

川劇藝術研究

(四)

中國戲曲出版社

12948

川 剧 艺 术 研 究

第 四 集

《川剧艺术研究》编辑部编

四川人民出版社

一九八四年·成都

12948

责任编辑：刘永康

封面设计：刘长久

川剧艺术研究（四）

四川人民出版社出版 重庆印制一厂印刷

四川省新华书店重庆发行所发行

开本 850×1168毫米 1/32 印张6.625 字数156千

1984年2月第一版 1984年2月第一次印刷

印数：1—1,100册

书号：10118·729

定价：0.77 元

目 录

左右为难……………王朝闻 (1)

——川剧艺术观赏

剧种盛衰纵横谈……………周大风 (33)

巴歌越调结深情……………傅全香述 龙 川整理 (39)

——回忆周慕莲老师教授《情探》

跟周慕莲老师学艺……………邓先树述 (44)

《川剧艺术》编辑部整理

周慕莲谈黄吉安……………杨 槐 (54)

周慕莲谈艺录……………胡 度辑录整理 (58)

功艺篇……………刘念兹 (74)

——谈阳友鹤的表演艺术

文中有武 武中见文……………袁玉堃述 余 夫整理 (80)

我演杨广……………陈全波述 罗明常 凌泽久整理 (91)

谈《铁笼山》中铁木耳的表演…曹荣华述 雨 村整理 (103)

川剧名丑李文杰·····	李 行 (109)
艺海明珠·····	徐孝坤 (126)
——怀念彭海清	
留取丹心照汗青·····	周继培述 熊 炬整理 (131)
——回忆贾培之老师谈《柴市节》	
忆帅彭天喜·····	夏庭光 (141)
川剧唱功基础·····	张民权 (151)
浅谈川剧《聊斋》戏·····	戴德源 (162)
关于《川剧灯戏曲牌》·····	王 化 (172)
川剧灯戏曲牌·····	蒋必达整理 (175)

左 右 为 难

——川剧艺术观赏

王 朝 闻

—

据说川剧面临着卖座率不高，即所谓濒于死亡的危机；又说人们对川剧有两种对立的态度——打倒与拜倒；挽救它的办法是什么呢？是充分利用现有的物质条件云云。

《川剧艺术研究》编者要我写篇文章，他对我虽没有出题自作限制，但因为我虽不甘心当川剧的观潮派，却有知识贫乏，对于川剧当前的具体状况知之甚少，本职工作不是搞这一行等条件的限制，临到该交稿了，还有不知从何说起的困难。尽管中国艺术研究院有几十部川剧录相，自己也有一些川剧录音和一些剧本，可是来不及充分利用这些现有的资料作研究对象。比较方便但和客观需要不那么对得上号的办法，是利用几个早晨写些看戏或听戏得来的感想，供研究者作研究工作的一种资料；或者说代表着某些观众对川剧艺术的欣赏要求。

对川剧，我应当划到那一派的观众里去才合适呢？不用说，不属于打倒派。是不是拜倒派？我还没有这种自我感觉。可以自信的是：尽管我对川剧知识——特别是音乐知识有先天不足的缺憾，但作为一个观众，不是一点感想也没有的。当大家都把自己的感受和感想说出来，也会有助于川剧艺术的系统研究。我相信

研究应该从具体到抽象，不应该从任何现成的判断出发。从实际出发当然不一定就能获得正确的判断，但从事物的内部联系发现它的规律性才是正确的方法，经验性的描述谈不上是系统的研究成果，但我虽然不满足于发感想却不得不发感想。如果今后有条件丰富有关川剧艺术的各种知识，譬如说掌握川剧锣鼓与四川民间锣鼓的关系的知识，这种从资料出发的学习过程本身也是有趣味的。我确信：研究工作既是一种大有困难的工作，也可能是和应该是一种很有趣味的工作。川剧《做文章》里那位白鼻梁的徐子元怕做文章，觉得它是一种难于忍受的痛苦，终于只得要他的家奴单非英代劳的原因，除了他有“猛然想起美多娇”那种心不在焉的毛病，恐怕也因为《学而时习之》这样的题目实在引不起兴趣。既然春夏秋冬都不是徐子元的“读书天”，碰到任何题目都难免要喊“恼火”。对不起，我竟自象《店房责侄》里的王永成说话那么爱“走火”，一扯就扯到“麦子坡坡”去了。

话说回来：近几年我在北京不太爱看川剧一事表明，对川剧我还够不上属于拜倒派。但是，如果把川剧艺术看得一无是处以为应该打倒之，我却不能不喊一声“刀下留情”。

二

昨天看到胡漱芳《打神》的录相，既为她那不减当年的表演艺术感到高兴，也为她那未能完全康复的嗓病感到惋惜。

大约六十年代初，在北京看过她的《打神》，给我一种充满角色的激情而又富于戏曲程式美和形式美的好印象。我在《看戏和演戏》一文里说过：“演员的表演既能让观众明白，王魁的负义已在敫桂英精神上造成了沉重的打击，同时也能让观众明白，这种打击为什么对于敫桂英说来那么沉重（因为她想不到竟自丧失

了曾经确信不会丧失的爱情，也就不怕受到这种出乎意外的打击)。演员使我们看见敫桂英和海神的直接‘冲突’里，间接表现她对王魁的怨恨，而且也使我们明白敫桂英明知曾经建立起来的确信和愿望已经被粉碎，却又不甘于这一切的不可挽回。”①录相记录的是胡淑芳二十多年后的表演，而且她在这次表演之前未必经过反复的排练，她的表演给我的印象，和我二十多年前感受有些差别。尽管她的念白引起我一种流年似水、逝水流年的感慨，但她的表演——不论是甩发还是瞪眼，是甩袖还是突然一昂首……都既与剧中人敫桂英的情绪变化密切结合着，也分明显示着她那动作的程式美和形式美。

陪我看录相的也就是去年与录相导演刘淑兰一同到成都、重庆录相的刘念兹，他听我称赞胡淑芳那准确和富于节奏感的动作，说胡是川剧前辈傅三乾的徒弟，是名丑刘成基、周裕祥、李文杰的师姐妹。我几乎每次回四川都与胡淑芳接触，然而刘念兹的话对我来说仿佛是一种新闻，可见我对川剧很缺乏知识。刘还对我说过，他们去年到四川录相，得到李少言、彭长登、张民权诸有关领导人的协助。我作为录相的观众，主要不是感谢现有的物质条件而是感谢录相这种物质条件的利用者。没有录相这样的现有的物质条件，我怎么可能身在北京而看到在四川演出的川剧？但胡淑芳的艺术造诣，却并不依靠电气化等物质条件。

胡淑芳的艺术造诣的表现是多方面的，何况我没有本事用文字来描述她那些精湛的表演。我只能比较抽象地指出：也许因为她更能控制自己的感情，现在的唱念显得不如从前那么激动，但动作所体现的戏曲的程式美更加引人注目。当她唱到“心儿里兀的不是痛呀，痛煞人呀莫悲！兀的不是恨，恨煞人呀莫悲”，那

① 见《王朝闻文艺论集》第三集45页。

恨与悲复杂感情的交织，那情绪的压抑与喷发的相互起伏，那内在的情绪与情绪的外在形式的和谐统一，分明显示了老一辈的川剧艺术家较深的艺术造诣。

受了自然条件的约束，胡漱芳的舞台生活可能不得不结束了。但她在艺术上的高超素养，比其他客观的物质条件是不是更有利于川剧艺术的提高呢？

三

敖桂英在那大段的“这根由天知地知”的唱和舞之后，在“他欺枉神灵恣意为”的唱和舞之前，插入质问海神的念白：“我在与你言话，你聋了，你哑了？那贼他不但欺我，他、他、他还在欺你呀！”胡漱芳的念白使我觉得，这里的“你”字含义仍然包括一个“我”字；神灵儿都敢相欺，何况是我呀。为不同历史时期的表演所丰富起来的《打神》，是利用了唱做念打的程式来表现角色的内心冲突的一件杰出的艺术品，胡漱芳的表演使美的程式与塑造角色个性的需要相统一。

提到程式，我联想起《芥子园画谱》的遭遇。有人把其中的程式看成万能的东西，也有人骂它是公式化的祖师爷。其实，只要不把它对山水的规范化当作束缚自己的枷锁，不放松自己对于自然形态的感觉与观察，这种参考性资料不见得是发展创作个性的阻力。在川剧《打神》里，右手持信香出场之前的敖桂英，“马门腔”是：“王魁！贼呀！”有的演员强调的是恨，胡漱芳强调的是怨。前者的恨中有怨，后者突出的不是恨。怨与恨是同属一类的情绪，并不因为演员必须与锣鼓点配合和掌握住呼叫的尺寸而丧失不同的着重点。

在《打神》里的海神和两个小鬼，作为庙里的布景，很强调

对称。演员分别先后左右打倒两个小鬼，包括小鬼的唱和舞都强调变化中的对称。敫桂英分别先后打倒牌子和皂隶时的动作，也是在变化中求对称的。读者自己不妨回忆两个小鬼那两段既有对比又有变化的唱和舞，不难觉察戏曲艺术对于程式美和形式美的重视。检验艺术形式是不是形式主义的重要标准，不在于它是不是与自然形态一模一样，而在于观众对它的反应。即使是在看录相，大家听到牌子哥那“王魁高中不认你，你打吾神也无益”，听到皂隶那“谁不知我是小鬼，你把我当作王魁”，不约而同地笑了。不知别人的感受如何，我笑时也未能排除敫桂英那种“恨王魁狼心毒意”，“将衷肠诉与神祇”的心情的感染。川剧艺术家这么异想天开地让角色当布景，这也是一种出众的创造。活布景小鬼本来盖着红绸，分别被打倒之后才露出丑扮的脸貌，而且竟自抱怨敫桂英“此妇人好没道理，进庙来把我相欺”，“这妇人做事不对，你发气我就吃亏”。他俩都不可怜受了王魁相欺的敫桂英，只可怜他们自己：“把吾神浑身打碎，只剩下谷草一堆”。这些唱词对于逗笑了的观众来说，有一种特殊的感染力。它激发起观众对于孤立无援所以错怪了人的敫桂英的怜悯，也不只觉得戏里的小鬼可笑。

看来标准化了的程式可能束缚没有独创才能的空头艺术家，富于独创才能的艺术家却可能这么自由支配带稳定性的程式。

四

戏曲程式之于剧作和演出，可以认为是“能与人规矩，不能使人巧”的。巧与不巧不决定于规矩自身而决定于艺术家的才能。

《打神》作为《焚香记》里的一折，和把其中的《活捉》写成《情探》一样，能够单独当成折子戏来演出而受人欢迎的重要

原因，在于它是一种富于戏剧冲突的而带完整性的艺术品。以角色的内心冲突为主导的《打神》，包括敫桂英对小鬼的哀求、抱怨和见谅，作为有冤无处伸者的痛苦心情的流露，其所以是工巧的艺术形式，在于这种情绪的表现与客观事物的特殊性的结合。海神庙是敫桂英与王魁海誓山盟的具体环境：“牌子哥你知详细，是你亲眼看见的”，这样的唱词对于角色敫桂英的内心活动来说带必然性。因而尽管牌子哥的抱怨“初二十六打牙祭，哪个见到你的刀头鸡”带虚构性和偶然性，它作为一种冷酷无情的世相的反映，它作为敫桂英那孤立无援的痛苦的外在形式，符合她的心理逻辑，所以这种形象虽是荒唐的却也是真实的。正因为《打神》波澜起伏地甚至怪诞地表现了敫桂英那种首尾一贯却也变化多端的内心状态，所以多次看过这个戏的观众也仍然会受到它的感动。

如果说《打神》这折戏从敫桂英生活的一个重要侧面落墨，反复描绘敫桂英那难于克制的痛苦，也就是间接地打击“春围独占袴荷衣，一旦将奴来抛弃”的王魁，对于王魁以至王魁所代表的丑恶灵魂的打击却不是不狠的。我翻出《焚香记》的铅印本查对引文时，觉得正写王魁丑恶的《休书》一折，对于王魁的打击远不及《打神》的有力。每本戏都不可能也不应当平均使用力量，不能要求整本戏的每一折都是十全十美的。但就《打神》而论，它那思想的力量依靠着艺术的力量，这对于企图反映现代生活的戏曲以至其他艺术的提高，难道它的借鉴意义不比现有的物质条件例如幕布等等更值得重视吗？

看胡淑芳的表演录相，我更加觉得剧本对敫桂英那复杂心情的表现给予很大的自由。譬如说，敫桂英用头撞倒了牌子哥而昏倒又苏醒过来，唱了“与他们争斗怎的”之后，有许多舞蹈例如给牌子哥跪拜的表演，作为敫桂英那种所谓气昏了的也可以说是

神志不清的精神状态的表现，不只是细致的、程式化的，而且是很切合这个角色这一时间的心理特征的。

我不想全面地写出对《打神》的观后感，只不过想对其中的局部特点说明我不相信所谓川剧的危机在于川剧艺术那规律性知识。尽管在某些一口咬定川剧艺术不得行的论者眼里，这些感想的社会作用难免是“非其神而祭其鬼”的，但我以为它不是“看将来一概是虚”的。

五

不仅不可能看到川剧《焚香记》，而且未必赶上看到《武林旧事》中的《王魁三年题》的四川人苏轼，在他《书晁补之所藏与可画竹三首》里，有一首诗可以当作上述《打神》的牌子、皂隶怎样与敷衍桂英的冲突的虚构的解释来谈。“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知也凝神。”这首诗，我是从现代人曾枣庄《三苏文论选注》原稿中转引出来的。选注者正在研究注释，我有读原稿的机会，就这么少见多怪、热炒热卖的原因，在于苏轼那“其身与竹化”的论点，与《打神》的牌子与皂隶形象有一定的联系。这就是说，戏曲艺术在某些方面和传统的绘画与诗相似；舞台上出现的牌子与皂隶，作为敷衍桂英那种内心状态的视觉化和外在化，也好像画家、诗人之于身外之物那样达到主体与客体的交融，也就是所谓“有我之境”的。正因为某些川剧简陋论颇有市场，我觉得苏东坡这种非机械论的艺术观点颇值得大家一读。

作为敷衍桂英的感觉对象，海神庙里的海神爷，对敷衍桂英所引起的感觉，不单纯是一种泥塑木雕的宗教艺术品，而是她所寄予希望应该主持公道的见证人。她求海神：“你便伤禁隶，拘那厮

咱与他明白质对！”然而海神爷对她的哀怨没有反应，她在责问海神爷“你聋了？你哑了？”之后，反而怜悯起没有怜悯过自己的海神来：“那贼他不但欺我，他、他、他还在欺你。”接下去的唱和帮是“他欺枉神灵恣意为，全不怕冥法幽司。”听到这样的唱和帮，特别是听到她对小鬼那“望你在大王台前回禀一句，也免奴万感伤悲”之后而打倒牌子哥，后者那些幽默的唱和帮，觉得这样塑造敖桂英形象的艺术手法，真象苏东坡论文的说法一样，是“如行云流水，初无定质，但常行于所当行，止于所不可不止。文理自然，姿态横生”^①的。如今我正在家里听录音，想起二十多年前在北京看胡淑芳的演出，邻座朋友听到被打倒而站了起来的皂隶唱“把吾神浑身打碎，只剩下谷草一堆”，笑得揍我一拳，但眼角却含着泪。这种悲剧喜唱的川剧艺术，究竟是它反现实主义的表现，还是创造者熟悉生活、熟悉观众和熟悉川剧艺术的表现？

读《苏联戏剧流派初探》（童道明著），得知梅兰芳一九三五年访苏演出，丹钦科象梅耶荷德一样十分赞誉梅兰芳的表演艺术。他在给一个演员的信中说：“梅兰芳真是个奇迹，凡是关心艺术向前发展的戏剧界人士，都可以从他那儿在演技、节奏和创造象征诸方面学到东西。”^②丹钦科所称赞的，也就是梅耶荷德称赞过的所谓“假定性”艺术，也就是所谓的“亲爱的想象”。去年冬季，我曾为这句话写过文章。对于这，不因为我特别崇拜外国文艺家，而是因为他们不象我们自己的某些议论那么妄自菲薄。人家都看得起我们，而我们反而看不起自己，这是为什么呢？

① 转引自曾枣庄《苏轼评传》256页，1981年9月四川人民出版社出版。

② 见1980年《外国戏剧》第3期46页。

六

《情探》接近《打神》的特点之一，是帮腔多而且也很动人，很有表现力。春节期间听胡淑芳清唱《情探》的录音，觉得也许清唱是一种戏友们的逢场作戏，不太受一律是女声帮腔的现存习惯的约束。“只落得望穿秋水不见一书来”，或“果然是马前呼道状元来”的帮腔里似乎也有男声。也许因为我不把帮腔当做演员的唱的延伸以至代替，常常觉得也是观众对角色情感体验的一种间接表现形态，所以不以为只有清一色的女声帮腔才是好听的和美的。

有些非四川朋友根本不欣赏帮腔，至今还有人以为在演唱之外加上帮腔听起来别扭，不自然，滑稽可笑。据说解放军初入四川，贺老总宣布一条纪律，说指战员看川剧听了帮腔不许发笑。也许因为象吃惯了麻辣烫的麻婆豆腐那样，一些在四川工作多年的非四川人说他也爱听高腔的帮腔，贺老总那条纪律对他早已不是什么硬性规定了。人人满意的事物恐怕不可能存在，观众与观众对于川剧帮腔的态度也有矛盾。我仍然认为包括帮腔，川剧必须保持川剧这些固有的特色。倘若虚心到了否认自己的特色的程度，川剧在整个艺坛中的独立性岂不很成问题。它不仅不能适应四川观众的需要，对非四川观众也是可有可无、有它不多、无它不少的。

帮腔这样的艺术形式，它自身也是多种多样的。有许多帮腔的《情探》，有时帮在演员的唱前或唱后，有时帮全句或半句，有时只有帮而没有演员的唱。“梨花落，杏花开……”是帮了之后，演员才重唱的。“到晓来辗转书斋外……”却只帮而没有唱，真是变化多端，并不简单。

看来帮腔虽受一定戏曲程式的规定，它却拥有一定意义的独

立性。看来帮腔程式的形成，也是演出反复与观众发生联系的结果。包括帮腔，为了川剧艺术水平的提高，主要不在外加什么佐料，而在于从反复的演出实践里掌握它用了什么特殊方式，怎样对观众精神上产生影响。这种影响很微妙，观众听帮腔而引起的体验也很难掌握。帮腔是否能够抓住观众，譬如说帮腔能不能引起观众较深的体验，除了艺术家把自己当作观众从而客观地体会帮腔在观众精神上的影响，更根本的途径也许是艺术家对角色情绪状态的体验。譬如对待敫桂英向王魁叙述她如何在海神庙向海神祷告：“我郎君落拓青衫一秀才，要保他文章合派，莫使他春愁如海。神灵儿鉴怜奴四礼八拜，果然是马前呼道状元来。”这最后一句唱，它自身包含着替王魁得意和自己也感到得意的种种复杂的情感因素，因而它给帮腔提供了着重表现敫桂英情感特征的那一方面的自由。然而这种有所选择的自由是有限的，它不能不从属于演员的演唱。倘若为了着重表现敫桂英感到希望幻灭的痛苦而让声音发抖，这种帮法也许因为把观众的反应规范了，只能得到帮倒忙的结果。

七

昨天从录相里看到八十高龄的唐笑吾扮演的王魁，七十三岁黄佩莲扮演的敫桂英，再一次觉得《情探》这个折子戏的剧本创作的出众。这折戏的前身《活捉》在《焚香记》里不过是戏剧冲突的一种余波，甚至可以说它是一种过场戏。然而借以改编的《情探》，它自身就是有起因、结局和高潮的整体。去年在青岛海边，我觉得高潮与低潮虽有分明可见的差别，但高潮自身有相对的低潮，低潮自身也有一定意义的高潮。《情探》的整体结构，对于我对海潮的感受，也许可以说是一种旁证。它对如何反映现

代题材的川剧创作，在结构方面具备了典范性和借鉴意义。单说这一折戏临到结束时王魁与敫桂英双方的摊牌，总是那么欲行又止，一波三折，因而它一经拥有较高艺术造诣的帮打唱念的再创造，就可能给予观众一种美的艺术享受以至思想上的积极影响。

昨天一位美术界的戏迷同我一起去看录像，他没有因为演员那不可抗拒的自然规律所造成的不幸而感到失望，而是称赞了演员表演艺术的成熟程度。他认为黄佩莲传达了敫桂英委曲求全的心理，唐笑吾很能表现王魁那种大官老爷的自负。的确，黄佩莲那“总望状元公开一线之恩，格外修好，容我为奴作婢，得免饥寒”的念白，使我暂时忘记演员是七十三岁的老人，真象一个压抑着满腔怨情的弃妇。唐笑吾表现王魁对此的反应，只不过轻轻摆动了两下扇子，扇子在替王魁说话，具有“不行，办不到”之类的潜在内容。中国艺术研究院已经掌握了三种《情探》的录像，倘若有时间比较地观赏不同个性的艺术家对这两个角色的再创造，我将会获得比较丰富的有关艺术知识。倘若我有时间能把阳友鹤塑造敫桂英的着力点与我所看过的他所塑造钱玉莲的着力点的差别加以比较研究，这将丰富我对他的艺术个性的认识。正如这几天来不及看陈全波的录像一样，暂时只能放过这样好的学习机会。话说回来，倘若《情探》不过是一种所谓水戏，艺术素养多么丰富的演员都很难使它成为动人的艺术品。《情探》这样的剧本相反，包括前后呼应而具体心理内容不同的两句道白——王魁说的“凡百事莫貽后悔”，敫桂英说的“凡百事莫貽后悔”，既互相照应又互相对比，给演员的再创造准备了很好的客观根据。

王魁那“且容她偏房自在”的唱词之后，有这样富于变化的道白：“哎呀，不好，不好！这压妻为妾的风声如何出去得？又道是：‘宁可我负人，不可人负我’。”一切以我为中心的王魁，这样千方百计地寻找理论根据来替他的负义作辩解，或者说给自己

那摊牌的决心打气，这给演员提供了发挥表演的独创性的广阔天地。倘若脱离了这么值得借鉴的对象而片面追求什么现有的物质条件，将来难免要后悔的。

八

为了寻找有关川剧资料，从劫后余灰里，发现专门研究川剧的胡度在五十年代发表的对周慕莲关于《情探》表演的谈话记述。^①这些记述里有很可宝贵的研究资料。譬如“剧本中有生、旦二人所唱的二句戏词：王魁唱‘昧良心出于无奈’，桂英唱‘犹恐他从前恩爱依然在’。据老先生们说，这两句戏词是生、旦二人在表演时掌握人物性格的原则”。如果说表演艺术的创造性不能不基于演员对剧作的认识，上述见解恰好证明演员对角色个性的认识，关系到演出的艺术水平。这种经验谈更使我觉得，川剧艺术是否可能臻于上乘，主要不在于布匹生产这一类的物质条件，主要在于包括演员对角色性格、处境的认识这样的精神条件。

令我感到高兴的还有：从多年顾不上清理的资料里，还发现两本《川剧高腔曲牌》，其中一本是对老鼓师蓝少云的宝贵经验的记录，记录了八十支曲牌。这一着表明，四川有关领导曾经非常重视有关川剧的资料工作。我希望这种工作能够继续。老鼓师蓝少云已经在一九五五年就逝世了，这种工作的继续只能另找对象。我设想，倘若能把扮演过敫桂英而今天还健在的老演员，譬如说把阳友鹤、杨云凤、黄佩莲、胡漱芳、竞华等，关于表演《情探》的经验、见闻和见解记述下来，把熟悉扮演过敫桂英而

① 《川剧〈情探〉的表演艺术》，刊1964年《西南文艺》6—7月号。