

268339

戏曲艺术讲座

北京市戏曲编导委员会编

第四集

25

北京宝文堂书店

戏曲艺术讲座

四

★

北京宝文堂书店出版

(北京王府大街64号)

北京市书刊出版业营业登记证出字第064号

北京崇文印刷厂印刷 新华书店发行

★

统一书号: 10070·534 字数9,000 开本787×1092 1/32 印张7/16

1960年2月北京第1版第1次印刷

印数0,001—9,500册

定价(7)0.07元

852

10025

T.4

268339

目 录

谈谈做工老生的表演艺术.....	(1)
谈谈旦角的表演.....	(9)

談談做工老生的表演艺术

馬連良請 王 雁整理

演戏就是表演人物，不同的人，就要有不同的演法，不能千篇一律。尤其是“做工老生”更应该注意这一点。

就以老生的脚步为例：《青风亭》的张元秀、《四进士》的宋士杰、《甘露寺》的乔玄，都戴“白满”，都是白胡子老头。但是因为人物的身份不同，性格不同，穿戴不同，处境不同。所以，他们出场时的脚步也就不能完全一样。

《青风亭》的张元秀，是个打草鞋、磨豆腐的劳动人民，在戏里表白他的年龄，是七十三岁。他出场时穿紫花老斗衣。出场的锣鼓是“小锣抽头”打上，走动时两腿要弓，腰要弯，有点驼背。因为，他长年的劳动，生活又不好，所以，才有这样走路的姿态。他的脚步，要给观众一种健康、朴实的感觉。

《四进士》的宋士杰，是个开店房的老人。仗义疏财，好打抱不平，生活比较悠闲。他出场时穿褶子。锣鼓是“小锣冒儿头”打上。走动时，两腿微有点弓，腰微有点弯，因为，他从前在衙门里当差，如今是退职在

家开店，生活比較稳定。所以，他走路的姿态，就跟劳动人民的张元秀不同。他的脚步要給观众一种悠閑、瀟洒的印象。

《甘露寺》的乔玄，是东吴的首相，官高极品，养尊处优，他出場时穿蟒、戴相紗，鑼鼓是“大鑼一錘鑼”打上。走动时，腿稍弓，腰稍弯，抬腿举足要使观众感到这位老臣的庄重和威严。

就是同一个人物，在同一出戏里，也不是从始至终都是一样的脚步和姿态。

譬如：《青风亭》的张元秀，他在《青风亭》之前，虽然，也拿着拐棍，因为，他心情和身体都还好，所以，这支拐棍对他來說就不起什么作用。走路的姿势，就比較稳健。但是到了《青风亭》之后，唯一的儿子叫人家認走了。他老婆又天天跟他吵鬧要儿子，他自己也因为思念张繼保，忧郁成病，生活困苦。他的那支拐棍，就有了用了。他要靠它走路，成了这个老头儿的三条腿。走路时，腿更弓了，腰更弯了。而且走起路来，头部要有点微微的摆动。使观众感到这个老头儿是貧病交加，心神不好，走路都有点走不动了。

所以，就是同一个人物，在同一出戏里，也要根据他的处境、年龄、心情的变化，改变他走路的神态，人物才能演活。

其他象：唱、念、做、舞，也是一样，都应该从人物出发，从生活出发，创造性地有选择有变化的加以运

用，而不能生搬硬套，千人一面。

一个演员要想把戏演好，把人物演活，就要通过“会”“通”“精”“化”来一个脱骨换胎。

什么叫“会”？

就拿排一出新戏来说，剧本发下来，你不但要会你自己的，还要会别人的，你不但要知道你那段的剧情，而且还要知道整个一出戏的故事。就是说会“总讲”。会“总讲”的好处是太多了。它对于你创造一个人物，大有帮助。如果，你在《四进士》里扮演宋士杰，而你又会毛朋、顾读、田伦、田氏，甚至龙套、青袍，那么，你演出来的宋士杰一定丰满深刻。

什么叫“通”？

仍以排戏为例：你要弄通这出戏是哪朝哪代的事情，你所扮演的人物是个什么样的性格，他跟全剧的每个人物又是什么样的关系，这出戏要告诉观众一些什么样的思想，每句台词包含的是些什么意思，甚至，要弄通每个锣鼓的锣鼓经和为什么要用这个锣鼓。特别是“做工老生”会锣鼓经，在表演上是有很大的帮助，因为，你心里有锣鼓，动作、表情就都有准确的节奏。同时，你会锣鼓，也就知道在多么大的舞台上，你应该怎么动作。因为，一个“水底鱼”的锣鼓是固定的，演员走动却是活动的，大小不同的舞台，就要有不同的动作方法。同时，你知道这个锣鼓的内容，你脸上的神气，身上的动作才能做到恰到好处。

什么叫“精”？

就是要精通你所表演的全部技巧。要知道那场戏是你的重点场子，应该用什么技巧，把人物突现出来。要使技术达到精益求精，得心应手的程度。对人物的表演要精影细刻。要集中精力，在一个戏的高潮部份，使用自己的力量。不要在碎场子上过于耗费精力。（当然，也不能在不重要的场子上偷懒。而是，要善于节制。）因为，一个演员的精力是有限的，一出戏也不是场场都是高潮。

什么叫“化”？

就是演员在台上要达到忘我的境界。我演宋士杰，一出台帘我就是宋士杰，而不是马连良了，我要用宋士杰的思想感情，来感受宋士杰所遇到的一切，宋士杰应有的喜、怒、哀、乐、忧、思、悲、恐、惊，我 应 该 都 有。这样，观众也就把马连良忘掉了，也忘掉了他们是坐在剧场里听戏。好象也身临其境一样，被台上发生的事情所吸引，在感情上起了共鸣。演员把戏演到这种程度，才算是真正到了“化”境。

所以，不论扮演什么角色，也不论这个角色在戏里活儿多少，都应该一丝不苟，全神贯注。都应该按照会、通、精、化的顺序，准备和演出自己所扮演的人物。

扮戏对一个京剧演员来说，也是很重要的。因为演员一出台帘，观众首先看到的是演员的扮象。所以，过去戏曲演员讲究唱、念、做、打、扮。“扮戏”，或者

說“化裝”也要根據不同的人，採取不同的化法。

扮戲首先要乾淨。我是提倡“三白”的，護頰、水袖、鞋底一定要白。同時，扮戲前要剃頭刮臉。保持乾淨，扮出戲來才能美觀。

扮戲同樣要根據人物的身份、性格、年齡和戴什麼“髯口”穿什麼“行頭”來決定怎樣抹彩和彩的濃淡。

譬如《戰太平》的花雲，是武將，彩可以重一些；頭勒的高一些，戴荷葉盔，挂黑三，就顯得英武、精神。《御碑亭》的王有道，就不能按花雲這樣扮，他是個書生，彩可以淡一些，頭可以勒的低一些，帶高方巾、挂黑三，就顯得儒雅、瀟灑。《審頭刺湯》的陸炳，是個挂花白胡子的人，他抹彩就更淡，洗罷臉，薄薄地抹點彩就可以了，因為象陸炳這樣的人物。拍一臉粉，就不象了。至於帶白胡子的薛保和張元秀，彩就更淡。特別要注意眉毛，不能再抹黑。不然，雪白的鬍子，配上兩道濃黑的眉毛，就會損害人物的形象。

所以，京劇老生化粧，也不能只是為了漂亮而不考慮人物的身份、性格和年齡。

根據我個人的經驗，舞台上出事故會影響演員的創造，演員在台上出一些小錯，就要“破氣”，小則影響這一場戲的氣氛，大則影響一出戲，使演員不能進入角色。所以不能不特別注意。

台上經常要出差錯的是：馬鞭、寶劍、帶襪、盔頭、把子、水袖、甩髮、髯口和髮髻。

“馬鞭”容易斷鞭繩，繩子一斷，馬鞭掉在台上，多好的“趟馬”也要減色，而且會引起觀眾的哄笑。所以，演員在上場前，一定要看看馬鞭繩是否堅實。“宝剑”也是容易掉的。上場前一定要檢查一下挂宝剑的繩子。同時，舞蹈動作多的還要檢查一下宝剑會不會甩出鞘外。如果口太松，就要想辦法把宝剑按緊，防止在舞蹈的時候，甩出去。

“玉帶攔繩”上場前也是應該檢查的。不然，戲演到一半，玉帶攔繩一斷，玉帶歪在一邊，不但影響形象的美觀，而且會影響演員的表演和觀眾的注意力集中。

“盔頭”勒緊了是不舒服，可是勒鬆了容易掉，尤其是動作多的戲，特別是武戲，更要把盔頭勒緊。不然，一出很火熾的《挑滑車》，結果，盔頭掉在台上，也等於前功盡棄。

“把子”也是容易出問題的，往往在開打的時候，槍頭甩出台去。所以，在上場前要檢查一下，槍刀的头是否堅實，以免發生事故。

“水袖”有很多舞蹈動作，不注意就不容易耍好。我認為水袖不宜過長，一尺多點正好。如果穿褶子，袖口肥，就縫上幾針。在袖口的地方，裡面再衬上八寸多的薄布。這樣，耍起來就能圓。不然，水袖過長，繩子再薄，袖口又肥，耍起來容易打捲，不容易耍圓。當然，耍水袖要靠功夫，可是袖口的幫助也很重要。

“甩髮”和“髮髻”也是容易出事故的。而“做工

老生”又用它的地方很多，怎样才能保证不在台上把甩髮和髮髻，甩出去呢？我自己研究了一个办法，这些年试用之后，觉得还比较保险。

“髮髻”前边的鬚髮，只靠包头压着，并不保险，动作一大，髮髻就要往后窜，容易掉在后头去。我在髮髻底下这个圈的地方，用黑白线把发髻管住，然后勒在包头里，这样前后都保上险。不管怎么甩都不会掉了。

“甩髮”也是这样：在网子圈这个地方，用线作两根绳，把甩髮捆上。然后，把绳拉到后面去，跟网子后面的两根绳结在一起。这样，除非整个包头全掉，否则，甩髮是不会掉的。

演戏最难的就是要“恰”也就是常说的要“恰到好处”。演的不足，观众看不懂不过瘾；演的过火，观众会感到厌烦。所以，要善于掌握分寸。特别是表情上的分寸。

人的表情不外是“喜”“怒”“哀”“乐”“忧”“思”“悲”“恐”“惊”另外还有个“疯”，如《打棍出箱》的范仲禹。这里边有容易区别的。譬如：喜和哀，乐和悲，但是也有难以区别的，譬如：忧与思，恐与惊，悲与哀，因为，这两种表情比较接近，在表演时就必须掌握分寸。

就拿“恐”来说吧，这是对即将到来而又尚未到来的事情的担心害怕；而“惊”是这种可怕的事情突然来到眼前的惊讶、惧怕，这都需要有一定的分寸。

另外还有这样的情况：人物内心是惊怕而表面又要装出镇静，这就更难掌握。因为，过于镇静了观众就看不出惊怕来；过于惊怕了，观众又看不出镇静，这样的表情是更难掌握的。好的表演既要使观众能看到人物内心的惊怕，又要使观众看到人物表面上的镇静。

演員要对人物有深刻的理解，又要掌握熟練的表演技巧。这就需要不断地勤学苦练，刻苦钻研。要注意繼承，多看优秀演員的表演，又要善于創造，根据自己对人物的体会，不断地提高表现人物的能力。

表演艺术沒有繼承，就沒有基础，沒有創造就不能发展。所以，我認為：繼承和創造对一个演員來說都是非常重要的。

漫談旦角的表演

菊慧生撰 苏 俗整理

旦行里分青衣、花旦、鬪門旦、武旦、刀馬旦、彩旦等工，这是古代妇女生活在舞台艺术中的反映。生活越复杂，舞台上的行当分工也就跟着细致起来。否则就不能正确的反映生活了。不管什么行当，内行有句话叫做“装龙象龙，装虎象虎”。如果，要把杜十娘演成王大娘，那就砸了。例如《紅娘》里的紅娘，《花田錯》里的春兰，《荷珠配》里的荷珠，同是丫环，但却都有各自不同的性格，就不能同样处理。据我的体会：紅娘的性格爽朗天真，有正义感，所以她才同情鶯鶯小姐和张生的相爱，热心为他们奔走。而春兰则是个对人处处逢迎，讨人喜欢，又是粗枝大叶，办事极易出错而且爱小便宜的人。例如她为小姐买字画时说：“我身上有几个钱，先给您垫上，您可得还我……这是我平日给您买点心赚下来的。”这里几句话就点出她的爱小便宜而又讨人喜欢的性格。至于荷珠又是一个类型，她是个投机取巧，一心想冒充小姐贪图荣华富贵的丫环。假使因为他们都是花旦，全演成一个样子，那还叫什么戏？

同是一个行当的人物，在舞台上叫观众看着有性格，这要靠活用表演程式。

我国戏曲艺术是有一套表演程式的。程式就是动作的组织化与舞蹈化。每一个动作、身段，都有一定的分寸和式样，串连起来的动作、身段，都要安排得谐和一致。这些程式是我们老前辈在生活中提炼出来，而又一代一代慢慢创造积累起来的。所以青年学戏，必须先接受传统的演技，把老前辈们留下来的这一套表演程式彻底地完整地接受下来；学好了，会用了，再与生活体验结合起来，在继承传统的基础上，从生活中提炼、创造新的表演程式，丰富我们的表演艺术。这样就不会犯形式主义或自然主义的错误了。初学者必须先练基本功的道理就在于此。基本功是打开表演艺术宝库的钥匙，有了它，能灵活运用，便宛转自如；没有它，你就连门也进不了。

我就是从练蹁功开始的，学戏的前几年，大部分时间都消磨在这上面了。要练好这一功，没有十年八年是不行的。解放以后，废去蹁功，我很高兴。不过，蹁功也有一点好处，就是它可以使演员脚底下有根，使演员身上好看。现在，我想这一功可以用足尖舞来代替，同样使演员挺胸、吸肚子，锻炼足下有根，增加足尖的功夫，同时还可以吸取能与戏曲音乐相配的步伐，以丰富戏曲舞蹈动作，使演员的身体不致于发僵；但我不是主张生搬硬套，在戏曲舞台上大跳其芭蕾舞。这不知道对

不对！

妇女們脸上最能传神的是眼睛，我幼年就是先練眼神的。师傅买个烧餅，叫我注視着它，然后叫我的眼跟着移动着的烧餅打轉，上下轉，左右轉。以后叫我对着鏡子（头不准动）光用眼珠子向上一边看，練習斜視。經常練習，眼睛就灵活了。練眼睛有个窍门，就是不能瞪傻眼。因为一瞪傻眼，眉毛和抬头紋都抬起采，喜、怒、哀、乐感情就表达不出来了。練眼神必須使眼皮、眼眶和眉毛配合起来动作，眉毛要保持舒展，才能和眼皮、眼睛配合一致。

古人說眉目传情，确是如此。有很多唱詞道白都很少的戏，就是全靠眼睛來說話和表达剧情的。所謂眼是心之苗，有时只要眼神一瞥就能把心里意思告訴给对方，把角色的心里活动和內心情感很細致地交待給观众。象京剧的《拾玉鐲》，蒲剧的《少华山》都是台詞很少的做工戏，如果演員沒有眼神代替台詞的工夫，簡直就沒有戏了。

旦角的咀也相当重要，一张一合一咧一撇都代表着角色的某种感情。唱的时候，固然要注意口形，不可张得太大，不要歪咀咧唇；不唱的时候，也应该注意把咀閉上。因为閉咀显得人端庄、溫柔。古人称贊妇女的咀为菱角咀，就是指閉着的咀說的。但也应该注意要似閉非閉，閉得自然才好。用力过大閉得过死，那就难看了。

旦角的哭，有出声的也有不出声的。有时痛苦到极

点而哭不出声来的情况，也是常有的。痛苦的程度和哭的声音，不见得完全成正比例。通常哭的时候都是咀角向下，“喂呀”一声，以袖掩面。旦角的哭也不能失去女性温柔的特点，受刺激再大也不能象花脸那样“哇呀呀”的叫起来。京剧的《打渔杀家》里萧恩带着桂英去杀家，临出门的时候，萧恩说：“门都不关还要什么度用家俱呀！……”桂英知道这一步就没打算回来，于是哭了。这个哭只能“喂”一下马上收住，因为他们父女的行为是不能惊动旁人的。有的戏连“喂”一下都不要，只是发怔、翻眼、双肩耸动，抽咽起来。这种表演有时比哭出声来更感染观众。总之，怎样哭要以具体人物具体环境而定，不可死守一格。

旦角的笑，微笑时多大笑时少。微笑里有看不起人的笑，形态是咀微撇，由鼻孔里哼出声音来。还有媚笑和美笑。双唇抿紧，眼中含有媚气，谓之媚笑；身躯微摇，表示得意，谓之美笑。不论甚么笑，都要注意咀不可张得太大，一般的花旦还要用手帕捂一下，古人说：“笑不露齿”，已成为古代妇女的习惯了。同时这样表演是比较含蓄一些的。

旦角脸上的肌肉也得下功夫练，否则满脸死肉，既不能表达感情又不美观。但却不能象花脸那样耍弄面部肌肉，旦角成了周仓，可就难看了。

旦角的出场各有不同，一般的青衣出场比较稳重、悠閒，步法、节奏都比较慢些。花旦出场则比较活泼、

輕快，步法、節奏也都快些。飾演貴族婦女應該更加雍容華貴一些。從前這兩種行當的界限比較嚴格，現在逐漸打破了，有些角色既可歸花旦行也可歸青衣行。象《貴妃醉酒》的楊貴妃，就是這樣一種角色。

關於整鬢。古代婦女特別重視头上的美，如果頭髮亂了一根，就會惹人笑話。所以旦角出得門來第一個動作先得整鬢。整鬢的動作是表示手摸鬢髮和首飾，但同是整鬢也應該根據不同性格的人物給以不同的處理。如果不管什麼人都用“搭搭台”托肘、理鬢，那就叫為程式所束縛，近乎公式化了。另外關於整衣的動作也是如此，不論是雙手或單手整理衣襟，都應該根據人物的不同，把程式動作適當的加以變換來使用。

花旦另一個常用的動作是提鞋，動作是別腿蹲身，提了左邊再提右邊。這也是從古代婦女生活中提煉出來又加以誇大和美化的動作，看起來不僅合理而且優美。古代婦女腳是最怕人看的，如果上街掉了一隻鞋，是一件很失禮的丑事。所以婦女臨出門都要提一提鞋。但也不能千篇一律，一出門必提鞋。大概是當婦女要出遠門的時候，用提鞋的動作才較為合理。

旦角的指法，一般說都用蘭花指，但也因人物性格和其他條件的不同，指法也有大小、快慢、遠近、高低等區別。譬如扮演楊貴妃，那就完全可以用蘭花指，動作也要緩慢穩重些，因為這樣才能刻畫出她的雍容華貴的身份和憂悒的性格。旦角的指法也不是固定死板的，

在一般情况下都是与眼神配合动作的。所以说旦角的一双手不光是拿个东西摆个姿式，而要通过双手把角色的很多复杂的内心活动，清楚地交待给观众。

总之，戏曲艺术不是一朝一夕之功，非得日夜揣摩坚持锻炼不可。古书说得好：“大匠能予人以规矩，不能予人巧。”要想巧必须下苦功。所谓“师傅领进门，修行在个人”，真是至理名言。