

陕西省重大文化精品项目

「中国秦腔文化丛书」

主编 刘斌

戏曲表演美学

CHINESE QIN OPERA CIVILIZATION SERIES

陈幼韩◎著



CHINESE
QIN OPERA
CIVILIZATION SERIES

陕西出版集团
太白文艺出版社



陕西省重大文化精品项目 [中国秦腔文化丛书]



CHINESE
QIN OPERA
CIVILIZATION SERIES



戏曲表演美学

陈幼韩 著



陕西出版集团
太白文艺出版社



图书在版编目(CIP)数据

戏曲表演美学/陈幼韩著. —西安: 太白文艺出版社, 2010.8

(中国秦腔文化丛书/刘斌主编)

ISBN 978-7-80680-882-5

I. ①戏… II. ①陈… III. ①戏曲表演—表演艺术—艺术美学 IV. ①J812

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第163114号

戏曲表演美学

作 者 陈幼韩

责任编辑 党晓绒 陈润国

整体设计 风 雪

出版发行 陕西出版集团

太白文艺出版社

(西安北大街147号 710003)

E-mail: taibaisyb@126.com

tbwyzbb@163.com

经 销 新华书店

印 刷 西安煤航信息产业有限公司

开 本 787毫米×1092毫米 1/16

插 页 2

字 数 767千字

印 张 34

版 次 2010年12月第1版第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-80680-881-8

定 价 58.00元

版权所有 翻印必究

如有印装质量问题, 可寄印刷厂质量科对换

邮政编码 710064

陕西省重大文化精品项目·中国秦腔文化丛书

编辑委员会

顾 问：胡 悦 郑小明

主 任：刘 斌 薛保勤 余华青 陈建国

副主任：刘宽忍 吴丰宽 张 炜 齐雅丽 党 靖
陈 彦 甄 亮

编辑部主任：党晓绒

编 委：刘 斌 薛保勤 余华青 陈建国 刘宽忍
吴丰宽 张 炜 齐雅丽 陈 彦 甄 亮
刘志彬 丁科民 高彦平 党 靖 刘向阳
李春丽 党晓绒 杨长春 傅晋青 章志明
周仕华 罗顺庆 李明瑛 陈幼韩 杨文颖
谢艳春 许德宝 孙见喜 冀福记 何 桑
陈昆峰 卢 恺 王治国

主 编：刘 斌

执行主编：甄 亮 党 靖

副 主 编：党晓绒 丁科民

编 辑：程 明 李明瑛



作者简介



陈幼韩，原名陈式琰，男，汉族，1924年10月生，祖籍福建长乐。陕西省戏剧家协会研究员，中国戏曲学会常务理事，中国剧协艺委会委员，中国戏曲表演学会理事。从事戏曲美学理论研究40余年，1958年著《试论中国戏曲舞台艺术的表演程式》一书，被作为全国重点理论著作收入《中国大百科全书》《京剧知识词典》及《秦腔词典》。1985年著《戏曲表演美学探索》一书，被中国戏曲志总部列为戏曲界“十大必读书之一”并被台湾出版界评为“全面建立中国戏曲表演美学体系的第一部巨著”。1991年著《戏曲表演概论》一书，被作为国家特约重点科研项目出版。1987年应邀作为我国正式代表出席“中国戏曲艺术国际学术讨论会”发布论文及做大会发言，并应邀在全国多所艺术大专院校讲课。1994年应台湾正式邀请赴台讲学，被台湾戏剧界誉为“国宝级大师”。1993年被国务院列为“享受有突出贡献津贴的专家”，事迹收入国家人事部《中国专家大辞典》以及《中国当代高级科技人才系列词典》等多种典籍。1997年被英国剑桥国际名人传记中心提名为“1996—1997年度国际名人”（International Man of the year 96/97）。

作者的话



“写意”的美学思想，是我们民族精神文化的精粹，戏曲表演艺术的灵魂，戏曲表演体系的命根子。

——本书的命脉

书里的每一个字，都是针对戏曲命运的现实、现状与发展而说的。

——本书的要旨

为献给戏曲美的创造者——演员、导演、音乐、舞美、剧作以及戏曲美的探求与鉴赏者——观众而写。

——本书的立意

立足实践，言为心声，使每个论点和每一种美的规律都可以“看得见，抓得住，摸得着”。

——本书的立论

前言

秦腔以其特有的地域风格和“古调独弹”的艺术魅力，卓立于中华民族文化之林，为广大人民群众所喜爱。

从地域上讲，秦腔发源、形成于陕甘（古秦地）一带，生长在陕西、甘肃、宁夏、青海、新疆的广大地区。秦腔的“娘家”在古长安。正因为陕西西安（古长安）曾是周、秦、汉、唐等 13 个王朝都城所在地，并且中国戏曲之完备得力于唐代“梨园”的兴盛，所以，以秦腔艺术为代表的陕西戏曲又具有全国的意义。

明末清初，秦腔一度成为戏坛盟主。清乾隆年间，秦腔艺人魏长生先后几次进京演出，轰动京城，“使京腔旧本置之高阁。一时歌楼，观者如堵”。（清人吴太初《燕兰小谱》）秦腔在京城扎了根，与当时的“徽班”长期同台献艺。秦腔“婆家”遍天下，流播于四川、江苏、浙江、内蒙古、山西、河北、河南、山东、西藏、云南、贵州、福建等地。

新中国成立后，秦腔作为一种要继承发展的传统艺术形式，被纳入党和国家文化事业和文化建设的工作内容。古老的秦腔焕发了青春。陕西秦腔院团多次进京演出，并在全国部分地区巡回演出，曾受到毛泽东、周恩来、刘少奇、朱德、陈云、贺龙、彭真、陈毅、李先念、习仲勋、邓颖超、王震、薄一波、杨成武、罗瑞卿等党和国家领导人的亲切接见和鼓励。中国文艺界的领导、专家田汉、欧阳予倩、曹禺、马少波和梅兰芳、程砚秋、尚小云等纷纷发表文章，赞誉秦腔为“老树红花”，给予秦腔艺术高度评价。巡回演出所到之处，备受广大民众欢迎。秦腔在全国各地因此而产生了广泛而深远的影响。

秦腔上演的剧目数以千计，其中经久不衰的传统经典剧目题材广泛、内容纷繁，特别是反映中华民族优秀传统美德的剧目，为一代一代的秦腔观众所称道。改革开放大大促进了文化生产力的发展。秦腔艺术在创新和出人才、出精品上取得了更加辉煌

CHINESE QIN OPERA
CIVILIZATION SERIES
中国秦腔文化丛书

的成就，有不少秦腔作品获得中宣部全国精神文明建设“五个一工程”奖，文化部“文华奖”、国家舞台艺术精品工程“精品剧目奖”和“中国戏剧奖”等全国大奖；有不少优秀演员获得“文华表演奖”和“中国戏剧梅花表演奖”等中国戏剧表演最高奖。陕西省戏曲研究院、西安易俗社等秦腔院团多次出国演出，成为传播中华民族文化的光荣使者。

如今，在大西北的城市、乡村、公园、田间地头到处都能看到、听到秦腔戏曲，秦腔艺术与生活在这块热土上的人们息息相连，成为一道亮丽的民俗文化风景线。

2006年，秦腔被列入文化部首批国家非物质文化遗产保护名录。继承和发展秦腔艺术的历史责任使我们强烈地意识到，出版一套系统完整地介绍中国秦腔艺术形态和中国秦腔艺术发展历史的图书迫在眉睫。为此，我们精心策划编辑出版了以“弘扬中华民族文化，维护本土文化安全，建设文化强省”为宗旨，集社会效益与经济效益于一体，突出思想文化性、民俗艺术性、大众可读性，文图并茂，雅俗共赏的大型典籍《中国秦腔文化丛书》。

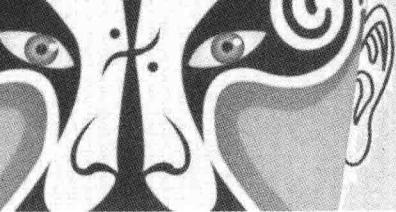
编辑出版《中国秦腔文化丛书》，实际上是一项对中国非物质文化遗产——秦腔文化进一步发掘保护的最有价值 and 现实意义的文化奠基工程。选题方案提出后，先后经过太白文艺出版社、陕西出版集团、陕西省新闻出版局逐级遴选和论证，上报中共陕西省委宣传部。省委宣传部经过专家评审，将其列入“2009年陕西省重大文化精品项目”。

《中国秦腔文化丛书》计划在两年内出版《秦腔音乐》《秦腔剧作家》《秦腔传统经典剧目选》《秦腔流播》《秦腔百年》《百年易俗社》《秦腔学府——陕西省戏曲研究院》《戏曲表演美学》《秦腔表演艺术家》《中国西北“梅花奖”演员》《秦腔舞台美术》《秦腔习俗》《秦腔与传媒》《品评秦腔》《陕西地方剧种》《阿宫腔——最后的玉兰花》《秦腔走进校园》《陕西戏剧60年》《京剧声腔源于陕西》《秦腔戏班》等20卷秦腔艺术类专著。

我们力求在编纂过程中融文化艺术性、民俗趣味性和文图并茂鉴赏性于一体，让广大读者在快乐轻松的阅读中获取秦腔文化知识，感知中国优秀传统文化的博大精深。我们期望这套丛书不仅是中国非物质文化遗产——秦腔文化的重要典藏图书，不仅是史学家、戏剧家、文化学者研究秦腔文化的秦腔知识智库全书，还是一部供秦腔艺术工作者、秦腔艺术爱好者和广大读者了解、认知秦腔艺术形态和秦腔文化内涵的大型工具书。由于我们学识所限，加之时间紧迫，书中难免错漏和不足，恳望专家和广大读者谅解，并不吝赐教。

“中国秦腔文化丛书”编辑委员会

2010年7月18日



一、试谈斯坦尼斯拉夫斯基体系和中国

戏曲传统表演艺术（1956 年） /1

二、试论中国戏曲舞台艺术的表演程式

（1957 年） /13

三、韵味论（1981 年） /45

四、戏曲表演美学探索（1983 年） /65

五、时代与戏曲表演美学观的畅想

（1986 年） /305

六、戏曲与“科学”的纠葛（1989 年） /318

七、物物于艺（1992 年） /327

八、戏曲表演概论（1996 年） /339

九、艺术起于精微——发挥第一道冲击

波的光彩（1997 年） /521

一 试谈斯坦尼斯拉夫斯基体系 和中国戏曲传统表演艺术



苏联戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基和他的著名的关于戏剧表演艺术创作方法的“斯坦尼斯拉夫斯基体系”（简称斯氏体系），近年以来，在我国电影、话剧艺术事业中，正发生着日益深刻、巨大的影响和指导作用。作为一个人民的电影演员或话剧演员，几乎没有人不知道斯坦尼斯拉夫斯基的名字；为了学习社会主义现实主义的创作方法，提高表演艺术水平，斯氏的创造性艺术的体系与方法，已成为演员们和导演们业务进修的必修课程。这不是偶然的。我想，一方面这是因为斯氏体系所启发和号召的是“真实的、深刻的、最完全的现实主义创作”“它给演员开放着非常广大的前途与机会，给创作研究，给现实主义范畴内的各种创作倾向展开着丰富的远景”^①；另一方面，因为斯氏体系产生于苏联剧场艺术，是话剧导演和表演艺术理论与实践经验的结晶，所以我们的电影、话剧表演艺术，有着直接的指导作用。

斯氏体系如何应用到我们民族戏曲中来，和我们的传统表演艺术相结合，以指导我们戏曲演员总结经验、进行创造和提高舞台艺术水平呢？这个问题很早就被提出来了。不过从表演艺术的形式上看，话剧和民族戏曲，几乎完全是两回事，因而大多数人都感到这不是一个简易的问题，需要进行较为长期的摸索、尝试和研究，逐渐求得结论。经过1952年文艺整风，在全国文学艺术工作者面前，进一步明确地提出了为学习社会主义现实主义的创作方法和反对公式化、概念化而斗争的任务以后，这个问题受到了更多的戏曲工作者的重视。我省部分剧团和不少的戏曲导演、演员，自动地

^① 见郑译《演员自我修养》P.4。

开始了斯氏体系的学习，并且尝试着把其中的创作方法，应用到戏曲剧目的排练和表演中来。特别是在这次陕西省第一届戏剧观摩会演的前后，在这方面的争论似乎越来越多，也愈形激烈了。一部分同志认为我们民族戏曲传统的表演艺术不合乎斯氏体系的原则与要求，因而是科学、不真实的，于是尝试以斯氏体系的创作方法来逐渐代替它；另一部分同志则认为斯氏体系根本不适用于民族戏曲，如果强行结合，就会绞杀民族戏曲艺术，而且坚决反对学习斯氏体系，并对它抱着深恶痛绝的态度。通过会演，我感觉到斯氏体系的运用已在我省戏曲表演艺术中发生了一定的影响，展开争论是有好处的。所以，我想也谈谈个人的简单的想法和意见。

（一） 把民族戏曲引向哪里？

我国劳动人民，几千年来，创造了自己悠久辉煌的历史，也创造了自己丰富多彩的文学艺术。民族传统戏曲艺术，这是我们文化遗产中极其宝贵的一部分。由于它是在我们民族的经济生活、语言、风俗、习惯、性格、爱好等基础上发展起来的，和人民有着血肉相连的渊源，这就形成了它在艺术形式上的鲜明的民族色彩；由于它高度集中和洗练地升华和美化了生活动作，使之成为歌、舞、剧三者相结合，富于夸张性和象征性的艺术形式，这又形成了它在表演和创造上独特的艺术风格。这里，我们若进行具体分析，便可看出：歌唱艺术，这在我们传统戏曲中占着极其重要的位置。过去，京戏的观众喜欢说：“听戏去”，秦腔的观众则习惯于称戏曲演员为“唱戏的”。固然，这种欣赏观点，未免有些片面，但却反映了观众对于戏曲歌唱艺术的重视与热爱。从艺术观点上来看，我们民族戏曲传统歌唱艺术的基本特点之一在于曲调的类型化。在昆曲，为各种曲牌；在皮黄和梆子腔，则为各种板路腔调。例如秦腔，腔调上有花音、苦音之分，板路上有箭、塌、带、滚、摇等等不同。这些板路腔调，经过千锤百炼，各自形成了一定的唱法，并且一般地代表着各种典型的情感，组成了戏曲音乐的基本旋律，在每出戏中，按剧情需要加以选择和适当地安排与运用。这是与西洋歌剧的音乐创作方法根本不同的。这岂不是所谓公式化么？不，人民喜爱它、懂得它。几百年来，人民用自己的语言、生活、情感和想象创造了它们，并且不断地提高和丰富着它们。这些板路腔调，流传在广大群众之中，真是深入人心，那么熟悉，那么亲切，人们爱听也爱唱。他们深深知道，这些类型化的板路腔调，并不是公式化的，而是丰富多彩的，奥妙无穷的。同一腔调，生旦净丑，唱法互不相同；同一角色，不同的演员唱来，又各有千秋。有些腔调，虽然群众已听过百遍、千遍，然而人们不但永无厌倦，津津乐道，并且仍然往往随着那些腔调情感不自觉地流下眼泪或发

出会心的微笑来。是什么赋予戏曲音乐以如此深远的动人力量呢？是人民自己。因为这不是什么“英雄人物”硬加在人民头上的东西，而是来自生活中的艺术。这唱，用的是他们自己的声音、自己的语言；唱的是他们自己的爱、憎，欢乐和愁苦。

试想，如果有人企图在传统戏曲里，粗暴地抹杀和抛弃这些板路腔调，甚至代之以他自己凭空的“创作”，那会有什么的结果呢？

舞蹈，这同样是我们传统表演艺术的基本组成部分之一。俄语“表演”即“动作”之意，而我们传统表演的动作，可以说基本上是全部经过提炼而加以舞蹈化了的。在戏曲舞台上，无论演员的手、眼、身、步的运用都有一定的规律，我们的舞台动作，就是由这些富于舞蹈性的基本动作所构成的。它们的主要特点为集中、洗练、夸张、富于象征性和程式化。各种不同类型的人物的性格和各种复杂的思想情感，都要通过相应的、特定的舞蹈形式来表现它、刻画它。这也是与话剧、西洋歌剧在表现形式上根本不同之处。假使我们在清晨走进一个职业戏曲剧团去巡礼一周，事实就很明白：所有的勤学苦练的演员们，特别是青年的学生们，都在那里刻苦地练习着各种基本动作和各种舞蹈。他们知道：戏曲表演，对于舞蹈的要求是严格的，来不得一丝假，取不得半点巧，不坚持练功，不会舞蹈，就不可能做一个为人民所热爱的戏曲演员。那么，既然在传统表演艺术里，行、走、坐、卧，喜、怒、哀、乐，以及各种生活现象，都要通过一套一定的舞蹈程式来表现，这岂不是公式化和形式主义么？不。它们是在长期的生活体验和艺术创造的劳动中，提炼出来，加以夸张而形成的，因此它们是有着充分的现实依据和强烈的现实主义传统的。同时它们采取了象征性的表现方法，诸如空中开门关门、上楼下楼，乘车行船、独白、背躬等等，这就使得表演更为简练集中。并且生、旦、净、丑的舞蹈动作，风趣各异，给予人们的艺术享受，也是丰富多彩的。在戏曲舞台上，它们成为演员进行表演的必要手段；但孤立的程式并不代替全部表演。如果说，在外部技术方面，程式为演员规定了严整的规格，那么，在内部技术方面，则给演员留下了广阔无垠的自由天地。如果说，舞蹈程式的运用赋给角色以形体活动并勾出了他的一般生活特征，那么，由于对角色的深刻体会而产生的内心情感则赋予角色以思想活动并塑出了他的独立性格。如是，内外二者有机地结合起来，互相作用，程式体现情感，情感指挥程式，生动的戏曲舞台艺术形象乃得以诞生。例如：舞台上的须生，自有其表演上特定的舞蹈程式，但这不仅不限制演员去刻画鲁肃的憨厚、孔明的机智、陈世美的狠毒，杨延昭的严峻……相反地大大有助于突出人物性格和鲜明集中地表现情感。这便是为什么遵循严格的舞蹈程式，而优秀的戏曲演员却能以成功地创造出各种不同性格人物来的秘密所在——反之，如果离开它们，戏曲演员的表演势将无所凭依。有人说，有些戏是唱工戏，如“二进宫”“祭塔”“祭江”等，可以不用舞蹈。其实，这些戏中，演员的行动进退、台步、手势、水袖、身段，在这都是舞蹈，没有戏曲舞蹈修养的人，站在舞台上，群众总会感觉他

“不像那么一回事”，没有“戏味”。我曾经在一个联欢晚会上看过一位新歌剧演员临时串演“藏舟”，一出场就引得观众哄堂大笑。她越是认真地装腔作势，观众越是笑不可抑。原来她从没演过戏曲，在舞台上走也不会走。可见，没有这一套别具独特规律与风格的舞蹈程式，就没有戏曲表演艺术。

试想，如果有人企图以简单粗率的手段从戏曲表演艺术中抹去这一套舞蹈程式，又会产生什么结果来呢？

几百年来，我们有无数优秀卓越的戏曲表演艺术家，在舞台上创造了许许多多深入人心的艺术形象。人们向着美好的、动人的唱腔、舞蹈和表演，衷心地、热烈地喝彩，到处亲切地传颂着演员的名字，为看一眼、听一句而感到无限的喜悦和满足。人们正是通过这些艺术形象的感染，而受到教育和汲取知识于无形之中。

新中国成立以来，党中央和毛主席在戏曲工作方面明确地提出了“百花齐放，推陈出新”的方针。这个方针确定了对于戏曲艺术“去芜存菁”的工作必须以继承和发扬民族艺术传统，包括民族风格与艺术特点为出发点的正确原则。在这个方针指导下，各种不同风格、不同形式的地方戏曲，都应在其原来的基础上得到尽可能的发扬和发展。这是时代赋予戏曲工作者的庄严和光荣的任务。我们是真正的爱国主义者和社会主义建设者，是全心全意为人民服务的人。在社会主义时代，即人民的时代——也只有在这样的时代，人民所创造、所保存和所发展的文化艺术，才能得到真正的尊重、爱护和发扬，从而放射出崭新的光彩。在我们这一代人的手里，人民所喜闻乐见的戏曲艺术，应该比过去唱得更动听，舞得更动人，艺术感染力更大，更为人民所热爱。

但是，为什么恰恰有人在企图推翻这些艺术形式，抛弃这些唱腔和舞蹈，抹杀戏曲艺术的风格与特色呢？我以为问题在于：如果我们对于民族戏曲表演艺术的风格、特点与现实主义传统，缺乏深入的钻研和了解；或者说，没有兴趣去深入地钻研和了解，那么，当我们学习了或涉及了斯氏体系所阐述的现实主义创作方法以后，就很容易把它作机械的和狭隘的理解，而感到民族戏曲的传统表演艺术程式——无论是它的歌唱或舞蹈，都是形式主义的，与我们所理解的现实主义是不相符的，甚至是不合乎生活逻辑的。有什么人像这样吹胡子瞪眼呢？为什么一定要整冠、理髻、提袍、甩袖、亮鞋底呢？为什么常要扎式子、耍翎子、弹胡子、抡梢子呢？为什么要把唱腔拖得如此之长呢？……总之，我们会感到这些都是与生活真实不符的，因而也是说不通的。特别是，我们如果沉浸于斯氏体系之中而仅是向着戏曲传统表演程式探头一望，往往会直觉地认为它们不是加强了演员的表现力，而是限制和束缚了演员的创造，因而会觉得突破这些表演程式，以至推翻它们，是完全应该的。其实，突破程式，这是必要的，也是必然的。事实上，戏曲表演程式本身随着社会的发展就在不断地被突破、被丰富和被发展着。但突破了一些程式之后，向什么方向发展呢？党和人民要求



我们正确地贯彻“百花齐放，推陈出新”的方针，使我们传统戏曲的表演艺术向着更精练、更丰富的道路上发展；但有些同志在毫不顾惜地践踏和抛弃了它们之后，却企图机械地模仿话剧，硬搬斯氏体系，企图用从生活中提炼出来的写实的动作来代替从生活中提炼出来的舞蹈动作；用生活化的语言来代替富于音乐性的舞台道白和歌唱；强调内心情感的表演而否定艺术程式的锻炼和运用。这样，就产生了根本性的问题。例如，演员在紧张的舞蹈——武打、扑跌时，常常运用甩发来增强表现力和舞台气氛，这是我们民族戏曲独特的表演艺术，不但需要长期地苦学苦练才能运用自如，更重要的是，它象征性地夸张和强调地表现了人物的心理活动，它的目的性是鲜明的。有经验的演员，为了防止发乱，妨碍表演，都懂得如何练习那复杂而紧张的舞蹈身段，随时注意保持甩发的整齐，并使这些动作巧妙地融合在那紧张的作战者为防止发散而影响战斗的下意识动作中去。但据说有这样一位追求“现实主义”的导演质问演员说“为什么，在紧张的生死关头，你还有时间和想得到去玩弄自己的头发呢？这不合乎生活的逻辑，是妨碍内心表演的。”于是取缔了甩发的运用，甚至禁止用手去接触它。演员服从了，放松了对甩发技术的刻苦锻炼，在舞台上，即使甩发散乱了，也不敢去理一下，终于经常落到让甩发缠在了耳朵上，挂在了领子上，粘在了脸上，盖住了眼睛的狼狈地步，使观众不禁暗暗替他着急，感到那辮头发实在多余。照这位导演看来，似乎这样才合乎一个战斗者的真正情况，才有真实感，总算差强人意。至于演员，为了便于继续舞蹈而不致摔倒，却不得不手忙脚乱地花费了许多“戏外的”动作从眼睛上撕开它们，以维持其仪表而看清退路。这不过是一个很小的例子。但这样的情况却不是个别的。在会演中，我们看到这类作风已对不少剧团的舞台艺术发生了影响。有几个精彩地运用了传统戏曲艺术的表演程式（即如甩发，水袖等等），突出地刻画了角色的心理活动，使人忘我地齐声喝彩并留下了鲜明的、深刻难忘的印象呢？在一些剧团的演出中，许多传统的表演艺术被莫名其妙地取消了，精练地、准确而优美的、充满着生命力的舞蹈和歌唱却宛如凤毛麟角，难于一见。

这说明了教条主义地搬用斯氏体系的做法，所导致的是一条取消传统表演艺术的道路，即取消戏曲本身的道路；是一条引导戏曲走向话剧或话剧加唱，甚至是自然主义的道路。无疑地，这种作法和党的政策以及人民对于戏曲艺术的要求是背道而驰的。

（二） 我们反对什么

斯坦尼斯拉夫斯基体系，作为社会主义现实主义的表演艺术创作方法，究竟能不

能、需要不需要和如何正确地和我们传统戏曲表演艺术相结合呢？这的确是一系列深为我们所关心的问题。我想就个人粗浅的理解，试谈几点意见。

首先，我认为同样作为戏剧艺术而论，在斯氏体系和传统戏曲之间，存在着“共性”，即二者都是通过舞台艺术形象来反映生活的。从艺术观点上看，二者所追求的，都是艺术的真实，而不是自然生活的搬用，更不是空虚的技术展览。这种创作方法基本精神上的、或者说是“内部技术”上的共同性，给予了二者的结合以可能和基础。

另一方面，斯氏体系与传统戏曲又各具特性。从表演艺术形式上看，斯氏体系中的表演艺术基础是“动作”，特别是通过意识的技术和内省体验所诱导和激发出来的下意识的“动作”；而我们传统戏曲的表演艺术基础却是经过千锤百炼、富于夸张性和象征性的舞蹈程式，即动作和语言的规律化。简言之，一是话剧，一是歌舞剧。这种存在于表演形式上的根本不同的艺术特点，使得二者虽有结合的可能，却不能互相代替。

我们若进行具体分析，便可找出斯氏体系和我们民族戏曲的传统表演艺术在创作方法的基本精神上的许多相同、相似之处。例如：

斯氏宣称表演艺术创作的出发点是“生活于角色”，他疾言反对“因循程式”“刻版的表演”“空洞的情感符号”。这和我们优秀的戏曲演员所主张和坚持的表演中“讲戏情”“讲戏理”“要有心戏”“注意分寸”“演什么要像什么”“出死入生”（出台时自己就死了，完全生活于角色），并把形式主义和公式化的表演讥之为“一道汤”等表演艺术上现实主义的优良传统，是不谋而合的。这不是我们戏曲表演艺术的躯壳，而是它的灵魂，是我们历来的戏曲舞台上不断成功地创造和出现着丰富多彩的各种典型人物和动人演出的固有基石。从“梅兰芳的舞台生活四十年”^①里，从“从‘四进士’谈周信芳先生的舞台艺术”里^②，从“试谈裘盛戎表演的‘姚期’”里^③，从戏剧报几次发表的萧长华先生的谈话里，从王天民先生自谈表演心得里^④，以及从这次全省戏剧会演中许多优秀演员所写的角色创造的体会里，到处都闪耀着这种“生活于角色”的现实主义的灿烂光辉。

我们还可以在斯氏体系的心理技术诸元素和民族戏曲传统表演艺术之间找出许多大体相似之处。例如：

斯氏体系心里技术方面所强调的几个重要元素：“假使”“规定情景”“想象”“信念与真实感”等，在我们传统戏曲表演艺术的创作方法中，也恰恰占着极其重要

① 许姬传编，一、二两集。

② 载《人民戏剧》第三卷，第三期。

③ 载《文艺报》1953年第20号。

④ 王天民说：“我的主要的表演心得就是在舞台上忘掉自己”（大意）。

的位置，不过提法不同而已。按照斯氏的说法，“假使”和“规定情景”是演员表演（即动作）的出发点和依据；“想象”则是演员创造的基础，缺乏想象力或想象力迟钝的人是不能做演员的；“信念与真实感”使表演真实而不虚伪，演员必须首先自己相信舞台上一切都是真的；然后才能产生真实的表演并使观众也相信它们。如前所述，我们民族戏曲艺术的主要特点之一就在于它的表演的象征性。在传统剧目中，舞台上往往除了一张桌子和两把椅子以外，别无他物。这促使着我们戏曲演员高度地发挥自己的“想象力”，无时无地不在注意“规定情景”的变化以及“信念与真实感”。固然，他们不懂得这些名词，然而他们却常常喜欢说：“我们在舞台上表演，就是要以假作真。”我以为这句话虽然简单，却已概括了以上几个元素的基本精神。“秋江”里水浪轻拍的江岸、桨声欸乃的小舟、那浅滩、激流、云天、微风、江水以至那戏水的野鸟；“走雪”里的荒村、野店、古道、人家、崎岖险恶的山路、摇摇欲坠的独木小桥和那桥下的深壑、参天的古树、刺骨的寒风以至那漫天大雪、猿踪兽迹；还有那“十八里相送”一路上小桥流水、野草闲花、古庙长亭、归樵游牧，有多少赏心悦目的景色；“雁荡山”前翻岭入湖、偷营夺城，有多少惊心动魄、紧张复杂的战斗情景……舞台上何尝实有其物，哪一点不是由于演员对于“规定情景”的深刻体会和无限信任，通过丰富的想象和精练准确而富于暗示性的舞蹈，把观众带入了忘我的境地，使他们觉得情景变化，历历在目，宛如身临其境呢！斯氏认为演员只要培养自己去相信那实物布景、道具和灯光就可以了；而我们戏曲演员，除此以外，却必须随着想象的启示，锻炼自己去相信那经常是一无所有但又是变幻无穷的空台哩！

肌肉松弛，这也是斯氏体系内部技术的重要元素之一。斯氏认为肌肉紧张是妨碍演员进入角色的最大敌人，必须经常警惕和锻炼自己去和它斗争。在我们民族戏曲的传统表演艺术中，同样的，最忌肌肉紧张以至不能运转自如。这种毛病在京剧，一般的口头语谓之“僵”。对那些肌肉紧张的演员，经常有这样的批评：“身上僵得厉害”和这样的讽刺：“简直是棒槌。”在秦腔，有的演员被讥为“竹根”，这虽系泛指在表演上的笨拙而言，但我想其中批评演员肌肉紧张的意思，是占着很大成分的。京剧名演员程砚秋先生说过这样几句表演格言：“气沉丹田，头顶虚空，全凭腰转，两肩轻松。”对于许多戏曲演员松弛肌肉和全身的灵活运转，起了很大的启发和帮助作用。我想，这可以说是他在长期的舞台生活中，对于肌肉松弛方面宝贵的经验总结吧。

斯氏体系内部技术的另一元素——“注意力集中”，强调演员必须学会在舞台上认真地注视，把注意力随时集中到必要的对象上去；否则，演员的空洞的目光，只会使观众对他的表演完全丧失兴趣。这在我们戏曲表演中，也是演员们固有的重要艺术修养内容之一。凡是看过中国戏曲的外国朋友，大都盛赞中国演员注意力的集中。例如“拾玉镯”，演员的注意力，透过想象，结合舞蹈，从虚拟的针线、刺绣、哄鸡喂鸡直到傅朋、玉镯，逐步在变化，而且都需要高度的集中，由于演员对于这些事物的

CHINESE QIN OPERA
CIVILIZATION SERIES
中国京剧文化丛书

大舞台

注意和兴趣，引起了观众的注意和兴趣，这样就使观众不知不觉地一同进入了规定情景。我们常常听到老艺人谆谆诱导青年演员，虽不讲什么“注意力集中”，但却一再教他们重视“眼神”，要他们在暗室中用香火头来刻苦锻炼眼睛的控制和运用；并且强调在舞台上必须“真听”“真看”，要做到“眉听目语”，不可“走神”（即注意力分散）等等。我想，这些大体上都不外乎“注意力集中”这个道理。

在另一元素“交流”方面，我以为：我们戏曲表演中常用的“背躬”，如武典坡中王宝钏说：“哎呀且住！想我丈夫，离家一十八载，今日才有书信回来，我有心上前接取——怎奈衣衫褴褛，这便怎么是好？——嗨，我自有道理”以及“周仁回府”中“悔路”一场周仁的独白等，这实质上就是斯氏所谓的“自我交流”，亦即他所说的“情绪与思想的交流，心灵与脑子的交流”。在戏曲表演中的对白、对唱和前面所说的“真听”、“真看”以及一些老艺人乐于常常提醒青年演员的：“要给别人‘接骨眼’”“互相配合要严丝合缝”等等，可以说相当于斯氏所谓的“相互交流”。戏曲中常见到的“天哪，天！你怎的不言，怎的不语！”之类的激情呼吁，与斯氏所谓的“与想象的对象相交流”颇为相似。至于斯氏所谓与“观众的交流”，在我们民族戏曲表演艺术中更是特别强调的。大约是由于我们的舞台艺术是从广场剧发展而来的缘故，我们的表演艺术特别注重“向观众交代清楚”，不但那些引子、坐场诗、报家门等特殊的传统艺术形式是为了向观众交代，即使是唱、念、表演或舞蹈，都必须注意向观众作交代。演员总是在尽力避免背向观众。例如“法门寺”中“庙堂”一场宋巧姣虽然是向太后告状，但唱起来却面向着观众；其他如在“硃痕记”“玉堂春”“游龟山”等许多戏中，也都是这样处理的。这都是为了便于更好地保持和观众间的—定的（或间接地）交流。斯氏体系认为，没有这种交流，戏剧便没有存在的价值，因为没有观众的演出，只能叫做排戏。至于有些演员为了向观众讨好，故意脱离剧情地卖弄个人技巧或直接对观众说话、逗笑，这种交流固然是斯氏体系所批判的，却也是我们优秀的戏曲演员所不齿的。

此外，斯氏所提出的内部技术其他诸元素如：“单位与目的”方面，我觉得在传统剧目中以“拾玉镯”为例，可以看出剧中做活、喂鸡、遇傅、拾镯……各个单位和目的的安排，是明确而有层次的，作为一出美丽的爱情喜剧，它的最高目的的完成也是十分出色的。在“台词与潜台词”方面，我们的戏曲念白是从来都讲究口气、语气、戏情戏理和心戏的。萧长华先生在“谈京剧小生的笑”^①一文中，对这方面曾作了精辟的阐述。在“舞台节奏”方面，由于我们民族戏曲是歌舞剧，音乐与动作组成了严密的整体，因此无论对于内部节奏或外部节奏的要求都是严格的。演员们常说“尺寸”如何，不但一举一动、一言一唱、该紧该慢，都要有尺寸，而且连贯和

^① 载《戏剧报》1955年10期。