

中国戏曲学院硕士研究生学位论文集

主编 王佩孚

# 缀玉集

中国戏剧出版社

下



编委

杜长胜

周育德

朱文相

白光耀

赵景勃

贺岩

王振文

主编

王佩孚

副主编

侯青莲

于建刚

陈友峰

体验在社会学中是作为一种社会行为方式，主要指通过亲身经历或实践来认识事物，这是人们在日常生活中的体验行为，是一般意义上的体验，可以说人人皆是如此。体验在心理学中是指人的情感、愿望、意识等心理活动被感受的方式。这些所感受到的心理活动仍然是生活中真实自然的情感、愿望。戏剧艺术中的体验，则是带有审美的性质，是从艺者对生活的观察、感知、联想，并注入感情的提炼和升华过程。

我国戏曲艺术塑造舞台艺术形象不同于写实主义戏剧的摹象，而是以戏曲艺术的意象创造方法区别于其他戏剧的创造方法，独步于世界剧林。由于受中国传统文化思想的浸染，中国戏曲以写意的表现性的艺术特征为世人瞩目。

众所周知，舞台剧演员是集创作者、材料、作品三位一体的，在选择一个具体角色的时候，准备、酝酿、排练到演出，几乎从过程的开始贯穿到过程的结束，都有体验的活动在进行。只要是塑造人物形象，总要体验。从生活出发，认识、观察生活，研究人的心理，演员利用自身的思想感情去体验角色，进行设身处地的想象和比拟。相对于写实性的摹象戏剧而言，戏曲艺术的体验具有特殊性，它表现为具有双重性，即两个层面的体验：生活情理的体验和程式技术的体验。从这一点上看，戏曲表演艺术的体验也可理解为有前提条件的体验。

## 一、戏曲表演艺术体验的特殊性

中国戏曲表演艺术体验的特殊性是由本身的艺术特征决定的。中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式，“它以程式化的歌舞表演故事，经过千百年来的锤炼，拥有了丰富的艺术表现手段，而这些大量的、精美的艺术表现手段集中体现了戏曲艺术的美学思想。戏曲接受了我国传统美学思想“物感说”，所谓：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。”“诗，言其志也；歌，咏其声

也；舞，动其容也；三者本于心，然后乐器从之。是故情深而文明，气盛而化神，和顺积中，而英华外发。”（《乐记》）“物感说”认为，人对客观事物在思想上、情感上有触动、有感受、形之于一定的文艺形式，文艺作品就这样随之产生了。艺术家要把外在世界（物）与内心世界（我）化为一体，创造出物中有我，我中有物的艺术形象，采取以物为基础，以我为主导的物我交融的方法，这个方法导致了意象的产生，意象可以理解为主观情意与客观物象的结合，只有此二者的结合才能产生审美最圆满的结果。

戏曲这门综合的艺术，是意象创造的集大成者，因为它体内，积淀着中国传统诗歌、绘画、音乐、舞蹈等古典艺术因素。在以“意”为主导，以“象”为基础的艺术规律的引导下，戏曲塑造舞台艺术形象也形成了自己的法则，这种法则被戏曲作为塑造人物形象的普遍模式，就是“把形象思维的贯串线加以美的艺术创造，使演员丰富的内部体验，大大突破生活现实的局限，通过行当和唱、念、做、打、扮的表演程式，把人物的性格特征、思想活动，率直地为观众唱出来、说出来、比出来、画出来、并用乐器给打出来，实现舞台上人物内心世界视觉化和外部特征特写化、叙述化，对人物形象和他的灵魂进行主观剖析式的艺术表现。”（陈幼韩《戏曲表演美学探索》）

戏曲的程式化歌舞手段大量蕴藏在戏曲行当之中，行当是戏曲塑造人物的桥梁。一个戏曲演员学习塑造人物，从进入梨园开始就是从行当的学习入手的。随着行当训练如手、眼、身、法、步及嗓音、舞蹈、节奏等，为塑造人物做着起码的技术准备，为将来娴熟地运用歌舞化的行动展现戏剧冲突和矛盾打好基础。作为戏曲表、导演在探索戏曲艺术博大的领域时，应该研究以下的问题。

### （一）戏曲表演特殊的体验方式之辨析

一般话剧（包括影视）演员，在正式演出之前，会经过体验生活、形体、台词等专业训练，在创造角色进入角色内心生活之后，也还是用比较贴近生活原状样式的表演来完成人物的塑造。而戏曲却大不相同，演员必须彻底改变生活中自然的声音、形体，经过一番“大动干戈”的造型，才能转化为舞台的、戏曲化的声音和形体，通过戏曲化的声音（歌）和形体（舞）进入角色，最终完成对角色的塑造。可以这么说，没有完成刻苦的、专门的技能训练，就根本谈不到戏曲演员角色的体验的层面，更勿论什么

表现的问题了。试想一位男演员体验了被害而死的刘世昌充分的内心情绪：如愤怒、痛苦、疼痛、生之留恋、死之哀怨等等，但是不具备表现痛苦的甩发、跪蹉、抢背、僵尸等动作技巧，不具备倾吐衷肠的清亮激越的嗓音、不具备发声吐字的喷口……他将如何演出京剧《乌盆记》？阿甲先生曾精辟地指出：“戏曲演员不是简单地、直接地从自然界形态的生活去体验角色，而是要从戏曲的歌舞规律所转化的艺术形态的生活去体验角色。”（《戏曲表演规律再探》）这种体验，是审美意识和表演技术紧密结合在一起的，是戏曲歌舞生活的体验。

以程式化的歌舞演故事的戏曲艺术，它的舞台行动的歌舞化，要求演员在行动要素中特别强调在“怎么做”上大做文章。（戏剧行动三要素为：做什么、为什么、怎么做）戏曲演员很清楚自己是在舞台上演戏，而不是真实的生活，不能把自己的表演当做真实生活那样去自然地流露，而是要把情感凝聚在程式技术上（程式本身就有情感凝聚的痕迹），同时他们也在体验着戏曲化的艺术感情，不单纯停留在生活化的情感体验上。为表演古代英雄豪杰人物复杂微妙的心理活动，如京剧《群英会》中“对火字”一段表演中，周瑜与诸葛亮同时在手心中写下“火”字，意欲以火攻破赤壁之围，英雄所见略同，二人与质朴、雄厚的鲁肃放声大笑，这个笑的表演安排得很有层次分寸：才高量窄的周瑜首先是胜利的信心，英气勃发的大笑而后随之猛省诸葛亮是个劲敌，笑声消失在妒意里；诸葛亮一切了然于胸，他的笑是从容镇定而含蓄深沉的笑声；心地忠厚的鲁肃是惊喜的大笑，爽朗而又激动的笑声明快流畅。这三种笑传达了人物各自的心理状态，同时又是很重要的“感情技术”，这笑声的长短、音色、音量、气息、共鸣位置等等的控制，不经过专门行当的训练，是不可能传达出既真又美的效果，难以完成抒发人物感情、描摹内心状态的任务。

戏曲艺术的体验，就是要从戏曲歌舞所转化的艺术形态的生活去体验角色，当然，对生活的体验，从生活的逻辑出发，也是必须进行的。

### 1. 生活情理的体验是最基础的体验

当然，艺术家作为人类社会的一员，必须会经历常人的体验方式，但是艺术家对生活的观察、感受、知觉、想象等综合的心理活动又必然深入他的艺术活动之中，不断丰富着他的观察力、判断力、鉴别力，不断增加着情感感受力和人生阅历、修养。可以说，艺术家都是热爱生活的，无论人生给了他们希望、欢乐、幸福，还是烦恼、痛苦和厄运，他们都会把这

些机遇视为财富，在其中获得的真实的心理感受，这每一次体验都为艺术家衡量生活、认识生活及表现生活提供了资源。

我曾经在中国艺术研究院的戏曲资料室看过川剧著名表演艺术家彭海清先生表演的《萧方杀船》，他扮演萧方不仅有着“藏刀”等绝技，更让人印象深刻的是他那言语间不动声色流露出的杀气，他声音不大，动作虽少，却时时显露的杀机，使一个江湖上的杀人魔王形象活现了出来。我当时惊叹老艺术家刻画人物手段之高明，形象之深刻，后来经过了解才知道彭海清先生在早年闯江湖的戏班生涯中，曾有过对江湖黑道帮派人物生活的观察，尤其是对于四川“袍哥”的了解。由于对萧方这个人物的处理，加上他对黑道人物生活的描摹，难怪他在刻画人物时有“力透纸背”的劲道。当年京剧艺术家王瑶卿先生的旗装戏很得观众的赏识，无论是饰演萧太后，或铁镜公主皆有旗人贵族妇女的派头，最出色之处在于一口爽脆流利的京白以及潇洒自然的神情做派。如果王瑶卿先生不从他人官当差亲眼得见处觅来，更向何处去寻呢？

戏曲艺术体验生活是有传统的，大批的艺人皆是生活中的有心人，古来有之，如明代的马锦，为艺不如人，卖身为奴到相府观察权奸，潜心三年终获技艺大进。这些艺人用敏锐的眼睛，捕捉着生活中的每一种信息。相传昆曲艺术家王传淞先生平时喜欢去几处地方：茶馆、街边、澡堂子，而且在这些地方一呆就是老半天，用现在的话说，就是在观察生活。根据他的行当——丑，他选择的这些地方都是下层阶级活动的场所，在这里他储存了大量的人物形象素材，体验了底层各个类型的人物心理。我们可以在电影《十五贯》中娄阿鼠身上，找到那些街边酒馆里游手好闲、恶习缠身的无赖光棍的影子，那些传神的刻画的确来自对生活的观察模仿，光靠闭门造车的想当然式创造是不行的。同时我们也可以从一系列程派名剧中饱受迫害的女性形象身上，看到程砚秋先生对黑暗生活的愤恨、抗争和高洁不屈的优秀品格。

艺术家是生活中具体存在着的人，他的所有感情与理智的经历，都积蓄着成为日后艺术创造的仓库，在表演术语中称之为“情绪记忆”或“情感记忆”。

## 2. 复杂的程式技术体验

谈起戏曲艺术的技术体验，比之生活情感的体验来得不见得轻松，甚至可以说是生活情感体验的前提条件，而且二者互相依傍伴随艺术家一生

的创造。著名戏谚讲“拳不离手，曲不离口”，而“艺不惊人死不休”又是许多戏曲艺人孜孜不倦、终生追求的目标。更有“台上精彩表演几分钟，台下勤学苦练几年功”之感叹。阿甲先生讲：“戏曲演员，应具有这样两种材料，一种是自己的情感，这是铸造角色的燃料；一种是基本的舞台技术（唱、念、做、打基本功夫），这是铸造角色的钢材；演员在规定情境的洪炉中，燃烧自己的热情，将这些钢材熔解在角色之中。这就是戏曲表演艺术特殊的体验方法和性质，戏曲演员不掌握技术，单靠生活激情的奔放那是不行的。应当训练自己的感觉器官像乐器那样，始能利用自己的激情，奏出角色心曲。”（《戏曲表演论集》）戏曲表演艺术的魅力，正是因为双重体验之后卓越的表现，引无数英雄竞折腰，也让它的从业者倾尽一生心血，痴迷地徘徊在它艺术的殿堂里。梨园界有“艺海无涯苦作舟”之警训。

大部分传统的古老戏曲剧种的传承，都是采用口传心授、临摹“范本”的方法进行的，把整出剧目的大套的唱腔念白、身段动作，甚至包括表情形式等等代代相传，这种程式的继承，是历代戏曲艺人必下的苦功夫。

#### （1）一般技巧体验

戏曲演员的基本功大致有：唱念功夫（气息、共鸣、喷口、节奏处理等）、腰腿功夫（包含大量腰腿技巧动作，训练出良好的柔韧度、爆发力、协调程度等等）、器具使用功夫（各种舞台服装道具的使用技巧，包括文、武两个方面，如靠、厚底、把子、水袖、云帚、帽翅、翎子、甩发等等功法）。单是这些重复的单项技术体验，其训练强度、枯燥程度不言自明，需要花大量时间和精力去练习巩固，戏曲演员活到老练到老，是有目共睹的事实，因为没有这些技术支持，戏就没法儿演，更没办法达到“惊人”、“服人”的效果。著名京剧武旦刘琪几十年如一日，天天跑圆场、甩枪花、练功不辍，就是为了每次唱《扈家庄》时，扈三娘脚下的圆场能撒开欢儿地给使，把女将娇蛮傲气、武艺高强的性格从脚下洒遍满台，辐射到观众席中去！著名武生表演艺术家张云溪先生为演好《挑滑车》，年轻时采取了超负荷的苦练方法。每天上午先练各项基本功，然后在身上内衬两件大棉袍，一件厚胖袄，再围一条棉护领在脖子上，外披一身厚布实衲的练功大靠，四杆靠旗比演出的靠旗重出许多，登上厚底高靴，再加上一杆特大号的大枪。这一身全副武装已重达十多斤，当快速舞动起来时重量又似乎增加了几倍，就这样从冬天的三九直练到夏天的三伏，周而复始，练那些

繁重的技巧：枪花下场，从头到尾拉剧目、对打、翻高……长时间超负荷的、不厌其烦的练习，才有舞台上令人叹为观止的《挑滑车》。京剧花旦表演艺术家于连泉先生少时在泼水成冰的地面上苦练跷功，夜晚对着香头苦练眼神，终因此二项绝技成就了精湛的表演，成为花旦大王，虽辞世久矣，仍令当年目睹者称颂不已。四大名旦之程砚秋倒仓之后，坚持练嗓，城墙根、水潭里留下多少袅袅回音，才由人所不齿的“鬼音”中站了起来，成为以“程腔”风靡天下的程大老板！可以讲，这些单调重复而又艰辛备尝的技巧体验不单单培养了戏曲演员成为艺术家必需的耐心、恒心和毅力，更为之提供了必需的技术保障，在“熟能生巧”的作用下，把技术化为了艺术家的第二天性，不仅对技术技巧烂熟于心，更能手到擒来，运用自如，控制、拿捏得恰到好处，圆熟地使用为人物服务。用阿甲先生的话说，就是要把五官四肢锻炼得敏感到有筋肉思维的程度，把全部的心理意识渗透到有高度技巧的筋肉里去、骨节里去（《戏曲表演规律再探》）。也就是说，在舞台上演故事的歌与舞，是善于表达感情的鲜明的物质形式，不经过一番周折，不带上一整套程式技术，就难以完成这表现人物与故事的歌与舞。

前辈戏曲艺术家的实践证明，戏曲演员的本领就在于掌握技术，只有掌握了唱、念、做、打的最根本的技术，才能体验感情、表现生活，才能把生活提炼为艺术。凡是一个戏曲演员，得通过唱、念、做、打这整套技术表现人物的心情、性格和思想，这些手段来自苦练的功夫，否则仅凭内心体验就上戏曲舞台，这是难以想象的。从前面的例子我们可以知道，过去学戏的人，从幼年起就不间断地练功，直到成年后，甚至功成名就仍然不敢、也不能放下他这套功夫。大量的程式技巧，需要学习继承，需要被体验再体验，过去老艺人讲“学死了，用活了”，首先是学死了，是指要下死功夫，这是“用活了”的前提。娴熟的技巧是需要下功夫体验的，比如“起霸”的程式，有规定死的一套动作，如整盔束甲的动作，在完成腰腿技巧、像翻身、踢腿、抖靠、圆场等技术不成为负担之后，再配合锣鼓敲击，演员会从中体验到大将军八面威风、整装待发的风度和气势；再如“走边”的程式，也有规定的一些动作，也是收拾停当出发的意思，同样一些飞脚、圆场、旋子、扫膛、翻身等技巧过关后，演员也会从中一遍遍体会到江湖侠客潜踪匿迹、行色匆匆的心态。

戏曲表演不是无源之水，无本之木，不能纯熟地驾驭前人留下的程式

技术,就想出色地完成表演创造,简直是无稽之谈。“内行看门道,外行看热闹”,想得到对自己表演的承认,让内外行心悦诚服,那就看演员是否有真功夫了。蒲州梆子老艺术家王存才先生为练跷功,一年四季都不间断,甚至在跑场子时从一个村子走到另一个村子去的路上,他那绑着跷走。可以说跷跟他形影不离,这种跟生命联在一起的体验,反映了演员,尤其是戏曲演员应具有朴素自觉的练功意识,它既是戏曲演员的家常功课,又是戏曲演员的职业道德。过去艺人讲:“一天不练自己知道,三天不练内行知道,十天不练观众知道。”戏曲演员要对得起观众,便得有好功夫演戏给人家看。前辈艺人在这方面值得今天的戏曲演员学习。京剧老生表演艺术家马连良先生成名后,家中设有一个大穿衣镜,他每日对镜抖髯口、练水袖、琢磨身段动作,使观者无不感动,赞叹他的勤勉。

戏曲表演艺术失去了功夫的支撑,如花脸、青衣、老生无唱功,武生、武旦、武丑无腰腿功,还谈什么体验人物、表现人物呢?连程式技巧的功夫关还过不了呢,“戏无情不动人,戏无理不服人,戏无技不惊人”其中第三条“技”,就是立足于功夫之上的。而这功夫最好能围绕行当、人物尽可能地全面扎实,有的演员只练单项绝技,相信“一招鲜,吃遍天”,忽视了最平常、最应掌握的功夫技巧,如圆场、脚步等等,能翻三、四张桌,却连最基本的云手还没拉圆,圆场也跑不好,能唱高遏行云,迂回转折的唱腔,却忽视吐字、喷口等最平实的唱功。这些现象在今天的戏曲舞台上是比较典型的,所以在技术技巧的体验上,应该全面扎实地进行,并拓展到戏曲艺术教育的每个环节中,以便在较好地完成掌握技术的基础上,再钻研技术表现生活的功夫。可以把这些技术技巧理解为外壳,戏曲演员的确是从这层技术外壳走进人物塑造的。正是由外到内的体验过程,正是经过体验这层技术外壳,由深刻的体验带来深刻的理解,把这种切肤的感受认识贯穿重塑人物始终,那时程式的鲜明,程式的力量就大大显现出来了。

## (2) 运用于人物塑造的技术体验

戏曲的程式之美,包括形式美和技术美,这种美耐人寻味,与观众达成了默契。戏曲艺术家都是善于运用形式美和技术美的高手,如梅兰芳先生的唱腔优美大方,端丽之中有含蓄典雅的韵致;程砚秋先生的唱腔缠绵婉转,顿断抑扬,于秀丽之中有凄凉悲怆的感叹。再如京剧后四大须生:马连良、谭富英、杨宝森、奚啸伯,各人的唱腔也各有高妙之处,可以说

都有着运用形式美的章法，从而使各人的技艺有了审美的价值。固然形式美加技艺美已经具有了很强的欣赏性，就是说唱、念、做、打本身具备了可听、可看性，但如果不附以合理的规定情境，确切的人物感情，就会停留在形式美的表层。

戏剧是行动的艺术，主要依靠舞台动作，它包括形体行动、语言行动和心理行动。形体行动是剧中人的举手投足，或转身或移动这样的动作，语言行动是剧中人的台词。形体行动和语言行动都要有内心依据，这是角色内在的驱动力，也就是心理行动，它们结合在一起，直观地体现了角色的舞台行动。

“以歌舞演故事”的戏曲艺术，也同样是以生活作为反映对象，同样要求舞台行动（戏剧情节）符合生活逻辑和人物性格逻辑，它也要求组织戏剧冲突，设置戏剧情节，刻画人物性格，塑造典型形象，而且以歌舞化的行动获得了很高的艺术成就。例如以《水浒传》这部古典名著为题材塑造的戏曲人物形象如：宋江、林冲、武松、鲁智深、扈三娘、石秀、时迁、燕青、史文恭、潘金莲、阎惜姣等；以《三国演义》这部古典名著为题材塑造的戏曲人物形象如：诸葛亮、关羽、张飞、周瑜、赵云、刘备、曹操等，闭目回想，这些人物在戏曲舞台上活灵活现，性格刻画入骨三分，像宋江的急公好义，林冲的忍辱负重，鲁智深的豁达豪放，扈三娘的娇蛮自傲，周瑜的才高量窄，诸葛亮的深沉睿智，曹操的城府心机、关羽的威风神勇……真是历历在目，成为戏曲人物形象的典范。很多戏曲表演艺术家如梅兰芳、周信芳、李少春、袁世海等先生都令人为他们的艺术而叹服，主要因为他们不仅技术优秀，同时能遵循戏情戏理，合理地运用技巧，而不是泛用、滥用程式，更能为角色设身处地，“体贴入微”地琢磨出新的程式来，戏班过去有句老话：“装龙像龙，装虎像虎”。

戏曲表演创造人物的媒介是行当，行当这种程式是历代戏曲艺术家通过体验和表现创造出来的一种需要再创造的人物形象系统，它综合了类似人群的共性的性格特点。前面也已说过，在行当内储存着大量的表演技术程式，在演员入门之后以技术体验的方式得以继承。可以说行当既是人物形象系统，又是程式系统，每一个行当都是一个形象系统，同时又是一个相应的程式表演系统。演员也根据行当进行了技术分工，否则即使是经过长时间训练，也难以掌握完全不同类型的表演技术（所以文武全才的演员是凤毛麟角）。戏曲演员必须从行当的“这一类”走向具体的“这一个”，

如何能做到这一点，只有带着技术去体验角色之心，否则只见行当不见人物，只能演花旦而没有春香、梅英、红娘的区别，只能演青衣而难分王宝钏、罗敷、王春娥，只能演花脸而不见张飞、窦尔墩、包龙图。这就成了戏曲最失败的表演。分行不能代替个性的体验，个性的体验又得配合行当技术的体验和表现。

李少春先生曾回忆向余叔岩先生问艺的一件事：那时他刚拜余师不久，废寝忘食地钻研着余派的唱腔和表演。一次，余叔岩先生见他正在吊嗓，就着他唱的一段〔二黄〕板式的唱腔，问他唱这段时的人物内心应该怎样？李少春那时只顾沉浸在唱腔的字儿、劲儿、味儿里，丝毫不知、也不曾想过这些问题。余叔岩先生随之向他提出了更高的要求，对他说：光有腔儿、字儿、味儿是远远不够的，不关乎人物内心情感的腔儿、字儿、味儿是不行的。李少春先生从此得益匪浅，他明白了体验人物内心情感，使情感附着在完美的技术上，才能真正地演好戏。

戏曲与写实的话剧相比较，它们在制造舞台真实感问题上，具有显著差异。写实艺术的话剧强调体验的真实与表现方式的真实程度，与生活本来面目比较接近，强调演员在舞台上要“真听、真看、真感觉”，越是触摸到真实生活内核的细腻表演，越有打动人心的力量。戏曲自古以来就不排斥“我在演戏”的概念，对于斯坦尼斯拉夫斯基认为应该存在、布莱希特认为应该拆除的“第四堵墙”（即制造幻觉的艺术观点），在梅兰芳为代表的戏曲表演艺术来看，根本就不存在。当生、旦、净、丑穿梭往来于上下场，不受时间、空间的限制，歌舞场上嬉笑怒骂，锣鼓铿锵伴随着唱、念、做、打，观众更多感受到的是情感上的真实，而非对生活原状摹拟的真实。戏曲艺术所综合的诗、画、歌、舞皆是表现性的艺术形式，普遍都存在着对生活原状的提炼、变形、夸张，提纯了感情的浓度。比如在晋剧《打神告庙》中，演员表现敫桂英对王魁负心的满怀怨恨，在海神庙中用水袖做出抛、摔、打等动作，直至把水袖舞得像转动的车轮，使这一人物在此时喷发出心中的一腔怨气。可以用这一水袖技巧在一瞬间调动观众的情感，在很短的时间内使之达到情感的沸点，因而戏曲在状情方面是可以达到强烈的真实的。

阿甲先生说得好：“戏曲的表演程式，来自生活又超越生活，它包含着具体的感性生活可以感知的一面，又包含了抽象生活需要想象的一面。比如夸张到海阔天空回旋千里或者细腻到一个女孩子开门关门，作鞋绣

花，穿针引线的生活。如果讲艺术上的真实，便有几种情况，有偏重于感觉的真实，有偏重于想象的真实，有偏重于认识的真实的……既是艺术的，便都是假定性的。”（《戏曲表演规律再探》）戏曲表演艺术的难点就在于使歌舞技术与生活的结合，又像真的，又不是真的，用歌舞手段来表现生活，既有生活情理上的真实，又是通过审美体验、即程式技术的固定化来表现的。

元代胡祇遹对戏曲演员和表演提出了“九美”的具体要求：

- ①姿质浓粹，光彩动人；
- ②举止闲雅，无尘俗态；
- ③心思聪慧，洞达事物之情状；
- ④语言辨利，字句真明；
- ⑤歌喉清和圆转，累累然如贯珠；
- ⑥分付顾盼，使人解悟；
- ⑦一唱一语，轻重疾徐中节合度；
- ⑧发明古人喜怒哀乐、忧悲愉快、言行功业，使观听者如在目前，谛听忘倦，惟恐不得闻；

⑨温故知新，关键辞藻，时出新奇，使人不能测度为之限量。九美即具，当独步同流。（《紫山大全集》卷八《共同氏诗·卷序》）

其中①、②两条指戏曲演员的艺术天赋条件，容貌气质等方面的禀赋；④、⑤、⑥、⑦条指戏曲演员的艺术基本功，具备这些唱、念、做的技巧；③、⑧、⑨条指戏曲演员体验人生、深刻感悟人生，无论演旧剧或创新剧，都能表现出刻画人物的深厚功力，使观众流连忘返，被征服于强烈的个人艺术魅力。从这些要求之中，可见做一名能“独步同流”的戏曲艺人应该尽心竭力地体验人物内心的七情六欲，体验好生活的同时，还要练习好唱、念、做、打的基本功，“把深入微妙的心理体验和具有高度技术的形体表演熔铸一体……”（阿甲《戏曲表演规律再探》），就是说，不能只有技术的严格训练而不要对人物内心的体验，演员必须从生活的感受，知觉、观察、想象、意志、理智、思维等等，来注入角色的内心，来鉴别、选择为角色服务的程式。比如著名京剧表演艺术家张春华先生饰演《秋江》中艄翁一角，张先生在舞台上表演这一角色的行船动作，把篙杆轻轻一点，之后配合云步的碾动，造成小舟轻离河岸的效果，然后几步轻巧的走动再加上膀、腰、膝、脚尖晃动的表现，表现出人登舟之后小船的轻

曳，接着手划船桨，头部颤动，脚下疾奔的圆场和倒步，表现出小船在湍急的水流上激烈地晃荡颠簸，并在舒缓的摇桨动作中，几声清啸，吟出“雨打船篷风又来呦喏，顺风拨浪把船开呦喏，秋风阵阵吹黄叶，姑姑——你好比江上芙蓉独自开哟……”，这一连串的动作，能使人产生出江宽水阔、风平浪静、心旷神怡、如在画中的绝妙感觉。总之观众随着他的眼神、动作、表情、语言，忽而感到紧张，忽而又感到轻松，看着一只小船在变化着的江流上前进，构成秋水长天、艄翁少女、人生相逢、情景交融的美好画卷，观众与之达到艺术上的共鸣。作为一名戏曲从业者，我深深懂得这种艺术上的共鸣，来自于张春华先生对生活的琢磨、观察、细心体会和对程式技术熟练、合理的运用，二者是分不开的。再如张云溪先生扮演武松，当他要表现和敌人决战的气势时，在下场前（或一串动作的结尾）他把腰杆稍稍一拧，云手起范儿左腿将大带踢上右肩，右手抄下大带刷刷刷一个圆圈交到左手，然后头颈向上一扬再埋头一甩，“啪”地一声，挺起前额的黑罗帽，上步亮相，在“嘟……八大仓”锣鼓的配合下，严丝合缝，精气神饱满，观众无不演员的激情、气势倾倒，这个程式动作很好地表现了武松无所畏惧、奋勇直前的英雄气概。

程砚秋先生留下的影像资料不多，但是他留下的唱腔录音脍炙人口，流传甚广，其原因是优美的唱腔因戏而设，以《锁麟囊》一剧中“春秋亭”一场中的大段唱腔为例，可看出艺术家程砚秋先生深刻体验人物，精心选择并创造戏曲程式的良苦用心。在倾盆暴雨中，两顶差异巨大的花轿先后入春秋亭内避雨，其中贫寒少女赵守贞因为贫贱受辱而哭泣的声音传入富家小姐薛湘灵的耳中，她好奇地掀开轿帘的一角观察、揣摩着另一花轿中女主人的心情。这是一个平静的开始，薛湘灵有着富家小姐的矜持和教养，所以程先生〔西皮二六〕舒展地唱出：“春秋亭外风雨暴，何处悲声破寂寥？隔帘只见一花轿，想必是新婚渡鹊桥”，此时薛湘灵奇怪哭声从何处来，偷看到亭内还有一顶轿子，噢，也是要结婚的小姐。带着她自己对新婚的羞涩，程先生在“渡鹊桥”上行了一个小小的、压小音量的花腔，“吉日良辰当欢笑，为什么鲛珠化泪抛？”表现出薛小姐此时内心的甜蜜。此句在“化泪”二字上行腔，一个小弯表现她的思考，和她温柔的内心。“此时却又明白了”是一个顿悟和猛省，薛小姐蓦地明白了人生中还有与她境遇不同的人，一路想下去越发明白，在此节奏明显加快，由〔二六板〕过渡到〔流水板〕，薛小姐脑中不停地判断，那位小姐到底为什么

伤心，是不是这样？是不是那样？她的善良使她敦促她的侍女上前去询问，哪知薛小姐不曾恃娇，丫环梅香却会显贵，她粗鲁的问话根本得不到回答。程先生在此用干净的吐字噪着唱出“休要噪、且站了！薛良去与我问一遭。”唱腔简洁，表现出薛小姐急于探听真相的心情，也衬托出小姐训斥下人的语气身份。当她得知赵小姐贫寒困窘的情况，大动侧隐，命梅香把陪嫁之物锁麟囊相赠赵守贞，梅香对她的慷慨愤愤不平，再三劝阻，并说这是老夫人得外孙的念想时，薛小姐既羞怯，又被同情、善良的愿望所驱使，很快唱出“这都是神话凭空造，自把珠玉夸富豪，麟儿哪有神送到，积德才生玉树苗，小小囊儿何足道，救她饥渴胜琼瑶。”这段流水毫不拖沓，“麟儿哪有神送到”一句轻轻出唇，可见羞涩之态，而后即被后三句义正辞严的态度取而代之，充分表现出人物瞬间的细腻情感和流动的内心活动，没有深刻的体验何来如此准确、精彩的技巧表现。

京剧《三堂会审》中，苏三被押上大堂，在肃穆威严的气氛中开始她的申诉。此处有一段念白，不结合体验的技巧会流于泛泛，没有技巧的体验无法达到青衣行当的审美要求，只有二者高度结合，才能产生内容与形式美的融合。当王金龙让苏三申诉时，苏三念：“启禀都天大人，犯妇之罪并非自己所为。”声音舒缓沉着，用气充实每一个字，音量不小，表示苏三拼死翻案的决心；“乃皮氏用银钱买成一行死罪。临行起解之时，监中有人不服，替犯妇写下申冤大状，又恐皮氏搜去，因此藏在刑枷之内。”这一段揭发自己被冤蒙屈的内幕，语气略急促，急欲表白自己的情况，吐字喷口清晰顿挫；“今日当着部、按二位大人，当堂劈轴开枷——”这一句念得坚决有力，苏三此时豁出性命，全身心都在诉说冤枉，尤其“开枷”两字的拖音向高处抛去，令人为之震动；“哎呀大人哪——”一字音高情切，“哪”的拖长音先是控制音量，再渐强放音，再爬高甩尾，苏三受屈多年、一腔委屈随着凄厉的声音倾泻而出，而这一口气的拖腔相当有难度，考验青衣演员的念白、气息控制技巧，最终展现出苏三凄切、焦灼的内心。还有一出京剧老生戏《奇冤报》，刘世昌中毒之前的表演是沉稳、谦和的，体现出这位商人和气处世的性格，用了舒缓的念白、恭谦的表情，唱〔西皮原板〕，来烘托刘世昌和顺平静的心情。当他中计吞下毒药猛然省悟之后，随着激越的〔西皮导板〕“霎时一阵肝肠断”唱毕，从台中桌后蹿出抢背，要甩发表现腹中剧痛难忍，接唱〔散板〕“腹中疼痛为哪般？是是是来明白了，中了赵大的巧机关……”然后起哭头，遥想父

母再难相见，心中悔恨，肝肠寸断，最后在“撕边”声中起范儿走硬僵尸，随“八、大、仓”抖甩发向前遮面，倒地气绝。这一段表演唱、念、做技巧运用全面，酣畅淋漓地展开、完成了刘世昌从中毒、挣扎到死亡的内心活动和形体行动的过程，其中唱腔设计、身段设计完全符合角色此时规定情境的要求，在表现力度上强烈有力。这是前辈老艺术家们的创造，后被一代代戏曲演员再次体验其心理、磨砺其艺术，从这双重层面选择了符合人物心理、身份的程式。不能撇开戏情戏理，即使演刘世昌的演员有再好、再高的翻腾技巧——如小翻360度，也不能用在此行当、此人物、此时此刻的。

## （二）戏曲表演双重体验的创造力

有一副写戏曲表演的对联：

“似我非我，我看我，我亦非我；

装谁像谁，谁装谁，谁就像谁。”

这副对联很好地道出了戏曲演员与角色的关系，一语中的地点破戏曲演员体验的双重性。戏曲演员体验生活、体验技术；体验感情、体验程式；体验生活逻辑、体验艺术表现逻辑。这种双重的体验活动互相渗透、互相作用、互相转化，可以说在戏剧艺术中是非常特殊的活动。这种复杂的体验聚合了巨大的创造力，袁世海先生是京剧著名花脸表演艺术家，他饰演《霸王别姬》中的霸王，在听到四面楚歌，感到大势已去时，一声长啸“哇呀呀——”，使观众在他颤动的声浪里感受到大英雄穷途末路的悲鸣。在这一个花脸发怒的程式“哇呀呀——”里，强烈的感情倾泻而出，直接喷射到观众心里。在这个普通的程式里，有袁世海先生对气息、音量、共鸣的恰当运用，也有他对人物遭遇的深切感受。在霸王无可奈何、困兽般的咆哮中……纯熟的技术体验里融进了深沉的感情体验，才使观众被深深地震撼。

过去戏班里饰演关羽的演员，从开始化装就严禁说笑，还恭恭敬敬地把一张“关羽神码儿”——一张印有彩色关羽像的纸叠成小方块儿顶在头上再戴盔头，希望在演出时关羽的神灵能附体，可以演得惟妙惟肖，这虽有些迷信，但演员可以屏息敛气提前进入角色的内心状态，待上场前锣鼓渲染足了气氛之后稳步上场，捋长髯、睥睨凤目，打引子声似龙吟，吐字铿锵，造型威武神勇，俨然是“武圣”临凡。我们相信当李万春先生体验关

羽这一角色时，是带着一整套技术去体验的，去表现的。当年周信芳先生受到爱国思想的鼓舞，排演《明末遗恨》和《亡蜀恨》时，也是体验了对日本侵略者的仇恨，对中国沦陷的悲愤，才运用他熟悉的程式技术，唤醒每个观众心中爱国的热忱。

戏曲演员创造角色以情感的逻辑作为出发点，舞台感情虽是虚构，但是受生活情理的约束，他们中大部分懂得体验前人体验过的成果，并在其上再进行创造，用自己的体验作为基础的创造，这已成为了戏曲表演的传统，因为它具有很大的创造力。

### 1. 戏曲演员进行表演创作的两个来源

#### (1) 演员的直接体验

演员在生活中获得的直接体验，产生为艺术创作的第一手素材，诸如情感的体验，爱情、亲情、友情在心中的感受，仇恨、嫉妒、猜疑等情绪的体会，都自然而然地成为演员体会角色内心的依据，到此为止戏曲演员与话剧演员感受生活是一致的，而随后就大不相同，戏曲演员把这些生活感受升华为浓缩的表演程式。如京剧唱腔中的“哭头”，是使用非常普遍的程式，带有最典型的源于生活的特点，由人们生活中号啕大哭、呼天抢地的无规则的声音，化为音乐化、歌唱的艺术之哭：

“5 6656 1——（仓仓仓仓仓乙台仓——）”。

啊……把生活中因痛哭而变得难听的声音、变得难看的表情，用旋律优美地表现出来。还有“趟马”这一表演程式也非常典型，经过戏曲形态长时间的演变，由初期的骑竹马发展到今天只用一根马鞭，是离形得似的标准产物。毋庸马形，只一根马鞭操纵在演员手里，用轻漂的圆场、利落的翻身、挥鞭打马的动作，伴以快慢相间、顿挫有力的锣鼓节奏，就表现出骑马驰骋、挥鞭赶路的意思，这是多少演员一代代对生活原状的摹拟、提炼、选择、美化加工，最终才获得的表演程式。

观察生活、提炼生活素材是程式的来源，有的戏曲艺术家更能展开想象的翅膀，不止停留在人的社会生活方面，向自然探求，拓宽素材的来源。比如“云手”动作中的变化取自观察空中浮云变幻的绵软韵致，“兰花指”取自用花朵的柔美来雕塑女性之美；“虎跳”取自猛虎跳跃时的迅猛敏捷；“鹰展翅”取自苍鹰在天空俯冲下扑之前的矫健机警。戏曲演员向自然取形已是一个传统，观察自然是好演员修养身心、体味意境、补充表演素材的好习惯。盖叫天先生从香烟袅袅盘旋之中领悟到身法变化多

姿的奥妙，梅兰芳先生从牵牛花朵朵盛开之中找到服饰色彩审美的意趣。著名评剧表演艺术家新凤霞女士，在排演《杨三姐告状》时，根据杨三姐禀性倔强，勇敢不屈，有个九牛拉不回的犟劲儿，在与害死姐姐的仇人家做斗争的过程中，胆大心细，更靠着她可贵的性格，奇迹般地打赢了官司，为姐姐申冤报仇。新凤霞演杨三姐很出色，她在回忆录中说自己小时是贫寒出身，居住在贫民窟似的大杂院里，因为家穷所以从小没少受欺负，但养成了不屈不挠的性格，从不怕事、敢跟做坏事的人斗争。从她描写的许多经历中，我看出她与杨三姐的出身、性格方面的相似之处，也就难怪她演杨三姐嫉恶如仇、敢作敢当的性格是那么恰如其分，生活体验给了她创作的基石。所以，直接对生活、自然的体验是戏曲演员永远的功课。

## (2) 戏曲演员的间接体验

这其中有两层含义：第一，还是生活层面的，不过是通过听、看、琢磨，而不是通过亲身经历的方式去获得。作为生活在社会中的个体，不可能亲身去经历各式各样的生活，只能调动敏锐的感觉去体验、去捕捉需要的一切信息。最能说明间接体验的是男旦现象，比如京剧表演艺术家王瑶卿演宫廷贵妇，他不能苛求自己为什么不生在宫廷里，而是利用进宫当差的机会，观察、摹仿，选择出适合的举止、气质、派头、感觉上像宫廷贵妇的动作，丰富到程式中去，使演出的女性人物栩栩如生。另一京剧著名花旦表演艺术家于连泉（筱翠花），在他的家里，女佣人是换得最勤的，他不断地观察着这些妇女的举止、神态、表情、动作，提炼其中最具有女性特点的运用到他演的女性人物之中去，或妩媚或狠辣，都能刻画得入木三分，令观众过目难忘。这些成功的男旦演员都是间接体验人物的高手，因为他们甚至可以跨越生理性别，令人叹服地塑造出形神兼备的女性人物来，如杨玉环、崔莺莺、杜丽娘、红娘、谭记儿、李慧娘、虞姬、穆桂英……在戏曲表演中，有无数个优美的女性形象都是由男旦演员通过间接体验创造出来的。著名京剧文武老生李少春先生曾扮演现代戏《白毛女》中的杨白劳，这是一个赤贫的农民形象。李少春先生并无农村生活的经历，也不曾因贫穷而卖过豆腐，却一反平常他舞台上儒雅英武、潇洒帅气的形象，把一个受尽欺压、生活在底层的、走上绝路的老实、窝囊、善良、本分的农民演得惟妙惟肖。他的悲哀、凄惨的命运深深打动了观众。惊异于他非凡的表现力和可塑性，有人问他创作的来源，李少春说他回忆到过他