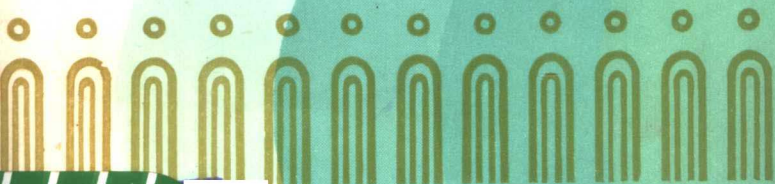




戏剧知识丛书

# 戏曲表演浅谈

陈先祥



·戏剧知识丛书·

# 戏曲表导演浅谈

陈先祥

上海文艺出版社

封面设计：麦荣邦

戏曲表导演浅谈

陈先祥

上海文艺出版社出版

(上海绍兴路74号)

新华书店上海发行所发行 上海市印刷六厂印刷

开本787×960 1/32 印张8.375 字数135,000

1982年6月第1版 1982年6月第1次印刷

印数：1—12,000册

书号：8078·3295 定价：0.60元

## 前 言

戏曲是我国人民群众创造的、为人民群众所喜闻乐见的民族艺术。它具有悠久的历史、精湛的技术和丰富的表现力。

学习和总结戏曲艺术的一般特点和规律，继承和发展我国丰富而珍贵的戏曲遗产，并将它普及到人民群众中去，使它在更广阔的战线上为人民服务，为社会主义服务，这是我们群众文艺工作者的职责。同时，也是文艺“在普及的基础上提高”和“在提高的指导下普及”的需要。

为此，我在讲稿的基础上整理成这个《戏曲表导演浅谈》，力争用通俗易懂的语言、浅显明确的道理和生动形象的范例，较系统地概述戏曲表、导演的一般常识和基本规律，供从事文艺普及工作的干部、业余文艺骨干和从事戏曲专业的青年同志阅读参考。

由于戏曲表导演艺术通常是和剧目不可分割地联系在一起，因此，我把众所周知的新编历史剧《杨门女将》和现代小戏《打铜锣》作为范例，贯串于全文始终。此外，还例举了一些在表演艺术上有独到之处的传统戏曲剧目，使读者易于接受。

一般讲来，表演艺术与导演艺术是两种专门学问。由于戏曲艺术具有较严格的程式和技巧，没有表演艺术基础的人是很难从事戏曲导演工作的；而文化馆、站的文艺辅导干部，更需要较系统地掌握表、导演的基础知识，因此，我将戏曲表演艺术与导演艺术放在一起谈，以便起到相得益彰的作用。

本书编写过程中，曾学习和参考了一些有关资料，并得到领导的支持和许多同志的帮助，在此表示深切的谢意。

作 者

一九七九年八月于武汉市

# 目 次

|                         |        |
|-------------------------|--------|
| (一) 戏曲表演 .....          | ( 1 )  |
| 一、戏曲表演艺术的特点 .....       | ( 1 )  |
| 1. 以虚拟为主 虚实相生 .....     | ( 4 )  |
| 2. 以表演为转移处理时间和空间 .....  | ( 7 )  |
| 3. 高度凝炼的程式 .....        | ( 10 ) |
| 4. 唱、做、念、打的表现手段 .....   | ( 15 ) |
| 二、戏曲表演艺术的手段——四功五法 ..... | ( 16 ) |
| 1. 关于“唱”功 .....         | ( 17 ) |
| (1) 运气和发声 .....         | ( 18 ) |
| (2) 字正 .....            | ( 21 ) |
| (3) 腔圆 .....            | ( 30 ) |
| 2. 关于“念”功 .....         | ( 39 ) |
| (1) 念白的节奏 .....         | ( 41 ) |
| (2) 念白的旋律 .....         | ( 43 ) |
| (3) 念白的重音、停顿和语调 .....   | ( 48 ) |
| 3. 关于“做”功 .....         | ( 53 ) |
| (1) 各种动作的要点 .....       | ( 53 ) |
| (2) 戏曲动作的一般特点和要求 .....  | ( 74 ) |
| 4. 关于“打”功 .....         | ( 75 ) |
| (1) 筋斗功 .....           | ( 75 ) |

|                          |       |
|--------------------------|-------|
| (2) 毯子功 .....            | (77)  |
| (3) 把子功 .....            | (78)  |
| 5. 关于手、眼、身、步、法 .....     | (81)  |
| (1) “手”法 .....           | (81)  |
| (2) “眼”法 .....           | (83)  |
| (3) “身”法 .....           | (92)  |
| (4) “步”法 .....           | (93)  |
| (5) 关于“法” .....          | (98)  |
| 三、怎样创造角色 .....           | (101) |
| 1. 关于人物性格 .....          | (101) |
| (1) 从人物语言中分析性格 .....     | (104) |
| (2) 从人物行动中掌握性格 .....     | (105) |
| (3) 从剧本提示中琢磨性格 .....     | (106) |
| 2. 创造人物形象 .....          | (107) |
| (1) 人物的基调 .....          | (108) |
| (2) 创造符合人物性格的典型动作 .....  | (111) |
| (3) 戏曲表演程式要为创造人物服务 ..... | (113) |
| 3. 体验人物感情 .....          | (115) |
| (1) 学习马列 改造世界观 .....     | (117) |
| (2) 学习社会 观察一切人 .....     | (118) |
| (3) 演员的感受与控制 .....       | (120) |
| (4) 潜台词和内心独白 .....       | (122) |
| 4. 舞台交流 .....            | (129) |
| (1) 角色之间的感情交流 .....      | (129) |
| (2) 角色与观众的交流 .....       | (131) |
| (3) 角色感情与理智的自我交流 .....   | (132) |
| (二) 戏曲导演 .....           | (136) |
| 一、导演与剧本 .....            | (140) |

|                        |       |
|------------------------|-------|
| 1. 阅读剧本 .....          | (140) |
| 2. 主题思想 .....          | (145) |
| 3. 中心事件 .....          | (150) |
| 4. 戏剧结构 .....          | (151) |
| 5. 戏剧冲突 .....          | (159) |
| 6. 人物分析 .....          | (165) |
| (1) 人物的贯串行动 .....      | (165) |
| (2) 人物的行为逻辑 .....      | (166) |
| (3) 人物的相互关系 .....      | (168) |
| 二、导演的艺术构思 .....        | (171) |
| 1. 构思的最高任务 .....       | (172) |
| 2. 构思的宗旨 .....         | (173) |
| 3. 构思的出发点 .....        | (173) |
| 4. 构思的材料 .....         | (175) |
| 5. 构思的内容 .....         | (176) |
| 6. 构思的重点 .....         | (178) |
| (1) 高潮戏 .....          | (178) |
| (2) 开场与结尾 .....        | (178) |
| (3) 重要场面 .....         | (180) |
| (4) 特殊行动和特性动作 .....    | (182) |
| (5) 舞蹈与武打 .....        | (182) |
| (6) 群众场面 .....         | (183) |
| 三、导演与演员 .....          | (184) |
| 1. 挑选演员 .....          | (184) |
| 2. 帮助演员理解剧本、分析角色 ..... | (186) |
| 3. 启发演员进入角色 .....      | (186) |



|                          |       |
|--------------------------|-------|
| (1) 形象性的比喻 .....         | (187) |
| (2) 往事的回忆 .....          | (188) |
| (3) 适当的示范 .....          | (189) |
| (4) 启发的重点 .....          | (189) |
| 4. 与演员建立良好的合作关系 .....    | (191) |
| 四、导演与观众 .....            | (194) |
| 1. 正确看待观众 .....          | (195) |
| 2. 适应观众的要求 .....         | (198) |
| (1) 依次讲述 交待清楚 .....      | (198) |
| (2) 挖掘人物行动 .....         | (199) |
| (3) 明白准确 一目了然 .....      | (200) |
| 3. 理解观众的心理 .....         | (200) |
| (1) 理解与适应 .....          | (200) |
| (2) 情绪的调剂 .....          | (201) |
| (3) 对观众的预示 .....         | (201) |
| 五、导演艺术的主要手段 .....        | (203) |
| 1. 舞台节奏 .....            | (204) |
| (1) 什么叫舞台节奏? .....       | (204) |
| (2) 为什么要有舞台节奏? .....     | (206) |
| (3) 如何分析和掌握舞台节奏? .....   | (207) |
| (4) 如何体现统一的舞台节奏? .....   | (208) |
| 2. 舞台调度 .....            | (210) |
| (1) 行动性调度 .....          | (210) |
| (2) 抒情性调度 .....          | (211) |
| (3) 技术性调度 .....          | (214) |
| (4) 调度设计和运用中应注意的问题 ..... | (216) |
| 3. 舞台音乐 .....            | (231) |
| (1) 烘托感情 强化节奏 .....      | (231) |

|                    |       |
|--------------------|-------|
| (2) 制造舞台气氛 .....   | (234) |
| (3) 演奏舞台音响效果 ..... | (235) |
| 4. 舞台动作 .....      | (236) |
| 5. 舞台美术 .....      | (237) |
| (1) 布景装置 .....     | (238) |
| (2) 舞台道具 .....     | (240) |
| (3) 化妆与服饰 .....    | (242) |
| 6. 戏曲导演常用手法 .....  | (244) |
| (1) 铺垫法 .....      | (244) |
| (2) 对比法 .....      | (245) |
| (3) 渲染法 .....      | (246) |
| (4) 停顿与静场法 .....   | (247) |
| (5) 抑扬法 .....      | (249) |
| (6) 反衬法 .....      | (251) |
| (7) 呼应法 .....      | (251) |
| 六、排戏的基本程序 .....    | (252) |

## (一) 戏曲表演

我国戏曲，是剧、歌、舞、技四者有机溶合的舞台艺术，是载歌载舞、唱白相间的民族传统戏剧形式。它在人民群众生活和斗争的土壤中，经过历代艺术家的长期实践和创造，逐渐形成了较为完整并独具一格的戏剧体系，是我国文化艺术宝库的重要组成部分。

我国戏曲艺术源远流长，丰富多彩。它既有以“四功五法”为手段的神形兼备的表演体系，又有以虚拟为主的自由时空的舞台方法，其反映生活的深度和广度是无限的。

### 一、戏曲表演艺术的特点

文艺是通过形象，主要是通过人物形象来反映社会生活、表现一定思想内容的。但因表现生活的手段不同，而形成了各自的特殊形式。这种特定的形式，既是表现生活的手段，又是表现生活的条件，也就是说，你只能在一定条件之内来表现生活。由此

可见,艺术形式的特点本身,就是一种局限性。如何利用有限的条件去反映无限的生活,这就必须认识和弄清戏曲表演艺术的特点和规律。

由于表现手法不同,文艺通常分为时间艺术(诗歌、散文、小说、音乐等)、空间艺术(绘画、雕塑、工艺等)和综合艺术(戏剧、电影等)。戏剧作为综合艺术,它综合了文学、音乐、美术、舞蹈等姊妹艺术。这些艺术品种和形式在戏剧中综合之后,都服从于角色创造,并集中统一于以表演为中心、以演员为枢纽的演出始终,成为戏剧艺术的有机组成部分。但是,同歌剧、话剧、舞剧相比较,戏曲所综合的艺术种类更多,与表演结合得更加紧密。

从文学脚本来说,它综合了韵文和散文。舞台语言除具有其它戏剧所必须作到的出语明快、入耳爽然、一触即解、回思有味等特点以外,还具有音乐性和方言的特征。戏曲语言,无论是唱词或念白,都是富有节奏感和音韵性的艺术语言。如《杨门女将》第二场,管家杨洪上场的念白:

管家八十载,杨洪须发白。

寿堂一声报,夫人!少夫人!稀客到府来。

它言简意赅,仅二十个字,介绍了人物身分、年龄及上场的目的。词尾押韵合辙,琅琅上口,具有好听、好懂、好记的特点。这是诗体语言,戏曲唱词和念白多用这种文体。

还有对联似的语言。如《杨门女将》第八场，马童张彪上场念：

杨元帅捐躯饮恨，白龙马终日长嘶。

两句词对仗工整，念起来富有韵味和节拍感，以马嘶寓人意，表达了他对元帅的深切怀念和待战心情。

还有散文式语言。如余太君问张彪可愿为元帅夫人作向导时，他答道：

太君哪！此乃元帅遗志，张彪万死不辞。只是这葫芦谷内，羊肠小道，千回百转，瘴气滚滚，野雾茫茫，倘若迷失方向，栈道难寻，俺张彪赴汤蹈火死无憾，怕的是孤军涉险困绝山！

这散文式的语言富有旋律性和节奏感，长短句相间，有诗意，是戏曲念白常用的一种文体。

另，还有生动朴实的白话文语言。如在寿堂上，柴郡主示意焦廷贵、孟怀源不要饮酒，被爽朗泼辣的杨七娘发现，她风趣地说：“噢！敢情毛病在这儿哪！……”这类语言既不工整对衬，也不合辙押韵，是接近生活的语言，它富有浓郁的生活气息，使人感到亲切自然，有风趣。而湖南花鼓戏《打铜锣》、楚剧《葛麻》等地方戏曲，除具备以上特点外，还具有地方语言的特色。戏曲文学就是根据题材内容和风格的需要，综合运用多种文体的一种艺术形式。

从表演手段来说，它综合了舞蹈（民族古典舞）、

武术(刀、枪、棍、剑和拳术等)、杂技(筋斗、出手及杂耍等)和绘画、雕塑(调度画面和亮相造型)等,有唱、做、念、打和手、眼、身、法、步等程式,即“四功五法”。

从音乐体制来讲,有文武二场。文场有各类唱腔、曲牌和伴奏曲;武场有一整套与表演紧密相联的打击乐,即“锣鼓经”。它虽居伴奏地位,却是戏曲表演的骨架。舞台人物的一举手、一投足和他们的内心活动,以及刮风下雪、山崩地裂等效果与气氛等,都少不了它。经常打出来的名目,大概有几十种之多,并各有千变万化的特点:或是高,或是低,或是自高而低,或是由低而高,有的慢,有的急,有的慢转急,有的急变慢,而且一经用上,各尽其妙。

从舞台美术来讲,它讲究舞台装置的象征性和舞台“砌末”(即取一枝片来代替和象征某一事物的舞台装置和道具,如传统戏曲的桌帟、椅帟、布城、大小帐子、火旗、水旗、风旗、车旗等装置和以鞭代马、以桨代船等道具,它具有以一代全的作用)的简洁性,在时间、空间的处理上,比歌、话剧有更大的灵活性。

具体讲,戏曲表演的主要特点有如下四点:

### 1. 以虚拟为主 虚实相生

为了在有限的舞台上,反映出深刻广阔的生活内容,戏曲创造了以虚拟为主、虚实相生的舞台方

法,来表现角色的思想感情和所处的具体环境。

戏曲的虚拟,不是对实物对象作依葫芦画瓢的比划和摹仿,而是强调实物对象的某一重要特征,采用想象、夸张、省略和装饰等手法来表现的。如舞台上表现宴会,就抓住酒壶和酒杯这两件最能表现酒席的部分,而用虚拟的方法来表现斟酒和饮酒。戏曲表演,同国画中的所谓无墨而染、书法中的所谓有势无笔颇相似,具有在形似基础上的传神特色和“神龙现首不现尾”的意趣。

戏曲的虚拟动作之所以有较强的表现力,而且得到观众的认可,是因为它有分寸感和质量感。如跨门槛的尺寸要有一定的限度;挑担子要有轻重各异的重量感。如果虚拟动作的尺寸不准确,层次不分明,结构不严谨,上楼不感到有梯,行船不感到有水,总之,要是表现力不强,就失去了虚拟的意义。

戏曲的虚拟有简有繁。为了典型地表现人物的复杂心理矛盾,集中地表现戏剧冲突,当突出的突出,当省略的省略,当简洁的简洁,当繁复的繁复。在无关紧要之处,轻描淡写,一带而过,一点就算,不求其真;在紧要关头,为了刻划人物和制造气氛,就不厌其烦地反复渲染,不遗余力地使劲突出。如舞台骑马,来去无常,一般用马鞭表示一下就行了,但在《杨门女将》第九场中,为了表现识途老马的忠勇,它忽而长嘶驰骋,忽而挺立不动,杨文广在马上也做了

不少舞蹈动作。接风送行也是一般礼节，通常不必大做文章，但在京剧《红灯照》《闹衙》一场，为表现林黑娘等斗智斗勇而取得胜利后的威武和裕禄等朝官的狼狈，在送客礼节上大造隆重气氛——八清兵执旗礼拜、肃立两旁，林黑娘整冠撩篷、大步走动，三个朝官搭袖打恭、连着三跪。这同作者用笔一样，不需要着笔的地方，惜墨如金；需要着笔的地方，用墨如泼。就是吃饭、喝酒、脱衣、摘帽和开门关门这类生活琐事，要么不搬上舞台，一旦搬上舞台，就要与戏剧冲突紧紧相扣。

如《杨门女将》中的《寿宴》，因为是处在强烈对比的悲喜矛盾之中，所以，以杨七娘为首的敬酒者，反复表现为杨宗保祝寿的喜庆与欢快；以柴郡主为首的拒酒者，却极力掩盖宗保为国捐躯的悲哀与痛苦，以此来表现一门连连为国献出丈夫与儿子的英雄妻子、母亲们的相互关切与怜惜，收到了很好的艺术效果。苏昆《十五贯》，为了具体表现盗贼的罪恶行径和把事件的由来展现给观众，第一场就着重表现了尤葫芦的醉酒和睡觉。这种突出、集中的表现方法，是根据剧情的需要，对所表现的生活进行剪裁的结果。所谓简头绪、清脉络、别轻重、分宾主，也就是这个意思。总之，演员表演只要着力于表现剧中人物的思想，把技巧熟练地用在点子上，就不会出现因为省略和简洁而失去动作的联贯性，也不会因为



繁复与突出而显得凝滞累赘，而是更觉意味深长。

戏曲的虚拟，是从舞台时、空实际和艺术效果出发，服从于戏曲的表演规律，对于需要与可能的，就以“实”来表现；对于不需要、不可能的，就以“虚”来表现。如车、船、猪、马等大物、活物和针、线等观众不易看见的小玩艺，就通过演员的虚拟表演来表现；对于非用大物或小物不可的，就采取大化小，小化大的方法来表现，如舞台上的水桶就比生活中的小些，舞台上的笔就比生活实用的笔大得多。这样，就把戏曲舞台反映生活的面扩大到无所不及的程度——大到各种打仗场面，小到吃饭睡觉、穿针引线，只要内容需要，都有表现的办法。这种以虚拟为主，虚实结合的舞台方法是戏曲表演最重要的特征。它既给演员提供了在舞台上表现一切行动的可能性，同时，也对演员的表演提出了条件，即戏曲虚拟方法必须具备三个条件：以生活为依据，要有形似基础上的神似；借助和依靠观众的想象，共同完成艺术创造；演员要有较强的表现力，使人深信无疑。不然的话，虚拟方法也就失去了存在的可能性。

## 2. 以表演为转移处理时间和空间

戏曲和其他表演艺术，是时空相统一的艺术，它既受时间的限制，也受空间的限制。一个大型剧目，只能演到三个小时左右。时间长了，剧情易散，演员受不了，观众也坐不住、记不清。演戏的范围，就是