

戏曲演員學習小叢書

# 試論《陈三五娘》的 两种形象处理

中国戏曲研究院編

郭 亮 著



北京宝文堂書店

戏曲演員学习小丛书

# 試論《陳三五娘》的 两种形象处理

中国戏曲研究院編

郭亮 著

北京 宝文堂書店

一九五九年·北京

## 內 容 說 明

本書是1957年中華人民共和國文化部的第三屆戲曲演員講習會的講稿之一。作者通過對梨園戲和潮劇《陳三五娘》兩種不同的形象處理，詳細的論述了導演應如何正確地、形象地解釋劇本；如何處理古典劇目的演出思想，使它能夠具有和過去不同的現代演出意義，為今天的觀眾服務。

## 試論《陳三五娘》的 兩種形象處理

北京寶文堂書店出版

（北京王府大街64號）

北京市書刊出版業營業許可證出字第064號

崇文印刷廠印刷 新華書店發行

統一書號：10070·471 字數13,000 開本787×1092 1/32 印張 7

1959年11月北京第1版第1次印刷

印數 0,001—2,900 冊

定價（7）0.10 元

## 再版說明

已經出版过的《戏曲演員學習小叢書》第一、二、三輯是1955、1956、1957年中華人民共和國文化部举办的各屆戏曲演員講習会的講稿。內容包括：演員道德、劇目、表演、音樂等，並有一部分是名藝人在學習中所做的藝術經驗介紹。出版之後，受到戏曲演員們和戏曲工作幹部、戏曲愛好者的熱烈歡迎。最近接到許多讀者來信，紛紛要求將小叢書再版。為此特將小叢書修訂再版，仍名為《戏曲演員學習小叢書》。其中演員談經驗部分，就不包括在這裡了，準備另行選編，陸續出版。

這些講稿都是結合着調查研究寫成的。如曾經派人到幾個地方去調查，研究了演員的具體要求後，再決定講什麼；講稿在講課前和整理後，都是經過集體討論、研究和修改的。雖然如此，但應申明：在這些文章中的各種藝術見解，決不是結論，而都是“一家之言”，只能做為演員與戏曲愛好者平時的閱讀材料，提供職業的和業餘的戏曲工作者在工作中的參考而已。所謂在工作中的參考，也就是在導演、表演中，在創腔中，或總結名藝人与各行當的藝術經驗中，可以從小叢書中得到一

些啓發，在教学时亦可做为教材的參考材料等。

这次不是全部再版，是選擇了其中一部分，經過不同程度的修改再版的，并增选了1956年第一届戏曲剧目工作会议和1958年戏曲表現現代生活座談会 講稿 各一篇。由于水平与經驗所限，不切实际的地方甚至于錯誤是免不了的。希望大家多提意見，帮助我們今后做进一步的改进。

中国戏曲研究院

我看过两个《陈三五娘》的演出，一个是福建梨园戏的演出，另一个是广东潮剧的演出。如果單純从演出的艺术技巧上来看，这两个演出都有它一定的水平，都不相上下；如果从演出的思想感染力和情緒感染力来看，我可以毫不犹豫地說，梨园戏的《陈三五娘》給我的感染力要大得多！

这是什么道理呢？

这里边有一个問題，就是如何处理古典剧目的演出思想問題。作为导演來說，就是如何形象地解释剧本以及如何处理演出形象的現代意义問題。任何一个古典剧目拿到今天的舞台上来演出，当然不应该原封不动，而应该根据今天这个时代的思想要求給以重新处理，使它能够为今天的观众服务。这就要求导演在現代的立場上去揭示古典戏剧材料的思想內容。这样才能使一出傳統老戏不是被当作“古董”保留下来，而是真正活在今天的舞台上，活在今天人民的心里，具有了和过去时代不同的現代的演出意义。

可是要很好地作到这一点却不是很容易的事。最大的困难是它不同于現代戏，它所反映的內容都是过去时

代的生活，它既不能脱离当时历史的真实，又不能脱离当时作者所反映的生活范围和作者选择生活和处理生活的限制。因此它也不同于新创作的历史剧和历史传奇剧。虽然，我们有权利可以从剧本到演出给予重新整理和处理，但究竟不能从根本上离开原作和传统演出形象的基础。所以导演的全部设想和安排决不能超出历史生活和剧本形象的范围，决不能任意加进它原来所没有的东西，把它任意加以现代化。

潮剧的《陈三五娘》在导演处理上，主要毛病就在这里。

《陈三五娘》最早是一个民间故事，它流传在闽南和广东潮汕一带。所以福建梨园戏和广东潮剧都有这个剧目。这个戏的故事反映了这一带人民反抗封建礼教，追求爱情自由的意志。它描写了一个很有文才的书生陈三，送哥哥嫂嫂往广南赴任，路经潮州，适逢元宵佳节，在元宵看灯中认识黄五娘，互相爱慕。陈三赴广南后，潮州豪富林大，见五娘貌美，以财势打动五娘之父黄九郎，应允了亲事。陈三回潮州时，过五娘楼前，五娘授以荔枝手帕，陈三苦于黄家宅院深似海，无缘接近，乃化装为磨镜匠到黄家磨镜，破镜，卖身为奴。入黄府后，两年未见一面，经丫环益春从中几番成全，两人才得面订终身。正在此时，林大运动官府来催亲，陈三五娘只得与益春连夜逃出潮州地界，远走高飞。

这个戏的思想主题与故事情节虽然和《西厢记》、《梁

祝》很相近，甚至于有个别情节完全相同（“抗婚”同于《梁祝》，“傳簡”同于《西廂》等）；但無論如何它还是一个具有自己独立的艺术形象的优秀剧目。我們承認《陈三五娘》的独立价值，主要原因还并不是由于它的地方生活色彩特别浓厚，而是由于它創造了自己独特的艺术形象。这里的陈三，既不同于張生，也不同于梁山伯；五娘更不同于崔鶯鶯或祝英台。連丫环益春和《西廂記》里的紅娘，《梁祝》里的銀心也很不相同。由于它創造了自己独特的艺术形象，也就必然会表达出和《西廂》、《梁祝》不同的思想来。所以导演在重新整理和处理这个戏时，就既不能离开具体的历史生活范围，也不能离开具体的剧本形象和傳統的演出形象。潮剧的导演正好就是离开了这些根据；因此从剧本的整理到演出形象的处理上就是按照一个抽象的思想主题来要求的；有些地方就不能不形成粗暴。下面我們不妨来具体分場研究一下：

第一場《睇灯》——两个演出本相差不大，这是因为戏剧冲突还没有充分展开的緣故。但也有一点不同，梨园戏演出本（以下简称梨本）对于后来給林大作媒的李姐上場的处理，是作为“安人准阿娘出門睇灯，只是員外不放心”，叫她来作伴的。而潮剧演出本（以下简称潮本）則改成偶然相遇，五娘不願理睬她，而李姐拚命笑臉逢迎。这样就把五娘的性格处理得比較外露，把冲突也簡單化了，就不如梨本来得含蓄。

从第二場起，問題就特別明显了。报訊（聘与林大）

之前，益春与五娘开玩笑，只是为了給五娘的真情流露“画龙点睛”，所以梨本益春只說到“阿娘正在和人家扇上的詩呢”，五娘罵了一声“賤婢”，彼此达到心照不宣也就够了。潮剧本則把它进一步挑明了，

春：……阿娘正在和人家扇上的詩呢！

五：死婢！亦不怕隔牆有耳！

春：（学陈三：天荒地）多蒙多感，請了！（五娘作欲打科，益春嘻笑地走避，这时，一陣鼓乐声——）

这样一来，不但成为画蛇添足，降低观众的趣味了，而且直接破坏了五娘这个艺术形象的完整。五娘处在那样的历史规定情景中，她所怕的豈止是“隔牆有耳”呢？即使隔牆并没有耳，当着益春的面，她也决不可能公开地正面地承認自己的私情。益春正好非常了解这一層，所以才不肯随便滥用五娘对她的信任，知道在她们之間的这种玩笑，只能开到心照不宣的程度，就应该适可而止了。

接下去是不好的消息来了。对于这一情节的安排，两个本子有不同的处理：“梨本”是外面鼓乐声，五娘命益春去打听，当留在場上的五娘正在独自吟咏陈三扇上的詩句时，益春上来报訊：“已聘林大！”五娘受到突然刺激，几乎不能自持。过了一段时间（也就是給五娘以表露真情的時間），五娘比較鎮定下来之后，李姐才来“道喜”。潮剧本的处理則不同，春益正要下去打听，李姐就上来“报喜”来了，五娘當場就表現了不能

自持。这两种处理如果按照生活的规律来说，都是合理的，都是可能發生的。（因为李姐的到来是可早可晚，早来就会按照潮剧本那样發展，晚来就会按照“梨本”那样發展。）但艺术反映生活是有目的、有选择的，在这两种可能中，你可以根据你的创作意图，自由选择一种。所以，从导演处理来看，两者的意义就完全不同了。梨园戏把五娘的突然受刺激以至于不能自持安排在沒有外人（只有益春）在场的情况下，当然是更便于像五娘这样不容易外露的人（艺术形象）当场表露自己悲痛之情的。这里虽然只是一个細小情节的安排顺序问题，却直接影响到人物形象和人物关系的处理。

在“抗婚”这一戏剧冲突的导演处理上，更突出地表现了这个问题。

梨园戏的处理是五娘一直很委婉地借理由推辞，而不是表现为直接抗拒。后来在华东地方戏曲丛刊整理本中并将“林家子弟粗鄙”这样的词都删去了，使五娘在借辞中根本不提到与“抗婚”有关的真正理由，这样更符合于五娘的性格，也更符合于五娘所处的规定情景。潮剧虽然在剧本上没有什么增删，只是把五娘提出的理由顺序重新安排了一下，把最后一条落在“林家子弟粗鄙”的理由上（为了更有层次地安排冲突发展的顺序）。但在导演处理上却大大改变了这一冲突的发展形势。导演在这短短的一段戏里用了几个非常强烈的舞台调度：五娘第一次表示不愿意：“女兒不喜欢她来提亲”时，由

上場口調至下場口；第二次表示不願意，“爹爹若是疼愛兒，就千万不要做這門親事”時，由下場口調至台中心；第三次表示不願意，“林家子弟，為人粗鄙……”時，由台中心調至上場台口；第四次表示不願意：（父親說“深閨女兒，不得胡言”，五娘無言）由上場台口調（奔）向下場門跑下場。特別是最後這一次的調度，等於斜對角穿過整個舞台；而且是奔跑下場。這樣的舞台調度，給同台者與觀眾的刺激必然是非常強烈的。這種舞台調度的處理形式，是和整個戲曲演出形式不統一、不調和的。更重要的是它完全違反人物性格和衝突的規定情景。因為從整個五娘的台詞里，我們根本看不出有絲毫正面的直接的抗拒之意；相反的是她一再在實際上不相干的理由從形勢上來緩和這一衝突，而且在語氣上盡量作到委婉，來打動父母。因此導演就沒有理由採用這樣強烈的大調度來處理這一場戲的衝突。即使五娘心里多么強烈地不願意，在形体調度（即表現形式）上也只能顯露出非常細微的變化，只能用那種對於同台者並不感到有忤逆之意，却能叫觀眾看出不滿之情的形体調度；只有這樣的調度，才是合乎五娘性格和當時規定情景的舞台調度。

第三場的“投荔”，在潮劇導演處理上也顯得過於明朗化了。從五娘接到益春給她的并蒂荔枝，觸景生情地感嘆“啊，并蒂荔枝……”開始，那一探身、一舉手的身段，就顯得過於外露；到了投荔時，五娘的態度就更

表現得过于主动了。梨園戏的处理却与此相反，它使我們清楚地看到：五娘用手帕包荔枝时，虽然很想投給陈三，却一直没有勇气把手伸出去；后来还是益春揣知其意，故意将她的手一推，才将手帕和荔枝打落楼前的。潮剧的处理，虽然动作的安排順序和梨園戏并没有什么不同；但在益春推落之前，五娘却手拿手帕包着荔枝，几番傾身向前佯欲投狀。这样就把五娘本来是隱在心里的意圖，变成了公开的行为；这就完全違反了剧本的原意。在剧本的舞台指示中，对于五娘投荔的行为，作了很清楚的規定：

（益春掀帘，五娘用手帕包荔枝含羞痴立，益春明白五娘心事。）

益：（輕語）阿娘！（指点五娘①，将手帕荔枝投到陈三跟前）呵！荔枝呀！（唱）憑你做月下老人！……

由于潮剧的导演企圖努力讓五娘的性格傾向于所謂“明朗”、“健康”和“斗争性强”，因此在陈三下场后，五娘与益春的再次上场，也处理得过于活跃；益春的玩笑也开得过于露骨了。当五娘掩飾說：“只是一枝荔枝，你莫乱猜我心思。”益春的答詞，梨本是“阿娘，你可别这么說呀”，潮剧本則改成了“嗯，小姐的心意。真是令人难猜呀”，按照梨本益春的語气是“包涵”的意思；它的潜台詞是：“你何必那么費尽心机来掩飾呢，

① 梨園戏原本不是“指点五娘”，而是“乃捉五娘手，将手帕荔枝投到陈三跟前……”，我認为这样更符合五娘的性格。

其实我又不是外人！”在这里益春与五娘的关系是患难与共的关系，似乎很有一点像《红楼梦》中紫鹃与黛玉的关系；在这里，益春这一形象给我们的印象是淳厚可爱的。潮剧本益春的话语则不是“包涵”而是“挑剔”的意思了；它的潜台词也不再是体谅五娘的苦心，而变成了刻薄的嘲弄；意即：“你别当我看不出来，你别想瞞我，我早看透了！”特别是导演处理的收场：让她们二人在“打打鬧鬧”中追扑下场，更加强了这种印象；特别是使人感到五娘过于“輕佻”。

第四场“磨鏡”，潮剧的导演处理，在陈三和五娘的出场气氛的处理上，都过于显得轻松愉快；都不符合当时两人的规定情景。从陈三来说，他虽然在楼外见到了五娘，并且收到了五娘的见面礼物“荔枝”，知道五娘对自己已经有意，这是值得高兴的事情；但两人爱情的发展前途到底如何，还是很渺茫，还很沒有把握。陈三正是由于充分估计到了前途的障碍和困难，才不惜降低身份，扮作磨鏡匠前来，借此可以找到接近的机会。因此，陈三的出场决不可能是那样毫无憂慮，兴致冲冲的样子；而应该是兴奋中带着害怕不安的心情出场才对。五娘的出场也处理得过于輕快，虽然有了前一场的投荔，但对于自己的前途来说，五娘应该比陈三（这时陈三还不知有林大的事）更是心中沒有底的。益春虽然看出了磨鏡匠就是陈三，但也不敢那么毫无顧忌地拉着五娘跑出来相会；特别是五娘此时的规定情景（許聘林

大之事还没有解决，投荔之事又不知前途如何……）正是心事重重、不能自解的时候；即使是比五娘开朗的性格，此时也没有理由那么轻松愉快，何况还是像五娘这样本来就不够开朗的性格，当然更不可能如此了。

这一场还有一个带有关键性的情节，在华东会演时就曾引起过争论<sup>①</sup>：那就是陈三打破宝镜应该是出于“有意”还是“无意”的问题。这个问题首先应由当时的历史规定情景来决定。甚么是当时的历史规定情景呢？潮剧的改编本中加上了一段很形象的唱词，正好说明了这一点：

陈三：（扮磨镜匠上）……

（唱）楼头偶见意中人，投我荔枝寄深情，只为她宅院深似海，欲会不能，只得仙街学磨镜，乔装企望再会娇英……

这里说得很清楚：“只为她宅院深似海”，所以陈三只有乔装磨镜，才也许可能“再会娇英”。自然，能不能会到还并无把握；会见一次是否还有可能会第二次也很难说。陈三要想克服“宅院深似海”的人为障碍，还并不是光靠“乔装磨镜”就能全部解决问题；乔装磨

① 由于华东会演中有许多人主张改为陈三无意打破宝镜，所以《华东地方戏曲丛刊》本就改成了陈三由于羡慕宝镜能“与佳人日日亲”，“恨不能身化宝镜，与阿妮朝夕不离分”。（不觉脱手坠地，镜破。）变身事也改为黄府仆人小七首先提起，陈三还矛盾了好一阵才接受。潮剧则更进一步改为边唱边狂歌起舞，兴奋过度，不觉失手将宝镜打破。

鏡只不过是在“咫尺天涯”的距离之間靠近了第一步，因此陈三这时必須开始考虑第二步如何做，即使不由李公事先授計，陈三在达到第一步之后，也会主动想出破鏡卖身入府的办法，以圖更靠近一步。因此陈三有意打破宝鏡，自动提出卖身賠鏡的行为是完全合乎当时的历史規定情景的。事情摆得很明白，如果陈三想达到和五娘更靠近一步，就只有用这个办法。不仅如此，入府以后的遭遇也并没有超出这一規定情景之外。也只是在“咫尺天涯”的人为距离中又前进了一步。否則后来就不至于入府两年还没有說上一句話。

由于导演沒有抓住这样一个具有决定意义的規定情景，因此在整个磨鏡一場舞台气氛的处理上，就根本看不出“咫尺天涯”这种历史的人为距离所造成的社会气氛；根本看不出陈三与五娘之間有什么不可逾越的鴻沟；根本看不出有什么严重的社会道德压力在妨碍他們之間自由地接近。尤其是收場的导演处理，陈三卖身下场后，五娘与益春高兴地跑上場，被父亲撞見，哄下。这样的收場不仅違反五娘的性格，而且大大冲淡了历史环境对于陈三、五娘的沉重压力。这个“咫尺天涯”的規定情景不仅在人前产生作用，即使在人后，在无形之中，在陈三与五娘（特别是作为妇女的五娘）的思想意識深处，也同样是有作用的。如果拿《梁祝》为例，祝英台与梁山伯同学（同起同住）三年，如果没有当时历史規定情景的压力，如果不是由于它在祝英台的思想意識深

处也同样起作用，她就不至于将自己的爱情藏得那么深，宁可在十八相送时煞费苦心地想尽比方来暗示，却一直不肯直接向梁山伯表露真情。何况这种历史规定情景的压力，具体反映在五娘的家庭与社会环境中，比起祝英台来，更要尖锐得多！

正是由于导演在第四场“磨镜”中没有表现出“咫尺天涯”的环境气氛，就使得第五场开场“五娘愁病交加”的规定情景显得太突然，太缺乏说服力了。其次，在人物关系的处理上，五娘对益春毫不掩饰地表露出：“苦命人，死何足道，只是累及陈三，破镜入府，受尽苦劳，未知近日怎样了？”也还是太明朗了。如果五娘对益春已经无所隐瞒，益春就可以完全有根据向陈三传达五娘的情意，就不会有以后的端水进房被拒，更不会有留伞之事发生了。同样，当陈三代益春端水进房，五娘的态度也不可能那么明朗；潮剧的演出处理中，五娘有两次要表示态度，也是不太合式的。这时，五娘对陈三不可能有丝毫表露，只是在发现陈三要退出时，才叫他将水放下，这样才更激起陈三的不满，乃故意将水放在地下，引出“高则不可攀，望小姐俯就”的气话来。所以，梨本中五娘借故责益春：“死婢，何故叫人端汤来！”以及“死婢，你倒会使唤人！”这些台词都应该保留。只有发展成为这样的僵局，才会使陈三“寒心”，气愤而走。这时房中只剩下五娘，几次要想将陈三追回，又不得不止步；这样，五娘最后的台词“碧琚！你好苦呀”，

才有了深刻的典型意义！《华东地方戏曲丛刊》本在陈三走后，改为：（——五娘意不忍，又追到窗上探望），并增加了一段属于内心独白性质的唱词：“只怕他回去愁更多，只怕他回去病来磨；他单身来到我家，百般委曲，怎不令人为他难过！”然后接最后的台词：“碧琚！你好苦呀！”这样就比原来更感人，意义更深刻了。

接下去是“赏花”与“留伞”。潮剧演出本是这两场并为一场。这样合并是完全必要的；因为“赏花”一场在剧情发展上作用不大，只是由于它保留了比较丰富的传统表演舞蹈动作，在梨园戏演出本中才被保留下来的。特别是前面大半场益春对五娘的试探，与前后剧情的发展都没有联系，如果能改成陈三进黄府将近两年，一直没有机会见着五娘，又闻林大要来逼亲，不知五娘态度如何，于是特意拜托益春找机会试探五娘的心意。这样，“赏花”的生活情调和舞蹈场面就会成为整个剧情发展过程中有机的安排，而不是节外生枝，硬塞进去的了。

可是潮剧本并没有从积极方面来解决这个问题，只是把“赏花”的分量减轻了，时间缩短了。而且舞蹈身段并没有减少，而是挤得更紧密更繁复；使人看起来反而显得舞蹈身段过多，过于花梢，和五娘当时的情感体验不协调。同时五娘上场的唱词，也不符合当时的规定情景。梨园戏最后的定本原词是：

恍惚春归去，