

黄克保 著

针灸表证研究



針灸表經研究

黃克保 著

中國醫藥出版社

戏曲表演研究

黄克保 著

中国戏剧出版社出版
北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号
(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销
北京彩虹印刷厂 印刷

850×1168毫米 1/32开本
240千字 11印张 3插页
1992年4月第1版 1992年4月第1次印刷
印数: 1—1,500册

ISBN 7-104-00350-9/J·185

新登: (京)字第150号

定价: 6.45元



黃克儉

序

黄克保同志将她多年以来的文章选为一集，要出版问世了，要我为她写一篇序。克保同志是我多年来的同事，可以说，不止是工作的同志，也是戏改事业上亲密的、共同奋斗的战友。这个序，我是从心里乐意写的。

克保同志的专业是戏曲表演的研究。她干这行已经近四十年了。写的文章不少，这回集结出版，却还是第一次。克保同志从事这方面的研究，有两点是值得我来介绍一下的。

第一，克保同志能上台演戏。她年轻时是京剧的票友。这件事对于她的研究带来很大的好处。表演艺术是要经过体验才能懂得它的奥妙的，让一个没有这种体验的人来谈表演，终归是隔靴搔痒，很难说透。但反过来，一个演员，哪怕是经验十分丰富，要把表演艺术来作科学的分析，往往不容易做到。因为当演员的长于形象思维而拙于逻辑思维，你让他说道理，他感到非常困难，如果让他做给你看看，反倒轻而易举。黄克保同志却不然，她有理论素养，不光是一般的逻辑思维的素养，对马克思主义的理论也是有素养的。因此，读黄克保同志的文

章，一方面觉得她谈起表演来亲切而且恳切，不是那样令人不可捉摸和难于理解；另一方面，又觉得头绪清楚，逻辑井然，令人容易掌握宏观的整体。这个特点并不是人人能有的，黄克保同志却是具有。

第二，黄克保同志写文章十分严谨，无论在用字方面，举例方面，都是再三斟酌，多方考虑，唯恐表达不准确，或容易发生误解；再就是例子的选择，煞费苦心，唯恐不恰当，引起错误的认识。

在关于艺术的理论阐释中，例子的作用的确是带关键性的。理论的叙述总是抽象的，因此也带有各种歧义的理解可能性；而例子则是具体的。一个恰当的例子可以消除各种歧义，澄清理解。读克保同志的文章，常常因为她的例子举得恰当，读者不至于有错误的理解。

戏曲表演艺术的研究，是一种崭新的学科，钻研的人很少，钻研而有成果的人则更少。黄克保同志是这少数有成果的人之一。她的这本论文集的出版，对于这方面的研究一定会起到推动的作用。我希望此书能引起戏曲界研究的兴趣；我也希望克保同志继续努力，向这方面作更深入的研究，以期早日完成中国戏曲表演体系的理论。

张 庚

1991年3月12日

目 录

序.....	张 庚 (1)
戏曲表演.....	(1)
独具品格的表演艺术：程式化、 戏剧化的歌舞表演.....	(24)
戏曲的舞台时空艺术：超脱的 舞台时空观与虚拟手法相结合.....	(47)
表演程式：戏曲塑造舞台形象的 艺术语汇.....	(80)
脚色行当：戏曲表演的程式性 在人物塑造上的反映.....	(99)
生.....	(139)
旦.....	(145)
净.....	(150)
丑.....	(154)

杂.....	(158)
形神兼备：戏曲塑造人物形象的	
美学追求.....	(160)
多元的体验方式：戏曲舞台体验的特点.....	(184)
革命英雄主义的颂歌	
——京剧《红灯记》观摩学习笔记.....	(206)
传统·生活·艺术作风	
——京剧《八一风暴》的启示.....	(219)
上党戏《三关排宴》的导演处理	
——兼谈继承导演艺术传统的问题.....	(233)
王瑶卿与京剧《柳荫记》.....	(262)
谈戏曲传统表现方法的几个基本特点.....	(303)
后记.....	(340)

戏曲表演

戏曲表演是一种程式化、戏剧化的歌舞表演。是综合运用唱、念、做、打多种表现手段以创造舞台形象的艺术。这种歌舞表演是随着戏曲的形成发展过程、经过各个时期的发展演变逐渐形成的。中国古代百戏杂陈,由民间的说唱、滑稽表演、歌舞和杂技等,与能够表现戏剧情节的诗艺相结合,开始形成戏曲的表演艺术。到了杂剧、传奇,由于文人的参与创作和加工,以典雅的诗词格调和犀利的笔锋,揭露社会各个方面的矛盾,为民间冤情鸣不平,有的也涉及某些重要人物的政治斗争,于是扩大了舞台领域,丰富了人物形象,加强了表现能力,也进一步发展了表演的体制。

人民关心自己的命运,他们的思想认识虽受时代局限,但对世道政情,是非明辨,颂善罚恶,褒贬公正,并创造了自己的理想人物。在舞台表演上,好用深入浅出的夸张手法,以适应剧场性的评价效果。戏曲的艺术语言,形式多样,如文字不足以显形,就用舞蹈动作来造型;舞蹈不足以传声,就用音乐声腔来抒情;综合唱、念、做、打,评其善恶美丑,以激起人们

同情或反感的共鸣。又正是因为有唱、念、做、打的表演，使人们在评价伦理道德的同时，还进入审美境界，品味形式的美。所以中国戏曲的表演艺术寓美于教育之中，既体现着一般戏剧的共同规律，又具有自己的特殊规律。

戏曲表演的程式性和综合性

就艺术的假定性来说，凡艺术皆有程式，由于艺术家运用的物质材料性质不同，艺术语言不同，民族风格不同，就使所反映的客观生活的形貌也不相同。通常所说神似形似之别，写意写实之别，虚拟摹真之别等等，就是客观生活经过不同艺术手段、不同艺术方法和不同观点在创作上的表现，从而也有了不同种类、不同程度的程式。中国戏曲的表演程式是运用歌舞手段表现生活的一种表演技术格式。唱、念、做、打和音乐伴奏皆有程式，是戏曲表演的主要特点。这一特点制约着戏曲形象创造的一切方面，也贯串于舞台演出的结构体制。生活的自然形态和任何一种表演因素，如果不转化为程式，就不能统一于戏曲的舞台演出风格。从这一点说，程式是戏曲创造舞台形象的特殊艺术语汇，没有程式，就没有戏曲的表演艺术。

产生程式的根本原因，在于原始的广场艺术和群众直接交流，民间艺人用传统的创作方法，在简陋的物质条件下，吸收民间歌舞、说唱艺术、滑稽表演和武术杂技等各种技艺中的表演因素和表演技术，从表现简单的故事情节到表现复杂纷纭的生活现象，从各种表现手段的简单调整到复杂的综合并加以规范化的结果。这个复杂的艺术加工过程，主要贯串了三点：歌舞化、戏剧化、节奏化。

歌舞化 在戏曲的各种表现手段中，音乐，特别是歌唱始终是主导的因素，唱念做打，唱居于首位。由于有唱，念白就不能保持生活语言的音调，它需要吟咏，要强调语言音调的韵律和节奏的回环跌宕，形成音乐美。散白、韵白、韵律性吟诵（如引子和诗、对）和节奏性吟诵（如“干牌子”和数板）等各种念白形式，就是语言同音乐的不同程度的结合；汉字音调的高低强弱、抑扬顿挫之美，则是戏曲念白音乐美的基础。中国戏曲和西方的歌剧不同，语言音乐化了，形体动作也必须提炼到舞蹈化的高度，于是产生了种种富于舞蹈美和塑形美的身段、工架和武打；喜怒哀乐等感情的发挥，也要强调它的外在节奏并组成一定的程式。比如渲染情感，认为靠形体动作还不足，或借用马尾做成的长须（髯口），或借用细绳束好的长发（甩发），或在盔帽上插两根四、五尺长的雉尾（翎子），或在袖口上缝两块白绸（水袖）等等，作为辅助表现情绪的舞蹈用具。凡帽翅、靴底、辫穗、腰带以及前面所说的那些用具，都要经过专门训练，摸透它的性能，组织成有程式的艺术语言，以表现生理器官所不能明确传达的艺术感情。把听觉形象音乐化，把视觉形象舞蹈化，使歌舞结合，唱白和谐，视听同感。头发可甩，胡须可舞，这就使生活的动作变形；开口讲韵律，说话带腔调，这就使生活的语言音调变声。戏曲表演艺术，用这种方法来组织自己的艺术语言，用以反映客观生活的时候，就不可能把生活的真实面貌作机械的摹拟与再现，只能以自己特有的假定性语言塑造鲜明的形象来表现生活真实的本质。这种综合唱、念、做、打多种艺术成份的表演艺术，如果没有严格的规范就不能使之统一。

戏剧化 民间歌舞和说唱艺术曾不断给予戏曲表演以丰富

的营养。但这些歌舞成份进入戏曲表演以后，都发生了质的变化，形成新的素质：戏剧性。它们已不再是简单的叙事和抒情，而成为表现特定人物、特定情境、揭示复杂矛盾冲突的戏剧手段。如《徐策跑城》表演一个世代老臣，看到二十年前惨遭杀害的忠良后裔又重振威风，他急于要将这件大事奏告朝廷，以谋解决矛盾。主要有两节戏：前一节戏，表现徐策在城楼看到薛家人马，用〔高拨子数板〕的板式表现他的心情，唱中夹白，叙事抒情，感慨万端，惊喜若狂。后一节戏，表现徐策徒步上朝，用〔高拨子散板〕的板式和善于表现袍带特长的舞蹈身段交织在一起，踉跄踏步，袍带盘旋，两片水袖和一挂白髯齐飞。台上一人纵横，台下万眸凝神。前者夹唱夹白，后者载歌载舞，表现手段各有侧重，但都是戏剧化、性格化了了的歌舞表演。

节奏化 节奏是使唱念做打诸般艺术手段多样统一的共同要素。就唱念做打与歌舞相结合的程度来说，从接近生活语言的散白到曲折委婉的歌唱，从接近生活节奏的各种手势、动作到紧张炽烈的武打，在强弱疾徐之间存在着多级阶梯式的节奏因素。在一出戏里，根据戏剧内容的需要，各种表现手段有时互相衔接，有时互相结合或交叉，这使各种节奏因素呈现出复杂而富于戏剧性的组合，形成了全剧节奏的起伏和变化。这种节奏的变化，是由戏曲形体动作的节奏和戏曲音乐的节奏相辅相成地贯串于全剧的。由各种打击乐器的音响组成的锣鼓经在这方面起着极为重要的作用。《坐楼杀惜》逼写休书一节，阎惜姣以扣留“招文袋”要挟宋江写休书，气势汹汹，咄咄逼人；宋江以讨回“招文袋”被迫就范，忍气吞声。这节戏由话剧来演，也自能体验入微，进入角色。而由戏曲演来，就表现力来说，又有自己的特点。仅仅是重复极简单的两句对话，阎惜姣

说：“你与我写！”宋江答道：“我与你写！”两个人倚桌对立，阎惜姣手指稍微点触，加上锣鼓点子，便好象斩钉截铁的声响打在宋江身上。宋江捏紧笔管，张臂反抗，几击锣声，几乎眦眶欲裂，双瞳夺眶而出。台上并无丝竹乱耳，只是几下鼓点和锣声，犹如铁匠打铁，你来我往，使两个角色的情绪节奏，冒出火花。从这里可以看出，形体表演节奏的表现力和打击音乐节奏的表现力是相辅相成的。如果把一出戏中唱、念、做、打的安排比做血肉，锣鼓经就是它的骨骼。

戏曲音乐中的打击乐、弹拨乐、管弦乐等组成的节奏不是独立于表演之外，而是结合戏剧情境和演员的形体动作来表现的，也和渲染整个舞台气氛不能分割。有时人物还没有上场，舞台上已充满了音乐所创造的气氛，或如表现狂风骤雨气势的〔急急风〕，或如表现闲庭漫步情调的〔小开门〕等，这些演奏本身，很难说有什么具体情绪的规定性，可以灵活运用，但又各有其各自的基本格调。音乐节奏和形体节奏又是互为作用的。唱腔要有板有眼，板眼又随着唱腔的发展而有变化；动作要合乎锣鼓经，锣鼓点子又要跟着动作的变化去灵活适应。动作和唱，谁是主导，要看具体情况，从着重做功的戏来说，音乐节奏服从表演节奏。打击音乐的节奏如要讲细，可以细到打在演员眼珠的转动上，眼皮的开阖上，鼻翅的闪息上，丝丝纹路的表情上。这种戏曲的节奏化，要求含蓄而又鲜明，切忌繁琐；不是要欣赏者去辨别音响和动作配合的顺序，而是要求抓住欣赏者的心灵，把他们拉入艺术化了的戏剧情境中去。昆曲《牡丹亭》杜丽娘“游园惊梦”一折，开始时要观众赏心悦目，渐渐连观众也被拉到梦的幻觉里去。戏曲舞台节奏的妙用，善于使动中见静，寂处闻声。古人论诗，很赞赏“蝉噪林愈静，鸟鸣山更

幽”之句，这和戏曲节奏的道理异曲同工，这是讲细处。粗犷处却又不同。如武打群舞表现两军交战，冲锋陷阵，翻腾跌扑，锣鼓点子从分别适应参差不齐的多样表演到需要整齐统一的时候，仅仅一个〔四击头〕（四拍子节奏），便把全场的混战状态立即煞住，变为各有姿势而又统一的群像雕塑。这都是戏曲节奏的特殊表现。所以李渔说：“戏场锣鼓，筋节所关”，这是很有见地的经验之谈。

戏曲表演中的种种程式，就是在这种复杂的综合过程中形成和发展起来的艺术和技术上的格律和规范。

程式的意义在于：①它使戏曲的表演艺术改变了生活的自然形态而升华到音乐和舞蹈的境界，使生活得到更集中、更鲜明、更强烈的反映。②戏曲表演的艺术形象，虽属于精神创作的范畴，但由于程式的存在，它的手法、技巧、技术等就有了可以被感知和被把握的物质外壳，这是戏曲演员继承前人经验和掌握戏曲表演规律的极为珍贵的遗产。戏曲演员经过刻苦锻炼和思索，掌握了程式及其运用的内在规律，就可以结合自己对生活的理解和体验，进入正确的创作状态，创造出鲜明的艺术形象和新的表演程式来。

程式和生活总是矛盾的。矛盾表现为：生活要靠程式给予规范而又要突破它的规范；程式要靠生活给予内容而又要约束生活的随意性。为解决这个矛盾，传统中有种种说法，“戏不离技，技不压戏”就是其中之一。“戏不离技”，说的是必须充分发挥程式的积极作用以赋予戏剧内容以鲜明的表现力；“技不压戏”，是说不能让程式的表现压倒、削弱甚至脱离戏剧内容而流于形式主义。戏与技的高度结合，应是戏曲表演的最高审美要求。

戏曲的舞台结构体制

戏曲的舞台时空观 戏剧作为反映生活的一种特殊形式，要求在舞台这个有限的空间和演出的有限时间内表现戏里的生活图景，必然会产生反映生活场景的无限空间（从相对的意义上说）和舞台的有限空间、戏剧情节延续的无限时间和实际演出的有限时间这两对矛盾。戏曲在解决这些矛盾时，有它自己的做法：它公开表明舞台的假定性，承认戏就是戏，对舞台空间和时间处理采取了超脱的态度，既不追究舞台空间的利用是否合乎生活的尺度，也不追究演出时间是否合乎情节时间的延续，而是依靠分场的结构体制和虚拟的表现手法，在一个基本上没有布景的舞台上创造出独特的意境，对生活作出了广泛的形象概括。

戏曲舞台空间观念的超脱性表现为两个方面：①舞台环境的确定以人物的活动为依归。有人物的活动，才有一定的舞台环境；离开人物的活动，舞台不过是一个抽象的空间；即便有时摆着一些砌末，或有一些音乐演奏，如果不同演员的表演结合，也只起一定的暗示作用，不能独立地表现出戏剧环境。因此人物的上下场就成为戏剧环境变化和剧情发展的枢纽。如《群英会》的第一场，舞台上虽然摆着大帐和桌椅，但并不说明具体环境，因此黄盖和甘宁可以在大帐前起霸。周瑜出场，舞台才确定为周瑜的大营；周瑜等人一下场，具体环境也随之消失。第二场，大帐和桌椅换了摆法，这也只是对环境的一种暗示；要到鲁肃上场“藏书”，舞台才又确定为周瑜的寝帐。②在同一场中，通过演员的虚拟动作，可以从一个环境迅速地

转入另一环境。“人行千里路”，“马过万重山”，只要一个圆场、一场趟马就可以表现；一个“挖门”就表示从室外进入室内，“一翻两翻”或一个“绕场”就表示换了地方等等，都是戏曲的常用手法。

戏曲舞台时间观念的超脱性表现在：舞台时间的安排，完全由戏剧情节的需要来决定。《四进士》的盗书一场，宋士杰安排那两个奉命行贿的公差睡下后，拨门、盗书、拆书，又把那封书信一字一句抄录下来后送回原处，这一切，他都做得从从容容，有条不紊。一到把那件暗通关节的证据拿到手，场面上就响起了四更；稍一静场，鸡鸣天晓，行贿的和告状的都各奔前程。舞台时间的安排严丝合缝，人物的主要行动完成了，这场戏的舞台任务也就完成了。连那个静场的安排也是非常巧妙的，假如书信到手时已经天色大亮，岂不显得宋士杰办事过于急促慌忙？这说明舞台的时间处理，决不是为了表现时间本身，而是表现这个时间中人物的行动和性格。宋士杰忙了一宵：拨门盗书、衣襟录证、阻挡老伴干扰、与公差周旋等等，都是为了为受害者鸣不平、反冤狱，还表现出宋士杰为人正义而手段老辣的性格。单为表现睡眠时间，哪怕一分钟也是不能允许的。

超脱的舞台时空观有两方面的意义：①它给戏曲带来了一种既流动灵活、又相对固定，既连续不断、又相对间隔的分场结构体制。在戏曲中，《三岔口》满台大亮却要表现摸黑厮打，整整打了一个晚上，离开了时空观念的超脱就难以想象，《回荆州》用“三插花”表现刘备等人逃离东吴的“急行军”，离开了时空观念的超脱也不好理解。《打渔杀家》中的丁郎有两句话：“离了家下，来到河下”，“离了河下，来到家

下”，正是这种时空观念的写照。远道山河间隔，竟要反映在方丈舞台之间，这种路程，如无情节意义，可用一两句台词表达，是极为省略的手法。这种手法，使舞台空间虽极有限，反映的生活却可以广阔深远。②它表明了戏曲的演剧主张：戏曲主要不是依靠灯光布景等舞台技术和制造舞台生活的幻觉来吸引观众，而是依靠表演来吸引观众，靠演员的表演和观众的想象共同创造舞台的生活图景。

虚拟的表现手法 超脱的舞台时空观是戏曲分场体制的前提，虚拟手法则是体现分场体制的手段。然而，虚拟手法的作用又不仅仅在于使时空变化的流动灵活，更重要的，是要表现在特定环境中活动着的人。虚拟的主要精神，是写景与写情、写人的浑然一体。这有两种表现形态：①状物抒情，情景交融。其特点是：演员以虚拟手法描摹客观景物形象，又在这种创造中观照自己，形成一种情景交融的自我感觉，凡登山、涉水、行船、走马等虚拟动作莫不如此。比如趟马，《挑滑(华)车》高宠的跃马登山，表现了这位抗金英雄奋力杀敌的激情；《艳阳楼》的高登纵马在人群中横冲直撞，表现的是一个恶霸的凶暴骄横；《棋盘山》薛金莲的策马奔驰，表现的就是这位青年女将的英武和娇纵，等等。戏曲虚拟的景不能独立于演员之外，而是如人之形影不离，表演休止，景亦消逝。②借景抒情，寓情于景。这种表演，不单单是把自己的动作去虚拟什么对象，而是借剧中描绘之景，以诉自己别有感触的心情。昆曲《荆钗记·上路》演钱流行被王十朋迎往任所贍养。据剧本交代，这是春深时节，一派“日丽风和，花明景曙”的风光，但钱流行一路上看到的却是“古树枯藤栖暮鸦”，“景萧萧。疏林中暮鸢斜阳挂。闻鼓吹。闹鸣蛙。空嗟呀。自叹命薄。难苦