

THE THEORY OF
DRAMA ROLE CREATION

戏曲演员

创造角色论

胡芝风 著



上海文艺出版社

有理論有實踐

有創造

賀胡芝夙同志著問世

曹鼎
一九五一年
十一月十三日





胡芝风与梅兰芳(1959年)



胡芝风与王朝闻(1993年)



胡芝风与曹禹(左三)、金山(左六)、赵寻(左二)、
李玉茹(左一)、钱瓊合影(1982年)



胡芝风与刘琼(左三)、沙洁(1981年)



胡芝风与阿甲(1988年)



胡芝风与张庚(左三)、郭汉城(左一)
(1987年)

胡芝风与周采芹
(1992年)





1993年在新加坡讲学获“文化交流”奖



作者的父亲胡选斌、母亲洪美琳



1990年与爱人陈敦(研究员,中国演员报总编辑)

求索者的足印

阿 甲

一度被“五四”运动否定了的戏曲，由于群众的喜闻乐见，并没有偃息舞台，而是继续繁衍发展。到了抗日战争时期，中国共产党利用它的形式，为抵抗外来侵略者的斗争服务。在延安，“鲁迅文学艺术学院”成立了“平剧（京剧）研究团”，之后，前方贺龙部队的“战斗平剧社”与之合并，成立了“延安平剧研究院”，既有演出实践，也做研究工作，毛主席亲笔提出了“推陈出新”的方针。全国解放以后，中央成立了“戏曲改进局”，办了“戏曲演员训练班”，接着“中国戏曲研究院”、“中国京剧院”、“北京京剧院”、“中国戏曲研究所”等相继成立。延安的、其他解放区的、白区的戏曲工作者，以首都北京为中心，团结全国的戏曲演员和研究人員，在“百花齐放，推陈出新”方针的指导下，为繁荣和发展我国的戏曲艺术，从实践到理论研究，投身到一场旷古未有的“戏曲改革运动”。从此，中国的戏曲事业出现了崭新的局面，全国各剧种、各流派剧目翻新，人才辈出。奇花异卉，争丽斗妍。本书作者——国家一级演员、中国艺术研究院研究员胡芝风，就是群芳中的一代佼佼者。

胡芝风是上海人，受乃父影响，从小酷爱京剧，为周信芳所赏识，趣称周府小剧场的“特约演员”。后以清华大学工程物理系

高材生的学历“下海”唱戏，又为戏曲界所津津乐道。65岁的梅兰芳“关门”之后，破例“开门”收她为徒弟，高兴地向大家介绍：“这是我的小徒弟，大学生。”大凡在事业上有成就的人，都是要经过磨炼的。要想做一番事业，又怕磨炼，事业肯定做不成，唱戏也是一样。胡芝风不怕磨炼，以后，在苏州市京剧团的近30年，无论是艺术上，还是在生活上，她走的是一条筚路蓝缕艰苦创造的道路。果然，一出《李慧娘》成了20世纪80年代初，中国戏曲舞台上的一枝破墙而出的红梅花，香遍了梨园内外。

对于一个演员来说，鲜花和掌声可以成为事业的动力，也可以使其陶醉成为事业的阻力。胡芝风有了名气以后，想的是如何把党和人民对她的鼓励，成为她事业上的动力。如同她当年毅然放弃令无数青年可望而不可及的清华大学名牌学历一样，正当我们的戏曲理论研究工作极需要实践的血液充实的时候，她又毅然告别了光辉的舞台，到中国艺术研究院，开始了戏曲表、导演理论研究的艰苦跋涉。

理论联系实际是我们党一贯提倡的学风。胡芝风带着她丰富的舞台实践，投身于戏曲表、导演理论研究，这就客观上把我们的理论研究和实践结合起来，同时也把她个人的事业，和党与人民的事业需要结合起来。这两个结合很重要——理论与实践的结合、个人的事业与党和人民的事业的结合，有了这两个结合，她的理论研究工作就是有根之木，有源之水，就能成荫，有益于我们的戏曲事业。

搞理论是做学问，讲究科学、讲究真理，而科学上是没有平坦大道的，真理的长河中也会有艰难险阻。唐宋八大家之一的王安石说：“夫夷以近则游者众，险以远则至者少。而世之奇伟瑰怪非常之观，常在于险远，而人之所罕至焉。故非有志者，不能至之，有志矣，不随以至之。然力不足者，亦不能至也。”理论，尤其

是戏曲理论,近年来之所以“人之所罕至”,或者说不被重视,就是因为它的“奇伟瑰怪非常之观”,内容非常丰富,有许多学问可做,需要我们化大功夫,动大脑筋,科学地找出它的规律,以指导实践,使戏曲表演艺术循着它自身的规律向前发展。胡芝风是从舞台实践中来的理论研究者,她能够下大功夫,动这个大脑筋来做这门学问,说明她是“有志者”,“志”者,理想也。一个人有了理想,就会产生一种精神力量,为自己所追求的目标,去探索,去开拓。胡芝风的理想就是她从小立下的,现在继续日思夜想追求的我国戏曲事业的振兴与发展,这是她舍“近”而就“远”,舍“夷”而就“险”,经受了舞台上实践中的磨炼,再来经受舞台下理论上的磨炼之力量所在,也是今天我们从事戏曲理论研究和戏曲舞台实践的人,所极需要的一种探索者、开拓者的精神。一位戏曲观众在评论她的文章中说:“在舞台实践上可以与胡芝风相提并论的人,在中国戏曲界可以扳着指头数出一大串来,但其他表演艺术家却鲜有她那样能攀登另一艺术境界——理论研究的高峰。”这话是很中肯的。

正因为胡芝风是从实践中来,所以,她的理论研究,一般都是从舞台实际出发,具有可读性和实用性。她的第一本书《艺海风帆》既是她的从艺经历,也是她对近30年舞台上艺术实践的理论总结。她的第二本书《胡芝风谈艺》,也大多是有的放矢,言之有物,针对某一出戏或某一位演员的表演,所作的艺术分析和理论阐述。作为一个有舞台经验、有创造性的演员,胡芝风和我谈她的表演体会说:戏曲演员要做到有创造性地塑造角色,对自己的表演不但要知其然,而且要知其所以然。她的这一体会是很深刻的,这是戏曲演员提高表演水平的出发点。搞戏曲不能“手高眼低”,也就是说只有理论上见解高,才能在舞台上手法高,即做到“眼高手高”。胡芝风这本《戏曲演员创造角色论》,就是从戏

曲艺术的美学原理出发,尽量以舞台上的表演实例,来论述戏曲表演的基本特征和基本规律,全书12章,包括戏曲表演程式的继承创新;戏曲唱、念、做、打(舞)的美学要义及技巧运用;戏曲的情感体验与表现方法;戏曲表演特殊的形式美及其把握;戏曲表演的多与少、技与情、形与神、文戏武唱、武戏文唱等辩证关系,以及戏曲表演如何把握主题与规定情境;戏曲表演方法与西方各戏剧流派表现方法之比较等等,涉及到戏曲表演的各个方面,比较系统地总结了戏曲演员创造角色的基本规律,并作了形象的解释。它的价值在于对戏曲表演理论上的某些空白,起到一定的填补作用,对于当代戏曲演员水平的提高,是具有实际的、现实的意义。

戏曲表演是近千年来无数表演艺术家创造的结晶,也是历代文化人的指点以及与千百万群众交流反馈中积累下来的经验。这种重感情的东西,往往靠文字写不清楚。明清之际的思想家王夫子就讲到“文字只能传其知,不能传其觉。”戏曲表演以歌舞作为媒介来反映生活,在艺术的形式上比话剧要复杂,但也不能说观念形态的艺术就不能以文字表达。戏曲的舞台知识,虽然到现在还没有搞出体系,也并不是不能搞出体系。胡芝风在从事戏曲表、导演理论研究的短短几年中,就写出这样一本专著,说明只要我们确定目标,加深研究,认真去做,建立中国戏曲表演的体系,是指日可待的。因此,我希望胡芝风继续探索,既要根据戏曲特点来探索,又要借鉴外来艺术来探索。中国戏曲的民族气派,外国人是赞许的,这几年来中国的青年人受国外舶来品的影响比较深,外国艺术的内容和形式,有思想、艺术格调高深的,也有思想、艺术趣味不高的,这些良莠混杂的外国艺术流到中国,文化不高的青年人,好坏一概接受,对中国的戏曲艺术反倒陌生起来。我们搞戏曲的同志就要想法使戏曲和青年人黑发

长春，不能使它和老年人白头偕老。这就要求戏曲要做到雅俗共赏，“尚雅合群阳春白雪，随流不俗下里巴人”。中国戏曲艺术和其它艺术一样，有它自己的特点，它的舞台物质装饰虽简单，而演员的表演却很丰富。那种堆砌臃肿，以及五光十色、音响齐奏的声光只能使我们感到喧耳乱目，不能回想品味，悦心悦意，悦神悦志，它不属于戏曲表演体系的范畴。有人说戏曲是夕阳艺术，这话也对也不对。没有夕阳西下，就没有朝日东升。戏曲要除旧更新，要有所前进，有所发展，就要改革。既要不违反规律，又要改革，这就要探索，要研究。这就是我们戏曲理论工作者和戏曲演员的共同任务。西下的夕阳，按照宇宙的运行规律，再度东升的不可能是月亮，而仍是光芒万丈的太阳。

一个人，不管是男的还是女的，在事业上的追求，往往也反映在情感生活上。夫妻间的相濡以沫，对于有事业心的人来说，更主要的是志同道合，情趣相投。胡芝风的爱人陈牧双栖于新闻、艺术领域，长期从事艺术创作，报刊编审和艺术研究。他们的结合，是同一目标，同一追求的结合，这样的结合，必然会取长补短，相得益彰。

19世纪法国的科学家巴斯德说：“立志、工作、成功，是人类活动的三大要素。立志是事业的大门，工作是登堂入室的旅程。这旅程的尽头就有个成功在等待着，来庆祝你的努力结果。”我相信，也祝愿胡芝风为探索、研究戏曲表演体系努力的结果，也有更大的成功在等着她。

1993. 12. 写于北京帽儿胡同中央实验话剧院

前 言

戏曲演员创造角色，从美学上说，就是在舞台上塑造典型的艺术形象。这本来是个常识性的问题。因为凡是戏曲演员，都知道要演好自己所扮演的角色。

但是从戏曲发展到今天的现实状况来看，由于时代的飞速前进，观众对戏曲的审美观念，出现多层次、多元化的变化，戏曲演员要演好自己所扮演的角色，便有了一个“如何演”的问题。我曾经和戏曲界的一些青年朋友就这一问题谈心，他们的回答是：

演传统戏一般是按老师传授的演，排新戏则是按导演的构思排演。有的也想发挥自己的技艺特长，演出角色的性格，但导演不给他们安排身段和调度，或者作曲没有告诉他们如何掌握唱腔的情感色彩，他们就不知道怎么办，只好因袭老套子，把过去学过的同类戏中同类角色的表演程式，用来扮演新的角色。

这不能怪这些青年演员，因为他们不是不想把自己所扮演的角色演好，而是他们从学戏那天起，接受的就是程式性的“范本”式教育。“创造”两个字对他们陌生的。到了台上演戏，想照自己的认识改动一点戏，则怕戏演得被视为不规矩。

其实，无论古今中外，舞台上的每一角色，都是演员创造出来的。因为角色在舞台上一切活动的起因和结果，主要靠演员的动作表演来完成。演员是创造舞台艺术形象的体现者。

早在春秋时期，楚国有一个名叫孟的优人——古代以歌、

舞、滑稽、杂技表演为业的艺人，就是一个卓越的、有创造才能的演员。据《史记·滑稽列传》记载：楚国的丞相孙叔敖为官清廉，死后家境贫寒，儿子孙安砍柴为生，优孟便穿上孙叔敖的衣服、冠带，模仿孙叔敖的言行举止去见楚庄王。

“庄王置酒，优孟前为寿。庄王大惊！以为孙叔敖复生也……”优孟并编了一个有唱腔、有念白、有做功的故事演给楚庄王看。他在表演中讽刺楚庄王说，贪官固然不可做，廉吏也不可为。像孙叔敖这样清廉的官，虽然做到了宰相，死后妻儿老小穷得只能靠砍柴为生，这样的官还有什么可做的呢！作为观众的楚庄王深受感动而自责，“乃召孙叔敖子，封之寝丘四百户，以奉其祀”。

优孟扮演的孙叔敖，从主题意义上说，成功地运用戏剧形式，达到使楚庄王纳谏的社会效果。从戏剧表演意义而言，他扮演的孙叔敖“抵掌谈语，像孙叔敖，楚王左右不能别也”，成功地创造了一个“活孙叔敖”的艺术形象，可以说他是后世戏曲舞台上“活曹操”、“活鲁肃”、“活赵云”等等艺术形象的始祖。所以，在戏曲史上，人们以“优孟衣冠”作为我国“戏剧扮演”的同义词。

当然，优孟是公元前六世纪左右的人，他的表演还处在我国戏曲的雏形阶段，比之已经成熟了的金、元杂剧，明、清传奇，以至近代戏曲，他的表演虽然粗略，但却说明：作为综合性艺术的戏曲，从他开始的表演起，就和戏曲艺人的创造性活动联结在一起。而金元杂剧和明、清传奇以至后来不断涌现的新剧目，其中许多精彩的表演，不是创造又何以日臻精美呢？

可见戏曲的老祖宗，是十分注重塑造人物，十分有创造性的。

所以，作为一名戏曲演员，无论表演师辈传下来的传统戏，还是排演新戏（包括现代戏），都要有创造意识，把角色的创造放