

阿甲戲曲筆記

卷二

郭沫若題



阿甲著

符挺軍 符丐君 整理

王永敬 編注

阿甲戲曲筆記

郭澤城題



卷二

阿甲 著

符挺軍
王永敬

符巧君
編注

整理

1985 年

假定性体验有一定的真情感

我强调了技巧的体验，并不排除演员在表演时有一定程度的真感情。不承认这一点是不合实际的。我有这样的经验，无论是在修改剧本时，还是在为角色设计动作，向演员解释人物性格时，对角色确有愤怒或喜爱的感受。在同情角色不幸的遭遇，或感到为正义事业奋斗牺牲时，为捍卫人类美好的伦理道德而遭到灾难时，不禁眼红鼻酸。这是为什么呢？作者是有灵魂的人，当在创作体验的时候，不论是在生活中或者假定性的舞台上，创作者都不能无动于衷。舞台上的情感，虽是虚构的、想象的、有修饰性的，但作为人的心理意识的活动，就不能没有一点真的情感，不过舞台艺术的真情感是为创造角色服务的，这种情感应当有助于表演，绝不能是自我情感的发泄。前面说了舞台体验和生活体验的区别，但不能说假定性舞台的体验就没有一定程式的情感，这就太绝对化了。

演员和角色有无形的交流，演员对角色的感受是有感情的，演反面的人物也可以体会于一时，到表现时感情和理智是不能分开的，表现时有时也有冲动，这是净化的冲动，这时已排除了肌肉的紧张、生理的刺激，而是把感情贯注于全部器官，很自然地、从容地把角色的感情表现出来，催人泪下。

（1月）

表演问题随想*

一、舞台形象创作的过程

从表象的、具体的、片面的、朦胧的形象转化为思维的、有概括性的，有自我主体意念的形象，再将这种被我的感情融化的、被我的技巧锻炼过的形象升为舞台的艺术形象。也即戏曲演员有两度体验，先生活的体验（[与角色]共鸣的体验），后想象借鉴的体验，造成意念里的形象，心里有角色，然后转化到有程式性、有鲜明地表达外观的程式性的形象。

二、艺术创作的主观和客观

任何艺术创作都是主观与客观的矛盾的统一的过程，都是表现与再现的统一过程。

三、把艺术家的主观世界对象化

将自己的主观世界对象化、客观化，通过物质形态（客观化的）把自己的内在的、无形的精神世界表现出来（外化），变无形为有形，使观者听到、看

到、想到。

四、沉潜心灵中，放浪形骸外

排除生理紧张，能丝丝入扣弹奏心理的音乐，我把它叫“沉潜心灵中”；下句是“放浪形骸外”，我不是指东床袒腹吃胡麻饼的王羲之的姿态，更不是袒胸露背的时装表现，而是说他漂亮的身段和深刻的功夫，已不是常人的形体所能达到的（王羲之《兰亭集序》：“夫人之相与，俯仰一世，或取诸怀抱，晤言一室之内，或因寄所托，放浪形骸之外……”）。我这里借用“放浪形骸之外”的意思是说形体表现的神貌，超过了生活中自然的形态，在形体之外达到戏剧的境界，超越于自然主义之意。

（1月）

一九八五年小组会间及其后所思^[1]

一、小组会需要解决的问题——关于空间处理

电影的特点是主要靠蒙太奇镜头的转移，前后推移，左右旋转，这种推移旋转是真实的景，其中也有设置的景，或模拟的放大，它要十分真实，这种景是最群众化的。

戏曲的空间处理，它的环境地点只是靠演员在舞台上的不断流动来表现，没有固定的场所。有的是由人的模拟动作来表现的所谓“虚拟”，有的如一般的带鞭上场，并不虚拟马的形象，他走的地点虽有变动，只能是意味着变了地方，实体的景是看不到的。有的如《乌龙院》的宋江回家寻书，只是从他的面部表情上、步伐上意味着有景，这个景是看不到的，只能想而得之，这种形象是很抽象的。不要去强调“情景相融”，舞台上的“情景相融”和“景随人走”，这种说法应当区别。有的能从模拟中看出来，从步伐中看出来，等等。这大多是想象所得，不是视觉所得。

上、下场是个法则，上场本身没有多大意义，只是表现来去的意思。至于你从哪里来，你到哪里去，演员可以说出来、唱出来，上、下场本身并不表现具体地点。[《打渔杀家》]萧恩、萧桂英的上场是从河里撑船来，表示是从水里来。所以，不必在上、下场之外再开几个出入口，它的好处是来路多了，坏处是反而固定了，不自由了。

凡一切“自报家门”等都是来自上、下场的原因。

分上场、下场是一个大体抽象的线路。可是我们不能都是过场戏，连续的过场，大都是交代性的，还有重点的戏，相对固定[场所]的戏，适当用景是可以的，但如是真实景，观者就不可能看到屋里的戏，话剧也不能看到屋里的戏，有三面墙。戏曲不是三面墙，而是中间有美景，四面让它漏空。这个问题要进一步研究，使它搞活。

有机联系的问题。戏曲舞台上的景，是依据戏的要求来选择的，如《逼侄赶科》^[2]的观音堂和小姐的楼台，从建筑结构来说是不合理的，不是什么有机联系。从戏来说，潘必正（演员姓名不记得了）既和陈妙常交流，又和老姑交流，这倒是机有机的。

不能上、下场并不就破坏戏曲。上、下场只是时空处理的特点，如果没有这个特点并不能说就破坏了京戏，还有其他的程式，并不影响唱。唱是属于时间过程式展开的，也并不就破坏了程式性的动作，有些程式动作如坐帐、当面交手和斗争等，因为舞台动作并不是非跑“圆场”不可。比如《红灯记》等都有门户和窗户，但是它是地地道道的京戏。它不是依上、下场而是从门走的。

所以，有道具式的景，或较抽象的景，或较具体的景，或较具体的道具，它是不会破坏京剧的。实际情况是，有的戏一开幕，满台真山真水，奇景异色，便把观众抓住，甚至鼓掌。可是看着看着能抓住人的还是戏，是演戏的人，不是景。不能否认不好的景，对戏、对表演的喧宾夺主。

这说明，京剧程式的相对独立性，既可不用景，也可以用部分的景。说明它的程式，它的适应性是比较灵活的。

问题还有：

- （一）程式技巧和特殊体验性质的问题；
- （二）写意和虚拟手法中的写意的问题；
- （三）程式和程式化的问题；
- （四）程式和形式的问题；

(五)形象和形式的问题。

二、小组会中未解决的问题——程式和形式的区别

程式只能是一种表现内容的特殊手段，还不能就是完备的形式。形式和内容分不开。一般地说，它是被内容所决定的，因此说没有没有内容的形式。但形式又有相对的独立性、能动性，这要看内部形式和外部形式的区别。比如一个人，他的面孔漂亮，身体魁伟，声音响亮，并不能表现这个人的道德品质、他的观点立场、思想修养，等等。因为他身体魁梧，面孔漂亮，也可能他的精神境界不高，心灵是丑的。心灵美要靠他的作风、气度、风格等表现出来，通过行动表现出来，好比本质要通过各种现象表现出来一样，是否这就是内在的形式。

外在的形式有相对的独立性。外在形式（也可说是外表）有和内容一致的，比如说形态是美的，心灵也是美的。这种统一会使人感到、认识到他的心灵更美。你是美的心灵，由美的外在形式把它表现出来了。这是外在形式的独立性和美的内容一致的地方。也有美的外在形式的独立性和美的内容不一致的地方。那么，这种外在形式不管它是生来如此，如面孔、身材、生理的属性，也有伪装出来的，这都是一种假象。如道貌岸然，笑脸老虎，这是相对独立性，使人识透之后，那是自我揭穿他的丑。这种自我暴露，使形式和内容对比更显明了。

程式，我认为不是完备的形式。一般说它没有内形式与外形式之分，它的外形式一般和内容是统一的，所以生、旦、净、丑，是一种程式，便成了表现道德、性格的形式。我只是讲一般地说，大体地说。行当程式，它表现性格的特征，但不能一概而论。小丑角色有善良的、英雄的，如崇公道、武大郎，如刘利华（武丑）；英俊的外貌也有灵魂丑恶的，如陈世美、蔡伯喈等。

如果将程式作为一种特殊形式来说，它和内容的关系有一种直观性、可感性，也有些机械的，很容易搞成形式主义。（这个问题要谈透）。

这原因是怎样产生的？

这是由于要夸张的原因，要鲜明的原因，讲究形式美的原因。它的特点，有一

点，它有些超内容的地方，这就是它的强烈的相对的独立性，可以人是丑的，性格品质都是丑的，而艺术上是美的，即形式技巧是美的（要思考）。可以说程式不是一般的形式，是戏曲的特殊形式，说它是样式、手段、方法都可以（再研究）。

三、小组会上发现的问题

（一）程式和程式化的问题

程式是一种有规范性、严格性的东西。这种东西，要善于运用它。程式动作，不是生活动作，生活动作是它生来的生活中养成的，不必去受训练，因而它表现感情、思想都是很自然的，也是很自由的。程式是要受训练的，一喜一怒，人物之间感受、交流都是有一定的格式的。所谓“化”便是一切的动作、思想、感情，都在程式的联系中，都可靠程式表达出来。这种不自由的有规格的程式，要使它自由、很自然，这叫“化”。“化”是运动的意思，不是僵化的意思，是入化出神的意思，不化，则不能传达出“神”的境界。

各种剧种，它的程式性的程度不同，有宽有严，有浓有淡。比如，唱的程式性比较严，表现的程式性比较宽，和生活动作接近，程式的加工就少一些，便不大感受到要“化”的问题。“程式化”包含了严谨的程式要运用得很自由、很自然，这两种矛盾的统一。

（二）形式不算是形象

形式是内容的一个方面，形象包含形式和内容的统一。生活中的内容和形式，它一生出来就不能分开的。当然，形态形式也有受陶冶、受教养的问题。因此，举止行态也要学学，不管如何，它是和生活内容是密切联系的。

在程式中表现生活内容，它要经过刻苦训练，不是生活自然带来的，它是表现性质的。因而，它要选择特殊的形式（程式）表现生活，似乎是从形式出发，但又必须要体验生活的真实，它是表现人的心理的程式，这方面归根到底还是要从生活出发。

这里就可引出人在戏中与观众交流，既超越生活，和生活有距离，又要生活

于角色之中，既有意识地演给观众看，又是当众孤立的一套“化”的办法。

四、在民委旅馆小组会讨论中须要解决的问题

（一）“程式化”

以程式本身去化生活，以生活去化程式。即“程式化”及“程式要化”，是两种性质的。前者导致僵化，后者导致变化。

程式本身不能自然去“化”，去发展，必须人去“化”程式始有创造，名词之争可以，不要僵化地去理解它。

（二）什么叫戏？

一个重要问题：动作问题（身段）。

一般的常识，戏必须有矛盾冲突，戏曲也是一样。然而戏曲演员十分讲究一招一式，讲究一举手一抬头，讲究一句唱腔，一句念白，使观众感到满足叫好。所以戏曲剧本的好坏，在于情节的结构，除此之外，上面这些方面往往是大演员的表演和大路活表演的重要区别，也成为不同流派的区别。过去评论戏，常提到这一点，不为人所注意，然而表演时却为人赞叹。这里面会有深刻的美学道理，必须研究，不能只限于戏剧冲突。当然这种一招一式在戏剧冲突中更能表现它的力量。由于不讲这个道理，就把这些形式美省略掉了，认为是没有意义。（小组会感到的问题）

戏曲也讲“梢头”，讲“扣子”，讲“抖包袱”，这些都是讲情节的安排。由于讲究一招一式的原因，便不研究贯串动作。贯串动作，寓于一招一式之中。这种一招一式，犹如书法之用笔，但又并非完全无内容的，而是这种内容在没有进入情节冲突之前，往往表现在一个人的风貌神态时做的那些动作，戏曲特别讲究。过去所谓“一着一式”，便是这个“一招一式”。雕像是从三度空间去围绕着看的。我们的身段动作，则是整个动作一点一滴地展示出来的。如《空城计》孔明的下场，唱“在空中望先帝，大显威灵”。他背身时一把鹅毛扇，不是背好再转身，而是手不动，身子转动，扇子自然便在背后了。这便是这个过程，人们看得很顺眼、

很美。表演是一点一点地展示给观众看的，有设计的，又是很自然的。

五、在逯兴才家讨论的问题

(一)人和景的问题，不要强调人随景走。景由手势动作虚拟的，使观众可以从看到的[表演]联想所及。有的如《龙凤呈祥》的跑车，孙尚香、赵云、刘备在跑，这种跑是编“8”字（又叫“编辫子”），跑了数十里或更多一些，并不感到景随人走，地点不动，可表示走。这些都是靠演员身段、气势或唱表现出来的。我看到“景”，只感到在流动而已。

(二)雕塑没有情节，戏有情节冲突，但的确有未入戏和入戏后的动作冲突。戏中好演员的动、站、势，都感到美和奇特。这是我们要研究的重要问题，体验和体现（或表现）的问题。这个问题，值得再谈，但重要的要谈一招一式的身段动作，这是所有舞台动作中所不讲究的特点。

(三)有关幻觉的问题。话剧在舞台上塑造逼真的生活幻觉，在表现上也制造幻觉，虽是假使的。

京剧也有幻觉，如无一点幻觉，观众不能被感染，不能神往。这种幻觉不是靠舞美的逼真，是靠创造的真实感（舞、唱都可以造成艺术的真实感）。生活中的幻觉和舞台上的幻觉是不同的，一是生活心理的，一是艺术的，两者都要由心理学上来解释。

六、小组研究后想的（在兴才家）

(一)幻觉感

生活中黑夜走路有“鬼碰墙”，在坟坛有毛发悚然的感受，这都是自我恐惧心理造成的幻觉。戏曲中小翠花（于连泉）的《活捉张三》也有阴森恐怖的感觉，这是艺术表现造成的幻觉。看到坏人下毒药，台下有□□□□，这也有幻觉，看[《红灯记》]“说家史”流泪也是幻觉。所以假定性不一定没有幻觉。我说真实感

也可称之为幻觉感。(幻觉感的分析再研究。)

(二) 戏剧艺术的问题——戏剧要素

戏剧是由演员在舞台上，以客观的动作，以情感而非理智的力量（这里不合适）当着观众来表演一段人与人之间的冲突（哈密尔顿^[3]的定义）。

“穷困戏剧”（亦译作“穷干戏剧”），他把化妆、服装、道具、布景等都看成“非戏剧的因素”；把这些东西从演员身上剥离开来，赤裸裸的只剩下演员和他的观众，但戏剧并不因此不存在。他只用他的手势、表情和感觉说明和交代戏剧情节。观众依然能领会戏情，能欣赏和感动戏的表演。我们排戏曲时并不是穿戴之后排的，戏的分量，首先看演员的表演是否能表达它的全部内容。特别是虚拟部分的东西就是要靠演员的火候。戏曲演员虽然穿华丽的行头，从灯光、布景来说，它可算是“穷困戏剧”，但他表演上的“财富”都凝聚在演员本身，演员的本身是一种精神的“聚宝盆”。

(三) 戏曲艺术的问题——戏剧（曲）美的本质

戏剧的美，不是依靠外加手段修饰出来的，而是自身本质的要素——演员和观众共同创造出来的。

在戏剧中起决定作用的并不完全是舞台的制约，主要的倒是演员和观众的关系。这个问题就是要说明，戏曲主要是看服装、灯光布景，还是演员的表演功夫和修养？

(四) 戏曲艺术的问题——共鸣和间离

也是观众对角色的判断和深切的共鸣感染、演员的吸引力和观众的判断力两者的结合，也是能动性和被动性的结合的问题。

(五) 戏曲艺术的问题——观众对戏剧创造性的参与

目中有人和目中无人：观众的情绪反应必然直接反馈到舞台上干预整个的演出。观众席里激荡的感受神情不可能不影响到演员的情绪（观众一方面看戏，一方面犹有余闲在接受、在享受或惊惧），这些东西，叫“目中有人”。但是演员一方面在受影响同时又是很能克制的，毫不惊恐的，很自由地演他的人物，不管你是不是什么人在看戏都不受你的干扰，这叫“目中无人”。

（2月11日）

编者注：

- [1] “小组会”，是成立“阿甲研究小组”筹备会，由中国剧协柳以真发起并主持，阿甲、林默涵出席，与会者有在京的阿甲弟子、研究生逯兴才、朱文相、李春熹等。会议提出小组成立后的任务是研究、总结中国戏曲表导演体系、向国外介绍中国戏曲、进入大学把戏曲介绍给大学生，有可能即出版一套戏曲理论丛书。后小组曾先后在北大、南京、武汉、福州等地开展过学术讲座。
- [2] 《逼侄赶科》，川剧传统剧目，演书生潘必正与道姑陈妙常的爱情故事。
- [3] 哈密尔顿，英国戏剧理论家，未知译著，国内有文章援引其英文版The Theory of the Theatre中的观点。

戏曲舞台动作的结构

一、方向。身段动作的方向；方向和观众的关系；方向的三面联系；方向和调度的关系。

二、数字。浑身线条的数字。曲直前、后、左、右等数字是重要的。

三、节奏。停顿、快慢速度。

四、韵律。立像传神。

五、和谐和突出。到这个时候，就不是靠数字的准确，要鲜明。鲜明要懂得简繁、省略、集中的关系。要懂得洗练、含蓄、震荡、淋漓的关系。

六、戏曲的贯串动作。戏曲的贯串动作寓于一切动作之中，但又不是一般的生活动作，而是受意志支配的动作，有目的的动作。亮相等动作很重要，但不都是贯串动作。贯串动作必须有矛盾，是属于如何去解决矛盾的主导动作。这种动作体验最多，所有技术都服从心理的要求。去年在西苑[宾馆]讲的贯串动作没有讲清楚，要修改。

(2月12日)

虚拟和抽象

一、虚拟。最大的虚拟在脚下，脚踏实地。在方圆之中作百里之行，时间在顷刻之间。在这个基础上，产生一切的程式动作。即使舞台动作很少，歌唱的多，如地方小戏，也不能算话剧加唱。然而这种戏曲空间的处理方法，话剧为了突破“四堵墙”的桎梏也在向戏曲求解放。

虚拟的舞台调度有很多程式，这些程式的数量毕竟也是有限的，不过数十种，但结合情绪的表现就丰富多彩了。这些程式和唱腔板式、动作身段、音乐曲牌、锣鼓点子，都是带表现性质的。表现性质的东西，表现力强，奔放自由，却又规格谨严。这和中国画、书法、诗词有类似的性质。

二、抽象。艺术岂无抽象，“万紫千红”之句便是从个别的“紫”、“红”中抽象出来的。“春风绿江岸”，为何不讲“紫江岸”、“红江岸”，可见“紫”、“红”是从“绿”中抽象出来的。文艺之所以有抽象，是因形象中有本质之故，感性中有理性之故。

(2月12日)