

第十章

一個重要的關鍵

第一次到了上海

梅先生在馬神廟王鳳卿家裡，談起了他們初次到上海的情形。回家以後，就對我說：「我第一次到上海表演，是我一生在戲劇方面發展的一個重要關鍵，應該說得比較仔細一點。今晚讓我細細地回憶一下，明天再跟你細談。」

第二天的下午，他先向一位朋友那裡取回了一部分舊戲單，沏好一壺香片茶，坐在一張沙發上，開始述說他這一段奮鬥的經歷。

「在民國二年的秋天」梅先生說，「上海丹桂第一台的許少卿到北京來邀角。約好鳳二爺（王鳳卿）和我兩個人。鳳二爺的頭牌，我的二牌。鳳二爺的包銀是每月三千二百元，我只有一千八百元。老實說，那時許少卿對我的藝術的估價，是並不太高的。後來鳳二爺告訴我，我的包銀他最先只肯出一千四百元，鳳二爺認為這數目太少，再三替我要求加到一千八百元。他還是躊躇不定，最後鳳二爺跟他說：『你如果捨不得出到這個代價，那就在我的包銀裡面，

勻給他四百元。』他聽了覺得情面難卻，才答應了這個數目。」

「那時候我們住在北京的要到上海來，就算是出一趟遠門了。看得很不簡單，好像是一件了不起的事。先要計畫許多日子。譬如添置些行頭，做件比較好一點的新衣服，又要買些送人的禮物，如蜜餞、桃脯、杏脯、茯苓餅這一類的北京土產。足足忙了一個多月，才能動身。鳳二爺帶了兩個兒子（少卿、幼卿），坐船先走。」

「我那年已經是二十歲的人了。還沒有離開過北京城。一個人要出遠門，家裡很不放心。商議下來，請我伯母陪著我去。茹萊卿先生替我操琴，也是少不了他的。另外帶了替我梳頭化妝的韓師父（即韓佩亭，他跟了梅先生二十幾年。內行管梳頭化妝的都叫師父）。跟包的『聾子』（宋順）和大李（先替梅雨田拉車的），由許少卿陪我們坐車南下。」

「當時津浦路剛通車不久。到了浦口，坐上路局備著專送旅客用的輪船，渡過了江，在下關換上滬寧車，到了上海北火車站。丹桂第一台方面派人在站候接，我們坐了戲館預備好的馬車，一直就到瞭望平街平安裡許少卿的家裡。」

（註）在這裡可以加敘一段小插曲。今年秋間，我陪梅先生北上，因為火車輪渡的機器發生了障礙，還重新坐了一次輪船。我們有幾件隨身行李，正要找人搬，走過一位服務員，向梅先生招呼，很殷勤地替我們照料行李。同時他自我介紹地對梅先生說：「我在這船上服務差不多快四十年了。您第一次南來，就坐過這只船。今天想不到又遇見您，還記



梅蘭芳在上海（一九一三）

一九一三年十一月，梅蘭芳隨同王鳳卿在上許少卿力邀下奉瀟演出，首演《彩樓配》、《朱砂痣》，又在王鳳卿提攜下於十六日主演大軸戲——《穆柯寨》，並一炮而紅，在戲曲界風華初露，梅蘭芳自己也認為「第一次到上海表演」，是我一生在戲劇方面發展的一個重要關鍵。

得我嗎？」梅先生說：「我怎麼不記得，當年我常常走這條路，在火車輪渡沒有之前，我們是免不了見面的。」梅先生還拍著他的肩膀接著說：「我們可以說是老朋友啦。」那位老朋友聽了，好像非常感動，說：「這三十幾年時光裡，變化好大哇！您倒還不見老。」梅先生指著江水對他說：「光陰如箭，就跟長江的水一樣，晝夜不息地老是往前流著。我比到初見你的時候，那就老得多了。」這是一件很巧的事。

「這是一所三樓三底兩夾廂的上海式樓房。鳳二爺住樓上的客堂

樓，我住樓下廂房，許少卿自己住在我的對面廂房裡。他把一部分家眷搬到別處，勻出房子來讓我們住的。」

「客堂裡的佈置，照例是擺著一堂紅木傢俱。當中兩張紅木八仙桌，上面一張長幾，陳列著江西景德鎮燒出來的福祿壽三星。還有一座朱漆描金神龕，財神帶著守財童子，端坐在裡面，靜靜地享受那長期的香火供養。直到這家主人，事業失敗，家產蕩然，他的任務才算終了。兩壁掛著名人的書畫。最令人頭痛的事，就是一爐檀香，薰得烏煙瘴氣，走進門來，好像到了廟裡一般，但是他們相信這種祈禱對於業務上是會有影響和幫助的。」

「伙食方面，是由許家娘姨給我們燒菜。她的青魚頭尾和炒醬，做得真不算錯。這是我初次嘗到的南邊口味。早上吃點心，有時就到麵館裡去叫湯包和肉麵。」

「那時拜客的風氣，還沒有普遍流行。社會上的所謂『聞人』和『大亨』，也沒有後來那麼多。鳳二爺只陪我到幾家報館去拜訪過主持《時報》的狄平子、《申報》的史量才、《新聞報》的汪漢溪。狄先生因為到過北京，跟鳳二爺素有往來，其餘二位都是他替我們介紹的。我們還認識了許多文藝界的朋友，如吳昌碩、況夔笙、朱古微、趙竹君等。崑曲的前輩，如俞粟廬、徐淩雲……也都常同席見面。另外有兩家老票房——『久記』和『雅歌集』，我們也去拜訪過。當時票界的活動，雖然也常舉行會串和義演，但組織上沒有後來的龐大，參加的人數也沒有現在的廣泛，所以我們的應酬並不太忙。」

楊家堂會

「我們在戲館快要打泡之前，有一位金融界的楊蔭蓀，托人來找鳳二爺，要我們在他結婚的堂會裡面，唱一齣《武家坡》。楊家請來接洽的人，是我們的老朋友，情不可卻，就答應下來了。」

「戲館經理許少卿聽到了這個消息，馬上就來阻止我們。他提出的理由是：新到的角兒，在戲館還沒有打泡之前，不能到別處唱堂會。萬一唱砸了，他的損失太大，所以竭力反對，態度非常堅決。同時我們已經答應了楊家，也不肯失信於人，一定要唱。因此，雙方的意見，太不一致，就鬧成僵局了。」

「最後楊家托人向許少卿表示，如果新來的角兒，因為在這次堂會裡唱砸了，影響到戲館的生意，他可以想一個補救辦法：由有經濟力量的工商界中的朋友，和當時看客裡的所謂『公館派』的一部分人聯合包上一個星期的場子，保證他不會虧本。並且答應在堂會裡就用丹桂第一台的班底，拿這個來敷衍許少卿，才勉強得到了他的同意。」

「經過這一段的波折，我感覺戲館老闆對於我們的藝術是太不信任了。鳳二爺是已經在藝術上有了地位和聲譽的，我是一個還沒有得到觀眾批准的後生小輩。這一次的堂會，似乎對我的前途，關係太大。唱砸了回到北京，很可能就無聲無息地消沉下去了。我聽見也看見過許多這樣陰暗的例子。老實說吧，頭一天晚上，我的確睡得有點不很踏實。第二天一起床就跟鳳二爺說：「『今兒晚上是我們跟上海觀眾第一次相見，應該聚精會神地把這齣戲唱好了，

讓一班公正的聽眾們來評價，也可以讓藐視我們的戲館老闆，知道我們的玩藝兒。」

「『沒錯兒。』鳳二爺笑著說，『老弟，不用害怕，也不要矜持，一定可以成功的。』他這樣說來壯我的膽。」

「楊家看到許少卿這樣從中阻撓，和我們不肯失信，堅持要唱的情形，對我們當然滿意極了。就決定把我們的戲碼排在最後一齣。事先又在口頭上向親友們竭力宣傳。」

「堂會的地點，是在張家花園。它的周圍占地很大，前門通到靜安寺路，後門通到威海衛路，是一個私人建造的花園。園內有『安塏第』與『海天深處』兩個遊憩之所，都擺著茶座。春秋佳日，男女遊客駕著『亨司美』自拉韁的馬車逛張園，在當年可以算是風行一時的事。我的朋友也曾陪著我這初到上海的陌生遊客去逛過幾次。『安塏第』裡面有一個大廳，只要跟園主張叔和有交情，就可以借作喜慶事情的禮堂。」

「楊家在上海的交遊很廣，那天男女賀客也不少。男的穿著袍子馬褂，女的穿著披風紅裙，頭上戴滿了珠花和紅絨喜花，充溢著洋洋喜氣。我們進了禮堂，先向主人道賀。他們預備了酒席招待我們，吃完了，就到後臺扮戲。」

「《武家坡》是我在北京唱熟了的戲，就是跟鳳二爺也合作過許多次。所以出演之前，我能沉得住氣，並不慌張。等到一掀台簾，台下就來了一個滿堂彩。我唱的那段西皮慢板對口的快板，都有彩聲。就連做工方面，他們看得也很細緻，出窯進窯的身段，都有人叫好。我看他們對於我這個生疏角兒，倒好像很注意似的。」

「鳳二爺的唱腔，不用說了，更受台下的歡迎。他在窯外唱的大段西皮，是老詞兒，從薛平貴跟王寶釧分別起，直說到 he 到了西涼為止。譚派詞兒是把薛平貴到了西涼以後的事也都唱完了，那麼後來夫妻見了面有許多對白，就不對頭了。王寶釧好像沒有聽見她丈夫在窯外唱的這一大段詞兒似的，而事實上她是坐在那裡聽的。這樣，我總認為老詞要比較合理些。」

「《武家坡》總算很圓滿地唱完了。那時上海的報紙上劇評的風氣，還沒有普遍展開。這許多觀眾們的口頭宣傳，是有他們的力量。我後來在館子裡露演的成績，多少是受這一次堂會的影響的。」

第一天的打泡戲

「那時丹桂第一台在四馬路大新街口。後來這館子拆了，翻蓋了商店。它的舊址，現在已



《武家坡》劇照，梅蘭芳飾王寶釧。

經一點痕跡都找不出來了。」

「頭三天的打泡戲碼，我們是這樣擬定的。第一日《彩樓配》、《朱砂痣》；第二日《玉堂春》、《取成都》；第三日《武家坡》。場面方面，我只約了一位操琴的茹先生，沒有帶打鼓的。鳳二爺是約的田寶林的胡琴，杭子和的鼓。我有些戲就讓杭子和附帶著給我打。那時候的風氣，沒有後來旅行劇團的那種大規模的組織，要把大小鑼、月琴、弦子全堂場面都帶著走的。因為唱的都是通大路的老戲，腔兒也就比較單純，反正走不出這個圈子，誰都會打會拉的。所以出門旅行表演，非常簡單。開支既可節省，食宿問題，也容易解決。」

「丹桂第一台的基本演員，可都是好角兒。武生有蓋叫天、楊瑞亭、張德俊。老生是小楊月樓、八歲紅（即劉漢臣）。還有雙處（原名闊亭），是著名的孫派老生，嗓音寬亮宏大，能戲不少。可惜那時他的眼睛已經看不大見，表情上受了影響，所以總在前面演唱。花臉有劉壽峰、郎德山、馮志奎。小生有朱素雲、陳嘉祥。陳是我的表叔，跟我的昆腔笛師陳嘉梁是兄弟輩。花旦有粉菊花（即高秋顰）、月月紅。可以說是人才濟濟，應有盡有，本來就是一台很整齊的戲。所以許少卿只約了我們兩個人，邀定以後，就說他那邊角色齊全，不必再帶別位，免得支配起戲碼來發生困難。」

「民國二年十一月四日（舊曆十月初七日）是我們第一天在館子登臺的日子。我們初次走進了後臺，照例由管事的先陪著我們，向同班的演員分別介紹。給我在樓上預備了一間扮戲的屋子，鳳二爺就在後臺賬桌上扮戲。」

「以前後臺的制度，也太封建了。就拿這張賬桌來講，除了老生、武生等行，可以在賬桌上扮戲以外，旦的一行，是沒有資格坐上去的。新到的角兒，只要能夠讓你在賬桌上扮戲，後臺的演員，也都明白了這就是掛頭牌的好老。」

（註）這張賬桌上面，經常擺著一架「戲規」，是用紅木鑲邊做成的插屏。裡面嵌著十二格小長方形的象牙片子，分成上下兩排，每格內只寫著當天的戲碼，並不寫演員的姓名。可是演員們進了後臺，只要對這戲規一望，就能算出自己的戲碼，該在什麼時候上場了。譬如這班裡有兩個青衣，前面寫著《母女會》，後面寫著《祭江》。他們從先後排列上，就會知道自己是該唱哪一齣的。有時候如果戲規上忽然靠著一塊「牙笏」，那必是今天後臺有一件什麼事情要通知大家了。各部門工作人員聽到「出牙笏」，就都圍著賬桌來看這牙笏上寫的事由。它的形狀就跟朝笏一樣。所以在後臺不要小看這張賬桌，派戲碼，發通告，都是打它那裡出來的，這發號施令的是誰呢？就是大權在握的那位後臺大管事。

「我的戲碼，排在倒第二。大約十點來鐘上場。我那天在八點半鐘就開始扮戲。一邊扮著，一邊聽到場上的戲，一齣一齣唱過去，看看快該輪到我的《彩樓配》出場了。我起先確實有點緊張，竭力在控制自己。後來我這樣想，這是我唱得很熟的一齣戲，沒有個錯兒，我怕什麼呢？經我這樣的自我安慰，果然有了效果，頓時鎮靜下來。」

「一會兒場上打著小鑼，檢場的替我掀開了我在上海第一次出場的台簾。只覺得眼前一亮，你猜怎麼回事兒？原來當時戲館老闆，也跟現在一樣，想盡方法，引起觀眾注意這新到的角色。在台前裝了一排電燈，等我出場，就全部開亮了。這在今天我們看了，不算什麼，要攔在三十七年前，就連上海也剛用電燈沒有幾年的時候，這一排小電燈亮了，在吸引觀眾注意的一方面，是少可以起一點作用的。」

「我初次踏上這陌生的戲館的台毯，看到這種半圓形的新的舞臺，跟那種照例有兩根柱子擋住觀眾視線的舊式四方形的戲臺一比，新的是光明舒暢，好的條件太多了，舊的又哪裡能跟它相提並論呢？這使我在精神上得到了無限的愉快和興奮。」

「我打完引子，坐下來念定場詩，道白，接著唱完八句慢板。等上了彩樓，唱到二六裡面的『也有那士農工商站立在兩旁』的垛句，這在當時的唱腔裡面算是比較新穎的一句。觀眾叫完了好，都在靜聽。似乎很能接受我在臺上的藝術。」

「其實，那時我的技術，哪裡夠得上說是成熟？全靠著年富力強、有扮相、有嗓子、有底氣、不躲懶，這幾點都是我早期在舞臺上奮鬥的資本。做工方面，也不過指指戳戳，隨手比勢。沒有什麼特點。倒是表情部分，我從小就比較能夠領會一點。不論哪一齣戲，我唱到就喜歡追究劇中人的性格和身分，儘量想法把它表演出來。這是我個性上對這一方面的偏好。」

「唱的方面，我從開蒙就學這一類正工青衣戲。後來常聽王大爺和陳老夫子的戲，覺得陳老夫子的嗓音是細亮嬌潤。而我是一條洪亮的嗓子，跟王大爺的嗓子比較相近。所以我採取

王大爺的部分居多。」

「那天演完回家，我坐在屋裡一把紅木太師椅上，端著一杯龍井茶，細細地在想剛才戲館裡的情景。新的舞臺、新的燈光裝置、新的觀眾，一幕一幕的，在我腦子裡像走馬燈一般轉來轉去。一會兒鳳二爺回來，我們彼此道了辛苦，他就上樓休息去了。許少卿跟著也下了他的自備包車，一腳跨進我的屋子，他就說：『今天觀眾的輿論，對你都很好。』我衝著他笑說：『第一天打泡，不足為憑。等過幾天看看情形再說。』說著他就回到對面屋子，換好衣服，上樓陪鳳二爺挑燈夜話去了。」

「唱完三天打泡戲之後，許少卿預備了很豐盛的菜和各種點心，甜的、鹹的，擺了一桌子，請我們到客廳去吃頓宵夜。他夾了許多菜放在我面前的盤子裡，說：『臺上太辛苦了，今晚應該舒舒服服地吃頓宵夜。』我們從他那掩蓋不住的笑容，和一連串的恭維話裡面，看出他已經有了賺錢的把握和信心了。他坐的地位，正對著那座小型的財神廟。他看看財神，又看看鳳二爺跟我。對於我們的期望，似乎超過了這位泥塑的菩薩。他向我們報告戲館裡賣座的成績，有許多大公館和客幫公司，都定了長座。外面的輿論，都說這次新來的角色，能唱能做、有扮相、有嗓子，沒有挑剔。他舉起一小杯白蘭地，打著本地話很得意地衝著我們說：『無啥話頭。我的運氣來了。要靠你們的福，過一個舒服年哉。』我望著他微笑，沒有作聲。鳳二爺想起他不許我們先唱楊家堂會的舊事，就這樣地問他：『許老闆，我們沒有給你唱砸了吧？』這位許老闆忸忸不安地賠著笑臉說：『哪裡的話，你們的玩藝兒我早就知道是好的。』

不過我們開戲館的銀東，花了這些錢，辛辛苦苦從北京邀來的名角，如果先在別處露了面，恐怕大家看見過就不新鮮了。這是開戲館的一種噱頭。我這次邀你們來還有別人的股子，不要讓他們說閒話，也有我的不得已的苦衷。其實真金不怕火燒，你們的玩藝兒，我太知道了。要不然我怎麼會千里迢迢從北京把你們邀來呢？」鳳二爺把話頭引到我的身上，他說：『許老闆，上海灘上的角兒，都講究「壓台」。我們都是初到上海的，你何妨讓我這位老弟，也有一個機會來壓一次台？』許少卿趕快接著說：『只要你王老闆肯讓碼，我一定遵命，一定遵命。』『不成問題』鳳二爺說，『我們是自己人，怎麼辦都行。主意還要你老闆自己拿。我不過提議而已。』

「鳳二爺等許少卿回房以後，走到我住的廂房裡面，就拉住我的手說：『老弟，我們約定以後永遠合作下去。』我聽了覺得非常感動。真的從那次到上海演出以後，我們繼續不斷地合作了二十幾年。一直到九一八事變後，我移家上海居住，才分開手的。」

《穆柯寨》

「上次鳳二爺對許少卿提議，讓我也壓台有機會，這是他想捧捧我。我除了接受他的美意之外，並沒有考慮到這件事情的實現。等我們唱過了一個星期，許少卿真的根據了鳳二爺的提議來跟我商量，要我唱一次所謂壓台戲。這不是一件很簡單的事，我拿什麼戲來壓台，可以使觀眾聽了滿意，這真成為一個值得研究的課題了。」

（註）當時上海戲館的習慣，最後常常有一齣小戲，名為送客戲。這前面的一出，就叫壓台戲，相當於北京的大軸戲。至於北京的壓軸戲，也是排在倒第二，可是跟上海壓台戲的性質就不同了。

「拿我單唱的戲來說，根據這幾天的經驗，頭三天裡面，《玉堂春》就比《彩樓配》要受歡迎。我的後四天戲碼，是《雁門關》、《女起解》、《御碑亭》（禮拜天日戲）、《宇宙鋒》、二本《虹霓關》。台下對這幾齣戲的看法，要算二本《虹霓關》比較受歡迎。從這裡很容易看出得出觀眾的眼光，對於青衣那些《落花園》、《三擊掌》、《母女會》……專重唱工，又是老腔老調的戲，彷彿覺得不夠勁了。他們愛看的是唱做並重，而且要新穎生動一路的玩藝兒。《玉堂春》的新腔比較多些，二本《虹霓關》的身段和表情比較生動些，也就比較能滿足他們的要求。我是青衣的底子，會的戲雖然不少，大半是這類抱肚子傻唱的老戲。拿這些戲來壓台，恐怕是壓不住的。」

「我有幾位老朋友，馮先生（幼偉）、李先生（釋戡）是從北京來看我的。舒先生（石父）、許先生（伯明）是本來就在上海的。這裡面我跟馮先生認識得最早，在我十四歲那年，就遇見了他。他是一個熱誠爽朗的人，尤其對我的幫助，是盡了他最大的努力的。他不斷地教育我、督促我、鼓勵我、支持我，直到今天還是這樣，可以說是四十餘年如一日的。所以我在一生

的事業當中，受他的影響很大，得他的幫助也最多。這大概是認識我的朋友，大家都知道的。」

「那天他們聽到許少卿要我壓一次台的消息，也都認為專重唱工的老戲，是不能勝任的，一致主張我學幾出刀馬旦的戲。因為刀馬旦的扮相和身段，都比較生動好看。那時唱正青衣的，除了王大爺之外，還很少有人兼唱這類刀馬旦的。我就這樣接受了他們的意見，決定先學《穆柯寨》。」

「我的武工本來就是茹先生教的，現在要唱《穆柯寨》，那不用說了，就請他給我排練。他對我說：『這類刀馬旦的戲，固然武工要有根底，眼神也很重要，你要會使眼神才行。』我們趕著排了好幾天。在唱到第十三天上，就是十一月十六日（舊曆十月十九日）的晚上，我才開始貼演《穆柯寨》，這是我第一次在上海壓台的紀念日。」

「這齣戲的穆桂英，出場就有一個亮相，跟著就上高臺，很有氣派。下面《打雁》一場，是要跑圓場的，身段上都比較容易找俏頭。那天觀眾瞧我這個抱肚子的青衣，居然也唱刀馬旦戲，大概覺得新鮮別致，就不斷用彩聲來鼓勵我。」

「唱完了戲，我的幾位老朋友走進了我的扮戲房，就很不客氣地指出了我有一個缺點。他們這樣地告訴我：『這齣戲你剛學會了就上演，能有這樣成績，也難為你了。台下觀眾對你的感情，真不能算錯。可是今天你在臺上常常要把頭低下來，這可大大地減弱了穆桂英的風度，因為低頭的緣故，就不免有點哈腰曲背的樣子。這是我們看了以後不能不來糾正你的，你應該注意把它改過來才好。』我雖然練過好幾年武工，我這樣答覆他們，『但是從來



《穆柯寨》中穆桂英的不同身段

穆桂英是一個山寨大王的女兒，天真、善良，梅蘭芳為能做出這種嬌憨的型態來，下了不少工夫。

沒有紮過靠。誰知道今天緊緊地紮上這一身靠，背上的四面靠旗，相當沉重，我又是破題兒第一遭的嘗試，因此自己不知不覺地就會把頭低下去了，讓你們看了好像我有哈腰曲背的樣子。再說低了頭眼睛就跟著往下看，眼神也一定要受影響。我在臺上也有點感到這個毛病。不過全神貫注在唱念、表情和做工方面，就顧不到別的地方了。現在毛病找著就好辦，下次再唱這齣戲，我當然要注意了來改的，同時也請你們幫著我來治這個毛病。」

「他們商量完了，就這樣說：『以後再演的時候，我們坐在正中的包廂裡，看見你再低頭，我們就用輕輕地拍掌為號，拿這個來暗中提醒你的注意。』」

「第二次貼演《穆柯寨》，我在臺上果然又犯了這個老毛病。我聽到對面包廂裡的拍掌聲音，知道這並不是觀眾看得滿意的表示，而是幾位評

判員發出來的信號。我就立刻把頭抬了起來。這一齣戲唱到完，一直接到過三五次這樣的暗示。在他們兩邊的看客們，還以為他們是看得高興，所以手舞足蹈地有點得意忘形哩。其實是穆桂英特地請來治病的大夫，在那裡對症下藥呢。」

（註）當時觀眾的風氣，聽到得意的時候，都用叫好來表示他們的滿意，很少有人鼓掌的。如果演員在臺上犯了錯誤，那也毫不客氣地報以倒彩。叫倒彩的方式不一樣，有的把叫的「好」字聲音拉長，在尾音上加一個「嗎」字，使全場觀眾聽了都可以意味到這是在暴露演員的錯處。再粗魯一點的就是打通了。過去還有一班搗亂分子，喜歡在人叢裡怪聲叫好，擾亂秩序，尤其在女演員表演的時候。是時常可以聽到這種怪聲的。這些都是舊社會裡的一般惡少、流氓、遊手好閒的人做的勾當。那些專為欣賞藝術去的觀眾聽了是非常感到頭痛的。所以有的戲館子的臺上，經常掛著「奉諭禁止怪聲叫好」的牌子。

「經過了這種別出心裁的糾正方法，大約又唱過了兩次，我才漸漸地把這個毛病給治過來了。我一生在藝術方面的進展，得到外界朋友這種幫助的地方實在多得數不清，這不過舉一個例子，他們就像一面鏡子，幾十年來一直老是照著我。」

「穆桂英是一個山寨大王的女兒。她有天真而善良的性格，是應該描摹出她的那一種嬌憨的形態來的。可是又要做得大方，如果過火一點，就使人感到肉麻了。尤其她的嘴裡那一口

京白，應該說得口齒清楚、語氣熟練。每一個字都得送入觀眾的耳朵裡，才能把這生動的劇情完全襯托出來。幸虧我從王大爺那裡學會了念京白的門道，後來在這一方面又下過一番工夫，所以像《槍挑穆天王》裡面說親一場的大段道白，我的老朋友聽了，都還滿意。

「朱四爺（素雲）的楊宗保，劉壽峰的孟良，郎德山的焦贊，有這三位老角兒，陪著我唱，還有什麼說的，自然是格外精彩了。身段方面朱四爺也教過我一些俏頭。大部分還要歸功茹先生的認真指點，因為我們倆是住在一間屋子裡，整天湊在一起。晚上到了臺上，又是他給我操琴。那時場面還擺在上場門外，我的舉手動腳、一招一式，他全看得清清楚楚，回家來再跟我細細研究，像這樣一面研究、一面實習，我承認進步得是相當快的。」

「以上所說，不只是我第一次表演《穆柯寨》，也是我第一次唱紮靠戲的情形。後來我回到北京，常跟蕙芳雙演《穆柯寨》。是這樣的演法：譬如頭場是我出場，二場就歸他唱，三場、四場依次類推。這種幼年玩的花樣，現在想起來倒也很有意思。」

「唱過《穆柯寨》以後，我又打算學這頭本《虹霓關》的東方氏。我以前只唱二本《虹霓關》的丫環。如果連著頭、二本一起唱，不更顯得熱鬧了嗎？我承認先扮頭本《虹霓關》的東方氏，接著改扮二本的丫環，是打我行出來的。當時還有人問過我為什麼這樣唱，這是因為我的個性，對二本裡的東方氏這一類的角色，太不相近，演了也准不會像樣的緣故。」

「巧極了，蕙芳從漢口到上海來玩，聽見我在上海，就到平安裡來看我。我把要排練頭本《虹霓關》的原因告訴他。想起這出頭本《虹霓關》是他的拿手好戲，就請他給我說說。他馬

上把唱詞、念白和身段都給我說了一遍。朱四爺是扮王伯黨的，他也把跟我同場的好些身段教給我。又忙了好幾天，才接受了許少卿的要求，在十一月二十六日（舊曆十月二十九日）把頭、二本《虹霓關》一天演出來。因為我要換裝的關係，頭、二本的當中，就隔了一出鳳二爺的《取帥印》。」

《槍挑穆天王》

一九五〇年十二月十七日，梅先生在北京大眾劇場貼演《穆柯寨》，連演《槍挑穆天王》。戲畢回家，我看他有點累了。他對我說：「這兩齣戲雖然是緊跟著的一件事情，可是當年王大爺始終是分開唱的。我在上海學會以後，也總是分兩天演。那時我的年紀很輕，只有二十歲。現在加上三十七年，反而把它並在一天演出，工作上要加重了許多，我真沒有想到，我的精力，還能頂得住。」

「有些人一定不能完全瞭解，我為什麼偌大年紀，還要拼了老命這樣唱法。為了生活嗎？為了過戲癮嗎？這些推測當然都猜著了一部分。主要的原因，卻是因為我還有觀眾。他們對我的期望，沒有減退，還是不斷地鼓勵著我向新的更完美的途徑上走。同時還要我把幾十年來從老前輩那裡學來的一點藝術上的精華，在這麼廣大的觀眾面前，完完全全地拿出來，供後一代年輕藝人們參考。這一種期望，我哪能不接受呢？我看到前輩藝人的創造成果和許多



《槍挑穆天王》
中梅蘭芳飾穆桂
英，姜妙香飾楊
宗保。

寶貴演技的改進，到今天已經漸漸快要湮沒完了。後一代的人才，又沒有培養成熟。在這青黃不接的時代，我站在一個藝術工作者的崗位上，趁我的精力還能勉強支持的時候，我是應該盡我的力量來努力工作，一直到我不能工作的時候為止的。」

「你就看前天這樣大的雪，觀眾在半夜裡站在雪地里排著班買票，他們對我的這種熱情，使我聽了能不感動嗎？像今天兩齣戲並著唱，我承認是很累的。可是明天到了臺上，想起他們買

票的辛苦艱難，我又得把全副精神提起來，認真工作，讓他們看了，都能獲得滿足。要不然我也太對不起他們了。」

（註）梅先生到了北京，還沒有考慮到他的演出問題。這次突然在大眾劇場公演，完全是一時的環境所造成的。因為十一月十一日先在大眾劇場義演《霸王別姬》，票子不敷分配；後來的觀眾，買不到票，就鼓噪起來。戲館方面，無法應付，只能把這緊張情形，打電話告訴梅先生。經過了他的同意，才由經理出來，對觀眾保證：梅先生不久就要在此地公演幾場。這樣才說服了這班向隅的觀眾。

答應了不唱，就是欺騙他們，梅先生是不肯的。就決定從十二月十五日起，在大眾劇場，公演三天。戲碼是《女起解》、《奇雙會》、《穆柯寨》。到了第一天的清早，看見天降大雪，滿院子下得就像跟銀山一樣。我想今天賣座的成績，恐怕要受影響了。就打電話問戲館賣票情形，經理盛強在電話裡答覆我說：「隔夜（十四日）三點鐘，就有人排班等候買票，道子一直排到街口。觀眾穿著大衣，上面打著傘，站在街頭，靜候戲院開門。所以早上一開票櫃門，三四小時就把三天票都賣完了，連戲館的前門都幾乎擠破。我們請了糾察隊來，才把秩序維持住的。同時院方還接到各方面的觀眾打來的電話和寄來的信件，都希望梅先生加演幾場，使大家都能看到他的表演。請您把這些情形，反映給梅先生。」梅先生睡在裡間屋子，聽見

電話聲音，就找我進去，在床上問我：「這麼大的雪，票子恐怕賣不好吧？」我把剛才大眾劇場經理的報告轉述了一遍。梅先生對我說：「這真算做到民主管理的方式了。要跟三十幾年前上海戲館裡由案目控制著全部好座位的情形一比，真可以看出一個極大的轉變。新的觀眾、新的制度，導引著我們整個戲劇界走上了一條新的道路。」

「我當年先學《穆柯寨》，是演到楊宗保被擒為止。我的幾位朋友又提出意見，要我同時也把《槍挑穆天王》學會了，可以分兩天連著表演，是很有意思的事。這齣戲穆桂英的把子，就是跟楊六郎對打的幾場。鳳二爺扮楊六郎，所以我們對打的把子，就是請他給我說的。臺上的開打，是有上手、下手的區別的，打法也略有不同。我演的頭本《虹霓關》和《穆柯寨》，都是打的下手，惟有這齣戲該我打上手了。鳳二爺的武工，是極有根底的，靠把尤其擅長。他跟崇富貴、李順亭幾位前輩都學習過。我這戲是跟他學的，因此我們兩個人，打得倒是非常合手。在我第一次貼演《穆柯寨》的第二天，緊跟著就唱這出《槍挑穆天王》。以後就經常是這樣分兩天連著演。」

「前年高盛麟陪我唱過楊六郎，他是楊派武生，武功嫻熟，開打亮相，也都輕鬆漂亮。楊老闆（小樓）晚年指點過他好些門道。我看他在被穆桂英槍挑下馬的時候，這一個搶背，邊式好看。在近年的後輩裡面，可算是一個傑出人才。」

「最近是李八爺（春林）陪我唱楊六郎。他是陸華雲辦的長春科班的學生。文武兼長，把子的地位，講究準確，絕不肯將就馬虎過去的。」

「這兩齣戲你從前分開兩天唱，後面的《槍挑穆天王》不嫌太短嗎？」我這樣地問。

「當年上海的聽眾們」梅先生說，「不問戲的長短，著重的是要有精彩的地方。譬如《空城計》的諸葛亮下了城樓，《擊鼓罵曹》的禰衡打完了《夜深沉》的鼓點，就有人認為精彩已過，離座而去。下面聽與不聽，是無足重輕的了。相反的如果是《捉放》不帶《宿店》，《武家坡》不帶《回窯》，那就不滿意了。因為他們認為這裡精彩的地方是在後面的。」

「我最初單演《槍挑穆天王》，是從簾內一句道白：『眾嘍囉人馬回山』唱起的。頭場的扮相，還是紮靠。接著鳳二爺的楊六郎出場，加唱一大段西皮慢板，為的是好讓我在裡面從容換裝。等我再出場，就改為頭戴風帽，身披斗篷的扮相了。唱到楊六郎被挑下馬以後，還有穆桂英帶了楊宗保回山見穆天王，宗保再下山回營，桂英也帶了降龍木下山投宋為止。下面的故事，就緊接上《轅門斬子》了。」

「我每次唱到槍挑楊六郎下馬，台下的座兒，就要抽籤（內行見觀眾陸續離去，稱為抽籤）。本來後面的場子，太不緊湊，無非是結束故事而已，所以後來我也改了，總是唱到楊六郎被挑下馬為止的。」

關於上海戲館的種種

「從前上海的戲館老闆，對他們的業務上有一句成語，叫做『金九銀十』。這句話說明瞭

在上海表演的季節，要算九、十兩個月最出生意。所以北京的角兒，出碼頭到上海搭班，總在冬季。有的演到十二月初回到北京，可以誤不了接洽明春在北京搭班的手續。有的演到封箱，趕回北京過年。也有的留在上海度歲，新正月初一就在上海重行登臺。大多數總是回家過年的。因為上海戲館的習慣，正月初一起，天天日夜兩工，要唱到元宵節邊，非常辛苦。北京的角兒，都視為畏途。除非與戲館方面有特別關係，情面難卻，否則是不肯這樣辦的。」

「民國初年，娛樂場所的種類，還沒有後來那麼複雜而廣泛。電影院內基本顧客都是外國人，中國人看電影的風氣，還沒有普遍展開。其他如大世界、新世界等大規模的遊戲場，也全沒有建立。所以看京班大戲，就成為各階層觀眾惟一的娛樂。」

「戲館老闆邀到了北京角色，他們的宣傳方式，是登日報，貼海報。新角兒在報上登的名字、占的篇幅，大得可怕。滿街上每個角落裡又都可以看到各戲院的海報，等於現在的廣告路牌。這種海報都是紅紙上面印著一個黑框子，裡面用金字填寫角兒的名姓和戲碼。那時的習慣，不拿劇團做單位，都拿角兒做單位。譬如我唱《玉堂春》，鳳二爺唱《取成都》，照例分貼兩張海報。遇到我們合唱的戲，如《汾河灣》、《探母》……也是各貼一張。就算當時各種廣告費用都便宜，像這樣的過分鋪張，總不能說這不是一種浪費吧。」

「日報和海報，都在我們的名姓上面，加上許多奇奇怪怪的頭銜。鳳二爺是『禮聘初次到申天下第一汪派鬚生』、『寰球第一鬚生』；我是『敦聘初次到申獨一無二天下第一青衣』、『寰球獨一青衣』，像這種誇張得太無邊際的廣告，在我們北京戲報上是看不見的。所以我們

初到上海，看了非常眼生，並且覺得萬分惶恐。」

「還有每天的戲單，也是一種宣傳品。由案目分送到許多熟主顧那裡去。他們在上午就專門發戲單，到了傍晚館子開鑼以後，又站在戲館門口，兜攬生意，招待熟識的主顧。他們的打扮，大都是嘩嘩花呢的袍子，上面加一件黑緞子的對襟坎肩，有四個口袋，有的表袋上掛一根金質的錶鏈，外帶兩個小金鐐，一頭穿在扣子下面。頭上大都是呢帽或者緞子瓜皮小帽。口內含著煙捲。遇到戲館生意好，他們是興高采烈，得意洋洋，對於一些生主顧上門，就有點愛理不理的樣子；碰著生意清淡，他們立刻又換了一副臉子，對待顧客也就顯得溫和客氣，非常遷就。只要走到戲館門口，看看他們的表情，就可以猜著裡面座兒的好壞了。」

「那時上海各戲館的票價，一般地都不算高。我住的平安裡附近，就有一家髦兒戲館，大概是叫群仙茶園。有一次我跟朋友經過這戲館的門口，我們進去開了開眼。一個案目過來招呼我們，我的朋友也就替我買了一張票。我們只站著看了一會兒就走的。票價是小洋一角。那位朋友還說另外有一家名叫丹桂茶園的，票價也是一樣。這恐怕在各戲館裡是最低的價目了。」

「我初到上海，聽了這髦兒戲的名稱，實在不懂。有一位老上海給我這樣解釋：『上海的髦兒戲班，已經有了二三十年的歷史了。最初叫毛兒班，班主「李毛兒」是徽班裡一個二路丑角。他在安慶收買了一批貧苦的女孩子，帶回上海，教會她們徽調，專門應堂會，不上館子唱。別人看他的生意不壞，繼起的女班很不少，有謝家班、林家班、朱家班等。這裡面的林家班就開始租定六馬路一家茶園，長期演出。還有姑蘇王家班、武陵雲字班，先後也在「帶

鉤橋」一家花園演唱。不久「石路」上又有了美仙茶園。這些，上海人統稱為「毛兒班」。自從現在寶善街的丹桂茶園開張以後，毛兒戲的營業，才逐漸發達起來。童子卿又在「胡家宅」開了群仙茶園，邀來不少北京、天津的坤班角色，輪流表演，規模就更大了。每天的戲碼，大部分是京戲，小部分是梆子，徽調是聽不到的了。後來天津的王家班、陳家班、寧家班都來唱過，大家叫慣了，口頭上還是稱他們為「毛兒戲班」，可是寫起來就不同了，都把「毛」字改寫「髦」字了。」

「大京班的最高票價，在當時也不過五角至七角。超過一塊錢的票價，恐怕就要算這家『丹桂第一舞臺』了。」梅先生說著就走到炕上，拿過一本很精緻的、貼著他第一次到上海演唱時的舊戲單的簿子，指著上面的價目表說：「你瞧特別包廂和特別官廳都賣一元二角。不要小看這個數目，在當時是可以買到兩斗米的。這十幾年來大家都讓通貨膨脹鬧暈了。看到從前的數目字，好像奇怪。要不是現在的人民政府把財經的赤字管住，那物價的賽跑，不定又要高到什麼程度了呢。」

我們再往下看，頭等包廂一元，頭等正廳八角，二等正廳五角，三等正廳三角。

「當時戲館的建築」梅先生說，「還沒有三層樓。頭等包廂的票價，照例要比池子高一點。因為有帶著家眷的觀眾，都喜歡坐樓上的。」

再看戲單兩邊，還注著「幼童減半，補票二角。定座無半票，票價概售大洋，小洋照市貼水。點心水果，每盆一角，香茗每壺小洋一角，小帳分文不取，手巾及茶房人等，不准需索」

這些話。

「其實所謂不准需索，分文不取」梅先生說，「完全是表面文章。你如果想要得到好的座位，還是非讓他們需索不可。這裡面的因素很複雜。我記得我住在平安裡，跟一個案目名叫『阿昌』的有過這樣一次閒談。我問他：『你的收入很不錯吧？』『梅老闆，靠您的福。』他笑著說，『這一期，我們可以剩點錢，舒舒服服過一個年了。但是像這樣好的生意，是不常有的。如果遇到五黃六月，清淡的月份，我們就只能束緊了褲帶，省吃儉用。那種日子就受不了。一般人都說案目進賬好，去敲竹槓。其實正合著一句俗語，只看見和尚吃肉，沒有看見和尚受戒呢！』我又問他：『好在你們是無本生涯，賠賺無干，有句土話叫「客人蝕本，船家把穩。」我想你們這一行可算是比較把穩的。』」

「『我們也有本錢的。』他又接著說，『要想踏進戲館門，並不是一件太容易的事。托了許多人情，才能把生意說成功。因為我們是經手票款銀錢的，進門先要拿出押櫃洋錢三百或五百塊。老闆要到北京邀角兒，我們又有墊款的義務。萬一新角登場，生意不好，虧了本，這筆墊款就要拖我們好些日子了。再說主顧方面，每天的戲票錢和水果、小帳等等，當日並不結算。往往十天半月，陸續給一點。等到快要臨別紀念，才能結帳，也只是把帳單送過去，隨他們高興幾時付，並不催著他們要錢。因為那些有錢的大老闆，脾氣是不好伺候的，要看他們的眼色行事。如果碰著他們做生意蝕了本，或者正巧家裡發生了不如意的事，趁早免開尊口。還有一種專做標金和橡皮股票之類投機生意的戶頭，他們手邊有錢的時候，付起賬來，

痛快之至。你就同他通融一點款子，也決不還價的。但是遇到他們投機虧本，尷尬當口，就許不照面了。上海人稱為「避風頭」。如果濫汗拆得太大，索性腳上踢油，一走了之。我們對這種戶頭，又必須要耳聽八方，火燭小心。不然一筆倒賬，准會吃進來的。總之千句並一句，吃我們這行飯，全靠腦筋要動得快，眼睛要亮，一張嘴要會恭維人，才能吃得開。」

「你聽阿昌嘴裡講了這一大套，就可以明白當時上海各戲館的內幕情形了。老闆、案目、看客這三方面都有連帶關係的。老闆要上北京邀角兒，就先向案目商量墊款。案目哪有什麼錢呢，要靠他們出去四處張羅。有的就到老看客那裡去借，反正將來戲票裡面好扣還的。案目既下了本錢，等新角兒登臺，就把好座兒控制在手裡，應付他們的老主顧。老主顧也不是無條件能坐好座的，等新角兒走後，隔不了幾天，案目就要想法，請上一兩位票友，或是會唱兩句的紅姑娘，舉行一次會串。票價定得很高，由他們分頭硬派到許多老主顧的身上，這種票子稱為『花會票』，純粹是『打抽豐』的性質。他們裡邊有碰著投機失敗的戶頭，不但抽豐打不著，就連戲票錢也可能『票』啦，那就算這個案目倒楣。還有那些有錢的主顧，拿了花會票，誰去聽戲，無非是多盡一點義務。有錢的多花點錢，算不了什麼。這裡面只是苦了一班愛好戲劇，真為了欣賞和研究藝術去的觀眾，經濟不大寬裕，受到案目這樣重重剝削，可實在有點負擔不起了。總而言之，舊上海的形形色色，離不了一個『錢』字。你剝削我，我再剝削他，一天到晚，一年到頭，老在這個圈子裡轉，上面講的也不過是其中一個小小的例子而已。直到對號入座的方法普遍實行以後，才無形中打破了這種案目的制度。」

《宇宙鋒》

一九五〇年的十二月，梅劇團在大眾劇場演完六場。這一天沒有戲，是梅先生休息的日子。雖然是嚴冬，可是氣候卻溫暖得同春天一樣。他起床就在院子裡曬太陽，散了一會兒步，回到客廳，照例要翻看那本舊戲單。現在他正說到民國二年在上海演出的情形，到底隔開年代較久，每次就都要根據這本舊戲單追索往事了。他看到那年十一月二十八日（舊曆十一月初一日）的一張戲單，笑著對我說：「你瞧，上海的戲館老闆，真會出花樣。鳳二爺唱的大軸戲，明明是出《群英會》，偏要在戲單上寫一個《與中取事》的新鮮名稱。要不看底下『從蔣幹盜書演到打蓋為止』的幾行小注，簡直是莫名其妙的。」

「我的倒第二，《宇宙鋒》下面，也注著帶《金殿》。這在北京的戲單上，就很少有這樣注的。上海的戲單，不但這齣戲加小注，有的貼《捉放》要注上帶《宿店》，《武家坡》注上帶《回窯》，大概是也有人不帶《金殿》、《宿店》、《回窯》唱的緣故。在北京的演員，貼到這些戲，沒有不連著後面一起唱的，所以就不用再加注了。我從開蒙老師那裡學會了這出《宇宙鋒》，就一直對它有了偏好。經過不斷地細心體會，唱到三十歲以後，是越唱越有興趣，可以說是唱上癮來了。每逢演出，我的管事給我派戲碼，別的戲隨他們派，我都好商量，惟有《宇宙鋒》是我指定了要派進去唱幾回，好讓我自己過過戲癮。」

「有一件出乎意料之外的事。我不是喜歡唱《宇宙鋒》嗎？不過每次貼演，上座的成績，

可總不能如理想的圓滿。我第一次到上海表演，共四十五天，只唱過兩回《宇宙鋒》。一齣戲是否受觀眾歡迎，只要看它在每期演出的次數，就可以知道了。實際上我那時已經對這齣戲發生興趣，演技方面，雖然不如後來那麼熟練，比起別的老戲，似乎是好一點的。」

「我卻並不因為叫座成績不夠理想，就對它心灰意懶，放棄了不唱。還是繼續研究。每期必定貼演幾次。這裡面受到了我的一位老朋友馮先生（幼偉）的鼓勵，也多少有點關係。他是最稱道這齣戲的。認為兩千年前的封建時代，要真有這樣一位『富貴不能淫，威武不能屈』的女子，豈不是一個大大的奇蹟嗎？儘管趙女是不見經傳的人物，全本的故事，也只是『指鹿為馬』有一點來歷，其餘都找不到考證的線索。但是這位編劇者的苦心結撰，假設了趙女這樣一個女子，來反映古代的貴族家庭裡的女性遭受殘害壓迫的情況，比描寫一段同樣事實而發生在貧苦家庭中的，那暴露的力量似乎來得更些。所以我每次貼演《宇宙鋒》，他是必定要來看的。發現我有了缺點，就指出來糾正我。別人在他面前對我這戲有什麼批評，他照例是一字不易地轉述給我聽，好讓我接受了來研究改正。」

「我記得前輩說過，《宇宙鋒》是徽班唱出來的。梆子班和漢劇也都有這齣戲。早年皮黃班裡只唱《趙高修本》和《金殿裝瘋》的兩場，完全是一齣唱功戲。身段、表情都簡單而呆板，沒有什麼變化，場子也相當冷靜，所以觀眾對它並不十分重視。有一天李七（壽山）給我一個全本《宇宙鋒》的本子，我才動議要改演全本。根據這老本子，最初排演要唱到十六刻以上（內行計算演戲的時間習慣上都用刻做標準），是打匡、趙兩家說親起，演到匡扶與趙女團

圓為止。唱完《金殿》一場，底下還有很多的情節。如趙女逃亡到一個瞎子家裡，武陵王潘宴平反大審，趙高與康建業金殿對質……等全部故事。在我一天演完的本戲裡面，這是時間占得最長的一齣。」

「這樣地唱了一個時期，就感到《金殿》唱完，高潮已經過去，下面只是平鋪直敘，結束故事而已，沒有什麼精彩，徒然使演員和觀眾都感到疲勞，很難掌握觀眾的情緒。後來我就改成演至《金殿》為止。前面的場子也有部分的刪改。現在唱的名為全本，其實不能算全了。時間上也從十六刻縮減到十刻。」

「這出《宇宙鋒》，從前為什麼大家只唱《修本》和《金殿》兩場，後來為什麼我又要改演全本呢？這是演員和觀眾都先有了修改的需要，才有這種自然的演變的。大凡最初編出一個劇本，一定先要把這裡面曲折的故事，鋪敘得詳細，為的是要儘量讓觀眾看個明白。場子就不免瑣碎，詞兒也不免繁雜。演員在演出的時間上，不免就要發生很大的窒礙。你想，從前一個班子，每天是要演到十齣上下的戲的。包括著生、旦、淨、丑等行許多角色。如果每一個角色都要唱一齣整套故事的大戲，那麼戲碼就沒法平均支配了。於是《武家坡》、《六月雪》、《能仁寺》……這些戲，都是從整套故事裡面，擇出來的比較精彩的一段。還有一種初學戲的演員們，要靠時常出臺練習才能成熟。在他沒有成好角兒以前，哪能讓他一個人唱一齣占上十刻、八刻的整本戲呢。同時觀眾方面對這些整套故事看久了，已經明白它的內容，當然喜歡看裡面的精彩部分。因此像《宇宙鋒》這一類只唱兩場，不過三刻到四刻的短戲，

就這樣風行開來了。」

「過了一個時期，又出現了一批新觀眾。他們是沒有看過全本的，對整個的劇情模糊得很。我根據他們的需要，又反回頭改演全本。總而言之，演員是永遠離不開觀眾的。觀眾的需要，隨時代而變遷。演員在戲劇上的改革，一定要配合觀眾的需要來做，否則就是閉門造車，出了大門就行不通了。」

「這齣《宇宙鋒》是你最喜歡唱的戲。」我這樣向他建議，「在這四十年中間，你不斷地對它下了很多的工夫，似乎應該把你在唱、念、做、表這幾方面體會到的那些寶貴的經驗，很詳細地寫下來。」

「我承認在我一生所唱的戲裡邊，《宇宙鋒》是我功夫下得最深的一齣。」梅先生說，「我也很願意把它寫出來，供別人的參考。可是身段和唱念，都比較好講一點。惟有表情是最難說的。你要知道，演員在臺上的表情，是有兩種性質的。第一種是要描摹出劇中心裡的喜怒哀樂，就是說遇到得意的事情，你就露出一種歡喜的樣子；悲痛的地方，你就表現一種淒涼的情景。這還是單純的一面，比較容易做的。第二種是要形容出劇中人內心裡面含著的許多複雜而矛盾又是不可告人的心情，那就不好辦了。我只能指出劇中人有這種『難言之隱』的事實，提醒扮趙女的演員們多加注意。要把它在神情上表現出來，還得靠自己的揣摩。就這樣用文字來寫，已經不很簡單。我們今天姑且嘗試一下。」

「這齣戲《修本》和《金殿》兩場，是全劇的高潮。我先從《修本》說起。《修本》一場，

趙女出場念的引子『杜鵑枝頭泣，血淚暗淋漓』，這十個字已經暗示出她當時內心是痛苦極了。一個女子在夫家遭遇到突如其來的奇禍，回到娘家面對著的又是丈夫的敵人，也就是自己的父親。體會到她的這種複雜而矛盾的處境，在表情上就應該拈出她的兩種交錯的心情——冷靜和憤慨——來加意描寫。」

「從趙高答應修本以後，趙女念『此乃爹爹恩德，啞奴，溶墨伺候』起，一直到趙高念完『適才萬歲到此，看了為父的本章，言道匡家之事，一概不究。』趙女接念『真乃有道明君』為止，這一段劇情，是趙女在絕望之後，忽得意外的生機，應該表現出她那一種轉憂為喜的神情，也就是趙女在這兩場戲裡，惟一的愉快情緒。」

（註）梅先生在叫「啞奴溶墨伺候」的時候，用手比著磨墨的姿勢，臉上露出歡愉的神氣，從他的眼神裡就已經告訴了啞奴，這件事有了好轉了。念完這句臺詞，梅先生又在胡琴剛要起過門時，隨著打鼓的點子（紮篤乙）的節奏，轉身臉沖裡，使了一個雙抖袖的身段，他把兩隻袖梢甩到背後來，再給觀眾一個愉快的背影。

「趙高念到『恭喜我兒，賀喜我兒』兩句臺詞，這就又進入另一個階段了。趙女先是狐疑和驚怖，隨後又轉到父女發生口角。在她念完『爹爹呀！你乃當朝首相，位列三台，連這羞惡之心，你……都無有了麼！』就開始向她那卑鄙、陰險的爸爸作正面的衝突了。」

「趙高見女兒十分倔強，就用封建時代的兩座大山——父命和聖旨——壓過來，可是像趙女這樣堅強不屈的女子，是不會被這兩座大山壓倒的。這裡趙女三次聽完趙高的話，都用『爹爹呀』叫起鑼鼓來，對她父親作正義的抗拒，應該一次比一次緊張。等念到『慢說是聖旨，就是鋼刀，將兒的頭斬了下來，也是斷斷不能依從的呀！』這裡面『鋼刀』要念得高亢，『頭』字要念得重，才能表示她對這種『亂命』，只有誓死不從，絕無商量餘地的了。這是裝瘋以前，她跟趙高衝突的最尖銳的一點，因為在過去封建家庭裡發生了這樣破口大罵的場面，父女間的感情，一定是已經破裂得到了無可挽回的地步了。」

（註）在這段劇情發展中，梅先生是用了三種不同的方法，來表演趙女一次比一次緊張的情緒的。第一次趙高念完「明日早朝送進宮去」，他先扯著袖子擦一下眼淚，右手向裡翻袖起「叫頭」念「爹爹呀」，念到最末一句「連這羞惡之心，你……都無有了麼！」用手指向趙高，左腳微頓，露出了凜然難犯的神態。第二次趙高念完「你敢違背父命麼？」他先用雙手向裡翻袖起「叫頭」念「爹爹呀」，念完最末一句「此事只怕就由不得你了哇」，左手甩袖，顯出趙女的情緒比剛才又緊張了一步。第三次趙高念完「你敢違抗聖旨」，他先用右手向外翻袖起叫頭，然後放下來再雙手向裡翻袖念「爹爹呀，念到最末一句『也是斷斷不能依從的呀』，用雙袖向趙高摔去，表示了趙女誓死不從的決心。」

「唱到『見此情，我這裡，不敢怠慢。必須要，施巧計，才得安然。』二句，趙女已經完全明白了她的爸爸是不擇手段，硬要把親生女兒當做禮物，送給別人了。更加做皇帝的都有他無上的淫威，看中了人家的女兒，憑誰也跳不出他的掌心，也絕不是趙女那樣的一個弱女子所能抵抗的。只有另想巧計，來渡過這重難關。我唱這兩句的時候，用的是一種強自鎮定的表情。這裡面『安然』兩個字，應該唱得比較緩慢一點，好露出她是正在想主意呢。到此為止，趙女對趙高的正面衝突，算是告一段落了。」

「在這十分緊張的當口，忽然發現她的啞巴丫環，給了她一種暗示，叫她用裝瘋的方法來應付這個環境。所以接唱一句：『見啞奴，她教我，把烏雲扯亂。』這兒要表現出她在無可奈何之中，對啞奴所提出的策略，也只好勉強接受，姑妄試之。唱腔漸漸提高，是為了要配合初步的瘋態的。」

「一個人瘋了，在她的外貌上必須有點表示。按說唱到上句『……烏雲扯亂』，趙女就應該當場親自把頭上的插戴除下。等唱到下句『……扯破衣衫』，再把身上的衣服扯開，才十足地合乎現實。可是按照舊劇在臺上的習慣，是不能這樣做的。如果演員當場親自動手改扮的話，她頭上戴的、身上穿的，都夠複雜而瑣碎，面前要不對著一面鏡子，旁邊沒有人幫忙，那麼改扮完了，就會真真變成一個瘋子的模樣了。再說頭上和身上，要接連著分兩次改扮，也會把這正當緊張的劇情，弄得鬆弛了，觀眾看了，反而會嫌囁嚟討厭。所以老規矩是讓趙女背轉身走到上場門的一面，由檢場幫忙一次改扮完的。我早年也是唱到『烏雲扯亂』時，



趙女裝瘋後，用雙手捧起趙高的鬍子，以蘭花指法假装要抽出幾根鬍鬚的樣子，這一表情帶滑稽意味，能增強舞台效果。

就由檢場幫我去掉頭面，臉上畫好彩，身上本來裡邊穿的青褶子、外加藍帔，只要拿右邊一隻膀子露出帔外，再轉過身來，接唱下句。我自從開始把舞臺面淨化以後，就改為回到後臺去換裝。場上由趙高和啞奴比比手勢，墊補空檔。這樣就免得檢場在臺上出現，手忙腳亂地替我改扮。」

「從這句『抓花容，脫繡鞋，扯破衣衫』起，就要開始做出種種裝瘋的舞蹈姿態，如左右提鞋、撕頭髮、扯衣服這些身段。等趙高過來問她：『我兒你莫非瘋了麼？』此時趙女的表情，應該先沉思一

下，才借著趙高的問話，順便就決定了裝瘋的計畫。從此進入正式裝瘋的階段，一直要裝到下了金殿為止。」

「聽說瘋，我只得，隨機應變。倒臥在，塵埃地，信口胡言。」這兩句詞兒，應該連唱。尤其要緊的是這兒的唱腔和身段，要緊密地聯繫著。兩方面在時間上不可有些微參差的。」梅先生一邊說一邊站起來做給我看。」

「你瞧這是一個整身段。從『變』字起就得預備好全身起落的部位。『塵』字作一頓挫，『地』字使一個腔。這兩句唱完，剛好身子轉過來坐在地上。這種身段，大忌輕佻，要做得沉著有力，才能表演這裝瘋的舞蹈姿勢。」

「趙女在唱大段反二黃之前有三次假笑（演員在每一次笑的表情裡面，總是分三個段落，所以也叫三笑），也不很容易。要做出她那種內心痛苦已極，實際上毫無恩情，假裝出來的笑容。這個表情在全劇當中，雖不十分重要，如果演得不好，也會破壞了緊張的氣氛的。」

「《宇宙鋒》是青衣應工，誰都知道純粹是一齣文戲。可是，這裡面的舞蹈姿勢，要沒有武工底子，恐怕是不容易做得合式的。我並不是說硬拿武戲的身段，加在一個弱女子的身上，就算是歌舞的好手了。我的意思是說文戲裡的身段，不管怎樣層出不窮地改變或進化，總是要由演員的腰、腿和膀子來使用的，練過武工的人，對於這三部分有了功夫，用在哪一個身段上，就都會沉著好看了。」

「為什麼表情在這齣戲裡占著最重要的地位呢？你想想看，我們在臺上扮演劇中人，已經

是假裝的。這個劇中人又在戲裡假裝一個瘋子。我們要處處顧到她是假瘋，不是真瘋。那就全靠在她的神情上來表現了。同時給她出主意的，偏偏又是一個不會說話的啞巴丫環，也要靠表情來跟她會意的。所以從趙女裝瘋以後，同時要做出三種表情：（一）對啞奴是接受她的暗示的真面目；（二）對趙高是裝瘋的假面具；（三）自己是在沉吟思索當中，透露出進退兩難的神氣。這都是要在極短促的時間內變化出來的。這種地方是需要演員自己設身處地來體會了。首先要忘記了自己是個演員，再跟劇中人融化成一體，才能夠做得深刻而細緻。」

「扮趙女的演員，要做得一面使趙高看她是真的瘋了，一面使觀眾看了有裝瘋的感覺，這樣，才跟真瘋有所區別。」

「臺上的『打背供』（背供身段是拿袖子擋住同場劇中人的視線，而面向觀眾表示的），是表示劇中人自己心裡在盤算著的事情。『背供』中間有唱、念、表情三種方式。如二本《虹霓關》的丫環唱的二六。場上的王伯黨和東方氏都是被假設不會聽見的。《武家坡》的王寶釧念的『兒夫離家一十八載，如今才有書信回來……』同場的薛平貴也是不會知道的。這是屬於唱念的例子。還有只做表情不出聲的。這種基本的身段，演員應該是早就熟練了的。而且戲裡常用，也不算什麼稀奇。可是在這齣戲裡的『背供』，就起了極大的作用。我唱的戲裡面，『背供』身段最多、表情也最重的有三齣戲：第一出就是現在說的《宇宙鋒》，還有兩出是崑曲的《刺虎》和《喬醋》。拿這三齣戲來比較，又是《宇宙鋒》更重表情。因為那兩齣戲都是兩個人對唱對做，只換兩種面貌。《宇宙鋒》就又多了一個啞奴在旁邊暗示，於是就要有三種

變化了。」

「從前把《宇宙鋒》當做一出純粹的唱功戲，總是排在中軸演唱。除了聽幾句唱之外，沒有什麼做工，更說不到表情上去。我看過陳老夫子和其他許多位前輩的《宇宙鋒》，大都是謹守成法，按部就班地唱。在我們內行叫做『大路活』（內行稱一般性的演法為大路活）。這也是時代關係，那時的演員和觀眾，還都不主張有什麼改革。尤其青衣一行，專重唱工，彷彿做工表情都是花旦的玩藝兒，青衣不必十分講究的。你要偶然加添些身段，反而會受到別人的指摘。這裡面的緣故，我在前面是早已講過了。」

「中國的古典歌舞劇，和其他藝術形式一樣，是有其美學的基礎的。忽略了這一點，就會失去了藝術上的光彩，不論劇中人是真瘋或者假瘋，在舞臺上的一切動作，都要顧到姿態上的美。趙女在『三笑』以後，有一個身段，是雙手把趙高鬚子捧住，用蘭花式的指法，假做抽出幾根鬚鬚，一面向外還有表情。這個身段和表情，雖說是帶一點滑稽意味，可是一定要做得輕鬆，過於強調了，就會損害到美的條件。我每次演到這裡，台下總有一陣輕鬆的笑聲。等到反二黃的過門一起，觀眾才又鎮靜下來凝神細聽。」

「這段反二黃是全劇的主要唱功部分。老路子要唱八句，原詞是：『我這裡，假意兒，懶睜杏眼，搖搖擺擺，擺擺搖搖，扭捏向前。我只得，把官人，一聲來喚、一聲來喚，我的夫呀！隨兒到紅羅帳，倒鳳顛鸞。猛然間，睜眼看，天昏地暗。有許多，冤鬼魂，站立在面前。那邊廂，又來了，牛頭馬面。玉皇爺，駕瑞彩，接我上天。』」

「我早年學會了它，也是這樣的唱法。等我對演技有了新的理解以後，覺得這裡面都是長腔，句子又多，就容易把它唱瘟了。那時候我已經不願意再被圈在這個狹小的圈子裡，不重做工表情，專講傻唱，受它緊緊的束縛。我決心想衝破這個樊籬，更鑽研出一條新的途徑，來打開這個無盡的藝術寶藏。於是就選擇這一齣戲，認真體會，做我改革的對象。因為這裡面的身段、表情、唱腔三方面，都大有發揮的餘地。只要肯下工夫，就能想法使它得到平均的發展。我先從八句原詞當中減掉『猛然間，睜眼看，天昏地暗。有許多，冤鬼魂，站立在前面。』兩句，這是在這齣戲裡改變唱法的初步嘗試。」

「大凡八句的反二黃，我們在習慣上總把長腔安在三、四兩句上的，五、六兩句的身段和腔調，就平淡無奇了。我每次唱到這裡，觀眾聽了往往顯出一種沉悶的樣子，我為了要唱得緊湊些，免得聽的人覺得太瘟，就把這兩句刪掉了。」

「這一段的唱詞和表情，是借著裝瘋跟趙高大開玩笑，盡情發洩了胸中的怨恨和不平之氣。表面上是一派喜劇的形式，骨子裡卻隱藏著悲劇的本質。整段反二黃的做工，宜乎緩慢而沉著。表示一面唱，一面就在打主意，來應付這個難關。呼應前面『隨機應變』的唱詞，同時又吻合了反二黃的尺寸。」

「第三句『我只得……』下面，連著有兩個『一聲來喚』。這種唱法，有人稱之為『節節高』。其實是個迴龍腔，經我把它略為變動過的，跟『節節高』完全不相同。這一句的身段，從前老規矩不過向前走上幾步，我改為用很慢的步子走一個小的圓場。等唱完這句，剛好走

到趙高面前，就接唱『我的夫呀』。走這個步子有一個訣竅，剛一起步，就在心裡先把尺寸做好。隨著唱腔來走，自然合拍。如果走得快慢不均，使行腔與身段失去聯繫，那就會大大地降低了觀眾的情緒了。我又得說回來了，這快慢勻整的問題，基本上又要看腰腿的功夫了。」

「第四句『隨兒到……』，我唱到這裡，老覺得礙口。趙女雖然反抗趙高，究竟還是父女關係，何必用這種句子來刻畫呢？而且趙女又是裝瘋，與真瘋不同，無需強調這一點。我曾經想改動詞句，後來就有人對我這樣說：『這一段反二黃的詞兒，劇作者是有他的用意的。一個很正常的女子，正跟她的父親說著話，突然要她裝瘋，我們替劇作者設想，倒的確是容易處理的。因為趙高為人奸詐，要不給趙女安排一個可以突然發瘋的理由，是蒙混不了他的。劇作者借了秦二世見色心喜，硬要選她進宮為妃的根由，勾起了趙女思戀丈夫的心事。人死不能復生，她正過度傷感之餘，精神錯亂，這也是情理之常，極可能發生的事。同時還有一種作用，劇情發展到這裡，趙高對匡扶的是否被殺，還是將信將疑，沒有確定證實。所以在趙女瘋後的唱、念、做、表裡面，都把父親認作丈夫，這也是可以沖淡趙高的疑竇的。最後她還造出一套「冤鬼魂」……等等的假話來警醒她那作惡多端的父親。總之這短短的八句唱詞，是面面顧到，包含著好多層的意思。這種編劇的手法，實在簡潔高明極了。』我聽完了，細細考慮的結果，也覺得他說得很對，就只把表情、身段沖淡些，保留下這句原詞。」

「唱這一句之前，照例先由啞奴比一個手勢。按劇情來說，也不能少這一點交代。因為趙女裝瘋以後，一切應付，都由啞奴指導。如果唱到這句的身段，啞奴反而沒有表示，那就變

成趙女自動地要做了。這與趙女的身分，更不相宜。我總想改良，總沒有好辦法。有一次在啞奴剛比上手勢的時候，我用水袖照著她的手打了下去，整個地遮住了她的手勢。這是說趙女已經領會到啞奴的意思，不要她再往下做。令弟（源來）當時正在台下聽戲，就看出我的用意。唱完了他走進後臺，很滿意地對我說：『今天你的水袖，打得可真是地方。啞奴有了交代，你把趙女的身分也顧住了，我們聽戲的看了，也不覺得肉麻了。』臺上的玩藝兒，真是不可思議。往往臨時的靈機一動，信手拈來，倒能夠十分合適的。最後兩句是結束這場高潮，唱腔和做工都宜乎簡潔。」

（註）這段反二黃梅先生已經說了四句。還有第二句的身段，是我的老朋友劉訢萬最稱道的。有一次他在南京大戲院看完了這齣戲，就對我說：「梅先生的《宇宙鋒》，唱得是爐火純青，到了神化的境地。尤其看到反二黃裡第二句『扭捏向前』的『前』字的身段，真是『歎為觀止矣』。這一句裡『扭捏』以上的身段，是左右抖袖，兩邊搖擺。別人還可以學他。唱到『前』字，要使長腔的。他隨了腔裡的三眼（一板分頭眼、中眼、三眼）向前指了三下。唱完這句，剛好走完一個小圈子，轉身衝著趙高。這時候不但一切動作、神情、唱腔都融化為一體，而且跟音樂的節奏，也完全合拍。這是藝術中間最上乘的功夫。我用『神來之筆』四個字來形容，再恰當也沒有了。如果火候、工力都不到家，也要學他那麼按著眼位，連指三下，就像東施效顰，不會好看的。現在的藝人們，應該把這種

神化的演技，看在眼裡，記在心頭。等自己的火候、工力到了，就好拿出來用了。」

梅先生一口氣把《修本》一場說完，又往下接著說：「前面的《修本》一場，有了大段的唱功，後面《金殿》一場，又有大段的念白。要讓觀眾對劇情明瞭，就得提高了嗓音，念得響亮而沉著，才能與前面的高潮相銜接。如果比重不夠平衡，就容易把這一場戲唱瘟了。」

「趙女在這兩場戲裡同樣都是裝瘋，身段上可大有區別。她在家裡裝瘋，還是採用搖擺扭捏的姿態，通過緩慢的歌唱舞蹈做試探性的反抗。到了金殿裝瘋，應該把身段處處放大了做，通過侃侃而談的念白和響亮的鑼鼓聲音來發揮趙女的鬥爭性格。這樣就顯出趙女的不畏強權，當著皇帝老官的面前，也還是高視闊步，旁若無人的樣子。」

「出場先唱『低著頭下了這龍車鳳輦……』三句搖板，這時還沒有進入金殿裝瘋的階段，利用在殿外的一點時間，對觀眾暴露出她的真面目，再一次表示她的瘋是假的。等她上了金殿，就一直用男子的姿態出現在皇帝的面前了。念完『有道是，這大人不下位，我生員末，喏喏喏，是不下跪的喲！』以後的身段和參駕之前學男子整冠揮塵的動作，都要做得闊大而輕鬆，才能提高觀眾的情緒。」

「從『有道是』起，到『是不下跪的喲』為止，雖然每句都有動作，看著好像分成幾節，實際是個整身段。」

（註）梅先生念到「這大人不下位」，是用手指一下秦二世，「我生員末」是用手指著自己的鼻子，「喏喏喏」是把右手輕輕地拍著他抬起來的右腿，跟著用食指在鼻孔下面抹一下，從「不跪」的「不」字起，左手拉著右手的袖子，起步走一個小圈子，最後朝外亮住相。這種身段，舞臺上的旦角兒是不用的，只有小生、方巾丑才拿它來描繪舊社會裡一個書呆子的酸相。

「趙女看到秦二世在笑她瘋癲，知道自己裝得還像，並沒有露出馬腳，她的膽量也就越發大了。索性當著滿朝文武大臣，痛罵皇帝。這裡的大段念白，真罵得痛快之極。或者有人會感覺到她的話說得太明白了，不像是瘋子的口氣，其實瘋病的深淺不一，初瘋的病人，說話忽明忽昧，也還合乎病理。一個神經正常的女子是不敢辱罵皇帝的，所以趙女的看法是罵得愈凶愈像瘋。」

「秦二世覺得趙女竟敢在金殿上，當著群臣罵自己，真是瘋了。但面對著這樣一個美貌的女子，又不肯把她輕輕放過，他還想做最後的審驗，拿武器來威逼她。他就吩咐殿前的武士們架起『刀門』，看她怕是不怕。老路子照例在這兒用兩個刀斧手平架雙刀，我看了總嫌不夠威脅。直到去年，我才告訴管事李春林，改變方式，上來四個龍套，擺成一個『刀陣』，把我包圍在裡面。等我念完『我乃丞相之女，指揮老爺之妻……豈容你們這等放肆大膽！記責啦！』然後我沖著龍套，左右抖袖，趕走了他們。這樣一來，覺得加強了一些當時威脅的氣氛，

更顯出趙女那種強硬不屈的神態，也似乎加濃了一點戲劇性。」

「下了金殿，再見到啞奴，是又悲又喜，好像胸中有說不盡的千言萬語。就這一會兒工夫的表情，也不能因為戲快完了，人也唱乏了，就把它鬆懈下來。我總還是提起了全副精神，爭取這最後的一個完整。跟著就是三笑，笑裡帶著哭聲，替這齣戲做了一個凝重而悲涼的結尾。」

「演技是沒有止境的。內行有句俗語，叫『師父領進門，修行在自身』。這就說明了要獲得藝術上的成就，必須有奮鬥的意志和苦學的精神。如果倚靠著自己一點小聰明，不肯下工夫；或者稍露頭角，就驕傲自滿，不多方面接受批評，那麼他在藝術上的成果是可以預料得到的。我一生從來沒有敢滿足過我自己的演技。就拿這出《宇宙鋒》來說，我琢磨了有幾十年，大家彷彿也認為這在我的戲裡是比較成熟的一出，但是唱到今天，我還是不斷地發現到我的缺點。我記得在四年前，有一天在上海貼演《宇宙鋒》，正趕嗓子不大痛快，連帶做工也有了一些變動。第二天令弟（源來）馬上告訴我，有一位朋友對我那天唱的就有了這樣的批評：『梅先生這齣戲我最愛聽，聽過的次數也最多。對於他的神化的演技，十分欽佩。可是昨天看的《宇宙鋒》，覺得他在身段上，有點做過了頭。沒有往常那麼中和平衡，恰到好處。希望梅先生注意到過與不及，在藝術上的偏差是相等的。』我聽了這幾句話，非常警惕。那天我的嗓子不好，為了掩飾我在唱的部分的弱點，就不自覺地在身段方面加強了一點。我很感謝朋友們指出了我的偏差，因為我對於舞臺上的藝術，一向是採取平衡發展的方式，不主張強調出某一部分的特點來的。這是我幾十年來一貫的作風。這次偏偏違反了我自己定的規律，幸虧經人不客

氣地及時提醒了我，讓我可以糾正過來，這對於我以後的演出，是有極大的幫助的。」

「這兩場戲，我們對付著把它寫了下來。在我們已經算是盡了最大的努力。然而我覺得說來還不夠透徹。本來用文字寫身段和表情，不是一件好辦的事。你能寫到這樣也難為你的。因為有些地方，用嘴講都不容易清楚，何況用筆來寫呢。所以我們寫的這篇《宇宙鋒》也可以說是一個大膽的嘗試。」

《遊園驚夢》

一九五〇年秋天在北京有一個招待國際友人的晚會，要請梅先生參加演出。他自動提議演一次《遊園驚夢》。因為崑曲場面，用小鑼的地方多，外賓聽了，比較清靜。京戲場面，大抵是金鼓喧鬧的。沒有這種習慣的聽了，容易感到吵得慌。演員方面，是梅先生的杜麗娘、他的兒子葆玖的春香、姜妙香的柳夢梅、王少亭的大花神。那天一共有三個戲碼，八點鐘開鑼，十一點鐘散戲。時間上支配得也非常合適。

過了兩天，梅先生在大眾劇場表演《醉酒》。王少卿拿著胡琴走進後臺，掏出一張報紙，對我說：「今天的《新民報》看了沒有？這裡面有一段關於《遊園》曲子裡『迤』字的讀音問題，要跟梅大爺商榷。您把這張報帶回去，跟他研究研究到底應該怎麼念？」唱完戲，我帶了那張報回來。大家正在吃夜宵。

梅先生說：「剛才我在扮戲，彷彿聽到您跟少卿在談什麼迤逗迤逗的。是說我念錯了嗎？」

「有一位宋雲彬先生提的意見。」我說，「題目是《談迤逗就正於梅蘭芳先生》，他認為迤逗的迤字，應該唱『拖』音。您唱的『移』音，是唱錯了。少卿是讓我跟您來研究這個問題的。」

吃完夜宵，我們就一起走進客廳。梅先生坐下就說：「請您把這段報念給我聽。」他的樣子好像有點疲倦，把頭靠在沙發上，閉著眼睛在養神。手裡拿著一支煙捲，靜靜地聽我念這段報：

昨夜有機會看梅蘭芳先生演《遊園驚夢》。這是崑腔戲，又是有名的「臨川四夢」之一。二十五年前我會唱崑腔，《遊園驚夢》是最愛唱的一齣；現在喉嚨嘶啞，唱不成聲了。因為從前愛唱，所以特別愛聽。梅先生唱得非常細膩，咬字又很清楚，我除了讚歎之外實在無話可說。可是有一個字他唱錯了，那就是把「迤逗的彩雲偏」的「迤」字唱作「迤邐」的「迤」字聲音了。

「迤逗」的「迤」跟「迤邐」的「迤」不同，前者是雙聲聯綿詞，後者是疊韻聯綿詞，所以「迤逗」的「迤」不讀移，讀拖。商務印書館出版的《崑曲集成》特別在這裡注明：「迤，元曲音注皆葉拖，陰平聲。近有讀本音移者，非。後尋夢折同。」手頭沒有《元曲選》

之類的書，不能舉例，但我相信讀「拖」字音是對的，因為這是雙聲聯綿詞，跟荀子《非十二子》「弟佗其冠」的，「弟佗」同類。迤字可以寫作「迤」。集韻：「迤，邪行也，或作迤。」也可以寫作「迤」。集韻：迤，逶迤，行貌，或作迤。迤、迤、迤形相近而為混，「迤迤」的「迤」可以寫作「迤」的。

崑曲保存到今天是一樁很有意義的事情。《牡丹亭》曲譜曾經葉堂、王文治等專家訂定，我希望能夠依照原來的字音唱，不「走樣」才好。記得二十年前請教過俞粟廬先生，他同意我的說法。梅先生是這方面的專家，崑、亂都唱的到家，我特地提出這個小問題跟他商榷。

梅先生聽完了就說：「我對這『迤迤』的『迤』字的唱法，是有過一段轉變的經過的。我在北京剛學《遊園》，是唱『拖』音。早期到上海表演這齣戲，也還是唱拖音的。等到九一八事變以後移家上海，聽到南邊許多曲家都把它唱作『移』音，我提出來跟俞五爺還有令弟伯遒討論過為什麼改唱『移』音的道理。俞五爺告訴我：『這個「迤」字，我在八九歲上聽到所有曲家都唱「拖」音。後來先父與吳瞿庵先生經過了一番考證，把它改唱「移」音。不多幾年工夫，南邊崑曲家，就沒有再唱「拖」音的了。』我聽完俞五爺的話，才知道南邊的改『拖』為『移』，是打吳瞿庵、俞粟廬兩位老先生行出來的。吳老先生是一位音韻專家，俞老先生是一位度曲名宿。經他們的考證，要把它改唱『移』音，一定是有根據的，我從此也就

不唱「拖」音了。至於迤邐的「迤」字，該唱什麼，我們先來問問這不說話的老師吧。」說著他拿出一種韻書，查到迤邐的「迤」字，歸在上聲紙韻裡，讀作「以」音。

「這一下可更亂了」梅先生接著說，「現在這個『迤』字已經有『拖』、『移』、『以』三種讀法。一個陰平，一個陽平，一個上聲。在戲裡面應該採用哪一種呢？真不好辦了。我是一個演出的人，不是一個音韻專家。這個問題，馬上我是沒有法子解決的。這麼辦，請您代我寫一封信給俞五爺，問他俞老先生當初到底是根據什麼改的。再寫一封信給令弟源來，請他跟俞五爺細細考證以後，給我一個具體的答覆，同時我要感謝這位宋先生提的意見。因為我從改唱到今天，總沒有徹底去追究它的道理，這次或者可以借此打開這個多少年來的悶葫蘆了。」

第二天我就發出這兩封信。隔了半個來月，經他們查了許多韻書的結果，答案是寄來了，振飛的回信，是這樣說的：

接到您的來信，說在《遊園》曲詞裡有一句「迤逗的采雲偏」的「迤」字，您先唱「拖」音，後來改唱「移」音。現在有一位元宋雲彬先生，根據《集成曲譜》注明《元曲選》音注，說應該仍唱「拖」音。這個「迤」字的唱法，在我幼時十歲以前，聽到蘇州的一般老曲家，連我先父在內，是都唱「拖」字音的。到了我十幾歲上，就由先父與吳瞿庵先生商同了把它改唱作「移」字音。從此南方的曲家，都照這樣唱。現在可以說沒有人再唱「拖」

字音的了。他們兩位元根據什麼理由把它改唱「移」字音，這一點我可慚愧得很，因為那時我的年紀太輕，只知道按照先父改的來唱，卻沒有加以研究。

他們兩位都已經過世，我們當然無法請教了。但是我想他們修改的根據，也出不了前人的韻書。我手邊這類韻書不多，就同兩位愛好崑曲歡喜研究音韻的朋友，到我的一位藏有很多韻書的老朋友家裡，請他找出了十幾種來。

(一)《顧曲塵談》是吳瞿庵先生的著作。「迤」字見於齊微韻內，讀作「移」，歌羅韻內讀作「駝」。

(二)《韻學驪珠》是清乾隆時沈乘著的。他把「迤」字只收在齊微韻內讀作「移」。

(三)《音韻須知》是清乾隆時王著的。他說「委蛇」的「蛇」字或作「迤」，有兩種讀音：1. 作自得貌解，讀作「移」。2. 作行貌解，讀作「駝」。

(四)《洪武正韻》裡面，對這「迤」字有三種讀法：1. 委蛇的「蛇」，亦作「迤」，自得貌，讀「移」；2. 逶迤的「迤」，行貌，讀「駝」；3. 「迤邐」的「迤」，讀紙韻的上聲，與「以」同聲。

(五)《中原音韻》裡面，對這「迤」字只收入齊微韻，讀作上聲。

(六)《度曲須知》是明沈寵綏著的。他在《北曲正訛考》內說「迤」字作「陀」，不作「拖」。其餘的許多種韻書內，根本不收「迤」字，也不必列舉書名了。

這部《元曲選》有四百套曲子，我還沒有時間細查。照您來信說宋先生是根據《集成曲譜》

注明「元曲選」音注讀作「拖」，想必是可靠的。

我們查下來的結果，「迤」字有三種讀法：讀「移」，讀「駝」，讀「以」。加上《元曲選》音注讀「拖」，共有四種了。這「迤逗」連用，只見於元曲，他書都不提起。

從以上各書中，可以知道從前的老曲家都把「迤逗」唱做「拖逗」，這無疑的是根據了《元曲選》的音注來唱的。先父與吳瞿庵先生的不唱「拖」字，大概是看見了沈寵綏在《度曲須知》裡「不作拖」的注解，才動議要改的。

他們三位為什麼都認為不作「拖」呢？這很簡單。一定是他們看到所有的韻書內都沒有提到這「迤」字可以讀作「拖」的根據的緣故。

我們再來研究一下，這「迤」字同委或透連用了的寫法，如「委迤」，「委移」，「委蛇」，「透迤」，「透移」，「透蛇」，「透池」，「倭俛」，多得不可計算。《正字通》裡對這兩個字是這樣說的：「載在史傳者，各家文畫雖異，其音義則同。」總而言之，都出沒了一個來源，就是《詩經》裡的「委蛇委蛇」，與「委委佗佗」。如果「迤」字與別的字連用，我們還是採用它的「移」音呢，還是採用它的「駝」音呢？這就不好辦了。有人說何不根據「迤」字的解釋，來定它的讀音？那麼「迤邐」的意思，在《爾雅》、《釋訓》裡就解作「旁行也」。不是所謂行貌嗎？可是韻書裡又指定了要讀「以」音，我們當然不能把它讀作「駝邐」的。所以韻書上告訴我們，是說看見「委迤」或「透迤」連用的時候，應該先確定它的解釋，才好分別它的讀「移」讀「駝」。不是說看見「迤」字，就要把它讀作「駝」音的。又



《遊園驚夢》中
梅蘭芳飾杜麗娘。

告訴我們，「迤邐」連用，是要讀作「以」音。也不是說看見「迤」字都讀作「以」音的。因此先父與吳瞿庵先生對於以上幾種讀音，實在都無法採用。只有讀它的本音，唱作「移」音了。

這是我們根據了韻書，事後推測他們改唱「移」音的道理。不敢說是准對的。也不過供您參考而已，還要請宋先生共同來研究一下。匆匆作答，言不盡意，請您原諒。

梅先生看完了信，說：「關於迤字改唱移音的理由，俞五爺信裡已經講得比較具體。可是海內不少音韻專家，能夠再提些寶貴的意見，使這種闡幽發微的工作，做得更深入而明朗，這是我更為希望的。」

梅先生談完了迤逗讀音問題，順便又從學習《遊園驚夢》說到四十年來演唱這齣戲的經過。

這當中是也有一段轉變的過程的。

「在我先祖學戲時代」梅先生說，「戲劇界的子弟最初學藝都要從崑曲入手。館子裡經常表演的，大部分也還是崑曲。這是我在前面已經講過的。我家從先祖起，都講究唱崑曲。尤其是先伯，會的曲子更多。所以我從小在家裡就耳濡目染，也喜歡哼幾句。如《驚變》裡的『天淡雲閑……』、《遊園》裡的『嫋晴絲……』我在十一歲上第一次出臺，串演的就是崑曲。可是對於唱的門道，一點都不在行。到了民國二三年上，北京戲劇界裡對崑曲一道，已經由全盛時期漸漸衰落到不可想像的地步。臺上除了幾齣武戲之外，很少看到崑曲了。我因為受到先伯的薰陶，眼看著崑曲有江河日下的頹勢，覺得是我們戲劇界的一個絕大的損失。我想唱幾出崑曲，提倡一下，或者會引起觀眾的注意和興趣。那麼其他的演員們也會回應了，大家都起來研究它。您要曉得，崑曲裡的身段，是前輩們耗費了許多心血創造出來的。再經過後幾代的藝人們逐步加以改善，才留下來這許多的藝術精華。這對於京劇演員，實在是有絕大借鏡的價值的。

「我一口氣學會了三十幾齣崑曲，就在民國四年開始演唱了。大部分是由喬蕙蘭老先生教的。像屬於閨門旦唱的《遊園驚夢》這一類的戲，也是入手的時候，必須學習的。喬先生是蘇州人，在清廷供奉裡，是有名的昆旦。他雖然久居北京，他的形狀與舉止，一望而知是一個南方人。說起話來，是那麼宛轉隨和，從來沒有看見他疾言厲色地對付過學生。他的耐心教導，真稱得起是一位循循善誘的老教師。

「我學去了《遊園驚夢》，又請陳老夫子給我排練。想在做工方面補充些身段。陳老夫子就把他學的那些寶貴的老玩藝兒，很細心地教給我。例如《好姐姐》曲子裡『聲聲燕語……嚶嚶鶯聲』的身段，是要把扇子打開了，拿在手裡搖擺著跟丫環春香並了肩走雲步的。在這上面一句『那牡丹雖好』，是要用手拍扇子來做的。」梅先生說到這裡，就在桌上，拿過一張報紙，折疊成扇子的式樣，抓在手裡，蹲下身子，比給我看。他說：「這個身段，是唱到『雖』字上，就用右手拿著扇子，與左手相拍。隨著『雖』字的行腔拍幾下，還要合著場面上的鼓點呼應。在臺上做的時候，未必有人注意。可是學的時候，倒也不見得簡單。再上面的一句『啼紅了杜鵑』的身段，更費事了。」他索性回到臥室，找出一把舊扇子，用兩個指頭倒提著這把扇子，在打小圈子。左手拉著右手的袖子，身子微帶斜勢站著，左腳向前，一半翹起來，做了一個探步的姿勢。只就他比出來的樣子，已經覺得柔和而輕鬆極了，好像有著無限的詩意似的。

「陳老夫子告訴我」梅先生接著說，「當年他在科班學戲時代，學到這一類的身段，可沒有少挨打。因為這種身段，手腳都有工作，顧了上面手裡的扇子，又要注意到下面腳步的姿勢，一不留神，就站不穩了。他說要挨打，恐怕就是為了這個緣故吧？我做得沒有他那麼結實，不過姿態上的柔軟，或許差不了許多。」

「陳老夫子教到身段，也是不怕麻煩，一遍一遍地給我說。步位是非常準確，一點都不會走樣的。他跟我一樣也不是一個富有天才聰明伶俐的學藝者。他的成名，完全是靠了苦學苦

練的。所以他學的時候，雖然多費了一點事，學會了可就不容易忘記了。」

梅先生說到這裡，姜六爺在旁邊，就告訴了我們一段關於陳老夫子苦練的故事。他說：「陳老夫子在三十歲左右，正當年富力強。因為一面在宮裡當差，一面又搭城外的班子，工作過於疲勞的關係，曾經染上了嗜好。嗓子就一天一天地壞下去了。有一次後臺管事派他唱《三娘教子》。我們內行有兩句術語，男怕西皮，女怕二黃。（這裡指的男女，是戲裡的生旦，不是扮演人的性別。是說明假音和本嗓的區別。）他感到有點對付不了。同班還有一位唱青衣的孫怡雲，派唱的戲是《御碑亭》。他是一條寬亮充足的好嗓子，正在走紅。老夫子過去跟他商量說：『大哥，我今天嗓子不成。給您掉一個戲碼，行不行？』孫怡雲沖著老夫子看了一眼，冷冷地說：『這是管事派定的戲碼，不能隨便調換的。』說完了，自顧自地扮上孟月華了。老夫子沒法，只能拼著唱吧。後來他告訴朋友說：『那天的《教子》，哪兒是唱戲，簡直是號了一齣，哭了一齣。』他受了這樣的刺激，就把外班的契約解除，盡在宮裡應差。打那兒他發憤自勵，首先戒除了嗜好。每天黎明起來，出去溜彎兒，喊嗓子。吃飯睡覺，會客訪友，都規定好了時間來約束自己。這樣苦練了好幾年，嗓子又出來了，比以前還要好。一直唱到六十幾歲，他自己嚴格規定的日常生活，始終沒有改變過。這才把他那條又亮又潤的好嗓子，保持得如此長久。老夫子的嗓子出來了，相反的是孫怡雲的嗓子可就塌中了。」姜六爺是跟陳德霖學過戲的，這段經過，是親耳聽陳述說的。梅先生又接下去說：「最初我唱《遊園驚夢》，總是姜妙香的柳夢梅、姚玉芙的春香、李壽山的大花神。《堆花》一場，這十二個花神，

先是由斌慶社的學生扮的。學生裡有一位王斌芬，也唱過大花神。後來換了富連成的學生來扮，李盛藻、貫盛習也都唱過大花神。姜六爺在一旁，又夾敘了幾句：「這出《遊園驚夢》，當年剛排出來，梅大爺真把它唱得紅極了。館子跟堂會裡老是這一出。唱的次數，簡直數不清。把斌慶社的學生唱倒了倉，又換上富連成的學生來唱。您想這勁頭夠多麼長！」

說到這裡，我把昨天找出來的一張民國七年曹宅堂會的舊戲單遞給梅先生看。問他還記得這一回事嗎？

「我怎麼不記得。」梅先生說，「那天我演雙出，先是跟余叔岩合演《汾河灣》。這齣戲我一向總跟鳳二爺唱，很少跟叔岩唱的。大軸是《遊園驚夢》，姜、姚二位照例分扮柳夢梅和春香。喬玉林的大花神、羅福山的杜母、曹二庚的睡夢神、斌慶社學生的十二花神。這次的角色選擇得相當整齊。羅福山的老旦，有些昆戲裡，少不了他。尤其是《別母亂箭》的周母，更非他不可。喬玉林是喬先生的兒子，曹二庚是曹心泉的兒子，都是崑曲世家。到了臺上有准地方准詞兒，不會弄錯的。只要重要配角裡面換掉一個熟練的演員，我往往就感到吃力。我在戲裡既然是一個主角，如果發生了錯誤，首先我是要向觀眾來負責的。過去有些角兒，喜歡在臺上開玩笑，暴露別人的弱點，顯出自己的機靈，實際上等於開自己的玩笑。這種舉動會造成互相報復的因素，破壞觀眾的情緒，影響業務的發展，可以說是損人而不利己。我一生在臺上從來沒有跟人開過玩笑。別人也沒有暗算過我。有時偶然發生一點意外的事件，我一定要把責任先弄清楚了。錯在我，就應該很坦白地責備我自己。錯在別人，就用一種嚴

肅的態度來勸告他，決不用諷刺的話來調侃他。這樣，受到批評的人，自然會心平氣和地接受我的善意的糾正了。」

「有一次張四先生（季直）約我到南通，我還在那兒的更俗劇場唱過一回《遊園驚夢》。十二花神是伶工學校的學生扮的。這是民國十一年夏季的事。」

梅先生正要接著往下說，忽然發生了一件小小不如意的事，他就走回臥室休息去了，只好留待明天再談。

所謂小小不如意的事可以當做一個插曲，我也順便把它寫下來。當梅先生興致正好，滔滔不絕地在講他學習身段的時候，俞媽（葆玖的奶媽）過來報告他說：「小灰貓前兩天就不吃東西，也不大行動，今天又有點抽風，恐怕不大好吧。」梅先生過去看牠躺在火爐旁邊，是有抽風的樣子。就叫小劉拖牠到醫生那裡去瞧病。過了一會兒，小劉回來說，恐怕不行了。醫生給了兩包藥粉，也沒說什麼。俞媽打開來一看，是紅粉色的藥面，就笑起來向梅太太說：「這不是您吃過的瀉藥嗎？這個大夫簡直是蒙事。」梅先生看了這種情形，坐不住了，就回到房裡去躺在床上休息。隔了半點鐘，這隻小貓還能從客廳裡的火爐邊，掙扎著慢慢地走進梅先生的臥室的裡間。蹲在門口，面對著躺在床上的主人。

第二天我剛起床，俞媽就告訴我：「許先生，那隻灰色貓死了。擾得大爺一夜就沒有好睡。」我聽了覺得這很可以說明一個人到了中年，他的心情是會變得更富感情了。過了幾天，他的親戚，又送來一隻玳瑁貓，可是梅先生看得比先前淡了許多。他說：「我們養貓的方法，

過於喜愛，是不很相宜的。以後應該讓牠自然地生活著，倒能延長牠的生命。像死去的這隻灰色貓，恐怕就是吃壞的。」

「昨天說的是我在北方學習和演唱崑曲的經過。今天我再接著來說南遷以後的轉變。」

「南方是崑曲的發源地。我想既然移家上海，有這樣一個機會，應該在崑曲的唱念和身段方面，再多吸收一些精華，來充實我的演技。先說唱念部門，第一個碰到的就是令弟伯道。我記得還是住在滄州飯店的時候，有一天不是您約我在家裡吃飯嗎，我初次會見了令弟。他帶著笛子，就給我吹了兩支《思凡》。我唱完了，覺得十分痛快。因為他是吹的所謂『滿口笛』，又寬又亮，正配上我這條寬嗓子。拿他吹的笛子的外形來說，就跟北方的有了區別。他的笛子比較粗些，所以發音寬而亮。北方用的笛子細一點，發音就高而窄了。」

「我從飯店搬到了馬思南路（今名思南路），就常請他來替我溫理曲子，這是我接觸到俞派唱法的開始。他給我理的曲子，真不算少。理熟了，他拿起笛子就吹。他吹的癮頭真不小，我那時唱的興致也不差，我們兩個人簡直唱出癮來了。」

「大概是一九三二年的冬季，他第一次在天蟾舞臺給我吹的就是《遊園驚夢》。那天除了姜、姚二位照例分扮柳夢梅和春香之外，大花神跟十二花神都是仙霓社的昆班演員（傳字輩的學生）扮的。第二個碰到的就是俞五爺了。我正在天蟾舞臺演出，全體團員，都住在大江南飯店。戲館方面也給我留了兩間房間，每天唱完戲，就到飯店吃夜宵，同時也便於我跟管事的接洽一切有關業務上的事情。有一天，你們昆仲三位，同了俞五爺來看我。見了面，說

完了一些彼此仰慕的客套話，正巧令弟帶了笛子，就請俞五爺給我吹了《遊園》裡《皂羅袍》和《好姐姐》的兩支曲子。這是我第一次聽到他的絕技。笛風、指法和隨腔運氣，是沒有一樣不好的。這《皂羅袍》裡『雨絲風片』的風字，我在北方唱的工譜比南方的高些。那天俞五爺是初次給我吹，隨了我的腔也吹高的，一點都不碰。吹完了，你們幾位不還稱道他善於應變嗎。後來令弟告訴我，這風片二字的唱腔，很難安排。一個是陰平，一個是去聲。照北派的唱法，風字唱對了，片字不大合適。照南派的唱法，片字唱准了，風字又差了一點。我想請教俞五爺的崑曲，他說：『閨門旦貼旦的曲子，大半你都學過的。我舉薦一套《慈悲願》的《認子》。這裡面有許多好腔，就是唱到皮黃，也許會有借鏡之處。』我接受了他的提議，就請他常來教我。這套《認子》學會了，的確好聽。我們這個研究崑曲的小團體裡，加上了俞五爺，更顯得熱鬧。那一陣我對俞派唱腔的愛好，是達於極點了，我的唱腔，也就有了部分的變化。這『迤』字改唱『移』音，就是在那個時期開始的。」

「俞派的唱腔，有『啜、疊、擲、撮』五個字的訣竅。講究的是吞吐開闔，輕重抑揚，尤其重在隨腔運氣，的確是有傳授的玩藝兒。我跟他們研究之後，雖說不能很深刻地全部瞭解，就拿已經體會到的，運用在表達情感方面，似乎比從前又豐富了一些。這對我後來表演崑戲，是有很大的幫助的。我隨便舉一個例，如《刺虎》裡面《滾繡球》的最末一句，『有個女佳人』的『佳』字，本來我也是出口就使一個長腔，可是在換腔的地方，我換了一口氣。俞派是一氣呵成，把『佳』字唱完，到『人』字上才換氣的。這樣的唱法，在表現劇中人怨

恨的情緒上，是能增強不少力量的。這是運氣方面，我得到的益處。還有我們北方唱到崑曲的入聲字，總不十分合適。如《遊園》裡『不提防』的『不』字，我們唱作『布』字的音。《驚夢》裡『沒亂裡』的『沒』字，我們唱作『模』字的音。其實應該唱『蔔』和『木』的音的。『不』字讀法，還有南北曲之分，南曲讀『卜』，北曲讀『補』。這都是經過了他們的指示我才改過來的。」

「總結起來說，俞腔的優點，是比較細緻生動，清晰悅耳。如果配上了優美的動作和表情，會有說不出的和諧和舒適。凡是研究過俞腔的，我想都有這種感覺吧。」

「巧得很，我跟俞五爺在臺上

第一次合演的戲，也是《遊園驚夢》。彷彿是一九三四年，為了崑曲保存社籌款，就借新光大戲院客串兩天崑曲。我接受了當地幾位老曲家的要求，答應他們參加演出。第一天就唱的是這齣戲。俞五爺的柳夢梅，一位女崑票的春香，鼓是崑班裡的能手『阿五』給我打的，可惜他的名姓，我已經記不起來



《遊園驚夢》中梅蘭芳飾杜麗娘，俞振飛飾柳夢梅。

了。還有陪令弟吹的是趙桐壽（即趙阿四），也是南方的名笛手，不過他那時的年紀已大，笛風就不如令弟的充滿肥潤了。」

「崑曲的做工方面，我請教過丁蘭蓀老先生好些身段，得到他的益處也不少。惟有表情上的逐步深入，那只能靠自己的琢磨，老師是教不會的了。所以我承認，這四十年來，我所演的崑、亂兩門，是都有過很大的轉變的。有些是吸收了多方面的精華，自己又重新組織過的。有的是根據了唱詞實白的意義，逐漸修改出來的。總而言之，『百變不離其宗』，要在吻合劇情的主要原則下，緊緊地掌握到藝術上『美』的條件，儘量發揮各人自己的本能。」

「從前教我的，只教唱、念、做、打，從來沒有聽說過有解釋詞意的一回事。學戲的也只是老師怎麼教我就怎麼唱。好比豬八戒吃人參果，吃上去也不曉得是什麼味兒。二黃的臺詞，比較淺近通俗，後來還可以望文生義地來一個一知半解。像崑曲那麼典麗藻飾的曲文，就是一位文學家，也得細細推敲一下，才能徹底領會它的用意。何況我們戲劇界的工作者，文字根底都有限，只憑口傳面授，是不會明瞭全部曲文的意義的。要他從面部表情上傳達到劇中人的各種內心的情感，豈不是十分困難！我看出這一個重要的關鍵，是先要懂得曲文的意思。但是憑我在文字上這一點淺薄的基礎，是不夠瞭解它的。這個地方我又要感謝我的幾位老朋友了。我那時朝夕相共的有羅癭公、李釋戡……幾位先生，他們都是舊學湛深的學人，對詩歌、詞曲都有研究。當我拍會了幾套崑曲，預備排練身段之前，我就請教他們把曲子裡的每一字每一句仔細講解給我聽；然後做的表情身段，或者可能跟曲文、劇情一致地配合起來。有的

身段，前輩已經把詞意安進去了，可是還不夠深刻。有的要從另一種角度上來看，倒比較更為合理。這就在乎自己下工夫去找了。」

「我在這一段讀曲過程當中，是下了一番決心去做的。講的人固然要不厭其詳地來分析譬喻，聽的人也要有很耐煩的心情去心領神會。中國的詞曲有些是真不好講，就拿『迤逗的彩雲偏』一句來舉一個例。因為上面有『沒揣菱花，偷人半面』的兩句詞兒，是說在鏡子裡偷看到半個臉子，那麼下面的『彩雲偏』必是指女人的鬢髮歪在一邊了。可是講到『迤逗』兩個字，有的說是牽惹的意思，有的說是形容這彩雲偏的，就不容易下一個很肯定的斷語了。所以今天我能夠大致瞭解一點曲文，都是這幾位老朋友對我循循善誘的結果。這裡面我尤其要感謝的是李先生，他給我講的曲文最多，也最細緻。」

「我從去年起唱的《遊園》，身段上有了部分的變化。這不是我自動要改的，完全是為了我的兒子葆玖陪我唱的緣故。他的『遊園』是朱傳茗給他排的，在花園裡唱的兩支曲子的身段和步位，跟我不很相同。當時有人主張我替葆玖改身段，要改成我的樣子，跟著我的路子走。我認為不能這樣做。葆玖在臺上的經驗太差，而且這出《遊園》又是他第一次表演崑曲。在這種條件之下，剛排熟的身段，要他改過來，在他的記憶裡，就會有了兩種不同的身段存在，這是多麼冒險的事。到了臺上，臨時一下子迷糊起來，就會不知道做哪一種好了，那准要出錯的。這樣，就只有我來遷就他了。」

「杜麗娘跟春香在花園裡的動作和步位，有分有合。分的身段，都成為對照的形式。他們

有時斜對面站著的距離不太近，可是又要做得自然、大方而緊密。如果做得參差不齊，因為臺上只有兩個人，觀眾是很容易發覺出來，感到不好看的。」

「崑戲的身段，都是配合著唱的。邊唱邊做，彷彿在替唱詞加注解。我看到傳茗教葆玖使的南派的身段，有的地方也有他的用意，也是照著曲文的意義來做的，我又何嘗不可以加以採用呢？我對演技方面，向來不分派別，不立門戶；只要合乎劇情，做來好看，北派我要學，南派我也吸收。所以近來我唱的《遊園》，為了遷就葆玖，倒是有一點像『南北和』了。」

「講到《驚夢》那又是一出著重表情的戲了。我前面說《宇宙鋒》的時候，不是提到演員在臺上要表達劇中人的內心情感，是有兩種性質的嗎？這位杜小姐就是屬於內心有『難言之隱』的一種。其實杜麗娘口裡說不出的話，要攔在現在，真太不成問題了。男大當娶、女大當嫁，本來是天公地道、光明正大的事，盡可拿出來跟家裡的人商量進行，或者根本就由自己選擇愛人。有什麼不可告人的神秘的地方呢？可是中國的古典歌舞劇是有它的時代背景的。在《牡丹亭》創作的時代，就不這樣簡單。任何一個女子，只要談到她的所謂終身大事，馬上就會連脖子都紅起來，低了頭，羞答答的一句話也說不出來了。我們扮的既是這種時代裡的一個女子，在她夠上了婚配的年齡，自然也想嫁一個如意郎君。嘴裡又不肯說，只能在她的心情上把她的內心的需要描寫出來。你想這是夠多麼細緻的一個課題！」

「劇中人既有了這樣的心情，於是老派的身段，不論南北，就都要在這一方面著重形容。這樣使一些表情能力不夠強的演員們，可以由固定的身段上表達出來。所以這支《山坡羊》裡，

就都是流傳有緒的好身段。」

「杜麗娘逛完花園回來坐下，念完『驀地遊春轉，小試宜春面。春嚇春！得和你兩留連，春去如何遣。咳，恁般天氣，好困人也！』就接唱《山坡羊》的『沒亂裡春情難遣，驀地裡懷人幽怨。』兩句。此時杜麗娘還坐在桌子裡邊，不可能有多少身段，只有全靠手勢和神情了。在唱《山坡羊》以前，演員先要能夠得一個『靜』字訣。換句話說，就是儘量先要把自己的氣沉下來，才好唱這一支曲子。因為這兒的表情，實在太細緻了，全要在有意無意之間透露出一點劇中人的內心情感。如果扮演人沒有做到靜的功夫，台底下怎麼能看出此中微妙之處呢？」

「唱到『則為俺生小婢娟』一句，她才慢慢地站起來，邊唱邊做的走出了桌子。這以後就要用身段來加強她的『春困』心情了。等唱到『和春光暗流轉』一句，就要把身子靠在桌子邊上，從小邊轉到當中，慢慢往下蹲，蹲了起來，再蹲下去。這樣的蹲上兩三次，可說是刻畫得最尖銳的一個身段了。這是南北相同的一個老身段，我從前也是照樣做的。後來我對它有了改動的企圖，是根據了這樣兩種理由：（一）我的年紀一天天地老起來了，再做這一類的身段，自己覺得也太過火一點吧。我本想放棄了不唱它，又因為這是很有意義的一齣戲。它能表現出幾百年前舊社會裡的一般女子，受到舊家庭和舊禮教的束縛苦悶；在戀愛上渴望自由的心情是並無今昔之異的。再拿藝術來講，這是一出當年常唱的戲。經過許多前輩們在身段上耗盡無數心血，才留下來這樣一個名貴的作品。我又在這戲上下過不少的工夫，單單

為了年齡的關係就把它放棄了不唱，未免可惜。(二)照我的理解，杜麗娘的身分，十足是一位舊社會裡的閨閣千金。雖說下面有跟柳夢梅夢中相會的情節，到底她是受著舊禮教束縛的少女，而這一切又正是一個少女的生理上的自然的要求。我們只能認為這是杜麗娘的一種幻想，絕不是蕩婦淫娃非禮的舉動。這是少女的『春困』跟少婦的『思春』是有著相當的距離的，似乎也不一定要那樣露骨地描摹。所以我最後的決定，是保留表情部分，沖淡身段部分。」

「抗戰勝利之初，觀眾因為有八年沒有見著我了，很想看我的表演。我離開了觀眾很久，也想在臺上跟他們見面。可是南北的交通還沒有恢復，我的這班老團員，遠在北京，不能到上海來跟我合作演出。沒有徐蘭沅的胡琴和王少卿的二胡，京戲我是唱不成的。正巧姜妙香和俞振飛兩位都在上海，加上仙霓社全班演員，就在美琪大戲院表演了一期崑曲。規定四天戲碼是：(一)《刺虎》，(二)《遊園驚夢》，(三)《思凡》、《斷橋》，(四)《奇雙會》。來回倒著唱了好幾回，《遊園驚夢》的次數唱得不少。我在那時開始把我的新的理解做了初步的嘗試。我看臺下的反映，並不以為我減掉了部分的身段，就破壞了整個的劇情。到了去年，我在上海中國大戲院演出，我把保留下來的身段，進一步再沖淡了一些。把這『和春光暗流轉』的身段，改成轉到桌子的大邊，微微做一斜倚而又慵懶的樣子，再加上一個抖袖，就此結束了這一句的動作。」

「我來總結一下。我現在唱《驚夢》的身段，如果對照從前的話，是減掉的地方比較少，沖淡的地方比較多。同時我也按照詞意添了一些並非強調春困一方面的身段。這說明了我這

樣的改動，是想加強表情的深刻，補償身段的不足的。本界的青年藝人們，如果照著老路子的做法，我也並不反對。可是杜麗娘的身分，應該先要認清，千萬不可做過了頭。弄成蕩婦思春，那就大大地遠離了她的身分，而且違背了原作者湯顯祖的用意了。」

「《驚夢》裡堆花的形式，南北稍有不同。北方的花神是一對一對地上場，每一對出來單獨做些舞蹈姿勢。南方的是集體同上。唱的曲子，也有一點區別。」

「從一九四九年起，在我所演的《驚夢》裡，有兩個角色的出場，有了部分的增減：（一）減去的地方是把一個睡夢神免了職。這中間的經過是這樣的。在上海中國大戲院，葆玖第一次陪我唱《遊園驚夢》是俞五爺的柳夢梅。台下有一位文工團的同志，看完了戲到後臺來提出一個意見。他說：『有沒有方法，去掉睡夢神的上場？』我接受了他的提議，回家考慮了一下。覺得杜麗娘和柳夢梅的夢中相會，既然可以看作是杜麗娘的一種幻想，當然就不必再勞這位月下老人的駕了。不過要去掉睡夢神，對我這已經出場的杜麗娘，關係還輕。柳夢梅是要靠睡夢神引出來的，這就必須要跟俞五爺細細研究才行。好在俞五爺是崑曲行家，這是一個題目，想必是難他不倒的。第二天我就請他來商量。他說：『讓我回家想上一想。去掉睡夢神之後，柳夢梅如何上场；與杜麗娘如何相會。還要改得自然才行。』果然他想出一個辦法來了，我們在第二次貼演《遊園驚夢》就是這樣改的：

「《驚夢》的演出慣例，是在杜麗娘唱完《山坡羊》曲子以後，場上接吹一個《萬年歡》的牌子，她就入夢了。吹打一住，睡夢神就要出場。手裡拿著兩面用綢子包紮成的鏡子，念

完『睡魔睡魔，紛紛馥鬱。一夢悠悠，何曾睡熟。吾乃睡夢神是也。今有柳夢梅與杜麗娘有姻緣之分，奉花神之命，著我勾引他二人香魂入夢者！』這幾句，就走到上場門，把右手拿的一面鏡子舉起來向裡一照，柳夢梅就拱起雙手，遮住眼睛，跟著出場了。睡夢神把他引到台口大邊站住，再用左手拿的一面鏡子，在桌上一拍，也照樣把杜麗娘引出了桌外站在小邊。然後睡夢神把雙鏡合起，就匆匆下場了。他們二人放下手來，睜開眼睛，就成了夢中的相會。老路子一向都是這樣做的。」

「現在我們改的是，杜麗娘唱完曲子，吹牌子入夢。吹打住，柳夢梅自己出場。亮完了相，就轉身面朝裡，背沖外，慢慢退著走向大邊去。他的神志彷彿一路在找人似的。同時杜麗娘也自己離座，由大邊走出桌子，背沖著柳夢梅，也退了走。等他倆剛剛碰背，就轉過身來，先互換位置（仍歸到柳站大邊，杜站小邊）。杜麗娘舉起左手，擋住面部。由柳夢梅用手按下杜手，歸到夢中相會了。」

「這個方法，一點沒有生硬牽強的毛病。反倒增加了夢中迷離惆恍的情調，可以說改得相當成功。就是俞五爺本人也覺得從前每次拱起雙手，在等杜麗娘的時候，總是顯得怪僵的，倒是改後出場生動得多了。（二）增加的地方是在末場尾聲之前，春香再上一次場。這是令弟（源來）跟劉先生（訢萬）的提議。他們覺得這支尾聲曲子是接著上面『棉搭絮』唱的，中間沒有道白，杜麗娘邊唱邊走地就下了場，台下的觀眾，懂崑曲的自然明白；不懂的要等角兒下場，落了幕，才知道已經曲終了。這很容易使觀眾對這齣戲的結束感到突然，不如使春香

再上來一次，攙扶杜麗娘下場。一來使台下得到一個劇終的暗示，二來攙下的身段，也比較生動好看。本來《牡丹亭》傳奇裡，結尾是有春香上念『晚妝銷粉印，春潤費香篝，小姐薰了被窩睡吧！』幾句原詞的。可是所有曲譜裡都略去了。春香的再上場，恐怕自有表演《驚夢》以來，還是一個創例。我採用了這個方式，的確身段容易討俏，觀眾也得到了劇終的暗示。他們的提議樣樣都好，就是苦了春香，唱完了《遊園》不能卸妝；坐在後臺，要等唱完一出《驚夢》才上場念三句道白，可夠他等的。這也許就是過去所以不上春香的緣故吧。」

離滬之前

「我第一次到上海演出，演期本來規定以一個月為限。唱到二十幾天上，館子的營業不見衰落。許少卿就又來跟我們談判了。他說：『生意很好，希望再續半期，幫幫我的忙。』我開始並沒有答應他。我覺得初出碼頭的藝人，應該是見好就收；再唱下去，不敢說准有把握的。鳳二爺的看法，再唱十幾天，是不成問題的。於是我們就繼續了半期。」

「那幾天許少卿家裡的人，對於我們都格外親熱。每天早上送來一碗用冰糖燉得很爛的『白木耳』，說這是滋陰潤腸的補品。演員在臺上工作辛苦了，吃了會有好處的。因為那時候大家對於西藥還不大信任，不像現在到處可以看見『維他命』這一類的補針補丸，所以就拿白木耳、燕窩當做惟一的補品。其實我只有二十歲的人，正當年富力壯，吃下去，在身體上

一點都不覺得有什麼反應。不過主人的盛意難卻，每天我總要把它吃完。」

「有一天早晨，我出去遛彎兒回來。一腳跨進客堂裡，看見一個女人正跪在財神龕前面，虔誠膜拜。她聽見我進去，馬上起來招呼我說：『梅老闆，你出去得早啊。』我說：『今天天氣好，我是去遛一個彎兒的。你不要招呼我，你做你的功課，我也不來打攪你。』她說：『這有什麼關係，光拜這個也沒用，你們二位才是我們家裡的活財神呢。』這樣又說笑了幾句，我就回房休息去了。這就是許少卿的太太。上海人的稱呼叫做『老闆娘』。她是一位精明幹練、富於熱情的當家人，很能幫助她的丈夫招待賓客和操持家政。」

「那天下午許太太又捧著水煙袋，走進我的房裡，滿臉笑容地對我說：『梅老闆，這幾天你太辛苦了。我聽見大家都說你的戲唱得真好，喉嚨直糯，扮相趣來。直頭無啥批評！臺上唱戲，上千對眼睛，釘牢仔看。要叫大家都贊成，真勿是一樁容易格事體！』她這一連串的恭維話，還夾著好些南邊土音，幸虧我來了一個多月，聽慣了她們的談話，也能懂得一點了。」

「『這是您的誇獎。』我說，『我初次到上海來，人地生疏，全虧你們老闆照應我的。』」

「『我們老闆對你的確是十分關切。他在我面前總是稱讚你梅老闆的。說你不但戲唱得好，而且脾氣也好。年紀雖然是輕，交關穩重。將來一定是大紅大紫的。』這位許太太實在是善於詞令，把我說得真不知道怎樣答覆才好，只能用了一句『但願依了你們兩位的金口』的口頭語，算是謝了她的好意。」

「『梅老闆，你曉得每天吃的這一碗燉得很爛的白木耳，是我親手給你做的。你看你的氣

色多好。唱了一個來月的戲，還是紅光滿面，我的功勞不小。請你看在這一點上，要特別幫我多唱兩天。」許太太盤馬彎弓地兜了半天圈子，到這兒才言歸正傳，把她的用意說了出來。」

「當時上海戲館的習慣，譬如合同三十天期滿，必定要幫幾天忙的。前臺一天、後臺一天、案目一天……老闆娘也可以單獨要求一天，這些額外的幫忙，後來就變成了照例的規矩。在所謂『談公事』裡面（演員跟戲館接洽包銀和演期等問題，內行都稱為談公事），順便講定，免得臨時磋商，多費唇舌。那次我們是第一趟來上海，不懂得這些玩藝兒。我不曉得該怎樣回覆她，反正我想這碗白木耳，不是隨便好吃的。我就對她說：『許太太，您招待我們這麼熱心周到，您這一點小事，還能夠駁回您的嗎？』」

「『我曉得梅老闆是最痛快的人，閒話一句。我多謝你的幫忙。』她得到這個滿意的答覆，就此結束了那天的談話。」

「我們答應了許少卿繼續半期的口頭契約，這十幾天裡的營業狀況，還是一樣的叫座。看快到十二月十八日（舊曆十一月二十一日），就是期滿的最後一天了，許少卿又來跟我們斟酌好了三天臨別紀念的戲碼。十六日是《穆柯寨》、《文昭關》；十七日是頭、二本《虹霓關》，當中夾著一出《朱砂痣》；十八日是合演《汾河灣》。這三天當中在我們的戲碼前面，又加上王少卿的《魚藏劍》、《瓊林宴》和《空城計》。又在《朱砂痣》和《汾河灣》裡邊把王幼卿也拉進來扮演娃娃生。連我們帶來的兩員小將也都一齊出馬。而且是王氏父子三人同台演出，這夠多麼熱鬧。」

（註）孫玉聲先生是地道的老上海，他曾經對我說過「北京角兒，初來上海的情形，我看到的真不算少。惟有梅先生是一炮而紅。民國二年的盛況，我是宛然如在目前的。我們先也不知道有個梅蘭芳，等看完他第一天的打泡戲《彩樓配》，散戲出來，那天同去的朋友們，就都紛紛關照各人自己的熟案目，給他們留下長座了。那時梅先生年紀還輕，他的藝術當然不如後來那麼成熟。同樣的，其他北來的青衣，在民國二年以前，也全都是這一套抱肚子傻唱的老玩藝兒。所以觀眾並不在身段和表情上對青衣有所苛求。不過扮相和嗓子，那是當年唱青衣的最重要的條件。梅先生的扮相、嗓子和出臺的那一種氣度，老實說吧，過去我們是的確還沒有見到過的。王鳳卿是汪派鬚生，沒有說的，唱做全有功夫。但這是給一班喜歡研究皮黃，會哼幾句的觀眾聽的。梅先生的戲，是雅俗共賞，不論男女老少都想來看的。因此他的觀眾的範圍就比較廣泛了許多。那一次從頭到尾，叫座始終不衰。往往有後到的觀眾，座兒早已賣完，要加凳吧，一時也找不出這許多的凳子，又不肯乘興而來，敗興而歸，就都情願照付包廂票價，在包廂後面站著聽。有時廂後密密層層地連過道都站滿了人。像這樣熱鬧的場面，我是常常碰到的。你想這是什麼力量呢？」

「王少卿的名字，大家不見得對他太生疏的吧。他後來是因胡琴得名，恐怕不會有多少人注意到他在十四歲那年，還在上海的舞臺上，唱過三齣不是他家傳的汪派拿手好戲，倒是學

的道地的譚派老生。他是賈麗川的學生，賈洪林、鮑吉祥也教過他。因為天性愛好場面，尤其對胡琴是從小就練，自從接田寶林的手，替他父親操琴以後，就拜曹心泉為師，正式改了場面的一行。（內行對場面與演員這兩個部門，劃分得很清楚。如果由演員要改場面，還得另拜師父。否則只能偶然走票，不能讓你大模大樣地老是坐在九龍口上的。）

「他後來就開始替我伴奏二胡。近三四年來我的姨父徐蘭沅左耳重聽，就由他拉胡琴；他的學生倪秋萍拉二胡了。他跟我姨父都是富有創造天才的樂人。我的戲裡，有許多經過重新組織的新腔，就是他們幫我研究的。」

（註）賈麗川是賈洪林的叔叔，也是當年教老生戲的名教師。從前教戲的不拿什麼派別來做號召。他的門牆桃李多得不可計算，如陳秀華是唱譚派的，王鳳卿是唱汪派的，都跟他學過戲。按說還是王少卿的師爺爺呢。

「王幼卿後來得到他伯父王大爺（瑤卿）的傳授，是王派嫡傳青衣。他那年在臺上扮演娃娃生，才十二歲。可惜他很早就把嗓子壞了，不能出臺。我把他從北京請來上海教葆玖的戲。葆玖的皮黃，從開蒙起一直到現在，整整七個年頭，學會了三十幾齣老戲。在唱念方面，有這一點底子，都是他耗盡許多心血，一手包辦了教出來的。」

「當時上海的風氣，跟北京一樣。也有人愛看『童伶』的戲。丹桂第一台就有八歲紅和小

楊月樓，他們的年紀都很小，所以在我們臨別紀念的時候，加入兩員小將來換換新鮮，這也是許少卿的主張。他在迎合觀眾的心理上，是下過一番揣摩的功夫的，的確稱得起一個有辦法、有魄力的戲館經理。他還懂得培養演員的情緒，不會讓你受到刺激。他一生經營戲館子，並沒有失敗。可惜生性好賭，才弄到一蹶不振的境地。這是後話，跟我這舞臺生活，不發生關係，就不必細說了。」

「到了最後一天的《汾河灣》，許老闆又動了腦筋，就在戲單上寫的《汾河灣》三個大字的底下，注了『特別包廂官廳、頭等包廂正廳，奉贈王、梅合拍《汾河灣》戲照一張，以留紀念。半票不贈，此照用玻璃光所印，較前所贈不同。』幾行小字。當場把照片分送觀眾。在先已經送過，大約印得不好，觀眾看了不很滿意，才再找補一回。總之許少卿是多方面設法來吸引觀眾的，這不過隨便舉一個例子而已。」

「鳳二爺這齣《汾河灣》，是李五先生（順亭）教的。他告訴過我，有一次在前清宮裡演戲，西太后忽然下了一個紙條，上寫『王鳳卿拜李順亭學戲。』在這種指定之下，他就向李五先生學會了這齣戲。本來李五先生的玩藝兒，也真沒有說的。就連譚老闆的《汾河灣》，也經過李五先生的指點。我陪他們兩位唱過，裡面的身段和蓋口（內行稱對口唱白為蓋口），又跟鳳二爺細細研究過。所以我知道譚、王的派別雖然不同，《汾河灣》演出的路子卻是打一個源流上來的。」

「我們在上海一口氣唱完了四十五天的戲，都感到有點疲勞，需要休息幾天，再回北京。我本來也要添置一些行頭，再去買些南方的土產，有關扮戲用的化妝品，如花粉、胭脂這類的東西，



梅蘭芳（中）在
王瑤卿與王少
卿、王幼卿合影
（一九一三）

帶回去還可以分送同行。還要到幾處
新知和舊交的家裡，分別辭行，謝謝
他們對我這一番揄揚關照的盛情。他
們聽說我要走，又排日替我餞行。中
菜、西餐連著吃，幾乎把我的肚子都
吃壞了。」

「我不是說過我是最喜歡看戲的
嗎？在表演期間，老沒得閒。如今我
戲唱完了，就跟學生大考完畢一樣，
有說不出來的輕鬆愉快。我馬上就勻
出工夫，到各戲館去輪流觀光一下。
我覺得當時上海舞臺上的一切都在進
化，已經開始沖著新的方向邁步朝前
走了。」

「有的戲館是靠燈彩砌未來號召
的，也都日新月異、鉤心鬥角地競排
新戲。他們吸引的是一般專看熱鬧的

觀眾，數量上倒也不在少數。」

「有些戲館用諷世警俗的新戲來表演時事，開化民智。這裡面在形式上有兩種不同的性質。一種是夏氏兄弟（月潤、月珊）經營的新舞臺，演出的是《黑籍冤魂》、《新茶花》、《黑籲天錄》這一類的戲。還保留著京劇的場面，照樣有胡琴伴奏著唱的；不過服裝扮相上，是有了現代化的趨勢了。一種是歐陽先生（予倩）參加的春柳社，是借謀得利劇場上演的。如《茶花女》、《不如歸》、《陳二奶奶》這一類純粹話劇化的新戲，就不用京劇的場面了。這些戲館我都去過，劇情的內容固然很有意義，演出的手法上，也是相當現實化。我看完以後留下了很深的印象。不久，我就在北京跟著排這一路醒世的新戲，著實轟動過一個時期。我不否認，多少是受到這次在上海觀摩他們的影響的。」

（註）謀得利劇場，是當時外國人開音樂會用的一所很精緻的小型劇場。地點就在南京路外灘謀得利樂器店隔壁一個堆疊的樓上。場內設置了五六百個座位，因為產權是屬於謀得利所有，所以大家就叫它謀得利劇場。

「化妝方面我也有新的收穫。我們在北京，除了偶然遇到有所謂帶燈堂會之外，戲館裡都是白天表演。堂會裡這一點燈光，是不夠新式舞臺的條件的。我看到了上海各舞臺的燈光的配合，才能啟發我有新的改革的企圖。我回去就跟我的梳頭師父韓佩亭細細研究。採取了一部

分上海演員的化妝方法，逐漸加以改變，目的是要能夠配合這新式舞臺上的燈光的。總之我那時候是一個才二十歲的青年，突然接觸到這許多新鮮的環境和事物，要想吸收，可真有點應接不暇了。這短短五十幾天在上海的逗留，對我後來的舞臺生活，是起了極大的作用的。」

「我們由許少卿招待著踏上了北上的火車。當時的滬寧、津浦兩路還沒有辦聯運。車到下關，趕著乘輪渡過江。在浦口再買車票，手續相當麻煩。幸虧許少卿派人護送，一切手續都讓他去辦。等我們上了津浦車，早已天黑。因為這一段路程，要走兩天兩夜。我們上了車，忙著整理臥鋪，安排行李，大亂了一陣，都倦極了，就東倒西歪地睡了下去。可是我倒睡不著了。對著包房裡那一盞黯淡而帶深黃色的燈光，開始回憶到這次在上海耳聞目見的種種和演出中間的甘苦況味。新式舞臺的裝置，燈光的配合，改良化妝方法，添置的行頭，自己學習的刀馬旦，看人家排的新戲，一幕一幕地都在我的腦海裡轉。這樣翻來覆去地想得很久，不曉得在什麼時候，才迷迷糊糊地睡去。」

「一個沒有出過遠門的青年，離家日子久了，在歸途中快要到家的時候，他的心情是會感到格外的不安的。老拿著行車一覽表，按著站頭，用遞減法來計算前面的路程。古人說『歸心似箭』，不是身歷其境的人，是不會體會出這句話的真切的。從天津車站開出，大家心裡更覺得緊張，都靜靜地坐著，不大開口講話了。等到遠遠望見北京的城牆，車上旅客紛紛地站起來，忙著收拾零星物件。再一回頭，已經進入東車站。我家有人來接，下了車，把行李票交給跟包，我先陪我伯母坐上家裡的車，回到鞭子巷三條的故居。」