

第四章

我和余叔岩合作時期

余叔岩的家世

一九一九年一月（陰曆戊午年臘月），姚佩蘭、王毓樓組織了喜群社，約我在新明大戲院開幕演出。我介紹余三哥（叔岩）一同參加。那一時期，我和叔岩合演的戲有《梅龍鎮》、《打漁殺家》、《三擊掌》、《戰蒲關》、《南天門》、《珠簾寨》等戲；他單唱的，除了譚派戲而外，還有一些比較冷的靠把戲和做工戲，為的是避免與王鳳卿先生戲碼雷同，另外也含有對觀眾展覽劇碼的意思，所以在一個月內，儘量不唱翻頭的戲。當時，譚鑫培先生逝世不久，觀眾懷念他的藝術，因為余叔岩學譚有心得，引起大家重視，從此就成了名。

內行有句話：「一嗓定乾坤。」這意思說，演員首先要有一條好嗓子，才能在舞臺上成為好角。所以演員的倒倉變嗓時期是一個關口，倒不過來，往往一蹶不振，淪為配角。但如果刻苦鍛煉，在藝術上達到某種高峰程度，就能夠克服生理上的缺點，扭轉乾坤，成為影響不小的流派。余叔岩的藝術成就，正是一個很好的例子。

叔岩早年以小小余三勝的藝名，在天津成為童伶中的紅角。倒倉後，由於勞累過度，嗓

音受傷，經過八九年極艱苦的鍛煉，才以余叔岩的本名，參加我們的喜群社，正式搭班演出，終於繼承譚派，發展成為余派。我和叔岩在喜群社合作時期，雖只短短一年多，但我們互相切磋研究，在表演藝術的提高上，都有很大的收穫。我想談一談他的家世、繼承、發展、創造和學習方法，希望青年演員從這裡看出他經過的藝術道路，得到啟發和借鑒。

叔岩名第祺，是余三勝的孫子，余紫雲的第三個兒子。余三勝是晚清咸豐、同治年間與程長庚、張二奎鼎足而立的老生。程老先生是安徽潛山人，代表徽派；余老先生是湖北羅田人，代表漢派；張老先生是北京人，代表京派，他吸取程、余二位的藝術，發展成為擅長王帽戲的「奎派」。

從戲曲歷史發展來看，京戲不是北京土生土長的戲曲，它是以徽、漢為主流的兩種地方戲，到北京受到歡迎，站定了腳，發展起來的。初期的京劇，不可避免地帶有較濃重的鄉音，以後才逐漸沖淡了。它在音韻、音樂、表演方面，為了適應北京觀眾的需要，竭力吸收崑曲、梆子等姊妹劇種的東西，才一天天走向了豐富成熟的階段。京劇的特點：一、它的語言文字，雖然粗淺，但比較通俗，而表演方面具有較大的靈活性，給演員以發揮創造的機會。二、善於向各方面學習，例如，武打一門，吸收武術的不少架勢，曲牌則大量採用崑曲的牌子，但都經過組織拆洗的工作，而變成自己的東西，這就不能不歸功於許多前輩的旁搜博采，精心創造。

今天舞臺上，老生的唱念都帶有湖北音，是因為譚派（鑫培）、余派（叔岩）流行不衰。

譚老先生是湖北江夏人，他的唱工做功，吸取程長庚、王九齡等各家之長，受余三勝的影響更多，晚年常演的《定軍山》、《賣馬》、《桑園寄子》、《捉放曹》、《托兆碰碑》、《瓊林宴》，就都是余老先生的拿手戲。叔岩沒有看過祖父的戲，可是從繼承譚派又間接繼承了家學，成為新的「余派」。譚老先生的孫子譚富英同志，繼承家學，又曾拜叔岩為師，多年來，譚余二家不斷交流，不斷發展，所以至今漢派在京劇舞臺上的影響是比較大的。

（按）譚富英同志說：「先祖早年曾托外行朋友請余三勝先生教他《賣馬》、《桑園寄子》、《捉放曹》三齣戲。余老先生說：『我不是教戲匠，叫他遞門生帖子過來，我才教他。』我祖父就正式寫了帖子拜門。當然，這三出之外還學了不少好東西。但先祖自己又有了發展，像《賣馬》的耍鋼，就是跟一位武術家回教徒張四把研究的。武術的規矩很嚴，每一樣兵器有一定的姿勢，刀花、槍花、劍花、鋼花、錘花……不能隨便挪動的。我祖父只是採用了一部分姿勢。他在臺上要鋼時有『穿錘』的身段，按說只能在耍錘、耍刀時用，但他用在舞鋼裡就很好看。先祖演《翠屏山》，石秀舞的『六合刀』也是張老先生教給他的，而他又根據舞臺要求，重新組織過的。他認為練武術是為了防身、健身，臺上的玩藝兒，講究邊式好看。像刀花、槍花，戲裡已經有成套架勢，也是分得很清楚，不能隨便挪用的，而有些兵器就可以變通些。我聽說，梅先生在《霸王別姬》裡創造的舞劍，當時就有人諷刺他用『鋼花』，其實他也是採取太極劍的某些姿勢，而大部分還是

把舞臺上原有的東西穿插運用，組織起來的。這和先祖的創作意圖不謀而合。叔岩先生的『耍銅』身段就和先祖不完全相同，由此可見藝術上的繼承、發展、創造三個步驟，古今一律。至於如何繼承、發展、創造，那就要善於體會梅先生常說的『辨別精粗美惡』才能夠琢磨出正確的、恰當的好東西來。」

戲曲畫家沈蓉圃所繪的《同光十三絕》裡，余紫雲先生的代表作是《彩樓配》的王寶釧，其實他是打開「花衫」門路的先驅者。「花衫」這個名稱是辛亥革命後才流行起來的，但戲曲班社角色分工裡，並沒有這種行當，它的含義就是青衣、花旦兩門抱的意思。余先生是青衣，但兼演花旦，像《翠屏山》的潘巧雲、《貪歡報》的李湘蘭，甚至時裝打扮，蘇灘曲調的《蕩湖船》裡的張大姐……他都能演。他是我祖父巧玲公的得意學生，我祖父就是青衣、花旦同時並唱的，但他成名後側重花旦，而余先生始終以青衣為主。

「花衫」的另一種說法，是有些角色介乎青衣、花旦兩門之間。例如二本《虹霓關》，余紫雲扮丫環，唱念是青衣的味兒，但穿襖子、裙子、坎肩，並且踩蹻，同時採用花旦的動作。托茶盤出場時，用碎步走著小圓場，如楊柳迎風，婀娜多姿，受到當時觀眾的歡迎；許多唱旦角的內行，紛紛揣摩他的演技，影響不小。以後，王瑤卿先生演二本《虹霓關》的丫環，根據余紫雲的扮相，穿裙襖坎肩，在唱做、化妝、服裝方面，又有了新的發展（但不踩蹻）。關於《虹霓關》丫環的扮相，曾經有人說，最早她是東方氏乳娘的身分，後改丫環。我覺得

照現在演出的臺詞來看，不像乳娘的口氣。以後，我整理祖父遺下來的曲本，發現有崑曲《虹霓關》總本，系光緒二年舊抄本，自瓦崗起義，秦瓊「點將」起到王伯黨「滅方」止，共十三齣，與現在京劇所演頭二本《虹霓關》的情節大致相同，可以看出是從這個崑曲本翻改過來的。而崑曲《虹霓關》裡確是丫環而非乳娘。所以京劇的丫環用花旦扮相穿裙襖是有根據的。

我演這個戲是向王瑤卿先生學習的，第一次到上海，這出二刻來鐘的二本《虹霓關》，曾經屢屢貼演，上座不衰。當時觀眾的心理，以為唱功青衣還能表現一個活潑的丫頭，是覺得新鮮的。

我認為青衣的動作精神雖然講究端莊穩重，但不妨學一兩齣花旦戲調劑一下。我從演過二本《虹霓關》、《春香鬧學》後，覺得對表演有幫助，特別是像扮演《宇宙鋒》的趙女、《汾河灣》的柳迎春等角色，表達複雜多變的內心思想，無形中有所提高。這裡要注意到不能過火。據老輩說：余紫雲演的青衣戲，既唱得好，又能做戲，但卻並不使人感到過火的。

余紫雲還善於鑒別古玩，收藏舊玉古磁甚精，琉璃廠的古玩行都佩服他的眼力。

余叔岩生長在這樣一個梨園世家，藝術氣氛極其濃厚的環境裡，幼年是個少老闆，九歲時，就在家裡延請教師姚增祿學《乾元山》、《探莊》、《蜈蚣嶺》等武戲，十一歲從吳連奎學老生戲，童伶時期，就以「小小余三勝」的藝名，在天津紅起來。他那時嗓音清脆，扮相漂亮，加之余三勝先生在天津享過盛名，據說天津泥人張就因為捏余三勝的戲像得名，我在叔岩家裡曾看過泥人張捏的一尊余老先生扮《黃鶴樓》劉備的泥像，古貌如元代劉蘭塑。

(按)梅先生認為余三勝先生沒有畫像傳世，這尊泥像極為可貴，曾叫我打聽它的下落。我以一个偶然的機會，在中央工藝美術學院的工作室裡，見到泥人張第四代張景枯先生，就向他打聽關於余三勝泥像的事。張先生說：「余三勝當時在天津紅得不得了，許多票友都學他的唱功做工。他額上有三道紋，別人捏的泥像都不像，我祖父張明山才十八歲，他捏的余三勝戲像，傳神逼真，從此得名。我祖父捏像時，眼睛看著人，兩手在袖管裡捏，這是泥人張的第二代。後來我祖父被瀛貝勒約到北京府裡，專為他一家捏像，甚至騾馬牲口，無所不捏。他看到僮僕跪托臉盆，伺候主人的樣子，覺得不好受，就請假離京赴滬。祖父對家裡人說：『我不能讓他一家包了。』」張先生還說：「我現在手裡還保存著先祖捏的譚鑫培戲像模子，可惜余三勝《黃鶴樓》的戲像模子，前幾年搞丟了，否則我可以捏一個送給你。」

(按)陳少霖同志說：「余老先生的《黃鶴樓》戲像，當叔岩師(少霖是陳德霖的兒子，叔岩的內弟，但曾從姊夫學戲)在世時，供養在祖先堂，保藏得很完整，他逝世後，家裡的人不知重視，結果被小孩砸碎了。還有余老師聽譚戲的筆記，以及一些親筆校訂，帶有身段譜的劇本，也在靈前焚化了，這是京劇界無可補償的損失，令人痛心的。」

由於上面這些有利條件，「小小余三勝」成為天津「下天仙」(趙廣順開的戲園)的臺柱子，每月包銀逐漸漲到千元左右，這個數字，在當年是很可觀的。以藝術論，那就依靠天賦

本錢來吸引觀眾。拿他早期灌過的唱片《空城計》等聽，從念字、行腔的技巧來看，與叔岩後來所灌唱片比較一下，可以說毫無相同之處，判若兩人。

一九二〇年，我在上海演出時，有一位老票友對我說：叔岩在「小小余三勝」時代所唱之腔，有些是為他操琴的哥哥余伯清教的，例如：《文昭關》裡，「一輪明月」的「一」字，唱「十三噫」（此腔又名「滿江紅」，轉折甚多，相傳是余三勝的創造，以後，叔岩把它移用到《上天臺》二黃慢板：「叫寡人怎捨得開國元勳」的「怎」字的唱腔裡），以家傳余派號召。叔岩倒倉後，余伯清到上海為毛韻珂操琴，民國六七年間，還教過一個徒弟藝名賽三勝，初次出臺，唱《碰碑》，在報紙上又以「余派」號召，內行和票友都去領教這位青年而唱余派老調的《碰碑》，哪知唱腔既花且怪，調門高而腔又屢屢拔高，聽的人只覺刺耳，認為余伯清所琢磨的「余派」唱腔是野狐禪。由此看來，叔岩早期唱腔，受他大哥的影響是不小的。

（按）張宇慈同志說：「叔岩在『小小余三勝』時期灌過《空城計》城樓的西皮慢板：『我是臥龍崗散淡的人……』兩面；《打漁殺家》西皮：『昨夜晚吃酒醉和衣而臥……』一面；《托兆碰碑》二黃：『金烏墜玉兔升黃昏時候……』兩面，共五面。在他成名後，曾打算收回早期灌的唱片，但事實上不可能，所以他後期以余叔岩的本名，重灌這幾段，意在說明前後的區別。」

舊社會的大都市——租界裡，華洋雜處，紙醉金迷，有人把它比做染缸、開鍋。初出茅廬少年得意的演員，錢來得方便，上臺有人叫好，下臺到處歡迎，處在那樣的環境裡是很危險的。叔岩由於長期演唱重頭戲，累過了頭，加之生活上的不檢點，倒倉時，嗓子不能很快恢復，只得辭班離津。回京後，有人約他在「廣德樓」試演三天，但因嗓音低暗，結果只唱了兩天，從此就結束了「小小余三勝」時代。

有一次，我和叔岩談起少年時的舞臺生活，他感慨地說：「咱們這一行，剛出門，紅起來時，的確得有人看著，太自由啦，就容易出岔兒。我當年在天津下天仙搭長班，我的大哥余伯清替我拉胡琴，按說應當看著我點兒，可是每天唱完戲，他到帳房拿了戲份先回家，就不管我啦。他右眼失明，大家送他個外號：『余大瞎子』。事實上他也管不了我，因為我必須和另一女角兒對戲，對完戲就可以自由行動，現在想起來，追悔莫及。」

我說：「三哥，您說得對，少年人不但需要有可靠的人監護，同時，交友也有關係，俗語說：近朱者赤，近墨者黑。我記得早年有些浮滑少年，在穿著衣飾的顏色、花樣上帶點『匪氣』，非常刺眼。我看見有人腿上繫著五色絲線織成的花帶子，也照樣買了一副綁在腿腕上。那天被吳震修看見了，你知道吳先生是很幽默的，他的眼睛盯住我腿上瞧，半開玩笑地說：『好漂亮！你應該到大柵欄去溜彎兒，可以大出風頭。』我聽了這句話，大窘，臉紅了，就對他說：『我知道您瞧著不順眼，好，我馬上改。』我立刻回到臥房，換上常繫的黑色絲帶。這雖是一件小事，對我的關係卻不小，從此就注意服飾穿戴，以至應對周旋的如何大方端重，

懂得辨別哪些是損友，哪些是益友的方法。」

我知道叔岩在倒倉後，也結交了不少外行朋友，有的是他父親紫雲先生的故交，有的是他自己的新朋友。這些人鼓勵他鑽研劇本文學，講求聲韻，辨別精粗美惡，注意生活作風，對叔岩此後在藝術事業上的成就，影響是不小的。

叔岩在倒倉休養時期，他的岳父陳老夫子（德霖）很關心女婿此後的出路，就把叔岩帶到研究譚派聲腔的陳十二爺（彥衡）家裡，請他傳授譚派的唱腔口法。陳十二爺與陳老夫子的交情很深，宣統初年，陳德霖隨劉鴻聲到天津河東奧租界的戲園裡作短期演出，曾約他操琴，由於這種關係，陳彥衡就慨然答應了。

（按）陳富年同志說：「叔岩跟先父學戲是民國元年（一九一二年）開始的。那時他天天到西四牌樓受壁胡同我家上課。一清早就來了，先哼腔，跟著上胡琴吊嗓，足足要用三個鐘頭的功；然後，我母親下一碗面給叔岩吃了才走。叔岩也教我打把子，一同練功的還有錢寶森。他第一齣學的是《托兆碰碑》，第二齣《瓊林宴》，第三齣《失街亭·空城計·斬馬謖》。先父覺得他天分極高，不但腔兒一學就會，對於出字收音，吞吐勁頭都很能領會，也肯用心往深裡鑽，所以教得很有興趣。當他學會了《瓊林宴》以後，我父親叫他在臺試試看。叔岩因為嗓子沒有把握，不敢唱。我父親就鼓勵他說：『我給你拉胡琴，保險砸不了。』就介紹他在彥明允家堂會中首次演出《瓊林宴》（《問樵鬧府·

打棍出箱》），先父為他操琴，那天還有譚派名票王君直的《托兆碰碑》，也是先父操琴。演出後的輿論：叔岩的嗓子雖不如王君直的清亮腴潤，但唱做結合得好，《瓊林宴》勝過《碰碑》。以後叔岩又陸續學了《捉放曹》、《賣馬》、《桑園寄子》、《連營寨》、《八大錘》、《探母回令》、《武家坡》、《打鼓罵曹》、《定軍山》、《戰太平》……十幾齣譚派戲的唱腔。」

我和譚、余的交往

民國初年，四川人李准（號直繩，前清時做過廣東水師提督，大家都叫他李軍門）家裡辦堂會戲。我和王蕙芳合演二本《虹霓關》、《樊江關》兩齣；大軸是叔岩第一次唱《失街亭·空城計·斬馬謖》，黃三（潤甫）的馬謖，金秀山的司馬懿，鮑吉祥的趙雲，王長林、慈瑞泉的老軍，這些都是和譚老配戲多年的老先生。那天叔岩演戲是陳彥衡介紹的，配角也是他約的，所以由他操琴。我第一次看到叔岩的戲，覺得他的舉止神情，極有身分，雖然嗓音幽細，但吐字沉著，行腔大方，譚味很足，博得彩聲不少。當然，許多老先生的配演襯托，大為生色，而陳先生的胡琴是幫忙更多的。那一次的演出，觀眾感到滿意，口頭的宣傳，有時比報刊文字更有力量，就漸漸引起社會上愛好譚派藝術觀眾的注意。

當時譚老（鑫培）雖已年近古稀，但每月還有幾次演出，叔岩是每場必到。從前的習慣，

內行在池座聽戲是犯忌的，叔岩那時參加春陽友會票房，以票友身分包桌，還約了懂戲的朋友同看，幫他記詞記腔，他自己則注重身段、表情。散戲後，同吃小館，彼此印證核對，朋友們看他如此發憤用功，都樂為幫助。

有一位滿族議員恒詩峰曾對我談起叔岩研究譚腔的故事：民國四年夏天，老譚在「天樂園」貼演《轅門斬子》，這本是劉鴻聲的拿手戲之一，譚久未演此戲，大家知道此老好勝，必有可觀。許多研究譚派的人如：紅豆館主（溥侗）、陳彥衡、言菊朋……都到場觀摩。叔岩約了恒詩峰同看。那天，譚的唱腔、做工，異常精彩，與劉鴻聲迥不相同，見宗保、見八賢王、見余太君、見穆桂英，神情變化，層次分明，並且處處顧到楊延昭的元帥身分，大家覺得耳目一新，不暇應接。叔岩看完戲就約恒詩峰到正陽樓小吃。在吃飯時，恒詩峰看他心不在焉地嘴裡哼腔，就問他琢磨什麼？他說：「剛才《斬子》裡那句：『叫焦贊和孟良急忙招架。』我覺得『和孟良』的腔很耳熟，彷彿在哪兒碰到過，但一時想不起來。」飯畢，同到余家聊天，叔岩躺在炕上，還是翻來覆去研究這句腔。

第二天，恒詩峰又到余家去串門，叔岩從客堂裡迎出來，帶笑拍著手對他說：「昨兒那個腔，我找著准家啦，敢情就是《珠簾寨》裡，李克用唱的『千里迢迢路遠來』的腔移過來的。」接著就把「和孟良」，「路遠來」兩個腔對照著念給恒詩峰聽。叔岩還說：「譚老闖的腔所以難學，就是拆用巧妙，他把七字句的末三字，挪到十字句的當中，所以不好找了。」

（按）陳富年同志說：「一九一六年冬，譚老與陳老夫子在吉祥園合演《南天門》。適先父去滬未歸，我一人去聽戲，找不到座。那時吉祥還是茶園式，每桌六人，可以包桌，叔岩托他岳父留了一張桌在『小池子』裡，他邀我到他身旁坐下。座中有譚派票友王君直、莫敬一。那天，陳德霖唱第一句簾內導板：『急急忙忙走得慌。』嗓音滿宮滿調，唱腔迂回曲折，得了一個滿堂彩。人家覺得老譚怕要相形見絀，哪知他在第四句：『虎口內逃出了兩隻羊』特別卯上，使炸音，高亢雄健，出人意表，觀眾的彩聲超過了前面的導板。當時叔岩對我說：『譚老闆的本錢真足，我可不能照他那麼唱，悠著點兒才保險。』（徐蘭沅先生說：『那次《南天門》是我拉的，虎口下不唱「內」字，而代以「哦」的襯音，比「內」字更難唱。譚的嗓子高音寬亮，所以可貴。我為譚拉《南天門》前後三次，吉祥是末一次。』）當曹福唱到『輕輕刺破紅繡花鞋』忽然下面加了四個字（是『跨句』性質，例如《珠簾寨》裡『賢弟休回長安轉，就在沙陀過幾年』下面又跨上『落得個清閒』），倉促間都未聽清楚，叔岩得意地說：『我聽出來啦，是「好把路挨」四個字。這句加得好，不但腔兒收得有味，並且把刺破繡鞋是為了好趕路的道理也講清楚了。』以後，叔岩就照這樣唱，成為准詞。其實譚老生平只唱過這一次，先父聽譚戲最多，可是沒有聽到，後來我把那天的情形告訴他，他說：『叔岩可謂有心人。』」

我記得辛亥革命後，北京梨園行有進步思想的田際雲先生等，創議成立公會性質的「正

樂育化會」，以代替「精忠廟」的舊制。一九一二年（民國元年）冬，本界發起為「正樂育化會」募款義演兩日，地點是「天樂園」。第一天由正樂育化會會長譚鑫培唱《桑園寄子》，第二天《托兆碰碑》。那時我的伯父雨田已經病故，由承辦人名票陳子芳（學余紫雲）、王君直（學譚鑫培）、丁緝甫（學陳德霖）、李丙庵（丑角票友）等約請陳彥衡為譚老操琴，約我唱《桑園寄子》裡的金氏。當時，王大爺（瑤卿）的嗓子，已經開始往下坡走，怕唱二黃，所以譚老說他是「西皮旦」。唱《寄子》時，多半是陳德霖的金氏。那次陳老夫子剛好有事不能參加，所以譚老就點中了我。我第一次陪譚老唱戲，朋友們都替我擔心，其實我並不發慌，因為我搭「雙慶班」，經常和賈洪林、李鑫甫唱這齣戲，他們都是譚派路子，所以我心中有底。那次我當然隨著老生的調門唱，唱完了，向譚老道乏，他露出親切的微笑。可是幾天後，報紙上紛紛評論《桑園寄子》，都針對著旦角。有人認為譚老選擇配角一向甚嚴，這次忽然挑一個後生晚輩配演，未免有失身份；也有人稱讚他提攜後進的美德；另一種說法是介乎兩者之間的中立論調。

我從演過那場戲後，覺得與譚老合作，唱念蓋口（介：湖廣音讀作 gài，京劇演員念作「蓋口」，從湖廣音來。「蓋口」指唱念中對方銜接的詞句），身段地位，他給我留的尺寸恰到好處，非常舒服。特別是「手攀藤帶嬌兒忙登山界」的身段，他一手拉著小孩，一手作攀藤上山的样子，同時甩髯口，李五的鼓點子，緊密地烘托著他的身段。描摹山路崎嶇、艱難跋涉的情景，就好像比真事還要緊張動人。我跟在小孩身後，一同登山，所以看得非常清楚。以

前和賈洪林、李鑫甫二位演《桑園寄子》，登山攀藤的身段，也做得很到家，但比起譚老來，就不如他的既準確，又自然。以後我和叔岩在喜群社也唱過《桑園寄子》，在對戲時，我談起與譚老合演的印象。叔岩說：「那天我也在台下聽戲，又要學腔，又要學做，耳朵、眼睛一刻都不得休息，比自己唱一齣還要累。回家後，倒在床上就睡著了。睡到半夜裡，想起『手攀藤……』這句的身段，就到客廳裡點上煤油燈（當時電燈尚未普遍安裝），連唱帶做地練習，一邊做甩髯口，拉小孩身段，一邊從椅子上登上桌子的時候，不留神把條案上的磁帽筒碰到地上，砸碎了，都顧不得打掃碎磁片，接著做完了這些身段。我那時真成了譚迷。」

（按）劉硯芳先生說：「譚派《寄子》，『手攀藤帶嬌兒』的『兒』字唱完，老生就到了大邊，在『忙登』的唱腔裡，左手預備『起範』（準備動作的勁頭）。『山界』的『界』字上，有一鏡鉞底錘，左手在這個底錘上往上一抓。第二個『忙登山』唱完，在『搓錘』的底錘上，把髯口甩到右臂上，右手向小孩一招，換過手來，用右手向上一抓，把髯口甩在左臂上，左手向小孩一招。當又換過左手抓的時候，譚老闖還有個右腳蹬空，左腳一滑，往後一仰的身段。我陪譚老唱過小孩，他還教給我，往後閃腰時，小孩得雙手趕緊扶住老生的腰，同時念京白：『您慢點』。譚老闖這場戲認真細緻，與眾不同。叔岩是照譚派路子演的，他的基本功好，所以準確到家。」

譚老的藝術，晚年已入化境，程式和生活融為一體，難於捉摸。一個不滿三十歲的青年人，要想學他是不容易的。叔岩天姿聰敏，加上眠裡夢裡的揣摩，所以能夠吸收運用，自成一派。有一次，我到他家裡對戲，叔岩正開著留聲機聽譚老的《洪羊洞》、《賣馬》唱片。他從唱機上取下唱片對我說：「這是我的法帖，必須『學而時習之』，但到臺上，我卻不能完全照他這樣唱，因為我的嗓子和老師不一樣，得自己找俏頭。」

叔岩在「春陽友會」票房走票，收穫不小。這個票房裡的票友，老生如恩禹之、郭仲衡、喬蓋臣，老旦如松介眉，武生如世哲生、孫慶堂，小生如王又荃，花臉如賈福堂，旦角如林鈞甫等都是下工夫延請名師學戲，具有一定水準的。遇到堂會、義務戲，所約配角，大半是陪譚老演戲的老角。會長樊棣生單皮鼓打得不錯，所以全堂場面很講究，而聽戲的大半是行家。叔岩在這樣一個票房裡借台練戲，進步很快，在觀眾中有了印象，對他後來戲曲業的發展打下基礎。

（按）樊棣生先生說：「一九一三年（民國二年），我們在李經侖、丙庵父子家裡聚會，有王君直、陳彥衡、程繼仙、金仲仁等。還請了王長林教《瓊林宴》、《審頭刺湯》、《群英會》等戲。余叔岩也常來一起研究。民國三年，我發起成立「春陽友會」，叔岩是創辦人之一，李經侖是名譽會長，還聘請梅蘭芳、姜妙香、姚玉芙等為名譽會員。地點在三裡河東大市浙慈館，沒有電燈設備，每逢星期日白天彩排。所用班底如方洪順、汪金林、

白年、律佩芳、諸茹香、曹二庚等，大半是當年在「同慶班」陪譚鑫培唱戲的老人。檢場劉十也是傍譚多年的老手，他還帶了徒弟賈文會來一同做活。小賈以後就傍上叔岩。

「『春陽友會』彩排，戲票只收銅元十枚，不對外，購票須會友介紹，每場要開銷五十幾元，但收入只有三十幾元，其餘由我墊出。如遇堂會、義務戲收入較多，就另約錢金福、王長林、李順亭等參加。當時叔岩學譚很用功，他指定要這些人陪他唱，我們也覺得他有出息，就照他的意思約角。叔岩在『春陽友會』前後四年光景，起頭因為嗓子沒有復原，遇到義務戲，有時在前面唱一齣。以後嗓子好轉，就大半唱大軸或倒第二。叔岩是個有心胸的人，可真機靈，他雖然拜了譚老，但許多譚派戲都是聽會的。他一邊聽，一邊跟陳十二爺、王四爺（君直）研究腔兒、字兒，請錢金福、王長林說身段做派，甚至向檢場、上手請教。走票時，這些老先生陪他唱，打鼓是耿五（俊峰）和我，胡琴是李潤峰、龔靜軒，堂會裡陳十二爺也給他拉過胡琴，以後王四爺介紹李佩卿，他從此就傍上叔岩。叔岩在『春陽友會』連學帶練，就漸漸紅起來啦。」

樊先生還說：「『春陽友會』出過不少高人。程硯秋剛從陳嘯雲（陳秀華的父親）學了《彩樓配》、《武家坡》、《三擊掌》、《桑園會》、《教子》、《朱砂痣》等幾齣青衣戲，他的師父榮蝶仙托耿五介紹到『春陽友會』借台練戲，榮蝶仙還請我們給他起個藝名，『豔秋』的名字就是那麼來的。以後程硯秋在臺上有了地位，就找郭仲衡、王又荃、曹二庚等合作，根兒還

在『春陽友會』。」

我曾和叔岩創辦「國劇學會」，並附設「國劇傳習所」，每星期規定我給學員講課兩次。王榮山（即北方麒麟童）是「國劇傳習所」專任教師。有一天我們課餘聊天，王榮山談起叔岩在「春陽友會」走票時的情況說：「那時叔岩的境況是相當艱苦的，上輩傳下來的一些房產古玩，弟兄幾人分家後，坐吃山空，而學戲是要花錢送禮的。手頭一天比一天困難，他的夫人陳氏（按即陳德霖的女兒）把首飾變賣了供他求學。叔岩有時為了學戲練功，懷裡揣著兩個卷子（麵粉做的）充饑，甚至一夜不回家，就在會館門洞裡的馬凳上睡一覺，五更起來，接著到窯台喊嗓。」

我說：「您說到這裡，我想起民國初年，有幾次去叔岩家裡，總看見他在練功。有一次是冬天，他把涼水潑在地下，讓它凝結成冰，他就繫著靠，穿厚底靴，在冰上『起霸』跑『圓場』，為的是在最滑的地面上，能夠行動自如，到台毯上就不會出事故，遇到新台毯，就更見功效。」

王榮山接著說：「我那時也因倒倉休息，與叔岩一同練功喊嗓，同聽譚老闖的戲，分工記憶，彼此交換。叔岩每天忙得很，一天的時間都排得嚴嚴的。早晨溜完嗓，就找裘桂仙調嗓。

（按）裘桂仙早年唱銅錘花臉，一度嗓音失潤，改拉胡琴，曾為譚鑫培伴奏，以後嗓又恢復，重登舞臺，晚年與余叔岩合作。裘起得晚，叔岩捶裘的腳叫醒他；裘起床後，也不

漱洗，拿起胡琴就給他調噪，往往一口氣連唱兩三齣；開頭唱二黃，當中西皮，最後仍歸二黃，每次總有一齣《上天臺》，大家給他起個外號「余三齣」。

（按）羅亮生先生說：「叔岩調噪是有計劃的，譬如有一時期，他唱的戲都是『衣齊』、『人辰』轍，為的是練閉口音、腦後音。過一陣他又改調『發花』、『懷來』轍，練習張嘴音，這樣周而復始、寒暑不輟地用功，當然每部音都能夠指揮如意了。」

（按）孫慶堂先生說：「譚鑫培晚年在臺上沒有唱過《上天臺》，據叔岩對我談起，民國四五年間，譚老闆有時在總統府清唱，有一次叔岩暗中托義父王文卿，（王在總統府任職，叔岩倒倉後，因他的關係，曾在總統府掛了個名，譚每次入府唱戲，叔岩必盡力照顧他的飲食休息）煩他唱《上天臺》，譚唱完了就對人說：『誰出的主意要我唱這齣？』叔岩的譚派《上天臺》唱腔，就是這樣聽會的，所以他調噪時，喜歡唱這出。叔岩還說：『譚老師在清唱時，往往唱一些臺上不常唱的冷戲，因為離得近，沒有嘈雜的人聲，可以靜靜地琢磨他的出字收音，行腔用氣的竅門，得益不少。』」

（按）王瑞芝先生說：「我從一九三八年開始給余先生調噪，雖然相處的日子只有五六年，但還是學到了不少東西。他調噪的程式，開頭先調正板二黃，常唱的是《桑園寄子》的『歎兄弟……』；《七星燈》的『歎高皇……』；《沙橋餞別》的『提龍筆……』；有時嗓子不痛快就從《馬鞍山》『老眼昏花路難行……』調起，我記得第一次調《馬鞍山》時他還教我一個過門，余先生對胡琴的襯托墊補非常在行，並且還有創造。他調噪的調門是由軟

六字調起逐漸漲到正工調，然後再回到軟六字調，但有時嗓子痛快，唱完正工調正板後，再饒幾句《下河東》的散板『陪王駕來怨王心……』稍稍休息就接著調西皮。西皮也是六字調起，他喜歡唱《摘繯會》、《焚棉山》等舞臺上不常見的冷戲。據他說《焚棉山》是向周長順學的，但在臺上沒有唱過，因為這齣戲唱做繁重，費力不討俏，而觀眾對它陌生，所以就擱起來了。以上是余先生晚期調嗓的情況，雖然劇碼與早期有不同，但由低而高、再由高而低的程式，多少年來是不變的。余先生認為由低而高，能夠保護嗓音不致受傷。」

叔岩也談起他和王榮山在「春陽友會」走票時的舊事說：「王榮山那時給樊棣生的弟弟樊潤田說戲，他偶爾也登臺唱一齣。但我們兩個人的嗓子都不好，遇到在館子裡唱義務戲就不敢登臺，但又不肯失掉一個練習機會，都要搶前面的戲碼，為的是座兒沒有上齊，唱砸啦知道的人也不多。有一次『春陽友會』在『廣德樓』唱義務戲，我和王榮山爭唱開場，結果被我搶到開場《瓊林宴·鬧府》，他只得在後面唱《賣馬》。」

叔岩感慨地說：「如今的角兒爭唱大軸、壓軸，而我們當年爭唱開場，原因是嗓子沒有把握，聽戲的未必都是行家，你的唱工，做派再好，只要有一句『冒嚀』、『滋花』，就會前功盡棄，甚至得倒好。」

我的內姪王少樓是余門弟子，他曾談起余老師嗓音受傷的原因，叔岩對他說：「早年我的嗓子又高又亮，能唱乙字調。那時每天有戲，還要應外串堂會，有時嗓子不得勁，就託付

我大哥（余伯清），落點調門，他到了臺上還是按原調門拉，只能掙扎著唱，日子一長，嗓音就受了傷，所以倒倉後練了許久才出來。」少樓還說：「我的嗓子也是少年時唱苦啦，曾經一天裡唱兩個《探母回令》，就是鐵嗓子也受不了。」

名琴師——余門弟子楊寶忠說：「我師父倒倉後，我以『小小朵』的藝名在天津紅起來，嗓子可以唱『上』字調，既高且亮，甜潤好聽，可惜倒倉後就沒有那種味兒了。像余先生後來的嗓音那麼醇厚蒼涼，純然是下苦工練出來的。」

梅劇團的舞臺監督李春林說：「叔岩的嗓子，高音用『立音』，膛音用本嗓，真假音參用，銜接無痕，非有極大本領，不能圓轉如意。」

從上面這些同行們的話來看，童年用嗓子累過了頭，恢復起來困難。但我認為過勞過逸，都有流弊，勞則傷音，逸則敗氣。少年人經驗不足，不能掌握分寸，恰到好處，那就要師友們隨時體察實際情況，細心輔導。

善於學習，人皆可師

叔岩的好學不倦，大家都知道，但我更注意他的學習方法。從他口頭講的，以及別人談的，歸納起來，大約可分為三種：

一是向前輩老先生學習。譬如唱腔口法，得力於陳彥衡的指導；身段基本功和把子，得

到錢金福的口傳心授。錢先生與譚老配戲多年，又深愛譚的藝術，用心揣摩，默記於胸，像《定軍山》、《陽平關》、《戰太平》等靠把戲，都有準譜，叔岩和他研究，學的時候很費勁，但到了臺上，就能夠得心應手。

（按）錢寶森先生說：「叔岩跟我父親（錢金福）學戲，是從他十九歲那年在天津吐血回京休息時開始的。初學時，叫他試走臺步，發現叔岩有甩膀骨的毛病，就先給他治這種病。方法是用一根木棍，兩手拿住兩頭，橫靠腰間，這樣走起來膀骨就不會甩了。叔岩在我家，每天走臺步，又教他『前手、後手』等身段的基本原理，同時，教戲、教把子，指定由我陪他打把子。叔岩學玩藝兒既有興趣，又有耐心，就這樣斷斷續續學了十年。」

（按）張伯駒先生說：「叔岩善於把別人的身段，融化成自己的身段。例如《定軍山》『定計斬淵』一場，《戰太平》『歎英雄失勢入羅網』一場的身段步法，都是錢老先生（金福）說的，不過錢老先生有時還不免帶有花臉氣味，但叔岩拿過來就變成自己風格的身段，有一次軍閥張宗昌家堂會戲要叔岩唱《一捧雪》，叔岩不會這齣，就請錢老先生到家裡說了兩夜，主要是場子、地方，身段也只是指手畫腳地比畫而已，叔岩演出時卻精彩異常，毫不像新排新演的戲。」

（按）陳少霖同志說：「某天，張宗昌在鐵獅子胡同住宅裡唱堂會，梅蘭芳先生與余老師合演《打漁殺家》，我在後臺看見張宗昌手下一個什麼司令李寶樞與叔岩發生口角，余老

師連罵帶損，李火啦，就掏出手槍，對住叔岩的前胸。老師一點也不怕，就說：『你是好漢，立刻開槍打死我。』這時蕭恩馬上要出臺，他當然不敢真開槍，有人勸解開了。因為有這個碴兒，有人說，點《一捧雪》是李的詭計，他知道余老師不會這齣戲，借此報復。以後，我向余老師學《一捧雪》，他在一天之內，親筆寫了莫成的單本，搜杯一法場，認真地教給我。當我第一次演這齣戲時，老師來看戲。他扮戲向不抹粉，只是上紅彩，用熱手巾往臉上一蓋，就非常鮮明潤澤，我的皮膚比老師黑，那天抹了點粉。第二天，他教訓我說：『莫成雖是主角，但是個僕人，而且這齣戲是悲劇，你抹粉是什麼意思？』我就認了錯。余老師對徒弟一點不敷衍，做到了知無不言，我們又怕他，又敬他，又敬愛他。』

與譚老配戲多年的文武丑王長林，也是叔岩重點學習的對象。如《瓊林宴·問樵·開箱》樵夫帶報錄的與范仲禹對做的繁重身段；《打漁殺家》教師爺與蕭恩同場的地方和把子；《天雷報》的老旦，一向是丑行扮演，和張元秀始終同場，更為重要。叔岩和王先生仔細琢磨了譚的身段神情，在長期合作中，根據本身條件，作了不斷加工而有所發展。

（按）蕭長華先生說：「早年舊班社的組織，為了節省開支，所以人數非常精簡，生旦淨丑均須兼扮本行以外的角色。老輩常說，《江湖十八本》，那指的是十八個演員唱一台戲，

場面在外，但打小鑼的兼管檢場。這是很早的事，我沒有趕上。從我記事時起，曾看見演《定軍山》，有一個著名的架子花臉，他先扮嚴顏，趕夏侯淵，開臉用粗筆寫意，神態兇猛。《打鼓罵曹》的旗牌，《陽平關》劉備方面的報子，《空城計》送地理圖的旗牌，都由老旦應行。《取成都》的王累，本應由老生應行。因為戲裡的劉璋、劉備、諸葛亮、馬超都是老生，所以歸小花臉應行。但《天雷報》裡張元秀的妻賀氏歸丑行擔任，性質與上面所說的不同。這個角色做工繁重，屬於貧婆一類，本應由老旦應行，可是也帶點滑稽的做派。在清宮裡，譚鑫培扮張元秀，名丑羅百歲扮賀氏，他描摹窮苦的老年婦女，神情逼真，唱腔念白學幾句汪桂芬，王鳳卿的《釣金龜》是汪親授，也非常道地。這個角色就變成老旦、丑行兩門抱了。以後譚老闆在戲園裡演《天雷報》，多半是王長林或慈瑞泉演賀氏。宣統二年，在新豐市場『慶升園』後臺，譚老闆叫馮蕙林把我叫到身邊問我：『你會《天雷報》嗎？』其實我會這齣，但在老輩面前，不敢說會。他就帶點開玩笑的口氣說：『唉！帶蚰蚰罩的王栓子（王長林的譯名，武丑所帶馬尾編織的髻帽，形似鬥蟋蟀時用的蚰蚰罩，譚喜鬥蚰蚰，故以此比喻）都唱啦，你有嗓子為什麼不唱？』我說：『您那天有工夫給我說說。』他答：『我天天在家，就怕你不來。』我心裡正願意陪他唱這齣，可以增長見識。第二天就到大外廊營找譚老闆對《天雷報》。他坐在炕上，給我仔細說了老生和老旦對做的身段神氣，甚至上步、撤步的地方位置都交代清楚。他還說：『當年有個全老旦，演這個角色最有神氣，可以學他。』我看過全老旦演的賀氏，所以過幾天在『慶

升園』陪他唱這齣，他還覺得合適。入民國後，還在總統府陪譚老闆唱過《天雷報》。」

蕭先生還說：「清宮演《天雷報》，有一段有關政治的故事：某天，慈禧太后點譚鑫培演《天雷報》，小生鮑福山（譚名鮑黑子，是徐小香的徒弟，鮑吉祥的父親）扮張繼寶。他把張繼寶中了狀元後，不肯認撫養他的義父義母，那種忘恩負義的樣子，演得逼真。慈禧傳旨打張繼寶的板子，太監就在戲臺上叫鮑福山扒下打了一板。那只是像戲裡那樣不挨皮肉的假打，鮑還只得嘴裡哼唧假裝疼痛的模樣。打完了，慈禧又傳旨賞鮑福山十兩銀子。打張續寶暗含著就是掃光緒帝的臉，因為光緒也不是她的親生兒子。光緒和康有為商量變法的時候，太監『印劉』嘴裡露出太后曾罵光緒是夜貓子（貓頭鷹）。慈禧還說：

『我把他拉扯大啦，他跟我不掏良心。』所以恨透了光緒啦。」

余叔岩演《坐樓殺惜》就向著名花旦田桂鳳請教。譚的唱念做工，時時有變動，她細細追問歷次不同之點，審慎地加以選擇。譚演宋江，當他到烏龍院時，雖僵了一肚子的氣，但他還是很喜愛閻惜姣的，所以「坐樓」一場戲，宋江常常處於被動地位。及至失書後，閻百般刁難，忍無可忍，才露出梁山好漢的本性，頓起殺機。拔刀殺惜時，不做過多磨蹭，簡練異常。叔岩抓住這些特點，塑造了這個有血有肉的人物。

（按）關岳森（鐘四）先生說：「我曾在山西街錢金福的住宅對門（地藏廟裡）租了三間

屋子做練功房，跟錢金福學把子和《蘆花蕩》、《錢龍山》……言菊朋、余叔岩也常來看我用功。叔岩正在『春陽友會』走票，有兩天義務戲，戲碼是：頭天《坐樓殺惜》；第二天《戰宛城》。他到田桂鳳家裡對了幾天《坐樓殺惜》，接著就在我練功房裡請錢金福給他說《戰宛城》。張繡的白靠，青素官衣還是借我的。有一次『賡陽集』票房在湖廣會館彩排，原定王君直的《空城計》，因病不能登臺，臨時特約內行在後面唱三齣。時慧寶的《上天臺》，陳德霖的《彩樓配》，譚鑫培、田桂鳳的《坐樓殺惜》。那天老譚唱到『聽譙樓打罷了初更時分，眼前坐的對頭人』。下面應按唱『我本當向前來抱定』。在鑼鼓中做摟抱的姿勢，接唱『公明豈是下賤人，啊……下賤人』。譚忽改詞改身段，唱：『她從前待我恩情重，為何一旦變了心？啊……變了心？』身段是面對觀眾指一下閻惜姣，唱到第二個『變了心』時，雙手微搓，皺眉，即歸原位，不做摟抱的樣子。那天言菊朋和我同看，都認為譚老改得很好，很合乎宋江身分，以後菊朋和桂鳳合演這出，就照這樣演，桂鳳卸裝時問菊朋，您的詞兒怎麼和別人不同？菊朋就把在『賡陽集』聽《坐樓殺惜》時，譚老改詞的事告訴他，他才想起來。但桂鳳可能沒有和叔岩談起，因為閻惜姣靠在桌上睡覺，宋江對觀眾做的身段神情是看不見的，所以說不上來了。」

關先生還說：「據我父親（奎樂峰）說，光緒年間，田桂鳳搭譚家的『同春班』，色藝俱佳，紅極一時。常常以一齣玩笑戲，唱在譚老後面，壓大軸，座客無一離座者。有些來京趕考的南方人，到戲院裡先打聽『小桂鳳』唱過沒有？他們情願花一吊三百錢（當時的幣制，

一吊是五十枚『大個兒錢』，一枚大錢當兩個小錢，一吊三百等於小錢一百三十文）站著聽一出《送灰面》。到了民國初年，我看田桂鳳的戲時，雖然作工細膩，扮相已老，而神情作態也感到有些不合時宜，與譚老對比就未免遜色。小翠花是學田桂鳳的，可是他和叔岩合演《烏龍院》，都在壯年，旗鼓相當，非常飽滿。」

以肚子寬，能戲多為內行推崇的李五先生（順亭），早年譚鑫培、王鳳卿等都向他學過戲，也是叔岩的顧問老師。在「喜群社」演出的不少較冷的戲，就都經過李順亭的指點加工。可惜一九一九年冬隨叔岩到漢口演出時，他高年不勝長途跋涉，在火車中得病，客死漢口。

（按）譚富英同志說：「某年先祖在宮裡唱《汾河灣》，老路子頭場薛仁貴坐帳、更衣、唱原板，先祖不會這一場，臨時請李五先生給他說的。後來我陪程硯秋先生唱全本《柳迎春》，也唱過頭場。」

叔岩向老藝人學戲，善於抓住最基本扼要的東西。為了節省財力、精力、時間，有些戲他向同輩中先學一個輪廓，再請老先生指點竅門。例如他和李春林一同喊嗓、練功時，淘貝勒（載濤先生的哥哥）找春林說戲，第一齣要學《坐樓殺惜》。春林對叔岩說：「真糟糕，我只會《坐樓》，不會《殺惜》。」叔岩說：「你大膽應下來，我教你《殺惜》，這齣戲是吳先

生（連奎）給我說的，有準譜。你把《太平橋》教給我，咱們交換。」有人說：叔岩拜了譚鑫培，老師只教過他一齣《太平橋》，這是開場前三齣的靠把老生戲，唱功只有一段二六和一些散板，並且是拿煙籤子比劃比劃而已。殊不知叔岩早已跟李春林學過，心中有底了，在「喜群社」曾演過一次《太平橋》。據春林說：他給叔岩說了《太平橋》，因為史敬思最後有個從椅子上往後倒的「僵屍」，他不敢來，所以走票時沒有唱。以後，檢場劉十告訴叔岩竅門：「你大膽摔下來，我拿墊子給你墊頭時，暗中在背上托一下，就保險摔不著了。」

（按）蕭長華先生說：「我在『四喜班』看過譚老闆的《太平橋》，最精彩是末場。史敬思拉馬上椅子，預備過太平橋，左腳剛跨上桌子，橋下躲著朱溫的將官卞應遂，突然起來，一槍紮在他肚子上，史敬思扔馬鞭，拔寶劍，漫卞應遂的頭，卞踢掉了他的寶劍。史又扔盔頭、起甩發，雙手攥住槍頭，同時，把蹬在桌上的腳撤回椅子上，往後仰下腰，最後，靴子踢椅子背，身子蹬出去，起『僵屍』，仰面躺在臺上大邊。這個身段，史敬思下腰時，左腿的勁虛著，完全右腿吃勁，卞應遂也是右腿吃勁，左腿虛著，但是檢場的卻在椅子後邊緊緊抓住卞應遂那只蹬在椅子背上的左腳，因為史敬思攥住卞應遂的槍頭往後下腰，卞應遂必須順著他的勁頭，一點點往前送，淨等他撒手，是一種既往前送，又帶揪住的勁頭，如果後邊沒有人幫忙，一不留神會摔出桌子去的。」

叔岩和貫大元也交換過戲。據說大元跟他學過《寧武關》，可是《戰長沙》的黃忠，是貫的拿手戲，黃忠被關公刀劈落馬時，要拿著大刀翻一個「撥浪鼓」（一種搶背的名稱），他做得準確好看。有一次叔岩和鳳卿在總統府合演《戰長沙》，叔岩扮黃忠，這個身段翻得很乾淨，我想大概是貫先生告訴他竅門的。

（按）貫大元先生說：「某次堂會戲，派叔岩演《搜狐救孤》，那時他對『定計』一場的地方不大清楚，就找我給他站站地方，理一過。隔了些時，他托我親戚陳九榮（琴師）帶信問我要學什麼戲，只管找他。我就跟他研究《寧武關》、《鐵蓮花》。」貫先生還說：「當年學點玩藝兒可不容易哪，尋師訪友，如同覓寶一般，全靠同輩互相琢磨核對。我記得民國初年有一天，梅先生打電話叫我快去，有要事面談。我急忙趕到他家，他說：『我昨天聽譚老闊《瓊林宴》，學會了《鬧府》裡「棒打鴛鴦兩離分」的腔，我沒有用處，現在教給你吧！』他仔細地、準確地哼了『兩離分』的腔，這件事使我非常感動。」

叔岩向各方面廣泛學習，這部分人範圍最大，包括票友、對文學和音韻學有修養的外行朋友，愛聽譚戲的老觀眾，為譚老檢場的，甚至於「上手」，他都虛心請教，不肯放過任何一個機會。

叔岩鑽研劇本文學和重視音韻規律，受到魏鐵珊先生的薰陶。魏鐵珊別號匏公。晚清時，

中過光緒乙酉科舉人，但卻不喜歡做官。寫北碑極有功夫，晚年在天津賣字為生，能唱崑曲、皮黃，通曉音律。生平最討厭軍閥顯僚，當面開銷，毫不留情。有一次他對徐世昌的弟弟徐世綱說：「你的哥哥，一生仰軍閥鼻息，獵取高位，除了會做官，一無可取。」但對梨園行的人，卻循循善誘，愛護備至。時慧寶從他學書法，就細細傳授用筆用墨的訣竅，時先生也肯下工夫，後來寫得很像魏先生，幾乎可以亂真。

叔岩和魏先生盤桓甚久，對劇本的訛字和一些文理欠通的句子，都和他研究修改，音韻方面，如何從中州韻的基礎上，適應皮黃的唱念，也得他的指點啟發。

我和鳳卿、妙香、硯秋等都很敬重魏先生，每到天津演戲時，一定去拜望魏三爺（內外行都這樣稱呼他），他必準備精緻家庖約我們吃午飯。當時宴會的習慣，客人大半不能按時而來，但魏三爺請客，過午不候，准十二時開飯，晚去一步，就吃完了，所以大家不敢遲到。我的伯父雨田先生、陳彥衡先生和魏三爺都很相好，二位名琴師為他調嗓，他一口氣連唱三四小時不停，兩把胡琴只能替換著拉，有一次我伯父拉得手都腫了。因為魏三爺有武術功夫，所以精力過人，生平不坐人力車，在市區內不論遠近，總是步行。他每到北京，大半住在王（鳳卿）、姜（妙香）、余（叔岩）幾家。鳳卿、叔岩不能起早，他就找姜先生陪他遛彎兒，到陶然亭吃點心。他七十歲那年在天津逝世，我們都趕到靈前撫棺哭奠，叔岩厚致奠敬千元，以報知己。

（按）姜妙香先生說：「那時我家住在騾馬市大街麻線胡同。魏三爺每天一清早就把我從被窩裡叫起來，要陪他走到陶然亭茶館裡吃點心——小排叉，還有燒酒就鹹雞蛋、豆腐乾。茶館牆壁上就有他學生時慧寶題的字，那裡地勢很高，可以看得見故宮的樓臺殿閣。」

姜先生還說：「魏三爺早年得過高人傳授，精通武術。有一次，他從上海買好船票北來（當時津浦鐵路尚未修建），朋友為他餞行，喝得大醉，誤登外國兵輪，水兵用槍刺攔住他，發生衝突，他奪槍把水兵扔到黃浦江中，就從艦上縱身跳上岸，後面追兵趕不上他，懸賞大索不得，他躲在朋友家中避風頭。」

事後，魏三爺用刀斷去小指一節，立志戒酒。」

有人在譚派票友王君直家裡，看到叔岩送他的照片，上款寫夫子大人惠存，下款寫受業余叔岩。有一次我演堂會戲，前面有王君直的戲碼，叔岩把場，我曾聽見他叫王先生



《梅龍鎮》中梅蘭芳飾李鳳姐。

「老師」。王君直也提到曾給叔岩說過譚腔和身段，叔岩二次出山所用琴師李佩卿，據說就是王先生介紹的。

（按）姜妙香先生說：「李佩卿早年跟我學青衣，倒倉後，我父親（姜麗雲）就教他拉胡琴，先父對此道並不精通，我記得是用紅紙寫了工尺字，貼在胡琴擔子上教他練習的。以後李佩卿在票房裡給票友調嗓，隨王君直到天津，叔岩是向王四爺借來的。」

（按）徐蘭沅先生說：「李佩卿在內行中只傍過余叔岩，他和我同門，都是方秉忠先生的學生，但他拜師很晚。當時叔岩在『春陽友會』走票，並不經常演出，傍他的人，沒有固定收入，而他調嗓往往在午夜一點後，已經成熟的琴師，不能那麼聽指揮，所以他找李佩卿，一邊琢磨唱腔，同時還研究胡琴襯托的訣竅，而李佩卿也願意借此練習。從梅先生和叔岩合作時起，李佩卿才正式『下海』傍他，叔岩所灌唱片，大部分是他拉的。」

（按）張伯駒先生說：「我從一九二七年起向叔岩學戲，由李佩卿調嗓。李故後，我找朱家夔調嗓，經過一年後，就推薦家夔為叔岩調嗓。後來，我同陳香雪（曾向孫菊仙學戲）去『廣和樓』看言菊朋的《碰碑》，發現他的琴師王瑞芝手音很好，就找瑞芝調嗓，不久孟小冬也找他調嗓，因朱家夔常常有病，我們就把王瑞芝介紹給叔岩。叔岩對胡琴的襯托，如何在繁簡疏密上適應唱腔，都有研究，朱、王二位經過他的培植，都成了名琴師。」

夏山樓主韓慎先曾對我談起和叔岩交換譚腔，他說：「當叔岩和陳彥老鬧翻後，彥老教我唱《南陽關》，叔岩不會這齣戲的譚腔。有一次，我和叔岩同坐汽車，他要我哼《南陽關》的腔，並說：『你教我《南陽關》，我教你《戰太平》。』我們在汽車裡哼到飯莊，又從飯莊哼到他家裡，他就間接學會了譚派《南陽關》的唱腔。以後，他也認真地教會我《戰太平》的腔。」

久傍譚老的檢場劉十，也是叔岩的顧問。據叔岩說：「像《瓊林宴·開箱》的『鐵板橋』；《碰碑》裡『卸甲又丟盔』的身段；《連營寨》裡『撲火』、『吊毛』、『虎跳』；《王佐斷臂》的『吊毛』等，只有檢場看得最清楚，勁頭和『範兒』都說得上來，因為他必須在臺上全神貫注地照顧角兒。而《連營寨》的火彩，就要和身段配得嚴絲合縫，還有許多『絕活』，都要靠他幫忙才保險不會出事。」

（按）貫大元先生說：「《斷臂》的『吊毛』直起直落，必須翻得俐落乾淨，叔岩起初來這個身段，『範兒』起得不高而且費勁。劉十告訴他竅門說：『譚老闆唱到「……天作主張」，用劍砍臂後，寶劍扔得高，把觀眾的眼睛往上領，這時，趁勢用手按桌子邊，「吊毛」就起得又高又穩又好看。』」

叔岩還談到，《定軍山》裡「我主爺攻打葭萌關……」那場戲，他找「同慶班」的「上手」

楊中和，仔細打聽譚老揮鞭、掄刀、馳馬的身段神情，因為這場戲，黃忠身邊，只有四個「上手」，就必須問他們才清楚。

叔岩的學習方法，雖然是多種多樣，但歸納鑒別的本領很大。他向一個人學習時，專心致志，涓滴不遺，必定把對方的全副本領學到手。然後拆開來仔細研究，哪些是最好的，哪些是一般的，哪些是要不得的，哪些好東西用到自己身上不合適，要變化運用。這如同一座大倉庫，裝滿了貨色，經過選擇加工，分成若干組，以備隨時取用。而最重要的是要通曉音韻規律，基本身段譜，這如同電燈的總電門一樣，掌握了開關，才能普照整個庫房，取來的貨物自然得心應手，準確合用。

繼承譚派的雄心大志

當叔岩學譚有了門徑，入迷到忘餐廢寢的程度時，就托人介紹打算拜師。譚老生平不喜收徒，沒有答應。後來碰到一個機會，為譚老解決了一樁困難，才得入門受業。事情經過是這樣的：前清宮廷傳外班演戲，叫做「傳差」，錢是隨他們賞的。袁世凱做了總統後，仍仿舊例，傳譚老唱一齣戲，只給二十元。譚老的兒子譚二（嘉瑞）說：「總統府怎麼和皇宮一樣，也要傳差？可是錢又給得那麼少，從前宮裡還給四十兩呢。」這句話，傳到總統府管劇務的王文卿耳朵裡，就暗中叫軍警方面的人對譚老說：「您德高望重，應該保養身體，不宜常常

露演。」於是，戲園、堂會中有幾個月看不到譚的戲碼，許多譚迷大為失望。

叔岩早年在天津「下天仙」搭班時，王文卿正在直隸總督袁世凱衙門裡當差，曾叫叔岩拜他為義父。譚二知道他們的關係，就托叔岩從中疏通斡旋，叔岩慨然答應，但也托譚二給他辦拜師的事。以後，譚老到總統府演了《珠簾寨》，算是賠罪，才又許他照常演唱，接著叔岩也拜了門。

據說，譚老入府演《珠簾寨》那天，心裡憋了一口悶氣，但表面上卻要佯裝歡笑，敷衍他們。這種痛苦滋味，凡是從舊社會過來的人，都能體會到的。

一九一五年（民國四年）冬，蔡松坡（鏢）在雲南起義，反對袁世凱做皇帝，其他各省先後回應。袁世凱被迫取消帝制，一氣成病，一九一六年六月六日，死於中南海總統府。那天是星期日，譚老白天在「文明茶園」（解放後改華北戲院）唱《擊鼓罵曹》。登臺前，他已知道這個做過八十三天短命洪憲皇帝「駕崩」的消息。譚老扮禰衡，唱到：「昔日裡韓信受胯下……」一段快板，口齒鋒利，精神憤慨。後邊罵張遼的道白，突然增加「狐假虎威，狗仗人勢，你是個什麼東西」等臺詞，罵得扮張遼的汪金林垂頭喪氣，倉皇失措。有些觀眾從他激越的聲容中，覺得此老借題發揮，吐出了胸中的一口冤氣。

叔岩拜師後，譚對他說：「你還年輕，我先教你『五塊白』紮根。」五塊白就是《鳳鳴關》、《泗水關》、《太平橋》……五齣穿白靠的靠把老生戲，一般都派在開場前三出。結果只教了一出《太平橋》，譚就逝世了。當時有人說，譚老脾氣古怪，不肯輕易傳藝，叔岩雖列門牆，

收穫不大。我覺得這種說法，並不完全符合實際情況，據我推測是怕說戲。

譚先生的舞臺生活，六十年沒有中斷，他晚年還經常演出，必須養精蓄銳，到臺上去發揮他的藝術才能，而授徒說戲，相當吃力。他對兒子、女婿，也沒有掰著手教他們，不過偶爾指點而已。他曾說：「你們應該用心聽我的戲，我唱戲也是給你們看的。」

（按）譚富英同志說：「我家幾代都是科班出身，我父親（小培）是『小天仙』（『小榮椿』、『小天仙』都是楊隆壽辦的科班）的學生。我十歲時，我祖父延請陳秀華先生給我開蒙。拜師那天，備了豐盛的酒飯，還約了我外祖德珺如以及金秀山、陳德霖、張淇林等老先生作陪。秀華先生對先祖說：『我怕教不好。』祖父說：『小孩開蒙，只要規規矩矩就得啦。』當我學會了《魚藏劍》、《黃金台》和半出《昭關》後，祖父見老師一走，我就玩去啦，覺得在家裡學戲太自由，就把葉春善老師請來，當面重托，要把我送進『富連成』科班。葉老師說：『我那裡是很苦的，怕孩子受不了。』先祖說：『我們家裡都是科班出身，不是少爺，我孫子跟別人家孩子不能兩樣，一切奉托。』我初進『富連成』，葉老師把我安置在蕭老（長華）屋裡。一年後，我覺得不合適，就要求搬出來和大家同住一房。我記得，有一天祖父把我叫他身邊，問我在科班裡學什麼戲？我說：『學《仙圓》（《邯鄲夢》）。』祖父撫摸著我的頭說：『崑曲紮根最好，你好好兒用功吧！』他老人家逝世時，我才十二歲，雖然看過他的戲，但童年初學，印象不深。我學他的藝術，

有些是先父和前輩們告訴我的，有些是余老師（叔岩）給我說的。余老師很喜歡我，好像子姪那樣親切，在藝術上是有問必答，知無不言的。」

我深知譚老怕說戲，我陪他演過《桑園寄子》、《汾河灣》、《探母回令》。每次請他對戲，他總說：「我的戲都是通大路的，不用對，你到臺上放大了膽，我都有肩膀交代清楚，不會出錯的。」

（按）姚玉芙先生說：「我幼年第一次給譚老配演《朱砂痣》的小孩，因為過於緊張，把幾句臺詞忘得乾乾淨淨，從出場到進場，未發一言。譚老的本領真大，他照樣親切地問話，還用手摸我的頭，並沒有顯出忘詞兒的痕跡。事後，他對派戲的管事說：『你們哪兒找來這個小孩？』沒詞兒」。十年後，我在《四郎探母》裡陪譚老唱四夫人，請他對戲。他問我：『這齣戲是誰教你的？』我答：『吳菱仙』。他說：『那就不用對了，只是四夫人暈倒在地後，等我拍你的肩膀，再起「跪步」拉下。』譚老在宮裡演《四郎探母》，大半是時小福的四夫人，吳先生是時先生的徒弟，所以他認為不必對。」

我在《舞臺生活四十年》第二集《春合社》一章裡，曾具體介紹他為徐蘭沅先生說《南天門》的情形。當時有人說，譚派《南天門》有五個回龍腔，所以徐先生請譚說戲，哪知道

譚老拿一根鼓槌子，打簾內導板說起，包括曹福、小姐的全部唱腔、念白，以及鑼經、過門，點滴不漏地說了一個多鐘頭，嚇得徐先生從此不敢再要求他說戲。徐先生曾對我說：「有人以為譚老闊架子大，不肯教人，其實他是不肯敷衍了事，也可以說是不善說戲。像《南天門》，他只要把『我的小姑娘』，『無奈何脫下了衣一件』兩個回龍腔給我說說就行了，最多花上十幾分鐘時間，而他卻比唱一齣還累，據說譚老早年在京東教過三年科班，他離京之前，特為向有名的笛師浦阿四學了四十個崑曲牌子，所以他說戲還是按照科班的習慣，講究背通本，帶鑼經，這也可以看出老輩認真負責、一絲不苟的精神。」

據叔岩說：「我拜師後，還是得到不少好東西。譚老師的脾氣，有些高傲，那是無可諱言的，但他也因人而施，起初是試探我是否真心學藝，後來知道我的確愛他的玩藝兒，才把許多道理教給我，譬如有一次，我當了許多客人面前問他：『《天雷報》末場，張元秀什麼時候扔掉竹棍子？我在台下沒看清楚，請您說一說。』老師對我笑了笑，接著就和別人談話，始終沒有答覆我。於是在座的都覺得老師故意擺徒弟，給我下不了臺。我卻耐心等待著。兩小時後，客人都散了，他見我還沒有走，就說：『你剛才不是問扔棍子的身段嗎？《天雷報》裡要緊的東西多著呢。好吧，過兩天，我在臺上唱一齣給你看』。」

幾天後，老師果然貼出《天雷報》，唱得十分精彩。第二天，我到譚家，他問我：「看清楚了沒有？張元秀手裡的棍子，不是故意扔出去的，因為他下亭子，看到老旦死在亭下，一驚，不由自主地撒手，棍子就掉在地下了。這和《打姪上墳》裡，陳伯禹看見陳大官那種狼狽落

魄的樣子，一生氣，手裡的書掉在地下是一樣的道理。不過張老頭是打草鞋的手藝人，和有錢的陳員外是不同的，必須有點武工底子，儘管張元秀出場引子就念『年紀邁，血氣衰……』但腰腿時時要露出倔強不服老的神氣才合適。」

我緊跟著追問老師：「扔棍子是看清楚了，但張元秀臨死時應該摘了帽子，還是戴著帽子？」譚老師對我笑了笑說：「你真打算死，戴著帽子也死得了；如不打算死，摘了帽子也是裝死。」

叔岩認為，從這些閒談中，悟出許多道理。因為老師知道這個徒弟已經有了相當程度，所以他說的都是節骨眼兒，緊要關子，普通的一招一式，一腔一調是無需細說的了。但叔岩卻謙虛地說：「譚老師晚年已經到了隨心所欲，無一毫做作的境界，我花那麼大的力氣，也不過學到他幾成而已。」

一九一七年，譚鑫培先生帶病被迫演出《洪羊洞》，招待軍閥陸榮廷，氣惱勞累，兩下夾攻，劫奪了他晚年珍貴的藝術生命。內外行的譚派老生如譚小培、王又宸、言菊朋、王君直、孟小茹、貴俊卿都紛紛爭取演出，想要在觀眾中樹立威信，繼承「王位」（譚生前有「伶界大王」的稱號）。

這時，叔岩心裡非常不安，他沒有搭班，無用武之地，就從看戲來研究譚派演員唱、做、念、打的程度。譬如他對王又宸，先聽《失街亭·空城計·斬馬謖》，研究他的唱念口法和臉上的神氣；接著看《瓊林宴》的做工；再看《賣馬當鏢》的武工。他每次看過後，與自己

所學所知對照比較，他認為瞭解別人的本領，才知道自己哪些地方比他差，哪些地方勝過他。叔岩用了較長的時間，仔細看過京津兩地以及旅行來京演出的譚派演員的戲，對每個人都做出結論，以供自己參考。由於他的學習方法好，功夫結實，善用其長，就在參加「喜群社」的期間，得到觀眾的好評，水到渠成地獲得了譚派傳人的首席位次。

與余叔岩初排《梅龍鎮》

一九一八年秋，「春陽友會」的名譽會長李經畚找馮幼偉先生，研究叔岩搭班的事。李先生認為叔岩長此閒居，終非了局，勸他搭班。叔岩表示，「只願與蘭弟跨刀」，請馮先生徵求我的意見。

我在義務、堂會戲中，早已看過他的戲，很願意和他合作。那時，我雖搭朱幼芬的「翊群社」，但我的內兄王毓樓正和姚佩蘭醞釀組織「喜群社」（按：梅先生乳名「群子」，朱幼芬組織的「翊群社」，王毓樓、姚佩蘭合組的「喜群社」，都以梅先生為中心，所以把「群」字嵌在中間），約好我在新明大戲院開幕演出。我提出加入叔岩，他們認為社內已有頭牌老生王鳳卿，戲碼不好派，增加戲份開支也沒有必要。我說：「我已經答應叔岩，你們務必把這件事辦圓了。」最後他們表示，戲碼倒第三，戲份是鳳二爺的半數。當時我的戲份每場八十元，鳳二爺四十元，我覺得二十元似乎少了些。王毓樓、姚佩蘭說，「叔岩還要帶錢金福、王長林等陪他唱戲的配角，

這都要另開錢，負擔已經不輕了」。我就托馮先生轉達這兩個條件，大家以為他未必肯屈就，那知叔岩一口答應，第三天就和介紹人馮、李兩位一起到了蘆草園我的家裡。李經畬說：「叔岩二次出山，希望多多關照，戲碼也要請您幫忙。」我說：「我和余三哥是老弟兄，老世交，他的事我必盡力而為，咱們先想幾出對兒戲，就可以和我在後面唱了。」

在研究戲碼時，首先要避開與鳳二哥合唱過的戲，一則我與王先生合作多年，不能換人，二來叔岩的嗓音尚未完全恢復，相形見絀，反為不美。

叔岩提出《戲鳳》（《綴白裘》裡有梆子腔《戲鳳》的劇本，起初京劇叫《戲鳳》，後來也叫《游龍戲鳳》，又名《梅龍鎮》，還有寫作《美龍鎮》的），我立刻同意。我曾向路三寶先生學過這齣戲，始終沒有唱，這裡有兩種原因：一，我和鳳二哥的調門不合適，依了我的調門，他壓得慌，照他的調門，旦角唱調面，我嫌太高。二、這齣戲屬於閩門旦性質，花旦的本工，青衣如余紫雲也是拿手戲，但他還能踩蹺。當時，唱《梅龍鎮》的李鳳姐，幾乎沒有不踩蹺的。我雖然練過蹺工，但在臺上沒有踩過蹺，如果穿彩鞋唱《梅龍鎮》，恐怕觀眾不以為然。現在叔岩提出來，我覺得調門合適，同時，這齣戲是譚老中年常唱的戲，他也可以見長；至於大腳片的李鳳姐，雖無前例，但我認為嘗試一下，不至於失敗的。

（按）譚富英同志說：「梅先生和余老師貼出《戲鳳》後，觀眾覺得細緻大方，耳目一新，所以很受歡迎。有一次窩窩頭會大義務戲，把梅、余合演的這出小戲——《戲鳳》排在大軸，

半夜三點鐘才出臺，第一舞臺兩千多座兒沒有『抽籤』（戲未終場，觀眾個別先後離座）的，可見叫座力量之大。有一天，我和王大爺（瑤卿）聊天，談到《戲鳳》，他說，當年，你祖父起『同春班』和田桂鳳唱過這出，後來我搭你們家的『同慶班』時，田桂鳳就離開了。我也會唱《戲鳳》，是余紫雲的路子，因為我沒有蹺工，始終不敢貼出。現在蘭芳的大腳片李鳳姐唱紅了，我很後悔，當初為什麼不大膽試一試，拿你祖父和我在臺上的人緣來說，應該也不會砸鍋的。」

我對叔岩說：「這雖是一齣常演的熟戲，但我們要好好兒排對一番，找幾位看過譚老闆和您的老爺子《戲鳳》的內外行朋友，看我們排戲，請大家來指點。」叔岩說：「您說得對，我們雖然都會這齣戲，但沒有在臺上合演過，先把詞兒溫一下，從後天起，我到您這兒對戲。」馮先生說：「可以找陳十二來研究唱腔，修改臺詞。」我說：「老票友陳子芳是學余老先生（紫雲）的，應該找他來幫忙。」有人反對說：「陳子芳號稱余紫雲第二，但唱的味兒很怪，做工也有過火的地方。」叔岩對我說：「唱腔您可以自己琢磨，不必聽他的，但陳子芳的確跟先父學過這出，身段地方都有譜，找他一起研究，好的我們採用，不合適的就改，只要我們掌住主心骨，是有益無損的。」我說：「好！就這麼辦，後天我在家裡等您排戲。」

（按）姜妙香先生說：「有一次我到馬神廟找王大先生（瑤卿）聊天，在門口碰見陳子芳，

一同進去，走到院子裡，聽見屋裡有人正學陳子芳唱的怪味兒，我怕他發僵，但他卻對我說：『好，才有人學呢。』」姜先生還說：「我在幼年曾聽過一次余紫雲的《戲鳳》，那時他的嗓子已經塌中，不久就逝世了。韓麟閣（夏山樓主韓慎先的父親）看過梅、余合演的《戲鳳》後對我說：『晚華的嗓音寬亮甜潤，做工細膩熨帖，頗似紫雲當年。』」

《梅龍鎮》的情節很簡單，明朝正德帝假扮軍官，出遊到山西大同府梅龍鎮。在一個酒店裡偶遇酒家女子李鳳姐，為她的美貌和嬌憨姿態所吸引，就用言語挑逗她。當正德賴在鳳姐房中不肯走出時，鳳姐就要喊叫，正德怕驚動當地官府，只得吐露皇帝身分，並封她為妃子。

這個傳說的故事發生在山西，《綴白裘》裡有椰子腔《戲鳳》，京劇應該是從椰子裡移植過來的，在表演上還可以看出一些痕跡。

我當年演出《梅龍鎮》後，有一次與梁士詒同席，他告訴我，新近到過山西，那邊居然有李鳳姐的酒店遺址。解放後，我到太原旅行演出，大同文藝界的朋友曾談起關於正德和李鳳姐的兩種傳說：一、正德在大同酒樓見到李鳳姐以後，就把她帶回北京。到了居庸關，鳳姐就病死了。二、正德離開李鳳姐時她已經有了孕。正德回京後，就把這件事忘了，李鳳姐在大同賣炸糕為生。傳說雖不盡可靠，但可以想見，這個歷史上著名的好色貪玩的風流天子，是到處亂鑽、胡來一氣的。

(按)明史上說，正德於「十二年八月丙寅夜微服出德勝門如居庸關，辛未出關幸宣府。九月輸帑銀一百萬兩於宣府。冬十月駐蹕聖川。甲辰，小王子(韃靼)犯陽和，掠應州，丁未親督諸軍禦之，戰五日，辛亥寇引去，駐蹕大同。十三年……七月復如宣府，八月乙酉如大同。」毛奇齡《武宗外紀》上談到，時江彬誘正德到西北，在宣府還蓋了鎮國府第，住過些日子。他跟著正德夜裡出來，闖進老百姓家裡，要酒喝，見到美貌的女人，是不肯放過的。正德在「偏頭」(邊關名，山西雁門關附近)，還看中了樂戶劉良的女兒，當他南征(宸濠)時，把劉美人安頓到通州，劉美人脫簪子交正德，為接她的信物，正德馳馬失簪，派人去接劉美人，她不見簪子，不肯動身，正德只得親自坐船到張家灣，把她接回來，宮裡就稱她為劉娘娘。當正德動身時，大家都不知道，等發現皇帝失蹤，就追不著他了。從上面這些記載來看，似乎正德在宣府一帶鬧得最凶，但大同確也到過幾次，這個風流天子所到之處是不會老實的，關於李鳳姐和正德的傳說，應該是事出有因吧！

《戲鳳》的作者，在某些詞句和表演中，雖然也諷刺了正德，但結局，還是以鳳姐被玩弄而告終。這就說明作者是以封建社會時代「佳話」的看法來讚美這個故事的，從今天看，這不是一齣好戲。當年的觀眾只為娛樂，就忽略了劇本的壞處。而我們排戲時，雖然刪改了一些庸俗瑣碎的表演，看上去似乎比以前乾淨了，但對主要的根本性的問題，由於思想的局限，還沒有正確的認識。因而這些修改整理還是從欣賞趣味的角度出發，結果是進一步美化了這

個故事。我本來不想談這個戲，因為這是與叔岩合作的第一個戲，有些創作經驗、排練方法、舞臺位置、身段表情等技術方面，在排演其他戲時，還可以有所借鑒，所以擇要談一談。

到了約定排戲那一天，下午兩點鐘，叔岩就來到我家客廳裡。我們搬了一張茶几，一把椅子放在當中，鄭重其事地排練起來。預先約好的陳子芳、陳彥衡、李釋戡、齊如山等諸位先生都來了，他們作為坐在池座的觀眾，看我們排戲。我的琴師茹萊卿口裡哼著鑼經、過門，叔岩穿著綢大褂，手拿摺扇走著臺步出場，他不做正冠動作，只略捋髯口就打引子。一般的念：「龍遊芳草地，鳳繞牡丹池。」叔岩據古本念：「離金闕暗藏珠寶，遊天下察訪民情。」定場詩的老詞：「大明一統錦山河，龍車鳳輦多快樂，孤王離了燕京地，梅龍鎮上景致多。」叔岩認為第二句「龍車鳳輦……」是「水詞」，而且「樂」字是仄聲，念著不順，就把它改為「國家閒暇太平歌」。第一句四平調，通常作「有孤王打坐在梅龍鎮」，叔岩改為「有寡人獨坐梅龍鎮」，並移用《烏龍院》中，「宋公明打坐在烏龍院」的譚腔。

李鳳姐出場，右手托茶盤，左手甩線尾子。在唱四平調「自幼兒生長梅龍鎮……」當中，換左手託盤。唱到第五句「我這裡捧香茶客堂進……」用右手虛擬掀簾子，先跨右步，再上左腳，偏著身子走進去。因為竹簾掀開的空隙是不大的，偏著身子，為的是好讓左肩先進去，以免打翻托著的茶具。跟著回身，放下簾子，就用右手捧茶盤，斜退到桌子前右側站定，害羞地拿手絹擋著半邊臉，放下了茶盤。正德用扇子把鳳姐的手輕輕按下去，兩人一對眼光，鳳姐含羞地念「呀啐」推簾子走出去。唱完末句「……繡房門」的回龍腔，把肩上的手巾（長

條擦桌布）取下疊好，揮揮身上的土，仍朝左肩上一搭，轉身向上場門走去。這個身段，手巾要雙折，捏著兩頭，轉身往後扔，一頭先撒手，一邊走著，再鬆手放另一頭，好像搭手巾不留神，滑下去的樣子。手巾一端要落在台中間，另一端朝著下場門，成一條斜的直線形。

正德從裡場椅走出來，和鳳姐出門的動作要銜接呼應，因為他的目的，是追出來看這位美麗的姑娘，並不是專為踩手巾而來的。

下面一段對白如鳳姐自稱酒大姐，正德問鳳姐的名字，鳳姐告訴他備有上、中、下三等酒飯，並向他先要酒飯錢等，描寫正德偶到梅龍鎮，不過想在飲酒時找個人陪他說話解悶而已，但見了鳳姐後，為她的美貌天真所吸引，這是在宮廷裡不可能碰到的情景，所以開始向她挑逗。鳳姐對付這個軍官打扮的顧客，不得不存有戒心，但又覺得他舉止、氣派與一般起起武夫不同，很想琢磨他是怎麼樣一個人。所以應付正德的挑逗，要不即不離，恰到好處，才符合那個時代酒店當壚女子對付各種顧客的習慣與不得已的苦衷。

下面正德對鳳姐說：「將簾兒卷起。」這句臺詞的含意，叔岩認為是正德不打算露出掏銀子的動作；舊社會裡旅客攜帶金銀財物，路遇歹人或住到黑店，如果不小心「露白」，就會遭到意外之禍，所以支使她去捲簾。

鳳姐捲簾的身段，要做出簾子掛在外面的卷法，先踏步蹲身，雙手托簾，中指翹著微顫，跟著身子慢慢站起來，托過頭頂，右手由外向裡一引，好像捏著一根繩子的樣子，然後雙手挽繩，打一個結，把卷好的簾子捆住。

在鳳姐捲簾時，正德唱：「好一個乖嬌李鳳姐，未曾飲酒要錢文」，唱到第三句「龍袍袖內摸一把」，就走出桌子，站在大邊唱完「白花取出錠銀」。手裡拿著銀子叫鳳姐「拿去」。鳳姐對他說：「男女授受不親」，請他放在桌上。老詞這句說：「男女有別」，後面正德要進鳳姐的臥房，鳳姐攔住他時才說：「男女授受不親。」我們把這兩句臺詞，前後倒置一下，因為鳳姐不願從男子手裡取銀子，用「授受」兩字比較貼切，後面男的要到女的臥室裡去，用「男女有別」也合適，所以我們是這樣改的。

鳳姐取銀時，誣正德去看古畫，老詞這裡誣他看老鼠，後面在客堂裡正德要她斟酒，鳳姐就誣他看古畫，我們也調換了前後的念白，我們覺得初見面，誣他看古畫較為合適，後面誣他看老鼠是因為和這位假軍官已經比較熟了。

下面的身段，鳳姐持燈先出門在前引路，往小邊走，正德出門往小邊望，就問：「這是哪個的臥房？」鳳姐答：「這是我哥哥的臥房。」指著到大邊再問，鳳姐說：「這是我的臥房。」正德做撩衣要進門的樣子。鳳姐攔住他說：「你可曉得男女有別？」就將燈放在台地上，正德念：「這丫頭也曉得男女有別。」鳳姐說「啐」，向裡做推開門的身段，正德拿起燈來一邊唱：「孤龍行虎步客堂進。」二人走著「推磨」，鳳姐搶走幾步，跑到正德的背後，把他推進客堂旁邊的一間虛擬的小屋裡，順手帶上剛才推開的兩扇門。

叔岩和陳彥衡研究，把譚老《烏龍院》裡宋江猜閻惜姣心事：「這不是來那不是」的腔，借用到「孤龍行虎步客堂進」，很適合正德當時的心情。而「進」字在板上一擊小鑼，正好做

關門身段，也很緊湊。

鳳姐留在場上唱下句：「……啊……兩扇門。」胡琴拉牌子（八岔），鳳姐做擦桌子，擺酒壺、酒杯，坐裡場椅，舉杯假裝喝酒等遊戲動作，唱「將酒宴擺得多齊整，有請軍爺飲杯巡」。從裡場椅出來，推開小屋的門說：「啊軍爺出來飲酒吧。」就站在桌子前面擦盤子。正德「溜上」（沒有鑼鼓點上場），走到鳳姐身後，用扇子輕拂鳳姐的頭，放在鼻子邊嗅一嗅，念：「這梅龍鎮上好高大的房子啊！」

從前老本，鳳姐看正德不出來，就說：「這個人真正少有，方才叫他進去，他不進去，如今叫他出來，他又不出來了，為了一桌酒，髒了我的手，不免打水淨手便了。」接著就在小邊椅上的臉盆裡洗手，把手巾搭在椅子背上，捧著臉盆跪在椅子上，做開窗、潑水的身段。正德從下場門出來，走到鳳姐背後。去摟抱她的腰，我們覺得形象不大好看，所以刪去一些身段、念白，這樣動作經濟，也顯得不俗氣。

正德上下打量著鳳姐，鳳姐說：「我們女孩兒家，有什麼好看？」正德說：「大姐長得好看，為軍的愛看。」鳳姐站到台口正中說：「如此請看。」正德背著手斜身向鳳姐上下打量，鳳姐說：「再看看」，正德又從正面看，鳳姐雙手叉腰，臉上略帶怒容說：「再看看」，正德說：「不用看了，我看夠了。」

這一組身段，老的演法，鳳姐和正德對眼光時，還帶些害羞閃避的神氣。我以為戲進行到這裡，鳳姐和這個假軍人已經較熟，和初見面時有所不同，她的性格本是活潑嬌憨的，所

以要大大方方地讓他看，略帶怒容是表示我也不是好欺侮的。下面她說：「我如不看你是我店裡的客人，不但罵你，還要打你。」正德說：「為軍的出世以來，未曾被人打過，大姐要打，就打上幾下。」鳳姐念：「如此我就打、打、打。」舉起了茶盤朝正德的右肩、左肩、頭頂虛晃三下。打完末一下，向右轉身，左手叉腰，右手高舉茶盤，使個小「躡步」，亮一下，很高興地跑下去。

老的演法，正德在鳳姐打他時，打開扇子做左、右、中間三擺的身段，有點像《小上墳》裡劉祿景的意味。叔岩在這裡，不打開扇子，只把頭向左右略躲一下，表示情願挨這三下打的意思，比較切合正德的身分。

鳳姐不願斟酒，正德威脅她說：「銀子是打搶來的，不犯事便罷，犯了事，將你兄妹二人攀扯在內……」鳳姐說：「軍爺，商議商議。」正德問：「你與哪個商議？」鳳姐說：「待我心與口商議。」正德說：「快去商議。」叔岩在後面加了一句：「我還等著吃酒呢。」學譚老念白的口氣，很有生活。

（按）譚富英同志說：「余先生在念『將你兄妹攀扯在內』，下面加了兩句：『有道是賊咬一口，入骨三分，那時，你是斟酒的好，是不斟的好。』後面念：『我還等著吃酒呢』時，用摺扇敲桌子，加重了威脅意味。這些念白，動作神情，他都帶幾分舊時代『營混子』的氣味。而梅先生在打背躬時，也把李鳳姐不敢和這個形跡可疑的軍人鬧僵，一種無可

奈何，只得依他斟酒，敷衍過去的心理，表現得逼真。」

正德在房門外假做與李龍說話，鳳姐以為哥哥回來了，就開了門。正德趁勢進房，耍無賴不肯出去。鳳姐說：「你不出去，我要喊叫了。」正德問：「你喊叫什麼？」鳳姐答：「喊叫你殺人。」老詞正德說：「我手無寸鐵，怎能殺人？」叔岩改為：「我手中無刀，怎能殺人？」這樣就與鳳姐接念：「你那心比刀還厲害。」針鋒相對，顯得緊湊。

正德怕她喊叫，只得走出房門，站到大邊台口，用扇遮住鳳姐的視線打背躬。我在這裡加了一句臺詞，含笑說：「哪怕你不去。」免得正德打背躬時，鳳姐站在台中發僵，同時又表現這位小姑娘很天真地覺得自己勝利了。

我們從舊曆七月下旬開始排戲，約計排了一個多月，一九一八年十月十七日（舊曆九月十三日）叔岩在吉祥園朱幼芬的「翊群社」，頭天打泡唱《盜宗卷》，第三天，我們合演《梅龍鎮》，這天座兒上得特別滿，許多內行票友都要看一看我們初次的合演。

那天，我到後臺看叔岩，似乎有點緊張，就摸他的手，覺得冰涼。我說：「三哥！沉住了氣，這齣戲，我們下的工夫不少，大家都爛熟的了，您可別嘀咕嗓子，幾段四平調，怎麼都能對付過去了。」他說：「我聽您的。」沒有再說什麼話。我就回到自己的房裡扮戲。

叔岩出場後，有碰頭好，我在門簾邊聽他唱四平調，覺得嗓音悶一點，似乎緊張的勁兒還沒有完全鬆下來。等我出場，我們兩人對做了一段默劇以後，他的緊張才過去。後面，他

的嗓子也逐漸唱開了。台下的情緒也愈加熱烈，圓滿終場。卸妝時，我們互道辛苦，叔岩頭上頂著一塊熱氣騰騰的毛巾，面帶笑容地對我說：「今天的戲唱得痛快極了。」我說：「彼此彼此，您累啦，好好兒歇息一會吧！」他說：「跟您唱戲，不費勁，身段、蓋口留的尺寸，都合適，所以不覺得累。」我看他精神煥發，和未唱之前不同了。他還拉住我的手，研究剛才臺上有幾個地方，要作修改，我說：「一半天咱們抓工夫，再往細裡找一找。」以後，我們不斷加工，每演一次，必有新的收穫。

我和叔岩合演這齣戲的次數比較多，覺得他對正德這個人物性格的掌握是有分寸、有深度的。

我認為演正德這個角色，偏重佻達，固然會令人生厭，過於堂皇華貴，也不合適，應該從華貴中帶點故意模仿舊社會裡少年軍官的習氣，才符合這個好色貪玩的風流天子的性格。叔岩就演得恰如其分。

叔岩的扮相琢磨得也不錯，網子勒得比較高，自然顯得長眉入鬢，帶點武生氣，眼皮上的紅彩抹得略重一些，就顯得有點浪漫意味。當時給叔岩勒頭扮戲的是閻七，像這種文戲，雖然扮得好，還未展所長，如果唱《戰太平》、《定軍山》等靠把戲就更見他的手段。他和檢場賈文會都是舞臺工作的能手，叔岩演出時離不開他們。

我們合演時，當我想要多繃一繃，或者立刻就接著來的地方，叔岩都和我的心氣兒碰得上，所以能夠對榫，彼此演得舒服。

叔岩曾對我說：「您這齣《戲鳳》雖然是路三寶教的，但路子和我父親比較接近，因為都是唱青衣的，所以有些地方不謀而合。」

陳子芳先生對我提供了余紫雲先生的身段、部位、神情，我斟酌採用了他的意見。但我認為：一些生活細節的描寫，要準確而又自然，不能被程式束縛，同時要理解到細緻不等於繁瑣，緊湊不等於趕落。我們對各方面意見的抉擇取捨，是本著這個原則做的。

在唱腔方面，陳彥衡先生對我也有助。例如：鳳姐所唱「一人用不了許多銀」，「用不了」三字的腔，突破一般四平調的唱法，是他想出來的。

從排練《梅龍鎮》中，我還取得了集體合作經驗。我們排戲時，旁觀者都有發言權，他們有時只提出問題。例如：臺詞不通順，音節不好聽，身段不好看等。我們根據他們的意見，琢磨著修改，也有我們覺得不順或繁瑣的地方而刪改的。在演出後，這些朋友除了自己提意見之外，還把別人的反映告訴我們。

（按）姚玉芙先生說：「梅、余二位在蘆葦園排《梅龍鎮》時，我每次都到場，當初看過譚鑫培、余紫雲的人，也都來參加意見。但我斷定叔岩演的並不是譚老的原樣；畹華的表演，和紫雲先生的關係也不太大。主要是他們二位認真排對了幾十天，同時，旁邊有幾個朋友看著出主意，才把這齣戲演成這樣的，也可以說是梅、余二位的創造。」

再排演《打漁殺家》

《梅龍鎮》演出後，輿論不錯。我和叔岩都覺得這種邊排邊改邊演的辦法很好，彼此都有興趣，緊接著我們又用這個方法排了《打漁殺家》。

《打漁殺家》是譚鑫培、王瑤卿二位前輩的拿手戲，看過的人都說好，我和叔岩不僅看過，還拿他們的表演作為範本。究竟譚、王二位怎樣好法呢？看上去與別人演的蕭恩、桂英也沒有多大區別，在唱做方面，並不故意玩弄花招，可是處處入情入理，使你深刻難忘。

我從名演員藝術創造，聯想到名廚師烹調做菜的共同道理。例如當年我們常吃的山東館泰豐樓，且不說它那些著名的拿手菜，我記得有一次吃他家做的小碗燴餅，這本是一般小飯館、切面鋪常備的食品，可是泰豐樓的小碗燴餅特別好吃。我就



《打漁殺家》中梅蘭芳飾蕭桂英。

問夥計：「餅攔在鍋裡，為什麼清湯不變渾？餅很爛，為什麼擺在碗裡一絲不亂？餅那麼入味，怎麼還帶焦香？」夥計笑著說：「這都是我們掌灶的精心用意做出來的。我們的做法與別家不同，這個餅得頭天烙出來晾著，當天烙的餅，燴了發粘不好吃。把餅切好了擺在漏勺裡，大鍋滾開的高湯，一勺一勺往漏勺裡澆，澆透往碗裡一倒，不帶一點湯，另外加上兩勺用火燉的原鍋清湯，所以湯是清的，再加上一點糟鴨絲和豆苗就行啦。」王少卿在旁邊插嘴說：「你們捨得用好材料，當然別家比不上了。」夥計說：「盡仗好材料也不行，要把魚翅海參都加上，那就不是燴餅味兒了。」從這裡可以看出，一碗普通的菜，經過名廚的仔細研究，做出來味兒格外好，一齣常見的戲，經過名演員的不斷琢磨，演出時就分外精彩了。

譚、王二位合演《打漁殺家》，一開場就用優美簡練的唱念身段，勾畫出漁家生活，舞臺上充滿了詩情畫意。譚老在下場時所唱「猛抬頭見紅日墜落西斜」。突然把嗓音一放，「墜落西斜」的「斜」字，既寬又亮，使人有鶴唳高寒、江天舒嘯的感覺。王先生念：「一輪明月照蘆花」和同時做的搖櫓身段，也正如一幅漁舟晚歸圖那樣耐人尋味。

「昨夜晚吃酒醉和衣而臥……」一段膾炙人口的譚腔，其妙處在於像說話那樣自然地表達出來蕭恩宿醉未醒、懶散抑鬱的複雜心情，裡面包括隔夜許多情事，從抒情中透露出蕭恩對環境所抱的隱憂。

蕭恩對付教師爺，從詼諧、蔑視的對白裡，暗含著忍耐克制，不願把事情擴大。直到忍無可忍時，唱「聽一言不由人七竅冒火」，使炸音，彷彿打了一個焦雷，震動了全場觀眾。譚

老在這場戲裡設計的武打，輕靈簡練，舉手動足隨意出之，使人覺得這個地主惡霸的看家犬，不過是馬勺上的蒼蠅，不堪一擊的。

蕭恩告狀不准被打回家，父女商量報仇，連夜渡江，這一段戲是高潮。當蕭恩要撥轉船頭送女兒回去，桂英馬上用淒厲的聲音念：「孩兒捨不得爹爹。」這裡充分表達了她既想順從父意，又怕此去凶多吉少的矛盾心理。下面緊接著蕭恩唱哭頭：「啊啊啊，桂英哪，我的兒呀。」譚老演的蕭恩，前面是忍耐，公堂被打後是憤怒，可是在這句哭頭裡，卻止不住心酸落淚，描摹他雖是久闖江湖的老英雄，也免不了兒女情長。這兩位藝術大師猶如身臨其境地交流傳達了父女天性的真摯感情。

我們雖然以譚、王二位的表演作範本，但在排戲和演出中，還根據劇情，慎重地作了反覆試驗和必要的修改，現在擇要談一談。

頭場桂英幕後唱導板。蕭恩念：「開船哪」在「撕邊」鼓點裡出場，要緊走幾步「亮相」，和桂英做好船身的距離。以後蕭恩與桂英在任何時候，船身的距離都是與出場時一樣。

當桂英搖櫓唱：「哪個漁人常在家（後改『江岸俱是打漁家』），青山綠水難描畫，父女們打漁作生涯（後改『樹枝那旁日影斜』）。」蕭恩也隨著節奏搖櫓，但不作誇張地甩髯口，只是把髯口在胸前搖擺，目的是給人一種微風吹動漁翁白鬚的感覺，顯出江上風和浪靜，正是打漁的好天氣。

蕭恩唱完「……桂英兒掌穩舵父把網撒」，停船，放下船槳。老的演法，接著就撒網了。

我們覺得停槳捕魚，張著風帆，不大合適，就加了落帆的身段。桂英蹲身解繩，雙手緩緩地往上松繩，蕭恩抬起一條腿，高舉雙手往下接帆，這種高矮相是表現風帆正往下落，松繩與接帆的動作，必須緊密呼應，才顯得緊湊逼真。

叔岩撒網的身段，特別好看，每次都有個滿堂好。他用的漁網是自己研究特製的，網的四周綴著黑色小鐵片，但台下是看不出來的。扔出去比一般用的麻刀網有分量，容易把網張開，不致亂成一團。他在撒網之先，雙手提著網一抖，左邊套在手指上，好像半個「雲手」的範兒，把網披在右臂上，一亮，再左手捉網（網的總繩），右臂往前一送，隨著甩髯口，把網張開，撒開去。捉著網繩等一會兒，在「陰鑼」中左手往下一沉，好像有魚入網的意思，這個身段同時也就向打鼓的交代，「陰鑼」應該打住。下面要三鑼來做收網的身段，這時，桂英從船梢過來挨著蕭恩，蕭恩向前上步，長（掌）身，桂英趕緊扶住他，兩人隨著大鑼「鳳點頭」，微微晃幾下，這是表示打著的魚分量過重，用力收網時，以致船有些搖晃。叔岩說：「蕭恩的年紀衰邁，只能露一點不留神要失手的樣子就夠了，如果又哆嗦，又對眼，就顯得他太乏了。」

蕭恩、李俊、倪榮三人在船頭席地飲酒時，桂英坐在作為船艙的地方，沒有身段。我記得當年看瑤卿先生演到這裡，順手拿起漁網，從頭上拔下簪子，做收拾漁網的樣子。這時，台下都在注意三人喝酒談話，接著上一個穿褶子的小花臉，嘴裡唱著「……那旁坐著一枝花」，就向船尾盯住桂英張看（這個人是丁府的葛師爺，在戲裡雖沒有幾句臺詞，但偷覷桂英，卻是「殺家」的導火線），台下的注意力就很自然地轉到了桂英的身上。在這裡，桂英有一個把

漁網往地下一扔，扭過頭去，插上簪子的身段。我覺得比一直偏臉坐著不動，淨等小花臉偷看時再轉過臉去要活泛點。這些小動作顯得有生活氣息，同時也攪不了臺上的中心表演區，所以我就照他的身段做。

（按）梅葆玖同志說：「我父親給我說《打漁殺家》，有拔簪修網的身段。他說：『老的演法，蕭恩與李俊、倪榮飲酒時，桂英坐著不動，有的人就下場休息，等小花臉快出場時才上來。王大爺加了拔簪修網的身段，我覺得很有意思，就照他的樣子做。』」

李俊、倪榮飲酒告別下船，從上場門下，蕭恩在岸上目送手揮地說：「二位賢弟慢走，愚兄不能遠送了。」同時，桂英從船梢出艙，站在船頭上招手說：「爹爹，上船來吧。」蕭恩回身自言自語地說：「這才是我的好朋友，這才是我的好朋友。」第二句末一個「友」字拖一下，從語氣裡表現心裡的高興，接著就跳到了船上。這裡蕭恩和桂英的身段，只微微搖晃，因為船還在岸邊，沒有解纜。桂英問：「爹爹，方才那二位叔父，是甚等樣人？」蕭恩念：「兒問的就是他，兒呀。」老路子，這裡的身段，兩人用手一磕，「拉山膀」、換位。我們覺得一磕的目的，無非為取齊，沒有什麼意義，就作了這樣的修改：

蕭恩念：「兒問的就是他」，邊念邊起「雲手」，往右甩髯口，轉身朝上場門躬腿指。桂英隨著蕭恩所指的方向，扶鬢、斜身、遠望，很自然地形成一條斜線的高矮相。蕭恩緊接著

往左邊甩髻口轉回身來，同時念「兒呀」，右手使「通袖」歸到大邊，桂英也起「反雲手」歸到小邊。這樣就很經濟地換過位來了。

蕭恩念：「兒呀」，叫起板來唱四句搖板，介紹李俊、倪榮的身世：「他本是江湖二豪家，誅擒方臘也有他。蟒袍玉帶不願掛，弟兄雙雙走天涯。」桂英接唱：「昔日有個俞伯牙，千里迢迢訪豪家。」第三句老詞是：「父女們說的是知心話。」我覺得前面兩句是女兒讚美父親交友的事，忽然來一句「父女們……」意思不連貫，就把它改為「知心人說的是知心話」。在吐字方面，雖然「父女們」比較好唱，但「知心人」在行腔時，更能唱出味兒來。

下場時，蕭恩念：「父女打漁在江下」，桂英：「家貧那怕人笑咱。」蕭恩：「看看不覺紅日落」，桂英：「一輪明月照蘆花。」念到「一輪明月」站住，搖櫓斜退三步，鼓點子用三鑼「括兒答倉……」來配合，「照」、「蘆」、「花」三個字都念在空間，「答倉」往後撤步，這樣做才符合父女對白的內容，在蘆葦中緩緩歸去的情景。叔岩在三鑼裡的身段，並不甩髻口，隨著搖槳的勁頭，使白須左右微晃，神氣自然。實際上這種表演，比甩髻口倒難。因為要懂得用腰腿的勁，可是勁頭要恰到好處，過大過小，看上去都不會舒服的。

（按）杭子和先生說：「一九一九年，我隨叔岩搭『喜群社』，《戲鳳》是梅先生的場面做活，何斌奎打鼓，茹萊卿拉胡琴；《打漁殺家》是李佩卿拉胡琴，我打鼓。『一輪明月照蘆花』，有些人打『叭搭倉倉倉』，把旦角的身段管得太死啦，我打『刮兒搭倉……』」

因為蕭恩父女打漁回家，無需用那麼硬的點子。這個點子是李五（奎林）發明的，劉順也學他這樣打，徐蘭沅先生很贊成這個點子，就轉告我。」

第二場，蕭恩披著老斗衣，從「小鑼奪頭」裡唱西皮原板（這裡的尺寸比一般的原板要慢，比慢板又快些）：

昨夜晚吃酒醉和衣而臥，
架上雞驚醒了夢裡南柯。

二賢弟在河下相勸於我，
他勸我把打漁的事一旦丟卻。

我本當不打漁關門閑坐，
怎奈我家貧窮無計奈何。

清早起開柴扉烏鴉叫過，
飛過來叫過去（轉二六）卻是為何。

將身兒來至在草堂悶坐，
桂英兒取茶來為父解渴。



這段臺詞編得很有意思，把蕭恩酒後酣睡醒來的懶散心情，用通俗的白話描寫出來。在表演上，唱完了「烏鴉叫過」，場面上用一鑼和噴吶哨子吹出烏聲效果，蕭恩抬頭觀看，眼中露出驚疑的神氣，很有生活。舊時代的習慣，認為烏鴉對著人叫是不祥的，烏鴉是常見的鳥，往日蕭恩門口，必然也常有飛過來，叫過去的烏鴉，但這天因為隔夜有丁府狗腿子催索漁稅爭吵的事，使他心緒不寧。

這一段西皮是蕭恩的主要唱詞。唱腔偏重抒情意味，譚老以蒼渾勝，叔岩竭力揣摩譚腔，和我初演時，似乎比譚的尺寸略緊些，唱腔也較為細緻，但後期的唱法，尺寸和譚相似，唱法也從靈活之中更為沉著，可以說是「顏筋柳骨」（前人對唐代書法家顏真卿、柳公權的評語），各有千秋。

桂英捧茶來，蕭恩朝她看了一眼說：「叫兒不要漁家打扮，怎麼還是漁家打扮呢？」桂英帶點撒嬌的樣子反問蕭恩：「兒生在漁家，長在漁船，不叫兒漁家打扮，要怎樣打扮呢？」蕭恩：「不聽父言，就為不孝。」我們覺得這不是什麼了不得的事，不孝二字，似乎太重了，就商量著刪去「不聽父言，就為不孝」，蕭恩只是沉下臉來，鼻子裡哼一個「嗯」字，我覺得「不孝」的詞刪掉了，「改過」也嫌重一點，就改為：「兒遵命就是。」

在多次演出後，我們對這段臺詞又作了推敲，為什麼蕭恩不要桂英漁家打扮，而桂英偏要漁家打扮？從戲裡找線索，頭場李俊、倪榮勸蕭恩不做河下生理，三人飲酒時，丁府的葛師爺偷覷桂英，緊接著狗腿子來催討漁稅，這裡包含著陰謀算計桂英的意味。當年，地主、

惡霸看中佃戶的妻女，就慣用金錢來壓迫他們出妻獻女。蕭恩是經過風浪的老江湖，覺得此地不可久留。想起女兒早已許配花逢春，就打算趕快把她嫁出去，了卻一樁心事，所以叫桂英改穿閨中裝束，這可能是蕭恩的難言之隱。但桂英卻不能理解為什麼非改不可的原因，劇本在這裡含蓄地描寫了父女二人的心理，是很緊要的地方。經過這番研究，就恢復「不聽父言，就為不孝」的原詞，叔岩並且重念這兩句，顯出蕭恩堅決這樣辦；而我念：「兒改過就是。」也用柔順的聲音來表示她願意遵從父意。

（按）李少春同志說：「叔岩師給我說《打漁殺家》時，對這一段表演作了心理分析，基本觀點與梅先生相同。但他說：『梅先生念「兒改過就是」，聲音柔和，令人感動』。蕭恩接著念『這便才是』，也要用溫和語氣，同時臉上表現出慈祥的樣子，因為蕭恩覺得剛才那兩句話，聲色過於嚴厲，所以這裡帶有安慰女兒的意思。我和梅先生演過這齣戲，親身體會到梅、余二位藝術大師所塑造的人物性格鮮明、典型，給人的印象是深刻難忘的。」

接著就是教師爺帶了徒弟來討漁稅，這裡講究劇場效果，教師爺很重要，老藝人王長林演得最出色，他陪譚、王二位演唱多年，後來我和叔岩合作時，也都是他扮這個角色。他不是一个身僵勁，端起架子，用出洋相來博取觀眾的哄笑。他從口裡數著大小十八般武藝，爽脆俐落，形容舊社會裡，那些替有錢有勢的人看家護院，保鏢助威，並無真本領，只憑花拳繡腿混飯

吃的人，非常逼真。這樣，就有力地對托著蕭恩的表演，同時造成一種滑稽氣氛，這如同做菜，有時需要加點蔥蒜酒醋，起到調味的作用。

有一次在後臺，我問王長林先生：「您這套詞兒比別人多，是怎麼琢磨的？」他說：「當年我來這個角，特意跟練把式的學過，以後別人也照我的詞兒念了。」

王先生還告訴我，他因為要演《落馬湖》的酒保，常到「海峰軒」（光緒年間開設在西單牌樓的一家茶館，帶賣點心和普通酒飯，當時又稱為「二葷鋪」，二葷指的是豬肉羊肉）去喝茶吃飯，琢磨跑堂的招待座兒的神氣和嘴裡吆喝的口頭語。可見老輩也注意從現實生活中吸取養料。但他們經過一遍拆洗，變成自己的東西，拿到舞臺上來就非常合適了。

（按）蕭長華先生說：「當初演教師爺的，數十八般武藝，刀槍劍戟，斧鉞鈎叉，鞭鋼錘抓，不夠十八的數。以後王長林跟武術家張四把學習研究，才弄清楚。例如：大十八般武藝不是從『刀』起，是從『槍』起；槍刀劍戟，斧鉞鈎叉、鎗棍槊棒，拐子流星（武術口訣原來是『槓』、『帶』。『槓』是『攔馬槓』，『帶』是短柄兩刀的大刀，在清末出版的點石齋畫報裡，可以看到當時戰場上還有這種實用的兵器。但在臺上念『槓』、『帶』這兩個字，觀眾不容易聽懂，所以就把它改為『拐子』、『流星』），鞭鋼錘抓。王先生的道白還有：『金回回大大有名，花兒市、土地廟，久站順治門大街，傳真方、賣假藥，賣松香膏藥的金回回，他老人家是我師父。』因為教師爺在這齣戲裡不是好人，所以他

不提張四把而拿賣膏藥的金回回抓眼。據張四把告訴我，王長林這套詞兒是他教的。當年譚鑫培先生也跟這位張先生研究過《賣馬》的要鑰，《翠屏山》的『六合刀』。武術的動作還有一種『誇步』，就是用腳踉地，譚老先生採取幾下用到戲臺上，使人瞧著新鮮，但並不感到過火。」

這場戲，叔岩是下了私功來琢磨的，蕭恩與教師爺對做的身段，非常準確好看。他曾說：「戲要演得『整』，一場，一節，乃至一個身段，都要像『一棵菜』那麼整齊才有精神。」他舉例說：「像蕭恩與教師爺說翻了，開打之前，抓住教師爺的手說：『也罷』，在鑼鼓中，用最敏捷的身段脫老斗衣，同時抬左腿，把衣服搭在腿上，騰出手摘帽子，接著念：『待老漢將衣帽留在家中，打個樣兒與你們見識見識。』再轉身進門，放下衣帽，面沖裡唱導板，這就是一個整身段，必須在極短的時間，連念帶做，並且要乾淨俐落，不慌不忙，不經過反覆練習是難以做到『整』而自然的。」

（按）陳少霖同志說：「叔岩師教我《打漁殺家》，第二場，蕭恩披著老鬥衣上唱原板，唱到『烏鴉叫過』，左手揪住衣襟，右手伸出來做開門身段，唱兩句關門披衣歸座，桂英送茶來，蕭恩從底襟下伸出手來接茶杯（因為衣服還披著），喝完茶，側身坐，桂英給他捶背時，蕭恩暗中把左手伸進袖子裡，接著教師爺叫門，蕭恩站起來轉一個身，左手伸

出袖子，閃右肩滑下衣服，用左手揪住襟袖，等於穿了半件衣服，然後用右手開門，一直到念『也罷』，才脫老斗衣，摘帽子。余老師說，『脫老斗衣有竅門，首先右腳站穩了，抓住教師爺的手臂，這裡小花臉要幫忙，王長林先生最開竅，他的手臂使勁托住我的手，我好借勁把身子倚靠著他，這樣，才能高抬左腿，做脫衣摘帽的身段。脫衣的方法是巧勁，用手抓住老斗衣的後領，往下一扯，就既快又好看地脫了下來。』余老師還說：『在舞臺上一舉一動，都是身段，但有的要「亮」出來，有的就不讓人注意，譬如以「烏鴉叫過」開門起，和後面脫老斗衣的身段都有關係，兩隻手怎麼騰挪，脫衣的勁頭在哪裡，也有準譜，如果手裡擇不乾淨，地方不清頭，瞧著就拖泥帶水了。』

後面，蕭恩與大教師、小教師所打的手把子，非常嚴密精彩，其中有一部分是叔岩和錢寶森研究出來的新套子（錢寶森先生所著《京劇表演藝術雜談》曾提到這套把子）。

蕭恩告狀未歸，桂英放心不下，上唱：「老爹爹清晨起前去出首……」這四句原板要在平淡中唱出劇情來，戲裡面唱念和手眼身步法，給人的節奏感是千變萬化的，有時突出唱念，身段為輔，在沒有唱念時，手眼身步的節奏，要幫著烘托劇情。這一段唱，在過門裡夾著幕後效果，一十、二十、三十、四十打板子聲，場面上的鑼聲控制著前臺幕後的節奏，在每一鑼中，桂英沒有什麼突出的身段，幕後效果是給觀眾聽的，不等於說桂英在家中聽得見父親在衙門裡挨打的聲音，不能誇張到聞聲而驚的程度。但身上的節奏和幕後的效果要有聯繫，

因為這場戲的處理是一明一暗的手法，就要根據唱詞第二句「倒叫我桂英兒掛在心頭」的意思，在過門中，桂英抬眼一望，看看天色，表示她懸念父親，利用「板」上的鑼聲來突出桂英心驚肉跳，坐立不安的情緒。

桂英從原板過門小鑼「入頭」裡出場，這裡的臺步，筋節不好拿。腳步如果輕快，不合乎當時沉重的心情，因為在那個社會裡，漁民控告收稅的惡霸是人人知道凶多吉少的。若是走得緩慢拘謹，她穿著打衣打袴又不合適，我是用刀馬旦夾點閨門旦的步法糅合起來走的。老輩常說：「唱念有板眼氣口，身段腳步亦復如是。走時必須肩膀放鬆，眼睛向前方平視，用腰裡一點『寸勁』，走得款式均勻，這是走臺步的基本原理。」我認為還要靈活運用，因為腳步的尺寸不是固定的一步一拍或兩步一板，需要隨機應變，適合舞臺尺寸（台有大小深淺），所以同樣夠板，還有好不好的區別。一出經過錘煉加工的好戲，在表演藝術方面，是各種好的因素蒼萃而成的。臺步是劇中人生活中最常見的動作，應該擺在重要的地位，不能忽視的。我說的不能忽視，並不是強調賣弄腳步，在這段唱裡也不是專看腳步。

觀眾有沒有專看腳步的時候？有。例如，一九二〇年三月（庚申年正月十五日），我在新明大戲院演出了應節令的新戲《上元夫人》。有一場，眾仙童、仙女扯「斜胡同」，一對一對地下場。場面上拉「小開門」，上元夫人最後進場。我記得頭幾次演到這裡，台下並沒有什麼反映，有一次演出，我揚起了拂塵，走了兩三步，那天場面上的堂鼓點子也長了調門，自己感到很高興地走得非常舒服，立刻台下來個滿堂好。

何以這個下場會有這樣的效果？因為《上元夫人》是神話劇，故事情節簡單，專看排場，而這一場有很多人排隊下場，已經造成了燦爛整齊的氣氛，最後剩下主角上元夫人，這時候觀眾就聚精會神地要看這幾步走了。是不是台下觀眾都學過戲？都能掌握臺步尺寸呢？當然不是的，原因就是觀眾看了也舒服，所以不約而同地叫起好來。

我最早得力於青衣的步法，像《二進宮》的李豔妃，《彩樓配》的王寶釧等正工青衣的出場，臺步必須走得緩慢均勻，起初我也感到發僵，但一年一年地在臺上走，就一天比一天地自然而舒服了。

這裡我要提醒初學乍練的青年演員們，假使火候不到，寧可板一點，切不可扭捏過火，過火的毛病，比呆板要嚴重得多。

當蕭恩在公堂受責回來，叔岩根據譚的演法，突出他的憤怒。「惱恨那呂子秋為官不正，欺壓我三江口貧窮的良民。……」一段搖板，唱得斬釘截鐵，簡練挺拔。據叔岩說：「蕭恩在路上已經打定主意，所以對他女兒說了公堂受刑，還要過江賠罪等，緊接著又說：「恨不得助生雙翅，飛過江去我就殺……殺他的全家。」就要表演他一腦門子的火，心裡只有過江報仇殺人，因為他知道無論告到哪個衙門裡，官官相護，官司都是輸的。這裡桂英的老詞是：「白晝殺人人不容，黑夜殺人天不容，爹爹，你還是忍耐了吧！」我念到這兩句，總覺得彆扭，但沒有立刻就改。一九三〇年，我帶了劇團赴美演出，事先對每一個劇碼均經過審查，就把這兩句改為：「爹爹呀，他家勢力浩大，爹爹你、你、你還是忍耐了吧！」第一次用這臺詞，

是出國時，路過上海與馬連良合唱《打漁殺家》。我以為桂英是一個女孩子，表現得軟弱些是可以的。這樣更襯托出蕭恩的剛強，但她的顧慮是他家勢力浩大，怕父親白白送了性命，不是怕什麼因果報應，所以這樣改的。

（按）馬連良先生說：「梅先生赴美是在上海乘郵船出國的，出國前，我們在老大舞臺（尚未翻蓋，大門開在三馬路）演了九天，頭天《探母》，末天《汾河灣》，並未演《打漁殺家》，但那次在百代公司灌了唱片，劇碼是《探母》、《寶蓮燈》、《打漁殺家》，梅先生把桂英這兩句臺詞改為『爹爹呀，他家勢力浩大……』我記得在徐家匯百代公司錄音室裡還有一個小插曲，同我們一起去的一位周先生拿出煙捲來抽，法國錄音師說：『錄音室裡不能吸煙。』後來這位錄音師自己點起一根雪茄煙抽起來，我就請翻譯問他，雪茄煙和紙煙有什麼區別？錄音師只得把煙滅掉向我們道歉。」

但蕭恩走出自家門首，桂英第二次喚他回來問：「還有度用的傢俱呢？」蕭恩答：「唉！門都不關了，還要的是什麼度用傢俱，好一個不省事的冤家呀！」這裡的念白尾音帶哭聲。下面船到江心，桂英念：「孩兒捨不得爹爹！」蕭恩唱哭頭：「啊啊啊，桂英哪，我的兒呀。」還有蕭恩念：「兒就逃往花家去吧！」桂英問：「爹爹你呢？」蕭恩答：「為父的麼，兒就不用管了。」也作悽楚的悲音。

叔岩認為，蕭恩突然遭到這場大禍，時間只有兩三天，眼看家破人亡，骨肉分離，所以離家後，對著心愛的嬌女，不禁一再流下英雄之淚，這是合乎情理和父女天性之愛的。

叔岩的表演確是很講究，例如：前後兩番拉船索的身段，勁頭就不一樣，第一番，因為撒網後，已經打到了魚，要把船搖到柳蔭之下，涼爽涼爽，那是白天，並且是每天打漁很熟悉的方，所以船靠了岸，他跳上岸去，只是一腿繃著，一腿躬著，兩手很省事地往懷裡收船索，收完拴住再跳上船去，彷彿這只船雖然靠了岸，並不是靠得太緊，因為他沒有做出費力的樣子；第二番是過江殺人，又是黑夜在一個比較生疏的地方停船，所以身段，神情和第一番不同，他面部露出緊張而小心的神氣，用手往懷裡收船索，抬起一條腿，往後倒著步退，最後一下，表示怕船飄走把它拉到岸邊靠緊些，看出是很費力的樣子，情景地點就劃分得很清楚了。

（按）李少春同志說：「二次過江時，收船索抬腿往後倒著步退的身段，余老師說：『這裡還要露出身上疼痛，掙扎用力的神氣，因為白天在公堂受刑，所以遇到用力時就流露出來，但只能點到為止，不能過火。』」

「殺家」時，桂英與大教師開打，錢金福先生出主意，可以加一套「鎖猴」，打得熱鬧些，我很贊成，就和扮大教師的王長林先生練習了幾遍，王先生那時雖已六十多歲了，但是身手

矯健，和我打得很嚴，演出時，能要下好來。

「殺家」後的下場，老路子是蕭恩左手拿刀，右手拉著桂英，桂英跪著走，這個下場叫做「拉下」。從前譚、王二位就按老路「拉下」，我們也是這樣演法。有一次演義務戲，我和叔岩在前面唱《打漁殺家》，大軸是大家合演的《回荊州》。叔岩很關心地對我說：「您下面還有一齣，我瞧咱們別『拉下』了，省得你跑著走，太累。」我說：「好呀，咱們改個樣試試。」我們就在後臺商量著，比劃了兩遍，修改後的下場是這樣的：殺了教師爺後，兩人背對背一抄，蕭恩拿刀「掬腿」、「纏頭裹腦」，兩人同時往右起「反蹦子」，刀交左手，同時往左轉身，桂英扶著蕭恩的肩膀，亮一個「合扇」的高矮相。

那天唱過之後，我們覺得這樣也可以，沒想到傳得很快，以後演《打漁殺家》的都用這個下場，「拉下」倒少見了。據我看這兩種下場表現的情緒不同，應該並存。

我在《舞臺生活四十年》第二集《漢劇》一章裡，曾提到漢劇的《大鬧杭州府》，蕭恩父女分別一場，用「急急風」上場，蕭恩叫他女兒快快跳上船，扯起了篷，桂英念：「爹爹快快上船。」蕭恩念：「兒就去吧！」說完了就一腳踢開了船。正在緊張時候，後面追兵趕到，蕭恩奮勇上前還殺死了幾個敵人，後來因為寡不敵眾，眼看就要被擒，這才自刎而亡。《大鬧杭州府》是根據漢劇傳統戲《慶頂珠》改編的。京劇老身段「拉下」，預示他們的處境是悲慘的，和全本《慶頂珠》的情節暗中呼應。我們改的身段是表現殺了惡霸地主後的揚眉吐氣，因為只演到這裡為止，可以這樣處理。

譚老並沒有給叔岩說過《打漁殺家》，他是和王長林、錢金福等老藝人仔細研究了身段、地方，同時在台下揣摩老師的氣口、神情，所以學得很到家，並且有了發展。

我向王瑤卿先生學了二本《虹霓關》後，還請他指點過《打漁殺家》的桂英。在清末民初時搭「雙慶」和「玉成」班時，我就唱過這戲，是根據王派路子演的。聽老輩說，早年間桂英這個角色，武旦也唱。但究竟青衣、武旦兩門抱？還是從王先生起才由青衣應行？從前的桂英怎麼演？哪些是王先生琢磨加工出來的？可惜當時沒有細問。我知道王先生曾下工夫向錢金福先生學過把子，腳底下有準譜，看出他是用青衣和刀馬旦融合在一起演的。儘管桂英的戲沒有蕭恩多，但他還是能找到俏頭，使人耳目一新。

我們排演《打漁殺家》是在新明大戲院尚未開幕，「喜群社」正在籌備期間進行的。叔岩有比較從容的時間來琢磨蕭恩這個角色。我們排的時間，雖沒有《梅龍鎮》那麼長，但花的氣力卻更多，叔岩的身體本來不結實，有時一連排練幾個鐘頭，他順著脖子流汗，還不肯休息，我也樂而忘倦，甚至耽誤了吃飯的時間，可是到演出時，才覺得這些工夫，不是白費的。因為民國四年間，譚、王二位還在第一舞臺合演過《打漁殺家》，我們覺得珠玉在前，更需要精益求精，細緻加工。在排練中，彼此挑眼，找毛病，有些身段，做出各種樣子來試驗，然後挑出可用的拿到臺上去實踐。例如，行船時，兩人的距離，尺寸必須準確，絕不許忽長忽短，忽大忽小，如果距離已經大了，勉強追上；或已走近，再往後退，都是不舒服的事。上船的身段，也不是單純的一長一落的高矮相，必須和兩邊晃結合起來才像真事。

還有頭場戲是在船上表演的，桂英、蕭恩都坐矮座，這和平常坐椅子的習慣動作不一樣。初演時，我感到不舒服。蕭恩坐在地下起來，起來又坐下的次數，比旦角更多，叔岩也有同樣的感覺，在幾次演出後，才習慣成自然。

我常常這樣來測驗我的表演，一句腔、一個身段，凡是我感到彆扭的地方，和一些懂戲的觀眾談起來，他們往往也覺得不舒服。這裡就有了問題，需要加細琢磨修改，在下次演出時，再作體驗。古人曾說：「校書如掃落葉。」那意思說，一遍一遍的校對，好像秋天樹木落下的葉子，一邊掃一邊落是掃不淨的。演員要想把一齣戲演好，必須有掃落葉的精神，同時也要懂得辨別精粗美惡，不要想入非非地胡琢磨，那樣會鑽進牛角裡去，或者把好東西順手掃了出去。

我和叔岩合演的《梅龍鎮》、《打漁殺家》是當時義務、堂會戲中常見的劇碼，由於不斷演出，不斷修改，就漸漸達到成熟階段。有一位老觀眾曾對譚鑫培、余叔岩做出這樣的評價，他說：「叔岩演正德，年齡、扮相都比譚老佔優勢，同時，經過細緻的排練琢磨，對這個風流天子的神情笑貌，描摹逼真，《戲鳳》這個戲應該說是青勝於藍。《打漁殺家》的蕭恩，老譚的年齡、扮相都佔優勢，而一種如松柏般的蒼勁氣韻，不是單憑學力能夠達到的。叔岩家裡經常掛著一塊『範秀軒』（譚的堂名英秀）的匾額，可見他對老師是五體投地的。」

（按）言簡齋先生說：「光緒三十二年冬天，我在中和園『同慶班』（譚自己組織的班社）

看譚鑫培、王瑤卿合演《打漁殺家》，那時譚老不過六十左右，正在精力彌滿的時候，瑤卿尚未塌中，台下人緣極好，正是他的黃金時代，而王長林的教師爺，身手矯健，白口爽脆，也很精彩，可算是珠聯璧合的好戲。以後譚的『同慶班』散了，改為不定期在城內外各戲院演唱。宣統二年夏間，我在東安市場丹桂茶園聽譚鑫培這齣戲，是陳德霖的蕭桂英。我初看梅先生的蕭桂英是宣統三年夏天在文明茶園『雙慶班』，戲碼在中軸，李順亭的蕭恩，打完教師爺下場，不帶《殺家》。民國二年春，梅先生赴滬之前，我在鮮魚口天樂園『玉成班』看他和孟小茹合演《打漁殺家》，是武丑張黑的教師爺，張是怯口，念白沒有王長林那麼多而脆，可是在臺上練了幾套武術的架勢，類如桌子頂在頭上轉圈等表演，觀眾也有彩聲。民國十一年舊曆正月，林詒書壽辰，在江西會館演堂會戲，我看到梅、余合演的《打漁殺家》，余叔岩學譚很到家，而梅先生的桂英，比十年前初看時，大大提高，在形象的『美』和性格『美』上都超過了以前所看到的桂英。那次堂會，梅先生不受酬報，因為壽翁是林季鴻的哥哥，梅先生第一次唱《玉堂春》的新腔，就是他伯父梅雨田向林季鴻研究了教給他的，由於這種關係，所以梅先生送這齣戲祝壽。」