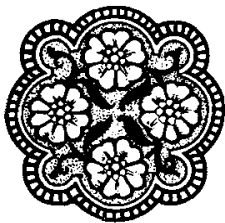


地方戏的移植改编：从扬剧《百岁挂帅》到京剧《杨门女将》

二十世纪五六十年代新中国戏曲改革运动个案研究



内容提要：20 世纪五六十年代的杨家将戏曲改编，其进路之一是从老戏《十二寡妇征西》的凄苦悲怆，一转而为扬剧《百岁挂帅》的悲中见壮，再转而为京剧《杨门女将》的慷慨激昂。其间，地方戏特有的传奇色彩和浪漫想象，“人民性”的乐观和坚韧，以及中国文化中“家国一身”且又“轻家重国”的精神传统，加之当时极力宣扬民族国家利益高于一切的“爱国主义”意识形态，在在不容许有丝毫悲惨气息和异质成分的干扰而暗淡其光芒。于是各种历史、现实的政治文化因素在此际会，共同促成了“爱国主义”思想主题和艺术境界在京剧《杨门女将》中的“完美”呈现。

杨家将故事在民间广为流传，其内容不外乎两个方面：一是表现杨家满门忠勇，前仆后继，为国为民抗敌捐躯的英雄气概；二是揭示杨家与薄情寡义的赵宋王朝的恩怨纠葛，以及世代忠良屡遭奸臣陷害的悲惨命运。所以民间对杨家将的态度很明确，既崇敬又同情。

扬剧《百岁挂帅》，由精通戏曲改革的吴白匋^①等人根据传统剧目改编，江苏省扬剧团于 1958 年在南京首演^②。该剧取材于扬剧连台本幕表戏《十二寡妇征西》，说的是西夏王进犯三关，杨宗保阵前丧

命，焦廷贵、孟定国二将护灵回到天波府：时值清明节，佘太君带众儿媳去宗庙祭祖，惊悉噩耗，婆媳相继晕倒；太君苏醒后，历数杨家功业，悲愤不已；此时宋仁宗与八贤王前来祭奠，然凭吊是假，请杨家发兵是真，在八贤王的劝说下，穆桂英挂帅，杨家十二寡妇同去征西；两军阵前，穆桂英使用生死相克、阴阳神怪的法术取得了胜利。

此剧在屡经整理改编的过程中，除删去旧本过于哀伤的情节和表演外，主要进行了如下变动：1. 旧本演祭奠家族先烈之际又闻噩耗，使得十二寡妇悲上加悲，未免有雪上加霜、凄惨有余而力度不济之嫌，故而吴白匋听取老演员王金鸿的建议，参考《铁冠图·别母》一场的手法，将清明节祭奠先烈改为庆贺宗保五十寿辰，宴庆之际惊悉噩耗，“寿堂”变“灵堂”，如此一喜一悲，加强了人物心理反差，便于细致刻画每个人物的不同心态，同时更能为事态的发展蓄足情势；2. 将佘太君历数杨家功业，改为举杯遥祭宗保英灵，此举更是悲中见壮；3. 将挂帅者索性改为百岁的老太君亲自挂帅，率众儿媳及文广出征，刀劈王文，得胜还朝；4. 删除原本中战场上以“法术”取胜的迷信情节，而增加穆桂英与杨文广比武及老太君在军营中着棋论战的情节^③。经过上述改编，扬剧《百岁挂帅》较之旧本的悲哀低沉而更显得壮怀激烈，同时仍承续着杨家将故事的脉络，如实地容纳了各种矛盾冲突：边关告紧，国难临头，急需出兵抵御而朝中无人；天波杨府为保大宋江山，八房宗嗣仅存宗保一脉，不料宗保殉国，杨家仅此一线也无下梢，家仇国恨集于一身；穆桂英为报夫仇，意欲发兵，却又气不过朝廷薄情寡恩，有事有人，无事则弃之草莽；柴郡主要求皇家体谅下情怜恤孤寡，发兵之事另选良将，却又无法劝阻百岁婆婆挂帅亲征；单丁子文广年幼，为报父仇而请求随军出征，更使得太君及杨家上下在“留根”和“出征”之间左右为难，思之再三……总之演出过程中戏情依然很足，而最终

还是以天下百姓为重，捐弃君臣矛盾，克服家族困难，全力承担起御敌安民的大事^④。

其间最能集中揭示杨家与朝廷的恩怨纠葛的，当数《灵堂》一场戏。闻报宋王及八贤王、安乐王前来祭奠，穆桂英和杨文广退入帘内，柴郡主一人出迎。当问及领兵退敌之事，郡主拒绝道：“眼前杨家是无人了。”安乐王见势不对，便在宗保灵前哭道：“大元帅，国家无人，看来你的大仇难报了！”文广一听按捺不住，不顾母亲阻拦冲出帘去：“安乐王，你说杨家无人，还有我文广呢！”八贤王问起文广武艺，郡主谎称“杨家用留后，弃武习文章”。哪知文广少年意气，随即道出真情，请命出征。穆桂英急忙出帘阻止，安乐王一见便说“眼前倒有一人”，八贤王心领神会，却故意叹气：“可惜她十年来雄心尽丧，可惜她把世代英名扔到一旁，可惜她眼睁睁看生灵涂炭，可惜她将夫仇付于汪洋！如果那王文贼闻她这样，定笑她老而无用，鼠目寸光。”穆桂英闻言回击。郡主深知媳妇的脾气，惟恐她情急之下招惹祸事，便抢先倾吐了杨家“一门孤寡”的苦衷，^⑤直听得君臣三人面面相觑，进退两难。后来佘太君亲自出场，屏退媳孙等人，从容讽谕道：“汴梁城禁军八十万，培植了忠勇将千百成行。万岁你圣明天子尧舜一样，早识得谁人忠勇谁贤良。……我杨家虽说是世代武将，到今天心有余力量不强。战死在沙场上我一家事小，怕只怕外患深，国家败，百姓遭殃。”此言不卑不亢，有理有节，而话里的骨刺却不易消受，直窘得君臣们内愧不已，如坐针毡。在这山穷水尽之际，动不动就自称“卖菜”出身的安乐王说话了：“老太君，我对你说几句良心话吧。他要像你刚才说的那样，也不会来找你啦！……他姓赵的对不起你姓杨的，我知道，乡下人也知道，天下百姓全都知道啊。……这抵御番邦的大事，几十年来，天下百姓，哪一个不指望你杨家，相信你杨家？……老太君，你不要管姓赵的怎么样，快看在天下百姓的份上，就此发兵

吧!”此话说中太君心事，当即接旨，应诺发兵之事^⑥。

这里特别值得玩味的，是巧妙地化解了君臣矛盾的安乐王“范仲华”的形象。从戏曲片中可以看到，“范仲华”这个人物虽说是个王爷，袍带光鲜，可言语行为压根儿没什么皇室气派。你瞧他：身材矮小，其貌不扬，走起路来一摇三晃，脸上神情机灵而夸张，喜怒哀乐溢于言表，更为标志性的的是嘴上那三撮小胡须，一说话便抖个不停，很生动也很滑稽。而正是这个不忘其低贱出身的安乐王，说出了普天下老百姓都能体会到的那番“良心话”。他明察双方恩怨，实话实说，干脆撇开了“姓赵的”，也不提什么“忠君”、“保宋”，单单强调了受苦受难的老百姓指望着杨家出兵救国安民，这才说中了余太君深藏肺腑的忧国忧民之心，毅然挂帅出征。因此这个虚构的历史人物才真是这出地方戏里最具标志性的特征，他的出现几乎就等于让老百姓迫不及待地跑进戏里来说话了。这与其看作是劝说余太君发兵的言语策略，倒不如说是借此吐露了民间钟情于杨家将故事的真实动机：君王昏庸，朝廷无能，唯有指望杨家将救民于水火之中。——政权、国家和人民，在此的离合关系已不言而喻，而这分明就是老百姓心目中生死攸关、实实在在的“爱国主义”。倘若认真推敲起来，这一切跟评论者据以颂扬的“爱国主义”的主题思想多少还是有距离的。当然，考虑到宣传和教育民众的迫切需要，这种“距离”往往又为新中国的政治意识形态所忽略不计。

1959年，扬剧《百岁挂帅》应邀参加了庆祝建国十周年献礼演出，北京戏曲界观摩此剧后顿感热血沸腾。马少波在赞扬备至的同时，指出《灵堂》“这场戏的矛盾安排不很恰当”，“极力渲染杨家对朝廷的怨愤和不满”，“这在《穆桂英挂帅》中所描写的宋王亲奸佞、远贤臣那种情况下是合理的，但在《百岁挂帅》中，宋王仍将杨家将倚为干城，无故不满则缺乏足够的根据”，“杨家对这样的皇帝如此怨恨，甚至当他亲临祭奠的时候，余太

君竟托病不见，这样反而显得有点‘婆婆妈妈’，无理取闹了。”因此他建议这场戏的主要矛盾应该放在杨文广从征和杨家“留根”的问题上，杨家将只剩下文广一条后根，因而在从征和留根上存在矛盾是合情合理的，“通过这一番斗争，终于个人利益服从国家利益，这正是既符合人物性格又表现了英雄气概”^⑦。京剧编剧范钧宏等人也颇感美中不足：由于扬剧是以描写杨家与宋王的“内部纠纷”为主，通过解决纠纷来表现杨门女将在大敌当前捐弃私怨、慨然出征的英雄行为，因而笔力主要在《比武》之前，而出征以后的情节就比较简单了。言下之意也是说这出戏的思想境界和剧情安排还不到位，有待于进一步地提高和完善^⑧。

果不其然，同年，中国京剧院的编剧范钧宏、吕瑞明随即根据扬剧《百岁挂帅》进行了极为紧张的二度创作：在吸收《寿堂》、《比武》两场戏并参照其人物情节的基础上，改写《廷辩》，增写《请缨》并虚构出“主战”的寇准、“主和”的王辉等大臣，并重新构思全剧的下半部，即出征后的《赠马》、《探谷》等场次。总之是把杨门女将对敌斗争作为人物的主要行动，并通过这种行动突现主题，因而这一行动本身必然形成全剧的主线，一切内部纠纷自应作为由这一“对敌斗争”激起的浪花而退居次要地位^⑨。奋斗数月之后，京剧《杨门女将》于1960年初隆重上演，一举获得成功，中国京剧院终于贡献出了一部具有高度的艺术性和思想性的“精品”。评论界几乎一致公认，京剧《杨门女将》全力以赴地刻画出杨门女将刚毅、坚强、勇敢的性格，突出了她们身上的中华民族自古以来就富有的爱国主义精神和豪壮美，从而彻底扫除了旧本《十二寡妇征西》的低落情绪。^⑩特别是，较之扬剧《百岁挂帅》，京剧《杨门女将》的成功之处还在于淡化了杨家与朝廷的积怨、与奸臣的宿仇“等等这一系列从个人恩怨出发的愤激、哀伤的情绪”，而代之以更为严峻的“主战”与“主和”之争，这也就使那个特殊年代（所谓“自然灾害”时期）的

观众，从剧中人物激扬昂扬的精神状态中找到了自己所需要的东西。

据说田汉看了扬剧《百岁挂帅》之后，曾建议“牺牲更大一些，就会更显得杨家一门忠烈”。马少波不太同意，认为这关系到一个戏的性格和风格的问题：“这个戏是根据人民的愿望，从大悲剧发展为正剧的结尾，这里面充满着浪漫主义的想象，不可太落实。……正因为杨家将一门忠烈，人们很希望她们大获全胜。十二寡妇最好一个也不要伤亡，伤亡一个都会改变了此剧的性格，使观众感到遗憾。”^⑪京剧改编者也认为：“百岁挂帅情节本身就富有浓郁的浪漫主义英雄传奇色彩，我们应当发扬原故事寄寓着的感情和理想，突出其爱国精神和乐观精神，因此也不大同意要她们之中有些牺牲的主张，而是企图着力描写她们在艰苦战斗中那种沉勇、豪壮、昂扬、无畏的精神。”要说“人民的愿望”，当然是不忍心看到救国安民的杨门女将有什么伤亡，但长久保留在老戏《十二寡妇征西》中的无奈、凄凉与悲怆，同样也是“民意”的见证，令人低回不已。然能由此一转而为扬剧《百岁挂帅》中的悲中见壮，再转而为京剧《杨门女将》中的慷慨激昂，这或许是凭借着地方戏所特有的传奇色彩和浪漫想象、“人民性”的乐观和坚韧以及中国文化中“家国一身”却又“轻家重国”的精神传统的熏陶；而极力宣扬国家利益高于一切的“爱国主义”理论，也决不容许在任何悲惨气氛和异质成分的干扰下暗淡其光芒。于是各种因素在此结合，共同促成了“爱国主义”思想主题和精神境界的完美呈现。——这样的激情之作，竟是接连诞生并风行于“大跃进”遭挫后的1959年和1960年，既反常也极正常。^⑫

值得进一步关注的是，作为此后蔚为大观的一种戏曲现象——往往是在地方戏的基础上改造出京剧“革命样板戏”——的成功先例，从扬剧《百岁挂帅》移植改编为京剧《杨门女将》，

其间的继承与变异关系都是显而易见的。特别是后者的改编，可以明白看出像《杨门女将》这样公认为具有高水平的“准样板”剧目，究竟是如何诞生在改编者手中的。且不说《杨门女将》的下半部出征以后着力铺衍出的充满传奇色彩的战斗剧情，完全出自编剧们的精研和巧思；即便在对于前半部分的精雕细琢中，也处处可见改编者试图超越原作思想和艺术局限的苦心经营。

从扬剧《百岁挂帅》发展到京剧《杨门女将》的种种“创举”，首先是将君臣矛盾转变为“战”与“和”之争，即朝臣中的“求和”派的出现。而编剧的改编依据和创作意图在于，“从《寿堂》末尾的规定情景来看，天波杨府敌忾同仇、悲愤冲天，出征杀敌似已势在必然。如果在出征问题上有什么重大纠纷的话，恐怕也只有落在杨家与朝廷之间”，“这就应当寻求在规定情景下可能发生并符合于主题需要又足以造成激烈冲突而促使女将们出征的情节”，可是写忠奸斗争“流于一般”，写朝廷寡恩又“不甚可信”，于是设想在边陲岌岌可危、庙堂挂帅无人的情况之下出现了宋王“乞和”的主张，在这种特定情景下杨门女将挺身而出，“岂不显得更为必要、更有气势、也更能如实地反映朝廷与杨家在危难关头对国家的不同的基本态度吗”？朝廷苟安而乞和，杨家不屈而主战，宋王与余太君的性格冲突，必然产生“请缨”的情节。根据“戏”的要求最好能出现一些朝臣周旋其间，太君与宋王不必有多少正面交锋，矛盾同样可以激化，“戏”就可能厚实、活泼一些。”于是，编者基于“某些现实生活的影响”，设计出了“王辉”这一典型人物：他既非与杨家有仇的权贵，又非私通西夏的内奸，而是一个胆小怕事、鼠目寸光、自命稳重其实误国的老臣。由此也就自然地想到了“寇准”这位在杨家将故事中一贯站在正义立场维护杨家、嘲弄奸臣的机智人物^⑬。而原先在《百岁挂帅》中被人们认为因“矛盾”处理不当而有损于“英雄气概”和“爱国精神”的那些问题，通过这样的改编也

就迎刃而解了。只可惜《百岁挂帅》中诙谐有趣、实话实说的“安乐王”，那个一举一动便能出彩的老头儿，一经移植和改编就在京剧《杨门女将》中销声匿迹了。

京剧改编者的“大手笔”，还表现在紧接着前场的主战与主和展开“廷辩”之后的“灵堂请缨”这场戏的构思与处理。如果说原先“灵堂”一场的矛盾冲突是扬剧《百岁挂帅》的戏魂所在，那京剧《杨门女将》的戏魂无疑是在“灵堂请缨”一场中。编剧原定紧接着前场“廷辩”来一个“金殿请缨”，后来才把地点改在了“灵堂”。对于这场戏的设计过程和具体设想，范钧宏的说明也相当精彩：“金殿的环境对于‘请缨’来说，未免有点一般化。于是改换思路，宁愿多写一场戏，把请缨的行动放在灵堂。改为宋王决意乞和后，别具用心地前来祭奠。这一来，情况顿然改观。首先，肃穆的灵堂，穿白戴孝的一门孤寡，情景本身所产生的悲壮气氛就和前场（面圣廷争）屈辱乞和形成尖锐对照。在这种情景下，怯懦苟安的宋王显然就会比踞坐金殿颁旨发令增加更多的忐忑和犹豫，就会处于更加空虚和尴尬的境地；白发太君在爱孙灵帏前突闻异变所迸发的挺身请命的激情，也就会比‘金殿’来得更有力，更雄壮。更重要的是在这种情景下，一门女将才能有满怀激愤参与这场冲突的机会。”^⑭而在杨家众英雄与王大人之间围绕“战”与“和”的唇枪舌剑中，最为有力、最具激情的一个回合是这样展现的：

王辉：（急了）哎哟，老夫人，少夫人，我的众位夫人！
军国大事，非同儿戏，挂帅出征，不是空谈，与杨元帅报仇事小，这朝廷的安危事大呀！

佘太君：怎么讲！

王辉：报仇事小，朝廷的安危事大呀！

佘太君：（冷笑）哼哼哼，王大人你好小量我杨家也！
（唱西皮小倒板）一句话恼得我火燃双鬓！

杨七娘：哈哈，照你这么说，难道我们是为了报私仇？
为了报私仇……

佘太君：（止住）嗯！（唱原板）王大人且慎言，莫乱测我忠良之心。自杨家火塘寨把大宋归顺，为江山称得起忠烈一门。恨辽邦打战表兴兵犯境，杨家将请长缨慷慨出征。众儿郎齐奋勇冲锋陷阵，老令公提金刀勇冠三军。父子们忠心赤胆为国效命，金沙滩拼死战鬼泣神惊。众儿郎壮志未酬疆场饮恨，洒碧血染黄沙浩气长存。两狼山被辽兵层层围困，李陵碑碰死了我的夫君。哪一阵不伤我杨家将，哪一阵不死我父子兵。可怜我三代伤亡尽，单留宗保一条根。到如今宗保边关又丧命，才落得，老老少少，冷冷清清，孤寡一门，我也未曾灰心！杨家报仇我报不尽，哪一阵不为江山，不为黎民！^⑮

一番话，锥心刺骨，却又荡气回肠。如此震撼人心的表达，从饱经忧患的老太君口中慨然道出，即刻便将剧中的激动情绪推向了高潮，也使杨家将所体现的爱国主义精神达到了前所未有的顶峰。在杨家众英雄眼里，“报私仇”作为一种令人不齿的狭隘动机，自然是对杨家“世代忠良”、“满门英烈”的污辱与诽谤；只有“为江山”、“为黎民”，才称得上是他们浴血沙场的真正目的。然而，在杨家将前仆后继、赓续不绝的忠勇报国传统中，在国恨家仇集于一身的艰难险境中，又怎能排除为先辈、为亲人“报仇雪恨”的强烈愿望和坚定意志？这一点，在扬剧《百岁挂帅》里就表现得极为充分，而且不见得就和“为江山”、“为黎民”构成对立。譬如前述《灵堂》一场，文广按捺不住从帘内冲出时，就表现出一种为报父仇而“灵堂请缨”的激动情绪。京剧中类似的处理，如让众英雄接连从幕后冲出来与主和派斗争，这明显是受到了地方戏中相当强烈的“复仇”情绪的影响；然而，当佘太君以“为江山”、“为黎民”的慷慨陈词驳斥了对方出于

“小人之心”的猜度时，此情此景即刻就在“立意”上大为“提升”，从而使杨门女将“爱国主义”的英雄形象达到了前所未有的——一种“意境”。

这里，请特别留意编剧阐述中格外偏重的几个词，如立意、意境、境界等等。这些看似着眼于艺术标准的创作意图，在京剧《杨门女将》中却已经表现为“思想性”和“艺术性”之间严丝密缝的接合与交融。《灵堂请缨》一场对民族英雄的精神气质的刻画便是如此。再比如出征后的情节构思，改编者就在两个问题上反复斟酌过，首先是有关杨文广的处理：传统本中有杨文广被擒（甚至招亲）的情节，改编者曾经在这个线索上设想西夏王以此胁迫杨家，佘太君、穆桂英面临着严重考验而凛然不屈，但是“有点落俗”，缺少“那种最足以突出忠烈杨门前仆后继、壮志豪情、敢于斗争、敢于胜利的意境”。还有是如何发挥宗保之死在剧中的作用：可不可以让他死得更壮烈些、更英雄些，同时又能显示一种崇高的精神力量？如果宗保有未竟之功，穆桂英和杨文广勇于承继，完成遗志，终破敌兵，岂不更能显示那种前仆后继的战斗精神？主题思想岂不更为积极一些？于是就创造出《赠马》、《探谷》等重要场次，以杨宗保和杨文广作为一实一虚的两个“戏眼”，围绕他们组织一个个险中取胜的战斗情景，岂不既有“戏”又有“人”，又合乎要体现“立意”的那种“境界”？^⑩——一个中要义也正如改编者所言，“对于情节的涵义，不能作狭隘理解。从情节本身说，它是性格发展的历史；从剧作者来说，它是构思形象、揭露人物关系与性格冲突从而体现主题的艺术手段。……传统戏曲的创作经验和我们写作中的肤浅体会都告诉我们：戏，要有情节；情节要有‘戏’。也就是说，要重视戏的思想；同时，也要重视戏的情节。——有思想的戏，总是通过有‘戏’的情节表现出来的。”请注意，这里所说的“戏”，“有戏”，显然不再是原本意义上的娱情遣乐之“戏”了，而已经

当仁不让地成为了集思想性与艺术性于一体的“爱国主义的人民新戏曲”(田汉语)^①，成为了某种艺术水准更高、思想意义更大、表现形式更新的“现代戏曲艺术”。而这里的“思想”，原本可以和“艺术”彼此交融、共同提高的“思想”，在更多的场合已被有意无意中当作了“政治”与“革命”的代名词。

有意思的是，如今再看京剧《杨门女将》，只觉得演员阵容齐整，满目锦绣，特别是精挑细选出来的众位女将，一个个美轮美奂；如此一来，在我的直接观感上，反倒盖不住洋溢在《百岁挂帅》中令人血热沸腾的那一派野气、生气和豪气。与此同时，原本所预计的，因受到“爱国主义教育”而在人们内心激发起的慷慨豪情，恐怕也就在观众单纯“审美”的直感作用下产生了稍稍的偏移和间离……此中得失，殊难一语判定。

注① 吴白匋(1906—1993)，江苏扬州人，金陵大学毕业并留校执教，先后任多所大学的教授，有《风褐庵诗词集》4卷。由于家庭影响及曲祖吴梅的指拨，自幼钟爱戏曲，建国后先后担任江苏省文化局戏曲审定组组长、文化局副局长、省剧协名誉主席等职。曾主持创作、改编过30余种戏曲作品，其中有锡剧《双推磨》(1954年由上影厂拍成舞台纪录片)、《庵堂相会》、《红楼梦》，扬剧《袁樵摆渡》、《百岁挂帅》等。晚年复返教坛，任南京大学戏曲史专业教授，有《无隐室剧论选》行世(江苏文艺出版社1992年版)。参见谢柏梁：《中国当代戏曲文学史》，中国社会科学出版社1995年版(北京)，第105页。

② 扬剧《百岁挂帅》，原名《十二寡妇征西》，本事略见《杨家将》第四十八至五十一回。江苏省扬剧团为整理此剧，特请老艺人周荣根口述，又请曲艺艺人荣凤楼提供有关资料，然后由吴白匋、银州(石增祥)、江风、仲飞整理改编，从1958年12月到1959年3月，该剧经过5次修改而初步成型。导演孔凡中、石增祥，技导刘少舫、蒋剑奎、杭麟童，音乐设计陈大琦、王万全，舞台美术设计莫愁、王志明、孙锡振。王秀兰饰余太君，华素琴饰穆桂英，高秀英饰柴郡主，张瑞来饰杨文广，任桂香饰杨七娘，蒋剑峰饰安乐王，等等。1959年在江苏省第三届戏曲观摩演出大会上亮相时，因唱做繁重，载歌载舞，演员技艺皆有发挥余地，剧场效果强烈，被评为优秀剧目。同年秋赴京汇报演出得好评。年底由吴白匋、银州改编为戏曲电

影剧本，由上海海燕电影制片厂摄制，导演徐苏灵。剧本发表于《江苏戏曲》1959年第五期，收入《中国地方戏曲集成·江苏省卷》（上），中国戏剧出版社1959年版。

- ③ 参见《中国戏曲志·江苏卷》，第193页。
- ④ 吴白匋在《整理〈百岁挂帅〉的几点经验》一文中，曾围绕着上述矛盾冲突，分析了对剧中彼此联系的四大场次的整理意图：“第二场戏写是否将宗保噩耗告诉太君，介绍杨家人物和存在的困难；第三场写宋皇是否信任杨家，亲来请兵，说明矛盾；第四场写杨家是否决定发兵，将宋皇和杨家的矛盾推到顶点并加以解决；第五场写是否携带文广出征，写杨家解决一切困难，终于全家出动。”转引自谢柏梁：《中国当代戏曲文学史》，第108页。
- ⑤ 柴郡主：“万岁爷呀！（唱大陆板）你不提发兵事倒也罢了，提起了我心中纷乱如麻。我有几句肺腑话，上奏万岁请明察。（堆字）想我杨氏，扶保皇家，辽邦打来，就向北打，夏邦杀来，就向西杀，马不离鞍，人不离甲，尽忠报国，从不顾家。想一想在金沙滩头，李陵碑下，洪羊洞口，三关帅衙，哪一处没有杨家热血，染透黄沙！事到如今，天波府内，非孤即寡；太君百岁，怎把帅挂；文广年幼，怎知兵法；穆桂英在阵中产子，早已身体不佳，年老力衰，怎穿盔甲？望万岁要体谅下情，怜恤孤寡，发兵大事，朝堂之上，另行筹划，快选派良将，莫差杨家。”值得一提的是，高秀英扮演的柴郡主，在此将这一段“堆字”板式演唱得顿挫、有力、痛切，有效地发挥了淮剧特有的这一唱腔板式加于叙述之中的强大感染力。
- ⑥ 有关唱词及表演，均见扬剧戏曲片《百岁挂帅》，上海海燕电影制片厂1959年摄制。此外，参见《中国地方戏曲集成·江苏省卷》（上），第541~596页。
- ⑦ “有的同志认为强调留根会损伤了杨家将忠勇的形象，是不是有点过虑呢？事实上像这样的古代人物从生活出发写一下她们的心理状态，不但不会损伤人物形象，反而更会突出人物性格的特征。”见马少波：《扬剧多精品——谈〈百岁挂帅〉》（1959年9月），《戏曲艺术论集》，中国戏剧出版社1982年版，266~267页。
- ⑧ 范钧宏、吕瑞明：《情节——〈杨门女将〉写作札记》（原载1962年8月1日《文汇报》），《戏曲编剧论集》，上海文艺出版社1982年版，第213页。
- ⑨ 京剧《杨门女将》，1959年由中国京剧院首演。说的是，百岁的佘太君为远在边关的孙儿杨宗保操办五十寿宴，忽闻西夏王率兵侵扰，宗保不幸边关阵亡；朝廷震动，意欲求和；佘太君等人强抑悲痛，驳斥朝臣中委曲求和的谬见，灵堂请纓，挂帅出征；杨文广亟欲随军同往，祖母柴郡主担心杨家只此一子，不准前去；太君命桂英与文广比武以定去留，在桂英暗让下，文广比武获胜，终得出征；边关对阵，西夏王败退，却设计欲将文广诓入绝谷，太君、桂英识破其计，乘机闯入葫芦谷，按照宗保遗愿寻找栈道奇袭敌营；在采药老人帮助下，桂英攀上栈道，奇袭成功，举火为号，与余

太君里应外合，大败西夏军。导演郑亦秋，音乐设计张复，舞美设计赵金声。杨秋玲饰穆桂英，王晶华饰余太君，冯志孝饰寇准，孙岳饰宋玉，刘棋、梁幼莲饰杨文广，郭锦华饰杨六娘，寇春华饰王辉，毕英请饰采药老人，李嘉林饰西夏王。1960年拍成彩色舞台艺术片在国内外发行。剧本于1963年由北京出版社出版，后刊载于《人民戏剧》1977年第12期。见《中国戏曲志·北京卷》，第245页。剧本另见《戏曲选》第六卷，第79~140页。

- ⑩ 诸葛文谦：《一门千城 浩气长存——试谈〈杨门女将〉改编的成就》，载《上海戏剧》1960年第11期，第13~15页。这正如范钧宏所说：“最初的作者规定了一个西夏入侵的历史环境，并把抗击侵略的重担放在十二个年老退休的寡妇身上，正是企图通过这一反侵略斗争的胜利来颂扬杨门女将的爱国主义精神。虽然当初也曾渗浸着一些悲惨低沉的调子，但是这种一门男儿死亡殆尽、妇女稚子相继而起的英勇卫国行为，又是多么豪壮！而百岁元戎跃马临阵，十二女将挥戈杀敌，又是多么振奋人心！这种行为和这种性格的豪壮美，概括了我国人民不可欺侮的民族性格的真实。这种敢于斗争、敢于胜利的战斗精神，更是我们一直为之激动、憧憬的。如果确定把这一行动作为人物的主要行动，并围绕着它来组织情节，描写杨门女将刚毅坚强、机智勇敢的性格，那么，‘一门忠烈’的英雄形象可能更为动人；她们身上所体现的足以鼓舞人心的精神力量也可能更为强烈了。”（《情节——〈杨门女将〉写作札记》，《戏曲编剧论集》，第214页）
- ⑪ 马少波：《扬剧多精品——谈〈百岁挂帅〉》（原载1959年9月《人民日报》），《戏曲艺术论集》，第267~268页。这里，他还提出：“有些情节如余太君释放俘虏等等，就显得‘画蛇添足’。”而吴白匋这样处理的意图原是为表现大宋朝的气度，正如后来的评论者所说的：“全剧以生擒敌酋和当场释放收束，更展示了余太君和大宋朝宽广的胸怀；这种寄和平希望于未来的仁义之举，把一般妇人的狭隘复仇心理，升腾为整体性的大家风度和大国风范。”见谢柏梁：《中国当代戏曲文学史》，第108页。
- ⑫ 当时正值所谓的“三年自然灾害”时期，百姓生活艰难，全国士气低迷，因而无论上下，都特别需要有这样的剧目来振奋精神、鼓舞斗志。除了扬剧《百岁挂帅》和京剧《杨门女将》二剧本身的艺术成就之外，这或许也正是国家在经济困难的一年之内竟肯耗资连拍两部同题材的电影戏曲片的主要原因吧。同样道理，其间还拍摄了京剧《穆桂英挂帅》（1959）、绍剧《孙悟空三打白骨精》（1960）等剧，而《杨门女将》和《孙悟空三打白骨精》还分别获得了第一届（1962）和第二届（1963）电影“百花奖”的“最佳戏曲片”奖。
- ⑬ 范钧宏、吕瑞明：《情节——〈杨门女将〉写作札记》，《戏曲编剧论集》，第216~217页。
- ⑭ 关于将“金殿请缨”改为“灵堂请缨”的理由，范钧宏说道：“最初为了‘集中’，把请缨的情节安排在金殿。矛盾发展层次，大致有了轮廓，看来

也还有戏可做，然而又觉得缺乏一种声势，那就是杨门女将在《寿堂》一场已经展示出来的杀敌报仇斗志昂扬的激情，以及随着矛盾的尖锐发展，在这场冲突中可能激起的一段更加强烈、更为豪壮的声势。这种声势有利于对‘忠烈杨门’的烘托，有利于进一步展示一门女将的英雄性格。然而金殿请缨，余太君孤军作战，这种气势中断了。问题可能在于此，可是规定情景要放在金殿，就很难达到这一要求。……这时候，我们就设想了穆桂英等人先后三次上场的细节：那位顽固的王辉，遇上从不服人的穆桂英、雄浑粗犷的杨七娘、牛犊子一样的杨文广、气势汹汹的众女将，一会儿是冷讥热嘲，一会儿是疾风暴雨，舌剑唇枪，针锋相对，岂不使他左右受敌，难于招架，被逼得透不过气来！加上老太君胸有足见，老寇准推波助澜，‘项庄舞剑，意在沛公’，通过他们对王辉的冲击，必然会一步一步‘挤’得宋王意图苟安而来，变成颁旨出征而归。这样就可能出现一场变化较多、斗争较为激烈而又较有趣味的戏。”见《情节——〈杨门女将〉写作札记》，《戏曲编剧论集》第217~218页。

⑮ 《戏曲选》第六卷，第105~106页。

⑯ 范钧宏、吕瑞明：《情节——〈杨门女将〉写作札记》，《戏曲编剧论集》，第218~219、222页。

⑰ 这是田汉在1950年底文化部召开的全国戏曲工作会议上的报告的题目：《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》。报告特为指出：如今我们处理旧戏曲遗产而以修改为主，不只是一时的“利用”，“利用”之后便予以弃置的问题，而是一个文化上继往开来的问题。我们要使旧形式迅速为人民服务，就在这一服务中使它慢慢提高、进步。我们的修改从内容逐步及于形式，修改便是“批判”，也便是一种创作。他进而强调：保存和吸取有利部分并加以发展的旧的民族戏剧艺术，就变成新的人民戏曲，成为新文艺的重要组成部分。见《中国戏曲志·北京卷》，第1320~1321页。

[张炼红 上海社会科学院文学研究所 邮编200233]