

周慕蓮述

胡
度
記

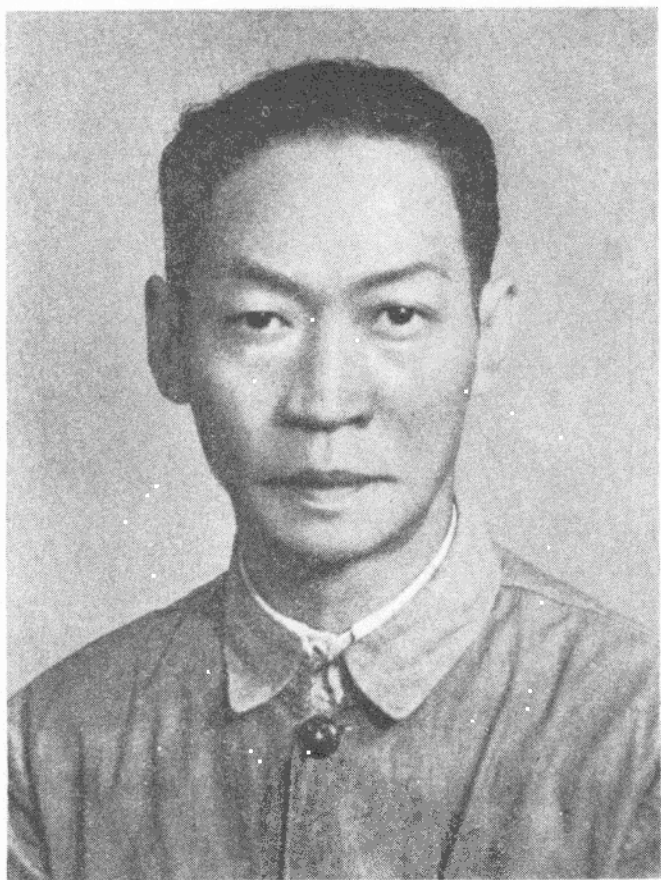
川劇
『情探』
的表演藝術



新學社

新學社

PDG



周 慕 蓮



“情探”劇照之一：從風形的舞姿

一九五四年 秋心攝

前記

「川劇『情探』的表演藝術」一文，是川劇著名演員周慕蓮先生準備敘述的「舞台生活回憶錄」中可貴的章節，在此單獨出版。

周慕蓮先生字瑤卿，四川成都人，現年五十四歲。十三歲時拜師陳明生（老藝人、名演員楊素蘭的師兄）學藝，專習旦行。十四歲登台演戲。十七歲出師後，入「永玉樂」班。因好學善悟，會戲很多，善唱能做，甚受觀眾讚賞。二十歲時，參加「三慶會」，依康子林先生精研藝術。注重腔擒字及表演，苦學苦練，創造了許多優美的唱腔和舞蹈身段，並能深入研劇情，塑造了許多不同性格的角色，在舞台上留下了深刻的典型的人物形象。其中以「情探」劇中的焦桂英一角，稱絕至今！其他如「打神告廟」、「逼嫁刁窗」、「評雪辨踪」、「別宮出征」、「紅梅閣」等川劇名戲，他在表演上也均有獨到之處。是三十年來川劇界最著名的演員之一，現為重慶市人民代表大會代表，重慶市實驗川劇院副院長。他一貫努力於藝術的實踐，在表演藝術上富有創造性，造詣極深，在羣衆中有廣泛的影響，解放以後，又積極地

參加了川劇的改革工作和社會活動。一九五二年出席了全國戲曲觀摩演出大會，並獲得中央人民政府文化部的獎狀。

我國戲曲的表演藝術是傑出的，它綜合了歌、舞、劇三者的藝術，有深厚的民族傳統和現實主義精神。「表演藝術是我們整個戲曲遺產的一個極其重要的寶貴的部分，必須正確地加以繼承和發展。」（周揚：改革和發展民族戲曲藝術）在目前關於戲曲的藝術改革問題已日益引起各方面重視的時候，如何遵循毛主席所指示的「百花齊放、推陳出新」的精神，進一步來整理、分析、研究我國戲曲表演藝術的創造方法，正確地繼承並發揚其優秀傳統和現實主義精神，以促進戲曲舞台藝術的進一步的改革和提高，無疑的這是一件十分重要的工作。周慕蓮先生數十年的藝術生活經歷非常豐富，是久為大家所熱切關心的，特別是他自己在藝術創造過程中的體會和經驗，更是值得我們重視、研究和學習的。這也是出版這本小冊子的目的和希望。

用文字來記錄周先生在藝術創造過程中的體會和經驗以及表演動作，對我來說是感到很吃力的，理解和熟悉的程度都很差，難免有不够妥善之處。希望讀者們，關心和研究地方戲曲的同志們和演員同志們指正。

胡 度 一九五五年一月三十日記於重慶

目次

前記

川劇「情探」的表演藝術·····	一
------------------	---

附錄：情探·····	三
------------	---

川劇『情探』的表演藝術

『情探』一戲，是『活捉王魁』中的最後一折戲。我後來演的本子，是趙堯生〔一〕先生改編的。清宣統三年由成都『戲曲改良公會』〔二〕印出過。全本共分四折：（一）誓別，（二）聽休，（三）冥訴，（四）情探。演全本的時候少，演『情探』一折時最多。據老先生們說，演員愛演『情探』、觀眾愛看『情探』的原因，是由於：（一）有矛盾、有情節、有戲。祇有三千多字的劇本，就生動地刻劃了焦桂英、王魁這兩個人物的性格、心理和感情，並盡情合理的說出了他們不同的社會地位和相互關係，情節充滿了變化；（二）劇中唱、講、做、舞蹈樣樣都有，結構嚴謹；（三）故事在四川境內流行廣泛，婦孺皆知；（四）情文並茂，包括了社會上婚姻問題的內容，觀眾基礎廣泛。但構成觀眾喜愛的主要原因，還是戲中表現了人民的心理和願望，表現了女性對社會壓迫和男性壓迫的報復心理和反抗精神。

我演『情探』一戲，吸取了劉世照〔三〕老師傅的唱法，和譚芸仙〔四〕老師傅的做工（身段、表情、舞蹈等），把他們二人的藝術綜合起來，再根據我自己對劇本的理解和舞台經驗而

加以提鍊，便是我演『情探』的藝術基礎。劉世照的行腔、擒字，準確工穩，許多老師傅都很推崇他。譚芸仙是川戲中唱鬼狐旦很有名氣的藝人。他在『情探』劇中表演的身段靈巧，步法矯健，調形換影，眉眼敏捷，舞蹈優美而多變化，都是稱絕一時。他的蹻工、耍綾子、步法……等，我直到現在還未完全學好。他演『情探』時，上穿短褶子，下穿開口裙，但跑起步法來，都不踢開裙子的『馬門』（即開口處）。那時候裙子很小，不像現在這樣大，可見他蹻工之深。譚芸仙的嗓子不好，全憑做工博得了廣大觀衆的歡迎，的確不易！我現在演『情探』，其中的某些唱腔和做工，還保留了他們二人的藝術。

『情探』的主要情節，是敘述兩個人的愛情糾葛。一是焦桂英，她是個善良的女性。被丈夫拋棄了，在海神廟中自縊身死，鬼魂奉命前來索還命債；一是王魁，他是個追逐高官顯貴和名譽地位，竟至忘恩負義地遺棄了自己的情人的人，在不安和負疚的心理狀態下接待着突然前來的焦桂英。一般說來，這個戲演出的時候很多，但演得好的却很少。王魁和焦桂英的外形是比較容易塑造的，但其二人的內心活動及其複雜的情感變化，却是非常難以捉摸。我最初演這個戲，並不怎樣理解這個戲，只是依樣畫葫蘆地去模仿別人，自己沒有什麼主見。後來，我和康子林^{〔五〕}老師傅合演這個戲的時間很長，康子林和劉世照、譚芸仙合演『情探』的時候最多，演得很熟。通過康師傅的指點，我對這個戲的主題和人物性格，以及劉、譚二人

在表演上的特長，才初初地學到一點東西。後來，又不斷地向人請教，和自己的努力鑽研，終於把這個戲演下來了。

女人在封建社會裏，是受人踐踏，受人迫害的對象。焦桂英的故事，是一種『女吊』故事。她被王魁負盟遺棄，在海神廟中自縊身死，但死後她的鬼魂却率領了鬼卒活捉了負義的王魁，表明了舊社會裏女人的命運和她們對男性壓迫（也是對社會壓迫）的報復心理和反抗精神。死，在舊社會裏不一定是怯弱的表現。焦桂英的死是一種反抗，『捉』也是一種反抗。因而，勇敢乃是焦桂英性格中的主要因素。我演『情探』中的焦桂英一角，就是按照這個主要因素去塑造角色的。焦桂英不比李亞仙，也不完全同於杜十娘（雖然杜十娘也有反抗的精神），她是一個善良多情而又富於反抗性的人物，她有比較豐富的生活經驗，經歷過痛苦的折磨，聰明智慧，愛什麼，恨什麼，都很明確。起初王魁落難，困臥街心，她敢愛他，後來王魁高中，忘恩負義，將她遺棄，她敢恨（捉）他，這就是她的這種性格的顯著特徵。

老先生們演『情探』，焦桂英在馬門內唱：『陰風颯颯……』時才出場，跟在鬼卒之後，走了一個大圓場。劉世照演時，走得稍慢，很規矩，唱得也慢。譚芸仙則走得很快，稍急速，唱得也快。我初演『情探』時，認為譚芸仙的走法很對，唱法也好，所以就學了譚的路子，但在腔法上我仍然是學的劉世照的。

一九三一年，我到北京、天津、上海、南京、漢口等地走了一次，看了一些名藝人的演出，並且跟一個法國人叫卡木兒的學習了『蝴蝶舞』和『鳳凰舞』。我學這些舞蹈的目的，是爲了鍛鍊我的舞蹈節奏和動作姿式，別無他求。這次旅行，確是廣闊了自己的眼界，也豐富了自己的藝術。年底返川後，留在重慶，回到『三慶會』^(六)，在『一園』^(今『人民劇場』)演出。重演『情探』時，我又對劇本作了研究。我覺得焦桂英到『陰風颯颯……』時才出場，不頂恰當。因爲習慣上的說法，鬼是從風的。既有『淒風一派……』，就可能有鬼出現。所以，我在王魁唱到『明月如水浸樓台』的尾音時，即出場：亮相、提蹻、右轉、左轉、回首中場、定住。做手勢以表示帶有鬼卒前去捉拿王魁。斜身撐腿——蝴蝶舞的姿式——後，弓腰、提蹻、垂手、偏頸（頸項）、肩斜、身子浪起，作鬼狀，從風形，不說一言，走急步進場。這樣做我覺得有兩個好處：（一）可以和戲詞配合，給觀衆知道：焦桂英已經來了。焦桂英來了怎麼辦呢？自然是觀衆非常關心的事，引導他們注意劇情的開展；（二）加強了舞蹈，使舞台氣氛活躍些。但這時候，康師傅已經死了，我是和蕭楷臣^(七)老先生合演的。蕭老先生的藝術也有很深的造詣。但是演『情探』這折戲，總不如我和康師傅演來自然、熨貼。我想，這也許是沒有『配熟』的關係。

我認爲『情探』二字，就可算做該劇的主題。作爲演員來說，表演『情探』這折戲，自

始至終一定要處處掌握「情探」這兩個字。演「情探」一戲的演員雖多，但在掌握和表達「情」與「探」的分寸上，却各有深淺的不同。我個人的體會是「情」字好演，「探」字難尋（捉摸之意）。焦桂英是有「情」又有「探」。「情」的是王魁，「探」的也是王魁。且「情」中有「探」，「探」中有「情」。「情探」二字雖需處處揉合在一起，但又必需處處明朗的分開。「探」什麼呢？探的是王魁的「情」——即他對夫妻恩愛的態度。焦桂英是爲「情」而來「探」，又爲「探」而來抒發她對王魁的真摯之「情」。這就是焦桂英在責備和諷刺中帶着善良的哀求，又在善良的哀求中傾訴了自己滿腹的委曲（傾訴委曲也是爲了責備和諷刺王魁）的心理根據。焦桂英的這種哀求，並不妨礙她來活捉王魁的目的，也沒有離開具體環境，而是更鮮明地刻劃出一個被迫害的善良的女性處於矛盾狀態中的心情，這種心情不僅能感動觀衆，而且能爭取觀衆對她的同情。但焦桂英的矛盾的心情，也祇能給她帶來暫時的猶豫，而絕不能使她對王魁的仇恨原諒起來（不捉王魁了）。所以，焦桂英的「情」，就需要愈演愈假，焦桂英的「探」，就需要愈探愈「虛」（漸漸假的意思）。探到盡頭也就是「活捉」（其實，事到如此，是不得不捉，非捉不可了）。這種錯綜複雜的心理變化和情節發展戲劇性的起伏，不僅不妨礙問題的集中，反而集中和增強了矛盾，使觀衆更關心它的結局。所有這些，都需要靠演員來把它傳達給觀衆。「情探」其所以使人百看不厭的理由，

我想，或許就在這裏。

劇本中有生、旦二人所唱的二句台詞。王魁唱：「昧良心出於無奈」；桂英唱：「猶恐他從前恩愛依然在」，據老先生們說這兩句台詞是生、旦二人在表演時掌握人物性格發展的原則。我想，是否是原則姑且不去研究它。但這兩句台詞，的確是值得演員注意的。王魁的「昧良心」，當然不能理解爲完全受他人之迫而出於無奈，應該了解王魁性格中的患得患失，利慾薰心，乃是造成他忘恩負義的主要因素。這樣，就與焦桂英的「猶恐他從前恩愛依然在」互相對照起來，集中地抓住了這兩個由於相互關係和社會地位的改變以及不同處境的人物的心理特徵，形成了情節的曲折，和濃厚的人情味與生活氣息。因而，當焦桂英以「情」來感動王魁，以理來責問王魁，以及對王魁發出善良的哀求時，就使得無情而又動搖的王魁，處處表現了處境的尷尬，勉強的矜持；明知負心自疚而又故作強辯，受了感動而欲回頭轉念，但又有所猶疑顧忌，從各方面來企圖隱避自己內心的矛盾，最後終於昧了良心。這種複雜而又細緻的心理變化，都是由淺而深，由暗而明，層層深入的。劇作者無情地鞭笞着王魁，正是增強了其性格的鮮明性。但焦桂英的表演，則需保持時緊時鬆，時急時緩，時明時暗，聰明而又鎮靜的表演來發掘「情探」二字。各人的眉眼、手式、身段、表情……都要絲絲入扣才行。任何一人稍有差錯，就要使整個的戲劇氣氛失去和諧。

這折戲要演得好，除了生、旦的配合外，打鼓師的配合也很重要。抑、揚、頓、挫，節奏必須同演員的唱腔和身段動作配合起來。有時需快打慢唱，有時需慢打快唱，有時要輕打重唱，有時要重打輕唱；有時還要快打快唱，慢打慢唱……特別要把幾個『單錘』打好，造成劇情所需要的氣氛來。氣氛是什麼呢？主要的還是小生的窘急，動搖；小旦的『探』。總之，音樂氣氛中也應該表現出『情探』二字來。

關於『情探』的表演，前面祇能算做我對這個劇本和人物的一些粗淺的了解。下面準備把我和康子林老師在合演『情探』時的一些表演情況和心得，回溯一下。

一

我小的時候，聽到一首歌謠：『周玉蘋孝婆婆臨江汲水，譚芸仙紅梅閣幽會放裴，楊素蘭遊御園貴妃酒醉，蔡六六海神廟活捉王魁』（一）。可知這四折戲在民間是流傳極廣的。我看了蔡六六的『活捉王魁』後，才慢慢開始演『陰陽告』（即老本『情探』）的。

蔡六六演『活捉』時，飾焦桂英一角。他以青油敷臉，不擦粉，細網子，打水髮，暴眼、黑嘴、槓子眉，形象兇煞！身穿青色大襟布衣，白綢褲，蹣蹣，掛黃色紙錢。蔡的演技很好，觀眾很讚揚，但觀眾們對他的扮像有意見。認為『形同潑婦，兇神惡煞，不配做狀元夫人』。形象

使人害怕，減少了觀衆對焦桂英的同情。甚至有的觀衆還說：「如此的焦桂英，王魁是應該休的。」在客觀上將王魁的罪過開脫了。後來，我在演出時，認為觀衆的這種意見是正確的，因而，就在化裝上作了些改進。施紅敷粉，用愁眉，口塗紫紅，用黃白二色綾條來代替紙錢，形象上比較美觀一點。

但是，舊本『陰陽告』中，「探」字很不够。桂英唱：「陰風慘慘月無光」（馬門腔）時，即出場，進入王魁臥室後背立而停。王魁唱：「前影兒未能觀形象，後影兒好似舊糟糠，相府中豈由你妓女來往（桂英憤怒），旁人知豈不是說短道長……」桂英急轉身接唱：「虧心漢來負義郎（以紙灰敷臉，變鬼形），海誓山盟一旦忘，海神廟內把命喪，來活捉你薄倖兒郎……」後來生旦二人互相翻身法、抬桌子、旋桌子、跳桌子、耍水髮……等等，小旦用一白色風帶套在小生頸上，小生把狀元帽子倒戴起，兩耳插黃錢，變鬼臉，着藍、白、黑各色，從鬼形跑身法，形象很恐怖，猶如「活捉三郎」一般。後鬼卒迎上，揪走下場。這段戲唱工不多，但做工很重，普通演員是不易演出的。所謂「探」字，只表現在進門背立時，小旦以眉眼斜視小生，用耳聽其言這一點（其實，也不能算做「探」字）。我在進「三慶會」以前，演的都是蔡六六的本子。後來，才演起趙堯生先生改編的「情探」。

在「情探」劇中，對焦桂英性格的掌握，還應該和前面幾折戲中焦桂英的性格聯系起

來，加以體會。焦桂英爲妓女出身，當她費盡心思，鍾情王魁時，爲媽娘所阻；但焦桂英爲了脫離苦海，決心從良，她表現了極力的反抗，終於達到了自己的願望。這從老本「逼焦」一折戲中可以看明白。由此可知，焦桂英之所以鍾愛王魁是有其理由的：（一）王魁有才有貌，當初困臥街心時，焦桂英對他是由憐而生愛，由愛而寄託自己的終身，這是可能的；（二）王魁當初雖爲落魄的秀才，但其攻書甚勤，使桂英對王魁寄以希望，更加愛他，這也是事實。因而，演員表達其「情」時，需要注意「真」字，即傳其真摯之情。後來才慢慢地越演越假。如果起初不能傳其「真情」，那末，後面的「探」字就不能演好。

康子林老師傅在「情探」中飾王魁一角。他出場時，從容不迫，先以兩目瞻視前方，右手執扇，放在胸前，唱「更闌靜，夜色哀」，幫唱「明月如水浸樓台」全句。康的白紙扇隨着「浸」字而揚開，走幾步，耍翅子，步法成月牙形。眼睛由下而上，稍斜視，表現了「樓台浸在月光之中」的夜景，層次分明，很瀟灑。至「透出了淒風一派」時，他的臉色爲之突變，若有所思。然後進門坐下念詩：「玉殿傳金榜，君恩賜狀頭。洞房今夜坐，心事却如秋！」這四句詩，從康師傅的口中念出，別有滋味！它單刀直入地刻劃出得意而又負疚的王魁的不安心理。前兩句他念得很神氣，「洞房今夜坐」一句念得稍慢，並在句子下面加上一個「吟」字。他就利用「吟」字來轉變他的語氣感情，表現了有些納悶的情緒。（這時，他翹起二郎

腿，鑼鼓作：蒼……窄……聲）後接念：「心事（啊……唉……）却如……秋（啊）……！」
這個「秋」字，是够人回味的。「酸」味兒很濃！

緊接着是焦桂英率領鬼卒上場。景色爲之一變：

焦：（唱）陰風颯颯，黑月無輝，相思血淚舊盈腮，到而今化爲孽海。

前面是「明月如水」，這裏是「黑月無輝」，景色的變化襯托着鬼的出現，是氣氛的渲染。這段詞，有兩種唱法：一種是桂英只唱「陰風颯颯」四字，其餘都是幫腔；一種是前面三句都由桂英自唱，祇有「到而今化爲孽海」一句才是幫腔。這兩種唱法我認爲是後一種較好。因爲前一種幫腔太多，幫得不好，觀衆無法聽清楚，就是幫得好，也沒有桂英自己唱來得恰當。所以，我是較多地採用了後一種唱法。

這裏的焦桂英的心情是比較憤怒的。但當鬼卒說：「前面黑氣罩天，即是王魁的寢室了」，面對着這樣的環境，善良的焦桂英，又不免傷感起來！使緊張的戲劇氣氛暫時地得到了緩和。這種緩和，也是焦桂英性格中所需要的，它加深了焦桂英心理變化的曲折。幫唱「悲哀」時，鼓師應該慢打慢唱。焦桂英以手拭淚，對鬼卒唱出：「你看他，綠窗燈火照樓台，哪還記淒風苦雨，困臥長街。」這裏的「你」字是指鬼卒而言的。「你看他」三字，道出了焦

桂英滿腹的「不堪回首話當年」的傷感情緒，初初透出了「情」字。這一句我是唱得悲婉溫柔的，是焦桂英「爲情而來探」的伏綫。但在後一句中，焦桂英的感情又有所轉變。「哪還記」三字後，我在唱時加上一個「呀」字作尾音，力求表現出焦桂英的埋怨的情緒，這比「回首往昔」更加深入了一層。此時的焦桂英，是捨理而言情，從側面地透露出王魁的負義，簡潔地點破了他們二人目前的互相關係和不同的處境。可見劇作者當時的精心結構了。唱這兩句時，我在唱腔上選擇了「照」和「哪」二個字爲重點字，碰板唱出，唱得很重。爲什麼我要這樣唱呢？其主要原因還是適合劇情的需要。因爲：（一）焦桂英首先看到的是王魁寢室中的燈火，看到燈火，想到王魁。在此「黑月無輝」之時，燈火映照在樓台之上，深夜的淒涼景色，引起了焦桂英想起往日之情，是自然而且合理的；（二）「哪」字裏，焦桂英可能發生的有兩種感情：一是眼前負義的王魁，一是往日鍾情的王魁，今昔之比，觸景生情，都需要通過「哪」字表現出來。演員在這裏需要發揮「聯想」的作用。並且，「哪」字也是承繼上句感情最重要的字。這就是我選擇「照」字和「哪」字着重唱出的依據，也算是體會人物思想感情的一點心得吧。

此外，飾焦桂英的演員，在這裏還要留心一件事，那就是焦桂英所說的這兩句話，是她情不自禁地、有意無意地對着鬼卒來抒發她自己當時的心情，她這時把鬼卒已不當成鬼卒了，