

# 论《宜黄县戏神清源师庙记》对戏曲演员表演的指导意义

弓兆阳

中央戏剧学院, 北京, 102209;

**摘要:** 汤显祖的《宜黄县戏神清源师庙记》作为明代戏曲理论的珍贵文献, 尽管全文不到一千字, 却以精炼的形式, 展现出非凡的文采。它不仅为研究戏曲艺术的发展史提供了宝贵的参考和借鉴, 还对演员的修养以及表演艺术的境界提出了独到的见解。此外, 该文献对现代戏曲表演的创作实践也具有理论上的启示和指导意义。本文旨在深入文本, 结合相关史料和文献, 对《宜黄县戏神清源师庙记》于戏曲理论和实践指导方面的意义进行解读和探讨。

**关键词:** 京剧; 汤显祖; 演员修养; 表演境界

**DOI:** 10. 64216/3080-1516. 26. 01. 065

## 1 《庙记》的理论价值

《庙记》虽然是一篇简短的文章, 却具有极其重要的地位, 是一篇关于表演艺术的专论。它是汤显祖在亲身参与戏曲演出并积累丰富经验后撰写的。经过考证, 这篇文章创作于万历二十六年至三十四年(1598-1606年)之间, 代表了汤显祖在戏曲美学思想方面成熟的思考。《庙记》中提到: “人生而有情, 思欢怒愁, 感于幽微, 流乎啸歌, 形诸动摇(即指歌舞表演)。”因此, 可以认为汤显祖在文中阐述了以情感带动表演的理论。

《庙记》中所阐述的表演理论涵盖两个核心领域: 首先是演员的修养方法, 其次是对表演艺术境界的追求。本文将首先探讨演员的修养方法, 随后分析表演艺术的境界。

## 2 《庙记》对演员修养的指导

### 2.1 演员对艺术要专心致志

汤显祖所提及的清源祖师之道, 实际上是指“戏道”, 亦即演员的表演修养之道。对于这一艺术准则, 汤显祖概括为: “一汝神, 端而虚。”这表明演员在表演时必须全神贯注、心无旁骛, 同时保持一种端正而宁静的心态, 不受外界干扰。唯有如此, 才能更深刻地感受角色情感, 从而在舞台上达到表演状态的巅峰。而这种全神贯注并非单纯的技艺专注, 而是演员需要将自己的身心完全融入进角色中, 使演员自身情感与角色情感产生共鸣, 然后在表演中自然流露。这种状态不仅要求演员具备严格的职业操守, 更需要长期的修炼与思考, 才能在舞台上呈现出真挚动人的表演。因此, “一汝神, 端而虚”不仅是对表演修养之道的精辟总结, 也是演员塑造生动艺术形象的坚实基础, 无论是排练还是正式演出,

它都是演员需要具备的基本精神状态, 更应该始终贯穿于演员的表演中。“绝父母骨肉之累, 忘寝与食。”这句话强调的是, 演员应当摆脱日常琐事的干扰, 包括亲情的牵绊, 全心投入到艺术的追求中。但是这并非要求演员真的割舍亲情, 不眠不休, 而是要有一种准备, 为了艺术的追求, 愿意付出如此巨大的努力。

### 2.2 演员要提高文学修养

“择良师妙侣, 博解其词, 而通领其意。”指的是选择明智的老师 and 志同道合的朋友至关重要。明智的老师能够凭借深厚的学识和丰富的经验, 为演员指点迷津。而志同道合的朋友则可以在交流与探讨中, 激发演员的灵感, 使演员能够从不同的角度来理解剧本和角色, 拓宽自身的思维, 提升对于文学的理解能力。所以, 演员需要增强自己的文学造诣, 深入理解台词的深层含义和剧本所要表现的整体情感, 以便于更好地认识角色、表现角色。

深入理解剧本的原因在于, 过去的部分艺术家普遍文化水平有限, 而古代戏曲的文本往往深奥难懂, 涉及的历史传说题材、剧作的时代背景、典章制度以及人情风习等都各具特色, 情况错综复杂。因此, 单凭演员自己不能够深刻地理解台词的意思。如果演员对剧本的含义理解模糊, 无法清晰把握, 就无法准确地感受角色的情感, 其表情和身段动作也无法与唱词协调一致。若缺乏对剧本台词和角色情感的深刻理解, 仅是模仿著名演员的唱腔和身段, 无论模仿得多么逼真, 也仅是形式上的相似, 缺乏内在的生命力, 无法达到形神兼备的最高艺术境界。因此, 通过良师益友的指导和交流, 演员才能更深入、透彻地理解词意, 从而提升表演的层次。

### 2.3 演员要会观察、体验生活

“动则观天地人鬼世器之变，静则思之。”这意味着，通过日常生活中的实践和观察，我们能够观察自然界与人类社会中所有事物的动态与变化；并通过自己冷静的思考，把握其核心的本质，以此来检验剧本和艺术形象。换言之，演员要会观察生活中的一切变化，并且勤于思考，才能更加广泛而深刻地理解生活，将观察到的经验转化为艺术的元素，沉淀于内心深处。基于这样的理解，演员能够体验角色的情感，并将这种感受生动地展现在舞台上。例如，李少春先生在创造杨白劳这个角色的表演时，谈到“在创造杨白劳这样，个农民的形象动作上，我一方面是从生活中找素材，一方面也吸收运用了传统戏里的表演技术和表现方式。我的家庭是农民出身，父亲在十五岁上才进戏班学戏到成了名往在城里以后。在多村的亲戚们常来看望我们。从我小的时候。对他们那种朴实，善良、忠厚的感情，形象、动作和习惯印象就很深，在我创造杨自劳的时候，就借鉴了这些我所熟悉的人物和生活。比如第一场杨自劳到了黄世仁家里，黄世仁假意地让他坐下在地主家里，竟会让他个座儿，这真是史无前例的，就使得他很紧张，猜不透是怎么回事，也不敢就坦然的坐下。在这里，我就用了个亲戚的动作。这个亲戚是轻易不到都市里来的，有一次在他来的时候，我请他去吃饭，到了饭馆，有很多人看我们，亲戚就很紧张，等我们找了个座儿以后，他就两手抚在膝上，摆的端端正正地。只坐了一点椅子边儿，局促不安。我就把这个形象用到了杨白劳的身上，又根据人物处境进行了加工。在穆仁智端茶送给杨白劳的时候，我又借鉴了另一个亲戚的形象。这位亲戚是我的长辈，可是每当我敬他茶的时候，他总是非常谦恭地两手接过去，十指朝天捧着放到桌上。我觉得这样的动作用在杨白劳的身上更很合适。总之，我感觉体验生活，而且是多方面地、广泛地体验生活，对于完整地创造一个角色，是非常重要的。”所以，演员要深入地观察和体验生活，对细节保持敏锐的感知，积累深厚的情感底蕴，然后在表演中展现出来，使得角色的表现充满感染力。

### 2.4 演员要嗜欲节制

“少者守精魂以修容，长者食恬淡以修声。”汤显祖在此提出了演员节制的两大原则：修容与修声。他特别指出，年轻演员应注重修容，而年长演员则应专注于修声。这并不意味着年轻演员只需修容而忽略修声，或

是年长演员只修声而不顾修容，而是强调随着年龄的增长，养生的重点应有所侧重，相互补充。年轻时，演员可以保持精气神，保养青春的容颜；但随着岁月流逝，到了老年，容貌的改变难以仅凭人力维持，而声音却可以经过保养而得以维持。因此，演员应节制欲望，避免过度饮酒和食用刺激性食物，以保养声音。无论是年轻还是年长的演员，在日常生活中都必须通过严格的欲望控制，修容修声，来进行艺术上的修炼。提高形体和声音的表现力。

### 2.5 演员表演要投入感情

汤显祖在《庙记》中说到：“为旦者常自作女想，为男者常欲如其人。”是要求饰演旦角的演员，要常常想象自己是一名女子，而饰演男角色的演员则要常常思考，如何表演才能像你演的那个人物。戏曲表演中谚决叫做“装龙像龙，装虎像虎”。“戏曲界的前辈们经常用这句比喻的话告诫晚辈要认真对待演出，自己扮演哪个角色就要像哪个角色，这闪闪发光的八字教诲是前辈们从无数正反经验中得出的精辟警句。”戏曲演员首要的一点就是要演什么像什么，即使是要饰演猫狗或其他动物之类也不例外，该表现跳跃时就要跳跃，该表现吠叫时亦要吠叫。“装龙像龙，装虎像虎”这句话说来容易，要做到却是非常难的。有时当演员兢兢业业用尽全力去做，能否把所饰演的角色表现的令人可信都没有确切把握。如果演员掉以轻心，莫说是担任主要角色，就是扮演一名群众角色不在人物当中，也会使整出戏的表现受到影响。例如：京剧《赵氏孤儿》中，程婴被韩厥搜查药箱的一场戏，我们都知道药箱只是一个道具，如果演员自己都不相信里面存在一个“孤儿”，没有动真情地去表演，那么又怎么会使观众相信药箱里有“孤儿”的存在呢？程婴面对韩厥时，在表情、语言、形体上都没有变化的话，是表现不出剧中紧张的氛围的。又如屠岸贾在公堂审问程婴的一场戏中，如果饰演八个校尉的演员没有表现出一种凶狠的严肃状态，那么也衬托不出屠岸贾做事上的凶狠，仅凭屠岸贾一人同样也是营造不出公堂上紧张的气氛。所以，演员在对待艺术上，无论角色的大小，应当严肃认真，只是按照一般地要求装龙像龙、装虎像虎是不够的，要动真情地投入到人物的表演中，更要提高自己的素质和修养，勤奋思考刻苦钻研。把所要扮演的角色演绎得形神兼备，装龙就装一条生动形象的龙，装虎就装一只生动形象的虎。

### 3 表演艺术的境界追求

### 3.1 声音表现扬顿挫，娓娓动听

《庙记》中对于声音的论述上说道：其奏之也，抗之入青云，抑之如绝丝。圆好如珠环，不竭如清泉。微妙之极，乃至有闻而无声，目击而道存。即在演员演唱的过程中，声音高亢时要高入云霄，低沉时要细如绝丝。声音表现要像珠环一样圆润，又如同清泉一样不竭。这是要求演员在声音的表现上要抑扬顿挫，有时甚至在演员不发出声音的时候，使人似乎又能够听到声音，达到“无声胜有声”的境界。例如杨（小楼）派武生对于京剧《林冲夜奔》唱、念的表现，就要求演员要以“情”来带动唱，在表演当中，曲牌要的音调要做到满宫满调，声音是高亢的。在唱完【点绛唇】后，念白的感情也要投入，这段念白并不是说要演员念得有多大声音，而是要把林冲的那种家破人亡、无奈、不甘的情绪念出来，声音是低沉的。“丈夫有泪不轻弹，只因未到伤心处。”一句经典念白，杨（小楼）派武生念白的“处”字这个尾音就有着“无声胜有声”的效果，它的收音似有似无，却又表达了林冲无奈的心情，即声音表现中无声胜有声的境界。

### 3.2 感情表现全神贯注、形神兼备

《庙记》中还谈到：“要使舞蹈者不知情之所自来，一切动作都是情的自然流露；要使欣赏者不知神之所自止，进入忘神而不能自己的境界。就好像当年周穆王看幻人表演，以为是真人，要杀偃师巧匠”“周穆王时巧匠偃师进一木偶歌舞于王前，王以为木偶是真人，木偶目挑王之左右侍妾，王欲杀偃师。当王知是木偶时，赞叹偃师巧夺天工。《庙记》借用巧夺天工这一典故，说明戏曲表演可以真实地表现人物和生活，甚至可以巧夺天工，以假代真。”

通过演员的形体动作，观众能够洞察到角色的精神世界和内心情感。换句话说，将那些无形的思想和内心活动转化为观众可以直观感受到的外在表现。这不仅仅是通过外在形态的模仿所能实现的，而是需要在“形似”的基础上，进一步体验角色的情感，才能达到“神似”的境界。通过演员的唱念和形体的艺术表现，达到让舞者不自知情感的来源，让观赏者不察觉神韵有止境的境界。即使演员在表演中不刻意表现情感，真挚的感情也会自然而然地流露，观众被演员的真情表演所打动，剧终后，角色的形象和情感在观众心中久久挥之不去。这便是表演艺术的最高境界。

## 4 结语

汤显祖在《庙记》中，提出了对于演员修养的指导。着重指出了演员要会观察生活，深入体验角色的重要性，并要求演员们提升艺术表现力与文学修养，对待艺术专心致志以便与所扮演的人物融为一体。为了准确地把握角色的情感分寸，他还提出了演员日常的修养方法。演员在舞台上塑造人物不仅要依靠临场前的揣摩，更重要的要依靠日积月累的生活功底。他倡导从先辈艺术家那里继承经验，将表演技巧自然地融入角色之中，从而塑造出既真实又生动的人物形象。即便在今天，他的这些思想和舞台观念依然具有重要的指导作用，值得我们深入研究和重视。所以，我认为从《庙记》中分析汤显祖的表演论，是对实践的指导具有价值的。

### 参考文献

- [1] 张云溪著《艺苑秋实》[M]. 中国广播电视出版社出版, 1995年
- [2] 梁伯龙, 李月主编《戏剧表演基础》[M]. 文化艺术出版社, 2002. 1
- [3] 中国艺术研究院戏曲研究所《戏曲研究》编辑部编《戏曲研究》[M]. 化艺术出版社 1958年第4辑李少春：《我演杨白劳的经过和体会》
- [4] 蒋锡武著《京剧精神》[M]. 湖北教育出版社, 1997年5月
- [5] 梅兰芳著《移步不换形》[M]. 百花文艺出版社 2008年1月
- [6] 王宁.《宜黄县戏神清源师庙记》的史论和实践意义[J]. 四川戏剧, 2022, (01): 44-48.
- [7] 邹自振. 汤显祖与《宜黄县戏神清源师庙记》[J]. 福建艺术, 2008, (02): 8-10.
- [8] 李小菊. 论汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》的戏曲理论史意义[J]. 中华戏曲, 2007, (01): 102-114.
- [9] 苏子裕. 汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》解读[J]. 中华戏曲, 2004, (01): 341-354.
- [10] 蔡守民. 汤显祖以情演情的戏曲表演论——《宜黄县戏神清源师庙记》析探[J]. 艺术百家, 2001, (03): 24-27+120.
- [11] 赵永伟. 忆恩师张云溪先生的启发式教学[J]. 中国戏剧, 2014, (10): 46-48.

作者简介：弓兆阳（2000.06-），男，汉族，籍贯：衡水，中央戏剧学院博士研究生在读，研究方向：京剧表演。