

谈论文学、戏剧，仿佛在我眼前打开了一个新天地，我这才明白，唱戏，除了跟老先生们学的以外，还有如此多的学问可以钻研。自此，我开始读了些中国新文学作品和西洋文学名著。^⑩

这种追求一旦开始，就使得她在观察事物和体察问题时有了开阔的视野，思维也活跃起来，无疑对艺术创作助益极大。根据京剧界的习惯，表演者可以琢磨表演原理，但不会追求更深一层的表演理论。1956年，李玉茹到前苏联演出后，对国外戏剧界同行在理论方面的功夫印象深刻，并且引发了很深的感慨。她说：

人家的演员看了我们的戏，开起座谈会来，说得头头是道。他们未必懂得京剧，然而却看出了不少戏剧艺术相同的道理。而我们呢？看了他们的戏，有大歌剧、也有芭蕾舞，但到座谈时，却不大有人发言，因为实在谈不出个所以然来。我当时感到自己实在无知，不仅对歌剧、芭蕾完全陌生，连对中国戏剧也知之甚浅，这些使我觉得脸红。我就想，一定得加强文化学习。我们自己有如此丰富的戏剧传统，要是不了解，不熟悉，不懂得用它，那不就成了富户人家的败家子了吗？^⑪

在这样的思维推动下，李玉茹在勤勉于舞台艺术创作的同时，又成为一位勤于学习、善于思考并且忙于写作的文化人。她把自己锤炼为既能够出神入化地掌握舞台艺术语言，又能够得心应手地掌握社会生活的文学语言，成为一个出身于京剧艺术舞台的罕有的文化人。阅读李玉茹撰写的文字，常常有充满形象趣味的生动、鲜活的词语跃然纸上，使人感到她仿佛仍然在舞台上得心应手的驰骋着，勾画出一个又一个新颖而动人的形象。如：

一群年轻人毕业时的一场梦就像肥皂泡似的，红的、紫的、黄的、绿的……飞来舞去，但终于破了。^⑫

金先生一出场，就把我吓了一大跳。他是那么高大魁伟，又扎着大靠，整个舞台仿佛被他占满了，真像天神下界一般。^⑬

教我们英文的女教师，十分标致，娇小玲珑，总是穿着紧身衣服，高跟鞋，鞋跟高得出奇。……叫学生背单词；背不出，她就用教鞭抽打学生的光头，嘴里不停地用南方口音很重的国语喊：“小孩子不用功，好好交要打，好好交要打……”^⑭

李玉茹从早期参与整理、改进乃至创作剧本，到先后完成论文、散文几十万字，甚至写出了一部长篇小说《小女人》，实现了从表演家向文化人的转型。她运用文字在戏曲理论与社会文化方面的贡献，在戏曲界同行中更是显得十分突出。

李玉茹晚年围绕京剧艺术传承的问题时时在思考着。通过阅读她的著述可以获知，她在思考中对戏曲本身特征的理解已很清晰，对于戏曲本质与根源的思考，也为后人提供重要的认识参考。她的理论阐述，多在貌似平常的剧目分析和人物解析中娓娓道出，当我们细细品味后，不免惊叹她所投入的巨大精力。

李玉茹的一生给观众提供了京剧表演艺术的精彩，晚年又为社会提供了理论文化的精彩。

她的艺术人生是大写的！

注释：

^{①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳⑵⑷⑶⑸⑹⑺⑻⑼⑽⑾⑿⑿⑿}
^{⑫⑯⑰} 李玉茹：《李玉茹谈戏说艺》，上海文艺出版社，2008年版6,297,296,22,26,32—33,97,108,106,317,319,320,320—321,338,81,180—181,334,338,321,322,287,321,321—322,339,309,278,368—369,212,316,327,269页。

^{⑥⑦⑨⑩⑪} 《李玉茹演出剧本选集》，上海文艺出版社，2010年版33,101,35,193,193页。

^⑫ 《梅兰芳文集》，中国戏剧出版社，1982年版30页。

60年代《百花公主》剧本改编考证

■ 刘思远

《百花公主》是比较流行的一个戏曲剧目，许多剧种都在上演。虽然该剧原本出自明末传奇《百花

记》，但目前版本多源于1960—1961年上海京剧院在李玉茹的京剧《百花赠剑》基础上改编的《百花公

作者简介：刘思远，加拿大不列颠哥伦比亚大学(UBC)戏剧学助理教授，戏剧学博士；主要研究方向：二十世纪中国戏剧、戏曲。

主》。李玉茹在《李玉茹谈戏说艺》中提到该剧的改编受到“主题先行”创作方式的极大影响：“这个大戏碰到的困难主要是对于海俊的诠释，以及由此带来的他和百花之间爱情问题和全剧的结尾。造成这一症结的原因有两个方面：首先在于传奇剧本本身；其次，受到当时‘左倾’思想的干扰。”^①本文通过对1960—1961年间《百花公主》四个版本和两次讨论记录的考证和细读，以及对导演马科、编剧张丙昆的采访，在李文基础上进一步理顺和探究《百花公主》的改编历程，以帮助我们更清晰地理解60年代前期戏曲创作的大环境，以及当时的政策与艺术创作的直接和间接关系。

首先需要简单回顾《百花记》流传、演出历史。传奇本一般认为出自明末无名作家，崇祯年间刊印的《醉怡情》选有四折：《被执》、《嫉贤》、《赠剑》和《点将》。清初（1656年）版《歌林拾翠》收入十二折，同样到《点将》为止。写元朝浙江秀才江六云与姐夫邹玉林共约赴京赶考，六云的姐姐邹妻江氏回家借钱途中迷路，经过意欲谋反、风声鹤唳的安西王府被捉。安西王女儿百花公主将她收留，改名江花佑，教习兵法。后江六云中状元，化名海俊来浙江调查安西王谋反，也被捉入府中，但因言语出众，被赐参军一职。王府总管叭喇嫉妒江六云，将他灌醉后放在百花公主习武休息的百花亭内的床上，以便借刀杀人。不想反而促成二人的爱情。后公主点将，以叭喇未完成造箭为由，将其斩首，带兵出征。现存传奇本到此戛然而止，不知所终。五十年代昆曲和许多地方戏只演《请宴》、《赠剑》和《点将/斩叭》三折。也有一些演绎的全本，如山西梆子《百花亭》以及京剧《百花公主》（李世芳）和《女儿心》（翁偶虹/程砚秋）等。

江六云的身份无疑是改编该剧的最大挑战，因为《赠剑》从江险些被杀到百花赠剑许亲堪称绝笔，但《斩叭》后二人对立身份必然浮出表面，百花被江出卖、兵败父丧（或被执），极难写出大团圆结局。这大约是传奇本结尾失传、不再演出的最大原因。演绎本多以百花受江感化，悔恨谋反，二人言归于好为结。^②海俊始终为天朝秘史，安西王终归是叛逆。即使是现代意识非常强烈，对封建正统观念提出强大挑战的翁/程版，最终还是百花“悚然而悟，悔内战之非，内疚于怀”，二人言归于好。^③然而从1960年上海京剧院版开始，安西却成了独立的安西国，被临近的大国察合台汗所觊觎。百花一方由此成为正义之师，海俊变成阴险狡诈的间谍，为窃取情报潜入百花厅而受赠剑。叭喇成为精忠报国的老总管巴兰公，点将中因怀疑海俊被百花贬官。接

下来百花因轻信敌人导致国破家亡，最终手刃海俊，或自杀或被巴兰救出，发誓重整山河。这一演法持续到80年代，影响到江苏胡芝风学习上海的版本以及湘剧中百花悔恨自己有眼无珠，刺破双眼的俄底普斯式结局。（虽然湘剧版还原了安西王的大臣地位，但仍是反奸臣清君侧的正义之师。）甚至上海京剧院2007年版本（以及2010年李玉茹纪念演出）仍然保持这一大国欺负小国结构，唯一不同的是把海俊写成了谋求和平、真心爱慕公主的正面形象。因此说，这种以大欺小的模式已经成了半个世纪以来演出《百花公主》的定式。

然而，无论从文学性、观赏性及演员心理讲，这一演法弊病甚多，尤其是削弱了作为戏眼的《赠剑》。用李玉茹的话讲：“这让我感到表演非常困难，无法相信自己会去喜欢一个大坏蛋，我觉得自己从感情上扭不过来。”^④同时，这种改编需要用很大篇幅描写海俊被派遣、骗取百花信任、窃取情报，以及巴兰盘问海俊、提醒国王等场面，减少了百花戏的分量，削弱了她的形象。那么，是什么原因促使海俊形象如此剧烈的逆转呢？李玉茹把它归因于60年代初的政治环境：“当时，文艺领域内已经公开提出反对‘右倾机会主义’。1960年1月，《文艺报》发表社论，认为修正主义在文艺思想上的主要表现是‘反对文艺为政治服务；宣扬资产阶级人道主义；人性论等观点；反对阶级斗争’。在这样的形势下，《百花公主》里的海俊必须是敌人不可。”^⑤

李文这样叙述该剧的改编过程：“1960年，上海京剧院老编剧苏雪安首先在《百花赠剑》演出本的基础上改编大戏《百花公主》，同年在天蟾舞台首演。后来，青年编剧张丙昆又加入，1960—1961两年间，几易其稿，导演先是金素雯，后来是马科。”^⑥其间，上海京剧院在1960年9月12日座谈，结论要把海俊写得更坏。于是1961年版由小花脸孙正阳演海俊，并在马科导演下增加了“三报”，用两个“僵尸”和一个“肘棒子”表现百花的震惊和悔恨，受到了1961年5月7日《新民晚报》的好评。然而：

就在我们自以为创作了一部非常符合政策要求的作品时，又下来了新的精神，认为我们的戏不符合国家的外交政策，有“大国欺负小国”，“霸权主义”的倾向，应该修改。于是我们再度努力，把这出戏变成了小国（即百花这一方）最终取得胜利的典型，安上了一个光明的尾巴。在这一版中，巴喇被写成了一个忠臣。他早就看出海俊的不良居心，最终是巴喇带着乡亲们（人民群众），帮助战败的百花杀死海俊，打败敌人，夺回城池。由于他成了好人，“巴喇”这个名字也

就不好听了，他成了“巴兰”。^⑦

李玉茹的回忆有几点值得注意：(1)1960年高度紧张的阶级斗争观念，尤其是《文艺报》社论导致“海俊必须是敌人不可”；(2)1960—1961年共经历了几次改编；(3)编剧先是苏雪安，后来张丙昆加入；(4)导演先是金素雯，后是马科(1961年版)；(5)1961年版海俊由丑角孙正阳扮演(之前由小生黄正勤扮演)；(6)1961年5月演出后，反对“大国欺负小国”的外交政策使这出戏多了一个光明的尾巴，安西国最终得胜；(7)“巴(叭)喇”也从这一版本开始从反面人物变成正面的“巴兰”。毫无疑问，李文是我们研究这一60年代初重要剧目创作过程及其与政治环境的瓜葛十分重要的依据，其线索值得深入的、学术层面上的考证和探究。因此，我阅读了上海京剧院所藏1960—1961年间的四个版本和1960年9月12日座谈会记录，对马科和张丙昆进行了采访，同时参考了李玉茹、马科和张丙昆的回忆书籍和文章。这些原始资料和当事人的回忆反映出该剧几个版本的改编时间和主创人员参与的顺序与李文所述不尽相同，也更深刻地反映出各级领导的参与程度以及政治环境的直接影响。其中最主要的一点是，这些版本中大国欺负小国，海俊身为间谍，巴兰成为正面形象等根本性的改变实际上从1960年第一个改编本就存在了，而且其动因除阶级斗争观念外，更直接的是原上海市长，时任外交部长的陈毅和新中国和平共处外交政策。

这一结论显然与李文不尽相同，需要详加说明。

1958年，李玉茹将余振飞、言慧珠出国版昆曲《赠剑》改编成京剧《百花赠剑》，取得很大成功。1960年上海京剧院准备据此排全本《百花公主》。据张丙昆回忆：

这时已是1960年了。正好陈老总到了上海。那时他已不做上海市长，而是国务院副总理兼外交部长。他对戏曲不仅爱好，而且非常内行，非常关心。到了上海，总要抽出时间看看戏，并且和有关的同志谈谈。当他听说上海京剧院要搞《百花公主》，他就说：“海俊明明是大国派去的奸细，硬是把人家一个好端端的国家搞垮了。这种人怎么能是正面的？一定要改。”他还笑着说：“你们不改，我就不看。”……戏改好以后，陈老总陪同缅甸总统奈温从无锡来到上海，一同观看了《百花公主》。事后，文化局副局长李太成告诉我，奈温总统看了戏以后说：这出戏是宣传和平共处五项原则的。^⑧

李玉茹也证实了这个说法：“陈毅陈老总听说我们上海京剧院要搞《百花公主》，非常关心，提出

了以大国压小国，还要吞并人家，这是很不公道的，是搞霸权主义。百花公主爱上了海俊，而这个男人实际上是大国派去的奸细，把人家一个好端端的国家搞垮了。这种人怎么能是正面的，一定要改。”^⑨

查上海京剧院所藏剧本，最早的是1960年4月25日苏雪安手写原稿。翻开剧本首页是马科手写的“写在前面”：

十三日中午接到任务，立即排演此剧。剧本上有些问题存在。我受命研究起草修改方案。在领导和一团同志们帮助下，于半天半夜中赶起草稿，即此付诸排演。因为时间短，来不及与苏先生原稿分别抄清，故合并一起，此本前半即排演本，余不用者(此次拟不用者附在后面)。中段赠剑与原演出同，不繁列，只稍改动词句，已记明。马科 60.6.1。

这一记录与张、李回忆相应，但并不一致。4月25日到6月1日之间只有5月13日，查当年的《人民日报》可知陈毅从4月14日至5月18日陪同周恩来访问缅甸、印度、尼泊尔、越南和柬埔寨。回国后直至5月28日陪同周恩来出访蒙古之间几乎每天都在北京有外事任务。此外，《马科回忆》记载这次排练是在7月：

1960年7月的一天，领导对我说，外交部长陈毅交下来一个任务，要上海京剧院三天之内拿出一个戏来，剧情要反映一个国家把兵权交到别人手里因此弄得国破家亡后悔莫及。戏是演给到上海来访问的一个新独立的国家领袖看的，政治意义重大。但京剧传统戏中哪里有这么一个现成的戏呢？这时候有人想起苏雪安先生整理过昆剧《百花点将》的剧本，大体是这么一个近似的故事，其中的一场折子戏《百花赠剑》，我和程砚秋先生曾奉周总理之命，为俞振飞、言慧珠排过并赴法国演出。于是我就用了一个通宵连夜改剧本，心里有了谱，并将戏定名为《百花公主》。第二天便通知全体演员集合，分派了角色：李玉茹演百花公主，黄正勤演海俊，王正屏演巴兰(原剧本中这个角色名疮癞，是坏人、丑角，现在我把他改成坚持正确意见的忠臣，由花脸扮演)。……《百花公主》如期上演。听说那位外国领导人看了十分激动，十分满意，我们陈老总当然也满意了。^⑩

马科还提到：“1960年7月中旬，上海京剧院周信芳、童芷苓、李玉茹和我赴京出席全国第三次文代会。按级别我应当乘火车，因为排《百花公主》耽搁了时间，领导决定我也坐飞机。”^⑪第三次文代会会期为1960年7月22日至8月13日。这里的记录与“写

在前面”很可能指的是同一次改编和排练,但时间上相差两个月,哪一个可能性更大呢?原则上讲,原始记载的分量应大于回忆,但从陈毅和第三次文代会的时间表推论,7月中旬的可能性更大些。

至此,是否可以做这样的推论:苏雪安4月的第一版是把海俊写成大奸细的始作俑者,动因是陈毅批判老本的大国沙文主义,认为海俊是“硬是把人家一个好端端的国家搞垮了”的反面人物。改编成功后陈毅陪同缅甸领导人奈温观看演出,凸现了陈毅借《百花公主》宣传和平共处外交政策的深意。的确,1960年正是中缅外交关系决定性的一年。1949年后缅甸作为第一个承认新中国并唯一与其直接通航的非社会主义国家,在中国反西方外交封锁的策略中占举足轻重的地位。然而,基于多种历史和现实因素,包括双方边境尚待确定,缅境内国民党军队对大陆不断骚扰等,两国关系最初很冷淡,至1954年周恩来访缅后才开始改善,1960年达到高潮,最高层三次互访:1月奈温作为看守政府总理访华,签订“中缅友好和互不侵犯条约”;4月周恩来、陈毅回访缅甸;9—10月,缅甸总理吴努和总参谋长奈温率领350多人的代表团访华,其间陈毅陪同奈温南下,于10月7日从无锡、苏州到上海观看文艺演出。^②1960年底1961年初中国军队两次入缅与缅军联合围剿国民党部队,摧毁其“金三角”总部。中缅关系达到高潮,也大大减弱了周边国家对中国的忧虑。在这样的背景下,身为外交部长的陈毅提议把《百花公主》改成反对大国沙文主义,宣传和平共处的戏,其深意不难理解。

从时间上看,陈毅陪同奈温观看《百花公主》的日期应是10月7日,这也与张丙昆回忆他们从无锡到上海的行程相吻合。如果真是这样,那7月份陈毅陪同观看马科在三天内导成首演的就不是奈温,而是另一个国家的领导人了。这样,陈毅的意见实际上对《百花公主》的最初三个版本产生了影响,即苏雪安第一本将安西(苏本最初称之为南交)变成独立小国;马科通过改写苏本并运用京剧特有手段(后面详述)“反映一个国家把兵权交到别人手里因此弄得国破家亡后悔莫及”的演出本;以及7月至10月之间的修改本。陈毅的意见对7月以后改编的影响可以从马科记在剧本背面文化部副部长徐平羽对7月排演的意见中看到:“戏看上去好。巴兰很激动人心有忠义气。……意见两国不明确,陈副总意见元事安息[西]陕甘少数民族,蒙胡占了中原后安息抵抗,元无计才定计叫海生。不如就是元问题,是否马上改?(最好大国欺小国)。”

理清了最初版本确立两国格局和海俊间谍身

份的起因,再看苏/马本的大意:察合台汗对安西觊觎已久,国王派大元帅刘炎部下安西人江六云化名海俊潜入安西。临行前,国王在江背后刺字,使其不敢心怀二意。刘假称在分水岭与百花公主议和,将其包围,海俊趁机自称当地猎户将公主带出重围,因此被封为西府参军。安西行营总管巴兰怀疑海俊,力僭安西老王,阻其晋升,不成后宴请海俊对其加以盘查。海俊假装酒醉,归途中路过百花厅,遂潜入寻觅百花城防御图。此时百花及副将江花佑(六云胞妹)归来,海俊假称被巴放置在此,引出赠剑。下场百花点将出征,欲立海俊为先锋,巴兰力阻,被削职为民,但海俊也因此被派为后军督粮留守百花城。战场上,百花因粮草未到派江花佑杀回城。后花佑回报都城失手,并引来海俊。海亮明真实身份,劝百花投降,说明因背上刺字不能与公主完婚,因此负之。公主深悔自己有眼无珠,手刃海俊,被巴兰引军救出,以重整山河。

这一版的改动基本符合陈毅的要求,但在排练中为了更形象、更直接地表现轻信的恶果,马科参照京剧《战冀州》“摔城”的手法,让百花直接面对海俊:

待百花得胜归来时,她父王已被绑上了城头,海俊将刀架在她老父项上逼她投降。这时我用我曾学过的《战冀州》中马超面临类似情境的处理方法,让李玉茹扎硬靠从马上抢背落地,僵尸、趴虎、昏倒在地唱导板,再接大段唱做,悲壮痛悔自己的错误。老父王在城上说:“你投降也不会有好下场,杀我就让他们杀吧。”……李玉茹当年已三十多岁,作为花旦青衣,从来抢背都不会轮到她摔的,但这会儿她却按照导演的设计,竟自扎着四根靠旗,一遍一遍地摔,摔得身上青紫成片,我都心软得想取消这个设计了,但李玉茹不肯,硬是在三天之内摔出了水平。^③

查剧本,马科“写在前面”提到的前半即排演本(至53页)采用的结尾是海俊随江花佑找到百花的第一种结局,马科讲的摔城并未出现。后面第57页有马科手写的第十场,百花在赶回城的路上听到马夫报:“京城已破,百姓被屠,老王身受残杀,龙驾归天,通敌破城者乃西府参军海俊!”她“大叫一声跃下马,”然后接唱导板,接近《战冀州》的演法。至于海俊把刀架在老王头上大约是在排练场上修改的结果吧。此外,《李玉茹谈戏说艺》中相关记载与此不尽相同:

1961年的那一版,孙正阳演海俊,百花的结果是家破人亡。戏里安排了“三报”:第一次报城池被攻破;第二次报海俊是奸细,揭露是

他作的内应；最后一次报是海俊杀死了百花的父亲。那一版的导演马科，擅长掌握场面的节奏，他要求我以不同的形体动作，表达出百花的震惊和悔恨。百花扎着靠，在马上，我借鉴了武生《赚历城》里的不少手段。前两次报，我用了左右两个“僵尸”，最后一个扎着靠的“肘棒子”。“肘棒子”就是硬抢背，是武花脸的技巧，旦角从来不用，连武生也不大用。当时我已经三十多岁了，跟着张美娟的父亲张德武老先生练了好几个月，才掌握了这门功。^⑨

两人的回忆都提到借用《战冀州》（常连演《赚历城》）马超的“摔城”以及李玉茹练功的刻苦。然而二文提到的时间却有较大差异，马文是1960年7月，李文是1961年；而且马文讲李在三天内练成，李却讲她学了几个月才成功。可能的解释是1960年马科版开始运用抢背落地这一动作，到1961年李玉茹经过几个月的学习和苦练，演出了更接近《战冀州》的“三摔”。

除“三摔”以外，孙正阳演海俊的时间李的记载也与上海京剧院所藏剧本的纪录有差异。因为李玉茹明确提出“有一个版本干脆用京剧院的当家丑行孙正阳扮演海俊，代替了黄正勤（小生），以表示他是坏人”，^⑩所以搞清海俊何时用丑来扮演可以帮助理清当时政治气候与海俊形象起伏的密切关系，值得详加探讨。海俊在苏第一版中已经是贪图富贵、奸猾狡诈之徒，但又尚未完全丧失人性，背叛公主有些不得已而为之。这主要表现在他背后的刺字上。首先，察哈台汗国王派遣他时，因为他安西人的身份有所顾虑，在其身后刺字，已经埋下了他身不由己，能博得部分同情的引线。尾声他与公主见面时更有大段独白，叙说如何被公主真心所动，却终因身被挟制欺瞒公主，并大骂自己丧心病狂，甘愿死在公主剑下，引出百花念白“我纵然爱你，也不能饶你”后挥剑将其斩杀。这种处理显然突出了人性火花，给海俊的形象增加了些许灰色调。然而，在座的领导却不认可这样的处理。徐平羽明确表示“可以不要刺字”，致使这一细节从此消失，在以后的版本中再也见不到。刺字是否对剧情有利、是否落于俗套当然可以探讨。实际上，首场察哈台汗定计过长，后逐渐减短，直至1961年彻底取消，很有道理。问题在于这几次修改集中在如何突出敌我矛盾，忽视人物的复杂性和人性化，如在座的上海市委宣传部副部长杨永直认为该本“海俊去研究做什么，政治意图不太清楚，特务政策的狠毒不明。”^⑪在这个原则下，刺字这个使海俊性格复杂化的戏剧手段自然变得无关紧要。

把海俊转化为反面人物的最大弊病是对《赠剑》的影响。从马科的“写在前面”可以看到，《赠剑》一场是依照原折子戏演的。但结果极不理想。马科记录领导意见的第一条就是“赠剑一节保持原样不协调”。这里没有发言人的姓名，很可能是马科自己的最大感想。下面发言中，徐平羽提出：“总的不调和，赠剑太拖，不比折子戏，要想办法子减短。”李太成：“（1）百花赠剑要减；（2）可否赠剑入百花厅是为了窃取情报。”可见，本次最终演出本海俊假醉混入百花厅窃取情报出自李太成的建议。这一处理一直沿用到80年代，直到2007年版才回到折子戏的演法。可是，把赠剑改为从窃取情报入手虽然从表面上协调了新版的敌我关系，但事实上却使赠剑的情爱与海俊的身份相左，成为后来版本中最棘手的一个问题。

在苏雪安修改的下一版中，^⑫《赠剑》是这样处理的：海俊装醉离开巴兰的宴席后，与巴的两个卫兵步行，发现了军机重地百花亭，遂遣走两个士兵，潜入百花厅，发现了墙上的城防图，用《四进士》演法，把图抄在衣襟内。这时江花佑回来，兄妹相见。随后百花回宫，海俊假称遭巴兰嫉贤陷害，骗取百花相信。至此显然是依照李太成的建议，然而此后的描写却出人意外，不仅基本沿用旧本对天明誓、赠剑为信的爱情描写，而且由于前面增加了海俊在分水岭掩护公主左臂中箭被公主裹以罗裳的情节，此时罗裳成了爱情信物，引出大段情深谊长的对白和唱段。苏雪安似乎在努力写清敌我关系的同时仍在竭力维持甚至加强赠剑一场的抒情性。然而，这样的二者兼顾的写法却使领导演员都不能接受。在9月12日由李玉茹、黄正勤、王正屏、苏雪安、张丙昆、金素雯、孙钧（院长）和李太成参加的讨论会上，李玉茹首先发言，开宗明义：“《赠剑》，两人更难演了。现本《赠剑》很难演，否则大家出出点子，重搭架子。若不然就演老的，写深些。要不就大家想些事情填满这大块的一段戏。”李太成同样很不满意，认为“百花公主原本风格还高些，现在只懂打仗谈恋爱，看了很不舒服。……提出要改，也在于赠剑，现在，赠剑反而贬低了，等于没改。百花怎会如此轻易抛爱！不能用大家闺秀心里去揣测这位女将军。上次改翻得不彻底，这次也不彻底。”

这次讨论的结果是“两高一深”：百花和巴兰风格更高些，海俊隐藏更深些。至于如何提高百花的风格，李太成建议“百花不能这样放纵感情”，干脆去除这一场的爱情描写：“不要女儿心，甚至可以不谈恋爱。若赠剑不如把刀送给海俊让他去杀敌。最多留点若明若暗的。”李玉茹插话：“有明有暗就

有戏了。”李太成：“写公主有点报恩思想与爱情萌芽,还应该让公主活起来。……赠剑可以考虑更好处理:江花佑与江六云的关系,公主与江六云关系。导演一定要跳出圈子。现在的百花厅恐就是军事机密处,甚至可以不设公主的帐子。公主来此也是要办公的。环境要改变一下。要写的不是公主那些复杂心情。”这种不谈恋爱的处理终于引起了苏雪安的疑问:“还赠不赠剑?”对此,李玉茹本能地答道:“还可以赠。”李太成:“赠剑可说是为报答,实则是爱情信物。是纪念之物而非爱情之物:这样的名义。海俊不承认也不回绝,可观众很清楚。这场戏要比旧本简单、含蓄。”

李太成把赠剑写成为了报恩和纪念,二人关系最多若明若暗的建议在当时环境下成为各方可以接受的妥协。从政治角度讲,不但儿女私情不见了,就连可以对此产生联想的帐子也取消了,百花亭彻底变成了军事机密处。另一方面,被压低到若明若暗、点到为止的爱情也多少保留了后面百花夺回宝剑、刺死海俊的情感依据。对李玉茹来讲,苏雪安同时强调敌特、爱情的写法实际上很难演,所以李太成提议的“若明若暗”反而给了她做戏的机会,百花这个人物在她心里又立起来了,可以演下去了。之所以得出这个结论,是因为她在李太成提出“若明若暗”之后态度变得非常鲜明,两次强调其重要性。第一次是在李太成首次提出“最多留点若明若暗的”后马上插话:“有明有暗就有戏了。”第二次临近结束时王正屏提出:“若前面没什么爱,后面刺海俊就没有什么戏了。”对此,李玉茹很自信地答道:“有若明若暗的爱,也很深,后面仍有力。”

很快,张丙昆于21日夜完成修改稿,由金素雯导演。查《李玉茹演出记录》,《百花公主》除内部演出外有两次公演,都在天蟾舞台,第一次是1960年10月10日—28日,第二次是1961年4月29日—5月1日和5月3日—8日。^⑩联系到陈毅于10月7日陪同奈温到上海访问,此次修改的目的很可能是在为这次演出。这一版有两件事更换,一是苏雪安退出编剧,由张丙昆替代;二是海俊由孙正阳代替黄正勤扮演。从苏雪安、张丙昆同时参加9月12日的讨论会看,编剧更换有可能是按计划进行的。但另一方面,苏雪安在讨论会上的质疑“还赠不赠剑?”又令人不得不怀疑苏的退出是否由于他对于赠剑继续改下去缺乏信心。的确,苏已经写过两版,在第二版中更是竭尽全力既描写间谍行径又兼顾原本的抒情性,结果领导演员均不接受,继续修改要将情爱压缩到与原本面目全非的“若明若暗”,显然很难接受。这会不会是苏退出的根本原因呢?

至于孙正阳演海俊的根据来自油印的导演排演本最后一页手迹:“60年演出本海俊由孙正阳扮演。”据张屏昆在采访中讲,由丑角扮演海俊是因为观众不相信小生演的海俊是坏人。但这个问题在12日的讨论会中并未提出,小生黄正勤发言也十分踊跃,可见更换演员的决定是座谈会后做出的。这不同于李玉茹所回忆的孙正阳1961年演海俊,^⑪但细读剧本可以发现这确实是赠剑中爱情描写最少的一版,最适合丑角。而1961年版反而恢复了爱情描写,更适合小生扮演,下文将详加说明。

对照张丙昆的手写本和经过许多增删的金素雯导演本可以发现,《赠剑》一场按照讨论会改得很彻底,大致内容如下:海俊支走两校尉后越墙进入百花厅,刚刚翻动卷册,公主和江花佑已经回宫,见有外人,举剑便刺。海俊急忙假醉装吐,公主命令花佑将海俊推出斩首,海俊假称被巴兰灌醉,得以赦免。公主命花佑送海俊出厅,兄妹厅外相认,抱头痛哭。花佑告诉海俊公主不杀他是因为念其救命之恩。海俊遂假装翻墙出去,等花佑离去后,又回厅感谢公主成全兄妹相见。公主被他诚挚的手足之情感动,称赞他是国家栋梁:“你正当少年有为,应该振作精神,好自为之。”接下来,海俊取出公主为他裹伤的罗巾。公主借过罗巾唱道:“见罗巾往事涌心上,想起那日在战场,力战数员敌将,暗箭最难防。亏海俊,来相救,为此受创伤。虽痊愈,还须调养。”海俊表示:“受微伤累你挂心上,为公主粉身碎骨也应当。”公主命海俊出宫,转念又叫他回来,抽出龙泉剑,唱道:“此剑杀敌放豪光。你兄妹虽然庆团圆,百姓们知多少流离失所天各一方。今将宝剑赠与你,为国杀敌争荣光。”海俊:“多谢公主,赠此宝剑,从今往后,见此宝剑,如见公主。”百花:“嗯!”海俊:“(改口)如闻公主教诲之言。”

可见,这里“若明若暗,点到为止”写到了极致。海俊可以假借兄妹重逢,也可以假借归还罗巾接近公主;百花对海俊可以赞叹他手足情的诚挚,可以感激相救之恩,可以赠剑助其杀敌。唯独绕开儿女情长,赠剑所指称的情爱被骨肉情、爱国心所替代,海俊稍显它意即被公主遏制。百花的性别符号完全消失。卧床罗帐不见了,海俊见公主回来,“无处藏身,乃装醉伏案”,不再睡在床上。海俊第一次出宫后,百花在张本中唱的前两句“分长剑,卸戎装,掌红灯,漫步回廊”,在导演本中被删掉,清除了女性化。后来样板戏剪除情爱、人物中性化的走向,这里已见雏形。

然而,大约是这一改法太过极端,1961年4月的下一版又恢复了《赠剑》的爱情描写。虽然海俊

依然是间谍,但演法在很大程度上恢复了折子戏和苏雪安第二版的路子。这里海俊混进百花厅后,江花佑很快出现了,兄妹相认,百花回厅,命花佑背兵法,后者心神不定引得海俊现身。海俊假称被巴兰灌醉,被公主饶恕,并坦言与花佑的兄妹关系。海俊被花佑送出宫后又以送还裹伤的罗襟为名转回,使公主心动,重演对天发誓、赠剑的场面。除《赠剑》外,这次改编在整体上变化也很大,如彻底删除了首场的《定计》、增加了“三摔”和最后一场《哭灵》的反二簧。后面这些改进大大增强了戏剧性,受到了《新民晚报》的赞赏,也更形象地表现了轻信坏人的恶果。唯有《赠剑》重演爱情,却与此前改编中的阶级斗争观念相左。这会是什么原因呢?

可能的解释是1961年政治、文艺大环境的重新宽松。查1961年《文艺报》、《戏剧报》、《上海戏剧》等杂志,题材多样化、反清规戒律、繁荣创作、抢救整理遗产成了这一年重要导向。《戏剧报》1961年第1期社论题目是《努力提高戏剧质量》。2月《文艺报》第3期发表专论《题材问题》,反对“把表现重大主题同家庭生活、爱情生活的描写(所谓‘家本事、儿女情’)对立起来。”^①《戏剧报》第9/10期(5月)为此发表三篇文章,其中《论整理戏曲遗产的工作》的评论指出“不重试观众的欣赏习惯和趣味,把精华当作为糟粕,对传统剧目乱编乱改的粗暴作风,不仅破坏了遗产,而且会造成脱离群众的后果。”^②李纶的《百花竞艳,万紫千红——谈谈戏剧艺术多样化的问题》批评随意改动传统剧本的做法,指出“这样改,实在不如另外新编一出戏。”^③江水平的《为“优美动人”辩护》更尖锐地指出:“要求我们的戏剧艺术,具有高度思想性的同时,也能够优美动人,我看这里没有什么‘人性论’而是反映了群众的正当要求。”^④这一讨论在上海同样热烈。诸葛文谦在《上海戏剧》第6期发表《谈继承戏剧遗产》,呼吁更深入发掘遗产,重新审查所谓“糟粕”,鼓励“一切在思想内容上无害、而艺术上有其特色,可以使人们得到精神愉悦的剧目。”甚至为《刺虎》和《十八扯》正名,提出“对待传统,要更宽广一些,多想想古代人民创造劳动之不易,而不要过于狭窄,简单地把眼光只局限在小小一隅。”^⑤在这一环境下,上海从6月13日起,上演了《十八扯》等戏。^⑥此前,北京也在三、四月上演了《一匹布》、《打樱桃》等剧目。^⑦

当然,这些文章有些发表在四月的《百花公主》上演之后,但1961年反左纠偏,注重艺术性和观赏性,反对割裂思想性和艺术性,反对图解政策,提倡重新审视所谓“糟粕”,注重爱情和表演上独具特色

场次等提法,无疑为《赠剑》部分恢复折子戏的演法提供了远比上一年宽松的舆论环境。此外,当时关于历史剧的讨论中,李玉茹演的《唐赛儿》把明代农民起义领袖唐赛儿写成似乎对战争有马列主义的认识而受到了批评,^⑧是否也在某种程度上促使上海京剧院对《赠剑》的处理有所反省呢?

半个世纪后通过版本考证重新审视《百花公主》的改编过程使我们更清楚地认识当时政策和政治环境与剧本改编密不可分的关系,以及这种关系是如何通过各级领导、编剧、导演和演员的共同参与演变成纸页上和舞台上不同的版本。这样的考证与研读可以帮助我们理顺这些复杂的,多向的关系。一方面,建国后许多领导爱戏、懂戏、深知艺术规律的例子很多。陈毅与上海艺术家的密切关系,以及陈在1962年广东会议上大批清规戒律,号召文艺解放的讲话都证明了这一点。但另一方面,陈毅对于《百花公主》原本“大国欺负小国”的读法与他身为外长参与制定和执行新中国外交政策(特别是中缅关系)所形成的思维有关,应该同样是不容置疑的。事实上,文艺外交是新中国的一贯方针,昆曲和京剧《赠剑》1958年重新改编上演正是新中国为打破外交封锁,派艺术团出访欧洲的直接受益者。至于改编过程中各级领导的意见在政治方面强调得多些,自然也与他们身在其位的思维惯性有关。与此同时,本文所追溯的改编过程可以在很大程度上帮助我们理解60年代初戏曲艺术家与其艺术产品的微妙关系,了解政策导向如何通过艺术家们的劳动呈现于舞台,以及在此过程中他/她们的身份和背景如何影响其理解、接受、展现,或者曲解、改变、甚至拒绝这些导向。最后,本文展现的夹在50年代末和1962年广州会议之间这一特定历史时期的文艺创作环境及其导向变化对《百》剧改编的影响,也使该剧成为研究政治环境与文艺创作关系的一个重要个案。

这些正是我们需要考证审视《百花公主》改编过程的重要原因。

注释:

^{①④⑤⑥⑦⑩⑪⑫} 李玉茹著,李如茹整理:《李玉茹谈戏说艺》,上海文艺出版社,2008年版 220、220、221、220、224、222—223、221、222页。

^② 清末毓秀班《百花亭》影戏词,见黄宽重等主编:《俗文学丛刊》248册,新文丰出版股份有限公司,2003年版;陕西梆子及《女儿心》见《翁偶虹戏曲论文集》,上海文艺出版社,1985年版 169—172页。

^③ 《翁偶虹戏曲论文集》,171页。

- ⑧ 卫明:《陈老总与〈百花公主〉》,《解放日报·朝花副刊》,www.shcdf.org/epublish/gb/paper191/20010628/class019100003/hwz393665.htm。卫明是张丙昆的笔名,张在采访中重复了这一点。
- ⑨ 唐雪薇:《李玉茹细说〈百花公主〉始末》,《北京娱乐信报》,http://ent.sina.com.cn/2004-02-14/0239301728.html。
- ⑩⑪⑫ 马科:《马科回忆》,上海文艺出版社,2000年版 197~200、200、199~200页。
- ⑯ 《人民日报》1960年10月6、7、8日。
- ⑭ 《马科回忆》提到出席排练的领导没有提及杨永直。但其手记领导意见中,首先发言的是“许”,接下来是“杨部长”,然后是“李局长”。按身份排列,“杨部长”最大可能是位列徐平羽和李太成之间的上海市委宣传部副部长杨永直。
- ⑮ 本版只注明1960年,但几个细节证明是9月12日座谈会依据的版本,如李太成喜爱的海俊为救百花中箭这一细节只出现在这一版。
- ⑯ 李如茹:《晶莹透亮的玉:李玉茹舞台上下家庭内外》,上海人民出版社,2010年版 318~319页。
- ⑰ 《题材问题——1961年第3期〈文艺报〉专论(摘要)》,《人民日报》,1961年5月10日。
- ⑱ 本刊评论员:《论整理戏曲遗产的工作》,《戏剧报》,1961年第9/10期4页。
- ⑲ 李纶:《百花竞艳,万紫千红——谈谈戏剧艺术多样化的问题》,《戏剧报》,1961年第9/10期10页。
- ⑳ 江水平:《为“优美动人”辩护》,《戏剧报》,1961年第9/10期42~43页。
- ㉑ 诸葛文谦:《谈继承戏剧遗产》,《上海戏剧》,1961年第6期2~3页。
- ㉒ 《本市各剧种先后举行传统剧目会串》,《上海戏剧》,1961年第6期4页。
- ㉓ 帆风:《北京各戏曲剧种挖掘整理上演传统剧目》,《戏剧报》,1961年第7/8期6页。
- ㉔ 李纶:《有关历史剧的几点感想》,《剧本》,1961年第1期74页。

从近代王魁戏结局看李玉茹《青丝恨》的突破

王安祈

一、引言:李玉茹的全面性

纪念李玉茹,首先应提出她的“全面性”,流派继承兼跨梅、程、荀,也汲取小翠花之长,脚色行当自在游走于青衣、花衫、花旦、刀马,塑造人物不拘一格,善用全面艺术手段,使情绪转折层次清晰、性格体现丰厚深刻。而“全面性”之体会,更与笔者生长在台湾的经历有关。两岸隔绝年代,台湾很难搜集到大陆京剧资料,笔者跨越层层障碍得到的录音,有一大部分未标示演唱者姓名,或仅有姓而无名,必须凭耳音聆听辨识,相互联系比勘猜测判断。而最令人困惑的就是李玉茹,同一张唱片正反两面《红娘》与《孔雀东南飞》同写“李”,此李彼李一荀一程会是同一人吗?好不容易《打金枝》唱片上明白写出了李玉茹三字,那么,翻个面只写了“李、汪”的《梅妃》是不是她?这个大困惑直到两岸开放交流才逐步问清,但问清之后竟更加困惑:怎么可能是一同一人?一会儿幽咽程派,一会儿妩媚荀派,忽而转为端庄雅正的梅派,竟能演小花旦《柜中缘》,怎么可能是一同一人?而这就是李玉茹,全面性的李玉茹。

除了表演的全面性,李玉茹还具有编创能力,《百花公主》《红梅阁(李慧娘)》戏剧性之强堪称典

范,李玉茹虽然不是编剧,但其中必有她的主导性创作,这与她幼年在中华戏曲学校得翁偶虹教导以及后来和周信芳长时间合作应有关系,而在她与曹禺相守后推出的《青丝恨》,更证明了“编、导、演”全面性的编创能力。

《青丝恨》演王魁负桂英故事,本文从近代王魁戏几种不同的结局看李玉茹此剧的突破与创新。

二、王魁戏的流传

王魁负桂英戏曲,从宋杂剧的《王魁三乡题》、宋元戏文的《王魁负桂英》和《王俊民休书记》,元代尚仲贤《海神庙王魁负桂英》杂剧、明代杨文奎《王魁不负心》杂剧、明初戏文《桂英诬王魁》,直到王玉峰《焚香记》和马湘兰《三生记》传奇^①,可说是历久不衰且愈演愈盛,直到现在,王魁还是个颇受欢迎的题材。宋元剧本多已失传,王魁戏或全本散佚、或仅余残曲,目前所能看到的完整本,当以明人王玉峰所著《焚香记》传奇为最早。不过此剧却是以“王魁未负心、桂英自缢还阳、夫妻会合重圆”为主要关目,以[会合](第四十出出目)为全剧结尾,以“情真”为主题,和原始传说的精神已大相径庭了。不过近、现、当代王魁戏,却都不走明传奇“会合团

作者简介:王安祈:台湾大学教授,国光剧团艺术总监。