

戏珠赏析

于学剑 著



责任编辑：金 凯

封面题字：欧阳中石

封面设计：李 书 圣

396
戏 谚 赏 析

于学剑 著

出版者：山东文艺出版社

（济南经九路胜利大街）

发行者：山东文艺出版社发行部

（经八路十一号，电话610051—485）

印刷者：济南市教育学院印刷厂印刷

*

850×1168毫米32开本 12.75印张 310千字

1989年7月第1版 1989年7月第1次印刷

印数1—2,000

ISBN 7—5329—0274—9

I·245 定价3.90元

序

欧阳中石

在我国悠久而丰富的文化宝库中，戏曲艺术是其中多采而绚丽的一丛繁花。戏曲在我国的文化舞台上，有她不能代替的艺术价值与意义。

我国的戏曲艺术，在移风易俗上，在培养道德情操上，在感染意趣上，都以艺术的形象起着潜移默化的作用。这种不言的教育，其作用有比直接的宣教还深刻，还易奏效。

更直接的则是她给人以美的享受。应当承认这种美的享受也是人们生活中不可缺少的“必需”。正象劳动中的休息，呼吸中的吸气，这不是一种消极，而是一种积极的预备。须知没有这种“消极”，积极是没法持续下去的。

我国戏曲之所以能够有这样重要的价值，主要在于我国的戏曲有着极其成熟的艺术成就，而艺术成就的载体主要的负载在那些艺术家的身上。世世代代都有一些成熟的艺术家，她们把艺术继承下来，又传授下去，多少年来便积累了许许多多的剧目和演出的舞台艺术。

随着我国戏曲艺术的发展，相应的已经有了一套理论，其中有舞台经验的总结，有原理性的探讨，已经应有尽有。或者说还很散乱，还未理成系统，但已经能够解决它自身所能提出的一切问题。这是一份宝贵的财富，亟待发掘、整理，把它们梳理连缀，分析综合，形成一个重要部分。然而，这些东西存在文字上的少，而存在老艺术家的心里嘴上的多。须要从他们身上直接去访求才行。应该说这是戏曲理论工作者的一项课题。

我国戏曲艺术家们在继承、传授方面的作法与西方朋友不同，西方朋友整理东西，习惯是务求其详，而我国的艺术家整理东西却正相反，总是务求其简，简到一鳞半爪，有些竟是一句口诀而已。一则是简单易学易记易传，再则是容易保密。他们以为不到能接受的程度，教他也不会；到了他能接受的程度，则一点即破，也不劳多说。因此，谚语口诀成了积累经验窍门的一种形式。

在戏曲界流传着许多口诀谚语，也有不少同志在这方面作了一些发掘、整理、汇集的工作。有的是全搜集，有的专以某一种戏曲为主，也有的专以某一行当或方面为主。而学剑同志则是着重于剖析，这在释解口诀谚语方面又出新杼。诀歌谚语是一种浓缩凝结，把极为复杂的理论强纳在了一句、几句歌谚之中，对于一般人来说，当然理解困难，必须详加诠注，剖析详明，才能使人得以领悟。否则，不知所云。能够着意于此，亦可谓用心良苦。

学剑同志于戏曲研究有素，已经很有成就，从本书更可看出他知识的广度及钻研的深度。他不但对京剧艺术有研究，对一些地方戏曲也都作了一些研究。这些戏谚口诀经过他的释解分析，变成了透明的，读者可以循此得到启发，得到引导。可以说这样作既对戏曲事业是贡献，对戏曲工作者、广大的观众都大有帮助。幸早读一过，觉得极为可贵，愿先为之序作为导入。不妥之处，望方家赐予教正。

序

郎咸芬

有一次路经书摊，见有一本《名人名言录》，便拿过来信手翻了两页，不想竟被它吸引了进去。不单是因为其中很多话语文辞非常精辟，充满哲理和智慧，而且还由于，我一直在思索而不得解的一个问题，竟无意中因受某句名言的启示而觉得豁然贯通，迎刃而解了，感到颇受教益。于是不禁想到，我们戏曲界有许多前辈艺术家，很善于用一种很有特色的语言把自己实践的经验、体会和心得非常简炼，形象生动，准确地表达出来；很象民间谚语，往往只有三言两语甚或只有几个字，却包涵着深刻的道理，若是有人能把这些散失在茫茫的艺海里的戏曲谚语收集起来加以解析该有多好。近年来，总有种匆迫感，总感到时间不够用，想坐下来学点东西，又总是未及席暖，又被这事那事地给冲掉了。剧团工作有一个特点，就是大空儿没有，小空儿却不少，我于是便想到了这种类似语录体式的书；读起来费时不多，不管是在旅行中，还是在排演的间隙里随手翻看，久之，集腋成裘便能从中获取不少教益和知识，甚或会撞出灵感的火花。

于学剑同志，费去了数年时间，熬过了不少不眠之夜，写出了这本《戏谚赏析》，让我写个序，我很高兴，虽感力不从心仍愿欣然从命，因为这是我期待着的一种书。

我认真地看了学剑同志的手稿颇多感慨；我惊叹书中所收谚语资料之丰富，涉猎范围之广泛，解析部分，旁证博引，论证有据，同时加进了本人的许多在艺术实践中摸索体会出来的认识和见解，有些甚至是颇有见地的。茫茫艺海，连绵千余年，把这么

多的戏曲谚语收集起来，无疑是沙里淘金，学剑同志付出多少艰苦的劳动和不拔的毅力是可以想见的。这是学剑同志继《京剧身段技法》之后第二个集子了。我在想，戏曲艺术是我国优秀的独特的文化遗产，以著名表演艺术家梅兰芳为代表的表演艺术，被视为世界三大表演体系之一，我就不相信这份优秀而丰硕的财富会传到我们手里便面临危机而至夭折。与其在所谓“危机”面前畏缩空喊，倒不如象于学剑同志那样，伏下身子来做一点扎扎实实地努力，做一些扎扎实实的工作。戏曲艺术只有很好地继承，才能得到健康的发展；只要我们拿得出无愧于时代，无愧于人民的优秀的艺术作品来，我想祖国的戏曲事业仍是充满着希望，前途似锦的。

学剑同志还年青，却取得了这样可喜的成绩，实在是可敬可贺，我也希望学剑同志再接再厉作出更大的成绩来。

我总以为写序是专家学者们的事，但，点了我的将，也只好勉为其难，拉拉杂杂地写了以上这些，很可能说了许多外行话，也只好请方家指正了。

提 要

序.....	欧阳中石
序.....	郎 咸 芬

艺 术 表 演

神似与形似.....	(2)
不能忽视细节.....	(10)
做与不做.....	(12)
程式与角色.....	(13)
扮戏的重要.....	(18)
戏不上脸有几种.....	(20)
技 与 戏.....	(21)
瘟 与 火.....	(22)
体验与表现.....	(25)
武戏与文戏.....	(52)
满 与 欠.....	(53)
典型动作.....	(57)
真 假 美.....	(60)
观众与演员.....	(66)
要有整体感.....	(71)
生旦净末丑的表演.....	(78)
戏曲允许直接表现气质.....	(90)

唱腔念白

咬字头的四种基本方法·····	(99)
字腹的发音部位·····	(109)
十三辙的收音·····	(114)
字与腔的关系·····	(117)
四呼五音·····	(118)
声之病应戒·····	(121)
咬死与发飘·····	(123)
千斤白话·····	(124)
说 共 鸣·····	(126)
脑后音的运用·····	(128)
味道与嗓子·····	(129)
声腔与感情·····	(133)
吕剧音韵要规范化 ·····	(135)
防止藏辙走韵·····	(153)
腔的技巧·····	(155)
气的运用·····	(160)
怎样喊嗓·····	(166)
方荣翔唱腔特色·····	(169)
京剧音韵要改革 ·····	(190)
言派唱腔特色浅析·····	(206)
郎咸芬唱腔特色·····	(213)
林建华唱腔特色·····	(226)
李岱江唱腔特色·····	(237)

身段武功

手眼身法步的含义·····	(250)
---------------	---------

手形(掌、拳、指)	(251)
山膀与腕子	(253)
眼 睛	(255)
手与眼的关系	(258)
转身有几种	(260)
什么叫三节六合	(262)
刚 与 柔	(263)
学点太极拳	(266)
步 法	(268)
舞台构图与观众	(271)
气与形体	(275)
守法与破法	(277)
上下左右的关系	(278)
动 与 静	(279)
快 与 慢	(280)
形体模式的开拓与创新	(285)
袁金凯舞姿特色	(291)
刀枪剑棍的攻防法	(297)
戏曲武打要吸取武术营养	(304)

苦 练 与 探 索

不怕苦与累	(310)
要持之以恒	(312)
要广采博取	(314)
要开动脑筋	(316)
练功要趁早	(317)
不狭守门风	(319)
学 到 老	(319)

防止油气..... (321)

戏曲改革散思..... (324)

其 它

音乐的重要性..... (344)

立 德..... (351)

关于戏曲流派..... (361)

青年一代的审美观与京剧危机..... (365)

后语..... (395)

第 一 部 分

艺 术 表 演

△ 神似者为上品 形似者为下品

这则口诀源于画论。国画与戏曲有相通之处，最大相通点是两种艺术都具有写意特点，不求形似而重神似。国画讲究“画到精神飘没处，更无真象有真魂”，戏曲讲究“假作真时真亦假，摄魂全凭一点神”。正因为两种艺术都以神似为宗旨，故戏曲常移用此诀。

何谓“神”、“形”？“形”是表象，“神”是表象中所含的意味。“形”可以耳闻目睹，（从广意上说“形”亦包括声音）而“神”只能心领神会。戏曲表演的高低之别从根本上说就是“神似”与“形似”的区别。“神似”就是把握了人物的精神气质、性格特点，以及深邃的情感和微妙的心理。而“形似”却只是衣着冠履逼肖，言谈举止相仿，唯独缺少人物的灵魂。“形似”只能取悦于观众的耳目，“神似”才能燃烧观众的心灵。“形似”给观众的印象或许是美丽的，但却是短暂的，只有“神似”才能给观众留下难以泯灭的美感。因此说“神似”高于“形似”。

在戏曲术语中为什么常常听到“神似”、“神气”、“精气神”这类以突出“神”字的字眼呢？为什么话剧表演中却不太讲这些？“神”字的含意是什么？是否就是心理活动、思想感情的代名词呢？这些问题直接关系到表演方法，应该在概念上弄清楚。

戏曲中常常提出“神”的问题，这是因为戏曲的表现形式所决定的。比如说强调“神似”，这是因为戏曲表演多程式。程式动作的特点从外形来说不象话剧那么更接近于生活，而是特别

规范夸张，舞蹈性特别强，即距离生活动作的形式较远。但戏曲并不因此而忽略人物形象的典型性，而是运用这些较之生活来说是属于夸张或变形的程式动作，来刻画人物的性格特征。这样，戏曲不求形似而重神似的表演理论也就相应而生。其二，戏曲传统剧目丰富，前辈艺人给后人留下很多成功的艺术形象。后人在接受这些艺术形象时，由于学戏多是从外形学起，不少演员又不愿求深解，只停留于外形上，这样，一些有见解的前辈艺术家，就告诫后辈不要只求形似，而要重其神似。另则，与此相联系的是：戏曲流派颇多，每派都有自己的继承者、追随者，他们有的为了象似老师，就千方百计地模仿老师。而“形似”无疑的是最容易、最轻便的方法。而流派创始者及意欲另辟蹊径的有志者，自然不满足于“形似”，而提出“神似”（不是神似其老师，而是神似于角色）。

以上着重说的是戏曲为什么常提“神似”。下面再分析一下“神”的含意。“神”在概念上常常变成了思想感情的另一说法，即“神”就是指人物的思想感情。这是不确切的说法。实际上，“神”的含意包括了人物的思想感情，但戏曲中常讲的“神”，又多指人物的气质风貌。比如：大将起霸过程中，能要求演员作什么心理活动，思想感情呢？在大量的装饰性动作中，要求演员内心如何如何只是一句空话。比如：《挑滑车》高宠起霸，如果我们硬要分析出高宠此时此刻内心应该是急于求战、誓灭金邦等等，这对于演员来讲毫无实际作用。在这里只向演员提出要在神韵气质上把握住高宠勇猛、刚毅、高傲的气质特点即可。勇猛、刚毅、高傲这些抽象的词再结合对人物的分析认识就可以指导演员表现出高宠的外在风貌气度。对于某一个具体人物（如：高宠）的具体气度风貌的要求（如勇猛、刚毅、高傲）演员往往是用“精气神”、“神气”、“提神”这样的术语来概括。这时，“神”字已化为具体人物的精神、气质、风度的代名词。所

以前面说“神”在戏曲表演中，有时是指人物的外在气质。

人物的外在气质和人物的心里、感情变化并不是对立的。当人物在进行着激烈的心理、感情变化时，也表现着人物的气质。人物的气质风貌不是演员形体或意念的某一部分的产物，而是演员内在的“心神意气力”和外在的“手眼身步口”两方面结合的结果。气质要贯串于表演的始终，但是根据戏曲表演的特点，气质有时又与人物的感情、尤其是心理思想相脱节。话剧是在着着实实，即目的性很显明的表演中流露人物的气质。而戏曲则是在虚虚实实，即真假相间中去表现和流露人物的气质。在“虚”中表现的人物气质，在戏曲中就常以“神”字取而代了。这个理，如果用龙套的表演，更能说明。龙套在戏中充当千军万马的代表，或充任侍卫。他们在戏中该怎样表演呢？其一，他们不能随着主要角色一起做戏，因为他们不需要感情变幻。无论是从他们的士卒身份的角度，还是从戏曲写意的表现方法的角度，都不允许他们喜怒于色。其二，他们又不能戳在一旁看戏，不能完全置于度外。他们还有表现角色的任务。这种“既在戏中又在戏外，说在戏外还在戏中”的表演，只能用“精气神”即气质风貌来表现。也就是只要求他们在精神气度上保持着严肃的军威即可。惯用的术语就是要有“精气神”。

“神”在戏曲的术语中，有时又重点指其眼睛的神采和神韵。“神采”侧重指眼睛向外放射的光彩。俗话说“真精神”“真醒皮”。它给人们以振作之感。简言之：目光烁然谓之“神采”。“神韵”侧重指眼睛向内含蓄的神色。这种神色并不使你为之振奋，而多使你为之品味。简言之，目光蕴藉谓之“神韵”。自然，“神采”“神韵”都须建立在人物气质的基础上，有时则直接是某一具体感情的表现手段。

“神”在戏曲中，有时又作为眼睛与肢体配合的用语。比如在指正某一动作时，常这样讲：“动作还不错，眼神不够”。这

时“神”字，可能指其“神采”、“神韵”之“神”，但常常指其眼睛与形体的配合。即在形体动作时，眼睛配合的技法不够。这种配合又侧重于眼与手的配合。

神——人物的气质风度。

神——眼睛的神采、神韵。

神——演员动作中的眼法。

这三个概念，是戏曲表演对“神”字的独特运用。这三个独特概念不是彼此孤立的，而是统一的。在眼睛配合形体的技法中，又是眼神本身表现的过程。眼睛的运用（包括上面两点）又纳入人物的具体气质之中。离开人物具体气质的眼神、眼法，不能用到舞台上，只能用到练功室里的基本功训练。

尤其要说明的是：这三个概念，在大多数情况是与人物的感情、心理、思想溶为一体的。但四者彼此间又略有差别。戏曲用“神”字，在不同情况下，赋予神字以有所侧重的不同含意。

结论：戏曲中讲的“神”，其含意既指人物的思想感情，而在某些情况下又指的是人物的气质、眼神、眼法。

△ 活画其形 真传其神

电影演员赵丹在《地狱之门》中讲了两件有趣的事：一位有点自然主义的表演艺术家在台上表演悲戚时，“忘其所以”“两行鼻涕象冰凌儿似地都快挂到地面啦”。而观众并未被感动，反觉得“恶心”，付与厌恶的笑声，并且“台上越是哭，台下越是笑”。另，赵丹回忆他初上银幕不懂表演时说：“眼药水滴出来的泪痕将来画面上看来倒也感人，而我们用真感情，真激动表现出来的啜泣和痛苦，画面上竟是一片肌肉的痉挛和紧张，难看到滑稽的程度。”

为什么“台上越是哭，台下越是笑”？为什么真感情的痛哭反不如眼药水滴出的泪感人？就是因为演员缺少艺术形式的美，即形体外在的美，所以真感情也不感人，反令人难受。

如果说话剧、电影的表演艺术也须重视外在形体，认为“不能用没有受过训练的身体来表达人的内在精神生活的最细致的过程……”（《斯坦尼斯拉夫斯基全集》卷三，27页。以下简称《斯氏全集》）。那么，戏曲对表演的外形就尤为看重。因为戏曲表演的最大特点是演员的形体动作的舞蹈化。自然，剧种不同，其舞蹈化的规格及风格也各异，但剧种之间只有舞蹈化的程度之差，没有有无之分。不能借口剧种的特殊性，抹煞戏曲的形体美，以至混同于话剧。戏曲演员放弃了形体美，就是舍弃了一项有审美价值有表现功能的戏曲独有的艺术手段。演员不能使自己的形体戏曲化，“真传其神”也落了空。“神”是抽象的，它只能寓于“形”中。观众只有通过“形”，才能感受其“神”。

“形”作为传“神”的工具，首先指的是眼睛。如果说“神”有十分，眼睛要占六分。“心者神之舍，目者神之牖”。“心之神法于目”。即指“神”之重点所在。但须明确，眼睛固然是传神的主要部位，却不是唯一的部位。有时则居于次要位置。谈眼睛传神的重要时，人们常常引用东晋画家顾恺之的著名警句：“四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵之中”。（阿堵，晋代口语，即“这个”的意思，指眼睛。）这一警句主要对人物画而论，如果对舞蹈演员来说则要打些折扣。舞蹈演员的传神或说是神韵，其传神的重点就不在“阿堵之中”，而在“四体妍蚩”。戏曲虽不同于舞蹈（戏曲舞蹈的具体性比重于情绪的舞蹈更明确），但也不象曲艺演员那样举止有限。以身段舞蹈为主的戏曲也不少见。如《夜奔》《雁荡山》《挑滑车》之类。在以舞蹈为主的表演中，对人物心情，风貌的传神，除了眼睛外，就不能说“四体妍蚩本无关于妙处”了。

常言说：“神贯于顶”、“背后见戏”，可以说形体每一部位无不散发着神。举几个人们熟悉的例子可以说明这点。一、《戏剧报》曾刊登过著名武生厉慧良在《长坂坡》中饰赵云的一

幅剧照，其造型，双眼合闭，右腿蹬椅，左手提甲式，右手握拳枕式。这幅剧照不知折服过多少人。看过的人，大概都会为其神韵而赞叹。剧照的动人之处就在于：他用戏曲化的造型把赵云衣不卸甲、马不离鞍、倚枪傍马而眠的战斗风韵，以及人物的大将气质表现得淋漓尽致又耐人寻味。这“风韵”“气质”不是只靠双眼合闭及面部表情表现出来的，而主要是借助人物“若竦若倾”、劲力内含、节奏严谨的造型表现的。如果说将“双眼合闭”是作为表现眼神的一种变通方法，那么我们再看第二个例子：在泥塑“收租院”中，有一个双眼被蒙，双臂倒绑的人物塑形。看过的人，这一提，一定会立即回忆起人物的一一农民的那种在皮鞭下强烈的反抗情绪及其从心底迸发出来的深仇大恨。双眼被蒙，而“反抗”的仇恨表现的如此强烈，靠的是什么？是形体的造型。如果说这一造型虽然双眼被蒙，但靠近眼睛的面部肌肉、额头肌肉、口型还起着直接的感染作用。（因为我们说“眼能传神”，并非孤立指眼睛，同时也指面目。）那么我们再看第三个例子：周信芳在演《萧何月下追韩信》萧何背对观众仰看韩信留于墙上的诗句时，背部微微颤动，把萧何感到事情严重的心理、神情都表现出来。以上三则例子是说明“神”不仅体现于眼睛，而且体现于形体的每一部位（其实眼睛也在“形”之列）。我们对形体的每一部位若失去掌握或不能运用自如，都将破坏“神”的表达。

“神”与“形”的关系是“神”靠“形”传，“形”不开，则“神”不现，“形”不“活画”，则“神”不“真传”。形的活画，除了形体的基本功外，又不能离开神的真。“神”不“真”，则“形”不“活”。“形由神生、神赖形立”。没有：没有神的形，也没有：没有形的神。“每一个形体动作都有心理的成分，而每一个心理动作都有形体成分。”（《斯氏全集》卷二、241页）。当我们说有形无神，或说有神无形时候，仅是就形与神两者相比较，哪个强哪个弱罢了。