

● 唐永啸 著



中国戏曲舞台上的
角色创造

大众文艺出版社



作者简介

唐永啸，男，汉族，1935年生于四川省梓州。现在四川省绵阳市文化局创办工作。五十年代初，到绵阳隶属的川剧团工作，开始了他的舞台生涯。与戏剧结缘后，他写剧本、戏剧小说、戏曲史论、艺术研究以及与戏剧圈子相关的散文。这方面的文论著述，近百万字。分别发表在《戏曲研究》、《戏曲艺术》、《戏剧评论》、《戏剧电影报》、《四川戏剧》、《戏剧家》等杂志、报刊上，在戏剧理论界有一定的影响。潜心于戏曲表演理论研究，现出版的《中国戏曲舞台上的角色创造》是他为振兴民族戏曲所作的又一贡献。

序

李振玉

《中国戏曲舞台上的角色创造》，是四川绵阳市文化局唐永啸同志的新著。这本书的编著，是出自实际工作需要而开始的。前些年绵阳市川剧团搞了个“团带班”，要求他去讲艺理课。他答应了这件事，并积极去准备。开课临近，这关系着艺术的美学、心理学、形态表现学等方面的内容，该怎样讲授，从哪里开始，以什么方式切入，就有点茫然了。因为他以前没有教过学，也没有听老师讲过艺理课。虽然他在川剧团唱过戏，有舞台实践经验。但感性的经验并不就是艺术原理。讲课得从中国戏曲美学、戏曲表演理论积累中，从自身舞台实践中，总结、抽象出系统的理论，得有条理，有法则。于是，他想寻找一本有关戏曲演员对角色创造的专著来参考，但却没有找到这方面的专著。他想向一些戏曲艺术院校寻求这方面的教材，也为之失望。一些戏曲学校所讲的艺理课，一般无系统讲义，大多是执教老师各自按自己所悟得的艺术原理对学生进行讲授，没有统一讲义，内容也是各取所需。面对这样的现实，他只好根据自己对角色创造的理解，舞台具象的构建来编写讲义。讲课三年，编了五万多字的讲稿。在此基础上，他寻师求教，深入钻研。广泛阅读了戏曲理论专著，著名戏曲演员

表演经验以及相关的艺术哲学、个性心理学、艺术美学来阅读。潜心琢磨，写成了一稿、二稿，广泛征询行家和知友的意见后，写出了第三稿。他说，这本书的写作，就是一个学习、深化和提高自己的过程。是现实的需要——戏曲教学和理论建设的需要逼着他去写。

这本书他写得很苦，经历了几个春秋，在酷暑寒冬中打磨，“剔垢磨光”，却也磨出了一些闪光的东西来。关于戏曲舞台上的角色创造，根据有关方面握掌的情况介绍，尚无系列专著。在没有或不直接拥有参照系的情况下，去建构这门学问，是有许多难处，万事开头难嘛。没有先例的开头难，但闯过了这道难关，一路走去，便成为这事的“先锋”了。全书分上下两篇。上篇：角色的认知。对角色的理解，具体分析他的存在，相关的环境因素层层递进，又彼此相因。对角色的认识，他不仅着眼于形，更关注于心。角色的舞台行为，动态动作，那运情的情动，显技的舞动，其动，动必有机。由心理支配，由性格使然。角色的舞台行为，是人的具象化活动，他们根据戏剧情境需要外现的动态，静态，笑态，哭态，美姿态，怪癖态，都有着心理动机。有行为就有动机。戏曲是动态艺术，角色的性格意志，喜与悲的情绪冲动，友善、敌视、爱心、温柔的情感世界，都得以舞动、情动的“动”去外现。观赏者则在这些动态中去感知角色情，剧本意，艺术美。而舞台上的动态行为，尽管有些动没有自觉目的，动前无自觉意识的动念，行为失去序化，但都有心理动机，是意识支配下的活动。舞台上有的演员在台上耍大力，弄花枪，看不出要表现什么目的，彼时他的动既不是剧情的需要，也不是角色行为需要，你要问他这行为，

这动态出自什么行为动机，可他就说不出。这些，在于对角色塑造拟形时没去把握他们的行为动机，没有问一个“这动作是出自何种动念，意在何为”。这样，动作的发生不是出自角色的需要，而是为表现自己的需要，动态行为便游离于剧情。注意对角色的动机把握，使动态、行为依循着目的，这是必要的艺术表现的需要。

书中“用文化人类视角审视角色性”，是有见地的。正如他在书中所说：“戏曲剧本中的角色是人”。是的，角色的活动，是人类的文化活动的舞台再现。角色的一切行为，理性的或非理性的外现，都具有符号意义。语言、情态动作，内心思索的交流，是符号化的交流对应。角色的活动：性格的冲突，冲突中的情绪行为，行为中所涉及的世俗风情、宗教信仰活动，是文化人类所从事的活动。对宗教信仰的执信与否定，世俗风情中所体现的道德与非道德的态度都与“这一个”的心性相关。人化后的白素贞，更多的是爱人，温存人，保护人，体贴人。蛇不是很毒的吗？有“毒如蛇蝎”的说法，是比喻狠毒如“蛇”。而白素贞这“蛇”本来有着动物性狠毒本能的东西，却是那么温柔可爱，仁慈贤良，这又是我们作家的文化给定。剧作家们，要把白素贞这“蛇”人化，构造成一个可亲、可敬、温柔敦厚的中国女人。这欲求便是一种文化需求，是中国文化精神：仁者爱人的理想范式的需要。作家出自一种目的，赋予了她以文化属性。白素贞的舞台行为，不再是动物性的本能活动，而是符号化的文化对应。舞台上活动着的角色对其内在属性的辨识，应用文化人类学的视角去审视。戏曲舞台上的运动既是文化人类的运动，还得审视所表现的是否属于人所

特有的文化内容,怎样看待人生。尽管有些人物,冷淡薄情,行为懒散,无所事事,玩事不恭,对亲人不亲,对朋友无信,对国家失去忠诚,对民族毫无大义,对弱小欺,对同胞狠,这样的角色形象,简直不是一个人。即使那些不是人的“人”,作为展现人的世界,还得给予他们的表现空间。有些人物本身,缺乏社会责任感,逃避现实,他们对自己的生命没有赋予多少意义,可还是生活中的客观存在。该书认为“展现人的舞台,不能够否定生命”。的确,角色的符号化运动是具象化的文化活动与生命本能的冲动。一切是人的活动,得关注活动中的人。

下篇:是角色的表现,对一个角色的行为动机,性格意志把握后,总体上有了认识,接着就是演戏。戏怎样演,怎样表现角色。作为一个演员,怎样去演好戏,各人有各人的学问。有的演员讲究“一腔定太平”,通过昂扬有力的声腔,一两下子便把观众征服。还有的讲究“杀着”,对那能激动人心的情态动作加以夸张与强化,使观众叫好,对其表演有着好的接受态势。还有的就是“演戏演人”,通过对人物的刻画,演出人物性格,人与人之间那性格的冲撞所掀起的情感波澜,去震荡观众的心。怎样演戏,怎样打动观众造就好的欣赏,各有各的招数,各师各派有各自的表演经,并延续承传,有笔录、有舞台艺术经验谈。唐永嘴同志的“角色的表现”篇,有个人的表演经验谈,所概括的表现,却不是个人的观念再现,而是为阐述表现中的一个概念,带有共性的表现原理,说明一种表现倾向。

戏曲舞台很多招式,那一举手,一投脚,头上雉翎的盘旋绕动,纱帽翅的左右旋转,摆动,水袖的甩出与回收,这些是动作的表现,他在书中作了“立象尽意”的归纳。动作是形象,形

象为表达一种意念，完成戏里需求的意旨目的，这“立象”便是为了尽意。“京剧《霸王别姬》中“剑舞”的立象，是为表达角色一个意念：霸王兵败于垓下，后为刘邦所困，几次想突围都未成功，汉营又吹起箫声，那悲凉的楚音，引起被困楚军的思乡之情，于是军心浮动，纷纷离散。霸王既震惊、愤慨，但又无计可施，在夜宴饮酒中闷闷不乐，虞姬意在通过舞剑，使霸王爽心，以舒闷怀”（《角色表现中的外现形态·立象尽意》）。“剑舞”的动作形象是为尽意，是有着自觉意识的形象。而一些无意向的行为形态，却是无表现目的的动作，因其无机，显现无序。表现中的“立象”是尽意还是不尽意的辨识，是与不是的差别，是区别表现中意旨目的的必然与非必然。这区别又是必要的辨识。

涉及到怎样演戏，如何演好戏的问题，下篇：角色的表现，第七章里情绪的组合和第八章表现中的阴阳之道，有其真知卓见。演戏得有情，“台上动真情，感动台下人”。演戏演情，搞舞台演出的人，一般都知晓这个理，至于情绪要组合，为什么要组合，怎样组合，有舞台实践的艺术家长们，在其具体的舞台行为中是那样作了，自觉或不自觉地组合了情绪的渲泄。哪里该抑，哪里该扬；那扬，那抑不是听其自然，任其渲泄。那抑，那扬在演员们统筹序化中进行。有时间抑是为了扬，扬在抑中就酿成一种情势，戏剧情境推进到该扬的时候，大开情感闸门，那情感潮，像暴发的山洪汹涌奔腾而出。这个艺术家，那个表现者，在艺术的舞台上自为地制控情势，渲泄情绪，作了舞台的组合。舞台表演中的这个组合的组合，《中国戏曲舞台上的角色创造》第七章，《情绪的组合作用》作了有机的阐述。

情绪组合的必然，组合表现自觉目的，组合的构成结构，结构的重点，表现中的变态组合，这些，都是其统筹序化的组合。

角色表现中的阴阳之道，这“道”，似乎是戏曲艺术的表现原理。文中的说阴阳，谈动静，话刚柔，是通过这解释一些舞台现象。这些现象的构成，显出阳刚美、阴柔美；那恢宏的气势，那众多人群的舞动；舞而有序，多而不乱，大而得体，孤弱适中，它又与阴阳，动静和谐有关。阴与阳，动与静，是两个不同的方面，它们是对立的，是不同质的东西，在一戏中，戏里的行为动态，要美，要序化，就要很好地协调这阴阳动静的关系。如川剧演员邓先树，在1959年执导《碧波红莲》，群众舞蹈场面庞大，邓先树感到难于处理。他的老师周慕莲见到此情景，便去指点弟子，要多而不乱，有主有从，那就来个“一动众静，一静众动”。这样，他把众多群舞场面在动静中分主从，构成两极反差，主从有序，动静分明。邓先树把握了这动静的辅成相济，始有“动静相互辉映”的效应。

我们有些戏曲艺术圈子的同仁们，常常说唱戏要分得开阴阳，讲与唱得有抑扬顿挫，柔刚相济。说这话的人们，便懂得表演的阴阳之道。阴阳之道是值得研究的。有的演员常自感自叹，“费力不讨好”。唱戏时使出全身力气，弄得汗流夹背，气喘吁吁，花了力气却没有讨到好。这是观众无情，辜负人的苦心？不是观众负心，是演员有负其对艺术的期望。演出卖力气，外现躁烈，喷发阳刚是需要的，但这需要是有度的，“阳动必须有阴静的辅成”。“独阳不生”，一味的火爆躁动不已，没有刚柔相济，阴阳辅成，不会给人以美感。一个戏全是闹与跳，观众受不了。1986年，我到四川观看青少年的技艺比赛演

出，有一出叫《曹辅走雪》的戏，那位青年演员一出场，便“摔抢背”，“耍口条”，一直大喊大叫。作为观众的我，对此种演出感到难以接受。造成这样的演出效果，在于他不懂得这“阴阳之道”。

的确，要使我们的表演有美韵，应通晓阴阳之理，懂得阳动与阴静的各自特质；阴阳的盛与衰，盛衰的两极应有明显的反差，不能显出不阴不阳态；阳应是主，阴当从属，阴的从属是从，却不是无；阴与阳是对立的，却又是辅成相济的；分阴阳，是为有弛张，自如和谐。这样：“阴阳相亲，杂而不厌，故可久也”。

说这几句是开场白，仅是一些粗浅的看法。这本书究竟怎么样，读过它的人将会有自己的感受……

目 录

序.....	李振玉 (1)
导 言.....	(1)
要创造角色必须找到角色.....	(1)
寻找角色要寻求内在人格质.....	(2)
寻找角色得细省心性.....	(5)
给角色以完形才是创造的全部.....	(11)
上篇：角色的认知.....	(14)
一、角色行为动机的把握.....	(14)
(一) 动机是角色行为的心理依据.....	(16)
(二) 动机与角色本质.....	(18)
(三) 演员要客观地分析角色的行为 才能确切地把握其动机.....	(20)
(四) 要善于识别不同形态的动机.....	(22)
1. 注意游移动机.....	(22)
2. 把握住支配行为的真实动机.....	(25)
3. 无意识动机支配下的角色行为.....	(29)
4. 要区分作家的创作动机与他笔下人物的 行为动机.....	(36)
(五) 对角色行为动机的把握应按剧中 规定的走向去动作.....	(43)

二、用文化人类学的视角审视角色性 (49)

(一) 男性角色的心性隐秘 (56)

1. 唐明皇的“施虐”的隐秘心理 (57)

2. 男性角色的忍耐并非是不勇敢 (58)

3. 一种隐潜恐惧诱发的自卫进攻 (60)

(二) 女性角色的本能认知 (62)

1. 女性的着装偏爱 (63)

2. 女性人格的依存性 (64)

(三) 特定文化所造就的女性行为 (69)

(四) 女性角色的特定爱情方式 (71)

1. “河东狮吼”是对爱的呼唤 (74)

2. 杨贵妃的“宫怨”是为得到唐明皇的爱 (77)

3. 女性最不能容忍是对情爱的漠视 (79)

(五) 两性间的变异爱恋 (82)

(六) 两性间的爱的背反取向 (86)

(七) 角色的怪癖属性的辨识 (93)

三、角色分析 (97)

(一) 角色心理分析的目的 (105)

1. 为塑造准确的舞台形象 (105)

2. 为角色写心 (107)

3. 寻求角色的真情性 (114)

(二) 分析的程序 (124)

1. 由表入里的顺向分析 (124)

2. 从“点”的行为逆向观 (128)

3. 角色的病态心理当环顾病态空间 (136)

4. 纵观矫饰自欺的文化层 (145)

5. 角色内在道德的自觉对其行为心理的结构	(158)
四、角色心象具型前的辨识	(164)
(一) 具型的单一与杂多.....	(165)
(二) 角色具型的空间限定	(181)
(三) 角色性格完善的必要过程	(184)
(四) 角色性格具型变异的受动因与主动因 ...	(189)
下篇：角色的表现	(194)
五、角色表现的外现形态	(198)
(一) 立象尽意	(198)
1. 意以象立	(202)
2. 丑的意蕴美的具型以立象	(205)
3. 意象以尽意	(206)
4. 完善意的殊异象	(208)
(二) 符号语言的情感叙述.....	(212)
1. 叙述的层次性	(216)
2. 叙述角度的对比	(220)
3. 点与面的叙述	(223)
(三) 角色的赋形拟定	(227)
1. 形的内拟定	(231)
2. 具型材料的选择	(237)
3. 拟形判断	(243)
4. 形与神的复合及变形显现	(247)
5. 表现角色行为的必然	(250)
(四) 外化的其它形态	(255)
六、演员意识与角色形象	(258)

(一) 角色的舞台具象是演员的再造形象·····	(262)
(二) 角色的心理过程是演员意识的流动·····	(265)
(三) 角色形象的鲜明在于演员充分的理解·····	(267)
(四) 演员的自觉意识与角色行为·····	(270)
(五) 演员与角色的特定构成关系·····	(276)
七、情绪的组合表现·····	(279)
(一) 情绪组合的必然·····	(282)
(二) 情绪的组合表现自觉目的·····	(285)
(三) 统筹序化·····	(290)
(四) 组合结构·····	(294)
1. 组合中的重点结构·····	(295)
2. 情绪表现的变态组合·····	(298)
八、角色表现中的阴阳之道·····	(300)
(一) 阳动与阴静·····	(304)
(二) 阴阳的盛与衰·····	(307)
(三) 阳主与阴从·····	(311)
(四) 阴阳的对与待·····	(316)
(五) 分阴阳有弛张表现自如·····	(319)

导 言

要创造角色必须找到角色

创造角色，首先要找到角色。角色到哪里去寻找？到生活中去找，异地外域去找，大脑记忆库里去寻找？这些地方去寻找是必要的；但是首先要到剧本中寻找，这是必要的定向对位的寻找（即对号入座，被确定在剧本中所饰演的角色）。剧本对于所要饰演的角色的规定性：角色的性格，在众多的人物群象中，这一角色的应有品位，周围关系，这是必须的寻求。角色在剧本中的存在状态有了基本的把握后，才能有目的地到生活中，社会里的众生相去寻找适合自己所饰演的角色的生活原型。寻找角色，第一步就是对剧本中的角色的认知。

一个戏曲演员，要创造角色，首先要通读全剧，了解自己所饰演的角色在全剧中起什么作用，其整个行为是舞台的主要占领，还是次要的辅成，主从关系得明确。还有角色的人格质也应有所了解，是极恶的恶煞，还是美的天使，或者是中性。了解不能仅着眼于形，重要的是要透视其内在质。角色有红脸、有白脸，还有花脸，这各种色泽的脸，表示着一

定的性格特征，但又不绝对就是角色的内在质。鼻梁上画着粉白方块，椭圆图案，被人称为花鼻梁是小丑。这种丑的符号置放在《望江亭》一剧杨衙内的脸上是丑的象征，内蕴着丑恶的灵魂。而置放在《乔老爷上轿》一剧里的乔溪的脸上则正相反，他的貌丑而心灵不丑。角色的形的美与丑并不完全等同于内在的人格质。角色中一些“品貌堂堂”的男人，“美如花朵”的女人，不一定心灵就美。歪脖子的徐九经，其心地却正直无私。形是角色的外部形态，与角色内在的人格有一定的关联：“相由心变”，即是说人的内心变化，在外态形体，面貌神情有着一定的体现。通过外貌情态的观察，可以看出内心的某些变化，但也不能绝对化。有的人情感脆弱，内心受到刺激，立即会出现情绪反应，或怒容满面，或一脸哀伤。内心发生了变化，外态上便有表现，同时脸上的愁容与笑脸又是外露着内心的意绪。可有些意志力比较坚强的人，很能控制内心的情感变化，尽管情绪非常激动，整个胸臆都充满着恨，或愤怒已极，却能控制盛怒与愤恨，外表给人以淡然无事的感觉，形貌上感觉不出激烈的情绪状态。像这样很能控制情绪的冷面人，就难以从外貌形态了解到内心的变化。

寻找角色要寻求内在人格质

寻找角色，把握角色，要努力寻求角色的内在人格质。角色的舞台行为，是疯狂的杀人，是无语沉吟的望月，是分花拂柳去寻找幽径，心里一高兴忽然就跳了起来，这是些舞台

行为。这些行为有的狂暴，有的阴柔，有的怪异，行为姿态各有其特殊态，但都是由为角色心理动机所支配。有些角色行为很怪异，很疯狂，其舞台行为都在有意识动机，或无意识动机支配下的动态行为。川剧《刘谏杀家》，那剧中人刘谏，杀了妻子，又去杀一双亲生儿子；尽管他们小小年纪，哭着苦求，他狠着心地把一家人都杀光、最后刘谏本人也自杀了。这样疯狂的杀，他是疯了吗？他没有疯。他要杀死全家是在一种特定动机支配下的“杀”。邓艾领兵攻下江油关，直抵成都。刘禅十分惧怕，打算向邓艾投降。刘谏激烈反对投降，但没有劝阻住父皇刘禅的行为。他十分痛恨父皇没有骨气，使得先主刘玄德与曹魏抗争形成的三国鼎立的局面，竟被刘氏子嗣断送，感到忿然与悲痛。于是把一家人全部杀了，自他以下的刘氏子孙没一个作曹魏的降臣，以他一家人的死来对父皇刘禅没骨气的屈膝投降的行为的反叛。刘谏是出自这样的心理动机杀了全家。

刘谏杀家的行为，从外现形态看，似乎太残忍了些，丧失了应有的人性；但仔细审视角色的内在人格，他不是疯狂了，本性也没有迷失，是在自觉意识支配下的行为：通过疯狂的杀，把一家人从现实中消失，不留下“叛臣逆子”。刘谏的杀家是自觉动机，诸葛亮杀马谩又是出自不自愿的动机。京剧的《失空斩》中的诸葛亮，对参军马谩的军事失误，打乱了整个蜀军的军事部署，迫使素不行险的诸葛亮到西城弄险，不得不对他严加惩处。当其决定要杀马谩时，他死后尚有老母在堂又感到不忍，不杀又难以肃正军纪，又不得不杀。诸葛亮杀马谩，虽不情愿杀，又不得不杀。形成刘谏

与诸葛亮的特定行为，都有着支配行为的心理动机。角色的心理动机是外现行为的本质，行为只是本质的现象；但某些行为现象却不是外现真实的本质，是出自一种目的需要的假象行为。不把握住角色的真实本质，就难以辨识行为是真象，或是假象。临漪眉户剧演出的《喷呐泪》，剧中主人公常胜这一角色，内心世界是比较复杂的，他的整个舞台行为有的反映了真实的心理，有的行为则不是出自角色的本愿，而是在无可奈何地干着违心的事。常胜以吹喷呐为职业，与人办红白喜事求生存。由于改革开放，他受着现代文明的影响，开始感受到干吹鼓手这一行有些低贱，被别人看不起。形成这种心态后慢慢地自己也看不起自己干的职业。他不准女儿嫁给吹鼓手。为了巴结高门，改换门庭，强行折散女儿的婚姻，最后逼得女儿跳河死亡，至使自己发疯，以悲剧结局告终。常胜这一行为是出自对自己职业的自卑，为改变职业给带来的不光彩，就得和这吹鼓手职业决裂。具体地怎样改变这一现实，就是不让女儿嫁给吹鼓手，逼着去找有权势、有地位的人家。还有就是改变周围关系，强力逼使外甥不娶寡妇。常胜这样的行为，他的心理动机是：活人应活得有点人样子，当受到别人应有的尊重。于是苦苦挣扎，努力消除他和他的家庭及周围关系被人瞧不起的因素，试图改变被人轻贱的命运。常胜的不懈努力，却事与愿违：总希望被人尊重，却仍然处处被人看不起。常胜这一动机欲求，却未能使预想目的得以实现。角色的动机欲求与预想目的的实现，没有必然因果。常胜欲求别人尊重自己，几经努力却未得到别人应有的尊重，甚至还得到羞辱与嘲弄。动机欲求达不到预想