

# 好演员 好教师 好导演

——悼念敬爱的李紫贵先生

王诗英

中国戏曲杰出的艺术家李紫贵先生故去了,这是振兴京剧、总结和发展我国戏曲表演体系的极大的损失。我怀着悲痛的心情悼念这位德高望重的良师。

我认识紫贵先生,是1942年在广西桂林的四维平剧社。那时我刚开始学戏,本来我是应该到柳州去参加四维儿童训练班学习,但是四维剧校的创始人、四维平剧社的老板冯玉昆师父,为了节约开支,没让我去柳州,而留在桂林四维平剧社跑宫女、丫环、上下手。1944年才归队四维儿童训练班学习。在桂林,我每天除了演出,吃两顿“官中”饭,就什么事都没有,没有人教戏,也没人管。有一次紫贵先生和金素秋(剧社的主演)老师闲谈,他指着站在旁边的我说:“你看冯老板这事儿做的,把人家的孩子收来了也不管。就为了省几个钱,放在这儿不全耽误了吗?”金老师也非常同情,她说:“没人管,我管!”因为紫贵先生的呼吁,金老师开始教我戏,开蒙戏是《梅龙镇》,每周一至二次到金老师家去学。金老师不但义务传授技艺,而且在生活上也非常关怀我,怕我学戏晚了,赶不上“官中”饭,每次都留我在她家吃饭,使我这个离家学戏的苦孩子,得到许多温暖。

当时柳州四维儿童训练班老师很少,只有早进班的大师姐们才有资格跟老师学习,新进班的就由大学生或先进班的教,比方说《春香闹学》,就是先进班的解维蓉(谢锐青)教我的,后来我才又向韩世昌老师学的。当时我没能及早进训练班,而留在剧社,看来是

件坏事,没想到反而“因祸得福”,得到名师的培育和教诲。这首先要谢谢紫贵先生的关怀。由于紫贵先生和金老师的影响,后台文戏管事的张玉贵老先生还教了我《桑园会》。我真成了学习上的幸运儿,我赶上了四维平剧社这样的好艺术群体。我不仅有会学习,而且看了许多好戏,更重要的是受到剧社长者们创造“新平(京)剧”、新思想的熏陶。

紫贵先生是一位文武全能、昆乱不挡的好演员,很早就驰名江南。他讲究独创,提倡革新,深受内外行爱戴。我特爱看紫贵先生的戏,大略算一算,总有几十出。如《一箭仇》、《雅观楼》、《林冲夜奔》、《卖弓计》、《四杰村》、《巴骆和》、《八蜡庙》、《独木关》、《挑华车》、《长坂坡》、《战宛城》、《战长沙》、《追韩信》、《审头刺汤》、《群英会》、《甘露寺》、《斩颜良》、《古城会》、《走麦城》、《活捉潘璋》、《风波亭》、《清风亭》、《黄鹤楼》、《薛家将》、《五人义》、《铁公鸡》、《天雨花》、《华丽缘》(连台本戏)、《香妃》、《温如玉》、《董小宛》、《六国封相》、《明末遗恨》、《葛嫩娘》、《武松与潘金莲》、《太平天国》等等。紫贵先生是文武老生当行,但是武生、小生、红生、甚至花脸、小花脸的戏他都应,而且演得都好。他从来都不争戏多戏少,不挑不捡,缺什么来什么。那时紫贵先生武戏宗盖派,文戏宗麒派,最可贵的是先生善于从各艺术流派中吸取精华,开拓自己的艺术领域,形成自己的艺术风格。

紫贵先生在桂林演《挑华车》,我扮演给黑风利推车的下手。时间过去五十多年了,

我那时岁数也小,可以说什么都不懂,但是先生的表演,我还记得很清楚。比如头场,我记得先生除了“起霸”以外,没有什么大幅度的身段。主要是前后挪步,左右拧身,但他的眼神运用得特别好。先生拉云手起“叫头”向岳飞请战的瞬间的眼神,给我留下深刻的印象,至今不忘。他撤步、吸气,眼球那么一闪动,好精神。既让人看到高宠刚愎自用的性格,又保持了王爷贵族的身份,同时还不失儒将的风度。有理、有技、有情,恰到好处,非常动人。每次演到这里,台下的观众都情不自禁地喊“好”!第二场的“边挂子”,先生的涮腰、翻身漂亮极了,那个“靠旗扫地”真是太精彩了。那时我这个“小老斗”只知道是真帅。而真正了解“靠旗扫地”的要领和难度,那是在后来先生给我们排戏的过程中,才逐步体会到的。

先生在给我们讲翻身、涮腰这一类技巧动作时,他特别强调胯、膝、踝等部位的运动作用。尤其是扎靠走翻身或涮腰时,不仅是依仗腰的柔软度,关键是腿的力量。而腿劲的作用点则是膝部的蹲、拧功上。先生给我们讲了一个道理:“人老,先老腿;回功,先回腰。”先生告诉我们,要保持艺术的青春,要使技艺“延年”,就要注意腿部力量的训练,而且从小练起,要是等到“腿老了,腰回了”再练膝功就来不及了。因为肌肉和骨骼已形成惯性,就不好适应了。先生讲这些是为了让我们懂得并重视“幼功”的重要。

有一次先生演《挑华车》,末一场“挑车”,挑到最后一个“车旗”,手执大枪下腰时把腰闪了。大幕还没完全闭拢,后台的人都跑上台去,热情地搀起先生。不一会儿,观众也知道了,许多人涌进后台问长问短,台下的掌声也不断。最后还是前台经理解楚安上台解释,并请先生带着装出来谢幕,观众才满足并放心地离去。我们那时候只有一个感觉,观众太喜爱紫贵先生了,他们是那样尊重和爱戴他,我们将来也要做他这样的好演员。这正是先生对我们后学者最好的教育。

紫贵先生对我们要求很严格,但又十分宽容。我们出了错,他不是一味的严厉批评、处罚,而是寻找导致出错的原因,从而杜绝错误。有一次先生演《四杰村》,我也是扮一下下手。剧社里有一个青年演员叫郭德宪,他每天练功都带着我们几个跑龙套的孩子一起练功、打把子,我们打把子,彼此都熟悉。这次在《四杰村》里,他扮演“英雄”,他安排了一套他和我的单刀对单枪的对打,为了使把子打得火爆,特意在对打的结尾加上“扎九枪”。在台上对打时,我特别卖力气,又因为我是个孩子,打得比较灵活,彩声就上来了。我这是第一次在戏曲舞台上,听见观众给我叫好,心里那份得意就别提了。可是还没有下场,就听后台有人喊:“坏啦!坏啦!”我还不知道是怎么回事,什么坏了?进了后台,才知道是我们捅“漏子”了。原来按传统戏路,这套“单刀枪”应该是主角余千打的,而我们抢先打了,给余千“刨”了,这太糟了。紫贵先生扮演余千,他一听出了这事儿赶紧在上场之前,临时现编了一套对打。观众对这套新颖的开打,反映强烈极了,掌声简直不断。我为先生的艺术修养和高超的技术惊呆了,完全忘了自己所捅的“漏子”。戏还没完,后台武戏总管事郭喜庆老先生(何启佑老师的岳父)急了,说:“这简直是胡来!国有国法,家有家规,梨园行有自己的章程。不懂规矩就别吃这碗饭!这事不能马虎,得有个说法……”后台的气氛也极为紧张,我这才吓坏了,我好不容易才找到这个立足的地方,这下恐怕饭碗要砸了,我吓得直哭,一个劲儿地向紫贵先生赔礼道歉:“紫贵叔,我对不起您,我错了。”德宪哥也是个小青年,虽比我强,但也是没有经验,才出了这个错,也是难过极了。但紫贵先生却十分平静,他说:“算了。事情已经过去了,要紧的是以后怎么办?我看以后演老戏也要像演新戏那样细排,就不会再出现像今天这样的情况。这要建立一种新的排戏制度。”先生一下子就抓住了要害。当时演传统老戏,特别是武戏,根本没有排戏这一说,就是在开演

前,几个有关的演员凑在一起,说一说谁翻上,谁翻下,谁和谁打单对或开几股荡,也不拿器械,具体内容也不用说。可那都是老演员,对戏都熟,而且都有自己的一套。像德宪哥这样的青年演员哪知道这些呀,而我这样的就更知道了。先生所以不怪罪我们,是他认为再重的处罚,也解决不了问题。只有建立新的排戏制度,通过细排,大家都心明眼亮,就不会再出错了。那时候我对先生说的这些也不明白,还是哭,还是不住地说:“我错了。”弄得先生没辙,他诙谐地问我:“你错什么啦!”“我不知道!”我心里想说我不知道这套把子是该您打的。先生笑笑说:“你是不知道。别哭了,这里没你的事儿,你走罢。”不管怎么说,总算饶了我了。可我刚走了几步,又听见先生叫:“回来!”我心想坏了,还是饶不了我吧!谁知先生说的是:“以后不准动我的化妆盒,你喜欢什么跟我讲,我可以给你。像上次那样多误事!”我马上表示:“叔叔,我错了,一定改。”“行,知道错了就好,走吧!”

“化妆盒”是怎么回事呢?原来那时候演员之间等级制很严,主演都有自己单独化妆的地方,有专人侍候。一般演员都用“官中”的彩匣子,匣子上面插着几支毛笔,另有一盘黑粉,一盘红粉,还有一碗水泡的白粉。像我们这些来上下手的,也就在旁边抹一抹就完了。那一次,我因为好奇,想知道“角儿”用的是什麼,我跑到紫贵先生的化妆处,看到化妆盒好漂亮,真讲究,尤其是那个小瓶子,那叫别致可爱。我也不知怎么了,偷偷往里面灌了水,结果那天先生抹完彩,用笔画眉时,弄得脸上、身上流得满是黑汤,只得再化一次妆,差一点误了事。这是我捅的又一个“漏子”,先生也没责骂我。但是让我知道了,以后可不能随便乱动东西。

还有一次,剧社里有一个女武生,艺名叫“七岁红”。这天她演《三江越虎城》,耍“下场花”时把枪掉了。还没进到后台里面,她的舅舅就对她拳打脚踢。她泪流满面,害怕极了。这时平时不爱说话的紫贵先生也急了,他赶

紧跑过去,不让打骂。他说:“别这样!你先让她把情绪安定下来,把下面的戏演好。掉枪的事,等练功时帮她总结教训。你这么打,她能把戏唱好吗?”旧戏班就主张打戏,说是不打出不来好唱戏的。紫贵先生坚决反对这种不打不成才的世俗观点。他认为戏是唱出来,功是练出来的。在发展戏曲艺术方面,他就是主张建立新的排戏制度,也就是大家后来所说的“导演制”。他是不断的用自己的新思想、新观点影响和帮助同仁。

我还记得那次四维三分校排《董小宛》,戏排出来以后,就要演出之前,冯玉昆师父请紫贵先生审查一下。由于这个戏排练的时间比较仓促,演员的台词都不够熟。个别演员连自己何时上场也不清楚。因此出现笑场、误场的现象。排练的过程中,紫贵先生一言不发,他以极大的耐心看完全剧。师父请他讲话,他首先问:“你们演戏是为什么?”有人回答:“让老百姓娱乐。”可先生说:“不光是为了娱乐,还有教育民众的意义。如果演员连台词都背不出来,还怎么教育别人呢?我们是从事艺术工作的,这是我们终生的职业,要想提高自己的社会地位,要别人看得起你,首先你要尊重自己,爱护自己的艺术。”并且对师父和导演王维松师兄说:“我们不能拿艺术开玩笑,这个戏目前是如此程度,我建议明天不要演。”这次讲话对我们思想震动很大,让我们明白了应该有严肃认真的创作态度,是我们从艺人的根本。《董小宛》这个戏,又经过一番细排才对外公演,获得比较好的效果。

这些事情都过去几十年了,但每当回想起那时“化妆盒”、“单刀枪”这些事情,心里都很不平静。那时候岁数小,不懂事,而经过漫长岁月的洗礼,我越来越深的感觉到紫贵先生是一位真正有本事的好人,德艺两方面都是我们的良师。他所说的、所做的都是一致的,都是对的,都是与人为善,都是为别人着想,都是为了把戏演好。

紫贵先生导戏,首先他总要求演员充分理解剧本,然后再正确使用演技。1947年在

北京,先生给四维剧校三分校排《白蛇传》(当时叫《金钵记》),谢锐青的白蛇,我的青蛇。当时我们都只有十四、五岁,也都没有什么文化,根本谈不上创造人物,就是演过了几年戏,知道一点表演程式。就说排“酒变”这场戏,我上场时,用的是一种行步带风、节奏轻快、动作爽朗的姿态,急步到台口,非常潇洒地念:

剑蒲角黍悼高贤,愁绝江南五月天。

千古忠臣难见信,美人香草总缠绵。

我刚念完这四句,先生立即叫“停”,并且问我:“你知道这几句的意思吗?”“知道。第一句是说纪念大诗人屈原的。第二句的意思是说江南梅雨天气晴雨无常。”其实那时我并不懂,只是听别人说过一点,就那么一知半解瞎说。先生又问:“端午节,用酒调雄黄,在小孩子脑门儿上画一个‘王’字是什么意思?”“为了避邪,防五毒。”“对呀!那你是谁?”“我……是蛇。”“你刚才上场的表情对吗?”先生问得我一下愣住了,想了想:“错了!”“是错了。你好好想想,呆会儿再来。”我琢磨了半天,我想刚才错在表现得太过活泼了,应该稳重一点儿。可怎么稳重呢?先把两只手管起来,双手不动了,身体的其他部位就“活”不起来。于是我自作主张拿着扫帚上场。这扫帚原来就在场上,是为许仙给白蛇端醒酒汤表演时用的。我拿着扫帚带着忧郁的神态,脚步放慢,斜歪着头,视线下移,走到台口,有气无力地刚念完两句,先生就喊:“维蕊(这是我在四维剧校的学名),你在干什么?”“我在做戏呢!”“你呀,别做戏了。”我心想还不对呀!先生告诉我们:一个演员拿到剧本,首先必须要了解台词的含义,你才明白人物在想什么、要干什么,这是第一步;进一步就是要选择正确的手段来表现这些内容。这我才明白了我在“酒变”中两次被先生叫停错在哪里了。第一次上场我借用的《花田错》春兰的上场,以莺歌燕舞的神态;第二次借用的是《铁弓缘》中陈秀英见匡忠后再次上场,和母亲闹气耍小性儿的神气出现的。两次借鉴都错了,根

本错误在于我只注意了花旦的一些程式,而没有了解青儿此时、此地的心情,因此这些程式都用得不合适。这次的教训使我终生不忘。先生就是这样一点一点用很朴素又极生动的事例与语言开导和教育我们,使我们逐步懂得京剧表演内外结合的深刻道理。我后来在教学中,经常学用先生的方法,启发和帮助学生处理好内容与形式辩证统一的关系。

1952年,紫贵先生给刘秀荣同学排《白蛇传》,我是剧务,负责场记。关于把令旗换成了红旗的事。我一直想请问先生为什么要换,一次休息时我抓住了机会问先生,可先生反问我:“你说呢?谈谈你的感受。”“我感到新颖、好看、振奋。”“是这个意思。令旗是一种权势的象征。红旗除有以上特征之外,还象征着一种新的精神。今天的青年对令旗比较费解,对红旗很容易接受。我们的艺术要顺应时代的要求,让古老的戏曲表演程式更接近今天观众的感情和理解。另外从舞台画面安排上看,蓝色的天空(天幕),碧绿的江水(底围),构成一幅波澜壮阔的江景。水族们穿着淡绿色的戏服,舞台调度从简到繁,动作由小到大的运动,衬托青蛇、白蛇的表演。满台的蓝、绿、白的浅色,特别突出的是红旗的飞舞,呈现出‘万绿丛中一点红’的画境。这是中国美学特点的标志,是民族审美意识在戏曲舞台上的反映。在人与景的处理上,应注意虚实相承,以点带面的关系。这一台人景交融的舞台画面中,妙在‘一点红’上。人们常讲的‘画龙点睛’,‘红’就是那个‘睛’。”先生这番讲解真是发聋振聩。他告诉我们,要做一个好的戏曲导演,光是会戏多远远不够,还必须研究美学,了解民族的审美意识,掌握时代的特征。传统的戏曲艺术只有顺应时代的潮流,才能继续向前发展,但这种顺应时代的潮流,并不只是加几个时髦的动作或台词,而是必须纳入民族传统文化的轨道,永不失“国粹”的魅力。先生用这个“一点红”的创造说明了一个深刻的艺术哲理。

紫贵先生无论演戏,排戏,核心的要领就

是一切都是为了表现人物。他对每一个步法，每一个程式的运用，都经过周密的思考，比方说“搓手”，这是个极普通的程式，很多戏里，很多人都用。在“索夫”一场中，白蛇和青蛇都同时用“搓手”，紫贵先生对她们有不同的安排。白蛇双手于胸前，竖搓掌，即指尖向上，只搓手的三分之一，下面手的中指头搓到上面手的中指中骨节处。所谓搓掌，实际上只是双手的食、中、无名指三指向上下搓卷，双手拇指翘起，小指自然弯曲。这样白蛇就显得十分沉稳、柔和，并具美感；而青蛇则是双手于腰前，横搓掌，即指尖向前，搓手的一半，后手的中指头搓到前手中指的指掌骨处，双手拇指翘起，食指、中指、无名指、小指前后搓卷。让人一看便知这是一个性格直率、雷厉风行的人物。搓手时所走的步法也不同。白蛇搓手时走缓步；青蛇则是急行步，尤其是青蛇起步时，先别抬前腿，然后迈脚，很有男子的阳刚之气。这个步法类似《战太平》中花云被俘后叫骂陈友谅时，边唱边走的那种动势，可不是原样照搬，紫贵先生启发演员“遗貌取神”，借用一切可以利用的形式，为自己创造人物。

就是一出《白蛇传》，先生几次排，每次都不同。这一方面是先生对剧本、人物在不断地研究中，结合新的时代总有一些新的理解，有一些新的处理，另一方面先生也根据不同演员的条件来设计不同的安排，因此他是常排常新，这就是先生导演艺术最精湛之处。要达到先生这样的导演境界，首先必须会戏多，通晓“四功、五法”，更重要的是掌握戏曲艺术的表演规律和时代特征，才能突破行当，突破流派，把传统的戏曲表演程式，运用得得心应手，借鉴得合情合理，创造出又一个鲜活的人物形象，成为人们公认的艺术创造的能工巧匠。先生以他几十年演、教、导的艺术实践，在戏曲艺术改革方面，创造、积累了丰富的经验。证实了“仍其体质”、“变其丰姿”、“稍更衣饰”、“变旧成新”，是切实可行的方法。先生为我们继续前进铺垫了道

路，给我们留下了极宝贵的财富。

紫贵先生无论教戏或是排戏，都注意育人，不论是思想方面还是戏德方面，只要他发现了，他总是谆谆教导，循循善诱。还是排《白蛇传》的时候，一次排完“断桥”刚要休息，我感觉到先生有话要跟我说，我赶忙站过去听他吩咐。果然先生问我：“你对这场戏的表演有什么感触？”我一听就意识到先生话里有话，我马上回答：“我是在认真的，玩命的演戏。”“你错就错在这‘玩命’上了。这个戏白蛇是主演，青蛇是配演，白蛇的戏分量比较重。‘水斗’中白蛇开打多，下来后又赶着换装，等到‘断桥’又是第一个上场，相对讲你在后台间歇的时间比她多。可是你上场后挽着她‘玩命’地转（那时演‘断桥’的某些舞台调度和情节，与现在演出有所不同。那时是青蛇和白蛇见面后，两人臂挽臂原地双人转）。”我认为，我是按照导演的设计做的，怎么会错了呢？先生接着说：“错在你用力不当。”按正确的要求，青蛇该跑大圈，白蛇跑小圈，以青蛇跑大圈的动势，衬托出白蛇的急步，也就是说青蛇是实跑，白蛇是虚跑，白蛇就省点儿劲。而我当时是挽着她“玩命”地转，变成了白蛇跑大圈，我走小圈，她是实跑，我是虚跑了，这就使演白蛇的演员无形中消耗了不必要的体力，而影响后面的演出。先生又说：“青蛇这场戏有红、黑、金三次变脸，如果没有白蛇暗中协助，恐怕一次也变不了。你想一想是这个道理吗？唱的是戏，演的是技，在台上不能自顾自的‘玩命’，要学会与同台者合作。这样才能体现艺术上的‘一棵菜精神’。这是我们戏曲界的传统美德。”

说实在的，我那时候还完全不懂得这个道理，只认为自己不偷懒，不要奸，认真做戏，就是好样儿的。从这以后，我就比较注意这方面的问题了。比方说，演白蛇的谢锐青比我个头矮一点，我演青蛇，和她近距离站着时，我有意识的稍蹲一点膝，让画面均匀一些。“水斗”收场时，她是蹲身走跪步，我是立身走蹉步，我就用左手握剑，右臂架住她的左

臂,使劲往上托,减轻她膝部的用力。还有“水斗”和“断桥”之间,有一场许仙“逃山”的戏,这正是白蛇换装的时间,为了怕她来不及,我就替她在幕后“搭架子”,与前场的许仙相互呼唤。先生经常来检查是否有人“盯场”,每次在幕后看到我站在那儿,总是微笑点头,示意我:“这样做就对啦!”我心里感觉热乎乎的。

我最后一次听紫贵先生讲课,是在万泉寺中国戏曲学院新院址落成典礼会上。我非常幸运正赶上坐在先生身边,我抓紧机会向先生简单汇报了我近几年的工作,主要是想听听先生对提倡“元素教学”的意见。先生问我怎么想的。我说第一想提高戏曲演员个人的全面素质;第二想提高戏曲艺术的整体水平。先生指出:“我们主张‘元素教学’,宗旨在于提高戏曲演员的创作能力。”我们谈着,演出开始了。头出戏《乾元山》,先生讲:“戏教得不错,学生的功夫比较磁实,就是技巧安排得稍满了一点,反而冲淡了戏。石矶娘娘还应该上,这样会更突出哪吒的性格。现在社会上搞独角戏,这不是发展方向。我们是搞教学工作的,更应该注意这种倾向。”看到《捧印》时,先生对杨秋玲、李鸣岩二位的表演很赞赏。他说:“演得非常好。如果把舞台调度稍动一下,效果会更好。你看,这出戏的核心是印,表现印的地方很多,而这印恰恰是放在椅子靠背后头,显不出来。如果把桌子或椅子挪一下就可以了。”可惜还没来得及问先生如何调动,戏就散了。当时我想,过几天再找机会向先生请教。

临别时,我请求先生给我一点时间,我到先生家去,请先生细给我讲一讲。先生仍和过去一样,只要有所求必是热情的答应,先生说:“现在比较忙,稍等一些日子。”万万没有想到,这成了我和先生最后一次谈话。噩耗传来,我几乎不能相信,但先生的的确确是走了。我只有沉重的悼念,敬爱的先生,安息吧!我会永记先生的教导,为祖国的戏曲事业,尽自己的微薄之力。

## 一台别具风格的春节戏曲晚会

新世纪第一春,河北电视台为使春节戏曲晚会更具地方特色,更贴近面姓,他们采取了大写实的风格样式,展示了河北的民情、民风 and 年俗气氛,突出地展现了燕赵戏曲本土特色。

他们在节目的组合上,兼顾了省内的优秀剧种,既别致典雅,又具浓郁的乡土气息。既展示了传统戏曲的精华、也表现了当代生活的巨大变化。特别是他们用电视的高科技手段来包装古老的传统艺术,并把戏曲特有的审美情趣与电视晚会的新颖结构有机的融为一体,令观众赏心悦目。

在舞台方面,他们以民间特有的大茶馆为主要场景,台上台下,浑然一体。台下前半部为嘉宾区,摆设八仙桌,一面悬挂的是武强年画、宫灯等具有河北风情的软雕饰物。台上是游廊栏杆,平台错落,背景各异,多姿多彩,俗中有雅,情趣盎然。

首先展现的是以戏曲歌舞形式,迎新春,唱新年,充分体现了年俗民风;西湖春雨绵绵,情舟缓缓荡漾,一把伞缔结百年姻缘,一个纯真的爱情故事,永久流传。这是以京剧歌舞的形式演出的《西湖情话》,它借白娘子的传奇故事,祝愿人们蛇年吉祥。

八位稚气十足的“小梅花”演唱的老生、老旦、花脸、青衣唱段,韵味老道。武安落子、丝弦、老调、哈哈腔更具地方特色。以皮影形式和曲调演出的根据曹禺名剧改编的唐剧《金子》新颖别致。由赵德平编剧、李宪法导演的戏曲小品《女陪客》,歌颂了领导干部下乡搞调扶贫致富,在不明情况的乡亲中引起一场误会,该剧在表演的嬉闹中给人启迪,高潮叠起,主题思想好,展示了干部廉政的乐章。由豫剧、晋剧、评剧、河北梆子4剧种的优秀演员汪娟、董丽萍、袁淑梅、许荷英饰演了西施、王昭君、貂蝉、杨玉环的我国古代美女,并以戏曲歌舞的形式展示各剧种的优美唱腔。让电视观众感受到了人美、歌美、情也美的四美情结。

这台由马元素任总导演的春节戏曲晚会,总体把握好,整体性强,特色浓郁,是属上乘之作。另外,王世明、李宪法、马海燕等均为毕业于中国戏曲学院高材生,他们在这台晚会上担任策划、导演,尽职尽责,导演出了一台不同凡响的春节戏曲晚会。

李 锋