

119126

基本館藏

戏曲演員学习小丛书

演员的生活经验 和创造角色的关系

中國戲曲研究院編

胡 沙 著



522
73

上海文化出版社

出版說明

“戲曲演員學習小叢書”第二輯的這些文章一部分是 1956 年中華人民共和國文化部舉办的第二屆戲曲演員講習會上的講稿，這些講稿包括演員道德以及研究劇目、表演、音樂等，另一部分是名老藝人在會上總結和報告了自己的表演經驗。其中有的是如何觀察生活、如何分析劇本、分析角色的經驗；有的是如何練功、如何運用功夫和技術創造角色的經驗；有演古裝戲的經驗；也有演現代戲的經驗；有屬於個人表演的經驗；也有屬於一個劇種的整個行當的經驗。今後將隨着戲曲演員講習會的開办，繼續編輯出版這種學習資料。

我們編印這個小叢書的目的是為了第一、給各地組織戲曲演員學習提供一部分教材的參考材料；第二、作為演員平時自修的閱讀材料，並供戲曲工作者、愛好者作參考；第三、演員的表演經驗介紹可供各地總結名老藝人經驗及各行當經驗作參考。我們希望通過演員、戲曲工作者的學習和經驗交流，來推動戲曲藝術的發展。

在內容上，為了切合當前戲曲演員和戲曲工作的需要，力求通俗和正確。但由於水平與經驗所限，其中錯誤或不切實際的地方，希望大家多提意見，以便修改。

演員的生活經驗 和創造角色的關係

一 開 頭

這個題目，我知道不是我能夠談得好的。我在講習會雖然看了各劇種許多優秀的表演藝術家的傑出的表演，听了大家的創造角色經驗的報告，並且有機會和幾位有修養的演員就這個題目作了一些探討，供給了我這方面的有力的例證，尽管如此，限于我的水平，並不能夠完全體會這些演出和這些談話。古語說：“深者見深，淺者見淺。”我這只能算是淺談。

我們經常看許多演員表演，這些演員扮演了許多的角色，大家可能有這樣的經驗，有的角色我們看過之后就忘了，有的角色就叫我們永遠記得，並且常常津津有味地回憶某演員表演這個角色的情形。用現在的話來說，就是這個演員創造了一個深入人心的性格和鮮明的人物形象。這個角色也許從前也有人演過，可是經他一演，就特別的吸引人，有獨到之處，人們會給他好評，說他把這個人物演“活”了，“體貼入微”、“出神入化”。既然觀眾覺得他把這個人物演“活”了，必定是引起了觀眾情感上的共鳴，感覺得這個人物演的是真實可信的。比方譚鑫培的“秦瓊賣馬”就演的非常出名，張庚同志在“戲曲表演問題”這本小冊子中還舉了他的例子。他已經去世了許多年，和我們相隔了好幾代，可是我們還是想念他的“秦瓊賣馬”。我最近從一本舊

書上看到一段有关“賣馬”演出的記載，說明自程長庚、余三勝、盧勝奎死后，執北京京劇界牛耳者，为汪桂芬。他“忽于一日風聞新進譚鑫培之名聲，實不可侮，勢將摩彼之勢，心竊疑之，頗不自安。一日微服而行，觀譚演劇，其所唱者为‘賣馬’，見彼描摹落魄英雄，佯作无聊之狀，發揮盡致，不覺失聲絕叫曰：‘驢子成名。’汪自是遂不演‘賣馬’。”譚鑫培为什么能夠演得叫他的前輩演員汪桂芬失聲絕叫呢？关键在于他“描摹落魄英雄，佯作无聊之狀，發揮盡致。”翻成我們現代的話來說，就是他將秦瓊这个人物演得很深刻，很生活，很有体会。譚鑫培的好戲当然很多，“賣馬”为他的拿手好戲之一，恐怕是可能的。据说譚鑫培会演二百多出戲，为什么惟有“賣馬”表演得如“古人复生”呢？也許和他的生活經驗有关，使得他特別对这个人物的遭遇有体会。因为譚鑫培从11歲入科班，一直到成名，是經過了一段艰苦漫长的生活道路的。也許他是通过別的办法了解这个人物的，那无关紧要。总之，他对这个人物是有体会的。

研究古人，可以使我們得到鼓勵，并使我們感到自豪，因为我們曾有过这么优秀的戲曲表演大师。可惜他們沒有給我們留下一本書，把他們的表演藝術經驗傳給我們。我們對他們的研 究，也只能是揣測。所以轉过头來研究我們当代著名演員的这方面的經驗，会使我們更容易理解些。單拿我們講習會所演的戲來說，有許多戲的藝術成就是有着廣大的社会影响的，許多演員所創造的藝術形象，是深入人心的。比如邱吉彩扮演的“祭头巾”的石灝、周企何扮演的“迎賢店”的店婆、刘成基扮演的“贈絛袍”的須賈、陽友鶴扮演的“帝王珠”的妃子、陈伯華扮演的

“宇宙鋒”的趙艷容、小白玉霜扮演的“馬寡婦开店”的馬寡婦，等等。（这方面的好剧目和好的表演很多，不一一列举。）都給我們留下了深刻的印象。这些形象都創造的很真实，演員不是簡單的表现了这些人物，而是表现了这些人物的复雜心理状态；这些形象不是概念的，而是充滿生活气息的；这些形象不是日常生活的照抄，而是通过戲曲表演藝術上的高度技巧，給人以藝術的美感的。比方周企何在“迎賢店”中所表现的唱白和做工技巧，刘成基在“贈綈袍”中的大段有声有色的對話和“跪門”中的絕技，邱吉彩所表演的82歲老舉子石灑的神韵，馮友鶴在“帝王珠”中所描摩的妃子的反常心理和具有特殊風格的武工技巧等，这些都給我們造成了完美的印象。不过，下面我要側重去探求这些演員的生活經驗所給予他們的創造角色的影响。

二 演員要从生活中取得了創造形象的素材， 才能把角色演得“体貼入微”

刘成基同志今年51歲了，他告訴我，他从12歲就开始演“贈綈袍”，因为入小，坐椅子还要人抱他上去。就是說，他演这个戲已40年了。一个十一、二歲的頑童，能夠学会这样一个剧情复雜、身段吃重的戲，已經是个奇迹，但要求他理解这个一千多年前战國时候魏國的大夫須賈是不可能的，所以师父先教他学了“大路子”，能把这个戲的身段舞蹈学好，也就難能可貴了。对人物的体会是談不到的。这是我國多数的戲曲演員的學習道路，所以对人物的体会，只有以后再說。所謂“师父領進門，修行在各人”。这“修行”还是很重要的一点。师父將自己的拿手好戲

教給學生，將動作和對人物的體會都告訴他，但是學生要把這個角色演好，還得要經過自己的再創造。這並不全是由於師父的保守，我們看有的演員演某個戲，演的深刻極了，動人極了，他的兒子演起來，路子雖然完全一樣，神韻就不如他父親。我們不能說這個父親對兒子保守，其實這個父親望兒成名的心是很迫切的。為什麼兒子學不到父親的東西呢？因為兒子缺乏這方面的生活經驗和修養。當然也有個別學父親學得好的，比如裘盛戎的“姚期”，據說就是家傳。然而也並不是一學就好的，也必須通過他學了以後逐漸增加的生活經驗和修養，才能達到今日的水平。劉成基同志告訴我，他一直到青年時代，仍不能完全理解“贈紼袍”這個戲，正如他自己所說的，當時取得觀眾的好感，全靠賣力氣。他年青，武工好，別人跪在地上走一個圈，他就走三個圈。在“跪門”那一場，門官一脚，他可以从台口騰空摔到馬門口（上場門），還有諸如此類的許多絕技。直到後來，他碰見一個著名的老演員看他的戲，才勸告他說：“當頭棒（劉成基的藝名），你夠了，觀眾吃夠了你还給他吃，他就膩了。咱們是賣藝，不是賣命。”他接受了這位同行的意見，才將這個戲的動作，按劇情的需要，作了一次規劃，刪減了一些不必要的動作，成為現在的样子。

由於劉成基的青少年時代，處在四川軍閥混戰的時代；由於他的演劇的職業，有機會和這些軍閥的副官、參謀，或什麼“代表”接觸，這些人的高升和下降，行時和倒霉是非常迅速的。這些人做盡壞事，時而發鈔票，搜刮民財，神氣十足，時而不知因為什麼原因，變成一個垂頭喪氣的倒霉蛋。劉成基觀察過這些形形色色的人物，認為和他所表演的戰國時代的政客須賈有共通之

处，他就將这些人的神态用在須賈这个形象上了。尤其使我驚服的，是他抓住了这个人的本質，这类人物的灵魂深处的卑劣和骯髒。他給我解釋，为什么須賈能夠忍心下毒手把一个救过他性命的恩人范雎打得折骨斷臂，丟在茅坑用溺尿淋他呢？因为他为了在魏王面前保持自己的地位，不得不如此。須賈也許知道这样做不对，他可能这样想：他在这方面做了一件罪惡的事，保住了自己的地位，他想他可以在别的方面做一件好事，比如給窮人施粥，于是这种人的心理就得到了平衡，好象就可以兩相抵消，問心无愧了。他說，正如一些做土匪的人，殺了一些无辜的人，自己發了財之后，又暗暗做点所謂“好事”。正因为如此，这些人在行凶的时候，是非常殘酷的。刘成基根据自己的生活經驗抓住了这个人物的心理特征，使他对这个人物的所作所为，找到了生活的根据，相信須賈就是这样的惡人。他并且說，我站在須賈的立場上看，我只有認為我所做的都是对的。正因为如此，他就充分的掌握了这个角色，就象知道一个熟知的朋友一样知道角色。只有到这种程度，演員才能夠体贴入微的刻划这个角色。所以当刘成基表演須賈被困在秦國的“館驛”时的那种一筹莫展的情境，那种心神不寧，坐着打盹的情形，是入情入理揣摩入微的。尤其当他知道秦國的宰相張祿，就是曾被她无辜害过的范雎的时候所表現出的恐怖情緒，更是震动人心的。刘成基同志給我解釋，須賈这时的恐怖，完全是由自己的内心矛盾產生的恐怖，他是个小人，他还舍不得家中埋藏的財宝和自己的性命，他知道自己惡毒的害过范雎，他猜想范雎可能用十倍的酷刑來害他。所以他寧愿“跪門”“吃草”求得不死。这种解釋，我認為也是非

常深刻和独到的。我前面說過，須賈是個複雜的人物，在“贈繡袍”中的變化是細致入微的。如果我將劉成基對這個人物的解釋，按劇本台詞的順序一一加以敘述，我認為那會成為一篇很杰出的人物分析，不過那要花很長的篇幅；而且我在這裡所要着重說明的是劉成基的豐富的生活經驗，使他創造了一個活生生的有血有肉的戰國時代須賈的藝術形象。（他對戰國時代的歷史情況，也是相當熟悉的。）

下面，我們再研究一下邱吉彩的“祭頭巾”中的石灑。邱吉彩曾結交了一位76歲的前清的失意的老舉子楊銜孚，這個人物和“祭頭巾”的人物，相當吻合。這個失意的老舉子給了邱吉彩許多的啓示和幫助，使他完成了“祭頭巾”中的石灑的形象的創造。凡是有生活根據的表演，總是感人很深的。這種感人的力量是從舞台上自然的流露到觀眾席的。當去年湖南省戲曲會演的時候，外省去了許多著名的戲曲演員，他們看了“祭頭巾”的頭一次演出，就異口同聲地說，看了這個戲，這次湖南就沒有白來。並認為這個戲可以和全國第一流的演員的演技媲美。當時大家並不熟悉邱吉彩，也不知道他的角色創作的經過，觀眾只是直覺的從舞台上得到了深刻的感染，發出這樣的評語。“祭頭巾”在北京演出，獲得成功，真可說“英雄所見路同”。當然，後來邱吉彩公開了他的創作過程，很鮮明的顯示了生活中的人物所給予他的創造上的支持。公開這個創作過程，有一個很大的好處，可以打破我們在角色創造上的神秘感。我們常常容易被“出神入化”之類的形容詞弄迷糊了，好象這是不可捉摸的東西。邱吉彩創造角色的成功，給我們的年青演員指了一條明路：注意生

活。不要从虚渺的幻想中，而要从生活中取得形象创造的素材。而且我还要说明，邱吉彩虽然从生活中找到了这个对象，并不就是无选择的把生活中的人物硬搬上舞台，因为剧本中的人物到底是剧本中的人物，有剧本中的语言、情节和事件，并且有戏曲艺术的形式。他之所以做得好，是因为他把从生活中吸取的素材充实了丰富了剧中的人物。无论如何，演员单靠文学剧本所提供的材料去创造角色是很不够的。如果不从生活中取得材料来丰富他，这个人物必然是概念的，干枯的，没有生命的。另一方面，我也得说明，邱吉彩是碰了个运气，正好遇见了一个合适的“对象”；但是，这种运气并不是随时都可以碰到的，也不是任何角色都可以碰到的。所以我们在下面还要研究一下演员平常对生活的态度。

三 一个演员能不能够在舞台上，创造出多种多样的， 不同性格的人物形象，取决于他对生活中的人物 形象掌握的多少

戏曲界许多优秀的老演员，是很注重平日对生活的观察的。周企何告诉我，他的师爷唐广休（川剧名丑）在周企何的幼年时代经常教导他说：“你演丑角，平日要多注意街上的妇女。担挑的，各种各样的人物，你都必须留心多看看。你要晓得，你将来都可能用得着的。”唐广休为什么经常向童年的周企何说这些话呢？很显然是唐广休在长期的艺术实践中的经验之谈。或者说，他平日对生活的注意曾对他的角色创造带来了许多益处。所

以他把这几句金玉之言，傳給他的后輩演員。我們再回頭來看一看唐廣休老先生所創造的一系列的性格的角色，就可以發現這些角色都具有濃厚的生活的色彩和趣味，成為川戲丑角中的一大流派。現在許多年長的川戲演員回憶起唐老先生的表演，或向人講起唐老先生，仍是叫絕的。我在童年時代曾有眼福看過唐老先生的表演，可惜年紀太小，只覺得他演的挺逗人樂，別的就懂了。好在正如川戲演員戴雪如所說的，周企何繼承了唐廣休的衣鉢。這句話也是有根據的，因為當代名丑周企何所表演的一系列的受人歡迎和博得好評的角色，如“迎賢店”的店婆，“柴市節”中的劉夢炎，（王朝聞在一篇文章中對周企何扮演的劉夢炎會有很高的評價。）“圖梅花”中的丑公子，“奔途遇美”中的狐媪（此劇出自聊齋），“做文章”等劇，都是從他師爺那兒學來的。當然有的角色經過周企何的體會和再創造，比他師爺演的更連貫和完整了；有的角色經過周企何創造性的繼承過來。因為唐廣休藝名唐胖娃，是個又高又胖的漢子，而周企何是個小個子，如果完全按照唐廣休的外在形象去表演，就會毫無趣味。周企何自己也承認，他師爺的有一些戲，由於各方面條件的限制，他演不到那么好。無論如何，周企何仍是唐派丑角的最優秀的代表人物。我們可以从周企何的這些演出中，會很快的就感覺到，每一個人物的性格是鮮明的，各個人物是不相雷同的，生活氣息是很濃厚的，表演的技巧和格調是很高的。正因如此，所以他的表演特別和我們接近，使我們看了他的一個戲，就記住了他和他所表演的角色。

一個演員能不能夠創造多種多樣的性格的人物形象，

如唐廣体和周企何那样，取决于他对生活中的人物形象掌握的多少。如果演員对生活中的形形色色的人物熟知，到他需要的时候，他就能夠信手拈來，毫不費力气，他也才能夠抓住人物的特点，有选择生活素材的余地。如果演員的生活知識貧乏，在創作上就会遭到很大的困难。在排演中我常常听到一些演員說这样的话：“怎么办，我抓不着这个人。”“我心里沒底兒。”什么是“底”呢？就是对生活和对人物的理解。我曾看見过一个很有天才的演員对某一个戲說过心中沒有“底兒”的话，但是，我們看見她表演別的角色，也是体贴入微，令人叫絕的。为什么她对这个角色如此的感到困难呢？因为她缺乏这方面的生活。同一个演員，我們又和她研究鄉村的一种女人，她会和这人物相似的三姑、二姨媽、五表嫂談出來，并把她們的特点表演給我們看，并且很快的她就抓住了这个人物，按剧中人物的需要，取得生活的素材，把这个人物扮演得活灵活現。

唐廣体还教導周企何，裝龍象龍，裝虎象虎。不会做鞋，別演鞋匠；不会做衣，別演裁縫；补鍋鋸碗，別把东西拿錯了手。

在我們的戲曲演員中，流傳着一句格言，叫做“世上有，戲上有；戲上有，世上有”。它說明舞台上的戲是从生活中提煉而成的，并可以从生活中找到創造角色的素材。

在我們戲曲演員中，还流傳着一句格言：“團得千年貨，自有賺錢時。”這句話告訴我們的演員在各方面要多學習。學習得多一些，知道得多一些，总不会吃虧的。這句話运用在演員的生活知識的積累上，我看也是很适当的。

湖南邵陽花鼓名演員王佑生同志曾跟我这样說：“从前我

們不懂得從生活中找形象作創造角色的參考，其實象我們這四十多五十歲的人，只要一閉眼，就有許多的熟人在我面前，隨便我挑選採用。”他在北京表演的邵陽花鼓“打鳥”中的母親，大家是很喜歡的；我在湖南長沙時，看他扮演“韓梅梅”劇中的祖母，不管從人物的外形和人物的感情，都和“打鳥”中的母親各不相同，而且都演得很細膩，很深刻。

由這個例子可以證明，對於許多有修養的演員來說，只要他們懂得了這個道理，運用起來並不是很費勁的。我們談了演員觀察生活、積累創作資料的重要性，以及這種觀察對創造角色的益處；但我們並不忽視演員個人的生活體驗，對於創造角色的影響。下面，我們將就這方面的情況，作些探討。

四 演員自己的切身經驗，運用在自己所創造的某些角色身上，也是可以獲得成功的

有的演員和自己扮演的角色有相同的生活經歷，因此對人物就加深了體會，他扮演這個角色不一定借用別人的經驗，只要好好的把自己的生活體驗運用到角色身上，就能夠將角色演好。

我在北京看過一位演員演“杜十娘”，凡看過這個戲的人，至今腦子裡還有一個非常清晰的印象。她對這個人物是有體會的，所以採用了非常樸實的方式表演了這個角色，達到了驚人的效果。有人愛用“刻骨銘心”這句話來評價一個好的表演，這句話用在這個演出上是一點不過分的。我說她採用了樸實的方式，是指她並不採用什麼激烈的表現悲痛的形式來表現這個人物的悲慘遭遇，我們只從她的臉色和眼神上，就感到她有一種壓抑不

住的悲憤，她並不採用什麼發抖之類的、翻白眼之類的方式，來表達人物的吃驚狀態，在矛盾最尖銳的地方，她只從一陣沉默之後，發出一陣內容複雜的心酸的笑聲，這笑聲好象說：我怎麼瞎了眼，遇着了這麼一個負心賊。她就这样自自然然的充滿內心激動的演出了這個戲。有人說，這個演員表演的格調很高。“高”在什麼地方呢？因為她非常含蓄地又非常深刻地表演了角色，給人回味。她的充沛的感情出自內心。據說這出“杜十娘”在這個演出團體開初挖掘的時候，有四個演員扮演，有的演員非常努力的準備了角色，各方面都加了不少的工。比如在身段上、唱腔上、地位變化上、人物配合上，都作了一些整理，這種情況，把上述我所提到的那位演員吓住了，她向人們請求說：“我那杜十娘不用演了吧，我沒有什麼準備。”人們鼓勵她說：“沒關係，這不是會演，成功失敗都不要緊。”她說：“那我只能按老的样子演。”可是這四個戲演出的結果，演的最好和感人最深的是她的“杜十娘”。這是什麼原因呢？她有一個長處為別人所不及的是除掌握了一般表演技術之外，她對這個人物有了深入的體會。這就如象我們看國畫，有的人用了五顏六色，畫了一張畫，單看很不錯，可是和齊白石用黑紅兩樣顏色，甚至用單色的濃淡畫出的小鷄、山茶、櫻桃等充滿了生命的作品一比較，就顯得反而沒有色彩。因為齊白石畫出了對象的生命。齊白石用紙筆畫出對象的生命，演員通過自己的身體表情使角色充滿生命。對角色體會不深的演員，或者對角色還沒有完全抓住的演員，她又不願意讓觀眾在看她的戲的時候打瞌睡，她就往往採用過火的、賣弄的方式，比方耍個不必要的花腔，做個不必要的身段去吸引觀眾

的注意。所以演得朴素而深入，这不是容易做到的事情。我最近听一位朋友说，有另外一位女演员扮演“杜十娘”，比起我所叙述的那位演员，演得有过之而无不及。据说她平常的走出台来，说上几句话，那气氛就能叫人落泪。据说这位优秀的演员在自己的生活中的遭遇，比起“杜十娘”来，更要悲惨些。如果叙述出来，那是叫人不寒而慄的。不过那不屬於本文叙述的范围。我引証这些例子，只是为了说明演员自己的切身经验，运用在自己所创造的某些角色身上，也是可以獲得成功的。

然而正如前面所叙述的，这些从旧社会来的演员，差不多用了自己的生命的代价，痛苦悲惨的身世，得到了和某些角色相同的生活经验。作为一个表演艺术家，在一生的创作活动中，要创造几十个几百个形象，不可能每一件事都是自己经历过的，那就要采用我们在第三节所谈过的，用观察、研究的方法去积累生活经验。当然，有些能够体验到的，如到农村到工厂和部队去生活一个时期，和他们打成一片，交朋友，同他们一块下地劳动，一块去打仗，如象从前许多解放区的文艺工作者所做的那样，那当然是可以亲身体验一下的。如果见都没见过，无论怎样聪明的演员表演起来也是困难的。比方湘剧演员王福梅演“打猎回书”中的李三娘的担水，湖南的演法是在塘里或河里打水，许多北方观众不理解，说从井里打水应当用轆轤，王福梅没有见过井上的轆轤，她跟我打听怎么用轆轤，我说了半天她还未必就明白了，如果她在有井和轆轤的地方在井里打一次水，这问题就解决了。新凤霞的“刘巧儿”中有紡线的动作，她从前连紡車都没见过，也不知道怎么紡线，经过练习才懂得了。这当然是極簡單的也好办

的例子。如果我們表演長征干部、抗日時期的婦女會主任、志願軍、農村黨員或歷史人物，問題就要複雜得多、費力得多，演員要研究許多資料、畫片，交朋友、深入生活。只有這樣，演員才能夠懂得這個角色，才能夠把這個角色演得有生命，有生活氣息。這當然要費許多的氣力，不如背熟了詞就上台方便。所以說創造就是勞動，而勞動是不能省氣力的。我們往往把創造神秘化起來，好象是不可捉摸的，其實只要我們腳踏實地的研究生活中的事物，就會得到啓發。“十五貫”是大家知道的。歐陽予倩同志說十五貫塑造了幾個鮮明的人物形象。朱國梁扮演的過於執，就是這幾個形象中的一個。他創造了一個具有主觀主義思想的人物形象，這個人並不是一般的貪官，他不圖人錢財，他只相信自己，認為自己所判的案子一定是很英明的，結果在他這個思想支配下，險些害死了兩條人命。他演的很好，可以說拾到好處。他創造這個人物並不是憑單純的空想。他告訴我們，他細心的研究過我們生活中的有主觀主義思想的人的特點，這些人甚至是我們的干部。他認為這樣做使他更深刻細緻的了解了具有主觀主義思想的人。

由此，我們可以研究一下我們演員們平常愛說的一句話“揣摩角色”。怎樣揣摩角色呢？在什麼基礎上揣摩角色呢？比方王福梅或新鳳霞沒見過轆轤和紡車，她怎麼努力的揣摩也是揣摩不出來的，所以揣摩只能在生活的基礎上進行。我認為演員對角色的揣摩應當是在生活基礎上的選擇，溶化提高和角色相結合的過程。如象昆蘇劇團的演員朱國梁所進行的那樣。他對人物的揣摩是具有一定的生活根據的。

也許有人會反駁我說：“有的演員演某一個角色，演的非常成功，她並不能說出她根據的是什麼生活。”這種情況我承認是事實，特別在一些年歲比較大的演員中存在着。他們可以把角色演的很好，可是你若問他的創作過程，他會窘迫的不知從何說起，或者說個三言兩句就沒詞了。特別是一些文化水平較低的演員，你要求他系統的說出什麼道理是困難的；但並不能由此證明他們的角色是沒有生活根據的。由於他自己的生生活經驗或感覺有時會不自覺的和他扮演的角色吻合起來。我在一次老劇目挖掘展覽中，看見一個河北梆子的女演員，六十多歲了，演“七人賢”中的一個角色，當她的兒子要為她申冤並堅決的在大堂上要求為母親替死時，這個女演員激動的一屁股坐在大堂上，將她的十多歲的兒子攬在懷裡，兩手顫抖地摟着撫摸着兒子的身體悲悲切切的唱了一大段。那一段情景是很動人的。這個戲表演的路子，也許誰演也是這樣，必需坐在地上抱過兒子來；可是這個女演員這一抱，使我們感到了生活中的母子之愛。我沒有問過，也許這個女演員講不出從生活出發的道理，可是她自己作為一個撫育過許多子女的母親甚至祖母，她並不要費什麼力氣，這種情感自然就會流露出來的。她這種真切之情，並把另外的幾個角色也帶進了劇中。那個演兒子的少年演員，開始時演的並不那麼認真，有時候還脫離角色的笑了，可是當這個少年演員的戲和這個母親一接觸，他的戲馬上也變得動人了，認真了，他就象她的一個小兒子躺在她的懷中，跪在她的面前，運用哭板喊叫母親也就很動人了。從這少年的臉色和眉宇之間的表情看來，真象他要替這慈愛的母親替死一般。可見這個年老的女演員，雖然講不出

从生活出發的道理，她的表演仍然会是很有生活情趣的，并且有魔力將別人也帶進生活中去。相反的例子，如有的演員，特別是多少有些文化的青年演員，很能說一套从生活出發創造角色的道理，但他表演出來的角色，并不見得使我們感到有什么生活，只使我們感到他的角色是生活氣息很差的，表現力不強的。可見并不是會說从生活出發就一定有生活，不會說从生活出發就一定沒有生活。演員有生活，沒有生活，通过他表演的角色，一眼就能看出來的。

有的演員有生活，但他的确不注意运用自己的生活經驗，并把这些經驗輸送到角色中去；任何角色，只講究做得瀟灑，唱得俏皮，他認為演戲就是演戲，何必那么認真呢，或者以單純模仿某派唱腔為能事，那當然談不到什么性格的創造。不过这种情形，似乎一天天的不太受今日觀眾的歡迎。而且這樣的演員，在現代觀眾的要求下，也在不斷的改進自己的表演。

也有另一種情況，我們不能避而不談，有一些年青的女演員，扮相好，嗓子好，做派也過得去，這種人一上台就惹人喜愛。這種演員的氣質很淳厚，她自己上台，就是一位純潔的天真的少女。她這種特點本身就適合于某種少女的角色，很能吸引人同情，觀眾很喜愛她。這種情況使演員和角色自然的結合起來了。好象她就是角色，角色就是她。或者這類演員很敏感，很容易就掉進戲中去根據劇情作反映，她也許往往根據自己的感情去和對方做反映，反映得也很真實；但我們不能由此說她沒有从生活出發。因為她自己就是生活中的人，她的反映是根據她的經驗，也許是并不豐富的生活經驗，所以她雖然表演的就是她自己，也