

编者按：盖叫天作为“盖派”的创始人，能够博采众长，广泛吸取其他表演艺术的长处并结合个人的条件加以发展，形成独具一格的南派短打武生的艺术风格。他能够根据剧情及人物性格的不同设计舞台动作，善于以丰富变化的武打和造型表现不同的人物。本文作者对盖叫天表演艺术有过较为深入的研究，在台湾著名刊物上发表论文专门探讨盖叫天的艺术特征。本文就是在前文的基础上结合中国古典戏曲理论，对盖叫天的表演艺术进行更进一步的研究。盖叫天是曾经在我院任教的前辈，今年适逢盖叫天诞辰120周年，本刊特发此文，以志纪念。

文章编号：1672-2795（2008）04-0008-10

刘慧芬

盖叫天京剧表演理论再探

摘要：古典剧论向来偏重词曲格律、剧本编创、演出综评、写意美学等范畴；表演方法之论述，所占比例甚微，可谓戏曲理论中最弱的一环，虽不乏透辟观点，惜兴之所至，三言两语，戛然而止，未见以完整论述为憾。盖叫天先生以丰富的舞台经验为基础，并综合感性、直观与想象的能力，将深奥难言的表演精髓，层层剖析，完整陈述。本文依据既有的记录文献，加以整理归纳，可区分为三大领域，分别为：动作篇——动作美学，演剧篇——演剧原理，创造篇——创造观点。三大领域，层层铺陈，细细剖析，注重实例，提炼经验，分析细节，具备难得的宏观视野与完整格局，较之古典演剧论更精要，不但层次井然，且具丰富实务经验，为戏曲（京剧）表演学建立了良好的立论基础且产生了深远的影响。

关键词：盖叫天；戏曲表演学；真假表演论；子午相；创造性想象

中图分类号：I207.32

文献标识码：A

Probe into Gai Jiaotian Peking Opera Performance Theory

LIU Hui-fen

Abstract: Classical drama theory used to emphasize verse rhyme, script creation, performance assessment and aesthetics but hardly mention the way of performance. With rich stage experience and comprehensive ability of perceptual cognition and intuitive perception and imagination, Gai Jiaotian makes a complete statement with a thorough analysis. Based on the existing literature and materials, the paper concludes three main areas, namely action, drama and creation. With macroscopic vision and practice experience, Gai's theory establishes a good theory basis and has a far-reaching influence on the drama and Peking opera in particular performance study.

Key words: Gai Jiaotian; drama performance study; theory of true and false performance; meridian posture; creative imagination

收稿日期：2008-09-26

作者简介：刘慧芬（1957—），女，河北静海人，（台湾）中国文化大学中国戏剧系专任副教授，台北艺术大学剧本创作研究所兼任副教授，主要从事剧本创作学、戏曲剧本创作、戏曲史、戏曲理论及跨文化戏曲研究。

一、前　　言

长期以来，传统剧论并未建立周延的叙述系统，即或明清两代，各曲家所叙述的重要剧论观点，亦属三言两语，多以纲领或心得形式呈现，而此种“散文式理论”，便是戏曲理论的论述主体。与现代戏曲学者采取严谨的论述架构、周密的辩证观点、赡详的叙述文字比较，无论在内涵与形式上，均呈现古今剧论的巨大差异。

本文以“再探”为名，肇因于1995年9月笔者曾与盖派武学第三代传人张善麟老师共同执教于台北复兴剧校（现已改制为台湾戏曲学院），深谈令祖精湛艺理，启发笔者整理盖派武学精华，并加以系统论述之决心，定题为《京剧的动作美学、演剧原理及创造观点的探究——以武生泰斗盖叫天为例证》，连续发表于《复兴剧艺期刊》第16、17期，后收入笔者撰写之《古今戏台艺术与戏曲表演美学》专书中。多年后，经笔者阅读明清戏曲相关表演理论之原典，深感许多表演美学观点，虽早经前贤提示，惜均未能开展论述架构，以具体例证阐述原理；而盖叫天先生却能以深入浅出与活泼生动的亲身经验，以口述方式深入探讨，并经多位学者记录，^①本人又据以体系化论述完成。^②这些相同的理念，在不同时代与不同形式的架构下呈现，如能彼此参照例证，互补观点，相信定能为戏曲表演开拓新的理论范畴与视野。本文乃以“再探”为题，凸显盖派京剧表演理论之恢弘格局与其高度之实用参考价值。

二、古典演剧论与盖派演剧论之比较

古典剧论向来偏重词曲格律、剧本编创、演出综评、写意美学等范畴；表演方法之论述，所占比例甚微，可谓戏曲理论中最弱的一环，虽不乏透辟观点，惜兴之所至，三言两语，戛然而止，未见以完整论述为憾。常见要点包括：（一）演员的资质，如潘之恒所谈的“才、慧、致”^③。（二）演员的自我修养，如汤显祖论“一汝神、端而虚”；博解其词而通领其意；动则观天地人鬼世器之变，静则思之；绝父母骨肉之累，忘寝与食；少者守精魂以修容，长者食恬淡以修声”^④。（三）揣摩角色与表演人物的方法，如汤显祖论“为旦者常自作女想，为男者常欲如其人”^⑤，冯梦龙论“凡角色，先认主意”^⑥等。（四）演技的训练，如潘之恒“度、思、步、呼、叹”五种演技标准，黄旛绰“曲白六要，身段八要”等。（五）表演弊病，如黄旛绰论“艺病十种”^⑦等。（六）表演美学观，如假戏真情的辩证观、传神意境等（见张岱论朱楚生、彭天锡的演技）；^⑧铁桥山人等论传神“第必取其神肖，不徒泛以形似”、“戏无真，情难假”的真假戏论等。^⑨这些论述形态，多以提纲式之散文体裁为主，虽内蕴精华，但层次架构均须大量地建构，似可归类于戏曲表演理论之“雏形阶段”。

有关戏曲的表演方法，非常难以口述清楚，必须由原创者从内心深处有所体悟，再用明确精准的示范与口语传达出来。通常演员只能做到口述部分，若以文字书写，完整记录，多数必须依赖第三者辅助才成。盖叫天先生清楚地领会戏曲表演的“方法论”，具备深刻的“美学观”，并能综合感性、直观

^① 有关盖叫天表演论述专书，已出版者包括：盖叫天口述、何慢等记录整理《粉墨春秋》，田汉等著《盖叫天表演艺术》，刘厚生等著《燕南寄庐杂谭》等。

^② 刘慧芬《京剧的动作美学、演剧原理及创造观点的探究——以武生泰斗盖叫天为例证》，《古今戏台艺术与戏曲表演美学》，台北：文史哲出版社，2001年版，第105页。

^③ 见潘之恒《鸾嗃小品》卷二《仙度》、《与杨超超评剧五则》，讨论“才、慧、致”、“度、思、步、呼、叹”等与演员资质与表演技法等两项议题。

^④ 见汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》“一汝神”、“端而虚”等戏曲美学与演员自我修养等六项论题。

^⑤ 同上注。

^⑥ 见冯梦龙《墨憨斋定本传奇》对演员提出的四项表演原则。

^⑦ 见黄旛绰《梨园原》（《明心鉴》）表演技法之纲领法则。

^⑧ 见张岱《陶庵梦忆》分析朱楚生“体验派”与彭天锡“表现派”的演技特色。

^⑨ 铁桥山人、石坪居士、问津渔者《消寒新咏》“真假戏”论。

与想象的能力，将深奥难言的表演精髓，层层剖析，完整陈述。本人依据既有的记录文献，加以整理归纳后，可区分为三大领域，分别为：动作篇——动作美学，演剧篇——演剧原理，创造篇——创造观点。三大领域，层层铺陈，细细剖析，注重实例，提炼经验，分析细节，具备难得的宏观视野与完整格局，较之古典演剧论精扼要，不但层次井然，且具丰富实务经验，为戏曲表演学建立良好的立论基础，足为佳范。其纲领与重点，简述于下：

（一）动作篇——动作美学。

“动作篇”几乎是他的独创论点，从未有任何一位演员或一篇剧论，可将表演动作与技法，以如此清楚又细腻的分析具体论述，如：动作讲究布局、角度、精神、节奏、程序与真实的分际把握、整体和谐、组织美感等，无一不是长期舞台实践的经验总结。打破以往教戏先生不愿“真传实授”的迷思，学习者只要能掌握这些动作要领，熟练基础训练后，表演技艺必能神速进步。

就舞台身段的“布局”而论，盖叫天强调身体的姿态与舞台动作的全局设计，以“舒展匀称”为动作布局的第一要务，以“虚实、繁简、疏密”为“对称”之原则，以“主次”确立动作的顺序与方向，掌握“四面八方”的观念，以为基本功夫的练习，进而提出他的著名“子午相”与“拧麻花”理论。他说：

舞台上的“毯子”有四个边，这是“四面”，观众从台下各个角落来看你的表演，这叫“四面”。演员要懂得在这个毯子上，从“四面”照顾到“八方”，要与舞台的“四面”，与观众的“八方”相合。也就是说，演员要时刻注意自己在舞台的地位，既要使台上看上去是那么均衡、充实，不是一边重、一边轻，一边充实、一边空虚；还要注意自己的动作、身段有分寸、好看，又要照顾每个观众的视线。不论从那一角落来看你，都能清楚地看到你的表情，都能看到你所亮的身段的优美姿势。（《粉墨春秋》第62页）。

所谓的“子午相”，是盖叫天以时钟的位置，比拟演员的头部、视线、上身与下躯等不同的角度面。古代计算时辰，夜间十一时至一时称“子时”；白昼十一时至一时称“午时”；十二时整称为“正子午”；不到十二时或过了十二时，称“偏子午”。盖叫天以不同的“子午时刻”，说明演员姿势角度与观众视线的关系。这套以时钟角度，分析演员的动作，与观众视线在“四面八方”的角度结合的方法，不限于静态姿势，还应随时融入剧情，与演员身段结合，吸引观众的视线，达成观演关系的交流目的。例如：舞台上有三名演员做彼此交谈状，为使中间那名角色同时兼顾双方与观众，就可以利用“子午相”将彼此之间的关系联系起来，他以实际经验举证说明：

譬如右边乙对正中的甲刚说完话，左边的丙又开口了，这时甲如果立刻全身都转向丙，就与乙断了线，同时也把观众给丢掉了。在观众眼里，这个身段就不好看。应该是：丙开口说话时，甲将面部先从乙转向观众，再由观众转向丙（略偏一些就行了，也不要全转过去冲着丙），脸虽然转过去了，但眼睛仍留在观众方向，好让观众清楚地从你的眼神中，看到你在听丙说话时心里的反应。同时，身子还别忙转过来，仍对乙保持联系，与他不断。等丙说完，乙又开口，你得换过姿势，把脸从丙转向观众，再由观众转向乙。（无论是从乙到丙，或从丙到乙，都得要经过面向观众这一过程；不能把头一扭就算完事。）同时，身子转移来向着丙。这就是眼在十二点上，脸在十二点十分上，身子在十一点五十分上，正合上“子午相”那个方法。（《粉墨春秋》第168页）。

而“拧麻花”的观点，来自传统零食“麻花”的造型特征。强调身子的转折扭曲，使姿态具有轻巧、变化的特色；令动作反复运动的线条，能适应各方面的观点。它适合在单独静态的姿势运用，更适合连续动作使用，因为它能使动作显得特别轻巧、灵巧而美观。

盖叫天认为，演员仅掌握外部形体之美是不够的，还须配合身体内在的律动，才能表现动作的生命感，“精、气、神”就是构成动作内在律动的能源。所谓“精”，就是精神；“气”就是运气的功夫；“神”就是神情。三者相辅相成，缺一不可。演员在舞台上能轻而易举地表现出“神形一致”，“气功”

是关键功夫。气，既是人们天生的生理呼吸动作，也是适应舞台表演的吐纳之法。它包含了“提气”、“换气”、“偷气”等技巧，并将“气功”分为日常生理之气与舞台运用之气，两者必须勤加练习，方能运用自如。

就戏曲舞台身段来说，盖叫天将节奏细分为三个层次：1. 外部形体“动作节奏”，包含身段的起止、动静、快慢、抑扬、高低、急缓、强弱等；2. 内在节奏，又称“心理节奏”，它指人物性格、思想、情感上，所产生的情绪的抑制与奔放，配合具体情节，呈现角色行为之姿态；3. “音乐节奏”，是最具听觉形式的节奏，具体落实在戏曲“锣鼓经”与演员身段的配合上。有关盖派武学动作训练之完整观点，本文以简图示意如下：

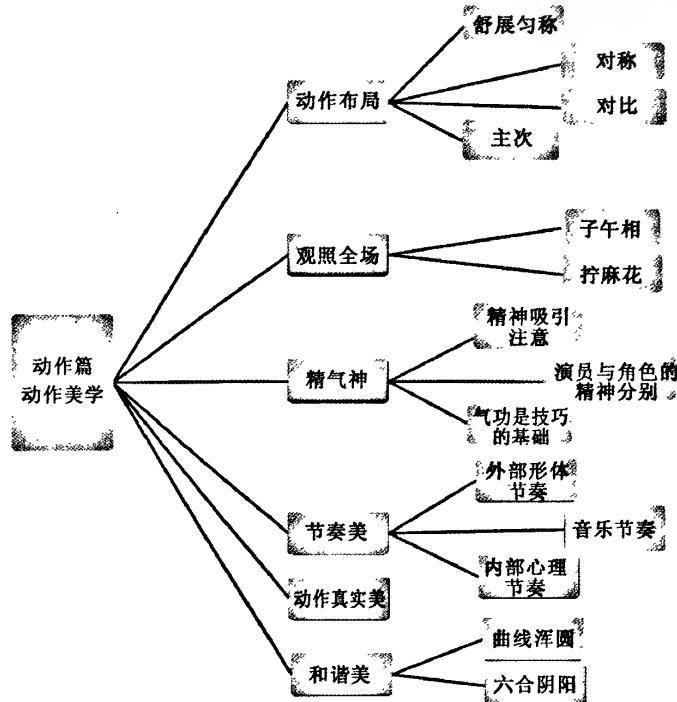


图 1

(二) 演剧篇——演剧原理。

“演剧篇”的观点与前贤论点多有互涉，但盖叫天的论述明显丰富，且有步骤，如“生活艺术观”，强调演员将表演技巧纳入生活行动思考，任何一个动作，如递物、端茶等，都有技巧在内，将这类生活动作视为“表演技巧”，不但能培养演员敏锐的观察力，更能无限扩大表演技巧的运用与意义，较之古典剧论仅以“法则”的概念提出观察生活的要求，论点精粗，自然有别。

至于许多古典演剧论，都要求演员必须具备专精的心志从艺，与盖叫天的“观察生活”、“默戏四步骤”等论点相较，前者多停留在“应该如何”的阶段，而盖叫天已经进入了“如何专精”、“如何观察”等具体实践的阶段，这一步伐，显然超迈前人足迹，进入具体的论述层次。

再以“真假表演论”而言，将论述空间大力度地开发挖掘，言人所未言，对于戏曲演员如何运用自己的感性与知性进行表演，处处发人深思。盖叫天虽然强调观察生活，注意生活细节的重要性，但他并不主张表演完全要模仿现实生活。基于戏曲艺术的特殊写意的性质，盖叫天悟到戏曲表演应分出“真”与“假”两个层次。所谓“真”，系指人物情感的真实；所谓“假”，乃为表现形式艺术化的手法。前者意指“内涵”；后者强调“外观”。换言之，就是要求演员运用特殊的程序形式，反映人生

的诸般真实情态。本文特节录部分内容，以见差异。

1. 假里透真。“假里透真”与《消寒新咏》的真假观颇为类似。盖叫天认为戏可以假，但情不可失真。演戏的任何技巧，都应表现得合情合理，令人信服；否则技巧再多，若不合情理徒使观众生疑，也影响艺术的表现力。他以《乌龙院·杀惜》一剧为例：

宋江一清早打乌龙院出来，走不了几步，发觉招文袋丢了，顿时心急如焚，赶紧回到阎惜姣的房中，翻藤掀被，东寻西找，越来越找不着，越找不着越发急，宋江抖袖又搓掌，急得满头大汗，这时，场面也配合“急急风”的锣鼓点子，气氛显得很紧张，把台下勾得屏声息气，全神注视着剧情的发展。可是宋江急了一阵子，找了一阵子，还是没找着，心里倒渐渐定落下来了。……他慢慢地坐下来，细细地想一想：“怎么弄丢的？”……尽管他脸上还挂着着急的样子，但由于他这样心一定，台上气氛也显得缓和下来，锣鼓节奏也配合着改成慢的。可是台下并没有松气，倒觉得宋江这时的沉着比刚才的着急还要精彩，因而更有兴趣地等待着宋江下一步要怎么办。这种由急到缓、由快到慢的表演程序就是艺术手法。……因为这样安排，剧情的发展就不是直线上升，而是有波澜，有起有伏。……有阴有阳，就一直把观众的精神抓得牢牢的。更重要的是：这种艺术手法，正是从宋江的性格中找出来的，并且是合乎生活中的道理的。要是宋江一味忙乱慌急，搓手顿足，六神无主，进而索性不顾一切，大发雷霆，一鼓作气把阎惜姣杀死，这就把宋江演粗了。但是，如果不先来一阵“急急风”，不把宋江发觉失落招文袋后一时手足无措，焦急万分的神态刻划得淋漓尽致，而是不温不火，急又不急，尽指望阎惜姣把袋子交出来，这又不合这样的情况：宋江丢失招文袋，关系重大，这有关梁山泊好汉和宋江自己生命的安危，宋江岂能不急。但宋江谁也没有看见过，他丢失招文袋究竟是怎样一种神态？谁也不得而知，能说这种由急到缓的表演方法就真适用于当时宋江的情况吗？这里面就有生活的道理了。由于《水浒传》的描写，民间说唱家的传播，大家对宋江该是怎样一种性格已有了谱了。而且人们可以从自己的生活中经历中鉴别出来，怎样的表演才是合情合理的。不是吗？人们丢了一支钢笔或者一块表，总不免要急一急，但不见得会急得如宋江那个样子，要是丢了机密文件呢？可就有点相仿了。也可能急得搔头抓耳，东寻西找，但找来找去找不着。这时，只要是神志清楚，敢于担当责任的人，也自然会像宋江那样把心定下来，冷静地回想一下：怎么会丢的？把头绪理一理，弄清楚了来龙去脉，再按线索去找。生活之中既然可能有类似这样的状况，根据这样的道理，纵然谁也没见过宋江，人们自然会相信台上宋江的举止是合乎情理，是真实的。演戏路子不一，各有巧妙不同，巧在哪里？妙在哪里？巧在手法高明，弄假成真；妙在合情合理，令人信服。（《盖叫天表演艺术》第262—264页）

总之，“假里透真”其实就是要演员要“假戏真做”，只是戏无论怎样做，都须符合情理。而情理则来自生活的体验，这又与盖叫天“生活艺术观”的基本精神相通，可见盖叫天的演剧原理已成脉络相连的完整系统，理论性之强，早已脱离经验性的泛泛之言了。

2. 借假演真。当演员具备了真实的情感体会，掌握了真实的戏情之后，是否还应全部运用真实的形体动作来表演剧情呢？答案是否定的。盖叫天认为演戏的情感必须真实，但是表演的技术却一定得“假”。这个“假”，指的是戏曲经过艺术手法处理过的舞台身段。他说有些身段“非假不可、非假不真、非假不美”。原因何在？

人们日常的行动举止，从外表上看大体差不多，仅仅把外表搬上舞台，站就是站，坐就是坐，表现不出人们站坐时不同的神态，就反而不真实了。在这种情况下，就不如采取画家写意的手法，突破生活的样子，创造能表现出同中之异的特殊身段来。这就比单纯模仿生活要高明了。为何戏曲表演往往借用飞禽走兽和生活景象中各种美妙的姿势来丰富舞蹈动作，正是要吸取诸如龙行虎步、猫窜狗闪、鹰展翅、凤扰雪、凤摆荷叶、杨柳摆腰等等具有特点，引人注目的姿势，来表现人物的神态，来美化身段。……因此，我们尽可不必拘泥于生活的样儿，大胆脱俗。要力求神似，而不强求形似。（《盖叫天表演艺术》第270页）

由于真实的生活动作没有艺术美，为了达到艺术表现的目的，演员的身段就得突破生活原型的限制，例如“睡觉”的姿势，就有许多不同的美化动作：或支颐，或托腮，或坐或卧，却绝不采用现实生活中睡觉的姿势。盖叫天以《三岔口》一剧，任堂惠的睡姿为例，说明经过艺术手段处理过的生活姿势：

屈肘托头，半抬上身，同时面部和全身都面向观众，这是仿照卧虎式的睡相，累得慌，怎能入睡，但舞台上，却用得着，不止是合乎舞台的美术，让观众清楚地看到任堂惠时，仍然露出那小心提防和英武不可侵犯的神情，更重要的是借用“卧虎式”这种威严大方的睡相来表现任堂惠这个睡时的英雄形象。这就叫借假演真。（《盖叫天表演艺术》第269页）

所谓“借假演真”是指演员舞台动作应当远离生活原型，以达到艺术的美感要求，并塑造角色形象。可惜的是，许多敬业的演员，虽然知道演戏的情感应当为真，却忽略了求美的需求，以致表演悲剧，悲从中来，声嘶力竭，影响演出；动作求真实，以致身躯扭曲变形，破坏身段的优美。这些都是对戏曲表演艺术的原理犯了“只知其一，不知其二”的毛病。盖叫天这段“借假演真”的理论，真可谓“醍醐灌顶”，令人茅塞顿开了。

3. 半真半假。真实的生活动作，不宜原型再现，但利用演员肢体来虚拟景物的动作，可要逼真细腻而又传神。盖叫天称这种表演方式为“仿真”，也是“半真半假”的理论精义。例如：骑马、乘船、开关门、上下楼等生活动作，在“写意”式的表演风格下，已经“虚化”。在这种情况下，如果表演还不讲究传神细腻，观众将无从得知表演的意义。因此，凡是属于这类“虚拟”式舞台动作，一律要求逼真地体现。

但是“仿真”也有三项原则必须遵守：（1）要求美；（2）须由剧中人的思想性格与故事情节来决定“仿真”的程度；（3）要照顾到舞台的标准。他说：

仿真也要研究舞台的美，为何花旦开门要斜身绕步？为的好看。这个身段要搁在生活里头倒许成了怪相了。所以仿真只能逼真，不可全真，也不能全真。二、怎样仿真，不只是由生活的样儿来决定，主要应由角色的思想性格和故事情节来决定。例如同是开门，孙玉姣开门拾镯，喜悦之中挂着羞涩，门儿开得轻一点；阎惜姣开门迎张三郎，喜悦之中挂着妖佻，门儿开得急一点。不能为了开门而开门，千人一面。……所以，同是仿真，该删的则删，该改的则改，不能生吞活剥。三、再进一步考究一下，怎样仿真？仿真不但要由角色和剧情出发，还要照顾到舞台的标准。例如：看书写字，不免要低点头儿，这是生活。但在舞台上看书，你也低头，真是真了，可是不美。因为你看书是做给观众看的，你心里得有观众；要把头抬起来，让观众看清你看书的表情。但这样，美是美了，又脱离了生活。不真，怎么办？眼睛还得向下倾斜书本。而且眼皮还要抬起，如果眼皮也跟着眼珠一下倾，就仍把眼珠掩盖住了，观众还是看不见你的眼神。……抬头是假，看书是真，半真半假，真也真了，美也美了。……生活有生活的尺寸，舞台有舞台的标准，两者不可混淆。踩着生活的尺寸，合舞台的标准，这就叫半真半假，真假结合。（《盖叫天表演艺术》第271—273页）

总之，戏曲舞台身段没有百分之百的“真实”，这就是它与一般舞台剧、影视剧的写实表演最大的区别。这也是许多戏曲演员转行演电视剧或电影时，在表演技巧上所遭遇到的困扰；而戏曲在长久缺乏表演理论的观念指导下，常常生吞活剥欧美的表演理论，诠释自己的表演风格，也造成理论与实际脱节的现象。而今盖叫天的这番解说，正为这项空隙填补了补白，意义自是不凡了。

4. 就真演真。戏曲演员如果一味在台上装腔作势，必定也让观众生厌。因此，在不违背舞台美感的原则下，演员的真实情绪可以真切流露，这就是盖叫天说的“就真演真”。在什么场合，人们有什么思想，就有什么表情。他以《拿谢虎》一剧说明这项理论：

记得当年我改编《拿谢虎》，把采花贼改为草莽英雄，在设计谢虎别家一场身段时，颇费周折。因为谢虎虽是个绿林英雄，但已隐居田园，并且谨遵师命，不与黄天霸为难，而黄天霸

不但出卖绿林英雄，而且一心要拿谢虎，在一次偶遇之中，又把谢虎无辜的儿子杀死，这岂不令谢虎痛恨已极！这种痛恨之情，真是到了言语举动难以形容的地步。那么采用什么花哨的身段好呢？吹胡子瞪眼吗？来几圈甩发吗？或者跌一跌屁股坐子吗？这些都似乎肤浅了一些，都不合乎谢虎的性格。想来想去，觉得用任何花哨的身段都不适宜，倒不如就按照和谢虎一般的草莽英雄经受同样遭遇之后，可能产生的真实表情来表现，才显得真实。于是我就采用了闹中生定的方法，谢虎一听家人报告孩儿被黄天霸杀死，顿时如闷雷轰顶、万箭穿心，不禁目瞪口呆，肝肠（胆）欲裂，而后渐渐拿定主意，一不做，二不休，毁家灭产，寻黄天霸报仇雪恨。就是如此，没有什么特殊的身段。……闹中生定，在生活中可以见到。例如乐极生悲、悲极发笑、怒极反而沉默、恨极形同发呆……诸如此类，谢虎当时的情感便是如此。表演起来，要就真演真，发于内，形于外，出于自然，形成自然的身段，不能假装假做。……既要深深体会角色的情感，做到内外合一，任其自然，不可矫揉造作，但也要靠脸部有着深厚的基础功夫，才能把复杂的内心活动，通过眼神眉宇之间，如实地有层次地表达出来。怒恨气愤、喜笑欢乐、忧闷悲思、乐极生悲、恨极发呆等等，要分得开，分得真。倘若怒也是瞪眼，恨也是瞪眼；喜也是哈哈，笑也是哈哈；忧也是皱眉，悲也是皱眉，那就会似是而非了。（《盖叫天表演艺术》第 273 页）

“就真演真”是表演人物的情感处于极端激动的状态时，不要借助任何花哨的身段表达情绪，“此时无声胜有声”将是最贴切的情感流露方式。这个说法也给演员一项宝贵的提示：戏曲的身段并非万灵丹，演员的情感也可以在适当的时机自然地流露，但这时候，身段可以全然放置一边不用的。盖叫天表演理论以简图示意如下：

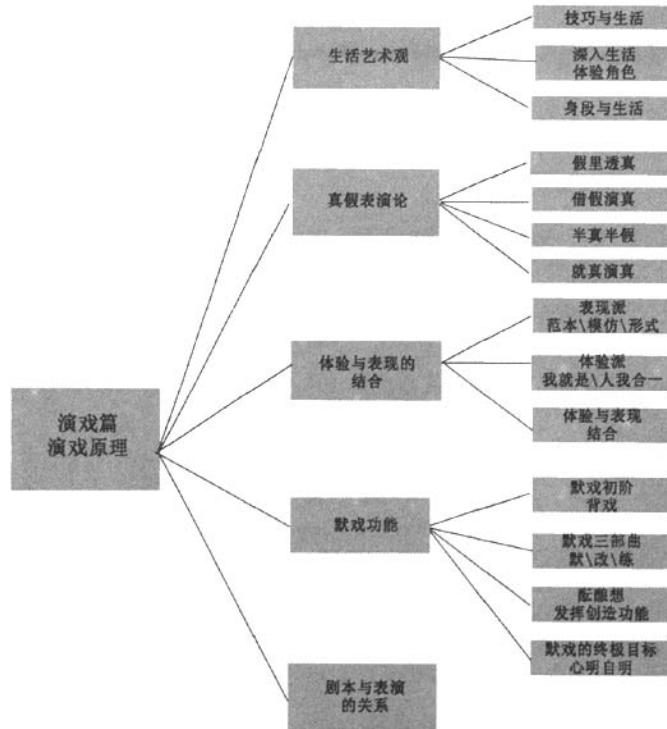


图 2

（三）创作篇——创作原理。

“创作篇”更是盖叫天的独创成果，对于演员创造角色与身段的思考，有极大的帮助，包括角色的外形设计、内在气质的培养、平时经验的累积、动作的研发与变化等，几乎将演员塑造角色的过程，由外而内，由构思到成形，巨细靡遗且例证详尽地呈现。特别精彩的部分，在于盖叫天的艺术想象力的培养与运用，可上追唐人吴道子画师、书法家怀素等艺术家的创造精神，无论作画或书法，先酝酿灵感，培养累积意象经验，启动心灵的想象功能，进而开启形象的设计与创造。例如，盖叫天看了黄表纸的火焰焚烧，诱发了黄绸舞的形象；望着檀香烟雾缭绕，触发设计身段的姿态多变，类似“拧麻花”的形象，跃然而出；而刀切面与踢大带，大老鹰与鹰展翅，杨柳与落叶，车轮与乾坤圈等等，无一不是“创造性想象”的积极能力的展现，综观古今所有的戏曲演剧方法，盖叫天的戏论，至今都可谓：“无人出其右者。”兹以盖叫天艺术想象之创造成果为例，说明其思考过程与启悟后学之精彩论点为何。

1. 黄表纸与黄绸舞。

“黄绸舞”是盖叫天为《劈山救母》一剧，沉香炼宝斧，击败二郎神的一个片段所设计的身段。“炼斧”的情景应如何表现？戴不凡《忆盖老》一文中生动地描述：

这把斧怎么炼？在台上如何表现？盖老曾经想过用布景道具……深山、铁炉等等。可这一来，和全剧的虚拟表现手法不调合，又不太像神话了。他苦思了好久，觉得还是应该采取“虚”的手法来炼斧。但怎么“虚”法呢？……事有凑巧，正在想不出门道的时候，一次，正好五奶奶在佛前上香后烧“黄表纸”香烟缭绕加上火光，触动了他的创作灵机：用黄绸舞加上火彩来表现沉香炼宝斧的全部过程。盖老解下了他腰间那条绸带子，“示意”演给我们看。我们但觉霞光万道（炉中火光四射），眼花缭乱，惊叹不已。他说，这段绸带舞的许多样式，是从点着的香烟中受到启发，并吸取、改变、融化后“贯”到戏里来的。（《盖叫天表演艺术》第 69 页）。

盖叫天在编“黄绸舞”之前，已有一段很长的酝酿过程，但灵感未来，依旧一无所得。及至看见了“黄表纸”焚烧的景象，触动了心中的意念，开启了“创造性想象”的心理功能，一场精彩的“炼斧”舞蹈，于焉而生，流传至今。

2. 檀香烟与拧麻花。

“拧麻花”是盖叫天设计的一种姿势，它强调身体的转折，以便形成动态的线条，一则可使演员的姿势易于接收各方观众的视线，另则也使姿态灵活，随时有变化的准备。这般优美的姿势，盖叫天如何构思出来的呢？燃烧中的檀香青烟就是答案。王朝闻《访问盖叫天》文中记述了答案：

盖叫天说：“动着的青烟，可以吸取的东西很多。烟在左右动着，或者中间一绕，其实就是一种舞蹈的姿态。”他常用的“扭麻花”的姿态和这有关。……意思是说，尽量强调身子的转折，使姿态富于变化，持重中有轻盈的特点。这种姿势，即优美的、看得出动作的来踪去迹的复式运动，能够适应各方面的观众的视点，能够形成即将变动姿态的预感……我问观察檀香青烟的好处，他这样回答：“在没有人的时候，烟通天，成了一条高四尺左右的细柱。如果你注意它、接近它，它就会动。不动的烟，使他精神集中，发挥想象力，……动的烟，那种强弱急徐的种种变化，可以触发创作的想象，丰富舞姿。”（《盖叫天表演艺术》第 30—32 页）

总之，这个动作就是制造姿势的线条美，一般老师对学生的姿态架势，仅求“正”却不求“美”；而“正”是基础，“美”却是追求的目的。盖叫天寻到了这把开启姿态美的钥匙，希望现在还不知道美在何处的学习者，一方面接收盖叫天这份珍贵的“遗产”，另一方面也学学他细心观察、创造美的心理活动，一旦掌握了美的契机，日后自己也将成为“美的代言人”！

3. 刀切面与踢大带。

“踢大带”是武生动作中常见的姿势，它并不特殊，但盖叫天却对这样一个普通的动作也赋予了新意。他的灵感来自切面的机器（同上文中载）：

看过盖老戏的人，决不会忘记他“踢大带”的动作：腹前大带用脚轻轻一踢，不费吹灰之力似的不徐不疾，穗子一丝不乱，把白带子成为一个美妙的弧形拂上肩头。我曾看过许多武生踢大带上肩，不是带子本身给人以皱、绞、硬的感觉，就是乱了穗子；有的甚至一次还踢不上肩，像是使劲在演杂技，没有一个能做到像盖老这样从容不迫，给人以舒展难忘印象的。我问过他这功夫是怎么学的。原来，这是他某年在上海，在一家自产自销的小“切面”铺，看手摇机器轧面条时，那滚压出来的匀称“面片”触动了他：觉得如果能把腹前大带踢上肩时，也像机器中滚压过的“面片”儿那样匀称，又似乎有弹性，那就美了。他于是就以机器“面片”作为模仿对象来练这个动作。他的大带比一般武生用的略宽数分，是受到机器滚压的“面片”宽度的启示而改做的。（《盖叫天表演艺术》第74—75页）

盖叫天所使用的大带比较重，就是运用了物理学的“抛体运动”（斜向抛射）作用，才使得这个动作如此地干净利落。

4. 大老鹰与鹰展翅。

戏曲舞台身段最擅模仿动物形象创造姿势，如“虎跳”、“卧鱼”、“扑虎”、“金鸡独立”等，皆取材于动物动作的特征，并加以美化、夸张而成。盖叫天也继承了这一脉的创造传统，不断地观察各种形象，以丰富人物的造型及身段。其中，老鹰展翅的姿态，就是他吸收动物形象，创造舞台姿势一个极为成功的例子——“鹰展翅”。凡是见过此姿态的人，无不为其优美独特的身形而惊叹万分！它的产生，是盖叫天与鹰共处四个多月的成绩。原来，盖叫天是想训练老鹰在舞台上与他一起演出，但老鹰凶恶，始终不能驯服，甚至一次几乎要啄去盖叫天的眼珠。虽然，“与鹰共舞”的心愿，无法达成，但鹰的姿态却化入了盖派绝活之中，成为一项“招牌动作”。盖叫天幼子张剑鸣（小盖叫天）分析这个动作的要领：

一、双手手背向外伸剑指。双膀左右伸开并稍向后向上，和肋下成四十五度，其形如鹰从高空落地。

二、上身哈腰是哈腰，但不能猫腰，而是直板向下，并且几乎挨着大腿。

三、左腿单腿盘膝，着重的是让观众看脚腕，所以脚腕要向里向上拐。

四、下巴向左拐，和左膀环朝同一方向，眼朝左上方看。

五、按照上述姿势做好，便搭起了“鹰展翅”的架子。但要美观，还要加上提气的功。

不提气，势必猫腰，脚下也不会稳。（《盖叫天表演艺术》第148页）

自上述要领中，可知这个动作的确不易，而创造了这么一个优美的身段，却仅用在《恶虎村》中黄天霸所念的台词“看那云遮半月”的“看”字上，显示盖派表演的讲究精美，绝非一般武生表演所能望其项背的！

以上四个代表性的例子，皆为盖叫天发挥创造性想象的成果。除此之外，盖叫天许多舞台动作的设计，都依此种想象能力爆发而来。例如：从花瓶上的杨柳图案，他捕捉到《林冲夜奔》唱词中“落叶”身段的匀称美；脱轴的车轮，他体悟出《乾坤圈》哪吒的特殊舞姿；中国字字形气势，他掌握了身段的力道等等，都是盖叫天充分运用“创造性的想象”，从社会生活伦理中，寻求提炼出表演艺术的“形式逻辑”，为中国舞台美学开创宏基，而赢得后人的钦崇。当然，我们不能说盖叫天是天生资质优异，却应当记得西方发明家说“天才是一分灵感，再加上九十九分的努力”的名言。这证实了他的成功，就是来自他朝夕思索，废寝忘食的钻研精神的实践，为戏曲舞台艺术工作立下榜样，为戏曲艺术历史的发展矗立了划时代的里程碑！兹将盖叫天“创造篇——创造观点”简图示意如下：

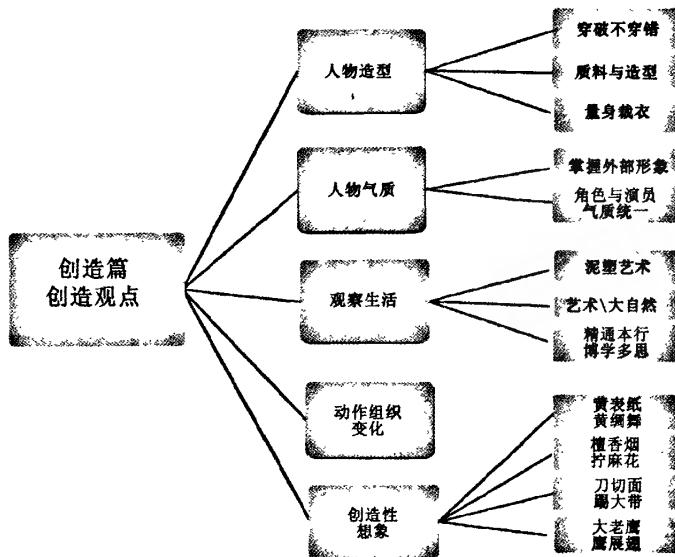


图3

三、结语

从古典戏曲演剧论的“散点论述法”，到盖叫天先生的“焦点集中法”，戏曲演剧论已经建立“完整理论”的良好基础，虽然文字立论的功夫，仍由第三者整理与重组，但如缺乏盖叫天的“一家之言”，纵有千百位理论大师也莫可奈何。从明清到当代，戏曲剧场始终活力十足，演技代代薪传，表演生生不息，只可惜表演方法论始终付诸阙如，不是借鉴斯坦尼斯拉夫斯基，就是引用布莱希特，似乎传统表演的技术与学术发展，只能依赖“口传心授”，只能停留在“只可意会，无法言传”的“无法”困境之中。盖叫天先生不是理论家，他是京剧武戏的表演大师；但他擅思辨、勤研习、专注艺事、谨慎严格的敬业态度，令他不仅开创流派，自成演剧风格，尚能立论传习，为戏曲教育产生如此深远的影响，为戏曲理论建立如此辽阔丰富的格局，而后人如不知前人留下如此珍贵的文化瑰宝，又岂是“遗憾”两字可道尽万分之一的“遗憾”了。

参考文献：

- [1] 中国古典戏曲论著集成 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1959.
- [2] 俞为民，孙蓉蓉. 中国古代戏曲理论史通论 [M]. 台北：华正书局，1998.
- [3] 叶长海. 中国戏剧学史 [M]. 2 版. 台北：骆驼出版社，1991.
- [4] 谢柏梁. 中国分类戏曲学史纲 [M]. 台北：台湾商务印书馆，1994.
- [5] 陈多，叶长海. 中国历代剧论选注 [M]. 长沙：湖南文艺出版社，1987.
- [6] 盖叫天. 粉墨春秋 [M]. 何慢，等记录整理. 北京：中国戏剧出版社，1980.
- [7] 田汉，等. 盖叫天表演艺术 [M]. 杭州：浙江文艺出版社，1984.
- [8] 刘厚生，等. 燕南寄庐杂谭 [M]. 香港：中国戏剧出版社，1986.
- [9] 梅兰芳. 舞台生涯四十年 [M]. 许姬传，记. 北京：中国戏剧出版社，1980.
- [10] 余秋雨. 戏剧理论史稿 [M]. 上海：上海文艺出版社，1983.
- [11] 斯坦尼斯拉夫斯基. 演员自我修养：第一部 [M]. 林陵，等译. 北京：中国电影出版社，1985.
- [12] 曹禺，等. 张庚阿甲学术讨论文集 [M]. 北京：中国戏剧出版社，1992.
- [13] 盖叫天，张庚，等. 戏曲美学论文集 [M]. 台北：丹青书局，1984.
- [14] 刘慧芬. 古今戏台艺术与戏曲表演美学 [M]. 台北：文史哲出版社，2001.