

## 第三章

# 幼年學藝的過程

### 開蒙老師吳菱仙

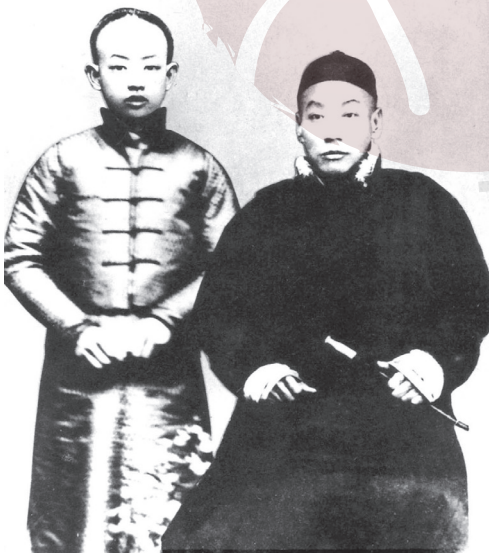
過了幾天，梅先生又開始述說他在幼年學戲的過程了。「我家在庚子年，已經把李鐵拐斜街的老屋賣掉了，搬到百順胡同居住。隔壁住的是楊小樓、徐寶芳兩家（寶芳是徐蘭沉的父親，蘭沉是梅先生的姨父）。後來又搬入徐、楊兩家的前院，跟他們同住了好幾年。附近有一個私塾，我就在那裡讀書。後來這個私塾搬到萬佛寺灣，我也跟著去繼續攻讀。」

「楊老闖（小樓）那時已經很有名氣了。但是他每天總是黎明即起，不間斷地要到一個會館裡的戲臺上，練武工，吊嗓子。」

（註）當時北京城裡，大而各省有省的會館，小而各縣有縣的會館。會館名稱之多，不易統計。會館裡面，有戲臺設備的倒不多，只有以省為名的少數大會館裡，偶然見之。每逢新春團拜，有借會館聯歡的必請名演員演唱，以娛嘉賓。還有一種在舊科舉時代的同年團拜，也常借會館舉行，因為一定要把那一科的幾位老師，恭而且敬地請來參加，那



梅蘭芳與王蕙芳（坐）



師恩難忘（二）

——梅蘭芳與開蒙老師吳菱仙

梅蘭芳的開蒙老師，指導了梅蘭芳《戰蒲團》、《三娘教子》、《桑園會》、《彩樓配》等青衣戲。

就更少不了堂會的點綴。辛亥以前，以湖廣會館為盛極一時。

「楊老闖出門的時間跟我上學的時間差不多，常常抱著送我到書館。我有時跨在他的肩膀上，他口裡還講民間故事給我聽，買糖葫蘆給我吃，逗我笑樂。隔了十多年，我居然能夠和楊大叔同台唱戲，在後臺扮戲的時候，我們常常說起舊事，相視而笑。」

「九歲那年，我到姊夫朱小芬（即朱斌仙之父）家裡學戲。同學有表兄王蕙芳和小芬的弟弟幼芬。吳菱仙是我們開蒙的教師。我第一齣戲學的是《戰蒲關》。」

「吳菱仙先生是時小福老先生的弟子。時老先生的學生，都以仙字排行。優秀的有張雲仙、秦燕仙、吳菱仙、陳霓仙、陳桐仙、吳藹仙、江順仙、王儀仙、張紫仙等九個人。內中秦燕仙不但唱得好，還工於書法，精於繪事。可惜死得早，否則他的藝術是可以大有發展的。」

「時老先生的生日是九月九日重陽節。到了那天，滿門桃李齊來奉觴祝壽。對這八位高材生（九人中秦燕仙早死），大家戲呼為八仙慶壽。同時這八位元弟子又都是宏量，很能喝酒，因此又稱為醉八仙。」

「吳先生教我的時候，已經五十歲左右。我那時住在朱家。一早起來，五點鐘就帶我到城根空曠的地方，溜彎兒喊嗓。吃過午飯另外請的一位吊嗓子的先生就來了，吊完嗓子再練身段，學唱腔；晚上念本子。一整天除了吃飯、睡覺以外，都有工作。」

「吳先生教唱的步驟，是先教唱詞，詞兒背熟，再教唱腔。他坐在椅子上，我站在桌子旁

邊。他手裡拿著一塊長形的木質『戒方』，這是預備拍板用的，也是拿來打學生的，但是他並沒有打過我。他的教授法是這樣的：桌上擺著一摞有『康熙通寶』四個字的白銅大製錢（當時的幣制，是銀本位。銅錢是輔幣。有大錢、小錢的區別，兌價亦不同。這類精緻的康熙錢，在市場上已經少見。大家留為玩品，近於古董性質）。譬如今天學《三娘教子》裡『王春娥坐草堂自思自歎』一段，規定學二十或三十遍，唱一遍拿一個製錢放到一隻漆盤內，到了十遍，再把錢送回原處，再翻頭。有時候我學到六七遍，實際上已經會了，他還是往下教；有時候我倦了，嘴裡哼著，眼睛卻不聽指揮，慢慢閉攏來，想要打盹兒，他總是輕輕推我一下，我立刻如夢方醒，掙扎精神，繼續學習。他這樣對待學生，在當時可算是開通之極；要是換了別位教師，戒方可能就落在我的頭上了。」

「吳先生認為每一段唱，必須練到幾十遍，才有堅固的基礎。如果學得不地道，浮光掠影，似是而非，日子一長，不但會走樣，並且也容易遺忘。」

「關於青衣的初步基本動作，如走腳步、開門、關門、手式、指法、抖袖、整鬢、提鞋、叫頭、哭頭、跑圓場這些身段，必須經過長時期的練習，才能準確。」

「跟著又學了一些都是正工的青衣戲。如《二進宮》、《桑園會》、《三娘教子》、《彩樓配》、《三擊掌》、《探窯》、《二度梅》（即《落花園》）、《別宮》、《祭江》、《孝義節》、《祭塔》、《孝感天》、《宇宙鋒》、《打金枝》等。另外配角戲，如《桑園寄子》、《浣紗計》、《朱砂痣》、《岳家莊》、《九更天》、《搜孤救孤》……共約三十幾齣戲。在十八歲以前，我專唱

這一類青衣戲，宗的是時小福老先生的一派。」

「吳先生對我的教授法，是特別認真而嚴格的。跟別的學生不同，他把大部分精力，都集中在我身上。好像他對我有一種特別的希望，要把我教育成名，完成他的心願。我後學戲而先出臺，蕙芳、幼芬先學戲而後出臺，這原因是我的環境不如他們。家庭方面，已經沒有力量替我延聘專任教師，只能附屬到朱家學習。吳先生同情我的身世，知道我家道中落，每況愈下，要靠拿戲份來維持生活。他很負責地教導我，所以我的進步比他們快一點，我的出臺也比他們早一點。」

梅先生述說到這裡，他很感動地告訴我：「我能夠有這一點成就，還是靠了先祖一生疏財仗義，忠厚待人。吳先生對我的一番熱忱，就是因為他和先祖的感情好，追念故人，才對我另眼看待。」

「吳先生在先祖領導的四喜班裡，工作過多年。他常把先祖的遺聞軼事，講給我聽。他說：『你祖父待本班裡的人，實在太好。逢年逢節，根據每個人的生活情形，隨時加以適當的照顧。我有一次家裡遭到意外的事，讓他知道了，他遠遠地扔過一個小紙團兒，口裡說著：「菱仙，給你個檳榔吃！」等我接到手裡，打開來看，原來是一張銀票。』」

「為什麼不公開給他們，而要用這種手法呢？」我問。

「當時的班社制度，每人都有固定的戲份。」梅先生說，「像這種贈予，是例外的。因為各人的家庭環境、經濟狀況不同，所以隨時斟酌實際情況，用這種手法來加以照顧。吳先生

還說，當每個人拿到這類贈予的款項的時候，往往也正是他最迫切需要這筆錢的時候。」

## 開始了舞臺生活

「我第一次出臺是十一歲，光緒甲辰年七月七日。廣和樓貼演《天河配》，我在戲裡串演崑曲《長生殿·鵲橋密誓》裡的織女。這是應時的燈彩戲。吳先生抱著我上椅子，登鵲橋，前面布了一個橋景的砌末，橋上插著許多喜鵲，喜鵲裡面點著蠟燭。我站在上面，一邊唱著，心裡感到非常興奮。」

「過了三年我就正式搭班喜連成（後改名富連成，是葉春善首創的科班）。同台表演的有康喜壽、雷喜福、侯喜瑞、金絲紅、小穆子、林樹森、周信芳、貫大元等。每日日場演出，我所演的大半是青衣戲。在每齣戲裡，有時演主角，也演配角。早晚仍在朱家學戲。」

（註）科班對演唱是練習的性質，不採用角兒制度的。它的習慣，以戲為主體，而特別注意武戲。每天的戲碼是這樣排列的：拿容納角色最多、場面最熱鬧的大武戲，如《長阪坡》、《八蜡廟》等放在最後一出，叫大軸戲。拿生、旦、淨合唱的文戲，如《二進宮》、《教子》等放在倒第二，叫壓軸戲。倒第三是玩笑戲。倒第四又是武戲。倒第五、第六是青衣或老生單人演唱的如《祭江》、《祭塔》、《賣馬》、《烏盆計》等戲。前三齣裡還有



### 師恩難忘（三）

——王瑤卿

王瑤卿突破了京劇行當的嚴格分工，融會了青衣、花旦、刀馬旦的唱、念、做、打，創造出旦行的新行當——花衫，促進了旦角與生角的並駕其驅，打破了老派青衣的傳統城市，改革和重新設計唱腔，使之優美更富於變化。王瑤卿一生從藝，授藝六十年，世稱「王派」。

一出小武戲。這一天的戲碼，總共有十齣以上（另外常有墊戲），而其中佔有三齣武戲，可以看出當時科班裡是如何重視武戲了。

「這時候除了吳先生教授青衣之外，我的姑丈秦稚芬和我伯母的弟弟胡二庚（胡喜祿的姪兒，是唱丑角的），常來帶著教我們花旦戲。就這樣一面學習，一面表演，雙管齊下，同時並進，我的演技倒是進步得相當的快。這讓幼芬、蕙芳看了，才知道實習的重要，不久也陸續出臺了。幼芬專工青衣，蕙芳兼學花旦。我的姑丈秦稚芬也教過他的。」

「在我們學戲以前，青衣、花旦兩工，界限是劃分得相當嚴格的。」

「花旦的重點在表情、身段、科誦。服裝彩色也趨向於誇張、絢爛。這種角色在舊戲

裡代表著活潑、浪漫的女性。花旦的臺步、動作與青衣是有顯著區別的，同時在嗓音、唱腔方面的要求倒並不太高。科班裡的教師隨時體察每一個學藝者的天賦，來支配他的工作，譬如面部肌肉運動不夠靈活，內行稱為『整臉子』。體格、線條臃腫不靈，眼神運用也不活潑，這都不利於演唱花旦。」

「青衣專重唱工，對於表情、身段，是不甚講究的。面部表情，大多是冷若冰霜。出場時必須採取抱肚子身段，一手下垂，一手置於腹部，穩步前進，不許傾斜。這種角色在舊劇裡代表著嚴肅、穩重，是典型的正派女性。因此這一類的人物，出現在舞臺上，觀眾對他的要求，只是唱功，而並不注意他的動作、表情，形成了重聽而不重看的習慣。」

「那時觀眾上戲館，都稱聽戲，如果說是看戲，就會有人譏笑他是外行了。有些觀眾，遇到臺上大段唱功，索性閉上眼睛，手裡拍著板眼，細細咀嚼演員的一腔一調，一字一音。聽到高興時候，提起了嗓子，用大聲喝一個彩，來表示他的滿意。戲劇圈裡至今還流傳有兩句俚語：『唱戲的是瘋子，聽戲的是傻子。』這兩句話非常恰當地描寫出當時戲院裡的情形。」

「青衣這樣的表演形式保持得相當長久。一直到清末末年，才起了變化。首先突破這一藩籬的是王瑤卿先生，他注意到表情與動作，演技方面，才有了新的發展。可惜王大爺正當壯年，就『場中』了（幼年發育時嗓音轉變，叫做『倒倉』；中年人音敗叫做『場中』）。我是向他請教過而按著他的路子來完成他的未竟之功的。」



## 楊三絕藝

「梨園子弟學戲的步驟，在這幾十年當中，變化是相當大的。大概在咸豐年間，他們先要學會崑曲，然後再動皮黃。同、光年間已經是昆、皮並學；到了光緒庚子以後，大家就專學皮黃，即使也有學崑曲的，那都是出自個人的愛好，彷彿大學裡的選課似的了。我祖父在楊三喜那裡，學的都是昆戲，如《思凡》、《刺虎》、《折柳》、《剔目》、《贈劍》、《絮閣》、《小宴》等，內中《贈劍》一出還是吹腔，在老譜裡名為亂彈腔。」

「等他轉到羅巧福的門下，才開始學《彩樓配》、《二進宮》……這一類的皮黃戲。後來他又兼學花旦，如《得意緣》、《烏龍院》、《雙沙河》、《變羊記》、《思志誠》等戲。他最著名的戲是《雁門關》的蕭太后，《盤絲洞》的蜘蛛精。在他掌管四喜班的時代，又排了許多新戲。綜觀他一生扮演過的角色，是相當複雜的。那時徽班的規矩，青衣、花旦，不許兼唱，界限劃分得比後來更嚴；我祖父就打破了這種褊狹的規定。當時還有人對他加以諷刺，說他是違法亂例呢。」

「為什麼從前學戲，要從崑曲入手呢？這有兩種緣故：（一）崑曲的歷史是最悠遠的。在皮黃沒有創制以前，早就在北京城裡流行了。觀眾看慣了它，一下子還變不過來。（二）崑曲的身段、表情、曲調非常嚴格。這種基本技術的底子打好了，再學皮黃，就省事得多。因為皮黃裡有許多玩藝兒，就是打崑曲裡吸收過來的。我知道跟我祖父同時期的有兩位崑曲專

家——楊鳴玉和朱蓮芬。等到他們的晚年，已經是皮黃極盛的時期。可是他們每次出演，仍舊演唱崑曲。觀眾也並不對他們冷淡，尤其是楊鳴玉更受台下的歡迎。」

「朱蓮芬是唱昆旦的。他跟徐小香、王楞仙等合演的《琴挑》、《問病》、《遊園》、《驚夢》、《梳妝》、《擲戟》、《折柳》、《陽關》；跟楊鳴玉合演的《思凡下山》、《活捉三郎》，唱、念、做、表樣樣精能，著實享過盛名。他的身材較長，他就會想法遮蓋自己在天賦上的缺點。出了台常把裙子繫高一點，身子微微一蹲。舉步時腳從橫裡伸出來走，照樣靈動而輕快，讓台下看了，並不感覺到他的腿長。這就是功夫了。」

「楊鳴玉的班輩更老了。他比我祖父要大到二十七歲，跟程大老闆是師兄弟。我祖父的師父羅巧福還向他學過戲呢。他專演昆丑，可以說是無戲不精。最著名的如《活捉三郎》、《訪鼠測字》、《思凡下山》、《起布問探》、《時遷盜甲》……這些戲裡都有驚人的表演。可惜我沒有趕上看到他的演技。」

「他不但昆戲演得好，還擅長糊風箏。小的三五尺，大的一丈開外的風箏，他都能自己糊。還常常創造新樣。如『藍雲字』、『搖頭菱』等等，連風箏鋪子裡都不會紮。這也是我在幼年所愛好的一種娛樂。北京的春天，風向非常準確，不會忽而南忽而北地大轉變，所以從臘月底起，一直到清明節，天空不斷地有風箏出現，多的時候總有一二百隻。從斜陽裡面照出各種顏色，實在太美麗了。我們本界的同人，放風箏的地方都在虎坊橋。」

談到這裡，梅先生要到國民飯店跟蕭長華對戲去了，我就同車而往。目的是想從蕭先生

口裡，對楊三的演技更多獲得一些材料。他們兩位很快地就對完了戲，梅先生知道我的來意，就對我說：「來吧！你要知道楊三的本領，可以請問蕭先生。」

蕭先生說：「楊三我沒有趕上，不過我的本師宋萬泰是他的學生，所以知道的或者比旁人多一點。你們要我說點什麼呢？」我就問梅先生前面所舉的五齣昆戲裡有何特點，請他分別細說一番。蕭老先生答應了下來，喝了一口茶，慢慢地開始漫談楊三了：

「他演《活捉》的張三郎（楊三常與朱蓮芬合演此劇），當閻婆惜在臺上追逐張三的時候，他蹲著身子倒退，圍著桌子轉圈。全身、五官都有動作。舌頭往外伸轉，脖子一伸一縮，甩發旋轉不已，身輕如燕，足快如風。滿臺上充滿了陰森森的鬼氣。唱到『我淚沾襟』的時候，內行稱為『三關竅』，第一個浪頭（昆劇鼓板的一種名詞），張三雙眼直視，眼珠定在當中，彷彿月亮給白雲圍繞了。第二個浪頭，黑眼珠就只勝下一半了，留在眼睛的上眶，有如落日銜山。到了第三個浪頭，雙眼全白，眼珠上插，一直到終場，始終保持白盲狀態。等到閻婆惜的鬼魂，把手帕繞在張三郎的頸上，提到場上，他的身體隨著閻婆惜的手，忽高忽低，好像一盞紙燈籠，隨風旋轉，活像一個僵屍。入場時這死去的張三郎，躺在臺上；一人捧首，一人捧足，把他抬起來，他的身體挺直不屈，就像一塊鐵板。這種功夫內行稱為『鐵板橋』，不經長期鍛煉，是不能成熟的。」

「他演《訪鼠測字》的婁阿鼠，在廟內測字一場，他跟假扮測字先生來訪案的況太守（鐘）同坐在一條板凳上，靜聽況太守替他測字。等況說到了阿鼠身上，鼠這一驚，非同小可，從

凳子上往後一坐，把上身彎下去，再連頭帶腳同時從凳下鑽出，盤著腿，縱身仍坐在板凳上原處。像這樣複雜的身段，要在極快的時間裡，極敏捷地表演出來，實在不是容易的事。」

「他演《思凡下山》的和尚，內中有兩個身段，那就更難了。腳步是下山的姿勢，嘴裡唱著曲子，頭頸部分不住地轉動。所掛的念珠，也隨著打轉，愈轉愈快。念珠倏忽離頸，騰空而上，一 那又落下來，還要仍舊套在頸上，繼續轉動。他背尼姑下山時，赤足，口銜雙靴，先往左面扔出一隻，再向右面扔出另外一隻，那真是絕活。」

我覺得這似乎不大可能，蕭說：「這是一種巧勁。」他取出了一雙靴子，比給我看，他說：「一隻靴子咬在舌頭上面，另一隻咬在舌下。扔的次序，先把舌頭抵住上面的靴子，把下面的扔出去；然後再扔上面的。這完全是用舌頭來操縱的。」蕭先生一面說，一面做身段給我看。並且附帶聲明：「他只是根據師父的述說，自己是並不能照樣表演的。楊三死後，這種身段就失傳了。」

（註）名教師茹富蘭告訴過我一段關於《思凡下山》的故事，是錢寶森講給他聽的。有一次在北京那家花園堂會裡有人點李壽山、諸茹香合演《思凡下山》，寶森的父親錢金福與李壽山是師兄弟，那天錢金福在下場門台簾邊看他們的戲，唱完進去，錢對李說：「師弟，你唱這齣戲不要緊，你要把師父的面子顧住，像你今天這樣唱法，我怕讓後輩看了，學著你也把好些身段刪掉，那就把這齣戲算唱毀了！」李壽山聽完忙說道：「師

兄，要照老樣做，我實在幹不了，請您閉上一隻眼睛瞧吧。」從上面錢、李二位的談話裡面，可以看出錢金福的忠於藝術。前輩藝人這種對演技認真的精神，後代藝人是應該向他學習的。

「他演《起布問探》的探子，手持月華旗，邊唱邊舞，舞出種種不同的花樣來；這還不算難，難在旗角不卷，始終保持方形。這齣戲我的兒子蕭盛萱會唱，雖然也學楊三的老路子，可是比不上老前輩的功夫了。」

「他演《時遷盜甲》的時遷，是用兩張桌子、一把椅子，壘為三層。時遷先豎蜻蜓，用腳鉤住第一張桌子，翻到第二張桌，拿腳鉤住椅背，再把身子挺起，站在椅子上，將甲盜到手。口內銜著包袱，雙腳插在椅背的空隙裡，仰面翻身而下。回到第二層桌子邊，再仰面翻身跳下。身段複雜極了。葉盛章能照這種方式表演，是我給他找的教師，花了四十枚銀元的代價學的，現在可值錢了。」

我問蕭老先生：「楊鳴玉為什麼不傳授幾個徒弟，好繼承他這樣精練的技術，而不致後繼無人呢？」

「他也收過徒弟。」蕭老先生說，「可是沒有幾天，徒弟就全跑了。實在是因為他的教授方法太嚴格。他讓學生站在一塊方磚當中，做童子拜觀音的姿勢。身子往下虛坐，前胸挺直，兩足並列，雙手合十；在拇指和食指之間擺兩根又輕又細的糊風箏用的竹杆子，不許欹斜移

位，這樣要站一炷香的工夫。徒弟受不了這種等於刑罰似的教授法，只得自行告退。要說他自己的功夫，當年就是照這樣練出來的。」

## 蹺工

那天晚上梅先生演完了戲，回到飯店，進門就說：「我今天因為要去看葆玖排《金山寺》，早走了一點，你們後來談得如何？楊三的五出戲，都說了沒有？」我說：「蕭先生今天高興極了，邊說邊比給我，把五齣戲都說完了。」我就把梅先生走後蕭先生所說的講了一遍，梅先生聽完，接著說道：「前輩們的功夫真是結實，文的武的，哪一樣不練。像《思凡下山》、《活捉三郎》、《訪鼠測字》這三出的身段，戲是文丑應工，但要沒有很深的武工底子，是無法表演的。」

「再拿老生來說，當年孫菊仙、譚鑫培、汪桂芬三位老先生，同享盛名，他們的唱法，至今還流傳著成為三大派別。可是講到身段，一般輿論，津津樂道的，那就只有譚老先生了。原因是這三位裡面，惟有譚老先生，早年是唱武生的，武工很深。到了晚年在《定軍山》、《戰太平》這一類開打戲裡，要用把子，本來就是他的看家本領，當然表演得比別人更好看。就連文戲裡，他有些難能可貴的身段，也都靠幼年武工底子才能這樣出色當行的。可見我們這一行，真不簡單，文、武、昆、亂哪一門都夠你學上一輩子。要成一個好演員，除了經過長

期的鍛煉，還要本身天賦條件樣樣及格。譬如眼睛呆板無神，嗓子不搭調門，這些天生缺憾，都是人工所無法補救的。」

「還有練武工的，腿腕的骨骼部位，都有關係。有些體格不利於練武，勉強學習，往往造成意外損傷，抱恨終身。」

「天賦方面具備了各種優美的條件，還要有名師指授，虛心接受批評，再拿本身在舞臺上多少年的實際經驗，融會貫通以後，才能夠成為一個十全十美的名演員。」

「我記得幼年練工，是用一張長板凳，上面放著一塊長方磚，我踩著蹺，站在這塊磚上，要站一炷香的時間。起初站上去，戰戰兢兢，異常痛楚，沒有多大工夫，就支持不住，只好跳下來。但是日子一長，腰腿就有了勁，漸漸站穩了。」

「冬天在冰地裡，踩著蹺，打把子，跑圓場，起先一不留神，就摔跤。可是踩著蹺在冰上跑慣了，不踩蹺到了臺上，就覺到輕鬆容易，凡事必須先難後易，方能苦盡甘來。」

「我練蹺工的時候，常常會腳上起泡，當時頗以為苦。覺得我的教師，不應該把這種嚴厲的課程，加到一個十幾歲的小孩子身上。在這種強制執行的狀態之下，心中未免有些反感，但是到了今天，我已經是將近六十歲的人，還能夠演《醉酒》、《穆柯寨》、《虹霓關》一類的刀馬旦的戲，就不能不想到當年教師對我嚴格執行這種基本訓練的好處。」

「現在對於蹺工存廢，曾經引起各種不同的看法、激烈的辯論。這一個問題，像這樣多方面的辯論、研究，將來是可得到一個適當結論的。我這裡不過就本身的經驗，忠實地敘述我

學習的過程，指出幼年練習蹺工，對我的腰腿是有益處的，並不是對蹺工存廢問題有什麼成見。再說我家從先祖起就首倡花旦不踩蹺，改穿彩鞋。我父親演花旦戲，也不踩蹺。到了我這一輩，雖然練習過有二三年的蹺工，我在臺上可始終沒有踩蹺表演過的。」

## 武工

「我演戲的路子，還是繼承祖父傳統的方向。他是先從崑曲入手，後學皮黃的青衣、花旦，在他的時代裡學戲的範圍要算寬的了。我是由皮黃青衣入手，然後陸續學會了崑曲裡的正旦、閨門旦、貼旦，皮黃裡的刀馬旦、花旦，後來又演時裝、古裝戲。總括起來說，自從出臺以後，就兼學旦角的各種部門。我跟祖父不同之點是我不演花旦的玩笑戲，我祖父不常演刀馬旦的武工戲。這裡面的原因，是他的體格太胖，不能在武工上發展；我的性格，自己感覺到不適宜表演玩笑、潑辣一派的戲。」

「我的武工大部分是茹萊卿先生教的。像我們唱旦角的學打把子，比起武行來，是省事不少了。他先教我打『小五套』，這是打把子的基本功夫。這裡面包含了五種套子：（一）燈籠炮，（二）二龍門，（三）九轉槍，（四）十六槍，（五）甩槍。打的方法都從『么二三』起手，接著也不外乎你打過來，我擋過去，分著上下左右四個方向對打的姿勢。名目繁多，我也不細說了。這五種套子都不是在臺上應用的活，可是你非打它入門不可。學會了這些，再學別





#### 師恩難忘（四）

——茹萊卿（一九六四—一九二三）

原名來青，乳名福兒，祖籍無錫大河上人氏，幼時拜「榮春堂」楊隆壽門下，易名茹萊卿。在楊隆壽辦「小榮椿」科班時，曾對楊小樓、程繼先等進行指導。並傳授梅蘭芳武工和把子功。梅的《木蘭從軍》、《乾元山》等均受了茹的悉心指點，茹萊卿在四十歲時，師從梅雨田學胡琴，專為梅蘭芳操琴。

的套子就容易了。第二步就練『快槍』和『對槍』。這都是臺上最常用的玩藝兒。這兩種槍的打法不同，用意也兩樣。『快槍』打完了是要分勝敗的，『對槍』是不分的。譬如《葭萌關》裡馬超遇見了張飛，他們都是大將，武藝精強，分不出高下，那就要用『對槍』了。我演的戲如《虹霓關》的東方氏與王伯黨，《穆柯寨》的穆桂英與楊宗保，也是『對槍』。反正臺上兩個演員對打，只要鑼鼓轉慢了，雙方都沖著前臺亮相，伸出大拇指，表示對方的武藝不弱，在我們內行的術語，叫做『誇將』，打完了雙收下場，這就是『對槍』。如果打完『對槍』，還要分勝敗，那就得再轉『快槍』，這都是一定的規矩。我還學會了『對劍』，是在《樊江關》裡姑嫂比武時用的。因為這是短兵器，打法又不同了。後來我演的新戲如《木

蘭從軍》的『鞭卦子』，《霸王別姬》的舞劍，甚至於反串的武生戲，都是在他替我吊完嗓子以後給我排練的。」

「手裡打著把子，腳上還另有三種不同的練法，我也都練過：（一）是武旦一行用的踩著蹺打把子；（二）是刀馬旦一行用的穿著彩鞋或是薄底靴打把子；（三）是武生等行用的穿著厚底靴打把子。你別瞧這雙厚底靴子，攔在生行，從小就穿慣了，本不算稀奇。我們是穿慣彩鞋的，換上厚底靴，手裡還要打把子，那可真不好辦。我是練了快兩個月才敢出臺的。」

「關於胳膊、腰、腿的鍛煉，有下面這麼幾種基本動作：（一）『耗山膀』，是用左手齊肩抬起，右手也抬到左邊。兩手心都朝外，右手從左拉到右邊，拉直了，要站得久，站得穩，才見功夫。（二）『下腰』，是兩腳分開站定，中間有『一腳檔』的距離，兩手高舉，手心朝外，眼睛對著兩個大拇指，人往後仰。練到手能抓住腿腕，那功夫就很深了。我沒有練到這個程度。（三）『壓腿』，是用一條腿架在桌上，身子要往腿上壓下去。壓到頭能碰著腳尖，也不含糊了。這些在我打把子以前，是早就練過的。還有虎跳、拿頂、扳腿、踢腿、吊腿……都是學武行的必修課，我就沒有練過了。」

「茹先生是我外祖楊隆壽先生的高足。有人還以為他是小榮椿科班出身，其實他跟張長保、董鳳崖三位都是我外祖創辦小榮椿科班以前收的徒弟。」

「我外祖專工武生，能戲很多，短打更是拿手。當時有活武松、活石秀之稱。他跟武生老前輩俞菊笙、姚增祿同時齊名。在這幾十年內北京後起的武生，大概總出不了這三位元的系

統。尤其我外祖因為兩次組織科班——『小榮椿』和『小天仙』，培養出不少的人才。像楊小樓、程繼仙、葉春善、張增明、郭際湘（水仙花）、唐春明……就都是的。他搭四喜班最久，那時俞菊笙正在春台班，他們倆打對台唱了好多年，的確是我祖父的一個好幫手。所以我祖父很器重他，兩家的交情早就挺密切，兩家的結親倒是我祖父死後的事情。」

「茹先生是得自楊家的嫡傳，也擅長短打。中年常跟俞老先生配戲。四十歲以後他又拜我伯父為師，改學文場。我從離開喜連成不久，就請他替我操琴。我們倆合作多年。我初次赴日表演，還是他同去給我拉的。一直到了晚年，他的精力實在不濟了，香港派人來約我去唱，他怕出遠門，才改由徐蘭沅姨父代他工作下去的。我記得我祖母八十壽辰，在織雲公所會串，他還唱了一出《蜈蚣嶺》。那時他已經是快六十歲的人，久不登臺，可是看了他矯健的身手，就能知道他的幼工是真結實的。」

「他的兒子錫九、孫子富蘭、曾孫元俊，都演武生。富蘭是坐科出身，武工極有根底，不愧家學淵源；可惜一雙深度近視眼，一年深一年，限制了他在舞臺上的發展。近年息影上海，專拿授徒來發揮他的技藝，我今年就請他替葆玖排練武工，第一齣戲教的是《雅觀樓》。」

（註）茹富蘭雙目近視，一尺以外就不能辨出他人的眉眼來了。去年冬天，他的兒子元俊，參加梅劇團在中國大戲院表演，偶因用力過猛，腿部受傷，富蘭代演了幾天。如《八大錘》、《夜奔》、《戰濮陽》、《探莊》等戲，我都在台下。看他開打步位，非常準確，觀

眾決想不到他如此近視。寫到這裡，我想起陳彥衡先生述說過一位老藝人的故事。陳說：「蘇醜楊三、葛四，同門學藝，都具有才兼文武驚人的技術。藝成問世，楊三入京搭四喜班，享名很久；葛四到濟南搭高升班演唱。有人勸他何不到京城觀光，一顯身手，他說：『那邊有楊三，我們同堂學藝，他的本領不比我差，何必去跟他較量呢！』葛四始終沒有進京。所以知道他的，就不如楊三的多。我在濟南看戲的時候，他已經六十開外，老眼昏花，看不清楚。但是演《時遷盜甲》、《祥梅寺》等戲，腰腿輕捷，步法井然。這是由於幼工極深，場上地位尺寸爛熟於胸中，才能這樣進退從容。」以上葛、茹二位藝人，一個是老眼昏花，一個是深度近視，都是倚靠幼工結實，才能很準確地摸索到臺上的部位的。

「今天戲劇界專演一工而延續到四世的，就我想得起的，只有三家。茹家從茹先生到元俊，是四代武生；譚家從譚老先生到元壽（富英的兒子，也唱老生）是四代老生；我家從先祖到葆玖是四代旦角。其他如楊家從我外祖到盛春（盛春的父親長喜也唱武生），那只有三代武生了。我祖母的娘家從陳金爵先生以下四代，都以崑曲擅長，也是難得的。」

梅先生說到這裡，對於這幾年來科班的紛紛解散停辦，戲劇工作者的人數減退，各行角色求過於供、不敷支配的事，他覺得是很值得注意的。

## 從路三寶學「醉酒」

《貴妃醉酒》為什麼會列入刀馬旦一工，關於這一點，梅先生的解釋是：「這齣戲是極繁重的歌舞劇。如銜杯、臥魚種種身段，如果腰腿沒有武工底子，是難以出色的。所以一向由刀馬旦兼演。從前月月紅、余玉琴、路三寶幾位老前輩，都擅長此戲。他們都有自己特出的地方。我是學的路三寶先生的一派。最初我常常看他演這齣戲，非常喜歡，後來就請他親自教給我。」

「路先生教我練銜杯、臥魚以及酒醉的臺步、執扇子的姿勢、看雁時的雲步、抖袖的各種程式、未醉之前的身段與酒後改穿宮裝的步法。他的教授法細緻極了，也認真極了。我在蘇聯表演期間，對『醉酒』的演出得到的評論，是說我描摹一個貴婦人的醉態，在身段和表情上有三個層次，始則掩袖而飲，繼而不掩袖而飲，終則隨便而飲。這是相當深刻而瞭解的看法。還有一位專家對我說：『一個喝醉酒的人實際上是嘔吐狼藉、東倒西歪、令人厭惡而不美觀的；舞臺上的醉人，就不能做得讓人討厭。應該著重姿態的曼妙，歌舞的合拍，使觀眾能夠得到美感。』這些話說得太對了，跟我們所講究的舞臺上要顧到『美』的條件，不是一樣的意思嗎？」

「這齣戲裡的三次飲酒，含有三種內心的變化，所以演員的表情與姿態，需要分三個階段：（一）聽說唐明皇駕轉西宮，無人同飲，感覺內心苦悶，又怕宮人竊笑，所以要強自作

態，維持尊嚴。(二)酒下愁腸，又想起了唐明皇、梅妃，妒意橫生，舉杯時微露怨恨的情緒。(三)酒已過量，不能自制，才面含笑容，舉杯一飲而盡。此後即入初醉狀態中，進一層描繪醉人醉態。這出『醉酒』，顧名思義，就曉得『醉』字是全劇的關鍵。但是必須演得恰如其分，不能過火。要顧到這是宮廷裡一個貴婦人感到生活上單調苦悶，想拿酒來解愁，她那種醉態，並不等於蕩婦淫娃的借酒發瘋。這樣才能夠掌握住整個劇情，成為一出美妙的古典歌舞劇。」

「今天不過是拿《醉酒》舉一個例。其實每一個戲劇工作者，對於他所演的人物，都應該深深地琢磨體驗到這劇中人的性格與身分，加以細密的分析，從內心裡表達出來。同時觀摩他人的優點，要從大處著眼，擷取精華。不可拘於一腔一調、一舉一動的但求形似，而忽略了藝術上靈活運用的意義。」

## 看戲

第二天晚上，我們繼續談到演員們對於觀摩同業表演的重要，梅先生說：「我在藝術上的進步與深入，很得力於看戲。我搭喜連成班的時候，每天總是不等開鑼就到，一直看到散戲才走。當中除了自己表演以外，始終在下場門的場面上、胡琴座的後面，坐著看。越看越有興趣，捨不得離開一步。這種習慣，延續得很久。以後改搭別的班子，也是如此。」

「我在學藝時代，生活方面經過了長期的嚴格管制。飲食睡眠，都極有規律。甚至於出門

散步、探親訪友，都不能亂走，並且還有人跟著，不能自由活動。看戲本來是業務上的學習，這一來倒變成了我課餘最主要的娛樂。也由此吸收了許多寶貴的經驗。日子久了，在演技方面，不自覺地會逐漸提高。慢慢地我在臺上，一招一式、一哭一笑都能信手拈來，自然就會合拍。這種一面學習，一面觀摩的方法，是每一個藝人求得深造的基本條件。所以後來，我總是告訴我的學生要多看戲，並且看的範圍要愈廣愈好。譬如學旦角的，不一定專看本工戲，其他各行角色都要看。同時批評優劣，採取他人的長處，這樣才能使自己的技能豐富起來。我在幼年時代，曾經看過很多有名的老前輩的表演。最初我還不能完全領略他們的特點。譬如龔雲甫的《太君辭朝》、《吊金龜》一類的戲，我看了只覺得他的聲音好聽，動作表情好看，究竟好到什麼地步，我還說不出來。」

「我初看譚老闆（鑫培）的戲，就有一種特殊的感想。當時扮老生的演員，都是身體魁梧、嗓音洪亮的。惟有他的扮相，是那樣的瘦削，嗓音是那



《定軍山》中譚鑫培飾黃忠

樣的細膩悠揚，一望而知是個好演員的風度。有一次他跟金秀山合演《捉放曹》，曹操出場唱完了一句，跟著陳宮接唱『路上行人馬蹄忙』，我在池子後排的邊上，聽得不太清楚。呂伯奢草堂裡面的唱腔和對句，也沒有使勁。我正有點失望，哪曉得等到曹操拔劍殺家的一場，才看出他那種深刻的表情。就說他那雙眼睛，真是目光炯炯，早就把全場觀眾的精神掌握住了。從此一路精彩下去，唱到《宿店》的大段二黃，愈唱愈高，真像『深山鶴唳，月出雲中』。陳宮的一腔悔恨怨憤，都從唱詞音節和面部表情深深地表達出來。滿戲園子靜到一點聲音都沒有，台下的觀眾，有的閉目凝神細聽，有的目不轉睛地看，心靈上都到了淨化的境地。我那時雖然還只有一個小學生的程度，不能完全領略他的高度的藝術，只就表面看得懂的部分來講，已經覺得精神上有說不出來的輕鬆愉快了。」

「還有幾位陪著譚老闖唱的老前輩，如黃潤甫、金秀山……也都是我最喜歡聽的。」

「黃潤甫的為人非常風趣，在後臺的人緣也最好。大家稱他為『三大爺』。觀眾又都叫他『黃三』。這位老先生對於業務的認真，表演的深刻，功夫的結實，我是佩服極了。他無論扮什麼角色，即使是最不重要的，也一定聚精會神，一絲不苟地表演著。觀眾對他的印象非常好，總是報以熱烈彩聲。假使有一天，台下沒有反映，他卸裝以後，就會懊喪到連飯都不想吃。」

「當時的聽眾又都叫他『活曹操』。這種考語，他是當之無愧的。他演反派角色，著重的是性格的刻畫。他決不像一般的演員，把曹操形容得那麼膚淺浮躁。我看見他陪譚老闖演過《捉放曹》、《戰宛城》、《陽平關》三出戲裡的曹操，就是用不同的手法來表演的。」



「他描摹『捉放』的曹操，是一個不擇手段、寧我負人的不得志的奸雄；《戰宛城》的曹操，就做出了他在戰勝之後，沉湎酒色的放縱神態，可是這卻絕不是一個下流的登徒子模樣；到了《陽平關》，就儼然是三分鼎足、大氣磅礴的魏王氣概了。」

「他勾曹操的臉譜，跟今天一般演員所勾的，就有部分的區別。他把面部地位勾得小，紗帽戴得低，眼圈線條畫得極細，神情上的確生動得多。後來侗五爺演《戰宛城》曹操的臉譜，就是照他的路子勾的。」

「他的嗓音沉鬱沙亮，雖然不以唱功取勝，但是他嘴裡的功夫，那種犀利的噴口，是經過千錘百煉才造成的。我坐在台下聽，覺得他每一個字，都能很清晰地送到耳邊。他因為不適宜唱『銅錘』花臉，所以專攻『架子』花臉。大部分的精神都集中在做工表情上。在他晚年，我還趕上同他唱過幾出戲。那時他的牙齒全掉了，完全運用上下唇的力量來唱，這又另是一種神韻了。學他的人，大半是學了他晚年沒有牙的口風；做工方面也往往失之粗獷過火，忽略了其他重要的部分。其實黃老先生的風格，是道煉氣派之中，又含著嫵媚的意味的。只要看他扮演張飛，就能明白這種境界了。」

「關於他的師承，據老輩說，他學的是錢寶峰、慶四兩位。錢寶峰擅長靠把，演張飛一路角色最為拿手；慶四是短打見長，擅演竇爾墩、黃三太一路角色。黃潤甫是採取了錢、慶二位優點，加以融化而自成一派的。」

「金秀山先生的嗓音沉鬱厚重，是『銅錘』風格。如《草橋關》、《二進宮》等劇，我都

看過。後來他又兼演架子花臉，跟譚老闖合作多年，對他非常倚重。一個極不重要的角色，經他一唱就馬上引起了觀眾的重視，真是一個富有天才的優秀演員。我同他合演過《長阪坡》，他扮曹操；《岳家莊》他扮牛皋；《雁門關》與《穆柯寨》他都扮孟良。」

（註）花臉分「銅錘」與「架子」兩大類。「銅錘」的名稱，據前輩傳說，系淵源於《二進宮》徐延昭手抱的銅錘。梆子班中因包龍圖面塗黑色，包公戲又大半偏重唱工，因而凡是專重唱工的花臉，也通稱為「黑頭」。梆子班演「二進宮」的徐延昭，是勾黑臉的。屬於這一類的角色，必須具備以下的兩種條件：（一）嗓音結實洪亮；（二）態度沉著威嚴，著重在氣度風格，令觀者一望而知為正派角色，等於旦角中青衣的地位。

「架子」花臉所扮的劇中人，範圍比較廣泛而複雜，偏重於反派角色為多。例如權奸、悍將、土豪、惡霸……必須將劇中人的性格、身分分析清楚，演來方能恰如其分。這一類角色的扮演，要比「銅錘」來得誇張。尤須具備以下條件：工架穩煉，念白爽利，神態威猛，勾臉精緻，與「銅錘」的專重唱工不同。在淨角部門中，算是比較難演的一種角色。演員們如果沒有天才與師承，往往會犯過與不及的兩種毛病，與旦角中花旦的地位，是有些相像的。

「金秀山是票友出身，他才十幾歲就常在蔣養坊胡同『風流自賞』票房玩票。後來是拜的何桂山為師。同時北京還有一個著名的票房，在西直門內盤兒胡同翠峰庵，名叫『賞心樂事』，

也出了不少人才。如德珺如、劉鴻升……『下海』以後，都成為名演員。這兩處票房，大概是在同治十年左右就成立了的。金秀山的正式『下海』，已經到了光緒七年了。講到金秀山『下海』的故事，跟我們梅家倒有點關係。王大爺（瑤卿）知道得很詳細，我也就是聽他講的。」

「王大爺的父親名叫王家琳，藝名絢雲；他從謝肅玉專學昆旦。他為人慷慨，好交朋友，跟我祖父也有交情。生了王大爺，滿月那一天，親友們照例要去道喜的。他家除了預備酒席招待賀客之外，還找了一班『託偶』戲，作為餘興節目。『託偶』是一種傀儡戲。傀儡戲在演出的技巧和形式上，可以分『託偶』與『提線』兩個系統。北方的『託偶』戲人型大，扮演的是京戲居多。又名『大台宮戲』，簡稱『宮戲』。南方的『提線』戲人型較小，扮演的都是各地方的民間故事。這兩種表演的方法雖然都是傀儡在前面耍，人在幕後唱，可是耍的技術就大大地不同了。耍『託偶』的人是在下面的，耍『提線』的人是在上面的。我們只要從『托』和『提』兩個字上，就可以瞭解他們的耍法了。北京有些票友，學會了幾出戲，嗓子倒挺好，臺上的經驗不足，還不敢彩排演出，先就躲在幕後消遣一出，大家管這個叫『鑽桶子』，金秀山當年就是『鑽桶子』的好手。」

「照從前一般外界朋友的猜想，總以為內行家裡有了喜慶事情，一定邀上幾位同行，湊成一次堂會。這不是太方便了嗎？可是為什麼不聽說內行家裡有堂會呢？其實這理由很簡單，本界的人數太多，誰家沒有娶妻生子這一類的喜事。如果你來我往，彼此唱開了頭，那就沒有個完。再說，內行家裡有事，來賓總是同行占多數。你請他們聽戲，是不會感覺多大興趣

的。普通都是找一班大鼓、雜耍來熱鬧熱鬧。像那天王家的『託偶』戲，一半也是為了我祖父想聽金秀山的唱才特邀的。表面上請他走票消遣，骨子裡對他『下海』的前途卻很有關係。他那時雖說是個票友，憑他那一條悲壯沉著的好嗓子，已經有點名氣了。我祖父打算約他參加四喜班，但是沒有聽過他的戲，所以借這個機會請他來『鑽桶子』。唱了一齣『二進宮』，聽的內行都一致認為滿意，不久他果然就正式『下海』了。」

