第三章
十八個月中的工作概況

我怎樣排新戲

「我初次由滬返京以後，開始有了排新戲的企圖。過了半年，對付著排出了一出《孽海波瀾》。等到二次打上海回去，就更深切地瞭解了戲劇前途的趨勢是跟著觀眾的需要和時代而變化的。我不願意還是站在這個舊的圈子裡邊不動，再受它的拘束。我要走向新的道路上去尋求發展。我也知道這是一個大膽的嘗試，可是我已經下了決心放手去做，它的成功與失敗，就都不成為我那時腦子裡所要考慮的問題了。

「從民國四年的四月到民國五年的九月，我都搭在雙慶社，一面排演了各種形式的新戲，一面又演出了好幾出崑曲戲。可以說是我在業務上一個最緊張的時期。讓我先把這許多演出的戲，按著服裝上的差異，分成四類來講，比較可以清楚一點。」

「第一類仍舊是穿老戲服裝的新戲，如《牢獄鴛鴦》；第二類是穿時裝的新戲，如《宦海潮》、《鄧霞姑》、《一縷麻》；第三類是我創制的古裝新戲，如《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《千金一笑》；第四類是崑曲，如《孽海記》的《思凡》，《牡丹亭》的《春香鬧學》，《西廂

記》的《佳期拷紅》，《風箏誤》的《驚醜》、《前親》、《逼婚》、《後親》。看了這張戲目，就能想像出我這十八個月當中的工作概況了。」

「恐怕有人會奇怪我同時走的兩條路子，有點矛盾。既然在創編古裝新戲，為什麼又要搬演舊的崑曲呢？這原因太簡單了。凡是一個舞臺上的演員，他的本身惟一的條件就是要看演技是否成熟。如果盡在服裝、砌末、佈景、燈光這幾方面換新花樣，不知道鍛煉自己的演技，那麼臺上就算改得十分好看，也是編導者設計的成功，與演員有什麼相干呢？藝術是沒有新舊的區別的，我們要拋棄的是舊的糟粕部分，至於精華部分，不單是要保留下來，而且應該細細地分析它的優點，更進一步把它推陳出新的加以發揮，這才是藝術進展的正規。」

「崑曲的詞句深奧，觀眾不能普遍聽懂。這是它最大的缺點。不過崑曲的身段，是複雜而美觀的。可以供我們取材的地方，實在太多了。我認為崑曲有表演的價值，是想把它的身段，儘量利用在京戲裡面。你只要看我們前輩享名的老藝人，大半都是有崑曲底子的。所以我當年提倡崑曲的用意，是希望能夠引起本界同仁的興趣，大家共同來研究如何運用它的好處。不是說把它的腔調唱穩了，字眼咬准了，就算盡了搬演崑曲的能事的。」

「我排新戲的步驟，向來先由幾位愛好戲劇的外界朋友，隨時留意把比較有點意義，可以編制劇本的材料，收集好了。再由一位擔任起草，分場打提綱，先大略的寫了出來，然後大家再來共同商討。有的對於掌握劇本的內容意識方面是素有心得的，有的對於音韻方面是擅長的，有的熟悉戲裡的關子和穿插，能在新戲裡善於採擇運用老戲的優點的，有的對於服裝

的設計，顏色的配合，道具的式樣這幾方面，都能夠推陳出新，長於變化的；我們是用集體編制的方法來完成這一個試探性的工作的。我們那時在一個新劇本起草以後，討論的情形，倒有點像現在的座談會。在座的都可以發表意見，而且常常會很不客氣地激辯起來，有時還會爭論得面紅耳赤。可是他們沒有絲毫成見，都是為了想要找出一個最後的真理來搞好這出新的劇本。經過這樣幾次的修改。應該加的也添上了，應該減的也勾掉了。這才算是在我初次演出以前的一個暫時的定本。演出以後，陸續還要修改。同時我們也約請許多位本界有經驗的老前輩來參加討論，得著他們不少寶貴的意見。」

《牢獄鴛鴦》

「我剛才所說經常擔任起草打提綱的這位朋友，就是齊如山先生。我們的認識，談起來是相當有趣的，沒有朋友從中介紹，純粹是由於藝術而結合的。這段經過我在這裡簡單地說一說。」

「一九一二年清帝制推翻以後，全國各界都向維新的路上走去。戲劇界自然不甘落後，也想灌輸一點新的知識，提高從業員的文化水準。就由田際雲、余玉琴等發起組織了『正樂育化會』。會裡附帶辦了一個育化小學校，鼓勵本界的子弟入校讀書。會長一席公推譚鑫培擔任，副會長就是田際雲。這個機構有點像後來的梨園公會，可是它跟外界卻不斷地保持著適當的

聯繫。例如民國元年黃克強等到了北京，我們就召集全體會員，開會歡迎他們。同時也常請文藝界的朋友到會演講。有一次我在會上聽過齊先生的演講，他所說的全是些有關外國戲劇的情形。有人告訴我說：『此人姓齊，剛打法國回來的。』這是我第一次看到齊先生，我們並不認識，也沒有交談。轉過年來，他常到天樂茶園聽我的戲。我先沒有注意到他，有一天我接到一封署名齊如山的信，批評我的演技，某處的身段可以改變一下，某處的表情還不夠深刻，某處詞句可以改動一下。我看完了這封信，覺得他說得有對的地方，下次再演這齣，或者在別出同類的戲裡，我就按著他的提議修改了。他看我採用了他的意見，更感到興趣，就接二連三地仍用書面來跟我商榷。差不離每看一次戲，回去准給我寫一封信。這樣大約經過了好幾個月，我慢慢地也明白坐在池子前排的一位黑黑的臉子、留著一簇小鬍子、中等身材、穿了一套很樸素的西裝的老聽眾，人又好像是在哪兒看見過的，這就是拿寫信當做常課、每天要煩郵務員到我家來走一趟的齊如山先生了。有一天我讓跟包大李到前臺送給他一封信，約他來細談。果然他是準時而到，談得非常痛快。從此他要對我的藝術提意見，就不必再用書面的方式了。」

「我現在按照前面排好的次序先說第一類仍穿老戲服裝的新戲《牢獄鴛鴦》。這一段故事是吳先生（震修）從前人的筆記裡替我找出來的，劇情大意如下。」

「衛如玉是一個有學問而家道貧寒的書生。酈珊珂是一位擅長文學的閨秀。有一天酈珊珂同她的嫂子去逛廟，路遇衛如玉，一見傾心。因為素不相識，自然並未交談。僅在她的嫂子

面前吐露了一點愛慕的心情。她嫂子的哥哥同衛是同窗好友，所以答應替她做媒。等她的嫂子回家進行此事，不巧的是正遇著衛如玉上京趕考去了。這時有一個紈褲子弟叫吳賴的，央媒求娶酈珊珂。酈老丈沒有徵求女兒的同意，就應允了這門親事。酈珊珂聽見這個消息，明知不是佳偶，可是也無法推翻成議。在舊禮教時代，不知有多少青年男女就斷送在這『父母之命，媒妁之言』的八個字上了。」

「有一個趙裁縫，常在酈家做活。他也早就看中了酈小姐的才貌。買通酈家的老媽，打聽出她是真心愛慕衛公子，偏偏落到一個專講吃喝嫖賭的吳賴手裡。心裡氣不過，就在吳賴成婚的晚上，混進吳家，刺死了吳賴，闖入洞房，吹滅燈火，假冒衛公子想要強姦酈珊珂，沒有成功，搶了一根簪子就匆匆逃走了。」

「酈珊珂被認作了謀死親夫的兇手。衛如玉也連累入獄。碰到了一位糊塗縣官，屈打成招，就把他二人都問成死罪。酈老丈到巡按楊國輝那裡喊冤。楊審問之後，看出他二人的冤屈，就派獄吏設計把他二人喚出，關在一間監房裡，獄吏在外偷聽他們講些什麼，一一筆錄下來，才知道兇手身上有狐臭氣，說話是個『結巴』嘴。再從酈的口內，問出裁縫是個『結巴』，馬上傳來一訊而服。冤獄平反，衛、酈當堂成婚。對這原審的糊塗官，除聽候參革外，先罰他一千兩銀子，作為他二人成親的費用，全劇至此結束。」

「旦角戲的劇本，內容方面總離不開這麼一套，一對青年男女經過無數驚險的曲折，結果成為夫婦。這種熟套，實在膩味極了。為什麼從前老打不破這個套子呢？觀眾的好惡，力量

是相當大的。我的觀眾就常對我說：『我們花錢聽戲，目的是為找樂子來的。不管這齣戲在進行的過程當中，是怎麼樣的險惡，都不要緊。到了劇終總想看到一個大團圓的結局，把剛才滿腹的憤慨不平，都可以發洩出來，回家睡覺，也能安甜。要不然，戲是看得過癮了，這一肚子的悶氣帶回家去，是睡不著覺的。花錢買一個不睡覺，這又圖什麼呢？』這些話也不能說他們一點都沒有理由。在當時恐怕大多數的觀眾都有這樣的心理。」

「在民國四年前後，一般觀眾的心理，還正停留在這個階段裡，要排新戲，又不能跳出這個熟套，的確很難寫得出色。只能在曲折的劇情裡面，加些比較有意義的材料，或者還可能在側面起一點警惕的作用。這出《牢獄鴛鴦》就是針對當時婚姻太不自由和官場的黑暗而發的。」

「我在這齣戲裡扮的酈珊珂，是閨門旦的身分。主要的場子是逛廟，病房，監會。尤其是在獄中跟衛如玉的大段唱念，是全劇的最高潮。姜妙香的衛如玉，描寫從前窮讀書人的酸氣和性格，都很合身分。李敬山的吳賴，活畫出一個紈褲子弟的種種惡習來。高四保扮的縣官，名叫吳旦。高坐堂上，目空一切，拿老百姓的性命當做兒戲，十足是個瘟官。王鳳卿的巡按，精明幹練，像個善於斷案的老吏。路三寶的嫂子，那更是出色當行了。因為演員的支配適當，演出的成績，是不能算壞的。」

「有一次在『吉祥』，演到縣官把衛如玉屈打成招的時候，高四保口裡正念著：『你不肯招，也得叫你招了，才好了這場官司！』台底下有一位老者，大概興奮過了頭，實在忍不下

去了，就跳上了戲臺，指著縣官說：『衛如玉沒有殺人，為什麼把他屈打成招！你這狗官，真是喪盡天良，我打死你這王八蛋！』說著真的舉起拳頭就打。高四保只顧認真做戲，想不到會有人上臺來打他的，這一嚇就把剛才這種臭官架子全嚇跑了。他一時也來不及想主意，只好乾脆使了一個劇情以外的身段，往桌子底下鑽了進去，免得吃眼前虧。按說這位老者是同情衛如玉的，或者姜六爺可以勸止得住他。可是姜六爺想了想，不對！我是跪在公案桌下的一個犯人，不能站起來跟他說話。讓台下看了，怎麼這一霎眼的工夫，官兒不見了，犯人也不跪了，自動地站起來還要勸人。這不更亂成一團糟了嗎？幸虧後臺管事趕快出來拉住這老頭兒，向他婉轉解釋說：『這是做戲，不是真事，您別生氣。請回到您的座兒上，往下看。您就知道衛如玉是死不了的，您放心吧。』一邊說一邊就扶他下臺。這老頭兒一路走著還使著很大的嗓門，不住嘴地大罵狗官混帳，冤屈好人，可惡極了，我非揍他不可。等他走了，高四保這才慢慢打桌子底下鑽出來，坐好了，再接演下去。可是剛才那種擅作威福、盛氣淩人的樣子，再做就沒有勁了。」

「唱完了戲，高四保對我說：『敢情壞人是真做不得。戲裡扮的是假的，還要挨揍，如果真照這種樣子做官，他那一縣的老百姓，不定要恨得怎麼樣呢！』我半開玩笑地安慰他：『這也可以證明您演得太像了。台下才動真火的。』我自從領略了那次演出的效果，更認識了戲劇感動人的力量，實在太大。那天還有那些沒上臺的觀眾，他們的滿腹憤慨，恐怕也未必跟這位老者兩樣吧。」

「我在上海跟花臉馮志奎同班。他演《逍遙津》的曹操，《逼宮》一場，台下也動了真氣。橘子、香蕉皮，都往他的身上扔。扮這類反派角色，台下有這種表示，就跟叫好一樣。倘若演技不夠生動和逼真，是不會有這種效果的。」

「上面一段是我在北京演《牢獄鴛鴦》時高四保挨打的笑話。後來我到天津，也演過一次《牢獄鴛鴦》，我跟姜六爺兩個人又唱出一個不大不小的亂子來了。」

「有一位久居天津的同行薛鳳池，是唱武生的。武把子相當勇猛，曾拜尚和玉的師。他來約我跟鳳二爺，去天津『下天仙』（是天津很老的戲館子，地點就在『三不管』附近）唱幾天戲。說明是幫幫他的忙的。我們答應了下來，到了天津，我是住在樂利旅館，姜六爺是住在德義樓。這兩處離著戲館都不很遠，連戲館帶旅館，全在當年『日本租界』範圍以內的。」

「三天打泡戲唱完，生意很好，大家都很高興。我接受館子的要求，跟著就貼《牢獄鴛鴦》。這出新戲我在天津還是初演，觀眾都來趕這個新鮮，台下擠得滿滿的，只差不能加座了。檢票員發現幾個沒有買票的觀眾，硬要聽戲。前臺經理孫三說：『我們今兒正上座，位子還嫌不夠。哪能讓人聽蹭！（不花錢看戲，北方叫做聽蹭。）』三言兩語地衝突起來。那班聽蹭的朋友，臨走對孫三說：『好，咱們走著瞧！』孫三仗著他在天津地面上人熟，聽了也不理會他們。」

「演完《牢獄鴛鴦》的第二天，我唱大軸，貼的《玉堂春》。鳳二爺因為要趕扮《玉堂春》的藍袍，只能把他的戲碼《戰樊城》排在倒第三，中間隔著一齣小武戲，好讓他從容改裝。」

「我們都在樂利旅館吃完晚飯，鳳二爺的戲碼在前，先走了。我又休息了好一會兒，才上

館子的。由聾子（即跟包宋順）跟著我走出旅館，坐上戲館給我預備的馬車。才走過了幾家門面，有一個巡捕過來攔住我的車子，硬說趕車的違犯了警章。車夫不服向他分辯幾句，他不由分說先給了車夫一個嘴巴。我看見他們起了衝突，打完車夫還不肯放走，我也不明白為了什麼事情，只能開了車門，對巡捕很客氣地聲明：『我是梅蘭芳，我在「下天仙」有戲，誤了場子，台下要起哄的，請您通融一下，等我們到了館子，就讓他到局子裡來。』他聽完了，衝我瞪了一眼，說：『不行，我們公事公辦。』說完就把車門砰的一聲關上了。車子跟著他走，轉一個彎，不多幾步路，就到了一所洋房的門前停住。裡邊又走出一個巡捕，替我開車門，監視著我們下了馬車。聾子背著行頭包裹，跟在我的後面。我對門外掛的一塊牌子，看了一眼，上寫『大日本帝國員警署』八個大字。這塊長方形黃底黑字的牌子，深深地印入了我的腦海，到今天我還是可以照樣把它畫出來的。這個巡捕一直帶我們走到一間屋子的門口，他一隻手開門，一隻手推我們進去。我搶著問他，憑什麼要把我們坐車的關起來呢？他一句話也不說，彷彿沒有聽見似的，只顧他順手把門關上。我很清晰地聽到他在外面加上鎖了。聾子過去使勁轉門上的把手，我對他搖搖手；又做了一個手勢，叫他坐在我的旁邊。我知道不是轉開了這扇門，就能讓你走出大門的。可是我也沒有方法告訴他，因為跟他說話，要提高了調門，外面的人不全都聽見了嗎。」

「這屋裡的陳設，真夠簡單的了。靠牆擺的是兩張長板凳，有一個犄角上放著一張黑的小長方桌子，桌上擱著一把茶壺，一個茶杯，中間有一盞光頭很小的電燈，高高地掛在這麼一

間空空洞洞的屋子裡面，更顯出慘澹陰森的氣象了。」

「我對這一個意外的遭遇，一點都不覺得可怕。剛才的巡捕硬說車夫犯規，即使真的違背警章，也沒有聽說坐在車裡的人要被扣押的。他們今天的舉動，不用說，准是事前有計劃的。這塊租界地裡邊的黑暗，我也早有所聞。不過我們打北京來表演，短短幾天，不會跟他們發生什麼誤會的。大概是當地館子跟員警署有了摩擦，把我扣住的用意，無非是不讓我出臺，館子就有了麻煩。我大不了今天晚上在這間屋裡枯坐一宵，明天准能出去。也說不定等館子散了戲，他們就會把我放走的。可是我心裡老放不下的，是這滿園子的觀眾，都將『乘興而來，敗興而歸』。他們決不會想到，我是被員警署扣住不放的。以為我無故告假，對業務上太不負責，這倒的確是我當時在屋裡又著急、又難受的一個主要的原因。我不斷地看著我手上的表，五分鐘五分鐘地走過去，計算鳳二爺的《戰樊城》最早該唱完了，接著那出小武戲，時間也不能拖得太長久的，底下就該輪到我的《玉堂春》了。館子方面還是墊戲呢？還是請鳳二爺另唱一齣呢？改了戲臺下又是什麼情緒呢？我更想到既然巡捕成心跟館子為難，說不定借著我不出臺的理由，就在台下一起哄，把館子砸啦，這一來秩序必定一陣大亂，觀眾裡邊就許有遭殃的。他們為看我的戲來的，受了傷回去，這還像話嗎？我多少也應該負點責任。這許多的問題，在我腦子裡轉來轉去，啊呀，我實在不敢再往下想了。」

「我正在胡思亂想的時候，忽然打對面傳過來有人在喊『冤枉』的聲音。離我這兒並不太近，喊的嗓門很尖銳，我聽著耳熟，有點像姜六爺的嗓音。我馬上走近窗口，側著耳朵，再

留神往外聽。果然接著第二聲『冤枉』，又從那個方向送過來了。這次的調門更高，我已經百分之百地敢斷定是姜六爺喊的。他也被巡捕拉了進來，這更可以證明我剛才揣測他們的把戲，大概是八九不離十的了。」

「約莫又過了半點鐘，房門開了，第一個走進來的就是薛鳳池，見面先拉著我的手說：『真對不住您，讓您受委屈。我們正著急您怎麼不上館子，問棧房又說出來了，萬想不到您會在這兒的。』我忙著問他：『場上現在怎麼樣了？』他說：『正墊著戲呢。』我們邊說邊走出來，薛鳳池又給我介紹他旁邊的一位小矮個子說：『幸虧這位王先生通知我。他雖然是在這兒辦事，先也不知道這件事。聽見姜六爺喊冤的聲音，才曉得您二位全在這兒，就打電話叫我來辦好手續，領您二位出去。』說著走到大門口，姜六爺也來了。我們在等套車的工夫，還聽見兩個巡捕沖著我們說：『好，算你們有路子。』大家盡惦記場上的脫節要緊，誰也不理他們，跳上馬車飛似的到了館子。』」

「我們走進後臺，看見有一位當地班底的小生，已經扮好王金龍了。我們也沒有工夫說話，坐下就趕著扮戲。一會兒後臺經理趙廣順進來跟我們商量，說：『場上的《瞎子逛燈》，墊得時間太久，台下不答應了。我看先讓我們班底小生扮好的王金龍出去，對付唱頭場。等您二位扮得，王金龍升堂進場，再換姜六爺上去。您二位看這辦法行不行？』我們說：『好，就照這麼辦。』」

「那天頭裡那位王金龍，也真難為他的。出場先打引子，念定場詩，報完名以後，現加上好些臺詞。起先胡扯，還說的是王金龍過去的事情。後來實在沒有詞兒了，簡直是胡說八道，

台下也莫名其妙，聽不懂他說的什麼，急得給我操琴的茹先生坐在九龍口直發愣。」

「旦角扮戲，照例要比小生慢得多。那天晚上我可真是特別加快，洗臉、拍粉、上胭脂、貼片子樣樣都草草了事，就不能再細細找補。我對趕場扮戲，還算有點經驗，像這樣的『趕落』，我一生也沒有經歷過幾回的。」

「我扮得差不離了，檢場的給場上那位受罪的王金龍先送個信，紅袍藍袍出去過一個場，王金龍這才『升堂』進場，換出了剛剛喊過冤枉的這位按院大人。」

「我在簾內念完一聲『苦呀』，我聽到台下一陣騷動。這也難怪他們，今兒的蘇三是『千呼方喚始出來』，怎麼不叫人等得心急呢。他們萬想不到我跟姜六爺已經唱過一齣《牢獄鴛鴦》來的。」

「我今天遭遇到這種麻煩，又是這樣趕落，按說嗓子應該壞了。不然，相反的還是真聽使喚，這也是出我意料之外的一件事。搖板唱完了，我就覺得嗓子痛快，跪下念的大段道白，台下靜到一點聲音都沒有。我想剛才是我誤場，已經讓他們等久了。現在他們又全神貫注在聽，我得沉住氣，好好地唱這一齣《玉堂春》。也真奇怪，所有倒板、慢板、二六、流水，這裡面的高腔矮調，哪一句都能得心應手，圓轉如意。唱到『玉堂春好似花中蕊』的『蕊』字，我真冒上了。最末一句『我看他把我怎樣施行』的『他』字，本來有兩種唱法，我使的是翻高唱的一種。在台下滿堂彩聲，熱烈氣氛當中，總算把這一個難關安然渡過去了。要論嗓子痛快，唱得自然，這一次也是值得記錄的。」

「姜六爺卸完裝把他出事的經過告訴了我，他說：『我帶了靳夥計從「德義樓」出來，叫

了兩輛洋車，我的車在先，他的車在後跟著。拉了沒有幾步，我的車好好地打一個巡捕跟前經過，讓巡捕一把抓住車杠，硬說碰了他的鼻子。拉洋車的說：「我離著您老遠的，怎麼能碰著您的鼻子呢？」這巡捕舉起那隻手就給他一個嘴巴。那地方的路燈根本不亮，巡捕指著鼻子說：「你瞧，這不是讓你碰壞了嗎？不用廢話，跟我到局子裡去。」這時候靳夥計的洋車，也有一個巡捕過來拉住不放。我瞧他們爭吵起來，先替拉洋車的說了許多好話，巡捕彷彿沒有聽見。我正要另雇洋車，不行，敢情我也得跟著去。我想這可麻煩了，要是耽誤工夫太大，不就要誤場嗎？我只好央告他，我說我有一個朋友就住在後面那條榮街（姜六爺指的就是名票夏山樓主的舊居），讓我把行頭包裹擱下再去。這兩個巡捕一句話也不說，抓住車杠拉著走到員警署，把我跟靳夥計，帶到一個地方，那可比您的闊得多了，不是什麼屋子，簡直就是收押犯人的鐵籠子，總算他給我們面子，沒有放進籠子裡邊，把我們關在籠子外面的一條走廊上，也有鐵的柵欄門的。我問他：「我們犯的哪條法律，要把我們關進來呢？」他壓根兒也不理你，鎖上鐵門就揚長而去。過了不多一會兒，聽見門外有「塔塔塔」的馬蹄聲音。我們那個靳夥計機靈，他說：「您聽，這馬蹄的聲音，好像梅大爺坐的馬車。」我對他說：「我們來得就莫名其妙，梅大爺要是也進來的話，今兒這台戲可夠熱鬧的了。」說完了，靳夥計正抓著鐵門往外瞧，忽然又嚷著說：「你瞧，糟了，這不是梅大爺嗎，後面還跟著他的跟包聾子，背著個行頭包走過去了。」所以靳夥計看見您，我沒有瞧見。』」

「『我想他們把我們關著老不管，這算是哪一齣呢？拉洋車的碰了人，坐洋車的要坐牢，

這是哪一個不講理的國家，定出來的法律？我越想越氣，我要發洩我這一肚子的悶氣，我就高聲喊冤。第一聲叫完了，沒有什麼動靜，我索性把調門提高，再喊一聲。這一次，有點意思了。居然有一個人出來望了一下，瞧他臉上彷彿很驚奇的樣子。這就是剛才站在薛鳳池旁邊的那位小矮個子，敢情他跟薛鳳池是朋友，由他打電話通知薛鳳池，才把我們領出來的。您真沉得住氣，我實在佩服極了。』」

「我對姜六爺說，這不是我沉得住氣，我猜出他們是跟館子為難，要把我們扣住，是不讓我們上臺。我想已然來了，叫破嗓子也沒有用的。凡事看得不可以太穿，結果還是您的辦法對。要不是您喊這兩聲冤枉，我們現在還在裡邊，這漏子可就捅得大發了。你沒有瞧見剛才挨著戲臺兩邊的包廂裡面，那些觀眾的臉上，都是橫眉豎眼，不懷好心。他們來意不善，是一望而知的。今天我們要不出臺，館子方面不定闖出什麼亂子來呢。」

「我跟姜六爺正說著話，薛鳳池同了前後臺經理孫三和趙廣順都來安慰我們了。」

「『今天這件事，是我闖的禍。』孫三說，『昨兒晚上有幾個聽蹭的，讓我哄了出去。誰知道這裡面有兩個是員警署的「白帽」，穿了便衣，我不認識他們，才發生這個誤會的。剛才樓上有不少穿便衣的「白帽」，帶了朋友來買票聽戲。他們在日本租界的戲館子花錢聽戲，恐怕還是第一次呢。據說還帶了小傢伙，只要您不出臺，他們就預備動手砸園子了。幸虧那位王先生的信送得早，您還趕上唱這出《玉堂春》。再晚來一步，就許已經出事了。』」

「『園子是沒有出事，梅老闆可受了委屈了。白白地讓他們關了兩個多鐘頭。』薛鳳池接

著說，『我們是代表前後臺來跟您道歉的。』」

「過去的事，也不用再提了，我說。我倒要請問你們，這『白帽』在員警署到底是管什麼的？他有多大的權力，可以把一個不犯法的人隨便抓來扣押的嗎？『您要談到「白帽」，真是令人可恨！』薛鳳池很憤慨地說：『他們是員警署的稽查，階級比巡捕高得多。什麼事情都管，這裡面自然日本人占多數，可也有中國人幹的。因為他們戴的制服帽子中間有一道白圈，所以背後人都管他們叫「白帽」。那些中國人當了「白帽」，自己先就認為是無上的榮耀，仗著他有日本鬼子的勢力，就橫行霸道，無惡不作。開鋪子的買賣人見他怕，不用說了，就連租界區的中國人住宅裡面，他們高興，隨便進去，藉端勒索。你要是不敷衍他們，馬上就跟你為難作對，真是受盡他們的怨氣。您是不常住在此地，如果您跟住這兒的朋友打聽一下，只要提起「白帽」二字，沒有不談虎色變的。』我聽完薛鳳池的話，實在難受極了。同是中國人，為什麼要借日本人的勢力來壓迫自己的同胞呢？這種做法只是可恥，又有什麼光榮呢？」

「我從天津唱完戲回到北京，熟朋友有知道這件事的都來問我。這裡面有一位張繆子先生，聽完了也告訴我一樁驚心動魄的故事。他說：『你這次是受了一點委屈。我在天津親身遭遇到的，要比你危險得多了。那時我還在天津新學書院念書。有一天經過海光寺日本兵營的門口，看見地下畫了一個半圓形的圈子，面積占得相當寬闊，旁邊並沒有用文字說明這圈子的作用。我也一時大意，打這圈子穿過去，讓門口站的一個日本兵看見了。這還了得，他就跟野獸似的怪叫一聲，把他拿的那支上好了雪亮的刺刀的步槍，橫著端在手裡，朝我面前

衝過來。我看情勢不妙，拔腿就跑。他在後面還緊追了幾步，我一口氣跑得老遠的才敢停住腳。正巧路旁有一位本地的老先生冷眼旁觀，把這一幕驚險的鏡頭，看得清清楚楚。他拍著我的肩膀說：「小朋友，恭喜你。你這條命算是撿著的。我告訴你，是個中國人走進他的圈子，就給你一刺刀，刺死了還不用償命，所以死在他們的刺刀上的，已經有過好幾個人了。這不是好玩的地方，你沒有事還是少來吧！」我聽他這麼一說，想起剛才的情形，再回頭看這日本兵，還露出那副猙獰可怕的面目，狠狠地望著我咧。我頓時覺得毛骨悚然，不寒而慄。後來住久了，才知道日本租界有兩個最可怕的地方，一個是海光寺兵營的門前，一個就是員警署裡邊。』」

「這段故事是三十幾年前張先生親口說給我聽的。現在回想起來，很可以看出日本人從庚子年來到中國駐軍以後，處處想顯出他們的優越地位，不論大小機會，一貫地總要造成了藉口，用恐怖的手段來威嚇我們，好達到侵略的目的。這班狐假虎威的『白帽』，是看慣了他們的主子，經常在表演如同海光寺兵營門口的那種野蠻行為，才滅盡自己的天良，甘心去做人家的爪牙的。」

時裝新戲——《宦海潮》——《鄧霞姑》——《一縷麻》

「第一類的《牢獄鴛鴦》已經講過了。我要說第二類穿時裝的《宦海潮》、《鄧霞姑》、《一縷麻》這三齣戲了。」

「時裝新戲能夠描寫現實題材。但是舊社會裡的形形色色，可以描寫的地方很多，一齣戲裡是包括不盡的。每一齣戲只能針對著社會某些方面的黑暗，加以揭露。我在民國三年演的《孽海波瀾》，是暴露娼寮的黑暗和妓女的受壓迫。民國四年排的《宦海潮》，是反映官場的陰謀險詐、人面獸心。《鄧霞姑》是敘述舊社會裡的女子為了婚姻問題，跟惡勢力作艱苦的鬥爭的故事。《一縷麻》是說明盲目式的婚姻，必定有它的悲慘後果的。這都是當時編演者的用意。我現在順著次序，先講《宦海潮》的內容：郭盛恩、余天球、王如海三個人是換帖弟兄。內中郭盛恩是個武官。有一天郭正在校場秋操，余天球的妻子余霍氏剛巧帶了她的兒子走過校場，被郭看見，起了野心，就用調虎離山之計，委派了余天球一個差使，調到遠處供職。郭就把余霍氏母子騙到家裡，用強迫的手段霸佔了她。不料余天球去而復轉，識破郭的詭計，與郭交涉，言語衝突，繼之以動武。雖經人勸開，而余在氣憤之餘，坐船到省城控訴郭的罪行。郭派了兩個師爺暗中跟隨余天球，中途乘機把余推入水中溺斃。還想謀死余的兒子，幸被老僕余福識破，帶了小主人逃走。余霍氏聽見此事，羞憤自盡而亡。余福帶了小主人沿街討飯，碰見王如海，把這段經過告訴了他。王代他們具狀指控郭盛恩，結果是郭同兩個師爺都判了死刑，當場處決。」

「我扮的余霍氏。主要的場子是見到兒子的大段唱功。因為演的次數極少，只記得一點輪廓，印象已經模糊了。這出新戲別的班社如『富連成』與『維德坤社』（這是由全體女演員演出的梆子班。小香水、李桂芬等角曾演過此戲）都扮演過的。是各班社原有的劇本，我們不

過略加修改而已。所以《孽海波瀾》與《宦海潮》只能說是我對時裝戲的試演。唱過《宦海潮》以後，我就打算由我們自己來編排一齣新戲。」

「民國四年的舊曆端陽節那天，我約了李壽峰、李壽山、李敬山、路三寶、程繼仙等到我家裡吃便飯。那天的聚餐，在座都是同行而且正在同班的演員，可以說是毫無拘束地開懷暢飲，十分痛快。酒過三巡，路先生笑著對我說：『你近來不是老想編時裝新戲嗎？我前天聽到一樁故事，很有意思的，讓我說出來大家聽聽。』李敬山攔住他問：『這是你編出來的，還是真事？』他說：『我怎麼聽來的就怎麼講，究竟是真是假，我又沒有親眼得見。要說現編，我不會說評書，也不是說鼓兒詞的瞎子，沒有學過這一套本領。』李壽峰又開著玩笑的對路先生找補了兩句，說：『你雖然不會說評書，可是剛才那幾句開場白倒很在行。如果反串老生唱《斷臂》裡的《說書》，恐怕譚老闆也叫不起座兒了。』我說，閒話少說，書歸正傳，請您快點講吧。」

「路先生開始演講鄧霞姑的故事：『有一位姓鄧的名叫鄧彬老，夫妻二人，生下三個女兒。大姑娘雲姑，嫁出門以後，丈夫死了，在夫家守寡。二姑娘雪姑，許配丁潤璧。三姑娘霞姑，還沒有許人家。遭到土匪的打家劫舍，就把鄧、丁兩家，搶掠一空。鄧老頭兒是個守財奴，眼看辛苦經營了一輩子的家產，完全損失，心裡一窄，就此嗚呼哀哉，丁潤璧亂後流落他鄉，不知下落。』」

「『霞姑的舅舅鄭琦，是個地地道道的勢利貪財的小人。在他的姊姊跟前胡出主意，要把雪姑另行許配周士普。他的姐姐是一個老實無用、毫無主張的老太婆。由著鄭琦作主，答應

了這門親事。可巧丁潤璧窮得沒處安身，跑來投靠丈母娘。鄭琦聽他來了，知道這事兒不好辦了，穩到手的媒金，眼看要漂，就想出了一個壞主意，要害死丁潤璧。又被霞姑偷聽著這個消息，立刻告訴雪姑，叫她姐姐同著丁潤璧快快逃走。於是這對未婚的夫婦，連夜逃到了周家莊。無巧不成書，正好碰到周士普的父親周廷弼，就把舅舅要害他們的詭計，原原本本地講給周老頭聽，周家就留他們住下了。』」

「『鄭琦發覺雪姑逃跑，四處亂找，最後找到這位守寡的外甥女雲姑家裡。雲姑同一個和尚私下往來，正跟這和尚在講話，聽見舅舅來找妹子，心裡一急，就把和尚藏在一隻箱子裡面。鄭琦看她，遮遮掩掩，神色慌張，誤會是雪姑藏在箱內，不由分說，拿著就走。等打開箱子一看，一個和尚已經悶死在內。這一下他可抓瞎了，只能派人到周家報信，假說雪姑死了。』」

「『鄧家為了掩飾耳目，正請了一班和尚來念經。周廷弼親自趕到鄧家，質問雪姑是得的什麼病死的，一定要開棺驗看。攔他不住，只能打開棺材，裡面卻躺著一個死和尚。這班念經的和尚，正為了師父失蹤，非常煩惱，哪曉得這棺材裡的和尚，就是他們廟裡的當家師父。』」

「『正在不得開交的時候，霞姑挺身而出，侃侃而談，把她的舅舅的陰謀毒計，一樁樁都當眾宣佈。大家動了公憤，就把鄭琦送到官廳，依法判罪，丁潤璧仍娶雪姑。霞姑嫁了周士普。』」

「路先生一口氣講完了這段曲折的故事，大家聽得津津有味，都說可以拿來排一本時裝新戲。想不到偶然一頓便飯，會吃出一齣《鄧霞姑》來的。我們就請這三位在臺上經驗豐富的李先生（壽峰、壽山、敬山），先打提綱，再按著各人擅長的，分別選擇一個劇中人來扮演。

同時每人還要擔任編寫自己的臺詞。所以在我演出的新戲裡邊，只有《鄧霞姑》的劇本，純粹是由我們這些扮演人自己編的。」

「諸茹香扮雲姑，路三寶扮雪姑，我扮霞姑，程繼仙扮丁潤璧，姚玉芙反串小生扮周士普，高慶奎扮鄧彬，李壽山扮鄧母，李壽峰扮周廷弼，李敬山扮鄭琦，慈瑞泉扮大和尚。拿演出的結果來說：路三寶的雪姑，起先談到丁潤璧老是有點害臊，等受了霞姑的鼓勵，就轉變到明朗和亢爽的態度，這是掌握住劇中人的性格的。程繼仙的丁潤璧，書生本色，半夜裡與雪姑逃走的一場，做出一種猶豫不定，欲行又止，又驚又疑的神情姿態，是非常成功的。李敬山的鄭琦描摹一個卑鄙小人的狠心惡意，是淋漓盡致出色當行的，他對於反派角色的性格是揣摩到家了。李壽山的鄧母，十足是個沒有知識、任人擺佈的愚婦，真做得好極了。其餘幾位也都能負責表演，各顯所長。」

「我在霞姑掩護雪姑逃走的時候，因為要延宕鄭琦，好讓雪姑從容逃跑，所以加上裝瘋的插曲。身段唱腔，都採用了一點《宇宙鋒》的精華。唱一段反二黃是比較容易辦的。做的部分，就費事了。時裝戲的動作和說話，都不宜太慢，太慢了就顯得過於做作。我們常用的抖袖、整鬢、提鞋等身段，又全使不上來。只好揀一些可用的身段，加以新的組織，才能配合這種新的舞臺環境。為了表演這場時裝戲的裝瘋，我當時倒真是下了一番苦功。今天回想起來，距離我們的理想，還差得很遠呢。演到開棺以後，霞姑挺身而出，責備鄭琦的話，是好幾十句的大段道白，是我自己編的。這裡面用了不少新名詞，我還記得下面這幾句：『婚姻大事，

關係男女雙方終身幸福，必須徵求本人的同意，豈能夠嫌貧愛富，盡拿金錢為目的，強迫作主。現在世界文明，凡事都要講個公理。像你這樣陰謀害人，破壞人家的婚姻，不但為法律所不許，而且為公道所不容。』我每次念到這兒，台下必定鼓掌歡迎。」

「我在這裡，需要聲明一下：我們過去唱的古典歌舞劇都有它的時代關係，除了插科打諢的小丑例外，別的演員如果嘴裡念出了新名詞，就好像不很調和。時裝戲既用現代的事實做背景，那麼說幾句現代的名詞，是不會覺得生硬的。」

「最後霞姑與周士普舉行文明結婚一場，霞姑穿了禮服行完了三鞠躬禮。路三寶的雪姑，站在旁邊，衝著台下講『謝謝諸位來賓』。即景生情，妙語雙關。一霎時滿園子的鼓掌聲，叫好聲和臺上打成一片，彷彿觀眾都成了臨時的來賓，情緒是非常熱烈的。後來每次演到這麼一場，時間怎麼晚，台下也都捨不得先走。如果不聽完路三寶的那句臺詞，又好像今天明明已經參加了這個典禮，沒有過『臨時來賓』的癮



《鄧霞姑》中梅蘭芳飾演鄧霞姑

回去是要掃興的。」

「自從《鄧霞姑》演出以後，引起了我的朋友們想編時裝新戲的興致，就分頭替我找材料。那時我還在白天演戲呢。唱完戲，常跟幾位熟朋友下小館子。邊吃邊談，把我當天演過的戲裡面的唱、念、做、表四項，很不客氣地分析一下，加以評論。什麼地方恰到好處，什麼地方還不夠生動，或者做得過火。有時他們對我在某一處的動作和表情上，有了不同的看法。有的從正面看，認為應該表演得更深刻，有的從另一個角度看，覺得是淡淡著筆的好。講得都有他們的道理。我坐在旁邊，一句話也不說地聽著。回家再細細琢磨一番，往往觸類旁通地對演技方面悟解出多種變化的方式。像這種以討論為重心的吃館子，我們是連續地吃了好幾年的。」

「有一天，我們都在恩成居吃飯。吳先生（震修）對我說：『時報館編的一本《小說時報》，是一種月刊性質的雜誌。我在這裡面發現一篇包天笑作的短篇小說，名叫〈一縷麻〉，是敘述一樁指腹為婚的故事。它的後果真悲慘到不堪設想了。男女婚姻是一輩子的事，應該由當事人自己選擇物件，才是最妥善的辦法。中國從前的舊式婚姻，全憑『父母之命，媒妁之言』，已經是不合理了。講到指腹為婚，就更是荒謬絕倫。一對未來的夫妻，還沒有生下來，就先替他們訂了婚，做父母的逞一時的高興，輕舉妄動，沒想到就斷送了自己的兒女的一生幸福。現在到了民國，風氣雖然開通了一些，但是這類摸彩式的婚姻，社會上還是層見疊出，不以為怪的。應該把這〈一縷麻〉的悲痛結局，表演出來，警告這班殘忍無知的爹娘。』說著他就打開一個小紙包取出這本雜誌，遞給我說：『你先帶回去看一遍，我們再來研究。』」

「我帶回家來，費了一夜工夫，把它看完了。也覺得確有警世的價值，就決定編成一本時裝新戲。先請齊如山先生起草打提綱，他是個急性子，說幹就幹，第二天已經把提綱的架子搭好，拿來讓大家斟酌修改了。他後來陸續替我編的劇本很多，這齣《一縷麻》是他替我起草打提綱的第一炮，也是我們集體編制新戲的第一齣（《牢獄鴛鴦》編的時間，比《一縷麻》略後一月）。」

「故事的大要如下：林知府的女兒許給錢道台的兒子，是指腹為婚，等他們長大成年，敢情錢家的兒子是一個傻子。林小姐那時已經在學堂念書，知識漸漸開通。從她的丫環口中，得到這個消息，心裡老是鬱鬱不歡。她有個表兄方居正，學問不錯，他們時常互相研究，十分投契。有一天方居正因為快要出國留學，來到林家辭行，看見表妹那種愁悶的樣子，就很誠懇地勸她；這反而勾起她的心事，痛哭了一場，被她的父親看見，還諷刺了女兒幾句。林小姐的母親死了，照當時的習慣，未過門的女婿，是應該到女家去弔祭這位死去的丈母娘的，他在靈堂上祭的時候，鬧了許多笑話。過了一個時期，錢家挑好日子，迎娶林小姐。花轎到門，林小姐不肯上轎，跑到母親靈前，把她滿肚子的委屈訴說一番。經不起她的父親聲淚俱下地也把他的苦衷告訴她。她終於犧牲了自己的幸福，嫁到錢家去了。婚禮完畢，新娘就得了嚴重的白喉症。大家都知道這種傳染病的危險性，不敢接近她。這位新郎雖然是個傻子，心眼兒倒不錯，始終在房裡伺候他的那位剛過門而未同衾的妻子。經過醫藥上治療得法，她的病漸漸好了。可是這傻姑爺真的傳染上了白喉症，並且很快地就死了。等到林小姐病魔退去，清醒過來，看見頭上有一縷麻線，問起情由，才曉得她的丈夫因為日夜伺候自己的病已經傳

染白喉而死。她在抱恨、絕望之餘，無意生存，也跟著就一死了之。」

「包先生在小說裡寫的林小姐，是為她死去的丈夫守節的。事實上在舊社會裡女子再醮，要算是奇恥大辱。尤其在這班官宦門第的人家，更是要維持他們的虛面子，林小姐根本是不可能再嫁的。可是編入戲裡，如果這樣收場沒有交代，就顯得鬆懈了。我們覺得女子守節的歸宿，也還是殘酷的，所以把它改成林小姐受了這種矛盾而複雜的環境的打擊，感到身世淒涼，前途茫茫，毫無生趣，就用剪刀刺破喉管，自盡而亡。拿這個來刺激觀眾，一來全劇可以收得緊張一些，二來更強調了指腹為婚的惡果，或者更容易引起社會上警惕的作用的。」

「思想認識隨著時代而進步，假如我在後來處理這類題材，劇情方面是會有很大改動的，那時候由於社會條件和思想的局限，只能從樸素的正義感出發給封建禮教一點諷刺罷了。」

（註）前幾年我在一次朋友聚會當中，碰見了原作者包天笑先生。他又告訴我這故事的來源，是從民國初年，他家用的一個做菜娘姨嘴裡講出來的。據她說就在這知府家裡幫傭，有些事還是她親眼得見的。知府和道台，都是有名有姓的，不過包先生做成了小說，就把那兩位的真姓名隱而不言。戲裡用的林、錢二姓，是包先生杜撰的。

「《一縷麻》的提綱打好了。總綱也寫了出來（內行抄的劇本，有總綱與單本兩種。總綱內全劇中各角的臺詞都是全的，單本內就只是某一個角色的臺詞了。提綱是把所有全劇的場



《一縷麻》中
梅蘭芳飾林紉芬

子分幕寫出，排戲的時候和演出的那天，都要掛在後臺，便於大家可按圖索驥地上演，免得錯誤），服裝、道具也都製備齊全。在快要作首次上演的前幾天，還剩下一段臺詞，沒有很妥帖地完成，那就是林知府勸女兒上轎的大段道白。齊先生的初稿，寫得不夠緊湊深刻，經過大家改而又改，還不甚滿意。這個地方，也真不容易處理。姑爺是個傻子，林小姐已經知道了：她又是進過學堂，受過一點新教育的女孩子，淨拿這套老頑固的話來壓迫她，她是不會接受的。那麼怎麼樣才能說得她勉強上轎，這倒的確難以下筆。再拿劇情來看，又擺明瞭是全劇的一個重要的關子。所以那幾天大家的腦筋，都集中在這一場上想

法子。」

「有一天我上館子，聾子告訴我說：『今兒真奇怪，吳先生跟齊先生老早就來聽戲了。』我出臺一看，並沒有看見他們二位。一直等我唱過大半齣，才看見他們進來。到了後臺，我問他們是上哪兒去的，吳先生說：『《一縷麻》不就快要上演了嗎？林小姐怎樣讓她上轎，再不想好詞兒，臨時對付幾句，是不會搞好的。我們剛才走出園子，圍著東安市場，繞了好幾個圈子，就是為了討論這個問題。昨天晚上我替林老頭想出幾層意思，都跟齊先生說了。林小姐在她父親面前，除了應該揭穿姑爺是個傻子，表明她不肯上轎的理由之外，一句話都不要再說。只讓林知府一層緊一層地逼她上轎。最後拉出了她死去的母親來動之以情，林小姐這才抱定犧牲自己的決心勉強嫁過去的。我這樣處理，可能緊張一點，但是你在這一場上全靠表情做戲，那就要看你的本領了。你聽了也不用害怕，我知道你准能勝任愉快的。』」

「林知府名叫林如智，規定由賈洪林扮演。他看完了這大段念白說：『意思是太好了，可是這許多的詞兒，盡打我一方面來說，得想個俏頭才行。要不然就像背書似的，可能把這一場戲，整個地唱瘟了。你們讓我帶回去好好地琢磨一下。』」

「到了初演那一天，我看他很悠閒地坐在後臺，我就知道他是有了充分的準備了。所謂胸有成竹等著在臺上見吧。果然演到花轎來了，我扮的林小姐名叫林紉芬，不肯上轎。先對著母親的遺像，唱了幾句二黃。賈洪林出場，把一層層的意思連說帶做，簡直生動極了。這麼瘟的場子，讓他演成全劇的最高潮。這不能不佩服老藝人的藝術，後輩是比不了的。我記得

他是這樣說的：『第一層，他先用一套三從四德的老話壓過來。一個懂得新知識的女子，是聽不進去的。第二層，只好騙她說新郎的才貌都不錯，不要聽了旁人的閒話，誤了自己的姻緣。說到這裡，林紉芬忍不住了，反抗地說：「事到如今，還要來騙我！姑爺是個傻子，家裡誰都看見過了，就瞞住我一個人。爹爹，你好狠的心腸，想盡法子，要把我騙上了轎，送出大門。嫁出的女兒潑出的水，死活由我去受罪，不顧女兒一生的幸福，難道一點父女之情都沒有嗎？」這一套走不通。第三層，他就拿出父女的情感來打動她，也不行。剛才還用話騙她，自然這是不能發生效力的。下面他又逼緊了兩層，我老是不說話。這時候外面催著上轎，臺上的父女二人已成僵局，情勢是緊張萬分了，最後他說：「就算我做父親的不好，把你許配了一個傻子。可是這門親是你沒有養下來就給你定的。也不是我一個人作的主，你那死去的母親她，她，她，給你定下了的。如今你若是執意不肯上轎，叫為父的為難，倒也罷了。連累你那死去的母親，被人議論，你是於心何忍，你若再不上轎，我也沒有臉見人，只能找個深山古廟去躲著，了此餘生算了。好女兒，你要仔細地想一想！啊……」他說到這裡，竟是聲淚俱下，非常沉痛。林紉芬這才決定犧牲自己，上轎去了。由於他的演技逼真，連我這假扮的林小姐聽了也感動得心酸難忍。台下的觀眾，那就更不用說了。一個個掏出手絹來擦眼淚，因為前面的場子，看不出他們父女間有什麼惡感。相反的，林如智還很疼愛這個獨養女兒，就是這一件親事，是她的父母一時糊塗，竟做出「指腹為婚」的把戲，鑄成這樣的大錯。弄得進退兩難。勉強做成，後果是可想而知的。觀眾明白當時社會上的風氣，退婚有關兩家

的面子，是不容易做到的，才流下了這同情的眼淚。』」

「我們編這《一縷麻》的用意是要提醒觀眾，對於兒女婚姻大事，做父母的不能當做兒戲的替他們亂作主張。下錯一著棋子，滿盤就都輸了。後悔也來不及了。」

「陪我唱這齣戲的有三個角色，都能緊緊地掌握住劇中人的身分和性格。第一個是賈洪林的林如智，第二個就是程繼仙的傻姑爺了。他先在靈堂弔祭，鬧出了好些笑話，那是一種傻相；後來在洞房伺候林小姐的病，那就又是傻中帶有一片真誠的了。可以說是做得逼真而自然。他的妙處我嘴裡實在無法形容。看過的觀眾，沒有不對我誇讚他那神妙的演技的。朱素雲也陪我唱過傻姑爺，瞧著就不夠深刻。觀眾的眼光是尖銳的，他們對這兩位傻姑爺有這樣的批評：『程繼仙扮的傻姑爺，讓人看了是個真傻子；朱素雲扮的就像個假傻子了。』這真是一針見血，說得一點都不錯。朱四爺也是唱小生的前輩名角，要拿這齣戲的成績來比，我也承認朱不如程。第三個是路先生扮的林家姨奶奶。因為林太太已經死了，林小姐又是老爺所疼愛的姑娘，她實在盼望早點把這位小姐嫁出去，可是在老爺面前，處處掩蓋她的真意，不敢顯然外露。這一點路先生是把林姨奶奶的內心所欲，完全描寫出來了的。」

「我扮的林紉芬，頭裡跟方居正研究學問的時候，是用一種活潑潑的少女姿態表演的。還踏著風琴唱歌，在當時算是比較新鮮的場子。後面對母親的遺像，在丈夫的靈前，都有唱功。還有就是在上轎以前，賈洪林逼緊我幾層的時候，我雖然不多說話，可是不能坐在旁邊呆聽。我也要把林紉芬的內心痛苦，用幾層表情，配合了林如智的話，來告訴觀眾。這些都是我的

吃重的地方。」

「北京演過了，又到天津上演。還曾經對一樁婚姻糾紛起過很大的影響。情況是這樣的，有住在天津的萬、易兩家，都是在當時社會上有地位的人。萬宗石和易舉軒還是通家世好，萬家的女兒，許給易家的兒子。這也是很尋常的事。誰知道易家的兒子，後來得了神經病。有人主張退婚，但是舊禮教的束縛，卻使這兩家都沒有勇氣打破這舊社會裡那種頑固的風氣。有幾位熱心的朋友，看出這門親事不退，萬家的女兒，准要犧牲一生的幸福，就從中想盡方法，勸他們解除婚約。朋友奔走的結果，並沒有收效，就定了幾個座位，請他們來看《一縷麻》，雙方的家長帶了萬小姐都來看戲。萬小姐看完回家，就大哭一場。她的父親被她感動了，情願冒這大不韙，托人出來跟易家交涉退婚。易家當然沒有話講，就協議取消了這個婚約。這兩家都是跟我熟識的，我起先也不曉得有這回事。有一次，在朋友的聚餐會上，碰見了萬先生，他才原原本本地告訴了我。我真想不到《一縷麻》會有這樣的效果。回家就對齊先生和吳先生說：『我剛才聽到一段故事，您二位在東安市場繞的幾個圈子，有了意外的收穫了。』他們聽完我的轉述，也都興奮極了」

「我來總結一下。我演出的時裝戲，要算《一縷麻》比較好一點。因為這已經是我們演出的第四齣新戲了，大家對這種新玩藝兒，熟練得多，尤其是賈洪林、程繼仙、路三寶這三位成熟了的演員，在這出新戲裡的演技，有特殊的成就，所以觀眾對他們的印象都很好。賈洪林死後，別人扮演林如智，就比不上他的緊湊，觀眾的反應也兩樣了。」

「在我的舞臺生活中間，表演時裝戲的時間最短，因此對它鑽研的工夫也不夠深入，拿我

個人一點粗淺的經驗來看，古典歌舞劇是建築在歌舞上面的。一切動作和歌唱，都要配合場面上的節奏而形成它自己的一種規律。前輩老藝人創造這許多優美的舞蹈，都是根據現實生活中的動作，把它進行提煉、誇張才構成的歌舞藝術。所以古典歌舞劇的演員負著兩重任務，除了很切合劇情地扮演那個劇中人之外，還有把優美的舞蹈加以體現的重要責任。」

「時裝戲表演的是現代故事。演員在臺上的動作，應該儘量接近我們日常生活裡的形態，這就不可能像歌舞劇那樣處處把它舞蹈化了。在這個條件之下，京戲演員從小練成功的和經常在臺上用的那些舞蹈動作，全都學非所用，大有『英雄無用武之地』之勢。有些演員，正需要對傳統的演技，作更深的鑽研鍛煉，可以說還沒有到達成熟的時期，偶然陪我表演幾次《鄧霞姑》和《一縷麻》，就要他們演得深刻，事實上的確是相當困難的。我後來不多排時裝戲，這也是其中原因之一。」

古裝戲的嘗試——《嫦娥奔月》

「第二類的時裝戲，我已經談過了。底下就該說第三類的古裝新戲。大凡任何一種帶有創造性的玩藝兒，拿出來讓人看了，只要還能過得去，這裡面准是煞費經營過的了。古裝戲是我創制的新作品，現在各劇種的演員們在舞臺上，都常有這種打扮，觀眾對它好像已經司空見慣，不以為奇了。可是在我當年初創的時候，卻也不例外地耗盡了許多人的心血，一改再改，



《嫦娥奔月》劇照

梅蘭創編的第一部古裝戲。梅蘭芳在二十二歲時，與齊如山、李釋戡等人合作，創作了《嫦娥奔月》，等傳統的旦角扮相做了改革，同時增設了絢麗的歌舞表演和舞台布置，給觀眾以耳目一新的感覺。

才有後來這一點小小的成就。我應該把我們從理想到事實，試探到完成，這當中的甘苦，大略地介紹一下。」

「民國四年的舊曆七月七日，我唱完了《天河配》，又跟幾位熟朋友下小館子。我們志不在吃，隨便點過幾樣菜，各人開了自己的話匣子，照例是討論關於我的演技和業務。這一天即景生情地就談到了『應節戲』。李釋戡先生說：『戲班裡五月五日是演《五毒傳》、《白蛇傳》、《混元盒》等戲，七月七日是演《天河配》，七月十五日是演《盂蘭會》，八月十五日是演《天香慶節》，俗名都叫做應節戲。這裡面《白蛇傳》和《天河配》是南北普遍流行的。《天香慶節》就徒有戲名，沒看見過人演唱的

了。我們有一個現成而又理想的嫦娥在此，大可以拿她來編一齣中秋佳節的應節新戲。』大家聽了一致贊同。我不是說過齊先生是個急性子嗎？他就馬上接著說：『我們要幹就得認真地幹。今天是七月七日，說話就要到中秋了。在這四十天裡面，我們一定要把它完成的。我預備回去就打提綱。我們編這齣戲的目的，是為了應節。劇中的主角是嫦娥，這今天都可以確定的了。不過嫦娥的資料太少，題材方面請大家多提意見才好。』李先生說：『書上的嫦娥故事，最早只有《淮南子》和《搜神記》裡有「羿請不死之藥於西王母，嫦娥竊之以奔月」這樣兩句神話的記載。我們不妨讓嫦娥當做后羿的妻子，偷吃了她丈夫的靈藥，等后羿向她索討葫蘆裡的仙丹，她拿不出來，后羿發怒要打她，她就逃入月宮。重在後面嫦娥要有兩個歌舞的場子，再加些兔兒爺、兔兒奶奶的科諢的穿插，我想這齣戲是可能把它搞得相當生動有趣的。』」

「第二天齊先生已經草草打出一個很簡單的提綱。由李先生擔任編寫劇本。大家再細細地把它斟酌修改，戲名決定就用《嫦娥奔月》。這樣的忙了幾天，居然把這劇本算是寫好了。跟著就輪到嫦娥的打扮，又成為我們當時研究的課題了。我的看法，觀眾理想中的嫦娥，一定是個很美麗的仙女。過去也沒有人排演過嫦娥的戲，我們這次把她搬上了舞臺，對她的扮相，如果在奔入月宮以後還是用老戲裡的服裝，處理得不太合適的話，觀眾看了彷彿不夠他們理想中的美麗，他們都會感覺到你扮的不像嫦娥的。那麼這齣戲就要大大地減色了。所以我的主張，應該別開生面，從畫裡去找材料。這條路子，我們戲劇界還沒有人走過。我下了決心，

大著膽子，要來嘗試一下。在這原則確定以後，我的那些熱心朋友，一個個分頭替我或借或買的收集了許多古畫。根據畫中仕女的裝束，做我們創制古裝戲的藍本。這一段嘗試的經過，我把它分為服裝和頭面兩部分來說，比較清楚一點。」

「服裝部分。（一）袖子的做法。從前老戲的服裝，都是衣服長，裙子短。畫裡仕女的裝束，相反的是衣服短，裙子長。我自然是照畫上的樣子，讓裁縫做一套短衣長裙。誰知道穿到身上，就發現了一個不太合適的地方。裙子不是做長了嗎，當然要往高裡繫。繫到了胸前，就影響這兩隻袖子的抬肩。讓這長裙子高高繫緊了，我的兩個膀子，不用說還要做舞蹈的身段，就連平時伸屈起來都不靈便了，這是我們初試的失敗。我們再動腦筋，把袖子的做法，從肥大的袖口，一路往上窄，窄到抬肩是愈收愈小。把這兩隻袖子，都做成一個斜角形。這樣才解決了袖子的問題。我們先還想用荷包形的袖子。老戲裡穿的宮裝的袖子，從前倒是荷包的式樣。大家嫌它太像日本人穿的和服的袖子，所以決定採用斜角形的方法。（二）水袖的長短。畫裡仕女的水袖都是很短的。我們仍照老戲的習慣用長的水袖，這一部分服裝的設計，舒石父先生、許伯明先生都很在行地幫助了我。」

「頭面部分。畫中的仕女，大都畫她的正面，或是偏面。所以前面梳頭的形狀，可以按照畫上的樣子，加以改革和變化。後面的樣子，就無從摸索了。有些畫上從正面也能看出她背後梳的頭是偏在一邊的。我也曾照樣試辦。誰想到等你轉過身來，那真難看極了。我們在臺上還是免不了常要轉身的，因此我第一次初演《嫦娥奔月》，後面是梳的雙髻。我一轉身，台

下看了，好像時裝戲，也不合適。這一點多虧我的前室王明華替我想出了現在的樣子。就是把頭髮散披在後面，分成兩條。每一條在靠近頸子的部位加上一個絲線做的『頭把』。挨著『頭把』下面，有時就用假髮打兩個如意結。這樣才看著順眼得多了。我初期表演古裝戲的假頭，韓師傅（佩亭）還梳不上來。每次得請她在家裡梳好了，裝入一個木盒子裡帶到館子臨時拿出來現套的。當時外界有這樣的誤傳，說我每演古裝戲，我的前室總跟我到後臺替我梳頭。其實她在家裡梳好了交給跟包帶去倒是真的。」

「嫦娥的扮相設計完成以後，應該裝扮起來，試演一番。這也是在草創的過程中應有的手續。我們就選定了在馮幼偉先生的家裡試演。他住在煤渣胡同，是一所四合房。倒座五間，隔成兩大間。我們就在三間打通的那個客廳裡面，拿兩張大的八仙桌子，併攏了放在最里間靠牆的一邊，這就算是我們臨時搭的戲臺了。他們全部坐在靠門的一邊，算是臨時的看客，屋裡的電燈都關黑了，只剩下里間靠近這小戲臺的電燈，是開得很亮的。我們把這間客廳草草地變換了一下，也居然像個小戲館子。而且燈光的配置，像這種『臺上要亮，池座要暗』的方法，倒很合現代化的燈光設備。在當時各戲館裡，還沒有採用這樣的佈置呢。大家看了，都高興得笑了起來。」

「我穿了第三次改成功的新行頭，走上了這小戲臺。把我跟齊先生研究好了的許多種舞蹈姿勢，一種種地做給他們看。今天的看客，成心是來挑眼的，有不合適的地方，馬上就會走到台口來糾正，同時舒先生手裡還拿著一把別針，發現我的衣服，哪兒嫌它太寬，或者裙子

的尺寸太長，就走過來在我的身上一個個地別滿了別針。簡直跟做西裝的裁縫，給我試樣子的情形差不了許多。行頭的顏色方面，吳震修先生的意思，認為不宜太深，尤其不能在上面繡花。應該用素花和淺淡的顏色，才合嫦娥的性格。我這次就照這樣做的。」

「這幾位熱心朋友，那一陣早晚見面討論的，全是嫦娥問題。這樣足足忙了一個多月，看看中秋到了，還不敢拿出來見人。又繼續研究了一個多月，報上一再把這消息登載出去，好些朋友也知道有這件事，都盼望『嫦娥』早日出現。就在舊曆九月二十三日的白天，吉祥園果然貼出了我的《嫦娥奔月》。這一天午飯剛剛吃完，館子的座兒已經滿了。這班觀眾裡面，有的是毫無成見專為趕這新鮮場面來的。有些關心我的朋友，他們沒有看見我的新扮相，心裡多少替我擔上幾分憂。怕我一會兒不定變成一個什麼古怪的模樣了。有些守舊派的觀眾，根本不贊成任何演員有改革的舉動，他們也坐在台下等著看笑話，只有我們集體創造的幾位熟朋友，前臺、後臺、燈光、佈景，樣樣都趕著幫我佈置。興奮得幾乎忘記了他們自己的忙亂和疲勞。每個人都懷著一腔愉快的心情，臉上掛了微微的笑容，等著看我從月宮裡變出一個舞臺上從來沒有看到過的畫中美人來。」

「頭裡鳳二爺的《戰太平》下了場，台下一陣騷動以後，就靜靜地等著嫦娥出世了。」

「第一場李壽山扮的后羿，是勾紅色三塊瓦的花臉，跟關勝、姜維的臉譜差不離，上場先打引子，念完定場詩，對於仙丹的交代，有這樣的表白：『昨日王母娘娘請我赴瑤池群仙大會，被眾仙友灌得醺醺大醉。娘娘賜我仙丹靈藥，帶回家來，交與我妻嫦娥收下。今日酒醒無事，

不免將我妻喚將出來，問她要那丹藥吞吃便了。呀嫦娥，嫦娥出來吧！』我扮的嫦娥跟著出場。先念兩句詩：『醉中偷吃仙靈藥，不覺身輕似燕飛。』那時的扮相，還是穿帔，梳大頭，與老戲的扮相無異。這下面兩個人的對白很長，我不用細說，無非是一個要索討仙丹，一個想蒙混了事。結果后羿怒打嫦娥，嫦娥逃跑，后羿追下。」

「第二場俞振庭扮的吳剛，穿的是青快衣、青彩褲、薄底靴，還有白條子、白鸞帶，帶甩發。他的扮相有點像《白水灘》的十一郎，上場打完引子，有這樣的表白：『俺吳剛是也。每日在這月宮之中，修理桂樹。昨日王母娘娘傳旨說，有下界美人，名喚嫦娥，合來作這月中仙子，執掌宮中一切事宜。今日來臨，不免前去，大開桂府宮門，迎接便了！』接唱兩句就下場。」

「第三場嫦娥先在簾內唱倒板：『凌霄馭氣出凡塵』，上唱快板五句：『又見兒夫隨後跟，急急忙忙往前進，回看下界霧沉沉。飛來覺得星辰近，不知何處得安身。』此時的身段，一面走圓場，一面唱快板。因為后羿還在後面追來，所以情調相當緊張。這種安排，後來大家排到新戲，是最喜歡採用的場子。嫦娥唱完就下，后羿手拿寶劍追上，唱四句散板，也跟著進了場。」

「第四場嫦娥上唱：『飛來飛去無投奔，舉目遙遙見太陰。兒夫後面追得緊，將身跳入月宮門。』這一場景是用的畫雲的片子，當中有一個圓洞，嫦娥唱完了，就跳進洞裡。后羿眼看她奔入月宮，只好回去拿了弓箭，再來射她。」

「第五場路三寶、朱桂芳、姚玉芙、王麗卿扮的四個仙姑，他們還都是老戲裡的扮相呢。上場念完幾句，就迎接嫦娥進宮，這些仙姑與嫦娥有下面的一段對白。眾仙姑：『吾等奉王母敕旨，言道仙姑今日來臨，當做這桂府領袖，執掌月宮。』嫦娥：『眾位仙姑說哪裡話來，想我乃下界凡女，誤入仙宮，有罪不誅，已屬萬幸，怎麼又敢當此重任。』眾仙姑：『聖母敕旨，豈能不從，仙姑不必推辭，請上受吾等一拜。』拜完了各念一句進場，以後我要等換好了古裝在第十場才有事哪。這裡面六、七、八、九四場的穿插，都是為了我換裝的緣故。」

「第六場上李敬山扮的兔兒爺，他勾的是金臉，豎眼睛，三片嘴，外加兩隻長耳朵。身穿黃靠，後面還背著一個大纛旗。手抱杵臼，上場就唱兩句：『道地藥材兼飲片，炮製丸散與膏丹。』搗藥時又唱四句：『人間到處瞎胡扯，不信真來偏信邪。八月十五中秋節，家家供我兔兒爺。』京戲唱詞用的韻腳，是分十三道轍。這裡面只有『乜邪』轍用的人最少。這次兔兒爺的詞兒，齊先生就試用了一次『乜邪』轍。接著曹二庚的兔兒奶奶穿了宮裝扭著出來。兩人見了面，有一大段科諢的對白，編得有點兒意思，很受觀眾的歡迎。從他們倆口子嘴裡，互相講明這兔兒爺和兔兒奶奶根本就都沒有這一回事。一個說你這模樣哪配成仙，一個說你的扮相也不見得夠上資格。最後借用『長耳朵』和『三片嘴』兩點來針對當時社會上各界的形形色色有所諷刺。不提防忽然飛進來一支冷箭，兔兒爺要出去觀看動靜，才結束了這場科諢。」

「這種科諢的場子在京戲裡是少不了的。像這齣《嫦娥奔月》是齣歌舞劇，時間也不太長，用不用還沒有多大關係。完全是為了拖延時間好從容換裝。要是演一齣十幾刻鐘的本戲，它

的情節，總不外乎悲歡離合，種種的曲折。如果演員在臺上能夠做得緊張，觀眾在台下必然也看得緊張。這樣一路緊張到底，等戲唱完了，做的人固然夠累，看的人又何嘗不累呢。從前我的觀眾就常常這樣對我說：『我們來聽你的戲，有兩種目的。一來是喜歡你的藝術，二來是我們有時因為工作太忙，想上戲館子來舒散一下我們的腦筋的。』現在的觀眾更不比當年，有幾個是有閑階級的人！真所謂忙裡偷閒地來花錢聽戲，恐怕多少也有點想來舒散腦筋的意思。所以在劇情進展到過於緊張之後！應該加些科諢，讓觀眾的精神，暫時有一點鬆弛的機會。同時還不能破壞劇情。這只有由丑行說幾句輕鬆逗趣的話。讓台下哄堂一笑。這也是一種調劑的方法。」

「第七場：后羿跟兔兒爺言語衝突，就動起手來。兔兒爺打敗了，又找他的吳夥計幫忙。吳剛出馬，才把后羿打跑。這場開打的時間也不短，凡是兔兒爺這邊的打手，都是勾臉而且還都支著兩個長耳朵。表示是他們的一族。」

「第八場：謝寶雲扮的王母，上場打完引子，后羿進來向她訴苦。經王母說明賜給他的仙丹，應該是他的妻子嫦娥吃的。勸他不必自尋煩惱。后羿這才念了兩句『不該酒醉求靈藥，賠了夫人又碰釘』，掃興而去。」

「第九場，吳剛上念：『百花開放向春風，天上人間自不同。吾吳剛。今日宮主傳旨，要親自來花園，採花釀酒。是我已將花徑掃清，遠遠望見宮主到來，我不免暫時躲避便了。』這時嫦娥已經有四場沒有出來。採花一場，又是全劇的一個主要的歌舞場子。對觀眾是應該

先有這樣的暗示的。」

「在吳剛下場，胡琴剛起倒板這一會兒的工夫，前臺後臺，可以說是整個吉祥園，都充滿了緊張的氣氛。今天的觀眾是抱著好奇心來的。急於要看月宮裡的嫦娥仙子是個什麼樣子。我哪，集合了許多人的精力，耗費了三個月的時間，就在這一分鐘以後，要把我們設計的古裝打扮，和歌舞姿勢，呈現在觀眾的面前。從種種理想成為事實，這當然是一件很痛快的事情。但是破題兒第一遭的嘗試，不免也要捏一把汗的。心裡哪能不緊張呢？」

「第十場，我在簾內唱完倒板：『瓊樓玉宇是兒家』，場上打著『長槌』，我手抱花鐮，鐮後掛了一隻花籃，慢慢地走出了場。只聽見台下就跟打雷似的一陣彩聲過去，馬上又靜到一點聲音都沒有了。我又在打的燈光底下，看到台下全場觀眾的眼睛都沖我上下來回不斷地打量。我的打扮，讓我再分『服裝』與『頭面』兩部，詳細介紹一下。」

「（一）服裝：上穿淡紅色的軟綢對胸短襖，下系白色軟綢長裙。襖子上加繡了花邊，裙子系在襖子外面。老戲的服裝，總是短裙系在襖子裡邊。這一點是很顯著的不同。腰裡圍的絲條，上面編成各種的花紋，還有一條絲帶，垂在中間。帶上還打一個如意結，兩旁垂著些玉佩。（二）頭面：頭上正面梳兩個髻，上下疊著成呂字形，右邊用一根長長的玉釵，斜插入上面那個髻裡，釵頭還掛有珠穗，左邊再帶一朵翠花。」

「這場採花的佈景，是用花草畫的片子布成的野景。同時還打著電光，把電光搬上京戲舞臺，這又是我第一次的嘗試。那時燈光的設備，自然是非常幼稚的。僅用一道白光，照在我

的身上，要讓現在的觀眾看了，有什麼稀奇呢。可是三十五年前的觀眾，就把它看做一樁新鮮的玩藝兒了。」

「我出場接唱的三句慢板是：『丹桂飄香透碧紗，翠袖霓裳新換罷，攜籃獨去采奇花。』觀眾聽戲，有兩個目的，對全劇是看內容，對演員是看技術。這一段慢板，唱得比較費力，動作就不宜太多和太快了。同時觀眾的習慣，聽到慢板，又照例是全神貫注著在欣賞演員的『唱』的。」

「接著念的幾句道白，表明採花釀酒是為了中秋佳節，好與眾仙慶賀良宵的意思。念完了先把花籃放在正中間的台口，下面就是『花鐮舞』了。邊唱邊舞，做出種種採花的姿勢。這兒才是瞧身段的地方。讓我把它大致說一說。第一句『卷長袖把花鐮輕輕舉起。』是先用花鐮耍一個花，高高舉起。第二句『一霎時驚嚇得蜂蝶紛飛。這一枝。』是一手拿花鐮，一手把水袖翻起，表示蜂蝶亂飛的意思。第三句『這一枝花盈盈將將委地。那一枝。』是一手背著花鐮，一手下指，做一個矮的身段。第四句『那一枝開放得正是當時。最鮮妍。』是一手背花鐮，一手反著向上指。第五句『最鮮妍是此株含苞蓓蕾。猛抬頭。』是把花鐮橫放在胸前，兩手做童子拜觀音狀，踏步下蹲。第六句『猛抬頭那一枝高與雲齊。我這裡。』是把花鐮舉起，做一個高的身段。從第二句到第六句，每句唱完，胡琴停住不拉，場上接打『慢長錘』，在鑼鼓裡面做身段，最後一鑼打下，就亮了相，等胡琴過門完了再往下接唱。第七句『我這裡舉花鐮將它來取。』是左手斜背著花鐮，右手用雙指順了鐮杆往上伸過去、做出高攀花枝

採花的姿勢。七句唱完，接念一段道白。再把花籃拿起，仍用花鐮挑著掛在背後，唱到末句『歸途去又只見粉蝶依依』的『依依』二字，就要起步走一個圓場，歸到下場門一邊，再做一個矮身段，才慢慢下場。」

「當時一班守舊派的觀眾，看到有人想打破成規，另辟新的途徑，總是不贊成的。他們批評我在新戲裡常用老戲的身段，不能算是創作。我記得他們還用過這樣兩句對得很工整的四六體的老文章：『嫦娥花鐮，掄如虹霓之槍；虞姬寶劍，舞同叔寶之鋼。』來形容我的《奔月》和《別姬》，他們的言外之意，就是說我偷用了老身段。這實在一點也沒有說錯。嫦娥的『花鐮舞』，我的確是運用了『虹霓關』的東方氏和王伯黨對槍的身段，加以新的組織的。藝術的本身，不會永遠站著不動，總是像後浪推前浪似的一個勁兒往前趕的，不過後人的改革和創作，都應該先吸取前輩留給我們的藝術精粹，再配合了自己的功夫和經驗，循序進展，這才是改革藝術的一條康莊大道。如果只是靠著自己一點小聰明勁兒，沒有什麼根據，憑空臆造，原意是想改善，結果恐怕反而離開了藝術。我這四十年來，哪一天不是想在藝術上有所改進呢？而且又何嘗不希望一下子就能改得盡善盡美呢？可是事實與經驗告訴了我，這裡面是天然存在著它的步驟的。就拿古裝戲來說，我初演《嫦娥奔月》，跟後排的《天女散花》比較起來，似乎已經是從單純而進入複雜的境地了。難道說我是成心要先求簡單後改複雜的嗎？在我初創古裝戲的時候，也是用盡了我的智慧能力，把全副精力一齊搬出來認真幹的。只是因為經驗與學歷都不夠豐富，所以充其量只能做到那個地步。」

「第十一場上兩個仙女，打掃廣寒宮殿，邀請眾仙姑來慶賀中秋佳節。」

「第十二場是上四個仙姑，應嫦娥召請前去飲宴的一個過場。」

「第十三場嫦娥與眾仙姑在廣寒宮裡飲宴，慶賀中秋佳節。也是全劇最末的一場。飲罷，眾仙姑散去，嫦娥更衣，加上了一件軟綢的帔，胸前還佩了一塊玉。她看到下界眾生，雙雙成對，慶賀團圓，感到比她獨處寒宮，清清冷冷，是勝強百倍，不覺動了凡心。深悔當年不該偷竊靈藥。這底下有一段『袖舞』，唱的是南梆子：『碧玉階前蓮步移，水晶簾下看端的，人間夫婦多和美，鮮瓜旨酒慶佳期。一家兒對飲談衷曲，一家兒攜手步遲遲。一家兒並坐秋閨裡，一家兒同進繡羅幃。想嫦娥閉在寒宮內，清清冷冷有誰知。』唱完了再念兩句『當年深悔偷靈藥，碧海青天夜夜心。』下場。至此全劇告終。這兒的身段，跟採花一場的性質完全不同。胡琴拉過門的時候，動作不多。一切袖舞的姿態都直接放在唱腔裡邊。把一家家歡樂的情形，一句句地描摹出來。唱做發生了緊密的聯繫。這是我從崑曲方面得到的好處。」

初演紅樓戲——《黛玉葬花》

一九五一年三月十二日的清晨，梅先生同我又乘京滬通車到了北京。我們回到護國寺街，踏進各人自己住的臥室，看到屋裡陳設的傢俱上面，都薄薄地蓋上了一層浮土，就想起我們離開這兒一晃已經四十天了。剛下車的那兩天，親友往來，不免有一番照例的酬酢；加上旅

途的辛勞，我們每天晚上回去，相約不再多談，早早就各自關門睡覺了。

第四天的上午，吃過早飯，梅先生穿了一件絨的晨衣走到院子裡去曬太陽。這院子鋪的是磨得很平整而又對著縫的方磚地，四個犄角都砌了小花圃，只有兩個花圃裡種了樹，說不上有花木之勝。可是陽光普照，寬亮爽朗，在當院散散步，曬曬太陽，倒是很理想的。

「北方的春天就怕颳風。」梅先生對我說，「刮起來就塵沙飛揚，渾身是土，也並不好受。像這樣的微風拂面，讓我們享受到溫暖的陽光，那比南方的春雨連綿，是要強得多了。」說著就蹲下身子，盤了幾個太極拳的架子；又沿著廊子走了幾趟，回到客廳（北京的房子，大都是四合房。護國寺街一號的南屋拆了還沒有重蓋起來。我跟梅先生在北屋住對房，這當中的一大間就做他的客廳）。搬出一個紅木的繡墩坐著看完了報，他說：「我們好幾天不寫『舞臺生活』了，現在還沒有客來，我該接著說第二齣古裝戲——《黛玉葬花》了。」我也進去搬出了一張凳子，坐在他的對面，靜靜地聽他講這一大段排演紅樓夢戲的經過。

「我的古裝戲，先是為了應節想排《奔月》，等討論到嫦娥的扮相問題，這才想打古畫裡找材料。可見得凡事都是一步步發展開來的。有時偶然的幾句閒談，只要肯跟著往深裡鑽研，就可能產生後來很大的效果。我從《奔月》排出以後，輿論上一致鼓勵我再接再厲地多排幾出古裝戲。我那幾位集體合作的熱心朋友，少不了又要幫我動腦筋了。這古裝戲不比時裝戲可以到報上和雜誌裡去找現實的題材，他們只能先在舊小說裡給我找合適的資料。」

「從前編戲的為什麼老離不開小說，因為小說上的人物與故事，早已家喻戶曉地深入了民

間，一旦演員們在臺上把它繪形繪聲地搬演出來，他們看了自然覺得格外親切有趣，容易接受。當年多數觀眾熟悉諸葛亮、曹操、呂布、貂蟬，都是一部《三國演義》的效果。所以近百年來，京戲劇本的取材，出不了《三國演義》、《列國志》、《水滸傳》、《西遊記》、《西廂記》、《白蛇傳》、《楊家將演義》、《封神榜》、《隋唐》、《說唐》、《嶽傳》、《彭公案》、《施公案》等書的範圍。有些戲的內容，由於根據的小說有問題，不宜演出。可是前輩老藝人在唱做方面倒下過工夫，留下了不少寶貴的演技。我們應該怎樣把它改編或者運用到別的戲裡來，這是值得大家來研究的一件事。至於有人說小說裡的故事，都是作者杜撰的、不可考的，這一點我覺得倒沒有多大關係。只要故事生動，合乎情理，能對群眾起教育作用，或者雖然沒有積極的教育意義，卻也並無毒素，又能給觀眾欣賞上的滿足的，這些都可以拿出來上演。一部二十四史有幾件事情寫得完全可靠，恐怕也還是一個極大的疑問呢！」

「有一位朋友對我有這樣的建議：『你們已經創造了嫦娥的形象，何不排演幾齣紅樓的戲呢？』我們聽了覺得有理，就開始研究這個問題。說也奇怪，在這許多小說中間，甚至於有些很不合理的情節都編成了戲，惟獨對這一部現實主義的著名小說，卻從來沒有人拿它編戲。這真是令人百思不得其解的一件事，我們就去請教幾位前輩。據王大爺昆仲對我說：『前清光緒年間北京只有票友們排過紅樓戲。那時票房的組織，還沒有後來那麼普遍發展。著名的有兩個票房，一個在西城，叫「翠峰庵」，名角如劉鴻聲、金秀山、德君如、汪笑儂、郝壽臣等就都曾經是這票房裡的名票。』」

（註）當時票友走票，講究茶水不擾，完全自備。開銷更不用說，當然自己擔負。這「翠峰庵」的組織，在經濟上不甚充足，如果有人請票，是要拿「黑杵」的。拿黑杵的意思，就是說一切開銷要由請票的主家擔負了。

「『另一個票房，在東城圓恩寺，名叫「遙吟俯唱」，是一班經濟寬裕的大爺們組織的。這裡面的票友有陳子芳、魏耀亭、韓五、韓六、貴俊卿、王雨田等。我們排過《葬花》和《摔玉》（《紅樓夢》寶玉初見黛玉時的一段情節。現在梅花大鼓的段兒裡還有這段書）。陳子芳扮黛玉，他的扮相是梳大頭穿帔，如同花園贈金一類的小姐的打扮。韓六的寶玉，也是普通小生的扮相。每逢黛玉出場，台下往往起哄，甚至於滿堂來個敞笑。觀眾認為這不是理想的林黛玉。幸虧是堂會，又是票友，還無所謂。可是內行看了這種情形，對於排紅樓戲，就有



《黛玉葬花》中梅蘭芳飾林黛玉

黛玉身世孤苦，寄人籬下，此場要著重表達她借落花自憐的傷感心情。

了戒心。恐怕台下起哄，在公開營業的戲館裡面，不敢輕易嘗試。這是不演紅樓戲的一部分的原因。』」

「又有一位熟悉戲劇掌故的朋友，聽見我想排紅樓戲，就來告訴我說：『有一本書叫《菊部群英》，專記清同光之間許多名角演唱過的劇碼。在令祖的劇碼裡面有一齣《紅樓夢》，是扮的史湘雲。這戲的情節內容，書上也沒有加以說明。』我的幾位朋友幫著我把我祖父留下來的幾箱子戲本子，徹底整理了一下。並沒有找著這個《紅樓夢》的本子。他們對我說：『乾隆年間蔣心餘也作過《紅樓夢》的曲子，文字雖妙，不過按上宮譜不很諧律，所以沒有人唱過他作的曲子。我們要編的是京戲，更不必在這裡面取材了。』」

「關於我祖父唱過的《紅樓夢》劇本，我後來也曾經跟傅先生討論過。他是最喜歡收藏曲本和小說的。他說：『《紅樓夢》傳奇，就我所知道的有三種。一部是荊石山民做的《紅樓夢散套》。他把書上每一樁故事，單獨譜成散出，當中並不聯繫。他已經打好工尺，會唱崑曲的，拿起來就能唱了。還有兩種《紅樓夢》傳奇，一部是嘉慶年間仲雲澗做的，一部是道光年間陳鍾麟做的。這兩部都是頭尾貫串，包括了全部故事的。可只有曲文，並無宮譜。令祖演的《紅樓夢》恐怕就是「散套」裡的一齣。』」

「根據上面所說的大家研究下來，前人的不排紅樓戲，服裝的不夠理想，恐怕是最大的原因。我們現在服裝上大概不成問題了。這樣我就又要大膽地嘗試一下紅樓戲了。」

「我先計畫想按李毓如、余玉琴、遲韻卿……排的《兒女英雄傳》的路子，也排一出連台

整本的《紅樓夢》。可是事實上存在著兩種困難：（一）那時各戲班的組織，也還是包括了生旦淨末丑各行的角色，花臉一行在紅樓戲裡，很少有機會安插進去。相反的旦的一行要用的角色，倒又太多了。不能為了我排一齣新戲，讓別的幾行角色閒著不唱，又要添約了許多位旦角參加演出。這是關於演員支配上的困難。（二）《紅樓夢》在舊小說裡是一部名著。對於書中人物的刻畫，也極細緻生動。可是故事的描寫，偏重家常瑣碎，兒女私情。編起戲來，場子過於冷靜，不像水滸、三國的人物複雜，故事熱鬧，戲劇性也比較濃厚。大家又經過幾度的考慮，就打消排演全本的企圖，先拿一樁故事，單排一齣小戲。這才決定了試排《黛玉葬花》。」

「《紅樓夢》原書在二十三與二十七兩回裡面都提到黛玉的花塚。我的朋友都認為過去陳子芳編演的，跟崑曲本子上寫的《黛玉葬花》，大半是拿二十七回『埋香塚黛玉泣殘紅』做題材的。全劇只有三個人，沒有別的穿插，場子相當冷靜。我們何妨另辟途徑，改用二十三回『西廂記妙詞通戲語，牡丹亭豔曲警芳心』的故事來編呢？這裡面可以利用梨香院聽崑曲的場面，比較多一點穿插。再講到黛玉葬花的事實，本來見於二十三回。二十七回裡邊，只不過是黛玉對著花塚傷感而已。我把編的場子大略講一講。」

「第一場茗煙上場，講他買到了曲本《西廂記》。第二場茗煙把《西廂記》獻給寶玉消遣解悶。第三場黛玉上打引子，念完定場詩，就表明她的身世，並說出她在花園起了一座葬花的香塚。今日身體爽快，要去葬花。喚出紫鵑，替她預備好了花帚、花鋤、花囊，就出門『叫

起』唱倒板：『花謝花飛花滿天。』一路行來，要唱五句慢板：『隨風飄蕩撲繡簾。手持花帚掃花片，紅消香斷有誰憐。取過花囊把殘花斂，攜到香塚葬一番。』接念：『來此已是香塚，待我葬花一番便了。』下面一段二六，邊唱邊做，唱詞是：『取過了花鋤仔細剜，輕鬆的香土掘一番。回身取過殘花片，好將豔骨葬黃泉，怪儂底事淚暗彈，花殘容易花開難。一抔淨土把風流掩，莫教飄泊似紅顏。質本潔來還潔返，強如污濁陷泥團。荷鋤歸去把重門掩，冷雨敲窗夢難全。』這兒的身段跟《奔月》的花鏞舞，又有不同。因為黛玉是一個瘦弱的女子，動作應該緩慢一點。不像嫦娥是個仙女，可以略微加以誇張。但是表情方面黛玉的葬花，比嫦娥的採花要吃重得多。這段詞兒是她借著落花來自況的，演員應該把她寄人籬下的孤苦心情，曲曲表達出來。第四場襲人奉了老太太之命，尋覓寶玉叫他往東府去問大老爺安的一個過場。第五場紫鵑見夕陽西下，想園中漸漸寒冷，帶了衣服去找黛玉。」

「第六場是比較吃重而時間也最長的場子，也是全劇最末的一場。寶玉正在沁芳橋上桃林下面看《西廂》，一陣風來，吹得滿身都是花片，他怕抖在地上，被人踐踏，就抖入橋下的池子裡邊，看它飄飄蕩蕩，流出沁芳閘去了。還有吹在地下的花片，他也沒有主張了。這時候遇見黛玉，叫他掃起花片，裝入花囊，去到花塚埋了。寶玉放下手裡的書，逕自收拾殘花，黛玉向他要過這本書來，看了一會兒，也看出了神。寶玉就用《西廂》原詞對黛玉開玩笑地說：『我就是這個多愁多病身，你就是那個傾城傾國貌。』這一下把黛玉惹惱了，寶玉馬上又替她賠罪了事。兩個人這才把花片掃乾淨了，葬入花塚。襲人上場傳老太太的話，叫寶二

爺去往東府問大老爺的病。他們二人下了場，紫鵑上來給黛玉送衣服。她穿好了，讓紫鵑先把花具帶回。留她一人慢慢地走著，路上唱兩句散板：『正行走來至在梨香院外。這歌聲與笛韻何處吹來。』這下面就是梨香院門外聽曲的穿插了。簾內要唱兩段崑曲，分為四節來唱，一段是用的《遊園》裡的《皂羅袍》：（一）原來姹紫嫣紅開遍，似這般都付與斷井頹垣。（二）良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。一段是用的《驚夢》裡的『山桃紅』：（一）則為你如花美眷，似水流年。（二）是答兒閑尋遍，在幽閨自憐。每次聽完一節，就照曲詞重念一遍。這兒黛玉的神情，真不好處理，聽曲的姿態，要有變換，不能老站著傻聽，應該把她因為聽曲而自傷的心情表達出來才對。這種簾內的唱念，我們內行都叫做『搭架子』。《武家坡》內眾大嫂的答話，《霸王別姬》的楚歌，都是屬於這一類性質的。惟有《黛玉葬花》的簾內唱的曲子有四節之多，搭這麼長的架子，過去還無此先例呢。聽完崑曲，坐在台口，念了幾句，用『想我黛玉啊』，叫起來唱一段反二黃。」

「這一段反調的唱詞是根據書上第五回『賈寶玉神遊太虛境，警幻仙曲演紅樓夢』的紅夢十二支曲子裡的第三支『枉凝眉』牌子來改編的。我的幾位擅長文學的朋友們說《紅樓夢》裡的詩、文、詞、曲都很在行，比較起來，作者對曲子似乎更有興趣，下的工夫也更深。紅樓十二支曲子，概括了書裡面重要人物的一生，所以我們就拿他的原文，改成這樣：『若說是沒奇緣偏偏遇他，說有緣這心事又成虛話，我這裡枉嗟呀空勞牽掛，他那裡水中月鏡裡曇花，想眼中那能有多少淚珠兒，怎經得秋流到冬，春流到夏。』這短短的六句詞兒，雖然不

如原詞的豐富，總算能夠包括了寶黛的遇合，和他們的悲慘的結局。」

「最後紫鵑上場，請她回房吃藥。黛玉再唱兩句散板：『病懨懨淚漣漣閒愁難遣。奈何天傷懷日哭損芳年。』就進場了。這齣戲的劇中人只有五個，場子冷得可以的，如果再沒有一點深刻的表情來襯托著唱腔，那就更容易唱瘟了，簡直可以掉到涼水盆裡去的。」

「《紅樓夢》是一部偉大的現實主義傑作，反映了封建時代一個官僚地主的大家族由極盛漸趨滅亡的歷史，多少年來已經成為廣大人民熱愛熟知的作品。觀眾裡面有不少人是熟讀《紅樓夢》的，如果演員不能把劇中人物的性格和內心活動作適當的描寫，他們是不會滿意的。」

「黛玉的扮相與嫦娥小有不同，（一）服裝：葬花時上穿大襟軟綢的短襖，下繫軟綢的長裙，腰里加上一條用軟紗做的短的圍裙，是臨上裝的時候，把它折疊成的。外繫絲帶，兩邊還有玉佩。回房時外加軟綢素帔，用五彩繡成八個團花，綴在帔上。（二）頭面：頭上正面梳三個髻，上下疊成『品』字形，旁邊戴著翠花或珠花。姜六爺的寶玉，身上是穿褶子，外加長坎肩，下面還帶穗子，頭上是用孩兒髮加『垛子頭』。就跟《岳家莊》的嶽雲頭上的打扮一樣的。」

「我們把劇本、服裝、道具、佈景、電光都安排妥當，在演過《奔月》約莫兩個來月以後，我新排的《黛玉葬花》又在吉祥貼出了。除了我跟姜六爺分扮黛玉和寶玉之外，姚玉芙扮的紫鵑，諸茹香扮的襲人，他們都是梳大頭、穿裙襖、加坎肩、繫腰帶，還按著老戲裡的大丫環扮的。李敬山扮的茗煙。簾內的四節曲子，是請我的崑曲老師喬蕙蘭先生唱的。他的年紀雖然老了，那條嗓子，還是那麼甜潤有味。館子方面還在報上登出『特煩喬蕙蘭唱曲』的廣告，

觀眾對這位老藝人也知道他不可能再上臺來現身說法，借這個機會，隔著一層守舊，欣賞到他的清歌妙曲，也是一種意外的收穫。後來姜妙香、姚玉芙、俞振飛都在簾內唱過的。」

「佈景是用在第三第六兩場。第三場黛玉房裡是布的一個閨房景。等到她拿著花具要去葬花，跨出房門，就換了彩畫的園林景了。第六場梨香院前聽曲的佈景是園林片子前面加擺一座假山石。兩邊還點綴著幾棵桃、柳樹，這地方是打電光的。當時為做這點簡單的佈景，也費了不少事，花了好些錢。但是我總覺著不大合適。特別是第三場，從閨房到花園，當場換佈景，那時的技術既不高明，不免要耽誤較多的時間。我在幕外好彆扭哪。所以不久先把閨房景取消，後來就連園林景也不用了。還有那時北京的各班社都是在各戲館輪流演出，佈景搬動，相當費事，這也是事實上的困難。」



《黛玉葬花》中梅蘭芳飾林黛玉。

「關於我的《葬花》的劇本，有種種的誤傳。曾經有些人說是朱素雲和李敬山的舊本子，又有人說是易實甫先生替我新編的。其實仍舊是齊先生打提綱，李釋戡先生編唱詞，羅癭公先生也參加了不少的意見，再經過

幾位老朋友斟酌修改，集體編成的。李敬山不過參加演出。易先生則在我演出之後，做了幾首葬花詩，倒是真的。至於朱素雲跟這齣戲那就一點都沒有關係了。」

「這齣《葬花》，是我排《紅樓戲》的第一炮。觀眾過去從來沒有看見過在舞臺上的林黛玉和賈寶玉，都想來看一下，因此叫座能力是相當夠理想的。我不是說過，一齣戲是否受觀眾歡迎，只要看它在每一期裡面演出的次數，就可以知道台下的反映了嗎？我在民國五年的冬季，應許少卿的邀請，第三次到上海來，在天蟾舞臺唱了四十幾天。《奔月》演過七次，《葬花》演了五次。這兩齣戲演出的次數，要占到那一期全部的四分之一。而且每次都賣滿堂。許少卿承認在這兩齣戲上給他賺了不少的錢。每天總是露出一副笑臉來陪我說話。有些在旁邊看了眼紅而妒忌他的，還跟他開過這樣的一個玩笑呢。天蟾舞臺的經理室掛了一張許少卿的十二寸的大照片，有人在那張照片上面的兩個太陽穴的部位上畫出了兩條線。左邊寫著《嫦娥奔月》，右邊寫著《黛玉葬花》。挖苦他的腦子裡，只記得這兩齣戲。其實上海的觀眾，也還不是為了古裝扮相和紅樓新戲兩種新鮮玩藝，才哄起來的嗎？我自己每演《葬花》，總感覺戲是編得夠細緻的，可惜場子太瘟了。」

「我從上海唱完回去，有一家電影公司跟我商量，想把我的古裝戲拍入電影。那個時代不用說，自然還是無聲的。我在藝術上，向來喜歡做種種的嘗試，就接受了他們的要求，借用馮幼偉先生的家裡，拍了一段《黛玉葬花》的身段。他那時剛搬到東四九條，院子很大，院裡也有一點花木之勝，我們就利用這天然的佈景，在白天拍的。純粹是一種友誼和試驗的性

質，我並不收受酬報，所以拍好了，公司方面也沒有在電影院正式公映。這已經是我第二次上鏡頭，在先已經拍過一段《春香鬧學》了。」

（註）中國戲劇拍成電影，我所曉得的，最早恐怕要算譚鑫培的《定軍山》了。這件事知道的人不多，我的老友吳震修先生是在無意中撞著他們正在拍攝，可以說是他親眼得見這麼一幕具有京劇歷史意義的可貴鏡頭。他這樣告訴我說：「光緒的末年，我在京師大學堂師範館教書。課餘，我總喜歡逛廠甸。跨入各書鋪子的門，隨便翻著各種的書看，就不想再走出來的了。大約是在一個秋季，有一天我照例又晃進了琉璃廠。經過豐泰照相館附近的一個廣場，老遠看見臨時支著一塊白布，有些人在拍照。我走到眼前一望，哪兒是拍照相，簡直是在拍活動電影呢。而且還是我們最崇拜的一位老藝人——譚鑫培，紮著一身黃靠，手拿一把金刀，耍了一個《定軍山》裡的大刀花下場。旁邊站的幾位都是譚氏的家屬和親友們，人數並不過多。那位照相館的老闆，是個大塊頭，跟我很熟，他也在一旁忙著照料一切。可惜拍得不多，一下子就算了事。後來還在『大觀樓』電影院公映過的呢。這恐怕是京戲上鏡頭最早的一幕吧。」

梅先生告訴我：「俞菊笙和朱文英合拍過《青石山》裡對刀一段，俞振庭拍過《白水灘》、《金錢豹》，也都是在豐泰照相館拍的。」

另一位排紅樓戲的

「我是在北京排《葬花》，上海也有一位排《葬花》的，就是歐陽予倩先生了。我們兩個人一南一北，對排紅樓戲，十分有趣。旁人看了，還以為我們在比賽呢。實際上他排的紅樓戲數量要比我多得多。我一共只排了三齣——《黛玉葬花》、《千金一笑》、《俊襲人》。還有一齣是根據六十三回『壽怡紅群芳開夜宴』，編好了始終沒有上演。他演過的紅樓戲，我曉得的已經有九出了：《黛玉葬花》、《晴雯補裘》、《鴛鴦剪髮》、《鴛鴦劍》（是尤三姐的故事，後來荀慧生演的《紅樓二尤》，就把它包括進去了）、《王熙鳳大鬧寧國府》、《寶蟾送酒》、《饅頭庵》、《黛玉焚稿》、《摔玉請罪》。」

「關於他排《葬花》的經過，一直到最近幾天我們談起來，他才告訴我的，他說：『我的《葬花》，是聽到一位福建朋友林七爺（紹琴）說起他的哥哥林四爺（季鴻）寫過《葬花》的劇本，我才起意也來編寫的。第一次是民國四年即乙卯年的春季，先在上海南京路謀得利樓上的春柳社演出的，後來在笑舞臺也演過。扮寶玉的是筱喜祿，扮紫鵑的是胡依仁。服裝跟老戲裡不同，有點接近時裝戲的模樣。劇本是我和楊塵因、張冥飛三個人合編的。』」

（註）郭民原先生曾經告訴我說：「林季鴻、紹琴是親哥兒倆，都擅長青衣。林四爺編的新腔，內行也跟他學，這是大家所知道的。林七爺唱的是學余紫雲一派，功夫也結實極了。





左圖、歐陽予倩的「時裝戲」戲照
右圖、梅蘭芳與歐陽予倩（中）在參觀完一個展覽會後熱情交談

歐陽予倩（一八八九—一九六二），於一九一六年開始從事京劇創作和演出，歷時十五年。與梅蘭芳齊名，並稱為「南歐北梅」。

民國初年他住在上海新閘路鴻慶裡，我們是同鄉至好關係常去玩的。歐陽予倩、筱喜祿也是他家的座上客。他們都唱青衣，見面就研究唱腔。我也愛唱，可唱的是老生。只要胡琴名票陳道安一到，大家總請他拉了唱幾段過過癮。林四爺編的《葬花》，我在北京也聽他唱過四句反二黃，行腔善用高亢之音，而韻味特別淳厚。」

「『等我在丹桂第一台重排《葬花》，是周信芳的寶玉、宋志普的紫鵑。這裡面的場子、服裝、唱詞、念白都有部分的修改。』」

「『我演的《葬花》，外面流傳

的本子只是三場。其實前面還有一場，是晴雯跟襲人白天在吵嘴，寶釵與黛玉勸完了，晚上黛玉到怡紅院拍門，沒有拍開，聽見裡面寶釵與寶玉的笑聲，黛玉忍不住就哭了，唱幾句搖板，回到自己的瀟湘館。我們在初次排演的時候，就把這一場的總本丟了，所以外面始終沒有見到這一場的本子。服裝方面是受了你的影響，後來也改用古裝來搬演了。』」

（註）楊塵因在春雨梨花館劇評內提到歐陽先生演《葬花》的扮相，有這麼兩句描寫：「高髻倩妝，翩翩翠袖。」可以想像到是跟梅先生的「呂」字髻、長水袖，大致相同的。

「『我當時所編的新戲，每一出裡的調笑和科諢，都是有限度的。可是讓別人拿去演了，往往搞得面目全非。並且也不照我的原詞來念，隨意竄改，失去了我編劇的原意，這真是不勝遺憾之至。』」

「我們談完了《葬花》，又談到南通張季直先生的舊事。張四先生從上海招聘了歐陽先生去主持伶工學校和更俗劇場這兩個有關戲劇的機構，就可以看出他在選才方面，是經過慎重的考慮的。他常對我說：『中國的戲劇，尤其是崑曲，不但文學一部分有價值，祖傳統的優秀演技，也應該把它發揚光大，這是我的意見、你們的責任了。』這一點跟我想提倡崑曲的初意，可說是不謀而合。所以他對我跟歐陽先生兩個人的支持和勉勵，是曾經給了我們很大幫助的。」

回憶南通

「從民國八年到十一年，這中間我到過三次南通。第一次是民國八年的冬季，我在漢口大舞臺唱完了戲，跟朱素雲、姜妙香、姚玉芙少數的幾個人，還有外界的朋友齊先生、許先生，坐了江輪去的。船到碼頭，張四先生派人接我們住在南通博物館裡面的『濠南別業』。房子並不大，環境幽靜，空氣很好。當晚張四先生就約我們吃飯。有一位南北聞名的度曲專家俞粟廬先生也在座的。這時正是我學唱崑曲最起勁的時代，遇到了他就不肯輕易放過，舉出幾個問題，請他指教。他都有圓滿的解答。後來他聽過我唱的曲子，認為我的嗓子很寬，可以唱崑曲的正旦。他讓我學《爛柯山》的《癡夢》，《慈悲願》的《認子》，《琵琶記》的《南浦》，我回北京就先向謝昆泉學會了《癡夢》。又在上海跟俞振飛、許伯遒排熟了《認子》。總算他對我的建議，我都照著做了。所以不在臺上表演的緣故，是這兩出戲的場子太冷，而且也找不到適當的配角。」

「第二天我們先去參觀伶工學校。校長歐陽先生領著我們到課堂、校舍、操場……各處去看。在那時的南方，這個科班的設置，是開風氣之先，惟一的一個訓練戲劇人才的學校。它在制度、教材方面，都採用了新的方法。如舊科班裡的體罰習慣，他們已經廢除不用了。課程方面，不單是注重戲劇，就是一般學校的國文、算術也都照樣的悉心教授。所以畢業的學生，在文學上的水準，並不算低。」

「關於戲劇的科目，是分皮黃、崑曲、武戲……另外還設立一個管弦班，研究樂器。招收



梅蘭芳在《麻姑獻壽》中飾麻姑。（一九二二年，即民國十一年）

的學生共約七八十人。畢業出來的學生，我知道的如林秋雯、葛次江、姚雪濤、李金章、戴衍萬……有的還搭班演戲，有的在本界工作，有的是在教戲，也有些已經轉業了。這裡面的李金章就是李斐叔。張四先生介紹他到北京來跟我學戲，就做了我的學生。他對戲劇一道，限於天賦上種種條件的不夠格，並不能有所深造。可是文學方面倒頗有成就。筆底下說得上是通暢流利，足夠應用。替我辦過好多年的文書。我倒也很得他的幫助的，這一點就可以證明這學校的學生的文化程度了。」

「看完了伶工學校，歐陽先生又陪我們到更俗劇場去參觀。前臺經理薛秉初招待我們先到了一間客廳侍茶。我剛跨進去，抬頭就看見高高懸著一塊橫匾，是『梅歐閣』三個大字。筆法遒勁，氣勢雄健，一望而知是學的翁松禪老人，這就是張四先生的手筆。旁邊還掛了一副對子，『南派北派會通處，宛陵廬陵今古人』，也是張四先生自撰自書的。他是借用梅聖俞（宛陵）、歐陽修（廬陵）兩位古人的籍貫來暗切我跟歐陽先生的姓的。薛經理指著橫匾對我們說：『這間屋子四先生說是為了紀念你們兩位的藝術而設的。』我聽完了，頓時覺得惶恐萬狀。我那時年紀還輕，藝術上有什麼成就可以值得紀念呢。這是他有意用這種方法來鼓勵後輩，要我們為藝術而奮鬥。我這三十年來始終站在自己的崗位上，認真苦幹，受我的幾位老朋友的影響是很大的。在這屋裡休息了一會兒，由薛經理陪著我們看完了前臺後臺，就回到濠南別業。那晚我就在更俗劇場演唱《玉堂春》。這劇場是新式的建築，臺上兩旁有場面樓，台下座位寬敞，一切裝置和管理上，都能保持著整潔嚴肅的作風。場上不准站一個閒人，做到了淨

化舞臺面的效果。有幾位穿紅坎肩制服的服務員，站在兩廊，隨時負責場內的清潔。如果看到觀眾有唾瓜子殼、果皮等物，他們立刻拿著掃帚，走過去掃除乾淨，並不用硬性的規定來限制一般有害公共衛生的看客們的舉動。讓你自己體會出這種不合理的行為，是應該加以改革的。那次因為同去的人數不多，我們大半是演的崑劇，如《佳期》、《拷紅》、《思凡》……和我排的新戲，如《嫦娥奔月》、《木蘭從軍》、《千金一笑》。老戲比較演得少一點。」

「這次在南通唱了十天光景，就回北京過年。轉過年來的春季，又應許少卿之約到上海表演完了，在舊曆庚申年的四月，第二次再到南通。那次去的人比較多一點，鳳二爺也同去的，我們還都帶了家眷。由南通唱完，坐船到浦口上津浦車才回北京。第三次是民國十一年去的，那年我跟楊老闆（小樓）在上海天蟾舞臺演出。從舊曆的五月初三唱起，唱了二十天戲，正趕上張四先生的七十正壽，我記得他是五月二十五日的正日，我跟楊老闆、鳳二爺、王長林、許德義、郝壽臣、李壽山、吳彩霞、姜妙香、姚玉芙，都在二十四日到了南通。當天晚上楊老闆演的《落馬湖》，我演的《天女散花》，第二天白天楊老闆的《長阪坡》，我的《麻姑獻壽》，晚上楊老闆的《連環套》，我的《遊園驚夢》。我們二十六日的早晨就坐船回到上海，趕晚上天蟾的戲了。」

臺上的「錯兒」

「第一次到南通，我跟姜六爺合演《千金一笑》，他在臺上忘了一句詞兒。唱完戲一聲不響就先走了。等我回到濠南別業，聽見他一個人在屋裡自言自語。我先以為他又在那裡背明天戲裡的詞兒了。這是他的習慣，我們都知道的。我再細細一聽，不對了，敢情是在自己責備自己呢。他說：『我今兒怎麼啦，竟會忘了詞兒，這可是我向來沒有的事。』一邊說一邊還跺腳。一個演員在臺上忘詞兒，總是難免的，要擱在姜六爺身上，那就的確成了一件罕見的故事了。我馬上走過去安慰他，我說：『六哥，您別難受，偶然忘一句詞兒，觀眾是會原諒的。尤其您向來演戲認真，大家一定曉得是無心之過。從前有句老話，「唱戲的不忘詞兒，難道說聽戲的倒會忘詞兒嗎？」他這才從懊喪的臉上露出一點笑容來了。』」

「姜六爺對本身業務上的負責，不但觀眾明白，就是本界同仁也都公認的。尤其是我跟他合作了三十幾年，知道的比較多。我來介紹一點關於他在用功時的自修方法。每逢我排新戲，照例要把各角的單本，抄好了分送給他們。他拿到了單本，放在桌上就鄭重其事地用起功來了。右邊放著一盤銅板，或者是花生米、瓜子一類的可以記數的東西。左邊放著一個空盤。他把本子念完一遍，就拿一個銅板放到空盤裡去。他經常是把右邊記數的東西，全部搬到了左邊，再從左邊全部搬回右邊。這樣來回的倒著好幾趟，你想他的臺詞，還會不熟嗎？我在幼年學戲，老師就用大個兒錢記數教的，這是一個老法子，本不算稀奇。難得的是姜六爺到今天還能保留著這種優良的傳統的『自修精神』。他不是念得很熟了嗎？只要我貼出一齣戲，我們倆有一陣子沒唱過了，頭天晚上，他准是一個人在屋子裡，連排帶念，又說又唱地來回

要溫習好幾遍。所以他在臺上很少出錯的。像那天偶然忘了一句詞兒，要發生在別的演員身上，過去也就算了。可是姜六爺就認為是一個不能原諒的過失。這種對工作認真，對觀眾負責的精神，我應該舉出來告訴後輩的藝人們，一致向他學習。我再來講他兩樁因為私下自己用功，鬧出來的笑話。」

「有一次他陪我到廣州表演，我們同住在一個旅館裡。有位朋友進來對我說：『姜老闆是跟誰在生氣，連我也被他罵了出來，這是什麼緣故？』我聽了真有點摸不著頭。姜六爺向來對人和藹，我沒有聽見他罵過人，況且這位又是我們在廣州初交的朋友，雖然常來，還很客氣，姜六爺更不會罵他的。我先盤問經過情形，他說：『我到了旅館，先去拜訪姜老闆，剛推門進去，就聽見他在裡面大聲喊著說：「快與我走了出去。」我只好遵照他的意思退出來了。』我趕快對他解釋：『姜老闆從來不會罵人，請你不要誤會。』等我走到姜六爺屋裡，看見他正巧從澡房出來，用手指著我說：『十串錢不給你了，哈哈哈，我們走了。』我才明白，明天要唱《廉錦楓》，他念的是戲裡唐敖罵老漁翁的詞兒，我也哈哈大笑，把他拉到我的屋裡來對這位朋友說明，大家又是一陣哈哈大笑，總算把這樁誤會搞清楚了。」

（註）廣州的旅館，往往就在臥室內隔出一間來做澡房，所以澡房裡說話，臥室裡是聽得很清楚的。

「又有一次在香港演戲，我們住的是一個英國式的旅館，經理忽然跑上來見我，手裡拿著一封信說：『梅先生，這有一封本飯店的旅客來的信，請你看看。』我接過來一看，是一個外國人寫給飯店經理的，大意是說：『隔壁九號住的一位客人，大概是有神經病的，每天夜裡，聽他在房內嘰哩咕嚕說不完的話，我是有心臟病的人，最好請他換一個房間，免得妨礙我的睡眠。』我看完了，就猜出是姜六爺又在那裡用功背詞兒了。我向經理這樣的解釋說：『這是我們劇團裡面對藝術最負責任的一位老演員，他是在房裡溫習臺詞，並沒有神經病。等我來告訴他，請他多多注意到隔壁的旅客是有心臟病的，不要妨礙別人的睡眠，以後放輕了念就是了。』經理聽完我的話，也就肅然起敬地說：『原來是一位忠實於業務的戲劇家。』」

「最近我們在北京合演《金山寺》、《斷橋》，這齣戲他有十幾年沒有動了，事先他足足練習了十幾天，每天晚上總到我房裡來認真對戲，我的客廳門口擺著一架大的穿衣鏡，他常常對著鏡子做身段，有時抽冷子撲地一下，一個屁股就坐在地毯上了，這是他在練習《斷橋》裡的身段，我們知道的不以為奇，不知道的看了，也要嚇一跳，還當他是真的摔了一跤呢。」

「演員在臺上的『唱』和『念』，本有『死口』與『活口』兩種習慣。用慣死口的，是根據臺詞，背得滾瓜爛熟，臨時不能變動一個字的。如果同場演員，要改動對白，那就得事先對好了才行。用慣活口的，他在臺上就可以隨機應變，對白裡臨時加減也無所謂的了。兩者比較起來，活口固然靈便一點，可是也容易犯疏忽大意的毛病。死口的演員，只要大家按著准詞兒念，是不大會出錯的。有一類戲如《寶蓮燈》……老是這幾句話白，翻來覆去地講，

它的意思卻不相同，這種詞兒，非常繞口，也極容易『吃螺螄』（內行對忘詞兒叫吃螺螄）。因為根本沒有時間好讓你細想，惟一的方法，只有把它念成死口的。一個肯對觀眾負責的演員除了臺詞要熟之外，而且每次演出必定要有充分的精神準備。因為常年不斷在臺上表演的演員，隨時都有各種不同的出錯機會，現在再拿我本身的經驗來舉幾個例。」

「民國七年的秋季，有一次我在廣德樓演《銀空山》帶《大登殿》。我的代戰公主，王鳳卿的薛平貴，姜妙香的高思繼，羅文奎、曹二庚的馬達、江海，姚玉芙的王寶釧，羅福山的王夫人，張春彥的王允，慈瑞泉的魏虎。我因為受了點風寒，那天起床就覺得背脊疼痛。我又最不贊成『回戲』，可是再要在身上紮靠，是受不了的，只好改穿『玻璃肚子』，對付著上臺。《銀空山》裡代戰公主跟高恩繼不是要開打的嗎？打完了，照例要耍一個下場的槍花，我一時失手，把槍就掉在臺上，很不自然地把它撿了起來。這個錯兒，一半是因為有病，一半也是我那時的把子功夫，還不到家的緣故。」

「民國八年的春季，我在新明大戲院跟余叔岩合演《南天門》，我那時同班有兩個老生——王鳳卿和余叔岩。鳳二爺跟我合作多年，生旦的對兒戲，大半都是跟他唱過的。這齣戲我不常唱，根本就不熟，完全是為了叔岩趕出來的。《南天門》的西皮快三眼，是生旦上下句對唱的，輪到我唱的時候，沒有張嘴，讓過了一板才開口。這個錯兒跟上面所說的『掉槍』不同，那個全場的觀眾看了都知道我的錯，這個只有少數懂戲的行家，才能聽出我的毛病。可見得一個不十分熟練的戲，『趕』、『鑽』演出，就是演員對觀眾的不負責。這是我們戲劇界最容易犯的毛病。」

「有一次我在文明茶園演《桑園會》。賈洪林的秋胡，謝寶雲的秋母，我的羅敷女。這齣戲青衣的扮相跟《三娘教子》裡的沒有區別，出場的樣子也相仿，都是在小鑼裡上打引子。我那天出了台，還以為是唱《教子》哪。小鑼打住，我剛張嘴打出一個『守』字，就在這『間不容髮』的一會兒工夫，忽然想起不對，今天是唱的《桑園會》，立刻就把它改了過來。兩齣戲的引子，詞兒不一樣，怎樣能改得過來呢？這就巧了，《教子》的引子是『守冰霜……』《桑園會》的引子是『愁鎖雙眉……』兩個引子的第一個『守』與『愁』的音有點相似，所以聽著並沒有很顯著的痕跡，台底下不注意也就過去了。好險哪！打完引子，轉身坐下，我真好像出過一身冷汗的人。這種錯兒跟前面所說的《南天門》的性質正相反。這兩出戲都是我常唱的戲，而且唱得爛熟的了，就不把它放在心上，才有這樣疏忽大意的毛病。」

「臺上的玩藝兒，真錯不得，錯過的地方，容易再錯，內行叫做『鬧鬼』。我也有過經驗的。拿《奇雙會》來說，



《奇雙會》中梅蘭芳飾李桂枝。

這該是我近幾年來常唱的熟戲了吧；在寫狀一場，李桂枝以趙寵訴說她家庭的歷史，有一段『一言訴不盡……』的唱功，裡面有兩句『所生下……』與『奈家下……』的詞兒，因為『下』字相同，腔調相仿，容易互串。前兩年我在上海跟俞振飛合唱的時候，錯過一次，以後唱到這兩句，我就注意它，一直也不曾再錯了。去年年底，我在北京長安戲院跟姜妙香合演《奇雙會》，頭天晚上沒睡好，上了台精神疲倦，唱到那個老地方，心裡一『嘀咕』，又犯了同樣的毛病了。這是說明了我在精神上事前沒有充分的準備，臨時過分的注意，反而容易『舊病復發』的。所以從前科班教戲，最注重這一點。如果學生在臺上出了錯兒，一定要受到很嚴厲的責罰，也就是怕他們錯成了例子，那就不好辦了。譚老闆唱《連營寨》，劉備念的『孫權拜陸遜為帥』一句，他常念成『陸遜拜孫權為帥』。又《武家坡》的對白，照例生念『夫債』，旦接『妻不管』，他往往念成『妻債』，弄得旦角沒法接下去。以譚老闆對戲劇上這樣的天才、工力和經驗，免不了也還要『鬧鬼』呢。因此，戲班裡有一句俗話，叫做『當場一字難』，這非得身歷其境的演員們，才能夠領略到這五個字的味道。我因為述說到姜六爺錯了一句詞兒，引出了我本身好幾次出錯的經過，這是我們應該說給後輩聽的，提示他們儘量避免這種容易犯的毛病。」

牽牛花

梅先生不久就要上漢口演出了。這漢口的成約還遠在一年以前，當地的文藝和戲劇工作

同志們在到北京來開會的時候，就一再堅邀他去漢口的。因為那裡的觀眾，已經有十幾年不曾看見梅先生的演出了。很盼他能早日成行，一慰觀眾的渴望。可是梅先生在這一年當中，僕僕京滬道上，抽不出空兒去走一趟。最近又經多方面的敦促，才決定四月十六日帶著在京的團員由北京啟程前往。有一部分在上海的團員，也同時由上海出發。正趕上中國戲曲研究院成立之初，接著又要赴漢表演，所以近來實在忙得沒有一些寬裕的時間，來寫本篇的續稿。我們都是在百忙之中，抽出有限的一點工夫，抓著機會就講幾句。他講完了臺上的《葬花》，因此就引起了他從小愛花的回憶，在一個晚上，把他當年養牽牛花的經過談了一下。

「我從小就愛看花，到了二十二歲，我才開始自己動手培植。每年的秋天，養的是菊花，冬天養梅樁盆景，春天養海棠、芍藥和牡丹，夏天養的是牽牛花。差不離一年四季裡面，我對於栽花播種的工作，倒是『樂此不疲』地老不閑著的。」

「我養過的各種花，最感興趣的要算牽牛花了。因為這種花不單可供欣賞，而且對我還有莫大的益處。它的俗名叫『勤娘子』，顧名思義，你就曉得這不是懶惰的人所能養的。第一個條件，先得起早。它是每天一清早就開花，午飯一過就慢慢地要萎謝了。所以起晚了，你是永遠看不到好花的。我從喜歡看花進入到親自養花，也是在我的生活環境有了轉變以後，才能如願以償的。」

「我從民國五年起，收入就漸漸增加了。我用兩千幾百兩銀子在蘆草園典了一所房子。那比鞭子巷三條的舊居是要寬敞得多了。它是兩所四合房合併起來，在裡邊打通的。上房是十

間，南房也是十間。南房這部分除了一間是大門洞，一間是門房，再緊裡邊靠牆是堆雜物的一間之外，其餘的七間：外面的三間打通了是我的客廳；裡面的四間也打通了，是我用做吊嗓、排戲、讀書、畫畫的地方。我們都叫它書房。有些熟不拘禮的朋友，和本界的同仁來了，就在這一大間書房裡談話。」

「我那時的日常生活，大概是清早七點起來，放鴿子，喊嗓子，這都是一定的課程。上午拍崑曲，下午排新戲。要是白天有戲，接著就該上館子了。晚上大家又來討論有關我的業務上的事情。我這一整天的時間，都抓得緊緊的，連一點空兒也沒有。」

「那年的初夏，有一個清早，我去找齊先生商量一點事情。在他的院子裡看見有幾種牽牛花的顏色非常別致，別的花裡是看不到的。一種是赭石色，一種是灰色，簡直跟老鼠身上的顏色一樣。其他紅綠紫等色，也都有的。還有各種混合的顏色，滿院子裡五光十色，真是有趣，看得我眼睛都花了。」

「『為什麼我常見的「勤娘子」』我這樣問齊先生，『沒有這麼多種好看的顏色呢？』」

「『這還不算多。』齊先生說：『養的得法，顏色還要多哪。你要是喜歡它的顏色，你也可以來養它。這不單是能夠怡情養性，而且對你的身體也有好處的。』我打齊先生那兒回家，就開始研究養牽牛花了。」

「牽牛花本是一種藤屬的植物，有點像爬山虎。一般人都把它種在竹籬笆底下，或者用繩子從地下扯上房檐，讓它橫七豎八地亂爬。可是它自己不會往上爬，得由人工扶它上去的。

開的花倒是不少，上面的花朵瘦小得實在可憐，色彩也單調無味，叫人看了不會發生什麼美感。所以在中國是屬於普通草花一類的。日本最講究養牽牛花。他們把它從牆上牽藤，改為盆裡栽種，花朵大的可以養到有碗口那樣的大。顏色的種類也多得沒法統計。我一面買了好些參考書，按圖索驥地分別實驗起來。一面號召了幾位同好，如王琴儂、姜妙香、程硯秋、許伯明、李釋戡，加上已經有了經驗的齊如山，大夥兒一起往深裡研究。」

「有一次我正在花堆裡細細欣賞，一下子就聯想到我在臺上，頭上戴的翠花，身上穿的行頭，常要搭配顏色，向來也是一個相當繁雜而麻煩的課題。今天對著這麼許多幅天然的圖案畫，這裡面有千變萬化的色彩，不是現成擺著給我有一種選擇的機會嗎？它告訴了我哪幾種顏色配合起來就鮮豔奪目，哪幾種顏色的配合是素雅大方，哪幾種顏色是千萬不宜配合的。硬配了就會顯得格格不入太不協調。我養牽牛花的初意，原是為了起早，有利於健康，想不到它對我在藝術上的審美觀念也有這麼多的好處，比在綢緞鋪子裡拿出五顏六色的零碎綢子來現比劃是要高明得多了。中國戲劇的服裝道具，基本上是用複雜的彩色構成的。演員沒有審美的觀念，就會在『穿』、『戴』上犯色彩不調和的毛病。因此也會影響到劇中人物的性格，連帶著就損害了舞臺上的氣氛。我借著養花和繪畫來培養我這一方面的常識，無形中確是有了收穫。」

「牽牛花為什麼有這許多種數不清的顏色呢？（一）種子是靠人工用科學方法來把它串種改造成功的。就是拿兩種極好的本質，和不同的顏色配合起來，使它變成另一種新奇的圖案與色彩。（二）我們雖然用了科學的方法來改造它，但是並不能限制它天然的發展。譬如一種

赭色和一種灰色，我們想使它變成一種平均混合的色彩，結果總不免或多或少，甚至於這裡面還夾雜著別的顏色。有時它的天然發展，比人力培養出來的色彩更為奇麗。這種好像不能控制的自然現象，又是什麼緣故呢？說出來也很尋常，原來是蜂蝶從中作怪。每逢滿院子牽牛花盛開的時候，因為它的顏色實在太美了，引得蜂蝶也捨不得走開，老在花叢裡穿來穿去，這兒停停，那兒息息，就把花粉帶了過去。牠們是到處亂停，所以能夠變出千百種意想不到的顏色來。」

「我養過了兩年的牽牛花，對於播種、施肥、移植、修剪、串種這些門道，漸漸熟練了。經我改造成功的好種子，也一天天多起來，大約有三四十種。朋友看到的，都稱讚我養的得法，手段高明。我自己也以為成績不算壞了。等我東渡在日本表演的時候，留神他們的園藝家培植的牽牛花，好種比我們還要多。有一種叫『大輪獅子笑』，那顏色的鮮麗繁豔，的確好看。我從日本回來，又不滿足自己過去養牽牛花的成績。再跟同好繼續鑽研了一二年，果然出現的好種更見豐富。有一種淺紺而帶金紅顏色的，是最為難得，我給它取了一個『彩鸞笑』的名稱，跟日本有一種名貴的種子叫做『狻猊』的比較起來，怕也不相上下了。」

「從我發現養牽牛花有種種的益處以後，引起了好些朋友的興致。舒石父、陳嘉梁也陸續參加了我們這個團體。各人先是在家裡努力改造新的種子，遇到有沒看見過的顏色，十分美麗的圖案，特別肥大的花朵，就邀請同好們去欣賞把玩，並且把這個新種子，分送給大家。我們是這樣互相觀摩，共同研究，才提高了大家的興趣。每逢盛暑我們這班養花同志，見面

談話，是三句離不開牽牛花，也可以看出我們對它愛好的情形了。可是只要秋風一起，它的美麗就隨著夏令消逝了。我們就把今年留下的好種子，一袋一袋地裝入小信封裡，在每封上面還標出它的花名；連著蒔花用的工具，全部收藏起來，等待來年再種了。」

「我們除了互相觀摩，交換新種之外，也常舉行一種不公開的匯展。這純粹是友誼性質的比賽。預先約定一個日子，在這些養花同志的家裡輪流舉行。每人挑選馬上就要開的許多盆牽牛花，頭天送到那家。第二天一清早，一個個懷著愉快的心情，都來參加這次的盛會。進門就看到廊子底下擺滿了各家的出品。這是多數人花過的心血，聚攏來的精華，裡面的好種子，比一個人所有的當然要多。」

「我們還約上幾位不養花的朋友，請他們來充當臨時的評判員。大家送來的花，都是混合在一起隨便亂擺的，他們也搞不清哪一盆花的主人是誰。倒有點像考試的彌封卷子，憑著文章定甲乙，用不著有恭維、敷衍這一套把戲。有兩次他們指出了幾盆認為最優等的花，都是屬於我的出品，我在旁邊瞧了，真是高興極了。」

「這許多位文藝界的前輩們，都來自南北不同的省份。所以他們談論起來，就聽到滿屋子打著各省不同的官話。回想這種熱鬧的聚會，實在是有趣得很。這裡面要數齊先生（白石）的年紀最大。每逢牽牛花盛開，他總要來欣賞幾回的。他的鬍子留得長長的，銀鬚飄逸，站在這五色繽紛的花叢裡邊，更顯得白髮紅顏，相映成趣。我們看了都說這是天然一幅好圖畫，也就是當年我的『綴玉軒』裡的一段佳話。北京有一家南紙鋪，叫『榮寶齋』，請他畫信箋。

他還畫過一張在我那兒看見的牽牛花呢。一晃三十幾年，他已經是九十開外的人了。我去年在北京拜訪過他，他的身體還是那樣硬朗，每天仍舊拿書畫和金石來自娛。我見到他就彷彿連我也年輕了許多了。」

《千金一笑》

梅先生平生不喝酒，不懂得耍錢，這是他們梅家傳統的習慣。他在演日場戲的時期，晚上睡得早，課餘，就把精神寄託在養鴿與養花兩件事上，尤其是愛養牽牛花。他覺得最有趣的是人工培植好了的種子，究竟是個什麼顏色，要等開出花來看了才能定規。碰巧了，人工造的，蜂蝶帶的，這兩種色彩，不期然地能夠配合得很相稱。因此，開出來的顏色，比預期的還要複雜而美麗，那真會喜歡得他手舞足蹈，連飯都不想吃了。隔了三十幾年，那天晚上舊事重提，他還是津津樂道，講到了深夜的兩三點鐘，他的臉上一點都沒有顯出倦容來。後來我要回房睡覺，才算結束了這段養花的故事。第二天的晚上，他又接著講他排的第三齣古裝戲——《千金一笑》。

「我編這出《千金一笑》的動機和《嫦娥奔月》有點相同，也是為了應節才排的。北京的戲班，向來在端陽節是唱的《混元盒》。我的幾位元朋友都嫌它內容怪誕陳腐，近於胡鬧。同時觀眾看了《黛玉葬花》，引起他們對紅樓戲的興趣，都想我再排一出紅樓新戲。有這兩種原因湊在一起，我們就選擇了原書第二十三回的『撕扇子作千金一笑』來做題材。因為書上這

件事正巧是發生在端陽節那一天的。我們並且首先決定就用原書的回目上的『千金一笑』，做了演出時的戲名。」

「這齣戲從動議要編到劇本完成，短短的不過十幾天工夫。仍舊是這幾位老朋友，每天聚會在我的家裡，集體編寫的。我的蘆草園那間書房，在我編排新戲和學習崑曲的早期，有著很重要的歷史性，因為在這裡面完成的新戲和學的崑曲真不能算少了。我把它的佈置順便介紹一下。」

「南房的兩大間，都是上蓋灰頂，下鋪地板，中間隔著一堵牆，有一扇門可以走得通的。外間是個客廳，上面擺著一張條几，一張方桌，兩邊是靠背椅子。這還是南北相同的一種舊式的擺法。條几上面，左邊接著一架嵌螺甸的帽鏡（帽鏡是個小型的穿衣鏡，從前專為整冠時照的），右邊擺著一個白地青花的瓷瓶，當中放著一座廣東式的洋鐘。這三件東西，都是我母親陪嫁的妝奩，雖然式樣已經過時，我一向把它陳列著，紀念我的母親。再進去是一個大炕。裡間就是書房了。在這扇門上的玻璃後面，嵌著一張四尺來長我扮嫦娥的大照片。進門就看見放著四個玻璃大書櫥，櫥裡面裝的都是戲本子、書畫和我常看的一些書。靠書櫥的旁邊，放了一個四尺來高的木架子，上面橫躺著一個小號的紹興酒罈子。初來的朋友們走過罎子邊，總要看它一眼，同時必定要問我：『這是幹什麼用的？』我哪，也總是先請他們猜。可是這些年的事實告訴我，一個人也沒有猜對。照例要經我解釋一番：『這是一個練嗓子的老法子。每天除了早晨我們可以出去蹓彎兒喊嗓子之外，別的時候，我就在這屋子裡，站在

木架前面對著罐子口，提高了調門，練習唱腔和道白，免得有礙鄰居們的安寧。』房門口還放了一架大穿衣鏡，這有兩種作用。一種是拿來當做屏風，擋著外面的視線。一種是在排戲的時候，我就對著它練習身段和表情。所有到我書房來的熟朋友，都是先經過客廳，打這面鏡子背後繞過來的。靠窗擺幾張沙發。靠牆橫放著一張大書案，兩邊都有抽屜，兩對面都擺著椅子。書案上陳列著一些文房四寶，尤其是關於繪畫的工具最多，緊裡邊的犄角上，斜放著一架鋼琴，琴上擺的都是各國的戲劇家、音樂家……的小型石膏像。鋼琴旁邊的牆壁上和架子上，掛著的和放著的，全都是各種各樣的樂器，有七弦琴、九音鑼、胡琴、弦子、二胡、琵琶、笛子……還有些是我出的樣子叫人定做的，預備研究好了加入場面試用。經過多少次的嘗試，並沒有得到理想中的效果。只有二胡是比較調和，可以合用。因此我從排演《西施》起，場面上就開始加入了二胡了。牆壁上掛的一些美人、佛像、花鳥……都是我學畫的畫稿。另一個犄角上，擺著我練習武工用的寶劍、刀、槍、馬鞭子、雲帚……橫七豎八地堆了一大堆。除了上館子，我一整天在這間屋子裡畫畫、吊嗓、念本子、排身段、編新戲。」

「那年的四月下旬，快到端陽節了。有一天我打館子回家，走進書房。看見書桌上面擺了一本《千金一笑》的初稿。幾位集體編寫的老朋友都在那裡研究這個劇本。有的坐在沙發上仰著頭在沉思，有的嘴裡銜著煙捲在來回地踱方步，有的低著頭靠在書案前看本子。一個個都全神貫注地在趕編這出預備應節的《千金一笑》。想到了好的詞兒，先念給大家聽完了，就掌起筆來寫在本子上。這樣你一段我一段地推敲商酌的結果，綜合了大家的經驗和意見，很



梅蘭芳飾演的晴雯正在榻上休息。

快的就把它修改完成了。」

「我所編的古裝戲，都是以歌舞並重為目的。《千金一笑》的主要關節是一把扇子，我在寶玉叫晴雯去取扇子的時候，因為劇情發展到這兒，已經是晚上，就加了一段撲螢的身段。也可以叫做撲螢舞。」

「撲螢與撲蝶不同，蝶飛得高，撲的姿態變化比較多，螢飛得矮，只能低撲，那就全靠運用腰腿功夫了。戲裡撲蝶的身段是常用的，撲螢倒還沒有見過，所以這一套撲螢的舞蹈，也只好說是我的創造吧。總之不論撲什麼小動物，最要緊的是動作柔軟。練的時候，可分上中下三部來講，上部用肘腕，中部用腰，下部用腿，特別是眼與手要連貫，如果手到眼不到，是不會好看的。」

「我順便再說一說從前臺上處理撲蝶的幾種方法。一種是場上不看見蝴蝶，一種是有蝴蝶出場的。蝴蝶的出場，又有三種不同方法：（一）

是由演員出場，手裡拿著一根三尺多長的藤杆子，杆上繫了一隻綢子做的蝴蝶，隨著撲的姿勢，耍出種種躲閃的樣子。這一種大半用在神怪戲裡，如《混元盒》裡小姐撲的蝴蝶，就是青石、白石兩個妖精變的。《搖錢樹》裡，哪吒也變了蝴蝶，跟女妖挑戰。（二）是用線吊著兩隻蝴蝶，從空而降，這是採用了提線戲的手法，有人站在後臺的樓上在耍。如《孟姜女》花園撲蝶，就是這樣處理的。（三）也用藤杆繫上蝴蝶，可是耍的人不露面，如《大劈棺》裡莊生化的雙蝶，不就是耍的人躲在棺材後面的嗎？」

「這出《千金一笑》全劇共分四場。第一場寶玉在端陽節陪著他的祖母和母親開筵晌午之後，回到自己的房中，喚出晴雯替他換衣服。她不小心把寶玉的扇子碰掉了，寶玉說了她兩句，兩個人就拌起嘴來了。襲人上來在旁邊又說了兩句俏皮話，晴雯嘴上也是不肯讓人的，於是，她們倆就你一句，我一句，話裡都帶著刺，刀來槍擋的，各不相讓。最後是襲人扶了寶玉下場，剩下了晴雯一個人懷著滿肚子的牢騷，唱完八句二黃慢板才進去的。這一場重在表情，他跟襲人的大段對白，每一句有一層意思。一邊說，一邊要配合臉上的神情來顯露出她的言外之意。第二場寶玉應薛大哥之約前去喝酒，唱幾句就下，是一個過場。第三場襲人因為寶玉赴約去了，獨臥房中休息，也唱幾句就下。第四場是全劇最繁重的一個場子。唱、念、做、表無一不重。晴雯上打引子，念定場詩後，有大段的表白。把她剛才被寶玉申斥，還要受襲人閒氣的經過敘說完了，就替寶玉收拾乘涼用的枕榻。再用『想我晴雯呵』，叫起板來唱完西皮慢板轉二六，就在榻上躺著休息。等寶玉飲罷歸來，看見榻上有人睡著，先還以為是襲人。

走近認出是她，兩個人說笑了好一會兒，才由寶玉叫晴雯去取扇子。這兒就是又唱又做的撲螢舞了。舞完了又說到扇子，寶玉拿出幾把聽憑她撕。連襲人上場手裡拿的一把，也由寶玉搶過來交給晴雯撕了。最後轉到一種喜劇式的收場，所以扇子要撕得輕鬆暢快。我在前面排過的一出《葬花》，是含有濃重的悲劇氣氛的。這次試排一齣喜劇來換換口味，改改扮相。大家限於時間，匆促趕編完成，只可以說是應節的小戲。叫座的力量也不夠理想，我的古裝戲裡，比較起來它唱的次數也最少。」

「我排好了《千金一笑》，在端陽節那一天，並沒有能夠如期演出，隔了三四天才在吉祥貼演的。我扮的晴雯，姜妙香扮的寶玉，姚玉芙扮的襲人。晴雯的身分是個丫環，所以跟黛玉的扮相小有不同。頭上梳的是一個『編髻』，有時候正著梳，有時候梳歪的，還戴著翠花和珠花。身上穿的軟綢襖裙的式樣跟葬花相仿。這外面加上一件坎肩，也是繫在裙子裡面。長裙外面再加腰裙，腰裙上繫綢帶，前面下垂到地，兩旁佩有端節應景的零碎小件。襲人的打扮跟晴雯一樣，不過衣服的顏色兩樣罷了。寶玉的頭上是用孩兒髮加垛子頭，身上穿的褶子，外面加了一件長坎肩，底下還綴上一排穗子。頸子上套了一個金色的項圈，還系了一塊玉。腳上穿的是夫子履。」

「姜六爺在這齣戲裡，還有一個臨時添詞兒的故事。有一次我在堂會下來到館子，趕場扮戲，還沒有完全扮好，場下已經輪到了《千金一笑》。姜六爺只能勉強上場了。檢場的知道我沒扮得，照例給他送一個信，請他『馬後』一點。這戲編得相當特別，頭場的寶玉就是用小

梅蘭芳飾演晴雯的不同身段。





鑼上唱四句散板：『榴花紅新蒲綠端陽節屆，一家人慶佳節早把筵開。為什麼一個個無精打采，沒奈何我只得獨自歸來。』進來坐下，表白了幾句，就該喚晴雯上場了。這地方怎麼能夠馬後呢？不是開玩笑嗎？我聽到姜六爺上了場，趕緊草草扮完，也匆匆出場。自然他已經『馬後』了許多時間。唱完了進來，我很難過地問他：『六哥，今兒我趕場晚了一點，害苦了您了。』姜六爺說：『沒有什麼，我知道您沒扮好，我在臺上大念其唐詩，揀我熟的念了好兩首呢。』我聽他講完了，既是感激他的幫忙，又佩服他臨時真會想法子。仗著他的舞臺經驗多，才能讓台下不很注意地對付過去了。」

「我再講一樁有關這把扇子的趣事。劇本編得了，我在家裡淨忙著排身段，念本子。就在快要上演的前一天，我在書房裡，忽然想起明天的新戲裡要用一把扇子，我打開抽屜找出一把兩面空白的來，擺在書案上，預備明天好用。桌上現成有的是畫畫的工具，也是我一時高興，拿起筆來畫了一朵牡丹，有了畫就該有字，正巧玉芙在旁邊，我就讓他在背面寫了五句詩，把它補滿了，又該輪到我來題款了。大家都說：『這齣戲一共只有三個劇中人，現在晴雯和襲人都留下了作品，這款該等寶玉來題，那才有意思呢。』不多一會兒，果然姜六爺晃了進來，大家都嚷著說寶玉來了，請快落款吧，姜六爺笑著提筆一揮而就，總算把這一件主要的道具準備好了。這是我們第一次露演《千金一笑》的一個紀念，可惜玉芙寫得匆忙，把年份寫錯了一年。」

「第二天的下午，戲也唱完了，扇子也撕破了，回到了扮戲房，我正在卸裝，想起那把扇子，叫聾子和大李收好了，帶回去留做紀念，哪曉得大家幫著找，怎麼也找不到它。你那位

哥哥伯明先生在旁邊還說：『真奇怪了，一把破扇子誰會來偷呢？這又不是什麼古董。』我說：『找不著也就算了。』從此以後唱到這齣戲，都用白扇子撕，我們也就不再有這種興致來合作了。」

「有一天你的哥哥手裡拿著一個卷子，笑著進來對我說：『你猜，這是什麼東西？』我說：『這是一卷古畫吧？』他說：『對了，這件古畫在中國是找不出對兒的。』我說：『真有這樣稀奇的古物嗎？究竟是誰畫的呢？』他說：『這裡面有三個人的作品，是《紅樓夢》上的「晴雯」畫的，「襲人」寫的，還請「寶玉」題的款呢。你想世界上會有第二件嗎？』我心裡有點明白，莫不是那把破扇子出現了？搶過來打開一看，一點不錯，果然就是它。早已揭開了分為兩面，裱成一個手卷。後面還有許多人已經題好詩文。他這才笑著說：『老實告訴你吧，我那天早就打好了偷扇子的主意了。我看大李把它撿進去，扔在一邊，我就一聲不響拿過來揣在身上。我以為沒有人理會它的，後來你在那裡查問，我嘴裡只好說誰要偷這把破扇子，其實偷扇子的就是我。現在你看我裱得多好，題的多滿，再過多少年，不就是古董了嗎？』你的哥哥也真會玩，我在前臺撕扇子，他在後臺偷扇子，這倒也可以算是一個有趣的插曲。」

崑曲和弋腔的梗概

「三齣古裝戲已經講完，我現在該說到崑曲了。我當時每日的課程，崑曲是排在上午學習

的。除了固定的教師之外，帶有流動性的朋友，常來跟我一起研究的也不少。喬蕙蘭先生是規定好了每星期來教我三四次。我學的崑曲也有一定的秩序。這一齣沒有學會，或者學得不結實，我是不學第二齣的。另外常來的兩位老曲家，一位是孟崇如先生，一位是他的老師屠星之老先生。他們都喜歡來拍曲子，唱著玩，也都把他們的經驗告訴給我。」

「有一天屠老先生對我說：『你對於崑曲這樣熱心提倡，肯下工夫研究，應該再到蘇州去請一位教師來給你拍拍曲子，這對於字音方面是會有幫助的。』我說：『是啊，我正打算這樣辦。因為喬先生年紀大了，我不能過於勞動他，您要是有合適的人，給舉薦一位。』他們聽了就寫信到蘇州，特地把謝昆泉先生請了來。謝先生沒有來過北京，人地生疏，我留他住在家裡。隨時替我拍曲子、吹笛子。他就住在蘆草園東院的西廂房。東廂房住的是國文老師，這兩位年紀都是六十左右了。雖然住在緊對面，可是很少看見他們談話，因為謝先生滿口蘇州話，誰都聽他不懂，幸虧我祖母能說蘇州話，所以他只能和我祖母談談。」

「陳德霖老夫子也常來我家，我請教到他，總是連唱帶做地認真教我。陳嘉梁表叔平常也來給我用功理曲子。我早期在台上演崑戲，開始就是他給我吹笛子。後來才是馬寶明吹的。我經常是用這種向多方面吸收的方式，學習崑曲，收效甚大，進步也比較快得多。大概身段方面要算喬先生、李壽山先生、陳老夫子這三位指點得最多。」

「當時北京的崑曲已經衰落到不可想像的地步。各戲班裡，只有少數幾齣武戲還是崑曲。我提倡它的動機有兩點：（一）崑曲具有中國戲曲的優良傳統，尤其是歌舞並重，可供我們採

取的地方的確很多；（二）有許多老輩兒們對崑曲的衰落失傳，認為是戲劇界的一種極大的損失。他們經常把崑曲的優點告訴我，希望我多演崑曲，把它提倡起來。同時擅長崑曲的老先生們已經是寥若晨星，只剩了喬蕙蘭、陳德霖、李壽峰、李壽山、郭春山、曹心泉……這幾位了。而且年紀也都老了，我想要不趕快學，再過幾年就沒有機會學了。即便學會了也沒有人陪我唱了。我一點沒有看錯，不久這些老輩凋零以後，果然就發現了一連串這樣的事實。」

「我從那時學起，前後學會的崑曲，總共有幾十齣。在台上演過的，也不過只占十分之六七，尤其是在民國六年以前，常演的只有上面所說的：（一）（《白蛇傳》）《水鬥》、《斷橋》，（二）（《孽海記》）《思凡》，（三）（《牡丹亭》）《鬧學》，（四）（《風箏誤》）《驚醜》、《前親》、《逼婚》、《後親》，（五）（《西廂記》）《佳期》、《拷紅》這幾出戲。後來陸續唱過的：（一）（《牡丹亭》）《遊園》、《驚夢》，（二）（《玉簪記》）《琴挑》、《問病》、《偷詩》，（三）（《金雀記》）《覓花》、《庵會》、《喬醋》、《醉圓》，（四）（《獅吼記》）《梳妝》、《跪池》、《三怕》，（五）（《南柯夢》）《瑤台》，（六）（《漁家樂》）《藏舟》，（七）（《長生殿》）《鵲橋》、《密誓》，（八）（《鐵冠圖》）《刺虎》。還有兩出吹腔戲：《昭君出塞》和《奇雙會》。其餘那些學會了沒有演出的原因，不是為了場子太冷，就是因為配角缺乏。最可惜的是當年費了好些時間與精神，學會了總不唱，就印象模糊，忘記了一大半了。」

「我先從北京唱開了崑曲，觀眾看了並不討厭。每次叫座的成績，往往超出我的預計之外。輿論上也都用很好的批評來鼓勵我。這一來引起了社會上多數人的注意，有兩個大學裡面，

還增加了研究南北曲的一門課程。聘請專家去教授，當地報紙如顧君義主編的《又新日報》，邵飄萍、徐淩霄、王小隱辦的《京報》都常發表有關崑曲的消息和評論。」

「舊直隸省的高陽縣本有崑弋班。北京的戲班瞧我演出崑曲的成績還不錯，就在民國七年間，把好些崑弋班裡的老藝人都邀到北京組班了。（一）張榮秀、劉慶雲、侯玉山、白玉田、白建橋……組織的『福壽社』是在丹桂茶園。（二）陳榮會、王益友、侯益隆、陶顯庭、郝振基、韓世昌、白雲生……組織的『榮慶社』是在天樂茶園。丹桂的福寺社沒有能夠站住腳，就很快地收歇了。同時天樂的榮慶社，常賣滿堂，營業非常發達，座中常有帶著《綴白裘》、《遏雲閣曲譜》在看戲的，這就可以看出聽眾對他們的玩藝兒已經發生了興趣，大家都管他們叫高腔班。」

「他們演的戲先是弋腔居多，崑曲不過搭唱一兩齣的。可是觀眾的需要，還是偏重的崑曲。後臺為了迎合前臺的心理，只能多排崑曲了。這裡面的韓世昌、白雲生都是高腔班的後起之秀。韓世昌演唱旦角，本來是王益友的學生，到了北京，經過趙子敬、吳瞿庵兩位的指點，他又對崑曲下了一番工夫，常常貼演。白雲生是唱小生的，他們倆合作了不少年，還曾經同到上海的丹桂第一台來唱過一個月。」

「高陽地方怎麼會唱崑曲和弋腔的呢？這也有它一段歷史。在前清末年，有一位老醇親王，就是光緒帝和現在人民政府擔任民政局顧問的濤七爺（載濤）的父親，素性愛好戲劇。可是不便上館子聽戲，就在府裡舉辦了一個小恩榮（又名恩慶）科班。專教弋腔，附帶也教

些崑曲。因為他的圈地正好是在高陽縣境內，所以招收的學生，多半是他的地丁家的子弟。前後教出了『榮』字與『慶』字兩班學生。等他死後，科班停辦，學生們回到了他們的故鄉。又傳授給一般同鄉的青年子弟，並且就加入在當地的梆子班裡演出。從此高陽的戲班裡也有了崑弋了。」

「有一位小恩榮科班的前輩老學生名叫徐延璧。他的父親本是擅長崑、弋兩門的老前輩，充當這科班的教習多年。他既是家學淵源，從小又喜歡崑、弋，因此他會的戲有幾百齣。並且對於樂器方面的笙、簫、管、笛，無不精通。在他二十幾歲上就離開了科班，到灤州的稻地鎮，跟一個叫耿兆龍的起了同樂班。光緒十三年，又起『益和班』。選拔了優秀的子弟七八十人，延請錢寶珍、郝振基……幫他教授。這班學生足足學了七個年頭，才開始露出頭角。如王益友、孫益永、李益仲、侯益才、馬鳳彩、侯瑞春，都是他的高足。他還做過富連成的崑曲教習。宣統二年他在東安市場的東慶茶園（就是後來的中華舞臺）組織了一個『安慶班』。那時崑、弋人才，都薈萃一起。崑曲方面老生有劉慶雲、陳榮會，武生有王益友、張蔭山，小生有苗益山，旦有孫福壽、韓子雲，淨有胡慶元、胡慶合、孔益永，丑有張榮秀。弋腔方面有高鶴鳴、錢榮喜、連子福、吳榮英等角，也全是生、旦的能手。轉過年來，就是辛亥革命。他們的營業受了市面的影響，就解散了班子離開了北京。到了民國六年，他又帶了同和班進京，在廣興茶園出演，不久也就併入了榮慶社。榮慶社每天的戲碼，是崑多於弋。安慶班的戲碼，卻正跟它相反，是弋多於崑。要唱到中軸以後，才搭演幾出崑曲的。」

「高陽戲班之所以會唱崑曲和弋腔的戲，是由於以醇王府的小恩榮科班解散以後，這批學生回到了家鄉，一面參加當地的梆子班表演，一面傳授給同鄉子弟，這才打下所謂『高腔』的基礎。後來大家根據地名關係，稱它高陽腔或者叫高腔都是可以的。有好些人把這種腔根本當做高陽地方的創作，這就不對了。因為他們唱的戲明明就是弋腔和崑曲，而且高陽戲班有崑、弋的歷史也很短，除了『榮』、『慶』兩科的人才以外，從前沒有聽說過有擅長崑、弋的演員。如果真是高陽的創作，那些老前輩的姓名和演技，別處不知道是可能的，難道當地的戲劇界裡連一點痕跡都沒有嗎？」

「提到崑、弋的源流，我知道的還不夠完整，只能大略地說一說。明嘉靖間有一位傑出的戲曲聲調改革家魏良輔先生和他的幾位愛好戲曲的親友們——（一）善諧聲律的過雲適，（二）能翻新作的梁伯龍，（三）擅長北曲的張野塘，把前人留下來的唱法，細細地整理了一下，加以新的組織，創造出一種『水磨調』。意思就是說這種新調子是經他們仔細打磨過的。魏良輔住在崑山附近的太倉南關，他創造的新腔，又能風行一時，到處流傳，幾乎遍及各省。大家就因此定名，把他唱的腔叫做崑腔，唱的曲叫做崑曲。他還感覺到伴奏樂器不夠豐富，又加入笙、管、笛、琵琶，隨腔襯托，使聽曲者更能有欣賞音樂的機會，這對他的新腔能夠傳播廣遠，多少是有點關係的。有了魏良輔在調子方面的創作和梁伯龍在作曲方面的翻新（梁的作品以《浣紗記》為最著名），後來的作家也陸續地編制了不少名貴的傳奇。所以從明嘉、萬年間一直到清乾、嘉年間，可以說都是崑曲極為流行的時期。這當中它也繁盛了兩百年光景。

那時候『家家收拾起，處處不提防』（上句出於《千鐘祿》的『慘睹』，下句出於《長生殿》的彈詞）何嘗不是人人放在嘴裡哼著唱的呢。跟後來皮黃盛行了，只聽到滿街走道的人一邊走著，一邊哼著『店主東帶過了黃驃馬』和『孤王酒醉桃花宮』的情形，一樣都成為某一個時期內的流行歌曲。」

「北京的崑曲從什麼時候衰落的呢？魏長生的秦腔四大徽班的徽調、漢調，從各地相繼到了北京，慢慢地打下他們的基礎以後，崑曲才受到了影響。可是四大徽班並沒有歧視崑曲的意思，相反的還是很推重它，向它學習，儘量吸取它的精華部分，運用到皮黃裡來。只要看四大徽班裡的演員們，如程大老闆（長庚）、徐大老闆（小香）和我的先祖巧玲公……哪一個不是唱崑曲的能手呢？每天上演的劇碼裡，總免不了有幾出崑劇的。後來觀眾對皮黃的愛好和接受的力量一天天強大起來，崑曲就一點點衰敗下去。到了光緒年間崑曲已經形成曲高和寡的情況。雖然還有少數人在竭力提倡保存，無奈歌曲的盛衰，是要靠多數的觀眾來決定的，台下喜歡什麼，臺上准就表演什麼。一般主持科班的人，眼看著崑曲有江河日下之勢，就不能夠再大量地培植這類演員，因此崑曲的教師、學生和場面的打鼓佬、笛師……都日見減少。最後每天表演的劇碼裡面先還保留一出崑劇，這是為了堂會裡還有人要點崑劇的緣故。再過一個時期連這一出碩果僅存的崑劇也把它取消了。」

「弋腔是弋陽腔的簡稱，就跟崑腔是崑山腔的簡稱，同樣都是一種地方戲的名稱。這些名稱遠在明嘉靖、萬曆年間已經傳播開來了，祝枝山寫的一本《猥談》，就提到當時流行的新腔

有崑山腔、弋陽腔、海塩腔、余姚腔四種。他對於唱腔一道是主張保守陳規的，他看了這些地方都在那裡各出新意地輾轉改變，心裡很不滿意。說他們是不顧音律腔調，隨意杜撰，真有點胡鬧了。其實藝術是不會老站著不向前走的。做曲子的鼻祖自然要數元人，今天講到戲曲，我們不能忘記元代那些傑出的作者。他們寫了許多優秀作品交給演員排演。這樣不斷發展推進，從明初起各地方就紛紛起來改革和創作，這也是在藝術上『推陳出新』的一條必由的道路。《猥談》裡面只舉了四種新腔，說不定還有好些地方也在研究改良，他還不曉得呢。」

「崑、弋在作曲組織上完全相同，都是從南北曲一個系統裡來的。至於歌唱方面，那就不一樣了。弋腔聲調比較高亢，所以大家又叫它高腔。唱的時候並不用樂器伴奏。我們從有些記載上看到弋腔的歷史比崑腔還要古遠，傳播的地區，也很廣大。至今各地方戲裡如川劇、湘劇、婺劇……還保留著不少高腔的劇碼，而且經常在臺上搬演。我記得在富連成搭班時期曾經到肅王府唱過一次堂會。我的戲碼前後都有高腔劇碼，大概就是安慶班演員唱的。我那時對崑、弋兩門都不很在行。只覺得他們的唱法跟崑曲不一樣。上場門有一面東字鑼打的聲音非常特別。這是我第一次聽到高腔的一點印象，後來到北京來的榮慶社，我看的次數就比較多了。」

「有一位崑曲老藝人沈盤生告訴過我從前蘇州的崑班和弋腔班的情形。他說：『光緒年間蘇州的崑班，除了最早有一個坐城班，是專在蘇州城隍廟內演唱早就停演之外，其餘的崑班如大章、大雅、全福等班，雖然先後成立，卻都是要跑碼頭的班子了。大章、大雅我沒有趕上，

我是全福班裡唱雞毛生的角色。同班的演員有丁蘭蓀（閨門旦又名五旦）、徐金虎（貼旦又名六旦）、尤彩雲（閨門旦、正旦）、陳鳳林（巾生）、沈月泉（官生、鞋皮生、帶唱巾生、雞毛生）、陸壽卿（滑稽二面）、沈秉泉（陰工二面）、金阿慶（白面）、尤順慶（大面）、李子美（老生）。我們跑的是浙江一路碼頭如嘉興、湖州、平湖、震澤等處。還有一個崑班叫「鴻福班」，也同我們走的碼頭一樣。他們能演武戲，到了有些外碼頭也很吃香，所以當時有「文全福，武鴻福」之稱。』」

「『那時我們起班和搭班的手續，一年分兩次決定。上半年是六月十一日，下半年是十月十一日。到了這兩天，所有蘇州的崑曲界的工作同志們，都要趕回來集合在老郎廟，商議這件大事。第一步先由原班主聲明願意繼續起班，當場邀定各行角色。他們相互間的條件，最早是採用包賬制，由班主先借給各角兩三個月的工錢。各角拿到了這項安家費，才能跟隨戲班到各處去表演。在外碼頭的吃住兩項，統由班主擔負。到了光緒末年又改為分賬制，各角的收入就有伸縮性了。好在這是半年一期，期滿賺了錢，按照各人的戲份分攤，賠了錢也要照成分打折扣的。不過除了碰到特別事故，譬如，光緒帝和西太后死了的「國喪」，才有賠錢的可能，平常日子多少總還能賺著點。』」

「『全福班的後期，沈秉泉起班最久。班子起好了，角色也邀定了，第二步就是到貫行頭店家，租好全套衣箱，如大衣箱、二衣箱、盔箱、把子箱……考究點的共有十八隻，馬虎點十二隻也可以對付得過。各角很少自帶私房行頭，都是穿衣箱裡的行頭。從前崑班的行頭，

講究要預告得齊全，新舊倒還在其次。因為當時每一齣戲的各行角色，按著他的身分在服裝上分得都相當細緻，哪怕一個極不重要的零碎角色，也不能隨便借用他角的行頭。可以說每一個角色穿出場的行頭都有他自己的一種定型。如果亂穿了出來，換了一點樣子，台下就會很不滿意地說：「這個角色扮得勿像是戲裡廂格人哉！」後來到了上海，就獨是考究一個新字了。』」

「『我們在外碼頭是把前後臺的職司劃分得很清楚的。後臺分值戲碼、值把子、值扇爐（哪一個角色在扮戲之前，都免不了要洗一把臉，所以洗臉水是應該有人負責管理的）、值挑門簾帶催戲，前臺分場面頭、值台（就是京戲裡的檢場）兩種。每天戲目的排列，大致是紗帽生戲開場，其次老生戲，大花面戲，小生戲，二面戲，最後壓台的總是一部傳奇裡湊成四五齣比較輕鬆有趣的戲，譬如《金雀記》的《覓花》、《庵會》、《喬醋》、《醉圓》，《風箏誤》的《驚醜》、《前親》、《逼婚》、《後親》。所以當時的崑班裡把老生、大花面、正旦、紗帽生，稱做『四個庭柱』，這都是常用來壓台的。有的地方觀眾歡喜看文戲，有一句俗話：『丑戲多鑼鼓。』他們聽到大鑼大鼓就要討厭了，那就只好用小鑼上唱文戲。但是有許多碼頭，也歡迎武戲的。』

「『每天開鑼的時候，大半先吹一個將軍令牌子。鬧完了台，要經過三種花樣，才是正戲上場：（一）跳加官：他的扮相是頭戴紗帽，身穿蟒袍，腰圍玉帶，面帶「加官臉子」，一隻手拿著朝笏，一隻手捧一個卷子，打開來裡面寫著「風調雨順」，「國泰民安」等吉利話。走

的臺步非常規矩，這種花樣，後來還是常常看見的。（二）跳財神：他的扮相是頭戴金盔，身穿紫蟒或黑蟒，面上帶「金臉子」，手托元寶，跳的步法要帶一點滑稽的姿勢，這種花樣後來已經少見了。這兩個角色，都是「只動手，不開口」的。（三）報開場：他的打扮是頭戴開場巾（就同諸葛亮戴的八卦帽相仿），身穿黃色的「開氅」，腰系絲絛，兩隻手老拱在胸前不動。上場走到台口，向台下說幾句好話，也是一定的臺詞。說完了就下場，沒有身段的。所以他同前面兩個角色的工作正相反，他是「只開口，不動手」，這種花樣老早就取消不用的了。』」

（註）每一整套傳奇在開場之先，常有末唱兩支《西江月》或《沁園春》一類的曲子，是把全劇的情節，由他在曲子裡籠統地介紹一下。他的任務完畢就下場去了。俗語叫做「粉墨登場」。他不是一個劇中人，所以不用做身段的。「報開場」就從最早的粉墨登場演變出來的，它的來源倒的確是很古的呢。

「『如果今天唱的有神怪一類的戲，那麼這台戲唱完了，照例要有一種花樣。由兩個演員分扮一男一女，都穿著紅官衣。男的鬥戴紗帽，女的頭戴鳳冠。走上來對台下打一個躬，俗語叫做「老旦做親」。場面上吹一段「打金榜」的牌子，它的詞句和工尺是這樣的：「金（六）榜（工）掛（六）名（工尺）時（工尺）喜（尺）得（上）榮（四）登（上）高（工六）第（工尺）」。在封建時代，外碼頭觀眾的知識，不比上海開通得早。台底下老的少的看過戲回去，

遇著不如意的事，或者生了毛病，不說自己的飲食寒暖不當心，他們反而埋怨到是看神怪戲帶回來的邪氣。所以戲班方面就用這種花樣，算是替觀眾們辟了邪。等我們跑到上海，因為觀眾沒有這種迷信，不必多此一舉，也就把它取消了。』」

「『全福班從光緒初年成立，一直唱到民國十年，算是「壽終正寢」，結束了它的輝煌歷史。最末一次是在上海的「小世界」。足足唱了二三年，開頭的生意很好，唱久了到底因為崑曲的唱詞太雅，不容易聽懂，光靠白口清楚，吸引觀眾的力量還是不夠的。同時崑曲傳習所已經開始在蘇州創辦，有些老角色，也受聘過去教戲。此後南方的崑班歷史，是要歸傳習所來繼承下去了。』」

（註）崑曲傳習所的始末經過情形，朱傳茗曾經告訴過我，他說：「我在十三歲那年，也就是民國十年的秋天，進了崑曲傳習所開始學戲。這是穆藕初先生在上海發起籌款創辦的一個相當於科班性質的機構。所址卻設立在蘇州西大營門外桃花塢五畝園的一家會館裡面，房子很大，從前是專替人家寄放靈柩用的，騰出了幾大間，做了我們的課堂與宿舍。招收了七八十個都是十歲開外的小學生。我們的藝名，上面一個字是用傳字排行，下面一個字有四種分別：（一）小生行都是用斜玉旁；（二）旦行部是用草字頭；（三）老生與大花面等行都是用金字旁；（四）副、丑等行都是用三點水。延聘的教師都是全福班的老前輩如沈月泉先生教小生戲（包括官生、巾生、鞋皮生、雞毛生），沈斌泉先生

教丑角戲（包括小花面、二花面、大面），尤彩雲先生教旦角戲（包括老、正、作、刺、五、六等旦），吳義生先生教老生與大花面戲。我們關門學了三年，學成的也不過四五十人了。我把每行的角色，列舉幾人：1.小生行：顧傳玠、周傳瑛、趙傳珺（先唱老生後改官生）；2.旦行：張傳芳、沈傳芷、朱傳茗、華傳萍、姚傳薌、方傳芸（兼唱武旦戲）、馬傳菁（老旦）；3.醜行：王傳淞、華傳浩、姚傳湄、周傳滄；4.老生行：施傳鎮、倪傳鉞、鄭傳鑒、汪傳鈐（兼唱武旦戲）；5.大花面行：沈傳錕、周傳錚、邵傳鏞。」

「民國十三年間才由所方率領全體學生到了上海。昆票老前輩徐凌雲先生對於提倡崑曲，是向來熱心的，就在他的『徐園』內辟出一塊地方，先行試演。這是我們這班小學生第一次與上海的聽眾們接觸。唱了不久，搬到新世界續演了一年。那時對外的名稱就用『崑曲傳習所』。一切行頭、道具也是借的徐先生自備的衣箱，不夠的再向別處商借。」

「從新世界搬到笑舞臺（五馬路廣西路口，現在早已拆去），從笑舞臺再搬到大世界，約莫又演了一年多，這時候的領導上有了變化；傳習所主辦人放手不管了。由嚴惠宇、陶希泉兩位先生很熱心地出來擔負經濟上的責任，首先替我們創制了全副衣箱，大家穿出來的都是簇嶄全新的行頭。那時我們還是一群不到二十歲的小孩子，一個個穿了新的行頭都覺得十分興奮，同時班名也改為『新樂府』了。」

「第二次再到大世界，那就完全是我們自己組班了。名稱又改為『仙霓社』。一切行頭，

先向各處商借，在每天賺下來的錢裡提出幾成，作為置辦行頭的費用。唱了年餘，陸續添置的倒實在不少。自從離開了大世界，我們也步了全福班的老前輩的後塵，跑開了碼頭，如浙江一路的嘉興、湖州……江蘇一路的無錫、南京、宜興……我們都去唱過。那次跑了足足有一年的外碼頭。外碼頭回來又到小世界與大世界兩處接演二年。二次出碼頭跑了半年。八一三以前又在上海的福安公司演唱一月，抗戰爆發，立即停鑼。那年冬季最後應『東方書場』的約請唱這半年。從此全班角色，四處分散，一直到今天不再能組織起來，仙霓社也就變為歷史上的陳跡了。這四五十個同學當中，除了死亡與改業之外，有的在外碼頭搭入了別種戲曲的班子，有的在上海與各地教戲，我還曉得的已只有二十餘人了。」

「我們剛到上海因為沈斌泉先生體弱多病，就改請陸壽卿先生來教二花面。像王傳淞的幾出拿手好戲，都是經陸先生認真指點的。此外我們請教過的旦行老前輩有丁蘭蓀、施桂林兩位。這十四年間我們前後排過的崑曲本戲有《刁劉氏》、《呆中福》、《玉搔頭》、《一捧雪》、《十五貫》、《永團圓》、《顧鼎臣》……我們在關門學習的時期，都學的文戲。到了上海，徐凌雲先生的意思要演武戲，先請周寶奎來教打把子，後來正式請兩位林先生（樹森、樹棠是兩弟兄）教了不少崑曲武戲，如《十字坡》、《安天會》、《狀元印》、《蜈蚣嶺》、《乾坤圈》、《快活林》、《探莊》……笑舞臺時期已經是偶然試演，大世界時期我們每天的劇碼裡總有一二齣武戲了。」

「我們陪梅先生演崑戲，最初是那年他在天蟾舞臺，我們在小世界，他每次貼演《遊園驚

夢》，都叫我們仙霓社同仁去配大花神與十二花神。從那次開始大概梅先生在上海演的《遊園驚夢》裡的花神，老是我們配的了。抗戰勝利之初，梅先生接受了各界的要求，先在美琪大戲院演了一期崑曲。那時《遊園》的春香，《斷橋》的青蛇，都是我陪他唱的。」

南方後期的崑班，也只有一個崑曲傳習所，朱傳茗是從關門學習，組班演出一直到班子解散，始終是身歷其境的一個重要角色，我把他說的傳習所的始末，補寫在那位老藝人對梅先生所說全福班經過的後面，這樣近百年來南方崑班的歷史，就多少有一個輪廓了。

「『除了上面所說的「全福」「鴻福」兩個崑腔班之外，還有一個弋腔班，名叫「瀛鳳班」。他們也是跑外碼頭的。但是跑的路線同我們不一樣。他們跑無錫、常州、鎮江一帶，稱作「走關外」，（這個關是指的蘇州的澄墅關）。每天演的劇碼裡面，武戲要占著大多數。因為他們所演弋腔戲的名稱都是三個字聯成的，如《快活林》、《棋盤會》……跟我們演的崑腔戲名用兩個字聯成的不同，所以大家就稱它是「三個頭字戲」。他們本來也同我們一樣在老郎廟（鎮撫司前）一個公所裡的。後來才分開了單獨在閶門外三六灣成立了一個小公所。分開的緣故，據說是為了這些演員，平常在臺上唱慣了武戲，舉動不免粗魯一點，跟文縐縐的崑腔班演員，好像有點格格不入地合不大來，不如各便為宜了。』」

「『弋腔班的演員，先還是蘇州當地人居多。他們對於武戲認真，臺上筋斗翻得實在結棍，蘇州人吃不消，做家長的恐怕小囝跌傷身體，都不願意把子弟送進弋腔班裡學戲。他們眼看

有演員荒的可能，就動腦筋到別處去招收幼童，因此，弋腔班的演員中，後來很多是紹興人了。實際上不但弋腔班，就是「鴻福班」裡也有不少紹興人的。也是為了有武戲的關係。』」

「蘇州是崑曲的發源地，北京是戲劇活動的中心，上面所述是在這兩個地方，近百年來崑曲與弋腔由盛而衰的大致情況。現在也不僅是崑曲，隨便任何一種具有悠久歷史的戲曲老藝人，都日見凋零。這些身歷其境的人，再不請他們把當時看見的、做過的、聽到的種種變遷口述出來，恐怕不久的將來，就會沒有人能夠再說了。所以聽到的人，不要嫌材料的或多或少，只要審定他所說的確實是具有真實性的，就應該你一段、我一節地趕快把它記載下來。集合許多人的一段一節，不就是將來很完整的史料了嗎？」

「我在民國四五年間，開始演出崑戲。到了民國七年，北京一班愛好崑曲的票友們也都興致勃勃的，由溥西園、袁寒雲等先後成立了好幾個崑亂合璧的票房。如消夏社、錢秋社、延雲社、溫白社、言樂會。這裡面有孫菊仙、陳德霖、趙子敬、韓世昌、朱杏卿、言菊朋、包丹亭……包括了京、昆兩方面的內行和名票，常常在江西會館舉行彩排。每次都擠滿了座客。袁寒雲和陳老夫子的《遊園驚夢》、《折柳陽關》……趙子敬的《迎像哭像》，韓世昌的《癡夢》，王麟卿的《醉皂》、《教歌》，朱杏卿的《昭君出塞》（他本來彈得一手好琵琶，扮昭君是最合適沒有的），陸大肚的《拾金》，陳老夫子的《刺虎》，余叔岩的《寧武關》、包丹亭的《探莊》，這些都是他們常露的戲。」

「大家這樣提倡崑曲，把本界一位老前輩孫菊仙的興致也引了起來，在一次消夏社彩排的

時候，他也排了一出幾十年不動的老崑劇叫《釵釧大審》。這齣戲《綴白裘》裡有的，是程大老闆的拿手好戲。據他對人說：『程大老闆每貼這齣戲，不論是堂會或者館子裡，我總要趕去看的。戲裡有大審一場，他扮的是李若水，審案時察言辨色的種種神氣，有很多的變化。加上兩旁紅燈照耀，站滿了衙役，在當時的觀眾看了，真有點像在那裡《觀審》呢。』從程大老闆死後，四十幾年沒有人唱過這齣戲了。那次孫老先生自動發起給大家來排，他扮李若水、李壽峰扮典吏、陸金桂（大肚）扮韓時忠、韓世昌扮香雲（丫環）、袁寒雲扮皇甫吟、趙子敬扮大盜、趙子衡扮吏直，角色配搭十分整齊。李、陸二位對於這齣戲還有一點影子，其餘的人那就全靠孫老先生來導演了。可惜那天我有事不能去聽，朋友們看完了回來都說孫老先生唱的曲子聲音洪亮，字正腔圓，大審時的態度大方，變化無窮，實在是有傳授的玩藝兒。」

（註）民國六七年之間，我正在天津住家。由於當地王君九、惲蘭蓀兩位老先生的提倡，唱崑曲的同志，也漸漸地多了起來了。「同期」做得相當認真（唱崑曲的同志們，定期在某處開鑼帶白地大唱一天，叫做「同期」）。王君九先生擅長音韻，唱的是大面。如《訓子》、《刀會》、《山門》……惲蘭蓀先生是位度曲專家，唱的是老生，如《彈詞》、《酒樓》、《掃秦》……都有獨到之處。尤其是一齣《彈詞》，真讓他唱得出神入化了。南北曲家都叫他「惲彈詞」。他有一條帶有小堂音的嗓子，唱的技巧方面，除了抑揚頓挫、吞吐開闔無一不妙之外，還有一個要素，就是真會用氣，讓你聽了覺得輕靈沉著，兼而有之。

我在南北兩地聽過的《彈詞》不能算少，說句老實話，沒有一個比得上他的。

他曾經把學曲的經驗告訴過我：「研究崑曲的人，不外乎兩種性質：（一）作曲，（二）唱曲。我是第二種的愛好者，所以『吐字發音，運腔換氣』這八個字是我一生下工夫學崑曲的主題。學到老也學不完的，就拿《彈詞》來說，我吸收了南北的八位曲家的長處。他們在唱念方面，各有巧妙，不聽到是不會知道的。這裡面有一位就是你的外祖徐子靜先生。我同他本不相熟，偶然在一次宴會裡碰見了他，由你的舅舅替他吹笛，我聽他唱了《彈詞》裡《三轉》與《五轉》兩支曲子，後來我們就不再有機會見面了。可是從此我的『吐字發音』就有了新的悟解。藝術的進步全靠一個悟字。不要以為隨便聽兩支曲子，有什麼益處呢？其實有用的曲子聽一支也就夠了。這好比一把鑰匙，鎖門打開以後，裡面無盡藏的寶貨，自己是都會去找的。如果不曉得觸類旁通，那你就算天天請幾位名師在教，也是不中用的。惲先生這幾句話，真是『要言不煩』。我相信他對崑曲唱念一方面，的確是一個行家。天津那時的崑曲，都講究做『同期』，彩排的風氣還不普遍，難得舉行一次，比不上北京的盛況了。惲老先生臺上串演的《酒樓》我也看過，身段表情都平常得很，沒有值得追述的地方。還有一樁事，真碰得不巧之至，也可以說是崑曲界唱老生的一個大大的損失。他在晚年時境遇很不好，有一家唱片公司，預備請他灌唱四片《彈詞》，一切條件我都替他談妥，正要動手錄音，他忽然生了病，我還對介紹人說：『不妨事的，等他病癒就灌。』誰知道他就這樣一病不起了。從此

廣陵散絕，這不是後一代曲家的損失嗎？」

《思凡》

梅先生說完了崑、弋的概況，跟著就講他學習《思凡》的經過。記錄這種有關技術性的內容，說的人和記的人都一定要在比較清閒的時候，才能一氣呵成地把它寫完。可是事實上我們最近還要忙著別的事情，時間就不夠支配了。往往寫一天，停三天，這出《思凡》就寫了十天光景。中間因為中國戲曲研究院的成立，和梅先生快要赴漢表演，又不免臨時增加了許多籌備工作，因此，不得已使我們的撰稿中斷了三次之多。

一九五一年四月三日的上午九點鐘，是中國戲曲研究院在大眾劇場正式舉行成立典禮的日子。會場佈置得莊嚴樸素。台口一圈擺著各種鮮花，大有百花齊放的氣象。各首長、各界來賓、本界同仁，濟濟一堂，全場的情緒非常熱烈和諧，一直開到一點鐘才散會。

當晚預定在大眾劇場有一個慶祝晚會。劇碼是（一）戲曲實驗學校學生的腰鼓，（二）李再雯（即小白玉霜）、喜彩蓮的評劇，（三）《水門》，也是由戲曲實驗學校學生合演的，（四）《龍鳳呈祥》，是由京劇工作團的團員們和戲曲實驗學校的師生們演出的，另外又加上幾位久不登臺的老藝人，他們都是自告奮勇來參加演出的。演員的支配是，蕭長華的喬福、郝壽臣的張飛、貫大元的喬玄、李吉來（即小三麻子）的孔明、葉盛蘭的周瑜、蕭盛萱的賈華、阿



《思凡》中梅蘭芳飾趙色空。

甲（本院研究室的主任）的魯肅、李紫貴的趙雲、時青山（時慧寶的侄兒）的吳國太、譚富英的劉備、梅蘭芳的孫尚香。在老輩凋零的今天，這台戲角色的搭配，應該算是夠整齊的了。

中午開完了會，梅先生就在豐澤園招待文藝界的同志。座中賓主聯歡，忙到三點多鐘他才回家稍事休息。八點鐘以前，他又到了大眾劇場。進門第一個看見了貫大元。他們拉著手互相殷勤話舊，梅先生說：「我們是喜連成時代的老夥伴，一晃差不多四十年了，今兒又要同台合作，這夠多麼有意思啊。」貫大元說：「是啊，那時因為金絲紅的嗓子常啞，我陪您唱過《二進宮》，是小穆子的徐延昭。這齣戲真能叫座，您總還記得吧？」剛說到這兒，一腳跨進來一位老藝人——郝壽臣。梅先

生趕著過去招呼他說：「您今天又要受累了。我很過意不去的。」郝壽臣說：「哪兒的話。今天是本界的喜事，人逢喜事精神爽，沒有關係的，三十幾年前我們不就在此地（大眾是華樂園舊址）唱過這齣戲的嗎？你說日子過得多快啊。」

我聽他們談了幾句話，就轉到前臺聽戲去了。譚富英的劉備，向來不唱前半齣，這一天他從頭唱到完，是一個人頂下來的。而且為了詞兒不熟，還要臨時鑽鍋。貫大元的戲，我有二十年沒有聽了。扮相比從前蒼老得多，扮喬玄是比較合宜的。郝壽臣那天嗓子痛快，演來格外精彩。特別是勾臉的部位和抹采的深淺，都有傳授。他把張飛的眼睛畫得那麼生動。看上去雄壯而又含著嫵媚，好像在微笑的樣子。蕭長華的喬福，當行出色，觀眾一致公認，不必細說。蕭盛萱的賈華，在服裝和道白上，都有了部分的改變，不像過去那麼醜化。葉盛蘭的周瑜，本來就是他的看家本領，再加那天又是本院的喜事，所以格外賣力。不過周都督的兩旁，密密層層站了八個紮靠的將官，十分擁擠，他有兩個身段，不能施展開來，多少受了點影響。阿甲的魯肅，鬧帳一場的臺詞，也有了變動。

梅先生的孫尚香出場，照例有八個宮女，是由戲曲學校學生扮演的。帶頭的一位宮女叫解銳青。她就是前面《水鬥》裡演白蛇的，會的戲不少。她已經是學校裡的研究生。這些宮女雖然都是劇中人，但是一對對的眼睛總是跟著孫尚香的動作和表情打轉。誰都是聚精會神地在那裡實行觀摩。

梅先生唱完了戲，回家就關照劉德鈞，明天到護國寺花廠，買了兩棵一人多高的海棠樹。

種在院子裡空著的兩個花圃裡面。給中國戲曲研究院的成立留下一個永久的紀念。

「我在上面說的崑曲到了民國初年，可以算是衰到極點。」梅先生說，「例外的倒是一出《孽海記》的《思凡》，知道的人還是很多。嚴格地講，這齣戲也不能算是道地的崑曲。因為它的作曲和填譜都不完全符合崑曲的規律。只要把它那支《山坡羊》與崑曲裡別的《山坡羊》曲子對比一下，就可以知道它們的異同了。所以葉堂編訂的《納書楹曲譜》，他就把《思凡》只收在外集的《時劇》類內，不承認它是崑曲的正宗。」

「這套曲子的特點是用通俗的白話，反映出當時一些狠心的爹娘，不顧兒女的幸福，把許多天真可愛的小孩子活生生地舍入了空門，終於造成種種淒涼悲慘的後果。它在思想上含著積極的反抗性，文字上也能有它的力量。雖然全劇只有一個角色，名叫趙色空，可是她在舞臺上代表著千千萬萬被迫出家的尼姑。我們應該把她的苦悶心情，從聲調、表情、身段裡面很深刻地表達出來。」

「在京戲裡，夾雜在唱功裡面的身段，除了帶一點武的，邊唱邊做，動作還比較多些之外，大半是指指戳戳，比畫幾下，沒有具體組織的。崑曲就不同了，所有各種細緻繁重的身段，都安排在唱詞裡面。嘴裡唱的那句詞兒是什麼意思，就要用動作來告訴觀眾。所以講到『歌舞合一，唱做並重』，崑曲是可以當之無愧的。」

「我學過的幾十齣崑曲，因為曲文太雅，都不容易讓我一下子就看得懂。總是靠朋友們給我講解，才能明白的。惟有這出《思凡》，用不到請教別人。我從小就聽人唱過『小尼姑年方

二八，正青春，被師父削去了頭髮……』『只因俺父好看經，俺娘親愛念佛，生下我來疾病多。因此上把奴家舍入空門，為尼寄活……』這些句子，又好聽，又好懂。後來我看到了整出的曲文，這裡面簡直找不出一句廢話和一個廢字。這樣簡潔洗煉的白話文，深深地吸引了我。當我開始跟喬先生學崑曲的時候，第一出就選定了來學它。」

「《思凡》裡第一支曲子的牌子叫《誦子》。一共有五句詞兒。我現在把每一句的主要的身段和站的步位，大略說一說：（一）『昔日有個目蓮僧』是左手打一個問訊，右手把拂塵從背後甩過來，搭在左肩上。（二）『救母親臨地獄門』，是把拂塵從背後抽回來，再打頭上繞過去，同時左手，就往下指著地了。這兩句的身段，都是從上場門做起直到下場門台口為止。（三）『借問靈山多少路』，是打下場門向上場門台口遠遠地一指。（四）『有十萬八千有餘零』，是用拂塵柄和左手的食指搭成『十』字形，再用左手比出『八』字形。（五）『南無佛阿彌陀佛』，是站在台口的中間朝外雙手合掌。唱完這句，轉身歸坐，這是出場後第一支曲子，表情、身段比較平淡。」

「齊如山先生站在旁邊看我排到這裡，他認為不夠勁兒。他說：『最好從「南無佛阿彌陀佛」一句當中，就要把小尼姑的煩惱作初步地透露。讓觀眾明瞭這齣戲的主題。』我根據他的意思，細細地琢磨了半天。這一句的身段我是這樣改的。唱到『南無佛』三個字，我先雙手合掌，跟著走半個小圓場，繞到台的中間。皺一皺眉頭，微露怨色，接唱『阿彌陀佛』。在佛字上雙手重合一次，往外一推，配合了面部表情做出不耐煩的神氣。這樣一改，就好比大

風雨之前，天空飛來一朵黑雲似的，緊接著下面念的四句定場詩：『削髮為尼實可憐，禪燈一盞伴奴眠。光陰易過催人老，辜負青春美少年。』也好像對於劇中人性格的掌握，可以比較統一而連貫了。」

「喬先生替我排完了身段，我又發覺《思凡》裡的扮相和曲文有了矛盾的地方。趙色空的打扮，喬先生說是梳大頭、帶道姑巾、穿水田衣。這是帶髮修行的道姑打扮，跟出了家做尼姑的服裝不同。我們來看念的方面，定場詩的第一句開口就說『削髮為尼實可憐』。唱的方面，下面那支《山坡羊》曲子，第二句又是『正青春被師父削去了頭髮』。宮譜方面，又把『正青春』和『削去了』都安上一個較高的唱腔，來加重她的怨恨不平的氣氛。做的方面，在唱『頭髮』二字的長腔裡面也照例要用拂塵指著她的頭髮，告訴觀眾這滿頭的烏雲早被師父削去了。可見得作曲的、填譜的、扮演的都鄭重指出了小尼姑最痛心的這一樁事，就是削去頭髮，變成了一個光頭了，跟我們梳大頭的事實適得其反。身上穿的，曲文裡也有交代。如『腰繫黃絛，身穿直裰，奴把袈裟扯破』等句，這不明明是一個尼姑的模樣嗎？我根據上面幾種矛盾，總想改換她的扮相。我先請教了許多位本界的老前輩和外界研究崑曲的朋友。他們都說，趙色空向來是這樣打扮的。他們還趕上看到沈容圃畫的十三絕裡面的那位朱二先生（蓮芬）的『思凡』扮得跟琴挑的陳妙常一模一樣。因為這兩個人都不情願過她們那種枯寂的生活，趙色空後來逃下山來，脫離了佛門，應該表現出她早就抱定有還俗的決心。如果扮成一個很難看的光頭的尼姑，對於她的性格是不很合適的。這個問題一直到我演出以後，才悟出了其中的

緣故。在舞臺上，是處處要照顧到美的條件的。像這種一個人演的獨幕歌舞劇，要拿真實的尼姑姿態出現在臺上，那麼臉上當然不可能擦粉抹胭脂、畫眉點嘴唇。這就跟種種美的身段、唱腔、表情都不能夠調和融洽了。」

「高腔班的白建橋，本來是名小生，也會唱旦角。有人告訴我，白建橋曾經反串過『丑思凡』。唱詞、身段、表情，跟我們沒有絲毫的區別，只是頭部與臉上，改了樣子。頭上是剃得光光的，連帽子都不戴。臉上是抹的粉，稍微擦一點胭脂，加上幾個黑點子。這叫做『丑扮』，而不是『丑演』。不管他這種扮相有沒有前輩示範的根據，比起我們的『俊扮』來，似乎更能顧到真實性，符合了曲文，可是觀眾看了那樣的《思凡》，容易當做一種滑稽鬧劇。一出富有反抗性的好戲，這樣一來，就完全給糟蹋掉了。雖然片面地照顧到了『真實』，卻影響到我們對戲劇所預期造成的效果，豈不是弄成『削足就履』了嗎？這件事可以告訴我們，在戲劇的演出方面，有時候不免存在著一種難以解決的矛盾，那就只有權衡輕重，再加處理了。」

「崑曲的不能普遍發展是受了曲文過於深奧的影響。像《思凡》這種使用白話的曲子，淺顯明朗，可惜並不多見。我這次想嘗試把下面的幾隻曲子分段說明一下。崑曲大都是歌舞並行的。我就在唱詞下面用上下場門（簡稱上門下門），上下臺角（簡稱上角下角），和台中五種記號來注明走著唱時的步位。這樣或者可以比較醒目一點。」

「唱完了《誦子》，坐下念定場詩。照例報完名表白幾句，就接唱第二支曲子《山坡羊》。這裡面的長短句共有兩個四句。我現在把它分成四節來講。第一節是坐著唱的兩句：『小尼

姑年方二八，正青春被師父削去了頭髮。』劇中人在唱詞裡自報年齡的倒很少見。而且還把『正青春』的唱腔拔高，這大概都為了要提醒聽眾注意她的青春年少。這時候的表情要充分露出一個少女的天真。削髮的身段是拿拂塵在她的頭邊向外一甩，馬尾讓它下垂。再用右手指著頭部。第二節是走著唱的七句：『每日裡在佛殿上燒香（以上下門）換水（以上上門）。見幾個子弟們遊戲在山門下。他把眼兒瞧著咱（以上下角），咱把眼兒覷著他，他與咱，哎，咱共他（以上上角），兩下裡多牽掛（走向下角再退台中）。』《思凡》是寫一個小尼姑的生活，從她出家起，到逃下山來還俗為止。這裡說明的是她蓄意想逃的原因。『見幾個子弟們遊戲在山門下』的身段，是要做出開了門再向外左右偷看的神情。下面的五句是要用眼神和姿態來傳達她外表上的害羞與害怕和內心的焦熾與動搖。第三節是走著唱的八句：『冤家，（上角）怎能夠成就了姻緣，（走向下角）就死在閻王殿前，（台中）由他把那碓來舂，鋸來解，（下角）把磨來挨，（上門）放在油鍋裡去炸，（走向下角）啊呀由他（上角）』，這兒是說小尼姑已經下了決心為了尋求自己未來的幸福，是不惜付出任何代價的。身段方面『碓來舂』是用拂塵連著馬尾抓在右手裡，代表一個杵，倒著往下搗。『鋸來解』是把拂塵橫過來，兩手握著它的兩端，馬尾讓它垂下，來回做拉鋸的姿勢。『把磨來挨』是轉一個身，做推磨的樣子。『放在油鍋裡去炸』是先用拂塵左右兩甩，從上場門走到下臺角，再甩一下，表示下油鍋的意思。第四節是『只見那活人受罪，哪曾見死鬼帶枷，（上角）啊呀由他，（台中）火燒眉毛，且顧眼下，火燒眉毛，且顧眼下。（走圓場歸中坐下）』的七句，『活人受罪』是用兩手抱肩，

『死鬼帶枷』是用拂塵套在頸子上做出打枷的樣子。這兩句本是常用的俗語，現在出現在一個修行的尼姑嘴裡，就更加重了反抗性。『火燒眉毛，且顧眼下』，是先舉左手齊額，做挑眉勢，再換舉右手做同樣的姿勢。要這樣連續的做四個變身（變身與轉身，小有不同：變身是斜的，轉身是圓的），才歸到台中坐下。接念『想我在此出家，非關別人之事嚇。』兩句道白，叫起了下面的一支《採茶歌》。」

「《採茶歌》內共有兩個九句。也分成五節。（一）是坐著唱的七句：『只因俺父好看經，俺娘親愛念佛，暮禮朝參，每日裡在佛殿上燒香供佛。生下我來疾病多，因此上把奴家舍入在空門，為尼寄活。』這是小尼姑當初為什麼出家的原因。她的身段，只要照著唱詞比劃幾下就行了。因為下面的身段是要一步緊一步的，所以應該先由平淡然後才能顯出逐步的緊張。（二）是走著唱的六句：『與人家（上角）追薦亡靈，（走小圓場歸台中）不住口的念著彌陀，只聽得鐘聲法號，不住手的擊磬搖鈴，擊磬搖鈴，擂鼓吹螺（以上臺中）』。這支《採茶歌》從這兒起一直到完，都是寫她當了尼姑以後每天一定要做的那些枯寂無聊的功課。就從她的口、耳、手、眼四方面的工作上描摹出來。這一節的身段，比較繁瑣。『念著彌陀』是雙手合掌，『鐘聲法號』是右手拿拂塵，左手扯著馬尾，向左右微微擺動做撞鐘狀。『擊磬』是用右手拿拂塵，向左做擊磬狀。『搖鈴』是左手搖晃手腕子，做搖鈴狀。第二個『擊磬搖鈴』是照樣向右面再做一次。『擂鼓』是把拂塵垂下來，雙手靠左邊，上下做擂鼓狀。『吹螺』是把拂塵柄放在嘴邊做吹螺狀。可是要偏右一點，不能直對著嘴的。（三）是走著唱一句，坐著唱四

句：『平白地與那地府陰司做功課，（由上角走一個小圓場入坐）多心經都念過，孔雀經參不破。惟有蓮經七卷是最難學，咱師父在眠裡夢裡都教過。』『平白地』三個字是此節最有力的描寫。下面都是坐著看經念經的身段。『多心經都念過』，剛剛坐下，應該先翻開蓋著經卷的一塊方布。『孔雀經參不破』是要翻開經卷看二三頁。看到《蓮經七卷》就要特別對它注視了。『最難學』是要搖頭擺手表示經典深奧，無法瞭解的。（四）是坐唱九句：『念幾聲南無佛，哆呾哆薩嘛呵的般若波羅，念幾聲彌陀，咍、恨一聲媒婆，念幾聲娑婆呵，噯叫、叫一聲沒奈何，念幾聲哆呾哆，咳、怎知我感歎還多。』這一節是坐著邊唱邊敲木魚，曲文都是對照著寫的。如『彌陀與媒婆』，『娑婆呵有沒奈何』『哆呾哆與感歎還多』上句是經文，下句就是小尼姑心裡想說的話。表情方面，唱到『咍』字，應該向外一指。臉上現出忿恨的神氣。『噯叫』的叫字是一個比較長一點的腔。要做出懶洋洋的樣子，才能與『沒奈何』的曲文相吻合。唱到『咳』字，放下木魚，順手仍舊把經卷蓋好。接念『越思越想反添愁悶，不免到回廊下散步一回，多少是好！』念到『回廊』二字，站起來，邊念邊走，念完走到台口。就出門走一個圓場，正好把最後兩句『繞回廊散悶則個，繞回廊散悶則個』唱完。再推門走進羅漢堂，下面就要數羅漢了。」

「數羅漢一場佈景：數羅漢一段，我用過兩種佈景：（一）在北京的雙慶社，當時是俞振庭的老闆。他是一貫的喜歡玩新鮮花樣的。他出了一個主意，要用演員扮羅漢。唱完『繞回廊散悶則個』，我先下場。拉幕，這扮好的十八尊羅漢，在幕內擺出了各種不同的姿勢。啟幕，

我再上場數羅漢。等這兩支《哭皇天》和《香雪燈》唱畢，跟著就該逃下山去了。這時候因為情節的發展已經離開了羅漢堂，臺上不能再站著這些羅漢了。只好再拉幕。我在幕外唱曲，他們在幕內就起了一陣騷動。羅漢下場的走道聲音，夾染著搬動桌椅時台板上的摩擦聲音，把我唱的那支《風吹荷葉煞》整個地給攪了。這樣地演過三四次，我覺得大大地妨礙了表演的情緒。就打消了俞振庭的提議，從此不再用活羅漢了。（二）在上海的天蟾舞臺，許少卿也是一位愛用噱頭的老闆。他給我布了一個水彩畫的羅漢堂，這比起用活羅漢來，是好一點，不過拉幕、啟幕、再拉幕，這三下子，也還是免不了的，同樣要妨礙表演。我又把它取消了。抗戰勝利以後，我在美琪大戲院演出了一期崑曲。那次貼過不少回的。《思凡》，都是用『守舊』而不換佈景的。」

「羅漢的架子：我當年看過何九先生（桂山）的《醉打山門》，他的身段裡面也有羅漢的架子。做得威猛莊嚴，就好比雲岡石刻敦煌壁畫，真是好看極了。一半是由於魯智深的扮相本來就是一個和尚的模樣。所以擺起羅漢架子來，是容易逼真的。趙色空是一個年輕的小尼姑，要她做出這種威嚴的羅漢像，而且還得顧到舞臺上美的條件，一招一式，又不能刻畫太甚，把它做過了頭，只好跟繪畫裡寫意一派似的點到而已。這實在是難做的一個課題。」

「羅漢的步位：我們在臺上做身段的步位，除了舞臺的中部是個大本營之外，此外就常往上下場的兩個台角上移動位置。遇到身段多一點的戲，如《遊園》進了花園以後的身段，就要加上上下場門邊的兩個據點了。合起來正好是舞臺的四個犄角。我們來看這支《哭皇天》

曲子，邊唱邊做，要數七個羅漢，這裡面的四個羅漢，我們假設在四個犄角上是不生問題的。還有那三個羅漢應該是假設在哪裡呢？崑曲傳統的方法是把牠們放在四個犄角的當中，左、右、後三個據點上的。臺上的習慣，台口一面，只能假設有一扇門。這意思是說不能假設一樣別的東西來擋住觀眾與演員間的視線。所以這七個羅漢，剛好把臺上可以假設的七個據點完全利用上，再要多一個羅漢就費事了。我再補充一句，同是七個羅漢的據點，性質小有不同，前四個是步位，演員要走到據點上去做身段的。後三個是方向，演員只要在台的中間，身子略偏左、右、後一點，衝著那裡做身段就可以了。想唱《思凡》的學到數羅漢，先得把步位搞清。因為舞臺有大小，四個犄角的距離就不能一樣。我有時在堂會演《思凡》是臨時搭的一個小台。也照樣要把各據點分析清楚。這就在乎平時的熟練了。心裡有譜，台大台小，都可以不受拘束的。」

（註）中國的古典戲，是靠演員的動作來給觀眾說明臺上是什麼環境的。有一次我看朱傳茗替梅葆玖排《思凡》的身段，梅先生也在旁邊，看他們排到唱完「繞回廊散悶則個」，轉身就數羅漢了。梅先生趕快過去對他們說：「這兒還有一個推門走進羅漢堂的身段，是不能少的。應該把它加上。」我回想到過去所看「仙霓社」演的《思凡》，好像都沒有這個交代。何以台下不會覺察出來，這裡面有個緣故。這齣歌舞並重的戲，劇中人只有一個人，當中沒有讓你休息的機會。表演起來是相當吃力的。唱完《採茶歌》，大約正好

是全劇的一半。下面又是身段繁重的數羅漢的開始，跟著一步緊一步地要忙到劇終。所以老派唱到這裡，場上照例要打幾下小鑼，預備演員轉身衝裡飲場休息。飲完了場，轉身向外再數羅漢。因為飲場的關係，經過很短時間的休息，台下也就不理會到剛才沒有進門的身段了。梅先生是不主張飲場的。他早在臺上革除了這個習慣，他的兒子當然也是要走他的路子的。如果不飲場就接數羅漢，那麼台下的觀眾很容易指出趙色空還在回廊上散悶，沒有進羅漢堂，怎麼會數起羅漢來的呢？所以錯在飲場的演員身上，還能對付著忽略過去，梅氏父子要少了這個交代，那就變成很明顯的漏洞了。

「這支《哭皇天》共有十七句，進了羅漢堂是用『看兩旁羅漢塑得來好莊嚴也』一句道白叫起來唱的。（一）『又只見那兩旁羅漢，塑得來有些傻角。（台中）』這是下面要數羅漢的提綱挈領的所在，應該沉住氣慢慢地唱穩它。『又只見』的身段是把拂塵反背在後面，『那兩旁羅漢』是把拂塵抽回來兩邊指著，從左面指到右面，『塑得來』是舉手齊額做挑眉狀，『有些傻角』是把拂塵垂下，慢慢地打一中小圈子，面對上角，斜著身子兩邊看。（二）『一個兒抱膝舒懷，口兒裡念著我。（上角）』這是數的第一個羅漢，『抱膝舒懷』是走到上角，蹲下，雙手交叉著掌心朝下做抱膝狀。（三）『一個兒手托香腮，心兒裡想著我。（下角）』這是數的第二個羅漢。『手托香腮』是走到下角，微微蹲下做單手托腮狀。唱到『我』字，面部微向右側，雙手一前一後，手掌朝外，做遮羞狀，趁勢就對著上場門一看。（四）『一個兒眼倦開，

（上門）蒙矓的覷著我。（走向上角）』這是數的第三個羅漢，上句從下角使一個反雲手，轉身就到了上場門邊，雙手在右面對搓，再從眼部左右分開，表示睡意。下句又走到了上角。（五）『惟有布袋羅漢（下門）笑呵呵，（上角）他笑我時光挫，光陰過，有誰人，有誰人肯娶我這年老婆婆。（台中）』這是數的第四個羅漢，『惟有布袋羅漢』是從上角走到下場門邊。『笑呵呵』是用雲步走回上角，再用拍手來表示『笑』的意思。從『他笑我……』起由上角歸到台的中間，唱做的尺寸，也逐步的加快了。兩個『有誰人』是左右攤手。（六）『降龍的惱著我，咦，伏虎的恨著我。（台中）』這是數到第五第六兩個羅漢。上句是偏向左面下指，下句是偏向右面下指，臉上要表現惱恨的樣子。（七）『那長眉大仙愁著我，愁我老來時有什麼結果。（台中）』這是數到最末的一個羅漢。它的步位是讓我們假設在台的正中的裡邊，所以要轉身衝裡做身段。用右手的拂塵和左手的水袖，同時向上一甩，跟著馬上轉身朝外，先指胸，再攤手，表示我老當尼姑這樣下去，前途是毫無希望的。」

「羅漢數完，下面接唱一支《香雪燈》，共有十三句，又是對照著寫的。（一）『佛前燈做不得洞房花燭，香積廚（台中）做不得玳筵東閣（走向上角），鐘鼓樓做不得（退回台中）望夫台，（走向上角）草蒲團（退回台中）做不得芙蓉軟褥。（台中）』這一段的步位，老是台中跟上角進退互換的。『佛前燈』是朝右面指上場門。『洞房花燭』是反回來用左手和拂塵在左面比一個十字形。『香積廚』是朝左面指下場門。『做不得』是轉身走向上角。『玳筵東閣』是把拂塵向後甩，搭在左臂上，蹲下，臉對下場門看。『鐘鼓』二字是左右兩指。『望夫台』是

要左右搖擺著，退三步或進三步做遠望的姿勢。『草蒲團』是把拂塵垂下打圈，比出蒲團的圓形。『芙蓉軟褥』是用雙手拿著拂塵的兩端，在右邊來回搖晃著，同時身子慢慢地蹲下。（二）『我本是女嬌娥，（上角）噯，又不是男兒漢。（下角）』『女嬌娥』是右手抓住拂塵柄，左手拿著馬尾，上身左右三搖擺，配合了腳下的三倒步，充分表示出女孩兒家扭扭捏捏的姿態。唱到『噯』字是應該使一個雙抖袖的身段，表示她滿肚子的不願意。『男兒漢』是要學走男子的臺步，從右到左橫著走完三步，稍為向後一偏，兩手遮面（遮面式同前），表示一種羞態。（三）『為何腰繫黃絛，身穿直裰，見人家夫妻們灑樂，一對對著錦穿羅。（下角）』這幾句身段的步位又都是偏在台的左面了。『腰繫黃絛』是拿起腰裡圍的絲絛來比劃一下。『身穿直裰』是抱臂的身段，身體微偏，兩手斜著抱，右肘高齊眉，左肘低靠胸，要這樣才能夠好看。『夫妻們灑樂』是兩手平著伸出，手掌朝上，用兩個『食指』，前後來回指著，也要配合腳下倒退的步子。『著錦穿羅』又是一個抱臂的身段，不過這是正抱，跟上面斜的抱法不同。（四）『啊呀天嚇，（下角）不由人心熱如火，不由人心熱如火（圓場歸台中）』。『心熱如火』的身段有兩種做法：（一）是雙手從胸口起，把手掌向外往上翻，翻到齊額為止。曲文是用的重疊句子，身段自然也要重複做兩遍的。這跟《斷橋》裡的『氣滿襟』的身段有點相似。（二）是左手抓住馬尾，右手在胸前撫摩，邊唱邊走一個小圓場，配合了面部的表情是要皺著眉，微微搖頭的。唱到最後一個『火』字，正好打下角轉到上角，再走上一步，把拂塵向上一指，還要做出很煩悶的神態。這兩種身段，它的目的都是想表現出小尼姑內心的煩躁，可是我覺得前一種的氣氛不夠勁兒，我

是採用了後一種的方式來表演的。」

「從出場的《誦子》唱到《香雪燈》為止，劇情的發展，是由怨恨而達忿怒，經過思想上激烈的鬥爭，最後趙色空才決定逃下山去，全劇至此也是一個段落。」

「下面這支《風吹荷葉煞》，共有二十四句，我也把它分成四節。第一節是說她逃走時的緊張和驚恐。第二節是說她不耐煩過這種孤獨單調的生活。第三節是她恨那班『僧』和『俗』動輒就拿佛來說謊騙人。這裡的曲文有四種佛的名稱，我把身段的步位，正好安在台的四個犄角上。第四節是說她情願還俗家受氣，不願在空門念佛。這兒的唱腔和身段，都比較更快一點了。」

「唱完《香雪燈》，歸到台中，接念『今日師父師兄（做拱手狀）多不在庵，（向上門指）不免逃下山去，（向下角指）倘有機緣，（伸二食指對比）亦未可知。有理嚇有理！（向左右拍手）』」「接唱《風吹荷葉煞》。第一節，『奴把袈裟扯破，埋了藏經，棄了木魚，丟了鐃鈸。（台中）』『袈裟扯破』是把身子打偏，用右手的拂塵和左手的水袖同時向上一甩，表示扯破了袈裟了。『埋了藏經，棄了木魚』是轉身向裡，走到桌邊，左面蓋好經卷，右面推開木魚。『丟了鐃鈸』是轉身向外，出門，關門。『鈸』字的行腔，是一種帶『浪頭』的長腔，所以關好了門，就在『浪頭』裡走圓場。走的時候眼朝下，還要揀了路來走，才能表示出山路的崎嶇。」

（註）崑曲有一種長腔，停留在一個工尺上拖長了唱三板或五板，打鼓的就叫它「浪頭」，大都是用在一板一眼的曲子裡的。

「第二節，『學不得羅剎女（圓場走到上門）去降魔（下角），學不得南海（圓場走到台中）水月觀音座。夜深沉，獨自臥，起來時，獨自坐，（以上臺中）有誰人孤淒似我，（下角）似這等削髮緣何！（上角）』『魔』字的行腔，也有『浪頭』，也走圓場，走法也相同。『水月』是站在台中略偏右，用拂塵向外，上下兩甩。『觀音座』是兩手在右邊合掌蹲下。『夜深沉，獨自臥』是用正雲手轉身向外，做出臥的姿勢。『起來時，獨自坐』是用反雲手轉身仍向外，做出坐的姿勢。趕兩句就在原處，一正一反，做兩個身段，步位是不移動的。『削髮緣何』是雙手在右面頭旁對搓，放下來就順勢一攤手。團為『何』字腔，也有『浪頭』，所以攤完手，也要走圓場的。」

「第三節，『恨只恨說謊的僧和俗，（上角）哪裡有天下園林樹木佛，（下角）哪裡有枝枝葉葉光明佛（上角），哪裡有江湖南岸流沙佛，（下門）哪裡有八萬四千彌陀佛（上門）』。這裡的四尊大佛，分占了四個犄角，身段方面，也有四個亮相。（一）『樹木佛』是在下角，雙手向上分開，右手高抬，左手下指。（二）『光明佛』是在上角，左手翻袖高舉，右手用拂塵向前甩下。（三）『流沙佛』是在下場門邊，雙手舉在右面合掌蹲下。（四）『彌陀佛』是在上場門邊，右手把拂塵橫放在胸前左臂上，左手打個問訊，蹲下。因為廟裡塑的佛像，坐

著的姿勢居多，所以我們在臺上做到佛跟羅漢這一類的身段，身體往往是微帶蹲勢的。」

「第四節，『從今去把鐘樓（台中）佛殿遠離卻，（下門）下山去尋一個年少哥哥，憑他打我罵我，說我笑我，一心不願成佛，（上角）不念彌陀（上門）般若波羅。（下角）』『鐘樓』是用拂塵朝上下場門各指一下。唱到這兩個字的尺寸，板應該慢一點，因為這支曲子很快，板要不慢，這左右兩指的身段，就沒法做了，即使搶著做出來，也准是慌慌張張，顯得手忙腳亂，不會好看。『下山去』又是一句帶『浪頭』的長腔了。身段相當複雜。從下場門邊，先用拂塵衝上角左右兩甩，再一手拿著拂塵柄，一手抓住馬尾，轉身左足邁上一步，兩腿絞著，在『浪頭』裡面，斜著『搓步』走到上角，蹲下，兩手舉著拂塵再回頭對下場門看，這樣打偏了亮住相。『年少哥哥』是向外一指，略帶羞態，『打我』是用拂塵從胸前向外一甩。『罵我，說我，笑我』只要指著自己比劃幾下就行了。『般若波羅』的身段跟『下山去』的做法完全一樣。這兩個是對照的身段，一個從下場門到上角，一個從上場門到下角，一個『搓步』是邁左足，一個『搓步』是邁右足，一個蹲下亮相是對上場門的高處看，一個蹲下亮相是對下場門的高處看，做的方向是正好相反的。這兩個身段不僅是為了姿勢的好看，還都含著很深的意思。因為趙色空的『逃下山來』是全劇的一個重要關鍵。所以前輩們在這兩句唱腔裡安上兩個搓步的身段，充分地描寫出她逃走時的驚慌急忙和山路的曲折不平，真是值得我們提出來介紹的。」

「崑曲裡帶『浪頭』的腔，並不多見，我演過的戲裡只有《刺虎》、《思凡》有。這種停

留在一個工尺上拖長幾板的唱法，根據我表演的經驗來看，恐怕是前輩老藝人們為了在臺上好做身段而創造的。一樣都是加『浪頭』，可是牠們的作用不同。《思凡》是為了趙色空的下山，要讓她有多走山路的表示。這個要求是不在曲文範圍以內的，如果不加浪頭，那只能局限在幾個步位上，按著曲文，做些身段，觀眾看了去感覺到趙色空走的路太少了，不像是從山上逃下來的。」

「唱完接念『好了，且喜被我逃下山來了』，向上門高處指，退歸台中，再唱『尾聲』。曲文只有兩句：（一）『但願生下一個小孩兒』，是左手拿著馬尾，繞到右臂後面，再用右手比一個小孩兒的高度；（二）『卻不道是快活殺了我』。在『快』字起步向上角走三步，還笑著三拍手。這時候的趙色空已經跳出了陰沉沉的世界，眼前又換了一種境地，表情方面，要儘量露出她的光明愉快的心情，這戲是悲劇開場，而喜劇結束的。」

「唱到這裡，戲是完了，可是還有一個不能疏忽鬆懈的問題，就是下場的身段了。這仍舊是要沉住了氣，才好爭取最後的圓滿。普通都是從上角直線走下場去。我不是這樣做的。我在照例打的下場鑼內，先走前一步，抖左袖，把拂塵反背在身後衝外一笑，就從上角繞下角一邊，斜著走一個半圓形下場的。不但下得比較邊式一點，而且再描寫一次山路的崎嶇，告訴觀眾趙色空剛才下山，都是這樣走法的。」

「崑曲的身段，是用它來解釋唱詞。南北的演員，對於身段的步位，都是差不離的，做法就各有巧妙不同了。只要做得好看，合乎曲文，恰到好處，不犯『過與不及』的兩種毛病，又不違

背劇中人的身分，夠得上這幾種條件的，就全是好演員。不一定說是大家要做得一模一樣才算對的。有些身段，本來可以活用。我就在《思凡》裡隨便再舉兩個例：（一）『起來時獨自坐』這兒描寫坐的樣子，可以用雙手交叉著手掌朝下，蹲下，也可以單用左手打問訊，蹲下，前一種是俗家普通的坐相，後一種是出家人念經時的坐相，這兩種身段都能用的。（二）『我本是女嬌娥』描寫舊時代裡女子的扭捏搖擺的姿勢，可以走前三步，也可以退後三步。諸如此類舉不勝舉。這幾十年來，我在身段上的變遷，就多得數不清楚了。總而言之姿勢是容易學著擺的，要做得從容自然、合乎音節，那就要靠平時的熟練，再加上多年的功夫與火候了。」

「哪一齣戲的情節都離不了先平淡，後緊張，逐步發展的原則。尤其是《思凡》頭尾的快慢，簡直不能比。《山坡羊》的『二八』和『頭髮』兩個長腔，都是坐著傻唱，身段應該做得很慢，慢了就怕呆板。『風吹荷葉煞』在第一節短短的四句曲文裡面，要完成扯破袈裟、埋藏經、棄木魚（以上兩種身段，自然不過稍為比劃而已）、出門、關門、走圓場這六種動作，時間上相當緊促，身段非快不可，快了就怕慌張。或快或慢，都要隨著腔走，跟音節融洽調和，讓台下看不出這個演員有什麼顯著的呆板和慌張的地方，那他的功夫就算到家的了。」

「趙色空手上拿的那個拂塵，是戲裡主要的道具，許多身段，都離不開它，但是它拖著的馬尾是軟的，容易絞亂了，必須處處順著它的勢，運用得非常靈活，才能使觀眾感覺到美，這也是功夫的一種。」

「我學這齣戲費了不少的時間。喬先生的年紀已經老了，教身段只能比劃兩下，多教幾次

我看他就彷彿很累的樣子。像『下山去』這個『搓步』，手、眼、身、法、步哪一樣都要顧到，步子又相當的快，他教起來是有點哆哆嗦嗦地站立不穩了。但是他還是盡可能地把步位和姿勢做給我看，我看懂了以後，照樣學著做給他看，有不對的地方，由他指出來我再自己修改。我怕他太累，總是採用『我多做，他來改』這種教授方式的。」

《春香鬧學》

「我在戲裡扮丫環的，有二本《虹霓關》、《春香鬧學》、《佳期拷紅》這三出戲。這三個丫環的性格都不同的，二本《虹霓關》的丫環是一個具有正義感的角色；春香是一個天真爛漫、嬌憨頑皮的女孩子；紅娘是一個有魄力、有擔當，胸有成竹的女子。這裡面的二本《虹霓關》，我在第一集裡已經講過。現在先來談談《鬧學》。」

「春香這路角色，在崑曲裡叫做貼旦，又名六旦。道白的尺寸要比閨門旦，也叫五旦，念得快一些。譬如杜麗娘出場打的引子，上句是『梳妝才罷，款步書堂下』，春香跟著出來接念下句『對淨幾明窗瀟灑』，就比杜麗娘要快得多。我學的時候，照例是連杜麗娘的詞兒一起學的，這樣才分得出上下句尺寸的快慢。劇中人的性格和身份是靠演員的唱、念、做、表四種工具表達出來的，所以這兩個人一出場的念白、動作、神態，先由尺寸上來分別她們的性格。台下馬上就能看出一個是端莊，一個是活潑，很顯著地有了兩種不同的身分了。這就是崑曲

在身段上，編排的手法，真正高明的地方。」

「春香在頭場的大段念白裡面，開口就說『花面丫頭十三四』，已經把她的年齡報告了觀眾，所以從頭到尾要演得活潑天真，才能掌握住她的性格。我們在臺上經常表演的喜怒哀樂，都是屬於劇中人成年的情感方面的。這齣戲要描寫一個笑罵哭打的小女孩子，如果不經過一番私下的揣摩工夫，做起來是不很習慣的。例如她跟那位教書先生陳最良的大段對白裡面，有種種頂嘴和諷刺的詞兒，配合了生動逼真的神態，這都是觀眾最喜歡看的。可是不能淨顧了迎合觀眾的心理，把它做過了頭，那就容易走入油滑輕浮的路上去了。在舊時代裡一個十三四歲的小姑娘見了先生總有幾分害怕的心情，有些人演到頂嘴的地方，把手用力指到先生的頭上，甚至把先生的頭都指歪了，這就是犯了過火毛病。」

「我初次貼演《鬧學》，是李壽峰的陳最良。他把當年舊書館裡的老學究那種道貌岸然的神氣，描摹得非常之妙。他死後換上他的弟弟李壽山，已經覺得差了一點。等高慶奎來扮上陳最良，因為年齡關係，更不如二李的老練了。」

「我在上海唱《鬧學》，是陳嘉祥扮的陳最良，杭州唱時是陳嘉璘扮的。陳氏昆仲從他們的祖父陳金爵起，傳統的都會唱崑曲，可算是近百年來的崑曲世家。他們都是我祖母的弟弟陳壽峰的兒子。陳壽峰專唱崑曲的文武老生。他跟譚老闆、大李五（李順亭）全是師兄弟。他辦過崑曲科班名叫『小學堂』。大約是在前清同光年間，跟我外祖楊隆壽辦的小榮椿科班，是同時期的。他有四個兒子嘉梁、嘉瑞、嘉璘、嘉祥。他們的乳名是虎、熊、豹、象。嘉梁

是老大，我們叫他虎大叔，早年是唱武生的，後改場面，能拉能吹。我早期崑曲是他吹的。現在替我吹笛的馬寶明，就是他的學生；先幫著呼笙，虎大叔死後，才由馬寶明接他的活的。嘉瑞也是唱武生的，人都管他叫熊二爺，死得很早。嘉璘是豹三爺，久在江南搭班唱裡子老生。嘉祥是象四爺，他唱小生，也是久站上海碼頭。我每到上海演唱，除了死去的熊二爺之外，其餘三位常常跟我一起合作。他家在陳金爵手裡，收藏著很豐富的崑曲本子。這裡面有幾種，還注著簡單的身段，是當年演員自己用功的本子，還有些崑曲與雜劇的抄本，海內早就失傳，真是名貴之至。這些本子在二十年前就由我跟程硯秋收買過來。我的是交國劇學會，他的是交中國戲曲音樂院，分別保存，至今還沒有散失。」

「喬先生教給我的《鬧學》身段，我總覺得不夠勁，因為他唱慣閨門旦，演杜麗娘是他的拿手活，教花旦並不對工。所以我學會了，先不敢拿出來演。有一位本行的老先生對我說：『你要學《鬧學》的身段，在你跟前，就現成放著一位老師，你不請教，這不是捨近求遠嗎？』我問他：『是誰？』他說：『你請李壽山教才對工哪。』那時李壽山正參加在我的戲班裡演唱花臉，他的個子高高的，人都管他叫『大個兒李七』。請一個高大個子演花臉的演員來教小丫環的身段，你聽了一定會奇怪吧。不，一點都不奇怪，這位李先生在科班學的就是花旦，後來因為個子太大，扮相不好看，才改唱花臉的。」

「第二天我馬上對李先生說了，他挺高興地到我家來，在蘆草園舊居的客廳裡排給我看。插著腰出場，剛走了幾步，就知道他是一個擅演花旦的老行家。手眼身法步，無一不是柔軟

靈動，尤其腰部的功夫深，所以走得更好看。那天我的幾位老朋友也都趕來觀摩。這一齣戲排完了，看的人都沒有感覺到站在眼前的小春香是個大高個子。就可以說明這位老藝人的本領實在不小。我來比幾下你看看。」梅先生說著就站起來，比了幾個姿勢。他不是快六十歲了嗎？你看他手的指法，腰的擺動，腳步的細碎，眼神的運用，處處都還像一個十幾歲的小女孩子模樣，從這幾點上，很容易看出他當年學的時候有傳授，自己練功也結實。

（註）我記得很清楚，第一次看梅先生的《鬧學》，是在民國五年。他初次到杭州在城站第一舞臺表演的時候，我們弟兄三人那時的戲癮可真夠大的，為了要聽晚上的戲，我的兩個弟弟，伯道、源來從上午九點鐘就到戲館子去占座，整整的要在裡面坐上一天呢。不要以為只是我們的戲癮大，別人也不比我們差，還沒有到中午十二點鐘，樓下已經是擠滿了的觀眾。



《春香鬧學》中梅蘭芳飾春香。

自己要不去占座，定好了也是白費的。

「崑曲也跟京戲一樣。」梅先生接著說：「有的重在唱，有的念得多。像這齣《鬧學》就是念白比較多的一種。劇中人只有三個，頭尾共有五支曲子，一支《一江風》，三支《掉角兒》和一支尾聲。唱的部分是這樣分配的：春香唱（一）《一江風》、（二）《掉角兒》；杜麗娘唱一支《掉角兒》；陳最良唱（一）《掉角兒》、（二）《尾聲》。我演《鬧學》的身段，有的是前輩教給我的，有的是自己揣摩出來的。現在連我也分不清楚了。陪我唱陳最良的人很多，扮杜麗娘的卻始終是姚玉芙。」

「扮丫環的演員，念得太慢，是最容易犯的毛病。去年我在京津演出《鳳還巢》和《奇雙會》，都是張蝶芬扮的丫環。也犯了這種毛病。我常常提醒他。有一天我貼《虹霓關》，頭本是他的丫環，出場之前，我讓他不要念得太慢。唱到二本他是改扮東方氏，我又關照他：『這會兒我們掉過來了，你的唱念動作又該比我慢些了。』」

「前年在上海葆玖初次陪我唱《遊園》。他在臺上的經驗更少了。出場念的引子和走的臺步，也不例外地犯了一個慢字的通病。經我糾正了好幾回，才有點進步，可是對於掌握春香的性格和身分，還是不夠理想。凡是後輩的藝人跟我同場，發現了他的缺點，不論是誰，我總是盡可能地指點他。從前後臺常有這樣的話：『讓他糊塗一輩子！』『憑什麼教給他，咱們花錢學來的！』這種觀念是萬萬要不得的。現在環境變了，大家都在團結互助上做功夫，我

想上面這些話，是不會再有的了。」

《佳期拷紅》

「《西廂記》的紅娘是一個具有正義感，肯用全力來打破舊禮教，爭取婚姻自由的典型人物。不能把她看做說媒拉纖的媒婆。我們只要把這段故事，分析一下，就可以明白了。」

「當賊兵包圍普救寺，指明獻出鶯鶯小姐才肯甘休的時候，這是何等危急。崔母當眾宣言，如果有人能退了賊兵救了她的女兒，就是她的女婿。張生修書請來白馬將軍，殺死賊兵頭目，保全了鶯鶯小姐。崔母有言在先，這沒有說的，崔鶯鶯是應該嫁給張君瑞的。況且他們二人才貌相當，兩心相悅，這種婚姻，光明正大，於法於情是再合適也沒有的了。誰知道，崔母存著私心還想把女兒嫁給她的內姪，所以賊兵剛退，她就毀約食言，對張生的親事，一字不提，硬要拆散這樁合理而美滿的婚姻。在舊社會裡男女兩方又都沒有勇氣跟環境鬥爭，只會心裡難過，病的病，愁的愁，弄得神魂顛倒，茶飯不思。這才引起了紅娘的同情。她認為崔母做得太不近人情，無條件地出來促成了崔、張兩家的親事。我們應該把她演成一個正經大方的角色，才能糾正一般錯誤的看法。」

「《佳期》、《拷紅》是兩齣戲。為了張生和鶯鶯的兩情熱戀，相思成病。紅娘從中傳書遞柬、往來奔走的結果，才促成了雙方的結合。這是《佳期》的劇情。等到東窗事發，紅娘

用正義說服崔母，成全兩家的親事，這是《拷紅》的內容。」

「《佳期》共有五支曲子，《十二紅》是裡面的一支主曲，從『小姐小姐多丰采』到『莫怪我再三催』有三十幾句，我所會的曲子恐怕沒有再比它長的了。一個人在門外邊唱邊做，過去有些演員，嫌它場子太冷容易唱瘟，就在表情、身段上加了些色情的描摹。其實這支曲子雖長，而唱腔變化無窮，如果能夠分清抑揚頓挫，一氣呵成地把它唱完，觀眾不見得就不喜歡聽。身段方面，因為穿的是襖子坎肩，雙手空著露在外面，比到有水袖，有拂塵的小尼姑，好像要難做一點。可是她手裡拿著一塊手帕，腰裡繫著一條汗巾，也還能拿來做身段用的。這齣戲的身段，難在曲文太長，演員做到後來，不是鬆懈，就是模糊。應該也跟唱腔一樣先要分清段落，再在段與段之間把它似斷非斷地首尾貫串起來，讓人看了只覺得你的動作柔潤圓渾，而且是有整體性的。至於表情方面，應該用喜劇形式來描寫她對於這次促成張、崔的婚姻大事，有無限的愉快。真能把唱、做、表三項，演到這種境地，我想觀眾一定去接受你的演技，何必要用強調黃色含有毒素的方法來爭取觀眾呢。」

「《佳期》是唱多念少。《拷紅》就不同了，也跟《鬧學》一樣是念多唱少的。這裡面一共只有三支曲子，崔母唱一支《桂枝香》，紅娘唱兩支，《桂枝香》和《錦堂月》。劇中人倒有四個。除了紅娘之外崔母是老旦應工，也很重要，張生和鶯鶯的事兒就很少了。他們每一個人上場都打引子，張生和鶯鶯還不是出場就打，先跟紅娘對白幾句，再打完引子去見崔母，這種打法別的戲很少見的。」



《西廂記》中梅蘭芳飾紅娘，姚玉芙飾鶯鶯，姜妙香飾張生。

「這齣戲我把它分成四個段落：（一）『喚出』是從紅娘出場——見崔母跪下為止。（二）『拷問』是從跪下挨打——吐露真情為止：（三）『說服』是從站起來用正義說服崔母——張生、鶯鶯上場為止。（四）『成親』是從張、崔上場——成婚為止。」

「劇情的始末是這樣的，崔母發覺鶯鶯的神思恍惚，把紅娘叫出來拷問，見面就叫她跪下，崔母邊打邊唱那支《桂枝香》曲子。張嘴唱的兩句『著你行監坐守，誰許你胡行亂走』，就把一切責任都推到紅娘身上。紅娘也在唱詞裡答覆崔母，『那日閑停刺繡把此情窮究……小姐權時落後……』，崔母夾念『女孩家豈可落

得後的』，紅娘念『落後就落後只管問』。這是跪著念的，她的態度，從這兒漸漸強硬起來了。接念『老夫人不要打，待我說，女孩兒家落後，有什麼好處嚇』，接唱『想做了鸞交鳳友，慢追求始末根由事，何如索甘休』。這個時候崔母把板子摔在地上，紅娘撿起來說：『啐，這樣東西豈是打人的呦』。崔母抓住紅娘說：『打也打不了你許多，小賤人隨我來』。紅娘問『哪裡去』。崔母說『到官去』。想不到紅娘也拉著崔母上前一步說『紅娘正要到官去』。崔母很驚訝地問：『咦！你為何要到官去』。這一下是出於崔母意料之外的舉動。當年老輩們就是這樣教我的。我覺得這一層波瀾，用得非常有勁。因為崔母想拿『到官』來威脅紅娘，紅娘也就拿『到官』去威脅崔母，這種針鋒相時的鬥爭法，是舞臺上最好的關子。以上是一個段落。」

「紅娘把真情說出，崔母感到無法處理，弄成一個僵局，也不能再保持老夫人的尊嚴了。紅娘利用這個弱點，就單刀直入地對她說：『我想此事非怪小姐張生紅娘之過，都是老夫人的不是。』崔母問『怎麼倒是我的不是？』崔母的態度，至此開始軟化了。紅娘趁勢請她坐下，下面有大段念白，直截痛快地把崔母的種種錯誤，就好比剝繭抽絲，分析得清清楚楚。自己完全站在正義的立場上來責備崔母的悔言失信。最後說到『那官府推詳其事，老夫人先有治家不嚴之罪，忘恩負義之愆』，這兩句話，針對崔母剛才倚仗官勢的頑固思想，真合了『以子之矛，攻子之盾』的兩句老話。說得崔母啞口無言，反而用『如今呢』三個字來問計於她。紅娘也看出崔母在徬徨氣憤的僵局之下，逐漸轉變，把起先那股子虛驕之氣，愈沖愈淡，最後竟心平氣和地請教她了。她這才用很輕鬆的語氣，說出她的主張：『如今麼，據紅娘看起來，

一些也不難，莫若赦其小過，成其大事……』她也明知崔母除了這樣做，不會再有別的辦法。總算整個兒說服了崔母的自私心理，這又是一個段落。劇情發展至此，已經到了高潮，下面張、崔成親一節，是結束全劇的一種照例的交代，我也不必細說了。」

「紅娘在這戲裡的表情，也隨著劇情，分成四種層次：第一節的『喚出』，是要描寫她的沉著應付，她出場打完引子，接念『啊呀且住，今日老夫人為何怒氣衝衝在那裡叫我，莫非此事知覺了，這便怎麼處。啐，自古道醜媳婦少不得要見公婆面的，就去何妨。』這件事是她一手經辦，聽到崔母忽然厲聲的叫喚，情知不妙。應該描寫她在十分緊張的情緒當中，振作精神，沉住了氣來應付這重難關。可萬萬不能做成驚惶失措的樣子。因為她既然為了正義，擔當下來，也知道遲早總要發作的。只要看她念的最末一句，就充分地說明了她是成竹在胸並不過分害怕，這跟普通的丫環無目的地做錯了事，被人發現以後的情形完全不同。」

「第二節的『拷問』是要描寫她的機警。她明知道崔母問的是這件事，她故意指東畫西，裝傻充愣，逗著崔母玩，隨時察看對方的顏色，一步步試探著向前進展。這裡的演技，因為她跪在地下，身段是無法施展的，只能用兩手指指戳戳，比劃比劃。所以更要著重在面部的表情。特別是眼神的運用，要跟崔母的神氣，互相配合。」

「第三節的『說服』，是要描寫她的爽快。這兒是崔母坐著，紅娘在底下來回地邊走邊念，對崔母處理失當的經過情形，要說得頭頭是道，而不能過分嚴肅。」

「第四節的『成親』，是要做得輕鬆生趣。如『兩遭兒連外孫都有了』，『小姐是初犯』，

『三朝是要過的』，『喚什麼儐相他二人呵』。這些句子都要帶著詼諧的樣子，來調和場上的緊張的氣氛。」

「紅娘下場的身段和表情，編排的手法，也相當高明。崔母在前面走著念『罷了罷了』，紅娘在後面跟著也學她的聲音念『罷了罷了』。崔母轉身問她『怎麼學我嚇』紅娘說『那個學老夫人是要打的』。這時的崔母在左邊，紅娘在右邊，崔母說『明明是你學我的』，紅娘說『我沒有嚇』，邊說邊轉到左邊，步位換過了，準備紅娘說完好下場。崔母說『明明是你』，紅娘再學一句『咳，罷了罷了』，一邊笑，一邊跑進場去。劇情到這兒已經完了，張生和鶯鶯也先下場了，這下面按說是無戲可做了。會想辦法的，利用學著說話這一點點的意思，能把它結束得這樣輕鬆有味，一來顯出她的性格是天真活潑，二來表示她擔當完了張、崔兩家的一件大事，自然也感到十分愉快。同時對崔母也給了一點輕鬆的安慰。」

「李壽峰的崔母演得最好，把這種矛盾的心理，很有層次地表達出來。李壽峰的弟弟李壽山，和喬先生的兒子喬玉林，也都陪我演過。張生和鶯鶯，始終是由姜妙香和姚玉芙扮的。」

《風箏誤》

「《風箏誤》傳奇在臺上常唱的只有四齣：《驚醜》、《前親》、《逼婚》和《詫美》（亦名《後親》）。這是一個喜劇，包含著許多錯綜複雜的趣事。它的戲劇性非常濃厚，用的角色

也多，有三個丑角，三個旦角（老旦、正旦、閨門旦），小生，老生，色色俱全。而且人人有戲做，個個能討俏，相等於京戲的一種群戲。主要的條件就是各角要湊得整齊，才能演來生動有趣。雖然是出崑劇，觀眾看了並不沉悶的。」

「《風箏誤》的大意是說有一醜一俊兩個少年公子，醜的姓戚，俊的姓韓，韓公子的父母雙亡，從小就在戚家撫養大的。隔壁住了一家姓詹的，也有一醜一俊兩個女兒，醜的是大娘養的，俊的是二娘生的。劇情的發展，開始是戚家放的一隻風箏落到了詹家，打這兒就曲曲折折地發生出許多誤會，結果是醜的跟醜的，俊的跟俊的，配成了兩對夫妻，所以叫做《風箏誤》。自然啦，俊的一對夫妻的才學品行，都比醜的一對要高明得多。如果配錯了，台下看的人就會不痛快了。作者是用一種詼諧輕鬆的筆調，描寫當時盲婚的危險性。可能他看到過一樁盲目的婚姻，將錯就錯，造成了兩對怨偶。他把事實翻過來寫成這樣一個傳奇，借此發洩他那一肚子的不平之氣。」

「陳老夫子的二娘是沉著大方。當她的女兒（俊小姐）新婚那一晚上，新姑爺忽然拿著蠟臺走到書房裡去獨宿。她聽見女兒這樣的報告，馬上去找女婿講理，就在女兒和女婿當中來回傳話。先是她對新姑爺稱賢婿，新姑爺卻不承認她是岳母，稱她夫人，後來把誤會搞清楚了，新姑爺對她賠禮，連連叫她岳母，她反倒叫起狀元來了。這種表示報復的關子，觀眾是最喜歡看的，她做來也恰合劇中人的身分。」

「李壽峰的大娘，雖說戲沒有二娘多，也做得老練端重，嘴裡清楚有勁，罵她女兒（醜小

姐）的時候聲色俱厲，真像一個當家人的樣子。」

「李壽山的醜小姐是他的拿手活。他本來是崑旦出身，扮到這類醜小姐，一出臺觀眾就樂了。這雖說是個丑角，一切動作和表情，找俏頭是可以的，可得顧到她的身分。從前老角對於掌握劇中人的性格，是經過傳統的訓練，就是在臺上逗樂開玩笑，也有一個範圍，不能隨便胡來的。像李壽山扮的醜小姐，我們看了已經覺得很好，還有人批評他，有些地方嫌他做得過火。據說當年的張長保本唱武生，反串的醜小姐，那比李壽山還要好，可惜我沒有看見過。」

（註）張長保是三慶科班的學生，與陳德霖、錢金福、李壽峰、李壽山都是同學，擅長短打武生戲。楊小樓的《安天會》、《麒麟閣》……就是他給說的。

「票友裡面扮醜小姐的，北方溥西園演得不錯。南方的徐淩雲，也是一絕。我在堂會裡都看見過的，真是名不虛傳。」

「郭春山的醜公子，也很到家。他是在小榮椿科班坐科，跟楊小樓、程繼仙……都是同學。他專唱二路小花臉戲，肚子裡很寬，尤其是崑劇會得多。」

「扮醜丫頭的曹二庚，就是郭春山的學生。他的父親曹心泉是北方的崑曲世家，曾向天津的錢青望先生研究音律，所以能打宮譜，我伯父也是跟錢先生學習的。他的祖父曹春山本是南方人，流寓在北京，專演崑劇，跟楊鳴玉（楊三）同時，兩個人常常合演《繡襦記》的《教

歌》，楊是扮的大叫花子（名叫蘇州阿大，是小花臉應工），曹扮的是二叫花子（名叫揚州阿二，是二花面應工）。他會的崑戲很多，據說王楞仙演《梳妝擲戟》的呂布的身段，就是曹春山教的。」

「俊公子一角，始終是姜妙香陪我唱的。他的性格演這類文雅的方巾小生，也是非常相宜的。」

「我扮的俊小姐場子雖然不多，可是洞房一場是全劇的高潮。表情要細膩，動作要穩重，尤其是扮相關係很大。因為這齣戲始終是拿『醜』與『俊』對照著寫的。頭裡演的《前親》，配的一對醜夫妻，台下已經看見了。後面演到《詫美》，觀眾都憋足勁兒，等著瞧這個俊小姐，所以扮相比別的戲重要，化妝方面，應該格外注意。」

「大概是這齣戲的演員不容易集中的緣故吧，前輩們的合作，我過去只看過一次，是吳菱仙先生的二娘，陳老夫子的俊小姐，



《鳳還巢》中梅蘭芳飾程雪娥。

陸杏林的俊公子，郭春山的醜公子，李壽山的醜小姐……我也就是經這幾位前輩們再三鼓勵，受了他們的影響，才很早就演出《風箏誤》了。」

「我第三次到上海表演，許少卿聽說這齣戲好，要求我唱。事先他還大事宣傳，其實他並不知道是什麼內容。等我唱完了，觀眾倒很歡迎，許老闆卻認為我的事兒太少，就不主張我再演了。他不曉得群戲是依靠大家的力量，好比京戲裡的《群英會》、《回荊州》……絕不是只看一個人的玩藝兒的。遇著各角湊得整齊的時候，趕快就要貼演，等到時機一過，角兒星散，那就唱不成了。我從《鳳還巢》排出以後，因為劇情也是『醜』與『俊』對照寫的，戲裡的關子相同，就把這出《風箏誤》收起來不再唱了。」

「民國十一年我在四馬路的天蟾舞臺演過幾次《風箏誤》，都是陸壽卿扮的醜公子。他是南方的名醜，全福班的老角兒，功夫當然結實。尤其臉上的肌肉，運用得法，像他演的《活捉》、《下山》……都具有前輩的典型。那次我跟楊老闆（小樓）同來，崑劇演得不少，由院方臨時請他來參加的。」