

戲曲演員學習小叢書

關於現代戲的 表演問題

中國戲曲研究院編

郭亮著

通俗文藝出版社

關於表現現代生活的問題，在我們的戲曲表演上是一個新的問題，在我們的戲曲改革工作中是一個重要的、又不好解決的問題。重要的是因為今天人民很需要戲曲來表現現代生活、表現今天的新人新事，以便更直接的為我國社會主義建設和社會主義改造服務。但是，我們今天上演的戲曲劇目中，現代戲實在太少，存在的問題也很多。

現在我就把這些問題提出來，也把我們初步的看法提出來，以供大家研究。

問題是從哪里來的

有人說：“古典戲演技術，現代戲演生活。”彷彿古典戲就只講究技術不講究生活、只有技術沒有生活。但實際情況並不是這樣的；古典戲里不但有技術也有生活、而且有很豐富的生活。不管是表現多樣的人物性格、生活習慣、心理活動和思想情感；表現勞動、愛情和戰鬥等各方面的古代生活內容都是很豐富的，這說明古典戲有生活。同時我們的前輩，很多優秀的演員們已經給我們留下了非常豐富的表演遺產，留下了非常豐富的創造歷史人物的表演經驗。其中大部分（除去糟粕部分）都是許多前輩優秀的演員根據古代的生

活，集中、提煉、加工創造出來的；而且是按照中國戲曲特有的藝術形式和技術來集中、提煉和加工的。因此，我們說古典戲中既有生活也有藝術和技術；它既合乎古代生活的真實、又合乎中國戲曲的特點。這樣，就給我們后代的演員演古典戲時創造了很有利的條件，使我們有路子可遵循；從內容到形式，從生活到技術都有所依據。如果單從這些方便條件來看古典戲的問題和困難，的確比現代戲少得多，只要我們認真學好這些傳統古典劇目，我們就基本上有了生活也有了技術和表現形式。如果演員們在政治思想和藝術思想上更能提高，有了正確的观点和方法，而又能刻苦勞動，就可以在現有基礎上創造出政治性和藝術性都很高的古典劇目來。

但是演現代戲就不是這樣的情況了，問題就複雜得多了。

主要的原因，是由於中國近百年的歷史發展得太快，變化得太大；人們的思想感情、生活習慣甚至於服裝扮相都大大的不同了。比方說：古代人物是長袍大袖，有翎子、紗帽翅，現代人物却都是短衣或幹部服；古代人打仗用刀、槍、劍、戟，現代人用沖鋒槍、機關槍、大炮、坦克；古代讀書人和做官的走路都得踱方步，現代的学生、幹部愛怎樣走就怎樣走；古代婦女笑不露齒，現代婦女卻可以和男子一樣的去開火車，駕駛拖拉機。生活內容變了，生活形式也跟着變了。因此，原來用來表現古代生活的許多技術和藝術形式在現代戲里一下子都用不上了。除了唱還比較問題不太大（其

實也有問題），別的方面都有了問題。這些問題一下子解決不了，就只好照生活的原樣上台。於是，觀眾就給我們取了個名字叫“話劇加唱”。

常有人這樣批評我們，說：“老是話劇加唱，戲曲不像戲曲，話劇不像話劇，簡直是四不像！”這樣一說，是不是我們就干脆不搞了呢？不行，革命需要，人民需要。正當全國進入社會主義建設和社會主義改造高潮的今天，需要我們的戲曲大規模的配合工作，需要我們大量的戲曲劇團深入農村、工廠去為他們服務；而他們目前最需要的是直接表現他們今天的生活和鬥爭的戲曲，以便從戲曲舞台上得到更直接的教育和鼓舞！這是我們戲曲界的重大的、也是光榮的歷史任務。雖然我們在現代戲的表演上還有很多困難和問題不能馬上全部解決，我們也決不能放棄這個光榮的任務。因此我們不能等待所有困難和問題都解決了再搞現代戲。這是脫離羣眾的想法，而且事實已經證明這種想法是錯了。從我們初步調查北方各市的上演情況證明：許多劇團上演的現代戲，雖然在技術上和藝術上都不如老戲那樣完整和精煉，但是賣票都比一般老戲好；甚至過去有些反對演現代戲的演員也改變了自己的看法，爭取演現代戲了。

同時我們也只有一邊演出，一邊研究和改革，才能把這許多困難和問題一步一步的解決。如果我們都不去搞，只想靠一些專家關起門研究好了我們再動手，那是根本不可能的。當然我們演古典戲經驗很多，演現代戲的經驗很少，但

是怎樣才能取得更多的演現代戲的經驗呢？坐着等是等不來的，只有實際去做。正如毛主席在“關於農業合作化問題”的報告中所指出的：“不錯，社會主義革命是一場新的革命。過去我們只有資產階級民主革命的經驗，沒有社會主義革命的經驗。但是怎樣去取得這種經驗呢？是用坐着不動的方法去取得呢，還是用走進社會主義革命的鬥爭中去、在鬥爭中學習的方法去取得呢？不實行五年計劃，不着手進行社會主義工業化的工作，我們怎麼能夠取得工業化的經驗呢？五年計劃中就有農業合作化的部分，我們不去領導農民在每鄉每村都辦起一個至幾個農業生產合作社來，試問‘幹部的經驗水平’從何處得來，又從何處提高呢？”演現代戲的問題同樣是如此。

其實我們的古典戲也不是一開始就很完整的，也是從說唱（說書、鼓詞）的基礎上，從歌舞的基礎上，從雜技的基礎上，從民歌的基礎上……一步一步的溶化和改革而來的。今天的現代戲和解放初期的現代戲就已經有了很大的改變；這就證明我們已經在實際的創造中取得了許多經驗，開始解決了一些問題，也有了一定的成績。如果再讓我們回過頭去看解放初期演的那些現代戲，就會感到那時比現在的戲粗糙得多了。

不管從我國古典戲曲歷史發展經驗來看，從解放以來現代戲短短的歷史發展經驗來看，或者從任何戲劇（中外古今）的歷史發展經驗來看，都證明了這種急於反對“話劇加

唱”的說法是錯誤的。新的藝術，大都是從“四不像”一步步發展到“像”的；起頭都是有些“四不像”，經過不斷的演出改革，再演出再改革，慢慢才會做到比較統一完整。京劇現在已經是戲曲中比較完整的一個劇種了，但京劇剛開始搞的時候也是“四不像”的。所以我們不要怕人家笑話我們，而應當大胆創造，為社會主義建設盡力，滿足羣眾的需要。當然我們還需要考慮各個劇種的實際情況，有些劇種目前還不能演現代戲（如京劇），有些劇種還只能作個別的試驗（如河北梆子），有些劇種則可以多演現代戲（如評劇）。

同時我們也不贊成另外一種說法：“我們就是話劇加唱，羣眾照樣歡迎！”這種說法是不去努力克服現代戲中的缺點，連我們可以做到的也不去做，可以試驗的也不去試驗，可以創造的也不去創造！甚至於說：“只要真實就行！”以為把生活原樣搬上台就是藝術。這種說法實際上是完全丟開傳統和遺產，從頭另起爐灶的說法。這是不對的。他們沒有看到羣眾的欣嘗水平在一天一天提高；在沒有現代戲看時，羣眾的要求是“有總比沒有好”，但是，如果我們老是不提高，羣眾就會不滿足了。正如今天的觀眾已經不滿解放初期所編演的新戲一樣，今天的水平如不繼續提高，明天的觀眾一定會不滿足了。如果今天的觀眾還能原諒我們的“話劇加唱”，明天就不會原諒我們了。所以我們的現代戲必須是戲曲形式的現代戲，而不是別的！它的標準是：既合乎戲曲的傳統，又合乎現代生活的真實。“戲曲的傳統”和“生

活的真實”兩者必須統一，而且是完全可以統一的。我國豐富的戲曲表演遺產已經給我們留下了很好的經驗，只要我們能認真學習這些經驗，而不是硬搬硬套的話，我們就一定能找出辦法來。

下面我就來談談關於現代戲表演上的一些具體問題。

沒有生活就沒有“戲”

在我們古典戲的表演中，凡是最精彩，最有“戲”的地方，也就是最集中、最深刻、最突出的表現了真實生活的地方。正是這些地方，才能叫我們真正感動，百看不厭！這就是表演遺產中的現實主義傳統，我們所應繼承和發揚的精華。

在我們的古典表演中有沒有“只演技術”“不演生活”的呢？也是有的。這多半是由於我們的演員文化不高，老師教的時候只知道叫我們照樣模仿而沒有很好的說出它的生活根據來；有些演員自己也不肯從這一方面去努力琢磨、體會，結果只學會了戲中生活的形式和一些技術。再加上舊社會有錢的老爺、太太、少爺、小姐們把“看戲”當作沒事消遣，不懂得真正欣賞藝術，更把一些演員引到歪路上去了。甚至於發展到把勤學苦練的技術也不要，只要扮相好，能向台下賣好就行！但是，這決不是我們真正的傳統和遺產！正像我們許多進步的戲曲演員看到北京市某京劇團演出的“桑園會”，雖然演員的嗓子很好，技術也不錯，就因為他們

“不演生活”，“只演技術”，不管真實，只顧要“彩”，我們就不願看下去。很多演員同志們還拿他作為鏡子，批判了自己過去曾經犯過的差不多的毛病。相反的，我們許多前輩表演藝術家，他們總是不斷地向生活學習，向社會學習，不斷地把自己在生活中的一些新的體會，豐富到自己的表演藝術中去。不斷地和當時落后觀眾的彩聲作鬥爭。他們既忠實於生活，又忠實於藝術。如像梅蘭芳先生這樣的前輩藝術家，要是“只有技術，沒有生活”，或者“只演技術，不演生活”的話，就決不可能成為全國人民所熱愛的表演藝術家，更不可能取得這樣高的國際聲譽！

“古典戲演技術”這一條的不對已明白了；“現代戲演生活”對不對呢？也是不對的。只能說現代戲中的生活和今天觀眾的生活更接近，觀眾更有理由要求演得真實、演得像；現代戲中的內容和今天觀眾的生活和鬥爭要求更直接，觀眾的要求更嚴格，需要更有感動和鼓舞人民前進的力量。

我們現代戲的表演水平不高的原因，首先還不是缺“技術”，而是缺“生活”的問題。許多在搞現代戲的劇團和戲曲演員都提出沒有生活（特別是新人物演不像），不知如何體驗生活，排演時間太短沒有時間下鄉下廠體驗生活，下去呆兩天也體驗不好……等等問題，迫切的要求解決，這就是很好的證明。古典戲的問題卻沒有這樣普遍和嚴重！我們到台上去扮演諸葛亮、祝英台、宋士杰、紅娘……這些古典人物，“像不像”的問題還不會太發愁，因為前人已經給我們

創造出了一定的形象。當我們去扮演現代戲里的人物，特別是演劉胡蘭、志願軍的未婚妻、小芹、支部書記、共產黨員、勞動模範、戰鬥英雄這樣的新人物，“像不像”的問題就非常嚴重了。

為什麼要說“特別是新人物”呢？因為我們不但在舞台上非常缺乏創造新人物的經驗，而且在我們的生活經驗中見的也很少；那怕是有機會見到，也由於我們的思想水平和認識生活的能力不夠，也很難正確的去了解這些新人物的思想、感情、性格、品質、生活習慣和動作特點。所以就很難演得像。至於那些舊人物，雖然也是現代戲中的現代人物，我們過去還有過一些生活經驗和表演經驗，扮演起來還不致於太困難。如有些地方劇種過去就是長於演時裝戲的，在舞台上已經創造過許多比較出色的舊人物形象，給我們留下了許多這一方面的經驗；加上我們的演員大都是在舊社會長期生活過來的，舊的生活經驗比新的生活經驗豐富得多。因此我們就比較有條件在今天的現代戲中創造出比較成功的舊人物的形象來。所以，我們扮演陳快腿、楊發、三仙姑、二孔明以及小飛蛾、張木匠這些人物，比起扮演楊香草、田喜、小芹、小二黑、趙淑華、劉胡蘭等新人物來就容易得多。不管是生活或技術都豐富得多！

現代戲要表現新的社會、新的生活；而新的生活是許許多多各種各樣新的人物創造出來和正在創造着的。因此，在現代戲的表演中，新人物的創造就成了最主要的問題。我們

在這一方面的舞台經驗和生活經驗都很少，我們就更應該重視它。其次，我們在創造旧人物方面，雖然舞台經驗和生活經驗都比較豐富，但也不能自滿，因為我們的政治思想和藝術思想還不是很高的，我們對旧人物的了解也還不是很深入、很全面的；我們看到的旧人物的表演，多數人還只能表演出旧人物的表面性格和旧生活的表面現象；而不能把一個壞人的骨子裡的壞處演出來，不能把一個落後人物為什麼落後的道理演出來。因此，我們所創造的旧人物還不免有些簡單化、表面化。何況今天新社會的旧人物和我們過去所了解的、所創造的旧人物又有了很多不同，甚至於有些人表面上也會裝進步、裝積極，也會用新的道理、新的態度把自己的落後或反動的面貌裝扮起來。所以我們在這一方面也需要豐富生活，進一步研究和了解他們的生活。

那麼，如何來解決這個問題呢？必須從三方面來學習：

首先要學習政治、學習馬列主義。新社會的演員是人民的教師。劇場就是我們的教室；演員的工作就是拿自己在台上的表演去教育人民（觀眾），教他們認識哪些人是壞人，怎麼個壞法，啓發人民對於壞人壞事的仇恨，教育人民向壞人壞事作鬥爭。教他們認識哪些人雖不是壞人，却有些落後，啓發人民聯繫別人或自己的缺點去進行批評和自我批評。特別是教他們認識哪些人是新的英雄人物，啓發人民向他們很好的學習；通過藝術的力量，培養出更多新的英雄人物來。

如果我們不努力學習政治、學習馬列主義，我們就分不清敵我、分不清好壞，就不能站穩立場；我們就會把地主演得讓人同情，把我們的幹部演得叫人討厭。這樣一來我們就會在政治上犯嚴重的錯誤，結果是幫了敵人的忙！像有些人演“劉胡蘭”里邊的地主，演得一點不可恨，反而使人很可憐他，結果是叫觀眾去同情地主。

所以，演員不學習政治、不學習馬列主義，不但是演現代戲演不好，演古典戲也有問題。不同的地方只是現代戲對觀眾的影響更直接，更嚴重而已。

學習政治、學習馬列主義，不但可以幫助我們改造思想、分清好壞、站穩立場，讓我們知道拿什麼東西和怎樣去教育觀眾；還可以幫助我們認識新社會中的新人新事，告訴我們如何體驗生活、認識生活，認識生活中哪些是主要的，哪些是次要的，哪些是骨子裡的，哪些是表面的東西。還可以告訴我們怎樣去學習遺產，分清什麼是精華什麼是糟粕和怎樣去創造角色等等。所以新的人民的演員如果不學習政治、不學習馬列主義，那是不可能成為人民教師的。

有人說：“我們過去不學習政治、不學習馬列主義，也照樣演了幾十年戲，也能把戲演好。”這種說法對不對呢？從表面上看好像是對的，其實完全不對。過去的演員雖然沒有機會學習政治和馬列主義，但並不是一點政治都沒有。因為在舊社會的生活中就有階級鬥爭就有政治，演員在生活中就能學到起碼的政治；使他起碼知道戲中的人物誰是正派誰

是反派，什么是好事什么是坏事，哪些人在受窮受苦哪些人在欺人压人。像梅蘭芳先生在日伪时期留起鬍子不唱戲，周信芳先生在抗日时期編演“文天祥”等愛國剧目；像上海許多越劇演員在國民黨反动派的压迫下所進行的反抗斗争等，更是直接地参加了政治活动、政治斗争。过去許多真正的有良心的演員，不但在藝術上認真嚴肅，不肯同流合污；同时在政治上也是坚持正义，敢於和統治階級、社会惡勢力進行艰苦曲折的斗争。何况今天的社会变了，我們不再受压迫受剝削，不再被人瞧不起了；國家和人民这样的尊重我們，培养我們，把我們当做國家的財宝。社会一天天变新，观众一天天觉悟提高，我們如果不加緊學習政治、學習馬列主义，就会落后，观众就会不滿意；再發展下去总有一天会叫观众丟棄的。演員沒有了观众那还有什么前途呢？目前有个別的演員，还是用旧社会那些庸俗低級、賣嗓子、賣技術、賣漂亮的办法在台上耍，那只是因为目前还有一部分落后的市民观众為他們捧場。但是要知道这种观众以后只会一天天減少，如果他們還不想改造自己，他們的前途是很成問題的！

第二方面是學習社会。这就是毛主席所講的“要研究社会上的各个階級，它們的相互關係和个别狀況，它們的面貌和它們的心理。”这也就是我們平常所講的“體驗生活”。

我們要演農民就得研究和熟悉農民，要演工人就得研究和熟悉工人，要演解放軍、志願軍就得研究和熟悉解放軍、志願軍，这是一点也不能偷工減料的。你熟悉三分演出來就

像三分，熟悉七分演出來就像七分。

有些人演共產黨員和劳动英雄，演得神气十足；好像肚子里老在想着：“我是共產黨員！我多了不起！”“我是劳动英雄！我多神气呀！”其实这都是对共產黨員和劳动英雄不熟不懂的原故。实生活和他所演的恰恰相反：我們絕大多數共產黨員和劳动英雄都是非常虛心謹慎的，他們腦子里常常想到的不是“了不起”，而是自己还有哪些不够，工作上还有哪些缺点和思想上还有哪些毛病，还需要从哪些方面去努力克服和改造。只有这样的共產黨員和劳动英雄才值得我們向他們學習，这才是优秀的共產黨員和劳动英雄最可寶貴的品質。但我們常常不能認識这一点，常常拿旧的生活經驗來看新人新事。像我們最近看到的有些演員演刘胡蘭，从头至尾都是挺着胸揚着头，擺着英雄派头；这就不实生活中的刘胡蘭。实生活中的刘胡蘭只有被敌人抓住以后，面对敌人斗争时才是这样；她决不会在随便什么时候都这样。如果刘胡蘭对祖母、对母親、对爱人、对自己所关心的人民羣众也是这样挺着胸揚着头，那还有什么可爱呢？那不就成了敌我不分了嗎？那么刘胡蘭为什么肯牺牲自己的性命呢？难道她不是人，不想活？决不是的。正因为她不光是想到自己的性命，更多的想到她所爱的親人、人民羣众，想到党、想到工人階級和劳动人民，想到革命的利益和人民的利益，她才会有勇气和力量去跟敌人斗争，至死不屈！如果我們扮演刘胡蘭，不懂得她是如何爱自己的家、爱自己的親人、爱周圍的

羣衆、愛自己的祖國、愛黨的事業、革命的事業和人民的事業，我們就不可能演出劉胡蘭的偉大的一生，而且劉胡蘭最後的英勇就義會弄得沒有根據了。

所以我們必須不斷地深入研究和熟悉多種生活，各個階級中的各種人物，各種人物具體的思想、感情、性格、生活習慣和心理活動。特別是我們最不熟悉的，而又是現代戲中最需要着重表現的新人物。如果我們演一出戲，戲中的舊人物、反派人物都演得有血有肉很有生活，而新人物都是干巴巴的只有一個骨頭架子，演出效果會怎樣呢？效果是邪氣壓倒正氣，那不是在政治上犯了大錯誤嗎？在我們的優秀傳統劇目中從來都是很注意這個問題的，像“白蛇傳”、“梁祝”、“秦香蓮”和許多“三國戲”、“水滸戲”……很多很多劇目中從來都是以表現正面人物為主，因此正面人物在舞台上總是主角、總是“戲”最多的；這一點很值得我們學習。

體驗生活的方法可以多種多樣：一種是下鄉下廠。這可以解決一部分問題，但不能解決根本問題，因為這是臨時抱佛腳的辦法。為了要排某個戲臨時下去體驗一陣，而我們的演出任務又很重，又不可能在下面呆得很久，三天五天，十天八天走馬觀花的看一趟，結果必然只能抓到一點生活皮毛（農民如何走路，幹部如何講話等等），真正的生活卻體驗不到。

所以要徹底解決這個問題，必須從根本上想辦法。那就

是首先要确定我們主要的服务对象。当然，我們都知道主要的服务对象是工農兵。但是光是知道还不行，如果我們老是捨不得大城市，捨不得城市生活中的舒服和市民观众的叫彩，拚命往城里挤，怕流动，不肯長期下鄉下厂演出，不肯大刀闊斧的把我們的工作方法和生活方式徹底改变；要想徹底解决體驗生活的問題那是很困难的。山东呂劇团的經驗很值得我們學習：这个剧团的歷史很短，一九五〇年才开始搞起來，原來都是文工团员，对呂劇不懂，也沒有農村生活。后来因为他們肯於向遺產學習，並且深入農村、深入生活、研究生活，經常把自己排的戲搬到農村演出，並在演出中組織当地的观众代表举行座談会。結果他們的戲就在羣众的爱护和热心帮助下越來越真實，越來越丰富；在生活和技术上都提高得很快。这种做法不但解决了體驗生活的問題，也改变了演員的生活作風和表演作風，在政治思想和藝術思想上都大大的提高了；所以它的好处很大！

前面所講的是一切文藝工作者都要學習的东西。不論是文学家、音乐家、美術家、編剧家都需要學習政治、學習馬列主义，都需要學習社会、體驗生活。

現在要談談演員的職業性的學習：

演員的武器是形象和动作；而且是拿自己本身所有的各种材料（身体四肢、神經、心理、声音、姿态）去進行創造的。所以演員除了學習政治、學習馬列主义、學習社会、體驗生活以外，还要养成一种職業的學習習慣：那就是随时隨

地去觀察、研究、學習（体会和模仿）各种各样的生活形象和生活动作。如果一个演員不學習这些，他就不可能經常積累很多的形象和动作，並把它变成自己所能掌握和表現的形象动作，他就沒有創造形象、創造动作的生活材料和創造能力。

因为演員向生活學習到的东西不是裝在腦子里就行了，必須用眼、用嘴、用手、用腿去表現；所以學習的方法也不光是用腦子。如果你去體驗農民的劳动生活，只站在旁边看是不行的，必須親自下地去練。如果你平常就能够这样去學習，等到你需要在台上表演劳动动作时，你就可以很熟練的作出來了。

所以，平常你就必須隨時隨地去觀察、研究、体会、學習、模仿和適應各种各样的生活动作、表情、姿態、講話的語氣、神情。你在这一方面学会的越多，在表演时用起來就越方便。能这样隨時鍛鍊，我們就能很快的抓住各种人物的动作、表情、姿態、語氣的特点把它表演出來。这样一來，不但創造动作的材料丰富了，而且創造动作的能力也提高了。在这一方面的學習中要反对形式主义的學習（單純模仿別人的动作的外表）。这样學習的結果是學而不懂，和过去私塾中背死書、科班學藝的情況差不多，學了也不知道怎么用。所以不光是学会別人是怎样动的，还要从他的动作里找出道理來。他为什么要这样动？他是一个什么样的人？他在想什么？他和別的人是什么關係？……這一連串的問題都要

搞清楚。这就需要我們很好的學習政治、學習馬列主義和學習社會，要有很好的分析能力和很豐富的社會知識才行。甚至於一些最簡單的动作，你要用它時也需要觀察、研究他是如何動的，勁頭在哪裡、竅門在哪裡，這樣才能學得很準確，真正學得像。

我們很多演員在演現代戲中常常感到這樣的痛苦；特別是演新人物就不知道怎麼動作了。而觀眾的反映也是說演員沒有動作、動作性不強，動作太單調、太呆板、太缺乏身段或身段不美。那麼动作的材料從哪裡來呢？只有到生活中去找，隨時隨地在生活中學習。要學習动作的形式，更要學習动作的內容，懂得了它的內容才能更好的掌握它的形式；到了要用的時候才能靈活運用、自由創造，按照劇本主題和人物的需要進行選擇、提煉、加工。

這裡所講的“動作”這兩個字，是指人物的各方面的活動來說的，包括動作、表情、姿態、語氣、聲調、神情等所有你能聽到看到的全部活動。因為這些東西對於你表演人物思想、情感、性格都是非常需要的。

以上所講的三方面的學習（學習政治，學習社會，學習形象動作）都不是一天兩天的功夫，而是要長期學，不斷的學，認真刻苦的學；而且要在學習當中多用腦子，多想辦法，多交流經驗。把學習到的東西隨時運用到自己的表演中去，改進和豐富自己的表演。同時在劇團的領導和導演的指導下不斷的總結經驗，這樣才能少走彎路，學和用才能很好的結