

《西厢记》赏析

洪 业

京剧《西厢记》是当代著名戏剧家田汉先生于1959年根据王实甫的元杂剧《崔莺莺待月西厢记》改编而成。在中国,《西厢记》是一部家喻户晓的戏剧作品。搬演的是书生张珙在进京赶考的途中游玩普救寺,偶遇相府小姐崔莺莺一见钟情。后来孙飞虎带领五千人马包围普救寺,扬言要娶崔莺莺为妻。崔母许下承诺,若是谁能解孙飞虎之围,便把莺莺许配于他。于是张珙写信给好友白马将军求救,解了孙飞虎之围。可崔母因嫌弃张珙为一介布衣而悔婚。崔张二人悲痛欲绝相思成疾,后来经莺莺的侍女红娘在其中撮合,于西厢幽会,生米煮成熟饭。崔母无奈,把女儿许配于张珙,但要求张生先考取功名。崔莺莺送张珙赴京赶考,十里长亭,两人挥泪离别,便有了“碧云天,黄花地,西风紧,北雁南飞,晓来谁染霜林醉,总是离人泪”这般缠绵惆怅的千古绝唱。

《西厢记》所演绎的崔莺莺和张珙发生在普救寺里的那段跌宕起伏一波三折的爱情故事,自问世以来在社会各个阶层脍炙人口,影响广泛。《西厢记》的崔莺莺、张珙、红娘,乃至老妇人崔氏,堪称古往今来中国式婚姻的典型人物。爱情,是古今中外戏剧作品永恒的主题。《西厢记》可谓中国古典戏剧表现这一主题最成功的作品。它之所以赢得了古往今来无数读者及观众的喜爱,不仅在于剧中表现了崔莺莺、张珙这对有情人追求真挚爱情的炽烈度、生动性,在人物命运戏剧变化中显现出深刻的反封

建礼教的思想性和时代精神，字里行间、唱念应对中流露出精湛优美的艺术性，更在于该剧那质朴、单纯而普世的主题关键词“愿天下有情人终成眷属”，直指人心。这不是一般的中国才子佳人戏剧故事的大团圆结尾，而是天下有情人美好的憧憬和呼唤。虽说有情是男女情感世界最美好的境界，然而终成眷属则是最难实现的，世间大多爱过之人天各一方，世事终难为有情人所左右。在王实甫所处的元代如此，在世间当下，又何尝不是如此。无则期有，正是《西厢记》带给读者和观众对天下有情人的美好祝愿，给人以希望，故而流芳百世。这就是元杂剧《西厢记》的剧作者王实甫的伟大。因此有人评价中国古戏剧千百本，古人首推《西厢记》。明朝贾仲明就有“新杂剧，旧传奇，《西厢记》天下夺魁”之说。清代著名戏剧家李渔在《闲情偶寄》中也有“吾于古曲中，取其全本不懈，多瑜鲜瑕者，唯《西厢》能之”的评价。

《西厢记》的本事搬演源远流长，传播广泛。在近现代戏剧尤其是地方戏曲，多有改编演绎，尤以昆曲、豫剧、越剧等剧种见长。京剧剧目改编《西厢记》，比较著名的便是荀慧生先生创演的《红娘》，当年红遍大江南北，现仍常见于舞台。田汉先生改编的京剧《西厢记》，虽与《红娘》同出一个本事，但各有侧重，各有所长。《红娘》是以崔莺莺的侍女红娘为主角，突出红娘的正义、聪慧和敢做敢当，为别人的幸福勇于奉献的精神。而田汉先生改编的《西厢记》则是将崔莺莺、张珙的爱情为主线，突出表现崔莺莺、张珙对爱情的热烈、抗争，使戏剧矛盾冲突越发展越尖锐，情感冲击的张力越强，使观众回味无穷。

京剧《西厢记》全本有“渡河”“教弟”“酬韵”“附斋”“寺警”“赖婚”“琴心”“探病”“闹柬”“寄柬”“寄方”“拷红”“哭宴”“逐婿”“抗命”“并骑”十六场，现在舞台上演有所精练，一般演到“哭宴”。在元杂剧《西厢记》时代，戏剧和文学类似一样，学问写在纸上，无论多艰涩难懂，也能静静地等待有一天也许会来光顾它的人。但是，没有人欣赏的戏剧，几年之类就会消失得如一缕青烟。清覆亡后的中国，从表层到内里，飞快地进入平民时代。戏剧迎来了京剧时代，戏剧文学从案头走向场上。由元杂剧《西厢记》改编的京剧《西厢记》也如是。应该说

《西厢记》，从元杂剧，到昆曲，到京剧，唱词根据京剧的唱腔演唱特点，有一个从高雅到通俗的过渡的特点。田汉先生改编《西厢记》时强调，要努力做前人优秀传统的谨慎的继承者，把原作的好处和美丽的词句尽量保存，并加以京剧化。在这方面，田汉先生不愧是大家高手。在京剧《西厢记》创作中，与田汉先生合作的是当年创作力同样旺盛的张君秋先生。张君秋先生在同辈演员中，就属于创作能力极强的艺术家，这也是他能开宗立派的重要条件。在田汉先生自由奔放的唱词激发下，创作了堪称经典的唱腔。如“寺警”的流水“第一来母亲免受惊”、“赖婚”的西皮散板“只见他软瘫瘫颓然就座”转西皮二六“休看他筵前笑呵呵”、“琴心”的四平调“先只说迎张郎娘把诺言来践”、“哭宴”反二黄“碧云天黄花地”等唱腔，观众听来如醉如痴、感人至深，至今广为传唱，成为张派代表性唱腔。

《西厢记》当年是由北京京剧院和中国京剧院两大剧院联合演出，由张君秋先生扮演崔莺莺，叶盛兰先生扮演张珙，杜近芳先生扮演红娘，可谓当年的强强联合，演出轰动一时。正是这样一批正值创作演出鼎盛时期的京剧艺术家，成就了京剧《西厢记》极高的艺术价值，为京剧舞台增添了一出优秀的经典保留剧目。如今《西厢记》问世一个甲子过去了，它依旧彰显出经典剧目的艺术魅力。这是在上个世纪五六十年代的京剧黄金时期一批艺术大师留给我们最为珍贵的艺术财富。在当今的京剧舞台，《西厢记》得以很好地传承发展，以王蓉蓉为代表的张派艺术传人，扎实继承了前辈大师的艺术成果，并根据自身条件以及对该剧的感悟有所发展，受到广大观众的喜爱，实乃京剧之幸事。

《问樵闹府·打棍出箱》赏析

王 婧

老生，京剧诸行当之首，京剧形成初期主要以该行当挑班唱戏为主，从前三鼎甲、后三鼎甲、前四大须生、后四大须生到其他形成独特流派特点的汪笑侬、刘鸿声、余叔岩、周信芳，无不领风气之先。关于该行当的分类，早有成说，仅从表演侧重点的不同即可分为唱工（安工）老生、做工（衰派）老生和武老生，而今天我们要谈到的正是做工（衰派）老生的代表剧目《问樵闹府·打棍出箱》。

《问樵闹府·打棍出箱》一名《琼林宴》，所演乃传统《琼林宴》传奇的部分情节。关于该剧的改编，较成体系之说是自昆曲本而来。齐如山先生在其《京剧之变迁》一文中就曾提到“《问樵闹府》《打棍出箱》这两出戏，全本名《琼林宴》，也是由昆腔改来的。按《出箱》之后，下半本就是《黑驴告状》。昆腔原本共二十四出，计有《开场》《闻诏》《卖驴》《思女》《打围》《逼婚》《指示》《被害》《认甥》《逢樵》《暗杀》……”，经与《曲海总目提要》中所辑录的剧情对照，其所列出目中的《逢樵》《暗杀》应是《问樵闹府·打棍出箱》构架的直接来源。当今台湾戏剧家王安祈女士亦曾著文，通过《曲海总目提要》《古典戏曲存目汇考》及《汇考》卷中所涉“日本长泽氏抄本”，考证了“车王府藏本”中所录的昆曲本《琼林宴》与《提要》剧情、手抄本“明清阙名传奇”各内容的同一性，并说明了昆曲本对同样收录于藏曲本中的皮黄本关目的影响，从

而进一步印证了京剧本由昆曲本演变而来这一观点。除了以上说到的撰文、著说之外，还有一些材料可佐证此观点，朱家潘、丁汝芹编著的《清代内廷演剧始末考》一书中附录有朱先生早期的《清代的戏曲服饰史料》一文，文中记清南府《穿戴提纲》的昆腔杂剧戏目中有《打棍出箱》，且说到“第二本档册中三百一十二出昆腔剧目的穿戴，没有按照某若干出戏属于某一本‘传奇’的系统记载，而是分散地按照当时演出习惯记载的。这些传统剧目不仅是宫中常演的剧目，在当时应该说首先是民间常演而为观众所熟悉，已经是不存在演整本传奇要求的戏了”。文中推证《穿戴提纲》应记载于嘉庆二十五年[关于《穿戴提纲》成载时期，由于其后所见引述者有记载于乾隆二十五年者，笔者特在此简述排除此说法的原因，除已见推证原因外，《提纲》中所辑“贾岛祭诗”，乃石韞玉（1756—1837）所作，其人生于乾隆二十一年，无论如何不可能在乾隆二十五年年仅四岁时即有作品辑入清宫廷]，可见从全本传奇演出本中掇菁撷华的折子戏目此前广泛流传于民间，亦为伶人据昆曲本赚来皮黄本提供了依据。据周明泰《道咸以来梨园系年小录》所记，最早的关于皮黄本《琼林宴》的记载出自道光四年（1824年）庆升平班戏目中。

而谈到该剧就会被提到本事之出处的《三侠五义》诸回，与该剧的关系又是怎样的呢？笔者认为一言以蔽即师出同源。《三侠五义》者，由清人石玉昆曲艺唱本《龙图公案》整理编撰而来。关于石玉昆其人，《道咸以来朝野杂记》中有载：“道光朝有石玉昆者，说三侠五义最有名，此单弦之祖也。”可见其《龙图公案》（光绪年间刊行小说后名曰《三侠五义》）在道光年间繁盛以极；而究其相关诸回的题材来源呢，《曲海总目提要》一书在《琼林宴》传奇介绍的开篇即标有“不知谁作。其事迹似龙图公案。而公案无此事。盖皆附会成编也”。根据《提要》辑录传奇系根据清乾隆前成书勘订篆录而来，可以推定此处说的“龙图公案”非石氏唱本，而是明人所著《京本通俗演义包龙图百家公案全传》（现通行本作《包龙图判百家公案》），关注其中关目确无相关故事。那么，石氏唱本及后来编撰的《三侠五义》第二十三回《洪义赠金夫妻遭变，白雄打虎甥舅相逢》到第二十七回《仙枕示梦古镜还魂，仲禹抡元熊飞祭祖》的情节就

极有可能脱胎自传奇《琼林宴》，从认甥、逢樵、暗杀、告状、勘问等重点情节看，两者有明显的传承关系，不过唱本和小说在前情设置和范妻还魂等细节处理上做了新的设计，使故事内容更紧凑、更具传奇色彩、更勾起平民百姓的欣赏乐趣了。诚然，就唱本及其后小说在民间流行的时期和程度而言，其对于昆曲本向京剧本的逐步演变过程的影响不可忽视，诸如前情设置、通俗化风格乃至其中人物的姓名等，但若说到《问樵闹府·打棍出箱》本事出于何处，还应说出自传奇殊为妥当，悉因上文曾说到在传奇中这些关目已经齐备，且有折子戏演出的基础。而真正可以说本事源于《三侠五义》的，其实是后本的《黑驴告状》，从《戏考》中刊录的剧本看，情节、人物几无变化，明显是根据唱本或小说直接改来的。

该剧曾一度流传并盛行于宫廷。除《穿戴提纲》的记载外，在王芷章所著的《清代伶官传》中记有嘉庆末习“正生”的钮彩在道光二年十月及次年正月演出《打棍出箱》的恩赐档；另在《清代内廷演剧始末考》中所录的道光九年的一档差事档中，标明《打棍出箱》曾作端午节承应戏演于同乐园戏台，在道光七年裁撤南府、遣散民籍伶人的时代背景下，在其崇尚节俭、不事奢华的清廷演剧体制改革中，该剧因其独特的题材留存了下来。而说到京剧《琼林宴》在宫中的盛传，应是在同光以后的事了。光绪二十五年十二月十五日的一段差事档中记有如下文字：“本家、外《取荥阳》（孙菊仙、刘永春）、外《珍珠衫》（侯俊山）、外《琼林宴》（谭金培）、外《胭脂虎》（龙长胜、于庄儿）。”据此可见谭氏所演出的《琼林宴》在民间演剧已具相当基础，否则不会作为民籍伶人的戏码记入升平署戏目中。差事档中所标记谭金培者，正是谭鑫培，光绪十六年五月初十以民籍教习身份入宫承差，“据王瑶卿说，慈禧太后看见花名册上‘鑫’字，就说要那么多金子干吗，有一个就够他花了，于是升平署总管就把‘鑫’字改成了‘金’字（见《许姬传七十年见闻录》）……至今所见宫中戏曲档案上一律写作‘谭金培’。”自谭氏起，《琼林宴》一剧在宫中的差事档中频繁出现，可见其绝佳的表演技法是受到当权者的重视和喜爱的，同时在长期的宫廷侍奉演出中，该剧亦得到了进一步的磨洗，演剧更为精益求精。该剧最后一次的承应记录是宣统十五年，此时的清王朝早已覆亡，中

国也已改元多年，只是内廷仍延用其纪年方式，此次由王又宸先生继承老谭衣钵演出的《打棍出箱》成为了内廷演剧史终结的见证。

《问樵闹府·打棍出箱》的剧情大致如下：宋时，书生范仲禹携家眷进京赴考。考毕归途中不慎与妻、子走散，遍寻不得，巧遇樵夫，方知其子遇险为打虎英雄所救，妻则被告老还乡的太师葛登云掳去。经樵夫指引，禹至葛府寻妻。葛假意款待，将其灌醉，并命下人葛虎戮之。煞神奉玉帝敕旨下凡解救，杀葛虎。葛登云知后诬其行凶，命人将其乱棍打死，装入箱内弃置深山。彼时，范仲禹得中状元，两员报录遍寻禹不得，盘缠又消磨殆尽，恰遇从葛府抬出的箱子，误以为是财宝，便尾随其后，至无人处，劫下箱子。二人打开箱子，范死而复活，精神已失常。所以老生行当一般只演此部分，主要其后本《黑驴告状》并不以范仲禹为主，而前半部分又能自成较为完整的剧情体系。说到该剧的演法，齐如山先生在《京剧谈往录》三编《〈问樵闹府〉的身段》中曾说：“《问樵闹府》这出戏，几十年来，就是只演《问樵》《闹府》《打棍》《出箱》四折……闻老辈人云，此戏是名须生张二奎由昆腔翻成皮黄的，他总是演整本的，名老生王九龄（搭四喜班很久）重演，就只演这四出了。”关于皮黄由张二奎翻自昆腔的说法，业内据张二奎生辰及庆升平班皮黄剧目的发现对此提法产生过质疑，至少不甚完整；而其后关于张二奎是否演过全本、四折演法是否源自王九龄，则无从得证，不过这样的演法由来已久是可以确定的。有据可考的该剧当前的演剧样式定型并盛传于世是在“伶界大王”谭鑫培时期，王大错《戏考》所辑《琼林宴》剧本即系自谭氏演出本而来，在近世的相关传述中亦有载“谭鑫培看过余三胜的演出，学会了这出戏，但不演全本，单演《问樵闹府·打棍出箱》”。学演的同时，他根据自己曾习演武生、武功见长的优势，在拓展表现手段和丰富人物塑造方面独树一帜。

从剧作的整体形貌看，根据《戏考》中所载与音配像（谭富英先生1955年录音）转录两本，可看出历经百余年的演剧，不仅在表现形式上，甚至是剧本文词上亦无大变化，只是后本在开场加上了葛登云出狩的前情，为禹妻被抢的后事做了铺叙。关于开场樵夫幻化的情节，后本及目前可见的几版实况录音均隐去了，笔者考虑可能包含时代因素，有简化与剧

情没有必然联系的所谓“封建迷信”情节的用意，而所以留存煞神的部分，则在于演出中有看点并且对于剧情发展有直接推进作用。此外，观《戏考》所录剧本，在行进中有许多看似重复的词句，实则是有意为之，皆为突出该剧的两大特点而设：其一，给演员的表演以宽阔的空间，以强化人物形象塑造，比如与樵夫关于妻儿遇险情况的对话，念白画面感极强，表演者能够据此填充身段设计；其二，则是能够使读者在读剧本时，对人物在特定情境下的情绪特点感同身受，譬如范仲禹与樵夫、报录人等一来二去的重复答对，实则淋漓尽致地展现了范仲禹前者担忧妻儿的焦虑急切及其后精神失常的特殊状态，其后各本皆从善如流。此外，关于该剧的改编，值得一提的是马连良先生，皆因其演出本增益收尾，强化了唱腔表现，自成一格，名曰《范仲禹》，关于其创作之特点，在张永和先生所著《马连良传》中有专门系统的记述，本文不做赘言。

就艺术呈现而言，该剧以做工最为吃重。在整出戏中，水袖、髯口、甩发等身段、基功贯穿始终，且有吊毛、抢背、僵尸等老生毯子功，还融汇了“铁板桥”这类的武术功法，可谓冶特色表演技法于一炉。《问樵闹府·打棍出箱》所以能久演不衰，为后世学演传承，正因其繁复的做派恰如其分地将人物塑造立体化，使其成为做派老生的典范，很考演剧者的功力。各类书籍在说到谭鑫培先生如入画境的身段技巧时，多会以范仲禹二翻儿出场痴癫时的“踢鞋上顶”为主要阐释对象，皆因这一技巧除了要好叫座之外，对于充分体现人物斯时斯景下急火攻心的癔症状态而言实在是恰到好处，并无一丝矫情。此外，“出箱”时的“铁板桥”是先生根据武术变化而来，讲求运气，唱做并举时更见难度，容易因气息不稳而致身段达不到预设的效果，而这一高难动作对于人物乍醒且癫状益烈，以及带给两个报录人猝不及防的阴邪之感等表演层次的处理无疑浑然天成。出于艺术呈现对技术技法的高难要求，许多艺术大家到了晚年都很少会再碰触这一剧目，而翻看《谭鑫培传》中先生的艺术年表可以看到，最后一次演出该剧的记录是在其辞世的前一年，六十九岁高龄仍能贴演技术难度如此之大的戏目，可见先生艺术功力之深厚。自谭鑫培而后，学演该剧者众，除前面说到过的王又宸外，贾洪林、谭小培、余叔岩、周信芳、马连良、言

菊朋、谭富英、杨宝森等均在不同时期传承并演出过该剧，使该剧呈鼎盛之局面。

进入新时期后，田中玉、黄德华等先生曾做复排演出，2003年以后，王佩瑜、凌柯等活跃在京剧舞台上的优秀青年演员亦均演出过该剧，给该剧的传承注入了新的血液。

《宇宙锋》赏析

陈 飞

《宇宙锋》本是一出湖北汉二黄老戏，后来由于梅兰芳先生的反复修改、加工，终成京剧梅派艺术的代表作之一。

《宇宙锋》又名《一口剑》或《六义图》。其全本剧情如下：秦二世胡亥当政时，朝中宦者令（右丞相）赵高奸险专权，司徒（左丞相）匡洪为人正直，对赵高不满。赵高为笼络匡洪，奏请秦二世胡亥，将己女赵艳容许配匡洪子御前指挥匡扶为妻，胡亥下诏恩准，匡洪父子不得已允婚，而赵艳容与匡扶婚后感情融洽。外域献鹿于朝廷，赵高为试探群臣对己态度，故意指鹿为马，群臣慑于淫威，多附和是鹿，独有匡洪当众怒斥赵高，赵高遂怀恨在心。赵高与佞臣康建定计，遣人盗取匡家所藏御赐宝剑“宇宙锋”，但盗剑人被赵艳容丫鬟雅奴窥见，告知艳容，艳容遂转告匡氏父子，并派雅奴回赵府请赵高查找。赵高闻之，将雅奴灌以哑药以封其口，雅奴便成“哑奴”。赵高随后派家将赵明持“宇宙锋”行刺胡亥，以此嫁祸匡洪。赵明行刺未成被擒，称为匡洪所指使。胡亥震怒，将匡家满门下狱。匡扶得赵艳容帮助得以逃脱，艳容只得回娘家居住。一日，胡亥观灯后夜访赵府，见艳容貌美，欲纳为妃，命赵高次日送女入宫。艳容恨其父赵高陷害夫家并胡亥的荒淫无道，虽在赵高威逼下，仍矢志不从，得哑奴暗示，碎衣毁容，假作疯癫。次日，赵高启奏胡亥，其女疯癫，不能入宫。胡亥不信，要金殿验证，赵高只得带艳容上殿。艳容在金殿上嬉笑

怒骂，装疯哭闹。胡亥始信为真，只好作罢。后匡扶从秦将潘彦立军功还朝，潘彦奏明胡亥匡家冤情，匡家冤案得以昭雪。最后，艳容与匡扶复合团圆。现一般多只演《修本》与《金殿装疯》两折，为青衣戏。

赵高和秦二世胡亥史上实有其人，其事迹见于汉司马迁所著的《史记·秦始皇本纪》《史记·李斯列传》与《史记·蒙恬列传》之中。

《史记·蒙恬列传》讲了赵高的来历：“赵高者，诸赵疏远属也。赵高昆弟数人，皆生隐宫，其母被刑戮，世世卑贱。秦王闻高强力，通于狱法，举以为中车府令。高既私事公子胡亥，喻之决狱。高有大罪，秦王令蒙毅法治之。毅不敢阿法，当高罪死，除其宦籍。帝以高之敦于事也，赦之，复其官爵。”其中提到赵高臣事后来的秦二世胡亥并与辅佐太子扶苏的蒙恬兄弟结怨，这为后来赵高与胡亥密谋假传秦始皇遗诏篡夺皇位的“沙丘之变”埋下伏笔。

关于“沙丘之变”，《史记·秦始皇本纪》和《史记·李斯列传》均有记述。

“七月丙寅，始皇崩于沙丘平台。丞相斯为上崩在外，恐诸公子及天下有变，乃秘之，不发丧。……独子胡亥、赵高及所幸宦者五六人知上死。赵高故尝教胡亥书及狱律令法事，胡亥私幸之。高乃与公子胡亥、丞相斯阴谋破去始皇所封书赐公子扶苏者，而更诈为丞相斯受始皇遗诏沙丘，立子胡亥为太子。更为书赐公子扶苏、蒙恬，数以罪，赐死。”

在赵高的威逼利诱下，当时的丞相李斯同意了赵高拥立胡亥为秦二世皇帝。赵高因拥立之功，成为郎中令，得以把持朝政，并清洗了包括李斯在内的大批政敌，甚至后来逼迫胡亥自杀，最终导致秦朝走向灭亡。

《宇宙锋》一剧中的其他人物则不见于史载，而且剧情中只有“指鹿为马”为正史所载。事在《史记·李斯列传》中：“李斯已死，二世拜赵高为中丞相，事无大小辄决于高。高自知权重，乃献鹿，谓之马。二世问左右：‘此乃鹿也？’左右皆曰：‘马也。’”表明赵高权倾一时。《史记》中还提到了赵高有女婿名阎乐，为咸阳县令，但与本剧并无关联。

全本《宇宙锋》在京剧传统剧目中算是一出情节较为曲折复杂的戏，但颇令人诧异的是，目前并未发现与其剧情故事有关的其他文学史料，包

括小说、话本、说唱文学等。对于其故事来源，目前主要的京剧史和剧目研究专著也均语焉不详，而且也未发现有关的元杂剧及昆弋腔剧本，所以此剧可谓羌无故实。

关于京剧《宇宙锋》，戏曲专家、编剧张永和先生认为是由汉剧（楚调）移植而来。这一结论也为王芷章先生的《中国京剧编年史》所证明。《中国京剧编年史》将其列为湖北汉二黄的青衣剧目。上世纪50年代，汉剧艺术大师陈伯华也是根据汉剧老本改编《宇宙锋》，并成为其代表作之一。所以，汉剧《宇宙锋》似为此剧的最早出处。

关于此剧的演出，《中国京剧编年史》引述《都门纪略》中所载清咸丰五年（1855年）剧目中就有旦角演员陆翠香演《宇宙锋》赵高女。辑录于清同治十二年（1873年）的《菊部群英》中更是记载了当时的名旦孔元福、孙彩珠、章丽秋等均擅演《宇宙锋》的赵小姐。周明泰的《道咸以来梨园系年小录》则记载了一段轶事，师从“同光十三绝”中青衣时小福的青衣演员吴顺林，一天与“伶界大王”谭鑫培合演《桑园寄子》，因谭鑫培迟到，只得由吴改演《宇宙锋》，但观众并无因此退场者，一时传为美谈。这说明前清最以此戏见长的是时小福。而梅兰芳最早是从其开蒙老师吴菱仙处学得此戏，吴菱仙的老师正是时小福。所以在梅兰芳之前，演此戏大多效仿时小福的演法。

由梅兰芳口述的《舞台生活四十年》花了大量笔墨详述了梅兰芳先生从学习、演出《宇宙锋》到不断修改、加工这出戏的过程。梅先生自开蒙老师吴菱仙处学会此戏，便一直对此戏“情有独钟”。在四十年的演出过程中，他对《宇宙锋》的唱、念、做、表进行了系统的完善和整理。这出戏不但成为其舞台生涯中“最喜欢唱的”戏，也是“功夫下得最深的”一出戏。梅先生缘何对这出戏有这样的偏好？首先是赵艳容这一人物形象深深吸引了他。在中国两千多年漫长的封建社会中，有这样一位奇女子，不畏强暴，敢于对抗皇权和父权，并凭借自己的机智勇敢成功自救，这本身就非常具有戏剧性。再者，赵艳容突遭飞祸和装疯自救的种种表现和复杂心理活动恰恰给了京剧这门综合表演艺术以无限发挥的空间，令京剧的唱、念、做、表功夫都能得到应用。作为民国新京剧改革的领军人物，梅

兰芳正是凭自己的直觉，看中了这是一出可以实现自己艺术改革理想的好戏。

梅兰芳对《宇宙锋》剧本的改造，有一个从简到繁、从繁到精的过程。过去老戏班演这出戏，也只唱《修本》和《金殿》两折，但完全是唱工戏，没有多少表情和身段，吸引不了观众。所以梅先生一开始演出全本，是为观众了解剧情，提高兴趣。后来观众已熟悉剧情，对大多平淡无奇的场次也感觉到疲劳，这时梅先生又将其精简为最精彩的《修本》和《金殿》两折。针对老本中不合理的台词，梅先生也进行了多处的修订。吴祖光先生在《梅兰芳先生的艺术青春长在》一文中提到，老本中赵高为奏免匡家之罪修本是其自己提出的，而赵高是令匡家蒙冤的主谋，这颇不合情理，所以梅先生就将其改为由应赵艳容之请，赵高才答应修本。《宇宙锋》中动听的大段反二黄唱腔是原来老戏的精华部分，梅先生将其保留，但在唱的同时增加了大量表情和身段，一改过去此戏“抱着肚子傻唱”的旧观。所以，梅兰芳对此戏下功夫最大的还是在表演方面。比如在表演赵艳容刚开始的装疯中，他把表情提到了最重要的地位，因为装疯不是真疯，一方面要让赵高相信她是疯了，又要让观众明白赵艳容是装疯。所以，在表演中要有三种表情的变化：一是对哑奴的接受其暗示的真面目；二是对赵高装疯；三是自己进退两难的真实神情。而且这都需要在短时间内转换。而梅先生对赵艳容在家中和在金殿的装疯，处理上又有所不同，一是不能进行表演上的重复，二是对象和情感的不同。在家中对父亲赵高是扭捏娇嗔，试探性地反抗；而在金殿对胡亥这个昏君则是无所畏惧，借疯怒斥。在身段方面，梅先生将“抓花容、脱绣鞋、扯破衣衫”等种种疯态都以京剧的优美舞蹈动作和水袖的运用来表现，塑造出一个令人叫绝的舞台形象。

因此，《宇宙锋》一剧不仅集中体现了梅兰芳先生所创造的京剧梅派艺术的精妙绝伦，也向世人展示了这位伟大的京剧改革者对艺术孜孜以求的钻研精神。

《别宫·祭江》赏析

王 宁

《别宫·祭江》，一名《祭长江》，是一出有着百余年历史的传统骨子老戏，也是早年旦角演员常演的一出剧目。“四大徽班”之一的春台班之陆小芬演出过此剧。“同光十三绝”之一的余紫云亦以此剧为擅长。后来经前辈青衣宗师、有“老夫子”之誉的陈德霖先生演出并成为其拿手剧目之一，也因此陈德霖先生又有着“祭江旦”的美誉。在其后梅兰芳、尚小云、程砚秋、黄桂秋、张君秋等旦角大家亦均有演唱版本存世。以黄桂秋之版本最为著称。也因此《别宫·祭江》一剧成为黄桂秋“黄派”艺术的代表剧目之一。该剧剧情结构简单、内容不多，分为《别皇宫》和《祭江》（经常单作一折上演）两场，总时长不超过一小时，可谓短剧中之佳品。

《别宫·祭江》故事取材于小说《三国演义》第八十四回《陆逊营烧七百里孔明巧布八阵图》：时孙夫人在吴，闻猊亭兵败，讹传先主死于军中，遂驱车至江边，望西遥哭，投江而死。那么，孙夫人究竟是何许人也？历史上是否确有其人呢？史籍中关于孙夫人的生平事迹甚少。根据《三国志》记载，她是汉末长沙太守、破虏将军孙坚之女，三国时期吴国的第一任君主孙权之妹（名字失考，据晋代习凿齿所著《汉晋春秋》记作“孙仁献”），母亲吴氏。赤壁之战后，孙权为巩固孙刘联盟，将其嫁于刘备，三年后回吴。《三国志·蜀志·法正传》对其评价：“（孙夫人）才捷

刚猛，有诸兄之风。”同样，在《三国志·蜀志·诸葛亮传》对其有一处描述是：“权妹骄豪，多将吴吏兵，纵横不法。”从这两处描述中，可以得知历史上的孙夫人也是一位了不得的人物。

作为艺术，不可能将历史完全照搬在剧场中舞台上，它需要的是一种源于生活又高于生活的提炼和加工创造，而这种提炼的过程又更多地需要聚合一些正能量的诠释因素，所以在戏剧演义的塑造下，“孙夫人”更多的则是以一个“柔中带刚”的富有自然美的女性形象呈现，这一点从她戏剧化角色的用名“孙尚香”中也能感受一二。也正是基于这一点，戏剧前辈编者们才能从小说故事中编出《别宫·祭江》这样一出既符合道义又近乎人情的真挚感人的短剧。

黄桂秋先生，自号“桂荫轩主”，旦角黄派艺术创始人。1927年拜“老夫子”陈德霖先生为师，是陈（德霖）老夫子的关门弟子，早年拿手剧目是《春秋配》和《别宫·祭江》，其到南方后凭借《别宫·祭江》一剧赢得了“江南第一旦”的美誉，观众甚至称其为“青衣首席”。黄派的艺术特点是在其自身嗓音条件甜美的基础上，取法老派（以陈德霖为例）正工青衣的古朴大方、刚劲有力的特点，吸收其他各派以及梆子、大鼓等姊妹艺术之优长，吐字发音讲求技巧，尤其强调湖广韵的使用，从而形成了刚柔兼备、饱满挺拔、清丽舒畅、古朴而不旧拙、甜媚而又醇厚的“黄派”艺术风格。

《别宫·祭江》一剧之所以能够成为黄派艺术的代表作，最主要的原因在于黄桂秋先生在这出戏上进行了富有创造性的全面整理打磨。首先是剧本的结构，原来老本子的结构是强调“殉节”，就是说孙尚香听闻刘备故去，然后往江边祭奠，为了“全夫妇之节”所以投江一死。黄桂秋先生的设计则是丰富了故事情节，增加了孙夫人识破孙权“欲借护送吊唁之名，袭取荆州”的计谋的一段事由，为了避免吴蜀两国之间再动干戈，才下定决心进宫别母，去往江边祭奠，最后投江一死。这样的改动使得剧本的主题思想内涵有了“质”的提升。

对于唱腔设计上的变革，黄桂秋先生也有了很多新的发展，比如在“别宫”的“头场”废除了老本子中的二黄慢板，这样做的目的是有效地

避免了与后面“祭江”时的板式重复，使场次剧情更加简约连贯，在与吴国太的对唱中，从原板向快板过渡，原应有吴国太先转唱快板孙尚香再接唱，黄桂秋先生为了更好地宣泄表达孙尚香这个人物此时的激动情绪，改由孙尚香先转唱，凸显出人物在争辩时的决心的坚定和情绪的急切。

在“祭江”一场，在大段反二黄唱腔的中间去掉了“小锣抽头”，对于老本子十余句“可叹你”的排比句也做了适当的调整修改。

尊一声汉皇叔在天上灵：
好夫妻恶姻缘前生造定，
又谁知半途中两下离分。
可叹你大英雄出世被困，
可叹你结桃园誓死同生；
可叹你破黄巾功劳被隐，
可叹你入虎穴东吴招亲；
好容易战荆襄身立未稳，
偏遇着讨荆州火烧连营。
辜负了小阿斗少年情性，
辜负了诸葛亮赤胆忠心。
在江边只哭得声嘶哑紧，
倒不如投江死万世留名。

这样使得唱词内容的概括性更强，唱腔的组合结构更为精练。

此外，还有对于服装的形制，黄桂秋先生也做了调整，如“祭江”一场，原来老的舞台调度是在二黄慢板唱句完成后，孙尚香脱去白蟒改穿青褶子，黄桂秋先生改为白蟒到底，同时为了仪式隆重、舞台更为美观，全部仪仗和服装都用缟素。

《串龙珠》赏析

丁嘉鹏

“叹英雄枉挂那三尺利剑，怎能够灭胡儿扫荡狼烟？”

这掷地有声、振聋发聩的质问，语出马派名剧《串龙珠》的核心唱段，“劝农”一场主人公的西皮三眼转流水：亲老、家贫，无奈为五斗折腰；胡儿白眼，忍见百姓凌残？天不遂愿，犹凭只手力挽狂澜！红罗伞下，面对个人遭际与家国命运的跌宕，虽感时伤世仍系天下兴亡，一派为民担当的英雄形象呼之欲出。

此剧或名《反徐州》，又称《五红图》。梆子演法，徐达、花婆、康茂才、郭广庆、侯伯清五个主人公眼角均要勾红，故此得名。“是地方剧种里至为普遍流行的剧目，秦腔、川剧、晋剧、豫剧和河北梆子俱都传唱不息。”据现存清代抄本，该题材最早可追溯至道光、咸丰年间，“戏中以元末红巾军起义为背景，描写了徐州城的各阶层人民，不堪元朝亲王完颜龙父子的残暴蹂躏，被迫举行武装暴动，并逼使州官徐达造反，杀死完颜父子，攻占徐州城的故事。剧中集中了多方面的社会矛盾，既把民族矛盾和阶级矛盾交织、统一在一起，也揭露了统治阶级内部元蒙贵族亲王与地方下级汉族官吏之间的尖锐矛盾，还写出了元代末年农民起义与市民暴动互相呼应的形势”。“从艺术上说，这个戏对于武装斗争中各种不同阶层人物的表现，做了比较真实、生动的刻画。”（《中国戏曲通史》）

上个世纪三十年代中后期，山西梆子（后称晋剧）著名坤伶丁果仙进