

梆子腔的衰微和京剧的争胜

——黑龙江戏剧史上的一段往事

■ 张福海

民国成立后的最初十年，黑龙江地区的戏曲发展进入到一个新的阶段。这个新阶段的主要标志是河北梆子和京剧两大剧种的角逐、争风，从而掀起黑龙江地区演剧史上的第一浪潮。

清末，河北梆子的势力已遍布黑龙江地区的大小城镇，迨至民初，由河北、天津、辽宁等地取道北进的河北梆子艺人又形成一股潮势。这里要格外提及的是，清末曾进入黑龙江地区的女伶，在这阶段相继重返黑龙江。这时，她们都已长大成人，艺术上出落得饱满成熟，有的已是饮誉京津沪的一代名角。她们是靠在同宗内部扫荡了老派和山陕派起家的，然后芒锋直逼京剧。

自清末以来，在黑龙江地区京剧一直处于上升的势头。但在大局上，有时虽抵不过河北梆子，但又不让势于河北梆子。所以，清末以来，双方一直是你追我赶，谁也没真正压倒谁、超过谁。河北梆子的女伶们希冀于以柔克刚，一举击败京剧，几番争斗之后，竟也使京剧几乎招架不住。但是，风云急骤的时代，大环境从客观上帮助了充满慷慨悲凉之风的京剧，河北女伶终于败下阵去。河北女伶的失势导致了河北梆子这一剧种从关内到关外全线地动摇，并由此一步步滑向深谷。京剧自此成为黑龙江地区戏曲发展的一大主潮和代表，继续前行。

一、梆子腔的变革与发展

河北梆子的直隶老派和山陕派在黑龙江地区与京剧“两下锅”的演出过程中，戏码的排列位置，一般是皮簧戏剧目在前，梆子戏剧目压轴。但皮簧戏并不甘于总是帽戏的地位。于是，京剧同梆子经过一番竞赛（这个竞赛没像关内那样引起一场激烈的角逐），在观众的支持下，开始扭转局面。光绪末年，皮簧戏压轴的演出便多了起来。这时，北京一地的舞台，梆簧争衡的形势已经发生倾斜，轴戏基本上让位给皮簧；不久，天津一地也发生了这种变化。黑龙江地区感染（关内梆簧戏班流入时带来的影响）或发生这样的情况稍迟些，但很快也有了变化，即出现梆簧互为轴戏的现象。不过，这个现象在中小城镇差些，在哈尔滨、齐齐哈尔等大城市里却很突出。这种现象持续了一段时间之后，京剧显出略占上风之势，观众也更多地倾向于京剧了。民初之际，赵佩云、王莹仙等一大批学艺于清末的河北梆子女艺员们已成长起来，同时又有新生力量加入其中，从而形成了一支阵容强大的女伶队伍。这支女伶队伍均来自于和锻炼于河北农村，后又集中于天津，因此人们叫她们是

“卫派”梆子。在艺术上，她们是在直隶老派的教导下成长起来的，是直隶老派艺术上的一个新的发展和变革。据此，人们又称她们为“直隶新派”。直隶新派崛起后，由津京而上海，而济南、徐州、烟台、青岛等地。凡是老派和山陕派开辟的战场，都要寻踪踏迹，并且先是击败老派和山陕派，然后取而代之，同京剧展开新的争夺。老派和山陕派抵挡不了后起之秀的锐气，只好让位于新派了。直隶新派风靡关内剧坛时，其中许多艺人和班社或趁势出关，或应邀出关进入黑龙江地区。这股疾风般的新派进入黑龙江后，不再是前一个时期里给人们留下的稚嫩的不成熟的童伶的印象了。她们以华丽、高亢、淋漓酣畅的唱腔特点和彻底的河北地方化了的念白，以及炽热、急促的音乐伴奏，还有那大量的与现代生活相接近的时装剧目，使黑龙江一地的观众大为赞赏；同时也迫使老派和山陕派的演员或转而效法，或易地远走，或偃旗息鼓。而京剧面对这个新的强手、劲敌，一时也招架不住了，河北梆子又重新在黑龙江地区抖擞起精神来。

这时期，进入黑龙江地区演出的河北梆子女伶数量，年平均在百人以上。她们在黑龙江的演出时间，长者一年两载，短者三五个月。其中有影响的有赵佩云、王莹仙、李蟾君、小金玉、喜彩凤、小凤英、小翠玲、小喜如、车五月仙、喜彩春、王翠红、金钢钻等。此外，还有出自金满堂科班中的本地梆子女伶，她们分布在黑龙江各地演出。现择要就其在黑龙江地区的艺术活动介绍如下：

赵佩云，艺名小香水。她在黑龙江地区演出时间很长，哈尔滨是她的享名地，迷恋于她的艺术的观众很多。她同艺名叫金钢钻的王莹仙一样，把艺术的黄金时代献给了黑龙江的观众。

小香水是以“泰腔泰斗”之称出现在黑龙江舞台上的。她的老生戏和青衣戏最出色。如她演的老生戏，对剧中人物的内在感情和外部动作的表现，擒纵自如，自然准确，富有相当高的艺术表现力。在《京剧二百年之历史》一书中，曾就《斩子》一戏，评价她表演的杨延昭是“最为彼出色当行之作，眉宇轩朗绝俗，与八贤王争论时，严厉之色望之凜然。举止之间，落落大方，不杂小家气象”。小香水的老生唱腔，曾得魏联升的指教，宗法魏的高亢激越特色，同时又吸收了何达子以低腔取胜的长处。她把两者兼融一炉，使其行腔上下高低，有节有致，流畅起伏，色彩丰富。譬如她在《桑园会》中唱的“与老娘对坐草堂前，听孩儿把当年细对娘言”和《辕门斩子》中的“戴乌纱好似一愁人的帽，穿蟒袍又好似坐了狱牢”两出戏中的这上下两句，其上句头三个字的行腔，运用的是魏联升昂扬激越而又圆润的风格；下句则使用了何达子的落腔，低回深婉，雄沉畅达。虽为女扮，但从整体上听来，不仅毫无雌音，在清丽挺拔之中，透出阳刚之美。因此，深得黑龙江观众的好评。

小香水的青衣戏也独具特色。在黑龙江期间，她演的《桑园会》中的罗敷，脍炙人口。如采桑时的表演，细致真实，左肘挎篮，右手采桑，肩、腰、身等部位随着采桑动作的处理，以及双脚的移动，紧凑和谐，生动优美。待秋胡出场，对罗敷进行调戏时，小香水表

演罗敷为维护自己的尊严，通过“幸喜四顾无人，四顾若是有人，与你个大大无趣……”等一大段斥责秋胡的念白，字字显得罗敷不容欺辱的贞烈之容和邪难侵正的仇视之状。小香水的念白，字字句句都从人物的当时处境出发，因而，她的念白有人物，充满感情。如罗敷念的“家抛白发老母，妻在中年……”和“那乌鸦有反哺之义，羔羊有跪乳之恩”等句时，声悲语凄，哀怨两俱，闻之令人心酸泪下，其演唱亦曲折婉丽、呜咽悲楚。

小香水在河北梆子的女伶中能戏最多。在黑龙江经常上演的剧目有《桑园会》《辕门斩子》《四郎探母》《春秋配》《南天门》《烧骨针》《对银杯》《算粮》《登殿》《蝴蝶杯》《回荆州》《拾万金》《调冠》等。

小香水除在哈尔滨演出外，还在齐齐哈尔、佳木斯、瑷珲（今黑河）等地巡回演出。其所到之处，均受到盛情欢迎。她给黑龙江的观众留下了难以忘怀的记忆。

王莹仙，以艺名金钢钻知名于当时。清末，她曾随河北梆子戏班来到哈尔滨演出过。1915年以后，又与银达子、小香水等名角再次出关，演出于哈尔滨、齐齐哈尔、瑷珲等地。这次出关，金钢钻已名满京津，她和小香水、小荣福、张小仙等四人在北京被称为青衣“四杰”，而使“男伶几无立足之地”。她在黑龙江的出现，使京剧受到很大的冲击。

金钢钻的能戏没有小香水多。在黑龙江常演的剧目是《桑园会》《汾河湾》《大登殿》《烟鬼叹》《铡美案》《哭长城》《丁香割肉》《大拾万金》等。她的嗓音极其宏亮，一般多好在高音部位盘旋，极尽表情达意之能事。其风格清越昂扬，酣畅淋漓。时人称她是“金嗓钢喉”，“金钢钻”艺名即由此而来。她的唱腔，是河北女伶问世以来旦角唱腔成就颇高的突出代表。

金钢钻的《桑园会》在黑龙江地区同小香水的《桑园会》并称双美。最能体现金钢钻演唱特色的是她在《桑园会》中扮演白氏的唱腔。其中白氏盼望丈夫秋胡归来的一段演唱，真挚热烈，扣人心弦。如唱段中“观只见南来北往、骑骡压马、推车担担过路官员，一个个都回家转，看不见奴的丈夫回家园”这一长句，在表现方法上，前半部的唱腔，金钢钻用高音垛句，字坚音实，稳扎稳打，响亮清脆，待唱到“一个一个都转回家园”时，行腔由前面高山流水，顿然转入深潭低鸣，唱到最后一个“园”字，忽又恰似从深潭跃出的怒水倾泻下来，从而把白氏渴望和思念丈夫归来的心绪，宣泄得无一余漏。

在河北梆子女伶中，还有一个和王莹仙的艺名金钢钻相同的演员。这个金钢钻，个头不高，身材也很单薄，与王莹仙的个头身段差不多。但本名、籍贯、生卒年均不清楚。这个金钢钻搭班落脚在拜泉演出，大约是在民国六年（1917年）的前后。据说她早年坐科天津一个河北梆子戏班，启蒙业师是邢宝奎，专工刀马旦。出科后和杨玉亭、五岁红等艺人出关演出，流动在东北的沈阳、营口等地。到了拜泉后，在拜泉的泰兴剧场、景幻舞台、小乐天剧场进行演出。她是一个戏路很宽的演员，不但演河北梆子，也演京剧和评剧。她的幼功很好，文戏武戏都能演，扮相也十分漂亮。她演的《泗州城》《盗仙草》《穆桂英》《水漫金山》等戏，很有特点，特别是她反串的黄天霸、张稼祥、黄九龄等武生行当，使

用的道具概用真刀真枪，准确有力，从不失误。她的毯子功也好，干净利落，连男武生看了也咋舌。例如她演《泗州城》中的武旦水母，在叠起五层高的堂桌上空翻落地，动作洗练稳健，既脆又帅，观众惊奇不已，喝彩叫绝。武戏在直隶新派的女伶表演上是最薄弱的，像金钢钻这样有好的武戏功夫的女艺人是少见。另外，金钢钻的演唱也不错。据讲她的嗓音很甜润，也很清脆，观众也喜欢听她的演唱。

金钢钻在拜泉的演出时间很长，大约有十余年的光景。原因是她被当地的一个警察署长看中，娶其为妾。九一八事变之后，其夫携之远遁，从此再无消息。

在河北梆子女伶中，有一个叫李蟾君的艺人，艺名叫月明珠，很有名气。她是在1916年3月应哈尔滨的庆丰茶园之邀来到黑龙江地区的。这个女艺人深受新文化运动的影响，很有些政治头脑，思想进步。她不把自己的艺事活动当作纯然的娱乐，而是作为进步思想的传播手段。她在庆丰茶园曾演出以反映现实生活为内容的时装戏《前清现形记》，揭露和批判晚清政府的腐败和昏庸。这出戏演出之后，滨江知事张兰君闻知，立刻下令禁演。三个月后，李蟾君在哈尔滨自筹一笔经费，办起了一个名为“天足足会”的群众组织，其宗旨是宣传妇女缠足的害处，鼓动大脚放足。她还向在哈结识的女艺人们宣传进步思想、破除缠足的封建陋习，并把那些愿意放足的艺人吸收入会，壮大组织。李蟾君的演技很高，艺术上是有一定影响的人。她发起组织的“天足足会”，在黑龙江地区的妇女解放运动史上是有一定地位的。

河北梆子女伶们在黑龙江的声势之高涨也得力于进入黑龙江地区的河北梆子男演员们的配合和推动。其中最著名的是魏联升。魏联升（1881—1922），艺名小元元红，河北安次人，直隶新派唱腔风格的创造者。早年学戏于永盛和科班，工须生，成名于天津天仙戏园。他在1920年前后搭班流动演出于沈阳、营口和哈尔滨，影响遍及华北和东北。哈尔滨是他很重要的一个演出地，在这里曾演出过许多经他改编了的老生戏，如《南天门》《战北原》《探母》《汾河湾》《芦花记》《蝴蝶杯》《南北和》《汴梁国》《取成都》《辕门斩子》等剧目。这些老生戏有一个很大的特点，就是偏重于唱。魏联升正是在唱腔方面为河北梆子做出突出贡献的人，所以，他演的都是文老生的唱功戏。

魏联升的唱腔艺术特点是优美圆润、华丽流畅，但又不失之于慷慨激昂，委婉低回。他继承了河北梆子老派的演唱传统，并根据自己的条件创造出新的唱腔风格。他善于运用真假嗓巧妙结合起来进行演唱，并且喜欢用衬字行腔。所以，他的演唱丰富多彩，韵味无穷。他也十分注意吸收同时代艺人演唱的优长之处，以丰富自己。魏联升新腔的形成，在发音上彻底改造了河北老派演唱中残留着的山陕俚音，使之真正的河北化，从而把梆子腔推进一个新的历史阶段——直隶新派的出现。刘喜奎、小香水，王莹仙等著名女伶，都是他的演唱风格的继承者。

他的表演也有深厚的功力。做戏时讲究人物性格特点，一招一式，都很规范。他扮相美，举止潇洒大方，塑造的诸葛亮（《战北原》）、田云山（《蝴蝶杯》）、杨八郎（《南

北合》)等人物,都很深刻、生动。他在哈尔滨阶段的演出,把河北梆子推向了繁荣的顶峰。

1922年,魏联升在哈尔滨的新舞台演出时,哈埠地头蛇姚锡九的姨太太三荷花迷恋于魏的艺术,逢场必看,并由爱其戏而衷情其人。姚于是买下刺客,将魏联升刺杀于新舞台后院的寓所。魏联升死时,年仅41岁,正值艺术的高峰时期。他的死激起了哈尔滨观众及全国梨园界的公愤,人们为失去这样的一代俊才而悲伤痛悼。

银达子(1895—1959),原名王庆林,天津人,工老生。他来黑龙江地区演出,主要活动在哈尔滨和齐齐哈尔这两个地方。银达子的艺术特点是宗法魏联升的,以唱功知著。唱腔迂回委婉,吐字清晰,拖腔独具特色。常演的剧目是《蝴蝶杯》《算粮登殿》《战北原》《打金枝》等。

小达子,原名李桂春,河北人。早年在河北的永清县永盛和班坐科,工文武老生。他是京剧名角李少春之父。他在哈尔滨新舞台演出的时间比较久,和小香水同台演过《桑园会》《汾河湾》等剧。主要演出剧目有《回荆州》《蝴蝶杯》等。河北梆子衰落后改唱京剧。

本阶段河北梆子的男艺人中,还有文武老生高庆安、芙蓉草、十二红、郭达子、铁蝓蝓、五岁红、小翠花、张玉亭、小白猴、小金娃、张兴卿,以及清末在齐齐哈尔演出引起轰动的十四红。还有活动在海参崴的小福仙、元元旦、程永龙、筱九霄、韩连奎、马德成等一批梆簧兼演而以河北梆子为主的艺人。

本时期,由于河北梆子女伶的出现,使黑龙江地区前期呈现梆簧争胜而梆子弱势的局面得到挽回,并在与京剧的竞演中一时占了优势。女艺人先天所具的风采,不仅增添了舞台的魅力,也使舞台趋于合理化。新派不拘于传统格式,冲破老派和山陕派的束缚而创造的颇为成熟的演唱风格,且比之老派清新健康得多,这些都是它可以同京剧进行对抗的重要方面。由于河北梆子新派的进入,黑龙江地区戏曲事业的发展变得更加蓬勃兴旺了。

二、京剧的争胜

民初,在清末占据黑龙江地区戏曲舞台优势的京剧,由于受到河北梆子新派势力的抵抗,一时踟蹰难进。而以自然流入为主要形式进入黑龙江地区的京剧艺人,这个阶段名角的流入也不及河北梆子的多。尽管如此,在哈尔滨、佳木斯、齐齐哈尔、海参崴以及宁安、拜泉等地,京剧的演出,仍然拥有自己的观众。

黑龙江地区观众对于京剧与河北梆子新派之间的最后选择,同京津地区的观众不同。京津地区的观众对戏曲欣赏的历史以及鉴赏能力,不同于本地区的观众群,无论在精神观念、审美积淀、心理愿望等方面,都是有所区别的。总的说,在黑龙江地区,京剧与新派梆子争胜的时间持续得很长。不过,从另一方面看,京剧和梆子的争胜,在黑龙江地区是很不平衡的。如1913年在齐齐哈尔的隆武胡同,龙江戏院的业主刘绍恩重起京剧班社,由王海楼、马春奎、杨玉彩、于德禄等人为班底,集旗锣伞报、宫娥彩女于一堂,又不断寻征四梁八柱,扩大阵容,很快于当年开锣演出,声势并不让于梆子。

齐齐哈尔的龙江戏院(前身是德奎茶园),是当时黑龙江地区影响很大的一个剧场,

老板也颇善剧场之经营。1912年以来,在京梆竞演中,他们也组织过京梆“两下锅”的演出,如郭达子、铁蝓蝓、八岁红、小金玉、王春举、小月楼、陈秀波、郑连奎、十三凤等京梆均擅的演员,都曾在这个剧院的戏班落脚演出。但是龙江戏院似乎更注重京剧的演出。齐齐哈尔一地的观众是很有鉴赏水平的。这个地区开发得早,欣赏戏曲的时间也比别的地区长,像秦腔就是最先在这里驻足的。因此,在京梆竞演中,这里的观众对京剧表现出更多的偏爱,而吸引来的京剧艺人,也比哈尔滨多。1914年,京剧童伶高百岁曾来此演出。高百岁(1903—1969),字幼斋,号伯绥,北京人。他在齐齐哈尔演出《打渔杀家》《汾河湾》和获得“赛鸿声”之誉的刘派剧目“三斩一碰”。与他同时期的,还有李顺来、程永隆、魏连芳、张万春等有一定影响的艺人参加龙江戏院的演出。龙江戏院在王海楼、于春堂、小杨月楼等一班人马的基础上,不断凝聚力量,扩大阵营,一步步地夺取梆子新派的观众。

这时期的哈尔滨京剧,在与新派梆子争衡中,新舞台力量不支,加之经营不善,连连蚀本。庆丰和同乐两座茶园为争取更多的观众,于1918年2月,分别派人去上海的大舞台学习新布景和砌末的制作,并购买照明装置,聘请绘制景片的画师,重新装饰舞台,加强舞台美术力量,借以招徕观众。民国最初的七八年间(1918—1919年),哈尔滨一地值得一提的京剧演员甚少,像王鸿寿那样的名宿,不过是过路的神仙,稍停即逝。戏曲舞台被河北女伶及评剧艺人所控制。这和齐齐哈尔、佳木斯的舞台景象大不一样。

佳木斯一直是金满堂戏班常居久占的地方。金满堂本人不仅以其精湛的技艺受到当地观众的热爱,而且还以其推诚相见、真诚为人而受到当地观众的尊重。他在少年时代就定居于佳木斯,艺术的逐步成长也是在佳木斯广大观众的支持下走过来的。进入民国以来,金满堂无疑已被视为当地梨园的班首和领袖。金满堂戏班以自己的戏曲艺术培养了佳木斯最早一代戏曲观众;同时,在佳木斯观众心目中,金满堂戏班就是自己本地的戏班。他们对戏曲的热爱程度是同热爱金满堂那些最早给他们送来戏曲艺术的艺人们连在一起的,他们两者之间建立起来的长久的亲密关系十分浓厚。

金满堂戏班进入佳木斯以后,是把京剧和河北梆子同时献给佳木斯观众的;但金满堂本人更喜爱演京剧。所以,佳木斯一地的观众以及周围的依兰、富锦、勃利等城镇的观众,对京剧的兴趣比河北梆子更浓厚。河北梆子新派崛起后,金满堂及其同班艺友们没有受到多大的威胁。另外,佳木斯一地的戏曲活动因交通的阻隔和匪祸的威胁,在客观上也妨碍了更多的剧种班社和艺人的流入。但是,佳木斯正因为有了金满堂戏班的影响,无论流入佳木斯的戏曲班社,还是从吉林、哈尔滨邀来的戏曲名角,都是以京剧为主。佳木斯本地开办“金满堂科班”,一方面是为了解决当地戏曲演出力量的不足,另一方面就是为了长久地满足人们对京剧欣赏的要求。1915年秋,金满堂科班的第一批学员,也是黑龙江地区的第一代京剧演员——金菊花、马艳芬、马艳秋、刘喜来、郭春来、尹富来、赵云樵、李三胜等人艺成出科,在佳木斯首次登台,演出《玉堂春》《临江驿》《翠屏山》《十一

郎》等剧目。这次演出，在佳木斯京剧舞台上展示了新生代的力量，并预示黑龙江地区有能力来培养和造就本地的京剧表演人才。更重要的是，佳木斯一地京剧艺术的发展在黑龙江地区京梆争胜中占居优势地位。

民国初期，在“庚子之乱”中商品经济发展大伤元气的宁安古镇，通过绥芬河、三岔口、挡壁镇的对俄贸易，逐渐有了回升之势，诸般艺事，复又兴隆起来。戏曲艺术的活动除了原先的庆安茶园之外，又增添了一座庆春茶园。庆春茶园组建了一个名为“凤鸣班”的京剧班社，各路行当齐全，以与庆安茶园争风。起初，两个茶园均京梆同台，大轴戏常由梆子来压。不久，京剧渐渐居优势，蚕食梆子，唱梆子的艺人改唱京剧的逐渐也多了起来，梆子于是置于兼属地位。

庆春与庆安两座茶园的班社实力，本来不相上下，单是两个班社的竞争，也不会持续得太长。“跑崑子”回来的艺人给这里的戏曲演出增添了火热的气氛。如王宝奎、王洪涛、王少魁等人，都是在海参崴唱红一时的京剧演员。他们落脚宁安以后，进一步地推动了宁安一地京剧活动的开展。

黑龙江地区的京剧在同梆子新派较量了一个阶段以后，1920年这一年，似乎给京剧画了一条起跑线，观众的感觉和京剧所蓄积的力量，几乎都是在这一年爆发出来的，看上去是那样的断然。京、梆的分水岭也几乎就在这一年由浅入深地划开了。

1920年，黑龙江地区全境的京剧演出陡然地高涨起来。在哈尔滨，各戏院由过去的接角为业改为招兵买马、广罗精英、自行起班。1920年，尹乃棠接过于震霖蚀了本的新舞台家业，立刻组织了一个由马德成、沈小楼、曹宝义、王少鲁、王亚鲁、小福仙、窦兰芳、秦玉峰、秦凤奎、新黛玉等几十人的大型班社，以皮簧为主，兼演梆子。这个班社，文武齐俱，实力雄厚，锐不可当。跟着，大舞台也建起班园同名的班社，由李祥阁、刘润臣、杨焕章、程永隆、杜文林、马德成、杨瑞亭、赵松樵等人为班底，梆子和评剧的名角也加入其中，其实力不逊于新舞台。加之庆丰、同乐、天仙、滨乐、海乐、小红楼等有名和无名的戏园子先后纷纷落成，四处接班邀角，京剧演出格外热闹起来。

自行起班的业主们也并不满足于本班现有的演出力量，何况班社的名角也不固定，合同期满就另投别的班园去了。他们的流动性很强，因此，从境外邀角仍然是一个重要方面。业主起班的主要目的是为了把名角吸引来，另一方面就是为了能够保持经营的不间断，不至于像从前那样单是依靠接角，如同流水一样你来我走，说断就断。当然，这又都是取决于观众对戏曲不断高涨的热情。

到1922年年底，进入哈尔滨的京剧名流除上面提及的入班者外，应邀而来和自动流入的还有杨小楼、赵桐珊、李桂春、于连泉、鲁鑫泉等等。杨小楼（1877—1937）名嘉川，祖籍安徽怀宁，名武生兼老生杨月楼之子。出身于北京小荣椿科班，工武生，是京剧界一代艺杰，世称“杨派”。他在哈尔滨演出的戏有《长坂坡》《挑滑车》《连环套》《恶虎村》《林冲夜奔》《霸王别姬》等自己的代表剧目。杨小楼身材魁梧高大，但武技表演却

十分灵活。其唱腔爽亮清越，炸音如同裂帛，运腔高低有致，朴素无华，韵味十足。念白承张二奎风范，吐字真切，讲求字字由人物而出。他的武技表演无空招废式，力求从人物出发，以形传神，武戏文唱，造成一种意境。杨小楼在哈时，正当壮年，艺术已到圆熟纯青地步，他给哈尔滨观众塑造的赵云、楚霸王、高宠等形象，称绝于剧坛，几无人匹敌。一些看过他当年演出的老戏迷们，至今仍念念不忘。马德成（1880—1953）字云鹏，河北定县人，工武生，享名于京、津、沪。他在哈尔滨时演出的剧目是《莲花湖》《落马湖》《溪皇庄》《独木关》《剑峰山》《请宋灵》等。马德成师从黄月山，以唱念见长，尤其是演的武老生，别具一格。其声腔高昂激越，穿透力极强，说白吞吐有力，慷慨劲拔，有情有神。马德成在哈尔滨是一个深受观众欢迎的演员，大舞台、新舞台成班时，他都是其中的重要成员，留哈的时间也不短。他还在齐齐哈尔等地搭班演出，为繁荣黑龙江地区京剧艺术的发展做出了可贵的贡献。于连泉（1900—1967）原名桂森，字绍卿，艺名筱翠花，工花旦。山东登州人，他到黑龙江时，才二十来岁。但他自幼入梆子科班，而后转富连成科班，又受许多名师指点，功底很扎实，戏路也宽。他的做工身段很出色，眼神运用得最佳，一招一式十分规范。如花旦的“赶步”“倒步”“云步”“碎步”“蹉步”等步法，轻盈而婀娜，已自具一番风采了。演唱刻意求工，充满韵味。在旦行中，他的刺杀旦宗法路三宝。在哈期间，他演出的主要剧目是《鸿鸾禧》《坐楼杀惜》《花田错》《桃帘裁衣》《红梅阁》等。赵桐珊（1901—1966）一名赵久林，号醉秋，艺名芙蓉草。河北安次人。幼学梆子花旦，宗崔灵芝，后改京剧，工花旦、青衣。他与尚小云、荀慧生在北京被称为“正乐三杰”，成名于上海。他在哈尔滨演出的剧目有《赵五娘》《临江驿》《十三妹》《辛安驿》《红楼二尤》《梅玉配》等，这是他的专擅剧目。其表演特点是细致入微，洒脱大方，重视不同性格人物的内心世界的表现，说白、身段讲究尺寸，有理有据。本阶段来哈尔滨演出的李桂春，已改唱了京剧。他专工老生、武生戏，演出的剧目是《刺巴杰》《独木关》《打金砖》《风波亭》《逍遥津》等。

齐齐哈尔此时也是名角荟萃，龙江大戏院在有戏班的基础上，又邀来李顺来、曹宝丰、程永隆、高百岁、李鑫培、周德威、小杨月楼、李春元、胡蕊兰、张春山等一大批红角名流前来搭班，或演出炮戏，或挂牌演出。另一座同议会戏园也于此间频频邀角，演出红火。

在宁安，原来的庆春茶园在一场火劫中成为废墟，1917年复又建造，名宁兴大舞台。宁兴大舞台没有戏班，班底由“跑崑子”的王洪涛、王宝奎以及常祖明、刘竹友、吴吉堂、顾曲君、筱月明、盖九省、张盛亭、李二胜、碧玉蝉、碧云凤等人组成，演出的剧目有《四郎探母》《追韩信》《翠屏山》《南北和》《红梅阁》《天河配》等等。

和宁安一地的京剧活动差不多的，是拜泉的景幻舞台，亦称西园子。景幻舞台设有戏班，班底很硬，主要艺员有周廷凯、高亚如、张奎元、杨玉廷、张凤秋、张子云、刘长斌、柴国友、李秋波和“一窝周”，即周雅杰、周雅雄、周雅威、周雅信、周雅勇（后改周智勇）等二十余人各行当齐备。演出的剧目丰富，其中以《双标记》《捉放曹》《空城计》

《金鞭记》《斩黄袍》等戏最受观众欢迎。

1917年俄国十月革命爆发后，海参崴地区的戏曲活动继前一个时期又有了进一步的繁荣发展，各界华商陆续成立了“中国商务会”。他们为联络商界，扩大商业活动的市场，不断地从北京、上海、天津邀请名角赴海参崴演出。海参崴的剧场和班社为此还设了专职的“约头”，奔赴内地的各个大城市接班请角。这时期的梆子新派在海参崴已显衰微之势，京剧倍受欢迎。应邀进入海参崴的京剧名家日益增多，上演剧目繁多，流派纷呈，争芳斗艳，堪称代表者有唐韵笙、白玉昆、马德成、杨四立、高庆奎、李多奎、筱九霄、赵松樵、王桂林和佳木斯的金满堂、霍凤堂等，还有许多已难稽考了的名伶。总之，在海参崴演出的内地艺人，每年都在百人以上。在关内艺人艺术的影响下，海参崴当地的戏班得以广采各家精彩，容纳各派所长，眼界开阔，因此，艺术得到长足的发展。

借京剧演员“跑崴子”之利而有戏曲活动的伯力、又城子、绥芬河、三岔口、挡壁镇、知一镇等与俄境毗邻的码头、城镇，这个阶段呈现出自己的特色。例如绥芬河镇，它原是中东铁路的“五站”，和海参崴一站相望，是进入崴子的必经之地。1922年，奉系军阀张宗昌以绥宁镇守使身份驻扎于此。张籍山东掖县，酷爱京剧，粗通戏道。其部下亦多山东人，乡俗所染，无不崇尚京剧。张于是年令地方捐款，建起一座由石板砌成的戏园子，当地人称其为“石头楼子”，为专迎赴崴子的戏班名角的演出场所。他布告去崴子演出的艺人：凡路过此地者，必须停靠并献艺三天，没有赏钱，违者不予借路。跑崴子的艺人们便只能顺其所以。张宗昌虽然不给赏钱，但对艺人的款待却极为丰盛，长此竟成惯例。开始，艺人们有感于千里跋涉，境外献艺，便在戏园子的石板壁上题名留记；后来者亦相沿效仿，顺次题记。久之，青石板壁上墨迹行行，无异于一部石书艺人行踪录。可惜的是，这个对我们考察黑龙江地区戏曲发展史有很高价值的资料，今日已经没有踪迹了。边境的三岔口、挡壁镇、知一镇等地，在海参崴戏曲活动的牵动下，本阶段都有了自已当地的京剧班社、戏园，且超过了前一个阶段的戏曲活动。

民国初期，在绥芬河下游北岸的双城子（又称傅尔丹，今俄罗斯苏里斯克。明置双城卫，清属宁古塔副都统辖地，1960年被沙俄割占）有两座戏园，两个戏班。一个梆子班，由梆子老生小福仙挑梁；一个京剧班，由京剧武生小麒麟主持。这两个戏班彼此对垒，各不相让，又各自接来“跑崴子”的班社或艺人帮阵助威。双城子一地虽远不及海参崴剧事繁荣和气派，但有了两个班子的常年竞演，华人在精神上也算有了些寄托。后来梆子班被击败。伯力在民初也有一个戏园和京剧戏班，由周喜增和周桂轩挑班。他们常去与海参崴的松竹班和福仙班合演，“跑崴子”的艺人们也常顺道“扫边”地给这里的华人演出。由于民族戏曲这条纽带的紧密联系，海参崴、伯力、双城子的华人，虽身置异国，心却和祖国、家乡息息相通。

本阶段京剧的演出剧目，主流依然是传统剧目。1921年开始，有了排演新戏之风。如芙蓉馨演出的《香妃恨》，李桂春等人演出的《狸猫换太子》《宏碧缘》，小惠芬、小如意演出的《诸葛亮招亲》等。这几出戏分别由三家剧场的戏班演出，于是引起一场三班

角逐的景象。这类新戏，还仅是传统故事的戏剧化。京剧本身的完善和精美，是体现在它的表现形式和与其表现形式相适应的古代人物及古代人物的生活。像善变的梆子剧种那样或评剧那样表现现代生活，京剧是无能为力的。京剧那精美、完善且早已凝固了的形式本身，是历代艺术家们艺术创造的精华之凝结，不管社会发生怎样的变革，都无法改变它，除非把它抛弃，要么就参照它去另辟一途，重新创造另一种形式。本阶段爆发的五四运动，就不曾动摇过戏曲。古文可以废弃，用白话文取代，这是五四运动的一大革命功绩。古文作为古代历史文化现象，属于它的那个时代，戏曲中的京剧亦如此，但却和语言（文字）的革命又有所不同。有经验的艺人们只是按照它的规律编演表现古代生活的新剧目，这是它的新之所在，再一个新就是连台本戏的出现。《狸猫换太子》《宏碧缘》即是连台本戏。连台本戏早在北宋时期就有之，京剧演连台本戏则是近代的事。它首先出现在上海，哈尔滨观众之后才看到这种形式，这无疑又增加了观众对京剧的兴趣。连台本戏因其情节连续，有文有武，排场热闹，通俗易懂，犹如长篇章回评书，很适于人们传统的欣赏习惯，故能轰动哈尔滨全城，久演不衰。其他几个新编的古装戏也因此一新耳目，受到观众好评。这阶段的新剧目不多，仅有上述几个，且只于哈尔滨一地演出。

京剧在同梆子的竞演中，以自己的优势，终于在黑龙江地区取得了主导地位。

三、河北梆子新派的衰微及其原因

考察河北梆子新派在黑龙江地区舞台的衰微及其衰微的原因，是一个很复杂的问题。但尽管很复杂，造成梆子新派衰落的社会环境和梆子新派本身在艺术上存在的缺点这两个互为表里的因素，却是十分明显的。

河北梆子新派的所谓衰落，即在进入20年代的时候所呈现的衰象，是从与京剧争胜中逐渐被京剧所压倒这个角度而言的，亦即在“两下锅”和京梆对垒的演出中，由轴戏转为帽戏、由主导地位而居从属地位这样的位置调换而说的。这表明，黑龙江地区观众在进入20年代之际对京剧的最终选择，仍不失其对梆子新派所怀有的热爱感情。所以，梆子新派的艺人们在黑龙江地区的舞台上仍然有他们的一席之地，仍然有他们撩拨人心的身姿。不过，黑龙江地区观众自做出选择之后，梆子新派也就步履维艰，江河日下了。后来虽偶因名角打炮，还能暂时地热闹一阵子，并且这种现象时常发生，但梆子新派大势已去。它尚能存在，无非是人们对最终失去热情了的事物的偶一回顾，这是常有的事。

那么，梆子新派在黑龙江地区失势的社会原因是什么呢？

首先，河北梆子新派初兴之时，特别是女性演员的出现，是以新的风姿给河北梆子剧种带来了一派生机的。可是，女性演员削弱了老派和山陕派粗犷豪放的阳刚风骨，尤其是发展到后来，更为突出了。例如许多剧目，倾向于表现儿女情长、家长里短和男欢女爱、离愁别绪一类柔美的戏。对于黑龙江地区的观众来说，过多地表现这些柔肠百结为内容的剧目，是不符合观众这个时期审美心理的。在前面曾提到黑龙江地区观众的来源主体是闯关东的硬汉子，而整个黑龙江地区在民国以来，工、农、商等各业的发展，犹如一个处在疾风和怒涛时代的青年人，其心理节奏、心理感应正处在奔腾激荡的时期。这是黑龙江地

区一种普遍的、共有的社会心态。因此，这种社会心态要求粗豪、奔腾、激烈为内容的戏剧表现。京剧之所以受到欢迎，就是满足了观众这种审美需要。根据统计所得，进入黑龙江地区的京剧艺人，武生行当的演员占各类行当的三分之二。久演不衰的剧目如《恶虎村》《虫八蜡庙》《八大锤》《泗州城》《蜈蚣岭》《落马湖》《独木关》《四杰村》《艳阳楼》《溪皇庄》等，都是翻扑腾挪、使刀弄棍的武戏。为什么会出现这种现象呢？原因就在于它契合了观众的审美追求。梆子新派不能满足这种欣赏要求，越到后来文戏越多，离观众的审美要求越远，也就越向失势的方向滑去。

其次，黑龙江地区地处关外，民国以来，一直被军阀和封建势力所控制，虽然有辛亥革命和五四运动那样摇撼全国的大革命，可是等到了黑龙江地区，大的革命风涛巨浪就十分微弱了。河北梆子新派演员们多来自于京津这样地处革命中心的地区，他们很关心社会问题，并通过戏剧的形式编演反映现实生活、声援革命的新剧目，如李蟾君在哈尔滨演出的《前清现形记》，还有《烟鬼叹》等新剧目即是。梆子新派这个阶段在关内编排了许多反映各种不同生活内容的时装戏，曾留下了许多的新编剧目，其中包括改编古典小说和传统大戏，如《十五贯》《庚娘传》《胡四娘》等剧目（这类剧目都用时装演出，与改编的《茶花女》《电术奇谈》一样统称为时装戏）。这些剧目在黑龙江地区演得不多，我们今天能够知道的或见于记载的，仅有两三部而已。在思想上，梆子新派的许多新剧目对热衷于传统剧目的黑龙江观众来说，一时还很难成为自己获得优势的力量。

最后，在艺术上，新派梆子暴露出来的弱点，也是导致它走向衰势的重要原因。

第一，新派梆子的崛起，是倚重于女性艺员的参加。女艺员对梆子腔旦角艺术的发展，贡献是重大的。可是，问题也就出现在这里。和我们前面分析梆子新派式微的社会原因的第一点那样，它的柔弱的另一个方面，就是大多数的女艺人都没有经过严格的基本功训练，只是能唱，“做”不好，也“打”不起来，这样便走向单一的畸形的发展旦角的道路。这对讲究唱、念、做、舞（打）的中国戏曲来说，正犯了大忌，等于走上了衰亡的路。

第二，由于走上了唯旦角至上的道路，在剧目的安排上，一改从前老派和山陕派重视须生戏的传统，只重视旦角为主的戏，其他行当表演为主的戏很少上演，最后竟至弃置一边，从而使自己的道路越走越窄。

第三，因为是靠女艺员的演唱艺术来支撑局面，而女艺员的基本功训练相当差，这样，在重视旦角为主的剧目中，又只好偏重于选择文戏；在文戏中，许多唱做并重的剧目，如花旦一行的表演，又不敢武做只能文做。这样一来，老派创造的许多剧目和那些优秀丰富的表演艺术被丢掉的就更多了。

梆子新派的旦行表演是自创一格的，它的发展，没有很好地学习老派旦行的艺术成就，成了无源之水。

以上三个方面，直接危及着河北梆子剧种的前途，在与京剧进行争胜的过程中，焉能不失去黑龙江地区观众的支持呢！

责任编辑 原旭春