

DANG TOU BANG
川丑典范

堂头棒

主编 雷音



DANG TOU BANG
川丑典範

唐頭棒

主編
雷音

常州大學圖書館
藏書章

责任编辑:曾 鑫
责任校对:胡彦双
封面设计:王雨妹 杜金美
封面题字:黄振国
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

当头棒 / 雷音主编. —成都:四川大学出版社,
2015. 6
ISBN 978-7-5614-8712-9
I. ①当… II. ①雷… III. ①刘成基 (1905~1976)
—生平事迹 IV. ①K825. 78
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 154156 号

书名 当头棒

主 编	雷 音
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5614-8712-9
印 刷	四川盛图彩色印刷有限公司
成品尺寸	170 mm×240 mm
印 张	17.75
插 页	13
字 数	334 千字
版 次	2015 年 9 月第 1 版
印 次	2015 年 9 月第 1 次印刷
定 价	40.00 元

◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065
◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。
◆网址:<http://www.scup.cn>

版权所有◆侵权必究

「 序 」

“丑”的超越

王小遂

我第一次看川剧名丑刘成基的戏，是20世纪50年代初，在西南工人日报社的一次晚会上。他演的是《五子告母》。一个大活人作木偶状，双目无光，手足僵硬，一举一动浑身都带着一股“木味儿”。

真的使我震惊了！久闻其名的“当头棒”果然名不虚传！

以后，还看过他的《赠绋袍》《跪门吃草》，更服膺于他刻画人物的细腻、盘水发等绝活之精湛。但这无非是一个川剧爱好者对著名演员的倾慕，类似今天的“粉丝”与“偶像”吧。

刘成基是正当盛年带着盛誉跨进新中国的。在此以前，他10岁坐科，苦练基本功；继而奔走江湖，见广识多；以后师从傅三乾，得到傅门真传，复又转益多师，有了更多的艺术积累。当他在新社会开始新的艺术生涯之际，已经是深受广大观众喜爱的著名表演艺术家了。在新时代良好的气候、土壤条件下，他几十年积蓄起来的艺术能量，得以充分释放出来，与阳友鹤等众多艺术家一起，形成整体强力团队，“直挂云帆济沧海”，谱写了川剧艺术新的华彩乐章，开创了川剧的又一个黄金时代。在这个过程中，他的工作频率加快，领域拓宽，已经不仅仅是在舞台塑造须贾、曹操、阎王、裁缝的名丑当头棒，而是具有导演、戏校校长、剧院领导、文化部戏曲讲习班“客座教授”、电影顾问等诸多身份的刘成基了。新的角色，使他有了更广阔的用武之地，肩负着更多的社会担当，不遗余力地发挥着他的艺术素养、聪明才智，取得了公认的显著业绩。

如果说对这位艺术大师有进一步的了解，则是在读了由他口述、陈国铮记

录的《刘成基舞台艺术》一书以及眼前这本《当头棒》纪念文集以后了。前者实际上有如作者的自传,后者则是别人谈对他的印象。有了主客观两方的印证互补,使我能够比较清晰地看到一个较为全面的立体的刘成基。

《刘成基舞台艺术》一书的写作曾使我深受触动。从笑非同志的文章中知道,这项工程是在被称为“川剧的好老板”的李宗林市长亲自倡议、引导和安排下,于1960年启动的。在记录整理者陈国铮的悉心合作下,留下了这部具有多种价值的著作。这样的口述历史,恰好是当今史学界十分重视的一种体裁。刘成基在此书中记述了一些清末到民国的梨园往事(如对岳春等老一辈川丑及川剧生存状态的介绍),都是研究川剧史所稀缺的史料。同时,他还回忆了老师傅三乾论及川丑的不少精到见解,其中也融汇着他的学习体会,实际上是弥足珍贵的两代名丑的谈艺录。可以肯定,他在思索写作本书的时候,定会想到著书立说乃是前辈艺人不可企及的奢望,他能得此机遇,决不可等闲视之。他对自己几十年的从艺经历,认真细致地进行了回忆、梳理、总结和提高。比如他对传统与创新、艺术与生活的见解;对丑角分行的意见;对戏曲舞台调度归纳的“四角、三点、两条线”的方法;整理出川丑表演程式7套210式,并从理论及运用上作了说明;以及对一些剧目、人物、行当的细致分析,等等。这本书处处表现出他的高深造诣,读者可感受到他付出的心血。可惜,由于“文革”浩劫的破坏干扰,这本书迟至1980年才得由上海文艺出版社出版。此时,作者刘成基由于在“文革”中饱受折磨,已于1976年过早辞世,没能看到他的著作和广大读者见面,从而留下了深深的遗憾。于今,陈国铮也已逝去,如果他们能有新的合作该有多好!

可告慰的是,《当头棒》文集再次用大量的事实说明,刘成基作为川剧艺术的一代大师,在他有生之年,不仅把川剧丑角艺术提升到一个规范化理论化的高度,还竭心尽智地参与了大量社会活动,对整个川剧艺术乃至对中国戏曲、民族文化做出了自己的贡献,无愧于时代赋予他承前启后继往开来的历史使命,出色地完成了对前人也是对自己的超越。他一辈子经历了幼年——苦学、壮年——辉煌、晚年——受难不同阶段,

他七十多年波澜起伏的艺术人生,明白无误地告诉我们,要实现这种超越,客观上要有“海阔凭鱼跃,天高任鸟飞”的良好生态环境,主观上还要有擅腾跃、能高飞的意志和本领,二者不可或缺。

愚以为，他那种尊师重道恪守传统精华，同时又不懈追求勇于超越的精神和经验，正是他留给后来者最宝贵的遗产，加之他不畏强暴、诚恳待人的品德，就构成了我们在他 110 周年诞辰时，还惦记着去怀念他学习他的精义所在，也是我们今天再续出版这部《当头棒》文集的意义所在。

2015 年 6 月于成都

【目 录】

绪 论	1
贺 信	刘厚生 12
贺 函	重庆市川剧院 13
科学开掘 合理利用 传承转化 服务人民	陈立志 14
缅怀 继承 创新 发展	雷 音 16
舞台演出,是最佳“活态”传承	
——从川剧大师刘成基表演艺术系列活动·传承弟子	
经典折子戏专场演出说开去	唐思敏 18

上

对川剧丑角行当的发展性划分思绪	刘成基 28
我与当头棒老师在川剧《鸳鸯谱》中的合作	吴伯祺 35
刘成基对川剧的贡献	杜建华 47
刘成基与川剧官衣丑表演程式	王屹飞 54
演戏要演人,演人要演心	廖全京 59
一代名丑 梨园流芳	
——刘成基表演艺术研究	沙 地 61
全民抗战与《乞儿爱国》	刘双江 70
谈刘成基先生在川剧《白蛇传》中的推动性作用	邱 戈 72
浅论《问病逼宫》中的“问”与“逼”	一 郎 76
附:川剧·胡琴戏《问病逼宫》剧本	83
张文远的“鬼气”	七 夕 92

附：川剧·胡琴戏《活捉三郎》剧本	96
浅谈刘成基先生在《议剑献剑》中的表演	肖 佳 101
附：川剧·昆腔《议剑献剑》	107
浅谈刘成基先生在《赠绋袍》中的表演	梓 祺 116
附：川剧·弹戏《赠绋袍》	123

中 篇

怀念刘成基先生	张 玮 138
纪念刘成基老师诞辰 110 周年想到的	李笑非 141
当头棒	
——刘成基往事	林 捷 154
忆刘成基同志	夏 阳 158
忆老师	李增林 161
小中见大，丑中见美	
——读刘成基先生的丑角表演艺术	刘 芸 165
一代宗师刘成基	廖晓宣 168
深切缅怀著名表演艺术家刘成基先生	万国义 171
忆刘成基老师教《醉隶》	蒋永德 174
授业解惑，师恩永记	
——深切怀念恩师刘成基	陈保全 175
我的父亲刘成基	刘继邦 179

缘 分.....	杨 波	185
刘成基：艺术与人格魅力成就的大师.....	孟蔚红	188

下 篇

人物传记《当头棒》(节选)	吴泽地	202
附 1：当头棒(刘成基)年谱.....		269
附 2：《川剧丑角表演程式套子名称》(部分)		273
后 记.....		275

「 绪 论 」

享誉全国的著名川剧艺术表演大师、新中国成立后川剧第一代导演、著名戏曲教育家当头棒先生，本名刘成基（以下先生称谓者，均指他）。1905年生于四川遂宁，10岁开始学习川剧表演艺术。在长期的艺术实践中，形成了个性鲜明、超凡脱俗、有着深刻思想内涵的表演风格，积累了刻画人物的广度与厚度。所演《醉隶》《拾黄金》《赠袍跪门》《结草报》《活捉三郎》《五子告母》《坠马》《议剑献剑》《问病逼宫》等剧目，深受广大观众的欢迎。在20世纪40年代，就被誉为川剧“四大名丑”之首。

中华人民共和国成立后，先生热爱中国共产党、热爱社会主义祖国。在1952年进京演出时，因剧团所演剧目存在问题，受到了关心川剧艺术的中央首长的严厉批评。先生临危授命，连夜将粗俗的川剧传统戏《鳌珠配》，整理加工为格调清新、雅俗共赏的川剧喜剧《御河桥》。这种化腐朽为神奇的艺术功力，不仅得到了中央首长和广大观众的肯定与好评，而且使先生载誉而归。

在党和政府的大力指导与支持下，先生努力贴近生活、贴近群众、贴近时代，大力弘扬民族精神，激发人民群众积极向上的生活态度为艺术追求，导演并参演了《一贯害人道》《红岩》《柳荫记》《红杜鹃》《鸳鸯谱》《白蛇传》《闹齐廷》《望娘滩》《丁佑君》《拉郎配》《仙女峰》《秋江》等川剧经典名剧。

在担任成都市川剧院副院长、成都市川剧院艺术委员会主任并兼成都市戏剧学校校长期间，先生更是不遗余力地教学授课，科学地提出《川剧丑角行当的划分》，还总结出《刘成基舞台艺术》《川剧丑角表演程式》等弥足珍贵的川剧文献，并培养出了刘又积、罗金冠、李增林、陈保全、刘玉川、周春和、黄友生等高足，以及唐云峰、黄影、金光荣、王子加、杨金龙、廖洪钧、廖晓宣、蒋永德、

朱恩亮等学生。

在先生诞辰 110 周年之际，在中共成都市委宣传部、成都市川剧发展促进工作组、成都市文化广播新闻出版局的支持与指导下，由四川省艺术研究院协办，成都市川剧研究院具体执行，于 5 月 22 日至 24 日，在成都成功地举办了“川剧大师刘成基表演艺术”系列活动。

通过开展艺术座谈、传承弟子经典折子戏展演、专场演出，以及这部书籍的出版，以此缅怀一代宗师为川剧艺术事业的发展与传承所做出的突出贡献，探索并初步从学术角度总结先生艺术成果和成就。

在此之前，我们也还是有一些顾虑的。必定先生离开我们将近 40 年了，虽然是弹指一挥间，可是，沧海桑田，变了天地、换了容颜。怕只怕，先生留在广大观众记忆中的，差不多也就剩下一个渐行渐远的背影。而随着时间的不断推移，这个背影，对老观众是越来越模糊的，年轻的人们，也只有在浩如烟海的茫茫文史资料中，去领略他老人家的风采。

能否获得现代观众的共鸣？引起专家、学者们的关注？这实在是不好把握。

然而，最终的结果却告诉我们，这种顾虑和担心实属多余。传承弟子经典折子戏，演出了《拾黄金》《五子告母》《活捉三郎》《赠绉袍》《结草报》。而专场演出，则是演出了由先生导演路子延续至今的经典名剧《鸳鸯谱》。两场演出场场爆满，观众趋之若鹜，从全川各地涌到成都川剧中心锦江剧场。戏票告罄，观众强烈要求卖站票。站票售完，没买到票的观众恋恋不舍，不愿离去。其中有个性倔犟的观众，还砸碎剧场的“戏报水牌”，以此宣泄没有买到戏票的不满。

我们不认为这是件坏事，反而觉得这是值得庆幸的好事。这最起码说明了一点：即先生的艺术，并没有因他离去而终结。不仅没有终结，反而还在发出嫩绿绿的细芽，召唤着我们后来者加快学习与研究，迎头赶上，以免只望其项背而兴叹不已。

更有值得欣慰的是，通过系列活动的开展，目前有一批有识之士，自觉地加入到研究的行列中来。他们正积极地从不同角度、不同视点、不同层面来研究先生，或研究以先生为代表的川剧大师。我们认为，这是非常有意义的，这将为川剧艺术事业的传承、创新、发展起到积极的推动性作用。

在此，我们丝毫没有厚古薄今的意思。不仅如此，我们还反对厚古薄今。同时，

也反对厚今薄古。无论厚古薄今，还是厚今薄古，都是事物发展的两个极端嘛。

我们认为，以新视点、新方法、新触觉，进一步确定先生在川剧历史中的特殊地位，特别是先生作为新中国成立后第1代川剧导演，他对川剧导演工作，尤其是对川剧现代戏所做出的学术性贡献，以及他在川剧教育、传承过程中，对川剧丑角艺术的科学性划分等，通过研究，然后科学开掘、合理利用、传承转化、服务于人民群众不断增长的精神需求中。其主旨是进一步推动川剧艺术事业，在新时期、新形势下，全面稳固、科学有序、深入开展，更好地促进川剧艺术的传承、传播和推广。

但是，首先一个问题就是：先生的定位。如果这个问题解决不好，其他问题也不会顺畅。

至本书出版前为止，许多尚可查阅的历史文献及资料介绍，仅将先生定位为川剧表演艺术家，或者最多在川剧表演艺术家前面冠以“著名”二字。

这是远远不够的。它们不足以将先生在川剧表演艺术上的成就，特别是在川剧导演、川剧教育事业上，以及川剧院（团）管理工作上的非凡造诣，做出一个准确、简练、科学的定位。

究其原因，是由多方面造成的。在此不作赘述，不过有一种声音却很不好听，即，无论怎样研究，人都早已作古，再怎么样也于现实无益……而说这种话的人，还不在少数。

这就需要说明一个道理：不能读懂历史的人，也是无法读懂现实的，有以下两个原因：

（1）历史往往是现实的预演，而现实又往往是历史的延续。

（2）我所说的读懂，是蕴含着思想的意义，是见解而不仅仅是感知。感知是平面的，而思想则具有纵深感。这种纵深感，只能来源于对历史的深刻认识。所以，既读懂历史又能读懂现实的人，就是有思想的人。

今天，我们对艺术作品的评判，其中有一条硬杠子，叫做“思想性”，这正是由于历史与现实的交织，从而形成这个基础。

综上所述，应该将先生定位为本文开头所述的——享誉全国的著名川剧艺术表演大师、新中国成立后川剧第1代导演、著名戏曲教育家。这样的定位，是有根据的。

首先，在老一辈川剧丑角行中，可圈可点的人物不少，可以用群星璀璨、名家辈出来形容。仅成、渝两地的川剧丑角名家，不说数百人，五六十位总是有的。在20世纪40年代，先生就与周裕祥、周企何、陈全波并称为川剧“四大名丑”，这不是空穴来风，更不是政府或某权威机构册封出来的，而是衣食父母们——广大观众公推出来的。

先生为“四大名丑”之首，不仅是因为他比其他3位名丑年纪稍长，而更重要的是先生的艺术水平是众皆叹服的。可以毫不客气地说，先生的艺术，代表着一个时代，一个剧种的最高水平。

如川剧“四大名丑”都曾演过《问病逼宫》。在细微的处理上，他们各有千秋。而先生在杨广欲登基时，以踢蟒袍作为处理方式，把脸盖住，寓意杨广为了当皇帝已经不要脸了。

又如在《刑场卷席》中所演的张浪子，用嘴叼住草席将自己卷起，寓意着人生一世一定要圆、要满。

再如在《议剑献剑》中，先生饰演曹操，下场时能准确地用后腿踢在后背的佩剑，使剑出鞘尺许，以剑喻现出曹操此时此刻的复杂心情，达到画龙点睛的作用。

还有在《赠绉袍》中，先生饰演须贾，通过手、眼、身、发、步、舞蹈、讲白，以及一把椅子的运用，将一个势利小人变化无常的嘴脸，表现得淋漓尽致。而在《跪门吃草》中，为了更具观赏性，运用了缠水发、抓胡须、跪步、踢袍、转袍等技巧，令人为之鼓掌叫绝。所以这出精典的折戏，在川剧舞台上广为流传，经久不衰，不仅广大观众喜爱，就连兄弟剧种也为之赞叹。

这些表现手法、处理方式，是非常高妙的，更是深入观众人心的。当然，说先生是川剧艺术表演大师，还有其他因素：

许多人都以为先生只是川剧丑角中的袍带丑。这是因为，先生在演艺生涯中，为以实际行动回报衣食父母——广大的观众朋友，演出的袍带丑“犯功戏”多一些，而先生除了袍带丑，无论褶子丑（《活捉三郎》中的张文远）、方巾丑（《群英会》中的蒋干）、烟子丑（《金台将》中的侯音）、襟襟丑（《拾黄金》中的叫化子）、老丑（《秋江》中的艄翁）、婆子丑（《瞻韩》中的鸩儿）等，都能出演，而且演得得心应手、惟妙惟肖、栩栩如生。

其次，是声腔上的造诣。关于这一点，是很多人所忽略的一个重要的方面。

先生的嗓音条件并不好，甚至可以用“聿”字来形容。但他对川剧中昆腔、高腔、胡琴、弹戏、灯戏5种声腔的剧目，均有造诣，还被行家们称为“五匹齐先生”。那这又是怎么回事呢？其实很简单——会唱。先生会唱，而这种会唱，绝不是以嗓音条件为基础的。是从人物出发，唱人物情绪，唱人物心声。如他在川剧电影《乔太守乱点鸳鸯谱》中饰演乔太守。面对错综复杂的婚姻案件，吵吵闹闹的公堂环境，乔太守头昏脑涨又无可奈何地对孙家乳娘唱道：“这桩案情有个疙瘩。”在此，先生将应为去声声调的“这”，处理为了阳平声调的“这”（“折”音），人物形象也就因这一声“这”，而更加生动与鲜活。

如果说，上述观点已有人提及，那么，现在就先生所演的几出“鬼戏”中的思想性，作一番抛砖引玉的介绍：

一、腐朽的统治滋生出魑魅魍魉的人性

川剧灯戏《五子告母》系单折小戏，是先生与夫人戴雪如的“拿手戏”“买米戏”。在这折戏中，先生以官衣丑应工。剧情大致为：米店老板女儿麻咪嘴，被生前为官不正、死后做阎王之人奸污，后又遭客商、员外等人污辱，先后生下5个私生子，皆被她置于死地。儿子们扭着生母到阎王处告状，阎王又恰好是本案首犯，为此闹出笑话。

所以，《五子告母》名为告母，实则控诉、讥讽阎王罪孽。剧中，先生的木偶身法的运用，为这折戏所蕴含的嘲讽增添了辛辣而又幽默的意味。

主宰冥界的阎王，应该是肃煞威严。而先生所饰演的阎王，一举一动都似木偶。而阎王欠下的风流债，又由阎王自己来审，这是暗喻黑暗的时代、腐朽的统治、畸形的社会，必然出现如魑魅魍魉一般的人性。

中国古代戏曲理论中的“讽谏说”，可以溯源到古优。刘勰曾经对于优人的讽谏作过这样的评价：“优旃之讽漆城，优孟之谏葬马，并谲辞饰说，抑止昏暴”。关于戏曲讽谏的声音一直不断，元代杨维桢说“俳优有关讽谏，非为一时耳目之玩也”；金圣叹认为戏曲是“巧借古人古事，传道其胸中之委折”；吴伟业也说戏曲是“借古人之歌呼笑骂，以陶写我之抑郁牢骚”等。

先生借助于舞台方寸之间，折射出人生，讽喻了黑暗的旧时代、旧社会，抒发胸臆，宣泄情感，在嬉笑怒骂中演尽人生况味。

二、险恶的人性远比鬼性更凶残

川剧胡琴戏《活捉三郎》，出自明代《水浒传》中的一折，是先生与同辈大师阳友鹤先生的扛鼎之作。剧中先生以褶子丑应工，其中大量的身段、水袖、提耙人等技巧，是川剧丑角演员攀登的艺术高峰。剧情内容大致为：阎惜姣被宋江杀死，其鬼魂在阴间不甘寂寞，遂来到人间找昔日的相好张文远（三郎），要其到阴间与她长厮守。张不从，被阎的鬼魂活捉。

在过去，人们受到封建迷信的影响，相信因果报应，相信鬼怪神仙，相信善有善报、恶有恶报。相信有些人在人世间做了恶事，到时候自有鬼魂来将他抓去。相信有些人虽然在活着的时候受到了委屈，但却能在死后实现自己的愿望，这也可以说是一种“劝人为善”的方式，有其一定的积极意义。

而这折鬼戏，却与众不同。阎惜姣被宋江杀死，她不去找宋江复仇，却来找张文远。而理由却是“在生常结鸳鸯好，死后人鬼路两条。倒不如双双挽手把泉台跳，依然把在生的恩爱琴瑟调。”

所以，鬼性也是人性的反映。而险恶的人性远比鬼性更凶残，而张文远的人性远比阎惜姣的鬼性更险恶。阎惜姣的鬼性，无非是做了鬼也要找所爱的人，去泉下做鬼夫妻。从另外的一个角度，表现出对爱情的执著。张文远则是“风月场中手段高，寻花问柳乐逍遥。不为恩意我为欢笑，逢场作戏渡终朝”的情场老手，感情骗子。

情，作为中国古代戏曲美学的一个基本范畴，它是从中国古代的诗论和乐论中移植过来的，到了明代中叶以后它才成为一个具有独立审美价值的戏曲美学范畴，戏曲界也才系统地提出主情说。正是因为中国戏曲显著的主情性的特点促发了鬼戏的繁盛。因为抒情化了的中国戏曲，必然会忽略事件进展的动作过程，而详细展现人物在特定境遇中的心情。这种要求内在情感的真实性的，而不要求外在事理的真实性的，使鬼戏有可能产生。同时，当戏曲中的人物由人而入鬼，可以挣脱外在人世的束缚，表达其自由的意志，也可以通过这种生生死死的转换，张

扬其情感的不可抑止。因此，鬼成为了中国戏曲创作者手中的一个至宝，使他们在抒情化的中国戏曲中游刃有余。

而先生的这折戏，用阴间世界跟阳间世界对比来，反衬出人间婚嫁制度的不合理。用鬼盼蕊象更为深刻地刻画世人心态。同时，通过鬼这一现实世界并不存在的意象，可以避开封建统治阶级和礼教的责罚，这就是先生有意或无意间，所表出讽谏功能的重要原因。

三、知恩图报，善莫大焉

川剧高腔《结草报》是先生的艺术高峰之作。为以老丑应工，鲜活地塑造出既善良又可爱，且生活气息浓郁的土地公形象。此剧目源自《东周列国志》。剧情大致为：晋国大将魏犢病，要二子魏颖和魏犄在其死后，杀妾楚姬为其殉葬。魏犢死，二子不从乱命，竟遣嫁楚姬。秦将杜回犯晋，二子与之大战，兵败。楚姬父母土地公、土地婆，为报恩在青草坡结草阻敌，二子生擒杜回。

知恩于心，感恩于行。羊有跪乳之恩，鸦有反哺之义，动物如此，人亦如此。所以古人云“知恩图报，善莫大焉”。人们早就把知恩图报作为价值取向，作为精神追求。无论时代怎样变迁，社会如何变化，不论国家的不同、制度的差异，古往今来，它始终都是世人普遍崇尚的美德。懂得知恩图报的人非常伟大，非常令人敬佩。滴水之恩当涌泉相报，这是中华民族的优良传统。

戏曲理论的教化说秉承诗乐理论的宗旨，以忠、孝、节、义、三纲五常等封建伦理作为戏曲创作的基本目的和对戏曲内容的基本要求。不管作家对戏曲功能持何种论调，但对于教化说都是默认不讳的。元代夏庭芝说“杂剧可以厚人伦、美风化”；高明更是唱出了教化说的至高音：“不关风化体，纵好也徒然”；明代著名的戏曲理论家王骥德也认为“戏曲应为有关世教文字”……关于戏曲教化论的言论在中国戏曲批评中真是不胜枚举，这样的作品在整个中国戏曲史中也是汗牛充栋。作家想在戏曲中宣扬封建伦理，想达到其扬善惩恶的劝惩目的，其杀手锏无疑是强化有悖于此的严重后果和可怕境遇，以威慑人心。那么，鬼无疑又成为了教化说最好的工具。

通过鬼这一手段来劝惩，其效果远远甚于喋喋不休的道德说教。

根据上述的介绍,可以初步得知,先生的思想性是有逻辑思维的。挖苦也好,讽刺也罢,都是在嬉笑怒骂的表演中进行。那么,说先生所演剧目有思想性,他的思想又是如何形成的呢?这的确又是一个课题。在此,肤浅地谈四点,权且再作一次抛砖引玉的介绍。

1. 对史鉴思想的把握

首先,在川剧界中有着这样的说法:“唐三千,宋八百,数不清的三列国”,大量的历史剧出现在川剧舞台上,川剧演绎中的史鉴思想也是由来已久。浓厚的史鉴观念,使得川剧剧目中处处可见历史经验的总结,历史感慨的抒发。

先生常说“故事像动物一样,是有生命的,会传代,会走路,只要传一传、走一走,马上会有增入的新东西,也必然会有削除的……”如《三国》题材的川剧,有的是仅有一点历史因而被夸大渲染,而有的则没有史实依据,这些故事距离历史中的三国,越来越远。先生所演《东窗修本》是岳飞题材的川剧,是紧紧围绕重大的政治事件,具有强烈的政治诉求、颂忠谴奸的主流基调贯穿于剧目中。

2. 对民族文化审美心理的把握

善恶有报的伦理道德追求,折射出鲜明的民族道德评判标准。

用道德评判来代替历史评判,也是翻案剧的核心价值所在。在《赠袍跪门》中,先生饰演的须贾,是对奸邪之人的揭其奸,露其丑态,这虽然与史不合,但以戏谑化方式来处理历史题材内容,毕竟大快人心,人们观至此处,暂时忘却历史留给人们的心头之痛,心中涌起一种快意,表达了人们的愿望和要求,这正是先生所要达到的目的。

3. 对娱人娱己的把握

先生深知川剧演绎不仅乐己,更是乐人。因为川剧的广大观众多为劳苦大众,他们日出而作,日入而息,终日忙碌却仍是生活困顿。苛捐杂税猛如虎,兵役劳役多如牛毛,如果再碰上天灾人祸,简直无法生存了。生活的艰难让他们内心颇多苦楚,他们需要在劳作之余有所宣泄与排遣。川剧表演,特别是丑角戏可以给广大劳苦大众最好的宣泄、排遣方式,获得精神的愉悦和放松。因而重视喜剧因素,把乐人看作自己追求的目标。

4. 对继承与创新的把握

这个问题要从先生的师父傅三乾说起。傅先生与其师岳春一样,一般行当