时在拱宸桥有一位草药郎中，人称张大仙，对症给药。盖叫天请他治病，他看过盖的戏，知道他是刚出名的小武生，也很乐意帮助他，为他精心治疗，伤势逐渐痊愈。

这位张大仙爱道家打扮，身穿道袍，头上挽个发髻，手臂上缠着一块铁纱布，上面蹲着一只大老鹰，他进进出出都带着这只鹰。

盖叫天的伤渐渐好转，他问盖伤好以后打算干什么。

盖说：“要加紧练功。”

他问：“练功为什么？”

盖说：“为了唱好戏。”

他说：“你现在不已经能唱戏了么，能唱戏不算真本事。”

“什么是真本事？”盖急于想听他说。

他说：“与众不同的才是真本事。你现在唱的都是师父教你的。师父怎么教你怎么唱，你永远也不会超过你师父。”

这番话盖叫天从来没有听说过。它像一声炸雷，把盖叫天从迷惘中震醒，要走自己的路，要练前人所没有的功，要闯出一个独特的新天地。这路怎么走，他不知道，但他明白：目前的状态是远远不够的。

盖问他：“我该怎么办？”

他说：“我不是唱戏的，也教不了你，不过你记住我的话，凡事不要先定死了，说死了，路走不走得通你不妨试试看。你见过九里松‘学到老’的牌坊么？多学点不吃亏，学到老，试到老。”

他想再进一步问下去，这位张大仙却闭上了眼睛，只是向他摆了摆手说：“你好自力之，后会有期。”就再也不说话了。

以后不久，据说是有一天这位张大仙站在桥上远眺落日，臂上的老鹰不知怎么突然坠入河中淹死了，他一惊，不久也病死了。当地老百姓为了感谢他治病给药之恩，为了纪念他，在桥旁给他筑了坟，立了碑，坟上还塑上一只老鹰，坟旁置有石桌石凳。盖叫天每经过这里总要在坟上行个礼，坐在石

凳上默念一会儿。

后来他还请人给他画了一幅张大仙的像，挂在杭州金沙港的家中大厅。画中一个背着葫芦的老道，不知道的人还以为画的是八仙过海的铁拐李，但却又多了一个飞翔空中的苍鹰。

王钟声与刘艺舟

盖叫天演《花蝴蝶》折伤手臂，武戏暂不能唱，专唱文戏，贴《打棍出箱》等。但祸不单行，不幸又倒了仓，文戏也唱不成，只能在家养伤，静待嗓音恢复。但不演出家中开销就没有着落，所以等伤臂稍愈就逼着鸭子上架，出外搭班找小米吃。上海的大班搭不上，只能参加跑杭嘉湖的水陆班子。这杭嘉湖指的是杭州、嘉兴与湖州形成的长江三角洲，是江南富饶的鱼米之乡，上海的京剧艺人往往在上海找不到演出机会时便参加跑这一带的戏班。这些戏班有的用条大船，载着演员、衣箱、道具、从水路巡回在这三角地带的各个码头演出，吃、睡都在船上。观众是当地的农民、商贩。这些观众的审美趣味与大城市的上海、苏州、杭州不同，他们要求紧张、热烈、火爆。所以杭嘉湖的水陆班子以武戏最盛，演员在台上都是猛冲猛打，真刀真枪。有时为了讨好观众竟至不顾剧情，唱《空城计》时，诸葛亮也会从城楼上一个“台漫”翻下来。演《花蝴蝶》时，最后“水擒”，花蝴蝶跳下台来逃跑，众侠客展昭、欧阳春、卢方等在后追赶。观众也随之一同追去，追到河边，花蝴蝶（这时上衣已脱去）要跃进河中，这时早在水中等候的蒋平，与跳下水来的花蝴蝶在水中搏斗，最后将他擒住，托上岸来，再回到台上，把戏接着演下去。观众也跟着来回跑。这是当地演出这戏的规矩，一定要按这个规矩演，否则不答应。这种“真实”的演法，完全表现了农民粗犷、原始的艺术趣味。这种杭嘉湖班子的表演，也真锻炼人，不少名角当初都在杭嘉湖演过。

因为倒仓没有休息，演出过累，盖叫天的嗓音始终没有恢复过来，他从此只好与他喜爱的老生艺术告别，改唱武戏。

就当他奔波在杭嘉湖的水陆码头，为生活拼命演出期间，中华民族正在经历一场天翻地覆的大变动。孙中山领导的国民革命运动在全国掀起，反对满清统治，振兴中华成为全国人民的共同心愿。革命浪潮一浪高过一浪。在这革命洪流中，梨园界也不是置身在外，特别是在南方，京剧界的民主思想觉醒得比较早，他们不但在剧目上创演时新剧，宣传革命思想，甚至为革命不惜抛头颅洒热血，如夏氏弟兄与潘月樵等，带领梨园界同仁，攻打制造局，为京剧史写下光荣的一页。这些英勇的革命斗争都在年轻的盖叫天思想中留下深刻的烙印，树立不屈的斗争精神。

在这些革命人中，他最钦佩的两个人是：王钟声与刘艺舟。

王钟声浙江世家子，原名熙普，又名宗成，钟声是其艺名。他在法国留学，1907年从法国回国，眼见清廷腐败，国势垂危，他与马相伯、沈仲礼组织“春阳社”演出新剧以激发人民爱国思想。同时还开办了一所专教戏剧的学校名为“通鉴学校”，目的为提倡新戏剧，以进行社会教育为宗旨。春阳社陆续演出《茶花女》《小桃红》《宦海潮》《新烈女传》《黑奴吁天录》《热泪》《爱国血》等，宣传推翻清朝，反对帝国主义和封建主义，尖锐抨击时政，深受观众欢迎。他们演出的《黑奴吁天录》是根据林琴南的译本，由许啸天改编。登场人物都按剧情穿西装，但谁都不愿把脸涂黑。王钟声扮演的黑奴也是如此，所以人们笑说他们演的是《白奴吁天录》。他们演出的形式，既不像新戏，又不像旧戏。人物登场沿用京剧的上场引子话白，也用锣鼓，唱〔西皮二黄〕，用真实布景。演出时，很多伶界人士都去看。这种新旧生硬结合的形式，在艺术上是失败的，但他们这种精神却给人留下很深的印象。

1911年武昌起义，在上海南市攻打制造局时，王钟声也参加作战。

南京、上海光复，王钟声率万铁柱、徐光华、朱光明三人北上到天津一带活动，当时袁世凯曾三次将他逮捕。最后以乱党罪名将他处死，同时罹难的有万铁柱、徐光华。朱光明逃逸幸免于难。王钟声是我国戏剧界为反帝、反封建而壮烈牺牲的第一人。所以当时上演文明戏的后台，都挂有他的肖像，可见人们对他的崇敬与怀念。

刘艺舟，原名必成，后改名木铎，湖北鄂城人。他在日本时看过春柳社的《黑奴吁天录》《热血》等戏，深受感动，加入同盟会，回国后因辛亥革命嫌疑被捕。出狱后，随王钟声演戏，他是编剧，又是演员，据说做过清朝沧州的道台，官职不小，因见国家危亡，人民水深火热，便毅然弃官下海，与王钟声合作，二人志同道合，共同以戏剧为武器进行战斗。《宦海潮》就是出自他的手笔。武昌起义时，他在山东率众参与攻打登州，做过登黄（登州和黄县）临时都督，不久弃官从艺，在上海组织“励群新艺社”，与新舞台夏月珊合作，他认为从事戏剧是爱国励群之道，他在有生之年，奔走鼓吹，虽粉身碎骨，也在所不惜。

他在成立剧社时，发表一篇洋洋洒洒的小启：

“艺舟浪迹江湖，年将不惑，蹉跎岁月，逐日皆非，大地风云，日与砂石同飞走，而来日茫茫，岁不与我，也不愿郁郁与木同休也。回首神州医疗束手，进则豺狼当道，举步维艰。退则洪水横流，立锥无地，伤心惨目，又非艺舟一身已焉。艺舟自思菲材，秉性孤僻，既不欲涂脂抹粉献媚于市人，也不欲婢膝奴颜夸耀于乱世。丈夫争功，不在刹那，而目光所注，当在千百年之间。此艺舟以铁板铜琶谋生活，有心人当毋作优孟观乎！是故重整旌旗，跳我侬傀儡，虽不敢云梦之竹，咸池之镜，可以警世，吾心之向，提倡人权，吾志所趋，铲除国贼，人溅之以铁血，吾溅之以心血。同利于国，利于身，吾志未酬，吾心不死！吾国一日不强，吾舌一日不弊，有生之日，即吾奔走鼓吹之年，碎骨粉身，亦吾之所不计。豪者自豪，伟者自伟，吾行吾素而已！知吾者，当在讴歌俚曲之间，而觅爱国励群之道，则吾道不孤矣。”

他在上海及长江中下游各码头演出甚久，他在台上发议论，批评时政，讥讽地方当局，因此他所到之处，常被地方官注意，派警察把守台前。他虽有以戏剧改造社会的勇气与决心，但限于当时条件，毕竟势孤力单，难酬大志，最后潦倒江湖不知所终。

这两位先驱都有一颗热爱祖国、推翻清廷的火热心，他们的行动在当时戏剧界引起热烈的反响，受到人们普遍的尊敬。盖叫天也深为他们的所作所为所感动，认为他们是顶天立地的男儿汉，不愧为梨园界的好榜样。盖叫天的民族思想受到他们的启蒙，从心里钦佩他们，愿意向他们学习。

在这思想影响下，就不难理解为什么当时清廷在杭州织造局推荐他入廷当供奉，这在别人是求之不得的，但盖叫天却拒绝了。他不屑去侍奉那些骑在人民头上作威作福的皇亲国戚、王子王孙、宦官太监，他要做一个有骨气的中国人。

怒打小霸王

盖叫天在那个时代的影响下，思想上产生强烈的反清情绪，加上好斗性格，嫉恶如仇，对洋鬼子、贪官污吏、恶霸土豪，他都恨之入骨，从不向他们卑躬屈膝。他在戏班中演戏，走南闯北，与社会接触的面广，以他的性格，不善趋迎，难免会有许多磕磕碰碰的事。

据说他年轻时常与一班演武戏的同行，如谭永奎（演武二花，常与盖配戏）、张德禄（名武生张云溪的父亲）等在上海长浜路（今延安东路）一带练功。当时那地方还是一片荒地，这条路原是一条小河，河这边是法租界，河那边就是公共租界，两个租界以河为界，各有自己的一套管理机制与权力范围，是不得互相侵犯的。有一天他们在练功时，盖叫天打飞脚，他的飞脚打得又高又圆又响，手掌拍到腿发出的声音又响又脆，就像手榴弹爆炸似的。正当他练得正来劲时，一个印度巡捕走了过来，气势汹汹地不准他打，说他这是扰乱治安。盖叫天平时对这些仗着洋人势力任意欺负中国的红头阿三（上海人对印度巡捕的称呼）就看不顺眼，没想到今天竟找到自己头上来了。于是就招招手请他走近身边说话，那印度巡捕挥着警棍穿着大皮鞋朝他走来，等走近盖身边时，盖突然起一个扫蹠腿，把他仰天摔倒在地。印度巡捕起身来举棍要打，盖又是一个扫蹠腿，再把他摔倒在地。印度巡捕知道不是盖的对手，就狂吹警笛，要同伙来帮他抓人。这时盖早已纵身一跳，跃过小河，到了对面法租界，公共租界的印度巡捕就无权越界去捉人了。

类似这样的事，在盖叫天年轻时常有发生。但事态比较严重的一次，是发生在他去芜湖演出的时候。

这是一九一一年，宣统二年，当时盖叫天年方二十三岁。他从湖北演出归来，路经芜湖，应芜湖剧场之邀，在芜湖作短期演出。当时角儿到一个码头演出，总要先到当地的要人、地头蛇、票房、报馆去拜客。打招呼，请他们多关照，有时还要请客，把这些庙里的菩萨香都烧到了，演出时，他们兴许会给你捧捧场。如若不然，那就要给你好看。戏曲演员靠观众吃饭，轻易是不敢得罪他们的。

可是盖叫天却与人不同，他从不拜客。他认为，我演戏卖的是艺术，凭的是力气，为什么要向人低三下四地求拜。梨园中有些人，就不自重，老爱围着达官贵人们转，甚至陪客侑酒，成为有钱人玩弄的对象。对这些现象他最看不惯，他决不看轻自己，决不肯丧失一个演员的骨气，他坚决要打破这种恶习，所以他每到一处，从不拜客。剧场门开着，要看戏，你自己上门来。

剧场的老板不知道他不拜客的规矩，把他接到剧场住下，安顿就绪，告别时说：“五老板，今天你刚到，一路辛苦，休息一夜，明天，我陪你去各处走走，拜望拜望几位头面人物，打个招呼，说个好话，也好有个照应。”

不料被盖叫天一口回绝。

芜湖的驻军头目李统领有个儿子，名叫李小狗子，仗着父亲的势力，在地方上煊赫一时，手下有一批人，帮着他为非作歹，老百姓都怕他，叫他“小霸王”。

盖叫天来后，他手下的狗腿子就向他报告，说来了个上海有名的角儿，架子大得很，不肯前来拜客。李小狗子听了心中很不高兴，觉得盖叫天看不起他，不给他面子，等他演出时，再给他难堪，要他知道这码头不是好闯的。

正在这时，又出了件事，更使他火上加油。

李小狗子有个妹妹，没有出嫁。小姐养尊处优，骄横得不得了，整天打扮得花枝招展的，不肯安分守己。生平爱看戏，听说来了一个年轻的武生，更是兴致勃勃，在剧场每天订下包座，每场必到，她对盖叫天的戏简直入了迷。这情况立即有人传给了他哥哥李小狗子。

李小狗子正为盖叫天轻视他而恼火，不料又出了这事，他不认为自己妹妹不好，反认为是盖叫天在勾引他妹妹。于是决心要整治这个盖叫天。

那天，盖叫天贴演《莲花湖》，盖饰韩秀，他四哥张英俊饰胜英。演出时，李小狗子率领一批打手坐在台下。盖叫天饰演的韩秀在紧锣密鼓中出场，刚一亮相，迎头一个倒好。盖叫天纳闷了，这是什么缘故？检查一下，没有发现有什么不对的地方。戏再演下去，自己格外小心。但刚一转身，又是一个倒好。盖叫天知道今天有人故意在找岔子，在捣乱，他觉得这个样子，戏很难演下去，就伸三个指头一捏，这个动作就是向场面打招呼，停止锣鼓。然后他向台下抱拳一拱手说：“各位请安静，有什么意见，请戏散后到后台来说，现在请让我把戏演下去。”

他的话刚落音，一个茶壶从台下向他猛掷过来，他偏身让开，一个打手随即跳上台来，一脚把台上的椅子踹倒。盖叫天见此情况，知道今天有人来砸院子，不是讲理所能解决的。立即把头舔了，将腰带向腰际一塞，拿起一根齐眉棒，一个箭步跳下台来，直奔李小狗子。

与盖叫天同台的他四哥，以及戏班的众武行兄弟也都抄起家伙，随着盖叫天与李小狗子及他手下的那班打手们格斗起来。这些流氓不是他们的对手，被打得抱头鼠窜，落荒而逃。

第二天，李小狗子差人向盖叫天传话，要砍断他两条腿。盖叫天没有被吓倒，照样要传话的人回去告诉李小狗子：要挖掉他的两只眼。

李小狗子作威作福，从没有遇见这样不买账的人，盖叫天狠过了他，他反而有点害怕了。剧场看事情闹大了，托人出来调解，他也借势收场。

盖叫天还不甘心，他四哥劝他：他们有权有势，我们唱戏的总是老百姓，民与官斗，总是斗不过的。盖叫天想：“我闯荡江湖，卖艺糊口，规规矩矩演戏，犯着谁来？我们唱戏，夏练三伏，冬练三九，辛辛苦苦练就的艺术，我们自己珍视它，可是别人却不当回事，反而要来破坏它，糟蹋它，这是为什么！”他越想越气，恨不得把这些流氓恶棍都宰了。可是再想想，自己与他们拼了，值得么？我还要演戏，我爱我的艺术。

于是，在匆匆演完这一期后，就打点行装离开芜湖，回了上海。

这一年，他的长子张翼鹏出生。

第三章 艰苦的创造

师承李春来

武生在戏班中居相当重要的地位，因为一个戏班少不了武戏，没有能叫座的武戏，便缺少号召力。上海武生最早被公认推为首席的当为任七，在《梨园旧事鳞爪录》中有一段记载：

“文武老生任七，任长海（即任海儿）之父也，京剧初次南下即已到申，其时在同治年间，余尚年方髫龄。其演《翠屏山》之石秀，‘杀山’一场与杨雄出台分站左右二交椅上，之后以棍直立椅中，彼将左足立稳，翘右足向棍连绕圆圈者三，此棍兀然不动，绕过后始以右手接起舞一棍花，见者无不报以采声。缘此棍甚长，若以任七之身材相较，实属棍高于身，不知使何巧劲才能将足从棍顶越过，且左足不见其稍踮起。当时殊百思不得其法，即至今仍属茫然。后观他演《翠屏山》未曾有此玩艺。惟赛活猴（著名武生郑法祥之父——作者）演《泗洲城》之孙行者曾偶见之，然其棍似乎略短，直立时乃在当台，非若任七棍长，直立又在椅上，身无回旋之地，取巧尤为不易，乃知名伶绝技实有特异之处。”

任七渐老，接着杨月楼与黄月山相继南下。

杨月楼为张二奎弟子，其所演《打金枝》《取洛阳》《五雷阵》《牧羊圈》等剧，被认为“确守师门衣钵”，“不坠宗风”。杨月楼除文戏外，武戏也是擅长。他在《恶虎村》《连环套》中饰黄天霸，《吴天关》中饰赵义，《贾家楼》中饰唐壁，皆奕奕有神。他《长权坡》大为有名，据说每年只演一次，在腊月封箱前后二三日贴演。爱看他这戏的观众，渴望一年之久，方得一观。“无不目眩神摇，为观顺平侯飒爽英姿，当日与魏将十荡十决挥戈酣战时情状，真绝技也。”

杨月楼与俞润仙（俞菊仙）是师兄弟，俞主张武戏要勇猛、威风，在开打与功架上用功夫，杨主张要有戏情，台上不论打得如何紧张，也要留下三分精神做戏。《长坂坡》俞表现赵云七进七出之勇，杨在接过阿斗之后，几个回合就夺路而走，表示有小主人在身，无心恋战。

同光时，杨月楼来上海丹桂园。后以讼事辍演。

黄月山，天津人，身体肥胖，人称“黄胖”。不单武功绝伦，他唱得也音节清越，他的道白淋漓激昂。《独木关》《凤凰山》《铜网阵》《剑峰山》都是他的杰作。光绪初年来沪演出于丹桂园，颇有声誉。后因吸食鸦片，日渐衰颓，光绪廿六年病歿。

接着李春来代之而起。

李春来，河北高碑店人，清同治年在丰台有一个名叫喜春台的科班，班主是当地的一个武举人，名陈芝舫。谭鑫培的父亲谭叫天是这科班的教师。李春来十一岁进科班。十七岁出科，在天津崇庆，风仪各班演出，二十岁到北京，后去上海。在上海八年，结婚后回北京，与秦腔老生郭宝臣组织源顺和班，后再去上海。在上海先后设立春桂、春仙、桂仙三班，在上海数十年，十分走红。

李春来的代表作，短打有《白水滩》《虬蜡庙》《茂州庙》《恶虎村》《四杰村》等，长靠戏有《伐子都》、《界牌关》、《长坂坡》等。李春来的腰腿功夫极好，动作敏捷，身段漂亮，他的《白水滩》棍花，草帽圈都有

戏，如今演出的《白水滩》用电镀棍，花寿挑都是他的首创。在穆玉玑决定打抱不平时，口念“见死不救是小人”时，一抬头，甩发与草帽圈一同飞起，草帽圈能直飞屋顶的天斗上。下场时，棍子直立台中，左腿“月亮门”跨过棍，再右手反把接棍上膀。他的《伐子都》，子都在金殿上精神失常，饮酒之时，从上场门的桌子后面一个“窜扑虎”越过桌子，窜出老远。他的“起泛儿”（动作前的起步）不像一般人借助脚蹬座椅，利用弹力弹出，而是就地一蹿即起，由此可见他的功力。

李春来的《花蝴蝶》更有独到之处。据看过他演出的李洪春老先生说：“他在采花一场中，在下场门放两张椅子，上去之后先拿把大顶，而后单腿跪在椅子上，数完更筹后，翻‘蛮子’下来。随着翻下，跟着把刀拔出，在‘仓’锣声中，人落地，刀也压好亮相。……后来虽然也有这样翻下的，可没这样连翻带拔刀、压刀亮相的。”

“李春来与李春利合作的《虬蜡庙》更有绝妙之处。在黄天霸（李春来扮演）、张桂英、朱光祖、贺人杰、关泰与费德功（李春利扮演）打‘六股档’时，李春利的费德功拿着大刀起‘虎跳’、‘跺子’、‘蛮子’翻过四张并排的桌子后，刚一起身直腰，刀交左手，伸出右手接过黄天霸打来的飞镖，不偏不倚，不迟不早，正在伸手时接住。接镖固然漂亮，打镖的更是技艺高超。打早了，打迟了，打偏了，打高了，打低了都接不着。就得在费德功换刀伸手时把镖接住，这就看李春来打镖时掌握的火候了。”

“李春来与王益芳或李春利合作的《白水滩》（十一郎与青面虎）与沈韵秋合作的《伐子都》（子都与颖考叔）的翻扑更是精彩无比。”

李春来非常重视合作的上下手。常自带哼哈二将、四大金刚、十六个筋斗虫出演各剧院中。沈韵秋、鞠德奎、谭永奎等属于“两将”，不但“四大金刚”个个出色，即所谓“筋斗虫”也无不武功超群，这都是李春来一手督练出来的。

以这样的功夫、阵容，加上服装，道具、把子的改进，怎么不风靡沪上。当时评论认为“北来武生莫之与竞”。“其武行之齐整，京津武剧皆莫能及，虽杨小楼在京之武戏，其配角亦未必及其各式兼全面认真。”

当时上海有一位名妓叫朱桂珍，嫁给一个大官为妾。朱桂珍见李春来的黄天霸英俊威武，有“活天霸”之称，就托人介绍与李结识，日久生情，这事被大官发觉，李因之锒铛入狱，吃了两年官司。

正当李春来走红之时，盖叫天从外地回到上海，这时上海已经光复，清帝退位，民国建立，历史掀开新的一页。盖叫天时年二十二四岁。自十一岁登台，在舞台上翻滚也有十三四年了。

他回上海后，先在三洋泾桥的歌舞台演出，以后又加入丹桂第一台。盖叫天自知虽然有点名气，但艺术上还差得远，他如饥似渴地学习、磨炼，努力充实自己。李春来以短打著称，这与他的条件比较接近，因此，每次李春来演出，他都到后台认真看戏，专心学习。即使在李春来因事下狱的二年中，他也经常去探监送饭，并在探监时向李请教。李春来很受感动，无私地教了他不少东西。

李春来晚年境况不佳，因朱桂珍讼事，久不登台。后虽在大舞台搭班，但因年岁已大，锋芒已不如前，逐渐沦为配角，在大世界挂三牌四牌。这时

盖叫天在天蟾舞台，是该台武生的梁柱。他敬重前辈，特保荐李春来到天蟾，自己甘居配角，如《金雁桥》则演赵云，《郑州庙》则演贺人杰，《武松》中配演西门庆。李春来在他的侍奉下感到心情愉快，因此演出很精彩，二人合作得非常好。

李春来最后一次演出，是在七十二岁的时候，演出他的代表作《伐子都》，仍扎大靠翻打跌扑，功夫不减当年。演出前盖叫天一直照料在侧，亲自为他扮戏。看到前辈晚年情景，七十高龄还要去台上为生活卖命，想到自己，瞻望前途，不寒而慄。他对人说：“将来我也一定是这样下场。”

李春来于乙丑年七月中病歿。

盖叫天虽然没有正式向李春来拜师，但他私淑李春来，梨园界一致认为他是李春来衣钵的继承者。他不但继承了李春来的艺术，而且经过他自己几十年的探索与创造，在已有基础上获得很大发展与提高，真可谓青出于蓝而胜于蓝。

与梅兰芳的交往

梅兰芳第一次到上海，是1912年（民国二年），第二次是1914年（民国四年），演出地点都在丹桂第一台。当时盖叫天也在丹桂，是丹桂的基本演员。当时丹桂的基本演员的阵容很强，旦角有赵君玉、小杨月楼、粉菊花、月月红；花脸有刘寿峰、郎德山、冯志奎；小生有朱素云、陈嘉祥；老生有王鸿寿、贵俊卿；武生除盖叫天外，还有杨瑞亭、张德俊。都是当时的名角。

梅兰芳与盖叫天同台演出，对他的艺术十分钦佩，当时盖叫天只有二十四五岁。在梅的艺术回忆录——《舞台生活四十年》中，曾记下当时他对盖叫天的印象与评价：

“民国四年的一月十日（旧历十一月二十五日）是我们临别纪念的最后一天，我很早就到了后台，因为我戏码在后，所以踏踏实实地看了头里盖叫天和三麻子两出戏。

“盖五爷已经跟我两次同班，我看他好些戏。他的短打是干净利落，谁也比不上的。那天是他的《三岔口》，是我最爱看的。还有《白水滩》《一箭仇》《武松打店》……也都是他的拿手戏，手眼身法步，没有一样不到家。他的功夫硬是苦练出来，譬如他想在哪一出戏里使一种特别家伙，他可以寒暑不辍，二三年地练下去，台下有这功夫，到了台上就熟能生巧，自然与众不同。有人说他学李春来，其实讲到功夫，恐怕有过之无不及呢。当时跟他配下把手的，是谭永奎和祁彩芬，功夫也都扎实。像《三岔口》的摸黑一场，他们打起来总是严丝合缝，紧密凑手。不要说观众看了出神，就连我们同行中在后台看到那儿，也舍不得走开的。”

在这里梅兰芳高度评价盖叫天的艺术，认为他的短打“干净利落，是谁也比不上的”。赞誉他的勤学苦练精神，为了创造某一种表演技巧，“可以寒暑不辍，二三年地练下去”，那种在艺术上锲而不舍、顽强钻研的精神。谈到他师承李春来，但实际上已经超越了他。他的艺术不单受观众欢迎，即使是内行，也都一致肯定他。梅兰芳是真正的内行，他见多识广，艺术要求是很严格的。他对盖叫天的评价，不但都说到点子上，概括了盖叫天艺术的成功方面，而且给予恰如其分、公正的评价。以梅兰芳的为人，一般是不会对人过分溢美的，也没有这必要，他之所以有这番回忆，确是出于内心对盖的钦佩，是衷心之言。

盖叫天对梅兰芳的艺术也是十分赞赏，他在下戏之后，总是站在台侧观赏梅的演出。盖回忆梅兰芳首次在上海演出《天女散花》的情景，他认为梅演得真好，“无论是唱和做，既庄重又文雅”，戏中的舞绸子，是梅的创造，有许多美妙的身段，盖看出这是从武戏《探庄》中吸取过来，根据旦角的表演与剧情的需要加以变化创造的。盖说梅善于灵活运用，“既然是化了，它就不再是原来的东西，这就是创造。”盖叫天曾将他的看法与梅兰芳交换意见，梅很同意他的看法，认为一般人不容易看出来，盖是行家，没有逃过他的眼睛。

盖叫天是整天沉浸在戏中的，除了吃饭睡觉，不是练功就是默戏，他把这对戏迷恋叫做有“戏瘾”，他说：“不痴不迷，不成为好演员。”梅兰芳也是一个有“戏瘾”的人。二人气味相投，很谈得来。他们曾经计划二人同台合演一出戏，演什么戏？盖叫天请梅兰芳考虑。

梅兰芳看过盖叫天演的《梵王宫》，戏中盖反串花旦，演得很好。于是

梅兰芳提议合演一出《姑嫂比剑》。盖会跷工，又会剑术，这比武一定能精彩。但又觉得盖是武生，要他反串旦角，未免太难为他了。于是改演《红拂传》，盖叫天演李靖，梅兰芳演红拂女。盖叫天说，他的小生戏演不好，改演虬髯客吧。梅兰芳说，虬髯客与红拂女是兄妹，二人怎么会比剑呢。

就这样，接连想了好几个戏，都不够理想。

最后，盖叫天提出二人合演《白蛇传》。按梆子的路子，小青是男扮。白蛇下山，路遇小青拦路，二人争斗起来，就可以有比剑了。小青战败，归顺了白蛇。《游湖》时，小青是女扮，在《盗库银》中，盖叫天设想，小青一半是男相，勾半边脸，一只脚踩跷。表演时只用侧身亮相。他这个大胆的设想，梅兰芳很为赞赏。二人对这前所未见的《白蛇传》都抱着很大的兴趣，打算积极排练演出。

可是，梅兰芳与丹桂的和约期满了，北京“斌庆社”要他返京参加演出，斌庆社的大老板俞振庭也亲自来上海邀请了，他只得返京践约。临行时，与盖叫天约定，以后一定找机会实现这项计划。

后来盖叫天去北京演出，在吉祥园与梅兰芳同台，我见到两张当时演出的戏单，日期是乙卯（1915）十月二十九日（农历十二月五号），星期日，白天，戏班是“双庆社”。共演六出戏：李荣升、刘幼春的《捉放曹》，郭庆来、方宝奎、代小芳、田春喜的《蜈蚣岭》，高喜玉、十六红、赛吕布、耿百岁的《反延安》，王凤卿、李连仲、李顺亭、朱元祥的《战成都》，压轴是梅兰芳、代小芳、张春山、李春山、张春彦、董玉林的《昭君出塞》，最后大轴是盖叫天、焦庆利、张英俊、李得山、朱云仙、谭永奎的《大白水滩》。

乙卯（1915）十月三十日（农历十二月六号），星期一，白天戏码共七出：李荣升、刘幼春的《斩黄袍》，诸如香、耿百岁的《荷珠配》，姚玉芙、常久峰的《打金枝》，俞振庭、方宝奎、何佩亭、迟景昆的《挑滑车·下书》，高喜玉、慈瑞全、程继仙、高士杰的《辛安驿》，压轴是梅兰芳、王凤卿、李连仲、李顺亭、谢宝云的《浣沙计》、《鱼肠剑》，最后大轴是盖叫天、焦庆利、张英俊、李得山、谭永奎、小春来的《盘肠战》。

在这紧张的演出期间，自然没有多余的时间去实践二人合演《白蛇传》的计划。

这以后，虽然也有好几次的重逢，但随着二人的年岁增长，艺术成就日趋辉煌，就越发没有清闲的时刻，因此，这个理想始终未能实现。

一九六一年，盖叫天应邀去北京演出、讲学。二人曾经再度晤面。

那是七月上旬的一个上午，在田汉的细管胡同家里，田汉约请了许多在北京的话剧界、戏曲界的著名导演、演员，在家中与盖叫天会面，这个活动，大概是临时动议的，当天通过电话约请了很多人，把田汉家中挤得满满的，李少春没有座位，只能坐在写字桌上。这个会面，主要是听盖叫天一个人作长谈，谈他的艺术经验和体会。从上午九时直谈到下午三时。盖叫天是很善谈的，他的体会更有真知的见，道人所未道的。因此，大家都非常喜欢听他的讲话。

那天，梅兰芳也来了，与田汉、盖叫天三人同坐在一张长沙发上。盖叫天谈到与梅兰芳早年在上海与北京同台演出的情况，对梅的艺术赞美备至。

这赞美不是一般的客套与礼貌。盖叫天口中是轻易不赞美人的，唯有对梅兰芳是例外，说明这是真正衷心的赞美。

那天，盖叫天谈到了他表演中“四面八方”的一些体会。这是盖派艺术的一个重要因素，简言之，即要求表演照顾剧场四面八方的观众，让人人都能看得清，看得美。他说，梅兰芳《醉酒》中的“卧鱼”，《别姬》中的“舞剑”，《宇宙锋》中的“装疯”等，他看过不下数十回，他曾在剧场任何一个角度观看，在最后一排观看，都看得很清楚，很美。说明梅兰芳的表演，也是十分讲究“四面八方”的。

梅兰芳笑说：“我不知道五爷在看戏，如知道了，哪能让你在最后一排看戏。”

梅兰芳又说：“‘卧鱼’是为了力求身段的‘圆’和‘匀称’才这么做的。‘舞剑’与‘装疯’则是要求身段舞姿四面八方都圆、匀，能够对称。”

说到这里，田汉插话：“你们两位大师是殊途同归，圆、匀、对称了，台下四面八方的观众也就个个看得满意了。”

过一天，梅兰芳约请盖叫天吃饭，盖叫天那天正碰上上午要去中国戏剧家协会开会，下午去为体育界作报告，他说工作未完成，吃饭也没有心思，这顿饭留着，等把工作做完了，再吃，他们二人好好聊聊。

可是，不等盖叫天工作完成，梅兰芳就进了医院。梅兰芳虽然六十几岁，但面色红润，身体雄壮，盖叫天以为天热，受暑，过几天便会好的。

但有一天，正在吃午饭，一位服务员拿来一份报纸，一面走，一面说：“啊呀！梅兰芳……”话未说完，盖叫天赶忙拿过来一看：梅兰芳去世了！他“刷”的一下，浑身毛发都竖了起来，这是事实吗？他不能相信，但这确是事实，他不禁闭起双眼，半天说不出话来。

他问同桌吃饭的小孙女：“你们知道梅兰芳吗？”

她们说：“知道，与爷爷一样是演员。”

盖叫天说：“他是我们中国最出色的演员，他去世了，我们大家闭起眼来，为他默哀。”

他与孙女们都闭上了眼睛，沉痛地默念这位数十年的老友，一位功勋卓绝的艺术家。

第二天，他去灵堂吊唁，行完礼，周扬同志要他去歇息喝茶，他婉谢了。他留在灵堂梅的身旁，久久地凝视着他，想到在上海丹桂第一台的初次见面，想到一次次看他的演出，想到二人建议合演《白蛇传》的心愿……这一幕幕的画面在他的心中闪过。可是，这心愿却依然来了，它将永远存留在自己的内心深处。

伫立了很久，直到亲自送他入殓。

这以后多少天，他仍不能忘怀，老想着梅兰芳。他摇摇头对自己说：“忘了吧！忘了吧！”可是怎么也忘不了。

惺惺惜惺惺

盖叫天第一次到北京演出，是1912年应“斌庆社”之约在文明园演出。他的这次演出，对他本人来说是一次重大的关键，因为北京素以“京朝派”自居，看不起外地的演员，称之为“外江派”，认为唯有京朝派演出处处合乎规矩，有准绳，唱、做、念、打都够得上水平。外江派毛手毛脚，都是野狐禅。特别是上海的海派，离经叛道，更不在他们的话下。当然，这是过去的情况，现在这种观念已大有改变。盖叫天，一个“外江派”，在那种思潮影响下，独闯京师，是成是败，极难预料，心中未免打鼓。

北京的观众，听说来了一个上海的武生，居然大言不惭要盖过煊赫一时的谭叫天，不知他有多高的艺术，要是没两下子，也不敢来北京。是好是坏，颇为难测，还是看了再说。因此，大家对他的来京演出都抱着很大的怀疑与兴趣。

演出的那天，很多京剧界知名的人士都到场了，武生名家杨小楼、俞振庭也来了。观众中最值得一提的是红豆馆主溥侗，他是当时戏剧评论的权威，他本人是清皇朝的贵族，爱好京戏，又有钱，花几百两银子向名家学一出戏。谭鑫培也教过他，虽是票友，确也是内行。

盖叫天第一天登台，红豆馆主带了一帮人在台下看戏。开始时，侧身坐着，边看边与人闲谈，看着看着，他不与人闲聊了，身子转了过去，正面对着台上，集中精力看盖叫天的演出，他被盖叫天的演出吸引过去了。

演出后，他对人说：“盖叫天的演出处处合乎规矩，有真功夫，我们不能小看他。”

杨小楼在台上挑帘看戏，身边一个演员说，盖叫天是天津“撂地”的把式。杨小楼听见，板起脸说：“撂地的把式？你来得了？十年八年也来不了！”他这一说，无人再敢说贬盖的话了。他赞赏盖叫天的演出，认为身手不凡，是个好样的。

盖叫天自己回忆第一次去北京演出的心情时说：“头一回上北京演出，那时北京梨园的门户之见很深，而且上北京演出还有个名堂，先得拜一拜太监，请太监给个面子，否则会给排挤出去。我却从来没有拜太监的习惯，带往北京的玩艺儿据说又不合乎所谓京朝派的要求，许多好心的朋友都为我担心。记得头一天打炮戏是《四杰村》，我演余千，既不翻筋斗（因为戏里也没有翻筋斗的必要），又不拉腔（因为戏里没有拉腔的必要），单凭褶子一脱，一个飞脚，一抬腿追下，便把台下看顺眼了。本来要哄我窝我的，看来也服了，好好地看戏了。我想：这是因为虽然是平常几下子，但有生活。一个飞脚是表示过河，再说自己确实也花了一番心血练过，飞脚打得平，打得圆，打得多，打得出人物的品局，打得出特色，不服的也就服了。”

杨小楼又是三庆班杨月楼的儿子，他自幼在梅兰芳的外祖父杨隆盛的“小荣椿”坐科，由杨隆盛给他开蒙，出科后又拜俞菊笙为师，继承了他的长靠衣钵，他父亲杨月楼文武皆工，尤善演《长坂坡》赵云，杨小楼的《长坂坡》就是学他父亲，杨小楼是谭鑫培的义子。谭鑫培与杨月楼有深交，杨月楼临终曾向谭鑫培托孤，所以谭对杨小楼也分外关注，亲自教他戏。他的《铁笼山》就受过谭的指点。杨小楼有这么多优越的客观条件，再加上他本人扮相

英伟，说白铿锵有韵，举手投足皆具尺度，从容稳练，绝无努力吃重之痕。他的动作起落、快慢，都与锣经紧密结合，舞止乐终，不爽毫厘，所以人家说他“足中有眼”。他的《长坂坡》更是古今独步。春雨梨花馆主杨尘因对之有一段评语：“是剧乃长靠武生必有之剧，亦妇孺皆知，是赵子龙一生最出风头之剧，而一般好看热闹戏者，莫不叹赏其打得七进七出，慄悍绝伦，实则长坂坡之赵子龙精妙不尽于此也。类如刘备及甘、糜夫人等被乱军冲散，赵云复与张翼德相见，而受张三草包之一场奚落，应于慄悍之中含蓄几分惭愧神色，然终不能失去大将之气概。斯乃大难。次如见糜夫人之后，一段骑马式，随念随做身段，口齿沉重，身手干净，举止合度，于仓猝之间，表其忠勇之态，咬金嚼玉，铮铮有声，方能中式。再次如见幼主、救糜夫人，以及推垣掩井，剧战得剑之种种身段神情，均须刻画得入细入微，方可显赵子龙之身份，非寻常之战将。若一味以横冲直撞之蛮打见长，则赵子龙何异三本《铁公鸡》之张嘉祥耶。凡演武生戏，不难于奋勇，而难于儒雅，不难于身手矫捷，而难于举止合拍。此戏实文武兼备，做念俱全。近时南北菊部武生不知凡几，能体会是戏之戏情者，只小楼一人也。”

他对杨小楼评价甚高，对他的《长坂坡》更是推崇备至。以杨小楼之艺术及审美尺度，而能赞赏盖叫天的艺术，自然非同一般。

俞振庭是俞菊笙的儿子，排行第五，人称五老板。他继承其父衣钵，自组“斌庆社”。他在上海看过盖叫天的戏，对他十分欣赏，盖去北京演出，就是他邀请的。著名武旦阎世善的父亲“九阵风”，是武旦前辈中的佼佼者，他曾对阎世善说过当时盖叫天在北京演出的情况。他说当时北京对南方角儿不大看得起，俞振庭就对大家说：“盖五的玩艺儿我看过，很不错，功夫很深，我们不能埋没他。”并特地为他贴演《史文恭》，因盖叫天的拳法、擒拿、单刀特别好，所以特贴演这戏，请他演戏中的武松，发挥他的所长。俞振庭演史文恭，如果剧名叫《史文恭》那就是以史文恭为主了，所以特地将剧名改为《曾头市》。由此可见俞振庭对他的尊重。演出之后，果然反应甚好。俞振庭又让他贴演《十字坡》，请九阵风配演孙二娘。棋逢对手，更显精彩。

从此，盖叫天与俞振庭结为知交，有一张剧照，二人合演的《艳阳楼》，俞振庭的高登，盖叫天的花逢春。

杨小楼初到上海演出时，盖叫天对他也有一个认识过程。他先以为杨小楼不过是扮相好，嗓子好，腰腿功夫不见得会超过自己。杨小楼头一天打炮，贴演《青石山》，盖叫天的大马童，钱金福的周仓。他们两人那一场在〔四边静〕曲牌中的身段之好，且不论，更惊人的是和九尾狐打的那套一绕、二绕、三绕，踢九尾狐的“抢背”。这一踢的时候，他自己的靠旗都扫着台毯了。就这一下子，后台的武行们全服了。“他与迟月亭、傅小山合演的《水帘洞》‘闹海’那一场，在曲子里跟头翻得那个漂亮，落地那么轻，简直像猫似的，我真服了。后来我们拜了把兄弟，还有俞五哥（俞振庭）。 ”

以上是梅兰芳在《舞台生活四十年》中，谈到杨小楼时，记述盖叫天所说过的一番话。

后来，盖叫天向杨小楼建议，按照他的身材条件，最好学《夜奔》。杨小楼也同意他的说法，但找谁来教，盖叫天为他找牛松山。牛松山是南方昆曲有名的文武小生，是盖叫天的亲戚，请他教杨小楼《夜奔》。杨小楼将这戏带回北方，成为杨派的代表作之一。

盖叫天见杨小楼学了《夜奔》，开拓了戏路，有了收获，他想自己也应该与之齐头并进才是，于是也向牛松山学了《乾元山》，以后在此基础上，又有所改进与创造，也成了盖派名剧之一。

杨小楼与盖叫天后来成了京剧武生的泰斗，一南一北，双峰对峙，人称“南盖北杨”。

盖叫天、杨小楼、俞振庭都是京剧武生中的杰出人物，他们相互倾心，相互砥砺，都在武生的长靠与短打中超越前人，将武戏提高到一个新的高峰，他们之间，决无地域、门户的狭隘偏见，超越“京朝”、“外江”的观念，以艺论人，以艺会友。是英雄识英雄，惺惺惜惺惺。他们既是义结金兰的知交，相互激励，又是艺术上相互竞争的对手，在友谊的竞争中齐头并进，这才是真正的艺术大家，武生中的典范。

《年羹尧》

辛亥革命后，上海码头日趋繁荣，万商云集，是当时最大的通向海外的港口。欧美的科学、文化通过这渠道输入中国。中国的士大夫，民族工业与商业资本，也都以上海为集中地，真是中外文化汇集，南北精华荟萃，形成一种前所未有的人文景观。一个新兴的市民阶层在此崛起，不同于清廷旧都的达官贵族思想顽固守旧。他们生活上接受欧风美雨，一改旧习，趋向时尚。思想意识上，破除封建，追求民主与科学。这必然产生与之相适应的审美趣味，在艺术欣赏上要求出新，要求新的时代风采，过去北京把去戏馆叫“听戏”，在上海都叫“看戏”，说明过去达官贵族对戏曲只讲究形式的美感，以听唱的韵味为满足；上海市民从戏的全面来要求，欣赏唱、念、做、打（舞）的完整性，既要求听党的满足，同时也要求视觉的满足。这种审美意向，后者较前者是一种进步，电是对戏曲舞台艺术的促进，促使它为适应时代与观众的需要，努力革新，不断创造。

因此，二十世纪初，上海戏曲舞台出现一派新的面貌，一批京剧革新的先驱者，如夏月润、夏月珊、潘月樵、王鸿寿（老三麻子）、汪笑侬、冯子和、赵君玉、欧阳予倩、周信芳等相继登场，从剧目、表演、造型、服装、道具、灯光、剧场建设与管理等，进行了一系列的革新。生、旦、净、丑各领风骚，使京剧艺术赶上新时代的潮流，其影响所及遍至全国，当然也影响旧剧堡垒的北京。梅兰芳就是在他先后二次来上海演出，看到上海京剧的革新，特别是以冯子和为代表的旦角艺术的革新，而受到震动与启发，从而归去积极从事艺术的革新。

在这些革新大家中，武生中要数盖叫天了。

这时盖叫天年轻力壮，二十四五岁，正是风华正茂的当口，一方面，舞台上同行竞争非常激烈，当时著名的武生也不少，南来北往，都要在上海这码头上露一手。过去京戏的角儿，只有在上海唱红了，才算是真正站住了脚。四大名旦，五大须生，名净，名丑，莫不如此，即使到今天，也是如此。由此可见上海这通商大埠对艺术鉴定的功力与影响。众名家在艺坛上角逐的本钱，就是他们各人的艺术，一种不同于一般的，具有个人独特创造与风貌的艺术。因此，为了争取观众，为了独树一帜，不得不在继承的基础上努力创新。

盖叫天不会忘记，当他没有获得观众喝彩，进入后台被他大哥一脚踹将出来的事。

盖叫天不能忘记，杭州拱宸桥的那位草药郎中，对他的一番忠告：如果只演师父教他的玩艺儿，将永远不会超过师父；要演人家所没有的。

盖叫天更不会忘记，在杭州九里松，病后还愿，耽心夜戏《花蝴蝶》高台翻下，见到“学到老”的牌坊，暗暗立下誓言：今晚如果平安顺利演出，一定要终身“学到老”。

所谓“学到老”就是不断向新事物学习，学与行相结合，光学不练是假把戏，这“行”就是实践，实践有成功，也有失败，成败在于“试验”，每次实践都是一次试验，所以他体会：学到老，也就是试到老。

关于他在这一时期的艺术转折，盖叫天有以下体会：“我二十岁以后，在上海滩上站住了脚，开头还站不住，因为我光照老辈人教下来的一招一式，照老路子，用老本儿，唱老段子，一句辙口，一个出手，都不走样，可观众

不理我的碴儿。有人说：要在上海滩上混饭吃，就得动脑筋，谁要想吃饱饭，吃好饭，就得好好动脑筋。我就想起当年在‘学到老’牌坊下遇到的那位能人，记住他的话，我就打定主意在台上‘试试看’，上海人好新奇，看戏也爱个新鲜。那时候，上海有电影，有话剧，有魔术，有飞车走壁，有新式歌舞，还有‘红绿眼睛’，舞台上灯光布景，五颜六色，全是新鲜玩艺儿，我寻思：要是光靠着这一张桌子、两把椅子和一张慢子，不是太单调了吗？光是站台上死唱，老是靠蛮力硬翻，傻打，行么？我就找各种路子来‘试试看’。‘试试看’这个词儿是南方人的话，这话也有些学问。若问功夫深不深，若问能耐有多大，就在台上‘试试看’！你在那里‘试’，观众在台下‘看’，你觉着顺手，觉着称心，觉着得意还不算，得要观众觉着顺眼，觉得好看，觉得耐看，你的‘试’就成功了。这‘试试看’的目的也达到了。从前不少前辈艺人也有真功夫的，也有下过苦功的，可是观众不对劲儿，不合口味，不爱看，就成不了名。小时候跟他们学戏，长大了给他们配戏，可他们老了，又给我们配戏，当班底，因为他们从没出过名，有时很不过意，可没办法。这些老辈儿，不少都是忠厚老实的，从学戏到唱戏都挺认真，可就是太守旧，从开蒙到临了，总是按师父传下来的演，就没想到要试着改一点儿。”

这就是他为什么要革新的理由，是他在新时代面前艺术观的一个突破，他本着这精神，迈向艺术新的境界——一个丰硕的创造时期。

他首先在武打与刀枪把子上进行创造。如拉拳的变化；单刀枪、六合枪、莲花枪、回马枪、滴水枪……张家一百另八枪的创造；太极剑、三刀剑、钟馗剑等剑法，以及单刀、双刀、拐子等武器的新打法。这些刀枪把子的创造，大大丰富了武生的表演艺术。

一九一四年他从北京回来，参加老天蟾舞台（坐落在大马路与二马路之间）先后五年之久，在此期间，他创造了不少新戏。

在《年羹尧》这出清装戏中，他将垂挂在脑后的辫子，当作武生的大带，抬腿一踢，辫梢上肩，顺势一转，辫子在脖子上连绕数圈。这是他的首创，以后清装戏中，经常可以看到这种表演。

他在戏中首创用“二头刀”，这是两头都有刀刃，护手在中间的一种武器。

他运用“三节棍”开打。

他制创耍大旗。开打时，他手挥大旗，对手顺着大旗的挥动，不断翻腾跳跃。这个“耍大旗”后来成了武戏开打中常用的一种方法。

在这戏的演出中，还有一段“二虎相争”的故事。

这时天蟾舞台有一位与他同台的武生名叫何月山。何月山原是天津的演员，是名武生薛凤池的下手，以后转为正角，到东北一带演出，这时从东北来沪，在天蟾搭班。此人年轻力壮，孔武有力，演出十分火爆猛烈，深受观众欢迎。他与盖叫天同台，二虎相争，轰动了上海，大家都争着来看。

盖叫天原来有意在这戏中运用真刀真枪，他将这意图向著名武生前辈张双凤透露过，张双凤是名武生王桂脚的岳丈，开过镖局，在武林中是武当派的高手，与盖叫天是连襟（张双凤夫人是大姊，盖叫天夫人是三妹，她们与李少棠、李庆棠、李春棠是兄妹）。不料这消息让何月山知道了，他抢先在

张慧冲的立体幻术，名叫“红绿眼睛”。

盖叫天：《试试看》。

头本《年羹尧》中把真刀真枪用上了。盖叫天在这一招上失了算，只好默忍了。

盖叫天与何月山同在二本中演出。

武戏中例有单挡表演，这是有意给武生演员亮功夫，露艺术的机会。这单挡各人有各人的表演，例如《恶虎村》的“走边”，是黄天霸的玩艺儿，演好演坏是他的事，别人不能也来“走边”。有的人没有戏德，往往抢先把你的玩艺儿给表演了，轮到你出场，就不能再重复，重复就说明没能耐，就“栽了”。这种缺德的事，戏班叫“窝人”。

那天，何月山在放单挡时，抢先把盖叫天的玩艺儿，如三节棍、二头刀等都一一给表演了，在台上一个人折腾近一个小时，跺得台板震天响，尘土飞扬。

观众们过了瘾，但替盖叫天耽心，下面轮到他时，不知他还有什么新玩艺儿。如果没有，那今天就败在何月山之手。

轮到盖叫天上场了，只见他不慌不忙，从衣箱中掏出一个家伙握在手中，出得台来，观众给他一个碰头好，意思是看你下面怎么办。

只见盖叫天手一扬，一道寒光，在灯光下亮出一根四五尺长的白链，上下翻腾，左右飞舞，舞到快时，只见一片白光。原来这是“九节鞭”，是搞武术的人随身带的软兵器。这兵器很难使，因为它是软硬劲，挥动起来坚如钢鞭，如不善掌握会打伤自己。关于这九节鞭的来处，欧阳予倩在《戏曲艺术的斗士盖叫天》一文中，曾经记述这段经过：

“大家都知道盖叫天先生舞九节鞭很精妙，他是向一个江湖卖武的艺人学的。他偶然见到那位艺人舞九节鞭，就拜他为师，不到一星期就学会了，从此自己加以揣摩，逐步有所丰富，他经常舞着请朋友看。记得有一回我到 he 家里，尽管我是外行，他也在院子里舞给我看，让我提意见。他练了一年多，认为确有把握，才把它运用到舞台上。”

盖叫天爆出了冷门，他的九节鞭赢得观众的满堂好，他舞得精彩、简洁，前后不过刻把钟。显然，他没有被何月山压倒，相反盖过了他。

何月山搬起石头自压脚，脸上无光。他自来上海走红后，生活上不自检点，贪恋女色，不久便吐起血来，在艺术上日渐走下坡路，最后失去了观众。

这时盖叫天二十七八岁，他的二儿子张二鹏出生。

《劈山救母》与《普陀山》

要革新、创新需要编演新戏，这以前他演的都是传统老戏，只能在前人创立的基础上，稍加变化，局限性很大，不能充分发挥。因此，他深感编演新戏的必要。可是没有编剧，他自己又缺少文化，这新戏从哪里来？文字能力他虽缺乏，可是他有舞台经验，戏演得多了，如何组织剧情、安排场次、刻画人物这一套方法他是懂得的。加上他从不惧怕困难，敢做，敢闯，天下没有不能做的事。于是他决定自力更生，自己动手编戏。

他选中《宝莲灯》。有情有节，特别是三圣母被二郎神镇压在华山，沉香劈山救母，表现沉香不畏强权、神明，和深厚的母子之情以及历尽艰险，百折不挠的精神，他觉得很适合自己的戏路，尊崇英雄人物是他艺术创作追求的理想。

这戏最初是在三马路的申江亦舞台上演，这时申江亦舞台刚建成，开幕第一场，就是盖叫天的《劈山救母》。戏中盖叫天演沉香，马连良演刘彦昌，白牡丹（荀慧生当时的艺名）演三圣母，郑法祥演孙悟空，李兰亭演二郎神，贾宝山演雷震子。这戏演出后经过累次修改。

最初，戏从华山定情开始，直到演完《二堂放子》方才上沉香救母的戏。前面尽是生、旦的戏。沉香出场太迟。于是，他将前面的戏全换掉，直接从沉香救母开始。着重在沉香与二郎神的开打，在打的套数上出新意，变花样，这样热闹是热闹了，但与《闹天宫》没有多大差别，而且光开打也不突出沉香这人物。

如何改？他研究改的重点，更突出沉香。从哪里入手？他想：沉香的主要情节是劈山救母，用什么劈？用斧，要在斧头上做文章。

原来戏中，沉香的斧头是由四个石仙赠送给他的。这得来太方便，不能靠人家赠送，要自己炼。

去四石仙，戏太单调。于是改为沉香与二郎神格斗，手中的斧被二郎神劈断了，只好去求四石仙，再由四石仙赠斧。石仙又恢复了，戏也热闹些了，但还是没有离开赠斧。沉香仍然显得没本事。

最后，改为斧头被二郎神劈断。沉香不求人，不求神，自己炼斧，费尽心血炼神斧终于打败了二郎神，劈开华山，救出了母亲。

这样三番四次地修改，方才使情节合乎理想。

但舞台上如何表现，却又是一大难题。在舞台上设计一个大冶铁炉，燃烧着熊熊烈火，表现沉香在炼斧，这场面也许很壮观，但太实了，与戏曲虚拟的程式表演不统一，不利于表演。怎么办？他苦苦思索找不到一个好办法。

有一天，他练完功，坐在客堂中的椅子上，一边喝茶一边休息。这客堂的正中设有香案，供着神像。盖叫天的父母信佛，他也信佛，家中供奉菩萨神像，香烛不断。

这时，他的妻子五奶奶正在堂上礼佛上香，将香插在香炉中，然后取过几张黄表纸，就烛上点燃了。那燃烧的火焰，卷着焚烧的纸灰，向空中飘去。这景象一下子触动了盖叫天。他想：如果用黄绸子代替黄表纸，用火彩代表火焰，让黄绸在火焰中上下拂动，左右飘舞，象征熊熊的炉火和冶炼的情景，既是一场很好的“黄绸舞”，又能象征性地表现炼斧，把实际的劳动操作加以升华，使之成为载歌载舞的表演，这不是沉香炼斧的最佳形式么？

想到这里，他迫不及待地身上解下绸腰带，就舞将起来。

在舞蹈中，他融进沉香对母亲的思念，对二郎神的仇恨，对冶炼神斧的希望。这些人物的思想感情都有了寄托与表现的条件。

舞着，舞着，黄绸变成了真斧，神斧炼成了。于是，接着又是一场精美的“神斧舞”。这个舞蹈，成为盖派《劈山救母》的一绝。他的表演，在后来摄制的《盖叫天舞台艺术》电影中，被保留下来。

接着，他又编演了《普陀山》。

传说普陀山原为蟒仙所居，蟒仙出外云游，山被观音菩萨占去，蟒仙回来向观音索还。观音问他有何凭证。他说可以用身子将整个山围绕起来。在他围山时观音暗中作法，将山不断扩大，蟒仙始终未能将山围住。于是他问观音有何凭证。观音说这山上遍地都是我栽的竹林，蟒仙不信取石剖视，显然石上都刻有竹印。这样普陀山便归观音所有了。

这故事是盖叫天在游普陀山时听来的。他将它编成了戏。关于这戏的演出，李洪春当时是剧场后台管事，他回忆描述这戏演出颇为详细：

“《普陀山》是蛇精黄龙真人与观音斗法的一出神话戏。盖叫天的黄龙真人确有新颖独到之处。他在第一场是这样出场的。

“在一个荒山野洞中，突然天昏地暗，一个巨大蛇精由野洞慢慢地爬了出来，真是头如麦斗，眼似铜铃。火红的眼光（两个头号的电筒），火红的蛇芯子突出了蛇的凶相。蛇继续向外爬，随爬随盘，越盘越大，这个由七个人扮演的大蟒盘起来整整占了大半个舞台，加上黑暗阴森的布景，使台上显得极为恐怖。因此我们那时是不卖小孩票的，怕把他们吓着。蛇形盘好之后，在〔四击头〕的锣鼓中，黄龙真人由蛇头中站出来（盖叫天是其中第二位的），扮的是个头挽道冠，身穿古铜色褶子，白袜方鞋的老人，一曲〔醉花荫〕：‘前呼后拥，威风好，在深山绕几周……’之后，大蟒不见，一条小蛇在台上曲曲爬行，穿进洞中，在〔急急风〕的锣鼓中五个大妖敞开的褶子占满了舞台，中间显出了黄龙真人，跟着〔四击头〕的一个锣鼓中，老头儿的脸又变成了满脸凶光的蓝脸，古铜褶子变成了只有蓝鳞的青龙衣，水袖不见了，白袜云鞋不见了，变成了龙爪。一个〔四击头〕不过几秒的时间，脸和服装变得这样快，不但观众感到新奇，就是我这管事的也深感奇怪，总想了解一下这秘密是什么，可是他扮戏换衣服时，总是单人，不让人看。特别是这身行头，一直是随身携带，从不叫跟包的拿，多好的友谊也不叫你看，我也就无从知道这秘密所在了，只可留心于台上吧！可是由于太快，几次都没看确切，只大概的知道这衣服上面有祥，一揪全开，变成带鳞的龙衣，白袜云鞋也变成龙爪，蓝脸是除掉面具露出本相的。”

当场变换服装这是从他开始的，这以后在《李慧娘》，《追鱼》中也有类似的表演，这就是学他的了。他的对变形方法保密，自有他不得已的苦衷，在竞争激烈的时代，泄密等于打碎自己的饭碗。前面提到的，在《年羹尧》中，他险些被何月山占了上风，幸好他还有一手“九节钢鞭”的绝活，深藏在衣箱中，否则就“栽了”。由此可见，他苦心设计的当场变形，必须严加保密也是可以理解的了。

《乾元山》

盖叫天第二次去北京演出归来，已是 1918 年，这时他已达而立之年。不幸，母亲去世了。他对母亲十分孝顺，母亲对他也十分疼爱，关心倍至。母子之情甚深，母亲的去世，他感到非常悲痛，在将母亲落葬之后，他就暂时在家守孝，不外出演出。

几个月的家居生活，虽然清闲，但非长久之计，一家老小的生活全靠他，不能不演出。但要演出却又不是件容易的事。

那年头，上海的剧场大都掌握在一班流氓手中，他们上有老头子，下有徒弟打手，背后有靠山。有的本人就是一方的流氓头儿，除了开戏馆外，贩大烟，开赌场，什么事情都干得出来。他们开的戏馆要请叫座的名角；请你时，条件优厚，要什么给什么，真是花好稻好样样好。等你签了约，上了钩，头两个月还按章办事，到时候发包银，可是慢慢地态度就改变了，包银七折八扣，该给的不给，还反咬你一口，说你透支过头，还欠了他的账。这账一天不还清，你就得一天为他唱下去，卖票的钱全归了他。你就成了他的一棵摇钱树。你想不唱，走人，没那么容易，轻的叫人给你丢粪包，重的叫你吃枪弹。过去上海一位有名的京剧演员常春恒，就是这样被天蟾舞台的老板顾四、叫人打死在剧场门口的。赫赫有名的麒麟童，也是上了顾四的圈套，被他扣死在天蟾不得脱身。因有常春恒前车之鉴，不敢正面与他顶着干、强行辞班，只得采取磨洋工的办法，在演出时故意放水，不卖劲，日子一久，生意就垮了下去。这在演员来说是非常痛苦的，因为演员谁不想在观众中有个好声誉，怎肯糟蹋艺术，糟蹋名声，但除此之外没有别的办法。同时再请另一个大流氓黄金荣出来打圆场，顾四见剧场卖座不佳，无利可图，方才放他一马。但叫人告诉他，离开天蟾上海这码头不能唱。所以，周信芳总算脱离了顾四的魔掌，因为不能在上海唱，只得带领全班人马，流落到关外，以及其他码头，在外先后二三年，倍尝流离之苦。

由于这些情况，所以盖叫天既要演戏，又轻易不敢冒险去演戏，像顾四这类老板们，也是正张开血盆大口，等待艺人上钩。盖叫天这块好肉，谁不想吃。何况，盖叫天的为人，从不吃硬，更不受胁迫，要他拜倒在流氓老板的脚下，更是万万不能。

就这样他僵持着，老板们送钱上门，他也不受。这些老板们见他软硬不吃，就另外想出主意，把他的老搭档、下手们一个个挖走。一个唱武生的，最要紧的是配合默契的上下手和打鼓佬。还有二路武生、摔打花脸、武旦、武丑，没有他们唱不成，换个新手，演出不精彩。

与盖叫天合作的演员，先后有：

武旦：祁彩芬、水上飘（吴锦秀）、周菊芳、班世超、阎世善、阎少泉。

武净：李德山、李永利（李万春父亲）、焦庆利、肖德寅。

武生：张质彬、林鹏程、李秋森。

武丑：谭永奎、贾宝山、许幼田、叶盛章、艾世菊。

鼓师：蒋才宝、李老七、张四宝、王燮元、张鑫海、高明亮。

这些人都是各个行当中的佼佼者，他们长期与盖叫天合作，真如牡丹绿叶，盖叫天离不开他们。如今，他们一个个被挖走了，盖叫天成了光杆牡丹，要唱也唱不成。这些流氓老板就是这样凶狠毒辣。

盖叫天虽然无戏可唱，但他心里可不闲着，他还是照常练功，想着艺术

创造。他向牛松山学了《乾元山》。昆曲的《乾元山》表演比较简单，虽有唱有舞，但总感觉哪吒的形象不够突出。盖叫天想到《封神演义》中，哪吒脚踏风火轮，手执银枪，勇敢、活泼，这是一个形象很特殊的人物。现在演出并没有把他生动地表现出来。要演好这人物，首先把他的特点表现出来。

于是，他想到哪吒的风火轮，如何表演脚踏风火轮？他想到溜冰，要是演出时踩着转动的轮子，这该多好。于是他就开始练溜冰，每天去溜冰场。一二月下来，很快掌握了一般溜冰技巧。但为了舞台表演需要，这还不够，还要踩着轮子跌、扑、翻、滚。于是，他尝试穿着溜冰鞋翻筋斗。可是筋斗翻上去了，落下来可站不住脚，因为脚下是滚动的轮子，他狠狠地摔了一跤，手腿摔伤了，休养好几个月。

但他还是不死心，每天沉溺在哪吒形象的设计上，脚下风火轮不行，他想到哪吒手中的乾坤圈，这个乾坤圈虽然拿在手中，但没有发挥作用，仅仅是个道具而已。这里大可运用，但怎么用却一时想不出主意，他整天就这么沉思遐想。

这时，他家住上海吴兴路的一幢沿马路的石库门房子，一上一下，楼下是客堂，正中放着香案、方桌，两旁是椅子。客堂外一个小天井，大门外就是马路。

有一天，他练完功，坐在客堂正中方桌旁的椅子上，喝着茶。天热，大门敞开着，坐在屋内可以看见马路上的人来人往。

天已晌午，还没有吃饭，因为家中已没有米了，五奶奶正出外借钱开伙仓，还没有回来。这些开门七件事的生活琐事，盖叫天是从不过问的，全仗五奶奶替他张罗料理。孩子们可饿了。两个孩子翼鹏和二鹏，在一旁问：“爸爸，怎么还不吃饭呀！”

盖叫天哄他们说：“别吵，过一回儿咱们一块出外吃饺子去。”

孩子们信以为真，一旁玩去了，可盖叫天却想开了。他想：我从小到现在，吃苦耐劳，苦练苦学，总算唱戏有了点名气，也是个角儿了，一场戏下来，汗水把衣衫都湿透了，认认真真演戏，可是，为什么竟落得如此地步，一家老小挨饿！想到这里，止不住心一酸，泪水在眼眶中滚动，他一咬牙，对自己说：“丈夫有泪不轻弹。”掉泪就没意思了。

这时，他面对大门坐着，门外街上情景看得一清二楚。他见街对面停着一辆黄包车，一个五十多岁的老人，坐在车蹬板上在系脚上的草鞋带。这时，走来一个青年人，身穿白哗叽的西装，头戴雪白的巴拿马草帽，脚上穿一双黄白相间的皮鞋，手臂中夹着一个皮包。一脚跳上黄包车，就叫：“快拉，快拉！”

那老车夫赶紧站起身，问他到什么地方，他说：“宝善街，快，快！”车夫拉起车杆起步要跑，不想一个重心后移，车子直翘起来，把车上的青年摔出车外，跌倒在地。那时正是中午十二点，灼热的太阳把街上的柏油都晒化了，那青年落地把一身雪白的西服帽子都沾上了污黑的柏油，爬起来大骂老车夫。

看到这情景，盖叫天想：为什么青年人坐车，老年人反倒拉车，这世界为什么这么不公平！

正想着，只见老车夫双手抓住车杠，想把侧倒在地的车子扶正过来，不想用力过猛，车子扶正了，可是一只车轮脱了轴，在地上滚动着，一方面自转，一方面绕着车身，滴溜溜地滚了一圈。

看到这情景，盖叫天突然灵机一动，这不就是朝思暮想的乾坤圈舞法么？要是哪吒在台上，把手中的乾坤圈向外一抛，它也转动着在台上绕圈子，然后再绕回来。再与手中的枪法配合，做各种身段变化，岂不是好？

正当他高兴地庆幸自己找到了乾坤圈的舞法时，他的两个孩子又在耳边叫了。“爸爸，快一点钟了，怎么还不带我们去吃饺子呀？”

盖叫天从幻想中重回到现实中来，必须解决目前的吃饭问题。

柳暗花明又一村，正在此时，家中来了一位老朋友，是位做布匹生意的商人，他从杭州来，见了盖叫天，说有一件事相托。原来他经过上海去镇江，带来的布与钱想先寄存在盖家。盖叫天说：“咱们老朋友了，我也不说假话，布存我处没问题，钱，对不起，我先用了，因我目前正缺点钱用。”这位朋友说：“反正我一时用不着，你有急用，就先用了再说。”

就这样，解了燃眉之急。客人走后，他对两个孩子说：“走，咱们今天吃炸酱面去！”

以后，他就练起乾坤圈来，想想容易练起来可难，不知道要练几千几万遍，这圈老不听使唤。有一天，忽然灵了，这圈儿要他怎么转就怎么转，他练得正在兴高采烈的时候，耳边忽然听到有人在叫他，睁眼一看，原来睡在床上，刚才做的竟是南柯一梦。

铁杵磨成针，有志者事竟成，乾坤圈终于练成了。《乾元山》的演法，从此有了很大改变。《乾元山》成了盖派的一出名剧和武生开蒙戏的范本。

《七擒孟获》

盖叫天的《乾元山》在亦舞台首演受到热烈欢迎。这时我国著名的民族工业家张謇在江苏南通兴办实业，并新建剧场，开办戏曲学校，振兴民族文化，先后邀请梅兰芳、欧阳予倩等名角去南通演出，并委托欧阳予倩负责戏曲学校的教务工作。欧阳予倩很欣赏盖叫天的艺术，特邀请盖叫天去南通演出了一个月。

盖叫天南通演出归来后，即在老天蟾舞台创排《七擒孟获》。

这戏的阵容是：盖叫天的孟获；冯子和、白牡丹（荀慧生）、筱翠花、尚小云分饰公主；时慧宝的诸葛亮、刘汉臣的赵云、常春恒的马岱、李桂芳的魏延；李百岁的山神，这台戏的阵容真可谓名角济济一堂，极一时之盛。

盖叫天演的孟获，揉紫膛脸，戴假下巴颏子，假鼻、假眉毛、红胡子，手拿大朴刀，刀柄上系一大铁环。盖叫天过去在汉口演出时喜欢看汉剧，结识了汉剧名家余洪元，向他学了些汉调。在这戏中，他为了表现孟获作为少数民族的酋长身份，把戏中孟获的一段唱，改用汉调。汉调与京腔本比较接近，用在这里，既合乎人物身份、给人以新颖感，同时又与京剧特色相距不大。这段唱很受观众欢迎，甚至有一个时期在观众中传唱不已。街头巷尾，时时可以听到汉调韵味很浓的“仰面朝天，自思自叹，诸葛亮可算得人中魁元”。

在戏中，他还把民间的狮子舞搬上了台，表现少数民族的生活。

盖叫天在每出戏中，总要创造一些前人所没有的东西。他不像有些人故步自封，只是踩着前人的脚步走，亦步亦趋，做没有出息的孝子贤孙。他演的是武戏，武戏中武打，刀枪把子都有一定的套数与程式。一般演员掌握了这些程式，在戏中每次重复地表现一下，也不能说错，但观众看多了，就日久生腻。如何才能给人以新鲜感，使演出不是为打而打，既符合剧情与生活要求，又是出人意料的艺术。这是盖叫天在二三十岁的时候极力追求的一个目标。例如前面我们所提到的《年羹尧》，他就创造了一种新颖的开打——“腰带功”。

盖叫天在《年羹尧》中扮演大将军岳钟琪，他颈上缠着发辫，口中咬住辫梢，腰间插着两把雪亮的匕首，与两个番将对打。二将夺去他的匕首，他赤手空拳，何以为敌？情急生智，解下身上腰带作为武器。这就出现了一场别开生面的“腰带功”。这个腰带舞起来伸屈自如，可软可硬，硬时如齐眉棍，上下左右飞舞，软时如一根柔软的绸带，缠手裹身，变化万千。他就是用这武器打败二番将。一根腰带怎么能如此随心所欲，施展各种招数？这里有一个窍门。就是他在腰带的两端，缝进一些铜钱，增加了腰带两头的分量，就可以演出各种武打姿势来了。

但他的“腰带功”的舞法也因人而异，并不都是一个样。以后他在《蜈蚣岭》中和现代剧《送公粮》中都应用过。《蜈蚣岭》中武松吃酒，戒刀与铁铲被人偷去，他被敌人包围，在危急中，他解下腰带应敌。因是武松腰带的舞法与岳钟琪不同，岳钟琪的舞法如流星，武松则如钢刀，刀花似飞轮。

《送公粮》是一农村老汉，送粮途中遇恶人抢粮，为护粮与对方格斗，这腰带的舞法，就不似兵器，而是类似扁担了。硬时如三节棍，软时如绳索，最后用腰带将对方两腿套住，押送公社。

盖叫天这种不断求新永不止步的精神，最能代表南方京剧勇于革新、勇

于创新的艺术风范。他不但为京剧武生艺术开拓创造许多新的表现形式，也为他盖派艺术日后的形成，奠定厚实的基础。

他的《七擒孟获》再次受到观众的欢迎。在这出戏的演出中，还有一段双雄斗艺的故事。

有一次，盖叫天与周信芳在天津同台。盖是南方武生的泰斗，周信芳是麒派艺术的首创人，大江南北谁人不知“麒麟童”。当时剧场的后台经理是小桂元，唱丑角的，他是著名武生李仲林的父亲。让盖叫天与周信芳同台，双挂头牌，用以叫座，这主意也是他出的。为此，他排定戏码，《走麦城》，周信芳的关公。周的关公是向老三麻子学的，再加上他自己的创造，使红生戏有了很大发展，他的红生戏全国闻名。戏中的关平就请盖叫天扮演。如此搭档，观众千载难逢，焉有不叫座之理。但考虑关平向来由二路武生应工，由盖来演，不知他是否同意。为此，小桂元特去拜访盖叫天，婉转说明意图。不料盖叫天一口答允，但有一个要求，即这戏之后，上演《七擒孟获》，烦周信芳为他配演诸葛亮。这个要求提得十分合理，有来有往么。周信芳也同意了。

《走麦城》上演的那天，剧场爆满，盖、周二人演出都十分卯上，最后兵败荒郊，跑圆场，周信芳的关公，绿靠、长髯、大刀，跑在前面，长髯随风飘起。关平是披靠，持枪，双袖捋下，跟在后面，衣袖随风轻飏。二人圆场一前一后，越走越快，简直像溜冰似的。一连跑了六圈，把观众看得直跺脚，拼命叫好。最后，关公一个转身，侧俯向前，骑马式亮相，就在关公跨步转身时，关平一个抢背从关公身上跃过，落地矮身亮相。这两个人的两种不同的亮相，把全剧场紧张激烈的气氛渲染得如火如荼，赢得观众一阵阵的炸锅好！

隔一天，上演《七擒孟获》，盖叫天的大段汉调，受到天津观众的喜爱，后来在天津传唱开来。周信芳在戏中配演诸葛亮，也演得十分精彩，七次擒放孟获都有不同的身段与表演。

这二位艺术大师演主角，也演配角，而且都演得精彩非凡，他们用本身的事实说明：只有小演员，没有小角色。

《乌江恨》

《乌江恨》又名《楚汉相争》或《垓下之战》，演的是西楚霸王项羽，兵败垓下，自刎乌江的故事。

梅兰芳、杨小楼也以《霸王别姬》一剧演遍全国，久演不衰。有人说盖叫天的《乌江恨》是与梅、杨二人的《霸王别姬》“对着干”，意思是说盖叫天有意与他们打对台。其实这完全是误解。

盖叫天早在清宣统年间，当时年仅二十余岁就有过演楚霸王的想法了。他说，有一次，心血来潮问一位老前辈，古代英雄算谁最勇？老前辈回答说：“项羽最勇，人称无双谱，是位盖世无双的英雄。”听了这话，他就有演项羽的念头了，但总觉得自己个头小，扮霸王不合适，他将这打算向老前辈王德全请教，王德全说：“你不会改良么？”那时候正时兴改良，他这一说，盖叫天动了心。老戏中项羽的戏有《火焚纪信》、《取荥阳》，但只是表现项羽打胜仗的事。他听了老先生们的讲解，了解霸王的身世、个性、遭遇，总觉要更完整地塑造这个英勇无敌、但又刚愎自用、骄傲自大、最后失败的英雄性格与形象，所以这件事一直放在心里。直到1921年，他在共舞台演出时，需排新戏，这件久藏心底的事，重新被提了出来，他决定实现自己想象已久的愿望——创排《乌江恨》。他请人给他打了个剧本。剧本有了，要把它树起来，却是困难重重。

首先是扮相。盖叫天的个子不高，与项羽的魁伟相差很大。要加高，先从脚上想办法，穿高高的厚底靴。这比较好办，正好他母亲曾给他置过一双特高的厚底靴，是双旧鞋，靴头有点破，他爽性给安上个虎头，就成了虎头靴。再想头上戴的、身上穿的、脸谱、兵器、佩饰……一切有关人物形象塑造的种种东西。他整天为之苦思冥想，日也想，夜也想，无时无刻不在想。一个人几乎想得茶不思、饭不想，直想得头昏脑胀。

有一天，他为了摆脱这苦思，想到朋友家去散散心，出得门来一路走去，可是心里想着的仍是那些东西，怎么也摆脱不掉，走得人撞上电杆也不知道。这样走着走着，不知怎么信步走来竟走到经常练功的山东会馆，他还不知道。头碰上大门，抬头一看，见大门紧闭，正欲回身，猛然发现门上贴着两张门神像。紫脸，虬髯，目如铜铃，手执钢鞭，双目炯炯，神威十足。他忽然灵机一动，这不就是最好的楚霸王形象么！真是踏破铁鞋无觅处，得来全不费功夫，他朝思暮想，苦苦追求的霸王形象，终于被他找到了。他高兴得跳起来，朋友家也不去了，赶紧回家，具体构思人物的塑造。

他的霸王不用勾脸，他参照门神形象，用揉脸、紫檀色，浓浓地勾出两眼的轮廓，显得双目圆大。在眉心，由下向上抹出两道黑色深痕，粗粗地画出两条剑眉，两颊涂一点胭脂，黑里透红，更见英武，再戴上短扎。

增加身高，脚下有了虎头靴，头上戴什么呢？他看见家中后院有一座铜鼎，他按这样子做了一顶帽子，高高的，像一座宝塔，共有二层，每层八只角，角尖系有小铃挡，二层合起来有一尺半高。据说，春秋战国时期，诸侯戴的帽子也有宝鼎形的，这样设计，人物倒也显得古气又威严，像个九五之尊的样子。

服装，他从家中大厅上供的天、地、人三皇的瓷像与孔夫子画像取材，设计出身穿紫蟒，外套四四方方的大坎肩，腰围玉带，玉带下面挂了一幅短短的带围，宽袍大袖，很像古代帝王的模样。

他这是文场子的扮相，在“登殿”中，伴随着〔朝天子〕曲牌，笙箫鼓乐，人物缓步上场，一片雍和肃穆气氛。

接下来是练兵，霸王又是一个扮相。

他头戴“八面威”的盔头，外加“额子”上面缀满金黄色小绒球。盔顶上插一撮黑马鬃，中间再嵌上一枝孔雀翎，这就更显高耸了。身上穿的是黑底缀金的改良靠，胸系龙头护心镜，左腰佩宝剑，右腰系箭袋，这一身打扮真是威风凛凛，一般人穿上这身服饰，不要说表演，恐怕连路也走不了，可是它难不倒盖叫天。

兵器，他设计一根名叫“丈杆”的霸王枪。光枪尖就有一尺来长，枪头像普通蛇矛，但较宽厚。枪杆是黑漆色，很粗，给人感觉沉甸甸的，与霸王的服饰、容颜配合很协调。

出场也与众不同，一般武将出场，大都持枪出场，霸王出场另有安排。由两个小军把枪抬了出来，以示沉重，霸王再单手持枪上马亮相。整个戏中，霸王都是单手执枪，这是霸王特有的枪法。这么沉重的枪，单手舞动，如无相当臂力是难以胜任的。

这表现了霸王力拔山兮的气概与力量。对人物的表演，他认为要“威而不猛，一猛就成了打哇呀的张飞，更不能莽，一莽就成了醉打山门的鲁智深。霸王要威而不猛，刚中带柔，既有‘气盖世’的威武，又有‘九五之尊’的品局，以后迈步、转身、做舞蹈动作，处处不离开这个谱”。

开打，霸王不能像赵云一样，上来打一套快枪。但要突出霸王之勇，用什么办法，不宜多打，他一上阵，敌人就望风披靡，以敌人之怯来显霸王之勇。因为霸王无一合之将，没有人能与他交战超过一个回合。

既不能用对打表现霸王英勇，该用什么更好的办法呢？他想出以舞代打的表现方法。

在交战前，设计一场“大操”，表现霸王出征前操练人马。霸王身着戎装，登上高台，台上摆着一面大战鼓，霸王亲自擂鼓，盖叫天会唱《击鼓骂曹》，鼓打得非常好。在〔将军令〕曲牌中，三十二名士兵列队出场，四人一排，衣分红绿黑紫四色。八个盾牌、八个辽刀、八个长枪、八个大旗，排队上场，分别走到舞台四角，靠近下场门的一队先下去，从后台绕到上场门再出场，如此顺序循环上下，造成满台队伍络绎不绝，大有千军万马之势。这个舞台调度是盖叫天的创造，是他青年时，从曾在太平天国军中为将的薛桐寿老师教他的行军排阵中演化出来的。

大操后，霸王还有一套单人舞。

在〔四门子〕曲牌中，霸王手执“丈杆”，边舞边唱。这套枪舞，是把一百零八枪的枪法，提炼为：劈、拉、扎、挡、架、刺等几个既刚健又妩媚的舞蹈姿势，少而精，刚中有柔，既稳重又矫捷，这身段的每一个舞姿，都是一尊优美的雕塑。

他的“别姬”也与众不同。

虎帐中，红烛高烧，霸王倚桌而眠，台上万籁俱静，只有古筝在弹奏着古朴而凄惨的曲调。

鼓打三更，楚歌声起，虞姬叫醒霸王，这时帐外传来乌骓马的长嘶，霸王叫人将马牵上，他抚摩着宝马，长叹：“乌骓呀，乌骓，你也无用武之地了。”挥手令人将马牵走。拿起酒杯，欲饮又止，将酒杯向身后掷去，拍案而起，高歌：“力拔山兮气盖世……。”

虞姬舞剑为霸王解愁，用的曲牌不是〔夜深沉〕，而是〔采菱歌〕与〔鬼推磨〕。前者是民间舞蹈采莲的乐曲，后者是《钟馗嫁妹》中鬼卒跳逗时的音乐，用以表现人物不平静的心情和生离死别的紧张气氛。

最后，虞姬自刎，霸王杀出帐外。他最初的演法是将虞姬的头割下，挂在腰间，持枪上马冲杀出去。后来改为，虞姬倒地后，霸王割下一块战袍，盖在她脸上，然后割下虞姬的一绺长发，衔在口中，提枪上马，冲向敌人重围，这景象真是万分悲壮，个性鲜明地表现了霸王的爱情和他的悲剧下场。

最后，霸王自刎，但尸身不倒，刘邦上场，见状说：“请受孤王下马一拜！”进一步衬托了霸王确是虽败犹荣的英雄，连他的敌人也着实佩服他。

这戏初演于共舞台。剧中盖叫天饰霸王，林树森饰章邯，金少山饰樊哙，露兰春饰刘邦，赵松樵饰张良，李桂芳饰范增，虞姬一角，鸿门宴之前由吕美玉饰演。吕是话剧演员吕玉堃之妹，著名老生吕月樵之女，她的照片曾作美丽牌香烟的商标，红极一时。“鸿门宴”之后至“别姬”，由绿牡丹（黄玉麟）饰演。

一九二二年，他三十五岁时，生下三子张剑鸣（艺名小盖叫天）。

《西游记》

猴戏分南北两大流派，北方以杨小楼、郝振基、尚和玉为主。杨小楼的父亲杨月楼就擅长演猴戏，杨小楼子承父业，他的猴戏誉满京都，人称“小杨猴子”。他的表演最突出的一点是把“美猴王”的“美”字表现出来。每一个动作略具猴形，但又不是一味学猴。杨小楼有一条好嗓子，唱做俱佳，能用《蟠桃会》中的几句唱念，把孙悟空的“仙气”表现得淋漓尽致。他的代表作是《水帘洞》与《安天会》。郝振基是北昆名家，也擅演猴戏，他的表演特点是演出孙悟空的机巧玲珑，把武生动作缩小，再把猴形动作揉合进去，似猴非猴，似人非人。他的表演细腻生动。《盗丹》中摘下葫芦，先吃一二粒，咂咂滋味，不错，再大口的吃，吃完丹，在桌上寻找撒落的金丹，用手向桌缝中去抠。在《闹蟠桃》“盗丹”中，他头戴白毡帽，穿侬衣，这都是北昆的老扮相。他曾数次来上海演出。在丹桂挂牌称之为“奋勇活猴”。尚和玉的猴戏，也自成一家。他的表演确实雄壮，一动一静均有分量。他的亮相稳当扎实，每一个架势都似铁打钢铸，似“石猴”一般，给人的印象是“威武”，南方猴戏以郑法祥的“郑派”与盖叫天的“盖派”二家为主。郑派猴戏首先在造型上与众不同。他是以猿猴作为借鉴的，一般猕猴是猕猴，猕猴爬行，有尾巴，性情暴躁，身上很脏。郑法祥认为如仿效猕猴，则亵渎了孙大圣。猿猴形状似人，四肢各有五指，无尾巴，性情温和、聪慧。所以他的表演以效法猿猴为主，以后又参照了福州齐天寺“斗战胜佛”的塑像，并自编八句韵文，以此作为孙悟空形象与表演的准则，这八句韵文是：“法体齐天，耳似清泉，口如大泽，目有火焰，跺足雷震，手握泰山，一动一静，气宇不凡。”

为了体现他心目中的人物形象风貌，他创造了一系列孙悟空的表现方法，计有四法、三功、一扮。四法是：身法、手法、步法、棒法；三功是：做功、唱念功、筋斗功；一扮是扮相。

总之，他的悟空戏，唱念做打，手眼身法步，都与一般的生、旦、净、丑不同，自成体系，不愧为悟空戏的大家。

盖派的猴戏，是一九二三年盖叫天三十六岁时，在上海共舞台创排《西游记》时创立的。他的《西游记》从石猴出世，至大闹天宫，被压在五指山下止，共计二本。

盖叫天十几岁时就学过《水帘洞》，老的演法是一出场，开始时有点猴相，以后就规规矩矩像个“齐天大圣”了。因为他是得道的神仙，要演得像尊神，只是有时稍稍屈着腿，用脚踏一下，表示个意思。

可是后来盖叫天演出时，他对孙悟空有他自己的看法，他的看法是：孙悟空是猴子又不是猴子。有时应该多像点猴，有时可以不像猴。他认为：“孙悟空不是关公、武松、也不像李天王、二郎神那样的神，他有点滑稽，有时像外国的卓别林、像中国从前的‘王先生’，有时像点时迁，有时像点杨香武，可谁也不像，还是像它自己。”

孙悟空自有孙悟空本身的面貌与特点。他是猴子，所以表演时，眨眼睛搔痒、打喷嚏、扇鼻子，把手像爪子似的卷起来，用这些表现猴相，但又不能处处都这样表演，要看地方，不同的场景，不同的表演。例如：在与猪八戒开玩笑时，不仿多用点，在《三打白骨精》的“三打”时，就要少用些；在花果山时多用点猴相，在被唐僧赶走时，便不能用，在假扮白骨精的娘时，

要稍露一些猴相才有趣味。他反对从头到尾，不分场合，把孙悟空演得都像猴子，“把大闹天宫的孙大圣演得像从动物园里逃出来的猴子。”

他的扮相，头本中因是从石头中蹦出来，所以头戴绒毛头套，脸上不勾桃形、火焰，只是揉点红，加点眼圈。

在头本中，他用了一个真骆驼上台，孙悟空穿锦衣，戴花帽，骑在浑身挂彩的骆驼背上，这新鲜的一招，很受观众的欢迎。

盖叫天原来有个设想，在《满清三百年》的戏中，让摄政王多尔袞骑着骆驼进关。为了这设想，他到处去寻觅骆驼。有一天，弄堂中来了一个蒙古大夫，牵着一峰骆驼，为人治病卖药。盖叫天看中了这骆驼，花二百元把它买了下来，在偏僻的日晖港租了一间屋，请了个饲养员，把骆驼养起来。后来这饲养员牵着骆驼溜弯儿，被外国马戏团的班主看见了，仗着洋人势力，霸占了骆驼。盖叫天又去评理，花了钱把骆驼要回来。

在登台表演时，两个饲养员也穿上彩衣，随着骆驼一起上台。

在二本《闹天宫》中，盖叫天创造了许多绝活。

一是巧舞双鞭。

戏中，孙悟空向龙宫借武器，舞动十八般武器。鞭，也是其中之一。他耍的是双鞭，原来在《北湖州》中有单鞭的耍法，他在此基础上，练出了双鞭。这双鞭，在音乐〔四门子〕的曲牌中，有节奏地耍出各种花样，有手指顶着鞭旋转，有鞭顶着鞭旋转，种种变化。巧舞双鞭，这是他的首创。以后武戏中常用这来表演，但大都没有音乐伴奏。盖派舞鞭难度就在每个动作都在音乐的节拍上，音落，正好接鞭，严丝合缝，不能有丝毫差错。

这个双鞭他练了好几年方才练成，为了练鞭，不知为拾鞭弯过多少次腰。有时鞭落地上，他真不想去拾，但转念一想，这与交朋友一样，要交朋友就得主动上去与他拉手，否则便交不成。就这样不止弯腰千万次，先后数年，方才练成。

二是手弹琵琶、脚舞乾坤圈。

《闹天宫》中与四大金刚、哪吒开打，孙悟空夺过四大金刚手中的琵琶、哪吒的乾坤圈，一面怀抱琵琶弹奏《夜深沉》，一面脚上舞动乾坤圈，边弹边舞，这是观众从未见过的新鲜玩艺儿。当然，这难度是很大的，也是苦练方成。

三是捆仙绳。

二郎神放神犬咬孙悟空，失败了，四天将抛出“捆仙绳”。四人分站四角，将绳拉成“X”形，孙悟空随着绳子的扯动，在空隙中翻跳，先用“双飞雁”，再用“飞脚”，随着绳子扯动的速度加快，最后用“旋子”。他将武戏中的筋斗，加以变化运用，给人以新意。在翻跳中更要与伴奏音乐的节奏合拍，而且还要做出猴子的表情。

他的这些新招，赢来了许多观众。二本演完，剧场还要他继续演下去，他拒绝了；剧场增加他的包银，他也不干。为什么？因为他每演一戏，必有新招，没有新招，便不演。而新招之得来，非一朝一夕之功，须经过成年累月的磨练，台上十分钟，台下十年功，其创作之艰苦是难以想象的。他就是这样一点一滴地研练新招，为京剧创造了许多前所未有的新艺术。

这以后，他的长子张翼鹏，继承了他的衣钵，在他创造的基础上，进一步发展了猴戏，给孙悟空的表演以更为完整、美好的创造，自成一家。这以后，又由绍剧六龄童父子，继承了张翼鹏的猴戏表演，影响遍及全国。

关于张翼鹏的艺术与对盖派的继承、发扬关系，以后再谈。

谋求创新永立不败

从1911年至1923年，也就是盖叫天二十四岁到三十六岁的时候，正当他年轻力壮、精力饱满，创造力最旺盛的时期，同时，又极力为京剧谋求革新，以适应、争取新的观众，除了上面所介绍的一些创新剧目外，还有不少创造性的活动。

在演出《西游记》之后，他演出一本根据外国小说改编的戏《就是你》。故事写义侠赵有志，行侠仗义，锄暴安良，做了不少好事，但是家人都不知道。最后方才知那位行侠仗义的人原来“就是你”。戏中人物当场变形，如剧中人正在看画，等将画卷起来，却变成一个老太婆了。转眼，又变成一个书生。演出是古装打扮，侠客戴红胡子，戏中还有击剑表演。

在《东方朔》中，他扮伏虎罗汉。第一场众神将领完法旨，降龙、伏虎二罗汉上场。降龙先上，伏虎后上，在伏虎出场时，场面锣鼓加紧，造成强烈气氛，观众都静候人物出场。片刻，只见一只藤圈从台内抛出，滴溜溜滚向台角，接着，一头猛虎蹿将出来，藤圈滚到台口，又自动倒退回来。这时，台侧喷出一把火彩，伏虎罗汉在〔四击头〕中出场，正好接住滚回来的藤圈，走一连串的“窜小翻”，至台口，抓住老虎，手执藤圈、亮相。只见他戴大鼻子，耳朵上戴两只大耳环，用树叶围颈，赤脚戴脚圈，是依据伏虎罗汉的塑像，经艺术加工创造的。这个出场和奇特的造型博得满堂的彩声。这戏是神话戏，山林树森、吕美玉与盖叫天合演。演出时，剧场门口点起香烛，烟雾缭绕，热气腾腾，颇有号召力。

盖叫天在共舞台排演《武松》，这戏开始演出时，只有头二本，头本从打虎起至狮子楼，杀嫂止。二本是醉打蒋门神、十字坡、飞云浦、血溅鸳鸯楼，到蜈蚣岭止。演出后卖座甚好。老板要他继续演下去，编三本。其实，武松的戏已基本上都演完了，这第三本编什么？想来想去，想出一个办法。

这时盖叫天的长子张翼鹏已经长大，常随盖叫天同台演出，在打虎中扮个虎形，在《狮子楼》中扮演西门庆等，私下随盖叫天学戏练功，已学会《八大锤》，双枪舞得很好，于是，盖叫天就编排一出戏叫《东平府》。在《东平府》中张翼鹏饰双枪将董平。在梁山派兵攻打东平府时，武松请战，于是派武松下山探访，他路过孔家庄，遇到孔明、孔亮，就发生了打孔明、孔亮的事。这件事按说是发生在武松在蜈蚣岭之前，现在武松已上了梁山，再演孔家庄，事情就颠倒了。但为了让武松能在东平府中出现，就顾不得这些了。

在演出时，盖叫天的武松，有一个首创的撑杆进城的表演。开打时，武松手执大旗，像撑杆跳一样，向地上一戳，借这力，越过面前的藤牌手，从他们的头上，飞跃进了城。以后，凡是武戏中，用这招数的，都是向他学的。

在三本《铁公鸡》中，盖叫天饰张嘉祥，在攻打太平城时，与守将陈玉成对打，陈玉成被踢倒在地，在他刚倒地时，盖饰的张嘉祥手执二柄短刀，从陈玉成头的两边。猛地戳下，雪亮钢刀直插台板，惊险万分。

盖叫天的《三岔口》《赵家楼》《白水滩》《智取北湖州》《四杰村》等，都是这个时期常演的剧目，这些戏中都有独特的表演，都是盖派的名剧。

他的《三岔口》演出与人不同，任棠惠出场一般是单刀褶衣，将刀插在背上，他认为这扮相与台词不符，台词是“乔装改扮走一遭”，任棠惠是宋营大将，为暗中保护焦赞，所以要乔装改扮，不露声色。如果是这扮相，单刀外露，一目了然，所以他的扮相是将刀藏在褶子内，外面是看不出来的。

关于这戏，画家吴湖帆十分赞赏，称之为“杰作惊天三岔口”。欧阳予倩说他第一次看盖叫天的戏就是《三岔口》，他认为这是“一时无两的杰作，使满座的观众感到惊异，为之喜悦欢呼。……他的形体动作精练我难以形容，生动、灵活、飘逸、刚健而准确的动作构成舞蹈之美，表现出勇敢坚定的英雄形象。就舞姿而论，他无论什么戏都有其独到之处，刚劲如百炼钢，也可以柔软如根绸带子，快起来如飞燕掠波，舒缓之处像春风拂柳，动起来像珠走玉盘，戛然静止就像奇峰迎面。这要靠才能，主要还是靠功夫。”他的《白水滩》，出场前，在台内人物就作挑担状，出场后，担子在肩上要有所晃动，如同是真的担子一样，一般演出，挑担无重量感，是假的。这是没有生活体验的缘故。从小在科班即接受这种生活的教育，六十斤重的担子压一压，亲身体验过，所以演来有生活气息。在路见不平，拔刀相助时，照例有左右两腿的动作，一般人不知道理，只是踢腿，其实这是踢出两头的箩筐，取出扁担好作武器。他的两腿是有内容的。

盖叫天的《赵家楼》，饰华云龙，戴罗帽，狐尾，加额子，穿紫箭衣、厚底靴。采花时有一场“走边”，唱〔折桂令〕曲牌：“月昏黑，意乱心忙，顾不得路途遥远，脚步仓忙……”这段“走边”很有特色。

他的《智取北湖州》，这戏原是捧何月山的，何也是当时一名著名的武生。在戏中饰葛雅仙，翻扑、僵尸等，演得十分火爆。盖叫天在戏中饰常遇春，在后面救朱元璋时出场，因常遇春是个猎户，手执钢叉，救驾后杀死葛雅仙便结束。后来，盖叫天将这戏拿过来，自己演葛雅仙，加上自行创造的耍单鞭与枪，一枪一鞭，一长一短，配上身段舞蹈，演出效果大为改观，从此以后，就成了盖派的戏《四杰村》也是他的拿手戏，在这戏中他有一段小故事。

盖叫天有一个侄儿名叫张质彬，是他大哥赛阵风的儿子，也唱武生，台上玩艺儿十分火爆，但他常与同台的人争胜，每每叫人当场难堪，下不了台，因此人家都对他畏惧三分。

有一天他与盖叫天同台演出《四杰村》。戏中二人追逐，要从高台上翻下，一般规矩，翻三张桌子，如有改动，要先与同场的人打招呼。这天，他叫检场的给他加一张，共计四张桌子，也不告诉盖叫天。戏演到这里，他上了台，一个“台漫”从上翻下。接着该盖叫天翻了，加一张桌子，他毫无思想准备，如果不翻，那就在观众面前输给了张质彬，这在戏班中，就叫“栽了”。如果硬着头皮翻，自己的腿伤刚愈，弄不好腿就要折断，这个风险太大。台下观众一个劲叫好，逼得他不能多考虑。好个盖叫天，他是从来不服输的，他不但翻，而且要超过张质彬，他关照检场的给再加一只椅子，这就成了四张半桌子了。这时，台下炸了锅，都要看这对叔侄的比武较量。盖叫天不慌不忙上了四张半，从上面一个“铁门槛”翻了下来。这个动作比张质彬的“台漫”难度要大得多了，下地后再接跑圆场。

回到后台，大家都责备张质彬不该如此，这是非常严重的缺乏戏德的问题。张质彬自知理亏，只得长跪在盖叫天面前，向他赔礼请罪。

由这件事可以想见，过去戏班中互相竞争、较量的激烈，虽是亲叔侄，也不例外。盖叫天是从不在困难、挑战面前胆怯、退让的，他勇敢地迎接一切挑战，在这些大大小小的挑战中，他进一步锻炼了自己，锤炼了艺术。艺

高人胆大，只有高超、精湛的艺术，才能永立不败之地。

盖叫天还创排过一出戏，名叫《李家店比武》，这是写黄三太与窦尔墩在李家店比武的故事。戏中盖叫天饰黄三太，窦尔墩由他的三子张剑鸣饰演。传统老戏黄三太是勾老脸，他改为俊扮，挂髯，戴鸭尾巾。张剑鸣的窦尔墩，因为年轻，不带髯口，勾蓝脸。二人在比武时，有一绝活。黄三太敌不过窦尔墩，暗发甩头，盖叫天在这里掏镖掷向窦尔墩，窦用双钩一交叉恰恰把镖夹住。这个动作要二人配合得好，一个掷得是时候，过早、过迟都不行；而且方位、高低、快慢都有讲究，一定要夹得准。他们父子为在台上表演这一招，私下练了许多时间，花了不少工夫。

除以上这些由他主演的戏外，他在丹桂与天贻搭班，作为剧场的基本演员，当剧场邀请外面角儿参加演出时，他有义务为外来的角儿配戏。演的虽是配角，但他也能把配角的戏演出好来，如前面提到的他在《请宋灵》中饰岳云，八个靠将，就数他最出众。杨小楼来沪，他与杨合演《莲花湖》，杨小楼的胜英，他的韩秀；在《青石山》中杨小楼演关平，盖叫天扮大马童，二人配合十分默契，盖的马夫开打有绝招，身手矫捷，时时博得观众叫好。

上海当时有一位著名武生杨瑞亭，他的腿功甚好，人称“杨一腿”，他与盖叫天合演《四平山》，杨瑞亭的李元霸，盖叫天的裴元庆，李元霸是正角，但盖叫天的裴元庆并不比他逊色，他手执双锤，锤功比杨瑞亭的李元霸还要好。观众说，戏分人唱，盖叫天倒反成了正角了。

师法造化

盖叫天在艺术上热衷于创造，在他许多新创的剧目中，各有新颖的艺术表现，没有新招不演出，这成了他演剧的一个守则，甚至当阮囊羞涩，家中等米下锅的情况下，剧场来邀他演出，要他上演新戏，他也不肯违背自己立下的这条守则。

他追求前人所没有的东西，他时时不忘创造。什么是他的创造源泉？生活，客观世界的一切景象都是他取之不尽、用之不竭的源泉。

青烟，这在一般人的眼中是不会被注意的事物，但对盖叫天来说，却富有无限美的因素。他常静坐在香炉边看青烟袅袅，无风时，一线直上，微风过处，迂回盘旋，千周万曲，变化出万般姿态。他从中产生身段与舞姿创造的灵感，从而丰富了他的表演，形成盖派特有的美的形体动作。

我们在前面曾经提到，他在《劈山救母》中炼斧的表演就是受祭神时焚烧黄表纸的启示而创造的。他在《乾元山》中的舞圈，就是看到车轮脱轴，落地滚动情景，才使终日苦思的难题有了解决的办法。他的霸王造型是借鉴于偶然发现的门神画像……他就是这样向生活借鉴、学习，完成一次又一次的创造。

当然，他有着既敏感，又非常善于观察生活的能力，他有许多表演，就是借鉴动物，吸取动物的特点，按照舞台的要求给予变化而成的。

盖派名剧《恶虎村》，在“走边”中，盖叫天创造了一个非常优美的身段，名叫“鹰展翅”，表现人物在夜行时，俯身透过树丛仰望天色的形状，舞蹈性，雕塑感都非常强，成为后来武生表演中常用的身段，为武生创造一个新的程式。

这身段就是从苍鹰展翅的形态上演化出来的。

盖叫天中年时养过一只老鹰，当时他想编演《满清三百年》，设计在戏中一位民族志士，行刺摄政王多尔衮，深夜潜入王府遇到府中豢养的两只凶鹰，与鹰展开搏斗。这个大胆设想如能实现，一定会受到观众欢迎。为此，他喂养了两只老鹰，先用链条缚住鹰的脚，渐渐驯养熟了，就去掉链条，在院子里，盖叫天手拿宝剑，剑头挑着一块肉，舞动宝剑引逗老鹰啄食，老鹰随着宝剑上下翻飞，就像是在格斗一样，他打算练成后搬上舞台。

可是不巧，他生病了，一病数月，病中老鹰无人看管，栖息在屋梁上，鸟粪弄得满地，家人都十分厌烦。

等盖叫天病体稍愈，他起床到院中散步。老鹰见他来了，日久生疏，野性复发，突然从梁上直扑下来，冲向他面前像是要啄去他双眼。盖叫天连忙闪身避开，同时起了一个“云手”，上挡下扫，把它们挡回去了。

经过这意外，他家人认为这鹰不能再养了，就瞒着他，偷偷将老鹰带到山上放了。

盖叫天与苍鹰搏斗的设计虽然没有实现，但他却从喂养过程中观察到鹰的种种姿态。当鹰从天上盘旋降落在树枝上时，它的双翅展开，渐渐落下，同时不住地回首四顾，这瞬间，就是盖叫天创造“鹰展翅”的源泉。

对猫，他也有很独到的体会。

他说：“猫在安静地坐着休息，见了生人，它就吃惊，全身收缩，很警惕地盯着你，防止可能加到它身上的打击。如果你向前走，它就更加紧张，准备逃跑。离人太近，它可能从人的头上跳过；离人较远，它就猛一转身，

一闪跑掉。”他把这景象用到戏中敌我双方对打的表演上去，认为“双方要显出互相警惕的神气，猫的这种特点就很有参考价值。有些人在舞台上还没有站稳，就慌慌张张地动手打起来，这是不行的。”

为了观察鸡的形态，他有意要寻觅一只理想的公鸡，可是一时难得。那年他从北京演出归来，中途夫妇二人去泰山游玩，见一农夫手提一只大公鸡在叫卖，这鸡的一身羽毛长得秀丽似锦，鸡尾高翘，鸡冠挺立，昂首阔步，十分威武。他见了很中意就买下了。不知火车上规矩，卧辅车厢是不准带动物的，违章罚款。盖夫人身上穿着一口钟的斗篷，将鸡笼藏在斗篷内，暗暗地上了车，以为就此可以带到上海了。不料天未亮，这公鸡竟报起晓来了，这一声鸡啼把盖叫天夫妇惊醒了。怎么办？还是盖夫人急中生智，把鸡笼擎出窗外，鸡啼也就听不见了。

他说：“鸡走路总是那样从容不迫，慢慢提起一只脚，慢慢放下去，又慢慢提起另一只脚。这当口，如果突然听到一点声音，它就突然停步，变成不动的塑型。像这样：一只脚缩在胸前，侧着头。鸡这种从动到静的动作，可以使演员的舞姿更丰富，更有变化。”

盖叫天还养过一只仙鹤。日久，驯服了，有时用一只小竹篮，篮中放几文钱，这鹤叼着竹篮，从金沙港的盖家飞到小集镇上的豆腐店。豆腐店老板认识这仙鹤，便取过钱，放两块豆腐在篮内，仙鹤再叼着竹篮飞回金沙港。

有一次，盖叫天在教次子二鹏一套三合剑。要求剑与身合，身与神合，剑、身、神三者浑成一体。正在这时，那只仙鹤突然从院中草丛中发现一条蛇，伸头啄了一下，啄后又缩回了头来，一个转身，一拍翅膀，重新注视着蛇。这蛇被啄后，忽然将身子盘成一团，头从身子中昂起，双目怒睁，凝视着仙鹤，随时准备应付对方的进攻。

盖叫天看到这里，忽然来了灵感，抽出宝剑舞将起来，把刚才鹤与蛇斗的景象化成：出剑，迅速收剑，回身三步，一个转身重跳，单腿落地，左手搁在左膝上，右手握剑贴胸，卧身前倾……

就这样，他从鹤蛇相斗中，演化出一套剑舞。

又一次，盖叫天教了二鹏《乾元山》，父子二人沿着苏堤散步，走到西泠桥畔，见桥头湖边一棵小柳树，迎风而立。一阵风吹过，柳树先是前后摇动，接着风大了，柳树随风来个三百六十度的大转动。看到这形状，盖叫天忽然想到他教二鹏《乾元山》中的一个身段。这个身段有一句唱词：“绿柳斜吹阳。”哪吒唱时，原先教的身段是：左手一打枪，右手向前一指，这是一个很普通的身段，不说明什么，也不精彩。现在看到柳树在风中摇曳生姿，不正是这句唱词的绝妙写照吗！于是，他回去拿起枪与乾坤圈，踩着刚才的意境，试着比划起来：左手执枪，右手拿圈，先将身子向前一探，随着往后一闪，再跨左腿，一转身使一个“射雁”（仰面朝天，上身与地面平行），就像杨柳在风中前俯后仰一个大旋转一样。这就把“绿柳斜吹阳”的诗情画意充分表达出来了。

他在街上溜达，走过一家切面铺，看见切面机上缓缓转动着一条匀称的面片。他联想到武生身上的大带，如何把踢大带这常用的动作，踢得像面片似的，既匀称又有弹性？想了很久，首先要改制大带，一般大带下面的穗子，

王朝闻：《访问盖叫天》。

王朝闻：《访问盖叫天》。

两边只有两根单穗，他在两边再各加一根，总共就有四根了。宽度增加，分量也加重了。再锻炼脚上的功夫，练得像双手一样灵活，这样，他的大带踢上去，挥洒自如，飘逸潇洒，给人以异常的美感。

盖叫天在《狮子楼》中，武松大街小巷去寻找西门庆，为兄长报仇，只是不知他现在何处，后来从西门庆的小厮楞儿处得知西门庆现正在狮子楼时，血刃仇人的时机已到，情绪猛然高涨，这时该用什么形式来表现？一般甩罗帽还不足以表现人物内心的激烈。为设计这段表演他想到平时在院中看到的大黑蝴蝶，在花枝上展翅飞舞的形状。他就在这基础上加以变化：武松听说西门庆在狮子楼，顿时将敞开的褶子，一个大甩，转身，再双手收褶，将大摆拉开。又一个转身骗腿，顺着转身的势头，把大摆往头上一甩，扯平，蹲身，变脸一亮。这一连串的舞姿就像上下翻飞的大黑蝴蝶，把人物按捺不住的怒火淋漓尽致地表现了出来。

江南名丑刘斌昆年轻时常与盖叫天在一起，有一天他与盖在街上溜达，看见一个捏面人的，用五彩软面捏出各种人形，也有戏中人物。盖叫天很感兴趣，说这里也可以有所借鉴。于是把捏面人请到家里，要他们再去邀请几位同行来，给他们一些钱，请他们每人捏一个武戏人物形象。捏好后插在院中葡萄架上，与刘斌昆二人逐一研究，从中吸取有用的东西。

盖叫天这种师法造化的创作方法，使他的创造丰富多彩，大大提高了他的艺术表现力。因此，他在生活上也养成了一种喜欢收藏“古董”的癖好。他之所以在古董上打上引号，是因为他并不以古为宝，而是以形态为重，只要形态特殊，有美感的，他都要。所以他收藏的往往是些“假古董”，佛像、雕塑、香炉、茶壶……家中堆得满坑满谷，这些都是他创作的资料。

第四章 由博返约返朴归真

《狮子楼》折腿

1934年，盖叫天四十七岁，在他生活中发生了一件十分意外的事，这件意外事使他经受了异常痛苦的折磨，包括肉体上的与精神上的，但也在他艺术道路上带来巨大的影响，他在痛苦的熬炼后，进入一个新的天地。

前面说过，盖叫天成了名以后日子也不好过。因为在艺术上他有自己的主张，不愿随波逐流；在生活上，铁铮铮的汉子，不肯趋炎附势；在业务上，要求保持自己艺术的自由和独立价值，不受控制。就这三条，在那魑魅魍魉当道的上海滩，就只能日暮途穷，受到剧场老板们的排斥，很难得到演出的机会。他只能到江浙的小码头如宁波、舟山、无锡等地作一些短期的演出。因此，从一九二三年到一九三三年，差不多十年时间，他就是在这样困难的情况下度过的。他的生活，经常靠典当借贷。他为自己的当时生活作了一个自嘲的譬喻：“当当，当叮当。”他将舞台上打小锣的声音，用来说明生活的拮据。所谓“当当”，就是将衣物送进当铺，俗称叫“当当”，正与小锣敲打的声音相同。当票到期，不赎，衣物就当没了。如赎不起，也有办法，就是将利钱补上，可以再换一张新当票，延长衣物的当期。哪来补利息的钱？只有另外拿衣物去当，将当来的钱去补那张要满期的当票。这叫“当顶当”。

盖叫天是很乐观和幽默的人，尽管生活艰难，但他还风趣地用小锣声音来形容自己的处境。

可是他对练功，却从无一日懈怠。苦归苦，练归练，这也许是对艺术的热爱给予他战胜一切艰苦的力量。

在固守十年之后，他终于有了一次在上海演出的机会。

一九三四年五月，上海大舞台与他签定合约，邀请他演出一个时期。他贴出的戏码是：头一天《恶虎村》；第二天《一箭仇》；第三天《武松》，都是盖叫天的名剧。

在演出《武松》时，其中《狮子楼》一场，剧场老板不按老戏的演法，为了争取观众，自作主张给搭上布景：一座漂漂亮亮的狮子楼。事先，盖叫天不知道，直到演出扮戏时，才发现，按盖叫天的脾气，这种只为赚钱，不顾艺术的市侩做法，他是决不同意的。但演出已经开场，要更换也来不及了，再加上十年困守，今天终得演出机会，不能再一味依着自己主张，不得不迁就一下。于是只得忍着性子，硬着头皮把戏演下去。

《狮子楼》是武松替兄报仇，与西门庆二人仇人相见，分外眼红，这里有一场恶斗，观众都屏息凝神注视着这场你死我活的搏斗。

舞台上，西门庆见武松上楼，将酒杯向他掷去，武松用刀将酒盅挡住，二人打将起来，西门庆不敌，从窗口跃下，武松紧接在后，也要越窗跳楼。盖叫天走在这摇摇晃晃的布景上，心中十分恼火，但仍得忍住这口气。可是再一看，这个狮子楼的窗口，并不大，舞台上的布景能有多大的地位。窗前是一排窗栏，上面是屋檐，留下的窗口只有几尺高。跳低了，脚绊窗栏；跳高了，头碰屋檐，而且，这时西门庆已经先跳下去了，容不得犹豫，只有一条路：跳！盖叫天心一横，用了一个“燕子掠水式”，一下蹿出窗口。就在他蹿出窗口时，他发现先下地的西门庆还躺在那里，这可是惊人的意外。那天扮演西门庆的是陈鹤峰，按规矩，先下地的人要向前翻身，留下地位，让后下来的演员有个落地的地方。那天不知怎么，他下地后仍躺在原地不动，盖叫天发现后，怕自己砸着他，他不死也伤。为了避免这惨祸，他在半空中，

将身子向外再用力一偏，躲过陈的身体。可是，他落下的地方，不是地板，而是舞台伸出去的部位，那部位是水泥浇的。当他落地时，只听见“喀嚓”一声，他的小腿骨折了，断骨从靴子里直戳到外面来。

盖叫天像被刀子捅了一下，直痛到心里。

他立刻想到：我台上演的是武松，武松不能在人面前躺下，我不能让英雄出丑！

想到这里，他咬紧牙关，依然用金鸡独立式，亮了一个英武的相。观众为他这惊险的一跃，报以热烈的鼓掌。

这时，只见黄豆大的汗珠从他脸上冒了出来，他手执钢刀兀立不动，后台的人不知出了什么事，他伸出三个手指一捏，掐断了锣鼓，暗示“闭幕”，检场的赶紧落下帷幕。等大幕落下，他方才不支倒地。

盖叫天的腿断了，但留在观众心目中的却依然是一个完美的英雄形象。

当后台经理向观众说明，演员受伤，不能演出时，全场观众起立，鸦雀无声，静止片刻，一个个心情沉重地退出剧场，没有人吵嚷要退票。他们从没有见过这样认真对待艺术的演员，他们为他的坚强性格所震慑。

后台当即将他送到一个伤科医生处，医生给他敷上石膏上了夹板。他休养好久。伤好了，要拆夹板了，他怀着很大的希望，等待伤愈重返舞台。

可是，拆开石膏与夹板，他大失所望。原来那个庸医把他的骨头接歪了，这样的腿还能演戏么？他恨得咬牙切齿，问医生怎么办。

医生说：“木已成舟，有什么办法，除非是断了重接。”

听了这话，盖叫天再问一句：“可以重接么？”

医生说：“当然可以，只是现在生米煮成熟饭了。”

盖叫天气愤地说：“好，你给我重接！”说着，将腿向床杆上猛力一砸，只听“喀嚓”一声，刚接上的腿又断了。

这举动完全出乎医生的预料，他吓呆了，铁青着脸，半晌说不出话来。这样勇敢的人，他还从未见过，他为这惊人之举吓闷了，这病他不敢再治下去，乘人乱之际，拿起药包，溜走了。

后来，家人再把盖叫天送到仁济医院，由骨科主任陈澄医生为他治疗，重新将腿接好。卧床八个月，方才愈合。

在这件事上，我们曾多次听他回忆，他总是埋怨剧场老板，只顾赚钱，不问演员死活，可他从来没有半句责怪扮演西门庆的陈鹤峰。

腿伤虽然愈合，但问题并未解决，他又面临新的困难。

八个月的卧床，他变成了瘫痪，全身动弹不得，这样还能演戏么？看样子他真的要告别舞台了。可是他怎么也不能想象，他必须与他心爱的艺术分手。他想起幼年学艺，冰天雪地和骄阳如火下的练功，老师抽打的鞭子，一道鞭子一道血痕。出师后的搭班演出，杭州演出折臂，在“学到老”碑亭前暗暗立下的誓言，在舞台上呕心沥血编新戏，创新招，每一出戏都是他的血和汗水浇灌出来的。为了构思新招，日夜苦思，神魂颠倒，真是废寝忘食。有了新的构思，要搬上舞台，化无形为有形，又得付出多少汗水。深夜，大家都入睡了，他却要利用这万籁俱寂的时刻，在马路上，在路灯下，苦练不已。他问自己，这是为什么？为名？为利？都不是。当然，他也要吃饭，要养家糊口，要生活得体面些，潇洒些。但他知道，这都不是他的最高理想。因为如果是为这些，他早可以与世道妥协，与剧场老板拉手，他们也会要他的。但他没有这样做，甚至相反。所以他觉得自己要求的不是这些，他感到

生活中，有一种诱发他产生不断追求的力量，这就是艺术，是他终身为之献身的事业——京剧。

我记得他曾经给我说过他为什么要唱戏的事。

有一次，我们对坐闲聊，他忽然问我：“你知道我前生是干什么的么？”

我为他这突然而来的问话懵住了，他前生是干什么的？这大概是在说笑话，因为，他是常爱说笑话的。

他见我回答不出，就说：“告诉你吧！我前生是个和尚，苦苦修行了一辈子，没有享过一天福。死后，阎王爷看我可怜，就问我，来世想当什么，他可以尽量满足我的愿望。我修行一辈子，皇天不负苦心人，总算有了出头日子了，十分高兴，尽量想来世当个什么人才好。员外、财主、秀才、状元、将军、宰相……什么我都想当，一时拿不定主意。阎王老爷见我犹豫不决，就说，我给你下个决断，你去唱戏吧！这样，你什么都能当了！所以我今生就当上了演员！”

听了这番话，我不禁哈哈大笑，觉得这是个非常有趣的笑话。

但是，过后细想想，这岂止仅仅是一个笑话。盖叫天这样沉迷在戏曲艺术中，他像是天生就是个唱戏的，他的先天与后天如此统一，浑成一体，在这世界上，几乎很难再找到像他这样痴迷于戏的人，他的生命就在于戏，戏就是他赖以生存的生命之源。因此，也许只有用这个“笑话”才能解释他与戏曲艺术的奥秘。

因此，像他这样一个人，要他毅然断绝与戏的关系，从此告别舞台，这是可能的么？

当然不能！所以他一定要战胜病魔，重新站起来。

如何才能站起来？得想办法，他想啊想啊，忽然想到《蝴蝶梦·大劈棺》中的纸人“二百五”。演出时，庄周用扇子扇它，一扇睁眼，二扇张口，三扇起步，一点一点，由小到大，动起来了。又想到一个人起床，先是头部朝前昂起，然后带动肩部、胸部、腰部，使整个上身坐起来。这也是由小到大，逐渐增进的行动规律。他就按着这办法，在床上试行锻炼。开始，昂起的头不能持久，刚抬起就倒下了，慢慢地可以持久了，上身也带动了，终于能坐起来了。试验成功，增加了信心，继续锻炼，最后终于能站立起来了。但不能移步，再经过一个时期，居然能走动了，恢复了健康，他说不出有多高兴。

行动虽然恢复了，但他发现他的“功”毁了。唱戏必不可少的是腰腿功夫，特别是他唱武戏的，离不开腰腿。他再度落进失望的深渊。有人劝他：年纪也差不多了，算了吧。有人说：孩子们也大了，把他们培养起来，登台演出，赚钱养家，你当老太爷，享享清福吧！

这些话他都听不进去，不演戏过安闲日子，决不是他能接受的，他不是这样的人，他活着一天，就要演戏。

他下决心重新练功，把失去的“功”再找回来。于是，他又开始艰苦卓绝的练功。

两年后，他再度在上海更新舞台登台，演出的仍然是《武松》。观众听说盖叫天伤愈登台，都争着来看这位勇敢的艺术家的表演，当演到《狮子楼》时，盖叫天不但功夫未减，相反演得更成熟，更完美了。

观众掌声雷动，这掌声代表观众对他忠于艺术，坚韧不拔的毅力和顽强的战斗精神的无上崇敬。盖叫天再次获得了艺术生命！

张家的规矩

演员与舞台的关系，在一般人的心中是难以体会的，因为一般人都只是个旁观者，对于舞台上的成败得失与切身的利害，那种血肉相连的关系，只有从事这项工作的演员，才能深察其中的甘苦。关于这，盖叫天有过一段叫人听了痛心的谈话。他说：“在旧社会，唱戏的没几下真功夫，上台砸了，那可了不得。流氓、地痞要向你丢瓜皮、果核，戏院老板不但轰你走，还要用水洗洗院子，说你把他的台弄脏了。有些同行也瞧不起，不肯和你搭班配戏，叫你走头无路。因此，这一砸，你算完了。但也有个别人，又怕砸了，又不肯苦练，就钻门路，拜老爷，唱几出下流戏给地主、资本家开心取乐，靠他们捧捧场，骗口饭吃。可是有骨气的艺人，就宁肯饿死，也不肯向地主、资本家屈膝求荣，哪怕在台下砸个千回万回，也得把真功夫练出来，露精彩的给观众瞧，这就叫：‘宁肯砸在地上，不肯砸在台上。’”盖叫天在大舞台演出《狮子楼》断腿的事，也是这种“宁肯砸在地上，不肯砸在台上”的精神表现。他虽然腿断了，但他演的武松没有倒下，始终是个持刀挺立的英雄形象。既保住人物的品局，又保住一个艺人的骨气，决不肯玷污半点舞台，简直可称之为“壮烈的”艺术精神。这不是一个平凡的演员所能做到的。这种精神的形成，非一朝一夕之功，要在平时一切艺术实践中，事无巨细都得熔铸进这种精神，日长月久，化成血肉，在突然面临非常境况时，自然水到渠成，迸发出耀眼的光辉。

就拿演员在台上失手、出错这类常见的事来说，演员难免台上不失手。内行的观众，懂得全面地评价一个演员，不以一次失手而以偏概全。可是外行的观众就不行了，你一手失，他倒好就上来了，使演员难堪，下不了台。遇到这种事怎么办？盖叫天的哲学是：“自己掉了自己拾起来。”也就是说，你在哪里丢掉荣誉，还要在哪里把它挽回，“哪里跌倒，哪里爬起来。”

当然，首先要做到不失手。为了不失手，台下要坚持苦练，务必练到十拿九稳，得心应手。大家都知道盖叫天的《十字坡》中有一个掷擲子的绝活儿，即武松与孙二娘对打时，武松将一把雪亮的匕首向对方猛掷过去，直插在孙二娘的头旁。这个动作非有十分把握不行，否则便要出事故，伤人。我看过盖叫天的《十字坡》，少说也不下十余次，但从未见他有过失手，也从未听说过他在这绝招上有过失手。这就是因为他下苦功练的结果。而且每次演出之前，总要仔细察看台板，部位，并试着练习数十次，从不掉以轻心。

如果万一失手，要设法补救，这补救的方法也还要与戏紧密结合。例如《四平山》李元霸舞双锤，如果不慎锤落了地，他认为不应该马上弯腰去拾。因为这时人物是骑在马上，这弯腰一抬，就离开了戏。应该翻身下马，拾了锤再转身上马，这样，一切动作都仍在戏里。

据说，早年盖叫天有一次在演出中舞棍，不慎失手，棍落地上，他并不忙着去拾棍，而是注视着棍，一边看一边左右各使了两个身段，然后用左脚踏在棍的中间，一搓，棍滚上脚背，再向空中一踢，飞起落下，用手接住。灵敏、神奇，观众不但不为失手喝倒彩，反而为他的即兴创造喝彩不迭。

这一手后来被用进《飞云浦》的戏里。武松发配，走到飞云浦，张都监买通解差要害他。大解差趁他背身时举棍就打，武松早有戒备，用手接住，一拉一送，大解差跌倒在地，棍也脱手丢过一边。大解差爬起来要去拾棍，棍已被武松一脚踩住，他用力去拽，又被武松一脚踢翻，接着武松用脚将棍

一搓，棍上脚背，再一踢，用带铐的手将棍接住。这个开打很别致，也很有生活，可他却是在一次偶然的失手中创造的。这看似是偶然，但又有它必然的因素，如果演员没有对待舞台高度认真负责的精神，又何来这个偶然的创造？

盖叫天的三子张剑鸣（艺名小盖叫天），本在学校读书，但生性爱戏。盖叫天在断腿养病时，在病床上教他戏，希望将来多一个孩子接他的班，张剑鸣一出戏学的是《智取北湖州》，苦练单鞭，不知单鞭掉地多少回。后来林树森来探望，看见了，说孩子开蒙还是学《四平山》好。林树森与盖叫天是知交，林树森也是老三麻子的弟子，武功也好，主动提出让他来教，盖叫天也很放心。张剑鸣戏学成后，第一次登台，耍锤时，不小心锤失手落地。戏散后回到家，盖叫天问他：“掉了吧？”他低头不语，盖叫天不打不骂，给他二十个铜板，要他练台上失手的那一下子，要练一百回，练一回数一个铜板。以后，每天早上起床先练这一下，一天练九遍，直到保险不掉为止。

后来，张剑鸣又一次在杭州演出《金钱豹》，耍叉，叉头飞落台下，得了个倒好。回到家，盖叫天问他，他说这是道具出了毛病，自己不知道，是管刀枪把子的人的责任。盖叫天说：虽是管理者的责任，也是作为一个演员的责任，为什么上台之前不检查一下？当了角儿，太大意了，太松劲了。观众盯着你看，就看你像不像一个角儿，叉头飞脱，你能对观众说这不是我的责任，是管刀枪把子的事儿么？他要张剑鸣在哪儿跌倒，在哪儿爬起来。为了这件事，他训了儿子一整夜。他的长子张翼鹏，在上海演出已经成了红角儿了，台上出了差错，他照样把他叫来严加训斥。他说：“我们张家父子，有招无招，招数高低还在其次，要紧的是上场不含糊，不马虎，不偷工减料，这是张家的规矩。”好一个“张家的规矩”，没有规矩不成方圆，正是有了这规矩方才诞生一丝不苟的盖派艺术，方才出现《狮子楼》断腿人不倒下的惊人壮举。

病床上的反思

盖叫天《狮子楼》中断腿后，躺在病床上，一方面与病魔搏斗，无论如何也要养好伤，让断腿痊愈重新站起来；一方面想得很多，思潮滚滚。他想这场事故的由来，想人们对他的看法，想今后生活的变化，但更回过头去，看看自己所走过的道路。他过去一直忙着应付当前的演出与生活，很少有时间去仔细回想过去，现在，有的是时间躺在床上看日出到日落。他是个闲不住的人，身子虽然被迫闲下来，可思想却闲不住。

他想起小时候学《三娘教子》的情形。他饰演倚哥，放学回家，叫了一声妈，便嚷着要吃饭。三娘要他背出了书才能吃饭。他没办法只好背，可头一句便忘了，妈提醒他说：“曾子曰：‘吾日三省吾身。’”这句书，他虽然极熟，却始终不懂它的意义，每次在台上只是背戏而已，怪纳闷的。后来他向一位老先生请教。盖叫天说：“经他一解释，不但明白了词义，而且打开了我的心窍：为人做事，先得思想思想，否则，该往东的，你往了西；该涉水的，你上了山，越走越走不通，到头来晕头转向，说不定自己也栽了。唱戏也不例外，如果不想自己唱的是什么戏，戏的内容会给观众带来什么影响，那是戏唱人，人给摆布了，也丧失了演员自己的品格。要人唱戏，得学会想戏，先分析清楚这出戏的内容，他对观众是有益还是有害。我原本会唱《擒方腊》，可是武松却去和农民起义的英雄为敌，害得自己也失去了一只臂膀，活武松成了死武松，这出戏还能唱吗？”

盖叫天的代表作之一是《武松》，而且享有“活武松”的美称，但他的武松戏中就是没有《擒方腊》，其所以付之缺如，原因就在这里。

通过这“吾日三省吾身”的唱词，盖叫天认识到思想、自我检查的重要。盖叫天虽然没有读过书，没有接受过正规的文化教育，但他的知识与辨察力并不比有文化的人低，甚至远远超过一般所谓的读书人。

首先表现在他善于思考。他常说：“种地在耨，读书在讲，学艺在想。”种庄稼，收成好坏，主要依靠勤耕细作；读书欲求深解，主要靠讲解，辨析分明；学艺，师父领进门，修行在自身。这个自身就是要求自身领悟，掌握艺术的规律与特点，从而心明眼亮，艺有所得。所以他说学艺要勤学苦练，这没有错，但一味苦练，有时不但未练好，反而练傻了，这就是忘了练功更为主要的一条，就是：“想”。要边练边想，不断检验自己，哪些地方做对了，哪些地方还做得不够。而且不光是练形体，还要思考形体与内容的关系。他说，如果光苦练动作，不捉摸一下什么动作该挂什么神气，这样的练功，是“功练人”，不是“人练功”。功练人，光顾外面会，没有内心表演，这是不够的。不但要会，而且要有“精、气、神”，这才是“人练功”。

“功练人”与“人练功”的主要差别，就是在练功的时候是不是在“想”。

由于他在“想”，所以他非常善于发现问题，特别是一些舞台上常见的，而往往被人忽略的问题。例如：手执马鞭上场，打马三鞭，然后勒住缰绳开唱：“快马加鞭往前闯。”他说：既然打马三鞭，为什么又要勒住马头，你究竟是要马走，还是不要马走？

他想起自幼学戏：“要吃没吃，要穿没穿，还要给老师提壶端水，老师高兴了，方才教给你点拿手的玩艺儿。可是一干上这一行，就低人一等，在

社会上遭人白眼，六亲不认。好不容易挨饿受冻，闯浪江湖，在戏班中有个名位了，可又没有戏馆给你唱，即使给你唱，即使搭上班子，也非得让名角儿上戏，你只能陪着打下手，这就算瞧得起你了。等自己斗争着比上去了，该露一手了，社会各种势力又要来打击你，使你仍然挨不着好日子过。特别是上了年纪的人老珠黄不值钱，老板一脚就把你踢出戏院子，你只好蹲到荒郊野外的古庙里等死去。”

他就是这么过来的，而且看到将来悲惨的结局。

但既然干定了这一行，就得认真干下去，何况他热爱这一行，即使结局是悲惨的，他也至死不悔。

由此他再想到在艺术上的磨练与探索。

他总结出艺术创造的三个阶段：“从无到有，从有到无，从无到有。”他就是从这三个阶段过来的。

老师身上的玩艺儿，你本不会，是全无，你将老师的艺术学下来，有了，这是“从无到有”。

然后，将老师教的东西消化掉，以增加自己的营养，这是“从有到无”。

如果你学了一肚子本事，不会运用，烂在肚子里成了废料，或只知照抄照搬，跟在老师后面，板板六十四，亦步亦趋，这都不算成功。艺术就是要有新鲜玩艺儿，要继承前人的优秀成果，发挥自己的创造，把老师教的融会贯通，成为自己的，有了自己新的东西，这就是“从无到有”。

这三个阶段他都摸索着走过，为了不要“噱头”，不做“依人”（他把一味照搬老师东西的“艺人”叫做“依人”），为了争取新的观众，他尝试着做了不少创新。从剧目到表演，从造型到武打，这些新招也曾博得很多观众的赞誉，特别是为顺应时代，他也不断在演出上变化花样。机关布景，真刀真枪，真牛真马，魔术变幻，他都尝试过。这么做对不对？在反复思考中，他想起两件事。

一件是上海大世界的一位老职工的话。

这是一位在大世界当稽查的老职工，过去盖叫天在大世界大京班演过，离开大世界后，仍常去走动。有一次，他去大世界，这位老稽查对盖叫天说：“张老板，您是唱戏的，这艺术还是艺术，戏还是戏，它不能用戏法和魔术来代替，要是唱戏也放电影，观众去看电影不更好吗？”

盖叫天问他：“你喜不喜欢我的戏？”

他说：“我就因为爱看您的戏，才不愿您在五彩灯光下发愣！”

听了老稽查的话，盖叫天猛然一怔，他细细研究他的话，顿然大悟，他说：“我明白了，我还得从自己身上找玩艺儿，不能光靠台上的电灯泡，也不能再去靠真牛真马真汽车，也不能靠真刀真枪，究竟我不想真的杀人，……观众是最聪明的演员，也骗不了观众，有时也能被懵一阵，可不会老上当。观众的眼睛是照相机，是X光，能瞧到演员的心里去。你是真功夫，还是耍噱头，还是卖关子，还是‘洒狗血’，观众一看就明白。你‘试’得好，他赞成，你‘试’得不灵，他就反对。叫好和叫倒好，捧你还是嘘你，虽然也有雇来的‘啦啦队’，可大多数是铁面无私的裁判员。”

再一件事是：一位老行家对他说：“您什么都有了，就是缺少人物的个性。”听了这话，他联想：近年来演了不少连台本戏，机关布景，热闹是够

热闹的，上座也不错，“可行家们老在我面前嘀咕：怎么里面的人物那么多，我总记不住。”孙悟空、武松、黄天霸、史文恭、贺天保他们能记住，可是《年羹尧》，他化了很大功夫，可人家记不住。有说像《铁公鸡》里的向大人，有说像《封神榜》中闻太师，戏不演了，年羹尧也给忘了。他想：论功夫，我是真刀真枪真功夫，都搁在里面了，但似乎都白费了。

这是为什么？他深入思索，他想出一条道理：“黄天霸就是黄天霸，谁也不像他，他也不像谁！胜英、白泰官、甘凤池都和他不一样，穿戴差不多，性格可差得多，所以人们忘不了。年羹尧可是个大人物，从大将军降到城门官，故事也挺曲折，可为什么观众记不住他？人们提起我创造的人物，就说：‘盖叫天演武松、黄天霸真像’，其实他们谁也没见过武松和黄天霸，为什么说‘像’？因为人物有性格，也有说，他演过连台本戏《年羹尧》，真热闹，可就不说像，可见得，年羹尧的性格没出来。”

经过反复思考，回忆自己从艺几十年来的经过，他认为总结了自己的过失，肯定了既得的成就，更看到走过的弯路，以及在艺术创造中最大的障碍。他像行走在大海中的航船，看见了指引航路的灯塔，沿着这灯塔指引的航向，他更信心百倍地努力奔向前方。

他找到了走向艺术更高层次的途径。

《武松》六出戏——《打虎》《狮子楼》《十字坡》 《快活林》《鸳鸯楼》《蜈蚣岭》

盖叫天人称“活武松”，他的《武松》的确是把武松给演活了，不愧为盖派的代表作。从这些《武松》戏中（包括：《打虎》《狮子楼》《十字坡》《快活林》《鸳鸯楼》《蜈蚣岭》）。我们可以看到他塑造人物所下的苦功与创造方法。六出戏的表演，虽然各有不同，一出戏有一出戏的特点，但其所以能取得成功，自有它共同的东西。

首先，是演员与角色的气质相近。

很难设想演员与人物气质相差太大，能演好人物。盖叫天常说：“武生要有武生的气质。武生所扮演的人物大都是行侠仗义的英雄豪杰，演员要有点烈性，才能接近人物。如果一个人平时说话慢吞吞的，带着娘娘腔，上台能演好二花脸吗？”所以他认为，一个武生演员在日常生活中就要时时注意，培养自己的武生气质，平时练功就要勇往直前，不能怕疼怕痒，畏缩不前。他“不相信台下做不出来的人，台上会行”。即是去剧场看戏，别人可以歪着头，眯着眼睛，斜靠着，可武生演员就不行，要正身端坐，正眼看人。这样日长月久，方才可以培养出武生的气质。因为气质本身也不是天生的。盖叫天对自己就是这么要求的。平时，他无论是开会，闲谈，或是行路，总是站有站相，坐有坐相，做到站如松，坐如钟，从未见他有过猫腰撅屁股松松垮垮的形状。这是我亲眼所见的。为了演武松，体验人物性格，他过去每天头枕着单刀睡觉，尽一切可能让自己与人物接近起来。

其次，盖叫天非常喜爱武松这人物，他认为：武松是出自民间的一位草莽英雄，出身贫苦，为人刚正耿直，坚强勇敢，从不听天由命，任人宰割，而且爱打抱不平。为此闯了祸，被迫抛家别兄，闯荡江湖。后来又打老虎，杀仇人，除恶霸，直接与朝廷作殊死斗争，他这种不顾一切，除恶务尽的反抗精神，令人钦佩。他说“大家喜欢武松，我也喜欢武松，把这样一个流传很久，脍炙人口的英勇人物演好了，演真了，对上大家的心劲，多好！”

他热爱武松的性格，武松的性格也与他本人的性格相似。盖叫天出身贫困，累受折磨，在旧社会更常受压制，但他从不屈服，并养成了嫉恶如仇，爱打抱不平的性格。他从武松身上看到自己，更从自己的经历去认识武松，所以他对人物有旁人所不及的独到体会，从而产生不同于前人的创造。他与人物水乳交融，浑然一体。所以他说：“我把武松的事儿，当作自己的事儿，不是我在演武松，是武松的‘灵魂’附在我的身上。我一上台，身不由己，但是有己。”

这话说得何等的好！“身不由己”，是他整个身心都投入到角色中，一切按角色的逻辑行动。“但是有己”说明并没有取消演员的第一自我，这个“己”，包括自己的气质，不能代替角色的气质。而是将角色的气质溶化在自己的气质之中。

他对武松形象的创造，真可谓达到艺术上的主客观高度协调统一的境界。“功夫在戏外”，这是他经过多少年的求索，钻研，锻炼，终至使思想、性情、习惯、爱好、生活、技巧，揉合成一个整体所产生的结晶。

《武松》这些戏都是传统戏，盖叫天与其他武戏演员一样，从师父那里把戏学了下來，按照师父怎么教的怎么演。可是当他经过多年的舞台实践，尝尽演出的酸甜苦辣，他渐渐开了窍，懂得思考的重要，于是发现这些《武

松》戏有许多不合情理的地方，例如把武松演成嗜酒如命的酒徒，景阳岗上醉酒睡大觉，等等。过去为什么演得心安理得？他分析原因有三：一、从师父那里学来非常不容易；二、观众没见过好的，你只要功夫好，观众是真喜欢了，不想改了。三、自己改不出来、也不许人家改，谁改就反对。他自己解剖自己，认识到这是不求改进、停滞不前的主要内在原因。因此，他感到虽然喜爱武松，但并不喜欢这些戏。

思想的开放，启动他艺术创造上的开放。他以“书文戏理”为准则，重新审议这些戏，一出出，一处处，从结构、情节、对话、表演、造型、锣鼓、开打……以至一个细节都逐一加以推敲，细琢细磨，从而彻底改变了这些戏的内容与形式，脱胎换骨，出现了崭新的面貌。

在整理，加工，再创造的过程中，同时促发他的美学思想的创建。这些戏中，我们可以从不同方面看到他以生活为基础，以塑造人物为中心，正确处理生活与艺术关系的辩证思想，美的准则等等一系列的创作方法与美学思维。

因此我将用较多笔墨，逐个分析、介绍他在《武松》这六出戏中的艺术创造与成就。

《打虎》这出戏，他在原有基础上作了很大改动（其他武松戏也都是如此）。原剧前面有“酒楼”，表现武松吃酒的醉态：还发酒疯，打店保，出了酒店，跌跌撞撞过岗，醉态朦胧竟在半山岗大石上睡着了。老虎出来，在他身上嗅嗅，还要用虎须去搔痒武松，武松翻了个身又睡着了。这种演法，他很不赞成，认为武松虽然喜欢酒，但不是嗜酒如命的酒徒。他是久离家乡，一心要见拉扯他长大的哥哥武大郎，他们弟兄感情甚笃，所以他根本无心思饮酒，在酒店中只是息息脚，喝几杯提提精神。后面《快活林》中，还有表现武松吃酒的戏。而且昆腔本中戏词写得文绉绉，出场时唱“老天何苦困英雄，二十年一场春梦”，盖叫天说：“武松既然是英雄，怎么会感到二十年来像做一场春梦呢？”喝酒时唱“鹦鹉杯浮琥珀光浓……”武松不是文化人，怎么唱出这样词句？大碗喝酒，哪来什么“鹦鹉杯”？这些，他都认为不但符合人物性格，而且有损人物形象，一概删除，并确定从酒后过岗演起。

在《打虎》中是武松第一次与观众照面，为此一定要慎重处理人物的第一次出场“亮相”。这个亮相不能是一般英雄姿态，必须与戏，与生活相结合。一、武松正在行路，戏中他不是说“趁天色尚早，就此闯过去”么。二、武松喝了几杯酒略有酒意。为了表现这两个特征，完全静态的亮相便不适合。但亮相本身便是动作的静止。如何使这矛盾得到统一？他首先在外形上去接近角色。武松戴黑软罗帽，着薄底靴，穿黑侉衣，扎紫大带，身上黑褶子。因为喝了酒，一路走来，发热，穿不住，斜披在身上，一只手臂露在外面，用衣襟的一角和挽过来的一只袖子系在腰间，打上一个结。这是一个行路的打扮。出场时，左手挽褶子，右手拽哨棒，在锣鼓“台台呛，答台”的“答台”声中，站丁字步一亮。虽是静止的“站”，但却要露出是走路的样子，这是“静中有动”与“动中有静”。脸上是英武之相多于醉相，酒意不能没有，但不能太过。整个演出都把醉意与英武之气二者之间的分寸掌握恰到好处，而且要从头至尾贯串在整个戏中，不能一会儿醉了，一会儿又不醉了。

武松时景阳岗有虎，是将信将疑，因为归家心切，决意要走。在猝然遇虎时，是难免要“惊”的，因为老虎毕竟是想吃人，虽是武松也不能不惊。不能因为是英雄，见虎也不惊，但不能惊慌失措，表演时要“惊而不恐”，

“惊而不慌”。这一节戏在表演上是个要点，为了增加观众的印象，他设计了人物“惊”的表演：武松一见虎，抽了一口冷气，往后一撤步一倒棍一甩罗帽，亮了一个“骑马式”。人物紧皱双眉凝视老虎，因为抽了一口冷气，所以嘴角往下搭拉下来。这是罗汉相，是他从罗汉塑像中吸收创造的，充分体现人物乍见老虎的神态。

至于打虎，有许多打法与身段，气氛紧张、精彩纷呈。他的打，舞姿不断变化，而且下下有招数，不是胡打一气。在每个招数中，抽、撤、进、退，抑、扬、顿、挫，节奏分明，同时出感情。他十分强调，人要与虎感情交流，不要以为人与虎不同类没有感情交流可言。老虎要吃人，人要保卫自己，一场你死我活的斗争，彼此感情怎能没有呼应？例如人虎相持，武松脸上表现出找对策，想怎样一下子把虎打死；虎一面进逼，一面也在想怎样一下子咬死武松。武松打虎，能否抓住观众，主要就看人与虎之间的感情交流。由此产生一切身段、打法的变化。

在举棍向虎作一最着力的一击时，他一反表演的规律，不考虑身段的配合，只是看准了，高举棍子，朝虎背上山崩地裂地砸了下去。他把这叫做“倚相”。就像农民种地，高举锄头一样。一讲究姿势，表现不出情绪，反而冲淡了气氛。“倚”在这里反而成美了。

最后，老虎被制服，武松亮了一个“打虎式”的相，表示大获全胜。这个相是骑马蹲裆，右拳高举，左拳垂下，虎躺在地上。按生活，人物的面部应对着虎，双目注视着虎，但这样，观众看不出人物俯首向下的面部表现。所以，在这里，他改变了一下方法：双眼下视地上的虎，可面部却抬起冲向观众。这样既符合生活，又照顾观众。这种表演方法，也是盖派所特有的。

《狮子楼》是《武松》戏中一折。如按本戏演，《打虎》下来还有游街遇兄，归家见嫂；戏叔、挑簾、裁衣、毒死武大、访九、杀死潘金莲、告状等情节。

《狮子楼》演的是武松替兄报仇，杀死西门庆的故事。盖叫天认为，这件事正是武松性格的表现，换了别人就不会有这样的事发生。因为他是个血性汉子，生性刚烈，有仇必报，不管王法多么厉害，他也要铤而走险，为兄报仇，手杀恶霸。因此要演出人物的内心活动与正义思想，不是一般的游侠人物。

这出戏实际上是写武松对王法幻想破灭的过程，他原先想通过正常的法律途径，状告西门庆，替兄报仇。没有想到官府站在西门庆一边，反而将他责打四十大板，赶出公堂，原告成了被告。这是他万万没有想到的事。这一来，把他对王法的幻想彻底破灭，被迫采取激烈的报仇行动。这个转折，在人物来说，是一次思想上质的飞跃。戏就在这矛盾的风口浪尖上开始，因此，出场是一个表演上的关键。如何创造适当的表现形式？

按人物内心活动来说，武松挨了四十板，被赶下堂，他不但气坏了，也弄糊涂了，官府竟有这样办事的？天理何在？眼看兄长的仇报不成了，怎么办？又恨又急。这里完全可以用十分强烈的动作，来表现人物愤怒的感情。但从戏的层次结构来看，一上来便如此火爆，这下面的戏如何演？

这里，盖叫天不按一般出场的程式，他不在姿势上多考究，按照人物可能有的神态来表演。在〔乱锤〕声中，武松一手拎着敞开的褶子，一手拿着状纸，两眼直愣愣地呆望着前面，似乎走出官衙还不知道，然后在猛烈的“呛！”一锣中，突然转身，欲再闯进衙门与官府辩理。但被士兵挡住了。

这里不用〔四击头〕，不用“吊毛”等带有强烈意味的舞台动作，但却给人感到人物内心强抑的怒火，隐而不显，含而不露。对这他有很精辟的见解。他说：“我们平常都用强烈的音乐去托火爆的身段，紧打紧走，这是相应的，一般都能得到相得益彰的效果，但这并不等于说，定得用强烈托强烈，才能显出强烈。有时若能更提炼一层，不是相应，而是对比，效果也许会更好。……〔乱锤〕声音很强烈，而且在出场之前就乱起来了，台下给〔乱锤〕这一吊，不正等着武松紧打紧走来一个特别火爆的身段么？但出乎意料，武松的动作仿真，平平常常。这个仿真，看起来没什么，只因〔乱锤〕这一托，一对比，没有什么里头就有了什么，平平常常的身段动作就显得不一般，给观众的印象就会更强烈一些。”

这时他方才感到被责四十板子的痛，但他不过分渲染，只是水袖一搭拉，轻抚一下。英雄也是人，也痛，但心情不在这上面，而是在想如何报仇，这个表情很含蓄。

戏中士兵是个重要配角，正派、有胆量。全部《武松》中，除张青哥嫂外，武松只有一个半朋友，士兵一个，还有半个是施恩。士兵在戏中起点火作用。武松原本就是那么想的，经士兵一说，正合上他的心意，立即采取了意见。并不是士兵比武松聪明，没有士兵，武松也会走杀西门庆这条路的。有了士兵，戏有交流，也更好托出武松的思想。盖叫天的演出，正确地表现二人之间的关系。

为了细微刻画人物，逐步将戏引向高潮，在狮子楼前，演出分五个层次。

第一个层次，武松被逐，心乱如麻，士兵提醒他：“那西门庆难道说还胜似那景阳岗的猛虎不成？”这一点拨，对上武松的心思，自己思想原来被“王法”管住了，要报仇就得不顾王法。武松起了杀人心。

第二个层次，主意定了，可哪里去找西门庆？又是士兵指出花街柳巷去寻找，武松将状纸撕毁，表明他对官府王法的幻想彻底破灭。

第三个层次，从小厮口中得知西门庆现在狮子楼上。仇人有了下落，武松心中怒火爆发了。

第四个层次，正因人物怒火立即将如火山似的爆发，人物情绪已达到相当的强度，不能一味听任发展，需要一个缓冲，但剧情却需要更强烈的节奏。采取什么形式才能使剧情与表演二者之间的矛盾得以统一？他采取“欲擒故纵”寓动于静的绝妙处理——静场。外形一切静止，却带来更猛烈的效果。但这又必须基于人物的性格。因为武松为人胆大心细，思想有了头绪，人也沉着起来，对问题考虑更具体。例如杀了西门庆何人作证？狮子楼有无埋伏？杀了西门庆以后怎么办？等等。这些人物在沉思中便是“静场”的生活依据。剧场这时空气似乎也凝结起来了。

第五个层次，士兵误会了，呈上钢刀，有意激他一激。武松一见钢刀，脑中怒火突起，一甩罗帽，“呼哧！”一声脱下褶子，接过钢刀，将褶子交给士兵，向士兵一拱手，奔向狮子楼。他的脱褶，洒脱而又刚劲有力，显示人物毅然的决断和内在的汹涌的复仇之火。没有这功夫独特的脱褶动作，这静场的效果也是无法完美达到的。

这个脱褶全身纹丝不动，只听“呼哧”一声，如同撕下来一样，既轻巧，又有力。脱下后，什么时候交给士兵也有讲究。要迅速交付左手，右手先接刀，左手再把褶子“丢”给士兵。

如果先交衣服，再接刀，气势就不圆满，报仇神态就松了。士兵要腾出

手来接衣服，再递刀，戏就更松。而且要用“丢”，不是一般的交付。这些细节都是不能忽视的。正因盖叫天对之有深切体会，才能有如此精确的掌握，使之既符合武松思想，符合生活，这一切又都融铸在高度的技巧中，因此，也才美。哪怕是戏中一个极小的细节，也不轻易放过。

在《武松》戏中，他有三处“脱褶”，但每次都有不同。《打店》脱褶是为了打架方便，脱得干脆、轻巧。边脱边注意门外的动静。《快活林》中脱褶，因喝了酒，有了醉意，带有寻衅意味，脱下后，脚下还有一个小踉跄。《狮子楼》脱褶为了杀人方便，浑身有包不住的怒火，力度、感情与另外二种均不同。

狮子楼上仇人相见分外眼红，争斗也达到白热化程度。二人相持，通过反弹如箭的简短对话之后，双方展开一场生死决斗，快如流星的“夺刀”，虽快但干净，手眼手法步丝毫不乱，最后武松将西门庆掐住脖子，一刀杀死。

整个演出表演的是人物从怨到恨到怒的积蓄与发展过程。那股复仇之火，在地下汹涌奔突，最终迸发而出，二十几分钟内，不给人片刻喘息，一气呵成，达到震人心魄的效果。

这戏，原先的演法是：武松被西门庆打昏了，倒在地上，是武大郎阴魂出现，用扇子扇醒武松，帮他打死了西门庆。以武松的勇敢、威武竟会败在沉迷酒色的西门庆手中，这实在是不合情理。

在狮子楼上，老的演法是武松上楼，避开西门庆掷来的酒壶，二人上桌架住念〔扑灯蛾〕：

武松：武二上楼台，刀劈楼门开，四处去找你，尔在此把筵排。

西门庆：武二好大胆，酒楼把命赶，杀人要偿命，父债也要还。

武松：非是我大胆，酒楼把你赶，你害死我兄长，你……霸占潘金莲！

西门庆：霸占何妨？

武松：呸！你好大胆！

这些繁琐的台词，盖叫天都加以删除，重写，经过整理与舞台磨炼，使人物更突出，情节精练、紧凑，终成盖派名剧。

《十字坡》又名《武松打店》，最具盖派特色，可称得上是盖派精品，也是戏曲艺术的精品。

这出戏是通过武松与孙二娘黑夜里双方在戒备、试探以及在误会中发生格斗的情节，表现武松的机警和勇敢精神。

戏开始，一个“出场”便显出盖派的以生活和人物为依据的创作原则。武松是在〔小锣帽子头〕（台台台台令台……）中缓步而上，不因武松是英雄，演的是武生，而来个出场威武的“四击头”亮相。他上场是英雄被困，身在囹圄，带着压抑情绪，虽是悲愤但不是愁眉苦脸，悲愤中仍含有英雄气概。禁子对他说：“二爷，你大喜啦！”他在〔冷锤、丝鞭〕（呛！嘟儿……）声中，头一抬，脸一愣，神色陡变，情绪猛然紧张起来，这就把缓松的出场“亮相”给找了回来，随着禁子的解释，不是问斩，而是上差到了，要起解了，方才情绪又缓解下来。这个短短的出场，由松到紧，再由紧到松，一下子就把人物的处境、心情，全作了交代，而观众的注意力也被吊了起来。

《十字坡》中的重要部分是摸黑厮打，这段戏是由四个段落组成的。第一段是“搜店”；第二段是孙二娘前来窥探，二人初次交手；第三段是武松在格斗前的准备；第四段是双方摸黑格斗。戏是按此顺序逐步推移发展至冲突的巅峰，并不是上来就进入白热化的格斗。

“搜店”是武松进房后，就寝前对房内进行一番细心的察看。在这系列的察看表演中，表现武松的高度警惕和细心。例如他执烛察看床下。床是以桌代替的，他用脚将桌帷撩起，一脚踢掉，不是马上向床下察看，而是后退一步，骑马式侧身向着台口，身子和脸偏向台里，一手护着烛光，眼光注视床下，这是摆好姿势以防万一，等不见有什么动静，方才将烛光移过来照向床下，仔细检查。这样表演首先是符合生活的逻辑，如无以防万一的退后一步，就不是细心而是莽撞，不是战斗经验丰富的武松；如果全按生活的真实，面向位于台中的“床”，观众见到的只能是演员的背影、后脑，看不清面部表情。如果照顾艺术的需要，全身朝外，不看床，又不合生活。为解决矛盾方才出现以上的身段，这是盖派艺术“四面八方”的表演方法的具体运用。

搜店后，武松到床上坐下，按照生活表演应是仰面而卧，这样不但观众看不到脸，姿势也不美。这里又出现盖派独有的创造：他侧身向台下，右手握拳支头，两腿弯曲，一竖起，一横盘，身体上下形成两个大小不同、排列不同的三角形。这睡态不但美，而且面部全呈现在观众眼前，同时也符合武松假寝不敢睡的神情。这姿态是他从卧虎罗汉倚虎而眠的塑像上受到启发创造的。

孙二娘进房窥探，伸手向床摸去，碰着武松，武松并不马上坐起，因为突然坐起有风，会让对方察觉。为了表示武松警觉，这时他猛然睁开双眼（如是仰面而卧，这猛然睁眼的表情就无法让观众看到了）。随即一脚朝上蹬去，同时人也坐起身来，用脚向床下探索。按照一般表演，应是眼光跟着脚尖走，但在这特殊情况下，就不能这样演，因为在伸手不见五指的黑暗里，怎么看得见脚尖？实际上武松是在屏息凝神用耳在听，所以这里如按表演常规，眼到手到地表演就不对了。

武松用脚探向床下的孙二娘，孙感到有东西逼近，身子渐渐后仰，武松的脚似乎与孙二娘的胸口粘上，这个“绕头”的表演，盖叫天用的是太极拳推手的方法与劲头，确切地表现了在摸黑中相互间进攻与退守，探索与躲让的神与情。

孙二娘逃出房去将门反锁，武松料定对方必将再来，于是开始格斗前的准备。在这山雨欲来风满楼时刻，充分表现了武松临危不惧，有条不紊的胆识与勇气。

首先是“脱铐”，解放手脚便于格斗。在挣脱颈上的铁链时，武松用手抚摩一下颈部，表示被擦疼了。这个细小的动作似乎微不足道，但有了它可以使本是虚假的表演给人以真实的质感。这往往是最容易被表演者忽视的地方。脱了铐再“脱褶子”。他的褶子脱得飘洒、帅，如风吹落叶一般，从肩上滑落下来。这也是盖派表演的一绝。卿市子楼、中武松听说西门庆在狮子楼上，决定去找他为兄报仇，所以脱褶子的时候是圆睁两眼，满脸杀气，褶子是猛力一挣，“唰”的一声，如刀劈的一样脱了下来。在《十字坡》中，是人在黑暗里，保持着高度的警惕，用不着瞪眼，而是一边留心听着四下动静，一边随手解开衣襟，轻轻向后一闪，褶子从身上“飘”了下来，干净、利落，既透着英雄，又显着机警，难怪每演至此，必博得满堂的彩声。

褶子脱下后将它绕在手铐上面作为武器，一切都准备好了，然后走五步路，找个有利的部位，隐蔽起来等候即将到来的孙二娘。这五步路是这段表演的一个句号，下面是开始另一个表演的新段落。这五步路的走法，大有讲究，不能草草带过，要有作为句号的力度。如何体现？盖叫天是以表现武松

的威与狠来作为这五步路的要求的。他面向观众眼神冲着门外，边走边注视门外有无入进来。起步时先右手举铐，这是要鼓点的信号。在〔底鼓〕（答台）声中踢大带，上肩，接下来是〔丝鞭·五锤锣〕（呱儿……光朵、光朵、光朵、光朵、光）。头一锣刚完，刚好是低抬左腿，亮靴底，同时右手配合着自然地晃过来。第二锣刚完，刚好落左步，同时右手配合着自然地晃过去。第二锣完，第三锣未起，这个空档中垫上了一个右步，下面三锣共走三步，五步刚好走到桌边。为何要垫这一右步？因为在黑夜中，加一垫步，顿一顿，停一停，让人看了嫁是一步踩实在了才迈第二步，这就有了黑夜感。走时身子不全转过去，而是略偏一点，脚下用的是横步，这是“子午相”身段在动态中的运用。每步都合着锣鼓点，一板不脱，尺寸不快不慢。快则急，显得人物不镇定；慢则瘟，人物不像在准备战斗。盖叫天演来一切都掌握得那么适度，有分寸，最后在〔崩登呛〕中从肩上取下大带，右手将手铐一翻，又在腰间，站定，左手向门外一指，表示就在此等她，亮住。顺畅、稳重、富有内蓄力地完成了这个句号。

他说演戏如画画，“笔笔都带劲，笔笔都露神，一不小心，有一笔泄了神，这就把整幅画染污了。表演也是如此，越是平平常常难以突出的地方，越是要安上一点艺术，别让这几步在观众的眼里滑过，要让观众对这几步也引起注意。”

接下来，进入正式的摸黑格斗。

孙二娘挥刀劈锁进屋，武松看见刀光一闪，就迎了上去，迎表示武松主动，同时在黑暗中带有找的意思。这里他用了三个舞蹈动作：一是“蛟龙三冲浪”，仿效巨龙在大海中翻腾迎向扑面而来的巨浪；二是“野马分鬃”，亚似飞驰在原野上鬃毛摇拂的奔马。他将这些生活中充满活力的动物神态，化成舞姿和系列的身段组合，表现武松主动摸黑迎敌的英雄气概，大大丰富了这戏的表演手段。在摸黑中他掌握摸黑的特点：一要屏气；二要先听后看，再动步；三要注意身段，他在那些左右前后测探，听看的动作中揉进了摩拳、擦掌和武术中的闪、腾、挪、抽、撤、进、退等功夫，这些功夫都有一定的方法和标准，没有武术基础是达不到的。由于动作的明确的目的性，身手的规范化，身段优美多变，他的摸黑就不是一般没有章法的胡摸乱打，而是一场精美绝伦的舞蹈。

对打中武松夺过孙二娘手中的攥子，猛力向倒在地上的孙二娘掷去，一尺多长的攥子，寒光闪闪、颤颤巍巍地戳在孙二娘的头边，戏演至此全场观众都不免为之一震。我看过他这戏不下数十次，从未见他有过一次失手。这是与他平时苦练分不开的。他说：“要练到有百分之二百的把握，上台上才能有真把握。”

盖叫天的表演不只是卖弄武打与技巧，虽是开打，仍要在开打中演出人物，表现人物的思想感情。当武松扔出攥子后，他眼看直戳地上的闪闪刀光，自己也为之一惊，心中不免出现一些想法：“这一下闯祸了，明天又是一场官司，自己已经犯罪了，岂不是罪上加罪！”作为累受迫害的武松，出现这些想法是很自然的。对方究竟是何许人？如是西门庆的同党，倒也罢了。如果是江湖弟兄，这误会就难解了，因此有点心寒。如果对方未被戳中，那就要防止他的反击……这些心理活动说来话长，其实只是在脑中一闪而过的念头。问题是如何将它表现出来。在这生死搏斗的瞬间，容不得也不可能慢条斯理的表演，而且表现形式又必须与格斗的行动相结合，不能脱离这特定条

件下的特定行动，这对表演者是一高难度的问题。盖叫天的答案十分出色：他首先将这复杂的内心活动，提升到情绪上来处理，因为只有情绪才是内心向外形转化的最好桥梁。这情绪他概括为“惊寒”二字。其次是如何选择最佳的表现形式。他不是简单化地表现胜利者的英雄气概，不是一般化不痛不痒，浮光掠影的表现，而是要达到前所未见，令人过目难忘的效果。经过艰苦的探索，他终于创造了两个盖派特有的身段：在紧接攥子出手，“唰”地一声戳在地上后，武松一个正云手，反转身，一甩罗帽，使了一个“乌龙探爪”式。右手在前，左手在后，五指分开，手掌向下，衬着一身黑衣黑裤，好像一条乌龙翻腾在滚滚浓云中，张牙舞爪向前扑去。这是他从墨龙的画上得到启发化过来的。给人以既警惕又威武的印象。同时，脸上瞪眼、拧眉。拧眉表示惊寒。但武松是英雄，单纯拧眉易导致过于愁苦的印象，所以要瞪眼，以示威勇。在表演拧眉时不易瞪眼，既要拧眉又要瞪眼有相当的难度。

在孙二娘起身，二人打完一套“小五折”的拳脚，武松踢孙二娘“抢背”后，双手撕开，身子向上一拎，亮了个威武的“虎抱头”的相。武松身上的侬衣，盖叫天除保留原来胸前一排白色钮扣外，他自己设计，在两臂的袖子上各增一排白色纽扣。这二条白色线条，把整个身躯的线条充分勾勒出来，在这“虎抱头”双臂高举的形体中更显风采。这是盖在服装上的绝妙创造。在这之后转变为前后“攥拳”。一般攥拳手心向下，他这里是手心向上，并配合转身，左右手调换攥拳。这是防止对方袭击，可攻可守的架势。他的身躯转动时形似麻花，既灵活又雄健，是盖派身段有名的“扭麻花”。他就是通过这系列精心创造的形式，艺术地刻划了在格斗中的英雄和英雄在格斗中的心态，给人留下精美绝伦的印象。

著名诗人、书画家吴湖帆曾有诗赞美这戏：“英雄盖世《三岔口》，杰作惊天《十字坡》。”

《快活林》演的是武松抱打不平，帮助施恩夺回“快活林”，醉打蒋门神的故事。

盖叫天重点突出的是武松嫉恶如仇的性格。他不但准确地表现人物直爽、耿直、胆大、心细的性格特点，更演出了人物性格的发展。武松为了替兄报仇，状告西门庆，不但没有得到伸冤，反遭官府迫害，不得不亲自去报仇，在狮子楼上杀死西门庆，因而对官府、王法有了进一步认识，这变化不能不体现在他以后的行动中。因此，戏的开始，当他被发配到孟州，大堂上施恩讲情才免去他一百杀威棍。对此，武松并没有特别感恩戴德的举止，而是径自下堂欲去。这是因为武松见施恩是官家子弟打扮。他对“官府”早就不存在好感，自然对施恩的恩典也就不那么稀罕了。由于施恩态度诚恳，武松与他结拜弟兄，在听他诉说蒋门神称霸地方，虽然武松也知道这是施恩在利用他，但自己受过恶霸之害，所以更同情别人，为的是抱打不平。特别是武松自己已在服刑，按说吃一堑长一智，换了别人，这闲事也就不管了。可是武松却不然，他得出的经验与教训不是“明哲保身”，而是“以其人之道还治其人之身”，以牙还牙。这就是武松精神，也是盖叫天对人物不同于一般的深刻的理解。深刻的表演基于深刻的认识。盖派武松戏之成功，也在于此。

过去的演法，武松为显示自己的臂力，有饮酒时力举太湖石的表演。盖叫天把这删了，认为没有必要表现武松有多大力气，要表现的是武松的正义感和英雄气概。

这戏又名《打酒馆》。重点不在“打”，而在前面的文场子——“行路”，即去“快活林”的路上，武松由施恩陪同去“快活林”找蒋忠算账。一路上众乡邻店家向他敬酒，武松一路痛饮。戏就在这一一次次饮酒中进行，如何表现人物饮酒时的心态，武松与酒的关系，醉由浅至深的层次，武松的醉态以及他与施恩的关系等等，都是需要精雕细刻。整个戏最难演的就是武松醉酒，在这方面盖叫天有他独特的创造。

他认为武松喜爱酒，但不是贪杯之徒，不是有了酒把正事也耽误了的人。他是以酒助兴。他把打恶霸看作一种高兴的事，有了酒，劲头就更足了。

喝酒共有两回，每回是三大碗。

头一回。当人家向他敬酒时，他心里想喝，但不能不讲礼貌。征求身旁施恩的意见，施恩说他们都是他的朋友，这酒是喝得的，武松才接过酒喝下。“三杯酒下咽喉，我心中快爽。”酒是好酒。武松感到既助了兴，又增添了力量，精神痛快，但没有醉，只是情绪振奋起来。这里三碗酒没有多大作用。

第二回情况不同了，一碗是一碗的作用。

第一碗，脸上有点酒意，站着有点欠稳，但脚下并未打晃。

第二碗，腿上有点儿晃了，但没有左歪右倒，重心仍能掌握，只是脚下来个小踉跄。

第三碗，不仅脸上，身上也有点醉相了。三碗酒，三个层次，表现人物的醉不是一蹴而就，而是步步发展的。但这都只是醉意，并非人物全醉了。这点酒并不在武松话下。李太白是酒后有才，武松是酒后有力。酒将人物性格点缀得更为丰富多姿。

武松的醉，还需要从他施恩的关系中给以渲染。

头一回的三大碗，施恩就有了反应了。他担心武松饮酒过量，喝醉了误了大事，但又不敢阻拦。当武松端起第三大碗要喝时，他实在忍不住了，终于说出了：“你不要过了量啊！”对此，他有点失却信心了。这句话可触恼了武松，因为小看了他。情绪一激动，酒性更上来，脚下不免一晃，这更增加施恩的担心。实际上这是施恩不理解武松，把武松看成是酒徒了。

在表演上，自有一套武松醉的表演方法。主要是表演武松既潇洒又英武的醉相，醉而有神。

首先武松的醉与平常人的醉既要一样，又要不一样。人醉了难免头重脚轻，步法摇晃。如果为了表现武松英雄，连一般醉酒的形态也没有，这就假了。如果步步路都走得像醉汉，没有人物潇洒英武的品格，同样也是不真。

其次，武松走动时要有醉相，用的是“醉步”，站着不动时，也仍要有醉相，是“醉站”。总之，不能一会儿醉一会儿不醉。人物在整个行动中都是离不开“醉”。为了演好武松的醉步，他归纳出几个要领。

一、行走时，不论前冲后坐，左右歪斜，都用的是脚尖劲，这样才晃得潇洒。

二、头部跟随身子适当晃动，因为人的身体是各部相连的，不能一处醉了，其他处不醉。

三、要有软中硬的劲头。软是在脚下，但腰部要硬，不哈腰拱背，前倾后仰。下身服从上身的支配，这才显示人物有自我控制力量。

至于“醉站”，关键在一般表演只是腿醉身不醉，行走一止，醉也就没有了。要将醉贯串于一举一动之中，不行走时，上身也要有点晃动，这样就有了“醉站”。他这方法是从研究《太白醉写》中李太白的醉酒表现得到的。

启示。李太白是骑在马上去赴琼林宴，脚步踉跄。他发现一个问题：难道人醉马也醉了？带着这问题进一步研究，发现早先听前辈说过表演李太白马上酒醉的表演有一句话：“一点三颤，一歪一斜。”深恩再三，豁然开朗。按着这方法表演，果然是人醉马不醉。主要是上身醉下身不醉，将它用到武松“醉站”，同样是这个原理。行走时，是软中硬，腰撑住，脚放松些；站住时，是硬中软，腰松弛些，脚腿稍撑些。

由此可见他人物研究得深，一个“醉”字，用了多少功夫。

到了“快活林”，蒋忠不在，武松在酒馆中的表演，主要是找岔子，从拔招牌，指使刘槐要酒，直到登上桌子捧着坛子喝酒。这些“找岔子”的行动，他演得很有分寸。他认为：武松对待恶霸是以其人之道还治其人之身，这里虽是“无理取闹”，看似“无理”，却是“有理”，是人物与坏人斗争的正义行为。

武松见到闻讯赶来的蒋忠，有个将他上下打量的表情。他用“瞟”的眼光，带着蔑视、憎恶的神情察看这为非作歹的恶霸。越看越觉得他不是个东西。在《武松》戏中，盖叫天的表演共有三个“看”，一是《打虎》中突然遇虎，眼神是“惊”，但惊而不恐；二是《狮子楼》武松替兄报仇，见到西门庆，双目对视，仇人相见，分外眼红，眼神是“怒”；三是《快活林》见蒋忠，眼神是“憎”。三个对象，三种情景，同是“看”，但表现各有不同。

武松打蒋门神，与打虎，打西门庆也各有不同。

打虎，武松一惊，酒意全无。打虎时表演人物的闪、展、腾、挪。

打西门庆，是你死我活，西门庆也有武艺。表演武松的功夫要将刀法与招数着重表现出来。

打蒋忠，是为教训他，较量的是实力。因为武松藐视蒋忠，所以仍有醉意，但这醉已化为对打的拳锋。所以仍没有离开“醉”，真可谓一醉到底了。

《鸳鸯楼》实际上是两折，前面是《飞云浦》，后面是《鸳鸯楼》。飞云浦是个地名，写武松起解途经飞云浦发生的事情。

武松醉打蒋门神，替施恩夺回“快活林”。蒋忠去向张都监哭诉，张都监为他报仇，与狗头军师李师恒定计假意请武松当老师，武松不愿，但碍于施恩情面，暂去住几天，再设法离开。不料他们暗将脏银放在武松床上，诬陷武松，将他下监，然后发配到恩州，在飞云浦埋伏下蒋忠的门徒，欲途中杀害武松。《飞云浦》就是写武松如何与二解差及蒋忠众门徒格斗的故事。

武松的性格在这里有了进一步的发展。

《打虎》是武松与虎斗，他从柴大官人家出来，只是感到世道艰险，很勇敢，为民除害，对官府并无认识，所以打虎后被请去当了都头，他也愿意。

《狮子楼》武松与恶霸西门庆斗，起初对“王法”还存在幻想，想按王法办事，不料原告反成被告，他对“王法”的幻想破灭，只得自己动手替兄报仇，杀了西门庆，但还没有到与“王法”决裂的地步，所以还是向官府自首。《快活林》他抱打不平，说明他与那些恶霸土豪势不两立，但不知官府与他们是坑漕一气的。“王法”就是保护他们的，你不触犯“王法”，可“王法”却容不得你。打了蒋门神，便触犯了他们这帮子人的利益，就有张都监出头，要你武松的性命。所以武松生就正直的性格，不愿同流合污，就离不开坐牢，起解，发配，最后逼着他不得不与“官府”对抗，正面与“王法”冲突，从而“逼上梁山”。《飞云浦》《鸳鸯楼》中的武松，就是在这性格和人生道路转折的关口。

武松在这里的起解与《十字坡》不同。《十字坡》中的两个大小解差是被武松制服了的，对武松小心侍候。这里的起解，大小解差是受张都监之命要在半途谋害武松。武松从施恩处得知消息，一路上加倍提防，出场心情须大不相同。《十字坡》是英雄被困，心情沉重。这里是怒气冲天，时刻戒备。

武松的扮相是：头戴黑罗帽，帽顶向上拱起，给人怒发冲冠的感觉。一绺甩发从帽子的右边垂下来，左边一个用水纱打成的茨菰叶，身上斜披一件红色的罪衣，手上戴着镣铐。正合上“武松屡次遭危困，披枷带锁受苦情”那段唱词。

武松在〔打上〕的锣经中上场，〔打上〕（呛且且且……台且且……）的节奏与旋律很适合武松这时的心情和舞台气氛。武松是在瞻前顾后的表情中上场的，前面走的是大解子，手拿棍棒，有点马大哈；走在后面的是小解子，手拿钢刀，为人狡猾。武松为了防备这一前一后的两个解差，只能横着身子走。

盖叫天非常善于选用锣经。他这里〔打上〕而不用其它锣经，自有他的道理。〔五记头〕时间有限制，五记大锣，不能拖长，这里有一些身段与表演，需要时间。用〔快长锤〕也受限制。〔四击头〕是为演员出场制造强烈印象，给人叫好的。〔慢长锤〕有悲惨气氛，但武松的心情是充满了仇恨，不是悲，恨而不悲，所以都不适用。唯有〔打上〕音调，节奏与人物心情比较适合，而且时间与速度均可掌握。例如在第一个“呛，且，且，且……”声中，大解子出场。接下来铙钹长调：台，且，且，且……”声中，武松出场。三个人各有先后，每人出场锣鼓所渲染的气氛也各不相同。总的给人一种充满了潜在杀机的感觉。

出场后，小解子一举刀，武松一回头，他赶快将刀放下，大解子乘机举起棍要打，也被武松发觉。

接下来，蒋忠的门徒们走来与两个解差答话。这些武松都看在眼里，再加上两个解差累次欲暗地下手，均被武松警觉未能得手。整个舞台气氛是愈来愈紧张，唯有让紧张达到高潮，才为后面的开打，作好铺垫。

等武松看见山壁上“飞云浦”三个字时，武松感到危机已经到来。小解子溜去叫打手，大解子一棍打来，武松让过将他踢倒，棍从他手中飞去落在地上，大解子要去拾棍。武松一脚踩住。这里盖叫天用了一个搓棍，踢棍的招数：用脚将棍一搓，随即挑起，棍飞上去，落下来正好接住。因为在这特定情景下，武松脚已踩住了棍，自己又戴着手铐俯拾不便。大解子也抢着要取棍，迫不及待，只有用这一搓一踢的方法。这是他的创造，但是一个极妙的创造，由此开始了下面的一场恶打。

众门徒上来，八杆枪一起向武松扎来，武松迎敌，打“扎八枪”，即抓住一杆枪，顶住八杆枪。

在打退第一次攻击后，武松乘隙挣脱束缚双手的手铐。这个脱铐与《打店》脱铐又有不同。

脱铐按生活真实来讲是很难的，要花很大力气，许多时间，如果真的这么演，人物形象不会好看，呲牙咧嘴，满脸涨得通红，好看么？而且敌人就在面前，也不允许花那么长的时间。盖叫天的表演，突出了一个“威”字，更重要的是要演出人物焦急的心情，生死关头，不能不急，一急才生出狠劲来。只见双手先在左腿，后在右腿，先后两挣，都未成功，一使劲，“啪，得，呛！”一锣声中，双手向膝盖猛力一磕，铐挣脱了。然后，一甩罗帽，

罗帽向后飞去，甩发也随之直冲向上，向台下亮了一个正面直立，一手握拳，一手单掌横举的“单边式”的威武非凡的相。人物从镣铐中解放了，观众也为此感到大快人心。

在《打店》中，脱铐后，有个手抚颈项，表示挣铐用力过猛，颈部痛楚的感觉。在这里就没有这动作，因为人物心理是集中在如何对付眼前的生死恶斗，挣脱铐带来的那点疼痛全给忘了。虽是同一脱铐的细节，却因规定情景的不同而并不雷同，由此可见他对人物、生活体察之深与细。

开打武松用手铐作武器，这打法也是他的首创。

这带铁链的手铐打法很有讲究。它属软兵器，与刀枪棍棒等硬兵器的打法不同。

首先是以招架为主，如被对方用枪缠住链条，就失招了。招架用的是“封”“弹”方法，对方枪扎来，扯开链条，拉紧一弹，将对方的枪弹开，不可用“挡”，因“软不挡硬”。

也可进攻，用的是“扫”“绊”方法。甩扫、缠绊对方的腿。在使用手铐时要掌握“推、托、捋、抽、抓”的手法，否则要打到自己身上。

这些特殊的开打，因为盖叫天有真实的武术基础，所以能动转自如，打得有招有式。

在这戏中，盖叫天又用上另一种不常用的兵器——哨子棍（一根长棍头上再接上一根短棍）。哨子棍与手铐相反，属硬兵器，以进攻为主。它的用法，另有一套，不懂武术，未经锻炼，不掌握它的特殊规律，是无法运用的。

最后，武松打败众恶徒，杀死大小解差。换上解差的衣服，反身杀向鸳鸯楼。

在决心要去鸳鸯楼下场时，武松脚搬“朝天蹬”（单腿高举朝天，上下成一直线），将刀在靴底上来回三次擦刀上的血迹。用这个动作来表现人物报仇雪恨的决心。换了别人，这时赶快逃命要紧，怎么重回虎口呢？可是武松却不，因为他已无路可走了，他誓死要与官府拼个你死我活，宁可拚死，也不让逼死。这就是武松的性格。

到了鸳鸯楼，张都监、蒋忠、李师恒三人正在饮酒听候暗杀武松的消息。仇人相见分外眼红，武松在杀死张都监、李师恒后，与蒋忠一场恶斗，武松一刀削飞蒋忠的帽子，这一刀也是盖派的绝活，不能稍有偏差，不然就要伤着对方的头脸。这功夫是长期苦练出来的，他每晚点一支香，用刀削香头，要练到十分准确地一刀下去削去点燃的香头，方才能在舞台上稳准狠地削飞对方头上的帽子。

最后大仇已报，武松用血在墙上留下四句诗，表示明人不做暗事，一人做事一人当。这四句诗原来是：“武松发配到孟州，我与蒋忠结冤仇，张豪满门皆杀死，武松血溅鸳鸯楼。”盖叫天感到有些地方不太恰当。武松打蒋忠是伸张正义，不是去结冤仇，如果说结冤仇的话，那是蒋忠而不是武松。张豪（张都监）一人有罪与他全家何干，武松不必去杀他全家，这样有损武松的英雄形象。因此，在拍电影时就改为：“武松发配到孟州，蒋忠与我结冤仇，张豪翼党皆杀死，武松血溅鸳鸯楼。”

这折戏到此结束，如果连演《蜈蚣岭》，下面还有一场滚城逃走的戏。

武松血溅鸳鸯楼后，滚城逃走，来到荒郊野外。这一天中，他经过多少惊心动魄的事，从长途起解，一路上的提神警戒，飞云浦杀二解差，打败众恶徒，又返回城来杀死三个仇人，直杀得刀也砍缺了，人更是疲乏不堪。出

得城来，四更天气，十月深秋，天气渐寒，不禁疲乏倒地，用刀支撑着站起身，向四周打量一番，见天边渐渐发亮，太阳出来了，一阵风吹过，传来树林中早晨的鸟鸣声。武松杀死张都监、蒋门神这些恶人，自己竟被逼到如此地步，不禁一阵心酸。大好河山，男儿汉正应为国效劳，何至于无立锥之地，有国难投，有家难奔，不禁悲愤之极，于是在〔八仙会蓬莱〕的曲牌中，唱出：“观东方红日升，祥光普照……耳听得松林内百鸟喧噪，（〔仓啷啷〕一阵清风吹过）……凭着俺威风，心粗胆壮……才报冤仇。”

遥望前面，见一古庙，于是进庙倒头便睡。

以后张青经过，二人重逢，武松随他回家，再由他介绍去二龙山落草。

《蜈蚣岭》是盖叫天从另一个侧面来刻画武松的性格，塑造人物英雄形象。他善于掌握人物在不同情境下的心理状态，给予深入地发掘，从而进一步丰富与展示人物性格特征与精神面貌。

武松在血溅鸳鸯楼后，官府画图悬赏捉拿他，他在张青夫妇的帮助下伪装成头陀，带着张青的书信投奔二龙山落草。逼上梁山，这是生活在那黑暗社会中正直者的唯一出路。问题就发生在这投奔二龙山的途中。

武松白天不敢露面，只能在夜晚行走，大路不敢走，只走山径小道。

他装扮成带发修行的头陀，所以戴蓬头，身穿黑道袍，外罩绿坎肩，手拿云帚，腰挂戒刀。心里痛恨奸邪无道，时刻警戒、防备差役追捕，展望前途，无限悲愤。偏偏在这时候出现一件叫他十分为难的事。正行走时，突然叫到一声“救命啊”的呼喊声。在这荒郊山区，深夜月色下，这声喊特别尖厉刺耳。

这一声喊是在幕内“搭架子”（即发自幕内的喊声）。什么时候喊，大有讲究。

这时武松出场赶路。正唱〔吹腔〕：“趁月下，月下奔荒郊，心慌不辞路遥远……”在紧张的心情下向前赶路，这一声喊，不能过早、过迟、过长，要恰恰喊在武松唱至“二龙山上聚英豪”的“豪”字刚落音，还没有接下句，在这两句间隙中有一锣：“顷仓扎”，“顷仓”是一板，“扎”是一板，共计二板。“救命啊”三字要不长不短，不快不慢，正喊在这二板上。为什么？因为武松唱〔吹腔〕时，正做一连串的舞蹈身段，这在京剧表演程式中叫“走边”。喊早了，他一句未唱完，身段也未做完，怎顾得上停步、回身、侧耳细听。喊迟了，武松已唱完一句，紧接要再唱下去，不能将“走边”停下来等你在后台“搭架子”。这下句唱词是：“耳边厢又听得人喧吵……”所以，这声喊必须配合得好，方才有助表演，托出紧张气氛。

武松并未完全听清这突然而来的呼喊，以为追捕的人来了，所以当老家人张义跌跌撞撞地跑上场，立刻被武松踢了个“吊毛”，而且拔刀要砍。黑夜里看不清人，只听张义求饶说：“我是避难的！”

这“避难的”三个字打动了武松，因为武松自己也是“避难的”，二人同是“避难者”，同病相怜，同情之心油然而生，再细看对方是一位老人，不是差役，因此要问问他遭了什么难。于是张义向他哭诉，陪小姐进山扫墓，小姐被强人黄飞天抢去……这里表演武松的反应，并不按一般方法，在听完对方述诉之后，再作出反应的动作，而是真实地表现了人物此时此地的心情。武松在听说到“小姐”二字时，心里就在想：不要又是被抢被掳，因为世道险恶，武松又饱尝过痛苦与迫害，他不能再接触这些令人伤心的事了。但再听下去，果不其然，不出他所料，恶人强抢民女，又是一件叫人义愤填膺的

事，不禁怒火中烧，紧叮一句：“抢什么？”因为出语很重，老汉已经饱受惊吓，再受不住，武松赶紧改换语气，轻声再问：“抢什么？”等武松证实被抢的是位良家妇女时，一腔怒火突然升起。因为他最见不得这些恶人恶事，依他的性格，立刻就要去找黄飞天算账，但转眼一想：我现在身处困境，官府四处缉拿我，因此改装夜行投奔二龙山，如果管了这件事，万一暴露了身份，自己的性命也难保，岂不误了大事？可是，再一想：这暗无天日的世道，善良的老百姓受尽欺凌，这不平的事我不管谁管？我且打个抱不平再走！

武松下这个打抱不平的决心是非常不容易的。因为武松虽然累次打抱不平，见义勇为，多少都与自己有点关系。路遇猛虎，你不打虎可要吃你，为了保卫自己，打死了虎，也为地方上除了一害；杀西门庆，那是西门庆霸占了潘金莲，害死了武大郎，武松是替兄报仇；打店，那是保卫自己；醉打蒋门神，因为他强占了施恩的快活林，施恩与自己是结拜兄弟。以上这些事，多多少少都与切身利益有关，唯有这次蜈蚣岭上的遭遇，完全是与己无关。他与张义主仆素不相识，毫无瓜葛，加上自己也在困难之际，本来可以不过问的，但他却义不容辞地把救人的事担当下来。由此可见人物正义的本性，人物的英雄品位至此有了更高的发展。盖叫天的演出，正是紧紧把握这性格的制高点，从而赋予这戏以感人的思想光辉。

武松决定救人，带着张义观察山势。只见山势险恶，沿途都是强人的势力范围，正在考虑如何上山，张义在一旁想起小姐，突然放声哭了起来，武松怕惊动强人，急忙阻止他：“哭什么，你且住口！”因为急，语气重，不耐烦，但想到这会吓着老人，立即换了语气：“你喘息定了，带洒家前往。”

这里先后二次，武松对张义说话都是先重后轻。重，是由于情态紧迫；轻，为的是安慰老人。这就点出武松粗中有细，刚中有柔的性格。他对西门庆、蒋门神，要害他的张都监、李师恒、大小解子这些恶霸强梁，他是目不正视，而是鄙视与蔑视，与他们势不两立，可对张义这些受难者却充满了同情，连大声说话也怕吓着了他们。真是“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”。盖的武松就是演出了这精神。

看完了山势，武松决定上山，对张义说：“我去搭救你家小姐，你在此等候，你看到山上火光一起，你就前来领你家小姐，我去了！”

不料张义反问他一句：“要是火光不起呢？”这一问把武松怔住了。火光是一个信号，表示已经胜利了。可是万一没有胜利，他们人多势众，自己失败被杀，这可能性也是有的。对这些武松都没有想过，他只是义字当头，勇往直前。张义一问点明了危险，但愈是危险武松愈是上前，甘冒生命之险，解人之危难，剪除凶顽，这正是武松行为的可贵处。

武松到了黄飞天居住的庙门外，横刀侧身亮相，静听庙内动静。这时黄飞天正在庙内饮酒，强迫小姐拜堂，边上有一个伺候他的小道童。这里有一个武松“三磨刀”的表演。

武松听见庙内有哭声，以刀柄叩门，小道重闻声前去开门，门刚一开，武松一挥刀，刀光一闪，小道童立刻缩回头，将门关上，说：“天不下雨，怎么打闪？”老道问他什么人，他说不清。老道命他再去看来。这下来就是“三磨刀”了。“三磨刀”是舞台上，老道、小道童、武松三个人，同在一个锣经〔三锤锣〕（叭哒，呛、呛、呛）中各人按照锣经的节奏，同时各做各人的动作。三个人，三种动作，三种心情。

老道明明听见有人叩门，小道却说不清，老道火了，一拍桌子：“哎！”

这一声“哎”实是“叫板”，打鼓佬随即起鼓点：“叭哒”，在这“叭哒”声中，老道说：“你快去！”然后在下面三锣的“呛、呛、呛”声中每一锣说一个字：“开门来！”一句话共是四板。

武松这时在门外，搬“朝天镫”，将刀在靴底上来回三磨，第四板的“呛”字上，一刀向开门探首的小道童砍下。

小道童第一次开门见一道光一闪，心里有点害怕，老道要他再去开门，他不愿，但又不敢不去。这“四板”上，他是：一、拔门闩；二、双手向怀里拉门；三、双手推开门；四、探头一看，正好遇着武松当头砍下的一刀。

这种非常集中、独特、简练的戏曲表现手法，一下子把戏的紧张气氛提了出来。

一场恶斗，武松杀了老道，救出小姐，但他自己却继续走向逃亡的道路。

《一箭仇》

《一箭仇》又名《史文恭》、《曾头市》，也是盖派名剧。

这戏属“箭衣戏”，因人物身穿箭衣而得此名称，箭衣戏的表演方法不同于短打，也不同于长靠，自成一格。

这戏最早由武净应工，勾脸。俞菊笙把它拿过来成了武生的戏，俊扮。穿紫色箭衣，戴扎巾，系紫色大带。盖叫天是向他四哥张英俊（艺名七金子，工文武老生）学的。在他几十年的舞台实践中，大大丰富了这戏的表演艺术，成为盖派的代表作之一。

这戏写的是曾头市上曾家父子与梁山发生矛盾，晁盖带兵攻打曾头市，被教师史文恭一箭射死，宋江发兵报一箭之仇，水擒史文恭的故事。

戏的主角不是曾家父子而是史文恭。这个人物和情节与原著《水浒》中不尽相同，出入较大。

首先，矛盾的产生是由于金毛犬段景柱从关外盗得一匹“千里白龙驹，照夜玉狮子马”，途经曾头市被曾家抢去，他就假说这马是梁山的，曾家不买账。他又到梁山向晁盖哭诉，说这宝马是送给梁山的，被曾家抢去，反而出口辱骂梁山。晁盖一怒，便兴兵攻打曾头市。实际上梁山与曾头市本无矛盾，全是由段景柱从中搬弄挑起的，想借梁山之势来讨回宝马。晁盖不加分析，轻举妄动，大动干戈，以致中箭身亡。这场冲突的形成由于误会，晁盖之死，自己也有责任，不能把罪过全推在史文恭的身上。

所以这戏的演出，史文恭并不像一般戏中的反面人物，他之所以改成俊扮，我想也与这责任不是没有关系。小说《水浒》中的史文恭，作者并未多加笔墨，人物是比较概念化的，仅是一个有武艺的教师而已。可是在舞台上，人物性格比较鲜明。首先，他是一位武艺高强的教师，与卢俊义、林冲都是在名师周侗的门下同堂学艺的师兄弟，卢与林的武艺在水浒中都是第一流的，史文恭在这方面与他们是处在同一水平线上。这在原著中是没有写明的。这样史文恭与他们的关系就复杂了，既是同窗，又是敌人。其次，史文恭既有以上这些出身与地位，他在曾头市的身份，自然不是一般看家护院的教师爷，而是能发号施令，指挥全部曾头市武装力量，包括曾家五虎在内的“客座教师爷”了，实际上他是曾头市的头领。更主要的是他有一个与身份地位相得益彰的性格。盖叫天的演出，赋予人物武艺高强，但性格傲慢、倔强，这在“拜庄”一场中，得到充分的表现。他毅然拒绝梁山的规劝，宁折不屈，终至自取灭亡，这也是他性格造成的悲剧。小说中可不是这样，他与曾头市的主人曾写信向梁山宋江求和，并派了人质，但宋江与吴用没有接受，并将计就计，把他打败了。由此可见小说与戏有很大的出入。现在演出到“水擒”为止，过去老的演法，后面还带“法华寺”，即史文恭被擒之后，宋江在法华寺公祭晁盖，史文恭被绑在柱上，他依然大骂不已，最后被乱箭射死，为晁盖报了一箭之仇。可见他的性格是至死不变，一贯到底的。

盖叫天的演出，正是真实地刻划了这么一个武艺高强、桀傲不驯的人物，在一场本可避免、却因种种原因而造成的武力冲突中，牺牲了性命。

这戏演出大都重武轻文，盖派表演则既重文场，也重武场。

文场主要是“拜庄”，史文恭出场，一般演出用〔四击头〕，他不用，他用的是〔圆场打上〕（哪儿那大大台，仓采……仓采……）。他不踩在锣上，而是踩在锣缝里，在“采……”上，不在“仓”上，显得自然，大方。

这与麒麟童用锣的方法正相反，麒派是每步都走在“仓”的锣音上，显得节奏鲜明、有力。为什么不用〔四击头〕，他认为这是在家里，不是在战场上，没有必要费那么大劲。他的出场给人的印象，确是极有气度，从容迈步而出，是个有分量的人物。

卢俊义、林冲、燕青三人代表梁山前来拜庄，意欲与史文恭和解息兵。从摆队相迎到入座对话，史文恭与三人关系、表情因人而异，姿态、眼神都有差别。表面礼貌，内心矜持。对卢俊义、林冲因是师兄弟态度比较尊敬，对燕青就有点藐视。当谈话决裂时，他起身、抬腿、亮靴底、上前三迈步、站定衣服下摆在锣鼓声中犹自来回三摆，如池中荷叶，风过后，余波未息，摇曳生姿，寓人物桀傲的心态于洒脱的行步之中，每演至此必有彩声。

武场繁重。史文恭先后力战四将，与卢俊义打“对枪”，与林冲打“剑枪”（一般演出史文恭不与林冲打“剑枪”，林冲只与曾虎交手）。与燕青打“棍棒枪”，与武松打“劈杆子”（单刀劈枪），各有各的打法与特点。盖派的武打见性格，他与卢俊义、林冲是同堂学艺，武艺不相上下，打时快慢适度；对燕青颇为轻视，燕青快速，他则慢中见快，这个“速度”便体现出一种轻敌和高居在上的味道。武松勇猛，最后出场，如饿虎扑食，史文恭不敢怠慢，全力以赴，节奏递进加快，把戏推向高潮。

史文恭与卢俊义打“对枪”后的一套“枪架子”，在锣鼓声中，以中慢速度，亮出一个一个优美的身段，功架之稳，姿态之美，更是处处赛画，是一组绝妙的舞蹈。

“回庄”是在激烈开打后，人不下场，走个圆场收兵归庄，没有喘息即转入繁重的独角戏。经过刚才一番对阵，史文恭感到梁山力量强大，估计此庄难保，但又不肯示弱屈服，内心展开思忖与斗争。人物的思想活动，通过系列组合的舞蹈表现出来，这就是盖派著名的“揉肚子”表演。在“揉肚子”同时运用髯口功，弹、掸、掏、理，配合思虑对策的种种内心活动，组成各种身段变化。他对这段表演曾有过解释，他说：“他（史文恭）身为教师爷和卢俊义同堂学过艺，枪法委实高明，平素又给门下徒弟奉承惯了，因为骄气十足，目中无人；不料和卢俊义一比枪法，不能取胜，心下已是十分懊恼，加上徒弟们一个劲儿夸卢俊义枪法好，更不自在；特别是梁山人马来了很多，明日再战，后果不堪设想，故而迫不得已，想出个偷营之计。其实并非什么高明的计策，乃是出于无奈，孤注一掷。总之，他这时的思想是复杂的，表面桀骜不驯，内心着实空虚，故而揉肚、搓掌，一甩胡子，表示内心翻腾，焦灼不安。接着拈着胡须向前一看，梁山人马很多，气势逼人；回头一看，自己人马不济，此庄难保，怎么办？认输么？不甘示弱，干脆不顾一切，拼了算。这才左甩胡子，右甩胡子，让胡子跳起舞来，表示下了决心，就这么办。倘若不分析史文恭的处境，不从人物内心出发，就成了单纯耍技巧，成了卖杂耍的。”

“表面桀骜，内心空虚”这是他对人物一针见血的剖析。人物性格内在矛盾的激烈冲击，便是他这场著名“揉肚子”表演的核心内容。

整个表演是在锣经：〔走马锣鼓〕转〔搜场〕，归〔串子〕加〔三击锣〕，再归〔走马锣鼓〕中进行的。

盖派锣鼓与一般打法不同，一般打法过程太快，动作随锣鼓，思想过程不易表达，演员只能含糊带过。盖派在“乙切”上延长节拍，按锣经讲是“折了”，但却有利于表演。这是他的独创，也是对锣经程式的突破。

这种把“髯口功”结合在“揉肚子”中的表演，是盖派的创造，其他人的演出都不是这样。高盛麟接触盖派较早，他的演出，就运用了盖派的髯口功。

盖的史文恭扮相是：穿白箭衣，戴扎巾，系紫大带，厚底靴到底（一般演出，开打时改穿薄底靴）。年轻时“水擒”穿厚底靴，甩发，走一排“旋子”。晚年七十岁演出，虽不再走“旋子”，但“抢背”仍照走不误。他的“抢背”，翻得高，落得轻，起得快，是道地的“四杆枪”（四肢平伸），在空中如蛟龙一般。

经过一系列激烈的开打、翻扑、舞蹈，他身上的服装始终不乱，背上衣服的褶缝线条，清晰如初，这是深为行家所称道的。

盖叫天年轻时曾与俞振庭合演《一箭仇》，盖演武松，他的武松也有绝招，二人相斗打“劈杆子”，武松将史文恭打下，武松一刀将史文恭头上的风帽削下（这一刀狠稳准，见功夫），武松扔刀，接刀随即一个“鹞子翻身”，在翻身时乘势将地上的风帽抓起，在〔急急风〕中飞速下场，十分精彩，突出了武松的勇威。别人没有这一招，后来他的长子张翼鹏，及小盖叫天陪他演《一箭仇》时，都演武松（武松是这戏中很重要的一个角色），也都按照他的演法，刀削风帽。

盖派《一箭仇》可称是武生箭衣戏的典范。

《恶虎村》

《恶虎村》是盖派的又一名剧，是武生短打戏的典范。《恶虎村》是京剧武戏“八大拿”中的一出，在艺术上历来为人所称道，他的武打结构及套子最为齐备，也最有特色。但对它的思想内容却看法不一。有完全肯定的，有彻底否定的，众说纷坛，分歧甚大。关键问题是如何评价黄天霸。我认为评价这一人物要从具体的戏出发，不能离开具体的戏空谈历史。同时，虽然都是描写黄天霸的戏，又各有不同的情况，不能一概而论。

《恶虎村》源出于《施公案》，关于这类滥觞于清朝中叶，盛行于晚清的侠义小说，鲁迅对它们形成的时代背景与社会意义，曾给予很好的说明：“时去明亡已久远，说书之地又为北京，其先又屡平内乱，游民辄以从军得功名，归耀其乡里，亦甚动野人韵羨，故凡侠义小说之英雄，在民 221 间每极粗豪，大有绿林结习，而终必为一大僚隶卒，供使令奔走以为宠荣，此盖非心悦诚服乐为臣仆之时不办。”《恶虎村》虽取材于《施公案》，但经民间艺人之手，思想内容与小说不尽相同，它的特点就是通过黄天霸这一人物，塑造了一个“心悦诚服，乐为臣仆”的典型。这戏就是写他怎样从背叛绿林到投效一大僚吏，终至成为“臣仆”的思想矛盾与发展变化的过程，刻划了一个外貌英俊，内心险恶的人物形象。解放以来，有一种错误的看法，似乎戏必须是以正面人物为主。如果戏中主要人物是个反面形象，就被认为是在歌颂宣扬反面人物。因此好多以批判人物为主的戏，就此被打入冷宫。这种简单化的看法无法解释文学艺术上复杂的现象，是十分有害的。

戏的矛盾是在以淡天雕、武天虬为代表的绿林与以黄天霸、施公为代表的官方之间展开的。施公在历史上确有其人，而且是一个“清官”，但在这戏中，这人物只是作为戏剧矛盾产生的一个“由头”，戏的情节并不以他为主，写他的为官清正。我们不能抓住这一点，而漠视整个戏的情节，从而得出肯定施公即肯定黄天霸的结论。所谓“绿林”包含内容很广，有的是农民起义领袖如《洗浮山》中的于六、于七，有占山为王的豪杰如《连环套》的窦尔墩，有打家劫舍的强人如《独虎营》中的罗四虎，各个戏的人物身份各不同。但有一点是共同的，就是对抗官府。《恶虎村》中的濮、武二人，虽未写明他们是反清的英雄，但也不是盗寇，而是拥有武装，与官府对立的大户，作风还正派。“绿林”二字在人民中间向来是一种美称。戏中连黄天霸这些官方或准官方的人士，也不敢否定“绿林”，因此可见戏的倾向还是赋同情于“绿林”这一方。这种形成于清皇朝的戏，我们当然不能要求它提出鲜明的民族意识与阶级意识的口号，能隐晦曲折地对“绿林”表同情，也就可算是难能可贵的了。

戏的情节是濮、武二人为替被杀害的绿林好汉报仇，将施公掠进府内，黄天霸为搭救施公，与二人反目，最后杀死濮、武全家，救出施公。由于反抗者遭到镇压，黄天霸是胜利者。因此，往往就被认为这戏是在“颂扬黄天霸，思想反动”。其实，戏的好坏不能以结局胜利属谁为标准，岂能以胜利论英雄，胜利看是怎么取得的。胜利者可以是英雄，也可以不是，甚至相反。

在这样的矛盾与情节中，戏的立意也是演出中所要着力表现的，就是黄天霸的“不义”。也就是濮、武二人骂他的，触了他的疼处，为他所十分恼火的“忘恩负义”四个字。一负绿林不降清廷的大义；二负江湖弟兄患难与共的情义。所以这戏又名《三义绝交》，或《三雄绝义》。“绝义”的责任

在黄天霸。

戏的开始，黄天霸就处在矛盾的心情之中。他本来是奉绿林之命去行刺施公的，不料为施公所感召，竟归顺了施公。可是形式上还没有“下海”，所以他一路上唉声叹气，怕施公路过恶虎村遭到杀害，又怕和濮、武二人见面难以交代，因此顾虑重重。王梁就和他不同，他没有王梁那种“回转绿林乐安然”的心情，也没有王梁的“他做他的官，我做我的绿林，不做他人官，不受他人管”的豁达态度。原因就是他对施公“心悦诚服”并且“乐为臣仆”了。

但是在“乐为臣仆”的同时，他还想保全江湖弟兄的义气，幻想两者兼顾，既要面子又要夹里。戏，矛盾也就从这里开始。

他为了暗中保护施公，赶到恶虎村时，见了濮、武二人，不料受到濮、武二人的冷淡。因为濮、武二人已经知道黄天霸背叛绿林的行为了，但还不须直接挑明，因为主要敌人施公已经抓到，就不想与黄天霸有什么纠缠，能敷衍过去就算了，因此二人在性格上给人以浑厚感。可黄天霸却不然，愈是做了亏心事，愈是表面上装得很坦然，处处表示“热情”。

在谈话中一再渲染“江湖义气”，用感情拉拢对方，甚至借“三义庙”的刘关张和四弟赵子龙的关系，来讽喻对方不该忘掉兄弟情分，对他冷淡。分明有负于人，却倒打一耙，这就是黄天霸阴森森的性格的暴露。

等到在府内发现施公的驼轿，证实了施公被他们抓去，矛盾就进一步发展了。为了解决这些矛盾，王梁等提出了原则与对策：首先是好言相劝，请濮、武放出施公。如若相劝无效，被迫动武，必须顾全结拜兄弟的“义气”，千万不能伤害濮、武二人的性命。对这江湖上一致公认的道德，黄天霸也是感到颇为烦恼的。因此在接下来的夜行“走边”中，才出现这样一种充满矛盾的，为潜在的道德观而引起的一点心灵内疚的独白：“仁义礼智信为高，身入公门为哪条，不该贪图凌烟表，只为县尊两绝交。”

但这矛盾究竟不能用妥协办法可以解决，双方对施公一个要杀，一个要放；对被施公杀害的九黄七珠莲花院，一个认为是“好汉”，一定要为他们报仇；一个认为是“强盗”，杀不可赦。在这原则上双方寸步不让，终至迫使黄天霸不能不撕开他的伪装，当江湖义气与他的“乐为臣仆”发生抵触，鱼与熊掌不能兼得时，他就不能不取利而舍义了。因此双方展开了激烈的武斗。

这就是在全武行开始前，戏为武打所作的十分重要的铺叙，展示了矛盾的性质和人物性格的冲突。有层次，而又不是简单化地描写一个处在转变关口的“乐为臣仆”者的心理。

如果说在前面的文场子中，着重表现的是黄天霸的“阴险”，那么在接下来的开打中，因为人物的去向已明，戏的着重点就是在现人物的“狠毒”了。

这戏在武打中见性格，是最为突出的一大特点。黄天霸打不过武天虬，打算掏镖，被李五揪住镖袋，但他还是挣脱了，并对天下了一跪，好像有这一跪便可以理直气壮地绝情了。于是一镖打中了自己拜把兄弟。

黄天霸逼死了大嫂，又要追杀二嫂，被王梁拉住，向他不住摇手示意杀不得，可是他还是甩开了王梁，逼得二嫂自刎而亡。

大哥濮天雕、二哥武天虬先后也死在他的刀下。

杀了人，他还要放火，王梁劝阻他不听，放火烧了庄。

一不做，二不休，江湖的义气，公认道德，朋友们的劝告，在为施县尊效力的前提下，全被他践踏在脚底下。这样，人物出场时的矛盾，至此取得统一，人物终于彻底“下海”走向“心悦诚服”，“乐为臣仆”的道路。

厮杀时，一时杀红了眼，真面目遮掩不住，难免暴露得过分彻底了些，高潮过去，就仍需要粉饰一下，以便将来继续做“人”。这是生活斗争中常见的事。黄天霸在人死庄毁之后，拄着钢刀，也有凄怆见于颜色。王梁催他，他不走，甚至挤出眼泪哭起兄嫂来。“猫哭老鼠假慈悲”这是王梁对他的评语，也是观众心中的结论。

这句话讽刺人物入木三分，在演出中是很容易被注意到的，但是如果只注意这句话，而忽视贯穿全剧关于人物思想性格的刻画，从而得出这戏是“小骂大帮忙”的评价，是不符合这戏的实际情况的。

如果无视戏中对黄天霸的批判的情节，想把他评价为正面的英雄形象，也同样是不符合全剧的实际情况的。

据说这戏是清末和春班的武生沈小庆因被朋友出卖，被捕下狱，在狱中编成的。借黄天霸的形象，发泄他对出卖者的气愤。因沈是武生演员，所以这戏的武打结构十分完美，再经舞台实践与艺人的创造加工，这戏终于成为短打武生戏的典范。

著名戏曲评论家黄裳在《谈 恶虎村 》中这样评价：“是在维护封建皇朝统治的表现形式下，通过真实的细节，剥落了人物的伪装，进一步揭露了统治阶级的真实面目，起了正面斗争作用。……这是一个倾向性极鲜明的作品。”

“我并非起意于辩护心爱的剧目，而是通过具体的分析才惊奇地发现，杰出的无名剧作家虽然利用了“公案小说”的素材，但创作时却站在完全不同的立场上面，在那个时代环境里实在也不能不使用‘奴隶的语言’。”

“有的同志认为《恶虎村》之所以成为艺术精品，是由于它的武打套子具有典范性。这是不够确切的。照我看其典范性应当在于人物品格的刻画。如进庄行经‘三义庙’前后的一场，其语言的准确、精练、鲜明、针锋相对，在其它京剧武戏中是少有的。在后来的武打场次中，也在不同关键时刻安排了尖锐鲜明的勾勒，有的是简洁的语言，有的是简直就只是动作。要谈典范性，这些地方才是真正典范性的所在。”

“这些处所，无一不是剥落了黄天霸堂皇的外衣，显示了其原来的本质的，实在是“英雄人物”的不可容忍的“丑化”。……《恶虎村》其实是一出优秀的摆脱了模式化，脸谱化倾向，塑造批判人物的古典戏剧杰作。”

这戏解放后，由于存在看法的分歧，一直被搁置没有演出，直到一九六〇年举办盖叫天舞台生活六十年纪念时，方始重新登上舞台。它的演出，使人们重睹盖派艺术的风采，进一步认识这戏的真正含义。盖叫天在这戏上花费不少功夫，在传统基础上进行创造，形成盖派独具的风貌。戏中黄天霸深夜进庄窥探，有一场“走边”，表现行走在夜晚荒郊的情景。这一场“走边”熔音乐、舞蹈、造形于一炉，有情有景，有声有色，展现盖派艺术的独特风姿。其中“鹰展翅”身段是盖精心的创造，用来表现夜行时透过树梢观察天

黄裳：《我看 恶虎村 》。

黄裳：《我看 恶虎村 》。

色的形态，形式新颖，姿势优美，技巧难度高。用在口念“看那云遮半月”的“看”字上。它的姿势是：上身哈腰，直板向下，挨着大腿。左腿盘膝，脚腕向里向上翻，下巴左拐，眼看左上方。双臂左右伸开，向后向上与肋下成四十五度角。双手手背向外伸剑指。这形状就是苍鹰从空中盘旋落地，在双脚落地刚要收翅时，反而向上一展双翅这一瞬间的神态，确是武戏表演的精华，难怪戏曲界争相模仿，大江南北无不钦佩赞赏。

告辞出庄的手段与回店时的“趟马”身段，也都是脍炙人口的。回店的表演，剧本上不过是“拉马上”三个字。但他却从生活出发，变化出一系列精美的舞蹈动作：人物骑马来到店前，马一时停不住蹄，旋回转了一个圈子，方才勒住缰绳。翻身下马，掸去肩上身上的灰尘，然后跨步进店。为了更好地配合身段节奏，他改变锣经程式，创造了〔金钱花、二褪锣、垛头打散、垛头打下〕。别人演没有这“趟马”，只是简单地骑马上，至台口下马。锣经也只是〔钮丝归扫头〕。他常说“艺术要事里找事，你找它就有，你不找它就没有”，这“趟马”的创造就是一个很好的说明。

开打中黄天霸与郝文有一段“夺刀”。早先盖在夺刀时，一个飞脚要从高头大马、形体魁梧的郝文头上越过。后来他不这么演了，但最后扔刀，走“抢背”，虽年高七十，仍照走不误。

“夺刀”后打“坛子拳”，因是在寿筵中开打，双方以酒坛作武器，抛接出手有许多花样，如“苏秦背剑”、“张飞骗马”、“后踢”等，配合〔一封书〕锣鼓，也是富有特色的打法。盖叫天的黄天霸扮相是很英俊漂亮的。上身穿白色缎子绣花英雄衣，下身是白袍裙红彩裤，腰系紫色大带，身背绦子，腰系镖袋，脚上白缎绣花薄底靴，头戴缀满兰白相间绒球的花罗帽，左鬓上插一朵大白花。色彩鲜明，绚丽多彩，搭配协调。加上他刚柔相济，如行云，如流水，如惊鸿，如奔马的舞蹈身段真叫人目迷五色，叹为观止。

《洗浮山》

《洗浮山》是盖叫天的又一名剧。

盖叫天自五十岁断腿之后，艺术上进入一个新阶段，过去更多的是在技术上下功夫，标新立异。经过自我反省，感到艺术创造还是应以人物为中心，一出戏之所以感人，给人留下深远的印象，不是技艺，而是活生生的人物形象。但在突出人物的同时，并不排斥相应的技艺，在重视内容的同时，更要求美。这就是他这一时期主要追求的目标。他的那些代表作便是在这情况下，逐一磨练、加工、提高的。《洗浮山》便是其中之一。

他的《洗浮山》与北派不同。北派黄月山、李吉瑞、余叔岩、杨宝森都演过，出场唱〔西皮〕，余叔岩在“托兆”时有一段〔反二黄〕。出场带马上，没有太多身段，比较简单。

盖叫天与他们不同，他按照自己条件，扬长避短，对演出作了很大的加工与创造。

他不唱〔西皮〕，改唱〔石榴花〕曲牌。

他创造了“趟马”与“走边”。

一般戏曲表演“趟马”，只是表演人物骑马行走和上下马的动作，讲究的，注意手眼身法步，没有什么特别的地方。但盖叫天从人物、剧情与生活上，加以研究，发掘了人物在此时此地的生活内容，用丰富的舞蹈加以渲染，从而形成一段前所未有的“趟马”，受到内外行一致称赞，名闻全国。

这段“趟马”是贺天保在〔石榴花〕曲牌中进行的。这曲牌的唱词是：

（仓唧唧……风声）……呀！

俺只见红日西坠月无光，

昏沉沉云雾遮柳行。

且听得庄中人烟闹嚷嚷，

马嘶尘滚风声狂。

急慌忙勒马提缰，

急慌忙催马拎缰，

披星戴月阳关上，

只听得梆儿响亮，奔羊肠。

他根据自己的生活经历，充分发挥想象，为这段唱词描述出一番真实而生动的图景：

在北方辽阔的原野上，日落西山的时刻，贺天保从远处骑马奔驰而来。忽然间，狂风骤起，刮起满天灰沙，遮住了阳光，昏惨惨，大道两旁的柳树被尘雾笼罩看不清了，一场暴风雨将临。只听得远处农村传来一片鸡啼犬吠，人声喧闹，这是庄稼人抢在雨前将晒在场上的稻谷收进仓。在这风声、人声中，奔驰的马也引颈长嘶，跃起，腾跳不前，骑马的人施展浑身解数，控制烈马。经过一阵喧闹的高潮过去后，天色渐渐暗了下来，月亮上来了，在阵阵的梆儿声中，骑马的人向原野飞驰而去。

这就是他所要在“趟马”中表现的内容与意境。充满了诗情画意，这个“趟马”就不再是一般的程式，而是一段优美绝伦的舞蹈，这是历来“趟马”中所从来未有过的。

这个舞蹈所特有的形式美，与他所塑造的人物形象有着不可分割的关系。贺天保的造型是：头戴黑缎罗帽，身穿黑缎箭衣，外穿黑褶子（北派的

演法是半褶，他是全部敞开)。腰系紫色大带，足登二寸半高底靴，背插双刀，手执马鞭，口挂尺半长的“黑三”。这身段打扮号称“十子”：帽子、胡子、刀子(两把)、带子、靴子、鞭子、褶子、袖子。

在这“趟马”中他运用“髯口功”、“褶子功”，大带、马鞭、罗帽、衣袖，都在舞蹈中发挥作用，成为他的舞蹈的构成部分。他穿的厚底靴，在勾腿时靴底朝天，上面可以平放一碗水。

盖叫天不光在台上马骑得好，在台下，他的骑术也是很高的。他年轻时去苏州扫墓，从郊区的西园寺到虎丘，有出租马匹的，他租了一匹马，飞身上马，从西园寺出发向虎丘跑去，开始时，还是缓缓而行，越跑越快，不消片刻便从虎丘打了个来回。这还不够，他还要租马人去掉马鞍，租马人不肯，说不用马鞍危险，他不听，坚持要去掉，租马人无奈，只得照办。只见他，一跃上了马背，两腿一夹，马飞奔而去，他还在马背上或上或下，或拿顶，或翻身，做各种姿势。路上行人看了都赞不绝口，称赞他好骑术。当时陪他一同上坟的是他的内侄袁贵生，这经过是袁贵生亲口说给我听的，如不是他亲眼所见，道听途说，我是不大会相信的。

因为他骑马是行家，有生活基础，所以能在表演中将“催马拎缰”与“勒马提缰”中的“催”、“提”、“勒”、“拎”以及马的“走”、“遛”、“跑”、“骋”等的不同特点都区别开来。因为不同的表演，从而更丰富了“趟马”的色彩。

这戏的第一次演出是在上海的更新舞台。当天倾盆大雨，台风过境，马路上积水成河。即使在这样恶劣的气候和不利条件下，观众仍冒雨前来，剧场爆满。这是因为他久未演出，上海观众对他渴望已久，而且早就传说他正在酝酿准备一出新戏。盖叫天每有演出必有新招，这新招是他下大功夫苦练而成，并且有出人意料的效果，这名誉是早为人所共知的。因此，当他贴出《洗浮山》这戏首演的预告时，热爱他的观众，冒着狂风暴雨也是要来观看的。

但是这戏中，作为对立面的是于六、于七，而这二人是农民起义人物，历史上确有其人，因此解放后，他就将这著名的“趟马”“走边”移用到另一出戏，名叫《七雄聚义》上。这戏写的是晁盖、吴用等七人为智取生辰纲聚义的事，朱仝为他们报信，飞马奔驰，服装扮相都与贺天保相同。

著名表演艺术家李少春说，他曾接连看了三遍《洗浮山》，他从剧场的各个角度观看盖的演出，无论哪个角度看，都是美的。他惊叹、折服地说：“这是真正的艺术！”后来李少春排演《响马传》，就将《洗浮山》人物扮相与“趟马”的表演移用到戏中秦琼的身上。

《鄭州廟》

《鄭州廟》有兩種演法，一種是老本子，一種是蓋叫天自編自演的本子。蓋叫天為什麼要另編一出《鄭州廟》，其中自有緣故。

蓋叫天曾經與我談過他編演這戲的由來。

老戲《鄭州廟》謝虎是個采花大盜，每做一案，留下一枝桃花的圖記，所以他的綽號叫“一枝桃”。他的武藝高強，善發連珠毒藥鏢，黃天霸捉拿他，在鄭州廟相遇，謝虎用毒藥鏢擊傷黃天霸，逃去。

在人們心目中，綠林是反抗官府的劫富濟貧的英雄好漢，在“八大拿”中，他們都被寫成是惡人淫賊，這顯然是丑化綠林，為官府張目，但仍難免要流露出一些歷史的真相。如老本《鄭州廟》中，謝虎與黃天霸相遇，謝虎就斥責他：“天霸，你既然生在綠林，就該以義氣為先，為何忘却根本，貪圖富貴，投奔官府胯下，每每與綠林作對，苦害天下英雄？今日遇見你九太爺，只怕你自身難保。”從這句台詞出發，蓋叫天產生一種想法，要把被顛倒的歷史顛倒過來，讓人們同情謝虎，還歷史本來面目。

此外，還有另一個動因。過去，有位前輩藝人名叫宋福泰，他是在太平天國的科班中演過戲。太平天國失敗後，他流落到民間戲班，與蓋叫天的大哥張英傑（賽陣風）同台演出。他的女婿許正奎與他大哥又是師兄弟，所以他們兩家關係甚親近，他還教過蓋叫天的戲。他告訴蓋叫天，他們在太平天國也演“八大拿”，但演法不同，拿的都是土豪惡霸，不是綠林英雄。蓋叫天還記得他講過他們演出的《連環套盜御馬》，劇情是這樣的：

有一個知縣的公子，作惡一方，一天出外游玩，遇見一個民間女子，十分美貌，強搶入衙。女兄向衙門投訴，反被栽贓拿問入獄。女父是一老英雄，一怒殺死贓官救出兒子女兒，全家逃亡。路過連環套，見山勢險峻，占山落草。這時，金鏢黃三太，為了幫白馬李七侯解燃眉之急，向綠林眾山頭指鏢借銀。竇爾墩本欲解囊相助，怎奈手下人不同意，說這是黃三太恃強壓眾，如借給他，說明是怕他了。竇爾墩年輕氣盛，聽了手下人的話，非但不借，而且與黃三太相約比武。在比武中黃三太不敵，施暗器擊敗竇爾墩。竇爾墩不勝羞愧，離開河間府遠走天涯。行至連環套，老英雄下山攔截，二人交手，老英雄慧眼識英雄，得知竇爾墩原也是綠林，都是自己人，便請竇爾墩上山入伙，並請他當寨主。竇爾墩當了寨主，便想請黃三太來山上共襄大事，因為他覺得黃三太武藝高強，確是個英雄，但怕他不來。老英雄向他獻計，說黃三太鏢傷猛虎救了聖駕，欽賜黃馬褂。現在皇上正在行圍射獵，你不妨前去盜走御馬，留下書信，寫明：“欲知盜馬人，三太便知情。”如此，皇上一定派他捉拿你，他來了，我們便勸他入伙。竇爾墩接受了這辦法，於是便去盜馬。果然盜馬後，黃三太奉命來連環套找竇爾墩來了。竇爾墩將他恭迎上山，勸他說：“我們不打不相識，自比武後，我總惦记着你，盜御馬也為的是你，請你入伙，同主山寨，共襄義舉。”黃三太為他的誠意所感動，就在山寨留下不回去了。

太平天國戲班的這種演法很受歡迎，不脛而走，民間戲班也都按着這路子演了。清廷官府見此情形就下令，只准演黃天霸捉拿竇爾墩，不許唱黃三太入伙起義。於是民間藝人又採取另一種辦法，將結尾改為：黃三太尋找竇爾墩，到了連環套，見到竇爾墩與老英雄，三人互訴欽慕之情。這時竇爾墩也有五十多歲了，三人相聚，十分興奮，哈哈大笑，一下都笑死了。所以這

戏又叫《三义归天》，但即使这样，还是通不过，清廷官府只准演捉拿窦尔墩的那一种。

听了这番故事，它老是搁在盖叫天的心中，日长久月，他终于决心另编一出《郑州庙》。它的剧情大致是这样：

谢虎劫取皇纲，留下一枝桃图记，又将一包银两投入一户贫民家中，劫富济贫。

自从洗浮山被黄天霸率众攻破后，于七逃亡，欲找谢虎请他为众家弟兄报仇。于七性情暴躁，途中腹中饥饿，来到一个寺庙，见众僧正在用斋，于七向众僧讨饭吃。僧人给他一碗，他吃了还要，僧人不给，他便吵了起来，引来庙主李佛。二人原是自家人，于七请他找一安身之所，李佛将他削发为僧，留住庙中。

以上二场都是铺垫，虽然有抢皇纲、劫富济贫等情节，但谢虎都不出场，都是虚写，由差役向官府报警来表达。这下面方才是谢虎出场。

谢虎的扮相与老戏完全不同，老戏是勾脸，完全是反面人物架式。他是揉脸，紫膛色，稍稍泛红，粗眉大眼，头戴青椒巾，挂颌下涛，穿丹青团花褶子，外罩长马夹，脚下是白布袜、谢公履，手拿纸扇，迈着老生步。这扮相是一个很有身分的员外模样。实际上他是隐居田园的绿林英雄，拥有万贯家财。出场后，他有一段自白：

“俺谢虎曾拜红旗李玉为师，蒙师父传授九支药镖，单刀一口，闯荡江湖，纵横天下，未曾有敌，绿林之中，略有名声，江湖人称‘一枝桃’。可恨黄天霸，眼空四海，目中无人，我早要寻他，怎奈我师与他黄门乃亲翁之交，师父再三嘱咐与我，莫与天霸争强，因此我隐居保定府铁茶胡同。正是：男儿立志恨天低，鹏飞万里怎随鸡；爱打世界不平事，暂且隐息志不移。”

这段话白引子，表明几层意思：一、他们师徒与黄家的关系。原来黄天霸的妻子张桂兰是凤凰张七的女儿。张七的妻子是李玉的妻子的妹妹，他们二人是连襟。李玉是谢虎的师父。李玉、张七、黄三太都是胜英的徒弟，他们三人是师兄弟，相互间存在着翁婿、亲家、连襟、同门的复杂关系；二、谢虎的隐居、暂离绿林是出于遵师之命，他是不甘心长此偃伏，壮志不灭，总有一天东山再起。

这时正逢当地郑州庙庙会，谢虎是这一期庙会的会首，众家会首前来拜见他，他捐献五百两银子作为筹办庙会之用，寺主说用不了这么多，他说，可以作为会期施斋之用。说明他乐善好施，仗义疏财。

谢虎带着小儿子赴庙会上香。于七因不耐禅林生活，偷偷跑了出来，在郑州庙遇见谢虎，于七将黄天霸攻破洗浮山事告诉谢，请他出面报仇。谢虎不肯，说是师命难违，黄家与师父是同门师兄弟，只能遵师命，暂避黄天霸。于七用各种方法激怒他，说你顾着师父与黄家的关系，可黄天霸却不顾这些。他与万君兆也是亲翁之交，万君兆还帮他救过施公，但他却把万君兆的师父李佩拿去斩首了。又说，你知道黄天霸此来是干什么的？他是要来拿你，你要先下手为强。正说到这里，黄天霸听何路通的报告，得知谢虎、于七在此，赶来了。于七乘机溜走。谢虎不走，二人见面，谢虎声色不动地看了看黄天霸说：“你可知鸟尽弓藏，兔死狗烹之故耳！”语调软中硬，不凶也不善。黄天霸知道谢虎厉害，不敢妄动，用威胁口气说：“想于七乃朝廷要犯，我等奉命前来捉拿于他，你若识时务，理应暂避，若是庇护于七，只怕自身难保。”谢虎一听，怒气顿起，本是侧身相对，现在转过身来，正面对着黄天

霸，狠狠地说：“小辈，九太爷焉是他人可比！”话音刚落，与黄天霸同来的谢永泰上前向他拦腰一刀砍去。

黄天霸同伙一共五人，他们是：何路通、谢永泰、朱光祖、计全、黄天霸。谢虎一脚踹开谢永泰这一刀，其他四个相继向他进击，他一个人抵敌五个人。这场开打有几个特点，一是对方有兵器，谢虎是徒手；二是对方短打，谢虎是长袍大袖。盖叫天便是抓住这特殊情境，构思武打套路：五个人不能一起上，显得乱，要一个个单打。但一个人单打，四个人又不能在一旁闲着，应各有不同表情，或作准备，或伺机进击。谢虎则被包围，不因长袍大袖，受到束缚，相反，利用这服装，挥洒自如，创造出各种美的身段，寓舞姿于开打之中。

最后，谢虎假装掏镖，喊声“着镖”，其实他没有带镖，天霸等听说“着镖”，五人赶紧闪身躲让，谢虎乘机撤走了。谢虎走了，他的小儿子还留在庙里，黄天霸将这孩子杀死了。

谢虎回庄，家人来报，小公子被黄天霸杀死了。谢虎听了这噩耗，真如五雷轰顶，万箭穿心。如何表现这时人物愤恨悲痛欲绝的心情，他采取过各种程式方法，都不合适，最后还是用“仿真”的手法：谢虎闻报，将手中扇子向后一扔，两眼直视，一语不发，愣住了神，周身像凝结了似的。许久，方才定了定神，拿定主意，一不做，二不休，决定毁家纾难，寻天霸报仇。

于是他来到祖先堂，向祖先跪拜，立誓要报仇雪恨。

接着众徒弟闻信赶来了，大家要去找黄天霸算账。谢虎阻止了，他说，施仕伦是奉命钦差，黄天霸是草标副将，拥有众多官兵，此去动起手来，全城百姓遭殃。这是谢虎“宁亏自身，不累他人”的大丈夫气概，在这时刻，他还考虑全城百姓的安全与幸福。

谢虎的夫人来了，谢虎愣坐在堂上，夫人连唤三声，他方才醒过神来，说：“可恨天霸贪图富贵，忘却根本，杀害绿林英雄，今又杀我爱子，绝我宗嗣。”夫人闻言，昏了过去。醒后，要谢虎为儿子报仇。谢虎说：“不但为儿子，更为天下英雄，这个仇是要报的。只是我前去杀他，倘有不测……”用眼看一看她，然后低下头去，含义是你打算怎么办？夫人心中明白，说：“员外倘有不测，为妻决不偷生。”谢虎点点头，沉重地对家院说：“拿来。”家院呈上刀，谢虎接过，掷在地上，夫人取刀自刎而亡。

夫人死了，谢虎忍住悲痛，抚着妻尸说：“妻呀！休怪为夫意毒心狠，这也是绿林规矩，妻前夫后，免得出乖露丑。”在那样强大的封建王朝的压力下，是容不得谢虎一家偷生活命的，与其受官府的侮辱与迫害，还不如自刎干净。

谢虎命人将主母埋葬了，于是将全部家财分给众乡邻与家人，令众家人各自逃生。唯有一个老家人不肯走，这人受过谢虎的恩，当年他的女儿被恶霸抢去，被谢虎救出；老人病了，无钱医治，又得到谢虎的周济，他感恩图报，跟随着谢虎。今见谢虎一家遭难，不愿离去，就撞柱而死。谢虎一见，禁不住流下泪来。这以前谢虎一直没有流过泪，英雄有泪不轻弹，现在老家院死了，他倒流下泪来。他说：“是我谢虎连累你了！”

料理完毕，已是交更时分，谢虎对天叩首说：“我要违抗师命了。”起身，举火焚烧庄园，烈火熊熊燃烧起来，在火光中谢虎大声狂笑……从地上拾起刀，找天霸报仇去了。

这一场戏很重要，要演出人物复杂的内心，出于自然，没有什么特殊身

段，但必须掌握分寸，把一层层情绪的变化充分表现出来，愣是愣、悲是悲、恨是恨、急是急、哭是哭、笑是笑，但不能过火。他说：“露的是叶，包的是花，以叶包花，贵在含而不露。”这虽是一个文场戏，但比武场戏还重要，否则人物活不起来，下面开打，打得再热闹也都成了杂耍了。

紧接着一场“走边”，谢虎深夜奔向施公衙门。

到了衙门，越墙而入。施公与黄天霸在房内。谢虎来到房门外，大喊一声：“呔！天霸出来会俺！”他明人不做暗事，光明磊落。黄天霸闻声大吃一惊，起身要去迎敌，被施公一把拉住，不让他出去。谢虎火了：“怎么这样慢腾腾的！”天霸一狠心，定要出去，施公阻止，拉住他一只衣袖。他一挣，褶子脱了下来，露出里面的豹衣豹裙，短装打扮。谢虎见还不出来，再喊一声：“英雄怕死不成！”黄天霸回声“俺来也！”拔刀开门，顺势一跳，人到了门外，举刀便砍。

二人对打一阵，黄天霸正待掏镖，不料谢虎已先他一步，喊声“看镖”，手一扬，黄天霸中镖应声倒地。谢虎举刀要砍，被朱光祖架住，把黄天霸抢救下去。

为了救黄天霸中的毒药镖，朱光祖去李玉处盗药，被李玉发觉，随后追赶，一直追到施公衙门。

施公老奸巨滑，以礼相待，对李玉十分恭敬，施礼说：“老英雄不但给了解药，还亲自光临，必念天霸乃骨肉之亲，放心不下，故而亲自到此与他调治，本院谢过了。”李玉不好意思拉破脸皮，只好默认了。

这时，谢虎又来衙门找天霸报仇，在衙门外被众人拦住，正格斗间，施公闻讯，偕李玉从里面出来，谢虎看见师父来了，以为是自己连累了师父。他是尊师重道的，就把刀扔下，上前见礼。黄天霸服了解药，已无性命之忧，这时也来了。看见谢虎，从朱光祖手中夺过刀便向他砍去，却被李玉一脚将他手中的刀踢飞开去，同时一阵冷笑：“黄爷，你太急了……”

到此，幕急下。

这个结尾是很别致的，正收在这个节骨眼上。人物结局究竟如何？谢虎的仇报了没有？李玉的态度怎样？都没有完全交代，但又都有了他们发展的脉络，观众心中是可以明白的。因此，盖老认为不必和盘托出，留待观众想象，让观众带戏回去，岂不更好。

“八大拿”是武生都演的戏，但还没有人在原有的“八大拿”之外，另起炉灶，以反抗封建王朝统治，歌颂绿林英雄，批判黄天霸的新视角，重新编演一出新的“八大拿”。盖叫天为之开了先河，他自编、自导、自演了这出与老戏全然不同的《郑州庙》，并塑造了一个性格豪爽、疏财仗义，但却有一定历史局限的英雄人物。

解放前，田汉等听说盖叫天的《郑州庙》与众不同，宣扬民族正气，人物斗争性格很强，因此，要求盖叫天演出一次。盖同意了，选了一个星期天的日场，田汉、洪深以及上海戏剧专科学校（上海戏剧学院的前身）的师生们都去观摩了他的演出。

五十年代，上海电视台初建，有一次我去上海电视台联系工作，当时电视台设在南京路的“七重天”大楼上。七重天过去是永安公司的一部分，属高层建筑。在那里，看到他们正在放映盖叫天《郑州庙》的录像，是黑白的。这个资料十分宝贵，除此之外，我再没见到有关这戏的资料，不知它现在还保存在上海电视台否。

有所为有所不为

盖叫天的童年时代，经历了八国联军的战乱，亲见外强侵略我国土，屠杀我人民的种种暴行。清廷腐败，对外奴颜卑膝，对内作威作福，社会的现实在盖叫天心中留下深刻的印象。稍长来到十里洋场的上海，正逢辛亥革命前后，上海戏剧界的几位前辈，如夏氏弟兄、汪笑侬、潘月樵的爱国思想和革命行动，对青年盖叫天也有很深的影响。艺人王钟声因反对窃国大盗袁世凯和北洋军阀被杀害，在王钟声被杀害后，王的合作者刘艺舟仍不屈不挠地继续斗争下去，以舞台为阵地，宣传新思想，唤醒民众，他们的英雄行为更为盖叫天所钦佩。他的老师，有的曾经在太平天国的科班中任教，参加过这次轰轰烈烈的农民起义，太平天国失败后流落上海。他们在教戏的同时，也向他传播了反清思想。这些都在盖叫天的思想上产生了作用，培养起他以民族、国家利益为重，维护艺人品格，不肯同流合污的骨气与高尚人格。

清末民初，北方有三次盛大堂会。一次是清废帝宣统娶妃；一次是张作霖做寿；一次是曹锟贿选。这三次都邀请南北名角前来庆贺演出，盖叫天都拒不参加。上海抗日战争前，杜月笙新建杜家祠堂落成，举行规模空前的盛大堂会，由上海的张啸林亲任演出的总提调。张啸林是当时黑社会的四大巨头之一，另外三人为：杜月笙、黄金荣、顾竹轩。以他来担任总提调，可见这次演出的不一般。南北名伶云集，真可称得上是一时盛会。在这盛会中，南北各有一位名角不来参加，那就是北方的余叔岩和南方的盖叫天。

接下来轮到张啸林六十大寿，当初杜家祠堂落成，张啸林帮杜的忙，现在杜月笙回报他，也给他担任大堂会的总提调。由杜月笙提调，谁敢不来？但依然有一个人不来，那就是盖叫天。

有人劝盖叫天，不要得罪这些人，遇事随和点，给个面子，凑个热闹，是有好处的。但是盖叫天不这么想，他平生就是不唱堂会，他对堂会十分反感。因为他从小在科班里就亲眼看见过谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬这三位前辈唱堂会的情景，那些阔佬压根儿没把艺人的劳动放在眼里，不尊重他们的艺术，仅仅是为了给自己摆阔装点门面。因此长大后，他给自己立下一条：不唱堂会。

一九三七年，也就是盖叫天断腿伤愈的第二年，抗日战争爆发了，这年他五十岁。自从一九三六年伤愈后在更新舞台演出一期后，他回到杭州金沙港的燕南寄庐，就没有再演出。不久日军从杭州湾登陆，盖叫天带领全家老小取道绍兴、宁波回到上海。他在离开杭州时，关照他的小儿子张剑鸣（小盖叫天）：“别忘了把双鞭带着，拳不离手，曲不离口，逃难也不能忘了练功。这一番离家，兵慌马乱，刀一流落他乡，生活无着，也可以舞鞭卖艺。”这是他当时的打算，他铭记幼年随四哥在天津“撂地”的情景。

回到上海，在更新舞台演过一期《就是你》。不久就病了，是肺病，住院八个月。

在敌伪时期，他虽有若干演出，但都是短期的，每期不过十天半月，最长也只有一个月。因此，更多的时间是闲居在家，这样就给生活带来相当的困难，依靠借贷典当来缓解燃眉之急。

一九四二年，有人向日寇献媚，繁荣市面，组织一次大会串，演出《铁公鸡》，以十大武生十演铁公鸡为号召，盖叫天作为上海首屈一指的武生，当然在他们的罗列的名单之内。但盖叫天本人并不知道，他们以为在日寇权

势下谁敢不来，所以事先也没有征得他的同意，就将广告登出了。观众们为这强大的阵容所吸引，争相购票。谁知临到演出时，久候盖叫天不来，后台管事急了，几次派人去催请，盖叫天都不在家，人往何处去了，也不知道。其实，这是盖叫天有意躲开的。人不来开不了锣，观众起哄，组织者手足无措，日本宪兵派铁甲车前来镇压，临时请人代替，方才将事态平息下来。

第二天，日本宪兵的一个头头带人来找盖叫天。

盖叫天信佛，他家中客堂里供着佛像，香烟缭绕，一派肃穆气氛。这个日本宪兵头头也是个虔诚的佛教徒，见了佛坛，恭恭敬敬地先向佛行了个礼，大概见盖叫天也敬佛，引为同道，于是态度也就缓和了。坐下后问他昨天为何不去演出，盖叫天说：“我今年五十多了，五十岁时断过腿，这是大家都知道的。说着撩起裤腿，给他看，果然小腿肚上一处明显的骨裂伤痕。盖叫天指着伤痕说：断过的腿怎在舞台上翻打？三本《铁公鸡》卖的是开打火爆，我怎么能演？而且事先也没有与我商量，征得我同意，就把我的名字上了报，这个责任难道要我来负么？”

一番话说得合情合理，日本宪兵头头听了也无话可说，坐了一会儿，就起身告辞。这件事就这样不了了之。

又一次，约一九四三年，当时上海有个汪伪的统税局局长邵式军，他手下有武装税警，又有日寇作靠山。这税局是个肥缺，他的钱捞了不少，真是家财万贯，有钱又有势，气焰嚣张，炙手可热。他为庆祝三十岁生日，邀请名角唱堂会，派人来请盖叫天。盖避不见面。盖的夫人对来者说，盖叫天从来不唱堂会，请他们另请高明。来人将白花花的大洋钱堆在桌上，只要点个头，这钱就是他的了。这时，盖叫天正缺钱用，每天上当铺，但这钱他坚决不要。

盖叫天说：“黄金有价艺无价。”他十分看重自己几十年心血汗水浇灌培植的艺术，决不肯随便让人作践，更不能将它让汉奸、流氓玷污，为他们寻欢作乐作贡献。他对来人说：“要看我的戏，不必在我面前堆上这么多大洋钱，花两块钱到剧场买张票就行了。”

可是他对义演，却又是另一种态度。

一九四三年，上海伶界联合会，为了兴办榛伶学校，让梨园子弟能够读书受教育；为了开办粥厂，散发寒衣，救济贫苦穷人，决定举办义演，剧目定为《大名府》带《一箭仇》，拟请盖叫天参加。但大家顾虑怕他不肯答应，因为他拒演堂会是出了名的。因此，由赵如泉出面与他谈，因为赵如泉是自小与他在一起长大的，盖叫天对赵如泉视若兄弟，十分尊重他，赵如泉的话，他一般是比较肯听的。

赵如泉带着这任务去看望他，一进门，盖叫天请他坐，他不坐，开门见山就把伶界联合会举办义演的事向他提了出来，对他说：“老五，这次演出决定请你参加，你只要给我一句话，肯，还是不肯。如果不肯，我马上就走。”

赵如泉的话，直截了当，如果不肯，他不会再多费口舌，连一杯茶也不喝，立刻走路。

盖叫天听了他的一番话，也不再作考虑，当即给了他一个满意的答复：决定参加演出。

当他问及戏码是《大名府》带《一箭仇》时，《大名府》是周信芳的卢俊义，就灵机一动，想出一个主意，他建议：《一箭仇》中仍然烦周信芳演卢俊义，一人到底，岂不更好？赵如泉觉得如果盖叫天与周信芳二人同台，

合演《一箭仇》，这是再好也没有了。两人都是南方首屈一指的名角，一文一武，这个阵容，可是从来没有过，一定会轰动上海。但周信芳在前面的《大名府》中戏已是很重了，差不多场场有他，再接下来演繁重的武戏，岂不太累？况且，盖是武戏行家，他的出手，周信芳能跟得上么？因此，他很同意盖的建议，但又怕周信芳吃不消。

可是周信芳听了这建议，却一口同意，为了义演，他不惜为之拼命流汗。只是戏中史文恭与卢俊义开打的“枪架子”，这是盖派特有的玩艺，他不会，临时钻锅，由盖叫天的长子张翼鹏来教他。

这个消息果然轰动了全上海，大家都要争着来看这台好戏。这台戏除盖叫天与周信芳外，其他角色也都是名家充当。计为：林树森的梁中书，赵如泉的时迁，张翼鹏的武松，高百岁的索超，赵松樵的林冲，王少舫的燕青，芙蓉草的贾氏，韩金奎的李固，真是名角如林。广告一出，戏票一抢而空。

演出时，当《一箭仇》上场，卢俊义拜庄，史文恭出场相迎，盖叫天与周信芳二人台上相遇时，观众热烈欢呼，鼓掌，跺脚，剧场气氛热烈达到极点。

当天晚上，周信芳还要去卡尔登大戏院上演《文素臣》，他一天连赶日夜二场，白天从中午开锣直演到五点钟散场，戏下后人已十分疲惫，几乎瘫倒在后台。有人劝他夜戏回戏，不要演了。他不肯，还坚持再去演出。这些天他为准备演出，苦练“枪架子”，已是很累了，再加上这日夜场的演出，体力消耗过度，第二天就病倒了。是脱力伤寒，卧床数月方才痊愈。

突破陈规扶掖后进

四十年代，上海有位剧场经理吴性栽，他熟悉京剧，与梅兰芳、周信芳、盖叫天等著名京剧演员都有交往。他尤善于经营，在京、沪、港先后主持建立华乐戏院、天蟾舞台、卡尔登戏院、文华影业公司、龙马影业公司。他对盖叫天的为人有过评语：“盖叫天这个人，当然有他的短处，却更有他的长处。短处是好胜、固执；长处是个性强，有毅力，生命力特别旺盛。”说是两种性格，实是一个性格的两面，看用在什么地方，对待什么事物。如说他“好胜”就是说一切皆不甘心落后于人，这有什么不好？但如因好胜而骄狂，目空一切，那自然又是不好的了。“固执”也是同样的道理，大凡主观性强、自信心强的人，都是比较“固执”的，轻易不肯改变自己的主张。正因如此，所以他决心献身艺术，便永不动摇，一条道走到黑，这应是好处；如明知是错还要坚持，不改，那当然是不好的了。盖叫天一生在艺术上有所成就，其原因，国画大师刘海粟一语破的，他说：“盖叫天一生就是与人别苗头别出来的。”别苗头实际上就是竞争，他有极强的竞争性，不出人头地决不罢休，这在过去叫做“个人英雄主义”，但在艺术上，一个没有出类拔萃思想的人，是不会有出息的。

吴性栽对盖叫天可以说是摸到了他性格特征的。正因如此，为充分发挥盖的长处，为他创造了一种特殊而又适合于他的演出体制与方法。

盖叫天的艺术打内不打外，凡是内行无不折服，他的盖派不是自封的，而是京剧界一致公认的。因为他讲究“武戏文唱”，重人物，讲仪表，美身段，不似一般武戏演员以火爆炽烈刺激观众，所以往往叫好不叫座。而且他在中年以后，专心致力于艺术的磨炼、提高，不演机关布景的连台本戏，而一般看热闹的观众，却对机关布景，连台本戏趋之若鹜。再加上他不肯随俗，听凭剧场老板的摆布，所以他的演出日渐减少。

吴性栽了解他的情况，分析了他的优缺点后，给他出了个主意：“突破陈规，另创新制。”

京剧戏班有一个相沿成习的规矩，挂头牌者必在戏中唱主角。其实，挂头牌的角儿，往往也有一些非主角的戏也演得非常好。只因这条规矩，这个特长就得不到发挥，盖叫天便是如此。盖在有些戏中任配角也是有名的，如《八大锤》中的岳云，《四平山》中的裴元庆，《走麦城》中的关平，《莲花湖》中的韩秀，《拿高登》中的花逢春都是历来为人所称道的。有的甚至胜过主角，如《四平山》，他的裴元庆，双锤耍得如流星，赛过主角李元霸，最后火烧裴元庆，翻高、旋子，全看他的了。

因为旧的规矩，演出集中在头牌，那头牌以下的演员，即使有能耐也得不到发挥，只是做好衬托的绿叶作用。当然，绿叶作用不可轻视，但以他们为主角的戏便得不到演出。久而久之，形成一种专演二路的演员。

为了改变这情况，他提出一个新主张：同时邀请许多名角，如叶盛章、高盛麟、班世超等，都是当时年轻力壮、响当当，每人都可独当一面的名角。当然，盖叫天的声望、年龄、成就都在他们之上，所以头牌仍属盖叫天。可是戏码却不一定都是盖叫天的大轴，也不都是主角，依戏而定。头一天打炮戏仍是盖叫天的《恶虎村》，与他配戏的武丑应工的王梁，由著名武丑叶盛章饰演，这个阵容就不同一般了，这个角色过去是戏班当家武丑都不肯演的。盖叫天的《三岔口》由于叶盛章扮刘利华，自然更为生色叫座。盖的《十字

坡》由著名武旦班世超演孙二娘，由于角色搭配强硬，益发增加他的演出效果，取得观众的欢迎。与此同时，有时大轴排出别人的戏，如《拿高登》，主角是高盛麟，盖叫天以头牌配演花逢春，这就提高了这出《拿高登》的地位。高盛麟通过与盖同台合作，事先排练与同台演出，都学习到许多东西，受益匪浅。如果大轴是《取金陵》，这就是名武旦班世超为主角的戏，戏中盖叫天演凤吉公主的丈夫赤福寿，高盛麟演赤福寿手下的副元帅何福，这样阵容的《取金陵》可谓前所未有。其演出的轰动，自然是不在话下。通过这演出，也唱红了班世超。在《莲花湖》中高盛麟演主角胜英，盖叫天配演韩秀。盖叫天又增加一场，前面胜英宿店，韩秀深夜行刺，双方对打，先空手，后用武器，二人打得严丝合缝，过合时都是擦身而过，真是棋逢敌手，将遇良材。再加上全班武戏都上了场，形成热闹非凡的武打群戏。在这戏的排练时，盖叫天为高盛麟说戏，教了他不少东西。

在《三盗九龙杯》中，主角是叶盛章，配演黄三太的是高盛麟。在《四杰村》中盖叫天演余千，高盛麟就配演廖世冲。

这样的戏码和演员的安排，完全突破了京剧的陈规，主配角不依挂牌大小来分，戏码前后因人而异，以谁为主，须决定是否放在大轴上，这做法的最大好处是提高了演出的质量、水平，充分发挥了演员的长处。这个新体制能否被接受，全决定在演员。演员只有打破“头牌观念”，才能如鱼得水，使这新体制得能建立，并发挥它的作用。而这方面的第一位关键人物是盖叫天。

因为盖叫天是头牌，以他的声誉、地位，按京剧界的规矩是只能演大轴，演主角，如果违反这规矩，那就是名誉扫地，“栽了”，没有一个挂头牌的角儿肯这么做的。但是盖叫天却欣然接受了，他以“牺牲”头牌声誉的精神去适应这一个新的演出体制，也可以说是一种“新事物”，这是非常难能可贵的。说明盖叫天并非是那种顽固不化的人，当一种新事物来临，他认为这是件好事；看清了它的道理时，它就不会再“固执”老的一套，而是全力以赴去支持它。特别是与一些比他年轻的后辈们在一起，他更是很乐意与他们合作，帮助他们提高艺术水平，这实际上是一种“扶掖后进”。通过这次演出，叶盛章、高盛麟、班世超等也获得很大收获。过去盖叫天演出不多，即使演出，为期也不长，不过十天半月，可是在新体制下，他们一期演出就要达四十天。一期演满，再接一期，这也是过去少有的。

吴性栽在回顾这段历史时，说他所以有些主张，还是从盖叫天身上取得契机的。过去盖叫天年轻时，日益走红，而他所师事的武生前辈李春来却因年迈体衰，加上机遇不佳，沦为大世界京剧的班底，挂三四牌。盖叫天这时在天蟾舞台挂头牌，他不忘李春来对他教导之恩，要求天蟾舞台把李春来请来，他宁愿让出头牌，自居配角。天蟾舞台最初不答应，经不住盖叫天再三请求，以盖当时的声誉，他们也不能不考虑，最后同意他的请求，将李春来请来。在演出《武松》时，李春来的主角武松，盖自居配角，配演西门庆。这个阵容是十分叫座的。李春来受此鼓舞，演出格外卯上，盖的西门庆也是精彩异常，二人对打，功力悉敌，严丝合缝，再加上著名旦角赵君玉的潘金莲，这一台戏，也可以说是举世无双了。

从这个故事，吴性栽得到启迪，想出以人保戏，是突破陈规，为演出带来新天地的主张，并取得盖叫天的支持与合作。这个成功的经验，当为后人所记取。

盖叫天从一九四一年到一九四八年，在他六十一岁以前在上海黄金大戏院、卡尔登、中国、天蟾等剧场先后与俞振飞、吴素秋、金素琴、金素雯、叶盛章、高盛麟、袁世海、班世超、云燕鸣、李万春、李仲林等正当中年的著名演员，同台合作演出，以盖叫天为主，众星拱月，阵容强大，角色整齐，好戏纷呈。这是盖叫天进入老年之前的兴盛演出时期。

第五章 桑榆晚年

一九四九年五月上海解放，历史从此掀开了新的一页，人民当家作主，开始了新的生活。戏曲界也和其他行业一样，出现了一派欣欣向荣的气象。盖叫天这位戏曲界被一致公认的京剧武生中杰出的表演艺术家，在他的艺术道路上，也开始迈入一个新的阶段，发生许多连他自己也意想不到的变化，无论在政治上、艺术上、生活上都给他带来新的内容和美好如锦的天地。

一九四九年盖叫天正当六十二岁。他八岁学艺，幼年穷得“撂地”（当街卖艺）。为了养家活口，成年累月在舞台上拼搏，不止一次断肢折臂。他数十年如一日，不论寒暑勤学苦练，孜孜不倦地追求艺术，但却因为不肯向恶势力低头，听凭流氓戏霸摆布而长期得不到演出。一个顶天立地铁铮铮的英雄汉，却被生活压得喘不过气来。他曾对我说：“我现在与解放前比，真像变了个人。”是的，凡是与他共同接触过的人，都有一个印象：盖叫天与人谈话，三句离不开戏。一谈到戏他就滔滔不绝，谈笑风生，使满座的人都与他沐浴在艺术的春风中。他家中来往宾客不绝，高明满座，南来北往，都是慕名而来向他请教，切磋艺术的。他家就像是一个京剧沙龙。可是有谁能相信，解放前，他却是整天几乎不说一句话，而且，有一时期，作道家打扮，蓄发挽髻。那世道，能说什么？只有沉默，他用沉默来作为对现实不满的一种抗议。

解放后，是什么力量使他变了一个人？是党对文化艺术事业的重视与扶持，是党对戏曲艺人的尊重与爱护。在党的雨露滋润下，戏曲百花绽放，盖叫天感到自己的艺术受到重视，有了用武之地，因此他虽是年过花甲，但却重新恢复了青春，朝气蓬勃地为人民、为社会主义服务。下面试就几个方面来看看他在桑榆晚年，是如何在党的领导关怀下，开展他的艺术活动，迈步走向晚年的艺术顶峰。

第一次全国戏曲工作会议

1950年中央召开全国戏曲工作会议，讨论戏曲改革的方针大计，这是解放后戏曲工作中的第一件大事。盖叫天与梅兰芳、周信芳都是被邀请出席去北京开会的上海代表。盖叫天当时有两处住所：一是上海宝康里，一是杭州金沙港。他经常来往上海与杭州。上海军管会文艺处剧艺室是分管戏曲的部门，负责人是刘厚生。他派干部吕君武（吕君武是吕君樵的弟弟，也是京剧演员出身，解放后在军管会工作，后来任天蟾舞台与大舞台经理），去杭州通知盖叫天，请他准备去北京出席会议。盖叫天听了十分高兴，人民政府居然请“唱戏的”上北京开会，让大家讨论演戏的事情，这是开天辟地从来没有过的事，所以二话没说，叫老伴五婶打点行装准备动身。可是五婶却犯愁了，把吕君武叫过一旁，对他说：“你五叔多年不演戏了，这是你知道的，家里日常开销都靠我东挪西借地过日子，能当能卖的都当了卖了，这上北京可是件大事，准备行装、留置安家费用都得要钱，这笔钱打哪里去弄呀！你五叔平时只知道琢磨戏，要他去动这个脑筋没门儿。”

的确，盖叫天解放前十年中难得演几回戏，大多时间在家闲着，依靠典当、借贷度日，所以解放初期，他的生活异常拮据。有一件事，很可以看出他生活拮据的情形。著名画家黄宾虹家住杭州，与盖叫天也有过交往。为了祝贺黄的九十诞辰，华东与浙江美术界决定要送他一件灰鼠皮袍。当时杭州皮货店缺货，只能向寄售商店去购买。他们在寄售商店看中了一件，质量、式样、大小尺寸都很合适，决定买下。不料寄售者竟是盖叫天。原来盖叫天缺钱用，把自己的皮货放在寄售店寄售。店家把这情况告诉盖叫天，盖叫天慨然相赠，并关照寄售店不要说出原主的姓名。这虽是艺坛佳话，但也说明盖叫天所处的困境。在这情况下，他哪来一大笔去京开会的旅费。

尽管他生活艰难，他对艺术的钻研却一日也没有放松，愈穷愈练，他在苦练中得到精神安慰和生活的信心。家中的事全由他老伴儿应付。但巧妇难为无米之炊，五婶虽然能干，日子久了也捉襟见肘。据说解放前夕，五婶已拉下面皮，准备摆摊子卖水饺了，幸亏上海解放，没有走上这条路。

吕君武听了五婶这番话，相信她说的是实情，于是问五婶需要多少钱才能解决困难。五婶算了算，还债、赎当、安家、旅费等等，大致总需要二十万元（旧市，合人民币二千元）。

吕君武当天就赶回上海，向刘厚生同志作了汇报，刘厚生同志向夏衍同志汇报（夏衍当时是上海军管会文艺处处长），夏衍同志再向潘汉年同志汇报，最后汇报到市长陈毅同志处，陈毅同志立即批准。第二天，吕君武携带二十万元现金直奔杭州，来到金沙港，将二十万现金交给五婶，并向盖叫天转达陈毅市长对他的问候。盖叫天听了感动得说不出话来，天下竟有这等事，真是做梦也没有想到过。旧社会艺人只有被敲诈勒索的份儿，新社会共产党却如此关心艺人。人心是肉做的，盖叫天怎能不为之感动万分，铭记在心。

盖叫天去北京参加中国历史上第一次的全国戏曲工作会议，是他生平第一次参加如此规模的政治活动。一切对他都是非常新鲜。他在北京掀开他艺术生活新的一页，令他激动不已。

刘厚生同志是上海代表团的一分子，他在回忆文章中生动地记述了当时会议的情景：“主持会议的田汉等同志对盖老十分尊重，请他在某次全体会上讲一次话，我奉命去征求盖老意见，他倒是很高兴地答应了，可是又有些

不安。他说，我从来没有在这样的会上讲过话，说些什么呢？我也不知道应该讲什么，只好说，您讲什么都行。开会时，我把他送到台上。老先生那年已经六十多岁，在舞台上翻滚了一辈子，但确实没有在这样的会议场合以本人的面貌做过讲演。他并不怯场，说上台就上台，可是当他站到讲台和扩音机后面时，这个老演员竟然不知道两只手往哪里搁。他结结巴巴他说：我是个大老粗，没讲过话，就知道共产党好。他说了对政府的感激，也说了不少关于京剧的话。说着说着情绪逐渐稳定下来，说得很真诚，很有感情，也很生动，但实在也是杂乱无章，像是无轨电车。最有意思的是他说了一二十分钟后理应结束时，竟然不知道该怎么收住自己的话。他哼哼啊啊，连说带笑，掩饰自己的尴尬，绕了半天，竟又从头说起了。我们上海代表团的一位领导看出苗头不对，忙对我说：‘你快去把他接下来吧！’我走到他身边说：‘盖老，您就讲到这儿吧。’他大笑着说：‘好好好，就讲到这儿。’像遇救似地随我下了台。台下的会议代表们非常喜欢这位老先生，看到他那像儿童似的窘态，都亲切地用掌声为他鼓劲，跟他一起笑。”

盖叫天活了六十多年，第一次上台讲演，作为演员，他不怯场，可要条理分明地当众谈自己的观点与感受，却又是一回事。解放初期，大家还未经受政治锻炼，大都不善说话，随着学习与政治活动的参与，这现象已大为改观，很多人都能说会道，当众侃侃而谈，已成家常便饭了。这也是一种进步。

盖叫天在以后的岁月中，随着活动的增多，也逐渐学会当众讲话了。他每当要去参加一次需要讲话的活动前，总要问我，该讲些什么，要我给他出点主意。我虽然也为他出了些主意，但他往往临场发挥，不完全按照我的主意，有时完全是他自己的本意。他的讲演很生动，很受听众欢迎。

在北京，盖叫天兴高采烈地参加开会讨论，还演出他的代表作《十字坡》，地点是在鲜鱼口大众戏院。盖叫天的《十字坡》是内外行一致赞赏的杰作。演出那天，领导、专家、戏曲界同行都来观摩，大家聚精会神地欣赏这位大师的旷世绝艺。著名表演艺术家程砚秋击节叹赏说：“他的动作都是圆的。”戏剧家吴祖光在看了演出后，发表文章记载这次难忘的演出：“他在北京的舞台上和观众相见，他的精神抖擞，眼睛里闪耀着逼人的光芒，扬眉、挺胸，丁字步站在台上，端凝持重，就像有一股神奇的魅力联系住满堂观客的感情。人们早已不由自主用轰雷似的掌声和欢呼来迎接这个可敬可爱的老人，但他何尝是个老人？他焕发的容光，矫健的腿脚，一往无前的气概，实在标志着这是个青年，虽然六十三岁了，但分明是个青年。浑身充满着力量，这样的倔强，微偏着头睨视着前方，没有作声，可像是在说：‘你们谁敢招惹我？’”

戏中武松与孙二娘（阎世善饰）摸黑开打，武松夺过孙二娘手中尺把长的擻子，将她踢倒在地，举起擻子向她猛力掷去，那擻子不偏不倚直戳孙二娘头边二三寸的地方，寒光闪闪，摇曳不止，全场观众都被惊得站了起来。

吴祖光描述这一场演出的观感说：“坐在后面的观众都站起来了，盖五爷一出手就给观众以颜色：那么稳，面不红，气不喘；那么准，一手，一腿，一掷，不差分毫；那么狠，一举一动力量都一泄到底。他纵、跳、腾、拿、挪都是轻盈的，没有声息，但一拳一击一翻一掷便又是不可移，不可撼动的

刘厚生：《盖叫天在北京》。

吴祖光：《青年盖叫天》。

斤两。爱看武松戏的观众喜欢‘勇猛开打’，广东话叫‘生猛’，上海话叫‘杀搏’，北京话叫‘火炽’，而盖叫天先生早已超脱了这三者，做到了‘从容不迫’的境界。‘从容’是一个很平凡的字眼，可这里面就包括几十年的功夫，几十年的修养。”

演出结束，观众久久站立鼓掌不绝。他给北京观众留下深刻难忘的印象。

十二月五日，他被邀请到中南海怀仁堂演出他的另一代表作《一箭仇》。不巧，他病了，有了热度，大家劝他改日再演。他不答应，坚持按计划演出。他说上台出一身汗就好了。他从小在科班中，风里来雨里去，练就了适应环境的能力，无论在任何情况之下都能演出。这种带病演出的事，想也不止一二次了。

当晚，毛主席、刘少奇、朱德、周总理等中央首长都出席观看。毛主席一边看一边点头称好，热情鼓掌。这是他一生最大的光荣，最大的幸福。

在北京的戏曲工作大会期间，举行宴会，周总理与大家敬酒欢谈，谈到兴高采烈时，盖叫天将长袍一脱，抬起腿，围着桌子角绕脚腕说：“我每天练这功就得二千下。我是武生，一天三遍功，可是晚上我家没电灯，只能摸黑练，怪不方便的。”原来他住杭州金沙港是岳坟附近一个偏僻的农村。他一来爱好杭州的山水，二来借此逃避上海世态炎凉的社会，特意在这冷僻的金沙港小溪边盖上几间瓦屋，上海没有演出时，就隐居在这里，专心一意地练功。这农舍他起名叫“燕南寄庐”。“燕南”是他的号，这地方远离市区没有电灯，夜晚点油灯和蜡烛。周总理听了他的话，记在心里。宴会之后，盖叫天自己也没有把这件事放在心上，谁知他回杭州不久，吕君武同志又来了。盖叫天问他这次又有何贵干？他说是来给他交涉装电灯。原来周总理把这情况通知了上海，上海通过华东与浙江联系，为他装电灯。为了接通电源特地从岳坟起，沿途竖起七根电线杆，方将电线接到金沙港。从此盖叫天不必摸黑练功了。他想到解放前，每天夜里，在马路上星光下练功的往事，怎不感慨万千，共产党办事认真，真心实意关心艺人，无微不至地为艺人创造改善各种条件，他打心里敬爱党，敬爱周总理、陈毅同志。

几次盛会

解放初期，上海有几次盛大的演出。

一九四九年九月，为庆祝全国解放，盖叫天与梅兰芳联袂在中国大戏院演出。一九五〇年十月，皖北水灾，上海戏曲界举行救灾大义演于天蟾舞台，剧目是《甘露寺》。由梅兰芳饰孙尚香，周信芳饰乔玄，盖叫天饰赵云，唐韵笙饰刘备，赵如泉饰张飞，姜妙香饰周瑜。

一九五一年七月，上海戏曲界举行抗美援朝捐献飞机大炮演出。剧目有：赵如泉、郭蝶仙的《坐楼杀惜》，应宝莲、苗胜春的《莲花湖》，彼兰英的《朱砂痣》，大轴是梅兰芳（孙尚香）、盖叫天（赵云）、周信芳（乔玄）、张少甫（刘备）、赵如泉（张飞）、姜妙香（周瑜）、李克昌（孙权）、韩金奎（乔福）、孟鸿茂（贾华）等人的《龙凤呈祥》。当时郭蝶仙与彼兰英都是久已告别舞台的老艺人，郭蝶仙为演出特意剃去胡须，在《刺惜》中饰阎惜姣。戏中饰推车的八个宫女都是有相当知名度的中青年旦角，她们是：董明艳、李薇华、谢兰英、苏慧华、沈松丽等。

这两次演出中盖叫天都饰演赵云。在旧社会盖叫天是从来不唱堂会的，不管你什么人，天皇老子也请不动他。他几次拒演权门堂会的事，前面已经说过了。但解放后，他却与前大不同，积极参加各种义演活动，因为他知道这是在共产党领导下，是为人民服务。据说最初打算请他演赵云，有人对他说：“赵云是戏中配角，以您的身价演这活儿合适么？”他说：“我是武生，按戏班分行归路的规矩，这活儿理该由我担任。虽然我擅演短打，长靠不太合适，但演戏是个集体的活儿，不能尽依你个人的爱好。不依你，也不依我，要依戏；老依你，别人就甭演戏了。因此，只要有点门，大体上合得上自己的路子，就得学着演。”他就是抱着这个态度，接下了演赵云的任务。

任务接下了，他不是按一般要求把任务完成就算了事，而是作为一次创造来认真对待。他要求：避开过去别人演赵云的老路子，老戏新唱，同是赵云要与众不同，透出新意。他认为：既然戏里少不了赵云，就少不了他的戏，于是，按照他的“事里找事”的精神，深入分析人物，从中挖掘出戏来。

他对赵云，有他独到的看法。

人说赵云在这戏里是给刘备当保镖的，站站门，按按剑，身段不多，有力无处使。

他不以为然，他认为：赵云不是为站而站。“他的一站和武松、林冲的一站都不同。武松是个血性男子，专爱打抱不平，他一站武中有威，威而且耿。林冲也是英雄，但他在高俅门下当过禁军教头，曾经是在他人之下，受人之管，脑子里受过循规蹈矩的约束，又带点文气，因此他的站要武中有文。而赵云是刘备手下有名的五虎将之一，和刘备情同手足，和关羽、张飞的地位不相上下。不过这个人做事很小心，也很礼貌，对主公一片忠心，对关羽、张飞也很尊重，所以他的一站要以文显武。特别是在《回荆州》里，他的担子很重，心事也很重；但毕竟是久经沙场锻炼的天不怕、地不怕的英雄好汉，能够单枪匹马，独当一面。他是主公的“保镖”，更是主公的“护身伽蓝”，因此他的一站，不只是作为刘备的随从，还得给人以举足轻重之感。要一站之中看出他的身份虽低于刘备，但从骨子里透出的分量却是沉甸甸的。我是这样来设计他在船头上的一站的：身穿大蟒，腰系宝剑，右手拿着斗篷并曲时搁于腰间，左手伸掌向上护着胸前。这个姿势是从韦驮神像化出来的，

暗含着光华四射、凛然不可侵犯的韦驮在保护着如来佛那样，什么妖魔鬼怪都休想过来为害。由此既表现了赵云防备东吴之人来杀害主公之意，又托出了他能征惯战、威震四方的英雄风貌。再如，当他陪刘备去见乔国老，在那儿也是一站，但一边站着，一边把头微微左右转动，眼神也闪动着，表示留神察看四下有无动静，有无埋伏，从静止的站相中要能透得出赵云胆大而心细的内心活动来。”

他对赵云这番深入细致的分析，准确地掌握了人物的性格特征，从而发掘出人物在剧情进展中的所应具有的行动与思想活动，大大丰富了人物的表演，按俗话说是有戏。这就要求在传统演法上有所增易、调整。为此，他与同台的梅兰芳商量，谈了他的看法与设想，将传统演法进行改动。梅也十分赞赏他的主张，英雄所见略同，这也说明梅兰芳不固守传统，倾向创新的艺术思想。

他的新设想是这样的：

戏中赵云本有“起霸”一场。别人都是这么演的。他认为赵云在宫中，又不是出征打仗，为什么“起霸”。倒是这时，刘备乐不思蜀，赵云是受命保护刘备的，见此情况，赵云心中焦急，不能不有一番思考。为了表现人物此时心情，他改“起霸”为“揉肚子”，表现人物焦虑与思索的神态。最后，想到了孔明临行时交给他的锦袋，取出看后，决定按军师妙计行事。有了决断，即使头落地也要保护刘备返回荆州。于是决定闯宫。

赵云闯进宫去，对刘备假称：“曹军五十万人马来夺荆州。”要他速回，刘备虽舍不得公主，但更舍不得荆州，便准备逃离东吴。他是这样处理下面的表演：

“赵云先跨出一步，向外环视一周，看看有没有人，再趁机保刘备逃走。就在这时，公主从里面出来了，刘备慌得跪在公主面前，求公主放他逃命。恰巧这时赵云回头一看，不见了主公；再仔细一看，原来跪在公主面前了，不禁又惊又急，担心主公给公主拉了后腿。赵云一搓手，怎么办？这时，该露一露他浑身是胆的气概了，一不做二不休，索性把公主杀死，让刘备死了心吧！一发狠，抽出宝剑要杀公主。幸亏刘备眼快手快，连忙扯一扯赵云的战袍，示意不可鲁莽。赵云原是心细之人，也是很听刘备话的，他脑子也转得快，趁势就扑通跪在地上，表示迎见公主。于是把险些要闯出来的一场大祸给掩饰过去了。而赵云胆大心细的特点，也就通过以上这些表演较为充分地表露出来了。”

他的赵云扮相也与众不同，他是扎靠，带扎中。

他的演出受到观众的肯定与赞誉，都说他的赵云不同凡响。有人夸他说：“您老那一站，就有‘神’，就够瞧的了。”他笑着回答说：“演戏从艺术上来说重如泰山，从个人名利来说轻如鸿毛，不管主角还是配角，我都看重。不过是否合乎一台无二戏的要求，还得根据大家的意见再改进。”

一九五二年冬，举行第一次全国戏曲观摩演出大会，盖叫天参加演出《武松打店》，荣获文化部颁发的荣誉奖。与他同时获荣誉奖的是：梅兰芳、周信芳、王瑶卿、程砚秋、常香玉、袁雪芬共计七位对戏曲有卓越贡献的艺术家。

盖叫天：《我演赵云》。

盖叫天：《我演赵云》。

黄梅未落青梅落

全国戏曲观摩演出大会，获得文化部授予荣誉奖之后，盖叫天参加社会活动多了，交游面更广了，接触新的思想、新的生活，使他在思想上有了新的飞跃。同时在艺术上也不断精进，贯彻“学到老”的精神，从不止步不前。

一九五三年九月，上海天马电影制片厂开始摄制《盖叫天的舞台艺术》黑白片，导演白沉，至一九五四年八月摄成，历时一年。片中摄下了他的《白水滩》《劈山救母》《一箭仇》《十字坡》等的舞台演出记录。

一九五四年，中央文化部审定传统剧目，由戴不凡、陈西汀、田湫三位协助盖叫天整理、审定《武松》《劈山救母》《一箭仇》，收入《京剧丛刊》，并出版单行本。

一九五五年，六十八岁的盖叫天在上海天蟾舞台演出，这时他的长子张翼鹏去世了。

张翼鹏是一位很有才能的演员，从小随父学艺，在盖叫天的严格训练下，练就一身好功夫。盖叫天很喜欢他，认为这个儿子有出息，把自己的本事都悉心传授给他。张翼鹏和盖叫天的性格相似，好强、好胜，肯下苦功，因此在艺术上继承了盖派，但又不亦步亦趋地模仿。他有创造性，在继承的基础上根据自己的条件和特点，另辟蹊径，走出自己的路，人称“新盖派”。盖叫天在大舞台断腿后，因与大舞台签订了演出合约，不能中途辍演，按父债子还的规矩，由张翼鹏顶替他父亲登台，继续演出《西游记》，一炮而红，连演四十余本，在大舞台持续演出八年之久，为连台本戏的演出创造了最高纪录，赢得了江南“美猴王”的美称。盖叫天很赞赏他在艺术上个性鲜明的开拓精神。他说：“翼鹏好在没有死学我。”

但是后来他们父子间，因闹家务有了芥蒂，各自分居，关系疏远了。翼鹏去世按传统规矩由小辈报丧。盖叫天与翼鹏虽有隔阂，但父子骨肉之间，焉能无情，他内心还是疼爱自己的孩子的。盖叫天这时已是六十八岁的人了，老年丧子，这情绪的波动可能是很大的。而且他正在演出，每天要登台，这么大年纪，怀着丧子之痛的心情，粉墨登场受得了么？所以开始时，大家把这事瞒着不让他知道，但又考虑终非长久之计，入殓在即，不告诉他也不行，问题是用什么适当的方式，避免突然刺激产生意外，最后，商定了一个比较稳妥的方式。

那一天，特地请了盖叫天最谈得来的知交和亲友，大家陪着他在堂屋喝茶聊天。前面说过，盖家住在上海兴业路宝康里、一幢沿着街的石库门房子，堂屋面南，屋前有一个小天井，走过天井是两扇大门。盖叫天面向大门而坐，亲友们分坐两边。正谈话时，外面敲门，有人起身去开门。大门打开，只见门外跪着一排四五个孩子，他们都是张翼鹏的儿子。

盖叫天给这突如其来的景象怔住了，这是干什么？这时整个屋子的气氛都紧张起来，大家都静待一切可能发生的变化。这一场景，在座的亲友们事先都是知道的，他们来的作用，就是为了缓解、安慰盖叫天的悲恸。

盖叫天很快就明白过来眼前发生的是什么事。前不久，他就听说翼鹏有病，没有想到竟是那么快就离开了人世。他还年轻，只有四十五岁。自己一手将他抚育长大，教他练功、演戏，终于培养成一个有出息的演员，一个能继承自己艺术的接班人。他对他是寄予厚望的。可是这一切现在都成了泡影。想到这里，他挥挥手，对大门外的孙子们说：“起来吧，我都知道了……”

孩子们站起身，慢慢地走向他们的爷爷身边。盖叫天沉默不语，抬头望望天井的一片天空，迷惘着双眼，没有眼泪，歇了好一会儿，轻轻地唱了一句：“这才是，黄梅不落青梅落，白发人倒送了黑发人。”这是《马鞍山》戏中的一段唱词，他把它伴和着自己内心的沉痛，流泻而出，唱得那么悲怅、深沉。

他就是这样以歌代哭，接受了这丧子之痛的袭击。

翼鹏入殓时，他去了，老人久久端详着自己的儿子。儿子两眼没有闭上，他用手轻轻地把他的眼皮抹下，一边抹一边说：“你安心闭上眼吧，爸爸原谅你……”

深挚的父子真情，终于弥合了一切情感的裂痕。翼鹏死了，留下一群嗷待哺的孩子们，谁来抚养、教育他们？这担子，盖叫天毅然挑了起来，他把孩子们接来带在身边，亲自督促他们练功、学戏，就像当初他教翼鹏那样。

就在报丧的当天，盖叫天仍然克制着悲恸，强颜欢笑登台演出。这对他确是很为难的事，但他常说：做一个演员就要能在任何情况下都能保持正常的演出。这是对观众、对艺术负责。他是这么说的，也是这么做的。

舞台生活六十年纪念

一九五六年正月，盖叫天去南京慰问解放军，为部队演出，回来后病了。他年轻时生过肺病，这时由于过于劳累，旧病复发。上海市文化局陈虞荪副局长对盖叫天非常敬重和关心，送他去肺病疗养院治疗休养，经过半年多治疗，才完全痊愈出院。

十月，他当选为浙江戏剧家协会主席。

十一月，中央文化部与中国戏剧家协会联合为他在上海举办“盖叫天舞台生活六十年纪念”。这样规模的纪念活动在五十年代，除梅兰芳、周信芳外，还没有第三个人，后来逐渐多了起来，凡是在艺术上有过些贡献的都免不了要纪念一番，而在当时，却是十分看重的。

大会是在上海中苏友好大厦的友谊电影院举行。这个大厦新落成不久，也是当时上海最宏伟的建筑。在这大厦举办的活动，都属最隆重的。中国戏剧家协会主席田汉代表中央文化部和戏剧家协会，在大会上作了题为《向卓越的表演艺术家盖叫天先生学习》的发言，他高度评价盖叫天的人品，说他是“一个忠于人民，忠于祖国的人”。他号召大家向他学习，学习他“热爱艺术，为它贡献一生的坚毅不屈的精神；勤学苦练，始终不懈的精神；学习盖先生不断地去掌握技术，观察生活，创造有感情的、有性格的戏曲的这种精神；学习盖先生有所不为，宁愿挨饿来保证民族的尊严、艺术的尊严的精神”。

田汉还赋诗相赠，诗曰：

“断肢折臂只寻常，练出张家百八枪。

抗节不随魔鬼舞，耐冬方识菜根香；

湖上柳色迎怒马，江南蟹老举霞殇。

大虫又饮尼罗水，正待人间武二郎。”

欧阳予倩在会上作了题为《戏曲艺术的斗士盖叫天》的发言。盖叫天也在会上作了一次非常感人的发言。他回忆自己在科班学艺的艰苦生活与经受严酷的训练，出科后在旧社会演戏所遭受的种种磨难。为了养家活口，为了艺术，什么苦都得吃，什么气都得受。他见过许多艺人到了老年唱不动了，“就跟秋天的小麻雀一样，饿死在破庙里。”他说：“在过去他们哪里知道艺人的苦处，这个苦只有共产党知道。”说到这里，他从心里喊出：“生我者父母，知我者共产党！”

这天参加大会的都是戏曲界的演员和各部门的戏曲工作者。许多演员都是从旧社会过来的，盖叫天的话送到了大家的心里，因此不少人都禁不住掩面而泣。

最后盖叫天说：“我今年七十岁了，但我好像是一个七八岁的小孩子，我好像才挂上红领巾。”他把一九四九年看作是新生，从那年算起，因此才不过七八岁。他的乐天风趣而又含义很深的话，又把大家逗乐了。的确，在这新社会，艺人们谁不感到是真正开始作为一个人的新生活呢！

会上，田汉代表中央文化部向盖叫天颁了奖状。

会议期间盖叫天演出两场戏。

田汉：《向卓越的表演艺术家盖叫天先生学习——在盖叫天先生舞台生活六十年纪念会上的发言》。
时英军入侵埃及，举世谴责。

十一月十日：《快活林·鸳鸯楼》。盖演武松，鲍毓春饰蒋忠，韩金奎饰刘槐，王筱芳饰施恩，阎少泉饰蒋大奶奶，艾世菊饰小解子。

十一月十一日：《恶虎村》。盖饰黄天霸，马世哨饰濮天雕，肖德寅饰武天虬，鲍毓春饰郝文，阎少泉饰武妻，艾世菊饰王梁，李秋森饰李五。

《恶虎村》这出戏，因为过去对黄天霸这个人物有看法，认为是绿林叛徒，戏中作为主角，因此认为歌颂一个叛徒，解放后就没有演出过，其实这戏批判地揭示了黄天霸从背叛绿林到死心塌地地投顺清廷的矛盾而复杂的心理过程，不能简单地予以否定。（详细情况，见本书第三章中关于《恶虎村》的分析评述。）而且这戏的武打结构，人物行当搭配等都是历来被公认为武戏中的典范，而且盖叫天在这戏中刻划人物和表演上又有许多独特的创造，是盖派名剧之一。这次在他舞台生活六十年纪念之期，大家都希望能再次看到他的精彩演出，他考虑再三，决定演这出戏，作为纪念，也作为向大会祝贺者们的感谢。

这时他已从宝康里迁居东湖路。那是他病愈后，上海市文化局拨给他的一所小洋房，从此他告别了那只有一个前后客堂的宝康里石库门房子。这小洋房有一个小花园，又为他在园中用水泥铺了一个椭圆形的练功场，四面栽上松竹和花草。盖叫天从此有了理想的练功场地了，不必在马路上练功了。

那天演出精彩异常，盖派的“走边”、“趟马”依然是那么敏捷利索，盖派独创的“鹰展翅”身段，令人叹为观止。整个演出非常完美。特别是开打“夺刀”，最后翻“抢背”，事先大家都劝他不要翻了，以防危险。但演出时，他照翻不误，而且是起得高、四肢平伸，空中横身三百六十度转体，落地轻、起身快。加上白地绣花的豹衣豹裙、红彩裤、蓝白绒花硬罗帽、绛紫色大带，这一身五彩斑斓的服装，在空中旋转时，如一条彩龙似的，真可称得上是最规范、最标准、最美的“抢背”，内外行一致叫好。满堂观众都为之屏息凝神，稍停瞬息方始惊醒过来，报以雷鸣般的热烈掌声。

这可是一位七十岁老人的演出。

巡回演出

在舞台生活六十年纪念之后，转年，一九五七年三月，上海市文化局安排，由他率领上海新民京剧团去各地巡回演出，并沿途讲学。他从上海出发，途经杭州、上饶、南昌、长沙、武汉、九江、庐山。每到一地都受到热烈欢迎。他演出的剧目是：全部《武松》《一箭仇》《恶虎村》。都是武功繁重的戏，每天演出，历时三个月。在演出的同时，还要做艺术报告，向当地戏曲工作者谈表演经验。他每到一地必定要为解放军作慰问演出。各地领导有时为照顾他，没有作这方面的安排，他是不答应的。七十高龄能够胜任这样任务，确实令人钦佩。

在巡回演出途中，每到一地，他总由剧场经理陪着去拜望当地领导。我们知道盖叫天在旧社会是从来不“拜客”的。旧社会艺人演戏，总要先向当地头面人物、报社拜访，请求关照，这在行话叫“拜客”。盖叫天不买这个账，不肯为求关照而去拜客。可是，到了新社会，他却主动要去了，说明他的思想观点变了，他认识到了新旧社会的不同，他对党和人民政府的感情是深厚真挚的。这种变化，从他对“谢幕”的态度，也可以看得出来。过去，他是从不谢幕的。解放初，上海京剧公会举办义演，大轴戏是梅兰芳、周信芳、盖叫天、张少甫、赵如泉的全部《龙凤呈祥》，地点在共舞台。

开演前盖叫天突然把组织这次义演的李瑞来和林鹏程两位同志找去，说道：“今天演完这出戏后不谢幕。”当时大家听了一愣，不便多问，就去请示梅、周二位。梅先生说：“观众欢迎我们，为什么不谢幕呢？”周先生也不知其所以然。于是又去劝说盖老，盖老说：“在家门里咱们是论爷们（大小辈），在公事上咱们论同志，不能叫你们为难，我说个道理出来，如果有理，你们就照我的办。咱们这出戏要是演得非常精彩，观众入了戏，看完之后，他们一定有根长时间回味戏里的人物和精彩的表演。同样，我们演的人，在演完之后，一时也很难出戏。就拿我来说，一出戏演完了，起码有几个钟头仍然在默想戏里人物表演的得失。在这种情况下，如果一谢幕，就完全出了戏，跑了人物，装着笑脸乱点头，拍着手掌乱鞠躬，什么艺术享受，什么形象的美，造型的美全部完了。再说我扮的是古人赵四将军，扎着大靠穿着靴，向着观众嬉皮笑脸，又点头，又哈腰，又鞠躬，还像话吗？我们在台上严肃认真地演戏，就是尊重观众，观众在全剧演完落幕对鼓鼓掌，这就是尊重演员，这里不存在谁谢谁的问题。要是观摩晚会，艺人交流演出，或是招待外宾演出，那是为了礼貌，这就另当别论了。但也只能谢一次幕，要是三次四次地谢下去，有些演员在演戏时就要偷点懒，省点力，留着谢幕时再用。这是互相尊重么？我说的在理不在理，你们自己去琢磨，反正我不谢幕。”

大家听了盖老的话觉得很有道理，就去对梅、周两位传达。梅先生听了说：“好吧，不过要通知观众，不要惹得台下起哄闹事。”于是就在中场休息时，在台口左角立块大牌子，上写四个大字“敬辞谢幕”。

全场演出精彩纷呈，掌声雷动。在尾声中，观众全体起立鼓掌，非常满意地、有序地退出了剧场。

在巡回演出中有几件很有意义的事。

第一站在杭州人民大会堂演出时，正逢苏联贵宾伏罗希洛夫来华访问，

李瑞来、毕云程：《盖叫天“敬辞谢幕”》。

由周总理亲自陪同来到西子湖畔。当地领导为伏老安排文艺晚会，可能是为了怕盖叫天过累没有安排他的演出。他得知后很有意见，认为自己受党的关心爱护，贵宾来杭，自己参加演出是为国争光，让贵宾看看中国的文化艺术，看看只有在新中国，七十老人才能艺术青春永驻。领导上虽然是在照顾他，但作为受党恩惠，接受人民给予他荣誉的文艺工作者，却不能逃避应尽的责任。经过一夜的深思，他决定亲自去拜见周总理，他说黄忠虽老，宝刀不老，他要向周总理去讨令！由我替他写了请战书，连夜抄写几份，分送浙江各有关部门。

这一夜我们都没有睡，通宵达旦。第二天清晨，天下着瓢泼大雨，我陪他同坐一辆三轮车直奔周总理下榻的杭州饭店。周总理立刻接见了。这时周总理正与贺龙元帅在房里谈话，他请盖叫天坐在他俩中间，盖叫天将来意向他说了。总理说：“盖老，不让您演出，您生气了？”盖叫天说：“不瞒总理的话，有一点。”总理笑道：“您年高了，不能太累了。好吧！我代您向文化部门提提看，您先请回，等我回音。”一面说一面从桌上水果盘中取过一只大苹果放在盖叫天面前请他吃。

盖叫天告辞出来回到金沙港寓所，感到自己已尽了心，心情比较平和了。中午时分，周总理派来一位秘书，说总理请问盖老下午有空么，他想来拜望盖老。总理来访还要派人先来征求同意，这真叫盖叫天太过意不去了。

下午二时左右，周总理果然来了。他乘车来到金沙港路口停下，因为路窄车子进不来，从路口到盖的寓所还有一段路，总理下车撑着雨伞一路踩着泥泞小道走到“燕南寄庐”。盖叫天将总理迎进堂屋，总理坐下边喝茶边与盖叫天谈话。周总理十分赞许盖老不服老，争取为国效劳的精神。他说：“盖老正在演出，所以晚会节目没有把你安排进去，他们做事考虑不周，请盖老原谅。但我很愿意在今晚邀请伏老来看你的戏，可是伏老有他自己的活动日程，能不能来，我不能代他决定。如果伏老不能来，今晚我一定来看戏。”

听了总理这番话，盖叫天既感动又兴奋。他陪同总理参观他的“燕南寄庐”。从前厅到后院，最后来到后院犄角的一个小院庭，就像鲁迅故居中那个被叫做“老虎尾巴”的地方。一间堂屋，一个小天井。堂屋中供着佛像，香烟缭绕，四面排列着十八尊瓷的罗汉群像。周总理饶有兴趣地仔细观赏，盖叫天见总理如此喜爱就说：“总理，这十八尊罗汉我送给你吧！”总理笑笑说：“给我没有用，它们对你有用，还是放在你这里的好。”

坐了片刻，雨也停了，总理告辞步行而去。盖叫天送走总理后，回到家中，为了准备晚上的演出，脱去长袍，就在水泥地上练起功来，在那雨后还未干透的水泥地上连走三个“硬抢背”。

晚上，《恶虎村》上演了。盖叫天的黄天霸，马世啸的濮天雕，肖德寅的武天虬，艾世菊的王梁，李秋森的李五，钮永华的大嫂，阎少泉的二嫂，马小龙的郝文，伊鸣铎的丁三巴，阵容整齐。开幕前，周总理陪着伏老来了。这天的戏大家演得格外卯上，演出结束总理与伏老上台向大家祝贺演出成功，总理向伏老介绍说：“盖老是我们戏剧界的老英雄，他为了欢迎您，争取来演出的。”伏老握着盖叫天的手说：“谢谢，谢谢！”

盖叫天终于实现他为国争光的心愿，那一晚他兴奋得一夜未曾合眼。

他后来回顾这次演出说：“干什么事都要争取。我这一生就争取了不少事。从小学戏，老师认为我干不了的，我偏要争取。我就是从一个台上滚冬瓜的小筋斗虫成了盖叫天，当时要不咬咬牙，提提精神，也就没有我今天的

盖叫天。到后来，凡是我认为光荣的，有意义的事，我都争取。就是给宣统皇帝娶小老婆，给袁世凯祝寿和慰劳日本皇军的堂会，我都拒绝了。……”

凡是理所应做的事，盖叫天总是主动，奋力争取，这种“咬咬牙”的争取精神，贯彻在他一生。为了给伏老演出请战，那天晚上我怕他开罪地方，闹出事来，曾极力劝他不要争取了，但他没有接受我的意见。现在回想：这就是我们处事与他的差别。按照他的人生哲学办事，他最后胜利了，他是

对的。巡回演出到达长沙已是五月下旬，天气已渐炎热了。三天炮戏，反映奇佳。第三天夜戏后，我与他回到招待所，已是午夜十一点多钟，吃过夜饭（盖老习惯吃晚饭总在这个时候），沏上一壶香片，坐下休息，这时他全身放松，是最愉快的时刻。盖老很关心时事，问我：“这两天有什么新闻。”我说：“‘六一’儿童节快到了，各地都要开展庆祝活动。”盖老一听兴奋地说：“儿童是国家未来的主人，咱们为人民服务，这个关节眼儿上得有点表示！”怎么表示？他想了想说：“咱们加演一个早场，不卖票，让孩子们看看我这个七十老人在台上闪展腾挪，纵跳翻飞，不是很有意义么？”我心里思忖，盖老一路够辛苦了，如果再加演早场，一天就要两工活，年轻人也受不了。剧场经理也有同样的想法，我们二人一同劝阻盖老。但盖老的脾气，凡是义不容辞的事，他一旦决定，就改变不了，最后只得照他的意见办。盖老考虑一夜，决定演《快活林》。他说，武松醉打将门神，表现不畏强暴，嫉恶如仇，路见不平，拔刀相助的精神，对孩子们有好处，也合他们的胃口。

“六一”那天上午，尽管头天夜晚散戏很晚，盖老一早就起来了，八点钟就上剧场。那天剧场里坐满了小观众，叽叽喳喳，闹哄哄的。但戏开场后却鸦雀无声，全场静得出奇。盖老精神抖擞特别卯上。演到痛打蒋门神时，孩子们拼命鼓掌，说明他们看懂了，进了戏。盖老谢幕时，几个孩子走上台献花，还给盖老系上一条红领巾。突然，台下的小观众一下子全站了起来，奔向台前，并不断地涌上台来，不是几十几百，而是数不清的孩子们，黑压压的一片，把整个舞台连天幕后面都挤满了。他们把盖老围在中间，抢着与他握手。我怕盖老被挤坏，急着赶上台，想去解围，可就是进不去，只能在台边干着急，眼睁睁看着这番热烈而又出乎意外的场面。孩子们出于爱戴为他们服务的老艺术家的一片至情，其炽烈的程度犹如爆发的火山一样。

当时看戏的孩子们，如果平均年龄是十岁的话，那么现在，他们也都已是人到中年了。我想，他们也将与我同样，难忘这个不平常的“六一”吧！

巡回演出的最后一站是九江，演毕上庐山小住。在庐山休息时，他提出要去拜望一位高僧。这位高僧年龄有一百一十三岁，住在江西永修县云居山上。据了解云居山离庐山还有根长一段路程。荒山野岭，地处偏僻，而盖老已是七十高龄，为安全着想大家劝他不去也罢。七十岁在今天来说已不是“古来稀”，而是“不稀奇”，人的寿命水平不断在提高。但在五十年代，还是很“古来稀”的。盖老去意甚坚，最后还是顺从了他，作了去的安排。

出发那天是个好天气，万里无云，一清早从庐山牯岭乘车下山。一辆小包车，盖老夫妇、盖老的内侄袁^袁生同志、我和盖老的三个小孙女，共计四大三小。上午七时出发，到晌午十一时才到山脚。当地政府已派人在山脚下迎候，据说这一带不太安宁，且有野兽出没，因此派了几位带枪的保卫人员陪同上山。当地安排了三座山轿。盖老夫妇、袁^袁生和三个孩子分乘山轿，我当时年轻力壮，拒绝乘轿，一行十数人就开始登山了。

这是个很少人迹的荒山，开始路尚平坦，愈走山愈陡，路愈狭，山轿常常在转弯处悬荡在半空中，两旁是悬崖峭壁，只听见溪水淙淙，风声阵阵，一路上除遇见一个樵夫外不见第二个人影。我们从正午十二时动身，直到黄昏时分才攀登山顶。山顶上有一大片开阔平地，云居寺就孤零零地坐落在这块平地上。

由庙中的一位知客僧接待我们，这位知客僧就是后来以“一指禅”闻名全国的海灯法师。他说早年看过盖老的戏，今日有幸在此相晤，对盖老来访十分欢迎。他带我们去庙中各处随喜。庙不大，但也是山门、佛殿、罗汉堂俱全。庙外是一片水田，这是僧众们开辟出来的，他们自耕自食。另外还有些女尼，纺纱织布，据说其中不少是过去的名门闺秀，看破红尘在此出家。

晚饭后，安排我们住下。就寝前知客僧对我们说，这里夜间常有虎来，但不伤人，如有动静，不要害怕。在寺庙中过夜我生平还是第一次。特别是听说有虎，更感不安了，盖老却处之泰然。他自进庙后，即进入一种非常严肃的虔诚的精神境界。他安慰我们说：这是神虎，是护山、护寺、护法的，不必怕。于是他就在禅床上盘腿而坐，像个僧人似的入定了。我却辗转反侧，不能成眠，迷迷糊糊刚闭了一下眼，大约是四更时分，只听得房外一阵阵脚步声，有节奏地由远而近，绕着屋子走动。同时，钟鼓齐鸣，伴和着木鱼与诵经的声音。原来是僧人们在作早课，睡在床上静听这庄严的诵经，不知不觉天已渐明。第二天清早，住在另一房间的五婶，过来说昨晚可把她吓坏了。她说她听见虎叫，就在这房子周围打转。她一夜都未敢合眼，真是神乎其神，我们大家都不禁笑了。

早饭后，由知客僧陪同去谒见那位高僧。在方丈室，云居长老接见盖老。一百一十三岁的高龄，须眉如雪，面目清癯，思维口齿都很清晰，只像个七八十岁的老人。盖老恭敬地向他问好。他请盖老入座用茶，交谈片刻，然后一同在室外拍了一张照片，这样就结束了这场拜访。

下山比上山路更难走。上山是愈走愈凉快，下山是愈下天愈热。五月天气，碧空万里，一轮骄阳，走得汗流浹背。晌午时分来到山脚，在一家小饭铺中歇脚打尖。山野小店没什么好吃的，每人要了一碗肉丝面。盖老自见了高僧后，心境特别欢畅，这大概是他长久以来的一个心愿，今天终于实现了，就像他完成了一次成功的演出一样，遍体轻松。面来了，他大口大口地吃，一边吃一边赞不绝口。后来他还常常对我说，生平没有比这碗面更好吃的了。

在吃面的时候，有一个乞丐站在桌旁，露出垂涎神色。盖老见了，叫店家给这乞丐也来一碗，说：“让他也高兴高兴。”这个乞丐喜出望外，盖老看他吃得高兴，自己也更高兴了。

著书立说

盖叫天继承了我国戏曲艺术丰富的优秀传统，由于他数十年孜孜不倦的艺术实践，勤奋苦练，善于向生活学习，终于在艺术上独树一帜，形成了“盖派”艺术，在表演上自成风格，在武生一行中有着不少精湛突出的创造。他的六十多年演剧生活，是一部充满创造与追求的历史。他在表演艺术上不断地实践和创造，同时也在艺术理论上产生了许多独特精辟的见解，积累了丰富的舞台经验。他和当代许多表演艺术家的经验，是我国戏曲艺术的宝贵财富，值得我们万分珍视。要建立我国社会主义民族戏曲的表演体系，首先必须将这些艺术家的经验记录整理出来，为积累素材做好充分准备。然后才能在更广泛的表演理论、经验基础上进行系统的归纳研究。

为此，一九五六年，上海市文化局和中国戏剧家协会上海分会派我和何慢同志去记录整理盖叫天的艺术经验。

这是一个艰巨的任务，过去尚无这方面的先例，没有可以借鉴的经验，因此接受这任务，我们既高兴又惶恐。但“傻小子睡凉炕，全凭火力壮”，我们认识到这项工作的重要意义，就这样不揣浅陋地开始了工作。

这工作打个不恰当的譬喻，犹如深山开矿。艺术家积累的表演经验，尚未加以整理，就像矿石一样埋藏在地下，需要开采，开采之前要弄清楚矿在哪里，用什么方法去挖。但二者又有不同，矿是可以科学的方法勘察出来，而艺术经验，因人而异，无法那么准确无误地事先掌握。许多艺术家并不是先有一套成熟的体系，然后根据这套体系去进行创造的；而是先经过无数次的艺术劳动，在实践的基础上逐渐积累摸索出一套比较固定的创作方法。当然，实践与创作方法是分不开的，但对自己创作方法的自觉的认识，总是后一步的事。所以记录整理盖叫天的艺术经验的时候，往往也就是他对自己艺术实践进行系统的整理总结的时候，也就是说“矿藏”大都在这时候方才从分散、不成形的状态开始凝结，走向成形。因此事先的“勘察”是有一定困难的。我们是在促使“矿藏”走向成形过程中，边了解，边挖掘，边记录，边整理的。

盖老是位很健谈的艺术家，但他不能习惯于那种“你谈我记”的方法，他需要像聊天一样随意谈来，而且没有一定的方式。我们有时一同看戏，然后从戏闲聊开会。有时共同出游，漫步在湖畔堤上，触景生情，漫谈古今。更多的时间是深夜晚饭后。盖叫天的生活习惯与人不同，他的晚饭是在半夜十一时左右，这大概是他长年在演出后才能吃饭所养成的。饭后，是他谈兴最浓的时候，冬夜我们常常与他围着一只炭炉，炉上一只小铜壶喷着热气，我们边喝茶，边闲谈。说是闲谈，实际上我们心中是有目的的，有意识地抓住一二个中心逗引他谈出他的经验和见解。因为既然是“闲聊”，无法规定内容，因此涉及的方面很多，天南海北、上下古今，无所不谈。而且不能记，因为你一拿出笔来，他的谈话兴致便没有了。当时又没有录音机，一切全凭脑子记，夜半回家后，乘热打铁，把脑子中强记的东西，立刻记下来，以免日后忘记。

盖老所谈的一切，不管有用无用，我们都尽可能地记下来，然后再从中筛选、挑选。盖老常说：“不知哪块云彩有雨。”天上云彩很多，每块云彩都包含着可以下雨的因素，但你不能预料究竟哪一块云彩会含雨量达到饱和，遇着寒流而落下雨来。

这些原始素材犹如一盘散的珍珠，要使它成为一座有光彩的珍珠塔，还需要一番编撰的功夫，这就是我们所进行的工作。这整理并不是借这些素材来说明我们自己的观点，用我们的观点，或用另外一种表演理论作为穿珠的线索将它们连缀起来。这是我们极力避免的。因为如果这样就失去记录整理表演艺术的意义了。我们是尽力客观地从所记录的素材中找取盖老的观点，找取他所企图解说的问题中心，用他自己所提供的线，来穿他自己的珠子。

就是这样，盖老的表演经验通过文字记录下来，于一九五八年九月由中国戏剧出版社出版，书名为《粉墨春秋》（第一集）。

这书的第二集，于一九六〇年后也已写成，内容有《武松》六出戏的表演经验、表演艺术纵横谈等，稿交出版社后，不久即开始“史无前例的文化大革命”。出版社撤销，稿子散失。“四人帮”覆灭后，出版社复业，这部稿子从废纸堆中被发现，乃与修订后的第一集合成一册出版。

书中记下他童年的科班生活，科班的教育方法；他在艺术上刻苦钻研的创造历程；以及他对生活与艺术、演员与人物、表演与观众等等问题的见解。其中反映了盖派艺术的美学观点，这些观点以盖派特有的理论词汇表现出来，往往一语破的，揭示问题的本质，言人所未言，发人深思。因而引起戏曲界、乃至整个文艺界的兴趣与重视。盖派理论不胫而走，成为大家常用来阐明某种艺术现象的理论依据，例如“真真假假”、“精气神”、“布景在演员身上”……等等。它实际上是一本戏曲表演教科书，一本戏曲美学专著。因此出版后受到各方面的好评，许多戏曲学校、戏曲学院、剧院、剧团把它当作教材，人手一册。

著名音乐评论家、翻译家傅雷在一九六二年四月一日写给他儿子傅聪的信中提到《粉墨春秋》这本书，对这书他写下这样一段话：

“月初看了盖叫天口述，由别人笔录的《粉墨春秋》，倒是解放以来谈艺术最好的书，人生、教育、伦理，艺术，再没有结合得更完美的了。他现身说法，谈了不少艺术家的品德、操守、做人必须与艺术一致的话，我觉得这部书值得写一长篇书评，不仅学艺术的青年、中年、老年人，不论学的哪一门，应当列为必读书。便是从上到下，一切文艺领导干部也该细读几遍，做教育工作的人读读也有好处。”

一九八四年，浙江文艺出版社出版《盖叫天表演艺术》，辑录历年对盖叫天艺术的评论、研究文章和盖叫天关于表演艺术经验谈的一部分。一九八六年中国戏剧出版社出版由盖叫天口述，沈祖安、彭兆繁、杜钦记录整理的《燕南寄庐杂谈》。以上二书是继《粉墨春秋》之后，辑录整理盖叫天表演艺术的书，从中可以充分地了解盖叫天的艺术经验和他的美学思想。

傅雷：《傅雷家书》。

徐城北：《都一处与盖叫天》。

赴京传艺现身说法

一九六一年盖叫天应邀赴京传艺。他在中国京剧院通过现场排练《一箭仇》《鄆州庙》等戏，传授表演经验。这是千载难逢的机会，在北京的武生演员大多参加了，真可谓盛况空前。

以七十四岁高龄仍然演出重头戏，活跃在舞台上；这决非偶然之事，所以盖的现身说法自然引起极大的反响。著名京剧表演艺术家李少春说：“盖老的表演艺术已经达到了炉火纯青的化境。而对他的演出，犹如面对蕴藏着无数珍宝的宝山，目不暇接，美不胜收。要想谈谈他的艺术创作方法，倒成了困难的事情，因为它太深太广了。”对这次来京传艺，他是这样评价的：“盖老此来，好像是钟馗耍了一套‘驱邪剑’，一扫戏曲界尚存的各种暮气，许多人都以‘盖老七十五（应是七十四——作者）还能演《打店》，那么我呢？’来反躬自问，鞭策自己，纷纷表示要向盖老学习，发奋图强，立志精干艺。”就这样，在北京掀起一个向盖派艺术学习的热潮。

李少春是南北闻名的表演艺术家，文武全才，他对盖叫天艺术的高度评价，是发自肺腑的真情实感。他自幼就喜欢盖老的艺术，受他一定的影响。盖叫天早年演出《鄆州庙》时，他就连看三个晚上，而且每次都选择不同的座位，从楼下、楼上，左、右、前、后各个角度看，盖的表演都像是对着你，都是美的。

所以在传艺期间，李少春、张云溪这两位已享盛名的表演艺术家，都正式投帖拜盖叫天为师，从私淑到成为盖派的入门弟子。

盖叫天在中国京剧院排戏，实际上是一次最好的艺术教学。现身说法，亲自示范，对艺术严肃认真高度负责的精神，更使每个参加排练和观摩排练的人感动不已，受到深刻的启发与教育。

著名戏曲导演樊放，在参加观摩排练《英雄义》后，写下他的体会说：

“选择《英雄义》作示范的排演，是十分有意义的。这确实是一出大家演熟了了的戏。但正是在这样一出大家都演得‘烂熟’了的传统剧目里，还蕴藏着许多微妙的东西，却被大家轻轻放过，没有挖掘出来；盖老却以‘事儿里找事’的精神，找出其中奥妙，才使之大见光彩，不同凡响“《英雄义》的‘事儿’在哪里呢？”

“盖老首先把重点放在卢俊义、林冲、武松、燕青这几个人物身上。

“一般演员觉得《英雄义》是史文恭的重头戏——尽管是个反面人物。卢俊义是梁山的统帅、史文恭的主要对手，有较多的念白和一套‘枪架子’，‘活头’稍重一些，但也不过是属于所谓‘傍角的’二武生。其余的人物虽然也与史文恭各有一套‘把子’，可更就是边边沿沿的配角‘下串’，无关紧要了。于是打虎英雄武松、禁军教头林冲、大闹神京的燕青，在《英雄义》里便都变成了平庸无奇的‘跑海将’。其实从表面看来这几个人物的戏确实不多，但他们毕竟都是著名的英雄人物，演员不能从自己的思想上先忘了‘本性’。这难道不是‘事儿’吗？在这个戏里，这八个人物还是大有展示他们英雄面貌的余地的。所以盖老对扮演这些人物的演员说：‘你们别忘了自己是谁！’……”

李少春：《学习盖派艺术的一些感受》。

同上。

“盖老抓住了这个病源（指五个武生不能演成‘一道汤’——作者），首先从人物出发，极为简明扼要地指出了这几位英雄的特征，要求演员认真、深入地体验。他说：“林冲要大（有气派），燕青要小（灵巧），武松要狠（勇猛），卢俊义要稳（沉着）。’对于盖老自己所扮演的史文恭，他虽然没有解释，但是从演出、排练中，我们可以明显地体察到这个反面人物的老练和‘狂’。……”

“……盖老的解释是通过对人物外部形象的概括，表达出每个人物不同的性格，而且这也是这出戏的创作指导思想的核心，在具体处理中，这几个人物的活动、武打安排、言语姿态以及上下场的‘亮相’等方面，都是贯串着这一解释的精神的……”

“然而，真正解决问题，并不全在于精确的解释，还要看具体的表现手段如何。……盖老的高明之处，更在于他对人物的理解具体地体现在剧情发展和人物行动当中，而不是停留在口头的解释上。……（盖老为他们五个英雄人物、五个武生示范了各各不同的形态动作与手、眼、法、步——作者）”

“明确了形体动作，精神气质与面（指‘千人一面’——作者）的区别以后，盖老更进一步在人物关系、感情交流方面‘找事儿’。他耐心地提出很多问题启发大家思考，如：卢俊义和史文恭是师兄弟，又是敌对的关系，见面时的一笑应该怎么笑？抱拳施礼让座应该是怎样坐？说话应该用什么样的语气？反目时要掌握住怎样的分寸”？燕青杀出庄门时要突出交代什么？武松的过场应该是什么气氛，怎样突出武松的心情？……”

“更值得强调的是，盖老要求在武打中贯串着戏的主题思想，表现人物的内心活动和人物间的关系。卢俊义与史文恭的‘枪架子’就是一例。他认为卢、史二人自幼同堂学艺，武术不相上下，彼此熟谙对方；卢俊义又是义军的头领，出于正义的，最后胜利的一方。所以这套‘打’就具有其独特的具体内容。‘对枪’传统的‘四门斗’的打法很合乎这一要求。……卢俊义是在抑制着仇恨，沉着地对付着强敌；史文恭知道来者不善，心存警戒，伺机进击。两个人打得十分矜持，锋芒内敛，杀机暗伏。对史文恭与林冲的‘剑枪’，盖老要求要打得稳，因为彼此闻名，初试锋芒，各怀试探之心，所以要打得十分谨慎持重。史文恭打退了林冲，有些轻傲，之后和燕青相遇，他自以为燕青不是强手，怀着轻蔑不在意的态度打这套‘棍棒枪’，打得轻松顺手，并在快速武打中流露出一股傲气。后面史文恭和武松的对扫”，是‘单对’的最后一对，从武打结构来讲，这时必须升起一个高潮，作为史文恭的武打对象的武松，又是非常厉害的人物，对史文恭满怀仇恨，誓死相拚，所以史文恭对此必须全力以赴。盖老这趟把子就打得狠、勇、猛，并耐心地指点、刺激自己的对手，要求他也有相应的情绪反映。”

“《英雄义》的排练向我们表明：技艺精湛的盖老，不仅是一位杰出的表演艺术家，而且是一位出色的导演。作为导演，他尽到了组织者、解释者和作为‘一面镜子’的职责，以及一般导演难能的所谓‘六场通熟’的教练工作。……”

从樊放的体会中，我们具体地看到盖叫天在排练中的情况，他是如何把握人物进行创作的，如何与众不同地发微探幽，从抽象到具体，从性格到形象，从内在到外形，从文到武等等一系列的盖派创作程序与特点。

最后，盖叫天演出《郭州庙》，周总理、陈毅、彭真等中央领导都出席观摩。以后又对外公演盖派名剧《武松打店》《一箭仇》（《英雄义》）《恶虎村》《鄭州庙》。

京剧演员从南方到北方传艺，而又具有如此规模，造成如此影响的，盖叫天可算是第一人。

对京剧武生，人们常以“北杨南盖”这两大流派并称。杨小楼已经去世了，只有盖叫天硕果仅存。在这个时期，盖叫天以他的成就和声望，在他漫长的艺术道路上，可以说是达到辉煌灿烂的巅峰。

盖叫天赴京传艺归来后，即投入彩色舞台艺术片《武松》（从‘打虎’起至‘鸳鸯楼’止）的摄制工作，该片由上海电影制片厂应云卫、俞仲英导演，一九六三年摄成。

小木屋的悲剧

正当盖叫天在党的雨露滋润下，焕发青春，老当益壮，积极为社会主义戏曲事业贡献力量时，“史无前例的文化大革命”开始了。盖叫天作为京剧艺术的著名人物，中国戏剧家协会浙江分会主席，全国政协委员，人民代表大会浙江代表，自然是在劫难逃，成为浙江重点批判的对象。“四人帮”诬蔑他是“反动学术权威”，是“戏霸”，是“南霸天”。

“文化大革命”的前奏，在接连批判文学、戏剧、电影的“毒草”时，文艺界充满了肃杀之气，阶级斗争的号角，一阵紧一阵。对这形势，大家感到惶恐，但又都吃不准、摸不透，不知道将向何处发展。盖叫天这时在上海，他也很关心局势，他不读报，总是由我向他介绍时事新闻。他常主动问我外面发生了哪些事情，并向我了解报上所批判的“毒草”情况，联系到他近年来所受的一些被冷淡的遭遇，他心中有些不安。他觉得上海火药味太浓，还是杭州清静，于是他就与五婶回杭州去了。

直到一九六五年，斗争的火焰开始燃烧起来，在杭州政协的学习会上开始有人对他提出批评。有一天晚上五婶突然从杭州来到上海，把我找去，告诉我盖老在杭州最近的情况，盖老要我与何慢同志立即去杭州共商对策。盖老平时有问题总是与我们商量，这次他依然按老办法行事。当晚，他又来了一个长途电话，可见事急矣。可是这时已是山雨欲来风满楼，上海已经在批判周信芳了，我们这些人被认为是黑线下的爪牙，也都靠边了，自身岌岌可危。这时候怎能擅离上海去杭州，何况杭州的情况我们也不太熟悉，去了，也不会起多少作用。我唯一能建议的就是：“请转告盖老，无论遭遇什么，必须坚持一条：坚决拥护共产党。”

自此以后，我就再也没有见到他。不久，我自己也成了“牛鬼蛇神”。我的最大罪状就是为盖叫天这个“反动学术权威”涂脂抹粉，树碑立传。因此我更不能打听他的近况，连他的信息也完全断绝不闻了。直到粉碎“四人帮”之后，我再见到五婶时，方才从她那里得悉盖老在这场浩劫中的悲惨遭遇。

一九六五年夏，上海举行华东京剧会演，浙江代表团没有邀请他参加，他主动争取提出：可以不占代表团名额，只要求给他两张票，有一个观摩学习机会。来到上海，会演领导小组表示，戏票可以给，但要与领导成员与各地代表团领队的座位分开，放在观摩一档里。既不拒绝，也不欢迎。他的戏票座位是十四排路边左侧。这待遇在他还是从没有过。五婶敏感，她听说连田汉都受到冷落，就对盖老说：“没什么好看的，看过几场就行了，歇歇吧！”

盖叫天不听，他说：“我是拥护现代剧的，这回我是来学习的，我还要参加讨论。”没有人请，他自己跑到锦江饭店代表团的住所去开会，人们对他没有往日的热烈与亲近，相反是一片肃穆气氛。

第二天，他就和五婶回杭州去了。

但他却是真心诚意拥护现代剧的。在杭州家中闲居，他自己编了一出小戏——《祖孙送公粮》，写的是一位农村老大爷丰收后，推车缴公粮，途遇反革命分子拦截，老大爷与之格斗，生擒了他。由他的小孙女明珠扮演孙女。戏中他将许多程式与生活结合，化成有现代感的舞蹈动作。他又将毛主席诗词《清平乐》编成舞蹈。为了了解现代农村，更好地表演农村生活，他要求下乡体验生活。在当时，全国文联已被形容为“阎王殿”、“裴多菲俱乐部”

的时候，盖叫天是不宜外出的，但他坚持一定要去。浙江省文化局只得让他去，但吩咐：对外不报道，不宣传。

他在杭州近郊吴家大队参观，农民很欢迎，大家陪着他，向他介绍农业生产情况。一个年轻的公社副主任对围观的群众冷冰冰他说：“有什么好看，封建者艺人，现在要思想改造。”这话，他听见了，他坐不住了，对陪他同来的人说：“我们回去吧！”

这一件件事都令他百思不得其解，他拥护党，听人民政府的话，周总理曾对他说：“我们是肝胆相照的朋友。”他认真、积极地贯彻党的一切号召。他，盖叫天，在旧社会生活六十多年，解放后，方才拨开云雾，初见太阳，他是打心里热爱这新社会。可是，为什么今天出现这些令人难解的情况，他找不到答案。为什么？为什么？！可是事情还不到此为止，事态继续向更恶化的方向发展。

一九六六年三月以后，形势愈来愈紧，周信芳已经被点名批判了。在杭州，东坡剧场也贴出了批盖的大字报。他对五婶说：“东坡剧场贴了我几张大字报，李（碧岩）局长来电话叫我别去看。我看倒是该去看看，有人给你提意见，不是很好么，田汉同志还挨批评呢！”

李碧岩是浙江省文化局分管艺术的副局长，他曾接国务院周总理的指示，要保护爱国人士、各领域的代表人物，浙江方面，马一浮、沙孟海、盖叫天、潘天寿都是保护对象。

大字报越来越多，盖叫天不听阻拦一定要亲自去看。在东坡剧场他陷入群众的包围之中，那些不明真相的群众把他围得水泄不通。五婶急忙挽住他离开，可他不肯，一定要一条条地回答大字报对他的诬蔑。

正在这时，人堆中闯进几个人，一把拉住盖叫天，厉声他说：“走！”盖叫天问到哪里去，他们二话不说挟着他就走。

这原来是李碧岩闻讯派人来将他救出众围的，群众不知还以为盖叫天被抓走了。

李碧岩将盖叫天秘密保护起来，住在西泠桥畔孤山背后的一幢房子里。

风声日紧，孤山住处被泄漏出去，不能久住，有人劝盖叫天离开杭州，去苏州亲戚家暂避，盖不肯，他不愿连累别人，更不愿躲躲藏藏。他坚信正能克邪，要重回金沙港家中。这时他家已被红卫兵占据，不料此一去，便落进了虎口。

一九六六年夏天，杭州这个大火盆，气温高达三十八度，盖叫天被拉去游街，他们给他戴上高帽子，穿上武松的戏衣，装在一辆垃圾车上，五婶也被拉了出来，光着脚，不穿鞋袜，跟随在车后，走不多久，她的双脚就磨出血来。盖叫天年近八十，怎经得起这般羞辱与折磨，他愤然从车中跃出，摔在地上，以致腰椎骨摔断，他们再把他扔回车上。

接下来是扫地出门，他和老伴、孙女被从金沙港的燕南寄庐中赶了出来，他数十年珍藏的那些罗汉、塑像、绘画、古玩以及全部衣物家具全被洗劫一空。据说，后来一个时期，杭州的寄售商店、古玩店陈列的大多是从盖家没收的东西。他的杭州毁家情景我未亲见，他上海的寓所被抄家毁坏的情景我却是亲眼目睹。那是上海造反派去东湖路盖家抄家时，把我这条“牛”也押了去，让我坐在大门口走道上，随时听候他们的提审，在那里我整整坐了一天一夜。在我去之前，他家已经被抄过一次了。当我走进门时，已完全不是昔日模样，墙上尽是墨笔涂写的口号，横七竖八，堂屋内桌椅全被翻倒过来，

所有陈列的古玩、雕塑、画幅全被砸碎，或涂上油墨。盖老每天练功的小花园内更是惨不忍睹：盖叫天的一个大的石膏半身塑像，被扔在地上，头顶被戳一个洞，一支很粗的红蜡烛插在头顶，脸上淌满了蜡烛油。那红的蜡烛油就像流淌满面的鲜血。著名画家，盖的者友关良给他画的一张《乾元山》哪吒的戏装油画像，被兜心刺破……总之，一切都被彻底毁坏。

他被赶出来后住在靠近黄龙洞的松木场。这个地方后来我去看过，是一间十来个平方米的破木棚，被分隔成内外两间，内间搁一张破板床，不见阳光，墙上糊着已经发黄的旧报纸，外屋放一张旧藤椅，只有三只脚，还有一只脚靠几块砖头支垫着。盖老半身不遂后，每天坐在这破藤椅上，身上穿一件扫地出门时随身穿的旧棉袍。木棚门口放一只煤球炉，真是家徒四壁，一片凄凉。

但“四人帮”和他们的爪牙并不就此为止，他们不断举行批斗会，将他拉去批斗。最残酷的一次，是一九六八年在杭州青年路灯光球场，省委省政府的“大小走资派”、“反动学术权威”都被押进场地，有五百多人，每人颈下挂一块牌子。盖叫天也被押来了，他这时已经蓄发留须，长长的直披到肩上，双目紧闭，闭口不语。造反派要他跪倒，他坚决不跪，上去几个特意挑选会武术的壮汉，强行要他下跪，他虽已年近八十，但都不能动他分毫。他们要扭折盖的手臂，都被他用巧劲避过。他们用一根粗木杠，将他背朝天掀倒在地，用木杠压住他的双腿，两个壮汉踩在杠的两头，强行把他上身拉起来。只听“咔嚓”一声，盖叫天的腿被压断了。这位在舞台上为艺术累次断肢折臂，以惊人的毅力，战胜伤残，重新站立起来的艺术家，万万没有想到，最后，他的腿、他的臂，还是不能保住！这一次可是彻底地断了！

会上有人揭发说他蓄发留须是要“向革命反攻倒算”，于是他们就用剪刀把他头发和胡须剪断，下颚的胡子被他们用力一扯，连皮带肉扯下一块，鲜血直滴。

他们把他从批斗会上拉下来，扔进小木屋说：“向你们的周恩来告状去吧！”

在这乌云翻滚的岁月中，盖叫天依然没有忘记艺术，他把自己的一套剑法，请人偷偷地记下来，写在一个练习簿上，收藏在地板下面，他说：“这套剑法不能失传了，留下来有用。”

他的腿坏了，整天坐在椅上，但他坚信有一天他仍要登台演出，为此他仍须练功。他坐在椅上拉山膀，拉云手。有时不小心，椅子翻了，人摔倒在地。五婶把他扶起说：“老爷子，都什么时候了，还练什么！”

他想，腿断了，将来登台演什么？他想了一出戏——《孙庞斗智》。春秋时，孙臆双脚被刖，但他以车代步，与庞涓对阵。他觉得这个故事对他很适合，他为自己设想一套孙臆的表演。家中双鞭已经被抄走了，他请老伴找来一根拖把木棍，一截两段，代替双鞭，每天坐在椅上舞练不已。

戏是他的生命，只要一息尚存，就永远不会抛下他甘心为之呕心沥血的艺术，尽管生活已把他推到濒于绝境，尽管造反派施尽各种残酷迫害，都无法摧毁他心目中的艺术天堂。

夜晚，天下雨了，小木屋里到处漏雨，他们把盆盆罐罐用来接漏。盖叫天和老伴都睡不着。老伴想到目前处境，不禁悲从中来，深深地叹了口气。盖叫天知道老伴又犯愁了，安慰她说：“你听，这雨滴在盆中，有板有眼，赛过音乐，多好听。”老伴给他逗笑了，说他是苦中作乐。

转眼是盖叫天行将八十三岁生日。往年每届生日，盖叫天的习惯是吃一碗有着特制浇头的面。这天他对老伴说，生日快到了，能不能再给他做这样一碗面。这要求本是极易办到的小事，可在这时刻却难住了五婶。自从扫地出门之后，家财全部没收，每月只给他们三十元的生活费，平时生活全靠五婶四处挪借。在那个日子，有谁肯惹麻烦，借贷也困难。但盖的要求，五婶是从不拒绝的，总是千方百计满足他的。今天盖要吃这碗面，哪有钱去配齐这合格的浇头呢？但她毫不犹豫地一口答允：“可以，明天我做给你吃。”

第二天，五婶想方设法借了钱做成一碗面端给盖叫天。盖叫天接过面，愉快地吃完。

吃完面，他提出要洗浴。十一月的天气，小木屋又是缝缝裂裂的，穿着棉袍都嫌冷，怎么洗浴？但他坚持要洗，五婶只好依他，把门窗堵上，把室外的煤球炉移进屋内，勉强提高些温度，帮他洗了个澡。

吃了面，洗了澡，盖叫天睡了下去。过一会儿，他把老伴叫到身边，对她说：“剑鸣娘，我们平白无辜地遭到这份罪，总有一天会弄清楚的，如果我先走了，你一定要活下去。”

他要求五婶重复三次回答他：“要活下去，要活下去，要活下去。”五婶含着眼泪，照着他的要求回答了。于是他才闭眼睛，不再说话，安心地睡去。

这以后，他身体更虚弱了。过了年，由于天气严寒，他抵抗不住，感冒发烧，五婶要送他上医院，但家中只有十五块钱，去文化局请求，造反派不理。她只得叫了一辆三轮车，送他到医院。三轮车驾驶员听说这老人是盖叫天，不要车钱，将他送到医院。但他是“牛鬼蛇神”，得不到应有的治疗。于是再回到小木屋，经过漫长的黑夜，在天将黎明之前，他溘然去世。身边还放着那对代替双鞭的木棍，时为一九七一年一月十五日早晨，终年八十三岁。

粉碎“四人帮”后，盖叫天的十载沉冤得到平反昭雪，一九七八年九月十六日，中共浙江省委、省革委会在杭州龙驹坞为盖叫天举行了隆重的骨灰安放仪式。

一九八六年，浙江省人民政府重新修建坐落在西湖边丁家山上由盖叫天生前自建、在“文化大革命”中被毁的寿坟，将盖叫天的骨灰移葬此处。一代巨匠长眠于斯，他的“学到老”和勤奋苦练、不断创造的精神，与秀丽的湖光山色交相辉映，永远留存在人们心中，受到人们的景仰。

重访故园觅旧梦

多年没有到杭州，一九九三年深秋时节，我有幸再次来到秀丽的西子湖边，那年是盖叫天诞辰一百五周年，我打算看看阔别已有二三十年之久的盖叫天的故居——“燕南寄庐”。

从岳坟向前，左拐弯，循着一条小路，不多远走过“流金桥”，桥下是一条名叫金沙港的小溪，顺着小溪向前数百步，溪旁有座白色粉墙围着的瓦房便是“燕南寄庐”了。我愈走愈近，我就像步入虚幻的梦境，记忆中的图像频频在眼前展现。因为辑录、整理盖叫天的表演艺术，我曾经多次住在这里，这里的一草一木我都很熟悉。这段生活在我年轻的心里留下很深的印象。当时我不过三十岁左右，如今垂垂老矣。盖老逝世也有二十余年，但我仍时常怀念这位可敬可爱的老艺术家和那些已逝去的岁月。当我急急地踏上门前小石阶时，我热切预期，那遥远的记忆会再次重现。但进入我眼帘的景象却使我大吃一惊，燕南寄庐面目全非，成了一所道道地地的大杂院，我的梦幻全部破灭了。

“燕南寄庐”比起上海宝康里的居所要宽敞多了。去过宝康里的人都为那里特殊的布置留下深刻的印象，他所住的用来日常会客的一间客堂，最多不过二十平方米。在这有限的天地中被塞进许多家具和摆设，中堂是红木条几和方桌，上面供着观音和天、地、人三星塑像，以及香炉、烛台、花瓷帽筒、花瓶、鲜花、供品，炉中香烟缭绕。中堂墙上挂着一幅巨大的乌龙墨画和对联。方桌两旁是太师椅，下首是相对两排四只坐椅，两个茶几。这不大的一间客堂，摆上这许多家具已所剩空间无几了，但在墙角上还放一张红木方桌。方桌上摆满了各种佛像、竹雕和古董。在靠天井的落地格子窗附近，放一张垫着虎皮的藤靠椅。这是盖叫天常坐的座椅，是他和朋友、来访者谈话聊天的地方，也是全屋中唯一留有二尺见方的空地。总之，它叫人感到整个屋子都塞满了东西，很难有下脚的地方，站起、转身都得小心，以免碰撞了身边的古玩。奇怪的是，就在这二尺左右的余地上，他谈到高兴时，随意踢腿、下腰、转身、拉云手，做各种身段，从不与物件碰撞，空间显得非常宽裕，换了别人早就茶碗与花瓶齐飞了。这是因为盖对动作分寸控制得极为准确的缘故。他在这里住了好多年，直到一九五七年上海文化局为他另觅新居，方才迁至东湖路的一幢小花园洋房中。

盖叫天杭州的寓所，坐落在岳坟附近金沙港旁的一个庭院，这是他当年在舞台演出，用包银购置的一块空地，以后陆陆续续盖上房子，先后好几年时间。庭院四周是很高的围墙，大门上刻着“燕南寄庐”四个字。门外就是金沙港，这是从山上流下的一道小涧，流水瀑漏，给人带来山居农舍的感觉。进门穿过一条小径便是一个大院子，院子在大厅的前面，种满花草，苍劲的松柏下点缀着玲珑的太湖石，布局雅致，别有风味。大厅中堂挂着一块横匾，上书“百忍堂”三个斗大的字，这是张家的堂名。大厅上，一套古色古香的红木桌椅。左右是东西厢房。大厅靠近厢房的一边，各摆着桌椅茶几和炕床，墙上悬挂着字画、古琴和宝剑。在这些桌几上除了佛像外，还有各种神态的人物塑像：勒马横刀的关公，潇洒飘逸的李太白，老态龙钟的寿星，怒目圆睁的钟馗，背剑执拂的吕纯阳……盖叫天特别喜欢收集人物造型的工艺品，这些艺术品往往给他创造舞台人物的形象以启迪。

盖叫天最不喜欢洋式的东西，这个大厅除了一只沙发是洋式的外，所有

家具摆设几乎都是中国民族形式的物件。

转过大厅又是一个院子，院子中间用水泥铺了一块平地，四面散落地摆着几只瓷凳。一棵松树，像虬龙似的向院中伸展过去，那是他每天练功的地方。

叫人特别喜欢的是二堂后面的后厅。厅外是一个石砌的水榭。水榭外是一片水塘。夏天，水塘内荷花盛开，微风轻拂，阵阵清香伴随着沙沙的风吹荷叶声，映照着落日的余晖，令人留恋不忍离去。

盖叫天一年有大部分时间住在杭州。他喜欢杭州的山水，喜欢杭州的清静、脱俗。他常常闭上眼睛，深深地吸一口气对我说：“这股清气，上海哪里有？嗅着这味儿也叫人高兴！”不演出，没有钱，他愿意远离上海世态炎凉的社会，住在这冷僻的山村，一个人忍着，也不会丢人现眼。

来到大厅前，我似乎又看到铺着红毛毡的炕床，炕几上一只小炭炉，上面搁一个小铜壶，炭火在熊熊燃烧着，小铜壶嘴中喷着热气。在冬天的夜晚，给这宽大的大厅带来一点暖气，盖老总是盘腿坐在炕床上，和我们海阔天空、无拘无束地谈论他的粉墨生涯。但现在这大厅被木板隔成棋盘状，住了十户人家，那幽静美丽的庭院也成了瓦砾堆。

大厅后面，那块盖老练功的水泥地，我似乎又听到盖老在教戏，口念锣鼓的声音和他的孙儿们踢打飞脚清脆响亮的“噼啪”声。但定神细看，水泥地破裂得只剩下一只角了，两边精致的耳房，现在分别住了六户居民。院中晒着衣服，地上流淌着污水，散堆着碎砖和煤渣。

第二进厅屋也被分隔住满了人。厅屋后面，夕阳西下，远眺晚霞很有情趣的水榭，现在也找不到了，那片沼泽地据说已批租出去，不知将兴建什么。

屋边，那一小间“老虎尾巴”的佛堂，一九五六年周总理陪伏洛希洛夫来杭时，曾在一个下雨天撑着伞，亲自步行来拜访盖老，并到这小佛堂参观，如今也不知哪里去了。透过那些横七竖八的竹竿和杂物，再找不到那间香烟缭绕庄严幽静的小屋了。

巡视一周，我带着无限惆怅告别了这总共住有二十五家的大杂院。这难道是我时常想念的“燕南寄庐”吗？我有点懊悔不该有此一行，因为它破坏了我记忆中的美好思念，徒然留下一幅杂乱、荒芜、败落的图象。

走出燕南寄庐，走过流金桥，走上两旁绿树成荫的大道，我走向坐落在湖畔的丁家山，这是盖老的墓地。我来到时，正有两位游客从墓地上拾级而下，这里似乎已成了一个景点。

墓就靠近路边。墓前一座石碑坊，上面是黄宾虹书写的“学到老”三个大字。两边柱上刻着吴湖帆写赠的对联：“英名盖世三岔口，杰作惊天十字坡。”另一副对联是唐云写的上下联：“一代孟优允文允武，千秋绝艺如柏如松。”以及横匾：“慕侠亭”三字。

石碑坊后面的柱上刻着陈毅撰、沙孟海书的对联：“燕南真好汉，江南活武松。”

走过牌坊，拾级而上，便是盖老的墓地，同葬一处的还有他的李、薛二位夫人。

站在路旁就可以看到墓前竖立的石碑，上书“艺人盖叫天墓”几个大字。我坐在墓前的石栏上，久久注视这极平常而又不平常的墓碑。这几个字是盖老自己拟定的。他毫不炫耀自己。他认为“艺人”这名称很值得珍视，也非常适合他的身份。我记得他曾对我说过一个带有调侃意味的故事。他有一次

忽然问我：

“你知道我前世是干什么的？”

我想，他这是在说笑话，但他却又显得那么认真，我正在思索怎么回答，他却自己讲出了谜底：

“我前世是个和尚。孤灯素斋，拜佛念经，苦苦修行了一世。死后，去到阴间，阎王念我可怜，打算满足我的要求，问我来世投胎想做什么？我觉得这一辈子什么福也没享，活得太冤枉了，但花花世界各种令人羡慕的人太多了：皇帝、宰相、状元、将军、员外、公子……一时拿不定主意，阎王看出我的心思，就说：来世你做艺人，唱戏吧，这样，你什么人都可以做到了。所以我今生就唱了戏。”

他这个故事引得我哈哈大笑，他也乐了。

过后，我细细品味，这确实是一个很奇特的解释。他为什么会唱戏，是什么决定了他人生的命运终生与舞台结缘？他不是像许多现在的青年，由于个人志愿或其他宏图考进戏剧学院，走上戏剧道路。他是在身不由己的情况下走上这条道路的。而这条道路的景色又是那么壮丽诱人，与他天生的灵赋又是那么吻合，他毫不勉强就接受了这命运的安排，而且觉得非常得其所哉。他甚至愿为它不止一次地断肢折臂，宁肯将从高台落地磕碰出口中的鲜血往肚中咽，也要在舞台上不损英雄丝毫风采，不给观众留下半点下快，他为此奉献一生，甚至最后以身相殉，至死不悔。用什么理由才能令人信服，也让自己信服他说明这难以捉摸的人生的选定呢？找不到。于是他编造了这则故事，是笑话，是聊以解嘲，但也是实情——他认定了自己就是一个唱戏的，一个天生的艺人。为戏而生，为戏而死。

我想，这大概就是如此立碑的由来吧。

据说，这墓地在文革中被毁，后来重建时，曾有将它改为“著名表演艺术家”或“艺术大师”等尊称的议论。但最后还是尊重盖老本人的意愿，仍按原样立碑，这确是十分明智的决定。

围绕着墓的是一个半圆形的石砌矮墙，生前盖老有个计划，打算在这矮墙上雕刻他演出的戏和精心塑造的人物。由于文革的冲击，他成了专政对象，这愿望终未能实现。我想，如果进一步由今人来完成它，那将为这艺人之墓增添给人凭吊的内容，这是很有意义的事。

一阵秋风吹过，萧萧落叶惊醒我的遐思，该回去了。我对盖老说声“再见”，恋恋不舍地走下墓地。在频频回首中，我尽情地把这景象深刻在脑海中，我想：什么时候才能再来呢……

第六章 盖派美学

盖叫天不光是位杰出的舞台表演艺术家，他还是一位杰出的戏曲艺术理论家。他的理论都是从实践中来的，不是一般从书本到书本空对空的理论，有很大的实践性；他没有读过，也不知道史坦尼、布莱希特以及任何外国戏剧大家。因此，他的理论纯粹是中国民族化的，具有鲜明、独特个性的色彩。但有时无意中竟有与这些世界戏剧大师们相共同的地方，这说明英雄所见略同，艺术的真理是难免相同的。但更多的是他说了这些大师们所没有涉及的问题，道出了前人所没有道出的看法。而这些理论全用他具有个人特色的语汇阐述出来，更富有中国戏曲艺人的特色，不但语语中的，抓住要害，而且通俗易懂，幽默风趣。毫无故作深奥感，晦涩难懂，读之令人昏昏欲睡，而是愈读愈有趣，从中顿悟真理，不禁为之拍案叫绝。

实际上盖叫天已经为民族戏曲建立了他的表演艺术体系。这个一直被视为十分伟大而又艰难的研究工程，历来成为大家苦苦探索与追求的目标，不知它已经由盖叫天实现了，只是没有被发现。今天，我觉得应该认真系统地研究他所创立的体系理论，并予以认可。

下面我想简单介绍一下他的几个比较突出的美学思想。

一生二，二生三，三生万物，万物归一这是他对艺术的认识论，也是对艺术创造的方法论。

他认为一切事物皆有一个最原始，也是最基本的根源，这“根源”名之为“一”，有了这“一”，才能派生出“二”；“二”派生出“三”，这就是事物的发展。这个发展可以很广阔，但最后终于出现一个既派生于“一”，又不同于“一”的新生事物，这就是“万物归一”。

他以写剧本作譬喻。初练写作，写了一个剧本，不成熟报废了，再写第二个，仍不行，继续写下去，信心不减。在写了十几个剧本后，终于成功了。这成功是怎么得来的？没有最初的不成熟的剧本，便不会有最后成功的剧本，这第一个剧本就是“一”。万丈高楼平地起，高楼是一块一块砖砌起来的，衣服是一针一针缝起来的。这一块砖，一针一线便是“一”。因此，无论什么事，都得从一出发。头一步最重要，头一步错了，第二第三步准错，头一步对了，顺序而进，自然会成功。

按照这逻辑，审视艺术，也是同样道理。

艺术的源泉是生活，是人物。这是艺术创造中的一个演员如果不懂得生活，就无从表演，或者只能作出不正确的表演。他说，常见有些演员，出台后走向台前，一转身就到了门口，“挖门”而进。看似没错，但用生活对照，便觉不真。一所房子有四个角，你走出来，遇墙要拐弯，不能从墙中穿出来。正确的演法是出场后走到台前，再转身拐弯，表示拐过墙角，再抬头看见门，到了门外再抬腿“挖门”进去。这就是生活，那种不正确的表演者，就是没有找到这“一”。

有些演员台上挑担子，没有重量感；好的表演，不但有重量感，而且不同的重量应有不同的表现。其所以没有，就是因为他没有挑担的生活与经验，没有这“一”。

有的人拔门开门，一把将门闩捏紧，显不出门闩的厚度；或是拔过头，把门闩拔脱了。这也是不合乎生活。

因此，演员要善于观察生活，深入生活，熟悉生活，生活是艺术创造的

依据。但事物并不那么简单。演员不是生活单纯的模仿者，否则生活就是戏，戏就是生活，也就无须要戏了。“人们要求从戏里面找到比现实生活更新更美，更能引人入胜，发人深省的诗情画意。”

他认为：戏本是假的，但要假中透真。

既然是“假”，就不能与生活一模一样。舞台上“两三人千军万马，五六步千山万水”。观众从来没有认为这是不真。否则用真马、真船上台，反而闹出笑话。愈求真愈假。杨老令公，初出场是小生，第二场年长了，挂“黑三”，第三场老了，挂“白满”，两三个钟头，演完了他从小到老的一生。如求真，一天不断要演上几十年，成么？

既要生活，又不能一味照搬生活。这里就有一个“真”与“假”的辩证关系。二者矛盾的统一，关键在于“合情合理”。千方百计运用艺术技巧与手法，化生活真实为舞台艺术，在合情合理审视下，令人信服。

戏中人物也是演员必须掌握的另一个“一”。

演员不但要熟悉生活和人物的外表，更重要的是要深入到人物的灵魂，掌握性格的核心。这就需要辛勤刻苦的钻研与揣摩。他说：“种地要耨，读书要讲，搞艺术要想。”不用心思索、考察、分析是达不到深入要求的。因为人是复杂的，“一娘生九子，连娘十个性。”即以戏中的周瑜、吕布、赵云三个人物来说，三人都同是穿白靠，粗看外表差不多，但细分析却大有不同。周瑜骄、吕布贱、赵云是不骄不馁，敢做敢当。

但知人最难，俗语：“画虎画皮难画骨，知人知面不知心。”可见知人要钻到人物内心里去，这是非常艰难的。如何才能深入？他说：“知心先要自己下苦心。”“一次找不着，二次再找，找多了，经验多了，角色的灵魂也就找着了……必须明察秋毫，仔细分辨，倘若走马观花，浮云探月，就可能指鹿为马，似是而非。”

演员只有找到这“一”才能表演，即以舞台上常见的“送茶”来说，不同的人，不同的对象，有不同的送法。丫鬟送茶，要斜身藏脸，表示羞涩。孩童送茶，天真亲热，能把茶杯直递到客人嘴边。如果丫鬟送茶对象，是常来常住的女客人，也脸露羞涩就又不对了。所以一切皆从人物出发。

要对生活、人物明察秋毫，在于自小养成“度情知心、究明事理”的习惯。简言之，就是要懂得做人的道理。如果“不知冷暖，不知好歹”，“私下品局不正，生活的道理都不懂，就谈不上把戏中的生活演对了。”

他将舞台的艺术生活与演员的日常做人、思想、道德联系起来，后者更是前者的根本。

熟悉生活、深入角色，这是第一步，怎样创造，还需“合而归一”。

他认为“真”包括生活、思想。“美”，包括剧本文学与舞台艺术，二者“揉合起来，一气贯通，浑为一体”，这样合而归一，一个新的“一”就创造出来了。这已经不是最初的“一”，但它并未脱离最初的“一”。从“一”到“一”，但不是周而复始的循环论，而是一次质的飞跃。

一戳一站与精气神

盖派理论虽然有各个方面，但它们都有内在联系，是相互贯通的。“一戳一站”便是在“一生二，二生三，三生万物，万物归一”的理论下派生的，它是戏曲表演的基础。开蒙学戏，第一课就是教“一戳一站”，出师登台后研究的也是“一戳一站”，直到年老，功成名就，也还要研究这“一戳一站”。从浅到深，永无止境。

一个人最基本的动作就是“戳”。一根木头戳在地上，这叫“戳”。人的戳，就是两脚分开，双目平视，挺胸，收腹，双手自然下垂，全身肌肉放松，端端正正，聚精会神，这是动作的最原始状态，应该是人人都会做的。

“站”就是在“戳”的基础上再进一步。两脚成丁字步。过去人说：“坐要有坐相，站要有站相”，是作一个有品局的人应有的体态，也是美的最起码的要求，否则歪胯斜肋，没有品局，就是丑了。如果这第一步作不好，就谈不上表演。因为表演的一切动作都离不开这原始的“一戳一站”。难也就难在以后姿势变化，动、转、走、看、扭、翻、抬、闪、坐、观……都仍要保持这“一戳一站”的精神品局。不少人“一戳一站”还可以，一动就全跑了，不是那回事，等静止下来，才恢复原状，这就是断的，不是浑然一体、完整的。

“一戳一站”更深一层的意义，就是与“精气神”相结合。“精、气、神”也是盖派美学的一个重要内容。因与“一戳一站”有密切的联系，就不再单独论述了。

所谓“精”就是精神，“气”就是运气，“神”就是神情。木头插在泥上中谓之“戳”，但木头是死的，人是活的，人有思想感情，精神灵魂，是鲜灵活脱的生物。怎能像木头戳在那里？因此必须有精神，作为演员，台上更要精神百倍。萎靡不振，怎吸引人？要做到这一点，除抬眉张目外，更要懂得运气，要将气提到胸口下，小腹上，人一提气，双目睁开，精神自然就来了。但要保持这状态可不容易，往往一动，气就跑了，气一下坠，精神也落了下来。要做到不论行走坐卧，都保持住，这就得下功夫练。更不容易掌握的是“神”。就是一个人的“神情”。因为人各有异，不同的人，在不同情况下，各有不同的“神情”。这三者具备，方才可以说掌握了“一戳一站”的“精、气、神”。也就是说，站在那里的是一个活的人。

因此，“一戳一站”，再深入一步，就是与人物性格的结合。

演员表演第一件事就是要知道你演的是谁？这是“一”。如果你演的是周瑜，你得知道他的历史、身份、性格。他是三军都督，年少英俊，风流潇洒。你心中要产生这样性格与身份的形象，才能知道应该怎么“站”。这个“一”找不到，或找不准，就谈不上“二”。

“二”是内外一致。光心里有还不行，要表现出来。如果周瑜站着还像那么一位年少英俊的三军都督，一开口，像李逵，像七十岁老人，或像十七岁的孩子，内外不合，这都不行。

“三”是在“一”与“二”的基础上，运用到动态上。那就是戏中人物的一举一动都离不开人物性格，不论文场，武场、唱、做、念、打都离不开人物。即使是在开打时，也同样是人物在开打，不是你演员在开打。要打出性格与思想感情来。

不少人“一”与“二”都还可以，一到“三”，人物全跑了，可见要一

气贯通很不容易。

实际上是人物性格决定人物举止。因此，要完美地达到“三”，就看你对“一”把握的深度和准确度，以及如何把它相应地体现出来。

他说，有人演林冲误闯白虎堂，一见横匾，情知不对，正想退出，上来二校尉。林冲一见大惊，浑身哆嗦。接下来高俅出来，喝令拿下。林冲脱下褶子与校尉打了起来，最后被打倒在地，将他捆绑起来，从他身上夺下宝刀献给高俅。这样表演就糟蹋了林冲，以他的本领竟被几个校尉打趴下了。他既能开打反抗，有刀在手，如何不干脆杀掉高俅？高俅不先骗下他手中宝刀，却喝令拿下，岂不怕他执刀行凶？

如果正确理解林冲，他误闯白虎堂，合情合理的表演应是：他看见高悬的“白虎堂”横匾，知道这是军机重地，不能带刀，待要走，又想这是高俅派人叫他来的。自忖问心无愧，虽然狐疑，但态度从容。正要退出，左右上来四个校尉，中间踱出高俅。林冲上前叩见，并献上宝刀，高俅将刀接过，然后突然变脸，喝令拿下。这时林冲不能对抗，如论武艺，四个校尉决不是他的对手，但他不能动，因为他怕的不是“官”而是“管”，是“王法”。这就是因为他是十万禁军教头身份的缘故。如果一动手，反而是犯法了。还是有理说理，想到此，他将双手背后，听任校尉把他捆绑起来。然后俯下身去，对高俅说：“我有下情禀告。”将自己奉命献刀误入白虎堂的真情陈述，以求能得到高俅的谅解。

他说，林冲正是这样一个不想触犯王法的人，所以他最后投奔梁山，才让人感到完全是被迫走上这条路的。

按照这种表演，这个“三”是找对了。那种林冲在白虎堂开打的表演，虽然也很热闹，但显然不符合人物性格、身份，这个“三”没有找准，其原因，恐怕还是这“一”没有找准。

“一戳一站”要与人物性格相结合，但还得看人物在什么当口。不同时期，应有不同的“一戳一站”。试以武松打比，就有几个阶段：一、在家中，遭荒旱，生活困难，出外谋生；二、在柴家庄，生了病，柴大官人待他甚好，他也很敬重柴大官人；三、离开柴家庄，路遇猛虎，成了打虎英雄，做了都头，市面也见得多了；四、替兄报仇，狮子楼杀死西门庆，发配孟州。经受磨练比刚离家出道时深得多；血溅鸳鸯楼，夜走蜈蚣岭，已是饱经沧桑，历尽艰险。人物历经这些发展阶段，思想感情、性格身份都相应有所发展有变化，因此人的“一戳一站”也都不同。例如他虽感激柴进对他的知遇之恩，很尊敬他，但也不能哈腰作揖，过于谦卑。打了虎，是英雄样，但见了兄长，仍是很亲热的小弟弟。做了都头，大小是个官，不再是过去在家时平民模样，但不是那种摆谱的官，应不失草莽英雄的品局。最后，夜投二龙山，那是有家难归，有国难投，在悲壮凄恻心情下的英雄。

一个好的演员，必须善于掌握与表现人物在不同情境下的“一戳一站”。

因此，我们说，“一戳一站”是表演的基础，也是表演的全过程，是最原始的表演，也是终身追求的目标。

真真假假

盖派美学中有一条：真真假假。这是前人所未说过的，是他的首创。现在，文艺界理论界，也经常拿它来解释艺术现象。

“真”是生活，“假”是艺术。生活是艺术的源泉，这是大家都承认的，毛泽东也是这么说的。但艺术是生活的什么？似乎少有人说过，至少没有像生活是艺术的源泉那么明确扼要他说过。但盖叫天却说过，他说：“艺术是生活的显微镜，把‘真’给透出来。”通过艺术展示生活的本质，展示肉眼看不到的精微深层。

生活与艺术是两个概念，二者关系如何？盖叫天简单明了地以“真真假假”四个字辩证地阐明两者之间的关系。

戏就是生活，生活就是戏。如果真是如此，就太省事，何必辛辛苦苦编戏、演戏，照搬生活便是了，这也就取消了戏剧艺术。

戏都是假的，这谁也不否认，但一味地“假”，完全脱离了生活，这也不行，人们不要看。

全真、全假都不行，那么怎么才行呢？他说要“真中有假，假中有真”。这话从何而来？

一九五六年，广西壮族自治区歌舞剧《刘三姐》来沪演出，演出后拜访盖叫天，请他指点。他让一位演阿牛的青年演员把戏中的出场走一遍给他看看。

那位青年脱下外衣，表演起来。在〔四击头〕中，他微斜身子，低着头悠然出场。左手握弓，右手从左到右画了半个圆圈，一把抓住抢走他野兔的地主的家丁，眼睛盯着野兔喝道：“放下，你好无理！”

演到这里盖老让他打住，说：“你的演出，前半段是有假无真，后半段是有真无假。”

何以见得，他进一步加以解释：那演员斜着身子，低着头，姿势挺美，但忘了出场是在追那走在前面抢他兔子的家丁，眼睛不向前看，看地板干什么？这是脱离生活，不真，所以叫“有假无真”。

他抓住家丁的手，扭过头去，观众只看见他的后脑勺，看不见他的面部表情，不知道他心里在想什么。真是真了，但缺少艺术技巧，所以叫“有真无假”。

接着盖老作了一个另一种演法的示范：

他一出场，稳如泰山，两眼直视前面的家丁。这个“亮相”给观众一个很清楚的“照面”，知道他在追人。随后，上前三步，一把抓住家丁的手。面对观众眼看兔。满面怒容大喝一声：“放下，你好无理。”

这样，人物的心理、表情观众都看得一清二楚，同时他又真实地表现了这段生活。盖老的表演博得在座的人热烈鼓掌。

这“真真假假”的理论，就是通过这一次的示范表演提出来的，从此它就传了开去。

艺术既然不能与生活一样，照搬生活，但又不能脱离生活，这个矛盾应该怎样解决，才能恰如其分，取得统一？这个问题，他认为有两个准则：“择要取精，点到为止”和“合情合理，令人信服”。

战场上千军万马，舞台上怎么容纳得下？戏曲中只消四个龙套就代表了，这就是最典型的“择要取精，点到为止”。

《坐楼杀惜》中宋江失去招文袋，〔急急风〕上场四处寻觅，急得满头大汗，但还是没有找着。定下心，坐下来，仔细回想：怎么脱衣、卸袋、睡觉、起身、取衣、开门等一系列的过程。这时〔急急风〕也不打了，改了锣鼓，节奏、气氛也都缓了下来。从戏来讲，这是有意改变节奏，不能老是〔急急风〕，要有张有弛。但谁也没有见过宋江当时实际情况是怎样的，这全是编戏的人的揣度。但观众相信，为什么？因为：一、它合乎生活，生活中常有类似情况。二、它符合宋江的性格，他是有头脑的人，遇事会冷静思考。如是李逵，便不会这样，可能一鼓作气把阎惜姣杀了。这段戏，虽然是假的，但它合情合理，合人物之情，合生活之理，所以令人信服。

舞台上的表演，有时非假不可。甚至是“非假不真，非假不美”。

《十字坡》有一个武松的睡相，采取的姿势是侧身而卧，一手支头，上身抬起，这样面部向着观众，观众完全看清人物的表情。这姿势是盖叫天借鉴卧虎罗汉的塑像，移用到戏中，以突出武松的英雄形象。如果完全按照生活的真实，仰面朝天睡在代替床的桌上，那人物还有什么英雄气概？观众更看不清人物的面部究竟是什么表情。特别是这里还有戏。当孙二娘进房摸到床前时，武松感到有动静，身子不动，怕惊动孙二娘，只是两眼一睁，以此来表现武松的机敏和高度的警惕。因为是面向观众，这睁眼的表情观众全看清了，所以这个“假”反而更突出了“真”。武松虽睡也美，还不是非假不美么？生活中的人，许多动作，大都相同的，坐是坐、站是站，没有什么特别。如在舞台上也是这样，不能因人物而异，让人看到一个个相异的人物与动作，那倒反而不真实了。所以有时要突破生活的框子，创造出同中之异的特殊身段来，比单纯模仿生活要高明多了。这就是盖叫天常常借鉴生活中飞禽走兽，香烟树影等创造丰富优美，超凡脱俗的舞姿与身段的原因。他的“鹰展翅”便是一例。但是他认为：“要大胆脱俗，但脱俗不能脱理”。脱理就是“以假乱真”，反而不美了，决定关键在一个“理”字。

他演《郑州庙》，谢虎听到家人报告，黄天霸在郑州庙把他的独生子杀死了。黄天霸背叛绿林，杀害绿林弟兄，但他奉师命不与黄天霸争斗，郑州庙不期而遇，他也躲开了，不料他竟下毒手杀死他最疼爱的传宗接代的儿子。他这时的心情，气愤、悲痛、忍无可忍，情绪真如将爆发的火山。用戏曲表演常用的那些程式如：抖胡子、甩发、哆嗦、摔吊毛等等，都不足以表现人物此情此境的心情于万一。倒不如按谢虎草莽英雄的性格，直率、朴实，按生活的本来面目，更合适。于是，谢虎这时的表情是：闻讯不禁目瞪口呆，一语不发，人像木头一般僵立在台上。连锣鼓也停了，好像空气也凝结了。半晌方才转过神来，下定决心，毁家纾难，与黄天霸拼个你死我活。

这就叫“就真演真，发于内，形于外，出于自然，形成自然的身段，不能假装假做”。因此，他说：“就真演真，并不省力。”

综上所述，盖叫天把生活真实与艺术真实的相互依存，相互制约的关系分析得何等深刻细致，道人所未道，而这一切不是靠理论的推演，而是实实在在从他数十年丰富的舞台实践中概括总结出来的。一般演员只是粗略地懂得一些有关艺术与生活的理论，因此，我们常在舞台上看到一些“真”与“假”不协调的矛盾。如能深入学习一下盖派美学，我想一定会得益很多的。

四面八方

“四面八方”是盖派美学中关于演员表演如何掌握舞台角度，适应观众不同方位的视角，创造均衡充实的舞台气氛，给人以更美好的艺术欣赏的理论与方法。

剧场好比一把折扇，观众分坐在一条条的扇面上，从左到右，另外还有楼座，这就有了上中下三层。演员处在扇柄的尖端上。他的表演，应该让全场观众，不论哪个方向，不论哪个层次，都能看得清楚，每一个观众都觉得你是在为他表演，就在他的眼前。要达到这要求，就得研究舞台与剧场的特点，采取与之相适应的表演方法。

舞台上地毯有四个边，这是“四面”，观众从台下各个方向来观看，这是“八方”。演员要时刻注意自己的舞台地位，不是一边重，一边轻，一边充实，一边空虚。你的每一个身段，观众都应看得清，看到美。

不懂“四面八方”的演员，连最基本的“站”也“站”不好。直愣愣地二腿分开正面朝着观众，一副傻相，左右两旁观众只看到你的侧影，给人不是完美的形象，而且三落空，舞台显得很空虚。

合乎“四面八方”的站法是：丁字步，左右小腿紧贴，上身胸部与斜伸的丁字步成相反方向，脚的方向冲台左角胸部方向就冲台右角。两肩微向后拉，左右肩正对台的左右两边。脸与胸部方向相反，胸部冲右，脸部就稍偏向左头微昂起，但不能太高，两眼以看到楼座第一个排为度。这个站相，四面八方都照顾到，观众不论哪个角度看上去都好看。

这还不够，演员还得气贯全场，转身时，将眼神扫遍全场，不是只看眼前几尺见方的地方，要扩大视野，这样观众就不会感到舞台空虚，好像都被你一个人占满了。

以上是指静止的状态，行动起来，也是同样道理。例如台上表演推车，一般表演，演员手握车把，低着头向前推，人向左转时屁股朝着右面的观众，人向右转则屁股朝着左面的观众，面部表演观众看不见。从生活标准来说，他没有违反，但从舞台标准来说，他不合乎“四面八方”。

应该是：手握车把，抬起头面向观众，眼看车轴。这样观众对演员面部表演一览无余，这是艺术；但推车不能不看车，因此要眼看车轴，这是生活。如此，艺术与生活两结合，都照顾到了。在推车转身时，下身两脚向左转的时候，上身依然停留在原来面向观众的方向，随着两脚左转的角度加大，上身逐渐偏向左面，但面部别忙转过来，两眼关注着右面，直到身子转过去了，眼光依然停留在右面的观众席上，等到眼光快要从右面观众席上消失时，你的身子已全部转了过来。因此，右面的观众始终没有感到你离开了他们，他们始终被你紧紧地抓着。

这以上是单人的动态表演方法。再进一步，双人对打又如何运用“四面八方”。

《快活林》中武松将蒋门神打倒在地，武松随即亮一个双手上下握拳、两脚骑马式的“栽槌”亮相。这个亮相如果正面亮，人在舞台正中，两肩两腿都对着舞台左右两边，前胸后背对着台前台后。这是“四面”有了，但没有照顾到“八方”。而且不合生活，蒋门神虽打倒在地，但不能将他丢在一边不顾，自顾自亮相，他要是爬起来，给你一下呢？

应该是：假设蒋忠躺倒在台左，武松要两腿分开，一向台右角，一向台

左角。两手握拳，左臂伸向左角，对着地上的蒋忠。右手弯在肋下，肘部向着右角。这样臂与腿形成上下交叉的十字形。胸部与面部冲着台下，略略偏左一些，双眼逼视地上的蒋忠。这样，观众不论从哪个角度看你，都是美的；你的表情，观众也都看得一清二楚。而且符合生活，没有忘掉蒋忠，随时应付他的反击。

如果，舞台上人更多戏怎么演？

例如常见的“派将”。元帅中间坐，四位将军分立两旁。元帅的坐相是：正面端坐，两脚八字分开，将靴子的横面露向台下，双手分搁在膝上，全部都是正的，但身子却需略向右斜一点。没有这一点斜，便不好看。

如果先派左边的将，他接令离场，左边只剩下一个人，“单”了，元帅应把身子侧向左边，左脚向左前方伸去，用这方法来弥补出缺后的空档。然后再派右面的将，当右边的将接令离场后，两边各剩下一个人，又对称了，这时元帅再恢复原来正面而坐的姿势。如不这样，舞台便不平衡，老是一边重，一边轻。

舞台上，正面竖立四块吊屏，演员指着一张张吊屏向观众讲解，不懂“四面八方”的演员，一定是一幅幅依次讲解，直到最后一幅，也就是在身边的一幅。这时为了看清吊屏，不得不把身子背过去，把背和屁股冲向台下，你的表情观众完全看不见了。

改变的方法很简单：当讲到身边这一幅时，不要转身，爽性换个地位，走到第一幅那头去，再指着第四幅讲解，因为离开远，你的面部表情就又完全暴露在观众眼前了。

这个“四面八方”的基本原理，如果深入掌握，善于运用，它将使表演增光添彩。有一次，盖叫天在北京演出，中央实验话剧院排练《桃花扇》，请盖叫天去指点。

排练的一个场面是：秦淮歌妓郑妥娘、寇白门和卞玉京向乐工苏昆生汇报学习歌舞。一曲告终，三人舞毕，郑妥娘便调皮地问：“师父，行么？”苏师父说：“好，好，好。”郑妥娘听了望着师父一笑。

就这一小节，盖叫天提出他的意见。他说：“演得很好，只是最后那一笑，还差一根火柴，灯也有，油也有，可是火柴没有，光彩就无法显露出来。……这根‘火柴’就在你眼神上。你笑也笑了，望也望了，表情全有了，可是不够鲜明。因为苏师父在你右边，你的眼珠停留在右眼梢上听师父回答，冲师父笑，却忘了台下左边右边都是你的“苏师父”。这样，冲着一个人“苏师父”，生活有了，可是丢掉了许多的“苏师父”，艺术没了。生活和艺术不搭界，你表情再好，但没有和观众对上劲，这就叫肉埋在饭里头了。怎么办？你得把眼珠先搁在左眼梢，做一个倾听的姿势，听完苏师父的回答，再往右兜过去，一直兜到右眼梢，望着苏师父一笑。这好比伸手一指，往往欲左先右，欲右先左一样，用你的眼神把观众的神拎起来，告诉观众：我要望苏师父笑了。这样一拎神，台下四面八方的观众全给你拿住了。你的表情就会显得丰满，身段也美了。这个方法就是艺术的火柴。”

最后，他谈了一个精辟的体会：“我觉得京剧是有章程又没有章程，话剧是没有章程又有章程。章程是代表了观众的要求，胡乱立章程是通不过的。所以章程找准了，便是窍门，找错了，便是累赘。”

他的“四面八方”理论，实际上就是建立在演员与观众的关系基础上的。

默

艺术创造是一种特殊劳动，有它自身的规律与特性，特别是戏曲的表演艺术，更有它不同于其他艺术的规律与特性。

盖叫天平时练功、演戏，离不开“默”的作用，它总结自己的经验，对“默”作了比较深入和具体地分析。从中我们可以初步了解什么是“默”，它对表演起到什么作用。这是过去还没有人涉及的一个领域。

人们读书，读完了把书合上，闭眼想一想，书中说的什么，读了有什么体会。

练功、学戏也同样，练完功，学了戏，也闭上眼默想一下。许多演员也都有这习惯，但他们都只是把学的戏再复习一遍，俗话说叫“背戏”。戏路子怎样，何处开打，何处开唱，大的套子如何等等。把它记住了，这也是演员必不可少的功夫，但这“背戏”与盖叫天谈的“默”有同又有不同。关于二者的区别，他有解释：“背是记忆，记住它，别忘了；默是在记的基础上进了一步，是要弄明白事儿，换句话说，背是逮住了功，别让它跑了；默是既逮住了功，还要摸清功的性子、脾气，别让它调皮，要让它听话，这样即使再放了它，它也不会一下子就跑了。”

背是第一步，默是第二步，没有第一步的背，就谈不上第二步的默。因为你连记还记不住，怎么去默呢？

他在练完功或进行一种艺术创造时，常静下来，闭上眼，默想所练的功与所设计的身段与戏。闭上眼后，他的眼前出现了另一个盖叫天，在表演那些身段与戏，他自己则作为一个旁观者，审视眼前呈现的幻影。这个方法，他把它叫做“灵魂出窍”或是“分身法”。通过审视，他发现那个“小盖叫天”的身段动作好在哪里，不好在哪里，一拳一脚，哪里做对了，哪里看上去别扭，何处多余，何处不够，怎样才表现得更好、更美。

然后睁开眼，将默思所得的，研究出改进方案，重新再练，如此反复，直到满意。

以上是闭眼，“灵魂出窍”，这还是默的初步。更进一步要求在此基础上，能做到睁开眼，也能“灵魂出窍”。就是不闭眼，那“小盖叫天”也会出现在你眼前，按照你所思想的表演给你看。当达到这种程度时，上台表演，人物形象自会出现在你眼前。他演武松，对武松的外形与内心都经常通过默，日久在心里留下不可磨灭的印象，因此，演出时，武松的幻影便自然呈现眼前，引导、启示他与幻影一同生活，一同动作。有时，闭上眼，都会了，睁开眼，又不会了，这是功夫还不到家，要做到把闭上眼默得出的东西，睁开眼也同样能表现出来。

这功夫当然不是浅尝即止，偶尔做做所能奏效的。他的练功所以有成效，不仅是“勤学苦练”，而且有方法，用思想，运用默的方法，使功的质量不断上升，日长月久，才能形成召之即来的“分身术”。实际上，这是用功过深，思维高度集中，常使第一自我与第二自我合而为一，产生了心理幻觉。例如他练的《乾元山》的乾坤圈，苦练不已，甚至睡着了，梦中也在练，而奇怪的是梦中居然找到了舞圈的窍门，大喜过望，不料睁开眼，原来是南柯一梦。怕忘掉了，赶紧拿起圈，按梦中得到的方法去练。如果不是对艺术创造苦心孤诣地追求，是不可能这种现实与幻觉错位现象的。

默既然是演员应该掌握的方法，那么，默还包括哪些内容？

他说：要默戏里头的生活，戏中人；戏中人在戏里所作所为的事，这些事有什么意义；戏中人的每一个动作，等等。

例如演《搜孤救孤》，赵、屠两家有仇，屠岸贾杀掉赵家满门，剩下一个孤儿，寻觅不着，下令定要斩草除根。程婴舍亲生子，救下孤儿。程婴为什么要这么做？他的妻子不愿，说“虎毒不食子”，骂他比虎还狠心。但他仍坚持要这么做。人做事总有个道理，他的道理何在？这问题不搞清楚，戏就演不好。这就是“默”的一个内容。默来默去，想到戏中有一节，屠岸贾下令时曾说：三日内如找不到孤儿，便将全城儿童杀死，以除后患。原来程婴考虑的是全城婴儿的性命，宁愿一家哭，不愿一路哭，所以才忍痛舍弃亲生子，来顶替孤儿。当然，也包括留下赵氏香烟将来为忠良报仇的意图。因此，他的境界，比他妻子只顾自己的思想要高得多。这个理正，想通了，对人物理解也深了。戏也活了。

再默人物。戏中人物的岁数、身份、性格，在戏中做些什么事，心里有哪些活动，该如何来表现它们等等。

再默人物的动作。例如人物的一个“云手”，三个动作：一开，二拧，三合。按顺序做都对了，而且记住了，这是“背”。但经过“默”，你就发现虽对但不美，再三研究，原来，云手的开与合都应该面向观众，拧身要有腰劲，身子转去了，脸部还别忙转。两臂交叉开合要洒得开，同时，还要有精、气、神，该快的地方快，该慢的地方慢，不温不火，不松不僵。把这些都默记在心。拳不离手，曲不离口，经常练，经常默，才能真正逮住它，否则，这个戏做对了，换了一个戏又不对了。

特别是演出之前，一定要把戏通体默一遍，特别是搁置较久不演的戏。这临演前的一默，他十分看重，哪怕以前默过一百回，也不能少了这一回。他认为这一默有好多作用：“回忆形体动作，唤起感情、情绪记忆，检查整个表演过程，防止意外差错，消除情绪紧张，增强信心等等。”这是他的经验之谈。

他认为演员不仅要练形体，还要练心灵。练心灵的方法就是通过“默”，以求深入理解人物的内心世界。人物内心世界你是抚触不到的，只有用思维方法去分析、理解、掌握它，演员在心里明白了，是谓“心明”。他主张“心明自明”。

他说，不少人照着镜子练功，“镜子只能照见演员片面的、个别的、静止的、刻板的姿势动作，无法照出连贯的动态表情；只能照出角色外在的形体，找不出角色的心声；只能照见形象的局部，找不出神形兼备的完整人物。”真正的镜子，他认为一是观众。观众的反映，照出了你的表演哪些好，哪些不好；二是演员的“心明”。是否融会贯通，演出了人物的血肉，一切符合真与美的要求，还得依靠用默的分身法来审视，鉴察，这就是只有“心明”才能“自明”的道理。

“默”，是表演艺术进行形象思维的方法，他体现了表演艺术（特别是戏曲表演艺术）的特殊性，不同于其他艺术类型的形象思维，它让演员通过默的功能，在不断审视、总结、提高的过程中，把形象留存在思维中，以及把思维形象化。

盖叫天的这一发现与论述，值得我们认真研究。

无中生有现身说法

表演艺术有各种学派，有的重体验，有的重表现。盖派艺术是既重体验，又重表现。体验是创作的基础，没有深刻的体验，就谈不上体现，但有了体验，并不等于解决了体现。有些演员生活有了，分析也透彻了，口头上讲得头头是道，但就是表现不出来，或者勉强表现出来，但老和尚的帽子，平平塌塌，不精彩，甚至还不确切，与体验到的不尽相符，这种“辞不达意”的现象是累见不鲜的。

盖叫天说：“艺术这事儿难画难描，是无中生有。说它有，又没有，说他没有，又有。”原来没有的东西，创造出来了，这叫“无中生有”。一个演员要有不但能动于衷，而且能形于外的本领，不但要体会得“深”，而且要表现得“恰”。生活、思想、感情、体会，这些都是无形的东西，看不见也摸不着，有才能的艺术家，运用特殊的艺术手段，化无形为有形，使人获得形象感染，盖叫天把这叫做“现身说法”。“法”是理，也是戏中内含的生活与思想内容，必须通过“现身”，也就是演员表演的艺术语言，才能完美体现。如果达不到这要求，便是盖叫天常说的“茶叶好，茶杯好，水也开，就是倒不出来。”

怎样才倒得出来，这又不是简单的问题，艺术创作的成败，这无异是一个十分重要的关键，体验再深，倒不出来也是枉然。

也可以这么说，盖叫天为了塑造哪咤、沉香、楚霸王、武松、谢虎、史文恭、黄天霸、赵云……那一系列人物，并赋予他们各不相同的表现方法，为之创造各种为人物增光添彩的绝技。因而绞尽脑汁，成年累月地熬练，无非都为的是要“倒得出”，“倒得好”。可见“体现”在艺术创造过程中所居的重要地位。这既是盖派美学的特点，也是中国戏曲美学的特点。盖叫天在北京中国京剧院排练《英雄义》时，对如何体现戏中人物，作了很好的示范。

他分析戏中梁山的几个人物都是著名的英雄，不能因是配角就不加重视，根据人物的性格，他们的每人的表演特征是：林冲要大（有气派，因为他是八十万禁军教头），燕青要小（灵巧，他大闹过神京），武松要狠（勇猛，他是打虎英雄），卢俊义要稳（沉着，他是员外身份）。

基本性格掌握了，基本风貌也有了，但还未成形，如何才能化为有形？他为之作了进一步具体的勾描：

“同样一个握拳，燕青的腕子要下扣，肩膀、手臂稍稍放松，架子要略小一些；武松的架子要大，提气挺胸、腕子外翻，手臂用力向前撑；林冲的架子不大不小，动作稍缓，拳要平握，稍侧身环臂前推；卢俊义动作必须十分沉稳，拳向里扣，沉住气，手臂从胸前下压。这是每个人的基本动作标准，他们的全部动作还应该在这个基础上去演化发展。”

这样，对人物的体验就不再是仅存在思维中，不可捉摸的无形物，而是站立在舞台上的具体形象了。

还有再复杂一些的事例。

五十年代，北京人民艺术剧院来上海演出，我陪著名话剧演员田冲同志去拜访盖老，田冲同志在新排的《胆剑篇》中饰越王勾践，他向盖老请教如

何塑造勾践的一些问题。

盖老分析勾践的特点是“刚中有柔，柔中有刚”。如果他有刚无柔，就不会“十年生聚，十年教训”，花很深的功夫去兴国雪耻；如果有柔无刚，打败了就认了命，胸无大志，成不了卧薪尝胆的勾践。勾践忍辱负重，这是最大的柔，也是最大的刚。柔能克刚，所以最后胜利。

这个分析很深刻，大家都同意这看法。那么，如何体现呢？

盖老试以勾践见吴王夫差这一节为例，试作表演：

他说：“勾践见夫差，光这一站就大有讲究。不能大，也不能小；不能不威武，但又不能太威武；不能不屈服，但也不能太屈服。演得太小，不威武，一味低声下气，失掉一国之主的身位；演得太大，太威武，毫不屈服，不合道理，因为他究竟是兵败被擒的人。一般元帅将军这么演行，兵败被擒，昂然不屈，要杀就杀，你老爷就是不降。如果就这么演勾践，那不是把勾践演大了，反而演小了，因为这不合他‘刚中有柔’的特点。观众要看的就是勾践的态度，小了观众不愿，大了观众也不愿。勾践的‘一戳一站’我看得从这两方面去找：一是事儿，一是格局。事儿是兵败被擒，但格局还是我身为一家诸侯的勾践。明明是败了，装得我像没败似的不行，见了吴王要分个你我、宾主，给他礼貌，对吴王有礼貌不是比吴王小，反而叫人觉得你比他大。是屈服但很大方，因为你代表越国，要有一国国家的国体，叫他不能也不敢小看你，如果他瞧不起你，那他自己先就失掉了身份。他坐着，你站着，可站着也有学问，要使他从你的态度中感到‘兵家胜败乃古之常理’，感到彼此都是一国之主，得给你一个座儿才不失礼”。

这些分析，已经接近形象化了。怎么才能使它成为可见之形？

他说，勾践见吴王要“半朝半不朝”。这话怎讲？他作了一个示范：勾践兵败被擒不能不“朝见”吴王。假设吴王坐在正中，勾践站在下首，勾践用半个身子向着吴王，半个身子向着台下，两手自然下垂，双眼平视前方，脸上不显露一丝感情，但从深沉的目光中却不能完全掩饰住他内心正在思索的痕迹，似乎令人感到，如果抹去这层薄薄的阴霾，那这该是一对怎样炯炯有神而又威武的眼睛！

为什么要这么站，他说：“完全正面朝着吴王站，勾践就显得太小了；完全背朝着他，这又不合礼貌，不像是兵败被擒，也把藐视吴王不肯屈服的态度表现得太过。所以要不全正也不全歪，这才既合乎朝见的礼貌，又不失去自尊。同时还要注意头部的地位，过高过低都不行。”因为过高，傲，过低，卑，不高不低，方显得不亢也不卑。

“过一会，不见他叫你，你看他一眼，然后缓缓地将身子朝外转过去，用背朝着他。再歇一会儿，还不见他以礼待你，你再缓缓地将双手向袖中拢起。从这两个细小动作，清楚地看出勾践心理变化的层次，他以极大的克制在忍受这种屈辱，他努力以合乎礼貌的态度来回答对方，在受到无礼的待遇后，他有点藐视对方，虽然不想形之于外，又不免流露出若干蛛丝马迹。”

从这段即兴表演的小品，我们看到他如何紧紧掌握住情与理，内与外，人物与身份，人物与性格，以及人物相互关系，生活与艺术等等要素。有机地相互生发、制约，从而描绘出一位古代忧国兴国之君的形象。这也是他的“一生二，二生三，三生万物，万物归一”以及“一戳一站”等理论的具体

运用和展示。

盖叫天艺术活动年表

一八八八年（光绪十四年）——一八九四年（光绪二十年）一至七岁

生于河北省高阳县西演村，姓张，名英杰，字燕南，艺名盖叫天。父亲张开山，佃农为生。盖叫天有弟兄五人，他最幼，排行第五。长兄张英甫（艺名“赛阵风”，工武旦），二兄张英泰，三兄张英才，四兄张英俊（艺名“七金子”，工文武老生）。

一八九五年（光绪二十一年）——一八九九年（光绪二十五年）八至十二岁

时李鸿章任直隶总督。河北连涝十年，天灾人祸，民不聊生，农民赖树皮草根度命。盖叫天在乡间无以为生，与四兄英俊同入天津隆庆和科班学戏。由老齐先生开蒙，初学《昊天关》，继学《双盗印》《八大锤》等剧。并随班辗转流动于京津及农村。翌年在天津以“小金豆子”艺名正式登台，经常以《昊天关》一剧开锣演出。

在随班学戏时，曾见到谭鑫培、孙菊仙、周春奎、汪桂芬、杨月楼、余玉琴、黄月山、王楞仙、陈德霖、老想九霄、老黑灯、天鹅旦、老十三旦、一阵风诸京剧前辈及梆子名家的演出。

一九〇〇年（光绪二十六年）——一九〇一年（光绪二十七年）十三至十四岁

义和团事件发生，八国联军入侵，戏班解散。沿途卖艺走向高阳。隔年偕四哥复来天津，因兵祸方息，戏馆均不开业，搭班不成，流落街头。由同行艺人帮助，集资购得船票，兄弟两人同赴上海，投奔在上海天仙茶园演唱的大哥张英甫。

来沪后，从陈福奎老先生改学文戏，以《马芳困城》一戏开蒙；继学《打金枝》《金水桥》《三娘教子》《铁莲花》《桑园寄子》等剧。初次在沪登台，在老天仙茶园，演出《打金枝》，饰唐皇一角。

后随班去汉口，演出于天一茶园及满春茶园，以《定军山》一剧深受观众欢迎。在汉口学会老旦戏多出。汉口归来，易名盖叫天，经常演出于苏杭两地。初露头角，获观众好评。

在杭州时，某次路过九里松，偶见“学到老”碑，深受启发，奉为座右铭，终身矢志不渝。

十四岁父亲去世。

一九〇二年（光绪二十八年）——一九〇三年（光绪二十九年）十五至十六岁

受上海春仙茶园聘请来沪，演出《白水滩》等剧，从此渐改演武生戏。在春仙茶园连演三月，常演剧目有《伐子都》《金雁桥》《界牌关》《花蝴蝶》《长坂坡》《武文华》《蜈蚣岭》等剧。

在春仙茶园先后与周春奎、汪笑侬、吕月樵、崔灵芝、天鹅旦、小想九霄、水上飘等同台演出。与汪笑侬、吕月樵三人同演全部《目连救母》，三人分饰刘氏：吕月樵演《杀狗开斋》，盖叫天演《滑油山》，汪笑侬演《救母》。

一九〇四年（光绪三十年）十七岁

由于杭州织造局与上海洋务局举荐，清廷拟召入宫内供奉；盖叫天拒不奉召。同年倒仓；在杭州天仙戏院演出《花蝴蝶》时又不幸折断左臂。时谭

鑫培在杭州荣华戏院演出。

一九〇五年（光绪三十一年）——一九〇七年（光绪三十二年）十八至二十岁

折臂后无法在沪、苏、杭演出，辗转流动于沪宁沿线各县镇。为生活所迫，未及痊愈即赴无锡演唱。臂断不能动武戏，贴《打棍出箱》，当地流氓借词捣乱，仅演三场，被迫停演。

复去镇江，仍然无法演出。

一九〇八年（光绪三十三年）——一九〇九年（宣统元年）二十一至二十二岁

回上海适逢光绪皇帝去世，戏馆停锣，困居上海。禁令稍弛，在“老丹桂”搭一从海参崴来沪之剧团，并佯称折臂已愈，台上施展飞脚改用右手拍右脚，人多不知究竟，认为新奇。

同年又先后在开设于三洋泾桥的歌舞台及丹桂第一台演出。在歌舞台演出《金钱豹》，盖饰金钱豹，刘长林饰悟空，刘为杨小楼之师刘吉庆之子。在丹桂第一台适逢梅兰芳初次来沪，曾同台演出。

在此演出期间，创造各种武打及各种刀枪把子，如各种拉拳的变化；单刀枪、六合枪、莲花枪、回马枪等的使用；太极剑、白鹤慕云剑、钟馗剑等宝剑的舞蹈姿势；以及其他单刀、双刀、拐子等兵器打法。突破陈规，使京剧武生表演艺术更为丰富多样。一九一〇年（宣统二年）二十三岁

辛亥革命前夕，各地反抗清廷的斗争风起云涌。盖叫天非常佩服革命艺人王钟声、刘艺舟演出反清戏剧，屡遭通缉取缔仍坚持不屈的行为，因此益坚定其反对清廷，不与反动势力妥协的精神。

是年由湖北途经芜湖作短期演出，因不肯拜客开罪当地李统领之子。某日贴演《莲花湖》，盖饰韩秀，四兄英俊饰胜英。李统领之子率众扰乱，遭盖痛击后抱头鼠窜而逃。

生长子翼鹏。

一九一二年二十五岁

第一次去北京，接谭鑫培之后演出于北京文明园。途径天津时在“下天仙”与名演员刘喜奎、元元红、小香水、粉菊花、薛凤池、苏定奎等同演《溪皇庄》。一九一三年——一九一八年二十七至三十一岁

加入天蟾舞台（今南京东路中国医药公司旧址），先后演出达五年之久，在此期间创排一些新戏，如《年羹尧》，剧中创造舞三节棍、七节鞭、二头刀等；《劈山救母》中饰沉香一角，三麻子饰二郎神，剧中穿插红绸舞；《智取北湖州》中饰常遇春；以及《天宝图》《十美图》等剧。时与同台演出的有冯子和、赵君玉、小杨月楼、林树森、何月山等。

杨小楼二次来沪，与盖叫天于“天蟾”同台合演《莲花湖》及《义旗令》两剧，杨小楼饰胜英及薛金龙，盖叫天饰韩秀、黄天霸。

二十八岁时，二次去北京，先后演出于吉祥园、文明园。

生次子二鹏。

一九一九年三十二岁

去杭州演出。

母亲去世，伴灵归葬杭州，家居半年，为创造《乾元山》哪吒形象苦练乾坤圈舞。下半年在上海亦舞台（今中央大戏院旧址）初次贴演该剧，受到观众热烈欢迎。并与白牡丹（荀慧生）、马连良同台演出《宝莲灯》《回荆

州》等剧。应南通张謇约，去南通演出一月。

一九二一年三十二岁

演出于申江亦舞台，续创二本《劈山救母》。剧中盖叫天饰沉香，郑法祥饰悟空，贾宝山饰雷震子。下半年回天蟾舞台，新排《七擒孟获》。盖饰孟获，冯子和、白牡丹、小翠花、尚小云饰公主，时慧宝饰诸葛亮，刘汉臣饰赵云，常春恒饰马岱，李桂芳饰魏延，李百岁饰山神。剧中并采用民间狮子舞，演出后深受欢迎。孟获所唱一段新腔有所创造，流传一时。继《七擒孟获》之后，又演出《九擒文天祥》《普陀山》等剧。

一九二一年——一九二二年三十四至三十五岁

演出于共舞台，排演《楚汉相争》，创造霸王枪，及四十八人的藤牌操的集体舞蹈。剧中盖叫天饰楚霸王，林树森饰章邯，金少山饰樊哙，露兰春饰刘邦，赵松樵饰张良，李桂芳饰范增，虞姬一角在“鸿门宴”以前由吕美玉饰演，“鸿门宴”之后至“别姬”由绿牡丹（黄玉麟）饰演。

三次去北京，演出于丹桂第一台。当时有所谓“三次盛大堂会”：一为废帝宣统娶妃；一为张作霖以巨价邀约名角去东北演出；一为曹锟贿选总统，张宴庆贺。盖叫天均拒参加。

在天蟾舞台排新戏《就是你》。此剧系根据外国翻译小说改编，盖叫天饰义侠赵有志。

生三子剑鸣（艺名小盖叫天）。

一九二三年——一九三三年三十六至四十六岁

在共舞台创排《西游记》，自开山起至大闹天宫、被压五行山下止。剧中创造舞双鞭，及脚舞双圈手弹琵琶等技巧。

自在共舞台演出三月后，即以不肯受资本家的胁迫遭受排斥。到1933年止，十年期间，除去南昌、汉口、宁波、开封等地作短期演出外，长年困居，得不到整期演出机会，生活靠典当借贷。练功始终坚持不懈。

一九三四年——一九三五年四十七至四十八岁

被困十年后，是年五月始与大舞台订约半载。甫登台一周，某次与陈鹤峰合演《狮子楼》，于跳楼时折断右腿。虽断骨穿靴而出，犹以左腿站立不倒，幕落后观众闻讯很受感动。

折腿后复为庸医所误，腿骨接错。盖叫天责问有何方法改正，医生说：“无他法，除非折骨重接。”盖叫天即咬牙以腿猛击床栏，腿复断。医生震惊，乘乱溜走，后改请另外医生治愈。

一九三六年四十九岁

腿伤痊愈，登台于更新舞台，演头二本《武松》。头本从打虎起，至打店止；二本从快活林起，至血溅鸳鸯楼、滚城逃亡止。先后演出三个半月，期满归杭。一九三七年五十岁

抗日战争爆发，日本帝国主义者由杭州湾登陆，盖举家避难经绍兴、宁波来沪。

一九三八年五十一岁

演出《就是你》于更新舞台二十余日，被流氓借词逼迫停演。

一九三九年五十二岁

病肺痈咳血，住院八月始愈。

十二月登台黄金大戏院，演出《武松》《三岔口》等剧。同台演出者有俞振飞（饰西门庆）、吴素秋（饰潘金莲）、叶盛章（饰武大郎）、班世超

(饰孙二娘)。一九四一年五十三岁

演出于黄金大戏院。合演《殷家堡》者有叶盛章(饰朱光祖)、袁世海(饰李佩)。

一九四一年五十四岁

七月、十一月先后演出于卡尔登戏院、中国大戏院。于“卡尔登”演出期间，旦角为金素琴、金素雯姐妹。

一九四二年——一九四三年五十五至五十六岁

汉奸恶棍献媚日人，胁迫艺人演会串戏，以名角十演《铁公鸡》为号召，盖叫天拒不参加。汉奸偕同日宪兵队长到寓所威胁，盖叫天仍不屈服，日宪兵队长无奈而退。

伪统税局长邵式军，当时气焰炙手可热，为庆祝三十生辰以万元巨款邀请参加“堂会”，盖叫天坚持不演。

一九四四年五十七岁

十一月演出于天蟾舞台，同台有高盛麟、叶盛章、云燕铭等。

一九四五年——一九四八年五十八至六十一岁

正月，续演于天蟾舞台，为期四十天。时田汉、洪深执教于上海戏剧专科学校，特烦盖叫天演出盖自编独创的《郑州庙》，全院师生前往观摩。

自该次演出后，除一九四八年在天蟾舞台偕李万春、高盛麟演出一月外，由于反动势力压制，四年内极少演出活动。

一九四九年六十二岁

五月上海解放，盖叫天精神焕发，九月与梅兰芳先后在中国大戏院演出，庆祝全国解放。

一九五一年六十三岁

皖北水灾，参加上海戏曲界救灾大义演于天蟾舞台，与梅兰芳、周信芳、姜妙香、赵如泉等同演《甘露寺》，盖叫天饰赵云。

首次全国戏曲工作会议在北京召开，盖叫天应邀参加，并演出《武松打店》。会议期间在怀仁堂演出《一箭仇》，盖饰史文恭，毛主席出席观剧。

会后于北京大众剧院演出三天，剧目为《一箭仇》等。

一九五一年六十四岁

参加上海戏曲界抗美援朝捐献飞机大炮演出，与梅兰芳、周信芳、张少甫、郭蝶仙、赵如泉等老艺人同台演出。盖饰《甘露寺》中赵云。

一九五二年六十五岁

四月，应苏州光华大戏院之邀，初次演出《林冲》一剧，自教场练兵起，至柴家庄棒打洪教头止。剧中练兵时创造舞剑身段；发配时林冲带枷翻吊毛、翻乌龙绞柱。

冬月参加第一届全国戏曲观摩演出大会，演出《武松打店》，荣获中华人民共和国文化部颁发之荣誉奖。

一九五三年六十六岁

出席中国工会第七次全国代表大会。

担任浙江省政协委员。

九月，上海电影制片厂开始摄制《盖叫天的舞台艺术》电影。

一九五四年六十六岁

二月，参加全国人民慰问解放军代表团，深入部队，为解放军演出，受到战士欢迎。

七月，当选浙江省人民代表大会代表。

八月，《盖叫天的舞台艺术》电影摄成。一九五五年六十八岁

八月在天蟾舞台作短期演出。长子翼鹏病逝沪寓。一九五六年六十九岁
正月去南京为部队演出，返沪后旧病复发。人民政府为他延医悉心调治，
休养半年渐趋痊愈。

十月，当选中国戏剧家协会浙江省分会主席。

十一月，中华人民共和国文化部为盖叫天举行舞台生活六十年纪念。盖
发表《生我者父母，知我者共产党》一文。

一九五七年七十岁

三月，去杭州、上饶、南昌、长沙、武汉、九江、庐山等地巡回演出，
同时深入部队、工矿为工农兵演出。在各地演出期间，举行艺术报告会，介
绍表演经验。

在杭州演出时，曾受敬爱的周总理和贺龙同志的接见。周总理曾冒雨撑
伞步行至金沙港盖家探望。一九五八年七十一岁

记录整理盖叫天艺术经验的《粉墨春秋》（第一集）由中国戏剧出版社
出版。

一九六一年七十四岁

应邀赴京传艺，在中国京剧院排练《一箭仇》，示范教学，著名京剧表
演艺术家李少春，张云溪向盖投贴拜师。

一九六三年七十六岁

盖叫天的舞台艺术片《武松》（彩色）摄成。导演应云卫。

一九六四年七十七岁

全国京剧现代剧会演，盖赴京参加观摩。一九七一年八十三岁

一月十五日，因受“四人帮”迫害，在杭州含恨逝世。

一九七八年九月十六日

粉碎“四人帮”后，盖叫天十载沉冤得到平反昭雪，中共浙江省委、省
革委会在杭州龙驹坞为盖叫天举行隆重的骨灰安放仪式。

一九八 年

中国戏剧出版社将《粉墨春秋》第二集稿与原第一集合并，重编出版，
仍名《粉墨春秋》。

一九八四年十月

浙江文艺出版社出版《盖叫天表演艺术》。一九八六年一月

中国戏剧出版社出版《燕南寄庐杂谈——盖叫天谈艺录》。

一九八六年

浙江省人民政府重修西子湖畔丁家山的盖叫天墓，并将骨灰移葬此处。

后 记

今年五月，我刚从医院出来就接受了吴乾浩同志为出版社约请撰写《盖叫天传》。为盖老写传这是我久有的夙愿，也是义不容辞的事。预订十一月份交稿，在如此短促的时间内要完成二十万字，是比较困难的，况且年逾七十，已非当年可比，老眼昏花，夜车是开不了的。但既答应下来，就得千方百计完成。可是不巧，今年上海整个夏天酷热异常，温度常在四十度左右，打破上海的高温历史纪录。虽然每天挥汗如雨，仍得执笔，一天不敢拉。到中秋，暑热稍退，老妻又染重病，求医觅药，不能稍懈。尽管如此，仍须见缝插针。总之，这二十万字，写来吃力非凡。现在总算如期完成，可以告慰盖老于地下了。

人说“武生没有不学盖”，确是如此，只是有的人说，有的人学了不说罢了。可见盖派艺术在武生艺术中的声望和影响。我在写传时，愈写愈感到盖派艺术的深湛，盖叫天的艺术生涯，是一部艰苦钻研、勤学苦练的历史，他的成就是用血汗和智慧浇灌而成的。他是一位真正杰出的艺术家。

盖派艺术的成就不仅表现在他的那些光辉灿烂的代表剧目中，同时，更表现在他丰富深刻的美学思想中。他有着许多精辟的艺术理论，道出了戏曲艺术美学的真谛，往往一语破的。这方面，他是大大超过前人的。他为研究戏曲艺术表演体系，奠定了深厚的基础。这里，限于篇幅，只能择要介绍，还有许多精辟的理论与见解，只能以后有机会再谈。从此入手，进行系统的研究，收获与成就当是非浅的。

稿虽写成，由于主客观的种种原因，特别是近年记忆力大减，错漏在所难免，希望广大读者及对盖老艺术有研究的同志们给予批评指正。

作者

1995年11月

