



川剧艺诀释义

胡 度

上海文艺出版社

川剧艺诀释义

胡 度

上海文艺出版社

封面设计：杨律人

川剧艺诀释义

胡 度

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海中华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 3.5 字数 67,000

1980年5月第1版 1980年5月第1次印刷

印数 1—4,000 册

书号：8078·3193 定价：0.30 元

目 次

万丈高楼平地起

——《川剧艺诀释义》序·····	王朝闻(1)
序·····	张德成(10)
前言·····	胡 度(11)
说 艺·····	(18)
说讲唱·····	(50)
说表演·····	(71)
说道·····	(91)

万丈高楼平地起

——《川剧艺诀释义》序

王朝闻

今天，我从《人民戏剧》六月号里，看到了当成补白刊出的三条“戏曲谚语”。其中之一是这样：“好戏能把人唱醉，坏戏能把人唱睡。”看来它所说的好与坏，不象是把思想内容当做主要标准，主要是指艺术形式对一般观众所起的作用。不知道这样的谚语产生于何人、何地、何时，我觉得它很带普遍性。至少，它已经把我看戏的经验包括进去了。

这条谚语的含义，和川剧大家张德成那一条艺诀的含义基本一致。张德成说：“戏无情不感人，戏无理不服人。”对戏曲演出与戏曲欣赏之间的辩证关系来说，这是一种丰富经验的概括。虽说它只不过描述了这种主体与客体之间的关系，但它是从

演出实践得来的经验总结，它体现着艺术创作与艺术欣赏的关系的客观规律。这样的艺诀对演员和一切艺术家，对有志于从事传统艺术和美学资料的研究者，对并不从事戏曲研究的普通观众，都是一种可宝贵的艺术知识和认识对象。

我来不及重新研究《川剧艺诀释义》的内容，但我确信这是一种大有好处的的工作。不论是从发挥川剧艺术的民族性、地方性着眼，还是从繁荣社会主义的艺术着眼，蒐集、整理、解释川剧艺诀，都是一种很有意义、很值得重视的工作。单就青年一代的川剧演员来说，要正确理解古为今用与洋为中用这两点的辩证关系，要正确解决如何发挥艺术个性与发挥艺术程式的矛盾，要正确区别各种艺术的流派和形成风格的独特性……有关川剧的知识不是掌握得太多而是太少。

这种工作虽很有趣和有益，困难却是不小的。譬如说，有没有机会向拥有丰富演出经验的演员或鼓师和老观众，进行蒐集工作；譬如说，能不能掌握到产生某些艺诀的特殊的历史资料；譬如说，能不能掌握与某一艺诀有密切联系的某些艺术见解。如果不能，要在这样的情势之下解决艺诀蒐集的完整性，解决艺诀分类的合理性，解决解释的确切

性，都不是轻而易举的事情。

正如俗话所谓“万丈高楼平地起”，要使艺诀的蒐集、整理和解释，达到比较完备、合理、确切的水平，它的过程并不简单，往往是很淘神的。但是，既然川剧艺诀对理解川剧艺术很有作用，对川剧艺术的继往开来很有作用，是研究中国传统美学的一种重要资料，那么，我们对它的蒐集、整理和注释就很有必要。我想，只要把力量组织起来，大家动口，大家动手，一定能够逐渐使这个工作做得越来越完善。前人不是有“读书乐”的说法吗？我相信，当我们在资料工作中有所发现时，会觉得艰苦的工作也是一种精神上的享受。

真巧。我刚写到这里，从成都来京的川剧名演员周企何来访。我们之间的漫谈，丰富了而不是干扰了我的写作活动。

他告诉我：大约是二十年代，成都一位鼓师王瑞成，所谓“五虎大将”之一的名家，也就是少数健在的鼓师王官福的老师（注）。他是一个很有本事很有名望的鼓师，人们称赞他那创造性的高艺，有这样的说法：旦角不“zhuai”，他（的锣鼓）能把旦角打得“zhuai”起来。“zhuai”是一种四川土话，艺人手抄本上往往写成“𪔐”，也就是对旦角活泼、轻

盈以至轻佻的舞步的俗称。所谓打得“zhuai”起来，就是指打击乐促使演员舞蹈得带劲一些，舞蹈得更具角色特定的情绪状态。

与演员配合得好的“打”，不只可能丰富演员优美的舞蹈，也可能打出观众对优美的舞蹈的感受。记得十多年前看琼莲芳演出的《别洞观景》，那俗名“边鱼上水”等等打击乐，使我并不吃力就能感受得到，白鳝公主那陶醉于自然的美，欣赏自己的美的愉快心情。不幸被林彪、“四人帮”逼死了的琼莲芳，他那富于人物心理特点的舞蹈，当然不是依靠乐器临时打出来的。但是和舞蹈密切配合的这种乐器，仅仅从形成特定舞蹈的节奏感来说，它对舞蹈程式的创造所起的作用，象鱼依靠水的关系那样缺少不得。

周企何还对我说：艺人中流传“三分唱，七分打”的说法。对我这样缺乏音乐知识的外行来说，这六个字好象是很平淡的。但对拥有丰富演出经验的川剧艺术家或川剧的老观众来说，这六个字却包含着丰富的内容。大家都知道，川剧艺术有四个组成部分——“唱念做打”。所谓“打”，是指与唱、念、做（包括武打）相配合的、以打击乐为主的器乐部分。它虽名列第四，但是它在演出的整体中的地位

和作用都很重要。

这里所说的“三”与“七”的比例，是不是只着眼于量的差别？怎样正确理解“三”与“七”的实际关系？这样的问题，有待于拥有实践经验的专门家去作合理的解释，我自己粗浅的理解是这样：“三分唱，七分打”，作为艺术家实践经验的结晶，只有依赖相应的实践经验的观众才能够深刻理解它。如果简单地着眼于量的差别，不适当地大打特打，那么，不论你多么热心，有可能产生一种坏结果；当从属于“唱”的“打”居于压倒的优势，它就不免起着帮倒忙的坏作用，那就既有损于作为主角的“唱”，同时也有损于作为配角的“打”。在我所看到的周慕莲、阳友鹤、胡漱芳的《打》的演出里，当焦桂英以吼喊道出“海神无理呀，海神无理……”，套打着的锣鼓，那“冷壮”的单锤，那“壮壮壮”的闷锤，只就音量而论，打得不展劲当然不行。但是，只着眼于音量，怎能理解打得并不猛烈的所谓“阴锣鼓”在刻画人物心情的特殊点的妙处（即深刻的表现力），使观众不能不激动（即强烈的感染力）呢？

周企何还告诉我，大概是王瑞成说过：不要把锣鼓打得有铜臭，不要把小鼓大鼓打出皮子味儿来。

这是什么意思呢？大概是说，不成功的“打”，

颠倒了物质与精神在艺术活动中的主从地位。大概是说,鼓师不只要熟悉剧情、曲牌和剧词,而且还要深入体会角色的心理和情绪的特殊点,要适当掌握观众的审美能力和兴趣的规律性。只有这样,他所使用所指挥的打击乐,才可能是不单调的,才可能是富于表现力的,才可能打出人物的心情,因而也就是打在观众的心上。相反,假若他只图打得热闹,不懂得怎样才能传神,或缺乏打得传神的本领,这就难免使演员和观众都“走神”。当进入观众耳鼓里的锣鼓声音,成为一种缺乏表现力和感染力的噪音,或者说,当观众的感觉、注意或联想到的不是打击乐所应当传达的剧作的精神,而是乐器的物质性,这种打法不免是失败的。锣钹本来是铜做成的,鼓本来是用牛皮做成的,倘若观众只意味着所听到的声音发自什么物质条件,那么,这就不免形成一种不可解决的精神与物质的矛盾。当锣鼓的物质性特征在观众的感受和联想中占了压倒的优势,这就不能不对锣鼓应有的表现人物和感动观众的艺术效果,造成一种毁灭性的打击。作为演出配角的打击乐,在这样的情势之下,不只对演员只能起帮倒忙的作用,而且事与愿违,打击了它自身吧?

演员对我谈到的这些有关打击乐的知识,虽然

不等于言简意赅的艺诀，但它也就是形成特定艺诀的知识基础。我相信，倘若有机会接触经验丰富的鼓师，可能丰富我所需要的有关知识，可能蒐集到一些有关“锣鼓经”的艺诀。

周企何还对我说，锣鼓起码要打得有松紧快慢，即有节奏感。这更是行家所熟悉的常识。不过，如果可以把“要有松紧快慢”一语当做一种艺诀来看待，看来它也有值得注意的价值。它虽然只不过是一种常识性的知识，却在如何应用方面产生得与不得当的相反的结果。该松不松是“火”，该紧不紧是“瘟”；不懂得观众的反应，不能正确对待这种尽人皆知的常识。伴奏的乐器也象帮腔那样，应当具备表现人物与调动观众这两重性。帮腔可能帮出角色心情与观众的感受，锣鼓也能打出特定人物的心理和情绪，打出观众对人物形象的特定感受。不仅如此，打得好的锣鼓，它能够把看戏的观众对剧中人物命运的关心等心理活动相应的打出来。我的意思是说，“松紧快慢”四个字虽不新奇，但作为一种艺术形式，它可能体现鼓师那既懂得人物，也懂得观众的深湛的艺术造诣。反过来说，鼓师的艺术造诣如何，也不能不通过锣鼓的节奏的掌握及其对观众精神上的影响显示出来。

今天我们所谈到的这些知识，虽是点滴的，但它却使我相信，川剧领域一定还有很丰富的知识等待着我们去发掘、去蒐集、去整理、去研究。我确信，言之有物的表演艺术的经验谈，远比空话连篇的议论有趣和有益。过去遭受民族文化虚无主义所打击的老演员的创作经验谈的记录工作，是恢复和加强的时候了。唯愿大家趁着拥有丰富经验的艺术家们还健在，抓紧时机，抢救有关资料，以免后悔莫及。

现在出版的《川剧艺诀释义》，可以说就是这种工作的恢复以至开始。正象一切事情开头总难免是不完善的一样，这本集子还有待于进一步补充和修订。但是我相信，经过编著者的进一步的辛勤劳动，艺诀部分一定会丰富起来，释义部分也一定会更加确切起来。我想，正确对待这本书的出版，不仅对于继承和发展川剧艺术的传统是有益的，不仅对于我国美学理论的研究工作是有益的，而且对于我国其它艺术部门的美学资料的蒐集、整理、研究，也可能起到相应的促进作用。即使从我自己工作的需要着眼，我以为这种工作也是值得支持，值得提倡的。

一九七九年七月九日于北京

注： 本书编著者读了我这篇文稿之后，来信对此作了补充：王瑞成是灌县名票打鼓佬（一称打鼓匠），一生没有下海，但经常接受成都“三庆会”打戏的邀请，给康芷林、周慕莲、杨素兰、贾培之等名角打过“窝子戏”。他特别擅长打高腔戏，创造了不少新腔和打法。现在流传下来的《情探》、《刁窗》、《别宫出征》等戏的打法，基本上是遵循他的路子。他打戏的手法好，唱和帮的嗓子好，为人的品性好。已故名鼓师喻绍武和健在的王官福都先后是他的徒弟。这一补充很有意义，它恰好说明蒐集资料这一工作的复杂性，集体力量的重要性，反复核对资料的必要性。

——序文作者注

序

艺诀者，谈艺之经验也。自来创艺艰难，各人所感不同，见仁见智，均积一得之言；记于心，流于口，祖辈相传，遂奉之为诀。艺无止境，诀亦无穷，只宜借鉴，贵乎独创。

演剧艺事，不外神、形、情、真及唱、讲、做、默之类，诀中皆有所述；虽不及全豹，但可见一斑。今蒐百家言，取其精华，缀集所闻，释其要义，诚非易也！同道中人，温故而创新，继往开来，定然获益匪浅。披阅之余，不胜欣喜，遂为序。

张德成

一九六二年十月

前 言

川剧艺术有鲜明的人民性和深厚的现实主义传统，其表现形式是多样性和独创性的统一，具有民族风格和地方色彩，还有一套完整的技术结构和表现生活的艺术手段。内容和形式的高度谐调，是文学艺术的规律之一，川剧舞台艺术也是这样；其中如虚与实，繁与简，神与形，刚与柔，巧与拙，动与静，以及塑型、平衡、对称等等，都是根据对立统一的原则，不断演变发展，包涵着丰富的美学理论和实践经验。历代不少著名的表演艺术家和艺人，为了艺术的提高，他们从生活体验和演出实践出发，以表演为中心，对川剧艺术各方面的问题进行了探讨和研究，并善于利用民间文学样式——艺诀的形式，记录了他们的所见、所闻、所悟、所得，继承了前人的创造成果，也总结了自己的艺术经验。因而，流传下来的这些艺诀，都具有言简意赅的特点，极简单的一两句话或几个字，表达了丰富而复杂的内容，它和民族文化现实主义传统有一脉相承的关系。由于这些艺诀是从实践中得出的经验，对演员来说，能起到“指门道”、“点卯窍”的作用，所以世代相传，并在流传中不断补充，日臻完善，在川剧艺术的发展中，实际上是

起到了理论的指导作用。更可贵的是：解放以后，在毛主席文艺思想的光辉照耀下，由于川剧艺人政治思想和艺术认识的提高，他们在继承和运用这些经验的时候，赋予了新的观点，注入了新的内容，不断推陈出新，发扬光大，继续指导着艺术的实践。

这些流传在艺人口头上的艺诀，是“活”的戏曲艺术理论。单从一两则所反映的内容看也许不那末突出，但是我们将若干则汇集到一起来加以研究，便可以从中发现戏曲舞台艺术某些重要的规律。如戏曲艺术表现生活的特殊手段，美学观点及审美要求，演员艺术的特点及其创造经验等等，对戏曲工作者、文艺工作者进一步研究和发扬我国民族戏曲优良传统，使其更好地为工农兵和人民大众服务，为无产阶级政治服务，为社会主义建设服务，并为戏曲理论的建设 and 表演学派的建立打下基础，则不仅具有理论的价值，而且有重大的实践意义。一九六一年，我国戏剧界曾以“演员的矛盾”为中心，开展关于表演艺术中“体验派”与“表现派”的讨论，这无疑有助于演员表演艺术的提高和促进中国表演艺术理论研究的发展。这是一项长期的、艰巨的、理论和实践相结合的艺术建设工作，需要更多的人来参加讨论，积累多方面的材料，继续争鸣；涓涓细流，汇聚成海，使社会主义的戏曲艺术在毛主席“百花齐放、百家争鸣”，“推陈出新”的方针指导下，更加繁荣昌盛。《川剧艺诀释义》一书就想在这方面提供些实际材料，供大家研究、讨论。

本书于一九六三年一月曾由重庆人民出版社出版，这

次修订后由上海文艺出版社重新出版，时间过去十六年了。十六年来的风雨世面，极大地锻炼了中国人民，锻炼了广大的文艺工作者。“虎踞龙盘今胜昔，天翻地覆慨而慷”，又是一番崭新气象！

历史的车轮将我们国家推向了一个重大转折时期。以华国锋同志为首的党中央，高举毛泽东思想伟大旗帜，正在率领全国人民，团结一致，同心同德，整齐步伐，开始向实现社会主义四个现代化的宏伟目标进军；被林彪、“四人帮”摧残、窒息的文艺界，又重新迎来了百花齐放的春天！正是在这样的峥嵘岁月中，《川剧艺诀释义》才有了重见天日的机会，以便在广大读者的帮助下，不断得到补充、丰富，使其有益于戏曲艺术的研究和建设，这是我殷切的期望。

以篡党夺权为罪恶目的而专搞阴谋诡计的“四人帮”，曾于一九七四年打着“批判尊儒反法的坏戏”的幌子，指使其御用写作班子江天、辛文彤之流，举起棍棒打向了戏曲艺诀。他们将戏曲界广泛流传的艺诀、谚语之类，一律视为“反动的”，是什么“要把三皇五帝的政治纲领作为准则”，“多方面地去奴化、毒害人民，以取得反动统治者的欢心”，是“宣扬地主、资产阶级的唯心史观，宣扬孔孟‘天命观’的”^①；是什么“在反革命修正主义文艺黑线统治下”，“顽固地维护反动的意识形态，阻挠用马克思主义占领上层建筑包括各个文化领域”^②等等。这种别有用心以诬陷代事实的鬼蜮伎俩，只能说明“四人帮”的反革命疯狂和他们没