

文章编号: 1673-1646(2016)05-0116-05

梅兰芳版《霸王别姬》的虞姬形象溯源

俞丽伟

(中国传媒大学 艺术研究院, 北京 100024)

摘要: 由吴震修等人改编、梅兰芳演绎的京剧《霸王别姬》将虞姬形象推向了一座高峰, 成为梅兰芳舞台艺术的重要代表作。梅版《霸王别姬》是在《史记》《千金记》《西汉演义》的基础上, 经历了历史学家、文人、戏曲表演艺术家的多重建构, 使虞姬形象呈现于舞台。本文从形象、叙事、场次三方面梳理虞姬人物的建构特点, 为历史题材的戏曲改编和对外交流发挥作用。

关键词: 梅兰芳; 虞姬; 《霸王别姬》; 《千金记》; 《西汉演义》

中图分类号: J802 **文献标识码:** A **doi:**10.3969/j.issn.1673-1646.2016.05.024

Study on the Image of Concubine Yu Played by Mei Lanfang in *Farewell to My Concubine*

YU Liwei

(Art Research Institute, Communication University of China, Beijing 100024, China)

Abstract: *Farewell to My Concubine*, adapted by Wu Zhenxiu et al and played by Mei Lanfang, has made the image of Concubine Yu in a peak position, and become an important representative work of Mei Lanfang. *Farewell to My Concubine* (Mei Lanfan version), based on *Historical Record*, *Chu Han contention* and *Historic Novels of the Western Han Dynasty*, has reviewed and rebuilt by many historians, writers and artists in the opera performance, finally presented the image of Concubine Yu on the stage. This paper hopes to find the character features of the Concubine Yu from the aspects of image, narrative and the number of showing in stages, and attempts to contribute to the dramatization of historic literatures and the cultural communication with foreign countries.

Key words: Mei Lanfang; Concubine Yu; *Farewell to My Concubine*; *Story of Young Ladies*; *Historic Novels of the Western Han Dynasty*

西汉史学家司马迁所著《史记·项羽本纪》中, 对虞姬寥寥数语, 只略述为“美人名虞, 常幸从”^{[1]55}, 以及项羽慷慨悲歌时“美人和之”^{[1]55}。其后, 明代和民国时期的文人用不同的文体形式对虞姬的人物形象进行了逐步挖掘和重新建构, 使其戏曲文学和舞台演绎更加熠熠生辉。明代沈采所撰传奇《千金记》, 收入明代毛晋编《六十种曲》卷二《绣刻千金记定本》。该传奇是以楚汉相争中韩信及其妻高氏为主线, 只在《夜宴》《别姬》两出中提及虞姬。但《千金记》已是在虞姬形象塑造上迈出了一大

步, 对后世的舞台表演影响深远。明代钟山居士甄伟所撰小说《西汉演义》第七十回至八十四回, 对虞姬的叙事设置已呈现出梅兰芳《霸王别姬》的端倪, 首次出现了“舞剑助兴”的情节。民国时期, 以《史记·项羽本纪》《千金记》《西汉演义》为依据, 经过吴震修的修改, 由梅兰芳演绎的京剧《霸王别姬》成为梅派保留剧目, 也是他赴海外交流的最重要的代表剧目。本文将在比较史书、小说、戏曲文学的基础上, 从形象、叙事、场次三方面梳理虞姬形象的建构特点。

* 收稿日期: 2016-04-18

作者简介: 俞丽伟(1976—), 女, 博士生, 从事专业: 戏曲文学、中国话剧、戏剧教育。

1 从美人到烈女虞姬形象的塑造过程

司马迁所著《史记·项羽本纪》中,论及虞姬处只有三句,但也能剥离出三个特点。其一,虞姬貌美。司马迁说“美人名虞,常幸从”^{[1]55}。《诗经·卫风·硕人》咏美人庄姜“手如柔荑,肤如凝脂,领如蝤蛴,齿如瓠犀,螭首蛾眉,巧笑倩兮,美目盼兮”^{[2]151},从手、肤、颈、齿、眉、笑、目多角度描述庄姜的美丽姿容。然而虞姬的样貌在司马迁笔下只用了“美人”二字,至于肌肤、眉眼、手足、服饰等细节无一字着笔,读者对虞姬的美只能借助想象得知了。其二,虞姬受宠。“常幸从”与“虞兮虞兮奈若何”两处是虞姬受到项羽宠爱的最好注解,不仅“幸从”,还是“常幸从”,虞姬之美应该也是她常常被宠幸的原因之一罢。项羽预感到霸业将灭,慷慨悲歌:“力拔山兮气盖世,时不利兮骓不逝。骓不逝兮可奈何,虞兮虞兮奈若何!”^{[1]55},在危亡的紧要关头,项羽想到的还是他宠爱的虞姬。由此可知,虞姬是项羽心心念念最牵挂的爱人。其三,患难相伴。“歌数阕,美人和之。”这是虞姬唯一一处主动性动作。行动是塑造人物性格的重要手段。项羽悲歌,虞姬伴唱,此情此景,令群臣“左右皆泣”^{[1]55}。至此,《史记·项羽本纪》中虞姬是项羽宠幸的美人,除了伴唱歌曲,再没有其他的人物特征,虞姬的最后去向也无从知晓。虞姬是《史记》中一笔带过的微小人物,性格、情感、行动、命运等没有得到舒张。

明代沈采所撰传奇《千金记》使虞姬形象迈出了一大步,对后世舞台表演影响深远。其中论及虞姬的共有两处。在第十四齣《夜宴》中,虞姬依然是受项羽万般宠爱,“内嬖多人,虞姬独幸”^{[3]44}。如果说《史记》中的虞姬还是平面人物,那么《千金记》中虞姬的行动性明显加强,既有语言动作,也有肢体动作。如“大王,虞姬叩头”和“大王,新旋来的酒,再吃一杯”^{[3]47}等,从描述性陈述向行动化表演转化。“何幸常沾恩惠,鸾凤偶配山鸡。每日亲陪筵宴,通宵得侍房帟。”^{[3]45}“整顿翩翩舞袖”,“取次奏箜篌,殷懃捲红袖”^{[3]46}。虞姬、项羽兴致高处“且开怀饮酒,且开怀饮酒”^{[3]47}。虞姬又是陪酒,又是安排献舞,又是侍寝,这一切都是为“追欢遣愁”。一方面虞姬善于饮酒寻乐,一方面善解人意,助王消愁。以上特征使虞姬在美貌的基础上平添了生活意趣。如果仅是这些特征,虞姬不过是一位有生活趣味的

美丽花瓶,是项羽身边的点缀而已,没有产生令人钦佩与悲剧的力量。在第三十七齣《别姬》中,虞姬外貌被刻画得更为细致,如“香云如鬓拥,晓妆尤倦。佩环声细,绛裙风动”^{[3]119}。但是这已不是重点,最为关键之处,虞姬性格发生突转,由弱转强。大难临头,虞姬明确表态“烈女不更二夫”。为让项羽放心突围,她竟求赐青锋剑自刎。思想是行为的基础。性格刚毅、忠君爱项、不想拖累项羽的思想使虞姬通过自刎行为得到升华。“粉憔玉碎”^{[3]121}成为她最后的归宿。亚里士多德认为,“如果在悲剧中没有行为,就不能成为悲剧”^{[4]25}。最爱的妃子在国家难当头,用爱人的宝剑当面自刎,树立了“大义美人”的悲剧形象。

明代钟山居士甄伟所撰小说《西汉演义》第七十回至八十四回,在《千金记》的基础上,对虞姬形象的刻画更加细致。这主要表现在四个方面:一是坚忍,项羽闻楚歌又气又急,虞姬强作镇静,耐心劝其派人打听。当虞姬看到项羽悲歌,她强颜欢笑,舞剑诀别;二是惧怕,哨兵闻楚歌要解散使虞姬惧怕惊慌;三是智谋,虞姬献策“高岗绝岩,不易攻入,候得机会,再图破围求救”^{[5]220-221};四是一心求死,《千金记》是虞姬向项羽求赐青锋剑,项羽予剑,虞姬自刎。而《西汉演义》中虞姬竖双眉索剑,置生死于度外:“我既无力跟随,也不能做汉军的俘虏,生前随着大王,死后也要相随,但愿前途保重。”^{[5]220-221}项羽不从,虞姬以汉兵诈项羽,自刎而亡。由同意刎到不管同意不同意都要刎,至此,虞姬在小说中的形象有血有肉,相当饱满。

《霸王别姬》的故事主要取材于《西汉演义》。^{[6]122}1921年由齐如山完成初稿,吴震修删节修改,由梅兰芳表演的京剧《霸王别姬》使虞姬形象得到了更为生动的舞台演绎。齐如山基本保留了《西汉演义》的虞姬形象,同时在第八场的危难之时,使虞姬不忘嘱咐项羽“若能闯出重围,且往江东,再图复兴楚国,拯救黎民”^{[7]84}。在虞姬看来,只要项羽活着,楚国就有希望,家国情怀的大志于虞姬身上展露无疑;而“妾妃若是同行,岂不牵累大王”又是虞姬对项羽爱之深的充分展现。梅版通过梅兰芳在表演、音乐、服饰方面的二度创作,不仅塑造了古典大义美人的虞姬形象,“更创造了一个载歌载舞的花衫行当”^{[7]34}。

从花瓶美人到大义美人的形象塑造,从史书人物到舞台形象的重新演绎,完成了虞姬由美人到烈女的转变。这还可从项羽对虞姬的称谓中看到端

倪。《史记·项羽本纪》《千金记》中项羽称虞姬为美人，是为爱称，《霸王别姬》中称作妃子，是为尊

称。称谓的改变是对虞姬角色位置提升与烈女命运的暗示，如表 1 所示。

表 1 项羽与虞姬称谓表

书名或剧目名称	作者	项羽称虞姬	虞姬称项羽	虞姬自称
《史记·项羽本纪》(史书)	西汉·司马迁	美人	无	无
《千金记》(传奇)	明·沈采	夫人、伊、美人	大王	妾
《西汉演义》(小说)	明·钟山居士甄伟	无	大王	妾
《霸王别姬》(京剧)	民国·作者不详	妃子	大王	妾妃
《霸王别姬》(京剧)	民国·吴震修	妃子	大王	妾妃

2 发现与反转凸显虞姬性格

亚里士多德曾说：“情节是悲剧的最基本要素，可以说是悲剧的灵魂。”^{[4]27}而“发现”与“反转”又是

情节的基本要素，这两点是悲剧影响情绪的重要方法。悬念和冲突也是制造戏剧情节的重要方法。小说和戏曲文学都追求悬念和冲突，但戏曲更甚。虞姬的故事通过一系列发现与反转，增加和设置戏剧冲突，才使虞姬形象逐渐丰满起来，如表 2 所示。

表 2 虞姬命运表

书名或剧目	虞姬命运
《史记·项羽本纪》	受到项羽宠幸，项羽慷慨悲歌后与之同唱，未交待生死去向
《千金记》	垓下重围，虞姬表态“烈女不更二夫”，求项羽青锋剑自刎而亡
《西汉演义》	忍悲舞剑，为项羽饮酒助兴，愿以死相随，诈项羽挥剑自刎
《霸王别姬》民	虞姬劝阻未果，垓下重围，忍悲舞剑，虞姬表态“烈女不嫁二夫”，以楚歌诈项羽夺剑自刎
《霸王别姬》梅	虞姬劝阻未果，垓下重围，忍悲舞剑，项羽欲带虞姬突围，虞姬为免拖累项羽，以汉兵诈项羽夺剑自刎

如前所述，虞姬是《史记·项羽本纪》中的微小人物，除伴唱外没有任何情节可言，甚至最后的去向也不得而知，虞姬的形象十分单薄。《千金记》保留了四面楚歌，项羽慷慨悲歌，又增设了虞姬听到楚歌的新发现，为传奇增添了悬念和紧张气氛。这与李渔在《闲情偶寄》词曲部《格局》一章中主张小收煞（“令人揣摩下文，不知此事如何结果”^{[8]174}）有异曲同工之妙。“发现”是指从不知到知的转变^{[4]41}，当虞姬知道“外面歌声尽是汉家之兵，今已得楚矣”，虞姬的命运便走向危机。为了增加戏剧效果，《西汉演义》《霸王别姬》增加虞姬在听到楚歌之时还听到几个哨兵或更夫的议论，察觉楚兵已有涣散之心，令虞姬十分惊异和忧虑。所以，楚兵议论对设置戏剧悬念、加强戏剧冲突起着直接的催化作用。再者，项羽的灭亡之路是层层递进的。在梅兰芳《霸王别姬》第三场和第四场中，虞子期请虞姬劝说项羽不要发兵，项羽不听；狂风折旗，战马声嘶，李左军煽风点火立主发兵，周蓝劝说项羽发兵不利，虞姬认为周蓝是“效忠之臣，所言不可不信，望大王从谏纳忠，实为万幸”后，项羽还是一意孤行；第四场中增设新情节，虞姬察觉李左车阴谋，欲拔剑杀李，反在项羽阻碍，虞姬错失杀李良机，这也

为后来的悲剧埋下了伏笔。

从《千金记》沈采开始，为增加充分的戏剧效果，作者们纷纷采用“反转”手法。“反转”是事物从一个状态转向相反的方面。^{[4]41}弱女子虞姬在局势危难中一反往日的温婉柔情，壮烈自刎。由弱到强、由生到死的巨大反差，从而产生强烈的戏剧冲突。《千金记》《西汉演义》、民国版《霸王别姬》和梅兰芳版《霸王别姬》均以自刎收场，但几部作品在自刎的难易程度上还是略有差异。《千金记》是求剑而得剑；《西汉演义》是项羽劝其自寻生路，求剑不得剑，诈项羽汉兵后才得剑；民国版《霸王别姬》是以楚歌诈项羽得剑；梅兰芳《霸王别姬》是项羽要带虞姬突围，虞姬不想连累项羽，以汉兵诈项羽夺剑自刎。比较而言，梅兰芳版《霸王别姬》的情节设置是自刎难度最高的，求剑不得，项羽还要带虞姬杀出重围，项羽多次躲闪使虞姬无法拔出其宝剑。梅版既塑造了项羽要与爱妃患难与共的形象，也塑造了虞姬为家国和爱人宁愿赴死的坚定决心。

3 场次缩减有利于观演关系

《千金记》共有五十齣，只有两齣与虞姬相关，即《夜宴》《别姬》。

表3所示,从分配比例上看,48:2说明虞姬在《千金记》中并非主线人物,实际情况也是以韩信为主线表现楚汉战争。但第十四齣《夜宴》完成了虞姬美丽柔情的铺垫之后,在第三十七齣《别姬》中实现

虞姬大义美人的悲剧转变。只一齣《别姬》就使虞姬首次光彩照人,为虞姬的后世形象定下基调,大义美人,凄凉悲壮。《别姬》也成为历来演出和改编的重要场次。

表3 明·沈采《千金记》(传奇)虞姬重要场次表

场次	剧情梗概	出场人物	场次地位	突出人物
第十四齣·夜宴	项羽授韩信执戟郎官。因叔父阵亡,项羽与虞姬饮酒遣愁	项羽、韩信、虞姬	次重场戏	项羽 虞姬
第三十七齣·别姬	四面楚歌,项羽悲伤作别。虞姬刚烈,执青锋剑自刎	虞姬、项羽	重场戏	虞姬 项羽

民国版《霸王别姬》共有十四场,述及虞姬的有四场。

表4所示,十四场戏中,有九场过场戏,次重场戏两场,即第四场项羽不听忠臣劝说,一意孤行,坚持出兵,第三场虞姬宫中劝说。重场戏两场,即第十一场十面埋伏,第十二场虞姬自刎。尾声为

第十四场。场次阵型为过场戏:次重场戏:重场戏:尾声=9:2:2:1。梅兰芳版《霸王别姬》在场次上删繁就简,从十四场删减至九场,为了精简场次,梅兰芳晚年演出还删去第一场,实际演出只有八场。其场次阵型为过场戏:次重场戏:重场戏:尾声=4(3):2:2:1。

表4 民国版《霸王别姬》场次表

场次	剧情梗概	出场人物	场次地位	突出人物
第一场	刘邦元帅韩信营中命李左军诈降项羽,其他人各有布置,他率军兵发九里山,布下十面埋伏	韩信、樊哙、曹参、周勃、英布、彭越、孔熙、陈贺、陈平、李左车、四汉兵	过场	韩信
第二场	李左车诈降项羽,鼓动其出兵,项伯也呼应早发兵,群臣劝谏未果,项羽执意出兵	项羽、虞子期、周蓝、项伯、李左车、钟离昧	过场	项羽 李左车
第三场	虞子期后宫求见虞姬,希望其劝阻项羽。虞姬劝项羽未果	虞姬、虞子期、项羽	次重场戏	虞姬
第四场	狂风折旗,战马声嘶,众将劝项羽发兵不利,李左军煽风点火立主发兵,项羽一意孤行,坚持出兵	项羽、项伯、周蓝、虞子期、李左车、钟离昧、虞姬、	次重场戏	项羽 虞姬 李左军
第五场	李左车窃喜回韩营	李左车	过场	李左车
第六场	项羽知中计,责怪项伯。刘邦再激将项羽,项羽打败刘邦手下	项羽、虞子期、钟离昧、桓楚、季布、周蓝、项伯、虞姬	过场	项羽 虞姬
第七场	季布、彭越领汉兵上	季布、彭越	过场	无
第八场	四楚兵引钟离昧、虞子期、季布、周蓝	钟离昧、虞子期、季布、周蓝	过场	无
第九场	刘邦众将败于山口	刘邦、孔熙、陈贺	过场	无
第十场	李左车在九里山口激将项羽入埋伏	项羽、钟离昧、虞子期、周蓝	过场	项羽 李左车
第十一场	项羽遭遇十面埋伏,死里逃生,韩信又生楚歌一计	韩信、项羽、张良、李左车	重场戏	韩信 张良
第十二场	虞姬听楚歌唤醒项羽,项羽以为楚地尽失,与虞姬道离别,虞姬悲痛舞剑安慰项羽,后夺剑自刎	虞姬、项羽、四小军	重场戏	虞姬
第十三场	吕马通扮田夫指错路	吕马通、项羽	过场戏	吕马童 项羽
第十四场	闵子期扮乌江亭长诓项羽上船,项羽羞于见江东父老,乌江自刎	闵子期、项羽	尾声	项羽

梅兰芳曾说:“虽然十面埋伏有些场子是火炽精彩的,但一些敷衍故事的场子,占用了相当长的时间,就显得多余数据^{[9]598}所以从两个版本的场次阵型

上看,最大的改变在于缩减了过场戏的场次,从九场缩减至四场。梅版的场次缩减也不是一蹴而就,齐如山创作之初是二十多场,需要两天才能演完,

按他的解释“故事很复杂，一天挤不下”^{[9]598}。吴震修却不同意：“如果分两天演，怕站不住，杨、梅二位也枉费精力。”^{[9]598}关于这一点，他是有失败案例为依据的。1918年，杨小楼、尚小云先于《霸王别姬》演出同类题材《楚汉争》时，共演两天，过场太多，演出失败。前车之鉴使梅兰芳认为从观演关系上说，吴震修的主张很有道理。“《霸王别姬》的初稿，仍有松散的毛病，改成一天演，的确是高明的见解。”^{[9]598}参看表4和表5，民国版的第五、六两场缩减到梅版的第五场，民国版的第七至十场缩减到梅版的第六场，民国版的第十三、十四两场缩减

为梅版的尾声，删掉民国版吕马童扮田夫情节，直接在梅版尾声中以真实汉将身份出现。从听戏人和演戏人着想，删掉一些过场戏，从二十余场删到1936年的十二场，解放后减到八场^{[9]608}，减少听戏人对过场太多的厌烦，降低表演者的体力消耗，突出霸王打阵和虞姬舞剑两个重点场次，也是戏剧效果最大化的有效方式。缩减过场戏是戏曲文学突出重点关目、重要人物，调动观众审美期待、审美高潮的一种必要的艺术手段。这一艺术手段在少有戏班问津、座位较多的第一舞台首演成功并得到观众的广泛认可。

表5 梅兰芳版《霸王别姬》场次表

场次	剧情梗概	出场人物	场次地位	突出人物
第一场	韩信营中命李左军诈降项羽，其他人各有布置，他率军兵发九里山	韩信、曹参、英布、孔熙、陈贺、彭越、吕马童、周勃、樊哙、陈平、李左车、四汉兵	过场 (为了精简场子，梅兰芳晚年演出删去此场)	韩信
第二场	李左军诈降项羽，鼓动其出兵，其他群臣劝谏未果，项羽执意出兵	项羽、虞子期、周蓝、项伯、李左车、钟离昧	过场	项羽 李左车
第三场	虞子期后宫求见虞姬，希望其劝阻项羽，然而虞姬劝项羽未果	虞姬、虞子期、项羽	次重场戏	虞姬
第四场	狂风折旗，战马声嘶，众将劝项羽发兵不利，李左军煽风点火立主发兵，虞姬始觉阴谋，欲杀李，但项羽一意孤行，坚持出兵	项羽、项伯、周蓝、虞子期、李左车、钟离昧、虞姬、	次重场戏	项羽 虞姬 李左军
第五场	刘邦命李左车引敌，刘邦激将项羽，项羽上当追去	刘邦、李左车、项羽	过场	刘邦 项羽
第六场	李左车在九里山口激将项羽入埋伏	李左车、项羽	过场	项羽
第七场	项羽遭遇十面埋伏，死里逃生，韩信又有楚歌一计	韩信、项羽、周蓝	重场戏	项羽 韩信
第八场	虞姬听楚歌唤醒项羽，项羽以为楚地尽失，与虞姬道离别，虞姬悲痛舞剑安慰项羽，后夺剑自刎免拖累	虞姬、项羽、更夫四人	重场戏	虞姬 项羽
第九场	项羽乌江自刎，刘邦胜	项羽、渔夫、吕马童、刘邦	尾声	项羽

综上所述，梅兰芳版《霸王别姬》经历了史书、传奇、小说、京剧等不断演进的过程，即《千金记》奠定了虞姬大义美人的基调，《西汉演义》对虞姬形象有较为饱满的刻画，叙事手法和场次缩减使虞姬形象更加鲜明，而梅兰芳的《霸王别姬》文本缩减场次，突出了虞姬的表演和抒情，为虞姬的舞台形象树立了新的典范。

参考文献

- [1] [西汉]司马迁. 史记[M]. 北京: 京华出版社, 1999.
[2] 诗经[M]. 刘毓庆, 李蹊, 译注. 北京: 中华书局, 2011. 万方数据

- [3] [明]沈采. 绣刻千金记定本[G]//[明]毛晋编. 六十种曲(二). 北京: 中华书局, 2007.
[4] [古希腊]亚里士多德, (古罗马)贺拉斯. 诗学·诗艺[M]. 郝久新, 译. 北京: 九州出版社, 2007.
[5] [明]甄伟. 西汉演义[M]. 北京: 华夏出版社, 2012.
[6] 梅兰芳演出剧本选集[M]. 中国戏剧家协会, 编. 北京: 艺术出版社, 1954.
[7] 中国京剧流派剧目集成. 梅兰芳演出本《霸王别姬》[M]. 中国京剧流派剧目集成编委会, 编. 北京: 学苑出版社, 2010.
[8] [清]李渔. 闲情偶寄[M]. 杜书瀛, 译注. 北京: 中华书局, 2014.
[9] 梅兰芳述, 许姬传、许源来、朱家潘记. 舞台生活四十年 梅兰芳回忆录(下)[M]. 北京: 团结出版社, 2006.