

“南麒北马”论_(上)

沈鸿鑫

周信芳生于 1895 年，马连良生于 1901 年，两人为同时代人。他们都是京剧须生，又都是做工老生，有不少剧目是共同的；然而，他们两人各自独创的流派麒派与马派，一个苍劲，一个潇洒，迥然不同，各现异彩。他们都是少年成名，久演不衰，一南一北，分别为海派的宗师，京派的巨匠，都成为对京剧艺术事业有卓越贡献的大师。纵观他们二位的学艺生涯，成名道路，舞台艺术，演剧思想，人品性格，政治遭遇，有着许多相似之处，又有不少相异所在。笔考试作“南麒北马”论，略加比较，研究，以就正于方家。

一、少年成名

周信芳与马连良的学艺生涯，有许多相同之处和不同之处。

一、两人都是梨园出身。周信芳祖上是官宦人家，后来家道中落，乃父周慰堂下海从艺，工京剧旦角，艺名金琴仙，其母许氏亦为京戏伶人。周信芳就出生于这个京剧家庭里，从小跟随戏班走南闯北，生活于台前幕后，从稍懂事理之时起，京剧就成了他最亲近的朋友。马连良也可以说是出身于梨园之家。他的父亲马西园虽不吃戏饭，但与京戏有着亲缘的关系，他在北京阜成门外开一间门马茶馆，经常有刘鸿升、金秀山、德珺如等名票来此清唱京戏。而马连良的三叔马昆山、六叔马沛林都是京剧艺人，一个工老生，

一个工丑行，在马连良的堂兄弟中，更有春樵、庆云、四立、全增均在京戏班里演戏、干事。马连良从小就常由父亲、叔父带着去到阜成园等戏院看京戏，可以说他也是在京戏里泡大的。

二、两人都进过当时最负盛名的京剧科班喜连成科班。周信芳五岁开始学戏、练功，拜武生陈长兴为师，虚岁七岁在杭州拱宸桥天仙茶园首次登台，露演《黄金台》中的娃娃生。此后就以“小童串”出入于各戏园，为名角配演娃娃生。十一岁时搭班到汉口、芜湖、南京、上海，甚至远走烟台、大连、天津等地演出。他在十三岁上到北京进入喜连成科班带艺搭班，时在 1908 年。这种搭班学艺与生科的学生不同，一般为社外稍有名声的童伶，搭入本社唱戏，并付给包银。相同的是他们也要参加上课学戏，可以说是边学边演的，周信芳在喜连成受到萧长华等前辈的教诲。与周信芳同时带艺搭班的童伶有梅兰芳、林树森、贯大元等。周信芳首次与梅兰芳同台演出《战蒲关》就是在这个时候。周信芳搭班学艺时，当时在科的学生是第一科的喜字辈，如雷喜福、张喜虹、王喜禄、陆喜明、赵喜魁等。周信芳在喜连成时间不长。1908 年 11 月光绪帝和慈禧太后先驾崩，“国丧”期间不准动乐，北京的各种戏剧演出活动均告暂停，周信芳没法演戏，于次年到天津搭班演出了。

马连良是八岁开始学戏的，但一开始学

戏就进了喜连成科班。马连良进喜连成时年龄比周信芳进喜连成时的年龄小,由于周信芳比马连良大六岁,所以马连良进喜连成时间在周信芳之后,两人在喜连成科班并未相值。马连良是第二科的学生,即连字辈。他的名字马连良就是在科班给取的。马连良在喜连成,为他开蒙的老师是茹莱卿先生,第一个戏是小生戏《石秀探庄》,开始把他归在小生行当里。后来一个偶然机会,让马连良临时顶《天官赐福》的角色,凡位老师看他演老生更适合,十岁上改习老生,萧长华、蔡荣贵等教他老生戏。马连良的武工、唱、念、表演的扎实基本功都是在喜连成科班里打下的。

三、两人都是少年成名的早熟的艺术家。周信芳成名很早。据胡梯维《周信芳年谱》云:“翌年,即以小童串名露演《黄金台》于天仙,座客喜其慧黠,群加赞赏。未几,小孟七至杭演《铁莲花》,遍相娃娃生,未能得意,偶以君进,滑雪场竟来一‘吊毛’,彩声雷起,于是小童串之名渐播六桥三竺。”^①可见周信芳在七八岁时就崭露头角。十二岁时,周信芳开始演正戏,并起用“麒麟童”艺名在上海露演,一炮打响,同年去天津与小小余三胜(余叔岩)同台,1908年搭喜连成,与梅兰芳等出演于北京广和楼,麒麟童的名声开始在北方观众中传开。1910年,虚岁16岁的周信芳就收下了第一个弟子程毓章。1912年在上海新新舞台主演《要离断臂刺庆忌》,1913年编演时事新戏《宋教仁遇害》,此时,麒麟童已成名角,那时的年龄也只有十八岁。

马连良在喜连成,还未毕业就唱老生主角,头、二科学生合演三国戏,由他主演诸葛亮。有不少时候,他出得台来就有“碰头好”,有些观众还爱称他为“小贾狗子”。贾狗子是著名老生贾洪林的小名,当时贾洪林在北京名望很高,观众称马连良为小贾狗子是对他很高的嘉许。1917年马连良出科后,随叔父马昆山组的戏班去福建演出。旦角芙蓉草、武生张桂轩挂双头牌,马连良唱老生,打炮戏是马连良、马春轩弟兄合演的《战赵云》,哥俩

一唱就红,在福建连演一年,卖座不衰。回到北京,马连良再次回到喜连成科班,与茹富兰合演《八大锤·断臂说书》作为大轴,又与马富禄合演《失印救火》,与小翠花合演《坐楼杀惜》等,此时马连良已经相当有名了,年龄也不过十七、八岁。

然而两人也有不同之处。首先,所处文化背景不同。周信芳祖籍浙江慈溪(今宁波慈城),出生在江苏淮阴,都在南方。他从小跟随父母的京戏班子主要的活动地域也在南方,他开始学艺、登台、跑码头也都在南方。虽然老师陈长兴、王玉芳教他开蒙戏都是按京派路子教的,但是他更多受到的是南派京剧的熏陶和浸染。马连良则不同,他是地道的北京人,从小就生活在北京阜成门外兼唱京戏的茶馆里。他的两个叔父都是京剧演员。他一开始就进正规的科班,受到的是按部就班的正宗的京派京剧的教育,因此他从小所处的乃是浓厚的京派京剧的文化氛围。

他们二人在学艺过程中都是正规训练与舞台实践相结合的。然而,周信芳是在南方的戏班里长大的,边学艺,边在江湖码头演出,他进喜连成科班是在十二岁上,这时他已经跑过许多码头,足足演过六年戏了。所以他的学艺过程是:戏班学艺→江湖演出→再进科班深造。马连良则不同,他八岁学戏,一开始便跨进喜连成科班,并坐科七年,他是道地的科班出身。他是先进科班学艺,在科班边学边演,进行舞台实践,而科班的演出又基本上是在北京市区的戏院里,他跑江湖搭班那是科班毕业以后的事了。所以他的学艺过程是:进科班学艺→边学边演→到江湖演出。

由此看来,周信芳与马连良在学艺的地域、文化背景、学艺具体过程等方面都有所不同。这一些,对他们二位日后的艺术发展道路和艺术流派的创造,都有着极其深刻而重要的影响。

二、迷谭、宗谭，而出于谭

谭鑫培是京剧史上的一代宗师，曾被誉为“伶界大王”。他使京剧的表演和演唱进入了一个新的时期，在他以后的所有须生中，几乎没有不受到他的深刻影响的。后来的生行著名流派：余派、言派、高派、奚派，其源盖出于谭。而周信芳与马连良都迷过谭、宗过谭，也受到过谭派极其丰富的滋养和十分重要的影响。

周信芳早年迷谭，十三岁他在北京喜连成科班带艺搭班时，最最钦慕的就是谭鑫培的演艺。当时他要学艺，又要演出，时间很紧，但千方百计安排时间去观摩老谭的演出。有一次他去看谭的《铁莲花》，他当然热切希望老谭能够“卯上”，然而那天老谭演得轻描淡写。周颇为失望，但听观众们议论，竟没有一个抱怨老谭的，有的说谭老板今天大概不大高兴，有的说要不就是身子不舒服，咱们明天再来吧！一个名角在观众心目中竟被崇拜、信仰到这种程度，使周信芳十分震惊，对老谭的敬佩又增加了三分。后来他到天津时，又去观摩老谭的戏，第一天是《打棍出箱》，领略了老谭飞鞋的绝活，第二天又去看《李陵碑》，那“丢盔卸甲”的特技和悲愤苍凉的唱腔，更使周信芳叫绝，要不是烟台急着等他赶去，他真想一天接一天地看下去。1912年周信芳在上海新新舞台演出，那时老板江梦花又请老谭来新新舞台唱大轴。这样，周信芳有机会仔细观摩了老谭的《空城计》、《战太平》、《击鼓骂曹》、《御碑亭》等杰作，他还每天请冯志奎雇了马车把老谭接到家里，请他说戏教戏，他向老谭恭恭敬敬地学了《御碑亭》、《桑园寄子》、《打棍出箱》、《打侄上坟》等戏。周信芳虽然没有正式拜老谭为师，但私淑谭派，亲聆教诲，在艺术上受到老谭极其重要的影响。谭鑫培也很赞赏周信芳，他回北京后，有人问他上海有什么好角儿，他脱口而出：“有一个麒麟童，是个唱戏的！”

马连良作为一个学须生的演员，从小也

就崇拜谭鑫培。他在科班学的靠把老生戏《定军山》、《南阳关》，唱工戏《空城计》、《辕门斩子》、《四郎探母》都是按照谭派的路数。马连良为了学谭派戏《珠帘寨》，他饿着肚子在某演员住宅的墙外听他吊嗓子，由深夜两点一直站到清晨五点钟。他对谭派迷恋的程度亦可见一斑。他也曾有过与谭老板同台的殊荣。那时他在科班尚未毕业。有一次谭鑫培在东珠市口文明茶园贴演《硃砂痣》，这出戏里有个角色叫天赐，须由娃娃生扮演，他们来向科班“借学生”，科班就派了马连良去，使他有机会向同台的谭鑫培、贾洪林、陈德霖等前辈名家学艺。马连良所演谭派剧目，都是在熟悉谭派艺术的前辈的指导下排演的，他与王瑶卿先生合演《汾河湾》、《南天门》，得到王先生的点拨，《问樵闹府》、《清风亭》等戏则是由曾与老谭配戏的王长林先生教授的。1921年，马连良首次到上海演出，他的叔父马昆山为他定的头衔是“谭派老生”，安排演出的全是谭派戏。在亦舞台，头天打炮戏为《南阳关》，这是一出文武并重的谭派戏，演出时，满堂叫好。一炮打响后，紧接着，马连良又出演了《打棍出箱》、《南天门》、《定军山》、《珠帘寨》等谭派名剧。观众们称赞：“真是地地道道的谭派！”有的老人则说，他是活谭鑫培！在上海演出时，与他合作的旦角有小杨月楼、绿牡丹、荀慧生、尚小云、王瑶卿等。马连良在上海演出谭派戏十分成功，当时百代唱片公司一下子约请他灌了六张唱片，其中有《南天门》、《定军山》、《打严嵩》、《借东风》等戏目。

周信芳迷谭，马连良宗谭；然而他们又各自根据自己的条件和美学理想进行创造，从而“出于谭”。

周信芳曾经说过：“我非常尊重和欣赏汪（桂芬）、谭（鑫培）、孙（菊仙）等各家的表演艺术，也可以说我是宗汪、谭、孙的；但是我并没有死学哪一位，因为我没有谭先生的艺术天才，更没有汪先生那条嗓子，即使我学得再像，真是一模活脱，也不过是个有形的东西。”

我们应该化有形为无形才是”^②周信芳在剧目方面吸收了谭派《打棍出箱》、《盗宗卷》、《打侄上坟》等剧目，唱腔方面，他吸收了汪、谭、孙的精华，谭鑫培的悦耳动听，汪、孙两派的黄钟大吕、高亢沉实的格调构成了麒派唱腔的基本骨架。做工方面，他充分吸收谭鑫培以丰富的身段、表情细致刻画人物性格、感情的方法，比如他把老谭在《御碑亭》中用眼神变化表现人物复杂心情的表演方法，运用到其他剧目的表演中去。同时，他又受到南派京剧名家王鸿寿、汪笑侬、潘月樵等人的深刻影响。周信芳学习谭派更注重于那些“无形”的东西，也就是学习和溶化谭派的精髓和真谛。最重要的是两条，一是老谭声情并茂刻画人物性格的本领，老谭能巧妙地运用自己的长处，显示出文武唱做的全能，老谭无论唱做、绝技，都能紧扣剧情，注重人物的心理刻画，技与艺达到了完美的统一；二是谭鑫培的革新精神和博采众长创造独特流派的方法，周信芳深刻领会老谭的成功“就是取人家的长处，补自己的短处。再用一番苦功夫，研究一种人家没有过的和人不如我的艺术。明明是学人，偏叫人家看不出我是学谁，这就是老谭的本领”^③。周信芳在创造麒派时，以革新的精神，采用博采众长的方法，学的就是老谭的本领。

马连良开始是宗谭派的，从剧目、唱腔、表演都宗法老谭，并能达到形神相似。然而在不断演出谭派戏的过程中，根据自己清亮柔润的嗓音条件以及唱念做打的扎实功夫，在谭派基础上多方吸纳，他私淑余叔岩，吃透余叔岩表演艺术的神与貌，并有所变化，他在琢磨人物心理和表演技巧方面又得力于贾洪林的传授，三十年代又专程到天津拜孙菊仙为师，他吸收孙菊仙派唱法和贾洪林、刘景然的念、做、唱，扬长避短地创造出具有自己特点的唱腔和表演。贾洪林是谭鑫培的弟子，刘景然继承的是卢胜奎与周长山的唱法。马连良的唱腔，谭腔是其基础，他又融进了孙菊仙的唱腔，间接地吸收了卢胜奎、周长山的唱

法。

马连良学谭与周信芳有相同之处，也有不同之处。不同处是周学习谭的表演原则和创造流派的方法，采取兼学数家，杂糅诸家，博采众长的办法，融会贯通地创造出自己的流派来。而马连良则是以谭派为基础，再广征博采，创造出不同于谭的独特流派。相同之处是都遵循老谭的教诲，用博采众长而又并不生搬硬套的办法来构建自己的艺术流派。马连良的马派浸染在谭腔的基调上，但既不是谭，又不是孙，你根本听不出哪一句是孙菊仙的，哪一句是卢胜奎的，哪一句是周长山的。马连良把所有一切都用自己的艺术慧眼、艺术个性和艺术灵性来加以选择、冶炼、熔铸，成为一种流利、俏皮、明丽舒展的新的流派唱腔。他的做派也是在谭派的基础上发展，追求人物性格的准确与艺术形式的完美，他的内在核心是谭派的严谨与凝重，而外在表现却是潇洒和优美。

周信芳与马连良在学谭方面有相同的一面，又有不同的特点，但是，他们二位都完全可以说是学谭学到了家了！

三、移风社与扶风社

周信芳与马连良都在年轻时代就自己挑班挂头牌，做“老板”。1916年，年仅二十岁的周信芳就担任了上海丹桂第一台的后台经理；1932年“一·二八”之后，又组建移风剧社，成员有周五宝、刘斌昆、王瀛洲、王芸芳等。有人问他为何称移风社，他说，我们就是想把上海苟且偷安、妥协投降的风气转移过来。该社于1941年被迫解散。1930年秋，马连良自己挑班，创建扶风社，意思是扶持正风。阵容很齐整，有王幼卿、刘砚亭、董俊峰、尚和玉、金仲仁、张春彦等。扶风社从1930年一直唱到1948年。

纵观周信芳、马连良的生活、艺术道路以及他们的演剧思想，实有许多可比之处。周信芳早年就生活在上海，上海是京剧改良运动的中心。因此他受到比较直接的影响，逐

渐培养一种比较自觉参与社会活动、政治活动的倾向，早在 1913 年他就编演了描写政治斗争和革命志士的《宋教仁遇害》。1932 年成立移风社也有较强的政治倾向性。三、四十年代他领导移风社坚守孤岛，上演《明末遗恨》、《徽钦二帝》等宣传抗日救亡的戏，被田汉称为“歌台深处筑心防”。马连良长期生活在北京的梨园行，他更加专致于京剧艺术的创造，并没有太多参与社会、政治方面的活动。但有时也与政治搭了界。比如 1942 年，马连良率扶风社去东北（当时为伪满洲国）演出，实际上是沈阳（奉天）要建一所回民中学，马是回民中的头面人物，邀他去作筹款义演。马连良向“华北演艺协会”提出申请，华北伪政权便抓住这个机会，要马去“新京”为伪满洲国建国十周年庆祝演出，马连良坚持只演一般营业戏和为学校筹款，日伪答应了，但是仍须冠以“华北政务委员会演艺使节团”的头衔。马连良在东北演出时是把个人的收入捐给了回民中学。抗战胜利后，马连良曾受诬犯了汉奸罪，后经申明、调查才予以澄清。还有一件事，1948 年上海孙兰亭组织马连良与张君秋同去香港演出，并在香港拍摄《借东风》、《打渔杀家》、《游龙戏凤》等影片，在港滞留约两年。1951 年马连良应周恩来总理之召，毅然返回大陆，在当时无疑是一种可敬的爱国行动。

周信芳与马连良在演剧思想方面有不少相同或相近的地方。第一，他们两人都是京剧艺术的革新家。周信芳身处中西文化交会的上海，又受到新文艺思想的熏陶，他既忠实地继承传统，同时采取开放的心态，作大胆的改革。他早期就尝试大嗓小生和服装改革。后来又广泛吸收京派、南派、旧剧、新剧的精华，博采各种流派，各种行当的长处，吸收生活中的动作，电影、话剧的表演，熔于一炉，创造出新颖独特的麒派艺术。马连良也是有名的革新家，吴小如先生在《说马派》一文中指出：“马连良最难得的长处，最大的优点和最了不起的勇气，正在于他没有顺着所谓‘正

宗’的道路亦步亦趋，而是以谭、余为起点，顶着‘离经叛道’的名声走上了自己应走的道路^④。”马连良早在三十年代开始，每当扶风社公演贴出海报，就经常以“独树一帜”作号召，这正是一种革新精神的体现。马连良努力创编新剧目，象《借东风》原没有那么多唱腔，他加以改编，新添唱词，设计新腔，充分发挥自身特点，成为千古绝唱。服饰改革，他也是前沿的，二十年代就对鞑帽作了改革，后来又对髯口、盔头、蟒、靠等作了大胆的尝试和创造。三、四十年代周信芳、马连良、程砚秋因为“离经叛道”，有人称他们为京剧界的“三害”！

第二、两人都十分重视人物性格的刻画。周信芳主张演戏就是塑造人物，他说：“不能忘记我们的任务是，在舞台上创造出鲜明的性格，典型的人物形象^⑤。”他曾分析过同一老生行当中不同人物的性格特征，如宋士杰的正直、机智、老辣，决不能混同于忠厚、善良的张元秀，而萧何、徐策，两人身份都是宰相，但他们的年龄、性格、处境都有所差异，萧何年龄在壮年与老年之间，徐策要更老一些，两人都是贤达之辈，萧何显得执拗、顽强，徐策略为温和，萧何处于烽烟四起的乱世，徐策则在比较太平的盛世，一个处境艰困，心旌纷乱，一个境遇顺遂，心境平和……这样他们的出场、举止、动作就都有所不同，萧何追韩信，心情焦急，追得精疲力竭；徐策跑城，情绪高昂，跑得眉飞色舞。马连良也有相近的看法，他曾这样说：“演员就是表演人物，不同的人物，就要有不同的演法，不能千篇一律。尤其是‘做工老生’更应该注意这一点。”“就以老生的脚步为例：《清风亭》的张元秀，《四进士》的宋士杰，《甘露寺》的乔玄，都戴‘白满’，都是白胡子老头。但是因为人物的身份不同，性格不同，穿戴不同，处境不同，所以，他们出场时的脚步就不能完全一样”。他认为张元秀是劳动人民，脚步偏于健康，朴实；宋士杰生活比较悠闲，脚步也比较悠然，潇洒，而乔玄官高极品，脚步则显得庄重、威严。而且同

一人物在同一部戏里也不是自始至终都是一样的脚步和姿态。他还提出：“其它象唱、念、做、舞也是一样，都应该从人物出发，从生活出发，创造性地选择有变化的加以运用，而不能生搬硬套，千人一面^⑥。”

他们对刻画人物的看法和做法也有一些不同。周信芳较多吸收话剧写实手法溶进京剧的表演，塑造人物时也更注重体验，激情更强一些，如他演《清风亭》“赶子”一场，真的泪满胸襟，完全进入了角色。

第三，两人都非常重视剧目的建设。周信芳和马连良都是京剧界编演新戏最多的演员。周信芳历来重视剧目的创演，后来他更明确地谈到：“一个剧种的发展，不但与人才有关，也和剧目有关。”“一出《十五贯》可以救活一个剧种，说明剧目问题何等重要^⑦”。马连良在1942年编演《春秋笔》时曾说过：“剧本是演剧者的食粮。”“一个从事于戏剧事业的演员，再不对自己的食粮加以充实，前途的危险是很大的^⑧。”

京剧的传统剧目比较丰富，但有的戏因种种原因，或少头，或缺尾，不很完整。周、马二位都对某些剧目的加工整理和完整化方面花费了大量的心血。二十年代时，《乌龙院》只有“闹院”、“杀惜”两场，而没有“刘唐下书”。只是昆曲《黄泥岗》中有“刘唐下书”，但与《乌龙院》中的下书是两回事。周信芳总觉得没有“下书”，戏不完整，而且后面宋江杀惜没有根据。后来他看到冯志奎、潘月樵的演出，“闹院”之后有“下书”，但比较粗糙，水词很多。于是周信芳进行了整理加工，在“闹院”与“杀惜”中间加入了“刘唐下书”，使戏更加完整了。还有《清风亭》，又名《天雷报》，故事源出于明传奇《合钗记》，但人物、故事结尾有所不同。清乾隆年间，花部也有演出，但结尾为“雷殛张继保”。周信芳从艺的年代，完整的剧本已经难以见到了，通常只从张元秀夫妇贫病交迫中“思子”、“望子”演起，到二老碰死清风亭，雷殛张继保为止。周信芳听说京剧里曾有过全部《天雷报》的本子，尤其是

“赶子”一场分外动人。周信芳便苦苦搜求全本《清风亭》的本子。后来偶然的机会，得到一本，但前面有几场也不全。之后，周信芳又看了夏月珊、赵文连合演的“赶子”一折。在这些基础之上，周信芳加以补充、增删，终于整理出一个完整的本子，后来成为他的代表作。马连良的名剧《十老安刘》情况很为相似。三十年代马连良演《盗宗卷》时总觉得没头没尾，于是花了十几年的功夫搜寻《淮河营》的本子，后来翁偶虹借得汉调原本，马连良如获至宝，又经上海老伶工详说《焚汉宫》的关目、场子，再由编剧吴幻荪搜集史料，加以增删编纂，马连良自己与吴幻荪夜以继日，历时三月琢磨剪裁，方始搞成一个完整的剧目。他的另一个戏《一捧雪》则是连缀了《一捧雪》、《审头刺汤》、《雪杯圆》，而删去了《祭姬》，增加了《莫昊巡守》而成。

他们在创演新剧目时还有个共同点是：注意符合潮流、观众的口味，并与施展和发展自己的艺术流派相结合。周信芳编演新戏时比较趋时，如编演《宋教仁遇害》等。更多的是注意上海市民观众的欣赏需要，剧目尽可能新颖、通俗、易懂，另外就是尽量发挥自己麒派的特色，象早期的《萧何月下追韩信》、《斩经堂》，后来的《四进士》、《乌龙院》、《徐策跑城》等。他还编演许多为上海观众欢迎的连台本戏，如《龙凤帕》、《封神榜》、《文素臣》等。马连良根据北京观众的欣赏习惯，恢复了连台本戏而不连台，经过剪裁增益，排出一些一日演全，有头有尾的本戏，如《借东风》、《甘露寺》、《苏武牧羊》、《武乡侯》等。有的是把九个折子串成一个本戏，有的是把几天演出的连台本戏压缩成本戏。当然这些剧目无不有利于马派艺术的展现与发挥。

周信芳与马连良在剧目方面，都很重视向地方戏曲学习、借鉴。周信芳的不少戏是从徽剧中搬来的，而马连良的《串龙珠》、《临潼山》、《春秋笔》等都是从梆子中移植再创造的。建国以后，他们都以思想性与艺术性统一作为标准，琢磨成名作成为精品范本，创演

新戏,如《澶渊之盟》、《赵氏孤儿》等。

第四,两位大师都非常注重舞台的整体美。周信芳主张“一台无二戏”。他认为,一台戏虽然总是由一两个主角挑大梁,然而,主角还需其他演员的配合,全台通力合作,才能演成一台好戏。他在谈到《萧何月下追韩信》时说,“主角是萧何,韩信则是事件的核心”。“萧何固然是主,但也不能单演一个人。最难演的还是主中宾刘邦,如果他的语气、层次、段落衬托得不好,戏的效果就不会好,这就要打破对于主角和配角的成见。配角也很重要。配角衬托得不好,主角也就不突出”^⑨。他认为,即使是家院也要与主角交流。他还认为主角并不是在戏中从头至尾都是为主的,有的地方主角要为配角配戏,比如《乌龙院》中“刘唐下书”一节,宋江就要为刘唐配戏。周信芳还进而主张编、导、演、音、舞美的高度结合,他很早就倡导导演制,并且自己担任导演。在三、四十年代他就提出:“最要紧的是使京剧是‘完整’的戏”^⑩。也就是主张看戏,不单单看角儿,还要看剧本,看舞台的整体。

追求舞台的整体美,同样是马连良先生演剧思想中的重要内容。他非常重视配角的作用,他挑班组建扶风社时,就特别重视四梁四柱的配备,非常严格而精心地选择配角。他曾说:“我认为配角非常重要,二路角的作用并不次于头路角。过去小生金仲仁、丑行马富禄、老生张春彦、旦角赵桐珊四位,都是硬里子,有‘四大金刚’之称。这四位无论在哪个班里,都能把戏演得更加精彩。人家赵桐珊自己也挑头牌呀!”马连良的扶风社阵容一直硬整,二牌旦角,最早是王幼卿,后来有黄桂秋、林秋雯、张君秋、李玉茹、王吟秋等,小生先后有朱素云、姜妙香、叶盛兰,二路老生有刘景然、鲍吉祥、张春彦、李洪福,丑行有王长林、马富禄等。因此观众都称赞扶风社是烘云托月,绿叶扶花,看扶风社的戏有时配角演出胜于主角,觉得无角不可看。马连良追求舞台整体之美,唱、念、做、打无不精益求精。

精。他对扮相美很重视,为此他对服饰穿戴不断革新,一丝不苟。他要求全场人员做到“三白”,即护领白、水袖白、靴底白,就是龙套也要整齐,演出前得理发,抹彩。有一次马连良临时与程砚秋合演一场《宝莲灯》,他事先特地把程砚秋穿的女帔借来,按照它的花样为自己新绣一件男帔,为的是达到“对儿帔”的和谐之类。这次演出非常成功。事后马连良说:“我为这六点钟的演出,做了件帔,值得纪念。不如此,我上台就是不舒服,可能会影响了演戏,得不到那天当场的效果。”由此可见,他对舞台的整体美重视到何等程度。老舍先生曾说:“连良先生每排一戏,必从全面考虑,一丝不苟,不只突出主角,忽略次要人物;不只重唱腔,而轻视细节的处理。即使熟戏,也每唱必排;上场前,连龙套的浓装亦加检视,务使一台无二戏”^⑪。

四、麒派与马派

麒派与马派差不多都形成于二十年代后期。前面谈过,他们一个迷谭,一个宗谭,谭派艺术给了他们极其丰富的滋养。尽管他们都是从谭派艺术的堂奥里走出来的,尽管他们的演剧思想中有许多的相通之处,然而他们又都是具有极强的独创性和艺术个性的艺术家,他们所走的具体的艺术创造之路是不同的,从而两种各呈异彩的老生流派崛起于京剧剧坛。

麒派与马派各自形成的原因都是多方面的,就其主观原因来看,个人的禀赋条件、性格气质、美学趣味恐怕是比较重要的因素。周信芳与马连良禀赋条件都很好,基本功也都很扎实。周信芳原来嗓音宽亮,可唱到正宫调。他进喜连成时十四岁,据萧长华先生回忆:“当时信芳同志是文武全演,文戏中唱工戏如《让成都》、《红鬃烈马》,做工戏如《滚钉板》、《问樵闹府》,念白戏如《六部大审》,武戏中如《连环套》、《独木关》等,演来无不受到观众的盛赞,而且还能演老旦,我就曾陪他唱过《钓金龟》,他的康氏,我的张义。”^⑫马连良

也是幼功好、嗓子好，扮相好，在喜连成坐科时就是尖子，常演压轴戏，唱工戏《骂王朗》、《雍凉关》、《法门寺》，做工戏《天雷报》、《九更天》，念白戏《三字经》、《审头刺汤》，靠把戏《盘河战》、《定军山》等都演得很出色。

在京剧演员，特别是男演员面前，首先横着一个难关，便是“变声”，行话叫“倒仓”，不少演员都栽在这上头。周信芳与马连良都是十五岁那年倒的仓。周信芳倒仓特别厉害，突然一字不出，后来经过喊嗓锻炼，求医问药，虽然有一定的好转，但是并没有恢复到原来宽亮的境地，虽可响堂但带沙哑，这对周来说是一大不幸。后来形成的麒派与这一点有密切的关系，嗓子不好，他就着意向做工、念白方面发展，嗓子带沙，他就创造一种适合这种嗓音的质朴苍劲的唱腔，不仅是扬长避短，而且化不利因素为有利因素。马连良呢，十五岁倒嗓后，很长一段时间嗓子不好，只能唱到“扒字调”，他改弦易辙，依归贾洪林。贾洪林原来学谭，后嗓音由好变坏，一方面靠做工、念白赢得观众，一方面创造向低、柔、巧方面发展的唱腔。马连良借鉴贾洪林的方法，力求全面发展，在做工、表情、念白、武打各方面下功夫，唱工方面，唱腔也向低、柔、巧、俏方面发展，藉此藏拙露秀。贾派的《连营寨》、《哭刘表》、《甘露寺》等都成了他的看家戏。马连良与周信芳不同在于，1929年后，他的嗓音不仅得以恢复，而且大好，可以唱到正宫调。这时他并没有单靠金嗓子吃饭，而是继续在做、念、打各方面下功夫，继续琢磨和发展他那低、柔、巧、俏的马派唱腔，并用高调门来演唱，如此别开生面，更加风靡了观众。

麒派与马派从风格学的角度看，是迥然不同的。我国文学史上评论唐宋词时用豪放派与婉约派来分野规范，苏东坡、辛弃疾等为豪放派的首领；柳永、李清照等是婉约派的代表。如果用这样的风格分类方法来审视麒派与马派，那么显然麒派应属于豪放派一类，马派可归入婉约派的行列。他们各自呈现出来的美学形态是完全不同的。麒派偏于刚，马

派倾向于柔，麒派更多壮美，马派侧重优美，麒派讲究力度，马派追求巧俏。这两种具有不同的鲜明风格的老生流派的出现，大大丰富了京剧舞台的色彩。

唱工方面。麒派的唱腔以质朴苍劲为其特色。他的唱腔吸收了汪、孙、谭的精华，发展了汪、孙两派“黄钟大吕”的刚直激厉的风格，又吸收了谭鑫培悦耳动听、讲究韵味的长处。麒派唱腔咬字铿锵有力，行腔有棱有角，气势雄健，讲究顿挫折笔，常运用孙派“笔断意不断”的手法，行腔中用胡琴垫音，腔不唱全，气势、感情却仍连贯。他不大使花腔，行腔方法“以字行腔”，比较质直。《四进士》中宋士杰的〔西皮散板〕：“公堂之上上了刑，好似鳌鱼把钩吞……”是在打赢了官司，却被判充军下堂后唱的，悲凉中充满了气愤。“我为你披枷戴锁边外去充军”一句中的“披枷戴锁”字字喷出，感情浓重，“谁是披麻戴孝人”，在“麻”字上使一个小转腔，在一停顿中传达出他对官府的强烈愤慨。整段唱神完气足，感情饱满，刚劲悲凉，体现了麒派唱腔的壮美特色。在《萧何月下追韩信》中有一段“三生有幸”的著名〔二黄〕唱段：“……我萧何闻此言雷轰头顶，顾不得山又高，水又深，山高水深，路途遥远，忍饥挨饿，来寻将军……”这里用了重复的修辞格以及分小节的长句来加强语气，唱到“来寻将军”时，“将军”二字旋律翻高，在“将”字上拖短腔，“军”字戛然煞住。整段唱旋律刚劲，唱法有力，声情并茂，揭示了萧何求贤荐才的坚强决心。周信芳的嗓音确有一定的局限，但他的唱工贴合剧情与人物，极富特色。三十年代他的唱片畅销到十余万张，可见其唱工的魅力。

马派的唱腔以谭派为其底蕴，吸收孙菊仙、贾洪林、刘景然的唱法，形成一种柔美、洒脱、飘逸、俏丽的风格。他嗓音响堂，音色华丽饱满，并富有韵味，演唱如行云流水，并善于运用停顿、擞音、连音及鼻腔共鸣等技巧、使之流畅中显出顿挫。他特别擅长〔摇板〕、〔散板〕、〔流水〕。他的著名唱段《借东风》，整

段唱腔洒脱俏丽，委婉动听。〔回龙〕中的“相助周郎”以层层推进的方法处理收腔，十分舒展，唱到“曹孟德占天时兵多将广”的“广”字，旋律舒缓，拖了五板，然后从“2”滑音到“7”过渡，低回婉转，显得刚柔相济。”诸葛亮上坛台观瞻四方”一句，唱到“四方”，似乎要收腔，但并不收腔，而把腔延伸开去，出人意外地引出“望江北”来，特别显得俏丽巧妙，新颖别致。最后〔散板〕“从东而降”，从容不迫。这段唱腔把诸葛亮的胸有成竹、从容裕如刻画得栩栩如生。另外象《甘露寺》中乔玄所唱“劝千岁杀字休出口”的〔西皮原板〕、〔流水板〕，二十五句唱词如小溪流淌，唱腔流畅潇洒，顿挫有致，优美动听，回味无穷。因此这段唱不胫而走，到处传唱。马派唱腔十分注重人物的感情与情绪，如《文昭关》、《捉放曹》、《清官册》三出戏中〔二黄三眼〕的第一句都是“一轮明月……”但马连良唱来各有其味，确切地展现具体人物的不同情绪。

念白方面。周、马二位都擅长念白，他们都有些以念白为主的剧目，当然他们的念白又有不同的风格。麒派的念白苍劲有力，强调气势与力度。《四进士》中宋士杰在顾读的公堂上有一段念白：“小人宋士杰，在前任道台衙门当过一名刑房书吏，只因我办事微上，才将我的刑房革掉……”这段念白，语音清脆，语调有徐有疾，滔滔不绝，但感情层次分明，由慢而快，一气呵成，一泻千里。当他念到“她是我的干女儿，我是她的干父；干女儿不住在干父家中，难道说，叫她住在庵堂寺院！”“庵堂”二字扬声拖长，“寺院”二字十分用力，戛然而止，力重千钧，把顾读驳得哑口无言。这段念白气势与激情互为表里，道理与力度溶为一体。《清风亭》中张元秀与张继保分别时的一段念白感情饱满，声泪俱下。《海瑞上疏》“金殿”一场的念白风趣辛辣，表现了海瑞的正气凛然，勇敢机智。麒派的念白不仅咬字清晰，喷口有力，而且有节奏，有气韵，富有一种音乐美。

马连良也是念白的大家，他的代表作里

绝大部分是唱念并重的，如《审头刺汤》、《清官册》、《四进士》、《失印救火》等戏中都有重头的念白。他的念白在风格上也突出洒脱清丽，如果说周信芳念白重气势、那么马连良更追求节奏和音乐性。《审头刺汤》中陆炳斥责汤勤的忘恩负义的念白，其节奏切合嘲讽的基调，嬉笑怒骂，辛辣犀利。《秦香莲》中王延龄在寿宴上规劝陈世美，这段念白用旁敲侧击、一语双关的手法，既有讥讽的力量，又采用委婉的形式，既符合人物机智风趣的性格，同时又体现出马派念白洒脱轻快的格调。马连良还善于处理那些对话式的短句的念白以及角色的独白。马连良的念白不像余派、言派那样严格按湖广音来念中州韵，而是掺入了京音。有人批评马连良“大舌头”，“念白一顺边”。大舌头当然是缺点，但后来却也成了特色，至于一顺边的毛病，马连良逐步加以克服了。马连良的念白是成功的，他的《清官册》、《审头》念白的唱片也照样畅销便是证明。

做工方面。周、马二位都是做工老生，都擅长以表情和形体动作刻画人物，但演来各具风味，各有千秋。周信芳麒派的做工特色十分鲜明。他表演动作刚劲有力，表情丰富强烈，舞蹈气势磅礴，人们曾称赞他是“动作的大师”。《徐策跑城》是一出歌舞戏，它不着重交代情节，而是抓住人物此时此地的心情，以歌舞加以渲染、放大，用丰富、豪放的舞蹈、身段生动地显现出徐策悲喜交集的心情及步态急促踉跄的神态，舞台上的白须飘拂，水袖翻飞，袍襟腾舞，就象一笔气势豪放的大草书。《乌龙院》中以丰富强烈的脸部表情、眼神的变化来刻画宋江的内心活动。周信芳不仅脸部有戏，连背肩也能演戏。《萧何月下追韩信》中萧何听到韩信弃官而走，慌忙赶到韩信住所，当他读韩信留在墙上的诗时，背对观众，用肩背由慢到紧的颤动，揭示萧何内心的感情波澜。因此人们称誉周信芳“浑身是戏，骨节眼里都灌满了戏”。这种强烈的表演，易于淋漓酣畅地抒发浓郁的感情，渲染雄伟的

气势，具有特殊的魅力。

马派的做工相比起来显得潇洒含蓄，细腻雅致。他的表演也是从人物出发的，同时又特别注意形式美和分寸感。在《借东风》中马连良前演鲁肃，后饰孔明，两个人物性格把握都很准确。在“立军状”一场，鲁肃听到周瑜要孔明限期造出十万支箭的时候，他一方面为好朋友孔明担心，一方面又不能让都督觉察，这里马连良用锁眉、摇头、偷递眼色等动作和表情细致刻画了鲁肃的心理活动和他忠厚诚笃的性格特征。他晚年的代表作《赵氏孤儿》，他扮演程婴，其表演更是炉火纯青。“盘门”一场，韩厥放行程婴，拔剑自刎，程婴大惊，他向韩厥的尸体扑去，正要抚尸痛哭，忽闻传来人声，急忙站起，跨腿转身，水袖飞起，胡须飘拂，然后突然停顿，怒目凝视远方，极其细致地刻画出程婴当时的复杂心理，而这些身段动作又显得非常优美、潇洒。程婴绘画“雪冤图”一节，孤儿赵武突然到来，“叩门声吓得我胆战心又惊”，马连良化用了贾洪林当年演《硃砂痣》中的动作，把人物的心情与当时的戏剧情景描绘得极其生动恰当。人们喜欢马连良俊美的扮相和潇洒飘逸的做派，其关键还在于他的表演是以人物性格作为形式美的厚重内涵的，所以潇洒而不轻泛浮浅，而是十分耐看。

周信芳与马连良还都能演武戏，周信芳能演《连环套》、《翠屏山》、《战宛城》、《落马湖》等。马连良能演《战樊城》、《连环套》、《拿高登》、《霸王别姬》等。

麒派做工强调强烈，有时也不失有过火之处；马派做工崇尚潇洒，有时也会有不到的情况，这是行家曾经批评过的。

在做工方面，周马还有一点不同之处，周信芳吸收话剧、电影等新文艺手法比较大胆，他适当把写实手法引进京剧表演，有时还把现实生活中的动作经过改造用进舞台表演中去。如把黄浦江上渔民撒网的动作溶入《打渔杀家》的表演，把马路上乞丐捉虱子的动作用进《金玉奴》的表演等，其他戏中也有比较

生活化的表演，他的整个表演形态比较通俗。马连良基本不引进写实手法，他比较注意从前辈的表演动作中翻出新招来，如他把贾洪林在《搜孤救孤》中的做法化用到《九更天》马义的表演中去，后来又把马义的表演化用到《春秋笔》中去。他的表演往往有来源，又有变化。

因为周马二位都是做工老生，所以不少剧目是共同的，如《四进士》、《清风亭》、《一捧雪》、《九更天》、《要离刺庆忌》等。然而由于表演风格不同，所以擅长的剧目有所不同。周信芳更擅演悲剧，更善于塑造苍劲刚烈的人物，代表作为《萧何月下追韩信》、《斩经堂》、《文天祥》、《徐策跑城》、《义责王魁》等。马连良更擅长于喜乐之剧，长于表演潇洒飘逸的人物，代表作的《珠帘寨》、《借东风》、《审头刺汤》、《春秋笔》、《将相和》等。周信芳更突出做、念；马连良追求面面俱到，唱也作为自己的强项。

将近五十年前，愚翁先生曾写过一篇题为《马连良与周信芳》的文章。这篇文章的倾向是褒周贬马的，但是在五十年前就能将周与马作比较研究，那是极其难能可贵的。其中有一段话讲得很好，我把它引述于此：“唱腔连良因嗓音轻脆而善化，乃以抑扬跌宕曲折曼妙以取胜。信芳自知嗓音病沙而嫌哑，专从古朴苍劲斩钉截铁以讨好。就连良音节，宜扮挂黑三脚色。听信芳口气，是挂满带白之材。马宜唱喜、乐之剧，周可演怒哀之戏，所以马之清风亭、一捧雪就觉太潇洒，周演宝莲灯、群英会便嫌太老辣”。^⑩

五、麒马同台合作

周信芳与马连良代表了南北京剧须生的两大流派，在京剧舞台上犹如双峰巍然挺峙。有趣的是这两种风格迥异的流派居然数次同台合作演出，创造了别具风采的舞台杰作，而且这两位不同流派的创造者在台下又是情深谊长的朋友，这些都为京剧史留下了佳话。

马连良出道略晚于周信芳。1917年，马

连良去福建演出途经上海时，周信芳正与王鸿寿、汪笑侬合演《许田射鹿》，马连良曾多次前往观摩，这是马连良最初接触周的艺术。后来却有机会与周同台合演。麒马合作重要的有三次。

第一次是1927年2月在上海天蟾舞台。促成这次合作的是天蟾舞台后台经理谢月奎。其时周信芳与马连良已经分别在南方、北方走红成名。两人戏路略同，又都擅长做工，而两人的艺术风格又有明显不同，这样两位名家同台演出，定然精彩纷呈，对观众来说具有强大的吸引力和号召力。然而，对组织者来说却有很大的难度。谢月奎唱二路老生出身，是一位非常内行、非常出色的后台经理，经过他的斡旋、策划、协调，麒马合作终于成行。这次演出，周信芳以做工老生应工，而马连良应唱工老生，三天的打炮戏为《群英会·借东风·华容道》、《全部武乡侯》和《复齐邦巧设火牛阵》。

以往马连良演《群·借·华》，总是在《群英会》中饰鲁肃，《借东风》里改演孔明。这次由马连良唱孔明一人到底，周信芳演前鲁肃，后关羽。《华容道》“讨令”之后，孔明的重头戏已过，照往常惯例，马连良便可休息，换二路老生来顶孔明的角色。可是这一次特地加演“交令”，由马连良再次出场压台。一般演员演“交令”，很平淡，不过走过场而已。可是麒马合作，演得十分精彩。孔明明知关羽已经放掉曹操，却佯装不知，举酒要为关羽庆功。两人在台上一刚一柔，配合默契，分别将孔明的潇洒自若与关羽威勇刚慎刻画得活龙活现。观众从来没有看到过如此精彩的《华容道》，剧场里彩声好声就象炸了锅。就这样，马连良把孔明唱红了，周信芳也得了一个“活鲁肃”的称号。麒马还合演了《宫门带》、全本《雪杯圆》等戏目。在《雪杯圆》中，以往马连良总是演前莫成，后陆炳，现在马连良单唱“替死”；周信芳唱“审头”，饰陆炳，他的陆炳演得老辣练达，别有风味。“雪杯圆”则由马连良演莫怀古，唱大轴。这次合作，麒马互为

主次，各展其长，演出极为成功。演出从2月2日开始，原定演期为一个月，但观众蜂拥，欲罢不能，一再展期，一直合演到3月22日，前后约有50天时间，轰动了中申剧坛。

第二次合作是在1933年。那次天津春和大戏院落成，李鸣盛之父李华亭去北京约请正在那里演出的周信芳与马连良到天津合作，作为戏院开幕庆演。这次演出从4月13日至16日，连续上演四天、六场。参加演出的还有姜妙香、侯喜瑞、刘连荣、王兰芳、茹富蕙、刘斌昆等。首晚打炮戏是《十道本》，周信芳饰褚遂良，马连良饰李渊。褚遂良在金殿陈奏十道本章，周信芳苍劲沉雄的念白如瀑泉飞泻，大江奔腾；而马连良以委婉舒展的马派唱腔把李渊的心态、情愫展露得淋漓酣畅。两人功力匹敌，交相映辉。14日晚，马周合演《一捧雪》，还是马饰莫成、莫怀古，周饰陆炳。15日晚，周马合演《摘缨会》。这是列国故事，楚庄王平定斗越椒之乱，回朝在渐台大宴群臣，论功行赏。他命爱姬许姬把盏敬酒，忽然风吹灯灭，小将唐狡酒后戏姬，被许姬扯断盔缨，暗告庄王。庄王却令诸将都摘下盔缨，再燃灯火，释而不问。后晋楚交兵，庄王被晋将追袭，唐狡救驾报德。此剧是老生、武生、花旦合演的戏，马连良饰楚庄王，周信芳饰唐狡，以武生应工。这个戏两人也都演出了特色。15日晚周马合演《小桃园》，周前饰刘备，中饰黄忠，后饰关羽，马在“连营寨”中饰刘备。16日日场马连良演《武乡侯》，周信芳与侯喜瑞合演头二本《连环套》；16日晚周马合演全部《借东风》，周饰前鲁肃、后关羽，马饰孔明。这次演出也十分轰动，天津《商报》载文称：“开北方未有之创局，是剧界罕覩之奇观，亦可谓一时之盛事矣。”从此，“南麒北马”之称，驰誉全国。

第三次麒马合作是在1953年11月。当时周信芳与马连良同时参加中国人民第二届赴朝慰问团，参加这个慰问团的有梅兰芳剧团、程砚秋剧团、马连良剧团和周信芳领衔的华东戏曲研究院京剧实验剧团，代表了全国

京剧的最高水平。他们到达朝鲜后，在志愿军司令部驻地以及前沿阵地（包括山洞、坑道），进行慰问演出。几位大师同台联袂演出，戏码安排，互相谦让，都愿意自己来开锣戏或第二出，让别人唱压轴、大轴戏。他们首场演出的戏码排列是：程砚秋的《三击掌》，周信芳的《徐策跑城》，马连良的《四进士》，梅兰芳的《贵妃醉酒》，这真是十分难得的最佳阵容。在朝鲜前线，他们几位除了各自表演拿手杰作外，还进行合作演出，周信芳与梅兰芳合演了《打渔杀家》，周信芳与马连良合演了《群英会·借东风》，马连良饰孔明，周信芳饰演鲁肃，齐英才饰周瑜，马富禄饰蒋干，这是麒马同台，也是南北合璧。这次麒马联袂乃是在一个山洞里为志愿军干部作慰问演出，山洞里光线幽暗，用自备发电机发电照明，演出极其成功。周、马合作三次，三次都有《借东风》，说明了他们二位对此戏目的关爱，而这第三次是在朝鲜前线合演此戏，更有其特殊的意义。

麒派、马派这南北两大不同流派联袂合演，给京剧舞台带来了独特的亮丽色彩。它也说明南派与北派、京剧的不同流派，它们之间并不是互相对立，互相排斥的，它们是以各自的风采呈现互补的状态，它们既有互相映照的一面，又有互相渗透的一面。麒马的三次合作还充分展现出这两位艺术大师高尚的艺德。他们在合作中总是互相尊重，互相谦让。上得台去一方面充分发挥自己的长处，拿出好玩意儿；另一方面总是十分注意互相配合，互相衬托。在几个戏中，他们是互为主次的，有时你是红花，我是绿叶；有时你是绿叶，我是红花，不管何种情况，都注重配合默契。在台下，他们经常互相切磋探讨。他们曾一起研究编排《秋生造律》，一起揣摩如何吸收电影的表演艺术。他们还互相交换本子。马连良曾把《清风亭》的剧本送给周信芳，周信芳以《要离断臂刺庆忌》本子回赠。

通过几次合作，周信芳与马连良结成了亲密的友谊。1961年12月，文化部在北京举办周信芳演剧生活六十年纪念活动，马连良特地赋诗填词热情祝贺。他在《满庭芳·贺信芳兄演剧生活甲子重周》词中写道：“共您有同门佳话，却何妨异流张帜，羨煞凭天纵才华。左道直肠赞琵琶，总阐扬正风正雅。分善恶义贵王氏，判泾渭忠斥严家。贺青春永意气风发，好装点长空现彩霞”^⑩。另一首七律《信芳兄演剧生活六十年志贺》：“广师前贤开新路，遂启人间麒派传；信阳署外民愤举，柴市街头正气坚。细按宫商三千阙，大擅才名六十年，老更昂扬歌后世，繁荣似锦缀梨园。”^⑪马连良对周信芳的诚挚友情和钦佩之意漾溢于字里行间。周信芳对马连良也充满友情。1962年周信芳到北方旅行演出，观看了北京京剧团演出的全部《秦香莲》，戏毕之后，亲自到后台道辛苦，周信芳盛赞连良的王延龄演得成功，连良谦逊地说：“这出戏我是学你的，你怎么反而称赞起我来引！”信芳说：“不然！我这出戏，一个人要赶两个角色，前面演王延龄，后面还要赶包公，在演王延龄的时候，不敢太卖力气，得匀出精神来应付后面的包公，因此每次唱得都不痛快。今天看你演的王延龄，不但痛快，而且冷隽、潇洒，这是我所没有的！”

周信芳与马连良同行相重相亲，情深谊长，一直为人们所乐道，而麒马联袂合演更可以说是京剧史上一道独特的风景线。它令人心向神往，也使人回味无穷。（待续）

书 讯

《黄河文化论坛》（第五辑）寒声主编。收有学术论文10多篇，包括有关敦煌学、中国板腔体梆子戏声腔的产生等多方面内容。汤一介在代序中提出《寻求“全球论理”的构想》。中国戏剧出版社出版，定价18元。