

学戏札记

邱 揚 著

5
百花文艺出版社

学戏札记

邱 揚 著

百花文艺出版社

学戏札記

邱 揚 著

百花文艺出版社出版(天津市哈密道12号)天津市书刊出版业营业许可证津出字第003号

天津人民出版社印刷厂印刷 河北省新华书店发行

开本850×1168 1/32 印张 6 5/3 字数 136,000

1963年3月第1版 1963年3月第1次印刷 印数1—9,500

內 容 提 要

这是作者从一九五九年到一九六一年所写的影剧評論的选集。其中包括对我国优秀話剧《蔡文姬》、《胆剑篇》、《降龙伏虎》、《雷雨》等的評論，对好的影片《青春之歌》、《風暴》、《老兵新传》的評論，对京剧、川剧、潮剧的保留剧目《烏龙院》、《望娘滩》、《蘆林会》等或周信芳、裘盛戎等名演員表演艺术的評論文章，共二十七篇。

文章大都从具体的剧本創作或导演、表演、舞台美术处理出發，进而談戏剧理論，作艺术探討或演員分析等，深入浅出，雅俗共賞。

写在卷首

这里，我把一九五九年到六一年三年中写下的一些札記，做了一个結集。在此以前发表过的东西也选了几篇輯在里边。在整理这些文字的时候，使我重新又回忆起了这三年中，祖国戏剧、电影事业的繁荣景象，党的“百家爭鳴、百花齐放”的伟大政策，不但使得剧目无限丰富，剧种得到新生，在表演艺术上，也出現了一个百花爭妍的局面。特別在繼承和发展戏曲遗产方面，更取得了极为輝煌的成績，大大地丰富了我們的艺术表現手段。身在百花園中行，不可能不受到浓馥香气的感染，因之，反映在这个小集子里的若干文字中，这方面的感受和探索也就多一些。本来，我是想把这些东西更分門別类地选輯一下的。但是，談戏曲的文字中，有时扯到話剧的問題，談話剧的感受中，也往往要探索一些戏曲的处理技法，因之，还是把这些东西輯在一起了，也許在交互的参看中，能多少弥补一些偏頗。

另外，这里也有几篇短东西，根本談不上是評介，只是为了探索某些微小的道理而写下的札記，但，也正因为如此，倒也

形成了它們不局限于一个戏的某些色調，因之，也就把它們收进来了。

最后，要借此謝謝出版社的支持，并期待同志們的教正。

邱 揚 1962年10月

目 录

无尽与有尽	1
有肩膀，定得住	12
弦外音响	21
一锤定音	36
深 刻	42
不拘之余	51
《虎符》——雄伟悲壮的民族史诗	59
取法乎上	64
牵其一发	69
走桥成路	73
根深叶茂	80
《风暴》所及	92
成长着和变化着的	105
后生谈《家》	116
舞台上下	131

恰，化，心中有事	137
擲地有声	147
入微而生变	155
“托”的严谨	158
不 絕	165
不寻常	169
靜中有动	172
单刀直入	175
背面敷粉	182
槍里加鞭	186
胸有成竹，目无全牛	191
博見貫一，咫尺天涯	196

无尽与有尽

——《蔡文姬》观摩札记

《蔡文姬》的演出，引起大家不小的兴趣，也开始出现了对剧本的争论和商榷。我总在想，郭老这部戏的出现本身，就是百家争鸣的一个具体范例，继之以争论，也是件极好的事情。自己的历史知识很少，不足以妄评剧本所描绘的事件人物，在这里，我只想就同样引起大家兴趣的演出方面，说一点看法。戏，我是怀着观摩学习的心情去看的，这里所记下的一些零零碎碎的东西，也只是个人的学习札记；内容也只限于对于演出形式的一些理解以及由之所引起的一些感受。

戏的演出，自然不仅仅是为了探索（或者可以说是解决）话剧如何接受戏曲遗产的问题，但是由于北京人艺以及这出戏的导演、演员同志们，已经在这个问题上做过许多有益的尝试，积累过许多有益的经验，演出的又是像《蔡文姬》这样一个感情磅礴、场景巨大的历史戏，也为在话剧演出中接受戏曲遗产的问题，提供了很好的试验场地，因之，这个问题就显得触目了。

在具体谈论一些细节之先，我想先叙说一种感觉，那就是：光是从话剧如何接受遗产这一个角度，来衡量这个演出，

也許会局限了对这个戏演出某些成就的深入探索。做为一个完整的艺术品,《蔡文姬》的演出,所显示的不但是繼承、借鑒的良好态度和方法,更多地也許是許多新的創造。沒有繼承自然沒有創造,但,青出于藍而胜于藍,在繼承的基础上有新意、有变化的創造成果,也会反过来給予所繼承的东西以影响、以丰富。具体以《蔡文姬》來說,确实是吸取了許多戏曲形式,但,由于不是硬搬,由于确实是对戏曲傳統表現方式进行过深入的探索,从而把握住了其中核心的东西加以發揮和发展,因之,既为話剧接受戏曲遺產做出了很好的范例,另外,某些地方也不是不可以給予戏曲的演出以新的启发,起碼,可以使我們由之对戏曲演出規律的理解上以帮助。

許多同志在評價这次演出时,都覺得比《虎符》、《关汉卿》的演出进步了,完整了。这論断不錯,但,如果沒有《虎符》、《关汉卿》所作的一些有效的尝试,《蔡文姬》得不出今天的成績。而且,从《虎符》—《关汉卿》—《蔡文姬》,这三个演出中,有一以貫之的东西,这就是戏曲演出处理中一个很重要的原則——突出人。《虎符》演出中所初次使用的黑色天幕、追光、鑼鼓,是为了从視覺上更凸出人物的形象,从听覺上更丰富、更鮮明、更有节奏地介紹人物的情感变化;《关汉卿》演出中,对于小台(即乐池加盖的演区)的运用、让人物从观众席中上来的处理等等,也是为了縮小观众与舞台的距离(視覺上的和心理上的),緊密舞台上所描繪的生活与观众感受之間的交流,因之也是有着更好地突出人的艺术构思在其中。不錯,由于是刚刚尝试,某些細節上有运用的不够純熟、不够諧和甚至未尽恰当的地方,但这条路子却是对的。有的同志曾把这些尝试孤立地当

做單純的技巧問題而加以否定，其實也不一定就是妥當的。事實上，這兩個戲的許多嘗試，在《蔡文姬》中，就發揮了很重要的鋪路作用。藝術成就的豐碩，很大一部分要依靠積累，《蔡文姬》的演出，自然不可能也不應該成為演出歷史話劇的藝術頂點，但，由今而視昔，發展的脈絡還是很分明的，這自然是題外話，主要是想說明《蔡文姬》的演出成就，還是淵源有自，並非破空而來的而已。由此倒也可見，對於一些新嘗試，還是應該多加扶植的為是，過早地加以否定，不太合適。

在這篇小東西中，我想主要的談一談這出戲的群眾演員和舞台美術，這並不是說主要角色的表演沒有可談的地方，恰恰相反，兩個主要人物蔡文姬、曹操，及其扮演者朱琳、刁光覃的表演創造，稱得起是有風采見才華，有斤量耐咀嚼。其他幾個不是很好演的人物如左賢王、周近、董祀等也都被童超、蘇民、藍天野等幾位同志賦予了一定的生命。這幾位演員同志們都懂得在筋節處用力，把節制和誇張的關係掌握的很合分寸，所以很見得出光彩但并不突兀，這正說明他們是頗不皮相地把握住了戲曲表演的主要法則，而且把這和人物的具體需要結合起來了。就這一點也值得詳加探索，或者是期待着演員同志們自己去總結。但，這篇小東西包括不了這麼多內容，我還是想談談群眾演員和舞台美術，一則是評論文字中往往忽略這一環；二則，也是更重要地是這出戲的群眾（或者說導演對群眾場面的處理），有頗不平凡的色調，由之可以探索出這個演出在吸收傳統技法、發展傳統技法上的許多成就。

為什麼要把群眾演員和舞台美術聯在一起談呢？因為這是這次演出的特點——二者分不開。當然，一般地說，在一

个完整的演出当中，构成演出的任何一个部分都不能抽出来孤立地看待，但是在这次演出中，二者的有机联系特别紧密。某种情况下，群众演員起着布景的作用；另外的情况下，布景由于群众演員的調度而开始出現生命，从而构成了許多很有趣味的舞台景象。

这里需要先談一点，就是关于傳統戏曲演出处理中，“有尽”和“无尽”两个概念的理解，因为这牵涉到了戏曲的演出該不該用景的爭論，也牽涉到《蔡文姬》演出的許多特点。不主張用景的同志，认为戏曲舞台上最大的好处是空間的“无尽”，也就是說，通过演員精湛的表演，通过由之而引起的观众的默契和联想，可以在有尽的舞台部位中創造出无尽的感觉。这看法自然是对的，但，这是和戏曲剧本的写法相联系着的，正确地說，是服膺着戏曲剧本不受空間限制的創作規律的。但，以之当做不变的規律去衡量新編的戏曲剧本的能否用景，却未見得合适，因为，一般地說（只是一般地說），許多新編的戏曲剧本，也和傳統的写法有不一样的地方，那就是大都使事件集中在一些比較固定的時間与空間之中了，有的就干脆分了幕——接近于話剧的写法。这也未可厚非，虽則有局限了的缺点，但也有更集中了的优点，而且也很难得就以这些来区别一个戏的好坏。問題不在这里，問題在于在这些新編的剧本的演出中，在运用布景的問題上，搞的未尽理想，因而貽人以口实，似乎戏曲果然是不应用景的好，其实問題并不那么簡單。不妨先从不足的地方說起，前些时候，我看过北京京剧团《赵氏孤儿》和《秋瑾傳》的演出，在某些場景中，我就觉得布景有一些自然主义的傾向，不在于样式上而在于部位上。有一些襯景摆的很靠后，有

一些道具的部位除却靠后之外又嫌太挤，舞台倒是显的很大，但是也给人以不着边际的感觉，有时候，演员为了迁就景物，不得不把演区移后，甚至背了台。說起来，这好像只是摆法不对，向前挪挪就解决了，其实不然，因为这里涉及到对于舞台上“有尽”与“无尽”辩证关系的认识。

无尽，并不就是意味着大、空闊，毕竟它还是一种感觉，而且它还是来自有尽（具体人的表演），是为有尽服务的。如果在舞台上，只是单纯地追求开闊，而且认为这就是以体现无尽的感觉的话，那就怕是反而伤害了根本的东西：它的来源——有尽。

《蔡文姬》的景物与表演的关系，我个人觉得是把无尽和有尽、舞台美术和表现人物结合得比较好的，它从戏曲演出中汲取了营养，但也不是不值得搞戏曲工作的同志参考的。

《蔡文姬》的景，可以说是相当大的了，一般的戏曲都很少见到这么大的场面，但是它既不使人感到大得找不到演员，又不使人感到景与人脱节，为什么？导演很懂得如何在无尽中寻求有尽，又从有尽中使人联想起无尽。

比如第一幕。彻地通天的重重帷幕和耸立的彩旗，一眼望去就可以使人感觉得出这是个有气派的穹廬，可以使人引起“天似穹廬，籠罩四野”的塞外景色的无尽联想。但是，憂思重重的文姬一出現在低垂的帷幕下边，这些帷幕立即就不再单纯起环境的介绍作用，而是十分清楚地代表着压在文姬心头的重重憂思了。当她缓缓地走出的时候，帷幕越多，压在她心头上的憂思也就显的越重。景物有了生命，无尽服从了有尽。

然而，光是重压，不足以细致地说明文姬此时去住兩难的躊躇，在这种情况下，随着文姬一道上来的那四个群众——

胡女，就發揮作用了。最初，她們基本上是和文姬走着对称的位置，她向左，她們向右，慢慢地随着文姬的看雁，她們的动作和她一致起来，更重要的是通过这种一致，人們感觉到了她們和她们在感情上也一致了，然后，在这个基础上，文姬前移她們前移，文姬后退她們也后退，她們形成了她的影子、她的灵魂、她的心理状态的放大照；正是由于她們的襯托，照应，使得文姬徘徊躊躇心乱神迷的精神状态，得到了很清楚的說明。从戏曲的观点看来，她們是龙套，但之所以不单纯淪于襯景地位的原因，是她們在戏中、在人物的心里中活动着，变化着。就这一場而論，这四个群众角色，在闡发蔡文姬心理状态的任务上，一点也不次于扮演蔡文姬的主要演員。这个并不很长的場面，画面的組合很美，有照应也有变化，但是更主要地是这几个人物的活动，很快地就吸引住了观众的注意，使得观众从她們的活动中，感觉到了文姬的情感波动，而且也由之使得后面低垂的大帷幕不仅仅有环境介紹，而且有了情感介紹的意义——它們也是文姬压抑情緒的一种写照：环境的深远，正說明着文姬憂思的沉重。整个舞台，从人物的活动到景物的安排，都有了互相統一关系。有尽又启发了无尽。

由此可見，单是依靠景物去追求无尽的感觉是不可能的，一味在舞台上追求大、空闊的作法，有时反而会局限了空間。很重要的一个原因是，这只是靜止的，而在舞台上失却了动、失却了变化，无尽的联想也就失去了基础。因之，应当善于在舞台上提供能够集中地表現动，表現变化的条件。

动、变化的主体，應該是人，是表演。

同样是在第一幕中，从董祀出場到幕落的戏，或者能够說

明这个道理。

董祀是由八个胡汉侍从两个侍女为前导，由左賢王陪同出来的。最初，这十个群众挖門上場之后列成兩行，董祀和左賢王就从这个通道中出来，通道是斜的，特别是它又略略掩映在台左那一簇高聳的彩标之中，因之使得这个不长的通道，既能起仪仗队的作用，很簡潔地为汉使董祀的出場造成必要的威势，也不显得突兀生硬。但是，这种調度只能适用于董祀剛一出場和文姬做一般寒暄的时候，如果在后边他具体說明来迎的本意（这是造成全剧冲突的一个重要方面）时，繼續不变，那么，这个通道就会成为一个泄气的漏洞，因之，当左賢王剛一下去，两个侍女和四个汉官立即由兩列合攏来成为一排橫的屏障，一下子就使董祀和文姬的演区凸出了，让观众从容地、不被干扰地去領略主要的戏文。这时，做为正面襯景的是执着礼劍符节的汉侍从，有意无意地为董祀的汉使身份、来意做着說明和陪襯。然而，这又是不固定的，紧跟着左賢王的突然意外的出現（也是戏里一个很重要的波瀾），这个調度又有了急驟的变化，中間的汉使迅速地翻向台右，随着左賢王而来的四个雄壯的胡兵一字儿列在台左，六个侍女（四胡兩汉）移到正中，这个变化，不但增加了左賢王出場的威势，使得这个波瀾更加汹涌，而且当变化安定下来的时候，做为襯景的三面群众又有了与戏的内容相适应的新的含意：兩側是胡汉侍从，正面却是一排胡汉女孩，她們安宁地并列，汉女带来的焦尾琴和汉衣冠，触目地捧在了胡女的手里，整个画面給人的感觉是：有对垒但更有和諧，而这正好为左賢王董祀互贈刀劍結生死交的感人动作，提供了与之完全一致的背景。

場地未變，人物也未變，只是調度變了，就說明了、或是幫助說明了許多內容和變化，應該視為是在有盡空間中造成無盡感覺的好例子吧！這種服從內容的舞台調度，特別是群眾演員的調度，在優秀的戲曲演出中也是有的，川劇《帝王珠》杜后上場前后的場面變化，就是這方面令人贊服的傑作，蘇昆《十五貫》的《見都》一折中旗牌位置的安排也有相類似的效果，不消說，這種依靠能動的、有變化的群眾演員調度所造成的舞台感覺，是遠較只是安排下許多大而无當的靜止布景的作法，更容易發人聯想，更容易給人以無盡的感受，而且（並不是不重要的）節省。戲曲遺產中值得我們發掘、發展的寶藏正多，不過要多花勞動去鉅研揣摩，而且首貴乎有創意，對於要表現的內容有深入理解，因為這是出發點，也是不致硬搬的先決條件。

強調變化，其目的在於借此可以說明更豐富的內容，離開了這一點，孤立地為變化而變化，使人目迷五色莫知所云，那就墮入惡道了。《蔡文姬》第二幕，單于王坐帳一場，最大的一個好處就是在繁復的變化中寓有明確的目的。

這又是一個把群眾調度和舞台美術有機結合的好例。

幕後時，台上只有三組案几和座位，中間案几的上方，懸着一幅繪有圓形圖案的布幔，斜着向後方垂下，環境並不很分明。但是，隨着一組組捧酒的侍女、執戈的武士，對稱地出來布置、挖門、走動之後，舞台上氣氛活動了，侍女、武士其實並不很多，走的路線也都相同，之所以不使人感到單調呆板的原因，在於同樣的路線之中又增添了許多交插、回旋，因而造成了人役眾多氣象萬千的熱鬧印象，雖則熱鬧但并不亂，在繁復的移動中依然可以清楚地看到井然的法度。這不是技巧賣

弄。这种调度，很着力地说明着南匈奴呼厨泉单于对于接待汉使的隆重礼节。特别到了最后，当群众的移动静止下来的时候，执戈的武士沿着三组案几的外缘，站成一个圆形，原来上悬的那幅布幔登时有了生命，整个舞台也登时具备了环境特点——这是一个大穹窿，布幔上绘的那个圆形图案正是穹窿的藻井（姑且借用这个词儿吧）。如果是一开幕就摆好了最后这个部位，那就不会使人那么强烈地感到南匈奴方面对于这个饗行的重视，胡汉和好的政治意义可能因而减弱；如果只有幕后时那样变化莫测的队伍移动，最后不归结到形成大穹窿的部位上来，这许多变化也就失却了生命，成为毫无意义的迷魂阵。不错，这场调度中，装饰趣味很浓，但好处在于把装饰性和目的性融合在一起，很美但有内容，不是躯壳。

戏曲中，这种调度自然是很多的，元帅升帐，四龙套，四亲兵，八将，两中军先上，挖门列开的局面，在很多出戏里都有，为什么《蔡文姬》的这一场用来使人觉得新鲜？我看，那幅悬空的绘有圆图的布幔，所起的作用未可轻视，是它使得下边群众的调度有了意义，反过来，也是群众调度使它有了生命，在调度中它们形成一体，共同说明了环境特点。可见，戏曲中布景还是要得的，但是应该突破一点，带动全局，要和台上演员的表演相结合，为之服务，而不要添麻烦就是了。

前边举的这几个例子，大都是对称的、平衡的。但，这并不是说这出戏所有的调度都是运用这一个原则，不是的，不同的内容决定着不同的形式，第三幕就不是这样。

若说发人联想，第三幕的景大概为最。被轻烟笼罩着的几幅树片，使人有很深邃的感觉，但它并没有把观众的注意力吸