

第二章

從繪畫談到《天女散花》

學畫

一九一五年前後，我二十幾歲的時候，兩次從上海回到北京，交遊就漸漸地廣了。朋友當中有幾位是對鑒賞、收藏古物有興趣的，我在業餘的時候，常常和他們來往。看到他們收藏的古今書畫，山水人物，翎毛花卉，真是琳琅滿目，美不勝收。從這些畫裡，我感覺到色彩的調和，佈局的完密，對於戲曲藝術有聲息相通的地方；因為中國戲劇在服裝、道具、化妝、表演上綜合起來可以說是一幅活動的彩墨畫。我很想從繪畫中吸取一些對戲劇有幫助的養料。我對繪畫越來越發生興趣了，空閒時候，我就把家裡存著的一些畫稿、畫譜尋出來（我祖父和父親都能畫幾筆，所以有這些東西），不時地加以臨摹。但我對用墨調色以及佈局章法等，並沒有獲得門徑，只是隨筆塗抹而已。

有一天，羅癭公先生到我家裡來，看見我正在書房裡學畫，他對我說：「你對於畫畫的興致這麼高，何不請一位先生來指點指點？」我說：「請你給介紹一位吧！」後來，他就特地為我介紹了王夢白先生來教我學畫。王夢白先生的畫取法新羅山人，他筆下生動，機趣百出，最有天籟。

據他說，在南方，他與名畫師程瑤笙是畫友，兩人常常一起關門對坐揮毫，一畫就是一天。他每星期一、三、五來教，我在學戲之外，又添了這一門業餘功課。王先生的教法是他當著我的面畫給我看，叫我注意他下筆的方法和如何使用腕力，畫好了一張，就拿圖釘按在牆上，讓我對臨，他再從旁指點。他認為：學畫要留心揣摩別人作畫，如何佈局、下筆、用墨、調色，日子一長，對自己作畫也會有幫助。王夢白先生講的揣摩別人的佈局、下筆、用墨、調色的道理，指的雖是繪畫，但對戲曲演員來講也很有啟發。我們演員，既從自己的勤學苦練中來鍛煉自己，又常常通過相互觀摩，從別人的表演中，去觀察、借鑒別人如何在舞臺上刻畫人物。

從很多畫家觀察生活現象進行藝術創造的經驗中，也使我受益不少。王夢白先生作畫，並不完全依靠臨摹，由於他最愛畫翎毛，所以在家裡用大籠子養了許多種不同樣兒的小鳥，時常琢磨牠們的神態；有時拿一塊土疙疸往籠子裡一打，趁著鳥兒一驚，去看它起飛、回翔、並翅、張翼的種種姿勢，作為他寫生的資料。畫昆蟲之類，他也一定要捉了活的螳螂、蟋蟀、蜜蜂……來看，而且看得很仔細，一毫一髮，從不馬虎。記得有一次我們許多人去遊香山，我們只是游山玩景而已，而王先生卻不然，他每到一處，不論近覽遠眺，山水草木，都要凝神流連，有時捉過一隻螳螂或是蝸蝓，在一旁反覆端詳。這種對生活現象的仔細觀察，不斷通過生活的觀察，來積累創作素材，我想是值得戲曲演員參考的。記得有些演孫悟空的演員，他們就曾觀察了猴子的生活，運用到《鬧天宮》、《鬧龍宮》這些戲裡。當然，有些演員過分在追求孫悟空像猴，這樣只注意生活的逼真，而不根據生活素材加以提煉、誇張、再創造，顯然是錯誤的，也是與戲曲傳統的表現



梅蘭芳與齊白石（左二）、汪藹士（左一）、歐陽予倩（右一）合影。

手法不適應的，何況孫悟空是「靈猴」，是神通廣大的齊天大聖。湖南常德湘劇的演員丘吉彩同志，就觀察了封建時代舉人的生活，集中概括地用在《祭頭巾》的表演裡。蓋叫天先生不僅對生物作詳細的觀察，而且還從佛像甚至青煙裡去尋找舞臺動作的塑形、舞姿。

在隨王夢白先生學畫時期，前後我又認識了許多名畫家，如陳師曾、金拱北、姚茫父、汪藹士、陳半丁、齊白石等。從與畫家的交往中，使我增加了不少繪畫方面的知識。他們有時在我家裡聚在一起，幾個人合作畫一張畫，我在一邊看，他們一邊畫一邊商量，這種機會確是對我有益。一九二四年，我三十歲生日，我的這幾位老師就合作了一張畫，送給我作為紀念。這張畫是在我家的書房裡合畫的。第

一個下筆的是凌植支先生，他畫的一株枇杷，占去了相當大的篇幅，姚茫父先生接著畫了薔薇、櫻桃，陳師曾先生畫上了竹子、山石，夢白先生就在山石上畫了一隻八哥。最後，輪到了齊白石先生。這張畫基本完成，似乎沒有什麼添補的必要了，他想了一下，就拿起筆對著那隻張開嘴的八哥，畫了一隻小蜜蜂，這隻蜜蜂就成了八哥覓食攫捕的對象，看去特別能傳神，大家都喝彩稱讚。這隻蜜蜂，真有畫龍點睛之妙。它使這幅畫更顯得生氣栩栩。畫好之後，使這幅畫的佈局、意境都變化了。白石先生雖然只畫上了一隻小小的蜜蜂，卻對我研究舞臺畫面的對稱很有參考價值。

我學畫佛興趣最濃的時候，老友許伯明要我畫一張佛像送他做生日禮，這是一九二一年（辛酉）的秋天，那時我的佛像畫得並不太好。一天下午，我把家藏明代以畫佛著名的丁南羽（雲鵬）的一幅羅漢像作為參考。這張畫上畫著羅漢倚松，坐在石上，剛畫了一半，陳師曾、羅癭公、姚茫父、金拱北……都來了，我說：「諸位來得正好，請來指點指點。」我凝神斂氣的畫完了這張佛像，幾位老師都說我畫佛有進步。金拱北說：「我要挑一個眼，這張畫上的羅漢，應該穿草鞋。」我說：「您挑得對，但是羅漢已經畫成，無法修改了，那可怎麼辦？」金先生說：「我來替你補上草鞋。」他拿起筆來，在羅漢身後添了一根禪杖，一雙草鞋掛在禪杖上，還補了一束經卷。大家都說補得好，金先生畫完了還在畫上寫了幾句跋語：

畹華畫佛，忘卻草鞋，余為補之，並添經杖，免得方外諸公饒舌。

許伯明那天也在我家，看我畫完就拿走了，裱好後，還請大家題詠一番，師曾先生題曰：

掛卻草鞋，遊行自在。不聽箏琶，但聽松籟。朽者說偈，諸君莫怪。

茫父先生題了一首五言絕句：

芒鞋何處去，踏破只尋常。此心如此腳，本來兩光光。

樊山老人的題跋，最有意思，假這張羅漢諷刺當時的議員，他說：

今參眾兩院議郎凡八百，人遂目為羅漢，蘭芳此畫，西方之羅漢歟？中國之羅漢歟？腦滿腸肥，其酒肉和尚歟？面目猙獰，其地獄變相歟？北樓添畫草鞋，豈欲促其行歟？耳大如此，作偈者謂其不聽箏琶，彼將何以娛情歟？羅漢日如有箏琶可聽，即永廢議事日程，如促吾行，則二十圓之出席費誰肯犧牲？縱使詈我有民，毆我有兵，我神聖不可侵犯之羅漢，但覺寵辱不驚，並不覺坐臥不寧。蘭芳此畫誠所謂畫雞畫毛雞畫雞內金，畫人畫面雞畫不可測度之人心者也。

樊山沒有署名，後來羅癭公在旁邊加了兩句跋語：

吾為伯明丐樊山翁題此幀，以玩世語多，故不署名，伯明複囑吾加跋證明之。

樊山題跋裡連當時所謂歐洲文明國家的議員，也借題發揮，一起罵了個淋漓盡致，可謂大快人心。事隔三十餘年，一九五八年的歲暮，我應外文出版社的邀請，在國會街二十六號為他們演出《宇宙鋒》，我知道這個禮堂，當年就是國會議場，當我在臺上大罵秦二世的時候，忽然想起議員們曾在這坐表演過墨匡橫飛、老拳奉敬的丑劇，又想到了我畫的這張羅漢和樊山的跋語，真是感慨系之。

有一次，王夢白、金拱北兩位談到作畫的風格，王先生對金說：「你的畫畫，好比一個裁縫，三尺三就是三尺三，怎麼裁的，你就怎麼做。」因為金先生對於臨摹古人名跡、宋元院本、樓臺界畫、工細人物，最為擅長，所以王夢白先生這樣講，他又拿自己作譬喻說：「我的畫畫，好像是個鐵匠，假如我要打個釘子，要長就長，要短就短，不合適回爐再重來。我是用腦子來畫的。」金先生聽了，笑著回答他說：「畫畫不能只靠天才，學力也應該並重的，我們幾千年來前人留下多少有名的作品，這已經是取之不盡、用之不竭了。你說我是裁縫，不錯，就算我是裁縫，可是我做的衣服是稱體合身的。」他們這樣開門見山的批評，有說有笑，真是有意思。過一天，陳師曾先生對我講：「拿夢白的天才，拱北的學力，把他們兩方面的特長，融

合在一起，彼此的成就更有可觀了。」陳先生的話，確是說明他對王、金兩位是很瞭解的。繪畫藝術與戲曲藝術一樣，都共同有一個繼承傳統、發展創造的問題，既要繼承又要發展，既要認真向前人學習，又要大膽進行創造革新。

陳師曾先生的父親是散原老人，他自己詩、書、畫都很高明，我畫佛像和仕女，就得過他和姚茫父先生的指點。

師曾先生的北京風俗畫是很有名的，他畫的都是日常所見的生活情景。如跑旱船、唱話匣子、騾車進香、鼓書、拉駱駝、水果挑、賣切糕、賣絨線、扛肩兒、拉洋車、紅白執事、打鼓的、剃頭挑……像這些行業的人物，是當時士大夫所不屑為伍的。他在畫裡面，用警世諷時的筆觸、寫實的手法，替他們寫照。陳先生告訴我，他畫這些畫的時候，先要同他們接近，聽到他們一吆喝，就走出大門去看他們的工具、服裝、舉止神情，細加揣摩，而後下筆。我很喜歡他的這些畫，例如有水果挑，賣水果的挑子上插著一根筆直的雞毛撚子，小販手拿的煙袋荷包，這些小地方畫得都非常細緻，凡是老北京看見這一張畫，都不覺要會心一笑。這幅畫上題著：「大個錢，一子兩，當年酸味京曹享，而今一顆值一錢，貧家那獲嘗新鮮，朱門豪貴金盤裡，風味每得街市先，籲嗟乎，風味每得街市先。」一種不平之鳴，躍於紙上。騾車進香的畫上則題著：「有廟且隨喜，不必有所圖，看家小女兒，稿以糖葫蘆。」「不必有所圖」一句，正寫出了當年逛廟人的心情。最突出的是畫裡長長的兩串糖葫蘆和梳著「兩把頭」的旗裝婦人，把當時的風俗情景，描繪得生動逼真。鼓書一幅畫著拉的唱的，寫出了當年串胡同的街頭藝人，為了糊口，

不得不在傍晚的時候挾著弦子、大鼓，冒著寒風沿門賣唱的悲慘情境，哪裡會有人來同情他們被舊社會埋沒，過著困頓生活呢！陳先生還畫了一些描寫天橋雜技藝人表演的畫，也都是身臨其境去觀察體驗後才下筆的。陳師曾先生對當時社會上的形形色色作了觀察，在他的風俗畫裡反映出來，他的目光是敏銳的，一種憤世嫉俗的心情是流於紙上的。從陳先生的畫裡，我們也看到觀察生活對藝術家的重要作用，任何藝術都不能脫離生活，陳先生的風俗畫既繼承了國畫的傳統技法，又有強烈的生活氣息，而且有自己的風格。觀察生活是藝術工作者重要的習慣，我記得余叔岩就談過他是怎麼觀察生活的，他和朋友逛公園，就對來往遊人一個一個地打量，他能從遊人的神情，氣質中認出哪是軍人，哪是商人，哪是讀書人等。

齊白石先生常說他的畫法得力於徐青藤、石濤、吳昌碩，其實他也還是從生活中去廣泛接觸真人真境、鳥蟲花草以及其他美術作品如雕塑等，吸取了鮮明形象，盡歸腕底，有這樣豐富的知識和天才，所以他的作品，疏密繁簡，無不合宜，章法奇妙，意在筆先。

我雖然早就認識白石先生，但跟他學畫卻在一九二〇年的秋天。記得有一天我邀他到家裡來閒談，白石先生一見面就說：「聽說你近來習畫很用功，我看見你畫的佛像，比以前進步了。」我說：「我是笨人，雖然有許多好老師，還是畫不好。我喜歡您的草蟲、遊魚、蝦米，就像活的一樣，但比活的更美，今天要請您畫給我看，我要學您下筆的方法，我來替您磨墨。」白石先生笑著說：「我給你畫草蟲，你回頭唱一段給我聽就成了。」我說：「那現成，一會兒我的琴師來了，我准唱。」

這時候，白石先生坐在畫案正面的座位上，我坐在他的對面，我手裡磨墨，口裡和他談話。等到磨墨已濃，我找出一張舊紙，裁成幾開冊頁，鋪在他面前，他眼睛對著白紙沉思了一下，就從筆海內挑出兩支畫筆，在筆洗裡輕輕一涮，蘸上墨，就開始畫草蟲。他的小蟲畫得那樣細緻生動，彷彿蠕蠕地要爬出紙外的樣子。但是，他下筆準確的程度是驚人的，速度也是驚人的。他作畫還有一點特殊的是惜墨如金，不肯浪費筆墨。那天畫了半日，筆洗裡的水，始終是清的。我記得另一次看他畫一張重彩的花卉，他當時受了吳昌碩的影響，重用西洋紅，大紅大綠佈滿了紙上，但畫完了，洗子裡的水，還是不渾濁的。

和我有往還的名畫家，在作畫的時候，各人有各人的習慣。有幾位照例先拿起筆來放在嘴裡大嚼一番，接著就在碟裡舔顏色，一會兒又在洗子裡涮幾下，有時還沒有下筆，洗子就成五彩染缸了，這就和白石先生的習慣不同。據說，如果不這樣，就畫不好。我想，這也是一定的道理的，當他們在嚼了又涮，涮了又嚼的時候，是正在對著白紙聚精會神，想章法、打腹稿。這和演員在出臺之前，先試試嗓音，或者活動活動身體的道理是差不多的。

那一天齊老師給我畫了幾開冊頁，草蟲魚蝦都有，在落筆的時候，還把一些心得和竅門講給我聽，我很得到益處。等到琴師來了，我就唱了一段《刺湯》，齊老師聽完了點頭說：「你把雪艷娘滿腔怨憤的心情唱出來了。」

第二天，白石先生寄來兩首詩送給我，是用畫紙親筆寫的，詩是紀事的性質，令人感動。

飛塵十丈暗燕京，綴玉軒中氣獨清。難得善才看作畫，殷勤磨就墨三升。
西風颼颼嫋荒煙，正是京華秋暮天，今日相逢聞此曲，他年君是李龜年。

又一天，在有一處堂會上看見白石先生走進來，沒人招待他，我迎上去把他攙到前排坐下，大家看見我招呼一位老頭子，衣服又穿得那麼樸素，不知是什麼來頭，都注意著我們，有人問：「這是誰？」我故意把嗓子提高一點說：「這是名畫家齊白石先生，是我的老師。」老先生為這件事又作了一首絕句，題在畫上。有朋友抄下來給我看。事隔三十多年，這首詩的句子，已經記不清楚了。一九五七年秋，我到蘭州演出，鄧寶珊先生備了精緻的園蔬和特產的瓜果歡迎我們，席間談起這件事，鄧老把這首詩朗誦了一遍，引起我的回憶，更使我難忘和白石先生的友誼。

曾見先朝享太平，布衣蔬食動公卿。而今淪落長安市，幸有梅郎識姓名。

白石先生善於對花寫生，在我家裡見了一些牽牛花名種才開始畫的，所以他的題畫詩有「百本牽牛花碗大，三年無夢到梅家。」

我繪畫的興致越來越濃，興之所至，看見什麼都想動筆。那時，我正養了許多鴿子，揀好的名種，我打算把牠們都寫照下來。我開始畫了兩三幅的時候，有一位老朋友對我提出警

告說：「你學畫的目的，不過是想從繪畫裡給演劇找些幫助，是你演劇事業之外的一種業餘課程，應當有一個限度才對，像你這樣終日伏案調朱弄粉，大部分時間都消耗在這上面，是會影響你演戲的進步的。」我聽了他說的這一番話，不覺悚然有悟。從此，對於繪畫，只拿來作為研究戲劇上的一種幫助，或是調劑精神作為消遣，不像以前那樣廢寢忘餐地著迷了。

繪畫和舞臺藝術

我記得第一次王夢白先生到我家裡來，我正在書房裡畫畫。王先生落座之後，我請他指教，他就指著我那張沒有畫完的畫稿，一邊看一邊說：「你出筆不俗，對於繪畫一道是接近的。拿這張花卉來說，只是有些地方還差一點。」說到這裡，他就在畫稿上比劃起來說：「這個出枝的姿勢不夠生動，還得補點東西；這裡的葉子，你畫反了，同那一面的葉子不相陪襯；這朵花，應當這樣擺，同那朵花才配合得好看。」我正在凝神領會，他提起筆來，照著他說的，把那些不合適的地方，矯正了過來，然後又補了一對蝴蝶。我看他連勾帶抹，一會兒工夫，已經畫完了。我再一看，這幅花卉果然是花葉相稱、濃淡合宜，同原先比較起來，已經迥然不同了。一九二四年，幾位畫家合作的贈我三十歲生日的那張畫，白石先生最後雖然只是畫了一隻蜜蜂，可是，佈局變了，整幅畫的意境也隨著變了，那幾位畫家畫的繁複的花鳥和他畫的小蜜蜂，構成了強烈的對稱，這種大和小、簡和繁的對稱，與戲曲舞臺上講究對稱的表現手法也是有相通之處的。畫是靜止的，

戲是活動的；畫有章法、佈局，戲有部位、結構；畫家對山水人物、翎毛花卉的觀察，在一張平面的白紙上展才能，演員則是在戲劇的規定情境裡，在那有空間的舞臺上立體地顯本領。藝術形式雖不同，但都有一個佈局、構圖的問題。中國畫裡那種虛與實、簡與繁、疏與密的關係，和戲曲舞臺的構圖是有密切聯繫的，這是我們民族的對美的一種藝術趣味和欣賞習慣。正因為這樣，我們從事戲曲工作的人，鑽研繪畫，可以提高自己的藝術修養，變換氣質，從畫中去吸取養料，運用到戲曲舞臺藝術中去。

戲曲演員，當紮扮好了，走到舞臺上的時候，他已經不是普通的人，而變成一件「藝術品」了，和畫家收入筆端的形象是有同等價值的。畫家和演員表現一個同類題材，雖然手段不同，卻能給人一種「異曲同工」的效果。當年，楊小樓先生在《青石山》裡扮演關平，他紮著一身金光燦爛的白靠，盔頭上一個神火焰，兩條紅彩綢壓著兩道下垂的黑水紗，鼻樑上勾一點金。他那一幅天神氣概，配合著「四邊靜」牌子的身段，借用一句讚美繪畫的成語，真有「破壁飛去」的意境。我舉這個例子，並不是說楊先生這個扮相是從繪畫裡搬過來的，每個演關平的演員也都是這種扮相，但是他卻把天神的神態、氣度，體現得很成功，我們看了就會聯想到唐宋名畫裡面天王像、八部天龍像。這個人物扮相固然重要，但更重要的是要從神態氣度中給人一種對神的幻想，否則就是只有「形似」而沒有「神似」了。

凡是名畫家作品，他總是能夠從一個人千變萬化的神情姿態中，在頃刻間抓住那最鮮明的一剎那，收入筆端。畫人最講「傳神」，畫法以「氣韻生動」為第一。所謂「傳神」「氣韻生動」



梅蘭芳字繪的扇面。

都指的是像真。因為古典戲曲裡出現的人物，所有服飾、用具都和現在大不相同，我們從古畫裡去揣摩古人的生活是能夠得到好處的。宋人洪邁的《容齋隨筆》裡有這麼幾句話：「江山登臨之美，泉石賞玩之勝，世間佳境也，現者必曰如畫，故有江山如畫，天開圖畫……之語。至於丹青之妙，好事君子嗟歎之不足者，則又以逼真目之，如老杜『人間又見真乘黃』……之句是也。」最美麗的山水風景，明明是真的，但卻說是像畫；畫上的馬當然是假馬，可又說它像真的，由此可見，凡是最好的東西都和藝術有關係。白石老人說：「太似則媚俗，不似則欺世。」正好說明這個道理。

我們從繪畫中可以學到不少東西，但是不可以依樣畫葫蘆地生搬硬套，因為，畫家能表現的，有許多是演員在舞臺上演不出來的，我們能演出來的，有的也是畫家畫不出來的。我們只能略師其意，不能舍己之長。我演《生死恨》韓玉娘《夜訴》一

場，只用了幾件簡單的道具，一架紡車、兩把椅、一張桌子（椅帔、桌圍用深藍色的素緞）、油燈一盞。淒清的電光打到韓玉娘身上的「富貴衣」（富貴衣是劇中貧苦人所穿的襤褸衣服。它是各色零碎綢子，貼在青褶子上做成的。當初只有窮生用它，旦角向來是不用的），顯出她身世淒涼的環境。這堂景，是我從一張舊畫《寒燈課子圖》的意境中琢磨出來的。又如《天女散花》裡有許多亮相，是我從畫中和塑像中模擬出來的。但畫中的飛天有很多是雙足向上，身體斜飛著，試問這個身段能直接模仿嗎？我們只能從飛天的舞姿上吸取她飛翔凌空的神態，而無法直接照摹。因為當做亮相的架子，一定要選擇能夠靜止的或暫時停頓的姿態，才能站得住。畫的特點是能夠把進行著的動作停留在紙面上，使你看著很生動。戲曲的特點，是從開幕到閉幕，只見川流不息的人物活動，所以必須要有優美的亮相來調節觀眾的視覺。有些火熾熱鬧的場子，最後的亮相是非常重要的，往往在一剎那的靜止狀態中，來結束這一場的高潮。

凡是一個藝術工作者，都有提高自己的願望，這就要去接觸那最好的藝術品。當我年輕的時候，要通過許多朋友關係，才看到一些私人收藏的珍貴藏品，今天人民掌握了政權，有了組織完備的國家博物館和出版社，我們能很方便地看到許多最著名的藝術作品和複製品。由於交通便利，我們還能親自到雲岡、龍門、敦煌去觀摩千年以上的繪畫雕刻。一九五七年冬，我到洛陽就看到了著名的龍門石刻，從它的造形、敷彩、刀法、部位、線條、比例……可以看到時代的變遷，像北魏初期造像的衣紋、蓮台的式樣，可以看出這些製作工匠從遙遠的西域來到中原的痕跡，因為衣紋線條的棱角比較厚重，有氈呢質料的感覺。接著又去奉仙寺（武

則天時修建的），就感到衣紋線條比北魏時有了發展，服飾色彩方面，也給我們一種絲綢綾緞的感覺，已經是中原文化的代表了。

一九五八年五月，我在太原巡迴演出，遊覽了晉祠。晉祠一向被稱做山西的小江南。著名的古代橋樑「魚沼飛梁」和聖母殿都是宋代建築的典型。難老泉（明代書法家傅青主題字）、齊年柏（周代古木）和宋塑宮女群像稱為晉祠三絕。

宋塑群像中主像是周武王的王后邑姜，兩廊排列著侍從像四十二個，邑姜戴鳳冠，穿蟒，凝神端坐，在戲裡一定是用青衣來扮演的，侍從像中有女官六個都是男人打扮，和故宮博物館所藏宋徽宗畫的

《虢國夫人游春圖》

手卷上的女官非常相似。另外太監像三個，兩個是年輕的，一個是年老的，這個老太監塑得惟妙惟肖，因為太監的特徵是帶有女性的婆婆媽媽的意味，塑造者把



梅蘭芳飾演虞姬時的扮相

其中頭戴的如意冠也是參考了繪畫烈女傳虞姬的小冕旒。

他的鞠躬惟謹的神氣刻畫出來，我們同遊的五十歲以上的人都看見過太監，不由不得連聲叫絕。還有三十三個都是宮女的打扮，頭上的髮髻、身上的衣服、站立的形態，都是不同的。其中三個年歲較長的，露出抑鬱苦悶的神情，其餘的宮女，大都正在青春妙齡，有「閨中少女不知愁」的感覺，一種愉快的樣子，從各種不同的姿態中透露出她們的熱情和希望。這一群塑像，生動地、準確地表現了古代宮廷婦女的日常生活和內心感情，這些立體的雕塑可以看四面，比平面的繪畫對我們更有啟發，甚至可以把她們的塑形直接運用到身段舞姿中去。我離開太原時寫了一篇四言韻文的《晉祠頌》，送給晉祠管理局作為紀念，內中有四句是描寫宮女神態的：「宋塑群像，體態輕盈，一顰一笑，似訴生平。」

關於服裝的樣式和色彩，從繪畫中也只能得到一些參考啟發，不能生搬硬套，正如前面所說，戲曲與繪畫各有自己的特點，在運用時必須考慮如何加工才能收到實際的藝術效果。近來，戲曲界設計了不少新的扮相，可以看出，其中不少是從畫中吸取來的，但有的並沒有很好地加以選擇，就搬用到舞臺上，使人看了不舒服。也有一些是經過熔化提煉，從而豐富了舞臺形象，提高了形象的表現能力。當年我設計古裝頭，就是根據這種原則來設計的。過去旦角的髮髻——舊的大頭，在尺寸和樣式上已經為觀眾所熟悉，為了適應舞臺的需要，所以當我在畫上看到古裝頭以後，首先想到舞臺上需要的是什麼？貼片子是要保留的，頭頂上的髻也應當保持與大頭相等的高度，後面披著的長髮，就代替了「線尾子」。這樣才會讓觀眾看了順眼。這個道理很明顯，我們進行藝術改革，首先必須考慮到戲曲傳統風格的問題。前年，

川劇演員陽友鶴同志告訴我說：「穆桂英紮著靠，戴著七星額子，後面披著古裝散發，梅先生，你想想看，這成什麼樣子？」我想，照他說的樣子，觀眾是不會歡迎的，因為風格太不協調了。

戲曲行頭的圖案色彩是由戲衣莊在製作時，根據傳統的規格搭配繡製，當年我感到圖案的變化不多，因此在和畫家們交往後，就常出些題目，請他們把花鳥草蟲畫成圖案；有時我自己也琢磨出一些花樣，預備繡在行頭上。於是，大家經常根據新設計的圖案研究：什麼戲？哪個角色的服裝？應該用哪種圖案？什麼花或什麼鳥？顏色應當怎樣搭配？什麼身份用濃豔，什麼身份要淡雅？遠看怎樣，近看如何？從這裡又想到用什麼顏色的台帳才能把服裝烘托出來。經過這樣的研究，做出來的服裝比行頭鋪裡的花樣自然是美得多了。傳統戲裡的人物，什麼身分，穿什麼服裝，用哪種顏色，都要安排得很調和，像《白蛇傳》的《斷橋》中的白蛇穿白，青蛇穿藍，許仙穿紫，而且都是素的。《二進宮》裡面，李豔妃穿黃帔，徐延昭穿紫蟒，楊波穿白蟒，都是平金的（李豔妃是繡鳳的），配得很好。所以我們雖然在圖案和顏色上有所變更，但是還是根據這種基本原則來發展的。違反了這種原則，脫離了傳統的規範，就顯得和不諧，就會產生風格不統一的現象。

學習繪畫對於我的化妝術的進步，也有關係。因為繪畫時，首先要注意敷色深淺濃淡，眉樣、眼角的是否傳神。久而久之，就提高了美的欣賞觀念。一直到現在，我在化妝上還在不斷改進，就是從這些方面得到啟發的。

舞臺上一切裝飾，是襯托戲的內容加強藝術效果的。因此，圖案的色調不可相差太大，

線條組織也不宜過於強烈；所以桌圍、椅帔、後幕等舞臺裝飾，如直接搬用敦煌壁畫以及出土漢畫像石刻等，有時也顯得與劇中人的服裝不能調和。我從前使用的門簾台帳，上面不論什麼內容，都是偏於繁縟細碎的圖案，這正是用細錦地托出主題的手法。對於突出臺上的角色是比較有利的。以上是我個人一些經驗，希望大家在吸收繪畫遺產來豐富戲曲藝術的時候，要注意這些問題。

解放後舞臺上採用素幕，是比以前的繡幕好很多，因為素幕好比一張素紙素絹，更能有突出人物的效果。中國古典戲裡所用的服裝，大半是手工刺繡，彩色圖案，都是精細複雜的，繡幕的圖案色彩比服裝更誇張，就會減少服裝的光彩。三十年前有一位研究美術的朋友曾對我說：「中國舞臺上，應改用素幕，對於表演藝術更能集中突出。」當時我認為他的話很有道理，但因彩繡幕布相沿已久，未便驟然變動，直到解放後，素幕運用到戲曲舞臺上來，才證明了它的好處。

我從學畫佛像、美人以後，注意到各種圖畫當中，有許多形象可以運用到戲劇裡面去，於是我就試著來摸索。一步一步研究的結果，居然從理想慢慢地走到了實驗，像《奔月》、《葬花》兩出戲裡服裝和扮相的創造，就是脫胎於這些形象。演出以後，一般觀眾還能夠接受，這一下給了我很大的鼓舞，接著，我又編演了《天女散花》。

《天女散花》

《天女散花》的編演，是偶爾在一位朋友家裡，看到一幅《散花圖》，見天女的樣子風帶飄逸，體態輕靈，畫得生動美妙；我正在凝神欣賞，旁邊有位朋友說：「你何妨繼《奔月》之後，再排一出《天女散花》呢？」我笑著回答說：「是呵！我正在打主意哩！」因為這樣的題材很適宜於編一齣歌舞劇。回過頭來我就問主人：「能不能把這張畫借給我看幾天？」主人說：「是可以，但是有一個條件，如果你排好了，唱的時候，要留幾個好座兒，請我聽戲才行。」我說：「那是沒有問題的。」

回來以後，我就端詳這張《散花圖》，主要的目的是想從天女的風帶上創造出一種舞蹈。我根據圖裡面天女身上的許多條風帶，照樣做了許多綢帶子，試驗起來；哪知道舞的時候，綢帶子太多，左繞右絆，總是不大應手，試來試去，最後用兩條帶子來一試，果然切合實際，而且也並不妨礙美觀，綢帶舞的問題就這樣做了決定。

這齣戲的名字，就用「天女散花」四個字。經過了八個月的籌備才告完成。我現在把當時編劇、服裝、唱腔、舞蹈、演員的安排和設計寫在下面。

劇本是取材於佛教裡的《維摩詰經》。故事非常簡單，就是「維摩示疾，如來命天女至病室散花，以驗結習」。

編寫的時候，所感到的困難，首先在於唱詞念白。因為這是一個宗教故事，唱詞念白都



《天女散花》中梅蘭芳飾演天女。

不能完全脫離佛教經典的範疇，所以很費了一番工夫。

編劇的步驟還是同過去一樣，先打提綱分場；只是關於經典部分的考據和修辭，是我和許多位朋友研究，經過一點一滴的細細推敲才完成的。

這齣戲的唱腔，是二黃西皮和崑曲合用，使用這些曲調的目的，為的是便於舞蹈。第二場天女出場時唱二黃慢板；第四場《雲路》是最繁重的歌舞場面，所以用了西皮導板、慢板、流水；在最末一場散花的時候，又用了兩段崑曲調子——「賞花時」和「風吹荷葉煞」，是李釋戡和王又默兩位填詞，由我的表叔陳嘉梁製譜整理工尺，在臺上就是他給我吹的笛子。

「賞花時」曲譜是套用崑曲《邯鄲夢》裡《掃花》的調子，「風吹荷葉煞」是套用《思凡》末一段的調子，不過都有些小的變動。

演出以後，有位崑曲家向我提議說：「這兩支曲子，照宮譜的規律，不能連在一起。」我問他是什麼原因，他說：「因為「賞花時」是正式崑曲的牌子。《思凡》這齣劇在《納書楹曲譜》裡面附在最後，歸入『時劇』一類，同《昭君出塞》等性質差不多，研究南北曲的人不把「風吹荷葉煞」看做正式崑曲牌子的，因此不能連在一起。」我先謝了他的指點，然後說：「我排這齣戲，並非純粹崑曲，我是借用這兩支崑曲的調子來幫助舞蹈身段而已。」他聽了之後，才明白我們的用意。

這齣戲的劇本編寫好了以後，關於戲裡面的人物形象，我們是參考許多木刻、石刻、雕塑和各種關於宗教的圖畫研究出來的。

那時候敦煌石窟雖然已經發現，但是壁畫部分還沒有人把它臨摹攝影介紹出來。我們所見到的，只是一些唐人寫經的斷簡殘編而已。我前幾年在上海看過一次小型的敦煌雕塑展覽，後來又在北京看到文化部文物局舉辦的敦煌畫展，裡面如佛像人物、飛禽走獸、宮中用具、車船轎馬，各種圖案色彩鮮豔，線條勻整，真可以說是畫法高古。這些畫在一千多年以前並不是中原的名畫家跑去畫的，都是當地一些無名畫工的偉大創作，傳留到現在，不但是國內的一個名貴的藝術寶庫，就是在世界上，也是極有價值的文獻了。

敦煌的各種「飛天」的畫像，同《天女散花》裡的「天女」形象，現在一看竟有相似之處。我想敦煌雕塑的介紹對於戲劇會有很大的幫助。我們大家應該根據這些寶貴的資料，作深刻的研究，來豐富我們的人民戲劇，發揚我們的民族藝術。

初演《天女散花》時，劇中的主要角色是：李壽山扮如來佛，李壽峰扮維摩詰，高慶奎扮文殊，李敬山扮和尚，姚玉芙扮花奴，我扮天女。場子的安排、登場的人物、和劇情的步緒是這樣的：

場子一共分六場。

第一場上四金剛、四揭諦、伽藍、七菩薩、文殊師利、釋迦如來、大鵬鳥、韋馱。

上來起「走馬鑼鼓」，四金剛舞蹈，扮相是蓬頭額子，戴面具，穿軟靠，每人手裡拿著道具——琵琶、傘、蛇、寶劍。走「四門鬥」亮「高矮相」（四門鬥是舞臺上一種術語，就是四個人站在臺上四個犄角，互換地位，斜對著做各種姿勢），舞蹈畢下。再上四揭諦，揉紅臉，

穿軟靠，手裡拿著不同的兵器，也做同樣的舞蹈身段畢下。

接著上伽藍，七菩薩、文殊師利。伽藍的服裝扮相，在戲裡面差不多是固定的，像《金山寺》裡的伽藍一樣，穿水田衣，戴蓬頭金箍，淨臉。七菩薩臉上上半截戴著面具，到鼻子為止，鼻子特別高大，下半截仍舊勾臉，穿著各種不同顏色的褶子，外罩斜帔（斜帔就是袈裟）。文殊淨臉，戴蓬頭金箍，也是罩斜帔。站門之後引出如來。

如來戴一種特製的帽子，後面帶著頭髮，勾金臉，紅髮紅眉毛，穿黃褶子，罩斜帔，足穿僧鞋，手拿雲帚。關於如來的扮相，我的朋友們有兩種不同的意見，有人認為紅髮紅眉形象太兇猛，不夠慈悲。有人認為歷來戲劇當中的如來，一向是由淨角扮的，這樣可示大雄無畏的精神。後來再唱，找過李壽山研究，還是取消了紅須紅眉，改為黑的了。

如來後面跟著大鵬鳥同韋馱。大鵬鳥頭戴蓬頭金箍，戴面具，嘴很尖，形狀與雷公大同小異，穿著畫羽毛形式的披肩，系著小腰裙，肩後背著兩肩翅膀，也都畫著羽毛花樣。韋馱戴帥字盔，穿軟靠，淨臉，雙手合十當胸，臂彎上平放著一根降魔杵。

這齣戲裡的角色，戴面具的很多，面具都是根據塑像的形式特製的，有的連著帽子和頭髮，有的只是一個面具而已。

如來上來唱完〔點絳脣〕的牌子曲，走上桌子，盤膝坐定，後面站著大鵬鳥，前面站著韋馱，兩邊七菩薩、伽藍、文殊站門。這種形象相當莊嚴雄偉，也都是從塑像上面參考而來的。如來念完定場詩，派文殊率諸菩薩到毗耶離城去向維摩問候，文殊率七菩薩下。接著又

命伽藍傳命天文到維摩室中散花，伽藍下。如來念詩畢，率大鵬鳥、韋馱下。這場到此終了。

第二場，上八仙女。第一對提著紅的宮燈，點著蠟燭；第二對提著金色提爐，燒著檀香；第三對舉著符節；第四對舉著掌扇，是用白鵝毛和孔雀翎子做成的。站門之後引天女上。這場天女的扮相穿黃繡帔，梳古裝頭，持雲帚。唱四句二黃慢板，坐下來念詩自白畢，伽藍上，傳如來旨意，命天女到毗耶離城去散花，伽藍下。天女喚上花奴，命她收拾花籃，準備隨同前往。天女率八仙女下。花奴唱西皮原板下。

第三場，伽藍回靈山覆命，過場。

上面花奴唱一段西皮原板，以及伽藍過場，都是為了給天女有更衣換裝的時間，同時準備在下面一場有擺砌末的工夫。

第四場，就是《雲路》。這一場天女的扮相和前場就大不同了，我來細細地說一下。頭上梳著「海棠髻」，戴簡單的珠翠頭面，本來想用水鑽的，因為它容易掛住綢帶子，所以改用珠翠頭面。穿淡青色的古裝襖子，繫同樣顏色的腰裙，披真孔雀翎子做的「雲肩」和「小腰裙」。這種真孔雀翎子做成的雲肩和小腰裙，是一種創造性的嘗試，演的時候，感到不大合用，因為不能耐久，羽毛容易掉下來，一殘之後，就不好看了，同時毛片有順逆，往往一不小心掛住了綢帶子，妨礙舞蹈的運用。用真孔雀翎子也並不美觀，因為它長在孔雀身上，翕張開合，是美麗而服帖的，現在做了雲肩，就支起來，不平服，遠看像一件蓑衣一樣，一點也不覺著華麗名貴。另外，在收藏上也很麻煩，它只能攤開平鋪，不能折疊，必須放在一隻面積很大

的箱子裡。因此，後來再演，雲肩、腰裙上就改為繡孔雀翎子的花樣，果然又經久又平滑，非常合用而美觀。從此就把真孔雀翎子給廢止了。腰裡系著黃絲條，掛玉佩，胸前左右露著兩根風帶。風帶的釘法是把兩頭縫在一起，用一個小鉤子掛在背後衣領上，左右分開來在背後繞一個花，釘在肩頭，垂到胸前，也繞一個花，同後面一樣長短，再釘在肩窩。這樣，兩根帶子就飄在前面了。外面用雲肩一罩，釘的地方就看不出來了。

這齣戲的重點完全在舞蹈，而主要的舞蹈工具就是這兩根帶子。我現在把這兩根帶子的尺寸、顏色、質料，以及練習的過程，詳細講一講。

網帶尺寸的長短有兩種，《雲路》裡所用的與《散花》是不同的。《雲路》裡用的每根大約有一丈七八尺長，一尺一二寸寬，尾端作燕尾式；每一根用兩種不同顏色的極薄的印度綢拼縫起來，比如說一邊是粉紅與湖色，一邊是淺黃與藕荷色。《散花》裡用的比較短窄一點，八九尺長，六七寸寬，每一邊各用一種不同的顏色，就不用再拼了。這是因為《散花》場在雲臺上地方窄小，同時還多了一個花奴在旁邊，所以不能不變更一下。這幾根綢帶我用時常常變換顏色。這種印度綢非常稀薄，用過幾回之後，沾上手上的汗水，再用就不大合適了，因此我也經常換新的來用。

再有一件事是要說明的，《雲路》和《散花》這兩場，都打五色電光，所以服裝和綢帶子必須要用淺的顏色，方才相宜；否則一經電光照著，台下就不容易分別了。

這兩條長綢子在身上是衣服的裝飾，同時又是舞蹈的工具。畫中的天女是在天空禦風而

行，身上的帶子被大風吹得飄飄然的；當演員在臺上表演的時候，要使觀眾有同樣的感覺，就需要把綢帶舞起，才能有飛翔的意境。當時我就想到老戲《陳塘關》（《哪吒鬧海》）裡「耍龍筋」一場，就是把一條長綢耍出「皮猴花」、「單刀花」等名堂，並且在「鵝子翻身」、扳著朝天鐙轉身等身段中耍出許多花樣。在戲的情節上是說，哪吒抽出龍筋以後，書童折了一個柳枝，請哪吒用柳枝把龍筋挑起來耍給大家看看，所以哪吒用一支二尺來長的小棍挑起一條長綢來耍。用小棍挑起綢帶來耍在條件上占很大的便宜，但是我演天女沒有用這種耍法。我想來想去，要能表現天女御風而行，必須用手，而且必須用雙手舞兩條帶子；同時我還想到在《金山寺》中《水鬥》一場白娘子對法海說翻以後，念「俺來擒你也」，雙手拈著胸前的兩條白彩綢的身段，可以參考，就下決心要在這戲裡用手來舞兩條長彩綢。

這種空手舞綢帶子的功夫，勁頭兒完全在整個手臂和手腕子上，尤其腕子要靈活。因為綢子這樣東西軟而且輕，勁頭兒要用得巧而有力，才能隨心所欲，並不是要用多大傻氣力。對於綢子本身的性質應該先要懂得，使什麼樣的勁頭兒才可以抖出去多遠，或是繞幾個綢花，或是扣上去經多少時候才落下來，把這種勁節兒拿准了，手勁練得熟巧了，那才可以配合舞蹈的身段步法快慢疾徐進退自如，同時還必須和唱腔、音樂的節奏相合。

我練習的時候，是把兩根綢子釘在身上，就照著上面說的方法，經常地練習手勁，琢磨著在上下左右前後耍出各種綢花來。這種綢帶子的舞蹈和戲臺上別的道具像刀槍劍戟等迥不相同，絕不是十天半月可以練會了就上臺表演的。必須經過一個相當時期的練習，才能找到

這種勁頭兒，而不至於纏繞。

我一面不斷地練習，一面同我幾位朋友研究身段步法，根據唱詞的內容，來創造舞蹈的形式。經過了四個月的練習，吸收了許多朋友的意見，我的綢舞比較純熟了，同時各種舞蹈上的身段也配合好了。

綢帶舞的基本動作，很多地方是根據「三倒手」和耍雙傢伙的法則。有的地方就如同耍槍花一樣，要把手背掄開，將帶子在前後左右耍出同「車輪」一樣大小的花樣，好像把人裹在當中。有的地方或在頭上或在身子左右舞出同「回文」「套環」等形式大小不同的花樣。有的地方是在上下左右舞出同「螺旋」「波浪」等長短不一的花樣。這種舞法有時是在兩邊對照著同時來做的，有時是一順邊的，有時是一上一下的，有時是先左後右或先右後左的，有時是從裡往外或從外往裡的。有時還夾在「鴿子翻身」裡或走大小圓場裡來做的。再有是把兩根帶子並在一處變成一根，也舞出像上面說的各種姿勢。所怕的是帶子同帶子絞在一起，或是帶子繞在腿或胳膊上，或是同絲條繞住，所以功夫要十分熟練，才不會有這種現象。

我記得唐朝詩人白居易有一首詠《胡旋舞》的詩，其中有「胡旋女，胡旋女，心應弦，手應鼓，弦歌一聲雙袖舉，回雪飄飄轉蓬舞，左旋右轉不知疲，千周萬匝無已時，人間物類無可比，奔車輪緩旋風遲……」等句，倒有點像《天女散花》中綢帶舞的寫照。

下面我先講《雲路》這一場的情節然後再介紹舞蹈身段。

《雲路》是描寫天女離開了眾香國到毗耶離城去，一路途中所看到的景物。完全是一幕單

人的歌舞場面。從唱腔的節奏當中配合著舞蹈的身段，把唱詞的內容就用身段給表達出來。

這一場的唱腔裡面有導板、慢板、二六、快板。安排的是由慢而快，為的是造成一種好像雲端裡風馳電掣的氣氛。

天女先在簾內唱導板：「祥雲冉冉婆羅天。」一出場，手裡拿著綢帶子，一部分拖在地。唱慢板：「離卻了眾香國遍歷大千。」唱到「大千」的時候，走一個圓場，把風帶的末端，甩在下場門台口，仍舊退到上場門口。退的時候，把兩根風帶跟著身子拉回一點，好使帶子成為一個均勻的弧形，飄在地下，人同帶子恰好是一個「斜一字」的姿勢。同時翻起右手過頂順著帶子的方向，望遠處指；左手放在右手下面相距離尺許的地方，兩臂成一S形。這個姿勢擺好，慢慢蹲下去，唱完這句再站起來。在過門裡，雙手把兩根帶子輕輕扯起，向右轉身，歸到台中。接唱「諸世界好一似輕煙過眼」。這一句的身段，先用雙手向外指，有個轉身，然後將帶子先左後右在前面掄起兩個「車輪」圓花，眼神跟著圓花走，表示「輕煙過眼」的神氣。亮住之後，綢帶正好從頭上繞過，落下來搭在雙臂上；在過門當中，往左走一個反的圓場歸中。

「一霎時又來到畢鉢岩前」，身子向台裡走兩步，兩手拿著兩根帶子，在面前一掄兩掄，轉身面向裡，把兩根帶子從雙肩上往後一扔，整根帶子飄到了背後，慢慢落在當中台口。這時候臉向右轉朝外，同時雙手往上一翻，亮住，表示出一個高岩的形式。

這個身段，有一點要注意的，就是兩根帶子扔到背後之後，下面再轉過身來的時候，應

當想到不要讓它擰住，唱完這句，轉過身來，帶子仍舊要飄在前面。

接著念待「清圓智月廣無邊」，用雙手比作一個圓月形。「慧業超明不作仙」，兩手從胸前一前一後往外一翻。「幻中幻出莊嚴相」，兩手當胸合十。念上面這三句詩的時候，帶子是不動的，只用手來做身段。

「慈悲微妙自天然」，兩手把帶子在左右掄起兩串「套環」式的花樣，跟著雙手平疊在胸前，手心朝上，慢慢蹲下去。這時候兩根帶子起的「套環」，正在頭上向兩邊下落，人就夾在兩串「套環」當中，等到帶子緩緩地落在左右肩膀上，身子正好蹲住，好像佛坐蓮台的姿勢。

這個舞蹈的身段，要注意掄起兩串「套環」的時候，勁頭要用得均勻，因為我們一般人右手的勁頭，比左手總大一點，如果用的勁頭不一樣，掄起來的「套環」就有了大小，等落在肩膀上，垂下來的兩根帶子的末端，也必定是一長一短，那就不好看了。還有，當兩串「套環」從上往下落，身子往下蹲，嘴裡念著這句詩的時候，這三個動作任何一種都不能有所先後，必須做得剛剛一致，才顯得莊嚴美觀。重點所在，完全是要根據在空中的兩串「套環」落下來的尺寸做標準的。那就是我上面講過的「勁節拿准了」才行。

做完了這一個身段，站起來念白：「吾乃天女。遵奉佛旨去到淨明室中散花。」這幾句沒有什麼特別身段。只是雙手合十，掄一掄帶子，起幾個「波浪」花式，兩手前後交錯著向前指一指而已。

念到「乘風馭氣而來」，把帶子一順邊從右往左，圍住身子一繞，同時轉一個身。

「也不知經過多少微塵世界」，做出向四面指的樣子。「看旭日騰輝」，將帶子從左右往上掄起兩個「車輪」。等它快落下來，用手輕輕擺動。兩根飛起的帶子，在一左一右變成「波浪」花式落下來。「瑤空散彩」，把帶子從裡往外掄上去帶著一點斜飛的勢子，任它飄落。「畢鉢山頭好風景也」，提著一點帶子，讓尾端一部分飄起來，轉圓場，歸中。叫起來唱二六。

「雲外的須彌山色空四顯」，把帶子在身旁兩側先掄起來，從上往下要出「螺旋」的花樣，然後翻起來，再舞出「回文」「波浪」的花樣。

「畢鉢岩下覺岸無邊」，向右轉身，雙手往上一翻，做出望下看的架勢。這個身段同前面的「一霎時又來到畢鉢岩前」正好是一個在左一個在右。

「大鵬負日把神翅展」，把帶子分開從左右兩邊翻上去，掄起兩個「車輪」，雙飛在兩旁，做成展翅的形象。

「迦陵仙鳥舞翩躚」，把帶子從前面由裡往外直著掄上去，翻下來要出一個接一個的「波浪」，表示許多小鳥飛翔的樣子。

「八部天龍金光閃」，把帶子先順著腰連人一同做一個轉身，轉過來跟著使一個「鷄子翻身」，把帶子合而為一，從右邊往上掄出去。帶子的最末兩端，橫著起在空中，斜墜下來，好像一條「長虹」。

「又見那入海蚊虻在那浪中潛」，面朝裡，把帶子分左右，舞出兩個「螺旋」，跟著使一個「臥魚」的身段。

轉過身來唱「閻浮提界蒼茫現」，把帶子直著往上掄起來，在頭上左右，要兩個相對的「回文」，表示出光芒的意思。

「青山一發普陀岩」，兩手拿住帶子向前一指，再往上一翻。

這一段二六，在臺上站的部位，以台中為基礎，連唱帶做是向前後左右來發展的。

下面，在過門當中念白：「且住，前面正是南瞻部洲」，先向台左外面遠看，回過身來，再往下場門看。「那廂落伽山中好莊嚴呵」，在鑼鼓過門聲中走快圓場，歸到台中，唱的以前先把帶子飄在前面。

唱「觀世音滿月面殊開妙相」，雙手合十蹲身，做出觀音打座相。

接唱「有善才和龍女站立兩廂」。站起來唱「有善才」，雙手仍然合十，要偏在身子左側一點，同時抬起右腿，左腿站住，成一個「金雞獨立」的架子，做出是站在觀世音左側的樣子。「和龍女」，左腿抬起，換右腿站住，雙手一上一下放在身子右側，做出是站在觀世音右側抱瓶的架勢。

「菩提樹蒼匐花千枝掩映」，把帶子從外往裡兩手輪著，舞出「回文」的花樣，然後又變作「波浪」形式落下來。「白鸚鵡與仙鳥在靈岩山下，上下飛翔」，做出左右「跨虎」的身段。

（「跨虎」是武戲和拳術裡的一種名詞）

「綠柳枝灑甘露三千界上」，往台左轉身，兩根帶子合併成為一條，右手掄起帶子耍出一個「車輪」的花樣之後，用右手叉腰，同時翻起左手在頭頂比劃一個「三」字。

「好似我散天花紛落十方」，往台右轉身，雙帶仍然合併為一條，用右手從下而上耍出一個「回文」之後，右手叉腰，左手翻起來在頭上用食指往遠處一指。

上面這兩個身段是左右對照著來做的。

唱完這句，回轉身來，歸中，唱「滿眼中清妙景靈光萬丈」，雙手從裡向外往上翻，帶子飄在地下，轉到下場門。

「催祥雲駕瑞彩速赴佛場」，這裡從「場」字起走圓場，兩根帶子飄在身後，好像御風而行的樣子。走到下場門，使一個「鷓子翻身」，跟著雙手把帶子從左往右一順邊掄出一串「套環」，兩手合十當胸，不等帶子下落，人先蹲下去。這時候兩根帶子，仍舊保持著舞起來的「套環」花式，橫互在空中，飄在身子右側前面，緩緩下落，如同兩條「長虹」一般。

最後等帶子落在地下，慢慢站起來，把帶子左右兩扯，飛起來搭在腕子上，轉身進場。

第五場。花奴過場，上來唱兩句搖板，接著念白；說明「天女遵奉佛旨，去到毗耶離城，維摩居士室中散花，命我攜帶花籃，隨同前往，看天女已向前行，我只得急忙跟隨。」唱下。第六場。是維摩居士的禪室，台當中擺著一張禪榻，左右分列八個蒲團，榻後拉著幔帳，同現在用的「二道幕」差不多。慢後就是「雲台」。

先上四沙彌，打掃禪房，準備維摩居士打坐。在這裡，四沙彌有幾句插科打諢。為的是給後面搭佈景的準備時間。

維摩上場，淨臉（帶點病容），戴老人巾，穿黃褶子，黃僧鞋，系腰裙，手持棕色拂塵。

念完引子，坐到禪榻盤膝打坐，四沙彌參見，維摩念詩，道白，命四沙彌退下。

文殊師利率七菩薩上，向維摩稽首，歸左右蒲團坐好。下面文殊師利與維摩從問病起，有大段對白，說的都是佛門禪語。

文殊念罷「善哉善哉。乃至無有文字語言，是真入不二法門也！」大家默無聲息，閉目合掌靜坐。這時鑼鼓聲音停止，場面上緩緩擊磬三下，臺上燈光熄滅，只有五彩電光照在幔帳上，後面就是天女所站立的「雲台」。

從第五場（花奴過場）一直到這裡，時間相當長，為的是天女好改裝，同時來安置佈景和搭「雲台」。

這一場天女的扮相與《雲路》一場又不同了，頭上仍梳著海棠髻，穿著白色古裝襖裙，邊上繡著窄窄的淺色花紋，披著用珠子穿成帶領子的小雲肩，系著用五色珠子穿成網形的小腰裙，胸前掛著由許多珠寶穿起來的「五色瓔珞」，肩窩左右仍舊釘著兩根風帶。前面說過，這裡用的風帶同《雲路》一場比較要短窄一點，顏色是一粉一綠。

這種打扮，當時我的許多朋友各有不同見解，很費了一番研究。結果還是根據塑像上菩薩的形象才決定的。

說到「五彩瓔珞」，是用「廣珠」配合著水鑽、翡翠、碧璽、珊瑚珠……穿成的。當時把樣子打好之後，拿到珠寶店裡去一問，哪知道竟不敢應。大家正在躊躇，我的老友舒石先生自告奮勇，親自動起手來，他先把珠子大小選好，再同別的寶石一齊攤在桌子上，擺成一

掛一掛的樣子，試著來搭配顏色和圖案設計，有不妥的地方，馬上就調換，等到長一掛短一掛擺得式樣合適，顏色調和了，他就拿針引線，一顆一塊地穿了起來。就這樣足足忙了一個星期，一副「五彩瓔珞」才算完工，等我戴起來一試，大家都認為非常美觀，一致稱讚舒先生設計新穎，妙手天成。我對於他這種熱誠和耐心自然是更加欽佩了。

這齣戲我已經多年不唱，這副瓔珞也早散失了，舒先生也作古了，人琴俱杳，想起來是非常感慨的。

天女在幔內唱（賞花時）：「花出世間誰點化。」開幔，天女站在「雲台」當中，身子微向右偏，臉朝外向，左手拈花，面含微笑，長長的風帶從身子前面飄到左方前面，擺出一個塑像式的亮相。

「雲台」的大小相等於十六張八仙桌子，在舊式戲臺上，擺滿了台的後半部，地位就搭在守舊的前面，可是後面改用雲片。「雲台」的前面也裝著雲片，天女站在「雲台」上就好像站在雲端裡一樣。

這時場面上再擊磬三下，天女唱「樓閣華嚴路幾叉」，緩緩地拿起帶子，向右轉身，一邊唱一邊走，唱完了這句正好走到台中。

「謝大慈指引向無遮」，雙手合掌，跟著往外一指。

「須不是姻緣閒話」，提著帶子兩手向外一攤。

「只為那窮子未還家」，把帶子向外一拋，雙手從左往右掄起，向下場門一指。

念詩：「眾生眼病見狂花，花發花殘病轉加；悟得華鬘非我相，不妨遊戲淨名家。」這裡不要帶子，沒有什麼多少動作，只是根據唱詞內容，用兩手比劃比劃而已。

下面唱〔風吹荷葉煞〕：「天上龍華會罷。」雙手拿著兩根帶子，從左下方兜起來往右上方斜指，把帶子的下半截讓它飄起來，帶出一點「波浪」。

「參遍世尊」，雙手合十。「走遍大千，俺也忙煞」，提著一點帶子，走一個小圓場，從右往左一順邊，掄起兩個「車輪」。在「煞」字的「浪頭」裡，蹲下點，亮住。

「借得個居士室放根芽」，雙手在身前左右，要出兩個「螺旋」，翻起來在頭上變成「回文」。在「芽」字的「浪頭」裡，兩手左前右後交錯著向左下方斜指，亮住。

「抵得個祇園布地黃金價」，走一個反圓場，把帶子靠在身子左側，上下顫動，帶子在身子後飄起「波浪」花樣。

「錦排場本是假」，雙手一前一後往右方一推，扭頭向左微微搖動。

「箭機鋒俺自耍」，兩手扯著右面一根帶子，左前右後，斜在胸前，拉直了比作一支箭的樣子。

「莽靈山藤牽蔓掛」，身子往後倒退，兩手將帶子在面前先後舞出兩串橫的「螺旋」。

「作踐了幾領袈裟」，把帶子一掄，讓它起在空中，雙手抱肩，身子微向左側，稍稍蹲下一點，亮住。

「歎只歎佛門病醫無法」，先指一指坐在台中的維摩，然後搖擺雙手，頭向右微側。

「說什麼彈指恒河沙數劫」，兩手一順，邊從左翻起，落到胸前，中指和拇指掐住，一上一下，左豎右橫，做出宗教裡面「印訣」的姿勢。

「一半是通宵火盡和燈滅」，將帶子從懷裡往外一拋，兩手翻到上面，把帶子慢慢壓下去，人也跟著蹲下。

「說什麼多生性海光明澈」，一邊站起來，一邊把帶子先左後右，舞出兩個「車輪」，好像「分花拂柳」的樣子。

「一半是半渡風生無船接」，把帶子並在一起往右方一拋，兩手搖一搖，做出沒有船的神氣。

「俺這優曇種，遍西方佛土供養匝」，把帶子從左往右耍出一連串「套環」，同時身子稍微蹲下一點。

「任憑我」，拿著帶子在胸前一捧，左手叉腰，右手翻起來，亮住。

「三昧罷，遊戲毗耶」，把帶子掄起來在頭上舞兩個「回文」，再往前一指。

「千般生也滅也迷也悟也」，「生也」將帶子在前面上邊從裡往外舞兩個「小車輪」；「滅也」在下邊耍出「波浪」；「迷也」在左，「悟也」在右，各舞出一些「波浪」。

「管他什麼人掙扎」，提著帶子轉一個身。

「著了語言文字須差」，將帶子往上一拋，落在雙臂上。

咱完了這段「風吹荷葉煞」，念「花奴！」「看花來。」身子稍向右轉，兩手向上場門一指，先將帶子從左往右一順邊掄到上場門，人跟著走近一點把花奴引上來。

花奴捧著花籃，走上「雲台」。場面上奏起「錦庭樂」「望家鄉」的牌子曲。

「錦庭樂」這個牌子，又名「到夏來」；「望家鄉」又名「到秋來」。這一套牌子，共有四個，還有「到春來」「到冬來」，都是崑腔裡的牌子。用笙、笛、弦子、九音鑼、堂鼓合起來伴奏的。

花奴捧的花籃，是用白緞子上面繡著五彩花做成的，長長的六角形，上面有個提手，提手當中掛著穗子和玉佩，籃口周圍六角和籃底，都掛著長短不等的穗子。籃子裡面滿盛花片，起先是用的真花，後來發覺撒起來不如紙的好。因為真花片含有水分，比較重些，撒到空中不能慢慢地飄落下來。有一度雖經用真花片和紙花片摻雜一起使用，結果還是不如紙花，後來就完全用五色紙剪成大大小小的紙花片了。

從上面用真孔雀翎子做雲肩和小腰裙，散花時用真花的例子來看，可以證明舞臺上這樣用的結果，往往是費力不討好，以後我再排新戲時，就根據這種經驗教訓，不再向這方面打主意了。

在「雲台」上的舞蹈身段，是配合著音樂的節奏，天女同花奴對照著來做的。有「四門鬥」「高矮相」「鷓鴣翻身」「臥魚」種種姿勢，動作的快慢疾徐也是配合著音樂來做的。

散花的方法，有的是先舞起風帶，再把花撒出去；有的是先撒出一把花，而後再舞起風帶；有的是一把花夾在風帶裡一同拋出去。總而言之要撒在最有「脆頭」的板位上。

散花的方向，就以坐在「雲台」前面的維摩、文殊和七個菩薩作為目標，先撒在當中，

而後再在左右輪番著撒。

這一舞蹈完畢，亮住。念「我佛慈悲大旨，宣佈已完」，雙手合掌跟著往外一攤。「不免回轉西方去者」，兩手一前一後往右上方一指。

〔尾聲〕：「但願言下打碎了苦虛空，且莫管咱有花沒處撒。」這裡天女和花奴，往外翻，在這個時候，花奴把花籃交給了天女，一同走一個圓場，歸中。天女先撒出一大把花，跟著斜舉花籃，傾籃往下倒，倒完了慢慢地蹲下去。花奴站在天女身後，從天女頭頂上面又撒出一大把花。

這時臺上到處飄著五色繽紛的花雨，天女和花奴慢慢地退到下場門口。閉幔。

下面眾菩薩和維摩有兩句問答，就閉幕了。後來再演的時候，天女唱完了尾聲，撒完了花，幔帳和幕一同閉起來，就終場了。

這齣戲最主要的場子，就是《雲路》和《散花》兩場。都是連唱帶舞的。

《雲路》一場的舞蹈是配合著皮黃唱腔來做的，有西皮慢板、二六、快板，這裡的唱腔，不求花巧，但須唱得穩重靈活，表現天女的莊嚴妙諦。

《散花》一場是用崑腔配合著來做的，是〔賞花時〕和〔風吹荷葉煞〕。

由於這兩種唱腔的節奏不同，所以處理舞蹈的方法，也有了一些區別。

配合皮黃的唱腔來做身段舞蹈，是可以根據唱詞的內容來做的，可是到了過門的時候，處理起來比較就有困難了，特別是在慢板的過門裡，因為占的時間較長，必須想出辦法把這

一段空場填補起來，才顯得充實。至於二六和快板，因為一步步的快了，在舞蹈上就沒有什麼問題了。

崑曲的音調就不同些了，它基本上就含有舞蹈的意味，所以配合身段比較適宜。當時研究到這兩支崑曲的身段的時候，我就感到比皮黃容易合拍些。

吉祥園初演《天女散花》

我以前演的幾齣古裝戲《嫦娥奔月》、《黛玉葬花》、《天女散花》，首次上演都是在北京東安市場吉祥園。那幾年我在吉祥園演戲的時候最多，所以排了新戲總是在那裡演第一次。可以說我的舞臺生活和吉祥園的關係是比較密切的，現在梅劇團的團址也設在吉祥，最近我和葆玥、葆玖以及劇團的同志們排練《穆桂英掛帥》就在這裡。因此我想借著談《天女散花》的機會，把這個戲館也介紹一下。

東安市場內原有三個戲館，一個丹桂茶園（即現在的丹桂商場）；一個中華舞臺（丹桂商場的南面）；一個就是吉祥茶園（即現在吉祥劇院）。在一九二二年以前，東安市場曾經火焚過三次，那兩個園子都被燒了，只有吉祥始終很「吉祥」的，並且一直很興旺。在三次大火中有的買賣關了門，有的反而發展起來，例如榮華齋點心鋪，最初只是一個攤，在失火以後一次比一次興旺，由攤變成一間門臉，而兩間，而有樓，而有南北號，這也是很有意思的事。

吉祥茶園在三次大火中巍然獨存，始終是一個很上座的館子。這個地方在舊式戲園中是建造比較晚的，所以它一切形式雖然都是舊的，卻沒有臺柱子，聽戲的沒有吃柱子的感覺。

北京舊戲園的規模，都是差不多的，一座棚式的建築，面積總是方的或長方的，三面是樓，樓上有包廂、包桌，有散座。拿吉祥園來說，南樓北樓各有幾個包廂，每個包廂都有兩旁橫斷的隔扇和後面的隔扇，像一大間屋子一樣，只留前面敞著。最前面是樓欄杆，欄杆裡面是一個三面樓全通的過道，這個過道不是為聽戲的走路用的，而是怕包廂、包桌裡的茶水果皮等掉下樓去引起下面的糾紛。這個過道，在每天大軸戲快要上場的時候，有個人來貼戲報子，南北樓各貼一個在欄杆外面，用大紅紙寫黑字或金字，大軸戲人名、戲名是一個字占一張紙，是明天或下期的預告。

過道裡面才是包廂的欄杆，欄杆上面一道平板，可以擺茶具點心等。裡面是方桌和小骨牌凳，可以坐十幾個人不等。凡是老聽戲的都喜歡坐南樓包廂，是全園最好的座位，視線和距離都最適當，北樓和正面稍差。還有「倒觀」，是台的後面左右側離台最近，但是看背面，專注意唱工的觀眾喜歡在這裡。朱季黃告訴我，在他七八歲的時候，每天他們一家人在南樓包廂聽戲，他大概也還記得一些情況。正面樓有三層樓，一般人都嫌太遠，不到那個地方去，只有大公主府的人在那兒坐，因為這個戲園是大公主府的一個包衣人（即僕人）開設的，所以在三樓招待他的主人。樓下兩根大柱上貼著「開市大吉」、「萬事亨通」，戲臺台蓋上面一槽隔扇，上畫著十個大人像，是封建時代職貢圖的意思，裡面還有兩個西洋裝束的。凡此種

種形式都和舊戲館是一般的，所不同的是樓下包桌和散座已經橫擺和戲臺沒有台柱是革新的。

當時飯莊子的戲臺也有沒台柱的，例如隆福寺街的福全館，什刹海的會賢堂都沒有台柱，但是這兩處都沒台蓋。舊式戲臺的台蓋有天井，是聚音的設備，所以沒有台蓋在音量方面是很大的缺點，並且也不美觀。中國古典戲曲一切表演都是在方臺上創造的，所以出場入場以及臺上一切活動內容可以氣貫整個的舞臺。吉祥園的台保留著方台的優點，取消了台柱的缺點，把場面移在台側突出的一個小臺上，台蓋雖然懸空，可是把重量放在台後的柱子上，台前兩柱的頂端仍保留一小段柱子的形式，採取北京住宅垂花門的建築方法，懸著兩朵垂花，美觀而不礙視線，這是新舊過渡階段的典型。

當我演《天女散花》的時代，臺上已經裝上了電燈，但並不是舞臺燈，只是台前上下兩排普通的電燈，台蓋上有幾盞而已，所以還是不夠亮。每天在大軸戲將上場的時候，在台前左右吊起兩盞大煤氣燈，俗語又叫水月電，是戲園向電料行租來的。

演《天女散花》的佈景也是在這個方臺上設計的，《散花》一場後面是一幅雲景，台的後半部平擺著十六張方桌，雲景拖在桌上，桌的前面也復著雲景，維摩和文殊等都在桌前趺坐，十六張桌占滿了台的後半部，整個的雲景從上到下，在觀眾視線上是協調統一的。前年葆玖在人民劇場首次排演《天女散花》，劇場方面也給預備十幾張桌子前後擺著雲景，在樓上一看，毫無天上雲端的感覺，好像臺上擱了一塊豆腐。我立刻和劇務說：台的後半一定把桌子擺滿，雲景和側幕連上才行。有的老夥伴說：那大概得六七十張方桌，您那時候可就是十六張，有

時候小點的台只用十二張，還有堂會只用九張的時候。我說：「別忘了十六張是吉祥園，現在這是人民劇場，不能執一而論。」姚玉芙也贊成我的說法。

吉祥園當時雖然有上述的一些革新，但制度上還是和舊的一樣，並不預先售票，聽戲的把戲價交給看座的，從前的看座的並不拿戲園的工資，只靠得些聽戲給的零錢，所以聽戲時常常在茶錢之外囉不休。樓上只賣女座，所以看座的也是女人；樓下看座的是男人。當時看座的習慣是殺熟欺生，常來的熟人一定要多給錢，熟人也願意多給錢，因為看座的在自己所看的範圍以內總把好座留給熟人，生人不容易得到好座，除非是上座不好的時候才有機會坐好座位。從前的座位沒有什麼固定，遇見上座不好的時候，看座的非常和氣地讓你自己選擇座位。這一邊說：「您請這兒坐，這兒得瞧得聽。」那一邊說：「您請這兒，不吃柱子，出來進去也方便。」遇見上滿座的時候，他就趾高氣揚了，你問他有座沒有，他靠著柱子，歪著頭帶理不理的：「這兒沒地方了，您上那邊瞧瞧去，兩廊許還有座。」

遇見好戲，可以無限制地加凳，有時加的連走的地方都沒有。在這種環境中熟人還是吃香，看座的總想法給你加一個凳，生人就沒什麼指望了，看座的躲在一旁，根本就找不著他。如果非聽不可，也有兩個字的訣竅：「擠」、「吵」。硬擠有時也能擠出一個座來，一吵則吵得四鄰不安，就把看座的給吵出來了。那時戲園中還有個情形，就是聽蹭戲。但那時聽蹭戲和後來日本統治時期及國民黨統治時期占座位不買票的大大不同。因為聽蹭戲都是手邊沒富餘錢的戲迷，他們經常在大軸將上的時候，踮躑進來，站在後面並不妨礙買票的觀眾，戲館

老闆對這些聽蹭的並不禁止，只有時好戲上場，人站的太多了，檻子上的喊幾句：「借借光，讓讓道吧！」

從前觀眾叫好，差不多都叫在節骨眼上，非常恰當有分寸，聽蹭的也不例外地叫好。說起來那些聽蹭的也是演員的好朋友，吉祥園因為在東安市場裡面，所以聽蹭戲的也格外多。

舊戲館裡沏茶多半自己帶茶葉，不然的話就用看座的給預備的茶葉，一樣花錢但茶葉很壞。另外有託盤賣點心的，一個方木盤，裡面有糕乾、涼糕、軟缸爐、薄脆、瓦片等，和市場點心鋪所賣的不同，也不像一般什麼齋、什麼樓賣的滿漢餠餠，另是一路。那時舊戲館賣的都是這種點心，吉祥園也不例外。

吉祥園門外路北有個飯館，叫會元館，搭裢火燒、鍋貼做得很美，聽戲的常常在那裡叫點心。有夥計給送到座位上去，在包廂、包桌上聽戲的有時候叫一大桌子點心，大吃大喝，這也是一時的習慣。日本的戲院裡觀眾也有帶了「便當」（飯匣），一邊看一邊吃。

我在《舞臺生活四十年》第一集裡，曾簡單介紹過北京最古老的戲館廣和樓的舊景。現在由於《天女散花》在吉祥園初演，順便談了這個有關新舊過渡時期比較突出的一個戲院的情況。下面我們還接著談《天女散花》。

我在一九一七年十二月一日在吉祥園初次演出《散花》。自從那次以後，就時常不斷地表演，堂會戲有時也唱這齣。唱來唱去，就漸漸地越來越熟練了，身段舞蹈有些地方不免就隨意增減、隨心所欲起來。

我記得有一次在文明園唱這出，許多老朋友都在前臺看戲，那天在《散花》一場的舞蹈裡面，我自己臨時加了一些身段動作，風帶也舞得比往常花哨熟練。唱完之後，我正在卸妝，這幾位老朋友都進來了，我帶著一點得意的神情問他們：「今天怎麼樣，還好嗎？」有一位朋友皺著眉搖著頭朝我說：「今天唱得不太好，兩段崑曲裡的綢子舞，動作太多了，叫人看得眼花繚亂，分不出段落、層次，損傷了藝術性。照這樣唱下去，極容易走到油滑一條路上去。這是要不得的，趕快得想法子糾正過來才好。」還有幾位朋友在旁邊介面說：「這話說得很對，你最好能把身段同綢子舞安排准了，那就不至於有這種情形了。」我聽了之後，覺得他們所講的確有道理。從此我就把身段和綢子舞，在每一個動作方面，都把它固定起來。例如散花時的「錦庭樂」的牌子，我和玉芙都把工尺背得爛熟，某個身段、某個地方是在哪個工尺裡面，某一把花撒在哪一板裡面，成為一種「定型」的舞蹈。以後就一直就照這樣有規矩地唱下去了。

武戲文唱，文戲武唱

一九二〇年，我又去上海天蟾舞臺演出，也演出了《天女散花》。我在北京的時候早就聽人說起，上海也有人演過《天女散花》。

這次到了上海，這齣戲演過三場以後，有一天蓋五爺（蓋叫天）到後臺來同我說：「我有幾句話，您不要見怪。您前幾次來到上海，我對於您的玩藝兒，不客氣地說，並不佩服。」

這次我一連看了三天《天女散花》，由身段同要帶子上，三天唱的都是式一樣，又穩又准，我這才看出您是有功夫的。」

我當時說：「您過獎了，還要請您多多指教。」

他說：「這齣戲裡，採用了《乾元山》、《蜈蚣嶺》的身段，沒有武工底子的人，那是唱不好的。」

我說：「在您面前，簡直是班門弄斧呵。」

他正色地說道：「這齣戲現在只有你我會唱，別人是找不著這種竅門的。因為綢子不比別的東西，手臂手腕沒有熟練的巧勁是要不好的。」

這幾句話說的非常懇切。蓋五爺是個直性人，一向是有什麼說什麼，從不口是心非，人前一套，背後一套。他的功夫，就全靠苦練，一副兵器往往是五年十年寒暑不間斷地練下去。

（註）一九五〇年三月三十、三十一兩天，上海京劇界為了皖北災情嚴重，發起救災義演。那天大軸戲是全部《龍鳳呈祥》。由蓋叫天、趙如泉、唐韻笙、周信芳、梅蘭芳、姜妙香等合演。那天蓋叫天演趙雲，他到了後臺，因為時間還早，沒有扮戲，大家都圍著他談天。剛巧梅葆玖走過，有人從中介紹、引見，蓋五爺對葆玖說：「你要好好地學你父親的玩藝兒，你父親是有真功夫的。」後來我把這幾句話告訴了梅先生，梅先生認為他所指的就是當年《天女散花》這件事。

當時有人這樣對我說：「楊小樓的戲，是『武戲文唱』，像你這齣《天女散花》是『文戲武唱』，可以稱得起異曲同工。」

現在把我體會的「武戲文唱」和「文戲武唱」的道理在這裡談一談。

先說「武戲文唱」的含義。武戲雖然以武打當做戲的主要內容，但是武打這一種技術和舞臺上其他的動作一樣，都是表演手段之一，它們都必須和生活內容、思想內容結合起來，不是單純賣弄武工。凡是唱武戲能達到這個標準，或是朝著這條道路發展的，我們稱為「武戲文唱」。楊小樓先生武功練得最到家，腰腿的柔軟、翻撲的矯健，都到了驚人的程度。他到了舞臺上，不但不忽略表情，而是突出地表現每一個劇中的人物性格，所以他「武戲文唱」的典型例子。有些演員和觀眾誤解了這四個字，以為把武戲唱的稀鬆，甚至於偷工減料，叫做「武戲文唱」，那是不對的。

至於「文戲武唱」，是說《天女散花》本是一齣正旦的戲，並沒有武打，但大部分歌舞是表現天女御風而行和散花的形象，我感覺到水袖的功能已不能夠突出地達到這樣目的，於是在《雲路》、《散花》兩場取消水袖，改用風帶，隨著舞蹈工具的變動，勢必採用武戲中一些基本演技把風帶抖起來。但使用這些技術的用意並不是向觀眾賣弄花巧，而是因為一個在雲端散花的天女必須有凌空的感覺，風帶就是為了襯托天女凌空的姿態，這個凌空的感覺愈強烈，天女的形象就愈生動。所以使用「三倒手」「鴿子翻身」「跨虎」等武戲裡的身段，使風

帶隨著身體上下旋轉，翻花飛舞，就是為了這個目的。在《雲路》、《散花》兩場，身上的勁頭和演武戲時是一樣的，所以這齣戲可以叫做「文戲武唱」。

「武戲文唱」這句話，怎麼來的呢？大概是因為武生大多數不擅長唱念和做派，並且自幼鍛煉武工又必須經過一個異常艱苦的階段，在舞臺上要集中地表演武打技術，體力的消耗是相當大的，同時練武工的人嗓子會練「橫」了，或者變成左嗓子，所以觀眾對於武生的要求，是武功的勇猛、矯健，至於唱念和面部表情差一些，認為是一般的缺點，可以原諒的。對於唱文戲的演員如果唱念不到家，身上沒有戲，觀眾就認為是嚴重的缺點了。因此，一旦在舞臺上出現了不但能打而且能唱能念能做的武生，他演的一些戲，人們就稱為「武戲文唱」。這個「文」字含有讚揚的意義。楊小樓先生是「武戲文唱」的典型，我第一次聽到這個名詞，就是觀眾對他的評價。楊先生武工根底非常結實，他繼承了前輩們的精湛藝術又向前發展提高。他從苦幹、實幹入手，終於達到巧幹的境地。他在運用武打技術之外更著重在刻畫人物，他成功地創造了正面人物如林冲、孫悟空、趙雲，反面人物如黃天霸等許多生動的形象，但這些還不足以說明楊先生「武戲文唱」的特點，因為這些戲裡在武打之外就安排了唱念做工，可以發揮創造。有些武戲雖由武生應工，根本並沒有武打場面，例如《連環套》。楊先生刻畫黃天霸那樣一個外表漂亮、本質卑鄙、具有幾副面孔的反面人物，都是通過唱念做工來表現的。但這齣戲基本上是文戲，還不能概括「武戲文唱」。我認為楊先生「武戲文唱」最可貴的是他在純武功表演中能夠貫串著角色的思想感情、人物性格特點，例如：《賈家樓》裡面唐弼這個角色，除了出場

有幾句定場白之外，全是武打場面，卸了靠以後開打的「一封書」和《豔陽樓》的把子一樣也是「一封書」，雖然唐弼不開臉，穿紅龍箭衣，高登穿白箭衣，勾油白臉，扮相是有區別的，但這兩個角色用的兵器都是大刀和槍，打的套子也都是「一封書」，在表演方面，基本上是相同的。在別人演這兩個角色時，往往只看見武技的表演，看不出人物的性格；而楊先生在開打時候的神氣動作，卻使觀眾清楚地看出唐弼是一個年過半百的藩鎮大員，而高登就是一個有權勢的惡少，二者絕不雷同。這樣，才可以叫做「武戲文唱」。演員要朝著這種表演水準邁進，首先應該認識角色的性格特點和豐富自己的藝術修養，來選擇怎樣運用表演手段。

我曾經看見過有些演員一邊打著「把子」，一邊擠眉弄眼，以及無原則的笑容滿面或者愁眉苦臉。這種演法是不符合京劇的表演規律的。這些演員的動機，可能是想要做戲，但這和「武戲文唱」是背道而馳的，應該反對的。

我再舉一個例子。武戲中翻跟鬥是常見的動作，例如《金錢豹》這齣戲，一般都是在拋叉的場子翻一個「台漫」。前半場，金錢豹穿著兩件褶子，戴著大額子、翎子、狐狸尾，這種扮相，是很難想像可以翻跟鬥的，但楊先生就在這種條件下翻跟鬥。當金錢豹要變一個書生，一般的演法是在念「你且閃開了」以後叫起唱來，唱一句吹腔的上句，轉身走進後臺，然後換出另一個化身書生的演員唱下句。楊先生這裡充分發揮他選擇表演手段的藝術修養，翻了一個跟鬥，給這個角色加了一筆強烈的色彩，有如畫龍點睛。我記得他念完「你且閃開了」，在唱和鑼鼓中一個虎跳翻進下場門。他在搖身一變的時候選擇了翻跟鬥的表演是非常恰當的。

同時我們感到他穿著這一身平金褶子，戴著大額子、翎子、狐狸尾，在起翻的時候，格外顯出五彩斑斕的兇猛形象。他曾經對我說，穿著這一身累贅的服裝翻跟鬥是相當困難的，但他這樣做並不是向觀眾賣弄一手，而是為了符合劇情。

《金錢豹》這齣戲，有的人演的時候只著重技術表演，但楊先生卻不肯輕易放過一個創造的機會，終於刻畫出這個豹精的特性。

我們怎樣更進一步理解「文戲武唱」的道理呢？譬如《虹霓關》裡面有些武打表演，《別姬》裡面也有舞劍，這些算不算「文戲武唱」呢？我認為這類戲裡使槍弄劍，「武」的部分和武生戲中某些「文」的部分一樣性質，不能算是「文戲武唱」。像《貴妃醉酒》這齣戲可以說是「文戲武唱」。因為戲劇故事中絲毫沒有武的成分在內，是一齣地道的文戲。而這齣戲需要要有腰有腿，有演武戲的能力，才能演得出色。這裡要防止一種傾向，就是「文戲武唱」最忌武的技術表面化。楊貴妃不是一個有武藝的女子，而是一個宮廷貴婦人，所以動作要溫柔穩重，只是為了表現她醉後失常的態度，才有那些「臥魚」、「下腰」……身段，這些身段要有足夠的武工基礎，動作要乾淨，不可拖泥帶水。如果賣弄技術，達到使觀眾感到「武」的程度就違背了「文戲武唱」的目的。

老生戲裡「文戲武唱」的例子更多，我現在談談《打棍出箱》。《打棍出箱》是文戲，譚鑫培先生運用了武戲的勁頭和特技，突出地表現了范仲禹與妻子離散後的瘋癲狀態。

范仲禹出場時的踢鞋身段，是一種特技。這是運用頸、腰、腿的勁頭，使頭部與腿部的距

離接近，才能準確地把鞋子踢到帽子上，跟著一個「屁股座子」坐到地上，使觀眾感到像是一個瘋子跌了跤，恰巧鞋子甩到頭頂上的樣子。我們知道這個身段必須有左右扳「朝天鐙」（這是武戲裡的身段，用手把腳扳上來，腳底朝上，與頭部平）和「童子拜觀音」的功夫（「童子拜觀音」是一腳著地，雙手合掌，慢慢蹲下身去），才能輕而易舉地使足部接近頭部，並且要在在一條腿已經半蹲下去的時候，才能抬起那一條扔鞋的腿。話又說回來，這類表演，絕不可以給觀眾一種賣弄腰腿的感覺，雖然實際上要做到乾淨俐落，但外表卻應該給觀眾一個行步踉蹌的形態，這樣才能使表演藝術為角色服務。後面的《出箱》，以及和兩個報錄人對做的各種身段，都是很見功夫的。例如范仲禹坐在箱上，蹺起一條腿，腳尖和手指朝著相反的方向轉，眼珠卻隨著報錄的棍子轉，這種技術的性質，和《惡虎村》裡「金風掃樹梢，黑夜走荒郊」的身段一樣，需要下苦功鍛煉的。譚先生之後，余叔岩先生也表演得很精彩，他們都是文武全才。像這種偏重做工的文戲中，使武工蘊藏在骨子裡，在一些特定的表演中給角色形象增加了光彩。

《斷橋》裡的許仙，可以說明小生的「文戲武唱」。我曾看見王楞仙先生演這齣戲裡的許仙。許仙在「我行步緊……」的唱腔中，照例有一個「屁股座子」的身段，可是王先生的功夫表現在許仙所穿的藍褶子上，他坐到地上以後，褶子平鋪在台毯上，好像一把張開的傘，又圓又平，非常好看，這是一種特技。據俞振飛兄對我說，他在四川看過一位川劇的老先生演《斷橋》，也有這一個身段。我最近看川劇《打紅台》，彭海清先生演蕭方，當他見到誤以為已死去的庚娘時，也有一個「屁股座子」。紫金冠，蟒袍玉帶同時拋起；還有上船時，鋼刀

的忽隱忽現，都是屬於特技的範疇。

名丑楊三先生（鳴玉）演《活捉》的張文遠，有「鐵板橋」的身段（這是表示人死後僵直的樣子），眼睛有「三關竅」的功夫，張文遠是文丑，在這齣戲裡卻需要有這種特技。扮演閻婆惜的蓮二先生（朱蓮芬，是昆旦，因為他能書能畫，有文學修養，故內行尊他為蓮二先生），他的「魂步」也給觀眾以飄忽迷離的感覺。蕭長華先生還曾繪聲繪色地告訴我，楊三先生演《十五貫》訪鼠測字的婁阿鼠，當況鐘說到「那家敢是姓尤」時，從板凳上倒翻過去，立刻打下面鑽出來坐在原處，這種特技是到了驚人程度。但婁阿鼠也是屬於文戲的角色，身上不能露出有武工的神氣。上面的例子可以說明丑角的「文戲武唱」。楊鳴玉先生和我祖父巧玲先生同輩，當時的名望很大，所以有「楊三已死無蘇丑，李二先生是漢奸」的對句（李二即李鴻章）。

關於「武戲文唱」、「文戲武唱」，京劇以外兄弟劇種還有很多生動的例子，上面只是就我看到和聽到的談了一談。

在上海重演《天女散花》

一九二〇年那次我到上海演《天女散花》很能叫座，到了一九二二年的初夏，許少卿又約我和楊小樓先生同到上海在天蟾舞臺演出。我出的戲碼很多，老戲、古裝戲、崑曲都有，

而《天女散花》還是一再翻頭重演的主要劇碼。那一次許少卿在北京約的好角很多，各行角色是從各班選擇出來的。老生有王鳳卿、張春彥、德仁趾。花臉有郝壽臣、許德義、李壽山、劉硯亭，丑角有王長林、傅小山、馬富祿，旦角有小翠花、姚玉芙，小生有姜妙香，武生有遲月亭……天蟾的班底還有南方名武生李春來……陣容整齊，劇碼豐富，上座異常踴躍。許少卿抓住上海觀眾的心理，大發其財。上海灘投靠外國人的流氓頭子看紅了眼，在一次演《天女散花》的時候放了炸彈，雖然是一場虛驚，但從此上海戲館事業的經營就完全到了有特殊背景的人的手裡，成為獨佔性質。正和茅盾先生的名著《子夜》裡面描寫的上海紗廠以大吞小、以強凌弱的時代背景相似。現在，我借著敘說《天女散花》的時候，把當時北京演員在上海租界所處的環境談一談。

我們是農曆四月底到上海，從五月初三演起，一直演到閏五月十六日止，當中還到南通更俗劇場演了三天。

我和楊小樓先生的戲碼是輪流壓大軸，農曆五月十五日我大軸演《天女散花》，倒第二是楊小樓的《連環套》，倒第三是王鳳卿的《取成都》，倒第四是小翠花（於連泉）的《馬上緣》。這天的戲碼很硬，都是最受上海觀眾歡迎的戲，又碰到是禮拜六，像天蟾舞臺那麼大的場子，樓上下客滿，還加了许多凳子。

我的《天女散花》演到第二場，把「悟妙道好一似春夢乍醒……」四句二黃慢板唱完，念罷了詩，剛剛念了一句「吾乃天女是也」，只聽得樓上「轟隆」一聲巨響，全場立刻起了一

陣騷動，樓下的觀眾不知道樓上發生了什麼事情，也都跟著驚慌起來。我抬頭一看，三層樓上煙霧騰騰，樓上樓下秩序大亂。就在這一剎那間，站在我身旁的八個仙女，已經逃進後臺；場面上的人，也一個個地溜了，臺上就剩下我一個人。

我正在盤算怎麼辦，許少卿從後臺走上台口，舉著兩隻手說：「請大家坐下，不要驚慌，是隔壁永安公司的一個鍋爐炸了，請各位照常安心聽戲吧！不相干的。」在這一陣大亂的時間，觀眾就有不少丟東西的。這時候有些觀眾站起來預備要走，有些人已經擠到門口，現在聽許少卿這麼一說，互相口傳，果然又都陸續退了回來，坐到原處。

我趁許少卿說話的時候，就走進了後臺。一會兒工夫許少卿回到後臺對管事的說：「趕快開戲。」招呼著場面的人各歸原位。

在這裡還有一個插曲。這齣戲前面的西皮、二黃是由茹萊卿拉胡琴，後面散花時的二支崑曲由陳嘉梁吹笛子。他們曾經因為在藝術上有些不同的意見，發生了誤會，因此，幾個月以來，彼此一直就不交談。陳嘉梁是我的長親，教我崑曲，還給我吹笛子；茹萊卿是給我拉胡琴兼著教我練武工打把子。他們兩位不能融洽，使我非常不安，我一直就想給他們調解，總沒有適當機會。這一天三層樓上發生了響聲之後，場面的人，都亂紛紛走進了後臺，陳先生下去的時候，絆了一下，茹先生立刻扶了他一把說：「小心摔著，甬忙。」陳先生說：「我心裡嚇得實在慌了，咱們一塊走。」從此他們就破除了成見，言歸於好。從這件事可以看出我們戲曲界的前輩儘管平日在藝術上各有主張，並且互不服輸，但一旦遇到患難的時候，不

是乘人之危，袖手旁觀，而能夠消除意氣，發揮團結互助的精神，這種傳統美德，非常難能可貴，是值得後輩學習的。

經過這樣一亂，耽誤了不少時候，大家商量，就由姜六哥扮的伽藍過場。本來是應當天女念完道白，伽藍上來宣佈佛旨，可是沒等他登場，就發生了這件事，如果現在要找補這場，再從慢板唱起，算了算時間也不許可，所以只好就由伽藍過場。我趁這個時候緊著改裝，預備《雲路》再上。

這件事雖然由於許少卿善於應付，壓了下去，沒有開閘，可是在繼續工作的時候，前後臺的人都懷著一種沉重的心情，沒有平常那麼自然輕鬆了。等這場戲唱完，我正在卸妝，許少卿走到扮戲房間裡，向我道乏壓驚，一見面頭一句就說：「梅老闆，我真佩服你，膽子大，真鎮靜，臺上的人都跑光了，你一個人紋絲不動坐在當中，這一下幫了我的大忙了。因為觀眾看見你還在臺上，想必沒有什麼重大事情。所以我上去三言兩語，用了一點嚟頭，大家就相信了。」我問他：「究竟怎麼回事，我在臺上，的確看見三層樓上在冒煙。」許少卿沉吟了一下，說道：「有兩個小癩三搗亂，香煙罐裡擺上硫磺，不過是嚇嚇人的，做不出什麼大事來的。」說到這裡，朝我使了一個眼神，接著他小聲對我說：「回頭咱們到家再細談。」我聽他話裡有話，不便往下細問，草草洗完了臉，就走出後臺，看見汽車兩旁，多了兩個印度巡捕，手裡拿著手槍。我坐到車裡就問許少卿派來的保鏢老周：「怎麼今天多了兩個印度巡捕？」他說：「是許老闆臨時請來的。」

那一次我們仍舊住在許少卿家裡平望街平安裡。回來之後，因為這一天散戲比往常晚，肚子覺得有點餓了，就準備吃點心。鳳二哥聽見我回來了，就從樓上走下來問我：「聽說園子裡出了事情啦，是怎麼回事啊？」我們正在談論這樁事，心裡納悶，許少卿也回來了。我正在吃點心，就邀他同吃。他坐在下首，我同鳳二哥對面坐著，我們就問他：「今天三層樓這齣戲究竟是怎麼回事？是跟您為難，還是和我們搗蛋呢？」

許少卿說：「這完全是沖我來的，和你們不相干。總而言之，就是這次生意太好了，外面有人看著眼紅，才會發生這種事情。我們這碗飯真不好吃呀！」

我們聽他說的話裡有因，就追問他：「那麼您事先聽到什麼沒有？」他說：「有的。十天以前，我接到一封敲竹槓的信，大意說：『您這次邀到京角，這樣好的生意，是發了財啦，請幫幫忙。』我為了應付上海灘這種流氓，省得有麻煩，就送了他們一筆錢。大概是沒有滿足他們的欲望，後來又接到一封信，語氣比頭一封更嚴重了一點，要求的數目也太大，哪裡應付得起？只有置之不理了，所以才發生今天這件事。看起來，我們開戲館的這碗飯是越來越難吃了，沒有特殊勢力的背景的人物來保鏢，簡直是幹不下去了。」

我就問許少卿：「您是做生意的，在光天化日之下，他們竟敢這樣無法無天，您為什麼不報告巡捕房，懲辦這些擾亂秩序的東西呢？」許少卿朝我們苦笑著說：「梅老闆，你哪裡知道上海灘的租界裡是暗無天日的。英租界、法租界各有各的治外法權。這班亡命之徒，就利用這種特殊情況，哄嚇詐騙，綁架勒索，無所不為。什麼奸盜邪淫的事，都出在這裡。有

的在英租界闖了禍，就往法租界一逃，英租界的巡捕房要是越境抓人，是要經過法捕房的許可會同去捉的，何況這班人都有背景，有人主使、包庇他們呢！往往闖的禍太大了，在近在咫尺的租界上實在不能隱蔽的時候，就往內地一走避風頭，等過了三月五月、一年半載再回來，那時事過境遷也就算拉倒了。如同在內地犯了法的人躲進租界裡來是一樣的道理。再說到租界裡的巡捕房，根本就是一個黑暗的衙門，在外國人的勢力範圍之內，這班壞蛋，就仗著外國人的脾頭狼狽為奸，才敢這樣橫行不法。我到那裡去告狀，非但不會發生效力，骨子裡頭結的冤仇更深，你想我的身家性命都在上海，天長日久，隨時隨地，可以被他們暗算。所以想來想去，只有忍氣吞聲，掉了牙往肚裡咽，不得不抱著息事寧人的宗旨，圖個火燒眉毛且顧眼下。」

我聽他講到這裡，非常納悶，像許少卿在上海灘也算有頭有臉兜得轉的人物，想不到強中更有強中手，他竟這樣畏首畏尾，一點都不敢抵抗，真是令人可氣。當時我就用話激他說：「許老闆，您這樣怕事，我們還有幾天戲沒有唱完，看來我們的安全是一無保障的了！」他聽了這話，立刻掉轉話鋒說：「梅老闆，您不要著急。從明天起我前後臺派人特別警戒，小心防範就是了。諒他們也不會再來搗亂了，您放心吧。」我看他愁容滿面，也不便再講什麼，就朝他笑著說：「但願如此。」

許少卿走出房門，鳳卿向我搖搖頭說：「這個地方可了不得，只要挨著一個外國人，就能夠張牙舞爪，明槍暗箭地胡來一氣。我們在此地人地生疏，兩眼漆黑，究竟他們『雞爭鵝』

門』、『鷸蚌相爭』，葫蘆裡賣的什麼藥，實在鬧不清。趁早唱完了回家。戲詞兒裡有副對子：「一腳踢開生死路，翻身跳出是反閹。」用在這裡倒恰當得很。」鳳二哥這幾句話，真可以代表我們全體從北邊來的一班人的心理。

第二天是星期日，日夜有戲。夜場還是《散花》。我到後臺看見門禁森嚴，許多帶著手槍的包打聽、巡捕站在那裡警衛著，面生一點的人，走進後臺都要盤問一番。第三天，五月十七日的夜場，我和楊先生合演《別姬》。我正在樓上化妝，聽見下面轟的一聲，跟著一片人聲嘈雜，好像是出了事。我心想，不要又是那話兒吧。一會兒，我的跟包的慌慌張張走上樓來說：「後門外面有人扔了一個炸彈，這一次是用『文旦』（柚子）殼裡面裝著硫磺，放起來一陣煙，比前回更厲害。有一個唱小花臉的田玉成，左腿上傷了一點，抹點藥，照常可以上臺。咱們可得特別留神哪！」他一邊給我刮片子，一邊對我說：「下面楊老闆扮戲的屋子離後門很近，放炸彈的時候，他手裡正拿著筆在勾霸王的臉，『轟』的一聲響，把他從椅子上震了起來，手裡的筆也出手了。現在樓下的人，一個個心驚肉跳，面帶驚恐，好像大禍臨頭的樣子。」我對他說：「這是因為在園子裡有了戒備，他們進不來了，所以只好到門外來放，這種嚇唬人的玩藝兒，你們不用害怕。」

給我化妝的韓師傅笑著說：「這地方真是強盜世界，究竟誰跟誰過不去，誰的勢力大也鬧不清，咱們夾在裡面，要是吃了虧，還真是沒地方說理去。」我說：「為來為去都為的是『錢』。你們瞧吧，結果是大魚吃小魚，小魚吃蝦米。這個地方就是不講理的地方。咱們可也

別害怕，這兒是講究軟的欺侮硬的怕，揀好吃的吃。好在沒有幾天咱們就要走了，大家好歹當點心就得了。」

那一晚的《別姬》，我同楊先生唱得還是很飽滿，沒有讓觀眾看出演員有受過驚嚇的神氣。唱完《別姬》，楊先生對我說：「這個地方太壞，簡直是流氓、混混的天下。我這一次是夠了，下次再也不來了。」我說：「楊大叔，您在戲裡扮的是英雄好漢，怎麼氣餒起來了。不要『長他人志氣，滅自己的威風』呀。您別忙，我看這班東西，總有一天要倒下去的，等著瞧吧！」

這件事差不多三十多年了，追憶起來，歷歷如在目前。可惜楊大叔已經故去多年，要是現在還活著，他再到上海去看看今天新時代的光明、繁榮、安全、幸福的生活情況，他不知道要多麼高興呢！

許少卿那一次錢雖然賺得不少，氣也受足了，罪也受夠了，同時賭運不佳，在幾次大場面的賭局裡面，把戲館裡贏來的錢，輸了個一乾二淨，還鬧了一筆數目不小的虧空，天蟾舞臺帳房裡坐滿債主，他只有起來請一位朋友代他搪賬。從此許少卿就結束了他的開戲院邀京角的生活，最後在上海窮困潦倒而死。

自從許少卿退出劇場以後，邀京角的特權就到了另一批有特殊勢力人的手裡。從此戲館裡就風平浪靜，聽不見像《散花》時那種巨響，也聞不見火藥味兒了。從這裡也可以看出那時表面上花團錦簇、輕歌妙舞的十里洋場，好像一片文明氣象，骨子裡卻是藏垢納污、險惡

陰森的魑魅世界。這個冒險家的樂園，投機倒把的市場，一直到一九四九年全國解放，人民當家做主後，才結束了它的黑暗腐朽的生命。

這一節從我學繪畫談到《天女散花》的編劇、排演和在北京、上海演出的一些情況。但並不包括我學習繪畫和演《散花》的全部經過。例如一九一九年我第一次出國到日本，就是日本東京帝國劇場的主持人大倉喜八郎到北京來看了我演的《天女散花》後，才動念邀我去的；在抗日戰爭時期，我曾經在上海賣畫為生。這一些以後要專章另述。因此，這一節到此為止了。

