

2094

戲曲演員學習小叢書

戲曲表演問題

中國戲曲研究院編

張庚著



通俗文藝出版社

22

138

今天，我只準備談兩個問題：第一，關於戲曲表演主義親實主義；第二，戲曲表現現代生活的問題。當然，目前還在於戲曲表演上的問題還很多，比方涉及斯坦尼斯拉夫斯基體系的好些具體問題，我覺得可以暫緩研究。因為我們有許多優秀的戲曲演員，他們固然說不出系統的道理來，但是表演得很成功，在舞台上可以準確的把人物刻劃出來。這些都符合斯坦尼斯拉夫斯基體系的精神的。這些問題在目前還不是迫不及待，不馬上解決就不能前進的問題；目前迫切需要解決的，是上面提出來的兩個問題，等到這兩個問題弄明確以後，其它問題可以再分別深入研究；何況這兩個問題中，實際上已包括許多斯坦尼斯拉夫斯基體系上的問題了。

劇目問題是戲曲改革中的一個重要問題，對於這一點已沒有人懷疑；但是我覺得，表演問題在今天的戲改中，也是一個重要問題。因為即使劇目問題得到完善解決——傳統劇目的整理工作做好了，創作劇目也多起來，如果表演問題不解決，那麼戲曲舞台上就還會發生問題。這樣說也不是沒有根據的，只要我們多看一些演出就會發現，很好的劇本也有可能被演壞的。比如“西廂記”，這是多麼輝煌的古典名著，現在的改編本也很優秀，但是就有許多劇團把“西廂記”演得一團糊塗。北京有個劇團把紅娘歪曲成一個風騷輕佻的女

六、和張生勾勾搭搭，甚至在張生跳粉牆一場，竟隨意添加了些惡劣色情不堪入耳的話。“西遊記”裏的孫悟空是個多麼可愛而且富有反抗性的性格，但是上海就曾經有過那樣的劇團，大演其孫悟空抽鴉片，孫悟空嫖妓院，把我們優秀的戲曲遺產糟蹋到這種地步。對這種惡意的歪曲，我們是不應當容忍的。

另外，由於演員對人物理解不夠，也可能把戲演壞了。比如秦香蓮，這是個很賢慧的古代婦女，但又是個鬥爭性很強的人物，到忍無可忍的關頭，她是會起而堅決反抗惡勢力的。假若只強調她賢慧的一面，把她演成個軟弱的女人，那就歪曲了形象；只強調她鬥爭的一面，把她演成個潑婦，也是歪曲形象，都會減弱對觀眾的教育意義。在這兒，演員雖然沒有散播色情、低級的東西，但同樣把人物歪曲了，把戲演壞了。

阿甲同志昨天講課時提到，演員演戲時要抓住主要矛盾，這點很重要。意思就是說，演員在演戲之前必須充分理解一個戲的主題思想，然後在刻劃人物中來突出它。我們的演員同志，有許多已能夠很好的抓住這一點，但是也有許多還抓不住這一點。比如“拾玉鐲”，我看過桂劇尹義同志的演出，就演得很好；也看過京劇某名演員的演出，就演得不如尹義同志，這位演員不能說不會演戲，但是把戲演錯了。她在餵鷄、穿針引綫、綉花這些動作上刻劃的很細緻，花了幾十分鐘；輪到與傅朋講戀愛時，也只花了幾十分鐘，來了個

平均主义，結果这个戲主要是表現什麼，就看不清楚了。同時老是表現穿針引綫，观众也感到膩煩，覺得簡直沒个完了。“拾玉鐲”这个戲，主要是想通过拾玉鐲这个喜劇性的事件，來表現封建社会中青年男女戀爱的不自由，婚姻的不自主；演員要突出刻劃的也是這一點。至於做針綫、餵鷄这些細節，不过是为了說明孫玉皎这个女孩子的身分与生活，精煉地選擇動作把它表現出來，任务就完成了，在这些地方拼命做戲，結果是喧賓奪主，对整个戲主題思想的刻劃並無好处。

同志們不應該輕視這個問題，过去就有这种例子，原來很好的一个戲，慢慢的被演走了，演坏了，最後連主題思想也被歪曲了。比如“打花鼓”这个戲，故事是寫農村中一对夫妻，因年歲荒旱，到城裏來打花鼓为生；一个纨绔公子想調戲女的，結果被夫妻兩個足足的奚落了一頓。原來是个很好的諷刺小喜劇，諷刺的对象是想討便宜的纨绔公子。後來，这个戲由農村流傳到城市，由於表演者生活、思想的不同，就逐漸把原是勞動人民的男主角醜化了，演成一个城市貧民中，那种自己不勞動，靠妻子出賣色相而生活的男人。由於表演的問題，就把这个戲的主題思想歪曲了，甚至把階級立場都演走了。所以表演問題很重要，它不僅是个技術問題，更重要的在於它始終都要表現一种思想与感情，所以，我們必須很好的來解决它。

下面就分別來談一談我要講的兩個問題。

一、關於戲曲表演上的現實主義

對於戲曲表演遺產有兩種錯誤的看法：一種認為過去戲曲舞台上的表演全是形式主義，全是反現實主義的糟粕，所以整個要不得，今後的戲曲表演藝術要重新來“創造”；一種認為戲曲表演遺產全是精華，一點糟粕也沒有，誰要把它改造或發展一下，都要反對。這兩種看法與毛主席的看法都不同。毛主席在“新民主主義論”中說：“中國的長期封建社會中，創造了燦爛的古代文化。清理古代文化的發展過程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精華，是發展民族新文化提高民族自信的必要條件；但是決不能無批判地兼收並蓄。必須將古代封建統治階級的一切腐朽的東西和古代優秀的人民文化即多少帶有民主性和革命性的東西區別開來。”毛主席指的是整個的古代文化，戲曲表演遺產當然也包括在內。所以戲曲表演遺產中有現實主義的精華，也有反現實主義的糟粕。到底那些是精華，那些是糟粕，我想試着來分析一下。

一、關於“一台無二戲”

這是我們前輩藝人舞台經驗的總結，也是戲曲表演藝術上現實主義的精華。我們知道，任何一個劇本都表現一定的主題思想，一定的內容。比如“羣英會”這個戲，通過吳蜀

兩國在赤壁共同破曹中的一段故事，表現了孔明的機謀與智慧，曹操的奸詐多疑，周瑜的狂傲與心胸狹小，使觀眾喜愛孔明這樣的人物，憎恨曹操這樣的人物，對周瑜一方面感到有可愛之處，一方面又感到有可批評之處。這就使觀眾受到教育。在表演上要求“一台無二戲”，就是為了保證劇本演出時不走題。並且通過舞台，形象地把劇本的主題思想突出地傳達給觀眾。“一台無二戲”要求全體演員通力合作，按照一定計劃表現一個戲的主題思想，並且為了一個戲藝術上的完整而共同努力。因此，任何人都必須把自己的一份戲演好，不管是主角或配角，那怕是只說一句話的角色，都要認真地演戲，這樣才能互相襯托，互相配合。在蕭長華先生談“一台無二戲”那篇文章中，蕭老先生就舉過“空城計”中的報子這個例子，的確，這個報子雖然沒名沒姓，但他的三報却是整個戲的關鍵，沒有他，孔明也做不出戲來。經蕭老先生這一分析，我們對報子這個角色，在整個戲中佔着怎樣重要的地位就明確了。同志們都應當知道，在一齣好戲中，凡是出台的角色，那一定是戲裏少不了的，即使像“空城計”中的兩個老軍，沒有他們，整個戲也會大為減色的。因此，採取怎樣的態度來演一個角色，不僅關係這一個角色演出的成敗，並且對一台戲都有重大的影響。但是在這一問題上，就有些不正確的認識。

有些人認為整個一台戲都是為了表現主角的，只要主角演好了，其他配角演得好不好沒什麼關係；甚至有些演主角

的对配角認真演戲还很不滿意，怕配角盖过自己，搶掉自己的飯碗。对这种錯誤思想过去的戲曲界譏諷它是“光桿牡丹”，而前輩老藝人是反对“光桿牡丹”的，他們說：“牡丹虽好，全靠綠葉扶持。”这話說得非常对，我們去看牡丹花虽然並不注意綠葉子，但是若看到一棵沒有葉子的牡丹花，也会觉得光秃秃的非常难看。“光桿牡丹”思想与“一台無二戲”的精神是恰恰相違反的。与此相關联就產生了另一种錯誤思想，我們許多戲曲班社裏演配角的同志，他們往往認為，我拿多少錢就演多少錢的戲，再賣力也不过拿這幾個錢，所以不必賣力；何況多賣力还会惹得主角不樂意呢。這些同志把藝術当做貨物來出賣，全沒把藝術看成教育人民的有力武器，也沒認識到藝術是为人民服务的；这是資本主義思想的表現，就更远离了“一台無二戲”的精神。

所以在戲曲舞台上“一台無二戲”这种现实主义的优秀傳統，也有違反“一台無二戲”的反现实主义的“傳統”。戲曲舞台上這些違反“一台無二戲”的坏作風很多，我只举幾個例子來談一談。比如主角要上台之前，鑼鼓打得震天响，台上的灯光也暗下來，等主角一出台，台上的灯“啪”的一声亮了，这难道是现实主义，当然不是，是道道地地的糟粕。再如有些演員不按劇情需要，拼命做服裝，祝英台、梁山伯的服裝一場一換，好像沒有八、九套服裝就不足以顯示自己是大名角了，这也不是现实主义的做派。現在还有一种坏風气，就是脱离劇情的乱搞佈景，有時拉開幕滿台是

景，演員連走路也困難，更別說舞了。戲主要是靠演員的表演來感動觀眾，佈景的作用在於襯托演員的表演，使演員的表演更逼真；脫離劇情需要的佈景，當然也是違反“一台無二戲”精神的。

還有一種錯誤思想，也在这兒順便提一下，這種思想較多的存在於文工團或文工團出身的青年演員身上。他們不願演配角，只願演主角，傾導上要他演配角時，他就認為前途沒有希望了，因而大鬧情緒。這些同志不了解，演戲一定要從不重要的角色演起，如果一個演員在舞台上沒有什麼鍛鍊，一下子就演主角是不可能演好的，因為他沒有基礎；現在已成名的演員，誰都是這樣鍛鍊出來的。同時演配角也是一個重要任務，許多前輩藝人，即使在成名以後，演配角還是很認真的。蘇聯有個叫別爾涅斯的電影演員，從事電影工作已經十幾年，拍過很多影片，然而只在兩部影片中擔任主角，在其它影片中演的都是配角。他從十幾年的經驗中得出這樣的結論：“配角在影片中佔據很小的位置。然而演員在這裏却有着比演主角更多的可能，去進行幻想和創作想像。”同時他認為：“扮演配角的演員必須有極大的內心的修養，下極大的功夫，才能做到在很短的時間內把自己的思想、自己的形象傳達給觀眾，使觀眾能感覺這個形象，對它發生熱愛或憎恨。”當我們知道他在影片“帶槍的人”中，以怎樣的熱情創造了一個不重要的配角——青年紅軍戰士的形象時，才會更深刻地了解他這些話。他還針對一些年輕演員的錯誤

思想說過下面的話：“年輕的演員有一種傾向，就是把接受影片中的配角看作一種失敗，看作對自己作為演員的尊嚴的損傷，至少是把演配角看作不需要他們努力發揮創作的力量和才能的任務。他們說，在這裏反正什麼也表現不出來。要是等到演主角的時候嘛……”但是他們不懂得，“最主要的是，演員和任何藝術家一樣，即使在小的地方也必須尋找並找出重大的東西！”這幾句話，對我們一些不願演配角的青年演員來說，同樣是值得深刻思索的。

二、關於“角色的創造”

一個演員對他所演的角色在一齣戲裏是個什麼性格，什麼思想，在戲中處於何等地位，起着怎樣的作用，應當具備什麼外形等問題都必須仔細研究，然後通過形象的動作、唱腔，把這個角色表現在舞台上。演員必須永遠為創造角色而努力，這就是一個演員終生所追求的。並且同一個戲中的同一個角色，不同的演員就有不同的創造，只要這些不同的創造與劇本的要求不相違，能突出劇本的主題思想就行。我們許多前輩藝人都是認真創造角色的，在這一工作上他們花費了無法計算的辛勤勞動。這些珍貴的創造，我們都應該繼承下來。下面我想談幾個我知道的例子。

有一次，譚鑫培老先生教徒弟“秦瓊賣馬”這齣戲，這裏邊有一段“店主東帶過了黃驃馬……”的唱詞，是很有名的，這個徒弟唱起來也非常像他。唱完之後譚老先生就問這

个徒弟：“你瞧秦叔宝现在是得意，还是不得意？”徒弟說：“不得意。”老先生又說：“既是不得意，你拉開嗓子唱得這麼高兴，符不符合秦叔宝这时的心情呢？”徒弟一想自己是錯了。老先生接着又說：“秦叔宝这时被困在天堂縣，正在倒懸的時候，你唱这段詞最主要的應該把他懊惱的心情唱出來。”我們現在虽然看不到譚老先生这段戲的表演，但是还可以听到老先生这段戲的唱片，当唱到“遭不幸困至在天堂下……”的時候，的確可以听出一个英雄好汉窮途末路的味道來。从这个例子我們可以看到，前輩藝人是如何注重表現角色的心情，他們不是一个勁拉開嗓子唱，而是仔細研究了角色所处的具体环境，运用唱腔來表達在这种环境下角色的內心感情。王瑤卿先生在“柳蔭記”的創腔中，也是从剧情、人物出發的，特别是“思兄”中“自从別兄轉家鄉……”一段唱詞，王先生決定用“四平調”，以及在每一句唱腔的設計上，都非常恰当地表现了祝英台當時的情緒与情緒的变化。这在“戲劇報”上已有專文分析，我就不多談了。

梅蘭芳先生在舞台上成功的創造了一系列不同性格的我國古代妇女的形象；其中每一个角色的創造都經過很長的道路，並且直到今天还在不断的加工与創造中。比如“宇宙鋒”这个戲，过去只是一齣重唱的青衣戲，並不怎麼動人。等到梅先生演这个戲的時候，才重新創造了趙艷容的形象，使这个戲放出光彩。这个戲分“修本裝瘋”与“金殿裝瘋”兩

場，都是裝瘋，但由於具體環境不同，梅先生也就有不同的處理。在家中裝瘋，對象是陷害自己丈夫，同時又要把自己送給秦二世去玩弄的父親，要反抗這樣的父親，正面衝突已無濟於事，必須用裝瘋的辦法才能取得鬥爭的勝利；但是要把自己的父親當作兒子，甚至當作丈夫，與趙艷容的倫理觀念又是極度相違背的。梅先生就抓住這樣的心理矛盾，刻劃出一個表面上雖然在裝瘋，內心却萬分痛苦的趙艷容的形象。及至在金殿裝瘋，就不比在家中了，對象是皇帝，只要有一點恐懼情緒流露出來，自己的一切就斷送了。如果在家中趙艷容要以最大的努力來克服倫理觀念，在金殿就必須以最大的努力來克服恐懼情緒，表現出一個瘋癲女子對一切的藐視，即使“皇帝老官在上”，也是侃侃而談，甚至破口大罵的。梅先生也抓住這一點作了淋漓的刻劃。

這一次，在梅周舞台生活五十年紀念中，我又看到了梅先生的“宇宙鋒”，我感到梅先生這次的演出與以往又有不同，對趙艷容這個人物又有了更高的創造。在“修本裝瘋”一場，過去由於強調啞奴的作用，就削弱了趙女的主動性，好像趙女的裝瘋，一切都是在啞奴的指導下進行的。這次的演出，梅先生增強了趙女裝瘋的主動性，把啞奴與趙女的情緒交流，放在一個急於為小姐出主意，一個怕啞奴露出破綻上面，這就提高了趙女的鬥爭性，也就提高了整個戲的思想價值。在表演上，梅先生也就不過多的去刻劃趙女的大家閨秀身分與羞恥的感情，而着重於刻劃趙女在封建暴力的沉重

压迫下，所激起的强烈抗議精神与鬥爭勇气；尤其在“金殿裝瘋”一場，我們更可以感到趙女不畏強暴，置生死於度外的巨大气魄。應該說，这在趙女形象的創造上又邁進了一步，並且邁進了傑出的珍貴的一步。梅先生这样認真嚴肅，孜孜不倦於角色的創造，正是繼承与發揚了我們許多前輩藝人熱愛自己的藝術，忠實於自己藝術的优秀作風，是值得我們每個演員同志認真學習的。

周信芳先生的戲，我很小的時候就愛看，因為他在每一個戲裏都有不同的創造，對每一個人物都賦予獨特的性格。比如“四進士”裏的宋士杰与“青風亭”中的張元秀，都是所謂“衰派老生”，但是周先生演出來就完全不同，兩個人物各有各的身分、地位与不同的性格。周先生並且善於通過細節的描繪，來表現人物情緒的變化，僅從“坐樓殺惜”這一齣戲，就可以舉出許多例子來。比如宋江从烏龍院出來，發現丟了招文袋，（招文袋中還有一封梁山的來信）一路找去，一直找到閻惜姣的臥房，發現招文袋已被閻惜姣藏起這一段，沒有一句台詞，但周先生却能把角色情緒發展的層次向觀眾交代得非常清楚。如果不是仔細分析過宋江的性格，以及宋江當時所處的環境，是很難表現出來的。周先生在角色的創造上還有許多寶貴的經驗，值得我們學習，今後有機會當再向同志們做詳細的介紹。

裘盛戎的“姚期”，大家都看過了。我想大家都會有這個感覺，劇本雖然沒有告訴我們姚期的年齡、身分、心情，

但是裘盛戎的表演一開始就告訴我們，姚期已經老了，還是一個卓有功勳的邊關老將。在接待了馬、杜、岑以後，與夫人的一段談話中，更使我們深深感受到，由於劉秀的召見，而使這個老將產生的疑懼心情與某種災禍的預感，以及由此而產生的對姚剛的耿直、單純，又愛憐又惋惜的心情。裘盛戎給我們揭開姚期的內心世界，戲的矛盾也從這兒展開了。

裘盛戎的“姚期”我看過好幾次，每一次都很感動，這是什麼道理呢？我分析了一下大概有兩點原因：首先，他對姚期這個人物有較深刻的理解，並且抓住了角色的主要矛盾——知道“伴君如伴虎”，自己時時刻刻都是小心翼翼的，唯恐惹事生非，也一再以此告誡家人；偏偏兒子終於惹下滔天大禍。圍繞這個主要矛盾，裘盛戎就給我們刻劃了一個姚期的完整形象，從接待馬、杜、岑後與夫人敘話，到離開草橋關，以及進京後謁見劉秀，鎖起兒子等場，都細緻的描繪了姚期這種心理活動；等到姚剛打死郭榮，矛盾終於爆發，戲也到了高潮；以後幾場戲，裘盛戎主要表現了姚期的悲痛、淒涼的心情，最後完成了角色的悲劇性命運的任務。這一條線是貫串下來的，裘盛戎根據這條貫串線刻劃了姚期這個人物，因此很真實，也很感人。其次，裘盛戎善於運用恰當、準確的外形動作，表現角色豐富的內心感情。大家也許還記得，姚期跨馬回府，突然聽到姚剛打死郭榮的消息時，那幾個富於表現力的動作：他猛吸一口氣，退了幾步，人幾乎從馬上摔下來，然後勒住韁盪着家院，稍停頓了一下，才

以很低的顫抖的聲音吩咐“回府”。這幾個動作很集中很突出，一下子就把觀眾抓住了，使觀眾深深理解到姚期這時的心情。這幾個動作當然不是孤立設計的，而是前後都有照應的。假若沒有前面一連串的表演，一層一層揭開了姚期小心翼翼、唯恐惹禍的心情，到這兒，我們就不可能充分理解這幾個動作的含意，或者說就不能通過這幾個動作，深深体会到姚期這時又驚懼又痛苦又疑虛的複雜心情；假若沒有這幾個動作，我們也很难理解姚期回府後一連串的動作，以及那些動作所表達的感情。應該說，這幾個外形動作選擇得恰到好處，沒有故意賣弄的成分，也沒有偷工減料，只有不斷地揣摩，不辭辛勞地勞動，才会有這樣的成就。當然，這是現實主義的。

裘盛戎在創造角色上有這樣的成就，並不是他一個人憑空搞出來的，而是繼承了前輩藝人現實主義傳統的結果。僅舉一個例子來說，裘盛戎很佩服周信芳先生，過去他給周先生配過“劉唐下書”這齣戲，周先生演宋江，他演劉唐。裘盛戎表示，跟周先生演戲很舒服，情緒交流最感覺真實，在角色的創造上，他向周先生就學習了不少東西。而周先生在創造角色上的高度成就，也是繼承與發揚了前人表演藝術上的優秀遺產才獲得的。史記上記載着一個故事：春秋時楚國的賢臣孫叔敖死了，家中非常貧寒，樂人沈孟穿着孫叔敖的衣冠，模仿孫的言語行動，模仿了這麼一年多，就非常像孫叔敖了；有一天扮着孫叔敖的樣子去見楚莊王，莊王十分感

動，就把孫叔敖的兒子召來封了他的官。可見我國表演藝術在創造角色上現實主義的傳統是很深厚，很悠久的，這個好傳統是值得我們演員同志們去深入挖掘，並加以繼承發揚的。

但是在創造角色上，也有一些不好的傾向。

有些演員，演什麼戲扮什麼角色都是一個味道：“樊江關”中的樊梨花與“穆柯寨”中的穆桂英，他演起來就沒什麼區別；或者演孔明時這樣唱這樣表演，演魯肅時還是這樣唱這樣表演。這種演員只有一種本領，叫做“一道湯”，反正從師父那兒學的就是這幾口唱、這一套功夫，到什麼戲裏都一樣用上。這樣的演員演起戲來很方便，不分析人物，不分析劇情，也不創造什麼角色，但這樣的表演就不是現實主義的。他們不及早努力提高自己，觀眾水平提高了，會拋棄掉他們的。

戲曲舞台上還有一種壞風氣，就是表演不嚴肅，國營劇團裏，這種現象固然已經很少了，但在其它班社裏仍然存在：有的在台上亂開玩笑，逗樂，有的和台下觀眾講話，打招呼，這一套毛病多得很。北京就有這樣的演員，別人演戲時他在一旁閉目養神，輪到自已了才打起精神唱幾句，唱完又到一旁休息去了。這種演員有的還是主要演員，他們到舞臺上來不是為了教育人民而認真演戲，是為了賺幾個錢才賣幾口唱，或者胡混一氣的，根本就談不到創造角色了。這種惡劣的作風，我們必須堅決反對，因為它對觀眾不僅沒有敬

育作用，並且起着不良的影響。

還有些演員喜歡賣弄嗓子，一唱就是七、八十句，甚至一百多句，好像越唱得多才越配稱為好演員。我看這種想法不完全對頭。做為一個戲曲演員，是需要嚴格鍛鍊自己的嗓子，是需要唱幾個鐘頭嗓子仍然很响亮才行的，這是一個好演員必備的條件之一；但是這不等於要我們到台上去亮嗓子，唱個一百多句讓觀眾听听博個“好”。正確對待這個問題，是應該從人物出發，該唱的時候才唱，不該唱的時候就不唱；並且該唱多少就唱多少，不多一句也不少一句。這不是限制演員的創造，因為演員不能脫離自己的角色來“創造”，他必須在角色需要的範圍內進行創造，這是演員必須掌握的一個尺寸，脫離了這個尺寸，也就脫離了現實主義。還有些演員，自己從小就練就一套“絕招”，比如耍翎子，耍紗帽翅，耍水袖等，於是不論在什麼戲裏都要表現一下，到時候台上台下全知道要“露”了，等耍完博得個滿堂彩才算完事。假如這些技術是與劇情緊密結合的，是表現人物時必須的，當然應該充分運用，問題就在於根本與劇情、人物無關。技術是好東西，每個演員都應該很好的掌握它，但是技術不表現內容就一點價值也沒有了。這種雜耍似的單純賣弄技術，是演員創造角色時的一大障礙，我們必須努力克服。創造角色只有一條標準，就是從人物出發，人物需要的，一點也不能少；人物不需要的，一點也不能多。這見許多同志有豐富的舞台經驗，這一條標準對不對，大家可以去

研究。

我还要談一談这次學習中反映出來的一個問題，就是關於觀眾的掌聲問題。我們的演出真的把觀眾感動了，甚至使他們流淚了，觀眾會鼓掌；另外，演員在台上拼命要好，或者出洋相的時候，觀眾也會鼓掌。前一種掌聲使我們的戲曲藝術日益提高，並且會不斷提高演員的藝術修養，是有益的掌聲；後一種掌聲使我們的戲曲藝術日趨墮落，並且會逐漸斷絕一個演員的前途，是有害的掌聲。但是許多觀眾就不能辨別這兩種掌聲，採取正確的態度來對待觀眾。

我認為演員對待觀眾有兩種態度：一種是征服觀眾，一種是迎合觀眾。觀眾到劇場來看戲，心情是很複雜的，有的人工作一天疲乏了，到劇場來娛樂一下恢復精神；有的人有心思，來看戲是想解解悶的；有的人本來不打算看戲，是被朋友硬拉來的；有的人和老婆吵了架，想借看戲來消消氣；也有聽說演員好，來看看“角兒”的；還有種種原因，反正到劇場來的觀眾目的很不一致。假如他們來到劇場之後，我們所有演員以及整個舞台立刻用一種巨大的藝術力量抓住他們，用我們創造的人物感動他們，因而把戲的內容——主題思想很自然的灌輸給他們，使他們受到教育，看完戲後能按照戲裏指出的正確東西去思想去行動。我們這樣做就征服了觀眾。假如我們沒有這樣做，而是跟着觀眾情緒跑，甩了一個腔，觀眾叫好了，再唱時就多甩幾句腔；或者這次翻幾個跟頭，觀眾鼓掌了，下一次就從後台一直翻到台口。這樣