

第三章

《童女斬蛇》

為破除迷信編演新戲

我在《舞臺生活四十年》第二集裡曾談過，編演時裝新戲，往往採取現實題材，意在警世砭俗，但是舊社會裡形形色色，可以描寫的東西很多，一齣戲裡是包括不盡的，在選題時，只能針對某一方面的現象來暴露、諷刺。例如《孽海波瀾》是暴露娼寮黑暗，呼籲妓女解放；《宦海潮》是反映官場的陰謀險詐，人面獸心；《鄧霞姑》是敘述女子為爭取婚姻自由，與惡勢力作鬥爭；《一縷麻》是說明包辦婚姻的悲慘後果。

到了一九一八年春天，我演出《童女斬蛇》，用意是為了破除迷信。

一九一七年秋天，天津發大水，市區可以陸地行舟，有些低窪的地方，從樓窗裡出來就能上船，災情十分嚴重，居民的損失是無法估計的。靠近天津的一個村子，有些投機取巧的人，就造謠說，那次水災是得罪了「金龍大王」，他們以奉祀金龍大王為名，設局騙人，並且說信奉大王，不但能夠免受水災，還能治病。治病的方法，無非是服用簽上和壇上的仙方，許多「善男信女」，燒香許願，問病求方，耗財誤事，上當不小。《童女斬蛇》的作者主要是針對這一

事實來編寫的。

「金龍四大王」的神話，當年在山東、河南的黃河附近，傳播很廣。辦理河工的大小官員，為了祈禱安瀾，每年要唱戲給「金龍四大王」聽，大王居然還能點戲。在開戲之前，掌班人用牙笏寫著戲目，交給辦河工的官員，官員們衣冠整肅地親手捧到所謂「金龍四大王」的法身前面，請大王點戲。大王的法身是一條方頭小蛇，蟠屈在一隻描金朱漆盤內，據說它會向牙笏點頭，頭點到哪出就是哪出。其實究竟大王點了幾下頭，也只有捧牙笏的知道。

關於「金龍四大王」的神話傳說，我曾問過陳師曾先生，他查了清康熙間詩人施閏章所著《矩齋雜記》並抄給我看：

（按）清江浦廟碑，金龍四大王者姓謝氏，宋會稽處士，兄弟四人，紀、綱、統、緒。緒最小，隱居錢塘之金龍山，宋亡，日夜痛哭，陰結義士圖恢復，知勢去不可為，遂赴水死，題詩於石曰：「立志平生尚未酬，莫名心事赴東流。淪胥天下憑誰救，一死千年恨不休。」後明太祖與蠻子海牙戰於呂梁，不利，忽見雲中有天將揮戈，驅河逆流，元兵大敗。帝夜夢儒生素服前謁曰：「臣謝緒也，憤宋祚移，沈淵而死，上帝憐我忠，命為河伯，今助真人破敵。」

據這種傳說來看，謝緒是有民族氣節的愛國者，可惜被一些投機分子拿他來作惡斂財，

使忠魂蒙垢，冤哉枉也。

還有，從前北京西郊潭柘寺很早就有蛇的故事傳說。潭柘寺在西山，是遼代的建築，元明清三朝繼續增修，複道飛閣，殿宇宏敞，茂林修竹，曲水流觴，是一處足以流連的勝境。春夏之際，草木繁盛，流泉繞徑，廟的附近又沒有居民，這樣一個環境，常有蛇出沒，本不足為奇，可是這個廟幾百年來就有「大青、二青」的傳說，這就給廟內一部分不守清規的住持創造了騙人的條件。

有一年七月裡，我遊西山潭柘寺，住了幾天。那天，雨後初晴，長松落翠，滿地細細的流泉奔向低處，正當心曠神怡的時候，忽然住持和尚來了，我和他寒暄了幾句，就對他說，今天打算進城。他說：「您難得到佛地，我很短禮，因為下院（潭柘寺的下院是城內翊教寺）有佛事，今天才回來，現在陪您到大殿上隨喜隨喜。」我們一邊說，一邊走，過了幾重院落，走進大殿，正是他們做功課的時候，許多和尚跪著，鐘兒磬兒都在響著。我順著東邊想繞到後門出去，走近牆角邊，住持指著一個小龕說：「您是福大命大的人，真是造化不小，您看二青爺，正在這兒哪，沒有佛緣的人是見不著的。」我抬眼看時，只見佛龕上盤著一條草綠色的毒蛇，龕內有個小小的朱漆金字牌位，上面刻著「大青爺二青爺之神位」。前面有幾件小巧精緻的供器，他正預備介紹「大青、二青」的歷史，見我沒有追問，就陪我走出大殿，到「玉蘭院」的樓下。院裡擺著一張楠木古書案，牆上掛著三個大字「獅子吼」的橫批，四壁還掛著幾幅字畫。他請我在一把圈椅內坐下，鋪排（廟內的僕人）端上茶來。這時，他從楠木

案上拿過一張八寸照片給我看，他說：「您瞧！這是那一次二青爺降壇傳諭：某月某日要大顯法身。我們就在那天找照相館的人給二青爺照了這個法像，您別瞧剛才法身那麼小，它是能屈能伸，說大就大。」

我細看這張照片，照的是潭柘寺的大殿，殿前站著很多和尚，大殿脊圍繞著三匝比殿柱要粗幾倍的濕濕糊糊的一條大蛇。我幾乎忍不住要笑出來。拿它來矇騙一般善男信女，當然是很有功效的。像我們會照相的人，一眼就能看穿，這是在底片上搗的鬼。我隨口敷衍了幾句，他見我話不投機，也就不再宣傳二青爺的「聖跡」了。

臨走時，除了照例給鋪排的小費外，還要在他們的緣簿上寫一筆相當數目的香資，比大都市里旅館費用要大得多。其實，廟裡並不依靠這種收入。從前大廟裡的當家方丈，幾乎都是大地主，拿潭柘寺說，就有三百六十個莊子，他們的收入是可想而知了。從老輩口頭、前人筆記裡，還可以看出當年北京城大廟裡的方丈，結交權勢，生活奢華，所以有「在京和尚出京官」的說法。當然，有學問、守清規的高僧，也還不少，有的還能畫能書，卓然成家，像明末清初的石濤、石溪和尚就是鮮明的例子，所以不能一概而論。

據朋友說，潭柘寺下院翊教寺裡一個偏殿內也供著大青、二青的牌位，他們也曾經弄條小蛇蒙人。有一時期香火極盛，求嗣問病的絡繹不絕。但不可能總找到青蛇，於是紅蛇、灰蛇、花蛇都進了神龕，他們美其名曰「今天二青爺換了袍啦」。

這些耳聞目睹的怪現象，積累在我的腦子裡，就打算找題材排一出破除迷信的戲，可巧

那時北京的通俗教育研究會編印了一些劇本，有話劇也有京劇，我挑選了《童女斬蛇》。劇本內容是通過這個故事暴露三姑六婆的惡毒，揭發算命相面的黑幕，諷刺官吏的貪污顛預，表現童女的勇敢智慧，是一出帶有喜劇性的諷刺劇。

故事是這樣的：福建庸嶺下出了一條大蛇，有人造謠說是金龍大王下凡，每年八月，將樂縣令募童女祭蛇，前後已有九女葬送蛇穴。這一年又到祭蛇時候，老百姓李誕的女兒寄娥挺身應募，身懷匕首，機智地斬了蛇，把設局騙人的何仙姑扭送到官，為地方除害。

這個故事出在晉朝干寶所著《搜神記》，大意是說：童女帶了一把寶劍，一隻咋蛇犬，斬蛇除害。越王聽說小女孩這樣聰明英勇，就聘她為王妃。

劇作者沒有採用「王妃」的結局，這大概因為辛亥革命後，已經推翻帝制的緣故；也沒有用「咋蛇犬」，則顯然是由於在舞臺上不好處理。這樣，故事與《搜神記》原作，已無多大關係。劇本沒有點出什麼時代，念白又都是通俗的京話，我覺得出場人物有知縣、衙役、道婆以及算命看相的江湖術士等，如果按一般戲裝來表演，不能突出形象，所以決定用清代裝束。這樣，知縣可以戴紅纓帽，穿袍褂，衙役、地保也有固定的服裝，既與知縣的臺詞「在省城裡候補吃苦時候……」能夠適應，同時也把時代規定在前清末年。其餘角色包括我個人的穿戴衣飾，都是民國初年流行的時裝。當時，一般老百姓穿的衣服和清末是差不多的，因此，看上去都還調和統一。

新戲比舊戲更受歡迎

我以前唱過四齣時裝戲，劇中人的年齡都比童女大，所以這次琢磨寄娥的扮相，是梳一條大辮子，額前有一排短髮，當年把這排短髮叫「瀏海」，北京人又稱為「看髮兒」，耳朵前面還有兩縷短髮，叫做「水鬢」，也叫「水葫蘆」，都是當時婦女流行的打扮。我把「看髮」「水鬢」的假髮加厚，「看髮」兩邊下垂的部位和「水鬢」連接起來，看上去就有貼片子的感覺。腦後的辮子也比平常女孩子的辮子大些。面部的脂粉和畫眉，畫眼邊，都是照京劇的化妝方法，不過淡些薄些。勒頭時，眉毛、眼睛也要吊得低一些，這種化妝的目的，是要使觀眾覺得和日常生活裡接觸到的人差不多，但比她們更鮮明，更美，這樣才能和身上穿的襖袴相稱。襖子、袴子不是行頭店裡做的刻繡平金的，是我約了許伯明、舒石父（電影演員舒適的父親）先生同到瑞蚨祥揀選色彩鮮明的杭州某廠出品的鐵機花緞料子，找寧波裁縫做的。

（按）梅夫人福芝芳說：「大爺早年排時裝戲，除了自己選料找裁縫做的以外，也兼穿元配夫人的衣服，後來就常穿我的衣服，目的為了節約。時裝戲演出的次數，比其他戲少，而時裝的式樣（下擺的圓角、方角、領子的高低，袖口，腰身的寬窄長短都有變動），花頭（綢緞的圖案，大花、小花、圓花、散花）、鑲滾、花邊，都要適合當時看戲的眼光，過時後就要重做，他覺得不經濟，所以常常挑揀我的衣服搭了穿，但他做蟒、靠、宮裝、

幘、褶子等行頭，對於料子，圖案，金銀線等十分講究，決不惜費，他認為這些行頭，用途廣泛，必須工精料好，才能延年耐用。」

有一天，我在家裡穿扮起來，大家看我排戲。羅癭公先生說：「你的樣子好像『廣生行』『雙妹牌』的商標。」（廣生行是老牌化妝品公司，出品的雙妹牌花露水，當年在城市和農村裡都很受歡迎）我們一面研究服裝化妝，同時對劇本還作了修改加工。一九一八年二月二日，在吉祥戲園演出了時裝新戲《童女斬蛇》。

《童女斬蛇》初次上演，就受到觀眾歡迎，不少老朋友認為，這個戲不僅拆穿了天津村子裡金龍大王的騙局，也反映出晚清時期，官吏貪污昏庸，衙役狐假虎威，鄉民愚昧盲從的社會風貌，對世道人心有益。一位有文學修養的老太太曾對我談起：李寄娥的名字，並沒有人知道，可是看了《童女斬蛇》後，覺得這個小姑娘的人品，就像人人都熟悉的孝女曹娥抱父屍、緹縈上書救父、木蘭代父從軍一類故事那樣深入人心。

我記得隔夜在吉祥戲園演《祭塔》，那是一齣極其繁重的唱功戲。在短短三刻來鐘的時間內，白娘子對中了狀元的兒子許仕林，訴說她一生的痛苦遭遇。其中大段反二黃，有三十六句唱詞，還包括八個大腔，唱起來相當費勁。我當時並不常演這齣戲。倒第二是王鳳卿、程繼仙的《雄州關》，也是許久未演的靠把戲。早年鳳二爺為了學習這齣戲，還曾在一次堂會中，慫恿主人，特煩譚鑫培、王楞仙二位前輩演出《雄州關》，以資觀摩。這次王先生演韓世忠，

程先生演韓彥直，各有師承（王學譚鑫培、程學王楞仙），旗鼓相當。倒第三是李壽峰的拿手戲崑曲——《伏虎》。這三出戲，演員下臺卸妝時，都是一身大汗，而那天賣座不過六七成。《童女斬蛇》的唱功，只有幾句慢板，一段流水，情節亦比較簡單，可是先後幾場都滿座，可以看出是這齣戲還能吸引觀眾。

當時的趨勢，各劇團非排演新戲不能聳動觀聽，而新戲的品質，由於爭取早日演出，只有「串排」（個別重要場子的便衣對戲）、「響排」而沒有「彩排」的習慣，初演時，難免有粗糙的地方。排練《童女斬蛇》時，我曾對參加演出的夥伴說：排演這個戲是為了破除迷信，請諸位加把力。大家聽了都很興奮，每個人聚精會神地完成了角色任務。

這齣戲裡的道婆、算命先生、糊塗知縣、地保、衙役都用丑角扮演。當時距清末不遠，許多觀眾都能喚起回憶，為之失笑。

《童女斬蛇》的場次

第一場：李敬山扮何仙姑上場，表白她如何藉口一條蛇是金龍大王下界，每年要吃一個童女的騙人勾當。接著縣裡派來的地保，向何仙姑請示童女祭蛇的事。李敬山有時扮文丑，有的觀眾嫌他不雅，這次扮演何仙姑，形容她的狠毒庸俗，則頗為對工。

第二場：地保和鄉民商量選派童女。四個鄉民裡面，只有李誕有女兒，地保就派他獻出

女兒。

第三場：李誕（高慶奎扮）回家，把這件事告訴妻子劉氏（李壽山扮）、女兒寄娥（我扮），大意說：地保奉太爺之命，硬逼他把女兒獻出去祭那金龍大王。李誕主張把寄娥送到女婿家中躲避，劉氏恐怕連累女兒女婿，想要逃走。高慶奎、李壽山表達了這兩個忠厚老實的鄉民既捨不得女兒，又無法抗拒官府壓力的矛盾心情。那時，高慶奎在俞振庭的「雙慶社」裡，還是二路老生，賈洪林逝世後，像《一縷麻》裡的林太守，《木蘭從軍》裡的花弧，以及這齣戲裡的李誕，都歸他接活。但俞振庭很提拔他，常常在中軸派他唱做並重的老生戲，像《空城計》、《洪羊洞》、《打棍出箱》等。有一次振庭和我商量，打算派高慶奎唱《轅門斬子》，要我在他前面唱《穆柯寨》、《槍挑穆天王》（斬子的穆桂英照例換人）。我表示贊成，以後就漸漸紅起來，成為頭路老生了。

李壽山一向應架子花臉一工，但他在三慶科班是學貼旦的。他在《風箏誤》裡的醜小姐演得不錯，扮演老旦劉氏更是輕而易舉了。三慶科班是程長庚老先生主持的。他的教學方針，我們從老藝人錢寶森寫的《京劇表演藝術雜談》裡可見一斑，大約有三個特點：一、不惜重金禮聘有真才實學的名師；二、尊重老師的意見，由他們自己選擇劇碼，也不限定時間，以仔細扎實為主；三、學生排戲時，不同行當的學生都來旁聽。所以學生學到的東西是貨真價實，見多識廣，即使因生理上有變化，從這一行改那一行也並不困難。李壽山就因為個子越長越高大，從旦行改到了淨行。

我演寄娥，起初聽說要把她獻給大王，心中未免吃驚，當看到父母手忙腳亂地商量了半天沒有好辦法時，就向二老說：「還是放我去的好。」李誕夫婦堅決不肯。在這進退為難時，寄娥略一停頓，就勸爹娘先找趙鐵嘴算命再作決定。李誕夫婦下場後，她有一段獨白：

我想世界之上，哪有什麼金龍大王，一定是那婆子造的謠言，你想哪有神仙吃活人的道理？為什麼一年只吃一個？可恨地方官府，糊塗迷信，不知為民除害，反把好好的人命，生給害死，今天輪到我的頭上啦，我倒要趁此機會，看看他是怎麼回事。我爹娘一定不放我去，故此假說前去算命，判斷吉凶，再定行止。我不免趕緊先到趙鐵嘴那裡，給他幾個錢，想法子讓我說我決無災難，那時爹娘信他的話，放我前去，也未可知。咳！正是：心中巧計安排定，虎口拔牙顯才能。

我對角色的體會是這樣：一個十幾歲的小姑娘，處於官府壓迫下，為了解決父母的困難，才不得不挺身應募。她知道此去是「虎口拔牙」，但她有膽量，不怕事，打定主意後，不再顧慮。這些心理變化過程，主要倚靠眼神、面部表情、語氣的運用得當，才能層次分明地表達出來。

第四場：趙鐵嘴算命。這場戲描寫江湖術士的信口開河很有意思，當寄娥跑到命館裡託付他：「回頭我爹媽來請先生給我算命，務必說我流年很好，什麼災難都避得過去。」郭春

山扮趙鐵嘴，他鼻樑上架著古老樣式水晶寬邊大眼鏡，嘴上兩撇小鬍子，頭戴瓜皮帽，身穿洋縐大褂，裝腔作勢，一派江湖氣地說：「姑娘這話大錯啦，我們算命的先生，向來直言奉告……不能恭維人，可也不敢撒謊……要讓我胡說可萬不敢的，不是我的聲名要緊嗎！」他略作停頓，對寄娥使了一個眼神，兩手往外一攤說：「再說姑娘您給我想，我圖個什麼呀？」等寄娥拿出耳環送給他當謝儀時，他立刻又換了一副神氣，好像醫生問病源那樣親切地說：「姑娘不必多禮，我請問是怎麼回事？」寄娥：「這事亦不便明言。」趙鐵嘴賊嘻嘻地說：「一定是姑娘的婚姻大事，恐怕爹媽攔阻。」寄娥見他錯會了意，就將錯就錯地帶笑說：「先生就不必細問了。」趙鐵嘴滿有把握地說：「猜對啦嗎！那麼我先給姑娘看一看。」他站起身來，對寄娥上下打量一番說：「姑娘這步運氣本來好得很，用不著我撒謊，就是不託付我，也是這麼說的呀。」

接著李誕夫婦帶了寄娥到命館算命，劉氏把寫著八字的紙條交給趙鐵嘴，他先看八字，嘴裡念念有詞，又看著寄娥說：「姑娘這步運好得很哪，滿面清光，煞星遠避，好得很，好得很。」李誕面帶愁容說：「恐怕目下有一步災難，先生要仔細看一看。」趙鐵嘴把脖梗微微往後一挺，用手理了理嘴上的小鬍子，盯著寄娥臉上看了一眼說：「不妨事、不妨事，目下雖說有點災難，但是福星解救，逢凶化吉，遇難呈祥，依命相合參來看，現時老先生一定有點喜事呢！」趙鐵嘴和李誕說話時，偶然瞟寄娥一眼，寄娥也用眼神表示滿意，還有他當著李誕和寄娥相面時，那種一本正經的樣子，我幾乎要笑出來。在當時的社會裡，命館、

卦攤還是盛行，所以也引起觀眾的笑聲。

在排演《童女斬蛇》時，郭春山接到趙鐵嘴的單本後，還花錢到命館裡算了一個命，察看算命先生那種話裡套話、借風使舵的神情語氣，所以演來是入木三分的。

郭先生出生在小榮椿科班（我外祖楊隆壽先生辦的科班），是丑行教師唐玉喜的學生。唐玉喜初唱武旦，後改崑丑，方巾丑演得好，《取帥印》、《選元戎》裡的程咬金最拿手。郭春山得他的傳授，成為京崑兩門抱的丑角，戲路子很寬，我演崑戲，離不開他，像《風箏誤》的醜公子，《玉簪記》的進安都演得好。

第五場：何仙姑把貼身徒弟慕貞（姚玉芙扮）喚上，通過師徒的對白來說明用童女祭蛇，謀財害命的黑幕：為什麼用童女不用童男？為的是從童女身上可以騙取首飾簪環。何仙姑還說：「……那條蛇靠著我們養活，我們也靠它發財。世界上本來沒有吃人的妖怪，好在人家相信，我們樂得借這個名目多騙幾個錢。」

這場戲是描寫慕貞從何仙姑口中聽到種種黑幕後，引起反感，為下面被寄娥說服，合謀斬蛇作伏筆。

第六場：地保張柳兒到李誕家裡付官價五十串錢領走寄娥。張柳兒上場念：「大王要吃活人肉，地方先鬧九五扣。」下面表白「……今天已是大王生日，我這裡領了官價五十串去領他的姑娘，發下來是滿錢，到我手裡給來個九五扣，列位也別笑話，您瞧借洋債的老爺們，誰不是先鬧一份呀……」當年，老百姓對於付賠款、借洋債是非常痛心的，所以念到這裡，

台下有諷刺的笑聲，雖然題外抓眼，但穿著清朝打扮說京白，拿時代來說，還不覺生硬。

李誕夫婦再三要求地保不要帶走寄娥，雙方爭執，寄娥從中解勸。寄娥在動身時，揣了一把匕首在身上，一面敷衍地保。出門後，打背躬說：「此去落一個什麼結果。尚不能知道。」又回頭對爹娘說：「女兒去後，可接我姐姐家來與二老解悶。」這裡的表演，要描寫一個小女孩子，雖然鼓足勇氣，要看看這個金龍大王是怎麼回事；但生離死別，身入險地，究竟前途難測，演員就要把這種複雜矛盾心理入情入理地表達出來，使觀眾替寄娥捏著一把汗，才能襯起後面的高潮。

第七場：曹二庚扮的知縣——胡圖，翎頂袍褂上場，念引子表白。有兩句話：「……大王吃肉，我們喝湯。」台下有反映。最後：「打道大王廟」。

第八場：四道姑引何仙姑上，向佛堂燒香行禮，接著眾鄉民拿著酒肉米麵等祭品交何仙姑過目，獻與大王。眾衙役鳴鑼喝道引知縣上，鄉民下，何仙姑迎接太爺下轎，知縣向大王磕頭後歸座，張柳兒帶童女見知縣，何仙姑喚出慕貞領寄娥到後面修飾打扮。

這時，何仙姑就從縣太爺身上打主意，對知縣說：「昨晚大王跟我托了一夢，他說：『這幾年的祭品，都是窮人家的女兒，肉也不細，血也不鮮，味兒也不好。說是縣太爺有一位千金，最好把她作為祭品，管保升官發財。』」知縣說：「啊呀，這個小女是小姨奶奶生的，恐怕她不肯，仙姑有什麼好法子，搭救搭救才好。」說著就給何仙姑請安。何仙姑想了半天，慢吞吞地說：「只好把小姐的首飾拿來，給剛才送來的童女穿戴上，裝作小姐，或者混得過去，

不知太爺肯不肯？」底下知縣背躬獨白，女兒、首飾，掂斤播兩地反覆打算，最後一跺腳說：「還是將首飾獻出，雖說糟蹋幾個錢，以後使點勁兒，也還刮得回來。」

這裡李敬山的何仙姑、曹二庚的知縣都演得好。何仙姑先是吞吞吐吐，要說又不肯說，知縣追問，才說出大王托夢指名要吃知縣的女兒。接著就裝腔作勢想主意。知縣以為犧牲女兒，大王可以保佑他升官發財，又怕姨奶奶不答應。描寫兩個壞蛋，一個是奸詐狠毒、一個是卑鄙昏庸，像這種人，在舊社會裡是碰得到的，所以觀眾看了並不覺得過分。

第九場：這是寄娥說服慕貞的重要場子。寄娥見了慕貞就問：「姑娘一天忙得很哪？」慕：「也沒有什麼忙。」寄：「每天都做些什麼事？」慕：「也就是服侍我師父，收拾屋子。」寄：「不燒香念佛麼？」慕：「不會念經。」寄：「你師父沒教給你？」慕：「我師父也不會念經。」寄娥這時稍作停頓說：「哦……你師父也不會念經，那麼她每天做些什麼？」慕貞衝口而出說：「天天除喂那大王，也無非到各處閑坐串門。」寄娥聽到這裡，心裡一動，眼珠一轉緊跟著問：「那大王是怎麼個喂法呢？」慕貞不肯往下講，反過來問寄娥：「姑娘家中還有什麼人哪？」寄娥沉吟了一下說：「只有父母二人，並無弟兄姊妹。」慕：「那麼將來二老倚靠何人？」寄娥做出天真的樣子說：「聽說這裡大王靈驗得很，吃我之後，一定保佑我父母福壽康寧，就是沒人服侍也不要緊哪。」

慕貞臉朝外打背躬暗笑後對寄娥說：「姑娘，我看你很明白的，怎麼說這些糊塗話呀。」寄娥見有機可乘就裝傻說：「外面的人都說大王靈驗得很，怎麼姑娘倒不信哪？」慕貞愣著

出神不答茬兒，寄娥緊緊追問：「倒是怎麼回事呀？」慕：「我不說啦。」寄：「為什麼？」慕：「怕師父打我。」寄：「你對我說，師父怎麼會知道。」慕：「你傳揚出去，教師父知道那可不得了。」寄娥看到時機已成熟，就輕輕歎一口氣說：「咳！我是快死的人啦，我往哪兒傳說呀？姑娘快告訴我，讓我死了也做個明白的鬼。」

慕貞站起來出門兩望，又進門說：「我實對你說了吧！哪有什麼大王？不過是一條長蟲，我師父天天喂它，年年送來的童女，我師父也就把她害死啦，圖她點首飾釵環，哪有什麼大王呀？」寄娥做出如夢方醒的樣子說：「原來你師父是圖財害命啊！」慕貞說：「可不是麼。」寄娥立刻抓住慕貞的手，臉上顯出誠懇的樣子說：「姑娘得想法子救我。」慕：「我可沒法子救你。」寄娥問：「那麼這大王的洞在什麼地方？你領我去看一看。」慕：「洞口的門鎖得嚴密，鑰匙在我師父身上，這裡是天羅地網，進來了休想出去。」寄娥把眼睛盯住慕貞說：「啊姑娘，不但應該救我，連自己都應該逃命。」慕：「我幹嗎逃命呀？」

下面寄娥用正面的大道理勸說慕貞：「倘被外人知道，告到當官，說你們通同謀財害命，那時候，你還活得了嗎？」……外邊就是不知道，你一個姑娘家，就在廟裡過一輩子不成嗎？」最後慕貞請她拿主意，寄娥做出勇敢的樣子說：「等你師父將我帶到洞口，你就把你師父的屋子用火點著，趕快到洞裡報信，我就有法子救你。」兩人商量好了，何仙姑在簾內咳嗽，寄娥下場，何仙姑帶道婆上場，派兩個道婆帶了鑰匙先去開洞門，跟著都下。

這場戲，我和扮慕貞的姚玉芙，在排練時，仔細揣摩了劇本所刻畫的兩個人物性格。寄

娥是個聰明機智、有膽有識的小姑娘，慕貞雖比她年長，但關在廟裡，外面的事一概不知，是舊社會裡一個忠厚懦弱的女子。

在表演方面，寄娥好比站在亮處存心打聽廟內的秘密，慕貞則站在暗處，因同情寄娥死在臨頭還茫然不知，無意中洩漏了秘密，寄娥乘虛而入，隨話套話，終於說服了慕貞。這種試探性的對白，全靠語氣、眼神來表達內心的活動。當然，用京白是有利條件，但輕重緩急，抑揚頓挫，要逐句逐字地來回地哼對，以求圓熟自然。時裝戲的京白，和《四郎探母》的鐵鏡公主、《穆柯寨》的穆桂英念的京白還有所不同，既要接近現實生活，又須字字著力，使觀眾聽得清楚，才能「壓堂」（即肅靜的意思）。這場戲是寄娥生死成敗的關鍵，只要演得嚴絲合縫，無懈可擊，觀眾是會屏息凝神，細細領略的。

第十場：二道婆往洞門的過場。為的是給寄娥留出穿戴換裝時間。

第十一場：斬蛇。前面十場戲，大半是對白，我扮的寄娥，也只有幾句散板，所以在這斬蛇一場，我安了二黃導板、慢板的唱腔。寄娥先在簾內唱導板：「適才問聽罷了妖人陷阱，」何仙姑、二道婆引寄娥上唱慢板：「我只得上前去細看分明。惟恐那小慕貞懦弱成性，所定下機密事未必能成。一路上我心中自思自付，不覺的來到了妖蛇洞門。」

（按）在《舞臺生活四十年》一、二集裡都作「倒板」。一九六〇年一月，歐陽予倩先生送了梅先生一本他寫的《一得餘抄》。梅先生看到一百八十三頁，刊列著一張腔調、板路

表，「倒板」寫作「導板」。梅先生認為「導」字有引導的意思，比通常用的「倒」字來得貼切。他當時就對我說：「咱們以後也改寫『導板』。」現在根據他的意思改作「導板」。

在琢磨唱腔時，陳彥衡先生幫我按腔。第三句「惟恐那小慕貞……」他採用林季鴻先生在《刺湯》裡創造的新腔和譚鑫培先生在《洪羊洞》裡的老生腔，非常新穎好聽。

寄娥「扯四門」唱完慢板，到了洞口，何仙姑叫道姑剝她的衣服，寄娥不肯脫。何仙姑說：「脫了衣裳好供獻大王，你別瞧這衣服好看，可不好吃，倘若硌了大王的牙，誰擔得起呀。」寄娥求她饒命，何仙姑冷笑說：「……大王每年才吃這麼一頓飽飯，要再空他一膝還成嗎？」寄娥為了磨蹭時間，一面哀告，一面跑，道婆趕著她剝衣裳，正在緊張當口，慕貞來報：「師父屋裡著火啦！」何仙姑帶道婆、慕貞下，寄娥把慕貞喚回，同她商量斬蛇的事。慕貞說：「沒有刀哇。」寄娥從懷中取出匕首，就叫慕貞拿鯨鯨引長蟲出洞，叫起板來唱西皮：「想定了巧機關膽氣一振，要與那毒蛇鬥見個輸贏。將米麵撒洞口把它來引，刀過處血濺衣斬斷禍根。」寄娥將蛇頭斬下，與慕貞跳牆出廟，到縣裡報官。

這齣戲沒有用佈景，斬蛇的場面，只是擺一片畫著石洞的「砌末」，由檢場在片子後面操縱「蛇形」。等我唱到「將米麵撒洞口將它來引」，走一個圓場，檢場就舞動紙紮的「蛇形」從洞口伸出來，我拿著小刀，一閃兩閃身子，割下蛇頭。

大家以為「斬蛇」，在戲裡必定是一個高潮，但我穿著時裝襖袴，手裡又拿的是一把小

刀，表演受到了局限，就不能發揮舞蹈動作，所以舞臺效果並不突出。事實上，寄娥斬的是一條普通的蛇，並不是小說上所說那種有法術、能變化的蛇仙，當然不能強調童女降妖伏魔的本領。

十二場：何仙姑、眾道婆救火過場。

十三場：李誕夫婦到廟前探聽寄娥的生死。行路時，上下句對唱西皮原板，好像《打姪上墳》的場面。有幾句唱詞編得不錯，李誕：「疏林上掛斜暉黃昏晚景，」劉氏：「手提著白紙錢前去招魂。」李誕：「猛聽得禽鳥啼心神不定，」劉氏：「不見我嬌兒面兩淚淋漓。」

下面，寄娥、慕貞同上，路遇李誕夫婦，四人同到縣衙告狀。寄娥擊堂鼓，知縣升堂。知縣看到寄娥，大吃一驚，以為替他女兒一死，前來顯魂索命。寄娥唱一段流水，說明斬蛇經過，請他拿辦妖人：

尊聲太爺聽奴稟，細聽民女訴分明。只為鄉民多迷信，世上哪有大王的靈，可恨那道婆心腸忒狠，圖謀金錢首飾殘害良民，奴家已斬長蛇命，還望太爺就捉拿妖人。

知縣想起何仙姑訛他首飾衣服的事，就大發雷霆，命衙役將廟內人犯、蛇頭捆來。

何仙姑、眾道婆、蛇頭帶到，大堂上聚集眾百姓聽審，何仙姑供出歷年罪惡，知縣判一千人犯死刑，候部複到，分別罪名大小，凌遲斬首。曾經被害的鄉民打何仙姑，要她還女兒

的命，何仙姑下場時說：「別打我，我這就給你找女兒去。」

眾鄉民間縣官：道婆子是死定啦，這所大王廟怎麼辦哪？縣官先說充公，又說應該送給自己。一個鄉民罵道：「你別不害羞啦，你做地方的父母官，不知為民除害，也去給那長蟲磕頭，像你這樣的官，就該回家抱孩子去。」知縣說：「別這麼說呀，現在比知縣大好幾等的官，都去給大王磕頭……這都是飯碗問題，有什麼法子呢？」

這一段鄉民與縣官的對白，是我們修改劇本時添出來的，當時是「五四」運動的前夕，軍閥當道，橫行不法，所以拿大王來諷刺中央和各省的軍閥頭子。

眾鄉民都說，廟產應該送給寄娥，酬謝她斬蛇除害的功勞。寄娥不受，主張把廟產贈與慕貞。慕貞也不要。寄娥就勸她拜李誕夫婦做義女，一同過活。縣官看到眾怒難犯，只得把廟產斷歸寄娥，結案退堂。他走近門簾邊，又翻身走到寄娥面前說：「姑娘穿戴的釵環衣服，還是我女兒的哪，回頭可別忘記給我送來呀。」這是套的《一匹布》最後一場的處理：知縣現出了驢夫的本相，一把揪住張古董要他還驢。

知縣下場後，一個鄉民對寄娥說：「姑娘小小年紀，怎麼就敢將大王殺死，我們真佩服。」寄娥說：「世界上哪有什麼大王，不過是道婆騙人。」……也別光怨道婆，我們大家就不該信她裝神弄鬼，這都是我們沒念過書的毛病。」鄉民說：「姑娘也別淨抱怨我們，人家做官的也有給大王磕頭的，難道他們也沒念過書嗎？」寄娥說：「眾位這話就錯啦，念書是念書，做官是做官，你別看他官大，未必念過書，真正念書的人，不會迷信的。」

結尾這段話，也是原劇本沒有的，我們針對著當時農村裡文盲眾多，有感而言，同時也諷刺那些目不識丁，或者識字不多的大軍閥。例如，早年毅軍統領姜桂題把「要掛麵」三個字，認作自己名字，早已傳遍官場。以後，殺害革命戲劇家王鐘聲的劊子手——張懷芝，「票抓參謀處」的笑話，更是喧騰眾口的。

（按）前清末年，楊士驤做直隸總督時，請提督姜桂題吃飯，他寫了「要掛麵」三個字拿給姜桂題看，說：「老姜！你認得這三個字嗎？」姜答：「這是我的名字，怎麼會不認得。」

張懷芝做山東督軍時，有老友栗某到濟南找他求差，張懷芝在姓栗的名片上寫了「票抓參謀處」，他的部下就把姓栗的抓來押在參謀處。張懷芝知道了大發脾氣說：「我批得很清楚：『栗派參謀處』，怎麼把他拘押起來？」

最後一齣時裝新戲

《童女斬蛇》是我排演時裝戲的最後一個，以後就向古裝歌舞劇發展，不再排演時裝戲，因為我覺得年齡一天天增加，時裝戲裡的少婦少女對我來說，已經不頂合適了。同時，我也

感到京劇表現現代生活，由於內容與形式的矛盾，在藝術處理上受到局限。拿我前後演出的五個時裝戲來說，雖然輿論不錯，能夠叫座，我們在這方面也摸索出一些經驗，但有些問題，卻沒有得到好好解決。首先是音樂與動作的矛盾。京劇的組織，角色登場，穿扮誇張，長鬍子、厚底靴、勾臉譜、吊眉眼、貼片子、長水袖、寬大的服裝……一舉一動，都要跟著音樂節奏，做出舞蹈化身段，從規定的程式中表現劇中人的生活。時裝戲一切都縮小了，於是緩慢的唱腔就不好安排，很自然地變成話多唱少。一些成套的鑼鼓點、曲牌，使用起來，也顯得生硬，甚至起「叫頭」的鑼鼓點都用不上，在大段對白進行中，有時只能停止打擊樂。而演員離開音樂，手、眼、身、法、步和語氣都要自己控制節奏，創造角色時，必須從現實生活中吸取各種類型人物的習慣語言、動作，加工組織成「有規則的自由動作」，才能保持京劇的風格。這些問題，都是值得不懈地向前探索深思的。

還有，京劇的主要曲調是二黃、西皮，板式從快板到慢板。在某些情景中，必須用慢板來表達劇中人的情緒，動作就要與唱腔吻合一致。旦角——青衣進行大段慢板唱腔時，外部動作講究簡練穩重，內心活動則根據唱詞中角色的思想感情，層次分明地表現出來。這是考驗演員的火候、修養的地方，沒有深厚的功底、名師指導和自己的領悟，是很難達到穩而不板、靜中有動的境界的，這裡，臺步和腰腿肩肘的勁頭，是極其重要的關鍵。

時裝戲裡安插慢板，是最傷腦筋的事。像我這樣一個有嗓子能唱的演員，假使編演新戲而沒有一段過癮的唱工，京劇的觀眾是不滿意的。有時為了適應觀眾的需要，就只能想盡方

法，把它加進去。

例如我演《鄧霞姑》裡女主角鄧霞姑，在她裝瘋時說：「你們聽我學一段梅蘭芳的《宇宙鋒》好不好？」台下齊聲喝彩，表示歡迎。然後我叫起板來唱反二黃。現在想起來這種為了劇場效果而採取近乎「噱頭」的手段，在藝術處理上不是高明的辦法，可是在這齣戲裡，除此之外，別的場子，根本按不上緩慢的腔調。而當初看過《鄧霞姑》的老觀眾，至今談起這個戲，總會提到這段反二黃，可見一大段唱功給人的印象是相當深刻的。

《童女斬蛇》裡，「斬蛇」一場，寄娥簾內唱導板後，上場「扯四門」唱二黃慢板，這種場子按慢板，是比較自然而不覺生硬的。但在表演上，就要有新的創造，譬如臺步、手勢，當然要跟著唱腔、過門的節奏來活動，但她是一個十幾歲的小姑娘，穿著緊身窄袖、露手露腳的襖袴，就不能照青褶子、長水袖的做法。必須從緩慢動作中，如行雲流水般，使觀眾沒有拘束「拿勁」的感覺。還有，寄娥當時的心情，最使她擔憂的是「惟恐那小慕貞懦弱成性」。所以也要表現她外面故作鎮靜、內心忐忑不安的特定情景。我在琢磨這場戲時，是從內到外來表演的，用心裡的勁頭指揮動作，這樣，我所主觀想要表達角色的複雜感情，就能適當地表達出來，不至於陷入僵硬枯竭的境界。話又說回來啦，我當年如果沒有青衣、閨門旦、貼旦（青衣是皮黃的名稱，閨門旦、貼旦是崑曲的定名）的功底，和名師傅授訣竅，想要由內到外、內外統一是很難想像的。我覺得花旦、丑角這兩門行當，由於在傳統劇碼裡，穿的服裝，大半露手露腳，又常常說京白，習慣語言動作，比較接近現實生活，所以演時裝戲，在創造

人物時，比其他行當要便利些。

當年有人把針對社會現象的時裝戲，比做應時的菜肴、果品，有人就認為這種戲很快就會過時的，犯不著花很多的力氣，這就錯啦。按節令上市的菜肴、果品，必定要讓顧客吃得鮮美可口。那麼，時裝戲也要花更多的勞動來爭取時間，滿足觀眾的要求。

至今老觀眾談起賈洪林在《一縷麻》裡扮林知府，勸女兒上轎時的大段道白，神情、語氣的逼真動人；程繼仙的傻姑爺，在靈堂祭奠時的傻相，和伺候林紉芬的病時，那種傻中含著誠摯感情的演技；路三寶扮林知府的姨奶奶，描寫她心裡希望把老爺的掌上明珠早點嫁出去，當著老爺的面卻不敢露出來的矛盾心理，都是津津樂道的。這些表演之所以能夠給人留下深刻印象，回味无穷，在於他們能夠通過故事，藝術地、真實地反映出那個時代面貌，而人捧戲的說法，在這裡又得到了有力證明。

我體會到，演員掌握了基本功和正確的表演法則，扮演任何戲曲形式的角色，是能夠得心應手，扮誰像誰的。但他們在創造角色時，卻必須經過冥心探索，深入鑽研，不可能一蹴而致、不勞而獲的。賈洪林琢磨林知府勸女上轎那場戲的臺詞，他整夜地躺在炕上，反覆吟念，他沒有照劇本所規定的臺詞念，而是經過縝密的語言加工，達到諧適鏗鏘、入情入理，這樣才能字字打入觀眾心坎裡，留下深刻的印象。

我演林紉芬，也是先把臺詞念熟，然後琢磨哪裡意思不完備，要加幾句；哪裡重複，顯得囉嗦，要減詞兒；哪句裡某幾個字念起來拗口。要逐字調換試驗，同時，請別人聽，是否

順口好聽。而神情話氣，如何適應角色的思想感情，與同場人物如何交流，都要細針密繡，用心揣摩。例如林知府勸林紉芬上轎那場戲，賈洪林的話多，我的話少，我的戲不在口裡而在臉上，要隨著對方說話的層次，時刻變換神色，試問，不下工夫行嗎？

最近，一位老觀眾對我說：「我當年看過《童女斬蛇》，具體情況已記不清楚，但有一個印象非常深刻，覺得您在舞臺上演寄娥，比扮演其他角色，好像矮了一截，也小了不少。這是什麼緣故？」我告訴他：「第一是化妝。大辮子、劉海的特徵，和眉、眼的勾勒畫法，都能夠從外形上顯示出寄娥是一個十三歲的小姑娘。第二是動作。前輩名演員曾創造出一套表現男孩女孩的程式，我演過《鬧學》裡的『花面丫頭十三四』的春香，起初喬先生（蕙蘭）給我排身段，他是擅演杜麗娘類型的閨門旦，我覺得不合適，後來李七（壽山）先生給我排春香的身段，出場時一個亮相，就抓住了女孩子的特徵，我跟他學會了貼旦的基本動作，有這方面的經驗。雖然演時裝戲，不能搬套某一齣戲的身段，但有了準確的範本，是可以融會貫通、推陳出新的。由於化妝、動作的配合得當，你們就覺得我比平時矮小了，這並不是變戲法。一個演員只要經過名師傳授，掌握了塑造各種類型人物的基本功，是必然會達到這種效果的。楊小樓那麼高大的個子，他演《八大錘》的陸文龍，就覺得他像個十幾歲的大孩子，侯俊山（老十三旦）、王長林兩位七十左右的老先生，在一次堂會裡合演《小放牛》，給我的印象，還是一對跳跳蹦蹦、無拘無束的小姑娘、小小子。」

上面所指的基本功，不是演員們日常必須練習的壓腿、下腰……而是把手、眼、身、法、

步如何貫串起來，與內心成為一致，可以由內到外，由外到內，隨心所欲，指揮如意，達到和諧順適的境地。

解放後，戲曲表演現代生活。有了提高發展，雖然在內容與形式的矛盾上，還沒有徹底解決。僅就我看到的京劇《白毛女》、《綠原紅旗》、邯鄲戲《梁秋燕》、豫劇《袁天成革命》……有的巧妙地運用了傳統程式，有的在傳統基礎上創造了新的動作，確已大大提高了一步。有些地方劇種，由於形式上更適宜於表現現代生活，已經有了更好更多的保留節目，這些現象是可喜的。

我認為，中國有那麼多劇種，積累的遺產是豐富多彩的，但長於此，絀於彼，各有不同，應該按照自己的風格，保持自己的特點，各抒所長地擔負起歷史任務，努力向前發展！

與陳彥衡談創造新腔

在民國初年，新腔之風雖未盛行，但我排演新戲時，總想琢磨些新穎動聽的腔調，加強表現劇中的人物。陳彥衡先生常到我家（蘆草園）聊天，我和他研究巨角的唱腔。他是主張革新的，但他曾對我說：腔無所謂新舊，悅耳為上。歌唱音樂結構第一，如同作文，作詩，寫字，繪畫，講究佈局、章法。所以繁簡、單雙要安排得當，工尺高低的銜接，好比上下樓梯，必須拾級而登，順流而下，才能和諧酣暢，要注意避免幾個字：怪、亂、俗。戲是唱給別人聽的，

4/4

武 昭 關

(二簧慢板)

5̣.6̣ 2̣ 2̣ 2̣ 2̣ (7̣ 6̣ 5̣ 6̣) | 7̣ 2̣ 7̣ 6̣ 5̣.6̣ 7̣ (6̣ 2̣ 3̣ 7̣ 6̣ 5̣ 6̣) |

奔 天 涯 走 地 角

2̣ 2̣ 2̣ (3̣ 7̣ 6̣) 3̣ 6̣ 5̣ (6̣ 2̣ 7̣ 6̣) | 5̣ 7̣ 6̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ |

淒 淒 慘 慘 何 處

6̣ (7̣ 6̣) 5̣ 3̣ 5̣ 6̣) 7̣.2̣ 5̣ 6̣ | 7̣ 7̣ 2̣ 5̣ 6̣ 6̣ 6̣……

安 身

要讓他們聽得舒服，就要懂得「和為貴」的道理，然後體貼劇情來按腔，有的悲壯淋漓，有的纏綿含蓄，有的富麗堂皇，有的爽脆流利。崑曲講究唱出曲情，皮黃就要有「味兒」。古人所說：「餘音繞梁」，「三月不知肉味」，都是形容歌唱音樂的感人之深。琢磨唱腔，大忌雜亂無章，硬山攔櫂，使聽的人一愣一愣地莫名其妙。

陳先生認為，孫春山修改《祭江》的唱詞，唱腔：「想當年截江事心中悔恨……」《打金枝》西皮慢板：「祿山賊破潼關烽煙四起……」清新脫俗，切合劇情；林季鴻琢磨的《玉堂春》、《刺湯》的腔，也是膾炙人口，許多內行，爭相仿效，陳德霖、王瑤卿都唱他們的腔。

我說：「當年，我伯父（梅雨田）教我唱《玉堂春》，就是按照林季鴻的腔，他又略加

變動，並且親自登臺為我操琴，我唱得舒服極了。現在，《刺湯》的腔，我也學會了。」陳先生就拿起胡琴，試弦定調後說：「您唱這段，試試我的胡琴。」

在先，陳先生已經不止一次地給我拉過胡琴，那天他特別高興，《刺湯》慢板的腔，托得綿密大方，如同寫字繪畫的得意之筆。唱完了，我說：「您的托腔氣口，和我伯父一樣，唱起來又省勁，又舒服。我伯父曾對我說：『陳十二爺的胡琴，最難得是占一個『秀』字，這是因為他有學問的緣故。』我當時還不能領會這句話的意思，今天才辨出滋味。」

陳先生感慨地說：「你大爺（北京人稱伯父為大爺，也稱長兄為大爺，區別在語氣的輕重長短，稱長輩要重讀『大』字，平輩則『爺』字拖長）的胡琴是當代第一手，我們相處十多年，他對我絕不藏私，把所有的訣竅都教給我啦，可惜正在壯年就去世了，想起來真有人琴之感。」

下面他把話頭轉到時小福身上說：「時小福還有一段《武昭關》的腔，非常好聽。」我請他教給我。陳先生給人說腔，不論老生、青衣，都用「立音」來哼唱，音色甜美動聽，凡是跟他學過戲，或者聽他哼過的，就能體會這種味兒。馬昭儀所唱二黃慢板的唱詞是：

獨坐在大佛殿自思自恨，懷抱著年幼兒大放悲聲。恨只恨兒祖父綱常喪盡，父納了子的妃敗壞人倫。連累了兒的父東逃西奔，連累了伍將軍喪蕩游魂。到如今母子們無方寄命，奔天涯，走地角，淒淒，慘慘，何處安身。

這一段唱腔，哀感淒惻，正好表達馬昭儀流離顛沛的處境。末句，「奔天涯，走地角……」垛起來唱，悲楚動人，「淒淒，慘慘」都作停頓，更顯出古剝荒涼、四顧茫茫的意境。

以後，我就貼演這齣戲，王鳳卿先生扮伍子胥，唱念身段，蒼涼沉著，觀眾感到滿意，這齣戲的老生，既要有高亢的嗓音，又須有靠把功底，因為伍子胥紮著靠連唱帶做，有許多工架亮相，鳳二先生正好具備這兩種條件，所以演來出色當行。

我的慢板唱腔，也受到觀眾的歡迎，陳彥衡先生在台下聽，顧而樂之。事後，我看到他就說：「您還有什麼好腔，都教給我。」陳先生說：「這些腔雖然好，是別人想出來的，內行所謂『捋葉子』，咱們為什麼不自己琢磨，也讓別人來學我們呢，別忙，等你排新戲時，我給你謔幾個腔試試看。」

（按）姜妙香先生說，
一九三六年梅先生帶
了劇團到上海新落成
的「大新舞臺」（在



《西施》中梅蘭芳飾西施。

福州路、雲南路轉角，即現在天蟾舞臺的前身）演出，那次營業情況特別旺盛，上下三層樓層層客滿，凳子一直加到舞臺上演區旁邊。帶去的劇碼，老戲、新戲十分豐富。梅先生第一次從班底中把金少山選拔出來，叫他唱霸王，一炮而紅。當然，新劇碼《太真外傳》也是占主要力量的。頭十天，大半唱的老戲，第十一天，梅先生提出唱《武昭關》，在以往像這路只演二刻鐘的戲是派雙出的，而那天，梅蘭芳、王鳳卿演的《武昭關》依然滿座，散場時，觀眾還說「短而精」。

一天，我和琴師茹萊卿（那時，徐蘭沅先生尚未參加我的班社，王少卿先生雖

童女斬蛇

4/4 (二簧慢板)

5̣ 1̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 1̣ 6̣ 7̣ 3̣ | 5̣ 5̣ (4̣ 6̣ 4̣ 3̣ 2̣ 3̣ 5̣) |

惟 恐 那

6̣ 7̣ 6̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 7̣ 5̣ 6̣ 7̣ 6̣ 2̣ 6̣ 6̣ 3̣ 5̣ 6̣ | 1̣ ……

小 慕 貞

刺 湯

4/4 (二簧慢板)

5̣ 1̣ 6̣ 5̣ 3̣ 1̣ 6̣ 3̣ | 5̣ ……

小 莫 成

4/4

洪 羊 洞

(二簧慢板)

4 3 2 1 2 (0 5 | 2 3 5 3 2 1 6.1 6 1 2) |
宗 保 儿噫

7 6 5 5 3 7 | 6 3 5 6 1.....
換 为 父

4/4

寶 蓮 燈

(二簧慢板)

5 1 6 5 5 3 5 6 1 | 5 (5 7 6 7 4 6 4 3 2 3 5) |
站 立 在

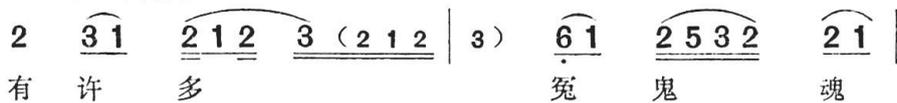
5 7 6 5 2 7 6 5 6 7 2 | 6.7 6 2 6 6 3 5 6 | 1.....
屏 風 后

然已經為他父親鳳卿先生伴奏胡琴，但為我拉二胡，卻是從一九二三年排《西施》開始的）正在研究《童女斬蛇》二簧慢板的腔，陳彥衡先生和馮幼偉先生同車來到我家，我就請他幫忙安腔，他說：「你哼給我聽，我給你主意。」我就哼了一遍，他說：「大致還穩妥，我再替你往細裡找找。」他點了一支埃及煙抽著，靜靜地構思，大約一盞茶時，就借茹先生的胡琴，輕輕地自拉自哼，然後放下胡琴，給我說腔，並不是大拆大改，只作了些小小的變動。

4/4

宇 宙 鋒

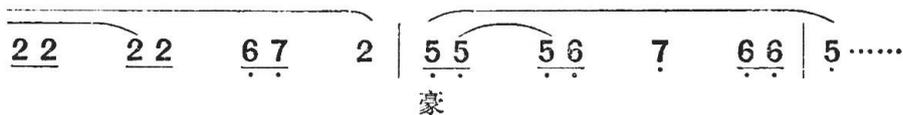
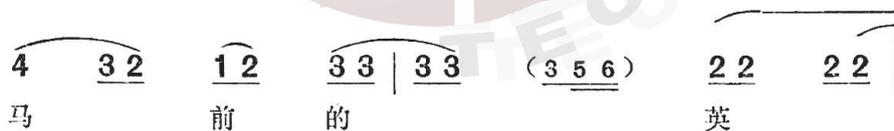
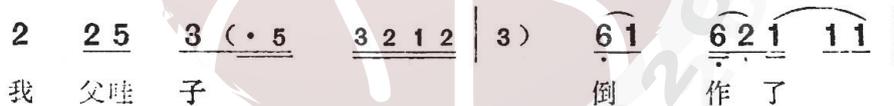
(反二簧慢板)



4/4

碰 碑

(反二簧慢板)



第三句「惟恐那小慕貞懦弱成性」的腔較為突出，「惟恐那」是採用林季鴻所編《刺湯》裡「小莫成替老爺……」起首三字的腔，這個腔，在當年青衣二黃慢板頭三字裡是罕見的。「恐」字由「合」（5）起，不用一般唱法的「尺」（2）。「那」字的「四」（6）下加「乙」（7）就覺得低回宛轉，韻致清新。「小慕貞」又借用譚鑫培先生《洪羊洞》：「宗保兒攙為父」後三字的腔。「攙為父」的腔，不僅腔落中眼，是二黃的創格，而「父」字「合工」（53）之後用「乙四」（76）就覺得親切沉鬱，切合楊延昭病中的情景。「小慕貞」腔雖大輪廓仿此，但「慕」字疊轉，「貞」字下面墊些工尺，圓滾而下，歸到板上，就更適合旦角的唱法。我在臺上唱到這句，覺得不僅唱腔新穎好聽，還吻合寄娥走向洞門時思潮起伏的志下心情。

一九六〇年夏天，陳彥衡先生的兒子富年同志，隨成都市京劇團來京，我看了他編導的《鐘離春》後，約他到家裡敘舊，我提起四十年前，陳彥衡先生在《童女斬蛇》裡按腔的事，富年對我說：「當年先父從您府上回家，就告訴我，給您琢磨『惟恐那小慕貞……』的腔，他當時就哼給我聽，看樣子很滿意。您初次在吉祥演出時，他帶了我去看戲，教我注意聽這一段慢板的腔，過了幾天，我一個人又到戲院內聽了一次，所以直到今天我還記得這句腔的工尺。這以後，您的學生徐碧雲（徐現任陝西省戲曲學校藝術指導）曾把『惟恐那小慕貞』的腔，用到《寶蓮燈》裡，王桂英所唱『黃慢板』站立在屏風後……』一句裡，還灌過唱片。後來，我父親和王大爺（瑤卿）談起這句《寶蓮燈》的腔，他們兩位又商量著作了小小的修改，字與腔更為諧適。」

我笑著說：「您的老爺子，見多識廣，學問淵博，精粗美惡，到眼立辨，他研究譚腔，不是墨守成規，亦步亦趨，而是根據譚老的風格，體察劇情，創造性地發展了『譚派唱腔』。余叔岩、言菊朋都得到他的薰陶而能夠自成一派，夏山樓主也是經他一手培養出來的，像他那種天才學力，真不愧為一位卓越的戲曲音樂家。」

我們還談到創造唱腔，應不拘一格，但以清新大方、不落窠臼為宜。富年介紹他父親的看法：「先父常說，青衣、老生的唱腔，可以互相借鑒，但要善於運用、剪裁得當，有些泥古不化的人，認為破壞成規，真是坐井觀天。老譚就採用過青衣、老旦的腔，例如《桑園寄子》：『山又高水又深難以忍耐』的長腔，來自青衣；《洪羊洞》：『又誰知焦克明他私自後跟』的『後跟』二字的腔，就借用老旦的腔，由於融化得好，沒有纖巧的毛病。而王大爺（瑤卿）在《宇宙鋒》反二黃『有許多冤鬼魂站立在面前』，借用老譚《碰碑》反二黃『馬前英豪』的腔，按在『站立在面前』」。聽上去就覺得耳目一新、異常緊湊。王瑤老曾對先父說：『馬前的英豪』的腔，悲壯蒼涼，最能發洩老令公壓在肚子裡的一腔怨氣，我加了幾個工尺，多用揉音，就有淒涼宛轉的味兒，但採用這個腔的意思，還不僅為了別致好聽，因為下面有『打鬼』一句念白，老腔比較長，『打鬼』二字只好另起，顯得鬆懈。現在改用這個腔，緊接著念『打鬼』同時轉身，往後退，三抖袖，可以和身段一氣呵成。先父贊成這種修改，認為他把唱腔、白口、身段糅在一起，既有俏頭，又合戲情。因為趙女假說看見鬼魂應該立刻做出恐怖的神氣，緊接『打鬼』二字，最有力量，使趙高相信她是瘋子的胡說八道，精神恍惚。」

(按)《宇宙鋒》的反二黃，當年陳德霖、王瑤卿先生等都是按照老路子唱八句。梅先生很早就減去「猛然間睜眼看天昏地暗，有許多冤鬼魂站立在面前」兩句。當趙女唱完：「隨我到閨房內共話纏綿」(這句唱詞是一九五五年改的)後，趙高念：「呸！」趙女轉身抬頭做出害怕的樣子念：「打鬼。」趙高念：「那是太湖石。」趙女接唱：「那邊廂又來了牛頭馬面。」也聯繫得很緊密，與王瑤卿先生的修改唱腔，各有千秋。從這裡體會到，同一齣戲，在藝術處理上，可以用各種不同的手段，但目的都為了集中地表現人物的思想變化，這種精神卻是一致的。

我說：「王大爺是有真才實學的，他研究出來的東西，夠得上真、美、善的標準。我記得一九三〇年我和令尊在上海有一次同席吃飯，他告訴我一段譚、王二位琢磨《桑園會》對口唱腔的故事：老譚唱『站立在桑田把話講，尊聲娘行聽端詳……』一段流水板，像『臨行送至在陽關上，叮嚀的言語記在心旁……』耍著板唱，口齒清楚，就像平常說話那樣自然，所以唱到這裡，台下一定叫好，瑤卿覺得相形之下，且角的腔不如老生的腔緊湊有味，就琢磨著修改了唱腔，『有書快把書呈上，無書早早離田桑……』也耍著板，垛起來唱，和老生的腔針鋒相對，台下果然也報以彩聲。」

富年說：「我曾向瑤老學過這段流水板，『書呈上』的『上』字，雙板拖長，搖曳生姿，別有丰韻，所以大家都學這段，風行一時。」我說：「『書呈上』的『上』字，用『凡』(四)

音拉長，『無書早早離田桑』的『無』字，唸板，當年的確感到非常新奇，但後來，旦角在流水板裡都沿用這路唱腔，就數見不鮮了。我還可以舉一個例子，《蘆花河》：『迎接王爺進唐營』的腔，圓融簡潔，當年也是膾炙人口的。一九五九年春，我排《穆桂英掛帥》，和徐蘭沅先生琢磨唱腔，有人建議，穆桂英登壇點將一場，在簾內唱完導板後出場，披蟒、紮靠，抱令旗，拿馬鞭，唱原板『擷繡甲跨征鞍整頓乾坤』。可以把《蘆花河》裡『進唐營』的腔安在『整頓乾坤』上。徐先生反對，他說：『您開無線電試聽，很容易碰上這個腔，已經用「濫」了，並且也不合穆桂英這位大元帥的身分。』我同意他的看法，所以我們琢磨這場戲的腔，以凝重大方為主，不尚花巧，著重在表達穆桂英的大將風度。當她停鞭勒馬在校場上看到楊宗保以後，峰迴路轉地轉入兩句抒情的南梆子，喚起她的青春回憶，使人聯想到《穆柯寨》招親種種情事，卻大大有助於抒發角色的內心情感。這裡，唱腔與過門的銜接出入，都是徐先生的設計，也是他晚年的得意之作。」

最後我對富年說：「臺上的玩藝兒最忌雷同，好腔不宜重唱，燈籠王學程大老闆，連用一腔，觀者大笑說：長庚好腔無重用者。名青衣胡喜祿腔簡韻厚，不以花巧取寵，偶一為之，觀眾反覺清新。令尊所說，腔無所謂新舊，悅耳為上，和為貴，歌唱音樂要講究結構、章法，體貼劇情、安排唱腔……都是提綱挈領的經驗之談。我認為不少名演員創造的好腔，多半是按照角色當時的思想感情，喜怒哀樂的情緒來安排組織的，才能流傳眾口，爭相仿效。而吸取他人的東西，也要量體裁衣，運用得當。譚鑫培唱《武家坡》快板：『後影兒好似王寶釧』

的腔，是採用當時二路老生馮柱（瑞祥）的腔，馮屢屢使用，聽眾已無新鮮之感。而譚老用在這裡，就十分切合薛仁貴急於辨認分別十八年的妻子的迫切心情。」

「有了好腔，並不等於萬事大吉，還要看你嘴裡咬字是否清楚了，但有些人只顧為了吐字清楚齜牙咧嘴，矯揉造作，就會有損舞臺形象，給觀眾以過火的感覺，當然，有些人『包音』，同時，唇、齒、舌、牙、喉的發音勁頭，沒有找到，嘴角飄浮，使聽眾覺得模糊不真，非看字幕不能明瞭唱詞內容。打字幕對觀眾來說，是一件有功德的事，但演員如果把他們的眼睛都引導到字幕上去，反復核對，那就無暇再欣賞你在唱功以外的手、眼、身、步、法，也是藝病之一。所以必須吐字準確，氣口熨帖，面部還要保持形象的『美』，然後配合動作表情，唱出曲情，味兒，使觀眾看了聽了之後，回味無窮，經久難忘。」

「還有令尊指出『和為貴』的道理，也是值得深思的。有些炫奇取勝的唱腔，雖然收效於一時，但終歸是站不住腳的，因為它本身是不協調的，同時，風格也是不高的。」