

戏曲演員学习小丛书

演員經驗談

第 六 輯

中国戏曲研究院編

上海文化出版社

戏曲演員学习小丛书

演員經驗談

第六輯

中国戏曲研究院編

上海文化出版社

內 容 提 要

本书共包括六篇文章，这些文章都是作者在中央文化部举办的第三届戏曲演員講習会的經驗报告，并經过作者再次的修改和补充。其中昆曲名丑华傳浩根据自己的經驗，对不同丑角的不同演法，不同要求作了扼要的介紹；郑奕奏、李銘玉对閩剧生旦的表演技术的运用及个人創造角色的經驗等，都作了精湛的分析；林棟志則着重介紹了蒲仙戏生旦的表演及个人的經驗；黃蔭霧着重談了閩剧傳統表演方法和現代剧的关系；王盘声对沪剧唱腔进行了分析，并闡述了自己的創腔經驗。

戏曲演員学习小丛书

演員經驗談

〔第六輯〕

中国戏曲研究院編

*

上海文化出版社出版

上海衛山路 58 弄 2 号

上海市书刊出版业营业許可証出 078 号

洪兴印刷厂印刷 新华书店上海发行所总經售

*

开本：787×1092 1/32 印张：1 14/16 字数：36,000

1958 年 5 月第 1 版

1958 年 5 月第 1 次印刷

印数：1—4,000

統一书号：10077·803

定价 (7) 0.18 元

編輯說明

“戲曲演員學習小叢書”第三輯的文章一部分是1957年中華人民共和國文化部舉办的第三屆戲曲演員講習會上的講稿，內容包括：演員道德及劇目、表演、音樂等方面幾個問題的研究；另一部分是名老藝人在會上總結的報告。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資料；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。

中國戲曲研究院

1958, 3.

目 次

談几个昆曲丑、副戏的表演	华 傳 浩 (1)
談談閩剧旦角的表演	郑 奕 奏 (8)
漫談閩剧小生的表演	李 銘 玉 (19)
需要多方面的嘗試	黃 蔭 霧 (28)
略談蒲仙戏的生旦傳統表演	林 栋 志 (25)
我对沪剧的唱腔运用和創作經驗	王 盘 声 (41)

談几个昆曲丑、副戏的表演

华 傳 浩

演員講習会要我来介紹表演經驗，我感到非常荣幸。但是又很担心。因为我从九岁就开始学戏，沒有讀过书，文化水平很低，分析問題也不深刻。所以担心我談不好。希望同志們听完之后，多提意見，多加指教！

我是在昆曲傳习所学戏的。昆曲傳习所成立于1921年，开始时有八十多个学生；老师有四位：沈月泉，沈炳泉，許蔡金，吳雨增。我的戏是向沈月泉先生学的。这位老先生本工是官生，但是生旦淨末丑行行皆能。我学的是小花臉。所以我今天就介紹几个丑、副戏的表演。

昆曲的小花臉，主要有五个重头戏，即“問探”、“盜甲”、“羊肚”、“下山”、“戏叔別兄”。这五个戏，人称“五毒”。所謂“五毒”，主要包括两方面的意思：一是說这五个戏的功夫都很吃重，很难演；一是因为这五个戏里的主要人物，在表演上都吸取了“五毒”的形象。

“問探”的探子，用的是蜈蚣的形象。在他的台詞里有这样几句话：“打探軍情事，名为夜不收，日間藏草內，黑夜渡荒坵”——因为他是个探子，所以不便在白天公开活动，多半是在夜間潛行。这一特点，正和蜈蚣那种經常在黑暗的地方活动的特点相接近。所以就把蜈蚣的特点用到人物身上去了。看这个探子，穿了一身黑衣服，戴了一頂黑帽子，手里拿了一面白地紅边的

旗，身子下蹲，旗子举在头前一耍，潜伏前进的样子，正表一面走，一个蜈蚣的形象。

囑他有

“盗甲”的时迁，是壁虎的形象。穿了一身黑衣服，戴了这个动尖尖的棕帽，有的动作就是按壁虎扑小虫的动作来变化的尚不知道“挖壁爬墙”，在念到墙字的时候，头一动就完全表现了壁虎被人家寻象。他是一个贼，但不是偷偷摸摸的小贼，是个有正义感的的一声他与娄阿鼠不同。娄阿鼠这种贼，看一样东西都是从下面上后，而得鬼鬼祟祟、偷偷摸摸的；时迁的眼睛不同，是机警的，有着羊肚汤的气概。

齿也沒

“下山”的小和尚是蛤蟆的形象。一出来头上戴了个叱轉、屈、（硬胎象鵝头一样的帽子）蹲着腿，半伸着臂，与蛤蟆一样。

这个戏是叙述一个小和尚不願受教規的約束，逃下山前演这見一个年青的尼姑，起初各自猜疑，不肯說出自己是私逃后，要的，后来彼此产生了爱怜之心。小和尚对小尼姑的爱情周时还要傾心的，是純洁的。所以演这个角色时，絕對要避免油滑前，便用派。何况他还是一个剛剛脱离五戒的人，在他身上，多多失用力将还保留着一些教規的痕迹，所以决不能把他演得很輕浮、混象太丑。要把这个人物演得很天真、活潑、純洁。采取蛤蟆的形象为形舌头。这个人物，也正是为了表现他这种活潑、調皮的特点。

嘴里，

这个戏也是个累工戏。要边唱边舞。从前老先生們傳有个門：有这样一個动作：过溪水时，和尚背着尼姑（用两手向后一托能接住跪在他手上，这样小尼姑的身子很容易活动，而且可以就着他的勁没有什么头”：“男有心女有心，哪怕山高水又深。約定夕阳西下会找叔別见人対有心人”。小尼姑猛然一喊“有人！”本来这时小和尚走矮子

一面走，一面嘴里叨着靴子在来回晃荡着玩兒。当他听到小
騙他有人时，他一惊，靴子从嘴里掉了下来，一边扔了一
这个动作很美。但按照剧情来要求，就不合乎道理了。因
尚不知道尼姑是在騙他，在那个时代，一个和尚背着一个尼
被人家看到是不得了的，所以他一定很着急。这样一惊：
的一声，嘴一张开，两只靴子就一齐掉了下来。决不会是
一后，而且是一边一个。

着“羊肚湯”張駝兒的母案，形象是蛇。这是一个饿的非常厉
齿也没有了的老太婆。当她吃了羊肚湯中了毒后，躺在地
轉、屈、伸，表現蝎子走，吐舌头等动作时，就活象是蛇的形

从前演这个戏，有两个动作，往往把許多观众吓哭了。一个
毒后，要流一尺多长的鼻涕，并且在几分钟內不准掉下来，
同时还要做别的动作。否則就算沒工夫。搞这个东西，要在
台前，使用最好的鼻烟把鼻孔塞滿，然后用棉花将鼻孔堵上；
多集用力将棉花噴出去，鼻涕就流出来了。这个动作我嫌它
形象太丑恶，所以老先生死后我就把它抛弃了。还有一个动
象为形舌头：在吃羊肚时，（羊肚是用油条剪成一条条，用水泡过。）

嘴里，然后咳嗽一声，把它咳出来，再用嘴接住。練这
有个門坎，就是咳时要向上，把羊肚噴上去，再用嘴接。
时候能接住，有时候就不行。这个动作，我也嫌它形象恶
勁没有什么内容，所以后来也把它廢除了。

“会找叔別兄”的武大郎的形象是个蜘蛛。武大郎是个矮子，
和走矮子时，与其它剧种不同；别的剧种走矮子时，都蹶着

屁股。我們是上身直着蹲下去。而且有一个特点，身体的各个部分都很短，手臂也要蹶起来动，否則就不对称了。上下椅子，跳上跳下，腿不能伸直。这样，再在腋下支一个罗圈，穿一身短衣服，就很象一个蜘蛛。

另外我們昆曲中，还有一个副行，平常叫二花臉。在化装上也是白鼻梁。我們学戏时是丑、副都唱。这两个行当的区别，主要是在人物的性格特点上。一般的讲，丑所表现的人物，好人比較多，坏人比較少；副就恰恰相反。副的重头戏是游、活、芦，即“游殿”，“活捉”，“芦林”。

“游殿”的特点是說話流利，詞句詼諧。是一个以念白为主的戏。“活捉”是唱做并重，身段特別繁重。“芦林”是靠內心表演。由于“游殿”是靠念白风趣、流利，因此我就不讲了。現在我先談一談“活捉”。

張三郎这个人物，我們叫他“走油小生”。他的一些动作，要求比小生还要瀟洒、漂亮。不过小生應該是規規矩矩风流儒雅的；而張三郎这个人物却要表现得比小生油滑一些，因此就叫走油小生。不过話又說回来了，过去，老先生們常讲这样一句話：就是愈是小花臉，愈要避免油滑，否則就俗气了。所以演这个人物，还要注意这一点：不能油滑得过了火。

現在再来談談“芦林”这个戏：“芦林”中姜詩这个人物，在原本中是用老生行应工的。可是在昆曲里，从老先生傳下来一直是副应工。剧情是这样：姜詩听信了母亲对他妻子龐氏的謠言，认为妻子对母亲不孝，所以同意母亲把妻子休掉。龐氏不願回娘家，寄居在邻人家里，替人家縫縫洗洗，靠此为生。有一天她以

劳动所得，换来一尾鲜鱼，想到芦林里去拾些芦柴，把鱼做成鱼羹来孝敬婆婆。在拾柴时，恰好碰到为母休妻的姜诗，两人争论起来。姜诗大骂庞氏三不孝，庞氏当时都忍气吞声的忍受下来。只是诉说夫妻之间的感情。因为她相信姜诗还是能同情她、相信她的。后来姜诗发现庞氏的确是受了冤枉，但是由于不敢违背孝道，不敢收留她回家。因此反给妻子指出三条道路：第一是回娘家；第二是改嫁；第三是叫庞氏干脆去死。庞氏说：她早有死意，但有三撒不下：第一，婆婆年老无人侍奉；第二，孩子安安年幼，无人看管；第三，如果姜诗再娶续弦，倘是贤慧的还好；否则把安安朝一顿、暮一顿，安安那能担得起。

这个三不孝、三条道路、和三撒不下，表现出了这个戏的生动内容。由于庞氏的三撒不下，给姜诗以狠狠的鞭打，使他不得不从内心的深处感到愧悔，唤起了他那还没有完全泯灭的正义感，终于答应庞氏，回去恳求母亲回心转意，前来接她回家。

从前的演法，把姜诗处理成一个“半吊子”：当他了解了庞氏的冤屈以后，还是狠心到底，不愿收留她回家。我却以为，姜诗最后的转变应是这个戏的灵魂：因为姜诗这个人物，是封建社会里一个道地的孝子。他并不是一个坏人，只是性情非常懦弱，又深受封建礼教的毒害，所以才听信母亲的话把妻子冤枉了。等到他知道了妻子的冤枉而心感愧悔；可是还不敢直接就把妻子领回去，这就充分表现了封建礼教的虚伪和残酷。如果没有姜诗最后的这种转变，把他演成一味的懦弱、卑鄙，那就把这个人物的形象演走了；也失去了这个戏的灵魂。所以我就把它改为现在这个样子。

这个戏的演技方面，从老先生傳下来就是一个书呆子的形象：一天到晚看书，把眼睛都看近視了，所以用了个单照，因而丰富了他的动作；这个人很迂，他認定母亲的話是不会錯的，龐氏的話是不可信的，所以当龐氏和他說話时，他的眼睛看都不看她，只是在想：你別撒謊，我不信……

現在有很多人不願学小花臉，認為学了小花臉就是倒霉；还有人把小花臉这一行看得很容易，以为只要会油嘴滑舌就行了。我认为这些看法都是錯誤的。其实小花臉这一行特別累，特別难演。因为他一出場，就要蹲身子，而且走的要灵巧、要輕快，这就非要有功夫不行。小花臉扮演的人物，也比其它行当的范围要广。如小生虽然分官生、巾生等等，但总还不出公子或书生的范围。小花臉就不同了：从七八岁的小孩子、到八九十岁的老头，从小姑娘到老太婆都要演。例如“风筝誤”的丑小姐，虽然是小花臉应工，但她却是一个小姑娘。她所以叫丑小姐，是因为长的丑。不过动作并不見得丑。她与二小姐同生在一个家庭，二小姐既然是溫柔文雅，她就决不会粗魯蠢笨。因此我演这个角色，就是完全按照旦角的身段来演的。只不过在化装上把嘴画歪了一点、眉毛細了一点等。她一出場时，用水袖把臉擋上，走的脚步、动作等拚命在学旦角。因此观众看到还認為她很漂亮呢！但当走到台口时，身子一扭，水袖放下来一亮相，这时观众才看到她是丑小姐。其它的动作也是这样。这才能演出这个人物的特点。我看过京剧的“风还巢”，这个戏也有一个丑小姐。她一出場，就是挺着胸，歪着身子。这就会使人家看着不象个小姐，而成了个老太婆，成了媒婆。不过，这是我个人的看法，希望

同志們研究。这个例子說明：演小花臉并不是那么容易，他要有各方面的才能才行。

最后，我还想談一下：現在有些人在学习遺產时，往往依样画葫芦：学了一出“活捉”，結果演什么角色都成了張三郎；看了“十五貫”，演什么戏都是用娄阿鼠的身段。这是絕對不可以的。因为每个角色的身份性格都不同，所以在表現这个人物时，用的身段也不同。如小和尚的身段，就不能表現“荆釵記”中的孙如泉。所以爱学习是好的，但一定要把人物性格分別清楚。

还有，在練功方面，功應該練，而且要勤練；但是要練得活，不能死。否則練成死的，成了型就不好了。如有的人下苦功耗腿，可是練得太死，結果把腿耗僵了；有的男演員学旦，結果平时也帶着女人的动作……，这些都是不好的。

我懂得不多，講得也拉杂，耽誤了同志們的時間。就講到这里吧。如有錯誤，請同志們批評。

1957年7月16日

談談閩劇旦角的表演

鄭奕奏

我想談的內容，有三個部分：（一）我如何學藝；（二）閩劇旦角的表演；（三）我演“百蝶香柴扇”中的林英姐一角。

一、我如何學藝

解放後，師徒關係在各個劇種、劇團中，還沒有很好地解決，這個問題很重要，它直接關係到繼承傳統和培養新生力量的問題。我做過學徒，也做過師父。我想回憶一下過去學藝的經過，講一講我對學藝的看法。

我從“劈柴頭”（發蒙）到現在，已經整整的四十三年了。由於家庭窮苦，我十二歲時，父親就將我送入戲班學藝。當時一般學徒學藝，要五年又四個月才能“出藝”（畢業），很少有例外的。舊式拜師父的儀式很隆重：點燭，燒香，對師父叩頭。我的師父是京劇科班出身的，他是福州人，能教閩劇。

教的方法一切按照科班。學徒要聽從師父的一切指教，不許違背，所謂“恪守師訓”。最初兩年，他教我唱腔、調門、三眼板以及基本動作，練基本功。練功的方法之一，是在一條又長又狹又高的木凳子上，初練走步，再進而練密步，一不小心，就會從凳子上摔下來。我們只好打起精神，比在地上練時要小心要用勁得多。師父要我們在凳子上練功的原因，主要就是不讓我們隨便地練，這樣收效很大。起初我不理解師父的苦心，對師父

的严格，感到又怕又怒，但又不敢不练。现在我才体会到，这是为了打好基础。练熟后，可以闭着眼跑；有了这样的功底，走起台步来，就显得又稳又有劲，身子不歪也不斜，身段优美。此外还练举顶（拿顶）、压腿（耗腿）、登腿、练眼、练手等。现在回想起来，我不但不反对师父反感，反而深深地感激他的严格教导。在学艺之初的两年中，也学会了一两段小戏，但没有正式上过舞台；一直等到我基本功夫练得差不多时，师父就开始教我演戏了。

我是学旦角的。我最初学的是“孟姜女”、“杜十娘”和“风阳花鼓”。这三出戏打下了整个旦行表演的基础。三出戏中的三个女主角，遭遇不同，性格不同，在艺术处理上也不同，她们是用不同的旦角行当来处理的。

孟姜女，是个閨門秀女，有着幽嫺貞靜的性格，所以必須运用正旦行的表演来表现她的性格。至后半段則用青衣的表演，因为戏要求更稳些。

杜十娘，是个名妓，琴、棋、书、画件件皆能，身落风尘之中，自怜身世飄零，养成了一种坚强的有远見的性格，这个角色，既要演得美貌风流，又要表现出她的坚强可爱的品质来。当她发现自己看错了人，希望幻灭时，她馬上决定了自己的命运：投江自杀。杜十娘不同于孟姜女，她的死也不同于孟姜女的死。所以，在艺术处理上，必須运用花旦行的表演，才能表现出她的天真、多才、大胆和坚强。

“风阳花鼓”，这出戏师父要求得更严格。他說这是打基础的戏，如果不学好，以后就演不好戏。他要求我拿鼓槌要有姿势，弄鼓槌、击鼓要有节奏，这就要练腕力了。腕不灵活就没有

节奏，也不好看。出場要求表达“背功”，身段要配“小鑼介头”；
 噹嗒，噹嗒。（嗒是鼓边的声音）噹嗒，嗒嗒，噹嗒，嗒嗒，噹——噹
 嗒嗒，篤，篤，噹嗒，嗒嗒，篤。同时用“大八板”伴奏：

5 2 弦 大八板

※ 3 3 6 2 1 6 5 6 1 6 1 123 2 3 3 6 2 1 6
5·6 1 6 2 1 6 5 554 3 553 2 · 5 3 2 1
6 1 2 3 2 2 3 5 5 5 6 7 7 2 7 6 5·6 5 3 2·3
235 2 3·2 1 6 1 5 6 1 3 2 236 3 2 3 2 1 ※

接着，三个亮相：左右台角两个亮相，輕身至台中間一个亮相。
 随后是用慢而且輕松的步，随着伴奏走向台前。鼓篋（鼓鞭）弄
 敲一下咬在口中开門，再接上是三个圓場，在圓場中所用三个圖
 面是运用花鼓来排出不同身段的。

上面所談的这三个不同角色的不同演法，給我帶來了很大的
 困难。特別是“凤阳花鼓”，師父要求非常严格，因此在这段
 時間內，挨打的机会比較多，甚至手打肿了，腿也打肿了；我就
 是这样被打下我的艺术基础的。今天，我并不主張老师打学徒，
 但我认为老师对学生的要求，应该非常严格。我以后所扮演的
 角色，大半都是运用了这三出戏的基础功夫。我在艺术上求进
 步的心迫切以后，对于師父的严格，絲毫不埋怨，反而与師父更
 亲近。我经常一清早就候在老师的床前，倒茶、拿烟、取水，无微
 不至地伺候着他，唯恐師父不乐意而影响了对我的教导。正因
 为这样，我師父受了感动，非常喜欢我、爱我，把所有的艺术，毫

无保留地都傳授給我，形成了师徒之間尤如父子般的关系。說到这里，我联想到今天还有一些学生和青年演員，对尊师的意义毫不理解，甚至說师父是“不劳而获者”、“剝削劳力者”；把尊师的箴言看作“奴隸教育”；有的甚至要老师做檢討。这是不应该的。这种情况，应该让它很快地成为过去。

尊师爱徒并不是嘴巴上說說就行了，而是要在实际行动中表現出来的。福州过去有一句俗語：“先有孝心而后有疼心”。這句話，也說出了师徒关系是双方面的事。老师父在艺术上的成就，是他多年来辛辛苦苦摸索到的，是从艰苦地磨炼中求得的，怎么能說他“不劳而获”呢？我深深体会到：先有尊师，后有爱徒；这是合乎人情道理的。

二、閩劇旦角的表演

一个演員最主要的条件，就是基本功夫；包括表演和唱腔的一切基础。师父常对学徒說：“基本功夫就是你們的本錢”。

閩劇旦角，大体上可以分为八类：

(1) **花旦**——这类旦角一出場，要使人感到漂亮、輕松、愉快，与京劇中的“閨門旦”有些类似，但又不尽相同。如：“百蝶香柴扇”中的林英姐，“杜十娘”中的杜十娘等，均属于花旦这一行。“紅鬃烈馬”中的王宝釧，在彩樓招亲时用花旦演，武家坡时用青衣演；这个角色是青衣和花旦的跨行。

(2) **彩旦**——有的劇种叫做花旦。这类旦角，出場必須春风滿面，花枝招展，天真活潑，举动輕盈；一般是年紀較輕的小家碧玉及婢女。如“拾玉鐲”中的孙玉姣，“西廂記”中的紅娘，“陈

三五娘”中的益春等。

(3) **正旦**——这类旦角，較彩旦穩，但又不象青衣那样大多是悲剧人物；她严肃端庄，不苟言笑。如“彩楼记”中的刘翠屏，“孟姜女”中的孟姜女等。

(4) **青衣**——其他剧种也有叫做青衫的。这类旦角，以着青衣服而得名；大多心地善良，端庄淑静。如“三娘教子”中的三娘，“紫玉钗”中的霍小玉，“秦香莲”中的秦香莲等。

(5) **丑旦**——这类旦角，多系喜剧人物，饶有风趣。如“碧玉簪”中的王玉林母梁，“陈三五娘”中的李姐等；以上这二个人物虽然有好坏之分，但同是属于喜剧人物。

(6) **泼旦**——这类旦角，其他剧种不一定有，有的剧种并在丑旦行中。閩剧已故老艺人郑奇惠等，为了創造舞台上的坏蛋、手毒心狠的妇女形象，才把它另外分出一个行当来。例如“一文钱”中的張兰英，“杀狗惊妻”中的焦氏等。

(7) **老旦**——年紀較大的妇女，有白发、黑发、鬚发之別；亦有官家老旦和貧苦老旦之分。

(8) **武旦**——一般是能文会武，美貌多才的年輕妇女。如：“穆桂英”中的穆桂英，“白蛇傳”中的白娘子等。

以上各类旦角，在表演风格上各有不同。虽有分类，还是要根据各个剧本对于人物性格的描写和环境的特点，进行具体分析、处理，同时也要根据演員的条件进行創造。

旦角的表演，最主要的是水袖和身段；这里包括了手、眼、身、法、步。在这个表演基础上，結合人物性格特点、內心感情，才有可能真實地創造角色。有些沒有水袖的服装、短袖的服装，