

表演艺术经验参考资料.

第一辑:省内部份

福建省戏曲研究所编印

表演艺术经验

参考资料

(第一辑)

(内部发行)

福建艺术研究所

一九六二年五月一日

編輯說明

据初步统计，目前我省戏曲剧种大大小小共有43个：这些剧种，都拥有许多名、老艺人，他们经过长期的舞台生活实践，积累了丰富的表演艺术经验，这是珍贵的、活的戏曲艺术宝藏，很有必要加以全面地整理，总结与继承的。为此，我们把省内各剧种，已经总结出来的一部份经验，彙编成《“表演艺术经验”参考资料（第一辑）》。

我们编印这部资料的目的，主要是给各地戏曲艺术单位组织训练、学员在业务学习时，提供一部份教材的参考和平时自修的阅读材料；同时，也通过表演经验的介绍，供各地继续总结名、老艺人（包括各个剧种的各种行当及其流派）的艺术经验作参考。我们希望各地名、老艺人（或通过与新文艺工作者的合作）把表演艺术经验的总结材料，陆续寄给我们，除了向省内外报刊推荐外，并继续彙编成册，以便互相交流，来推动我省戏曲艺术的进一步发展。

在编辑内容上，为了集中于有关表演艺术方面；也限于篇幅，其中有一部份文章，根据原文作了摘录，在这里，应当向作者致歉的！

由于我们的水平限制与经验不足，其中错误或不切实际的地方，希望大家多提意见，帮助我们改进这一工作。

福建省戏曲研究所

一九六二年五月

目 次

谈闽剧旦角的表演(摘录)-----	郑奕奏	(3)
我扮杜十娘和林黛玉(摘录)-----	郑奕奏	(9)
我扮太义凛然的洪母-----	郭西珠	(15)
饰范小玉的体会-----	郭西珠	(18)
我扮《渔光曲》的一些体会-----	郭西珠	(20)
谈闽剧小生的表演(摘录)-----	李铭玉	(22)
谈戏曲表演艺术-----	林廷山	(23)
谈丑角杨三的表演及其他(摘录)-----	林廷山	(30)
把根扎稳		
——谈闽剧表演程式的练习与运用-----	黄荫雾	(33)
谈现代戏的表演艺术(摘录)-----	郑奕奏	(37)
需要多方面的尝试(摘录)-----	黄荫雾	(39)
略谈莆仙戏生、旦传统表演(摘录)-----	林栋志	(43)
我对施传伦的初步探索-----	林栋志	(46)
我对柳氏的体会和表演-----	王国金	(50)
田间的汗珠会在舞台上开花结果		
——我扮李万红的体会-----	王国金	(53)
谈莆仙戏的“蝶步”-----	林栋志	(54)
莆仙戏里扇的艺术-----	黄文秋	(56)
漫谈高甲戏的丑(摘录)-----	许仰川	(58)
我扮穆桂英(摘录)-----	柯达权	(62)
要让人们更加仇恨白武德(摘录)-----	吴运来	(63)
我怎样扮红鬃(摘录)-----	黄敬美	(65)
谈《武松打虎》表演艺术-----	李威斌	(67)
《恶虎村》中的黄天霸-----	李威斌	(71)
谈《伐子都》的表演艺术-----	李威斌	(74)
漫谈猴戏-----	李威斌	(83)
我扮屈原的体会-----	尹桂芳	(85)
英雄教育我，我学习英雄		
——扮陈客卿的一些体会-----	邓玉璇	(89)

谈々闽剧旦角的表演

郑奕奏

一、我如何学艺

我从“劈柴头”（发蒙）到现在，已经整整的四十年了。由于家庭穷苦，我十二岁时，父亲就将我送入戏班学艺。当时一般学徒学艺，要五年又四个月才能“出艺”（毕业），很少有例外的。-----

教的方法一切按照科班，学徒要听从师父的一切指教，不许违背，所谓“恪守师训”。最初两年，他教我唱腔、调门、三眼板以及基本动作，练基本功。练功的方法之一，是在一余丈长又宽又高的木凳子上，初练走步，再进而练跑步，一不小心，就会从凳子上摔下来。我们只好打起精神，比在地上练时更小心更用力得多。师父要我们在凳子上练功的原因，主要就是为了不让我们随心所欲地练，这样收效很大。起初我不理解师父的苦心，对师父的严格，感到又怕又怨，但又不敢不练。现在我才体会到，这是为了打好基础。练熟后，可以闭着眼跑；有了这样的功底，走起台步来，就显得又稳又有劲，身子不歪也不斜，身段优美。此外还练举顶（舒顶）、压腿（耗腿）、卷腿、练腰、练手等。-----一直等到我基本功夫练得差不多时，师父就开始教我演戏了。

我是学旦角的。我最初学的是“孟姜女”、“杜十娘”和“凤阳花鼓”。这三出戏打下了整个旦行表演的基础。三出戏中的三个女主角，迥然不同，性格不同，在艺术处理上也不同，她们是用不同的旦角行当来处理的。

孟姜女，是个深闺秀女，有着幽娴贞静的性格，而以心须运用正旦行的表演来表现她的性格。至后半段则用青衣的表演，因为戏要求更稳些。

杜十娘，是个名妓，琴、棋、书、画件件皆能，身落风尘之中，自怜身世飘零，养成了一种坚强的有远见的性格，这个

角色，既要显得美貌风流，又要表现出她的坚强可爱的品质来。当她发现自己看错了人，希望幻灭时，她马上决定了自己的命运：投江自杀。杜十娘不同于孟姜女，她的死也不同于孟姜女的死。所以，在艺术处理上，必须运用花旦行的表演，才能表现出她的天真、多才、大胆和坚强。

“凤阳花鼓”，这出戏师父要求得更严格。他说这是打基础的戏，如果不学好，以后就演不好戏。他要求我舒鼓槌要有姿势，再鼓槌、击鼓要有节奏，这就考验腕力了，腕不灵活就没有节奏，也不好看。出场要求表达“背功”，身段要配“小锣伞头”；-----同时用“八大板”伴奏：-----接着，三个亮相：左右台角两个亮相，移身至台中间一个亮相，随后是用慢而且轻松的步，随着伴奏走向台前，鼓槌（鼓棍）弄敲一下咬在口中开门，再接上是三个圆场，在圆场中所用三个画圆是运用花鼓来排出不同身段的。

-----我以后所扮演的角色，大半都是运用了这三出戏的基础功夫。-----

二、闽剧旦角的表演

闽剧旦角，大体上可以分为八类：

(1) 花旦——这类旦角一出场，要使人感到漂亮、轻松、愉快，与京剧中的“闺门旦”有些类似，但又不尽相同。如：“百蝶香柴扇”中的林英姐，“杜十娘”中的杜十娘等，均属于花旦这一行。“红鬃烈马”中的玉宝钏，在彩楼招亲时用花旦，武家坡时用青衣，这个角色是青衣和花旦的跨行。

(2) 彩旦——有的剧种叫做花旦。这类旦角，出场必须春风满面，花枝招展，天真活泼、举动轻盈；一般是年纪较轻的小家碧玉及婢女。如“拾玉镯”中的孙玉姣，“西厢记”中的红娘，“陈三五娘”中的蓝春等。

(3) 正旦——这类旦角，较彩旦稳，但又不象青衣那样大多是悲剧人物；她严肃端庄，不苟言笑。如“彩楼记”中的刘翠屏，“孟姜女”中的孟姜女等。

(4) 青衣——其他剧种也有叫做青衫的。这类旦角，以着青衣服而得名；大多心地善良，端庄淑静。如“三娘教子”中的三娘，“紫玉钗”中的霍小玉，“秦香莲”中的秦香莲等。

(5) 丑旦——这类旦角，多系喜剧人物，饶有风趣。如“碧玉簪”中的王玉林母亲，“陈三五娘”中的李姐等。以上这二个人物虽然有好坏之分，但同是属于喜剧人物。

(6) 泼旦——这类旦角，其他剧种不一而有，有的剧种并在丑旦行中。国剧已故老艺人郑奇志等，为了创造舞台上的坏蛋、平妄心狠的妇女形象，才把它别外分出个行当来。例如“一文钱”中的刘汝兰英，“杀狗惊妻”中的焦氏等。

(7) 老旦——年纪较大的妇女，有白髮、黑髮髻发之别；亦有官家老旦和贫苦老旦之分。

(8) 武旦——一般是能文会武，美貌多才的年轻妇女。如：“穆桂英”中的穆桂英，“白蛇传”中的白娘子等。

以上各类旦角，在表演风格上各有不同；虽有分类，还是要根据各个剧本对于人物性格的描写和环境的特点，进行具体分析、处理，同时也要根据演员的条件进行创造。

旦角的表演，最主要的是水袖和身段；这里包括了手、眼、身、法步。在这个表演基础上，结合人物性格特点、内心感情，才有可能真实地创造角色。有些没有水袖的服装，短袖的服装，在表演上就困难一些，而有时要借用手帕来帮助表演。如果演员基础较差，表演起来就很困难而且很难看。

旦角的手，基本上有“兰花手”与“佛手”两种形式，但运用起来变化很大。国剧过去有“一指化十指”、“十指化百指”，“一步化十步”、“十步化百步”两说法，说明了表演艺术多变化的情况。叠水袖时，要运用指力及腕力，不可用臂力，否则不但手露不出，水袖叠不上，而且显得笨拙。上下场时的手，安放部位可以决定身段的美；背手时左手要尽量向右伸，用右手要尽量向左伸，这样能伏身子显得更娇小美观。上下场时，除了注意身段的美外，还要注意人物的情绪，就是要带戏上场，带戏下场。如“杜十娘”第一场戏，带醉上场，要表现杜十娘的名妓身份，表现她的任性和大胆。在“归

舟”中，说罢压台引：“琴瑟绝弦无绝调，玉镜照面不照心”，转身下场时，双手下垂，象僵尸一样，突出表现她的绝望的心情。

旦角的步法，走起来要注意肌肉放松，肚子要收，不可挺着胸腹走步。转身时要注意劲，念“引”后转身，先动右腿，只要三步就转过去，不然会伏身子摇晃不定。同时要注意“背风”：背着观众也要注意身段的美，也要让观众从你的背后看出人物的思想感情。走时，前脚跟要正对后脚尖，一步踏一步。花旦上场要稳，青衣上场要更稳。

旦角的眼，要有神彩。初练时，眼睛注视卖弄的香头、前、后、左、右、上、下，训练眼睛的灵活转动。上台亮相时，眼睛不可看得太高，太高变成白眼；也不可看得太低，过低变成瞎眼；运用眼光，主要在于掌握眼皮，不可多用、卖弄，用得 not 恰当，会把人物沁走了样。

开门、闭门，是戏曲中常见的“程式”，但也要讲究身段。两扇门开向后，须先开小缝，然后伸手开门；有时两扇同时开，有时分先后开；先开左门后开右门，也有先开右门后开左门，这看演员的习惯；一般都是先开左门。回身闭门锁门时必须注意伸脚跨过门槛，否则扶不着门，而且身段也不好看。开单扇门时也是这样。

上下楼也有分别。小姐上楼一手扶栏杆，一手提裙裾，踩着小锣的节奏慢慢走上；丫头上楼，一手扶栏杆，连跑带跳，跟着急小锣上楼。上楼后不可一下子就进房，必须转至台下然后进房。下楼也是这样。还应注意台级的多少：上楼几层下楼也是几层，前场的走几层，后场的也要走几层。

念“引”要在午台的正中。转身要有身段，一直走到椅前，再转身坐下；坐下之前要先摆好身段，然后坐下；如果坐下后再来纠正身段，就很难看了。

跪也要注意身段的美。小姐下跪，先提裙单腿跪，后另一腿跪；丫头则双腿同时跪。立起时，小姐必须先起左腿、双手按膝盖慢慢起来，或一手按地、一手按膝慢慢起来；丫头则可随便一些。

过去老师父在教练功时，常教导我们“一动百动”，就是说：手、眼神、身段、头部和脚，各部门都不可以分开，应该紧密联系起来，成为一个整体——身段。

师父很讲究“精”，“气”，“神”。他说：“真正的艺术不但要‘传形’，而且还要‘传神’。”就是说，艺术不但要表现美的外形，同时还需要表现义物的精神世界，内在的真实感情。传神主要依恃面部表情。面部表情是比较难练的一门功夫。表现喜怒、哀、乐，不能一般化。不同的情景，喜、怒、哀、乐有不同的内容；不能抽象地了耳，而要具体地了耳。譬如，父亲做寿的喜欢，和自己结婚的喜欢，同样是喜，内容不同，表现也不同。父亲做寿的喜欢，表达上可以外露一些，这喜欢可以“形于表”；自己结婚的喜欢，比较含蓄，是蕴藏在内心的喜悦，而且带着羞涩。作为一个演员，必须深入角色，根据角色当时所处的情景进行创造。面部表情和其他表演技术一样，也要专心去练。

运气，能帮助表情。要掌握好面部表情，除训练肌肉外，练运气也是一种主要技术。在“杜十娘”中“归舟”一场戏里，是借面部表情和运用呼吸来表达杜十娘当时的复杂的心理状态的。杜十娘乍闻李甲将她出卖，诘问李甲道：“孙富公子怎样说法？”李甲答以“孙某乃临安盐商，年少风流，颇以千金聘你”。这时，杜十娘双手下垂，面部失色，“憋气”（摒气），泪水盈眶而不下坠，万分苦痛中含酸苦笑一声。这样的表情是符合杜十娘的性格的；她虽然痛苦失望，但并不软弱，相反，她很坚强。当她明白李甲出卖了她之后，她不願意让自己的眼泪给负心人李甲看见，她还要当面羞辱孙富、批评李甲一番，所以她强作欢颜地对李甲说：“此乃千载难迁的良机，得之不易，君这已转，我亦欣幸，速去筹银，待我艳装供他欢喜。”一直到李甲下场后，杜十娘望着李的背影，咬住牙根，说出了心里的痛苦，眼泪才夺眶而出。这场戏的表情和对于“气”的运用是比较难练的。

师父常教导我们说：“技术是死的，角色是活的”。技术

二字是“程式”。要根据不同人物的性格、志情，来灵活运用程式。没有基本功夫，就谈不到演员的创造性；有了一套纯熟的技术（程式），才能得心应手，达到创造角色的目的。过去师父常说的“会、熟、精、巧、妙”，就是概括了演员从学习技术、掌握技术、到正确地纯熟地运用技术刻划人物这样一个完整复杂的创作过程。

三、我演“百蝶香柴扇”中的林英姐一角

“百蝶香柴扇”，是福建的一个民间故事，福州“评话”经常讲这本书，流传很广，很受广大听众的欢迎；以后改编成戏，在舞台上演出，红极一时，成为闽剧传统剧目之一。

“妆台前”是写林英被骗结婚，在早晨对镜梳妆时的一段戏。她带有新婚少妇的娇羞之态，对镜理云鬓，突然发现背后有一男子不是浦霖。这时她惊惶失措、百思交集。这个意外事故对林英的打击，在讲“评话”人的口中有一句很确切的形容词：“娇羞失色妆台前”。我演时，就掌握了她的又惊、又怕、又疑、又恨、又悲、又羞的复杂心理。我正在梳妆，忽然镜中出现了个陌生大汉，这人嘻皮笑脸，使我大吃一惊。这人是谁？怎会到我房中来了？同时预想着不幸的到来，于是我将梳子一丢，双手捧起镜台，仔细一看，惊惶失措中镜台落下，转身问他：“你是何人？”这时还存有一线希望，希望这人不是昨夜的新郎，谁知他竟说出“下官遵媒说合，是你父母主婚……”的话来。我再一个转身避开他。一切希望都消失了，几乎晕倒，扶着桌子，这时的羞愤、怨恨真是难以形容。林邦夫妇赶来，说浦霖犯罪已死，又坛加了悲哀和痛苦。但是聪明的她，又想到这是一场骗局；自己被骗失身，林邦夫妇之言不可全信，于是才决定忍辱偷生，期望有朝一日探明究竟，带着无限苦痛的心情下场。

“三杯酒”这场戏，离结婚已一年多，在这一年多的日子里，林英一直提防在心，因此英姐无法探明真相，但可疑之处越来越多，她一直容忍着，并且还忍辱生了一个小孩子。这

天她带着满怀愤恨的情绪，强颜欢笑地借着小孩弥月之期，想以酒灌醉吴锋侯，然后刺探浦霖的下落。吴锋侯以为她已回心转意，而且有了小孩，所以失于防备，就在酒后吐出真言，使她明白了一切。这一场戏，她的愤恨难言，含泪敬酒，强作欢颜；一方既要让观众看出她不愿忘这样做，但又不得不这样做；可是又不能让吴锋侯看出她有一妻不乐忘的破绽，使吴锋侯认为她是已经回心转意。要掌握好这样矛盾复杂的特尖，边得恰到好处，是不容易的。当吴锋侯醉后，才能正正地把压抑在心头的愤恨尽情地表现出来。当林宾要刺吴时，新的问题又来了：怎样刺杀？一个少妇想拔刀杀人，不是简单的，心里充满了恐怖：拔刀时又惊又怕。第二次拔刀时，吴锋侯动了一下，我则一个快转身到后面。要下手刺杀时，又想到这样不能救出浦霖，自己反而有杀夫之罪，落得不清不白，于是才有等待救出浦霖后再死不退的想法。

我演杜十娘和林黛玉

郑奕秦

《杜十娘》这个戏我很喜欢，闽剧是从李甲进京初识杜十娘起，一直演到投江。前一部分主要是杜十娘在妓院中的生活，她身在妓院，却不爱结识王孙公子，看不起他们，既见李甲，就托以终身。她早便有脱出风尘之想，因此累年积下了百宝箱，很是有心计。为了争取能由李甲赎身，以求一个美满的归宿，她不顾鸨儿的阻拦，进行着斗争，终于成功了。从这些地方可见杜十娘虽是妓女，品质却是很高贵的，她来又要像个妓女，又必须演出她很高的风格，边得又要庄重，如果不能体会人物的性格，纵然有好的技术，也边不好。

《杜十娘》中十娘随李甲回家，路过瓜州，遇风雪停船，有些剧种里这场叫《归舟》，闽剧的边法，不是在船里，而是在旅馆里。她既嫁李甲，心情是很高兴的，在旅馆楼上和李甲一起喝酒，李甲要她唱歌，这时她因为已经脱籍，不愿

忘再唱了，可是拗不过李甲，勉强唱了一段，才引起了孙富的注意。她把喝剩的茶根泼在楼下，正巧泼在孙富的身上，李甲慌忙下楼向孙富赔礼，才被孙富拉走。

杜十娘一个人在旅馆盼等李甲回来，为他预备好了酒菜，心情仍然是很高兴的，李甲回来时，已经受了孙富的挑唆，决定把十娘卖给孙富，因此他感到很失意，态度全变了，十娘一步一步地向他，先是看他不高兴，百般的体贴，到了李甲不让她为他捶背，她才很惊异，这时她又怀疑、又怕出什么事，甚至想到会有什么变故，李甲告诉她实情之后，她惊呆了，这里是高潮，必须抓紧这里的心情表现。在这以前，十娘由高兴到怀疑、到惊恐，一直到大吃一惊，心情的变化，必须很有层次，逐渐变化；到听到李甲卖她的消息，才突然变化。

她受到了意想不到的打击，这时心里是万分失望，自己都没法控制了。我站到这里，就是两眼直视，双手下垂，这双手是慢慢地放下来的，全身显出无力，微向右倾斜，脸上变成了灰色，脸上变色，也是练出来的，我是用鼻子吸气，压住气，慢慢练得脸变色了，练的时候对着小镜子练，那时心情也要很沉重，手脚就像是冰凉了，要把内心的志情，通过形体表现出来，很不容易，不下功夫是不行的。

停一会，才转过身，呼出气来。一声假笑，脸上要有痛恨的神气，用嘴角来笑一笑，这不是笑，只“呼々”一声，把心里的郁闷舒出来。这假笑，是一种骂人的笑，这时要咬着牙，用丹田的气哼出来。这一段完全依傍面部的表情，我站到这里，不唱，也不说，就用表情来表现心里的话。

她问李甲为什么要卖她，听李甲说是为了两个人都好，这时如见李甲的坏心肠，痛心极了。李甲说因没有问过十娘还没有答应孙富，她咬着牙说：“君运已转，我亦欣幸。”让李甲答应孙富。李甲进房去时，我是两眼直视着他下坊去，眼中含着泪，不流下来，念〔妆台引〕：琴瑟绝弦无绝调，玉镜照凸不照心。“念”心字的时候用哭音，同时眼泪就流下来了。下坊时，双手仍下垂，身子转过去，就像个僵

尸一样，表现出她的绝望心情。但这时候，不能把她泣软了，她是刚强的，她把听到李甲要卖她的话之后的一腔悲愤都在最后两句中表达出来；她面对着负心的李甲时，不能透露出全部悲愤来，她忍住泪，不流在李甲的面前，只有到自己忘叹“知人知己”的时候，才流下痛心的眼泪。这一段先要忍住，后要放得开，忘情是一致的，却用不同的态度表现出来。

《投江》一场，是在船上，这一场就要着重在唱了，初见孙富，说一句：“闻名不如见面，果然慷慨！”这时我斜眼一看孙富，一声冷笑，这冷笑是表示看不起，除了轻蔑地看一眼以外，就不再看孙富，念时也不看他，孙富要来扶，用手把他推开，让李甲扶上李甲的船，骂李甲时念：“天下无情不过你，你叫我死，你听！”先唱的是自叹薄命：“叹红颜薄命，好一腔无穷血泪，转自恨赋命不辰。”唱的是〔板下回〕。然后就骂李甲“见金弃我”然后投百宝箱，再转骂孙富：“孙富贼子！你有敢离人夫妇，拆散骨肉，天必灭你！我死必做厉鬼，追你灵魂！”最后投江一死。这一段是用念和唱来表示悲愤的情态。

老师教我时，只是说“泣她要像她”，并不曾讲出什么道理，只说是“这里应该冷笑”，并没有什么平释。戏的内容，人物的情态要凭自己的体会，泣多了，也就琢磨透了。——我教戏总是先粗排，只排动作；然后再细排，详细的平释，这里为什么哭，那里又为什么笑，而有的动作都是有目的，有内容的，有外表的动作、唱念，也应有内在的忘情，外表的轻重快慢与内在的喜怒哀惊结合起来，把这讲出来，学的人才好掌握，学的快，也学的深。

黛玉就不比杜十娘了，她非常稳重，她借住在舅母家中，依人篱下，是很孤卓的，生活在繁华、富贵的环境，心里可想的不是繁华与富贵，她的淡泊的心是干净的，在大观园中也不同于凤姐、宝钗等人。不理耳这一些，就不能准确的泣好这个人物。《葬花》《焚稿》最是她性格的突出表现的地方，泣这两个戏就最要抓住她的性格。

《葬花》出坊时，她自叹命苦，暗地悲伤，这时她的唯一

希望是嫁给宝玉，看来这可能是达不到的，要争取吧，又不能讲出来，这些感情都是含蓄的。她平时是孤凄的，不见宝玉心不喜，既见宝玉欢喜也不能外露，见她的时候，不能随便笑，笑都要有尺寸，吵起来都要很规矩。

我演《葬花》，是扮古装，这戏多借水袖功夫，要讲身段。比如肩着锄头去葬花，走时头上的凤钗穗子都要能不动。扫花葬花时，边舞边唱，舒了锄，是不容易做的。

黛玉先在怡红院遇见了宝玉，看见宝玉进了宝玉房，顿起怀疑，站在门外听。场上只有一个人，宝玉、宝玉在幕后谈话，随着听到他们谈话的反应，做出表情，宝玉说出与宝玉最亲密，黛玉失望了。这里不是全部失望了，而是带着些生气，想打门进去质问，却又不能打，这心情要演出来。宝玉送走宝玉，黛玉躲闪一旁，我在这以后用了个两边望，左一望，右一望，右袖甩下来，左手往右甩，然后左袖搭在右肩，右袖搭在左肩，表达去黛玉生气了，她气时也还是要稳。

这里用水袖很多，用的时候，也必须根据人物性格，要用得有原则、有目的、有角度，虽然千变万化，却不能乱用。用水袖要求美，就要有基础，练水袖是要练手指的功夫，手指要有力，无力就乱了，就不能随心所欲了，我舞水袖时，总是把全身的力气贯在手指上，中指、无名指和小指要供上百分之七十的力量，甩袖才能甩出，紧接着用大指和二指跟上去用力量，帮助挑起，生气时抓袖扔出去，也是用三个指头。如果五个指头同时用力，反而不能把水袖翻得好。用力也要用的是地方，不能平均供用，最大的力量要在戏发压到高潮时用。

葬花后有一段哭花，这个哭其实是“泣”，是哭不出声来，比哭还要痛心。哭花是哭自己失望的心情，通过失望，更表现出其孤苦的心情，她又不敢对人说，又不敢大声哭，所以才这样“泣”。我唱哭花，唱词是：“奴本与花最相来，唯花与我是知音。谁料你近来失却本真，风刀霜剑，严迫相侵，哪知辜负奴初心；魂消香断，坠溷飘茵，害得奴恨不胜。孤苦伶仃，凄凉相对。谁来怜悯，你今死，奴收葬，人笑痴；他年奴死谁葬奴身！越想越生嗔，怪奴底事泪满衣襟，自古道好花易谢，

莫挽春阴。望花红来赏来格，尚饗吾燕。一朝春尽红颜老，花落人亡两不知！”

《焚稿》一共有十二场戏，其中主要是《傻戏》《托病》《焚稿》三场。

《傻戏》开始是黛玉带紫鹃抱琴抱花园游玩，是来平心里的烦闷的；宝玉来了，谈了几句话，走去，戏里安排宝玉来是为了引起黛玉的高兴的，为了衬托下凸的戏。然后就是傻大姐把宝玉娶娶宝钗的消息告诉了她。黛玉一边听，又吃惊，又是怕，又是疑，又是想，听完后，大为失望，这是与《葬花》中的失望不同的，这是全部失望，是万念俱灰。这里与杜十娘失望时更是完全不同，她们都受到了沉重的打击，失望好像是同样的，可是两个人环境不同，性格不同，在表演上当然会完全不同，我的处理是黛玉心中极难受，外凸看来却是冷静的，她不能把内心的东西都表露出来。命紫鹃把琴收起，黛玉就俯视着紫鹃下场。

《托病》一场，主要是通过后台的鼓乐声（这声音来自怡红院），来反衬潇湘馆的冷凄。黛玉在鼓乐声中舒着宝玉所赠的诗帕，反来复去的看，最后倒在床上，想起，又起不来，这是给下场安排气氛。

最后的《焚稿》一场，只能把黛玉的戏安排在床上，很难凸。床上只有那么大的地方，黛玉又病着，身段不能重复太多，这就更要结合着剧情，结合着人物的心理状态来研究表演了。这个戏演出时是用布景的，这一场布景用灰色的，给人一种冷冷的感觉；在桌上放着灯，在床旁放着一个火盆；开幕时用弦乐来伴奏，声调是低沉的，这些用法都是过去所没有的，是当时新的尝试。

黛玉病倒在床上，她心里明白自己的病已不能好了，于是舒出全部诗稿来看，我在看诗稿时安排了不同的表演，看第一张时，难过地用双手揉团了这张诗稿；看第二张时，更难受了，双手舒着这张诗稿，慢慢地撕碎了，同时脸向右微偏，现出冷笑的神情，这是在笑自己，笑自己的痴；看第三张时，舒起时感到很沉重，看也不愿意再看了，就慢慢地放在了一旁，这

时候她再也忍受不了自己内心的痛苦。

然后就是看宝玉而赠诗帕。猛一看，加上打击乐；看过后，两眼发直，手没有力量了，舒不动了，放了下来，这才起唱：“强支手，掀此帕，柔肠捣碎，只剩那诗词含蓄无限多情。抱病躯，羞辗转，触新愁，坛旧恨，倒不如焚烧绝念，也莫法挽些晴天，祝些晴天。么天啊！”表泣时，就要说出“抱病躯，羞辗转”来，有病之身，总是支摇曳不定的。一般坐在床上也不能坐定了，和坐在椅子上的情形相似；我们坐在椅子上，不能全坐、坐定、要半坐，才能转动灵活，腰才能不死，才能有各种身段。

黛玉焚稿之时，先焚诗帕，这时已决意“焚烧绝念”。我泣时是右手持诗帕，故忌向左昏倒，把紫鹃引到左边来扶，这时候用右手把诗帕放进火盆里。紫鹃原想从火里抢出诗帕，可是因为在黛玉左边，抢不着。这动作必须做得明确，我是琢磨过这动作的节奏的，又要表现有病，又要观众能看出我是故意昏倒，黛玉不能有激烈的动作，缠绵中要把绝望的心情透露出来。

这时，幕后有效果，喊的是“新娘过房”。黛玉唱出“林黛玉检诗稿衷心凄惶，五年来凭借你诉我衷肠——春写怨，秋写怨，缠绵惆怅。好一似蚕吐丝，麝惜脐香。到如今息奄奄难保早晚，倒不如断情根都付烧亡！”我这时是双手抓起诗稿，一扑，全都压在火盆里，然后，勉强站起，右袖由左边腰部的下边翻上，把右手举起，左手扶在紫鹃的肩上；两袖发抖，这要用手指的功夫；晕倒时，水袖才停止抖动，倒在床上，死去。

我泣这个戏，泣的时候，心情总是很沉重的。黛玉的身世是可憐的，她与宝玉的关系可以反映那个社会，她死得如此悲惨，扮泣她的人如果不能深切地同情她，不能痛恨那个社会，就不能泣得打动观众。同时，如果不能勤学苦练来把自己的功夫练好，心里就是有，也泣不出。——一、要懂得戏情，懂得扮泣的人物，该爱谁，该恨谁；二、要懂得用什么动作来表现什么心情；三要会泣，动作要做得出来，这就要用基本功打底子。

我演大义凛然的洪母

郭西珠

闽剧《六离门》成功地刻划了洪母和洪承畴两个正反面人物；洪母写得光彩，塑造了一个古代爱国母亲的光辉形象。当剧团分配我演这个角色时，我又喜又忧。喜的是这个英雄母亲是我所敬爱的，如果能把她演好，可以使观众从洪母的爱国主义精神中有所获益；忧的是我是青衣、花旦演员，现在要演一个老旦，造型、声腔、科步、眼神各方面都有困难。怎么办呢？只有一方面好好地争取老艺人的帮助，一方面自己努力钻研角色。

洪母这个人物，在历史上很难找到和她相似的人。她的爱国主义精神，主要在和她的汉奸儿子作斗争中表现出来。根据剧本，最后洪母自焚时，自豪地戴着凤冠霞帔，看着高烧的蜡烛说：“今日自焚朱竹笑，尽忠完节我心安。”霞帔是红的，烛是红的，竹是红的，火也是红的，可以说是在满堂红中从容就义的。这个人物的思想境界多高，形象多么绚烂，气势多么磅礴！她的死不是消极的、颓丧的；而是积极的、激励人心的。她虽死犹生，含有多么浓厚的积极浪漫主义色彩。

作者说，洪母是有才华和才能的，我从这方面来琢磨。她最初以为儿子洪承畴抗清死节于松山，虽有悲痛，但有光荣志，所以她一开口就念：“尽节松山百世芳”。她安慰媳妇说：“人生自古谁无死，当得丹心照汉青。畴儿死得其所。”她引出文天祥说的话，流露了强烈的爱国思想。当她得知洪承畴带兵生还时，不象媳妇、孙儿那样欢喜，反而有所怀疑：洪承畴如何能从关外不迂险艰带兵生还？满城伪官又如何会去欢迎？这一系列疑问在她脑中盘旋。当仆人再把儿子是屈膝降清、回来探亲时，她象从高坡上摔进了深渊里，眼前一片黑，“失尽光荣来取辱”羞愤交织。我演到这里时，不演成过分的悲痛，因为她原先有所怀疑，思想上虽有震动，但并不是手足无措。她唱“老苍作弄为何因？”这是以愤怒的心情向天质问。