

阿 甲

戏剧论集

李春熹 选编

下



中国戏剧出版社

阿 甲 戏剧论集

李春熹 选编

下

中国戏剧出版社

下 编

舞台艺术评论

从《四进士》谈周信芳先生的舞台艺术

——为反对京戏中的形式主义而作

一 杰出的表演艺术家——周信芳

抗日战争以前，我对于周信芳先生的表演，是认识不够的。我和一般所谓谈戏的朋友一样，谈到京戏的时候，认为只有“京朝派”才是正统的衣钵。在须生方面，尤以谭派体系为应当严守的典范，所以一开口就是谭叫天如何，余叔岩如何，后来的言菊朋、马连良等等，在唱上有些变化，便看作是谭调的“左道”了。对于周信芳先生的戏，是不感兴趣的，犹如专门谈写字的人，要不是从汉、魏碑版去论字体，就不感兴趣一样（许多论戏曲艺术的先生，往往喜欢用中国的书法艺术来比拟）。可是周信芳先生的戏，虽在所谓戏曲的“批评家”里不容易找到知音的钟子期，却博得广大群众以及新文艺工作者的爱好；特别在江南，麒麟童（周信芳先生的艺名）三个字，成为群众戏曲生活中向往的名字。“麒派”也成为江南水陆码头在演员的号召上一块响亮的招牌。近年以来，周信芳先生的表演艺术，不特在江南是戏曲界的权威，在“做工”上面讲，北派的戏曲界也是不得不承认的。名演员如裘盛戎、袁世海、李少春等都受他很大的影响。许多真正有见解的老艺人，都承认他的功力深，创造力大。的确，周信芳先生在创造上的成就，是值得我们学习的。我们应当提倡这种精神，吸取各地方戏剧的、京朝派的、外江派的，以及外国

的好的戏剧艺术经验，更需要学习毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》之后戏剧艺术上所取得的各种经验，通过自己具体的条件加以创造革新，以发展我们的戏曲艺术，开展戏曲改革工作。

我们谈周信芳先生，推崇周信芳先生的艺术，主要是由于他在创造上有成就，不是说有了成就就应当保守了，再不向前发展了，因此，研究周信芳先生的表演艺术，在于学习他那向传统刻苦学习的精神，大胆改革的精神，这对当前的戏改工作是有好处的。我们谈周信芳先生的艺术，不能把那些庸俗低级的所谓“恶性海派”的东西混为一谈；对那些故意压迫着喉管喊叫，绷紧着肌肉骨节做动作的所谓“麒派”的表演，自然也要区别的。

二 现实主义的表演方法

周信芳先生的表演艺术，是先从戏情着手，从人物的身份、品性、思想情感着手；并不是先从寻求那些技术的格式入手（比如髯口如何甩得漂亮，抬手举足如何合乎旧格式所规定的标准，穿蟒、穿官衣、穿褶子的角色，如何在踱台步上面、抖水袖上面、整冠理髯上面找规矩等等，当然这些作为类型来研究，作为基本技术训练来说是十分重要的）。正因为基本上采取了从内容研究形式的科学方法，对旧的格式，便不得不打破一些，也不得不创造一些，更值得注意的是他从表演比较有意义的人物中（如《四进士》、《青风亭》、《讨渔税》、《文天祥》等），在表演艺术上创造了一种健康的风格。在学习上，他吸收地方戏曲的经验，吸取话剧、电影的经验，使他在表演上多样性。他对旧技术的磨练的功夫是深厚的，能把吸取来的东西溶解在一起，很自由地表现自己在角色创作上所要求的思想和感情。此所谓“得心应手”，使外形与内心求得一致。我在文代大会看过他的《四进士》，在

戏曲会议上又看过他的《四进士》，我想从这一个具体的戏来研究周信芳先生的艺术。

《四进士》这出戏，大家是熟悉的，不必介绍，也不来做具体的剧本分析，这里只着重在周信芳先生扮演宋士杰这个角色的表演方面来谈谈。

三 如何创造宋士杰的性格和身段动作

周信芳先生表演的宋士杰，不像其他演员只抓住一个老人的概念，如行步蹒跚，表示老人举足的沉重；脊背伛偻，表示老人的老态龙钟；此所谓“衰派须生”的表演法。京戏界有些老先生们演宋士杰，一出台帘就带哆嗦，一直哆嗦到台口。周信芳先生不是这样演的，他在宋士杰角色的创造上，使人看起来似乎抓住了这几点：1. 宋士杰这个老人，对衙门的内幕很熟悉，由眉目的动作，刻画出一张老讼师的面孔，含有尖酸刻薄的样子，使人不敢惹他；2. 浑身上下，带一点傲气，在肯定性的动作中，流露出维护公道的热情；3. 两个松弛的肩头，微见耸动，显示出轻松愉快的神情，什么也不在乎，什么也很计较。

总之，周信芳先生所概括的这个角色，是乐观愉快，有正义感，又富有世故经验的一个喜剧人物。这个典型是讨人喜欢的：姚、杨二家的纠纷，柳林写状的疑难，流氓刘二混截路行劫的恶霸行为，……都寄托在宋士杰这个人物来解决，而周信芳先生在形象上刻画的宋士杰，表现了能够担当这个任务的气魄，给观众以一种乐观的希望，所以一出台人家就放心。

啊！这信阳州一班无头光棍，追赶一个女子；若是追在无人之处，那女子定要吃他们的大亏。我不免赶上前

去，打他一个抱不平！

好些京剧演员，表演这一段身段时，着重在摹拟“赶上前去”。如左手拎起褶子的下摆，举左腿向前跨一步。“打他一个抱不平”，将右手撒开纸扇，同时髯口一甩，表示上前要打的姿势。有的演员，做完这个姿势之后，随即将右手的纸扇交到左手，右手抓成拳形，眼睛看准拳头，摇三摇，再加上三下小锣（《白水滩》十一郎也有这个动作），以显示用拳头打抱不平的意思。周信芳先生不是这样演的，他也不跨上一步，也不看拳头，也不撒开纸扇，只是髯口向左右一甩，右手顺势用劲地将扇柄一捏，就完了。捏扇柄的那只手像钢条弹簧似的抖了一下，连头颈也有一点儿震动。那手的抖和头的震动，构成一个有力的节奏，突出在锣声一击（冷锤）后的一刹那时间，台下的观众，也觉得被它触了一下。那种坚定、饱满的情绪，充分表现了“路见不平，拔剑相助”的英雄气魄；比那种跨上一步，看看拳头，表示“赶上前去，打他个抱不平”的那种表现方法不知要高明得多少。

宋士杰感到打抱不平要一个帮手，就怂恿他老婆子前去，那个老婆子因宋士杰打抱不平丢过衙门的差使，再也不让他去，宋士杰找各种机会动员她：

宋士杰 ……妈妈！想那观世音菩萨，她老人家，救苦救难，你这个样儿，怎么比得了哇？

万氏 ……我心直口快，吃斋念佛，怎么比不了。

宋士杰 ……好好！你说比得就比得，妈妈！你既是观世音，眼前有一件事，你可愿意去做么？

万氏 老头子，什么事呀？

宋士杰 今日有几个朋友，约我去吃酒，行在街肆之上，只见信阳州一群无头光棍，追赶一个女子，若追在无人之处，那女子定要吃他们的大亏，我将你唤将出来，商议商议，设法

救她一救哇！

万 氏 哟！老头子！你还是家里蹲着吧。为了好管闲事，大人把你差使革啦，倒又要管闲事啦！

宋士杰 我本当不管，那女子言道，异乡人好命苦，妈妈念她是异乡人，救她一救吧！

万 氏 呆着吧！管闲事惹祸。

宋士杰 是呀！怪不得有人说道，“救人一命，少活十年”。

万 氏 老头子越长越糊涂啦，“多活十年”。

宋士杰 少活十年。

万 氏 多活十年！

宋士杰 好！明知多活十年，为什么不去救她？

万 氏 嗨！在这儿等着我啦。打出祸来？

宋士杰 有我担代！

老婆子被说服了，终于将杨素贞救了下来。

这段台词虽饶有风趣，但是说服力是很不够的。老婆子敢于去帮助老头子打抱不平，救出杨素贞，决不是一句游戏言辞所能说服，而是基于她那“见义勇为”、“救危济困”的思想认识。老婆子的善良性格，是和老头子一样可爱的。周信芳先生表演这一段戏，抓住了这个基本的精神，不是望文生义地根据台词浮面的说明去寻求动作，摹拟表情。他对说服老婆子打抱不平这一点，表现一种可信的肯定的神情。在声调表情上，除掉叙说杨素贞被流氓截劫，必须搭救那一段事件时情绪有点激动外，其余的台词，都用诙谐的气味表达出来。使人感到这对老夫妻（老婆子是筱翠花扮演的），在和谐的情调下，乐于为人解救危难。可是，我所见其他的演员所表现宋士杰的情绪就不同了，他们夸张那一句游戏语句（“救人一命，少活十年”）的说服力，把老婆子看得很自私顽固，把她那打抱不平的行为，只看作是由于开玩笑赌输了一句话的缘故。因此在戏情上（和万氏对话时）只表现宋士杰

如何用心思去叫老婆子上他的圈套，同时又拼命向观众挤鼻子弄眼（打背躬）暗示取得欺骗的胜利。这种表现法，虽也博得效果，但把这一对老夫妻的思想意识却歪曲了。

一般旧剧演员演戏时，必须要面向观众，有些演员在台口指手划脚，简直是对观众演说。如果戏在台里，那在表演时，至少也得注意将“六分脸”向着观众。比如宋士杰见顾读时，叩头后，大都是面向外跪，然后念那一大段白。周信芳先生不是如此，他和顾读对话，是跪在下场台角，面向顾读，背向观众，与顾读形成一个斜对面。从宋士杰肩部的动作上，感到有丰满的表情：

顾 读 宋士杰！你还不曾死吗？

宋士杰 嗨嗨！阎王不要命，小鬼不来传，我是怎样得死呀！

观众虽然看不见面部的表情，可是从宋士杰后肩的耸动，和颈项伸缩的节奏感上，就告诉观众，这不是一个普通老百姓吃官司，确是一个尖酸刻薄的老讼师在和赃官作无情的斗争。

周信芳先生很讲究表现技巧，很讲究抓袖子、踢袍等姿势，而且往往表现得比别人突出，但不觉得是卖弄技术的。

杨素贞 干父你这两句话，回答得好哇！

宋士杰 这两句言语，回答不上，怎称得起：“包揽词讼的老先生”

（这一句念得很幽默，声音很轻，嗓音里带笑的摩擦音）。

回得家去，叫你那干妈，多做一些面食馍馍，你我父女，吃得饱饱的（声音强烈起来），打他这场热闹的官司，走哇！

走哇！哦……走！

旁的演员演到这里，都是面带笑容，拂一拂袖子，招呼干女儿回家，表示一种胜利的愉快，下场时不卖什么身段，潇潇洒洒地走了回去。这种演法，应当说是合理的。可是周信芳先生演到

这里，他以相反的动作来表现这段戏：“走哇！走哇！哦……走！”他老人家左手挽着干女儿，右脚将袍子一踢，右手顺势接住袍角，向上使劲一翻，再向下使劲一压（用腕力），显得这一个节奏有很大的弹性，好像把角色和观众的感情，都凝冻在一起，顿了一下，使人感到宋士杰浑身都是胜利。

一公堂，二公堂，三公堂的动作，因对话接得很紧，动作的特点，也都是以短促的、硬性的、顿挫的线条来表现的。不是剑拔弩张，而是短兵相接，曲颈耸肩，有一种收敛不放的含蓄力。

盗书一场，也是演得很出色的。拨门身段，演得很干净简单，没有在抖髯口上面费掉许多时间（有些演员表示拨门时神经紧张，浑身哆嗦，足足抖了两分钟时间的胡子）。在打开衣襟抄录书信时，摇笔直书，好像写大草一样。头晃得很厉害，满长的白髯口，波动得像一条瀑布，但是不觉得夸大的不近情理，只觉得这个老人，战战兢兢地为他的干女儿办事，也是在和顾读那个赃官斗争，作好精神准备。

四 周信芳先生舞蹈动作的风格

既是戏曲的舞蹈，就不是生活中自然形态的动作，它是从生活中经过高度提炼的东西。有它的夸张性和装饰性，所谓夸张性，并不是用仪器似的把生活里的动作放大多少倍就算是，而是将生活里的动作，去芜存菁，加以创作的结果。它有各种各样的方法：有直接摹拟的方法，如摹拟对象的动作的（唱《坐宫》中“我好比，南来雁，失群飞散”时，悬着两臂，捏着空拳，各以食指分开，划着圆圈；划圈时两手哆嗦，表示雁飞）；摹拟对象的情状的（《问樵闹府》中念“在南山之上，来了一只猛虎”，两手高举，抓拳；屈举右腿，身体向左倾斜，表示猛虎的雄姿）；

摹拟对象的性质的（性质这东西，很难摹拟，如表示火的热、冰的冷时，就不能用动作来比划，只能用情绪的感觉来表示。有时也用动作表现，如《一捧雪》中莫成“昔日杨生好养犬，酒醉睡眠在荒山；有那不晓时务的牧童，他就放火，……烧荒”。念那一节台词时，就用袖的飞舞，表示火的蔓延等）；有虚构环境的方法，如开门、上楼、行舟、骑马、爬山越岭等，这是旧剧中常见的表演形式。有夸大一点代表全面，或集中全面表现一点等等的方法。总之，无论怎么复杂，都不是脱离现实生活的东西，不过在生活里不觉得，现在把它组织起来，加以装饰，修改，规律化；这是一种创造的工作。生活里的动作，我们从生出来到现在，天天在学习，成了自己的习惯，不必另外再学，比如用筷子夹菜，很自然，很准确地就送进口里，不会弄错，也不别扭。可是舞蹈就不一定如此，往往一个很简单的动作，如用手指点一样东西，搞得不好，便会似是而非，很不明确。比如戏曲里的举杯饮酒，如不经过学习，看起来就不像。可见舞蹈动作，是一种困难的创作。既是创作，就允许各人有各人自己的一套——自己的风格。

周信芳先生的舞蹈风格，和别人是不同的，假使有人喜欢以中国的书法来比拟的话（将舞蹈的线条，比书法的笔势），那周信芳先生的舞蹈笔触，不是秀媚柔软的赵体，而是刚劲有力的颜体；如果以笔触的方圆来比，那么周信芳先生近似于魏碑的《张猛龙》，不大像《郑文公》。周信芳先生动作的线拉得很长，表演时显得很宽放，开展；有很广阔的回旋余地，所以舞台总是饱满的，他往往走台步，大摇大摆，髯口、袖口，都很洒得开，自由、奔放，如天马行空，不可羁狎。这是他第一个特点。二、他动作的节奏感很强烈，明确，有时用力一顿，真有“力透纸背”之感。他并不遵守每一个动作都要圆的原则，比如一只手伸出去，并不都要先从左面拉到右面，去适应“弧形”的形状。有时竟直来直往，使劲地点出去，不来什么花招。如一公堂大段道

白：“常言道：‘是亲者不能不顾，不是亲者不能兼顾。’她是我的干女，我是她的干父，干女儿不住在干父的家中，难道叫她住在这庵堂、寺院？”一般演员，念到“庵堂、寺院”时，往往用翻袖来结束这一段台词的节奏。而周信芳先生念到这个地方，则是用手直指，以全身的力量集中在手上，像闪电似的放射出去，同场演员，都怔了一下。动作的线拉得长，动作的点顿得重，是他突出的作风。说舞蹈动作每一个都要悬空，也不是周信芳先生所要遵守的规矩。他往往以短促紧迫的动作来传达他诙谐的感情。如一公堂台词念到“干父不保干女儿，哪哈……一个来保”时，周信芳先生紧挟着两条手臂，掌心向上一翻，捧着髯口，节奏很强烈，表示负责担保的意思。这里看出：动作的点顿得重（重顿挫），突出、明确、肯定、棱角锋锐，是他作风上第二个特点。三、周信芳先生的动作，在创造角色上，不是就台词的表面，做机械的比拟，他知道从台词的说明去寻求动作的依据，那是一条死路。比如说，唱“我好比，南来雁，失群飞散”，还勉强可以用两只手的食指，颤动地向两边分开，表示雁的飞散；如果唱“我好比，虎离山，受了孤单”，那只好在台上爬了。周信芳先生表现事物对象，除必要时用直接的比拟法以外，常常是加强动作的情绪来表现的。所以，他的动作都很洗炼、单纯、不多、不琐碎；有时完全不动，很沉静，沉静得如同一丝丝微动的波纹，那个角色却舒适地游泳其中。在台上很静，但仍在舞蹈之中，这是周信芳先生第三个特点。

学习周信芳先生的舞蹈动作的风格，不能孤立地去学，如果抽出来学，当作练功是可以的，当作角色来表演就不可以。我们若是忠实地去表演一个角色，那保留自己的风格是有限度的，如果将自己风格和角色对立起来，那不是演戏中的角色，而是卖弄你自己。我看过一些学“麒派”的老生，动作也很夸大，节奏也还明确，可是一下一下，好像用算盘珠打出来的。这种表演，似

乎只是在表现动作的数字，越看得清楚越死。

五 从周信芳先生的“道白”和“唱”谈起

周信芳先生的道白和唱，在南方是自成系统的。但是有些人认为音色沙哑就是“麒派”的特点，所以竟有把好嗓子喊哑之后来摹仿“麒派”的，这种错误当然很容易理解。可是又有些人认为周信芳先生的特点，是在吐字上带南方的口音，如将北方音的“怀来辙”，念成带点苏州音的“怀来辙”；北方音的“发华辙”的韵母，念成带点“梭波辙”的韵母等；也有人认为周信芳先生的特点，是在一个字四声的读法，和“京朝派”有些不同，如“京朝派”念字，所谓逢“上”必滑（上声字的音势，必须向上挑的意思），逢“去”必转（念去声字的音势，要有转动的姿态），阴平必高于阳平等等，说周信芳先生不讲究这些，只求清楚，其实，周信芳是很讲究音韵的。我觉得，研究周信芳先生的唱念特点，主要的不是孤立的研究读音的规律，更不是单纯研究生理条件的音色；而应当去研究周信芳先生关于念字的情感，在声调上对角色创作的表现力。

在“道白”这一个问题上，戏曲家认为白比唱更为重要，艺人们有这样一句话，所谓“千斤话白四两唱”，可见对道白的重视了。如何重视法呢？不外乎要讲“四声”、“尖团”，哪些字上口，哪些字不上口；又如何把一个字看作橄榄的形状，分成头、腹、尾三个部分来咬嚼；一个字摆在嘴里，如何通过喉、牙、唇、齿、舌这几部机器的制作与修理，将字的声音，制成有各种色彩，各种姿态的东西。这些问题，对于一个演员特别是歌剧的演员来说，是要好好研究的。我们的艺人同志，除了极少数外，一般的由于文化低，没有能力来研究它，有些是凭着自己多少年

舞台经验的积累，规定出自己唱念的标准，可也讲不出所以然来。他们往往把研究“四声”就认为在戏曲上已达到最高的境界。我前年在戏曲讲习班讲关于“唱法”的问题时，在座的谭富英先生，也认为这些问题，是他二十几年舞台生活中所未易理解的问题，普通演员就谈不上了。谭富英先生家学渊源，这自然是自谦之谈，但也的确看出艺人同志们对这一问题所感到的困难来。因此，有一些票友中的所谓行家，就从如何唱法，如何念法，搞出许多说法来。这些东西，未必是自己实践的结果，往往是教条式的从什么韵书上抄录下来的；或者虽经自己的实践，而是一点儿狭隘的经验，甚至是落后的经验。以这样的学问来吓唬艺人，就会使人摸不着头脑。当然，这里不能一概抹煞我们许多苦心孤诣、独具创见的戏曲家、老艺人们在戏曲音韵上所达到的成就。可是一般的流弊往往表现在和戏不够结合，咬嚼一个字，只从音节上着眼，不管意义；只是当作一个一个方块字来读，不是从完整的句子来研究；也不是从整个台词的思想、性格来研究。他们只检查那个字倒不倒，不问它是否能表现思想情感；所以许多道白，搞得阴阳怪气，很少人味。有些比较对头的说法，也是不全面的，比如认为念台词，每一个字都要数珠子似的一粒粒数出来那样圆润光滑，使人感到如“珠走玉盘”那么清脆可听。这种要求，也仅仅把道白的意义只要求人家字字听得清楚、听得悦耳就算了。这种“数字”的方法，如不能表现角色语言声音的情绪和它内在的涵义，那也只是一种纯技术观点的要求。

每个字数得清，是道白的一个重要条件，但并不是道白艺术惟一的标准。有一本论戏曲技术的《明心鉴》，也是反对道白数字的办法的，它说：“白病数字，即按字直念也。昔人有词曰：说白病数字，佳者四声全。长短高低语，官私紧慢言。有如家常语，还同事样般。听者有兴趣，能泣亦能欢。”所谓要求道白如家常语，无非是要求加过工的言语形象，既要美，又要生活化，不是纯技术的；如同

有些“行家”叹为“炉火纯青”没有人烟气的东西。

六 所谓“韵白”有阶级性的说法

有些人把“韵白”戴上一个大帽子，说它在戏曲里是统治阶级的语言形式，是扮演帝王将相、士大夫阶级那一等人物用的，表现人民就不能用，今天表现人民的语言，应当一律改用京白。关于语言有阶级性这样的说法，斯大林已著文批驳过，那篇文章，教育我们理解许多问题。我想语言既无阶级性，那么构成中国语言的声调，当然也不致有什么阶级性了。“韵白”和“京白”的不同，仅仅是声调上的不同，即是“韵白”的语言，是综合各地方语言，经过选择、提炼、润色过的语言，也可以说它是音乐性的语言；组成语言声调的“韵白”，它的“四声”和京白的“四声”是有些不同的，即是说更夸张，更富于韵律性，其中并没有什么阶级性的区别。比如四川话、湖北话的四声，和北京话的四声是不同的，但并不能因此说是其中就有阶级性的区别。那为什么有这样的错觉，说是“韵白”不能代表人民的语言声调，而只能代表统治阶级的语言声调呢？其中的关键在我们有些艺人同志，受了经验主义的影响，将“韵白”的声调，运用在道白上，相当机械，不是生动活泼的，由于经常用“韵白”表达文言文的台词，不大表达口语化的台词，很有关系。因此，理论家们就有根据认为“韵白”是为压迫阶级所利用的工具了。

造成“韵白”只能读带文言文的台词不能读带口语化台词的原因，是由于研究读台词的方法不是从体验台词的思想情感出发，而是孤立地从“字音”的形式出发，将每一个字的读音，和整个语气，整个词章的意义对立起来，这就成为一种只有抽象“味儿”，缺乏生活气息的那种死格式的东西。

周信芳先生的道白，就不为那些死格式所桎梏。如宋士杰和顾读的对话：

宋士杰 宋士杰与大人叩头。

顾 读 宋士杰！你还不曾死吗？

宋士杰 嗨嗨！阎王不要命，小鬼（加强音调）不来传，我是怎样（怎样两字重读）得死呀！

顾 读 你为何与人家包揽词讼呢？

宋士杰 怎见得小人包揽词讼？

顾 读 杨素贞越衙告状，住在你的家中，岂不是包揽词讼。

宋士杰 小人有下情回禀。

顾 读 讲！

宋士杰 喳！小人，宋士杰，在——“前任道台衙门，当过一名刑房书吏。只因我办事傲上”（引号里的台词读得很快，但不急促，表示叙事的开端。办事两字，重读），才将（一顿），我的刑房（刑房重读）革掉。“在西门以外，开了一座小小店房”（毫不加思索地讲了下去，音调轻快），不过是（停顿，有一种感慨），避嫌而已（避嫌慢读，表示消沉退守的情绪）。曾记得（轻读，研究如何编下去），那年（慢读，含糊其词）去往（停顿）河南（重读，一种伪造的肯定）上蔡县办差（重读，慢顿，以自己强烈的声调，镇服伪造的心虚），住在杨素贞她父的家中（顺口而下）。“杨素贞，那时间”（继续编下去），“是她……是她……是她……”（念得轻快，又有些急促，因这里要确定宋士杰和杨素贞的关系，有些个考虑）“拜在我的名下，以为义女。数载有余，书不来，信不去”（流畅地读，装得很像）。“杨素贞她父已死，她长大成人”（读得较快，因讲到这里，编得已相当成熟），许配姚廷美为妻（姚廷美三字重读）。“她的亲夫，被人害死”（读得稍快，肯定，带愤怒，因为这里已接触到真实）。“来到信阳州，越衙告状”（来字、越