

48.7
6

324850



演员经验谈

第五輯

中国戏曲研究院編



23
51

上海文艺出版社

戏曲演員学习小丛书

演 員 經 驗 談

第 五 輯

上海文艺出版社

1959

內 容 提 要

“演員經驗談”第五輯包括三個內容：京劇和昆劇演員俞振飛的“談尊師愛徒與我的表演經驗”，豫劇演員周越先的“談我的學藝生活及表演‘雪梅梅’的一些體會”，和滑稽戲演員楊華生的“我演滑稽戲的經驗”。前兩文敘述了過去演員們身受的兩種不同的師徒關係，及他們對本劇種表演的心得。後一文對滑稽戲作了全面的探討，主要的說明這一劇種反映現代生活及為政治服務的目的。

戲曲演員學習小叢書

演 員 經 驗 談

〔第五輯〕

編輯者 中國戲曲研究院

*

上海文艺出版社

上海康平路 155 號

上海市書刊出版業登記證出 091 號

上海市印刷六廠印刷 新華書店上海發行所總經售

*

開本：787×1092 1/32 印張：2 1/8 字數：42,000

1959 年 6 月新 1 版

1959 年 6 月第 1 次印刷 印數：1—6,000 冊

(原文化版印 4,000 冊)

統一書號：10078·0843

定 價：(九) 0.20 元

編輯說明

“戲曲演員學習小叢書”第三輯的文章一部分是1957年中華人民共和國文化部舉办的第三屆戲曲演員講習會上的講稿，內容包括：演員道德及劇目、共演、音樂等方面幾個問題的研究；另一部分是名老藝人在會上總結的報告。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辦，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資料；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。

中國戲曲研究院

1958, 3.

目 次

談尊師愛徒與我的表演經驗·····	俞振飛(1)
談我的學藝生活及表演“雪里梅” 的一些體會·····	周越先(18)
我演滑稽戲的經驗·····	楊華生(34)

談尊師愛徒與我的表演經驗

俞 振 飛

演員講習會要我来作報告，不瞞大家說，我心里着实緊張。上得台來，不但肌肉不松弛，連嗓音都有些發緊。因為这里坐的，都是主要演員；我自己雖然也是個演員，可是上臺作報告，還是缺乏經驗，也就不由得不怯場了。就象上台演戲，精神緊張的話，就或多或少地會影響演出質量。當然，要克制住精神緊張，也不是一件易事，我今天就沒有能力把它克制好。再說，這是第三次的講習會了，以前有過梅蘭芳先生、程硯秋先生的講話，以後將有周信芳先生、蓋叫天先生的講話，他們都是眾望所歸的前輩。我還不能象他們那樣有系統有條有理地說，只能籠統談談。今天所講的一定不能使同志們滿意，希望大家批評和指教。我現在先講我當初怎麼會學戲，師父怎樣對待我，師生關係搞得怎麼樣？也就是尊師愛徒的問題，然後再談我的表演經驗。

一 尊師愛徒

我父親是個昆曲名家，對昆曲有極深的研究。我們家裡的昆曲名家，經常是濟濟一堂的，大家互相研究，拍曲子，講音韻，研究唱法。我幼年會不斷受到昆曲的熏染，甚至有時我父親哄我睡覺也給我唱昆曲，所以我六歲就能夠唱昆曲，養成熱愛昆曲及戲曲藝術的性格。

由於我對戲曲藝術的愛好，到了十九歲，又開始學京戲，經

常以票友姿態演出。到廿九岁时，我在暨南大学文学院当講師，程硯秋先生到上海演出，我們交了朋友。他那时对旧社会即有所不滿，常对欺負艺人的制度作斗争，我很佩服他的为人，我們二人成了莫逆。他很希望我能到北京同他一起唱戏，那时我正在戏迷阶段，也很想多得些实践的机会；但是按照梨园旧規，票友下海必須有正式业师。拜誰呢？我們二人反复研究，我就提出了当时在京劇小生中最負盛名的程繼先先生。

程老先生是京劇老生始創者程长庚之孙。那时他已有五十六岁，却从来不收徒弟，据說他这样說过：“学戏最艰苦，我花了多少心血，下了多少苦功，才有这一点成就，实在太不簡單。而且也不是每一个人花心血、下苦功都能学得成的。沒有演員材料的人，即使有名师，也是沒法造就的，所以我不准备收徒弟。”当时我跟硯秋同志也都認為要拜他为师是有困难的。但我們二人在上海分手后，硯秋同志居然把这事替我办妥了，这真使我喜出望外。

我很兴奋的从上海到了北京，由硯秋同志陪同我去拜訪了程老师，見面寒暄一番之后，程老师忽然对我說：“我听說你在大学中当講師，不用說，你是有一定的文化基础的。既然文化有基础，那么什么事都干得了，为什么一定要唱戏呢？你別尽看名演員拿大包銀，这并不是容易的啊！你要知道我們这一行，吃得好是‘戏飯’，吃不好是‘气飯’，象我家是四代吃戏飯的，到今天，我还想改行呢。”当时我表示坚决下海，什么艰苦都願意受。其实我对老师这番話，根本沒有往脑子里去，更說不到分析了，后来自己尝到了人家的輕視、污蔑，和同行們的妒忌、排挤，才明白老

師的話，真是金玉良言，字字沉痛。我想，在舊社會里打過滾的演員同志，大概都有一段可歌可泣的過程說得出來。

老師看我意志堅定，就這樣問我：“你會多少出京戲啊？”我早料到老師有這樣一問，所以在火車里已經在打算，如果老師這樣問，我應當怎樣回答。因為這問題對我的學戲前途很有關係的。那時我會的京戲，正角、配角一起算起來，也有七八十出戲。可是自己估計一下，其中恐怕有百分之八十五是不對的，那末何不干脆就說不會。我就回答：“我只會唱昆曲，現在來拜老師，就是想從昆曲改唱皮黃。”果然老師很高興的說：“那太好了。你要是會了三出五出，修修改改那就麻煩了。”我知道老先生們都情願教“生坯子”，不願意教一知半解的人。常常聽得老先生們這樣說：“這孩子真是個材料，可惜開蒙開壞了，要改過來，可得費勁呢！”的確，開蒙老師的優劣，幾乎可以決定一個演員的成功和失敗，程老師這句話是非常正確的。另一方面，程老師知道我會一些京戲，見我這樣表示，證明我沒有自負，虛心好學，所以很贊許我。這初次的會面，給我們師生關係打下了良好的基礎。

我的拜師典禮在北京楊梅竹斜街兩益軒舉行。因為這是程老師頭一次收徒弟，同行來道喜的特別熱鬧，北京的小生同行也全都到齊，這件事在當時北京戲曲界是相當震動的。拜師後，我們師生同班，都在程硯秋劇團中演出。因為程老師不願意演新戲，所以如“碧玉簪”、“鴛鴦塚”等戲都由我唱，“販馬記”、“玉堂春”等由程老師唱。當初硯秋同志所以要我下海，就是希望我和他多演新戲。

我們師徒同班，我對老師總是畢恭畢敬，唯命是聽；可是老

师对我总是很浮泛。我也不知道是什么原因。有一次，我向老师提出要求，說：“老师，我想請您說說群英会。”不料老师听了这句话，两只眼睛从老花眼鏡的上面翻出来，对我上下打量一番，說：“你唱群英会，配嗎？”

“我配嗎？”我真有些不服气。我想我在上海，这出“群英会”已經演过几十次了，怎么現在連想学都不配了呢？我拜您为师，是想在艺术方面再提高一些，我不远千里而来，还是学不到我需要学的戏，这个打击，使我精神非常沮丧。后来了解老师这样对待我，也有他的苦衷：在旧社会中，师生同班，很可能徒弟学会了本事就把师父“踢出去”，也确实有很多这样的例子，所以使得做老师的对自己的徒弟存下了戒心；程老师重要的戏都不教我，不让我学，也是防我这一手，这就是老师对我“留一手”的原因。其实我根本不懂这些下流作风，也絕不会这样做。

虽然程老师不肯教我重要的戏，但我总是記住“一日为师，終身為父”这些话，所以尊师的礼貌始終如一，比如每逢三节（端阳、中秋、年节）两寿（师父、师娘的誕辰），照例前去拜节拜寿等等。有一次，大約有两三天沒上师父家去。我在一个朋友家里吃晚飯，忽然来了一个朋友的朋友，跑进屋子就說：“我告訴你們一桩新聞，程繼先死了！”我听到这消息楞住了，实在难以置信，馬上飯也不吃，坐上朋友的汽車趕去。坐在車里我就想：虽然师父說我不配演“群英会”的周瑜，但是只要我肯下苦功，有了一定的成績，师父是不会不教的。現在他死了，到我配学的时候，我向誰去学呢？想到这里，不覺悲从中来。可是再一想，我只有两三天沒上师父家去，怎么就会死的呢？这消息可能靠不住。因此

把要往外流的眼泪又收了起来。正在这个时候，車已到了师父門口，我下了車，先看一看門口有何动静，但見靜悄悄什么也沒有。再从門縫中看到里面，漆黑一团，什么也看不出来。無奈只好硬着头皮敲门，敲了四五下，里面声息全無，我的神經就緊張起来。因为每次到师父家，只須門环一碰，就有人出来开门；現在敲了四五下無人理睬，这就說明凶多吉少了。因此就繼續再敲。忽然双扉开启，里面站着一个人，我抬头一看，把我怔住了，原来就是我师父。那时我不知道应当悲还是喜。到了屋子里坐下，也一声不响。师父看出我的神气不正常，他說：“你到底受了什么委屈，你說啊！”我被师父这样一問，感到师父还是喜欢我的，因此我哇的一声哭了出来。这一哭，师父更感到莫名其妙，再三的向我盘問，我只好把听到他不幸的消息坦白地告訴他。他听了很感动地对我說：“你是我头一个徒弟，总算我的眼光沒有看錯。要是我真死了，你就是哭得再伤心点，我也不知道；今天，我完全看出你对我确实是真心誠意的。好啦！咱們心照不宣，以后，你要学什么，我就教什么。”从此我們师徒之間的感情，比普通的父子还亲热。不但我想学什么他教什么，象穷生戏的“連升三級”、“打侄上坟”、“鴻鸞禧”、“貪欢报”这些戏，我并不要学，老师也一定要教我，他說：“能唱小生的，不一定唱得好穷生戏，你有昆曲穷生的基础，希望你把我这几出穷生戏，好好的傳下去吧。”的确，在这一时期，我学到老师不少东西，这是我終身不能忘的。为什么忽然有人傳說我师父死了呢？因为解放前我們戏班中有一行叫“經励科”，經励科是代表資方邀角的，他本身又是靠剝削艺人过日子的，我师父最恨他們，常跟他們作斗争。那一次傳出他死

訊的來源，是因為有一處大堂會，主人指名要我師父演一個戲，被他拒絕了。經勵科懷恨在心，就特地造出這個謠言，作為報復。想不到這樣一謠傳，倒解除了我們師生之間的內部矛盾。這說明人心是要人心來換的。學生對老師一定要恭敬、尊重，老師對學生也必須愛護、關懷，雙方情感融洽，老師自然會無保留地教給學生，學生就能在老師的悉心指授下提高自己的藝術。總之，尊師愛徒是雙方面的事，只要您對師父真心誠意，做老師的，沒有一個不願意教學生和不希望學生好；當然，做學生的，應主動地向老師表示自己的誠意。這樣，師徒關係才會親密無間。

二 唱、念、做、表

唱、念、做、表（表情），也有人叫唱、念、做、打。我覺得唱與念應該是一件事，屬於歌唱藝術；做與表也是一件事，屬於表演藝術；“打”是舞台技術之一，應該歸入在“做、表”裡面。凡是演員，都應該掌握這些技術，然後化成為角色所需要的東西，表演出來。至於怎樣運用這些技術，那就要看自己對角色的體會和技術的熟練程度了。

唱、念主要要講究氣、音、字、節；做、表主要要講究手、眼、身法、步。

甲 氣、音、字、節

氣——演員最要注意的是用氣。氣對唱念，大家知道是重要的。其實氣跟做、表也有連帶關係，若是不会吸氣逼氣，臉上的表情就顯不出來。昆曲是沒有過門的，唱起來一句接一句，一字頂一字，不但換氣的地方要恰當，而且還得要會“偷氣”。“偷

气”就是在唱的空档中吸气，这样听起来，就好似循环不断一气呵成似的，悦耳动听，其实已经换了好多口气了。

在舞台上作笑声时，对气的运用关系更大。拿京剧“黄鹤楼”里周瑜的笑来打比：当甘宁告诉周瑜，刘备只带赵云一人过江时，周瑜念：“哦！并无人马，就是子龙一人？”接着就是一个长笑。周瑜在念“一”字的时候，右手伸一指，连翎子带右手同时向左复右转一个圈，再念出“人”字；在念“人”字的时候，对甘宁一看，深深地吸一口气，然后屏住了这口气，慢慢地一个一个“哈”“哈”“哈”，由低至高，连续不断地笑出来，至少要有七八个到十来个“哈”，才够标准。这十来个“哈”全靠念完台词看甘宁时一刹那吸进的一口气。我再讲一个“做、表”用气的例子：在昆曲“占花魁”中的“湖楼”那出戏中，卖油郎希望再见花魁女一面，东寻西找，来到了西湖岸边。这时，他先背向观众，眼向下场门望，然后再向右转身过来，突然看见了花魁女，卖油郎将肩一缩，后退一步，眼皮一抬，同时急促地吸进一口气，这样才能把惊喜的神情表达出来。在武戏方面，同样也要注意“气”这个问题，每逢一阵开打，最后四击头，来一个亮相，总得屏住那口气，如果一张口，一泄气，不但不美，而且也就松了劲了。

音——“唱戏用音，说话用声”，这是我们戏曲界的传统说法。京剧和昆曲，必须用丹田气，用音唱，这样唱嗓子不易哑。地方兄弟剧种基本上是习惯用声唱，所以地方兄弟剧种的演员，常容易哑嗓。是不是兄弟剧种也可以学京、昆一样用音唱呢？这个问题我还得不出结论。西洋有一套科学的声乐理论，为了需要用声唱同时又需避免噪哑，可以参用西洋的科学办法再结合

我們傳統的說法，研究出一個辦法來。

昆曲中的小生講究運用真假音(大小嗓)，從真音到假音或從假音到真音，常常是一口氣唱，要運用得沒有痕迹，又不能假音唱得高而細，真音唱得低而沉，那就上下不相稱了。中國古典戲劇有這樣一個特色，不少的劇種小生是需要真假嗓并用的，固然小生是男人，但是完全用了真嗓，與老生就沒有了區別。我認為昆曲小生中的官生用嗓方法，比較合小生標準。

字——講字就要連帶講韻。京、昆劇的念白，用的都是中州韻。

中州韻有一個好處，有“節奏感”，很動聽。前一時期有人反對過戲曲用中州韻，要採用普通話，這樣就會喪失了“節奏感”。台上的寬袍大袖，打擊樂器，以及唱念用的中州韻，這是古典戲曲的一套東西，不能隨便更改的。古典戲曲的念白因為採用了中州韻，所以才能念得出抑、揚、頓、挫的韻味來。

每個字念起來，如果加以仔細分析，基本上有三個音，叫“字頭”“字腹”“字尾”。如“蕭”字，念起來就是“西……鑾……烏”。所謂咬字，就是要根據字的四聲和五音，要找到每一個音的發聲部位，然後用勁將字音吐出來。不過要注意，這個“字頭”“字腹”“字尾”只是用來說明咬字的原理，不是等於在任何場合下每個字都必須念出三個音來才為正確，如果機械地運用，那我今天所說咬字的辦法，反而要引起副作用了。

“唱”主要是悅耳動聽，常常因為音律的關係，字音可能不夠完全正確，這還是可以的，刻板地講究“咬字”，必然要影響了音律，結果變成字正腔不圓了。

节——就是“节奏”，内行人叫做“尺寸”。唱或念时，都得掌握住尺寸；快时忽然改慢叫“撤”或“扳”，慢时忽然改快叫“催”或“抢”，都是按剧情的需要而安排。特别是昆曲，动听与否与节奏的掌握有很大的关系。念白比唱还难，在念白中尤其要掌握好节奏，否则念起来就没有感情，没有长短快慢，也就不动听了。大家知道唱念需要节奏，其实台上的抬手动脚做身段，也是要有节奏，往往看到一个演员的表演，说他不好呢，应有尽有，说他好呢，又使人不能满意，这种表演，多半是没有节奏的缘故。

乙 手、眼、身法、步

手——“内行一伸手，便知有没有”。在舞台上，手样儿非常重要。可是要把手样儿掌握好，并不是一朝一夕的功夫。现在我讲几个用手的动作。

“摇手”：是表示否定的动作。无论双手摇、单手摇，都要把大拇指放在手掌心内，否则是不会美观的。

“搓手”：双手合掌，交替互握手指，常用在进行思索时或遇事感到棘手时。

“抖手”：双手上下来回不断地颤动手指，生气时常用这个身段。这个身段需用手腕上的劲。

谈到手，就不能不同时谈到水袖。水袖动作的式样繁多，最普通就是抖水袖。抖水袖里面也有着不少功夫和窍门。水袖甩下去再抖上来时，要用手腕上的劲，抖上两三下，使水袖整齐服贴地叠在臂膀上，不能把水袖抖在袖口下垂着。我想今天台下的诸位同志，早就已经掌握得很好了，我还是讲几个经常用的水袖身段吧！

“穿袖”：两手（左外右里）相遇在胸部之間，右手自下而上地帶水袖穿出，順勢翻水袖上膀；左手在右手自下而上時由上落下；候右手翻好水袖后，左手亦自下而上將水袖翻上膀子，二水袖均是自里向外翻。這個動作，很富有舞蹈性。

“甩袖”：用勁將水袖甩出，經常與蹬腳連在一起用，表示生氣的意思。

“擰袖”：比抖袖略大略重，如念台詞“豈有此理”時，常用這身段，擰袖時腳要配合一頓。

“抓袖”：先甩一下，趁回勁往上一提，用手抓住。

眼——臉部表情，着重要在眼上表現出來。一般演員，只注重用眼珠而忽略了用眼皮。平常的眼皮要放鬆，欲睜先略閉，欲閉先略睜，這樣才能使觀眾有明確的感覺。如果你在台上，不掌握住放鬆眼皮，老是睜大着眼睛，等到需要瞪眼的時候，就不突出了。還有一層，在舞台上千萬不能不顧劇情需要而胡亂賣弄眼睛。

用眼睛有竅門，但也需要經常練習，上翻、下垂、左轉、右轉、轉圓圈、斗雞眼等都要練習得生動靈活。

角色出場時，眼睛要看平、看遠，看高了成了翻白眼，看低了好像閉着眼睛。怎樣才能不高不低呢？有個辦法：我們在台上演出時常常找一個目標來作標準，拿此地文化局大禮堂來說，要是我在这个台上唱戲，我就看天花板下面的這條白綫。每個人都要根據自己的身材條件來找目標，等有了一定經驗時，那就無往不利了。

身法——每作一個身段，渾身都要配合到，這就叫做身法。

譬如，用手指向一个目标这个身段：用右手指出，手得先从左肩出发微向下画一弧线，然后再向右指，同时左脚向后退半步，右脚也跟着后退半步，这样结合应用，身段才会好看。有时在排练身段时，常常觉得自己来不顺溜，这就是身法不对之故，就要自己设法找出原因，或者叫别人帮着找出来纠正。“身法”这样东西，在理论上只能说一个概况，很难说得透彻。老师教学生“身法”时，不但要说，还要做给学生看，有时还得扳手扳脚地摆弄才行；主要的原理就是要上下配合，左右配合，最忌“一顺边”。同时，在台上伸脖子、缩脖子、弯背、翘屁股，都不美观。

步——在舞台上走台步时，两条腿不能绷得笔直，需要有一点弯，不过必须始终掌握住这个角度，不要忽直忽弯，象跳跃似的；您如果能始终掌握住这个角度，在行走时两腿的关节就有所伸缩，可以调节身体的平衡，不但感到“稳”，而且还飘洒边式。

台步是多种多样的，穿某种行头就有某种走法。穿蟒时，在出场立定后的头两步，需要将腿略抬起使其弯曲然后再走出去；穿箭衣需将脚尖尽力向左右偏些走出去；穿褶子则又不需要那么偏，腿也要抬得比较低些。穷生的台步，腿部更要弯一些，走时脚面放平，脚尖向前直走，略带移步的意思，好象走不动而拖着走的形象。

在舞台上，常常因为剧情需要，要走退步，退步最主要是要脚尖先落地，然后脚掌再随着落地，如果脚掌先落地，那就要发生摇晃不稳的现象。

“坐”也很有讲究，坐下去要服装不乱才显出美观。穿官衣

坐下去，就得拉一下大襟，使不致露出右腿；穿帔比較麻煩，坐下时不是往两边分便是往里互相叠起来，所以就須在将要坐下时，用手在胃部按住再坐下，就显得整齐，这也算是个“窍门”。

丙 表演与音乐的关系

前面談到唱念要有节奏，其实台上的抬手动脚，做身段，也要有节奏。往往看到一个演員的表演，說他不好吧，唱的做的，应有尽有；說他好吧，又使人不能滿意。这种表演，如上所述，多半是因为沒有节奏的緣故。节奏感在中国古典戏剧表演中是这样的重要，而节奏的鮮明与否，又与音乐的配合有着密切的关系，所以我想简单談談音乐与表演的关系問題。

(1) 打击乐所起的作用

中国古典戏剧的打击乐器，是它的特点之一，并且占相当重要的地位。它不但能增加戏剧气氛，还能够打出感情来，配合演員們的動作，突出演員的表演。举几个例子：如乱錘“八仓……”就很有仓皇无策之感；紐絲、长錘等，都有紧打、慢打、輕打、重打之分，气氛各不一样。最简单的如一鑼“仓”，这一鑼常常是配合惊恐表情用的；惊有小惊、惊恐、大惊之分，而一鑼也就有配合这三种需要的打法：如小惊用“啷……仓”，这叫“撕边一鑼”；惊恐用“八仓”，这叫“一鑼”；大惊用“仓”，这叫“搗一鑼”或“冷錘”，一鑼敲下去馬上用手搗住，使其声脆而立断，来配合演員瞪眼、張口、大惊的表情，真是最恰当不过。如果作这样大惊的身段不用打击乐器来配合，不但观众得不到明确的感觉，演員的感情也发不出来，并且还会感觉又“干”又“僵”。如果拿“撕边一鑼”或“一