

談悟空戲表演藝術

鄭法祥口述



上海文艺出版社

談悟空戲表演藝術

鄭法祥口述

劉夢德記錄整理

上海文艺出版社

程十发封面图及题字

談悟空戏表演艺术

口 述 者 郑 法 祥
記 录 整 理 者 刘 梦 德

*

上 海 文 艺 出 版 社

上海永嘉路25弄8号

上海市书刊出版业营业許可証出094号

上海新华印刷厂印刷 新华书店上海发行所发行

*

开本：850×1156毫米1/32 印张：5 1/8 插页：12 字数：112,000

1963年11月第1版

1963年11月第1次印刷 印数：1—3,700册

統一書号：10078·2211

定价：(九) 0.84元

內 容 提 要

郑法祥是南方演出悟空戏的主要艺术流派——郑派的創始人。他在承继他父亲郑长泰表演艺术的基础上，对悟空戏下了很大的钻研功夫，博采众长，根据自己的条件，作了較多的改进，丰富了演出剧目，特别是創造出一套自成体系的表演技法，因有郑派之称，影响較大。

本书根据郑老口述材料整理而成，內容約分三个部分：

一、前三章写学艺经历，包括对他父亲的忆述，并以亲身体驗着重談了他演配角戏的感想。这些叙述也从側面展示了旧社会艺人們艰苦生涯的图景。

二、第四第五两章，介紹他钻研創造孙悟空形象的过程，介紹一整套表演技法，将他的实践經驗归納为四法三功一扮（身法、手法、步法、棒法、做功、唱念功、筋斗功、扮相），显示了郑派悟空戏的表演特点和功力。

三、第六第七两章，談了《水帘洞》和《鬧天宮》两出戏的表演，从剧本到具体表演，作者都有一些新的体会。

发人深思的艺术經驗(代序)

陶 雄

郑法祥先生是上海京剧院最年长的老艺人之一。1955年，我第一次看见他，他已经是六四高龄的老人了。他穿一身特有的短打服装，挺立在排练场的中心，连说带做，边要边念，细致而又耐心地在向青年人传授艺术。他做了许多身段，讲了许多口快，都是我半懂半不懂的。但我辨识得出一二：他的玩艺是独到的，精练的，灌注着他一生的心血的。他热爱自己这通过长期艰苦劳动创造出来的艺术成果，他更热爱今天的新社会，如象他自己所说，“一心把自己的表演經驗传授给下一代”，因此，他才这样满腔热情地对待工作，对待青年人，传艺又授窍，尽心又竭力，唯恐一点不到，坐令优秀的表演艺术失传。

八年来，老人一直是这样怀着一颗火热的心在院里从事教学工作，院里一般演悟空戏的演员无不受到他的教益。

可是，这样一位老艺人“在漫长的艺术道路上茹苦含辛地取得的”宝贵經驗，絕不能满足于只传授给少数人，而应该更广泛地公之于众，流传于世。《谈悟空戏表演艺术》这部艺术记录，就

是适应这样一种需要而写成的。它还不是郑先生的艺术經驗的全部，却是当中最主要的部分。

全书七个章节，以“悟空戏”为綱，涉及到有关京剧艺术和京剧艺人生活的許多方面。其中，有的是理論問題，有的是技術問題，有的是非亲身经历談不出的实际經驗。無論談什么，总的一个特点——发人深思，独到而地道。

大家都知道，他的悟空戏在技法上是有很多独到之处的。独到的技术植根和来源于独到的理論见解。郑先生同一般老艺人一样，幼而失学，文化水平不算高，更談不到涉猎美学；可是由于长期的艺术实践和体验，“行动坐臥不离这个”，日子长了，不知不觉就悟出了許多美学上的道理。举一个最简单的例子。“打把子”該是一个純技术的问题吧，郑先生对把子的运用却悟出了一个熟与生相結合的心得。他认为，把子的招数要熟，打起来却要生，所謂“生”，就是說“要打出戏来”，刀砍棒迎，“招架之間不露‘假’的痕迹”。提到理論高度，他更总结成这样一句话：“心里要熟，外表要生；熟是技术性，生是真实性，熟和生的結合就是技术性和真实性的統一，这才会有艺术效果。”再如武戏演員必須讲究“劲头”，劲头可不能一味蛮使，要明劲、暗劲相結合。他从艺术实践中体会到，“在做动作时用暗劲，都是內含着的；到了亮相时，‘叭’給人一下子，明劲才发出来。”他打了个比喻，“光有暗劲没有明劲，就有肉没骨头，使人散神；光有明劲没有暗劲，就有骨头没肉，显得慌手忙脚。”关于二者的关系，他指出来應該是，“暗劲擎着明劲，明劲带着暗劲，不能分离，否則就成机器了；一定要先暗后明，用暗劲把明劲逗出来。”这些见解是多么发人深思，多么独到和精辟啊！

见解是独到的，精辟的，甚至是深奥的；但出在他嘴里却是

平易的，浅显的，娓娓动听的。他讲道理，为了极大多数人懂，为了把道理本身真讲清楚，而决不故弄玄虚。也随便抓一个例子。郑先生主张“在台上演戏要舒舒坦坦”，不能“光卖苦力”，而要讲究“窍门”。他跟年轻小伙子打把子，小伙子喘息了，他却神色不变。这里就有窍门了。揭开来谈，也很简单，他善于“偷步、留步”；再说得明白点，他掌握了“进步先移前步，退步先移后步”的规律，因此，就事半功倍，能够做到“快而不乱”，自然就看着舒坦了。他还指出来，演戏必须“有准地方”，也就是说“步法”、“地位”必须严格地遵守规矩，“可是用起来又得灵活，不能把宅弄‘死’了。我在场上演戏就靠个活络劲儿，太规矩了显得平板，太变化了就没准章程，只有在规矩之中求变化，才能让人看着舒坦。”这些道理解释得多么清楚，多么地道。正象他日常在排练场上教学一样，他的每一句话都旨在让后生晚辈能够最好地领会并接受他的艺术经验，而不是炫耀自己的才智和卓见。

关于郑先生艺术经验的本身，我不想多所介绍。读完这部艺术记录，每个人都会有自己的理解和估价。我只想就艺术经验所涉及到的某些问题，谈一点零星的感想。这些问题，我觉得，对青年一代演员的工作和学习，对京剧事业的发展前途，都是具有深远的意义的。

第一个感想，郑先生虽然是演武戏的，却非常重视创造角色。他说，“衡量一个演员的艺术水平，主要看他把剧中人演象了没有，能不能感动人，他的一招一式除了美观之外，是不是把角色的精神面貌体现出来了。”这里他提出了真实（象）、动人、美观三要素，三者的总和正是我们所提倡的现实主义的表演方法。传统戏曲在表演上有的是“准规、准谱”，功夫到家的演员欲求身段动作美观，大体容易做到。难就难在真实而生动地塑造人物，

破了不少旧程式，創造了许多新规范。他的悟空戏的表演技法，无论身法、手法、步法、棒法、筋斗，乃至唱念、扮相……都与众不同，就是在长期舞台实践过程中“今天改一下，明天加一招，慢慢的积累”，逐渐发展出来的。他的这个与众不同，不是标新立异，出奇制胜，而是服从人物的需要。孙悟空的性格，据他的理解，“大胆不羁，嫉恶如仇”。孙悟空的形象，他归纳成“口如大泽，目有火焰，躁足雷震，手握泰山，一动一静，气宇不凡”等几句话。正是为了适应性格和形象的需要，他才創造了包括“含胸、拔背、抱肩、躬腰、吸臀、攏膀、曲腿、藏裆”八项技法的一整套悟空戏的形体动作。这一套形体动作在不少方面打破了传统规律，有的是根据传统表演方法加以变化，有的则从拳术里吸收过来。传统表演，讲究膀子要端圆，郑先生演悟空戏，却有意識地把肘露出来。传统表演，讲究手足对衬（动左足跟右手，动右手跟左足），郑先生演悟空戏，有时却“一顺边”（左足跟左手，右足跟右手）。这一类反其道而行的动作，在生活上符合猿猴行动的习惯，也就是适合孙悟空的特征；在艺术上，当它们形成一套动作的整体时，也就相互协调，而不觉其偏仄反常了。

过去有些人演悟空戏，过分渲染猴头的抓耳挠腮，活蹦乱跳；郑先生却只点到而已。他强调的是，通过大方洒脱的一招一式、一戳一站，来表现这一不平凡“人物”的威武高大的精神面貌。别人在某些戏里常叫孙悟空挨摔；郑先生演了几十年的悟空戏，脊背却从未着过地。他向来不翻“鏟子”、“搶背”等脊背着地的筋斗，他决不肯让孙悟空在台上“破相”，貶低和歪曲这一“人物”的形象。因为他从来认为齐天大圣絕不是一般猢猻獼猴，把猢猻獼猴的动作放在孙悟空的身上，那就把戏給糟蹋了。他倒常以行动同人十分近似的猿猴为借鉴，但也不是简单的“人学猴”。他

“把武生的动作尺寸缩小”，同时“加进一些猴形”去。他所塑造的孙悟空的形象，似猴非猴，似人非人，妙就妙在这似与不似之间。这才是真正的艺术。

某些传统身段套子不适合体现孙悟空的形象，他就重新设计，从“老玩艺儿里‘化’出”新东西来。某些老戏，如《金钱豹》，“把孙悟空糟蹋苦了”，他就另编一出《豹头山活剌金钱豹》，描写孙悟空以机智果敢来斗豹子，最后把它降伏，为一方除了大害。郑先生不是一个剧作者，但由于热爱悟空戏，几十年来，对演出剧本也作了一些从内容到词句的改革工作。象在《闹天宫》里，他把“要到凌霄为帝君”改为“要到凌霄毁帝君”，虽然只是一字之差，意义却显然不同了。这还是二十年前的事。解放后，在党的教育帮助下，在“百花齐放、推陈出新”方针的指导下，他对悟空戏的修改、整理、加工，发挥了更大的积极性。

第三个感想，郑先生艰苦学习的精神足为我们后生晚辈的楷模。郑先生是幼而失学的，唯其如此，成长后的补课就显得格外重要。他严肃地告诉人：“无论是谁，只要他有一技之长，我就向他请教。”的确，几十年来，他不断地学习，广泛地学习。他向长辈学习，向平辈学习，也向晚辈学习。他向同行学习，也向外行学习。他向演员学习，向鼓师学习，也向拉幕的学习。他“受人一字便为师”，便“恭而敬之”地向人“执弟子礼”；决不象有些人那样，“目中无人，惟我独尊”，不懂绷着脸装懂，“抬杠学玩艺儿”。学习方法，他主张相互观摩，“多看戏，看看人家，比比自己，总会学到不少东西”。他演悟空戏，就从杨小楼、尚和玉、郝振基的表演“受到了很多有益的启示”。但是他却不赞成模拟硬搬，他认为好演员都应该“展己之长，掩己之短”，然后“才能在表演上显示自己的独特风格”。如果抹煞“自己的天赋条件去迁

就”別人，“那就等于‘削足适履’”，把自己的手脚捆住。

学习的范围，他力求广博。是演員，当然着重表演技术，同时他却十分重视学文化、学历史。他懂得文化修养对表演有很大关系；他知道“要演深”，就得“通古今”；“不懂历代故事，不通社会潮流”，就不能把戏演好。学文化，对他来讲，不是一件很容易的事，他就“笨人用笨法”，以勤补拙，“情愿多受一点累”，弄不懂的问题就“打破砂锅问到底”。在创造孙悟空的形象的过程中，并不是那么顺利的。他为了把握孙悟空的特点，曾经到处寻师访友，搜集资料，扩大眼界，探本求源。他专诚去到小普陀的玉佛寺，想翻查《大藏经》而未果。他在广州大佛寺摄下了“斗战胜佛”的佛相，作为勾画孙悟空脸谱的参考。最后，在福州的齐天寺，偶然从一尊挺拔威武的大圣相得到启发，经过从“意”到“形”的长期的默想，一个魁伟高大、器宇不凡的形象才终于在他脑海中形成。可以说，郑先生在艺术上所取得的成就，是他艰苦地、广泛地向传统学习、向书本学习、向生活学习的结果。

还有一个感想，就是郑先生演戏，数十年如一日的严肃认真的态度，也是值得我们年轻一辈的人好好学习的。我们知道，郑先生开始演戏，并不是应头路武生的。他打过三年武行，后来应三路活，然后升二路，直到中年（三十八岁）艺术日益精进成熟，才承担主角，并向悟空戏专业发展的。可贵的是，无论应哪路活，他总聚精会神、全力以赴地把戏演好，从来不肯懈怠。戏班里常说“一台无二戏”，“只有小演员，没有小角色”。用郑先生的话引申一下，就是：“把两边的演象了，也是个体面事；老想扮中间的，在名誉上露脸了，但条件限制来不好它，在玩艺儿上可就现眼了。”他从不轻视二三路活，他一方面兢兢业业演好二三路活，一方面天天勤学苦练，并利用跟李春来、尚和玉等前辈同台演出

的机会，从他们身上汲取艺术养分。因此，他在艺术上就不断得到发展，并逐渐形成南方演出悟空戏的一大流派。郑先生在旧社会所走的道路是曲折的，但他从事演剧活动严肃认真的态度，不正是今天我们青年人在戏剧这集体事业中应该很好学习的么？

此外，在这部艺术记录里，还提供了不少京剧艺术史上的宝贵资料，象《反西凉》《鸳鸯楼》这些戏过去是怎样演法的，象郝振基等名家是怎样表演悟空戏的，等等，这里都有详尽而具体的叙述，对今天青年演员继承传统提供了很好的线索。

书中还出现了大量的戏曲成语、口诀。象“久练为功，不练希松”；象“冬练三九，夏练三伏”；象“上去一个蛋，下来一条线”；象“紧了绷，慢了松，不紧不慢才是功”；等等，几乎到处可见。这些都是老艺人从艺术实践中提炼出来的宝贵经验，它们又形象，又具体，说在嘴上又顺口，也应该看成是我们的传统的艺术财富，而加以很好地运用。

当然，郑先生的艺术见解中，有个别的看法或许还有可斟酌之处。如象肯定尙和玉先生演《水帘洞》戴金箍有一定的道理，“不能以小说《西游记》的真实性来要求尙和玉的《水帘洞》的真实性”；又象对郑派孙悟空的脸谱，为什么要把《西游记》小说规定的尖形雷公嘴改为左右咧开、象湖泽一样的大嘴的解释，恐怕都是见仁见智，可以展开百家争鸣的问题。

郑先生已经年逾七旬了。但在党的阳光的照耀下，在幸福的新社会中，他却越活越年轻了。我们祝他青春长在，永葆健康。我们也期待他有更多的艺术记录不断问世，来更加丰富祖国的戏曲艺术宝库。

1963年7月



鄭法祥



教 戏



前排：孙均、周信芳、郑法祥、李太成、姚时晓

后排是郑法祥的学生：小王桂卿（右三）、李仲林（右四）、陈正柱（右五）

与老艺人刘仲秋（左一）、王連平（左三）、赵桐珊（右三）合影





与武功教师沈延臣欢晤



与老艺人刘奎官(左)、
薛永升(中)合影



《金刀陣》



早年便装照

《鷹愁潤》



《鬧天宮》



上图为李仲林演《鬧天宮》剧照，下图为陈正柱演《水帘洞》剧照。他们是郑法祥的学生，在表演、服饰、脸谱方面都吸取了郑派的艺术特点。

