

第二章

第二次到上海

《女起解》

「民國三年的秋冬之交，上海丹桂第一台，又派了代表文鳳祥到北京來邀我和鳳二爺南下表演。這次跟許少卿沒有關係，完全是尤鴻卿和文鳳祥等集股承辦的。邀的仍舊只是我們兩個人。我在十二月初，帶了場面夥計，也就是上次的原班人馬，一齊坐了津浦車南來。尤鴻卿預先替我們在戲館附近租好一所兩樓兩底的弄堂房子，再找了一個北方的廚子給我們做菜。這都是在『四管』（管吃、管住、管接、管送）範圍以內，戲館老闆照例應該履行的條件。我們下車以後，免不了要忙亂一陣。這一次我伯母沒有同來，是我的前室王明華和永兒跟著來的。有些瑣事，她可以分神照顧我了，比較舒適一點。住房的分配，還是鳳二爺住樓上，我住樓下。」

「新角到了，戲館老闆照例要招待一頓，叫做下馬飯。那天請的客人，除了我們北方來的以外，也有上海本班的演員。我跟趙君玉最初會面，就是在這一次的晚餐席上。他到得比我早，我剛進去，尤老闆就拉他過來，給我們介紹完了，又對我們兩個人，上下打量了一番，笑著說：



《女起解》中梅蘭芳飾演蘇三，蕭長華飾演崇公道

「你們兩位要同場對唱一齣戲，是再合適沒有了。」
他還把我們的座位，挨著排在一起，好讓我們多談談。」

「他是唱小生的趙小濂的兒子。初唱黑頭，後改小生。我上次來的時候，他還陪馮子和演唱小生，今年才改唱旦角的。我聽說他會戲很多，花臉、小生、花旦、刀馬旦、梆子全都能唱。在上海的戲班裡已經有了地位。尤老闖今天這樣的替我們竭力拉攏，看出他的計畫，有些戲准是要趙君玉跟我合演的了。」

「吃完了飯，在臺上有事的都先走了。剩下我跟鳳二爺，就把三天打泡戲商量好了。第一天《彩樓配》、《朱砂痣》，第二天《女起解》、《取成都》，第三天《汾河灣》。」

「這次丹桂第一台的基本演員，跟去年是有了部分的增減了。減去的是武生楊瑞亭，老生小楊月樓、八歲紅，花旦粉菊花、月月紅。增加的是花旦趙君

玉，老生貴俊卿，還有一位徽班的前輩，以唱紅生得名的三麻子（王洪壽）。他去做派工架見長，在長江一帶極負盛名。其餘的武生蓋叫天、張德俊，老生雙處，花臉劉壽峰、郎德山、馮志奎，小生朱素雲、陳嘉祥都沒有變動。可稱得起是人才濟濟了。」

「十二月七日（舊曆十月二十一日）是我們二次到滬第一天登臺的日子。我的《彩樓配》是倒第二的碼子。頭裡有幾位南方的名演員，跟我初次同班。我本打算早一點到後臺看看他們的戲。又趕上狄平子先生約我們在小花園一家菜館吃飯，他是替我跟鳳二爺接風的，不能不去。座中大半是當時留住上海的幾位舊學湛深兼長書畫的老先生，如朱古微、沈子培、吳昌碩……他們那天的興致都好，談風也很健。我看見沈先生把他新填的一首詞，念給朱先生聽。他們兩位還細細地在推敲這裡面填的字眼。另有一位中年人，穿了一身很華麗的衣服，戴一副金邊眼鏡，口裡銜著雪茄煙，正向吳先生討筆墨債。聽他對吳先生說：『托你畫的條幅，半年不交卷；還有一塊圖章，你也不動刀。那塊田黃圖章，我是花了大價錢買來的，不要給我搞丟了。』吳先生朝他看了一眼，冷冷地說：『你要不放心，明天派人來拿回去吧。』說完這句話，回過頭來對我說：『畹華，你這次來，我要好好地給你畫一張著色的紅梅。』那位朋友插嘴說：『梅老闆，你等著吧。明年再來唱戲，你或者可以拿到手了。』吳先生很正色地向我保證說：『在你動身之前，我一定畫好了送過去。』我先向他道了謝。這時候，主人在跟一位老者大談佛學，我對這個更是一竅不通，只能坐著聽，無從插嘴。」

「我們陪著這幾位老先生，沒有等到吃完，看看表上時間已經不早。鳳二爺的戲碼在後，

老生的扮戲又簡單，還不要緊。我的碼子在前，扮戲又費工夫，心裡有點急。再坐下去，又要嘗到北京的那種趕場的味道了。正巧吳先生跟一位老者要先走，我們也跟著告辭出來，跳上馬車就走。幸虧離館子不遠，轉一個彎就到了。我的跟包宋順在後臺門口，東瞧西望地已經等得心焦，看見我的車子，搶過來替我開了車門。嘴裡直催我快上樓扮戲。我問他，場上到哪兒了？他並不理我，低著頭走進了扮戲房，這時我才明白過來，我真讓趕場趕得迷糊了。宋順是一個聾子，怎麼能聽得見我小聲說的話呢。自己想著也好笑起來。等扮好了下樓，時間還很從容。一會兒場上打著小鑼，我在台下一陣彩聲裡面，二次又跟上海的觀眾見面了。前幾排的臉子都很熟，大半是我們去年的老看客。」

「頭一天因為趕場，沒有能夠看到頭裡的戲。第二天緊挨著我的碼子，是三麻子的《徐策跑城》，我正在扮戲又是看不成的。倒第四是貴俊卿趙君玉的《游龍戲鳳》，我得早來瞧瞧。」

「第二天我到了後臺，朱素雲的《岳家莊》快完了。一會兒貴俊卿的正德皇帝出場。他的嗓子不算太好，微帶沙音。唱這類偏重做派的戲，倒是比較合宜的。趙君玉在台簾邊看見了我，他低聲地對我說：『您別見笑。』說完場上已經唱到『孤忙將木馬一聲振，看看來的是何人，且飲杯巡』。他在簾內答應一聲『來了』，就端著茶盤出去。我細細看了他幾場，覺得他的唱念做派，是走的馮子和的路子。大概他跟馮子和同台台演的次數比較多的緣故吧。他那時年紀輕，也是依靠著嗓音甜、扮相亮，拿這個來取得觀眾的歡迎的。」

「看到他的化妝就想起上次在上海看到的馮子和、七盞燈（毛韻珂），還有到過北京的賈

碧雲、林鬻卿，都是一個路子。有些地方，跟我們不同。似乎南方的比較美觀一點，讓我來舉兩個例：（一）面眼圈。從前北方的旦角，不講究畫黑眼圈，淡淡畫上幾筆就算了事。我看的以上這幾位的眼圈，都畫得相當的黑，顯得眼睛格外好看有神。（二）貼片子。最早北方的青衣閨門旦、花旦，片子貼的部位，比現在又高又寬，往往會把臉型貼成方的。如果鬢邊貼出一個尖角，內行管這叫『大開臉』。頭上再打個『茨菇葉』，那就是道地的青衣扮相了。我祖父表演的時代，不用說，正是這種貼法。就連陳老夫子的早期，也還是『大開臉』呢。等我搭大班演唱以後，才慢慢地有了變化，就往當年閨門旦貼片子的路子上改了。可是我看南方旦角的貼法似乎更為好看。」

「我受了他們的影響，上次回到北京，就在眼圈、片子方面已經開始有了新的改革。你別瞧畫這一點小玩藝兒，手法上還是大有講究。眼睛太大，可以畫它小些，小了也能畫大一點。這就全在你手上的經驗了。再說貼片子的部位，也是有『前』、『後』、『高』、『低』各種不同的貼法。臉型大的往前貼，臉型小的往後貼，臉型短小的可以貼高一點，臉型長大的就應該貼低些。總之化妝一門不太簡單。我是不斷地加以研究，不曉得經過了多少次的試驗和改進，才改成現在的樣子的。」

「我正看著，鬻子又來催我上樓了，扮好了蘇三，他替我夾著魚枷下來，場上三麻子在演《跑城》，我聽到他的靴底踏著台板，那種勻整有力的聲音，就知道他的腰腿功夫不淺了。」

「據說以前老派的《女起解》，是連著《三堂會審》唱的。蘇三在獄中只有四句原板。這

段反二黃是王大爺（瑤卿）添進去的。唱功加多以後，大家就不連《會審》唱了。」

「我的《女起解》，是我伯父親授的。原板一段的唱詞，跟別人不很相同。我伯父教我是唱『十個可恨』，這種唱法，演員是受了相當的拘束的。你想從一到十的挨著唱，觀眾是聽得太清楚了。如果演員今兒嗓子不好，想少唱兩句，不容易，台下馬上就會聽出來的。」

「我那時演的《女起解》，也不過靠著嗓子寬亮，讓觀眾去聽幾句唱，講到表情做派，還沒有成熟呢。這裡面有一小身段，是我第一次跟王長林合演的時候，他在後臺教給我的。他說：『崇公道在獄中給蘇三帶枷之前，蘇三應該先用手摸一下她的左面的胸前，就是說表示她時刻注意那張狀子，與後面念的「監中有人不服，替我寫下伸冤大狀」，才有了呼應。剛出監獄，崇公道接著就念一句「我要洗洗你」（洗洗你是北京的土語，就是搜查的意思），還做出要搜查蘇三的樣子，蘇三一邊退，一邊念「老伯你去投文，我在那廂等你」。崇公道又念「你真是打官司的老在行」。老詞兒本是這樣念的，如果沒有前面的交代，蘇三怕搜的用意何在，台下是不會明白的。所以這個手摸胸口的身段，實在是重要得很。』我經他指點以後，總是這樣做，不肯把它忽略過去的。但是這簡單而很小的身段，做起來並不太容易。做得太隱藏了，不能引起台下的注意；太明顯了，旁邊還站著一個解差，又不合理，只能背著摸，等轉身看到解差，就該把手放下才對。」

「蘇三離了監獄，同是一樣的行路，流水板跟原板走的步伐，就有了區別。流水一段，還在城內，大街小巷的人多，要走得快一點。原板一段，已經出了城門，因為天熱，枷也除了，

一路追敘她的案情，應該是緩步而行。所以臺步的快慢，既要隨著唱腔，還要吻合劇情，而不是按照一種步子來走的。」

「《女起解》的崇公道雖說是個配角地位，可是關係很大。行路一場，臺上只有兩個人。原板一段，旦角每次唱完一句，就有他的說白。如果說得太多，觀眾聽了，會嫌他嚕嗦的；說得太少，一來顯得乾燥無味，二來唱的人，也沒得休息。要說得不多不少，恰到好處，讓台下聽了，又覺得輕鬆有趣，這並不是一件容易的事。那天是克秀山的崇公道，他本是北京的老角，在上海搭班。這次有好多戲都是他陪我唱的。」

「跟我唱過《女起解》的丑角可真不少。早期是王長林、李敬山……近幾年來總是蕭長華。王長林是按照老詞兒念的，有時也現抓一點眼，可是不很多。李敬山和蕭長華，他們抓起眼來就比較熟練了。從前我們戲班裡的規矩。丑角可以隨意科譚，但是只限於文丑。文丑裡的方巾丑如蔣幹、湯勤……又有一定的臺詞，也不能任意增減。其次，花旦在臺上也能說幾句笑話的。」

「那時丑角在臺上抓眼，講究的是臉上要冷峻，嘴裡要輕鬆，語涉雙關可又不離開劇情。有些演員在臺上隨口亂說，喜歡抓低級庸俗的眼，台下的反映也只覺得討厭而不會對他有好感的。我所看過的丑角老前輩，以羅百歲為第一。他在《絨花計》裡面扮一個長工——槽頭拴，人物性格有點像楚劇的葛麻。他在門外看見大小姐回家以後，臨時加了這幾句臺詞：『大姐不是逃跑了麼？怎麼又回來啦？噢，我明白了，現在已經講和啦，所以她又能夠回來啦。』」

這時慈禧太后剛從西安回京，她不是逃跑的嗎？你看他這幾句話諷刺得夠多麼尖銳，同時句句話都在戲裡，這才是會抓眼的好手哪。」

《五花洞》

「三天打泡戲過去，尤老闆提議要趙君玉陪我唱《五花洞》。他認為我們兩個人合演這齣戲，是能夠叫座的。他已經約好趙君玉明天到我這裡來對戲。」

「第二天的下午，趙君玉果然來了。他說：『這齣戲慢板的腔兒，兩個人要唱得一樣的。您先給我哼兩遍，我隨著您的腔唱，就不會碰了。』我說：『好，就這麼辦。在台下是您隨我，到了臺上，可得我隨您了。』因為《五花洞》是有真假兩個潘金蓮，我向來是扮假的，在臺上處處要模仿真金蓮的唱念和動作的。在我跟王蕙芳合演的時候，我們是調換了唱的，我有時也扮過真金蓮。這兩個角色，演法略有不同。真的是青衣應行，假的是妖怪所變。你看他出場打開那把扇子的姿態，就可以看出這是含有花旦風味的了。」

「我們對好了戲，又把茹先生請來，替我們吊了一段。他說：『您二位的調門，倒很合適。到了臺上，照這樣就行了。』這兩個潘金蓮緊挨著各唱一句，是不能換胡琴的。約定用我的場面，就請茹先生來拉。」

「唱的部分解決了，我們又商量好了每人做一套同樣的行頭，穿起來才整齊好看。他有熟

的行頭鋪子，我就托他代做。那時上海的戲館，一年到頭排新戲，所以角兒都是行頭鋪的老主顧。等到演出那天，是朗德山的包公、雙處的張天師、筱桂春的大法官、克秀山的武大、趙君玉跟我的真假潘金蓮。尤老闆還鄭重其事地把這《五花洞》放在大軸上唱，我們一出臺，觀眾看了這一對潘金蓮，年紀都很輕，扮相差離不離，服裝又是一樣，唱的腔兒也相同，都覺得新鮮別致，所以情緒相當熱烈。」

「這齣戲的劇情，固然荒誕不經，在《水滸傳》裡，找不著一點線索。完全是向壁虛構的一出趣劇。不過它有一個特點，就是潘金蓮的性格，舊戲裡都描寫她的風流浪漫，



《五花洞》中梅蘭芳飾潘金蓮，王少卿飾武大郎（雙影）

劇情：武大郎和潘金蓮同赴陽谷縣投奔武松，途經五花洞，洞內妖魔變成武大郎和假潘金蓮，與真人糾纏不清，官司鬧到矮縣官胡大砲那裡，越攪越糊塗，最後請出張天生，妖怪才現出原形。

重在做派，不重唱工，是由花旦來扮的。《五花洞》的潘金蓮卻是一個正派的人物。你瞧她在這戲裡有大段慢板西皮的唱功，就知道是要青衣來應行了。這跟挑簾裁衣的潘金蓮判若兩人。末場捉住妖怪，案情大白，又好像告訴觀眾說真潘金蓮是個規規矩矩的女人，假潘金蓮才是個妖怪呢。她的冤枉，已經由大家公認為正直無私的包老爺替她洗刷清楚了。像這樣地寫她，在舊戲裡倒還是獨出心裁的創格呢。」

「據說《五花洞》先是吹腔，情節跟現在唱的不很相同。有一位唱花臉的叫張喜，也是因為看見有兩個旦角——胡喜祿、王長桂的扮相很像，就把它改編了，讓他們演出的。」

「這齣戲的行頭，常常要做新的，實在麻煩得很。因為真假潘金蓮穿的衣服的顏色、料子、式樣都要一樣，才合乎劇情。所以只要換一個人跟我唱，衣服就得另做了。」

「潘金蓮的打扮，頭上梳的是舊戲裡的大頭，身上是穿襖子，袴子，腰圍汗巾，很像當年婦女的時裝。這齣戲我從喜連成搭班唱到現在，服裝上有過三種變換：（一）竹布襖袴加花邊，襖子長，袖口窄，手腕上還有一段繡花的襯袖。（二）襖褲的料子，是用毛藍布做的，式樣就大不同了。襖子短，袖口大，不鑲花邊，取消了襯袖。（三）外國紗的襖子，加黑絲絨的坎肩，袖口肥而短，下擺是大圓形的。這戲的服裝，最初就帶有時裝性質，所以它的式樣，隨著時代有了轉變了。」

《貴妃醉酒》

「我二次到上海，唱了三十四天的戲。《醉酒》、《破洪州》、《延安關》三齣，是我上次沒有演過的。這裡面的《破洪州》和《延安關》，後來早就不唱了。《醉酒》這齣劇直到現在還不斷演出。這些戲都是路三寶先生跟我說的。」

「《醉酒》是路先生的拿手好戲。我常看他這齣戲，覺得他的做派相當細緻，功夫結實，確實是名不虛傳。等我跟他同在翊文社搭班的時候，他已經不唱《醉酒》了。我才起意請他來教。他一口答應。打那兒不是他來，便是我去，足足地學了半個多月，才把它學會了。就在翊文社開始上演。他還送我一副很好的水鑽頭面，光頭閃亮。現在買的水鑽，哪裡比得上它。我至今還常使用著呢。每次用到他送的頭面，老是要懷念他的。我們的感情很好，他在翊文社陪我唱的戲也很多。如《金山寺》的青蛇，《虹霓關》的王伯黨……都是常唱的戲。」

「講到《醉酒》的劇情，可太簡單了。唐明皇與楊貴妃約好在百花亭擺宴，臨時唐明皇爽了約，改往梅妃宮裡去了。貴妃只能獨自痛飲一回，由於她內心的抑鬱不歡，竟喝得酩酊大醉，說了許多酒話，做出許多醉態。夜深酒闌，才帶著怨恨的心情，由宮女們攙扶回宮。但這一出典型的舞蹈名劇，在舊戲裡還是一個創格，當然有保存的必要。」

「當年編舊戲的總出不了兩種用意。有的專重唱工，有的講究做念。為的是好讓有嗓子和沒嗓子的演員們，都能在戲劇上發揮他們的本領。自然也有一種唱、念、做、打全重的戲，

那就不很多了。因為要找一個合乎這四樣標準條件的角色，實在是不很容易的。」

「《醉酒》既然重在做工表情，一般演員，就在貴妃的酒話醉態上面，做過了頭。不免走上淫蕩的路子，把一出暴露宮廷裡被壓迫的女性的內心感情的舞蹈好戲，變成了黃色的了。這實在是大大的一個損失。我們不能因為有這一點缺憾，就不想法把它糾正過來，使老前輩們在這齣戲裡耗盡心血，創造出來的那些可貴的舞蹈演技，從此失傳。這是值得注意的一件事。所以我歷年演唱的《醉酒》就對這一方面，陸續加以沖淡，可是還不夠理



《貴妃醉酒》劇照

京劇《貴妃醉酒》描寫楊玉環與唐明皇約好在百花亭設宴同樂，可唐明皇爽約去梅妃宮，楊貴妃內心抑鬱，獨自痛飲，做出各種醉態，最後帶著怨恨的心情，由宮女攙扶回宮。梅蘭芳對這一角色做了一定的藝術加工，從推敲人物的身段動作和情感變化入手，使劇情更具觀賞性和美感。

想。前年我在北京費了幾夜工夫，把唱詞念白徹底改正過來。又跟蕭長華、姜妙香二位，細研究了貴妃沉醉之後，對高、裴二卿所做的幾個姿態。從原來不正常的情況下改為合理的發展。京津滬三處的觀眾看了我這樣表演，似乎都很滿意。有幾位朋友還主張我把修改的經過，詳細寫下來。供我們戲劇界的參考。我同意這個提議。憑著我自己這一點粗淺的理解，不敢說把它完全改好了。應該寫出來讓大家更深切地來研究，才能做到盡善盡美的境界。」

「我在第一集裡用文字紀錄《宇宙鋒》的演技，已經覺得不很容易。現在要更具體而瑣碎地寫《醉酒》，這又是一次大膽嘗試了。」

「《醉酒》共有兩場。第一場是高、裴二卿先上，念完詩句，接念『香煙繚繞，娘娘，御駕來也！』貴妃就在簾內念『擺駕』二字，這地方跟別的戲有些不同。別的戲遇著這種場面，照例先在簾內念完『擺駕』，侍女們才一對對地上場。《醉酒》是先上完了宮女，然後貴妃再在簾內念擺駕的。這是一個特例。」

「貴妃出場，就有兩個抖袖。身子都要往下略蹲，態度也要凝重大方。下面的兩段四平調，可說是這戲裡大段的唱功部分了。」

「第一句『海島冰輪初轉騰』，從『海島』起就打開扇子，向前走三個『倒步』，『初轉騰』是身子略向左偏，雙手拿著扇子，從左慢慢地轉到右邊。」

「第二句『見玉兔，玉兔又早東升』，『見』字要邊唱邊起步，轉身衝左台角走過去，唱到第一個『玉兔』，左手拿扇平著伸開，右手翻袖揚起，臉子衝左，眼睛朝上看。唱完『兔』

字，在胡琴過門內，橫著走三步，轉身歸中間。唱到『升』字，雙手斜著沖左台角朝上指。」

「第三句『那冰輪離海島』，是橫著向下場門一面退兩步，再左手翻袖揚起，右手沖右台角朝上指。」

「第四句『乾坤分外明』，步位還在原地方不動，一手拿扇，一手用袖，同時顫動著由上而下畫了一個小圈子。」

「第五句『皓月當空』，從右轉身仍歸中間；唱到『空』字，雙手斜著衝右台角朝上指，指的姿勢跟前面『升』字的指法相仿。」

「第六句『恰便似嫦娥離月宮』，『恰便似』的身段，跟前面『見玉兔』的做法一樣，不過這次轉身是衝右台角走過去的，所以手的步位、看的方向，剛好相反。唱完了也要橫著走歸中間。唱到『宮』字，正面對外朝上指。」

「第七句『奴似嫦娥離月宮』『奴似』是把雙手擺在胸前，唱到『嫦娥』，就在胸前用雙手拿著扇子從左到右畫半個小圈子，這兩個身段都是用作自比的表示。唱到『宮』字，右手心朝下把扇個齊眉平舉，左手再正面對外朝上指一次。上面七句唱詞裡的身段和步位，有好些都是對稱著的。我所講到身段裡的扇子，都是要打開的。朝上指的姿勢比較多，是因為每句唱詞都在描寫月亮的緣故。這一段全唱完了，就合扇、整冠、端帶，轉身進門歸外場坐。」

「坐下來念的四句定場詩，我從前根據《長恨歌》的意思，是這樣改的：『麗質天生難自捐，承歡侍宴酒為年。六宮粉黛三千眾，三千寵愛一身專。』下面幾句道白與老詞相同，念到『……

擺駕百在亭。』高、裴二卿率領宮女在前面引路，他們先『雙出門』再『一翻兩翻』（高、裴同時出門，內行術語叫『雙出門』。分開兩邊走了又翻回來，叫『一翻兩翻』），楊貴妃跟著出門從左轉身。走半個圓圈，再從右翻回來，面朝外向前上一步。這表示離開了宮院，向百花亭走去了。」

「從離開宮院起。貴妃唱的八句四平調，都是描寫路上所見的景物。可以把它分成幾個小節：（一）看當頭的月色，唱的兩句是：『好一似嫦娥下九重，清清冷冷在那廣寒宮。哎哎哎，廣寒宮。』身段是兩手抱肩，表示嫦娥在月宮裡孤單單、冷清清的意思。（二）經過玉石橋，裴念『啟娘娘，來此已是玉石橋』，楊念『引路』。高、裴又領著走圓場，楊一邊唱『玉石橋斜倚欄杆靠』一邊向橋上走。身段是右手撩起水袖，左手微撩裙子。眼睛朝下看地，緩步拾級上橋，走到了橋中間，微微閃腰的姿態。（三）看橋下的鴛鴦和金魚。楊上了橋，高念『金色鯉魚，朝見娘娘。』楊唱『鴛鴦來戲水，金色鯉魚水面朝。哎哎哎，水面朝。』身段是把右手拿的扇子，交到左手。先往左轉一個身，面朝外；再用左手掐腰，右手揚起，眼往下瞧，表示手倚欄杆，在看橋下的鴛鴦。跟著再轉身，把左手的扇子，交回右手。揚起左手，又對橋下看一次金魚。這才微微俯身，假扶欄杆，走下橋的步子。從上橋到下橋，實在是一節整身段。裡面可以分成好些段落。不但手眼身步，全要脈絡相通，就是唱與做，也有密切的聯繫。我舉一個例來說，譬如唱到那句『玉石橋斜倚欄杆靠』的『靠』字，這地方演員的唱腔和身段，場面的打鼓和胡琴，全部集中起來，是一個總結的關鍵。（四）看長空的飛雁，正走著，高、裴同啟『娘娘，雁來了』。楊唱『長空雁，雁兒飛，哎呀雁兒呀！雁兒並飛騰。』這裡面『長

空雁』是個長腔。身段是右手把扇子打開，齊眉平著舉起，左手把水袖往上翻，轉身先停住腳，再開始走『雲步』。它的走法，是兩足並列好了，拿腳尖對來對去，慢慢地橫著移動，邊唱邊走要繞半個圓場。上身不能晃搖，腳步要走得均整，才能好看。同時手上的扇子，還要做出波浪式的顫動，這是象徵著長空飛雁的行列。下面『聞奴聲音落花蔭，這景色撩人欲醉。』的兩句唱詞，也是經過我們改動過的。『落花蔭』的身段是唱完了『聞奴聲音』先左轉身，打開扇子，左手翻袖，右手平拿著打開的扇子，顫動地往下落，身子也隨著蹲下去，用這些動作來形容唱詞裡的『落雁』。(五)來到百花亭，高、裴同念『啟娘娘，來此百花亭。』楊唱到『不覺來到百花亭』的『亭』字，雙手反背，先轉身衝裡看，表示已經看到了亭子了。」

「進亭坐下，就念『高裴二卿，聖駕到此，速報我知。』從出場到此為止，楊妃是為了『奉召侍宴』而來，所以她的神情、動態，都應該配合了一路所見的景物，顯露出她的內心是充滿著歡愉的氣氛，才可以跟下面聞報『駕轉西宮』後的抑鬱怨恨，作一強烈的對照。」

「楊聽到高、裴同啟『駕轉西宮』，面部的表情，就有了驚訝的神氣。站起來用扇子遮面，打背供念，『啊呀且住，昨日聖上傳旨，命我今日在百花亭擺宴，為何駕轉西宮去了，且自由他。』這裡面的神情，要分兩種層次。先做出嫉恨梅妃的表情，稍一沉吟，又恐兩旁侍從們竊笑，立刻忍住了內心的憤怒，強作鎮定地念那最末一句『且自由他』。念完了就轉身忍住氣吩咐『高、裴二卿，將酒宴擺下，待娘娘自飲幾杯。』這時場面上在拉牌了，楊再抖袖，整冠，端帶，歸內場座。」

「我在入座時有一個小身段，就是用手扶桌子，把身子略略往上一抬。這個身段，別人都這樣做，我是從唱花臉的黃潤甫老先生那兒學來的。我常看他演『陽平關』的曹操，出場念完大引子，在進帳的時候，走到桌邊，總把身子往上一抬，這是說他升帳進去坐的位子比較高些，我現在要坐的『御座』也合這個條件，就把它運用在『醉酒』裡來了。楊貴妃能學曹操的身段，我不說，恐怕不會有人猜得著吧！其實臺上各行角色的身段，都離不開生活的現實，只要做得好看合理，相互間都能吸收和運用的。所以我總勸我的學生要多看戲，不要且行只看且角，什麼戲都要看，就是這個用意。」

「從出場到進亭入座為止，未醉前的身段至此可以告一段落了。」

（註）演員在臺上入座的規矩，坐外場（桌子的外邊）是右轉身，坐內場（桌子的裡邊）是左轉身。老是走成一個S形的。梅先生說：「京戲裡這種規矩，最早是從提線木偶戲上來的。要提線的人，如果一直順著打一個圓的圈子，那麼，他的手既倒不過來，線也要絞住了。」

「楊貴妃在亭子裡的三次飲酒，表示三種內心的變化。這我在本書的第一集內已經提到過了。可是只說了表情，沒講到身段。我現在再把唱做部分仔細地講一遍。」

「第一次是裴力士敬酒。他是跪在桌子前面的大邊上的（即上首，也就是下場門的一邊），

楊問：『敬的什麼酒？』裴答：『太平酒。』楊問：『何為太平酒？』裴答：『滿朝文武所造，名曰太平酒。』楊念：『呈上來！』這時的楊妃一杯酒都沒有喝過。她的內心的妒恨，還能夠強自鎮定，所以是左手持杯，右手用扇子遮著，緩緩地飲下。」

「第二次是宮女們敬酒。她們跪在桌子前面的中間。楊問：『敬的什麼酒？』宮女答：『龍鳳酒。』楊問：『何為龍鳳酒？』宮女答：『三宮六院所造，名為龍鳳酒。』楊念：『呈上來！』這時的楊妃，已經酒下愁腸，壓不住她滿懷憤怒，所以拿起杯來，喝得就要快一點。扇子也不那樣認真地擋住了。」

「第三次是高力士敬酒。他是跪在桌子前面的小邊（即下首，也就是上場門的一邊），楊問：『敬的什麼酒？』高答：『通宵酒。』楊念：『呀呀啐，哪個與你們通宵！』這句的老詞是『哪個與你通宵？』『們』字是我加的。這兩句念白裡的身段很繁雜，我把它分開了來講：第一個『呀』字，把手上打開的扇子合起來。第二個『呀』字，把合著的扇子頭朝下。『啐』字把手心朝下，用雙手對高指出去。『哪個與你們』把扇子翻回來，從左到右指出一平面的弧形，這是對『你們』二字的一點表示。『通』字把扇頭朝下杵在桌上。『宵』字把左手搭在右手背上，同時面部向左上揚，眼睛也往上看。」

「在高力士沒把酒名解釋清楚以前，楊妃應該微帶怒意，怪高出言輕薄才對。高答：『娘娘不要動怒，此酒乃是滿朝文武不分晝夜所造，故爾名為通宵酒。』楊念：『如此呈上來！』這一次的飲酒，連念帶做，路先生教過我一個很好看的身段。他是念到『呈』字，打開扇子，

『上』字，左手揚袖，右手翻扇，『來』字，把身子微微站起，往前一撲，右手扶住桌子外面的邊緣。高力士跪在下面，也應該向後坐下，使一矮坐的身段。跟上面楊妃做的，一高一矮的對照著，才顯得格外美觀。」

（註）醉酒的高力士，茹富蕙做得相當出色。我看過他陪梅先生表演，唱到這裡，他把身子往後坐下，蹺起一隻左腿。臉子偏著衝外，把梅先生在上面做的身段，襯托得分外好看。

「楊妃唱到『通宵酒，捧金樽，高、裴二卿殷勤奉啊』的『奉』字，把桌邊拿扇子的右手抽回，再一手用扇，一手用袖，雙手抖著，由上而下，打成一個小圈子。坐下等高夾念『人生在世』，再接唱『人生在世如春夢，且自開懷飲幾盅。』這時的楊妃，酒已過量，不能抑制她的酒興。凡是喝多了酒的人，見酒就會搶著喝的。所以應該是面帶笑容，雙手招著高力士，搶過杯來一飲而盡。喝完了就低看頭，靠在桌上念：『高、裴二卿，娘娘酒還不足，脫了鳳衣看大杯伺候！』此後就進入初步的醉態了。這一段唱詞裡面，最後兩句，是當初編劇者的手法高明之處。他能寫出宮廷裡面的女子，任憑如何享受，她們在精神上還是感到空虛的。內心也是有說不出的痛苦的。非得在怨恨之餘，酒醉之後，才有這種流露。短短兩句唱詞，淡淡著筆，用意卻深刻得很。」

「楊妃在酒後離座的時候，面部的表情，身上的動作，都要顧到的就是一個『醉』字。這

兒的身段也比較繁重細膩，先是勉強站起，仍舊坐下。二次站起，身向外撲，兩手就搭在桌子外邊，有欲吐不吐的意思。三次站起，慢慢晃著走到桌子的左邊，做出酒往上湧的樣子。再轉身扶著桌子的外面，把身子低低地蹲下去，這是表示酒後無力，支持不住的意思。等離開桌子，先用醉步走到台前，衝下場門一望，再一頓足，做了個換好宮裝，準備一醉方休的決定，轉身打開扇子，配合著場面上『答……』鼓的節奏，走了幾步『雲步』，才由宮女攙扶下場的，貴妃的第一場就算終止了。」

「從前我蹲了下去，分站兩旁的太監、宮女們都眼看著我，沒有什麼動作和表情的。現在我讓他們在看到我蹲下去好像要跌倒的時候，臉上表示一點驚嚇的神態，身上做出一點要想過來攙扶的樣子，然後我對他們微微一笑，搖了搖頭，仍舊是自己掙扎著站了起來。一個喝醉了酒的人，最不喜歡別人說他喝醉，貴妃的不要他們過來攙扶，就是說『我沒有醉』。同時又表達出一個剛喝醉的人是還能強自掙扎的。」

「醉酒裡有兩次敬酒，每次喝完了都是醉的。我們要不把『醉』的層次分清，第一次就喝得酩酊大醉，這對劇情的發展是難以處理的。所以我現在是這樣把它劃分的：第一次是初醉，第二次才是沉醉。」

（註）梅先生在赴朝慰問期間，《醉酒》唱的次數最多，特別是對著這許多最可愛的人的面前演出，使他感到分外的興奮，因此，他在演技方面，又獲得了不少新的理解。上面



梅蘭芳所飾楊貴妃的身段

所述蹲下去以後的改革，就是在朝鮮開始的。他在微笑和搖頭中間，從他的眼神裡彷彿在告訴觀眾說：「我不醉，不用你們來扶。」這一改革不但能暴露出醉人的心理，同時又糾正了過去太監和宮女們看到娘娘要跌倒了還呆站在兩旁跟戲不發生關係的毛病。

「醉步是怎樣走的呢？我順便也來講一講。演員的頭部微微晃搖，身體左右擺動，表示醉人站立不穩的形態。譬如你要往右走，那你的左腳先往右邁過去，右腳跟著也往右邁一步。往左走，也是這個走法。還要把重心放在腳尖，才能顯得身輕、腳浮。但是也要做得適可而止，如果腦袋亂晃、身體亂搖，觀眾看了反而討厭。因為我們表演的是劇中的女子在臺上的醉態，萬不能忽略了『美』的條件的。」

「這齣戲表演的時間，雖然不過四刻鐘光景，扮演楊妃的可是相當吃力的。頭場完了，進去就趕著換裝，可以說從頭到尾沒有休息。這頭二場中間，照例由高、裴二人在場上做些打掃亭子、搬動花盆的身段。再加幾句對白，就算了事。老詞是用『花』、『酒』為題，讓他二人隨便扯上幾句毫無意義的臺詞。無非是拖延場上的時間，好讓楊妃在後面換裝。」

「我想利用這段時間，借他們嘴裡，反映出一些古代宮廷裡面的女子所遭受的冷酷無情的精神虐待。因為他們也都是身受宮刑、被迫害的人，從他們嘴裡述說一點怨恨的話，也是情理之中的事。有了這樣大段的道白，我在後臺換裝，也可以比較從容了。」

「楊妃下場，高、裴二人掃亭搬花的老動作和對白還保留著一部分。下面我加了這樣幾

句：『（高）裴公爺，娘娘酒喝得差不多了，不能再讓她喝啦！（裴）對啦，再喝可就要出事啦。（高）這也難怪。就拿咱們娘娘說吧，在宮裡頭是數一數二的紅人兒啦，還生這樣的氣哪；如今萬歲駕轉西宮，娘娘一肚子的氣沒地方發散去，借酒消愁，瞧這樣兒怪可憐的。（裴）可不是嘛！所以外面的人不清楚這裡頭的事，以為到了宮裡，不知道是怎麼樣的享福哪！其實，也不能事事都如意，照樣她也有點兒煩惱。（高）這話一點兒不錯。我進宮比您早幾年，見的事情比您多一點兒；就拿咱們宮裡說吧，三宮六院、七十二嬪妃、宮娥彩女倒有三千之眾，都為皇上一個人來的；真有打進宮來，一直到白了頭髮連皇上的面兒也沒見著。（裴）不錯。（高）閒話少說，辦正事要緊。』」

「第二場楊妃換好宮裝，背著出場，倒走幾步，轉身兩抖袖，用醉步走了幾步，衝裡看到大邊放著一隻空的椅子，這原是唐明皇來坐的地方，頓時引起了她剛才對『駕轉西宮』的舊恨來了，對著椅子用力地抖了一袖，這一交代有兩種作用：（一）是把她在第一場內抑鬱的情緒連貫到第二場來；（二）是為後面指著大邊椅子對高力士比手勢，叫他去請唐明皇來同飲，作一伏筆。」

「她看見高、裴搬的幾盆花，覺得有香有色，執意要下去嗅花。這下面就是觀眾注意要看的三次『臥魚』跟著三次『銜杯』的身段了。這兩種身段都是要靠腰腿功夫來做的，不過臥魚是腿部要吃重些，銜杯是腰部更吃重些。其實擺在練過武工、有幼工底子的演員身上，是不算一回事的。」

「第一次的臥魚，照例是在大邊。楊妃晃著走到上場門的九龍口相近，雙手從右折袖，斜沖著下場門的台口，走半個圓場過來，一轉身就站定。上身把左手揚起向外翻袖，右手伸開也向外翻袖，下身抬左腳兒後面繞到右腳之右，慢慢往下蹲到地，再用左手反回來，做出攀花而嗅的樣子，嗅完了，還要把花枝放回去，這才慢慢起來。」

「第二次的臥魚照例是在小邊。身段一樣，手腳的部位跟第一次剛好相反，就不必細說了。」

「第三次的臥魚，照例是在當中。身段跟第一次相同，不過用袖子小有分別，右手向裡翻，左手向外翻。蹲了下去，還要轉一個身的。這地方別的人做，有打一個圈子，很快地臥倒地下。拿舞蹈的姿勢來說，的確是很好看的，拿劇情來講，就不合理了，一個喝醉酒的人，動作是不會這樣快的。」

「臥魚的身段，固然要看演員的腰腿功夫。可也不宜做得過火。有些演員蹲下去了，躺在地上好半天才起來。這就過分賣弄他的腰腿功夫，不合乎嗅花的作用了。」

「這三個臥魚，我知道前輩們，只蹲下去，沒有嗅花的身段。我學會以後，也是依樣畫葫蘆的照著做。每演一次，我總覺得這種舞蹈身段，是可貴的，但是問題來了，做它幹什麼呢？跟劇情又有什麼關係呢？大家只知道老師怎麼教，就怎麼做，我真是莫名其妙地做了好多年。有一次無意中，把我藏在心裡，老不合適的一個悶葫蘆打了開來。我記得住在香港的時候，公寓房子前面有一塊草地，種了不少洋花，十分美麗。有一天我看得可愛，隨便俯身下去嗅了一下，讓旁邊一位老朋友看見了，跟我開玩笑地說：『你這樣子倒很像在做臥魚的身段。』」

這一句無關緊要的笑話，我可有了用處了。當時我就理解出這三個臥魚身段，是可以做成嗅花的意思的。因為頭裡高、裴二人搬了幾盆花到台口，正好做我嗅花的伏筆。所以抗戰勝利之初，我在上海再演《醉酒》，就改成現在的樣子了。」

「當年路先生教我的時候。只有兩次臥魚，我問過幾位漢劇、川劇等地方戲裡演《醉酒》的演員，他們也都說只有兩次臥魚。所以近年來我已經把當中的一次臥魚給刪掉不做了。」

（註）梅先生把這三個臥魚的身段，改成嗅花以後，照這樣演過一個時期，又感到大小邊的兩個臥魚身段，完全一樣，顯得太呆板，應該在小動作裡有些變化。他現在把小邊的嗅花，改為露出手去攀花枝，嗅完了花，還加了掐花、扔花等動作（扔花動作是在站起來以後做的）。

「我們以前形容女子的美麗，不是有『沉魚落雁，閉月羞花』兩句成語嗎？上面楊妃行路的一段唱詞，作者就是圍繞這八個字寫的。一邊在點景，一邊暗含著在寫楊妃之貌，它是雙關意思的。可惜花字寫得太少。等我把臥魚改成嗅花作用以後；巧得很，正好補上原作這個缺點。」

「第一次的銜杯，裴跪在大邊的台口，楊坐在小邊的椅子上。裴念：『奴婢敬酒。』楊離坐轉身，先站在椅子旁邊。左手扶椅背，右手翻袖揚起。見裴敬酒就面帶笑容，搶走幾步，

到了裴的面前。初次俯身試飲，嫌酒熱不喝，微露怒色而退。二次才雙手掐腰，正式俯飲。飲畢，銜著酒杯不肯放，從左向右轉了一個鷓子翻身，才把杯子放入盤中。這裡面搶走的幾步，有一點講究：邁步要小、要密、要快，身子微微搖擺，雙手揚起向外翻袖，還要顧到劇中人的身分，走得輕鬆大方。這也是表示喝醉了的人，見酒就喜歡的樣子。演員在臺上，不單是唱腔有板、身段臺步，無形中也有一定的尺寸。像做到這個身段的時候，打鼓的點子准是打得格外緊湊，你就要合著它的尺寸，做得恰當，才能提高觀眾的情緒。看著不很難走，做起来恐怕就不是一下子能夠找到這個勁頭的了。」

「第二次的銜杯，高跪在小邊的台口，楊坐大邊的椅子上。身段跟第一次相仿。所不同的兩點：（一）這次鷓子翻身，是向右轉過去的。（二）搶步的時候，改用朝裡雙反袖走過去，換換樣子。」

「第三次的銜杯，宮女們跪在台的中間，楊坐小邊的椅子上。銜杯的身段與第一次有點相似，也是從左向右轉身的，但不是轉一個鷓子翻身，而是轉成一個弧形，仍從右邊翻回來的。這兒俯身不飲的意思，就不是為的酒熱了。應該形容她的酒已過量，實在是喝不下去。所以這次喝完就進入沉醉狀態了。這幾個銜杯的舞蹈是前輩老藝人費了許多心血，把它創造出來的。觀眾也都喜歡看它，可是像這樣彎了腰，來個鷓子翻身的喝酒形象，難免有人在懷疑它不夠真實，其實這是舞臺上歌舞藝術的誇張，表示她一飲而盡的意思。我們也可以看成她是喝完了酒以後加的舞蹈。因為一個喝多了酒的人，舉動失常，也是常有的事。」

「高、裴見她已經沉醉，急得沒法，就虛張唐明皇到了。拿『誑駕』來喚醒楊妃。高、裴同念『聖駕到！』楊在蒙矓中唱完倒板『耳邊廂又聽得駕到百花亭。』站起來由宮女們攙扶著排成一個一字式的行列，接唱：『噯噯噯……嚇得奴，戰兢兢，跌跪在埃塵！』這地方的步子要隨著唱腔與過門走的。倒板完了，在接唱下句之前，打鼓的起『篤落』，先唱許多『噯噯噯』。這在別的戲裡，也是很少見的。我不是說過醉步要左右晃搖了走的嗎？我大致來規定一下，在使這幾個『噯噯噯』腔的時候，左右各走三個醉步。『嚇得奴，戰兢兢』的腔，左右各走兩個醉步。最後走一個醉步就剛剛唱完『跌跪在埃塵』。臺上的動作是活的。我平常是這樣走法，有時因為台的大小不同，也有小小的出入。總之這兒的步法，要不跟著唱腔和過門走，是永遠不會合適的。」

「楊跪下念：『妾妃接駕來遲，望主恕罪！』高、裴同念：『啟娘娘，奴婢乃是誑駕。』楊念：『呀呀啐！』大家一齊向右倒，楊唱：『這才是酒不醉人人自醉。』再向左倒，接唱『色不迷人人自迷，啊啊啊人自迷。』這兩句老詞兒我把它改為『這才是酒入愁腸人已醉，平日誑駕為何情，啊啊啊為何情。』老的表演方法，把誑駕這件事，處理得太孤立了。楊的唱詞、表情裡面一點都沒有聯繫，這是不對的。所以我第一步改唱詞，第二步加表情。等楊站了起來，臉上應該微帶怒容，再把攙她的兩個宮女推開，表示她對誑駕是很不滿意的。」

「下面接著就是楊與高、裴調笑的場子了。這地方編劇者強調貴妃的醉後思春，根本就走了路子。演員照劇本做，自然不免有了猥褻的身段。我從前每次演到這兒，總是用模糊的

表情來沖淡它，也並不是好辦法。因為演員在臺上的責任，是應該把劇中人的內心所欲，刻畫得清清楚楚，告訴觀眾，才算盡職。所以前年我在北京表演《醉酒》之前，費了不少的工夫，才把它徹底改正過來。我現在把修改的部分詳細介紹一下，希望大家拿它作為參考，進一步地把它改得更完美些。」

「誑罵以後，楊坐在小邊的椅子上。宮女退下，高也溜了。裴剛想走，聽到裡面叫他，只得跪著候旨。楊唱：『裴力士卿家在哪裡？娘娘有話兒來問你，你若是遂得娘娘心，順得娘娘意，我便來，來朝把本奏丹墀。哎呀，卿家呀，管教你官上加官，職上加職。』唱著走近裴的面前。唱完了做出左手拿著酒壺，右手拿著酒杯，倒酒的姿勢。使眼神暗示裴再敬酒。裴念：『娘娘酒喝得不少啦，再喝就過量啦。倘若出點錯兒，奴婢吃罪不起。』楊怒，走上一步念『呀呀啐』，同時打裴三個嘴巴。接唱：『你若是不遂娘娘心，不順娘娘意，我便來，來朝把本奏至尊，哇，奴才呵，管教你趕出了宮門，受盡苦情。』唱完了，餘怒未息。悶坐在大邊的椅子上面。高上場跟裴說了幾句話，等裴退下，高剛想走，聽到裡面叫他，也只得跪著候旨。楊唱：『高力士卿家在哪裡？娘娘有話來問你。你若是遂得娘娘心，順得娘娘意，我便來，來朝把本奏君知。哎呀！卿家呀，管教你官上加官，職上加職。』唱完了用手向外指。暗示高去請唐明皇來同飲。高假裝不懂她的意思，念『娘娘，你要把酒搬到山上去喝嗎？』楊再用雙手做出捋鬚子的樣子，一面對著上首那把空椅子指給高看，把要跟唐明皇同飲的意思，做進一步的表示。高仍裝著不懂，再念：『奴婢沒有鬚子。』楊微含怒色，重做手勢。

高無法推卻，只得再念：『您叫我到梅娘娘那裡請萬歲來陪您喝酒。』楊含笑拍手，表示高已猜著。高念：『奴婢不敢去，我怕梅娘娘打我，碰翻了醋罈子可不得了。』楊怒，念『呀呀』，同時上一步打高三個嘴巴，接唱『你若是不遂娘娘心，不順娘娘意，我便來，來朝把本奏當今，哇，奴才呵，管教你趕出了宮門，碎骨粉身。』」

「這三個嘴巴，我以前是用手打的，總覺得不美觀，近來改為用水袖打，兩次的打法不一樣，打表是用袖正打，打高是用袖反打。」

「高挨完打，連連叩頭，楊含怒轉身坐在大邊椅上。高正站起想溜，又被楊回頭看見，高再跪下，楊走到高的身旁。這兒老派的身段，楊是向裡拉高，我改為往外推高出門，用意還是讓高去請唐明皇。可是順手誤脫了高的帽子。等高念完『這是奴婢的帽子，賞給奴婢吧。』楊才發覺手拿的是高的帽子，就含笑把它戴在自己的鳳冠上面，學作男子的行走。再拿帽子替高戴，沒有戴上。最後扔還高手。調笑的場面，至此告一結束。楊替高戴帽子的身段，內行叫它『漫頭』。第一個楊從右邊漫到左邊，高往右邊躲。第二個楊左邊漫到右邊，高往左邊躲。這兩個漫頭，必須很緊湊地配合了做，才能顯出舞蹈上美的姿態。」

「下面唱的幾句唱詞，我又有改動的必要了。原詞是『安祿山卿家在哪裡？想當初你進宮之時，娘娘是何等的待你，何等愛你。到如今你一旦無情忘恩負義。我與你從今後兩分離。』安祿山常常出入宮闈，與楊玉環十分親近，這是我們可以確定的。至於種種曖昧的傳說，只不過野史裡偶然提到，並不能拿它來作為根據的。況且他與這齣戲可說是毫無關係。當初編

劇者是拿來強調楊妃的淫亂。我們既然把前面的黃色部分，洗刷乾淨。再要唱這幾句老詞。那就顯得突兀，與全劇的唱詞太不調和了。我把它這樣的改了一下：『楊玉環今宵如夢裡，想當初你進宮之時，萬歲是何等的待你，何等愛你；到如今一旦無情，明誇暗棄，難道說從今後兩分離！』楊妃滿肚子的怨恨，固然因為梅妃而起，可是寵愛梅妃的就是唐明皇，那天爽約的也是他。所以不如直截痛快，就拿唐明皇做了她當夜怨恨的對象，不再節外生枝地牽連到旁人，似乎覺得還能自圓其說。

「唱到這裡，戲快終場。高、裴同念『天色已晚，請娘娘回宮』，楊念『擺駕』，接唱尾聲『去也去也，回宮去也，惱恨李三郎，竟自把奴撇，撇得奴挨長夜。回宮，只落得冷清清獨自回宮去也！』這裡面的『李三郎』三個字，是我改的。老詞是『聖明皇』。我覺得已經惱恨了他，為什麼還要尊重他為聖明皇呢。唐明皇排行第三，後人的詩詞裡，常常稱他李三郎，楊妃在背後這樣的叫他，似乎還吻合她的口氣。這兒的表情，是在空虛、惱恨之餘，有一種意興闌珊的神態。唱完尾聲，由宮女們攙扶下場。劇遂告終。」

「好了，我總算對付著把這出《醉酒》的唱詞、念白、做工、表情，很瑣碎地說完了。這裡面也還不免有遺漏的地方。可是大關節目，已經完備。這種紀錄，拿來做演唱《醉酒》的一個參考是可以的。不敢說是我最後的定本。因為藝術是永無止境的。過去我是不斷地修改它，以後還要繼續地改呢。」

「有朋友看了我好多次的《醉酒》和《宇宙鋒》，說我喜歡改身段。其實我哪裡是誠心想

改呢，唱到哪兒，臨時發生一種新的理解，不自覺地就會有了變化。自然每一齣戲裡的大關節目，是不能改樣的。要曉得演技的進步，全靠自己的功夫和火候，慢慢地把它培養成熟的。火候不到，他也理解不出。就是教會了他，也未必准能做得恰到好處。所以每一個演員的技能，是跟著他的年齡進展，一點都不能勉強的。我承認我的演戲，的確是靠逐漸改成功的。一般老朋友們隨時提供那些有價值的意見，就是啟示我改革的資料。」

「這樣寫《醉酒》，是我個人的一種嘗試。希望現在的老藝人，把一生所得著的豐富的經驗，也都寫下來，做我們後一代的藝人們的借鏡。這是我們的前輩們為時代所限制，沒有做的工作，我們應該起來提倡一下。好讓生旦淨丑哪一行都有很寶貴的紀錄。這實在是非常有價值的一件事。」

「最後我大略談談這齣戲的來源和演變。楊貴妃喝醉酒的故事，在明清傳奇裡只見於清初洪昇撰的《長生殿》和明末鈕少雅撰的《磨塵鑒》。《長生殿》內是寫她很高興地陪著唐明皇在御花園暢飲，跟《醉酒》的劇情和角色，全不一樣。《磨塵鑒》內寫的故事倒很相似，但是唱詞念白卻沒有絲毫雷同的地方。那麼，它的來源究竟在哪兒呢？我終於在清乾隆時一位崑曲專家葉堂所編訂的《納書楹曲譜補遺》第四卷『時劇』類內找到了它的祖本——《醉楊妃》。我拿京劇的《醉酒》和時劇的《醉楊妃》兩個本子對比一下，劇情方面可說是全部相同，唱詞方面也看得出一個源流，不過京劇本經過了刪減，要比時劇本少得多。還有吳太初做的《燕蘭小譜》卷四裡也記載著當時北京崑曲班『保和部』的演員雙喜官，就常常演唱《醉楊妃》的。

吳太初與葉堂都是乾隆時人，這一點小小考據，又可以得到兩種旁證：（一）《醉楊妃》在當時的舞臺上是出流行的劇碼。（二）因為常在昆班表演，必定是用笛子伴奏的。」

「上面所說的『時劇』，實際上就是崑曲的一種變革。唱法與崑曲無異，作曲不合崑曲規律。崑曲有固定成套的牌子。像《醉楊妃》一劇除了首尾兩折有牌子（頭一折是『新水令』，末一折是『清江引』），中間的一百四十多句大段唱詞，雖然也採用長短句的形式，可沒有牌名了。前輩曲家不承認它是道地的崑曲，才收入在時劇類內。」

「曹心泉、溥西園兩位老先生說過：『最早北京戲班裡沒有《醉酒》這齣戲。光緒十二年七月間，有一位演花旦的漢戲藝人吳紅喜，藝名叫月月紅，到北京搭班演唱，第一天打泡戲，就是《醉酒》。月月紅唱開了頭，大家這才跟著也演《醉酒》了。』」

「根據上面這些材料，我來把它總結一下。這齣戲的故事是依據《磨塵鑿》傳奇編的。京劇的《醉酒》是從漢戲裡吸收過來的。漢戲的《醉酒》可能是從時劇《醉楊妃》輾轉改編過去的。時劇唱詞太長，京劇減去了三分之二是有必要的。因為它在表演形式上，至今還保存了古典崑曲載歌載舞的特點，如果唱詞加多，演員的負擔更重，恐怕就難以勝任了。」

「我的朋友中，傅惜華先生收藏戲曲資料最多。他家還藏著一本《弦索調時劇新譜》，是清代戲曲音東家朱廷鏐、朱廷璋共同編訂的。這書刊行在一七四九年（清乾隆十四年），比《納書楹曲譜》刻得還要早四十多年。全書分二卷，共收曲譜二十出，《醉楊妃》也是其中之一。傅先生認為弦索調的伴奏系統是以琵琶為主，恐怕淵源於金元北曲的一個體系。《納書楹曲

譜》所列『時劇』這個名稱，就是依據了弦索調的時劇而用的。當然這兩點都是有可能性的。可惜弦索調的樂器組織和發展歷史，由於現存的戲劇文獻史料對這一方面還不夠豐富，我也就不多講了。」

結束了上海的演出

這次梅先生從他當年學《醉酒》說起，一直講到最近改《醉酒》為止，中間過程差不離將近四十年，這可真夠他麻煩的，他一邊說，一邊還要我做給我看。每天都是忙裡偷閒，一段段地講，我跟著一句句地寫。我簡直就跟學生上課學戲一樣。寫完以後，《醉酒》算是大致學會了。精神也實在有點感到疲勞。正想休息幾天，梅先生又接到了北京的電報，不日就要北上。有一天我們在一位朋友那裡吃完飯，梅先生拉我同車回去，他在車上對我說：「這幾天我知道你寫得夠累的。按說我們都該休息一下。不過我們快要走了，上了火車，路上先要耽誤兩天。到了北京，只好再用快信發稿。中途又有耽擱，這一來不是要隔好些日子了嗎？今兒是下雨天，我那兒來的朋友不會太多。我想跟著往下多寫一點，過兩天恐怕就更忙亂了。」說著到了思南路梅家，上樓一看，果然沒有人來。他脫了大氅，換上一件紫顏色的晨衣。這件衣服，他穿了將近二十年，跟他走過的地方可真多了。他擦好了臉，從他臥室裡走到外間來坐。這原是一個陽臺，房主人早就把它加上窗子，改成了一間長方形的小屋子。我們去了，總是在這間斗室裡談



梅蘭芳與多年好友蓋叫天（右）親切交談

蓋叫天（一八八八—一九七一）原名張英杰，因譚鑫培藝名「小叫天」，「蓋叫天」意為要超越這位伶界大王，藝術上主要宗南派武生創始人李春來風格，擅長短打武生，曾獲「第一勇猛武生」的美譽。其藝術風格最突出的就是「武戲文唱」。代表作品有《一箭仇》、《洗浮山》等。

話的。他拿了一把小茶壺，喝著北京帶來的香片茶，又繼續述說他在上海演戲的情形了。

「我第二次在上海的演期快要滿了。有一天的下午，從朋友家裡應酬回來，走進這所臨時宿舍的客堂間。在外面坐著的一個夥計告訴我：『北京的俞五老闆同他的嫂子來了。』我推門進去，果然看見他們兩位。我的前室王明華正陪著他們講話。俞振庭的嫂子，就是我前室的姑母，論起來還是我的長親呢。我先向他們招呼了，問他們幾時到的，住在哪裡，到上海來玩兒啦，還是有什麼公事？（內行邀角都叫『談公事』。）俞五說：『今天剛到，先在一家棧房落落腳。就

來看你們的。我這一次完全是來邀角。」我說：「那好極了，我祝您公事順利，等您把事兒辦完，我這兒也快滿期，我們難得在上海遇著，先玩兩天，再一塊兒回北京，路上不是熱鬧得多嗎？」我的前室在旁邊，衝著我笑。她說：「他來邀的角兒就是你。我們已經談了好半天，他想約你明年加入雙慶社。」俞五這才接著說：「我們幾千里路下來，專誠為了邀您。您可不能駁回我的。」我說：「其實這點小事，您又何必老遠的跑一趟呢？寫封信來，不也就成了嗎。」俞五說：「那不成，我聽說北京有好幾處都要邀請您，我得走在他們頭裡。來晚了，不就讓您為難嗎？」我說：「您的事總好商量。不過田際雲那邊，也得有個交代。我們慢慢地想一個兩全的辦法才行。」

「過了幾天，戲館貼出了臨別紀念的牌子。最後三天是（一）《雁門關》、《朱砂痣》，（二）二本《虹霓關》、《取成都》、《五花洞》，（三）《汾河灣》。尤鴻卿也抄許少卿的老文章，在頭裡加演了王幼卿的（一）《空城計》，（二）《洪羊洞》，（三）《魚藏劍》。幼卿在倒倉以前，也跟他哥哥少卿一樣，先唱的老生，等他的嗓子倒過來，就變成一條清脆寬亮的小嗓子了。先跟他三叔（麗卿）學青衣，再經他伯父（瑤卿）悉心指授，唱到三十幾歲嗓子就漸漸塌了中。我把他請來教葆玖的青衣，這是在第一集裡已經說過了。」

「民國四年的一月十日（舊曆十一月二十五日），是我們臨別紀念的最後一天。我很早就到了後臺。因為我的碼子在後，所以踏踏實實地看了頭裡蓋叫天和三麻子兩齣戲。」

「蓋五爺已經跟我兩次同班，我看過他好些戲。他的短打是乾淨俐落，誰也比不上的。那

天是他的《三岔口》，是我最愛看的。還有《白水灘》、《一箭仇》、《武松打虎》……也都是他的拿手好戲。手眼身法步，沒有一樣不到家。他的功夫硬是苦練出來，譬如他想在哪一齣戲裡使一種特別傢伙，他可以寒暑不輟，兩三年的練下去。台下有這樣的功夫，到了臺上就熟能生巧，自然與眾不同。有人說他學李春來，其實講到功夫，恐怕『有過之無不及』呢。當時跟他配下把手的，是譚永奎和祁彩芬，功夫也都結實。像《三岔口》的摸黑一場，他們打起來總是嚴絲合縫，緊密湊手。不要說是觀眾看了出神，就連我們同行中在後臺看到那兒，也捨不得走開的。」

「過了幾年，俞振庭也約他到北京參加雙慶社，他們還常常合演《拿高登》這一類的戲，非常出色。我那時已經離開雙慶，改搭喜群社了。他的年紀要比我大。近年來也不常出臺。前年我在天蟾舞臺看過他幾次戲，腰腿還是那麼柔軟，可見得他的功夫還練著並沒有攔下來呢。」

「三麻子原名王洪壽，以擅長紅生戲得名，其他如徽班的《跑城》、《掃松》……袁派做工老生戲，也都有獨到之處。我們同班演了這三天，戲碼常常挨著，他唱完了就輪著我出場，總看不著他的戲。那天的《水淹七軍》才細細地看了一齣。他在面部化妝上面，跟現在使用油彩不同。他是用銀朱勾臉的，兩道眉毛畫得極細，顯得威嚴端重。嗓門吃調不高，微帶沙音，可是咬字噴口有勁，聽上去沉著清楚。馬童周倉都是跟他合作多年、十分熟練的夥伴。身段上，聯繫得異常嚴密，特別是馬童的一路跟鬥翻出來，再配合了他蹉馬的姿勢，一高一矮，十分好看。他是做派老生，做來卻並不過火的。」

改搭雙慶社

「我快要離開上海，接到翊文社田際雲來信，約我明年新正仍在他那裡演唱，這是他聽見俞五趕了下來，恐怕我改搭雙慶。事實上等他的信到上海，我已經接受了俞五的約請了。同時還接到另一個班社來邀請我的信，我都來不及寫回信，就登車北返。俞五在上海玩了好久，一直等我唱完才同走的。到了前門車站，翊文、雙慶……幾方面都派人到站來接。結果我是坐上了俞五給我預備的馬車，回到鞭子巷三條。」

「翊文社知道我要改搭雙慶，派管事來和我交涉。經過幾度磋商，答應正月間先在翊文唱幾天，再歸到雙慶，這樣才解決了這場小小的糾紛。」

「雙慶的演員有一部分是翊文社過來的，如孟小茹、路三寶、謝寶雲、高慶奎……其餘武生是俞振庭、王毓樓，小丑是王長林，小生是程繼仙、姜妙香。」

「姜六爺從那時起一直跟我合作到現在將近四十年了。他先唱青衣，是向謝雙壽、田寶林學的，陳老夫子也給他說過戲。他在十歲那年，就正式出臺。第一次也跟我一樣，演的是《鵲橋密誓》他可不是扮一個織女，他扮的是楊貴妃，扮唐明皇的是他的表兄陳秀華。唱到十一歲，趕上庚子年洋兵進城，北京的市面受了這種打擊，戲館停鑼，同行都歇著不唱。轉過年來他是十二歲了。有一天他到『平介館』聽戲，大軸是吳彩霞和張桂芬的《三娘教子》，吳彩霞臨時告病假，管事著了急，正沒有辦法，瞧見姜六爺坐在池子裡聽戲，馬上派人把他請進

去，要求他替吳彩霞唱一齣《教子》。姜六爺答應了他們，先回家取行頭趕著扮好出場，台下看了，都熱烈歡迎。打那兒就搭上這個「寶勝和」班，唱了好幾年，越唱越紅，因為堂會和館子趕得實在太累，就在他十八歲上，得了吐血症，只能在家休養。病好了，嗓子老不得勁。搭在俞五的雙慶社裡，唱些不費嗓子的戲，如《探親》、《浣紗計》……：偶然也還單唱一齣《落花園》、《彩樓配》等戲，但總是不滿意他自己的嗓子，就蓄意要改小生。先請陸杏林、馮蕙林教了他許多小生戲，再跟茹萊卿學武工。陸杏林是崑曲小生底子，姜六爺的崑曲都是跟他研究的。這樣足足練了兩年，就在我搭雙慶那年，他從上海做了大批的行頭，正式改唱小生了。他最初陪我唱的是《玉堂春》的王金龍，《虹霓關》的王伯黨。後來我演的古裝戲，全是他給我配的。一晃三十六年，去年我唱《虹霓關》，還是他的王伯黨，這也可算是藝林中的佳話了。」

（註）平介館是山西平遙、介休兩縣的會館，本有戲臺設備。庚子洋兵亂後，大柵欄一帶的戲館子毀壞的很多，各戲班紛紛借用飯莊，如「天壽堂」後改文明茶園，「天和館」後改第一舞臺。寺院如隆福寺，元明寺，護國寺，會館如平介館等處，作為臨時演出的場所，照樣賣座。這裡面元明寺地勢寬敞，所邀又都是名角，如譚鑫培、田桂鳳、賈洪林、陳德霖、金秀山、黃潤甫、羅百歲等。每日上座最盛。戲價售兩吊二。該寺本在東四八條路北，因演戲改從九條進去。拿前殿作為後臺。譚鑫培、田桂鳳、黃潤甫合演的《戰宛城》，又

田桂鳳與譚鑫培合演的《烏龍院》，都是當時元明寺的有名好戲。

「程繼仙是程大老闆的孫子，在我外祖楊隆壽辦的小榮椿坐科，學唱武生，《乾元山》的哪吒是他當年最受觀眾歡迎的戲。清朝時代有些親貴們喜歡戲劇，文武崑亂，樣樣在行。程繼仙出科以後，唱了幾年，跟這般親貴湊在一起，改名德四爺，就脫離了我們這一行，不再出臺了。」

「民國初年，他又想在紅氍毹上一顯身手。他從小對小生戲有偏好的，尤其對王楞仙的戲看得最多，印象也最深。這次他要『重作馮婦』，就下決心改唱小生。先找他師兄陸杏林認真研究。果然不到幾年，北京城談起小生一行，都認為徐蝶仙、王楞仙之後，就是這位名副其實的程繼仙了。我們合作的對兒戲，要算《奇雙會》唱得最多。」

「俞五的辦事，倒是大刀闊斧，能夠放手去做，在當時北京城開戲館的老闆裡面，是比較有計劃有魄力的。不過有些地方，也跟許少卿一樣，喜歡用噱頭、誇張來號召觀眾。如同我前面說的《孽海波瀾》，硬把它分成四天，配上四齣老戲同時演出，就是他的新花樣。事實上這種時裝新戲，不能分成四本演的。還有出的戲報，也常跟事實不符。有一次我唱《玉堂春》，他在戲單上注著《帶團圓》，其實我還是唱的《會審》。像《大長阪坡》、《四白水灘》等新名目，在北京城裡都是他興出來的。」