

戏曲演員学习小丛书

谈戏曲表现手法

中國戲曲研究院編
黃克保著

上海文化出版社

出版說明

“戲曲演員學習小叢書”第二輯的這些文章一部分是 1956 年中華人民共和國文化部舉办的第二屆戲曲演員講習會上的講稿，這些講稿包括演員道德以及研究劇目、表演、音樂等；另一部分是名老藝人在會上總結和報告了自己的表演經驗。其中有的是如何觀察生活、如何分析劇本、分析角色的經驗；有的是如何練功、如何運用功夫和技術創造角色的經驗；有演古裝戲的經驗，也有演現代戲的經驗；有屬於個人表演的經驗，也有屬於一個劇種的整個行當的經驗。今後將隨着戲曲演員講習會的開辦，繼續編輯出版這種學習資料。

我們編印這個小叢書的目的是為了第一、給各地組織戲曲演員學習提供一部分教材的參考材料；第二、作為演員平時自修的閱讀材料，並供戲曲工作者、愛好者作參考；第三、演員的表演經驗介紹可供各地總結名老藝人經驗及各行當經驗作參考。我們希望通過演員、戲曲工作者的學習和經驗交流，來推動戲曲藝術的發展。

在內容上，為了切合當前戲曲演員和戲曲工作的需要，力求通俗和正確。但由於水平與經驗所限，其中錯誤或不切實際的地方，希望大家多提意見，以便修改。

談戲曲表現手法

演員創造角色的工作，概括地說，包括了這樣兩個方面，即如何去深刻體會角色的性格、思想和感情，及如何通過相應的表現手段把他所體會到的東西表現出來。這對我們戲曲演員來說，就是如何運用戲曲特有的表現手段來把我們體會到的東西表現出來。

關於如何體會角色的問題，這些天來已有好多位演員同志在大會上作了典型發言，這些發言的內容都很生動，很豐富。它告訴我們，這些同志是怎樣通過自己的道路而達到對角色的掌握的。他們的經驗對我們每一個人都有很大的啟發。所以關於這方面的問題，我們今天就不打算着重研究它了。

今天我們要着重研究的，是有關戲曲的表現手法上的一些問題。研究這個問題的目的，是因為據我們的了解，現在有許多同志都感到自己的表現手段貧乏，即使對角色有所體會，也不能“得心應手”地表現出來，或是表現得不够鮮明。可是，我們都知道，傳統戲曲的表現力很強，表現手段非常豐富，我們迫切需要從遺產中學習這些有益的東西，但我們過去在這方面却是做得很不够的，原因是我們過去對遺產研究得不够，許多人對它的估價不够正確，因而影響了學習的積極性。我們今天研究傳統表現手法的問題，主要是希望能通過觀摩演出、經驗報告、經驗總結等這些辦法，端正我們對遺產的認識，從而能更好地向遺產學

習。

我想分兩個問題來談：(1)傳統戲曲的表現手法；(2)繼承傳統，發揚傳統。為了便於說明問題，這裡所舉的例子，都選自最近以來大家觀摩過的戲。

本人的修養和經驗都很有有限，對這些問題的闡述，難免有不够全面或錯誤的地方，請大家批評！

一 傳統戲曲的表現手法

中國戲曲的表演藝術，有着悠久的、深厚的現實主義傳統。歷代的表演藝術家，在舞台上創造了多少鮮明的人物形象！單以表現手段來說，無論是唱、做、念、打等各个方面，都積累了豐富的經驗。要把這些經驗加以全面的、系統的總結，不是本人的能力所及。這裡，我只想提出三點來加以研究。

(1) 關於戲曲表演中的“程式”

戲曲表演中，有着非常豐富的“程式”（“程式”二字，系襲用某些同志的習慣說法。這裡所談的“程式”，僅指戲曲表演中的一套套規律化的動作。這些“程式”，也有人稱為“套子”）。比如，表現打仗有打仗的“程式”（各種各樣的把子、擋子等）；表現騎馬有騎馬的“程式”（趟馬等）；生旦淨丑末等各個行當的動作，都有它一定的格式；甚至連表現哭或笑等感情時也都有一定的形式……。這些“程式”，構成戲曲表現形式上一個很大的特點。這是表演遺產中的一個重要部分。

對於這一部分遺產，一般的存在着幾種不同的看法。

有些人認為，這些“程式”是形式主義的、公式化的東西。在這些人看來，似乎現實主義表演不應選擇形象，不應學習前人在創造人物形象上的那些富有表現力的形式，一追求這些就有形式主義的嫌疑。他們認為，這些“程式”動作與生活動作的距離是這樣遠，一切又都有固定的格式，固定的東西豈不是公式化？當然，最近以來，公開宣傳這種觀點的人已經不多了，但並不是說這種觀點今天已經不存在了。事實上，它只是以更為隱蔽的形式在一部分人中間流行着，這就是，在口頭上，並不否定這些“程式”；但在具體創作實踐中，他們總是把它與日常生活動作來機械地相比，於是認為這個“不合理”，那個“不真實”。結果，有些本來可以充分運用“程式”來加強表現力的場景也不用了，代之以一些沒有經過提煉的動作，或是憑自己貧乏想象所裝飾出來的一套虛偽的動作；他們為了使每一個姿態優美的舞蹈動作有它的“生活根據”，有它的直接“目的性”，因而硬把原來是經過高度提煉了的、表現力極豐富的“程式”降低到自然形態的水平。結果，表現在舞台上的，藝術的表演形式是愈少愈好，自然主義的表演形式是愈多愈好。這種觀點影響所及，許多人對遺產發生了懷疑，許多青年演員認為練功是浪費精力。這樣，一方面，許多人在嘆表現手段貧乏，表現力不強；一方面，對前人們創造和積累的這樣豐富的表現手段，却不能很好地去學習它，運用它。

另有些人認為：這些“程式”就是好，只要有了這套東西，就可以到處套用，可以不要進行具體的創造。當然，這種觀點，也不是表現在口頭上，而是表現在具體實踐中。於是直到現在，我們還經常會看到一些僅有“程式”的拼湊，毫無內容、毫無生氣的

演出，以及一些脫離具體戲的內容，單純賣弄技術的演出。

顯然，這些看法都是錯誤的。

為了便於研究，我想舉一些例子來加以分析。

讓我們先從一些表現較大的事件的“程式”談起：

比如象打仗這種鬥爭激烈、規模宏大的事件，本來是不易在舞台上表現出來的。但是我們的前輩卻發揮了他們的想象力和藝術概括力，創造出了這樣一種表現方法：用龍套來代表千軍萬馬，用各種各樣的把子和擋子來表現戰鬥中的沖鋒、陷陣、進攻、防禦、堅守、對壘等種種情景，表現出激烈的戰鬥氣氛；不僅如此，而且還要在交戰的過程中表現出具体人物的身分、氣度，細致地刻劃人物的心理活動。這些交戰的場面，在許多戲里都成為揭示戲劇衝突的極有效果的場景。試以最近看過的湘劇“父子會”為例：這個戲里有一場父子會陣的戲，里面有一場“對鞭”。象“對鞭”這樣的“程式”，經常是用來描繪武器相同、武藝相仿的交戰雙方，在交手的過程中還未分勝負時的情景的。這是當它還沒有和具體的戲相結合時所具有的一般內容。但當它一旦與具體的戲相結合時，例如運用於“父子會”這個戲里的時候，它就不僅表現了上述的一般內容，而且要在交戰的過程中刻劃出尉遲恭與尉遲寶林的又是敵對行為、又是互相驚嘆的那些不尋常的心理活動：他們一個是老當益壯，一個是血氣方剛，武藝卻不相上下；在交手的時候，他們總是在互相打量，互相為對手的武藝高強而感到驚異；彼此在暗自誇獎，卻又都不肯服輸，老想乘對方不防備的時候打擊他一下。戰到後來，寶林是年青力壯，步步緊逼，尉遲恭雖不服老，究竟有些力竭聲嘶。這一場戲，劇中

人以敌对行为而龍爭虎斗，观众却以父子英雄的奇遇而为之感慨贊嘆。这场戲的表演，不僅在对比身段上有“程式”，在情感的發泄上也有“程式”。假如沒有这些“程式”，在舞台上乱蹦乱跳，乱喊乱叫，縱然賣尽气力，恐怕只能使人討厭，不能使人叫好。可是，假如僅僅是搬用这些“程式”，沒有表现出这两个具体人物在特定情景中的特殊心理活动，那也不能算是好戲。

又如，在我們这里，川劇和漢劇先后演出过“秋江”这个戲。这两个劇种在表现行船的动作上虽然各有不同的創造，但却有一个共同的地方：它們都是由一些“程式”动作，例如云步、碎步、圍場、划船等等組織而成的。在这个戲里，不僅艺术地再现了大江行舟的生活情景，給我們以美的感受；而且在行舟的过程中，展开了喜剧性的冲突，刻划了老艄翁和陈妙常这两个人物的不同性格和心理：老艄翁是个久經水上生活的弄船老手，不論什么驚風險浪，都不能使他有絲毫的恐懼，他总是熟練地、輕松地在划着船，一面还与陈妙常开个小小的玩笑。陈妙常却是个不慣坐船的人，看得出来，她在船上是多么害怕，只是因为追赶情人的心切，才勉强战胜了自己的恐懼心理；尽管这样，她还一面时时在了望前面有沒有潘必正的船只，一面还要随时答应艄翁的問話。看，就在这短短的一出戲里，表现了多么丰富的內容！如果沒有这些“程式”，就把日常生活里的行船动作搬上舞台行不行呢？不行。要我們直接从生活里提炼出这样一套規律化的、美化了的行船动作，也是有困难的。而在这个戲里，如果沒有了这些行船动作，就不能表现出它的特定情景，这个戲的特点也就丧失了。另一方面，假如我們僅僅把行船的动作表現得很真实、

很美，却没有表现出这两个人物在身分、性格上的区别，没有表现出他们的心理活动，那末，虽然这些动作仍可以给人以美感，但我们还是不能把它算做好戏，因为它没有表现出这个戏的主要的东西。所以，运用程式和体会剧情是密切结合的。

现在我们再谈那些属于角色行当的“程式”。戏曲表演中，有生、旦、净、丑、末等行当之分，有些剧种的分行更细，如京剧就有十大行，各行有各行的技术格律，这些也是“程式”。这些不同行当的“程式”，是根据戏曲表演的要求，概括了生活中某一类型的人物在身分、性格、年龄、动作、神态等等各方面的基本特征来提炼加工而逐渐形成的。它们在一定程度上概括了历史人物的生活面貌，又具有合乎戏曲表演要求的严整格律。正因为这样，因此只要我们掌握了某一行的“程式”，就在某种程度上掌握了这一行中所概括的这类人物的生活特征，这样，我们在创造角色时就有了办法。举例说，同是花旦一行的角色中，有象天真烂漫的孙玉娇这样的人，也有娇媚放荡而又阴险毒辣象閻惜姣这样的人。尽管她们的性格有着很大的区别，但在花旦的“程式”中却概括了古典式的青年女性那种窈窕婀娜耐人喜爱的共同特征；又如，同是花脸一行的角色中，也有各种各样不同性格的人物，但在花脸的“程式”中，也概括了这一类人物的基本特征：粗壮、豪迈……。所以，只要我们掌握了花旦或花脸这一行的“程式”，在创造这一类型的角色时就有了基础，我们可以在这个基础上根据具体角色来从事具体的创造。如果丢开了这些“程式”，要我们“白手起家”，直接根据生活里的材料来创造出既具有特定的性格特征、又合乎戏曲表演要求的人物形象来，恐怕是办不到

的事情。所以，这些行当的“程式”在戏曲表演上有它的必要性，因为它为我们在创造角色时提供了重要的造型基础。而另一方面，在生活中，人们的性格是复杂多样的，这些“程式”既然只是某些类型人物的生活特征根据戏曲表演的要求的概括，它就不可能把生活中所有性格不同的具体人物的具体特征都包括进去。所以我们又不能以“程式”的拼凑来代替具体的角色创造。

在我们这里，运用行当的“程式”而成功地创造了角色的经验很多。举例来说，“袍带丑”，可以说是一种做官人中的反面形象的概括。川剧“赠绨袍”中的须贾，正是这一类人物。刘成基同志在这个戏里，运用了“袍带丑”的一套“程式”来进行他的角色创造，这个角色显然是成功的。常德湘剧“祭头巾”中的石灏，情况就不同了。如果按照分行，石灏可以用“老丑”来演。但是这个可笑而又可怜的老相公，有一个突出的特征：他虽已年老力衰，形容枯槁，但依然精神抖擞地，把全付精力集中在考中与考不中这个关系他一生命运的问题上。必须表现出他这种精神上与形体上的矛盾状态，才能深刻地揭露这个喜剧人物的悲剧性命运。如果用“老丑”来演，就显得过于萎靡，不能完成这个表演意图。这就是说，石灏这一人物的性格特征，不是“老丑”这一行的“程式”所能概括的，必须使这些“程式”有所发展，才能完成角色创造上的要求。扮演这个角色的邱吉彩同志在丑角表演技术的基础上，适当地从生活中观察、吸取了许多老年读书人的神态来丰富这个角色，使得石灏的形象，既采用和选择了丑的“程式”，又具体创造了自己的性格特征，也带来了这个人物所应有的喜剧风格。这个角色显然也是成功的。又如，旦行中的青衣，

可以說是一種端莊、嫺靜、穩重的婦女形象的概括。“秦香蓮”中的秦香蓮，正是屬於這一類型的人物。李再雯同志運用了青衣的一套“程式”，成功地創造了秦香蓮的形象。但“宇宙鋒”中的趙女，情況就不完全一樣了。趙女，本來是屬於青衣這一類型的人物；但在“宇宙鋒”這個戲里，她却有一個特殊的情況：裝瘋。這是一種反常的行動。如果說，在正常狀態下的趙女，可以用青衣的“程式”來表現；那末在她裝瘋的時候，如果不加以具體的創造，呆板地套用青衣“程式”，那就不足以表達這個人物在裝瘋時的特殊精神狀態了。陳伯華同志在這個角色的創造上的成功，不僅表現在對人物的體會上，而且也表現在發展地運用青衣的表演技術來完成這一特殊的表演任務上。

成功的例子很多，限于時間，這裡就不多舉了。總之，歷代的優秀表演藝術家，都曾經創造性地運用各個行當的“程式”，創造了鮮明的人物形象。我們反對那種以“程式”的拼拼湊湊來代替具體角色創造的做法；但並不反對“程式”的本身。這些“程式”對我們是有好處的，我們必須認真學習它，真正掌握它，根據我們對角色的深刻體驗來創造性地運用它。

再有，在戲曲表演中，有許多小動作如一舉手，一投足等，也都是規律化、舞蹈化的，連坐或站這些看來是“靜”的狀態，也是“站有站相”、“坐有坐相”，具有一種塑型美。這些也是“程式”。表現哭、笑、羞、激動等感情的形式，也提煉為一套套的“程式”；甚至為了要加強表現某種情緒，把身上的穿戴、佩帶的小道具等等一切可以利用的東西都用來做輔助手段：例如甩髮、髻口、翎子、帽翅、水袖、扇子、旦角的手帕、綫尾子、辮子……，都有一套

套丰富的“程式”，可以用来加强情绪的表现力。结果是，浑身都有“戏”，处处都有“戏”，而且提炼到舞蹈的境界。

戏曲表演中所以要有“程式”，是因为有这样一个原因，戏曲的内容是高度集中了的。高度集中的内容，在表演上（说话、动作）也就需要有高度集中了的形式来适应它，将说话提炼成为有音乐性的“道白”，有更丰富的感情需要抒发的时候用歌唱，把日常生活动作提炼为规律化、舞蹈化的动作，这一切都是为了适应这一要求。既然大动作已经舞蹈化了，小动作也就需要舞蹈化，否则就会配合不上；既然其它的表现形式都是高度提炼了的，如果在表现感情的时候仍象日常生活里一样，也就配合不上了，因此要求把表现感情的形式也加以提炼，成为一定的格式。这样，就构成了整个表现形式上的统一、谐和、严整。（当然，任何戏剧都需要集中、提炼，但因为各种戏剧的表现形式不同，因此集中和提炼的程度也各有不同，例如话剧与戏曲是两种不同的戏剧形式，它们在将生活现象集中和提炼的程度上也就各有不同。）

归根到底，这些“程式”是根据生活现象提炼加工而形成的。但它的形成过程却是非常曲折的、复杂的。比如，有些“程式”是根据人的生活中的某种现象来加以提炼的；有的是吸取了其它艺术中、或是武术杂技中的某些因素来根据戏曲表演的要求而加工的；有时它又吸取人以外的事物的形态来予以加工……。大家知道，许多武打的把子都与武术有着密切的关系；兰花的优美姿态被吸取来美化女性的手势；盖叫天先生曾经谈过他从观察香炉里的青烟被风吹动时的姿态中得到启发，变化出几种不同的“鹤子翻身”的姿势，又曾观察和摹拟塑象、动物的神态来丰富

武生的舞姿等等。从这些例子中也可以说明：戏曲表演中的“程式”，是一种复杂的艺术现象，并不是生活现象的直接摹拟。它的形成，包含了艺术家的想象和独特的创造。因此，我们不能把它机械地来与日常的生活现象相比。如果一定要按照日常生活现象的标准来把它“合理”，其结果是把一些高度提炼了的形式降低到自然形态的水平上。也正因为这样，所以有些“程式”我们往往找不到它的直接生活根据，不能为每一个小动作找到它的直接目的性。不过，有一点我们是必须弄清楚的：有时候，孤立地看某一个“程式”，可能看不出它本身有什么内容；但当它与具体的戏结合得好，就会发生很大的力量，加强戏的表现力。例如在湘剧“遊白袍”中，张飞得到关羽遇害的消息后，赶来与刘备相见，在他们抱头痛哭的时候，有一个“推磨”的动作。单从这个“推磨”来看，很难指出它的具体内容；但在这个地方，就把他们的悲痛情绪渲染得非常强烈，增加了这段戏的感人力量。有时候，单独一个动作，很难说它有什么“目的”；但当它与其它动作联结在一起时，就能突出地表现出某一种情绪。例如单独一个“云手”，很难指出它本身有什么“目的”；但当它与“亮相”连在一起，再加上大锣的一击，就能表现出一个人的英武气概。苏联著名的芭蕾舞演员烏蘭諾娃曾经说过这样的话：“芭蕾舞的语言是程式化的、概念化的，一个、甚至若干个动作本身，并不表示任何肯定明确的东西，没有一个舞步能直接代替甚至是最普通的话。但许多正确地衔接起来、美丽而富有表现力地接合起来的舞步，能够而且应该表现出感情，任何一种人类的情绪……。但只有当表演者出色地掌握了舞蹈技术，才能表现出伟大的感情

來，舞蹈才會是概括化并富有詩意的。”她這些話雖然談的是芭蕾舞的表現手段的問題，但對我們也是有啟發的。

我想，關於“程式”的具體運用問題，是不是可以這樣來處理，大家可以研究一下：有一類，我們是能理解它所包含的內容的，因此運用起來的困難不大。另一類，我們雖然找不到它的直接生活根據，但從許多傳統劇目中，我們知道了它的用法，看到了它所發揮的力量，這些經驗我們就要接受。例如“甩髮”，當初是怎樣形成的，恐怕很難查考，也無此必要。但我們從許多老戲里知道了它的用法：甩髮可以用來突出地表現某種激動的情緒。因此象這類間接經驗我們就要吸取。還有一類，目前的确很難理解它的具體內容，例如旦角的“臥魚”，過去經常是用在一段舞蹈的高潮的地方，至於它還能表現什麼內容，很少有人去研究它。但是梅蘭芳先生在“貴妃醉酒”里把它用來表現楊貴妃在酒醉後聞花香的姿態，這個動作就被賦予了生命，使它與戲的內容有機地聯繫了起來。這種創造性的經驗是特別可貴的。象這一類“程式”的運用，就需要我們發揮更多的創造性。

總之，戲曲表演中的“程式”，是前人的心血結晶，它們是中國戲曲的現實主義發展到相當高度的產物。當戲曲的發展還處在初級階段的時候，它所反映的內容多半還是比較簡單的人民的生活片段，舞台上出現的人物也較少，因此角色的行當也沒有現在這樣多（最初只有三小：小丑、小生、小旦）；表演上的程式也沒有現在這樣豐富。戲曲的現實主義進一步向前發展，它要反映人民社會生活中的比較複雜的現象了，舞台上出現的人物也增加了，於是角色的分行也較前更多樣化了，程式也逐漸豐富了，

而程式的逐漸豐富又為更進一步擴大表現題材範圍提供了基礎。這樣經過多年的錘煉，才形成了現在這樣豐富的“程式”，能夠反映古代社會廣闊的、複雜的生活現象，而且達到了這樣的藝術高度。這裡，顯示了前人的創造智慧，顯示了他們在創造上的魄力。這些“程式”是從生活中來，它包含有生活內容，如果能結合具體的戲去創造性地運用它，是符合於戲曲的現實主義創作方法的原則的。那種認為“程式”是形式主義，公式化的東西的看法是錯誤的。那種認為有了“程式”就可以不要具體創造的看法也是錯誤的。因為問題不在於戲曲里有一套套的“程式”就會產生形式主義，而在於我們能不能根據生活的要求去合理運用它。

關於“程式”的問題，就談到這裡。

(2) 關於細節的運用

藝術是依靠具體的形象來使人看到、聽到、感受到，從而受到感動、啟發，得到教育，而不是依靠講抽象的道理來教育人的。所以藝術形象要求生動、具體、有表現力，干巴巴的，概念化的，沒有色彩的形象是沒有力量的。要做到這一點，運用經過精選的、明確的，富有表現力的細節，是一個很重要的手段。

傳統表演是善於運用細節來刻劃人物的心理的，在我們這裡演過的戲里就有許多這樣的例子：有時候，由於演員為他的角色創造了一些富有表現力的細節，就立刻給角色抹上了鮮明的色彩（這裡所說的細節，也就是表演上的小節骨眼的意思，它有時是一個眼神，也可以是一個表情，或是一些小動作等等）。這裡舉幾個例子：

湘劇“琵琶記”“鬪荒”一場中，彭俐儂同志扮演的趙五娘，

有这样一个細節表演，非常感动人：

蔡公、蔡婆互相扶持着，順着大路向远处了望。几年前，他們的兒子蔡伯喈就是由这条路上京去赶考的。現在，他們天天在盼望，盼望伯喈是不是正在由这条路上回家來。

寒風凜冽，腹內飢餓，二老的体力渐渐不支了。

五娘从外面背着米袋回來。

她安慰着二老，攙扶他們回去；一面却偷偷轉过臉來，也向大路上望了一眼，大路上沒有行人，她輕輕地嘆了一口氣，与二老一起走進屋去。

这里，只有一个眼神，一个表情，但却集中地、深刻地揭示了五娘的內心深处：她对二老的体貼、照顧、爱护，对丈夫的怀念、懸望，以及这两种感情上的矛盾：为了怕引起二老的伤心，她不敢把自己怀念伯喈的心事在他們面前泄露，反倒时时對他們加以劝慰；但当二老不注意她的时候，这种深切的怀念之情又抑制不住地流露了出來。

再举一个例子：看过川剧“贈綈袍”的人，恐怕都会記得刘成基同志扮演的須賈在表演上的这样一个細節：

須賈与范雎在寒暄。（范雎，即須賈几次想拜見他而沒有見到的張祿丞相，現在他假扮做落魄的样子來見須賈。）

仆人端上酒菜，为主人招待这位來客。

須賈 惱恨仆人不懂事，这样的窮客人还用得着款待！举手要打他。

范雎 轉身与須賈見礼，感謝他的款待，恰巧看到須賈举起的手。

須賈 当着客人的面，不好意思过于露骨地斥責仆人，但他的手已举起來了，他只能猶疑地，就勢將举起的手改为見礼的样子，但用脚伸向后面，狠狠地踢了仆人一脚。

看，这个細節，多么鮮明的表现了須賈对这个落魄故人的虛伪和輕蔑！可是到后来，他从范雎的話里听出了一些由头，仿佛他与張祿丞相有什么交往，說不定对自己的困难会有什么帮助，这才对他稍稍变得恭敬起來。这里可以看出，前面这个細節与后面的表演恰恰形成一种强烈的对比。这种前倨后恭的态度，对揭露須賈这个势利、卑鄙的小人的内心是多么鮮明有力！

这些細節，它看起来虽然只有一个眼神，一个动作，但却代替了千言万語，集中鮮明地表现了这一人物在一定情景中的最細膩、最复雜的心理活动；而且，表现出了这一心理活动，对这个人物的性格刻划、对整个戏剧冲突的發展都起着很大的作用。看得出来，这样的細節，是經過精心选择的，因而是准确的，有表现力的。

不过，在选择細節的时候，有一点是要加以注意的：細節的运用，必須不妨碍人物的主要心理綫索的發展；从整个戲來看，必須不妨碍整个剧情的主要綫索的發展，否則的話，这些細節在戲里就会成为瑣碎的、多余的东西。举例來說，在“拾玉鐲”这个戲里，有着一系列的細節描寫：做針綫、喂鷄、数鷄、把鐲子反复地拾起又放下……。这些細節该怎么处理呢？首先，做針綫也好，喂鷄也好，都要演得很真实，很美，这是最起碼的要求。然而僅僅做到了这一点够不够呢？不够，你还必須使这些細節描寫与对孙玉姣这个人物的心理刻划联系起来，比如說，你在做針綫的

时候，可以表现这个女孩子因为母亲不在家，一个人觉得无聊，所以用做针线来消遣时光（桂剧的尹羲同志就是这样处理的），也可以表现她对自己的“手藝”的天真的赞赏等等；又比如，在喂鸡的时候，可以表现她对小生命的热爱，对这种活泼淘气的小生命闹点稚气可爱的小脾气等等。究竟怎样处理，主要决定于具体演员对人物的具体体会。不过这里有一个基本的要求：不能仅仅满足于穿针引线都做得很象，喂鸡数鸡也做得很象，必须与人物的心里刻划有所联系，不然就成为烦琐的东西了。然而，做针线、喂鸡等等细节却还不是“拾玉镯”这个戏的主要东西，主要的是后面的“拾镯”。因为这个戏主要就是描写这个女孩子在恋爱时的心理矛盾的，这种心理的矛盾就表现为拾镯还是不拾的矛盾。所以，同是描写孙玉姣的性格的细节，前面的做针线、喂鸡等等，只是一般地为这个女孩子的形象画一个轮廓，介绍出她的天真、活泼、纯洁；而后面的拾镯，却是为了表现她的主要心理矛盾的。如果前面的这些细节表演得恰到好处，就为拾镯的主题增添了光辉的神彩，如果将这些细节大事铺张，就成为喧宾夺主，扰乱了拾镯的主要心理线索。所以，表演的细腻入微，主要是为了烘托人物的思想活动，不是为了卖弄技巧，成为画蛇添足。这是我们在学习传统戏曲如何运用细节的问题时所应该注意的。

（3）关于艺术手法上的集中精煉

戏曲表演的表现力之所以这样强，还有一个主要原因是因为它在艺术手法上具有这样一个特点：集中、精煉。該強調的地方強調，該省略的地方省略。即是說，在一些对于揭示戏剧冲突