

·戏剧知识丛书·

戏曲表演知识三讲

张 卉

中国戏剧出版社

• 戏剧知识丛书 •

戏曲表演知识三讲

张 卉

中 国 戏 剧 出 版 社

戏曲表演知识三讲

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京市彩虹印刷厂印刷

字数73,000 开本787×1092毫米 $\frac{1}{32}$ 印张 4.375

1987年2月北京第1版 1987年2月北京第1次印刷

印数 1—1,750册

书号 8069·1050

定价 0.80元

序

我国的戏曲表演艺术历史悠久，源远流长，代有师承，薪火相传。在长期的发展过程中，经历代名家之增益，到了京剧鼎盛时期，中国戏曲的歌、舞、剧三种艺术成份更加有机地结合在一起。以梅兰芳为代表的戏曲表演艺术，当其以独特的艺术风格展现在世界舞台上，即被公认为世界三大表演体系之一，与斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特二人齐名。

斯、布二氏的体系都有论著传世，而灿烂辉煌的中国戏曲表演艺术，却至今未能作出系统的理论性表述，供人学习。戏曲学校的学生，在学习表演艺术的过程中，还是要靠教师的口传心授，本人的着意模仿，通过长期的舞台实践，才能逐步领悟，创造出鲜明的人物形象来。有的演员，甚至始终不能做到这一点。随着时代的前进，为适应戏曲表演艺术向前发展的要求，在戏曲学校设置与表演实践紧密结合的表演理论课程，已是一个极为重要，极为迫切的任务。

我的学生张卉同志，早在六十年代初毕业于原中国

戏曲学院导演系。近几年来，她在戏曲教育的岗位上，对戏曲表演理论的教学进行了探索、研究。在教学实践的基础上，把讲稿编写成教材，发给学生学习，对教学起了积极的作用，很受欢迎。我读过之后，深觉编得系统而有层次，深入浅出，文笔流畅，以具体生动的例证，说明了戏曲表演艺术的特点；戏曲演员的体验和表现的关系；以及接到一个新的角色后，怎么进行创造等基本理论问题。在戏曲表演理论方面，象这样普及性的、较系统的论述，过去还并不很多。我相信这本小册子对于初学戏曲的学员，以至步入剧团的青年演员，在细心揣摩之后，将会在掌握戏曲表演艺术，塑造人物的舞台形象等方面有所助益。因此，我愿向青年同志们推荐这本小书，并乐为之序。

李紫贵

1984年11月7日

目 录

前 言	1
-----------	---

第一讲 戏曲表演艺术的特点

第一章 戏曲表演的程式性	5
--------------------	---

第一节 表演程式的形成和种类	5
----------------------	---

第二节 运用程式来创造人物	9
---------------------	---

第三节 程式和表现现代生活	12
---------------------	----

第二章 戏曲表演的虚拟性	16
--------------------	----

第一节 虚拟表演和时、空自由的关系	17
-------------------------	----

第二节 虚拟表演的夸张性	19
--------------------	----

第三节 虚拟表演要逼真	23
-------------------	----

第三章 戏曲表演的节奏化	24
--------------------	----

第一节 唱、念、做、打的表现手段， 都统一在一定的节奏里	25
---------------------------------------	----

第二节 人物内在的心理节奏，都要通 过鲜明的外部节奏表现出来	27
---	----

第三节 戏曲锣鼓的使用，是表演节奏	
-------------------	--

化的突出表现·····	30
-------------	----

第二讲 怎样学会表演

第一章 要带戏上场·····	34
第一节 上台就像·····	34
第二节 察颜观色·····	37
第二章 要有丰富的想象力·····	41
第一节 情景心中生·····	41
第二节 设身处地、将心比心·····	43
第三节 情虽是假、感却要真·····	45
第三章 知己知彼，有迎有送·····	47
第一节 要给别人“节骨眼”·····	49
第二节 互相配戏要严丝合缝·····	53
第三节 对方的戏，临场有了变化怎么办·····	56
第四章 要做到一台无二戏·····	58
第一节 台上无闲人·····	59
第二节 要用眼睛“传神”·····	62
第五章 在台上不要僵·····	68
第一节 松弛而不松懈、紧张而不僵硬的 形体状态·····	68
第二节 怎样克服“僵”和“懈”的毛病·····	71

第六章 要努力塑造人物.....	73
第一节 知戏情,明戏理,准确全面地表现人物...	73
第二节 向前辈学习,闯出自己的表演风格.....	78

第三讲 接到一个新的角色怎么办

第一章 分析剧本.....	84
第一节 找出主题思想.....	85
第二节 分析矛盾冲突.....	86
第三节 分析角色.....	87
第二章 创造角色.....	96
第一节 念出人物的心声.....	97
第二节 唱是塑造人物的重要艺术手段.....	103
第三节 要为角色选择和设计好外部动作.....	110
第三章 对不同类型角色的创造.....	117
第一节 要演人物.....	117
第二节 演反面人物不要简单化.....	119
第三节 重视创造“小角色”.....	120
第四节 对角色表演的总体构思要合理安排...	121
第四章 对角色要不断进行创造.....	123
第一节 角色的逐步深入.....	123
第二节 演出之后,角色还要提高.....	125

第五章 创造角色时的合作关系..... 126

**第一节 演员与导演、音乐、舞美工作者的
合作关系..... 126**

第二节 与同台演员的合作..... 128

前 言

生活，这是一切艺术创造的源泉。产生在我国封建社会中的戏曲艺术，它那独特的、鲜明的表现形式，是在反映古代人物生活的基础上形成并发展起来的。为了塑造封建社会中各种不同的人物形象，戏曲表演分成各种不同的行当和程式，如古代妇女的“行不动裙，笑不露齿”，就是戏曲舞台上旦行表演的一种依据。古人的服装用具，行动举止，制约着戏曲表演的形体动作，古战场的两军对阵厮杀，乃是戏曲武打场面的生活基础，等等。总之，正是在反映古人生活的长期艺术实践中，才逐步形成了戏曲表演的行当和程式，它从简单到复杂，从不完善到完善，从无规律到有规律，终于凝结成一整套区别于其他舞台艺术的表现规范，有了它自身反映生活的独特形式。

所以，对戏曲来说，如果离开它反映生活的特殊手段，也就不再是它自己了。那样，戏曲的艺术真实和生活真实的关系也将无从谈起。盖叫天老先生说得好：

“真是生活，假是艺术，有假无真，就失掉了基础，甚

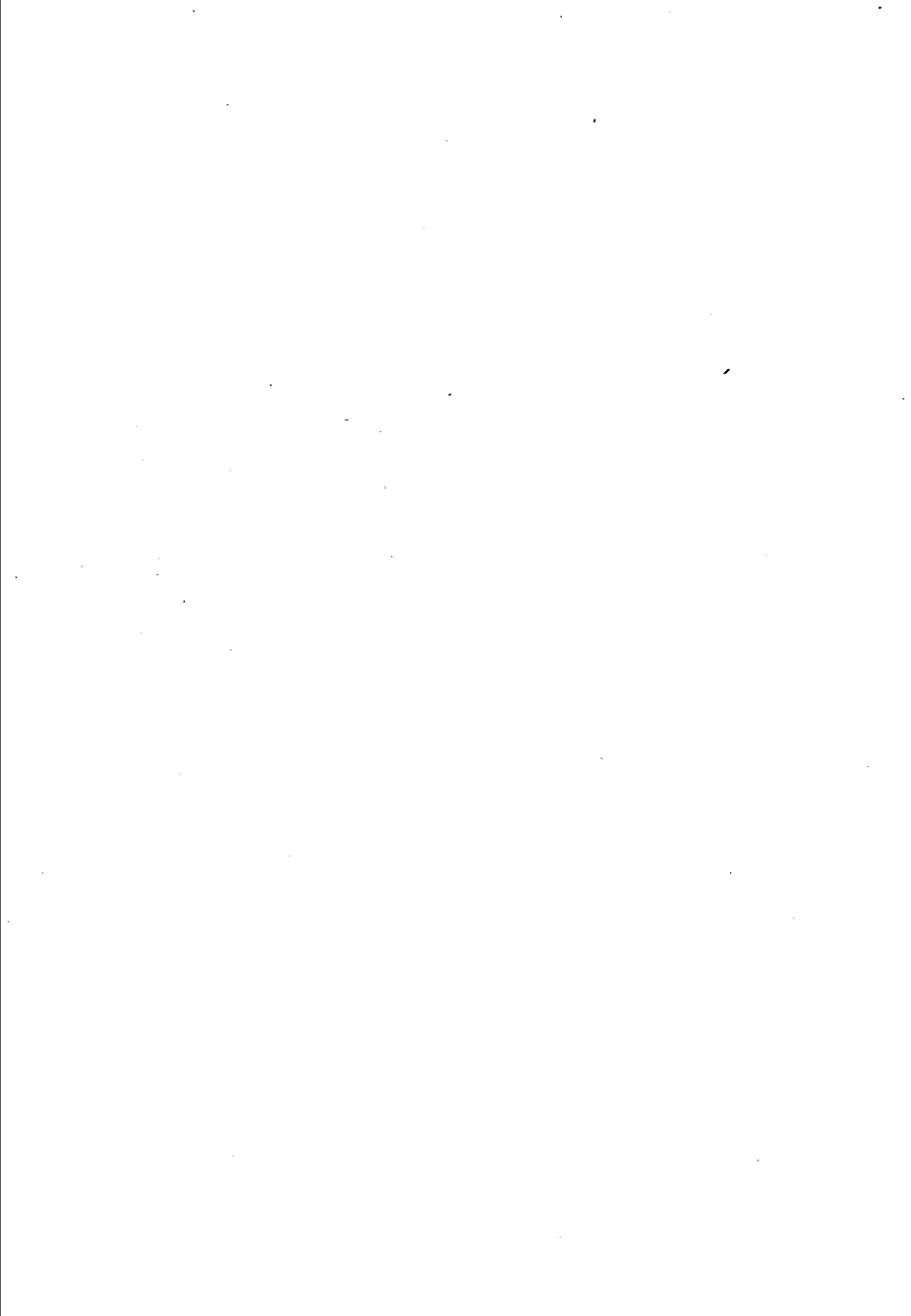
至成了空壳，没有灵魂；有真无假，就象少了显微镜，不能把真给透出来。所以，演戏得真中有假，假中有真，来它个真假难分”。戏曲的表演艺术，就是既遵循生活的逻辑、生活的真实，又按照戏曲舞台艺术的规律，对生活进行艺术处理的结果。它把生活的真实与艺术的真实辩证地统一起来了。

我们的戏曲学校，肩负着为戏曲艺术育人的光荣使命。为完成给国家输送合格的，高质量的戏曲人材的任务，我们要更加全面地认识戏曲教育的客观规律。戏曲舞台上既要演传统戏、新编历史戏，还要演现代戏，要求我们培养的演员，必须让他们在熟练掌握传统的基础上，具有较为全面的发展条件，做到会唱戏，会演戏，能在戏曲舞台上塑造出人物的艺术形象。所谓“会唱戏”，就是要学会几十出或更多一些的传统戏，能够熟练地掌握传统的技术、技巧等作为一个戏曲演员必须具备的扎实的功底，地基打得越坚实，楼房才盖得越高。所谓“会演戏”，就是要在学会传统表演程式的基础上，学会研究人物的性格，把外部的程式技巧化到艺术形象的塑造之中，能掌握既有内心体验，又讲究外形表现的表演方法，形神兼备地创造一个角色。只有这样，才能使学生在未来的舞台生涯中，有如顺水行舟，扬帆万里。

戏曲学校的表演课，是极为重要的一门课程。要教好、学好这门课，需要我们在思想上有足够的重视。

“上不上这门课，一样演戏。”这种说法是不对的。只满足于把学到的一招一式照搬到舞台上去，知其然不知其所以然，那是不能塑造出活生生的人物形象来的。每一位在艺术上取得成就的戏曲演员，都深知这一点，所以他们才能获得“活武松”、“活曹操”之类的称誉。因此，所谓“老先生们没学过表演课，照样会演戏”的说法，也是一种对戏曲历史缺乏全面了解的错误认识。在旧社会，艺人没有学习的条件，但他们在实践中也深切地懂得，如要学会表演，没有内心的体验，外部的程式动作就只是一种僵硬的、没有生命的东西。他们一点一滴地用尽自己的心血，才使得扮演的人物有血有肉，富于艺术的魅力。他们的实践，也证明了学会表演艺术的重要性。

现在，戏曲学校开设的表演课正处于探索的阶段。各种不同的尝试和实验都是有益的。这本教材的写成，正是我们为上好这一门课作出的一点努力。



第一讲

戏曲表演艺术的特点

戏曲艺术，在表演上有什么特点呢？我们归纳为三点：一、戏曲表演的程式性，二、戏曲表演的虚拟性，三、戏曲表演的节奏化。

下面，我们分别进行讲述。

第一章 戏曲表演的程式性

第一节 表演程式的形成和种类

表演程式是什么呢？是戏曲演员塑造舞台形象的一种技术手段，一种独特的表现形式。在戏曲舞台上，没有程式就没有戏曲的表演艺术。然而任何一种程式动作，又都是有一定的生活依据的。比如：戏曲舞台上开门、关门，上楼、下楼的表演程式，就都是从实际生活中的动作提炼出来的；雨天，在泥泞的路上行走，不小心就会滑倒，于是在戏曲舞台上就有了“滑步”的程式

动作，古代的交通工具是马和车，反映在戏曲舞台上就有了“趟马”和“跑车”。在过去的程式动作中绝对没有乘“汽车”和骑“自行车”，就因为当时的生活中还没有这些东西。所以，我们说程式总是有其生活依据的。程式来源于生活，又不是简单地把生活中的动作照搬到舞台上，而是前辈艺人对古人生活加以提炼、加工、夸张和美化的结果，它比生活的本身要更加鲜明、更加典型。除了对实际生活动作进行直接的提炼、摹拟和美化之外，还有一些程式，看上去距离生活较远，其概括生活的内容就比较曲折。如水袖、翎子、帽翅、甩发等程式的运用，是为了表达人物感情变化时的一种传神的，舞蹈化了的动作。戏曲程式在其形成的过程中，还广泛地吸取了武术、杂技、民间舞蹈、绘画、雕塑、以至飞禽走兽的形状和神态，用来丰富自己的表演手段。程砚秋先生说：“这套程式并不是某几个人凭空想出来的，而是千百年来历经我们祖先——前辈艺人，从不断的舞台实践中，通过丰富的想象力，千锤百炼，逐渐创造出来的。”程式动作中的“走边”，就是老艺人根据夜间行走的生活，设计出来的一套动作。后来又经过众多艺人的不断丰富，加进了自己的想象，按戏曲的艺术规律去美化，日久天长，就把这套东西规格化，形成了表现夜间行进的通用的程式动作。再如“起霸”这套舞蹈动作，原是为了表现楚霸王出征前的“整盔”、“勒甲”

等披挂的动作，后来便成了武将临战时整装待发的统一规格了，这是几代艺人在创造具体形象的过程中逐步形成的。老艺人讲：程式动作要“练死了，演活了”。所谓“练死了”，就是说戏曲演员必须严格掌握戏曲表演的程式动作，才能在舞台上依靠扎实的功底儿、娴熟的程式技巧来表现生活、塑造形象，否则，根本就上不了戏曲舞台，更谈不上表现人物了；所谓“演活了”，也就是说“一套程式、万千性格”，演员不能在台上死搬程式，那不是真正的艺术，而应该积极、灵活地运用程式，在新的生活、新的人物面前不断地突破原有的程式，创造出新的表演程式来。

戏曲表演的唱、念、做、打，都有一定的程式。

唱

戏曲的唱分板腔体和曲牌体两大类。戏曲的唱在腔调、板式、曲牌和锣鼓方面都有程式。演员在演唱时，对发声、吐字、归韵、用气、行腔、润腔等技巧也都有严格的规范。优秀的戏曲演员，能把唱声和唱情紧密地结合起来。

念

戏曲有“千斤白，四两唱”的谚诀，说明了念白在戏曲表演中的重要作用。戏曲念白对四声、五音、咬字、归韵、尖团字和上口字都有严格的规范。戏曲演员要有“嘴里的功夫”，念白不允许“倒字”（念出来的

字四声混淆），也不能“吃字”（咬字、归韵不清楚）。念白还要富有一定的节奏感和音乐性，做到抑扬顿挫、铿锵有力、字字入耳，和戏曲的唱相和谐。

做

做功是指戏曲演员的表情和形体动作。为了便于了解，我们可以大致归类如下：

1、生活动作的程式——如开关门，上下马，上下楼，上下轿，进出窑，穿针引线，看书写信，喝酒睡觉等。

2、表达情感、情绪变化的程式——如三笑（哈哈，哈哈，啊哈哈……），哭头，气椅，揉肚子，醉酒，疯癫等。

3、舞蹈性更强的程式——如山膀，云手，各种台步，各种手势，走边，起霸，趟马等。

4、运用道具和服饰的程式——如扇子，手帕，雨伞，剑穗，喷火，甩发，翎子，帽翅，髯口，水袖，大带等。

打

包括武打中的“把子功”和“毯子功”的程式。戏曲演员“用古代刀枪剑戟等兵器（习称刀枪把子）对打或独舞的，称“把子功”。有“小五套”、“单刀枪”、

“双刀枪”、“大刀枪”、“快枪”、“出手”、“刀花”、“枪花”、“棍花”，等等。在毯子上翻跃扑滚的技艺，称毯子功。筋斗的种类很多，软筋斗中有