
论京剧舞台上的 曹操形象

吴一平

一、曹操为什么被抹成白脸

有人对京剧舞台上的曹操被抹成白脸提出异议，认为他是个大政治家、军事家、文学家，被人抹成白脸是作践、丑化了曹操。对此，笔者有几点浅见。

（一）历史真实与艺术真实

历史学家翦伯赞曾经指出：曹操是三国豪族中第一流的政治家、军事家和诗人。这个评价是很全面的：一方面他雄才大略、刚毅果断、智慧过人；另一方面他又奸诈虚伪、残酷狠毒、不讲信义、充满着豪族阶级的情欲。他的确统一了北方，为日后统一中国的司马炎立下家业。但是，他是在不管“人相食”，不管百姓“流离失所”的情况下巧取豪夺，为满足自己个人野心而这样做的。这些在陈寿的《三国志》上都有记载。曹操既是英雄，也有很多缺点，所谓“奸雄”正是最确切的概括。京剧舞台上在不否认曹操是英雄的前提下，给他画个白脸也不算冤枉

他，戏曲艺术是有自己的美学原则的。

如果仅仅根据曹操对推动历史有功，是个大政治家、军事家、诗人这样的抽象题目，再有本事的剧作家也是无法写戏的。中国戏曲创作素材的主要来源并不全在史料，而多取材于小说和历史传说故事，可称为“史料演义化”。中国戏曲是按照人民自己认定的是非观念，情感特征，紧紧围绕着人物典型化、戏剧化两条原则扬弃故事情节的。曹操的奸雄性格虽非一时一事都符合史实，却浓缩了三国时期乱世英雄时代的思想特征，并具有整个封建社会上层统治阶级的典型意义。

（二）中国戏曲的特殊表现形式

行当是中国戏曲特有的表演体制。它既是戏曲中艺术化、规范化的性格形象系统，又是带有性格色彩的表演程式分类系统。这种表演体制是戏曲的程式性在人物形象创造上的集中反映。白脸角色是净行中的一个分支，例由净行中架子花脸扮演，其扮演角色多为诡谲奸诈、凶残暴戾一类人物。

1. 白脸曹操与白脸行当的同异

曹操虽属白脸行当一类人物，但白脸行当的内涵并不能囊括曹操复杂的人物性格。表现在：（甲）曹操既有一般白脸人物诡谲奸诈、凶残暴戾一面，还有英雄豪杰的风流气派，大政治家、军事家的杰出才能，大诗人的书卷气质一面；（乙）创作者对曹操的美学判断也反映出一种是与不是的美学观，如在道德评价上，曹操既有恶的一面（如杀吕伯奢等），也有善的一面（如爱惜人才的众多事例及行军打仗不许踏坏民田等）。在人物造形上，曹操既是苍白阴暗的丑化形象，又是被装饰得光彩夺目、十分气派的美化形象。演员在表演上从来都把曹操与一般白脸人物加以区别。当然，曹操舞台形象的主要倾向还是个反派人物。

2. 白脸曹操定型于舞台整体构思

戏曲是以表演为中心的舞台艺术。创作者给每个人物造型都要从对戏曲舞台立体

画面的整体把握上进行构思。京剧人物造型、化妆、服饰特别强调不“靠色”的原则。举三国系列剧为例：刘备、诸葛亮、鲁肃都由老生应工，扮俊脸，戴黑三（胡子）有相似之处，外观上可以从服饰上区分。刘备穿箭衣或红蟒；诸葛亮穿八卦衣、持羽毛扇；鲁肃穿官衣戴纱帽；关羽由红生（红净）应工，画红脸；吕布和周瑜由小生应工，扮俊脸；孙尚香由青衣应工；邹氏由花旦应工；黄盖由铜锤花脸应工，画桔红色六分脸；张飞由架子花脸应工，画黑蝴蝶脸；蒋干由方巾丑应工，画豆腐块；曹操与孙权都抹水白脸，却有明显区别，曹操由架子花脸应工，抹水白脸，戴黑满（胡子）、穿红蟒、头戴相貂；孙权由铜锤花脸应工，抹水白脸，勾紫眉子，戴紫满，穿紫蟒，头戴草王盔或九龙冠。这样，三国戏里的主要人物都按生、旦、净、丑分行归类，在颜色调配上也注意到了不“靠色”，使观众既能欣赏到各行各业人物的表演特色，又能在花团锦簇的三国人物画廊中识别出主要人物的造型特征。

二、曹操的人物个性与演员的表演个性

对同一审美对象，不同演员主体会由于个人经历，文化艺术修养，身体器官构造（即创作材料）的不同而产生不同的审美意象，体现出不同审美风格的表演个性。当我们的视线转移到京剧表演史上曹操舞台形象发展历程时，就发现曹操形象并不是一个模式。主要表现为三种不同：（甲）三国戏是系列式的，曹操的完整形象体现在一系列三十多出三国戏中。因每出戏故事情节不同，曹操奸雄性格体现的侧重面也有不同。有的戏“奸”的性格突出些，如《逍遥津》、《捉放曹》“杀家”一段戏；有的戏“雄”的性格突出些，如《战官渡》、《铜雀台》等；有的戏“奸”与“雄”并重，如《群英会》、《战宛城》等；（乙）每个演员对曹操复杂性格理解不同，艺术水平不等，体现出来的舞台

形象也就不同。理解不等于能够体现，体现出来更能加深理解。有的演员把曹操演得奸劲过狠；有的演员演得诙谐味过浓；有的注意了曹操大政治家、大军事家的气派而缺少大诗人的风度；只有功力深厚的演员才能全面地体现曹操性格中奸雄并显、善恶互补的多元因素；（丙）演员的主体（包括意识与身体四肢各器官）决定了演员的表演个性，演员的表演个性又扮演着曹操的人物个性，于是就形成了各个不同风格流派的曹操舞台形象，这也是中国戏曲表演艺术的风格个性。

试从京剧表演史上抽出四位扮演曹操最有代表性的艺术家——黄润甫、郝寿臣、侯喜瑞、袁世海及其不同风格流派的曹操形象分别加以评介。

（一）黄派曹操

黄润甫（1845—1916）是京剧兴盛时期架子花脸的代表人物。在卢胜奎为程长庚的三庆班编排连台本戏《三国志》时，即由他首演曹操。净角演员常说“铜锤怕黑，架子怕白”，他却专在白脸戏上下工夫，尤以曹操戏最为见长，时有“活曹操”之誉。王梦生《梨园佳话》记载：黄润甫“扮戏善作老奸，最能险狠。如《捉放》中之曹操，《下河东》之欧阳芳，皆使人见之切齿，恨不生食其肉。及一发声、一作势、又不能不同声叫绝。即问之座人，亦不知为好为恶。”剧作家翁偶虹回忆：“以前京剧界称黄派曹操是有学问的奸雄。”根据以上两段文字记载，可把黄派曹操特点归结为：老奸、险狠、是有学问的奸雄。

1. 黄派曹操脸谱

曹操脸谱俗称“水白脸”，谱式不象一般花脸脸谱夸张变形那样大，很接近人的自然面部结构，可能还保持着中国传统戏曲原始化妆形式。黄派本人的曹操脸谱已难看到，从现存的清末戏曲版画《战宛城》的曹操图像中还可看到黄所处年代曹操脸谱的大致轮廓。与黄同期之名净韩乐脚的曹操脸谱也同清末版画的曹操图像非常接近。韩的谱式

为：白抹脸，水粉一直画到脑顶处，枣核眉、大三角眼、眼皮上点痣，额部有通天纹、眉上有反纹、印堂有两道奸纹、鼻旁有法令纹。这个脸谱同近几十年的曹操脸谱比较，显得奸诈凶狠有余，含蓄蕴藉不足。

2. 黄派曹操表演的绝活

郝寿臣评价黄派曹操说：“黄三先生为什么是‘活曹操’？就因为黄三先生下海（业余转为专业）前在衙门口当过差，肚子里有学问，人家能看《三国》”（见《郝寿臣传》）真是一语中的，原来黄润甫同明朝的名净马锦有类似的经历。马锦为演好严嵩，曾到首相之家当过三年看门人。黄润甫能把曹操演活，也因为他在衙门口当过差的生活底子。

黄派曹操到底有什么绝活？笔者在北京市戏曲学校从郝寿臣校长学艺时曾提出过这个问题。郝校长回忆说：黄三先生演的曹操混身上下都是戏。就连身上穿的蟒襟，随着剧情摆动起来都象会说话似的。郝校长举了一个例子：人物在舞台上，他的内心最细小的活动怎么让观众在台下感觉到呢？他演《逍遥津》时，为表现曹操杀伏后、斩穆顺时内心的激烈矛盾，有一手耍相纱帽翅的功夫。他全身不动，只让帽翅上下颤动。以帽翅颤动的轻重幅度来表现曹操内心活动的激烈程度。黄润甫巧妙地运用程式动作创造人物性格，让曹操活在舞台上，活在观众的心中。

（二）侯派曹操

侯喜瑞（1892—1983）喜连成科班头科学生，又拜黄润甫为师。侯派曹操的艺术特色是：威武大方，干净利落，善用程式舞蹈动作表现人物的性格；唱念感情充沛，字字真切，常用炸音、沙音，唱法简洁质朴，苍劲之声有壮美之感。

侯派曹操气魄宏伟。侯喜瑞虽身材瘦小却自有补救办法。他用“神长、气长、腰长、缩小肚子、缩臀部肌肉”使身体增高、增大。他特别强调演员的“精”、“气”、“神”，他演的曹操神满气足、光彩照人。

1. 侯派曹操脸谱

曹操的“水白脸”传到侯喜瑞、郝寿臣这一代演员，谱式已有了很大改进。脸谱的高度已从脑顶压到发际下面，增加了宽阔之感，把哭丧脸变成了蕴藉丰富的脸谱。

侯派曹操脸谱是：“细眉长目，齐眉挑炭”。用细眉表现曹操工于心计，文采风流；眼睛勾成笑眼，刻画曹操笑里藏刀；眉间的挑炭表现曹操的气度，所谓“文中煞”，使人敬畏，又表现多思多虑多疑，眉间的斜幅纹便象征这一点；在眼角下和鼻子两旁各有两长两短四条纹，称笑纹，是衬托笑脸的；在印堂处抹些干红，红白相映，为水白脸增添了光彩。曹操晚年脸谱上皱纹和眉毛改用灰色，纹理纤细，表现曹操晚年的苍老。

2. 侯派曹操代表作——

《战宛城》之“马踏青苗”

《战宛城》的故事（见《三国演义》第十六回）史有其事。这个戏揭露了曹操为一个女人引起一场战争，死伤很多人。但在戏的前半部“马踏青苗”一折中却正面表现曹操深知“民为邦本，本固邦宁”的道理，在行军中不毁民田的仁义之举。当然，这一切举动又带有曹操个性化的权术色彩。他既是一个治军严整、爱惜民力的统帅，又是一个世俗的、充满个人情欲的普通人。这个戏充分展示了曹操个性中善恶兼容、奸雄并蓄的复杂内容，让人觉得曹操是一个真实可信的人物。

下面试将“马踏青苗”的表演特色及美学特征做三点归纳：

① 程式动作与人物性格的高度融合

“马踏青苗”是曹操戏中程式动作最复杂、难度最大的一出戏。侯喜瑞把自己的“大功架”身段用到统领千军万马的曹丞相身上，愈显其大军事家的宏伟气魄，于举手投足间处处有侯派“形式美”的特色。

这段戏的中心内容是惊马事件。惊马是用戏曲程式中“趟马”动作体现的。同样是趟马动作，在《盗御马》中绿林好汉窦尔墩是在“御马到手精神爽”的情景中趟马的；在

《艳阳楼》中，凶狠的恶少高登是在“顺者昌来逆者亡”的情景中趟马的；在“马踏青苗”中，曹操却是在“自传将令，吾自先犯”的复杂心情中趟马的。这个趟马，曹操还要左手抱令剑、令旗，右手执马鞭，两者互相配合，组织在趟马的基本程式中，变化出丰富的身段动作。侯喜瑞从曹操的人物性格出发，浓重渲染了曹操骑在惊马上处变不惊的情景，同时发挥了高超的技巧，确有大家风范。

看过侯派“马踏青苗”的人，都觉得曹操真象驾驭着一匹难以驯服的惊马。这种真实的感觉要从戏曲美学的本质原理上找原因。有人认为，戏曲程式表演的美学特征是属于象征性的，演员手上的马鞭便有一种象征的功能，它暗示给观众，这个人物是骑在马上。我认为这种解释不准确。戏曲中类似骑马、坐车、坐轿、上楼、下楼、开门、关门等一系列程式性动作大多偏重虚拟性，而较少象征性，在以“做”为主的戏中更是如此。侯派曹操所以象是骑着一匹真马，决定因素不在他手中的马鞭，而在于他把从生活中看到的马，由眼中之马变成胸中之马，再由胸中之马变成跨下之马，并注入活力——趟马的虚拟动作，才能给人以真实的感觉。所以说，侯喜瑞“胸有成马”，马踏青苗，“虚实相生”，以假乱真。

另外，注意细节上的真实也是侯喜瑞把虚马变实马的方法。曹操的战马受到斑鸠惊飞的强刺激，挣扎跃起，曹操立即低头观察马的耳朵，因为马若受惊两耳必然朝前。侯喜瑞这一看，顿时增加了惊马的真实感，又从侧面表现了曹操是身经百战的军事家形象。

②舞台节奏与内心节奏的高度融合

“马踏青苗”集中了唱、念、做、舞各种表演程式。侯喜瑞在运用这些表演程式时，一招一式都与音乐锣鼓经紧密结合，节奏十分鲜明。这种表演上的节奏性与剧情发展的起伏紧密结合，形成统一的舞台节奏。表现为“由慢到快、由快到慢”。戏一开始，

曹操传下将令，行军中不许马踏青苗。大队人马在乡间小路缓缓而行，节奏是慢的。突然，战马受惊冲向苗田，曹操心急如火，节奏一下子变快。继之，曹操几次降服惊马不成，只得被惊马拖着奔驰，在舞台上跑起大圆场，节奏越跑越快。最后，曹操使尽全身力气来个掏腿“半卧鱼”大勒马，此刻节奏急速转慢。以下几个漂亮的勒马动作都是在慢节奏中进行的，直到把马降住。有人会问，为什么惊马还在狂奔，演员的表演节奏却突然放慢了？这里面包涵着戏曲表演节奏“快”与“慢”的辩证法则。请想，舞台上惊马奔驰的节奏已快到顶点，这时再要加强气氛只有用相反的方法使节奏突然变慢。在观众不知将要发生什么事情、全神贯注的情势下，侯喜瑞表演了一个掏腿“半卧鱼”大勒马动作。这个动作既在降服惊马的情理之中，又施展了高难度技巧，达到了情、理、技三者结合的黄金点。这种欲擒先纵的节奏快慢规律，也包涵着“先打闪，后打雷”的表演诀窍。

演员要掌握舞台统一节奏，必需使内心节奏与舞台表演节奏同步运转才能达到预期效果。内心节奏包括角色的心理变化和演员的心理变化两种因素。角色心理变化指演员扮演的角色随着剧情发展，情绪起伏的动律。演员心理变化指演员在表现角色心理变化的同时，还要听着音乐锣鼓的节奏，看着对方演员动作的节奏，把握着剧场内观众审美心理的节奏这种多维心理动态。侯喜瑞的“马踏青苗”就具备这种舞台表演节奏与演员内心节奏高度融合的特点。

③内心体验与外形体现的高度融合

文戏武唱更是侯派“马踏青苗”的艺术特色。这个方法使这出戏产生了强烈的舞台气氛。文戏武唱并不排除侯派曹操对人物性格的细致刻画。“武唱”的“武”，也可以理解为舞蹈的“舞”。因为这出戏的中心事件——“惊马”，完全是由演员用趟马的舞蹈动作体现出来的。“文戏舞唱”要求演员的手、眼、身、步、口五法必需纯熟、磁实，

否则演员就不能把精力集中在人物性格塑造上。那种“心里有千般体验，一上台手忙脚乱”的演员，只会把曹操身上的令旗、宝剑、髯口、马鞭、相纱搅在一起乱成一团，也就谈不上塑造曹操的人物个性了。有的演员即使把人物性格演出来了，但功架身段不好看，也不能称为艺术。因为戏曲表演艺术不单要求演员“为什么这样做”及“怎样做”，还要求演员“做得美”。这种把内心体验与外形体现高度融合的方法，用侯喜瑞的话说就是“发于内而形于外”。

（三）郝派曹操

郝寿臣（1886—1961）在花脸艺术上的创造是超越前人的。京剧界有黑金（少山）白郝（寿臣）之称，他一生演过十七出曹操戏。从曹操刺董卓失败亡命外逃的《捉放曹》一直演到做了魏王的《阳平关》，几乎囊括了曹操的一生。继黄润甫号“活曹操”后又获“活孟德”之誉。郝寿臣的唱工私淑金秀山，做工私淑黄润甫，熔铜锤架子于一炉，用“架子花脸铜锤唱”的手段丰富曹操的内心世界，深化曹操的典型个性，形成与众不同的郝派曹操风格特色。

1. 郝派曹操脸谱

为了表现出自己心目中的曹操形象，郝寿臣一改曹操哭丧着脸的老样子，把曹操勾画成善变的两面派脸谱。他把传统的枣核眉改成直飞入鬓的剑眉，皱起来不威而威，把三角眼改成凤纹细眼，眯起来似笑非笑，生动地表现了曹操神秘莫测的复杂性格。

另一较大改动是按年龄分成三种勾法：青壮年时期如《捉放曹》的脸谱勾得高，紧靠发际以下，显得精神俊朗；中年时期，如《青梅煮酒论英雄》的脸谱比青壮年低一些，表现已成就一番事业，眉宇间显得凝练稳重；老年时期，如《阳平关》的脸谱稍微再低一些，眉子改为灰色，笔锋加粗、眼窝画细、纹理多偏垂曲显得衰老。

勾画笔法上，白粉涂到耳根，显出面团团的富态样来才合乎曹操的人物身份；两颊、

颧骨处涂得又稀又薄，稳约露出皮肤的自然颜色，既不妨碍面部表情，又使脸型凸起；双眉上加涂一层干烟子，有起茸的神气；眉间纹的蝠形缩小笔锋勾细，无两条眉毛皱眉时连成黑墨一团的感觉。

2. 郝寿臣对曹操性格的不同见解

第一，他认为曹操是一个英雄。不能把曹操只当成一个大眼奸贼来演。即使象《捉放曹》揭露曹操错杀无辜的戏，对曹操也不全盘否定，而力求把曹操处在逆境中不甘于命运拨弄的落难英雄心理活动有层次的表现出来。让观众一面厌恶曹操，一面又同情他；一面不能原谅曹操，一面又理解曹操下决心蛮干的道理。郝寿臣曾想搞一出正面表现曹操文采风流雍容典雅的《铜雀台》，可见他对塑造曹操的正面形象是有自己的见解的。1959年，他听说郭沫若写《蔡文姬》替曹操恢复名誉，很感兴趣。但是他看了话剧本子以后，觉得曹操形象不是自己心里的样子，便免去了改成京剧，自己再显风采的初衷。我认为，这是两种不同戏剧观的矛盾。话剧是以写实为主的，戏曲是以写意为主的，两种戏剧观对生活中的人物反映是不同的。郝寿臣心目中的曹操是个英雄，却又是对生活的变形。是经过戏曲美学原理过滤加工的艺术典型，而不是历史上的真人真事。因此他觉得话剧本的曹操“不够份儿”，没有气派。

第二，他把曹操看成是一个有血有肉，有七情六欲的现实生活里的人。郝寿臣演曹操决不从‘忠’或‘奸’的简单概念出发，他演过的十七出曹操戏都根据每出戏的不同情景仔仔细细分析，作不同处理。仅举几例说明。

从年龄地位上分析：他认为，不能拿演“曹丞相”和“魏王曹”的一套方法来演《捉放曹》，这时的曹操还是个无依无靠到处亡命的雏儿。在其它戏里无论曹操是得意或倒霉，愉快或憋气，胜利或失败，算计人或上当，总有一个基本情况，即有权、有势、有地位、成了气候，因此为人处事就不会用《捉放曹》的蛮干办法。

从环境上分析：他认为，《青梅煮酒论英雄》和《五截山》都是曹操同刘备面对面打交道的戏。因时间地点和环境不同，表演时就要抓住这些不同去发挥。《青梅煮酒论英雄》是曹操试探刘备，要不动声色，两个人在互相“逗神”；《五截山》是气恼刘备，曹操要外弛内张，两个人在彼此“揭短”。

从具体情节上分析：他举《捉放曹》与《逍遥津》为例，这两个戏的曹操最难演，都表现曹操动手杀人，但具体情节不同，处理方法也就不同。《捉放曹》的曹操在“行刺献帝”和“中牟说陈”两次侥幸逃过掉脑袋危险感到危机四伏，因此谨小慎微就成为必然，保护自己又出于本能。杀家之后起初不想杀吕伯奢，可转而一想要招来麻烦，才决心杀吕。《逍遥津》的曹操地位高了，掌大权了。但要杀汉献帝，杀穆顺总也是违法的。他想先除掉穆顺又不好杀，反复把宝剑抽出来插进去，最后逼得穆顺撞剑而死。为要说明穆顺是自己要死，非他曹操动手杀人。

从人物性格发展上分析：他认为，《捉放曹》里曹操讲的“宁负天下人，不叫天下人负我”这句“名言”是让陈宫一连串的责问挤兑出来的，有半真半假的性质。曹操还年轻，性格还不成熟，在语气上不能念得十分肯定坚决。这与一般演曹操的演员念这句台词时咬牙跺脚的表演是不一样的。曹操有一股子一错就错到底的执拗个性，《战宛城》中曹把张济的遗孀弄到卧室才发现做了错事，却咬牙说“事到如今只好将错就错，错上加错！”这种个性发展到《逍遥津》杀汉献帝两个皇儿时就不同了。他反复询问司马懿和华歆的意见，当华歆说出“斩草要除根！”时郝寿臣做了一个会心的微笑而又隐约不发的神气，问“药酒可曾带来？”。曹操心里很明白，在群雄四起、三足鼎立、你死我活的残酷斗争中心慈手软是要掉脑袋的。但是，在表演处理上，杀吕伯奢全家是张牙舞爪的，杀二皇太子时则成熟老练多了。这种性格发展变化，郝寿臣把握得非常准，

表演得细如秋毫。

3. 郝派曹操形体塑造的诀窍及内涵

一个老观众对郝寿臣说，我看过演曹操的人多啦，都没有你演得这么文气，这么体面，简直把曹操的意思全做出来啦。岂不知郝寿臣为了得到观众这个评价，竟花费了几十年的心血。他认为曹操戏同其它白脸戏不同，他心目中的曹操是非常有才气的人，是大文豪、政治家、军事家。因此不能演得象猥琐小人。他经过反复摸索，寻找把握曹操造型的感觉，总结出要把曹操演得有书卷气，除了从内心领会人物个性感情外，在外形上，演曹操不能端肩膀的窍门。一些戴奸纱的白脸戏，还有象《赛太岁》中的李七这一类人物有端肩膀的造型动作，如果放在曹操身上就没有文墨气了。

听起来这是简单的一句话，里面却凝聚着老艺术家对曹操性格不同于一般人的审美评价。笔者就曾看到一些演曹操的演员特意找那种端肩耸背的感觉，好象唯其如此才能体现出曹操的奸，甚至把曹操演成插科打诨的“大小花脸”式的人物哗众取宠。郝寿臣从不赞成这种肤浅的表演，他把曹操看成是与刘备、孙权、诸葛亮、关羽同地位的英雄人物。只不过在曹操身上有着明显的个性和缺点罢了。越如此越显得曹操性格是真实可信的。总之郝寿臣决不是在演一个白脸行当，而是把行当程式为我所用，全身心地塑造一个有突出个性的“活孟德”舞台形象。

（四）袁派曹操

袁世海（1916—）富连成科班学生，后拜郝寿臣为师。郝曾对袁讲，不能把你揉碎了变成我，而要把我揉碎了变成你。这句话已成为袁世海终生学艺的座右铭，引导他博采众长，甚至对生行的麒派艺术多有借鉴，形成了有自己风格的袁派表演艺术。

1. 袁派曹操脸谱

袁世海对曹操脸谱的最大革新是为曹操的白脸上增添了红颜色。他打破了曹操脸上“面无血色”的先例。袁在曹操白脸的两颊

加上了“红脸蛋儿”，使其红光满面，于富态之外更显得生气勃勃。这表明袁对曹操的美学评价又有自己的新见解。

2. 袁派曹操代表作——《群、借、华》

袁世海步乃师郝寿臣注重人物性格塑造的后尘，在近几十年的京剧舞台上充分发挥其“架子花脸铜锤唱”的优势，对丰富发展曹操的舞台形象作出了新的贡献。《群英会、借东风、华容道》是袁近年来演出最多的一出戏，可体现其风格特色。

“蒋干回书”是曹操第一次出场。传统演法曹操是穿开氅、戴相巾。袁世海效法郝派穿红蟒，戴相貂的扮相，一出场就把统领八十三万人马的曹丞相的宏伟气魄表现出来了。出场的亮相，郝派演时还沿用“长锤”打上，用单鞭子“大大大……”曹操走上亮相。袁认为，这显得文雅有余，气势不足，便改成“撕边”上场亮相，给人气势磅礴之感，有先声夺人之效。

蒋干盗书回来，曹操杀了蔡瑁、张允，悔之不及，在斥责了蒋干“你本是书呆子一盆面酱”之后，有一个表现沮丧心情的下场动作。郝派演时，甩袖后便径直下场了。袁世海在科班学的是甩袖后转身双背手，轻摇两下肩膀躲脚走下。为了挖掘曹操此时的复杂心情，更准确地在表演上反映出来，他考虑，用后背表示曹操的心情很合适，但摇肩的动作似有得意之感，便改为摇头，并把这两种表演动作揉在一起，又加强了锣鼓与音乐的伴奏。现在的演法是：曹操对蒋干唱完“你就是他二人要命阎王”之后，配合上锣鼓点“扎、扎、仓”的伴奏，曹操甩袖斥责蒋干，再左手抓袖，右手绕袖，随着转身背手，造型亮相。在胡琴小垫头之后锣鼓起“长锤”，曹操摇头叹气走下场去。这段表演与音乐伴奏严丝合缝，剧场效果十分强烈。

“横槊赋诗”一场戏唱、念、做并重，袁世海发挥自己“架子花脸铜锤唱”特长，充分表现了拥有百万雄兵的曹操在与孙、刘长江决战前夕，酹酒临江，横槊赋诗，倾诉了

政治上的抱负，回忆人生踌躇满志的思想情绪。这场戏曹操有几次大笑，每次大笑都流露出曹操不同的心情。第一次大笑是文武百官阿谀他“洪福齐天，江山生色”之后，他笑得爽朗而又含蓄；第二次大笑是在西北风大作之后，他看到战船连锁，平稳无虞，从内心深处发出自负满意的笑声；第三次是当谋士程昱提出防备火攻的问题，他又用了一个狂纵的大笑，倾泻出内心轻蔑的情绪。紧接着念出一段沉着的念白：“时值隆冬，只有西北风，焉有东南风？我军现居西北之上，彼军皆在东南，若用火攻，乃烧他自己之兵。”众官敬酒奉承，他再一次纵声大笑，从容地拿起槊来，边做边念，历述他得意的戎马生涯。这段词念得字字铿锵，句句有力，言之不足，歌以继之。接下来朗诵式的“对酒当歌”诗句又把曹操的内心世界进一层显露出来。随着诗的第八句“唯有杜康”突兀奔放，实大声洪，同时做了一个泼酒的身段，衬以音乐的效果，顿觉战船撼动、江水逆流，表现出曹操志得意满的心理活动。袁世海从整体上把握了这场戏的几个环节，把曹操的典型性格表现得十分生动。

他演《华容道》的曹操，把唱念连为一体用以塑造失败后的心情是十分成功的。京剧表演有“旦角怕笑，花脸怕哭”之说，袁世海在处理《华容道》中曹操那种泣不成声的唱念表演时，在唱腔的间隙中加进的一哭一笑，一哼一哈，一吁一叹，一瞥一颦，无不适应在刻画曹操个性的筋节上。他把曹操唱的“眼落泪手捶胸口怨苍天”和“只剩下一十八骑残兵败将好不惨然”的哭音与颤音巧妙地运用在音乐语言中，把感情融化在唱腔之内，产生了强烈的艺术效果。

袁世海尊重传统，又不迂拘传统。他曾多次与剧作家翁偶虹商量，改编曹操戏《青梅煮酒论英雄》和《灞桥挑袍》。《青梅煮酒论英雄》虽已改编，彩排未演；《灞桥挑袍》改编为《灞陵桥》，与李少春（饰关羽）演出数场效果很好。但被诬为表现“曲线救

国”而遭停演。这事听起来象是笑话，却是事实。由此使人联想到千百年来社会各阶层对曹操的评价各执一词、针锋相对的历史现象也就见怪不怪了。

三、观众为什么喜爱白脸曹操

——谈白脸曹操审美价值的悟性

六十年代，学术界掀起的那场“替曹操翻案”的争论，笔者不想评价谁是谁非，只想说明一个事实：翻案尽管翻案，时至八十年代末期的今天，人们仍然喜爱小说《三国演义》和戏曲舞台上的白脸曹操。就是有历史知识的人也是如此。这是为什么？

从根儿上说，历史与艺术是两码事，不该硬往一处扯。曹操典型性格的复杂性并不象一碗白开水，一眼到底。

中国戏曲与中国古典小说的美学原理是一脉相承的。都好把情节、人物、场面、故事交代得明明白白，不叫观者在这层上费劲。但明白这层不算完，要紧的是里三层外三层，最里边还藏着一个核儿。艺术家对世态人情的发现、见地、感悟都在其中，这就是戏曲艺术的理性。这种理性认识和理性发现大多是从社会人生悟到的，是充分感性化的。难以说得明白透彻又不能说白说破，便深藏于情节故事之中，任由观者“顿悟”，不靠各执一词去猜。剧作者、演员能从生活中悟到它，是一种能耐；观众能从戏中悟到它，也是一种能耐。别看三国故事和白脸曹操这个人物妇孺皆知，有文化的能看小说，没文化的可以听书看戏。但真要悟到书中，戏中的核儿也并非易事。各人经历和文化水平不同，所悟有深浅，各有所得，一时悟不到可以看热闹，将来阅历深了，有所悟就会有新的认识。看戏的一旦悟到什么，一旦碰到这核儿，便进入审美快感的深层，进入更高更有兴味的审美层次——再创造。前面引述的《梨园佳话》描述观众看黄润甫演曹操时的“……恨不生食其肉，及一发声、一作势，又不能不同声叫绝。即问之座人，亦不知为好为恶”

我院首批外国留学生

结业回国

本刊讯 瑞典耶夫勒人民剧院派出的来华留学六人小组，已于去年11月结束了在中国戏曲学院为期五周的学习回国。他们中有从事话剧、哑剧和音乐的各二人。通过学习，他们初步了解了中国戏曲艺术的形式和特点；学习了《打渔杀家》等剧的片断，并作了彩排。他们与本院学生同吃同住，学习刻苦，生活朴素，给本院师生留下了良好印象。学习期间，他们还参观了梅兰芳纪念馆，观看了全国青年京剧演员电视大竞赛及其它文艺演出，游览了北京的名胜古迹。11月3日，瑞典驻中国大使接见了六名留学生，并同俞琳院长和部分教师进行了亲切交谈，表示感谢。

瑞典留学生是中国戏曲学院建院以来，首次接纳的外国留学生，院领导同志表示，今后将继续努力创造条件，欢迎更多的外国朋友来院学习，扩大中国戏曲艺术在世界上的影响，加强中外戏剧文化的交流。

· 沈时祥 ·

的现象，即属于审美情趣中是与不是的模糊状态。中国的古典戏曲艺术，不论演者或观者都追求这种审美情趣。

悟，属于中国古典美学中重要的审美范畴。中国戏曲具有的悟性显示了戏曲表演艺术的高超，文化上的深厚。多少年来观众不顾历史的真实，而偏爱戏曲舞台上的白脸曹操，只因为看曹操戏实在是一种有趣而又有益的事。白脸曹操的艺术魅力是值得人们去做“悟”的游戏的。尽管时代飞速前进，新观念层出不穷。但是，《三国演义》和“三国戏”对世故人生的描述还是说不完、看不够的。我相信，《三国演义》必定流芳百世，白脸曹操这一戏曲舞台上的艺术典型也将长久放射耀眼的光辉。