

川劇藝術研究

(三)



封面设计：刘长久

责任编辑：刘永康

川 剧 艺 术 研 究（第三集）

四川人民出版社出版 达县新华印刷厂印刷

四川省新华书店重庆发行所发行

开本850×1168毫米 1/32 印张5.75 字数136千

1983年9月第一版 1981年2月第二版第一次印刷

印数：1—2,360册

书号：10118·411

定价：0.61元

目 录

略谈脸谱·····	张德成 (1)
《红梅记》导演手记·····	周裕祥 (5)
凛凛正气 烈烈情怀·····	琼莲芳 (16)
——川剧《放裴》琐谈	
小生表演技法漫谈·····	袁玉堃 (30)
《醉隶》的学、演、改·····	李文杰 (60)
以尖新出之·····	李文杰 (75)
——陈仲子表演漫话	
谈《闹馆》中的贺其卷的表演·····	陈华新 (84)
跟傅三乾老师学戏·····	李文杰 (100)
谈“青衿袄”、“香罗带”及其比肩曲牌的 性能和运用·····	张德成 (113)
为甚么·····	李文杰 (156)
——试谈生活里的丑与表演艺术的美	
五十年川剧班社见闻(1893——1949年) ·····	李述成 (164)

略谈脸谱

张德成

脸谱，顾名思义，既然称谱，便不是在脸上随意作画，胡涂乱抹，而是有谱——有道理、有目的、有规矩的。这个谱，就是艺术的真实——从生活出发，经过艺术的加工、提炼、夸张、美化……以展示人物性格的基本特征，是川剧舞台艺术刻划人物创作手段的一个有机组成部分。

自然，在实际生活里，没有关羽那样的红脸，没有李逵那样的黑脸，更没有马俊那样的花脸。但是，我们绝不能因此便认为川剧脸谱违反了生活，相反，川剧脸谱的用色和用笔（线条、颜色、及其所构成的图案）都有其生活依据，是符合艺术的真实的。

只要我们稍加注意，便不难看出：一张脸谱，无论颜色多么复杂，总有一个（或几个）基本颜色，这基本颜色，显示着人物性格的基本特征。通常，红色用来表现性情激烈、忠贞正大的人物（如关羽）；黄色用以表现体格似不健壮，实则勇武过人的角色（如甘宁）；蓝色（及绿色）多用于凶残、可怖的人物（如卢杞和传说中的天上的煞神、地府的恶鬼）；白色表现奸诈、阴险（如曹操、董卓）；黑色表现正直、坦率、卤莽（如李逵、张飞）。固然，某种颜色代表某种性格，是象征手法，但是，某种颜色所以能代表某种性格，也是从生活出发，而不是凭主观想象随意分派的。否则，你说某种颜色代表某种性格，观众不承认、不理解，也不

能达到象征的目的。平时，我们称性情激烈的人为“红脸汉”；形容体格不健壮的人爱说“面黄肌瘦”；劳动者常受日晒风吹雨打，皮肤发黑，心直口快、敢作敢为是他们的共有品质，所以川剧脸谱中以黑色为主的角色，多是草莽英雄或具有上述品质的人物；统治阶级中的大奸大恶，养尊处优，大都长得一肥二白，所以常开“粉脸”。

这里，只是就五个基本颜色而论，川剧脸谱的色彩是极其丰富的，同是黑色，便有深黑、灰黑、褐黑、紫黑种种；同时，脸谱所产生的舞台效果，除用色外，还有用笔，即由颜色、线条及其所构成的图案的整个形象所产生。上面分开来谈，只是为了叙述的方便而已。由于基本颜色的不同，颜色深浅的不同，颜色配合的不同，线条的多少、粗细、软硬、位置的不同，构成的图案（脸谱）也就千差万别、丰富多彩。正因为如此，所以川剧脸谱具有丰富的表现力，能够表现千差万别、丰富多彩的人物性格。例如：关羽和赵匡胤性格迥然不同，虽同是红脸，因赵登基之后大肆杀戮功臣，所以在他的脸谱中，眼皮上多一条白线，以表现他的权术、奸诈。张飞和项羽同是黑脸，前者豹头环眼、直率、卤莽、粗中有细，后者双目重瞳、凝重、憨厚。面貌、性格各异，脸谱的形象、效果也显然不同。“粉脸”用于统治阶级中的大奸大恶，“二花脸”（包括：猪腰子、大链圈、二饼饼等）则用于他们的爪牙、帮凶（如《把宫搜诏》的华歆）；纨绔子、恶少则开“三花脸”；老年人脸多皱纹，笑的时候皱纹更加显著，所以“螃蟹脸”只用于丑角扮演的诙谐、风趣的老人（这类人物因以丑角应行，而满脸黑线也很难看，所以才用白色。这里，白色已不是为了丑化而是为了美化。颜色的运用和效果都不是机械不变的）。

脸谱既是从生活出发，是川剧刻画人物的手段之一。所以，当人物的身份、地位、性格、思想感情有所变化时，脸谱也常常

相应地有所改变。例如《议剑、献剑》的曹操，还寄人篱下，故以丑角应行，开“猪腰子”；《杀奢》时，开始暴露了他“宁使我负天下人，不使天下人负我”的性格，故以净角应行，脸谱也改用以白色为主的“大花脸”；得势之后，才开“粉脸”。这是一种情况。另一种情况，是以“变脸”的方法来表现人物内心的激剧变化。例如，我们常以“吓得脸青面黑”形容人的惊恐，所以，川剧里，当一个人受到突如其来的刺激而大为震恐时，常采用在一霎那间用黑烟子把脸涂黑的“变脸”手法，如《活捉子都》、《放裴》等等。《活》剧中的子都，由于是反面人物，所以全脸涂黑；《放裴》剧中的裴禹是正面人物，所以只涂黑眼眶。形象不同，效果各别。这些例子，都说明了川剧的脸谱，不仅是从生活出发的，而且是爱憎分明、有倾向性的。

如前所述，川剧脸谱的用色，无论多么复杂，总有一个（或几个）基本颜色，用以表现人物性格的基本特征，其余的颜色，或者用以丰富人物性格的某些方面，或者起衬托、装饰的作用。同样，川剧脸谱的用笔，无论多么复杂，也可以看出它的最基本的，或者说最主要的一些线条，是以人的眉、眼、鼻、口、绉纹经过夸张、变形、美化而成的。如玉蝴蝶马俊的脸谱，远看象一只五彩蝴蝶，算是较复杂的了；但是，我们也不难看出：它不同于一般绘画的蝴蝶——它的身子人的鼻子，触须是眉毛，前翅是眼和眼周围的绉纹，后翅是嘴两旁的绉纹。又如“螃蟹脸”的蟹壳是人的鼻子，蟹脚则是额上、脸上的绉纹。这些以人的眉、眼、鼻、口、绉纹，经过艺术的夸张、变形、美化的线条和所构成的图案（脸谱）用以改变脸形，突出人物的外形特点（如张飞的豹头环眼、项羽的重瞳）和性格特征，以及寄寓人物的身份、职司、功绩、绰号……之意，如秦始皇开“八宝脸”，寓统一八荒之意；赵公明开“金钱脸”因为他是财神；马俊的“蝴蝶脸”因为

他绰号玉蝴蝶；魁星点斗，脸上有北斗星和一个斗字……。因此，我们开脸的时候，无论繁简，均应首先注意眉目清楚，使人看来，还是人的面孔，而不能追求离奇、古怪、“美观”，任意乱画，致使面目不清，妨碍面部表情，当然也就更不能完成刻划人物性格特征的任务了。

川剧的传统脸谱中，也有一些封建迷信、恐怖、歪曲人物性格的糟粕，应该剔除；即使较好的脸谱，由于剧本的整理提高，由于我们对人物有了新的、更深刻的理解，传统的画法有时也需要在传统的基础上加以改进、提高，才能符合对人物的新的创造的要求。认为传统的脸谱都是好的、尽善尽美的而不需要推陈出新的观点，也是错误的。

（李行记录整理）

《红梅记》导演手记

周裕祥

一

《红梅记》与《金印记》、《琵琶记》、《投笔记》合称为川剧高腔四大本，是川剧的优秀传统剧目之一。它人民性强，主题好，人物性格鲜明，流源久远，深入人心。其剧本、音乐、表演艺术上的创造和成就，对川剧的剧本创作和舞台艺术都有很大的积极影响。

川剧《红梅记》和明周朝俊的原著在结构、词句等方面出入很少。我的业师傅三乾曾看到过他的老师岳春的一个脚本，是岳的老师传下来的，已被虫蛀了，上有嘉庆年抄录等字，全剧均用高腔演出。由此可见，川剧很早以前就有这个剧目了。我自学戏以来，无论在城乡都常看到这个戏的演出，听许多前辈艺人说，他们年轻的时候，也常演此戏或看到过此戏的演出，演员都是有相当艺术修养的。在川剧界，过去也以能否演好《红梅记》里的《幽会、放裴》作为衡量生、旦行演员表演艺术水平的标准。许多老师教学生时，常常说：要好好地学，学会这两折戏才能算一个演员。足见《红梅记》的深入人心及其为观众与川剧界之热爱、重视。

剧本深刻地揭露并有力地鞭挞了南宋末年蠹虫相公贾似道的荒淫残暴、祸国殃民，歌颂了裴禹等太学生的爱国思想和刚正不

阿的精神，更可贵的是以饱满的热情塑造了一个受压迫、被侮辱、无辜惨遭杀害的善良妇女——贾似道的姬妾李慧娘的光辉形象。她的不幸遭遇和见义勇为的品质，激起了人们对她的深刻同情和爱，从而和她一起以难以遏止的愤怒，谴责贾似道的卑劣行径。这一形象的艺术力量，大大地加强了剧本的社会效果。

剧本结构谨严，场场有戏。川剧老本共二十二场，除很少几个“过场”外，上本的《游湖、斩妾、摘梅、幽会、放裴、鬼辩》，下本的《闺怨、算命、恣宴、参奏、花鼓、夜晤、判奸》等场，均可抽出作单折演出。全剧过去演出约需八、九小时，但人物集中，只有：李慧娘（花旦、鬼狐旦），卢昭容（闺门旦）、裴禹（小生）、贾似道（粉脸）、李子春（丑）、郭谨（正生）、曹悦（丑）、昭霞（奴旦）等十来个人物；而生、旦、净、末、丑各行角色俱全，行当安排也很恰当，各行演员都有用武之地。词白优美、精炼、生动。

在音乐方面，曲牌丰富。全剧共有五十多个曲牌，犯腔还不计算在内，大都运用得恰当。例如《幽会》中李慧娘出场的“懒画眉”，上板只一、二句，在帮腔声中配以舞蹈，表达慧娘幽怨、愤懑的情绪，淋漓尽致。《摘梅》中运用“二郎神”以表现满园春色、百鸟争喧的醉人景象，及少女昭容、书生裴禹对此大好春光的感触，充满诗情画意。《斩妾》里用“绣带儿”、“降黄龙”等曲牌表达慧娘惊惧不安、要反抗而又无力获胜的心情，和半闲堂的阴森恐怖及贾似道的狰狞面貌都十分有力。《鬼辩》慧娘唱“一枝花”谴责贾似道，则慷慨愤激，有一泻千里、雷霆万钧之势……。此外，在曲牌的运用方面，还有不少可贵的创造。首先应该提到的是《摘梅》中的“六犯宫词”。“六犯宫词”是以“二郎神”为基调，采用了“小桃红”、“四朝元”、“倒划船”、“甘州歌”、“满庭芳”、“一封书”等六支曲牌的各一句作为犯腔而成。它十

分细致、生动、形象地表现了裴禹和昭容“订情”后的欢欣若狂、眷恋忘返的复杂、微妙的心情，和他那热情、稚气的可爱性格。很多传统剧目和一些新编、改编的剧目也用过这支曲牌，虽也有比较成功的例子，但是，总觉得不如在《摘梅》里那么贴切、恰如其分。由此可以推断，这支曲牌，是前辈艺人根据这戏的需要，在传统的基础上革新创造而成的。这种作法和精神，对川剧音乐起过很大的影响（过去和现在的音乐工作者，都常沿用这种“犯腔”的办法），既满足了演出的需要，又丰富了川剧曲牌。还有一点，就是前面曾经提到的《红梅记》原来全本都是用高腔演出，清末，昆曲舒颐班来川演出，后来班子垮了，一些昆曲艺人搭川剧班以维持生活，川剧艺人向他们学习了一些表演、唱腔，移植了一些剧目，加以融化，变成了川剧自己的东西。例如在唱腔方面，必须按四川语音读字，观众才能听清剧词，这就要求在不损害原曲调的基本精神的前提下，把旋律作适当改动，使腔与字更加吻合，达到字正腔圆。这就使得川剧的昆曲逐渐有了自己的特色，成为川剧音乐的一个有机组成部分。《红梅记》里的昆曲大都运用得很好，如两折《游湖》全用昆曲，便于载歌载舞，情、景并茂；第一折贾似道下场后，裴禹等太学生唱“节节高”，亦颇能表现其激愤之情。昆曲的加入，丰富了《红梅记》的声腔，增强了它的艺术效果。

在表演艺术方面，《红梅记》也有许多杰出的创造，特别是《摘梅》里昭霞的摘梅，裴禹的摘梅，裴禹找花（忘了昭容赠他的梅花放在哪里），和《幽会、放裴》的许多舞蹈身段，在刻划人物性格、心理状态方面都很有力，甚为观众喜爱、称道。这些，和剧本创作、音乐设计一样，对川剧表演艺术有过很大的影响，《飞云剑》、《情探》等剧都是在表演上借鉴了《红梅记》的最显明的例子。

总之，这个戏在剧本、音乐、表演等方面都有许多值得我们很好学习、借鉴的创作经验。因而，对待这样一个优秀的传统剧目，剧本、导演、表演、音乐等各项整理工作，都必须采取特别谨慎的态度。

二

川剧的唱、做、念、打，都离不开音乐。鼓师尤为重要。一个好的鼓师，需要精通昆、高、胡、弹、灯的各种锣鼓，及其不同的表演，精通高腔曲牌，会唱昆曲（不会唱也就打不好昆曲戏），还要了解他所打的戏的主题、人物性格和心理活动，否则，也就无法指挥全体音乐人员以音乐配合、帮助演员的表演。一个好的鼓师还要懂得演员的“心病”，即了解演员的艺术特点、风格，从而，用不同的打法来满足他们的表演艺术的要求。一个好的鼓师，还能“把锣鼓打到演员身上”——用锣鼓控制着整个演出的节奏，并且甚至能够以锣鼓影响演员的情绪和动作节奏。他要你快些，你就得快些，要你慢些，你就得慢些，他要你舞蹈，你就非舞不可。因此，从这种意义上讲，鼓师实际上起着“临场导演”的作用。同时，鼓师因工作关系，懂的戏多，懂的全面（生旦净末丑各行的表演他都了解），因此，一个好的鼓师，常常同时是一个好的表演教师，好的导演（过去的主角合戏也总离不开鼓师，而合戏实际上起着排戏的作用）所以邀请鼓师参加导演团的工作：研究剧本、研究总的导演设计，设计曲牌、锣鼓，帮助演员组腔等等，对于《红梅记》这样传统深厚的戏，更是非常必要的。

生旦净末丑各个行当的表演艺术，虽有其共同的规律，但也有其各自不同的表演方法，特别是象《红梅记》这样的传统深厚的戏，首先需要认真研究传统的舞台调度和表演，真正了解它们。

的意图和作用，辨别精华与糟粕、好的与不足的，然后才谈得到去芜存菁，发扬和创造，作出正确的新的导演艺术处理，帮助演员重新设计形体动作。这样的任务，恐怕任何一个有修养的导演也很难独自完成。所以，必须集思广益，特别是依靠演这戏有经验的老艺人，虚心向他们请教，和他们共同研究；必要时，还应在统一认识、明确导演意图之后，请他们担任某场戏，某个片断，或某些演员的辅导工作。

三

《红梅记》也和许多传统剧目一样，受历史条件的限制，剧本和舞台艺术的各个方面，都渗杂着一些封建性的糟粕，必须进行推陈出新的工作。原来，裴禹被囚禁贾府，慧娘的鬼魂即去与之幽会，后贾似道差廖尽忠去刺裴禹，慧娘才不得不和裴禹割断半载恩爱，助他逃走；词句和表演中都有一些猥亵色情的东西，歪曲了人物，冲淡了主题。整理本改动得较大的就是这个地方，它去掉了慧娘和裴禹的暧昧关系，改为：慧娘对少年英俊、抱负不凡、敢与权奸作对的裴禹虽极倾慕，但在知道裴禹为救人之急而遭害并已与昭容订定婚约之后，便：“深喜你才子佳人相依傍，云英早已许裴航。薄命人落花有意成空想。玉殒香消梦一场。李慧娘定要救君出魔掌，专等那三更人静好逃扬。”适贾似道已差廖尽忠来杀裴禹，于是慧娘立刻助裴禹逃出贾府与昭容重逢。整理本除上述《幽会、放裴》两折改动较大外，还删去了《浣纱、进府、差刺》三场，情节作暗场交代，使戏更加精炼、紧凑；别的地方，只作了一些琢磨、润色的工作，如：《摘梅》中裴禹唱《二郎神》，原系：“时来风雨不稍停，且喜今朝得初晴，听两两黄莺相叫应，早被它唤起新春……”现改为：“夜来风雨不稍停，且喜今朝又新晴，

听两两黄莺相叫应，唤不醒偏安朝廷……”虽然改动不大，细针密缝，使裴禹对春景的感触更符合他的性格，也就适当地提高了这个人物的精神面貌。

整理本扳正了裴禹和慧娘的性格，涤除了一些旧时代蒙在这块瑰宝上的污垢，突出和加强了原作歌颂裴禹等太学生的爱国主义思想，鞭挞贾似道的荒淫无耻、祸国殃民和人民对反动统治势力的不屈服和蔑视的精神。这就要求导演在舞台艺术上作出相应的改进，才能符合新的剧本的要求。

剧本改动较大的是《幽会、放裴》，导好这个戏的关键也在这里。因为：无数先辈优秀艺人在这段戏中创造了一整套技巧性很高的、独具风格的、优美的舞蹈，这些舞蹈中，虽然也和剧本一样，渗杂着一些猥亵、色情、歪曲人物性格的糟粕，必须剔除；但是，更主要的是，这些舞蹈成功地刻划了李慧娘和裴禹的形象，展示了他们的性格、关系、心理活动和环境气氛，向为广大观众喜爱，业已深入人心。因而，我们必须尊重先辈艺人的精心创造，尊重群众的欣赏习惯，对其中的糟粕，不能采取简单的“切除”的做法，为了倒掉污水而把水盆里的孩子一齐倒掉。精华和糟粕是纠缠在一起的，既要尽可能地保留传统的舞蹈，又必须剔除其中不健康的成分，是导演难于解决而又必须解决的重要课题。我和一些熟悉这戏的老艺人、戏里的主要演员在这方面作了一些努力，但限于自己的水平，作得还不大满意，甚至难免有错误之处，有待于同志们批评帮助而不断改进。

我们的尝试是：（一）剧本既已去掉慧娘和裴禹的暧昧关系，因而那些表现打情骂俏的、轻佻的、歪曲人物性格的舞蹈动作，都应该全部剔除。（二）整理本慧娘和裴禹虽然没有爱情，但是，慧娘仍爱裴禹，只是因为裴禹与卢氏已有婚约、自己又被杀害了，不能实现其愿望；而裴禹也极同情慧娘的不幸遭遇。这种关系虽

与爱情不同，却有某些可通之处，因而，原来那些表现爱情的舞蹈稍加改造而使之符合新的人物关系，是可能的。所以，我们排演时，基本上保留了原有的这些舞蹈，只作了不大的改动。(三)原来对裴禹听到廖尽忠要来杀他时的惊恐，作了过分的渲染。裴禹是敢说敢为的人，怎么能一听见廖尽忠要来而还没有来就吓得蜷成一团呢！这里，不宜过分表现他的惊惧，而应加强他的愤慨。但是，裴禹毕竟是个毫无防御能力的文弱书生，且事出仓卒，惊慌失措也是很自然的事。因而，原来的表演也只要稍加改造就可以了。(四)这些舞蹈的技术要求是很高的，演员要有一定的修养才能达到准确、优美的要求。过去某些演员演出时，常有卖弄技术的偏向，排演时应该注意帮助演员了解剧情、人物心理、环境气氛和每段舞蹈所表现的内容，克服形式主义的倾向；同时，戏曲的舞蹈动作，不是思想感情的直接图解，不是实际生活的摹拟，不可能也不应该在一招一式之中去寻找“生活根据”，只能从一组或整段舞蹈中分析它们是否完成了表现人物心理、事件和环境气氛的任务，是否达到了预期的艺术效果。

由于老本和演员理解上的某些缺陷，过去的演出，常常只偏重于刻画裴禹“风流儒雅、斯文潇洒”的一面，而忽略了他刚正不阿的性格和愤世忧国的抱负。裴禹这一人物形象的塑造，与体现全剧的主题思想有很大关系，排演时应予充分的注意。

四

下面分场谈谈我排这戏的一些想法。

第一场《游湖》，原是裴禹等三太学生乘船上，加上船夫，一共四人。这样把三书生一直限制在一只小船上，活动范围不大，不仅舞台调度不好处理，更主要的，是后面贾似道乘大船上，人

多，舞台上一只大船，一只小船，二十多个人，不易表现出大小船之间应有的距离，没有这个距离，裴禹和贾似道的冲突当更直接、更严重，与剧情不合。因此，我们这次处理，舍弃了船夫和小船，把裴禹等一直摆在陆上（堤上和桥上）。他们上场时唱的《梁州序》原是三人合唱，为了表现他们的不同性格（郭瑾是太学生中的领袖人物，老成些，李子春比较胆小怕事），而改为各唱几句。贾似道的人多船大，要象《秋江》那样表现船的簸动，很难办，也无必要。因为，在这场戏里，不象《秋江》那样船的行动与表现人物心情有密切关系，而只需要让观众看出他们是乘船来的就行了。所以，对贾似道的船，没有着重表现，而运用了传统的“挖开”、“站门”等方法，以突出主要角色——贾似道和李慧娘。

李慧娘赞裴禹“美哉！少年！”是全剧矛盾开展的关键，不能轻轻滑过，导演应从调度、音乐、全台人物的反应、角色间的交流等各方面去强调它。在这里，裴禹既不能无动于衷，也不能轻薄。他对慧娘的赞美，先是惊奇：谁在赞我？见是一个美艳的少妇，断定必是贾府姬妾。她竟敢当着贾似道称道一个陌生男子，胆量不小，必是良家女子。——贾似道不知霸占多少良家女子啊！从而，很自然地会产生同情、爱惜之心……裴禹这些细微、复杂的心理活动，都要用“眉眼”在一瞬间表现出来，这就要求演员对此有深刻的体会，和富于表现力的形体动作，否则，是很难完成这一任务的。

贾似道下场之后，我们增加了一个“跑飞报”的场面——三个边报飞马上，绕场下（过去一向是暗场处理、仅用马蹄声等来表现的），以更形象、更有力地揭露贾似道的荒淫苟安、祸国殃民的罪恶，以加强裴禹等唱“节节高”的愤慨，及其对观众的感染力量。

整个说来,《红梅记》是唱、做(舞蹈)皆重的戏,忽视任何一面都会影响整个演出的质量;但是,每一场(或每一段)戏里,导演还是应该根据需要而有所侧重。《斩妾》一场,我认为舞不宜过多,因为,在慧娘来说,舞过多,不合于她惊恐不安、想反抗而又无力反抗的心情;对于贾似道来说,这样一个掌生杀予夺大权、专横跋扈的人,处死一个姬妾,是一件十分“平常”的“小事”;“大动作”多了,不但不会加强反而会削弱他的威风杀气。所以,我们侧重了唱的方面。这场戏的曲牌本来就用得很好,为了突出唱腔,加强演员的唱的表现力,我们作了一个大胆的尝试:将曲牌破格处理——多唱少帮(整个戏里在很多地方都采用了这个方法),帮的部分,则多为“飞句”。川剧高腔曲牌中的“飞句”表现力特别强,运用得好(词作得好、帮得好),会产生极大的艺术效果。例如《湘裙配》这本戏,只有一个曲牌“梭梭岗”,就因为“飞句”运用得好,不仅不感到单调,而且,十分生动、活泼。

《摘梅》一场,充满诗情画意,格调很高,传统的处理都很好,我们改动不多。排好、演好这场戏主要在于:演员不能仅仅满足于摘梅(昭容架梯、上树、摘梅,裴禹搬石、上墙……)等虚拟动作的真实、优美(这当然是必要的),而要进一步通过这些动作表现出人物在这一行动中的心理活动。郭瑾和裴禹的一段戏,在《红梅记》的传统艺术处理中,无论音乐、表演、导演都是最精彩、最杰出的片段之一。但也有个别同志认为:“六犯宫词”太拖,有些沉闷;裴禹忘了把昭容赠给他的梅花放在哪里去了而到处找寻的一段表演也太长了,主张去掉或精简。这种看法是完全不敢赞同的。它们正是这场戏的菁英。觉得“六犯宫词”太拖,可能是帮得太多,又没有帮好,观众难以听清全部词句的缘故。所以,我们在这里也采取了多上板几句少帮几句的办法。裴禹找梅花的一段表演,着力刻划裴禹欢欣若狂的心情,鲜明、泼辣而又细

致入微。这里演员需要很好地掌握分寸：既要表现出裴禹对意外获得的美满的爱情的狂热，以及他的无法遏止的欢乐和着迷的憨态等等初恋者的复杂心理；又绝对不能失之轻浮，有损人物性格的可爱。离开了内心感情的真实体验，这一段表演就会变成矫揉造作、毫无意义的东西。当然，演员还得有一定的技巧和基本功，否则，也不能很好的完成上述任务。

《大游湖》再一次集中揭露了贾似道的骄奢淫佚、恣意横行：国事垂危还在游湖跑马，见卢昭容貌美便要强纳为妾（尽管她还是指挥府的千金小姐），闻天已五鼓却游兴未足竟言要将更鼓倒转……这些直接呈现在观众面前的行动，已充分表现了他的罪恶，导演和演员应着力通过他的这些具体行动，深入剥示他的肮脏灵魂，而不宜作过多的表面的丑化，那样，反而会流于单薄、肤浅。

《幽禁》是在休息之后，开场时的戏比较“冷”，为使观众的注意力很快地集中起来，加强了慧娘的舞蹈，办法是除按传统办法头上戴泡花之外，在她身上披了一匹长绦，在川剧的基础上吸收了一些“红绸舞”的舞蹈。

我总觉得《幽会、放裴》两场，在音乐形象上有重复之感，因而，这次排演，也作了一个大胆的尝试：把《幽会》原来的大锣鼓一律改为“轻打”，把“大锣鼓”集中在《放裴》一段使用，既突出了放裴，又使《幽会》一场抒情些，更符合新剧本的剧情和气氛要求。

“吐火”是川剧的传统技巧，很多戏里都有。秦腔在这个戏里运用得很突出，我们吸取了他们一些技巧。但只是吐火，似乎还不足以吓退廖尽忠，从而，我们选用了川剧“戴脸壳”的传统手法。过去的脸壳太恐怖了，我们把它适当美化了一下。

《鬼辩》一场，本来也是唱做并重的戏，而“牧羊关”等曲牌在表现慧娘的愤怒和对贾似道的义正词严的斥责上也极有力