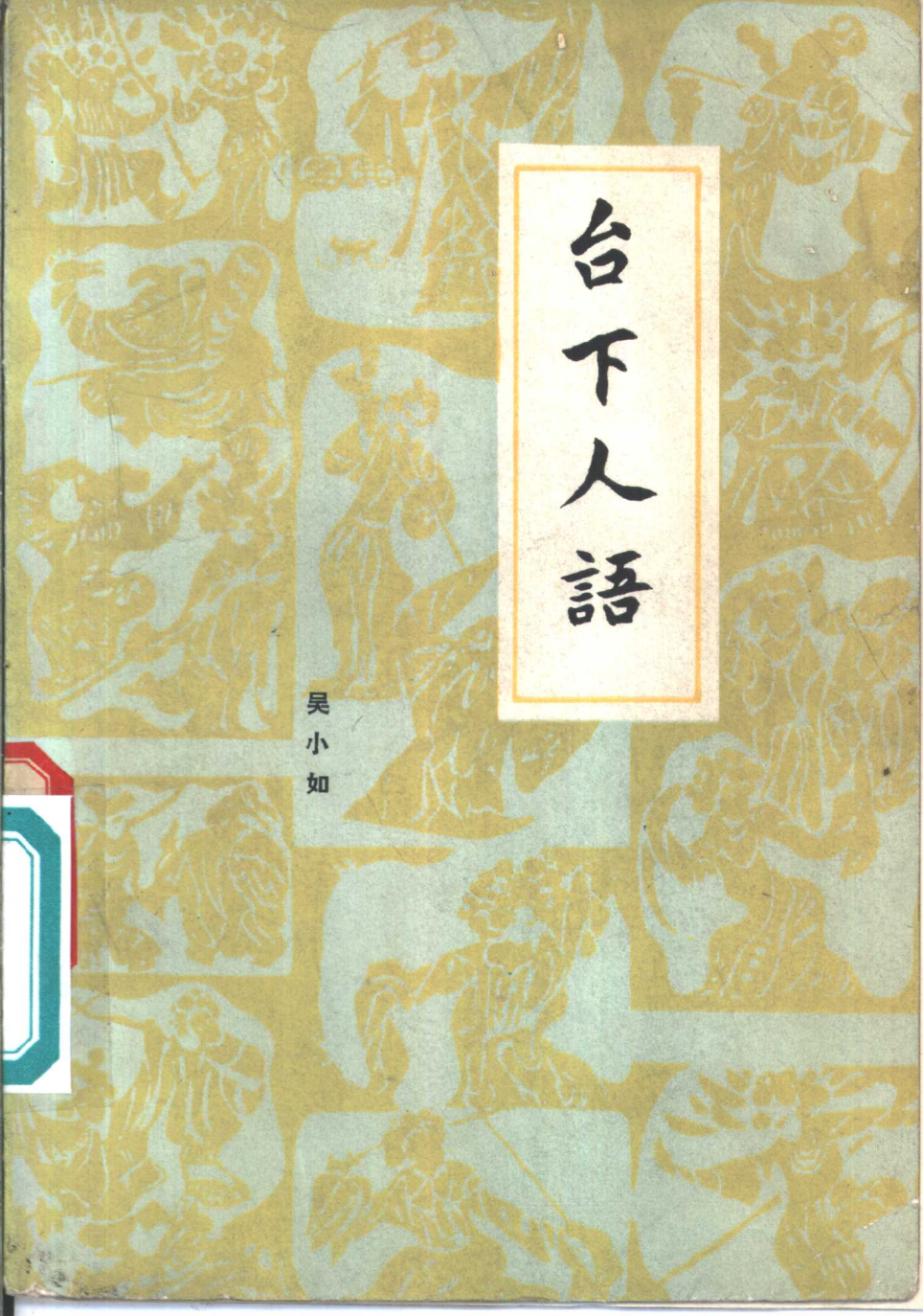


The background of the book cover is a dense collage of various scenes from traditional Chinese opera. These scenes are rendered in a monochromatic style, with figures in elaborate costumes and dynamic poses. The scenes are arranged in a grid-like fashion, with some figures appearing in multiple panels. The overall color palette is a mix of muted greens, yellows, and browns, giving it an aged, historical feel.

台下人語

吳小如

台 下 人 语

吴 小 如

中国戏剧出版社

内 容 说 明

本书是作者近三十年来所写的戏曲散论、短评文章的结集。

全书分为两部分：第一部分是戏曲散论文章，共计三十九篇。其中，有对传统戏曲剧目的分析、研究，对著名演员表演艺术的评述，剧坛的掌故、轶闻和帮助青年观众欣赏京剧艺术的文章，以及有关戏曲改革的杂感。文章短小精悍，内容丰富，通俗易懂，文字流畅。第二部分的《中国戏曲发展讲话》，作者以精炼的文字，深入浅出地给中国戏曲发展勾画了一个简明清晰的轮廓，有助于青年读者对中国戏曲发展史的理解。

责任编辑：杨锦海

台 下 人 语

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

轻工业出版社印刷厂印刷

字数 156,000 开本 787×1092 毫米 1/32 印张 7 3/4

1982年4月第1版 1982年4月第1次印刷

书号：8069·183

定价：0.73元

目 录

怎样看懂京戏·····	1
听戏与看戏·····	7
戏曲的写实和写意·····	10
漫谈所谓“懂戏”·····	16
略论京剧艺术程式的利用、批判和继承·····	20
戏曲的艺术处理要按照戏情办事·····	25
技巧 程式的善用和滥用·····	30
识得演员匠心，观众才是知音·····	34
谈戏曲表演的“细节”·····	39
关于孙悟空的舞台形象·····	41
梅兰芳同志青春永葆·····	43
梅兰芳二三事·····	45
马连良唱过的“武”戏·····	48
袁盛戎的舞台艺术·····	50
姜妙香先生的德与艺·····	57
从叶盛兰《群英会》的周瑜出场谈起·····	63
“筱”派艺术也要批判地继承·····	67
关肃霜的《铁弓缘》·····	73
从宋德珠看武旦三代人·····	75
别开生面的《李慧娘》·····	77
一出火炽精彩的传统戏·····	78
艺术的魅力·····	80

京剧流派发展小议	82
京剧老旦行的唱念、做、“打”	84
谈大嗓唱小生	89
配角的重要性	92
“改”笔随谈	94
台下人语	103
评中国京剧团演出的《柳荫记》	116
谈京剧《苏三起解》和《三堂会审》	122
闲话《空城计》	129
试论《空城计》的主题与人物	133
看京剧《文姬归汉》改编本	137
《秦香莲》故事是怎样发展起来的	139
看川剧《荆钗记》	145
试论《荷珠配》改编问题	149
论《罢宴》及其改编本	153
天津市第一届戏曲观摩演出大会观后	158
根据《红楼梦》故事改编的京剧	167
(附) 钮骠：京剧“红楼戏”概述	177
中国戏曲发展讲话	184
后记	241

怎样看懂京戏

一 我们为什么要重视京戏

近百年来,从昆曲衰落以后,在我国古典戏曲艺术中,京戏实在最占优势;它已成为我国权威剧种之一。从清末到现在,京戏的声势一直不衰,而且已由区域性的地方戏变成普及全国的剧种。我们完全有必要对这种有深厚群众基础的艺术形式给予足够的重视。

京戏兴盛的原因不是偶然的。它的内容的健康、形式的优美和风格的完整,是广大群众一直喜闻乐见的主要原因。它原是一种地方戏,渊源与徽州戏、汉戏^①相近。清乾隆时,昆曲已日趋没落,在政权集中、都市繁荣的条件下,具有蓬勃生气的各个地方剧种,便急剧地向当时的政治中心北京集中。根据史料,我们可以知道当时在北京流行的戏曲有四种类型:第一种是已成剧坛正统的昆曲;第二种是梆子腔,今天的河北梆子,就是从那时候由于陕西梆子的传入北京而逐渐发展形成的;第三种是民间吹腔小戏,就是今天舞台上演出的《小放牛》、《打面缸》一类的

① 周信芳先生主演的拿手剧目《徐策跑城》和《扫松下书》,都是从徽州戏来的;汉戏现在湖北仍盛行,著名汉戏演员陈伯华先生的《宇宙锋》,就是我们比较熟悉的一出代表作。

戏；第四种是京戏，又称“皮黄”。所谓“皮黄”，指它的音乐部分是由〔西皮调〕和〔二黄调〕两种基本乐调所组成的。这种戏到了北京，迅速地吸收了前三种类型的戏曲的长处，加以融合变化，使自身丰富壮大，成为在艺术形式上发展得最快、艺术水平也最高的剧种，从而代替了昆曲的地位，在当时的剧坛占首位。多少年来，它一直是广大人民的精神食粮之一。但在清朝末年，京戏曾一度被清王朝的最高统治者所把持，用来做为专供帝王卿相赏心娱目的御用工具，无论在内容方面或形式方面，都遭受到相当程度的损害和歪曲。许多有人民性的、健康的剧目被淘汰了，许多合于现实主义的表演方法被形式主义化了；而有一些封建性的糟粕，却有意无意地在“上有好者，下必甚焉”的风气下被传播开去。这对人民大众是有一定的危害性的。因此，我们必须正确地对待——批判地接受——这一艺术遗产，必须争取了解它，欣赏它，进一步研究如何改革它，发展它；使它能作为上层建筑之一，发挥它的功能，对于广大人民群众，能起鼓舞和教育作用。我们必须充分利用这一有力的文化武器。

这五年多以来，在党和政府的正确领导和大力支持下，京戏已有了显著的发展和变化。党对杰出的、具有高深艺术修养的前辈演员也非常重视，不久以前，文化部、中国文联和中国戏剧家协会还主办了梅兰芳、周信芳两位先生舞台生活五十年纪念的观摩演出大会。梅、周两位先生的表演艺术，给京戏树立了空前的楷模；他们的成就，成为今后京戏发展道路上有巨大历史意义的里程碑。这充分说明京戏的艺术价值和积极作用。作为爱好文艺的中国

青年，我想也应有一点理解京戏的基本知识，并逐步培养起对京戏的一定的欣赏能力。

二 京戏的剧本

今天为广大群众所喜闻乐见的京戏传统剧目，百分之九十五以上都是历年来民间无名艺术家的集体创作。从题材看，京戏继承了宋元以来古典戏剧的传统，简直称得起巨细无遗，包罗万象：论人物，不论草泽英雄，市井侠义，巾帼须眉，帝王将相，京戏里面都有很多的典型；论事迹，不论神话传说，历朝史实，男女爱情故事，家庭伦理故事，以至于喜剧闹剧，京戏中也无一不备。从思想内容看，不论反映农民起义，歌颂劳动人民崇高品质，同情劳苦大众以及具有斗争性、暴露性的种种主题，京戏里也应有尽有。从艺术表现看，不论长篇巨制或短小精悍的独幕剧，都能剪裁集中，完整精致。有的戏主角多至十余人，包括了生旦净末丑各个行当；有的戏全出不过二三人甚至只有一人，却依然引人入胜。很多古典文学作品如《三国》、《水浒》、《西游记》等，都通过了戏剧的形式才流传得更为广远，而京戏由于普及通俗的缘故，在这方面起的作用就更大。即以中国戏曲研究院所编订的《京戏丛刊》而言，所收的剧目已近百种左右。专从剧本文学的角度来看，这批丰富的遗产已大有可观。我们想理解京戏，最好先从流览剧本入手。剧本看得多了，看舞台演出时就不至于感到陌生；然后进一步去欣赏表演艺术，也就比较容易有依据了。

三 京戏的艺术特点 (一)——歌唱音乐部分

中国古典戏剧艺术有一个最主要的特点，就是：它是“载歌载舞”的歌舞剧。整个说来，舞的成分在中国戏剧中占更重要的地位；但若就中国戏剧中某一剧种的特殊风格来说，“歌唱”和“音乐”是区分各个剧种的决定因素。因此我们谈京戏的特点，还是先从这方面谈起。

前面说过，京戏的基本乐调有两种，即〔西皮调〕和〔二黄调〕。每一种调子又分〔慢板〕（最慢）、〔快三眼〕（较快）、〔原板〕（更快）三种拍子不同的唱法，而〔西皮调〕还有比原板更快的〔二六〕、〔流水〕和〔快板〕。属于〔西皮〕范围的有〔南梆子〕和〔反西皮二六〕，属于〔二黄〕范围的有〔四平调〕、〔回龙腔〕和〔反二黄〕（又分慢板、快三眼、原板）。此外〔西皮〕和〔二黄〕（包括〔反西皮〕和〔反二黄〕）还有〔摇板〕和〔散板〕两种，唱时没有固定节拍，伸缩比较自由。这些乐调就规定了京戏的唱腔，由生（包括老生、小生、武生）、旦（包括青衣、花旦、老旦）、净（花脸）、末（次要的老生）、丑（包括文丑、装丑、丑旦）分别使用歌唱。

有人认为，中国古典戏剧中的歌唱音乐部分，乐调过于简单。我们说这是事实。但中国戏剧的歌唱部分主要是叙述性的语言，不纯是为抒情的。它虽简单，但明白洗炼，容易使观众接受，在普及和通俗的作用方面有说服力和感染力。京戏的唱腔和音乐在中国古典戏剧中还是比较错综复杂的，有很多曲牌和唱腔非常动听。但就目前而论还嫌不够，应该向丰富加工的路上作进一步的发展。

既然谈到唱，不外乎要达到三种目的：一、正确地体现剧中人物的情感；二、清晰地表达剧中人物要陈述的语言；三、使观众听了悦耳，获得艺术上的享受。京剧界的前辈如过去的谭鑫培、杨小楼、余叔岩、龚云甫以及今天的梅兰芳先生，在唱工上所以享盛名，树立了京戏唱法的典范，就是因为上述的三种目的都能做到，使观众不但对他们所唱的内容都能理解，而且还受到他们在音乐方面的感染魅力，为他们的唱腔所吸引、所感动。其他的演员，有的能传神却缺乏音乐性，有的音乐性很强，语言却不够清晰，使人听不懂，因而影响不及他们大；有的虽有较大的影响，却没有较高的艺术价值，只能风行一时，无法传之永久。

同歌唱分不开的还有两件事：一是嗓音，二是唱法。嗓音原是天赋；唱法则全属人工的钻研，如讲求抑扬顿挫、轻重急徐，所谓“字正腔圆”之类。过去的演员往往好趋向两极，嗓子好的就拼命叫喊，工夫深的就专讲雕琢。我个人的意思是，嗓子好的自然是有利条件，但唱法也必须讲求；因为这究竟是艺术。但无论如何，必须要为上述三个目的服务；不能只为卖弄嗓子或一味追求技巧，走向自然主义或形式主义的道路。

初接触京戏的人，最好能从多听唱片入手，一则因为灌入唱片的多属精彩部分，二则易于集中比较，比直接从舞台上接受要容易得多。

四 京戏的艺术特点（二）——舞蹈动作部分

必须明确，京戏中任何一个动作都是表白性的舞蹈；

换言之，每一个舞姿都是根据现实生活提炼出来的，但又经过集中和夸张，使它成为程式，并合乎雕塑美或图案化。同样一出戏，梅兰芳先生就演得比别人好，那是因为梅先生的表演，不单是传达动作，而且处处合于舞蹈的原则。更必须明确，京戏中不论演员的服装或道具，大都应该属于舞具的范围，如纱帽翅、雉尾、甩发、胡须、靠旗、水袖、鸾带、衣襟以及宝剑、船桨、兵器、马鞭等，都是辅助或衬托舞蹈的用具。周信芳先生就最善于利用这些东西做为 he 表演中的有机部分。

有人认为，京戏中用马鞭代替骑马，用手脚的动作代替开门上楼，未免简陋而不真实。我想，这是不理解京戏是“舞剧”这一特点的误会。当然，抽掉了现实生活的内容，使动作失去了感情和意义，只追求死板的公式，我们自然是反对的，因为“程式”和“程式化”是绝对不同的。

目前在戏剧改革问题上，还有很多争论，对京戏的见解也有很多分歧。我的这篇文章仅能根据我对京戏爱好的一点体会，来向青年介绍一些如何欣赏京戏的初步知识。

原载《文艺学习》一九五五年第六期

听戏与看戏

辛亥革命前后，人们把到剧场看戏说成“上馆子（或‘上园子’）听戏”。

我对戏曲发生兴趣，就是以“听”为起点的。童年时代，供我消磨“岁月”的是一架古老的唱机和若干张笨重的百代钻针唱片，其中包括谭鑫培的《卖马》，刘鸿声的《空城计》，龚云甫的《六殿》以及十三旦的梆子腔等等。

成年以后，我始终是个热心于戏曲的观众。直到六十年代中期，由于无戏可看，才中断了几十年来养成的癖好。

粉碎“四人帮”之后，戏曲舞台又重现了百花齐放的春天。但爱看戏的青少年却少得多了。问起原因，不是说听不懂，就是说看不懂。

撇开客观原因不谈，从主观方面说，如果青年人还想对祖国传统戏曲有所问津，我以为，首先还是要从多“听”入手。“听”得多了，再进一步去“看”。习惯成自然，兴趣从多听多看的过程中自然会逐步培养起来。

“听”戏的步骤也跟治其它学问一样，有个辩证的进程。先不妨多方面地听，京戏可以听，各种地方戏也可以听。在一个剧种（如京戏）之内，也不妨生、旦、净、丑各种行当、各种流派都听上一听。听得多了，自然就提高了鉴别力，同时也会养成个人爱好。然后再由博而趋

精，听自己认为比较好的和自己比较喜爱的东西。这样，对于某一行当、某一流派就有了进一步的理解和比较浓厚的兴趣。在此基础上，然后更由专而博，从一家一派逐步把眼界、兴趣扩大开来。

说到“看”戏，有这样两句口头禅：“内行看门道，外行看热闹。”其本意原是贬低“外行”的，认为“外行”只能从表面上看看热闹。我却认为，为了培养看戏的兴趣，就从看热闹入手也并不错。我自己就是从只知看热闹的道地外行而看戏看上瘾的。所谓“热闹”，或偏于武打，或只注意情节，甚至有些服装、道具也可以把人吸引住。但久而久之，即使是看武打，也会看出演员功夫根底的深浅厚薄，甚至连武打时的锣鼓伴奏是否与场上表演融洽无间也能觉察得出。即使只看情节，也会发现戏曲关目是否合情入理，演员表演是否符合剧中人的性格特征。即使是服装道具，其中也深有学问。比如台上出来一个皇后，穿一件绣有龙形图案的女袍（后台的行话叫“女蟒”），就比穿一件浑身上下全部粘着亮晶晶的电镀镍片的女袍要大方美观。因为后者既表现不出剧中人的身分，又显得过分炫耀，反而小里小气，近于哗众取宠。从前在后台有所谓“宁穿破（指服装旧了），不穿错（指服装不合剧中人身分）”的说法，正是对上述情况的针砭之词。

戏曲影片是看戏者的福音，它可以供你一再欣赏演员们的表演艺术，而代价又远远低于到剧场看戏。已故的著名演员如梅兰芳、程砚秋、马连良、周信芳、盖叫天、李少春等都摄有珍贵的舞台艺术片供后人欣赏借鉴。举梅兰芳的《贵妃醉酒》为例：梅先生生前，这出《醉酒》我看过不

止五、七次，而在不久前重看《梅兰芳舞台艺术》这部影片时，却对《醉酒》有了新发现。梅先生扮演的杨玉环，不但脸上有戏，身上有戏，一举手一投足有戏，就连手里拿着的扇子都有戏。小小一柄折扇竟然把这个久居深宫的贵妇人复杂的内心感情表达得淋漓尽致。当杨玉环移步进入花园时，手里的扇子款款轻摇，一种带有闲情逸致的欢快心情便自然呈现在观众眼前。等到杨玉环知道皇帝失约不来而郁闷在心，面对高力士进酒，与口念“呈上来”三字同时，一下子把扇子砑地一响整个打开，这一动作就使观众立即感到杨玉环是在借酒浇愁，蕴蓄在她内心的无穷幽怨就在这柄折扇砑然一响中尽情倾泄无遗。这样的表演艺术真称得上神入化了。

当然，要想引起观众对某一剧种发生强烈兴趣，还得取决于这一剧种的演员的艺术修养和表演水平。我对于京戏，曾是个厚今薄古论者。我始终认为，余叔岩在声腔艺术方面的研讨确比谭鑫培更为考究；梅兰芳、程砚秋的艺术水平确已超过了他们的前辈艺人陈德霖、孙怡云；裘盛戎的唱腔比起他父亲裘桂仙来要复杂得多。然而今天京戏演员中的生、旦两行，就艺术水平而论，恐怕还没有超过余叔岩和梅兰芳的。祖国的戏曲艺术确是一笔丰硕而宝贵的遗产。要使它发扬光大，还要靠青年一代演员们长期精进不懈地努力。只要我们的戏曲舞台上出现了新的一代的余叔岩、梅兰芳式的演员（更不要说出现了超越余、梅诸贤的后起之秀），是不愁没有更多的观众的。

一九八〇年一月

戏曲的写实和写意

——中央电视台《戏曲常识》讲稿

观众同志们，你们好！今天我谈一谈中国传统戏曲在表演方面写实和写意的问题。这不光是介绍戏曲常识的问题，而是涉及我们民族艺术的传统特色和发展道路的问题。现在我只能大题小作，只就传统戏曲里一些表演程式和舞台上某些常见的动作做一般性的介绍。我从小爱看京戏，这里只用京戏来举例。

现在有些青年同志不爱看传统戏，说是看不懂。有人画漫画，把看戏的年轻人画成在台下打瞌睡，只有胡子很长的老头儿才一板一眼地在那儿欣赏。其实这有片面性。好戏人人爱看，不论老少。如果演出的质量不高，剧本又不感动人，就是上年纪的人也照样不爱看。至于看懂看不懂，这本有一个矛盾转化的过程。由不懂到懂，由懂得不多到懂得很多，也是一个从量变到质变的过程。关键在于你是不是常看、常听、常琢磨，并且进行比较鉴别。一门科学，一种艺术，都有它的基本知识。这些知识是经过学习才懂才会的，没有天生来就懂就会的。演戏是学习，把戏演精采，更要靠学习；听戏、看戏并且能看懂、听懂，也要靠学习。马克思的《资本论》，鲁迅、高尔基的小说和

散文，贝多芬的交响乐，也未必一看一听就懂。不能因为你不懂就说它们不好，得改革。当然，中国传统戏有些地方确实应该加工修改，逐步提高；可是不能因为你看不懂，就把它改成话剧、电影或者什么的。农村里的观众看话剧就没有看传统戏容易接受，这也得想办法解决。现在农村的观众就跟从前不一样了。记得二十多年前，一个话剧团下乡演戏，戏开了半天，一位老大爷还坐在场外抽烟。剧团的负责人请他进去看戏。他说：戏还没演呢，台上正在开会。你难道因为这样就把话剧加上锣鼓和唱工吗？

从写实和写意这个角度来谈，中国传统戏曲是以现实生活为基础，写意为手段，通过写意的艺术表演手法，让观众体会到戏曲本身还是渊源于现实生活，并非凭空捏造的。比如在京戏的舞台上，大幕一拉开，经常台上只摆着一张桌子两把椅子，没有布景，没有陈设，空空荡荡，什么也没有。你会说这太简单了，太贫乏了。不错，这确实很简单，但一点不贫乏。就是戏台上的这张桌子，可以在上面摆酒席，也可以用它来传将令、审官司。它可以让人站上去，那就是山，也可以是楼，也可以是高坡土岗。台上的人如果从桌上走过，可以是上山又下山，上坡又下坡，也可以是过桥。把椅子正规地摆在那儿，它既是椅子，也可以成为寒窑或者监牢的门，还可以是井。要把它横过来摆着，照样可以坐人，可以是树根，也可以是一块石头。有一种国画叫写意画，三笔两笔，就画成远山近水。你说它简单，确实比写实的油画和素描简单；可是这种写意画并不贫乏，它给读者留有充分想象的余地，并不见得不如油画或素描丰富。中国戏曲舞台上的一桌两椅，一些虚拟

的表演程式，一些艺术处理的手法，都属于写意派。比如《拾玉镯》、《花田错》这一类小戏，台上空空荡荡什么都没有，扮演孙玉娇或春兰的小姑娘，两只手一比划，穿针引线，做起活计，就跟真在做针线活儿一样。孙玉娇除了做活儿，她还打开鸡笼去放鸡、喂鸡，还用手指头数鸡有多少只。你看了以后完全相信她这些表演是从现实生活中提炼出来的，但所用的这些手段却是写意的虚拟的。

《打渔杀家》这出戏，大家很熟悉了。萧恩和桂英这父女俩一出场，每人手里只各自拿了一件船具，可是观众立即知道他们是在船上。一会儿在船上撒网捕鱼，一会儿把船拴在树荫底下。拴船的时候一个人拽着缆绳，一个人站在船上，只觉得船身自己向前移动。等萧恩跟朋友喝完酒，再上船，然后父女俩摇着船回家了。为了表示船头船尾上下晃动，父女俩一个人站在这头，一个人站在那头，一个人蹲下去，另一个站起来，蹲下去表示船这一头朝下沉，站起来的就表示船的另一头往上翘。这一切，观众不但看到了，而且同时也感受到了，就象自己也在船上一样。通过演员的动作和全身的节奏，使观众真觉得那只船确实是在水面上浮动，忘记了是在戏曲舞台上。有的演员没有生活，不懂得为什么在船上要一蹲一站，结果上了岸还要蹲一蹲，那就不合情理了。因为那一蹲并非人的动作，而是表示船身往下沉。人既离了船，就没有必要再做这个身段了。

《打渔杀家》里还有开门关门的动作，这在传统戏里更平常了。台上并没有门，用手一抓就抓出了门。旧式的门一般都是两扇对称的，还有门闩，北京话叫门插关，开门