

相  
割  
子  
腔  
十  
大  
記

范正明  
编注



岳麓书社



范正明，1929年生于长沙市，出身梨园世家。1949年9月参加中国人民解放军十二兵团政治部洞庭湖湘剧工作团，（湖南省湘剧院前身）1952年调长沙市文化局，历任京、湘、花歌剧团指导员、团长、支部书记及戏剧工作室主任。1963年参加文化部编剧讲习会学习，结业后调湖南省戏剧工作室任创作组长。1979年任潇湘电影制片厂文学部副主任兼支部书记。1989年在湖南省第五次文代会上当选为执行主席，1991年在湖南省第五次剧代会上被选为主席。系国家一级编剧，享受国务院特殊津贴。1996年离休。

50年来发表戏剧、影视作品40余件，戏剧诗文近百篇。出版著作有《湖南当代剧作家·范正明卷》、《梨园英华·彭俐侬传》、《范正明戏剧诗文集》，编辑《田汉与湖南戏剧》等。其中《百花公主》获湖南省文艺创作奖、《芙蓉》文学奖；改编的湘剧高腔《琵琶记》获文化部首届“文华”编剧奖；昆曲《荆钗记》获首届中国昆剧节优秀演出奖、湖南省第三届新剧目会演田汉戏剧大奖。与人合作的彩色宽银幕电影《一个女人的命运》被列为建国35周年献礼片；电影故事片《国歌》获夏衍电影剧本文学二等奖，并列为建国50周年献礼片。湘剧高腔《白兔记》获湖南省首届田汉戏剧文学剧本一等奖，并被中国艺术研究院推荐，选拔参加“东方戏剧展”。

ISBN 7-80665-641-3



9 787806 656419 >

J·14 定价：36.00元

范正明  
编注

岳麓书社

相刻字腔十大记



## 图书在版编目(CIP)数据

湘剧高腔十大记/范正明编注. —长沙:岳麓书社,

2005

ISBN 7—80665—641—3

I. 湘... II. 范... III. 湘剧高腔—剧本—选集  
IV. I236.64

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第067318号

## 湘剧高腔十大记

作 者:范正明 编注

责任编辑:陆荣斌 喻岳衡

封面设计:陆荣斌

内文设计:陆荣斌

岳麓书社出版发行

地址:湖南省长沙市爱民路47号

电话:0731—8885616(邮购)

邮编:410006

网址:www.yueluhistory.com

2005年8月第1版第1次印刷

开本:850×1168毫米 1/32

印张:23.375

字数:600千字

印数:1—2,000

ISBN7—80665—641—3/J·14

定价:36.00元

承印:长沙科地印务有限公司


地址:湖南省长沙市桐梓坡路92号

邮编:410013 电话:0731—8923199

如有印装质量问题,请与承印厂调换

贺湘剧高腔十大记出版

弘揚戏曲經典  
潛心推陳出新

周巍峙  
  
題

中国文联主席周巍峙题词

## 序

◇郭汉城

正明同志携带他编注的《湘剧高腔十大记》(以下简称十大记)从长沙来,嘱我写一序文。我喜欢高腔,对这些改编本也有些话想说,就不假思索答应了。

湘剧高腔是个很有特色的剧种。据戏曲史家的研究,南戏衍变成“四大声腔”以后,其中余姚、弋阳二支,更多地保存了早期南戏的民间戏剧特色,继续向全国南北各地流布,形成了一个高腔系统。它们长期在民间流传,现实主义、人民性得到了提高,许多剧目在局部上突破了封建思想体系的局限;在艺术形式上也出现了重要的变化,显著的如:一、在曲牌体的基础上,广泛吸收生活口语和民间艺术,既保持了曲牌体的形式美和文学性,又增加了生动性和灵活性,形成了雅俗共赏的特点。高腔语言的成就,标志着我国戏曲文学的一个高峰,提供了丰富的经验;二、在早期南戏“一唱众和”的传统上,发展为“帮腔”。“帮腔”的功能很多,各地的高腔也不一样,可以渲染气氛,指示剧情,评点人物,描绘心理,把艺术与某些评论因素结合起来,在艺术和观众之间开启了一条心灵的通路,是中国戏曲的一大创造。它比希腊悲剧的歌队简单、丰富,又比布莱希特的“间离效果”生动、自然,是戏曲艺术的天性——假定性上产生的一种独特的表演程式,一个不上场的行当。正因如此,“帮腔”艺术和“帮腔”演员具有独特的、重要的地位,它的地位不是伴奏音乐可以代替的;三、在高腔曲牌联缀结构中融入板腔音乐的成分,创造了有名的“滚调”(湘剧高腔叫“放流”)。“滚调”的发展,调整了音乐结构和戏剧结构的矛盾,突破曲牌的局限性,增加了戏剧性,大大提

高了表现生活和刻画人物的能力。这里引一段《琵琶记》中赵五娘辞别张广才上京寻夫的长篇“放流”，可以约略了解这种情况：“赵氏女，离故乡，肩背琵琶，手拿雨伞，怀抱遗容，找寻蔡郎。大翁叔送我到阳关上，叮嘱我的言词两次三番。舍不得大翁叔我回头望，又只见他年迈之人两泪汪汪。把几句好话对他讲，大翁叔莫哭免悲伤。阳关道上少行往，年迈之人须要谨防。媳妇此回上京往，朝念弥陀晚烧一炷香。一不保佑爹，二不保佑娘，愿只愿大翁叔福寿绵长。找得伯喈夫回乡党，登门叩谢好恩光；找不到伯喈夫回乡党，大翁叔的恩德付与汪洋。曾记得公婆归泉壤，留下了遗嘱纸一张。有一日蔡伯喈回乡党，大翁叔你要打，打他一个三不孝，还要骂，骂他一个罪难当。他爹娘在，生不能够养，父母死，死不能够葬……还要儿，女流之辈，孤孤单单，冷冷清清，独自一人，找上帝邦。愁只愁，此去山又高，路又远，山高路远，身衰体弱，怎能行上？我的大翁叔，我何日里才能挨到帝邦？似这等对景悲对景伤，对景好悲伤，悲伤愁断肠，我的两眼盈盈泪落两行。”真是回肠荡气，曲折尽情。明明是赵五娘劝张广才，说着说着自己哭起来了！我所以要不惜篇幅引用这段“放流”，有我的一点经历在内。记得1952年全国戏曲观摩演出大会上，我第一次看到湘剧高腔《琵琶上路》，徐绍清饰张广才，彭俐依饰赵五娘，听了这段和张广才的“五娘儿，莫悲伤”另一段唱，我深深被这种患难相共、邻里相扶、古道热肠、悲歌咏叹的民族人格力量所震撼；五十多年过去了，它们仍深深地印刻在我的心上。

湘剧高腔的现实主义、人民性的发展，不仅体现在《琵琶记》中，也体现在《拜月记》、《白兔记》、《金印记》、《追鱼记》、《覆水记》、《百花记》、《鸚鵡记》、《金丸记》、《玉簪记》等剧中。其中的《刻碑三打》、《抢伞拜月》、《打猎回书》、《打机投水》、《夜梦冠带》、《刺目刎颈》、《潘葛思妻》、《秋江赶潘》等等精彩折子，家喻户晓，长期流行舞台，成为我们民族的珍贵品。但我们也要看

到,古人受时代、世界观的局限,特别这种发展是群体意识在漫长的过程中进行的,必然会存在种种矛盾和缺陷,这就需要当代人以马克思主义的历史观、审美观为指导,对古人的审美进行再审美,半个多世纪的戏曲“推陈出新”就是做的这件工作。《十大记》整理、改编工作,基本上体现了这种指导思想,它们的成就包含在作品及附后的评论之中,这里无须赘述了,我想着重指出一点,用马克思主义指导艺术审美活动,并不是一项轻而易举的事,必须把马克思主义和民族审美特征和艺术规律结合起来,才能真正分清精华与糟粕,避免教条式的生吞活剥和“刻舟求剑”。戏曲改革中无数例证说明,是否真正掌握这一原则,是成功与失败的一条分水岭。但长期以来,往往有些先人之见干扰着这一原则的正确执行,比如说,悲剧主人公最后必须死亡,这是西方古代戏剧的一个重要的悲剧观念,它是从西方历史文化背景中产生的,以它作为衡量《琵琶记》、《白兔记》等中国古典名著,难免方圆而柄凿了。有的剧团改编《琵琶记》,为了不与西方的悲剧观念相抵触,只有让赵五娘在京城找到蔡伯喈以后,知道蔡已招赘牛府,便匆匆跑回家来,可是这种结局惹起了群众的不满;《白兔记》的改编,也曾循着这个路子,李三娘见刘智远再婚岳氏,走进尼庵削发为尼,给予经历千磨百难,没有生存意志、生活希望的主人公这样一个结局,更激起了群众的反感和抗议,以致剧团被围出不了村!种种挫折不能不引起我们的反思,群众真的这样落后还是我们的脑子出了问题?难道除了按西方的审美观念办事就没有其他的路可走吗?凡事经不住深思,一经深思,似乎是山穷水尽,忽然又柳暗花明,我们的脚跟还是要转到民族的审美思想上来。在我们民族美学思想中,“中和”是一个十分重要的审美观念。“中和”体现在具体作品中,是整体上的和谐得宜,包含着是非分明、爱憎强烈、悲剧精神张扬的深刻思想,不是折中调和的“中庸之道”。用这种民族美学思想来观察《琵琶记》、《白兔记》,它们的悲剧精神是显而易见的。在《琵琶记》中,

牛丞相是蔡家悲剧的罪魁祸首,他自私骄横,却落得个众叛亲离的结局,这是一种严厉的道德批判;而蔡伯喈和牛小姐,他(她)们并不愿意承受悲剧的苦果却又摆不脱这个苦果。他们作为悲剧的受害者值得同情;他们自身的伦理思想导致的软弱和优柔寡断,对造成这个悲剧也负有一定的责任;这种是非分明、爱憎强烈,在悲剧主人公赵五娘身上的体现,却是悲剧精神的昂扬,这个普普通通的女人,历尽了人世的磨难,终于实现了对丈夫、公婆的承诺,尽管她没有死亡,却并不妨碍她性格中崇高的升华,而且这种崇高是与她心上的伤痕融合在一处而无法抹平的;《白兔记》的情况稍有不同,它没有一个牛丞相那样一个彰明较著的悲剧制造者,中国封建社会以男性为中心的封建宗法制度和作为权力交换的纽带的婚姻制度所造成的潜势力,充当了牛丞相的角色;刘智远、岳氏与蔡伯喈、牛小姐也稍有不同。刘智远在《白兔记》的悲剧中,似乎责任更多一点;但在这两个悲剧中有一点是相同的,那就是悲剧精神的张扬,李三娘所以愿与刘智远“重圆”和承受“两个老婆”的痛苦现实,并不是为了荣华富贵,也不是出于封建伦理观念,而是保护孩子的心灵不受伤害,是自我牺牲的母性光辉的高扬。在我们中国的历史上,由于战乱、天灾、贫穷、疾病,反反复复地上演过多少家破人亡、妻离子散的悲剧(包括赵五娘、李三娘的悲剧),其中包含着多少母亲、孩子的血泪!保护家庭不受毁坏,在古代人民的眼中有多么重要、有多么大价值啊!它是与人民的利益和社会的发展相一致的。所以中国民族美学理想中重“和”的思想是与中国古代历史和生活分不开的。中国观众、直到今天的观众仍然不愿意让赵五娘、李三娘走一条消极的道路,不是没有道理的。

《十大记》的编、导者以马克思主义与民族美学思想相结合来观察戏曲艺术的规律,并运用到剧目改编上去。“以歌舞演故事”的戏曲艺术,是一种以程式为特征的有规则的综合艺术,它有一个完整的程式体系和相应的技术规范及虚拟、写意等表现

方法,它们是在虚实相生、内外相倚、神形兼备等我国民族美学思想根基上派生的规律和特点,这就决定了演员的表演艺术在戏曲艺术整体中具有极其重要的作用。在我国戏曲历史发展过程中,折子戏的产生、流派的形成,唱工戏、做工戏、武打戏的分类,都说明这种趋向和观众的选择。是否遵循戏曲艺术这种客观规律并发扬光大的问题,始终贯穿在半个多世纪的戏曲改革工作之中。《十大记》的编、导者既掌握现代先进思想又谙熟民族戏曲规律,所以对于剧目中演员表演艺术精华采取慎重保护、积极发扬的态度,小心翼翼地而那些精彩折子保留在改编本之内,有时甚至整个戏的剪裁取舍,都是围绕着它们进行的。记得“四人帮”刚刚粉碎不久,范正明、彭俐依夫妇来京,对我谈及改编《琵琶记》的设想。他们有感于“文革”中艺人的凋零和表演艺术的衰落,想把《琵琶记》改编成上下两本,以便尽可能多地把许多表演艺术保存下来。这样做困难很多,但困难并没有阻碍他们的决心,使我十分感动!在文忆萱同志改编的《覆水记》中也有类似情况,她在《改编“覆水记”的前前后后》一文中说:“另一个无法解决的问题是:‘前逼’、‘后逼’二折和‘痴梦’唱词不多,但与表演扣得异常紧密,牵一发而动全身。‘覆水’倒是好改,但却是湘剧高腔典型的一套南北合腔,被称为‘九腔十牌子’。这堂牌子只在这出戏中保留比较完整,可以说是硕果仅存。反复思索之后,决定不动它……好在湘剧有高昆间唱的传统,还不算离经叛道吧?”我以为文忆萱同志这种看法是很有见地、很有眼光的。

《十大记》的编、导者对表演艺术的重视,并不像现在有些人那样,或出于猎奇,或出于“好玩”,而是深谙形式和内容的辩证关系,把文学性和艺术性看做一个完整的整体。很难想象,很多的著名剧目中,如川剧的《秋江》、《斩杜后》,湘剧的《琵琶上路》、《抢伞拜月》、《潘葛思妻》,昆剧的《访鼠测字》,赣剧的《借靴》,梆子的《火焰驹》,京剧的《借东风》、《空城计》、《坐楼杀惜》等等,没

有精彩的表演,能把思想内容表现得那么淋漓尽致吗?离开那些唱念和行船、走马、飞椅等表演程式,能把人物性格塑造得那么鲜明强烈、那么具有中国气派吗?说明艺术形式与思想内容的正确关系,湘剧高腔《白兔记》的改编,为我们提供了一个有力的例证。在南戏《白兔记》中,咬脐郎并不是一个重要人物,在地方戏中,这个人物逐渐发生了变化,到了高腔戏里,又得到很大的发展。我看过贺小汉的表演,她用一套“娃娃生”的表演程式,把孩子的善良、稚气、娇惯、任性演得意趣天然,惹人喜爱,只要她一出场,台上台下顿时活跃起来,千千万万双眼睛,都集中到她身上。咬脐形象的发展趋势中蕴藏着一种契机(类似的情况我只有在昆剧《寄子》中见过),即把消极的“团圆”结局转化为积极的悲剧性结局的可能性。这个例子说明了艺术是一个整体,形式和内容是统一的,形式并不是消极的、被动的、可有可无的,在运动中可以发生变化的。我十分敬佩编、导者以远见卓识完成了这个转化的同时,也为长期以来在戏曲创作中没有对演员的表演艺术给予足够的重视,导致文学性与艺术性脱离,产生与观众隔阂的倾向感到遗憾!所幸的是,在不少现代戏剧目中,十分重视演员的表演艺术,赢得了观众,也发展了戏曲。

《十大记》取得的成就是多方面的。如上所述,最宝贵的一点是把马克思主义实事求是的灵魂,紧紧围绕民族审美精神和艺术规律来审视,对待我们古老的文化遗产,既是开启中国文化丰富宝藏的钥匙,也是推陈出新、发扬光大必由的途径。中国社会正在发生着深刻的变化,古老的戏曲要赶上时代的步伐,有一条漫长的路要走,在这条道路上还必然会遇到种种阻力和挑战,特别是思想认识上的挑战,只有真正掌握了马克思主义和中国戏曲的实际,才能克服内外的各种教条主义和实用主义,所以又是一种战斗的武器。为了实现戏曲现代化这个光荣的历史任务,要敢于正视现实,克服悲观失望心理和侥幸浮躁心理,在坚苦卓绝工作的同时,进一步学习马克思主义,进一步学习民族美

学精神和戏曲艺术规律,才能最终完成这个任务。这就是《十大记》向我们提供的最重要的经验,也是新时代向我们提出的新要求。

《湘剧高腔十大记》编纂、出版是件大好事,湖南省文化厅和财政厅大力支持此事,并列入省的文化建设项目,这是很有眼光、胆识的,因为《十大记》极具保留和研究价值,又是保护和继承我国民族戏曲艺术优秀传统文化的积极举措,这是值得我们赞扬的。

2004年9月13日于北京

## 凡例

一、湖南湘剧高腔为全国稀有声腔之一，高腔剧目大多源于元代杂剧和明代传奇，历史悠久，而又地方化了，成为湖湘文化不可分割的组成部分。编注此书的目的，是为了保护、继承湘剧优秀传统——特别是那些濒危剧目，如《鸚鵡记》，使之成为演出和研究湘剧剧目的珍贵资料。

二、本书所收高腔剧本，都是建国后根据党的“百花齐放，推陈出新”的文艺方针，在尊重传统的原则下，经过不同程度的整理改编。这种整理改编，纯系一家之言，并非范本。为了保持不同时期改本的原貌，折射出五十年来一辈人“改戏”的历程，因此，在编辑此书时，没有请整理改编者修改。总之，我们认为对这些改本评价高低是次要的，最主要的还是保存了湘剧高腔中的精品部分。

三、本书剧本次序的排列，按整理、改编、上演先后为序。

四、每个剧本的开头，由编者加写了剧情梗概；结尾，大多由整理改编者写了“后记”，阐明其意图和写作过程。

五、编者对剧本作了一些注释，附于全剧之后。由于篇幅原因，注释一律不注明出处。

六、为了便于今后对所收剧目的研究，凡发有评论文章的，我们尽可能收集，附于各个剧本之后。有的剧本由于年代已久，加之我们见闻和篇幅有限，不可能全收，希望得到谅解。

## 目 录

- 序..... 郭汉城( 1 )
- 凡例..... ( 1 )
- 拜月记..... 朱少希( 1 )
- 改编者朱少希简介..... ( 58 )
- 江河万古流
- 谈《拜月记》的继承和发展..... 文忆萱( 60 )
- 追鱼记..... 康 德( 73 )
- 改编者康德简介..... (129)
- 《金鳞记》后记(节录)..... 田 汉(131)
- 田汉指导并动笔改编湘剧《追鱼记》纪实..... 黎之彦(133)
- 覆水记..... 文忆萱(140)
- 改编《覆水记》的前前后后..... 文忆萱(182)
- 百花记..... 范正明(185)
- 《百花记》的挖掘与改编..... 范正明(249)
- 改编者范正明简介..... (255)
- 金丸记..... 余福星 符咏安(256)
- 改编者余福星、符咏安简介..... (313)
- 《金丸记》整本的形成..... 范正明(314)

- 琵琶记(上下集)…………… 彭俐依 范正明(319)
- 改编者之一彭俐依简介…………… (428)
- 深深怀念彭俐依同志…………… 康 濯(431)
- 又一次成功的推陈出新
- 谈湘剧《琵琶记》的改编…………… 郭汉城(445)
- 评湘剧《琵琶记》的改编…………… 沈 尧(449)
- 推陈出新的古典名剧《琵琶记》…………… 颜长珂(458)
- 发扬古典名剧人民性精华…………… 苏国荣(463)
- 继承发扬优秀遗产…………… 黄克保(466)
- 推陈出新的《琵琶记》…………… 林涵表(470)
- 对《琵琶记》的再认识…………… 傅晓航(475)
- 坚持传统剧目的推陈出新
- 谈湘剧《琵琶记》的改编…………… 范正明(481)
- 百家争论《琵琶记》…………… 柏 繁(485)
- 后记…………… 范正明(490)
- 白兔记…………… 范正明 谢让尧(492)
- 坚持现实主义创作方法,加强精品意识…………… 郭汉城(544)
- 人情美古典美的探求
- 看湘剧《白兔记》…………… 颜长珂(546)
- 湘剧《白兔记》的主旨与风貌…………… 沈达人(550)
- 提炼立意,升华主题
- 谈湘剧《白兔记》的改编…………… 章怡和(552)
- 对《白兔记》的一些想法…………… 铁 可(555)
- 后记…………… 范正明(558)
- 金印记…………… 范正明(580)
- 《金印记》的改编…………… 范正明(614)

---

鸚鵡記 .....	文憶萱(617)
改編者文憶萱簡介 .....	(677)
《鸚鵡記》淺識 .....	文憶萱(678)
關於《鸚鵡記》 .....	范正明(682)
玉簪記 .....	謝讓堯(684)
改編者謝讓堯簡介 .....	(727)
後記 .....	謝讓堯(728)
編後記 .....	范正明(731)

# 拜月记

改编 朱少希

**【梗概】**宋代，金寇入侵中原，战乱频繁，百姓流离失所。逃难中，兵部尚书王镇之妻王夫人寻不着失散的女儿王瑞兰，途遇蒋瑞莲，收为义女；秀才蒋世隆也找不着妹妹蒋瑞莲，却遇着了王瑞兰，他们患难相扶，旅途中订了终身之约。兵乱后，蒋世隆卧病招商店，不期王镇路过这里，与瑞兰巧遇，一听女儿私自许与穷秀才为妻，怒将瑞兰带走，在驿馆与夫人、蒋瑞莲相遇，一家团聚，回到家乡。

月夜，瑞兰思念世隆，在花园对月祈祷，被瑞莲发现，互诉衷肠，由姐妹又成为姑嫂。世隆高中状元，因两卷同名，更名蒋兴。王镇欲招蒋兴为婿，被世隆推却；瑞兰亦不知蒋兴即世隆，坚决拒婚。几经周折，夫妻兄妹喜得团圆。