

学戏与演戏贵在一个“悟”字

● 王云楼

京剧老生是京剧中的一个重要行当，名人辈出。自前“三鼎甲”程长庚、余三胜、张二奎，发展到后“三鼎甲”的谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙，继其之后，三十年代中叶又有余叔岩、高庆奎、马连良、言菊朋四大须生，四十年代又有马、谭、杨、奚四大须生。在我国南方有以精湛、细腻生动刚劲的表演，深厚、朴实的唱腔折服了广大观众，倾倒无数内行的“麒派艺术”创始人周信芳，近代有能文能武，文武兼备的李少春。这些京剧须生艺术大师，无不为京剧艺术道路上继往开来，兼容并蓄，敢于革新，为京剧须生艺术的发展做出了卓越的贡献。

前辈艺术大师们为了更好塑造所扮演的人物，创造了无数优美的程式。如何正确的理解和继承这些表演艺术精华，我在不断地学戏、演戏的过程中体会到关键在一个“悟”字。要经过一个由外到内，由内到外的消化过程，决不能僵化地模仿和机械地照搬。李少春先生就曾经说过，在没有人的时候，经常对镜子找“相”，找身段，找姿势，最主要的是找“心”。千万不能依葫芦画瓢，如果那样做，虽然学会了戏，掌握了一定的京剧程式，有了较好的基本功，一旦上台演出，就会出现外场背台词、空架子、挤感情、一道汤的毛病。川剧艺诀中就曾经提出过：“走神不走神，一字见真假，戏从心中起，满台都是情。”意思就是说外场演出有没有走“神”，关键在于一个“心”字。

川剧讲究“读书要讲，学戏要想”，这就是说演戏必须要多动脑筋，才能“悟”出戏来，只有“悟”出戏来才能把人物演活。演戏要懂戏文、戏理，要找出戏中一字一腔、一招一式的活生生依据，这样程式动作有了目的性，外场所演的人物也就“活”起来了。在这方面我有过一些心得体会，如在演《打渔杀家》一剧中，肖恩对肖桂英唱完幕后倒板，肖恩划船上场，场面打“串锤”的锣鼓点，肖恩有一个边划桨边甩“髯口”的动作，开始演出时，自己就是按照老师所教的那样甩三个髯口。后来自己老是琢磨，肖恩为什么要用这个动作？由于心里糊涂，在演出时就不能准确表达这个程式动作的含义，所以更谈不到给观众以真实、优美的感受。直到有一天，我在骑自行车上坡时为了使劲蹬车，身子出现左右晃动，脖子上的围巾也自然随着摆动，我突然“悟”出了上场甩髯口，是为了表现肖恩年迈，在船行到河心时，水深流急，为了使劲划桨让船前进，带动胸前髯口来回摆动，三下“甩髯”的程式动作是为了表现肖奋力划桨而安排的身段。由此联想到下场时的三下“甩髯”，一是看明

月、二是看芦花、三是看前方波光闪闪的河面，而后带着巧遇好友得到资助的喜悦心情，轻快地划船而归。

在演出传统剧目时，还要做到剧中人物是哪朝哪代，当时的历史背景，做到心中有谱。我们要多看一些历史书籍，才能更好地掌握戏中的人物性格，明白历史事件的来龙去脉，要注意千万不要师傅怎样教，我就怎样演，演一辈子糊涂戏。为了演好《空城计》，我就曾多次看了《三国演义》，明白了在演出的时候，着力刻画孔明听了“探子”三报后的神态，在演员表演上要分出三个层次，要有不同的表情，感情一定要表达得细腻传神。探子头一报：“马谡、王平失手街亭！”这是在孔明看完王平送来地图后，早已在意料之中。所以，在表演上只是微微冷笑，内心独白是：“怎么样，不听我的嘱咐把街亭丢了吧！”说“再探”的语气也是平缓的；第二报：“司马懿带兵夺取西城！”这时孔明心里一惊，但在报子和随从面前，还要表现出镇定自若，念到“再探”的语气，要流露出紧张的心理状态。探子第三报，“司马懿大兵离西城不远”时，孔明已然无法掩饰自己，大吃一惊，念到“再探、再探”时，语气带有微微颤抖。这时的表演应该是外松内紧，在表演时，虽然是背向观众轻扇羽扇，但要在羽扇的时缓时急上，让观众感觉到孔明面对“城破人亡”的局势而紧张思索对策的心理状态，在孔明转身面向观众时，已是成竹在胸想好对策了，念白是用快节奏、慢念白的表现方法，来刻画孔明的大智大勇，军事家的风度气质；司马懿兵临城下，孔明唱一段“西皮慢板”时，要沉着，当司马懿唱到“我本当领人马杀进城池”时，孔明为了掩盖自己，以肩遮面饮酒时，我的演技是遮面而不饮，双眼盯住，司马懿心有余悸念到“杀不得”时，孔明才把一颗悬起的心放下，将杯中酒一饮而干。当听探子来报：“司马懿大兵倒退四十里！”过去我有个以手挥汗的动作，后来考虑到司马懿虽然退兵，但孔明仍然要在士兵面前保持威严的气度，改为面带严肃、表情冷笑，从而刻画出孔明讥笑司马懿的多疑、贻误战机，自己以“空城”吓退司马懿的胜利心情。

由上述例子可以看出我们在学戏、演戏中，能不能做到一个“悟”字很重要，只有由外到内，再由内到外不断地“悟戏”，才能继承、发展创新。作为一个京剧演员要善于思考，要有想法，永远不能自满，时刻探索追求才能前进。

责任编辑 王庆斌