

XIJU LUNGONG



戲劇

福叢

第 **2** 輯
一九八三年

800457

84/135

10

戏剧论丛

(丛刊)

编辑者 《戏剧论丛》编辑部
(北京市东四八条52号)

出版者 中国文艺联合出版公司
·戏剧·
(北京西单太仆寺街39号)

印刷者 北京靛厂印刷厂
总发行处 全国新华书店

1983年第二辑

6月20日出版





①金山同志

②金山(左一)、孙维世(右一)同周总理合影

③一九五八年金山同志在十三陵水库排戏 (曹西林摄)

④一九八〇年金山同志在中国青年艺术剧院复排《上海屋檐下》 (曹西林摄)



①

②

③

④

218784/25



上：一九四〇年程砚秋于青岛留影
右：在《投军别窑》中，程砚秋饰王
宝钏，俞振飞饰薛平贵

（上海艺术研究所供稿）

下：一九八三年三月，在程砚秋逝世
二十五周年纪念演出期间，参加
演出的（左起）李蔷华、李世济、
赵荣琛、新艳秋、王吟秋合影

（吴钢摄）





一九八三年

第二輯

戲
劇
編
叢

戲劇編叢

第二輯目錄

一九八三年六月

舞台藝術研究

進一步探索戲曲藝術規律的問題 阿 甲 (5)

金山袁導演藝術研究

詩人氣概 一代宗匠 王 正 (14)

天下誰人不識君 王 培 (23)

試析金山塑造的萬尼亞形象的艺术特色 宋 严 (29)

独具匠心的藝術創造 路 曦 (34)

四十年交往 陆阳春 (38)

——憶金山同志

勤思苦研的藝術勞動 張逸生 (42)

給“龍套”以生命 金振家 (43)

悲壯的頌歌 林克欢 (46)

——談《櫻桃时节》導演藝術

阿甲戲曲理論和導演藝術研究(續)

漫話阿甲導演藝術的成就 樊 放 (51)

協助阿甲工作三十年的一點體會 陳延齡 (54)

启迪·示范·影响 賀 鍵 (57)

——一個話劇工作者的學習心得

什麼是傳統戲曲的主要特點 王培森 (65)

——學習阿甲戲曲理論筆記

戏曲舞台的节奏处理	刘长瑜 (69)
要重视总结阿甲的艺术经验	冯志孝 (71)
杨小楼的塑型及其他	翁偶虹 (72)
谈“彩”	新凤霞 (82)
——舞台生活回忆	

戏剧问题论坛

从电影想到话剧的“突破”	方杰 (93)
——创作问题漫谈	
话剧创作自由谈	梁秉堃 (87)
往者可鉴，来者可追	周特生 (98)
加强戏曲理论建设	吴乾浩、朱文相、孟繁树、马也 (100)
——中青年理论研究工作笔谈	
	李春熹、吴书荫、汪效倚

随笔

不必把古人洗刷干净	张真 (107)
从乌鸦报忧想起的	刘乃崇 (109)
闲话话剧舞台创新	流茗 (112)

作家作品研究

生活·思想·创作	杜烽 (118)
《原野》的艺术技巧简析	陈丁沙 (113)
报刊文摘	(123)

学习马克思、恩格斯对拉萨尔的历史剧《弗兰茨·冯·济金根》的评论、戏曲现代戏年会部分文章内容摘要、王国维的喜剧说、艺术悲剧与生活悲剧、关于李渔家世及其他、广东揭阳出土明抄戏曲《蔡伯皆》

part 8 of

Main Contents

- Further Exploring the Law of the
Art of Chinese Opera by A Jia (5)
- Research on Jin Shan's Performing
and Directing Art
by Wang Zheng, Wang Wei, Song Yan, Lu Xi etc (14)
- The Study of A Jia's Theory of Chinese Opera and
Directing Art
by Fan Fang, Chen Yanling, He Jian, (51)
Liu Changyu etc
- Yang Xiaolou's Image Moulding and Others
by Weng Ouhong (72)
- "Cai"
by Nin Fengxia (82)
- Movie Makes Me Think of the
"Breakthrough" of Spoken Drama
by Fang Jie (93)
- About the Creative Works of
Spoken Drama
by Liang Bingkun (87)

进一步探索戏曲艺术规律的问题

阿 甲

一、假定性和真实感的关系问题

我提这个问题，是因为欣赏和评论戏曲艺术有一个“真实不真实”的问题（其实是对真实感觉的问题，不是真实性的问题），仍未能很好解决。无论在表演上、体验上、用景上、服饰上，以及胡子是粘的真还是挂的真（这一点是讲古代戏，不是讲现代戏）等等。我想就这个问题谈谈个人很不成熟的看法，以供戏曲演员特别是戏曲导演作参考。

我自己也还没有搞得很清楚，还在继续研究，这次所讲，目的是想引起大家来研究。

舞台上所有的一切都是假定性的，就是说是假的。连角色在内都是假的，布景灯光再真实也是假的。如果搬了一套红木家具上台，它是为演戏服务，不是放在你家里，它的性质还是假的。比方一把真刀，在舞台上不能真的把人杀掉，两只苹果哪怕真的把它啃掉了，那是演员扮演的角色在啃，从演员来说它是道具，所以也是假的，但不能以诡辩来类推，要是真杀了人，不能说这是角色杀的，与我无干。裘盛戎在台上耍一个腔，观众叫好，因为这种叫好含有对演员赞赏的性

质；要是拍成电影，仍然是耍那句腔，就没人会叫好。观众对胶片里的裘盛戎没有真人的亲切感，即便是叫好，他也听不见。记不起列宁在哪本书上讲到：艺术并不要求把它的作品当做现实。有个画家说：“如果艺术等同于现实，我把狮子画成了，它便把我吃了。”但是，舞台上的一切虽是假定性的，它的作用是为了反映现实生活内容的真实，与对现实生活真实不同的审美价值及其所包含的道德评价。

假定性是有条件的。要看你使用什么物质材料，材料可以大体规定你运用什么技法，这和运用你的心理能力是分不开的，这就一定影响到你的艺术构思。小说、绘画、雕塑、音乐等等，它们所使用的物质材料不同，它们的艺术语言也不同，假定性的手法、程度、性质也不同，它的艺术真实感的形式也是不同的。比如绘画，西画的材料是用油彩，中国画所用的彩色和水墨，它和粘性的油不同，因此技法也不同。油彩画画在布上，可以一块一块地添上去，可以改；中国的水墨画，尤其是泼墨的写意画，在宣纸上一笔甩过去，就不能再改。中国画画山的

形状，有各种画法，有一定的程式技术；西画画山是另一套画法。油画擅长光色，中国画善于线条。西画讲焦点透视，十分逼真，但只能局限于眼见的一隅。中国画讲散点透视，可以咫尺千里；不那么逼真，但很有神韵。

这就是说：画画都是有假定性的，由于使用材料不同，技法不同，在把握物质材料、把握技法的心理活动也不同，这就使假定性的性质和程度也不同，因此，给人的真实感的形式也不同，审美的情趣也不同。此外，还有创作观点的问题，这是很重要的。同样用一种材料画一幅画，现代派把它看作是纯粹主观意识的任意表现，它这种假定性手法和它所谓的心理真实就使我们莫测高深。假定性和真实感的问题，又涉及到民族风格和时代风格问题，这些都要探讨，这里就不扯了。

假定性和真实感的问题在戏剧艺术上有特殊的意义。

舞台上一切都是假定性的，斯坦尼斯拉夫斯基强调舞台“假使”的魔力，也是这个意思。舞台上只有演员是实实在在的存在。综合艺术的舞台，在舞台上的还有其他创作人员，如乐队、灯光人员等等，但是直接体现角色的唯有演员。没有演员，也就没有了戏剧艺术。至于剧作者、导演及其他一切创作者虽各有各的不同的特殊作用，可都要通过演员的舞台活动才是有意义的。就拿演员扮演角色来说，话剧和戏曲的假定性和真实感便不相同。话剧演员再现生活，用酷似生活的舞台动作和舞台语言（当然是经过选择和提炼过的）来再现生活，虽是假定性的，但要求逼真，使人有现实生活那样的真实感。戏曲演员要以唱、念、做、打作为艺术媒介创作舞台形象来再现生活，就不能没有规范，如没有严格的规范便乱七八糟不可收拾；又因规范化而要组成整套程式，有程式的形体表演和心理表演在再现生活时就必带有

表现的性质，因而从对反映生活的原型来说不如话剧具体、逼真，在对认识生活的功能来说也不如话剧直接；可是对传达情感的表现力及其对形式美的欣赏来说则超过话剧。话剧用镜框式舞台便于装置写实布景，它制造一种生活幻觉之真，使演员按设景的舞台空间来处理动作调度，要求演员生活于角色之中，也要求观者如临其境。戏曲则运用三面皆空的舞台，以四个斜角构成对称，结合走八卦、螺旋形的多种变化以处理舞台空间，予演员以无比灵活自由的表演区域：既可集群雄交锋百回，也好居一隅独抒千愁。在不妨碍演员表演的情况下，也可以利用表示性质的景，有利于表演，不求幻象之真却情溢满台。

话又讲回来了，这里必须补一句，假定性和真实感的关系问题，属于形式因素，不是讲的内容。大家知道，内容是生活现实，它是泉源，是艺术的基础；生活是第一性的，艺术是它的反映，是第二性的。至于反映生活内容的形式，由于所运用的特定材料的不同，艺术构思不同，假定性的想象和表达也不同，使人对舞台生活的感受就多种多样。同样一种生活可以用多种形式来表现，如以写、画、歌、舞等形式来表现它。一种形式又可以表现多种内容，如唱，既可以唱古代生活，也可唱现代生活；既可唱悲壮的英雄事迹，也可唱柔绵的爱情生活。对戏来说，有的要看得过瘾，有的要听得煞渴；有的偏重理性认识，有的偏重意志情感的表现；有的偏重于直接的感觉去感受其真实，有的则偏重于联想去想象其真实。看话剧看戏曲似有这种区别。戏曲有歌有舞，但和歌剧舞剧又有区别。有区别必有联系，也如有个性必有共性一样，不要把它搞死了。何同何异，看多了就比较出来了。客观的现实内容不能随意假定，但也有用幻想来虚构的，如孙悟空、猪八戒之类，可是它的材料仍是现实里所有的。

猴子和猪是现实里有的,人人都熟悉;可是猴和猪成了神仙,现实里绝对没有;但艺术幻想里可以有。又因孙悟空和猪八戒是猴子和猪变的,我们能理解它,能看懂它,但又不相信它;作为借喻来讽刺时弊也有它的意思,如“金猴奋起千钧棒,玉宇澄清万里埃”;还可以搞幽默性的喜剧,如《猪八戒招亲》等。

讲戏剧假定性和真实感的关系的原因,是为了理解舞台艺术创作中,运用什么样的舞台语言去反映生活真实的问题。戏曲所用的舞台语言综合唱、念、做、打,话剧所用的舞台语言则是提炼过的生活语言和提炼过的生活动作,两者媒介不同,假定性方法程度都不同,对真实感受也不同,艺术的审美作用也不同。但两者都要求合乎生活逻辑。在互相学习的时候,要理解自己的特点,不要乱了套。

二、演员表演的共有规律

不管话剧、戏曲以及戏曲中各个剧种,在假定性和真实感的问题上,各有自己的特殊规律,但又必须遵守共同的规律。共同的规律是:

第一,演员创作和作品的关系问题。

作为演员的创作对象是角色,演员是角色的创作者,角色是作品。从读剧本、排戏一直到演出,可以说都是演员的创作过程。演出时算是作品的完成阶段,但这个阶段是相对的,在不断演出中不断有新的体会和新的技巧产生,也涉及到剧本的改动。在演员创作中,剧作、导演的作用无疑是十分重要的,但直接体现角色的是演员。演员既要创作角色就必须有分析与综合,这是逻辑方法的运用,更重要的是对角色必须有具体的体验,有时用自己的感情去体验,简单说叫做:“设身处地,将心比心。”但是演员的经历修养不可能都和角色一样,那就只能用想象



阿甲同志近影

的体验,局部的体验,摹拟的体验,借鉴的体验去体验角色,不然的话,你就不可能演周总理,演陈毅元帅。这是实践和认识规律在舞台上的特殊运用。重要的是在理性认识的时候,一时一刻也不能离开具体的形象活动。舞台实践愈多,认识愈深,对形象的感受愈强,就会产生“我就是他”的自我感觉的艺术真实。

第二,演员创作的材料问题。 演员创作角色的材料,只能是演员自己的五官四肢,包括自己的心理活动。演员不可能把角色形象用彩笔画在纸上,用刻刀雕塑在石膏上。只能用自己的肌体,以自己的观点,自己的体验和艺术思维,把角色的形象刻划在自己的肌肉和骨肉上面,当然也要利用一定的道具。因此,演员就应该有形体技术和心理技术的特殊训练,连用道具、穿戴服饰都要训练。穿高跟鞋也有各种身份,抽香烟也能表现出性格。戏曲的技术训练就更不用说了。用自己的全部身心作为创作角色的材料,只有演员的表演艺术可以这样做,别的艺术不可能这样做。这是所有创作中运用物质材料独有的规律。

第三,演员和观众的关系问题。 别的

艺术创作，总想弄一个安静所在以避干扰，独有演员则非要当着千百观众创作不可，没有观众，也就没有戏剧。演员的实践也就是在观众面前实践，也只有观众的实践检验中才能认识自己表演艺术的高低、正确与错误。这就说明演员和观众必然有交流，不管你怎样做到“当众孤独”，“生活于角色之中”，或者功夫深到“下意识”的境界，也是有交流的。演员都知道：演到悲剧人物时，有痛苦的体验又有创作的喜悦。听到台下一阵掌声，你感到这是美的享受；听到台下鸦雀无声，你也感到是美的享受；也有这样的时候，观众看到戏中不公平的事情而发出一阵乱轰轰的不平之鸣的时候，你也感到是美的享受。只有那些观众席中不看戏不听戏的乱糟糟情况会使你烦恼。其中原因很多，有表演的，有剧本的，也有观众中不同的胃口的。因为观众不是你考进来的，就会有不同的欣赏水平，不同的情趣表现。所以不要过份相信一时的剧场效果。演员的舞台实践，要经得起长期的考验，不是靠几阵热闹的掌声。但演员和观众的交流是舞台艺术一条重要的规律，是促进艺术发展的规律。

舞台艺术一切创作（包括剧作、导演、演员和其他综合艺术的创作），都是为人民服务，寓教育于戏剧娱乐之中。

演员和观众的交流，不仅使演员知道观众对自己演技的反应，也知道观众对人物的道德评价。戏里的人物虽是创造出来的，又是客观的。从客观来讲角色只生活在它自己的情境里，和观众无关，可是演员却要关心观众。因此演员和观众的交流，必须在角色剧情里面，不是直接向观众要“彩”。

第四，演员创作中的主观能动作用。

生活里的人的神貌，即使同是一个人，也是有变化的，老年时代和青年时代有变化，形体的肥瘦姿态也有变化，性格也有变化，而且性格还有它各个侧面。因此，演员扮演它

就有很多创造性的余地，角色虽然是客观的，不可能是一个刻板的模型。演员创造典型，并不是摹拟刻板原型。尤其是历史人物谁也没见过，无非是从传记或演义中撷其神貌概略。演现代人或现代名人虽和古人不同，但也不能没有虚构。所以演员有权利依据自己的特点去扮演角色，话剧如此，戏曲更是如此。没有自己的风格，便产生不了流派。如果把角色当模型来摹拟，那便没有话剧和戏曲的区别。演员创作上的主观能动作用，是舞台艺术的规律之一。

以上各点，不论戏剧艺术上有多种不同的假定性和真实感的表现，都应遵守这几条共同规律。集创作、作品、材料于一身这个观点不是我说的，是苏联的查哈瓦说的。至于它们之间的因果关系和其他阐明是我说的，错误由我负责。

三、戏曲舞台艺术的自我限制问题

戏曲艺术的自我限制，是舞台假定性和真实感在戏曲艺术上的特殊运用。比如歌唱，由于声腔旋律回荡曲叠，虽有歌词说明内容，总不如说话清楚，这是歌唱的自我限制。它在某种程度上限制了唱词的明晰性，却发挥了声腔抒发情感的特长。程砚秋的唱腔便是如此。程砚秋是相当讲究京剧音韵的，尽管如此，腔中的字和词义，还是不易听懂，可是它声调的感情的确是浓厚有味。如果歌唱只为了追求吐字清楚，总不如讲话易懂。听谭鑫培、余叔岩唱腔，虽说是“以字行腔”，所谓腔中的“字”是从音韵的角度来说的，京剧的戏词比起杂剧、传奇差得太远了，可是很讲吐音嚼字的功夫，很讲韵味。京剧中因讲究音韵而损害词意的地方很多，好多“水词”和不通的词语就是不改。这一种不管文词是否通顺而只顾突出唱腔声调的自我限制是不足法的。这个毛病，解放后把它纠正了很多。但在所谓“样板

戏”中，曾有一部分唱腔，唱得繁琐冗长，很不流畅；唱腔花梢失调，疙疙瘩瘩；好象山水流泻碰在乱石间到处乱窜，唱者喘息不已，听者神经紧张，其音乐形象有如鸡毛炒韭菜那样杂乱。有时表现慷慨激昂，忽而高腔直拔，余气已竭，拼命出声，嗓音尖刺，如拉锯刮锅，应当研究程砚秋的唱腔，纤细处如袅袅晴丝游空，沉稳处一步一个脚印；急转玲珑而又闲静单纯。喉头出声，也大有讲究；声音纤细却如春蚕抽丝，柔绵而有弹性，它不是棉纱。

好些地方戏曲，唱词通俗，腔调简单朴素，有修养的演员唱来，哪里应强调词情，哪里应强调声情，很有安排，特别擅长于叙述。我听苏州评弹便是如此，以字行腔，苏音和韵白夹用，既长叙事，亦颇抒情。至于有些音乐欣赏，一个字也没有；纯舞蹈一句话也不讲；它把这方面的表现自我限制是为了表现另方面的特长。在戏曲唱腔中，有的行家喜欢听一种嗓音叫“云遮月”的，宁可不要碧青的晴朗。“云遮月”的声调如流动的行云，把月色交织在薄薄的云丝里面，稍带朦胧景象，觉得味道更浓。唱谭派唱腔，常常寻求那种带“嗽儿”（说不清是哪个词儿）的声腔，即是以微弱的喉头气息，把声带肌肉控制得微微颤动所发出的沙沙之音，认为高于清脆响亮之音。这种唱法，余叔岩运用得最好。这些方面，在唱腔艺术中含有自我限制以发挥特长的微妙运用。

戏曲艺术的自我限制的规律，它表现的形式是多种多样的。过去上海的京剧有一种叫“五音联弹”的，把几个人的唱轮流接替，作为叙述情节来说，简单明了，有可取之处。可是一到武打场面，边打边唱，就搞得声嘶力竭，吃力不讨好，这种演法现在淘汰了。有一出戏叫《周瑜归天》的，演周瑜的主角头顶系有水发，手持藤杆长枪，一只脚平直跷起，一只脚连续转圈，还唱着〔二

六〕板腔调。越转越急，越唱越快；同时藤枪抖动，甩发流动如泻，功夫真深，难度极大；不仅自己吃力，看戏的人也感到很累；似乎难能并不可贵。这种没有重点的并存兼用，正是不懂得在两者之间应有一方面的自我限制，结果，就吃力而不讨好。

边舞边唱并不是不可以的，昆剧的特点便是载歌载舞。昆剧歌舞结合，处理得非常高明，这种形式，统治过戏曲舞台两三百年来。歌舞结合严紧，有时也要删繁就简，疏密相间，如果搭配机械，虽变化多姿，总觉得雕琢刻板。其结果是全身动作复繁交错，反使面目神情不清。最近看到江苏昆剧院张继青同志的《牡丹亭》和《烂柯山》两出戏，同样是载歌载舞的昆剧身段，其舞蹈既不是对唱词的图解，又不离程式手势。同样是在三眼一板之内，而唱词和舞蹈的搭配，并不是平衡的，更不是机械的；拍子是有规定的，不能随便的，而词和舞在一定的拍子里或伸长缩短，或急转缓展，又是有自由的；什么时间弹动纤指，什么时间舒展广袖；什么时间移步，什么时候变形。其中有直接实指的，也有含蓄虚拟的，有解释词义的，也有会意辞情的。不是一反对图解就取消了手势，也不是一讲究手势就繁琐刻板。变化多端而神态安详，从舞姿中能领略诗情，它吸引住我，不惜牺牲华丽的幻灯字幕。这中间舞蹈动作和歌唱之间的互相转化，在艺术手法上，表现了复杂的自我限制和发挥特长的运用关系。

戏曲舞台上的自我限制要克服困难，要练功夫。一个翻腾跌扑的武技演员，如果舞台面积小又要翻斗翻得多，就必须练好后缩的弹劲，腰腿后缩的弹性不强，既不能缩短距离，也蹦跳不高。翻得多，蹦得高，便必须缩短平面空间才能升高立体空间。“虎跳”、“前扑”如此，“三百六”、“七百二”也是如此。

戏曲舞台上的自我限制，特别表现在程式上面。戏曲舞台到处有程式，到处就有限制。舞台上表现战场杀伐混乱的场面，必须有严密的自我限制，这就要甲和乙做一组，丙和丁做一组……这些组的单位又如何联结起来，成为一个有严格秩序的大组合，把各式各样的刀枪打法和各式各样的觔斗翻法，组成“当子”。有“四股当”、“八股当”、“十二股当”等等。这种“当子”的战争场面，看起来十分激烈，十分惊险，十分混乱；实际上，十分有把握，十分保险，十分有条理。这叫做有秩序地表现混乱，有严格限制地表现战争场面的驰骋自由。没有舞台程式的限制，就没有舞台自由。现实里的战争你拚我刺，哪顾生死；舞台上的拚刺，不能损害对方一根毫毛，没有严格的程式怎么行呢？戏曲舞台上所有的空间和时间的特殊处理，都是程式的限制和自由相结合的表现。程式就是限制和自由的对立统一。

真和假也要用自我限制来表现。比如《三岔口》和《武松打店》的黑夜搏斗，它不用灯光制造黑夜气氛的幻觉，这就牺牲了黑夜气氛的真实感，这也是一种限制。舞台上明亮的电灯，怎么算是黑夜呢？太假了。如果真是创造了黑夜情境，气氛是有了，可是在表演上你只能看到敌对双方搏斗的人影，模模糊糊的形体动作的人影，却看不到双方搏斗时复杂又紧张的心理表现，以及它们之间由判断错误所引起的紧张感和幽默感。你说这样两种不同的表演，究竟哪一种更有真实感呢？我认为后者更有真实感些。只见朦胧的搏斗形象，大不如在白光照耀下以虚拟手段在假定的漆黑深夜中各自寻找敌人，细观察其影，又谛听其声，注意力极度集中，神经极度紧张，动作极度敏捷，最有趣的是一刀刺在对方的鼻尖上，既惊险又不损一根汗毛。这种省略了气氛换来扣人心弦的表演方法，是民族艺术表达方式

之一。

四、行当和性格的关系问题

“行当”是戏曲表演中重要部分，它是表演角色的。包括角色的性别、性格、品德、年龄、身份等等。行当的泉源也是来自生活现实，形成行当的过程则历史悠久，当它在形成舞台艺术之前，它们的各别成分也是多类的：有很古老的滑稽戏和角抵戏，有民间的说唱，后来又有文人的诗词吟诵，有民间歌舞和贵族家乐及宫廷歌舞等等。这些东西，原来是当作独立成分来表演的，即使综合也很简单。到了有了剧本，它们便逐渐和剧情结合起来跑上了舞台。比如说唱艺术，原来一个人可以同时表演几个角色，它有说有唱，有时也有表演。说唱者的任务是介绍角色，自己还不算角色，一到和剧本结合走上舞台之后，性质便不同了。舞蹈者也不是单纯的舞蹈，歌唱者也不是单纯的歌唱，角抵者也不是单卖杂技，说唱者也不是只在介绍角色，大家都转化为表现情节和角色性格的演员。但又保留了原始的痕迹。戏里的情节慢慢复杂了，便要求角色有鲜明的性格，人物有类别，逐渐定型化，形成行当。再由简单的行当发展到复杂的行当。

为什么要行当呢？和话剧那样去演不也是一样吗？不能，因为戏曲表现角色不只是用生活原型的形式，它要用歌唱和舞蹈的形式。歌和舞的表演与平常生活里的讲话和举动不一样，唱要拉腔拉调，腔调则忽高忽低，时断时续，所谓“抑扬顿挫”。舞蹈也不只是本人的手舞足蹈，除五官四肢表现各种情绪做出各种姿态外，还要摹拟和借喻飞禽走兽以及花卉鱼虫之类的形态作为辅助。除此之外，还要善于运用穿戴可舞的服饰，还要擅长领会管弦弹奏、锣鼓敲打的节奏和旋律。拿这样复杂的材料和这么多样化的艺术语言来反映生活，没有高度的综合、没有严

谨的结构、没有统一的规范怎么行呢？用这些东西组织在一起去表现角色，叫做角色的程式；拿这些程式去分别概括人物的性别、性格、品德、年龄、身份等等就叫做行当。

生活里也有程式：古人拢袖作揖，今人脱手套握手；古人宽袍厚靴踱着方步，今人喇叭裤高跟鞋，并足而行；着长袍则开跨端坐，穿西裤则叠膝翘足；衰老者龙龙钟钟，小姑娘腼腆腼腆……这也算是程式。也有一些程式是要训练的，如军人礼节，排仪仗队等。行当虽然没有，近似行当的类型也是有的，工农兵学商以及他们的性格、风貌等大体也看得出来。巴甫洛夫就把人分为“思维型”、“艺术型”、“中间型”三类，这对戏曲行当的理解也有启发。看来现实生活中的人也大体有类型的。“行当”原也是一种类型的提炼。生活程式和舞台程式，虽有联系，区别很大。生活程式来自生活习惯所养成，不需练功，也没有什么不可以理解的。戏曲舞台的程式属于艺术创作，不是生活习惯养成的，要刻苦练功。穿了高底靴上台，如不练功，寸步难行。有些虚拟的程式，简单的如开门、关门等，如表演得不象不夸张（舞台上“象”这个字含意很多，和“真”有关，又不一样，这里不谈），人家就不理解。行当是舞台程式，体现角色类型上的分工，行当包括角色的性别、性格、品德、年龄、身份等等，它是各类人的外形的内心的年龄性别的以及阶级地位的在戏曲舞台上粗略的形象概括。

表现人所以要程式，要行当，其目的便是要在很有限的舞台时间、很有限的舞台空间内，以鲜明的夸张的手法去表现人的力量、人的作用、人的社会关系。叫观众坐在池子里在两三个钟点内，通过戏剧冲突去认识和评价人们的道德，人们的美与丑、真与假，借鉴经验教训，又获得畅快的美感享受。这里必须讲一句，光有行当是做不到这

一点的，必须使行当结合性格才能做到。行当只是粗略的形象公式，它是抽象的分类。行当和性格是对立的，把它们合二为一，要费很大的劳动。行当从具体生活中概括而来，它是一种朦胧的形象抽象。性格要具体创造，性格突破行当又保留行当。

怎样运用行当创造性格呢？

戏曲行当，大体分生、旦、净、丑四种类型。各剧种具体情况不同，有些地方戏行当以“三小”为主，即小生、小旦、小丑，演的大都是民间生活。有的地方戏剧种分行很细，生、旦、净、丑之中，每一行又分细类。行当完备，标志着艺术的发展提高，从民间生活的小戏发展到能反映宫廷生活的大戏。也有由于擅长于演某种题材，某一行当特别发展的。如昆剧的旦行就分有七、八种之多。行当分得细，说明性格的归纳更具体，技术更专精，特点也更有多多样性。但必须看到，行当分得再细，不能代替具体性格。性格人人不同，行当不可能人人不同，不可能做到一个人一个行当。性格是行当的再创造，艰苦的再创造；行当有定，性格多变。但性格既要结合行当，就不能毫无限制，艺术里的典型性格，再有多少特征也不可能做到凡人“各如其面”。生活里一万个人的面孔找不到绝对相同的，舞台上要塑造一万个不同的性格恐怕很难做到。据说天下人没有绝对相同的指纹，那是公安机关研究的对象，和艺术无关。艺术创作人物典型，大家知道，绝不是拿一个人做模特儿，即使真人真事，也是写他应该写的事情，应该塑造的性格，决不是毫无选择。在可能条件下，也可以拿别人的东西来丰富自己的性格。纯粹的再现生活和纯粹的写实主义的再现性格是没有的。

生活里的诸葛亮，谁也没有见过。诸葛亮的说话是唱着说的，谁也不会相信，可是河南越调的诸葛亮是唱着说的，京剧、昆

剧、川剧的诸葛亮都是唱着说的，这说明舞台上的诸葛亮既可以唱着说，而口音既可用地方音也可以夹用湖广韵的韵白。我在无锡看了一出锡剧《三夫人》，写的是岳飞的夫人、韩世忠的夫人以及小梁王的夫人三个富有爱国主义的巾帼英雄。这三位夫人是不是无锡人？为什么都唱无锡腔？谁也没有查问过。她们都是旦行演的，但性格各有区别，观众看得很有兴味。这说明有行当的性格创造路子是宽广的。但毕竟要求合情合理，虽虚构又要求有客观特征。戏曲演员创造性格各有巧妙不同。大多数演员在理会剧本之后，感到本行当技术还不足以表现他所要塑造的形象时，便乞灵于其他行当。分行细的剧种，假借别的行当技术为创作角色的辅助手段，这是常有的事。江苏昆剧院的徐坤荣同志和我谈，《贵妃醉酒》的杨贵妃，由于要表演自己的情绪多变，单有雍容华贵的身段还不够，还要用“五旦”、“六旦”、“七旦”的身段动作。有卓越才能的昆剧演员张继青同志，在创造角色时，很善于在别的行当中以及在别的剧种中吸取自己所需要的养料，广征博取而又熔于一炉。她在《痴梦》一出戏里演崔氏在梦中当了夫人的时候，竟挺胸凸肚，两手端好玉带横步摇摆，边唱边舞，踌躇满志。我问她：“为什么用起花脸动作了，是不是你的创造？”她谦逊地说：

“不是我的创造，是老先生教的，这叫‘雌大花脸’的动作。不如此不足以表现崔氏此时的颠狂。”但我看到她在花脸的动作中并没有消失妇女性格，可是其不能安贫耐苦、一味追求荣禄的那种骄狂自满的性格却更突出了。它以程式动作夸张崔氏的心理，使崔氏的性格刻划得更加深刻。尚小云演《福寿镜》的“失子惊疯”则又是一种神态。前者使人讥笑，后者使人同情。擅长“跳判”的著名演员景荣庆同志，一出场以手遮脸，袖头一落露出判官的狰狞面目，忽又把头颈一

扭，非常害羞，使人感到幽默有趣。他说演“判”，要“旦起旦落”，这说明为了刻划性格，净行可以借用旦行。这种狰狞面目又带妇女害羞之情，并不使人感到“东施效颦”，而是另一种可爱的妩媚。唱腔中老生借用花脸腔，花脸借用老生腔，前者如余叔岩后者如裘盛戎，这是常有的事。演员借用行当技术，说明在创造性格时，受一个行当束缚，可以从别的行当中借来自由。这种情况，将导致行当分类的放宽，促使性格创作的解放，京戏便是为此。行当可分可合，不会消灭行当，说它兼行也可以。同一行当中借用某一角色某些特征作为塑造人物之助也是常有的事。排《白毛女》时，李少春同志演杨白劳，他找了很多白髯的老人作模特儿，没有适当的，后来找到《青风亭》里的张元秀作为参考。戏曲中创造性格互相假借互相参照，比较方便。事物个性既和共性联系，个性与个性之间也自有相通之处。戏曲创作角色也是一样。可是创作人物在假借吸取形象的材料时，并不是量的增删和转移，还是要有性质上的区别。创造性格，包括它的形和神，神比形内在，也更深刻。创造性格，归根到底，总是要从生活出发，不能从程式到程式，程式总是要用完的，惟有结合生活，始能用之不竭，取之无尽，程式才能发展。对虚构的人物要把它当作客观存在，加以想象中的体验。荀慧生和我谈到他体验生活的经验，他在上海时，常去马路旁观察天真活泼的姑娘（也有洋婆子在内）那种傻憨的样子，也掺和到闺门旦里去。有人把创造性格看得很容易，认为剧本里把它规定好了，情节里把它规定好了，服饰和化装把它规定好了。这样一来，似乎演员就用不着去创造性格了。这是错误的。真是这样又何必需要导演艺术和表演艺术呢？前面反复讲到戏曲人物的性格，是有程式和行当的性格。正因为如此，在我们反对“千人一面”的同时也不

可能做到“千人千面”。因此，谈到性格的“这一个”，也只是程式里的“这一个”。杨玉环和孙尚香的不同，张飞和李逵的不同，孟良和焦赞的不同便是如此。这也并不是说，戏曲创造性格，只能到这种程度，再不能深刻了，这也不对。这就要看运用程式和生活的关系如何，生活内容受程式束缚，就必须突破程式，旧瓶装新酒不能解决问题；但既是戏曲，还是要有程式。由于剧种不同，程式也不同。有的剧种和程式接近生活，格律不严；有的剧种和生活距离较远，格律很严。后一类剧种演现代戏要克服很大困难，可是一旦解决问题之后，便能发挥它独有的强大的表现力。

在舞台艺术上拥有那么多丰富多彩的程式技术，是戏曲艺人长期积累下来的财富。但是，戏曲产生在封建时代，在塑造人物时，不能不受到时代的影响。为了表扬和歌

颂古代有汗马功劳的忠臣良将，把他们的形象塑造得那样的威武壮严，把这种理想体现在造型上，这也是导致类型重于个性的原因之一。一般的作用还是为了突出道德评价，态度鲜明，使美的更美，丑的更丑，露骨的更露骨，含蓄的更含蓄；对幽默滑稽的讥讽也感到意味更浓。这似乎是戏曲舞台艺术的美学的一般的原则，也通俗地显现了“高台教化”的功能。一切旧历史时代的艺术都应一分为二，任何艺术特点都有个扬弃的问题。继承戏曲艺术，程式行当和性格之间关系不那么简单。体验性格十分重要，这种体验必须以戏曲舞台的表现力表现出来。性格的多样化和发展，必然使行当突破，也必将促进新程式的产生。

编者附记：阿甲同志最近应剧协江苏分会邀请，作了艺术讲座。本文是作者根据讲座录音稿的前一部分整理修改而成的。

（上接71页）就是按着这个精神搞的。

阿老很博学，他看完我演的《青风亭》后，认为有几句词不好，需要改。原词是这样：“年纪迈，血气衰，老来无子缺后代。听妈妈哭声换悲哀，莫不是为娇儿失去了夫妻门里恩爱。”这几句唱词不大通，阿老一忽儿便写出了新词：“年纪迈，血气衰，盼子不归痛心怀。老妈妈性情变得怪，也是为继保儿一去不回来。”这样一改，就比老词强多了。

对于体验和体现，阿老掌握得非常好。演戏当然应该从体验开始，但最后还是要通过一定的表演方法和手段体现出来。我们常常是体验了半天，却苦于无“法”体现。阿老就能寻出这个“法”，而且很高明。阿老对京剧艺术十分精通，唱念做打、导演、编剧，他都在行。他能把这些方面有机地结合起来，而且手段巧妙。阿老曾说过：“唱念做打都是表演。”这句话说得真好。中国戏曲的表现手段十分丰富，唱念做打全有，还

有布景、灯光、打击乐、弦乐。中国戏曲如果搞好了真不得了，就如老虎长上了翅膀一样。

现代戏的艺术质量需要进一步提高。我们经常看到，有的现代戏根本不象京剧；有的现代戏又完全没有自己的创造，照搬老戏，这又太陈旧了。现代戏搞好了，是不会产生京剧危机的。我记得当年《红灯记》在上海人民大舞台连演四十场，这种盛况现在很不多见。关键是我们的工作没做好，戏太粗糙。观众不是不喜欢现代戏，真搞好了，观众没有不爱看的。

认真总结现代戏的表导演的经验很有必要，否则有些戏排完就扔到一边去了，这很可惜，象阿老编导的《红灯记》就是这样。凡是好戏，演员都愿意演，出个好戏不容易，剧本、导演的条件都要具备，戏的水平才能上得去。因此，总结研究阿老的导演艺术和理论，对继承和发展戏曲艺术和演好现代戏都是十分重要的。