

叢編劇戲

一 九 五 八 年 第 四 輯

第

一九五八年十一月二十七日出版

目 录

生活不就是艺术

——記面娃娃談川剧《打紅台》的表演心得……………王 勃 (3)

关汉卿研究中的一些問題……………許之乔 (38)

評《中国戏剧史講座》……………溫 凌 (62)

評《昆剧曲調》一書中的一些錯誤观点……………郁 櫟 (70)

談街头剧……………李 超 (75)

塑造我們时代的英雄形象

——評話剧《烈火紅心》……………戴默野 (85)

舞台上出現了大戏剧家——关汉卿的动人形象

——略談話剧向戏曲學習問題……………阿 甲 (100)

田汉的两篇新作……………陈瘦竹 沈蔚德 (108)

評叶涛的《看〈布谷鳥又叫了〉札記》

……………朱 青 游 默 (125)

談戏曲現代剧舞台艺术上的繼承与創造……………陈幼韓 (131)

京剧《紅色風暴》的艺术創作經驗… 上海京剧院集体写作 (145)

我演現代戏的体会……………周越先 (152)

記易兰英創造的李二嫂和郭冬梅……………游之牧 (154)

訪高甲戏老艺人吳远宋……………徐 鉄 (159)

我演花鼓戏《三里灣》中的灵芝……………龔业珩 (161)

从京剧音乐曲调来看所谓“公共财产”論·····	陶君起 (165)
談《孝孺草詔》的表演·····	张德成 (173)
《紅娘》表演札記·····	荀慧生 (185)
秦腔的艺术·····	封至模 (201)
徽戏遗产挖掘工作的收获及經驗·····	刁均宁整理 (205)
西安易俗社的四十七年·····	楊公愚 姬 穎 (211)
終刊啓事·····	(222)

戏剧論丛 (北京王府大街64号)

1958年11月27日出版 (总第八輯)

主 編: 田 汉 执行編委: 伊 兵 张 真 葛一虹 戴不凡
編輯委員:

田 汉 伊 兵 沙 新 周貽白 馬彥祥 許之乔
张 庚 张 真 舒 强 葛一虹 郑君里 戴不凡

(以姓氏笔画为序)

出版者: 中国戏剧出版社

發行者: 邮电部北京邮局

訂購处: 全国各地邮局

代售处: 各地新华書店

定 价: 每 輯 0.75元

書 号: (刊) 027

本刊發表文字, 未經同意, 不得轉載。

生活不就是艺术

——記面娃娃談川劇《打紅台》的表演心得

王朝聞

今年夏天，我在成都和重慶，看了一些川劇，認識了一些川劇界的朋友。像去年在太原那樣，學到一點有關地方戲曲的知識。這幾天出不了門，決定以面娃娃（彭海清）談《打紅台》的表演心得為主，把一部分有意思的見聞記下來。

川劇《打紅台》和《聊齋志異》里的《庚娘》有關，其主題和情節卻又很不一樣。在川劇里，庚娘已經不再是主角了。着重表現的，不是庚娘報仇的堅決，而是她的仇人（以王十八為雛型而演化出來的）蕭方的罪惡。離鄉背井的庚娘和她的丈夫金大用，為死在異鄉的雙親上墳。在墳地里，遇見打搶皇犯、逃回故鄉永尚縣的強盜蕭方，和他霸占來的妻子張翠娘。本來蕭方要上紅台山落草，因為見了庚娘，出銀二百兩為他的丈夫了結官司，把他倆騙到無情渡口，謀夫奪妻。經過好些周折，死里逃生的庚娘夫婦才報了仇，團圓了。至於蕭方呢？把金大用和翠娘打下江去，“埋葬了”自縊的庚娘，走投無路。後來改名換姓，在紅台山的敵人方面投軍。然後混上山去，殺了結拜兄弟寨主韓虎，由皇犯一變而為都尉。可是，他剛剛才爬進統治集團就摔下來了。正要在王宮里招親的時候，被庚娘識破，要掉了腦殼。

这个戏(特别是下半本)的结构不很严谨,有些情节还有点牵强,有些语言还需要加工,思想性也还有待加强。但是萧方这一典型人物的性格刻画得生动,精神面貌揭露得深刻。不只是在表演形式上,就是在某些语言的运用上,都可以说它是一个地方色彩鲜明的好戏。这个戏体现了旧时代劳动人民对于统治者的憎恨,反映了封建时代军阀、土匪、流氓和恶霸的互相勾结以至互相转化的特点。看了这个地方色彩很重的戏剧,不只对于非常复杂的旧社会更加了解,因而就会更加热爱人民当家作主的新社会,而且由于萧方的性格很典型,在反对资产阶级的思想斗争中,也可能有些积极作用。

萧方,这个一切行动以个人野心为转移的冒险家,是封建社会的产物,人类的残渣,全身被浸透了剥削者那种极端丑恶的思想意识。在这个戏里,他不是一般化的反面人物,而是一个个性非常鲜明的四川型的大袍哥(流氓),封建色彩浓厚的土匪。这一个在不是你吃掉我就是我吃掉你的流氓生活方式中成长起来的角色,性格又单纯又复杂。他觉得自己是被埋在土里的夜明珠,或者说为了得到精神上的安慰,他把自己看成夜明珠。他以为谁都应该服从他,甘心受他支配。把个人的享受建立在别人的痛苦之上,根本不考虑别人是不是也有痛苦。满足个人的欲望就是他的道德标准,从来不怀疑自己的行动有没有正义,用生命作赌,侥幸得福就是他的人生目的。他在和所有的人作对,从来不信任任何人。似乎也不怎么爱自己,有时也并不考虑行动的结果“够本”不“够本”。他不怕人们恨他,却希望人人都怕他。他不是完全不相信有“报应”的,可是为了满足个人的野心,什么伤天害理的事情都做得出来。关于人生目的的这些大问题,萧方很愚蠢,对待具体问题,却又非常圆滑,非常果断。外形并不是充满贼相的,可是他的心毒得很,态度野得很,所以江湖人称“笑面虎”。

当曾荣华等同志在北京演出这个戏的时候,这个戏的特色很引人注意。当成坏人的典型来看,萧方的性格刻画得不简单化。例如萧方一连逼死两条命,把庚娘关在后舱时“打喜”的戏,就有很真实很细致的人物性格的刻画。手下人对萧方的行为不满,化为要打死萧方的行动。可是打不过萧方,只好服从,把这一行动说成是“打喜”。萧方明知手下人不可靠,偏不追究,若无其事地约大家上街喝酒。

这个戏为了刻划人物，运用了好些看起来好像平平凡凡，实质上是意义深刻的戏剧的语言。萧方这一主要角色不用说了，就是配角翠娘以至配角袍子，都有富于性格特征的台词。例如萧方想把已经看出自己的恶意的庚娘骗进后舱时，翠娘的剧词就很生动也很深刻：

金大用：恩兄，你弟媳胆怕。

萧方：哦！弟媳胆怕；后舱有热宴一席；好道好，无人陪坐。

翠娘：我来陪坐！

萧方：好吃！

翠娘：不好吃还跟倒你呀！

这样的剧词，如果念不出它的内在意义，有可能成为趣味不高的逗乐。如果念得好，那就更能表现翠娘的性格，也有利于萧方性格的刻划。翠娘，和萧方有杀父之仇。虽然被萧方霸占，她的心并不屈服。她还没有了解罪恶的的来历，也不了解自己受苦的根本原因。可是她没有逃避斗争，对坏人坏事没有采取消极态度。她在和萧方一起生活的过程中沾染了一些流气，但她的心地是光明的。似乎她长久不明白应该怎样对付坏人，可是常常在语言中流露着不满和反抗。正如在坟台上学流氓行礼一样，“不好吃还跟倒你呀”这句话，也是借题发挥的讽刺，是变形的反抗，是仇恨心理的流露。

紧接着的台词，对于萧方手下人的流氓气的刻画，也很生动而且深刻。当萧方把庚娘等人骗进后舱，正在纳闷，手下人老么（即袍子四，丑角扮演，姓什么由演员自由决定）问：“萧哥你像有啥心事呀？”

萧方：没有！

袍一：你喜欢金大用的那个？

萧方：唔，不错。

袍一：要就拿过来。

萧方：那是别人的。

袍一：喊他让你给他？

萧方：未必他肯哪！

袍二：不肯就要刀。

蕭方：殺人只怕要填命？

袍一：你哥子殺人都要填命呀！

袍二：填不倒那麼多。

用不着任何解釋，讀劇本時可以明白劇本里的這個“讓”字，在這兒的真實意義是什麼。只是這樣的一個字，已經足夠表現四川那些充滿了特權思想的傢伙，對待婦女（其實也就是對待人）是什麼態度。

這個戲的語言很平易，可是它的內容深刻。例如手下人要把自殺了的庚娘的尸首拋下江去，蕭方不同意，蕭方的唱詞，不是不用心的演員能夠体会的：

你看他夫一死來妻也喪，我們做賊人的還是要起點好心腸。身旁取出銀十兩，拿到長街買衫方。

這，不能當成劇作者（也就是過去的演員）隨便湊進去的“水”詞，也不是為了沖淡觀眾對於蕭方的憎恨，使人誤會蕭方還有良心。聯繫前後情節來看，說劇作者是在進一步揭發蕭方的丑惡也行。禽兽不如的蕭方，連害三人，還有什麼好心腸呢？可是，有時他也要“講”點良心。原因不簡單，仿佛可以從這兩方面來作解釋：一是因為他迷信，二是因為他要騙人。蕭方假意和金大用結拜兄弟，不敢發誓，是一種怯的表現，是迷信的表現（惡人往往怕過不了閻王老爺那一關）。流氓也需要說些人話，在流氓圈子里，人話有市場，他們雖然實際不是人，却又怕別人不把他當人。蕭方在這兒說些人話，其真實內容和字眼的含義不是一致的，因而很不容易表演。

扮演蕭方，川劇要分河道（流派）。各河道的表演風格不同，劇詞也有出入。簡單加以劃分，可以說有兩個類型。一是着重表現蕭方性格歪（凶惡）的一面，一是着重表現蕭方性格陰險的一面。着重點不同，表演方式也不相同。他們各有各的長特長，不能互相代替。先後在北京演過這戲的曾榮華和李俠林的表演，可以說是屬於前一型的。他們的長處之一，是敏捷和鮮明，善于把蕭方的性格特征從形象上一望而知地表現了出來。北京觀眾至今還念念不忘的，曾榮華在第一場刻畫蕭

方性格的一个很有表现力的动作，也就可以作为这一河道表演风格的特色来了解。出场时显得漂漂亮亮的萧方，当他唱到“不久間要做个馬上人王”时，怪像就露出来了。演員敏捷地用折攏的扇子把帽子弄歪，观众就明白这是一个流氓。在观众的感受上，把前面那句堂皇的唱詞“大丈夫出世来昂昂气象”的内容修正了。据说这一派的前輩演員曹俊臣（曹黑娃），唱到“大丈夫出世来”时，把扇子在面前撒开，掩臉，一唱“昂昂气象”，紧接着收攏扇子，露出一个怪相，成为对于萧方的本質的立即見效的揭發。（这并不是說曹的表演粗糙，曹也有很細致的表演。据熟悉曹的艺术的名鼓师子李良說：曹在《杀船》一場，不用“冲头”或“亮子”等强烈的鑼鼓点子，而是用阴鑼鼓。一出場就着重表現他想害死金大用的野心。把場子里的观众当成无情渡的水，由近看到远，表示他要把金大用打下深水的預謀。）彭海清的表演，可以說是属于后一型的。他的长处之一，在于含蓄。为了表現萧方的狡猾、阴险和流气，追求細致的表情和戏曲程式的結合。有时使人觉得动作不够明快，但有可取的地方。似乎他的折扇里也包藏杀机；这种杀机的表現虽然有待于观众自己去体会，不完全是一下子就容易看得見和抓得住的。在第一場里，萧方和押解金大用的那个公差开玩笑的戏，彭海清強調的是內心刻画。萧方无所謂地問丑差：“你貴姓？”丑差想占萧方的便宜，把姓“龔”的“龔”字念成“公”，答姓“公”。想占便宜吃了亏的萧方，表面平淡地还他一手：“老子是你的先人！（单捶）”这时候，看戏的人有一种預感：似乎他們要發生冲突。我觉得：彭背在身后的那只右手，与其說是拿着扇子，不如說是拿着匕首；与其說拿的是扇子，不如說拿的是随时都可以給人家“遞过去”、“鑽眼眼”的刀子。这两种表演类型，如果掌握的不好，都可能产生缺点。前者容易流于火气，后者容易流于溫。我不企圖研究这两个表演类型的得失，因为这个戏看得还太少。我只想記述彭的談話时，联系記述一些彭在表演上的长处。彭的表演，也不是尽善尽美的，可是正如其他演員一样，确有出色的地方。有时，从背面也能看出他对于人物的刻划的細致。例如戏进行到快結束时，萧方杀害了自己兄弟，封了官，官衣刚刚穿在身上的时候，似乎身上有虫子在咬他似地动了动肩头，从背影也能使人体会到萧方的內心状态的复杂。

彭海清着重內在力量的表演，也有他的理論根據。而他的理論，是以充分的生活知識為基礎的。當他和我談表演心得時，總是插入許多四川流氓的故事。看樣子彭是一個關心生活、了解流氓土匪的演員。當我還沒有看他的戲，和我們談天，談流氓外形特征，用動作模仿狗豹子的樣子，模仿他將要出去暗殺仇人、抱緊交叉的雙臂、聳着兩肩、縮着頸子、眼睛鬼祟地東盯西盯的樣子，使我忘記坐在茶桌對面的，就是正在和我們談天的朋友。在談問題和講故事時，像劉成基那樣，彭的四川土話是朴素而生動的。很可惜，我記得很不生動。張德成等川劇名演員，善於體會人物。他們繼承了前輩傳下來的藝術知識和創作方法，能夠說出一套有關角色的理論。但願有人能夠避免洋腔，運用有趣的四川語言，忠實地把老藝人們的寶貴知識都記下來，免得坐失時機。

二

蕭方的性格複雜，很難用一兩個字（例如“狠毒”）來加以概括。《打紅台》描寫蕭方是從多方面着手的，有社會生活，也有家庭生活。不只是在政治鬥爭上，蕭方很辣；第一場表現出來的對於翠娘的輕蔑態度，實質上也是辣的。難怪彭說只有從戲的整體來看，才便於認識蕭方性格。不論性格多么複雜，他的行動却有一個一貫的東西。這個一貫的東西是什麼呢？光說個人主義還不很確切。《伐子都》里的子都不是非常個人主義的吧，可是他和蕭方很不一樣。在彭看來，蕭方最重要的是陰險。因此他不同意如下的建議：為了造成各場戲的對比，《雙上坎》用文生做派，《殺船》用武生做派。他說：蕭方既不是一般的文生，也不是一般的武生，蕭方就是蕭方。他這說法也有道理。《九龍嶼》修書一場的張從娘，很難說她是花旦身段，還是鬼狐旦身段，也許各種行當的特色都有。彭的意思好像是說，面娃娃可以在這個戲里叫蕭方裝唐伯虎，面娃娃在這個戲里不宜直接裝唐伯虎。面娃娃讓蕭方裝唐伯虎，為的是讓觀眾更便於認識蕭方的性格，卻不能把他裝得較之生活中的蕭方還不易認識。彭認為老前輩徐玖成、董月卿、曹俊臣、魏長齡、李占雲……的表演，各有各的特色，各有各的妙技，卻都不忽略蕭方性格的基調：狠毒。可是，構成狠毒這一特點

的重要特点，是阴险。着重表现萧方性格阴险的一面，为的是更夸张这个面善心恶的笑面虎的性格。

在人类文化的宝库里，有许许多多英雄的形象，也有许许多多坏蛋的形象。看了《打红台》的萧方，想起《奥赛罗》中的埃古。因为他们都非常邪恶，非常狠毒，非常阴险。对于他们的邪恶、狠毒和阴险的描写，方法大不相同，却都有刻画得深刻的好处。我们只消提到埃古怎样挑拨奥赛罗对于妻子的忠诚的怀疑，就会感到莎士比亚的笔墨的斤两。埃古适应他的上司英雄奥赛罗性格的弱点（妄信），把挑拨的目的隐避在“善意”的规劝之中：“你要留心嫉妒啊！”“不要一味多心，也不可过于大意”“不要因为我这么说就武断地下了结论。”……这样一个可怕的怪物，一直到奥赛罗杀死那个善良高尚的妇女之后他才明白。一路来让我们为好人耽忧，为好人着急。我从萧方身上也看得见埃古，我们也为庚娘和韩虎耽过心，着过急。可是，这究竟是两个很不相同的典型。他们的性格和社会地位不同，作恶的方式有不会混淆的特色。为了达到目的，一个几乎可以说全是用的软功，一个在重要关头硬取。在埃古身上，找不出封建性的四川袍哥的特色。萧方满口四川江湖话，例如“老子要见水才脱鞋”（相当于北方话“不见兔子不撒鹰”），……完全不像见过大场面的小官埃古。萧方不像埃古，实在一点都不可惜。要是演员想要强迫萧方埃古化（洋化），正如要把《白蛇传》里的青蛇红娘化一样，完全是多事。愈有民族性愈有国际地位，愈有地方性愈有全国性。如果不看重川剧人物的地方色彩，好比强令川剧服装越剧化一样，好比强令川剧锣鼓京剧化一样，失掉了四川的土气，这不只是川剧的损失，也是全国和全世界艺术的损失。彭所说的“萧方就是萧方”，对于我们的某一些只看见典型的一般性而看不见典型的个性的艺术家，对于我们的某一些忽视一般只能体现在特殊的形象之中的法则，因而往往把公式化当成典型化的艺术家，对于把抄袭外国形象当成正常现象的艺术家，实在是很有益的参考。

彭认为：狠毒和阴险本来不是对立的，狠和阴常常表现在同一行动里。为了证明认识的合理，彭给我讲了好些四川流氓怎样坏的故事。他说德阳孝全场有一个“舵把子”，本名叫锺子元，因为他会装假，人称“锺善人”（这种称呼是恭维也可能是讽刺）。吃斋念佛，吃

的喇！”

三

怀着鬼胎的萧方，将要上船（預謀杀人的場所），出于意料之外，被映在水中的自己的影子吓了一跳；这一段戏，我所见过的几种演法都很精彩。似乎，这一行动里就包含着萧方这种人物的許多精神上的特征。这样的艺术形象会为它自身作解释，說死了反而削弱它的意义。可是演員为了获得人物性格鮮明的效果，着重表現它的某一方面的意义也行。彭在这兒的表演，着重的是萧方的胆怯。彭認為：爱杀人的流氓，自己經常提防有人杀他自己。好比《豫讓桥》里的赵襄子，上厕所时冒叫一声有刺客那样，見影吃惊是精神状态不太正常的表現。

在这兒，彭的表演是这样的：萧方見了影子，吓得后退，說：“有人。”配着鑼鼓，塑形。“有人”这話是問別人还是問他自己呢，很难說。所謂人，当然不是自己人，而是外人、仇人、敌人、官兵。他不是过敏地以为跳板下面有埋伏，很难說。反正，心中有鬼的萧方，多少有点像赵襄子或杀考叔的子都，“疑心生暗鬼”。其实就在这个戏的第一場，也有萧方心虛的描写，不过用的是似乎和胆怯相反、实际一致的“扯把子”的形式来表現的。（翠娘說“有人在叫”，萧方說“哪个在告？”翠娘說“在叫”。萧方說：“老子是清白良民，不怕哪个告。”——这和莎士比亚的《量罪記》里一再重复的話“清清白白”那样，是很有戏剧效果的反話，很有利于人物性格的刻画。）萧方見了影子，說了一声“有人”？船上等候他的伙伴老么，以为萧方是問他这一伙人在不在船上，搶着回答說：“都在船上。”彭認為：老么的回答，不只是表現他自己爱出头，也是給戏剧的下文提神。听了老么的話而清醒了的萧方，自己給自己解释（在戏上是心理状态的外形化）：“我——要上船——那个地方——这么高的人——手里拿着刀——他——就要給我——遞攏来。”彭說，就常情而論，出人意料的東西的刺激性較强。人有心事，月亮地里看見自己的影子一幌，比真正遇見什么人还紧张。萧方不但做賊心虛，自己明白自己是皇犯，将要上紅台山落草，上山之前还得謀夫夺妻，翠娘不是心腹，手下是紅台山派来的——随

时提防有人暗算，而且，連他自己也沒有想到，預謀杀人的自己的样子，原来这样凶恶。一般人看来并不奇怪的映在水中的自己的影子，对于萧方——这个心地特殊的人，却成为一种强烈的刺激。

《杀船》一折的掩刀，别的演員不采用。别的演員，是为了表现恐怕庚娘見刀生疑，先把刀和衣服交給手下人。这，当然是很合理的。而彭，不采用这一种方式，所以有人說不好，是魔术。两尺多长的鋼刀，一会儿出現，一会儿又不知到哪兒去了；真是像魔术。彭不同意这种說法。我也覺得这种說法有点偏狹。当然，要是像用机关布景来迷惑观众那样，到处乱用特技是反现实主义的。但不能一般地反对特技。就艺术的效果而論，刀，这一主要道具在此刻的或隱或現，一方面是为了向观众預示戏剧的發展，为了造成紧张的气氛，同时也可以說就是为了具体描写土匪萧方善于掩藏凶器的职业性的特征，也是为了表现萧方此刻急于要杀人而又不能不压抑杀人的冲动的特殊心理。演員的这种創造，也可以說是根源于四川土匪的特殊情况，是从这种生活基础上产生的（把手槍藏在褲兜里，有时却又故意暴露自己有武器……）。只要是和人物的职业性特征、特殊心理結合着的，只要是和具体情节結合在一起的，戏里用的特殊技术，不能說是硬拼上去的一般的魔术。彭說，萧方虽很阴险，到底不是老謀深算的角色，有时行动很毛。当他按捺不住占有庚娘的念头，急于达到目的；急于把金大用这一个障碍干脆一下子解决了的时候，情不自禁地亮刀。可是，永留县的碼頭究竟还不便杀人，他自己命令自己慢来，把刀藏起来。亮刀是表现杀人的冲动。掩刀，在艺术上，是一种刻画人物的夸张手法。就萧方的行动而論，掩刀之后的玩弄折扇，是为了轉移旁人（特别是庚娘）的注意。不見得萧方認真考虑过庚娘会不会受騙，这主要是为了騙过已經看見了刀的庚娘。彭的这种說法是合乎传统戏曲的規律的。掩刀不是脱离人物和情节的翻眼斗，大打出手；而是像周裕祥在《晏嬰說楚》里装矮子那样，不只是和戏曲的音乐諸因素調协的，也是和人物的特征相一致的。正如萧方“試看为兄杀后艚”之前的飞褶子一样，有可靠的现实根据，不过是演員大胆为它創造了特别的表現形式而已。现实主义的形象不必都是外形逼真的形象；掩刀和飞褶子，和把刀与衣服交給萧方的手下人一样，都是可以采用的现实

主义的手法。飞褶子时，彭背向观众，利用跳动的力，特别是两肩的巧力，使披在身上的折子“飞”向弓马桌子。这不只是为了好看，也能够鲜明地表现出萧方的激动心情。

在《活捉石怀玉》里，彭也运用了近似魔术的绝技。当做了坏事、心中有鬼的石怀玉持烛在房门口观看周围动静的时候，双眼不动地盯着点燃了的蜡烛。当观众正在注意他那静止不动可是情绪不平静的脸的时候，护着烛火的另一只手一动，乘势把烛吹灭。接着，这一只护着烛火的手再一动，奇怪，已经灭了的烛突然又亮了。这是魔术吗？又是又不是。因为它出现的时间、地点和条件的不同，这种敏捷的把戏不应当成一般的魔术来看待。它很有利于不安的石怀玉的心理的描写，它就是不安的石怀玉的心理的形象化。

不依赖人的意识为转移、而是存在于人的意识之外的现实，是艺术创作的源泉。可是艺术不必和现实的现象一模一样。戏曲和其他艺术，其形象是艺术家认识生活的结果，而不是生活本身。琼莲芳说得对：“戏虽由事而来，但戏又不同于事。”杨云凤说《打神》时的焦桂英是神智不清的，可是演员如果忽略了表演动作的优美就破坏了艺术。这和张德成说的：生活中的人说话含混其词的特点，在舞台上就不可机械加以搬用；机械加以搬用就取消了戏剧的表现力（见《川剧艺术》）。值得高兴，现实主义的戏剧家不在生活与艺术之间划一个等号。“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”，是《白毛女》对于生活的认识。这种认识，不是用 $3+2=5$ 的简单公式传达给观众的，而是依靠具体的、有个性的、可以感觉的形象来传达的。但是为了要传达出艺术家认识生活的结果，要体现艺术家对于现实的明确态度，必须创造出较之生活本身更便于认识，其内在意义更鲜明更突出的艺术形象（即更完整、更单纯的形象）。正因为《打红台》里的萧方比生活中萧方便于认识，四川农民看了戏才说：“为（交）朋友切莫为（交）到萧方。”不再把生活中的笑面虎当成善人，当成菩萨（过去四川有人称为“菩萨大爷”的“舵把子”）。而且现实非常丰富，非常复杂，它的本质特征不是只表现在某一个别的具体的现象之中。某一关系和某一方面的现象，能够表现某一种人的是非善恶；在另一关系另一方面，也可能表现同一种人的精神的美和丑。这是现实，这就给艺术创作提供了自由

活动的可能，在被动中取得主动，敢于改造和加工。个性不同，教养不同的现实主义的艺术家的，按照自己的偏爱和与众不同的创造意图，用特殊的艺术样式来进行创作，结果都有可能真实地反映现实。为了选择玩弄对象而给人民造成严重灾害的皇帝，在封建的社会生活中常常是最重要角色。但是在川剧《拉郎配》里，他不但远不如一个吹唢呐的小丑重要，而且连上舞台露一露脸的机会也没有（不上场）。《拉郎配》反映了生活，却又不就是生活，它和生活状况有很大的差别。正如真实的形象和艺术家的理想可以不冲突一样，戏剧家按照戏曲特殊的规律，按照各种地方戏的特殊规律来进行创作，不违背形式服从内容的唯物主义反映论的原则，其作品不就是形式主义的。按照戏曲的特殊规律，按照各种地方戏的特色来反映现实，正如雕塑家按照雕塑的特殊规律而不按照绘画的特殊规律来反映现实一样，正如强调中国画的现实性却不因此取消中国画的装饰性以及书法趣味一样，正如漫画家是按照漫画的特殊样式而不是按照一般绘画的样式来反映生活一样，并不就脱离了现实主义艺术创作的一般规律。不只为了艺术的特点，而且是为了艺术的政治效果，也必须研究各别艺术的特长和局限性。刀和枪虽然都是武器，其作用却不尽相同。既然是运用戏曲的形式而不是别的艺术形式来反映生活，不必用不是戏曲的规格来要求它，不必让它向别的艺术样式看齐。面娃娃等地方戏的演员，按照他们所熟悉的和偏爱的（也是群众喜欢的）特殊的艺术样式来进行表演，发挥艺术家的主观能动作用，创造出在本质上不脱离现实的各种各样的形象（包括看起来令人觉得奇怪的形象），决不是主观主义和脱离现实的。

以模仿生活的外形为目的，必然降低一切艺术的艺术价值和政治价值。自成体系的中国戏曲不真实地模仿生活，例如胡子挂在嘴上而不粘在脸上，至少不是它的缺点。《昭君出塞》的“车辇”在前进，《单刀会》和《草船借箭》里的“船”在前进，但是为了唱做等艺术的效果，本来是坐在“车”里的昭君，“船”里的关公或孔明，长时间在舞台的原地不动，只消在适当地方由角色交代一下他们并非坐在固定的房子里就行。表现横了心要杀人的萧方，一转身就“变脸”（彭的变脸是在鼻梁的两侧大眼角旁边涂两道黑烟子，不是把眼皮抹黑），和我去年在太

願看見的上党晋剧《徐公案》，为了表現徐延昭将要斬子时的激怒和决心，而把上眼皮塗成朱色，同样是很大胆、很强烈、很有效果的变脸。这种能够表現性格而且富于裝飾性的表現方式，和舞蹈、音乐、唱白非常协调，成为戏曲这一特殊艺术形式的一个組成部分，其特殊作用不宜粗暴地用野蛮和落后的理由加以抹煞。滥用特技的坏习惯不应该讓它抬头，可是如果只从生活出發而不顧戏曲艺术的特性，把特技看成是可恶的东西，避免使用它，难免离开观众的欣賞要求，也很难大胆进行創造，甚至不能理解什么叫做艺术的提炼取舍，什么叫做艺术的加工。戏曲中有許多談得上巧妙的和中国画相似的特殊技巧，是需要慎重对待的文化财富。今年初夏在重庆，看見吳晓雷老先生主演的《烧濮阳》，其中有一些很大胆的富于真实感的表演方式。容我按下《打紅台》談一談由川剧《烧濮阳》得来的个别印象。

四

如今的省川剧院第一团，不是什么戏都布景，也不是什么戏都依靠代替布景的其实簡陋的布幕。表演传统剧目时，在最后的方，挂紗幕，安置了上下場門。看样子，他們不怕观众看見演員在“門”口进进出出。紗幕的上部，有一塊裝飾圖案。乐队藏在紗幕后面，能够把台上的动作看得清清楚楚，再不怕音乐和表演脫节了。面对观众的左右两道上下場門，門框和門帘都用圖案来作裝飾。初看覺得和剧情毫无关系，显得有点突出。等到戏剧愈往前进行，就像舞台框上的圖案那样，愈来愈加不引人注意了。熱鬧的《烧濮阳》，就是在这种舞台上表演的。

看样子戏曲演員不願受舞台拘束，要把死舞台变成活环境。当扮演曹操的演員从前台跑进后台，从后台跑上前台的时候，我觉得，演員的活动沒有受到舞台空間的限制，似乎演員此时所利用的舞台空間，比实物大得多。吳晓雷这样有經驗的演員，有能力給观众造成幻觉，扩大了有限的舞台的空間，讓观众覺得曹操在战争环境中到处逃窜。当然不只吳晓雷才有这样的本事。和姜尚峰齐名的川剧名小生袁玉堃演《周仁献嫂》中的周仁，一出場亮了相就憤怒地回顧一下上場門，使人覺得后台就是周仁仇恨的欺压他的严府。別的地方戏曲演員

也有扩大舞台空間的办法。北路晋剧名角賈桂林演《算粮》中的王宝釧，一出場就笑着回顧一下上場門，使人覺得后台就是和这个苦出了头的王宝釧相处了十八年的寒窑。如果可以把戏曲舞台比作一池春水，可以說演員的出現和稍一動作，就使它起了向外漾開去的水波，靜的都似乎是動的了。

藝術形象的創造，不能離開事物相互聯繫相互影響的法則。基於演員的努力，在觀眾的感受中把可見的東西與不可見的東西聯繫起來，使有限的形象具備生活的和思想的廣闊而豐富的內容。而這種聯繫，不是演員可以單獨完成的。這種聯繫，依靠觀眾的“合作”。離開了觀眾，無從判斷藝術形象該繁該簡；正如離開了藝術的內容——藝術家企圖表達的是什麼思想（不論有意無意）就不能確定形象是不是完整一樣。清朝一位美術理論家宣重光，在《畫筌》里這樣寫道：“山本靜，水流則動；石本頑，樹活則靈。”這種說法正確解釋了山水畫中的山與水的關係。可是，這種相互關係的建立，靜的變成動的，頑的變成靈的，要是離開了欣賞者的欣賞作用就不可想像。按照心理學家巴甫洛夫條件反射學說來看，宣重光的畫論也是科學的。依靠欣賞者在實際生活中積累起來的印象，在欣賞作品時發揮聯想的作用，在想像中給它作了無形的補充，使可視的形象顯得更加完整。這就是為什麼毛主席的詞《蝶戀花》，這首含蓄地概括地反映了革命者的感情——經過艱苦鬥爭而獲得偉大勝利的喜悅的名作，能夠那樣強烈地感動廣大讀者的原因。似與不似之間的舞台裝置之所以能夠使人感到它的虛中有實，要靠欣賞者的“合作”和“再創造”。

《燒濮陽》的特色之一，是滿台煙火。煙火此伏彼起，或強或弱，有聚有散，變化很多（懂行的人說有背劍，釣魚，太極圖，黃龍纏腰，二龍搶珠，連珠火，搖搖火，吊毛火，跨火，筋斗火等花樣）。中計的曹操掉在火網中，到處挨燒。據說，有一個時期，省川劇院為了避免並非劇中人的打雜師出場，又不能不靠打雜師出場打粉火（不用打雜師打粉火，曹操不反覆挨火燒，這場戲就幾乎等於沒有了），試用一個折衷的辦法，把打雜師化裝成呂布的兵。結果，這個化了粧的打雜師在台上活動得更不協調，更不自然。這次在重慶，我看到的不是這種折衷的辦法，而是傳統的辦法。一般說來，打雜師出場，總是