

戲曲研究

2

1980

戏 曲 研 究

第 二 辑

文化部文学艺术研究院戏曲研究所
《社会科学战线》编辑部 编

吉 林 人 民 出 版 社

戏曲研究

第二辑

文化部文学艺术研究院戏曲研究所

《社会科学战线》编辑部编

*

吉林人民出版社出版 吉林省新华书店发行

长春新华印刷厂印刷

*

850×1168毫米32开本 11幅印张 250,000字

1980年10月第1版 1980年10月第1次印刷

印数: 1—5,180册

书号: 10091·780 定价: 0.93元

DL 48/06

目 录

漫谈戏曲的表演体系问题……………张 庚 (1)

中用不中用……………王朝闻 (25)

——看蒲剧《徐策跑城》引起的感想

戏曲的文学性……………沈 尧 (39)

音乐在戏曲中的作用……………何 为 (77)

戏曲的午台风格……………黄克保 (104)

戏曲人物造型论……………龚和德 (136)

谈《四郎探母》及其论争……………朱颖辉 (189)

《西厢记》的喜剧特色……………颜长珂 (212)

善于开掘同中之异……………谭志湘 (227)

——谈越剧《胭脂》的创新

唱念安排纵横谈……………范钧宏 (237)

试谈戏曲创作中领袖形象的唱念问题……………石 湾 (271)

昆山腔的产生和兴盛……………余 从 (285)

谈王玉磬的演唱……………潘仲甫 (304)

关汉卿杂剧琐证(二则)……………宇 子 (323)

元刊杂剧的价值……………李大珂 (329)

竹马说……………周育德 (334)

乐床辨……………王永敬 (342)

编后语……………编 者 (349)

漫谈戏曲的表演体系问题

张 庚

作者按：这篇稿子是我在中国戏曲学院一九七九年第一期戏曲导演训练班的一次讲课记录。这里的许多论点，我曾在别处也申述过。由于这两年来对于戏曲表演问题继续注意，想作深入一步的研究，因此看法有些发展。虽然有的问题所收集的材料尚不充分，观点也还未臻成熟，为了引起探讨，在讲课时也就把这些看法谈出来了。这次发表，又增加了一些内容，都不能说是成熟的，发表也还是为了引起从事这个工作的同志和对此有兴趣的同志们的探讨。这个课题的研究我认为很重要，近年来注意的人一天天多起来，好些同志写了很有学术价值的文章，给我很多启发。这是一件关系到戏曲艺术如何推陈出新的大问题。我这篇不成熟的文字如能引起同志们注意，给我以批评指点，就是我最大的愉快了。

我今天想谈一个戏曲的表演体系问题。戏曲表演是不是也有一个体系？这是很值得我们讨论的。研究清楚了，对戏曲的改革、提高、发展大有好处，可以帮助去掉我们这方面的盲目性，促进和加速自觉性，还能减少一些不必要的争论。现在我就言归正传。

戏曲艺术的特点

在我看起来，戏曲艺术的特点基本上是从戏曲表演艺术的特点产生出来的。戏曲表演艺术是一个独特的东西。因为它有许多不同于别的表演艺术的地方，所以影响了整个的戏曲艺术，也就产生出许许多多别的特点来。戏曲是拿表演艺术做中心的，但这和平常说的“演员中心论”是两回事。“演员中心论”如果说通俗一点就是“角儿”制度。“角儿”制度是旧时代的产物，那时一个名角往往以他自己为中心成立一个剧团。这个剧团无论在编剧、排练、表演，各方面都是以这个名角为中心，是着眼于表现这位名角的艺术的，至于戏的思想性，甚至艺术的完整性等，倒是放在次要的地位。这种制度在今天过时的东西，不是我们所要提倡的。我们讲戏曲艺术的特点，是从表演艺术的特点而来，是和这种“角儿”制度无关的，我们说的是戏曲这种综合艺术是以表演为核心的，表演的特点影响到各方面。这是个理论上的问题，也是一个美学上的问题，这和“角儿”制度是两回事。一定要把这个问题分清楚，不能因为我们不赞成“角儿”制度，所以我们就反对戏曲的表演艺术是综合艺术的核心。

戏曲艺术的整个特点虽是从表演艺术来的，它也跟所有别的艺术一样，必须拿生活做根据，没有生活的根据，戏曲同样是不能够创造出来的。但是戏曲有戏曲自己的特点，它是有音乐的，是音乐化的，也就是节奏化的，因此，动作就是舞蹈化的。这个特点是从表演艺术来的，中国的表演艺术的这个特点不是按那一个个人的主观愿望搞出来的，是历史上长期发展形成的。这跟外国的不一样，外国的话剧的形成和音乐没有关

系，当然现在话剧有很多是配音乐的，但它的形成过程里并不是和音乐血肉相联的，并不是说没有了音乐就没有了话剧，但没有音乐，没有鲜明的节奏，就没有戏曲。戏曲的表演如果不是舞蹈化了的就不是戏曲的表演。它又是拿生活做源泉的，它又是音乐化的、舞蹈化的，这不是有些矛盾吗？生活里面小孩子高兴了，跳跳蹦蹦，还要唱歌，但是在大人中整天唱着、跳着的人是没有的。戏曲离开了唱做念打就不成其为戏曲。这怎么解释呢？我们说它是拿生活作为源泉的，但是又把生活变了样子。最近很多同志写文章谈到艺术的变形。艺术有一个变形的特点。漫画是变形的，中国画也是变形的，就是说，它并不是跟原来的实物一个样子。所有的艺术都不能不作变形，只是变形的程度不同，要不变形，它就难于成其为艺术了。你看一个雕刻，非常写实的一个雕刻，像希腊的很多雕刻，它也是变形的。首先它就没有颜色，这不是变了形吗，还有雕刻不是我们所想象的那样，完全按照人体的正确的比例来塑造的，我们到庙里去看泥塑的神像，它们有个很大的特点不知同志们注意了没有？所有的神像都不是直立着的，都是稍微向前倾斜的，不这样的话，人们看的时候觉得他脑袋小，上身小下身大，反而显得不真实，也不美，只有这样倾斜着才好看，才合乎艺术的规律。所有的艺术都有自己特别的表现手段，特别的表现条件，这些都跟真实的生活完全不同，以不同的条件要完全求得与生活一模一样，是办不到的。反而在变了形之后，才可能表现出艺术家所想表现的生活的那部分真实。这就是说，生活是无限的东西，任何的艺术要表现生活都是有局限的。用有限的艺术手段表现无限的生活，它如果不变形，这个生活怎么表现得出来呢？戏曲是要用节奏化，音乐化，舞蹈化这样的一种形式来

表现生活的。它的变形的方法也跟所有的艺术不同，但变形的原则是一致的，不过它和生活的原形距离较大，我们很容易感觉出来罢了。所以相比之下我们觉得话剧在舞台上的表演是和生活相似的，其实话剧哪里就是如此！话剧中对话的嗓音那么高，在生活里就不是如此。它的动作也是夸张的，在生活里那样的夸张的动作人家不也会觉得奇怪吗？因为话剧也是在台上演，在台底下看，观众坐的又很远，它不夸张不行，它究竟还是要变形，不过它不像戏曲的变形离开生活原形比较大，比较远就是了。有的人说戏曲里一个人没事就那么唱，不真实，如果这样追究起来，艺术就不存在。生活中谁像芭蕾舞似的整天踮着脚尖走路，那是不是芭蕾舞就没有现实意义呢？不能这么说。所以，戏曲还是以生活为源泉的，而且是它唯一的源泉。但是在艺术的表现上，是把生活变形了的，这一点跟所有的艺术一样。讲明白这个道理，戏曲能不能是现实主义的，这个问题就解决了。

音乐性、节奏性、舞蹈性

这里所说的音乐性、节奏性、舞蹈性，不是一般的音乐性，节奏性、舞蹈性，这些舞蹈、唱段都是剧情中间的一部分，因此，它是戏剧化了的音乐性、节奏性、舞蹈性，它是统一于戏剧性的。这也是戏曲的一个特点。如果说有些戏里面，特别插进一些舞蹈场面，那是比较特殊的。梅兰芳演《霸王别姬》，中间穿插着舞剑，他的舞剑还是尽量设法把它戏剧化了的。虞姬为什么要舞剑，是为了安慰霸王，这套剑舞的风格是柔中带刚的，多少有点鼓舞霸王的意思。但在舞剑中她自己心情很不好，所以舞起来情绪又不是很昂扬的。这段剑舞处处表现了虞姬这

个人物在彼时彼地的心情。梅是一个好的演员，一个了不起的艺术家，所以他才能做到这一点。我看有些人演《霸王别姬》，在剑舞中就表现不出这种心情来，因为他们不理解这种心情，只知道舞剑。在《霸王别姬》里的这段剑舞，本来是一段穿插，但就是这样的穿插，在梅兰芳演来也还是戏剧化了的。外国的新的芭蕾舞也走这条路子，如苏联的舞剧《泪泉》中的舞蹈，就是有人物性格和特定感情的。

什么叫做戏剧化的音乐，戏剧化的舞蹈？它不是单纯的抒情，像《春江花月夜》的音乐与舞蹈，就是单纯的抒情。这类音乐与舞蹈里面一般没有特定的人物，也没有特定的矛盾。而戏剧化的舞蹈，则是要具备下列条件的。第一个条件这里面有特定的人物，如果这个人物也在抒发一种感情，那也是在抒这个特定人物的情，而不是抒一般的情。第二个条件是在特定的情况下抒情，不是在一个抽象的情况下抒情。因为凡是戏，总是发生在一个特定的情况中间的。不论是舞是唱，有了这两条才能称得起是戏剧化的。比方在京剧中同一个〔西皮慢板〕，由同一个演员谭鑫培来唱，在《坐宫》里唱的和在《卖马》里唱的就大不一样。《坐宫》那段唱表现了苦闷，找不到回去和家人相聚的办法，曲调是比较低沉的；而《卖马》中的秦琼却是在一种英雄落魄的状态中，到了非卖掉心爱的马去还店钱不可的地步，心里是十分难堪的。曲调中充分流露出对于马的难舍之情，但仍不失一种英雄气概，感情充沛动人。这两段唱中有各自不同的规定情景，也表现了不同的人物的感情，所以说这样的音乐唱段是戏剧化的。舞蹈也是如此。比方《徐策跑城》这个戏，我看过两位演员演过：一位是周信芳；一位是蒲剧的名演员张庆奎。在跑城的这一段舞蹈动作上，两位都表现了对薛刚兴兵

来报仇雪冤的兴奋和高兴，同时又表现了年老体衰的龙钟之态，也是有规定情景，有人物的特定感情，和一般的抒情舞蹈不同，的确是戏剧化的舞蹈。

程 式

表演程式是个什么东西，我的理解不一定对。我觉得它就是音乐、舞蹈跟戏剧性的矛盾的统一。一般的抒情舞蹈，不一定要考虑把具体的生活动作舞蹈化，而是把体态的动律直接和情绪联系起来。但是戏曲表演就不能那样办，它必须表现具体的生活动作，上楼、下楼、开门、关门等，一方面必须让人看得懂你是在干什么，另外，又还得把它美化，节奏化。如起霸，实际上就是披甲扎靠，这都是具体的生活动作，但是又要把它变成舞蹈性的东西，在这个两者相矛盾的要求中间就产生了程式。说到“起霸”，它是有一个来源的，就是昆曲《千金记》中有一折叫“起霸”，霸王半夜听见有了军情，赶快起来披甲上马，当时为了排这个戏，设计了这一套动作，后来大家看了觉得特别好，这就变成大家公认的程式了。凡是一个程式能流传下来，大概都有这个特点，即解决了某一个表达生活的问题，同时又有明显的舞蹈性和节奏性。就是因为解决得好，大家都来学，就把它规格化了，就变成了程式。因为要把生活动作变成舞蹈，不是那么简单容易，既然有现成的，大家都来捡这个现成，这也是可以理解的。本来生活和舞蹈是有矛盾的，为了解决这么一个矛盾，就自然而然地产生了舞蹈程式。这是戏曲里面特有的东西。无论是唱腔的结构也好，表演的程式也好，锣鼓经也好，武打也好，或者行当也好，都可以泛称之为程式。凡属程式都有一个两重性。所谓两重性，一方面，它是一个或一套规

格化了的动作，另一方面，在舞台上一定要灵活运用，不能死搬。你做一顶帽子要让大家来戴，这不行，有的人脑袋大，有的脑袋小。程式也一样，在舞台上，戏不同，人物的情况不同，硬按老师教的规格来搬程式，一点不能改，那行不通，所以用起来必须是活的。这就是两重性。拿舞台上常用的锣鼓点〔长锤〕来说，到底有多少种打法，我还说不清楚，凡是在一种具体的情境中间，它就有一种打法，有〔慢长锤〕，有〔快长锤〕，我有时特别注意听锣鼓的打法，有软的，有硬的，它们都是跟戏的情节密切结合着的，如果你学的〔长锤〕是标准化的，你在任何戏里都按着这个去打，肯定是要打坏的。唱腔也是这样，都是这几个基本调子，〔西皮〕，〔二簧〕、〔南梆子〕等等，但是每个戏里都有它不同的唱法，不仅是具体的旋律有变化，而且节奏都不完全相同。没有听说，一个人把〔西皮〕、〔二簧〕的几个基本调子学会了就能唱一切的戏。又如动作里的“云手”，许多行当都拉“云手”，但都不一样。演花脸的是花脸的一种做法，演老生的是老生的一种做法，甚至演衰派老生的和演黑胡子的还不一样，刀马旦做的又不一样，这是跟人物不同密切有关的。程式是一种规格性的东西，但运用起来是灵活的，一切都是统一于人物的塑造。

什么叫行当呢？行当应当说是塑造人物的结果，或是塑造人物的产物，这是塑造各种不同人物时一系列动作的规格化。在出现一个新行当的时候，并不是说有人宣言：“我现在要创造一个行当”，戏曲史上也没有这么种情况。但是现在出现了一种需要表现而过去舞台上没有的人物，于是为了这个人物在舞台上出现，就创造了许多的表演技巧，或者是创造了一些唱腔的新风格。就是因为有了这样一系列与众不同的动作、动作的节

奏、唱腔，就逐渐形成了一个新“行当”，在形体上、外貌上、动作节奏上它就有了特点。我们知道很多的戏是“三小”戏，是从民间小戏中出来的，载歌载舞的，那“三小”的行当恐怕也不是哪个个人想出来的，因为在农民的生活中间最容易出现小生、小旦、小丑这种“三小”的人物。那时所表现的内容多半是些爱情和民间生活题材，其中往往有个反面人物出来打岔，除小生、小旦之外还有个小丑，这就是所谓“三小”。小生、小旦、小丑，它们各有自己一套表现方法。后来又慢慢出来了老生，花脸。大概什么时候产生了什么行当，总是跟当时新剧目里出现的新人物有关，而这些新人物的出现又往往和当时的社会政治以及经济生活有关。如“白脸”曹操这类的人物，就是在明朝嘉靖——万历年间所产生的一个行当，那时候为了表现明朝的奸臣权相如严嵩之流的人物，旧有的任何行当也应不了这个工，就是说旧有的任何一套都表现不出这个人物来，那么你就只得到生活中去搜罗材料，去创造一种表演它的形式。这种人物生活里是有的，为了表现这个人物就要琢磨他的动作，把他的动作节奏化。琢磨他讲话的神气，把他讲话的神气变成唱腔和道白。化装也是这样，白脸那样白好像生活里是没有的，实际上那些大官养得很好，整天不晒太阳，因此他是一个白胖子；这些人年纪多半是比较老的，因此眼角上鱼尾纹特别多，眼皮也搭拉下来成了三角眼。表演这种人的经验积累多了，就逐渐形成白脸这个行当。但是所有的行当都不是一成不变的，它不断地在那里生长新东西。白脸不就是从“付净”里变化出来的吗？又如青衣这个行当，是表现封建社会那些不出闺门的妇女的，讲究行不动裙，笑不露齿，因此这行角色过去没有多少动作，只能抱着肚子唱。可是梅先生创造《宇宙锋》里的赵

艳容的时候，觉得光是抱着肚子唱不行了，因此他就打破了这个行当的老规矩，从泼辣旦或是别的什么地方吸收了一些表演方法来加以充实，因此《宇宙锋》里的赵艳容就和一般的青衣不一样了。我在前不久看了一个昆曲折子戏叫《痴梦》，是江苏昆剧团张继青同志演的，那里面的朱买臣的老婆也是青衣应工，她嫌贫爱富抛弃朱买臣嫁了别人，后来朱买臣做了大官她就后悔，但这时后悔也迟了。戏里表现她有几声歇斯底里的笑，那几声笑不是青衣的笑，青衣的笑不能露齿，她那是狂笑，这就突破了原有的行当了。演员如果不去突破行当，就没有那几声狂笑的精彩表演。表演突破了行当，就成功地创造了人物。新的人物出来了，新的人物又成了新的行当。梅先生人家叫他梅派花衫，“花衫”这名词意味着既不是青衣又不是花旦，其中又有青衣又有花旦，这就是创造出一个新的行当了。

总起来说：程式和行当都是从戏曲表演的特点中产生出来的，这是一种创造人物的方法。这个方法下面还要讲，它既是相对固定的，又不是一成不变的，你不承认它这个相对固定性，就很难在舞台上创造人物。你要是觉得不能再变了，把它弄僵化了，那你这个艺术就死掉了。

四 功 五 法

什么是四功五法？四功容易明白，就是唱、做、念、打四种表现方法，或四种基本功。你得把这四种基本功学扎实了，才具备了得心应手地创造人物的条件。但这还只是基本功，还不是表演艺术的本身。它只是使得你具备一种丰富的表现力而已。光有基本功，不等于能够创造好的艺术，光有嗓子不见得能演出一个动人的好戏。这就是说，要成为一个好演员，起码

有这么几种功你得练好。但不是一个演员这四种功都得好，这不容易。有的演员四种功都有，即便都有吧，总还有最拿手的方面和较次的方面之分。好像体操一样，有一种人是单杠、跳马、自由体操中某一项最好，有的是五项全能的，但即便是全能，其中总还有一种两种是最擅长的。什么都好，这种人是比较少的。这四种功是戏曲舞台上非常必要的，这叫四功。

五法就是手、眼、身、法、步。关于五法有种种的说法，程砚秋同志说：手眼身法步不对，应叫做手口眼身步。我最近看了俞振飞同志写了一篇文章，他不太赞成这个意见，他说不是什么手口眼身步，就是手眼身法步。他说所谓五法并不见得就一定是五条。还有焦菊隐同志说是手眼身发步，发是头发的发。我想这都是次要的问题。这五法是干什么的？我看见有些老先生说戏（教学生），我感觉所谓五法，就是具体地演一个戏的时候，应如何运用你的眼睛，如何运用你的手式，如何运用你的身体和脚步来表现这一个人物在规定情境里面的动作。老教师常常把手眼连在一起讲，你看你的手眼如何，或者叫做手到眼到，手眼这东西大概是在当你没有任何台词的时候，或配合台词时，如何来运用你的眼神、手式、步法和身段以表现一种特定的感情，也就是在规定情境里的特定动作。有一天我去看侯喜瑞老先生，他谈的高兴，和我谈了一大篇，可惜我当时没有记下来。他说眼睛看有五种：什么叫看，什么叫视，什么叫瞧，什么叫眇，什么叫眈；瞧的时候，看的时候，以至视眈的时候，都要拉上什么架势。他说，你在台上要表现这个瞧，应当知道它有些什么特点，你不能说“我是在这儿瞧着了”就算你瞧了，观众还不承认你瞧了。他这说的是表现的准确性，他琢磨的是用眼睛如何动，手如何指，步法如何走，身子是怎么

样的姿态，把这些连在一起，如何来表现一种内心的情绪、感情和心理活动。手眼身步这些东西都是结合成为一体的，每个部分都准确了，也就会得到一个准确的表现。我对五法大概是这样来理解，不一定对。我也不是一个演员，我也很难准确体会演员表演时的心理状态。说出来供参考罢了。

“练死了、演活了”

有一句口诀道：“练死了，演活了”，我来谈谈这个问题。我觉得在戏曲舞台上，存在着两种表演方法。一种是演程式：程式是什么样子，他就一点一滴地按着这个来做，这就是死啃死背，这种做法是不好的，这不是一种真正的艺术；另一种方法是按照人物和剧情的需要，灵活地运用程式，突破程式，并且创造新的表演技巧。这种做法是好的，这是创造艺术的方法。总而言之，既要练很扎实的功，练死了。但又不要受它的拘束，又能活用，那样才能够创造出好的艺术来。中国的艺术，绘画也好，演戏也好，都有一个共同的说法叫做：从守法到破法。初学的时候，一定要遵守规则严格去练，不能随便的瞎来，这叫守法；但是等你练扎实了之后，要进行艺术创作的时候，就不要被程式捆绑住，就要敢于活用它，这就叫做从守法到破法，或者是从有法到无法。一个真正的好的演员不是仅仅只知道守法，还要懂得和善于破法。齐白石说：无法之法乃为至法。意思是：没有法的这种法才是最高的法。就是说我要把基本功学的扎扎实实的。正楷字没学好，就想学草书，这是不行的，这就是要守法。等到你这些东西都掌握了之后，那你就要把法丢开，自由去运用。你不能说师傅教我的就是这样，我只能一腔一板地照样子去做，也不管时间、地点、条件如何不

同。那样就成了教条主义了。这就是从守法到破法，从有法到无法，无法之法就是最高的法。

既是体验的艺术又是表现的艺术

戏曲的表演体系是一种什么样的表演体系呢？据我看来它既是一种体验的艺术又是一种表现的艺术。它不光是体验，还有表现，它不光是表现，又有体验，两者互相补充。就是说它又有内心又有外形。一切内心的东西，都要寻求一种形式很准确地把它表现出来，如果找不到一种表达的形式，那么你虽然心里非常充实，观众看了还是莫明其妙。这就是中国戏曲的特点。最近我听人讲了一个故事，老前辈徐小香演《群英会》里的周瑜：这个周瑜气量很狭小，他对诸葛亮总是比他高明这一点，心里是不痛快的。他想的什么绝招都被诸葛亮猜出来了，心里更是很生气，有时简直气的发抖。徐小香演这个戏时就演他这个发抖，坐在那儿全身都抖起来了。看戏的就有人提出：你是一个三军的统帅，你再压不下去也不能当场发抖，你这个表现方法是不是有点太失身份啦。徐小香一想：有道理。就琢磨到底怎么来表现，琢磨周瑜坐在那儿心里气的不得了，但又不能表现的太露骨了。要想一个办法把这种心情表现出来，因此他就在翎子上用功夫，想着让翎子发抖，身子不动。他就练这一功，练了好久，练出来了。这样他就表现出心里实在气的没法，但又要极力克制住这种复杂的心理。可见一个好的演员要演好一个人物，他是琢磨了好多的办法才能够把它准确表现出来的。中国的演员是一切内心的东西一定要把它表达达到外形上来，而且要准确地把它表达出来，又合乎他的身份，又合乎他的具体的情境，表现的准确，表现的人人能看懂。在这一点