



# 戏曲

# 表演研究

· 2 ·

周 龙 主编

文化艺术出版社  
Culture and Art Publishing House



# 戏曲

---

# 表演研究

---

· 2 ·

周 龙 主编

### 图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲表演研究·2/周龙主编. —北京:文化艺术出版社, 2012. 10  
ISBN 978-7-5039-5473-3

I. ①戏… II. ①周… III. ①戏曲表演—表演艺术—中国—文集  
IV. ①J812-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 233209 号

### 戏曲表演研究·2

主 编 周 龙  
责任编辑 褚秋艳 栗 鹏  
装帧设计 刘玲子  
出版发行 **文化艺术出版社**  
地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700  
网 址 www.whyscbs.com  
电子信箱 whysbooks@263.net  
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)  
(010) 84057691—84057699 (发行部)  
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)  
(010) 84057690 (发行部)  
经 销 新华书店  
印 刷 国英印务有限公司  
版 次 2013 年 10 月第 1 版  
2013 年 10 月第 1 次印刷  
开 本 710 毫米×1000 毫米 1/16  
印 张 18.5  
字 数 280 千字  
书 号 ISBN 978-7-5039-5473-3  
定 价 40.00 元

---

版权所有, 侵权必究。如有印装错误, 随时调换。

北京市教育委员会2011年“科研基地—  
科技创新平台—戏曲多剧种表演教学研  
究-2”项目成果



**主 编：**周 龙

**编委会：**刘小军 苏东花 王绍军 韩冬青

王振义 池 浚

**编 务：**池 浚

# 目 录

## 戏曲表演基础论

从瓦舍勾栏到会馆戏园

——剧场表演发展论 王绍军 ..... 3

载歌载舞 诗情画意

——略论昆曲表演艺术的审美特征 韩冬青 ..... 19

论戏曲艺术虚实结合的本质精神 蒋洪广 ..... 26

浅谈戏曲表演如何创造人物 李永志 ..... 36

从戏曲创作“三维度”浅析“剧诗说” 林 丹 ..... 43

## 戏曲表演创作论

梅兰芳戏曲影片创作简论 苏东花 ..... 51

昆曲 人物 柳梦梅

——从东方美学谈昆曲《牡丹亭》中柳梦梅人物个性化表演 王振义

..... 61

梦回莺啭，乱煞年光遍

——我的昆曲专场演出 顾卫英 ..... 69

王权罪，血泪冤	
——浅谈《烟花泪》敷桂英的角色创造 李艳华	75
人物体验：戏曲演技的精髓所在	
——张继青表演艺术研究心得之一 田志平	81
谈扬剧《皮九辣子》的表导演创造 赵锡淮	99
牵手意大利戏剧	
——现代舞台剧《丑角中国行》创作体会 衣麟	107
简论杨兰春现代戏剧作的价值及启示 韩萌	116

## 戏曲表演教育论

以正合，以奇胜	
——对戏曲高等教育发展的认识 周龙	125
读戏浅见 刘小军	129
孔雀屏教学现象研究 涂玲慧	133
化诗为“剧”，以剧显“诗”	
——浅谈用古典诗词对戏曲导表演创作思维的培养 王永庆	142
戏曲表演人才培养模式概览 池浚	153
浅谈京剧表演教学的口传心授 王平	166
浅谈对表演系各剧种专业学生舞台实践的思考 张火千	174

## 戏曲表演声乐论

戏曲演员学习视唱练耳的重要性和必要性 姚红	179
初探美声唱法与戏曲演唱的相互借鉴 王建蓉	185
西洋发声法在中国戏曲声乐教学中的运用 王婷	194
论歌唱诸要素的平衡 红亮	200

## 戏曲表演形体论

形体训练的目的和作用	杨洪贵	209
戏曲形体基础教学的感受	于燕玲	217
浅谈戏曲旦行身段训练	廖琴	221

## 戏曲表演舞蹈论

戏曲舞蹈特色课程的改革和创新	邵洋	231
舞蹈专业学生心理素质培养探究	李丽宏	243
浅谈古典舞和戏曲的结合与创新	江冰	260
浅谈戏曲舞蹈表演艺术的三个形态特征	姜倩	266
内在表现在戏曲舞蹈中的重要作用	张莹	271
论中国古典舞的形态	杜佳	276
中国民族民间舞之传承		
——深入民族舞蹈文化教育及其表演性方向的开拓	董超	281



---

# 戏曲表演基础论

---





# 从瓦舍勾栏到会馆戏园

## ——剧场表演发展论

王绍军

京剧表演艺术家盖叫天先生根据自己长期的演出经验和艺术心得，提出了一个著名的戏曲表演美学观点：“四面八方。”意即演员的动作身段要照顾到多个舞台角度，以适应不同方位观众的视角，从而创造充实均衡的舞台画面，给观众以视觉的美感。

盖老的理论精辟地道出了戏曲表演学中一个值得深究的课题：即演员的表演与演出场所的关系，抑或演出场所对戏曲表演艺术的发展产生的影响。

中国戏曲的演出场所自古至今大致可分为三种类型：开放性的广场、封闭性的厅堂、专业性的剧场。在戏曲演出史上，这三种演剧场所交替出现，它们对戏曲表演形态和美学特质的形成，产生了重要的影响。

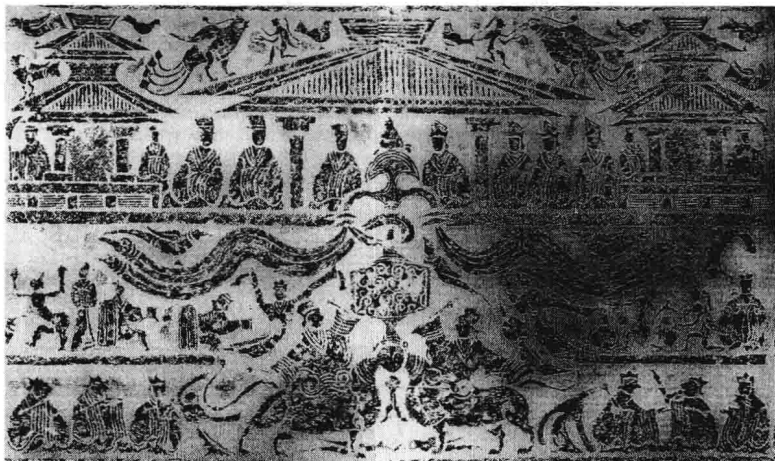
### 一、广场聚艺与夸饰之美

广场，在古今中外的历史上，除作为阅兵、祭祀之地外，还

是各种技艺汇聚、大众娱乐之所。在中国戏曲演出史中，广场曾经是重要的演出场所，各个时期的戏曲在广场上都留下过演出痕迹。

“百戏”是戏曲雏形时期一种经常献演于广场的艺术形式，它不单指一种技艺，而是杂技、幻术、歌舞、角抵等多种技艺形态的统称。它的演出场所大致分为两种形式，一是在室内演出，供王孙贵族宴饮宾客助兴之用，主要演出乐舞、杂耍等小型的娱乐节目。另一种是在室外广场。由于种类繁多，诸技杂陈，诸如跑马驯象、走索爬杆、人兽相搏等表演需要大的空间才能演出，所以演出场所大都在宽阔的广场进行。张衡的《西京赋》为我们描绘了一幅广场百戏演出的生动景象：“临回望之广场，程角抵之妙戏。乌获扛鼎，都卢寻橦，冲狭燕濯，胸突铎锋，跳丸剑之挥霍，走索上而相逢。”

异彩纷呈的技艺展示，神奇壮观的演出场面，使得广场百戏成为秦汉时期皇帝经常用来招待外国使节，与官民同乐的主要艺术形式。“平乐观”便是汉武帝宴请国宾观赏百戏的表演场所。据《后汉书》载：“皇帝于平乐观下起大坛，上建十二层五彩华盖，高十丈，……列骑兵骑士数万人；天子住盖下……设秘戏以示远人。”可见广场之大，既可阅兵，又可演戏。这么大的演出场所，为百戏杂陈，提供了宽阔的表演空间。无论是跑马走索，还是角抵相搏，动作幅度都要求大开大放，以便观者一览无余，赏心悦目。



山东两城山汉画像石中的乐舞百戏

南北朝很多君主也喜欢百戏，北周宣帝宇文赟即位之后，“广招杂伎，增修杂戏，常陈殿前，竟至累日继夜，不知休息”。这一时期的百戏表演，虽仍有汉世角抵的余风，但在题材上则从“神怪玄幻”渐渐演变为反映“现实生活”，表演开始侧重抒情，情节因素退居到作为表演背景和烘托情景的位置。

这种在君王宫殿前广场的演出，自然不可能像在旷野平原那样，大开大合，粗犷豪放，虽保持了广场艺术声韵响亮，舞姿奔放的特点，但无论题材情节的设置还是演员的表演状态都较平乐观那样浩大的广场演艺要收敛许多。可见观演环境的变化对表演形态有着直接的影响。

印度佛教在东汉永平年间（58—75）传入东土。魏晋时，朝廷给予大力扶持，以至于寺庙遍布，僧尼达百万之众。在寺庙的各种仪式活动中，佛乐演奏有意识地吸收世俗喜闻乐见的艺术形式，邀请民间艺人经常参与寺庙的迎神祭祀活动，结果吸引了大量的普通民众前来观看，使寺庙不仅成为宗教活动中心，同时也成为百姓娱乐的重要场所，百戏也因此成为寺庙演出的重要内容。著名的寺庙如南朝建康（今南京）长干里的瓦官寺，就是名人雅士和庶民的汇聚嬉戏之地，每逢法会，都会有散乐艺人的百伎演出。北魏洛阳的诸大寺院，



妙峰山庙会图

凡值庙诞，都有艺人献演百戏。佛寺成为人们观看演出的主要场所。《洛阳伽蓝记》记载当时的景明寺“梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比”。

“梵乐法音”，本应是清雅悠远，庄严肃穆，但在这万头攒动，人声鼎沸的寺庙广场，却不得不用洪钟大吕来“聒动天地”，与翻打跌扑、热闹火爆的百戏互动交融，从而引起香客会众的倾听和注意。

这种寺庙广场演剧的形式一直延续，至清代，仍是庙会活动的主要内容。城市中的庙会由于受到街市变迁、城市规范的制约和商业文化的侵蚀而不断变

异消逝，而乡村中的庙会习俗则相对稳定，历经若干代而变化很小。“礼失而求之于野。”乡村庙会随节令农时而起落不定，农忙时冷冷清清，农闲年节之际则热闹非凡，酬神演戏活动非常频繁。演出场地大都为神庙前的广场，演员由两部分组成，一是当地农民组成的半农半艺的戏班，农忙时耕种，农闲时演戏。二是聘请来的专业戏班，演出内容既有宗教祭祀的酬神、安神，又有娱人的民间戏剧，使乡村庙会社火传延不断。

鲁迅先生在其名篇《社戏》中有这样一段文字评述广场戏剧的观感：“中国戏是大敲、大打、大跳，使看客头昏脑眩，很不适于剧场，但若在野外散漫的所在，远远看起来，也自有他的风致。”

鲁迅的文字道出了广场戏剧的演出特点。无论是百戏竞技，聚艺广场，还是庙会演戏，酬神娱人，这种自古相传，在空旷的露天广场进行的演剧形式，要求演员必须将动作、音量、表情予以放大、夸张，这样才能使与表演区有一定距离的观众感受到人物的交流、矛盾冲突、角色情感的张扬。乐队伴奏也必须是巨锣大鼓，才能在户外广场这种不拢音的演出环境中营造激昂热烈的戏剧情境和演出氛围。

戏曲剧种中的弋阳腔、秦腔、梆子等剧种大都声腔高亢，表演火爆，其部分原因盖出于此。清人李声振在《百戏竹枝词·弋阳腔》一段的注中说道：“俗名高腔……金鼓喧阗”，可见弋阳腔鼓乐声腔之激昂热烈。

广场演出剧目较武戏居多，因为只有翻打扑跃，锣鼓喧天，具有浓重戏剧色彩和喧闹气氛的武戏才能笼罩住这空旷的空间和嘈杂的人群，才能吸引四镇八村的民众前来观剧。张岱《陶庵梦忆》记载了广场演出武剧的情形：“余蕴叔演武场，搭一大台，选徽州旌阳戏子，剽轻精悍，能相扑跌打者三四十人，搬演目连凡三日三夜。四围女台百什座，戏子献技台上，如度索舞纆、翻桌翻梯、觔斗蜻蜓、蹬罽蹬白、跳索跳圈、躡火窜剑之类。”此外，还有“地狱幻象、天地神祇、牛头马面、鬼母丧门、夜叉罗刹和锯、磨、鼎、镬、刀山、寒冰、剑术”等与幻术有关的场景。当演到捉拿目连和尚之母刘氏四娘时，鬼卒纷纷投出寒光闪闪的钢叉，扎在戏棚柱上、房梁上，戏从台上演到台下，观者“万余人齐声呐喊，熊太守谓是海寇卒至，惊起，差衙官侦问。余叔自往复之，乃安”<sup>①</sup>。这种

<sup>①</sup>（清）张岱：《陶庵梦忆》，上海书店1982年版，第45页。

真刀真枪，真杀实砍的场面惊险刺激，使得观众兴奋异常，演员观众交流互动，以致出现万人齐声呐喊的场面，充分体现了广场演剧的特点。

广场演出大致分为三种，一是高台俯视。王公贵族大都坐在高台之上观看演出，视野开阔，俯视全场。二是画地为场，演员在平地演出，观者四周围观（如《妙峰山庙会图》）。但随着围观人数越聚越多时，这种平地表演便人头攒动，不便观赏了。于是便有了第三种广场露台的演出形式。露台离地面有一定高度，且台上还设有栏槛。宋金时期歌舞百戏盛行，除城市里的瓦舍勾栏外，这种遍及城乡的露天式戏台建筑极为普遍，或设于庙宇之中，或建于庙宇前的广场，成为戏曲演出的主要场所。在这种露台上演出的演员便被称为“露台子弟”。《东京梦华录》对露台建筑及演出情况曾有这样的记载：“楼下用枋木垒成露台一所，彩结栏槛，两边皆警卫排立，锦袍、幞头、簪赐花、执骨朵子，面此乐棚。教坊钧容直，露台子弟，更互杂剧。近门亦有内等子班直排立。万姓皆在露台下观看，乐人时万姓山呼。”

这种露天演出也有一种弊端，那就是环境嘈杂。戏曲演员不得不采取多种手段来抵消外部的视听干扰，强化表演的冲击力，尽最大可能吸引观众的注意力。这种源于环境的夸饰性在艺术上体现为以下几种形式。

### （一）强化戏剧信息

#### 1. 提高音量“以势压人”。

广场演出最大的弊端就是“噪声”。噪声在信息论和传播学当中，不单指声音，而且是影响信息传输效果的所有干扰因素的总称。噪声一般分为人为噪声和自然噪声。前者如观众的说话声、吃喝声、随意走动声、咳嗽声、小孩儿哭闹声等；后者如风声、观演距离的远近、演出环境的拢音与否等因素。因此，为了压住自然、人为的噪声，演员必须提高唱念的调门，文武场乐器必须提高音量，从而使舞台上的音乐之声尽可能传至远方，给观众以听觉的美感。这就促进了演员对自身音色音量的训练，对声腔之美的追求。文武场乐队也从演奏水平和乐器结构上下功夫改进，以期达到广场演出，声震四方的需求。

#### 2. 注重节奏引人耳目。

如果仅是提高音量，对吸引观众的注意力来说只是一个方面，还需用其他

的手段予以加强。强化念白、唱腔、胡琴锣鼓的节奏，使之起伏跌宕，轻重缓急，具有鲜明的音乐韵律；加强旋律、音色的强弱对比，是强化信息传送，吸引观众的另一个有力手段。因为节奏鲜明的唱念比之平淡无奇的表演更能引人注意和保持兴趣的持久。于是乎，各种音调板式应运而生，使得戏曲的声腔念白愈加丰富多彩。

### 3. 放大动作，托物言志。

露天演出，自然光线的强弱、远近距离的差距使观众对演出的观赏质量有高低之分，关注视点有强差之别。近处看表情，远处看动作，成了观众自觉的观赏选择。为了让远处的观众也能感受到人物的情感变化，演员往往以大幅度的动作来辅助表情，有时甚至直接将表情变成动作，根据生活的原理、逻辑，将人物内心的心理活动外化为可视可感的形体动作，并形成一系列特定的表现语汇。如“揉肚子”表示思索、徘徊；“跪蹉”表示受到外部刺激引起的内心激荡；“背供”表示向观众表明心迹等。当形体还不足以表达情感时，戏曲艺术家们便施展智慧，借助服装道具来配合形体表情达意，将无形的情感思绪变为有形的物化形式。于是乎，得意时帽翅转动；痛苦时甩发飞扬；愤怒时髯口飘洒；调情时翎子掠过；惊恐时水袖翻飞。这种极具夸饰之美的情感表达方式使观众无论身处哪个角度，都能对演员发出的情感信息一目了然，心领神会，观演双方通过一系列物化的程式语汇达到高度的心理默契。

### 4. 色彩艳丽风光迷人。

除了在动作上加以放大，以“托物言志”的手段抒发人物的情怀之外，戏曲艺术家们还聪明地运用艳丽的色彩来吸引远近的观众。通过服饰、脸谱色彩的浓淡差别向观众传达人物的社会等级、身份品局、性格特征。无论是门帘台帐，还是戏衣脸谱，无不以饱满光鲜的色泽予以装饰，这其中，以色度饱和的红、黄、绿等纯色为主，因为这几种颜色不仅色泽鲜艳，而且发送的光波最长，可将色感传至远方（当今十字路口的红绿灯选用红、黄、绿三色就是此理）。由此可见古代艺人的智慧与先觉。露台之上，村落之间，遥相望去，仍可见红衣绿袍，彩旗飘舞。<sup>①</sup>

<sup>①</sup> 参见栾冠桦：《戏曲舞台美术概论》，文化艺术出版社1994年版，第46—47页。

艳丽的色彩加之震耳的锣鼓引得四乡八村的民众无不蜂拥前来，驻足观看。直到今天，广场演出仍然是戏曲的演出形式之一，那种激荡夸张的表演形式，一唱众和的热烈气氛，吸引着无数观者引颈驻足，流连忘返。

## （二）运用反差对比

除了上述手段之外，运用对比，把同类的不同事物置于两极，形成外部形式的差异，给观众以强烈的视听反差，从而引起浓厚的兴趣，也是传统戏曲对抗环境干扰的一种手段。主要体现为下列形式：

### 1. 行当对比。

根据人物的性别、年龄、高矮、胖瘦、丑俊、肤色等生理特征；幽默、顽皮、固执、狭隘、豁达、平和、阴狠、毒辣等心理、性格特征；官员、将军、书生、商贾、农夫、市民、贵妇、闺秀、小家碧玉等人物身份、社会属性，将人物分为“生、旦、净、丑、外、末、贴”等不同行当。在每一类行当中又根据具体的人物特性细分为若干分支。如生行中分为老生、武生、小生、红生四大类型。老生中又分唱工老生、做工老生、王帽老生、衰派老生、靠把老生；武生又分长靠武生、短打武生、箭衣武生；小生中又分雉尾生、扇子生、穷生、武小生、纱帽生、褶子生；旦行中又分青衣、花衫、花旦、泼辣旦、武旦、刀马旦、老旦；净行又分铜锤花脸、架子花脸、摔打花脸、武花脸；丑行又分文丑、武丑、老丑、茶衣丑、方巾丑、袍带丑等。每个大的行当系统有一个总的表演类型和风格，但又根据具体的行当特色和人物特征进行细化的表演，因此使得舞台人物男女老少尊卑有别、性格各异，呈现出多姿多彩的人物群像，使观众目不暇接，乐此不疲。

### 2. 声音对比。

各个行当除了表演技巧的不同之外，在声音处理和演唱技巧上也不尽相同。如花脸的洪钟大吕，老生的韵味悠扬，小生的清秀儒雅、大小嗓结合，青衣的端庄秀丽，花旦的清新活泼。戏曲艺人从剧本上就十分注重行当的搭配，避免因同一行当特色的重叠而造成表演的雷同。如生旦搭配的《坐楼杀惜》、《武家坡》；旦净搭配的《霸王别姬》；旦丑搭配的《苏三起解》；生净旦搭配的《二进宫》；生净丑搭配的《群英会》；生旦净丑行当齐全的《龙凤呈祥》



等。异彩纷呈的人物形象和音色各异的声乐形象，使观众即便身处嘈杂的氛围之中，仍可凭借音色声腔的对比区别出不同的人物类型，感受旋律音韵的优美。

### 3. 扮相对比。

装扮是戏曲用以区别人物类型、标明人物身份、传达人物信息的一种鲜明简洁的手段。戏曲的装扮分为两大部分，一是面部造型，分为俊扮、丑扮、脸谱等造型。二是服装、头饰造型，有“蟒”、“靠”、“褶子”、“箭衣”、“凤冠霞帔”、“纱帽”、“相貂”、“紫金冠”等不同样式。这其中，各种图案的脸谱，红、黄、蓝、绿、白、紫、黑等各种色彩，服装上描龙绣凤、飞禽走兽、花卉江河等各种图案，揭示着人物不同的性格，标志着人物的身份地位、社会等级，使观众能够很快地凭借脸谱、服装的图案色彩对人物的忠奸善恶、身份属性做出判断。

透过以上对戏曲广场演剧的形态分析，我们可以推论，中国戏曲表演形态中舞蹈身段的闪转腾挪、动静开合，唱腔念白的激昂婉转、抑扬顿挫，打击乐的节奏鲜明、铿锵激越，化妆服装的图案色彩无不具有夸饰之美，这种表演美学特点的形成与露天广场空旷嘈杂的演出环境、观演合一的互动形式是有很大关系的。

## 二、“撻地为场”与“四面八方”

中国戏曲的舞蹈身段，除了具有夸饰之美外，还有子午阴阳和四面八方的美学要求。这种美学特点的形成，与戏曲长期以来的另一种演出形式密切相关，这就是“撻地为场”和“红氍毹”上。

### （一）冲州撞府、撻地为场

“撻地为场”是戏曲演剧史上原始表演形态之一。俗称“打夜胡”（又称“打野呵”、“打野泊”）。被称为“路歧人”的流浪艺人是这种演剧形态的始作俑者。

“打夜胡”源于商周时的打鬼以求吉利的习俗，亦称“驱祟之道”，也即