

戏 剧
—
学 习
—
资 料

武汉市文联戏剧部

戏剧学习资料

二

武汉市文联戏剧部

一九八二年十二月

目 录

- ✓戏曲艺术表演体系探索……………傅晓航(1)
- ✓戏曲演员的舞台自我感觉……………郭亮(16)
- 体验与表现的一致性
- ✓话剧表演问题……………金山(43)
- 一九八一年六月在广州的一次学术报告
- ✓导演还要活在舞台上……………童道明(51)
- ✓舞台注意……………陈明正(61)
- ✓回顾与求索……………王正西(77)
- ✓戏曲演员的舞台适应……………郭亮(91)
- 戏曲演员的脚色分工与形象构思
- ✓梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较
……………佐临(117)
- ✓舞台人物形象的体验与体现……………胡导(127)
- 一九七九年为表演进修班所作的艺术总结
- ✓佐临的戏剧观及导演的艺术特点……………陈恭敏等(192)
- ✓创造新的戏曲舞台美术……………张庚(219)
- ✓试论舞台美术的特征……………王韧(229)
- ✓简谈风格、体裁和舞台设计……………邢大伦(254)
- ✓简论戏曲用景……………龚伯安(266)

戏曲艺术表演体系探索

傅 晓 航

戏曲艺术，有它辉煌、灿烂的历史，又以它鲜明、绚丽的民族色彩和独特的表现形式，在世界戏剧艺术中独树一帜，享有极高的国际声誉。戏曲艺术是否有它自己的表演体系，这个体系是什么，它是否能更好地表现现代生活，满足人们新的审美要求，这是理论上应该给予明确回答的问题。我以为戏曲艺术有它独特、完整的表演体系，这个体系的表现形式就是行当。在新的历史时期里，它能否更好地表现现代生活，满足人们新的审美要求，这需要在不断的艺术实践中来逐步解决，但回答也应该是肯定的。本文想面对这些问题作一初步的探讨。

行 当 的 由 来

行当，是戏曲表演艺术塑造舞台形象的基本手段，它的形成经历了一个漫长的孕育过程。也可以这样说，戏曲艺术的表演史，就是行当形成、发展、变革的历史。

古优，是表演艺术史最早出现的职业演员，他是封建社会初期社会进一步分工的产物。因为他们的社会地位近似“弄臣”，唯独他们的活动被幸运地记录下来。在那些有名氏的古优之中，有关优孟的事迹是最为生动的了。由于他的正义的讽谏，和他装扮孙叔敖的超卓演技，博得了后代戏曲艺人的敬仰，“优孟衣冠”竟成为一个典实，被人们常常用来赞誉那些演技

精湛的戏曲演员。春秋战国以后出现的俳优、倡优、象人，是古代早期很粗略的艺术分工。到了汉魏六朝时期，我们在史籍中看到了有关优表演故事的记载，如“总汇仙倡”、“东海黄公”、“辽东妖妇”等。但是由于记述的疏略，我们很难确切地了解它们的演出形式。唐代是我国诗歌、音乐、舞蹈艺术的黄金时代，这种有故事情节的表演随着有了显著的发展。如人们所熟知的“踏摇娘”、“兰陵王”、“樊哙排闥”、“拨头”、“参军戏”等，大约都是当时很盛行的演出节目或演出形式。在这些表演故事的歌舞伎艺里，和后代行当关系最为密切的，是以滑稽、讽刺为艺术特征的参军戏。这种参军戏，据记载产生于魏晋时期，它原来是讽刺一个贪官污吏的，由俳优扮演两个人物，一个扮演贪污的官吏，官名叫参军，一个扮演捉弄人的，叫苍鹘；由苍鹘出参军一番洋相，戏就结束了。应该看到，这是古优讽谏艺术的重要发展。不过那时的参军戏，还仅仅是一个演出节目。到了唐代它已经发展成为一种固定的演出形式；参军和苍鹘已是分担不同艺术职能的固定的脚色名称，而成为后代戏曲脚色的雏形，行当的圭臬。

到了两宋、金、元时期，我们在史籍中常常看到“杂剧”这个名称，它是一个含义很不稳定的名词，其含义的变化，恰好反映了戏曲艺术形成的过程。最初，杂剧只不过是各种民间伎艺的统称。在宋金时期它逐渐发展成为一种相当流行的固定的演出形式。虽然它还保留一定“杂”的特点，但主要是继承发展了参军戏的表现形式，仍以调笑、戏谑、讽刺时政为主要内容。不过参军、苍鹘已改称副末、副净了。由于表现生活内容的不断扩大，在这种演出形式中，相应地增添了装孤、装旦、引戏等脚色，分担不同艺术职能，这就是我们在历史上最早见到的末、净、旦等行当的名称。在金朝统治的北方，把这

种杂剧形式称作“院本”；概括这些脚色叫“五花爨弄”。这就是宋金时期对行当的发展。

在宋、金、元漫长的民族战争期间，以长江相隔的南北两大区域内，终于在唐宋以来蓬勃发展的民间艺术的基础上，形成了我国第一代的戏曲艺术——“温州杂剧”（即宋元南戏）和元杂剧。它们的内容不再是以戏谑、讽刺为主了，而是取材于广阔的社会生活，通过表演艺术正面地揭露社会矛盾，抨击不合理的社会现象，随着行当也有了阔步的发展，形成了和近代戏曲脚色近似的相当完备的行当体制，并且确定了戏曲表演艺术的基本表现原则。这个质的变化，是戏曲艺术形成的重要标帜之一。明清以来，传奇和地方戏的脚色行当的名称和艺术职能虽然有了不少变化，但是以行当为基础的表演体制根本没有改变，反而日臻完善了。从古优到现代戏曲，脚色行当的发展线索是鲜明的。不难看出，行当是在漫长的历史发展过程中，广大戏曲艺人的智慧和艺术实践的结晶。

戏曲表演艺术的美学基础

戏曲艺术，是高度发展的综合艺术形式，在各种艺术因素中，是以塑造舞台形象的表演艺术为它的审美中心。在戏曲舞台上，行当实际上是汇集、融合各种姊妹艺术的纽带或核心，即按表演艺术的需要，把各种艺术因素汇集、融化成为风格统一的有机整体——戏曲艺术。与此同时，戏曲表演艺术也就在传统文学艺术的基础上，形成了它的独特的表现原则和表现形式。

戏曲艺术的传统，没有丝毫保守气息。在它的发展过程中，为了增强它自身的表现力，它象一个饕餮的巨人，不断地吸收各种姊妹艺术的营养，历代的诗歌、小说、舞蹈、音乐、

绘画、雕塑、武技、魔术……等等，几乎无一不被戏曲所吸收，它们为戏曲艺术增添了奇光异彩。但是戏曲艺术对各种姊妹艺术的吸收或容纳，并不是无原则的兼收并蓄。都是为了更完美地塑造舞台人物形象；都是通过表演艺术的手段——行当去融化它们，使它们戏剧化，成为戏曲艺术有机的组成部分。比如诗歌，原是抒发诗人思想感情的一种文学形式，戏曲艺术把它吸收进来，通过行当把它融化为表现剧中特定人物思想感情的剧诗。行当对民间舞蹈的吸收、融化、改造的迹象也是十分鲜明的。比如骑马、行船、乘车的程式动作，大约都来自很古远的“跑驴”、“旱船”、“小车”等一类的民间舞蹈。戏曲艺术把它们吸收进来，根据戏曲表演载歌载舞的需要，扬弃了“驴”、“船”、“车”的实形，保留了它们外在的姿态和象征性的“鞭”、“桨”、“轮旗”，而进一步美化、舞蹈化了。服装是戏曲舞台美术的重要内容，服装的不同色彩和花纹，是以行当相区分的。各种戏曲音乐亦如是，被融化、改造成为烘托剧情、表现剧中人物思想感情的戏曲音乐，都带有明显的行当色彩。总之，各种姊妹艺术被戏曲艺术吸收进来，大都以行当相类别，成为塑造人物的手段，它们才不是戏曲之外的游离之物。这个鲜明的以塑造舞台形象为舞台艺术审美中心的美学思想，是我们应该十分珍视的戏剧美学传统。

戏曲艺术在大量吸收各种姊妹艺术的同时，必然接受了它们的表演方法。戏曲艺术独特的表演体系，正是在传统文学艺术表现方法的基础上形成的。

一个民族的艺术，表现形式尽管多种多样，然而它们的美学原则，在某些方面却是相通的。虚实相映，繁简相间的表现原则，是传统文学艺术共同用来解决艺术概括生活的辩证法，也是传统文学艺术现实主义和浪漫主义相结合创作方法的重要

表征。在戏曲艺术吸收融化各种姊妹艺术的同时，表演艺术便接受了这一美学思想，成为它塑造人物、再现生活的基本原则。这也是各种艺术因素在戏曲舞台上，通过行当能够把它们水乳交融地融合在一起的基因。在封建社会里，诗歌和绘画较之其它姊妹艺术发展到更高的阶段，虚实相映，繁简相间的表现方法，从诗歌、绘画艺术中得到了更充分的运用，以诗论和画论去开掘戏曲表演理论是一个重要的途径。比如白石老人笔下的虾，净纸墨虾，别无它物，却使人感到满幅是水。正如古代画论所说：“虚实相生，无画处皆成妙境”。这一表现原则，在戏曲表演艺术中得到了广泛的创造性的运用，成为它再现生活的基本原则。比如戏曲舞台时空间不固定的表现方法，它的实质依然是“虚实相生”、繁简相间的表现原则，在处理戏曲舞台时空间问题上的具体运用，依然是通过演员的表演艺术体现的。以人们熟悉的《秋江》为例，空空的舞台，一无船只，二无江水，只凭演员手中一只木桨，轻摇慢荡，即使观众感到一只轻舟飘游江上。再如机趣横生的《三岔口》，本来是明晃晃的舞台，通过演员的模拟表演，即使观众确信是在夜幕笼罩下，在漆黑的店房里一场惊险的格斗。文学部分的剧诗，它继承了传统诗歌“寓情于景”、“依景生情”的表现原则，它在戏曲舞台上，同样是通过演员的表演艺术，按照“虚实相生”的表现原则加以运用的。剧中人物的情是“实情”，场上的景是“虚景”，人们透过演员“实情”的感染，便会感受舞台上无限的“虚景”。这种表现方法早在宋元南戏和元杂剧中，已经得到充分灵活的使用了。无论是杂剧《西厢记》中的“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞，晓来谁染霜林醉，总是离人泪”，还是南戏《拜月亭记》中的“一点点雨间着一行行凄惶泪，一阵阵风对着一声声愁和气，绣鞋儿分不得帮和

底”，都是透过演员载歌载舞对剧中人物“实情”的渲染，使人们从整体的空间去领会在秋风萧煞的景色里，一对情侣牵肠挂肚的离情；在凄风苦雨交错的荒野里，离乱人的凄惶心境。这种开发联想、虚中见实、虚实相映、相反相成的表现原则，是戏曲表演艺术的美学思想基础。

戏曲艺术就是这样通过塑造舞台人物形象的表演艺术，汇集了传统文学艺术中的精粹，集中在戏曲舞台上，演员的唱念是语言的诗；细腻的表情是行动的诗；优美的舞蹈（包括武打）是动作的诗；艳丽的化装和服饰是色彩的诗；由此构成以表演艺术为主体的戏曲艺术诗的基本格调。因此那些好的戏曲演出（包括京剧、地方戏），是浓茶，是纯蜜，是十锦花卉的卷轴，总是给人们以沉酣的美的享受。它在很大程度上反映了我国广大人民群众的兴趣和审美习惯。

行当是规范化的表现艺术

行当是戏曲表演艺术提炼和概括生活、再现生活的基本艺术手段，它具有人物性格的特质，是戏曲舞台上各种类型化人物的统称。它既是戏曲演员在长期舞台实践中创造的塑造舞台人物形象的基本方法，又是戏曲演员再现生活对舞台人物形象类型化、规范化的结果。生、旦、净、丑，是行当的基本类别，这是因为在封建社会人民群众的观点里，由生、旦、净、丑所概括的男女、善恶、美丑，是构成社会矛盾的几个基本因素，也是构成戏剧冲突的几个基本矛盾。行当的基本类别，表现了行当的艺术概括能力。由于表现生活内容的不同，又由行当的基本类别繁衍、派生出名目众多的行当类型，如旦行的青衣、老旦、花旦、刀马旦、彩旦；生行的小生、老生、娃娃生；净行的大面、二面；丑行的方巾丑、武丑，等等。这些难以一

一备举的行当名目，它们包容了封建社会不同性别、年龄、性格、品德、才貌的类型人物，用不同的唱腔、语言、动作、化装、服饰给予区别和表现。它反映了封建社会人民群众对社会各阶层人物鲜明的道德评价和美学评价。这种细致的分行，表现了行当灵活的表现力。

各个行当都有它们不同的表现程式，其中包括唱腔、语调、动作、化装、服饰，等等。这些程式同样是演员观察生活、体验生活的结果，也可以说是演员对生活的提炼、美化、规范化的表演经验或表现技巧。这种程式化、规范化反映生活的方法，不是戏曲艺术所独有的，而是我国文学艺术常用的表现方法，比如诗词的格律，绘画的基本技法，都可以称作是规范化了的艺术程式。这里应该着重指出的是：程式不是凝固不可变动的，它只是戏曲演员创造舞台形象时所必须掌握的基本技法，在他们创造剧中规定的人物性格时，必须从生活出发，对程式加以必要的增删取舍灵活地使用，正如传统绘画运用它的基本技法那样，“应入乎规矩范围之内，又应出乎规矩范围之外”（《黄宾虹画语录》）。不“入乎规矩范围之内”，不能保持艺术风格的统一，不“出乎规矩范围之外”，不能表现事物的特殊性，这便是运用程式的辩证法。斯坦尼和丹钦柯把戏曲表演艺术概括为“有规则的自由动作”，是很有见地的话。因此，能否灵活地运用程式，是识别一个演员是否“开窍”的试金石。

我国戏曲艺术独特的表演体系，正是由行当和程式的表演体制构成的。它的特点是：从已有的类型人物——行当的共性程式出发，作为创造剧中特定人物性格的起点。行当和程式不仅不应该妨碍演员去创造鲜明的个性，反而是演员运用既成的表演经验和表现技巧，更便于去创造人物的个性。这已为舞

台实践的大量事实所证明了的。我国戏曲表演艺术大师梅兰芳同志运用他的旦行程式，不仅创造了杨贵妃、虞姬、赵艳容等性格完全不同的人物典型，即在更细致的分行中，扮演那些身份、地位极其近似的人物，如《武家坡》中的玉宝钏和《汾河湾》中的柳迎春，《闹学》中的春香和《拷红》中的红娘，也能表现出她们性格上的细微差别。在各个剧种的各类脚色行当中，都能找出一些著名的表演艺术家，运用他们的行当和程式，创造了难以尽数的具有鲜明个性的舞台形象。因此，不论是从否定的立场，把行当和程式看成是僵化、凝固的，或者是从肯定的立场，把它们看成是不可更动的，都是不符合实际的，也是有害的。

还应该指出，行当是戏曲演员分工的依据，根据演员不同的自然条件，不同的艺术才能，选择不同的行当有所专工，这既便于人尽其材，又便于艺术经验的积累，这对于艺术发展是有益的。

动作与体验的辩证

行当和程式，是戏曲演员创造舞台形象必须掌握的艺术手段。但是只是照猫画虎表面地学会了程式动作，并不能创造出具有鲜明个性的舞台形象，怎样才能灵活地运用行当和程式去创造鲜明的个性，戏曲表演艺术同样存在着“心理技术”，即体验问题，以及内心体验与外部动作的辩证关系问题。戏曲演员只有掌握了这种抓不到、看不见的“心理技术”，处理好内心体验与外部动作的辩证关系，才能完整地掌握戏曲表演体系。

认识生活和再现生活，是文艺创作的共同性问题，但是根据不同的艺术形式和不同的艺术传统，解决这一问题的途径和

方法必然存在着差别。斯坦尼表演体系认为艺术是生活的再现，强调演员创造脚色要从内心体验出发，用演员“第一自我”去“监督”脚色“第二自我”。但从斯氏体系的整体看，也并非是非自然主义的。它并不排斥演员形体动作的重要性，因为内心体验，总是要通过外部的动作去表现，而这种动作不可能是自然形态生活动作的照搬，同样要有所选择，有所夸张，有所设计，有所安排。演员第一自我对脚色第二自我的“监督”，即包含这一重要内容。

戏曲表演体系和斯坦尼表演体系相比较，它的明显差别是：戏曲演员创造人物是从已经提炼了的某一类型人物的形体动作的表演经验出发，即从行当已有的程式动作作为创造脚色的起点。这可以理解为戏曲艺术是歌舞剧，对生活要有更高的提炼；动作和语言要有更大幅度的夸张，这种近于舞蹈或舞蹈化了的动作的设计和安排，就显得更为重要了。比如梅兰芳同志在《贵妃醉酒》中嗅花的“卧鱼”动作，在现实生活中人们是无需那样躬身下腰地去领略花的香气的，然而作为歌舞艺术，安排这个程式动作，对于表现杨贵妃的酒后失态，却非常成功。从这里可以看出，戏曲表演艺术以行当归属人物类别，以程式积累创造经验，是出于戏曲表演艺术的特殊需要。这同西方芭蕾舞的舞蹈程式的性质极其近似。戏曲表演艺术是这样重视外部动作，但是不能说它是形式主义的，因为戏曲演员运用行当创造脚色，同样以内心体验为依据。明代有一段很有趣的轶闻：“金陵一伶人，名马锦，字云将，隶‘兴化部’。一日因演《鸣凤记》‘河套’一出，饰严嵩，技不及‘华林部’李某，为观众所讪。乃易装遁至京师，投某部相国为门卒，日侍相国，察其举止，聆其语言，三年，得其神，然后还金陵再演《鸣凤记》，卒使李伶拜服。”可见“体验”对戏曲演员创造脚色的

重要性。

尽管我国戏曲演出历史悠久，由于在旧社会戏曲演员的社会地位十分低微，他们没有条件学习文化，他们丰富的表演经验，很少用文字记录下来。成书于清道光年间的《明心鉴》，作为表演理论的专门著作，在我国戏曲史中可以算作凤毛麟角了，该书的内容大部分是讲述有关形体动作和演唱方面的经验。结尾简略地谈到了“心”的作用。说：“面状心中生”，外部的“欢”、“恨”、“悲”、“竭”，是内心“笑”、“躁”、“悼”、“恼”的反映，各种声态的表情，都来自心声：“各声皆从口出，若无心中意，万不能切也”。这里所说的心，即是从人物的内心出发，也就是体验了。他讲的虽很粗略，但对于我们全面地了解戏曲表演艺术，仍然是有启发的。李渔的《闲情偶寄》没有着重谈表演艺术，但是在他谈论训练演员如何免于“矜持造作之病”时，却接触到戏曲表演的体验问题。他说：“人谓‘妇人扮妇人，焉有造作之理，此语属赘！’不知妇人登场，定有一种矜持之态，自视为矜持，人则视为造作矣。须令于演剧之际，只作家内想，勿作场上观。”这些话里包含着明显的体验的道理。梅兰芳同志在他的表演经验里，也谈到了体验问题。他说：“每个戏都有它的故事，每个故事都离不开人物，每个人物，不论男女，都有身份、年龄、性格和生活环境的不同，我们演员首先要把戏里故事的历史背景了解清楚，然后再根据上面所说的四项，把自己所扮演的人物仔细分析，深入体会。”（梅兰芳《关于表演艺术的讲话》）这些话的中心意思是告诉演员，要从具体的生活意念中去分析脚色，把握脚色的特殊个性。梅兰芳同志还从体验和动作的辩证关系中，看到了斯坦尼表演体系和戏曲表演艺术的相通之处。因此，他并不排斥戏曲演员学习斯氏体系，认为学习它对戏曲表演是有

益无害的。可见体验同样是戏曲表演体系的一个极为重要的内容。只是戏曲表演艺术在创造脚色时，从不忘记戏剧效果，十分重视外部动作的美和准确性，是在这个前提下来讲求体验。怎样才能使外部动作准确、自然地表现人物的思想感情？李渔有几句讲得很好，他说：“闺中之态，全出自然；场上之态，不得由而勉强，虽由勉强，却又类乎自然，此演习之功不可缺少也。”（《闲情偶寄》“习伎第四”）这话是说，从扮演人物的“勉强”，达到表现人物的美与“自然”，没有别的捷径可走，只能来自刻苦的“演习之功”。因此，戏曲演员十分重视形体和演唱技巧的训练，这是很自然的。

中国长期的舞台实践证明，运用行当和程式，重视外部动作的美和准确性，结合内心体验，是戏曲表演艺术行之有效的创造方法。京剧和众多的地方戏曲，包括古老的昆曲艺术，都有它们的表演艺术家，他们创造了那么多不同身份、不同性格、不同思想风貌的令人难忘的舞台形象，无一不是通过他们的行当，用准确、优美的外部动作，把剧中特定人物的心理活动，感情冲突，向观众交代的一清二楚。这充分说明，戏曲艺术以行当为表现形式的表演体制，是一个具有独特风格的、完整的现实主义和浪漫主义相结合的表演体系。把戏曲表演艺术说成是“表现派”或是形式主义，那是不符合戏曲艺术的实际的。

继承规律，勇于创新

任何一种艺术形式，只有当它反映了人民的心理愿望，满足人民的审美要求，它才能得到发展；否则就会衰落、消亡。这是已被历史事实一再证明了的客观规律。戏曲艺术在漫长的封建社会里，在极其恶劣的生存条件下，所以能够“野火烧不

尽，春风吹又生”，在艺术上不断地发展，正是因为它反映了广大人民群众的心理愿望，以人民群众喜闻乐见的形式和人民群众保持了密切的精神联系。

解放以后，我们对戏曲艺术进行了大力的改革，但就戏曲艺术的基本面貌来说，它依然没有完全改变旧时代的形态。戏曲表演艺术的行当和程式中所蓄存的表演经验，多数是适应表现旧时代的社会生活和人物的思想风貌，特别是那些历史悠久的古老剧种。时代改变了，人们的精神面貌和审美兴趣也必然随着改变。戏曲艺术能否更好地反映新的现实生活，人们的新的思想感情，满足人民群众新的审美要求，它既是一个理论问题，也是一个实践问题。从理论上回答这一问题是肯定的，戏曲表演艺术是一个有规律可遵循的表演体系，行当和程式既能完美地表现古代生活，当然也应该能够很好地表现现代生活。说它是一个实践问题，是由于它毕竟是在封建社会的土壤上产生的，它原有的行当、程式都是为了表现当时的人物和社会生活而逐渐形成的，因而不能要求戏曲表演艺术能立刻完美地表现现代生活。因为它还缺少表现现代生活的新经验，这是需要通过舞台实践不断去创造积累的。

戏曲表现现代生活的问题，它的实质仍然是继承与革新的问题。重要的是我们要对继承与革新的问题有一个正确的理解。所谓继承，不应该单单是指抢救遗产、保存遗产，更主要的是指对传统戏曲艺术表现规律的学习和掌握；所谓革新，不应该是脱离传统戏曲艺术基础的革新。只有这样理解继承与革新的关系，才能使戏曲艺术得到正常迅速的发展。

建国三十多年来，各个剧种在反映现代生活方面已取得了相当丰富的经验，如京剧《红灯记》、《芦荡火种》、《杜鹃山》，豫剧《朝阳沟》，越剧《祥林嫂》，吕剧《李二嫂改

》，湖南花鼓戏《三里湾》、《张四快》，等等、它们在反映现代生活方面都取得了可喜的成就，他们的经验是值得借鉴的。

首先，我们看到不少戏曲剧团怀着极大的热情，在表现现代生活方面做了许多有益的尝试。有些剧团试图以斯坦尼表演方法取代戏曲行当，但大都不能收到令人满意的舞台效果。这是因为取消了行当，便取消了戏曲表演的特色，从整体上看也必然削弱戏曲艺术的特色，不象戏曲而象话剧了。因此，用简单的取代的方法不是好办法。有些剧团在这方面所以能取得一定的成就，也还是由于他们创造性地运用行当去表现现代生活，保持并发扬了戏曲艺术的特色。比如中国评剧院近年演出的《故都春晓》；和最近演出的《野马》，便做了上述两种有益的尝试。前者企图摆脱行当的束缚，较多地运用话剧的表演方法去塑造人物形象，结果没有获得预想的舞台效果。而在《野马》的排练过程中，演员们有意识地运用行当去塑造舞台形象，造成了人物性格的鲜明对比，收到了较好的舞台效果。他们从多次实践中进一步认识到以行当为表现手段的戏曲表演方法，有它独到的长处，不是用其它表演方法可以简单取代的。

其次，是关于如何运用行当和程式的表现规律去塑造新的舞台形象的问题。如前所述，旧行当和旧程式是旧的社会生活的产物，要原封不动地使用它们去表现新人物，势必造成内容与形式的矛盾，不可能达到塑造新人物的目的。许多戏曲演员在运用行当的表现规律塑造新人物方面，取得了不少成功的经验，这些经验概括起来是一句话，叫“脱胎变形”。这里有两种情况：一是运用旧行当，根据新人物的性格特征加以发展。比如已故的著名演员裘盛戎在京剧《杜鹃山》中扮演的乌豆，以他的净行为基础，根据剧本提供的乌豆的性格特征，将净行的表

演程式稍加变化，便成功地塑造了这个自发的、性格豪放的农民领袖的英雄形象。二是对旧行当的综合使用。比如在京剧《沙家浜》中赵燕侠同志扮演的阿庆嫂和马长礼同志扮演的刁德一，都是综合使用旧行当塑造新人物。单纯地运用“青衣”行当，不足以表现阿庆嫂这个有丰富斗争经验，善于和敌人周旋的勇敢、机智的性格；单纯地使用花旦行当，又不足以表现她的大义凛然、压倒敌人的英雄气概，赵燕侠同志熔青衣和花旦于一炉，成功地塑造了阿庆嫂这一临危不惧、胆大心细的党的地下工作人员的典型形象。同样，马长礼同志塑造的刁德一，单纯的使用生行，不足以表现这个反面人物的阴险狡黠；单纯使用丑行又会流于轻浮。他同样把生丑两行融合在一起，成功地塑造了这个心毒手辣的反面人物形象。不少演出都取得了这种经验，在这里就不一一列举了。戏曲表演艺术的遗产十分丰富，创造性地继承和运用，将是大有可为的。

程式是行当外在的表现手段，不同的行当拥有不同的程式，在创造新行当时，必然要同时创造新程式。在这一方面许多戏曲演员取得了同创造新行当最近似的经验。一是对旧程式的充分利用，并根据新的生活内容加以发展变化。比如在京剧《智取威虎山》中杨子荣的马舞和小分队的滑雪舞蹈动作，它们都脱胎于传统的程式动作——“马趟子”和“滑步”，根据新的生活内容加以发展创造出来的。它们既没有脱离戏曲艺术的表现特点，又使人感到它们是崭新的东西。二是创造新程式。现代生活中有许多动作是过去生活中所没有的，也必定是旧程式中所不见的。遇到这种情况只有创造新程式。这是有困难的，但是有些演员也取得一些成功的经验。比如湖南花鼓戏《张四快》，扮演张四快的演员张建军同志，为了创造骑自行车的程式动作，他用心地探索了骑马程式的产生过程，终于摸