

京剧受众与老生行当发声之关系的研究

李楠

(中国艺术研究院戏曲研究所 北京 100029)

摘要:在此通过社会心理学的研究,分析了观众的欣赏口味的变化所引起的演员演唱中的变化。以老生行当形成主流的一脉“程长庚——谭鑫培——余叔岩——杨宝森”作为贯穿全文的主要线索,分析他们演唱的发声方法逐渐产生的变化,以及观众的欣赏角度所发生的变化。从原先的实大声宏到婉约苍凉,再到韵味持久,再到以情动人,这种演唱时所展现的不同风格也反映出观众对于京剧艺术本身所提出的要求。

关键词:程长庚 谭鑫培 余叔岩 马连良 杨宝森 观众心理学

中图分类号: J821.2

文献标识码: A

The Investigation of the Relationship between Peking Opera's Audience and Vocalists of Laosheng-role

LI Nan

(Chinese National Academy of Arts Beijing 100029)

Abstract: This thesis through social and psychological studies, analyzes the changes in styles of vocalists singing, influenced by the tastes of the audience. According to the mainstream formed by the specialty of Laosheng-role as the main thread throughout the text, this thesis analyzes the gradual changes of methodology in vocality performed by four gentlemen: Cheng Changgeng, Tan Xinpei, Yu Shuyan and Yang Baosen, of different generations. Tastes and appreciation of the audience have also been introduced, from original big-volume to subtle-sentimentality, to everlasting-rhythm and finally to emotional-feeling (touching). The performance of different styles during the singing process reflects the desire of appreciation on Peking opera from the audience.

Key words: Cheng Changgeng; Tan Xinpei; Yu Shuyan; Ma Lianliang; Yang Baosen; Audience psychology

一、京剧老生行当发展主线

京剧从其产生到发展,再到成熟,经历了几十年的历程。而与今天人们所接触到的京剧大体为同一风貌的,最早可以推算到以谭鑫培为代表的演剧风貌。在谭鑫培之前,以程长庚为代表的时代风貌,较之今天的京剧,差距太大,不宜做为一类风格来研究。但是由于程长庚在京剧史中的开山鼻祖的地位,又处在同时代艺人中的核心地位等等客观因素,所以总体来说,京剧老生行当的一条主线,是“程长庚——谭鑫培——余叔岩——杨宝森”。可以说,老谭派到杨派的发展历史,就是整个京剧老生行当甚至于整个京剧史的一部缩影。研究京剧老生行当的发展脉络,如果不以这条主线为最主要线索,则会误入歧途,对于京剧的美学精神的理解也会因之而有偏颇。

由于京剧的形成到发展离不开观众,观众的审美需求也一直影响着京剧艺术的发展。在不同的历史时期,京剧的观众所具备的审美特征是不同的。老生行当形成主流的一脉“程长庚——谭鑫培——余叔岩——杨宝森”,他们演唱的发声方法在逐渐产生变化,观众的喜爱角度也在发生变化。从一开始的实大声宏到婉约苍凉,再到韵味持久,再到以情动人,这种演唱时所展现的不同风格也反映出观众对于京剧艺术本身所提出的要求。不同历史时期,京剧老生演出的主流风格是不同的,这与

演员自身的嗓音条件有重要关系,也与社会历史背景和观众的欣赏层次等诸多因素有重要关系。从这一点,可以看出京剧艺术的发展脉络,也可以看出京剧艺术在传承的过程中,演员确实需要根据自身条件和观众心理,不断改善自己的唱功,不断适应新的潮流。

二、京剧老生行当发展的几个重要阶段

(一) 程长庚所处的时代

程长庚的时代,是京剧形成的初期。程长庚对于京剧史上最伟大的贡献就是带领徽班进京,开创了中国戏剧时代的一个新纪元。正如《中国戏剧史》所载:“欲叙近百年之中剧历史,则首须论及皮黄剧之开山鼻祖程长庚氏。程掌三庆时,势力伟大,其精通戏剧,治班严整,实不啻一尊剧神。京剧之能延长至今,班规之能历久不衰者,皆长庚创造与规划之力也。”^[1]那时,初具雏形的京剧吸收了地方戏和昆曲的诸多元素,以奔放、高亢的风格为主。而且当时京剧真正的主要行当当推老生。地方戏的梆子腔一类,与京剧同是板腔体,所以移植改编的剧目甚多。昆曲的很多剧目本身就是戏曲艺人童子功的开蒙戏,演员从小就已经有所掌握,所以其转入到京剧中,更是屡见不鲜。而弦索腔和高腔等等的戏曲旋律和南北说唱曲艺的旋律,又被不断打磨,使之与皮黄交融,增加了皮黄旋律的多样性。这种

作者简介:李楠(1985.5—),男,汉族,北京人,原安徽安庆人,中国艺术研究院研究生院戏剧戏曲学博士,研究方向:戏曲社会学。

熔于一炉的做法，不仅对于当时开创京剧时代起了关键作用，而且这种兼收并蓄的精神也值得后来者学习借鉴。程长庚不仅嗓音条件优越：音色洪亮，音量巨大等，而且舞台表演经验也非常丰富。故而程长庚实大声洪的演唱特点为当时所推崇。试想，如果程长庚在那种年代不能一鸣惊人的话，那么其又何以能在京城立足？也就没有后来京剧的产生了。所以，要想开创一个剧种，没有观众群是不可能的。而嗓音条件的优越，客观上正是吸引观众的重要手段。从程长庚的发声方法上看，就是注重音量和音高，不过多考虑韵味和感情的投入。

（二）谭鑫培所处的时代

谭鑫培的时代，京剧已经逐渐形成了。京剧留下的最早的音像资料，就是谭鑫培的7张半唱片和无声电影《定军山》。今天人们所听到的谭鑫培的唱片，较之今天所听到的京剧，应该说二者属于同一类东西。从伴奏的乐器京胡到唱腔上用擞等等技巧，都与今天京剧演员所掌握的内容相同。由此也可看出谭鑫培在那个时代的远见，其确实当之无愧的成为领军人物。近代政坛人物梁启超先生也不得不承认谭鑫培的艺术影响，有诗赞曰：“四海一人谭鑫培，声名廿纪轰如雷。如今老矣偶玩世，尚有俊响吹尘埃。菰雨芦风晚来急，五湖深处家烟笼。何限人间买丝人，枉向场中费歌泣。”^[2]当时可谓“无腔不学谭”，可见谭鑫培的玲珑婉约的唱法深入人心。从谭鑫培的唱片中可以听出，谭鑫培在演唱时，似乎非常写意，这一点有别于余叔岩，余叔岩则唱得丝丝入扣，认真真。对比谭鑫培超越程长庚的唱法，首先一点，就是他在唱腔中加入很多虚字，如“啊”“哇”“喏”等等，这是程长庚所没有的。加入虚字使得唱腔更加灵活，尤其在吐字发音方面，更加保证了十三辙之间的切换而附带的唇齿喉舌牙的归位时的相互转换。又由于谭鑫培长期同时在宫廷内部和宫廷外部演出，所面对的观众则是清朝的上层统治者和清朝的下层老百姓。

在宫廷内部演出，面对的是没落的清王朝权贵，谭鑫培所上演的剧目往往是被动的，演出的内容有时也是迫不得已的。这种演出，难免会有花天酒地的淫乐性质，加上不懂艺术的权贵又对谭鑫培加以限制和指指点点，某种程度上约束了谭鑫培艺术上的发展。而在宫廷外部的演出，面对的大多是衰落王朝的普通老百姓。这些老百姓，属于社会的底层，过着穷苦的生活。他们在出卖自己劳动力的同时，无法宣泄自己的精神压力和受压情绪，于是借助戏园子来听戏，便成为他们最佳的消遣方式。正如《中国京剧史》所分析的那样：“（1）京剧虽然进入宫廷，但并没有脱离民间土壤。（2）京剧戏班进宫，不是终身职，而是流动性颇强的。”^[3]

因为从心理学上说，看戏的观众由于自己没嗓子而唱不出来的东西，给台上的演员唱出来了，也会同样获取快乐。在这种社会背景之下，谭鑫培显然是艺人中的佼佼者。他的唱法具有时代性，尤其是处在风雨飘摇的内忧外患的年代，他的演唱更加突出悲凉，让观众感同身受，触景生情。正如晚清的名士狄楚青所形容：“家国兴亡谁管得，满城争说‘叫天儿’。”^[4]一方面是谭鑫培自己追求唱腔的韵味，另一方面是观众的情绪也影响了谭鑫培。从发声方法上看，谭鑫培超越了程长庚很大一步，已经由唱声进入到唱味的阶段。这对演唱基本功的训练也

提出了进一步的要求。

谭鑫培唱片录音中，至今脍炙人口的唱段有《秦琼卖马》中的：

店主东带过了黄驃马，
不由得秦叔宝两泪如麻。
提起了此马来头大，
兵部堂黄大人相赠与咱。
遭不幸困只至在天堂下，
还你的店饭钱，无奈何只得来卖它。
摆一摆手儿你就牵去了吧，
但不知此马落在谁家。^{[5]225}

这段唱腔，当年即风靡一时，其中每句拖腔之处的演唱都非常洒脱，显示出老谭派的特点。加之谭鑫培自身的嗓音特色，故听来韵味更加隽永。

（三）余叔岩所处的时代

余叔岩的时代，是京剧界首次真正出现巅峰的时代。并且，这个时代是在“无腔不学谭”的时代之后，将京剧推向新高的时代，同时也发展了其他行当和流派。在这个时代，京剧界的“三大贤”并立，由余叔岩开创的老生表演体系，梅兰芳开创的旦角表演体系，杨小楼开创的武生表演体系，基本形成了京剧固定的行当表演体系的程式化规范。纵观京剧史，可以看出余叔岩之后的“四大老生”（马连良，谭富英，杨宝森，奚啸伯）都是以余派做为最基本的法帖，然后根据自身条件，逐渐衍变，才形成了自己的风格。

余叔岩同时代的艺人，如谭小培则竭力模仿父亲谭鑫培的风貌，中规中矩，与之类似的，还有谭鑫培的女婿王又宸、谭派名票夏山楼主、谭派名家罗筱宝等等。他们在临摹谭鑫培的演唱风格时，多数是在外形上追求公尺的准确和音色的惟妙惟肖。当然，这些前辈的临摹功夫，是让后世的很多京剧演员望尘莫及的。那时候录音条件只有几张唱片而已，大多依靠现场聆听和口传心授，但是如此低劣的条件，也照样可以造就出如此出色的京剧大家，是十分不易的。言菊朋则夸大了谭鑫培婉约的风格，唱腔的起承转合变得更加缠绵。并且，言菊朋不停留在谭门的范围之内，而涉足于汪派，又将汪派的很多戏，根据自己的演唱习惯，改腔加工，使之成为谭派风格的戏，从而变成言派独树一帜的剧目。后世学习言派的老生演员，不在少数。但是往往都更加夸张言派的短线珍珠的唱腔来标榜自己的言派多么正宗，这是明显的误区。从继承言派的根本上说，应该从源头的谭派学起，逐渐过渡到言菊朋的个人风格，不应该幼稚地、想当然地理解言派夸张的特点。而高庆奎的高门亮嗓的唱法则在那个时代，逐渐失去受众。虽然后世仍有人继承高派这一路风格，但是数量明显少于余派，何况大多数人的嗓音条件，都无法与高庆奎本人那种得天独厚的音色相媲美。学习高派但本身条件不够的演员，为了够到高调门，往往把嗓子唱成左嗓儿，这不能算作是最佳的继承。

而余叔岩的唱法则不同于同时代的其他人，他不仅更加注重音色的韵味，而且更加注重咬字的考究和劲头尺寸等方面唱法的技巧。余叔岩不仅在“三大贤”中名列史册，而且也是“前四大须生”（余叔岩，言菊朋，高庆奎，马连良）中最杰出的佼佼者。无论从继承人的数量，还是从爱好者的数量来看，余派

对于京剧老生行当的影响都最为深远。

从余叔岩的出现,到余叔岩退出京剧舞台,都使得无数观众为之痴迷。可见人们的美学需求在不断发生变化。另外,余叔岩本人真正活跃在舞台上的时间,不超过十年,之后的时间,余叔岩只在堂会戏和义务戏上露面,其他场合一般没有演出。但是余叔岩本人在歇戏之后,把他的精力和心思全部放在京剧研究方面,其研究涉及京剧的唱念做打和舞台、场面等等。类似余叔岩这样精通京剧各个方面的艺术家,在整个京剧史上是不多见的。由于观众长期看不到余叔岩的舞台表演,所以观众更加盼望余派能有合适的、优秀的继承人。在这种情况下,余叔岩考虑方方面面的因素,最终收下李少春和孟小冬一男一女一对爱徒。面对这一对爱徒,余叔岩因材施教,对于李少春,偏重文武兼备的靠把戏和文武老生戏;对于孟小冬,偏重以唱念为主的唱工戏和歌工戏。并且,按照余叔岩的要求,李少春学戏的同时,孟小冬要旁听学习;孟小冬学戏的同时,李少春也要旁听学习。然而,由于李少春本人的种种原因,最终没有继续跟随余叔岩学戏,而只剩下孟小冬一人,兢兢业业,善始善终。孟小冬所继承的余派剧目,大多偏文戏,但是也包括文武并重的戏,如《珠帘寨》《战太平》《打渔杀家》《定军山》等等。孟小冬在学戏之后,是经常进行舞台演出的,并且由余叔岩亲自为之把场。这时候,观众苦于看不到余叔岩本人的演出,于是更殷切地争看孟小冬的演出。孟小冬被当时的余派戏迷当作余叔岩的代言人,甚至很多观众去剧场看戏,就是为了看余叔岩在侧幕条旁边的把场。

余叔岩这种巨大的艺术魅力,是符合中国传统的审美情趣的。人们常说,余派和梅派一样,“没有特点”的中正平和之美,正是其最大的特点。然而,从剧场效果看,余派和梅派又有所不同。梅派戏,不论是传统戏还是新创戏,都要求在唱腔和表演方面,不卖弄,不赚下太多的掌声,留给观众的是一种回味。而余叔岩整理加工的传统戏,在演出过程中,哪怕是再普通的折子戏,也要赚下几个满堂好,同时也让观众离开剧场之后,反复回味。余叔岩先生把自己的全部精力,投入到传统戏的整理加工中去,他并没有独创什么私房戏,而是把谭鑫培等人演过的戏,经过自己的消化,变成自己的代表剧目。这让观众有一种“熟戏新鲜看”的心理感受。这种启示,是值得现在很多大制作和表、导演方面的人们去认真思考的。因为对于旧戏的继承和加工,所花费的精力并不比新戏的创排要少,相反,也许会更多更难。但是一旦掌握高超的演唱和表演技术,则会使得普通的戏展现出寻常的魅力来。

余派唱腔艺术还有一个重要特点就是对于“擞音”的运用。一般来说,对于擞音的理解,不同人有不同的体会。包括对于擞音的分类,也有人提出种种擞音之间的区别。余派的擞音“是由邻音装饰后发出来的,如连音、颤音和振动音等。京剧中如果在装饰困难时,还可以用垫字来解决。例如,《斩马谡》最后的七字[散板],‘马谡、参谋、马幼常’,分成三小节,‘谡’字是去声,‘谋’字是阳平,‘常’字也是阳平。三个字都是低音,如果毫无变化地按四声发音,那就成一顺边儿了。但在谡字后垫一个‘呃’字而拔高起来,就有了抑扬顿挫”^[6]。关于余派的擞音的艺术性,可以用一个形象的比喻来描述,“好比在河里漂

洗布匹,出水后要捏住布头的两端,在空中抖落一下,此刻布匹上顺势抖出了一连串大小波纹。这里‘抖落’时所用的劲头,就如同唱戏用‘擞’,‘大小波纹’则如同由‘擞’带出来的音符。”^[7]

(四) 马连良所处的时代

马连良的时代,是双跨前四大须生(余叔岩,言菊朋,高庆奎,马连良)和后四大须生(马连良,谭富英,杨宝森,奚啸伯)的时代。提到京剧老生艺术的发展史,不得不提马连良。因为不论是前后四大须生,还是“南麒北马关外唐”,种种赞誉里都与马连良先生相关。马连良在艺术上的不断创新是有目共睹的。不仅表现在他的身段做派和服装改良方面,而且在唱念方面也进行了大胆的改革。马连良并不遵照富连成科班的官中唱法,而是突破湖广音的四声,唱腔另行设计,突出俏皮、潇洒的风格。这种演唱风格在当时,尤其是在京城演出,普遍受到欢迎。并且马派艺术有最普遍的雅俗共赏的特征,这体现在北京的天桥一带居然也出现了号称“天桥马连良”的著名演员梁益鸣。

为何在同时代的诸多京剧名家中,只有马派出现了天桥的“翻版”?可见,马派艺术的追随者甚多。在梨园行的内行与外行之中,都有许多学马派之人。从发声学上说,马连良在富连成科前后灌制的诸多唱片,嗓音高亢,均为高调门演唱。在后期,逐渐形成他的个人风格,发声的位置有所改变,调门下降很多,婉约的风格渗透在整个潇洒飘逸的总体风格之中,听来十分亲切。在马派的很多私房戏当中,唱腔的安排并不多,而是注重念白和表演,使得唱、念、做、表的表演成分平均体现。不过对于学习马派艺术的演员来说,必须有良好的基本功才可以突出马派的风格,而不能一开始就东施效颦,使得自己的唱腔油嘴滑舌。

很多马派名家提倡学马先学余的观点,并且他们都是从从小就先余派入手,学习吐字发音的一般性规律,把官中和大路的唱腔研磨熟悉,再转成马派的独特风格。这样学成的马派唱念艺术,有筋骨也有血肉,既有老生行当的普遍性,也有马派艺术的个性。

马派的经典唱腔流传于世的真是数不胜数。例如《淮河营》的一段流水板:

此时间不可闹笑话,
胡言乱语怎瞒咱。
在长安是你夸大话,
事到如今又要奸猾。
左手拉住了李左车,
右手再把秦布拉。
三人同把那鬼门关上爬,
生死二字且由它。^[5]

这段唱腔虽然短小,但是非常精悍。马派的吐字特点恰好在明快流畅的流水板节奏中充分展示出来,尤其是对于喜爱京剧的戏迷票友来说,学习这段唱腔更容易入门。因此马派的风格深入老百姓的心中可见一斑。

(五) 杨宝森所处的时代

杨宝森的时代,是京剧发展彻底成熟的年代。同时代的艺人如奚啸伯、张君秋等,都在唱腔方面费尽心血,根据自己的

噪音条件扬长避短,追求韵味的醇厚。杨宝森本身是噪音条件不好的演员,但却一心追求纯正的余派艺术,于是去除余派唱腔钻天入地的高音、超高音、低音,充分发挥中音区的优势,但是又不破坏四声,加之有琴师杨宝忠的花哨的伴奏,使得平淡无奇的唱腔在后世,尤其是今天这个时代产生深远的影响。

相比之下,奚啸伯是噪音条件优越的演员,有票友下海的背景,尽管身上武功欠缺,扮相也不算上品,但是能够吸收言派和余派的精髓,甚至改良马派剧目,将其加工整理成自己本派的代表剧目。张君秋是噪音条件十全十美的演员,在那个年代甚至在今天,都是空前绝后的。张君秋的唱腔以王派、梅派为基础,吸收程派的一些新腔儿,甚至借鉴地方戏和鼓曲的某些唱腔,再根据自己的创造,化为己有,才使得自己一生演出的300出左右的剧目的唱腔,各有特色,各不相同。

在此着重讨论杨宝森演唱的艺术风格,是由于其形成的渊源和发展的脉络非常符合京剧自身的艺术规律,并且相对于普通老生演员和业余票友来说,杨宝森的噪音条件作为不太理想的一种模型却走出了自己的艺术道路,这种成功的典型范例是值得普及与推广的。

杨宝森先生本人分析他与余叔岩先生的特点,说过:“余三爷有传统,有探讨,把毕生精力都拿出来了。余叔岩只知力追老谭,使其更完美,更超脱。人生有限,亦无限,至今仍没有人超过余大贤,他的生命力仍存在,仍在领导老生行。余先生说,用音要像吊桶汲水,四不着边儿。擦墙、碰桶、磨绳,都是在虐待声带!他开的是好方法,可是我音域窄,低下有余,逢高不起。吃了这碗饭,又遇高师同世,却没余先生的本钱,这可把我难住了。但学余锐志不减,慢慢有了自知之明。自己中音似有特色,我们大爷(指杨宝忠)说我‘老三你的中音很耐听,像面京锣,响、亮、厚、润,共鸣、水音儿都是受听的,奔着余先生的目标,找着自己的落劲,年纪又在这啦,是骡子是马都得出去遛遛啦。’京戏这个东西很怪,只要是好东西入耳难拔,想忘也忘不了。开始搭程四爷的班儿,真有点丑媳妇总要见公婆的劲儿,观众认为我是余学谭的路数,虽高处不够,但中区富足,观众也就这么迁就地听下来了。后来由于上座成数的上升,自己心中有了点儿底,于是就挑班儿了。我有张底牌,细心人会察觉得出。我唱《武家坡》,先上《赶三关》;唱《伍子胥》,先上《战樊城》,千方百计先把嗓子唱热。把嗓子唱热的目的,是为了爬上余先生创下的高峰。心有余力不足。观众明知我的‘力不足’,但大家欣赏我这‘心有余’。我力争做到尺寸不减。劲头不缩;有时笔不到,但意一定要到,甚至宁让音破,力争腔圆。”^[9]

由此可以看出,杨宝森先生正是对自己嗓音的条件有了正确的判断和分析,利用这一点自知之明,才能够更好地扬长避短,独树一帜。而作为和演员有鱼水关系之喻的琴师,著名京胡演奏家杨宝忠先生对他的堂弟杨宝森先生的分析也是如出一辙。杨宝忠先生说过:“醇厚,这可以说是杨派的最大特点。醇厚的原因,其一,是因为杨的音色美,虽低沉,但不浊,而是清醇、甘甜、圆润,没有噪音,能够引起欣赏者的美感。其二,是杨宝森像他所宗法的余叔岩一样,极注意咬字、发声,因此,

咬字发音准确,倒字极少。其三,他善于运用这条老生嗓,对于气口、喷字、共鸣都做过研究,音的抑扬顿挫以及大小长短的尺寸掌握得很好。所以,杨宝森的念唱虽较少高低跌宕,但却字正腔圆,摇曳多姿,柔中带刚,悦耳动听。”^[9]作为与杨宝森同时代的女老生名家,同样学习余派表演艺术的孟小冬女士,得到余叔岩本人的真传最多,她也十分倾慕杨宝森的艺术,她与杨宝森共同切磋余派的唱法,但又取法不同。孟小冬说过:“宝森真不容易呀!钻研余派这么多年,由于嗓子不尽如意,他不得不改变发音方法。他的嗓子光有厚而没有高,这恰恰和余先生的嗓子相反,因此他用余派的唱法,必然把自己的缺点全暴露出来。宝忠和王大爷(王瑶卿)劝他改变唱法,可是他又不能把余派的东西丢掉,所以他苦恼了这么多年,现在总算摸索出一种扬长避短的唱法。他主要是把发音的部位往前推了,利用口腔的共鸣,把声音往外送,这样既增加了宽音的亮度,扩大了音域,同时避开了咽腔、鼻腔和额窦腔之间的‘提’与‘拔’的发音方法(即余叔岩最有名的‘提溜音’唱法)。可是这样发音,必须用极为松弛的嗓音,才能利用口腔共鸣使高音一滑而过。我听他唱几段西皮和二黄,确实给人感觉另有一种韵味,不过力度稍差。”^[10]这里孟小冬先生提出力度的问题,从观众心理学来说,也是一种时代的发展。

综上所述,京剧诸大家们渐渐由唱声到唱韵、由唱韵到唱情,本身就是逐渐追求“以情带声”意境的结果。这也恰好说明戏曲演员就自身演唱的成熟经历来说,需要先做到“字正腔圆”,再做到“声情并茂”。“字正腔圆”和“声情并茂”也正是符合中国式演唱艺术审美精神的体现。

参考文献:

- [1] 徐慕云.中国戏剧史(75页)/古今中外论长庚[M].第1版.中国戏剧出版社,1995.10:545.
- [2] 江雄.谭鑫培,尚未逾越的高峰——戏曲改革的困境[J].上海戏剧.1987(2):41.
- [3] 北京市艺术研究所.上海艺术研究所.中国京剧史[M].第1版.中国戏剧出版社,1990.11:127.
- [4] 狄楚青.庚子即事//谷曙光.新善本“辛亥庚戌剧目”考论.文艺研究[J].2009(06):162.
- [5] 北京出版社.新编京剧大观[M].第1版.北京出版社,1989.6.
- [6] 李炳莘.孟小冬生平与艺术.余叔岩与孟小冬暨余派艺术[M].第1版.中国戏剧出版社,1998.11:207.
- [7] 翁思再.体会和意见.余叔岩与孟小冬唱腔集[M].第1版.同济大学出版社,1998.2:5.
- [8] 黄正勤.听杨宝森议流派[J].中国戏剧.1998(5):17.
- [9] 邢南文.简谈杨派艺术——杨宝忠先生访问记[M].谢国祥.杨宝森纪念集.第1版.百花文艺出版社,1998:60.
- [10] 张业才.杨宝森与余派渊源.谢国祥.杨宝森纪念集[M].第1版.百花文艺出版社,1998:151.

责任编辑:君早