

川劇旦角表演艺术

(附身段图解)

中国戏曲研究院编

川劇旦角表演藝術

(附身段图解)

中国戏曲研究院编

身段表演、经验讲述：阳友鹤

记录整理：刘念兹 齐 昌

摄影：祁建田 友 昌

中国戏剧出版社

川剧旦角表演艺术

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

外文印刷厂印刷

字数：120,000 开本 787×1092 毫米 1/16 印张 8

1959年8月第1版

1960年6月第2版 1980年8月第3次印刷

统一书号：8069·79

定价：1.90元

目 录

梅兰芳序	1
我的学艺经过	3
基本训练	13
(甲) 练 功	14
一、步法	14
二、推衫子(起霸)	15
三、身法	19
四、毯子功	20
五、跑马(趟马)	20
六、指法	22
七、眼法	34
八、水袖	37
九、翎子	45
十、摺扇	50
十一、团扇	66
十二、蚊帚	74
十三、手巾	81
十四、把子	87
(乙) 练 嗓	96
川剧旦角的分行及其表演要求	97
表演经验	100
化妆(照片)	121
后记	122

序

川剧是一个具有悠久历史的剧种，保存着很多传统的表演技巧：有些是各古老剧种所共有的；有些是川剧所特有的。

中华人民共和国成立后，因为各地戏曲的巡回演出和会演，使各地演员很方便地交流了经验，各地方的观众也有机会欣赏了多种多样的戏曲。由于川剧的丰富多采，所以很快地拥有了更多的观众。川剧名演员的名字差不多都为各处观众所熟悉，阳友鹤同志就是其中的一个。他对于川剧旦角表演有着准确的传授和深厚的功夫，并且他还是一位极有教学能力的戏曲教师，正是由于这样，所以他能够作出了一本比较系统而有丰富内容的川剧旦角演技的教材。

这种带图解的教材，好象《芥子园画谱》的方法一样，把成幅的画按照树、石、水、山、屋宇、人物、桥梁等分解为个体的图说。当初我学画的时候，就感觉到这是一种比较容易入手的方法。阳友鹤同志所作的虽然只限于旦角的各种基本表演法则；但至少也好比画谱中的一部分，譬如画树部分的“起手四岐”、“二株并立”等等法则一直到点苔勾叶。这是一件很有意义的工作，对于学习旦角的演员或研究表演理论的戏剧工作者们，都是一种很好的参考资料。

梅 兰 芳 1957 年

我的学艺经过

我的名字叫阳友鹤，艺名筱桐凤。一九一三年出生于四川省彭县濛阳场。少时家贫，父母以裁缝为业。母亲贤淑，家务主要靠她料理。濛阳场是个热闹的地方，不但经常有戏班来演出，而且当地还有一个名叫金兰科社的戏班。由于环境的影响，我从小便爱好戏曲，每当戏班来这里演出时我必定去看，如果遇上卖票的时候，我便跟大人混进去看，特别爱看女角的戏，对女角的搬翎子尤其感兴趣。每次见人家演起来飘飘欲仙的样子，便使我神往，好象自己也上了舞台，为了看戏，常常忘记了吃饭。当时有一个名旦叫海棠仙，长的漂亮，戏演得好，我最喜欢看他的演出。每当海棠仙演完戏下装后，我便偷偷地跟在他的后边，观察他的一举一动。他理发的时候，我便站在门外窥视，等他理完为止。类似这样的事多得很。每次看完戏回家，便学一学演员的动作，妈妈看到还骂我。我从小便是一个戏迷，一心想学旦角，但不得其门而入。八岁入金兰科社学戏，我入戏班学戏，不单单是因为自己喜爱川剧，主要的原因是由于环境的逼迫。我进金兰科社之前的情形是这样：因为生活所逼迫被人骗到罗江县一家烟馆去“跑堂”（做些杂事）。两三个月过去了，我很想念母亲，产生了逃走的念头。当时我只有八岁，人生地不熟，又没钱，逃走是很困难的。有一天烟馆老板叫我出去换半元钱，我心想可以拿这半元钱作路费逃走，于是打听了一下路径，拿着这半元钱便往城外走。走到一个小饭馆正坐下来吃饭，忽然老板追来，莫奈何我只好转去。晚上睡觉时我痛哭起来，越发的想念母亲。在哭的时候我想到，为什么老板把我追回来，是不是因为我拿走了人家半元钱？我后悔当初不该拿钱就好了。过了几天，我又第二次逃走，身上分文没有，从早晨饿着肚子走到天黑，幸好遇着一个好心肠的卖布商人。他见我可怜，问我到哪里去。我向他讲了自己的遭遇。那个人很慈善，他安慰我说，不要哭，我带你一道走，管你饭吃。临分别时还给了我一些钱，我又走了一天，便到家里。我回到家里，并没有见到母亲。出乎意料的是家破人散，一片凄凉的情境。我离家才几个月，一切都变了样。母亲借了别人的钱，因为无法偿还，被迫到成都去当奶妈去了。无奈，我只好到成都找母亲去，但又不知母亲住在何处。于是先到姨妈家打听，她告诉我母亲刚返濛阳去了。这话好象给我浇了一瓢冷水，难过得吃不下饭，脚还未停稳，我马上又饿着肚皮往回跑。走到一个村庄，饿得实在支持不住

了，跑到一家办喜事的地方，要了一顿饭吃。吃了饭又马上赶路，到家一看母亲并没有回来。这时心里如火上加油，急得死人，感到有上天无路入地无门的痛苦。我没有办法，跑上街去到处流浪。幸好这时，金兰科社要招收学生，我就去投考。班主叫我走走台步、亮亮身段，一看还不错，便把我留下。接着立了字据。班主问我愿学什么行当？我说：愿意学旦角。却不料这句话引起了他们的笑声。因为在旧社会，演员的社会地位是很卑下的，被人称做“戏子”，尤其是唱旦角的演员，最受歧视。人们却想不到我这个八岁的小孩，居然提出来自愿学旦角，故此发笑。

小科班的学艺生活，至今记忆犹新。过去一些地主办科班，目的是为了赚钱。一般的学生，经过半年的训练便正式登台演出。当时学戏苦得很，班主对学生的态度很凶，挨打受骂是家常便饭，哪象现在政府办的戏曲学校那样循循善诱。我入科后，发给我一套黑色的棉衣，上面还印着“金兰”两个红字。为了防止学生逃跑，晚上睡觉还叫脱光，把衣服收回。教师常常打学生，许多人的大腿被打成青色。记得当时有两个同学逃跑，被捉了回来，其中一个同学的腿被打烂了，生了蛆，结果不治而死。有一次，我排《双兔缘》这出戏，唱顶了板，教师一鞭打下来，把我的头打了个洞，鲜血直流，躺了好多天才好。当时学生最害怕的是练功用的“报板”，它是代替信号使用的。在科班内流行着这样的话：“报板一响，魂吓掉。”特别奇怪的是有这样一种不合理的规矩：一个学生犯了错误，全体学生跟着倒霉挨打，这叫“打满堂红”，据说为了“打一惩百”，使学生互相监督、警惕。我们就是在这种情况下，过着非人的生活来学戏的。最初学戏，基本功最要紧，下腰、走步法、推衫子（起霸）等基本动作天天练，不能间断。练功时，不让解小便，怕走了元气。还要练趺功，踩着趺在一张三寸宽的板凳上走来走去，必须走成一字形。这些基本功练好了以后，便上“刀板”和上“柱头”，这是最痛苦最令人恼火的功夫。就是这样，每天从天亮练到夜里十点多钟，白天练基本功，晚上练唱。几月后，我母亲找上门来，坚决不让我学戏，特别反对我学女角，认为唱戏受人歧视，没前途。老师劝我母亲说：学戏是有前途的。他们举当时的名旦周慕莲、浣花仙等人为例，来说服母亲，终于说好了她，才让我继续学戏。开始排的戏是《醉仙丹》、《花中魁》。我们班社经常到各地演出。我这时期的艺名叫小金翠。一年之后，由于这个班社在经济上有困难，内部又不团结，便垮台了。

金兰科社解散后，我便回到家中，处境更困难了，被人们称做是“唱小旦的”，笼罩在我生活周围的是侮辱和歧视的气氛，心灵上负荷着孤零和寂寞。幸好在这时遇着一位姓马的打鼓师（一般人称呼他为马打鼓），愿意收留我作徒弟，教了我许多戏。后来，马打鼓又带我到成都锦新舞台演戏，第一个戏是踩着趺演出的《若兰寺》。同时在锦新舞台演出的名旦杨

凤仙见我有培养前途，就把我收作徒弟，改艺名为春鸣。当时戏班中流行着两句话是：“学好了吃戏饭，学不好吃气饭。”这两句话对我下定刻苦学艺的决心有很大的影响。在杨凤仙那里，我天天坚持练功。当时我听到老年人闲谈时常说这样的话：技艺不全面不容易出大名，因此我什么角色都注意学习。

成都还有个戏院，叫“万春茶园”，班主张少华设法从杨凤仙手中将我收留在自己名下，改艺名为筱桐凤。另外又从刚解散的王庆科班找来了两个小孩，企图把我们三个小孩搭配成一台。一个是唱小生的叫张玉书，艺名赛四邻，一个唱须生的艺名叫云里鹤。张少华为我们三人专门请了教师，天天练功学戏，技术日见进步。刚来到张少华处，他不让我急于演出，首先把功夫练好，经过一段时期的训练，我们三人就在“万春茶园”登台演出。演出了《北邙山》、《幽会放裴》、《调叔》、《三击掌》等戏。因为在当时小孩子在一起配戏演出的事还不多见，所以使观众感到新鲜。当时同在“万春茶园”演出的尚有著名演员贾培之、玉飞琼等人。

我在“万春茶园”演出后，又被名旦张小云收为徒弟，改名为小菊芬。随师到重庆演出于“悦和茶园”，开炮戏是《绛霄楼》，由于给一个不熟悉的大人配戏，这次演出成绩很不理想。张老师很扫兴，以后张老师便只分配我演娃娃旦，不让我演主角了。在重庆演砸了以后，张老师感到这里不能久住，于是到梁山县演出去了。不久，我大哥找来，他对江湖很熟悉。他劝我说：要想出大名，非拜名师不可。母亲同意大哥的意见，于是来到重庆，我们到处打听。有人给我们介绍陈翠屏，陈是当时重庆最有名望的川剧名旦，本事很大。于是，我们备了厚礼去登门拜访。他见我年纪小，又没扮象，不肯收留。第二次又去求他，也失败了。第三次通过很多关系又去，他才勉强把我留下，立了字据，正式拜师。我在陈翠屏老师家就象仆人，每天做一些倒痰盂扫地的杂事。他很少直接教我，高兴时说上一两句，不高兴时十天半月不理我。虽然如此，我还是自己每天坚持练功。陈老师的内弟张鑫培见我练功，便讽刺我说：看你这么专心练功，不要妄想成名。如果你成了名，我情愿用手心煎鱼给你吃。我在陈家除了受苦受气而外，在艺术上几乎一无所得。于是，我找母亲、大哥商量，打算辞了陈老师，另搭戏班演出。我同母亲去见陈老师，说明原委，他二话不说，就同意我离开，退了师徒字据。

当时一气之下，从陈家出来，一时搭不上班，生活无着落，我又害病。有一天我正在街上走，碰上师兄柳艳芬。他问我怎么成了这个样子。我向他诉说了情由。他介绍我先到一个朋友家治好病，之后他约我到泸州去搭班演戏。在去泸州的路上，受了千辛万苦。我们手中分文没有，自己背着行李步行前进，为了求点路费，在途中常常是搭乡班子唱戏。那时正是

三伏天，暑热厉害，加上疲劳过度，常常是眼发黑，身体发软，走着走着便倒在地上。爬起来，又勉强打起精神，继续挣扎着往前走。好不容易到了泸州，在大北门戏园搭班演出。第一次堂会上演出了《挑帘》这折戏，园东乐意留下我们，以后就正式对外演出。开炮戏是《北邙山》、《前帐会》。但师兄会戏不多，园东不愿留他，他只好另去跑码头，我就留在泸州了。

泸州是个水陆码头。当时成都著名的川剧团体三庆会也来泸州演出。三庆会的名演员有周慕莲、贾培之、肖楷成、陈碧秀等人。这个戏班在泸州演出，对我的启发很大。我当时非常爱看他们的演出，感到人家的确有好多地方比自己高明。特别是周慕莲的表演艺术对我影响很深。他的做工细致，碎步走得很流利，我便注意留心学习。此外，见人家甩发有功夫，回来便学着练，结果把脖子搞硬了，几天吃不下饭。三庆会走了以后，又从资阳河来了一位名花旦，叫曾此君。他一来便轰动了泸州。此人名气很大，艺术高超，我时常向他请教，但过去学艺难得很，身怀绝艺的人轻易不外传。于是我只得偷偷地学艺，时常站在马门偷看他的表演。不管什么人，只要有一技之长，我便注意向人家学习。

我在泸州慢慢地就有些名声了。但是，不幸的事也就发生了。十六岁时偏偏倒了嗓子，演出时因为嗓子沙哑，常常换来观众的笑声，工钱又减少了。这一切使我非常懊丧，母亲劝我改行。但我舍不得抛弃自己心爱的艺术，我下定决心要苦学苦练，就对母亲说：我一定要把嗓子练出来。在这困难的当头，我想起小时妈妈受苦的情形：在严寒的冬季，妈妈坐在冷床上，用被子盖住脚，膝盖上放一把小板凳，板凳上放一盏清油灯，妈妈就在这灰黯的灯光下，为了全家生活，给人家作着工，等鸡叫醒来一看，妈妈还在忙着，不知妈妈熬过多少不眠的长夜。我一想到这便绞心尖，同时也给我带来了力量，我不能灰心丧气，要练！一定要练！好长本事，将来报答妈妈。可是又想到自己的扮象不好，心里犯疑：这能行吗？在这忧病相煎的时候，许多老师来安慰我，劝我别泄气，他们说：只要下苦功夫练是可以练成功的，又说：只要有真本事，扮象是可以弥补的，他们给我举浣花仙、肖少卿等名旦为例，说这些人扮象虽差，但有真功夫，照样受观众欢迎。听了这些鼓励的话，我的信心就足了。反过来我便安慰我妈妈，把我妈妈说动，她便积极地支持我。为了寻找安静的环境，我大哥每天清晨陪伴我到离城三四里地的一个叫“百子图”的山下去练嗓，那里环境优美，有泉水，可以闻到花香，听到鸟叫。每天早起便打着灯笼等着开城门。不管十冬腊月，天天坚持练嗓。如果出外演出，我便随身带一个罈子，对着罈子喊嗓；或爬到井口上对水喊。就是这样不间断地练了三年多，嗓子有了好转。

我在泸州一带演出的三年多时间里，经常随戏班活动在农村中，搭过一个叫张麻女箱子的戏班。这个戏班中有一位演老旦的演员王本清，很有本事，青年时代也曾红极一时。王本

清对我很好，传授了许多大幕戏给我，并鼓励我多学戏，多向别人学习，多开眼界。王本清是唱老旦的，他说多学戏如获法宝，以防急需。因为在旧社会唱戏常常遇上点戏，不管你会不会，随便点，点出来的戏不能唱是丢人的事，于是不得不拚命的学。这种随便点戏的事，给演员带来很多痛苦。有一次班主临时给我点了一出我不会的戏，离开场只有几个小时，赶快突击，急得满头大汗，吃饭时边吃边念唱词，一端起碗来便眼泪长流，常常用眼泪泡饭吃。心想：吃这碗戏饭多不容易啊！好在凭着自己苦学苦练，每次点戏虽然吃了不少的苦头，但都能应付过去。此外在乡班演戏很苦，常常遭到当地流氓恶棍的欺侮，因此演完了戏以后，常常晚上偷偷地跑到野地里睡觉。

后来永宁的一个戏班把我接去，这时我的嗓子恢复了，我仍然每天坚持练功，常常对着穿衣镜或者在月亮下面练身段，点着香练眼神。这段时间，我的武功技术大有长进。比如《金山寺》这出戏，我加了许多武功身段，演出后，获得了观众的好评。我在这里演出时，当地有一个名旦，长得很好，扮象极漂亮，但此人学戏不扎实，而且傲慢，由于功底差，慢慢地落后了。还有一个名旦，扮象也极好，也曾红极一时，他狂妄地说：老子扮象好，观众欢迎！但此人唱功不扎实，虽然唱戏多年，连板眼都搞不清，结果落后了。这二人的缺点都是在学艺上不刻苦，不钻研，认为扮象漂亮，就受观众欢迎。但没真功夫只凭扮象是不能持久的，因此我觉得要使艺术长青，必须脚踏实地、刻苦锻炼，那种只追求一时的效果，不实在的态度，是不会真正获得艺术的生命的，受观众欢迎也是暂时的，不耐久的。这一点对青年演员特别重要。

从永宁回到泸州演出，不久，我被名旦潘云成组织的戏班邀请到资阳河一带去演出。潘云成是资阳河一带著名的武旦，演《反延安》这出戏最拿手。我见他戏演得好，时时留心向他学习，也随时在他面前领教。他每次演出，我都去看。同时也向另一位名演员曾少仙学戏，曾以唱工戏见长。这时我的嗓子已完全恢复，演戏的劲头也很大，我开始自己制作戏衣行头。我在资阳一带演出了一年多时间。不久，重庆“章华大舞台”接我到重庆去演出。在重庆的开炮戏是《北邙山》，接着演出了《金山寺》，这出戏中我加了些技术，如上肩、倒挂等。在章华同台演出的还有名演员赵瞎子、傅三乾、蝴蝶等人。

正当我在重庆演出的时候，听说陈老师从外地归来，我很高兴，我没有记恨他过去的薄情，备了厚礼再度去拜访他。我这次的拜访，使陈老师感到突然。陈老师感动地对我说：“我从前没好好教你，对不起你，没想到今天你反而对我这样好，真叫我惭愧，今后你需要什么，我教你什么，我一定把我的全部技艺教给你。”我听了这些话，也很受感动。从此，我们师徒的感情好极了。我经常登门向他请教，他也经常主动找上门来教我。有一天别人给

我点了一出戏，是《打神》。那时我还不会这样的青衣戏，但是第二天必须演出，临时改戏，对一个挣大包银的主角来说，是件丢人的事。我就去找陈老师，对他说：这出戏唱词很多，典故很深，唱起来又拗口，现学又来不及，怎么办？陈老师从容不迫地对我说：没关系，别害怕，我保证教你，今晚上就会了。说完陈老师立即教起来，一夜没有合过眼，我实在疲倦了，他叫我躺下休息一会，他坐在旁边陪着我，然后把我唤醒，起来继续教，这样学习了一夜，结果就学会了。第二天演出，大段的唱词竟一句没错，这就是陈老师教导我的一件事，象这样的事，还很多。陈老师把自己的许多真功夫教给我，经常给我讲演戏的“奥妙”，比如唱戏时学会偷气，唱大段戏要沉着，别发慌；做戏时如遇到抒情的场面，眼睛不要乱，要稳定；还告诉我说演戏不钻研窍门，虽然可以红极一时，但长了会露形的。听了这些话使我大开窍门。此外，陈老师还劝我学戏行当要全面，比如拿演旦角来说，刀马旦、花旦、闺门旦、青衣等都要会才行。这些话对我启发都很大。后来我在新又新舞台演出，常与名小生曹俊成合作，但谁都不让谁。有一次与曹俊成合演《放裴》，事先没过戏，在跑圆场时，曹跑得极快，我跟上去被摔了一跤，出了笑话。从此我才意识到，曹老师本事真大，我应该虚心向他学习。以后我就称呼曹俊成叫曹老师，请他指教。曹老师人很好，他告诉我，跑圆场时脚心必须放正一点，身子要微倾，急行快跑。我照这个方法练，果然不错，以后再演出就不摔跤了。曹老师还告诉我，在《反延安》这出戏中，双阳公主开始上场时，不要一出场便看到站在下场门的狄青，要先远远地凝视观众，等转了几个圈之后，然后双目与狄青对视。对视后立即把眼睛定下来，眼睛要用劲。曹老师告诉我，要锻炼眼神远视，可以常到郊外寻找目标练习远视技术，注意气往上提。曹老师还教导我，在台上看对方，不要直视，要会借地方，如果你站在右边看站在台上左边的人，不要正对着看别人的鼻子，应该侧着看他的左脸，这样观众才能看到你的七分脸，如果直视，观众就只能看到你五分脸，如果你看对方的右脸，观众就只能看到你三分脸，这样的话，你的许多表情，观众就看不见了。又比如演爱情戏，台上的男女主角，摆画面不要站得太近，靠得太近就混成一团，显得不好看，中间应留有空隙。但也不可离得太远，太远又显得过于空旷，不真实。曹老师批评我演《战洪州》这出戏时，扮穆桂英挂帅没有“领口劲”，我当时不明白什么叫“领口劲”。曹老师告诉我，“领口劲”就是从喉头往下三寸的地方用劲，领口没劲，就显得没精神。与曹老师合演《放裴》摔跤这件事，对我教育很大，使我进一步认识到与人合作不可骄傲，要懂得尊重别人，虚心向别人学习，俗话说的好：“三人同行必有我师”、“人外有人天外有天”，任何时候都不能自满。我和曹老师相处二、三年，受他教益不少。他为什么这样深通表演艺术呢？因为当年曹老师学戏时守着很多名角，如张金安、刘三凤等人，他们都是擅长表演的。曹老师常与这些人过戏，

观摩他们的演出，也时常向他们请教，所以他在表演上也获得很高的成就。曹老师经常问我：懂不懂演戏的奥妙？我时常拿这句话激励自己，要求自己。

我在重庆演了一年多的时间，后来随“新又新”又到成都演出，常与当时的文人们来往，经常到刘豫老、林山腹、昌尔达他们那里去请教，研究修改唱词。这时我已经二十四岁。我演出的许多戏的唱词都经过文人们的润色、修改。这时我多方面注意学习，开阔眼界。我当时与文人墨士交谊很深，时有往来，也常到他们家作客，就教于他们。因为我这时特别注意讲究唱词的文学性，因此经常请他们帮我写剧本改唱词。我每次到文人家作客时，小姐太太们，见“角儿”来很新鲜，常常隔着竹帘窥视，投之以羡慕的眼光，我注意观察她们又羞又喜、娇媚多姿的神态，当我以后演到类似角色的时候，便把我的观察所得溶化到我的演出中。此外我还认真地观摩别人的演出，如徐碧云的京剧我都看过多次。特别是这时程砚秋先生来川演出，真是百看不厌，对我启发很大，我看过他演出的《六月雪》、《汾河湾》、《贺后骂殿》等戏，我印象最深的是《六月雪》和《汾河湾》，我从程先生的演出中学到不少的东西，如细致的表演，动听的唱腔等，有的我已结合川剧的特点，吸收到我的演出中来。

我在成都演出不久，又被重庆方面邀约回去。不久，抗日战争爆发了，湖北的楚剧从武汉来重庆演出，行头全是湘绣，漂亮异常。这个剧团离开重庆时，将许多行头卖给我。楚剧的梳头师金容很能干，能梳出许多样式。我就请那位梳头师来自己家里，叫自己的梳头师向他学习。

二十五岁的时候，上海百代公司派人来重庆为川剧艺人灌唱片，从上海搬来机器，在重庆小十字民生公司的大楼租了一层楼。我灌了《刁窗》、《别宫出征》、《访友》、《欢娱楼》等戏。同时一些名演员也灌了唱片，张德成灌的是《二子乘舟》、《双金丹》，萧楷成灌的是《刀笔误》、《淫恶报》，天籁与薛艳秋合灌的《长生殿》，薛艳秋灌的《打雁》，贾培之灌的《出堂邑》，小蕙芬与魏香庭合灌的《情探》，萧克琴的《三巧挂画》也灌了唱片。这次灌唱片，在川剧据说还是第一次。

我经常上演的剧目有这些：《雪梅教子》、《打神》、《金山寺》、《断桥》、《梁红玉》、《花仙剑》、《活捉三郎》、《百宝箱》、《别宫出征》、《红袍记》、《汾河湾》、《情书报》、《女探母》、《杀狗》、《刁窗》、《思凡》、《封三娘》、《反延安》、《北邱山》、《貂蝉》等。自己比较满意的戏是《貂蝉》、《金山寺》、《北邱山》、《反延安》、《封三娘》等。

我在重庆“又新剧院”演出的时候，常与名小生黄志贤，名须生张德成，名丑当头棒（刘成基）合作的戏最多。合演的戏有：《双金丹》、《乌龙院》、《辕门斩子》、《红袍记》、《别宫出征》、《汾河湾》等。在“成都大戏院”时期，常与名小生姜尚峰、曾荣华合作。

抗日战争前后几年中，在成都、重庆两地的川剧舞台上，出现了混乱局面，直到1949年四川解放才结束。这个混乱局面，主要由于受了美帝国主义的色情电影，以及当时上海电影和黄色歌曲的影响。在川剧舞台上，经常出现黄色歌曲，跳交际舞，甚至跳草裙舞。演员以色相来迎合观众，川剧艺术可以说没落到近于毁灭。许多优秀川剧演员，大都被剧院老板所冷淡或被赶出城市，回到农村中去演出。当时，川剧著名表演艺术家周慕莲只好息影家居，不再登台；名旦萧克琴离开了成都到赵家渡去搭乡班子；“三庆会”的台柱名小生萧楷成，只好演连台本戏机关布景的《济公活佛》；雪艳秋在合川、梁山一带演出；我也不例外，当成都大戏院上演《千里送京娘》（内容受黄色电影影响）的时候，我便取下了自己的牌子，到遂宁、什坊等地去演出，仍然在农村中演出《百宝箱》、《白蛇传》、《女探母》、《反延安》、《玉簪记》等。

一九四九年四川解放了。解放初期，我对于党和人民政府还缺乏足够的认识，心里有许多顾虑。特别是听到谣传说旧艺人没前途，也曾一度有日暮途穷的悲观思想。我曾为自己的前途担心，尽管这种担心是没有根据的。后来事实教育了我，人民政府很重视老艺人。政府让我经常参加一些政治学习，听时事报告，思想慢慢有所转变。一九五二年举行全国戏曲会演，公布名单中有我参加，真使我喜出望外，兴奋不已。接着便作会演的准备工作，开始排《秋江》这出戏。这出戏原决定由胡漱芳演出，到北京后，临时改由我同周企何合演。我们每天研究这出戏的人物性格，重新设计舞蹈动作，演出后获得演出一等奖。会演结束之后，回到四川。四川省川剧院不久就正式成立，我同刘成基、周裕祥三人担任了导演。以后我导演了许多戏，如《芙蓉花仙》、《玉簪记》（与刘成基合作）、《彩楼记》、《西厢记》、《明月珠》、《荆钗记》、《孔雀胆》（与周裕祥合作）、《连环记》（与刘成基合作）等戏。在这期间，我还用许多时间，担负起培养青年一代的责任。

党和政府为了培养我，一九五六年六月调我来北京参加中央文化部第二届戏曲演员讲习会。我感激党和政府，处处为我们艺人着想，在这短短的三个月的学习中，懂得了许多新的戏剧理论知识，同时也向来自四面八方的同行们学习到了很多东西，提高了我的辨别是非和分析批判的能力。因此才敢于大胆地总结了自己的艺术经验，写成《川剧旦角的基本训练与表演要求》一文，发表在《戏曲研究》第一期上。

讲习会结束后，我并没有立即回去，到北京电影制片厂，参加拍摄川剧《杜十娘》的工作，担任艺术顾问。这时，我接到当选为重庆市人民代表的证书，我感动得流泪，不知说什么才好。我在想：如果是在旧社会，一个艺人，而且是一个字不识的人，能够当人民代表吗？今年一月，又出乎我意料地接到四川省政协的通知，通知我当选为省政协委员。这对我

又是一次极大的鼓舞。

一九五七年六月组织又派我参加了中央召开的戏曲音乐座谈会，在会议期间，著名的越剧演员傅全香、范瑞娟等，不远千里来到北京找我学川剧《情探》、《阳告》二折戏的表演艺术。我对她们的来访又高兴，又恐慌。我想：她们都是全国闻名的演员，我怎么敢教呢？但是，傅全香诚恳地说：我们是诚心诚意前来的，老实说，我们没有什么东西。这一说，把我的顾虑打消了，虽然只有五个晚上的时间，但还是竭尽全力，满足这几位远道而来的同志的要求。回忆起当时与她们的合作是很愉快的。我长时间的思省，解放后我给人民作了多少事？而人民却给我这样大的信任和政治待遇。我决心用自己的艺术来报答党，不辜负人民的期望。

我从八岁起学戏，到现在有三十六年的舞台生活的历史。艺人在旧社会是没地位的，在演出上虽然也可以红极一时，但怎能与现在的荣誉相比呢？过去的时代大多数有名望有成就的演员，随着年龄的增长，艺术生活便随之结束，他们的名声也渐渐为人们淡忘了。只有解放了的新中国，艺术才能获得真正的自由，艺术才获得青春。如果不解放，我的前途是不堪设想的。过去演戏的，特别是旦角，受到百般歧视，根本谈不上政治地位。过去作儿女的不敢说自己爸爸是唱戏的，怕影响自己的前途。解放前我有两个小孩，常常为他们的前途担心。解放后完全翻了身，用不着改名换姓了。他们感到自己的爸爸是艺人，是文艺工作者，而感到骄傲了。解放以后，我感到自己的艺术生命获得真正的解放。党和人民器重我，给了我许多的照顾和荣誉，在政治上有了地位，这些都使我万分感激。我感谢党和政府。我不愿把感谢党的话，只停留在口头上。我愿把自己的艺术贡献给党的戏曲事业。我还要深刻的钻研，向兄弟剧种学习，不断提高自己的艺术修养，担负起培养青年一代的责任，做到有求必应，毫无保留地把自己的艺术拿出来。我希望川剧艺术不断地发扬光大，让它在祖国的戏曲百花园中放出光彩。

基 本 训 练

川剧老艺人在从前要求旦角要具备“五子”。哪五子呢？就是：“搬翎子”、“踩跷子”、“丢鬚子”、“唱弦子”、“提把子”。

“搬翎子”是要求旦角练翎子功。不会“搬翎子”，在表演上受到很大的限制。旦角戏中占有一部分仙狐戏，翎子上有许多的功夫，不练它，就不能演；要练，还要练得熟，不然，在舞台上会出笑话的。

“踩跷子”，仅属旦角步法之一种。过去的旦角非练跷功不可，趑趑步就是从它基本动作发展起来的。这步法在舞台上用途很大，行走起来显得姿态轻盈、风度优美。解放后舞台上没有了踩跷，但这个基本功底是应当保留的。

“丢鬚子”实际就是指眼风，眼神，使用它来表达人物思想感情、心理活动、表演交流，要有分寸，要则丢得开，不要则收得回；眼要有劲，才能抓住观众，俗语说：“眼睛杀得下堂子”，眼若无功劲就感动不了堂下的观众，旧社会一般演员表演时，不结合剧情，不根据人物、感情，故意对台下“飞眼”、“耍眼睛”，这样来博取观众的采声，是不严肃的表演。

“唱弦子”，西皮、二黄、弹戏等称为弦子。川剧虽以高腔为主，有时观众要了解一位演员本事，先问一下能不能“唱弦子”？要是不能“唱弦子”，等于缺陷，就是说：“啃不动松香”。因此，川剧旦角必须擅长昆、高、胡、弹、灯，这样，老先生称为“五正齐”（全材，能还要精的意思），能“唱弦子”才是全面的好演员。

“提把子”，把子包括刀、枪、剑等，一个旦角演员要求允文允武，能唱能打，不会把子，有许多戏不能演出。

这“五子”的说法是要求旦角演员全面有功夫的意思，我个人认为是对的，但是还不够全面，还应当具备基本训练的功夫，为了便于说明，现在就分门别类，归纳成练功、练嗓两方面来谈：