



国家出版基金项目

“十二五”国家重点图书出版规划项目

# 中国京剧流派剧目集成

卷之二十



《中国京剧流派剧目集成》编委会 编

第 贰 拾 集

## 黄桂秋



学苑出版社



国家出版基金项目

“十二五”国家重点图书出版规划项目

# 中國京劇流派劇目集成

啓功題識

《中国京剧流派剧目集成》编委会 编

第 貳 拾 集

學苑出版社

## 图书在版编目 (CIP) 数据

中国京剧流派剧目集成. 第20集 / 《中国京剧流派  
剧目集成》编委会编. —北京: 学苑出版社, 2014.1  
ISBN 978-7-5077-4458-3

I. ①中… II. ①中… III. ①京剧—剧本—作品集—  
中国 IV. ①I232

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 304576 号

出 版 人 : 孟 白

责任编辑 : 潘占伟

装帧设计 : 徐道会

出版发行 : 学苑出版社

社 址 : 北京市丰台区南方庄 2 号院 1 号楼

邮政编码 : 100079

网 址 : [www.book001.com](http://www.book001.com)

电子信箱 : [xueyuan@public.bta.net.cn](mailto:xueyuan@public.bta.net.cn)

销售电话 : 010-67675512 67678944 67601101 (邮购)

经 销 : 新华书店

印 刷 厂 : 北京信彩瑞禾印刷厂

开本尺寸 : 889×1194 1/16

印 张 : 18.5

字 数 : 450 千字

版 次 : 2014 年 5 月第 1 版

印 次 : 2014 年 5 月第 1 次印刷

定 价 : 260.00 元 (精装)

《中国京剧流派剧目集成》学术顾问

郭汉城	刘曾复	朱家溍
吴小如	王金璐	迟金声
钮骠	刘连群	陈绍武

《中国京剧流派剧目集成》编委会

主 编

黄 克

副主编

常立胜 吴春礼 赵晓东

蔡景凤 杨凌云

京剧向称国粹艺术，内容博大精深，剧目十分丰富，人们常以“汉唐三千宋明八百”形容其浩瀚。其中流派剧目又以演员表演的鲜明个性使剧目显得更为丰富多彩，充满魅力，既被专业人员钻研承继，也为广大戏迷喜闻乐见，遂成为京剧舞台上一大亮点。

## 流派

举凡表演艺术，原本就无不带有表演者的个人色彩。京剧表演艺术因其唱念做打诸多方面功夫的综合性和繁难性，表演的个性化尤为突出；加以行当的粗分、剧目的雷同，于大致相同的条件下尽显各自的千姿百态、千变万化；一招一式、一腔一韵之中可以体现不同的特色，同样一出戏，甚至同样一个戏中人物也完全可以演出不同的风采，这种充满个性化的表演，遂成为京剧竞技场上最是为人乐道而又情趣无穷的审美内涵。倘若这种富于个性化的表演为受众所认可，且代有传人，形为规范，即可自成一家，成为迥异于他人的艺术流派。以“四大名旦”（梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云）为例，虽皆工旦行，却又各有千秋。京剧大师王瑶卿就曾这样分析这四位后起之秀的独到之处：“梅兰芳的样儿，程砚秋的唱儿，尚小云的棒儿，荀慧生的浪儿。”所谓“样儿”，指梅的艺术造诣全面，要什么有什么；所谓“唱儿”，指程以行腔之新颖动听为能；所谓“棒儿”，指尚的刀马功底深厚；所谓“浪儿”，指荀的柔媚多姿、风情万种。寸长尺短，一语道破各有专擅的各家流派特点。如此成就固然来自自己的勤学苦练、苦心孤诣，更少不了观众的知音捧场、鼓励有加。因此，一个艺术流派的形成，对于创始人来说，无疑是开拓了审美追求的新境界；对于受众戏迷来讲，则更是得到了多样化审美需求的新满足。梨园行有云：唱戏的是疯子——指其追求的执着，听

戏的是傻子——指其享受的痴迷。二者相得益彰、相映成趣，或许正道出京剧流派形成之三昧。

## 流派剧目

在京剧传承的一二百年间，随着历史的变迁、社会的发展，以及新人辈出、师承转换，荡涤旧物、崇尚新声，传统剧目中的绝大部分早已绝迹于舞台，然而，其精华部分（包括剧目中表现出来的唱念做打等程式体系）还是被完好地保存了下来，并得到长足的发展。其间，流派创始人于剧目的推陈出新做出了不可磨灭的贡献。基于对剧目乃至剧中人物的理解和认识，以及更便于发挥自己技艺特长的需要，流派创始人对浩如烟海的传统剧目进行了严格的筛选，经过了整理加工再创作，使之又焕发出崭新的韵味和光彩；随着这样剧目的增多，最终形成了自己流派所特有的剧目系列。而另外的流派又在另外的剧目系列中发挥着自己的优势，即或剧目相同，不同流派依然可以于演出中表现出自己的独特风格。总之，在其演出的剧目中，无不打上自己表演风格的鲜明烙印。京剧舞台上一度出现的这种百花齐放、争芳斗艳的盛况，实由自丰富多彩的流派剧目，这在京剧发展史上已是不争的事实。

但也应看到，如今京剧流派剧目相对于京剧的鼎盛时期，已是光景不再。个中原因很复杂，就客观因素而言，新兴的艺术形式的多种多样，人们的欣赏习惯和娱乐方式已经有了更广泛的选择余地，因而完全可以去旁鹜；此外，就京剧本身而言，演出剧目之贫乏不能不说是观众锐减的重要原因之一。本来演出场所和演出场次就不多，翻来覆去又只是那几出骨子老戏，怎么能吸引观众，特别是年轻观众呢？——连那些老戏迷们也都听腻歪了。

回过头来看，今日演出剧目的贫乏和流派创始人晚年艺术景况也不无关系。他们在艺术的巅峰期——集中在上个世纪二三十年代，创作或改编了一出出新戏，直令观众赏心悦目，目不暇接。当其时，除了富连成科班或游动的散班演出些大路戏外，北京的京剧舞台几乎就是流派剧目的天下。据1932年商务印书馆出版的《五十年来北平戏剧史材》的记载，自民国十二年（1923）至十八年（1929）这六七年间，以梅派剧目为例，只“初演”的剧目——也就是自家独创的新戏或整理改编的传统戏，就有前后本《西施》、《洛神》、《廉锦风》、头二三四本《太真外传》、《俊袭人》、全本《宇宙锋》、《凤还巢》、《春灯谜》等12出戏（其中前后四本《太真外传》这四出戏是在一年多时间里陆续完成的）；同一时间段，马派“初演”的剧目也有《化外奇缘》、全本《玉镯记》、《秋灯泪》、《战宛城》、全本《火牛阵》、《鸿门宴》、全部《临江馆（“馆”应作“关”）》、全部《浣纱溪》、《范仲禹》、全本《清风亭》、头二三四本《大红袍》、全本《天启传》、《许田射鹿》、全本《十道本》等15出戏（其中《大红袍》分头二和三四本两次演出），

当然，其中还不包括“初演”以外的经常性的大量的传统戏演出。试问，这些曾经轰动一时的流派创始人编创的新剧目于今又有多少出传承下来了呢？个中主要原因就在于流派创始人到了晚年一些唱做吃重的剧目已难胜任，只有将其已臻于炉火纯青的技艺凝炼到少数剧目之中，或演出或教习也只拘囿于这少数几个剧目了。而其传人也就将这几出戏奉为圭臬，全不知其鼎盛时期的所谓“文武双全”、所谓“昆乱不挡”为何事，致使一些当年的热门戏几近失传，这不能不说是梨园一件憾事。记得梅兰芳先生曾撰文论述学艺过程中的“少、多、少”，大意是初学时会的戏（包括技艺）自然是少的。随着所学剧目的增多，技艺的增长，激发起拓宽其艺术驰骋领域的热情，兼收并蓄，从而极大地丰富了自己。进而又随着审美取向的定型，艺术见识的提高，势必要对自己所学所用下一番去芜存精的工夫，扬长避短，使自己的独特技艺集中在少数几个代表剧目之中。表面看来演出的剧目是少了，但炉火纯青，在艺术创新上却达到了新境界。从少到多，从多而少，贯穿着的是继承与发展的艺术成熟的过程，也闯出了一条攀升艺术高峰的必由之路。后学者以为，学会了几出流派代表剧目便可以薪尽火传，得到了真经，孰不料缺少广博的根基，既影响个人的发展，也造成了剧目越传越少的现实。这难道不是应该汲取的教训吗？

有道是“礼失求诸野”。由于流派剧目的独特韵味及其所富有的艺术魅力，由于京剧作为自娱自乐的审美取向已深入人心，更由于迷恋传统演唱艺术者的大有人在，京剧传统剧目——包括一些已经消失于舞台的流派剧目，至今仍在京剧爱好者中间传唱不息。我们不妨到公园里看一看那一圈圈围着的戏迷，他们来自四面八方，或许彼此并不相识，只凭一把胡琴就将大家凝聚在一起，有滋有味地互相欣赏着一段段流派唱腔。更不用说那遍布全国各地乃至国外华人聚居区的票房，他们还时不时地粉墨登场，过一把戏瘾呢！这种自拉自唱、自娱自乐的红火场面，充分显示了京剧流派剧目的深厚群众基础和顽强的生命力，对于相对落寞的京剧舞台不啻一种发人深省的挑战。然而，这又何尝不是对京剧振兴的潜在的呼唤和有力的支持呢！

### 流派剧目集成

正鉴于其强大的生命力和深厚的群众基础，“振兴京剧”作为文化建设的国策的提出可谓正得其时。而振兴之务，首要的是挖掘和继承优秀传统剧目，以之作为发展和创新的基础和借鉴。我们编纂《中国京剧流派剧目集成》的初衷正在于此：将流派剧目演出的精彩瞬间记录于永恒，将构成流派剧目的诸多元素一一记录在案。诸如每剧的剧情本事、创始人表演特点的提要，剧中人物行当归属、服装扮相，剧本曲文、唱腔谱、伴奏谱、锣鼓经，以及身段谱等得以再现流派表演风格的内容，都力图完整地记录整理出来，为流派艺术的教学和研究提供文字的基础资料。持此，内行自可作为

表演的参考，京剧爱好者也可以作为演习的蓝本。

这一工作，对于京剧剧目的基本建设虽然可谓之善举，但具体做起来却困难多多。首当其冲的就是剧目的选定。京剧剧目虽称汗牛充栋，但保存下来的资料却十分有限。京剧形成初期，以“老生三杰”又称“前三鼎甲”的程长庚、余三胜、张二奎为代表的一代固然没有留下什么音像文字资料；即或以“老生新三杰”又称“后三鼎甲”的谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬为代表的一代除了少量的唱片外也没有完整的剧目传下来，所以我们的剧目整理工作只能从民国初年以降的“四大须生”、“四大名旦”开始。他们受熏陶于前辈艺术家，可谓传统的集大成而又能创新的一代，整理剧目以他们为重点自然最合适不过。遗憾的是这些艺术大师大都已经作古，得到他们指点和首肯已不可能，为此，我们只能通过其亲传或再传弟子来进行流派剧目的整理工作。从中我们更深地体会到抢救要及时，当初未能抢救下来现在也不要嫌晚而不为，抢救一点是一点，否则能够保存下来的精华越来越少，越加难向历史向后人交代了。

更难的则是遴选整理者。剧目的全面整理需要全面的人才。我们在组织稿件的过程中却发现这样的人手颇不易得。如果流派创始人或其传人曾在戏校任教，且有较为完整的教案保存下来，今日稍加整理即可选用，自然不是难事。不过这样的情况并不多，大量的剧目尚需要对当年的演出本进行追忆记录，加工整理。曾经受业于流派创始人或其传人的京剧工作者虽然是整理演出本的合适人选，但是他们大都是单位的骨干，忙于演出，忙于剧务，或居于领导职位，很难分出身来。即或肯于应承下一两出戏，也常有如下的情况：能演不能说，能说不能写，能写又不能打谱。因此，完成一个剧目经常需由记录者、整理者和打谱人联袂而行，倘再加上剧目的传授者和提要的撰写人，则非四五人鼎力不可。《中国京剧流派剧目集成》收入二百多出戏，每出戏即使平均两三人参加，也要组织四五百人次。其繁难可以想见，其壮观亦可以想见。当然，这还仅就整理者的数量而言，更为难能可贵的还在于参与者的无私奉献。试想，跟演一出戏或教一出戏相比，以文字整理一出戏，不仅费时而且费力，无疑是一桩一般人肯为也不屑为的苦差事，而我们的整理者却能甘之如饴，乐此不疲，没有为京剧事业的传承而不计个人得失的宝贵情操，是难有这种积极性的。不仅如此，随着岁月流逝，整理流派剧日益困难，更需要求助一些老专家，他们或是资深艺员、教师，或是资深票友、戏迷，而今已是硕果仅存的京剧艺术的专家、流派历史的见证人。在他们身上洋溢着一种传承京剧流派的使命感，和对振兴京剧的期待。他们热情地参加到这项工作中来，或亲自动手，为我们整理剧目；或答疑解惑，给我们工作以指导。使我们在受教于他们的同时，油然而生一种深深的敬意。

克服了上述困难，《中国京剧流派剧目集成》终于呈现在读者面前。书中，除了囊括主要流派的主要代表剧目，试图反映京剧鼎盛时期的大致面貌而外，尚有可说道者。



首先是挖掘整理出一批流派剧目，其中不乏已近失传的流派艺术精品。其中共收流派五十余家、剧目二百多出，不仅是从装扮到曲谱俱全，而且半数以上不曾整理出版过，可算是京剧剧目建设的一个不小的工程。下列剧目可为佐证。如王（瑶卿）派名剧《南天门》（今能见到的只剩下王和老谭合拍的剧照）、余（叔岩）派名剧《太平桥》（据说是老谭给余说的开蒙戏）、马派名剧《白蟒台》（写王莽被俘后向旧臣一一乞命事，老生扮演反面人物堪称奇特）、麒派名剧《斩经堂》（其中吴汉的悲剧性格曾引起过热烈争论）、荀派名剧《鱼藻宫》（写吕后残害戚姬事，乃荀派悲剧剧目之一），以及汪（笑侬）派名剧《哭祖庙》、龚（云甫）派名剧《徐母骂曹》、徐（碧云）派名剧《绿珠坠楼》、裘（盛戎）派名剧《打奎驾》等，都是难得一见的流派剧目之珍品。而以“关外唐”名世的唐（韵笙）派名剧经其家人和传人的努力竟整理出其代表作《驱车战将》、《闹朝击犬》、《好鹤失政》、《绝龙岭》、《未央宫斩韩信》、《刀劈三关》等七出之多，堪称流派剧目建设的新收获。除此之外，《中国京剧流派剧目集成》还特别着力于武戏的挖掘整理。较之文戏，武戏更难整理，需要将演员在台上的动作招式一一准确地反映出来，没有深入的钻研领会、亲身体会，很难下笔。众所周知，杨小楼作为一代武生宗师，其“武戏文唱”乃武生的不二法门，也是令人神往的一种表演境界，在武戏剧目整理中理应得到体现。资深票友朱家溍先生得其真传，整理了杨派名剧《麒麟阁》，并详细记述了前后六次观剧的心得，惜乎不及将其用工尺谱记下的昆曲吹腔翻为简谱便溘然而逝了。另一出杨派名剧《镇潭州》则是根据京剧耆儒刘曾复先生的讲授整理出来的，其中杨再兴上场的“蝴蝶霸”、和岳飞对打的“枪架子”，皆独得杨派之秘，给人以再闻《广陵散》般的惊喜。此外，高盛麟的《长坂坡》、《走麦城》，王金璐的《落马湖》、《蚩蚩庙》也都走的杨派的路子，有的就是直接跟杨宗师学的。南派大武生盖叫天武功盖世，他的剧目身后却乏人整理，多亏移居上海的原中国戏校武功教师赵雅枫先生以耄耋之年勉力整出《一箭仇》，也算保存了盖派一脉。还值得一提的是收获了一批武丑戏。叶盛章当年是以武丑戏挂头牌演大轴的第一人，勇于创新，能戏甚伙，现将其创作的名剧《酒丐》、《祥梅寺》、《打瓜园》、《徐良出世》、《三盗九龙杯》、《铜网阵》等七出代表作一并推出，既再现了叶氏当年神勇，也为乏人承继的武丑行当提供一些演习之本。尤为可喜的是我们也挖掘整理出富连成科班总教习、文丑“萧派”创始人萧长华老先生的《选元戎》、《荡湖船》、《变羊记》等已近绝迹舞台的拿手剧目。凡此，整理者挖掘流派剧目的辛勤劳作成果，均为我们编纂“集成”增添了光彩。

为了方便读者翻检使用，本书采取四五出戏合编一册的形式，这样全书约有五十册之多，并拟分三批推出。第一批为老生行的余派，以及号称“南麒、北马、关外唐”的三派，和武丑行的叶（盛章）派，计五家八册。第二批则以旦行“梅、尚、程、荀”为代表，包括老旦、刀马旦等流派。第三批是老生、小生、武生、净、丑等其他流派。

预期一两年内出齐。倘若其中有重要疏漏，又得人整理，亦可考虑编辑出版“集外集”，以满足读者的需求，也使这部“集成”更为名副其实。

当然，《中国京剧流派剧目集成》的编纂，其目的只在提供流派剧目作为研究家和后学者的参考借鉴。而流派、流派，意重在“流”。所谓流，指流行和流变。流派艺术正是在流行、流变中最终形成的，即或在最终形成之后，也还是靠流行、流变而发展的，倘若泥古不化，抱残守缺，就会失掉其鲜活的生命力，艺苑奇葩也会枯萎，这已为京剧发展史所证明。不过，流派艺术发展也需要有个前提，那就是首先要掌握渗透在表演程式唱念做打、手眼身发步中的艺术个性，而流派剧目就是其艺术个性展现的载体。继承流派艺术，不能只满足于模拟外在的“体”，更要在剧目演练中去体味其艺术个性的“魂”，这样才能促使京剧流派艺术从剧目建设到表演个性都得到发扬光大。此乃传承流派剧目的题内之义，自毋庸赘言。

## 黄桂秋

- 别宫、祭江（黄桂秋演出本） 1
- 祭塔（黄桂秋演出本） 53
- 苏三起解（黄桂秋演出本） 91
- 春秋配（黄桂秋演出本） 123
- 蝴蝶媒（黄桂秋演出本） 219

张敏智 整理

沈毓琦 记谱

# 别宫、祭江

黄桂秋演出本

《别宫、祭江》是黄桂秋先生的代表作，居于黄派名剧之首。故事出自《三国演义》，描写孙尚香被兄长孙权用美人计嫁给刘备，又被孙权以母病为名诓回东吴。后孙尚香听到刘备命丧白帝城，决定回西川奔丧。孙权欲借她奔丧之际派兵暗夺西川。孙尚香识破孙权诡计，为避免吴蜀再动干戈，百姓又遭涂炭，她进宫辞别母亲，来到江边祭奠刘备，然后投江而死。

黄先生在继承他老师陈德霖老夫子以古朴、刚劲为特点的唱腔基础上，又吸收各家之长，根据自身嗓音娇美甜润的条件，以刚柔相济的技巧和气息松弛的发音，创立了融字、声、腔为一体，富有旋律感和节奏感的黄派唱腔，俏丽清新，委婉动听。在“别宫”中“离鸾别鹄有谁怜”这句唱腔中，先生以字的四声来设计唱腔。“别”、“谁”都是阳平字，一般都是高唱或低唱处理，而先生设计用先低再高的旋律： $\overset{\frown}{5} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{1} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{4} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{4} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{6} \overset{\frown}{2} \overset{\frown}{0} \overset{\frown}{3} \overset{\frown}{5}$ ，  
别 鹄 有 谁 怜

唱来既别致又新颖，而且切合人物感情。在与母后对唱的“快板”中，先生较多地用“过板”，就是后半拍起腔，用较强的顿挫唱出孙尚香据理力争要去祭奠刘备的决心。在“祭江”的〔二黄慢板〕“曾记当年来此境，棒打鸳鸯痛伤情”的长腔，非常宽舒、深沉、委婉，表达了孙尚香来到江边触景生情的伤感、悲痛心情。为避免重复，删去了“别宫”中的〔二黄慢板〕，同时也删去了“祭江”十多句〔反二黄〕中的“可叹你”，使行腔更为精炼、紧凑。黄先生能在当时“四大名旦”之后、“四小名旦”之前，独树一帜，卓然成派，正由于其声腔艺术的独具魅力。

黄先生能书善画，有很高的文化修养。黄派除了在声腔艺术上的特色和成就以外，在人物处理、表演、服饰、头饰等方面都很讲究，而且有独到之处。

《三击掌》中，王宝钏与其父争吵后脱去龙凤袄（即宫装）：一般里面穿黑褶子，而先生的褶子却是淡蓝色，且在边上绣小花。我问先生道理何在。先生说：“《三击掌》中的王宝钏很年轻，又生活在相府，即便脱去宫装，里面穿的也应该是很好的衣服。根据她的个性可以素雅些，故穿蓝色边上绣小花的褶子。如果脱去宫装一下子就穿黑褶子，就会显得穷气，不合理，而且到后面的《母女会》、《武家坡》全都是黑褶子，没有区别也不好看”。所以先生在《三击掌》穿淡蓝色褶子，《母女会》穿宝蓝色褶子，到《武家坡》才穿黑褶子，这样处理更能表达岁月、年龄的推移以及处境的变化，而且服饰多彩好看又更合乎情理。《春秋配》中的姜秋莲（先生饰）戴点翠头面，不穿长坎肩，与其他流派有所不同。如张（君秋）派因表达姜秋莲生病被继母逼迫的主题，头上包蓝绸子，而且“捡柴”一场是坐在倒椅（土台）上。而黄派的《春秋配》没有生病的情节，在“拷打”、“捡柴”、“回柴”后面，紧接着出逃，要越墙、“砸涧”。主题不同，表演和处理也就不同了。黄派是突出姜秋莲与乳娘相依为命，时时事事与乳娘用眼神交流商量。当继母催逼秋莲脱去外衣时，是乳娘帮她在场上背身脱去，这样处理情节紧凑，不需要下场后再上场使戏中断。在“捡柴”一场中，也并不把乳娘当奴仆，

而是协助乳娘捡柴，所以才因捡柴时刺痛了手指而啼哭，正好被路过的李春发听到，剧情就有了向下发展的情由了。

这一类合情入理的服饰上的讲究，在《别宫·祭江》中表现得更为突出。《别宫、祭江》中，先生把老本子写孙尚香因夫殉节改成为了避免吴蜀两国交兵、百姓涂炭而不惜牺牲自己，突出了孙尚香作为东吴女丈夫的性格。在服饰方面，先穿黄帔，当知悉刘备晏驾后改换黑帔去向母后辞别，到祭江时换穿白蟒。一般在唱完〔二黄慢板〕后，孙尚香脱去白蟒改穿青褶子，先生则改为白蟒到底，而且去江边时的全部仪仗，服装都用缟素，使气氛更加凝重，舞台更加美观。

《别宫、祭江》一戏荟萃了黄派唱腔艺术的精华，也得到了舆论界的普遍好评。记得先生跟我说过，梅兰芳先生看了他的演出，当面对他说：“这出戏就给你了”。言外之意，他不再演此戏。梅先生还说：“你（指黄先生）得老夫子嫡传，青衣学你是正路，不至于走歪了。”一语道破黄先生忠实于传统，即或创新也不离老谱的演唱特点。这倒也符合梅先生“移步不换形”戏曲革新理论。循规蹈矩，又能在老规矩中翻出新亮点。黄派唱腔曾一度风靡上海、江南，确实不是仅凭着一条天赋的好嗓子使然。

黄先生把传统艺术的继承和发展结合得相当好：取各家之长，兼收并蓄，创造了非常有特色的黄派艺术。他对学生也是如此要求。他的学生中，顾正秋先学黄派再学梅派，王熙春先拜了黄先生后又拜了梅先生，沈松丽先拜黄先生又拜了荀先生，而且都是在先生积极支持鼓励下促成的。1959年在上海京剧院黄先生收我为关门弟子，我有幸和先生同在一个团，由先生手把手教，演出时先生亲自为我把场，无论化妆、服装、乐队等方面，先生都要亲自过问，常常以先生的原班人马为我配演，使我在艺术上得益匪浅。在先生的鼓励支持下，我在学习黄派的基础上，也学了梅派、张派，扩大了自己的艺术视野，为我的演出和教学打下了深厚的基础。黄先生没有门户之见，非常豁达，值得我们后辈敬重学习。

张敏智

## 人物行当

孙尚香	旦（青衣）	大太监乙	生
吴国太	旦（老旦）	四太监	杂
孙 权	净（铜锤、架子）	四龙套	杂
陆 逊	生（小生）	四宫女	杂
吕 范	丑（文丑）	女车夫	杂
大太监甲	生		

## 服装扮相

- 孙尚香** 俊扮。二场梳大头、戴点翠过桥，黄帔，花边裙子，浅灰色彩裤，素彩鞋。  
三场梳大头、戴点翠过桥，黑帔，黑边裙子，浅灰色彩裤，素彩鞋；四场梳大头、戴凤冠，白蟒，黑边裙子，浅灰色彩裤，素彩鞋。  
(一般剧团如没有点翠大过桥也可戴凤冠)
- 吴国太** 俊扮。白色网子束老旦冠、系黄绸条，黄帔，绿色老旦裙，青彩裤，福子履。
- 孙 权** 勾水白脸。草王盔、紫满，绿蟒，红彩裤，厚底靴。
- 陆 逊** 俊扮。紫金冠，红蟒，粉彩裤，厚底靴。
- 吕 范** 俊扮。纱帽，红官衣，红彩裤，朝方。
- 大太监甲** 俊扮。大太监帽，蓝花褶子，粉彩裤，厚底靴。(四场穿白褶子或白太监衣)
- 大太监乙** 俊扮。大太监帽，粉花褶子，粉彩裤，厚底靴。(四场穿白褶子或白太监衣)
- 四太监** 俊扮。小太监帽，小太监衣，红彩裤，黑薄底靴。
- 四龙套** 俊扮。绿龙套巾，绿龙套衣，黑彩裤，黑薄底靴。(四场穿白龙套巾，白龙套衣)
- 四宫女** 俊扮。梳大头、戴小过桥，云肩、花边蓝褶子，素裙子，素彩裤，素彩鞋。  
(四场穿白褶子，云肩)
- 女车夫** 俊扮。梳大头、戴小额子、面牌、渔婆罩，白色战衣裙。

## 道具

红桌围椅披	一份	酒杯	一只
白桌围椅披	一份	云帚	两把
桌子	一张	牌位	一块（写刘皇叔之位）

椅子  
烛台

三把  
两只

銮驾

半副（手提宫灯两只、手提香炉两只）

注：此剧是黄桂秋先生的代表作，黄先生在服饰等方面很考究。“祭江”一场全部仪仗，服装都用白色，颇为庄重。一般剧团不具备白色的服饰，也可用素色服饰代替。



