

601407

852
716

武
老
師
集

阿

上海文艺出版社



杭州大学图书馆

基本馆藏

戏曲表演论集

阿 甲 著

文艺出版社

封面设计：麦荣邦

封面题字：阿 甲

责任编辑：顾 伦

戏曲表演论集

阿 甲 著

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海市印十二厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 9.25 插页 2 字数 206,000

1962年9月第1版 1979年9月第2次印刷

印数 5,001—35,000册

书号：10078·2054 定价：0.99元

内 容 提 要

本书是作者一九五一至一九六二这十多年间所写戏曲论文的结集，一共收入文章二十一篇。这次重印，作者又新写了重版后记。

这些文章以寻求我国戏曲舞台艺术的规律和特点，从而更好地继承和发展艺术传统为目的，比较集中地探讨了有关戏曲表演各方面的问题。诸如戏曲界经常在讨论的生活真实和艺术真实、真与美的问题，角色创造上体验与表现关系问题，以及戏曲表现现代生活内容与形式的矛盾、话剧向传统学习等问题，作者都从表演角度写了专文加以阐述，并提出论点鲜明的意见。除了理论性的专题研究以外，文章的另一部分还对著名戏曲演员的表演艺术和一些著名剧目的表演特点作了具体细致的分析，不仅从中可以得到启发，提到理论上研究、印证，而且也反映了解放以来戏曲表演艺术迅速发展和继承革新的状况。

目 次

关于戏曲舞台艺术的一些探索·····	1
戏剧艺术的真和美·····	13
——在《新建设》编辑部召开的美学问题座谈会上的发言	
论莫成的悲剧·····	19
——一段戏的导演分析	
从《四进士》谈周信芳先生的舞台艺术·····	48
——为反对京戏中的形式主义而作	
体验和技巧·····	74
谈我国戏曲表演艺术里的现实主义·····	89
看广东粤剧团《搜书院》的演出·····	97
向《十五贯》的表演艺术学习什么·····	105
谈讽刺喜剧《祭头巾》的优秀表演·····	112
生活的真实和戏曲表演艺术的真实·····	119
——谈舞台程式中关于分场、时间空间的特殊处理等问题	
再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实·····	144
——关于现代戏继承传统和发扬传统的问题	
《虎符》——成功的演出·····	172
——略论关于学习戏曲表演的方法问题	
舞台上出现了大戏剧家关汉卿的动人形象·····	181
——略谈话剧向戏曲学习问题	

真实,还要够味儿	191
——看《蔡文姬》演出后随谈	
红旗高举,人杰地灵	202
——评青年艺术剧院的《降龙伏虎》	
戏曲导演工作中的几个问题	217
——在中国戏曲学院导演进修班上的报告	
伟大的时代,必然产生崭新的戏曲	229
——论戏曲艺术革新的几个基本问题	
我们怎样排演京剧《白毛女》	242
看日本芭蕾舞剧《白毛女》的演出	259
谈戏曲表现现代生活	265
评《新大名府》的反历史主义观点	277
后 记	286
再版后记	287

关于戏曲舞台艺术的一些探索

戏曲是我国宝贵的文化财富之一，它所以为群众喜闻乐见，不仅仅因为它传统久，主要是在于它含有积极的因素。这些积极因素表现了中国劳动人民反对封建压迫的民主精神，反对民族侵略的爱国主义精神，以及那种富贵不能淫、贫贱不能移、威武不能屈的道德精神。

中国戏曲历史悠久，它是封建社会所产生的艺术，但是舞台艺术的对象既是广大群众，就不可能不在一定程度上反映劳动人民的思想感情。当然，在任何时代中，统治阶级的思想都是统治着的思想。戏曲也必然受到封建统治阶级的影响。这在一部分剧目中，那些宣传封建思想以及色情、恐怖等表演的糟粕部分，表现得很明显，这是必须加以反对的。可是由于剥削阶级和被剥削阶级的矛盾，劳动人民不得不为自己的利害关系，诉说自己的愿望，抒发自己的感情，表达自己的观点，有的时候哪怕是不自觉的。他们从反映自身周围的生活矛盾，一直到探讨和揭露统治者政治生活的矛盾；他们勇敢地控诉强暴，揭发奸邪，伸张正义，维护善良，有慷慨的笑骂，有明智的辩论，有辛辣的讽刺，有幽默的解嘲，真是喜笑怒骂，皆成文章。中国劳动人民性格的主要特征，反映在戏曲中的，总是以乐观主义的精神来鼓励他们的斗志，挣脱他们的悲剧命运的。不少剧目中表现了人民追求自由幸福的理想，坚持仗义执言的斗志，颂扬舍己为人的美

德；对压迫者不共戴天，对被压迫者拔剑相助。象这种渴望自由、热爱祖国的强烈的感情，本质上都是人民的生活、思想曲折而集中的表现。

在承继传统文化艺术的同时，自然应该正确地估计到封建统治阶级思想观点的影响，这就需要我们来分析批判。我们必须清除戏曲舞台上的歪曲形象和反动思想。长期以来，那些寄生阶级为了满足于低级趣味的消遣享受、寻欢作乐，已经弄脏了人民的遗产，因而，必须剔除糟粕，汲取精华，将这蒙了尘垢的珍宝刮垢磨光，使它放出珠光宝彩，为社会主义服务。

—

艺术不是生活的复制，艺术表现生活所使用的物质材料，尽管条件再好，不可能复制出森罗万象的现实生活。中国戏曲在表现上，往往用以虚拟实、以简代繁、以神传真、以少胜多的手法来解决这个矛盾。它所表现的舞台真实，和话剧不同。话剧和戏曲在舞台艺术的创作原则上是有共同性的，都要求集中、洗炼、夸张、单纯；而手法则各有巧妙不同。比如话剧舞台的真实，即在规定情境之中，无论是环境和生活，都必须合乎现实生活的逻辑。舞台上如布置的是内景，就不能同时又是外景，人的活动和景有严格的制约关系。角色的动作和舞台调度，不管有多么巧妙的艺术处理，但严格要求遵守生活的规律，要象生活里一样生活在角色的生活里，行动在虽是装置的布景但要求和生活一样真实的物质环境里。戏曲舞台的真实，有它自己的解释，戏曲的特定环境，虽也靠一定程度的舞台装置来表现，但主要的特征是依靠演员的表演。它是在特殊的舞台逻辑中表现生活的逻辑的，当你掌握了舞台空间、时间的自由时，真让你游目骋怀，仰观

宇宙之大，俯察品类之盛，极视听之娱。在这小小舞台上，七八人可以是千军万马，三五步可以是涉水登山。为什么要用这种手法呢？其目的是为了更自由地去表现生活斗争中巨大的事件和激情，以教育人民自己。艺术的表现方法和风格是多种多样的，可以各显神通。中国戏曲在世界戏剧艺术中作为一个流派而放射异彩。它是中国劳动人民高度的创造力的表现。有人这样说，中国戏曲的舞台艺术，好象不是按照客观生活法则创造的。我的看法不同。不要以为角色在舞台上，走一个圆场百十里，唱一段慢板五更天，就以为这种创作方法是唯心主义的。我觉得艺术如何把握现实生活，重要的在于如何客观地去认识它。至于表现，则各有自己的特殊手段。不然，艺术的特点就没有了。当然，由于艺术手段的特长和限制，表现共同的生活对象时也应有自己的角度的。

戏曲和话剧，对表现同一题材同一主题，戏剧冲突如何安排，都有自己的窍门。有些情节话剧很难表演，而戏曲则可大显身手。艺术和生活这个矛盾之所以能统一，也有赖于我们的艺术想象和审美经验。对艺术的真实，用孤立的感觉去捉摸是不行的，舞台上那些形形色色的东西，我们虽然把它当作生活的真实去感觉它，但这种感觉是带有一种信号作用的。不管舞台上的玩艺在外貌上多么逼真，我们感受时总是带有想象的。否则，当着观众一面的舞台，为什么空在那里，就叫你无法解释。

舞台艺术的真实，只能是假定性的。在这一点上，话剧和戏曲舞台都是一样，所区别的只是假定的形式、程度、手法不同而已。不能说只有有实物形象的舞台才是真实的，虚拟的形象就一定是不真实的。舞台的真实，如果不是产生于感觉的联系那是不可设想的。譬如说：我们对布景上的山，我们只能以视觉和

视觉的联想去感觉它的真，不能以触觉去感觉它的真；对道具里的花，也只能以视觉和视觉联想去感觉它的香，不能以嗅觉去感觉它的香。中国画家常谓“绘花绘其馨，绘水绘其声”；这个“馨”和“声”的获得，当然首先是客观的作品画得成功，但是，如果没有鉴赏者审美的感觉那也是得不到的。人们有了联想和推理的能力，就可以不必在画纸上洒香水而得芝兰之香，不必在舞台上灌冷气而得风雪之寒。据马克思的解释，“色彩的大理石都不能在绘画和雕塑领域之外具有生理形体的属性”。可见，雕塑中人体的肌肉感，是艺术家赋予的，不是大理石赋予的。对它，只能看，不能动手摸，一摸就寒心。足见鉴赏者对那座硬棒棒的大理石塑像，而能引起一种肌肉的柔和、温润、弹性、活力的美感的，不止是靠人们视觉的力量，也要靠想象和思维的力量。人对艺术的感受，是一种复杂的思维活动，有形象的联想，有逻辑的判断。由于这个原因，艺术反映现实，就可以不必和盘托出，可以窥一斑而知全豹，望腾云而感神龙；可以写意，可以传神，可以变形，可以变色。于是苏东坡就有权利：既可以用朱笔画竹，也可以用墨笔画竹。齐白石画虾子游泳，可以画水，也可以不画水。国画家对同一枝牡丹，既可用勾勒法，也可用没骨法；对同一种风景，既可用焦点透视，也可用散点透视。如果只准从物理的眼睛出发，不准用想象的眼睛出发，那么，故宫收藏的长卷画《清明上河图》和《万里江山图》就不可能产生。当然这种艺术特征不一定是中国传统艺术所独有，但是中国传统艺术在这方面积累了丰富的经验。这是值得我们去研究的。那种只能对生活摹仿的艺术也只能低于生活，只能是黯淡无光的生活摄影。在戏曲艺术里，一条木桨，可以表演惊涛骇浪；几根鞭子，可以表演万马奔腾。这些表演，固然要高度的技巧，但不是为了炫耀技巧，

而是利用有限的舞台空间,表现无限的生活图景。古人题《襄阳图》诗云:“图书空咫尺,千里意悠悠。”中国的戏曲舞台,就有“尺幅千里”之感。

二

理解中国戏曲表演,从研究戏曲舞台的空间和时间的特殊规律入手很有帮助。这种十分自由的空间和时间的舞台处理,决定舞台以分场的形式,基本上不是分幕的形式。分幕和分场的基本区别在于:分幕的特点是在有限制的舞台领域,组织情节,按照生活的样子,创造具有真实感觉的生活情景(包括自然环境),诱导扮演者进入角色的生活。因此,对扮演者的舞台调度,必须受舞台布景的制约,即是演员在舞台上行动,必须依照设计师所创造的物质环境做动作的合理根据。违反了这条法则,就会破灭舞台生活的幻觉,破坏角色的真实。戏曲分场的特点,在于扮演者对待舞台的态度,主要不是依靠物质环境的诱导而进入角色的情景的,而是靠自己特殊的表演——一边虚拟环境,同时就在虚拟环境的过程创造生活幻觉进入角色的生活的。这种特殊的表演方法,就不受舞台空间、时间的限制,为了创造情景,它要求自由地改变舞台空间、时间的关系。以这种创作想象来启示观众的形象思维,就使虚拟的真实,不仅使人可信,而且有余味可寻。因此,分幕分场,并不以落幕与否为区分,而是以表演的方法来区分。

分场(上下场)的形式和舞台空间、时间的自由处理是无法分开的,和表演上虚拟手法是无法分开的。只要舞台空间、时间的关系主要地不是由表演而是由实景把它固定了,那戏曲一系列的表演手法都要受到一定程度的破坏。戏曲这种特殊的舞台

处理,在长期的实践中形成了自己一套比较完整的规律;这些规律都可以用对立统一的法则来解释它。例如:

1. 自由和谨严——戏曲舞台空间、时间的变化,它是表明规定情境的变化。这种变化,在戏曲表演上是靠演员的具体动作来揭示它;否则,所谓空间、时间的自由都是抽象的、不可捉摸的。这里,演员的身段工架(应该是包括心理的形体动作)越是谨严,那所表现出的生活和生活环境的变化就越能使人理解、可信;也就证明这个演员掌握舞台空间、时间的关系更能自由。比如说:扮演《秋江》中老艄翁和扮演陈妙常的两个演员在表演时,如果虚拟动作的结构不严密,姿势不准确,就表现不出秋江的风险和那只小船随波逐浪的情景,也就表现不出那个老艄翁和陈妙常两人不同的处境和心情。举凡忽而登山涉水,忽而驰骋疆场,忽而在黑夜搏斗,忽而在风雪踉跄,象这种高度控制了舞台空间、时间的自由所表现出的生活情境的变化,如果演员的舞台动作掌握得不谨严,那是办不到的。戏曲演员对形体训练十分严格,如何有联系地运用手、眼、身、法、步技术是戏曲演员最基本的技术。动作的谨严,不只是指技法、结构的问题,而必须要求生活和艺术两者真实的合理,这就离不开体验。舞台生活合理,技法谨严,那就得心应手,无不自如。正如清朝沈宗骥论画说:“纯熟之极,无事思虑而出之自然,而后可敛之为尺幅,放之为巨幛,纵则为狂逸,收则为谨细,不求如是而自无不如是。”王概也说:“惟先渠度森严,而后超神尽变,有法之极,归于无法。”这和戏曲舞台上谨严和自由的关系乃是一个道理。

2. 联系和独立——联系和独立的关系,对理解戏曲的表演有很大的启发。没有联系中的独立,舞台上就不会有鲜明的造型。比如舞台上表现打仗,无论是两人双打、三人交锋,总是既有

呼应又有独立的姿态的。多至八股挡、十股挡(群打场面),如果没有相对的独立的表演,也就不可能进行有联系的集体表演。请看盖叫天的身段动作,既象一根线那样贯串,又有许多点把它区别、顿断。当他表现一位英雄人物在感情激荡时,从头上的罗帽、嘴上的髯口、腰间的大带、手中的马鞭,同时都飞舞起来,使你看不出从何处起,何处落;找不到一点空隙。可是,它不是叫你看得眼花缭乱,而是甩髯口、踢大带、挺罗帽、刷马鞭,都交代得清清楚楚,而且每一样都看到不同的特技。综合起来给你留下那个婀娜而又刚健的英雄形象。老艺人很讲究出场、亮相、蹲势、换式等,这也是说联系中的独立;又讲究呼应顾盼、宾主相从、全台一棵菜等,这又是讲独立中的联系。舞台动作上,他们最忌硬山搁檩,这是反对没有联系的独立;忌一顺边溜,这是反对没有独立的联系。再如:若看左面,先从右面指去,若看下面,先从上面着眼;动而有静,乱而有定,这都是戏曲舞台上联系和独立的法则。

3. 省略和集中——中国画在布局上讲究疏密聚散、详略繁简、浓淡虚实的法则,戏曲表演特别讲究这点。它不是繁琐地处处去要求合理,寻找生活的逻辑;而是让出路来、腾出手来好解决重要的戏剧冲突。如《空城计》的三探,探报的时间观念,敌人进兵的具体情况,都不去详求,只说司马大兵离西城四十余里一句话,而是把戏集中在表现孔明对敌情正确判断后,必须当机立断而又束手无策的激情之上。又如《群英会》的打盖,周瑜和孔明对座喝酒,这些地方力求省略,不求真实(戏曲舞台请客从来不吃菜的,只说一声酒宴摆下),而是把戏集中在周瑜对孔明怀着仇杀的心理但又只能克制的内心斗争。又如,十万人打仗,几个过场而已,只当作一种事件的交代;而高宠在阵前马失前

蹄，扮演者却在舞台大做功夫，表现这位英雄如何在惊险中克服困难并奋勇追杀敌人的英雄气概。又如宋江寻书，当他找到了招文袋，搜寻不见，突将袋底翻转，两眼死死盯住，似乎要看到布缝里去，这种突出心理形象的艺术创作，比生活何止夸张十倍；可是舞台上写信或作文章，虽是洋洋千言，不到半分时间。对场子的结构也是如此，有些场子很大，但情节简单，表现人物的心理矛盾，渲染很浓；有些场子很小，但交代事件很多，只是轻描淡写，带过就算。

4. 实具和虚拟——虚拟动作，是戏曲表演的重要特点，它和舞台空间、时间的特殊处理不能分开，但是，虚拟不是无条件的，往往要一定的实具帮助表演。张飞胯下之驴可虚，而手中之矛不可虚；孙玉姣绣花时穿针引线可虚，而拾玉镯的玉镯不可虚；战场环境可虚，而两将交锋时你一刀我一枪不可虚；室内的门、窗和楼台阶梯可虚，而桌椅不可虚。也有很特殊的例子，看柳腔《玩会跳船》，一个书生逛累了，在路旁搬一块石头，这是用虚拟动作表演的；这还不算，他还撩起衣衫，翘起一腿坐在虚拟的石头之上打盹。这个动作很好看，虚拟的程度算是彻底的了，可是此生之足仍不能离开台面，可见绝对的虚拟是没有的。虚拟和实具的互相关系，不必机械去规定，要看具体的手法再研究。如果实具成为虚拟必要条件时就非用不可。木桨、马鞭等实具，离开人的表演没有什么意思，也不能真正代表什么；当它一结合表演，立刻就出现激流行舟、骏马奔腾的形势，实具和虚拟不是对立的。因此想到戏曲如何有机地用好布景，不是不能解决的问题。

戏曲表演丰富多采，这里只是在摸索一些基本规律，其实，这些规律不是戏曲艺术所独有，可是戏曲艺术对它表现得最突

出。这些特殊规律，是中国人民传统的审美思想在舞台艺术上的概括的反映，创造这种精炼和谐的样式，是为了更集中地表现生活的斗争。

三

这里，应该特别谈谈戏曲表演上一个最重要的问题，即戏曲舞台的体验方法的问题，也是戏曲表演艺术现实主义和浪漫主义相结合的问题。

音乐家、美术家、雕塑家，在体验生活后创作时，是用自己的特殊材料表现出来的，如音符、颜色、石膏等，唯有演员体验生活创作时，自己的身体就是材料，又是作品；它将创作者、材料、作品三者集合于一体。因此，在体验时心理和形体是一致的，一系列的心理感受过程和一系列的技巧体现过程也应是一致的；体验和表现就无法分开。中国戏曲的表现形式，是把中国人的生活方式，用传统的审美方法，通过舞台来表现的一种艺术形式。论体验，就有它自己的方法，这种体验方法是和前面所说的舞台规律相制约的。

过去，戏曲演员对生活的观察和体验，范围极广，不限于人的言行活动。举凡妩媚潇洒的画中人物，刚健婀娜的雕刻塑像，以至鸢飞鱼跃、虎啸龙腾的姿态，都要观察，摹拟其形，摄取其神。把这种东西揉成一种特殊的技术，运用在自己的形体上，这就是戏曲舞台“身段工架”的基础。老艺人盖叫天，甚至在袅袅香烟的盘旋中，去理解舞蹈动作的气势。这并不是脱离生活，而是留心观察各种现象，以丰富自己的形象构思。这一方面也可供我们参考。

先把演员基本的身段工架训练好，甚至要把基本的表情形

式和语言形式训练好,然后再深入角色的体验(在以前观察事物时也是有体验的,不一定是对具体角色的体验),再从角色的个性去融化这些东西,这是中国戏曲表演艺术特殊的体验方法。它是这样的:先接受前人从广泛生活体验中所形成的技术,到创作时,再从自己的具体的体验去消化它、批判它又丰富它。有些人有别的见解,认为只要有演员的热情,沉潜于角色之中,就能诞生出戏曲舞台的角色来,认为只要有了合乎生活逻辑的行动,就能有合乎戏曲舞台逻辑的行动。比较强调体验,而较少研究表现(话剧舞台艺术,有体验派和表现派的争论),这当然也是一种方法,不过我个人认为,戏曲舞台的情感,绝不等于生活的情感,它是生活情感经过彩色渲染、音乐弹奏过的东西,它是生活情感的诗化。一个戏曲演员,如果他的情感还没有转化成为一种技术时,那他一上台去,情感越是丰富,洋相就越要出足。试想,在戏曲舞台上,正在锣鼓齐鸣、载歌载舞之际,其中忽有一个演员,因真实的体验生活,大泄其痛哭流涕的情感,那还不是大出洋相?这说明,戏曲舞台的情感,必须有精巧的设计,必须有表现的性质,只限于生活的体验的水平是不够的。但生活体验总是源泉,有再好的技术设计,如无深刻体验,不过是傀儡式的灵巧而已。

其实,任何剧种的舞台艺术,按其本性来说,所谓体验和表现,无法绝对分开。角色,必须靠演员的思想、情感,去分析它,体会它,所谓“设身处地将心比心”,这就不可能没有体验;演员,只是在假定的生活环境、虚构的事件中活动,所谓“假戏真做”,这就不可能没有表现。当然,把它当作一种科学的创作方法来研究,将两者予以区别,这是有意义的。那么,戏曲舞台的创作情况究竟是怎样的呢?我认为是这样:戏曲演员,应具有这样两种材料,一种是自己的情感,这是铸造角色的燃料;一种是基本

的舞台技术(唱、做、念、打的基本功夫),这是铸造角色的钢材;演员,在规定情境的洪炉中,燃烧自己的热情,将这些钢材熔解在角色之中。这就是戏曲表演艺术特殊的体验方法和性质。戏曲演员不掌握技术,单靠生活激情的奔放那是不行的。应当经常训练自己的感觉器官,训练成乐器那样,然后始能利用自己的激情,奏出角色的心曲。运用戏曲技术和深入生活体验,其中是有矛盾的,矛盾表现在:体验要靠技术给以形式但又要突破这种形式,技术要靠体验给以内容但又要约束这种内容。这种矛盾运动,就使戏曲艺术强烈的表现和深刻的体验达到统一,鲜明的形式感和真实感达到统一。戏曲体验的特殊方法还在于动作的贯串线这一理解上。比如话剧,只要它允许上台的东西(指道具、布景等等,自然包括动作)都要求合理;这种合理,必须是合乎现实生活形式的生活逻辑的,虽然是经过舞台处理的。戏曲的体验则有区别,它是按照自己的特殊规律去合理的,一个圆场数十里,八个龙套十万兵,就不可能按照现实生活的动作的贯串线去合理。

*

*

*

我们研究戏曲艺术的特殊规律和它的体验方法,目的是为了在新的条件下发展它,使它能更好地反映历史的生活现实和今天的生活现实,而不是墨守成规,故步自封。既是民族形式,如果只善于反映历史生活(还仅仅是封建社会的),不善于反映今天的生活,这是不合逻辑的。可是,我们要学习戏曲艺术的特点;偏偏这种特点和表现今天的生活又是有矛盾的。在戏曲表演艺术上越是有丰富宝藏的大剧种和今天的生活越是有距离,如何取其精华、弃其糟粕使能为反映社会主义的生活起积极作用,这个任务一定要很好完成它。马克思主义的美学原则不是