

2016

藏本館

戏曲演員學習小叢書

生活的真實和 戏曲表演藝術的真實

中國戏曲研究院編

阿甲著



北京寶文堂書店

8522

716

261647

戏曲演員學習小叢書

生活的真實和戏曲表演 艺术的真實

中国戏曲研究院編

阿 甲 著

北京宝文堂書店

一九五九年·北京

內 容 說 明

本書包括《生活的真實和戏曲表演艺术的真實》和《再論生活的真實和戏曲表演艺术的真實》兩篇文章。這是作者在1956年中華人民共和國文化部舉行的第二屆戏曲演員講習會和1958年戏曲表現現代生活座談會的講稿。文中論述了中國戏曲的特點和表現手法以及表演現代戲應如何繼承傳統、向生活學習等問題。

生活的真實和 戏曲表演艺术的真實

北京寶文堂書店出版

(北京王府井大街)

北京印刷廠印刷 北京通惠街字號印刷

崇文印刷廠印刷 新華書店發行

統一書號：1000·478 零售：0.25元 開本797×1092 1/32 印張2.5

1959年11月北京第一次印刷

印數：1—7,000冊

定價：0.25元

再版說明

已經出版过的《戏曲演員學習小叢書》第一、二、三輯是1955、1956、1957年中華人民共和國文化部举办的各屆戏曲演員講習會的講稿。內容包括：演員道德、劇目、表演、音樂等，并有一部分是名藝人在學習中所做的藝術經驗介紹。出版之后，受到戏曲演員們和戏曲工作干部、戏曲愛好者的熱烈歡迎。最近接到許多讀者來信，紛紛要求將小叢書再版。為此特將小叢書修訂再版，仍名為《戏曲演員學習小叢書》。其中演員談經驗部分，就不包括在這裡了，準備另行選編，陸續出版。

這些講稿都是結合着調查研究寫成的。如曾經派人到幾個地方去調查，研究了演員的具體要求后，再決定講什麼；講稿在講課前和整理后，都是經過集體討論、研究和修改的。雖然如此，但應申明：在這些文章中的各種藝術見解，決不是結論，而都是“一家之言”，只能做為演員與戏曲愛好者平時的閱讀材料，提供職業的和業餘的戏曲工作者在工作中的參考而已。所謂在工作中的參考，也就是在導演、表演中，在創腔中，或總結名藝人与各行當的藝術經驗中，可以从小叢書中得到一

些啓發；在教学时亦可做为教材的参考材料等。

这次不是全部再版，是选择了其中一部分，经过不同程度的修改再版的，并增选了1956年第一届戏曲剧目工作会议和1958年戏曲表现现代生活座谈会讲稿各一篇。由于水平与经验所限，不切实际的地方甚至于错误是免不了的。希望大家多提意见，帮助我们今后做进一步的改进。

中国戏曲研究院

生活的真实和戏曲表演艺术的真实

近年来，在对待戏曲表演艺术如何提高这一问题上，存在着这样的一种情况，即是许多同志想运用史坦尼斯拉夫斯基的戏剧理论来解决我国戏曲表演艺术问题。这原来是一件好事，可是当学习这种先进经验时，不是从中国戏曲的实际出发，而是从教条出发。本来是想借此来剔除掺杂在戏曲表演艺术部分中形式主义的东西的，由于错误地对待这个问题，结果是连戏曲特殊的表现形式也被反对掉了。表演上的形式主义究竟在那里？抽象地讲讲很容易，可是一到排演场具体动起手来，头脑就不是那么清醒的了。他们往往将自然主义的东西拚命向戏曲的舞台艺术里塞进去，理论根据自然是现成的，就是那任何人也不敢反对的两条铁打的原则，一叫“内容决定形式”、一叫“从生活出发”。这两条放之四海而皆准的普遍真理，一经教条主义者的理解，具体运用在戏曲艺术上，就要求演员在排戏、在表演的时候，反对运用“程式”，认为一个戏的形式，一个角色的性格外形，只能在排演场中在导演的启发之下根据角色的体会而后自然而然地产生出来，这叫做“从内心

到外形”，有了“内心活动”自然产生完美的“外形动作”的理论原则，如果演员先掌握一套表演技术即我们所谓“程式”的东西，那就在创作上犯了原则错误，那就不是“先内而后外”不是“有内然后有外”不是“从生活出发”，不是从“内容决定形式”的观点出发，而是从形式出发，成为典型的形式主义了。在这种只要有了内心体验、技术自然相应而生的理论指导下，当导演的和当演员的就不必去研究戏曲艺术的表演特点和它自己一整套的舞台规律，演员也更不必练功。曾经有这样的理论，戏改的目的，在舞台艺术上就是为了打破这种规律，破坏它的完整从而产生新的面貌。这些人有意无意地采取自然主义的方法，或者是话剧的方法来评论戏曲表演艺术的真实或是不真实，依据这个尺度去衡量传统的表现手法，一遇到他们所不能解释的东西，不怪自己不懂，反认为这都是脱离生活的东西，也就是认为应该打破、应该取消的东西；他们往往支解割裂地向艺人们提出每一个舞蹈动作，（如云手、卧鱼、鹞子翻身、踢腿、搓步等）要求按照生活的真实还出它的娘家来，不然，就证明这些程式，都是形式主义的东西。老艺人经不起三盘两问，只好低头认错，从此对后辈再也不教技术了，怕犯误人子弟的错误，演员在舞台上也不敢放开演戏了，一向是装龙象龙，装虎象虎的演员，现在在台上手足无措，茫然若失，因为怕犯形式主义的错误。

近来，我看到有些名演員表演时，应该停頓的地方沒有停頓，不該緩慢的地方把过程拉得很長；“打背躬”似是而非，向观众不敢正視；举动节奏含糊，靜止不講塑形，表情一副愁眉苦臉，身段老是縮手縮脚；一个好戏就那样松松散散平平淡淡过去了。据了解，这也是在台上力求生活真实，拚命醞釀内心活动，努力打破程式的结果。話又說回来了，我們所說以上的毛病，当然不是說一提到戏曲表演艺术的特点，就可以离开生活体验的原则，可以違反内容决定形式的观点，可以否認现实主义的創作方法，可以排斥史坦尼斯拉夫斯基学派的先进經驗，絕對不是的。也不是說一称道戏曲优秀傳統，那就完美无缺不容再有批判之处，这也絕對不是的。问题是做一个戏曲工作者，特别是导演工作者，不管你談生活体验也罢，談现实主义創作方法也罢，应该要求你懂得这一門艺术的特殊規律。繪画、音乐、舞蹈、文学、戏剧，都要体验生活，也都要学习现实主义的創作方法，这是共同的真理。但是当它創作时，是按照自己的特殊規律，运用自己的特殊手段来完成的，不然还有什么艺术形式呢？因为世界上沒有一种創作方法可以脱离具体的艺术实践而存在的，也沒有一种艺术实践可以脱离它自己的表現手段而存在的。生活，是艺术的泉源；艺术自然不能違反生活的真实；但艺术反映生活，不可能不通过它自己的特殊形式，因而也不可能不产生自己的特点。由于每一种艺术在表現手段上不同，这

种艺术的真实和所表现生活的真实就不同，各种艺术特点，在反映生活时都包含自己的长处和它的局限性，不能都是一个味兒。比方說，大家承認我們的食物名堂也是丰富多采的，同是一种鴨子，南京的咸板鴨，和北京全聚德的烤鴨就不同，其所以不同，是由于各自运用自己的特殊工具和特殊的制作方法，如果要求以全聚德烤鴨的手段去表现南京咸板鴨子的特点那是不可能的。北京王致和的臭豆腐和沙鍋居的沙鍋豆腐的区别也是一样，如果要求沙鍋居的办法泡制出王致和的臭豆腐来，那也是不可想象的。豆汁加糖，不成其为豆汁，冰棍火煮，不成其为冰棍，一句話，抽象的制作法是沒有的。所以，从事戏曲实践的人不研究戏曲艺术的特殊手段，只抽象地講从生活出發，抽象地講史氏体系的科学理論，那都要坏事的。在戏曲舞台上，脫离开戏曲表演的特殊手段，就沒有戏曲艺术的真实；因而也不能反映生活的真实。

这里，我談生活的真实和戏曲舞台艺术的真实，主要是从表演的角度來談。这就离不开談戏曲的表演上一整套程式的問題。

- 一 在戏曲表演艺术上，表现了中国人民高度的想象力，能在簡陋的舞台形式，反映出深刻的、广闊的斗争生活

不管中国戏曲的表演艺术有多么特别，它不可能不

是从生活中提炼而来，因为这一套艺术形式的形成，是随着表现简单的生活内容进而表现复杂的生活内容的一个长时期的艺术实践的结果。起初，只是以简单的形式反映一下农村周围的事情，如花鼓、秧歌、采茶……之类的形式。情节简单，所谓“打不得官司，上不得朝”；人物不多，舞台形象也不象今天那么完整。那时角色的造型大体只有三种，叫小生、小旦、小丑，俗称“三小”。上台的人不一定是职业演员，技术也不是那么复杂。渐渐觉得这样不过瘾了，要求在舞台上开开眼界，要将他们生活经历中所看到的、听到的事情，加上他们对这些事情的批评态度和艺术的加工，有血有肉地反映在舞台上。他们反对封建压迫，渴望婚姻自由，象《梁祝哀史》、《白蛇传》之类的戏就上台了；他们揭露忘恩负义，鞭打势利小人，象《秦香莲》、《杜十娘》、《红鬃烈马》之类的戏上台了；他们歌颂仗义执言，威武不屈，象《十五贯》、《四进士》之类的戏上台了；凡孝亲、忠友、劝夫、教子等在舞台上都有使人感动的情节和生动的人物形象（以上所指剧目，只是为了说明表演艺术的发展一般地提一下，并不涉及剧本产生的年代和时代背景）。至此，表演艺术又提高一步，人物形象的创造，比“三小”又复杂了。人民的创造力量是用之无尽，取之不竭的，他们更进一步地去探讨着宫廷生活，要求在舞台上反映国家大事，评论评论政治。他们反对陷害对国家、人民有汗马功劳的忠臣良将，如杨家将、薛家

将、岳家父子等等的戏；他們歌頌反抗异族侵略的英勇事迹 如《正气圖》、《串龙珠》等的戏；他們贊叹杀富济貧、打家劫寨、替天行道的梁山行为，如整本大套的水浒戏；他們也喜欢表现人們那种勾心斗角、針鋒相对的聪明才智，如整本大套的三国戏。因为內容更复杂了，所以表演艺术也就更發展了。戏曲的表现形式基本是歌舞的形式，以歌舞形式来反映这样深刻、广闊的生活复杂性是不好搞的，因而在舞蹈、表演的部分（所謂做派），創造一种特殊的方法，以求克服这个困难，这是有原因的。戏曲的歌舞形式，舞（表演及身段）是很重要的，道白也是重要的（俗称唱重四两，白重千斤），因为歌舞形式，一面是生活高度的加工，一面距离生活的自然形态更远，表达生活就不能那么直截了当；如果不在表演上想点特别办法，不在塑造人物、刻划性格上想点特别办法，就不容易充分地表达复杂的剧情和复杂的人物关系。戏曲表演艺术善用开门見山的办法，創造了生、旦、淨、末、丑的造型作为創造角色的技术基础，这对發展戏曲的舞台形象是很有作用的。对角色來說，这种分行的形式，其中包含着概括各种人等身分的、性格的、品質的、形象美恶的等等意义在內。每一行又有文武之分，除此之外还有更具体的分法，如生行有生、末、外等，小生行有雉尾、扇子、穷生等，旦行有青衣、花衫、彩旦、貼旦等，淨行有銅錘、架子花等，丑行有方巾、腰包等，这还是大体上分的，比較大的和历

史悠久的劇種，分行都比較複雜，有些地方戲比京戲分得更細（分行是有道理的，但分得太細不等於更好。因為人物的思想性格，總是要靠演員的具體體驗，分行再細也不能代替形象的創造）。這都反映了一種情況，即是表現的生活內容複雜了，藝術上的分工也更嚴密起來。戲曲表現形式的豐富和風格的多样化是其他國家所沒有聽說過的。例如：戲分文武，文的有重唱工的，有重做工的，武的有重靠靶的，有重短打的，各行角色又都有它自己的看家戲，以發揮這一行的特長。這些表演和它那豐富的舞台形象（當然結合劇本內容），在創造過程中，都是經廣大的觀眾批准了的，這就不可能不代表人民的喜愛和願望，因而，表演藝術中的人民性和現實主義，也隨着舞台生活領域的擴大而更加發展起來了。

二 上下場的分場方法，是戲曲舞台 表現方法的環節

戲曲劇種的區別，主要在唱。由於各地方的語言不同，影響到歌唱形式也不同。在舞蹈、表演上基本上是相同的。在風格上、派別上、作風上雖各有特點，但基本規律都是一樣。戲曲的分場方法是戲曲舞台的基本形式，分場（上下場）這種舞台形式，在宋元時代的“勾欄棚”已經具備了。舞台就在平地，四面圍以欄干，舞台

設有上下場門，上場門在舞台的右边，下場門在舞台的左边。抗战前的水陆班子，还有过这种形式，在上下場的門幕上边題有“出将”、“入相”字样。在宋元时代，这上下場門，有叫做“鬼道門”的。古人有首这样的詩：“扮演古人事，出入鬼道門”。这說明戏的故事情节，是通过角色和上下場的形式来安排的。角色的上場下場，有关全局結構。如那些場子要集中、要紧湊；那些場子就只須輕描淡写，起个襯托作用即可。有些故事情节，往往費很多笔墨写不清楚，可是有时只要一两次过場戏，也不要几句台詞（有时一句台詞也不要），就把問題介紹得清清楚楚的了。有时，为了照顧到角色的劳逸，照顧到角色上妝、下妝、換衣的时间等等，也在角色上下場的安排中解决。但分場的意义，最主要的是对于舞台空間时间的一种特殊的处理。它的特点是舞台上一脫离演員的表演，就沒有固定地点和时间的存在。比如說，話剧也講上下場，但意义和戏曲不同。話剧的上下場在舞台地位是固定了的；只要不換景，不論上下多少次数，仍旧是那个地方，演員沒有上場，具体的地点（布景所規定的）已經独立存在。戏曲舞台則不然，台上如无演員，舞台即不表示有任何地点环境的关系。过去舞台中間常常放一張有桌帷的桌子，兩張有椅帷的椅子，这是一种抽象的舞台摆設，和剧情全然无关。只要角色一出“鬼道門”，具体的地点才开始規定，到角色一下場，这个具体地点又不存在了。比如《宇宙鋒》要

赵高上了場，才規定台上的所在地是相府；第二場要秦二世上了場，才規定台上的所在地是金殿。不仅是上一場和下一場的地点可以变动，就是在同場，地点也是不固定的。如我們观摩的上党戏《搜杜府》，三个大臣到杜府搜查，从前厅搜到后院，又从粮倉搜到馬房，一直搜到水牢，看起来情节很緊張，到处都搜遍了，但是这些前厅、后院、粮倉、馬房的具体地点，都只在同場表現出来。川戏的《贈綵袍》从須買的館驛到張祿的相府，也沒有換場。你們演出《坐樓杀惜》的上樓，《水淹七軍》的下水，也都在同場表現。还有一种情况，主要的人物在台中不动，几个龙套圍繞着行走一轉，吹打一个“風入松”之类的曲牌，地点就变动了。如《盜御馬》的九千岁从德胜門去口外行圍射猎；如《法門寺》从宮殿到法門寺降香等。一个馬趟百十里，馳騁沙場数十回合，在舞台上都是常見的事。至于時間的处理，它是和处理舞台空間的特殊手法一致的。如臬說，几十里的路程只要跑一个圓場就到了，那么几十里路的跑路時間（大概几个鐘头）只要几秒钟就行了。“法場換子”到“举鼎觀画”，这两段故事中間相隔十几年，但在戏曲舞台上只要兩場戏就得。《問樵鬧府》書房一場，范仲禹痛念妻子、孩兒失散，只短短地唱了三段“四平”，簡簡單單地做了几个身段，不过三五分鐘時間，便使人感到一个愁苦的書生，如何在寂靜的深夜，熬过几更的時間。《文昭关》的伍子胥，因避難住在东臬公家，干瞪着眼睛，翻来复

去，睡不着覺，連唱帶做，不過十幾分鐘時間，便使人有通宵達旦之感。這樣的例子舉不勝舉，可是這種表現手法，只有在分場的舞台形式始能做到，如果一分幕一用真實布景，就將舞台的空間時間都固定了。這樣，戏曲舞台的特殊手法，便要整套地遭到破壞。如果說，將《秋江》這出戲，在天幕處布一片水景，表演藝術的真實就遭到破壞。第一，有柴無船，假的；第二，行船在水里只是打轉轉（圓場），假的；第三，陳妙常一路趕到河岸，上船之後，一個圓場立刻將岸道淹沒了，這也解不通。其結果，既破壞了生活動作的邏輯，又破壞了景的邏輯，兩者之間，不是互相幫忙，而是互相拆台。這樣的例子很多，如何在戏曲舞台上合理地用景的問題，實在並未解決。要就是這樣的解決法：將分場的形式改為分幕的形式；將戏曲靠表演藝術處理舞台空間時間的方法，改為話劇處理舞台空間時間的方法。這種戲的形体動作，在尺寸上也許可以比話劇要放大一點，可是這種動作，只能表現人物的思想情緒，不能同時看到從表演中虛擬布景部分的那些優美的、並富有說服力的身段動作，雖仍然有唱，可是那些配合身段的腔調和道白就被減弱了；雖仍然有音樂伴奏，可是那些配合身段富有表現力的打擊樂器就不能發揮了。

戏曲藝術的發展，可能從中分化出一種可以分幕的形式來，使我們可以放手大膽地運用布景，現在有些劇種已經走這個路子（關於在現有的表演藝術基礎上，如

何合理地利用布景的問題，大家都在摸索，这里暫不談它）；这种用分幕的形式来使用灯光布景，只要調和，观众也是欢迎的，我們不应反对，分幕形式的这一部分将来也要發展。至于在分場形式中用一点裝飾性的景，只要不破坏戏曲表演艺术的統一，不限制戏曲舞台時間空間的处理，那也未尝不可。但从傳統表演方法来研究，我們必須理解分場的特点。分場，是戏曲表演艺术的樞紐，沒有分場的形式，也就沒有虚拟的动作。正因为是虚拟动作，它可以在一塊四方有限的舞台面积，不受任何限制，整本大套地反映深刻广闊的历史生活。我們的先輩，处在長期的封建社会生活中，为了要在舞台上扩大天地，發揮了他們偉大的創作理想，克服了一切物質条件的限制，忍受了一切封建压迫的苦痛，在長期的实践中，用尽心血，积累經驗，創造出这种以分場为基础的独特的戏曲舞台艺术的表演形式。我們要十分爱护这份劳动人民的历史遗产，在傳統的基础上來發展它。不能簡單地这样看，以为今天物質条件大大提高了，戏曲舞台上應該發揮科学的性能，来改变旧时代人民由于科学不發达所形成的那套“落后”表現形式。我想，这是艺术，虽然也要利用科学，究竟和拖拉机代替老黄牛不同。其实，布景的运用，在过去并不是沒有試驗过，远在五代时据说在“舞队”的“折蓮队”里，在舞台上装有假山（蓬萊山）傍有蓮池。將綠色輕罗作地衣，画了水紋，蓮中設有水兽、菱荷等物，池旁用皮囊做成吹

風器，開動時風吹地衣，如波濤起伏蕩漾。蓮池有船，用轆轤轉動，載舞女二百二十人鼓棹行舟，一面击拍唱歌周游于地衣之上。（見中國舞蹈藝術研究會，舞蹈學習資料“宋代隊舞”一文）可是這種做法，已成為一種歷史陳述。故宮的“暢音閣”是個建築華麗的宮廷舞台，舞台計上下三層，最底一層，設有布景機關，所演《地涌金蓮》、《寶塔凌空》、《龍舟競渡》、《闍道除邪》、《勸善金科》等戲，大都為神怪奇誕，神府仙境，布滿舞台。當時還覺新奇，後來連慈禧太后也厭煩了。抗戰前上海共舞台、更新舞台演《西游記》、《紅蓮寺》等戲，燈光布景，也轟動一時，但終久不能維持下去。因為有了這些玩藝必然妨害戲曲的特殊表演。

現在戲曲舞台上，這種現象是常見的，往往一出戲里，或大場子用景，小場子不用景，或幕內用景，幕外不用景。這樣，就常使人物生活在兩種境界，一會兒是在真實環境中活動，一會兒又在虛擬環境中活動；使舞台處於分割狀態，這是應該注意的。有些景實在多余，室似深不可進（因為透視愈深，人物的行動就顯得愈顯，演員只能在台前一塊地區活動，他無法隨着景的透視而縮小），門雖設而常關（有的景畫了門，而動作又是虛擬的，因而那個門只能是虛設的）。總之，不從表演出發，而從布景出發，這樣作法是不妥當的。