

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

裘盛戎传

 **eBOOK**
内容资料 非商业

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；从横向上看，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，走向与时代结合的康庄大道。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

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

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。拳拳之忱，感人至深；殚精竭虑，更堪称道。若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！

吴乾 浩马威

一九九六年三月二十三日

裴盛戎传

第一章童年

名净之子

那一天，裘桂仙家里洋溢着派紧张而喜庆的气氛。三十四岁的裘桂仙显得格外精神，他仍然像平常一样宁静而持重地坐着，但在眉宇间却不时流露出一丝焦急而又兴奋的神情——他的夫人在里屋就要分娩。八仙桌上的一架木制老座钟的钟摆不紧不慢地摆动着，时间缓慢地向前流动。正在裘桂仙等得有些不耐烦的时候，一声洪亮的婴儿啼哭的声音从里屋传了出来。这声音是那么响亮、那么悦耳，一下子就洒满了整个堂屋，冲向庭院的天空。当裘桂仙得知他的夫人又给他生了一个男孩的时候，这个一向不苟言笑的人的脸上也泛起了喜洋洋的青春的神采，他双眼闪射出充满希望的光芒。

这一天是一九一五年农历七月十五日。这个初生的婴儿就是本书要记述的主人公裘盛戎。他是裘桂仙的第四个儿子。裘桂仙的长子叫裘振奎，而二子、三子都先后夭折了。裘桂仙给他新得的这个儿子起的大名叫裘振芳，小名就叫大群。因为这时大群的二哥、三哥都已不在了，所以他就成了裘桂仙的次子。裘桂仙连遭两次丧子之痛，一想起来就心有余悸，所以特意给这个孩子起了个大群的乳名，意在祝愿他能够“群住”，长成裘门的栋梁。

裘桂仙在当时的北京城是一位大名鼎鼎的京剧花脸演员，他专攻铜锤花脸，是铜锤花脸这个行当中数一数二的佼佼者。

裘家的祖上本是浙江绍兴人。大约是从北方做买卖吧，不知为了什么后来就定居在北京了。裘桂仙的长辈并不是梨园行，而是于中药行的，是中药铺的职工。裘桂仙是清光绪七年（一八八一年）生人，本名裘荔荣。他从小就是个戏迷，看戏、唱戏的瘾头特别大。家里本不愿让他走学戏这条路，不过看他的心思全在戏上，九头牛也拉不转他一心学戏的兴趣，于是只得来个顺其天性、任其所为了。裘桂仙先拜了徐立棠、张凤台为师学铜锤花脸，后来又入小鸿奎科班正式坐科学戏。若干年后，他又拜了与谭鑫培年岁相近的一代名净何桂山为师。他经常演的剧目大都是《草桥关》、《铡美案》、《铡判官》、《刺王僚》、《断密涧》、《御果园》、《白良关》等铜锤花脸戏。由于他学得扎实，又肯钻研，出科后一度嗓子挺冲，很受观众欢迎。这个时期他曾先后加入喜庆班、小长庆班等班社搭班演戏。

不过，好景不长，裘桂仙的嗓子“倒仓”了，也就是进入了变声期，而他在戏班里所应的活大都是以唱工为主的戏，这一来就很难胜任了。如果勉强登台，不仅不会有好的效果，对于嗓子的恢复也十分不利。好在天无绝人之路，裘桂仙还拉得一手好胡琴，于是他就改行拉胡琴了。他顺利地加入了同庆班，成为有“伶界大王”之誉的谭鑫培的琴师。这时裘桂仙年仅十九岁。一个年轻人，能够得到声名赫赫的谭老先生的赏识，能够成为他的琴师，足见裘桂仙的艺术才能与操琴艺术是很高明。《草桥关》剧照，裘桂仙饰姚期的。拉胡琴一拉就是六七年，在这个时期里，裘桂仙继续钻研自己的花脸艺术，同时对谭鑫培的老生唱腔也进行了深入研究和全面掌握。他还坚持不懈地吊嗓子，梦想有朝一日还能把嗓子吊出来，还能圆自己的唱大花脸的美梦。

功夫不负有心人。到了裘桂仙二十六岁的时候，他的嗓子终于大有起色，又能上台唱戏了。他的嗓子虽然不如他的老师何桂山等名净的那种又宽又亮、声若洪钟式的嗓子，但却苍劲有味，别有特色，再加上他富有音乐才能，又对老生唱法深有研究，把谭鑫培在咬字归音等方面的技巧也融化到自己的花脸唱腔中来，所以他的唱工就显得细腻讲究，唱出来的韵味显得格外醇厚。

就在二十六岁这一年，裘桂仙又登上红^毬毯，再次开始了他的花脸艺术生涯。裘桂仙当琴师是一流的琴师，演花脸是一流的演员。他曾经与陈德霖、王凤卿合演《二进宫》，与刘鸿升合演《上天台》、《双包案》等剧，更与谭鑫培的弟子、余派艺术的创始人余叔岩长期合作，余叔岩演《捉放曹》的陈宫，他就演曹操，余叔岩演《清官册》的寇准，他就配演潘洪，余叔岩唱《阳平关》，他就来曹操……两人虽然行当不同，但都走的是追求韵味的路子，所以他们同台合作，可称珠联璧合，搭配得极其和谐。

不仅广大观众爱听裘桂仙的花脸戏，连同行中的名家也无不称赞裘桂仙的艺术造诣。裘桂仙曾与名净郝寿臣合灌唱片《白良关》、《洪羊洞》，在《白良关》中裘桂仙饰尉迟恭，而由郝寿臣配演尉迟宝林，在《洪羊洞》中也是裘桂仙演孟良，由郝寿臣扮演分量略轻的焦赞。郝寿臣认为这样的安排是合理的，是行当分工的表现，并对裘桂仙唱铜锤的水平表示心悦诚服，他说：“……目前铜锤花脸这行就得算他。……好就是好，灭高人有罪啊！”名净侯喜瑞也曾称赞说：“他（指裘桂仙）的唱好比好黄酒，酒喝完了，挂在碗上还有一层，那叫挂碗（意指其演唱韵味醇厚如酒）。 ”

裘桂仙的表演风格有肃穆端凝的特点，其演出态度也一贯严肃认真。譬如演《白良关》吧，他演尉迟恭，前边还有半出戏的时间呢，他就早早勾好了脸，勒上头了，然后静气凝神地等着出场。其敬业精神从此可见一斑。

不过裘桂仙虽然是一位名家、大家，但在他活跃于舞台的清末民初的时期，正值京剧艺术蒸蒸日上、名角如林之时，而他所属的铜锤这个行当按照当时的审美习惯又远远没有生、旦和架子花脸吃香，所以他在生活上并不富裕。他与郝寿臣、侯喜瑞相比，虽然在艺术档次上并不低，但由于他是铜锤，而郝、侯是架子，因而他每日的“戏份”则远远低于郝、侯。当时裘桂仙住在宣武门外一条叫作兴胜寺的小胡同里，房子也不是自己的，也没有能力租一个独门独院，只是租了一个大杂院的后院的几间房，房子本身也是小房子小炕，既不宽绰更没什么气派。总之，在生活上，温饱而已，过的是地地道道的平民百姓的生活。

裘桂仙是一个确有艺术才华的人，是一个为了戏剧事业兢兢业业地努力奋斗的人，是一个老实而正派的人，同时也是一个在艺术地位上始终未得到名净何桂山、金秀山那样的荣誉而登峰造极的人，他在艺术和经济上可以说都不甚得志。

这就是大群的父亲。大群就是这样的一位名净之子。

起来，喊嗓子去

大群有一个哥哥、两个姐姐。哥哥叫裘振奎，因为嗓音条件所限，唱戏没“本钱”，只能专攻拉胡琴。裘桂仙不打算让自己的女儿学戏，却希望自己的儿子能子承父业，好把自己的一身本领、一肚子的经验能够倾囊相授，这既是为了裘门有后，也是为了替祖师爷传道。为此他把终生的希望都寄托在大群身上了。

大群长到四五岁时就开始跟着爸爸上剧场，他在后台不言不语地看着爸爸勾脸、勒头、穿行头，有时又让哥哥带着在前台看戏。那色彩斑斓的舞台画面，那铿锵昂扬的锣鼓声，那悠扬的唱腔，那火炽的武打，那热烈祥和的剧场气氛，都在他幼小的心灵上刻下了深深的美好印迹。尤其是他最爱看爸爸和那些叔叔大爷们扮戏了，本来是一个普通人的样子，扮戏以后却变成了英雄好汉、文臣武将和形形色色的人物，这是何等的神奇而美妙的景象啊！在家里的时候，大群最爱听爸爸吊嗓子。别看爸爸平时说话声音不高，语气也常常是平和的，但在屋里一拉上胡琴，立即显露出一股宏阔遒劲的气势，那声音是那么有劲头，又是那么好听，虽然爸爸唱的内容听不大懂，但是那个味道却对大群有着极大的吸引力。所以每当爸爸吊嗓子的时候，大群就在屋子里找个旮旯一呆，一双大眼一眨一眨地静静地听着。

时光过得很快，不知不觉间大群已经长到八岁。这时，他已无师自通地会唱不少唱段了，没事的时候不是院子里耍刀耍枪的，就是拉开嗓门自得其乐地唱几段。一次，他正在屋里唱着《捉放曹》：“恨董卓专权乱朝纲，欺天子压诸侯亚赛虎狼。行刺未成身险丧……”裘桂仙从外面一步跨了进来。

“大群，你过来，坐下，我问你两句话。”裘桂仙郑重其事地招呼着大群。

“唉！”大群边答应，边坐到爸爸跟前。

“你乐意唱戏吗？”裘桂仙问儿子。

“我乐意。”大群回答得很干脆。

“大群，我再问你一句，要学戏就得能吃苦，早晨得早起，不能怕困，你受得了吗？”裘桂仙的语调是亲切而严肃的。

“我受得了，多早我都起得来。”大群意识到爸爸今天的问话非同一般，所以赶紧明确表示决心。

“那好，从明天起，你就正式跟我学戏，我给你开蒙！”裘桂仙做出了决定。大群从此开始迈上了一条学艺和从艺之路。

在大群八岁到十二岁这四年中，他一直在父亲的直接督导下学习京剧花脸，几年如一日地练功、练嗓、学唱腔、学表演，这就为他打下了一个良好的基础。学戏就像写字一样，如果第一笔写得不好，整个字就写不好，只有第一笔写好了，才可能把整个字写好。这四年就是这个未来的一代名净的学艺和从艺生涯的第一笔啊！在这个时期，大群每天的生活大致都是这么度过的：

当东方刚刚泛起鱼肚白的时候，裘桂仙体内的生物钟就响了，他抬头看了看窗户纸，知道天已经蒙蒙亮了，他看到大群睡得正香，又闭上了眼，为的是让儿子再多睡几分钟。

“起来！”这是裘桂仙向大群发出的第一道指令。

“真困。”大群揉了揉眼睛，看到父亲和衣而卧、好像一夜没睡的样子，

只在心里说了这两个字。

“喊嗓子去！”裘桂仙发现大群还没坐起来，这次虽然仍然声音不大，却增加了严峻的语气。

大群知道父亲的话是必须立即执行，不能拖延的，于是他赶紧穿好了衣服，走出屋门，到屋后的小跨院去喊嗓子。他先是活动活动腰腿，然后就面对院墙喊起了嗓子。

“啊……咿……”大群的童声像一支箭那样射入了寒气袭人的清晨的天空。那声音虽然还是童音，却不是那种一味尖而细的童子音，而是在嘹亮中透出一种与众不同的宽宏的音色。这声音驱走了大群身上残存的睡意。他越喊声越大，越喊气越足，越喊音色越好听。

喊完嗓子后，大群在小跨院里转了两圈，然后又进入了下一个程序——念引子。

“终朝边塞，镇胡奴，扫尽蛮夷，定山河。”这个《草桥关》里姚期念的引子很不好念，但大群根据父亲的要求来念，他把“终朝边塞”这四个字念得比较放松，字眼清晰而声音低平，下面“镇胡奴”三字尽情一放，大有声如金石、响遏行云之势，然后“扫尽蛮夷”四字又以一下行的旋律念出一种沉重的感觉来，而“定山河”三个字结尾时则念得更加沉着凝重，尽量使用了宽音。整段引子念得满宫满调，高低起伏颇有法度。他念完了一遍，觉得有的地方念得还不够理想，于是又第二遍、第三遍地念下去。

接下去，大群根据爸爸的安排开始念白口。他念的是《白良关》中尉迟恭的大段白口。原来那时演《白良关》这出戏，在前面有一段尉迟老将让徐懋功、程咬金等为他圆梦的情节，他连讲了三个梦，程咬金都说的不祥之兆，而徐懋功却说是此番出兵必有夫人、公子相会。这种情节带有宿命论色彩，但从戏剧结构来看，这段戏有些比兴的意味，当时这样演还是很生动的。从表演的角度来看，这段戏主要是为了展示扮演尉迟恭的花脸演员的念白的功力。大群念的正是尉迟恭讲述他的梦境的三段念白：“这头一梦，某家带领家丁，去往郊外射猎，从乱草之中，蹿出一只白兔。某家左手持弓，右手搭箭，照定白兔射去。那白兔带箭而逃。某家在后面追赶，赶至在太行山前，只见山就是这样喀喳倒将下来。不知主何吉兆？……第二梦，某与盖苏文交战，那贼战某不过，回马就跑。某在后面追赶，赶至在渭水河边，只见水就是这样哗啦一啸而干。不知主何吉兆？……第三梦，某家今晨早起，家院报道：后花园中百花开得盛茂。某家去至花园，左手执镜，右手摘花，只见花开花谢，镜落尘埃。不知主何吉兆？”大群念得不拖不急，快慢有致，尤其是“只见山就是这样喀喳倒将下来”等重点句子更是念得特别有劲头、有韵味。这段念白有叙述句和疑问句，有描绘和夸张，需要运用龙音、虎音等不同音色，对于念韵白的技巧的锻炼，对于嗓音适应能力的锻炼，的确是非常好的教材。裘桂仙特意让儿子反复念这段白口也确实是用良苦啊。大群把这个大段白口念完，他的脑门上已经见汗了。

大群看了看天空，天已经大亮。他转身回到屋里，也不言语，换上父亲特意给他定作的小厚底靴，站在堂屋等着父亲发出下一个指令。

“踢腿！”裘桂仙这时仍然在里屋微闭着眼，他估计儿子换好靴子了，就宣布了下一个程序的开始。于是大群又上起了他的形体课。他这时就拉着“山膀”从屋子的这头踢到那头，然后再往回踢，一边踢腿还一边在心里默默地数着数：一、二、三……大群在堂屋踢腿时，裘桂仙虽然还是在里屋炕

上闭着眼躺着，但他从大群踢腿的“欸、欸、欸……”的有节奏的声音中能判断儿子腿踢得是否认真。他一旦听出了点什么，就会撩开里屋的门帘往外看一看，然后喊一句“腿踢高点”或“胳膊别下来”。在父亲的严格要求下，大群尽管腿踢疼了、双臂抬酸了，也不敢不坚持，他还是咬着牙一声不响地踢着，“欸”、“欸”、“欸”……

终于踢够了数，大群才去擦干身上的汗，洗脸、嗽口、吃早点。这时裘桂仙也起床了。

吃过早点，裘桂仙就开始给儿子说戏了。这时，已过不惑之年的裘桂仙身穿长衫，手里拿着一个红木戒尺（也称戒方），坐在了堂屋八仙桌旁的一把旧太师椅上。大群则站在屋子中间聆听父亲的讲解。裘桂仙对唱念中的咬字归音的要求一丝不苟，对一出戏的每段唱、每一句和每个字，他都要求唱准、唱好。因此，说戏的进度很慢，一出《二进宫》已经说了快半年了，但他还在让大群按照他的要求再唱一遍。他拿过胡琴，对好了弦，就拉起了〔二黄原板〕的过门。大群笔直地站着，又把已唱得熟而又熟的《二进宫》唱了一遍。唱完了《二进宫》，裘桂仙让儿子接着唱《御果园》，唱着唱着，他发现大群对一个字的字音没咬准，他便让大群把这个唱段再从头唱一遍。不知为什么，这个没咬准的字不论怎么唱就是改不过来，大群已经唱了五六遍，但裘桂仙还不满意。

“这个字你是怎么唱的？！”裘桂仙放下了胡琴问道。

“我……”大群语言支吾，有些不知所措。

“把嘴张开，让我瞧瞧。”裘桂仙边说边拿起了那个红木戒尺。

大群张开了嘴让爸爸看。裘桂仙却气恼地把有楞有角的戒尺往大群嘴里一捅，再一搅和，同时恨铁不成钢地斥责道：“你这孩子！你这孩子！”

就这么一捅，大群的嘴里被戒尺弄破了，弄得嘴里直流血。大群眼含泪水，却不敢在严父面前哭出声来。这时胡琴又响了，大群忍住疼痛认真再唱，居然顺利通过。自此以后，大群对于学习唱念就更加从难从严地要求自己了，绝不敢有丝毫懈怠和疏漏。久而久之，他自己也觉得学到了甜头，越学越有兴趣。

裘桂仙教子特别严格，从启蒙开始，他就把一些高档次的规格和要领结合实际加以讲授。他不仅教唱腔、教板眼，而且教气口，也就是唱到哪个字时应该吸气，以及这口气怎么个吸法，他都仔细地提出来，要求像记唱腔、记板眼那样牢记不忘，并加以体现。譬如学《二进宫》徐彦昭唱的那段“说什么学韩信命丧未央”，唱到最后的那个垛子句“有老夫比樊哙怀抱着铜锤保驾身旁料也无妨”时，裘桂仙就一面操琴为儿子伴奏，一面还适时地提醒着儿子“吸气”，仅此一句就有好几个地方要换气，不仅“有老夫”和“比樊哙”的后面都要吸气，而且在“无妨”的“无”字行腔中还要快速地吸两口气，在“妨”字刚一出口后也要快速地吸一口气再行腔。正因为裘桂仙教得如此精细，所以一出《二进宫》竟教了五六个月也就不足为奇了。另外，裘桂仙还经常对儿子说：“大群，唱戏跟别的行业不同，非有瘾不成，你得打心眼里爱听、爱唱、爱学、爱练，没事就琢磨才成，不然好不了！”所以，大群不仅在听爸爸说戏时把心放在戏上，平时也能自觉地找腔、找味，主动地琢磨怎样才能把腔唱圆、唱美。这样他就越唱越好听，越唱越有瘾，越有瘾也就越爱琢磨。裘桂仙本身就是演员，所以他教戏还有一个特点，就是能结合舞台的实际情况来说戏，使大群不仅学了戏，还长了见识。譬如裘桂仙

有时就对大群讲解“戏是死的，人是活的”道理，他告诉儿子现在学戏时固然要丁是丁、卯是卯地把唱腔啊、板眼啊、气口啊都牢牢地记住，不能含糊糊糊，但是以后到了舞台上真正唱戏时又要能灵活掌握，随机应变。他告诉大群，像《草桥关》这出戏姚期所唱的“小奴才做事真胆大”这段〔二黄散板〕的“小奴才”三个字，自己平时是用高腔来唱的，而有时嗓子有些不适，唱高腔没把握，怎么办呢？就改为平着唱，也不是不可以。大群是个拙于口而秀于心的孩子，爸爸的这些宝贵的经验之谈，他都牢记在心，并能举一反三地去理解。在日复一日、寒暑不辍地从父学艺的过程中，大群不仅扎扎实实地学会了多出铜锤花脸戏，而且在艺术思想上也得到了不少有益的启迪。

童年友谊的足迹

大群在爸爸面前总是规规矩矩、安安稳稳的，而随着年龄的增长，他对于走出家门和邻居的小朋友们在一起玩耍的兴趣也在增长。有一次同院邻居家来了一个跟着母亲来串门的小孩，正好与大群一样也是八九岁，长得虎头虎脑的，一双大眼睛中闪放出天真而聪敏的光。来的小孩姓袁，小名叫“三儿”；他就是后来与裘盛戎齐名的名净袁世海。这两个少年人一见面就自然而然地跑到一块玩上了。几位家庭主妇聚在一起在屋子里聊天玩纸牌，大群就和这位小伙伴在院子里一会儿玩跳绳、一会儿玩弹球，两人玩得都挺高兴。打这回结识了这个小伙伴以后，大群心里常常想，他要常来多好啊。后来，有一天下午，大群从家里出来，在胡同里东瞧西逛地散散心，走着走着就听到从梁家园胡同那边传来了唱戏的声音。听那声音，唱的人也是个小孩，唱的也是花脸戏。顺着声音走过去，就见有不少大人正围成一圈，边听戏边叫好，很是热闹。唱戏的小孩被围在中间，闻其声而不见其人。大群凭着兵家儿早识刀枪的优势，一听就知道唱的是《丁甲山》李逵的唱段：“咱李逵做事太莽撞，是何人假扮梁山真宋江？太平庄，把人抢，咱李逵闻听怒满在胸膛。手使着板斧我把梁山上，砍倒了杏黄旗大闹了忠义堂。真宋江、假宋江……”当他听到唱戏的小孩唱到“真宋江、假宋江”这句时，不禁戏瘾大发，使足了劲接唱了下旬“难免李逵我遭殃……”这时，原来唱戏的小孩和“观众”们都不约而同地扭头来看。

“来呀，大群子！咱俩一块唱。”唱戏的那个小孩认出了他，热情地打着招呼。

“咳，来啦！”大群高兴地答应着，这时他才看出来，原来唱戏者正是前几天刚认识的那个姓袁的小朋友。他感到喜出望外，两人在一起玩，比自己一个人在胡同里转悠强多了，没想到他也爱唱戏，这就更加有了共同语言，更加近乎了。

于是两个人在“观众”们的鼓励下，你唱一段《打龙袍》，我来一段《牧虎关》，轮流着唱开了。这两个童声花脸的歌声在北京古朴的小胡同里回荡着，它们此起彼伏，互相映衬，传向远方。当时有谁能料到，正是这一对朴实而天真的少年，在未来的岁月里成了京剧净行的一时瑜亮，他们各自攀上了京剧净行艺术的高峰啊！

从此裘、袁二少年就成了一对好朋友，不是你找我，就是我找你，常在一起相聚了。直到半个多世纪以后，当袁世海先生在他的回忆录中重新忆起他们这段充满友谊和童趣的生活时，仍然在字里行间洋溢着无限欣喜的感情，同时他也以当事人的身份记下了裘盛戎先生当年的一个个真实的生活画面。他们一道去游园的情景是这样的：

我们一同去逛城南游艺园，两个人不如一个人好往里混，单进又不愿分开，想来想去，好不容易找到一个窍门：我们绕到游艺园的后墙，互相蹬扶爬上墙头，大着胆子跳下去，人小身轻也摔不坏。贴墙有条小河，时值冬季，河水结冰，既没有游船，更没有游人。我们平安无事地到了园内，一玩就是一天，我们各自都带着晚饭，相互品尝，别有风味，比起我一人来玩可就更有趣了。①他们有时还在剧场相遇，成了一对小戏迷：

我们一同到剧场看戏，最初并没相约，是“心气”相投，在戏院里相遇。不约而同的，我站在台下这边的大柱子前边，他站在那边大柱子的前边，看

到满意之处，四目相对，微笑点头示意，戏看得越发津津有味。戏散后，同路回家，我俩边走边评论谁演得好，哪些地方演得最精彩，哪些地方演得不好。就是到了我的家门前也舍不得终止评论，还得站在那里谈“够”，约好明天看戏见面的时间、地点等等。^①

有一次，这一对好友去第一舞台看了著名文武老生白玉昆主演的《路遥知马力》。戏演得有声有色，尤其是白玉昆扮演的主角路遥由念白直接上板起唱的那一段（即先念“不提马力还则罢了，若提起马力呀”，紧接着唱〔二黄碰板三眼〕“令人可恨……”），更是演得声情并茂，异常生动，看得这俩小戏迷目不转睛，别提多过瘾了，以至连戏院外面电闪雷鸣、大雨将临的情况一点也没感觉到。等到散戏时小哥俩迈着悠闲的步伐走出第一舞台，正准备好好交流一下各自的审美感受时，可了不得啦！只见外面已是狂风大作，沙土飞扬，人声嘈杂，乱作一团了。他们知道一场倾盆大雨就要浇下来啦，于是赶紧往家跑。正在中途，大雨点砸了下来。这时他们把鞋一脱，往腰带上一掖，摆出了一副和暴风雨搏斗一场的架势，继续往家跑。不一会儿，大雨果然倾盆而下，风似乎倒小些了，耳边只有巨大的雨声在震响，夜空、土路、房屋和树木全都沉浸到一片雨的世界里了。这时这两位雨中的小英雄，早已全身湿透，反而放慢了脚步，你拉着我，我扶着你，叫着、笑着，专门在水深的地方趟着走。大雨不但没有给他们带来坏的情绪，反而使他们感到一种新的刺激，玩得很痛快。是的，在这两个少年人的今后的生活中，都将遇到社会生活与艺术生活中的风风雨雨，而这次看戏遇雨也可以说是对他们的一次小小的考验吧。

随着时间的推移，这两位陶醉于民族戏曲的节奏、韵律和气息中的少年人对戏的兴趣有增无减。他们不满足于看别人的戏，自己也要实践；不满足给街坊邻居唱几段清唱，而要唱、念、做、打俱全地像真事似的来演了。他们在兴胜寺胡同北口的一棵大槐树下选了一片空地作为舞台，拿来从厂甸买的玩具刀枪作为道具，然后就开戏了。苦问他们是怎么演的，还是让我们听一听袁世海先生在其回忆录中的生动的讲述吧：

春、夏、秋三个季节，我们除了看戏，大多数时间都是在这棵槐树下度过“演出生活”。盛戎拿来父亲的旧髯口胡子，我拿来父亲当年赶车的破鞭子，作为道具，嘴里一念锣鼓点，戏就算开演了，呛……呛……我们跑着圆场，或是迈着四方步上场了。东一段，西一句，将看过的戏中印象最深、最感兴趣的情节逐一地表演一番。京剧中有十八扯，我俩一百八十扯也扯不完。四周的大人、孩子都来围观，人越来越多，非常热闹，我们并不觉得不好意思，情绪反而更高涨。^②

我和盛戎对《枪毙阎瑞生》一剧中的舞蹈很感兴趣。这个戏写的是上海几个流氓，为首的叫阎瑞生，图财害命，杀死妓女莲英，最后被正法。其中“麦田”一折，莲英鬼魂去活捉阎瑞生，二人在舞台上翻，有舞，有唱，很热闹。于是我们轮换扮演这两个角色，反复演“麦田”一场，招得“观众”达三、五十人，等我们的戏演完，天已快黑了，这时我俩互相定神一看，又想笑，又有点担心！脸上蒙上一层泥土不说，满头大汗顺腮帮子流下来，流成一道道黑印，衣服扣子丢了，口袋扯破了，鞋头也磨坏了，浑身像个泥猴

^① 袁世海：《艺海无涯》，第21页。

^② 袁世海：《艺海无涯》，第23页。

儿，回家去准要挨骂。^②这就是这两位著名京剧表演艺术家最初的“舞台生活”。他们这时的表演是何等随意、简陋而幼稚啊，完全无法与他们后来的真正的舞台形象同日而语，然而他们这时的这些演戏玩的活动又毕竟与他们后来的大展鸿图有着割不断的联系。正如裘桂仙所说，“唱戏非有瘾不成”，这对小伙伴在大槐树下的“演出”活动至少证明了他们不但有瘾，而且从小就整个身心陶醉于戏境中去了。

裘桂仙一向不许大群到外面去“野跑”，不过他也知道，孩子终归是孩子，完全不让他出去和小朋友们玩也是不可能的。当他听说大群在外面不是看戏、就是唱戏玩，心中倒也暗暗有些欣慰：自己小的时候不也是这么迷戏吗？看大群这个意思，再加上他跟自己学戏成绩斐然，这个孩子的将来绝错不了！裘桂仙对儿子的信心越来越足了。不过，他又一转念，让大群就像现在似的老这么下当也不成啊。他跟自己已经学了一些戏，总不能老让他在胡同里的大槐树底下当舞台实践吧。看来只有把儿子送到科班里去了，进科班后第一可以继续学戏，第二能有正式登台演出的机会，而且不用家里花钱置行头。对，不能犹豫了，让大群进“富连成”！

^② 同上，第 24 页。

第二章 坐科

一鸣惊人

富连成（原名喜连成）科班创办于二十世纪初，在克服了种种艰难困苦的情况下，坚持办学达四十余年，培养了“喜”、“连”、“富”、“盛”、“世”、“元”、“韵”、“庆”八科的京剧人才共九百余人，其中数十人成长为著名京剧演员。富连成堪称中国京剧的人才库，是形成中国京剧事业近百年蓬勃发展的一个重要的基地。富连成是个旧式科班，在其办学过程中不可避免地有着一定的历史局限性，如不大提倡艺术风格的多样化，比较忽视文化学习，还有实行“打戏”等。然而，它积累了大量成功的办学经验，为京剧事业建立了不可磨灭的功绩则是主要的。如它有一支事业心极强和忠于职守的管理者队伍，有一支强有力的行当齐全的教师队伍，有一整套组织体系和办学规约，坚持教学与营业演出相结合的办学方法，以及积累了数以百计的传统剧目和新编剧目等等，都是很宝贵的经验，是造就大批京剧人才的保证。

对于一个京剧演员来说，曾经在富连成坐科学戏，成了一种光荣的资历，就和今天的青年人以毕业于“北大”、“清华”等名牌大学为荣是很相象的。

在一九二七年的春天，大群由父亲裘桂仙带着来到了富连成科班。当时的科班教育与今天的学校有所不同，并不是只有到了暑期才招收新生，而是随来随考，只要考试通过就可入科学戏。裘桂仙虽是名演员，但他的子弟入科也同样要按照一定的程序办理。大群的人科考试进行得很顺利，社长和几位教师简单地问了他几句话，让他试唱了两个唱段，又踢了一趟腿，大家都感到相当满意，于是他入科学戏的事就定下来了。裘桂仙又根据入科必须履行的手续，找了保人，签订了入科契约。契约中写明：“志愿投于XXX名下为徒，习学梨园生计，言明七年为满，凡于限期内所得银钱，俱归社中收入，在科期间，一切食宿衣履均由科班负担，无故禁止回家，亦不准中途退学，否则由保人承管。倘有天灾病疾，各由天命。”等语。

从此，大群就成了富连成科班的学生。这时富连成科班第五科“世”字辈的学生已开始有人入科了。所招收的学生都在六岁到十岁之间。而大群今年已经十二岁了，因他是内行子弟带艺入科，所以虽然超过了一般考生的年龄，也被允许入科，而在排名上就随着入科较早年龄较大的“盛”字科来排了，故取名裘盛戎。裘盛戎这个名字从此行于世，而他的本名裘振芳反倒不为人所知了。

裘盛戎入科不久，裘桂仙先生也应邀到富连成科班当义务教师，专教铜锤花脸戏。这样，裘盛戎不仅向科班的老师们学功、学戏，还能继续得到父亲的直接教诲。裘桂仙为什么要去富连成任教呢？原因是他认为科班所教的唱腔多是一些老腔老调，虽然“通大路”，却不讲究，如果这样学下去，出科后还得重新加工，所以情愿自己去科班教戏尽点义务，这样就能使儿子走一条近道了。俗话说，可怜天下父母心，裘桂仙先生为了把儿子培养成材，真可谓心血用尽矣。后来，裘盛戎的弟弟也入富连成学戏，取名裘世戎，也是学铜锤花脸，当然也是跟着裘桂仙学戏。

裘盛戎不愧将门虎子，当他一旦登上舞台就像一颗明珠那样在众人面前放出光辉，立即给科班的老师们和台下的观众留下了良好的印象。原来，当时富连成科班的学生每天都要到北京前门外的广和楼戏园演出。一般中午十二点即开戏，大约要演八九出戏之多，到下午六点左右散戏。新生入科并不

立即“上馆子”演戏，而裘盛戎与一般新生不同，已有了相当的基础，所以入科不久就天天和同学们一起排队步行上馆子了。根据当时的习惯，每天的戏码安排总是把一出武戏列为“大轴”（最后演的一出戏），而倒第二的“压轴”戏则总是安排老生戏或旦角戏。但是由于裘盛戎初登舞台就显出了光彩，所以时间不长他就有了“叫座儿”力，出现了不少观众专门为听他这出花脸戏而来的情况。这样科班的管事们就决定提高花脸戏的地位，把裘盛戎主演的什么《探阴山》、《御果园》、《刺王僚》等戏放到中轴武戏之后或压轴的位置上来演，裘盛戎的名气逐渐传扬开来，戏迷们纷纷奔走相告：“富连成的裘盛戎真不错呀！快听听去。就冲他这一出戏也值啊！”

有一天，裘盛戎上午照常练功学戏，饭后就跟着队伍上馆子了。他和同学们一样，头戴小帽，身穿蓝布长衫，青布马褂，和大家在一起排一路纵队，由老师带领鱼贯而行。这支队伍走在大街上显得既规矩又有生气。裘盛戎和同学们从虎坊桥经珠市口、前门大街，向广和楼进发。他一路上看着前门大街上车水马龙的热闹景象，心里有说不出的高兴。自己初出茅庐就得到观众的欢迎，真是幸运啊！今天的戏码是《刺王僚》，是一出很有名的铜锤戏，自己一定要唱好，只有这样才对得起科班的栽培和观众的欢迎啊！虽然这时裘盛戎只有十二岁，但一种职业的责任感已在他的心中扎下了根。到了剧场后，裘盛戎在前面的戏中扮演一个零碎角色，到了快上自己的正戏时就开始勾脸扮戏。

这时虽然裘盛戎还很矮小，但当他穿上合体的黄色蟒袍、戴上插有雉鸡翎的盔头、足蹬厚底靴，走出台帘时，全场观众立即感到眼前一亮，这个小姬僚的扮相显得多么匀称啊，真是又大方又精神，脸谱勾得也很精细啊。他在念引子时，本来有些喧闹的剧场内自然地静了下来，那高亢而洪润的童音立时灌满全场，许多观众不住地点着头表示满意。当戏演到姬僚与姬光兄弟见面，姬僚向姬光解释他为什么如此戒备森严时，裘盛戎沉着地叫板，念出了那句“兄有一言，御弟听了”的白口，胡琴立即起〔西皮导板〕的过门，全场观众的情绪也跟着这胡琴奏出的激扬的旋律而兴奋起来，紧张起来。这句导板“列国之中干戈厚”唱得饱满到位，令人觉得满足，并更加聚精会神地听下去。裘盛戎把下面的〔西皮原板〕“弑君犹如宰鸡牛”唱得节奏顿挫，十分俏皮，观众报以热烈的掌声，接下去的“虽然是弟兄们情意有，各人的心机各自谋”两句唱得字正味浓，跌荡多姿，再下面的〔原板〕转〔二六〕转〔快板〕“……又只见鱼儿在那水上走，口吐着寒光照孤的双眸，冷气逼得孤是难经受，孤大叫渔人快把船来收……”则唱得板槽扎实、节奏灵活、字眼清晰、一气呵成，真是使戏迷们听得好像喝了一杯好酒那样，感到非常过瘾，直到唱出“御弟与孤解根由”这全段的最后一句时，观众才不禁吐出一口气，轻松而热烈地又一次鼓起掌来，好像是在用掌声为台上的这个小姬僚打了一个很高的分数。随着刺客专诸的登场，剧场气氛活跃起来。这个小专诸唱得也很卖力，几段〔快板〕唱得流畅而响亮。就在专诸向姬僚献上藏有利剑的鱼看时，裘盛戎唱出了这出戏的最强音：“霎时一阵香风透”。他用翻高的唱腔唱“香风透”三字，使得他特有的醇厚的音色之美得到了最充分的展现，于是在观众更热烈的掌声中掀起了高潮，同时也就在这高潮中姬僚被刺而死，圆满地结束了全剧。演出取得成功，使裘盛戎对自己的信心进一步增强；自信的增强，又反过来促使他在台上的表演更加熟练。

裘盛戎在广和楼初登舞台一鸣惊人。从此他边学边演，《二进宫》、《锁

五龙》、《草桥关》、《白良关》、《捉放曹》、《飞虎山》、《断密涧》、《打龙袍》、《七郎托兆》、《太师回朝》等戏则陆续与观众见面。时间不长，北京的观众对这个二黄戏能唱乙字调这样高调门的、又能唱得字正腔圆的小铜锤，无不留下了深刻的印象。裘盛戎入科不久就红了，成了富连成科班的骨干演员。

难能可贵的是，裘盛戎是个学而不厌的学生，他并不因自己有得天独厚的好嗓子、能胜任重头唱工戏而自满，而是广泛学习，刻苦用功，向着能文能武、唱做兼擅的方向严格要求自己。他不仅善演那些以唱工为主的铜锤戏，而且演起张飞、曹操、李逵、窦尔敦、马武……等架子花脸应工的角色时，也演得有形有神，身段边式好看，演起《骆马湖》的李佩、《取金陵》的赤福寿等武花脸角色来居然也能演得生龙活虎，惟妙惟肖。

有一次富连成科班在广和楼演全部《红鬃烈马》，分派给裘盛戎的角色是魏虎。魏虎是个架子花脸和丑（也称小花脸）两个行当的演员都能扮演的角色。裘盛戎本工铜锤，那么他对演魏虎这类角色是否怵头呢？事实上，他不仅不怵头，反而有一种可以在台上挥洒一番的快感，所以演起来也很生动。魏虎在这出戏里是个卑劣的小人，也是个插科打诨活跃舞台气氛的人物，裘盛戎对此把握得很准，所以他的魏虎一上台一改平时演铜锤花脸的那种肃穆的神情，而活现出魏虎应有的神态。如有一场王允唱完〔导板〕拿着印出场，魏虎作为王允的二女婿手持大刀保护着王允，两个人做出“望门”身段后，魏虎拿大刀对着王允就来了个“削头”。王允问魏虎，“你这叫作什么？”魏虎答：“我这叫作保驾呀！”王允又问：“文保的好？武保的好？”魏虎又答：“武保的好。”王允对魏虎道：“文保的好。”魏虎则反驳道：“俺偏说是武保！”裘盛戎演到这里用放大的音量拉着长声念“武保”二字，同时双手一扎煞，一缩脖，使了个小化脸的神气，把魏虎那种乖张而滑稽的特点表现得十分准确，这样演与这个介于净丑之间的人物的身份也很符合。这些表演实际上并不都是教师教的，而是裘盛戎自己琢磨出来的。这说明从裘盛戎在科里演魏虎这类配角时开始，他已懂得了京剧的程式化表演是具有可塑性的，是可以根据人物的特点而有所创造的。在叶盛长先生九十年代出版的回忆录《梨园一叶》中，也兴致勃勃地谈起了裘盛戎当年扮演魏虎的情景呢！他在书中写道：

盛戎师兄幼时就有一条天赋的好嗓子，不仅天资聪颖，而且刻苦用功，坐科时即已显露出众的才能。无论大活儿小活儿，他学会后不是照葫芦画瓢，而是根据自己的领会有所发挥创造。例如有一次演《红鬃烈马》，老师派他演魏虎，他不仅按所学的一丝不漏地演了下来，而且还加进了许多符合人物性格的小动作，把在场的老师和同学们全给逗乐了。演配角如此，演主角就更有光彩了。^①

^① 《梨园一叶》，第101页。

科班生活

旧时入科班学戏被称为“七年大狱”，那种又苦又累的科班生活是普通学校的学生所无法想象的。当然，像有的文学或艺术作品那样把科班生活刻画得一片黑暗，其中充满了恐怖与愚昧，其实也未能反映科班的真相。实际上，在旧式科班中，大约是文明与愚昧相邻、欢乐与痛苦共存的，每个学生就在这既充满了重负，又孕育着希望的生活漩涡中坚持着、搏击着。

裘盛戎入科后很快就适应了科班的生活规律。一般他总是早六点就和同学们一道起床了，起床后就进入中院的罩棚下练毯子功，踢腿、下腰、拿顶、过跟头等项目都在教师的带领下与大家一起进行。好在裘盛戎从小在家有一定功底，所以对练武功这一项他并不陌生。当然，在练毯子功时被看功的教师打一棍儿、两棍儿的事情也是常有的。有一次练打“飞脚”，同学们排好队一个一个地往前跑着打“飞脚”，过桌子。轮到裘盛戎过了，他“飞脚”起得低些，一下没过去，搁在桌子上了。看功的教师抬手就是一刀坯子，“啪”地一声打在裘盛戎的后背上。然后告诉他，起“飞脚”时必须提气，提了气才能过得去。于是，裘盛戎顾不得后背疼痛，重新卯足了劲提气起“飞脚”，这次果然顺利地越过了桌子。练到上午八点钟左右，同学们纷纷按行当分开，有学文戏的、有学武戏的。裘盛戎就开始吊嗓子学花脸戏了。有时由裘桂仙给他和几个学花脸的同学说铜锤戏，有时他则跟着孙盛文师兄等学戏，如全部《连环套》的窦尔敦就是由孙盛文教。学到将近中午时，就开始“搭桌台”吃饭了。所谓“搭桌台”，就是在练功的罩棚下，迅速搭起三个长条饭桌，桌旁摆好长凳。然后大家在这里坐下吃饭。饭食只有馒头和白菜汤，但并不限数，饭量大的可以多吃馒头。饭后，裘盛戎就随队步行上馆子演戏。散戏后又步行回社。晚饭则可吃到米饭。晚饭后又继续到老师屋内学戏或排戏。至晚十点左右才能回宿舍睡觉。每天的生活总的说可以得到温饱，当然又是十分清苦的。裘盛戎每天可领到一点“饽饽钱”（也称“小份”），是为了买早点用的，但他常常把这笔钱攒起来，遇到晚上有夜场戏，又困又累、饥肠辘辘的时候，就用这个钱买点褡裢火烧或大饼捲酱肉什么的给自己来个加餐，以便能把繁重的演出任务顶下来。

说到演出任务的繁重，那可不是一般的繁重，而是带有大大超负荷性质的繁重。随着富连成科班事业的兴旺发达，演出的叫座儿力也日益提高。本来只演白天戏，后来又时常加演夜戏，白天在广和楼演，晚上又赶到吉祥戏院或哈尔飞戏院演是常有的事。如果遇到又应了某处的连演二十四小时的堂会，那就更要开足马力连轴转了。遇到这种情况，像裘盛戎这些骨干演员就要在一昼夜之内，时而剧场，时而堂会；时而演配角，时而演主角；时而在东城，时而又要赶到西城，演戏不止了。比裘盛戎入科较晚的袁世海在回忆那段生活时说过，有一次在一天当中他一直在不停地勾脸、演戏、卸脸、赶路、再勾脸、再出场、再卸脸……竟一共演了十三个角色，以至于嗓子累得哑不成声，多次勾脸和洗脸把脸也洗“翻”了（即脸上已感到疼痛），当他走回科班时一路边走边睡，等一回到宿舍，头一碰到枕头就什么也不知道了。在这同一天中，裘盛戎也是同样的劳累，一会儿在吉祥戏院演《刺王僚》，一会儿又赶到什刹海的堂会去演《双包案》，一天演了多少个角色，简直连他自己也记不清楚了。本来就比较瘦弱的身体显得更瘦了，到了睡觉的时候浑身连一丝一毫的力气似乎都用尽了。

在如此清苦而紧张的生活中，裘盛戎保持着一股坚韧的劲头。

当时在富连成科班搭有罩棚的院子里，北房前的走廊上钉着两块大牌字，上面写的是科班的“训词”和“梨园规约”。裘盛戎凭着自己能认一些字，有时抽空就去看看这两块神圣的牌子上的话。他入科的时间越长，越觉得这些训词上的话的亲切和有用。有时在练功时受了老师的责罚，或在演戏中累得几乎支持不住，训词上所说的有些话就在他的脑中响起：“传于我辈门人，诸生须当敬听。自古人生于世，须有一技之能。我辈既务斯业，便当专心用功。以后名扬四海，根据即在年轻。何况尔诸小子，都非蠢笨愚蒙。并且所授功课，又非勉强而行。此刻不务正业，将来老大无成。若听外人煽惑，终久荒废一生。尔等父母兄弟，谁不盼尔成名？况值讲求自立，正是寰宇竞争。”于是，他又联想到了父母对自己的期望，想到了将来自己的前途全都系于今日的努力。这么一想，不论遇到什么困苦，他都咬牙去努力克服。当他在演出中得到了观众的热烈欢迎，为老师争了气，为科班争了光的时候，自己的心中也常有自鸣得意的感情油然而生，好像自己已经大功成就了似的。这时，他又往往想到训词上说的：“我的本领好，定然人人说起，都要夸奖，某人某人的本领真好。不论是作哪一行儿，人家越夸我好，我是越要比人还得好。这叫作精益求精。千万不可人家一夸我好，我自己觉得我的本领是真好，某人某人他不如我。你尽想不如你的那些人啦，你就没想想，比你好的人还多的多哪。你们必须明白，学本领没有个完的时候……”一想到这些娓娓而谈似的朴素话语，他稍微有点发胀的头脑立刻冷静下来。只有这时，他才能最清楚地看到自己的优势有几分和弱点在哪里，并在行动上去做进一步的奋斗。裘盛戎从小就是个话比较少的人，但他的思维活动可不少，当他越是感到自己的优势主要表现在嗓子和唱工方面时，他就越是决心广开戏路，全面发展。因而，

他在行动上对于练功和做戏就更加注重，遇到有演架子花脸和武花脸的角色机会就越觉得特别珍贵，必欲一演而后快。

自从袁世海入科后，裘盛戎和袁世海这两位昔日在大槐树下露天舞台唱戏玩的小伙伴很快就成了富连成的花脸尖子人才，只不过裘盛戎侧重铜锤，而袁世海则专攻架子。在《取金陵》这出戏中，袁世海扮演赤福寿，他已演了不止一次，演得越来越好，成了他的得意之作。后来裘盛戎也学了这出戏，也演赤福寿。由于在赤福寿的表演中有唱、有念、有做、有打，正好与裘盛戎要在架子和武花脸的戏上多下功夫、广开戏路的愿望相符合，所以他对演赤福寿格外有兴趣。科班里派戏时，如果少派他一出铜锤唱工戏他没什么意见，但如演《取金陵》不派他演赤福寿，他的心里就会觉得非常遗憾。派戏的先主看到裘盛戎、袁世海都愿演赤福寿，而且都能演得好，所以有时就让他们自己商量着决定，谁演都行。裘盛戎和袁世海在生活上是互相关心的，在演戏上也是互相支持的，不过唯独到了演赤福寿时，却都当仁不让，谁也想抓住这个机会，恨不能连着多演几次才高兴。这次又安排了《取金陵》这个戏码，明天就要在广和楼演出了，谁来演赤福寿呢？裘盛戎与袁世海谁也不说不演，意思就是想演，有的师兄弟就来给他们出主意。

“盛戎、世海，过来过来，你们不是都想演赤福寿吗？”

干脆来个‘石头、剪子、布’，谁赢谁演，你们看怎么样？”一位师兄弟撺掇他们说。

“行啊，我们出手势比输赢，你给看着。”袁世海快人快语抢先表示同

意。

“谁要输了可不能不算数。”裘盛戎不言而喻也是同意这个办法的。

“那当然，快开始吧。”袁世海催促道。

“石头！剪子！布！”二人同时有节奏地叫着，然后同时伸出了自己的手势。

裘盛戎攥着右手的拳头伸了出去——他出的是“石头”；袁世海也伸出了右手，他把食指和中指分开伸直——他出的是“剪子”。剪子剪不动石头，这次裘盛戎赢了。

“噢！赤福寿是我的啦！”裘盛戎一改平时沉静的举止，高兴得连喊带跳。

“好，这回让你演，祝你演出成功。”袁世海虽有点失望，但是既然有言在先，也就爽快地拱手相让了。

第二天《取金陵》在广和楼戏院演出了。这出戏演的是元末朱元璋率红巾军攻打金陵的故事。金陵守将为元朝驸马赤福寿和元将曹良臣。在战斗中红巾元帅徐达收降曹良臣，而赤福寿则骁勇难制。游侠伍福帮助徐达迫赤福寿归降。赤福寿知伍福武艺高强，自己不是他的对手，遂自刎阵前。赤福寿之妻凤吉公主领兵为夫报仇，终因实力不足，也自刎阵前。于是红巾军占取金陵，大获全胜。这本是一出以凤吉公主为主角的武旦戏，但赤福寿在戏中有唱有打，非常露功夫，也是一个重要角色。

观众们都知道富连成的裘盛戎是裘桂仙的儿子，是个很不错的铜锤花脸。这次却见他演起了武花脸赤福寿，都想见识见识他演这路戏的本领到底如何。裘盛戎脸上勾着红三块瓦的脸谱，头戴扎巾额子，扎巾上还插着雉鸡翎，身后佩带白色狐尾，身穿红靠，黑色长髯飘洒胸前，脚上穿着厚底靴。他出场后一亮相，就透出一股威风凛凛的气势。一般武花脸演员往往只长于武打和翻扑，对于唱念则由于嗓音的限制只能勉强应付。裘盛戎可不是这样，他演的赤福寿，不论出场时唱〔点绛唇〕，还是分量不轻的唱念，都以龙音虎音互相搭配的嗓音念得一丝不苟，唱得句句悦耳；同时，在与常遇春等徐达手下的大将开打和耍“大刀下场”时，又能打得法度严整，快而不乱，渲染出一派刀沉力猛、勇往无前的劲头，而毫不弱于专攻武花脸者。尤其是在赤福寿的最后一场，裘盛戎从闷帘唱〔西皮导板〕“战马不住连声吼”开始，就“卯”上了，出来接唱〔快板〕，更是拿出唱《锁五龙》等戏的看家本领，唱得流畅而饱满，在赤福寿与伍福的对白与对唱中则把赤福寿身陷重围的情景和顽抗到底的心理演得层次分明，有声有色。观众们看了裘盛戎的赤福寿都感到很满意，纷纷评论说：“没想到裘盛戎不光唱得有味，打得还这么‘冲’（chòng）啊！”

裘盛戎为什么要争演赤福寿这个角色呢？难道只是出于少年人的好奇心吗？并不尽然。他正是要在这常常是超负荷运转的科班生活中，有意识地为自己出难题、攀险峰，用自己的行动去实践那“艺不压身”和“艺无止境”的古老哲理。容易满足现状而没有开拓精神的人成不了真正的艺术家。而裘盛戎具有开拓进取精神这一特点从他在坐科时争演赤福寿这件事上，可以说就已经初露端倪了。

一次教训

有一次富连成科班在广和楼贴演《穆柯寨》，由裘盛戎和袁世海分饰孟良、焦赞二角。这个戏演的是焦赞在元帅杨六郎面前说大话，说什么山东穆柯寨有的是降龙木，用手搂巴搂巴就是一大捆，用靴尖扒拉扒拉就是一大堆。这全是他的信口开河。杨六郎命他去盗降龙木。焦赞在路上遇到孟良，又假传将令说元帅派孟良去盗降龙木，于是焦孟二人同往穆柯寨。结果孟良、焦赞被穆桂英打得大败而回。他们回营搬取杨宗保同去会战穆桂英，结果又被打败，而且宗保也被擒上山去。孟良、焦赞在无可奈何的情况下决定放火烧山，穆桂英用分火扇煽之，火反而烧向孟良、焦赞，二人慌忙扑火，火扑灭后才互相埋怨着回营请罪。这是一出带有玩笑戏性质的剧目。孟良、焦赞互相打趣，诙谐逗乐。裘、袁二人每演此剧往往使剧场气氛格外活跃。这次演时却与以往有所不同。管事的苏先生为了掌握好演出时间，决定不演头场，这样焦赞在元帅面前说大话，杨六郎派他去盗降龙木的情节就被删去了。一上来就上孟良，接着是焦赞以元帅的名义让孟良去盗降龙木。由于去掉头场，使焦赞假传将令的情节交代不清，从而削弱了剧场效果。裘盛戎饰孟良、袁世海饰焦赞，他们对苏先生的这一决定很不满意，但既然已经决定了，也只能这样胡里糊涂地演下去。但是演着演着又做出了新的决定。苏先生发现后一出戏的演员还没进后台，又怕这出《穆柯寨》早早地演完了，后面接下上，所以又通知裘盛戎、袁世海“马后”（即把戏尽量演得慢一些，把演出时间延长一些）。这么一来，简直有点朝令夕改、出尔反尔的味道，使得裘、袁两位小英雄不觉心中恼火。

当戏演到杨宗保被擒，焦孟二将在“乱锤”的锣鼓声中上场之前，在帘里头裘盛戎小声对袁世海说：“不是让咱们‘马后’吗？那咱们就使劲的多烧烧！”袁世海一听就明白了，他笑着表示同意。在这一场焦赞提议放火烧山后，又信口而云：“你那里将火放得大大的，俺在这里掐诀念咒。拘来了一条冷龙，骑在冷龙的身上、钻入火塘，将小本官（指杨宗保）就这么一背，背在了肩上，起到半悬空中，嗨，到那个时候我还要唱呢。”孟良让他唱两句听听，焦赞就唱起了小曲。裘、袁二人连念带做把这段戏演得十分火爆。当穆桂英用分火扇把火煽向孟良和焦赞又下场后，焦、孟二人在场上理应孟良扑火时，焦赞钻到桌下藏起来，孟良把焦赞揪出后，焦赞扑火，孟良又钻到桌下藏起来，如此反复三次即表示火已扑灭。然而今天却不是这样演的，三次过后，二人在“乱锤”声中继续轮流钻桌子，四次、五次……钻个没完没了，由于他们扑火、钻桌子的身段和表情夸张可笑，而且反复不停地表演下去，所以引得观众捧腹大笑，又叫好又鼓掌。当苏先生发现了场上的这种异常情况，不禁大发雷霆，立刻加以制止，这幕闹剧才结束了。

裘盛戎、袁世海在后台受到了苏先生的严厉斥责。袁世海自知理亏，一言未发。裘盛戎却像他平时那样声音不高地对苏先生说：“您不是让我们‘马后’吗？”

当天晚饭后，孙盛文师兄对裘盛戎、袁世海进行了一次苦口婆心的谈话。这次谈话使他们都受到了教育，终生难忘。盛文说，“吃饭时苏先生和我讲了，要让我管管你们，我听了这话很难过。打你们吧，舍不得；不打你们，你们今天的事又做得很不好！苏先生让‘马前’，删了头场，后来又让‘马后’，都是有原因的，是为了全场戏演得别洒汤漏水。我若是管苏先生的这

份事，我也得这样办，有什么不应该呢？你们的戏不好演，也有着一定的道理。但无论怎么说，也不能在舞台上起哄、开搅，这是多坏的毛病啊！……”孙盛文在开导裘盛戎、袁世海认识错误的过程中，还举了许多正反两方面的例子，使得裘盛戎、袁世海直听得心服口服，痛哭流涕，决心不再犯这种错误。

袁世海先生在其回忆录中详尽地记述这次《穆柯寨》事件。这当然也是在裘盛戎的学艺历程中的一次教训，一件值得记述的往事。它使裘盛戎认识到这是犯了“梨园规约”中所明确禁止的“当场开搅”的错误，的确是不应该这么做的，自己还向苏先生顶嘴反驳更是不对的。裘盛戎心中暗道：“盛文师哥，您对我们太好了，今天我们犯的错儿本来是应该挨打的，可您不但没打我们，还金口玉言给我们说了这么多，我以后再也不犯这种错儿了。盛文师哥，您往后就看我的行动吧！”裘盛戎在他此后几十年的从艺生涯中再也没有发生过这种“搅戏”的事情，这次教训给他的教益很深。

外号“傻子”的由来

坐科学戏的这些年轻人本来大都是贫寒出身，在科班里虽然吃不上什么太好的饭食，但馒头米饭还是能管饱的，所以，生活的清苦他们是可以忍受的；练功和演戏的确又苦又累，从早到晚没有一点闲空，整天为了一个“戏”字奔忙劳碌。然而，凡是来学戏的，大多对戏有瘾，所以尽管又苦又累，毕竟苦中有甜，因而他们对于这种生活的紧张和艰辛也是能够咬住牙坚持下去的；而最让他们觉得痛苦和不好忍受的是什么呢？就是没有行动自由，就是不许离开科班一步，人们把坐科形容为“七年大狱”，也正是主要从这一点来说的。对于富连成科班的学生来说，平时不仅不许回家，而且不许擅自出门，甚至连前院都不能过。前院是师父呆的地方，如果有谁从练功的中院打算往前院走走，管练功的老师看到了只咳嗽一声，赶紧就得收住脚步。今天的中、小学的同学们在放学以后可以跟随家长或自己单独去看演出、看电影、看球赛，也可以去商场、去公园、去书店，还可以滑冰、游泳、串亲访友和到外地旅游。人们对此习以为常，并不觉得有什么了不起。然而，对于当年的科班学生来说，连随意回一次家的自由也是没有的，他们怎能不感到像是小鸟被关在笼子里那样的苦恼呢？他们怎能不渴望到笼子外面飞一飞，即使能在外面飞一圈再赶紧回到笼子里来也好啊！

在艺术上，当时的科班也都采取封闭的办学方法。科班教戏有自己的路子，与社会上各家各派及其不同艺术风格的戏路子有所不同。科班不仅不提倡学生通过观摩、广采博收而获取教益，而且严禁学生到外面看戏，唯恐学生受到外面的各家各派的演法的吸引，从而乱了科班自己的戏路子。然而，对于那些自幼年开始就崭露了艺术才华的小演员们来说，当他们知道有许许多多京剧名家正在剧场演出，展现着他们的绝技的时候，他们是多么想去一睹为快啊！应该说，他们的这一要求和愿望是完全合理的和有益的，就像一个大学生想听校外著名学者作有关本专业的学术报告，就像一个足球运动员想看世界著名球星的比赛那样，是人之常情，并且是无可指责的。不过，科班的学生却没有这个自由。

裘盛戎作为一个有着艺术灵性的小演员，他一方面扎扎实实地向科班的老师们学，循规蹈矩地在舞台上演，另一方面他还强烈地盼望能够像海绵吸水那样从科班以外的广阔天地里汲取艺术营养，借以开阔眼界，广泛学习。当外面剧场的演出所产生的艺术吸引力大大超过了对于怕挨打的恐惧感时，裘盛戎终于像小鸟冲出鸟笼一样，偷偷地擅自跑到剧场去看戏了。他与他的同窗好友袁世海志趣相投，因而每当他溜出科班到外面看戏时也往往与世海同行。师兄弟们知道他们是因看戏而偷着外出，也都寄以同情，并尽可能给他们打掩护。譬如把偷着去看夜戏者的被窝用衣服填好，装成有人蒙头而睡的样子，就是应付查铺老师的一种对策。

不过，小鸟私自飞出笼子的次数太多了，怎么可能永远不被人发现呢？事情是这样的：

裘盛戎与袁世海已偷着去观摩了不少京剧名演员的演出，这一次是鼎鼎大名的麒麟童（即周信芳）到北京来演出，当然更是机会难得，非看不可了。于是他们连着看了不少场麒派戏。麒麟童艺术风格的特色很鲜明，真实、生动、节奏感强烈，他既演单出的传统戏，也演带大型布景的连台本戏，他的演唱和表演使裘盛戎和袁世海感到新颖好看，大过戏瘾，并自然而然地手舞

足蹈地模仿起来。

有一天早晨，裘盛戎和袁世海到后院上厕所时，突然想起了麒麟童演的《屯土山》，他们技痒难耐，就在后院演起了麒派的《屯土山》。裘盛戎演关公，袁世海在一旁给念着锣鼓点。麒派锣鼓与众不同，不但节奏强烈，调门也高，所用的锣是一种高音锣，这在当时北方的京剧演出中是没有人用的，所以谁要是用嘴一学那种既高亢又有劲的“亢、亢、亢……”的锣鼓声，不用问就知道是麒派戏。只见裘盛戎学着麒麟童的身段，时而“趟马”，时而“圆场”，时而踩着“四击头”的锣鼓点做出上土山的身段。他演得认真，袁世海打得有劲，他们都陶醉在麒派艺术特有的韵律中。这时。凡是到后院长来上厕所的同学都被他们的演出吸引住了，人越聚越多，表演者的情绪也更加高涨。一位负责教功的姓郝的师兄发现练功的学生越来越少，他也找到了后院。等戏演完，裘盛戎和袁世海还沉浸在一种美感享受之中，这位姓郝的师兄却不慌不忙地走了过来。他从那高音锣的锣鼓声的模拟中发现了秘密，他知道那是麒派的标志。裘盛戎与袁世海能演麒派戏是他们偷着出去听麒麟童的暴露，于是他以卫道者的身份出现了。

“你过来！”他向裘盛戎说。

“唉。”裘盛戎顺从地走了过来。

“你学的谁？”

“麒麟童。”裘盛戎低声地回答着。

“谁让你去听的？你跟谁请假了？”

“嗯……”裘盛戎支吾着。

“我问你，班规规定，私自外出打几板？”

“十板。”

“好，那就快走把！”

裘盛戎知道分辩是没有用的，只得随着大家走到罩棚下，搬过来板凳，往板凳上一趴，咬住牙挨了十板。他被打得鲜血淋漓，疼痛异常，不禁流下了眼泪。当板子打到

第三板时，就已经见血了，然后又往皮破血流的伤口上再打七板，又怎么能不疼呢？他又怎么能不哭呢？要知道这时的裘盛戎还只是相当于一个初中生那样年龄的孩子啊！

“说，还有谁去了？”那位郝师兄还不想收兵，还要扩大战果。

“就我去。”裘盛戎边哭边说。

“说不说？不说我也知道！”郝师兄又举起了竹板。

“还有袁世海。”

于是，袁世海也挨了十板。

上午挨了打，下午还要上馆子演戏。那天裘盛戎的戏码是《二进宫》，演徐彦昭；袁世海的戏码是《临江会》，演关羽。那种带伤登台的滋味大概只有这二位当事人才能真正体会吧，然而这就是他们热爱艺术、追求艺术所付的代价。

事后袁世海埋怨裘盛戎不该把他供出来，裘盛戎说：“郝师兄说了，我不说他也知道。”袁世海苦笑着说：“他那是诈你，你真是个傻子！”

从此，裘盛戎有了一个外号——“傻子”。这个外号一直跟随了他一生。这个外号所以能被大家所认同，其实倒不仅仅是由于这次偷着出去听麒麟童的事件，而是凡跟裘盛戎接触过的人都有一个共同感觉——待人憨厚，醉

心艺术。为了艺术，他不惜付出任何代价，这在一般人的心目中自然显得“傻”。在旧时，许多京剧演员都有外号，如著名武生俞菊笙，因为性子暴躁，外号就叫“俞毛包”，形容他一肚子毛草，不能近火。著名青衣陈德霖的外号是“老夫子”，以之表明他的德高望重。还有名丑王长林外号叫“王栓子”，名净董俊峰外号叫“董麻子”……他们的这些外号不仅内行知道，外行也知道，大家都这么叫。裘盛戎的情况与他们有所不同，他的外号主要是在内行中无人不知，而在观众中却很少有人知道。人们看到的舞台上的裘盛戎是那样神采奕奕，灵气四射，有谁能把这位杰出的艺术家与“傻”这个概念联系在一起呢？然而裘盛戎在台上的“精”、“巧”、“绝”、“妙”，也许正是以他在台下的“傻”为前提条件的吧。是的，裘盛戎在台下练功时是那么肯于吃苦，琢磨戏情戏理时好像神仙附体，活现出一副愣头愣脑的样子，待人接物中又是那么拙于言词，憨厚有礼。为了追求艺术真理则表现出毫无顾忌的作风，这些不是都在说明着他确实是一个“傻子”吗？正因如此，只有梨园行的人才以“裘傻子”称之，而广大观众则很少有人知道。在我国艺术史上，晋代顾恺之为“画痴”，宋代的米芾叫作“米颠”，梁楷号称“梁疯子”，元代倪瓒则叫“倪迂”，后来还有号称“扬州八怪”的一批画家。应该说裘盛戎外号叫作“裘傻子”，确实不是偶然的，他与我国历朝历代某些被称为痴、癫、疯、怪的那些艺术家不无相同之处，他的“傻”实质上是一种痴迷于艺术的艺术家的特有素质的体现。为了听一场戏而不惜被当众打得皮破血流，这种傻事不是人人都会去干的。事实上，裘盛戎与袁世海这两位未来的京剧艺术家在这回挨打以后，并没有改弦更张，还是不断

地偷偷溜出去看戏，因为他们根本不是单纯地为了去玩玩，而是为他们今后的腾飞在一点一滴地积累着、准备着，如饥似渴地汲取着、拼搏着。

要有自己的彩匣子

裘盛戎的坐科生活总的来看是很顺利的。嗓子越来越好，会的戏越来越多，舞台经验越来越丰富，演出时的“叫座儿”力也越来越大。他不仅在北京演出，还跟着科班到天津等地去演出过，并受到外地观众的欢迎。按理说他的心情一定是十分愉快的了，但是，实际上每当他想到自己作为一个花脸演员的命运时，内心深处就像蒙上一层乌云。

就拿扮戏来说，演花脸角色的，有一道特殊的“工序”，那就是必须勾画脸谱；而当时勾脸的条件却相当差。在后台设有三张桌子，即放梳头用品的梳头桌，放一些小把子、小道具的后场桌和专放花脸勾脸用的五颜六色的彩匣桌。唯独这张彩匣桌由于勾脸时有可能把色彩弄得到处皆是，所以就总是被放在穿堂过道等处，与垃圾堆、泔水桶等相邻。那里的环境是又脏又乱，臭气烘烘，夏天在这里扮戏四周常有苍蝇飞舞，冬天在这里勾脸不断有冷风袭来。而且，不论图案多么复杂的脸谱，也只能一手拿着一面小镜子、一手拿着彩笔，在如此恶劣的环境里站着勾画。在“损不足以奉有余”的旧的社会风气下，有的人对花脸演员的命运不但不加以同情，反而看不起，称之为“臭花脸”。有时到外面的达官显贵家里去演堂会戏，更经常被安排在露天的院子里勾脸扮戏。如果赶上寒冷的冬天，花脸演员就更苦了，光头被寒风抽打，脸部任色彩结冰，整个脸部真是又冷又疼。勾脸苦，卸脸也苦。现在演戏时是用棉花蘸油擦去脸上的油彩，而在旧时的富连成却是用草纸蘸着豆油来擦去脸上的颜色的。那种草纸质地非常粗糙，往脸上一擦，往往会把皮肤拉得生疼，甚至拉出许多细小的口子。而这一切又有谁来同情呢？那些坐在灯火辉煌的厅堂里正在看戏享乐的达官贵人们对此是想也不曾想过的。

花脸演员在彩《铡美案》剧照，裘盛戎饰包拯匣桌旁站着勾脸是一种老习惯，庆春圃、钱宝峰、穆凤山、何桂山、金秀山等花脸老前辈，虽然都是名角儿，但也无不如此。而到了裘盛戎、袁世海等人坐科时期，这种老习惯已经有了变化。名净侯喜瑞首先对这种老习惯进行改革，他自己准备了一个专用彩匣子，里面不但有各种颜色和彩笔、镜子等物，还在上面安上电灯，从而能在正式扮戏的屋子里坐着勾脸，再也不用到彩匣桌旁去站着勾脸了。后来名净郝寿臣、金少山等也无不仿效。不过这一新事物在富连成科班内尚未得到推广，所以裘盛戎、袁世海等这时都还未能摆脱那站着勾脸的命运。

有一次裘盛戎和袁世海两人在一块谈心，袁世海向裘盛戎诉说了他在严寒的院子里勾脸、卸脸所受的苦处，裘盛戎和他同病相怜，也不禁深有感慨，悲愤满怀。

“咱们长大了，要将彩匣子都放屋里，让大家注意干净。咱们也像侯先生、郝先生他们那样置一份干净的彩匣子，自己专用，都得在屋子里勾脸，不能哪儿脏、哪儿臭，就让咱们去哪儿，更不许管咱们叫‘臭花脸’。”袁世海说出了自己的志愿。

“就是呀！咱们的彩匣子总是干干净净，谁还能管咱们叫‘臭花脸’！”裘盛戎也表示了相同的志愿。

这时裘盛戎还不大清楚，要真正改变被人蔑视的命运，仅仅有了自己专用的彩匣子还是远远不够的，然而他要和受侮辱、受损害的命运较量一番的决心和勇气却是很大的。他不想做命运的奴隶，而要做命运的主人。后来的事实表明，裘盛戎和袁世海出科以后，通过各自的艰苦奋斗，终于双双实现

了有自己的专用彩匣子的理想，他们再也不用在后台的公用彩匣桌旁站着勾脸了，只不过在旧中国他们的社会命运都不可能得到真正的根本的改变。裘盛戎在出科以后，还有多少坎坷的命运在等待着他啊。

第三章 沉浮

生活的坎坷

一九三三年，裘盛戎整十八岁了。他在这一年拜别了富连成科班的老师和同学，离开了那个留下了他少年时期乐与苦的搭有罩棚的院落，出科毕业了。他从此走上社会，作为一个成年演员开始了他正式的艺术生涯。

这时，国家的形势正处于危殆之中。在这以前的一九三一年，日本帝国主义已侵占了我国的东北地区，并逐步侵入华北。在这种大的背景下面，北平等大城市也出现了经济萧条、人心惶惶的现象，在戏院门前出现了冷冷落落的不景气的局面。正像当时北平的一位戏院经理所哀叹的那样：“如今的局势不好，东三省丢了，眼看华北也不保险。有钱的主儿全都躲到天津、上海的租界里去了，有权有势的都往南京走，留下来的有几个有钱买票来听戏的？！连梅兰芳老板都买一送一了，前头跟王凤卿来一出唱工戏《汾河湾》，大轴再上一出《刺虎》，买一张票您听梅老板两出戏，应该客满了吧？连六成座儿都不到！杨小楼老板和郝寿臣老板唱《连环套》，珠联璧合，一年也不轻易唱一回，可是这座儿还是稀稀拉拉的……”（转引自《戏剧电影报》1985年第48期陶金文）显然当时的外部条件非常不利于京剧艺术的发展。裘盛戎正是在这样的形势下开始去搭班唱戏的。俗话说“搭班如投胎”，刚出科的演员开始到戏班演出时，不论从必须应付复杂的人事关系方面来看，还是从为适应戏班演出需要、必须重新调整和充实自己的表演技能来看，这时都要经历一个艰难的历程。平时尚且如此，在局势危殆、京剧走向低谷时去搭班唱戏，其艰难程度就更可想而知了。然而裘盛戎一向有个韧劲，在到各地搭班、与诸位名角儿同台演出的过程中，他总是兢兢业业，郑重其事，不论是陪奚啸伯演《空城计》的司马懿，陪言菊朋演《清官册》的潘洪，还是与杨宝森合演《捉放曹》扮曹操、与刘宗杨合演《连环套》扮窦尔敦，无不取得良好的演出效果，给同行和观众留下深刻的印象。

就在裘盛戎出科之前，也是在一九三三年这一年里，裘盛戎的父亲裘桂仙先生因病逝世了，享年仅五十二岁。父亲去世的消息，裘盛戎是在随科班到山东演出中听到的，当他赶回北平时丧事都已料理停当，他只有到父亲的坟前痛哭一场。是啊，裘桂仙先生的确死得太早了，他在攀登艺术峰峦的奋斗中，在培养儿子成长的过程中耗费了太多的心血和精力，再加上入不敷出，经济困窘，所以仅仅生活了五十二个春秋就告别了人世。裘盛戎想：没有父亲的精心培养和教导，就没有自己的一身本领，往后一定要唱出成绩来告慰父亲的在天之灵。如果说裘盛戎出科时有一种关了七年的小鸟终于飞出笼子的欣喜之情的话，那么，在外面的风是那么强劲而自己的翅膀还是那么稚嫩的情况下，他同时也有着一种让父亲带飞一程的殷切需要。然而，父亲去了，没有人带他飞一程了，父亲那低低的“起来，喊嗓子去！”的声音也永远听不到了。

就在裘桂仙逝世不久，裘盛戎出科后正想大干一场的时候，他的嗓子“倒仓”了，往日的洪润高亢不见了，而变得低哑枯涩。在科班时二黄唱腔能唱乙字调那样的高调门的优势竟然成了好汉不提当年勇，许多以唱工为主的铜锤拿手戏一度几乎不能上演，只能在搭班时更多地演一些偏重架子或武花脸的戏，或扮演一些配角以勉强维持舞台生活。有的演员在嗓子变声期间就暂时离开舞台，专心一意地在家保养嗓子，待嗓音恢复后再重登舞台。但是，裘盛戎的经济条件却不允许他这样做，他只能咬紧牙关坚持演出，真可谓出

师不利呀。对于一个铜锤花脸演员来说，有什么比有一条好嗓子更重要呢！如果不是坐科时把嗓子累得太苦，这时即使嗓子开始变声，也许不至于变得这么厉害吧！不过这是没有办法的事，只能抱既来之则安之的态度，耐心等待嗓音的恢复了。裘盛戎想，自己决不能就这么窝回去，何况嗓子既然能由好变坏，为什么就不能再由坏转好呢？对，不能灰心，盼着吧！

裘盛戎在出科后的数年中，个人生活也并不顺遂。虽然出科后不久即完成花烛，但那是一个缺乏爱情的婚姻，不仅没有给到处为衣食奔走的裘盛戎带来多少温馨，家庭不睦反而造成他的思想负担。而且，他在上海又遇到了某种所谓艳遇的纠缠。于是，他不知不觉地陷入一种尴尬颓靡的境遇中，虽时有振作之心，却并无自拔之力。在一个时期里，裘盛戎既学会了抽大烟，还染上了赌钱的习惯。在一种散漫的生活节奏中，过着寅吃卯粮、穷于应付的日子，演戏误场的毛病也出现了。当时名武生高盛麟也与裘盛戎有着类似的生活经历。所以裘盛戎于一九六二年三月十四日在《北京晚报》上发表的一篇题为《我看高盛麟的演出》的文章中，还深有感触地提到了他们的这段坎坷的生活，他写道：“写到这里，禁不住又想起解放前的日子。高盛麟和我，整天吃喝玩乐，精神颓废，曾因胡闹把《战宛城》一戏都‘坎下’啦。说到私有财产，我二人穿一条彩裤赶场扮戏。由此可见，在那吃人的旧社会里，我们把艺术、身心糟踏到什么地步。解放了，是党挽救了盛麟同志和我，一九五六年盛麟同志还成了光荣的中国共产党党员，今昔对比，令人感慨万分。”旧社会一方面需要裘盛戎式的艺术，需要他在舞台上摸爬滚打，而另一方面却为他准备了一个乌烟瘴气的大染缸般的社会环境。毋庸讳言，裘盛戎在其成长过程中，正如众所周知的那样，他的确走了一段弯曲的路，然而我们能过分责备这个在童年时期连受文化教育的权利也没有的，当时年仅二十几岁的青年人吗？他作为一个演员，他提供给社会的服务和精神劳动，从来都是健康而有益的，而反过来，社会不仅不在思想上、文化上和生活上关心他、爱护他、反而用形形色色的无孔不入的腐朽生活方式包围他、诱惑他，那么当他真正有所沾染的时候，显然当时的那个吃人的旧社会应该负主要的责任。实际上，科班的毕业生中不是有不少人出科不久，刚刚小有名气，就被当时的社会所吞噬了吗？足见这是一种具有《黄金台》剧照，裘盛戎饰伊立一定普遍性的社会现象。值得我们为之庆幸的倒是，吉人自有天相。裘盛戎毕竟还是那个待人憨厚、急公好义、尊师敬友的“裘傻子”。有的前辈和师友及时向他伸出了援助之手，或加劝导，或给以实际的帮助。于是，他走出了第一次不理想的婚姻，并割断所谓艳遇的纠缠，并努力戒除不良嗜好，而终于没有在颓靡的路上沉沦下去。尤其是后来随着新中国的建立，整个社会条件和社会风气发生了根本性的转变，裘盛戎在思想上和艺术上的健康发展就更是得到了可靠的保证。

黄金戏院后台的一幕

裘盛戎本来想走搭班唱戏的路，但随着嗓音的变化搭班变得困难了。搭上班演个十天半个月的就有收入，如果没人约就没收入。所以，裘盛戎就在上海黄金戏院等处，当了长期驻班的班底演员。所谓班底演员，就是专门为戏院约来的主演们配戏，或者在前场演单出戏。

有一次黄金戏院约来了由李玉茹、王金璐为主演的如意社剧团，裘盛戎是黄金戏院的班底演员，所以只能在前场唱一些短小的折子戏。这一天裘盛戎的戏码是《万花亭》（《草桥关》中的一折），开场就得上。裘盛戎心想，虽然自己的嗓子还没有完全恢复过来，但是戏院让自己唱开场戏也太欺负人啦，他为此心里非常不痛快，所以也就慢腾腾地往戏院走，迟到了大约有二、三十分钟。当他走进后台时，立即脱去外衣，忙着要去扮戏；而后台经理却气冲冲地走过来拦住了他。

“裘盛戎，今天你有戏，还记得吗？”后台经理脸色阴沉沉地问道。

“没忘啊。”裘盛戎用低低的声音回答着。

“你的戏是开场戏，你晓得不晓得？”后台经理说话的声音越来越大。

“知道。”裘盛戎平静地回答。

“晓得？！晓得你还误场！”这个野蛮的后台经理一边气势汹汹地说着，一边就挥起右手打了裘盛戎一个耳光。

这时后台的职工和正在扮戏的演员们纷纷围了过来。

“你！”为了误场而挨打，这是裘盛戎所意料不到的。然而面对这种流氓式的作风，他又怎能怎么样呢？这些戏院都是以一些有势力的人做后台，不用说裘盛戎只是一个班底演员，就是名角儿也不敢轻易与他们这些开戏院的硬抗啊。

“就这样吧，你到帐桌那儿跪着去，罚香二十封。”这个后台经理说的“罚香”，就是让受处罚者出钱买香，同时在祖师爷牌位前罚跪。

听到这里，围观的人们纷纷议论：

“这是干什么呀！不就是误场吗，说几句，下次不误也就完了吗？”有的人小声嘟囔着表示不满。

“金少山总误场，他敢这样对待吗？纯粹是欺负人！”也有的人在耳语。

“盛戎太老实。唉！有什么办法呢？”人们都在同情裘盛戎。

虽然大家暂时还是敢怒而不敢言，但人们小声议论着，用愤懑的目光盯着那个后台经理，一种不平则鸣的公开对抗正在酝酿着。

“举手打人，也是犯规，要说罚香，打人也得罚香。”大家顺声音一看，说话的是站在围观者圈子外面的著名剧作家翁偶虹先生。

原来，这时翁先生正在上海天蟾戏院驻班，今天是特为到黄金戏院后台看戏和访友而来。他目睹黄金后台经理的恶劣表现，气忿不过，而站出来说句公道话。他说话的声音并不太大，但话说得有分量。大家本来已心怀不平，听翁先生这么一说，也都像打开了闸门一样朝着后台经理你一言我一语地说开了。眼看着大家就要闹起来，而如果真的闹起来戏院的损失可就大了。

“行了，行了，大家谁也别说了。误场不对，打人也对，大家都看我的面子，还是快扮戏吧！”后台一位当“座钟”的管事人唯恐双方闹僵，不好收场，赶紧出来和稀泥，于是一场风波才没有闹起来。

这一年是一九四一年。

发生在上海黄金戏院后台的这一幕清楚地表明，裘盛戎这位我国第一流的京剧表演艺术家在他成长的历程中，曾经经历了多么屈辱的命运啊。在旧社会，演员实际上处于一种受侮辱与受损害的地位。裘盛戎由于种种不幸集于一身，在艺术上又正处在低谷，于是更使一些市侩小人把他视为可以任意欺凌的对象。

虽然在这次挨打事件中，裘盛戎奉行了“不可与言而与之言，失言”的哲学，并未与压迫者据理力争，然而在他的内心深处却受到了很大的刺激，促使他发奋图强，力争早日走出低谷，一定要和这不公平的命运斗上一斗。这次事件发生以后不久，裘盛戎就毅然辞班返回北平，从而结束了大材小用的当班底演员的生活。

潜心探求

即使是在生活困顿、事业也不顺心的日子里，裘盛戎也没有停止过对表演艺术的潜心探求。他的目标是要做一个像父亲裘桂仙那样的大演员，甚至要做一个青出于蓝而胜于蓝的超越前辈名角儿的大演员。不过，他最看不起那种光说不练的天桥把式，所以他甘当班底，也不说大话，而只是在私下里用功，不停地往艺术的深处冲刺，不断地积蓄着自己的艺术实力。

每当裘盛戎与其他著名演员同台演出时，他都尽可能地注意观摩人家的戏，从而举一反三，努力思考，逐步登上深识艺术三昧的台阶。在三十年代中期，有一次他搭上了武生宗师杨小楼的班，这使他感到十分荣幸。他不但全力以赴地认真演戏，而且聚精会神地观赏与研究前辈演员裘盛戎青年时期留影的表演艺术，把这次搭班演戏看成是极其宝贵的学习深造的机会。有一次杨小楼和著名武花脸钱金福合作演《落马湖》，杨小楼扮演主角黄天霸，钱金福扮演落马湖寨主李佩。钱金福已经年过七旬，平时在台下已显得有些老态龙钟，而这次他却依然演出武戏，在这出《落马湖》中还要与黄天霸等开打。裘盛戎在前场戏中有活儿，下场后就在后台观赏这出《落马湖》。不仅杨小楼先生的表演给他留下深刻印象，而且钱金福扮演李佩的表演也使他终生难忘。

有一天，裘盛戎在家里和他的好友高盛麟谈起了这次看戏的体会。

“盛麟，别看钱先生在后台连走道都有点不利索，可一到了台上还挺精神。他的这个《落马湖》的李佩从开头的坐寨，到最后的水擒，不但念得好，身上的工架还是那么漂亮，七十多岁可真不易啊！”裘盛戎以赞佩的语气提到钱金福。

“要说也是，这么大岁数，要能把水擒那场顶下来确实不易。”高盛麟附和着说，他是想引导盛戎把钱老在开打时的表演多说几句。

“水擒那场真好。开打时李佩不是要‘滚堂’的武行的身上跳过去，‘垛泥’亮相吗？看戏的时候我还是真替钱老攥把汗。你想啊，开打时台上人再多，招数是死的，人是活的，尺寸快慢有个照顾，而正在‘滚堂’的人可照顾不了从自己身上蹦过去的李佩。如果钱老一下子跳不利索，踩在人身，或者蹦过去站不稳，绊倒在台上，不但把戏唱砸了，还怕要摔出个好歹来啊！”裘盛戎提到开打中的“滚堂”，也就是指交战的士兵在地上滚动时，穿着高底靴的李佩需要从正在滚动的人的身上跳过去这个动作。

“嗯。”高盛麟一下子就被盛戎的话吸引住了，好像他也在为钱金福老先生担着心似的。

“钱先生这手真绝，你猜怎么着，他根本没蹦！”裘盛戎继续津津有味地叙述着。

“不蹦怎么过去？”高盛麟不解地问。

“钱先生不是蹦过去的，是‘迈’过去的。”裘盛戎至此才说出了谜底。

“迈？迈过去的效果能好吗？”高盛麟急于想听听钱金福到底是怎么“迈”过去的。

“只见钱先生把手中的双铜一按地，借着双铜之力很快地迈过滚堂的武行，然后双铜展开，左高举，右平放，两腿是左腿前弓，右腿后箭，亮了个矮相。亮相时头微昂，眼侧视，立腰挺胸，加上一口黪满（指黑白相间的满髯胡须）飘洒而不乱，整个身段非常漂亮，这个亮相简直就跟一尊塑像似的，

又稳又美。当时得了个满堂彩。我站在后台台帘旁边也忍不住直叫好。”裘盛戎描述得很具体。

“这就是老先生的火候啊！我听了很受启发。”高盛麟一边点头，一边赞扬着。

“对，这里边确实有个火候问题。表面看没有蹦，没有垛泥，只是迈了过去，难度小了，但是只要火候掌握得好，动作的劲头和尺寸恰到好处，同样能演出美的感觉来，同样能得到彩声。”裘盛戎同意盛麟的意见，并作了发挥。他接着又说道：“你说你受到启发，其实我受的启发也不小。咱哥儿俩经常在一起合演全部《连环套》，我的功底你最了解，我的右腿还不错，左腿就踢不高，这样在窦尔敦‘趟马’时，原来的那个在‘三加鞭’前跨右腿踢左腿的动作，过去就总是走得不够理想。这回看了钱先生的李佩，我灵机一动，索性把窦尔敦的跨右腿后的踢左腿改成了跨左腿。这么一改，虽然动作的难度小了，可是由于我在跨腿的尺寸上下了功夫，这么演了几回，效果还满不错呢。”裘盛戎把自己学以致用向好友做了介绍。

“这么看起来，主要的还在于身段得圆，圆就能美。”高盛麟顺着盛戎的思路又向前做了延伸。

“对，是这么回事，与其难而不圆，不如圆而不难。咱们还拿钱先生的李佩来说吧，拿着双铜从滚堂的武行身上迈过去一亮相，说起来好像多么容易似的，不过就在这一按地、一迈步、一起身、一俯腰之间，就在这急如流星的一眨眼的功夫，用以铜按地的矮衬托举起兵刃之高，又用弯腰之小陪衬立身挺胸之大，把整个身段动作做得多么圆啊！要说难，这才是真正的难啊！”裘盛戎又把话题拉到看钱金福的表演上来。

“这就叫难中有易，易中有难吧。”高盛麟及时地做了归纳。

就这样，裘盛戎经常把演戏与看戏结合起来，他认为不会看戏也就不会演戏，他总是把看戏中的体会巧妙地运用到自己的表演中来，把别人的经验尽可能地变成自己的经验，丰富自己的表演。他看四大名旦、四大须生，看周信芳、盖叫天，看金少山、郝寿臣、侯喜瑞……无不择善而从，化为己用。裘盛戎的表演艺术不断走向成熟，以至形成自己独特的艺术风格，与他在出科后的努力奋斗中肯于动脑，肯于做深层次的思考是分不开的。没有正确的艺术观念，没有辩证的艺术思考，又怎么能创造出真正卓越不凡的表演艺术呢？

裘盛戎潜心探求的主要目标在一个“唱”字上。当初，他在黄金戏院因误场而受辱的那天晚上，因为那蛮横的后台经理欺侮他时，翁偶虹先生声援了他，所以那天散戏后他特意找到了翁先生。

“翁先生，今天的事，多亏您在场，太谢谢啦！”裘盛戎边说边向翁偶虹拱手致谢。

“盛戎，今天的事过去了，不必再说它了。不过，我倒想给足下提个建议。”翁偶虹把话题岔开了。

“请您赐教。”翁偶虹比裘盛戎大五岁，又是一位深得梨园行尊重的文人，所以裘盛戎以非常敬重的语气说。

“你嗓子有底，唱法有根，腰腿有功夫，台上有台风，何不咬一咬牙，辞了这个班底，回北平苦干几年，也走走金少山的路子！”翁偶虹不愧是裘盛戎的知音，他以爱护的语气说出了自己的建议。

“翁先生，不瞒您说，我没有把自己看成班底，我现在正练一种立音，

我有些在唱工上的想法，要在这个立音上实现。”裘盛戎看到翁偶虹对自己这么理解和关心，心里很受感动，所以把自己绝不轻易泄露的秘密也向翁偶虹公开后来裘派艺术的创立与发展证明，这种“裘盛戎式的立音”的确是形成裘派艺术风格的一个重要因素，也可以说是裘盛戎之所以能够以强大的艺术魅力征服观众的一个秘密武器。那么到底什么是裘盛戎式的立音呢？那就是与以往的许多名净主要是追求实大声宏的噪音不同，与有的名净喜欢使一种小巧而近俗的单纯鼻音也不同，而是追求一种通过对胸腔、口腔、鼻腔、脑腔等不同共鸣位置的综合使用，在特别善于运用气口的条件下，而构成的一种刚柔相济的既响亮又富于韵味的独特嗓音，而且即使在演唱高腔时也能做到醇厚悦耳、不尖不薄，从而具有异彩惊人的效果。在裘盛戎努力研磨他的裘式立音时，他实际上是在追求一种符合时代审美需求的新的美。

不仅在嗓音上裘盛戎有自己的追求，而且在演唱技巧上裘盛戎也在潜心研究着一些新的东西。在四十年代他与翁偶虹另一次的交谈中，他就會讲出了他的又一个秘密。

“翁先生，我在刚出科时，常跟着我大哥振奎上北平西单商场里的民生茶社听清唱，有时自己在那儿也吊两段。我就是在那儿认识您的。您还记得吗？”裘盛戎回忆起往事。

“是啊，那一阵我也常去那儿。有位座上客李翰翔，他是奎派老生李吉甫的儿子。我常和他合唱一段《群英会》‘定计’、《取洛阳》‘闹帐’什么的，我唱花脸，他唱小生。这位李翰翔先生还有个特长，就是精通音律。”翁偶虹沉浸在对往事的回忆中。

“对，我在民生茶社还特意向李翰翔先生请教过什么是五音、什么是四等这些音韵学上的事。我就是从那个时候起，才特别注意研究音律的。”裘盛戎讲到了自己对音律的追求是从很早就开始的。

“大家都说你唱的有味，除去你的噪音听着就挂味以外，大概就是得力于你注重音律吧？”翁偶虹很有兴味地说着，他希望听听裘盛戎到底是怎么注意于研究音律的。

“您说得不错，有个时期在上海演出，我常常能见到上海曲友，听他们讲说昆曲里的那些‘抗、坠、吞、吐、豁、滑、颠、擞’的技法，这些东西我一听就很入耳，一边听一边记在心里。然后我就试验着用在自己的唱念之中，逐渐形成了我自己的‘带着唱’、‘甩着唱’、‘捧着唱’、‘扛着唱’等一套唱法，这么一唱还真出味。”裘盛戎说出了自己的秘诀，原来他唱得有韵味一个重要原因是来自对昆曲演唱技巧的借鉴与发挥。

“噢，原来如此，不过为什么这么一唱就能出味呢？”翁偶虹把谈话又向深里引了一步。

“您想啊，我运用了这些演唱技巧，在用嗓运腔的时候，就不能那么平滑地直出直放了不是？这些方法能辖制着嗓音，不由你不拐弯抹角地转悠；敢情转悠来、转悠去，就出了味啦！同时，我和老生演员同场演出的时候，觉得有些老生唱腔也可以适当地用到花脸唱腔里，一实验似乎也很自然。”裘盛戎在这里讲的实际上是通过形式因素的难度的加大而增强其艺术表现力的原理。

“当然啦，这一切都得合乎人物的身份，什么地方刚多柔少，什么地方柔多刚少，哪句词甩着唱，哪句词捧着唱，也都不是任意的，总之什么人物得有什么味，窦尔敦得有窦尔敦的味，姚期得有姚期的味，您说对不对？”

裘盛戎又补充道。

裘盛戎是一位何等聪明的艺术家啊！他的形体比较瘦小，与花脸角色的需要不太符合，但他把握了以圆求美的原则，把握了逢大必小的艺术辩证法，终于使他塑造的人物形象显得和谐完美，从而没有人再去苛求他形体瘦小的问题。如果走传统的实大声宏的路子，以裘盛戎的条件，他恐怕永远不会超过前辈名净，而当他通过另辟蹊径，走上一条追求韵味的新路，并通过刻苦而深入的探求达到了目标以后，他就成为前无古人，后后来者的一代名净。

裘盛戎年轻时在旧的社会条件下所经历的种种坎坷与不幸，从反面激励他去拼争，去赢得应有的艺术地位和尊严，他在艺术上的潜心探求又为他的崛起准备了必要的条件和实力。

第四章 奋进

一座高山

前文说过，裘盛戎和袁世海是富连成科班培养出来的一对花脸尖子人材，裘盛戎是铜锤花脸的新秀，袁世海是架子花脸的新秀。他们先后出科，花开两枝，各奔前程，逐渐形成各自的艺术风格；而他们形成自己艺术风格的道路并不相同。当时的架子花脸以郝寿臣的郝派和侯喜瑞的侯派最受观众欢迎，二者的风格则各有千秋，郝寿臣有“活孟德”之称，侯喜瑞则有“活曹操”之称，堪称架子花脸的两杆大旗。袁世海因在天赋条件上与郝更接近，所以从坐科时便力追郝派，后来终于拜郝寿臣先生为师，成了郝派传人。经过长期努力，他在郝派基础上，逐渐创出了自己的袁派风格。用他自己的话说：“我幸运地得以饱览郝老师的高超艺术，深深地被他的艺术魅力所吸引。因此，郝派艺术在我艺术风格形成的关键时期，起了决定性的作用。回顾我的艺术成长过程，可以说，我是在郝老师为架子花脸开创的良好局面中，在他铺平了的康庄大道上长驱直入的。”（见袁世海《艺海无涯》第383页）然而，在裘盛戎的面前却并没有一条同样铺平了的康庄大道。当时以铜锤花脸称雄的是金少山，而裘盛戎却不可能主要在继承金派的基础上发展铜锤花脸艺术，他必须走一条与金派不同的新路。

这是为什么呢？

金少山是铜锤花脸的佼佼者，也是整个净行的一座高山，他有得天独厚的天赋条件。他体格高大，方面大脸，扮出戏来形象绝佳，举世无双；他的嗓子更是宽厚高亮，无音不美，无论唱什么唱工繁重的戏，对他来说都是举重若轻，而且极富声震屋瓦的阳刚之美。在这样的天赋条件基础上，又加上他家学渊源，广采博收，唱、念、做、打无所不能，并能够从唱腔唱法方面在以传统为主的同时进行新的综合，这就使他的金派艺术在天赋与匠心这两棵支柱的支撑下稳固地拔地而起，从而威震剧坛。人们似乎对金少山再也挑不出任何毛病来了，再也看不到他有任何弱点了，故誉之为“十全大净”。金少山更以他的艺术实力为资本，开花脸演员挑班之先河，极大地提高了净行在整个京剧界的地位。他先在上海唱红，又于一九三七年春天回北平献艺。翁偶虹先生说：“金少山的北来，不但把他那优异的表演艺术，凯歌还乡式地贡献于故土的父老，而且是‘文起八代之衰’，恢复了铜锤花脸自京剧有史以来的应有地位。”（见《翁偶虹戏曲论文集》第310～311页）这就是金少山，这就是屹立在裘盛戎所走的这条艺途上的一座几乎无法逾越的高山。裘盛戎深知由于天赋条件的差异，对于金派他不能采取顺向继承，然后再加以发展的道路；他也深知月明星稀的道理，在金少山这轮银辉《草桥关》剧照，金少山饰姚期满天的皓月旁边，自己这颗新星要想放射出自己的光芒，只能走出奇制胜、别开生面的道路。然而，这是一条何等艰难的路啊！

初生牛犊不怕虎

裘盛戎有一个优点，那就是在他初出茅庐、在梨园界的名望地位还是个小字辈的时候，在他的嗓子发生变化还没有恢复到最佳状态的时候，在演出时他也充满了自信；在他后来提高了知名度，艺术上鸿图大展的时候，他也保持了冷静，而不狂妄自大。在三十年代后期，他的嗓音已基本恢复，但还远没有达到最佳状态，在排座次时与号称“金霸王”的金少山更是离得好远好远。据说当时举办过一次“花脸大会”，共演七出花脸戏，大轴是金少山的《御果园》，压轴是郝寿臣的《黄一刀》，倒第三是侯喜瑞的《取洛阳》，再往下排依次是刘连荣的《下河东》、马连昆与蒋少奎的《真假李逵》、董峻峰与于云鹏的《双天师》，而裘盛戎只能与王泉奎合作演一出开场戏《双包案》。裘盛戎的地位从此可见，他与金少山的距离之远由此也清晰可见。而到了四十年代后期，在北平再举办“花脸大会”时，则由金少山唱大轴《草桥关》，裘盛戎则由唱开场升到了唱压轴的位置，他的剧目是《镇五龙》，而李春恒等其他著名花脸就都排在他的前面去唱了；这时他与金少山的距离只剩下一步之差了。

裘盛戎与金少山在艺术声望上是怎么变得接近的呢？一言以蔽之：初生牛犊不怕虎。他采取了你唱你的，我唱我的，你发挥你的优势，我发挥我的优势的办法。三十年代后期金少山由沪至京演出，就是被翁偶虹称为“凯歌还乡”的那次演出，裘盛戎也搭入了这个由金少山挑梁的戏班。在《白良关》一剧中，裘盛戎首次与金少山合演，金少山扮演主角尉迟恭（俗称老黑），裘盛戎扮演尉迟宝林（俗称小黑）。半个多世纪以前看过这场戏的观众现在已经不多了，看过这场戏而又健在的观众中能对演出留下记忆并能加以评说的观众就更少了。学者朱家溍先生就是这样一位凤毛麟角般的当年看过这场戏的一位观众，他在文章中为我们写下了当时的演出情景，并记下了他在看戏中的具体感受：

有一次新新戏院（即现在的首都影院）金少山演《白良关》，盛戎演小黑，以当时盛戎的条件同高个儿大嗓门儿的金少山演一出戏。我起初还真有些替他担心，可是小黑出场之后和老黑针锋相对的卯劲：“问声老将名和姓”句末用一个“哪啊”，唱出一个拔高的上句，老黑：“你老爷，姓尉迟名恭字敬德，保唐家”，唱一个高而满的下句。观众席中，连着两个满堂好。看《白良关》这出戏从来没见过这么强的小黑，我想金、裘二人自己也会满意的。^①

当时金少山年近半百，而裘盛戎只有二十三岁。我们从上面所引的文字中不难看出裘盛戎确有一种力争上游的心态，以及临阵不慌的大将风度。裘盛戎的表演因金少山瑰玮不凡的风格而受到强烈的激发，从而显现出平时发挥不出来的更高的水平；金少山也因遇到了从来没遇到过的这么强的合作者而感到兴奋异常。

或许正是由于裘盛戎给金少山配戏取得成功，给金少山留下美好印象的缘故吧，当唱片公司约金少山灌唱片时，他特意找裘盛戎与他合灌了一张《真假李逵》，由金少山演主角假李逵——李鬼，由裘盛戎演李逵。这两个角色虽有主次之分，但戏的分量却基本相等。这张唱片流传至今是有极高的文献价值和艺术价值的，它清楚不过地告诉我们，当金少山与裘盛戎同场演戏时二人配合得是何等默契、何等和谐啊！他们在这出戏中念的都是时而韵白、

时而京白的风搅雪的白口，而李鬼以京白为主杂以少量韵白，李逵则以韵白为主加上少量京白。金少山的嗓音和念白显得非常宏亮、甘美、纯正、爽朗，裘盛戎的嗓音和念白又呈现出遒劲、深醇、稳健、含蓄的特色，当二者对比着、交织着出现的时候，就立即释放出一股强烈的不同的乐音交响生辉的美感。二十几岁的裘盛戎演的梁山头领李逵显得久历江湖，沉着老练，且带有一丝居高临下的意味；年届半百的金少山演的初学剪径并能改恶向善的李鬼则显出一派年轻、猛撞、朴实的味道：可谓异曲同工，他们的表演中都贯串着表演性格化的神髓。让我们打开录音机欣赏一下这两位名净的合作吧：

李逵：何处贼，在此掠抢？出来会咱一会呀！

李鬼：咱来了哇！

李逵：留下买路金银放尔过去呀！

李逵：要俺金银却也不难，通上名来。

李鬼：你且听道！李逵讲！

李鬼：俺就是二年前大闹江州，后投梁山，与宋江、戴宗结拜，黑旋风李逵……李逵：噻！

李鬼：就是咱哪！

李逵：嘿嘿！我李逵会摸出他娘的假的来了。……（抄略）

李逵：这有纹银一锭，拿回家去侍奉你那老母。李鬼：慢来、慢来，二哥的银两小弟不敢收下。李逵：敢莫嫌轻？

李鬼：哦……这么一说，我倒带起来啦。

李逵正是：我今赠银莫嫌轻，从今以后学好人。李鬼多谢二哥赠白银，回家侍奉老娘亲。李逵：只要你真心孝娘亲，你母我娘俱不分。李鬼：今日在此把路分，二哥：我是假来你是真！李逵取笑了。

裘盛戎念“呔，何处贼，在此掠抢……”一句时语气中恰合人物应有的处变不惊、从容镇定的心态；金少山念“咱来了哇”时，兜着丹田气念出，活画出人物挺而走险、孤注一掷的神气；裘盛戎念“我今赠银莫嫌轻，从今以后学好人”语气何等诚恳；金少山念“多谢二哥赠白银，回家侍奉老娘亲”感情非常真挚；裘盛戎念“只要你真心孝娘亲，你母我娘俱不分”时，把逻辑重音安排得特别恰当，突出了庄重的语感和浓郁的人情味；金少山接念“今日在此把路分，二哥：我是假来你是真”，又洋溢着生活的气息和诙谐的意味。在这张唱片中，一位正在红得发紫的名净与另一位未来的将同样红遍全国的名净把《真假李逵》这出小戏的内涵和情趣传达得淋漓尽致，他们在音调的高与低、音量的大与小、重音的疏与密、语调的曲与直、节奏的快与慢、语感的庄与谐等方面可以说都做到了不温不火，高度准确。做到这些，对于已然名扬全国的金少山来说并不奇怪，或者说是正在人们意料之中的事；而令人惊奇的在于当时还只是经常唱开场戏的这个青年演员裘盛戎在与金少山相配合时，竟然表现得如此成熟，居然能与金少山站在了同样的相当高的艺术水平上。这难道不值得人们拍案惊奇吗？

在裘盛戎与金少山最初的合作中，既体现了他在艺术上无所畏惧的勇气，也预示了他有着尚待发掘的巨大的艺术潜力。

和金老板碰碰

在四十年代中期，金少山所率班社应上海皇后戏院之约到上海演出。金少山特约裘盛戎参加此次演出。裘盛戎与金少山的这一期的同台合作演出，对于裘盛戎的成长具有重大意义。

当裘盛戎听到金少山约他去上海，请他陪金少山扮演二路花脸角色的消息时，心里很高兴，而同时又有些犹豫不决，因为给金少山这位金霸王配戏毕竟不是轻而易举的事情啊。不用说出什么纰漏，如果自己的表演在金少山的强大的光环下稍稍显得黯然失色，对自己的声誉及今后的前途也是颇为不利呀；因而是否接受这个约请竟一时决定不下来。碰巧这时裘盛戎遇到了翁偶虹，于是他就向翁偶虹征求意见。

“翁先生，前两天金少山金老板约我陪他在皇后唱一期，现在我还有点犹豫，您看这个事我去好还是不去好？”裘盛戎直接向翁偶虹提出征询。

“要我看还是去好。你能同金少山合作演一期，对他有利，对你也有利，两全其美，何乐而不为？”翁偶虹明确地亮明了自己的看法。

“您说得对，我和金老板同台演出，可以就近看他的戏，这的确是个难得的学习机会。”裘盛戎同意地说着。

“说到学习，我倒可以把金少山告诉我的一个秘密转告给你，他说他的用嗓行腔，是把他师爷何桂山、他父亲金秀山的宏厚凝重的路子与刘寿峰、郎德山的高亮玲珑的路子结合而用。你这次和他同台，正好观摩熏陶，也变变你的路子。不妨在你们合演的《刺王僚》、《草桥关》、《白良关》里和他碰碰。”翁偶虹把他的独得之秘讲给了裘盛戎，这对于裘盛戎是很有帮助的。裘盛戎和大家一样早就感到了金少山的戏是继承了何桂山、金秀山的风格，同时又是有了自己的发展的，然而知其然不知其所以然，现在经翁偶虹讲出了金少山的秘密，才把这层窗户纸捅破了，顿觉豁然开朗。

“好，翁先生，我接受您的意见，和金老板碰碰。”裘盛戎终于下了决心，也增强了信心。

在金、裘合作中，演《草桥关》时金少山演姚期，由裘盛戎配演马武；演《刺王僚》时金少山演姬僚，由裘盛戎配演专诸，而裘盛戎在扮演马武和专诸时在场上与金少山直接交流的情景并不多，戏的分量较重、直接交流机会较多的戏还是要算《白良关》了。在《白良关》中尉迟恭（金饰）和尉迟宝林（裘饰）有许多对唱、对念和对打的场面，因此对裘盛戎来说还是必须认真准备这出戏，力争比几年前的演出更上一层楼，演得更圆满。前几年裘盛戎和金少山同台演这出戏时，他出科还没几年，观众对他要求较低，所以要取得观众的满意也比较容易。现在则不同，现在随着裘盛戎知名度的不断提高，观众要郑重其事地拿他和金少山比一比的心理已大为增强，所以这就要求裘盛戎不仅在个别环节上能要彩，而且在整体上也必须与金霸王能相颉颃了。

俗话说，知己知彼，百战百胜。裘盛戎在演出的前夜，在床铺上盘腿而坐，闭目而思，整个脑筋都围绕着怎样演好《白良关》而运转着。他认为：金老板个头儿比自己高得多，自己明摆着干吃亏。老黑和小黑同场并立的场面又那么多，这也没法回避呀。怎么办呢？我只有这样：凡是与金老板同场时，自己尽可能地站得离他远点，在站的位置上再尽可能地往台口多跨个一步半步的，自己离观众近了，不就会显得高点了吗？每到亮相时，自己别忘

了暗暗抢前半步，再加上伸腰、挺胸和略欠脚跟，不是也能起到一些弥补作用吗？过去看侯喜瑞同杨小楼一块唱《连环套》，看奚啸伯同金少山一起唱《二进宫》，侯、奚二位个头都比较矮，他们不就是采取了类似的办法而取得了较好的效果吗？当然，更主要的，自己还得把小黑的神气演出来，神气越足，观众越注意看，这样个头略矮的问题人家就不那么注意了。再有，金老板的嗓子那是绝了，又宽、又亮，虎音、炸音、立音、浑厚音样样都好，就凭他这条嗓子就能控制观众，征服观众，他什么时候让观众叫好，观众就得给他叫好，真是没挡儿了。自己的嗓音现在虽然已经恢复变好了，不过要与金老板的嗓子比，显然没他那么“冲”，看来自己绝不能和他比谁的嗓子冲。金老板的嗓子冲是冲，但他的唱法较为平直，韵味不足，自己只要能在唱腔的韵味上讨俏，就必然可以化险为夷。这样一来，尽管自己在个头儿和嗓音上都占不了上风，也能给观众一种各有千秋的感觉吧。

裘盛戎虽然想出了许多策略，但他还是觉得这种办法多少带有一些消极应付的味道，是没办法的办法，所以还是有点不放心。于是，他又一转念，忽然想到了老前辈们常说的一句话：“角色无大小，全当正戏唱。”对啊，小黑这个角色在《白良关》里怎么说也是个配角，自己要把他当成一个一般的配角来演自然演不好，对！我当正戏唱，不把角色演水，这样还怕演不出光彩来吗？想到这儿，裘盛戎就把整出戏从头至尾在脑子里过了一遍，哪句腔怎么使，哪个身段怎么来，又都仔细推敲了一番。这样一来，他虽然费了脑子，心里却踏实了许多。

演出那天，果然收到了预期的效果。

裘盛戎扮演的尉迟宝林在[急急风]的锣鼓声中出场，上来就唱[二黄散板]：“正在后帐演刀枪，忽听前帐闹嚷嚷。迈步且进牛皮帐，……着什么急来着什么忙。”他唱得满宫满调，开口不凡，一下子就吸引住了观众的注意力。与尉迟恭阵前相会一场，尉迟恭唱“胯下一骑乌骓马，打将的钢鞭在手中拿，来到了贼营高声骂……”金少山把这几句唱得从容平稳、大气磅礴。尉迟宝林接唱“后边又来小豪家，无有盔来无有甲，皂罗袍上绣团花。问声老将名和姓哪啊？”裘盛戎把前几句唱得紧而不散，在唱“问声老将名和姓”一句时，他在“名和”二字与“姓”字之间巧妙而自然地饱吸了一大口气，然后在唱“姓哪啊”几个音节时，气息饱满地倾喉一放，同时采用胸腔共鸣，充分展现出他特有的弘润醇厚的音色，于是立即得一满堂好。金少山接唱下句“你老爷尉迟敬德保唐家”，则唱得悠然平稳而又声震屋瓦，也得到了全场彩声。二人刚刚碰在一起，就立即碰出了火花，碰出了美感，使剧场气氛立即大大升温。“见母”一场，裘盛戎也同样全力以赴地去演，并不因这不是与金少山同台的场子而掉以轻心。他把尉迟宝林突闻自己身世真相时的迷惑、警惕、愤怒、暂时忍受等不断变化的心理活动演得层次分明，神气十分生动。当尉迟宝林的母亲梅秀英唱到“……回头我对孩儿论，为娘言来听分明，刘国桢不是儿的亲……”时，裘盛戎扮演的尉迟宝林忙念“禁声”二字，然后警惕地做出掏翎子、迈左腿、跨步，与梅秀英一起一望、两望的身段。由于裘盛戎在做这一组身段时双眼传神、动作边式、节奏鲜明，所以这个普通的程式动作居然也得到了掌声。这充分说明了裘盛戎把这个配角也当正戏来唱，一招一式都不懈怠的指导思想是完全正确的。观众不仅为他与金少山互相配合的表演鼓掌，也为他单独表演的场面叫绝。当戏演到父子柳林相会时，金少山的嗓子就越唱越宏亮，裘盛戎云遮月般的嗓音也越唱

越有味。金少山在唱“钢鞭挑起亲生子”时，使了一个低婉的腔，堪称声情并茂；裘盛戎接唱“翻身上了马能行”，又把节奏催了上去，用声音形象地绘出动作的感觉；裘盛戎在唱“假战三合败了阵”时，使旋律往下一落；金少山接唱“钢鞭一举晓三军”，又由低转高唱了一个挺拔奔放的高腔，获得雷鸣般的掌声，使全剧在热烈的气氛中结束。这次金少山与裘盛戎这两条华夏金嗓子此起彼伏，互相配合，在上海皇后大戏院的引吭高歌，实为京剧演出史上的一件盛事。

金少山对今天裘盛戎严丝合缝的配合及其出色的表演十分满意，他感到盛戎的演技较五六年前变得更成熟、更精到了。他还觉得自己与盛戎同台演戏，在艺术上有一种棋逢对手、将遇良材的快感。所以，他虽然唱出了一身汗，但心里挺高兴，卸装时就把盛戎叫了过来。

“盛戎，你觉得今天的戏怎么样？”金少山先问了一句。

“我觉得您的嗓子真痛快。”裘盛戎答道。

“光我的嗓子好，也是孤掌难鸣。今天的戏好就好在咱们俩配合得好。行，你小子够聪明！”金少山以前辈的语气由衷地夸奖着。

“您太夸我啦！”裘盛戎谦虚地说。他心里非常高兴，看来自己为演小黑所做的充分准备没有白费劲，能得到金老板的夸奖不容易啊！

“不，我说的是实话，你好好干，将来前途远大。”金少山是真正的大行家，尤其是他对唱花脸这一行的不易更是深有体会，所以他对裘盛戎的实力与潜力比一般人看得更清楚，也更深入。

裘盛戎这次与金少山合作演出不仅圆满完成任务，而且在艺术上也得到启发。他细致地观察和反复地体味金少山的金派唱法。事实印证了翁偶虹所说的金少山的“秘密”的确是扼要之谈，金少山的成功在于把宏厚凝重与高亮玲珑的两种风格糅在了一起，从而创出自己的演唱特点。这一发现使得裘盛戎自己在多年探求中所遵循的原则由模糊变得明朗了，由谨慎从事变得坚定不移了。那就是把不相同的艺术因素糅在一起，譬如把“裘门本派”的苍老有味与金秀山、金少山父子的宏亮爽朗糅在一起，把净行的刚健与生行的柔韧糅在一起，把京派表演风格的严格的程式性与海派表演风格的生动的真实性糅在一起，并使之在自己的表演中达到和谐圆美的效果。经过这样一个实践与思考相结合的过程，裘盛戎增强了创造自己独特风格的自觉性，加快了创立裘派的步伐，许多体现其艺术个性的表演特色由萌芽状态迅速地成长，终于显现出独特而完美的风姿。

在京剧发展史上，有一个永远使人津津乐道的话题，那就是金少山与裘盛戎的对比。这是为什么呢？这是因为他们有着极强的可比性。他们不仅都是京剧花脸演员，而且成名以后的戏路子与代表作也很相近。《探阴山》、

《刺王僚》、《铡美案》、《草桥关》、《连环套》、《白良关》、《御果园》等戏，不仅是金少山的拿手戏，同样也是裘盛戎的拿手戏。而与此同时，他们的风格又是那么明显的各有特色，互有区别，真是既非常相同又非常不同。人们在对比中就能更好地把握他们各自的艺术特色，这本身也是一种有趣艺术欣赏过程。我们随便从他们的戏中剪取任何一个小的片断，放在一起加以对照，都可以窥一斑而知全豹地看出二者的差异。就拿《铡美案》包拯所唱的〔西皮导板〕来说吧。金少山唱“包拯打坐在开封府”，他从第一个“包”字即用强大的力度来唱，可谓先声夺人；“包拯打坐”四字连续唱出，中间没过门，唱得简洁明快；“在开封府”的“开”字仍然用力唱出，

直腔直调，不加修饰，“开”、“封”二字中间断开，“封”字也唱得较为简率只略有擞味，唱到“府”字则更有力的一喷，确有声似金钟之感。裘盛戎唱“包龙图打坐在开封府”在唱法上则别开生面，别有风味。他把“包龙图”三字唱得饱满而含蓄，然后不立即连唱“打坐”，而是让胡琴拉一点过门，显出从容的意味。“打坐”二字的“打”字甩个腔，仍然是为了显出从容的意味。“在开封府”的“开”字唱出一种渐弱感来，收音于“衣”音，“开”字后面留一气口，继续显出从容的意味，“封”字继“开”字之后又用延长音，并耍个似擞非擞的小腔，从而带出一点老生的味道，显得文气、俏皮。在做了以上多次显示从容意味的基础上，才用全力以苍劲浑厚之音喷出“府”字。他使用细腻的演唱技巧，一次又一次地蓄势，从而在最后的“府”字上唱出了至刚至强的力感。全句唱得既符合包拯先礼后兵的心态，又有鲜明的威慑感。

金少山的演唱风格可用大刀阔斧、声如金石来形容，而裘盛戎的演唱风格则是精雕细刻，以柔衬刚。至于谁高谁低，历来有不同意见。崇金者总是强调金少山的声宏气足，气势磅礴，认为裘盛戎在气势上未免略逊一筹。尊裘者则对于裘盛戎的柔弱胜刚强的演法倍加推崇，认为在韵味浓郁方面裘遥遥领先。实际上，裘盛戎在某些方面显然并未超越金少山的水平，像《霸王别姬》的霸王、《李七长亭》的李七，裘盛戎也唱了，但是演出效果并未达到金少山的水平便可作为证明。然而裘盛戎在某些方面又确实超越了金少山的水平，这也是有目共睹的。不用说他后来在许多新编历史戏和现代戏中取得的成就，只从对传统铜锤戏的表演来看，他塑造的姚期、包拯等人物形象显然已超越了金少山对相同人物的塑造。如果综合来看，若问二者到底谁的成就更大？那么翁偶虹先生在《裘盛戎论》中所说的裘盛戎的表演艺术“韵味浓郁，凌越前人”，“裘盛戎的天赋条件逊于金少山，他的成就反超于金少山。”（见《翁偶虹戏曲论文集》第372页、第369页）这些言语则是如实地反映了客观情况的。

诚然如此，在京剧净行发展史上，金少山是一座高山，而继起的裘盛戎则是一座更高的高山。

本章着重记述了金少山与裘盛戎在上海皇后戏院合演《白良关》的情况。对于这次演出，当时的观众作何评论、有何印象呢？对于这个问题，还是让我们听一听对当时的情况了如指掌的翁偶虹先生是怎么说的吧：

……合演《白良关》，金（少山）演大黑（尉迟敬德），裘演小黑（尉迟宝林）。论扮相的魁伟，嗓音的宏亮，裘之于金，当然是小巫之见大巫。但裘盛戎毕竟是家学渊源，天才纵溢，根据自己的身体条件，极会运用嗓音。当他与金少山对口唱时（如《白良关》中“柳林相会”一场），金少山固然是声震屋瓦，而裘盛戎却韵溢弦外。有些懂戏的观众，窃窃私议，都说裘盛戎的唱比金少山还有“味儿”。这种皮里阳秋，在金少山驰骋艺坛，睥睨一世之际，虽未公之于世，而“裘盛戎唱得有味儿”已深深地印在许多观众的心目中，打下了裘盛戎自己“挑梁”的基础。^①

第五章杰作

创牌子

在梨园行有这么三种人，一种人名实相符，其知名度与艺术水平正相符合，这当然是一种最正常的状态；第二种人是名过其实，这种人或因资格老、或因公关工作做得出色、或因其他某种原因名声很大，而盛名之下其实难符，看他们的戏往往使人有乘兴而来、失望而返之感；第三种人与第二种人正相反，虽有艺术实力，却无相应的名望，他们在戏班的论资排辈的风气下往往处于较低的地位，艺术成就也因而受到压抑。

裘盛戎当时的情形大致就属于这第三种。如前文所述，他的嗓子一度不大好，甚至有很长一段时间做了班底演员。后来，虽然嗓子恢复了，通过刻苦钻研在艺术的深度上取得进展，许多当时正在走红的头牌大演员都乐于约他同台合作演出，如金少山约他演《白良关》的尉迟宝林，孟小冬约他演《搜孤救孤》的屠岸贾，李万春约他演《连环套》的窦尔敦……他均能在台上展现出不同一般的光彩，然而他的艺术地位却始终上不去。当班底演员时不用说了，尽管你有上乘的艺术功力，但人家就是往前边安排你的戏码，让你唱开场戏，这也只能干生气，谁让你不是班底呢？后来总算有了好转，裘盛戎不当班底了，也有人愿意约他演戏，但人家那个戏班固有的“四梁四柱”谁也不肯把名次排在裘盛戎的后面。也许它那个小生、老旦、小花脸等在艺术上根本无法与裘盛戎相比，但人家资格老，或者关系硬，所以人家的名次却能排在裘盛戎的前面。一九四七年时，裘盛戎虽然与周信芳一起合作了很长时期，周信芳对他非常器重并大力提携，但在艺术地位上基本还是处于配角的位置。

裘盛戎是个秉性憨厚的艺术家，他在艺术上争强好胜的劲头是很大的，但在争牌位和提高知名度这些问题上，他却有些无能为力，只能听任这种名位低于实际水平的状况一年又一年地存在下去。

俗话说：一个篱笆三个桩，一个好汉三个帮。在四十年代后期，终于有人出来要帮助裘盛戎扭转乾坤了。这时裘盛戎已与李玉英女士结婚，婚后夫妻和睦，生活美满。要帮助裘盛戎成大名的正是李玉英的哥哥李世琦和李志民兄弟，李世琦后来成了著名京剧老生演员。在一九四七年下半年，李氏兄弟把裘盛戎从上海接回北平，并安排裘盛戎住在李家，李世琦每天陪着裘盛戎研究戏，李志民去操办一切有关演出的事务。李志民对裘盛戎说：“你总傍着人家唱没有多大意思，咱们自己找人，你也该挑班了。”裘盛戎为难地说：“您让我挑班，挑班我还不愿意吗？不过，要钱没钱，怎么弄呢？”李志民是个能干的人，这时他热情地说：“你只管唱戏，其他一切你都不要管，所有困难由我来解决。”裘盛戎一听这话，心里感到非常温暖，于是一股上进的劲头像潮水似的涌上心头。他心里说：“世琦、志民，你们哥儿俩的热心相助，真好比是一场及时雨啊！我一定得振作起来好好干，决不让帮助我的好心人和喜爱我艺术的观众失望。”

裘盛戎并没有立即挑班。为了给挑班做准备，李志民先组织了一些带有合作戏性质的演出。他约的都是一些好演员，武生约了孙毓堃，老生约了贯盛习，青衣约了梁小鸾，老旦约了李多奎，丑角约了马富禄、慈少泉……约他们来与裘盛戎合作演出，言明不分主次，以出场先后为序，而实际上要造成一种以裘为主的局面。为此，李志民动了不少脑子，譬如他安排《二进宫》作为大轴戏，自然是裘盛戎演徐彦昭，而徐彦昭又恰好是在李艳妃之后、杨

波之先的中间出场，这样，在登广告时裘盛戎的名字也就能名正言顺地登在青衣与老生中间了。于是也就给观众造成一种印象：众多的名演员都像众星捧月那样为裘盛戎配戏。因为所约都是名演员，他们的包银都很高，所以即使上座儿很好，也常常不够开支，但为了给裘盛戎树立主演的地位，为了创牌子，则宁可赔钱也要给约来的这些名演员如数开支，也要坚持下去。这时虽然抗日战争早已胜利结束，但在国民党政府统治下的社会生活又出现了经济萧条、民不聊生的局面，所以戏曲事业又处于不景气状态之中。在这个时期，裘盛戎与扶助他的李氏弟兄等在艺术上和经济上都经历了一个艰苦挣扎的过程。经过一段努力，裘盛戎作为主演的地位已经确立，有些配角才又换了一些当时名气较小、包银也拿得较少的演员。

经过了这样一个过渡时期，裘盛戎自己挑班的时机终于成熟了。裘盛戎和李志民等商量正式挑班的事；他们先考虑班社名称，想了几个名称都不大理想，想来想去就索性决定叫“戎社”了，这个名称的好处是使观众一下子就能想到裘盛戎，一下子就能知道挑大梁的主演是裘盛戎。过去一般班社的名称都是三个字的“某某社”，如谭富英的“同庆社”，周信芳的“移风社”，马连良的“扶风社”，金少山的“松竹社”等就都是三个字的，而这次裘盛戎却起了一个两个字的“戎社”，就显得很新颖，因而也便于人们记忆。当时岂只班社的名称带个“戎”字，连裘盛戎演《盗御马》扮窦尔敦时，所穿的箭衣上都绣着用篆体书写的“戎”字。班社的名称确定后，他们又研究了头天的戏码。商量的结果是，首场演出的主要剧目由四出戏组成：李多奎的《钓金龟》，贯盛习、陈永玲的《武家坡》，孙毓堃的《艳阳楼》，裘盛戎的《草桥关》。这个安排不但演员阵容相当硬整，而且剧目的搭配也颇见匠心——有文有武，有唱有做，生旦净丑各显神通。对于《草桥关》的戏名，他们也动了一番脑子。

“《草桥关》是好戏，就是这个戏名不太响亮，能改一个吗？”李志民提出了问题。

“头本《草桥关》还叫《万花亭》，听起来还不比《草桥关》响亮，何况我唱的是全的，不光是《万花亭》一折啊。”裘盛戎说。

“那咱们索性改个新名怎么样？”李志民提议道。

“好哇！起个新名可以给观众耳目一新的感觉，很好。那就叫《姚期》吧！”裘盛戎说。

于是头二本《草桥关》这出戏从此有了一个新名称：《姚期》。这个新的戏名的好处是突出地表明这出戏的中心内容就是要塑造姚期的形象；另外，以剧中人的名字作为戏名的戏以前是不多见的，偶一用之，反而显得有新鲜感；当然更主要的是使用这个新的戏名，可以更好地标志出裘盛戎扮演的姚期自有其独到之处，有别于以往金少山等诸位其他名净的表演。

挑班是为了创牌子，然而以往挑过班的演员多如过江之鲫，而其中许多人不过是昙花一现，不但没有创出牌子，而且连一点印象也没给观众留下。可见，要真正创出牌子，自己组班挑班固然是一种有利的条件，但从根本上说还是取决于要有真正高超的艺术。因此，裘盛戎这块牌到底能不能创出来，这个“戎社”成立的首场演出的大轴戏《姚期》就成了关键，就成了众目睽睽下的焦点。

一幅“伴君如伴虎”的生动画卷

时间是一九四七年冬季，地点是北平前门外的三庆戏院。裘盛戎自挑大梁的戎社在这里举行它的首场演出。李多奎的《钓金龟》在观众中早有定评，又加上李多奎正值盛年，嗓子极好，气力极为充沛，所以这出《钓金龟》一上，整个剧场的气氛就已经热起来了，观众越听越过瘾，剧场中洋溢着祥和热烈的气氛也越来越浓厚。倒第三是贯盛习与陈永玲合演的《武家坡》，两位演员一生一旦嗓子都挺冲，他们今天全都卯劲唱，把这出对儿戏唱得紧凑而精彩，剧场的气氛在继续升温。压轴戏是杨派武生孙毓堃演出他的拿手戏《艳阳楼》。孙毓堃是杨小楼的师父俞菊笙的外孙，杨小楼教孙毓堃戏时真正是倾囊相赠，因而孙毓堃得杨真传，他演的杨派武生戏确有大武生的气概。今天他在《艳阳楼》中扮演高登，演得循规蹈矩，颇有法度，在锣鼓铿锵、刀枪飞舞的情景中营造出京剧武打特有的美感。这时，整个剧场变得更加热烈，为后面大轴戏的开始准备了十分有利的环境气氛。全场观众的注意力已经高度集中了，大家都在想：既然前面的这几出戏唱得如此令人满意，那么作为大轴戏的《姚期》肯定会更加精彩，让我们等待着那最美好的时刻的到来吧。

裘盛戎主演的《姚期》，就在观众翘首以待和充满审美预期的情景中开始了。裘盛戎在塑造姚期这一人物形象时的精彩表演，堪称是能代表二十世纪京剧净行表演艺术水平的经典之作。现在就让我们随着人物命运的轨迹，看看裘盛戎在这出戏中，到底是怎么施展他的卓荦不凡的艺术才华的吧。

为了叙述的方便，我们不能不预先介绍一下这出戏的内容梗概。东汉光武帝刘秀在其寿诞之期，接受百官拜贺之时，忽然以思念功臣为由，传旨命马武、杜茂、岑彭三人去镇守边疆重镇草桥关，而调姚期父子回朝陪王伴驾。伴驾王姚期接旨后，因其知道“（太师）郭荣在朝专权，圣上贪恋酒色”的现实，所以顿生“伴君如伴虎”的戒心。姚期入都后，刘秀与郭妃在太和殿赐宴，姚期以极为恭谨的态度承受之。姚期之子姚刚打死太师郭荣，姚期绑子上殿，希望刘秀念其汗马功劳而赦免其罪，而他得到的回答却是：万岁酒醉，娘娘传旨，速将姚家满门开刀问斩。这时姚期发出了“忠良无辜被刀残”的浩叹。正在千钧一发之际，马武回朝搬兵，他闯宫见驾，请求刘秀赦免姚氏满门，刘秀表示定斩不赦，在马武的逼迫下才发下赦旨，命姚家父子戴罪出征。

刘秀、姚期虽然史有其人，但《姚期》戏中的故事内容并无史实上的依据，只是借助历史上刘秀与姚期的君臣名份，通过虚构的故事情节，表现一种有关封建社会君臣关系的主题罢了。实际上，京剧中的《姚期》与《上天台》、《打金砖》这三出戏都是演的姚刚打死郭太师的故事，而戏中的许多情节却是各不相同的。可见，《姚期》一剧并不是严格的历史剧，只是一出古代题材的故事剧，剧中“姚期”的姓氏讹为“姚”，看来也无关宏旨，因为剧中人姚期实质上是一个纯属虚构的艺术形象。

现在，再让我们回到三庆戏院的台下，来欣赏一番裘盛戎的表演吧。

就在龙套“站门”，两个两个地出场站定以后，观众知道主角姚期就要出场了，所有人的目光一律投向上场门。这时场面上响起了“答台、仓、仓才台、仓、才、仓”的锣鼓声，然而姚期并未踩着“四击头”的鼓点像《挑滑车》的大将高宠那样雄纠纠气昂昂地出场，而是让过了这节奏强烈的“四

击头”，在其后的“撕边”转“回头”的锣鼓声中威严凝重地缓步出场。这时，剧场内响起一阵“碰头好”。只见他在鼓掌声中右手稍稍撩着一点蟒袍，左脚亮出白色的靴底，迈步时高抬近放，然后站定亮相。他勾的是一个黑白分明的三块瓦脸谱，脸谱勾画得非常精美。他头戴文阳相盔，身穿黑蟒，白满长髯盖住前胸，足登厚底靴，白色的靴底足有三寸厚。整个形象如同一株苍翠的古松，在苍劲肃穆的气度中透出一派英武之气。

姚期走到台口后开始念“引子”：“终朝边塞，镇胡奴，扫尽蛮夷，定山河。”虽说是“念”，其实是唱，或者说是有念有唱的“吟”。这时全场十分肃静，人们知道念“引子”是对演员的一个考验，谁也不肯轻易放过这个欣赏的重点。裘盛戎用自然而低平的语调念“终朝边塞”四字，然后又以弘润遒劲之音念出“镇胡奴”三字，“扫尽蛮夷”四字念得很有力，显示了一种威慑的力量，最后归到“定山河”一语，则极力突出音质的厚度，吟唱出姚期威镇边关的稳如山岳的音乐形象。

姚期归座后，念起了定场诗：“塞北干戈起战争，南征北剿拜元勋。将令一出山岳动，镇守边关扫烟尘。”裘盛戎把这四句诗念得凝重而不板滞，雄健而不笨拙，“南征北剿”的“剿”和“镇守边关”的“守”这两个上声字，他都按照“逢上必滑”的规矩往上滑着念，听来挺拔悦耳，并增加了音调的起伏。他这样一念，进一步强化了姚期作为边关统帅的风采。

接下来就是报名、念定场白和迎接圣旨。在姚期拜迎圣旨和交付印信的表演中，虽都是一些交代情节过程的戏，但裘盛戎演来一动一静、一字一句都保持着一种既含磅礴之气又具文雅之姿的风度，处处给人以美感，所以观众始终受其吸引。

如果说前两场只是全剧的开头的话，那么第三场的姚期回府才是戏剧矛盾的真正展露。姚期回府途中，唱了两句〔二黄散板〕“马杜岑奉王命把草桥来镇，调老夫回朝转侍奉当今。”这两句唱只是对事件的客观叙述，而没有任何感情色彩，既没有兴高采烈的表示，也没有感恩戴德的流露；而这恰好是姚期的此时此地应有感情的表现。他对于突然奉调回朝有一种莫名其妙的不祥的预感，所以他想到这件事时自然不会表现出什么美好的感情。裘盛戎深知这是全出戏中第一次开口唱，十分重要，只能唱好，不能唱“水”了，所以他全力以赴地唱这两句散板。他把“马”字的声母“m”加以强调，使“马杜岑”三字以闷音开始，“岑”后加虚字“哪”，以唱出一些洒脱的感觉，从而构成第一个对比关系；“奉王命”三字唱得平缓顺畅，“把草桥来镇”则通过气息的巧妙运用把“来”字唱得很长，并在延长音快要结束时用小腔，这样既显得有跌宕之美又能借机再吸一口气，从而能增强“镇”字的力度，于是又构成第二个对比关系。这句刚唱完场内已掌声四起。第二句“调老夫回朝转侍奉当今”唱得饱满有力，听起来真是既灵活而又严整，韵味很浓。台下观众听了这头两句不禁小声议论着，有的说：“真有味！”也有的说：“唱得多帅！”

姚期听到夫人称颂刘秀为“有道明君”时，说出了如下一段话：“话虽如此；闻得郭荣在朝专权，圣上贪恋酒色。自古道：伴君如伴虎，如羊伴虎眠，一朝龙颜怒，四体不周全！”全剧主题就在这“伴君如伴虎”五个字上，所以裘盛戎把这段白口念得如空谷足音一样令人珍重，如旱天惊雷一样令人震动，如火山喷发一样令人触摸到人物内心深处的强烈不安。这是对封建君主的有效揭露，也是对姚期内心世界的特别有力的刻画，更是这出戏的主题

具有很强人民性的突出展示。裘盛戎把“一朝龙颜怒”念得沉重压抑。“四体不周全”的“四体”二字依然念得沉重压抑。“四体”的“体”字念出一种在高强度压力下的喷射感，犹如一颗炸弹上的引信正在滋滋作响，虽然其声音并不大，却有一股喷发力，并预示着大爆炸即将到来，在一再的铺垫下，“不周全”三字通过喷口、顿挫、炸音等技巧的运用以巨大的力度喷了出来。同时，裘盛戎还以适当的手势与念白相配合，如念“四体不周全”时，他先用右掌指自己，然后又抬起右手摇动，鲜明地表现了人物对前途充满恐惧的真实心态。裘盛戎在这里贯彻了欲强先弱的原则，展现了他善于把自己所具备的极优异的宽音、窄音、立音、炸音等妥善安排巧妙运用的匠心。观众从这段念白中所得到的美感享受，比听一段好唱之所得有过之无不及。因而，戏演到这里，观众对“戏”的魅力的感受也在渐入佳境。

在接下去的长亭饯别一场，姚期接过马武的饯行酒时，以宏亮稳健的声音叫板、念“叨扰了”一句，然后唱一段〔西皮快板〕，在唱“长亭拜别某就拱拱手”这句的“拱拱手”时，裘盛戎用了一个俏皮的小腔，然后以流畅昂扬的旋律唱最后一句“回朝去参王在那五凤楼”。这一场演得如行云流水，与前场的浓墨重彩在气韵上形成对照。前一场是姚期在家中说真心话，这一场则是官场礼仪。裘盛戎正是针对这种不同的特定情景，而把每一场演出不同的味道。

下面的一场是刘秀与郭妃在太和殿赐宴。姚期在回朝之前由于天威难测而心怀恐惧，而在回到京都以后却平安无事，于是对刘秀感恩戴德的心情也油然而生。在他进宫见驾、领受皇帝赐宴的恩惠时，心情基本上是平静的。既有感谢君王皇恩浩荡的思绪，同时也有诚惶诚恐不得有所警戒的心理。裘盛戎在这一场戏中，把姚期对皇帝和皇妃的忠诚与恭谨刻画得惟妙惟肖。他在这时换上了一身白蟒，手里还抱着白色的牙笏。观众感到这时的姚期少了几分武气和健壮，多了几分文气和衰迈。上场后，他先唱“皇恩浩调老臣龙庭独往”这段〔二黄原板〕，他边走边唱，唱出这个开国元勋对刘秀的忠诚与感激。当姚期跪倒拜见刘秀时，裘盛戎着意刻画了人物的苍老，只见他左手持蟒襟，抬左腿，左脚落地后缓慢而滞涩地向前移动，同时曲右腿跪倒。这个动作真实而有表现力，它使观众联想到姚期在草桥关交付印信时跪倒拜印和上马等动作的利落爽健，两相对比，更见回朝后的姚期虽然年龄依旧，而在心理上却变得衰老了。这不是前后矛盾，而恰恰是艺术家的匠心所在。这个跪的动作很有审美意味，颇能启发观众的联想。与其说这一动作是对人物生理状态的真实写照，倒不如说这是对人物心灵状态的传神写意之笔。在这一场，姚期共唱四段〔二黄原板〕。第一段“皇恩浩调老臣龙庭独往”的演唱已如上述。第二段“数万儿郎边关镇”是姚期向刘秀禀报边关形势，姚期一方面必须把边关的“干戈宁静民安顺”的太平景象如实相告，又不敢有丝毫的居功自傲的流露，或者说决不能给皇帝以自夸其德的印象，所以他以点到而巳的语气来讲述。裘盛戎把这段唱得速度较快，而且每句之间都不加过门，唱来流畅爽朗、落落大方，完全与人物的特定心态相适应。当刘秀向姚期赐酒时，姚期不仅以恭谨的动作以酒敬献天地，并跪拜谢恩，而且唱出了“愿吾皇驾千秋福寿康宁”的祝愿之词。他把这第三段原板唱得郑重而简洁，在唱第一句“谢过了我主爷赐臣酒饮”的“我主爷”三字时，还用了一个柔和的高腔，对人物忠于君主的真挚的情怀适当地做了渲染。这一场的重点是表现郭妃向姚期敬酒，以及姚期向郭妃谢恩的表演。裘盛戎在这段表

演中把人物那种诚惶诚恐的神情描绘得形象而生动。他在念“臣后万岁，自盘古以来，只有臣敬君酒，哪有反礼而行。老臣不敢”时，念得语气十分恳切，语调也比较低缓，表现人物在皇帝面前不敢高声说话的样子。当郭妃敬酒时，姚期接酒并以酒敬献天地。然后应和着“大锣夺头”“扎答、扎答衣台、仓台才、衣台仓、答扑台、仓”的锣鼓点，将左水袖搭于右手所持的牙笏上，随即侧身向着郭妃稍一蹉步并曲左腿跪谢；起身后抖左水袖，后退两步起唱。这些动作把姚期那种小心谨慎、毕恭毕敬、不敢有一丝一毫疏漏差错的精神状态形象地呈现在观众面前；同时这一组哑剧式的表演也为起唱第四段原板蓄势，使观众迫不及待地要聆听这一场的最主要的两句唱：“老臣年迈如霜降，娘娘待老臣恩如山。”裘盛戎对这两句唱进行了精细的处理。“老臣”二字普普通通地唱出来，而不故作惊人之笔，“年迈”二字的“年”字出口即止，迅速吸一口气，而把“迈”字延长，共拉四板，然后把“如霜降”的“如”字以立音轻快地向上一挑，“霜降”二字又回到朴素无华的音调上来。在这第一句的短短的七个字中，将字音的长与短、扬与抑形成鲜明对照，听起来非常动听，也表现出姚期极力表白自己老迈的情态。第二句的“娘娘”二字虚着唱，第一个“娘”字唱平声，第二个“娘”字唱仄声，唱时以气托声，格外显出人物小心谨慎的样子，“恩如山”以花脸〔二黄原板〕的一个低沉而有起伏的老腔来唱，但由于裘盛戎音色醇厚，并运用了音气相裹的技巧，唱出了一种波涛起伏、绵亘无涯的意境，所以经他唱出也很有新鲜感，把老姚期恭顺谢恩的情状很好地表达了出来。唱这个“娘娘待老臣恩如山”一句时，只见姚期右手持定牙笏，左手做护牙笏状，从而形成敬礼如仪之态，同时随着唱腔起伏，头部微微颤抖，文阳盔上的绒球突突乱颤，泡珠碰撞啪啪作响。这样，就从听觉与视觉两个方面把人物在君王与皇妃面前敬畏的情态刻画得既丰满又生动。在这最后一句唱的拖腔还没唱完的时候，全场早已响起了极其热烈的掌声。

戏演到这里，可以说已演完了“上集”，从台下的反应来看，观众对裘盛戎所塑造的姚期的形象及其演技，给予了充分的肯定，表现出极大的兴趣。如果说戏的前一半是有唱有做、以唱为主的话，那么戏的后一半则是有唱有做、以做为主了。今天是裘盛戎挑班唱戏的首场演出，演的又是他平时最喜爱、下功夫也最多的一出戏，所以他今天演得格外卖力气。然而，观众现场反应如何，他开始并无绝对把握，不过戏演至中途，他看到剧场气氛是那么热烈，心就完全放下来了，他相信今天这场戏必定能取得圆满成功。于是，当戏进入后半段时，裘盛戎也受到观众情绪的激发，把戏演得越发精粹好看了。

姚期在回朝之前已有不祥的预感，他的理由是“伴君如伴虎”。他回朝以后，虽然得到了太和殿赐宴的优宠，他也暂时地放了心，然而他不敢有丝毫的大意，唯恐稍有不慎，招来“一朝龙颜怒”的后果，为了防止儿子姚刚出外生事，姚期甚至把姚刚用石锁锁住。即便如此，还是生出了祸事。在姚期的安定府府门外，姚刚与郭荣相遇。郭荣倚仗权势，对于安定府外“文官下轿，武将离鞍”的钦赐规定置之不理，以示其威；姚刚则奚落郭荣道：“嘿！我道你三弓两箭挣来的乌纱；却原来是裙边带来的官儿。你呀，真正地不害羞呵！”二人争吵中，姚刚用石锁将郭荣打死。这一戏剧矛盾的发展反映了封建社会功高而无权的开国元勋派与“裙边带来的官儿”的实权派的对立与斗争，在偶然性的事件中蕴含着深刻性与普遍性。姚刚打死郭荣，就在实际

上把矛头指向了郭妃与刘秀。于是，姚期日夜恐惧的“一朝龙颜怒”的局面终于在他面前突然地出现了。在戏的前半部，姚期身处顺境，其心情是相对平静的；而在戏的后半部，姚期猛地陷入逆境，其心情则处于惊怒激荡之中。让我们看看裘盛戎又是怎样表现这逆境中的姚期的吧。

姚期是在下朝回府的路上听到这个坏消息的。裘盛戎为这个“闻报”的情节做了精心的设计。一开始，姚期在军士的引导下登场，乐队奏起唢呐曲牌“香柳娘”的平稳的旋律，姚期就在这乐曲声中轻摇马鞭，缓缓而行。这时台上显出一股一切正常、平安无事的气氛。突然从下场门奔上一名家院跪在地上向姚期禀告道：“启王爷：今有少公爷用太湖石将国丈压死了！”这时，裘盛戎在“崩登仓”接“撕边一击”的锣鼓点的伴奏下，以迅疾的速度做出一系列大幅度的《姚期》剧照，裘盛戎饰姚期动作，他瞪眼仰身，右手前伸，任马鞭向下垂落，紧接着右脚上前一步，同时抬起左腿，快速地侧身前栽，表示姚期险些落马，然后落左腿，双手勒马。这时姚期气得颤抖着向后略退几步，然后又吸气定神，经过了一个令人窒息的台上的一切似乎都静止了的停顿后，他才以极低极慢的声音念出“回府”二字，表现出姚期的内心世界虽然遭到沉重的一击，形成瞬间的感情失控，但姚期毕竟是一棵大树，任何狂风骤雨也不能把他摧折，他终于很快地又控制住感情，显现出临危不乱的风度。他在念“回府”二字时，有一种心寒似冰的冷静感，观众只听到了低而长的一个“回”字，那个“府”字却低得再也听不到了。在短短的瞬间，人物的大惊失色与带有绝望情感的冷静被鲜明地刻画出来，动作线条的粗犷，锣鼓的紧凑，节奏的强烈，前后对比的鲜明，这些经过匠心设计而产生的形式感，对观众有强大的吸引力。有的戏迷观众又忍不住地小声评论了：“你看裘盛戎的功夫多好，一般的铜锤花脸可来不了这手啊！”“当然，他这是文戏武唱，看他的戏，不但有听头，而且有看头。咱们今天真是来着了！”

姚期回府后，就是全剧的高潮“绑子上殿”了。

请看看姚期见到姚刚时的一段戏吧。姚期先以怒不可遏的声音问夫人：“这、这……逆子今在何处？”当夫人答道“姚能看守”以后，姚期一边用手拍击桌案，一边急不可待地两次命令“唤他来！”场上顿时出现了一派火山即将爆发的气氛。当闯下大祸的姚刚出现在姚期的面前时，裘盛戎扮演的姚期这时并不立即开口，而是在节奏强烈的锣鼓配合下，做出了拍案而起、踢蟒抓蟒、叼袖亮相一组极尽夸张之能事的动作幅度很大的身段，接着，又以左手抓住右袖角，而以右手指着姚刚，浑身颤抖着向前走了几步，这时全场除了听到姚期的靴底用力踏响台板的声音外一片寂然。这段表演把姚期的盛怒、老迈、气得一时说不出话来情景演得既真实，而又富于节奏性和舞蹈感。下面姚期才说出话来：“尔，是、是、是……姚刚？”并冷笑着连念两个“好”字，又接念“儿近前来，为父有话……我对儿言讲。”这时裘盛戎以特别柔和的语气来念这句白口，念到“言讲”二字时，声音变得很细小，若不是当时全场非常安静，观众都在屏息凝神地注视舞台，这两个字就会小得听不到了。他把人物的感情用热得发冷的形态表现出来。这就既与前面节奏强烈的表演形成对比，又为后面的起唱做了反衬。当姚刚憨态可掬地答道“唉，来啦！”走近姚期时，姚期才打了儿子一个嘴巴，念“好奴才”叫板，以极为峭拔惨烈的音调唱起〔二黄散板〕：“小奴才做事真胆大……”裘盛戎在“小”字后垫了一个“哇”字，连着唱出“奴”字，“奴”字出口即止，

迅速吸一口气，以全力把“才”字唱得很高，并使之从高处再跌落下来，从而把怒音与悲音巧妙地融为一体。他唱这句唱时，还一边颤抖着右手，并用右脚跺了两下台板，使人物的声与形配合得非常自然，浑然一体。在第二句“压死了国丈你犯王法”一句中，他着重用颤音来唱“犯王法”的“犯”字，把姚期由怒转悲，悲中又饱含对儿子的怜爱之情的特定情感表达得淋漓尽致。这两句唱连着赢得了两个满堂彩，剧场气氛由刚才的静得出奇又变得沸腾起来。接下去，唱完“人来与爷忙绑下，也免得万岁爷来锁拿”以后，姚刚被绑，姚期才又坐了下来。如果说裘盛戎在这一场的表演先是以做工的卓越令人惊奇，然后又以唱工的感人使人陶醉，那么再下面的一段表演则又使观众欣赏到了他在“念”的方面的精妙过人。他平静地念“姚能过来”，一下子使台上的气氛由热又转向了冷。然后对姚能说道：“我想你亦非姚家所生，你……你逃命去吧！”语带悲伤，但并不过分。当姚能表示愿意死在一处后，姚期也不再勉强他逃跑，又对家院、丫鬟等念道：“你们收拾各人的行李，唉，逃命去吧！”这时也只是略有悲感，并不过分渲染。直到家院、丫鬟等表示“王爷待小人等恩重如山，我等情愿一同领罪”后，姚期才念出一段感情最为激动的念白。姚期站了起来，他对大家充满感激之情他说道：

我想此祸非小，难免灭门。我死为忠，子死为孝，这妻死为节，难得你们大家成全老夫一个“义”字，请受我全家……唉，一拜……

这段念白表现了姚期冷静、深邃的眼光，他做出了“难免灭门”的判断。裘盛戎把这第一句念白念得比较平静，“我死为忠，子死为孝”也都念得比较平静，表现出戎马一生并不畏死的意态，念“妻死为节”时，裘盛戎则在“妻”字之前加了一个“这”字，“死”字念得略一延长，显示人物在内心深处对老妻无辜遭难的痛惜，他把“节”字用去声来念然后又往上一挑，似乎是在悲伤之情刚一涌上心头时又强忍下去了，最后才以饱满的真挚之情念出了对众仆人同情忠良的义气的感激与敬佩，念到“一拜”二字时，则以悲怆的颤音刻画出人物泣不成声的情景。俗话说“花脸怕哭”，就是说以大花脸的噪音来表现哭泣是比较难的，难在要把真与美统一起来。裘盛戎在念这句白口时，既把姚期悲凉的心境展示无遗，又念得若断若续，节奏适度，令人酸心悦耳，实在是念得非常高明，堪称京剧花脸念白的典范之作。当他念完最后一句时，台下的许多观众已被感动得热泪盈眶了。戏演到这里，出现了台上台下感情交流的高潮。人们不仅为裘盛戎的唱念与做工的悦耳悦目而鼓掌，而且被裘盛戎精心刻画的姚期这个人物的悲剧命运深深地打动。待姚期又唱了两句后，这场戏就结束了。

在下面的一场中，当姚期听到“万岁酒醉，娘娘传旨，速将姚家满门绑至西郊以外，午时三刻，开刀问斩”的凶信后，他既是极端震惊的，又是异常冷静的。他所以震惊，是因为本来对刘秀所寄予的一线希望至此也破灭了；他所以冷静，则是因为对于这种后果他早有思想准备，因而并无任何失常与失态的表现。

这时姚期已脱去官服，头戴高方巾，身穿深色褶子，项上挂一长长的象征绳索的黄绸条。他在低缓的锣鼓点的伴奏下，用哭音对姚刚念道：“唉，小奴才呀！我一家大小的性命，俱丧你一人之手！”这是对姚刚的埋怨，更是对全家大小无罪而受死的同情。接下去在锣鼓声渐快渐强的烘托下，姚期一字干钧地念出了“罢了哇，罢了！”的慨叹之词，然后就以无比悲愤的感情唱一句〔脱布衫〕曲牌：“忠良无辜被刀残。”裘盛戎以充沛的丹田气和

洪亮醇厚的音色把“忠良”二字唱得悠扬而高朗，“无辜”二字由高转低，“被”字则通过装饰音的运用略呈悲凄，最后的“刀残”二字则与前面迥然有别地完全用炸音来唱，把人物满腔冤屈和悲愤，以及人物戎马一生所养成的武将气质尽情地喷发出来。下面接唱〔红绣鞋〕曲牌的几句唱词，则以低腔唱过，并不加以强调。从而使“忠良无辜被刀残”这句唱词就像黑夜中的一轮明月那样显豁，成为照耀全剧、画龙点睛的一句绝唱。这句唱不仅是全剧思想内容的有机组成部分，也是对裘盛戎在嗓音上弘润的立音与声如裂帛的炸音兼俱兼优的最为集中的展示。

下面马武闯宫的戏演得也挺紧凑，刘秀由“定斩不赦”的态度转为在马武的手上写了一个“赦”字。这一场戏为剧中人刘秀画了一副充满辛辣讽刺意味的漫画像，也使观众轻松地破颜一笑，剧场气氛得到了调剂。最后由马武宣读赦免圣旨，姚期父子于是又戴罪出征了。

裘盛戎用他的表演为人们画出了一幅“伴君如伴虎”的生动画卷。

《姚期》的演出取得了圆满成功。“戎社”成立的第一炮打响了。从此，“裘盛戎”这三个字在京剧观众的脑子里变大了，也变得更加有光彩。

裘盛戎在《姚期》中扮演姚朗的表演，堪称是京剧花脸表演艺术的杰作。

《姚期》轶事

裘盛戎在《姚期》中精益求精地刻画了姚期这一封建社会的忠良元勋的矛盾心态和悲剧命运。他的生动的表演，使这个戏成为传统剧中为观众所喜闻乐见的保留剧目；而这个戏本身也为全面展示裘盛戎的演唱、念白、做工和腰腿功夫的高超水平提供了驰骋的天地。《姚期》这出戏之于裘盛戎，就像《红楼梦》之于曹雪芹，《骆驼样子》之于老舍，《哈姆莱特》之于莎士比亚，《兰亭序》之于王羲之那样同等重要。几十年间，裘盛戎一直在为把这个戏磨砺得更加精粹而费尽心血，因而围绕这出戏也有着许多轶闻值得记述。虽然本书基本上是依照时间的顺序来写的，然而为了叙述方便，现在就让我们把发生在不同年代的有关裘盛戎演《姚期》的几则轶事一并写在这里吧。

第一件轶事是修改唱词。

裘盛戎从小没得到过正常的文化教育，现有的语文水平也多半是从背戏词和自己揣摩领悟中取得的。所以，有的个别的台词明明是不通顺的，他也不能及时地发现和修改。不过，只要他发现了哪句戏词不妥当，他就要进行修改，尽量改得更妥贴。

五十年代初，有一位青年人和裘盛戎谈起了《姚期》中的一句唱词。

“盛戎同志，你唱的‘皇恩浩调老臣龙庭独往’那段唱的最后一句是什么词？”青年提问。

“什么词？我给你唱唱：‘整戎装卸甲冑参来见君王。’”裘盛戎小声地唱着。

“您把‘卸甲冑参’连着唱，怎么讲啊？”青年又问。

“你问我，我问谁？原来老师就是这么教的，连金少山金老板在唱片里也是这么唱的。反正这句词的意思就是姚期说他脱去打仗时的销甲回朝见君王呗。”裘盛戎答道。

“我看这句词不大通顺，第一，‘参’字不能和‘甲冑’连上。第二，‘参来见’放在一起也不通……”青年人直率他说出了自己的看法。

“有错咱们就改。看起来，唱‘参见’、或唱‘来见’都行，不知从哪位老先生开始把这两种唱法搅在一块，就成了‘参来见’啦。再有‘甲冑’这个词也生点，于是又把‘甲冑’与‘参’字连着唱。要不是你提起，以前还真没注意过。”裘盛戎诚恳地接受了这个意见。

“我看，您再唱这句，只要把‘参’字去掉就通啦。”青年人提出了修改的意见。

于是后来再唱《姚期》时，裘盛戎把这句改唱“整戎装卸甲冑来见君王”，可谓消除了一处白璧微瑕。

另外，姚期上场后所念的“引子”，其中不是有一句“扫尽蛮夷”吗？裘盛戎一琢磨，觉得这么念不太合适，姚期怎么能把住在边疆的一个民族都给扫尽呢？于是，他经过与弟子钳韵宏商议，把“蛮夷”一词改为“蛮营”。把矛头所指变为只是指向骚扰边疆的牛邈部队。这样一改，显然比原词准确，也有利于对姚期的塑造。

围绕《姚期》这出戏，诸如此类的改动还有不少。这说明裘盛戎为了把《姚期》磨成真正的精品，一直表现出一种锲而不舍的精神。

第二件轶事表现了裘盛戎演姚期时入戏的深度。

在姚期这出戏的“万花亭”一场，郭妃唱完“都只为那牛骥屡犯边境，姚皇兄镇草桥才得安宁。宫娥们看过了酒一樽，哀家敬与有功臣。”这几句原板以后，姚期需要把酒杯接过来。裘盛戎是这么表演的：在郭妃唱这几句原板的开始的胡琴过门中，他即走到台中，然后单腿跪于台口。待郭妃唱完后，他用右手横持牙笏过顶，让郭妃将酒杯放在牙笏上，然后他才撩蟒起身，牙笏交左手，右手持杯，再用左手横持牙笏挡注右袖，以便用右手把杯中酒洒在地上，表示敬献天地。

在这段表演中只有郭妃有四句唱，而姚期却一句台词也没有，既不唱，也不念。然而，当郭妃把酒杯放在姚期的牙笏上时，长期为裘盛戎配演郭妃的演员却听到裘盛戎在低低地念着“不敢，不敢”；而这样的声音观众是听不到的，只有近在咫尺的郭妃能够听到。这完全是裘盛戎全身心地投入对角色内心世界的体验的自然流露，是一种可贵的即兴表演的体现。这与马连良在《甘露寺》一剧中扮演乔玄时，在刘备自表家园的唱句的尾音中就以极细小的声音叨念着“张翼德”等人名，好像是在自言自语的表现，大有异曲同工之妙。

裘盛戎常说：一个演员得心中有“事”，要以角色自居，要在演姚期时就从心里认定了我就是姚期。

他是这么说的，也正是这么做的。他扮演姚期演得极其精彩，可称“活姚期”，难道这仅仅是由于他的演技高明吗？不，还由于他能够认真地体验姚期的内心世界。

看来，光会唱“小奴才”还不行；还得能念得出这个“不敢，不敢”。从一定意义上说，学会唱“小奴才”并不太难，要学会这个“不敢，不敢”却不太容易，因为这是从演员的心底自然而然地流淌出来的呀。

第三件轶事发生在裘盛戎正在北京的一条胡同里走路的时候。

张胤德先生在他所著《裘盛戎与京剧花脸艺术》一书的后记中，记载了他与裘盛戎在一起时的小故事。事情虽很小，但很有意义。有一天裘盛戎与张胤德从北京西河沿胡同裘盛戎的家里出来，一起向东往广和剧场走去。他们走着走着，有个青年人骑着自行车迎面而来。这个青年一手扶车把，另一只手提着一条鱼，在窄窄的胡同里把车骑得飞快。就在他与裘盛戎擦身而过之际，裘盛戎不禁向张胤德说了句“看，多悬”，他边说边扭头去看那个骑车的青年人。只见从骑车小伙子对面开来一辆汽车，小伙子躲闪不及，于是就猛地一捏车闸，在原本飞快行驶的自行车突然停住的一刹那，他自己却由于惯性作用摔下了车，手里的那条鱼也甩出去老远；顿时围上了一些人过来看。不过，所幸的是小伙子没有撞在汽车上，只是摔了一跤。

裘盛戎也停步不走了，他出神地看着，又好像在想着什么。在张胤德催了他两次以后，他才又继续往前走。过了一会儿，他对张胤德说：“这跟咱们的姚期闻报，差点从马上摔下来的劲头儿差不多！”张胤德一听不禁笑了，心中暗道：“他上这儿找戏来了！”

这个故事与程砚秋先生看到轿夫抬轿的脚步而联想到旦角的台步，与周信芳先生看到渔民撒网捕鱼的动作而联想到《打渔杀家》的身段一样，都是艺术家把艺术与生活紧密联系在一起，以生活印证艺术，以艺术反映生活的典型事例。从此我们也不难看出，《姚期》这出戏在裘盛戎的心目中就像藏在怀中的一件珍宝，他无时无刻不在挂念着它、思虑着它。

第六章转折

双头牌

裘盛戎的戎社经常在京津等地演出。这阶段他经常演的戏有《姚期》、《铡美案》、《战宛城》、《打龙袍》、《连环套》、《牧虎关》、《大保国·探皇陵·二进宫》，配角有贯盛习、孙毓堃、李多奎、陈永玲等。由于观众爱看裘盛戎的戏，其他演员的实力也比较强，剧团的营业状况是比较好的。不过，收入多，支出也多，所以戎社在经济上只能惨淡经营。适逢当时由谭富英挑班的同庆社配角演员较弱，没有好的“底围子”，演出质量受到一定影响，而且谭富英一个人唱大轴，连续作战，也感觉太累，身体有点吃不消。戎社的李志民看到了戎社与同庆社两方面的状况，于是又想出了一个合二为一、组成新的班社的主意。

李志民所以这样想，其中还有一层亲戚关系在起作用。裘盛戎的夫人李玉英的母亲是谭富英的堂姐，换言之，谭富英就是李玉英、李世琦、李志民的舅舅。裘盛戎与李玉英结婚后就随着夫人称呼谭富英“七舅”。志民想，从戎社与同庆社的状况看，两方面各有难处，双方合则两利；另外，谭富英是仁义君子，裘盛戎憨厚知礼，从人际关系看，他们二位也有长期合作的可能性。于是他就去登门拜访他的五老爷（“老爷”是北京人对外祖父的称呼）、谭富英之父谭小培先生，提出谭富英、裘盛戎合作的建议。与此同时，谭富英的同庆社方面也在托人找裘盛戎联系，也正有意实现两家合作。经过一番磋商，谭富英与裘盛戎终于一致同意合作，挂双头牌，轮流唱大轴，在原有同庆社和戎社的基础上，成立一个新的京剧表演团体——太平京剧社。从此，裘盛戎与谭富英进行了长期的艺术合作，再也没有分开。

应该特别指出的是，这时已是新中国成立后的一九四九年。当时举国上下洋溢着一种百废待兴、蓬勃向上的朝气。四十三岁的谭富英和三十四岁的裘盛戎也受到社会形势的影响与鼓舞，在胸中产生了要大干一番的愿望和劲头。因而，“太平京剧社”的建立，纯粹是上得天时，下得地利，中得人和的明智之举。正因为是这样，这个团一建立，就以自己艺术上精益求精，阵容上整齐过硬，人事上团结合作，思想上健康向上的特点昭然于世，在整个团的内部充满着一团朝气，不断创造出可喜的业绩。

谭富英与裘盛戎合作演出以后，他们轮流唱大轴，并互相给对方垫戏。如裘盛戎唱《姚期》列为大轴，谭富英通常就在前面垫一出《桑园会》，有时甚至垫一出分量相当繁重的《问樵闹府·打棍出箱》。谭富英唱《定军山》列为大轴，裘盛戎则在前面垫一出《牧虎关》或《白良关》一类的戏。他们不仅互相垫戏，还能做到互相为对方配戏。如裘盛戎给谭富英的《空城计》配演司马懿，给谭富英的《洪羊洞》配演孟良；谭富英给裘盛戎的《铡美案》配演陈士美，给裘盛戎的《清官谱》配演八贤王。他们不仅上演大量优秀传统戏，而且抖擞精神，通力合作，共同创造，排演新编剧目，用实际行动努力满足新社会的新的审美需求。

新戏《将相和》的演出成功，是谭、裘艺术合作的结晶，也是他们的艺术生活向着积极创造的方向发生新的艺术转折的一个标志。

来来来，唱段《御果园》

自从与谭富英合作以来，演出实力倍增，很受观众欢迎。为此，裘盛戎近来心里也非常愉快，他现在是一种干劲十足的心气。为了谭先生提出要排新戏《将相和》的事，他特意到谭宅来找谭先生商量此事。

裘盛戎来到谭富英家的客厅时，谭富英正在屋里拉胡琴，像是正在研究什么唱腔似的。

“七舅，看您来啦！”裘盛戎笑容可掬地向谭富英施礼打招呼。

“噢，盛戎来啦，请坐。你别这么称呼啊，从老爷子那儿论，咱们还是哥儿俩。”谭富英起身相迎。他的话的意思是，裘桂仙与自己的父亲谭小培是弟兄相称的平辈，所以从父辈来论，盛戎和自己也是平辈。

“那哪儿行啊！七舅，您别客气啦。”裘盛戎一边恭谨地说着，一边坐在沙发上。

他们谈了一会儿最近的演出情况以后，谭富英兴致勃勃地又拿起了胡琴。

“来来来，唱段《御果园》。我真爱听你这段。”谭富英不把裘盛戎当外人，所以他点着名让裘盛戎唱《御果园》。

“听您的，唱段《御果园》。”裘盛戎说着站了起来。

谭富英立刻定了定弦，就拉起了〔二黄原板〕的过门。一时间在这间客厅里响起了裘盛戎的雄浑的嗓音。“提起了当年在太原，建成、元吉怒发冲冠，某一言未发推出斩，……”裘盛戎的嗓音与金少山的声震屋瓦相比，固然是略逊一筹，但与一般花脸演员比起来，他演唱时的音量之大也是很惊人的，尤其是在室内演唱，听起来更是瓮声瓮气，震人耳鼓。他今天不仅嗓子痛快，而且唱得十分认真，咬字运腔，收音归韵都处理得一丝不苟，严格到位。尤其是“日抢三关夜夺八寨，某在美良关前铜对过鞭”这两句更是唱得又脆又帅，壮美异常。一曲唱罢，谭富英先生放下胡琴，连声叫好。

“这次咱们排《将相和》，你的廉颇，这个活儿可比唱出《御果园》要重得多啊！”谭富英把话题拉到了排戏上。“是。这是出新戏，我想咱们的剧团既排这出戏，就得好好动动脑子，排出点新的意思来。”裘盛戎说出了自己的想法。

“现在报纸上正在号召要团结，不要以功臣自居，摆老资格，要新老团结，上下团结，团结就是力量吆！咱们这出戏唱的是将相和好，和好不就是团结吗？看来咱们选翁先生写的这个本子选对了。”谭富英对演好《将相和》信心很足，他又接着说：“蔺相如虽然是个文的，但智勇双全，他面对秦王的虎狼之威，就以死相拼，这可不是个平常的文人。所以，我打算在扑油鼎时，得把相如的刚劲儿演出来，决不能把戏唱温了。”

“是，您说得对。过去咱们唱戏，难免犯个毛病，怎么学的怎么唱，自己不大动脑子，不考虑人物。演新戏那样可不行。您刚才的分析就很好。廉颇怎么演，您也帮我想想吧。”裘盛戎对谭先生的思路表示赞同，并且谦虚地请谭先生给自己一些提示。

“我看廉颇这个老将有个好处，就是知过肯改，只要他一旦认识了自己的过错，就负荆请罪，决不含糊。人非圣贤，谁能无过？所以，廉颇这种负荆请罪的精神很了不起。我看咱们要把最后一场负荆请罪唱好，廉颇在前边悔悟一场也就必须唱好，你铺垫得戏越足，最后也就越好唱。”谭富英说着

自己对廉颇的认识。

“我也正这么想，得把悔悟这场作为一个重点，好好研究研究。”裘盛戎完全同意谭富英的意见。

两位主演无拘无束地交谈了各自对《将相和》怎么排的见解，谈得很投机，两个人都觉得受到了启发，要把这出新戏排好演好的信心也更足了。

谭富英与裘盛戎两大京剧名家论年龄、经历、个性都有所差异，因而他们的艺术风格与艺术见解也不可能绝对一致吧，但是他们却在合作相处的漫长岁月里不仅在台上演《将相和》，而且在台下也一贯演的是《将相和》，应该说这是十分难能可贵的。所以能如此，其秘密就在于，他们建立了一种真正艺术家之间的互相尊重，互相信任的关系；而这也正是这两位京剧名家品德高尚的展示。

您这是一顺边的身段

裘盛戎在家中把《将相和》廉颇悔悟这场戏作为自己攻坚的对象。廉颇在这场戏中一上来就要唱一大段。这段唱的唱词是：

廉颇内唱

在金殿定官职是非难辨。廉颇上唱

想起了这件事好不愁烦。

蔺相如小孺子有什么才干，

一旦间立庙堂位压朝班。

心儿里忍不住把赵君埋怨——（〔哑笛〕白）想那相如小儿，他有什么真实本领，竟拜首相，怎比老夫在疆场之功。如今他倒官高爵显，位压老夫。唉，此事我主也不公了！唉！

怨君王，心太偏、不明鉴、埋没功勋赏罚

难分辨，

心儿想，叫老夫不得安然。

（〔哑笛〕白）唉！为了此事，思前想后，令人不平。我也曾羞辱于他，他累次三番退让于我。相如！虽然你在我主面前得宠，但在老夫面前，你逞什么英雄好汉也！

为此事终日里某心思纷乱，

争出不平气心内怎甘。裘盛戎把这段唱词放在眼前，看了一遍又一遍，思考着词义与安腔的方案。他想到许多传统戏的唱腔，但试唱以后，又都觉得不能恰到好处地表现这段唱的含义。想来想去，他想到了《探阴山》这出戏，包拯不是在戏中要唱一大段成套唱腔吗？能不能让廉颇化用一下《探阴山》中包拯的唱腔呢？这两出戏的剧情虽然不同，一个是表现包拯到阴山探访柳金蝉的冤情，另一个是表现廉颇在自己府中闹情绪。但是，这两段唱也有其相似点：一是包拯要在唱段中回叙“都只为柳金蝉死得可惨”的缘故，廉颇则要在唱段中回叙“在金殿定官职”的情况；二是这两段唱所表现的情调都比较低沉，包拯为自己曾经多次受到磨难而感到一丝悲凉，廉颇则认为赵王赏罚不明，自己的功勋受到埋没而“好不愁烦”。这说明把《探阴山》的唱腔适当地拿到《将相和》中来，还是具有一定的内在的合理性的。

于是，裘盛戎就决定参照包拯在《探阴山》所唱的“扶大宋锦华夷赤心肝胆”那段唱的唱腔，来设计廉颇的唱腔了。廉颇的头句唱“在金殿定官职是非难辨”也像《探阴山》一样在幕内唱〔二黄导板〕，第二句也是在出场后唱〔回龙〕，下面接唱三句〔原板〕，然后是在〔哑笛〕伴奏下的夹白，念白后借鉴《探阴山》中那句“又只见小鬼卒大鬼判……”的唱腔，唱〔碰板〕“怨君王，心太偏……”，然后又〔哑笛〕中念白，最后唱两句〔摇板〕结束整个唱段。这个设计既借鉴了《探阴山》“导、碰、原”的唱腔板式结构和某些唱腔，又与《探阴山》有若干不同，如采用夹唱夹念的方式，最后以两句〔摇板〕结尾，就是一些新的变化了。而采用这种“唱——念——唱——念——唱”的结构，则恰好适合了廉颇在府中自思自叹、自言自语，时而怨忿、时而疑惑的状态。即把传统唱法的已知性因素，与新编剧目的新颖性因素很好地结合了起来。

裘盛戎一边设计唱腔，一边这样想：我不能把唱腔搞得太新，太新了观众可能不认，而如果观众不接受，你设计得多巧妙也没用；同时又不能设计

得太老，一味老腔老调，简单套用，那样又必然与新的人物脱节。他的这个思路是很科学的，以后的实践也证明他的这个艺术设计思想是完全正确的。

一天下午，裘盛戎正在思考廉颇的表演动作时，他的弟子夏韵龙来了。

“韵龙，咱们一块研究研究吧。在虞卿说服了廉颇，廉颇如梦方醒时，我想在这个地方用这么个身段，你看看行不行。这个身段就是随着‘巴、答、仓’的锣鼓点，先跺左脚、甩左水袖，再跺右脚、甩右水袖，然后亮住，叫板后唱〔二六〕。你看怎么样？”裘盛戎以征求意见的语气对夏韵龙说。

“您这是一顺边的身段，一般可不这么用。”夏韵龙直率地道出了自己的想法。

“你说得对，这个跺左脚，同时从正前方把左手的水袖甩下去的身段，的确是一顺边，平时不能这么用，可用到这儿我想是可以的。你走一遍，咱们试验试验。”裘盛戎向弟子提出了要求。

这时裘盛戎念起了虞卿的白口：“那蔺丞相也曾对我言讲，他以国事为重，不记私忿。情愿让廉颇，不愿亡赵国。”接着他用嘴念着锣鼓点：“嘟……巴、答、仓”。只见夏韵龙踩着“撕边”的鼓声往后退步，然后在“巴、答、仓”的节奏中，做出了“跺左脚用左水袖——跺右脚甩右水袖——灵巧地一垫步、呆呆地亮住”的身段，正好生动地把廉颇受到巨大震动的形象不温不火地刻画出来。那个一顺边的身段用在这里不但不显笨拙难看，反而因为平时不这么用，倒产生了一种意想不到的表现力。这个一顺边的身段好像是在向观众说：请看廉颇愧悔至极的样子吧，他一下子急得连动作都变得有点傻气了。

“怎么样？我看行。你在最后垫了一步，身子略略往后一仰，也显得挺自然。”一直在注意观察的裘盛戎这下放了心，这个关键性的身段总算找到了。

“我在走这个身段时，倒是也不觉别扭。这倒怪了，怎么一顺边的身段用在这几倒挺顺呢？请您给我说说吧。”夏韵龙不解地提出了问题，他想听听师父的讲解。

“这也不奇怪。你想啊，人在特别着急的时候是什么样？不是常常‘咳’了一声，一跺左脚，同时用左手一拍大腿吗？也可能是一跺右脚，同时用右手一拍大腿。这说明人要一着急就会做出这类动作来。所以，越是一顺边，越能表现人物内心的着急和无可奈何。”裘盛戎用生活中的现象，来解释他对这个身段的设计。

夏韵龙听了师父的一席话，更加敬服师父想得深，也更感到这个动作作用得很别致，用在《将相和》这出新戏里尤其显得合适。

裘盛戎还告诉夏韵龙，他打算给廉颇设计一个新的脸谱。过去在科班里演《渑池会》时，也上廉颇，主要是开打，那时的廉颇勾一个肉色老脸。裘盛戎觉得原来的脸不够精神，没有把廉颇的“威”勾出来，所以他参照姚期、张飞等花脸角色的脸谱，又创造了一个新的廉颇脸谱。他还说，廉颇在府中悔悟的这一场，他计划穿他那件“一笔虎”的“开氅”。原来那件“一笔虎”是裘盛戎过去演《托兆碰碑》的杨七郎鬼魂时穿的，到五十年代不再演这出戏了，这件心爱的行头也就“失业”了。这次为了演好廉颇，他决定起用这件“一笔虎”开氅。这些都表现出裘盛戎为了演好《将相和》，为了把廉颇的形象塑造得尽可能的完美，真是用了不少心血，从唱到做，从表演到造型，他无不精心思考，精心设计，力争拿出最好的水平来。

《将相和》上演后，果然一唱而红。正如翁偶虹在他的《翁偶虹编剧生涯》一书中所说的那样：“……谭裘上演了我写的另一个路数的《将相和》，轰动北京之后，即受聘于上海天蟾舞台。上海盛况，尤甚北京，从此一演再演，蝉联不断。将近两年时光，谭、裘即以《将相和》为撒手锏，每演必满。”

当时，阿甲在一九五〇年八月一日出版的《人民戏剧》这本杂志的第一卷第五期上发表了一篇评论，题为《谈（将相和）的人物思想和表演艺术》。他在文章中写道：

我看过新中国剧社李少春、袁世海、叶盛章等主演的《将相和》，后来又看过太平剧社谭富英、裘盛戎、黄元庆等主演的《将相和》。像这样两个剧团的名演员，同时演一个新戏，大家都要求把戏演好，竭力向观众争取效果，这种竞赛的心理是必然的，也是进步的。

特别是谭富英先生，在我的感觉里第一次看到他有意识地改变过去的舞台作风，去努力表演角色的思想与情感。这一个进步，将使唱“京朝派”的须生们，特别是唱谭派的须生们，在技术改进的观点上，受到一定的启发。

裘盛戎唱做并重，表演上很为丰富。

……谭唱〔二黄导板〕“蔣相如在府中前思后想”，接〔回龙〕，又转〔原板〕，遇虞卿时又唱〔二黄〕，反正唱的不少……可是观众很喜欢，听得似乎很过瘾，掌声很多。……裘盛戎上场，又是唱〔二黄导板〕：“金殿上定官职是非难辨”。在调性上也同样是接〔回龙腔〕转〔原板〕。……可是裘盛戎唱来，一点不使人觉得重复，而且观众很喜欢，听得也很过瘾，掌声也很多。

阿甲先生当年写的这篇评论所针对的演出情况后来有所变化，即谭富英扮演的蔣相如不再唱“导、碰、原”的成套唱腔，而改为只唱“原板”。这篇评论使我们如实地看到，当年谭富英与裘盛戎在隆重推出《将相和》这出戏时，的确有着一股求精、求新的锐气，带有五十年代初期那个特定年代的时代色彩。可以说，《将相和》的演出是他们在新的社会条件下，努力塑造新的舞台形象的一次成功的实践。

难忘的演出

太平京剧社后改名太平京剧团，于一九五二年又改名北京市京剧二团。有关文化领导部门往剧团里派去了辅导员，加强了对剧团的领导与管理。这时业务上仍然很红火，一派蒸蒸日上的景象。当时，除了日常营业演出外，还有时要去完成一些临时任务。如赴兰州参加天兰线通车的庆祝活动，然后又参加赴朝慰问团等。

一九五三年组成了以贺龙元帅为总团长的赴朝慰问团，其中一个分团的主要演员由谭富英、裘盛戎、言慧珠担任。此次赴朝之前，大家先来到沈阳集中，参加赴朝慰问演出前的培训。这时，谭富英忽然收到北京家里拍来的电报，得知父亲谭小培于日前病逝的噩耗。谭富英非常悲痛，只能暂时请假回京料理丧事。裘盛戎听到小培先生逝世的消息后，心里也很难过，同时他又怕谭富英这一走影响在朝鲜的演出，所以他特意叮嘱谭先生快去快回。谭富英表示一定由北京直接赶赴朝鲜，不会影响演出任务的完成。当慰问团到达朝鲜不久，谭富英果然风尘仆仆地赶到了。志愿军官兵听说谭富英克制丧父之痛积极赶到朝鲜参加演出，都很受感动，他们热情地拥抱谭富英，把谭富英举起来往上扔，表示对这位艺术家的热烈欢迎。那种场面使裘盛戎见了也受到感动，他一方面被志愿军指战员的革命英雄主义的精神所感动，另一方面也为志愿军同志对慰问团的无微不至的热情接待所感动。志愿军同志为他们烧了暖烘烘的热炕，给他们准备了可口的饭食，还给他们拿来了鸡蛋、苹果……裘盛戎心里想，这哪里是我们来慰问志愿军，简直成了志愿军在慰问我们。想到这些，他更决心要全力以赴地搞好演出，把高质量的京剧艺术奉献给这些最可爱的人。

在慰问演出活动中，谭富英演出了《空城计》等传统戏，裘盛戎也演出了《铡美案》等传统戏，但他们演得最多的还是谭富英、裘盛戎联合主演的新编剧目《将相和》。

演出在露天搭的舞台上进行。天气很冷，风也很大，在台上连甩水袖这类动作都受到风力的影响。成千上万的志愿军官兵就在寒风中排列整齐地席地而坐，他们不时对演出报以热烈的掌声。他们是那样的严肃，又是那样的热情；是那样的年轻活泼，又是那样的全神贯注；台下没有丝毫的喧闹之声，而对于台上每演到精彩之点却必定报以雷鸣般的掌声。裘盛戎从来没有看到过这么好的观众，从来没有看到过对于演员的劳动这么尊重和热情的观众。他从幕后向台下一看，那种景象感动得他心头一热，泪水为之盈眶。是啊，自然的环境虽然寒冷，但此时此地上台台下的

《将相和》剧照，谭富英饰蔺相如，裘盛戎饰廉颇人心却是火热的，这心中的火早已燃烧起来，把大自然的寒冷赶跑了。

请听，蔺相如在秦宫面对秦王要用武力抢夺和氏璧的念白：

慢、慢、慢呐！你们这虎狼之秦，列国皆知，大王今日此举，我是早已料就。再若逼迫，你来看呐！俺蔺相如拼着我这顶上人头不要，与此璧同碎这金柱之上矣！谭富英把这段白口念得何等理直气壮、刚劲有力，真是把蔺相如那种怒发冲冠的气势刻画得真实而生动。台下成千上万只手都在用力地拍击着，好像是在向那位古人的爱国行为表示敬意。

请看，蔺相如与秦王进行了又一次的唇枪舌剑的抗争，他不顾秦王以油鼎相威胁，从容地唱完“相如这里把话讲，列国使臣听端详，你我在此俱一

样，莫学相如无下场。我这里脱袍往前闯啊”以后，脱袍、甩纱帽、翻吊毛，直奔油鼎扑去，并被秦廷武上举起。他毫无惧色。此时，台下又响起了热烈的掌声，他们为蔺相如的大无畏精神鼓掌，也为谭富英优异的做派和功夫而鼓掌。

戏一场一场地演下去，当演到渑池赴会以后，廉颇与秦将白起开打的场面使得全场的热烈气氛又一次出现高潮。只见裘盛戎扮演的廉颇穿一身黑靠，手持大刀，在“急急风”的锣鼓声中，在八面耀武旗的引导下，威风凛凛地登场。顿时在台上呈现出一派铁马金戈的战斗气氛，全场看戏的战士也都一下子激动起来，好像自己也置身在一场古代战斗中似的。当廉颇以高屋建瓴之势，打退白起，大杀秦兵，然后在“四击头”的强烈节奏中，戳刀、背刀、推髯，借鉴关羽戏的表演，亮了一个“老爷相”时，人们的眼前由动而静，立时矗立起一尊古代忠勇战将的塑像。那席卷全场、震荡夜空的掌声似乎是在表示，让这壮美的形象在舞台上多停留一会儿吧。好让我们把这结晶着真、善、美的画面永远印在心里。

如果说《将相和》这出戏的前一半是着重表现赵国与秦国的外部矛盾的话，那么戏的后半部就转向了表现赵国将相之间的内部矛盾了。蔺相如被封力首相后，廉颇心中不服，就到街头去阻挡蔺相如的道路，蔺相如则以大局为重，克己让人，退避而去。谭富英在这段戏中演得端庄宁静，从容不迫，很有首相风度。裘盛戎则着意刻画廉颇气量狭小的表现和自恃功高不可一世的神气。他唱的那段〔西皮快板〕“蔺相如也不曾身经百战”在国内演出时受到内外行的一致赞赏，这次在朝鲜给志愿军演唱同样取得了很好的演出效果。他把“蔺相如也不曾身经百战，定名位我在后他反在先”这两句唱得很紧凑，唱第三句“似这等不平事气破肝胆”时，则从后半句起开始把速度稍稍放慢，为唱好下一句做铺垫，第四句是这段的重点句子：“俺要在长街之上把蔺相如羞辱一番”，他把前半句“俺要在长街之上”的速度稳稳地扳慢，而唱后半句“把蔺相如羞辱一番”时不仅把速度再催上去，而且嘴皮子用劲，最大限度地使这几个字突现出来，最后一句“人来与爷你们把路来断”则唱得干脆果断，把人物的行动与意图鲜明地传达出来。同时，裘盛戎那弘润中含苍劲的嗓音，流畅中呈现出明显起伏的演唱节奏，都给人以非常强烈的美感，因而这个唱段还没有唱完，全场已经爆发出又一阵震天动地的掌声。这掌声表明广大志愿军观众感受到了京剧特有的形式美，从中得到了审美的满足。

再往后的重点场子是廉颇悔悟。裘盛戎唱了由“导、碰、原”组成的成套唱腔，把人物愁烦不宁的心情刻画得很准确，同时也把廉颇老将家居时的那种既雄壮而又潇洒的风度也演出来了。那开氍上的巨大的一笔草书“虎”，那飘洒前胸的银须，配合上阔大的身段，凝重的台步，真是达到了每个动作都像是一幅古色古香的人物画的境界。当虞卿用言词打动了廉颇，使他愧悔交加，裘盛戎在这里唱了一段精彩的〔西皮二六〕：

廉颇闻言暗思忖，
良言打动梦中人。
我赵邦在列国称千乘，
将相不和难抗强秦。（转〔快板〕）
我好比井底之蛙多愚蠢，
不识大体狭隘胸襟。

老夫若不把错认，
怎见满朝文武臣。

他在这里采用了明快爽朗的西皮腔调，把廉颇认识错误的彻底，改正错误的坚决，性格的豪爽，心情的急迫都唱了出来。观众刚听完大段二黄唱腔，这里又改用西皮唱腔，也给人以相映成趣、耳目一新之感。

最后一场是负荆请罪。这一场演得简洁而有光彩，使整个戏在将相和好的感情极为真挚的气氛中结束。

志愿军观众长时间的鼓掌，向演员们表示感谢。演员谢幕后，还有一位志愿军负责同志登台讲话，他着重从《将相和》的思想意义上进行了分析，号召看戏的同志要从这出戏中领会其爱国主义和团结抗敌的主题思想；并再一次对谭富英、裘盛戎和全体演员表示衷心的感谢。

演员们在幕后卸装，那里寒风凛冽，条件较差。志愿军的战士们就一个挨一个地围成了一道人墙，为演员们遮挡冷风。演员们看到此情此景，人人都受到感动。裘盛戎一边洗脸换衣服，一边想：这些志愿军同志真是我们最可爱的人啊！今后我一定要演更多的新戏、好戏为人民服务，为工农兵服务。

启示

裘盛戎是一个戏路很宽的花脸演员。他不仅擅长演铜锤戏，有些架子花脸和武花脸的戏他也能演得很出色。然而，演传统戏时，演的不论是偏重于唱或者偏重于做的戏，他都感到即使要体现自己的艺术专长，也只能在前人的基础上适当发挥，而不可能真正满足自己对艺术创造的渴望，不可能把自己的艺术才华更充分地展示出来。这次排演新戏《将相和》的实践，使裘盛戎尝到了甜头，尝到了成功地创造一个新的角色形象的幸福感。他演的廉颇，成为京剧人物画廊中的一个闪烁着艺术光彩的性格鲜明的人物形象。同行的赞扬，观众的欢迎，尤其是这次在朝鲜演出中广大志愿军指战员的那热烈的掌声，都使裘盛戎既感到高兴，又感到深受鼓舞。这种高兴与他演一出《二进宫》受到欢迎时所体验到的那种高兴和荣誉感有所不同。他感到他演《二进宫》等老戏时，观众是在为他的嗓子和演技而鼓掌；而现在演《将相和》，观众就不仅仅为此而鼓掌，而是为他对整个人物形象的创造而鼓掌。这使他对增强了对创造新角色的信心，也大大增添了对编演新剧目和创造新角色的兴趣。

裘盛戎具有很高的艺术才华和很深的艺术潜力，在五十年代以前，他的艺术才能主要体现于演出传统戏，但从排演《将相和》开始，他的艺术才能的喷涌才找到了一个新的渠道，那就是排演新剧目，创造新角色，磨砺新技巧。从廉颇开始，裘盛戎为京剧舞台推出了《除三害》的周处、《赤桑镇》的包拯、《赤壁之战》的黄盖、《海瑞罢官》的徐阶、《赵氏孤儿》的魏绛、《林则徐》的林则徐、《官渡之战》的曹操、《杜鹃山》的乌豆等一系列新的人物形象。其艺术创新的幅度也随着时间的推移逐渐增大，从而为京剧艺术革新积累了大量的成功的宝贵经验。

在裘盛戎的艺术道路上，《将相和》的演出是个转折点。正是因为有了这个转折点，他才进入了一片更宽阔的艺术创造的天地；也正是因为有了这个转折点，他才取得了后来的一系列的艺术硕果。如果没有这个转折点，裘盛戎也许只能成为一个演技精良的名净，却不能在艺术创造的全部含义上成为一名真正名副其实的艺术家的。

裘盛戎在朝鲜演出繁忙，精神愉快。有一件使他喜出望外的事情，是在这里遇到了正在志愿军京剧团工作的弟子方荣翔。在异国的土地上不期而遇，师徒二人都格外激动。荣翔对师父和慰问团的其他同志问寒问暖，关心备至；裘盛戎则挤出时间给弟子传艺说戏，并观看了方荣翔演的戏。在朝鲜时，裘盛戎还有一个奇特的经历，那就是应志愿军同志的要求，与新凤霞同志同台演出了《秦香莲》一剧。新凤霞演前部秦香莲，用评剧形式演；裘盛戎扮演包拯演戏的后部，用京剧形式演。这也反映出大家对最可爱的人有求必应的一片赤诚之心。

第七章创造

雄心勃勃

北京京剧二团自从完成了赴朝慰问演出的任务以后，又回到了北京。由于这次任务完成得很圆满，受到了上级的表扬鼓励，而且大家在朝鲜期间深受广大志愿军官兵爱国主义和国际主义崇高精神的感染，所以这次回到北京后从主演到团里的每个同志的干劲更足了。当时尽管经常上演的一些诸如《打龙袍》、《武家坡》、《捉放曹》、《二进宫》等保留剧目也能上座儿，但是人们觉得还是应该沿着排演《将相和》的那条道继续走下去，多排一些新编剧目和经过整理改编的传统剧目才更符合社会与观众的需要。经过研究，团里决定排演《正气歌》和《除三害》这两个新戏。《正气歌》由谭富英演主角文天祥，《除三害》由裘盛戎演主角周处，由谭富英演另一个主角王濬。

裘盛戎在接受了扮演周处这个活儿以后，他的心情就像战士得到了一个新的战斗任务那样兴奋异常。在一段时间里，他几乎每时每刻都在想着周处这个人物，思考着怎么把这个新的角色形象塑造好。

一天，在裘盛戎的家里，他和他的琴师汪本贞谈起了《除三害》这出戏。

“本贞，团里要排《除三害》啦，我的周处，听说了吧？”裘盛戎对汪本贞提起了《除三害》。

“听说了。这出戏可是出老戏，我还听过高庆奎先生和郝寿臣先生合演的这出戏呐，当时贴的戏名可不叫《除三害》，叫《应天球》。”汪本贞也很有兴趣地说起了这出戏。

“我不光听过高、郝二位老先生的这出戏，还看过马（连良）先生与郝先生合演的这出戏呢。在科里的时候肖（长华）老说过，这出《应天球》是师爷名净叶中定的拿手戏，他是徽调和昆曲的底子，所以他的周处杀虎斩蛟都唱‘昆’的。要讲源远流长，这出戏也真够上源远流长了。”裘盛戎边说边回忆着。

“《除三害》这出戏里的老生有的本子叫王濬，有的本子叫时谦，咱们这回排这个戏是王濬还是时谦呢？”汪本贞问道。

“咱们这本子里点悟周处的那个老生叫王濬。这个戏的情节有不同的演法。我听翁（偶虹）先生说过，老年间共有三个本子，高、郝二老合演时的本子叫《应天球》，老生是王濬；还有一个本子叫《合欢图》，老生也叫王濬；再有一个本子叫《双瑞记》，老生就叫时谦了。《双瑞记》也是演周处射虎、斩蛟，改邪归正，可情节比较多。我记得是说，时谦的女儿长得很美，怕被人抓走祭祀孽蛟，时谦就故意说他的女儿长得怎么丑，丑得不能见人。周处有个朋友是个专门宰狗的屠户，他抓到了一条狗，这条狗原来是为大文学家陆机送信的一条义犬。周处的母亲一边不许他们杀掉这条狗，一边就用这条义犬教育周处，说是人要是不知义，连狗都不如。周处受到震动，闲逛到了一座庙里，正赶上时谦那个老头在庙里祷告呐，祈祷上天除去三害。这时周处才知道自己已被列在三害之内了，又受到了更大震动。他就去射虎斩蛟，自己也改恶向善。最后时谦把女儿许给了周处，入洞房的时候，一贯横眉立目的周处，心眼变好、脸上神气也跟着变了，变成美男子，时谦的丑女也现出美丽的真面目，双方都喜出望外，来个喜剧结局，皆大欢喜。你看热闹不热闹？”裘盛戎为汪本贞介绍了《双瑞记》的内容。

“热闹是热闹，就是有点乱，主线不突出了。”汪本贞评论道。

“主线突出不突出，咱们暂且不谈，说明老前辈们为了演好这出戏，从

本子到表演都下过不少的功夫啊！这回我演周处，也得好好琢磨琢磨。”裘盛戎把话题拉到了自己身上。

“二哥，你来周处这个角色好是好，可这是个架子花脸的活儿啊。”汪本贞提出了一个行当问题。

“世海也演了《除三害》，他是继承郝派的演法，又有发展，以架子化脸应工，可以说顺理成章。可是我要演，我就不按架子演，当然也不能按铜锤演。我想不受行当的限制，既要好好设计身段动作，又得好好设计唱腔；本贞，这就得靠你多帮忙啦！”裘盛戎说出自己关于行当问题的想法。

要演好周处这个人物，裘盛戎知道：难在唱、做并重，而这出戏的俏头也出在这个唱，做并重上。所以，他雄心勃勃地要“设计”出一些新的东西来。

他不是坏人

裘盛戎有个习惯，不论演哪出戏，先思考戏里的人物是个什么人，也就是先得弄清了人物的基本性格是善还是恶。他经常扮演的《铡美案》的包拯、《群英会》的黄盖等就是性格善良的正面人物；《打严嵩》的严嵩、《审潘洪》的潘洪等则是不折不扣的性格恶劣的反面人物；还有的人物思想性格比较复杂，需要进行细致的剖析，如《将相和》的廉颇属于犯了心胸狭隘错误的忠勇善良的老将，《李七长亭》的李七又属于正在向着改恶从善方向转化的江洋大盗。

那么对《除三害》的周处的基本性格应该怎么认识呢？裘盛戎反复思考了这个问题。周处仗恃武力，勒索钱财，飞扬跋扈，危害乡里，横行酗酒，与蛟虎同列，是个地痞恶棍式的人物，要说恶也够恶的了。然而，如果全面地看，他的思想性格又并不是漆黑一团，他是由于父亲早亡，幼而失教才陷入歧途的，他的作恶带有年少无知的盲目性。另外，在勒索钱财的同时，他还能仗义轻财，扶弱抑强。更重要的是，在认识到自己的错误及其严重性以后。他能幡然悔悟，用射虎斩蛟的英雄行为为民除害，向着光明之途勇敢地走下去。在周处的身上，邪气与正气并存，而随剧情发展，邪气得到克服，正气得到发扬。经过这样一番思考，裘盛戎在心里明确了；周处这个人虽然是三害之一，但他不是坏人。这就是裘盛戎给周处定的一个基调。他就要按照这个基调去设计，去创造，去表演了。

裘盛戎最先想到的是周处的“形”。

他知道，按老规矩周处是头戴硬罗帽，穿素蓝褶子，脱去褶子后里而穿的是紫箭衣。他觉得老扮相不能把周处这个人物的特点恰到好处地表现出来，所以他重新进行了设计。他曾对他的弟子钳韵宏说：

传统的周处戴大罗帽，我不想戴，为什么呢？一则是它在这里没有人物特征，山大王不也戴大罗帽吗！？而周处不是绿林好汉、江湖奇侠，他只是横行乡里的混混；二则是根据我的头形，戴大罗帽不一定抬人。

钳韵宏问老师，如果不戴大罗帽，戴什么呢？裘盛戎表示不想戴其他现成的盔头，要自创一顶新的盔头，他说：

我打算改一下这个盔头。咱们可以吸收（叶）盛章演徐良时戴的改良侠盔的特点。再吸收《龙潭鲍骆》中鲍自安的鸭尾巾的特点来设计。

结果，一顶新的“周处盔”终于设计出来了。这顶盔头是金胎的，上边横着四个金裹黑绦子的香蕉形装饰物，盔头上还装饰着错落排列的红色绒球，绒球前面沿着盔头口另饰以一排珠子，正中是一红色“火焰”，盔头后部则是三个往里弯曲的“香蕉”。这顶盔头给人一种热烈、轻便、美观、别致的感觉。是啊，在老戏的花脸角色中姚期、包拯、尉迟恭、窦尔敦、刘瑾、严嵩、张飞、马武……他们不是文臣武将，就是绿林好汉，他们各有各的盔头，但是周处这个人物与那些花脸角色几乎都不属于一个类型，既不相同，也不相近，所以要“借”一顶现成的盔头是很难戴得舒服、戴得妥贴的。裘盛戎自创周处盔，并非有意标新立异，为创新而创新，而是出于从人物出发这一现实主义创作原则的考虑。

盔头改了，身上穿的行头怎么办？穿一身素褶子，不能说不不对，但也不能说有多少表现力，显然也需重新设计。裘盛戎于是又为周处该穿什么衣服开动了脑筋。他先想让周处穿一身花褶子，满身小花，绣得漂漂亮亮的，但

一细想，又觉得不合适。怎么办呢？周处性格粗豪，如果让他穿一身绣有散散碎碎的小花的衣服，显然不够协调。他又想在褶子上绣大朵牡丹，再一想也觉得不妥贴，大朵牡丹虽然没有“碎”的感觉了，但是又显得太富贵气了，周处不是公子衙内，衣服太富贵气与其身份也不符合。想来想去，他想到了菊花。“对，就是它了！”他心中灵感一闪，一朵大大的菊花在他的眼前开放了，他欣喜地预感到周处“自己”的行头这回终于给他找到了。这是一件鹅黄底子上绣大朵菊花的褶子，那紫红色菊花加平金边，绣得花瓣盛开，呈现出一派蓬勃向上、俏皮而不轻浮的气息。

京剧是为象征性的体现留有广阔天地的艺术，而充分利用这种可能性来刻画人物形象，却不是每一个京剧艺术家都能得心应手地加以掌握的。裘盛戎把菊花与周处联系在一起，这不仅仅是为周处的服装找到一种适用的装饰图案而已，而实际上是为周处这个人物找到一种富于诗情画意的象征。是的，这的确是象征。菊花是周处心灵深处的纯洁本质的象征。周处济困扶危的品德与情感像盛开的菊花一样火热，周处的知耻与改过像菊花一样展露出污泥掩盖下的玉洁冰清的本质，周处的年幼无知、放荡不羁、走入歧途又像遭受风吹雨打的菊花那样令人怜惜与同情。裘盛戎以菊花作为周处其人的象征物，其中也渗透着艺术家

对这个自新浪子的一片挚爱之情。

菊花，它有娇丽的色彩，淡雅的香气，纯洁的气质，旺盛的生机。事实证明，裘盛戎所创造的周处的形象正是如同菊花那样富于情调，楚楚动人。而他在描绘这朵菊花的过程中，又下了哪些功夫呢？

走，看老虎去

裘盛戎在台上演戏是很讲究对角色内心的体验的，只要一上台他就努力以角色自居，而不是表面上虚张声势，内心里空空洞洞。一句话，他力求入戏深，对角色情感的体验是热的。而他在台下为创造角色形象而精心设计唱念和身段动作时，他却表现出超乎一般的冷，他冷静地思索，冷静地观察，冷静地推敲，冷静地设计。从古至今许多名演员的家里都设有等身大镜，以便自己朝着镜子做出种种身段时进行自我审视。那些唱花脸的演员甚至还要勾上脸谱、穿上行头对镜表演，脸上做出种种神气，以便确定应该怎么演。裘盛戎当然也不例外，也有时对着镜子琢磨自己的神气和身段。不过，与众不同的是他还有着自己独特的方式，那就是先反复地思考，哪句腔怎么唱，哪句白怎么念，哪个身段怎么使，哪个眼神怎么用，都先想出一个方案，然后他自己不去唱、不去做，而是让别人按照他想好的那个方案来表演，他自己则静坐一旁欣赏着、分析着、批评着，并做出更深一层的思考，提出进一步改进的想法。他的设计方案就以这种方式，一遍一遍地修改，直到他自己满意为止。上次排《将相和》时，他在家研究廉颇的戏，就用过这个办法。他这样做的好处是能够完全从一个观众的感受来加以检验，使自己的设计能够取得成功，能够得到观众的认同和欢迎，获得最大的保险系数。那种对镜自照的方式当然也是可以采用的，但因视角的差异与坐在台下的观众所看到的毕竟有所不同，所以其局限性也较大。

今天，裘盛戎正在屋里一遍又一遍地哼唱着周处砸窑那场的〔流水〕。他想：世海这段唱的是“江洋”辙，“堪笑尔等不自量，小鬼也敢惹金刚，周大爷到此间尔等把大话讲，说什么官府要钱粮……”唱得很带劲。自己要唱，在辙口上还是岔开为好，那就还按老的唱“发花”吧。他一边想，一边哼哼起这段经过修改的发花辙〔西皮流水〕板：

堪笑尔等双眼瞎，
错把金刚当菩萨。
你把那官府来看大，
大捧金银献与他。
某是私取尔不怕，
狗眼里面哪有咱。
与我装聋来作哑，
不纳金银空磨牙。
一时之怒我把这窑来打，

顷刻间一座一座几座窑儿被某俱打塌。

从今后尔等怕不怕，
前三天把银两你送到某家。

他哼唱着，觉得这段词写得不错，把周处的心理写出来了。怎么唱呢？一句一句“数”下来没意思，在节奏上一定得有变化，他从唱“一时之怒”起把速度放慢，“怒”字就按京音的本音唱成去声，使唱腔稳稳地一顿，从而带出慢的节奏，以表现周处在窑户面前洋洋得意的态度。同时，他又想，不能把周处向窑户示威的态度渲染过分，因为周处连官府也不放在眼里，小小窑户更不在话下，越唱得轻松一些，如猫戏鼠，越能体现周处横行乡里的

横劲，所以他把最后一句散板“前三天把银两你送到某家”用了一个下行渐低的腔，故意流露一种松松垮垮的味道。自己小声唱了两遍，觉得还可以，但小声唱与大声唱效果不一定相同，所以他还是有点不放心。刚巧这时，他的弟子夏韵龙来了。

“韵龙，你来得正好，我正琢磨周处的唱呐，你跑一趟，把你汪叔叔找来，咱们一块研究研究。”裘盛戎让韵龙去请琴师汪本贞。

夏韵龙去了不大工夫就把汪本贞请到了。汪本贞来到以后，习惯地拿出了胡琴，定了定弦，问裘盛戎要唱那段。

“我先不唱，韵龙，你把周处那段[流水]唱唱。”裘盛戎说着又给夏韵龙小声哼唱了几遍他想好的腔。夏韵龙也小声温习了一下，然后就上胡琴唱了起来。

这时裘盛戎微闭了眼睛专心致志地听着，咂摸着滋味。夏韵龙唱完以后，裘盛戎告诉弟子，在那儿把尺寸撤下来是对的，但是还得再把速度催上去，唱到“流水”的最后一句时再一次把速度唱慢，只有这样才能把这个唱段唱好。于是夏韵龙又唱了一遍，裘盛戎边听边点头。他肯定了自己给这段唱设计的唱腔。

“韵龙，你把这句散板唱完以后，周处的下场的身段也连下来走一遍。”裘盛戎又提出了新的要求。

夏韵龙遵照老师的命令，按照一般的花脸演法，转身下场。裘盛戎仍然专心致志地看着。

“不行，这个下场这么走，当然也可以，不过没演出周处的特点来。你再来一遍。这时周处穿的是箭衣，手里不是正拿着脱下来的开氅吗？就在他唱完[散板]以后，转过身的时候，你把开氅往肩膀上这么一甩，大大咧咧地下场。这样子周处的特点也许就能出来啦！”裘盛戎提出了自己的动作设计。

于是裘盛戎嘴里念着锣鼓点，看着夏韵龙按照自己的设计方案又走了一遍。

“好！”汪本贞看着看着不禁叫了一声好，他感到这个下场挺有特色，动作是那么简练，而把周处的气质又表现得那么生动，他不能不为盛戎的巧妙构思喝彩。

裘盛戎自己也觉得这个预想的方案是可行的，效果完全对头。这时他一高兴，让汪本贞操琴，自己把这段戏连唱带做地走了一遍。屋内的艺术氛围顿时变得浓郁起来，那弘润苍劲的嗓音，张弛有致又脆又帅的节奏，放荡不羁的神气以及洒脱别致的身段像是画家神奇的画笔，把周处这个特定人物描绘得活灵活现。

裘盛戎对周处的表演的设计与定型，就是这样在思考与实际检验中进行的。

裘盛戎觉得要演出一个新的周处来，要演出自己的风格特色来，关键是要找到周处的个性。他觉得把这个人物的个性处理成单纯的粗鲁是可以的，但也可以有另外的处理。他认为周处虽有粗鲁暴躁的一面，但同时也有委靡颓唐的一面，也就是他虽然走入歧途，横行乡里，而在其内心深处也有矛盾与苦恼，要不周处怎么到酒馆去喝闷酒呢？因此，他不仅要刻画周处的强横，同时也要适当地刻画他的颓唐。这样可使周处这个人物在气质上显得更加丰富，对他的改过自新也可提供更充分的内心依据。在酒楼一场，周处喝酒时

有两句唱：“今朝有酒今朝醉，哪管荆棘道路差。”裘盛戎在唱这两句时，用裘派特有的韵味来唱，唱出一种深透而略带悲凉无奈的意味，就很好地表现出周处对现状的不满，以及自知“道路差”而又无力自拔的苦闷。

周处与王濬“路遇”一场，是这出戏的重点场子，也是谭富英与裘盛戎同场表演的精彩一折。这两位主演共同研究，把这一场处理得层次分明，不温不火。在这一场中，谭以唱为主，裘以做为主，二人相辅相成，每次排练都配合得非常默契。这出戏的难点也是高潮，在于最后一场。在这一场中，周处已将猛虎、孽蛟除掉，但当他走到河边时却听到乡亲们正在为二害已除、周处已死而举杯庆贺，这使他受到深深的刺激，决定一死以谢天下，多亏王濬赶到给以鼓励，才又使他重新树立起生活的勇气。这时周处有一段唱，显然是全剧的一个主要唱段，也是全剧的一个总结，只有把这个唱段唱好了，才能使这出戏成为一个完整的艺术品。这段唱太重要了。然而，怎么唱呢？怎么表现周处此时此地的复杂的内心活动呢？这段唱的唱词是：

一席话说的我羞愧难尽，
蒙大人不加罪反赞不绝声。
众乡亲把酒河边来庆幸，
都道俺葬波涛命丧残生。
想到此我心中又悔又恨，
想到此一阵阵汗如雨淋。
恨只恨父早亡无人教训，
恨只恨每日里佯狂纵酒，敲诈百姓，打下了各行的常例银。
到如今名列三害，大罪在身，叫我是怎样为人？
想到此不容某不速觉猛省，
想到此我就该改过自新。
我这里再与大人来论，
俺周处要访名师改学好人。

这段唱怎么唱，裘盛戎想了很久也拿不定主意，于是他又与他的琴师汪本贞凑在一起共同商量起来。

“本贞，周处的这段唱，我用‘快板’唱一遍你听听。”裘盛戎小声地唱着，唱的时候他使用了节奏时紧时慢的唱法，听起来流畅悦耳。

“这段唱恐怕不能用西皮，〔西皮快板〕虽然也好听，也能要好，可是与周处这时的心情不大相合。”汪本贞直言相告。

“我也是这么想。这段唱说的都是周处心眼里的真心话，他又悔又恨，心情沉重，他要改过自新，态度也是严肃、庄重的。看来还得唱二黄。我再按〔二黄原板〕唱一遍。”裘盛戎又试验性地用〔二黄原板〕的板式小声唱了起来。

“你先暂停。”裘盛戎还没唱完，汪本贞就发表意见说，“这段这么长，用原板唱又显得太拖了，与周处内心的激动好像也有点不配。”

“快板太快，原板太慢，用西皮在调性上又不合适，哎呀……”裘盛戎感到有些为难，他点上一支烟吸着，半天没说话。忽然；他的眼睛一亮，似乎有所发现地接着说道：“看这样行不行，咱们来个两就合，在腔调上用沉郁含蓄的二黄，不用流畅奔放的西皮；在板式上用‘二六’——创一个〔二黄二六〕如何？”裘盛戎提出了自己的创见。

“高！您这个想法太好了。只要您能唱，我就能拉。”汪本贞是个聪明

人，凭着他的经验与才气，他知道这段〔二黄二六〕是准能搞得很精彩的。

“不过，还是有问题。周处不能张嘴就唱〔二黄二六〕，那样太愣，还得想点办法。”裘盛戎又提出了一个问题。

对于这个怎么开头的问题，他们想了几个方案，但都觉得不够理想。最后还是裘盛戎想了一个主意，解决了问题。原来在一九五二年举行第一届全国戏曲会演时，全国许多地方戏的优秀剧目纷纷集中到北京参加会演，这使裘盛戎大开眼界，看了不少好戏。其中著名川剧演员吴晓雷主演的川剧《五台会兄》，给他留下了很深的印象。那出川剧属于川剧中“胡琴戏”，唱的也是皮黄腔调，其中杨五郎有大段唱工：“眼望见金乌往西坠，雀鸟归林玉兔催。我祖籍赤州火塘内，父子八人把宋归……”在演唱时采用了先唱散板，然后自然上板的唱法。裘盛戎当时就觉得这个唱法挺别致，将来可以用在京剧里。于是，他把这个印象就小心翼翼地保存在自己的藏品丰富的记忆仓库中了。这时他忽然想到了这个唱法，不禁觉得很开心。

“有办法啦！”裘盛戎对汪本贞说，“咱们先唱四句〔二黄散板〕，表现周处感情上受到刺激，冷水浇头，心情沉重。唱到第四句‘都道俺葬波涛命丧残生’时，前半句还是‘散的’，后半句就上板转‘二六’，然后再由‘二六’转成‘原板’，最后一句唱‘散板’。”说完了，裘盛戎就一句一句地唱了起来，汪本贞拉着胡琴帮他找腔、找过门。

这样，一段在京剧历史上前所未见的散起散落的〔二黄二六〕板式的唱段，就在裘盛戎与汪本贞的共同切磋中诞生了。

在排戏时，虽有专职导演，但裘盛戎作为剧团的领导和主演，他对其他演员的戏也热心地给予指导。这次团里派武丑演员翟韵奎扮演《除三害》中的虎形。翟韵奎是个二十几岁的青年人，他对这个活儿不大感兴趣，觉得演个老虎没什么演头儿。裘盛戎知道要把这出戏演好，光主演演得好不行，还必须每个配角都演好，大家把劲拧成一股绳，把戏演成一棵菜，才能真正把戏演好。虎形要演得没精打采的，必定直接影响对周处这个角色的刻画。于是，他找到了翟韵奎。

“韵奎，今天有事吗？走，跟我上动物园看老虎去。”裘盛戎亲切地对翟韵奎打招呼。

跟着裘先生去逛公园，那还有不高兴的？翟韵奎一下子就来了兴趣。他兴致勃勃地随裘盛戎夫妇到了位于北京西郊的动物园。他们走进园中后，一边慢慢地散步，一边谈着天。

裘盛戎说：“韵奎，这次派你演虎形，你可别小看了这个活儿，这是个累活儿，要演好了还不容易哩。中国京剧院的《猎虎记》你看了吧？”那个老虎就演得好。今天你仔细看看老虎，然后好好研究研究虎形的身段，变变老的虎形的演法，咱们也准能演得好。”

翟韵奎说：“唉，我好好看看，您放心吧。”

裘盛戎又说：“咱们梨园行有句老话，装龙像龙，装虎像虎吆！不看，怎么能演得像呢？”

翟韵奎在动物园中认真观察了老虎的动作，诸如老虎怎么躺、怎么卧、怎么走路、怎么用舌头舔爪子、舔后腿，他都看得很仔细，并努力记在心里。不看不知道，一看翟韵奎就有了底。他感到老虎的有的动作如果变为舞台动作一定能增强虎形的真实感，他还感到原有的虎形程式动作有的应该加以修正。他这样一想，似乎一个比真老虎还要生动的老虎形象在他的眼前出现了。

他要演好虎形的情绪终于被鼓动了起来。

“怎么样，今天没白来吧？”裘盛戎一看翟韵奎越看越有兴趣，就知道问题已经解决，不觉自己心里也挺高兴，他接着说道：“走，咱们上饭馆吃饭去，我请客！”

后来演出时，翟韵奎穿一身用真虎皮缝制的虎形套子，先上个老虎的过场，通过种种舞蹈化的动作，把老虎演得生动而逼真，好像在舞台上卷起了一股震人心魄的雄风。接下来老虎与周处见面，周处终于战胜了这个气势汹汹的吊睛白额大虫，从而鲜明地显现出周处的勇毅不凡。

演成了保留剧目

经过创造性的精心设计和认真排练，裘盛戎与谭富英主演的《除三害》与观众见面了。这出戏不仅在北京演，还到上海、天津等地去演，所到之处都受到好评，从而使这出戏演成了一出保留剧目。后来，谭富英与裘盛戎于一九五五年七月参加中国民间艺术团到香港演出时，还把这个戏带到香港，也受到香港观众的欢迎。

谭富英扮演的王濬，声腔悦耳，风度高雅，塑造了一个循循善诱的忠厚长者的形象。在“路遇”一场，他把剧中最突出的一句唱词“他姓周名处字子隐（呐啊）”唱得响遏行云，举重若轻，韵味十足，他用滑音来唱“隐”这个上声字，更唱出了一种既有震聋发聩之势，又含亲切从容之情的意味。裘盛戎的周处给人留下唱做俱佳之感，他塑造的周处形象从造型到表演不但富有传统戏的美感，而且有一定程度的新颖性，又一次体现出裘盛戎独有的洒脱而醇厚、鲜明而含蓄的表演风格。周处成了裘盛戎塑造得最为成功的一系列角色形象当中的一个。由于演员阵容硬整，大家演出态度严肃认真，全剧的总体艺术效果也显得相当完整，显示出这个特定剧目所独有的明快、轻松、古朴、典雅的特色。人们好像不是在听一个古老的故事，而是在观赏一幅气韵生动的古画，在不知不觉间受到善与美的熏陶。

裘盛戎对周处这一艺术形象的塑造，不仅受到裘迷观众的喝彩，也受到内行的关注。许多位著名花脸演员都到剧场看戏，然后他们又欲罢不能地聚在一起议论起裘盛戎在这出戏中的表演来。人们自然而然地把袁世海所塑造的周处形象与裘盛戎所塑造的周处形象进行了对比。有的强调袁世海的表演生动抓人，有的看重裘盛戎的表演韵味深厚，有的主张他们二位各有千秋，难分轩轻。如果问裘盛戎演的周处与袁世海演的周处，到底谁演得更好一些？这就如同问谭富英与李少春之于《战太平》，周信芳与马连良之于《四进士》，金少山与郝寿臣之于《审七长亭》，虽然每个评论者都会因见仁见智之不同而各有所重，但是若要真正超然于艺术的排他性之上，求得一个真正公允的结论，则至少是个必须经过认真而深入的研究，才可能得出有说服力的结论的相当困难的问题。大概这也就是古人所说的“二难并”的现象吧。在中国京剧的净角领域，同时出现了裘盛戎、袁世海这两大名净，而他们在塑造廉颇、周处、窦尔敦、曹操等角色时，又出现了同是高水平的展现，又各具特色的现象，这堪称京剧兴旺发展时期的标志之一，也堪称一段梨园佳话。

俏也不争春

从太平京剧社时期到北京京剧二团时期，谭富英与裘盛戎团结合作排演了许多优秀的传统戏和新编戏。由于这个团不仅拥有谭富英、裘盛戎等全国一流水平的主演，而且拥有谭元寿、马长礼、慈少泉、李多奎、张洪祥、高宝贤、杨盛春、蒋元荣、翟韵奎等一大批富有艺术才能的各个行当的演员，从而成为一个艺术实力非常雄厚的京剧表演团体。同样，由马连良先生为领衔主演的建于一九五二年的马连良京剧团也是一个实力雄厚、享誉全国的京剧表演团体。在这个团里，除马连良以外，还有马富禄、马盛龙、周和桐、罗惠兰、马崇仁……许多知名演员。这两个团堪称旗鼓相当的京剧劲旅。到一九五五年时，把这两个剧团合为一个团的倡议提了出来。这是一个相当大胆的建议。请想想，马连良与谭富英都是四大须生之一，裘盛戎则是全国京剧净行的翘楚。论资格马谭的资格老一些，论时誉与号召力则三人都在同一水平线上。在旧时，把这样名气相当、实力相似的大演员聚到一块演一次大合作戏时，在一般情况下还难免要在戏码的安排、名次的先后等方面出现若干争议，每每令办事人感到头疼。这次要让这样的大演员长期地合作下去，这难道是可能的吗？

事实说明，在五十年代中期的社会条件下，在有关领导部门的倡导和协助下，马、谭、裘三大头牌合为一团的奇迹真地出现了。而裘盛戎正是努力促成这一奇迹出现的一个积极分子。他不辞辛劳地奔跑于马、谭之间，剧团上下之间，以及剧团与政府有关部门之间。他起着沟通思想，交流信息，积极促进的作用。尽管合团以后几位主演的工资收入较之合团以前都将有所降低，谭富英由团长降为副团长，裘盛戎由副团长变为第二副团长，然而他们最后都心甘情愿地同意合团，支持合团，一个共同目的把他们联合在了一起。这个共同目的就是为了更好地发展京剧艺术，为了更好地进行艺术的创造。

在一九五五年底，以马连良、谭富英、裘盛戎为三大主演的北京京剧团正式宣布成立，在北京天桥剧场举行了建团首场演出。在这场演出中马连良与谭富英合演了《十道本》，裘盛戎演出了《枣阳山》。紧接着三位主演又合演了《群英会·借东风》等剧。在一九五六年年底，以马、谭、裘为主演的北京京剧团又与以张君秋为团长的北京市京剧三团合并。在这次合团的酝酿过程中，裘盛戎再一次表现出高尚的不争名次的谦让精神。他向有关做组织工作的同志表示：“工资问题那您决定，就是少个三十、五十（元）的，我也要求比君秋少点，我得让他这块牌。”于是这次合团，裘盛戎由第二副团长又变成马、谭、张之后的第三副团长，工资也低于马、谭、张。有的人对裘盛戎为了促成合团表现出的一让再让精神不理解，认为他“太傻”，就提醒他说：“你有这么大实力，还……”裘盛戎则表示：“和马先生、谭先生比，我是个小辈，我理应排在他们后边。君秋挑班时间长，让他排在第三位比较合适。”结果，合团顺利实现。马、谭、张、裘四大主演首次合作演出在北京长安戏院举行，剧目为《龙凤呈祥》。此后，在一九六一年时，以赵燕侠为主演的燕鸣京剧团也并入北京京剧团，对此裘盛戎也表现了热情支持的态度。

北京京剧团的几大主演聚到一起后，排演了一系列珠联璧合的优秀剧目，如《群英会·借东风》，《龙凤呈祥》、《奏香莲》、《赵氏孤儿》、《官渡之战》、《海瑞罢官》、《状元媒》、《杜鹃山》等戏，可谓硕果累

累，卓有成效。

另外，他们在演出折子戏专场时，大家也不争戏码先后，而是互相垫戏，从而组成了一台又一台相映生辉的京剧专场。下面是北京京剧团四天演出的剧目单（以戏码先后为序），我们不妨浏览一下。

第一天：

《白良关》（裘盛戎）、《盗宗卷》（马连良）、《祭塔》（张君秋）、《定军山》（谭富英）；

第二天：

《南阳关》（谭富英）、《春秋配》（张君秋）、《锁五龙》（裘盛戎）、《淮河营》（马连良）；

第三天：

《雪杯圆》（马连良）、《御果园》（裘盛戎）、《卖马》（谭富英）、《玉堂春》（张君秋）；

第四天：

《女起解》（张君秋）、《碰碑》（谭富英）、《借赵云》（马连良）、《坐寨盗马》（裘盛戎）

这是一个多么丰富多彩的京剧传统剧目精品展啊！由开场戏到大轴每一出戏都是由全国第一流的表演艺术家来演，这种盛况即使不是独一无二的，也是在中国京剧演出史上极为罕见的；而这种状况就在本世纪五十年代中期的京剧舞台上出现了。这是京剧史上有光彩的一页。

当我们面对这种京剧史上动人的景观而赞叹不已时，我们更不能不为这些杰出的京剧艺术家互相谦让的崇高品德和一切为了京剧事业的敬业精神而受到感动。正如马连良所说的：“合在一起，是为了进一步提高京剧艺术水平，丰富上演剧目，多演戏，演好戏，更好地为人民服务。”

在几次合团过程中，裘盛戎一贯扮演了积极促进的角色，他不怕个人名利受些损失，却唯恐艺术合作的愿望实现不了。然而，这是他太傻的表现吗？用一句戏词说：“非也！”裘盛戎作为一个真正的艺术家，他的眼光永远盯在艺术上，他的眼光远大得很。他牺牲的只是眼前《锁五龙》剧照，裘盛戎饰单雄信的一点个人的名利，获取的却是千载难逢的艺术创造的良机。他所创造的廉颇、周处等闪光的艺术形象，不正是与谭富英精诚团结、努力合作的产物吗？他所创造的《赵氏孤儿》中的魏绛、《海瑞罢官》中的徐阶、《官渡之战》中的曹操、《清官册》中的潘洪等各尽其妙的角色形象，不正是与马连良等同台挥洒、互相激发而获得的艺术果实吗？没有与张君秋的合作，何来脍炙人口的艺术精品《秦香莲》？没有与赵燕侠的合作，现代戏《杜鹃山》的问世也不会那么顺利。事实雄辩地说明，裘盛戎不但不是什么“太傻”，而是聪明过人，他把个人的成就融于整个事业的发展之中。他在几大主演合作的问题上，穿针引线，积极奔走，终于得到了报偿，在北京京剧团所取得的艺术成果中就记载着他的远大眼光和光辉业绩。

“俏也不争春”，这是毛泽东诗词中的名句。我们不妨借用这句话来形容一下这位被有的同志亲切地称为“傻子团长”的艺术家——“俏”，这是舞台上的裘盛戎；“不争春”，这是舞台下的裘盛戎。

第八章双壁

他接了一个难活儿

一九五九年不是一个平常的年份。中华人民共和国已经整整十周岁了。在这十年间，我们伟大的祖国在中国共产党的领导下，面对内外重重困难，乘风破浪，奋勇前进，取得了多么巨大的进步啊！尤其是与十年前的形势对比来看，不论是在提高人民生活方面，还是在不断推进国家建设方面，这个十年从大局说的确是进步的十年，伟大的十年。因此，在庆祝新中国十周年诞辰的日子里，举国上下都有一种好好庆祝一番、掀起一个欢乐高潮的要求。

搞出一批新戏好戏来，向国庆十周年献厚礼，成了每个剧团义不容辞的责任。还是在一九五八年的时候，人们就开始为了献礼演出而着手准备了。越是拥有全国一流水平的表演艺术家的戏剧院团，这时的压力也越大。梅兰芳要排献礼剧目，周信芳也要排献礼剧目，中国京剧院的李少春、袁世海、杜近芳等都正在盛年，当然更是当仁不让，也一定会拿出他们的献礼剧目。集中了马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎等名家的北京京剧团怎么办？能不能拿出一个打得响、立得住、经得起舞台考验的好戏来，无形中成了一个政治热情与政治态度的问题，成了一个在艺术擂台上比武争胜的问题。所以这一仗只能打好，不能打坏。北京京剧团的领导和主演们都在考虑着拿什么剧目的问题，大家想这件事时有个共同的思路，那就是要通过排这出戏把本团的优势尽可能充分地体现出来。听说梅先生要排一出唱做并重的《穆桂英挂帅》，以梅先生炉火纯青的功力和博大精深的艺术水平，再加上精心排练，取得演出成功是十拿九稳的。周先生的献礼剧目是《义责王魁》，这类衰派老生戏正是他的强项，他把这出戏搞成精品可以说是势所必然。中国京剧院的李少春和袁世海要排翁偶虹的新作《响马传》，李、袁二家再加上中国京剧院的精兵强将，一定会把这出《响马传》演得有声有色，也是没有疑问的。那么，广大观众所瞩目的北京京剧团应该拿什么剧目呢？有人提出拿《赵氏孤儿》。其理由有三，一是这出戏在中国戏剧史上是一出名剧，分量很重，演这路戏与北京京剧团这样的全国性大团的实力正相适应；二是有老戏《搜孤救孤》做基础，又经过了重新编写，既不会丢掉老观众，又能争取新观众；三是戏大人多，便于“拴角儿”，能把多位优秀演员都聚到这一出戏里来，形成八仙庆寿，异彩纷呈。于是很快便定了下来，北京京剧团将演出《赵氏孤儿》，以此戏来为建国十周年献厚礼。

马少波同志在一篇回忆裘盛戎的文章中写道：“为了庆祝建国十周年，北京京剧团的马连良、谭富英、张君秋与裘盛戎合作，排演了《赵氏孤儿》。马连良饰程婴，谭富英饰赵盾，张君秋饰庄姬公主。最初裘盛戎扮演了屠岸贾。其他角色，如谭元寿的赵武等，都是一时上乘人选，阵容齐整。裘盛戎以饱满的政治热情投入了排练工作。”在这出戏中，程婴是第一号人物，戏也最多，由马先生来扮演是顺理成章的安排。在传统戏《搜孤救孤》中，只是表现程婴整个生活历程的一个片断，而在《赵氏孤儿》中却要由他精力旺盛的中年一直演到老态龙钟的晚年，时间跨度大，人物心态复杂多变，十分不好演。然而，这对于马先生来说，与其说是任务艰巨，倒不如说是正好得到了用武之地，如鱼得水，其乐无穷。赵盾这个角色对于谭先生来说是个新的课题，这位对艺术具有高度责任感的艺术家曾由于“闹朝扑犬”的表演心里“没谱儿”而感到忧心忡忡，但经过他的认真思考和广泛借鉴，终于战胜困难，最后也取得演出成功。剧中庄姬公主的戏不算太重，对于这个角色的

扮演者张君秋来说则颇有些绰绰有余之感了。相对来说，难度最大的要数裘盛戎。难在不对工，难在屠岸贾这个凶残横暴的奸臣与裘盛戎演得最为轻车熟路的那些忠臣、良将、绿林英杰等人物反差极大。以前裘盛戎虽然在老戏《搜孤救孤》中也曾成功地扮演过屠岸贾这个角色，不过在《赵氏孤儿》这个新戏中的屠岸贾在唱与做的分量上都大大超过了老戏。所以，扮演屠岸贾这个任务对于裘盛戎既是个重活儿，又是个难活儿。

这时，裘盛戎的心一下子就钻到这出戏里去了。

决心战胜挑战

就在裘盛戎领到了扮演屠岸贾这个任务的那天，他在家吃过晚饭后，没有像往常那样看报纸，而是点上一支纸烟，舒适地坐在沙发上任思绪的飞鸟围绕《赵氏孤儿》这个戏展翅飞舞。

他记起来了，还是在富连成坐科时，就听老师们讲述过有关《搜孤救孤》这出戏的掌故。原本这出戏是公孙杵臼的正戏，“同光十三绝”之一的卢胜奎，也就是卢台子，演这出戏最拿手。他演公孙杵臼，由谭鑫培配程婴。谭鑫培当时正在风华正茂的年龄，觉得戏太少，有劲使不上，就跟卢台子商量：公孙虽然要紧，可是程婴在戏里也挺要紧，所以我打算给程婴添上两段唱工，您看可以吗？卢台子说，那还有不行的，要加唱你就加吧。于是打谭鑫培起，加重了程婴的戏，唱也多了，身段也多了，随着谭鑫培的声音大振，一来二去的，程婴就变成主角，公孙反倒成配角了。裘盛戎想到这儿，一缕对谭鑫培前辈的敬佩之情油然而生。他想：这可真是戏在人唱啊，要不是谭鑫培，也许到现在程婴还是个里子老生的活儿哪。

他记起来了，在谭鑫培的鼎盛时期，由谭鑫培扮程婴，贾鸿林扮公孙杵臼，金秀山扮屠岸贾，那真称得上是“群英会”啊！听说谭、贾二位在白虎大堂一场，程婴奉命违心地拷打公孙杵臼的表演最为精彩，程婴每打一鞭，贾鸿林的公孙杵臼就摔一个屁股坐子，打三鞭他就摔三次，两人配合得严丝合缝，历来为内外行所称道。想到这里，更加强了他一贯的信念：要把戏唱好，光是主角好不行，必须大家都好，众人捧柴火焰高吆！要不怎么谭鑫培一定得让贾鸿林给他配戏呢？！

裘盛戎就这么边抽烟边思索着，不知什么时候夫人李玉英早给他端过来一杯茶，放在了沙发旁的小桌上，他也就随手端起了茶杯喝了一口。

他思绪的飞鸟由别人那儿一下子又飞到了自己身上。他想起了自己曾经陪著名余派女老生孟小冬演《搜孤救孤》的往事。那还是三十年代末，孟小冬拜余叔岩为师后，为了展露她的学习成绩，在北京演过两次《搜孤救孤》，当时屠岸贾一角就是约的自己。那两次演得挺圆满，自己的表演也给孟小冬留下了好的印象。后来，到了一九四七年，孟小冬在上海再演《搜孤救孤》这出戏时又约了自己。那真是一次精彩的演出啊。那次除了孟小冬演程婴，自己演屠岸贾外，由赵培鑫演公孙杵臼，魏莲芳演程妻，演出的盛况空前，许多外地观众专程赶到上海去看这出戏，听说卖飞票的价格高过原价的数倍之多。孟小冬的唱、念、身段真是没一样不好，那种既规矩同时又演得很帅的风格，对自己的表演也很有启发哪！真是日月如梭，不知不觉地那都是十年多以前的事了。如今又轮到自己演屠岸贾了，自己与这出戏和屠岸贾这个角色，还真是有点缘分儿啊！

在团里开会时，专门研究排《赵氏孤儿》的问题，有的同志在会上介绍了这出名剧的渊源，其中有的内容是裘盛戎闻所未闻，从而更引起了他对此戏的兴趣。原来这出戏是元代纪君祥根据《左传》、《国语》、《史记》等史书编写的，当时的戏名叫《赵氏孤儿大报仇》。到了明代，又有人在纪君祥原作的基础上写出了《八义记》。清代的地方戏就以元杂剧和明传奇的剧本为蓝本，又改写成了适合清代地方戏演出形式的《八义图》。而京剧的《搜孤救孤》则只是《八义图》中的一折。而且，由于这出戏写得十分悲壮，早在十八世纪就被介绍到了欧洲，陆续出现过英文、法文的多种译本。法国著

名文学家伏尔泰还会根据《赵氏孤儿》法译本编写了一部名为《中国孤儿》的悲剧，其他的一些外国作家还会就这出戏写出过其他作品。由此可见，这出《赵氏孤儿》可真是不简单哪，它真称得上是一出源远流长、影响广泛的好戏啊！知道了这些情况，裘盛戎要为这出世界名剧再现于舞台而尽心竭力的劲头更足了。

然而，屠岸贾这个角色显然是个架子花脸的活儿，与自己的本工铜锤大相径庭；现在演的又是出新戏，老戏《搜孤救孤》在情节的完整性上和戏幅上都不能与之同日而语。所以，裘盛戎想自己年轻时虽然演过屠岸贾这个角色，但原来的经验已远远不能满足新的需要；另外，屠岸贾是个凶残毒辣的地地道道的反面人物，这与自己所成功地创造的那些人物形象如包拯、姚期等相距十万八千里，现在要演好屠岸贾看来必须进行新的探索。一道道难题摆在了裘盛戎的面前，它们不但没有吓住裘盛戎，反而激发了他的艺术想象力和强烈的创造欲望。

不错，裘盛戎的确是一贯注重在艺术上要扬长避短，不过他同时也总是注重发挥艺术家的主观能动性，注重努力发掘艺术的潜能，以开拓进取的精神状态不断塑造新的艺术形象。实际上，就在裘盛戎成功地塑造姚期、窦尔敦、包拯、单雄信等人物形象的过程中，又何尝只是简单的扬长避短呢？其中不是也充满了由不适应到适应，把难点化为精彩之点的生动的艺术创造过程吗？裘盛戎意识到了这一点：越是与自己固有的戏路子差距较大，则越是对自己艺术水平和表演能力的一次带有挑战性的考验。对，这是个挑战。他决心战胜这个挑战：“我一定要演好屠岸贾，我也一定能演好屠岸贾！”

我不能挑肥拣瘦

就在北京京剧团做出排演《赵氏孤儿》的决定以后不久，裘盛戎特地约请执笔写京剧《赵氏孤儿》剧本的王雁同志到家里来做客。王雁来到后，他们的话题很快就转到了排《赵氏孤儿》这件正事上。

“盛戎同志，我本来以为您肯定不会同意接屠岸贾这个活儿。没想到您在团里开的那次会上非常痛快地就同意了。这对我这个写戏的也是个鼓舞啊！”王雁坦率地说出自己的想法。

“噢？你料我可能不接这个活儿，你是怎么想的？”裘盛戎颇感兴趣地对王雁问道。

“我想，您最拿手的那些戏，扮演的不是忠臣良将，也是草莽英雄，可这个屠岸贾却是个专横跋扈的奸佞……”王雁简略地谈出自己的想法。

“屠岸贾这个角色，我演是不大对工。可这是一出合作戏，是我和马先生、谭先生合作演出，他们都是我的前辈，在他们面前，我不能对角色挑肥拣瘦。”裘盛戎郑重而诚恳地说出了自己的心里话。其实，这时裘盛戎对演好屠岸贾这个角色还是充满了自信的，只不过他是个谦虚谨慎的人，他不想过早地表示必胜的信心，唯恐给人一种说大话的印象。

王雁听了裘盛戎的话，他对这位一向在团里不争地位、不争待遇、不争名次、不争角色的艺术家不禁肃然起敬。他接着与裘盛戎谈起了屠岸贾这个人物。

裘盛戎很有兴致地对王雁说：“照我的理解，演戏主要是演人物，演人物就要抓住人物形象的特点。比如我演姚期，就抓住了一个‘沉’字。沉，就是沉着，沉稳，深沉，要重如泰山。只有这样才适合这位开国老臣姚期的性格和身份。再比如我演窦尔敦，他是个草莽英雄，绿林好汉，占山为玉，无拘无束。我演他就抓住了一个‘放’字。放，就是开放，爽朗，不拘泥，放得开。那么扮演屠岸贾，应该抓住一个什么字呢？我根据这个人物专横跋扈、凶残狡诈的特点，准备抓住一个‘仰’字，就是仰脸扬头，趾高气扬，横行霸道，目空一切。”

“我觉得您说得太好了，对我这个作者也很有启发。屠岸贾的确是这么个人物。”王雁对裘盛戎的这种一下子就能抓住人物的本质特征的思维和善于以形传神的本事，真是感到由衷的佩服，所以他赶紧对裘盛戎这一形象构思表示赞同。

“这只是个初步的轮廓，有许多具体的东西，还需要慢慢设计。”裘盛戎笑着继续说下去，“就拿唱、念、做、打来说，不同的人物，要有不同的安排，有的人物侧重唱，像《二进宫》的徐彦昭；有的人物偏重做，像《霸王别姬》的项羽。屠岸贾这个人物，除去唱以外，我想必须通过做工、表情和念白来表现他的性格。这就需要给这个人物设计出能表现他的内心活动的一些身段。这种身段，既要能显出人物的性格，又要使观众感到美，有技巧。不能因为他是反面人物，就忘了使观众看了能过瘾。这次我想用翎子功。”裘盛戎在这里说出了他关于塑造反面人物形象的艺术观点，其中贯串着这位艺术家对于真与美的辩证关系的准确而有深度的思考，其意义远远超出了演好屠岸贾这一特定人物的范围。

裘盛戎本不是个健谈的人，但当他说起艺术上的事儿，他却有说不完的话。他接着谈了不少关于翎子功的想法，他不无感慨地说：“京剧演员盔头

上那两根翎子，并不是一般的装饰品，它跟纱帽翅，髯口、水袖、甩发一样，都是演员刻画人物性格，表达人物感情的工具。早年，老前辈徐小香是京剧小生，就擅长耍翎子，他能够叫盔头上那两根翎子，前后左右，自由转动，再运用掏、绕、涮、转、抖、衔、咬的技巧，让翎子把剧中人喜、怒、忧、思、悲、恐、惊等各种复杂的感情和情绪表现出来，堪称绝技。这种宝贵的技巧，到今天京剧界几乎已很少有人掌握和运用了。这是很可惜的。古老的地方剧种，像山西梆子、秦腔，还有个别演员能掌握这种技术，包括耍帽翅、耍髯口等等，京剧应该把它学过来，用到自己的表演中去。翎子功我们在科班里学戏时也练过，这些年很少用，也不熟练了。这次，我想恢复恢复，用几下，用在屠岸贾的表演上。”

“您想具体用哪些耍翎子的身段呢？”听得入了神的王雁不禁问道。

“初步考虑用这样几种，”裘盛戎接着说下去，“有单手掏双翎，双手交叉掏双翎，一手掏翎一手抖翎，用这个方法，来表现屠岸贾受到赵盾的斥责，怒火中烧，不便发作而又想发作的样子。”

经过大约一个月的排练，《赵氏孤儿》这样一出大戏终于立起来了。在排练过程中，裘盛戎与大家在一起认真切磋，反复演练，使排练工作进展得十分顺利。

一九五九年五月，北京京剧团的大型新编历史剧《赵氏孤儿》在北京与观众见面了，裘盛戎扮演了剧中的屠岸贾。观众在看戏时发现裘盛戎在塑造屠岸贾形象时有许多独出心裁的创造。老戏《搜孤救孤》中的屠岸贾勾十字门脸谱，其脸谱与司马师、夏侯渊的脸谱有些相象，而缺乏自己的特色，裘盛戎重新设计了一个新的脸谱。他在唱念与身段动作方面都有许多精彩的表现。当时，裘盛戎的弟子钊韵宏正在北京演戏，师徒见面时少不得谈起了《赵氏孤儿》这出新戏。钊韵宏很珍视这次直接向老师请教的机会，他首先请老师谈谈对屠岸贾的新脸谱的设计。

裘盛戎说：“去年，陕西秦腔来北京演出了《赵氏孤儿》，我发现秦腔中屠岸贾的脸谱很有特色，我参考了他们的画法，创造了一个新的屠岸贾脸谱。”他一边说，一边在自己脸上比划着，向韵宏讲授着他的新的画法。钊韵宏听着老师讲解的同时赶忙用笔在纸上画了下来。裘盛戎看他画的脸谱有画得不对的地方，又亲自做了修改。顿时，一张富于凶狠、残暴表情的脸的形象跃然纸上。

在表演方面裘盛戎对弟子说：“四十年代，我与孟小冬合演《搜孤救孤》，在屠岸贾让程婴打公孙杵臼时，唱四句〔摇板〕就有很强的艺术效果。现在，我不但保留了这四句唱，而且在屠岸贾摔死婴儿，杀死卜凤后，唱了一段〔流水〕，唱完‘晋国中我为尊任意而行’这最后一句，我用了个环视四周的眼神，表现屠岸贾目中无人，然后用左手掏双翎，右手执马鞭亮相，表现人物的骄横跋扈，得意洋洋。”

“过去，上海赵松樵先生演《白马坡》，在颜良杀死曹将后有个掏双翎的亮相，其他戏中不多见吧？”钊韵宏向老师请教着。

裘盛戎笑着答道：“（叶）盛兰在《群英会》中扮周瑜，也有掏双翎的动作。这个动作用在人物洋洋得意时最合适，这一点你要记住。”

裘盛戎怀着愉快的心情把他这次扮演屠岸贾的表演哪里用翎子功，哪里一足蹬椅亮相，哪里用个大转身，念哪句白口时要使炸音，哪句唱要怎么唱等等，一一向弟子做了讲解。钊韵宏则恭聆教诲，一一记下，他很感激老师

的谆谆教诲。裘盛戎之所以心情这么愉快，并乐于把自己扮演屠岸贾的演法传授给弟子，正是由于他的演出相当成功，得到了观众的好评，这也就是说他以前要演好屠岸贾的雄心终于在艺术实践中兑现了。他在自己的艺术道路上又赢得了一次新的挑战，取得了一个新的胜利。

后来，剧作家王雁同志曾在一篇文章中用如下的语言记述了裘盛戎这次扮演屠岸贾的演出效果，他写道：“他那出神入化的表演，把一个专横跋扈、阴险凶残的屠岸贾，演得有声有色，淋漓尽致，观看者无不赞叹惊服。”

在分配任务时，正如裘盛戎自己所说，他没有挑肥拣瘦；而在完成任务时，他却勇往直前，全力攻关，并终于取得使观众“赞叹惊服”的佳绩。裘盛戎作为一个演员具有崇高的职业道德，从此可见一斑。

又一件精品

北京京剧团的《赵氏孤儿》演出后，经过向专家和观众征求意见，又决定对剧本做进一步的修改。修改时的一个重点就是要加强正面人物的分量，具体说就是要把魏绛这个人物的形象塑造好。魏绛是最终诛灭屠岸贾，为赵氏复仇的关键人物，确实有必要把这个人物演得更好一些。于是在角色安排上又需做出变动。

在这段时间，马少波同志正好负责北京市“戏曲口”的工作。一天晚上，为了研究《赵氏孤儿》的剧本修改问题，马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎和李慕良，以及其他几位有关同志都来到了马少波家。大家一边吃夜宵，一边谈《赵氏孤儿》的修改问题。在谈话中，马少波与裘盛戎商量：现在戏的后半部需要加强，是否请他放弃屠岸贾这个角色，而改演者将魏绛。显然这不是一个小问题，对于裘盛戎这样的京剧名家来说，他对此更不能没有种种考虑，所以马少波在提出这个建议时，他对于裘盛戎能不能接受并没有十足的把握。因为他知道在塑造屠岸贾这个反面人物形象的过程中，裘盛戎已经付出了相当多的艺术劳动，而且演出实践证明，他也确实演得很生动。另外，即使魏绛作为一个忠良的形象与裘盛戎的戏路十分符合，但要演好魏绛，显然也不是一件轻而易举的事，裘盛戎肯不肯中途改弦易辙，把屠岸贾让出去，再重新打鼓另开张，再花一番功夫作魏绛这篇文章呢？马少波谈了这个问题后，他十分关注地看着裘盛戎，静静地等待着他的表态。这时，马连良等其他几位也都在关心地听着裘盛戎的回答。后来马少波同志在一篇回忆裘盛戎的文章中写道：

他用炯炯有神的大眼睛望了我一会儿，说：“您真了解我的长处！”就这样，再次排练时，他换演魏绛，对全剧说来，使（戏的）后半部分量增强了。当裘盛戎用炯炯有神的大眼睛望着马少波时，他想了许多：如果放弃演屠岸贾，自己前一段为了扮演这个人物所花的心血岂不是付诸东流吗？不了解情况的人会不会误认为自己来不了屠岸贾这个架子花脸的活儿而打了退堂鼓？再者说，魏绛这个角色的戏并不多，会不会落一个费力不讨好？如果魏绛的演出效果逊于屠岸贾，那样一来不反倒形成弄巧成拙了吗？不过，他又想：少波同志提的这个意见，是从整个戏的全局需要出发而提出的意见啊，我怎么能不同意呢，何况自己来屠岸贾这个活也的确演得不是那么轻松，如果改演魏绛，应该说还是有更大的优势，可望演出更好的效果来的。由此看来，少波同志的这个意见，不也正是体现了大家对自己的信任与理解吗？——于是，他终于表了态，同意换演新的角色。当然，也许在那很短的时间里，裘盛戎并不能如此仔细地盘算一番，而他的这些考虑又毕竟大致地融进了他望住马少波的眼神之中。

裘盛戎转而投入了对魏绛这一新的角色形象的塑造。在排练过程中，他发现演屠岸贾时虽然一会儿得使炸音，一会儿得掏翎子，吃累得很，然而却能演出色彩来，演出剧场效果来；演魏绛虽然在嗓子和体力方面要轻松些，却又显得没多少“俏头”，没有什么用武之地。个人少得几个彩声是小问题，不过，要是达不到加强戏的后半部的分量的目的就是大问题了。因此，裘盛戎又开始了一次新的深思细想。

裘盛戎知道戏里的俏头——也就是富于赏玩价值的精彩之点，并不能离开人物硬贴上去，而必须从剧情和人物的内心逻辑中生发出来。那么，魏绛

的戏是否还有表现得不够充分，有待加强的地方呢？只有找到这样的地方，才能搞出俏头来啊。他想来想去，终于发现了在“打婴”一节有文章可作。魏绛本来以为程婴是陷害赵氏满门的奸佞，是屠岸贾的党羽，所以一怒之下用皮鞭把程婴痛打了一顿。然而，程婴挨打以后，不但毫无反感，反而高兴地唱出“将军的皮鞭打得好，方知你是忠不是奸”的心声，并把他舍子救孤的往事尽情告知了魏绛。这时，魏绛才发现，被他痛打的程婴原来是位真正的大仁大义的贤者。于是他百感交集，愧悔、敬佩、感慨、振奋等多种感情一齐涌上心头。人物的感情已经浓烈到了极点，而原来的演出却对此一带而过，把一个安一段好唱的机会硬是给错过了。这真是打着灯笼也找不到的好契机啊！在这里如果不安一段唱，就如同在《将相和》里少了那段“廉颇做事无分寸”的〔二六〕、《白良关》中少了那段“这娃娃提起了梅秀英”的〔二黄散板〕，那岂不是坐失良机，太可惜了吗？于是，裘盛戎把这个新点子向名琴师（也是这个戏的唱腔设计者）李慕良提了出来。

“慕良，我想在打婴后给魏绛加段唱，你看好不好？”裘盛戎直截了当地提了出来。

李慕良没有立即回答，他一方面觉得裘盛戎的想法不无道理，一方面又觉得如果在这场戏给魏绛加唱，那么扮演程婴的马先生在台上怎么演呢？马先生会不会感到“干”得慌呢？如果让魏绛少唱几句还可以，要加一大段唱，马先生会不会同意？想到这儿，他对裘盛戎说道：“给魏绛加一大段唱，好是好，可是马先生那里……”

裘盛戎一听就明白了，他没等李慕良说完，就笑着说：“你放心，马先生从来不是保守的。你去问问他吧。”

李慕良看到裘盛戎一副胸有成竹的样子，信心也跟着增强了。他就专门去找马连良谈这个问题。

“先生，打婴那场戏，盛戎有点新的想法。”李慕良对他的老师马连良说。

“噢，他有什么新的想法？你快说说。”马连良对裘盛戎一向十分器重，所以对他的想法表示出浓厚的兴趣。

“他的想法，说起来也很简单，就是在打婴之后，他想给魏绛加一段唱，抒发一下魏绛的感情。您看……”李慕良说完后注意着马先生的《赵氏孤儿》剧照，裘盛戎饰魏绛反应。

马连良一听裘盛戎的这个想法，不仅没有不快之意，而且态度明朗地说：“这太好了！盛戎唱他的，我会配合做出相应的身段、表情，决不会僵在台上。而且，你告诉他，他把这段唱好，对我下一场的‘观画’是个很好的铺垫，这才是一台戏哟！”

就在得到了马连良的首肯后，裘盛戎又开始为魏绛的这段唱费脑子了。负责编剧的王雁很快写出了唱词，他是这样写的：

我魏绛闻此言如梦方醒，
却原来这内中还有隐情。
公孙兄为救孤丧了性命，
老程婴为救孤你舍了亲生。
似这样大义人理当尊敬，
反落得晋国上下留骂名。
到如今我却用皮鞭拷打、实实的老迈昏庸，

我不知真情呐。

裘盛戎认为这段词写得很好，把叙述与抒情结合得自然无痕，把魏绛的心理活动也写得很贴切。下一步的关键就是唱腔怎么设计了。裘盛戎在唱腔设计问题上，一向有他自己的真知灼见。他力主演员本人要亲自参加设计唱腔，他自己就是这样做的。他想在这段戏如让魏绛唱一段〔二黄原板〕，曲调容易显得平，与人物激动的心情不大合拍，如果唱一段〔西皮二六〕，又同《将相和》廉颇悔悟时所唱容易犯“重”，所以必须另辟蹊径。他想了许多板腔，都觉得不太贴切，都否定了。他沿着表现人物愧悔之情这条线索思考着。忽然灵机一动，他想到了《七擒孟获》那出戏，想到了在“孟获探月”一场戏中孟获唱的那段汉调唱腔“仰面朝天一声叹”。那段唱表现的是孟获的愧悔及其对诸葛亮的敬佩之情，与《赵氏孤儿》中魏绛的心态颇有相似之点；而且那种汉调的旋律相当动听，用在京剧中也显得既合拍又新颖。早年裘盛戎在上海初次看《七擒孟获》这个连台本戏时，就很喜欢孟获唱的这段汉调唱腔，那深沉恳切而又洒脱激越的旋律牢牢地印在了他的脑际。没想到正像那句俗话所说的“闲来置，忙时用”，那段汉调唱腔的旋律竟然在沉睡了多年以后又在他的脑子里响了起来。他惊喜地抓住了这一天外飞来般的神思，并与李慕良在一起精心设计唱腔，终于创造出了一段汉调唱腔的旋律与京剧二黄唱腔的旋律融合而成的〔汉调二黄〕唱腔。

经过修改的《赵氏孤儿》与观众见面了。这次裘盛戎扮演了魏绛，演出取得了成功。当魏绛知道自己打错了程婴以后，他无比激动地发出“这、这、这、这……哎呀！”的嗟叹声，紧接着在“撕边”接“脆头”的锣鼓声中起唱“我魏绛闻此言如梦方醒，却原来这内中还有隐情。……”这种演法恰好与古人所说的“嗟叹之不足故咏歌之”的规律相符合，使人物感情的激流既得到了痛快淋漓的抒发，而又抒发得极其自然，并无生硬突兀之感。又加上这段〔汉调二黄〕的旋律抒情性很强，从而使裘盛戎圆劲有味的演唱特色得到了相当充分的发挥。由于马连良与裘盛戎这两位艺术家互相映衬，互相激发，配合得十分融洽，因而使“打婴”这场戏成为《赵氏孤儿》全剧中最为精彩的场次之一。魏绛的形象从而成为裘派艺术的一件新的精品，魏绛的这段〔汉调二黄〕则成了京剧爱好者们纷纷传唱的“流行歌曲”。

在《赵氏孤儿》这出名剧中，裘盛戎先后成功地塑造了屠岸贾、魏绛这两个人物形象。从表演艺术的角度来看，《赵氏孤儿》剧照，马连良饰程婴，裘盛戎饰魏绛（刘玉茗摄影）⁰这两个形象可称双璧，它们说明裘盛戎艺术创造的锐气是何等充沛，表演的才华又是何等的卓越！也许有一天再演《赵氏孤儿》这出名剧时，将分别由两位裘派传人扮演屠岸贾和魏绛，那时我们就会发现在这两个人物形象身上恰好体现出裘派艺术风格的两个侧面，前者峭拔，后者弘润，而二者又都能给观众以美的享受。正因为是这样，如果我们把裘盛戎塑造的这两个艺术形象称为明亮的双子座，难道不是一个很好的比喻吗？

第九章 艺缘

周先生戏路真宽

在本书第二章记述了正在富连成科班学戏的少年裘盛戎曾经为了观摩周信芳的麒派戏而犯了班规，并因此挨了打。这件事在裘盛戎脑海中所留下的不愉快的印象很快地风流云散，不复存在；而麒派艺术特有的情调与韵味却从此像种子一样深深地埋进裘盛戎的心底，无论听到多少对麒派艺术有意贬低、奚落的言辞，都不能抹去麒派艺术在他心目中留下的美好的印象。

在任何一位有成就的艺术家的艺术风格形成过程中，往往会受到某些其他艺术家艺风艺道的影响，他们从别人那里汲取营养，滋养本体，从而在自己的艺术风格中或隐或显地留下那些艺术家的某些气韵风神。在对于裘派艺术的形成影响最大的几家几派中，周信芳先生及其麒派艺术占据着突出的位置，也可以说麒派艺术的某些精髓与技巧的融入是构成裘派艺术独特风貌的一个重要因素。

麒派艺术之所以能融进裘派艺术当中去，那当然与裘盛戎本人对麒艺具有诚挚的景仰之情与深刻的理解密不可分，同时与慧眼识人的周信芳对裘盛戎的器重与扶植，及其乐于与裘盛戎同台合作，从而为裘盛戎提供了深入把握麒派艺术的实践机会也密不可分。

周信芳比裘盛戎整整年长二十岁。艺术的缘分把这两位年龄相差悬殊的不同行当的杰出的京剧艺术家联系在一起，使他们结成了感情真挚的忘年交。据说周信芳有个特点，不肯轻易地赞扬人，然而在他文集中却把裘盛戎与梅兰芳同时加以赞扬，指出裘盛戎“突破了铜锤花脸重唱不重做、架子花脸重做不重唱的局限，唱做并重，才使他扮演的人物性格更加鲜明。”（见《周信芳文集》第377页）裘盛戎也曾多次在谈话与文章中公开表示，在他的表演艺术中有“麒老牌”的东西，麒派风格给了他很大影响。

是啊！“唱做并重”，这是一条在京剧舞台上有利于刻画人物的现实主义的艺术准则。没有唱做并重这一条，也就没有人物性格的真实性和鲜明性。周信芳以唱做并重论及裘盛戎的表演艺术，可谓扼要之谈。实际上，这个唱做并重的特点也正是麒派艺术的优势和长处。如果说“心有灵犀一点通”的话，那么这个“唱做并重”就是周信芳与裘盛戎的共识，也是他们惺惺相惜、交深谊厚的交汇点。

一提到裘盛戎与周信芳这个题目，人们就会感到有许多理论的内涵值得探讨，诸如京剧行当的相隔与相通、京剧京派与海派的特点与关系、京剧表演的韵味与节奏等等，然而还是让我们战胜这种理论的诱惑回到生活中来吧。

一九六一年的冬天，我国当时正处于经济困难时期，然而全国人民群众发扬革命乐观主义精神，团结奋斗，国家的形势是安定的，经济情况也在逐步好转，人们的情绪是蓬勃向上的。在五十年代末到六十年代初这个时期的京剧舞台上，也仍然在不断出新戏，出好戏。梅兰芳的《穆桂英挂帅》，周信芳的《义责王魁》、《海瑞上疏》，马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎的《赵氏孤儿》，马连良、谭富英、裘盛戎的《官渡之战》，马连良、裘盛戎的《海瑞罢官》，张君秋的《状元媒》等戏就都是在这几年中出现在舞台上的。梅兰芳先生于一九六一年病逝，这使人们深为震动和哀悼，同时也使人们对健在的老艺术家更加珍重。一九六一年十二月，文化部在北京举办“周信芳演剧生活六十年纪念活动”。首都文艺界隆重举行了纪念会，田汉同志

在会上以《向周信芳的战斗精神学习》为题致辞。周信芳本人以《五个十二年》为题讲了话。他在讲话中说：

剧种不是凭空产生的，以京剧来说，就是集昆剧、徽剧、汉剧、梆子之大成，而逐渐形成起来的。许多艺术流派也不是凭空而来的，只有一股水，不能成为大海。至于我个人，也是由于受汪桂芬、谭鑫培、孙菊仙、夏氏弟兄、潘月樵诸位前辈的熏陶、启发，又由于观摩学习了本剧种各个行当的长处，以及各兄弟剧种的长处，我才能取得这点微小成绩。

在解放前，“同行是冤家”，剧种、流派之间，往往门户之见很深；而现在，大家打破了门户之见，交流学习，取长补短，共同前进。

裘盛戎出席了这次隆重的纪念会，他对周信芳的讲话感触根深。在纪念活动期间，周信芳演出了《四进士》、《乌龙院》、《义责王魁》等戏，裘盛戎积极观摩，虚心学习。在观摩《义责王魁》那天，他还与马连良、谭富英、张君秋一起，在演出结束后登上舞台向周先生表示热烈的祝贺。他看到周信芳的表演更加精炼，炉火纯青，使他几天来一直沉浸在一片麒派艺术的氤氲气氛当中。

这一天几个徒弟和团里的几个青年演员到裘盛戎家来看望他，谈话自然而然地集中到周信芳先生和麒派戏上。大家知道裘盛戎与周信芳很有交情，就不约而同地引逗着他多谈对周信芳的印象，以广见闻。

裘盛戎怀着敬仰的语气说：“周先生的戏路真宽哪！你们光知道他演《追韩信》、《跑城》、《乌龙院》这些戏，实际上他演的戏可多啦！”

“听说周信芳先生还能演关公戏呢！”有个青年人插了一句。

“是啊。”裘盛戎接着说下去，“《华容道》、《单刀会》这些关戏他都演，还有自编自演的《文天祥》、《徽钦二帝》，这位老先生真是做到了文武昆乱不挡！”

“师父，您和周先生都合演过哪些戏呢？”一个徒弟向老师提问。

“我和周先生合演过的戏那也不少。在《连环套》里周先生演黄天霸，我演窦尔敦，在《乌龙院》里周先生演宋江，我演刘唐，在《群英会》里他演鲁肃，我演黄盖，也演过曹操，还合演过许多，还有一出戏你们可能想不到……”裘盛戎说到这儿，停了一下。

“哪出戏？请您告诉我们，也让我们长点见识。”青年们都希望裘盛戎多说点。

“哪出啊？——《二进宫》！你们没想到吧？周先生演杨波，我演徐彦昭。”裘盛戎看了看大家接着说道，“现在大家只知道周先生演一些偏重做工的戏，其实许多唱工戏他也演。”

“周先生演过《四郎探母》吗？”一个青年好奇地问。

“怎么没演过！我记得有一次他演的还是双出呢！前边演全部《黑驴告状》，他演范仲禹；后边演全部《四郎探母》，由‘坐宫，到‘回令’，他扮演杨四郎，一人顶到底。那才真是叫繁重啊。”裘盛戎一边说，一边回想着当年在上海时所看到过的周信芳的那些戏。

“您还看过周先生的哪些戏？”大家见裘盛戎越说越多，所以又抓紧追问了一句。

“还看过哪些……这么跟你们说吧，周先生不只唱这些大家都唱的戏，有些冷得没人动的戏他也能唱，像《取荥阳》、《剑峰山》、《忠孝全》这些戏他都演，《忠孝全》这出戏也叫《斩秦洪》，周先生就演的是秦洪。他

演过的戏是太多太多，一时简直说不完、也想不全的。”裘盛戎说的这些戏，有的年轻人连戏名也没听到过，所以他们越听越爱听。

“周先生不仅会得多，而且演得好。不管演的戏多么繁重，他总是唱得那么苍劲动听，在做工上连许多小地方他都做得很见功夫。”裘盛戎喝着徒弟端来的茶，接着说：“你们知道麒派最突出的一点是什么吗？”

“做工好。”……“唱得有味道。”……“戏路子宽。”“演得抓人。”——大家众说不一。

“要我看哪，麒派的最突出的地方就是演人物演得好，演谁像谁，各有其妙。他对许多老前辈的艺术经验的继承也好，他自己在艺术上的革新创造也好，他打破行当的界线，把不同行当的东西融合在一起也好，都是围绕着一个中心，就是演人物，就是刻画人物的特点。”裘盛戎说着说着，不知不觉地为麒派艺术做了个总结。这些年轻人都觉得裘盛戎说的很中肯，也很深入，在思想上得到不少启发。

“周先生还有个值得学习的地方，”裘盛戎又继续说，“那就是他爱动脑子，肯于刻苦钻研。你们听他在这回纪念会上的讲话，讲得多好：只有一股水，成不了大海。的确是这样啊，要想演好戏，就得广泛地学习，逮着谁学谁，也就是要把人家的好东西化成自己的。你们说对不对？”“师父，今天您给我们上的这一课太好了。您晚上还有戏，我们走啦！”人们向裘盛戎告辞。

“我不累，你们再坐会儿。”裘盛戎一贯好客，每当客人要走时，他总是热情地挽留。

“不啦，您快休息会儿吧。”人们告辞而去。

裘盛戎和几个青年聊了半天对麒派艺术的印象，使他的思绪不觉飞到了三十几年前和十几年前的上海，飞到了他当年饱饫麒派戏时的岁月。

他从周信芳身上看到了一条路

裘盛戎首先回忆起三十年代他出科后到上海时的情景。这时他再也不用为了看一场周信芳的戏而冒挨打的风险了，周信芳的移风社经常演出，随时都可以去观摩。这一点使裘盛戎感到很惬意。有时他与周信芳同台演出，自己的戏如果在前边，就在下场后留下来接着看周信芳的表演；有时他与周信芳不在同一个戏院演出，他在自己的戏演完后，就往往再赶到另一家戏院去看周信芳的戏。总之，周信芳的戏有着一种强大的吸引力，吸引着裘盛戎这个年方二十几岁的菊坛新秀。

《乌龙院》是周信芳经常上演的戏，也是裘盛戎最爱看的一出戏。尤其是周信芳纯粹用身段动作刻画人物内心活动的表演，演得既富于真实感，又富于节奏感，更是使裘盛戎百看不厌。如宋江发现自己的招文袋不见了，因袋中装有梁山晁盖写来的一封信，所以招文袋的丢失，立即给宋江的安全造成极大的威胁，使他不禁心急如焚。只见周信芳扮演的宋江在“乱锤”中出场，台步踉跄，抖须亮相，然后起“叫头”：“哎呀，且住！昨夜偶宿乌龙院中，失落了我的招文袋，内有黄金一锭，书信一封。想这黄金事小，书信乃是晁大哥所寄，若被旁人拾去倒也罢了，若被贱人拾去，我的性命休矣！这、这、这……不免回楼寻找。”下面一段表演就是一大段哑剧式的表演，完全靠动作把人物内心的活动刻画得非常清晰。宋江走到乌龙院门口，一脚将门踢开，急步登楼，上楼后先急切地四处寻找。一看衣架上和地面上都没有招文袋，则由动转为静，坐在椅子上自我镇定下来。然后再由静转为动，一面用手比划着，一面仔细地回忆刚才离去时的情景。在这里周信芳把离院的情景又虚拟地表演一番：揉揉眼睛表示醒来，然后走到衣架前面取招文袋、看信、掂袋，知道书信和黄金都在袋中，才用带子绕起招文袋的袋口。接着，做将招文袋顺手揣在衣襟里的动作，再用手拍上身，而身上并无招文袋，说明刚才并未将招文袋揣在衣襟里。然后又做将招文袋套在脖子上的身段，一看身上并没有招文袋，于是又否定了这第二个设想。这时两手一绕，表示回忆起当时的确是将招文袋用带子绕紧的，接着两手一摊，左右涮眼珠，然后虚拟地做持袋往腋下一挟的动作。配合这一挟的动作，是一记响亮的锣声。接着只见他又做出把衣裳搭在肩上，用双手拉门的动作，一、二、三，一用力，终于将门拉开，而在门被拉开的同时，因双臂一张，挟在腋下的招文袋自然落在地上。这表明宋江已确认招文袋落在屋内的地面上无疑。接着，他又在“乱锤”声中抖水袖，低头在地面上寻找招文袋。最后才翻袖背手看正在装睡的阎惜姣，知道招文袋已不可能自行找到，只有问阎惜姣了，所以才开口念“大姐醒来”，结束了这段哑剧式表演。

裘盛戎不止一次地看这段戏，琢磨这段戏，既看周信芳在表演中如何处理动作的快与慢、轻与重、动与静、大与小的关系，也看他如何运用手势、台步、眼神、水袖、髯口等种种技巧外化人物的心理。他越看越爱，越看越感到这是一种很高明的演技。他感到周先生的表演好就好在把身段动作的含义交代得那么清楚，而且做到了手眼相随，全身的各个部位的动作配合得那么和谐，动作的节奏感和可看性又是那么强。裘盛戎意识到这种高明的做工才是唱与念的有力的补充，是使整个表演完整而生动的重要组成部分。他在心中暗道，我也要把这样的做工融到花脸戏中去。后来裘盛戎在演《铡美案》、《将相和》等剧时都着意安排了这种哑剧式的表演段落，而且也像麒派戏那

样有着鲜明的层次感和节奏感，这些可以说与他当年对麒派做工的反复观摩和由衷喜爱是有一定关系的。

周信芳在《乌龙院》这出戏的表演中，演到宋江要杀死阎惜姣时，他运用了浑身颤抖和“呵呵”冷笑的演法，把人物恼怒至极的心态刻画得非常显豁。对此，裘盛戎也反复观赏，留下深刻印象，他知道这种画龙点睛式的手法是相当宝贵的。后来，在裘盛戎对《姚期》一剧进行创造性的精加工时，他就把周信芳在《乌龙院》剧中的表演手法适当地吸收到自己的表演中来，使之成为塑造姚期形象的神来之笔。裘盛戎曾经对他的弟子钳韵宏明确地谈论过这一点，他说：

周先生的《乌龙院》这个戏太好了，特别是杀阎惜姣之前，他演的宋江不是对阎惜姣大喊大叫，而是浑身哆嗦，面向阎惜姣嘿嘿地冷笑。这就把一个老实人被逼无奈铤而走险的心情全部表达出来了。这几声冷笑让人听了身上起鸡皮疙瘩，观众全明白，宋江的乐不是好乐，他要杀人了！裘盛戎就是这样在观摩中思考，在思考中实践。他在表现姚期怒责姚刚时，也运用了这种“浑身哆嗦”、“嘿嘿冷笑”的做工，成功地借鉴了周信芳的演法。而他之所以能把麒派的精华融入自己的表演中去，而且用得那么自然无痕，显然与他对麒派艺术观摩得非常细致、理解得非常深刻是分不开的。

在三十年代，裘盛戎与周信芳先生的接触和对麒派戏的大量观摩，不仅使他开了眼界，得到许多宝贵的可资借鉴的艺术资料，而且更重要的是使他从周信芳身上看到了一条路，一条宽阔的艺术创造之路。当时裘盛戎嗓音失润，似乎前途有些暗淡。再加上当时他的生活困窘，地位低微，所以不免心意彷徨，时时有一种失落感萦绕在心头。但是，这时他想到了周信芳，想到了周信芳的麒派：“周先生的嗓音那么《芦花荡》剧照，裘盛戎饰张飞沙哑，对于一个老生演员来说，显然很吃亏，可是，他灰心了吗？后退了吗？没有哇！他不但没有灰心丧气，而且百倍地下苦功，练习出了一种独一无二的味道。他的唱腔、劲头、韵味和他的这条嗓子融为一体，人们不但不觉得他的嗓子难听，反而觉得他的嗓音有特色、有味道了。这不是明摆着的事实吗？我为什么不能也走他这条路呢！即便嗓子多么‘冲’（读去声），如果一个劲儿卖嗓，那又有什么出息呢？反过来，即便嗓子差一些，只要功夫到家，不是照样可以闯出一条成功之路吗？对，我得闯一条路，找一种适合自己的唱法和演法，练出一种自己特有的立音来。另外，周先生做工那么好，可是他在唱念上也不放松，而是下了功夫，要不怎么他的不少唱段都能广泛流传呢？唱念做打，他是全面发展，这一点也是好经验。我也得这么干，唱与做决不能单打一，以后再唱《草桥关》、《铡美案》这路铜锤唱工戏时，我也得注意做工，往细致里找。让观众不光爱听我的唱，还爱看我的表演。在唱念上，我要加紧练习自己特有的立音；在做工上，我也得有自己的绝活。”裘盛戎这么一想，他觉得眼前亮了，心里也宽了，一句话，他看到了前途的光明和希望，而且他坚信只要自己沿着这条寻找自我、全面发展的路走下去，他是能取得成功的。他想：“周先生就在前面，他成功了，我也一定能够成功。”

周信芳爱才。裘盛戎为了偷着出来听他的戏，在科班里挨过打，周对此早有耳闻。这些年来又看到裘盛戎在舞台上的表现，他知道这个唱花脸的后起之秀正在把唱做兼优作为努力追求的目标，而且通过舞台实践不仅唱得有

个性，在做工上也渐趋精到了。周信芳还模模糊糊地感到，在自己的艺术风格与裘盛戎在台上所显露出来的美感之间，好像是存在着一种相通之处。另外，他又看到裘盛戎这样一个不可多得的人才在实际生活中并没有得到他应有的艺术地位，不论搭什么班，一直都是处在比较次要的地位，因而很难尽展其才。于是，这位被上海观众亲切地称为“麒老牌”的周信芳先生就产生了一种以自己的名望对裘盛戎给予扶植的想法。他的这个想法和愿望越来越强烈，到了一九四七年，他就正式邀请裘盛戎与他长期合作演出。裘盛戎对周信芳心仪已久，这次周信芳居然郑重地邀请他合作，自然正中心怀，他当然就爽快地接受了邀请。头天打炮戏的戏码就安排让裘盛戎以其拿手戏全部《连环套》作为大轴，其中“拜山”一折由周信芳扮演黄天霸，周信芳还在前面垫一出《乌龙院》。明眼人一看便知，这是周信芳先生有意扶植裘盛戎，有意提高裘盛戎的知名度和艺术地位。以前裘盛戎也总是应邀与走红的名演员同台演出，诸如陪金少山唱《白良关》的小黑啊、陪李少春唱《打金砖》的姚期啊等等，他却从来没有像这次这样风光过。演出的那天晚上，他抱一只波斯猫出现在上海黄金戏院的后台，一派意态从容的风度。他坐下来精心地勾画窦尔敦的花三块瓦脸谱。后台里充盈着一派和乐融融的气氛，人们都为麒老牌爱才、识才、用才的气魄所折服，也在为裘盛戎经过十几年的奋斗和经历了一些坎坷以后，终于有了今天这样的出头之日而替他欢欣鼓舞。这次裘盛戎的表演果然不负众望，堪称唱做兼优，尤其是他与周信芳合演的“拜山”一折，更是演得异常精彩。广大观众从裘盛戎的表演中，不仅感到他的演技精湛，而更主要的是人们惊喜地感受到了一种新的美，一种裘盛戎式的美感。他不是肤浅地刻画角色的粗犷，而是把粗犷上升为豪放；他也不追求单纯的高声大噪，单纯的雄强刚健，而是以富于变化的刚柔相济之美来表现角色内心世界的丰富性；在嗓音的运用上，他不崇尚一味甜美明亮的音色，而是有意识地展现一种弘润而沉雄的声音之美，在润泽中有苍劲，在细腻中含浑厚，从而把甜美升华为壮美，使唱念的境界显得深邃高远。

也许裘盛戎的艺术风格在他与周信芳合作演出这个时期，还远没有五十年代、六十年代时那样成熟圆美，但也已规模初具，令人不能不拍案称奇了。这次与周先生的合作演出，可以说是裘盛戎在独立挑班以前的艺术生活中的一个高峰。

这些往事怎么能不使裘盛戎对周信芳先生及其麒派艺术怀有深深的感情呢？又怎能不使他为即将在北京的舞台上与周先生再一次同台合演而感到激动不已呢？

合演《打严嵩》

《打严嵩》是一出以念白和做工为主的戏，戏幅不长，但两个剧中人邹应龙和严嵩的扮演者都需要全面的艺术功力，要演好并不容易。在周信芳来京演出期间，与裘盛戎合演了这个戏。观众看了他们合演的这出戏，确有“宁咬仙桃一口”的感觉，这是因为两位艺术家的精良演技都在一个高层次上得到了纵情尽意的发挥。与十几年前周、裘二位在上海合演这出戏相比，演得更自然、更精粹了。周信芳扮演邹应龙，演唱了大段〔西皮流水〕“忽听万岁宣应龙……”展现出麒派流水的特色：节奏鲜明，重点突出，松弛自然，如叙如说，使观众听得十分过瘾。裘盛戎扮演严嵩，出场时短短的几句唱便把裘派的稳健而不呆板，细腻而不琐碎，以及含蓄有味的特色展露出来。戏演到最后一场，也是最精彩的一场，两位艺术家配合得十分紧凑，把戏的舞台效果推向高潮，全剧在观众的热烈掌声中结束。裘盛戎重温了与周信芳先生同场演戏中在角色神情上互相频频“过电”（即情感的交流和互相激发）的愉快。周信芳为很久没遇到过这么好的“严嵩”而倍感心情舒畅。他还实际感受到了裘盛戎演戏的火候与当年相比也变得那么老到，几乎和自己完全站到了同一个水平线上了。在演完戏卸妆时，周信芳对这次裘盛戎热情地给自己配戏表示了感谢。

“盛戎同志，这次让你辛苦啦！”周信芳说。

“周先生，您怎么还跟我客气！这次陪您演戏，正是我向您学习的好机会。”裘盛戎诚恳地对周信芳说。“你总是那么谦虚。咱们多年没同台演戏了，可配合得却很好，我觉得今天演得挺痛快，还是得谢谢足下啊！”周信芳高兴地说着。

“我得谢您。您的戏足，一下子就把我带到戏里去了。”裘盛戎还是以诚恳的语气谈着自己的感受。

“恐怕这还是双方的事，你要没有火候，我怎么带动也是带不起来的哟！”周信芳说的也是他的真实感受。说到这儿，这两位艺术家不禁相视而笑。

后来，曾经有一位戏曲评论家请裘盛戎谈谈与周信芳同台演《打严嵩》的感受。裘盛戎是这样说的：“《打严嵩》是周先生的代表作之一，过去我在上海与周先生长期同台，多次陪他演过这个戏。彼此都很熟悉，熟能生巧么，所以我感到我们在台上配合得很默契。再加上周先生的表演很讲究真实感，节奏强，很领神，也给劲儿，陪他唱这个戏，他能马上把我带进戏里去，所以演起来很对心气。”

为了配合此次“周信芳演剧生活六十年纪念活动”，裘盛戎还在报纸上发表了题为《戏路渊博——与周信芳同台演出有感》的文章，他在文章中叙述了周信芳不仅会戏多，而且演得好以后，写道：“若不是具备深厚的功底和广泛继承前辈艺人的表演经验，和他不断革新的独创精神，又怎么能做到这样宽广精深的地步。”他还在文章中明确地表示周信芳“那醇厚、老练、细腻的现实主义表演风格和刻苦钻研的精神，给我很大影响。”

说起麒派艺术对裘盛戎的影响，大致可以从两方面来看。一方面是把周信芳在某些戏中的演法融化到裘盛戎自己的戏中去，如《姚期》对《乌龙院》的借鉴就属于这个方面。再如裘盛戎在《牧虎关》一剧中饰高旺，头场演高旺到庄外游玩，原来演时高旺念完一段白口以后，在小锣伴奏下往家走，小

锣“台、台……”个没完，显得舞台气氛又冷又不自然；于是裘盛戎就借鉴了周信芳演《四进士》的宋士杰时，因状子未递上一边念着白口、一边往家走的演法，也让高旺改为边念边走，白口念完了也走到家了，从而改进了舞台演出效果。裘盛戎对周信芳的表演艺术的这类借鉴的例子是很多的。然而，周信芳对裘盛戎的另一方面的影响也许是更为重要、意义更为深远的，那就是把程式化的表演与实际生活更好地结合起来，使京剧表演显示出更生动也更丰富的艺术真实感的光彩。一句话，不是躺在固有的艺术程式上吃老本，而是向生活学习，从生活中提炼出富于艺术表现力的成分，并充实到表演中去。如一九六〇年裘盛戎与马连良、谭富英等一起排演了新戏《官渡之战》，还与马连良、李多奎等排演了新戏《海瑞罢官》，裘盛戎在这两出戏中分别扮演曹操、徐阶。而在他塑造这两个角色形象时，便着力采用现实主义艺术方法，加强了表演中的真实感的比重，从而使表演更有生活气息而不落窠臼。如在《官渡之战》中曹操头场见许悠（马连良饰）时，只曹操在这一场中的笑声即有五六次之多，包括假意的冷笑、示威的豪笑、讽刺的哂笑、轻蔑的讪笑等，而每个笑声都因人物情感的不同而有不同的调门、不同的音量、不同的音色、不同的节奏，显示了实际生活中笑的千姿百态，从而与传统戏中经常使用的“大笑”、“三笑”等程式相比，不仅笑得很见功夫，而且笑出了浓郁的生活气息，强化了表演的真实感。而每当人们在裘盛戎的表演中感受到强烈的真实感时，就往往联想到周信芳的麒派艺术，发现了二者的内在联系。

这次裘盛戎与周信芳合演《打严嵩》，是对周信芳演剧生活六十年的纪念，同时也是裘盛戎在几十年间从热烈地欣赏麒派艺术到创造性地借鉴麒派艺术，并积累了成功的艺术经验的一个纪念，也是在京剧界打破门户之见团结合作的一个象征。

裘盛戎与周信芳以艺结缘，堪称一段梨园佳话。裘盛戎善学麒派艺术并化而用之的经验，对于京剧的后来人充满了启迪的意义。

第十章 绝唱

有朋自远方来

一九六二年的春天比往年显得更加生机勃勃。国家经济困难的形势已有好转，在文艺界更有一股温和的春风在人们的心头吹拂。在广州召开了全国科学工作、戏剧创作方面的会议，周恩来总理亲赴广州发表了《论知识分子问题》的重要讲话。这对于调动文艺工作者的积极性，真正沿着“百花齐放、百家争鸣”的方针发展文艺和繁荣舞台艺术起到了推动作用。裘盛戎所在的北京京剧团的工作，也搞得更加活跃。这时北京京剧团与武汉市京剧团搞了一次带有艺术交流性质的演出活动，即由武汉的高盛麟带一个演出小组到北京与北京京剧团合作演出，同时北京的张君秋也相应地带一个演出小组到武汉与武汉市京剧团合作演出，两位全国知名的京剧表演艺术家走马换将，易地登台，这一演出活动一下子就成了京剧观众关注的热点。高盛麟这次进京演出引起了轰动，原因是他从富连成科班出科以后，长期在江南演出，并在上海、武汉定居，几十年间很少在北京演出，所以他这次重新与北京观众见面，显得格外难得和珍贵。

据周笑先先生在一篇文章中的记述，高盛麟及其演出小组的成员是在汉口大智门火车站登车北上的，车外的景色是白雪皑皑、春寒料峭，寒冷的空气仍然笼罩着大地，而火车车厢里高盛麟正满面春风地与大家谈笑着，春天的气息在他的心头比在自然界更加浓郁。他似乎已经看到了北京的父老乡亲、同行师友对自己热情期待的目光，他也意识到了这次演出几乎可以肯定会成为自己几十年艺术生涯中最为辉煌的一章。想到这些，他的心情怎么能不兴奋呢？还有一件事情使高盛麟特别感到惬意，那就是这次到北京又可与他在科班时的同科同学、出科后的挚友和艺术上的亲密的合作者裘盛戎见面了，他热切地期待着与裘盛戎再次合作演出他们的拿手戏全部《连环套》。

《连环套》剧中窦尔敦这一草莽英雄是裘盛戎一生中所塑造的最为精彩的角色形象之一。像齐白石画虾最妙，徐悲鸿画马最绝，王羲之的字以“兰亭序”最佳那样，在裘盛戎的几十年的艺术生涯中，由于他功夫全面，戏路宽广，虽演过数不清的剧目和角色，而其中演得最为成功的则有两出戏，那就是《姚期》和《连环套》。如果说裘盛戎扮演的姚期是他塑造铜锤花脸角色的高峰，那么他扮演的《连环套》的窦尔敦就是他塑造的架子花脸角色的高峰。裘派的姚期与窦尔敦这两个不同的艺术形象，如同两棵顶天立地的朱漆大柱，它们高大雄伟，把裘派艺术的宫殿装饰得格外华美壮观。

高盛麟是前辈著名老生演员、高派艺术创始者高庆奎先生的儿子，是富连成科班盛字科的高材生，是受到京剧观众普遍喜爱的杰出的京剧武生演员。裘盛戎与高盛麟一净一生，行当不同，但他们的经历却极为相似：同是名父之子，同在科班接受正规而严格的戏曲表演艺术的教育，又同样成长为蜚声全国的京剧名家；所以裘盛戎与高盛麟之间友谊很深。裘盛戎把这次能在北京欢迎盛麟，并与他合作演出《连环套》，视为自己的一件乐事。

在去火车站迎接高盛麟的路上，裘盛戎不禁回忆起当年在科班里的往事。一天晚上，在后台，自己扮好了戏正在平心静气地候场，忽然听到肖长华先生与盛文师兄在研究下一步说什么戏的事。

“我琢磨着过几天给盛戎他们说《连环套》，您看可以吗？”这是盛文师兄向肖先生请示的声音。

“《连环套》这出戏可是个重头戏啊，不论身上还是嘴里都不是轻而易举

举就能学会的，你看现在就给他们说这出难啃的戏，有把握吗？”肖先生不放心地问道。

“我看行！这次我打算先让盛戎排窦尔敦，盛麟的黄天霸，让马盛雄演梁九公、林盛竹演巴永泰……把这出戏排出来一公演，我想看戏的也一定欢迎。”孙盛文说出了具体的想法。

“好哇，那你就安排吧……”肖先生终于同意了。

这可是个真正的喜讯啊。自己从小最爱看的戏就有这出《连环套》，最想学、最想演的角色就是窦尔敦，这个愿望终于就要实现了。当时自己装扮整齐就要出场，只能把欣喜之情暂藏心底，只有到了第二天吃午饭时才把这个喜讯一吐为快地告诉了同窗好友袁世海。他想起那时由盛文师兄给自己说窦尔敦的戏，而由王喜秀师兄说黄天霸的戏。盛文师兄真是一字一腔、一招一式认真地教，自己也是全力以赴地努力学，由说戏到排戏进行得十分顺利。记得那次排《连环套》，世海没轮上演窦尔敦，只演了一个四朝官之一的角色，还很引起他的一番情绪波动呢。不过他并没有因此而消极，而是仔细地观摩盛文师兄给自己说戏，暗下功夫，也居然学会了窦尔敦的表演。后来有一次在广和楼演《连环套》，自己的嗓子突然哑得一字不出，还是世海替演的呢。而自己在科里和出科后，与盛麟合演《连环套》的次数真是太多了，每次都受到观众的热烈欢迎。观众越欢迎，自己与盛麟对于演这出戏也就越有兴趣。这些往事，这些一个又一个的关联着《连环套》的镜头飞快地从裘盛戎的脑际掠过。

裘盛戎与马连良、张君秋等一起在北京站欢迎高盛麟一行的到来。见面后，大家都很高兴，犹如至亲好友的团聚。

“好哇！盛麟，你来得正好，让我们能看到杨派戏了。”马先生首先向高盛麟表示热诚欢迎。

“三叔，您太夸奖啦，这次是文化部交给我的一个光荣任务，来北京演出。其实，我没有什么玩艺儿可交流的，恐怕要辜负大家一片好意呀！”高盛麟笑着谦虚地说。

“老二，你就别谦虚啦，你这次来北京，甭担心，准能一炮打响！”裘盛戎的语气中洋溢着由衷的喜悦之情。

大家步出车站后，纷纷寒暄道别，而由裘盛戎陪同高盛麟一行乘车去下榻的远东饭店。

为了使高盛麟在北京的演出取得圆满成功，裘盛戎忙前跑后，不遗余力。高盛麟首场演出时，他亲到后台照顾；首场演出结束后谢幕时，他登台表示祝贺；召开高盛麟表演艺术座谈会时，他积极参加，热情发言，对于高盛麟的杨派武生表演艺术给予充分的肯定与赞扬；高盛麟演出《长坂坡》时，他不计较名位，满腔热情地配演曹操一角，以自己的精湛表演为这出《长坂坡》增添光彩；他更不辞辛劳地每晚到剧场观摩高盛麟的演出，《挑滑车》、《走麦城》、《铁笼山》……他几乎每场必到，有时找不到座位，他就站在剧场里最后面的走道上贴着墙根看，还不时发出赞叹：“老二这个戏真不赖！”“这份《铁笼山》现在上哪儿找去！”在这次高盛麟在京演出期间，裘盛戎还在报纸上发表文章，向北京观众推荐高盛麟这位阔别京华几十春的名武生的表演艺术。他的文章既是对高盛麟表演艺术的介绍与评论，其中也反映了裘盛戎本人的艺术眼光，因而这篇文章对于我们研究裘盛戎的表演艺术也有

一定价值，故在这里做些摘引。裘盛戎在文章中这样写道：

三月的北京，冰河开化，树草萌芽，一片春天景象呈现眼前。在这使人精神焕发的季节里，武汉市京剧团、北京市京剧团以高盛麟、张君秋二位同志为首的演出小组，相互走马换将，分别到武汉、北京巡回演出。这样就使北京的京剧舞台呈现出新的气象。

高盛麟同志是已故名须生高庆奎的次子，是富连成四科学生，坐科时由王连平先生开蒙，出科后，又受到前辈著名武生杨小楼的指教。盛麟同志天赋条件好，工底扎实，肯于苦钻，又经过多年的舞台生活，有着较好的艺术修养，特别是解放后，他在艺术上更是突飞猛进。

高盛麟同志和我是师兄弟，又是长年合作的“老搭档”，久别重逢，更有感慨。过去，盛麟同志常以“文武双出”为特长，这次来京主要以武戏为主。头一天就以《挑滑车》和首都观众见面。不论作为演员的我或作为观众的我来说，对他的演出都非常满意。年近五十的人在舞台上演出这样武功繁重的戏，从始至终一气贯通，真是不易。从表演舞蹈上看，他绝不浪费自己的气力，而是像俗话所说的“力气使在刀刃上”。他那深奥的靠功，看了使人赞叹不已，靠旗、飘带任意抖摆；上身、脚下、腰里运用自如。开打利索，动作交代得清清楚楚。走“圆场”时，身不动，膀不摇，真有独特风格，耐人寻味。

从高盛麟同志的演出，我们看到他是真正做到了“人演戏”，而不是“戏演人”。他将自己掌握的技艺紧密结合剧中人物的思想感情，不温不火地表现出来，所以才能够从起霸到挑车都紧紧地吸引住观众。

（见《北京晚报》一九六二年三月十四日第三版）有朋自远方来，不亦乐乎！在高盛麟此次来北京演出的日子里，裘盛戎沉浸在友谊和艺术交流的氛围里，每天过得都很开心。

你真心学，我就真心教

裘盛戎的心里高兴是高兴，然而也不是没有压力。尤其是他与高盛麟合演全部《连环套》的广告在报上一登出来，在京剧观众中立即引起了轰动效应。之所以如此，原因大致有三个：第一，裘盛戎与高盛麟一是继金少山之后的京剧净角的又一里程碑式的人物，一是杨小楼的杨派艺术的优秀传人，他们二位的合作当然称得上是真正的黄金搭档了；第二，这出《连环套》在新中国成立后很少演出，在一九六二年春天的政治气候下，这出戏得以露演，也就格外引人关注；第三，这不是一次一般性的业务演出，而是带有艺术交流、示范展演的性质，演员肯定会全力以赴地“卯上”，因而就更使观众觉得这是一场千载难逢的演出了。所以，演出虽然安排在位于北京西郊的展览馆剧场进行，对于习惯于在“吉祥”、“长安”、“大众”、“人民”等市区的剧场看戏的京剧观众来说颇有不便，但还是早早地就在剧场前排起一字长蛇大阵，戏迷们无不争先恐后地为买到一张戏票而不惜付出大量的时间和精力。结果，几千张戏票一售而光。这一切怎能不使裘盛戎既兴奋，又有些不安呢？他必须拿出真正精粹的玩艺儿来奉献给观众啊！他想，自己虽然演了三十年的窦尔敦了，而且与许多名武生诸如孙毓堃、刘宗杨、李万春、黄元庆、谭元寿……都合演过这出戏，真是演得滚瓜烂熟、熟而又熟了，然而自己刻画窦尔敦的表演真的已经好的到头了吗？不，决不能这样想。熟练不等于完美，过分熟练有时还会导致懈怠，导致自满，导致下滑。观众越是欢迎，自己越要冷静；观众越是肯定自己的长处、宽容自己的不足，自己越要精益求精，从严要求啊！然而，在这离演出还有几天的时间里，怎样才能使自己演的窦尔敦来一个更上一层楼呢？真是虚心则心灵。裘盛戎想到这儿忽然灵机一动，想到了侯（喜瑞）老。盛麟首场演《挑滑车》那天，梨园界的老少三辈，侯喜瑞、马连良、谭富英、茹富兰、叶盛章、叶盛兰、孙盛文、谭元寿、夏韵龙等等纷纷来到后台向高盛麟问候致意，当时盛麟还对侯喜瑞先生说：“侯先生，您看我哪些地方不对，您就给我说说吧！”是啊，侯老最拿手的戏，一是《战宛城》的曹操，再就是这出《连环套》的窦尔敦。自己的表演风格虽然不同于侯派，但是如果侯老肯给自己再说说这出《连环套》，使自己有所借鉴，一定会使戏有新的进展。对，拜访侯老去，登门请教！

裘盛戎不是个空想家，他想到了就去做。至于他的声誉与艺术正如日中天，而侯喜瑞先生却早已息影舞台，而且在侯先生的事业最辉煌的时期也没有自将一军地挑过班，另外他演的《连环套》在观众中的影响与侯先生比也已有过之无不及，那么现在反而去向侯先生请教，是否对他的名气有损？——他则完全不去考虑。他对于虚名看得比较淡薄，而对于艺术的真东西却看得比金子还贵重。于是，裘盛戎叩响了侯老的门环。

侯喜瑞先生住在崇文门外大街手帕胡同，那是一所纯北京式的四合院型的砖瓦房，青砖灰瓦的房舍严整朴素，四四方方的一个大院子。方砖漫地，显得宽阔宁静，院中一角有一株古槐，这棵槐树生得枝叶茂密，在院子里投下一大片树阴。树下有一小片花池子，长着一些杂花绿草，把这个古色古香的院落点缀得富有生气。裘盛戎来到后，被让到正房与侯老相见。屋中正面摆着条案，条案前是一张八仙桌，桌子两旁是两把太师椅。侯老当时正坐在椅子上戴着老花镜看书，一见盛戎来了，放下书起身表示欢迎。裘盛戎赶紧

快走两步，用手搀住侯老，请侯老落座。

“二叔，您好哇！”由于当初裘桂仙先生与侯老曾经同台合作，友情很深，他们原是弟兄相称，所以裘盛戎一直尊称侯老“二叔”。

“我好。快请坐！”侯老看到盛戎来了，着实挺高兴，忙让家人给裘盛戎倒茶。

“盛麟演《挑滑车》那天我在剧场见到您，您的精神还是那么好，我们大家都很高兴啊。”裘盛戎提到了几天前的情景。

“我今年七十一岁，年过古稀啦，你们看我精神还不错，一是我每天还练练功，活动活动腰腿；二是活得清闲，没你们那么累、那么忙啊。”侯老说话的时候两目炯炯有神，瘦健的脸上显得神采奕奕。他停了一下又接着说：“是啊，你那么忙，今天怎么有时间到我这儿来？是有什么事吧？”

“二叔，我还得跟您学《连环套》。”裘盛戎开门见山地说明了来意。

“什么？”侯老有点不相信自己的耳朵，所以又叮问了一句。

“过几天我同盛麟要演《连环套》了。今几个我特意到您府上来，跟您学《连环套》，求您给我说说窦尔敦的戏……”裘盛戎又一次说明了来意。

“哎呀，你现在都红到这份儿上啦，这出《连环套》也都演了没数回啦，怎么还用跟我学啊？！”侯老一边说，一边看了一眼盛戎，那意思是判断一下：他说的是客气话，还是说的真实的想法。

“二叔，您还不了解我吗？我从小就爱看您的戏，钦佩您的艺术。我现在的这出《连环套》就学了不少您的演法，可是这些年没有机会当面向您请教，所以我学得还不到家，还得好好向您学这出戏。”裘盛戎诚恳地说。

“你真心学？”侯老有点激动了。

“我真心学！”裘盛戎的语气也更加恭谨。

“好！”侯老不禁提高了调门、拉长了声，兴奋地说出了这个“好”字，并以铿锵的语调说道：“你真心学，我就真心教！”

这时，侯喜瑞当即把身上的一件衬绒夹袄脱去，上身穿着一件白布中式小褂，外罩一件毛背心，精神抖擞地开始给裘盛戎说戏。侯老在半个多世纪的艺术生涯中，他为了演好窦尔敦付出过多少心血啊。别忘了他曾与一代宗师杨小楼先生合演过这出戏，那可不是闹着玩的事，那真是一丝一毫也不能粗心大意，要不怎么能与杨老板演得那么严丝合缝，深得杨老板和观众们的好评呢？翁偶虹曾经用“矫若雄鹰，绚如彩凤”这八个字来评论侯喜瑞塑造的窦尔敦形象，他写道：“……（侯喜瑞）身手矫然起落，动转得真像一只灿烂的凤凰，绚丽多彩，而亮相静止时，又真像一只矫健的雄鹰，威棱横溢。”

（见《翁偶虹戏曲论文集》第367页）这时侯喜瑞便把他扮演窦尔敦的演法，哪里应该圆、哪里应该方，哪个身段大、哪个身段小，劲头怎么使，眼神怎么用，身段与念白如何配合，窦尔敦与黄天霸两个角色的表演怎么才能咬得紧等等艺术的奥秘无不向盛戎竭诚相告，并边说边做，加以示范。裘盛戎则一点就透，举一反三，如获瑰宝，大受教益。侯老说的都是“节骨眼儿”，裘盛戎学到的也都是侯老说戏中的精华。高级的学生遇到了高级的老师，裘盛戎心里欣喜异常，如饮佳酿仙露；大师级的老师遇到了大师级的学生，侯喜瑞的心中格外感到舒畅，如同喜获知音。

说完了戏，在中国京剧发展史上都占有重要地位的这两位名净重新坐了下来，边喝茶边交谈。

侯老说：“我听人说过，咱们戏里的窦尔敦是康熙年间的人，他本名叫

窦尔东，是河北献县人。这个窦尔东有一身好武艺，惯使双刀，骑一匹烈马，专门干仗义行侠、除暴安良的事。官府制不了他，就把他的老母扣作人质。窦尔东是个孝子，为了救母亲，这才自投罗网。最后还是被官府杀害了。他不愧是个绿林好汉啊！”

裘盛戎接着说道：“我上场时，心里就想，我就是他，我就是这个顶天立地的英雄。二叔，您看我这么想没错吧？”

侯老答道：“窦尔敦比那个真人窦尔东更了不起，当然是个顶天立地的英雄。你想啊，他竟敢把皇上的御马盗出来了，这可不是个小事啊！现在哪个博物馆丢了张名人字画都会引起震动，何况他盗的是御马啊，这不是直接向皇帝挑战吗？咱们演这个角色，就得喜爱他，敬佩他，带着这个心气去演，自然就能把他演好了。”

裘盛戎听得入神，轻轻地说：“是。”

侯老又接着说：“我的老师黄（润甫）三先生不仅把他演这出戏的演法传给了我，而且告诉我窦尔敦是位近世大侠，演出的时候要把他演美了。演窦尔敦和演《下河东》的欧阳芳可不能一样，演欧阳芳要把他的恶劣奸诈演出来，听戏的骂他的人越多，咱们的心里越高兴，演窦尔敦就要把他的光明磊落演出来，要演得让听戏的喜欢他。黄先生的这些遗训，给我的印象太深了，我今天又传达给你，供你参考吧。”

裘盛戎说：“您说到根儿上去了，您这么一说，我觉着对窦尔敦这个角色看得更清楚了。”

裘盛戎离开侯家时，他心里有一种不虚此行、满载而归的感觉，要演好展览馆的这场《连环套》的信心从而更足了。“艺无止境”是个在梨园界无人不知、无人不晓的真理，几乎成了大家的口头禅，然而能真正按照艺无止境这个规律来严格要求自己的人却不是很多，尤其是那些功成名就的名演员还肯于虚怀若谷地向人请教的就更是凤毛麟角了。裘盛戎登门拜访侯老堪称艺坛佳话，此举的意义恐怕远远超出了演好一出戏的范围，而是雄辩地表明裘盛戎这位真正的艺术家的确不同凡响，的确是心如蓝天那样的纯净而宽广啊！

人间能得几回闻

说《连环套》的窦尔敦是个架子花脸的角色，其实并不太确切，戏中窦尔敦既要唱大段〔西皮〕唱腔，又要唱那么多段〔二黄散板〕，在唱工上没有相当的功力是顶不来的，同时又有那么多繁重的舞蹈身段和念白，因而，严格地说这是一个铜锤、架子“两门抱”的角色。这个人物是对演员演技水平的一个试金石。过去有不少著名花脸演员对于演这个人物，几乎不是演得好坏的问题，而是根本不敢问津，足见演这个人物难度之大。同时，观众之所以对观赏裘盛戎与高盛麟合演这出戏特别热衷，也正是由于大家知道只有这出戏才能使裘盛戎的声与形、文与武、唱与念等多方面的造诣得到充分的展示，因而非看不可。

高盛麟在北京的这次演出，依次在北京工人俱乐部、人民剧场和广和戏院进行，上演了他的拿手戏《挑滑车》、《英雄义》、《走麦城》、《长坂坡》、《洗浮山》、《铁笼山》、《艳阳楼》等戏，而此次演出的高潮则是他与裘盛戎合演的《连环套》。

裘盛戎、高盛麟合演全部《连环套》在展览馆剧场演出。那天晚上场内气氛极其热烈，台上一丝不苟，台下全神贯注，不时响起热烈的掌声。

就在四喽兵、四头目在台上分班立定，大头目贺天龙念过“寨主排山，你我两厢伺候！”全场气氛顿时紧张起来，三千多观众的眼睛同时集中到上场门，唯恐错过看裘盛戎出场亮相的镜头。当铿锵激越的“四击头”响起的时候，只见裘盛戎左手抓着水袖，从容地出场了。这时一个头戴扎中加大额子，上插雉鸡翎，身着蟒袍玉带，足穿三寸厚底靴，蓝脸红须的窦尔敦威风凛凛地出现在观众面前。裘盛戎个头儿较矮，而且他走出场时并不特意昂首挺胸，似乎还多少有点弓着腿往前迈步。就在大家微微感到眼前的这个窦尔敦的形象略有不足之际，只见裘盛戎紧紧扣住“四击头”的最后的、也是最响亮的一击——“仓”，猛地来了一个长身亮相，“一下子长出半尺多！”

（叶盛长先生语）这样就使观众看到的窦尔敦的形象变得高大起来，紧接着配合上他远望的眼神和大幅度的抖袖、撕髯的身段，一种粗豪奔放的气度便油然而生。从此观众的目光再也离不开这位绿林英雄的一举一动了。他走到台口正中唱〔点绛唇〕，然后左、右两望，转身入座。接着是念定场诗和报名。报名时，他把“某”字念得短促而干脆，以引起注意，“姓窦名尔敦”则念得清晰而不用力，下面的“人称”二字更念得低沉凝重，“铁罗汉哪”的“铁”字以摇曳回旋的调子来念，只有到了念“罗汉哪”三个音时才以直冲霄汉的气势念出，从而按照欲高先低的规律，把窦尔敦的“铁罗汉”的形象描画出来，下面窦尔敦与探马的对白，一般演员演时很少着意表现什么，而裘盛戎则不然。如探子念到“口里口外垫黄土”时，裘盛戎把窦尔敦的那句问话“垫黄土做什么呢？”也念得生动传神。他把“垫黄土”三字轻轻念过，“做”字则以擞音念出，“什么”二字稍稍上扬，突出表示问话的语气，并与众不同地加了一个语气词“呢”，这样一念把窦尔敦对“口里口外垫黄土”这一现象表现出关注的兴趣，窦尔敦沉着老练、不浮不躁的神气被刻画得恰到好处。看一般演员演戏，常常只是在几个关键的地方注意欣赏就行了，非关键的地方则没多少听头和看头。而看裘盛戎的戏就不是这样，几乎他唱的每一句唱、念的每一句白、做出的每一个动作，其中都蕴含着一股经得住咀嚼的韵味。这句“垫黄土做什么呢？”显然不是什么关键性的台词，谁也

不去重视它，更不用说下功夫去念它了，不过听裘盛戎念这句词，却可从中听出独到的语感，听出人物的神气，听出精细的匠心。这也就不怪观众何以如此热情地要看他的戏了。

听！名琴师汪本贞拉的〔西皮导板〕的琴声响起来了，那穿透力极强的琴声提醒人们那个“将酒宴摆至在聚义厅上”的著名唱段开始了。裘盛戎把这句导板唱得凝重而有气势，人们寻声而思，似乎在眼前出现了一座雄伟壮观的山寨厅堂。接下去的〔西皮原板〕转〔快板〕，唱得时而自负、时而豪爽，时而气愤、时而坚定，时而回忆往昔、时而展露现实心情，在一段唱中竟生动地展现出人物那么丰富多彩、那么复杂多变的内心世界。尤其是那句“指金镖借银两压豪强”，把人物的一腔怨忿以俏美洒脱的音调刻画得多姿多彩和格外突出。这段唱最末一句的“饮罢了杯中酒换衣前往”，更是唱得使全场为之轰动，“杯中酒”的“杯”字，完全以典型的裘盛戎式的立音来唱，即在翻高的音调中保持着那么一丝独一无二的洪亮而又微显沙朗的音色，真是无比的悦耳，无比的有味，唱到“换衣前往”的“往”字时，则又使用粗犷奔放的炸音，从而把人物箭在弦上、急于行动的心态刻画出来。一个立音、一个炸音，相互映衬，美不胜收，就像大自然的一道闪电与一声霹雳依次出现那样震人心魄和富于魅力。裘盛戎的这场“坐寨”唱得非常成功，观众的情绪始终保持着很高的热度。

在接下去的“盗马”一节，裘盛戎在表演中不论是唱还是舞都特别抓住节奏这个因素，他不是一味地快，也不是一味地慢，而是以剧情和台词为准灵活地掌握表演的速度与强弱，让人物壮美的气度，舞蹈动作的力度与速度，唱与念的抑扬顿挫都沿着一条波诡云谲般的美的曲线流动着、起伏着，从而很好地展示出裘派特有的那种遒劲、灵透、巧俏互相交织的独特的美感。请看他在念那句“此乃是天助某成功也”时是怎样表演的吧。他随着念“此乃是天”以手指天，念“助某”时以手拍腹，然后和着“崩登仓”的锣鼓点，念“成”字时提膝以右手一拍腿，念“功”字时左手搂髯，念“也”字时右手伸大拇指亮相。他的这一组身段妙在做得急而不乱，真力内含，并富有一种边式巧妙的节奏上的弹跳感。于是，窦尔敦因为终于找到了御马的线索而产生的兴奋之情，与蹑足潜踪的状态又不允许他的这种兴奋之情任意流露这二者之间的矛盾，就在这种含蓄而激昂的表演中被刻画得惟妙惟肖，使观众忍不住要兜着丹田气喊一声“好！”随着窦尔敦杀死更夫、盗走御马的情节展开，人物的情绪越来越高涨，表演中豪迈奔放的劲头也越来越足，观众在欣赏中内心世界的兴奋也达到了一个顶点。名琴师李慕良先生正好看了在展览馆剧场的这次演出，他对盛戎的这出《连环套》虽然看过多次，而唯独这次给他的印象最深。他以充满感情的笔触记下了他当时看这场戏的感受：

有一次在北京展览馆剧场看他（指裘盛戎）和高盛麟合作的“坐寨盗马”，最后一句“洋洋得意我回转山岗”，他把“洋洋得意”后面加虚字“呀”处理得很好，从扬到抑轻轻地这么一甩尾音，加以“以唱带做”的综合效果，观众就想鼓掌了。但老观众深知在这里鼓掌会影响下面的欣赏，便憋足了劲往下听。紧接着“回”字一个好归音，“转”字一顿，“山”字便汹涌澎湃而出。本来，这已足够使观众满意了，谁料他在“山”后虚字“呐”放足了后，紧接着却以更响亮、更饱满的声和气唱出了最后一个“岗”字。高峰上

面又出现更高的山峰。试想这时观众还有不喜出望外的么！不等“岗”字唱完，早已掌声四起，情绪趋于白热化了。

（见《裘盛戎艺术评论集》第132页）大概是因为与高盛麟合演《连环套》也是裘盛戎本身的一大愿望吧，所以当戏演到“拜山”和“盗钩”等后面的场次时，裘盛戎的精气神变得更加充沛，真是达到了一气呵成、神韵完美的境界。当窦尔敦换去“坐寨”时的蟒袍，穿上开氅出场时，由于这时御马已经到手，心情非常愉快，所以从神情到台步一派悠闲潇洒的派头。出场后，他唱了一段〔西皮摇板〕接〔西皮流水〕。唱流水板是裘盛戎的一绝，所以他对这段唱也进行过精心设计。裘盛戎早先听父亲说过《连环套》是一出很老很老的老戏，早在杨小楼的老师俞菊笙先生之前就有人演这出戏，后来则成了俞菊笙、杨小楼两代的拿手戏。而按老词在“拜山”这一场窦尔敦出场时要唱一段“中东”辙的〔摇板〕接〔流水〕，那时的唱词是：“窦某盗马喜心中。大头目上山来止不住的报军情，我问他报到因何故，他言说山下来了一品当朝一品叫作什么梁九公，圣上恩赐一匹马走龙。有窦某听此言来喜心中，带领人马下山峰，夜晚入了御营中，杀死更夫整二名，盗了他金鞍玉佩玉佩金鞍黄绒丝缰一匹马走龙。将身儿打至在分赃聚义厅，大头目到来问分明。”这段词显然过于冗长、啰嗦，那些迭句也显得俗气，所以后来被淘汰。而到了名净郝寿臣、侯喜瑞陪杨小楼唱这出戏时，把这段唱则改成只有四句的小唱段，唱词是：“忆昔当年论刚强，比武的仇恨挂心肠，御马到手精神爽，要害三太全家亡。”词意虽然简洁多了，但又对于人物的心情太缺少描绘，缺乏色彩。裘盛戎在这里则唱六句，既避免了啰嗦，又能唱出俏头，他的唱词是：“想当年在河间谁不尊仰，李家店比武挂心肠。梁九公替主行围场，那时节下山岗我用熏香杀死了二更夫他见阎王。御马到手某的精神爽，要害三太全家亡。”裘派特有的韵味在这段唱中体现得相当突出。在唱第一句〔摇板〕时，裘盛戎把“谁不尊仰”的“不”字后面巧妙地加了一个虚字“哇”，从而便于拉长腔，并把这个“哇”字唱出一种似撒非撒的“水疙瘩音”的效果来，硬是让大花脸的宏阔粗豪的音色以一种跳脱迸溅的姿态叩响观众的耳鼓。应该说这种唱法确是裘盛戎的一个创造，是以往的名净所没有的。接下来的〔流水〕，他拿出了善于使用气口耍着板唱的技巧，使演唱节奏呈现出一派流动中有顿挫、豪放中有控制的美感。他这么一唱，好像是给整个后半出戏定了一个调子，预示着整个后半出戏都将沿着这个精彩的基调伸展开去。这样，一下子就把全场观众的兴趣又推向了一个新的高度，令人欲罢不能地更加聚精会神地欣赏。

在裘盛戎与高盛麟的对手戏中，他们分别把窦尔敦的刚直与豪迈和黄天霸的机警与刁横刻画得非常鲜明，尤其是把这两个人物的唇枪舌剑式的对话更是念得十分紧凑。裘盛戎的深醇浑厚的共鸣音与高盛麟明亮刚劲的音质搭配在一起，此起彼伏，忽刚忽柔，使观众好像是在听一首旋律跌宕而音色丰富的乐曲，自然而然地陶醉在一种音乐美感的享受之中。而且，他们的身段动作也格外生动。请看，当窦尔敦听说黄三太已死的消息后裘盛戎的表演。只见他用双手掏翎，把翎子拢在胸前，使翎子梢儿指向正前方，来回抖动不止，同时念那句“还有他的全家大小！”那一对颤动着的翎子与其说像是人物手臂的延伸，不如说倒更像是人物的内心因听到仇家已死的消息也颤抖不安起来的象征。裘盛戎嘴里念的、脸的表情、身上的动作完全成为一个和谐的艺术整体，而掏翎动作的准确、敏捷和动感的强烈则更是难能可贵；其中

即蕴含着侯派表演艺术的劲头和味道。而在戏的结尾处，窦尔敦戴上刑具后，他双手抓住袍襟，转身“垛泥”，张开双臂、长身亮相时，则更洋溢着豪气纵横的美的意韵，把表演者对窦尔敦这一绿林英雄的赞美之意表露得十分清晰。

全剧在暴风雨般的掌声中落幕。裘盛戎和高盛麟等京剧艺术家是卓越的画家，他们用自己的声与形绘制出一幅又一幅古色古香的画面。这些画面将永远印在观众的心中。不论对于观众还是对于演员来说，这都是一次难忘的演出。眼睛尖的观众在看戏时，透过幕间缝隙，看到一位瘦瘦的老人的身影，他时而在上场门幕后，时而在下场门幕后，他一边给裘盛戎把场，一边忍不住暗暗为场上的表演叫好。那不是别人，正是年逾古稀的老艺术家侯喜瑞。对于侯老来说，这场戏也是一次难忘的演出吧。

裘盛戎与高盛麟这次合演《连环套》的时间是一九六二年三月底，后来为了满足观众的要求，在四月上旬原班人马又在北京工人俱乐部连演了两场《连环套》。其后，裘盛戎还曾与谭元寿合演过这出戏。但随着文艺形势的变化，到了一九六三年以后，裘盛戎却再也不能演全部《连环套》了。

本章的标题用了“绝唱”二字。这是因为裘盛戎与高盛麟合演的全部《连环套》的确演得绝妙，不论是演员的情绪、技艺、互相配合，还是观众的现场反应和剧场的氛围，都呈现出了最佳状态，是能让人联想起“此曲只应天上有，人间能得几回闻”那两句古诗的一次演出，因而可赞之为绝唱。同时，随着形势的变化，“左”的文艺指导思想抬头，许多传统戏在一九六三年以后成了批判对象，于是《连环套》这出戏就真的被藏到现实社会的“连环套”中去了，在裘盛戎的有生之年这出戏即未能重现于舞台，大有“广陵散从此绝矣”的意味，故此称裘盛戎与高盛麟的这次合演为绝唱也是很恰当的。

第十一章 师徒

出人意料

在梨园界有着各种各样的人际关系，诸如演员与琴师的关系，内行与票友的关系，演员与观众的关系，主演与一般演员的关系，这一行当与那一行当的关系，这一流派与那一流派的关系等等，此外就是还有个师徒关系。师徒是一种很重要的关系，维系好这样的关系有利于人才的培养，有利于表演艺术经验的承传，有时也有利于流派艺术影响的扩大。所以，著名的京剧演员大都收徒，年轻演员要想求得深造也大都要拜师。不过，要成为一个好的师父那就既要拿出真正的诚心来对待徒弟，又要肯于和善于把“真玩艺儿”传给徒弟。要做到这些并不容易，并不是每个师父都能做到的。

裘盛戎从二十几岁起就开始收徒，他的徒弟大致可分为两批，一批是在三十年代、四十年代收的弟子，另一批是在五十年代、六十年代收的弟子。正如裘少戎在八十年代所写《回忆我的父亲》一文中所说的：“他（指裘盛戎）一生收了三十多名徒弟，如山东省京剧团的方荣翔、中国京剧院的吴玉璋、北京实验京剧团的孟俊泉、北京京剧院的张韵斌、郝庆海、上海京剧院的王正屏、李长春、北京戏曲学校的夏韵龙、青岛市京剧团的钳韵宏、北京风雷京剧团的杨博森等师兄，都是在他的亲切耐心的教导下，成长起来的比较有成就的演员。”（见《裘盛戎唱腔选集》第183页）

难能可贵的是，裘盛戎不仅是位出类拔萃的好演员，还是一个尽职尽责的好师父。他在向裘门弟子传道、授业、解惑的过程中，奉献出了一颗赤诚而睿智的心。

五十年代末至六十年代初这几年是裘盛戎的艺术事业蓬勃发展的时期，他连续不断地排出了一个又一个的新戏，还参加了如前文所述的与周信芳合演《打严嵩》、与高盛麟合演《连环套》这类有纪念意义的演出活动，而且收了一些年轻有为的弟子，可谓裘门裘艺一派兴旺景象。

在一九六一这一年，有两件使裘盛戎心情振奋的事。一件事是收了一个在艺术上极有培养前途的弟子李长春；另一件事是与著名老旦李多奎排演了一出新编古代题材戏《赤桑镇》。

在《赤桑镇》这出戏中，裘盛戎不仅独辟蹊径地创造了花脸唱〔二黄快三眼〕的唱段，而且在这出唱工戏中的几个唱段中精雕细刻地运用了许多精湛的演唱技巧，从而使这出戏成为裘派艺术精品。在剧中裘盛戎饰包拯，李多奎饰包拯的嫂娘吴妙贞。这两位京剧名家在这出戏中紧密配合，各显神通，把这出花脸、老旦对儿戏的唱腔唱得和谐悦耳，精巧而完整。通过这次合作排演新戏，使李多奎这位资深的老演员对裘盛戎的艺术才能更加钦佩。他曾经先后与金少山、裘盛戎同台演出，他对照着谈自己的感受说：“甭瞧金三爷嗓门大，唱得冲（读去声），我绷足了调门，就能打个平手。盛戎可厉害，他唱得有味啊！我不能只拼‘字字黑’（指高亢的鸟声）呀！不然，他唱的是多年老花雕，我就成了兑水的二锅头了！”而李多奎对裘盛戎在《赤桑镇》中的演唱更是赞不绝口。《赤桑镇》是裘盛戎生前排演的最后一个古代题材戏，也是他在排练过程中投入许多心血的一出戏。

在《赤桑镇》经过创编唱腔而正式投入合乐的那一天，却发生了一件使人意料不到的事。戏曲评论家赵晓东先生在他的著作《京剧一知录》中把这件出人意料的事记述颇详，兹引录如下：

《赤桑镇》合乐那天，北京京剧团的排练厅内，人位整齐，各司职守。

名琴师李慕良等亲临现场，预备品头评足，提出意见；裘盛戎的琴师汪本贞，李多奎的琴师周文贵，月琴高文静等，各持乐器，如箭在弦，待命引发。全场人头攒动，都在等着一出名剧的诞生。一句“试唱开始”的命令发出，喧闹的排练场蓦地安静下来，只有一位老者身带怀表的走动声清晰可闻，“嘀嗒嘀嗒”，似在催促主角登台演唱。这时，只见裘盛戎严肃地走了出来，他用手一指身后，胸有成竹地说，“合乐由李长春来唱。”一语未了，举座哗然。有纳闷的，有点头的，更多的是拭目以待。裘盛戎重复了一句：“由李长春来唱！”李长春惊呆了，他用目光询问着：“这么多的前辈，哪能轮到我来演唱？”裘盛戎狠狠地瞪了李长春一眼——据统计，这是他们关系史上仅有的一次瞪眼——也用目光作答：“此时不上，更待何时？”一旁坐定的汪本贞最知道裘盛戎的心思，他一边定弦，一边招呼李长春：“多好的机会，卯上劲来吧！”李长春兴奋而又紧张地走到大厅中间，轻嗽喉咙，引吭高歌：“恨包勉他初为官贪赃罔上”。一句刚落，排练厅内像山谷回音一样响起一片喝彩声。在裘盛戎的这一出人意料的举动中包含着怎样的含义呢？它主要包含着这位为人师者的一片苦心。他把这个首次试唱的机会给了弟子，使弟子唱着新词新腔一展才华，这样一来显然有利于大家对这个年轻人的接受与赞赏；而且，这样一次机会，对李长春本人也是一个极好的实战锻炼和鼓励；另外，这只是一次严肃的内部合乐，初次试唱，唱得好固然好，万一唱得不理想也情有可原。裘盛戎为培养李长春，不仅认真传艺，而且选择如此良机使之露头角、加快成长的步伐，确是用心良苦。这件事对一般人来说，是会感到意外的，对于熟悉裘盛戎的为师之道的人来说则很容易理解，因为这是裘盛戎对待弟子的一贯作风。

爱才若渴

裘盛戎对于那些迷恋其花脸表演艺术、一心一意投身裘门的梨园学子的心情是非常理解的，每当他们提出拜师学艺的要求时，只要这些年轻人有一定条件，他总是表现出热情接纳的态度，然后就不辞辛劳地给弟子吊嗓子、说戏，着意加以培养。

方荣翔十几岁时，曾在北京拜张鑫奎为师学戏唱戏。这时他受到了裘盛戎那独有风格的强烈吸引，于是不论裘盛戎在哪家戏院演戏，他都追着去看。没钱坐车就走着去，而且边走边练习裘盛戎的台步，边走边学唱裘盛戎的唱腔。他早晨喊嗓子时，就冲着城墙喊，努力寻找裘音，当他听到自己的声音也有了一点裘味的时候就欣喜异常。在台上演戏，他也努力模仿裘盛戎的声腔。这一切被裘盛戎的弟弟裘世戎知道了，就把他带到了当时住北京西河沿大沟沿胡同的裘家，把他介绍给裘盛戎。

方荣翔初入裘门，他的心情激动极了，像是西天取经的唐僧终于见到了如来佛，有一种如愿以偿的兴奋。同时，他又有些紧张，唯恐得不到裘先生的赏识。然而，他来到裘家和裘先生一见面，他的顾虑很快就消失了。

裘盛戎早听三弟世戎介绍了方荣翔的情况，所以一见他进门便十分高兴，很快便拿过胡琴来，热情而爽快地问道：“你唱西皮还是二黄？”方荣翔心里本来准备好的寒暄问候的言辞都没用上，没想到刚见面就让他唱，所以他心里有点慌乱，一时不知所云地答道：“唱什么都行！”这句话显然说得不大得体，但裘盛戎并不计较。于是，由裘盛戎亲自操琴，方荣翔先唱了《草桥关》的二黄唱腔，然后又唱了《铡美案》的西皮唱腔。方荣翔努力模仿裘音裘味，又加上裘盛戎亲自以琴领路，几段唱都唱得比较圆满。裘盛戎听到这个十几岁的少年的嗓音居然与自己有几分相象，又见他确实是在力求学习自己的唱法，也感到挺满意，不禁一边拉着胡琴，一边微微点头。这天中午裘盛戎留荣翔在家吃午饭，并对他说：“以后天天来，我有空就给你说说！”

以唱武花脸闻名的张鑫奎是个开明的人，他对方荣翔背己学裘的行为不仅给予了宽容，而且在裘盛戎与刘宗杨合演《连环套》那天，特意到后台直接找到了裘盛戎，替方荣翔提出了拜裘为师的要求。在裘盛戎欣然应允后，助人为乐的张鑫奎立马在后台的祖师爷像前焚上香，对方荣翔说：“我做引荐师，快给你裘师父磕头！”就这样方荣翔给裘盛戎磕头拜师，向在场的其他长辈也磕头行礼。年方二十几岁的裘盛戎就这么爽快地收了方荣翔这个穷孩子为徒。若干年后，以裘派名净闻名于世的方荣翔曾这样对人说：“老师（指裘盛戎）那时境况并不好，住两间西屋，每天上园子（演出），要赶几包，很累，为衣食奔走，已经很够呛了，还要教我们；他是分文不图的。”

一种对传播艺术的痴情化作了裘盛戎对收徒传艺的热心。在这方面，裘盛戎于六十年代收孟俊泉为弟子的情况，也是一个明显的事例。孟俊泉是北京市戏曲学校的学生，并且得到了当时任该校校长的名净郝寿臣先生的亲授。郝老曾经拿着一叠戏单对孟俊泉说：“这是一百出戏，要好好学习，学完了还有一百出。”孟俊泉勤奋好学，又得郝老亲授，进步很快。然而，孟俊泉在大量看戏观摩的过程中，却被裘盛戎的艺术风格迷住了，他禁不住自学裘艺，并在一次演出《铡美案》时没有照戏校所教的唱法来唱，而是照裘派的唱法来唱的。他这样做了以后，心里也很不安，深恐引起郝老不快。而事

实证明，他的顾虑是多余的，郝寿臣先生不仅对小孟学裘的兴趣表示理解，而且后来曾亲自带领学生看裘盛戎的《姚期》，并对裘派艺术的特点加以分析，鼓励学生学习。从此，孟俊泉热衷学裘的劲头更足了，他在舞台实践中也尽力按照裘派的演法来演，当时有人送给他一个“小裘盛戎”的雅号。北京戏校有个孟俊泉，以及他热爱裘派艺术的情况被裘盛戎本人知道了。他看了孟俊泉的戏，一股爱才之心油然而生。于是他决定收这个徒弟。

“哎，我是裘盛戎。请找孟俊泉接电话。”裘盛戎拨通了电话。

“我是孟俊泉，请问您是谁？”小孟跑来接电话，但听说是裘盛戎先生直接给他来的电话，他有点不敢相信，所以还是彬彬有礼地问了一句“您是谁？”

“我姓裘，我愿收你做我的徒弟，你愿意吗？”裘盛戎主动提出收孟俊泉为徒。

“我、我、我愿意啊！”喜出望外的孟俊泉一时不知说什么是好。

第二天孟俊泉即赶到裘家，表达对裘师敬仰感激之情。裘盛戎与孟俊泉之间的师徒名分就这样在一个电话中确定了。后来，在北京市文化局组织的一次拜师会上，在作家老舍的主持下，又举行了正式的拜师仪式，参加这次拜师会的，除了孟俊泉拜裘盛戎为师外，还有张学津、冯志孝拜马连良为师，王晓临、王梦云拜李多奎为师……从此，孟俊泉则受到裘师的亲授，深得教益。像裘盛戎这样在收徒的问题上表现出的高度热心和主动精神，在京剧界恐怕是并不多见的。这其实也正是裘盛戎本人对京剧艺术事业无比热爱、对京剧人才的培养特别重视的突出表现。

童心

裘盛戎是个纯朴的人。在他与弟子们相处的时候，他在艺术上给弟子严格的教导，在态度上却能对弟子平等相待，不打不骂，待之以诚。有的时候甚至对弟子视之如友，流露出一颗天真纯朴的童心。

在四十年代前期方荣翔正在裘盛戎身边学戏时，发生过这样一个小故事。长期以来，裘盛戎总对自己长得个头较矮而感到遗憾。俗话说，女长十八，男长二十。这个说法即使未必科学，但裘盛戎已经是奔三十岁的人了，再继续长成高个子的希望，实际上已经不存在了。但是，为了使自己的扮相更符合花脸行当的要求，裘盛戎对自己身高的现状却始终不甘心。也许是因为要再长高点的愿望太强烈了，所以他竟然想出了一个长高个的怪招。在大年三十的夜晚，他把方荣翔找来，喜冲冲地对弟子说：“来，有好办法了！”然后，他就把他想出来的办法告诉了弟子，让弟子与他配合照计而行。待到夜静之时，他拿出了两根长长的高粱秆，一根自己拿着，另一根交给弟子。师徒二人手持高粱秆表情肃穆地走到院中，每人都把各自手中的高粱秆立在地上。这时这个细长的高粱秆立于天地之间，象征地成了一条升空登天之路。在裘盛戎向弟子示意开始行动以后，这师徒二人就双手握着高粱秆做出顺着往上爬的样子，那个连蹿带跳的动作虽然有点滑稽，但师徒二人的态度却很虔诚，简直严肃得与祭祀天地差不多。他们爬了一会儿，裘盛戎便认真地喊道：“荣翔，咱长了没有？”弟子赶紧按照师父预先教的“台词”喊着答腔：“师父，咱长了！”紧接着裘盛戎又喊道：“长了好，长了好啊！谢天谢地！”当他们收拾起高粱秆回到屋中时，似乎已经真地长高了，心中不禁很快活。

也许有的读者怀疑笔者在任意杜撰裘先生的轶闻趣事，其实不然。有关裘盛戎与方荣翔师徒关系的情况都是方荣翔亲口讲述的，因此可以相信确有其事。而且对于爬高粱秆这件事，方荣翔还发表了看法，他说：“这种举动，似乎带有迷信色彩，但可证明，裘师做人虔诚，乐观。”（见《沧海艺魂》第27页）在艺术中，裘盛戎经验丰富，像个饱经沧桑的老人；而在生活中，裘盛戎有时却像个洋溢着乐观情绪的孩子，展露出一颗天真纯朴的童心。

名净李荣威也曾追忆起他当年去裘家学戏的情景。李荣威比方荣翔年龄略小，当年也一度与方荣翔一起去裘盛戎先生家学戏。李荣威回忆说：“裘先生不大爱说话，但待人没架子，见了人特别客气，对徒弟、学生也好。我与方荣翔一块在裘家学戏。有时裘先生与高盛麟在屋里谈话，谈完了上北海公园，就对我说：‘走，跟我们上北海玩去。’从北海出来，又带我上‘馅饼粥’吃饭。晚上庆乐有戏，他让我坐他的包车先去，他为了散散步自己走着去。”裘盛戎把向他学戏的徒弟、学生视同家人、子弟一般，而不讲究那套封建主义的师道尊严，看来这与他有一颗纯朴的童心是分不开的。

我带你到医院去一趟

对于在外地工作的弟子，裘盛戎也一样关怀，只要他们有机会到北京来，就抓紧时间给他们说戏，看他们的演出，甚至亲自给他们把场、勾脸，把自己的行头拿来给他们使用。譬如他对弟子于鸣奎的关怀就是一例。

于鸣奎是在五十年代前期，经奚啸伯先生推荐拜裘盛戎为师的。后来于鸣奎被新疆军区建设兵团京剧团邀走，师徒之间便多年没有见面。一九五九年时于鸣奎随团进京演出，他与冀韵兰合演的《火烧余洪》在吉祥戏院演出时，受到观众的热烈欢迎。裘盛戎也亲自到场看戏，并在后台与徒弟见了面。

“下一轮你准备演什么？”裘盛戎关心地问道。

“下一轮我们计划演李逵。”于鸣奎答道。

“你们按哪个剧本的路子演呢？”裘盛戎又问。

“我基本上照袁世海先生的演出本来演，不过，我在后面增加了开打、翻跌。”于鸣奎又答。

“什么？李逵还翻！”裘盛戎摇了摇头，明确地指出：“这么演恐怕不行。”

“我是想，黑旋风吆，我本身又有这个条件，所以就加上了翻；在外地就这么演，还挺受欢迎呢！”于鸣奎做了一点解释。

“你在地这么演也许还可以，在北京也这么演恐怕不太适合，李逵要是一翻就把他演小了，你考虑考虑吧。”裘盛戎向弟子提出了自己的严格要求。

根据老师的意见，于鸣奎这次在北京的下一轮演出除了还是演《火烧余洪》以外，又演了《嘉兴府》和《刺王僚》双出，而没有演计划中的李逵。老师要求得严格，弟子服从得坚决。裘盛戎不让于鸣奎按照其原来的设计演李逵，正是为弟子严把艺术质量关，其实质是希望弟子给北京观众留下一个更美好的印象。

后来，到了六十年代前期，于鸣奎因嗓子患病，又一次回到北京。他到裘家去看望老师。裘盛戎平时没机会给于鸣奎说戏，这次好不容易见到了鸣奎，见面后还没说几句话，就和他谈起了戏。

“你演过《白良关》吗？”裘盛戎问弟子道。

“我演过。”于鸣奎赶紧回答。

“你唱唱，我听听。”老师提出了要求。

于是，于鸣奎唱起了《白良关》尉迟恭的〔二黄散板〕：“唐朝国公十八家，提名道姓要某家，人来带过爷的马，两军阵前会会娃娃。”

“我唱唱，你听听。”裘盛戎自己唱了一遍，然后对于鸣奎说：“唱时你一定要注意用气，尤其是这句‘人来带过爷的马’最好是一口气贯下来，唱断了就不好听了。我年纪大了，有时中间得缓气，你唱时最好一口气贯下来。”

于鸣奎把注意力集中到最大程度，认真聆听老师是怎么唱的。他感到老师在唱“提名道姓要某家”的“某”字时，就仿佛旁边有一座山、用力把山“拱”了那么一下似的，在从容舒缓的节奏中饱含着雄浑壮大的力度。而所以能唱出这种效果，主要就是得力于有充沛而连贯的气息。后来于鸣奎经常琢磨老师的这几句唱和老师的谆谆教诲，并举一反三，受益很深。

师徒二人谈了半天戏，于鸣奎怕老师劳累，就要起身告辞。裘盛戎却十分关切地问起他的嗓子。

“你这个嗓子怎么回事啊？”裘盛戎神情专注地问道。

“我的嗓子坏了，主要是累的。”于鸣奎向老师汇报说：“我连武小花脸都唱了，《牧虎关》和《九龙杯》双出，前边演高旺，后边演杨香武。有时是前边演《龙凤呈祥》的孙权，后边接演《周瑜归天》的周瑜。一出文，一出武，一出花脸，一出其他行当。”

“你这样唱能行吗？”老师不禁关切地问了一句。

“没办法，在外地唱戏，人家就这么要求啊！”于鸣奎答道。

“那这样吧，我带你到天坛医院去一趟。那儿有名医。给你好好看看嗓子。”裘盛戎很同情鸣奎，于是就决定亲自带他去看病。

到了天坛医院，裘盛戎特意向一位专治嗓子病的医生介绍说，于鸣奎是个很有才能的演员，是自己挺喜欢的一个徒弟，他在边疆工作，工作太累，把嗓子累坏了，无论如何请大夫给他把嗓子治好。那位医生很尊重裘先生，一看裘先生亲自带来的患者，便赶忙给于鸣奎做了认真的检查和治疗。

于鸣奎本来就是想看望老师一趟，陪着老师聊聊天，不曾想裘先生一见面又给自己说戏，又在繁忙的工作中抽出时间亲自带自己去看病，体现出对弟子的一颗慈爱之心。后来，多少年过去了，于鸣奎每一想起裘先生对自己的严格要求和亲切关怀，就感到如沐春风，感动不已。

趁热打铁

裘盛戎教戏，在教的方法上是比较灵活的。他有时通过自己的示范演唱给弟子讲解应该怎么唱；有时先让弟子表演再指出其缺点加以纠正；而且经常自己亲自拉着胡琴让弟子演唱，叫作以琴领路；遇到有前辈、名家在场，他又总爱让弟子唱上一段“求个指教”；他还常通过带领弟子去看戏，在看戏中培养弟子的审美眼光；有时他还让弟子们在一起表演同一个戏中的片段，以互相切磋，取长补短；他更有时给弟子讲解自己观摩前辈艺术家的见闻和心得，以增进他们的艺术修养……可谓方法多样，不拘一格，表现出一颗育才的慧心。

有一次裘盛戎带领弟子方荣翔去到马连良先生家拜访。他不失时机地说道：“荣翔，快唱两句，叫你马爷爷听听，给你纠正纠正。”于是方荣翔当即唱了一段。马连良听后即指出：“嗓子有点味道，比你师父，显得口淡一些。”马连良先生的评点可谓言简意赅，仅用“口淡”两个字就把方荣翔在艺术上的薄弱点指出来了。这对于方荣翔在艺术上的提高和精益求精，具有很大的指导意义。这其中显然也渗透着裘盛戎以不同方式点拨弟子的慧心。

五十年代有一次裘盛戎在北京长安戏院演《铡美案》，裘门弟子足有五六位都赶去看戏。散戏后，大家随着老师一起回到坐落在西河沿的裘盛戎的住宅。师徒一行回到家后，一边吃着饭，一边谈起今天的戏。裘盛戎对弟子们说：“今天都去了，你们给我提提意见。”大家一听师父让提意见，纷纷说出自己的观后感，有说老师唱得怎么好的，有说老师做工怎么绝的，尤其是大家众口一辞地都称赞老师在唱完那句“宋王爷到此我也不饶”以后的下场身段做得特别美。裘盛戎看弟子们并未提出什么批评性意见，倒是都一致对这个下场身段挺感兴趣，就顺势说道：“你们都说这个下场好，那今天这么办，你们一人走一遍，大家互相看看。”于是，大家吃饭以后，在场的每个裘门弟子都兴致勃勃地把老师设计的这个下场的身段动作依次走了一遍；最后一个裘门弟子夏韵龙走的。夏韵龙的动作不论举手投足都遵照老师以前的教导认真来做，动作扎实到位，所以显得美观耐看。大家做完以后，都想听听师父怎么说，不约而同地都把目光集中到了裘盛戎身上。裘盛戎知道徒弟们的心思，他便趁热打铁地对众弟子说道：“韵龙受嗓子的限制，他不唱《铡美案》这个戏，今天他也走了一遍，为什么他走得顺溜呢？没别的，这是因为他不光看戏，还跟我认真学过，实受。这说明你们大家还得下苦功夫呀，俗话说砍的不如斫的圆，看的不如学的圆么，光看戏是不够的。”老师的一席话使弟子们大受启发。是啊，光知道老师演得美，却不知道要领在哪里，只知其然不知其所以然，的确是不行的，今后一定要在“学”字上下功夫——大家心里都在这样想着。

裘盛戎就是这样巧妙地给弟子们上了一课。

真教实授

在裘盛戎与弟子的师徒关系中，裘盛戎的师德主要体现在不藏不掖，真心传艺。

方荣翔曾经这样说过：“裘师给我说戏，从来都没有客套、虚假，实打实，一针见血。他将自己的主要唱法，发音、吐字、气口、劲头等毫无保留地传授给我，真是百说不厌，百教不厌。”事实正是如此。如有一次，裘盛戎让方荣翔唱《赤桑镇》的〔二黄快三眼〕“自幼儿蒙嫂娘训教抚养”这段唱，由他亲自为方荣翔拉胡琴，方荣翔唱“自幼儿蒙嫂娘训教抚养”这第一句的最后一个字“养”字时，收音较急，裘盛戎当即停下了胡琴，对方荣翔说：“你这一急收就显的硬，这句就‘没’了！唱得一硬，显着包公太横，没有了感情，这句的意思不就唱没了吗？”然后，裘盛戎又自拉自唱，给方荣翔做示范，从而使方荣翔留下了深刻的印象。方荣翔不仅学会了这一个字的唱法，而且更从老师的解释中又一次悟到了“声”与“情”、“情”与“意”的关系。

再如裘盛戎的弟子王正屏曾对人说，裘师给他吊嗓说戏时无异于“耍把式”。为什么这样说呢？原来是裘盛戎为了使弟子在演唱时仍能保持端正的姿态，而不要养成一使劲唱戏就歪脖仰头等毛病，于是就让他每次吊嗓时都头顶一只茶杯，也就是培养弟子在演唱的同时也必须顾到形体的美。实际上，一张嘴演唱就出现种种不美姿态的问题作为一种艺病是个“多发病”，许多演员甚至包括某些名演员都有这种毛病。裘盛戎让弟子顶茶杯练唱确实是一种要求严格的表现，其中也包含着希望弟子声形俱佳全面发展的用意。程砚秋说他在练习走台步时曾经采用头顶一碗水的方法来练习，从而使后来台步能走得好，足见这类方法是行之有效的一种方法。后来王正屏果然成长为裘派名净，而且以身段工架边式耐看著称于世，看来这与当年裘盛戎对他的严格要求也是有一定渊源的。

裘盛戎教戏还有个特点，就是他不仅教唱腔，而且教唱法；他不仅是“授人以鱼”，而且是“授人以渔（捕鱼的工具）”，这一点的确是表现了他高尚的师德。有一次裘盛戎在给弟子上课时说：“请我来教，应当准备一把胡琴。你们‘吊’，我听，才好随时把要领指点给你们，否则小声唱意思全有，一上胡琴就又找不着家了，有什么用？如果只为学腔儿就不必找我来，弄个录音机听听不也会了吗？”裘盛戎教弟子唱戏时总是强调气口的重要，把气口的运用作为教唱的一个重点，这就表明他教戏的确是达到了把要领无私地传授给弟子的境界。程砚秋先生曾经说过：“每个经过刻苦奋斗的戏曲名家，都有他的绝招儿，不过有的说出来了，有的不说就是了。在旧社会一个名演员死了，他的招儿也就带走了。那么在我们这个新社会里，就是要好好为他们总结的。所以说在旧社会说出来的少，‘艺不轻传’吆，不说的多。然而在新社会就不应该这样了，这是人民财富啊！”（转引自《裘盛戎艺术评论集》第84~85页）裘盛戎从年轻时起就能打破艺不轻传的思想桎梏，做到了对弟子、学生真教实授，的确是十分难得和十分可贵的。在数以十计的京剧流派中，裘派是流传最广也流传最久的流派之一，裘门弟子的努力是一个重要因素；而裘门弟子、传人之所以能如此尽心竭力地弘扬师门艺术又显然是裘盛戎当年能以真心诚意对待弟子的结果。

第十二章人缘

来咱家的客人都是一个牌

裘盛戎作为一代名净，他的艺术是令人钦佩的；他作为一个人，也是令人怀念的。在舞台上，他创造了多少个生动的、富于活力的人物形象啊；在台下，他本人就是一个生动的和富于活力的人。他所创造的裘派艺术以其鲜明的特色独树一帜，而他本人的性格同样具有鲜明的个性，以其独有的言谈举止和待人接物的风格而给接触过他的人留下深深的印象。

他就是他。

创造了京剧裘派艺术，一定程度地影响了整个京剧净行艺术发展状况的这位艺术家是个不平凡的人。也许形成他创造裘派艺术的內因，正是来源于他所具有的那种突出的与众不同的性格特征的辐射吧。

裘盛戎的不平凡恰恰表现于他的平凡。

他生在梨园之家，长在艺人堆里。他从小看惯了梨园行内形形色色的习气与风情。不是有这样的同行吗？台上的玩艺儿很一般，可是在台下却爱端架子，盛气凌人，不可一世。不是也有这样的人吗？既在台上演戏，到了台下还是演戏，嘴热心冷，虚虚假假。这些坏习气在旧时的梨园界并不是极个别别人的毛病，而是不同程度的在一部分人身上存在着。裘盛戎则不然，他幼承庭训，又受到富连成科班那些良师益友的教诲与熏陶，所以他不仅没有让那或狂傲或油滑的病菌侵入到自己的体内，而且有意无意地反其道而行之，用质朴无华的气质来规范熔铸自己的意态心神。不但还没有成名时的裘盛戎是个憨厚诚实的人，就是在他名声大震，大红大紫，炙手可热以后，他仍然是个平易近人、和蔼可亲的人。

在裘盛戎的精神世界里流动着一股平民意识的暖流。他出身于平民，置身于为旧社会的习惯势力所看不起的“优伶”的行列，而当他随着名望的建立、社会地位大为上升以后，他也决不反过来去轻视那些处在社会中下层的三教九流的父老兄弟。

人们都知道裘盛戎不是个健谈的人，但他乐意与人相处，或者说他十分好客。家里来了客人总是好烟好茶，热情相待。他家中的外院有个老式厕所，所以每天都有工人背着粪桶来掏粪。五、六十年代时，每天的垃圾土也是由清洁工人用车拉走。不论是掏粪工还是倒土的清洁工，都是裘盛戎的朋友，或者说他都是以对待朋友的态度待之。

裘盛戎透过北屋的玻璃窗看到倒土的老张走进了院子，他自然而然地就走到当院去打招呼。

“张师傅，您来啦？”裘盛戎主动问道。

“哎哟，裘老板，您今儿个没到团里去呀！”老张高兴地说着，他每次碰到裘盛戎都打心眼里感到高兴。

“您看，今天天气怪凉的，快上屋里坐会儿，暖和暖和吧。”裘盛戎热情地往屋里让。

老张看裘盛戎让得实在，也就不客气地走进了屋。裘盛戎赶紧请老张坐下，然后紧接着就是让烟让茶。

“裘老板，您可别忙活啦，我坐不住。您也快坐下。有个问题我总琢磨不透，今儿正好向您请教请教：我看您还没我个儿高呐，怎么一到了台上就显得人高马大，那么威武呢？”老张不解地问道。

“您问这个呀，告诉您：这一点都不神秘，为了解决个头儿比较矮的问

题，我用了好几个办法，譬如……”裘盛戎简明扼要地解释着。

到清洁工老张离开裘家时，他不仅觉得解除了疲劳，还有一种喜悦之情充满胸膛，他感到自豪：和他平起平坐喝茶聊天的是名扬华夏的裘盛戎啊！

裘盛戎本人爱抽“中华牌”高级香烟，客人来了，只要会抽烟的，他必然拿出中华烟来待客。客人要告辞时，他也总是诚恳地挽留：“别走，别走，再抽支烟，多聊一会儿。”有一次，一个徒弟对裘盛戎说：“师父，您看人家，有的工资不比您低，家里来了客人，什么客人抽什么烟，三六九等，区别对待，您干嘛不论是谁都给‘中华’啊？！”裘盛戎听后不以为然地说：“来咱家的客人没等级，都是一个‘牌’——‘中华牌’！”

裘盛戎不光对于同行、亲友和熟人以诚相待，他对于素不相识的路人也总是热情相待。就拿乘公共汽车来说吧，每逢他看到有人不守秩序，乱挤一气，他就马上站出来：“同志们，同志们，别挤别挤，先下后上！”有时在车上看到上来个老年人，他就主动帮助张罗着找座位，有时还动员其他乘客道：“小伙子，让让，让这个老大爷坐坐吧！”等小伙子站起来把座位让给那个老人时，他又赶紧给人道谢，好像是把座位让给他似的。车到站时，他怕有的乘客坐过了头，就常常帮着售票员招呼乘客：“到站啦！到站啦！琉璃厂到了！”有的乘客在车上打听路，他也总是以一个“老北京”的身份主动地告诉人家：“你问大栅栏呀？这站下车，一直往北走，十分钟就到。你是第一次来北京吧？大栅栏是得去逛逛，热闹着哪！”他以他那特有的醇厚的音色不厌其烦地解说着，像个义务服务员。久而久之，连公共汽车的司机、售票员也认识他了，并且打心眼里喜爱上了这个恂恂之态可掬的大名角儿。有的时候裘盛戎从家到剧场去，刚走出胡同口，离公共汽车站还老远呢，公共汽车的司机一眼看见了他，居然破格地停住车，招呼道：“裘先生，上来！”裘盛戎之受到普通老百姓的爱戴从此可见一斑。在日常生活当中，裘盛戎真是平凡得无以复加，而当人们一想到这个平凡的人的闪闪发光的业绩时，又会立即意识到他真是一个不平凡的人。

裘盛戎能和掏粪工、清洁工平等相处，能和老百姓打成一片，与他虚怀若谷，从不自命不凡分不开。张胤德先生在他著作中写道：“记得十多年前，有一次我们在虎坊路相遇，那会儿正是京剧都排现代戏，一条腿走路的时候，他（裘盛戎）很兴奋地告诉我要排《杜鹃山》了，说着他还神秘地悄悄说：‘大夫检查了我的嗓子，说我是全国最好的男中音哩！’说完他得意地笑了笑，好像他从不知道自己嗓子好，如今是大夫科学地证明了他原来有副好嗓子，他才明白过来似的。”^①是的，他的确有一条高级的金嗓子，但是由于他从不由此作为吹嘘自己的资本，所以一旦别人发现了他的嗓子好，他自己听起来反而觉得新鲜，好像是听到了一条新闻似的了。他对自己艺术上的优长不爱炫耀，而对自己的某些失误却常常向人谈起，并不加以掩饰。譬如他主演的《断密涧》，本是他的一出拿手戏，他把李密这个人物复杂矛盾的心理和反复无常的性格刻画得入木三分，剧中所唱的那段“李密闻言无定准”（〔西皮二六〕转〔快板〕）更是唱得佳腔迭出，声情并茂，很有艺术魅力，堪称是一段名唱。有一次裘盛戎录了这出戏的录音，他的弟子们无不视如珍宝，认真聆听，努力学唱。而他却问他的弟子：“这段唱我唱错了一个地方，你们听出来了吗？”弟子答道：“您唱得太好了，没听出有错儿来啊。”接着，

^① 《裘盛戎艺术评论集》，第63页。

裘盛戎说：“这段唱里的‘回头便把贤弟问，孤王我言来听分明’，你们听唱得怎么样？”弟子说：“唱得挺好呀。”裘盛戎却说：“这两句咱们唱错了。你们听下边的词儿：‘只要那唐童不记孤的恨，情愿屈膝跪他人。王贤弟与孤你就忙把路来引，……’这都是李密对王伯党说他决定降唐的想法，而不是‘问’王伯党的话。所以唱‘回头便把贤弟问’是不对的，应该唱‘回头便对贤弟论’就对了。”弟子们听他这么一说，连连称是。其实，老戏中的唱词，由于过去的演员文化水平低，又是口传心受，难免把词唱错，久而久之，以讹传讹，唱错的词句倒成了定本；这类情况是常有的现象。裘盛戎发现自己唱错了，唯恐弟子传人们跟着错下去，当即加以纠正，而不做任何掩饰，这看来是个小事，而在实际中却远远不是人人都能做到的。

裘盛戎不仅不肯掩饰自己的失误，而且有时还爱以调侃的语调谈到自己。正如本书前文所述，裘盛戎在与马、谭、张等人合演《赵氏孤儿》一剧时，一开始他扮演的是屠岸贾一角。为了演好这个反面人物，他下了不少功夫，也确实演得很精彩。而同时，由于这是架子花脸应工的角色，许多念白都要用横音来念，与裘盛戎平时所演的铜锤角色距离较大，所以他演来并不轻松。名净袁世海在一次座谈会上曾经透露了裘盛戎对扮演屠岸贾这个角色的一些感受。原来当时裘盛戎对人是这么说的：“（演屠岸贾时）越唱我这儿（指嗓子）越横，我这儿越横后台还说：‘您再狠点’，我唱这个角色比唱三出铜锤戏都累得慌……”对于他与角色之间的一定程度的不适应，他不但加以掩饰，以显得自己的无所不能，而且有意地以夸张的语言来形容一番，从而表现出一种真正的坦率。再如他曾在《林则徐》一剧扮演主角林则徐，这个戏虽然由于剧本上的原因没有立住，但裘盛戎的唱念和做工却是好的，其中他所唱的〔反二黄〕唱段尤其唱得动听。而当时裘盛戎对袁世海谈到这出新戏时，他却说：“你看我长得这么瘦，哪儿像是去禁烟的，倒像是去买烟的。”他在谈到自己时，不是吹嘘，而是流露出一种多少带点自嘲的幽默感。其实，要论裘盛戎自身的条件与角色像不像，那么他与姚期、廉颇、窦尔敦等，以及后来演的《杜鹃山》的乌豆，大概都不大像，岂止于与林则徐不像呢？事实上他总是用自己的艺术匠心去征服观众，不仅使观众感到他演得很像，而且感到他演得极有神采。然而，他却不惜对自己与角色的某些不适应加以自嘲。一位德国哲学家说过这样一段有名的话：“真正的学者就像田野上的麦穗。麦穗空瘪的时候，它总是长得很挺，高傲地昂着头；麦穗饱满而成熟的时候，它总是表现得温顺的样子，低垂着脑袋。”裘盛戎正像一株温顺地垂着头的麦穗，他总爱把自己摆在一个较低的位置上，甚至不时地调侃自己几句，这其实正好证明了他的真正成熟与充实。

裘老板，没说的

裘盛戎在台下是个有人缘的人，在台上是个有人缘的演员。

按照传统的对于大花脸的应有资质的要求来看，裘盛戎的形体显得不够高大，嗓音缺少一些磅礴的感觉，面部的扮相又不大丰满，即并不是十全十美和完全理想的。不过，在他身上却有着一种超越常人的舞台魅力。只要他一出场，全场观众的注意力便会受到强有力的吸引，这时人们感受到的只有他在表演中所蕴含着的浓郁的韵味与和谐的美感，甚至在观众心目中连他在天赋条件方面的那些不足也化为了优点，而被认为无可挑剔了。他的舞台魅力，再加上他严肃认真的演出态度，所以即使在演出中遇到了这样那样的风险，出现了这样那样的事故，也往往能化险为夷，反而为人们留下一段段令人纪念的舞台佳话。下面我们就选择几件裘盛戎在这方面的舞台逸闻介绍给读者吧，因为它们是裘盛戎几十年生活历程的一个侧面，鲜明地反映着这位艺术家与广大观众的亲密感人的关系。

有一年的春节期间，裘盛戎在北京东安市场里的吉祥戏院贴演《牧虎关》一剧。如果在平时，裘盛戎单演《牧虎关》一出戏就显得分量轻些，往往是唱双出，或者《牧虎关》排在“倒第二”，而由谭富英唱大轴。不过，这次正赶上春节期间，人们只求欢欢乐乐，所以《牧虎关》作为大轴，前面的戏由中青年演员来演，人们也感到满足了。可是正当人们扶老携幼地走进吉祥戏院时，却发现舞台上靠乐队一侧立着一块牌子，上写：“裘盛戎艺员因患感冒，嗓音失润，敬希观众见谅”。看了这个牌子，戏迷们有的觉得遗憾：“你看，赶得多不巧，不在家里和亲友欢聚，一心一意要来看这出《牧虎关》，却偏偏碰上裘盛戎感冒！”也有的觉得幸运，怎么办呢？演员因患病而回戏，名正言顺，完全有理由那么做，可是人家裘盛戎带病登台，唯恐大年下的扫了大家伙儿的兴，这是演员的戏德，也正是观众的幸运，不然的话，白来一趟，还得冒着寒风向后转，那才叫糟糕呢！虽然怎么想的都有，大家还都是聚精会神地一致等待裘盛戎的出场。裘盛戎扮演的高旺终于出场了。高旺是个被贬为平民、赋闲在家的老将，所以裘盛戎一出场便着意刻画他的悠闲的风度。他身穿开氅、头戴员外巾，右手拿一把超大型折扇，扮相既大方又潇洒。只见他出场后把扇子交到左手，右手单抖袖，立刻绘出一组凝重中见柔韧的美的线条。这时人们似乎忘记了裘盛戎正在患感冒这回事了，从他出场后的神情、台步和身段来看与平时的台风不是完全一样，毫无二致吗？然而，当他走到台口一念那句“保皇家，倒做了野草闲花”的引子，观众立刻听出来了：这哪里是一般的嗓音失润，简直是又干又哑，硬是从干燥的喉咙里挤牙膏似的往外挤声音，裘盛戎平时的那种宏润、苍劲、韵味醇厚的声音之美几乎失之八九。不过，观众心里虽然知道了牌子上写的“嗓音失润”这四个字意味着什么，但是大家依然平静如常，剧场中连喧哗耳语这类现象也未出现。戏，艰难地演下去。后面的〔西皮原板〕等唱段都一句不减地照唱不爽，只是裘盛戎的嗓子显得比念白时更吃力，唱得干巴刺拉、断断续续的。观众一边听一边替裘盛戎使劲，不禁觉得挺累。大家在听觉审美方面感到无可奈何的同时，自然地把注意力集中到视觉审美方面来。裘盛戎在身段动作方面都处处到位，演得圆而且帅。当高旺决定出山救宋、准备出发时，裘盛戎那个一边念“高来，备爷的乌骓马伺候哇！”，一边打扇、背扇、转身、端腿亮相的身段一使出来，全场观众立即被那突然强烈起来的节奏和峭

拔中见神情的“身形韵”所打动，于是掌声就像一道道憋了很久的泉水那样一齐喷发了出来。那掌声中包含着潜台词，好像是在对裘盛戎说：“你带病登台的心情我们是理解的，别着急，稳住了，谢谢你！”那晚戏演完后谢幕时，观众的掌声照旧很热烈；而一向在谢幕时表现得沉稳含蓄、落落大方的裘盛戎这时却有些激动，在用手指了指自己的嗓子后，向着台下又鞠躬又拱手地表示歉意。观众在这个晚上，说得严重点，几乎是听了一出“哑”剧，然而人们却看到了一出生动的戏外戏，那就是演员与观众之间互爱互谅、充满人情温馨的关系。据说，裘盛戎的嗓子不哑的时候没事，一旦嗓子哑了就会哑得几乎一字不出。看来实际情况正是这样。不过令人惊奇的倒不在于裘盛戎的嗓子也会哑，而在于当他的嗓子哑到那种程度时，广大观众居然能够给予那么深厚的同情与谅解，如果没有极好的人缘，这种感人的场面大概无论如何也是不会出现的。

还有一年夏天，北京京剧团在北京中山公园里的音乐堂剧场演出全部《连环套》，裘盛戎演窦尔敦，谭元寿演黄天霸。开戏时天空已是阴云密布，但观众热情不减，还是从四面八方拥向剧场。当时音乐堂已盖了屋顶，但四周却是露天的，由许多根支撑屋顶的大柱子环立于剧场四周。这出戏是裘盛戎的拿手戏，他演得一丝不苟，谭元寿扮演黄天霸也很见功力，舞台气氛相当热烈。而同时，大自然在场外也正酝酿着一场戏。不知从什么时候起，狂风骤起，惊沙横飞，公园里高大的古树像是疯狂的巨人披头散发地旋转怒吼，滚滚的沉雷发出震人心魄的轰鸣。不过，正在看戏的人们抱着“既来之、则安之”的态度还是聚精会神地看着台上。戏已经演到“拜山”一场，窦尔敦与黄天霸展开唇枪舌剑的对话，那紧张的场面胜过了大自然的威力。然而，大自然所导演的那场戏剧的主角——暴风雨终于出场了，像千江万水自天而降，它以比“急急风”还要快千百倍的节奏倾倒下来。现在响在人们耳际的只剩下雷声、雨声汇成的巨响，雨水也从音乐堂的四周泼了进来。台上的演出只能停止。暴风雨持续了很久，按照正常的规矩，散戏的时间已经到了，但雨还在下着。许多观众感到戏大概是演不成了，便在雨稍稍小了一点时纷纷冒雨离场。不过，即使在这种情况下，还是有数百名观众舍不得离去，他们还存着把戏看完的幻想，而甘愿冒坐不上最后一班公共汽车的危险，还在坚持着、等待着。不知是谁的诚心感动了老天爷，雨终于不下了，顿时云散月出，场外变得幽静如常，好像一出大武戏刚演完，显得格外宁静。正当这些忠实观众心存狐疑，看着台上时，舞台灯光重新亮了起来，锣鼓重新响了起来，戏又从“拜山”演起。这场暴风雨好像只是一个小插曲，它的出现不过是为后半出戏的演出做了一个铺垫罢了。演员为了慰问观众演得更加卖力，观众为了答谢演员对台上的精彩表演则报以更加热烈的掌声。裘盛戎等谢幕时，人们用掌声和笑脸交流着感情，好像是在说：“一场大雨算什么，雨再大也冲不走我们爱京剧、爱裘派的热情。”当人们踏着月光、沐浴着雨后的清新空气走在回家的路上时，还在回味着这个难忘的夜晚所发生的一切。

还有一次北京京剧团在天津的第一工人文化宫演出。在这次演出中，裘盛戎献演了自己从在科班时就唱红了的全部《探阴山》。他在戏中扮演包拯。包公为了弄清柳金蝉的冤情，亲到阴间查访，而在表现这段情节时要唱一段由〔二黄导板〕——〔回龙〕——〔原板〕——〔散板〕组成的成套唱腔，是典型的京剧二黄唱腔的名唱。这段唱二十句，是京剧花脸唱段中最长的唱

段之一。裘盛戎以演《姚期》闻名于世，而在《姚期》全剧中，姚期的几段唱加在一起也不过三十句唱词。而《探阴山》中的这个主要唱段，仅一段就长达二十句。这段成套唱腔不仅篇幅长，而且其中有高腔、有长腔、有立音、有悲音、有送句、有垛句，旋律富于变化，表现丰富多彩，因而这段唱确实是一段非常吃功夫的唱段。裘盛戎每次唱到这个主要唱段时，总是极尽精雕细刻之能事，把裘派演唱风格体现得淋漓尽致。譬如包拯上了望乡台所唱的那句“又只见小鬼卒大鬼判、押定了屈死的亡魂、项戴铁链悲惨悲惨悲、阴风绕、吹得我透骨寒”，就是一句难度极高的唱句。裘盛戎唱这句时，与金少山等以往的名净的唱法都不大相同，他突出地采用以气托音、以音驭气、音气相裹、刚柔相济的演唱方法，从而显现出一种柔中含刚，气势浑厚，感情浓郁，美感丰富的效果。一句话，整个这出大戏的“戏核”全在这段唱上。几千名观众来到剧场看这出戏，从一定意义上说主要是奔着这段名唱来的。

今天，“一宫”剧场内座无虚席。当胡琴奏起〔二黄导板〕的旋律时，场内变得很静，大家知道裘盛戎就要唱这个主要唱段了。观众似乎觉得裘盛戎今天唱的这句导板“扶大宋锦华夷赤心肝胆”音量小了一点，听着有点费劲。不过大家又想，这大概是由于“一宫”舞台过大造成，这句又是“闷帘”唱的，情有可原，所以大家并不多想。紧接着包拯出场唱〔回龙〕“为黎民无一日心不愁烦”，嗓子虽然没有往常那么洪亮，但是那个“愁烦”二字的略一顿挫，再痛快的一放音，在节奏上掌握得有多么精确且帅劲十足啊。这时一个照例必有的满堂好响彻全场。接下去是唱三句〔原板〕，然后上桌子，表示包公登上望乡台，察看阴间景象。下面就要唱那句著名的长垛句“又只见小鬼卒大鬼判……”了，全场观众又一次紧张地集中自己的听力，唯恐听不到这最宝贵的一句。就在这个长句子唱到一半，“又只见小鬼卒大鬼判、押定了屈死的亡魂、项戴铁链悲惨惨、惨……”唱到这里裘盛戎的嗓子突然地“背”过去了，换言之，就是正在这最较劲儿的关键时刻，嗓子突然一点音也没有了。这纯粹是裘盛戎唱了几十年戏从来没有过的最大的一次意外事故。他本来感到今天嗓子不太舒服，但没想到竟然把自己“撂”到半空中了。观众更觉得意外，本来对这句唱抱有极高的期望值，却想不到偏偏是这句唱成了一支断尾巴蜡蜓；于是在观众席响起了一些倒好声。

这时，裘盛戎从桌子上走下来，踱到侧幕边上去饮场，台上则由扮演五朝的张韵斌等随机应变地踩着“仓七台七”的锣鼓声走起了太极图，即在台上沿着“S”形的路线反复地走着，表示他们正在望乡台下察看着，实际上是给了裘盛戎一个饮水和休息嗓子的时间。裘盛戎不愧是在舞台上摸爬滚打了几十年的大家，遇此事故，他并不慌乱，而是边饮水边沉气，放松声带，然后慢慢地也加入了走太极图的行列。正在观众对于这个“仓七台七，仓七台七……”的节奏感到有点长得难耐的时刻，胡琴一响裘盛戎的〔原板〕又接着唱下去了，听得出来他不敢太使劲，但裘盛戎毕竟是裘盛戎，他的唱腔还是那么铿锵悦耳，尤其是那句“柳金蝉一定在那厢受难”唱得感情洋溢，很有感染力，于是把剧场的气氛又引到正常的轨道上来了。到裘盛戎唱这段唱的最后一句“山谷内因何有（这）一鬼孤单”时，他聚气卯劲地把“山谷内因何有”这前六个字唱得舒展挺拔、大气磅礴，然后巧妙地垫了一个“这”字，突出地在“鬼”字上耍腔，最后以短促有力的旋律唱出“孤单”二字，造成宏阔与峭拔相映衬的强烈的声音效果，既展现出包公发现油流鬼时应有的心态，又恰好为这一大段唱画出了一个非常漂亮的句号。这句刚刚唱完，

台下就“炸”了，响起了一个震天动地的满堂好。这个掌声里充满着祝贺之意，祝贺裘盛戎在这么短的时间里就把嗓音奇迹般地调整好。如果说他的嗓子的突然失音出人意料的话，那么他的嗓子又迅速复原也同样出人意料，因而当他又唱出如此美妙的唱腔时，大家倍感惊喜，有一种失而复得的满足感涌上心来。

戏演完后，谢幕的气氛也十分热烈。而且，有大量观众走出剧场后，就停留在剧场门口兴致勃勃地交谈着、评论着，等待着裘盛戎。裘盛戎卸完了装，换好衣服，由后台走向了剧场前厅。他知道挤在剧场门口迟迟还不回家的那些热心观众都是想看看他的庐山真面目，都是爱听他的戏的知音，自己完全可以从剧场旁门平平静静地离开，然而他不想让大家失望，所以还是特意在团里的其他同志的陪同下从剧场前门出去。他刚一走到剧场大门口，这些天津观众立即高兴地涌了过来，有鼓掌的、有问好的、有道辛苦的，立刻出现了一个人头攒动、争先恐后的镜头。裘盛戎看到这个场面心里也挺感动，他只有面带诚挚的微笑、频频向大家作揖，那意思是向人们表示：“我今天嗓子不好，对不起大家啦！请您多包涵！”这时有一位像是工人模样的中年观众用天津卫的乡音大声地说道：“裘老板，没说的！明天《姚期》，您啦看好儿吧！”那意思是说，你明天不是演《姚期》吗？我们还来捧你，明天还得让你卖满堂，虽然你今天嗓子出了点岔儿，但是我们拥戴你的艺术的心气儿没有降温，你就放心吧！一时间，一种真挚而热烈的感情在“一宫”门口的夜空中流动着，一种演员与观众之间互相理解、互相关怀、互相爱护的心意紧密地交汇在一起。原天津第一工人文化宫大剧场门口的那几扇玻璃门就是这段梨园佳话的见证人，它们如果有记忆的话，一定会向今天的人们津津有味地叙述一番发生在三十几年前的这些往事吧。

裘盛戎与人民群众尤其是广大戏迷具有水乳交融般亲密关系的事例是很多的，诸如裘盛戎与卖爆肚的小商小贩聊起来没完啦，裘盛戎爱踢足球与足球运动员建立友情啦，裘盛戎与哪个开小照相馆的拜了把兄弟啦，裘盛戎站在舞台上面对几千名京剧爱好者教唱京剧盛况空前啦等等，真是举不胜举。这些事例从不同的角度反映出一个共同的形象——一个具有赤子之心的普通人与一个具有卓荦不凡艺术才华的著名艺术家的统一。

冷与热

裘盛戎的性格不是一味的热，也不是一味的冷。他在引着自己的孩子无拘无束地做游戏时，显露出强烈的童心，好像他本身也是一个天真的孩子。当孩子在学校和同学打了架，同学找到家里向他告状时，他先把同学哄走，然后便严厉地教训起自己的孩子，而决不加以偏袒，这时他的心又变得理智而冷静。对于在舞台上创造角色形象，他既强调感情的投入，又坚持深入的思考与推敲，也是体现出热与冷的结合。

裘盛戎不论是和大家在一起谈戏、排戏，还是踢足球、打扑克，他都能跟大家做到融洽和睦，说个笑话、开两句玩笑是常有的事，他的性格显得随和而开朗。当有人跟他说什么事时，他往往脸上带着一股质朴的“傻”气，愣拉巴叽地答应着“噢”、“喔”、“是”，客客气气，善与人同。不过，你要是据此认为裘盛戎是个头脑简单、不爱思索的人，那你就错了。事实上，对于那些小事、琐事，他是不大肯动脑子的，可是对于剧本、角色、表演，对于这个身段怎么使，那句唱腔怎么唱，他却不仅爱动脑子，而且往往能想出自己独立不倚的见解。在他的全部艺术创造活动中，不仅体现着他过人的天赋、深厚的功力，而且时时处处渗透着他的艺术思维。他不是一个盲从守旧的艺匠，而是一个成绩卓著的艺术创造者。他的艺术成就与他所付出的大量的脑力劳动是密不可分的和成正比的。

沉思，既是裘盛戎性格的一个组成部分，也是他由一个普通演员上升为真正艺术家所特有的标志和生活习惯。

平时在家的时候，他常常为了琢磨戏面壁而坐，愣愣怔怔地想着什么。到外地演戏或看戏，住在旅馆里的时候，虽然不像在家里那样安逸宁静，但是他也能随遇而安，仍然保持着爱沉思的习惯。作家汪曾祺曾以《一代才人未尽才》为题写过一篇怀念裘盛戎的文章，文章写到裘盛戎到天津去看戏，住在旅馆里的情形。他这样写道：

（看完了戏）回到旅馆的路上，他（裘盛戎）买了几套煎饼果子摊鸡蛋，有滋有味地吃起来。他咬着煎饼果子的样子，表现了很喜悦的怀旧之情和一种天真的童心。我一下子对这个京剧大演员产生了好感。一个搞艺术的人，没有一点童心是不行的。盛戎睡得很晚。晚上他一个人盘腿坐在床上，一边抽烟，一边好像想着什么事，有点出神，有点迷迷糊糊的。不知是因为什么，我以后总觉得裘盛戎的许多唱腔、唱法、身段，就是在这么盘腿坐着的时候想出来的。^①看来，裘盛戎既不孤僻，也不浅薄。他对人对生活流露出诚挚的热情和爱心，其中即包含着对尘俗荣利的冷淡；而在他默然独处、冷静沉思当中，又包含着热烈的奉献和生命的燃烧。在裘盛戎的性格中体现出冷与热的并存与互补。裘盛戎的人缘那么好，艺术成就那么突出，大概就正是得力于他的这种既富热诚之心，又善冷静之思的性格吧。

^① 《裘盛戎艺术评论集》，第211～212页。

第十三章 旅 津

旅津演出

在上一章介绍了裘盛戎与观众的良好关系。从更大范围看，当时整个北京京剧团与观众之间的关系也处于一种十分理想的境界：剧团全力以赴地为观众服务，观众满腔热情地欢迎剧团的演出。剧团与观众共同绘制了一幅京剧艺术兴旺发达的画图。

一九六二年五六月间，北京京剧团曾做了一次旅津演出，这次演出的概况就足以反映出当时的一派兴旺景象。

这次旅津演出在有限的演出日期内做了尽可能紧凑的安排，也就是尽最大努力让观众在此期间欣赏到尽可能多的剧目。演出不只在某一个剧场进行，而是在天津的中国大戏院、第一工人文化宫、第二工人文化宫、八一礼堂、民族文化宫、南开文化宫、红桥区工人俱乐部等多家戏院或先后、或同时演出。在两个戏院同时有戏的情况下，北京京剧团的演员就要不辞辛苦地赶场，而主演们则分头在不同戏院同时与观众见面。如在五月十七日到二十日的四天中，北京京剧团就在第二工人文化宫和中国大戏院同时演出，“二宫”四天的剧目依次为裘盛戎主演的《姚期》、赵燕侠主演的《花田错》、马连良主演的《淮河营》、张君秋主演的《望江亭》；而“中国”的剧目则依次为《花田错》、《姚期》、《望江亭》、《淮河营》。即主演们所演出的同一剧目安排在不同戏院连演二场，以满足住在不同居民区的观众看戏的需要。除上述几个剧目外，马连良主演的《春秋笔》，裘盛戎主演的《铡美案》、马连良和张君秋主演的《游龙戏凤》、《二堂舍子》、张君秋主演的《诗文会》等，也都连续在不同戏院上演。这次北京京剧团莅临津门给人的感觉是：好像是一个春天开花季节的到来，霎时间在天津的各个市区都盛开了京剧的花朵。

这次北京京剧团的旅津演出还有个特点，就是一些年轻主演们也纷纷大显身手，他们的拿手好戏也列于大轴，表现出这个实力雄厚的京剧演出团体后继有人的可喜局面。如谭元寿主演的《失街亭·空城计·斩马谡》、《打金砖》，李世济主演的《锁麟囊》、《陈三两爬堂》、《青霜剑》，马长礼主演的《伍子胥》、《探母回令》，李毓芳主演的《幽闺记》，谭元寿和杨少春主演的《八大锤》都竞相登台亮相，而与几位老艺术家的演出相映生辉，也受到观众的欢迎。马连良等几大主演，这次除谭富英未随团到津以外，都拿出了自己的看家戏，热情地为观众服务。如裘盛戎便演出了《姚期》、《连环套》、《铡美案》、《牧虎关》、《白良关》、《打奎驾》等剧，而且在这些著名艺术家之间还体现出了不争名位、团结协作的精神。如赵燕侠在裘盛戎主演的《打奎驾》的前面垫《穆天王》，在裘盛戎主演《姚期》的前面垫《刺巴杰·巴骆和》；裘盛戎则在赵燕侠主演《盘夫》之前垫一出《牧虎关》，在赵燕侠主演《辛安驿》之前垫一出《白良关》。当马连良先生因患感冒有一场戏不能演时，就由其他几位救场替演。总之，在这次演出期间，一片花团锦簇、一团祥和之气呈现于舞台上下。剧团创造了连演连满的业绩，观众获得了一次欣赏京剧的良机，可谓两全其美，皆大欢喜。

裘盛戎作为北京京剧团的主演和副团长，这种兴旺局面的开创显然与他的努力是分不开的。而且，裘盛戎自身当时的状态与剧团的这种兴旺景象也是一致的。他在事业上正开足马力干劲十足地向前奋斗着；他在由老、中、青所组成的艺术人才群体中则处于承上启下的位置，发挥着中坚的作用；同

时，在这个时期艺术领域的空气较为宽松，所以他在剧目选择上也显得无所顾忌。这次裘盛戎转战天津市内各区的多家戏院，“中国”、“一宫”、“二宫”、“八一”、“红桥俱乐部”这五家剧场的红毯上洒下了他辛劳的汗水，他的演出赢得了天津观众的热烈欢迎。时隔三十几年后的今天，他的声音与形象依然留在天津老观众的脑海，他的艺术魅力仍在使当年看过他的演出的人每一回忆，即为之陶醉。

请让我们追随欣赏过裘盛戎表演的观众的思绪，选择他的代表作之一《铡美案》这出戏，看一看他当年在舞台上的表演是何等生龙活虎、光彩照人吧！

活包公

时间：一九六二年五月二十五日晚；地点：天津中国大戏院；演出者：北京京剧团。

观众按时到场，买到一张戏票并不容易，尤其是要买到一张前排好座位的戏票，是要排几个小时的队才能买到的，所以人们连前面的开场戏也舍不得不看。场内座无虚席，人们轻声交谈着，寒暄着，人人心舒气爽，喜形于色，为了有机会看一场国家级水平的京剧演出而颇感幸运。戏准时开演，剧场内自然地安静下来。第一出戏是名丑慈少泉演的《老黄请医》。这出戏原为《拜月亭》传奇中的一折，表演秀才蒋士隆与王瑞兰同行至旅店，蒋士隆患病，开店的老黄为之请来一位姓翁的医生，在请医过程中产生许多笑料。这是一出丑角戏，由于慈少泉演得不温不火，所以做到了既使观众感到轻松可笑，又决无油滑俗气的毛病。观众看了这第一出戏更加感到剧场内气氛和谐舒适，观赏的兴致也更趋浓郁。接下来的第二出戏是谭元寿主演的《定军山》。谭元寿是谭富英先生之子，又曾在富连成科班坐科，受到过严格的京剧表演的教育，再加上他有较长的舞台实践经历，在表演上力求继承谭派艺术风格，所以他把这出相当难演的靠把老生戏演得很见功力，颇有其父风范。这出《定军山》受到了全场观众更加热情的欢迎，剧场的气氛进一步热了起来。

就在观众情绪高涨，注意力高度集中的情势下，裘盛戎主演的大轴戏《铡美案》的锣鼓敲响了。这一天除裘盛戎扮演主角包拯外，由马长礼扮演陈士美，李世济扮演秦香莲，李毓芳扮演皇姑，何盛清扮演国太。裘盛戎扮演的铁面无私包龙图稳步出场了。只见他身穿黑蟒、头戴黑色相貂、戴一口黑满髯，脸上画着黑整脸的脸谱，配以白水袖、白靴底，以及脸谱上的白眉子和白月牙，整个形象显得黑白相映，既肃穆而又文雅。尤其是裘盛戎把脸谱勾画得极为成功，脸谱上白色的线条处理得精细圆美，更展示出人物刚毅果断中含有睿智干练的神态。

当秦香莲向包拯拦轿喊冤时，裘盛戎仅用几句短短的念白即勾画出包拯特有的神情。秦香莲禀告包拯她要告的人是“当朝驸马陈士美”，包拯不禁也重复着秦香莲的话念出“陈士美”三字。裘盛戎念这三个字时并不像有的演员那样显得大惊小怪，而是用较轻的语气似乎不经意地念出。他这样念便可以巧妙地暗示出包拯的确是处理涉及高官显要的案件的老手，因而他能沉着不慌。而且，用轻声来念还能说明包拯的内心正在进行着紧张的思索。秦香莲又禀告包拯，韩琪的尸首尚在三官庙内。这时，包拯则当机立断吩咐王朝“前去看来”。裘盛戎念此四字时，念得清晰果断，念出一种命令口气，把包拯办事干练、决不拖拉的特点体现得很清楚。包拯让秦香莲呈状，秦香莲却说因状告当朝驸马此状无人敢写。包拯的台词是：“无人敢写？马汉！将她带到官代书厅写状，哪个不写，抓来见我。”裘盛戎这几句白的念法与前面又有不同，他念得语气很急、很重。这虽是一个小小的细节，却由于他把台词中应有的语感念得十分准确、十分鲜明，所以观众能从中感受到包拯刚直爱民的性格。你看，他对那些在权贵面前吓破了胆的人是何等的反感啊！那么，他自己将怎样对待陈士美，怎样处理这个案件不也就可以想象了吗？

陈士美过府后，包拯对陈士美采取了一方面打击他的气焰，另一方面争取他回心转意的态度。裘盛戎表演细腻，角色层次清楚，使戏剧矛盾自然地

趋于尖锐化。

陈士美一见到秦香莲拔剑就刺。这时包拯的台词是：“驸马你可认识他？”“不相认，为何掌剑就杀？”“杀了她还问什么？”裘盛戎把这几句念白念得速度不算快，但却念得清晰响亮，把人物频频逼问、理直气壮的神情展示得恰到好处。当陈士美刚一承认做事“莽撞”之后，包拯又立即“哈哈……”地笑了起来，以缓和紧张气氛，并不失时机地劝陈士美“相认才是”。这是包拯第一番以仁义之心劝说陈士美。裘盛戎把包拯讲话的语气处理得不卑不亢，从容大度，十分难能可贵。尤其是他的这些念白在声音的高低与节奏的快慢上都给人一种适度感，因而使观众听起来非常舒服。全场两千多观众把听裘盛戎念这些普通的白口也视为一种美的享受，当陈士美被包拯的逼问弄得张口结舌、语无伦次时，观众则开心地笑了起来。从观众席腾起的笑声反映出裘盛戎虽然这时还没有唱，然而却有力地抓住了观众。

包拯把陈士美想溜走的企图顶了回去，并以高屋建瓴之势高声喊出：“只恐你来得，去不得！”然后起唱“包龙图打坐在开封府”这个著名唱段。美学家王朝闻先生曾经这样写道：“我听他（裘盛戎）所演唱的《秦香莲》，听到‘包龙图打坐在开封府’，觉得唱法由松弛转向激越，转得那么有劲头又那么自然，令我也感到精神振奋。他把最后那个‘府’字，唱得好像泉水喷发那么有力，它出现的环节完全出乎我的意外。唱得那么有新鲜感却又不显得火气十足，这是真本领。这句唱腔使我觉得，临战的包拯将与陈士美斗争到底的决心和气派的威严。”（见《裘盛戎艺术评论集》第106页）这位著名美学家的感受与广大观众的感受是一致的，当这句〔西皮导板〕刚一唱完，整个中国大戏院从楼下到三楼到处响起热烈的掌声，人们用雷鸣般的掌声回应裘盛戎那泉水喷发般的唱腔。这时裘盛戎左手威严地一理长髯，右手微端蟒襟，双目直视陈士美，显出一种既严肃又有所期待的目光。这个包拯的典型身段，裘盛戎演来风度极佳，好像是在观众面前树起了一座塑像。在接下去的〔西皮原板〕中，裘盛戎用“说起了招赘事你神色不定，我料你在原郡定有前妻”这两句词表达出包拯其人的明察秋毫。在唱完这两句的胡琴过门中，他使用眼神表现包拯对陈士美在察颜观色。他在这段唱的最后则以异常婉转的唱腔旋律唱出了“我劝你认香莲是正理，祸到临头悔不及。”表现了包拯第二番劝说陈士美的苦口婆心。就在唱这最后二句时，裘盛戎有一个非常绝妙的表演，颇有画龙点睛之妙，那就是在他唱“临头”二字时，用力一顿，并在这一顿后，甩他那对大而传神的黑眼珠在眼眶里有力地颤动了一下，好像是从中放出了一股强烈的威慑之光，直接射向了陈士美，从而把包拯所唱的“祸到临头”这四个字的分量做了一个明白的注解。

当陈士美又拒绝了包拯的第二番劝说以后，包拯只得提出了秦香莲的诉讼问题。这时裘盛戎用两段〔西皮快板〕表现包拯为陈士美读状的情景。当王朝奉命取出秦香莲的状纸，跪在地上双手举状时，陈士美气急败坏地扑过去就要抢夺状纸，恨不能立即把状纸撕得粉碎而后快。这时裘盛戎的表演再一次显示了他在演技上的精湛传神。他先以左手略拦陈士美的右臂，再顺势执陈士美的右手腕，领其趋前看状，整个动作呈现出一种刚中有柔、威严中不失文雅的风度。而与有的演员演到这里时一味强调包拯的威严、好像要与陈士美“动手”那样的演法相比，的确高明多了。当裘盛戎唱那段著名的“驸马爷近前看端详……”时，完全以一种紧锣密鼓的节奏和凌厉的气势，直截了当地揭穿陈士美的罪行。裘盛戎把这整个快板唱得急如奔马，势不可挡，

而在唱最后的“大堂上”三字时又使用虎音，唱得格外沉重有力，从而使前面整段唱急如奔马的音乐形象顿时化作三座风雨不动的山峰。这样就把包拯刚毅正直、坚定不移的品格生动地表达出来。于是，场内又响起了一个满堂彩。这段唱的最后一句是〔西皮散板〕“咬定了牙关为哪桩？”包拯的语气又一次变得温和了一些，其中也还有一定的劝说陈士美改弦更张的含义。这是包拯第三次对陈士美的规劝，也是最后一次仁至义尽的挽救。

接下去的戏是包拯升堂，刀、鞘相对，陈士美在事实面前仍然顽抗不招。在这段戏中，在包拯与秦香莲之间、包拯与陈士美之间都有〔西皮散板〕的对唱。裘盛戎把这些〔西皮散板〕唱得情绪饱满，节奏明快，并随唱词内容的不同唱出不同的语感。对于有些重点唱句他更运用纯熟的控制节拍的能力，把散板的自由节奏唱出一种自然有板的效果，使观众听起来更觉铿锵悦耳、道劲有力。如“刀对鞘来鞘对刀，件件事你还不招？”“开封有人将你告，先打官司你后上朝！”这两段唱中的下句，就都有散板不散、自然有板的感觉，因而这些唱腔虽然都比较简洁，却能给人留下深刻的印象。当陈士美黔驴技穷，拿出自己的最后一张王牌，说什么“纵然有人将我告，敢把我当朝的驸马怎开销？”的时候，包拯被激怒了，他命人捆绑了陈士美，做出了“铡了这无义人再奏当朝”的决定。裘盛戎唱完这句以后，站在“小边”台口面对下场门，左手撩蟒、右手抓袖一亮相，接着以涮八字步的步法向前走了两步，然后右手撩蟒、左手抓袖、端左腿又一亮相，最后在“急急风”的锣鼓声中急步下场。他的这些动作，无言地道出了包拯决心铡驸马、正国法时的勇往直前的气概。下面“见皇姑”一场戏，使戏剧气氛由剑拔弩张又转为委婉多姿。包拯不得不把秦香莲呼唤到大堂上小心翼翼地做秦香莲的思想工作，鼓励她不要畏惧皇姑的权势。包拯唱道：

香莲！

金顶伞下五彩轿，
里面坐的是龙凤娇。
我命你向前莫胆小，
看她把你怎开销。

裘盛戎把这四句〔西皮散板〕视作重点唱段来唱，传达出包拯对于秦香莲这样的老百姓和受害者是那样地耐心扶助和全力支持，从而与包拯对待违法害人者的嫉恶如仇形成鲜明对照。他把“金顶伞下五彩轿，里面坐的是龙凤娇”这两句唱得较慢，尤其是“龙凤娇”三字更以裘派特有的一个低婉而俏皮的小腔来处理，有意唱出一些轻蔑的语气，以缓解秦香莲在威势赫赫的皇姑面前可能有的怯阵心理。唱后两句“我命你向前莫胆小，看她把你怎开销”时，则增加了速度和力度，以表现包拯要为弱者做可靠后盾的语气。在这一场中，裘盛戎把包拯那种爱憎分明、据理力争的态度刻画得相当鲜明。作为“金枝玉叶”的皇姑在开封府的言行，充分地暴露了她的无知与任性。她不但乱发淫威拷打秦香莲，甚至欲打包拯。她一见惹恼了包拯又立即回宫去搬国太。在皇姑走后，包拯在盛怒之下喊出了“我任她搬来国太到，宋王爷到此我也不饶”的激愤之辞。这是见皇姑这一场的最强音，也是裘盛戎在这出戏中的得意之笔。他在“宋王爷到此”的“到”字后面加了一个虚字“哇”，而且把这个“哇”字拔高来唱，形成由“到”至“哇”两个音节之间由“2”到“5”的四度音程的上升，为后半句做了第一个铺垫。他唱完“宋王爷到（哇）此”这前半句以后在做拱手身段时，垫一个“空——匡”的锣鼓，为后半句

又做了第二个铺垫。接下去他在唱“我也不”时，配合唱运用了耍眼技巧，只见他两只大眼的眼珠在眼眶中一个劲地转颤，以之展现包拯这句话是从心底说出来的，他在受到皇姑的一番搅闹刺激后，铡美正法的决心不但没动摇，而且更加坚定了，人们从他的眼神中就可以看到他不是说着玩的，而是要付诸行动的。裘盛戎在唱完“我也不”三字后他并不连着唱出“饶”字，而是做了一个小小的停顿，明显地饱吸了一口气，这样就为唱最后一个“饶”字又做了第三次铺垫。裘盛戎用苍劲浑厚的音色，以几度回旋的唱腔，着力唱出最后一个“饶”字，那种声音的厚实、气息的充沛、神情的饱满，再加上前面所做层层铺垫的充分，从而把“我也不饶”的“饶”字唱得特别有感情，也特别动听。于是，在中国大戏院观众席上又掀起了一阵风暴。台上声情并茂的演唱与台下热烈的掌声形成了一组雄浑而和谐的交响乐，这声浪使表演者与欣赏者的心灵打成一片。裘盛戎并没有在这热烈掌声中就此下场，而是沿着包拯此时此地的内心逻辑，继续进行细致的刻画。他顺着“饶”字的尾音双手托髯、低头看髯口，一副若有所思的情状；继而一手抓袖、一手撩蟒，精神为之一振地转身下场；但他没有径直走下场，而是走了几步又停住，再次转回来，面向观众，眼睛往远处看了一眼，然后才又用力地双抓袖，在激越的锣鼓声中转过身去、足跟一顿，健步下场。观众也许并不能把这段语言性很强的舞蹈动作一下子破译出来，但观众能清楚地感受到包龙图在左思右想，他虽然喊出了“宋王爷到此我也不饶”的豪语，可是他的内心却并不平静，他的内心还有着复杂的矛盾斗争。这就把包拯的形象应有的复杂性如实地表现了出来，也引起观众有兴趣关注下面剧情的进一步发展。

下面就是《铡美案》全剧的最后一场了，也是围绕秦香莲状告陈士美这个中心，包拯与皇室之间相对峙的矛盾强度最大的时刻。国太与皇姑一同赶到开封府向包拯施加压力。当国太问包拯驸马为什么没有回宫时，包拯巧妙地答道：“臣府无有陈驸马，有一个悔婚男儿叫‘状元郎’。”当国太又以皇帝的名义逼包拯让步时，包拯则采取以子之矛攻子之盾的办法答道：“圣上道臣不忠良”。结果弄得国太只能羞恼成怒地在传见秦香莲时强行抢走秦香莲的儿女，以逼其让步。包拯虽然针锋相对地又把两个小孩抢回，但他也从中感到了问题的实在棘手，国太与皇姑母女二人完全采取了耍无赖的办法，然而对她们又能怎么样呢？！于是，剧情在这里出现了一个曲折，裘盛戎也正是在这里留下了他一段永远为观众称道的精彩表演。包拯让王朝拿给秦香莲三百两银子，然后对秦香莲唱道：

这是纹银三百两，
拿回家去度饥寒，
教子成名把书念，
千万读书你莫做官。
你爹爹倒把那高官做，
害得你一家不团圆。
香莲就此下堂转……

戏演到这里时，在天津中国大戏院能容纳两千多人的观众厅里不知从什么时候起变得异常安静，人们在感情投入地聆听这段带有浓郁裘派韵味的唱段。这还是一段〔西皮散板〕，但裘盛戎从人物出发，把这个唱段唱得与前面的那些〔西皮散板〕的激昂高亢的调子完全不同，他极富创造性地唱出了一种包含着同情、感慨、无奈、惶愧等复杂感情的独特的味道。他把前两句

“这是纹银三百两，拿回家去度饥寒”唱得朴素深沉，而毫不拖泥带水；中间两句“教子成名把书念，千万读书你莫做官”，他唱得更加动情，因为这两句涉及到孩子，包拯不禁心头一热，泪水为之盈眶，裘盛戎唱“读书”的“书”字时使声音发涩，“莫做官”的“莫”字则唱得含悲欲泣，同时他即兴地以左手抚摸着一个孩子的后脑勺、右手轻轻拍了两下孩子的小脸蛋，仿佛是在说“多么好的孩子啊，可惜遇到了这样一个父亲，你可要好好读书，走正路啊……”；下面的两句“你爹爹倒把高官做，害得你一家不团圆”，裘盛戎唱得节奏加快，使人感到这位包大人也在极力控制自己的悲痛的感情，他毕竟是办事的人，不能任感情抛洒，当裘盛戎在唱“害得你一家”的“一”字时，却再一次使用下行的悲腔，一面伸出右手的食指颤动着、一面吐出“一家”二字，好像秦香莲一家的悲剧命运全都包含在这“一家”二字的声音中了，当他唱到“不团圆”三字时则从悲凉的情绪中走了出来，以炸音唱“团圆”二字，感情又由悲转怒了。许多观众在听这段唱时，被感动得流下了热泪。在这里裘盛戎把情与美高度和谐地结合在一起，从而成为京剧舞台上一个罕见的声情并茂的黄金点，成为戏迷们津津乐道的一个精彩片段。难能可贵的是，裘盛戎的演唱是那么悠扬动听，其音色随唱词不同而变化显得那么丰富多彩，其声与形配合得又是那么自然适度，而感情的流淌则既真切可感，又决无有意煽情、故意做作之迹。总之，他的声腔、音色、形体、情感都展现出了一种适度之美。也许这正是裘盛戎所追求的那种“恰”的境界的体现吧！

包拯受不了秦香莲对他发出的“官官相护有牵连”的指责，于是收回成命，又把秦香莲喊了回来。这时，随着戏剧矛盾的发展，包拯已被逼到了不能不做出最后抉择的关头。在包拯心中的天平的两边，一边是皇室的利益加自己的官职权位，另一边是国法与道义。他知道自己已经没有两全其美的道路可走了，但要他只倾向于天平的一端，又确实是十分困难的。包拯唱“本当铡了陈士美”以后，他听到了皇姑的哭声，于是他声音较轻地“哎呀”了一声，接唱“金枝玉叶靠哪般？”他又唱道“本当不铡陈驸马”，于是他又听到秦香莲的哭声，这时他重重地“哎呀”了一声，然后唱道“倒叫包拯两为难！”这是人物的心声，也是全剧矛盾将得到最终解决的临界点。裘盛戎唱这最后一句时，右手托髯，左手扯蟒，右脚用力跺台板两下，形象地把人物内心的矛盾展露出来。最后包拯终于做出了抉择，他“头上摘下乌纱顶”，“身上再脱这滚龙衣”，决心宁可丢官，也要铡美。当全剧结束时，裘盛戎一手托着相貂，一手翻袖，以声如霹雳的声音念出：“刽子手！……开铡！”把包拯的清廉刚毅的形象最终完满地塑造出来。

这时全场掌声大作，人们站起拥向台前，向演员表露他们满意而欢快的心情。裘盛戎站在台上轻轻鼓掌，向观众致意，衷心感谢观众对演出所表现出的诚挚的热情。

也许当时并没有人赞扬裘盛戎在《铡美案》中塑造的包拯形象是“活包公”，但不知为什么随着岁月的流程，时间隔得越久，人们却越来越认识到称之为“活包公”是并不过分的。包拯是京剧舞台上的一个典型人物。裘盛戎演的包拯则是以京剧的形式塑造包拯形象的一个理想范本。

我喊“香莲”共有三次，喊法也有三种

《铡美案》是北京京剧团的一个长期不断演出的保留剧目。并且曾经由马连良、谭富英、张君秋、裘盛戎四位主演合作演出，除包拯仍由裘盛戎扮演外，马连良扮演王延龄、谭富英扮演陈士美、张君秋扮演秦香莲。因是从陈士美别家演起，故剧名改为《秦香莲》。一九六三年上半年北京京剧团赴香港演出，马连良、张君秋、裘盛戎等参加了这次演出活动，在香港也上演了《秦香莲》这个戏。由于此剧深受观众欢迎，不仅其思想内容富有人民性，在表演艺术上也当之无愧地属于上乘之作，所以于一九六三年秋由长春电影制片厂拍成了彩色电影片。大约是出于《铡美案》这个戏名出现得更早，影响也更大的考虑，所以这部影片仍定名《铡美案》。在影片中，由马连良扮演王延龄、张君秋扮演秦香莲、裘盛戎扮演包拯、李多奎扮演国太，马长礼扮演陈士美、谭元寿扮演韩琪。

这样，裘盛戎在《铡美案》中塑造的包拯形象及其出色的表演艺术便被长久地保留在银幕上了。这部影片与舞台演出相比，在剧本上有所增删，但大体上是一致的。它是使后人了解裘盛戎舞台风采的一部具有很高艺术价值和史料价值的戏曲电影作品。

戏谚云：铜锤怕黑，架子怕白。也就是说，勾黑脸的包拯是铜锤花脸所扮演的角色中最难演的角色，勾白脸的曹操则是架子花脸角色中最难演的角色。那么，人们要了解裘盛戎为什么对于演包拯不但不“怕”，而且能演得这么成功呢？这除了我们要仔细欣赏他的表演以外，就要听听他自己是怎么说的了。在邱扬先生对裘盛戎进行采访时，他专门畅谈了他在《铡美案》中的表演，披露了他塑造包拯形象的秘密。他是这么说的：

《铡美案》这出戏，秦香莲告状时，包拯让马汉带她去找人写状。我看着秦香莲的背影微微摇头，轻轻叹了一口气。后来，状子写来了，我读状时，看着秦香莲母子又一次摇头叹气。我为什么这么表演呢？我觉得当时包拯是有感慨的。人情的浇薄，陈士美背义居然到了这种程度。我觉得光是怒发冲冠已经不足以表现包拯的感情了。包拯是个有教养的人，在这儿只有表现他的感慨才能显出他感情上的深沉之处。而且，从戏上讲，包拯刚上场，还只是开头，矛盾还没有展开，他也不能马上就火。如果这个时候就来个“左右，将陈士美铡了！”倒是痛快，可是到底是怎么个“人”呢，就谁也看不出来了。包拯这时还是想争取陈士美回头，想使他良心发现，事情还没到非铡他不足以解决问题的时候。过早的发火，对争取陈士美回头，特别对香莲母子没一点好处。所以在戏的开头部分我注意控制情感，并不立即发火。何况，包拯之成为清官，也不是因为他只是敢于铡犯了罪的大官，他还必须懂人情世故，精明强干，有办法才行。

另外，在这出戏中，除了要用唱工表现人物以外，我很注意用动作表达人物的心情。譬如在见皇姑那场，唱了“宋王爷到此我也不饶”以后，包拯该下场了，我愣住了低头看髯口，然后转身下场，走了几步停住，又转回来，又有所迟疑，然后再抓袖转身下场。我为什么这么演呢？主要是为了表现包拯内心活动。包拯在前场曾告诉过陈士美，他之所以要铡他是因为正国法。不过包拯也懂得一旦国法和皇帝的个人利益有了冲突的时候，国法往往也就算不了一回事。皇姑的到来引起了包拯的气恼，“宋王爷到此我也不饶”这句话说得确是痛快，这是包拯勇敢的地方。但是，按当时包拯的地位来说，

这句话是说走了嘴了，多少有“不臣”之嫌。说完了以后，他才慢慢地有点考虑了。不过，他接着又一想，我是秉公而断，怕谁？没关系！于是打起精神从大堂往回走。但又紧跟着想到万一皇姑真把皇帝搬了来怎么办？嗯，回头再看看皇姑的去路，再和她谈谈……接着又一转念，去你的吧！反正总是要处处强调出皇室和正义之间的矛盾。在这里不要怕表现包拯的心理矛盾。他感到的困难越多，他的心理压力越大，那么到最后他终于铡了陈士美的行为才越有力量。包拯下场前的这许多动作就是为了说明他心里的那些意思。按照我父亲当年的演法，只是下场时走三个半圆形的步子，里头也包含着同样的意图，但是表现得不够明显和突出，所以我把它改成现在这个样子的。因为我总觉得，到了外场“我就是他”的时候，不能光是有唱的时候如此，而是在角色一直到进了后台之前，都要按照“他”（人物）可能怎么做去做，即使是一个普通下场也要把它交代清楚，更何况是这样一个重要的下场了！不能说有词有唱的时候我是人物，等唱完了、说完了一回身我就是我了，那样就放弃了一个演员应尽的责任了。

在演《铡美案》时，我还特别注意根据剧情来决定戏该怎么演法。譬如，我喊“香莲”这两个字，在全戏里共有三次，喊法也就有三种。第一次我叫她去认陈士美，喊得很干脆，理直气壮，意思很清楚：给香莲壮胆，有我做主，看他把你怎么样。第二次，情况变了，皇姑来了。我喊“香莲”的声音就和头一次不一样了，这时我要观察一下香莲的胆量如何，因为我怕她一见皇姑就吓坏了，所以喊得比较小心，喊的同时还要看她的反应。第三回，国太来了，问题更复杂了，情况更严重了，陈士美一时未必能铡得了啦。所以这时，我想先送一点银子给香莲，让她回去，当然人家诉的冤枉我还没替她平，先送点银子是没有尽到自己的责任的，因之这时喊“香莲”二字时心里既恼着国太母女，又愧对香莲母子，声音自然就低沉了。这是包拯第三次喊香莲，除了为表示人物心情逐步变化而外，更主要的是把底下对香莲的那段唱，从演员本身的情绪上做好准备。所以，第三次喊“香莲”必须有一种抱愧的情绪。只有这样，等他摸着香莲孩子的头，哽咽着唱“教子成名把书念，千万读书你莫做官”的时候，包拯心里头那种说不出道不出的苦楚、辛酸，观众才会充分地领略。

我一向认为，演员演戏，一直到幕闭了，观众看不到你了，那么演员的任务才算完。演《铡美案》时，我对戏的结尾也很重视。包拯是铡了陈士美，但是他是在拼出官不做了的情况下才达到这个目的的。对这点必须交代清楚，否则观众只看清楚了包拯的矛盾，而没看清楚矛盾是怎么解决的，这样人物就不完整了。所以我在包拯唱了“头上摘下乌纱顶”以后，立即摘去了相貂，喊“开铡”时，拉着国太走向台口，在大幕将闭未闭之际，我把水袖搭在相貂上：我不要它了！然后幕闭。这样，我作为一个演员才算把包拯是怎么个人物介绍清楚了。（见《戏剧报》一九五七年第二十一期邱扬文）裘盛戎的这篇谈话虽然是就《铡美案》来谈的，但它涉及了理解人物与表现人物的关系、细节处理、戏曲表演的动作语言性、角色内心体验等一系列问题，至少对于我们探求裘派艺术魅力的形成是很有意义的。

裘盛戎塑造了一个“活包公”。

他还告诉了人们他是怎么把包拯演活的。

第十四章 谈艺

气口就跟平常说话时候的呼吸一样

六十年代初期这几年，裘盛戎在业务活动十分紧张的情况下，自然而然地产生了一种总结自己艺术经验的愿望，而且这种愿望越来越强烈。这是因为他确实积累了许多切实的珍贵的经验，如鲠在喉，不吐不快；另外，他已是接近知命之年的年龄，希望及时记下自己半辈子的艺术心得以传给后人，大约也是一个原因。当时《戏剧报》的编者曾约请裘盛戎和袁世海合写一篇文章，专谈京剧铜锤花脸和架子花脸的表演艺术的异同，以及他们两位有关的心得体会。袁世海先生曾经写道：“《戏剧报》的这个动议，无异于一股清新的风，使得已经演了大半辈子戏的我俩异常兴奋。”^①于是他们用了不少时间和精力，为写这篇文章做了充分准备。在这个过程中，裘盛戎和袁世海两位名净互相启发，谈出了很多东西，袁世海还把他们交谈的内容记了几十页稿纸。然而，这篇文章还没有写出来，“文革”开始了，那宝贵的几十页稿纸也在动乱中荡然无存。所幸在“文革”前裘盛戎的部分文章、讲话、谈话和一些专访文章还有所存留，成为我们了解裘盛戎的艺术见解和探讨裘盛戎表演艺术奥秘的珍贵资料。

裘盛戎谈艺是他整个艺术生活的一个组成部分，是他一生事业的一个侧面，理应在本书中作为专门一章来写。为了把散金碎玉合为一体，现采用裘盛戎答记者问的形式撮录如下。（裘盛戎简称裘，记者简称记）

记：裘先生您好。

裘：您好。

记：请您谈谈京剧表演的有关问题，咱们就采取漫谈的方式，您看行吗？

裘：好哇。您也爱好京剧，咱们坐在一块交流吧。

记：那么多观众都爱听您的唱，请先谈谈京剧花脸的唱吧。裘：戏曲演员的唱工讲究咬字、切音和气口。要唱好一段唱，首先要把字吐清吐准，嘴里要有劲，字字都要送到观众的耳朵里，不能因为追求声音的美而忽视送字。在吐字中要把字头、字腹、字尾吐对，韵要归好，并且要把字吐美。这也就是说，戏曲唱词的每个字都有四声，唱的时候要分清四声，不管这个腔转多少弯，最后还要归到字音上。这是保证在演唱时咬字、吐字清楚明确的一个方法。记：刚才您说到切音，请您讲一下。

裘：切音可分正切和反切。在同一句唱词里有时有两个相同的字，表现两种不同的意思，就要用正切和反切。如《盗御马》里有一句唱“盗不回御马我难回山岗”，就是两个“回”字，我在唱的时候，前一个“回”字唱正切，后一个“回”字唱反切，于是两个同样的字，就出现了两种不同的唱法，但字并不倒，仍然是“回”字。

记：我还是有些不大明白，您再把这两个“回”字的不同唱法解释一下。

裘：第一个“回”字是正切，也就是唱时一带而过，这是因为大家都知道窦某人去盗御马了，交待不交待两可；第二个“回”字就不然了，他是表示决心，而且有明确态度，唱上就得特别交待，特别地强调它一下，

2 - 35 21 61 2 - 2
难 回 山 岗

^① 《京剧架子花和中国文化》，第130页。

让这个“回”字翻一个滚，把这个字的字头、字腹、字尾都唱全了，唱清楚了，这也就是反切。

记：刚才您还提到气口。大家都知道运用气口是您的绝活，请介绍一下这方面的经验。

裘：气口这个问题确实太重要了。我们京剧演员都讲究气口，如果气口运用得不好就没办法唱好。我们演员到了外场，凭的是什么？就是气口。比方说，咱们二位这儿坐着聊天，是一种气口；说着说着我站起来比划着说了，又是一种气口。唱，就得找着这各种不同的气口。气口就跟平常说话时候的呼吸一样，要运用得自然，不能让观众感觉出来唱的人在喘气，气口里面除去换气以外，还有缓气和偷气。往往一句腔里就有几种不同的运用气口的方法，当然这必须勤加练习，要做到曲不离口。

记：裘先生，气口问题是个比较重要的环节，请您举点例子来谈好吗？

裘：可以。其实，所谓运用气口，也就是要把气用在恰当的地方。特别是在高音以前，要会用力，而且要有准备，要会使用偷气、运气、换气等方法，来灵活地达到表现情感的目的。如唱高音拉腔以前，就必须将气息运好，要用小腹把气托住，不能松懈，在必要时，就需要全力以赴。比如，《将相和》中的廉颇唱的“难见满朝文武臣”，这“臣”字就要鼓足气息，咬准了字，使“臣”字气息饱满，有共鸣，一下喷出，才显得准确而有精神；再如，《铡美案》中的包拯唱“宋王爷到此”，接锣鼓“空、匡”，下面接唱“我也不饶”，唱这个“饶”字也要有准备的用气，真正能唱出包公当时坚持正义的决心；《断密涧》中的李密在唱“背转身来自思忖”的“思”字时，同样要将气息准备充足，用气息将脑后音顶上去。这些都是非常重要的，没有准备和方法就不能达到目的。

记：我听说马连良先生打过一个比方，他说演员除了练嗓子以外，还得练气，这就像吹笛子，笛膜好比声带，没有气就吹不响，唱戏也是同样的道理。

裘：马先生的这个比方打得好，确实是这个道理。我经常对青年们讲，你们学唱腔，不记气口，这就叫傻唱。傻唱，是有嗓子不会唱，唱的时间长了顶不住，岁数大了唱不了。有人常说闹嗓子，一是因不注意练声，二是不会用气。我也常给他们打比方，我说唱时存气就像人们生活中的存款，有零存零取，有零存整取，口袋里总有余钱。但不应浪费，必须用于需要处。这样唱时就不会气尽声嘶，力竭声嘶了。

记：看来只要有条好嗓子，又会用气就能唱得好。

裘：还不完全是这样，还有个发音部位的问题。戏曲演员在歌唱时要注意口型和咬字时应该用口腔的哪一部分。唱并不是都用喉音。像《锁五龙》的“二十年投胎某再来”的“来”字就更多地用两腮的力量；而《铡美案》的“宋玉爷到此我也不饶”的“饶”字才用喉音；还有的字最后要归到鼻音上。这要看字音是哪个辙口来决定。口型不对，用劲的地方不对，也同样会影响字的清楚好听。

记：裘先生，观众们爱听您的唱，一致认为您的演唱韵味浓，请问您怎么就能唱出韵味来呢？

裘：谢谢大家对我的鼓励，怎么才能唱出韵味我也在不断摸索。韵味的问题不是个单纯的问题，是由许多条件组成的。刚才咱们说到的咬字、气口、发音方法等问题，也是唱出韵味的条件。对剧情的体会，唱腔的设计，演员

的感情、修养、天赋，对兄弟剧种唱法的借鉴等，大概都与韵味的形成有关。

记：下面请您谈一谈唱腔问题。这些年来您在许多新排演的剧目中创造出了不少脍炙人口的唱段、唱腔，对传统唱腔的演唱方面您也有不少成功的经验。希望您在这方便谈谈自己的想法。

裘：唱腔和唱法都要随剧情和人物的不同而变化。譬如刚才咱们讲到《铡美案》，有一句“宋王爷到此我也不饶”，《锁五龙》有一句“二十年投胎某再来”，这两句唱大腔是相同的，但唱法并不一样。我唱“宋王爷到此我也不饶”的时候，是在“饶”字前面很明显地换一口气，然后把“饶”字喷出去，这是为了表现包公的铁面无私和理直气壮的精神；“二十年投胎某再来”，就不在“来”字上换气，而是把“某再来”三字一气呵成，这是为表现单雄信坚强不屈和视死如归的英雄气概。所以，尽管大腔基本上相同，但是由于剧情不同，人物不同，要表现的思想感情不同，在唱法上也就有所变化。这样，这唱腔的情调和韵味也就不同了。再如，还拿《锁五龙》来说吧，单雄信连着有三段〔垛板〕，第一段是“一口怒气冲天外”，二段是见徐懋公，三段见罗成，都是〔垛板〕，但唱法并不一样。因为对象不同，单雄信的情绪不同，就不能用一种唱法唱到底。当然，唱腔也不是死的，有时也可做些变通。当你身体或是嗓子不舒服，一时达不到要求的时候，就需要将原有的唱腔另作安排，从唱腔上下些功夫，也就是改走低腔，以防万一。有时也可根据当时的感情要求即兴创腔，而且这些都要时常有所准备。比如，《锁五龙》中的单雄信在唱“不由得豪杰笑开怀”时，若遇声音不好时，就可准备用较低的声腔演唱。另外，传统戏中的唱腔也可通过艺术加工，不断更新。如《珠帘寨》中，谭鑫培先生那句“叙一叙旧根由”唱得真好听，我就把它变化了一下用在《坐寨盗马》中窦尔敦唱的“指金镖借银两压豪强”的后三个字上，这样改动以后的唱腔再配合表演动作，我感到表现窦尔敦的愤怒心情就比原来的唱法更有力些，起伏感也更强些。

记：新戏中的唱腔问题您是怎么考虑的？

裘：在新戏中移植、借用传统的唱腔、表演，一定要用得合适，要经过分析、研究、试验，看看是否符合剧目的内容，符合人物的思想、感情和性格，不能生搬硬套。凡是传统的好唱腔好表演无一不是和它所表现的内容紧紧地结合着，拿过来就用会使人觉得牛头接在马身上，那就糟了。虽然京剧的唱腔是一曲多用，但不是一曲万能，所以用的时候应该慎重。此外，虽然排新戏离不开老戏的技巧，可是尽用老的也不够，因为传统的老东西毕竟有限，这就需要我们根据新内容做新的发展。比如我排《赵氏孤儿》时，觉得原有花脸中的老唱腔难以表现魏绛打完程婴后，知道了孤儿真情的那种惊、喜、恼恨、后悔的复杂心情，于是我跟李慕良同志共同研究，参考了老戏《七擒孟获》中孟获那段汉调，创造了那段“我魏绛闻此言……”的〔汉调二黄〕；在《官渡之战》曹操的唱中安上花脸唱腔中过去没有的〔二黄三眼〕；在《除三害》中周处从〔二黄散板〕起，不知不觉中上了板，还创出了〔二黄〕的〔二六〕板式；在《赤桑镇》中的〔二黄快三眼〕也是板槽运用上的新改革。

记：您的这些意见很好，是从您的创造性的艺术实践中提炼出来的。我记得读过程砚秋先生的一篇文章，他就主张一出戏要有一出戏的唱腔，主张重新创腔。看来与您的意见有不约而同之处。您是否自己亲自设计唱腔呢？裘：是的，我本人也参加新戏的唱腔设计。我是这么想的：既然演员要演这个角色，那么，他对这个人物的思想感情一定要有自己的理解和体会。只有根据

正确的理解和深切的体会设计出来的唱腔，才能准确地表达人物丰富复杂的思想感情。所以，不能等别人设计好之后，自己再学着唱。而且，每个演员的嗓音条件、发声方法、共鸣部位、用气习惯和艺术趣味都各不相同，只有自己根据自己的这些条件设计出来的唱腔，才能更好地发挥自己的长处。旁人设计，很难全面考虑，照顾周到。所以，我一直主张演员本人也参加唱腔设计。

“他”是怎么想的，我就怎么想

记：裘先生，上次咱们主要说了京剧唱工的有关问题，这次请您着重谈谈表演中的动作身段和做工方面的意见。

裘：好。戏曲演员在舞台上一举一动一站一立都是舞蹈。譬如，站着，前辈们教导我们要“站如丁”，也就是说要站成丁字步，身体的重心放在一条腿上，这样，进退就可以自如。如果站成八字步，身体的重心放在两条腿上，那就成了死步，动转就不灵活了。

记：我看过一些优秀演员的戏，他们总是从一出场就能抓住观众，这和您所说的每个动作都带舞蹈性也很有关系。

裘：人物的出场的确重要，在演戏当中，从前那些老前辈非常讲究人物登场的第一个亮相，说第一个亮相应该把人物的性格类型、身份、地位，甚至于年龄大小，忠、奸、智、愚、文、武、粗、细等等都交待出来，传统戏曲这种表现手法对表现人物点活全局是很有好处的。

记：这是不是就是说每个人物的出场亮相都不能雷同呢？

裘：对。譬如，姚期、窦尔敦、包公这三个人物都是花脸，出场的时候，都用“四击头”打上。好像三个人物之间没有区别，实际上，由于人物的年龄、性格、身份、处境的不同，三个人物出场时的动作、神态和风度就不相同。姚期是威镇草桥关的一位老将军。年纪虽老，虎将的威风尚在，我演这个人物，是在打击乐打过“四击头”之后，“撕边”中缓缓出场，目光低垂，两肩稍向前扣，而胸部挺起，右手微微撩一点蟒袍，亮左脚靴底，高抬近放，然后亮住。整个身形好像一棵古松。用这样的出场亮相，来表现这位老将军的老迈、忠勇、沉着、威武的大将风度。窦尔敦是个武艺高强的草莽英雄，绿林人称“铁罗汉”，我是在“四击头”的第二声大锣中走出来，左手抓袖，第四声大锣中亮住，昂首阔步，目光远视，向上长身，动作放大，然后抖袖、撕髯。用这样的出场亮相，来表现他的粗犷，豪放、高傲、勇猛的神态。包公是个主持正义、铁面无私的清官，他的出场，是在“四击头”后走出，目光平视，左手撩袍，右手端带，要威严而无官气，用这样的出场亮相，来表现这个人物的公正、稳重、刚毅和果断，以上三个人物虽都是花脸，都用“四击头”出场，但出场的方法、神态、动作，却都不一样。其实，不仅出场亮相因人而异，戏曲表演的舞蹈动作都不是死板的，根据剧中人物的思想感情，根据人物的特定情景，演员可以创造性地运用戏曲表演的舞蹈动作。

记：您是说可以灵活运用戏曲程式吧？

裘：是这样的。我举两个例子来谈一谈。第一个例子先看看整冠、抖袖这个程式动作。我们知道戏曲中的舞蹈动作，是从生活中来的。演员出场后的整冠、抖袖，就是生活里的整理衣帽动作的夸大和美化。因此，演员在舞台上整冠、抖袖，也要从生活出发，来加以运用。《牧虎关》高旺的出场，穿开氅，拿扇子，这表示他在家闲无事，所以穿着便服。在这种情况下，演员出场，就不一定整冠和双抖袖，因为没有这个必要。我演这个人物，出场后，吸取了小生一手拿扇子、一手单抖袖的表演方法，把扇子交与左手，右手抖水袖，稍稍整理一下开氅的大襟，来表现他的悠闲和潇洒。而姚期的出场，是穿蟒升帐，演员出场后就必须整冠，双抖袖，来表现姚期的庄严和威武。第二个例子我们谈谈“三笑”这个程式。就拿《盗御马》窦尔敦的三笑来说吧。一般的三笑，都是在探子报过梁千岁奉旨行围射猎圣上恩赐御

马之后，窦尔敦说“歇息去吧”，然后三撩袖，两声“哈哈”，而后大笑。我演这个人物，也用“三笑”这个程式，但不按一般的来，我先摆右手叫探《铡美案》剧照，裘盛戎饰包拯，谭富英饰陈士美子下去，接着撩袍站起来用左手把水袖撩起来，笑一声“哈哈”；再用右手向前一指，这一指表示黄三太、老匹夫，又一声“哈哈”；最后我用双手一托髯口，表示这次是我报仇的机会到了。然后，大笑，再念“我的冤仇得报矣！”这样，不但三次笑在形式上不千篇一律，而且有了具体的思想内容。

记：从您上面所谈，看来戏曲的程式虽然是固定的，但又是可变的。关键在于演员得找到这个变化的依据。

裘：您讲得很好。在表演方面，有些人说京剧的舞蹈动作缺乏目的性，我感到这种说法是不正确的。京剧的舞蹈动作，应该说每一种动作都有它的目的性，都是为表现人物、表现剧情而创造的。甚至抖袖、捻髯等动作，也不是没有目的而可以随意乱来的。譬如我演的《姚期》，在姚期正为自己被圣旨调进京去陪王伴驾而感到忧虑和烦闷时，儿子姚刚说出了不知天高地厚的话，这些话姚期既惊恐又生气，对儿子又爱又恨，我在这段戏里的抓袖、捻髯、颤抖等动作就都是为了表现当时姚期的心情。再如《将相和》的廉颇在三挡蔺相如回府之后，快下场时，起初是缓慢的、最后用力而快的一指，这个动作虽然较简单，也不是没有目的，而是要表现廉颇那种愤怒、不服气的心情。这些实例说明，戏曲演员在台上舞蹈做身段的时候，不但要知道怎么动，还要懂得为什么要这样动，给自己的动作找到内心根据。

记：那么在戏曲表演中是否也要有潜台词呢？

裘：当然要有潜台词。我演《姚期》，演到姚期听说姚刚把国丈压死的消息后，回到府门外时，姚夫人出来迎接，姚期见了夫人，用手指了指姚夫人，但是没话，这一指代表什么呢？它表示姚期在责怪姚夫人：“我再三再四嘱咐你，叫你看住姚刚，不要叫他闯祸，结果，他还是闯了祸。”话虽没有说出来，可是要从这一指中，把姚期这种内心的语言表达出来。下边，摆手叫姚夫人进去，意思是说：“事情我都知道了，进去再说吧。”姚夫人跟姚期说话，姚期始终是沉默不言，最后问姚夫人，“姚刚在哪儿？叫他来。”这地方我的表演是姚期气得有些哆嗦了，低着头一句话也不说。等姚刚一说“参见爹爹”，我有个踢袍、抓水袖的夸张动作，用来表现姚期愤怒达到极点的激动之情。问一句“儿是姚刚”就冷笑起来。这冷笑的意思，就是说：“好哇，你竟然给我闯了这样一个灭门之祸，好样儿的！”我叫他进前讲话，猛地打他一个嘴巴。接唱“小奴才做事真胆大……”，情感达到了高潮，这一个嘴巴就是姚期感情的爆炸。所以说，演员不但要做动作，还要有这些动作的内心活动，身段动作是为了表现这些内心活动的，不能为了动作而动作，也就是在表演中要有潜台词。

记：周信芳先生说过一段话，我记得大意是说：演员做动作时，虽然不说话，但要让人看了比他说话更令人明白，这就要靠心里有戏，心里不说话可不行。

裘：我演姚期，我就想：我就是他，总在琢磨他是怎么想的，我就怎么想。做不到这一步，也就做不到心里说话。总之，得心中有事。学戏时，师父常教给我“装龙像龙，装虎像虎”。我一到了外场，甚至在后台准备角色时，心里就有这个“我就是他”。因为，要只是“装”，那顶大也就是“像”，但是如果从心里认定了我就是他，那么就会使得你按照“他”去想、去做了。

记：您从对角色的体现谈到了对角色内心的体验，看来这二者是相辅相成、密不可分的。您塑造了一系列成功的角色形象，这使您的这些经验更具有说服力。您该休息了，下次请您接着谈。

不能把原来的自己展现给观众

记：裘先生，我看您的身材比较瘦，个子也不算高，这对于您演花脸角色大概会带来一些困难吧。

裘：您说对了，演净行我是吃着亏呢。但一个演员得明白自己，不怕有缺点，只要自己知道了，正视它，想法子克服，就行。这也就是说演员在舞台上表演，应该利用自己的身体的长处，掩饰短处。演员是以自己的身体为本钱进行创造的，但又不能把原来的自己，不管优缺点，都展现给观众。可以说，观众是为看和听演员的优点而来的，所以必须经过提炼，发扬长处，掩饰短处。在舞台上的一腔一字、一招一式，都要尽量做到完美无缺。

记：不能把原来的自己展现给观众。您的这个见解很深刻。其实每个演员恐怕都会有些这样或那样的缺点，也就是都会有些与角色形象不相适应的地方。梅兰芳先生谈到化装时就说过，一个人的五官总不免有缺点，然而可以通过化装来补救。看来您的这个见解是有普遍意义的。但不知您主要是用哪些办法克服自身条件的不足的？

裘：我个子矮，脸瘦，都是缺点，我是用这么几种方法弥补的：一是化装和服装上的加工，比如穿特厚的高底靴，演包公时把腮部的颜色涂浅一些，有时还把白护领改成棕色的护领，免得透过髯口看到一片白护领衬得脸更瘦等等；其次是动作上的加工，尽量避免用小动作，多用横步走，以创造空间大的幻觉；此外，还要借助舞台气氛的渲染。比如姚期的出场，四卒四将先上，以铺开局面，“四击头”过后该出场了，暂且不出来。而是在“撕边”中或在“撕边”后再垫个“仓才才……”，等观众注意力都充分集中到上场门了，然后出来，则观众主要领会的是人物的沉着风度，就不大会觉得我个儿矮了。当然，更重要的还是上面说到过的，演员得心中有“事”，按照人物去想、去做，自己忘了自己是个小矮个儿，观众也就忘了，只看到人物在活动了。

记：许多观众都对您能塑造出那么多豪迈壮美的花脸角色形象感到神秘，今天您把这个奥秘公开出来，我想一定会引起大家的兴趣。请您接着谈谈对京剧表演艺术总的来看有什么体会与要求。

裘：对于表演艺术总的要求，我常常讲两个字，一个是“恰”字，一个是“化”字。一个演员的表演，难得的就是“恰”，也就是一切动作、言谈都要恰合“他”（也就是人物）的身份。什么是“化”呢？看别人有好动作，我学，但是我有我的体型、条件，人家有人家的，要把他们的“化”成我的，化不成，我不要。这也就是说一个演员不单要从本行中去学习，而且要善于从不同的行当学习自己需要的东西，来丰富自己。从前许多老前辈就是这样做的，有许多戏的唱法，经过老前辈们彼此间学习，取长补短，从而使唱腔得到了发挥。比如《飞虎山》里的李克用是净行应工戏，但有很多腔是青衣腔。我自己也常把生、旦等唱腔融合到花脸的唱腔里去。不过吸收时不应该是生搬硬套，还必须根据戏里角色的感情、字句的意义和本身的天赋条件加以融化，这样才能成为自己的东西。而《取洛阳》剧照，裘盛戎饰马武“化”也正是为了达到“恰”。

记：您讲的“恰”与“化”这两个概念涵义很深，那么要做个今天的优秀演员是不是只按照这些要求去做就行了呢？

裘：那还是不够的，至少还要提出一个“新”字的要求。“新”，也就

是要搞艺术革新，要创造新东西。京剧革新问题，是关系着京剧发展前途的问题。京剧如果能不断地贯彻推陈出新的方针，那它就能很好地为社会主义建设服务，就能得到生存、发展和壮大；反之，就会停滞不前，久而久之，它必然会失去原有的光彩和生命力，甚至会逐渐衰亡。因此我感到推陈出新的方针为京剧的发展指出了康庄大道。在京剧发展的历史上，几乎凡是有成就的艺术家都敢于在艺术上革新，像谭鑫培、陈德霖、王瑶卿、杨小楼，以及我们净行中的穆凤山、金秀山、黄润甫等，都有这个特点。他们有的排了新戏，有的对老戏做了加工，这样就促使他们在唱、做、念、打等艺术形式上进行革新，为京剧艺术的发展做了很大的贡献。现在有的青年演员却盲目地崇拜旧东西，这点是师爷留下的，那手是师父的真传，都不能改，甚至师父都死了，他的一腔一调也不能动一点点。其实师父要是活着连师父自己也要改；因为师父要是也像徒弟那么保守，接着他师父的脚印亦步亦趋，那就留不下他自己创造的好东西了。当然，我们提倡艺术革新，又不能脱离传统为新而新。不论是移植借用老的唱腔和表演，还是创作新唱腔和表演，都不能脱离传统。梅兰芳先生在这方面的精辟见解，给了我很大启发。他说：“艺术的本身，不会永远站着不动，总是像后浪推前浪似的一个劲儿往前赶的，不过后人的改革和创作，都应该先吸取前辈留给我们的艺术精粹，再配合了自己的工夫和经验，循序进展，这才是改革艺术的一条康庄大道。如果只是靠自己一点小聪明劲儿，没有什么根据，凭空臆造，原意是想改善，结果恐怕反而离开了艺术。”我认为梅先生的这段话是很全面的，值得我们好好体会。

记：裘先生，在观众中有那么多“裘迷”，请问您在漫长的艺术生涯中，吸引观众的主要艺术经验是什么呢？

裘：要回答这个问题，也是一言难尽，我只能谈点粗浅的体会，首先，我觉得作为一个花脸演员应该灵活地运用声音。在花脸的唱工要求上，一般人都有这样一些看法：认为花脸只是要求声大气壮。其实花脸在唱工上，主要是如何通过自己那种圆润浑厚的声音和刚直而又豪壮的唱腔来表达这一行当中某一类型人物的思想感情。而这些思想感情，又是通过戏的要求来体现的。因此同是一个花脸的唱法，也会因人的性格和剧情的发展不同，在声音的要求上也各不相同。他不能一味的追求声大，而是有大有小，有强有弱，有粗有细，有厚有薄，像做菜一样，要把各种材料都准备好，灵活地使用声音，才能丰富地表现人物的思想感情。其次，我觉得我们应该学会用音乐感和节奏统率整个表演。作为一个花脸演员或作为一个京剧演员在舞台上表演，不管他的一言一语、一行一动，都要求音乐性很强，演员自己要有强烈的音乐感和节奏感，使自己在戏的进行中，一起一伏、一快一慢，都能跟随着板眼的规律和戏的发展要求，来进行自己的表演，不能有一点含糊。第三，就是在演唱和表演中要本着“逢大必小，逢高必低”的原则来做。唱也好，做也好，只有掌握了这些对比、烘托的技巧，才能有俏头，取得理想的演唱和表演效果。总之，对自己的表演要精益求精，不断修改。我常想，舞台上的表演，如果不能使观众忘记时间，那不能不说是败笔，应该再改。而要能使观众真正受到你的表演的吸引，甚至看得入了迷，忘记了时间，那就要在艺术上求精求美，不断提高。

记：我觉得您的这些见解很精辟，能给人启发。非常感谢。

裘：我也谢谢您的鼓励。艺术，早着呢，没个头，该表现的东西还有的

是。我总是想，没有理由不钻研，观众从半夜里开始，排六个钟头的队，买票看你的戏，你不钻研？！那样对不起人家啊！一想这个，所以就得老研究，活到老，学到老。

第十五章 割爱

难题

裘盛戎是个地地道道的艺术家，满脑子艺术细胞，一天从早到晚除了吊嗓、排戏、演戏，就是给徒弟说戏、研究戏，平常的业余生活除了爱看足球赛和踢足球以外，平时与亲友熟人聊聊天一般也是三句话不离本行，还是谈戏；而他对政治气候方面的阴晴冷暖的感知却不是很敏感的。不过到了一九六三年，他也多少感到了些什么，感到了目前的形势与一九六二年春天同高盛麟合作演出《连环套》时已经有了明显的不同。

实际情况正是这样。什么“写十三年”的口号啊，什么对影片《红河激浪》的批判啊，还有什么对“鬼戏”的批判啊等等，这些“左”的音符正在逐渐汇成一种“左”的调子，正在把中国文艺的列车向着灾难的轨道推去。裘盛戎对于种种动向并不都知道，但他对批判昆曲《李慧娘》以至在全国戏剧界批判“鬼戏”的情况是知道的，也是关切的，他从中觉察到了一种锋芒，他似乎模模糊糊地感到在京剧面前正摆着一些不能不回答的难题。裘盛戎作为一位京剧表演艺术家，他开始感到了一种若明若暗的压力。

一九六三年夏天，裘盛戎随北京京剧团赴香港访问演出。他们到香港时，正赶上香港的持续高温天气，但大家还是以饱满的热情投入演出，裘盛戎在这次演出活动中也很卖力气，有的戏的演出达到了最佳演出效果。回到北京后，他除了演戏外，还不时应邀给一些文艺界的讲习班上表演艺术课。

在一九六三年秋季的一天，裘盛戎下午到团里开了一个会，回到家时已是下午四点多钟了。他看到几个上小学的孩子刚刚做完了功课，为了让他们用完了功放松一下，他忽然从口袋里掏出一个小玩具，举起来炫耀着：“快来看哪，谁要这个啊？”于是孩子们几双眼睛同时盯住了他手里拿着的那个花花绿绿的玩具，一个最小的孩子首先跑了过去。他这位舞台上威风凛凛的大花脸这时却拿出了足球运动员带球前进的本领，灵巧地闪展腾挪着，就是不让孩子把玩具抢到手，他围着室内的桌子、椅子转着圈跑，几个孩子就一齐在后边追。爷儿几个跑着、笑着、逗着、喊着，那欢乐的声浪充满了整个四合院。最后，他终于被孩子们追到了，他就索性往床上一趴，紧紧拿着玩具不放手，孩子们就纷纷压到爸爸的身上去，有的抢玩具，有的叠罗汉。直到裘夫人进屋把孩子们拉到了一边，才算给他解了围。这时裘盛戎的内心是轻松愉快的。当他与家人一起吃过晚饭，开始为明天到一个讲习班去讲课做准备时，才进入沉思。李玉英把孩子们带到厢房去了，而把清静的环境留给了正在备课的盛戎。

裘盛戎幼而失学，没多少文化。他虽然认识不少字，能读剧本，但如果需要动笔写点什么时却有点怵头。平时开个会、发个言什么的，在语言表达上也显得不那么得心应“口”。这时让他去讲课，说实在的，他还真有点怯场。演一出大戏都不怯场，讲讲课倒怯场，他自己也觉得有点好笑。不过，他有他的办法，提前把讲课的内容先打好腹稿，胸有成竹，有备无患，当然也就不会怯场了。他想，这就叫山后练鞭，笨鸟先飞啊！

不过，在当前的情势下，这个课应该怎么讲呢？讲课中不能不举例子，举例子不能不举自己的拿手戏，可是自己的那些拿手戏《妯娌》、《连环套》、《探阴山》等等，有的已经受到了一些人的指摘了啊！到底应该怎么认识和怎么对待这几出与自己的艺术生命密切相关的戏呢？只有在预先想好了，才能在讲课时说顺了。讲课时怎么修辞啊，所讲内容的顺序怎么安排啊，讲课

的提纲写几条啊，现在都成了次要的问题，使他犯愁的主要的问题还在于对于那些戏怎么去认识。裘盛戎觉得这是摆在自己面前的一道困难的必答题。

三出拿手戏

裘盛戎坐在沙发上，点着一支烟静静地思考着。在思考的过程中，有时他自己也很矛盾。按照一些在社会舆论中占上风的观点来认识吧，似乎那些观点并不能真正说服自己；不按照这些观点来认识吧，又似乎是思想跟不上形势的表现。表态吧，怎么说呢？不表态吧，怎么行呢？

就拿《姚期》这出戏来说，它可以说是自己的压卷之作了，是拿手戏中的拿手戏。这出戏原来的戏名是《草桥关》，打自己开始才定名《姚期》。这个戏好就好在把姚期这个开国老臣的形象演出来了，而且形象还很鲜明。这个角色的心眼里有“戏”啊，这还能演不活吗？姚期父子威镇草桥，一呆就是多少年，真是太辛苦了，所以姚期也不是不想回朝。就在这时皇上思念功臣，调他回京都陪王伴驾。他怎么能不衷心感谢皇恩浩荡呢？听一位老先生说，过去汉朝的班超也是长期驻守边疆，到老了，他就要求皇上准许他回朝，并且写出了“不敢望到酒泉郡，但愿生入玉门关”那样的句子，他简直是在向皇上苦苦哀求了。由此看来，姚期唱的“皇恩浩调老臣龙庭独往，龙恩重愧无报心意彷徨”，并不是虚的。不过，姚期是个饱经风霜的老臣，所以他又有“伴君如伴虎，如羊伴虎眠，一朝龙颜怒，四体不周全”的戒心，所以他在心理上又不大舒畅，不知哪天稍有不慎“龙颜大怒”，就可能掉脑袋。到后来姚刚压死国丈，闯了大祸，姚期心里实际上还是两股劲儿并存，他一方面发出了“忠良无辜被刀残”的怨愤之言，另一方面他在行动上还是忠君，还是俯首听命，君叫臣死臣不敢不死吆！姚期心里有两种劲儿，才真实可信，这个戏也才好演。有人早就提过意见，说是在“绑子上殿”那场，姚期念的那几句白口“我死为忠，子死为孝，这妻死为节，难得你们大家成全老夫一个‘义’字……”是宣传封建思想。自己实在接受不了，姚期是汉朝人，又是伴驾王，他不讲忠孝节义，倒讲社会主义，那可能吗？所以这些年来，每次演《姚期》这出戏，自己还是按原词念。不过今年夏天去香港演出前又提出来这个问题，如果还坚持不改，恐怕连这出戏也演不成了。怎么办？砍！把这几句能要下好儿来的词还是删掉了，现在只能多强调姚期对皇上怀有戒心和怨恨之意这一面吧。这一来，虽然使“戏”受了损失，不过总算保住了这出戏。在讲课时，举《姚期》这出戏作例子时，干脆就把姚期和皇帝刘秀之间“伴君如伴虎”的矛盾多讲讲吧。要不怎么办呢？

《连环套》这出戏，和《姚期》比起来可就麻烦多了。十几年啦，对这出戏一直在争论。有的时候能演，有的时候不能演。说实在的，自己能红，能有今天，可没少沾这出戏的光啊。和自己同台合演这出戏，扮演黄天霸的武生就有孙毓堃、刘宗扬、李万春、高盛麟、王金璐、黄元庆、谭元寿等等不少人了，光是同盛麟合演这出戏也有几十次之多吧，再有那次周信芳先生为了捧自己，还反串黄天霸，那可真叫作盛况空前啊！编这出戏的老先生对窦尔敦不是不敬佩，对黄天霸也很赞扬，还在对窦尔敦的敬佩中有批评，对黄天霸的赞扬中有讽刺。他这么一写就容易出“戏”了。不过，编戏归编戏，现在的问题出在黄天霸的身上，不少人都写文章说他是特务走狗。记得前几年连（李）少春都写了一篇文章，题目就叫《我为什么不演〈连环套〉》。他说越是把这出戏演得好，使观众越喜爱，放毒也就越多。他表示除非以后有了改得正确的剧本，否则他不会再演这出戏了。是啊，他是以演黄天霸著名的，首当其冲，不好不表态。现在，自己这个演窦尔敦的恐怕也不能不考

虑这个问题了。去年春天还和盛麟在展览馆剧场演了全部《连环套》呢，现在应该怎么认识呢？是在“放毒”？反正自己演的窦尔敦可没有丑化他的意思。其实，不论怎么说，这出戏演到最后，窦尔敦投案自首时，观众还是同情他的，大家都觉得他光明磊落，说话算数，而黄天霸方面搞什么插刀盗钩，欺骗窦尔敦，搞的是阴谋诡计。这出戏表面上窦尔敦成了罪犯，让人逮走了，失败了，黄天霸达到了目的，胜利而归，可是从人格上说窦尔敦没有输，他是虽败犹荣，黄天霸在人格上却输了，是可耻的。不过，现在有些人不这么分析，总是说这出戏是歌颂特务走狗黄天霸的，再加上自己的理论水平有限，到底对这个戏应该怎么评判，也还是拿不准。为了对观众负责，也为了对自己负责，还是慎重点好。不是问题出在黄天霸身上吗？那就这么办，来个不上黄天霸，光演《坐寨盗马》吧。对，讲课时就这么讲，保留《坐寨盗马》，砍掉后面的“天霸拜山”和“盗钩认罪”。

在自己的拿手戏中，学的最早、也唱红的最早的一出戏就要算是《探阴山》了。在包公戏中这是一出很有特色的戏，原名《普天乐》，也叫《铡判官》。为了查清柳金蝉屈死一案，老包这回花费的力气可真不小，他一下阴曹，二探阴山，三赴森罗，终于了解到判官张宏是凶手李保的舅舅，张宏为了袒护他的外甥李保嫁祸于书生颜查散，连生死簿也给改写了，而张宏又受到阎王的袒护。这哪里说的是阴间，不正好是象征着封建社会执法犯法的黑暗吗？包公破案越艰难，他的铁面无私、为民请命的形象也就越鲜明。写包公破案的戏的确不少，自己也演过不少，而破案经过了如此曲折、艰难的，可以说哪出戏也比不上这出《探阴山》。从艺术上看，不但探阴山时的大段唱工，集中了几代演员的心血，在观众中是早有定评的精彩唱段，而且在森罗殿包拯与阎君当面辩理那场，阎王、判官、包公三个花脸对着唱，同中有异，异中有同，各有各的神气，各有各的俏头，这也是其他戏中少见的场面哪；可是现在这出戏却被说成了宣扬鬼神迷信。这些年来这出戏也经历了一个有时准许演，有时又不许演的命运。其实，《闹天宫》里出了那么多的神仙，《钟馗嫁妹》里有那么多小鬼，怎么就能演呢？《梁山伯与祝英台》里的两个主人公死后化蝶，还出来歌舞一回，怎么也能演呢？《聊斋》那部书借鬼狐世界描写现实人生，不也是一部好书吗？怎么到了《探阴山》这儿就成了宣扬鬼神迷信了呢？在这出戏里的老包连阎王爷都给制服了，这不但没宣扬鬼神，倒是有几分破除鬼神迷信的意思吧。不过，戏里又毕竟有鬼神出现，还有那句“小鬼卒大鬼判……阴风绕吹的我透骨寒”的唱词，别人抓住小辫子，硬说是你宣扬鬼神迷信，再和《李慧娘》联系起来一块批，也很难分辨呀！况且，从目前的情况看，上边的精神又严了，不用说自己拙嘴笨舌的，真要是开起辩论会来，恐怕自己就是有舌战群儒的本事也无济于事了。不过，话又说回来，上级也是为了观众好不是，有的观众本来就迷信鬼神，你再演这类戏，也确实会有些副作用吧。趁早少管人家《聊斋》的闲事，自己还是不演《探阴山》为妙。好在自己的戏路宽，有的是戏能演，何苦抱住这一出戏不放呢？！对，讲课时索性明确表态：我坚决不演《探阴山》。

事实上，在一九六三年以后，裘盛戎再也没有演出他的拿手戏《探阴山》和全部《连环套》。

向往现代戏

讲课的任务毕竟是个好完成的任务，讲完也就过去了。有的戏不能演就不演吧，好在不能演的戏只是少数。不过，裘盛戎逐渐感到了一种空气，一种势头，好像不是一二出戏能演不能演的问题，按照这种情势发展下去，似乎演传统戏就没有演新编戏进步，演古代戏就没有演现代戏光荣似的。这可怎么办呢？

这时，裘盛戎想到了演现代戏的问题。他在前几年就看过中国京剧院演出的现代戏《白毛女》。在那出戏里杜近芳演喜儿，李少春演杨白劳，袁世海演黄世仁，叶盛兰演王大春，骆洪年演穆仁智，演得很成功。那次演出给裘盛戎留下了很不错的印象。他从中看到了用京剧的唱做念打来表现现代生活不是不可能的，而且弄好了还能出奇制胜，与话剧相比，与电影相比，可以说是别有风味。裘盛戎从这出京剧《白毛女》看到了一条路，只不过当时他觉得自己何时才会走上这条路倒并不着急。他尤其对李少春在扮演杨白劳时的念白很感兴趣，那种念法既不同于传统戏中的韵白和京白，和话剧中的念白也不一样，听起来还挺自然。他觉得李少春的这个经验很值得自己将来有机会演现代戏时借鉴。

他想：既然现在对传统戏的要求更严了，今天不能演《探阴山》，明天会不会有更多的传统戏受到批评呢？自己的戏路越来越窄还行？从这点上看，多半也到了自己该尝试着演现代戏的时候了；在艺术上多蹚出一条路来总没有坏处呀。对，一定要在演现代戏这条路上取得成绩。

裘盛戎知道自己并不是那种师父怎么教就怎么演的不开窍的演员，而是一个喜欢革新创造的演员，而且有时越是难演的角色，对自己的吸引力也越大，到头来也越能憋出新东西来。所以他对演现代戏的兴趣不仅日益变浓，而且对演好现代戏的信心也很足。已有的拿手戏不能演了，在裘盛戎的心灵深处，不能不浮现一股失落感；但当他把眼光转向现代戏时，似乎又看到了一片充满阳光的天地，而且他相信自己是能够在那片新的天地里驰骋一番的，所以他颇有些跃跃欲试了。

乐观进取是裘盛戎的性格特点。如何在艺术上不断开拓，是他几十年如一日的奋斗目标。当他看到新的艺术风光正在向他招手时，在他心中便又燃起了希望之火。不过，要演现代戏得有好剧本啊，他为了一时找不到这样的剧本而焦虑着。

第十六章突破

衣带渐宽终不悔

新中国成立以来，根据毛泽东文艺思想，文化领导部门对以京剧形式表现现代生活一贯是重视和倡导的。在一九五八年大力提倡编演现代戏时，就出现了杜近芳、李少春主演的京剧《白毛女》等令人瞩目的成果。到一九六〇年国家文化部总结戏曲剧目工作中的经验和教训，更明确提出了“现代剧，传统剧，新编历史剧三者并举”的剧目政策。一九六三年以来，随着文艺政策上由宽松转向收紧，对某些传统戏的批评日渐严厉，对现代戏的倡导则更加热烈。用什么态度对待编演现代戏的问题，是摆在当时京剧界面前的一个头等重要的问题。

裘盛戎的特长显然在于演传统戏和古代题材戏，演这类戏对他来说是轻车熟路。而演现代戏对于他却是个全新的课题，是个成败利钝不可预料的未知数。然而，裘盛戎对毛泽东文艺思想是拥护的，对党和上级领导的号召一向是积极响应的，所以他在一九六三年十月号《戏剧报》上发表的一篇文章中是这样说的：

艺术形式的革新离不开剧目内容的革新，重要的还是剧目问题。因此我非常赞同整理改编传统剧、新编历史剧和现代剧三者并举的方针。对于新编历史剧和表现现代生活的戏，是应该加以重视的。如果只改老戏，而不创作新的剧目，就不可能有很大的革新创造。新中国成立以后，我在整理改编传统剧目，演出新编历史剧方面，做了一些工作，可是没搞过现代戏，今后我希望在编演现代戏方面也做做尝试。在这个时期的社会条件下，如前一章所述，裘盛戎的拿手戏《探阴山》等已经不能演了。情况的变化促使他把目光转向现代戏，希望能从现代戏这个角度别开生面，拓出新路。而且，在艺术上他也相信用京剧这一古老的艺术形式表现现代生活，只要找到适当的剧本，再加上大家齐心协力克服困难，是一定可以取得成功的。因而，他公开提出想尝试演现代戏并不是一种应景式的表态，而是一种实实在在的真心话。这时，他最发愁的是没有合适的剧本。他知道，剧本的选择是关系着演出的成功与失败的关键。于是他呼吁剧作家给京剧写现代戏的剧本，尤其希望写适合花脸演员来演的剧本。

真是心诚则灵。正在裘盛戎诚心诚意寻找现代戏剧本时，他在电视里看到了青年人民艺术剧院演出的话剧《杜鹃山》。他凭着一个京剧花脸艺术家的敏感，一下子就发现这个戏如改成京剧是一定可以搞好的。最主要之点是剧中乌豆这个人物的性格特征强烈地吸引了他。乌豆的质朴、憨厚、勇敢、粗犷，以及他由一个草莽英雄式的人物终于变成一个无产阶级的先锋战士的成长过程，深深地感染了他。他不仅从感情上喜爱上了乌豆这个人物，同时他也认识到在这个人物身上有着大量的戏剧性可以挖掘，京剧固有的演技在刻画这样的人物时不是派不上用场，而是大有用武之地，尤其是乌豆那粗犷豪放的个性特别适于用花脸行当表现。他正在苦于找不到好剧本之际，碰到了乌豆、碰到了《杜鹃山》，这使他欣喜异常，不禁产生了一种“踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫”，“此乃天助某成功也”一类的感受。于是他一连几次地到剧场去看话剧《杜鹃山》。这个戏的艺术魅力进一步打动了，甚至使他产生了“坐在台下，有时恨不得跑上台去演演才解气”的创作冲动。

裘盛戎终于正式向剧团提出了排演京剧现代戏《杜鹃山》的建议。团里经过开会研究同意了他的建议，并决定由薛恩厚、张艾丁、汪曾祺、肖甲根

据王树元的话剧原作编写京剧《杜鹃山》剧本；还安排肖甲、张艾丁任导演，徐兰沅任音乐指导，李慕良任唱腔设计；更分别派出由裘盛戎演乌豆、赵燕侠演贺湘、马连良演郑老万、谭元寿演石匠李、马富禄演老地保、马长礼演温七九子的演员阵容。北京京剧团还决定以这出京剧现代戏《杜鹃山》作为该团参加“一九六四年全国京剧现代戏观摩演出大会”的参演剧目。

可谓心想事成，一切顺利。裘盛戎专心致志地投入到在京剧舞台上塑造乌豆形象的艺术创造活动中来了。

他从理解剧情、理解人物入手。他读中国革命历史方面的书籍，读有关记述中国的阶级压迫史料的回忆录，读毛泽东著作，听新评书《红岩》、《红旗谱》，并从而联想乌豆的思想与行为的根源与实质；他还借助广泛的阅读与积极的联想，展开想象的翅膀，在自己内心的幕布上绘制出一幅又一幅形象思维的画图。他了解到第二次国内革命战争时期的历史状况，了解到那些恶霸地主及其反动武装残酷镇压革命人民的大量事实。他还读到了毛主席在《论联合政府》中的这样一些论述：“……正当北伐战争向前发展的紧要关头，这个代表中国人民解放事业的国共两党和各界人民的民族统一战线及其一切革命政策，就被国民党当局的叛卖性的反人民的‘清党’政策和屠杀政策所破坏了。……从此以后，内战代替了团结，独裁代替了民主，黑暗的中国代替了光明的中国。但是，中国共产党和中国人民并没有被吓倒，被征服，被杀绝。他们从地下爬起来，揩干净身上的血迹，掩埋好同伴的尸首，他们又继续战斗了。他们高举革命的大旗，举行了武装的抵抗，在中国的广大区域内，组织了人民的政府，实行了土地制度的改革，创造了人民的军队——中国红军，保存了和发展了中国人民的革命力量。”裘盛戎如饥似渴地解着，认真地学习着，这时在他的眼前出现了乌豆的患难弟兄杜山和其他革命者被反动派杀害时至死不屈高呼口号的壮烈景象；出现了乌豆眼看着父老乡亲被残害时心如火燃的景象；出现了乌豆的年迈的父母被毒蛇胆无端杀害的景象；出现了乌豆的妻子被反动派活活烧死的景象；也出现了乌豆对待杜山的妈妈和杜山的儿子小山亲如骨肉的画面……这时，裘盛戎的心神完全沉入到当年那个血与火的氛围中去了，正如他自己所说他简直成了一个“乌豆迷”。

排练开始了。裘盛戎干劲十足地进行排练，但开始阶段进展比较缓慢，并不那么顺利。开始时他在表演中对京剧固有的程式运用得稍生硬了一些，便听到了这样的议论：“这不像乌豆，倒有点像窦尔敦”，“缺乏生活的激情”。于是他为了体现生活的真实感，便又按照生活的自然形态或话剧的演法来演，结果又听到人们议论说：“这不是乌豆，是裘盛戎”，“动作太原始”。其实，他自己与大家也时有同感。譬如当杜鹃妈妈听到儿子杜山壮烈牺牲的消息而要晕倒之际，乌豆有个搀扶杜妈妈的动作，裘盛戎便照生活中的一般搀扶动作来表演，并着双脚，弯下腰，用手去搀，他对着镜子一看连自己也乐了，那动作确实是太原始，不但没有什么美感，而且也表现不出乌豆应有的心情。在这种情况下，裘盛戎感到很是苦恼，对有的似是而非的“忠告”：“你就演姚期、包公、廉颇合适，演乌豆这种近乎架子花脸类型的人物不合适”，也觉得好像有些道理似的。但是，这位对艺术一向具有执著追求品格的艺术家，很快便否定了这种消极的看法。他想到：“在传统戏中，我不是也演过李逵、张飞吗，也没人说我演得不成啊？！我为什么就不能演好乌豆呢？！”在困难面前，他反复思索，终于悟出了一个道理：问题不在

于自己演乌豆合适不合适，而在于以什么创作方法来表演。

这时，裘盛戎阅读了毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》，当他看到“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。有这个借鉴和没有这个借鉴是不同的，这里有文野之分，粗细之分，高低之分，快慢之分”这些论述时，他感到很高兴，他觉得这些论述好比是一把投簧的钥匙，正好打开了他在创作思想上的锁头。在一段时间内，他这个演了半辈子戏的人竟然忘记了从优秀的传统艺术中吸收有益的东西。实际上，与其说是忘记了，倒不如说是有一定顾虑更确切些。在创造现代戏中的人物形象时，却借鉴和吸收传统的东西，会不会有“思想陈旧”、“形式主义”、“厚古薄今”之嫌呢？这些帽子不是不时地在文艺领域飞舞着吗？所以不知不觉地就来了个宁新勿旧、宁真勿美，不知不觉地把艺术的已知性和新颖性对立了起来，把真实感与形式美对立了起来。然而，现在好了，可以放胆地从优秀遗产中吸收和借鉴了，敢情毛主席在这方面有着这么明确的论述啊！裘盛戎找到了理论依据，他不用顾虑那些可能出现的简单粗暴的指责啦！从此，在裘盛戎的心中，快乐代替了苦恼，豁然开朗代替了束手束脚。他在思想上树立起了一个鲜明的奋斗目标：在乌豆的形象塑造中，既要体现生活的真实感、时代感，决不能把乌豆演成传统戏的人物；又要体现京剧应有的形式美，要演好乌豆就不能照搬实际生活或照搬话剧的演法，而必须根据戏曲固有的美学原则，借鉴传统，精心创造。

创作思想明确了，具体的艺术处理的问题也就迎刃而解了。可谓一通百通，排练工作从此如一只快艇在乘风破浪地前进。演传统戏的花脸，一站就是丁字步，两臂也总是端着架子，这些习惯性动作能够保留吗？不能。因为如果保留这类动作就会把乌豆演成古代人物，有损真实感。乌豆戴着手铐脚镣上场，与《审七长亭》的李七有共同点，那么能让乌豆也走李七那样的“跳步”出场吗？不能。因为不能为了追求某种美感而违背出场时的特定情景。于是，裘盛戎果断地决定，乌豆一出场就得把心放在寻找岩石以砸开手镣上。乌豆搀扶杜妈妈的动作，只是照搬生活的动作行吗？不行。于是他设计了一个两腿分开，随着倒步，然后两腿一立一曲，立腰收胸，二目凝视，同时用手搀扶的动作，从而使动作得到了美化。在贺湘问谁给地主干过活时，石匠李问到乌豆，乌豆这时有个举手动作。裘盛戎原来只是在斜身向右坐着的情况下，右手似举非举地动了一下，动作既不醒目也不好看。这时他借鉴传统戏中的欲右先左的原则，改为先斜身向左坐，左腿蜷，右腿伸直，在整个右半身露给台下的情况下再举起右手，便使动作显得特别自然而鲜明，既无陈旧感而又具戏曲动作的线条美。乌豆处决温七九子时，原来他只是两脚平站，正面对着观众，待温七九子下场时，拔枪射击。为了增强动作的形式美，也为了更突出乌豆内心的愤怒与果断，这时他将动作改为身子先半斜向左，待温七九子从上场门下场时，乌豆就能毅然拔枪，然后向右转身，挥动右臂，向叛徒射击，大大增加了身体转动的幅度，从而强化了动作的力感和美感。实际上，这同样是对传统戏中的欲右先左的原则的运用。在唱腔设计上，裘盛戎也是本着既要求真，也要求美的原则去做，把唱出人物、唱出时代感与唱出京剧特有的韵味结合起来，统一起来，而不是偏于一端，顾此失彼。

说是迎刃而解，一通百通，只是从大的方面说的，具体到造型、唱腔、身段的设计、推敲、修改，当然还是十分艰巨的。譬如乌豆这个人物既然适

合花脸行当来扮演，就理应是个高大魁梧的形象，但裘盛戎却体形瘦小，又不能像演传统戏那样用穿厚底靴的方式增高，这就成了一个使他很伤脑筋的问题。通过在表演动作上尽量加大动作的幅度，尤其是在唱腔上尽量唱出雄大的感觉，才使这个难题基本得到了解决。而在琢磨唱腔和设计动作的过程中，裘盛戎有时为了一句唱腔而用尽神思，时而操琴试唱，时而闭目低吟，直到创出精美的唱腔为止；有时为了思考一个身段，他更多方设计、反复比较，静观默察，认真推敲，直到创出准确而耐看的动作。《杜鹃山》的导演肖甲先生在他写的一篇回忆裘盛戎的文章中，为我们留下了裘盛戎在排《杜鹃山》时的一个镜头，他写道：“有一次排戏到中午，大家都去吃饭了，他（指裘盛戎）却还坐在舞台的平台上，手执唱腔乐谱，在那里琢磨。别人劝他回去吃饭，他说：‘不忙！您先走吧！’只有他的两个徒弟，在一边陪着，等着他。等别人走了好久，他才骑车回家。”（见《裘盛戎艺术评论集》第191页）他已经辛勤地工作了一个上午，但他不去吃饭，他就坐在那个平台上，而且坐了好久。他坐在那里干什么呢？他在思考，在推敲，在追求，他要紧紧抓住那稍纵即逝的灵感，他要趁热打铁地仔细研究排演中的问题，他要在思索中使创作的灵感得到深化与升华，因而他必须静静地坐在那里好久好久，竟然忘记了已经到了对自己羸弱的身体补充必要的营养的时刻。裘盛戎作为一个艺术家，他在舞台上的叱咤风云，挥洒自如，正是建立在他在舞台下废寝忘食的默默耕耘的基础之上啊！

王国维在《人间词话》中说：“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界：‘昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。’此第一境也。‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。’此第二境也。‘众里寻他千百度，蓦然回首，那人正在灯火阑珊处。’此第三境也。”在裘盛戎一空依傍，独创乌豆这一新的京剧人物形象时，正是经历了这样一些境界，从乌豆这一创作对象的选择，到艰苦的创造过程，再到乌豆形象的塑造成功，可以说他与古今一切成大事业、大学问者有着苦乐相同的体验。从此也可以看出，裘盛戎之所以成为一个杰出的京剧表演艺术家，的确不是偶然的。

他走出了漂亮的第一步

全国京剧现代戏观摩演出大会于一九六四年六月至七月在北京举行。毛泽东主席等中央领导人观看了《智取威虎山》等戏的演出，并于七月十六日接见了此次观摩演出大会的全体演出人员和观摩人员。周恩来总理在大会期间做了重要讲话。全国共有十九个省、市、自治区的二十八个剧团参加演出，共演出了《芦荡火种》、《红灯记》、《节振国》、《六号门》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《杜鹃山》、《洪湖赤卫队》、《箭杆河边》等等三十七出京剧现代戏剧目。因参演剧目多，演出共分六轮进行，北京京剧团的《杜鹃山》被安排在最后一轮演出，于七月八日至十二日在北京工人俱乐部连演五场，其中有两场是对外公演，另三场都属于观摩演出。

新华社所发京剧现代戏观摩演出大会最后一轮演出情况的报道中说：“……特别是参加《杜鹃山》演出的演员中，六十多岁的马连良和马富禄，是活跃在京剧舞台上的最老的一辈名演员。他们和中年演员裘盛戎、赵燕侠、谭元寿、马长礼，青年演员万一英，以及北京部分戏曲学校的学生等同台演出，个个精神饱满，互相密切合作，生动地表现了一支农民武装在党的领导下由自发的斗争逐渐转变为自觉的革命的过程，唱做都很动人，受到观众的热烈欢迎。”乌豆这个人物不仅在戏中贯串始终，而且处于矛盾的焦点和中心位置，他的戏的分量也最重，因而是这出戏中当然的主人公或者说是第一号人物。《杜鹃山》演出的成功，固然与群星荟萃、大家同心协力分不开，但是裘盛戎对于戏的主人公乌豆的成功的塑造则起着关键的作用。那么就让我们看看裘盛戎在《杜鹃山》的表演中，是如何又一次显示出他的艺术才华的吧。

《杜鹃山》的剧情既曲折而又集中，武装斗争与思想冲突互相交织，敌我矛盾与内部矛盾同时展开。我们在介绍裘盛戎扮演乌豆的表演之前，不能不首先介绍一下剧情。在第二次国内革命战争时期，在湘赣边界的杜鹃山上有一支号称红军铁血队的农民自卫军在坚持战斗。他们抗粮造反，与地主武装展开殊死搏斗。但由于这支农民武装没有党的领导，胡碰乱闯，因而屡战屡败，三起三落，在最近的一次战斗中，不仅伤亡惨重，而且连铁血队的队长乌豆也被俘了。这时，这支农民武装力量处在濒临覆灭的境地。乌豆在敌人的监牢中用手铐砸死了看守，越狱而逃。他连夜逃上了杜鹃山。地主武装的头目毒蛇胆发现乌豆逃跑后，立即带领团丁上山追捕，并放火烧山，以图再次捉拿乌豆。乌豆身戴手铐脚镣，在古木参天的山岭上奔跑了一夜，终于甩掉了敌人的追捕。在次日一早，他来到了一座古庙的跟前，他在岩石边上砸断了手铐。正在这时铁血队队员杜山的妈妈杜鹃妈妈来到了此地，她让乌豆用斧头砸断了脚镣，并与乌豆攀谈起来。乌豆与杜妈妈在交谈中了解了彼此的身份。乌豆告诉杜妈妈其子杜山已在这次战斗中就义的消息。杜妈妈则向乌豆提出了一个“胡乱闯你怎能打下江山”的问题。乌豆也从血的教训中意识到这样胡碰乱闯地干下去是不行的。这时石匠李和铁血队的弟兄们也来到了这里，大家为再度相聚而兴奋，同时也提出了一个寻找共产党的领导的问题。经过一番争论，最后决定到三官庙抢救一位被捕的共产党员，“劫一个共产党掌舵行舟”。在三官庙刑场，展开了一场殊死的搏斗。乌豆先派人通过老地保在敌人炮楼中安上内线，而在敌人欲杀害共产党员贺湘的这一天，铁血队的弟兄们化装成老百姓混入刑场。反革命武装靖卫团团长沙毒蛇胆

让人把贺湘带上刑场。贺湘神态自若，大义凛然地与敌人展开了针锋相对的刑场斗争，她从容地走上绞架，无畏地痛骂敌人。就在这时忽然枪声大作，铁血队的奇袭开始，于是团丁们乱作一团，敌人的炮楼被炸毁，敌人或死或逃，作鸟兽散，毒蛇胆本人也逃往县城而去。就这样，铁血队抢救了贺湘，迎来了自己的党代表。接下来是在村头祠堂摆酒庆功的场面。乌豆根据贺湘的提议把土豪的粮食、财物分给乡亲们，因而人心大快，一片喜庆气氛。贺湘在与郑老万等人叙谈中说出了自己穷苦而悲惨的身世。这时，贺湘认为正当商人不是土豪，主张把当土豪捉来的商人放掉。在温七九子的挑拨下，乌豆对贺湘勃然大怒。后又捉来了一个给土豪干活的长工，乌豆竟然要打他板子。他的这一决定受到贺湘的阻止。乌豆质问贺湘：“你这是什么共产党？！”而贺湘却让给地主土豪做过工的人举起手来，乌豆也只得举起了手，因为他也给土豪抬过十四年的轿子，贺湘顺势启发乌豆：“乌豆同志，难道你也是土豪劣绅，也该挨革命的板子吗？”贺湘教育大家要认清革命对象，分清敌我，把天下受苦的人联合起来，只有这样才能取得革命的成功。乌豆受到教育，他不仅在行动上放走了那个长工，而且在思想上对贺湘心悦诚服。这时忽然敌情又紧，毒蛇胆从黑虎山搬来了土匪刘大麻子的部队，沿路烧杀，直奔三官渡而来。贺湘根据敌众我寡的形势，做出了让过毒蛇胆的人马专打刘大麻子的土匪兵，然后撤到山上开始整训的决策。乌豆让贺湘亲自指挥这次战斗，结果出奇制胜，果然打得很漂亮。部队回到杜鹃山后，经过几个月的整训，学习游击战的战略战术，收获很大。乌豆纠正了自己过去的一些错误的思想，觉悟有了提高，并实现了他日盼夜想的入党的愿望。温七九子却加强了挑拨乌豆与贺湘之间关系的阴谋活动。乌豆不为所动。新的敌情又出现了。杜妈妈上山来报告说，敌人已经占领了三官渡，正在抓人杀人，气势汹汹，甚为嚣张。在这种情况下，贺湘认为对敌人要“有把握地打”，要贯彻上级党委坚持游击战、不硬拼的指示。敌人在山下放火烧村，并把下山回村的杜妈妈吊在村口大树上，还大骂乌豆，以诱使乌豆下山。乌豆怒火满腔，急欲下山搭救杜妈妈和乡亲们。但贺湘指出这是敌人的金钩钓鱼之计，如果冒险下山，就会正合敌人的心意。贺湘要大家整装待命，并通知乌豆开会研究对策。这时乌豆进行了激烈的思想斗争，他经过苦苦的思索，得出了贺湘不让下山并非胆小怕死、她是一个好党员的结论；然而，他性情暴躁，以感情代替政策，还是带领几个弟兄冲下了山。乌豆下山即中了敌人的埋伏，几个队员被俘，乌豆单身一人闯出了重围。事实又一次教育了他。贺湘为了救乌豆带人下山。留在山上的温七九子却乘机混水摸鱼，大肆煽动铁血队员去投靠土匪刘大麻子。正当温七九子要扯下红旗的时刻，乌豆被党代表贺湘营救回到杜鹃山。在证据确凿的情况下，乌豆处决了温七九子这个叛徒。红军铁血队根据上级指示，配合兄弟红军部队，终于攻下了三官渡，活捉了毒蛇胆，打了一个大胜仗。乌豆领导的这支农民武装终于成长为一支真正的工农红军，乌豆本人也终于成长为一名自觉的革命者。

裘盛戎扮演的乌豆一出场就显示了不同凡响的艺术光彩。他在激越的锣鼓声中，戴着手铐脚镣、用手捧着铁链跑上。他先在舞台左后方背向观众瞭望，这时他似乎是听到了什么响动，猛然转身面向台下，于是一个浓眉虎目、脸上长着络腮胡子、眼露警惕目光的刚毅的莽汉形象呈现在观众面前。他听了听周围未发现异常动静，便又快步走向台的右后方瞭望，然后以高亢的西皮唱腔唱道：“死里逃生又脱险，乌豆重返杜鹃山，三寸气在心不变，不与

豪绅共戴天。有朝一日见尔面，（毒蛇胆）管叫你粉身碎骨尸不全。”他在步伐上完全摒去老戏中走台步的痕迹，动作与表情也都紧扣剧情表现出人物高度警惕地观察环境的情态，同时他左右瞭望的动作又含有京剧原有的“望门”程式的味道，那个猛然转身的动作则分明起到了出场亮相的作用，只不过在这里不是例行公事地亮相，而是赋予了亮相以实际的生活内容。在他所唱的这第一个唱段中，虽然唱腔简洁，但却为全剧唱腔定下了一个基调，那就是刚柔相济、粗犷豪迈。“有朝一日见尔面”的“一”字唱作仄声，使纯正的京剧味特别浓。夹白“毒蛇胆”的“胆”字，用丹田气托出炸音一放，把人物的粗豪强悍一下子展示出来。乌豆的这个出场好就好在，既符合剧情、显示了人物的特色，又带有京剧的美感。盖叫天曾在《粉墨春秋》一书中说过，“一出戏，一个人物，一出场就需给观众一个很深的印象，使人有兴致往下看，越看越觉得好，不要前面演得平淡乏味，使人不想往下看，即使后面再好，观众总觉得差劲。”裘盛戎饰演乌豆的这个出场，不仅在其动作与唱腔中保持了京剧特有的形式美，而且他如此精心地设计这个出场表演的本身，也正是对京剧传统的演剧风格的极好的体现。这个出场真正做到了“给观众一个很深的印象”。

在乌豆与杜妈妈见面的一段戏中，裘盛戎的念白显示出清新悦耳的特点。他念白时所使用的音色并不是实际生活中人们说话的普通音色，而是一种京剧花脸味的洪润动听的音色，又加上他在念白时对语调、节奏、吞吐、重轻等方面的匠心处理，使这些念白富有艺术魅力。如乌豆在杜妈妈的帮助下砸开了脚镣，又喝了杜妈妈水罐中的水饭后，他对杜妈妈说：“老妈妈，你留个姓名，我也好报答你老人家。”裘盛戎把“老妈妈”三字念得自然而亲切，与出场时的念“毒蛇胆”三个字的强悍凌厉恰成鲜明对照，从而把乌豆对人民的感情表达得非常准确。“姓名”二字的“名”念成轻声，显出生活气息。念到“我也好报答你老人家”时，他并不照常情把“报答你老人家”连下来念，而是在“报答”二字后略略一顿，然后用较轻的声音字字真切地念“你老人家”，并把“老人家”的“家”字念得音调较高，从而更加显得乌豆对这位老妈妈的亲切与尊重。当杜妈妈让乌豆快别这么说时，乌豆又说道：“受人点水之恩，理当涌泉相报，您，告诉我。”裘盛戎把这个对仗的句子也念得灵活而下呆板，他把上句中“受人”二字念得较轻，而把这句的重音放在最后的“恩”字上，而把下句的“理当”二字念得略重，“涌泉相报”反念得较轻，这样就使这两句在念法上没有一顺边的毛病，还含有以人家的“点水之恩”为重、以自己的“涌泉相报”为轻的意思；而这种处理方式又恰与京剧一贯讲究对念白的轻重缓急作精心处理的传统相符合。后面杜妈妈说出他的儿子就是跟随乌豆闹革命的杜山后，乌豆问道：“你就是杜妈妈？”裘盛戎对这样一句普通的白口也同样字斟句酌加以处理。他把“你”字用一个由高而低的长音来念，“就是”二字则用轻声平音念出，“杜”字出口后略顿，“妈妈”二字念得与前面念“老妈妈”时把两个“妈”字都念成阴平字不同，而是把第一个“妈”字念阴平，第二个“妈”字念阳平，从而念出一种急切地想知道答案的那种讯问的语感。这样一念把乌豆急切、渴盼、激动的情绪都活泼泼地念出来了。四大名旦之一的荀慧生曾经指出过：“剧本上的词句是文字的东西，无论写得再好总是死的，必须通过演员把它念活了。会念白的演员能把本来平平淡淡的词句念得光采焕发，感动观众；不会念白的演员即使很生动的词句，也会给念死了，念得无精打采。”（见

《荀慧生演剧散论》第 39 页）这确是很精辟的议论。我们看，裘盛戎在《杜鹃山》一剧中的念白就是达到了这种把本来比较平淡的词句也能念出光彩来的境界，这确实是真本事。

在乌豆要对给土豪干活的长工打板子时，受到了贺湘的阻止。戏演到这里安排了乌豆与贺湘的对唱。乌豆所唱的“弟兄们舍生忘死将你救”和“贺湘她一番话，说得我如梦初醒”这两段唱，前者表现了乌豆对贺湘的做法不理解和埋怨、责难的情绪，后者表现了乌豆在贺湘和事实的教育下知过和悔悟的心情。在贺湘不许他责打那个长工时，他转身怒指贺湘，暴躁地喊道：“贺湘！你这是什么共产党？！”紧接以〔西皮原板〕转〔快板〕的唱腔唱道：

弟兄们舍生忘死将你救，
指望你上山来掌舵行舟。
有谁知不识良和莠，
千家仇万家恨你一笔全勾。
大土豪你予我开笼放走，
白匪的俘虏你款待从优。
你居心何在难猜透，
为什么替豪绅你作主出头？！

裘盛戎在唱这段唱时以娴熟而精彩的演唱技巧，把人物的思想情感刻画得恰如其分。他在这里运用了许多传统的技法，致使这段唱带有一种一泄千里和语感锐利的意味。如他把“良和莠”的“和”字用上口音来唱，唱成“货”的音；“一笔全勾”的“笔”这个上声字按照“逢上必滑”的规矩唱成接近阳平的滑音，并加以延长；“开笼放走”的“笼”字也按上口的唱法唱成仄声；“作主出头”的“出”字后则加一虚字“嗒”，用绷音来唱，诸如此类的唱法都运用得自然而贴切，既有利于表达特定情景，又营造了浓郁的京剧特有的音乐美感。这段唱的内容虽表现的是人物错误的认识，但唱完后有的观众还是要鼓掌。这实际上与京剧历来注重形式美，允许形式美在表演中有一定的相对独立性的精神是一致的，是完全正当和应该给予充分肯定的。当经过贺湘的教育，乌豆认识到错误以后所唱的“贺湘她一番话说得我如梦初醒”一段，裘盛戎则在演唱时采用了一种由虚入实的劲头，可谓别出心裁，颇有新意。如他在唱前半段中的“贺湘她一番话说得我如梦初醒，字字句句打动我的心”这两句时，就采用了一种提着气来唱、有意把字唱出一种轻巧空灵的韵味的唱法，尤其是“打动我的心”的“打动”二字音调虽高，却用“以气托音”的技巧虚着劲唱出，恰好符合人物自言自语、自责自谴的应有的语感。而在他唱后半段中的“盲人瞎马误闯阵，错把亲人当仇人，我的过错定改正”等句时，则又根据内容的要求，变虚为实，唱得干脆有力，实实在在。这段唱的唱腔虽然后来又做过修改，但裘盛戎在这段唱的唱法上却有着独到的创造，那种虚着劲头唱音调较高的唱腔的唱法在花脸的传统戏中是没有先例的。

裘盛戎把乌豆入党的情节视作一个重点，特意用浓墨重彩来加以描绘。当党代表贺湘告诉他经过上级审查已经批准他为中国共产党的候补党员时，乌豆的兴奋而激动的心情是无法用笔墨来形容的。裘盛戎用层次鲜明的表演展示乌豆此时此刻的内心世界。他用较为缓慢而沉着的语调一字一顿地念道：“党代表，我乌豆在党啦？”即以寓热于冷的手法表现乌豆的大喜过望。

他似乎对这个喜讯一时还有点不相信。当贺湘用“祝贺你呀”这句话回答了乌豆的疑问以后，裘盛戎不仅呈现出极为真挚诚恳、激动万分的面部表情，而且在一个外松内紧的“慢撕边”鼓声的烘托下，又以火山爆发的气势，用丹田气喷出了“党代表”三字。他特意以颤音来念“代表”二字，我们从他那颤抖的声音中仿佛看到了人物激动的泪水，这既是人物对党满腔激情的流露，也是“叫板”起唱。紧接着，他以类似京剧《斩黄袍》中赵匡胤所唱“一见人头珠泪滚”那样的楼上楼的翻高腔的唱法，来唱这个唱段的第一句“日日想来夜夜盼”，把对于乌豆激动心情的刻画又推上了一个更高的高峰。他在这里借鉴了老生行当的唱腔，运用得贴切而有光彩。再下面是一段赶板垛字的〔快板〕，使乌豆情愿为了党的事业牺牲自己一切的决心得到了很好的传达。尤其是把这段唱的最后一句“乌豆定要做个好党员”的“好党员”三字唱得特别精彩，他在“好”字的延长音上吸收了一个老生的婉曲的小腔，略作跌宕，然后以扬音把“党”字唱得高亢明亮，其开阔的意味犹如鹰击长空，最后的一个“员”字随着下行的唱腔旋律则转而使用苍劲的音色尽情一放，其雄壮的情态又犹如万马奔腾，从而把乌豆此时的神态表现得十分鲜明。从裘盛戎对乌豆入党这段戏的表演来看，他真是把激情、生活、技法、韵味、节奏等种种因素都调动起来了，并使之组成一个圆美感人的艺术的整体。当他唱这段唱的最后一句还没唱完时，全场已响起暴风雨般的掌声。

在敌人设下金钩钓鱼之计以后，面对乡亲们遭受磨难、杜妈妈的生命危在千钧一发之际，在是否下山与敌交战的问题上，乌豆与贺湘展开了一场激烈的争论。贺湘坚持执行上级的指示反对立即下山轻举妄动，乌豆却火烧眉毛先顾眼前，主张冒险下山，而且他觉得贺湘的意见是“按兵不动稳坐高山”。当大家都去整装待命，贺湘也去准备开会，乌豆却独自一人展开了一场紧张的思考：

大火熊熊照亮天，
滚滚的浓烟越过河山。
百姓有冤无处喊，
乌豆心中似箭穿。
眼看着众乡亲遭此磨难，
眼看着杜妈妈性命难以保全。
贺湘她不许我与敌交战，
难道说她的心铁石一般？
难道说弟兄们将她错看？
难道说怕死不敢去下山？
不，不，她不是个胆小的人，
她在那刑场上容颜不变、滔滔不绝作宣传，
上山来搞整训忠心赤胆，
吃苦耐劳、无有怨言，她是个好党员！
左思右想心烦乱，
闹革命为什么这样难？！

这段唱的板式是〔二黄摇板〕转〔原板〕再转〔散板〕，但它的唱腔中包含汉调的成分，所以是一段带有汉调味的二黄唱腔。这个唱段是裘盛戎在多年来进行艺术革新，不断在京剧唱腔上创造出新的成果的一贯努力探索中，创新幅度最大、演出效果最佳、演唱技巧也最为精妙的一个唱段。它以

节奏较为缓慢的曲牌音乐开始，展现乌豆在一番激烈的争辩后陷入沉思的状态，并自然地转入〔摇板〕过门。

“大火熊熊照亮天，滚滚的浓烟越过山”这两句，裘盛戎唱时把“大火熊熊”唱得非常饱满，“照亮”的“亮”字在行腔中留了一个气口、擷了两下，“天”字则唱得短促。第二句也是前面唱得饱满，注重行腔的跌宕，而把收尾的“河山”二字唱得干净简洁，而且在演唱中显示出一种内在的弛中有张的节奏，既描画出乌豆目光所及一片大火、滚滚浓烟的景象，又刻画了一种流动感和紧迫感。下面“百姓有冤无处喊”等四句，着意刻画了乌豆焦急的心情。这几句唱得饱含情韵，节奏紧凑，人物的心神情态既贯串于一字一腔之中，又洋溢于声腔节奏之外，尤其是每一句的最后一字，“无处喊”的“喊”字、“似箭穿”的“穿”字、“遭此磨难”的“难”字、“难以保全”的“全”字都以短促有力的顿音来演唱，而无一甩腔，毫不拖沓，这就把人物虽在沉思默想，但同时其心情是急切难耐的特点表现出来。下面经过一个由慢转快的过门上板，开始唱〔原板〕。裘盛戎把〔板〕的前四句即一个“不许我”和三个“难道说”唱得何等好啊！他把“贺湘她不许我与敌交战”一句的“我”字着力加以刻画，把这个字唱得起伏翻滚，好像有两股力量在较劲儿似的，形象生动地表现出乌豆对贺湘不许下山的主张又抵触又没有理由反对的焦躁无奈的心理活动。“难道说她的心铁石一般”这第一个“难道说”唱得比较低回柔和，表现乌豆在细致的思索；下面的“难道说弟兄们将她错看”这一句把“难道说”三字唱出一种反问语气，“将她错看”的“错”字在行腔中则出现由“7”音到“5”音的六度音程的向上跳跃，从而以峭拔的腔调突出地展示出乌豆对贺湘的疑虑在深化和更加尖锐化；接下去“难道说怕死不敢去下山”这第三个疑问句则又唱得较低较轻，“去下山”的“去”字唱出一种余音袅袅的效果，“山”字则唱得轻柔辗转，摇曳不定，表现出这只是乌豆的心中暗想，因而在口气上是迟疑而不肯定的。下面两个“不”字的安排与处理是京剧唱段中所罕见的，这两个“不”字从内容上看是对乌豆以上种种疑虑的否定，使他对贺湘的一切不信任和怨恨的情绪一扫而光，从整段唱的结构来看，则是承上启下的转折点，是唱腔旋律由慢转快的一个桥梁。这两个“不”字，虽然在曲谱上都是“1”音，而且第一个“不”唱半拍、第二个“不”只唱四分之一拍，但是裘盛戎并不平均使用力量，而是把第二个“不”唱得更加用力，形象地表现出乌豆的思想变化过程。下面几句对贺湘的赞扬之词裘盛戎则唱得语气肯定，深厚雄壮，大有飞流直下、波浪滔天的气势。尤其是“她是一个好党员”一句经过前面数句唱腔的层层铺垫，更是唱得以柔衬刚、其刚倍增，淋漓尽致地表现出乌豆对共产党员的革命品格给以衷心赞美的奔放而真挚的感情。这个唱段的最后两句以〔散板〕的唱腔为全段结尾，展现出乌豆虽然消除了对贺湘的误解，但他仍然心烦意乱，举棋不定。“大火熊熊照亮天”这个唱段能不能说是中国京剧声腔在二十世纪发展水平的一个代表作呢？能不能说是京剧现代戏的最佳唱段之一呢？显然答案应该是肯定的。

在温七九子的煽动下，以及听了乡亲们惨遭折磨的情况报告后，乌豆终于不顾一切地冒险下山了。裘盛戎在这里唱了四句〔二黄散板〕，唱词是“全村男女遭涂炭，心似江涛海浪翻，哪管它山崩地又陷，不杀那毒蛇胆誓不回山。”这里使用的虽是京剧原有的唱腔，但唱得饱满传神，特别是在唱最后一句“不杀那毒蛇胆”的“胆”字时以上滑的音调使用了纯粹的炸音尽情一

放，表现人物对敌人的刻骨仇恨，并在听觉上造成又一个高潮。这句唱也是在还没唱完时，整个剧场早已沸腾了。下面的“誓不回山”四字则唱得干脆有力，并配合上挥动右臂，直指右前方、左手同时撩起腰巾的动作，格外显出人物的怒不可遏。

乌豆冒险下山后，果然中计失利。他被救护回山后，又发现了温七九子叛变投敌的问题。当乌豆看到温七九子通敌的书信后大力震怒，他气愤地唱道：

闹革命为的是给穷人除害，
你不该趁火打劫藏鬼胎，
你不该把同志的鲜血脚下踩。

裘盛戎在唱这三句〔二黄散板〕，不因戏已近尾声而草率从事，而是依然匠心独运地进行表演。他用“垛着唱”的唱法，把“……给穷人除害，你不该趁火打劫……”数字以一字一顿、如弹连发的节奏唱出，从而显出一种散板不散、越唱越急的效果。在这一渐快渐强的旋律的推动下，自然地把唱腔推向高峰：“藏鬼胎”三字采用裘派特有的高腔，化用姚期唱“小奴才”的唱法，用一种凌厉猛烈的音色把“胎”字唱得高而且长，然后又使唱腔由高处落下来，并有所回旋，从而取得极强烈的剧场效果。裘盛戎在这里虽然采用了传统戏中现成的唱腔，但也有所变化，而不是照搬照用。“小奴才”的唱腔本是用在上句的开始，而在这里却用于下句的结尾，这是第一个同中之异。另外，在《姚期》中使用这个高亢的唱腔时，所展现的感情是怒中含悲，而在这里通过音色和旋律上的微调（如“藏鬼胎”的“胎”字在高昂的“5”音上的停留比“小奴才”的“才”字在“5”音上的停留要长得多），却唱出一种愤怒中含有斥责的意味，而毫无悲凉的味道。应该说这是非常高明的手法，是大艺术家把原有艺术素材信手拈来，略加点化，即呈妙趣的体现。

戏演完了，观众报以经久不息的掌声。这掌声标志着北京京剧团演出的《杜鹃山》取得了预期的效果，获得了成功；也标志着裘盛戎对于剧中主人公乌豆形象的塑造取得了成功。

裘盛戎在一篇谈演出《杜鹃山》的心得体会的文章中，把他第一次扮演现代戏中的人物乌豆称为“走出第一步”。为了走出这一步，他付出了多少心血和精力啊！裘盛戎走出的这个第一步，不仅仅告诉人们他本身具有很大艺术潜力，他完全能演好现代戏，而且更主要的是它雄辩地告诉人们，古老的京剧完全可以承担反映现代社会生活的使命，在它表现现代题材时，同样能取得教化效应与赏玩效应的统一。裘盛戎走出了漂亮的第一步。对于过去，这是具有突破性的一步；对于未来，这是具有开拓性的一步。如果裘盛戎能够得到必要的社会条件，他是一定会沿着这个第一步不断地走下去的，并不断地取得新的成果的。

兴奋与困惑

北京京剧团的《杜鹃山》在全国京剧现代戏观摩演出大会的演出，不仅得到了在场观众的热烈欢迎，而且也得到了戏曲评论界的好评。在《杜鹃山》演了刚刚几天后，著名的京剧研究家陶君起便在《大公报》上发表了题为《风云荟萃杜鹃山》的评论文章。他对整个演出给予了肯定，他写道：“北京京剧团改编演出的《杜鹃山》，在话剧剧本的基础上，结合京剧的艺术特点，作了一些新的处理，它保留了话剧的重要情节，但有所提炼和剪裁。几个主要人物如乌豆、贺湘、石匠李等的性格，有所丰富，特别是着重描写了乌豆的成长。在这出戏中北京京剧团的演员，不论老年、中年、青年都荟萃一台，不论是第一次演现代戏或者是演过现代戏的，他们都以严肃认真的态度，从人物出发，在导演的统一构思之下，努力完成自己的角色任务，构成了一出大型的表现现代生活的群戏，可以说，这也是京剧界的一个盛举。”

在这篇评论中还专门用一段文字评论了裘盛戎扮演乌豆的表演。因为这是当时刚刚看了现场演出而及时作出的评论，所以更具有值得保存的史料价值，兹摘引如下：

裘盛戎在这出戏中，相当成功地刻画了乌豆这一英雄人物的形象，他的剽悍、莽撞的性格中，又有向往红军的革命热情，特别是在党代表贺湘的帮助、教育之下的思想成长，展示得比较清楚，从自发的嫉恶如仇，到了阶级觉悟，都能通过有分寸的形体动作和富有感情的唱腔，表现出来。比如：乌豆一出场砸镣铐的动作，他就不是随便套用传统戏《白水滩》青面虎的一些身段，而是认真地结合环境、人物另行创造，使人看来有新鲜之感。又如在唱腔上，裘盛戎也是从人物感情出发，当他听了郑老万献计，决定抢救贺湘，唱“抢一个共产党掌舵行舟”一句，在挺拔嘹亮的腔调中，表现出他向往红军的满腔热情和信心。乌豆责备贺湘不该放走商人，不该替长工讲话时的唱腔，又唱出自以为是的固执心理。在下山不下山问题上和贺湘争论的对口唱，以及思考时的汉调唱腔，都是有创造性的。

此外，武汉市京剧团的名武生高盛麟也在一九六四年七月二十五日《人民日报》上发表了一篇题为《认真继承传统、大胆突破传统》的文章，这篇文章虽不是专门评论《杜鹃山》的演出，却以主要篇幅评论了北京京剧团演出的《杜鹃山》，对于裘盛戎扮演乌豆的表演更做了着重的评介，现亦扼要摘录如下：

裘盛戎扮演的乌豆是成功的，塑造了一个怀有与封建地主阶级不共戴天之仇的典型的农民革命英雄形象。盛戎同志对乌豆钻得深，演得细，他演的不是一个草莽英雄，从本质上区别于老戏花脸里的山大王，演员对人物的刻画紧紧抓住了他革命性的本质一面，抓住了他善良、纯朴、敦厚的一面，抓住了他的阶级本质的特性，但同时也恰当地体现了他那粗野的性格和狭隘的复仇思想，因此，人物形象生龙活虎，真实可信。

马连良、裘盛戎等同志所创造的人物形象之所以较为鲜明感人，正是因为他们首先考虑的是现代戏，是具体的戏，是戏中具体的形象，在人物的要求下大胆地继承传统，大胆突破传统，以京剧的特有手段来创造人物形象。……盛戎的表演，我认为以裘派艺术演乌豆，从而发展了裘派艺术，使它与革命现代戏的人物结合起来。由于他们从生活、从人物出发，严肃地考虑传统形式，精心地设计表演手段，才达到感人的效果。他们的艺术创造

给我最突出的启发，就是敢于批判地继承传统的科学精神。

这篇文章的作者高盛麟本身也是一位名演员，他对裘盛戎此次演出的评论具有代表性，应该说也是很有价值的。裘盛戎塑造的乌豆形象是一个成功的京剧艺术形象。裘盛戎扮演乌豆的表演具有很大艺术魅力。他这次取得成功的主要经验，一是演出了艺术个性。他较好地完成了从人物出发的表演原则与体现自己独特艺术风格的统一。乌豆生动形象的塑造是借助裘派风格的发扬实现的，同时裘派风格又是透过乌豆形象的塑造而在京剧现代戏这个新的领域中得到了保持与发展；二是演出了韵味。韵味产生于对人物精神气质的把握与表演者自身审美趣味及表演技巧的融会。裘盛戎在扮演乌豆的过程中使观众享受到浓郁的韵味，正是他对人物的内心世界具有深入体验以及充分调动和运用自己艺术才华的结果；三是演出了整体美。裘盛戎注重演唱、念白、做工、表情等多种艺术手段的综合运用，而不是只偏重某一个方面，因而他塑造的乌豆的形象就显得丰满而完整。裘盛戎的成功是坚持从人物出发的现实主义创作方法的成果，也是解放思想，大胆创造，既敢于继承传统又敢于突破传统的成果。

北京京剧团这次演出的《杜鹃山》与后来被封为样板戏的某些现代戏相比，由于反复推敲的时间较短，确有其比较粗糙和不够精练的一面，但如果我们从裘盛戎等艺术家演出《杜鹃山》时所具有的那种表演上的艺术魅力来看，恐怕又是某些样板戏所未必能赶上的了。

裘盛戎在这次现代戏会演当中，连演数场《杜鹃山》，而且这个戏的分量是那么繁重，的确使他感到相当劳累。然而，那剧场中的座无虚席的热烈场面，演出中那暴风雨般的掌声，内外行观众一致给予的好评，报纸上评论文章所做的积极的评价，都使他感到如饮甘泉般的甜美，他通过废寝忘食的艰苦创造所塑造的人物形象终于在京剧舞台上站立起来了，而这就是对他的最好的报偿啊！他虽然累在身上，却喜在心头，他仿佛看到在自己的面前又走出了一条新路。

不过在这段时间里，裘盛戎在心情兴奋的同时，也不时有一缕困惑的思绪从心头滑过。社会上在点名批判一些戏和电影，而且“上纲”上得很高，这使他感到不理解。有一天他看到一张《人民日报》，在一篇报道这次现代戏会演的文章中，他发现其中竟假借工人的口气登载了这样一段话：“很多工人说：‘过去我们下了班一回到家里，收音机里唱的尽是《李慧娘》、《秦香莲》，要不就是《三不愿意》、《柜中缘》，我们上班时炼钢，搞的是社会主义建设，学的是雷锋，下了班听的尽是封建的玩艺儿，不是皇上娘娘，就是公子小姐，要不就是鬼神，太不相称！’”裘盛戎把这段话反复看了好几遍。他心中暗想：“这是《人民日报》啊！这样的言论能够公开登出来，可不是闹着玩儿的呀！《李慧娘》怎么啦？宣扬的是正义，惩治的是贾似道这样的恶人，难道不对吗？即使退一步说，借口这是一出鬼戏，不许演还有点道理的话，那《秦香莲》怎么啦？秦香莲既不是皇上娘娘、也不是公子小姐，只是个受害的贫妇，怎么也点名啦？这样一来，我的《铡美案》还怎么唱！如果连《铡美案》这类的戏也演不成，那还有哪出传统戏能演呢？过去演《铡美案》时，观众热烈欢迎的场面不是就在眼前吗？难道那么多观众里没有工农兵？怎么连《三不愿意》、《柜中缘》这样的小戏也都有了问题，都成了‘封建的玩艺儿’？！”想着想着，裘盛戎似有所悟：“要是按照这个说法，也许将来所有传统戏都会被说成‘封建的玩艺儿’而不能演了吧！”

真要是这样，那么三并举的方针还算数不算数呢？这不成了不问青红皂白、好的坏的一锅煮了吗？这篇文章居然能在《人民日报》上登出来，也不会是偶然的呀……”

他越想越觉得对当前的文艺形势不好理解，心里好像堵上了一团乱麻，大有扯不断、理还乱之势。在一九六四年以后的一个很长的时期里，裘盛戎每遇见朋友就常常说道：“现在有些事我不大明白……”

裘盛戎哪里会料到，在两年以后的一九六六年，当“文革”的灾难席卷神州大地的时候，他通过扮演乌豆而成功地走出的“第一步”也便成了他整个艺术生涯的最后一步。

第十七章 难中

粗暴野蛮的一幕

历史像是一匹永远向前奔跑的骏马。它有时在一望无际的平原上奋蹄奔驰，有时却要趟过泥泞的沼泽；有时在蓝天白云下沐浴着和煦的春风步伐轻快迅捷，有时却在风雨大作的黑夜中艰难地呼啸挣扎。从一九六六到一九七六这十年中，中国历史的骏马深陷在“文革”的泥沼中，全国人民就在这泥沼中忍受着这场史无前例的大动乱的煎熬。

一九六六年六月一日，《人民日报》发表了题为《横扫一切牛鬼蛇神》的社论。在这篇社论中，鼓吹“横扫盘踞在思想文化阵地上的大量牛鬼蛇神”，鼓吹把所谓“资产阶级”的专家学者、文艺权威“打得落花流水，使他们威风扫地”。在社会上则兴起了红卫兵、造反派的造反热潮，他们写大字报，搞大串连，口号震天，标语满街，并大搞批斗、抄家。在这种全国性的“横扫”狂潮的冲击下，几乎所有京剧表演艺术家都被诬为“反动艺术权威”而深受其害。

在北京京剧团内部也早掀起了大字报、大批判的高潮，裘盛戎也和马连良、谭富英、张君秋、赵燕侠等一样被戴上了“反动艺术权威”的帽子。形势急转直下，到处乌烟瘴气。

不过，裘盛戎的内心深处是坦然的。他这样想：反正我一不反党，二不反社会主义，而且自己一贯响应党的各项号召，勤勤恳恳地演戏，既不争名夺利，又不损人利己，心中没有亏心事，不怕半夜鬼叫门，自己终归是不会有什事的。然而，社会上一片混乱，今天听说某位艺术家被“揪”了，明天又听说某位艺术家被“抄”了，这类消息不绝于耳，难道他们就真的有什么值得如此对待的“罪行”吗？这样一想，裘盛戎也有点烦躁起来；再一转念：“是福不是祸，是祸躲不过”，这两句老话虽然是宿命论，但事到如今也只好用这两句话安慰一下纷乱的心绪了。裘盛戎想着想着，不由得轻轻叹了口气：“咳，等着吧！”

就在一九六六年的夏秋之际，在一个可诅咒的夜晚，灾祸突然降临到裘家那个朴素无华的四合院里。京剧界某单位造反派的一帮人一下子拥了进来。于是，粗暴野蛮的一幕开场了，践踏法制的一幕开场了，摧残艺术家的一幕开场了，造反派显示和比赛谁的“造反”精神强的一幕开场了。裘盛戎的家庭是个多子女家庭，但这时裘盛戎最大的女儿裘红也才十七岁。一群造反派的破门而入，对于裘氏夫妇固然是个突如其来的打击，而对于那些几岁和十几岁的孩子来说就更像是突然陷入了一场可怕的恶梦。一时间，打的声音，骂的声音，责令下跪的声音，毁坏物品的声音，搬东西和贴封条的声音，孩子因受惊吓而哭喊的声音混和在一起，乱成一片；一个平时窗明几净、井井有条的家庭经过造反派的一番“革命”，种种物品被糟踏得狼藉满地，任意踩踏，顿时变成了废墟。天上的星月欣赏到这一幕“戏”的全过程，也不禁被“造反英雄”们的丑恶表演气得脸发白，目瞪口呆。经过一番折腾，这个狂暴的旋风才终于刮了过去，造反派们气势汹汹而来，又气势汹汹而去了。裘盛戎和夫人李玉英赶紧抚慰从睡梦中硬给惊醒的孩子们不要害怕，安排他们重新睡下。然后，裘盛戎在被破坏得面目全非的环境中坐了下来，一言不发。他的心在滴血。姚期梆子上殿的那句唱词在他脑海中浮现：“我一家大小甚惨凄！”然而，这到底是为了什么呢？……同时，让裘盛戎感到最没有思想准备、也最使他伤心的还不是家中物品的损失，而是刚才在他家中造反

的人中竟有他的爱徒李长春在内。他为培养、扶植李长春下了多少功夫、费了多少心血啊！可是今天……裘盛戎不能再想下去了，他感到了身心俱痛。

“文革”中裘盛戎不仅经历了抄家这一关，还经历了另一关——隔离审查。忽然有一天团里通知他带上行李到团里去住，不得回家，接受审查。在当时的形势下，不用说抗拒下去，即使问一句“为什么”，也只能落一个“罪”上加“罪”，不仅无济于事，反而会受到更大的迫害，因而裘盛戎只有忍气吞声，默默听命。这时裘盛戎的身体已经变得相当瘦弱，但既然向他下了“勒令”，也只能强自撑持着到团里去进“牛棚”。北京京剧团这个地方，曾经是裘盛戎与同事们在一起为了京剧艺术事业抛洒心血的场所，如今却变成了他的拘禁地。什么是“隔离审查”？说得很轻巧，实际上就是非法拘留。如果说真有事实确凿的罪行，又何须“审查”？如果说无凭无据，并无罪行，又怎能随意采用对付罪犯的手段滥施拘禁？真可谓毫无道理的胡作非为。裘盛戎本来就是比较内向、感情丰富、面对沧桑世事多生感慨之心的人，现在突然无缘无故地被剥夺了自由，就更加感到冤屈和悲愤。夜里，他躺在牛棚的地铺上，辗转反侧，难以入睡，心里像压着一块石头，憋闷得喘不过气来。他知道今天在牛棚外被派来守夜的是一位与自己共事多年的职工老李，于是就悄悄地开点门缝，轻轻叫道：“老李，老李。”老李走了过来，他看到裘盛戎骨瘦如柴的样子，不禁心里发酸，用温和的语调问道：“老裘，有什么事啊？”裘盛戎低声问道：“老李，我怎么啦？”老李一听他问这个，只能告诉他“相信群众相信党。”这是当时很流行的一句话，老李把这句话用在这儿，显然包含很多潜台词：“不要灰心，现在的处境只是暂受一时之屈，大家是了解你的，好人终归是会有好结果的”。时间一天天过去了，对于在正常状态下生活的人来说，一天就是一天，而对于被关在牛棚中的人来说，却有度日如年之感。所好的是裘盛戎在团里一贯受到大家的爱戴，所以“文革”中同情他的人很多，“审查”了两个多月也“审查”不出任何名堂来，主其事者也只能解除对他的“隔离”，还其自由了。然而，到头来在裘盛戎心中时时困扰着他的那个似乎很简单的问题“我怎么啦？”却始终没有人能给他一个满意的回答。

裘盛戎是个乐群喜聚的人。对他的隔离审查解除后，精神上的“隔离”却没有解除。在人们的眼中，对裘盛戎虽然没有整出任何名堂来，但他是个著名的艺术权威这本身似乎就是一种“问题”，使他至少够个“边缘”人物，所以对他还是敬而远之为妙。裘盛戎多年来一贯平易近人，没有角儿的架子，总是和团里的上上下下和睦相处，以礼相待，还时时爱和同志们开个玩笑什么的。因而他本来每天到团里去都是感到如鱼得水，轻松自在。而现在不行了，在人与人之间忽然隔上了一层又冷又硬的厚厚的冰块，往日的笑脸变成了避嫌的冷漠。他感到今天的自己还是昨天的自己，但环境却不同了。以前与同事们嘻嘻哈哈惯了，现在彼此都不敢嘻嘻哈哈了，对此他感到心里堵得慌。有的同志即使要和他正常地说几句话，也要先来个“两厢看来”，以免被人说三道四，招惹是非。这种生活状态使裘盛戎倍感压抑，闷闷不乐。裘盛戎变得深居简出了，团里能不去就不去，躲在家里和几个常来串门的徒弟、亲友打打扑克，借以消磨时光。

不过，裘盛戎也有时出门，那主要是到医院去看病。一天他因患眼病到北京中医医院去看病。回到家后，却像有什么心事似的异于平常，夫人李玉英一看有些不对劲，忍不住开口相问。

“傻子，又犯傻劲啦？”李玉英故意用一种诙谐的语气开口，为的是使气氛变得轻松一些。

“你猜猜，今天我在医院碰见谁了？”裘盛戎不直截了当他说他遇到了谁，好像也是为了使气氛变得轻松些，以免妻子过于觉得突然。

“谁？”李玉英一边看着盛戎，一边问道。

“长春。”裘盛戎依然用提到自家人时的那种亲切语调说出了这个名字。

“你们说话了吗？”李玉英问。

“说话了。他见了我，看那意思又想招呼我，又不敢开口，进退两难的样子，我就先问他：‘长春，你怎么戴个大墨镜？’这他才告诉我，他得了视网膜脱落症，病情挺重。我拉着他给他找了个好大夫，我告诉大夫他是李长春，让大夫无论如何冲我这点老面子也得把他的眼睛治好。长春看我没不理他，还直给他找大夫，他流了眼泪。”裘盛戎一口气把经过情况说了出来。

“哦，敢情是这么回事，我刚还纳闷你怎么今天回来以后，就像有什么心事似的呢！”李玉英说。

“玉英，我跟你商量点事。”裘盛戎用缓和的语气说，露出一副唯恐妻子不同意的模样。

“你把我那几丸特供药找出来，送给长春吃吧。”裘盛戎轻轻地说着。

“什么？”李玉英边说边摇头。

“玉英，别这么小气。药有价，人无价，十年八年出不来一个李长春哪！”裘盛戎说出了自己的心里话。

“药我有什么舍不得？”李玉英接着说，“可你想过没有，长春吃了药，病好了当然好，万一吃坏了，你担得起这个责任吗？”

“啊！我以赤诚待人……”裘盛戎一听妻子的话不禁愣住了，仔细一想，感到妻子的确比自己想得周到。他没有别的话可说，不知不觉地进到一种感慨万端的心境中去了。

控制使用

在“文革”中，除了被关进牛棚的时间以外，裘盛戎自己能够支配的时间还是不少的。他是个演员，养成了拳不离手、曲不离口的习惯，因而空闲时就还是免不了要琢磨戏、琢磨艺术。裘盛戎当时不是研究《海港》高志扬的唱腔，就是琢磨《智取威虎山》李勇奇的唱法，总之研究得很深入。据传说上海京剧院来京演出时，住在某饭店排戏，裘盛戎去看排戏，人们请他唱一段李勇奇的唱段。他一唱戏排不了啦，大家都被他吸引过来了，连于会咏听了也不得不佩服；还有一次他有事到中央乐团去，遇到了著名钢琴家殷承宗，也是唱了一段李勇奇的唱段，殷给他用钢琴伴奏，也得到了殷承宗的极口称赞。这类小故事在“文革”中就不胫而走地流传着，反映出人们对裘盛戎这位一代名净的崇敬和呼唤。人们是多么希望看到裘盛戎重新出现在舞台上啊！

当时的当权者终于对裘盛戎采取了“控制使用”的政策，让他上台参加一些演出，但既不把他排在应有的位置上，也不许他多演，而是控制在一个极为有限的幅度内使用裘盛戎。在这种状态下，一度让裘盛戎与另一位青年演员轮流演现代戏《海港》的高志扬，那位青年演员是A角，裘盛戎却只能屈居B角。一个月共演六场，其中只让裘盛戎演两场。在广告上和售票处对演员名单实行严格保密，所以观众只能碰运气，碰上谁是谁。然而，戏迷们是多么渴望能看裘盛戎演的戏啊！在那好像走进文化沙漠的时代里，如果能看到一场裘盛戎的高水平的京剧表演，真是如同一个饥饿的人突然吃到了一餐美食，如同一个漂流异地的游子突然遇到了一个同乡，那是一个多么难得的幸运的机遇啊！于是有的观众就硬是憋出了一个高招。那就是一次把六场票都买到手，每场买一张。当时每张票卖六角钱。这些观众说，为了看一场裘盛戎的戏，即使花再多的钱也值啊。那种人为地压制裘盛戎、贬低裘盛戎，把他的艺术地位放在很低的位置上的做法，不仅没有真正起到贬低他的作用，反而使观众对他的表演艺术更加珍惜，只要他偶一登台，便有大量观众趋之唯恐不及。有的同志对此打了一个比方，说是裘盛戎的艺术如同一个水管，即使你控制着水龙头，只允许他流出一个细细的水流，但水流越细，水的流速和水的冲击力也越大，因为他这个水管本来就比别的水管水源要充足若干倍，而这却是任何强制的手段所无法改变的事实。

裘盛戎对艺术的追求与探索也是无法控制的。那时候，“唐三千宋八百”的传统戏成了谈虎色变的禁区，不用说表演传统戏，连平时私下里哼唱一段传统戏的唱段，也是犯忌的行为。在公开的场所，裘盛戎当然也只能演唱“样板戏”什么的，而不敢涉及任何传统的民族艺术。但在家里，当他躲进小院成一统的时候，就把“文革”中那套极左的紧箍咒置诸脑后，依然流露出他对于一切优秀民族文化的一往情深了。有一天晚上，几个徒弟、亲戚和裘盛戎聊天，聊天中提起了某人丢了一个钱包的事，这使裘盛戎一下子联想到周信芳在《乌龙院》中表现宋江失落招文袋的一段精彩表演。他的眼前立即呈现出昔日周先生在舞台上那“一个人演满台”的生动场面。于是，他欲罢不能地表演了起来。这时，只有这时，他完全忘记了在“文革”中所经历的一切创伤性经验，摆脱了一切抑郁与苦闷，完全地陶醉在美好幸福的氛围中了。周信芳是在“文革”中受迫害最厉害的著名艺术家之一，他早就被扣上了“反革命”的帽子，正在受到批斗。然而，周信芳在裘盛戎的心目中却还是那个

才华横溢的艺术家，还是那个值得他由衷敬佩的“麒老牌”。

在“文革”中，裘盛戎还会使用一个前苏联制造的旧电唱机悄悄地数次听小采舞的唱片，他听得是那么认真，那么投入，那么过瘾，有时听完了自己也学着唱了起来。女儿裘红的男友刘耀春（后为北京京剧院小生演员），当时抱着与裘家风雨同舟的心情，常常陪着裘盛戎服侍左右。有一次裘盛戎听小采舞的《桃花庄》的唱片时，正赶上耀春也在身边。当听到这位著名的鼓曲艺术家唱那个形容鲁智深的很长的唱句“我表的是，那鲁智深拳打死镇关西，逃在五台山当了和尚，只因他开荤吃酒才醉闹佛堂。老方丈派他到东京相国寺，这英雄万般无奈才转下了山岗。在一路上，提包裹，挎戒刀，他肩扛着禅杖，才引起了花和尚桃花庄酒醉闹洞房，他是装作了美姣娘啊，拳打小霸王”时，他告诉耀春其中的擞音、立音和提着气唱的提溜音唱得是何等好，并说：“什么叫扑弦？这就叫扑弦。”真是一语中的，把小采舞京韵大鼓演唱艺术的饱满、悠扬、和谐、音乐感极强的特色一下子指了出来。

在当时那样的社会条件下和艰难苦闷的生活环境中，居然还能如此如醉如痴地潜心欣赏和探讨民族艺术，这使我们又一次看到裘盛戎作为一个真正艺术家的一颗纯真的童心。同时，这也使我们看到了裘盛戎对于“文革”中那套迫害艺术家、毁灭民族传统艺术的极左路线的蔑视。

南方之行

在一九六八年底，北京京剧团为了给国庆二十周年的庆祝演出准备献礼剧目，决定重排《杜鹃山》；经反复研究，为了保证演出质量，还是不得不启用裘盛戎担任剧中乌豆的扮演者。于一九六九年初，北京京剧团《杜鹃山》创作组一行到湘、鄂、赣一带的革命根据地体验生活，裘盛戎作为一名被控制使用的演员也被批准参加了这次为时三个月的南方之行。

当时裘盛戎身体状况已经大不如前，而且有着陈旧性咳嗽和爱流泪的眼病。然而，在他遭到打击和压抑的情况下，这次能得到这样一个机会，能重新为《杜鹃山》的创作尽自己的一份力量，他还是感到很兴奋的。他从这次重排《杜鹃山》中看到了自己的艺术生命得以起死回生的一线希望。所以，尽管这次去体验生活又苦又累，他的身体状况又在走下坡路，可是他却决心以兢兢业业的姿态，克服一切困难，坚持到底。

在《杜鹃山》创作组的足迹所到之处，不论是到了长沙、浏阳、韶山、井冈山、武汉……哪个地方，也不论是徒步行军还是访问革命遗迹，裘盛戎总是以普通一兵的身份紧紧跟上队伍、恭谨勤劳地待人处事。即使是处理一些细小的事情，他也以如临深渊、如履薄冰的态度，三缄其口，谨慎对待，唯恐因小失大，弄来更大的厄运。对此，裘盛戎的徒弟夏韵龙感受尤深。

夏韵龙这时是江西萍乡京剧团演员。北京京剧团《杜鹃山》创作组一行到达萍乡时，夏韵龙被调来搞接待工作。这样，裘盛戎一下火车就与自己的徒弟夏韵龙相逢了。韵龙看到年过半百的师父穿一件旧棉军大衣，脚上穿一双旧棉靴子，脸上又黄又瘦，一副疲倦不堪的样子，身上还背着沉重的行李。师父的样子与他心目中昔日师父整洁利落的穿着，洒脱雅致的风度相比，简直判若两人。他心里不禁为之一酸，急忙奔了过去。

“师父，您来啦，您好啊？”长得高大魁梧的夏韵龙满面笑容地表心欢迎师父的到来。

“韵龙，你好！”裘盛戎能在此地见到与自己已有二十几年师生之谊的徒弟夏韵龙，可谓他乡遇故知，也不胜欣喜。

“您快把行李给我。”夏韵龙边说边伸手去接师父身上背的行李。不料他看到老师直往后躲，他以为是老师跟他客气，便说道：“您怎么还跟我客气？！您身体不好，累坏了怎么办？”

“你不要接，这是纪律。”裘盛戎以低低的、不容置辩的语气告诫自己的弟子。

“啊？”直爽热情的夏韵龙不禁愣了一下，他一看师父那严肃的、“满怀心腹事、尽在不言中”的眼神才明白了师父的处境，他心中暗道：“哦，师父不是跟我客气，敢情他是不敢哪。后边有些人的眼睛在盯着他哪。师父有什么问题值得这么整他？！别人不了解，我还不了解他吗？他一贯忠诚艺术事业，把艺术献给人民，这难道有什么不对吗？”一缕替师父不平的思绪在夏韵龙的脑子里飞驰而过。

夏韵龙把伸出去的手又收了回来，他只得眼巴巴地看着师父那瘦小的身躯背着沉重的行李随队而行。

北京京剧团《杜鹃山》创作组到萍乡后住在一家招待所里。夏韵龙作为接待人员对北京来的同行关心备至，热情地问寒问暖，安排一切。他一想到师父那身体瘦弱、旅途辛劳的样子，就想无论如何也得表一表自己爱护师父

的心意。请师父出来逛一逛市容？或者请师父到饭馆吃一顿便饭，畅叙别情？……看来是不可能的，眼下师父虽然出了牛棚，但恐怕还是不能毫无顾忌地自由行动，自己别给师父帮倒忙。那怎么办呢？夏韵龙只好买了盒点心和一包茶叶拿到师父住的房间去。

“师父，您睡好了吗？”夏韵龙问候着老师。

“你们招待得太周到了。我休息得很好。”裘盛戎答道。

夏韵龙把买来的东西往桌上一放，和师父略略谈了谈自己的情况，也问了问师父身体和工作的近况。因为还有事等着他去忙活，他呆了一会就起身要走。

“韵龙，你等等。”裘盛戎叫住了韵龙，从衣袋里掏出一个小钱包来。他拿出一些钱递给韵龙说：“你给我买来点心、茶叶，我很感谢，不过这个钱你得拿着。”

“师父，您这是怎么啦？我给您买点东西还不是应该的吗？”对于师父的这种做法，夏韵龙实在感到不好接受，徒弟给师父买点薄礼略表心意完全是人之常情啊！怎么师父还要付钱呢？

“韵龙，你的心意我领了，不过这个钱你一定得收下，我们出来有纪律……”裘盛戎的眼神在表达着同样的意思，而且还多了几分恳求的意味。

这时，同裘盛戎住在一个房间的一位同志一看这个场面，师父非要给钱，徒弟坚持不肯收，赶忙从旁说道：“韵龙同志，你还是把钱收下吧，你来送东西这件事，我不汇报都不行，这是我们的纪律，你如果非不要这个钱，倒让你师父为难了。”

夏韵龙知道师父要给钱不是对自己“见外”，确实是不得已而为之，也就违心地接过来师父给的钱。

《杜鹃山》创作组的全体人员在萍乡住了两天，就又上安源体验生活去了。裘盛戎处处谨小慎微、不敢越雷池一步的精神状态使夏韵龙不禁暗生感叹。夏韵龙想：师父当年的那种乐观豪爽的风度到哪里去了呢？

其实，裘盛戎是一个很重感情的人，只不过当时的环境当中，他只能把自己尊师敬友、爱护徒弟等美好的感情压缩到心灵深处的一个角落里去，而不敢使它们自由地抒发出来，唯恐稍有不慎就会给自己或别人带来意料不到的麻烦。“文革”中北京京剧团途经武汉时，也曾在剧场演出，在后台裘盛戎会见了他的好友高盛麟。周笑先先生于一九九一年在《戏剧电影报》曾发表长文《走马换将记》，其中即真实地记下这次裘高会面的情景。

他这样写道：“动乱年代，高盛麟与裘盛戎都被打成‘文艺黑线’人物受‘审查’。当裘盛戎随‘样板’团来到武汉时，高盛麟不敢去迎接他，只能站在远处，用热烈鼓掌方式向裹在队伍中的裘盛戎示意问好。而裘盛戎不敢招手，也不敢离开队伍，只用深情的目光偷偷地向高盛麟瞟一眼，以示感激。没多大功夫，剧场里的高音喇叭传出呼喊：‘高盛麟到后台来一下！高盛麟到后台来一下！’高盛麟带着惊疑的神色进了后台，一眼见到了裘盛戎。这二人在‘严密监护’之下，促膝坐在一个角落里，裘盛戎问：‘老二，你好吗？’高答：‘挺好的。盛戎哥你好吗？’裘答：‘好，挺好的。’本来两人见面，有千言万语要说，只是：‘鸚鵡前头不敢言’了。这样简简单单寒暄了几句就匆匆分手了。这竟是这两位艺术家的最后一面。后来，高盛麟偷偷地告诉我说：‘盛戎一到武汉，就向领导提出要求，希望和我见一面。领导批准了，我才能和他见面。’”

裘盛戎与高盛麟既是同科的师兄弟，又是感情很好的朋友，他们相隔咫尺，却只有经过提出申请和领导批准的程序，才能在严密监护下见上一面。这是一种怎样的森严的禁锢和令人难堪的境遇啊！在这样的境遇中，还一心渴望着重新上台演戏的裘盛戎，为了实现自己这一绝对正当的愿望，也就只能处处小心时时谨慎地苦挨日月了。

如果说裘盛戎在待人接物方面不得不表现出一种谨慎从事、注意收敛的态度，那么他在参与《杜鹃山》创作这

一工作时则是态度积极、全力以赴的。参观韶山毛主席故居时，他就怀着敬仰之情想象着毛主席领导人民闹革命时的革命气概；当他和大家一起在井冈山吃红米饭、喝南瓜汤时，他在心中就努力体验着革命军民当年艰苦生活的况味；当革命老根据地的乡亲们给《杜鹃山》创作组讲述一些当年军民鱼水情的种种往事时，裘盛戎更是注意聆听，珍之重之，点滴入心，用以激发自己的创作灵感。他根据重新修改的《杜鹃山》的新的台同，深情地尽心竭智地为乌豆。（在这个第二稿中乌豆更名柯亮，后又更名雷刚）设计唱腔。不论是“老人家穿林过岗已走远，留不住追不回叫我心不安……”这段[二黄散板]的唱腔，还是“手握番薯心头暖，勾起我多少往事到眼前……每到有急和有难，都是乡亲接济咱。一块番薯掰两半，曾受深恩三十年。……”的大段[二黄]唱腔，他都不仅把唱腔设计得富于深沉醇厚的情意，非常新颖动听，而且经他本人在排练时一唱，就更显得情真意远，韵浓如酒了。大家听了无不感到“老裘真不简单，他这次可真没白来，他把体验生活的感受都融进创作中去了。”

北京京剧团《杜鹃山》创作组结束南方之行、回到北京时，天气已经由寒转暖了。裘盛戎的心里也萌生出春天的气息。他庆幸自己的身体总算把这次相当艰苦的南方之行咬牙挺过来了，当然也为自己完成了二度创作的设计任务而欣喜，他更在自己将要重登舞台再演《杜鹃山》的美妙的梦境中憧憬着、希冀着……

所谓“控制使用”，对于一个演员来说其实无异于戴上镣铐的舞蹈。在一个人的内心世界中，一方面是艺术思维的女神在轻歌曼舞，另一方面却是创伤性情感在痛苦地痉挛，二者既互相排斥，又互相无法摆脱，这种状况给人的精神所带来的苦痛与负担之巨大是可想而知的。而为了把自己的艺术才华奉献出来，即使是这样，裘盛戎也仍然坚持着，不肯后退一步。他最大的愿望就是能回到他心爱的舞台上，把自己的艺术献给观众。然而，终究还是事与愿违。《杜鹃山》的修改本据说因为与什么“三突出”原则不符而被粗暴地否掉了。于是裘盛戎为了排演这个《杜鹃山》第二次修改本所付出的艺术劳动也就付之东流，他盼望着再演《杜鹃山》的美梦也随之破灭了。

传统戏不许演，现代戏也演不成。裘盛戎感到自己面前的路，不是越走越宽，而是越走越窄、越走越窄——路窄得简直要寸步难行了。他表面上还是照常地上班，回家；但在他的内心深处却远远不是平静如常了。他的性格决定了他不会去大声地呐喊一番、悲愤地呼啸一场，而是默默地忍受着，任悲愤压在心底。

第十八章 期 盼

沉重的一击

如果说裘盛戎是一棵树，那么京剧舞台就是他安身立命的土壤；如果说裘盛戎是一条鱼，那么京剧舞台就是他凌波击浪的江河湖海；如果说裘盛戎是一只鹏鸟，那么京剧舞台就是他展翅飞翔的天空。舞台是体现他生命价值的主要场所，舞台是他取得精神寄托的一方宝地。裘盛戎一生的追求、奋斗、成功和希望都与舞台有着血肉相联的关系。因而，他在“文革”中遭遇到的一切不幸与屈辱，他都能想得开，放得下，唯独对于切断他与舞台的联系，剥夺他进行艺术创造的权利这一点使他感受到极大的无与伦比的痛苦。

裘盛戎坚持随队去南方体验生活，正是为了求得在舞台上的一席之地。虽然那个《杜鹃山》第二次修改本未能通过，致使演出搁浅，让裘盛戎大失所望，但是他想也许剧本终于会修改得可以上演吧？！那样自己就还有重登舞台的机会。因此，他心里总还有着一线希望，盼着《杜鹃山》的剧本能早日改成。后来听说团里又在着手修改《杜鹃山》剧本了，裘盛戎就更是日日想、夜夜盼地希望这个第三次修改本尽早出台。然而，当《杜鹃山》的第三次修改本搞成，这个戏最终又可以投入排练之际，裘盛戎却不仅没有如愿以偿，反而盼来了一个沉重的打击——在这次新公布的演员名单中没有裘盛戎。这也就是作家汪曾祺先生在怀念裘盛戎的文章中所说的“台上不‘用’裘盛戎了”。这是对裘盛戎艺术生命的致命的一击，是对于裘盛戎小心翼翼地力求维持自己在艺术上一线生机之苦心的粗暴回答。裘盛戎的那颗为了艺术事业而燃烧着的火热的心冷下来了。这个在动乱的岁月里沉默寡言、谨言慎行的人也终于忍不住流露出了他的牢骚与不平：“样板戏里哪能要咱们这号人啊！还是少管闲事吧！”

正是在这样的情况下，裘盛戎的身体垮了下来，他咳嗽得也更厉害了。经过检查证实，他得了肺癌。他在谈及病情时总是说：“甭管它是什么，有病咱们瞧病！”完全是一副沉毅于内而淡然于外的态度。是啊，这就是人称“傻子”的裘盛戎。他对自己的舞台生命看得是重而又重的，在舞台生命横遭扼杀的情况下，他对自己的生命的态度也就颇有些“生而何欢，死而何惧”的意味了。

他脑子清楚，谁去也不说话了

裘盛戎的病确诊以后，他住进了医院。他在医院里与医生、护士和病友们的关系处得很好，人们都感受到了他的平易近人的作风，大家都乐于和他聊天。在医院里一住就是两个多月！经过医生的精心治疗，裘盛戎病情稳定，体力和脸上的气色都有所恢复。于是裘盛戎又出院回到家中继续疗养。这时他闲着没事就还是研究《杜鹃山》，手不释卷地拿着《杜鹃山》的第三次修改本边看边琢磨，同时在眼前也就出现了那一个个舞台画面；如果有学生来请教什么艺术上的疑难问题，他也还是知无不言地给予指点，不仅不看作是负担，反而感到乐在其中。好心的人们都从裘盛戎身体状况的好转中受到鼓舞，衷心祝愿他能完全康复。

然而，癌症是一种身体细胞和组织的病理性增生，癌细胞的增殖在大多数情况下是难以遏止的，而且它可以通过淋巴与血流从身体的某一部位扩展到其他部位去。就在一九七一年夏秋之交的一个炎热的日子里，裘盛戎的病情迅速恶化了，他在家中突然晕倒，不得不再次住进医院。经过一番检查，给一切关心他的人的心中泼下了一盆冷水，——裘盛戎的肺癌已扩散到了脑部。

在病痛折磨下，裘盛戎迅速瘦成了皮包骨，而且那双炯炯有神的大眼睛也变得失去了往日的光彩。由于对头部进行放疗烤电，使他半边脸都被“烤”成了深褐色。有时裘盛戎在迷迷糊糊的昏睡状态中度过，有时又呼吸困难、痛苦得产生肌肉抽搐的现象。裘盛戎住的是单间病房，晚间由夫人李玉英陪住，大女儿的未婚夫刘耀春和弟子夏韵龙等负担起护理中的一切活儿，夏韵龙当时仍在江西工作，他来京探亲时，正赶上师父发现病情，需人护理，于是他便滞留在京，为护理师父而终日辛劳。譬如裘盛戎住院后每周要烤电四次，而每次由病房到放疗室去烤电，就大都是由夏韵龙护送的，从病床上抱上抱下当然也是他的活儿。此外，裘盛戎的饮食、服药、擦洗身体以及大小便等也都由韵龙、耀春等夜以继日地精心侍奉。师母李玉英看夏韵龙在北京一呆就是半年多了，对他的一片诚心十分感激，有时免不了说些感激的话，每当此时夏韵龙总是表示：“师父待我恩重如山，我在师父身边尽点孝心还不是应该的？”裘盛戎的弟子方荣翔当时正在长春拍《奇袭白虎团》的电影片。他听说师父病重的消息后，也心急如焚地要来北京探病，但是由于请假极其困难，拖延若干时日以后，他才终于赶到了师父与病魔做最后搏斗的病榻前。方荣翔来后，也和夏韵龙等一样精心地护理和伺候师父。

裘盛戎的同行、同事、亲友、弟子和一些观众听到裘盛戎病重的消息后，纷纷赶到医院探望。裘盛戎的老搭档汪本贞来了，他声泪俱下的探视，使裘盛戎心中感到亲若手足的温暖；裘盛戎的同事和朋友汪曾祺等也来了，人们真挚的情意感动得裘盛戎不禁流出了泪水；几个弟子、学生赶来了，裘盛戎以鼓励的目光对他们寄以希望；弟子李长春怀着愧悔的心情也来到师父的病床前，裘盛戎对他的到来终究还是感到安慰的，长春走后一缕超越人际关系的莫名的感慨从裘盛戎的心头掠过；与裘盛戎从童年起就结下友谊的袁世海也来医院探望，裘盛戎断断续续地说：“你……这么忙……还来看我。”他对于能与这位老友最终见上一面感到一种由衷的满足。大家有个共同的感觉，到了裘盛戎病情沉重的这些天，他虽然脑子清楚，但不论谁去也不大说话了，如能听到他说出一言半语那就是很难得的了。

裘盛戎是真的无言吗？除了病痛的限制以外，他其实是有许多话要与自己的至亲好友们诉说的，然而在一九七一年那样的“气候”下，他能够公开他说一说自己的心里话吗？如果把他对优秀民族传统艺术的钟爱表述一番，把“文革”中那些“左”的东西斥责一通，又会给别人带来什么后果呢？说实在的，人们到医院来探望裘盛戎这个在“文革”中被打入“另册”的人，这本身就是要冒一定风险的，怎么能再给人家找麻烦呢？去探病的人们是多么希望听到裘盛戎再对他们多说几句话，哪怕是只言片语也好啊，然而他无言。也许人们当时并未清楚地意识到这一点：裘盛戎非无言也，实不能言所欲言也；既不能畅所欲言，则不如相见无言也。

夜深人静时

就在裘盛戎自知时间不多了的时候，他对夫人说道：“玉英，你回家去休息几天，晚上让韵龙在这儿吧。”于是，夏韵龙就开始值夜班护理师父。一天夜里，裘盛戎似乎精神好了许多，他坐了起来，夏韵龙看到师父坐起来，不敢怠慢，忙问师父有什么事。只见裘盛戎郑重其事地朝着韵龙作了一个揖，然后开口说道：“韵龙，你对我太好，我谢谢你。为了看护我，这么些个月你上不了班，连工资也拿不到，真是叫我……”刚说到这儿，裘盛戎的眼泪就下来了。夏韵龙一看师父这样，心里受不了，两行热泪也刷刷地流着。裘盛戎接着说道：“唉，韵龙，我活不了啦！趁现在挺清静的，我和你说几句话吧。”夏韵龙一听师父有话要说，忙忍住泪水，注意聆听师父的话语。裘盛戎说：“我心里有四件事，这四件事让我心焦啊。几年来这几件事总在我心里翻腾，今天我跟你说了吧。第一件事，我早就要求入党，可是没入上。这些年来我对党的号召，没有不拥护的，号召入朝慰问志愿军，我就到朝鲜去唱，去演，号召演现代戏，我就排《杜鹃山》，哪一次我不是真心实意地干？不过说实在的，领导和群众对我也是信任的，要实现这个入党的愿望本来有希望。可是这次运动一来，连戏都不让我演了，入党更谈不上，第二件事，我也是一想起来就别扭。前几年我们团要排一出现代戏，我想争取演个活儿不多的配角，可是有人向上给我汇报，说什么‘千万别让他演，他要一上，别人没法演啦！’排《杜鹃山》吧，先还有我，后来索性不用我啦！难道咱们老钻研艺术，让观众爱看咱们的戏，倒不对啦？！你想想，我是个演员，可就是不许我上台，那我活着还有什么意思呢？这搁到谁身上也得生气吧！第三件事，我这次生病期间扣了我的工资，给我的工资打了折扣。韵龙，你也知道，我不是个争工资、争待遇的人呐。现在我病成这样，家里人口又多，孩子都小，不但不照顾，反倒减发我的工资，你说叫我说什么好呢？我唱了一辈子的戏，可以说把一生的精力和心血都搁到台上了，为了演好戏我不惜力呀！可现在唱不动啦，临完、临完倒把工资给我减啦。第四件事，是李长春造我的反这件事。几个徒弟中我对他抱的希望最大，我在他身上花的气力也最多，一心要把他培养成才，没想到啊……唉！其实现在我倒不是记恨长春，我对我的孩子们也总是说‘过去的事就让它过去吧’，何况长春自己也有悔意，要不他还能来看望我吗？不过话又说回来了，我一想起这件事心里就还是难过啊。不是有‘对事不对人’那么一句话吗，让我寒心的是这件‘事’啊。如果总是鼓动徒弟造师父的反，抄师父的家，那以后谁还敢教徒弟啊？！”夏韵龙看师父一改常态，一口气说了这么多话，劝师父休息，有什么话明天再说。可裘盛戎还是接着说下去，“韵龙，我不累，我把这些话说出来，我才觉着轻松呢，我把这四件事说出来，也就等于把这些个沉重的思想包袱都放下啦。韵龙，现在我要拜托你一件事……”夏韵龙看师父还有话要说，忙道：“您有什么事就吩咐吧。”裘盛戎这时双眼看着徒弟，一个字一个字清楚地说道：“你这个弟弟裘明（裘盛戎先生之子，即裘少戎）他还年轻，以后你可要管他，你可要教他啊！”夏韵龙听到师父说出这样的话，赶紧答道：“师父，您就放心吧！”师徒二人说至此，又不禁伤心泪下。

这时窗外宁静异常，不知从什么时候开始无声无息地下起了凄凉的秋雨，好像整个大自然都在倾听着这位中国艺术家诉说他心中的悲苦，并为他

一洒同情之泪。

癌细胞虽说已经侵入裘盛戎的脑部，但是每当他从昏睡中醒来的时候，头脑始终是清楚的。一天，他躺在病床上双眼盯着天花板一动不动地思虑着。忽然，他的眼珠灵敏地转了一圈，好像是想到了有什么急事要办似的，把正在病房里干着什么的方荣翔叫了过来。他让荣翔坐在床边，怀着深厚的情感叮嘱荣翔今后一定不要把练了几十年的功夫扔掉，话说完后，把自己戴了多年的手表摘了下来，并把表交给荣翔道：“荣翔啊，拿着，我现在没有什么可给你的，就把这只手表送给你，留个永久的纪念吧！”方荣翔知道这是师父与自己的诀别之语，不由得悲从衷来，热泪盈眶，但是他又怕引得师父伤心，只能强忍住泪水，一边珍重地把师父的手表戴在自己的手腕上，一边劝慰师父安心静养，不要劳心伤神。

这一天夜里裘盛戎睡得很平稳，他在睡梦中梦见了一个个时而清晰、时而模糊的画面。他仿佛正在中南海怀仁堂的舞台上演《赤桑镇》，他的嗓子痛快极了，唱得声情并茂。台下的人们有的鼓掌，有的喝彩，一片欢腾的景象。而且，忽然他看见毛主席、周总理微笑着朝他走了过来，还和他握手。后来，他仿佛又来到了自己的弟子、学生们中间，张韵斌、郝庆海、李欣、李长春、王正屏、夏韵龙、吴玉璋、方荣翔、钳韵宏、于鸣奎、杨博森……足有二、三十人都围坐在他的身边，大家一个个春风满面地看着他，听他给大家说戏。转眼间他又来到了他的夫人、子女等家人中间，他仿佛看到孩子们戴着红领巾，个个都是那么活泼可爱，他和他们在一起说着、笑着……然后又是舞台，那是一个好漂亮的舞台啊，舞台的灯光是那么明亮，台上的气氛是那样祥和，他迈着台步，一步一步地向前走着，那明亮的灯光照得他睁开了眼睛。啊，原来天已经大亮了，裘盛戎从睡梦中醒了过来。

他梦见的都是欢乐的画面，这是他曾经沉浸在对往昔幸福时日的回忆的反映，也是他对美好岁月的憧憬与向往。他醒来时正是早晨六点多钟，他看到方荣翔、夏韵龙都在眼前。他对夏韵龙说，他还想吃昨天做的炒面片。于是夏韵龙就回裘家做饭去了，留下方荣翔在病房伺候。

期盼

这一天是一九七一年十月五日。当时钟走到将近早晨七点五十分的时候，中国人民的杰出的京剧表演艺术家、一代名净、裘派艺术创始人、中国京剧艺术在二十世纪发展水平的代表者之一裘盛戎先生走完五十六岁的生命历程，平静地走下了他人生大舞台。在他的一生中，从幼年的刻苦学艺到后来的在舞台上的叱咤纵横，花费了他太多的精力和心血。而他为数以千万计的广大观众带来的，却是难以估量的对于真善美的感受和巨大的欢乐。在他逝世的时候，他家境贫困，没有给妻子和子女留下一分钱存款，然而他却把用整个生命精心铸造的卓越的裘派京剧净行表演艺术留给了国家和人民。

活在世上的人们，当走完各自的生命历程的时候，如果回顾一下他们一生中对社会的奉献与索取的比例，大概不外乎三种情况：奉献大于索取，奉献与索取持平，奉献低于索取。那么，裘盛戎的情况如何呢？对此，他的历史已经作出了答案：他是一个对社会奉献极大，而相对来说得到的酬劳却非常微薄的人。裘盛戎为了把京剧之美充分展现出来，他勤劳地奋斗了一生，因而他去世的时候显得很平静，内心坦然而无愧。

裘盛戎所创造的裘派艺术，是众多京剧流派中少数的影响最大的流派之一。这是因为裘盛戎艺术风格的独特性，有着卓越不凡的性质。正如笔者在一篇题为《裘艺如龙》的论文中所说过的：“在裘盛戎的艺术风格中，有循规蹈矩，也有前无古人，有鲜明的人物性格，也有充分的形式美感，有必要的情感体验，也有丰富的艺术手段，有扣人心弦的真实性，也有高度精炼的艺术性，有刚健苍劲的阳刚之美，也有柔韧细腻的阴柔之美，有厚重方正，也有灵巧圆通……这些不同的方面和成分都围绕着塑造角色形象这个中心，以时代所认同的和谐的中和之美为准绳，而辩证地结合在一起，形成一个完整的统一的艺术风格。本文以‘裘艺如龙’为题正是指此。《三国演义》第二十一回曹操说过这样一段话：‘龙能大能小，能升能隐：大则兴云吐雾，小则隐身藏形；升则飞腾于宇宙之间，隐则潜伏于波涛之内。方今春深，龙乘时变化，犹人得志而纵横四海。’是的，龙的美既不同于虎的一味雄壮，也不同于凤的通体华彩，而是别具一种亦刚亦柔、亦方亦圆、纵横驰骋、独特神奇的风度。裘派表演风格不正是有这样一种龙之美吗？”也正因为如此，所以裘盛戎在塑造或文或武、或老或少、或正或反、或古或今的人物形象时都有突出的建树，大多取得令人拍案称奇的艺术效果。另外，裘派艺术还有着一种承上启下的意义。在名气都很大的京剧名家中，观众群的大小则并不相同。在裘盛戎表演艺术中既保留了传统艺术的精粹，又包含了体现新的时代的审美情趣的成功的开拓。因而，裘派艺术不仅能获得老观众的喜爱，也能得到新观众的青睐，从而有一个特别广大的观众群。在裘先生逝世后的二十多年中，出现了“十净九裘”的现象，应该说这种局面的形成正是裘派艺术具有这些优势的必然结果。

在裘盛戎逝世的那天早晨，他的弟子夏韵龙在家给师父做好早点拿到医院时，他看到方荣翔正在楼梯口站着呢。他一看荣翔没在病房陪着师父，却站在这里，心里就感到有些异样。果然他听到方荣翔悲伤地对他说：“咱师父没有了。”当他走进病房里，看到裘先生的脸上平静而无痛苦的表情，只是眼睛还睁着，似乎在期盼着什么。

裘盛戎在期盼什么呢？他期盼着“文革”这场动乱能够像风吹云散那样

早日收场。他期盼着作为国之瑰宝的京剧艺术还能够像以往那样真正按照“三并举”的方针健康地发展下去。他期盼着在“文革”中被颠倒了的是非再颠倒过来。他期盼着一个公正、安定、繁荣、幸福的历史新时期的到来。我们这样说并非毫无根据的臆测，早在裘盛戎患病之前，他就针对“文革”时期的动乱形势，与北京京剧团的一位老同志张仲杰意味深长他说过这样一句心里话：“老这样下去？！”张仲杰与裘盛戎共事多年，早就习惯了他的这种“就这么一句、半句”的说话方式，深知他的这句话的分量，并从中受到鼓舞。在“四人帮”拼命鼓吹“文革”的“大好形势”和动不动整人致死的历史条件下，我们的大艺术家裘盛戎却喊出了“老这样下去？！”这句力重千钧的话语。“老这样下去？！”——这是对“文革”正确性的怀疑与否定；“老这样下去？！”——这是对京剧艺术必然冲出只搞几个“样板戏”的死胡同，重新走上康庄大道的渴望和预言；“老这样下去？”——这是对国家必然走向光明前途的明确表示；“老这样下去？！”——这是对人民幸福、春回大地的强有力的呼唤和期盼。裘盛戎虽然没有亲眼看到“四人帮”的垮台和拨乱反正的实现，但是他却凭着一个正直而善良的人的经验与直感，感觉到了那个使人扬眉吐气的日子终有一天是必定要到来的。

亲属和弟子们为裘盛戎整容更衣，悲痛地默默地为他办理了后事。这个在大庭广众之中，在琴声、歌声、锣鼓声、掌声、彩声中生活了一辈子的著名艺术家，在他离开这个世界的时候，却显得是太冷清、太寂静了，甚至连一则新闻简讯也没有。他就像一抹白云飘向遥远的天空，一粒石子沉入深深的海底那样消失了。这其实不是某个人的悲剧，而是时代的悲剧——一个不仅不尊重艺术和艺术家，反而毁灭艺术和迫害艺术家的特定历史时期的悲剧。

正如裘盛戎所预感到的那样，那个叫作“文革”的反常历史时期真的没有“老这样下去”，而他所期盼的天晴气朗、欣欣向荣的形势也早已成为现实。从裘盛戎逝世至今，又有将近四分之一世纪的时间过去了。令人惊奇不已的是，中国人民对于裘盛戎先生及其裘派艺术的热爱与理解，不但没有随着时间的推移而渐趋淡化，而且变得更加深入和更加强化。裘盛戎的代表作及其裘派表演艺术永载史册，成了中国艺术宝库中的珍品和瑰宝。把扎实的继承传统与大胆的艺术创新辩证地结合起来的裘盛戎式的艺术创造精神，也已成为培养一批又一批的当代艺苑才俊的精神财富。

裘盛戎作为一个演员，在他的一生中吃过多少苦，流过多少汗，受过多多少委屈，走过几许弯路，享过多少福，得到过多少成功的欢乐，这一切恐怕只有他自己才能“如鱼饮水，冷暖自知”他说的最清楚吧，我们只能知其大概，而难以尽记其详。然而，历史却对自己所孕育的这位艺术家的一切了如指掌，从而给了他应得的回报。他的业绩和影响，使他无愧于京剧泰斗的称号。裘盛戎这个光辉的名字，对于京剧的后来人来说，将永远意味着成功的艺术创造和真正的艺术魅力。

主要参考书目

- ①翁偶虹：《翁偶虹戏曲论文集》，上海文艺出版社出版，1985年2月。
- ②赵晓东：《京剧一知录》，文化艺术出版社出版，1990年12月。
- ③袁世海口述袁菁整理：《艺海无涯》，中国青年出版社，1985年6月。
- ④张胤德：《裘盛戎与京剧花脸艺术》，百花文艺出版社，1984年。
- ⑤袁世海徐城北：《京剧架子花与中国文化》，文化艺术出版社，1990年10月。
- ⑥叶盛长叙陈绍武文：《梨园一叶》，中国戏剧出版社，1990年2月。
- ⑦方立民：《沧海艺魂》，济南出版社，1990年4月。
- ⑧方荣翔张胤德编：《裘盛戎艺术评论集》，中国戏剧出版社，1984年9月。

此外，主要参考文章篇目如下：

- ①《剧坛》，1983年第6期，马崇仁：《学习前辈艺术家的三不争精神》。
- ②《戏剧电影报》，1988年第41期，钳韵宏：《难忘春风化雨恩》。
- ③《戏剧电影报》，1991年，周笑先：《走马换将记》。
- ④《戏剧电影报》，1988年第24期，刘乃崇：《裘盛戎为金少山配戏》。
- ⑤《戏剧报》，1957年第21期，邱扬：《裘盛戎谈包拯形象的创造》。
- ⑥《戏剧电影报》，1991年第10期，刘荻：《裘盛戎阵会金霸王》。
- ⑦《北京戏剧报》，1981年第48期，钳韵宏：《不择涓滴得成巨流》。
- ⑧《戏剧电影报》，1989年第51期，徐世光马铁汉：《梨园怪杰金少山》。
- ⑨《戏剧电影报》，1983年第5期，奚延耆：《演员也要尊重观众》。
- ⑩《京昆艺术》，1994年第17、18期合刊，夕拾：《孟俊泉难圆的梦》。
- （11）《戏剧电影报》，1993年第17期，吴学富牛静：《忆裘盛戎》。
- （12）马少波：《扬长避短刻意求精》，《裘盛戎艺术评论集》。（13）邱扬：《恰，化，心中有事》。
- （14）马道远：《唱腔与唱法》。
- （15）王雁：《愉快的合作难得的学习》。
- （16）肖甲：《戏曲现代戏中程式运用的内涵》。
- （17）郭永江：《夙愿未竟身先逝》。
- （18）王铁梁：《裘盛戎凡人凡事》

（阅读此文时未能记下刊物名称及刊期，本书付印时又未能查到，兹暂缺——作者）

后记

在我十岁左右到二十几岁的十数年间，有幸赶上看裘盛戎先生的戏。他的表演留给我的印象没有随着时光的流逝而淡化，反而像一切伟大的艺术那样，时间越久越加显出光彩。近年来，在我从事裘派艺术研究时，常常感到应该追踪裘盛戎先生的生平与性格，把其人与其艺更紧密地联系起来加以考察，这必将有助于提高研究的深度，有助于更好地揭示裘派艺术的奥秘。

我想，不论从研究、欣赏、培育京剧人才、弘扬京剧文化哪个角度看，都迫切需要有一本以至几本裘先生的传记问世，如果有机会我自己也很想写这样一本书。没想到今年春天忽然接到吴乾浩先生的一封信，信中说他与马威先生正在着手主编一套“京剧泰斗传记书丛”，约我写其中的裘盛戎传。于是我欣然接受了这个任务。此事定下来时，已到了五月份，要求今年十月底就得交稿，这也就是说写作时间只有六个月。我一方面很乐意做这件事，同时也感到压力不小。经过这几个月来马不停蹄地采访有关人士、查阅书报资料、写作初稿和改定誊清，总算按时交了稿。今年正好是裘盛戎先生诞辰八十周年。当我把稿子写完，放下笔，如释重负地轻轻吐了一口气时，心想这部书稿就算是我这个当年的小观众向裘盛戎先生八十诞辰奉献的一份礼物吧。

裘盛戎先生成长于艰难忧患之中，辉煌于新中国建国之后，殒落于“文革”动乱时期。他是一位名副其实的京剧泰斗。他的一生印迹着历史的轨迹，印迹着京剧的命运。其生平的主要内容表现于裘派艺术的创造和一系列京剧人物形象的塑造上，因而本书将记述其艺术实践和艺术思想作为重点，而对于他在其他生活侧面的经历有所省略。虽然在这类书的写作上，一般是允许合理想象、有所虚构的，但是我在写作中还是把这种自由限制在尽可能小的范围内，宁可少一些表面的生动性，而力求保持内容的可信性、真实性。当不同的资料来源对同一事件的记述不完全相同时，我则慎重选择，适当取舍，以尽量写出事情的真相为准。

当此书即将付印之际，我要特别感谢在今年夏日炎炎的季节，热情地接待了我并为我提供了有关裘先生的大量宝贵资料的于鸣奎、李世琦、张仲杰、李荣威、张韵斌、袁世海、夏韵龙、曹世嘉、蒋元荣、翟韵奎等先生，以及裘少戎先生、裘红女士、刘耀春先生等。我还要特别感谢那些在自己的论文、评论、随笔和回忆录中涉及到裘盛戎先生的生平业绩，从而为本书提供了重要参考资料的有关著述的作者们，他们是《裘盛戎与京剧花脸艺术》一书的

作者张胤德先生、《京剧一知录》的作者赵晓东先生、《艺海无涯》的作者袁世海先生、《走马换将记》一文的作者周笑先先生等等诸位先生。本书写作过程中的主要参考书目和参考文章的篇目已刊于书后，这里恕不再一一列出。

最后敬希广大读者对本书给予批评匡正。并盼望今后能有更多更好的裘盛戎先生的传记作品问世，因本书实乃抛砖引玉之作也。

刘琦

一九九五年十一月
于天津市艺术研究所

