

叶 涛 张马力著

话剧表演艺术概论

中国戏剧出版社

J824

ISBN7-104-00185-9/J·111
定价: (平)4.95元(精)7.95元

话剧表演艺术概论

叶 涛 张马力 著

中国戏剧出版社

4

内 容 说 明

话剧表演艺术概论

本书为系统地论述话剧表演理论的专著，作者在总结中外话剧表演理论的基础上，对有关理论问题，如表演特征、舞台行动、角色性格、风格体裁、表演节奏、创作手段、创作流程诸问题进行了深入的研究和探索。其论述范围突破了以往偏重于写实手法话剧的局限，注意了对各种话剧表演流派、特别是运用现代手法的表演的研究，有较广的涵盖面及较新的观点。专著注意联系我国话剧艺术实践，总结我国优秀表演艺术家的经验，因此有较高的学术性及实用性。本书可供理论工作者参考，亦可作为系统学习表演理论的教材。

责任编辑：朱以中

话剧表演艺术概论

叶 涛 张马力著

中国戏剧出版社出版

北京市海淀区大钟寺南村甲81号

（邮政编码，100086）

新华书店北京发行所发行

北京彩虹印刷厂印刷

字数266,000 开本 850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张12插页2

1990年7月北京第1版 1990年7月北京第1次印刷

印数（平）1—760册（精）1—100册

ISBN7-104-00185-9/J·111 定价（平）4.90元（精）7.95元

目 录

第一章 话剧表演艺术特征论	1
一 戏剧表演艺术的基本特征.....	4
二 戏剧表演艺术的先天特征.....	21
三 话剧表演艺术的基本特征.....	27
第二章 舞台行动论	38
一 舞台行动的基本内容.....	39
二 舞台行动的过程.....	47
三 舞台行动的立体结构.....	56
四 舞台行动的分类.....	67
第三章 角色性格论	92
一 舞台角色性格概念.....	93
二 角色性格创造的基本途径.....	109
三 角色性格创造的辩证关系.....	138
第四章 风格体裁论	153
一 真实观方面的区别.....	156
二 表演创造状态方面的区别.....	171
三 节奏处理上的区别.....	179

四 表现性手段使用上的区别·····	186
第五章 表演节奏论 ·····	191
一 舞台节奏概念及其内容·····	191
二 演员的整体节奏感·····	194
三 演员的层次起伏感·····	199
四 演员的形式流动感·····	207
五 演员力量配置的远景感·····	224
第六章 表演创作手段论 ·····	228
一 舞台语言的处理·····	229
二 舞台动作的选择·····	244
三 语言与动作的延伸——歌舞·····	260
四 表情的揣摩·····	266
五 内心独白的组织·····	279
第七章 表演创作流程论 ·····	287
一 表演创造的认识过程·····	289
二 表演艺术创作的构思过程·····	298
三 表演创造的体现过程·····	311
〔附录〕 表演教学论 ·····	329
一 话剧表演教学的基本原则·····	330
二 表演教学的第一阶段·····	345
三 表演教学的第二阶段·····	352
四 表演教学的第三阶段·····	362

第一章 话剧表演艺术特征论

本章代绪论。我们将通过对话剧表演艺术特征的分析涉及一系列话剧表演艺术的基本范畴；并由此引发出话剧表演艺术的若干基本矛盾。在以后的各章中，我们将逐步有顺序地讨论这些基本范畴和基本矛盾。

话剧表演艺术特征，用通俗的说法就是：什么是话剧表演艺术？或者说：它是一种什么样的，与别的艺术不同的艺术？这是一个似乎已经清楚又三言两语说不明白，研究不多却很少有人质疑的问题。因此，在本书的第一章中就提出这个问题，并尽可能作较深入的探讨是必要的。

一说话剧表演，人们会自然地联想起北京人民艺术剧院和《茶馆》的演出，脑际立即浮现出于是之扮演的茶馆老板王利发、英若诚扮演的刘麻子，以及郑榕、蓝天野、童超等优秀话剧演员所扮演的各具独特个性、栩栩如生的角色形象。曹禺同志在为《〈茶馆〉的舞台艺术》一书写的“序”中，曾这样赞赏这批演员们：

“台上的人物，不象是在演，而使人感觉是在生活，在那些年代里闯荡、挣扎、作孽、腐烂下去。应该说，北京人艺有一批了不起的演员，他们的身上闪射出艺术家迷人的光辉。”“《茶馆》与它的演出，是中国话剧史上的

瑰宝。”^①

《茶馆》赴西欧、日本演出时，轰动了国际戏剧界。我国话剧演员们的精湛演技征服了国外观众。《茶馆》确实可以称为我国话剧的代表作，现实主义演出的一个顶峰。

李泽厚同志在《略论艺术种类》一文中，根据表现与再现，动与静两项艺术分类原则，“一经一纬”，“相互交织”成一项总的原则，以此将戏剧归入“再现，动的艺术”，“综合艺术”，并指出话剧“更偏重于再现”，与更偏于表现的歌剧、舞剧、戏曲有别。“话剧依据于再现性的语言艺术，以制造‘生活幻觉’为能事，戏的内容比较复杂，而表演形式则比较简单，与生活相去不远。其中又有或更侧重情感的现实体验（斯坦尼斯拉夫斯基），或更侧重理智的深邃把握（布莱希特）”。

《茶馆》一类的话剧是偏重于再现生活，制造生活的幻觉，并更侧重情感的现实体验的，这一类话剧的表演是以逼真为艺术追求的，在演出时以引起观众共鸣为艺术目标。

同是北京人民艺术剧院，我们还曾看到过另一类型的演出：《绝对信号》、《野人》等剧。这些剧目与《茶馆》、《红白喜事》等剧目，显然是不同类型的演出，但仍然共属于话剧演出。这一类话剧还有中国青年艺术剧院演出的《魔方》、《街上流行红裙子》；中央实验话剧院的《十五桩离婚案的调查剖析》、《一个死者对生者的访问》；上海的《屋外有热流》等等。我们引用上海文艺出版社编《探索戏剧集》的内容提要中的一段话来概括这一类话剧演出的特点：

① 《〈茶馆〉的舞台艺术》，中国戏剧出版社1980年版，第1页。

“它们把现实主义的人物同表现主义的手法、象征主义的寓意和超现实主义的情节融成一体；或以心理逻辑代替叙事逻辑，把人物的内心世界外化为可观的舞台画面，或充分发挥戏剧假定性的魔力，接纳观众对于戏剧演出的积极思索与参与；或采用多声部、多空间的综合表现方法，揭示多义的题旨意蕴；或动用哑剧、音乐、舞蹈、歌队、面具等多种手法，表现人物的深层意识和纷繁复杂的社会生活……。”

这一类话剧总的说来是更侧重于表现，着意于“破除生活的幻觉”。强调艺术的假定性外显，让观众时刻感到这是在演戏，以调动观众的思考为艺术目标。

当然，在演这一类话剧时，演员的表演不追求逼真，而且经常“出出进进”，不要求全身心地“进入角色”。演员必须更多地掌握表现技艺，对形体、声音的要求比较高，并要能歌善舞，多方位适应，多功能发挥。

但是，以上所指的不论是哪一类型的表演，仍然属于话剧表演之中，如果超越一定界限，就不是话剧表演了。

这两大类型话剧并存共荣，是欧美舞台上已经形成了半个多世纪的戏剧现象，它却在近十年，我国改革、开放政策造成的环境气氛中，浓缩地在我国舞台上重演其全过程。随着中西方文化交流的开展，这种万花筒式的景象必将更加丰富多采。

当我们探求话剧表演艺术特征的时候，我们必须从前述两大类型话剧表演中归纳出共同的特点。而将它们之间的区别搁置一边。

当我们探求话剧表演艺术特征的时候，我们不能脱离整个戏剧表演的共同特征，因为话剧终究是戏剧的一种，而话剧

表演也是戏剧表演的一种。

当我们探求话剧表演艺术特征的时候，我们必须时刻记住：在戏剧思维多样化的今天，话剧演员不可能只演一种类型的话剧，他（她）们必须既演莎士比亚的戏，又演曹禺的戏；既扮演吝啬鬼，又扮演狗儿爷；既与擅用传统手法的老导演合作，又与采用现代手法的中青年导演或外国导演共同工作；既要“情感的现实体验”，又要“理智的深邃把握”；既要会在幻觉主义的演出中深入规定情境，让观众看到如同当场发生的事件一样逼真的再现技能，又要会在探索性实验演出中，随着舞台时空的交错更替，人物意识的流动，瞬息多变地适应各种表现要求。必须记住：演员基本上没有挑选剧本与角色的自由，他（她）们必须使自己时刻处于多功能、多方位适应的状态，就象液体一样可塑、随时可以灌注进任何容器成形，而在创造中百战不殆。

为表述话剧表演艺术的特征，必须先从戏剧表演的特征说起。

一 戏剧表演艺术的基本特征

戏剧起源于歌舞。当着歌舞表演突破一般的抒情而开始表现故事情节的时候，当着歌舞演员因此必须扮演故事中的角色的时候，戏剧艺术就逐渐形成了。戏剧理论家把古希腊的忒斯庇斯称作第一个登上戏剧表演舞台的人，就因为他是世界上最早的角色扮演者、故事表现者，使歌舞表演向戏剧表演转化，由此产生古希腊悲剧。王国维在《宋元戏曲考》中肯定：“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”

“合歌舞以演一事”，就是由歌舞演员扮演故事中的角色，戏曲由此开始形成。

美国的汉密尔顿在本世纪20年代对戏剧所下的定义是：“安排演员在舞台上当着观众表演一个故事。”这定义虽不全面，却至今不可推翻，因为它是符合全部演剧史实，而且直接揭示了戏剧本质因素的定义。我国《辞海》“艺术分册”〔戏剧〕条：“由演员扮演角色，在舞台上当众表演故事情节的一种艺术”。这个定义明显地是从前者脱胎而来。可见，戏剧表演艺术首先就是“当众扮演角色的艺术。”

1、当众扮演角色的艺术

从戏剧的起源看来，戏剧表演一出娘胎就是演员当众扮演角色的艺术。没有演员当众扮演角色就没有戏剧表演，也就没有戏剧。

什么是扮演角色？这是一种特殊的艺术行为。我们认为德国浪漫主义者史雷格尔的意见最清楚明白，他认为：戏剧不能象说唱艺术那样用讲述者的叙述和描绘来补充故事里对话表达不出之处，因此要求：“故事中每一个角色都由一个活人来扮演。这人的性别、年龄、外表，都力求符合虚构人物的条件，甚至具有那个人的全部特点；每说一句话都要用恰当的声调、表情和动作；”他还要求“扮演想象中人物的演员必须穿着合乎他们的身分、时代、国情的服装；一半是为了逼真，一半因为服装也表示个性的特征。”^①

^① 史雷格尔：《戏剧艺术与文学教程》，转引自《艺术特征论》，文化艺术出版社1984年版，第416页。

这段话十分精采，几乎把演员扮演角色的内容包罗无遗：

- (1)演员要扮演出角色的个性特征。（活人扮演出一个活的他人）；
- (2)演员要扮演出角色的外貌特点；
- (3)扮演者的自身条件和创作可能性必须符合角色需要；
- (4)演员扮演的手段是语言声调、表情与动作；
- (5)扮演的角色形象要达到让观众看来逼真的程度。至少必须是真实的。

可见扮演角色是一项十分复杂的艺术创造活动，对演员提出了很高的要求。扮演角色就是要创造出栩栩如生的舞台人物形象，而没有高超的演技就不可能完成扮演角色的任务。所谓演技就是“扮演他者、表现别一人格的技巧。”而且这种演技论在“东西古今都是相同的”。^①“你必须被创造的冲动所推动；你必须扮演而不要背诵。”^②亨利·欧文这样谆谆告诫我们。

这就是戏剧表演与非戏剧的其它表演艺术的根本区别点。歌舞演员如果参加歌剧或舞剧、音乐喜剧或歌舞剧的演出，扮演了其中的角色，那么，他们也就是从事了戏剧表演。我们可以把戏剧表演艺术简括地称作“扮演角色的艺术”。

但是在电影、电视从戏剧继承了演员扮演角色的技巧并用机械录制技术造出影片和录相带，在银幕和电视屏幕上与戏剧竞争的今天，我们必须对演员扮演角色这个特征予以戏剧式的界定：“当着观众”。戏剧演员是当着观众扮演角色、并与观

① 河竹登志夫：《戏剧概论》，中国戏剧出版社1983年版，第82页。

② 亨利·欧文：《表演的艺术》，《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1963年版，第261页。

众有着活的交流，这就是戏剧的优势所在。

当然，影、视演员和导演并非无视观众的反应的。瑞典电影导演柏格曼就曾宣称：“我对观众了如指掌。”许多著名电影演员常回到舞台上扮演戏剧中的角色，以直接感受当众表演的创作状态，在拍片时就能预计如何表演才能使观众满意。当然，戏剧演员和导演在排练场上的工作也是一种艺术创造，导演对演员的诱导启发，无不是与观众的可能反应相联系的，他就等于观众的代表。当一出戏进入连排、合成、彩排的阶段，我们不能否认一件艺术作品已经基本完成，可以供人欣赏了。这与影、视片后期制作完成，一幅画已经绘成，即将与观众见面别无二致，所不同的只是戏剧演员必须在观众面前再创造这个作品，每演一次就是一次扮演角色的重新创造。所以在肯定戏剧表演是“当着观众”进行的这个优越性时，不能忽略了在与观众见面时，艺术作品本身已经基本上完成这十分重要的前提。

因此，当有人把戏剧仅仅归结为“演员与观众的会面”时，我们不能不指出：不，演员是扮演着角色与观众会面的。没有演员扮演角色的“与观众会面”，在歌舞表演中、在曲艺与杂技的演出中都存在着。在流行歌曲演员与观众会面时，热烈疯狂的气氛远超出戏剧演出。我们完全不必羡慕并追求这种场面，因为我们要扮演角色，我们是戏剧演员，我们需要的是另一种艺术气氛与剧场效果。看来排除演员扮演角色的任何“革新实验”，最终均将碰壁，事实已经在说明这一点了。任何事物都有其质的规定性，演员扮演角色是戏剧的基本矛盾之一。取消这个内核，就会使戏剧变质。当着戏剧表演作品在观众面前演出时，它接受着检验，观众参与着创造，演技征服着观众，观

众的信息反馈影响着演员的扮演活动，演员据此调节着自己的表演。这里的关系是相辅相成的，只承认观众的审美接受一面而完全否定演员事先准备好作品的征服作用一面，或者反之，都是片面的。

2、化身成角色的艺术

“演员扮演角色”把戏剧表演艺术的基本矛盾明确地摆在我们面前，不需要作任何说明，演员要“扮演他者，表现别人格”，也就是说演员必须创造一个性格与本人不一样的虚构的角色形象。因此，河竹登志夫还指出：演员是“把自身变为剧中人，成为戏剧创造媒体的人。”^①这就是“化身”。化身决不是某一派表演艺术家特有的艺术追求，而是演员扮演角色的普遍要求。

被称为体验派表演大师的斯坦尼斯拉夫斯基曾经断言：

“没有性格特征的角色是不存在的”。因此，他认为“化身”就是演员扮演角色时“性格化”的能力。“由于每一个演员都应该在舞台上创造形象，而不简单是向观众表现自己，所以再体现和性格化对于我们大家都是必要的。换句话说，一切演员——形象的创造者，毫无例外地都应该再体现和性格化。”^②

“再体现”一词，俄文的原意就是“变成另一个人”，也可译成“化身”。这样，上面这段话的意思就很清楚了。

① 河竹登志夫：《戏剧概论》，第4页。

② 斯坦尼斯拉夫斯基：《演员自我修养》第二部，艺术出版社1956年版，第54页。

在斯氏之前，被称为表现派表演大师的法国演员哥格兰在《演员的双重人格》一文中首次提出“化身成角色”的要求。据他说：

“‘化身成角色’这句话，按照我记忆所及，是勒梅特尔在《吕·布拉斯》中获得了惊人的成功后才第一次被采用的。”^①

哥格兰接着说：“在扮演角色时总要设法剔除我个人的特征”，“我的希望是成为进入我所扮演的角色”。^②可见，“化身成角色”就是“成为进入”角色形象的意思，是一种“惊人成功”的表演状态。

在“化身成角色”、“进入角色”、创造出角色性格形象才是“成功”这一点上，所谓“体验派”和“表现派”看来是一致的。观点的分歧出在如何“化身”的问题上，大致上一派主张“合一”，另一派主张“表现”。但必须注意这是理论上的分歧，在实践中这也不是绝对的。

德国哲学家黑格尔在《美学》第三卷中曾对演员扮演角色提出过很高的要求：

“（演员）应该渗透到艺术作品里整个人物性格中去，连同他的身体形状、面貌、声音等等都了然于心，他的任务就是把自己和所扮演的人物融成一体。”^③

这实际上是一种“演员化身成角色”的“合一”理论。这种演员与角色“融成一体”的化身理论，成为亨利·欧文、萨尔维尼直到斯坦尼斯拉夫斯基等的有连续性的表演创作理想境界。

① 哥格兰：《演员的双重人格》，《“演员的矛盾”讨论集》，第291页。

② 同上，第297页。

③ 黑格尔：《美学》第三卷下册，商务印书馆1981年版，第276页。

比黑格尔更早些，18世纪法国启蒙主义者狄德罗在他的《关于演员的是非谈》一文中曾提出过另一种依仗演员表现的“化身”理论：

“（演员要）有扮演任何种类性格与角色的无往而不相宜的本领”“什么是舞台上的真实？是动作、谈话、容貌、声音、行动、手势与诗人想象出来的一个理想典范的符合，而这种理想典范又往往被演员加以夸张。妙处就在这里。这种典范不仅影响声调，就连手势、神情，也被改变了。结局就是演员在街上或者在台上成了两个完全不同的人，让人很难认出来。”^①

狄德罗认为演员要这样地做到“对某一理想典范的经常模仿”，而且每次演出都“以同一热情，扮演同一角色，得到同一成功”，就不能靠“敏感”，而要靠熟练和技巧，“要每次演出都象一面镜子，永远把对象照出来”。他认为只有这样的演员才能达到（后来被哥格兰称为“化身成角色”的）正确的状态：“演戏的时候，他如果是自己的话，又怎么会演到半路不是自己？他如果愿意演到半路不是自己的话，又怎么掌握他必须化入和坚持的正确状态？”^②

由此，狄德罗得出的结论是：演员“他不是人物，他是扮演人物，扮演得惟妙惟肖，你以为真是那样子，其实只有你觉得形象真实，他那方面，他明白他就不是”。^③

黑格尔和狄德罗都不是演员，他们都是哲学家、美学家，

① 转引自《“演员的矛盾”讨论集》第213页。

② 同上，第202—208页。

③ 狄德罗，《关于演员的是非谈》，《“演员的矛盾”讨论集》第208页。

他们从不同的观点出发，提出了两种不同的“化身成角色”的理论。他们的理论都具有相同的特点：企图彻底地一劳永逸地克服矛盾，却并不体会表演创造的复杂性。

哥格兰、与他争论的亨利·欧文、萨尔维尼，以及后来的斯坦尼斯拉夫斯基等都是演员，都懂得演员在舞台上表演时的甘苦和实际创作状态，所以他们谈这个问题都不那么绝对。哥格兰师承狄德罗的理论，结合自己的演剧实际，提出了“两个自我”和“双重人格”论，把演员“扮演角色”、“化身成角色”的过程归结成：“艺术不是‘合一’，而是‘表现’！”^①

哥格兰的演技论是相当实际的，而且具有高度自我解剖的勇气。他承认演员在化身成角色时，造成了双重人格：“他的第一自我是扮演者，他的第二自我就是工具。第一自我构思、或者不如说按照剧作者的勾划想象出将要扮演的人物（因为人物是剧作者的构思结果），不管他是答尔丢夫、哈姆雷特、阿诺尔弗或罗密欧，然后由他的第二自我来表现他想象中的人物，这种双重的人格是演员的特征。”^②

他从实践中体会到演员在“化身成角色”时：“应当始终是自我的主人。即使当深受他的表演所感动的观众以为他已经无法控制自己的感情的时候，他仍然应当能看清自己正在做什么，判断自己的表演效果和控制自己——一句话，在竭尽全力、异常逼真地表现情感的同时，他应当始终保持冷静，不为所动。”他甚至也不反对演员“和你的人物合而为一”，只是

① 哥格兰：《演员的双重人格》，见《“演员的矛盾”讨论集》第284页。

② 同上，第270页。

他立即提醒：“这样做的时候，永远不要丢弃你自己的个性。要始终控制住自己。无论你的第二自我在哭或者笑，无论你已成为疯子或正在忍受临死前的痛苦，你的第二自我必须始终处在你的永远是无动于衷的第一自我的监察之下，并受制于某种不变的、预先规定的约束。”^①

哥格兰所说的第一自我是指演员自身，第二自我是指演员用自己的机体作为工具和材料“化身”成的角色。他看到了这二者的既不可分割地集于演员一身，而在实际上又存在着明显的矛盾与分裂，并如实地表述了这种双重人格。这是哥格兰在化身理论方面的重大贡献。

其实，狄德罗在观赏18世纪法国著名女演员克莱隆的表演时，已经感受到了演员的这种既统一又分裂的“化身”状态。他在详细描绘了克莱隆的表演状态后指出：“在这个时刻，她是双重人格：她是娇小的克莱隆，也是伟大的亚格里庇娜。”^②

可见，“双重人格”是狄德罗明确提出过的。它的含义也就是“变成两个人”，即哥格兰所说“两个自我”。从这条脉络来判断，“化身”理论实际上是所谓“表现派”大师们的源远流长的基本演技论。

亨利·欧文尽管不同意哥格兰的“表现”理论而与之争论，但他自己也承认演员在“体现诗人的创造并赋予诗人的创造以血肉，使剧本里扣人心弦的形象活现在舞台上”时也就是当演员在舞台上“化身成角色”时，“演员要能做到置身事外，他

① 哥格兰：《演员的双重人格》，见《“演员的矛盾”讨论集》，第283—284页。

② 狄德罗：《演员奇谈》，见《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第283页。

必须具有一种可以说是双重的意识：在充分表露一切适合时宜的感情的同时，还自始至终十分注意他的方法的每个细节。”^①

亨利·欧文的“双重意识”论与哥格兰的“双重人格，两个自我”论是基本一致的。只是他强调技巧与感情结合。

参与争论的意大利演员萨尔维尼支持亨利·欧文，反对哥格兰，但在这一点上，他说：

“我跟哥格兰先生在如下一点上意见比较相近，他是这样说的：‘演员必须能够自制：尽管他扮演的人物热情如火，他却必须冷若冰霜。他必须象个无情的科学家似地解剖每一根颤动的神经，剥露每一条跳动的脉管，任何时候都要使他自己象一个古希腊神一样，以免心里的热血冲上来破坏了他的表演。’我也认为演员必须有百事无动于衷的本领，但只是在一定的限度之内，他必须勤于感受，但他也必须象一个熟练的骑师驾驭烈马似地引导和控制他的感受，因为他需要完成双重的任务：仅仅自己有所感受是不够的，他必须使别人有所感受，而如果他不运用抑制，就办不到这一点。”^②

因此，他提出了演员“化身成角色”的“双重生活”论：

“当我表演的时候，我过的是双重生活，一方面要哭或者笑，但同时却又要解析我的眼泪和笑声，使它们能最有力地作用于我想使之动心的那些人。我的经验也就是我所认识的一切最伟大的艺术家的经验。”^③

① 亨利·欧文：《表演的艺术》，《“演员的矛盾”讨论集》第263页。

② 萨尔维尼：《演员的冲动与抑制》，《“演员的矛盾”讨论集》第296页。

③ 同上，第299页。

斯坦尼斯拉夫斯基同意萨尔维尼的“双重生活”论，他在自己的《演员自我修养》中引用过萨尔维尼的话，并且肯定：

“‘演员在舞台上生活，在舞台上哭和笑，可是在他哭笑的同时，他还观察着自己的笑声和眼泪。构成他的艺术的，就是这种双重生活，就是这种人生和演剧的平衡。’”^①

斯坦尼斯拉夫斯基强调要在体验的基础上化身。他接受了黑格尔及以后的融合论并加以发挥，结合演剧实际，指出“化身”与“性格化”就是：

“（演员在舞台上）过别人的生活。”“当我生活于形象里的时候，我并没有失掉我自己。”“当我的天性的另一部分过着和我并不干的生活的时候，我的确是我自己的观众。”“因为在表演的时候我特别喜欢去注意自己的再体现。”斯氏接着惊叹：“真奇怪！这种分化的状态不但没有妨碍创作，反而帮助了创作，反而鼓舞和激励了创作。”^②这是斯氏对萨尔维尼的“双重生活”论的引伸和发挥，也可以称之为“天性分化”论。当然斯氏总体上倾向于化身的“合一”论，并且侧重于情感体验。

布莱希特与“合一”论是针锋相对的，他在这一点上与所谓“表现派”有点接近。但因为他强调演员与观众的“间离效果”，随之对演员与角色的关系也要求更客观地表现。他提出了“双重形象”论。他认为演员“一刻也不能完全彻底地转化为角色。”“他仅只要去表现他的角色”。他在以查尔斯·劳顿扮演伽利略为例时说：

① 《演员自我修养》第一部，第483页。

② 同上，第二部，第39页、40页。

“演员在舞台上具有双重形象，既是劳顿，又是伽利略，表演着的劳顿并未在被表演的伽利略中消失……舞台上站着的确是劳顿，并且表演着：他怎样在想象着伽利略……观众一面在欣赏他，一面自然并未忘记劳顿，即使他试图完全彻底地转化为角色，但他并未丢掉完全从角色中产生的他的看法与感受……”^①

我们认为上述两种有关“演员化身成角色”的理论，在承认状态的“双重”性方面是一致的，在实践中并无多大矛盾，因为实际上“演员化身成角色”是一种并不要求彻底融合，也反对纯粹表现的矛盾统一状态，在舞台上行动着的是“演员——角色”的矛盾统一体。演员在表演中既不可能失去自我，也必须造成角色形象。这就是戏剧表演艺术的辩证法，我们认为布莱希特说的演戏就是“演员在舞台上创造着角色”这种原则性的说法是任何一位演员都能接受的。他们的区别无非是“侧重情感的现实体验，或更侧重理智的深邃把握”。在表演实践中也就无非是更注重感受或更注重控制。凡能“化身成角色”的好演员，都不可能只感受、冲动而不约束、控制；也不可能只客观地表现而毫不动情。

舞台角色形象，不是平面和静止的，如绘画，雕塑等造型艺术形象；不是文字和音符表现的，如文学作品或乐曲中的艺术形象。舞台角色形象是立体的、行动着的、具体的、活的实体，因此，演员的扮演和化身的过程都必须通过舞台行动过程才得以向观众展示，角色形象必须体现在舞台行动过程之中。这是戏剧表演艺术的又一个重要特征。

^① 布莱希特：《戏剧小工具篇》，转引自《艺术特征论》，第483页。

3、通过舞台行动过程展示角色形象 当场征服观众的艺术

亚理斯多德为古希腊悲剧下了一个定义：

“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种感情得到陶冶。”①

余秋雨同志在《戏剧理论史稿》中着重指出：

“戏剧，从它刚被人叫出名来的时候开始就与‘动作’、‘行动’不可分割了，与‘完整、有一定长度的行动’——戏剧情节不可分割了。”②

确实如此，舞台行动这个概念是戏剧艺术、戏剧表演艺术的基本范畴之一，正象后来斯坦尼斯拉夫斯基在他的《演员自我修养》中所强调的“是戏剧艺术、表演艺术的基础”。他认为走上了舞台的演员便是行动着的人。扮演角色就是要“摹仿”别一人格的他人的行动，化身成角色必须通过舞台行动过程。这是戏剧表演艺术的本质特征。即使是荒诞派戏剧也不可能排斥行动，如《等待戈多》，“等待”就是该剧贯串全剧的主要行动，为了等待戈多，流浪汉爱斯特拉冈和弗拉季米尔就要说废话、做无聊的动作来消磨时间，而“消磨时间”也是一个行动。这一系列“行动”在这出戏中当然因其“荒诞”而与现实

① 《诗学·诗艺》，人民文学出版社1962年版，第19页。

② 余秋雨：《戏剧理论史稿》，上海文艺出版社1983年版，第12—13页。

主义戏剧中人物的行动有本质上的不同，但在演员看来却基本相同。演员要扮演这两个流浪汉，就得化身成爱斯特拉冈和弗拉季米尔，就得在舞台上表演“等待戈多”的全过程。通过这个过程，我们看到了角色形象，他们虽然显得“破碎、零乱”，不完整，但是角色的无意义的生活，绝望的等待，找不到归宿的痛苦，仍能征服观众。

舞台行动如此重要，我们应该为它下个简明的定义而且有必要把行动与行为、动作区别开来，避免概念上的紊乱。

舞台行动是指一个有目的的、由动作和语言去完成的活动过程。如等待、躲避、训斥、请求、拒绝、鼓动、制止、说服、威胁、安慰、帮助、阻拦、压制、救援、破坏、拉拢、煽动、揭发、侦察、追捕等。只有这样理解行动这个概念，我们才能真正懂得为什么戏剧是对行动的摹仿，为什么斯坦尼斯拉夫斯基如此重视行动，把它看作表演艺术的基础。

人的行动常表现出人的性格，它不仅表现在某个人物做什么和为什么做方面，还常表现在他怎样做方面。同一件事，由两个不同性格、不同思想的人去做，总是会有不同的行为方式，常会产生不同的结果。因此，人物性格直接与行为方式有关。演员创造的舞台行动不应是一般的行动，而应是有独特个性的角色应做的能表现性格的行动。因此，演员在扮演角色时必须揭示角色的行为方式。

行为是行动的抽象，当着我们对一个人的行动作出政治的、思想的、道德的、法律的评价时，我们就自然地把这行动本身称作“行为”。行为涉及人的思想、品质、性格等，如高尚的行为、模范的行为、英雄的行为、正义的行为、卑劣的行为、不法行为、偷窃行为、不道德行为等。

至于实现行动的动作,那是指看得见的、具体的、身体四肢的活动。如提手边旁的动词:打、拉、扯、推、扔、摸、扭、挖等;足字边旁的动词:跪、跳、踢、跌、趴、跨、跑等;还有走、爬、滚、吃、喝、写等。

动作与语言都是表演创作的手段,它们既直接完成行动,也直接表现性格。也就是说,它们既是实现舞台行动过程的手段,也是表现角色性格的手段。因此,舞台语言和舞台动作基本上都既具有“行动性”,又常是“性格化”的。

在各种有关戏剧和戏剧表演的书籍中和各剧团的导演与表演工作中,常有不同的概念和使用方法,如将我们所说的“行动”称作“动作”的,也有把它称作“心理动作”的。随之,就把我们称作“动作”的概念加上“形体”二字,成为“形体动作”,甚至把“语言”称作“语言动作”。这一般都是翻译上的不统一和使用中的习惯造成的。只有少数同志在这个问题上保留着学术性见解上的距离。我们认为这也不必强求一律。为使读者阅读本书和其它书籍时不至发生误解起见,我们在这里略加说明,不再一一论证了。

在我国戏剧界,相当长时间流行着“行动的艺术”这个对戏剧表演艺术的简称。这是正确的,因为戏剧表演确实是“行动的艺术”。但如果将“行动”与扮演角色、化身成角色割裂开来,使行动一般化、抽象化,这就隐藏着一种危险的倾向,就是容易满足于一般地“在规定情境中行动”,而忘记了创造角色形象的根本任务,因此,舞台行动最好与角色性格创造结合起来研究,与演员当众扮演角色和化身成角色结合起来分析。规定“通过舞台行动展示角色形象”有着很强的实践意义。我们必须懂得舞台上的行动总是构成戏剧情节所必须的,总是表

现人的精神生活所必须的，也是显示戏剧的哲理意蕴所必须的，它与生活中的行动有着本质的区别。演员在舞台上做着别一人格的他人所要做的行动，他就必须把角色的行动目的和愿望变成自己的目的愿望，要想象出人物的具体行为方式，变成自己习用的行为方式。这是任何戏剧演员的最基本的技能。舞台行动当然应该是有机的、真实的，但同时也应该是能塑造角色形象的。演员既是在舞台上创造着能展示角色形象的舞台行动过程，同时也确实是演员本人在舞台上行动着，谁也无法代替。这种双重性与前面所讨论的“化身成角色”的双重性是完全一致的。因此，演员在舞台行动中必须“以角色自居”；“以角色的名义”用第一人称说话、动作。我们把这种过程简单地概括为：“粉墨登场，现身说法，身体力行”。

这要与“扮演”、“化身”、“行动”相对应，全面掌握才行。在全面地理解和掌握戏剧表演的基本特征的前提下，我们不反对用“行动的艺术”这种简练扼要的表述方式。

某些舞蹈节目中看来也有着种种行动，甚至有着“一定长度”的行动。这些舞蹈节目为什么不能称为戏剧作品？为什么他们的表演仍不算是戏剧表演呢？理由就是他们不扮演角色，也不必化身为别一人格的他者，而且其中也没有戏剧性的情节结构。他们在表演中主要不是通过行动过程塑造角色形象，而是通过这种行动或者行动的一定过程表现美的动态和抒发特定的情感，所以我们说那是歌舞表演艺术。当然，我们不能否认某些舞蹈节目包含戏剧性因素。要作定量分析来区分是困难的，但某些种约定俗成的审美习惯却轻而易举地把歌舞表演和戏剧表演区分得很清楚。艺术形象必须是能激起审美情感的形

象，我们认为戏剧表演的行动必须能激起观众对人物命运的关注和引起观众对演员扮演角色、化身成角色的表演技巧的特殊审美兴趣，否则就不是戏剧行动。

现在是电影、电视猛烈地冲击着戏剧的时代，这个过程国际上至少已延续了50年之久，而在我国则刚刚开始。这种冲击波相当强烈，大量话剧演员“两栖”、“三栖”，兼演戏剧与影、视片中的角色。电影、电视故事片中都有着角色的行动，这些作品中的角色性格形象，也离不开行动表现。本来，影、视表演都是从戏剧学去的，大量影、视演员都是由戏剧舞台上转入或兼任的。如果笼统地说“行动的艺术”，甚至加上“扮演的艺术”、“化身的艺术”，也仍然不能区别戏剧表演和影、视表演。因此，在“行动”这个词前加上“舞台”这个定语，以区别于影幕与银屏外，还明确地指出这“舞台行动”是“展示角色形象当场征服观众”的。这里，“当场征服”四字有很大力量。

“当场”，包含着观众——角色——演员三者的戏剧性关系。这种关系是影、视所无的。“征服”指表演艺术的魅力，这种魅力的感染作用和启示作用在于它直接见效果，河竹登志夫在他的《戏剧概论》中用物理学和心理学分析戏剧的“场”的特点，他这样说：

“简而言之，这是在实在的空间内产生的一个庞大的集团性的、耗费能量的能动的‘场’。这一点从太古时代的原始戏剧到现今……都经久不变。”①

“当场征服观众”只有戏剧表演可以做得得到。影、视虽从戏剧

① 河竹登志夫：《戏剧概论》第131页。

继承了“扮演”、“化身”、“行动”等一切表演技巧，但它的表演者不能“当着观众”，不是“在舞台上当场征服观众”，不能直接感知观众的参与创造和生动的反应。因此，马丁·艾里林说：

“任何戏剧演出的最重要的因素就是演员。他将文字体现为有血有肉的形象；‘有血有肉’这个词用的是它最明确的含义。”^①

他这样强调“有血有肉”，因为他深知戏剧是“活的”。它比电影、电视占优势之处，就在于它是活的有血有肉的演员当着观众通过舞台行动创造出活的有血有肉的形象。

因此，戏剧表演和演出应该牢牢掌握住这种优势，着力于“活的有血有肉的形象”的创造，而不应舍弃自己特有的优势而致力于其它方面的枝节改革，否则就可能舍本逐末而无助于戏剧的健康发展。一切探索、实验、创新都应该重视这一根本点。同样，如果戏剧演员不将功夫下在戏剧表演创作手段的刻苦锤炼上，不注重角色的扮演，性格的刻画。那么任何演出形式的改革都难以推动话剧的发展。

二 戏剧表演艺术的先天特征

现在我们要分析几种相当流行但观点模糊的有关戏剧表演艺术的特征说。我们认为这些说法是把一些原属歌舞表演等艺术所具有的艺术特征，当作了戏剧表演的基本特征。我们杜撰

^① 马丁·艾思林：《戏剧剖析》，中国戏剧出版社1981年版，第28页。

一个名称，把它们叫做“戏剧表演的先天特征”。这些特征在理论上必须与戏剧表演的基本特征相结合，经过一定的改造和移植后，才能成为戏剧表演的个性特征：

(1) 表演艺术作品必须通过演员表演才能完成。

(2) 表演艺术集创造者、创作的工具与材料、作品于演员一身。即最为流行的“三位一体”说。

(3) 表演艺术的创造过程与观众的欣赏过程是同时进行的。即也相当流行的“同步”说。

(4) 表演艺术具有直观性与过程性统一、即时、空统一性。

以上这四种特征说，是广义表演艺术的共性特征，而不是狭义戏剧表演艺术的个性特征。用以上四说无法区别戏剧表演与歌舞表演及其他表演艺术。一、因为歌舞表演等其他表演艺术也都必须通过歌舞演员等的表演创造才能完成艺术作品；二、任何表演艺术都是由演员用自身机体为工具和材料进行创造并把作品体现在自己身上。这种以自身为创作媒介的表演艺术并非因为是使用“整个人”还是人的“一部分”而有所区别，却都是由于使用自身来创作什么，以及由自身为工具提供什么样的创作手段而有所区别。歌舞演出难道不是使用了演员整个人为工具与材料在进行艺术创造吗？区别是他们不扮演角色，不化身成角色。三、它们演出时也必须当着观众，创造过程与欣赏过程同步进行，欣赏者不到演出场所来集合，表演者就无法进行演出创造活动；创造停止，欣赏也就结束了；最后四、它们同样既要在一定空间中直观地显现形象，也要在一定的时间长度中逐步展示形象。

如果把以上四说移植到新的土壤上与角色创造结合而进行

改造，改变原来的说法，就自然地成为戏剧表演的个性特征了。

第一，我们说：“戏剧表演的作品必须通过演员当众扮演角色才能完成。”这是戏剧表演的特征而非歌舞或其他表演艺术的特征。

第二，我们说：“戏剧演员必须粉墨登场、现身说法、身体力行体现角色形象。”既包含了“三位一体”的意思在内，又与扮演、化身、行动紧密结合起来，并且明确地规定了作品是角色形象，这是戏剧表演的个性特征，决不会与歌舞表演等相混淆。

在“三位一体”特征制约下，演员扮演角色有一个十分重大的问题必须占有一定的篇幅，那就是舞台情感。这是戏剧表演的中心问题之一，其严重性绝不亚于舞台形象创造的性格、行动等课题，情绪情感的表达与流露方式本身是人物性格刻画的一个重要方面，缺乏情感体验的形象是没有感染力的。

复杂性在于角色创造中的情感载体不是创造者身外的物质材料，而是演员自身；这种情感、情绪不是演员本人自然的体验，而是经过想象创造出来的角色的情感体验。角色的情感是由演员在舞台上完成舞台行动过程化身成角色时，直接从自身发射向观众席感染观众的。每次演出都要保持这种热情不衰是十分困难的。

所有的表演大师们都曾努力探索过解决这个难题的方案。有的干脆排斥情感体验，归结于绝对冷静的表现。有的追求与角色需要一致的真实情感的体验。斯坦尼斯拉夫斯基的毕生精力几乎都耗费在寻求获得热情真实的方法上。梅耶荷德想从外到内地用形体动作激起情感，与斯氏在晚年提出的“形体动作

方法”不谋而合。波兰的格洛托夫斯基为了使表演者能内外统一地达到自发动作和自我献身的高度，制订出了一整套的演员形体与声音的基本训练。但他在理论上趋向极端，他要求演员不扮演角色而“自我暴露”“表现自己”。他认为：“一个完全‘外露’的演员，一个能把自己最秘密的内心活动揭示出来的演员，便是一位‘神圣的演员’”^①。其结果自然地使戏剧实验发展到“非戏剧”实验。我们认为他在突破戏剧的综合性特征提倡“贫困戏剧”时期有相当成就，而当他违背演员扮演角色与观众共同创造这个根本特征，片面地强调“戏剧就是演员与观众的会面”。“电影和电视不能抢劫戏剧的，只有一个元素：接近活生生的形体组织。这时他剥夺了戏剧赖以生存的主要生命线：演员创造角色形象。”戏剧中情感的真实只能是“演员——角色”情感的逼真。

舞台情感问题在戏剧理论与表演理论中是一个最薄弱的环节。已经有不少国家有人专门在研究这个问题，我国也出现了专论文章。我们只能在此提出这个问题，还缺乏完满解答它的能力。这是一个需要美学家、心理学家、符号学家、生理学家等一起来研究解决的核心问题。而研究的对象应该是于是之、李默然、林连昆、王玉梅、姜际成等等优秀演员。

第三，表演创造与观众欣赏同步说，只能点明一种广义表演艺术，当然，也包括戏剧表演艺术在内的演出现象。它不能从实质上显示戏剧演出的特征。

如果我们说：表演艺术创造与观众欣赏是同步的，而在戏

① 转引自林洪亮：《波兰戏剧革新家格洛托夫斯基和他的“实验剧院”》，《外国戏剧》1980年第4期，第34页。

剧演出中，演员过着双重生活，观众也有审美的双重感受，即观众一面关心着角色的命运，注视着剧情的发展，同时，他们也欣赏着演员的扮演技巧和化身过程。这才是戏剧表演特有的同步特征。

一般说，演员表演时的信息流也是双重的：一面要与舞台对手交流，互相反馈、调整行动节奏；另一方面与观众直接或间接地交流，根据观众的剧场反馈信息，调整动作与语言的力度、速度、幅度。这两种信息流是并行不悖而且相互影响与渗透的。观众越集中注意于演员身上，越关心人物命运，越欣赏演技高妙，表演的假定性与真实性越能统一，观众的审美感受与审美判断也就和谐统一了。创造的双重性与欣赏的双重性的同步正是戏剧表演艺术的个性特征。

这里涉及一个重要的理论问题，也是实践问题，就是所谓“观众参与创造”。目前，我国话剧正面临这个问题。

在这个方面，又是格洛托夫斯基走得最远。他从“戏剧是演员与观众的会面”要求“废除舞台，挪开一切障碍，来消灭演员和观众间的距离”“让最激烈的场面和观众面对面地展开，以致观众离演员只有一臂之隔，能够感到演员的呼吸，闻到演员的汗味”。进而发展到“演员与观众直接对话”，“使演员和观众都能在一起活动，都能作为人在一起相处”。这样，“演员停止表演”，戏剧在他看来，“这一现象是毫无意义的”。他宣布对戏剧不再感到兴趣，他改行了。^①

还是河竹登志夫的意见比较切实中肯：他引加腾卫《戏剧的本质》中一句话：“观众不可视的姿势表现的‘演技’，与

① 转引自林洪亮：《波兰戏剧革新家格洛托夫斯基和他的“实验剧院”》。

演员可视的表现的‘演技’相一致，于是便产生戏剧。”观众的本质“在于在演员的表演之中，看到自己内心世界的展现”。并提醒读者：“观众的创造性参与，并非把观众作为强大的物理性参与者。因为现在往往错误地把和观众的感情交流及共鸣，同物理性混淆起来。……矫枉常常过正。现在往往把观众强行拉进戏剧，其结果，恰恰走向创造性参与的反面。”^①

他在列举这种强制性地与观众直接物理性接触的失误之处后，相当宽放地说：“观众以何种形式参与，只有让观众自己自由选择，才不致于失却戏剧原本所具有的意义。”^②

我们认为精神上（或心理上）参与比行动上（或物理性）参与更相宜。当然，我们不反对有效的物理性参与的演出实验。

最后，我们说：戏剧表演的时空统一性表现在角色形象不但在舞台空间中直观地再现，而且要在一定的舞台时间长度中逐步展现。舞台人物形象的直观性和过程性在舞台行动过程中得到统一。它直接诉诸观众视听，因此观众欣赏演员创造角色是对一种有过程的直观性与直观的过程性在人物形象展示中统一的审美活动。因此，戏剧表演既不能绝对静止，也不可绝对抽象。角色形象必须是可感知的，可理解的，能当场激起审美情感的时空特性相统一的艺术品。

应当承认在不同的演出形式与演出风格中，演员的表演必然会有某些差异，如夸张程度，进进出出的状态，节奏等方面，总是会具有与演出整体性相一致的特点。但是，从本质上

① 河竹登志夫，《戏剧概论》第126—127页。

② 同上。

看，表演的真实性与假定性统一这个原则是不可违背的。我们观察所得：形形色色的文学艺术流派都影响着戏剧文学、导演与舞台美术，而对表演艺术影响甚微。甚至可以说，从阿庇亚开始，戈登·克雷、梅耶荷德、阿尔托、格洛托夫斯基、布鲁克等革新家，都无不强调表演的真实动人。我们国内的不少改革家们也对表演的真实性提出很高的要求。因此，目前中性甚至抽象的布景与逼真具体的表演共处一台，在导演的摆布下和谐地达到完整的现象是很普遍的。

将以上四种从歌舞遗传下来的戏剧表演的先天特征予以移植改造，并改变其表达方式，即成为戏剧表演的个性特征，这是不可忽略，也是不可随便违背的。

三 话剧表演艺术的基本特征

当着我们已经清楚地了解了任何戏剧表演的特征都是“扮演的艺术”“化身的艺术”“行动的艺术”这三者的结合之后，我们只要观察各剧种运用的不同手段，就能区别出各个剧种的不同的表演特征来。话剧表演是以接近生活的舞台语言和舞台动作为主要创作手段的。因此，我们就可以用以下方式表述出话剧表演艺术的基本特征：

话剧表演艺术是演员以接近生活的舞台语言和舞台动作为主要创作手段，当着观众扮演角色并化身成角色，通过舞台行动过程展示角色形象去当场征服观众的表演艺术。

这里用了三句话。只有第一句话是直接触及话剧表演艺术本身独具的特征的。可以从四个方面予以说明：

(1)在用接近生活的舞台语言和舞台动作为主要创作手段这一层次上，将话剧表演艺术与其他戏剧的表演艺术相区别；也能与电影、电视表演艺术保持一定距离和差异。歌剧的创作手段主要是歌唱；舞剧主要运用舞蹈语汇塑造人物形象；戏曲则采用唱、做、念、打（舞）的综合手段，唯有话剧表演是以接近生活的舞台语言和舞台动作为主要创作手段的，这是话剧表演与其它戏剧表演的主要区别。不能忽略“接近生活的”这个定语，因为话剧表演的表现形态总是较其它戏剧表演更为接近生活。即使在悲剧中因崇高而产生的夸大，在喜剧中因滑稽而造成的夸张；在现代派戏剧中由于追求荒诞、象征、超现实而需要的变形，如果与舞剧、歌剧、戏曲、哑剧等表演的表现形态相比，整体上看，总是更为接近生活的。

反之，话剧表演无论怎样生活化、自然、逼真，与电影、电视表演相比，总是带着剧场性的限制而产生的夸张和夸大，不可能象影、视屏幕上出现的形象那样与现实生活几乎没有两样。尽管影、视拍摄中，利用技术弄虚作假的本领大大超过话剧舞台，但是由于电影、电视审美的特殊性，在假定性的外显方面却远不能象舞台上那样肆无忌惮。由于影、视摄制中，表演的强调方法与舞台上大不相同，影、视表演排斥演员自己运用强调手法而全部诉诸镜头的运动与联接，所以在电影与电视的表演中容不得超负荷的表现形态，即使是在象《幻觉》那样荒诞的影片中，表演仍是十分逼真的。电影理论家早就指出过：电影是对日常生活中的非常事物的发现，它揭示出电影、电视艺术对日常生活的亲近性。因此，影、视表演中的语言和动作不仅是接近生活而已，要求如生活那样才是。

因此，舞台语言与舞台动作也就不同于影、视作品中的语

言与动作。这舞台语言是话剧演员在认识剧本的基础上，对剧本的台词经过语气语调等的精心处理而成的创造性的艺术语言，就是舞台上的独白、对白等；这舞台动作是话剧演员依据剧本又凭着自己丰富的生活经验组织和选择得来的创造性的舞台动作，包括逼真而复杂的各种面部表情。西安市话剧院曹景阳同志总结的“放声的生活化”台词艺术规律；辽宁人民艺术剧院李默然同志提出的“大江东去与潺潺流水并用”的台词风格技巧论，都是符合话剧舞台美学要求的。如果在电影、电视表演中如法炮制肯定不相宜。而话剧的舞台语言不论怎样夸张夸大和渲染、强调。比起其它戏剧表演中的唱念来，仍会觉得接近生活。舞台动作的美学特征也是同样的。

(2)话剧表演从总体上看没有程式约束。这里说的程式是指戏曲等戏剧表演艺术中狭义性的表演格式与规范。在话剧演剧史上，当然也有过长期约定俗成的舞台框套，也有着一定的程式，但一切都是可以随意打破或废弃的，并无严格的规则。歌德在总结当时西欧舞台表演经验时，可以订出100条这样那样的规则，但现在没有几条可以成为定规。纵观话剧的表演史，其发展轨迹是向着愈来愈逼真的方向急驰，到19世纪随着自然主义与现实主义思潮兴起而登峰造极。在20世纪现代主义影响戏剧后，舞台上呈现出纷繁复杂的景象，从象征主义者、表现主义者到荒诞派戏剧家们都反对写实主义“直率地再现人的自然”的表演方法，提出过这种种不同的见解，但没有人能为话剧表演制订出一整套象戏曲表演那样严格的程式规范。近十年的中国话剧舞台上，不少话剧导演在演出中汲取了西方现代派戏剧的表现手法，对表演也有着与现实主义传统不同的新要求，但我们看到的是一片百花齐放式的舞台现象，话剧表演并未被任何程

式所束缚，相反，种种探索与实验，只是开拓了话剧表演的新路并丰富了话剧表演的创作手段，如歌与舞等表现性手段重又被综合进话剧表演之中。正好冲破了旧有的约定俗成框套而使话剧表演更为自由。

(3)话剧表演因为接近生活，所以比较注重内容美与形式美在舞台人物形象中的有机统一。与其它戏剧表演比较，话剧表演更侧重于性格美，思想心灵美，情感美和行为美。当然话剧表演也追求动作的优美、声音的悦耳、台词的抑扬顿挫等形式美和表现力，但主要是为了准确而生动地表达人物的思想感情和刻画角色的性格身份。与侧重歌舞及“唱、做、念、打”的其它戏剧表演相比，在追求形式美的程度上，有着相当大的距离。

莎士比亚主张戏剧应该反映自然，他对演员的要求是力求自然，合乎分寸。莎士比亚的这一主张成为以后演剧长河的主流，至今仍为多数演员遵循。17世纪在法国兴起的古典主义出于当时君主集权制度的政治需要，对文艺提出过规范化要求。戏剧表演也曾倾向音韵铿锵的朗诵、芭蕾式的步伐，夸张的姿态和优美的手势、直接面对观众的表演，一度十分讲究舞台形式美。可惜这种由法国优秀演员孟多里创立的、曾经以新面貌获得观众欢迎的表演风格，却很快被庸俗的演员推向做作、浮夸、片面追求外在形式美而陷入脱离现实、违反自然的境地，遭到莫里哀的辛辣嘲笑和猛烈抨击。以后流入俄国的假古典主义也被19世纪后期的斯坦尼斯拉夫斯基清算。斯氏特别强调艺术的体验，以创造角色的“人的精神生活”，并把这种生活用艺术的形式在舞台上传达给观众为演员创造的基本目的。他反对演员只追求外表的漂亮、肤浅的剧场性的效果，程式化的言

语、吐词、步法和手势，主张追求内外统一的真正的美和表现力，推崇表演的高尚、质朴，贬斥浮夸与虚假做作。斯氏的这个基本目的，确定了话剧表演以内容美与形式美的统一为追求目标的理论基础。

斯氏为“体现”技术写下了一整部书：《演员自我修养》第二部。在这本书中，他明确指出：“（演员）所描绘的形象的人的精神生活愈是复杂，体现就愈要细致、敏锐和精美。”^①

他还要求演员对“体验到的全部潜台词——所作的外部表达，也应该是同样完美、精确和鲜明的。”^②

斯氏在这里用了六个形容词：细致、敏锐、精美；完美、精确、鲜明。可见他对话剧表演的形式美是十分重视的。只不过他反复强调这一切都是为了向观众传达角色的情感、人的精神生活，而反对片面地追求形式美。

努力纠正对斯氏体系的片面理解，消除对表现力和形式美的恐惧感，从角色形象的内外统一要求出发，力求舞台表现精美、鲜明，是话剧演员应该奋力攀登的高峰。我们要反对形式主义，同时也不能忘记反对自然主义。

（4）也因为话剧表演接近生活，所以节奏全由演员凭自我感觉去掌握。话剧表演不依靠乐谱，没有锣鼓经，表演的力度、速度、幅度，由导演和演员按照剧本与演出形式的风格样式要求来共同确定，通过排练达到熟能生巧，在观众面前将“重复”与“即兴表演”结合起来，全依观众的剧场反馈信息来临场检验和调整。在某种意义上说，话剧演员的节奏感与风格体

① 《演员自我修养》第二部，第303页。

② 同上，第280页。

裁感是艺术创造的生命。

以上四个方面是话剧表演与其它戏剧表演相区别的简略表述，每一个方面都涉及话剧表演的理论与实践问题，值得深入探讨。这里先就上面已经提到过的重复性与即兴性的统一问题作一番研讨，因为这是话剧表演的基本矛盾之一。

我们说“舞台语言”、“舞台动作”，这“舞台”二字并非仅指“在舞台上发出的语言和动作”而已，它还包含着“必须每一次演出都重新创造”的重要戏剧表演特性。它由此与电影、电视表演一次性完成作品，再也不须演员重复表演的特性相区别。直到30年代前后，不少戏剧家都认为戏剧表演是不可重复的。确实，任何演员都不可能真的象照镜子那样准确地把第一次表演时的动作和语言、面部表情丝毫不差地在以后的每次表演中重复一遍。因为戏剧表演的作品存在在活人——演员身上，不能象一幅画、一件雕塑品、一部电影或电视片那样一成不变地让观众反复地欣赏，它每次演出都得重新在观众面前创造一遍。但是，也不可否认，戏剧表演中的大致地位、调度，台词和大量经过选择的动作和表情，总是需要重复的，它有相对的固定性。

英国导演布鲁克看到了这个现象，他曾经说过：“历来一切无意义都是由重复导致的……这些重复摹仿没有生气、否认生活。在重复这个词里，我们似乎看到了戏剧这一艺术形式的基本矛盾。要发表，就要有所准备，准备就经常涉及到在同一场合多次反复，一旦准备完成了，就要让人看，就会引起重复演出的要求，在这种重复当中，就孕育着衰败的种子。”^①

① 彼得·布鲁克：《即时戏剧》，《戏剧艺术》1982年第4期89页。

布鲁克因为厌恶戏剧表演的多次重复而造成的“僵死”而强调即兴表演和表演的“即时性”。他希望“变重复为再现”，他认为“戏剧的真理永远是在运动之中”。其实这个问题早就为从狄德罗到斯坦尼斯拉夫斯基等一大批戏剧家们所关注，他们提出的解决这个“基本矛盾”的方法各不相同，还引起过多次争论，无非是冷静地重复准确表现情感的记号和每次都重新感受两种理论。我国戏曲表演艺术家也有过表演要“返熟还生”、“留得三分生”等的经验谈。斯坦尼斯拉夫斯基强调的保持“演出的青春”与此完全相通。我们不可能在这里深入分析各家的观点，得出一个大家可以接受的结论。相反，我们在这里只想据此肯定这种“基本矛盾”的存在和难以解脱。因为这正是话剧舞台演出的一种基本特性：凡舞台动作与舞台语言必然具有每次演出都必须重复的特性，因此，每次演出都应该重新创造，以葆“演出的青春”。这正是话剧演员的艰难课题和创作愉快的源泉。我们认为对这个问题的看法应当全面些、乐观些，既要看到重复可能引起“僵死”、刻板、甚至油滑，同时也要看到重复能达致熟练，“熟能生巧”，“精益求精”，“千锤百炼”，就是发展，就是运动。

正因此，我们认为北京人民艺术剧院于是之同志的精湛演技和山东省话剧团王玉梅同志的动人表演同样值得赞美。能够一百次演出重复仍能征服观众，能在一百场演出时流一百次眼泪，感动观众的演员都是大师级水平。都是舞台上的强者。北京人艺的《茶馆》久演不衰，越演越好，是中国话剧表演艺术重复性与即兴性统一的典范。

这里要指出的是“戏剧”一词在欧美一般专指话剧、歌剧、舞剧、哑剧都另有专门名词。在中国，“戏剧”这个词却常包容着

除话剧以外的其它各种戏剧形式，如戏曲、歌剧、舞剧、哑剧、滑稽戏、甚至皮影戏和木偶戏等。那么为什么“重复”可能导致“僵死”的矛盾只是在话剧界被重视而在其它剧种的表演艺术中似乎不存在这个问题呢？我们的看法是：就因为话剧表演的创作手段是接近生活的非程式的舞台语言与舞台动作。与用歌唱作为主要创作手段的歌剧比较，乐曲的重复从未引起过欣赏者的特殊注意，相反，如果唱走一个音，就会使观众哗然。用舞蹈动作作为主要创作手段的舞剧和以“唱、做、念、打”为综合手段的戏曲也有着严谨的程式系统，准确的重复常是巩固形式美的保证。这些剧种的挑剔而有经验的观众有着长期形成的审美心理定势，从某种意义上说，有时成为“改革创新”的阻碍。因为只有著名演员和少数大师们才有突破传统程式和临场即兴发挥的能力和权利，才能被观众认同。就象中国古诗中拗句的创造和贝多芬乐曲中不协和音程之被肯定那样。而对以接近生活的话剧表演、观众欣赏参考系不是以程式、形式美为主，而是以生活逻辑为主。观众是以人的一般情感表现方式来对照，以人的共通的心理活动过程来揣测和通过活的艺术符号来感知舞台上发生的一切。话剧观众特别不能容忍虚假刻板、僵死的表演，他们到剧场中来就要看“活人创造活人”。

另外，象意大利即兴喜剧一类的戏剧表演中，不存在重复会导致僵死的问题。因此，即兴表演常受到戏剧革新家们的特殊青睐。如梅耶荷德就对意大利即兴喜剧表演赞美备至。格洛托夫斯基也在提倡“贫困戏剧”期间强调演员的即兴表演。因此，他对戏剧文学的虚无态度比要把文学从剧场中驱逐出去的梅耶荷德还要严重得多。他不满足于在别人创作的剧本基础上大删大改，70年代起他“改行”实验“近似戏剧”（又译“类戏

剧”、“次戏剧”、“非戏剧”、“外戏剧”）直到80年代他以“源头戏剧”为题在美国加州大学专门研究起人类行为学来。看来，他在反传统戏剧方面走得过头了些，值得我们戒鉴。

其实，在意大利即兴喜剧流行期间，真正看到过当时的演出并大加赞赏的却是狄德罗。他在《论戏剧诗》的第21节“关于演技”中，明确地肯定了“意大利演员表演起来比我们法国演员自在得多，他们不那么把观众放在心上”。他认为这些演员的动作有着“无法形容的独创性和自然”。他感到“从他们狂热的表演中，我看到一些寻欢作乐，沉溺于热烈想象的心情愉快的人们，和僵硬、笨拙、做作的表演比起来，我倒是喜欢这种似醉似迷的状态”。他不满意的是“情节毫无意义”和“台词乏味、丑化”^①。由此看来，狄德罗对演技的理解，实际上是经过排练“熟悉得跟自己想象出来的一样”的即兴表演那样一种状态。他并非只绝对地主张机械地重复，冷静地表现。

意大利即兴喜剧发展到一定时期，定型化的角色类型和成了套的台词逐渐丧失了即兴表演的优越性。哥尔多尼改造了这个剧种，取消了假面，固定了台词，要演员按写成的文学剧本演出，即兴表演方式就被摈弃，这个剧种也就消亡了。就象我国的文明戏和滑稽戏差不多。但流入法国的一些意大利即兴喜剧演员仍是很受欢迎的。黎柯柏尼就是著名的一个。在意大利民间，这种喜剧也仍在流传。据记载，高尔基在意大利养病时曾看到过即兴喜剧演出，兴奋得立即给斯坦尼斯拉夫斯基写

^① 《狄德罗美学论文选》第213页。

信，劝他到意大利去看看即兴喜剧。即兴表演在斯氏体系中占有一定地位，尤其在训练演员的工作中，斯氏是相当强调表演的即兴适应技能的。对即兴表演的重视，还可以从苏联当代著名戏剧导演托夫斯托诺戈夫的文章《戏剧的即兴创作》得到佐证。他说：

“即兴创作——这是想象力的飞翔，创作兴奋和灵感。即兴创作——这是在创作上解脱枷锁，这是构思的自由和表现的自由。即兴创作——是艺术的中心和灵魂。即兴创作——这是创作的诗篇。”①

可见即兴表演是十分迷人的。话剧演员要吸收即兴表演的精神，使自己在表演时的“重复”成为“有机”的，似乎是临时想象出来的，与即兴表演相类似地生动。将生动性与准确性结合起来，是话剧演员应该追求的理想境界。斯坦尼斯拉夫斯基梦想的“下意识创造境界”不就是一种境界吗？演员有了这种本领就会不怕千百遍地重复表演，每次表演创作都会产生新的意想不到的发现，重复说着每次上台必须说的台词，却会出现新的语气语调，重复做着每次上台必须做出的舞台动作，却会生发出新的细节和新的色彩，节奏更加生动准确，控制与修饰会愈加自由随意。一切都象第一次表演出来的那样，使观众看来完全是即时地在舞台上发生的事一样。这正是话剧表演者的无上享受。

所以，“以接近生活的舞台语言和舞台动作为主要创作手段”的表演艺术，只能指话剧表演艺术，这是区别于其它戏剧表演艺术和影、视表演艺术的个性独具的基本特征。

① 托夫斯托诺戈夫：《戏剧的即兴创作》，《戏剧艺术》1986年第2期。

话剧表演艺术具有剧场艺术的真实性，非程式的假定性，与有机重复的即时性。

我们对话剧表演艺术的基本特征的表述中，后面的两句话是指一般戏剧表演的共性特征。“扮演”、“化身”、“行动”，都是一般戏剧表演共有的基本特征。它们在戏剧表演与其它非戏剧的表演艺术，如歌舞、曲艺、杂技等相区别时，能显示戏剧表演个性的特征。而在区别话剧表演与其他戏剧表演时没有多大意义。但是话剧表演艺术既然是一种戏剧表演艺术，那么他的基本特征中当然地也包含着这些戏剧表演共性特征，因此也是不可忽略的。问题可以这样提出：话剧演员运用“接近生活的舞台语言和舞台动作”去扮演角色并化身成角色，以实现舞台行动过程，向观众展示艺术形象，供观众欣赏。

我们只能就话剧现状，对照历史作出上述特征的论述。至于有人提倡“杂交优势”，鼓励艺术家象遗传工程那样搞异种杂交，以期产生无比新颖而伟大的艺术或戏剧新品种，那不是本书所要触及的题目。我们愿意期待话剧的新品种出世，我们期望戏剧理论家和美学家来做这项新的研究工作。我们定将虚心地汲取新信息丰富我们的思想，跟上改革的步伐！

第二章 舞台行动论

舞台行动是戏剧表演、话剧表演的基本范畴之一，我们把它放在首位来讨论。

亚里斯多德虽然将“行动”引进了戏剧学，但因当时表演艺术尚在幼年时期，还处在剧诗艺术的附庸地位，所以亚氏对表演并不重视，“行动”这个概念并未与表演联系。直到19世纪后期，斯坦尼斯拉夫斯基经过长期的探索，发觉表演艺术实质上是“行动的艺术”，把“行动”引进了表演学，而且“行动”这个范畴在斯氏体系中的地位逐步升高，直至他把“体验的体系变成了行动的体系”。

斯氏在《我的艺术生活》中曾经详细描述过莫斯科艺术剧院经历过的艺术道路，她试探过“历史世态剧”、“幻想剧”、“象征主义和印象主义”、“直觉和情感”、“社会政治”等等演剧“路线”，最后坚持了现实主义路线的演剧道路。就在这漫长的探索过程中，他的“体系”却越来越扎实地建立在“行动”的基础之上。可见，舞台行动虽然是由斯氏第一个引进表演学的，但它却具有普遍的性质。任何戏剧演出，任何流派的戏剧演出都必须由演员创造出舞台行动，并由演员亲自上台行动以展示角色形象供观众欣赏。

斯氏以前的戏剧家、著名演员们都曾发表过有关表演艺术

的见解，基本上都是对动作、言语、表情、造型等创作手段的探讨，或者在内部心理活动和激情体验方面的争论，把表演的内和外、体验与表现分割开来，对立起来。少见有人研究舞台行动，在行动中将角色的内外统一起来，将体验与表现统一起来，将表演艺术的内容与形式统一起来。因此，探究舞台行动的内外统一的真实性应是我们重点的课题。

舞台行动应是一个有机发展的过程，任何舞台表演都不可能绝对抽象，更不可能绝对静止。舞台行动作为一个艺术创造的过程，它本身具有独特的规律性，具有科学的逻辑顺序。演员必须掌握舞台行动的过程性。在行动过程中存在着一系列行动的环节。只有在过程中经历这些环节，才能显示其真实性。

戏剧演出就是一个完整的舞台行动网络结构，每一个角色本身的舞台行动也有其完整的纵横立体结构，研究和把握这种行动结构的完整性是演员毕生的创造任务。

舞台行动是现实生活或写实或写意的艺术反映，它与生活本身一样具有丰富复杂的面貌，它因之永远不会僵化。演员必须懂得舞台行动的种种类别，借以规范丰富复杂的行动，并在创造中掌握其细致差别，使舞台行动充满生气。

一 舞台行动的基本内容

演员扮演的任何角色形象都无例外地要通过舞台行动过程展示在观众面前。因此，演员创造角色的工作实际上也就是创

造角色的行动过程。从这种意义上称表演艺术为“行动”的艺术是完全正确的。行动是表演的基础。

从演剧实践来看，扮演从莎士比亚到易卜生，从田汉到曹禺等剧作中的角色，不用说都必须通过舞台行动来展示角色形象：奥赛罗为什么掐死黛丝蒂梦娜？娜拉为什么要离家出走？关汉卿怎样写作，并鼓励朱帘秀演出《窦娥冤》？繁漪如何阻止周萍到矿上去？……这都必须由演员用舞台行动来告诉观众。即使是在布莱希特的“叙述体戏剧”中，或是现代诸派剧作中，演员扮演角色时也不能回避剧中人物的行动：《四川好人》沈黛为什么要装扮“表哥”崔达，用恶人面貌出现？《青鸟》中的蒂蒂儿和米蒂儿是怎样在梦中寻找象征幸福理想的青鸟的？爱斯特拉冈和弗拉基米尔等待什么？又为何想上吊？阿麦迪与玛德琳是怎样企图毁尸灭迹的？死者叶肖肖为什么要访问生者们？……仍然要由演员在舞台行动中回答观众。这些剧中人物的行动与传统现实主义剧作中的人物行动性质有所不同，它们有现实的，有非现实或超现实的，有荒诞的，演员表演时必须有所区别。但在表演方法上、技巧上讲，并无实质性分野，因为它们都是虚构的舞台行动，都应是假定性与真实性的统一。剧本故事的荒诞性、象征性与超现实性并不要求表演者放弃真实性，反之，只有表演得真实，能征服观众，才能揭示出内容的荒诞性和象征性。我们可以从传统戏曲的表演中十分自然地理解这个规律。

戏曲、歌剧、舞剧中的表演，其歌与舞、唱做念打等创作手段，都为实现舞台行动而存在，或为表现人物性格而存在，并非单纯地是形式美的需要。王子怎样寻找白天鹅；黑天鹅怎样诱惑王子，破坏他与白天鹅的爱情？波希米亚诗人怎样向咪

咪表白爱情？杨贵妃在什么情况下醉酒？……。这一切，都要求演员运用程式手段演出人物行动的实质，观众才能一看就懂。梅兰芳曾为杜近芳说《霸王别姬》，告诫她：虞姬舞剑不要狂舞一通。指出虞姬先是劝慰霸王，为了缓解他的痛苦，所以舞剑给他看，唱歌给他听。但逐渐地，她感觉到大势已去，决战在即，而霸王太眷恋自己，所以她下了自杀的决心，决定以死来解除他的沉重包袱。后面的舞剑就是诀别。从开始劝慰、解忧，发展到诀别，这是一个行动的链环。在情绪上就要相应地表现出强颜欢笑到心情沉重，愁眉冷面，这样才能使悲剧气氛浓烈，感动观众。梅氏的这种说戏方法是完全基于对戏剧表演的本质理解，抓住了行动这个实质性内核，把身段、动作、唱、念、舞蹈与人物当时的思想感情密切地结合起来，内外统一，虞姬舞剑就演活了。可见戏曲大师很懂得演员在舞台上创造舞台行动过程展示角色形象的重要性，也深知舞台行动必须将人物的内心活动和外部表现统一起来，将形式美与内容美统一起来，才能取得剧场艺术效果。

综上所述，我们可以肯定地说：表演艺术的行动性特征并非话剧表演独有的特征，而是所有戏剧表演的共同特征；它也并非现实主义戏剧独具的特征，而是各种流派的戏剧演出中表演艺术共有的特征，它具有普遍性。

但我们话剧演员要特别重视舞台行动的创造，因为我们没有传统程式可依据，没有凭借现成手段的便利。话剧演员经常是“无中生有”，我们要认真分析剧本与角色，凭着自己对剧中生活的认识，依据剧作的风格体裁特点，从台词的字里行间和少量舞台指示中去揣摩、想象，将人物的行动实质挖掘出来，确定下来，将人物行动的目的明确地规定为自己的舞台任

务，在导演指导下，悉心体会，感受角色的思想感情，通过排练时与对手的交流中，寻找恰当的表现方式。语气语调要精心处理，动作要进行组织和选择。并把行动联成具有逻辑顺序的过程，即“行动线”，才能获得踏上舞台的权利。舞台行动技能是话剧演员的基本功。为了掌握它，首先要弄清楚它的基本内容。这些内容是演任何角色都必须予以掌握的。

我们将舞台行动的基本内容归纳成三项：

1.行动的实质——就是角色为了什么目的，在做什么？

这是演员拿到剧本、接受扮演角色任务后，首先要弄清楚的问题。演员要“做戏”，就先要确定自己“做什么”，“为什么而做”。把做戏与虚假做作的表演等同起来，这是不正确的。其实，戏就是演员做出来的，关键是做得是否真实。

要确定角色为了什么目的，在做什么，就要对剧本做一番分析工作。有时角色的行动跃然纸上，演员的想象也就随之而驰骋。如《日出》中黑三搜寻小东西，陈白露挺身而出保护小东西；潘经理也随机应变地唬住了黑三。这一段戏，行动性很强，而且比较明显地在外部冲突中进行。要确定行动的实质就比较容易。但有时角色的行动比较隐晦，不做分析就难以一下把握住，弄错了，就会影响人物创造。譬如《雷雨》中繁漪第一次上场究竟做什么，为了什么，就须细心分析才能明白：

繁漪已经“两个礼拜没下来”，她“心里不舒服”。周朴园从矿上回来已第三天了，没与她见过面。（因为他白天忙着开董事会对付矿上罢工的事，晚上上楼，繁漪“把门锁上了”）。现在她突然下楼来了，她来干什么？她从“老爷在书房里么？”开始向四凤发问。这一段戏中二人对话共40个来回，哪些话是主要的？原来很多地方都是没话找话或故意躲开

某个话头而有意再引向主要的话题。其中真正与紫漪的行动目的直接有关的对话，实际上只有这么几句：

“怎么这两天没见着大少爷？”

“听说他也要到矿上去是么？”

“你没听见说么？”

“他现在还没起来么？”

“他昨天晚上什么时候回来的？”

“这么说，他在这几天就走，究竟到什么地方去呢？”

“他又喝醉了么？”

只有这七句话才能揭示她下楼来的行动实质。这就是有意向四凤打探有关周萍的消息，想摸清他的行踪，同时观测四凤与他的关系。如果忽略了这七句对白，而强调了其它台词，那么行动实质就可能被掩盖而使观众不解。但是如果过分渲染这七句话，就使紫漪在四凤面前泄露了隐衷，也不符合戏剧情境与人物关系。所以，演员扮演紫漪一角，在第一次出场时就会遇到难题，要恰如其分地将行动实质揭示出来让观众领悟，同时必须予以掩饰而不可过分强调。

由此可见，演员扮演角色时，首先就要抓住人物行动的实质，确定人物现在在做什么，为了什么目的，并真实地去行动。

但是，做戏并非如此容易。演员虽然明确知道了人物为了什么而做什么，但这却并非演员自己想要做的。演员必须把人物要做的事变成自己的舞台任务去完成，这就要求演员能体会并发挥艺术想象，把角色的欲求变成自己的。演员如果能象角色那样从内心里产生出类似的行动动机与要求，形成自己的行动目的，角色的行动就变成了“演员——角色”的行动，这样

上台表演时，观众就会看到一种真实的舞台行动，不论这种舞台行动采取何种表现方式，属于何种风格样式。

2.行动的方式——就是人物是什么样一个人，他又是怎样行动的。他为什么这样做而不那样做？他为何采取此种方式行动而不采取彼种行动方式？在生活中，人们按自己的个性特点与习惯自然地采取行动方式，不大考虑怎样做。但在遇到很不熟悉的事情，或者比较棘手难办的事情时，人们就会去选择适当的行动方式。这种经过选择的行动方式可能与自己的愿望相合或相违。而在舞台上，剧中人物的一切行动方式，除剧作家明确规定之外，都要导演与演员来共同确定与创造。

话剧演员对角色“怎样做”应该特别着重地进行分析、想象、设计和练习。恩格斯说过：“一个人物的性格不仅表现在做什么，而且表现在他怎样做。”^①演员创造中最直接接触到角色性格的课题就是行动、行为的方式，就在于创造出十分具体的“怎样做”，属于“这一个”人物特有的行为的逻辑。

《家》中的觉新对自己的终身大事采取了逆来顺受的方式，屈从祖父的权威而牺牲了自己与梅的爱情。他是否仅只是软弱呢？从他的自白中可以看出：他主要是为了维护家族的整体利益。他为了家不致崩溃，顾全了家的这个“大局”，毁灭了自己的幸福。尽管他在新婚之夜，独自跑到梅林里缅怀与梅两小无猜、相互爱慕的往事而悲痛欲绝，他也曾写过一封向梅表白自己的信，想借此得到某种慰藉与补偿。但是他还是拜了天地，进了洞房，与瑞珏结合了。

扮演觉新的演员必须发掘出角色所以如此行动的心理根

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，人民出版社1972年版，第344页。

据，体会到他的悲剧性根源主要在于受封建礼教之毒害较深，才能把握住角色行为的逻辑。观众通过“演员——角色”的行为方式才能领悟角色的性格与行为的关系。

因此，演员在扮演角色时，必须透彻地理解行动的主体——就是谁在行动。舞台上演员以角色自居地行动着，是“演员——角色”统一体在行动着。这个主体既是角色，也是演员，演员扮演着角色，演员化身成角色，演员创造着人物性格。这里是两个自我、双重人格、双重意识、双重生活、双重形象，是演员天性的分化而又统一的实体。舞台上只有演员是活的实体，他真实地行动着，他以角色的名义行动着，而实际上也就是以自我的名义行动着。

在弄清楚了这一点之后，我们就可以来讨论：行动的主体的含义，就是这个角色是一个什么样性格的人？演员必须十分明确地回答这个问题。实践告诉我们：凡能创造出性格鲜明的舞台人物形象的演员才是好演员、优秀演员、表演艺术家。据说劳伦斯·奥列弗擅演莎剧中各种性格的人物，他能今天晚上扮演奥赛罗，第二天却换演伊阿古。这两个性格截然相反、善恶对立的角色，他都能掌握自如。可见，所谓行动的主体就是一个性格创造的问题。

我们这样理解：演员应根据剧本提示的文学形象进行行动性的想象，在自己心里建立起一个形象，这就是焦菊隐先生常提到的“心象”，这也就是所谓“理想的范本”。然后依据这个范本心象来对照与自己的距离，哪些方面一致或靠近，哪些方面相差较远。在此基础上进行创造活动。只有当演员的扮演与化身活动与心象基本吻合，才能说舞台行动的主体已经存在了，因此说舞台行动的主体是“演员——角色”的统一体。而

行动的方式是由角色主体决定的。

3. 舞台行动中的思想感情内容——就是角色的思想线索与情感、情绪线索。斯坦尼斯拉夫斯基有一个术语叫：“情感的逻辑顺序”。我们认为这个术语很有创造性。因为舞台情感是按剧情发展而相应地逐步表达出来的。每个角色的思想感情变化都是由剧作者在剧本中安排好、规定好了的。演员的本领就是按剧本的规定把角色的这些思想感情变成活的、由演员以自己的机体为媒介向观众直接发出的、可以直观感受的感性符号，即在行动过程中表现在外的喜怒哀乐与种种思考判断活动。这一切必须按逻辑顺序安排好，在演出时有节奏地、似乎即时地流露出来。

譬如《雷雨》中的繁漪在全剧中的思想感情不断地起着变化：她对四凤十分嫉妒，但心中还比较自信；她认为辞退四凤，周萍会失去依托而回到自己怀中。她对周萍从爱恋发展到忌恨，她预感到不幸将落在自己头上，行为开始失常，被欺辱的压抑的愤怒控制住了她的心，当周萍决定带四凤出走时，繁漪不顾一切地爆发了，她的爱与恨都走向了极端，于是酿成出乎她意外的悲剧，最后她疯了！正象曹禺在《雷雨》的序中所说：“繁漪是个最动人怜悯的女人，她不悔改，她如一匹执拗的马，毫不犹豫地踏着艰难的老道，她抓住周萍不放手，想重新拾起一堆破碎的梦而救出自己，但这条路也引到死亡。”

演员要透过台词的缝隙来窥测角色的思想感情脉络及其细微的变化，悉心体会角色的心理状态。要把角色的每一个具体行动都进行认真的解剖，弄清角色在行动的每个环节上载负着什么样的思想感情内容。这就涉及到舞台行动的基本环节与中心环节的实践性很强的问题。

以上有关舞台行动的各项基本内容是不可分割地结合在一起的，演员进行扮演角色工作时，要浑为一体地抓住行动内容的整体。不论扮演任何角色，都要时刻不忘：谁？在什么情况下？为了什么？做了什么？怎样做的？有什么样的思想感情变化？

这三项基本内容具有普遍性，演员完整地掌握住这三项内容，他的演技也就带有普遍性，就能适应任何演出。

二 舞台行动的过程

舞台行动必须是真实可信的。真实并非只是逼真的同义语，而是指艺术的真实性，它当然与艺术的假定性相统一。所谓“以假当真”，不但是演员表演创造的起点，也是观众欣赏表演的前提。可信并非都是“误以为真”，而是指观众承认行动的逻辑性。舞台行动不论进行写实或写意的艺术处理，观众根据约定俗成的审美定势，看什么戏都会感到真实可信。关键只在于演出引起观众何种审美期望。

舞台行动是一个活的过程，它兼具空间性与时间性特征。它既是可以直观的，却又必须有过程。这种直观性与过程性相统一的特征呈现出戏剧表演的有机真实性。随着剧情的发展，时空交错、颠倒、闪回；或者与生活时间同步，在同一景内展开行动，都不妨碍舞台行动的过程性的逻辑发展。观众的记忆、想象和充分理解力，总是能将人物的行动前后呼应地理成线索，从而感受到人物的发展脉络，懂得人物的心理活动，揣摩到人物的思想感情。如果我们看完《狗儿爷涅槃》后，能

够把前后颠来倒去的时序理清而看透狗儿爷所以要火烧门楼的根本缘由，对他的心理动机一目了然，这就是因为狗儿爷的舞台行动还是有逻辑顺序，有过程的缘故。林连昆演来十分自然、贯串、真实、有机，他抓住了行动的真实过程。

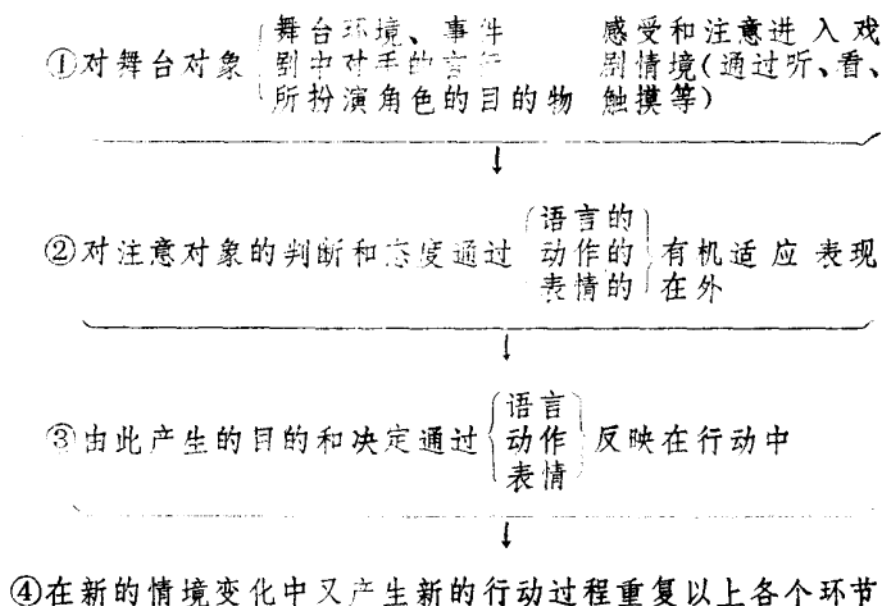
舞台行动的真实性在于它的内外统一性；舞台行动的过程性包含在每一个具体行动中。

现在我们可以对具体的舞台行动进行微观分析了。任何由演员表演的具体行动都应该是活的，因此是不能分解的。但是，当我们要弄懂舞台行动的规律性时，我们将一个行动过程分解为各部分进行观察，所谓“解剖一只麻雀”，这样做还是科学的方法。我们的分解主要是针对行动的环节。舞台行动十分复杂，我们只能作一般的认识。

1、舞台行动的基本环节

对舞台行动的基本环节，戏剧界有着不同的认识。有一种公式是“感受——判断——行动”。这种表述法让读者误认为“感受、判断”这两个环节是行动的心理准备，而只有最后一个环节才是动的。实际上，舞台行动的每一个环节都应该包含在行动过程之中。当演员上场前带着角色的“心理——形体自我感觉”开始，上场后开始感受、注意着某个对象，进入戏剧情境起，他已经是在行动过程之中了。“演员——角色”如何感受，怎样注意就必须让观众直观地感知。当他对舞台对象进行判断，并随之产生舞台态度，由此引起新的目的并做出某种决定去进行新的行动，这一切过程，其各个环节也是在行动过程之中，他的每一环节中的心理活动，都应该通过语言、动

作、表情表现在外，观众一看就懂，一个具体行动过程才算完成。因此，我们将舞台行动过程中的基本环节列表示意于后：



这个表可以简化为“感受、注意——判断、态度、适应——目的、决定——新的行动”。这就是行动的基本环节。这样一个舞台行动基本环节的系列，可以涵盖任何戏剧中的任何具体行动过程，它具有规律性，是不可违背的。

为了解释这张行动过程表，我们用表演实例来进行对照。

(1)在现实主义或自然主义戏剧中，它根据生活的逻辑。

当《雷雨》中的鲁妈第一次走进周公馆时，她一边与女儿爱抚应答，但她的注意立即被客厅中30年前老样子摆设所吸引，她的记忆、联想、情绪中深藏的种种感受都活跃起来，她一边观看着每一件家具的形状，安置的地位，一边判断着它们究竟是自己所熟悉的、使用过的，还是陌生的、偶然重合的？

当她见到那个过去经常接触的柜子时，往事就清晰地浮现在她脑际，她的情绪激动起来。当四凤拿着“死去的大太太”的照片给她看时，她顿时明白了一切，这就是30年前自己当丫头的周公馆。她的态度陡然变化，于是一个新的目的产生了，她决定立即把女儿带走，脱离这是非之地。那么，她为什么不马上就走呢？后来我们知道，她是为了能与自己亲生的大儿子周萍会面，并且带着一种复杂的、难以明状的情感，想了解周朴园的现状。以上一系列活动与在行动中的各个环节，都是内外统一着的、有机的、完整的行动过程。观众通过这过程感知了角色的心理活动和变化，产生真实感，从而引起对角色遭遇的同情，同时造成戏剧悬念与审美期望，急切地想知道鲁妈与周朴园、周萍相遇时将会怎样对话，将会发生什么事件。

以上这个实例，既告诉我们舞台行动的各个环节都包含在行动过程中，任何角色的心理活动必须通过相应的外部表现让观众感知、理解，同时也让我们进一步注意到：舞台行动最重要的中心环节是造成舞台行动变化发展的实质性的动力，也是行动过程是否真实的评判标志，它就是判断、态度及其外部适应。

这个实例是典型的现实主义演出的行动过程处理，它合情合理，完全以生活逻辑为参照系。角色的注意、感受和判断、态度都非常细致精确，随之而来的决定和新的行动目的与适应均能令人信服。角色的思想感情变化与动作、语言、表情内外紧密结合，真实感很强。

现实主义表演方法长期来一直是国内外表演艺术中的主流，它的重要特征之一就是行动过程的高度逼真性，而且以细节选择的精确真实为重要标志。多数现实主义的演出通常在比

较写实的布景中演出，舞台调度和舞台行动的行进都追求逼真，以再现生活为能事，角色的精神生活是通过真实的舞台行动过程客观地展现在观众面前的。每个具体行动的基本环节都严格地按照现实生活中的本来面貌经过艺术提炼而生动地展示出角色的个性特征。这类表演的大师们都喜欢“生活在舞台上”这句术语，是与他们的表演创作状态的真实感和表现形态的生活化密切有关的。凡是长期从事现实主义表演艺术，经常演出现实主义剧作的演员们，总是十分强调在创作过程中对现实生活的依凭，极为注重按生活源泉进行表演创作，而决不主观生造。

(2)在非现实主义的戏剧中，或在采用非现实主义手法的戏剧中，演员的舞台行动有时依据生活逻辑，但更多地是依据角色的心理逻辑或舞台艺术逻辑。

《一个死者对生者的访问》第二个场面是医院太平间，死去的叶肖肖“象是刚从沉梦中醒来”，他一边“回忆”，一边判断自己在哪儿。当他明白自己已经死去后，他开始向来看他的好友柳风和女友恬恬叙述事件发生的经过。当场重演了在13路公共汽车上抓扒手、与扒手搏斗、直至被刺的那一幕，这是他的第一个行动。接着，他宣布“退出”爱情的角逐，嘱咐柳风和恬恬相爱结合，这是他的第二个行动；为了弄清楚当时车上的人眼见歹徒行凶不挺身相助究竟是怎么想的，他决定去“访问那些活着的人们”。这是这场戏中叶肖肖的第三个行动。可见这个角色虽然是个死者，可以随心所欲，整个剧作也有超现实的艺术逻辑特征，但扮演肖肖的演员却仍然要在舞台上完成一系列安排好了的行动。观众也只能通过这些行动的各个环节才能理解角色的一切。

《WM（我们）》中将军这个角色是颇有正义感的现役军人，他对一个过去一起插队而现在进城后表现不佳的同学极为不满，心里想着用鞭子抽打他一顿。当他如此想时，有人手持皮鞭上场做抽打状，对手做被打动作，然后，“幻觉”消失，对手问：“你想打我吗？”这里，舞台行动循着角色的心理逻辑进行。当着导演进行这种心理活动的物化处理时，正好向我们证明：在舞台上任何心理活动必须通过行动来表现。在现实主义演出中是通过角色自身的行为方式，通过合乎生活逻辑的具有现实体验的行动过程反映出来。在非现实主义演出中，则通过一种象征性的行动来表现。象上述例子中让另一人来物化角色的心理活动；或者象《狗儿爷涅槃》中的狗儿爷那样自己直接与同台其他人看不见的地主幽灵对话、争吵；还有在《推销员之死》中那样主人公从当前现实环境中直接进入一个记忆中的、幻觉中的环境，与另一对手纠缠一番，再回到现实环境之中。它们都是行动遵循心理逻辑与舞台艺术逻辑的例证。而这种心理逻辑仍然依凭生活逻辑为基础，否则，观众就不能理解舞台上的现象。至于象《路》一类剧作，在舞台上出现一个角色自身的“第二自我”，作为心灵上的对立面由另一个演员扮演而形象地表现角色内心的矛盾，那就更是充满着行动性了，甚至直接显示出一种内心的冲突让观众直观地领悟。林连昆在《狗儿爷涅槃》中的出色表演据他自己说仍是深入生活的基础上创造出来的，他对狗儿爷的内心活动的体验是从生活出发的，他与“幻觉”中的地主对话是自己精神分裂状态的真实写照。据说林连昆在表演创造上是“以不变应万变的”。我们认为从总体上看，演员的表演可以不顾剧作的创作方法而以一个“活”字为原则，以这个不变来应万变，任何表演的“变”都

不应朝着“死”、“僵化”，而应坚持“活的”生动的，真实的。

对演员表演时体验到的角色的心理过程，在舞台上我们只能通过演员的台词和动作、表情等外部表现手段来观察、理解、感受。演员的体验必须要贯串于行动的全过程，内外统一地完整地呈现在观众面前。因此所谓“活”也就是外在表现的“活”。在舞台上脱离行动的外部表现形式，孤立地体验的状态是不存在的。反之，任何行动过程当然地必须充满着思想与情感的内容，内外统一、形式与内容统一、体验与表现统一。

2、舞台行动的中心环节

判断，在表演学中，既不是哲学、逻辑学的概念，也不是心理学的概念，它是与态度密切结合着的行动性的艺术概念，当然它与心理学等的思维性内涵并不相悖。

舞台判断是一个过程，舞台判断与情感态度同步。

你正在工作或读书，无意中瞥见窗外某处冒起烟火，你可能不止一次地看到它才意识到可能是失火了，你的注意力就此转移到烟火上，你会停止工作或放下手上的书，跑到窗口去观察，当你判断清楚是对面仓库失火时，你的脑际会形成一个肯定判断：“失火了！”这在我们的术语中叫作“内心独白”。这个判断决不是纯理性的、纯思维的，它必然地伴随着你对仓库火灾将对国家财产造成多大损失的相应态度，你的情绪会立即紧张而焦急。这“失火了！”一个短句，包含着丰富的思想感情内容，因此，“内心独白”自身具有语气语调，它包容着判断与态度。它促使你立即做出去救火的决定，一个新的目的

产生了，一个新的行动开始了：你冲出房门，抓过挂在墙上的灭火机或厨房中的水桶奔向失火现场，投入灭火的战斗。——从做某件工作或学习，转向去救火，这种行动的变化，目的的转移，都决定于判断与态度，这是行动的中心环节。如果把这一个生活片断反映在舞台上，那么舞台行动就应该遵循这种生活的逻辑性，将全过程表演得细致、清晰、真实、有机，演员应该把中心环节加以突出、强调、适度夸张、夸大，观众就会一看就懂，并引起对火灾的关心，对灭火的期望。在这样一个行动转换过程中，“失火了！”这个判断并不是孤立地突然发生的，它是“唔，怎么，哪儿冒烟？”“咦，平时没有烟呀！”“啊！会不会是失火了？”……的继续，当判断肯定后，接下去是：“糟糕，仓库里全是易燃品，是高级原料……要是烧起来给国家造成多大损失！我要赶快去报警，救火……”这一系列思考判断过程，都与情感态度紧密结合着；这一系列无声的内部言语都是演员应该细致地掌握的“内心独白”。这“内心独白”又必须充分地表现在你当时的动作和表情之中，以便让观众看懂。

有时候，某个角色的舞台判断会长时间地延长，直到剧终时，才做出决定。如《哈姆莱特》就把王子的复仇行为一再地推延，显出他的犹豫不决；或者说，他在选择最佳时机和复仇方式，整出戏都在主人公的判断思考中进行着。

有时候，角色必须迅速地作出反应，似乎他没有进行判断，其实，这个过程只是被压缩了，并非排除了。如同是哈姆莱特，在第三幕第四场中，与王后对话时，突然听见韩幕后面有人叫“救命！”他来不及仔细分辨就拔剑刺去，把波洛涅斯结果了。因为时间短促，行为突发，观众几乎看不清楚他的判断

过程，造成惊奇的效果。其实，他的判断在后面的台词中可以看出：他认定帷幕后是国王，所以急迫地下手，却没想到是波洛涅斯。“是这个鼠贼！”这个判断必须在演员脑际一闪而过。不能没有这个判断，否则行动就失去内在根据。

不论舞台判断的时间长和短，演员决不能忽略这个中心环节，而且必须与角色当时的态度紧密结合起来，并把它通过动作、表情或独白表现出来，让观众理会。舞台行动真实与否，常取决于演员掌握这中心环节的功力如何。

话剧演员在舞台上能不能牢牢地掌握这舞台行动的中心环节，是我们鉴别演员表演优劣的重要标志。

我们通过分析舞台行动的环节，明白了舞台行动的过程性并非它的外沿的延伸，而是它的内部结构决定的。如果表演时疏忽或遗漏了舞台行动中任何一个环节，尤其是它的中心环节，那么就不可能保持它的真实感。观众在观剧时是十分敏感的，当你准确地一个环节不差地进行有过程的直观表演时，他们感到真实可信，就不会去追究每一个环节，但当你一旦疏漏或错演时，他们就会立即发现舞台行动的不完整、不真实，并直接感知表演的虚假性。

演员一定要清醒地估计到表演的真实性在于过程的真实，而不是象绘画那样只须抓住一瞬间的真实。在舞台上你可能会某些瞬间的真实，但如果你不能完整地保持行动全过程的真实，那么，你还是不能成为一个优秀的舞台演员。

我们是在解剖一个具体行动的过程性的同时议论了它的真实性，但演员创造角色不可能只单独地做一个个的具体行动，他还要将整个角色的行动联结成线，并且与同台对手的行动线纠葛一起，即一般所谓的“交流”，在错综复杂的戏剧行动结构中

寻求整个演出的完整性与真实性。这就是我们在下一节要深入讨论的课题。

三 舞台行动的立体结构

我们已经分析过一个具体行动过程的内外结构，可以看到每个具体的舞台行动本身都应是完整的。现在我们可以扩而大之，来探讨在一出戏的演出中，整个舞台行动的结构也应是完整的。整出戏的行动网络结构是由众多剧中角色的行动结构组织而成的，这个组织者就是导演。而每个角色的行动结构的创造者是演员——扮演者。任何一出戏的完整演出，不论是何种风格体裁、何种流派，其本身仍然具有封闭性，没有封闭性就没有一出戏本身的完整性。一出戏的行动结构是经过反复排练而造成的，没有一位导演不追求自己所排的戏剧演出时的艺术完整性，除了演出形式上和舞台手法方面的完整性之外，导演主要是依靠组织全体演员的舞台行动来达到演出的完整性的。每个演员必须服从导演的整体艺术构思，在导演阐释的前提下创造自己的角色，他不能突出个人而破坏演出的完整性。但在自己所演的角色范围内，演员仍有着广阔天地可以自由驰骋，导演会留下给演员即兴创作的余地，有关角色的心理深层开掘，动作的组织与选择，台词的具体处理方面，演员有很大的创作领域是导演一般不予干涉的。因此，演员在自己所扮演的角色的行动方面，必须自己追求结构的完整性。

我们在这一节中要探讨的，主要是演员扮演的角色自身的行动结构问题，也就是整个演出母系统中的一个子系统。

1、建立角色的行动线

角色的行动结构，可以简分为纵与横两个方面。

在纵的方面，主要是建立起角色的行动线索，理清它的脉络，确定它的逻辑顺序，进行纵的设计和处理，规定行动走向和节奏变化。在横的方面，主要是把握自己扮演的角色在全剧各个场面中与同台对手的关系，确定人物之间的矛盾、纠葛、冲突，进行横的设计和处理，规定重要行动的相互交接点，行动变化转折的主、客观契机，以及对人物关系发展的影响。这纵横两个方面综合起来就形成一个舞台行动的立体结构，它勾勒出角色的基本面貌，表现出人物的思想性格，从而塑造出舞台角色形象。

现在我们先讨论角色行动结构的纵的方面，即角色行动线的建立。所谓“线”当然是贯串着的，或称“链环”，当然是一环套一环的。目的就是把似乎分散在剧中各处的这个角色的行动有机地联贯起来，形成一条线索，一根链环。使上一个行动与下一个行动之间具有合乎逻辑的顺序，演员把握住了这种内在联系，使角色的行动前后联贯呼应。这样，角色行动就开始显出纵的方面的完整性。

在建立角色的行动线时，我们会遇到两种情况：一种是角色有着贯串全剧的最高目的，角色的行动线就比较集中地为着达到这个目的而存在，这个目的就成为全剧所有具体行动的动力。

这种由一个最高目的使全剧具体行动贯串成线的例子很多，我们先以封闭式或回顾式的现实主义剧作为例。

前面我们曾举过《雷雨》中繁漪的例子，这个角色有着贯

串全剧的目的：她千方百计不择手段地留住周萍，阻止他离开自己，不愿让自己被撇得枯死、渴死，由这个目的贯串全剧，行动的线索是很清楚、很联贯的。这是一个封闭式剧作中角色具有行动贯串线的典型例子。

从古希腊索福克勒斯的《俄狄普斯王》开始，经过易卜生的《娜拉》到曹禺的《雷雨》，这是一个封闭式剧作的光辉系列。这类剧作的舞台行动全部是现在时的，以往的经历和纠葛，全由人物对白作回顾式的交代。在回顾中，人物的前史逐步揭示，埋藏着的矛盾冲突和心理情结也渐渐被剥露，悬念自始至终紧紧抓住观众，结局往往出乎观众期望之外而使人惊奇，却又合情合理，有因有果。角色的行动线主要是在现在时中进行的，过去时并不重演而只是在充满激情的回顾中通过语言剥笋似地在观众想象中呈现。观众的想象与联想大大丰富与补充着台上看不见而只是听见的部分，也联贯着每一幕间、幕后的角色的行动线索。演员扮演角色时，必须把人物前史捉摸得一清二楚，也要把幕前幕后的所作所为联结成生活的、行动的线索。这样，就造成了斯坦尼斯拉夫斯基提出的“演员的远景——角色的远景”。演员据此掌握全剧节奏，配置力量，处理暗示、预示和前后呼应的各种细节。凡能做到沿着角色行动线有节奏地表演的演员，往往能有充实的体验内容和恰到好处的外部表现形式，既有饱满激情，又能按逻辑顺序有控制地行动在舞台上。这一类舞台行动线的完整结构已有丰富的经验积累。

有些剧本是横剖式的，其中角色的行动线在时间上延伸的长度与在空间中展开的广度都超过回顾式剧作，使人感到不那么集中，不那么联贯，但是仍能寻找到角色的人生目的，使观众能感知其毕生的命运和理解其追求的目标。如《茶馆》中的

王利发，他在全剧中经历了三个时代，一心想着“改良经营”。他迎合时尚，不断改装门面，想避免被淘汰的命运。但改良没有出路，他终于被他最怕谈的“国事”逼上了绝路，他经历了“戊戌政变”（青年）、“军阀混战”（中年）、“解放战争”（老年）三个时代，千方百计地维持着大茶馆的营业。尽管他八面玲珑、察言观色、逆来顺受，见谁都请安、作揖、鞠躬，只图平安做生意，但始终未能达到自己的目的，最后一死了之。——这就是这个悲剧人物的贯串全剧的未达成的最高目的。

那么，在某些所谓开放式剧作中的角色是否也有着建立角色行动线的必要性和可能性？我们必须清晰地看到：近十年来，我国的一批开放式的、情节淡化的戏剧，只是淡化了在传统的封闭式剧作中曾经浓缩化的行动结构（情节），而并不能使行动结构本身淡化成为乌有。开放式的剧作常是在反对传统剧作中故事的“线性结构”的前提下创作的，但这种非线性结构的剧本常是把“归纳法”改变成“演绎法”，或者把行动的整一性改变成多头性，并不能全部抹掉人物行动的逻辑顺序。在这些剧作中由于“反性格”倾向而常使人物失去个性，有时服从意念而成为符号化人物。但也因此，这类剧作中的人物全凭行动支撑，如果没有这样那样的行动，那么就根本成不了一出戏，就象我们在第一章中曾经提到过的《等待戈多》那样。在这类剧作中角色的行动表面看来似乎散乱不成线，其实仍然有逻辑顺序可寻。

我们可以先将这类剧作的时间分为三类：现在时，过去时，幻觉时。角色行动在这三类时态中不断地进行着，理清它的次序脉络，对演员来说并非难事。

假如我们要排演《绝对信号》，那么要为主角黑子建立纵向行动结构是并不困难的。从在货车的守车车厢中进行的，完

全顺序的现在时行动中，先理出线索来。那就是黑子被车匪裹挟着上了守车厢，准备到曹家铺劫车。没想到自己的心上人小蜜蜂因为给青年养蜂队姑娘们排队打饭漏了乘，也挤上了守车厢，这使黑子作案的决心动摇了。在老车长的开导下，在蜜蜂的影响下，黑子决定“不干了”。他揭发了车匪要抢“羊绒衫毛料子”，当车匪用枪威逼老车长制阀停车时，黑子用匕首刺中车匪，但自己也中了枪。他终于“担当做人的责任”，保卫了列车安全。这是一根相当明晰的黑子行动的主要线索。

然后再理清黑子回忆中的过去时行动：他与蜜蜂在河边拥抱着相约婚娶大事。他后悔把顶替工作让给了姐姐，他想“弄到一笔钱”，象个样地结婚。就在这时，车匪乘机拉黑子下水，黑子为了娶媳妇上了钩。结合小号回忆中的过去时行动：小号姐姐的婚礼上，小号向蜜蜂表白爱情，蜜蜂坚决拒绝。她与黑子的关系没让小号知道。黑子看着小号与蜜蜂跳舞。就在此后，发生了该剧开头混上守车的一幕。

最后，再结合剧中不多几处幻觉时的想象中的行动：蜜蜂预感到要出事后的“想象”，黑子双手铐着的幻影。小号预感到要出事后的“想象”，黑子在小号和蜜蜂劝告下同意下车——这些只是被动的方面，不影响自己的行为。

把这几个方面综合在一起，黑子的角色行动线就有了。我们甚至能为黑子这个角色规定全剧中的贯串的行动目的：“为了结婚要弄一笔钱；为了国家不能走黑道”。

在人物有贯串全剧的行动目的时，演员要花很大的功夫去寻找、挖掘和确定角色的贯串目的。然后在每幕每场或每个单位中，在不同层面上确定每幕每场每个单位中的行动目的，最后，在最直观的表层组织起具体行动的逻辑顺序。查哈瓦对此

有过准确的表述，就是一个大的行动往往就是一系列具体行动的目的，而更大的行动就是这些大行动的目的，最终，全剧的贯串行动就是全剧的贯串目的。这样就形成一种金字塔型的行动与目的的结构。

另一种情况是剧中人物并没有积极的贯串的行动目的，他在戏剧事件的旋涡中随波逐流，或者在戏剧情境的转化中随遇而安，他从这一个目的转移到另一个目的，常不是由于自己的意志或理智所决定，而是被动地由他人指引着或牵着鼻子走。这样，演员就要理顺角色的行动逻辑顺序，让行动的转换自然地进行，同样形成一根线索或一串链环。这样的人物的某些行动与另一些行动之间可能并无内在联系，有时甚至完全是偶然发生的，他自己是消极被动的，但是原因总是存在着，演员总要问几个“为什么？”因为观众看戏时总是在心里寻思着：“为什么？”假如说马克白斯夫人有着为丈夫夺取王位、追逐权势的贯串行动，那位《哈姆莱特》中的母后就显然是一个被动的、缺乏积极行动目的的角色。凡是这一类角色的行动纵向结构，虽然也能理成线索，但总会具有松散不集中的状态，这对演员来说更需要强有力的操纵和控制技能，并不比扮演前一种情况的角色更为容易。

黑格尔曾在《美学》中指出过：一个行动的目的和内容“只有在下述情况下才能成为戏剧性：由于这种目的是具体的、带有特殊性的，而且个别人物还要在特殊具体情况中才能定下这个目的，所以这个目的就必须在其他个别人物中引起一些和它对立的目的。”^①对立的目的引起冲突，行动必有“反行

^① 黑格尔：《美学》第三卷下册，商务印书馆1981年版，第246页。

动”，这是戏剧最适宜表现的内容。我们在分析确定角色行动目的时，可以进行这方面的对照：我扮演的角色，他的行动目的有没有与之对立的方面？是否具有戏剧性？从这里出发，寻找角色的行动目的并建立起角色的行动线就比较容易了。

2、在戏剧情境中行动

现在我们可以对角色横向行动结构进行探讨了。在纵向行动结构的分析中，我们已经发现角色的行动线索不能离开戏剧的情境，现在要进行横向分析，就更不可能离开情境了。因为正是戏剧情境制约着角色的行动，有时还影响着行动者是否能够达到目的和行动目的的转换变化。

戏剧情境是剧作家假设的，一切戏剧情境都是假定的。但对导演、演员、舞美、音乐等二度创造者来说就是“规定”的了。斯坦尼斯拉夫斯基据此提出了“规定情境”学说，他总是把舞台行动与规定情境并提，并且指出没有没有规定情境的行动。由此，他提出演员要以角色的名义在规定情境中行动。这个命题我们认为正确的。

“规定情境”，斯氏作过一个明确的、全面的定义：

“这是剧本的情节，剧本事实、事件、时代、剧情发生的时间和地点，生活环境，我们演员和导演对剧本的理解，自己对它所作的补充，动作设计，演出，美术设计的布景和服装，道具，照明，音响及其它在创作时演员要注意到的一切。”^①

① 《演员自我修养》第一部，第84页。

这是一个非常好的，从演剧实际出发的，正确的定义。但是长时间来，在我国演剧和表演教学实际中，对这个术语有着不应有的误解：把规定情境与剧中人物行动的环境混为一谈；把规定情境局限为“剧作家提供的”，简单地说就是腰斩了斯氏定义的后半截。这是必须纠正的。

我们在下面要讨论的演员在戏剧情境中行动，是指着上述定义的全面含义而言的。“规定情境”在我们看来，是剧作者提供依据，由演出人员共同创造的戏剧情境。

演员全面地把握戏剧情境，在其中建立起自己行动的纵向和横向结构，就会使角色行动结构呈现出立体的完整性。

黑格尔在《美学》中对情境一词的解释，可以归纳为“人物所处的情况和当时的心境”，因此它是客观上的环境和情况与主观上的心境和情绪的统一。

演员扮演角色当然首先要明确地知道自己在什么环境中行动，处在什么情况下，当时是怎样一种心理状态。

环境是由剧本作者规定了的，我们举《茶馆》第一幕为例。茶馆名叫“裕泰大茶馆”，地点在“北京”，时间是1898年（戊戌）初秋，“康、梁的维新运动失败”后的一个“早半天”。这里规定了历史年代、时代背景、社会环境（一般的），具体场景（特殊的）。戏剧行动就在这种背景下，就在这种场合中展开。因为维新运动失败，才会发生庞太监买康顺子当“老婆”这种怪事；才会有康六忍心卖掉女儿这种恨事；才会有常四爷说了句“我看哪！大清国要完！”被两个特务听到，就被逮捕了这种险事；庞太监与秦仲义这个主张维新的资本家才会一见面唇枪舌剑、笑里藏刀，针锋相对地斗上一番。这一连串事件、事实都在同一地点发生，正因为这里是一个大茶馆。关于

这个茶馆，作者老舍在剧本中有着详细的描述；北京人艺的导演和演员又对它作了很多补充。

从《茶馆》的戏剧情境分析，我们可以把第一幕“戊戌政变失败”第二幕“民国军阀混战时期”，第三幕“解放战争时期”看作大环境，相当于黑格尔所说的“普遍的世界情况”，它反映时代的、历史的、社会的本质特征。而把裕泰大茶馆和在此行动的各种人物的关系看作小环境，结合人物在此环境中的心境表现，相当于黑格尔所说的“具体情境”，它直观地表现人物和情节的发展。在《茶馆》中出现的每个角色的个人遭遇和结局都包含在这具体情境之中。大环境是通过小环境（一般性通过特殊性和个别性）而具体化地表现在舞台上的。演员扮演角色时不能忘记大环境，也必须着力于小环境中的具体行动创造，以反映整体戏剧情境，才能具有舞台行动的完整性。角色的舞台行动的横向结构就在这情境中造成。所谓行动的横向结构，就是指角色在为达到自己的目的而行动时所遇到的情况，阻碍，与其他角色间的交流、争斗、冲突等，以及环境所造成的种种变化与适应的网状行动结构。角色的纵向的行动线与这横向的网状结构相结合就成为这一个角色在全剧中的行动的立体结构。

我们试以《茶馆》主角王利发的横向行动结构为例来分析演员扮演角色在戏剧情境中行动的重要意义。《茶馆》第一幕时他年轻灵活，对各色茶客都应付裕如，茶馆生意兴隆。他瞧不起唱数来宝行乞的大傻杨，把制钱一枚扔在地上就打发走了。对掠过晴空传来的悠扬鸽哨声，也还没有失去年轻人的兴趣，居然还有偷闲仰望天空的时候。只是当卖福音书的走后，部分茶客对洋人发泄起不满来、他深知洋人不好惹，赶紧走下柜台指着柱子上贴着的“莫谈国事”纸条，非常客气地劝阻。他

发现北衙门的侦缉来到茶馆，急忙上前向宋恩子、吴祥子二人请安，并让戏迷让座，把靠近店门口能看清茶馆里动静的桌位留给他俩坐，又赶快招呼沏茶招待。他讨厌唐铁嘴这不花钱白喝茶的相面先生，一见他来就上去撵他走，但说话还是很客气的，对方一纠缠，他就教训他一通，但还是赏一碗茶给他喝。当二德子这打手与常四爷、松二爷发生冲突，双方扭打起来时，王利发就“不知怎么办”了。马五爷喝住二德子，解决了纠纷，王利发知道他是“吃洋教的小恶霸”，赶紧上前请安，一直送到大门口，还站着目送他走远。回过头来赶忙提醒常四爷别得罪了吃洋饭的，同时也让他们提防门口座上两个“老式特务”。王利发对房主秦仲义十分恭敬，尽力讨他喜欢，就怕他加房租钱，甚至把房子收了回去，所以一味阿谀奉承。见常四爷赏了乡妇两碗烂肉面吃，下了秦仲义的面子，又两面讨好。王利发与常四爷他们有交情，但在常四爷说了“大清国要完”，被两个特务抓走时，他一句话都不敢讲。他同情卖姐的妇女们，但是爱莫能助。他眼看康顺子被卖给庞太监，刘麻子做着丧尽天良的恶事，也只好忍着。在与秦仲义的一长段对话中，他道出了自己的人生哲学：“……在街面上混饭吃，人缘顶要紧。我就是一切都按照我父亲遗留下来的老规矩，多说好话多请安，讨个人人喜欢，就不会出大岔子！”

以上就是王利发在第一幕中的行动横向结构，行动沿着这个角色的贯串目的和行为逻辑自然地展开，在与反行动斗争及与同台角色的相互影响中充分表现出角色年轻能干，圆滑灵敏的性格特征，在与形形色色茶馆客人打交道的过程中，我们看到了他丰富复杂的精神生活。

王利发在廿年后的第二幕中，情况就有所不同，他的行动

就有了很大变化。大傻杨的数来宝中有这样两句：

“王掌柜，动脑筋，事事改良讲维新。

“动脑筋，白费力，胳膊拧不过大腿去。”

王利发把店堂改良了，还租来一架留声机放洋人的大笑声。王利发精心地装饰布置店堂，把“莫谈国事”的标语一张张地贴起来。他越贴得认真，“国事”却越不以他主观意志为转移而闯进店堂。大兵来了要“孝敬点茶钱”；特务换了主子照样到茶馆来敲诈勒索；刘麻子还是干他那吃人的买卖；王利发和妻子王淑芬做了一件大好事，就是收留了落难的康顺子和康大力。第三幕中的王利发已经老了，大傻杨唱道：

“王掌柜，委屈多，跟我一样半死半活着。

“老茶馆，破又烂，想尽法子也没法儿办。”

王利发被小刘麻子、小二德子、小宋恩子、小吴祥子等折腾得没法活下去了，在小吴祥子逼他交出“在西山干八路”的康大力，狠狠打了他一耳光后，他就下决心自尽了。当老而落魄的常四爷与秦二爷来到茶馆后，三个老头互诉衷肠，感慨万千。王利发感到是自己“一辈子思想最解放的时刻：他用不着再向人请安、作揖、赔笑脸了，再无须讨什么人的喜欢了，对于自己的房东，甚至可以奚落了，自己也敢于坦然说出自己的不是，并指名道姓地骂国民党了。这时候，他感到一辈子从来没有过的痛快。”他与常、秦二老一起撒着纸钱，凭吊晚年，诅咒那个吃人的旧社会。王利发实际上是借此向两位老友诀别了。当人去店空时，他环视这空洞、冷落的茶馆，抓起搭在椅背上的那根布腰带，慢慢走进后院，了结了自己的一生^①。

^① 参见《〈茶馆〉的舞台艺术》。

我们看到环境、情况在变化，主人公的心境情绪也在不断变化；在戏剧情境中，他的行动过程既是沿着自己的行动目的指向而合乎逻辑地进行着，同时又与周围的人物与事件紧密交织起来而不断变换着节奏和色彩，这种舞台行动的纵横交错的立体结构，具有巨大的艺术感染力和艺术完整性，真实动人地征服了观众。观众看《茶馆》是会产生强烈共鸣的，同时也激发他们的思考：这样的社会还能存在下去吗？这样的时代不该葬送吗？改良主义有什么用？只有社会主义才能救中国！

四 舞台行动的分类

现实生活是丰富多采、错综复杂的，反映生活的戏剧艺术在社会生活的基础上生长发展，也是繁茂昌盛、馥郁缤纷、永不僵化的。戏剧既然是对人的行动的摹仿，这种摹仿的对象、方法和手段，当然也是丰富复杂的。因此，当着我们讨论过舞台行动的普遍性、真实性和完整性后，接着来宏观地概括它的丰富复杂性就很有必要了。

我们且不涉及戏剧的风格样式的丰富复杂性带来的各戏剧种类中舞台行动的多种形态，仅就舞台行动的一般性质约略地分成一些类别、并指出这样的分类对表演的关系，以期提醒演员们：在编剧家们用丰富多采之笔反映复杂多样的现实生活时，我们演员必须开扩眼界，从剧本实际出发，对舞台行动进行复杂多样的分析并进行丰富多采的体现。

1、意志性行动与冲动性行动

意志性行动是指有着明确的行动目的，受意志指挥的行动。它的特点是一有目的、二有计划、三有实行计划、达到目的的方法步骤。它预计可能出现的困难与障碍，想出克服的办法，积极地实行既定的计划，非达到目的决不罢休。两人以上的不同人物之间的不同意志的争斗，便产生意志冲突。法国的布伦退尔把戏剧的本质规定为“意志冲突”，就是把戏剧中人物的行动全部归结为意志的争斗。他的“意志冲突”说，过分强调了意志的主观作用，因此，当他从戏剧行动扩大到戏剧种类的形成以及戏剧的兴衰根源研究时，就明显地陷入“唯意志论”，这是我们要反对的。但是，我们强调“存在决定意识”，强调人的意志形成的原因在外部世界，根本上是由客观刺激产生的，人的意志是对客观世界的反映，意志行动是人对客观刺激作出的主观反应。在这样的唯物主义的能动的反映论前提下，适当地强调戏剧中人物行动的意志性，使人物行动顺应客观规律，符合戏剧情境的有机发展，对演剧是很为重要的。因为在大量戏剧作品中，意志性行动占有主要的地位。演员创造人物应着重于使人物的意志行动与戏剧情境统一，着重于刻画人物的意志力量，这与创造人物性格和性格冲突非但不矛盾，相反是完全一致的。试举一例：

《东进，东进！》中陈毅将军按照党中央和毛主席的战略方针，根据当时当地的实际情况，决定团结友军，争取中间力量，孤立顽固派，挥戈东进，扩大抗日根据地。全剧中贯串着他的意志力量，他的意志符合历史发展规律，适应具体军事形

势和力量对比，因而胜利了。剧中人物陈毅的坚定、刚强、不屈不挠的性格特征都是他的意志力量的直接表现。剧中的韩德勤也是一个反面意志行动的好例子，他顽固不化，奸诈狠毒的性格特征也是他的意志力量的一种表现。但他的意志违反历史潮流，是反动的意志，因此他失败了。表演时注意到人物的意志行动的性格依据、生活逻辑和戏剧情境的关系是很重要的。

但是在着重强调戏剧人物的意志性行动的同时，我们也不可忽视生活中人们大量存在着的冲动性行动，戏剧也反映着这些冲动性行动。演员表演这些行动时，既要分析感受角色的内心冲动，设想出这种或那种冲动的外部表现形式，又要在表演中让观众感到它是一时冲动而发出的。这比掌握意志性行动更为困难，但引人入胜。

所谓冲动性行动是指那些意志性弱、甚至违背意志而受情绪支配的行动。这种行动的特点是目的性不明确，具有感情冲动引起的突发性。它往往出现在意志性行动的过程中。当然，冲动性行动的根本原因仍然是客观刺激，这种刺激强烈而突然，易于引起感情的冲动。这种冲动性行动在演出中是常常很能吸引观众的。

万尼亚舅舅抑制不住满腔愤怒，对着伪君子教授妹夫连打两枪，使戏进入高潮。琼花一时冲动，拔枪射击仇敌南霸天，过早暴露而使军事行动失败，受到了处分。《霓虹灯下的哨兵》中连长鲁大成训斥童阿男是由于压不住火气，童阿男因此一时冲动离开了连队犯了错误。《奥赛罗》中伊阿古完全是意志性行动贯串全剧始终；而奥赛罗在伊阿古的欺骗挑拨下陷入极度痛苦和嫉恨之中，他内心的矛盾表现在扼死苔丝狄梦娜，既是下了决心的意志性行动，又是绝望后的冲动性行动。

戏剧中人物的自杀，绝大部分是冲动性行动，一般都是身处逆境或绝境，遭受重大打击之后，生的意志消灭，毁掉自己的生命的冲动支配着人物的结果。如《雷雨》中的四凤、周萍；《日出》中的陈白露、小东西；《茶馆》中的王利发，等等。当然，生活中、戏剧中都可看到某种深思熟虑，甚至是周密安排好的自杀或求死的行为。如安娜·卡列尼娜的卧轨，似乎是一种意志性自杀，其实在她最后来到火车站前，她已经有过一个绝望冲动的长过程，并非立即自戕而已。与电影《魂断蓝桥》中女主角的死对比一下，就可明白，区别只是在下决心的环节上有着时间长短的不同，而其内心冲动是十分相象的。被称为带有现实主义色彩的荒诞剧《动物园的故事》中杰利故意激怒彼得，把刀子扔给他，然后用胸膛扑去，在死亡中得到满足。杰利在此之前已经对生活十分“厌倦”，他感到人与动物园中的动物一样被栅栏互相隔开无法沟通，对生活已经绝望，想用死来解脱一切，用死来与另一人沟通。彼得也是在“怒不可遏”的情况下才捡起刀子的。

冲动性行动往往是人物不考虑后果和可能产生的危害性，感情突发而不能自制所激起，能自制则冲动性行动就发生转化。如哈姆莱特去见母后，路过城堡中国王做祈祷的房间，见杀害他父亲，窃占王位，又娶了他母亲的克劳狄斯正跪在神前做祷告，他一时仇恨升起，决定拔剑乘机刺杀，可以为父报仇。可是他克制住了自己的冲动，心想如果此时杀了他，他就可以进入天堂。他不愿以恩报怨，决定等另一个更好的复仇时机，行动就转化了。这种行动性质的复杂变化是所谓“有戏”的好手笔，这种行动在哈姆莱特性格的发展中是不可缺少的。演员扮演这种角色必须对这种复杂的行动作出精确深刻的描绘。

意志性行动过程并非纯理智的过程，它常充满各种情绪色彩，甚至激情。《雷雨》中鲁妈逼着四凤对天发誓：“一辈子不见周家的人！”《枯木逢春》中方妈妈恳求苦妹子不要再见方冬哥。马克白斯心惊肉跳地杀害邓肯王。这类场面都是极为动人的好戏。

演员创造舞台人物形象时，要根据剧本的描写，确定人物主要的有目的的意志性行动线索，又要充分重视行动过程中还有着非意志性的、冲动性的行动，把它们有机地结合起来，有主有辅，才能全面准确地舞台上体现出完整的、多采的舞台行动过程，创造出完整的角色形象来。

这两种行动的分析，有着心理学的充分科学根据，我们演员不能只讲意志性行动这一个方面，而忽视了冲动性行动的那一个方面。

2、必然性行动与偶然性行动

必然性行动是指客观环境因素与主观意志统一而产生的行动，这种行动是必然的、不可避免的。上面提到过的《东进，东进！》中陈毅将军在韩德勤出尔反尔、实力威逼之下，迅速估计敌我友各方的力量对比，决定退守黄桥，集中优势兵力准备决战，这是主客观因素统一之下的必然性的行动。国民党要消灭新四军是必然的，新四军要打破反动派的阴谋计划也是必然的，这里陈毅将军的决策不是由偶然的因素引起的，它是必然地导致决战才能解决矛盾，才能排除万难，继续东进的意志性行动。

在西欧戏剧理论中，最早论述戏剧作品中的事件要合乎必

然律的是亚里斯多德。所谓必然律，是指根据因果关系在已定的条件下发生某种结果的必然性。古典主义时期的高乃依继承了亚氏的理论，他认为：所谓戏剧行动的可能性，指的是该行动在特定的时间、地点发生的合理性，所谓戏剧行动的必然性，是指该行动发展过程中前后的必然连续。如果说单独看一个行动，只要它是可能发生的就可以达到可信，而从一个行动与其它行动的联系来看，要让一个行动如何从另一个行动生长出来，就要强调必然性了。戏剧行动一般地都是这二者的结合。因为戏剧演出必须让观众当场看懂、理解和觉得合情合理地可信，所以必然性行动是戏剧的主体。

但是戏剧并非只有这种必然性的情境和行动，大量的戏是偶然性的事件和行动组成的。“无巧不成书”，戏中经常有巧遇、巧合，从古到今，莫不如此。

《窦娥冤》的故事中充满偶然性事件和行动，她婆婆出去讨债是放债人的必然性行动，但遇到欠债人要杀害她是偶然的；救她脱险的父子二人是流氓，这又是偶然的；张驴儿下毒药想害死婆婆，强占窦娥是必然的，可这羊肚汤让馋嘴的老头子吃了，反毒死了他自己的爹是偶然的，他趁机诬陷谋害窦娥却又是必然的。

俄狄普斯王为了消除天灾，决心追查杀害前国王的凶手是必然性行动。但没有想到竟追查到了自己头上，他过去所做的杀父、娶母等事都是偶然的，自己根本不知道有罪。等一切证实后，他决心惩罚自己，剜去双目，失去了一切，这又是必然性的了。在古人眼里，命运是一种必然性的无法逃脱的报应，其实它有时是偶然性事件的无必然联系的偶合。

《奥赛罗》中伊阿古阴谋破坏奥赛罗的幸福是必然性的意

志行动，苔丝狄梦娜失落手帕被伊阿古得到却是偶然性的，伊阿古利用这块手帕大事挑拨又是必然性的了。偶然性的事件引起必然性的反应，小事酿成大祸，在戏剧中是常见的。如《屈原》中南后要毒死屈原是必然的，结果却毒死了婵娟是偶然的，屈原避免了饮鸩之灾也是偶然的。婵娟临死前庆幸自己以微弱的生命换取了屈原伟大的存在，为此感到自豪，激励着屈原继续斗争，这又是必然的了。假如宋江在坐楼后离去时未曾因不慎丢失了公文袋，或口袋并未在他回来找寻前已被阎惜姣拾到，那么也就没有《杀惜》一场戏了。假如罗密欧未曾在班伏里奥的劝说下冒险到仇家凯普莱特举行的假面舞会上寻找自己热恋的罗瑟琳，在舞会上也没能看到“天上明珠”朱丽叶，那么这出悲剧的主角就不会是他了。

演员扮演角色时，能把必然性行动与偶然性行动有机地结合起来，演出偶然中包含着必然，偶然性的小事酝酿成必然性的大事，透过假象看本质，透过偶然性表现必然性，舞台行动必能更为生动。演员在台上表演时，对戏中所有偶然发生的事都是事先预知的，却要当作事先丝毫不知的那样，演得真实可信，这是需要高度表演技巧的。也就是既在重复又在即兴表演，千万不可掉以轻心。

3、现实性行动与非现实性行动

舞台行动因剧本的现实性与非现实性，也分别有着现实性行动与非现实性行动。现实性行动指那些直接反映现实生活的必然会或可能会发生的行动，也包括那些冲动性行动和偶然性行动，非现实性行动指剧本中人物在梦境中、幻觉中、死亡后、

与神仙鬼怪或外星人交流中产生的行动。象征主义剧作《青鸟》中，两个孩子寻找青鸟的行动全在梦境中展开，《一个死者对生者的访问》中，叶肖肖死后的大部分行动都在超现实的情境中进行；马克白斯夫人半夜起来洗手上的血迹；马克白斯在宴会上突然看到死者班柯血流全身的幻象等都是在幻觉中发生的行动；马克白斯与三女巫的对话，哈姆莱特与父亲亡灵会面，《仲夏夜之梦》中森林仙王、仙后、小神仙们的出现，织工波顿被变成驴子等，均使行动带有神秘色彩。一般说，在童话剧、神话剧、象征主义剧与超现实主义剧中，非现实性行动占主要地位；在古典主义、浪漫主义、自然主义、现实主义等流派的剧作中，现实性行动占主要地位。而在某些剧本中，两类行动交叉进行着。我们中国观众看惯了《白蛇传》、《西游记》、《封神榜》，也能接受汤显祖的《牡丹亭》，因此，在欣赏表演时，很少计较舞台行动的现实性与非现实性。但我们演员却应该予以区别对待。

戏剧起源于歌舞艺术，也与祭神仪式有密切关系，而且戏剧常取材于神话、宗教故事、传说等，因此，从戏剧的初期作品中，就存在着非现实性的情节与行动。普罗米修斯为人类盗火后，被大神宙斯严惩，缚在高加索山岩上遭雷劈电击，群鹰啄破他的胸腹，内脏被食，重又长出，如此酷刑不能感动他的反抗精神，他诅咒所有的神，这显然是非现实的神话故事，普罗米修斯的反抗行动当然也是非现实化的。阿里斯托芬的喜剧中，非现实性行动也很多。

我国元杂剧中虽然不象宋杂剧《目连救母》那样充满非现实性行动，但在现实描写中，也有象《窦娥冤》中的死后血溅白练、六月降雪、大旱三年，以及窦娥向其父托梦的情节。至

于《庄周蝴蝶梦》、《王魁负桂英》、《南柯梦》、《牡丹亭》等则现实性情节与非现实性情节结合错综，随意安排，并不象欧美各国戏剧那样诸流派泾渭分明。我国戏曲演员在长期创作实践中，积累了一整套处理这两种不同性质行动的程式规范，当作表演技艺之一来对待。值得话剧认真学习。

在近、现代话剧演出中，尤其是自然主义与现实主义戏剧兴起后，舞台上较少出现非现实性的情节与行动。直到象征主义之后的现代诸流派的戏剧作品中，才又大量出现非现实性的情节与行动。存在主义哲学家萨特的《间隔》一剧，写三个死人：埃司泰乐“得了肺炎”，伊奈司“中了煤气”，加尔森“挨了12颗子弹”。他们一男二女被安排住在一间没有窗户、没有镜子、电灯永远通明“陈设为第二帝国时期风格的客厅”里。通篇都是非现实性的死人间的对话，可是人物关系却接近现实，他们互相妨碍，在他人的目光下受折磨。扮演这些角色必须有十分真实的演技。

荒诞派戏剧中很自然地为了荒诞主题的表现而想象出种种非现实的情节与行动。《等待戈多》终究是一种荒诞的、非现实的“等待”，因为最后什么也没有发生。《犀牛》则显然是非现实性为主的戏剧：整个小镇上的人都传染上“犀牛病”而变成了犀牛，只有一个人未变。《阿麦迪或脱身术》中死尸竟膨胀得要撑破房子，处长出蘑菇，等等。演员在扮演荒诞剧中的角色时，当然要把这些非现实性的行动当作现实性行动那样来当真地、认真地表演，因为整个情境的荒诞性，只有表演的真实性才能予以支撑。欧美各国的不少演员都曾演出过荒诞派戏剧，但并无“荒诞派”演员。

因此，我们的看法是不论是现实性的行动还是非现实性的

行动，都要求表演时的真实性。从古至今，从东到西，莫不如此。

我国近十年来出现了一批所谓“探索性的戏剧”，实际上就是在我国传统现实主义基础上，突破限制而吸取了西方现代派的表现方法，或借鉴某些新手法而在自己要表现的内容基础上生发出某些新的表现形式。据我们看来，到目前为止，这些作品的内容基本上还是现实主义的。如《一个死者对生者的访问》是用非现实手法表现了现实性的内容。《屋外有热流》用死人来向活着的弟妹进行思想教育，既避免了单纯“说教”，又向观众传达了“有高尚灵魂的人，虽死犹生，而失去灵魂的人，虽生犹死”的哲理。在表演此剧时，在弟妹的回忆中，主角赵长康表演的现实性行动，是十年前的现实情境；而现在时的赵长康却要表演非现实性行动。譬如他能从弟弟屋中穿墙而过到妹妹屋里去，就象叶肖肖死后可以随意进出任何地方一样。这是与我国传统戏剧中鬼魂出现时的行动方式一脉相承的。

在我国舞台上，这两种不同的行动在剧作家创作时就有意予以简单区分：叶肖肖为亮亮点生日蛋糕上的小蜡烛，他划不着火柴，也点不着烛，恬恬点燃了。赵长康与活着的妹妹见面时，妹妹一拨亮炉火，他就“消失”了。因为鬼是怕火的。这也是与我国传统表演中的“鬼”相同的。

演员在现实性的行动中要掌握好每个行动的过程性，表现出每个行动环节的真实性；在非现实性的行动中，也必须同样地掌握好行动的过程性和真实性，只是要根据非现实性的心理逻辑和舞台艺术逻辑。但其结果要让观众看来与按照生活逻辑做出的现实行动一样真实、可信。

4、再现性行动与表现性行动

再现性行动指以再现性的艺术手段，摹仿人的行动。它以制造“生活的幻觉”为能事，戏的内容比较复杂，而表演形式则与生活相去不远。其中又有或更侧重情感的现实体验，或更侧重理智的深邃把握。这是典型的现实主义、自然主义话剧传统表演方法中的舞台行动形态。

这种舞台行动追求“逼真”，最接近生活形态。尤其在细节的真实方面十分讲究，演员扮演角色时花很大的力气在选择典型细节的工作上。在创造人物方面，演员运用再现性的行动，在艺术形象中保持舞台生活细节的真实性；人物的典型性即由这种细节真实性显现出来。再现性行动特别讲求与环境的关系；与戏剧情境的关系；与性格及情节的关系。在以再现为主的戏剧演出中，再现性行动占主要地位。如我们在前面分析过的《茶馆》、《雷雨》等剧。

但再现性行动排斥繁琐的细节堆砌，要求演员对生活进行概括、提炼，将具有典型性的细节集中起来刻画人物性格。对台词进行处理是要下极大功夫的，对动作的组织与选择也是精雕细刻，十分讲究。国内外著名演员们都在再现性行动的创造中积累了丰富的经验。

再现性行动既然最接近生活形态，演员表演时也就要十分重视深入剧中所反映的生活实际，悉心地寻求与自己角色的性格有关的种种语气、语调、表情、动作、手势、步态、神情等，并穷究其所以如此的心理根据，进行选择与练习，在排演过程中有机地运用在角色创造之中。

简括地说，再现性行动是一种生活化的舞台行动。这是话剧舞台上始终占主要地位的一种舞台行动，是我们观看话剧演出时最为常见的舞台行动。这种舞台行动在演出中所占的比重在一定程度上可以说是决定话剧的特性的标志。我们说过话剧表演艺术是以接近生活的舞台动作与舞台语言为主要创作手段的，这个特征主要地体现在这种再现性的舞台行动之中，即使是在一些非现实性的戏剧演出中，再现性的行动也常占主要地位。一般说，话剧中人物总是接近生活中那样地说话和动作。话剧是最可理解的。

但是，我们必须注意到舞台上不全是再现性行动，还常有表现性行动出现。这种表现性行动有时被称为“诗化”的行动。它有两方面的含义：一是戏剧家用诗的语言赋予人物之口，生活化的念词方法和生活化的手势动作常不适用于这种演出要求。譬如演出莎士比亚的剧作。二是戏剧形成初期作为主要表现手段之一的歌舞，在经过相当长时期被从自然主义开始的现代戏剧排斥于综合艺术之外后，又重新被有意识地综合进戏剧艺术中来，使戏剧表演手段中重又有了歌舞成分。它们虽然不可能在话剧中占有主要地位，但被不少作者与导演大量地运用在演出之中，使戏剧创作手段丰富起来，同时也使长期以再现为主的话剧艺术重又带上表现色彩。譬如在《一个死者对生者的访问》、《中国梦》、《搭错车》等的演出中。

话剧艺术中综合进歌舞艺术，一方面扩展了戏剧的综合成分，同时也丰富了表演手段，这一点是必须肯定的。作为话剧表演的一种创作手段，我们可以另作讨论，这里主要讨论话剧的诗化表现问题。

因为话剧中语言与情境的诗化，使表演艺术必须有较强的

表现性能，这是在戏剧处在剧诗时代就已经存在的古老现象。古希腊剧诗必须用强烈的铿锵音调朗诵，黑格尔称之为朗诵与雕塑的结合，因为演员带面具，穿宽大衣服，在台上移动缓慢，犹如一尊雕像。但因是由活的演员扮演角色，因此，把诗的内容吸取进来而又表达出去，既渗透到内心里每一种情绪的运动，又把这种运动变成语言与音调。因此，这是一座生气贯注的雕像。显然，古希腊的表演是以表现性的舞台行动为主的，而且主要由歌唱和诗的语言来完成这些行动，而主要不是用动作。

莎士比亚的剧作，不少评论家都明确地指出：他的剧本是剧诗，而不是以后的生活化的剧作，因此，不宜用生活化的行动来表现莎氏剧中人物。古典主义时期的剧作，尤其是法国拉辛的诗剧，演员必须用朗诵加高贵优美的手势才能表达人物的情感。当然文艺复兴后的戏剧，再现性已经比古希腊时大大地加强，但终究是以表现性为主。

一般说，《欧那妮》（雨果著）的演出，是生活化的再现性行动占上风的一个演剧史转折的标志。而自然主义的演出才使生活化的再现性行动跃登主要地位。直到现代派剧作出现之后，表现性的行动又来分庭抗礼。

剧作家追求逼真的描写，就必然会在人物对话中避免富于诗意的言辞和过分的感情，以更符合于易卜生所说的“实际生活中所讲的地道的、平易的语言”。如果台词诗化，那么表演就不可能不带表现性。我们可以举曹禺改编的《家》第一幕第二场“洞房”为例。作家在改编该小说前正在译莎氏的《罗密欧与朱丽叶》，据说他曾想把《家》改成一出诗剧，但因故未成。而最早构思的洞房中新婚夫妻第一次单独相处的戏却仍保

留了诗的语句。排演这场戏，导演不能不抓住诗情画意，必须在诗的语句的节奏中要求演员表现主观情感内容，在大量的独白中安排好与舞蹈一般优美的舞台调度，用种种表现性的姿态、动作、进退、转侧来展示人物内心的矛盾状态。演员在表演这一场面时，不能不在诗、音乐一般的台词朗诵中表达情感，不能不将生活化的行动方式搁置一边，而以诗化的语气语调与动作手势来实现舞台行动。作家将窗外杜鹃的鸣声都象和声伴奏那样作出极为详细的规定，这些与月光、梅林等组成一种诗化情境，极有表现性能。这一场戏是现实主义再现性戏剧中一个特例，可以让我们明白诗化就必然使舞台行动具有表现性。

总的形势是再现性行动仍将是话剧舞台上的主要的行动类型，但表现性行动也将占有重要地位。

5、主动积极的行动与消 极被动的行动

意志性行动和必然性行动大抵都是主动积极的行动。某些行动虽是必然性的，但却是消极被动的。如俄狄普斯刺去自己的双目惩罚自己。非意志性行动往往是消极被动的，如宋江不得已而杀了阎惜姣；但也有主动积极的，如保尔一时冲动打了一个坏蛋。电影《斯巴达克斯》中斯巴达克斯与非洲人角斗是消极被动的，而杀监管而引起奴隶暴动是积极主动的。《祥林嫂》中祥林嫂再嫁一直是消极被动的，而为了要做一个清白的人而积钱捐门槛却是积极主动的。《一个死者对生者的访问》中叶肖肖在公共汽车上挺身抓扒手并与歹徒搏斗是积极的行

动，车上的其他人物，包括处长和叶肖肖的好友柳风等的行动都是消极的。叶肖肖死后的访问虽是非现实性行动，但却是主动积极的行动。就象《屋外有热流》中死者赵长康回来教育他的弟妹一样是积极的。

不论是主动积极的行动还是被动消极的行动，都可能具有政治思想的色彩，道德的色彩，有时还可能涉及到法律的评价。因为这一类的两种行动与人物的立场态度有密切关系，行为逻辑性常常要由这种态度来确定，人物性格也最易于从这一类行动中表现出来。所谓主动或被动，积极与消极本身就带有评价在内。

话剧《陈毅市长》中陈毅与一位局长一起到资本家家中吃饭，他是主动的，虽然请的不是他；而被请的那位局长却是被动的。前者积极，后者就显得消极。当陈毅市长带着资本家到工人家中吃豆腐渣时，他又是积极主动的，资本家则无可奈何，十分狼狈。有了这种对比，使戏生动活泼。演员表演时要充分懂得这种行动的对比，实际上就是性格的对比。

这两种行动又是可以相互转化的。《斯巴达克斯》中那位与他拚死决斗的非洲奴隶，本来是与斯巴达克斯一样消极被动的，为了保全自己而不得不搏杀一场，但当他打倒了斯巴达克斯，只要一下就可致他于死命，自己就可以得胜时，他却突然收住武器，返身将它投向奴隶主克拉苏，这时，他的行动向着积极主动转化了。他不顾生命危险，冲上看台去杀克拉苏，却被这凶残的家伙杀害了。这种转化表现出长时间积聚在奴隶心中的深深仇恨。从前面几个镜头特写出这位黑人的含着讽刺微笑的表情看来，他的行动并非冲动性行动，而是在上场前就有所谋算的行动。大凡戏中行动的如此转化总是能吸引观众的。

因此，演员不能笼统地要求自己在舞台上行动时，必须始终是积极的，永远是主动的。这种要求只有在从演员创作的艺术心理角度上讲才是正确的。就是演员创造角色必须是积极主动的，为此，不少好演员常把“爱角色”放在第一位。于是之在扮演程疯子一角的总结文章中就把“我爱我这角色”放在第一条来介绍他的经验。他说：

“我认为这是很难能可贵的事情，因为照我现在的的生活经历和政治水平，我还不能有一个胸襟去爱许多人，许多角色。”^①

而于是之爱程疯子这个角色并非因为这角色的行动是积极主动的，相反，程疯子是一个生活在旧社会底层的落魄的艺人，受了委屈挨了打只会怨天尤人的“可怜儿”。只是在解放后的新中国时期，“在接受新政策上是积极的”。于是之把这个人物的思想发展过程规定为“从不实际到实际”。而于是之的创作活动却是始终十分积极主动的。在舞台上表演时他也是十分积极地把角色的心理和一切细节表现得非常准确、细致、动人。我们必须在认识上明确，所谓“积极地行动”主要是指演员的表演心理状态的。如果是作为一种舞台行动的性质来看待，那就必须进行对人物行动的具体分析，是积极主动的就演成积极主动的，是消极被动的就必须认真地、积极地、主动地把它演成消极被动的。

演员表演时，把人物的主动积极的行动和被动消极的行动结合起来，演出其发展，演出其对比，演出其转化，戏必会生

① 于是之：《我演程疯子》，《攻坚集》中国戏剧出版社1982年版，第279页。

动起来。演员对行动的这一类性质应十分重视，凡是积极主动的行动，演来必须充满能动的趋势，借以抓住观众的审美注意；凡是消极被动的行动，演员也必须掌握精确、生动的适应以吸引观众的视听。

6、语言性行动与动作性行动

语言性行动指那些主要用语言完成的行动，如辩护、训斥、解说、表白、叮嘱、叙述等。北京人艺演出的《哗变》中几乎全是语言性行动。动作性行动指那些主要由动作实现的行动，如侦察、追捕、越狱、逃奔、搜查、洗涤、打扫等。当然，在前一种行动过程中也可同时做某些动作。如点烟、喝水及配合台词的手势、动作等；而在后一种行动过程中也可以向同台对手说某些话，或者是由作者规定的独白，如掘墓人与哈姆莱特的对话。另外有不少行动是要根据剧本规定来确定其性质的。如因为等待，可以一言不发，也可象《等待戈多》那样不停地谈废话；可以什么也不做，也可以象等待戈多的流浪汉那样十分仔细认真地脱靴子、倒沙子，脱帽又戴帽地消磨时间。又如同是安慰，可以搂住对方，轻抚其肩，一边说些安慰对方的话，动作与语言结合并用；也可以静坐在对手面前一言不发，让目光传达出抚慰之意；更可以不停地用言语去使对方平静下来，就象卓别林在《舞台生涯》中对双腿瘫痪的芭蕾演员不停地说着轻松俏皮的安慰话那样。

在话剧中，对话很重要，其地位相当于戏曲中的唱念。洪深曾说过：“话剧就是用那成片段的，剧中人的谈话所组成的戏剧（这类谈话术语叫做对话）。”日本戏剧家岸田国士在

《戏剧概论》中曾指出：古希腊演员最早叫“答话人”，元老席叫做“听闻席”，并非那样强调动作。古希腊戏剧中的行动是大部分用语言来完成的，普罗米修斯被缚在一块岩石上，他的反抗全是通过语言和头部的小动作完成的。他根本不能做任何动作，但他是在行动着。可见话剧中语言和动作一样可以实现行动目的，语言具有行动性。我们把这一类行动称做“语言性行动”是为了与“动作性行动”对应起来。周恩来同志生前曾经明确地指出：“话剧是一种综合艺术，它包括剧本、表演、布景、灯光、道具，等等。但是其中最重要的是语言的艺术化。话剧要通过语言打动人。”^①他又要求编剧说：“话剧要写出艺术的语言。既不是《人民日报》的社论的语言，严谨的政治语言，又不是日常生活的语言，而是要提炼成真正舞台的语言，银幕的语言。”^②可见语言在舞台行动进程中占多么重要的地位。我们话剧演员决不能只重视动作，不重视语言。

演员演戏，都要从台词中找到说话的目的性，也就是语言的行动性，如这一段话是为了说服对方，另一段是安慰对方，再一段是警告某人，又一段是拍某人的马屁，或者欺骗他，等等。有的短语，甚至一个字的台词，可以起到与动作同样的作用，如：“滚！”就可能把一个人象用手推出门外那样见效。

“站住！”又好象用手把他拉住那样使他立即站定。语言一般地是与动作配合使用以完成行动的，这是比较普遍的现象，因此，语言技巧和语言与动作配合的技巧是表演技巧的重要部分。

① 周恩来：《在文艺工作座谈会和故事片创作会议上的讲话》，《周恩来论文艺》人民文学出版社1979年版，第101页。

② 周恩来：《对在京的话剧、歌剧、儿童剧作家的讲话》，同上，第120页。

但是语言既然有行动性，也就必然有意志性与冲动性的区别。语言一般地是目的性很强的，大部分是属于意志性的。但有些抒情性的语言直接表达着某种情绪，行动性就不那么鲜明了：“啊！天哪！”“我的妈呀！”“上帝啊！”等等。这一类台词在全剧中总是有的，但不可能占主要地位。而冲动性的台词，有时却会在一出戏中显得十分突出，其可观赏性常会超过意志性的语言。如《龙须沟》第一幕中，程疯子挨了冯狗子的打，发起疯来了，他的长段独白基本上是在感情冲动的情境中发出的，于是之把这段独白处理得十分精采，成为该剧演出中光辉的段落。又如《李尔王》与《屈原》中均有所谓“雷电颂”的长段独白，发出惊天动地的感喟，宣泄满腔愤怒和怨恨，表现出非凡的精神气概，这些段落也均为十分精采的抒情性的戏剧瑰宝。李默然、金山等优秀演员在此发挥着震撼人心的艺术魅力。

语言是思想的直接现实，要表现有思想深度的内容，离开语言就十分困难。因此，语言性行动常比动作性行动更为重要，尤其对话剧演员来说更为重要。演员必须把台词的行动性掌握好，要念得有深度，有激情，演员就要在潜台词的发掘上狠下功夫。北京人艺演出的《狗儿爷涅槃》，可以看作是话剧语言创造的一个高峰，首先，剧作者就重视语言。作者刘锦云这样说：

“还要感谢生活的是，它给了我驾驭语言的能力……我感受到那来自生活的语言的魅力所在，我把它们拾取来，加以规范，使之符合人物之口，堪入农民之耳，也叫知识阶层承认这是文学语言。不管成效如何，反正我在这上头是下过一点笨功夫的。也许和我这样一个主张有关：话剧

在很大程度上是台词的艺术。”^①

林连昆有着超过一般演员的“念台词”的功夫，人称他为表演艺术家。当然，他在形体造型和动作设计上也很有造诣，如《左邻右舍》中扮演洪人杰，走路象螃蟹横爬，得势时横行霸道，失意时也不走正道。但比较起来，他的语言艺术更佳。由他来演狗儿爷就获得了空前成功，人们看他演戏“如饮甘醇”。换一个缺乏语言功夫的演员来演这个角色，就不可能有这样高的成就。

动作性行动，是指主要由动作完成的行动。从话剧演出总体上看，它还占次要地位，是语言性行动的辅助成分。在动作完成行动的创造上比较突出的一例是《中国梦》中江上放排一场，一男一女各自撑排在江上相遇，通过带表现性的舞蹈化的动作，把二人邂逅、相爱、结合、分离的全部行动过程浓缩地呈现在观众面前，语言很少，动作为主，很有生气。

演员表演时，把语言与动作结合起来去表现行动的过程是对演员的考验，也是演员创作中的一大乐趣。演员扮演角色必须要处理好台词的心理依据和语气语调，要组织和选择动作。优秀演员总是丰富了剧本，把纸上的角色演成活的舞台角色形象。

7、虚的行动与实的行动

虚与实都有着两层含义：虚首先指那些在幕后隐藏着让观众想象的行动，象《雷雨》卅年前的周家少爷与侍萍的关系，这是回顾过去的虚的行动；而当前周家矿上工人闹罢工，后来

^① 锦云：《生活不负我》，载《戏剧报》1987年6期。

又如何复工，也是虚的行动。也指那些不宜于在舞台上表现而只能放到幕后或观众席方面让观众去想象的行动，如周萍取鲁大海给他的那把枪进书房，然后一声枪响；安娜·卡列尼娜与丈夫卡列宁坐在看台上观赛马，想象中的渥伦斯基马失前蹄跌翻在地，她惊叫站起，被丈夫发现而使剧情突转；俄狄普斯先退场换个面具，再上场向观众表示双目已经剜去，都是虚写的行动。其它，如在写实性演出中的高空作业，水上抢险，甲逃进侧幕，乙追下等。这是属于戏剧表现方式上的虚，与之相应，行动也就是虚的，需要观众用想象去补充。演员必须将这些虚的行动通过实的行动、实的语言和动作、表情予以准确的反映，以引起观众相应准确的审美想象。

实的行动当然首先就是指在舞台上表现，观众看得见听得懂的直观的舞台行动。其次，也不可忽视某些演出中的诱使观众进行物理性“参与”而发生的即兴的行动，如《吝啬鬼》中阿巴贡钱箱不翼而飞，他象发疯一样冲向观众席向临时由演员自行选择的对象询问、索取钱箱，这时表演有可能暂时离开原设定的轨道，而由演员随机掌握。上海青年话剧团李家耀在扮演此角时，曾预先估计好观众可能会有多种回答，并设计好应付方案，所以总是能及时摆脱而回到舞台上，这能使剧场气氛一时趋向高潮。又如中国青年艺术剧院演出《魔方》时，主持人由孙彦军担任，他手持话筒直接向观众发问，巧妙地把对话引向演出要达到的目的。这也是一种与在剧情中行动不同的行动。当然也应该包括在舞台行动总的范畴之内。当然这方面的试探见仁见智，意见不一，做法也不到可规范的时候。但我们不可置之不论。

舞台上虚写的东西应该比实写的要多得多，因为舞台上表

现的是生活中某一侧面或某一片断，开幕前的生活即历史上的事和幕与幕间，场与场间，前一单元和后一单元之间，人物上场前下场后的行动总是有所省略，要让演员去理清来龙去脉，带戏上场，带戏下场，交代点逗清楚，引起观众的想象和联想。有不少戏都是在幕前已经发生了，很多重大事件，在戏中逐步的揭露和进一步发展，虚实结合，引人入胜，范例有《俄狄普斯王》、《娜拉》、《雷雨》等。演员演这类戏，不洞晓虚处，就无法表演实处，而只有实处演得深刻，才能突出虚处。就是在“探索性戏剧”中，还得虚写很多东西，如《十五桩离婚案的调查剖析》，若干对夫妻的离婚只写一个短短的片断，大量的离婚前史只能在台词中点逗一下而已，大部分都省略了。即使是主线上的路野萍、罗南和盼秋的关系，虽有几个“闪回”，仍然不可能全部实写。他们在农村插队时的全部生活还是要靠演员与观众用想象去予以补充。因此，写戏不写幕后生活，只会实写，不会虚写不行；同样，演员演戏演不出幕后生活，只会实演，不会把虚带出来也是不行的。这样舞台上就会显得单薄贫乏。多留点虚的东西让观众想象往往更有审美乐趣。

演员必须懂得，一出戏有一定长度，所以剧作家总是要考虑戏从哪里开始，在哪里结束，一段生活在哪里切一刀，这出戏分多少段落（幕、场、单元）？这些就是虚实结合的一个重要方面。演员就要顺着作家的思路去理清剧中的生活脉络，人物关系的前史，予以补充和充实。当然，一般说含而不露好些，戏总是忌直，避免一览无遗，含蓄些、巧妙些，“有话则长、无话则短”。演员表演就也要以实带虚，虚中有实，实中有虚，虚实结合。这样，就能在表演中把虚的行动与实的行动恰到好处地统一起来。

优秀演员总是能从台词的字里行间，少量的交代中，寻找到人物的一切，想象出一篇完整的“角色自传”来。于是之同志就是坚持这样做的，对表演是很为有益的。当然也不必非从六岁开始写起，事无巨细均予罗列，只要抓住主要的与人物性格、思想、行动有密切关系的事件、生活事实，画清人物的精神面貌与外形特征就可以了。《我演程疯子》是这方面的典范，值得反复学习。

8、贯串的行动与不贯串的行动

以意志性行动为主的、积极主动的行动为主的戏剧人物的舞台行动常常是贯串起来，在全剧中为着一个目的斗争到底，不论成败如何，都是贯串的行动。如《陈毅市长》中的陈毅，为着“收拾烂摊子，振兴大上海”的宏伟目标，排除万难，一往直前，十场戏都以他的行动贯串，而非一个故事情节贯串，故称为“冰糖葫芦式”的剧作结构。又如《奥赛罗》中的伊阿古，他从头到底就是干着欺骗、挑拨的勾当，行动是贯串的。《费加罗的婚礼》中的费加罗也是如此。他为了反对封建的初夜权，与贵族斗争，最后取得胜利，与苏珊娜结合。在《一个死者对生者的访问》中，叶肖肖的“访问”，在《等待戈多》中的两个流浪汉的“等待”，都是贯串全剧的。确实，在很多剧本中，大量角色的行动都是贯串的行动，这种行动较易表现出人物的思想性格。所以，我们认为布伦退尔的“意志冲突”说开始到斯坦尼斯拉夫斯基的“贯串行动——最高任务”学说，基本上是正确的。我们在演这一类剧本中的这一类角色时，应该努力寻找角色的贯串行动，把它准确地体现在舞台上。

但是，我们应该看到不少戏中的某些人物的行动是不贯串的，前后有很大变化的。譬如奥赛罗，在轻信伊阿古的谗言而陷入妒恨之前和之后是判若两人的。有人说他的行动是贯串的：“为了惩治恶，反而伤害了善”。那么在他开始要惩治之前的戏里的行动又如何解释呢？在元老院中对与苔丝蒂狄娜的爱情的真诚自白是为了什么？又如根据托尔斯泰原著改编的《复活》中的卡秋莎·玛斯洛娃一角，从天真纯洁的姑娘到沦落为任人蹂躏的妓女；又从已经扭曲了人性的妓女无辜流放，在流放中结识了革命者，恢复了失去的人的尊严，向往着光明的前途，这三段生活历程是截然不同的。在这不同的生活阶段中明显地有着不同的追求、不同的生活目的。她的行动不可能是贯串的。

我们应该承认舞台行动中有贯串的行动和不贯串的行动同时存在，就在一出戏中，每个角色也是各不相同，并非个个都有“贯串行动”的。演员必须按照剧本反映的生活，认真地分析其行动是否贯串，然后去确定其目的性。

当然，人物行动应该有一个合情合理的、观众可以理解的发展过程，从这个行动过渡到下一个行动，应该有充分的客观原因和主观心理依据。也就是说，人物行动有一条贯串的线是完全必要的。因此，不论作家如何写戏，演员总是努力去寻找线索，把单个的行动结成一串珠链。这线索就是人物为什么从这个行动转向下一个行动？目的如何变化？心理状态怎样过渡？这几方面的统一。除非在某些荒诞派剧作如《秃头歌女》那样，理线似乎是多余的。

演员不应拿一个框框去套所有的剧本，强求一律地徒劳地去找任何角色的贯串行动，有人说演员从中找不到角色贯串

行动的戏就是一个失败的剧作，这是不正确的。

以上8类16种舞台行动，是我们多年实践中总结出来的认识，在各种剧本和各种演出中分析、概括出这些行动的类别，为的是让演员能在万花筒式的丰富复杂的行动结构中分辨行动的性质，并按其性质的特定要求去表演。

第三章 角色性格论

表演艺术的核心问题是演员创造角色性格。

角色，兼指剧中人物及由演员扮演而成的舞台人物形象。角色作为剧中人物是一种文学形象，有待演员扮演成舞台实体的角色形象，才能为广大戏剧观众欣赏。因此，舞台人物形象是“演员——角色”的矛盾统一体。我们在本章中要讨论的内容就是演员扮演各种不同性格的剧中人物并化身成角色的一般规律。简言之，我们的讨论将不涉及作为剧中人物的角色是如何由剧作家创造出来的，而只注重在作为舞台人物形象的角色是如何由演员创造出来的。

演员创造角色性格的艺术媒介主要是本人的机体。演员本人是具有独特个性的活人，要化身为“别一人格”的角色，就比其它艺术运用其它物质媒介创造人物性格更为困难。因此，演员创造角色性格的过程呈现出高度的复杂性。在演剧史上对这种“活人创造另一个活人”的艺术创造过程，有着各种不同的描述和差异颇大的解释。但是有一点是一致的：表演艺术创造过程就是演员扮演角色并化身成角色的过程。演员在扮演角色时，凭自己对剧中生活的认识和性格化的能力，经过艺术构思和把握住相应的表现形式，通过舞台行动过程，塑造出准确、生动、性格鲜明的角色形象供观众欣赏。可以说：演员扮演角色时

的主要任务就是创造角色性格。古今中外凡受广大观众赞赏的优秀演员都擅于在舞台上创造出能征服观众的角色性格。

据此，我们对本章的内容作出大致的安排。

首先，必须对“舞台角色性格”这个概念作出明确的界说。

其次，我们应当归纳出一些掌握角色性格的基本途径。这带有表演方法论的意义。这些基本途径是性格创造的主要议题。

第三，我们要提出几个演员创造角色性格时必须记住的辩证关系，据以规范表演思维活动方向。

一 舞台角色性格概念

性格，在普通心理学中有着明确的定义：

“性格是一个人的本质属性的独特的结合。这些属性使这个作为社会成员的人有所区别，表现了这个人现实的态度，并且表现在他的行为举动中。”“人的性格并不是某种天赋的，经常不变的东西。没有一个儿童是生而爱劳动或懒惰的，生而诚实的或虚伪的，生而勇敢的或怯懦的，生而守纪律的或不受约束的。这些品质并不是宿命地为人的神经系统的特点所预先决定的。性格是在人的生活进程中形成的，它人的生活道路所制约，反映着人的生活条件和生活方式。人对现实的态度体系是在现实本身的影响下形成的。”^①

① 斯米尔诺夫编：《心理学》，人民教育出版社1961年版，第517—520页。

在表演学中，角色“性格”包含了人的情感、意志和性格、能力、气质等全部个性心理特征，同时还包括了角色的行为特征与外貌特征。与文艺学中的性格概念是一致的，是一种“性格形象”。

心理学中的性格概念具有科学性；文艺学中的性格概念具有形象性。因此，表演艺术中的角色性格概念不能完全离开心理学、文艺学中的性格概念；甚至还不得不借鉴它们来支撑自己的理论框架。因为我们要讨论的角色性格概念既必须具有科学性，也必须具有形象性。

那么，表演艺术中的角色性格概念，与文艺学和心理学中的性格概念有没有区别呢？我们认为主要区别在于两个方面：第一，文艺学中的人物性格是静止的美术形象或由语言符号描绘出来的、必须通过读者想象才能接受的文学形象。心理学中的性格是对人的个性特征的抽象概括。而体现在舞台上的角色性格却是动态的、可以直观的形象实体。演员既要把握准形象的性格内涵，又要时刻不忘性格特征的形象外化，这两方面的辩证统一才是我们演员观念中的舞台角色性格概念。第二，舞台角色性格是由演员以自己的机体为媒介而创造出来的，当然，形象中也包含着演员的活的情感体验和个性色彩。

我们作了这样的判断之后，就可以由此延伸开去，进而分析一些与此特殊概念有关的问题。

1、角色性格形象的特点

表演艺术中的性格形象具有不允许观众细尝慢品、反复揣度的审美特性。它是直观的，但又转瞬即逝，因此必须鲜明突

出，有强大的吸引力和震撼力，能在短时间甚至刹那间为观众留下感染很深的印象，并使其观后久久不能忘怀。有经验的演员懂得“戏要咬人”，就是指在观众心头刻下深深的烙印，时光的流逝抹不掉对形象的审美情感体验，相反地经过筛选而存留下更为美好的记忆。

表演艺术中的性格形象是在舞台行动中逐步展示的，它必然表现在行动过程之中。因此，性格与行动结成不解缘。行动作为戏剧情节看，“情节是性格的历史”。行动作为具体行动过程看，性格是在行动中展露的。当然，正如亚里斯多德说的：剧中人物“不是为了表现‘性格’而行动，而是在行动的时候附带表现‘性格’”。但是性格与行动很难分割，卡斯特尔维特洛说过：“行动或多或少地展露出人物性格”，“没有性格、行动就不能完成”。确实如此，发出行动的人总是具有某种性格，而人物性格也需要在行动与反行动的矛盾冲突中展示出来。舞台上的角色是一个“行动着的人”，黑格尔说过：“一个真正的人物性格须根据自己的意志发出行动，而不能让外人插进来替他作出决定。”观众则从他的行动以及对行动的评价中看出了他的性格。总之，舞台行动是动态的，所以角色性格形象也是动态的。具体的行动过程及其纠葛组成戏剧情节，角色性格从中显现。所以，我们决不可将表演艺术的行动性特征与扮演性、化身性特征相割裂。

2、角色性格的类别

演员要创造角色性格，就必须充分认识自己的创作对象。演员是表演创作的主体，剧中人物就是演员的创作客体。演员

一生中面对无数的创作客体而这种对象是非常复杂多样的。我们从大量剧作中看到：角色性格并非是用一种创作方法和模式写出来的，角色性格可说是千差万别，这种千差万别的角色性格说明了社会生活本身的丰富复杂性，说明了人的性格的多样性。但是如果我们进行一番细致观察分析，还是可以将这千差万别的角色性格归纳为几种一般的类别：

一种是个性化的角色性格，譬如古希腊悲剧中的不少“充满的有生气的人”，“每个人都是一个整体”。他们呈现出性格的丰富性“每一个英雄都是许多性格特征的充满生气的总和”，“而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”（黑格尔语）。又如莫里哀的剧中人物，也是一种个性化的人物，但常呈现出性格的单一性。每个角色通常具有某种特别突出的性格特征象阿巴尔贡的“吝啬”，答尔丢夫的“虚伪”等，大都是被称为“性格化的角色”。

另一种是类型化的角色性格，譬如古希腊喜剧中的不少代表“民主”、代表“战争”或“和平”的角色、以及财神一类角色，往往缺乏鲜明个性而具有类型的一般性质，或者是善与恶的化身，美与丑的代表。在布莱希特的剧作中也可以看到这种具有“社会类型”的角色，被用来阐明一种哲理或是人性的某个方面。

典型化的角色性格则兼具以上两种角色性格的特征。典型性格的创作着重从人物个性刻画中展示出一般社会、历史、时代的意义，思想倾向从人物的性格中自然流露出来。既不同于个性化的角色性格追求本身的完满统一，也不同于类型化的角色性格注重人物共性归纳和理想的直接显示。

戏剧史上的千差万别的角色性格，大致上离不开这几种类

别或其中间状态、或其单向强化。

黑格尔说过：“在具体的活动中的情致就是人的性格。”

所谓“情致”就是“存在于人的自我中而充塞渗透到全部心情的那种基本的理性内容（意蕴）”。情致是一种普遍力量或伦理理想。这种“力量所含的普遍性必须在具体的个人身上融会成为整体和统一体。这种整体就是具有具体的心灵性及其主体性的人，就是人的完整的个性，也就是性格”。①

他提出的普遍性与个性相融合而成的性格的整体性与统一性论点，与恩格斯的“典型环境中的典型性格”论点十分相近。我们很同意这种论断，因为优秀剧作中的主要角色性格，总是在人物个性中蕴涵着普遍力量。莎士比亚可以说是最伟大的角色性格创作者。

因此，我们也很同意黑格尔反对在个性化方面走上极端的意见，他说过：

“如果人物性格没有见出这样的完满性和主体性，而只是抽象的，任某一种情欲去支配的，它就会显得不是什么性格，或是乖戾反常，软弱无力的性格。个别人物的软弱无力，正在于上文所说的那种永恒的力量没有显现为他本身固有的自性，即没有显现为主体固有的属性。”②对人物个性作单向强化，走向极端的作品往往缺乏长期流传的可能而呈现出速朽性。

另一方面，我们要注意到现代派剧作中，尤其是荒诞派剧作中出现的“反性格”倾向，他们在人物的类型化方面走向极

① 黑格尔：《美学》第一卷，第287—292页。

② 同上，第294页。

端，于是出现符号化的人物形象。他们让角色在舞台行动框架中直接表现“生活的本质”。一般说“反情节”不可能彻底。因为戏剧中的角色不可能没有行动。因此只能追求“淡化”。

“反性格”似乎很彻底，但是只要有舞台行动，或多或少地要显露出某些性格因素。譬如阿麦迪夫妇要处理日益膨胀的尸体，因为他们害怕别人和警察发现，这就给人以“胆小”的印象。

《秃头歌女》中的马特夫妇和另一对“可以互换”的、似乎毫无性格可言的角色，在剧中必须互相“攀谈”、互相“询问”对方的情况，互相“证实”彼此间的关系等等。于是，我们从中感到角色的孤独感、内心苦闷和寻找沟通的渴望，还是可以分析出某种虽较模糊、却仍存在的性格因素。

演员总是喜欢扮演那些丰富的性格特征凝聚在一个角色主体身上的完整的剧中人物，企求自己所扮演的角色能反映出较高的社会意义和时代精神。但演员没有独自挑选角色的自由，常是在导演选择、安排下担当所分配的角色扮演任务，因此，演员要擅演各种角色，要练就一身“有扮演任何种类性格与角色的无往而不相宜的本领”（狄德罗语）。如果遇到类型化的角色性格，演员就需要用自己的接近角色的某些个性方面去丰富角色，赋予他某种个性特征。如果要扮演一个个性化的比较单一的角色性格，我们就应该深入剧中生活，寻找与角色相应的补充素材，尽可能地予以充实，力求其形象的完整性。即使是阿巴尔贡这个角色，也并非只有“吝啬”要我们演员去体验，这个角色还明显地存在着“敏感多疑”，表现在对仆人的怀疑和不信任；“好色”，自己已是老人，还从儿子手中夺过一个年轻美貌的玛琍安娜；“残忍”，他鞭打仆人，禁止喂饱马和偷吃料槽中的麦粒等行为；“不爱子女”，要把女儿嫁一个老贵族以谋

取聘礼，破坏儿子的婚事，显出极端的“自私”。当然这一切均以“吝啬”为主要特征而结合起来，这样阿巴尔贡的性格就可以更加丰满了。如果担任符号性的角色扮演任务，譬如甲、乙、丙、丁一类，就应该学习《茶馆》的排演经验。北京人艺的导演与演员细致地规定了《茶馆》中每张茶桌边的每一个茶客的身分、职业、关心的话题和对剧中事件的态度等，从而使每一位茶客在演出中都是一个个活的有性格的形象，而不是符号了。

如果我们要扮演的确实是根据作者主观意念写成的符号性角色，例如《等待戈多》中的两个流浪汉。我们就要认真领会作者意图，感受作者的艺术意念和它背后的对人生、对社会的悲观哲理，要弄清楚作者为什么要选择这样的角色形象来体现他的艺术意念？虽然剧本泛指着人类的遭遇和处境，但作者以两个流浪汉为主角，仍然可以从中看出作者的同情心指向哪里。我们看到过上海戏剧学院导演进修班两位演员扮演这两个流浪汉，他们一方面努力体现出“等待”这个贯串全剧的主要行动的无意义性，同时却又努力区别这两个流浪汉，使观众感到其中一个悲天悯人，富有同情心，而另一个则是个十足的无赖。他们的创造得到普通观众与专家们一致赞赏。

3、演员本人个性的作用和地位

这里涉及一个重要的理论问题，也是一个实践中常会遇到的矛盾：演员本人的个性在表演创作中的作用和地位。

演员对创作对象必须有十分深入细致的理解和感受。对角色既要有理性分析，也要有感性的体会。演员的形象思维受剧本的限制而具有二度创造的被动的一面；但也有自己对生活的观

照态度而拥有独立创造的充分自由。演员本人的个性色彩不可避免地会渗入角色之中，但演员总是会主动地避免自己与角色完全不符合的某些个性特点的表露。为了不破坏角色形象的完整性，他一定会有意地抑制它，不让它在角色创造中显露出来。

黑格尔对这一点有着相当辩证的看法：

“演员作为活人，在器官、形状、姿态表情等方面，每个人有每个人生下来就有的一些特点；有时为着表达一般性的情绪和某种某类人的一般特征，他就要把自己的这些个人特点消除掉；有时又有必要使这些个人特点牵就剧本中个性较丰富，形象较完满的人物，以求达到这两方面的协调一致。”^①

这是一段很精采的论述：第一，黑格尔是在强调表演艺术的表现材料（媒介）是演员活的机体的前提下论述这个棘手问题的；第二，他强调了演员作为活人生来就有的那些表演媒介，这些媒介必然更具有演员本人特点；第三，演员个人的这些特点在扮演不同类别的角色时必然存在着取舍处理的问题。在绘画时，画家可以根据需要着色。他认为不需要的颜色可以不绘上去。而演员遇到一个角色不需要“红色”时，这“红色”却仍然存留在演员身上，无法避免地要予以“消除”。我们都知道这种“消除”是不可能的，实际上只能控制、掩盖、隐匿或用化妆术“改造”。当角色确实需要多种色彩而演员身上欠缺某种色彩时，就要“牵就”角色的需要以求得演员与角色的协调一致。这种“协调一致”只能是这一个演员与角色的矛盾统一体，如果换一个演员来扮演同一个角色，那么他用来

^① 黑格尔：《美学》第三卷下册，第278页。

“牵就”这个角色的色彩必然也带上了他这个演员本身的特点，于是形象就决不会相同。因此，我们可以肯定地说：演员带着他自身的特点来扮演角色，有时要“隐匿”掉某些个性特点，有时要尽可能“牵就”，还要努力去感受那些角色需要而自己并不具有的个性特点和情绪体验，以求角色性格形象丰富、丰满。但演员的个性并不等于他的创作个性，每个演员本人的个性不同，其艺术创作个性也就不同，他的创作个性表现在他扮演角色并化身为角色的创造过程之中。创作个性的内容很广泛，世界观、艺术观也包括在内。我们仅就艺术创作特色这一个方面略加分析，演员创作个性中包括着他的专业条件和创作可能性，这决定着他的创作特色。条件指演员的内部素质如理解力、感受力、想象力、节奏感、形象感等；还有外部条件如体形、面貌、声音、口齿、表现力等，创作可能性指演技、化妆、服装等外部装饰功能，接受指导和模仿的能力等，这两方面结合起来决定着表演的创作特色，也规定着他的“戏路子”。这是演员创作个性中最具体最生动的部分，这一切与本人的个性特点既有联系又有区别，本人的个性影响着他整个生活，而创作个性只在创造角色时起作用。

因为有创作个性的差异，因此不同演员扮演同一角色不可能完全相同。反之，同一演员扮演不同角色总会留下自己个性的特点。也因为创作个性不同，著名演员尽管都有很高超的演技，却不可能没有创造的局限性。中国戏曲中的风格流派由此产生。话剧界的所谓表现派与体验派之争除美学观点分歧外，个人感受上的差异也由此而形成。如体验派大师大都是悲剧演员，表现派大师多喜剧演员。

哥格兰十分遗憾地说过：“无论肉体如何柔软，脸部如何

灵活，但要随心所欲地千变万化，则谁都不可能做到。有时候，一个演员由于外形的关系，虽然对某些角色深有所悟，别有见解，却仍无法扮演。有时候，自然对一个演员作了无情的限制，使他只能扮演某几类角色。”①

当然，形体受到限制的演员仍然能在他自己的戏路子范围内获得高度成就。如果硬要严顺开来扮演奥赛罗未免滑稽。卓别林晚年扮演国王的尝试也是不成功的。

意大利演员萨尔维尼的偏见甚至更为绝对地限制了自己，他说：

“可能由于我主要是听命于我的感受，所以凡是我不完全同情的角色，我就无法把它演得使观众或我自己感到满意；而最近这些年来，我甚至根本不想再扮演这类角色了。”②

梅耶荷德曾经批评斯坦尼斯拉夫斯基在扮演高尔基的《底层》中的流浪汉萨京时，虽然身穿破烂衣衫，却象个披着斗篷的绅士。我国有几位大演员在个别角色上的失误大致上也与此有关。据此，我们可以这样认为：演员本人的个性特点凡不符合角色者均需控制、掩盖、改造、隐匿；而演员的创作个性却应充分展示，在此基础上形成自己独特的表演风格。

这样，我们要进一步肯定：舞台角色性格概念的最为特殊的、能与其它艺术中性格概念相区别的特质，就是它必须包含着演员的创造，演员的活的个性特点在内。经过演员扮演的角色，通过演员机体化身的角色性格与文学性的剧中人物性格不是一回事，不是同一样东西；不同演员创造的同一角色也不可

① 哥格兰：《演员的双重人格》，《“演员的矛盾”讨论集》第273页。

② 萨尔维尼：《演员的冲动与抑制》，同上，第297页。

能是同一个性格形象。

4、演员创造角色性格的基本矛盾

演员创造角色性格，既然是由一个有个性的活人去扮演“别人格”的他人，于是这种创造中产生的矛盾就成为表演艺术中的基本矛盾。演员是这个矛盾的主要方面。矛盾的解决是由演员对角色的扮演、化身而达成的；这种方法或能力被称作“性格化”。经过性格化而化身的新生形态就是“演员——角色性格形象”。这种矛盾的产生、发展、解决的过程，全是由演员亲自粉墨登场、现身说法、身体力行，当众展示出角色形象来完成的。历史上的所谓“演技论”，主要就是探讨解决这种矛盾的理论。莎士比亚在《哈姆莱特》等剧本中涉及有关表演的几段独白可以看作是演技论的萌芽。但是他主要地着眼于演员的扮演与观众的审美之间的关系、还没有接触到演员主体与创作对象（角色）之间的内在矛盾。

17世纪法国古典主义戏剧家们集中研究剧作理论与技巧，很少涉及演技，连莫里哀也没有留下他自己表演的经验总结。但是法兰西喜剧院的长期演剧实践，终究给18世纪启蒙主义先驱狄德罗建立表演理论以事实根据。他在《关于演员的是非谈》（或译《演员奇谈》）一书中，深入地研究了克莱隆、杜麦尼埃、英国演员盖利克等当时优秀演员们的演技，具体分析了演员在当众表演时的创作状态，涉及到了演员与角色的关系问题，这使他成为第一个建构表演性格创造理论的美学家。

狄德罗正确地发现演员的“敏感”与他必须塑造出一个艺术形象之间的矛盾，他排斥不符合艺术创作要求的“敏感”，

主张演员在创造角色性格时要认真分析剧中人物，并根据自己的生活经验和创造想象，在自己心里建成一个“理想的范本”，然后就对这个“理想范本”进行“摹仿”，在每次演出中“冷静”地重复它。因此，演员就需要有极强的判断力和控制力，和十分严肃认真的创作态度，决不能由着自己的情感跑马而破坏了艺术创作的完整性和准确性。^①狄德罗是一位唯物主义者和现实主义者，他的这一番理论基本上符合演员创造角色性格的实际情况，如能正确领会，定会得益匪浅。

19世纪的哥格兰提出的“两个自我”论，是承袭狄德罗的“双重人格”论而加以发挥的结果。他比狄德罗进了一步，并不完全排斥“敏感”，而是把演员一分为二，一个控制另一个，一个指挥，另一个表现。我们认为哥格兰从实际出发、自觉地克服了前辈理论家的片面性，同时，他更进一步发挥了现实主义性格创造理论：

“当演员需要画一幅人像，那就是说，需要创造一个角色时，他必须先仔细阅读剧本，反复钻研，务求把握剧本作者的意图和他要表现的人物的意义，清楚理解他的角色并看到它的应有形状，他做到这一点后，他就找到了他的模特儿。然后，跟画家一样，他抓住每一个显著的特点并将之转移到自己身上，而不是画布上，他使这个人物的每一个特点都适应于他的第二自我。他看见答尔丢夫穿这么一种服装，就穿上；他感到答尔丢夫有这么一副相貌，就铭记在心。他强迫（如果可以这样说的话）自己的脸部和体态适合他想象中的模子，他改造自己的个性，一直到

^① 狄德罗：《关于演员的是非谈》，见《“演员的矛盾”讨论集》。

隐藏在他的第一自我内的批评家感到满意，认为已经做到活象答尔丢夫时为止。”^①

哥格兰所说的“模特儿”，就是狄德罗的“理想范本”，他所要求的“看到它的应有形状”，就是要建立一个“心象”；然后他既在构思中让“心象”适应演员的条件和创作可能性，同时又“改造”自己的个性以“牵就”人物形象。

但这还不够，因为这“仅仅是外形上的相似；它只传达出人物的外形，而不是人物本身。必须让答尔丢夫用他听到答尔丢夫常用的那种声音来说话；为求前后一贯地表现角色，演员必须学会象答尔丢夫那样走路、谈话、倾听。他也必须用他看来是属于答尔丢夫的那种脑筋来思想。”^②

哥格兰的表演艺术要求明显地是内外统一的，前后一贯的，也就是完整地创造角色性格。他归纳地说：

“总而言之，第一个必要条件是深刻地和仔细地研究性格；然后，必须按照性格所决定的人物的必然形状，由第一自我形成概念，由第二自我加以再现。这就是演员的工作”^③。这是当时最系统的角色性格创造理论，它完全符合演员创造角色的一般规律。

但是由此而引起的与亨利·欧文、萨尔维尼等人的争论，却因为哥格兰十分强调演戏是“表现而不是合一”，逐渐将讨论的重心转移到了情感体验问题上，而对性格创造本身却很少争论。这场争议对解决演员的创作状态和深入到演员创作主体

① 哥格兰：《演员的双重人格》，《“演员的矛盾”讨论集》第271页。

② 同上，第271—272页。

③ 同上，第272页。

内部的矛盾上，发掘出表演心理学的很多深层的细微的复杂问题，由斯坦尼斯拉夫斯基据此造成一个庞大的体系，这是十分有意义的。但我们对这场争议忽视了角色性格创造感到遗憾。即使在斯氏体系中，“性格化”也只在外部技术中占据一个章节，而且主要是解决了一个在“面具”下演员能在体验基础上化身的问题，未及进行全面深入的论述。

斯坦尼斯拉夫斯基所以如此，可能是因为他专注地着力于建立起一个他称为“体验艺术”的体系，而“性格化”在他看来是不言而喻的。而且当时莫斯科艺术剧院的那批“老头子”著名演员们对性格创造是个个得心应手的，有着极强的性格化能力。我们从他所著的《海鸥》、《底层》、《奥赛罗》三个“导演计划”中可以明显地看到他的导演构思从不脱离角色性格。

尽管如此，斯氏在上述“性格化”一章中仍然有着十分精辟的论点，譬如：

“没有取得外部的形式，无论是角色的内部性格特征或者是他的内心状态，都不可能传达给观众。外部性格特征把角色的看不见的内心状态描绘出来，把这种状态传达给观众”。①

由于斯氏是“体验派”，他论述外部性格化的目的是为了传达角色的精神生活。同时他还肯定地说：

“那些有才能的人，他们所创造的形象的外部体现和外部性格特征，总是从正确地创造出来的内心状态中自然而然地产生的。”②

① 《演员自我修养》第二部，第20页。

② 同上，第20—21页。

他以自己扮演易卜生《斯多克芒医生》中斯多克芒医生一角的经验为例，说明只有当演员找到了角色的正确的内心状态后，当内部性格特征被确定了的时候，外部的表现就会自然而然地出现。这是标准的“由内到外”“自然流露”论。

但斯氏并不拘于一道，他能迅速地改变自己的外形，同时指出，外部特征可以直觉地“也可以纯技术地借助于简单的外形技巧创造出来”。当演员掌握住了某种外形变化时，他又说：“毫无疑问，内心方面也由于要适应他所创造的外部形象而发生了变化”。^①既然斯氏也认为在用外形技术掌握住了外形变化时，内心方面也会发生变化，那么“由外到内”的可能性也就存在着。他在书中所举的例子就是先用心造成角色“假面”，穿上角色应有的“服装”，不是用自己的名义，而是用别人的名义行动起来，这就是化身和性格化。他认为“在假面掩盖之下”，演员就敢于把他“深藏的、隐秘的天性和性格特征暴露出来。而这些东西在实生活中他是连提都怕提起的。”^②因为有了假面的掩盖，又用角色的名义行动，“他就可以不负责任了”。由此斯氏对性格化下了一个定义：

“性格化就是拿来隐蔽作为人的演员本身的那种假面。”^③

斯氏批评那些“爱角色中的自己甚过爱自己心中的角色”的演员、特别是女演员们，并明确地宣告：

“由于每一个演员都应该在舞台上创造形象，而不简单是向观众表现自己，所以再体现和性格化对于我们大家都

① 《演员自我修养》第二部，第25页。

②③ 同上，第54页。

是必要的”。 “一切演员——形象的创造者，毫无例外地都应该再体现和性格化”。^①

斯氏用简练的语句提出演员与角色的基本矛盾，并且指出了解决这种矛盾的方法：化身和性格化；他的性格化方法宽容地兼包由内向外或由外向内两种途径。他并不绝对地追求“合一”，也反对无动于衷的“表现”，他认为最佳状态是“天性的分化”。但是他坚持一个基本目的：性格化，不论是外部性格化还是内部性格化，都是为了向观众传达出角色应有的精神生活，这才是完整的性格形象。我们认为斯氏的理论是基本正确的，可以信服的。

演员一辈子都要与角色性格打交道，毕生从事于通过性格化化身为角色形象。每一个演员由于其本身经历、修养、艺术兴趣、爱好和技巧着重点不同，在性格化时会出现种种不同的表演现象，会造成十分多样的角色形象，但他的创造的优劣就在于他化身和性格化的能力高低，这是确定无疑的。我们千万别做那种只靠自己本身的魅力而不懂得性格化的演员，而要努力锻炼自己的身体、声音、说话和举止姿态等，也应着意地训练自己的内部技术，使自己成为解决演员创造角色性格这个基本矛盾的能手，不断地塑造出栩栩如生的角色性格形象去征服广大观众。

当着我们把表演学中的角色性格概念弄清楚，并且在弄清楚这个概念时，连带分析过有关的几个理论问题之后，我们在后两节所说的一切就容易明白了。

① 《演员自我修养》第二部，第54页。

二 角色性格创造的基本途径

角色性格既然是人物的心理特征、行为特征与外貌特征的有机统一体，那么，演员创造角色性格的途径也就离不开这几方面的特征，可以从对人物的心理特征分析、体验入手进而掌握其行为特征、刻画其外貌特征；也可以从人物外貌特征设想开始探索，深入其内心深处和透视其行为逻辑，把握完整的形象构思；更可以首先掌握其行为特征，扩及其它。演员能熟练地进出每一扇形象之门，自由地通过性格形象的各处幽居，随心所欲地开启人物的心灵密室，发掘出前人未知的宝藏，表演方法也就寓于其中了。

1、掌握角色的行为方式

人的性格是在生活实践过程中逐渐形成的，这包括环境对人的影响和人对环境的适应与改造两个方面。剧中人物性格归根结蒂是生活的艺术反映。因此，人物性格不可能脱离剧情而发展，尤其因为在戏剧中，剧中人物性格主要不依靠描述而直接表现在他的行动过程中。观众是通过角色的舞台行动过程而不是通过别人的介绍才认识其性格的。但是观众在审美过程中理解角色却必须通过一个中介环节：即对人物的行动进行正确的评价，抽象成行为，才能理解人物行为的实质，并从中感知人物性格特征。因为人的行为是包括着客观评价在内的，因此它是可以分好坏优劣的；人的性格也是可以评价的，可以分

清善恶，区别积极与消极的。因此，行为与性格才可以在同一层次上被我们统一掌握。某些改革家的行动，常因客观上评价不一致而招致种种误会，当着党的改革开放政策逐步明确和深入人心，客观评价趋向一致，先前认为错误的行为成为先进的行为，人们也承认他是有进取心的模范。所以演员创造角色也必须对自己所扮演的角色的行为过程，进行种种恰当的评价，掌握其行为方式。

恩格斯说过：“一个人物的性格不仅表现在他做什么，而且表现在他怎样做。”^①——怎样做？这就是某个人物的行为方式。性格特征就在角色习惯了的、经常出现的、可以被人预见的、自己也难以随意变更的、独特的行为方式中显现。并非任何孤立的行为都能清晰地表现出人物性格，单独一个行为可能表现出人物性格中的某一特征，但是仅这样不可能见其全貌，人物性格是多种个性特征的有机统一。必须要在一系列行为中掌握住它的内在逻辑性，才能通过这种“行为逻辑”来表现出角色性格逻辑。性格的复杂性并不等同于性格的模糊性，任何角色性格总是有其主导方面或者有着前后左右的趋向性，这一切都会表现在他的行为方式之中。任何角色性格及其行为方式都是可以被明确认识和感受的。由于人们的立场、观点不同，对同一个人物的行为方式可能会出现相距颇远的不同评价，譬如对电影《人生》中高加林的所作所为，对他追求幸福的方式，曾有过很不一致的看法。但这种不一致正好说明观众对角色性格总是不愿作纯客观的冷漠的接受，而必定会很动感情地对其意志行动过程及行为方式进行热烈的评论。

① 《马克思恩格斯选集》第四卷，第344页。

我们试举《雷雨》中的繁漪为例，我们已经在前章中分析过她在全剧中的贯串的行动是：为了追求自由和爱情企图冲破压制着她的封建牢笼。她千方百计地抓住周萍不放手，她的行为方式有着不同寻常的不择手段的独特性，因此，有时得不到某些观众的同情。正象曹禺同志在《雷雨》序中说的：

“她是一个最‘雷雨’的性格，她的生命交织着最残酷的爱和最不忍的恨，她拥有行为上许多的矛盾，但没有一个矛盾不是极端的。”^①

繁漪的这种特定的行为方式贯串在一系列趋向极端的行为中：请鲁妈来让她带走四凤，除去眼中钉；跪下来哀求周萍不要离开自己；把鲁家的窗户反扣上，让周萍与四凤的关系暴露；阻止周萍带四凤出走，唆使周冲出面与周萍争夺四凤；当着周朴园，公开一切秘密，等等。我们可以看到繁漪的性格是：一切都趋向极端、辛辣、尖锐、果敢、犀利而阴鸷。她在受着压制和桎梏时，不甘于抑悒终身，逆来顺受，在砂中枯死，而宁愿强悍地作困兽之斗，哪怕最后仍然会落在火坑里，引向死亡！这种性格的复杂性及其艺术魅力，曹禺一言概括为：

“她的可爱不在她的可爱处，而在她的不可爱处。”^②只有对她的全部行动过程都进行正确的评价，才能认识到她的行为实质是一个被欺凌的妇女为自己的幸福而斗争，才能对她的一切趋向极端的行为方式有积极的理解，也只有掌握住这种独特行为方式的演员才能演好繁漪。

① 曹禺：《雷雨·序》，文化生活出版社1936年版，第8—9页。

② 曹禺：《雷雨·序》第10页。

由此可见，行为逻辑等于性格逻辑。当着我们从角色的行为方式中归纳和抽象出它的逻辑实质时，我们得到的一般就是性格逻辑。因此，掌握角色的行为方式，是创造角色性格的一条捷径。

要掌握角色的行为方式，必须十分细致地分析角色的每一句台词，悉心领会作者的意图，稍有忽略，就有可能对角色的行为方式发生误解，而对角色性格作出不正确的处理。

意大利的哥尔多尼写过一出著名的喜剧《狡猾的寡妇》，剧作家把主人公的性格主要特征明确地在剧名中规定了：“狡猾”，就象莫里哀的《吝啬鬼》一样。但是这个戏在上海戏剧学院演出时，不少学生——演员对为什么要规定她“狡猾”仍不太理解。为什么不可以说她“聪明”呢？教师——导演田稼同志主要用掌握人物的行为方式让大家懂得：这位寡妇对英、法、西班牙和意大利的四位求婚的爵士采取了一视同仁，不加拒绝的接见，对他们进行了充分的了解。然后装扮一位美女去勾引他们进行试探。结果前三位均见异思迁，对她装扮者大献殷勤，而只有本国的伯爵不为所动，一心爱着这位寡妇。于是寡妇作出了决定，当众挖苦了三个外国求婚者而宣布与本国的伯爵结合。这种行为方式确实可以说“狡猾”，当然是一种善意的而非恶意的意思，它符合西方人的用词习惯。演员明白了这种含义，而且掌握住了角色的行为方式，就顺利地表现出了角色狡猾的主导性格特征。

掌握行为方式这条创作途径并非只在写实戏剧中走得通，在扮演其它流派的戏剧角色时也能畅行无阻。

我们都知道《罗慕洛斯大帝》是“在佯谬中表现现实”的大师迪伦马特的成名作。主人公罗慕洛斯的行为方式是十分奇

特的，他当上皇帝后，就千方百计决心促使罗马帝国灭亡。他不理朝政，甚至始终不到罗马皇宫中去而只住在一座行宫中。他不阅公文而专事养鸡，每天轮流吃各个名种鸡生的蛋，敌人越逼得近，他越情绪高涨，镇定自若。当日耳曼人打到他的住地时，他面对一群大臣逼宫搞政变仍然毫不畏惧，利用自己的威严镇住了一群穿黑外衣的谋叛者。日耳曼人的统帅占领了行宫，与罗慕洛斯见面，要向他称臣，自愿收下一个罗马大工厂主的一笔巨大“退兵”款项；而罗慕洛斯宁愿让他杀死，也不愿让罗马帝国复兴。最后以封日耳曼人为罗马皇帝，罗慕洛斯退休结束全剧。象这样荒谬的剧情和角色性格，掌握其行为方式是最好的方法。对他的一系列行为进行分析，就会发现：他反对强权、仇恨不人道的血腥统治，坚定地实行自己的计划，沉着镇定地应付各种复杂危急的场面，以宁死不屈的毅力达到了自己的目的。这样的性格不是很鲜明的吗？

当然，任何特定的行为方式都与角色的态度系统紧密结合着，甚至常常是由态度决定的。

抓态度是角色创造的第二种途径。

2、把握角色的态度系统

我们前一节中对角色的行为方式进行的分析中，较多地着眼于引起角色行动的意志特征，而较少接触到角色对人、对自己、对客观事物的态度。其实，人的行为方式除了他的生活条件、教育条件、以及行为的目的之外，主要的常是由他的态度系统决定的。譬如我们提到了繁漪对周萍执著的爱和由爱转化为恨；意大利贵族对外国贵族的批判态度；以及罗马人自己对

帝国统治的绝望。就是这些极其重要的、构成角色态度系统核心的心理体验，决定着角色的行为方式。因此，演员在掌握角色的行为方式的同时，还要用心地去发掘和把握住角色的态度系统。

所谓态度系统，就是要从角色的对人、对己、对待客观事物的种种态度中归纳出总的态度的逻辑性，以便确定这个角色的性格特征。在心理学中把人对社会，对他人的态度中表现出的性格特征，归纳为集体主义、人道主义、富于同情心；个人主义，利己主义；正直、诚实、虚伪、自私等。对待劳动的态度不同，可以看出一个人忠诚、首创精神、勤奋或者懒惰、马虎、消极、冷淡、怠慢、因循保守；节俭或挥霍。对待自己的态度也可表现出谦虚或骄傲自大，自尊心强或狂妄、目空一切，等等。这种把握要比掌握行为方式困难些，分析工作必须更深入些才行，因为这条途径是直接把握角色的心理特征。

有些剧中人物的台词中已经明显地透露出他对人对事的某种态度，演员要抓住不放，并由此深入下去。

譬如《雷雨》中，鲁贵在第一幕开头一段戏中，就有不少台词直接地反映出他为人处世的态度：

“吃人家的钱粮，就得听人家话。”（对主子的态度）

“这周家上上下下几十口子，哪一个不说我鲁贵呱呱叫？”（对自己的态度）

“一个当差的女儿，收人家点东西，用人家一点钱，没什么说不过去的。这不要紧，我都明白。”（对女儿的态度）

“大海，你究竟是矿上打粗的工人，连一点大公馆的规矩也不懂……（对四凤）他在矿上吃的也是周家的饭

哪。”（对养子的态度）

“这家除了老头，我谁也看不上眼”“周家的人就是那么一回事”。（对周府的态度）

从以上这些台词中，就可以看出他对自己和对周围人们的态度，从中就可感觉到他的卑贱的奴性，贪婪无耻而又极其精于谋算的恶劣个性。

剧本的主要部分就是角色的台词，一般只有极少量的舞台指示，包括着人物的动作及其它外部特征，因此，把握角色的态度系统主要应该从台词中去发掘、判断，不能掉以轻心。对剧作家的原有意图必须吃透，在此基础上发挥自己对人物的理解，和对人物的生活的感受。否则遇到某些较为复杂的角色就会十分陌生，难以认识了。

譬如《雷雨》中的周冲的性格就比较难于确定而要多费一番周折。周冲对待现实的态度并非象一般演出中那样，只是表现出单纯和幼稚。我们至今还没有看到过完全正确地创造出的周冲的性格形象。要做到正确地创造这个角色性格，必须抓住他对待现实的乌托邦式的态度进行分析。他对社会、对家庭、对爱情都是脱离现实的、充满幻想和美好憧憬的。第三幕中他对四凤描绘他的理想的天地那段独白最能代表他的态度逻辑：

“有时我就忘了现在，（梦幻地）忘了家，忘了你，忘了母亲，并且忘了我自己。我想，我象是在一个冬天的早晨，非常明亮的天空，……在无边的海上……哦，有一条轻得象海燕似的小帆船，在海风吹得紧，海上的空气闻得出有点腥，有点咸的时候，白色的帆张得满满地，象一只鹰的翅膀斜贴在海面上飞，飞，向着天边飞。那时天边上只淡淡地浮着两三片白云，我们坐在船头，望着前

面，前面就是我们的世界。……对了，我同你，我们可以飞，飞到一个真真干净，快乐的地方，那里没有争执，没有虚伪，没有不平等，没有……（头微仰，好象眼前就是那么一个所在）”

他为什么要作这种梦幻呢？因为“我恨这不平等的社会，恨只讲强权的人，我讨厌我的父亲，我们都是被压迫的人，我们是一样的。……现在的世界是不该存在的。”可见周冲并非是一个幼稚的孩子，他已经有着自己的社会观念。这在第一幕中，他与父亲周朴园争论对鲁大海这样的工人的看法时，已经有明显的表露。那时，周朴园斥责他：“你知道社会是什么？你读过几本关于社会经济的书？我记得我去德国念书的时候，对于这方面，我自命比你这种半瓶醋的社会思想要彻底得多！”

周冲爱四凤，只是因为符合他的爱的观念，而实在并非真爱她；他想与鲁大海交朋友，想让父亲出钱给四凤上学，都因异想天开，过分天真而碰了钉子；他对母亲十分挚爱，但最后发现繁漪也在为爱情而挣扎，他逐渐懂得现实是丑恶的，而且不是他所能战胜的，他的幻梦也就破灭了。他不幸触电而死，他本身也象一场春梦那样短促！

我们可以从以上例子中看到：角色对人、对己、对客观现实有比较稳定的态度，在行为中也经常表现出这些态度。我们系统地进行观察、分析，会发现人物性格的内在基础，态度的逻辑与行为的逻辑一样都是人物性格的逻辑。

角色的态度是有可能随着情境的变化而变化的，尤其是在那些成长中的角色或转变性角色身上。演员扮演这种角色就必须细致地准确地把握住角色的态度变化，使其辩证地多样统一为一个完整的态度系统，进而掌握其性格发展。

譬如《家》中的觉慧是一个充满活力的、十分热情、思想进步，但又比较单纯、幼稚的青年人。他对他那个大家庭的罪恶在第一幕中还看得并不清楚，在他深爱的鸣凤被逼投湖自尽三个多月之后，他逐渐得到了一个总的印象，形成了他对家庭的总的态度。当他的弟弟问他“家”字怎么写时，他憎厌地回答：“家是宝盖下面罩着一群猪！”当他被捕又逃脱后，他的思想态度有了一种升华。他在向大哥觉新告别时，深沉地说：

“这几天我才渐渐认识，我的敌人不是一个冯乐山，而是冯乐山所代表的制度。”

这可以说是一种革命性的转变，他开始把全部热情倾注在推翻旧制度的活动中去了。

当着角色的态度体验从情感激动向着理智与情感结合时，一个新的态度逻辑就出现了。这种新的态度逻辑与原有的态度逻辑的关系是一种发展，或者是一种否定，但是它们之间必定有着这个人物所特有的逻辑联系，能够有机地组成一个多样统一的态度系统，这种变化常有较深刻的思想内涵，演员扮演这类角色时决不可草率从事。

演员有时也会遇到某种表面看来行为方式和态度系统似乎逻辑混乱荒谬的角色，譬如要演一个“疯子”。

于是之扮演的程疯子早已脍炙人口，80年代又有林连昆扮演的狗儿爷，成为新的舞台典型形象。

首先，我们对《狗儿爷涅槃》中的狗儿爷这个典型性格必须有辩证的认识。狗儿爷苦大仇深，曾是一个被压迫被剥削的贫苦农民，为什么他思想深处藏着个封建地主的幽灵，常梦想当地主，为什么会有如此强烈的对土地、房产、牲畜的私有观念，最后竟成了农村改革的阻碍，火烧门楼而“涅槃”？王元

化同志最近在《关于电影戏剧文学的一些感想》一文中，深刻地指出：

“我觉得《狗儿爷涅槃》最为突出的特点就是作者写出了我在上面说过的一个具有强烈反压迫反剥削意识的农民在自己的思想深处并没有逃脱浓厚的封建主义的束缚。从这个角度去理解他的革命性与保守性的奇妙结合和进步与反动立场的转换，以及他所憎恶所反抗的封建幽灵竟然钻进自己的躯体而变成支配他本人的思想主宰，这种奇异的悲剧，就可以迎刃而解变得清晰易晓了。”^①

王元化同志把狗儿爷这个“过去的农民”形象，与鲁迅的阿Q、闰土并提，认为是表现了前人所未表现的另一侧面的典型性格。我们认为他的看法是完全正确的。

林连昆扮演的狗儿爷正是深刻地理解了这个典型性格的复杂性，准确地把握住了角色的态度系统，使人物形象丰满鲜明。不论是偷割地主庄稼时的莫名兴奋；娶小媳妇、分得房、地后的趾高气扬；地、马、车“归了大堆”后的绝望成疯；“三中全会”后又分得土地和牲口时的欣喜若狂；最后因为更大的绝望而宁愿火烧门楼同归于尽；等等，都离不开这个农民对土地眷恋和致富超过地主的执著愿望。我们从他的态度逻辑中看到他的性格逻辑：勤俭刻苦、忠厚老实、愚昧自私、保守固执和谐地结合在一起。

狗儿爷这个角色有将近一半以上的戏都是在疯癫状态中展开的，而且在全剧中，台词多于动作。要把握这个角色的行为方式就会遇到相当大的困难，况且剧作和导演在舞台时空处理

^① 载1987年12月8日《文汇报》。

上采用了不少新的表现手法，演不好易给人支离破碎之感。因此，林连昆在角色的态度系统上下功夫。经过对剧本与角色的深入分析、感受，他得出了自己的结论：

“狗儿爷的毕生所盼望的就是发家，能象财主一样的生活，他视地如命，地是根本，地就是指望。这出戏里，主宰狗儿爷的命运的两条线，一个是地，一个是媳妇，由这两条线发展形成了全戏的情节脉络。”^①

这两条线，对土地的态度是主线，剧中以虚写为主，对媳妇的态度是副线，剧中倒是实写较重，戏剧性较浓。就是说，前者行为虚，后者行为实。于是林连昆运用他的精湛演技，通过绝妙的台词处理，通过他在态度上的强调，把角色对土地的深刻的从心底里发出来的热爱充分显示出来，使其成为主线。

“视地如命，地是根本，地就是指望”这就是狗儿爷的态度系统中的主要方面。他因地而喜，而陶醉，也因地而悲，而成“疯”。在对土地的态度系统中，他的“革命性与保守性奇妙结合”，他的立场的“进步性与反动性有机转换”。他的勤俭刻苦与愚昧贪婪的性格特征也不可分割地矛盾地结合在一起。他的创造有力地说明：角色性格不仅在行为方式中，而且在态度系统中展示出来。

3、体验角色的情感、情绪

角色对待客观事物的态度总是和他的思想感情紧密联系着的，当我们把握住角色的态度系统时，实际上我们已经在体验

^① 林连昆：《关于“狗儿爷”的创造》，1987年1月4日《光明日报》。

着角色的感情了。在心理学中，对感情的定义就是人对于客观事物的态度的体验。

感情是情绪、情感的统称。在不少心理学著作中，都将情绪与情感分别论述：人在生活中，对现实中的对象和现象总会抱有种种不同的态度，而这种种不同的态度就会引起种种不同的情绪体验，如愉快、忧愁、愤怒、喜悦、恐惧、嫌恶、爱恋、满意或不满意等等，就是人的态度和情绪体验的不同形态。情绪一般地是情境性的、容易发生也会很快消逝。但对某些特定事物的稳定的态度体验，会形成较恒常的情绪形态，这就是情感，如母爱，对祖国的爱，对艺术的爱等等。情感是情绪的系统化、概念化的结果，它有时也会象情绪一样是情境性的，但主要特征是长期而稳定的，因此它与人的个性有密切关系。譬如我们在上节中提到狗儿爷对土地的执著的眷恋之情就是一种长期稳定的情感态度，它是在长期的生活实践中形成的，也在他的全部生活经历中保持其稳定性，成为狗儿爷性格的重要核心特征。可见把握角色态度系统与情感体验的密切关系。扮演任何角色均须体验其情感、情绪，不论从哪里入手，最后总是要达到体验与表现的结合。但是，作为方法或创作途径，仍是可以进行分别论述的。

当我们扮演某些与自己个性比较接近，又比较有把握体验其情感、情绪的角色时，应该从体验入手去接近角色的心灵。

斯坦尼斯拉夫斯基扮演的《斯多克芒医生》中的主角，是他自己认为“在我的剧目中是为数不多的称心惬意的角色之一，这个角色以其内在力量和魅力令人神往”^①。他在创造这

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，中国电影出版社1979年版，第291

个角色性格时完全遵循着“直觉和情感的路线”。因为斯多克芒医生这类人物在斯氏的记忆中有着很多“活生生的榜样”，演员十分熟悉角色的生活，在他初读剧本时，就“马上懂得了他，马上就生活在这剧本中，而在第一次排演时，马上就把角色演出来了。”^①这显然是一种特殊的偶合，决非在演任何角色时，斯氏都能这样得心应手。他在《我的艺术生活》有关这个角色的一个专门章节中，记录着他精采的创造收获：

“显然，所有这些为完成创作所必要的准备工作，内心素材的储备以及对与角色相类似的生活感受的回忆等等，都是生活本身已经预先为我安排好了的。”^②

这里要特别注意斯氏自己的生活经验积累是十分丰富的，尤其是对这类知识分子敢于大胆说出“真理”，不顾自己被孤立也勇敢地追求“真理”的那种热烈的情感态度本来就深有体会，因此，他对斯多克芒医生就能够：

“从直觉出发，自然而然地，本能地达到了内部形象，抓到了他的一切特征，细节，他的短视——这明显地说明了斯多克芒内心对人类缺点的盲目无知；他的孩子般的天真，他的充满青春活力的朝气，他同孩子和家人的友爱关系；快活，爱开玩笑，爱玩，喜欢交际；斯多克芒的魅力——这会使所有和他接触的人都变得更纯洁而美好，在他面前显示出自己心灵中善良的一面。”^③

斯氏对斯多克芒情感的体验，已经达到“和角色完全融合为一”的程度，他认为：

“角色的形象和情感有机地变成我自己的东西了，或

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，中国电影出版社1979年版，第291页。

②③ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，第291—293页。

者更确切地说，我自己的情感变成斯多克芒的情感了，这时我体验到作为演员所能体验到的最大愉快，那就是在舞台上说出别人的思想，使自己从属于别人的情感，把别人的动作当作自己的动作去做。”^①

斯氏在斯多克芒这个角色创造上的这种“直觉与情感的路线”，以及他获得的巨大成功，是值得称道和学习的。但是如果没有足够的“生活储备”，没有很高的心理技术，就不可能如此“称心惬意”地得到成功。

可以与此并提的是于是之扮演的《洋麻将》中的魏勒一角，北京的专家们给予极高评价：认为是一次“在体验的基础上再体现”的活生生的角色性格创造范例；这个角色性格的创造途径也是“直觉与情感路线”。

于是之的《排〈洋麻将〉日记摘抄》告诉我们：

“对魏勒，我有直觉的了解，我不‘找动作’，不分析，用我的直觉处理，试试。因为这个人物是个多面体。”^②

从8月15日到10月31日，整个排演期间，于是之一直是“凭直觉、靠感觉多的搞法”，他在排演中感到“感觉、情绪可以自由调整，靠想象，靠机变”，排的时候与对手有机适应是很有趣的。逐渐地，体验到角色的孤独感，失落感，内心莫名的痛苦，用“运气不好”来安慰自己，不承认自己是弱者，总想发现一个强者、胜利者的自己。有时心理不正常，是被一辈子生活的谜逼出来的。他有少爷的霸道、无知、甚至天真。他的情

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，第291—293页。

② 于是之：《排〈洋麻将〉日记摘抄》，《戏剧报》1986年第2期。

感常有“骤变”，也有爆发。——这样，一个“从云端跌入地下的耄耋落魄者”的角色性格形象就在这直觉、情感路线中树立起来了。这个角色性格形象的强大感染力在于它向观众揭示出美国孤独老人心底的恐惧、愤怒和悲凄，他与命运搏斗着，前途是可悲的！

徐晓钟同志这样描绘于是之——魏勒在最后一把牌输了以后的激情迸发：

“魏勒猛地抡起拐杖，狠狠地抽打着牌桌，一边叫嚷：‘赢！赢！赢！’他走近牌桌，俯身匍伏在桌上啜泣。然后直起身来，强使自己挺直身子，昂头走出屋去。于是之那一阵抡打与呼号，把一个绝望灵魂的心声尽情地宣泄出来了。”^①

这是《洋麻将》中情感的顶点，也是演员的激情体验最为强烈之处。而在这之前共打13次牌，每一次都有不同的情绪体验和不同的表现形式。这个角色性格形象可以说是于是之80年代现实主义的杰作。

这里涉及一个重要问题：感觉与情感、情绪的关系。

这里所说的感觉是指“舞台感觉”，即剧中人物应有的感觉，也就是演员应该逼真地感受到并表现在舞台上的角色的感觉状态，并非一般所说的演员的创造状态：“舞台自我感觉”。因此，掌握感觉也是创造角色性格的重要环节，而且感觉比情感、情绪具体，易于体验，感觉还可以直接引发情感。

我们所说的舞台感觉是要求演员准确地按照剧情发展和人

^① 徐晓钟：《塑造人物灵魂的艺术——看〈洋麻将〉推荐演出引起的思索》，《戏剧报》1986年第2期第6页。

物性格发展掌握住人物的总的形象感觉状态和各个场景中的情境性的感觉状态，因此，舞台感觉就包括了生理性感觉与心理相联系的感觉、整体的形象感觉，于是，它越出了一般心理学的感觉范畴而成为我们表演学的专门名词了。演员体验种种感觉，就能激发起情感、情绪体验，进而掌握角色性格。

我们要着重讨论的是心理性的舞台感觉，准确些说就是与情绪等其它心理过程相结合的或相联系着的感觉。因为感觉本身就是一种心理过程。心理性感觉并非那种由身体感官或内部器官直接或局部地感受到的各种感觉，如视觉、听觉、味觉、嗅觉及机体觉、运动觉等，而是一些全身心、甚至是精神上所感受到的那些感觉，有如知觉一般是对某种客观现象有着总体的反映，并且常常伴随着主体对客观事物的某种态度，由此引起一种类似心境的心理活动。但是这类不具体的态度与心境，严格意义上说与情感情绪还不完全一样，还常带有过渡的性质，虽有直接联系，还未形成确定的情感情绪体验形态。心理性舞台感觉与角色性格更为靠近。

我们可以用一系列这类概念来称呼心理性舞台感觉：

孤独，寂寞，窒息，紧迫，松弛，平静，舒畅，烦乱，幽静，凄凉，肃杀，肃穆，肃瑟，轻松，沉重，自如，窘迫，焦躁不安，得意洋洋，失落，超脱，迷惘，恍惚……

演员捉摸这种感觉，就会相应地带出某种角色需要的情绪来。譬如一个人孤独时，可能产生恐惧的情绪，也可能引发出忿怒的情绪。有的人在孤独中会绝望地厌世自尽；有的人却能承受孤独带来的痛苦，坚忍地磨砺自己的意志，这一切都与角色性格直接有关。有时我们会遇到一个角色，他的处境和他的心境都复杂而不易确定，捕捉住角色当时可能有的感觉是很好的

方法。

我们举《家》剧中的梅为例，在第二幕第三景中，她的感觉极其复杂。一上场就要抓住“外面落着小雨”的秋来早的阴凉凄清之感，还要结合她勉强结婚之后，丈夫早丧给她带来的、既非哀愁也非喜悦的那种说不出的感觉，从整体上表现出她那种沉重孤独的心理状态。曹禺同志对梅的心理性感觉作了细致的提示：

“苍白瘦弱，清秀的脸上掠过一丝悲酸的笑影。她低着头，整个浸沉在徘徊追念的凄惻的情怀中……一种忧伤沉闷，悒郁、哀苦的情绪似乎永远在她的心底滞留不去，使人见着她不由得抑制住自由的呼吸，感到她身边带来的那样沉重的空气”。

梅追念的是往事的踪迹，是窗外这一大片梅林和当年与觉新两小无猜起直到成人后在梅林中、梅树下产生的逝去的情意，他们是“从小就在那块地方玩大的”。还追念这间书房里“一起读过书、谈过话”的情景：“照着一个油灯，做着同样的梦”她独自感伤地回望、追忆、留连、徘徊，“目光渐渐停留在那张寂寞的空床上”于是往事与现实矛盾地纠葛在一起。心底的旧情与封建礼教的压抑感混在一起，她打断了追念。这一个开头如果不能充分运用心理性的舞台感觉，只抓舞台行动或直接依靠舞台情感体验，都不能恰如其分地有深度地演好这场戏。因为“追念”这个舞台行动是相当内在的，而当时她还比较平静，还不能过分地激动，所以抓舞台感觉最恰当。一方面可以恰如其分地把捉住人物的心理性感觉，同时会适量地带出当时戏剧情境所需要的情绪体验。

演梅的演员还应十分小心地注意到剧作者在不少舞台提示

中要求她的那种细微的心理变化：“怆然注视着”“依依不舍”“沉滞地”“悄切地凝望”“悒悒地”“愀然”“疾痛”“凄笑”“忧虑地”“哀怜地望着”“沉闷地”“心痛”“迫急地”“低缓失望”“激动”“涩涩地”“黯然”“惊愕”“悲戚”“焦灼”“凄然”“悯侧”……这里的种种表情要求很难具体区分哪些是感觉，哪些是情绪。演员遇到这一类既与感觉相联系而产生的情绪体验，又是与象爱情这样一种情感相联系的情绪态度时，不妨都用心理性的舞台感觉技能加以掌握与表达，那么就能既与具体情境相融合，又能激发起应有的情感、情绪体验。

于是之、斯坦尼斯拉夫斯基创造角色性格时，不约而同地依靠感觉、直觉，就是因为它们能引发出情绪体验。当然他们在寻找情绪体验的外部表现形式时，路线还是有着差别，斯氏是从内部形象直接自然流露出外部形象；于是之则是在直觉地与对手交流的同时，在捉摸和选择着外部表现形式。

4、找准角色情感、情绪的表达方式

角色对待客观事物的态度是和他的思想感情紧密联系着的；而不同角色的不同气质、又造成人物情绪情感的不同表达方式。因此扮演角色时，必须确定你所要塑造的角色性格的情绪、情感的表达与流露的方式。演不同性格的角色，表情上就应有相应的区别。

情感与人的个性有着密切的联系，譬如一个人的兴趣、爱好、世界观、道德观、美感等方面的态度与行为特征都与一定的情感、情绪体验有关，从而显示出其性格特征。但比较显著

的与情感有关的个性特征却是人的气质。

“一个人所表现在以下三方面的个人特质就叫做气质：第一，表现在情绪的兴奋上（如感情发生的速度和感情底力量）；第二，表现在感情向外强烈表现的大小趋向（如运动、语言、表情等等）；第三，表现在运动底速度，即一个人底一般灵活性上”。^①

可见人的性格在情绪、情感的流露与表达方式上与气质密切相关。

心理学上把人的气质一般地归纳为四类：

胆汁质的人迅速、突发，具有一种强烈的、迅速燃烧的热情，因此在工作与学习中，他们常能以极高的热情去从事，但不平衡。他们常常是急性的，倾向于暴风雨般的情绪爆发，心境变换剧烈（“心境”指一种能较长时间控制人的情绪）。当这种气质的人性格形成时，可能会成为一个精力充沛、行动迅速有力、工作热情的人。但也有可能成为一个暴躁的、不受羁绊的人。这种气质的人的情绪常直接表现在语言、表情、姿态上。

多血质的人生动、灵活、敏捷好动，对一切印象都会发生情绪的反应，但倾向于经常变换印象。对周围事物反应迅速、比较容易体验失败和不快。但情绪体验常是不强烈的、容易变化的。他们的情绪、情感也常直接表现在外表的行为上。这种气质的人在形成性格时，积极方面是活泼、敏感；消极方面是精力分散，不易专注。

① 捷普洛夫：《心理学》，东北教育出版社1953年版，第240页。并参见伍棠樾等编：《心理学》“性格与气质”一节，人民教育出版社1980年版，第225页。

抑郁质的人情绪体验方式较少，但体验得有力和持久。他们易受伤害，倾向于深刻地体验那些别人甚至觉察不出的事件，可是对周围事物的外部反应却很迟钝，尽管他们内心体验可能很强烈。这种外表上很少向外流露自己感情的人，从性格角度看，他们的情感深刻、稳定，情绪少起波澜，但也可能变得孤僻和过度沉默，沉溺于个人体验而难以合群。

粘液质的人迟缓、安静，意图和情绪稳定，精神状态的外部表现不足。这种气质的人情绪不易受刺激，很少发脾气、情感与情绪很少外露。这种人的性格常镇静，善于自制，安静，不急躁。但也可能对生活冷漠和意志颓唐。

这四种气质的纯粹的、绝对的代表是很少的，一般说在儿童时期表现较明显，而在成长后则常为后天形成的特性所掩盖。多数人常兼有其中几种特质而呈现复杂现象。但在艺术、戏剧作品中，有时能找到某类典型人物。演员在扮演客观条件相同而性格不同的角色时，寻找气质差别，也即情绪、情感的流露与表达方式上的差别，有时是很有益处的。

譬如，我们排演《家》，剧中觉新、觉民、觉慧三兄弟生活、教育条件相等，但有着明显的气质差别。觉慧明显地具有胆汁质的特殊情绪体验与表达方式。觉新则是抑郁质的，觉民是多血质的为主。演员以他们的情绪、情感的流露与表达方式作为性格区别或对比的一个方面，就能使观众更清楚地看清三兄弟的不同性格面貌，尽管他们共同生活在一个“家”中。

当然，这种区分也不是绝对的。觉新平时“从来没有畅快地大笑过”（瑞珏语），但当着炮火连天，家里人和逃难来的亲戚们都躲到后花园去，偌大的家宅，前面只剩下他和瑞珏两个人时，他顿觉如释重负，高兴地和妻子一起欢言笑语，幻想

着将来的美满生活，这时，他的性格气质中的另一面就忽然突现出来，他的真情也就流露出来了。觉慧也在鸣凤死后变得深沉起来，不再那样活泼好动了。

可见，气质本身也是可以随着生活环境和条件的变化而变化的，并非永远一成不变。只是在一般情况下，它总是比较稳固的，不易变动的一种个性特质。

因此，如果说有的人内向，沉默寡言，感情较少外露，有的人外向，活泼敏捷，感情外露，这只是一般现象。其实前者不一定不热情，后者不一定没有自制力。因为人的气质有各类过渡或中间型，以及各种混合型。如《战争与和平》中的披埃尔·毕祖霍夫，他明显地属于粘液质型，行动迟缓、和善、一贯沉着、恬静，可是一遇特殊情况，他却会突然暴怒如狂。因此我们要把这种情绪情感的流露与表达方式与其它性格特征联系起来统一分析，也要按时间、地点、条件为转移，作深入细致的观察、研究。在接受剧本、扮演角色时，则更需要悉心体会，耐心寻找角色的情绪、情感的特色与其流露、表达的特点，找准它的有逻辑的方式，才有利于表现性格。

角色的情感、情绪的流露和表达方式还和人物的身分与职业有关，象周朴园这种家长与矿主，易养成不苟言笑，保持威严的坏习惯，如果一发起火来，就要使周围的人感到难堪，象第一幕中逼繁漪喝药一场戏中，就有突出表现。当他感到孤独，想与儿子亲近时反倒使周冲感到突然和害怕。其实，也只有在这种场合，他倒是真情流露的。相反如鲁大海则粗犷豪放、倨傲不羁，很少考虑场合和对象，就会不顾一切地把自己的爱与恨统统表露出来。

角色情感、情绪的流露与表达还会受到人物关系的制约和

促发，如澎湃胸中狂暴的妒意并非一开始就倾泻出来的，她在四凤面前稍微流露出一丝不痛快，只在周萍面前才毫无保留地表达出来，待到事情闹得不可开交后，她才不顾一切当众爆发。在遇到这种情况时，演员要细心地安排情感、情绪的逻辑顺序。掌握好分寸和力量的配备，把主要精力花在自己角色情感爆发的顶点上。

当着演员自己的气质与角色的气质较为接近时，扮演的任务就比较容易完成，因为演员可以利用自己的气质去创造角色的气质，而且对角色情感、情绪的流露与表达方式也比较容易找准，比较自如地掌握其分寸。

李默然同志扮演的《李尔王》就有着“活泼的生机”，他结合自身特点“没有把八十多岁的李尔王演成风烛残年的衰败模样，而是以刚健之气充溢于形象生命之中，充满了一种遒劲雄强的气概”。①

为什么李默然扮演的李尔王有这种气概；为什么他在扮演这个“有巨人般的强烈感情”、需要“震撼心灵的体验与思索”（孙家琇语）的古代老王角色能够获得成功呢？严正同志指出：

“他凭借自己的气质特点，同时也以熟练的技巧，取得人物塑造的成功。”②

当着演员的气质与角色应有的气质相通，演员的心灵成为角色应有的心灵，情感、情绪就能十分自如地流露出来，不论表达何种感情，都能自然地生发出恰当的形态，体验的真挚使

① 严正：《意重气全情何限》，载《戏剧报》1986年第7期。

② 同上。

表演设计不留痕迹。李默然自己说过：

“我长期在呼唤李尔，企求能在血肉中得到李尔呵！”

角色在演员自己的血肉和心灵处长成，使李尔王的形象成为质朴、真挚、活生生的血肉之躯，角色的台词就变成演员出自肺腑的情感表达。

孙家琇同志对李尔王的语言中情绪变化幅度之大作过如下描述：

“从暴戾的狂想到自怜的啼泣，到极为温和。从得意恣睢到悔恨谦卑，从明白到发疯又到明智以及死前的抗议。他的台词往往很长，咒诅极多，情调有时是崇高、充满义愤；有时悲观有定命情绪；有时严肃悲愤却突然跌到带些滑稽的‘降调’”^①。

这确实是“巨人般的强烈感情”，是十分奔放、豪壮的激情。

“暴风雨”一场是他的激情的巅峰，李默然表达得很好，孙家琇描写他的表演：

“暴风雨一场，李尔遇见‘疯子’，自己变疯，由愤怒到痴笑，然后李默然同志让我们看们一张深刻、悲哀的面孔，这张面孔使我们一见即产生沉痛之感。”^②

可以简括起来说：李尔王的情感表达就如暴风雨一般，当然也有必要的停顿与低回之处，但是“大江东去”、“异峰突起”，终究是李默然——李尔王的主旋律。这种感情的爆发式的表达，表现出他性格中的真挚、愚顽、暴戾和倔强不屈。

① 孙家琇：《关于李尔王》，《戏剧报》1986年第7期。

② 同上。

这种情感与情绪的表达方式正是李尔王这种性格的角色所应有和特有的表达方式。

总之，找准角色情感、情绪的流露与表达方式，是一种挺有效的方法，能较快地在构思中捕获性格形象，是一条方便的通道，使得演员在这种途径中直奔角色的精神生活及其相应的表现形式，使体验与表现结合得更好。

5、设想角色的外貌特征

什么是外貌特征？它包括角色的面容、服饰、头饰、体态、举止状态、风度、神态等。即不仅指静态外貌，而且指动态外貌。因此，我们认为外貌特征不仅是角色的“形”，而且包括角色的“神”，演员扮演角色要统抓形神两个方面，追求“形神兼备”。即在设想角色外貌时，必须同时体验其心理状态，把精神生活内容与外部特征统一起来。单纯从外形出发去设想，脱离角色的精神状态是不可取的。

角色的精神状态当然是人物内在所应具有的，同时也是人物外在会表露的。“神”，就是角色内外统一的精神状态。

我们常说某人“神色慌张”、某人“神采奕奕”，有人常“神思恍惚”，有人会“神魂颠倒”，他看来“神态自若”，她却显得“心神不定”。有时“神情沉重”，有时却“神气轩昂”。一个人的“神情”、“神气”等，实际上就是一种表情。如果某人在“聚精会神”地工作，那么别人是一眼就可看出的。这一切与神有关的，表现在外的状态，大都是动态，是形神结合的心理——形体状态。因此，演员在设想角色的外貌特征时，一定要从角色性格出发，把形与神结合起来构思。

我们再举《雷雨》为例，因为曹禺的剧作在每个人物出场前都有一个“肖像”描写。譬如繁漪，作者就用了六百字左右的篇幅来介绍人物，劈头第一句就是：

“她一望就知道是个果敢阴鸷的女人。”

“果敢”与“阴鸷”是人物的性格心理特征，要让观众“一望而知”，就必须做到形神的结合，观众应该通过角色的外貌，一下子就感知她的果敢与阴鸷。扮演繁漪的演员如果一上台不能让观众得到这种印象，就是失败。那么，是什么样一种外貌会使观众得到这种印象呢？曹禺同志为演员勾勒出一个有特点的面容：

“她的脸色苍白，只有嘴唇微红，她的大而灰暗的眼睛同高鼻梁令人觉得有些可怕”，“她的眼眶略微有点塌进。”

在高鼻梁两边忽闪着两只大而灰暗的眼睛，而这眼睛因为深陷在眼眶内，眼光就带着神秘色彩，于是给人一种阴鸷可怕之感。这就需要化妆技术帮助和演员对繁漪的心情的体会，让神色流露在眼神之中，才能使整个脸部的神情符合角色的性格特征。

同时还因为她经常受“抑制”而“嘴角向后略弯”，这种表情是习惯于强压哀愤而造成的，是颇能传神的。

“她的眉目间看出来她是忧郁的，在那静静的长睫毛的下面，有时为心中的郁积的火燃烧着，她的眼光会充满了一个年青妇女失望后的痛苦与怨望。”

这种描写对演员是十分可贵的，但要表演出来也是十分困难的。她的内心郁积的激情：痛苦、悲怨、爱与恨，都必须在她的眼光里传神传情地透露出来。如果演员在饰演繁漪时不能

在设想角色外貌时，同时注意“神”的体现，那就难以塑造出这个曹禺最喜爱的叛逆女性的性格形象。

上面只谈了“面容”，下面再看剧作者要求的服饰与其它动态：“通身是黑色，旗袍镶着灰银色的花边。”“拿着一把团扇”摇动扇子时，我们看到她的手是“雪白细长的”，她常“按着自己瘦弱的胸”，在她顾盼之间，可以看到她有“明亮的前额”，在和儿子周冲说话时，偶而也会显出“两颊的笑涡”。这些外貌特征，都与角色性格有机统一着。

演员在扮演没有任何人物描写的剧本时，也应当会自己设想出角色的外貌来，为之描述出一个人物“肖像”。当然，演员设想出的是一种“心象”，还必须通过外部手段来综合体现在舞台上，才能成为真正的活的性格形象。

演员设想角色外貌特征必须掌握三条原则：

第一，吃透剧作家的构思本意；

第二，结合自身条件与创作可能性（服装、化妆等）；

第三，服从导演整体构思。

演员的形象构思只能在服从剧本和导演阐释的前提下进行，必须照顾到自身条件和改造的可能性，从这些限制中获得相对的自由。

演员应当熟悉剧本所反映的生活，并努力运用自己的生活积累发挥想象，设想出角色的外貌。俄罗斯名演员塔尔哈诺夫扮演《我的大学》中的面包师，曾使作者高尔基观看演出后十分吃惊而忍不住问演员：“你见过他吗？”其实演员只是根据高尔基在小说中的描写并根据自己的条件造型，却几乎酷似这个人物在生活中的原型。于是之同志扮演程疯子一角，深入生活访问不少老艺人，然后才设想出他的破大褂，长头发，

特有的手势动作、步态和语气语调，化身成一个活的舞台性格形象。可见，演员尽管有着各种限制，他的创作领域还是相当广阔的。“物以貌求，心以理应”，演员要做到“物无隐貌”，就要运用自己整个身心在设想和表现出人物的形与神。

当着演员完全洞悉角色内心的奥秘，充分掌握住了人物的思想感情逻辑，能够深刻地体验角色的心理特征时，就有可能自然地“达到角色的外部形象”。斯坦尼斯拉夫斯基扮演斯多克芒医生时，就“从直觉出发”，这样达到了：

“从直觉出发，我也达到了外部形象，它是从内部形象自然引伸出来的。斯多克芒与斯坦尼斯拉夫斯基的心灵与身体有机地融合为一了：我只要一想到斯多克芒医生的思想和疑虑，自然而然地就会现出他那近视的特征，身子向前倾的姿势，急急忙忙的步态；眼睛轻信地注视着同斯多克芒在台上说话或交往的对象的心灵；为了加强说服力，我的食指和中指自然而然地伸了出去，仿佛硬要把我的情感、话语和思想塞进交谈者的心灵似的。这一切需要和习惯都是本能地、不知不觉地涌现出来的。”^①

当然，斯氏承认：这些东西是在他过去结识的学者、音乐家兼批评家等朋友那儿接受了“这种活生生的榜样”，他从前者找到了演斯多克芒时的手指姿势，从后者身上学到了角色的跺脚的姿态。如果他从来未见过这类人，这种自然产生外部形象的事就不可能发生了。

演员不熟悉角色生活，就必须深入生活，尽可能去理解角

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，第292页。

色的经历、处境、与他人的关系、生活方式与习惯、外貌的形成过程。这种深入生活当然包括了实际生活、文字与形象资料、间接的见闻等等。

于是之同志扮演《洋麻将》中的魏勒，就坚持了北京人艺的老传统：首先是钻研剧本、分析角色，然后看录相、读资料，从生活中汲取素材。凭着自己“长年积淀的生活经验”，他设想魏勒是“一个健壮的人的衰老。不动，坐着，大老板，健壮，气壮；动起来，见出衰老，很有意思”。“腿左膝盖有病，老伤，或因踢球造成。左脚内八字，因而拄拐杖。可能颈略向右偏，头稍向前探。写字用左手〔注：大半是想起了一位美国导演，他的老境并不富裕。〕”“面部肌肉随思想情绪，有一种（或几种）不随意的微动。〔注：想到了几位朋友的脸，有的已作古了。〕这些都得下边练，排练时不管。”“眼睛，眼神很重要，思想，要去发现。要搞好这个反差：身体健壮，精神病态”“摇头病保持，练。左腿内八字保持，练。此外身体都是健壮的。坚决不演一个外形上就衰老下去的人。”^①

这种外貌特征的构思和体现是花了大功夫的。于是之每天拄拐杖，穿紫竹院公园练内八字走路，结合摇头病一起练。先携拐杖练，后又不携杖练。左手写字，用左手做手势，手又要哆嗦，与语言不能保持同步，脸部抽搐等当然也得练。在他的“日记摘抄”中，于是之在有一处加注：“（仍是焦菊隐法，或被视为笨。）”所谓“焦菊隐法”，是指一种北京人艺在排《龙须沟》时就创造的方法：设计好的人物的典型动作等，都进行单独练习，在排练中不急于用上，因为硬贴上去容易显出

^① 于是之《〈洋麻将〉日记摘抄》，《戏剧报》1986年第2期。

生硬和设计的痕迹，待练熟了，在练时已捉摸到与之相应的心理状态了，把它忘掉，在排演中忽然出现了，这是有机地产生的，与内心活动完全结合的外部特征。这种方法把生活、艺术构思、动作设计、外部体现与心理体验紧密统一起来，是一种很有效的创作经验，决非笨办法，而是一种极为聪明的好办法。

我们还想谈一点关于领袖人物或历史人物的外貌设想。我们认为演这类角色当然要追求“形似”，否则观众不认得角色是谁，当然不符合要求，但是我们仍然认为，在这类角色的外貌设计中，仍然要着重于“神似”。化妆术可以使演员象某一位历史人物，但是演员的创造不能停留在外表的象和模仿几个典型动作，习惯动作，或模拟某种口气甚至方音上，而应努力使形神结合。

上海人艺的魏启明同志在《陈毅市长》中的表演，大家都认为达到“形似”和“神似”的统一。其实，他本人的大双眼皮和圆脸蛋和陈毅同志本人是很不相象的。我们也认为他的外貌设计是形神统一的。化妆是成功的。但更成功的是一出场，他的神态与服饰容貌统一，让人看到了一位久经沙场，指挥若定，立场与作风经过严格考验，又是文武全才的统帅的英雄气概；他的步态沉稳有力，他的手势坚定潇洒，他的语气语调铿锵跌宕，他的风度威武风流，他的神态镇定自若。他的扮相与一举一动、一言一语紧密结合而造成一个完整的外貌，达到了“形神兼备”。角色性格就从中突现：智勇双全、英豪奔放、气概雄伟、坚定无畏。

以上，我们分别讨论了五个创作途径，是论述上的需要，在实际创作中是很难截然分割的，不论你提出哪一个环节，其它方面必然就跟着一起来了。角色性格的各方面的内外部特征本

来就是一个活的统一体，无法解剖的。而且不论你从哪一条途径入手，最终还是要达到行为特征、心理特征与外貌特征的高度统一。因此只执一端、不及其余的方法都是不全面的，也是错误的。要寻找角色的薄弱环节，觅其易于突破的隙缝，努力深入，但胸中应有“全牛”“成竹”，否则就会走向歧途，而致失败。

所有这些途径或方法，最终都要落实到表演创作手段上：动作、语言、表情，以及其延长的歌或舞，甚至其它任何手段，否则一切都会变成空谈。在设想角色的内外部特征时，同时寻找最准确、鲜明的表现形式，一切都要使其在物质轨道上扎实的外现，这是一条十分重要的原则。

三 角色性格创造的辩证关系

我们已经讨论过角色性格创造的基本途径，现在要综合起来，注意掌握角色性格创造过程中的几个辩证关系。大致可以归纳为：一，共性与个性的统一；二，性格与环境的统一；三，内心与外貌的统一；四，性格的前后统一。

1、共性与个性的统一

优秀剧作中的人物形象常具有典型性。艺术典型必然是共性与个性统一的，亦即普遍性与特殊性、个别性的统一，本质与现象的统一，必然与偶然的统一。剧作家通过自己的审美感受，把那些最具典型性的个别特征，最能表现本质的现象，

最能反映出必然性的偶然，用艺术的方法集中概括，创造出典型性格来；这种典型性格总是能反映出一定时代的、社会的、历史的本质或规律，因而它的重大的认识作用、教育作用与审美作用相结合。

共性必须寓于个性之中，一切通过个性表现出来。列宁说过：“一般只能在个别中存在，只能通过个别而存在”^①。毛泽东也说过：“然而这种共性，即包含于一切个性之中，无个性即无共性。假如除去一切个性，还有什么共性呢？”^②

同样，本质通过现象表现出来，必然体现在偶然之中。角色的倾向性、代表性必须通过其形象的特殊性与个别性具现在舞台上。

演员是二度创造者，他接到的角色可能是一个典型形象，但演员能否运用表演创作手段使舞台角色性格具有典型性。却与剧作者的创造不是一回事。并非任何演员都能演出哈姆莱特的典型性格来。因此，演员要重视在表演创造中解决好自己创作范围内的共性与个性的关系问题。

演员扮演角色应该着眼于角色的共性，即它的普遍意义，因为这也决定了演员自身的价值。但是扮演角色却应从抓住个性着手，只有牢牢地抓住个性不放，才能使角色性格尽可能地反映出一般共性，能上升到典型高度当然最大的成功，即使不能达到典型高度，也不失为一个共性与个性统一的性格鲜明的角色形象，不至于因为脱离人物个性而演成一个概念化的角色。因此，我们在接到剧本后的第一步工作就是分析、体验人物的

① 《列宁选集》第二卷，人民出版社1972年版，第713页。

② 《毛泽东选集》第一卷，人民出版社1967年版，第294页。

个性、特殊性，然后再从中抽象出它的共性、普遍性。

我们在前节中曾经提到过狗儿爷这个角色性格形象的典型性，指出他反映出了我国农村中存在着的有强烈的反压迫反剥削的革命性的农民，在思想深处却不能摆脱封建主义的束缚，把自己的美好生活追求归结到占有土地，超过地主生活水平上，因而又表现出他们的落后性。这是剧作者在剧本中规定的，也是演员必须理解的。但是演员在扮演角色时却不能从这种普遍性、共性出发去构思形象，而必须抓住角色及其处境的特殊性、个别性，即他的个性来着手创造。在这个剧本中，主人公灵魂中的矛盾是用形象外化的表现手法，让狗儿爷在幻觉中看到地主的幽灵并与之进行对话的方式，使它成为舞台直观形象的。狗儿爷在父亲坟前的长段独白也很有特点，充分体现出了他对土地的出自内心的爱和失去它时发自肺腑的痛楚。他为失去土地而疯，这也是特例，并非所有农民在“土地、车、马归堆”时都失落、痛苦得发疯，这是一种集中概括后的夸张的艺术表现，而这样表现更能反映出这一艺术典型的普遍意义。演员演戏就是要从这些特殊的个性表现着手，努力深化与强化角色的个性，使其更鲜明、更突出，才能更有代表性、普遍性。这就是演员的创作任务。

演员掌握角色个性，不能笼统地去抓，而必须分析角色的性格特征，把个别的性格特征找出来，就会逐渐在性格特征的有机组合中看到角色性格的全貌。

角色性格特征是在角色的行为方式、态度系统、情感与情绪的特质及其表达方式中抽象出来的，演员在把握住角色的性格逻辑之后，千万不可反过来脱离具体的角色的行为和态度，抽象地去“表演性格”。譬如当你悟到角色是勇敢的这一特征

后，你不能处处表现这个“勇敢”，而应是“内控”着它，让它自然地表现在行为方式与态度系统之中，让观众通过行为过程而得出“这个人很勇敢”的结论。

因此，“共性与个性统一”在这个层次上又有另一种意思，即性格本身的共同性与个别性的统一问题。

就拿“勇敢”这个性格特征来说，如果它是某些人物的主导性格特征，那么它就成了某些人物的共性，而每一个勇敢的人物必然有其不同个性，有着不同的“勇敢”。如果一个人物又勇敢又有智谋，那是“智勇双全”；如果与鲁莽结合，就是“莽勇”；忠诚而又勇敢的人物称“忠勇”；勇敢与奸诈结合在一起被贬称为“奸勇”；如果勇敢而又残忍，就成了法西斯蒂了，可见各种性格特征的种种不同组合是人物个性化的一个重要方面。当然，掌握人物性格总是要抓住它的主导性格特征。如前面我们分析过吝啬鬼阿巴贡主导特征是吝啬，但阿巴贡还有着敏感多疑、好色、残忍、自私等其它特征，这些特征有机结合才是阿巴贡的完整个性，这就使他与夏洛克、葛朗台等相区别。主要特征抓错了就会全盘皆败；抽象地抓某个特征，就会陷于类型化，还是会失去个性。阿巴贡明明是一个完整的个性，尽管作家笔下，他的性格略嫌单一，可是仍然有人认为这是一个类型化角色。问题可能缺乏对性格特征的细微分析。

譬如《中国梦》中的明明，主导的性格特征是她对待祖国的态度——爱祖国。她聪明、活泼、好胜，活动能力强，擅长“公关”，能在异国他乡独立生存。但她念念不忘祖国，始终做着“中国梦”，在爱情上也颇为中国式地不能忘情于江上邂逅爱上过的放排农民。她心底的矛盾都起于身居异乡而心怀祖国。从她身上可以反映出离开祖国的姑娘们中一种普遍心态。

不能因为删是“写意”的，就不注重性格。

我们要注意，角色的个别性格特征决不是单个地轮番表现的，它们总是糅合在一起的。不过有时这个为主，有时那个突出，不论任何场合，一个人物总是一个整体，各种性格特征在一个人物身上以主导特征为核心有机地、多样地统一起来，就成为这个人物的独特的个性，这就是恩格斯要求的一个“这一个”。他决不会与其它人物混同。因为他的行为与态度的逻辑有其独特性。

为着使个性更为鲜明突出，演员可以利用艺术对比手法，当着同台人物的性格色彩不同，甚至相反色调较多时，可以着意强调其差异与对立，使个性更为显著表现。

《一个死者对生者的访问》中的主角叶肖肖，有人评论剧作者是用“反英雄手法”塑造了一个英雄，意思是说这个英雄显得十分平凡。我们认为作为艺术形象，叶肖肖是一个英雄角色，但他自己只是认为自己做了一件自己应该做的事。使他英灵不安的是：他始终不理解在车上那么多人，为什么没有人站出来帮他擒住凶手？他为此而一个个地去“访问”他们。这正是再好不过的性格对比，灵魂对比，他的访问象道德审判一样，使那些见恶不除、见死不救的人们在死者面前自惭形秽。演这个主角千万不要去作英雄状，表现自己见义勇为、临危不惧。他只要表现出自己的坦然和疑惑就行。尤其在那位处长家的一场戏中插有一位盲女孩的评论，观众可以在此段戏的对比中明白地看出叶肖肖在平凡中的崇高形象。演员利用这种对比，可以节省大量精力来强化自己的舞台行动中的更为重要的关节，使观众受到更强烈的感染。叶肖肖这个舞台形象具有独特的个性，也反映出我国正义青年的一般心态。

演员在创造角色时将共性与个性这一辩证关系作恰当的掌握，是使自己塑造的舞台形象深入人心，而且是“寓教于乐”的一个重要方面。当然，演员本身理性渗入情感，渗透感性形象的程度是要根据剧本规定而具体把握的。

2、性格和环境的统一

舞台行动总是在特定环境中进行的。环境有大环境、小环境之分：大环境指着角色所处的时代的、社会的、历史的背景，它在剧中是具有普遍性的，剧中人物、事件、情节等均离不开它，小环境指的角色活动的具体地点、时间、条件、情况，它呈现为一个个的场景，发生的一个个事件，它直接引起角色当时的心境和情绪变化，决定着行动的进程、转折、趋势。其中人物关系极为重要，它是环境中的主要因素。戏剧情境就在这种种条件的总和中产生：外部条件影响着人的心理状态；心理状态这内部条件对环境作出反应。人的性格表现也必然因此而出现种种具体的独特的形态。演员必须要将性格和环境的关系牢牢掌握住，才不致脱格。

大环境当然是每一个演员必须理解和感受的东西，时代精神，社会气氛，历史动向，都是演员扮演角色时要悉心分析、研究、观察、体验的重要方面。但是我们认为对演员最为重要的还是小环境，即演员必须身临其境进行活动的那个具有特殊性的具体场景。特别要注意其中人物的关系、冲突纠葛、重要事件，那些能影响角色性格与意识，决定人物的行为与态度变化的复杂因素。

60年代问世的《霓虹灯下的哨兵》是一部佳作，尤其是它

的演出质量堪称上品。去年在军事电影回顾周中重放了根据该剧拍摄成的电影，仍被广大观众誉为最佳作品。我们试以该剧为例来分析性格与环境的关系。

《霓虹灯下的哨兵》¹的环境是有典型意义的，它概括了解放战争末期到中华人民共和国成立这一个划时代的社会大变革时期的典型特征。它选择上海南京路作为剧情发展的地点，更能典型地表现出半封建半殖民地社会在蒋家王朝统治下的黑暗、腐败，解放后的欣欣向荣的光明景象。剧中人物以指导员路华和连长鲁大成为首的解放军指战员，以周德贵、童妈妈为代表的工人和人民群众，以及一些转变人物都具有一定的典型性。其中，以鲁大成、赵大大、洪满堂等人物形象最有典型意义，这与导演和演员的创造是分不开的。他们在排练演出中使这些角色性格和剧中环境严密统一。

连长鲁大成创造得最为成功。鲁大成是在战火中锻炼出来的解放战争时期的连长，他从农民出身的普通一兵成长为一位军事干部。他身先士卒，英勇追敌；身居闹市，一尘不染，嫉恶如仇，爱憎分明。从这些行为、态度中我们看到了他的坚定、勇敢。他批评战友的错误声色俱厉，毫不留情；自己有错，当众检讨；调查研究不细致，工作不耐心，气走了童阿男，误解了赵大大。我们从中发现他严峻、粗犷、率直、简单急躁。但他艰苦朴素，严于律己，风纪整肃，军人本色；与士兵亲如一家，指挥唱歌，带头吃糖，故意逗乐，自有其独特的作风，使人感到可亲可爱。所以我们说他朴实、幽默、诙谐。而这一切都围绕着他的主导性格特征：对党、对人民的无限忠诚无私。

我们对鲁大成的性格分析是在观看了《霓虹灯下的哨兵》演出之后，从结果、从感性形象中认识的。宫子丕为什么能创

造出这么活、这么鲜明的性格形象呢？原来宫子丕对产生这种性格的土壤十分熟悉，对这一种连长有着丰富的感性认识。他熟识几十个象鲁大成这样的连长，与他们在战斗中结成友谊。他一读剧本，这些连长的身影就浮现在他的眼前。他以一位刘连长为主要模特儿，再吸取其他连长身上符合鲁大成性格要求的许多具体特征，于是就造成了一个“理想的范本”，一个具体的“心象”。而在表演时，不需要从头模仿，而是自如地产生一切细节，因为宫子丕自己就熟悉军事动作。立正，或者稍息基本姿态他也很习惯。待人接物的态度系统在他的眼神、表情中十分自然地表达出来。他已经做到在任何情境中都能自如地行动，一举一动无不是鲁大成的模样。有一位前线话剧团的老演员曾这样评论宫子丕——鲁大成：“他演得不能再少一点，再少一点什么就不是鲁大成了，他也不能再多一点，再多一点就会象国民党军官了！”可见其恰到好处，使角色性格形象在戏剧情境之中如鱼在水里自由游翔，使观众看来活脱脱地就是一个鲁大成，无懈可击。这是一个典型环境中的典型性格。只有在那样的环境中才会有这样的连长！

反之，在同一剧本中的罗克文就存在着性格与环境不协调之处，演出中，演员难以弥补，因此矛盾很清楚：如罗克文的某些语言和行为，与他当时的身分、性格不统一。象他这种家有钢琴的古典音乐崇拜者竟出入菲莉咖啡馆，听爵士音乐，跳低级的交谊舞，是不合逻辑的，只能解释成他因前途渺茫而又失恋，所以痛苦、无聊驱使他走入舞厅这种娱乐场所。但这在剧本或演出中都没有作出交代。

剧中人物性格的发展总是与环境变化联系在一起，如狗儿爷的“时疯时醒、忽年老忽年轻”，就是因为剧本创作中的时

空交错的手法，使时序颠倒，空间多变而造成的。所谓环境在舞台上无非就是“时空处理”。人物性格在空间中存在，在时间中发展，一切离不开时间、地点、条件。

我们可以联系荒诞戏剧《阿麦迪或脱身术》来分析，在这个戏中，人物的行为、态度及情绪变化，无不与环境紧密结合：随着尸体日益膨胀，竟撑破门墙，横贯舞台，遍地蘑菇丛生，主人公已无立足之地，为摆脱这种挤压，消除难堪的精神压抑，不得不把尸体从窗户拖出去。可见这种辩证关系有着相当宽阔的覆盖面。

演员认真掌握好性格与环境的辩证统一关系，是角色性格创造中又一个重要方面。

3、内心与外貌的统一

内心与外貌的统一就是心理特征与外貌特征的统一。舞台上的角色性格形象一般要求外貌特征和心理特征的统一。统一并非等于一致，可以有一致的统一，也可以有多样的、对立的统一。人物的外貌刻画得越细致精确，越能表现其性格特征和心理状态。演员在设想自己的角色的外貌特征时，对角色的容貌、姿态、风度、服饰、习惯动作和表情等，均应结合其性格心理特征进行完整的构思。

演员如果找不到和角色相适应的外部性格特征，就表达不出角色的精神生活。

不论是从体验角色的情感、情绪入手，正确地创造出角色的内心状态达到自然地产生外部特征，还是直接从外貌设想入手然后逐步去体验其内心状态，结果都是要求内外的统一。一般说

内外齐头并进地掌握住角色的内心与外貌统一的性格形象是可取的，也是为大多数优秀演员所采取的创作行为路线。

前节中我们曾谈到于是之同志扮演的《洋麻将》中的魏勒一角，他就是一面凭直觉不断揣摩角色的内心状态，一面同时设想着角色外貌特征，并且在认准之后努力进行单独的练习，使脸部的抽搐、左腿内拐、摇头病、特殊的眼神等等外部特征动作和表情，都成为自己的习惯，然后在排练中内外结合起来，自然地达到心理特征与外貌特征浑然一体，统一无间，一个完整的性格形象就演活了。

舞台上内与外的关系，从角色性格形象美的角度来说，所谓统一大致有四种模式：一种是心灵很美，外貌亦美，内外基本一致的角色性格，历史上众多剧作中很多英雄男女主角大都属于这一类型，就象戏曲中的小生、花旦一样，是真善美的化身，如罗密欧与朱丽叶、哈姆莱特与奥薇丽雅、奥赛罗与苔丝狄梦娜；觉慧与鸣凤、屈原与婵娟、李健与白洁、叶肖肖与恬恬等，他们都是心灵、情感、思想都美，形象、行为、风度都美。第二种是外貌丑、内心亦恶，内外也是基本一致的角色性格。戏剧中不可能只表现美，因为戏剧总是要表现真善美与假恶丑的斗争，因此也要表现丑恶。这种常常是英雄男女主角的对立面的角色也是很多的。就象我们戏曲中某些反面人物的花脸、小丑一样，我们常能看到舞台上出现这种恶人形象，他们的外貌也被扮妆得很丑，象冯乐山、鲁贵、焦大妈、冯狗子、黑三、刘麻子、庞太监、《物理学家》中的精神病院长、莎士比亚作品中的福斯泰夫和莫里哀的阿巴尔贡等等。第三种模式是外貌美，至少并不丑，而内心却很恶，内外呈对立统一状态，譬如伊阿古、南后、宋玉、周朴园、女特务曲曼丽等。最后一

种是外貌丑，内心却很美，就象戏曲中的钟馗那样的内外对立统一的角色，象仇虎、阿希莫笃、西哈诺、虎妞等，有着特殊的美感属性。顺带提一下最近放映的《山林中第一个女人》电影中的大力姐（话剧演员丁嘉莉饰）也属于这个模式。这四种模式的内外部特征的一致或对立统一都是很明显的。演员在扮演这几类角色时，还是比较容易掌握住人物性格的内外统一和形象美的内外统一性的。

但近代和现代剧作中还存在着很多性格内外部特征多样统一的复杂的角色形象。演员对这一类角色必须要下更大的功夫才能掌握好其内外统一关系。譬如前面多次提到过的蘩漪、觉新、狗儿爷、阿Q、魏勒、推销员威利、夏洛克、马克白斯及其夫人、安娜·卡列尼娜、聂赫留道夫、浮士德、《战争与和平》中的彼埃尔、奥尼尔与契诃夫笔下的一系列复杂人物、《绝对信号》中的黑子、《十五桩离婚案的调查剖析》中的罗南等。这是一些相当复杂多样的角色性格，首先是其心理特征本身就呈现出多样统一性，真善美与假恶丑混杂在一起很难精确地分析而要靠演员的感受去统一地掌握，随之而来的是对角色的外貌，除了阿Q必须是癞痢之外，很难给他们作出明确的规定，可以见仁见智，自由塑造。演员扮演这类角色时，除了对剧本作者的肖像指示必须十分细心地领会外，还必须对各该剧中所反映的生活进行深入的了解和感受，利用自身外貌特点和化妆与服装的种种可能性，进行精心的描绘和刻画，千万不可掉以轻心。

一般说，人的外貌与人的心理特征不一定有确定的直接联系，因此我们必须杜绝人相学式的外貌设计路线。如认为是一个狡猾的角色就化妆成一个状似狐狸的外形；扮演一个残酷的角色就装上一个鹰钩鼻子；愚蠢的角色一定肥胖，连鼻子都是

圆大的，吝啬的角色一定是瘦弱的，有一副尖细的眼睛；等等。当然，我们不能完全无视角色的体形、表情、眼神、习惯动作、手势、衣饰、随身带的什物等等与角色心理特征的可能有的种种联系，但是决不可搞成一种程式化的东西，使丰富多采的外貌设计变成内心的图解方式。列维托夫这样指出：

“可用一些本质的细小动作来表现同一种形象以及能用特别的面部表情、体态及其它外部表情来显露这种个别表现，都说明人的外貌与其精神实质之间的联系是一种可塑性的联系。通常，只在有了性格的其他表现的时候，人的外貌才能为认识性格提供有用的东西。譬如说，往往是知道了某人的狡猾性，我们才能找到他的面容上的狡猾性。然而狡猾的面容也可能是跟很真挚的性格结合在一起的。”^①

这一提醒是很重要的，对我们演员来说，就是要全面地掌握住戏剧情境、角色的行为方式、态度系统、角色的思想感情实质及其表达方式的同时去结合地设想外貌。即使是可以从外貌设想入手的时候，也不可离开总体的把握。

4、性格的前后统一

角色性格在演出中是有发展过程的，但是必须做到前后统一，前后统一并非说要前后一致，而是指发展的逻辑性。性格的发展一般有两种情况：一种是性格的各种个别特征逐步地、越来越丰富鲜明地、有层次地展示出来。当着戏演完时，观众

^① 尼·德·列维托夫：《性格心理学问题》人民教育出版社1959年版，第202页。

就看到了角色性格的发展全貌。譬如阿巴尔贡的吝啬并非在第一幕中就表露无遗了，而是逐幕逐场逐步地加强加深这种性格表现，使观众一再出乎意外，又觉得合情合理，直至看到最后一幕，他还想能多得到一件袍子。这样就完整地显现了一个守财奴的性格形象，达到了尖锐讽刺效果，使形象具有覆盖面很广的社会意义。另一种是成长中的角色或者是转变人物。成长的角色总是指那些开始幼稚天真、甚至有错误缺点，而后来成为一个个英雄的、或可尊敬的人物。如童阿男、赵石头、喜儿，等等角色就是这种成长中的人物。他们的性格有着发展、甚至有着某种逻辑转化。转变人物则有着两种趋向：一种向好的方面发展变化，又一种是向着坏的方面变化堕落。前者如罗克文，后者如甫志高。还有复杂的第三种情况：陈喜的曲折转变，骆驼祥子在挣扎中失败，狗儿爷几起几落直到涅槃，等等。总之，性格的前后统一是指性格的发展。剧本中性格的发展存在着十分多样的创作构思，都能取得良好效果，演员在扮演角色时注意掌握这种性格发展中的前后统一的辩证关系，就能有效地吸引住观众的注意，获得应有的剧场效果。

易卜生的《娜拉》，是一出严格按照“三一律”写成的世界戏剧名著。主角娜拉的性格发展是在一昼夜之间完成的。作者选择最严重的事件聚集在一个很短的时间内，使她丈夫海尔曼的面貌暴露无遗，娜拉的心灵遭受巨大震荡，突然明白了自己象傀儡一样的处境，她不愿再做丈夫的玩偶，决定离家出走。当着她平静地要求海尔曼面对面地坐下来，认真谈谈时，这种完全平等自主的神态语气不但使舞台上的丈夫震惊，而且使当时欧洲剧场中的高贵的观众们大为震动。

这种按传统“三一律”编写的剧本角色，在我们演员的扮

演对象中占有相当的比重，我们要认真地对待。这种性格发展的特点是集中、凝聚、爆发，它是急骤发展的，而不是渐进缓转的。演员掌握这种发展时，最关键的地方是角色在戏剧事件和冲突中的深层心理变化，要抓住戏剧情境中能引发情感和悟性陡转的种种契机，运用多种表演创作手段向观众充分表现出角色的这种深层的心理变化，当积累的印象达到质变可能时，最后的远景就会被观众领悟。在这类角色身上，其幕前历史有很重要的作用，因为前史中隐藏着各种爆发因素，随时都会在当前某一种契机造成时被“引爆”。譬如当年娜拉曾冒自己父亲之名签署过的一张借据，这是违法行为，而这张借据落在克洛柯斯泰的手中。现在娜拉的丈夫海尔曼当了银行经理，把克洛柯斯泰辞退了，克洛柯斯泰为了保住自己的饭碗，就带着借据来威胁娜拉，要她对丈夫施加影响，恢复他的职位，否则就要向她丈夫揭发以前这件违法行为。于是过去隐藏着的“雷管”眼看即将引爆，情境陡转，角色的处境与心境都引起剧烈变化。所以扮演这类角色一定要弄清楚人物的前史。不少表演艺术家强调写“角色自传”的重要性，其目的主要就在于把握与当前相联系的那些隐藏着的契机。

按托尔斯泰原著改编的《复活》，是一出优秀的话剧。主角卡秋莎—玛斯洛娃是一个极其复杂多变的角色形象。她的性格有着大幅度跌宕起伏的发展变化，大致上可分三个阶段：天真热情的姑娘被贵族少爷聂赫留道夫占有并随之抛弃了；卡秋莎沉沦流落，当娼妓维持生活，她变得泼辣、放荡，甚至无耻，每天离不开烟和酒；她被诬告杀人入狱并流放西伯利亚，在革命者的启发下重新认识了生活，她变得深沉、自信、有了明确的人生信仰。这种性格变化属于渐进性质，舞台时间尽管已比

小说集中得多，但终究要经过漫长的岁月流逝。这一类创作对象，也是演员常常会遇到的。它的特点是渐进、顿挫、自然结果。它是缓慢发展的，而不是急骤的。演员掌握这种发展时，最关键的地方是在阶段性的剧情发展中的角色性格变化，要抓住每一个阶段中的主要事件，它使角色性格发生转变或逆转。要把幕间的角色生活想象得十分细致，做一个“角色生活线”的作业，如上海人艺演员王频在扮演卡秋莎时，就曾花了很多功夫去理顺她怎样离开富人家，怎样落入妓院老鸨手中，又怎样看透了那些表面上高贵文雅而骨子里卑劣肮脏的嫖客们，后来她在法庭上从陪审席中认出了很多人的脸。如果演员不把这些都转化为自己的内心视象，就不可能掌握住角色性格发展的逻辑性。

在这两类角色之间，有着各种中间的、过渡性的性格发展形态，我们就不一一列举了。演员不论扮演何种角色，都要努力把握住角色性格的前后统一。只有前后统一的角色才能为观众所接受和理解。

以上是演员创造角色性格时必须掌握的四种辩证关系。它们是有机统一的，而且要贯彻于创作过程的始终。

对于完全没有任何性格特征可言的角色和某些例外，当然不包括在本章论述范围之内。

第四章 风格体裁论

话剧演员必须能扮演古今中外各种类型的剧中角色。每个剧本都有自己独特的风格体裁，由此而与其它剧本相区别。每个剧本的演出，又有导演不同风格的处理方式，同一剧本可以有各种不同的演出形式。因此，演员一定要培养起多方位、多样化的风格体裁感，以此适应各种类型的剧本和角色的扮演任务，适应各种类型导演的演出处理。

演员在接到剧本后，首先要注意：一、剧本本身的体裁，是悲剧还是喜剧，或是正剧；二、剧作者的个人风格特色、作者所属或倾向什么流派、作品的时代特点等；三、导演的个人风格及其流派特色。这些因素都是对演员的限制，演员不能无视这些限制而我行我素。

体裁，又称样式。指戏剧作品的不同类别。

风格，指戏剧作家在其创作中所表现出来的艺术特色。某一类剧作家有着共同的艺术特色就形成戏剧流派；某种流派在较长时期中、在较广地区内占据了首要地位，就会形成思潮。每一种思潮中的有着共同艺术特色的作家们常遵循着某一种创作方法进行创作，但每位作家个人仍保持着本人的创作个性。

任何一种体裁的具体作品都由个性独特的剧作家创作出

来，因此必然带上其本人的风格特点。又因剧作家所处的时代和其哲学、美学思想不同，使作品风格非但具有时代的共性，而且必然地与各种文艺戏剧的流派相联系。所以，风格和体裁几乎无法分割，它们总是联在一起集中表现在具体作品之中。不少戏剧家在谈到风格体裁问题时，常简称“风格”，把悲剧与喜剧都作为风格来对待。也就是说，在风格概念中必然地包含着体裁在内，因为风格总是体现在各种不同体裁的剧作之中；反之，也不存在没有风格的悲、喜、正剧。马丁·艾思林说：“演员体现并表达作者提供的剧本。看起来他们有充分的自由，按自己喜欢的方式去演。但这只是在某种程度上说才是对的。因为作者拥有一种强有力的手段来使演员按照他所希望的表达方式去做。这种手段就是风格。”^①这里所说的“风格”，就包含着体裁在内。

演员要培养自己的风格体裁感，必须从两个方面双管齐下地进行学习与磨砺：第一，必须大量阅读中外古今各种风格体裁的戏剧名著以及有关的理论书籍，增进自己的戏剧艺术修养；第二，必须在各种不同风格体裁的剧本排练中担任角色扮演任务，亲身实践，从中感受和理解什么才是演员的风格体裁感。只演戏不读书，可能心中有数，却不易掌握统一的方法；只读书少演戏，对风格体裁的多样化和演员表演中的微妙区别难以体会，不能真正累积起风格体裁感的技能。

什么是表演的风格体裁感？简明解释是：“即你能意识到正在演一个什么类型的戏。”^②这是一句非常通俗的话，但是

① 马丁·艾思林：《戏剧剖析》，第28—29页。

② 约翰·赫鲁勃等著《表演风格论·前言》，载《话剧》1988年6—7期。

要真正能意识到自己所演的戏的类型，不是一件简单的事，即使是有经验的演员也不一定能在完整的意义上很快地意识到剧本的风格体裁特点。因此，“要辨识它们，扮演者必须知道一些关于这一剧作所产生的特定的环境和为什么目的而写成的知识：它那个年代的戏剧空间，社会形式及政治特点；它那个年代的建筑风貌和服装样式；它的社会和戏剧的习俗；——一个时代的所有风俗特征及物质生活的性质，都将是一个剧作家风格感的潜在因素。”^①

即使我们扮演同属现实主义流派，又同属一个时代的老舍和曹禺的戏中角色，在正确地再现生活这一点上，这两位剧作家有共同性，演员都必须有机自然地创造出角色性格，体现出他们剧作中共同具有的深刻的社会意义；但在这两位作者的个人风格特色上就不能不区分出不同的语言特色、幽默感、取材角度和人物的社会层次来，否则就难以表现出他们的不同风格特色。

我们很同意J·L·斯泰恩的看法：

“戏剧的阐释力这一永久性的秘密在于它的‘风格’。即作家、演员或观众的‘观察的方式’。我们必须假定，风格就是那种在剧本中和在演出中应该完全保持一致的唯一因素，因为它在戏剧这种交流方式中是绝对不可缺少的”。^②

这就告诉我们：演员要深刻理解作家的对社会对生活的“观察方式”，并通过自己的表演传达给观众，得到他们的认同，

① 约翰·赫鲁勃等著《表演风格论·前言》。

② J·L·斯泰恩：《现代戏剧的理论与实践》（一），中国戏剧出版社1986年版，第2页。

使作家、演员和观众保持一致。当这三方面在同一风格中进行交流时，戏剧演出才能获得最佳剧场效果。

演员应努力学习，懂得悲剧、喜剧、正剧等戏剧体裁的由来及其沿革，了解它们各自的特征；明瞭各戏剧流派的发展历史及其形成根源。^①我们在本章中只着重在演员的风格体裁感方面进行概略的探讨。根据演剧实际，我们将在下列几方面作一些具体分析：

- 一、真实观方面的区别；
- 二、表演创造状态方面的区别；
- 三、节奏处理上的区别；
- 四、表现性手段使用方面的区别。

在这四个方面的区别中，可以看到表演的风格体裁感是演员创造活动中的一种十分重要的能力，决不可轻视。

一 真实观方面的区别

艺术真实性是艺术作品的生命；表演艺术的真实性是表演艺术作品的生命。因为演员是戏剧舞台上唯一有血有肉的活的实体，因此，演员创造的角色形象的真实性的第一位的重要意义。表演艺术作品的最高评价是“演活了”，只有在观众眼里是“活”的角色形象，才是成功的创造。“活”，表现在性格的活灵活现，表现在角色情感的活生生地传达，表现在演员、角色与观众间的活的交流之中。凡是活的表演都是真实的，凡是真实的都应是活的。不论演出任何时代、任何风格流派、任

^① 可参看谭霈生、路海波：《话剧艺术概论》有关章节，中国戏剧出版社1986年版。

何体裁的戏剧，都必须“活”，都必须真实。凡是僵化的、死的都是不真实的。这种艺术真实性当然地与剧场性相统一；必然地与艺术的假定性相统一；必然地是有有机性与即时性的统一。所以我们在本书第一章中曾经这样断定：话剧表演艺术具有剧场艺术的真实性，非程式的假定性，与有机重复的即时性。

但是，总体上的真实性要求不能被认为在具体的戏剧演出中全是同一状态的真实，譬如说“逼真”。从演剧史上看来，逼真的真实观只是现实主义与自然主义戏剧时期才被强调到至高无上的地位，并非任何时候都有逼真的真实要求。甚至对逼真的看法也并不完全一致。

当着古希腊人戴着面具、穿着高底靴，用歌唱、朗诵和有节奏的动作，在建筑于山坡下的半圆形舞台上，面对坐在三面斜坡上的一千四百个观众演出悲剧时，他们的演剧真实观显然不可能是写实的、逼真的。假如加上男女角色一律由男性演员扮演，舞蹈手段的必不可少；绝对需要把声音放大到后排观众能听到等等限制，表演不得不与生活真实拉开很大距离，这是确定无疑的。这就是古希腊戏剧的艺术真实观，这种真实观是从当时演剧的实际条件中产生的，斯坦尼斯拉夫斯基对此有过确切的描写：

“我曾在庞贝的剧场遗址试过朗诵。尽管我已经习惯于大声说话，但只有当我很费劲地提高嗓音和清清楚楚讲出每个词的时候，才能听清我说的话，在露天剧场的无限空间里，我越觉得自己无能为力，就越想要求助于喊叫、动作和面部表情，也就越感觉到：需要穿厚底靴，以便使个子更高大些；需要用话筒，以便使人听得更清楚；需要不自然的吐词，以便使人听得更明白，需要鲜明的假面和

夸张的手势，以便更富有表现力。”^①

他的实际体会很有说服力。古希腊和古罗马人的表演受到当时演剧空间、舞台设备、剧场条件等各方面的限制而只能如此夸张，而当时的观众也接受这种夸张。

阿·尼柯尔认为：“希腊戏剧与今天戏剧的主要区别，不在于歌队，或纯粹的戏剧技巧，而在于舞台。希腊剧场能容纳30000观众，只要我们考虑到这一点，势必立即引起上演悲剧最为适应的媒介这样一个问题”。^②

演出空间是造成戏剧风格区别的主要因素，所以我们对古希腊、古罗马的演剧的真实性必须持历史分析的观点，不能用今人的眼光去否定公元前5世纪左右的表演状态。

可是斯坦尼斯拉夫斯基却由此得出并不正确的结论：“根据经验我了解到，在古代戏剧演出条件下，要求嗓子和形体极度紧张，在这种情况下，只能够是完全放大嗓门报告角色台词，肌肉十分紧张地表演角色，根本不可能体验所要创造的形象的精神生活。”他甚至肯定：“在这样的外部创作条件下，古希腊的演员艺术，至少从我们的观点来看，不可能是好的。”^③

这就明显地表示了用现代的体验艺术的真实观来看待古希腊时代的表演真实性的不恰当。斯氏的真实观是在室内条件下，逼真地表演的产物，如果用这种真实观笼统地看待别的时代、别的流派的表演，就有可能发生错误。

当然，我们确实不能把优秀的希腊戏剧文学同它的表演艺

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第五卷，第537—538页。

② 尼柯尔：《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社1985年版，第201页。

③ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第五卷，第538页。

术混为一谈，希腊时期的戏剧表演是人类中最早的戏剧表演，是戏剧表演的幼年时期。它必然会显得粗糙，正在根据当时演出需要寻找着合适的程式，但这种程式不一定会引起对演员的人的天性的不自然的强制。

黑格尔在《美学》中对古希腊演员艺术的估价是：“语言艺术与雕刻的结合：发出动作的人物以整个身体作为一种客体形象出现。但这是一座生气贯注的雕像，把诗的内容吸收进来而又表达出去，既渗透到内心里每一种情绪的运动，又把这种运动变成语言和音调。”^①可见得希腊演员们并非只能报告角色台词而不能体验角色的精神生活，他们吸收希腊剧诗的精神内容，渗透自己的内心活动，经过情绪体验，再用语言和音调表达给观众，整个表演是生气贯注的，至少在当时观众看来是“好的”，是可以评奖分出优劣的。索福克勒斯曾扮演一个少女抛绣球时，动作姿态十分优美，因此得过奖赏。古希腊演员玻勒斯在扮演厄勒克特拉一角时，曾把自己刚死的爱子的骨灰坛从坟墓取出，用在剧中，当作角色的哥哥的骨灰而痛哭失声，真挚动情。

正如布罗凯特所说：“（古希腊悲剧）音乐性的重要，舞蹈的应用，和相当抽象的故事处理方法也都排斥演出的写实风格。可是，要说演出不具清晰可认的人类行动也是不对的，观众仍然可以与人物产生共鸣。”^②

既然观众能够产生共鸣，当然对戏剧表演有情感上的认同。戏剧表演能引起观众共鸣，产生情感的同构，就不能认为

① 黑格尔：《美学》第三卷下册，第274页。

② 布罗凯特：《世界戏剧艺术欣赏》，中国戏剧出版社1987年版，第72页。

是不好的了。

那么，希腊悲剧的演出有着怎样的风格特色呢？

“室内剧院和希腊圆形剧场都能够演出优秀的戏剧，每出戏都有个别的、全然不同的美。同时，希腊舞台上演出的戏具有某种浩瀚与庄严的气势，而这是室内剧院所无法达到的。在室内剧院演出的戏剧中，可能有精致优美的东西，可能有更感动人、更微妙的紧张场面，肯定也有更复杂的人物刻画；但通常缺少希腊剧场所具有的那种雕塑般的庄严效果、雄伟气概与崇高情调”。^①

“庄严、雄伟、崇高”，是古希腊悲剧的演出风格，也是当时戏剧表演的特色。我们曾看到希腊国家剧院来华演出的《被缚的普罗密修斯》，虽然已是在室内演出，但演员们仍然注重气势的庄严、气概的雄伟和情调的崇高。演出古希腊悲剧就必须依循这种风格特色，要有这样的真实观。如果只承认当代某一种表演真实观和自然观，就很难理解各个时代、各种风格流派与各种体裁的表演应该如何区别。

难怪约翰·赫鲁勃在《表演风格论》的“前言”中一开头就指出：

“年轻演员往往不能直觉地感受到他们在接触一个什么样式的戏剧，或怎样通过一定的线索辨别一个戏的风格。造成这一状况的原因之一是由于直到现在仍在把‘自然’、‘诚挚’作为检验表演的‘试金石’。这种狭隘的方法即：一个演员的表演必须保持与自己的个人感情体验和感觉的一致，否则就是不正确的表演方法。鉴于此因，

① 尼柯尔：《西欧戏剧理论》，第201—202页。

本世纪演员训练直到不久以前占主导地位的还是使用自然主义的（或称：写实主义的）方法，把注意力集中在内部方法和个人情感的激发上。”^①

赫鲁勃他们认为：演员应该有“在一个特定的戏剧事件结构框架中表演这一角色的感觉”，而不应只追求“一个特定角色生活在一个真实的世界中的感觉。”据此，他们肯定地说：

“对真实性诚挚的责任感的追求，必须与这样一种认识相联系，即一个完善的演员必须能扮演整个戏剧保留剧目一览表的许多角色——从埃斯库罗斯到阿尔托——而他所扮演的角色只不过是一个戏剧中的登场人物而决不是一个‘真’人。”^②

在他们看来，扮演活动是一种以别人身分为“面具”以适应不同戏剧风格的创造活动，演员应该根据风格要求来采用准确的“面具”，而不是在任何演出中只用一种面具，^③使表演只能适应一种戏剧风格。要解决这个矛盾，演员必须具有多元化的表演真实观，而不是只用一种真实观来否定其它风格的真实性。演员要确信：戏剧演出的真实性，与反映生活的精确性没有直接关系。可以是写实的、再现的，也可以是写意的、表现的。莎士比亚、莫里哀、贝克特、布莱希特、曹禺、高行健，都有其独特风格，而演员在扮演所有这些作家的作品中的角色时，必须懂得如何适应不同的风格体裁要求。演员的风格体裁感是一种多样统一的表演能力，演员的真实观和自然观应是多元共存的。

①② 均见约翰·赫鲁勃等著：《表演风格论·前言》。

③ 指广义的假面而言。

斯坦尼斯拉夫斯基在论及古希腊、古罗马的演员艺术时，认为他们“不可能是好的”，“必然是粗糙的和不自然的”。他的根据是“做戏的表演程式”和“对演员的人的天性的不自然的强制”。实际上，表演程式不一定粗糙不自然，我国戏曲表演是高度程式化的，但是很精细而富于真实感。至于“自然”，也有着相同的情况：不同时代和不同风格流派的戏剧表演，有着不同的自然观。不能用生活化的自然来规范一切表演的自然，关于自然观，向来是不断变化的。

莎士比亚在《哈姆莱特》第三幕中的几段有关戏剧表演的断白，是提出表演自然观的最早理论：

“你应该接受你自己的常识的指导，把动作和言语配合起来；特别要注意到这一点，你不能越过自然的常道；因为任何过分的表现都是和演剧的原意相反的，自有戏剧以来，它的目的始终是反映自然，显示善恶的本来面目，给它的时代看一看它自己演变发展的模型。”^①

莎氏反对“过火”，也反对“懈怠”，主张“自然”、“节制”、“一切动作都要温文”，念词要“一个字一个字打舌头上很轻快地吐出来”，很讨厌演员“只会拉开了喉咙嘶叫”。莎氏的表演真实观和自然观主要就是合乎“自然的常道”。从理论上讲，这种“适度”的观点就是在今天也是正确的。

但是，莎氏当时要求演员必须依循的是英国伊丽莎白时代的真实和自然。那是欧洲文艺复兴的高潮时期，人文主义思想兴起，英国国势强盛、工业与外贸发达繁荣，已经掠夺了不少殖民地。人民从中世纪黑暗统治下解脱出来，崇尚自由，热情

^① 朱生豪译《莎士比亚全集》第九卷，人民文学出版社1978年版，第68页。

奔放。资产阶级已经从市民阶层中成长起来，以其先进的生产方式影响着整个社会生活。人的心灵得到充分的发展。莎士比亚的作品深刻地反映了当时的社会生活，带着浓烈的时代气息。莎氏的剧本基本上都是诗剧，剧中既反映着现实，又充满着幻想。他的创作想象力充分发挥，他的戏剧“是现实生活的完全而露骨的表现，包括一切残酷、下贱和平凡的细节，一切崇高而又野蛮的本能，一切人性的特征”。莎氏所创造的人物“都是最悲壮最纯粹的人物，鼓动他们的是盲目愤激的幻想，近于疯狂的敏感，血与肉的压力，想入非非的幻觉，不可遏制的愤怒与爱情”。他的文体“有时亲切到流于猥琐，有时诗意浓郁，达到抒情的境界，永远不受规律约束，夸张过火，前后脱节，但是有一种无比的力量，能够把火热的激昂的情欲灌注到人的心里”。丹纳归纳出莎士比亚的艺术特征：“艺术家本身，连同他所产生的全部作品，也不是孤立的。有一个包括艺术家在内的总体，比艺术家更广大，就是他所隶属的同时同地的艺术宗派或艺术家家族。例如莎士比亚，初看似乎是从天上掉下来的奇迹，从别个星球上来的陨石，但在他的周围，我们发现十来个优秀的剧作家，……都用同样的风格，同样的思想感情写作。他们的戏剧的特征和莎士比亚的特征一样，你们可以看到同样暴烈与可怕的人物，同样的凶杀和离奇的结局，同样突如其来和放纵的情欲，同样混乱、奇特、过火而又辉煌的文体，同样对田野与风景抱着诗意浓郁的感情，同样写一般敏感而爱情深厚的妇女。”^①因此，他是“时代的灵魂”，也因

① 丹纳：《艺术哲学》，人民文学出版社1963年版，第157页、380页、5页。

此，“他不属于一个时代而属于所有的世纪。”（本·琼生语）

表演莎氏剧作，显然不能用纯粹心理体验方法，也不应用写实主义的真实观来要求莎氏演出的舞台真实性。

莎氏戏剧演出在伦敦时期已经进入剧场，这种伊丽莎白时期的露天剧场有一个外围部分，建筑成三层有屋顶的楼廊，中央的无顶的池子可以容纳较多观众。楼廊内设座位，而入场在池子中的观众是站着看戏的。舞台是一个高出地面数英尺的平台，伸向剧场的中部，因此观众可以三面围着舞台看戏。舞台上有一个大表演区，一般不用布景或较少舞台装置，台上后部有一个二层楼台，上面可以设乐队，也可以表演某些在高处的场景。没有大幕，演出一场接一场一气呵成。演员吉尔伯吉扮演过莎氏大多数剧作的主要角色，莎氏也曾为他专门创作剧本。吉尔伯吉的表演正是为莎氏所称道的合乎自然常道的真实表演；莎氏所批评的肯定是当时平庸而刻板的演员，他们“在台上乱嚷乱叫，把一段感情片片撕碎”，只能“博外行的观众一笑”。吉尔伯吉肯定是一位极易动情的演员，而且他的激情能够使莎氏的诗句得到饱和的内在动力而感动观众。莎氏的诗句不可能不用朗诵的念词方式来处理。无韵的与有韵脚的诗句以及散文式的台词中，充满着比喻词，包括明喻与暗喻在内，使台词具有更深更广的涵义。但是，正象布罗凯特所指出的：

“莎士比亚的语言对演员是个考验，演员如果无法做到感同身受，自然地吐露对白，则其中的比喻词很容易流为做作夸大。莎士比亚的剧本因演员的情感无法达到诗的要求，而致失败，是为常事。”^①

① 布罗凯特：《世界戏剧艺术欣赏》，第153—154页。

这里所说的“自然地吐露对白”是指着“情感达到诗的要求”而言的，决非用我们习惯的生活化念白方式。要演好莎氏剧作中的角色，一定要有切合莎氏风格的表演真实观和自然观，一定要寻找到扮演莎氏角色的特有“面具”。

演剧发展到法国古典主义时期，产生了一些新的特征和规则，著名的“三一律”成为剧作家必须遵守的原则。余秋雨概括古典主义戏剧的基本特征是：

“在内容上强调拥护王权、崇尚理性、尊卑有别；在形式上强调紧凑严密、准确完整、平稳妥贴。古典主义戏剧中有一个经常采用的冲突是理智和情感的冲突，无论是正面写还是反面写，都以理智的胜利为归结。”^①

古典主义戏剧的演出很讲究“真实”，当时的宫廷剧院已经有固定的舞台画框，布景是通性的只代表一个地点，许多戏都可通用。主要依靠演员的声调铿锵的念词和华丽的手势吸引观众。斯坦尼斯拉夫斯基对此有过如下描述：

“随着戏剧从露天下搬进密闭的大厦，演员们把他们所喜爱的程式也带进了那里。在那里，古代的假面为夸张的演员的面部表情所代替，厚底靴为庄重的做戏的步态所代替，话筒被废除了，但演员那些大声的过火表现的说话方式和手势却留下来。这些表演手法对于密闭的大厦来说是过于强有力了，而且演员高声读词在这种亲切的地方听起来格外庄严，面部表情和手势在近距离内看来是格外的丰富多采，由于这种缘故，演员的表演震撼了整个剧场和

^① 余秋雨：《戏剧理论史稿》，第215页

坐在其中的观众。”^①

斯氏的这种描述说明当时表演的真实与我们通常理解的逼真有多大距离，但这类表演总是比以前有了进步。当戏剧进入宫廷之后，因为观众对象是贵族，又“加进了娇声媚气，多情善感，矫揉造作，以及似乎是趣味高雅标志的程式化的外表华丽”。“这种新的程式更加损坏了人——演员的天性，使演员更加接近我们这行艺术中的虚假和不自然”。^②斯氏没有注意到莫里哀的表演并非如此。这里又一次可以看到“真实观、自然观”的不同。尤其因为斯氏当时在俄罗斯所反对的正是从法国传入俄罗斯帝国的假古典主义，因此，他对古典主义表演予以否定是不足为怪的。

那么，在现实主义（自然主义）时期，在戏剧表演上的真实观和自然观是否完全统一呢？让我们来听法国演员哥格兰和英国演员亨利·欧文是怎么说的。

亨利·欧文这样说：

“在舞台上显得自然是最困难的，然而点滴的自然就胜于大量的人工做作。但是你们可能要问——什么是自然呢？我刚才已引用过莎士比亚对演员艺术所下的定义。”

“在发声方面的一个大难题是，如何把力气用得恰到好处：即使全场都能听到，又不高亢得不自然，也不流于浮夸造作。……这种夸张表现可以应用于舞台上的一切方面。要想显得自然，你必须在实际上把‘自然’大大夸张一番。如果你在舞台上真就象平常在屋子里似地行动，那

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第五卷539页。

② 同上，540页。

就会失去效果和特色。”^①

亨利·欧文说得非常明白：舞台表演的“自然”应该是比实生活中的自然大大夸张了的自然。当时剧场条件和舞台设备有了显著的进展，灯光与布景都已趋向逼真，但是剧场限制仍然存在，现代小剧场式的表演与当时的表演仍有很大距离。亨利·欧文是英国专演莎氏悲剧的体验派演员，他的演技论已经很接近斯坦尼斯拉夫斯基的演技论了。应该说，他的真实观是现实主义（自然主义）的。

可是哥格兰对亨利·欧文的表演颇有微词，他的自然观与后者是不同的。他在《演员的双重人格》一文中说：

“我是永远拥护自然而反对自然主义的！”

“艺术中的自然！这里含有多么丰富的内容啊！”

“这是一个在不同国家和不同时代有着不同理解的问题。”

“盖利克在访问法国时，对我们的演员极表景慕，但他认为法国演员太不够自然了。也许有人会说，因为他们演的是悲剧。但是当塔尔马出现在舞台上时，他把一种自然的说话方式和活动方式介绍进了悲剧，从而获得了成功并产生了影响。他心目中的自然跟盖利克心目中的是否相同呢？这我不知道；因为两个民族的才智是很不相同的，并且我们的英国邻居由于过分迷恋独创性，所以常常缺乏适度的自我约束；至少今天批评欧文不够自然的正是我们法国人。”

① 亨利·欧文：《表演的艺术》，《“演员的矛盾”讨论集》，第261—262页，264页。

“英国人心目中的‘自然’跟我们心目中的不尽相同；全部问题就在这里。我们对德国人心目中的自然也必须有所保留——他们不自然地痛哭流涕，这种‘自然’在冷静地作假这一点上很近似狄德罗的‘自然’和18世纪的情绪派。”^①

哥格兰接触到了问题的实质：存在着不同的自然观。他还提醒我们：情绪派、浪漫主义者的不自然的虚假的语调和装腔作势，都是以“自然”的名义介绍到舞台上来的。为了说明具体的分歧所在，我们再引用哥格兰对欧文的直言批评：“欧文却免不了有追求漂亮小动作的毛病。如果他想摸摸下巴，他就举起胳膊，围着下巴绕个圈子，让手围着头部遨游一周，使观众在这时深深感到他的手是多么枯干瘦削，他在没有画完一个完整的圈子以前，决不去碰到胡须的尖端。”^②这就更为明确地告诉我们：亨利·欧文的舞台真实观和表演自然观是怎样的一种剧场性极强的、与斯坦尼斯拉夫斯基完全不同的表演观点。哥格兰的批评是很有说服力的。不同的时代、不同的国家和民族、不同的风格流派的戏剧有不同的表演真实观和自然观。

我们现在又可以在现实主义（自然主义）表演真实观与自然观和现代派的表演真实观与自然观之间作出明显的区别。这就可以不必多费笔墨了。其实，我国观众早就可以在话剧与戏曲之间深刻地体会表演真实观与自然观的实际分野。我们也可以在我国30年代电影中看到与现在电影表演大相径庭的真实观

① 哥格兰：《演员的双重人格》，《“演员的矛盾”讨论集》，第288页。

② 同上，第274页。

与自然观。

当你在破除生活幻觉的演出中，看到演员当众换服装和变换角色形象时，当然明显地感觉到戏剧假定性的强烈外显；当你听到演员用自己的声音配动作的音响效果时，当然确定地感受到演出不是再现性的；当你观看一出荒诞剧的演出时，当然不会强求每句台词的具体体验和每个动作的生活根据。主要的一点是导演和演员怎样造成观众的按给定风格而产生的相应期待。观众在观看这类戏剧演出时，一般不会有观看《茶馆》演出时那样的真实要求，而自然地会顺应演出风格样式发生另一种真实要求。因此，在我们看来，徐晓钟和他的演员们在《桑树坪纪事》中所达到的戏剧真实，难度最大，成就最高。因为“兼容”而随之产生的在再现与表现之间、制造生活幻觉和破除生活幻觉之间的种种流动性的转化是极难把握的；演员在生活化与风格化表演方式之间的过渡与回旋，也是十分困难的；而控制观众的知觉和心理投射也随之而不断转化，有时产生再现性的期待，有时又变成表现性的想象，而且要让他们在大幕拉开以后就投入戏剧情境，却又要随着演出的风格样式不时地改变参照系，形成一种“兼容”的、“共存”的新的观剧方式，这是更为不易的。演员在这出戏中至少自己的观念中必须能“兼容”两种以上的真实观和自然观，使它们共存在自己的表演之中，否则就无法适应演出需要。

这里还给我们一种新的启示：现实主义的心理体验的表演方法与戏剧演出的风格样式并非绝对矛盾的，演员的风格体裁感并不排斥心理体验方法。但是观念上的障碍必须清除，决不应只绝对信奉一种表演真实要求而抗拒其它戏剧的真实性。如果在观念上不能“兼容”、“共存”，那么就会象约翰·赫鲁

勃所说的：

“某种程度上风格说明了这样一种事实，即戏剧只是‘自然的一面镜子’。约瑟夫·蔡金指出：戏剧风格与生活及思想风格相联系——我们之所以对每样东西都具有一定的独特概念，是因为我们有一套既定的思维方式。这种思维方式——正是作为一个特定时代的特殊社会现实的反映——一个演员必须能够鉴别，避免把自己当代的感觉强加给某个戏剧文本以至限制、歪曲它原来的意旨。

“风格可被看作通过特定时代的戏剧习俗所传达出来的某个特定时代的现实性。出现戏剧风格化表现受到限制的倾向，主要是本世纪大多受现实主义流派及其‘写实的’表演方法的影响所致。”^①

我们决不可否定表演中情感体验的重要性，因为戏剧行动总是产生于角色内在的情感冲动或意志力量。缺乏这种体验就会使行动失去内在依据。但是演员必须明白：通过对情感的反应而以动作与语言表达出来时，不能不受到时代感与风格体裁感的直接影响；而任何情绪体验的表达都必然地是在某种戏剧风格样式的框架内进行的。悲剧与喜剧的表达方式就大不相同，更何况现实主义与非现实主义剧作之间更大的区别。可以说，任何表演的艺术真实性都是与一定的戏剧风格样式相联系而存在的。逼真的或非逼真的，都可以是真实的、自然的。这种观念上的多元性与开放性是当代演员必须掌握的有关风格体裁感的最首要的一个方面。

① 约翰·赫鲁勃：《表演风格论·前言》。

二 表演创造状态方面的区别

演出契诃夫的戏剧，演员必须有如同生活中那样自然有机的内心体验，其外部表现当然也就随之而必须十分真实，逼真得如同实际生活中那样没有一丝夸张与夸大。在这样的演出中，演员的创造状态的基本特征就是：

“演员为了激起下意识的活动和灵感的迸发，他的内心生活必须是现实主义的，甚至于是自然主义的。”^①
演员的内心生活越自然，就越能深入契诃夫剧中生活和角色的体验之中。斯氏体系就建筑在这个基础上。

但是表演的创造状态并非只能如此，虽然戏剧表演的基础是行动，而行动必然由人的意志与内心情感冲动所引起，而当人在行动时，就会遇到障碍而引起冲突。这里的区别就在于整个戏剧情境具有怎样的风格体裁特点。

在一部诗剧中扮演一个角色，譬如奥赛罗，这就要求演员具有巨大的热情来扮演这个激情饱满的角色。对奥赛罗的性格主要特征一般地解释为“嫉妒”，也有名家认为是“轻信”。这是一出性格悲剧。奥赛罗的情感是如此强烈，象火山的爆发一般，他的爱是如此之深而挚诚，因此当他被挑拨而轻信之后，嫉妒之心又是如此之强烈而不可遏止，竟至扼杀了苔丝狄蒙娜。他在最后的自责中悔恨地说：

“我是一个在恋爱上不智而过于深情的人，一个不容

① 《演员自我修养》第一部，第29页

易发生嫉妒的人，可是一旦被人煽动以后，就会糊涂到极点；一个象印度人一样糊涂的人，会把一颗比他整个部落所有的财产更贵重的珍珠随手抛弃；一个不惯于流妇人之泪的人，可是当他被感情征服的时候，也会象涌流着胶液的阿拉伯胶树一般两眼泛滥。”

这种悲剧情感是决非自然主义的，甚至也不全是现实主义的，它显然是经过莎氏之手而予以夸大了的，它与奥赛罗这个特殊性格形象相一致，它超出了一般人的自然的情感体验。演莎氏的悲剧需要巨大的激情体验，而且这种体验应该是诗的，应该是相对地进行了艺术夸大的。当演员在念着上述独白时，这种语言不是生活化的，而是诗句，而且所有语句都是经过莎氏精心修饰过的，虽然很悲痛却又是华丽而合乎其身份和时代感的，这都是必须体验到的东西，这一切都不可能是“自然流露”而成的。

因此，演员在悲剧中扮演此类角色时，他的创造状态应该是诗化的、情感体验的强烈程度超越一般的、适当地夸大的。

这种创造状态要求演员超越现实生活去体验英雄的崇高感，要求演员在表演时每次都要准备好能激发起激情的内心状态。在《我的艺术生活》中，斯坦尼斯拉夫斯基描述过意大利著名悲剧演员萨尔维尼的演出前的准备活动：

“萨尔维尼的奥赛罗，这是一座纪念碑，一座纪念像，它体现着某种永恒不变的规律。”^①

萨尔维尼怎样达到“一经创造，就亘古流传”的艺术高峰的？他和其他许多伟大演员之间有一种“共同的、血脉相通的东西”

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，第194页—195页。

西”，这是什么呢？斯氏带着这个问题到后台去进行观察和了解。他发现：

“萨尔维尼对自己的演员职责所抱的态度是令人感动的。在演出那一天，他清早起就开始激动，吃得很少，午饭后独处家中，不接见任何人。”^①

开场时间是八点，萨尔维尼在五点，也就是开演前三个钟头就来到剧场了。他走进化妆室，脱下大衣，到舞台上去兜一圈，默默地想着什么，然后又把自己关在化妆室里，先穿上化妆衣，走到台上练习一下扮演角色所需要的某种手法，试试自己的嗓音，念几句台词，又回化妆室在脸上涂油彩和粘胡子，再回到台上时，他的外形变了，内心也显然有了改变，脚步也更轻捷爽健了。他和搭布景的工人谈话时就象一位将军在指挥士兵，他的眼睛也变得更为专注了。当他再一次从化妆室出来时，他穿上奥赛罗的服装，佩上短剑，扎上头巾，他不仅外形变了，而且也已经相适应地准备好了自己的心灵，建立起总的自我感觉了。

“他借助于对自己演员心灵所作的某种重要的准备性梳洗，钻进了奥赛罗的皮肤和躯体。”^②

而且尽管萨尔维尼演出奥赛罗已经几百场了，他仍然坚持这样地作好准备工作。

创造状态并不是一上台就会正确地造成的，尤其是演悲剧角色，必须在开演前做好充分的准备工作，纯洁自己的心灵，始终保持情感的可塑状态，以便适应角色需要。

斯坦尼斯拉夫斯基自己也扮演过奥赛罗，但他自己承认是

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，第194页。

② 同上，第195页。

“碰了钉子”，“失败”了。他自己认为首先是自己的嗓音不能适应悲剧激情愈往后愈高涨的要求，他只能演好前三场戏，往后就“哑了”，因为当角色要求巨大激情表达时，“自己无能为力”，“引起了肌肉紧张”，而嗓音“这种最细腻的器官是经受不住紧张的”。他常是演过两幕就哑了，有时甚至要去就医。于是他拼命练习发声，为了演悲剧。

而最重要的是他缺乏控制能力，“负担艰巨，力所不逮。”因为奥赛罗这个角色从孩子般地天真和轻信，到第一个疑窦产生和妒情滋长，最后要达到兽性的疯狂，否则就不可能发生扼杀苔丝狄蒙娜那样的惨剧。斯氏检讨自己说：

“我这蠢材竟想凭直觉来完成这一切。当然，除了发疯般的紧张，精神和体力的白白消耗，从自己身上硬挤出悲剧感情以外，我什么也没有达到。”^①

因此，他甚至发誓不再演悲剧了，他说：

“千万不要过早地去表演那些在自己舞台事业末期方掌握得了的角色！”^②

对照李默然为扮演李尔王这个角色作过长期的准备，在他舞台生涯的“末期”终于在莎氏戏剧节上获得成功，正好印证了斯氏的经验之谈。这种教训的确是所有演员都应记取的。

斯氏总结出这样一条：

“我和那些能够控制自己、能从容不迫地把自己所创造的角色展示在观众面前的真正的表演艺术家，是有很大距离的。要达到这一步，单靠才能和天赋是不够的，还需要有本领、技术和艺术。”^③

①② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，第200页—203页。

③ 同上，第204页。

这时斯氏还年轻，1896年1月19日演出《奥赛罗》时，才33岁。经过若干年磨砺后，在他的“体系”已经初步确立之时，20世纪的第一个10年末，他45岁那年，请英国著名导演戈登·克雷来莫斯科艺术剧院排演莎氏悲剧《哈姆莱特》之后，他仍然清醒地发现：

“我们在剧中遇到了超人的热情，必须通过含蓄的和异常单纯的形式来体现它们。（这个任务的困难……）”^①

“我懂得了，我们艺术剧院的演员们虽然学会了某些内部技术手法，在上演现代剧本时运用这些手法也取得了一定的成就，但是我们却没有找到适当的手法和手段来表达具有崇高风格的英雄剧，在这方面，我们还需要进行长期而艰巨的工作。”^②

斯氏曾经指出过，在语言方面，莫斯科艺术剧院的演员在表演莎氏剧作上尚未做好必要的准备。

我们可以看到，演悲剧是一件艰巨的工作，演莎氏悲剧尤其困难，难怪欧洲舞台上的著名演员几乎都是莎氏悲剧演员，从莎氏同时期的吉尔伯吉，以后的亨利·欧文，吉尔古德，直到劳伦斯·奥列弗等英国演员，以及萨尔维尼、罗西等意大利演员，无一例外。

扮演悲剧角色时的表演创造状态显然有其独特性。

现在我们回头来讨论一下喜剧的表演创造状态。

我们先来看看别林斯基的观点：

“喜剧则另当别论。那里演员更加是创造者，因为他

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷407页。

② 同上。

有时可以给人物加上许多连作者也没有想到的特征。正因为如此，所以我们无与伦比的史迁普金即使扮演最坏的角色，也能时常演得出神入化。他重新创造了他们，为此，他只须让他们别叫人无法理解就行了。这是很自然的：这里如果作者不能激发演员，那演员就可以把活跃的灵魂注入他僵死的创作中去，因为这里需要的是技艺，而不是情感，不是灵魂。”^①

别林斯基在此特地加注，说明他这里指的是一些可笑的或过于平庸的角色，而不是指优秀的艺术喜剧里的那些人物，如《威尼斯商人》中的夏洛克或《智慧的痛苦》中的法穆索夫等。在演这一类艺术喜剧角色时就“非深刻理解作者不可”了。他还认为在正剧中，必须是角色能感动和激发演员，“技艺在这里虽也是重要手段，但却是次要的，辅助的手段。”^②

别林斯基的这些言论指出了喜剧表演中的重要方面。

①扮演喜剧角色时，演员有较大的主动性，可以赋予角色许多作者没有规定的特征；

②扮演喜剧角色时，不论作者能否激发演员，演员应该为角色注入活跃的灵魂；

③扮演喜剧角色时，理解、技艺占首要地位，情感体验占次要地位，尽管角色的情感必须逼真。

这样，就为我们勾画出了喜剧表演的创造状态的大致轮廓。难怪戏剧表演史上争论了二百年的表现派与体验派的分歧，总是统一不起来。原来这里存在着不同的创造状态，因此也就存

① 《俄罗斯名家论演技》，中国戏剧出版社1985年版，第4页。

② 同上，第5页

有着不同的实践体会。擅演悲剧的体验派大师和专工喜剧的表现派大师们，各人按自己的实际感受进行争论，就使双方都拥有不完整的真理而难解难分。

当然，这种侧重情感体验和侧重技艺表现的区分并不影响各自的表演大师们在精采创造中达到两者的有机结合。

上面提到过的史迁普金就是能把注重灵感和激情的莫恰洛夫和注重技艺表现的卡拉狄庚所有的特点有机地统一在自己身上的别林斯基最欣赏的演员。

应该指出：史迁普金虽然主要是一位喜剧演员、性格演员。但是他是一位“感受性强，并富有热情”的演员，因为他的身材矮胖和嗓音欠佳才专演喜剧老人的。

史迁普金的功绩之一是在俄罗斯早期反伪古典主义表演的现实主义先驱。他在自己的喜剧角色创造中，摒弃了当时舞台上流行的装腔作势的朗诵腔和表演上的刻板法。他学习著名演员麦谢尔斯基公爵的真实的表演方法。他很早就说过斯坦尼斯拉夫斯基极为崇奉的名言：

“他不是表演，而是在生活。”

他尽量把喜剧角色演得自然，说话平常而充满激情。他十分注意观察生活和理解角色，同时勤奋锻炼技艺。他告诫年青演员：

“炉火纯青的技巧是不会主动赋予人的，但只要您认真刻苦地学习，便能逐步地接近它，直至天性赋予您种种表现手段的境界。”^①

虽然史迁普金很强调表演时要有真实情感，而不能全靠理性，

^① 《俄罗斯名家论演技》，第27—28页。

但他也明确指出：这不能越过总的思想范围，否则便会失去和谐，而和谐是一切艺术的普遍规律。

史迁普金在扮演角色这一点上，就和哥格兰几乎合流。

“……富有同情心的演员则不然了，那难以形容的艰辛的劳动摆在他的面前：他必须从‘消灭’自己入手，‘消灭’自己的个性，自己的全部特征，并变成作者为他描绘的那个人物；他必须按作者的要求去走道、说话、思索、感觉、哭或笑，——如不‘消灭’自己，一切便无法完成。”①

这就是哥格兰强调过的“化身”理论，演喜剧特别要求演员“化身成角色”，因为喜剧中常是性格化角色。要化身就必须有一个作者要求的、经过演员想象出的“理想典范”，演员要按这个“心象”去表演，并非“模仿”而是“变成”。

如果说萨尔维尼扮演奥赛罗时除了粘胡子外干脆不化妆，那么演喜剧就不可能不改变自己的外形。譬如哥格兰扮演西哈诺时，就不能不装上一个丑陋的大鼻子。因此，可以说，演喜剧角色时更近乎戴上了一个“面具”。必须强调扮演和化身，不能只强调有机行动；当然，行动必须有机。

喜剧演员必须风趣、幽默，活泼、机灵，持常地心情愉快，以一种机智的眼光看待事物，对生活中的滑稽可笑的人与事，具有讽刺意味的对象，甚至一切细节，都能熟记于胸。在扮演角色时，便能对角色深入理解，对其表现形式了如指掌。

史迁普金称赞麦谢尔斯基公爵的表演似乎不是在表演而是生活在舞台上；也有人称赞史迁普金是当时唯一能“生活”在

① 《俄罗斯名家论演技》，第30页。

舞台上的演员，这是相对于19世纪末的俄国舞台现象而言的，一过分强调，就会象哥格兰“演员在舞台上表现，不是生活”一样显得片面。演喜剧时的舞台“生活”与正剧、悲剧大相异趣。喜剧必然地具有艺术的夸张，不合常情的行为使人发笑，所谓“出乎意料之外，合乎情理之中”，这就与日常生活并不相合。喜剧演员必须有更强的信念和真实感，才能自己做着滑稽的事，谈着可笑的话而自己看来严肃认真，让观众去哄堂大笑。喜剧表演的创造状态当然不能纯理性的，但却是理性成分较强的，情感与技艺的比重也是前轻后重的。

喜剧需要体验，更需要表现，只有这两者的统一才能演好喜剧，而在内心状态方面，其分裂性一面自然地要强于统一性一面，如果说演悲剧可以多使用自己本人的热情，那么演喜剧就比较侧重体验与表现角色应有的情感。哥格兰提出“两个自我”、“双重人格”论，不能不说与此创造状态有关。而斯氏的“天性分化”理论则更合适于演出悲剧与正剧。

掌握创造状态的区别，是演员掌握风格体裁感的重要方面。

三 节奏处理上的区别

尽管不同风格体裁的作品在演出中会展示出极其丰富多采的面貌，但任何一次演出本身必然追求自身的完整性；即使是不同风格交织的演出，演出者也必然会使这种交织状态成为一种有机的结合而不致成为一出杂凑的戏。因此也可以说，每一出戏的演出都会有一个自成系统的封闭式结构，在这出戏中，各种风格体裁的因素可能错综地糅合成一个完整的作品；各种

流派的手法都可以同时使用，但仍然有着它的有机统一性。这就是我们可以称之为“演出的艺术完整性”的现象。一次不完整的演出就是手法的堆砌，甚至是花招的拼凑，缺乏艺术说服力。如果我们认真地观摩徐晓钟同志导演的《桑树坪纪事》，就会清楚地领会这个道理。

在决定一出戏是否完整，风格样式是否统一的多 种 因 素中，节奏处理是其中重要的一环。从导演角度上观察，抓整体节奏处理是一出戏成败的关键；从表演角度上看，演员能否掌握住演出的整体节奏感，是他的生命线。现在就与风格体裁感密切有关的表演节奏问题作一些分析。

1、从语言处理上区别

一般地说，悲剧的台词要求激情饱满，沉缓深厚，高昂悲壮，凝重窒息。

李默然同志曾提出话剧的台词应该做到“大江东去与潺潺流水并用”。在演悲剧时更用得上这两句话的概括。

李默然同志在《李尔王》的语言处理上成功地实行了他自己的高难度要求。他的台词富有诗意，气势磅礴，高亢时挟雷霆万钧之力，低回处如出自肺腑的叹息，均能强烈地感染观众，动人心魄，使观众的心灵受到震荡。这正是莎氏悲剧的语言特色。尤其是“雷电颂”一场，更是义愤填膺，悔恨交加，一个衰老的李尔，在暴风雨中咒骂雷电风雨“滥用上天的威力，帮同两个万恶的女儿来跟我这个白发的老翁作对”。同时又希望“伟大的神灵找到他们的敌人”。他向天告白：“我是个并没有犯多大的罪，却受了很大的冤屈的人。”他虽然头脑开始混

乱，而爱憎仍极分明。每一句台词都饱含着辛酸悲楚的、极度愤恨的激情，动人心弦。

在他的三女儿死去，他抱着考狄莉娅的尸体上场的最后一个场面中，李默然——李尔一上场就要喊出最高音的“哀号吧，哀号吧，哀号吧，哀号吧！”连续四个“哀号吧”必须一个比一个更高声地朗诵，这是对演员极大的考验，因为戏已近尾声，身体与嗓音均已疲乏，要爬上这个高点是很困难的。但李默然却仍颇有富裕地渡过这个顶峰，激情迸发，催人泪下。这之后，李尔心力衰竭，在“永不，永不，永不，永不！永不！”一连五个“永不”之后死去。一声比一声凄厉，一声比一声模糊，幻象在他眼前出现，他倒下了，搂着他原来最心爱也最孝顺的女儿死去。这是使观众窒息的场面。完成了这出伟大悲剧的主角形象创造。

一般地说喜剧的台词要求机智锋利、对答如流、思路敏捷、出人意外。

罗斯丹的《西哈诺》是专为法国著名喜剧演员哥格兰写的，剧本中有意安排了一些场面，让哥格兰得以充分发挥他的形体技能和音色变化等外部技术。譬如第一幕中就有两场戏，一场是描写自己的鼻子要用20种不同的口气；另一场是与伐尔浮子爵一边斗剑，一边念诗，最后刺中对手，诗正好念完。后面有一场“阳台会”，西哈诺违心地为别人去向自己心爱的表妹求婚，躲在阴影里模仿别人的声音，倾吐自己的爱情，十分动情时忘了是代替别人而发出了自己原本的声音，女的听出变化，他又赶快改变过来。这些场面都对演员的技术有很高要求，而这正合哥格兰心愿。哥格兰演这出新浪漫主义喜剧获得很大成功，他的表演创造都被记录在演出本中出版了。

上海青年话剧团著名演员姜际成在1984年也扮演了这个难度很大的角色。他决定不走哥格兰的路，而是寻求角色更为深刻的内心矛盾，对所有喜剧场面都进行了细致分析，然后确定其行为动机，找到它的心理根据。如他为什么在别人一提起他的难看的大鼻子时就迅速自己抢先用20种不同口气的长段独白自嘲？姜际成的理解是：“我要用自嘲来压倒对手！”因此他在处理这一大段台词时，口气才需要各种变化：有挑战的、友谊的、描摹的、好奇的、温雅的、粗俗的、放肆的、羡慕的、恭敬的、痛哭流涕的等等。其节奏自然完全不相同，而且要迅速地不断地转变。这是西哈诺在显示自己的才华，维护自己的尊严。这是一种高尚的幽默。正象车尔尼雪夫斯基所说：幽默，对自己和对其他人的嘲笑，通过滑稽和谐谑而表现。一个人在幽默中允许自己打诨说笑，因为他认为自己是可笑的，他想描摹自己的可笑之处；他的谐谑大部分都是挖苦揶揄，因为他感到了侮辱；而挖苦，则是受侮辱者的谐谑，刻毒的谐谑。应该说，西哈诺的这种幽默是忧郁的、悲哀的！在这里，姜际成的表演节奏接近高乘喜剧，并把悲剧性内涵在喜剧形成中充分传达给了观众。

西哈诺最恨别人取笑自己的鼻子，于是当别人刚一取笑他，他就用比别人说得还多的办法来战胜对方，以维护自尊。如果还不能制服对手，就用剑来对付。尤其是对那些长相漂亮、却一肚子草的贵族花花公子们。西哈诺因相貌丑陋又长着个巨大的鼻子而受人讥笑，这使他痛苦。他因此也不敢表示爱，得不到爱就更痛苦。他愤世嫉俗，敢与权贵斗争，任何情况下从不低头。这就是为什么他要与伐尔浮子爵决斗的缘故。在这段戏中，他口中念着有韵脚的诗句，在每一韵脚上都给对方狠

狠打击。这个子爵根本不在他眼下，因此他十分轻巧地、优雅地念着诗句，在最后一个韵脚上一剑刺倒了对手。从此使周围的人不敢再在他面前提起他的鼻子。处理好斗剑的节奏与念诗的节奏的自然结合要下很大功夫。但在这里通过念诗表现出对子爵不屑专心搏斗，只当他是手下玩物，以诗人的气度和精湛剑术压倒对手是表现得相当熨贴的。

处理喜剧台词需要幽默、机智、口齿必须十分清楚，假如遇到喜剧中常有的“快板”独白时更要越快越清晰。声音不要求悲剧演员那样雄浑纯厚，但必须响亮悦耳，使人听来很有滋味。如果把喜剧的台词说得平板呆滞就必定是要失败的。

2、从动作处理上区别

悲剧的动作一般地要求沉稳持重、严峻挺拔、跌宕起伏，集中有力。

李默然在李尔王的表演中，合乎剧中人物身分与性格要求，使用了大幅度的、力度很强的动作，以表现李尔之刚戾果断和横遭摧残后在暴风雨中怒吼而精神上反趋升华的过程。他在第一场中因三女儿拂逆他的旨意就采用下列动作：大步直冲到考狄莉娅面前，双手捧其脸，双目直视对方，在充满爱和疑虑的眼光中，他寻找着三女儿的内心的忠诚，但终因考狄莉娅不肯改口而暴怒地双手顺势一推，决定与她断绝父女之情和血缘亲属关系。当肯特想劝他时，他猛地转身，挥臂：

“闭嘴，肯特！不要来批怒龙的逆鳞。”

把刚才压抑着的满腔怒火都发泄出来，然后头也不回地走向他的宝座。这种动作节奏具有鲜明的悲剧意味。

李默然还设计了四次下跪的动作：第一次是在一幕三场，李尔向大女儿高纳里尔下跪，他听到高纳里尔说他“老糊涂”的讽刺话，猛的一顿，两只手用力一提并紧紧地握拳，压制着怒火，慢慢转身，将双脚撑起，双目凝视对方，用威慑的目光直射向大女儿，停顿了一下，然后双拳松开，双膝并列突然跪地。这一系列形体动作充满节奏感，鲜明地表达出他的愤怒情绪。强有力而且目的性明确。第二次是在二幕四场中向里根下跪。里根是他的二女儿，她比她的姊姊还要厉害。高纳里尔只裁去了他五十名侍从，她却只准李尔带二十五个侍从来，并且说：“依我看来，一个也不需要。”李尔气愤极了，他两手抓起衣袖，伴着手和头的震动，向里根大步跨去，走近她时突然甩袖踢袍先跪左腿，然后重节奏地跪下右腿，这种侧跪，观众虽然看不见他面部的表情，却可以从后肩的耸动、颈项的伸缩、身体由屈伸直的节奏感中看出这是可诅咒的、讥讽的一跪。表现出他的幻觉世界的开始破灭，但仍是坚定不屈的硬汉。第三跪是在三幕四场暴风雨中为他心目中“无家可归、衣不蔽体的不幸的人们”祈祷时向他们下跪，他十分同情“头上没有片瓦遮身，腹中饥肠雷动，衣服千疮百孔”的穷人，要求“安享荣华的人们”能体味一下穷人所忍受的苦，分一些福泽给他们！这时他的人性复苏了。他虽然疯了，但李默然没有演他的疯，而是心情沉重地有节奏地重重地走向正面，眼中含着泪水，右手更使劲地拉着下袍角，用手腕向上一翻，左手提袍往下一压，全身一摇晃，右腿先下却又突然提起，改用左腿重重地跪倒，随之右腿也无力地着地，节奏富有弹性，然后为人民祈福。第四次是在四幕十场中向三女儿考狄莉娅下跪。当时他虽神志模糊，语言与动作节奏均很缓慢乏力。但他正在苏醒过程之中，从平卧起动

直至坐住，以短促、顿挫的硬性线条，表现出他寻找失而复得的“真宝”的心境。这些坐在睡榻上的动作有一种收敛不放的含蓄力，一下他辨认出面前站着的就是考狄莉娅，他的内心就象波涛汹涌的江水，不可遏制，他直直地跪在三女儿面前，这是认罪、是自责，他清醒了。这四跪表达了李尔“从幻觉世界里引到现实的土地上，得以人性复归。”^①这正是一出莎氏悲剧所要求的诗的节奏感。

喜剧动作一般地要求明快流畅、自由奔放、搭配灵敏、紧凑活泼。这就要求演员有较高形体技术。

我们在上海看到意大利剧团演出的哥尔多尼名剧《一仆二主》，他们按意大利即兴喜剧传统方式处理动作。扮演仆人特鲁法尔金诺的演员有很高的形体技术，他爬上翻下，腾空跟斗，应接敏捷，无所不能。在同时向两个主人处送菜这著名的一场中技艺非凡，只见他与另几位演员在台上前后上下穿梭来往，盆子飞舞，送接准确，无一失手。最妙的是盆子不仅在不平地上摔来丢去，而且有从楼下摔出，他飞身上楼接住的绝技。这场戏的动作节奏可以说是典型的喜剧动作节奏，举此一例，足够说明问题了。

3、总体节奏处理上的区别

悲剧节奏多迟缓阴沉、悒郁低回，观众感受一般是悲痛同

^① 引自李默然在上海戏剧学院的艺术报告，并参看《戏剧报》1986年第7期严正的《意重气全情何限》一文。

情，压抑激动的。

喜剧节奏多轻快明朗、流畅多采，观众感受一般是喜悦欢快、热烈兴奋的。

在正剧中，悲与喜混合在一起，但也同时减弱了原来悲剧中的夸大和喜剧中的夸张而更加接近生活形态。因此它的舞台节奏气氛也追求接近生活形态的节奏气氛。观众的感受也就有着更多的理性思考与情感共鸣相结合。

风格体裁感与节奏感密切有关，演员应该将二者结合起来，努力用不同的节奏去表演不同风格体裁的戏剧。

四 表现性手段使用上的区别

表演技巧集中在表演手段的使用上，在不同风格体裁、不同时代的戏剧中，使用表演手段也是不同的。

在古希腊悲剧演出中，合唱队起了很重要的作用。除用歌唱向观众叙述剧情和与主要演员对答外，他们还作为剧中人进行表演，经常用舞蹈与歌唱结合给观众以美感。如演出《被缚的普罗密修斯》歌舞队就由女角构成，是普罗密修斯的姊妹们。而喜剧《阿卡奈人》的合唱队都是农民角色。当时从开场经过每一个场面之间的合唱直到退场前，歌舞均占很大的比重。

文艺复兴时期的莎士比亚戏剧中，虽然已以对话为主，但还大都用有韵的诗句为对白和独白，同时常有歌舞表演出现，尤其是在喜剧中更为多见。古典主义戏剧也大都是诗剧，因注重理性和身分的高贵，语句十分华丽。表演时讲究铿锵有力、高昂激越的声调和比较夸大的高雅的手势动作。大概在莫里哀

喜剧的后期才全部用散文写成。随着时代的发展，歌舞形式越来越少，以对话为主的戏剧高度发展，在19世纪的浪漫主义戏剧后期到自然主义戏剧兴起，几乎完全不用诗句和歌舞手段了。

在自然主义、现实主义戏剧中，歌与舞的手段随着剧中人物需要歌与舞而自然地使用，譬如娜拉就曾用一段土耳其舞（后改为兰台拉舞），一边敲着铃鼓一边疯狂地跳着舞，为了吸引住丈夫海尔茂，尽量延缓他去信箱取那封要命的揭发信。总体上看，歌舞手段使用是大大减少了，一直到全剧完全没有歌与舞的手段而全仗对话的音乐性取胜，以动作的生活化节奏吸引观众造成生活幻觉。

从现代派开始出现时起，歌与舞又逐渐被吸引进戏剧中来，除因歌舞成分超过一定界限而形成的音乐剧流行欧美不论之外，在戏剧演出中又使用歌队，使用舞队则比比皆是。也有不少话剧中使用了哑剧表演手段。

可见，表演手段的使用常因戏剧风格体裁不同而不断地变化发展着。而其主要标志则是诗与歌舞使用的多少、有无。写实性话剧再现性强，再现性的动作，语言成为主要手段，而写意话剧及其它实验话剧因表现性强而采用歌舞这种表现性手段就是很自然的事了。布莱希特的戏剧中常利用歌舞手段，用合唱制造气氛，或以歌舞切割场面并造成间离效果。但仍不失为是话剧。

歌舞手段的使用，往往是戏剧离开再现生活的传统轨道时反映得特别明显，从表面上看似乎是一种复古倾向，其实是一种螺旋形上升现象。现在话剧中的歌舞表演比起古希腊来是更为多采了，技巧也更高了。

演员对一个戏的风格体裁的感受与体现，除了对剧本的体

裁和剧中内容的特色，剧作者的真实观等进行深入的分析理解外，很重要的一条就是要注重研究剧本作者要求演员使用哪些表演手段。至少可以确定它是写实的还是非写实的或是写意的。而在这种分析中，观察诗的语言和歌舞手段的使用量和使用方法、对确定戏的风格体裁极有帮助。当然在大量的非写实作品中要确定其属于某种流派，确定其风格特征是仍很不容易的。而这时，导演的裁决常是决定性的。

一出戏演出的方式是根据剧本风格体裁要求而定的。但有时，某些导演也常用非写实的手法来处理一些原本是写实的戏剧。这时演员就要根据导演的风格样式要求来确定自己如何使用表演手段。

总起来说：演员在创造状态上，节奏处理上、表现性手段使用上的几种区别中理解感受戏剧及其演出的风格体裁特色并由此培养自己的风格体裁感是表演艺术的重要一环。

最后，我们要再次着重提出：演员自己必须在体现风格体裁特色的同时，发挥自己的创作个性特点，保持自己的风格。即使是很突出的悲剧演员或喜剧演员，也会有各人自己的创作个性，发挥自己的创作特色。

表演艺术家都有自己的风格特色。我国话剧舞台上著名的表演艺术家也是各具特色的。我们试举数例略作分析。

北京人艺的于是之与辽宁人艺的李默然，其个人表演风格特色相当鲜明，而这两位之间有较大的反差，易于对比。

李默然身材魁梧、嗓音洪亮深厚，擅演有身分的人物，或带有古典气息的角色，一般均演悲剧和正剧，他扮演的角色总是强烈地带有他本人的气质特点，他赋予人物以自己的热情和气魄。不论是扮演李尔王、或是现代人物李健，我们都能从中

感受到他本人的魅力，他演戏有一种气势，撼人心魄；他扮演角色大刀阔斧，注重大关节，造成大块文章，对不少细部较少作精雕细刻，演来浑然一体。

而于是之特别注重人物刻画，对任何细节都精心设计，悉心创造，他运用“心象”学说，寻找“理想典范”，经常改造自己的外貌，突现出一个性格形象。他擅演小人物，《龙须沟》中程疯子，《茶馆》中的王利发均属市民阶层。他扮演《洋麻将》中的魏勒也是个落魄人物。他对这类人物的内心状态捉摸得非常细致，因此演来总是惟妙惟肖。此外，他的语言有很深功夫，吐词清晰，情感微妙变化掌握得很细致逼真。他还很注意为人物设想一或几个习惯性的典型动作，用以刻画性格、身分特征、演技十分精湛。

我们可以从他们二位身上看到演员创作个性的发挥，完全不受剧作及导演风格样式的束缚，只受他自身条件与创作可能性的限制。而这种限制正好呈现出自己的特点。

国外戏剧界喜欢争论体验派与表现派的孰强孰弱，我们认为在我国话剧界并不存在这个问题。我国话剧演员基本上都是结合派。

譬如山东话剧团著名表演艺术家王玉梅同志，她十分擅于演悲剧性人物，极易动情，演戏总能以情动人。但是她非但不反对设计，而且实际上每个角色都精心设计。但她设计的动作大都属于生活化的日常细节动作，因此，在演出中观众很少会发现她有“设计痕迹”。她设计出某个典型动作后就经常地练习，她不依靠“自然流露”，也不太相信只要内心正确就会自然地获得外部形象的说法。她总是从体验角色情感出发去设想人物的外部表现，找到了恰当切适的形体动作后，就练熟了再

用。其创造方法实际上与于是之等的方法基本相同。她所以被目为体验派演员，主要是因为她每次演出时，体验十分深入，情感总是饱满。她扮演的大都是农村老大娘和妇女知识分子角色。在戏路上也有其特点。

再如石挥，是一个自称“表现派”的演员，而在实际演出中，他是富有体验的。他也是个结合派。他在《秋海棠》中的表演相当感人。而他在扮演喜剧性角色时却又有很强的幽默感。如《夜店》中的金不换和《大马戏团》中的慕容天锡。

由此可见，演员在掌握表演风格体裁感时，并不放弃自己特有的表演风格；他们自己的创作个性非但不为适应创作对象的特色而丧失自己的特色，相反，正是在扮演各种不同风格体裁剧作中的角色时，在体现其风格体裁特点的过程中，更丰富了自己的创作个性，并使创作个性的表现更加多样化。

这种个人创作风格特色的所以存在，并不同于画家、文学家、音乐家的个人风格，主要还是归结到表演艺术的特征之一：演员的创作媒介是他本人的机体，不是其它物质材料和工具。演员的身体和声音就是调色板、琴弦、或其它符号，他的表演手段：动作、语言、表情、歌舞等都是他以自己的机体为工具造成的。他自身的条件和创作可能性的种种限制和超越性就成为他创作个性发挥而形成个人表演风格特色的主要前提。演员除了在自己创作条件的基础上艰苦锻炼、勤学苦练以扩大创作可能性外，别无他途。外貌不扬、个子矮小的演员常是性格演员，因为他没有可以依仗的本色。话剧表演并非仅依靠“小生、花旦”取胜的表演艺术，任何潜力尚未发挥的演员都有可能经过锤炼而成为优秀话剧演员，都有可能赋予角色某种光彩，为一些缺乏生气的角色注入灵魂。望演员能为此尽力而为。

第五章 表演节奏论

我们在第一章中曾经指出：话剧表演的节奏全凭演员自己掌握。在一定意义上说，节奏感是话剧演员的生命线。本章就着重讨论话剧表演的节奏问题。

一 舞台节奏概念及其内容

一般说，节奏是事物运动的力度、速度和幅度有规律的交替变化过程。

在自然生活中，日月星辰的转移、潮水的涨落、四季的交替等都是节奏的；在社会生活中，战争与和平的交替，政权的更迭，社会的演进，生产的发展等也是有节奏的；在人身上，人的生死，细胞的分化，特别是人的呼吸与脉搏是最有节奏的。总之，在生活当中，有规律可循的，螺旋形重复的现象，都是有节奏的。但是生活极为复杂，常有散漫无序、模糊朦胧的现象，即使如此，也有共同规律存在，也有节奏可以掌握。可以说节奏无处不在。

在艺术创作中，节奏就更加有秩序，更加鲜明，更加集中，更加生动。我们认为，艺术中的节奏，主要表现为情绪、情

感的起伏变化。因为艺术节奏中都渗透着艺术创造者的感情，欣赏艺术的人在感受到节奏的同时就受着艺术的情绪感染，并产生相应的情感共鸣。有人把这种现象称作创作者与观赏者的“情感同构”，我们认为是艺术的节奏在起沟通的作用。

艺术中的节奏在美术上是通过构图、色彩、线条等各种变化而造成的。如景物的远和近、深和浅；色彩的浓和淡、明和暗、冷和热；线条的曲和直、飘和沉等。画一幅层峦叠嶂的山水画，画中峰形的连绵起伏和各种极端颜色之间的多样过渡和全幅的协调，都有着很强的节奏感。

在音乐上，主要是快慢、高低、强弱和韵律这四种音的因素造成节奏、旋律与节拍都呈现出各种不同的节奏。

在戏剧中，作为舞台节奏，它的范围要比音乐、美术等广泛丰富得多，因为它是时空统一的艺术，是动和静结合的艺术，是直观性和过程性统一的艺术，是再现与表现结合的艺术。戏剧中的人物性格丰富多采，剧情发展相当复杂，内容涉及面比较宽广，舞台节奏也相应地更为复杂。

在戏曲、歌剧、舞剧等剧种的演出中，节奏是有乐谱规定的，一般都有一个总谱。在戏曲中，不论是曲牌体系还是板腔体系，都有一定的套曲、板腔的连续及其组合造成节奏变化，唱腔与身段的节奏都有严格的规定性。尤其是锣鼓经，始终规范着人物的行动方式。歌剧、舞剧的乐谱都是事先写好，通过排练最后定稿，然后严格地按总谱演出。而在话剧中，节奏完全靠演员自己掌握，导演对节奏的要求凡属于人物自身的行动节奏，都必然要通过演员来体现，即使作出了也很严格的规定，却仍靠演员临场调整。因此，话剧演员必须特别认真地训练自己的节奏感。

表演时舞台语言和舞台动作的节奏感，既要符合生活逻辑，又要符合舞台创作规律，看起来很自由，实际上逻辑性也是非常严格的，稍一出格或不符合舞台美学要求，观众就会马上感到不舒服。“多一分则长，少一分则短”，这种所谓表演的“分寸感”，也就是“节奏感”。

舞台节奏的内容大体上可归纳为以下四个方面：

1、剧情的发展起伏，当然地是舞台节奏的主要方面。情节集中强烈的戏，节奏跌宕起伏，有着大幅度的高潮与低潮间的落差，造成大起大伏的震荡感；情节“淡化”的戏避免矛盾冲突的激化，情节结构松散，着意于人物内心矛盾的自我斗争和隐藏的危机感，它的节奏也就自然地趋向表面平稳滞缓，给观众一种清淡柔和感。

演员在不同的剧作中扮演角色，就要能顺应不同的节奏要求。

2、表演者的激情的起伏变化。或大悲大喜，或复杂多样；动作与台词的抑扬顿挫，轻重缓急，刚柔强弱，断连疏密，都必须用“总谱”予以规定，不能随意为之。甚至语气语调和韵律变化，动作搭配和协调，无不与节奏有关。

演员与导演通过排练，共同商订一个节奏总谱是很有必要的。总体上由导演掌握，每个角色的节奏应由演员来分别掌握。

3、舞台美术的节奏。布景灯光的变换烘托，音响效果和话剧配音的强弱、远近、隐显、快慢、情绪色彩；化妆和服装的色调变化、冷暖明暗对比等等，这些舞美方面的节奏变化实际上是为表演的情绪起伏服务的。

演员要适应导演与舞美的种种规定，同时要充分利用舞美

给自己造成的有利的舞台气氛，非常合拍地掌握住节奏。

4、演出形式的节奏变化。导演决定用大幕分幕演出、中间休息一次；或不用大幕、在暗转中抢景；甚或利用灯光控制演区转换，全剧一气呵成。这就使演出形式具有不同的节奏要求。导演利用定格暗转切割场面；或用歌队及舞队、音乐和鼓声使场面流动变化；或用闪回手法、当场进入人物下意识的情境之中、在观众面前当场换装、用形体造型手段展示某种意念、用特殊的舞蹈语汇表示生与死等哲理内涵，都与演员表演的节奏密切有关。有时剧本与导演规定角色必须跳进跳出地扮演，如突然离开角色身分向观众作某种交代；在一种象征性的情境中表演一个梦，然后又回到现实中来；与观众直接对话或作其它合乎剧情的接触等，也使表演节奏必须合乎相应的剧作或导演构思。观众席如何安排？是一面看戏，还是三面看戏，甚至设中心舞台，让观众包围演员四面看戏，都要求有不同的表演节奏。

演员必须能适应任何剧作及任何导演要求，使自己的表演能多方位地适应各种舞台演出节奏需要。

因此，我们在本章中就必须讨论演员的整体节奏感；演员的层次起伏感；演员的形式流动感；演员力量配置的远景感。

二 演员的整体节奏感

演员要感受和掌握整出戏的基本节奏，用这种基本节奏来规范自己的表演，使之不脱总体格局。因此，演员在听取导演阐

述时，一定要悉心领会导演为整出戏规定的基调。这种基调是剧本所固有的，是经过导演分析构思后予以确定的，也是演员在创造自己的角色时必须遵从的。全体演员加上全体舞台美术工作者的共同协作，才能保证这种基调的体现。个别演员的表演决不能游离于这种基调之外，不允许有脱格的表演现象，因而破坏了整体节奏。

有些剧作的演出，其基调主要表现在主要角色的行动过程中，以及围绕他而展开的戏剧冲突之中，这就要求扮演主要角色的演员有左右全剧基调的能力与魄力。

李默然同志在《李尔王》一剧中的演出，应该被目为整体节奏感掌握得极好的一角。从一开始的暴戾骄横，专制跋扈，一意孤行，到逐渐失去权威的落魄，进而因精神受极大刺激而成疯，最后清醒、忏悔到灭亡，用大手笔勾勒，大色块渲染，气势磅礴，节奏感很强，使人观后印象深刻，形象完整，整体节奏上无懈可击。

《李尔王》是莎士比亚的著名悲剧，布局严整。除了李尔王身边的一个弄人外全是典型的悲剧性角色，尤其是李尔王和装疯的爱德伽，这两人的遭遇和他们的行动过程充满着坎坷、跌宕，大起大落的戏剧性。因此，当第三幕暴风雨中雷电交加下，他俩在荒野中会面，一个真疯子，一个假疯子，对话充满哲理性，抨击着人世的不公和不平，就成为著名的悲剧性高潮场景。李默然同志显然是以暴风雨中的长段独白作为全剧节奏顶点来处理的，其它场面围绕它而形成复杂的基调。当他以洪亮的嗓音激情地朗诵：“吹吧，风啊！胀破了你的脸颊，猛烈地吹吧！”，“你震撼一切的霹雳啊！把这生殖繁密的、饱满的地球击平了吧！打碎造物的模型，不要让一颗忘恩负义的人

类的种子遗留在世上！”这时，节奏就达到高峰，向观众发出了它的最强音，主题思想也从中揭示出来，李尔的形象也充分突现在观众面前。在这之前的一切都被这雷电颂涵盖，在这之后的一切也与此紧密结合，它们筑成一个辉煌的整体节奏结构，完整而强有力地感染着观众。这种演员的整体节奏感是可以称为范例的。并不是任何演员都能达到这样的高度完整性。

优秀的导演常对自己所排的戏规定基调，这样演员就比较容易把握捉住表演的整体节奏感。如徐晓钟同志在排演《培尔·金特》一剧时，他的整体形象构思是：一只失去控制的、没有舵的小船，在大海中颠簸、回旋、腾起、跌落、沉溺、挣扎、最后毁灭。这就形象地道出了培尔·金特的基调，而且动态地表述了它的发展过程。导演充分运用转台的功能，使全剧都在旋转、升降、颠簸中进行。舞台调度也是比较夸大的移动，如在转动着的平台上长途跋涉；儿子把母亲一下托上房顶，女山妖马金特的现代舞似的纠缠动作；疯人院中的种种惊心动魄的景象，都符合这种基调。这出戏是易卜生的早期作品，是一出浪漫主义的悲剧。其中山妖与人的纠缠、疯人院中的恐怖景象和死神出现，已经具有象征、荒诞、超现实的手法。而这一切都有机地交织着组成了这出戏的整体节奏，在演出中，导演显示出极强的功力，使它的基调始终感染着观众们不安的心灵。

有的剧作家在自己作品剧名中就暗示出戏的基本节奏。譬如俄国奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》和曹禺的《雷雨》。

《大雷雨》中的卡杰琳娜被杜勃罗留波夫称为“黑暗王国的一线光明”。整出戏的调子是十分低沉压抑的，卡杰琳娜追求真正的爱情，在当时社会中是一种反封建的、十分勇敢的行为。但是黑暗势力十分强大，很少有人同情她；她自己也不敢违背

上帝的意志，对自己的行为做了忏悔。这出戏的悲剧性主要就在这种主观与客观冲突、自己内心矛盾斗争中发生。扮演卡杰琳娜的演员必须有这种强烈的被压抑感，既表现出她的“一线光明”，又很快被黑暗吞噬，就象雷雨时的一阵闪电，发出惊人的光亮和轰隆声，却无法战胜黑暗，在密布的乌云层中迅速消逝。《雷雨》的基调是雷雨前的闷热、窒息、凝重沉郁，气氛压人喘不过气来。最后终于大雨倾盆、雷电交加，把一切都毁了。这两出戏都是现实主义的悲剧，它们的主题都是反封建的，它们的基调也有相似之处。

《吝啬鬼》是一出古典主义的讽刺喜剧，它的笑主要出自阿巴尔贡这个吝啬鬼的喜剧性格。它虽然有着相当强烈的讽刺性，但也有不少幽默、机智，甚至优美的地方。整出戏的基调是流畅、喜悦、跳跃、欢愉，最后是青春与爱情，正直的人性占了上风。演出此剧在整体节奏上决不可低沉压抑，即使是阿巴尔贡鞭打仆人也要演出喜剧性来。

同是讽刺喜剧的果戈理的《钦差大臣》，它的基调比起《吝啬鬼》来要滞重一些。除了法国人与俄国人的幽默感有一定区别外，法兰西与俄罗斯的民族性也有较大差异。俄罗斯的长期军事封建主义和根深蒂固的官僚制度使《钦差大臣》具有更尖锐更彻底的讽刺性。因此演员在扮演果戈理笔下的丑角时，可以强烈地尽情地进行讽刺，夸张地、尖刻地挖苦嘲弄他们，尽揭露讥讽之能事。也只有这样才能从整体上体现出这出戏的基本节奏，并使最后真的钦差来到时那个著名的哑场结尾（果戈理亲自为它绘出人物的定格姿态和全场的位置安排，并规定哑场两分钟）取得惊人的喜剧效果。如果因是喜剧而演得过分轻巧，反而不合这出戏的整体节奏要求，会取得事与愿

违的反效果。

可见演员对全剧的整体节奏感与演员对全剧的风格体裁感是有密切关联的，不同风格体裁的剧本自然地就有不同的表演整体节奏要求。但显然，这两者不可等同，因为它还牵涉到创造状态等重要问题，因此必须分而述之。

演员的整体节奏感是表演技巧中的一个重大问题，它统辖全剧中的所有局部与细部的具体节奏，使演员在运用表演手段时，处处掌握住与整体节奏的联系，任何地方都不应有脱格的表演，任何动作、语言、表情、歌舞等的节奏都必须在全剧整体节奏感的总体规范下统一起来。这种多样统一的具体节奏的有机结合，才能真正造成全剧的整体节奏。没有全剧整体节奏感而只顾自己个人随意表演的演员一定不是一个好演员。而真正能达到左右全剧整体节奏的演员往往是一位表演艺术家。

掌握这种全剧整体节奏感的演员，必定是颇有艺术修养的演员，他在各种文学艺术作品中发现任何艺术品之所以能感动人，启示人，鼓励人，升华人的精神世界，主要就在于它的艺术的完整性。一次完整的戏剧演出，其所造成的剧场效果和社会效果，其在人们心灵中激起的巨大反响，都是难以估计的，而这都依靠演出的艺术完整性。而艺术的完整性的支柱是舞台整体节奏的完整性。因为它表现出了角色形象系统的激情与情绪、情感的跌宕起伏的全貌，表现出了在这种节奏中体现出来的巨大艺术感染力。这种演出与广大观众之间造成情感同构，使演员与观众的脉搏跳动在一起，变成了同一节奏。

三 演员的层次起伏感

任何剧作均有层次起伏。一出戏总是有开端、有发展、有转折、有高潮、有结局，于是就有层次起伏、时空变化、情绪的跌宕起伏。传统戏剧当然更是讲究这种戏剧情节结构的完整性，如希腊悲剧《俄狄普斯王》就被称为戏剧的最佳布局，大凡这一类回顾式的剧作，如易卜生的《娜拉》曹禺的《雷雨》，都是在一层层地剥荀壳似的剧情展开中，引发出剧中人物的情绪变化，有着明显的高潮和次高潮，剧中人物在高潮中的戏剧行动过程中，往往激情迸发，不可遏制，在使观众震动战栗的气氛中走向结局。即使是宣称“反情节”的现代剧作，也离不开一定的剧情发展，如《等待戈多》中，两个流浪汉因等不到戈多而想上吊，无疑地是一个戏剧高潮。《狗儿爷涅槃》中的狗儿爷从中年到老年的种种经历都显示出戏剧层次，他放火烧门楼不可否认地是一个高潮，戏就在这儿戛然而止。因此，演员不能不十分重视掌握戏剧节奏的层次起伏，掌握自己扮演的人物的情绪的起伏变化。这是演员在感受到一出戏的整体节奏之后，必然地要悉心细致地从事的表演任务；也只有在感受到了这种剧情起伏、角色情绪层次变化之后，才能更深刻地把握住一出戏的整体节奏。

整出戏的节奏总谱由导演来把握和指挥，每个演员自己的旋律就必须由每个演员自己来掌握，必须有极深的感受力，并且要记住这层次起伏中的所有过渡和细节变化。

舞台调度中的高与低、前与后、远与近、动与静等对比本

身具有节奏要求，它不但是空间存在的，而且也是在时间中展示的。演员要感受到层次起伏，也要对舞台调度进行深入的研究，证实一切，为任何地位的安排及其转移找到内心根据，确定其情绪色彩和过渡。

演员要掌握住节奏的层次起伏，必须注意如下要点：

1.抓重点。节奏既然是力度、幅度、速度的有规律的运动，必然有其重点，就象音乐中每个小节中的强拍、每一乐段中的主题乐句、整个乐曲中的高点。按剧情发展的流程，细心地抓住一个个的重点，提纲挈领，节奏的层次起伏就分明了。你感受到了重点，抓住了强的地方，弱的地方也就自然地感受到了，强与弱的区别也就被抓住了。全剧的高潮，每一幕、场中的次高潮就是大重点，而每一幕、场中也还有其小重点，分量不同，作用不同，层次的细致差别也就能够感受到了。大凡主要角色总是在高潮行动中有戏，在此没戏的一般不是主要角色。

演员理清自己的行动线索时，把它与整出戏的重点相对应，就可以准确地规定自己这个角色的重点戏是在哪里，对重场戏进行强化处理。或进行自然的强调，这种强调是由自己角色的戏剧行动的严重性和对剧情的驱动作用决定的；或者进行渲染强调，借助导演调度和自己的发挥来使重场戏给观众以深刻印象。每一个重点的动作、每一句重点的台词，甚至一句话中的逻辑重音和强调，都要悉心处理。同时，有意地冲淡、削弱那些非重点的地方，使之对比鲜明，这样，这些重点的地方有可能给观众难以忘怀的深深刻在心头的极佳印象。

我们举俄罗斯演员莫恰洛夫扮演《阴谋与爱情》中的斐迪南一角为例：当戏进行到斐迪南把信拿给露伊斯看，并问她：

是不是她写的？露伊斯回答说：“是”……“莫恰洛夫突然变了样，这时他变高了……只听可怕的哀号：‘你说，你是在撒谎！’这声音震颤了剧场所有的拱门，融解了彼得堡观众那冰块般的成见！几千双手象一个人似地鼓起掌来……那富有灵感的瞬间一过，这时大幕已落，只听喊声雷动：‘莫恰洛夫！莫恰洛夫！’那天才的火花只这么一闪，观众便领略到莫恰洛夫的奥妙。”①

这是一个极端的例子。因为据说莫恰洛夫除了哈姆莱特“从未充分演好过一个角色，从未完整地掌握住任何一个人物性格”，因为他凭自己的才华和灵感高度勃发，而忽视演技。但是他能抓住重点，激发灵感，这就是他所以能成功的诀窍。我们如果把这一点变成自觉的艺术行为，不是更能使自己的表演狠狠地“咬人”吗？

2. 抓停顿。戏剧演出时没有台词而只有动作时，一般都叫做“停顿”，并非一动不动地坐着才是停顿。因此停顿不是静止，不是无动于衷。恰恰相反，正因为停顿时正是“演员——角色”内心激荡而停止了说话的时候，情绪表现更为强烈、清晰，就象乐曲中的休止，声断意不断。在停顿时戏会更充实耐看，更有表现力。这时内心独白直接通过动作和表情鲜明地表现在外，使观众更能集中注意于角色的内心活动，窥测角色的心理状态。斯坦尼斯拉夫斯基把辉煌的闪光的停顿称作“明星停顿”。停顿是节奏抑扬顿挫中的顿挫法，它一般地是由演员和导演共同创造的。

斯坦尼斯拉夫斯基特别重视停顿，在他的《奥赛罗导演计

① 引自《俄罗斯名家论演技》第7页。

划》中，标志着许多停顿记号。譬如第一幕第一场中，当洛特力戈向勃拉班旭及其家人们“揭发”他的女儿与摩尔人之间“可怕的耸人听闻”的私奔时，全场有一个“疑虑的停顿”。斯坦尼注解：“疑虑，从心理的观点说，这里需要一个停顿。所有在场的人的心理都进行着复杂的过程。对勃拉班旭，对保姆，对全家的人来说，苔丝狄蒙娜忽然已经不是个孩子了，我们都知道当一个女孩子变成少妇时家里是如何惋惜那一刹那。人们需要一些时间才能让这样一个发现渗透到意识中去，才能把苔丝狄蒙娜当作一个妇人，一个妻子看待。而且她的丈夫不是一位威尼斯绅士，却是一个肮脏的黑摩尔人；人们需要一些时间才能逐渐明白这个损失之可怕；这所房子已经被遗弃了，父亲和保姆的掌上明珠就此一去不返了。每个人在这些可怕的事实之中必须重新找到自己的平衡，想出自己将来如何活下去……如果扮演勃拉班旭、保姆和其它家中的人的演员们跳过这个停顿，直接就奔向戏剧性的一场，那会是很不幸的。”^①

王朝闻同志曾对此有中肯的分析，他认为“如果演员跳过斯氏所设计的停顿，观众不只很难理解勃拉班旭等角色的心理转化过程，而且没有机会体验这种过程的转化。”因此，王朝闻指出：“在这里规定了‘疑虑的停顿’。这样的规定，既是从塑造角色心理发展的过程着眼的，也有利于观众接受角色心理的发展过程。究竟怎样才能恰到好处地掌握这一‘疑虑的停顿’，对演员来说是对他的体验能力的一种考验。停顿的时间过长，戏就‘凉’了，和紧张的冲突不协调。停顿的时间过短，

^① 斯坦尼斯拉夫斯基：《奥赛罗导演计划》平明出版社1954年版，第42—43页。

引不起观众相应的体验，观众对角色内在心理的冲突可能一马跑过，戏对观众的反应来说就还没有‘打响’。”^①

所以王朝闻断言：“停顿不是情节和情绪的中断，而是为了更深刻也就是更明确地表现戏剧冲突。”^②

在停顿中，可以找到动作和声音的表现。尤其是演员的面部表情在此起很重要的作用。在《奥赛罗导演计划》第一幕第三场结尾处，斯氏这样注解和提示扮演埃古的演员：

“在这个停顿中演员必须要使观众的全部注意力集中到他的面部和他的表情，必须避免以动作分散他们的注意力。为了使这个‘明星停顿’不流于空虚，演员必须生活于埃古最内在的情绪的所有的转变阶段——从装模作样的胡闹与作乐一直到他想到这个可怕的耻辱，他的仇恨，与复仇的欲望。……他几乎克制不住自己，恨不得用拳头把坐凳打碎。这时‘我恨那摩尔人！’这句话才从他的牙缝中迸出来。”^③

可见在“明星停顿”中“演员——角色”经常是充满激情的，内心过程是激烈的，近乎爆炸的，节奏是十分强烈的，而这种节奏被要求通过面部表情，眼神表现出来。

演员在掌握节奏的层次起伏时，如果能恰到好处地有分寸地抓准停顿及停顿时的内心体验，那么戏就能感人了。因为停顿一般地都是心理顿歇，是情绪起伏变化最深刻的地方，它常是下面重要行动的酝酿，能推动剧情的发展。

① 王朝闻：《斯坦尼斯拉夫斯基的“停顿”》，《外国戏剧》1984年第1期53页。

② 同上，第54页。

③ 《奥赛罗导演计划》，第123—124页。

3.抓对比。艺术创作少不了对比法。戏剧中的动和静，抑和扬，都是一种节奏对比。在激情迸发之前，先让它压下去，充分积累后再爆发，这种力量更强。在悲来到前尽可能地喜，也会产生对比效果，在对比中互相衬托，互相烘染，节奏与情绪色彩就会丰富些，更为强烈些，也就更有感染力。我们在前章中曾提出过性格的对比，也常表现为一种节奏的对比。

如排演曹禺的《家》，这里充满着艺术的对比手法。第一幕喧闹无聊的闹洞房之后，突然静得听见窗外的鹁鸪鸣声。洞房内只剩下觉新与瑞珏两个人分坐在台上两侧。扮演瑞珏的演员要充分利用这动与静的对比效果，让观众逐渐安静下来，随着演员的停顿而开始集中注意于台上的两个角色间的关系上来，引发他们的审美兴趣，然后再开始自己的独白。而这时窗外月色如洗，冷色调的月光从窗外照射进屋内，与桌上红烛和炉火的热色调形成鲜明对比。它隐喻着瑞珏的热情不安和觉新的灰冷心情之对比。二人独白的内容，它的感情色彩也截然相反，又造成另一种诗意的对比。在这场戏中，演员可以充分地利用种种节奏对比的有利条件，来强化自己的表演和情感的表达。

第三幕兵变，炮弹落进宅内，举家惊慌骚乱，纷纷躲避。当着觉新把全家人领到后花园安全地方藏匿后，回到前面与瑞珏两个人独处时，突然感觉到无比地轻松、安谧，这前后对比的节奏有点与第一幕相近。但心情却是完全相反的了。前面是怕与新人见面，现在是难得有机会欢叙。他们相约“重新恋爱”，想象着白头偕老后，子孙如何在一起集合，融融乐乐，心情十分畅快，这一段被梅表妹的来到打断了！节奏气氛陡转，这里又是另一种对比了。

《茶馆》中三幕戏时隔若干年，三位主要角色王利发、常四爷、秦二爷，从二三十岁一直演到七八十岁，每一幕都有很大变化，年龄与心情都逐幕改变。从第一幕中王利发的八面玲珑，讨好周旋到第三幕时的老态龙钟，受辱后下了寻死的决心，其间相差很远，对比度极强。秦二爷从飞扬跋扈到落魄凄惨；常四爷从血气方刚到为生活卖花生仁，都是节奏上的对比好手笔。演员必须抓准这层次起伏和前后对比来渲染角色的心情与外貌变化，戏才能动人。于是之、蓝天野、郑榕三位优秀演员扮演这三个主要角色，在最后一幕临近结尾前有一段精采的“撒纸钱祭奠自己”的好戏。他们都是在“总结自己的一生，互相有共鸣，满腹委屈愤懑急于倾吐”，于是一边喊着“一百二十吊！”一边向上撒纸钱。凄惨地围着桌子转，然后互相道别，长久的停顿，最后，王利发一把抓起腰带走进后院。这时观众都会联想起第一幕时的这几个年青人，在审美体验中进行着对比。就在这种对比中，人们会悟到：这社会非推翻不可！

当我们抓住了重点、停顿、对比之后，全剧的层次起伏的节奏就会感应在自己身上，变成自己的发自内心的节奏感。在演出时，人们看不见这些技巧性的东西，只感到一种合拍适度中节的十分舒服的节奏气氛，它感染着观众，把观众带到情境中来，与演员一同体验着艺术情感。

以上这三方面都是为了强调渲染，如果处处如此，便失去了重点，失去了节奏的层次起伏，因此必须——

4.抓过场戏。过场戏一般是戏剧中“无话则短”之处。但有时为了交代，有时为了连接，有时为了爆发前的一时宁静等等，需要而不能不保留在剧本和演出之中。这种过场戏应该削弱、冲淡；演员抓过场戏也决非为了强调它。我们常看到有些

演员不顾自己在过场戏中的表演应当被削弱和冲淡，反而拼命把戏做足，这就必然地会影响整出戏的层次起伏；如果自己扮演的角色强化了过场戏，就必然相对地弱化、淡化了重点戏、高潮戏。处处用力必然造成平直无趣，这是演剧历史上早就被发现并努力克服着的缺陷。我们演员一定要在乐意地接受导演的渲染强调同时，也愉快地承担起削弱冲淡的任务。这样才能使整出戏的节奏层次起伏为观众所感受，造成良好的剧场效果。

演员能抓住重点、停顿、对比和削弱冲淡这四方面，就必能深切地感受到整出戏的层次起伏，而这种层次起伏感正是演员节奏感中重要的组成部分。任何演员都要在节奏的层次起伏中逐步展示自己的角色性格形象，这种层次起伏感也直接表现在各个角色的行动过程之中。演员必须在感受到整出戏的基调及其层次起伏之后，才能有效地将自己扮演的这一个角色的节奏安排妥贴，在整个戏的节奏总谱中和谐地演奏自己的旋律。

因剧作的不同形式，节奏的层次起伏大体上可以分成两大类：一类是顺时序的节奏层次起伏；另一类是时空交错的节奏层次起伏。演员在这两类剧中演出时，其层次起伏感是有区别的。

一般说，顺时序的层次起伏比较容易掌握，因为时序顺次而进，前后衔接，因果联系，与人们的生活习惯是一致的，表演时顺序而进，一般就不会有很大困难。

但是，时空交错的戏中，其层次起伏必须按演出时序行进，而其内容却是过去时、现在时、将来时、幻觉时交差出现，地点又变换较多，由这一演区进入另一演区可能就经历了相当长时间，其节奏截然不同。这样，就给演员掌握层次起伏感带来一定的困难。因此，表演时的心理调整常是演员必须予以特别

重视的关键所在。当狗儿爷划着火柴嘟哝着想烧门楼，而一个暗转就变成了一个精壮汉子，时间也到了廿年前去了，节奏上有一个很大的陡转，心理状态与外部表现都有极其显著的变化。如果演员不能掌握这种逆时序的节奏变化，控制不住它的层次和起伏，那么必然要遭到失败。

这种逆时序的变化和时空的交错而造成的节奏变化，实际上已经涉及另一种节奏感，即演员在演出中的形式流动感。我们将较深入地探讨这种节奏感。

四 演员的形式流动感

当代戏剧的演出形式在剧作家和导演主体意识强化的条件下，比起以往写实再现统治舞台的情况，已不可同日而语了。

我国从《她为什么死了》之后，历经《屋外有热流》、《绝对信号》、《野人》、《魔方》、《血总是热的》、《黑骏马》、《狗儿爷涅槃》、《中国梦》到最新的《桑树坪纪事》，已经形成一系列新的戏剧现象，其中布莱希特的叙述体间离效果、其它表现主义手法、超现实和象征、佯谬与结构主义等等均在舞台上集合，不乏有机结合的佳作。尽管总体上看，这些戏都没有离开现实主义的基础，都没有放弃现实生活的源泉。象《死者对生者的访问》、《十五桩离婚案的调查剖析》这样的剧本和演出更是有力地反映着现实生活中的重要伦理问题，甚至具有社会问题剧的特色。但其表现形式却与写实距离颇远了。

从以上这些新剧作及其演出中，我们又能看到导演们精心构思的观念更新的演出新形式以及舞台设计家五彩缤纷万花筒式的舞台新景观。演员在表演以上这些新剧作中的角色时，必然地要遇到不少新问题，要适应若干新需求，要增进自己的新思维。我们把演员遇到的这种新的挑战及其适应能力统称之为“表演新思维”。当代演员的演出剧目表上当然仍然要大量保留从莎士比亚到曹禺、老舍的剧本角色名单，但也必然地要增加上日新月异的新剧作、新角色的名单。譬如林连昆同志从《绝对信号》中饰老车长到《狗儿爷涅槃》饰狗儿爷，就是一种新的表演行为历程。

因此，我们必须要对演员提出节奏中的形式流动感来进行一番探讨，掌握几条基本原则。

1、能够跳进跳出

因为长时间地受斯坦尼斯拉夫斯基体系的体验艺术至上的影响，我们一向竭力主张演员必须在创作中“进入角色”。这个原则要求无疑是正确的，因为只有能够“进入角色”的演员才能化身成角色；因为要在舞台上创造角色的行动过程必须“进入角色”。而且至今在任何流派的演出中其主要部分，总还是要求演员能够“进入”角色及规定情境。进入规定情境而不进入角色是不可想象的。所以我们并不能因为要跳进跳出而否定“进入角色”的必要性。

但是应该承认，除了现实主义、自然主义戏剧及古典主义、浪漫主义部分剧作外，从来都有限制过演员“只进不出”。古希腊喜剧中就有不少的地方，角色跳出来向观众交代剧情和

自己的心情。莎士比亚的戏剧中有大量对着观众说话的“跳出来”的表演要求。古典主义剧作中有很多独白是讲给观众听的。浪漫主义戏剧中也有冗长的理想宣传是不在角色之中的。易卜生、契诃夫的剧作几乎没有旁白与独白，以生活化的形态在舞台上直接呈现出现实生活过程，这时才比较少地偶而跳出一下，绝大部分或全部表演时间都是进入角色之中才能演好角色。

我们认为跳出跳进古已有之，绝对地进入而不允许跳出来的演剧史时间不长，所以允许跳出应该是有实际根据的。而且演戏终究是假定性的，说进入而不跳出，实际上当演员向侧幕后的人物打招呼时，他已经跳出了。当演员下场时，他也跳出了，现在要讨论的是在舞台上当场跳出跳进，这一般都认为是从布莱希特的叙述体戏剧开始的。

应该肯定：演员要进入角色是困难的，是要经过专门训练后才能达到的创作状态。而跳出来究竟是比较容易的，有的演员从来都没有“进入角色”过；能进入角色的演员跳出来比较容易做到。那么，为什么这一个简单的要求会在一定时期内成为演员的难题，常使一些演员困惑，也使一些导演大为不满呢？我们认为：这主要是由于大部分演员都只受过“进入角色”的训练，又在实践中长期地习惯于进入角色。如果让他（她）跳出来表演，就会感到很不自在，甚至会觉得“对不起观众”。所以，更新一下观念开放一下思维，在这里是有其必要的。

直接对观众说话，一般说是跳出来了，因为这就不是在原有的规定情境之中了，不是在四堵墙后面了，不是与观众间接交流了。但是从严格意义上说，这不一定是跳出了角色。譬如李家耀演吝啬鬼阿巴贡时，当发现钱箱失窃，他气愤异常，直接冲向台口，面向观众坐在台沿上，大声询问观众：“谁偷

了我的钱箱？”甚至跳下舞台，走向观众席间的过道上，向左右他选定的个别观众追问钱箱的下落，与观众对答。他事先估计准备好了多种方案，能自由地应答，最后再回到舞台上去。这里确实没有“第四堵墙”，而且是与观众直接交流，也不是剧中的地点环境了，但是，我们认为这样表演仍是在角色之中，仍然在某种特定情境之中，他没有离开钱箱被窃这个事件造成的情境。他的心境仍然是连贯的，冲动的，符合当时阿巴尔贡的逻辑的。甚至可以说节奏也是完全一致的。

又如林连昆扮演狗儿爷，在父亲坟前哭诉“地没了”那一段戏，他是采取了面向观众说话的方式表演的。但是他并没有跳出角色。他把观众方面想象成父亲在谛听他的倾诉。这里非但没有跳出角色，而且要防止因面向观众而出戏。他也没有离开剧情发展的节奏。

《魔方》中的主持人一角一直与观众对话，他没有“跳出”角色，相反，他必须如此演才是“进入角色”。

《十五桩离婚案的调查剖析》中的“特殊角色”男人与女人，则是跳出跳进的角色。他们一开始就向观众作剧情介绍，点出题旨，然后随着罗南的呼叫声，就立即“简单扮装，进入角色”，扮演顾文林、陶玉珍这一对青年夫妻，又哭又闹的吵着要离婚。这时的节奏当然与向观众介绍剧情的节奏完全不同。演完这一段，立即跳出来，卸去装，回复叙述者身份，与剧中人擦肩而过隐去。不久他俩又出场向观众叙述一番，又“简单扮装，进入角色”，扮演一对老年夫妇。这时的节奏非但与作叙述者时不同，也必须与青年夫妇的节奏表现有较大区别。如此这般，他俩除跳出叙述外，共各扮演七个角色，在演这七个角色时，作者规定要“进入角色”。他们有时还半进半出地作

为剧中人的心声外化而与剧中人对话，表现出角色的内心矛盾。——这一对角色的扮演者就必须要有“跳进跳出”适应节奏迅速变化的本领，当然他俩更要有高度性格化的能力，以及能迅速进入角色、化身为角色的能力。

《一个死者对生者的访问》中的歌队，其中部分演员要兼演一些角色，演时戴上面具，演毕脱下面具重归歌队行列。这些演员是必须跳进跳出的。其节奏感当然也各不相同。

在跳进跳出时，演员当然是迅速地改变了表演的节奏。因为在进时的情绪与出时的情绪是大不相同的。演员如果没有这种形式流动节奏感，当然是极难准确地跳进跳出的。

2、不怕时空交错

习惯于顺时序表演的演员，一旦扮演一个时序颠倒，空间迅速转换的戏中角色时，可能会很不顺手。因为原先常演传统现实主义、自然主义的戏剧，都是顺时序的，地点往往几幕集中在一间客厅之内。一切因果关系，逻辑顺序都是与现实生活的时空结构相近似的。观众看戏就象直接参与了一场当前刚发生的事件，有很强的与实际生活的亲和作用。现在处在一个时空交错的戏剧结构中，即使不要求“跳出跳进”，也会很不习惯而一时难以掌握。但经过训练和实践，或者有过拍摄影视片经验之后，对这种处境就会做到应付裕如。

当谢民写出我国第一个倒时序的剧本《她为什么死了》时，上海有两个演剧团体上演过这出戏，都很成功。这出戏的特点是一个女人已经死了，她向观众叙述是怎样死的。戏从最后演起，每一场都向前推而使时序正好倒转。演到最末一场时悬

念解开，原来她是被自己的丈夫逼死的。这种倒时序的剧作法，使导演、演员都要改变自己的演剧思维和行为方式，以适应这种逆转的节奏要求。演员当然可以从最后一场倒过来理顺一条行动线，但是舞台行动并不按顺序前进，而是螺旋形地倒进。节奏当然也可以从最后一场起列出一个顺时的总谱，但演出时这总谱要倒过来演奏，就象从最末一行开始倒背一首诗那样，这在表演创作状态和心理节奏的掌握上是有一定难度的。演员要不怕这种时序上的颠倒而胸有成竹，胸有成竹。不论是顺画、倒画均能成幅，这是时空交错之一例。

当天津人艺演出《唐人街传说》时，人们看到了以廿年为跨度的时空跳跃。廿年后的当时，剧中主人公叙述着往事，然后布景一翻而立即抢装表演廿年前的事。从现在时跳向过去时，年龄要减少廿岁，换上水手装，在轮船上进行着舞台行动。这当然是一种节奏上的大起大落。时空交错的这种跳跃很多次地在舞台上发生着。这要求演员首先理清从很早的过去直到今天的顺时序的行动线，然后在大幅度的时间跳跃中获得联贯的节奏感，尽管这种节奏是不联贯地行进的。如果演员没有这种心理上的清晰的联贯的节奏感，就很难掌握这种时空交错的流动感。

类似这出戏的剧作，至少可以举出《莫扎特之死》、《狗儿爷涅槃》、《中国梦》等。演员必须通过演出实践，充分掌握这方面的形式流动感，不怕时空交错。

还有一种时空交错是因为剧作家运用了意识流的手法造成的。譬如阿瑟·米勒的《推销员之死》：现在时的再现性的行动占了全剧的主要地位，时序也是顺进的。但在人物交谈之中，涉及了一些往事，如他与哥哥的关系。或是主要角色想起了已经发生

过的与某个女人的某种暧昧关系时，这个想象中的对象就在舞台一角出现，主要角色威利就离开现在时的情境和对手而进入这过去时的情境和另一个对手交流，这样演出一段往事，他又回到现在时的情境中来。在这一段时间内，实际上是表现着他深深沉浸在回忆和忏悔之中，已经忘却了自己的现实所在和当前的对手了。当他回到现实中、即现在时的戏剧情境中时，戏再回到原来的节奏中继续下去。这时，不但主角威利处在时空交错之中，要从一种咖啡馆的社交性节奏气氛进入另一种与情妇幽会的节奏气氛，再回到原来的节奏之中；而且与他同场的角色这时停止了舞台行动，等着他演完这一段意识流中的戏，他们也跳了出来。所以同场三个演员都要有这种形式流动感，否则就会把握不住现实节奏及意识流节奏间的区别。我们看过英若诚同志扮演的威利，他对这种时空交错的节奏变化掌握得很好，进退自如。

与这出戏有类似之处的剧本，我国的《绝对信号》是很有特色的一出好戏。它在剧中常运用把人物内心世界外化为舞台形象的表现手法。让没有说出来的人物的“内心的话”与一般的台词对白区分开来。用灯光控制这种变化，让角色在光圈中互相凝视，说着“心里的话”，待心声过后，光圈消逝，恢复常态，又回到原有的场景中来。这是一种超现实的节奏处理。还有一种手法就是在场人物进入回忆时，在台上打出蓝光圈，其它地方全黑，于是角色互相拥抱着表演出回忆中的过去的一段生活。在这过去时态的独特场面中，就象电影的闪回镜头一样，演员必须演出当时特有的生活节奏和造成令人可信的当时特有的生活气氛。使观众一时忘却了火车在行进而随着表演的转换而感受着蜜蜂与黑子的爱恋之情和苦闷的追求。当回忆结

束，又回到现在时的火车上，原有的现在时的舞台行动继续下去，刚才的一段插曲造成的时空交错，使戏剧节奏有大幅度的变化，演员必须有机地掌握住这种形式上闪回插入的节奏流动感。

在《十五桩离婚案的调查剖析》一剧中，主要角色罗南、路野萍、盼秋三人的过去在农村时的往事和相互关系，有不少回顾闪过的场面，有的是独立的一个片断插入，有时是很短促的一个生活场面，但都需要演员有随时从这一种节奏跳向另一种节奏的能力，使节奏感随形式流动。

总之，演员在演这一类戏时，必须不怕时空交错。

3、随意悲喜过渡

演员的节奏的形式流动感还有一个重要方面就是悲与喜的随意过渡。这在纯悲剧与纯喜剧中比较少见。而在正剧和近、现代诸流派剧作中却时常出现，因此必须学会适应。

莎士比亚剧作常有悲喜混合的舞台表现。《无事生非》中希罗假死，在坟堂设奠，克劳狄奥以为她真死去祭她的亡灵，有整整一场戏，这场戏是悲剧性场面。克劳狄奥必须有真正的悲伤感情体验，演员在这个场面中决不可能象在喜剧性场面中那样表演，当然也不能象在纯悲剧中那样伤感。这个场面比较短，动作多于语言。而且主要的语言是朗诵悼词和歌唱挽诗：

“青蝇玷玉，谗口铄金，嗟吾希罗，日落星沉！生蒙不虞之毁，死播百世之馨；惟令德之昭昭，斯虽死而犹生。”
克劳狄奥朗诵完这篇悼词后，深情地对希罗的灵位说：
“我将你悬在坟上，当我不能说话的时候，你仍在把她赞扬！”

现在奏起音乐来，歌唱你们的挽诗吧。”于是侍从们奏哀乐而歌：

“性蓝蕙之幽姿兮，
遽一朝而摧焚；
风云怫郁其变色兮，
月姊掩脸而似嗔；

.....

歌罢，克劳狄奥十分悲痛地祭奠，唏嘘地说：

“幽明从此音尘隔，岁岁空来祭奠人。永别了，希罗！”
莎士比亚在一出喜剧中插入这么一个悲剧场面，演出至此，气氛陡转，尽管观众知道希罗并非真死，观看这一场时也不至悲痛流泪，但是肯定也不会大笑，因为台上演员的表演是真的悲伤，要动情，朗诵和道白都是悲剧性的。演克劳狄奥的演员应该体验到他的忏悔和自责，他的真心的伤痛。这里越演得情感逼真，后面与希罗重见结婚才会更喜更欢愉。这种悲与喜的转换，在《威尼斯商人》《量罪记》《冬天的故事》中都曾出现过。马克思与恩格斯的《议会的战争辩论》一文中曾指出：

“英国悲剧的特点之一就是崇高和卑贱、恐怖和滑稽、豪迈和诙谐离奇古怪地混合在一起，它使法国人的感情受到莫大的伤害，以致伏尔泰竟把莎士比亚称为喝醉了的野人”。①

我们立即会联想到《罗密欧与朱丽叶》中饶舌的保姆和《马克白斯》中那位看门人，以及《哈姆莱特》中的掘墓人。这里都存在着悲与喜的流动，演员都要掌握悲喜之间的流动感。

① 《马克思恩格斯全集》第十卷，第188页。

我们想举曹禺同志的话剧《家》为例来说明在悲剧中插有喜剧性场面的较明显的存在。《家》是一部民族气派和民族风格很为突出的剧本，悲与喜的对比非常鲜明。

譬如《家》的第一幕和第二幕中就有着觉新与瑞珏在新婚洞房的场面、觉慧与鸣凤在湖畔月下谈情说爱的场面，都是很美的，有诗情画意的场景。演员扮演这些角色时，在这类场景中当然要按着剧本台词的诗的节奏，努力向观众传达出这些年轻人的缕缕柔情和饱满的激情。但是演员必须懂得《家》并不单纯地歌颂美和爱情，这是一出大悲剧。瑞珏与鸣凤在剧中的结局是十分悲惨的死。演员心中不能失去这种“远景”。曹禺改编《家》着意揭露这种封建大家庭中的种种罪恶，展露“宝盖下面一群猪”的丑态，预示着它的必将灭亡。因此，这个剧本的基调是沉重的，家的封建礼教压制着新生力量，毁灭了美的一切。因此，即使是在上述那样的场景中，也埋伏着悲剧性的种籽，就象罗密欧与朱丽叶、梁山伯与祝英台那样，观众会预感到爱情将被扼杀。觉新与善良的瑞珏虽然结合了，也相亲相爱，但就在这时，我们已经知道，这牺牲了一位尚未出场的角色——梅与觉新的深挚的爱。觉慧与鸣凤的地位悬殊，一开始就令人感到前途未卜。为了反衬剧情发展后的悲，演出时，导演往往要强调悲剧尚未爆发危机前的喜，演员在这种矛盾中，必须掌握住全剧的基本节奏而行动在舞台上，不失去远景而渲染爱情和美的食物，使角色情感充分表露强烈感染观众，尽可能地博取观众同情。

在《家》中扮演四爸、五爸的演员，特别要注意自己的分寸，克安、克定在一幕闹洞房时就有喜剧性的丑态表现；二幕兵变时又洋相百出；三幕丑行被揭发，高老太爷逼克定当着上

上下下好多人、尤其是在仆人与后辈面前自己掴自己的脸，也有很强的喜剧性。在悲剧中表演喜剧性的场面就不能象在纯喜剧中那样夸张，要适当掌握住与全剧基调能够协调的分寸感，不能过分出格。

这种悲剧中有喜剧性场面甚至喜剧性人物的作品是我国传统的特点的继承。在我国古典悲剧中大都有丑角插科打诨，调节气氛。即使是在《雷雨》这样令人窒息的大悲剧中也有鲁贵这样的丑角。扮演这个角色的演员很多，一般以石挥为代表，公认他演得好。曹禺同志自己也曾称赞石挥把“说鬼”一段25分钟的戏演得使观众感到只有5分钟似的还看不够。可见他是很有独创性的。但是据当时的记载，石挥在扮演鲁贵时过分突出了自己这个角色的喜剧效果，处处使劲抓眼逗笑，使得观众直想看他的戏。因此洪深先生等曾撰文批评：“反对鲁贵横行！”值得借鉴。

在正剧形成之后，悲喜混合成为天经地义的写作原则之一，当然就更是充满着这种悲喜的有机交替了。

我们举比较熟悉的《霓虹灯下的哨兵》为例：

《霓虹灯下的哨兵》是一出正剧。它不是纯喜剧或纯悲剧，它兼有悲剧和喜剧的因素，悲剧性喜剧性混和在全剧之中。

导演漠雁同志这样说：

“要从内容出发，要相信观众，该悲则悲，该喜则喜，该感动时要让观众流泪，该欢乐时要让观众发笑。”

“要以活泼的形式，表现严肃的主题，寓严肃的思想于活泼的形式之中。”^①

① 漠雁：《〈霓虹灯下的哨兵〉的导演构思》，见《谈〈霓虹灯下的哨兵〉》，上海文化出版社1964年版，第85页。

他正是准确地掌握住了正剧的基本特征。

《霓虹灯下的哨兵》中有不少喜剧性人物，也有悲剧性人物。前者如罗克文等，后者如阿香等。戏中有悲剧性场面如回忆对比和阿香被害等，也有喜剧性场面如赵大大遇修女等。还有先是喜剧性场面，然后向着悲剧性场面过渡，以及反过来，先是悲剧性场面，然后向着喜剧性场面过渡。这种形式上的活泼就要求演员掌握悲喜随意流动的节奏感。

譬如阿香向赵大大兜售鲜花。我们可以看到一个站岗巡查的解放军当然与鲜花格格不入，而且赵大大的性格也与鲜花和少女的纠缠格格不入。这种格格不入就产生喜剧效果。但当赵大大捂住鼻子厌恶地大叫“走开，我鼻子不通”之后，阿香失望了，内心隐隐生痛，喜剧性就被冲淡了。她想到天色已晚，游园会即将开始，行人渐稀，如果卖不出花，又要饿饭、挨打，妈妈又开不出伙仓，心里一阵酸痛，没有想到解放军也不可怜我这卖花的阿香！于是她转入哀求和诉苦，戏就向悲剧性过渡。演阿香和赵大大的演员在此必须要掌握好行动和情绪的转折，也就是要掌握好节奏的这种流动。当阿香被老七追打，口边流出鲜血，浑身哆嗦，呜咽啜泣，十分可怜。赵大大赶走老七，救下阿香，并且同情地掏钱给阿香，阿香跪谢，流涕捧钱而去。这里就完全转入悲剧性节奏，这场戏要演得让观众流泪。

这是由喜转悲的例子。还有由悲转喜的例子：

该剧第五场，前后两段戏有截然不同的体裁风格。前面一段是阿香向赵大大倾诉衷情，讲出了有人逼她为娼的紧迫情况。阿香是边哭着边诉说的，赵大大是含着泪听的。阿香的话激起了赵大大满腔怒火，正待去解救危急时，连长手持电筒突然上场，还讽刺赵大大“地形选得不错”，阿香逃走，赵大大

有口难辩。这一场误会，使观众转悲为喜，甚至哄堂大笑。

这样，我们可以看到：一般说，悲转喜可以突然，可以破涕为笑，带着泪痕就乐是可能的。而喜转悲则必须有过渡，时间要略长些，使舞台气氛渐变，使观众心理上由笑开始转向不笑，严肃、严重，然后进入悲的情境。如第七场中连长指挥唱歌的戏使观众大笑，后面进入诉苦，回忆对比，就费了不少笔墨逐渐过渡，才使观众安静下来。

演员能熟练地掌握住这种悲喜形式的流动感，节奏自然地会正确呈现，从明快流畅、自由奔放、轻松明朗向缓慢沉重、压抑低滞过渡，或者反之，这样就可能使戏的演出更为富有感染力，取得更好的剧场效果。

4、无论真幻虚实

戏剧是假定性与真实性的统一，戏中假定性的外显程度在各流派戏剧的种种作品中都是不一样的。譬如在现实主义、尤其是自然主义作品中，假定性被逼真的舞台造型和表演掩盖而使人似乎能误信其为真，这就是所谓的“造成生活的幻觉”，一切以再现生活为原则，虚幻的表现甚少，或者完全予以排斥。而在另一些戏剧中，却以主观表现为主要原则，反对再现，努力让观众知道是在演戏。而且要把演出者的主观意图清楚地告诉观众。有的戏剧以使观众在情感上与演员一角色共鸣为追求目的；有的戏剧则以唤起观众的理智思考为目标。有些戏剧努力继承传统，以民族化为旗帜，强调观众的喜闻乐见的审美定势；有些戏剧则竭力反对传统，以现代化为旗帜，强调实验性

演出，争取自己特殊的一批观众。各有千秋，百家争鸣，百花齐放，各尽其能。这种现象是我国社会主义文艺、戏剧的繁荣景象。

这种现状当然向演员提出了更高要求：多方位适应。从表演节奏角度看，现代剧作中形式的多变流动，在真与幻、虚与实这两方面表现得十分突出，使演员必须扩展自己的舞台技艺，以适应各种舞台表现手法。

从真与幻这方面说，超现实主义手法的输入，使演员必须既要在现在时或过去时中实行现实性的行动，而且又要在幻觉时（包括将来时）中实行非现实性行动。

假如演出萨特的《间隔》，由于它从头至尾都在超现实的戏剧情境中行动，因此只要把握住该剧的整体节奏感，就不难在非现实的现在时中象正常的现实主义戏剧同样地表演。这里并无形式流动，因此也不用去使用形式流动的节奏感。但是，如果在《一个死者对生者的访问》中扮演叶肖肖，那就非要同时适应三种时态，而且要擅于从这一种情境进入另一种情境，这一场是现实的，那一场是非现实的，甚至在同一场中就要从一种节奏跳进另一种节奏。

我们曾经指出，不论在现实性情境和非现实性情境之中，舞台行动的有机过程应该是一样的，对演员来说现实性行动与非现实性行动都是舞台行动，都应有过程地、真实地表演，但是这两种行动在节奏掌握上应有一定的区别。

《一个死者对生者的访问》中，第一单元中肖肖在恬恬的怀中安详地死去，“似一尊雕塑”。这一切都是现实的行动。可是剧作规定：在“人声嘈杂，沸沸扬扬。警车、救护车鸣笛尖啸，疾驰而来的声音”中，肖肖的尸体动起来，他“从恬

恬、柳风的抚抱中缓缓站起，飘飘缈缈地在歌队队员身边穿行，似一缕游魂悄然隐去了。”

这里演员进入非现实的情境之中，他的节奏变得“飘飘缈缈”，他的“穿行”这个非现实行动要象“一缕游魂”那般悄然地进行。这种从现实向虚幻的变化，必定要求演员能非常准确地把握住从生活节奏向超现实节奏的转变。剧作家的提示，要求演员在两种不同的节奏中行动，区别出现实性行动与非现实性行动。这种提示在叶肖肖从太平间轮床上醒来时，肖肖访问各位生者时都可以从剧作中读到。剧作者用“迷离”、“迷迷惚惚”、“翩然”、“飘飘荡荡”、“飘飘缈缈”等状词来形容死者在幻觉时中的行动节奏。演员不难理解作者的用心所在，在表演时当然要准确地做到这种真与幻的流动感。

在《屋外有热流》中，哥哥赵长康是一个鬼魂，这个角色怎么演？导演苏乐慈在“导演阐述”中这样说：

“我认为，应按照一个真实可信的普通人来演。因为它不过是一个以鬼魂面目出现，而实际上是一个代表作者，代表每一个有社会责任感的普通人的艺术形象。它决不能给人阴森可怖的感觉。舞台形象的塑造，不能采用古典戏曲中常见的那种有形犹如无形的表演方法。也不能象《哈姆莱特》中老王的鬼魂那样表现得虚无缥缈。总之，不强调‘鬼气’。演员应该象常人那样交流、判断、动作。但是这个角色除去在两段回忆中是活着的真人外，他又确实是一个已经死去的人，与生者不应该完全一样。在舞台上，我们通过‘穿墙而过’之类，表现他与常人不同。另外，要求演员在表演中掌握一种思索感——灵魂的思索。这是大哥死了之后灵魂归来看望、了解弟、妹的生

活现状而产生的应有反应。包括在‘穿墙而过’时也是若有所思地先看一下这堵墙，再过……在观众心目中一个正直、善良的普通人形象。”^①

这里导演的精神是与《一个死者对生者的访问》编导意图完全一致的。后者的导演概括对叶肖肖的处理，就是把他塑造成“一个英雄，一个非英雄，一个有缺点的英雄，或者一个有英雄行为的俗人。”^②

他们都要求演员象普通人那样有机行动，但又都设法从节奏上区别人与魂。“思索感”在叶肖肖身上似乎应该比在赵长康身上更为突出，他就是带着若干问号去访问那些生者们的。而如果演员表演时掌握住了这种理性的思索过程，其节奏必定与充满激情的现实生活中人物不同了。

目前，超现实手法正在不少剧作中出现，我们要十分注意这种真与幻的形式流动感，努力学会它。

在虚与实的流动方面，我们看到了在话剧舞台上也出现了虚拟动作，因此使一向逼真写实的舞台动作也具有了虚拟性。我们曾经讨论过虚的行动与实的行动，指出过舞台上也有用虚的手法表演不能实做的行动如刺杀、缝衣。现在要进一步讨论在不少话剧中出现的虚的或者虚实相间的舞台行动。提出虚与实之间节奏的流动。

《WM（我们）》是一出用了不少表现主义手法和象征主义手法的话剧。我们曾经举象某个角色在脑中想着要鞭打对手时，就有人上场用鞭子作抽打状，而对手则作被打反应，这

① 《探索戏剧集》，上海文艺出版社1986年，第31—32页。

② 同上，第446—447页。

一类例子。而这完全是一种意念的外化，其实并未发生。但在意念外化幻觉中的动作节奏与角色现在时中的节奏是完全不同的。地震当然更是虚拟的，但当知青们在一个柜子里朝外张望时，却给观众一种真实感，他们的惊恐的表情传达了劫后余生的惊恐紧张节奏和当时的情感体验。诸如此类的手法都要求演员在虚虚实实中灵活反应。虚的行动与实的行动当然是两种不同节奏的行动。在动作的力度、速度、幅度上当然也各不相同。

《中国梦》更进一步地发展了话剧表演这种虚虚实实，虚中有实，实中有虚，虚实结合的新观念。在放排这场最精采的戏中，舞蹈化的撑排动作，用表现性手段十分优美地表达了男女间的邂逅、相爱、结合的全过程。动作是虚的，情感却很真实，因此节奏仍遵循着生活逻辑，演来相当感人。在这出戏中还利用哑剧手法当场变脸，表现明明的内心复杂的体验。开汽车兜风，由演员做转动方向盘的动作配合天幕上背景变换造成风驰电掣之真实感，但同时又由演员自己口中做汽车马达声效果，停车下车，关上车门，又是演员自己口中“嘭”的一声，表示车门关好等等。这些虚实结合的表演要求，都必须演员去自如地掌握。演员处在“半进半出”的创作状态之中，体验又必须是真实的，戏一定要演出情来，要以情动人。节奏的流动频繁，变换较多，这对演员确是一种高要求。

当然，这种“写意话剧”目前还很特殊，今后的发展还不可预知。但是它几乎集中了近十年来大量新手法于一炉，经过选择提炼，以崭新的面貌出现在话剧舞台上，这种话剧有其独特的节奏要求。这就给我们话剧演员一个信号：要研究如何表演这类剧作的恰当方法，而不能死守一格。

徐晓钟同志导演的《桑树坪纪事》又给我们话剧演员极大

启发：要把再现与表现结合起来，在传统的表演基础上学会掌握新的手法。在这出悲剧中，当一场以再现为主的戏演完后，演员与歌队进入表现性的行动中：上山、割麦、背麦、打牛等。这是一种合着音乐节拍半舞蹈化地在转台上行进的场面。然后又接着演一段再现性的戏。这当然有着绝不相同的节奏要求。但从全剧看，人物性格仍是编导追求的重点，戏要靠演员逼真的表演去支撑。而各种新手法协调地融汇在一起，和谐而优美。这里当然存在着多种不同的节奏。演员在再现性场面如“彩凤投井”、“疯子成婚”和表现性场面如“众人打牛”、“疯子扒裤”中、以及这两种场面的相互过渡中当然要随机改变表演节奏，充分掌握其节奏流动的分寸，这种形式的流动也是与虚实、真幻类似的一种节奏变化。

总之，演员要能够跳进跳出，不怕时空交错，随意悲喜过渡，无论真幻虚实地掌握好节奏中的形式流动感。没有这方面的能力就很难适应新思维导演和新流派剧作的新要求。

五 演员力量配置的远景感

斯坦尼斯拉夫斯基提出“远景”说：“我们所谓的‘远景’就是指在把握整个剧本和角色这一条件下对各个部份所作的慎重而和谐的对比和配置。”^①

不论扮演何种流派剧目中的任何角色，对演员来说，都存在着力量配置问题。而力量如何配置则决定于对角色远景的掌

^① 《演员自我修养》第二部，第210—221页。

握。角色的远景是角色性格发展的过程及其在剧中的结局和可预见之将来的总称，演员对这种远景的认识以及根据这种认识而配置力量的能力，我们称为“远景感”。

这种“远景感”是演员节奏感中十分重要的一环，它与层次起伏感关系最为直接；它受整体节奏感约束；它与形式流动感也紧密联系着。

演员扮演角色必须有整体构思，不可一块一块单独处理。在表演前面的戏时要想到后面的结局，使前后呼应联成一体。但又不能有明显的预感，不能在第一幕就流露只是在第五幕才应该有的激情。要联系层次起伏进行分主次，抓重点的分析。安排好情感的逻辑顺序，并据此制订节奏总谱。有主次才有对比，有重点才能有所强调有所削弱。对主要的场面，重点的场面要堆金泼墨，不惜功本地着力渲染强调，使上较强或最强的力量；对次要的地方，不重要的地方，要适当地冲淡和削弱，甚至放弃某些过场，节约和储蓄力量，累积起来用在主要的和重点的地方。只有力量配置恰当，合乎分寸节度，才会真正造成层次起伏形成色彩对比，就能克服演戏之大忌：平直。处处用力，平而累；处处懈怠，平而疲。直线一条，缺乏表现力；一色平涂，毫无艺术性。所以演员必须在力量配置上下大功夫，要想功夫下得准确、有效，必须抓住“远景”。

我们在前面讲过层次起伏中必有高潮，这是就全剧而言，角色本身又有自己在全剧中的高潮和层次。主要角色自身的最高点常在全剧的高潮场面中，而其它角色就不一定在高潮中出现。优秀的剧作如《奥赛罗》最后一场，主要人物几乎全部出场，从奥赛罗扼死苔丝狄蒙娜起直到真相大白，他自戕为止，高潮突起直达顶点，当高潮正要降落时，戏就戛然而止。《哈

姆莱特》也有异曲同工之妙，最后一场中主要角色纷纷死去，最后哈姆莱特也倒下了。戏也就在此结束了。中国剧本中高潮处理得最好的，至今没有戏能超过曹禺的《雷雨》。在雷电交加，暴风骤雨之中有人触电，有人为救人而死，有人绝望而自杀，有人精神受绝大刺激而成疯，戏就在顶点上刹住。这些戏的高潮处理在剧终，演员力量配置就比较容易掌握，最重要的是充分估计自己的情感体验和嗓音体力的承受最强限额，把力量积蓄起来，在最后孤注一掷也无妨。有的戏高潮放在剧的后半部某处，然后还有重要的落潮和低潮处，均要求能有力地吸引住观众，这就比较难一些。如《家》的高潮应当是在第三幕陈姨太乘高老太爷要做丧事之机，逼迫瑞珏到城外去生孩子这一场中，整个第四幕是在落潮期间，瑞珏之死不可能形成全剧最高潮，只是在临结束前的一个较大的波澜，造成全剧的悲剧结尾。因此，演员在第四幕中既要考虑到规定情境，又要注意这幕戏没有多大冲突了，瑞珏之死已成必然结果，所以这个远景并不是全剧高潮所在。演员在力量配置上不能把最强的力量放在这里使用。这样，既要继续吸引住观众的审美注意，又要使力量配置适当，就给演员提出了更高的要求。

在需要花费最大力气的场面中，演员也不应该从头到尾都平均使用力量，还应分出其中的主次和抓住几个最为重点的地方，尤其应该找到那最强烈的激情迸发的最高点，力求予以突出强调，给观众留下深刻的印象。

在不应该强调的地方，也要保持应有的真实的表演，不可马虎从事，过分懈怠，否则就会影响同台演员的表演，影响了全局。在你应当使出全力的地方，也要注意全剧的整体节奏，不可超越了全局的高潮处，突出自己，破坏整体。只有在最主

要的高潮场面中，又正是自己应该花费最大力气的地方，才应使用最强的力度，最大的幅度，最浓的色彩和撼人心魄的激情表达，使戏推向高潮。造成强烈感人的舞台气氛和剧场气氛，取得最佳的剧场效果。

演员要掌握力量配置的远景感，当然是需要意识控制的，这种控制并不会妨碍表演时的体验过程，两个“半个心灵”的奇妙统一，是斯坦尼斯拉夫斯基所承认的。“天性的分化”不影响人物创造，相反，恰正是必须的。如果没有意识控制，就不可能按逻辑顺序来表达情感，节奏也就会变得混乱。

于是之同志在《洋麻将》中的表演可以说是这方面的范例。他精心安排打14副牌的渐进过程，从洋洋得意以洋麻将老手自居，一副教导别人的姿态起，每一副牌都有细微的变化，情绪起着波动，从纹丝似地轻摇到激起涟漪，直到内心翻腾，不可遏制，几次发怒，又克制道歉，但最后还是忍不住这不断地输牌带来的内心的屈辱而大发雷霆，使节奏推向顶点，他把全部力量都浓泼在用手杖击桌上了，然后在伤心的啜泣声中，他的精神彻底垮台，节奏猛落深谷，戏也结束了。这里有着层次起伏基础上的远景计划，力量配置极为精细，力量的控制和积累也是十分严密扎实，力量的爆发和冲击，是长时间储存后的进射，有着极大的张力和强烈的感染力。这种高超表演技巧是需要十分成熟的演员来承担的，不是一般演员能够超越的。节奏中的力量配置有着很大的艺术魅力，远景的有无是表演优劣的又一个重要分界线。

在我们话剧表演中，节奏感是何等的重要，而掌握节奏感又是多么困难。我们在概论中只能讨论到这里为止。因为真正要掌握它是必须有长期实践经验为基础的。

第六章 表演创作手段论

我们已进入表演学领域中最实际的一个层次，即表演创作手段及其具体运用。在这个层面上，一切都十分具体，实用，几乎可以不讲任何道理。我们把它单列为一个章节，主要是表示对表演创作手段的重视，其次是为初学表演的读者们提纲挈领。因此，本章当以知识性为主。

我们曾指出：各戏剧剧种的区别，主要表现在创作手段的不同上面；我们也曾提示：角色性格与舞台行动都要用具体的舞台动作、舞台语言、舞台表情及与其相应的内部创作手段来加以表现和实现；我们曾强调：话剧表演的创作手段是“接近生活”的，当然，我们也不能无视当前话剧演出中常出现的表现性手段如歌舞造型等，但主要的还是接近生活的舞台动作与舞台语言；我们曾指明话剧表演创作手段的非程式性和有机重复性。——因此，在本章中所讨论的表演创作手段当然以上述几点为其前提。

还要说明的是：本章所讨论的创作手段，主要指演员表演本体的创造，是在演员自身的工具——声音、口齿、形体、内部素质等基础上产生的创作手段，而不涉及演员身外的服装、道具、化妆、效果、灯光、布景等外部条件的利用。

可以把话剧表演创作手段看作是话剧表演的艺术符号系

统。我们想指出的是表演者是运用自己活的机体去进行创作的，因此表演的符号必须是准确性与生动性相结合的。表演符号必须是准确的符号，它必须实现行动、表现性格，它不可变成动作或语言密码，费人猜测，而应该一看就懂、一听就懂；表演符号必须是生动的符号，它带着信息传送者的活的思想感情，让观众及时受到感染。与美术家不同的是，表演的符号转瞬即逝，不可能象绘画与雕塑作品那样存在，而不再改变，它必须由演员在每一次演出中重新创造出来。因此，如果演员表演时缺乏行动的真实有机过程，其艺术符号就可能变形、移位，失去原有的生动性。如果说，语言和动作比较易于固定，不容易变形，是演员主体最能主动控制的艺术符号；如果一时情绪不来，可以重复做出动作、说出话语，甚至能反过来激发起内在情绪来，那么，演员的眼神与面部表情却最为敏感，最易在不思考、不动情时变形、移位，使观众得到一个刻板的符号信息，于是影响审美心理接受而失去艺术感染力。

因此，演员在运用创作手段时，必须时刻记住“生气贯注”，使每个表演艺术符号都成为活的、生动的符号。反之，任何内心活动都必须外化在舞台上观众面前，舞台上不允许角色保持住“内心秘密”。因此，精神生活对表演手段又有依附性，必须以外化为依归。表演创作手段是表演创作的终端，离开创作手段及其具体运用也就不存在表演艺术。

一 舞台语言的处理

舞台语言的基础是剧本中的台词，包括对白、独白、旁白。

等。台词是由作家规定了的，演员的任务就在于处理。处理，当然有删改、增补的一面，这是演员的权利，他象导演一样可以对念起来不顺口的台词进行适当的改动。在本章中，我们着重讨论的是根据作家的台词进行语气语调和声调的处理，使纸上的文字变成活的舞台语言。

1、语言合目的性处理

合目的性就是合乎角色意志行动的目的性，也有人直接称作行动性，或简称为“语言行动”。

在多数场合，语言本身就是实现行动的主要手段，因此有人指出语言就是行动。譬如命令、说服、训斥就是。

在舞台行动过程中，角色为着达到行动目的而说出的话，都属于行动性语言，它具有合目的性。这些台词是“言必有旨”的，演员念词时要“言必达意”。把角色的意向、旨意准确地传达给观众，让观众一听就懂得角色说话的目的。

我们曾经分析过《雷雨》中第一幕，繁漪的第一次出场，向四凤侧面打探周萍的行踪，在近四十个来回的对白中，真正合目的的台词只有七句。这七句话必须有分量地但又似乎不经意地随便说出，围绕这七句话的其它台词并非不需要的废话，它是繁漪为达到自己的目的所必需的过程；而且是规定情境决定的，因此也是必需的掩饰，情境的特殊性使繁漪不可能单刀直入。但那些台词就可以更加虚一点处理，不要占据过多舞台时间。

我们可以举与此相类似一例，《雷雨》第四幕中，已被辞退的鲁贵到周公馆来，与繁漪有一段对白：

鲁 贵 太太，您好。

紫 漪 你来做什么？

紫漪十分厌恶此人，但知道自己有把柄落在他手中，因此虽然以旧主人身分居高临下地责问他到公馆来做什么，但是语气不宜太硬，可以平直地发问。鲁贵并不愿意马上说出来此的目的，故意兜圈子：

鲁 贵 给您请安来了。我在门口等了半天。

紫 漪 我，你刚才在门口？

鲁 贵 对了，我看见大少爷正跟您打架，我——我就没敢进来。

紫 漪 你来要做什么？

紫漪没想到刚才与周萍的一场争吵正好又让这个坏蛋偷看了去，在鲁贵要挟下，她不得不警惕起来，又一次问鲁贵的目的何在，重音应该落在“要”字上。

鲁 贵 我倒是想报告太太说大少爷今天晚上喝醉了，跑到我们家里去，现在太太既然是也去了，那我不必多说了。

紫 漪 你现在想怎么样？

鲁 贵 我想见见老爷。

紫 漪 老爷睡觉了，你要见他什么事？

鲁贵十分狡猾，他欲擒故纵但步步进逼，使紫漪难以招架。因此这几句对话的节奏要紧凑，语气要强烈些，尤其是紫漪心中升起怒火，但又不能发作，对鲁贵恨之入骨却无法摆脱。这段对白至此达到一个高峰：

鲁 贵 没有什么，要是太太愿意办，不找老爷也可以，都看太太要怎么。

紫 漪 你说吧，我也许可以帮帮你的忙。

鲁 贵 要是太太愿意作主，不叫我见老爷多麻烦，那就大家都省事了。我们只是求太太还赏饭吃。

鲁贵以和解的语气代替了威胁的语气，自己落了蓬。紫漪也松了一口气，心里已明白他的目的是什么了，口气也就一转而趋于和解，并且在语气语调中让对方懂得她是会肯定自己的要求的。于是，鲁贵说出了来此的目的，无非是想继续当奴才而已。此后，这问题就轻易地解决了。

曹禺的剧本台词，常常充满着这种机智和入木三分的性格刻画。有了第四幕这一妙笔，鲁贵这个角色性格才告完成，而这一笔正落在一个行动目的上：继续在周公馆当奴才。这里所有的台词都为着这个目的，在凶恶诡诈的进攻之后，却露出了奴才相：求主子赏碗饭吃。

由此，我们可以体会到：行动是一个过程，因此，完成某个行动的语言也是一个过程，常常不只是一句话。但是要掌握它的合目的性，并对其语气语调进行处理后，使其目的能清楚地传达给观众，使观众一听就懂，却必须着意抓住与行动目的最为密切有关的台词予以实处理，或予以强调才行。

譬如《日出》中李石清为了能升任襄理，偷看了潘经理放在办公桌抽屉里的抵押合同书后，与潘经理之间有很长一段对话。他从买卖公债谈起，直到银行的产业，暗示他已掌握了对手的秘密，然后从容不迫地提示对方：

“我总是为经理服务的。呃，最近我听说襄理张先生要调到旁的地方去？……”

这是三十句话中唯一暴露出目的性的一句话，演员当然要牢牢地抓住这句对白不放，把它的行动性强调出来，于是就会使

这一整段对白都充满行动性，每句似乎与此无关的话都成为合目的性的生动的舞台语言。

这段戏是《日出》第二幕中最为精采的地方，它与第四幕中潘经理辞退李石清，大骂他是个“三等货”前后相呼应。形成横剖式剧作中的一条完整的情节线索。从第四幕中潘经理的行动来回顾第二幕中的被动状态，就可以明白潘经理只是为了稳住李石清，让他不要公开秘密，不得已让他担任襄理，一旦形势对己有利，立即让他滚蛋了。

可见，行动性的语言是戏剧演出中舞台语言的主要部分，占据着全剧中语言的主要地位。

著名演员郑榕总结自己的处理台词的经验，认为语气是表达心理活动的重要手段。他说有三点很重要：一是要掌握讲话前的“愿望”；二是要分清虚实，一长段台词中有的表达行动主线，为行动目的服务的字和词要“读实”，而有一些辅助的、枝节的语言要“读虚”，二者之间，语调轻重要加以区分；三是在说表达行动目的的字与词时，切忌附加任何“情绪”，要把它直吐出去，才能把行动目的传达给对方，也就传达给了观众。^①这种处理方法是正确的。

焦菊隐在《导演·作家·作品》一文中指出：“一、有行动性的语言，可以突出主题思想；二、有行动性的语言，可以突出人物性格；三、有行动性的语言，可以突出人物关系；四、有行动性的语言，可以引起观众丰富的联想”^②。

① 参见《论话剧导演表演艺术》第二辑，中国戏剧出版社1985年版，第13页。

② 《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社1979年版，第21页。

所以，演员处理台词的功夫，首先要放在合目的性上。

2、语言抒情性处理

舞台语言的抒情性是在行动过程中呈现的，离开语言的行动性很难单独进行抒情性语言处理。演员应当把所有的台词都念得富有感情色彩，譬如林连昆扮演狗儿爷，一开始第一句话：

“娘的！一辈子不走运，临了连根洋火都划不着，邪了……”

随着“邪了”他划着了火柴，在一点豆火中，观众看到一个须发蓬乱，满面污垢的老农民形象。

林连昆在说这句话时，声音嘶哑而低沉，好象受伤的野兽在呻吟，在语气和声调的处理上，给人一种饱经风霜、心境凄凉哀伤、满腹怨恨、无可奈何而又决不甘心屈服的极为复杂的感情色彩，让观众在黑暗中立即能想象出这是一个什么样的人。这里已经有着抒情性处理了。林连昆是运用语言力量的能手，在《狗儿爷涅槃》中，全剧主要靠语言来塑造狗儿爷这个复杂的性格形象，极为出色。

但是戏剧中也确实存在一些偏重于主观抒情的台词，这些台词虽然相对来说行动比较弱，却是作者精心构思后着意刻画人物内心世界的好词。这些段落常具有较强的文学性和哲理性，是演员可以大加发挥的重要契机。譬如哈姆莱特的“生存还是毁灭”的著名独白；李尔王的“吹吧，风啊！”暴风雨中的激情爆发；屈原在郭沫若剧作中类似李尔王独白的“雷电颂”；程疯子在被欺辱后疯病发作时的独白；狗儿爷在土地被归了大堆之后“哭坟”一场中，差不多与哈姆莱特的独白一样长七百

多字的台词等，确实是必须抒情为主地处理的。要把这些台词变成角色的、演员自己的话说出来，就不可能没有相应的、强烈的激情体验。

林连昆对“哭坟”长段独白的精采处理可以作为台词抒情性处理的典型实例。

在合作化进入高级社和公社阶段，狗儿爷的家当全“归了大堆儿”，发家致富的希望化为泡影，狗儿爷不得不服从，但又咽不下这口气，他跑到爹坟上去哭诉。“哭坟”是狗儿爷的重头戏，在这个场面中只有一个幻觉中的地主出现在他背后，但他们并不交流。在空荡荡的舞台上除了一段树墩就没有任何支点可以依傍。面向着观众，一个人一口气念出近八百字的独白——其间所有的从上一场到这一场之间的背景变化、情节发展和人物关系的微妙之处，全要靠这段台词向观众作清晰的交代。面对难度这么大的场面，能保持住观众的兴趣，把台词完整、清楚地达意就很不容易，何况还要传情。林连昆却以其成熟的台词技巧把这场戏中的独白说得激情饱满，深深地打动了观众的心，他却还显得游刃有余。他是这样演的：

狗儿爷丧魂落魄地上场，从舞台一侧横贯舞台呆呆地走向另一侧。边走边嘀咕：“看看我的地去，撒手不由人，这是最后一趟啦。”即将走至那个树墩时，林连昆——狗儿爷失声地对着他想象中的坟地哭诉：“咱们的地没啦，爹！”然后正面朝着观众跪下。原来，林连昆巧妙地把观众当作交流对象，借鉴戏曲表演中演员与观众直接交流的特长，把自己心中的哀怨、委屈、无奈、痛苦尽情地直接向观众倾吐，他的真诚的语气语调抒发出满腹辛酸，完满地达到了抒情效果。

“那不是我的酒，是他的，李万江的酒，他提来的”，他

克制着自己的情绪，竭力使自己平静下来，向父亲的亡灵叙述着归大堆的过程。“他一杯，我一杯，小酒壶一打跟头，酒净了，人醉了，就都没了！”他没法控制自己的苦恼和悲伤，终于又深深地悔恨，恨自己没能守住家业。以后的一大段词几乎是一气呵成，把狗儿爷这样的农民对土地的执著的无法摆脱的爱，把狗儿爷的向往、追求、失落、痛苦，无保留地赤裸裸地向观众坦白，他的心灵全部融化在这段独白之中。最后他再一次跪倒，使人揪心地喊出：“爹！我对不住你啊！”深沉地、强烈地震撼了观众的心，取得了极佳的剧场效果。

林连昆的“狗儿爷哭坟”的大段独白可以说是我国80年代中台词抒情性处理的精品，话剧表演应该以此取胜，话剧演员应该把语言功夫当作自己的主要手段勤学苦练，以求达到林连昆那样的艺术高度。真正的舞台语言决不是随口说得出来的。

当然，这段独白仍有着行动性，“哭诉”，就是一个行动过程，台词的层次划分，节奏、语调、语势、音色的处理，均离不开哭诉的目的和对象。但是在这段独白中，抒情性占有了主要地位却是不可否认的。因为“诉”怨恨和委屈都是“哭”着进行的，这“哭”字就是一个痛苦、失落的抒情性状词。要想做到朗诵升华和诗化处理，即使台词具有艺术的美，又符合角色个性，是非抒情不可的。而且在这段台词的处理中，必须包含多处激情处理，否则绝难动人。

在处理这一类抒情性强的独白时，存在一个对象问题。是把天上的风雨雷电当作对象，还是把自己的内心深处当作交流对象，或是象林连昆——狗儿爷那样把观众当作对象，这是需要由演员和导演认真考虑的。林连昆曾先把舞台上一个树墩虚拟为

父亲的坟头，向它倾诉衷肠。可是经过试验，结果不行，因为词太长，总是趴在那里说个没完，观众会感到乏味。经过导演的要求和不断摸索，把对象直接改为观众，把观众当作自己的亲爹的幻象，与观众直接交流，就获得了成功。这是借鉴了戏曲表演形式的成果，但又不全象戏曲似地表演，而是通过这种形式来表达角色的内心状态，把表现台词的技巧掩藏在形象背后，让角色来说话，让观众了解他，懂得他，从而达到塑造角色形象的目的。这一场戏不象李尔王的暴风雨中的独白可以在台上到处走动，可以不断变换对象；也不象哈姆莱特那样可以沉思默想，把对象从内心里外化。所以林连昆这样设置交流对象的形式是颇为正确和聪明的。^①

对象分明在眼前，而台词却充满主观抒情色彩的戏剧段落也不少，譬如《罗密欧与朱丽叶》的“阳台会”一场，《家》的洞房后半场，就是这种诗情画意的绝妙戏剧场面，其中的台词是大家所熟知的，是充分诗化了的语言。处理这种抒情性台词，对演员来说是一种考验。

罗密欧和朱丽叶在夜花园中会面，双方都不太看得清对方的脸，黑夜为他们“罩上了一重面幕”。但他俩的声音里、语句中都充满着爱恋，他们的心都在剧烈地跳动。罗密欧把朱丽叶比做“美丽的太阳”，把她的眼睛看作“天上两颗最灿烂的星”，他把自己站在阳台下面偷看朱丽叶譬喻为“一个尘世的凡人”瞻望着“光明的天使”。朱丽叶眼中的罗密欧“温柔”、“俊秀”、“优美”、“芳香”，她的“爱情象海一样深沉”。他俩的心灵早就合在一起，以致后面的“约会”这个行

^① 参见林连昆：《关于狗儿爷的创造》，载1987年1月4日《光明日报》。

动在这段戏中无足轻重。处理这段戏中的台词，主要是要充满着爱情。在上海戏剧学院藏族班的演出中，这段“阳台会”演得十分出色，藏族青年演员的青春气息熏人能醉、沁人心肺。他们的甜美嗓音和优美的朗诵，充分表达出年青恋人的柔情蜜意，风靡上海、北京和拉萨。

《家》中洞房的后半场中，觉新与瑞珏二角的似是对白、其实全是独白的长段台词诗意极浓，但情境与罗密欧与朱丽叶不同。他俩互不相识，一个怨恨这婚姻，心中还想着梅；另一个希冀着有一个好丈夫，却感觉到了对方的冷漠和内心的痛苦。据了解当年张瑞芳同志在大后方演瑞珏出名，主要是这场戏中的台词处理得好，把瑞珏的爱和善良的性格表现得十分动人。可见抒情性语言一方面考验演员，另一方面也能在恰当处理后突出演员。因此，演员对这类台词的处理一定不可掉以轻心。

抒情性的语言是“言必由衷”的，因此，演员念词时必须“言必传情”。要传情必先有艺术情感体验，这就不言而喻了。

3、语言描绘性处理

不论是行动性的语言或抒情性的语言，在言词中除了某些纯思辨的语句外，一般因其处处及物而必然具有形象性。如上面所说的狗儿爷的“哭坟”中，在长段台词间有不少地方是叙述村长李万江提着酒来动员他“归大堆”的过程，这些台词就带着描绘形象的特点，要讲得让观众似乎看到了这喝酒的场景一般，才有感染力。罗密欧对朱丽叶形象的比喻，也有描绘形象的性质。演员念这些台词时，必须有明晰的“内心视象”，否则

就不可能进行描绘。话剧《哗变》中有着涉及心理学和精神病理学的台词，有着明显的思辨性，但要说清这些道理就非有“草莓事件”等具体实例为证，而在演员念出有关“草莓事件”经过，说到有上千把开冰箱的钥匙被集中起来，所有水兵被脱光衣服搜查，而舰长却连着几个小时地试着一大堆的钥匙，仍然不了了之的种种实情时，演员就非有描绘的本领不可了。

在不少剧本中都存在着长段的叙述性台词，尤其在回顾式的剧作中更为多见。娜拉在说有关冒父名签借据的台词时，一定要在脑中产生父亲与海尔茂、还有克洛柯斯泰等当时的场景和人物视象，《雷雨》中第一幕鲁贵向四凤“说鬼”，就需要极细致具体的形象描绘；《家》第二幕梅与觉新回忆两小无猜时的生活和相爱的情景，演员要非常清晰地在自己心里浮现出当年的一切具体形象；婉儿向旧主人哭诉冯乐山对她的摧残和蹂躏，当然要非常有切身体会地述说才能动人；《红色风暴》中施洋大律师在群众场面中的长段辩护词，对事故发生经过及是非责任作出详尽的描述，这也必然地要求演员非常熟悉案情，金山同志演这段戏十分出色。

在处理这类台词时，必须要使语言对象形象化，不断地浮现在自己的内心视象系列中，要“言必有物”，着意描绘。

鲁贵说鬼，是《雷雨》第一幕中十分精采的一段形象性的、行动性的巧妙交代，这是曹禺剧作的重要经验。人们听好演员念这段近廿五分钟的台词，没有感到时间冗长而不耐烦，这段台词涉及众多形象：昏暗的客厅、小桌上点着“要灭不灭的蜡烛”，摇曳的烛光照出沙发上“两个穿着黑衣裳的鬼”，男鬼的叹气声，女鬼“啾啾”的啜泣声，等等，都要能绘声绘色地描述出来，使听的人：对手四凤和台下的观众都好像这场

面似在眼前一般，引起丰富的想象和联想。

当被描绘的对象很集中时，细节的描绘就占有主要地位，而且所有这些细节都具有联贯性，必须合乎逻辑地细细道来，描绘得细致真实才能在观众想象中造成幻觉。

《哈姆莱特》第二幕第一场，奥菲利娅惊慌地上场向父亲波洛涅斯诉说刚才哈姆莱特到她房中表现出的“吓死”人的举动，就属于这一类台词描绘。演员念这长段对白时必须进行描绘性的处理，使每句台词都具有生动的形象性。

“父亲，我正在房间里缝纫的时候，哈姆莱特殿下跑了进来，走到我的面前；他的上身的衣服完全没有扣上钮子，头上也不戴帽子，他的袜子上沾着污泥，没有袜带，一直垂到脚踝上；他的脸色象他的衬衫一样白，他的膝盖互相碰撞，他的神气是那样凄惨，好象他刚从地狱里逃出来，要向人讲述地狱的恐怖一样”。

这一段主要是描绘哈姆莱特的形象，演员要运用语气和声调的处理，把他的神情、神态、神色、神气活生生地描绘出来，要使听的人立即能想象出当时的王子是一副什么模样。当在观众的想象中造成了上述王子的幻觉之后，下面一段话才能使人更为相信，更为专注地听进去，使审美兴趣更为浓厚。

“他握住我的手腕紧紧不放，拉直了手臂向后退立，用他的另一只手这样遮在他的额角上，一眼不眨地瞧着我的脸，好象要把它临摹下来似的。这样经过了好久的时间，然后他轻轻地摇动一下我的手臂，他的头上上下下点了三次，于是他发出一声非常惨痛而深长的叹息，好象他的整个的胸部都要爆裂，他的生命就在这一声叹息中间完毕似的。然后他放松了我，转过他的身体，他的头还是向后回

顾，好象他不用眼睛的帮助也能够找到他的路，因为直到他走出了门外，他的两眼还是注视在我的身上。”

显然，念这段台词时，演员必须利用表情和动作的摹拟来帮助语言的描绘，但那只能是辅助性的，主要还是要依靠语气语调的细微刻画才能让观众似乎当场见到了这幕话剧，就象在电影《王子复仇记》中这个场面完整地按照这段台词进行表演而被拍摄下来那样生动、具体。

演员应通过演剧实践，全面地掌握象形、摹拟、比喻、修饰、形容、夸大、夸张等描绘技法，处理好台词的形象性。

4、语言双重性处理

剧本的台词常具有双重意味，浮在表层的是语言符号，是演员要说出的台词，而其深层的含义常隐而不露，但透过台词的表层，观众仍能听出它的“潜台词”，感知它的内在的目的性。对这类台词必须进行双重性处理，甚至多层性处理，才能成为真正的舞台语言。作家写出台词，演员创造潜台词。这种台词“言外有意”，演员要先发现这“言外之意”，才能加以处理。

语言的双重性处理一般地会遇到下列几种情况：

- (1) 隐匿性的台词。不能现在把不幸或秘密告知对方。
- (2) 暗示性的台词。用暗示的方式而不直接言明。
- (3) 讽刺性的台词。善意的幽默话或恶意地刺痛对方。
- (4) 反义性的台词。明是表扬实为批评，表面上顺着，心里反对。
- (5) 试探性的台词。转弯抹角地逐渐向本题靠近。

要突出潜台词，在台词中表现出来，有时是台上对手并未听懂而观众懂了，有时是对手与观众全懂了，主要不是依靠重读逻辑重音，而是有意识地对某个词或词组进行必要的强调，这是一种难度颇高的舞台语言技巧。

《雷雨》第一幕，繁漪正跟周冲说着话，周萍进来了。于是三个人有一场对话，由于周冲在旁，繁漪与周萍就用了一种只有他们心里有数而使周冲莫明其妙的话，这些话语充满潜台词。譬如繁漪有这样几句分量挺重的台词：

……你哥哥他愿意一个人坐着的。

你哥哥怎么会把我的病放在心上？

我怕你是胆小吧？

这屋子曾经闹过鬼，你忘了。

上面有重点的词应该强调，这些强调的语气语调就使观众能够听出她的言外之意，感到她在试探、挖苦、暗示、提醒周萍不要忘情，不要想一个人走开把她一个人撇在这里枯死、渴死。因为前面观众听到过鲁贵说“闹鬼”的事，对繁漪与周萍这种乱伦关系已经明白，所以这里的每句话都能引起观众极大的兴趣，对它的潜在意味很容易领悟。

有时剧作家只用一句台词就可包含大量的潜台词，演员在处理这种台词时千万不要轻易放过：

《原野》中焦大妈问仇虎：“来干什么来了？”

仇虎回答：“给干妈请安来了！”

这“请安”二字包含着巨大的信息量，几乎可以说是仇虎在全剧中的所有行动过程都被覆盖在内了。如果说要点出它直接的潜台词，那就是“报仇来了！”

《胆剑篇》中第五篇，夫差与勾践重又会面，表面上双方

以礼相待、节奏平稳，每句对话均合乎分寸。而实际上却是唇枪舌剑，极尽勾心斗角之能事：

夫差：姑苏一别二十年了！

勾践：勾践一直侍奉大王，战战兢兢，不敢怠慢。

夫差：你不忘本就好，吴越一水之隔，朝发可以夕至嘛。

霸权主义面目曲折地暴露出来，使人听来不寒而栗。而勾践的话中也能听得出他卧薪尝胆、发奋图强的执著精神，使观众寄予很大同情。

语言的双重性处理有时并不在于挖掘潜台词，而是着力于心理双重生活的揭发，使人物关系呈现出使观众惊奇的效果。在这类台词处理时常能出奇制胜。

《雷雨》第二幕，鲁妈与周朴园卅年后重逢，之后她要求见见亲生儿子周萍，答应决不认他。当她见到周萍时，正值鲁大海与周朴园发生争执，周萍打了大海一巴掌。这时鲁妈忍不住走上前去，一边抽咽着，一边问周萍：“你是萍——”这时发现周朴园正盯视着自己，立即克制住与周萍相认的欲望，转口说：“凭——凭什么打我的儿子？”

当周萍问：“你是谁？”她又脱口而出：“我是你的——”又突然停住，接着说出：“你打的这个人的妈。”

这几句话十分吸引观众，观众这时很希望侍萍和儿子能够相认，很想看到他们怎样相认，在这种期望中突然听到“你是萍”时，情绪就高扬起来。可是下面一转而没有说出口来，观众必然有一个强烈的反应。当第二句：“我是你的——”就缺说出一个“妈”字时，观众又被提起更迫切的期望之情，却又转了过去没有相认。这时剧场效果定会十分良好，悬念仍然悬

着，母与子仍然相见不相认。这种效果是一种“出奇”的效果。这两句台词的双重性甚至多层性是很显著的。观众都明白，台上的周朴园与鲁妈二人明白，别人都蒙在鼓里。这样强烈的母子之情，夹进了兄长打了弟弟使她心疼，而自己向周朴园作出了承诺又不可违背等复杂的情感纠葛，集中在很短的几句话中都要充分表现出来，确实是很不容易的事。演员在处理这种多层结构的语言时，要耗费很大的精力，在念出这些台词时要有很高的功力。

舞台语言从总体上说是一种立体结构，双重的或多层的结构，很少有纯粹表层性的台词，演员的任务是使它变成一种半透明的结构，在演员说着作家写出的话时，观众能直接领悟其内涵，应该比人们读剧本更为清晰，更有韵味。

二 舞台动作的选择

舞台动作是实现舞台行动、表现角色性格的表演创作手段，是一个重要的直观艺术符号系统。一切动作都是观众能够直观感知的，一看就懂的。剧作家在剧本中主要写的是台词，只在少量“舞台指示”中写出动作要求。如果说台词是联贯的、完整的，那么，动作常是不联贯、不明确、零碎的，需要演员去组织和选择。动作的组织和选择是演员扮演角色运用动作这个创作手段的两种技能。

动作的组织着重解决角色做些什么的问题，它的根据是角色的行动目的与生活逻辑。组织动作使之表现出行动的各个环节，才能让观众看清楚角色在做些什么，为什么而做。

组织动作使之依循行动过程而成链环，实现舞台行动，动作本身也就消融在行动过程之中了。一个单独的动作并不具有什么意义，而放在一定的戏剧情境和行动过程中，成为整个动作链的一环，就必然具有其特定内在意义，在与其它动作和语言的关系中显露其重要性。譬如《茶馆》最后一幕，“于是之——王利发”解下腰中长长的白色腰带托在手中缓缓地向后走去，这个动作只有与前面的一系列动作如撒纸钱等联系起来才能产生悲剧意义。

动作的选择则着重解决角色怎样做的问题，即按角色的行为方式、性格特征来选择最恰当的动作，以表现角色性格。所谓“动作设计”往往就是指这种动作的选择。

我们将集中讨论动作的选择，而略去动作的组织。

1、动作情境性选择

因为舞台行动都在规定情境中进行，因此为实现舞台行动过程而选择舞台动作必须适应规定情境。

规定情境有一般的和特殊的之分，譬如《日出》中的陈白露是一位交际花，在这一点上，她的社交活动和其他社交活动相比有其特殊性；在她的生活中、她的客厅里，日常的应酬打牌、抽烟喝酒、调情狎昵、挥霍享受是她这种女人的一般活动；而小东西出现、方达生闯入、潘四爷破产等对陈白露来说是特殊的情境。在这类特殊性的情境中的动作是要特别注意选择的。从角色的性格特征与行动目的出发结合规定情境来选择动作是一种重要的表演技能。

《日出》最后一幕，潘经理被金八逼上绝路，陈白露失去

主要靠山，她在无法清偿债务，也绝无可能继续过奢侈淫逸的生活的绝境中决定自杀。这时有一系列的动作：

拿起小桌上的安眠药瓶，打开盖子，坐到沙发上，将药一片片地倒出来排列在身旁，数到十片，这是致死的饱和量。紧握住药片，对着镜子中的自己孤芳自赏一番，整理自己的头发和衣服，然后拿过茶杯背身把药片全部吞下，走到窗前撩开窗帘，阳光直泻进来，她朗诵着著名的独白：“太阳升起来了，黑暗留在后面，但是太阳不是我们的，我们要睡觉了。”说完最后一句词，又将窗帘合拢，随手拿起《日出》诗集，平躺在沙发上，将书双手合在胸前，安静地睡去……演员如果不按这些动作指示做，也是可以的，但必须要选择比这些动作更佳的动作系列来代替它。

当着演员这样平静而细微地有逻辑顺序地做完这一系列动作之后，她的行动实质就十分清楚明白了。观众必然会受到心灵上的震撼而同时思索着人生的严酷。

在《洋麻将》中，我们看到了于是之——魏勒的发牌动作和抖腿动作随着规定情境的变化和深入而也发生着有趣的变化：

当着魏勒为联络感情以慰孤寂的目的，以一位高级牌手的架势来教芳茜雅打洋麻将时，他得意洋洋地一边以熟练的手法发着牌，一边十分潇洒地抖动着腿，一种居高临下的强者姿态就在这发牌与抖腿中活龙活现了。当他一输再输而觉得不可理解时，他积极地想争胜以显示自己的能耐，同时，他那打牌人常有的迷信心态就出现了：他要求对手与他交换一下座位；发牌时先发自己再发对手；牌洗好之后，不自主地又再洗一次；发牌时分量加重，似乎是在泄怨气，又象是在祈求来到好牌。抖腿的节奏显著地变慢而且神经质起来，当对方又和牌时猛一停

顿，然后一边骂骂咧咧地一边更用力地抖起来，活现出一副心里很不服气而又无可奈何的神气。当他已从打牌的必然强手而实际上屡败而变成弱者之后，他全神贯注在摸牌上，用力地把牌在桌上狠压过来，然后以一个突然发力的手势把牌举到自己眼前。这时，他几乎忘记了腿部的活动，身体开始压在小桌边沿上，过分认真而犹豫地打出每一张牌。于是之利用习惯动作的多样化重复出现，完全顺应着情境的变化，使一二个简单的形体动作七巧板似地变出多种直观图形，准确而有力地揭示出规定情境的变化。它能直接表现出角色心境的剧烈转换，使主观心境与客观情况紧密地统一起来，深刻地反映出角色精神生活的实质：魏勒整个生活已经没落，他唯一借以证明自己是一个强者的本领就剩下打洋麻将了，而在这一项运动中，他竟接连地输给一个毫无打牌经验的女人，这使他的精神垮了下来。他最后哭泣着抡起手杖猛击小桌，痛苦万状，就是情境达到特殊化的顶点时暴露出来的绝望哀鸣，他的精神支柱彻底倒塌了。

动作的情境性选择要求演员深入地分析感受剧本的规定情境，越深入细致，就越能组织和选择最佳的动作组合，不论是一系列有效地实现行动的动作，还是某几个动作的有机的合情境的重复，都应该对观众具有很强的说服力与感染力。

2、动作性格化选择

在一般情况下，动作是实现角色行动的手段，角色性格透过舞台行动过程在行为逻辑中显示出来。但动作也可以直接表现性格特征，选择典型的动作常是不少优秀演员惯用的技法。这种典型动作是从若干动作素材中概括提炼而成，它能鲜明地

表现出人物的性格特征。于是之同志是这方面的能手，他在程疯子身上设计出过去的单弦艺人特有的手势；他给王利发创造出双手悬置，用双肘开道的特征动作；他给魏勒设想出左腿因伤而走路内八字，摇头病和脸部肌肉抽搐等外貌特征，都获得了很大成功。

我们想举《霓虹灯下的哨兵》中连长鲁大成指挥士兵唱歌时的打拍子动作为例，进一步说明这类动作的选择应来自生活。

“至于打拍子的动作，也是从生活中提炼出来的。在部队里不仅连长、战士打拍子，有时甚至团长也亲自打拍子。他们打拍子的姿势真是百花齐放，各式各样的都有。有的握拳头，有的拍巴掌，有的两手向左右挥舞，有的高兴起来两手轮番地上下拍胳膊和大腿。我是选择了一个文化教员两个拳头往头顶上拧麻花的动作，在打拍子的时候，在神态上我是处理成一本正经，动作上不作过多的夸张，也不故意表现他打错拍子以求喜剧效果，免得出他的洋相。”^① 宫子丕同志这段经验介绍证明这个典型动作是从他长期的部队生活积累中提炼出来的，既有解放军官兵关系的共性一面，又有这个连长幽默诙谐的特性一面。这种打拍子动作最有独特性，最能表现他特定的做思想工作的方法，能立即造成欢乐气氛，使严肃的会场热闹起来。从这个动作中，我们可以直接看出他是农民出身，没正规学过指挥，具有粗犷、朴实，既严肃又活泼的性格特征。

我们在舞台上也能看到对生活的提炼达到离开生活较远却又在情理之中的比较夸大的动作选择。譬如曹景阳同志在《西安事变》中扮演张学良，在决定捉蒋时有一个摔大氅的精采动

^① 《谈〈霓虹灯下的哨兵〉》，第87页。

作，曾使观众和行家们大为赞赏。

规定情境是十分尖锐的：是否捉蒋成为当前急迫要求作出决策的头等大事，但这个决定并非可以随便作出的，他关系到东北军与西北军今后之命运，也与全国人民抗日救国大业息息相关。场上只有杨虎城一人坐在办公桌后看着张学良，一言不发等待他的决策。曹景阳——张学良在台口大踏步地左右来回不停地踱步，忽然，他一个翻身，背向观众，用手抓起背上披着的大氅，用力一摔，几乎高及沿幕然后落下，正好披罩在长沙发上，自己大步走上舞台后部的平台上，迅速有力地向部下发布命令。这是西安事变的关键之处，是一个有历史意义的决策过程。因此，如此夸大的动作与张学良当时内心的激荡程度恰成正比。因为巨大的激情要求强烈的表达方式，观众看来猛然，出乎意料之外，但又感到完全合乎情理之中。

谁看过西安市话剧院演出的《西安事变》演出的人们，可能对戏中很多细节已经记不清楚，但这个摔大氅的动作却深印脑际，久久不能忘怀。这说明这个动作选择的精确性。这个动作直接表现出少帅的深谋大略、英勇果断，在缜密地审时度势之后，能抓住战机，甘冒天下之大不韪。

曹景阳不仅设计和做出了这个动作，而且还经过练习使它达到审美要求，摔出大氅是谁都会做的，但要象他那样姿势优美有力，高度掌握得准确，大氅在空中旋转时的形象象一只展翅的雄鹰，它落下来就如捕食猎物那样准确无误，它覆盖在大沙发上连边沿都很整齐地垂挂下来，台上决未因此一动作而形成图象的混乱和繁杂，始终保持住美感的要求，这是下了大功夫才达成的一笔点睛的妙手。

当然，在喜剧中，动作的选择还可以更为夸张些，甚至使

人感到似乎不可能，却又与角色性格相符而有其必然性。

如上海青年话剧团演出《吝啬鬼》时，扮演阿巴尔贡的李家耀就曾从角色性格出发，设计出一个极为富于喜剧性的动作：家中仆人们在擦拭家具准备请客，阿巴尔贡在客厅中巡视着监督每个仆人工作，当他发现有一个仆人在抹沙发背时“用力过猛”（这是他的衡量标准，其实这个仆人的动作是极其正常的），他赶紧跑过去推开仆人，自己掏出一块纱手帕，用拇指和食指尖夹着，在沙发背上离开差不多五公分的地方来回晃动，表示擦拭沙发背只能用这么点力量才不至于损坏了家具。这个动作是李家耀在排练中即兴创造而被导演肯定后固定下来的，演出时观众见此滑稽动作不禁哄堂大笑，在这笑声中人们讽刺着阿巴尔贡的极端吝啬。阿巴尔贡本是个性格化角色，这个角色的主要性格特征“吝啬”极其突出，演员在形象构思中将其引向极端，并据此发挥想象，创造出这样的具有独特性的动作来是极为可贵的。这种动作选择也是能出奇制胜的。

动作的性格化选择是演技中的重要一环，因为它可以直观地直接表现性格。当然这些典型的特征鲜明的动作仍是在整个舞台行动过程中出现的，但是它本身具有其独特的美感属性，它与一般的为实现行动而组织起来的动作有所区别。扮演一个角色不可能在表演进程中处处出现这种性格化动作选择，但一旦选择准确得当，就会发挥威力。

3、动作辅助性选择

在戏剧演出中，有着大量以台词为主而以动作为辅的现象，演员常以自然流露的方式任其自然地即兴做出种种手势和

9
辅助性动作，而优秀演员则对这种手势动作也作出精心的选择。如在描绘性台词的处理过程中，对辅助语言描绘的形象性而做出的表情和动作，显然十分重要，它能帮助演员更形象化地向舞台对手和观众描绘出给人以十分逼真感的、面前并不存在的各种对象。可见，对这类动作进行有意的选择是十分必要的。即使是即兴产生的动作手势，也应有事后的整理选择、去芜存精，不应琐碎芜杂。

俄罗斯戏剧教育家沃尔康斯基对手势有深刻的研究。他曾经肯定地指出：情感有时会提示手势，而有时却不给提示。他认为：“如果正确的手势能加强语言的作用，那错误的手势就会削弱它了，可见，任何手势没有也比错误的手势要好，——精读一遍剧本，胜过拙劣的演出”。①

我们认为，这个论断是非常正确的。我们看到于是之在《洋麻将》中用左手发牌、左手做种种手势的精心创造，就可以明白这个道理。左手的手势和动作被练习到了十分纯熟的程度，使你一看就相信魏勒就是个左撇子。于是之——魏勒的左手在对话中很自然地抬起来，手指不规则地弹动着，然后突然用力一挥以加强语气，这一切都是真实有机的，但却决不是自然流露的，决不会靠情感提示，而是靠熟能生巧，靠高超的技巧。

沃尔康斯基把手势分成三种，一种是机械的手势，是出于需要，如伸手拿东西，举手致意等。他认为这是最必须的，甚至是最不可避免的，但也是最没意思的日常生活的变种。尤其是要反对拙劣演员滥用这些手势而成刻板公式。这与斯坦尼斯

① 《俄罗斯名家论演技》，第183页。

拉夫斯基反对匠艺演员的刻板公式是完全一致的。第二种是描述的手势用来叙述、描绘。这种手势如果是为了加强叙述或描绘可见的物体是有用的。而如果手老是随着台词动，显得枯燥无味；或是画蛇添足地去用很大的幅度做出手势去描述无形的东西，中断了叙述，分散了注意力，这就等于扼杀了台词。这种提醒对动作的辅助性选择很有必要。他指出：“手势在表达思想时总是先于语言，正象闪电先于雷鸣一样；视觉总是先于听觉。”

这是一个重要的提示，它告诉我们在选择手势动作时要先与思想挂钩，而不是随着台词随便乱动。亨利·欧文曾要求演员先思考然后说话，沃尔康斯基则要求手势先表达思想，然后话语随之而出。于是之的表演正是这样。

沃尔康斯基最重视的手势是第三种：心理手势。它是“情感的外部表现”，是最高表现，它最有意思又最难运用，他认为这种心理手势和语言不尽相符，而且有时还和语言相矛盾，它不一定与所讲的话一致，“而是与某种寓意相吻合”。^①

北京人艺已故著名演员董行佶曾经说过：

“我演戏是给观众看的，我从不浪费我的精力。我在台上的一举手、一抬腿、一转身，全都是有目的的，都要交代得清清楚楚。”^②

他在扮演《王昭君》中的温敦时，在一段挑拨王龙对王昭君的不满的戏里，一边说话一边拿起王昭君带来的一面铜镜，眼睛

① 以上均参见《俄罗斯名家论演技》，第184—186页。

② 据董行佶1982年在上海戏剧学院所做学术报告记录。

注视铜镜中的影像，用手摸着自己那漂亮的小胡子，还顽皮地对着镜中的自己眨眨眼。突然，他的目光落在铜镜的边缘，一个小小的停顿，然后才说出：

“不过，汉朝派来的这个女人……”

又是一个顿歇，拿铜镜的手慢慢垂下，随即有力地站起身，然后才说出下面的词：

“……是不好对付的。”

这种动作处理，手势运用是具有心理优势的，在表达思想前手势先于语言；手势动作表现出内在情感。

动作的辅助性选择可以与角色造型构思联系起来作出统盘设计，这种动作设计并不规定动作手势的具体运用，但有了一个设计思想后就可以去练习达到纯熟的程度，在排练和演出中就能较自然地生发出有特征的手势动作来。

我们可以举著名演员石挥扮演秋海棠为例：

《秋海棠》的主角是个唱旦角的男演员，这一类演员因为常演旦角而在日常生活中也带有女性的味道。石挥为了让角色显得有点女性化，就给自己规定：整个手在张开的时候，手指不准分开。如果必要分开的话，就必须是在手指弯曲的时候。他这个动作设计就把一个唱旦角的演员的手的动作作出了某种规范。有了这种规范，秋海棠的手势和小动作就具有了女性的温柔与矜持，在角色说话的时候配合上这样的手势动作就切合角色的身分习惯。

但是秋海棠并非全是过着当戏子的生活，当他遭难后担重务干粗活，长年的劳苦操作，当然会失去16年前的丰采。因此石挥又规定在第四、第五两幕戏中，要把手指分开。这种设计思想是完全符合现实主义要求的。

与之相呼应，石挥还规定自己的脚步在一、二幕中要轻快活跃，十分之八的活动完全用脚尖，走起来有一种弹性，这样就使整个体态柔软一点，转弯时也以脚尖为轴心，扭起来可以使长袍飘成一个圆伞形。脚步要斜伸出去，这样身子就会有一种曲线，有一种舞蹈化的感觉。这也是与演旦角的戏子身分习惯相符合的设计。而到了第五幕就要加上病态、老状，因其悲惨遭遇和凄苦生活，使脚步与前倒转过来，走路用脚跟先着地。这就揭示出规定情境。^①

以上我们讨论的是确定性的动作，基本上是按照角色行动目的和剧情发展需要以及外貌设计、加强语气等要求而进行的动作选择。但是舞台演出终究不同于现实生活，舞台上常有一些因导演调度要求或画面形式美要求造成的不确定性的动作出现。这时候演员就要学会“证实导演调度”，自己设法使之合理化，自己进行动作的选择而不应事事处处均要导演操心。譬如导演要某个演员从桌边站起走向台上某处，这往往是导演从画面处理出发而不一定是行动目的的必需动作。演员就要设法找到自己起来活动的内在根据。曾有人举出演出奥尼尔的《天边外》时，扮演母亲的演员在表演某场戏中一个场面时的无定性动作选择：这个场面是一家人围着桌子坐着谈论一个儿子出走的问题。母亲坐在桌右边边打织物边说话，然后，她为着一个一定的行动目的，站了起来走到左边去。此后没有轮到她说话，使她没有机会回到原来的位置，而下面的戏却需要她仍坐到原来的座位上。演员为此与导演商议出一个办法。当她起身走向左边去时，她故意地把手上的织物不经意地掉落在地

^① 参见《石挥谈艺录》，上海文艺出版社1982年版，第99—101页。

上，为了把掉在坐椅近旁地上的织物拾起来，她便可以很自然地做出一个无定的动作：把线卷到手里拿着的线球上，随着线索而回到了原来的地位上去。

这种一定的与无定的、或者说确定的与不确定的动作之间的关系是演员在排练中经常会遇到的、必须处理好的问题，有时甚至是一种难题。但如果不会选择动作，就难以证实导演调度。而调度如果仅是机械的、形式的，就会使观众不满意。但是导演有权不讲明理由而指示演员在台上从某位置转移至另一个位置。譬如有人排演一出喜剧，为了让某夫人因故晕倒时正好倒在某角色的怀中，他就要求这个演员设法逐渐向这个夫人的角色所在位置靠拢，等她晕倒时恰能将她搂在怀中。那么这位演员就要自己设法去寻找机会，做出一些无定的动作来逐渐转移自己的地位。他可以走过去向什么人远远招呼一下，也可以从仆人手托的盘中拿起一杯酒向某人致意，一边喝酒一边走动，等等。

动作的辅助性选择是演员运用表演创作手段的重要一环。

4、动作虚拟性选择

舞台动作是一种表演艺术的创作手段，当然也应该做到真实性与假定性统一，舞台上发生的一切，演员的任何舞台行动都是假定的，演员要说的话和要做的动作都是由戏剧情境规定，都在假定的前提下进行。观众也是在“以假当真”的前提下进入剧场欣赏戏剧艺术创造的。虚拟动作因此而合理地存在。在所有戏剧演出中，就象画中的空白和诗中的省略那样，能被广大观众接受。

与戏曲表演的定型虚拟不同，话剧表演中的虚拟是一种不定型的虚拟。在什么情况下省略什么，虚拟什么，均由导演和演员因戏制宜、就戏论戏，并无统一规范。在不少写实主义演出中尽管连喝水、抽烟都来真的，但饮酒究竟还是需要用代用品。在不少主要用动作完成的行动中，如穿针引线缝衣鞋，格斗打耳光，用刀砍杀或剑刺穿敌胸，开枪射击，晕倒或死去，都必须具有虚拟性质。《茶馆》中逗鸟动作不用真鸟作道具，因为它可能在不该叫的时候突然鸣啼不已，喝茶也并非真用水冲茶。在非写实性的戏剧演出中，这种虚拟动作使用得更为频繁：《中国梦》中的放排、饮食店开张等；《WM（我们）》中捉鸡、杀鸡、煮鸡和吃鸡是一系列的虚拟动作，还伴以演员自己用嘴做的音响效果；《放鸽子的少女》手中的虚拟的鸽子；《三剑客》中火枪手们在台上骑马奔驰等可谓虚拟动作在话剧中之极致。

话剧舞台上的虚拟动作虽然不是定型的，但它带有相当强的舞台技巧性质，不经过训练是很难掌握好的。同时话剧观众在观看演出时，也有一种约定俗成的审美定势，完全能够接受这种表现形式。他们对不同风格样式的戏有着不同的欣赏期待，只要不是不伦不类的虚拟动作，他们一般都能认同。而演员在设计虚拟动作时必须进行选择。

《桑树坪纪事》中打牛一场，牛明显是假扮的，打的人手中都没有实物家伙，只是做着力打牛的动作。这种虚拟动作在行进中突然变成慢动作象电影中的慢镜头，于是一场“围猎”就象舞蹈一样既动人心魄又优美可观。演员们在这场戏中只是打的方向一致，牛滚到哪儿，人就围到哪儿，打到哪儿，但并没有严格的具体的动作规定，每个演员自己假定自己手中

所持是什么实物，有多少分量，打在牛身上会产生什么反应，而在群体的似乎无规律的动作节奏中，自然地呈现出一种整体的美，这是多样的统一。

一般地说，在写实的演出中，如有虚拟动作，总是力求其真，尽量掩饰其假。譬如妇女扎鞋底，动作的尺度，分量，线的长短等都很考究，追求观众看来逼真。而在非写实的演出中则有意告诉观众这是假的，不作任何掩饰。如《WM（我们）》中一个姑娘投河自尽时，由台上空垂下一根粗绳，上有铁钩，演员将铁钩挂在自己腰间事先准备好的铁环上，身子向前一扑，绳子被后台工作人员收拢，于是她就悬空被吊在那里，拼命摆动手脚以示挣扎。这时，“将军”把她救了下来。这是彻底破除了生活幻觉的手法。

不论是何种处理手法，演员在做虚拟动作时，总是应该主观认真地去，尤其是表演时的心境和角色的情感体验，决不应因为做虚拟动作而有所影响或削弱。

做虚拟动作，一无实物，二不能重复做，如果你做的动作观众不能当场立即看懂，那就失去了艺术价值。因此在使用这种艺术符号时，就要十分谨慎小心地尽量使动作能够比较精确，或者使动作的特征尽量鲜明，使观众一看就懂。

在假定性比较内含的演出中，虚拟动作一般地依循着生活逻辑来规范，尽可能选择最具表征性的细节，以求动作的逼真感；在假定性比较外显的演出中，虚拟动作主要依循艺术风格逻辑，有时不大顾及生活的合理性，甚至带有某种象征意味。因此，演员在进行动作的虚拟性选择时必须与演出的风格样式和导演的处理手法相一致，有区别地对待演出规定演员要做的种种虚拟动作。

在讨论过动作的选择之后，我们应该对动作的直观性特加注意。艺术主要是诉诸观众的视或听的，而视觉形象更为直观，更易为观众所接受，所以，作为创作手段，现代演剧艺术对动作的重视胜过语言。从梅耶荷德开始就特别强调动作：

“动作在戏剧表演创作中，是一种最有力的表现手段。舞台动作的作用，比其它戏剧成份的作用更重要，丢掉语言、服装、脚光、边幕、剧场建筑，只留下演员及其精巧的动作，戏剧依然不失为戏剧：演员的思想和动机，观众能够从他的种种动作、手势和面部表情里看出来；对演员来说，剧场建筑乃是一块空地。即使没有建筑师，演员自己给自己也能随便在什么地方，而且不管条件如何，都能那么迅速地把它创造出来，正象演员本身那么敏快一样（读一下关于中国流动剧团的文章吧）”。①

梅耶荷德从传统的哑剧、西欧的即兴喜剧、中国戏曲的表演艺术中得到启发，要求演员“要具有那种天赋的反射镜似的应激性的才能。”因此“演员必须把自己的材料——身体操练好，要使之在转瞬间便能履行从外部（从演员、导演）所接受的任务”。他认为“演员的创作是一种空间造型式的创作”，所以演员必须掌握自身机体的力的表现，必须形体顺遂、稳定，时刻都能掌握住重心。他把这种力学称为“有机造型术”。他认为演员如果能通晓有机造型术的规律，具有应激性，那么，“由一系列的形体姿势或状态而产生的那些‘应激性的光点’，已浸染着这种或那种感情。演员借助此种方法所‘产生的感情’，便始终有着牢固的基础，即：形体的先决条

① 《俄罗斯名家论演技》，第148页。

件。”^①

梅耶荷德认为演剧艺术不应建立在心理学基础上，而应建立在生理过程的基础上，因为任何心理状态，都受一定生理过程所制约。他主张动作必须精练、精确。接近角色应该从外向内，而不是从内向外。动作是主要创作手段。

在对动作的过分强调的同时，梅耶荷德对剧本台词不象斯坦尼斯拉夫斯基那样尊重，他常随意删改剧本，以服从他导演的节奏总谱。同时，他十分留心地让出空白给演员进行即兴的创作，追求动作的即时性和生动性。

梅耶荷德的理论和实践，明显地影响了格洛托夫斯基。首先他在理论上强调演员的动作而比梅耶荷德更为彻底地反对综合性，提倡“贫困戏剧”。他对剧本的态度更为虚无，经常改得面目全非。他也与梅耶荷德一样为演员制订出一整套训练工具的方法。他要求演员通过动作向观众披露内心的情感，坦诚而毫无保留，做一个“神圣演员”。他因为接受了阿尔托的“残酷戏剧”理论而在动作的选择上更为追求逼真和夸张。他也对东方戏剧十分着迷。他至今仍与“环境戏剧”和戏剧人类学提倡者谢克纳与“即时戏剧”提倡者布鲁克一起研究和实验着“源头戏剧”。这是以东方戏剧和舞蹈的动作为基础而进行的崭新实验。

受着他们的影响，我国戏剧界也出现了“形体戏剧”的提倡者，主张以动作为表演创作的主要手段，在实践中重视对现有演员形体的再训练。上海导演艺术家黄佐临通过《中国梦》演出提倡“优动学”。这是一种既非舞蹈，又非生活化动作的中间性动势，它具有“优选”动作之意，并非以优美为目标。

① 《俄罗斯名家论演技》，第163—164页。

用经过优选的非生活化的动作姿态直接表现人物心态，如在皮条作的绳网幕间穿梭及双手绞绳收放，以皮条裹身等动作来表达心境，具有较高的信息量。

这些都是新的戏剧表演现象。

我们对这种现象应该持支持的态度，因为这一潮流正方兴未艾。但我们也应看到戏剧现象是复杂多样的，自从现代戏剧兴起并发展至今，大致上有仍然重视语言的戏剧家如布莱希特、迪伦马特等，他们都是剧作家，也有重视动作的格洛托夫斯基等，他们大都是导演艺术家；有用真实的合乎逻辑的动作表现荒诞的生活本质的，也有用混乱荒诞的动作表现生活的荒诞性的；有十分尊重剧作家劳动的导演们，也有不太尊重文学剧本的导演们。因此，我们的认识是：动作和语言同是表演创作手段，从戏剧文化总体来看，舞台语言和动作并用是多数演剧艺术作品的普遍现象。我国前几年中曾有“话剧是否一定姓话”的争论，除了要为歌舞重新综合进话剧开道之外，还有强调以动作为主要表现手段之意。我们认为动作和语言都是主要表现手段。

三 语言与动作的延伸——歌舞

歌与舞，本属于“表演艺术”，以抒发艺术家主观情感为特性。李泽厚在《略论艺术种类》一文中曾正确地指出这类艺术的美学特征：“即反映现实的原则不是摹拟，而是比拟；不是描写，而是表情；不以如实的再现为主，而以概括的表现为主。”^①尤其因为歌舞是以一种动的物质手段为创作媒体的艺

① 李泽厚：《美学论集》，上海文艺出版社1980年版，第398—399页。

术，因之，表情的限制性很小，可以尽情地发挥，成为表现艺术的高峰。

歌舞本来就是戏剧表演的先天性手段，戏剧无论中外均起源于歌舞表演故事，从文艺复兴时期起，欧洲戏剧分化为歌剧、舞剧和类似现代的话剧之后，歌舞手段作为一种戏剧表演的成分在话剧中逐渐减少，它们的作用逐渐减弱。直至自然派演剧时期，甚至完全消失，离开了戏剧综合系列，转化为语言的音乐性、动作的舞蹈雕塑感以及这二者共有的表演节奏感。随着现代派戏剧的兴起，歌与舞也逐渐渗进戏剧表演中，当前常见的国内外演出中歌队或舞队的使用，是最明显的表征。就我国近十年来戏剧舞台上的种种现象看来，歌舞表现性手段的使用，大致上保持在以下几个限阈之内：

1、群众角色在某些场面中载歌载舞：主要角色基本上保持再现性表演。

最早使用舞队的是中国青年艺术剧院的《双人浪漫曲》。两位主角并不使用歌舞手段，舞队处在背景陪衬的地位上。忽作景物，忽成游客、情侣，也以姿态造型和动势来烘托表现主要人物的情绪变化。

北京人艺的《野人》演出时，除了老歌师与帮手、工匠们与女声歌队的歌唱比较突出之外，还有拟人化的森林舞队，十男十女的人体随意随情蠕动、收缩或伸展，以表现原始状态的森林，表现大自然的生态变化和科学家的心境，给人深刻印象。而生态学家等主要角色主要仍使用动作和语言手段。

较早在舞台上设歌队席的是中央实验话剧院演出的《一个死者对生者的访问》。歌队队员轮流地戴上面具，扮演剧中角色，演完摘下面具回歌队席。歌队除哼唱外，还兼做风雨等音

响效果，主要作用还是表现恬恬和肖肖的情感交流。主角恬恬有个别自弹自唱的抒情场面和情境规定的舞蹈表演。此外，她与肖肖、柳风等角色的表演仍然是再现性的，较少使用表现性手段。

在同一剧院演出的《和氏璧》中，舞队分量较重，如群众演员在红光追射下从平台上滚下楼梯，表现和氏妻分娩时血流如泻等。但主角和氏不参与舞蹈表演。

主角也参与舞蹈的戏是《WM（我们）》，它用架子鼓在台上当着观众敲出种种鼓点，用以切割场面，变换场景。同时，演员们随着鼓点舞蹈，转换情绪与心境，进入下一场戏。兼以表示春夏秋冬的季节交替。但在各个场面中并不使用歌舞手段。

从以上几个例子中可以看出，目前我国话剧演出中，包括剧作者的创作中所规定的歌舞表现性手段的使用，在主角与群众演员之间有一道界限：主角主要仍使用再现性手段。这在《桑树坪纪事》中仍然如此约定俗成地继续着。

2、在全剧中的比重，歌舞手段不占量的优势。

在上述各剧中可以看到，全剧中，再现性的语言和动作手段占主要分量比重，歌舞只占较小比重。歌舞在剧中是动作与语言的延伸，当情绪激动必须“手之舞之足之蹈之”时，歌舞手段自然地出现了。观众能很快认同并较少抵抗地接受。凡硬贴上去的歌舞表演，常不能成功。因为在话剧演出中，歌舞手段的重新被综合，就必须是舞台动作和舞台语言的延伸，并且不占主要分量。这种现象在《桑树坪纪事》中处理十分得当。麦客上山，割麦等舞蹈场面，打牛的舞蹈化动作，青女被剥去裤子等场面，由激情需要而转化为歌队的歌唱。都显示出歌舞在动作与语言基础上

延伸能取得最佳效果。而这种延伸有内在的逻辑限制，并非时时处处都可随意地唱起来或舞起来，因而比重不可能很大。

也有在全剧中歌舞占较大比重的演出，可以举武汉市话剧院演出的话剧《搭错车》与上海青年话剧团演出的《相逢不是在梦中》为例。我们看到这两出话剧演出中，歌与舞占有较大比重，怎样解释这种现象呢？我们认为，这里的歌与舞都是戏剧情境规定的主要人物必须真实地唱歌跳舞的地方。歌女就要练歌，歌手就要表演唱歌。而并非用歌来代替语言，用舞来代替动作。因而，这里的歌舞不是表演手段决定的，而是戏剧情境决定的。假如我们注意到沈阳话剧院演出的《搭错车》用了“歌舞故事剧”的名称，而且对比两个《搭错车》的演出来判断，就能够分清楚它们之间的不同，区别就在于沈阳市话的演出是大量使用了歌与舞这种表现性手段来代替了动作与语言的再现性手段。这种不同，观众是能够区别的。观众在观看沈阳市话的演出时，很快就会产生对歌舞的期待。他们把这出戏称为“歌舞故事剧”是很明智的，因为歌舞手段占了很大比重，就使戏剧本身变成了另一种戏剧形式了。

从国外戏剧发展来看，发源于英国，风靡欧美与日本的“音乐剧”（原名“音乐喜剧”）的兴起，可以从中看出：当歌舞手段代替了语言和动作而成为剧中主要表现手段时，这种创作手段的比重上的量的变化就引起了戏剧本身质的变化：从话剧转化为歌舞剧，尽管剧中仍有动作与对话。

这种现象很值得我们注意。也许其中藏有规律性。

3、歌舞表演的艺术质量不要求高级品位。

欧美音乐剧的演员要经过特殊训练，要达到歌唱演员和舞蹈演员同等水平，而且歌唱与舞蹈在演出中确实具有表现性艺

术的高质量，让观众在视听两方面能直接欣赏歌舞艺术的美。在话剧中使用歌舞手段，一般情况下并不提出这样的高要求。

《双人浪漫曲》中的舞队是由业余演员担任的；不少演出中的歌队都由受到过一定声乐训练的话剧演员承担。他们的歌与舞相对来说比专业的歌舞演员水平要低得多。据说日本有一剧团为演出音乐剧《猫》，对演员进行了严格甄别、调换和训练，使在剧中演出的演员的歌舞水平几乎达到歌唱家与舞蹈家的高度。如此追求质量，要求达到高艺术品位的歌舞手段正是音乐剧演出必需的。我国目前话剧中使用歌舞手段时，水平有高有低，但一般地并不要求十分高级的水平，只要能完成演出要求的一般任务就可以了。

有的演出也聘请专业舞蹈演员组成舞队以完成难度较高的任务，但这往往仅限于群众演员。目前已经出现了主要角色有较高难度的歌舞表演，一般话剧演员难以胜任，因而约请专门人才来扮演某个主角的情况。如广州市话剧团排演《游园惊梦》时，就聘请上海昆剧名角华文漪担任主要角色，在话剧舞台上施展其戏曲歌舞技能，获得成功。目前这种现象值得我们注意，但因绝无仅有的一例，还不能对它进行定性分析，还有待今后的发展再来讨论。

以上三种界限是从我国近十年来的戏剧演出中概括出来的，并无明文规定，大家却不谋而合，所以其中可能有着某种必然的规律性。我们这样说：如果有一个演出，它的主要角色主要使用歌舞手段；剧中的歌舞成分占有主要地位；歌舞表演水平是高质量的，那么，它就已经不是一出话剧了。就象沈阳市话剧团把他们演出的《搭错车》称作“歌舞故事剧”那样。它确实已经不是一出话剧了。由于主要演员郑爽是戏曲演员出

身，有扎实的歌舞基本功，加上她能歌善舞，同时又很会表演，擅于利用表现性手段传达角色情感，因而具有较高歌舞艺术质量，使演出成为一种表现性的戏剧，相当于国外的音乐剧形式。演出者自然地把它划出话剧范围之外，观众也以歌舞剧要求来欣赏它。

这样，我们可以为歌舞手段在话剧中的使用提出几点建议：

(1) 话剧演员应该认识到歌舞手段重新被综合进戏剧表演之中是很自然的事，因为戏剧本来由歌舞起源，除话剧外的歌剧、舞剧、戏曲等戏剧表演中均有歌舞表演成分，话剧汲取其长，以丰富自己的表现手段无可非议，而是一种创新探索。只要不超出界限，只要有利于内容的表达，只要观众能接受，演员应该表示欢迎。

(2) 话剧演员应该努力学习歌与舞的技能，以适应表演多方位的要求。话剧表演教学中也应加强形体技巧、舞蹈、声乐技巧的训练，以使未来的演员具有多方位适应能力。

(3) 话剧演员不必拒绝作舞队与歌队演员，也不要反对在扮演主角时有歌舞表演。相反，我们应该亲身实践以探索歌舞手段在话剧中的正确使用，体测其界限及某种量的临界点和质的区别，从而保持话剧本身的表演特征。

(4) 不脱离纯粹以再现性手段为主的话剧演出，在百花齐放的前提下，巩固优秀传统。象北京人艺的《天下第一楼》及《哗变》那样的主要以语言和动作取胜的话剧，仍然富于生命力，仍然为广大戏剧观众所欢迎。近期北京人艺以传统的现实主义表演征服了上海观众是一个明证。

因为歌舞手段重新综合进话剧表演之中的新尝试，无论在

数量上与质量上都尚未达到一种可以规范的程度，还难以做出全面的系统的概括。因之，这一种手段的存在不容我们忽视，但作为一个专节尚嫌单薄。有待于今后进一步地注视其发展。

四 表情的揣摩

我们之所以要将表情列入本章，是因为舞台表情能直接向观众传达出角色的思想感情及其变化，它也是演员塑造角色的十分重要的创作手段之一。然而它却常被包括在形体动作之中不予强调；在进行演技训练时，也不列为专项训练。其实，它在创作手段中与动作、语言同样重要，同样要进行专门训练。表情是演员扮演角色时，传达角色内在情感的最敏感、最突出的第一线手段，它应获得特殊研究的价值。

斯坦尼斯拉夫斯基在《奥赛罗导演计划》一书中多处直接提到了演员面部表情结合语言和动作，甚至单独传达角色情绪变化的作用。在埃古的一段独白前他提示：“在这个停顿中演员必须要使观众的全部注意力集中到他的面部和他的表情，必须避免以动作分散他们的注意力。”埃古在说完“我可以把他象一头驴子一般牵着鼻子跑”之后是“抑制的笑”。然后，“他的表情变成阴郁的沉思。”“我可以不靠台词塑造出整个这场戏来，只用呼喊，动作，痛苦的表现，愤恨的爆发，以及全然绝望的姿态”^①。可见斯氏对演员的表情是十分重视的，并不象某些人认为的体验派大师就不重视外部表现那样。

^① 斯坦尼斯拉夫斯基：《奥赛罗导演计划》，第123页、126页、244—245页。

事实上，有许多著名的“体验派”演员都是注意表情练习的。如英国演员爱德蒙·金、亨利·欧文、劳伦斯·奥立佛，都是经常对着镜子观察、练习自己脸部的表情。

至于中国早期演员接受西方形式主义表演方法，将表情编为36号训练的方法，也许不够科学，但是表情确实是要训练的，主要是配合内心独白进行训练、设计，以找到最佳的表现方式。下面我们具体地谈一谈表情的重要性与一些有关问题：

1、人类表情的统一性与特殊性

英国科学家达尔文在研究人类表情时，曾用进化论观点指出，现代人的表情与原始人类生活有着内在联系。譬如，愤怒时握紧拳，咬牙切齿，就和原始人类与野兽搏斗时紧握石块或棍棒，并和动物一样用嘴来撕咬有直接关系。他认为人类表情的很多共同性是古人类遗传下来的，因此人类至今能够通过表情互相了解感情的内容，并进行交流。

我们以为达尔文的观点是科学的。尽管今天已是20世纪90年代了，但是不同民族、不同国籍、不同肤色、不同语言、不同风俗习惯的人类却可以用互通的表情进行交流。例如，国外的舞剧、歌剧、话剧、电影、电视到中国来演播，即使不通过翻译也可以了解大致的内容，我国的剧目出国演出也同样，这是为什么？就是因为人类表情有其统一性。

例如人类痛苦时会哭，欢乐时会笑；
赞成时会点头，反对时会摇头；
愤怒时会挥拳，赞扬时会鼓掌；
得意时会昂首，羞愧时会低头；

哀求时会伸出手掌，申斥时会指向对方。

以上所说的是人类表情统一性的一面，由于这种统一性使人类能不分国籍、民族，进行生活上的联系、访问，以及文化上的交流。但是由于地球上的人类长期分居于各个区域，其风俗、习惯、生活方式不尽相同，也产生了在表情上的各自的特殊性，我们从达尔文的《人类和动物的表情》一书中可以看到人类在表示肯定与否定时，一般都用点头与摇头来表示，然而也有少数的民族不一样。例如：

“印度人的肯定和否定的姿态有种种不同。有时也象我们欧洲人一样，使用点头和摇头的动作；可是，他们在表示否定的时候，更加普遍地把头部突然向后和略微向一侧投去，同时用舌头发发出咯咯声来。”“印度人在表示肯定的时候，通常并不使用点头的动作，而是最初把头部向左后方或者右后方仰起，然后再只做一次倾斜地向前方急投的动作……。”“据说，意大利人也同样地把一只上举的手指从左向右移动来表示否定；实际上，我们英国人有时也用这种动作来表示否定的”。①

可见得，即使是人类最简单的赞成与反对，点头与摇头动作也并不完全一样。更何况还有其他一些更细微的情感表露方式也会有其特殊性的。例如在表示无可奈何的心情时，欧洲人常爱用耸肩、双手摊开的表情姿势，而东方人却习惯用叹气，轻轻摇头的方式而不习惯耸肩。

即使是本国的人物，也会由于各民族的习惯及时代不同而在表情方式上有所区别。我国古代人与现代人其情感传达方

① 达尔文：《人类和动物的表情》，科学出版社1958年版，第168页。

式自然有所不同。甚至在哭、笑方面也有相应区别。少数民族与汉族，由于生活条件不同，在某些方面例如男女之间爱情表示的传递方式等也有不同之处，脸部细微的表情变化也会有所不同。演员应该重视人类表情的特殊性，并加以研究，因为演员所接触的剧本与角色中外古今均有。当我们塑造其他国家的角色时，有必要对该国的人情风俗、习惯表情等进行了解，才能对人物形象创造更有把握。

2、舞台表情的普遍可领悟性与剧场性

舞台表情与生活表情基本吻合，又不尽相同。基本吻合，是因为舞台表情源于生活，剧本作者的创作依据是人类社会生活。尽管他可以通过想象、构思、艺术加工成他理想中的人物，但其原型肯定还是生活中的活人。我们演员是以生活中的活人，将剧本上经过创作加工的人物扮演成另一个活人。观众也是生活中的活人，来欣赏艺术加工过的舞台上的活人，演员——角色——观众，都是人类生活中的活人。因此演员所设计的表达思想感情的表情方式首先应是人们均可领悟的方式，这是创作表情的大前提。为此，我们既要注意到人类表情的一致性，又要照顾到特殊性。但是在遇到特殊问题时，还是先要考虑到观众的可领悟性。如果你在中国演出意大利戏剧，面对的是中国观众，用一只上举的手指从左向右移动来表示否定，虽然这是意大利人的习惯的表示否定的表情动作，但对中国观众来说就会莫名其妙。如果你在选用这一表情动作的同时用摇头来表示否定，这样中国观众就可以领悟了。

普遍可领悟性并非排斥演员设计不一般化的表情动作。表

情是无法虚拟和抽象的，总是要在可领悟的基本要求上去加工、变化。除此以外，我们还应注意演出的剧场性，甚至注意到剧场的大小，中心舞台还是框式舞台。因为我们演出唯一的对象是观众，处处要为患者着想。

框式舞台一般是正面向着观众，与观众保持着一定距离，尤其是后排的观众。因此不仅语言、形体动作要适当夸张，表情也一样，从某种程度上讲，表情的夸张应更大些，因为表情的幅度不可能大，又不象电影、电视可用中、近、特写镜头，拉近与观众的距离。有的舞台剧导演，为了拉近与观众的距离，设计了伸出型舞台，或用花道、跳板等方法，但与观众还是有一定距离的。至于表情的夸张程度，也不能是无限度的，必须适当掌握分寸，以适合于剧场审美要求为度。

中心舞台剧场演出与观众距离较近，表情的幅度更应注意，特别是习惯于在框式舞台上演出的演员，应该掌握分寸，使观众觉得真实可信，亲切自然。上海青年话剧团演出《母亲的歌》就采取了中心舞台的形式，剧中的演员祝希娟、姜际成等都以逼真而丰富、细腻的表情赢得了观众的好评。如果有个别演员分寸掌握得不够好，就会使观众感到难以接受。中国青年艺术剧院演出的《挂在墙上的老B》虽然也是中心舞台，但他们都是到各大学的饭厅或体育馆里进行演出的，与上海青年话剧团的只有一百座位的中心剧场不同，相比之下，中国青年艺术剧院的演员在表情上更开放些，激情时也更冲动些。当然这两出戏在剧情内容及演出风格上也是不相同的。

以上两例说明演员在设计表情时一定要根据演出的场地，进行适当调节，但无论怎么调节，首先要考虑的是要让观众既能看清又能看懂。这就是表情的普遍可领悟性与剧场性的统一。

3、脸部表情的丰富性与逼真性

人的身体的每个部分，从头发到四肢都能表情。人们常说“怒发冲冠”，即指人发怒时，头发都会一根根竖起来。手指还会颤抖。一耸肩，一摆手，一弯腰，一顿足，均可以是一种表情，这就是一般所说的“表情动作”。我们认为，人类表情最主要的部分还是脸部。随着人类文化的发展，文明程度的提高，人脸部的表情就越来越显出其丰富性。喜、怒、哀、乐、吃惊、羞愧、鄙视、羡慕、骄傲、自卑、恐惧、兴奋等等情绪都会在脸部表情中传达出来。作为演员，平日里就应该重视生活中人们脸部眼、鼻、嘴、眉毛、额头等表情时的状态，进行细微的观察研究，大量存储起这方面的信息，以便在创造角色时选择最佳状态来传达角色的思想感情。

人的脸部最主要的表情工具就是眼睛。我国优秀戏曲演员如梅兰芳、周信芳、盖叫天等都十分注意眼睛的训练，他们将其作为基本功训练，目的是在舞台上运用自如。而在话剧训练中则比较忽视或听其自然，其实这是不应该的，因为在话剧表演中，眼神是十分重要的表情焦点，每个角色的眼神均应有所不同。

在曹禺的著作里，对角色的整个描述非常细致，特别是脸部表情。其中对眼睛的表情状态及眼神的描写尤为精采；例如《雷雨》中对几个主要人物的眼部是这样规定的：

四 凤——“……她的一双大而长睫毛的水灵灵的眼睛能够灵敏地转动，也能敛一敛眉头，很庄严地注视着。”

鲁 贵——“……他的眼睛锐利，常常贪婪地窥视着，如一只狼……。”

紫 漪——“……她的大而灰暗的眼睛同高高的鼻梁令人觉得很美，但有些可怕。在眉目间，在那静静的长长的睫毛下面，看出来她是忧郁的。有时为心中的郁积的火燃烧着，她的眼光会充满了一个年轻妇人失望后的痛苦与怨望。

周 萍——“……在他灰暗的眼神里，你看见了不定，犹疑，怯弱同矛盾。一点疲乏会使他眸子发呆，叫你觉得他不能克制自己……”

可见曹禺先生对自己创作的人物的眼神是十分注意的，这些描述对演员创作有极大的帮助。演员扮演这些人物决不可对此置之不顾。但不是每个作者都习惯于如此细致地描绘的，这并不是作家心中没有人物的脸谱。这可能是各人创作的习惯，也可能是为了给演员更多的创作自由。因此，演员在接受了角色任务后，应该立即开始对角色的形象构思工作。其中极为重要的是对人物思想感情的脉络的分析及脸部表情的设计，尤其是眼睛的表情状态及眼神的设计。眼睛的表情状态可以通过化妆设计来帮助，而眼神的设计却要对着镜子揣摩练习，当然一个人物不可能只有一种眼神，在不同的规定情境，不同的内心活动有各异的眼神。不同的人物性格、在同一个规定情境中也有各种不同的眼神。眼神设计对电影、电视演员来说是头等大事。对话剧演员来说也同样。因为眼神的准确与否，直接影响到内心独白、人物性格设计的准确与否。

眼神的变化千姿百态，它是心灵的窗户。一般来说，幸福时双眼熠熠发光，失望时又会灰暗无光，眼帘下垂，振奋时的目光坚定自信，恍惚时的目光散乱呆滞，仇恨时眼闪凶光，贪婪时现出馋欲，哀求时双眼凄恻，拒绝时目光冷峻，羡慕时眼

闪烁钦佩之色略带微笑，鄙视时眼里含着讽刺的轻蔑并伴有冷笑，等等。眼里含泪的方式也有多种，一般来说，舞台演出忌讳真正的痛哭流涕，这样会破坏脸部的化妆又不美观，且影响念词。但是，舞台上有时也需要泪水，最好的办法是眼眶含泪却不让其流下，这就要学会控制。如需要大哭时，就不能全真，必须用声音或动作来帮助。热泪盈眶是最动人的，但要靠演员的激情体验与控制的技巧才能达到。舞台不象银幕、荧屏可用眼药水来帮忙，舞台上演员的眼泪要依靠演员的艺术激情，也不可能每天演到需要时眼泪就一定会涌出眼眶。当然，有的优秀演员可以做到，王玉梅同志就曾经说过：她演戏时“演一百场就掉一百次泪。”每场能准确无误地在需泪水的地方自然地涌出。这说明演员的激情充沛及体验的演技达到纯熟的程度。

著名演员舒绣文是个激情充沛的演员，虽然她的外形不算美，可是她极善于调动全身工具，特别是眼睛，因此她所创造的舞台、银幕形象都能光彩照人。我们在这里仅举她在扮演话剧《骆驼祥子》中虎妞一角的眼神运用为例：

第一幕中，虎妞忙着炒菜烧饭，她的心情是平静的，“但当小顺子提到祥子时，表面虽将信将疑，内心却象接上了电源，来了个猛烈震惊的停顿，显示出由衷的喜悦，原来忙个不停的身体凝住了，两眼闪光，连观众也好像听到了她砰砰的心跳。”

当刘四回来时，“虎妞一边扫地一边说：‘要是祥子在这儿，院子从来没有这么脏过，放下车把就拿起条帚，大气儿不出，一会儿就扫得一干二净。’这几句话舒大姐处理得很好，目的是引起刘四注意祥子，但又不能让刘四看出自己的心意，所以说话时要克制内心的感情，故意说得很平常，可是她那闪烁

的眼神，蕴蓄着无限温柔的语调以及不时隐现的欢悦的神情，都让观众看到她内心的激动。”

四幕一场中虎妞与父亲发生了冲突，“接着刘四与祥子发生一场激烈的争执。这时，虎妞站在供桌前，正巧在他们之间。在他们的争执中她默无一言，但是舒大姐的丰富的心理活动，已从表情、眼神以及每一个细小动作中表现出来了。她挺直身躯，一方面防备刘四可能对祥子下毒手，同时紧张地观察和体会着刘四的每一句话。这时她心里千头万绪，一个是所爱的祥子，一个是父亲，她必须丢掉其中一个。她沉默着，这个沉默象暴风雨来临前刹那的寂静。等到祥子气极欲走时，虎妞两眼发光，果敢地跨出一步，斩钉截铁地说：‘祥子，等等走’！”^①

我们可以看到舒绣文在塑造虎妞这个人物时，对虎妞的性格及内心活动掌握得十分准确，又善于运用语言及形体的变化，特别是眼神的变化，使观众通过她的眼睛直接看到了她复杂又大胆的内心追求。只有达到这一步，才能真正将眼睛作为心灵的窗户。

著名演员于是之的眼睛如众所周知的，既不是双眼皮，又不大，我们从《青春之歌》中就可以看到他那双虽不大却运用自如的眼睛。在演程疯子时，他为了塑造这个人物对“疯子”的眼神进行了深入细致的观察。程疯子不是白痴也不是花痴，不能仅仅呆痴、恍惚。他是为生活所逼，老舍先生的原稿说他是一个被臭沟熏疯了的人。此话含义深刻，为此于是之费尽心

① 赵轶如：《舒绣文演虎妞》，《论话剧导演表演艺术》第二辑，中国戏剧出版社，1985年版，第87—89页。

计，他终于找到了程疯子的基本眼神状态是：缅怀、自尊、自卑、惶恐……，他在各种不同的人物面前，在各种不同的规定情境下，交替使用这多种眼神。他的眼睛告诉观众，这是一个大起大落，倍受凌辱，扭曲了性格的旧艺人。他的心死了，但没有毁灭。他善良到近乎天真，自尊到极点又自卑到顶点。他缅怀过去一片深情，眼看现实却又自暴自弃。总之在他的眼神中观众看到了一部旧中国艺人的心酸史。人们常常在他傻笑时流下了同情的泪水。

可见眼神对演员塑造人物是多么重要。

通常人们常说“眉眼”，是因为眉毛就在眼睛上面的部位，可以说是一组器官。眼睛要会说话，眉毛同样也要发挥作用。眉毛的动作有：抬眉、扬眉、垂眉、皱眉、展眉、锁眉等等。有时候还需要两条不同样的眉毛，一条扬起，一条压低，造成一种特殊的得意，或轻蔑的表情。

一般说来，人的心情愉快时眉头会展开，心情郁闷时眉头会锁闭。遇见为难的事会皱眉，遇见惊奇的事会抬眉，遇见得意的事会扬眉。总之眉毛的变化与心情有关，演员可以对着镜子练习眉毛的动作。眉毛除了配合眼睛动作外还可以配合嘴部的活动。例如惊奇时会嘴张抬眉，微笑时会稍稍地扬眉，大笑时又会高高地飞眉，歪嘴时，眉毛也会跟着一高一低。

一张脸上最主要的表情工具是眼与嘴。嘴巴是人们传达感情的工具。嘴巴的表情大致有：张嘴、闭嘴、抿嘴、歪嘴、撇嘴等。嘴的形状能表示某种感情，惊奇易张嘴，生气易抿嘴，无奈易歪嘴，轻视易撇嘴等等。根据角色的具体感情体验，具体性格特征可以多样处理。演员要了解自己嘴的形状，既要恰到好处地表现角色的感情，又要照顾到美观大方，因此非得照镜

子练习不可。

笑与哭都会影响嘴的形状。一般来说，笑会嘴角上翘，哭会嘴角下撇。有的演员有固定嘴角表情的毛病，哭时嘴角上翘，笑时嘴角下撇，这样就会使哭象笑、笑象哭，易引起观众的误解，或使人看了觉得虚假、不舒服。这种习惯要对着镜子纠正，直到正常、自然、运用自如为止。

有人说鼻子不会移动，不能变化，不能传达感情，其实不然，鼻子也有表情，可以皱鼻，也可让鼻头上翘，鼻孔收缩、扩张，气喘时还会一张一收地扇动，鼻孔还可以一个上翘，一个在原位，这当然是在特殊需要时才这样运用，尽管它不象眼睛、嘴巴、眉毛那样多变，但也要学会控制。

与眉眼连在一起的是前额，与鼻子连在一起的是两颊的肌肉，都可以灵活运用的。

从以上叙述中可以看出脸部表情是极为丰富的。演员必须有一张极为生动而富于表情的脸，决不可千人一面。但我们更要求表情的逼真性。舞台上的形体动作，可以根据生活动作虚拟化。人物语言也可以适当抽象化。唯独表情既不能虚拟也不能抽象，无论是影、视或舞台，表情的逼真性是同样要求的，也不论是现实主义还是浪漫主义或其它派别的演出，对演员表情的要求都希望逼真动人。只有逼真才能动人。表情做作、虚假将使演员为角色所花费的心血前功尽弃。

所谓“逼真”并非要求与生活中应有的表情一模一样，也不是等待“自然流露”。表情是需要设计的，但设计的痕迹一定要缩小到几乎看不出，最好是丝毫痕迹都没有。适度的夸张是为了照顾到剧场性，但必须是在原有生活表现的基础上适度地夸张。掌握表情的分寸对演员来说可谓是取胜的关键。

要做到逼真，首先要将角色此时此地的内心独白找准确，然后将具体的表现与表情方式找准确，再进行刻苦的练习，练习到熟能生巧的程度，演出时就可以让它“自然流露”。当然这是指关键时候的重大表情的表现方式，并非每走一步，每一句台词的表情都要如此训练。

如果你在寻找表情的表现方式上犯了违反生活真实的错误，那么，就是练习得再熟练也会使人觉得虚假。如果表情设计很准确而每次再体现时没有经过认真听、认真思考的过程，而是机械地重复已设计好的表情，那么也会给观众感到虚假。这与演员能否在每场演出中保持新鲜感，能否做到有真切的情绪体验有密切关系。

我们很钦佩扮演狗儿爷的优秀演员林连昆同志，他那跪在地上面对观众哭坟诉说的大段台词中，那丰富的脸部表情，将他的心灵、思想情感表达得淋漓尽致。在狗儿爷疯时，他的脸部似乎没有表情，但恰恰是这种似乎无表情的表情，连同全身每个细胞都表达了他嗜地如命，得而复失的复杂的揪心的思想感情。他那双不大不小的眼睛在得意时的狂妄和失意时的茫然特别吸引观众。尤其是疯了以后，眼里的瞳孔似乎放大了，常常视而不见，对自己的妻子也是一样。有时候，茫然又毫无表情却是最好的表情，令人心碎。然而当他复得土地神志清醒后再次看到自己妻子，其实他不仅认出了她，还了解她已改嫁，却装着不清醒，这样处理极为精采，因为这种难堪场面他既不能相认又不能不认，终于忍不住掩面大哭，将狗儿爷此时此地的复杂情感表现得入木三分。

林连昆最近在《天下第一楼》中扮演的堂头常贵堪称一绝。这个角色的表情十分丰富，林连昆表演得十分逼真。常贵全

身心地为顾客服务，脸上习惯地堆着微笑，这样一张甜甜的惹人喜欢的脸，使他能应付种种店堂中常发生的矛盾。当他的儿子因为是“五子行”的后代，不能进一家商店学徒时，他脸上显出少有的痛苦，甚至落下眼泪。但一听到客人到，他双手一捂脸然后就象川剧中变脸似地马上笑得脸上堆满了花，把悲哀掩藏得无影无踪地迎客去了。观众看到这里无不报以热烈的掌声。

艺术的逼真与生活的逼真当然不全一样，在舞台上哭得泪人似的不一定使观众觉得逼真，相反极力将眼泪控制在眼眶里却能感人肺腑，引起共鸣，然而对演员来说，控制比奔放更不易做到。上海青年话剧团在演出《孙中山与宋庆龄》一剧中，郑毓芝扮演宋庆龄，在孙中山临终前，留下遗嘱的那场戏中，郑毓芝——宋庆龄的悲哀已到了顶峰，这是一场激情戏，允许演员放声痛哭。但是郑毓芝处理这段的表情是极力克制，为了不使泪水流下来，不哭出声来，她用一块手帕捂住了嘴，观众看见的是一双绝望的饱含泪水的痛苦的眼睛，她的胸脯起伏，浑身颤抖，努力地抑制悲伤，直到中山先生断气后，她才象火山爆发似地双膝突然跪在床前，大声呼喊：“先——生！”她的表情逼真、声音浑厚，台下观众寂静无声，台上的演员越是控制，台下的观众越是流泪，而当演员呼唤时，台下反而凝冻住了，这种剧场效果可以说达到最佳状态了。

演员必须认识到，表情的丰富性可以避免千人一面；而表情的逼真性能与观众进行心的交流。

五 内心独白的组织

“内心独白”是演员创造角色的重要手段之一。是用人的内部语言形式来规范角色的思想感情脉络的表演创作的一种内部手段。

“内心独白”是涅米罗维奇—丹钦柯的术语，与斯坦尼斯拉夫斯基的“潜台词”原意相近，但在我国戏剧界兼收并蓄之后，加以区别运用，就使内心独白与潜台词有所区别。潜台词仅指角色台词后面的真正的含义，也就是言外之意，它是要随着台词的语气、语调说出来的，因此，潜台词就包含在台词之中了。而内心独白却是不说出来的藏在内心的“独白”，这种“内心独白”经过精心处理后通过表情及小动作表现出来。潜台词随着台词的流程行进着，同时也与台词一起消逝着。而内心独白却从演员上台后直至下场自始至终存在。特别是在停顿或没有台词时、与对手交流中更为丰富。它包括三方面的内容：角色语言和动作的心理根据；角色沉默时候的内心活动；角色总的心理状态，包括某种心境和对环境的感受等。

其实人们在生活中，内心的语言是从不停顿的。当你在默默地看书时，你的舌根在动，与说话的动作相同，一个人的大脑始终在不停顿地思考、判断、分析、理解、决定，这就是思维的过程，一旦形成一种思想就会说出来，说出来的就是构成句子的语言，而那些没有说出来的即内部语言，常常并未构成完整的句子，仅仅是只字片语，或几个词组或者单词，甚至是一个惊叹号或问号在人的脑际闪过。它们常会自然地在人的

脸部表情、全身姿态、形体动作中表现，但更多的情况是隐而不露，旁人不一定都能觉察。在舞台上我们必须以角色的名义来过舞台生活，以活人来扮演活人，因此当人物一上舞台，即应开始有不间断的思想活动，对客观舞台事物与对手都会有一定的判断和态度，特别在没有台词的时候，这些思想活动又必须用“内心独白”来规范。并且必须清晰地通过表情、小动作等外部手段表现出来，让观众即时地领悟角色的内心活动。这种领悟是必须通过外部表现的感知而达到的。

话剧比任何剧种更需要内心独白的规范，尤其是在演传统现实主义戏剧时，遇到特殊的规定情境，很长一段戏很少甚至没有台词，这时演员内心必须认真地判断、有鲜明的态度体验、不停地思索、最后得出结论，作出决定。例如《大雷雨》中，卡杰林娜在拿到了小姑娘尔瓦拉偷来的后门钥匙，这时有一长段独白及停顿，她手中抓着钥匙，不断地变换着手势，一会儿捂在胸口，一会儿想把它扔掉，一会儿又想藏起来，这些姿态的变化均来自内心独白。

在话剧中常常会有作者在舞台指示中规定的停顿，或者是语言中的逻辑停顿，也可能是导演处理上的长时间的静场，这时演员必须有丰富的、生动的内心独白，否则观众会感到“冷场”，对手也会无所措手足。在交流中与对方相互影响，注意对方的行动，听对方的话语，接受对方的刺激就必须有反应，这种反应即内心独白的表露。这过程是相互之间双向或多向进行的，内心独白愈准确，反应愈真实，戏就愈好看。否则会使观众感到“空白”或“虚假”。因此，演员必须要抓住判断、态度、分析、决定的行动环节，同时把它化为表情与动作，当新的行动开始后又会产生新的内心独白，不断地循环，永远无止境，直到剧终。

演员必须善于挖掘和组织内心独白。剧本中常只有台词或少量舞台指示。演员要充分掌握角色的内心活动，只有从人物的台词与对手的对话、及别人对他的评议、他对人对事的态度中去寻找。只有在深刻理解了人物的思想，理清了人物的情感脉络，掌握了角色性格特征后，才能找到准确的内心活动，还要将角色的思想感情、内心活动组织成角色内部的语言，这种语言即内心独白。要尽可能准确、生动、简练，还要进行语气、语调的处理，与剧本的台词一样地进行精心处理。在组织的过程中，可以将它说出来让导演听听是否满意，进行必要的调整。但在排练或演出时就不必说出来了。演出时更不应该机械地一字字地默念。这些内心独白，它有时只是一闪而过，不一定很完整，但必须有，否则演员会觉得内心空虚，没有自信心。内心独白的长短要看情况而定，如你听对方说话后要立即回答，那么必须简短，不能让对方等待你的回答。在另外的角色进行谈话，你没有台词时，也应有反应，在长时间地无台词时，内心独白较长，特别是那些谈话与你有关密切关系时决不能停在那里“看戏”。如果一人在舞台，更要有丰富的内心独白。在重大决策，或情况有突变时，要积极去判断思索，以便作出决策。还要寻找表现“决策”的形体动作与表情。这些内心独白都紧紧地联系着角色的最高目的和他的欲望、追求，也就是斯坦尼斯拉夫斯基所说的“最高任务”。因此内心独白只有在作了以上一系列案头工作后才能挖掘出来。在排练中与对手有机交流而形成“内心独白”的流。在舞台演出中的优秀演员与拙劣演员，往往就因此项技能的高低而有所区分。

这是一项演员独立的工作，导演在排练中会发现或纠正演员不准确的内心独白，指出演员的“空白”之处，但不会代替演员来工作，也不可能详细检查演员在全剧中所有的内心独白，特

别是演出时，更不可能每场都来检验。演员必须依靠自己的能力不断作新的补充与调整。内心独白只能相对固定，不能定得太死。要根据对手的刺激来决定分寸。如果原来你决定有两个惊叹号作反应，然而，今天对手的情绪不够饱满，那么你也不必那么费劲地还击。两个惊叹号，可以减少一个。否则观众会觉得你虚假、过火。一个人单独的场面也要根据演出时前面整场戏的温度而定，不要机械地默念内心独白。灵活掌握反会使戏生动活泼。

为了把问题说得更清楚一些，并且使内心独白有一个较好的范例，让我们来看一看金山同志在《一个角色的创造》中为万尼亚舅舅所组织的内心独白。金山同志将台词写在左边，自己的思想活动及组织成的内心独白，包括小动作，写在右边，十分清楚：

在佛拉基米罗维奇教授上场时，万尼亚没有台词，他的内心活动与内心独白：

“未见其人，先闻其声，一听其声，难抑我憎。我坐不住了，我走向屋前树旁，转身观察这位永不自惭的伪君子。

女儿扶着他，飘飘然以神仙自况的样子，‘真恶心！’”^①

在这一段中，金山同志将万尼亚在远远望到他所憎恨的教授时的思想活动、表情、小动作及内心独白都写明了，最后一句“真恶心”是这一段反应中主要的内心独白。显然，在“闻其声”时还会有“这老家伙来了！”一类的内心独白。

教授说话时，万尼亚的独白：

① 金山：《一个角色的创造》，中国戏剧出版社1957年版，第14页。

台词

教授：美呵！真美，

绝妙的风景。

伊里奇：是，大人。

万尼亚内心独白

哈，你还懂得美？

没有这个可怜的附和者也衬托不出这个伪君子的虚伪和丑恶。①

这是在听别人对话时的内心独白，可以想象出他当时的鄙视眼神和憎厌的脸部表情。

当万尼亚看到自己心爱的叶莲娜与乡村医生阿斯特罗夫接吻后：

“我眼看着叶莲娜的窘状和阿斯特罗夫的闪向中门。奔腾的血液冲上我的头脑，呼吸哽住了我的喉咙……我的目光怎么也不能从叶莲娜的身上移去，我的中枢神经好象当机立断地命令着我：——

“‘你应该有你的自由，只要你能得到幸福，你怎么做都好……对啦，如今你勇敢起来啦……’我的两条腿被拖向屋角的小桌一旁。我的左手下意识地摸出了手帕，不知所措地擦着额上的汗珠，我的右手仍然紧握着鲜艳的玫瑰花束；我望着它，‘完啦，什么都完啦！真正什么都完啦！！’我竭力想克制自己的纷乱，但，我却乏力地坐在小桌的一旁。‘梦，梦，绮丽的梦，恐怖的梦，噩梦，……我的一生，真正地从此一去不复返了！……’”②

① 金山：《一个角色的创造》，第14页。

② 同上，第92页。

万尼亚受到了极度的刺激，这里有较长时间的停顿，金山同志作了细致的叙述，这段文字包括了他分析的万尼亚当时的思想、神态、小动作及内心独白等。虽然内心独白只有三句，但是，如果没有那一长段思想活动的分析，就得不到这三句精确的内心独白。

第四幕的高潮，万尼亚紧紧握住外甥女的手，心情万分复杂，他经历了一场生死搏斗，此时作者没有给他规定任何台词，金山同志为万尼亚定的内心独白十分简练却十分强烈：

“我要活下去！我们要活下去！！！”

第一句用了一个惊叹号，第二句用了三个。万尼亚心灵上的最强音弦，震撼了全场观众，剧终的大幕徐徐闭下。

从金山同志的分析中，我们看到了他细致地挖掘人物的思想活动，准确地组织人物的内心独白，并绝妙地设计表现这些内心独白的小动作及脸部表情、全身姿态。这里有三个步骤，缺一不可。其实，寻找内心独白只是创造角色的手段，设计最佳表现方案，使观众感知、接受、领悟、感动，才算完成塑造角色的任务。目前有许多探索型的话剧对形体方面要求较多，实际上是用形体幅度的变化来抒发角色内心的活动。而对表情的描摹常显不够细致，对表情的情绪表达作用不够重视，应引起注意。

至此，我们已将演员创作的内部手段与外部手段都讨论过了，现在应该对内、外部手段的关系问题作一些分析。不论是体验派还是表现派，只要是优秀的演员都体会到这两大手段同样重要，缺一不可方面就不能成功地塑造人物形象。内部手段创造的是角色形象的思想感情内容，外部手段创造的是其表现形式，演员创造的结果，他的作品必须是内容与形式相结合的。因此，

也必然是体验与表现相结合的。至于创作入手的问题，可以根据各人的创作习惯及角色性格的需要，不论是从内到外，还是从外到内都要做到内外结合才能完美地创造角色形象。斯坦尼斯拉夫斯基的创作方法早期一直是体验艺术的方法，他非常重视演员对角色内心生活的体验，为了反对当时存在的形式主义的工匠式表演，他正确地强调了体验的重要性，但过分追求“自然流露”，也就是先“动于衷”再“形于外”。可是他从不放弃用优美的艺术形式去表现角色的精神生活。特别是他晚年期间创造的“心理——形体动作方法”就使“体验的体系变成了行动的体系”，使内外统一起来了。

他本人一生中创造了70多个角色，每个角色的造型设计及形体动作设计绝然不同，这说明他是在精心设计内、外部动作的，只是要求不露痕迹而已。所谓“从内到外”或“从外到内”，是指一种创作入手的技法，而不应该理解成两种截然对立的表演创作方法。

于是之在《生活·心象·形象》一文中这样写道：“我认为没有单纯的从内到外的表演创造方法，也没有单纯的从外到内的创造方法。如果说我这演员专门用从外到内法，这就如同说我专门用从内到外法一样是谎言、谬论，你靠什么选择那外？你怎么就觉得这手势是程疯子的？还不是你对那人有所了解。”^①

他说得很对，表演创作的确是内外同时酝酿，彼此渗透，逐渐成熟的。

董行佶在《戏，是演给观众看的》一文中总结道：“一，演员体验到的情感必须表现出来；二，要以这一个人物最准

^① 于是之：《生活·心象·形象》，载《戏剧学习》1982年第1期。

确、鲜明的方式来表现；三，要紧紧抓住最恰当的时机传递给观众，我力求在舞台上不乱动，只要一动就给观众一个明确的印象，用一句通俗的话讲就是‘我不白演戏’。^①

他的这种十分经济和节约地使用创作手段的创作经验，告诉我们选择任何手段都要与内心体会紧密结合起来，而且要十分精确地设计和表现，十分有效地充分发挥外部手段的功能。

实际上演员创造角色时的“体验”不是目的，演员是为了体现才去体验的，但这决不是说体验不重要，正如我们上面分析演员的内心独白时讲的，如果没有深入的体验功夫，哪能产生准确的内心独白？怎么可能有生动的眼神及表情？又怎么去设计外部形体动作？即使有了形体动作也是没有生命的。反之，如果没有准确生动的面部表情、眼神和小动作、手势，又怎能向观众传达出内心独白及它所规范的角色思想情感呢？

演员运用表演创作手段，还要适应导演的风俗习惯。有的导演善于启发演员的内心独白，有的导演善于帮助演员设计外部动作，然后再启发演员寻找内部根据，对年轻幼稚的演员，这种排练方法可以加快排练的速度。因此演员应与导演共同创造，努力使自己的动作、语言、表情能准确生动地表达出角色的精神生活，为创造有血有肉的鲜明的角色性格形象而献身。

^① 董行佶：《戏，是演给观众看的》，载《人民戏剧》1980年第10期。

第七章 表演创作流程论

在前面几章中，我们对表演艺术作了横向分析，现在来作纵向分析，演员在表演创作流程中，从一开始接受剧本及扮演角色任务起，直到演出告一段落止，会时时处处遇到舞台行动、角色性格、风格体裁、表演节奏、表演创作手段等所有方面。这些方面在表演创作流程中是浑为一体、很难分解的一个系统，它们均双向或多向地有着内在的联系，相互影响并互相制约着。演员要擅于完整统一地掌握住这整个创作系统，使它们沿着创作流程有机地运动直到一个活生生的角色形象当众呈现在观众面前。

任何艺术创作都离不开认识（感受）——构思——表现（体现）三部曲，无论创作周期长短，创作对象简繁，都必须经过这样三个步骤，不可逾越。表演创作是一门艺术，它的创作流程也遵循这个三部曲，这是它与其它艺术创作的共同规律性。但是，演员在创造角色时，除了不能随意跳跃和忽略创作过程的有机顺序和必需环节外，也不能不注意到自身创作的特殊性，掌握本专业创作流程中的规律性。一个突出的区别：表演创造是一种二度创造。

我们把直接从自己亲身感受的素材提炼概括而造成作品供读者或观者欣赏的文学艺术创作称作一度创造。一度创造的文

学艺术的创作材料是第一手的，文学家、艺术家从生活中汲取来，通过自己的主观想象去芜存精；从素材到艺术形象产生，都是由创作主体随意取舍构建的。这类创作者都能将自己对生活的认识和感受直接通过艺术构思和表现向欣赏者传达，其艺术感染力除作品本身以外，不需要其它中介，效果是可以预期或较准确地测定的。剧作家的作品作为文学剧本，其创作流程和读者的欣赏与其它文学作品是完全一致的，也是一种一度创造。

但是剧本作为戏剧的构成部分，却必须通过演出集体的二度创造才能变文学形象为舞台形象，供观众欣赏；这个进行二度创造的演出集体是剧作家与观众会面的必需中介系统，它包括导演、演员、舞台设计与其他演出工作人员的集体创造，形成一种综合艺术。这种二度创造是一大批艺术家的集合，呈现出相当复杂的创造过程，我们要讨论的只是其中的一个部分，也可以说是中心部分：表演创造过程。演员的表演创造不仅是向观众传达出剧本的精神价值和艺术价值，而且常能决定一个剧本的生存价值。表演创造的优劣对整个演出起着决定性作用。

演员的二度创造与导演、舞美设计一样，表现在创作客体是由剧作家提供并且作了若干规定的，演员面对的是剧本规定的戏剧情境和角色的文学形象。表演创作必须根据剧作家所规定了一切进行再创造，使文学形象变成有血有肉的舞台形象。这种二度创造的限制是显而易见的，演员必须服从剧本这个创作基础，还要服从导演对剧本的阐释和构思，演员所能驰骋的天地有很大局限性。

但是优秀的演员总能化被动为主动，用自己的智慧、情感

和才能创造出有时出乎剧作家意外的鲜明的角色形象；也使观众激动和震惊，感受到读剧本不可能享受的美感。

我们就按艺术创作的三部曲来探索表演的流程吧。

一 表演创造的认识过程

1、演员爱角色

演员表演的魅力首先来自“爱角色”。爱角色并非仅凭个人的好恶，而是从对角色的透彻认识之中产生的艺术创造激情。演员应尽可能地深入理解剧本中所反映的生活，感受剧本所描写的戏剧情境和人物周围的气氛，调动自己全部生活积累，用自己切身的体会去接近角色的心灵，设身处地想象角色的深层精神生活，捕捉与自己所见所闻所亲历的生活现象吻合的亮点，在自己的心灵中生长出角色的形象萌芽，这是表演创造最基本的起点、出发点。

演员必须有这样一种本领：擅长读剧本，能在剧本台词和舞台指示诱引下展开想象的翅膀，善于从有限的剧本提示中看到广阔深厚的生活画面，发觉剧本作者的哲理意念与探究人生底蕴的无限性；善于从剧本中表现出的角色的行动结果，窥测到角色的行动动机和目的所在，感受到角色的思想、情感、意志和性格特征，在自己脑际构建起一个可能模糊朦胧、但却仿佛可见的形象素描。

演员必须有这样一种信念：肯定自己一定能演好这个角色，似乎剧作家是专为我写出了这个角色，对角色一见倾心，

擅于钻进角色的内部去探其究竟；就象自己要说这些话似地读剧本台词，想象出说话时的神情和内心活动；就象自己要做这些事似地去发掘动作并将其组织起来。

演员有了这样的本领和信念，就会得心应手地进入角色了。如果读了剧本始终难以建立起信念，不能深入剧中规定情境，也不爱角色，那么就很难进行角色创造。

于是之扮演《龙须沟》中的程疯子，曾有这样的体会：

“剧本的第一遍朗读，已经把我带到生我长我的地方。那些人，我都似曾相识；那些台词，我都是一句一句听着它们长大了的。这以后，在工作中，不断地让我想起许多故人往事：四嫂子让我想起我的母亲，王大妈也让我想到我的一位亲戚……他们都帮助我思索，领我走进规定的情境。”^①

这是一种演员接触角色时的最佳状态。有了这种状态后，演员会马上“爱角色”，立即勾起丰富的联想，演员与角色没有很大隔阂，很快就亲近相识了。演员与角色的这种最佳状态下的会面，常能决定今后的创作流程，使扮演与化身成为水到渠成的自然结果。于是之的杂院生活经历在认识角色的过程中，非但赋予他一种能力，使他更容易懂得许多事情和许多种情感，而且还使他因为体贴自己的角色而产生一种要为他们抱不平的责任感。他说：

“我开始体会到爱角色首先是要爱生活，而且这种爱是应该从属于爱观众和爱人民的原则之下的。也就是说倘若我是一个对人生漠不关心的人，我就一辈子也甭打算成

^① 于是之：《我演程疯子》，《攻坚集》，第279页。

为一个演员了。”^①

从这里我们应该体会到：演员的二度创造并非仅依赖剧本，只凭台词和舞台指示去临空创作，相反，演员也必须依靠生活，要凭自己的生活积累和对生活的爱去认识剧本和角色。可见，演员的二度创造仍要在一度创造的基础上对剧中生活有深切的理解和感受，才能真正地爱角色的一切。

于是，演员们非常向往能遇到象于是之那样的机会，在读剧本的初次印象中就能获得创作的灵感，就能爱角色。

2、演员读剧本的初次印象

不少导演和演员都很重视读剧本的初次印象。因为初次印象最为新鲜，最具感性色彩。它引起的联想和想象也最为丰富和活跃。形象本来就是感性的，演员记忆仓库中最为生动的部分也必定是感性的。读剧本的初次印象最少理性色彩，因此，它调动起演员的生活积累也总是最感性的具体的那些图景。这种初次印象常能使演员激动不已，最富情感的闪光点。美的自由王国在现象世界之中，感性的现象与审美情感靠得最近，因此，对读剧本的初次印象特加重视是有道理的。如果演员能象于是之遇到程疯子，斯坦尼斯拉夫斯基遇到斯笃克曼医生那样，那么初次印象就是创作灵感的最初契机，多么令人神往。

常听演员们说起：初次印象是如此美妙，以致后来经过理性分析产生的形象总是不如人意，还是回到了读剧本的初次印象上来，最后在观众面前证明，这初次印象带来的创作契机是最

^① 于是之：《我演程疯子》，《攻坚集》，第280页。

为准确的，形象的种籽就在这里。

这样的说法是正确的吗？我们认为要作具体分析。因为确实有初次印象最准确的实际现象存在，但并非任何初次印象都那么准确。即使是初次印象确实是准确的，而且因其生动性而容易激发起创作灵感，但真正要深刻认识一个角色却必须经过认真细致的分析工作，当然这种分析工作并非纯理性的，它是理性与感性的统一，最后，理性应该积淀在感性之中，一切认识均需化在形象之中。

于是之在《我演程疯子》一文中开头就说：

“认识程疯子的过程是很长的。虽然刚一接触剧本就象是碰见一个熟人，但是对这个角色的完整的理解，直到现在我还不能用几句简单的话把他说出来。所以我现在只能写出我认识他的过程，和我是通过哪些方面逐渐和他熟悉起来的。”^①

于是之明确指出：读剧本的初次印象仅仅是认识角色的一个起步，这个起步是否在坚实的跑道上，是象一个熟人那样地亲切还是如同陌生人地生疏，对起步是有影响的，但是并非一切取决于这个起步。要对角色有一个“完整的理解”，就必须有一个分析过程，这个过程有时是很长的。但如果没有这个过程，就不可能与角色逐渐地熟悉起来，就不可能以角色自居，不可能以角色的名义行动。

譬如，于是之对程疯子这个角色虽然很爱，很能直觉地感受到他，有强烈的冲动和欲望要求去表演他。但是他对两个问题感到茫然：“一个是角色的出身和历史的问题，一个是他将

^① 于是之：《我演程疯子》，《攻坚集》第279页。

给观众留下什么印象的问题。两个问题是紧密联系着的。”^①

为了解决这两个问题，单凭直觉感受和主观想象就不行了，必须依靠对生活的了解和理性的分析才行。这两个问题对表演创作来说是有普遍意义的，演员扮演角色都会碰到这两个问题。演员在感受激动之后，开始在脑际产生某些疑问，并向自己提出问题，这就是理性活动在起作用了。为了解决问题，就必然地会引出一连串的理性分析。

纯理性分析当然会对形象思维的展开产生某种阻滞作用，如果使自己的逻辑思路不脱离形象的感性积累，这种双向渗透的分析是十分需要的，也是必不可少的。

请看于是之对程疯子的初步分析：在老舍先生的《龙须沟》定稿本上规定程疯子过去“原是相当不错的艺人”，之后，于是之紧接着就要具体地规定出他是什么艺人？

“旧社会艺人大都受压迫，但却未必都疯，凡是疯了，我想除了社会原因外，相对地说，也多少有些他自己的弱点；大家都是受压迫的，为什么单独他就疯了呢？那一定是有他个人的思想上成为决定因素的某些弱点。为了使疯子的那些弱点（如自尊、不实际、对现在不满就逃避现实……）找到合理的根据，我把他定成旗人子弟，唱单弦的。因为这些子弟们从小总是娇生惯养，不知道一粥一饭的来处不易。据了解，这些人都嗜唱单弦，原来还都是‘票友’。但是，出身这样不好的人，何以又会有那么样一种善良的心地呢？我们按程疯子的年龄推算，在他小的时候，正是民国初年，满清贵族已是没落的时候了。我记得自己小时候

^① 于是之：《我演程疯子》，《攻坚集》第281页。

听长辈讲说往事，总离不开分家、妯娌吵架，卖产业等等内容；疯子这位子弟，就是在那个环境中长大的，而且，在大家庭里，或是因为自己的生母是被迫买来的小老婆等原因，已经是处在被欺侮的地位了。随后，他在不断地‘没落’的过程中，了解到更多的事情，对于好歹就大致有个分寸了。因此他可以同情许多受委屈的人，但是‘绅士出身象害天花病似的……就是病好了之后，满脸的疤总是去不掉的’（《夜店》台词）。他总觉得自己毕竟与大家还有不同，甚至能以自己还曾经是个虽是受委屈的少爷而骄傲了”。①

这一段精采的分析是理性与感性互渗活动的典型范例。在这种既执著于形象的逐渐明晰丰满，又不脱离形象地运用着逻辑分析，使形象的特性更加合理合情，正是我们演员认识角色的正确方法。从上面这段引文中，我们可以发现：于是之已不满足于初次印象留给自己的直觉感受，开始冷静下来思索着有关角色的社会、历史与时代的烙印，演员脑子里活动着的既有形象进一步凝聚，也有一般情况的理解与想象。个别的、特殊的与一般的、普遍的因素融会贯通起来，其结果并非形象感性活力的丧失，理性认识的干巴枯燥掩盖了形象思维；相反，正好是形象的更为具体、更为凸现。初次印象与分析成果紧密结合起来了。

这就给我们指出了一个认识角色的正确行为路线。

于是之这篇《我演程疯子》的文章是50年代写的，程疯子一角是我国50年代话剧的典型代表。而在卅年后他扮演《洋麻

① 于是之：《我演程疯子》，《攻坚集》第282页。

将》中的魏勒时，他的这种分析方法更进一步地发挥，我们不难在《〈洋麻将〉日记摘抄》中看到与分析程疯子一脉相承的、却更有现代意识的分析方法的高层次回归。同是落难少爷的这个角色，使于是之轻车熟路地踏上80年代我国话剧的又一高峰。

因此，我们的结论是：要重视初次印象，但初次印象并不绝对可靠，而且决不可能对角色穷其究竟，要完整地认识角色，一定要经过分析，把感性与理性活动结合起来，是最正确的分析方法。

3、演员的案头工作

演员不仅要分析自己扮演的角色，而且为了深入认识角色，必须分析认识整个剧本内容。所以在表演行话中就出现了一个术语：“案头工作”。指演员在导演阐释前自己独立所做的剧本、角色的分析认识工作。

这案头工作是演员必须做的吗？我们认为是必须做、而且应该认真做的。凡是按剧本排练演出的话剧演员，都应该做好案头工作。案头工作与所谓“行动分析”非但没有矛盾，而且是相辅相成的。“行动分析”方法是苏联流行的一种分析方法，我国戏剧学院教学排练中比较普遍地采用，不少话剧导演也经常应用这种“行动分析”法。它的主要手段就是用类似剧中规定情境的“小品”、以及幕前、幕后、幕间的“小品”，让演员在行动中分析剧本、角色。这样可避免冗长的案头工作往往会扼杀演员的新鲜感和表演冲动的弊端。但是“行动分析”并不排斥“案头工作”，而且可以说：没有一定的案头分析，就没法确定行动分析的内容和取向。因此，我们认为完全

可以结合起来进行。

演员最好在导演阐释之前就做好初步案头工作：

了解剧本中故事发生的时代、历史、社会背景，以及具体的戏剧情境；

理清整个剧情的发生、发展和结局；

感受剧本的风格体裁特点；

确定这一个角色与其他角色的关系及在剧中的地位；

确定这一个角色有没有贯串全剧的最高目的，并理清在全剧中的行动线。

我们认为以上各项内容是一个演员在接到角色扮演任务后必须独立分析认识的。只有在作了这种案头工作后，才有资格在听取导演阐释时提出问题与导演商榷；才有权利发表自己独到的看法与导演和其他演员争论。“演员是艺术家，不是导演的傀儡”，只有在这种情况下说才是对的。演员也不作剧本的俘虏，他有自己的生活态度、生活观念和对剧中所反映的生活的看法，他可以丰富剧本、弥补剧本之不足，他有解释自己角色台词的权利。在必须深入生活之前，他至少可以阅读大量有关剧本角色的文字与形象资料，以充实自己的理解和感受。当然，这与演员服从剧本和导演并不矛盾，这是一种辩证的关系，要用心掌握。

我们举《中国梦》为例，试作简略分析：

这是一出“写意话剧”。作者在剧本上如此标明：“写意戏剧观”首倡者黄佐临导演予以接受。这个戏的演出风格就由此规定了。“写意”，据佐临前辈自己说，就是虚中有实，实中有虚，虚虚实实，虚实结合。这出戏虽然主要着重写意，但全剧充满行动性，情节变化曲折，人物性格鲜明。

剧中男主角郝志强与女主角明明同时做着“中国梦”，这梦就是他们在全剧中的目的愿望。这种贯串全剧的最高目的统辖着他们在剧中的全部具体行动过程。

明明是从中国侨居美国的上海姑娘，她到了“天堂”，但一切都不象传说的那么如意。祖父留给她大量遗产，但她却宁愿开个餐馆以求经济上独立。同时就经常梦中回到祖国，寻找失落的回忆。当甜蜜的回忆也随着祖国现代化建设而失落时，她决定抛弃往日的恋情，回美国去积累财富，为自己曾下放居住过的山区开发旅游业，以此来帮助自己的祖国吸取外汇。郝志强是一位不满美国现实的白人青年律师，为了避开那到处群集着肮脏的政客、战争贩子和银行家的都市，他梦想把中国庄子的《逍遥游》哲学思想应用到美国来。于是他向明明求婚，以实行中西结合，相互渗透。他总是憧憬着“去游、去飞、逍遥自在，无物无碍”自由无为的理想境界。以上就是男女主角的行动线以及由他俩的行动线为主干构成的戏剧情节。

《中国梦》时空交错、景随意迁、动作多、语言少，不少场面充满诗情画意，剧本规定了许多必须用虚拟手段才能表现的场面，因此舞台假定性从舞美到表演定将全面显露。演员在认识剧本时就要作好充分思想和艺术的准备。

以上这些内容是演员在案头工作时必须自己弄清楚的基本认识，有了这些认识，才有与导演共同排练的可能。

我们后来在观看演出时发现，佐临导演此剧时，虽然运用了布莱希特的舞台手法，与之相结合的是戏曲唱念做打的有机化入，但在处理两位主角的性格形象时，却可明显地感到斯坦尼斯拉夫斯基“贯串行动——最高任务”学说的整体渗透。这种斯——布——梅三结合的写意形式表现出诗意与哲理结合的

人的精神生活。因此可以说：黄老的戏剧理想是达到了，这是一出精心建构的佳作。扮演男女主角的周野芒、奚美娟通过该剧排练有很大提高，双获梅花奖，当然与他们自己所花的心血也是分不开的。

应该说，演员的案头工作是必须做的，但要做得有效和能指导行动。切忌空泛、繁琐，以及脱离实际表现而产生负效应。

演员在案头工作中和从导演阐释中得到的种种信息，如果仍不够具体，那就必须“深入生活”，“体验生活”。

二 表演艺术创作的构思过程

演员在分析认识角色的过程中，就已经存在着构思的萌芽。尤其是有经验的演员，构思是一种职业习惯，只要有一丝形象的痕迹出现在脑中，就不可能听其自然，必然会予以想象改造，力图在自己心中早日形成具体的角色形象。但真正的形象构思活动一般地总是在有了一定的认识之后才会集中地展开，它的主要目标就是建立“心象”。

“心象”可能在读剧本时就初步形成，如果角色与演员自己及其生活积累十分靠近，是有这种可能的。但一般情况下，总是需要一个认真的建立过程，而这种过程常常是在演员深入体验生活的时候完成。“心象”来自生活。

1、演员体验生活

演戏要体验生活，因为演员不能只演自己熟悉的生活。遇到不熟悉的生活就应象作家一样去体验剧中生活。这在国外也有先例：莫斯科艺术剧院排练高尔基的《夜店》（或译《在底层》）时，就曾到希特罗夫市场去考察过。由斯氏和丹钦柯带领剧组成员到市场中的大夜店去访问那些生活在社会底层的流浪汉们，和他们座谈交往，从而懂得了“流浪汉的宗教是自由；他们的本行是冒险，抢劫，猎奇，杀人和偷盗。这一切在他们周围创造了一种浪漫的气氛和独特的粗犷美。”并且寻找到了剧本的精神实质：“无论如何要求得自由！”这些流浪汉就是为了那种自由才陷到了生活的底层，“而不知道他们在这里将会变成奴隶。”^①

《夜店》演出获得极大成功，应该说与他们深入底层体验生活是分不开的。莫斯科艺术剧院的导演与演员们都是有修养的知识分子，他们对底层的夜店生活几乎丝毫也不了解，高尔基却是一位在长期流浪生活中逐渐成名的作家，他对这些流浪汉有深切的了解而且怀着真诚的同情。莫斯科剧院在排练《夜店》时请高尔基为他们讲解剧本和剧中人物，传奇式的经历和角色原型使他们大为惊奇，产生了要见见这些人物的强烈欲望。他们的这种做法，使演员通过对生活底层的深入了解，在形象构思上十分出色。莫斯科文的鲁卡一角特别成功，他“毅然去掉加给这个人物的那种装腔作势的温情主义，保存了他全部真实

^① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷，第302—304页。

的极端的痛苦。……那狡狴的目光从那蓬松的眉毛下的一双细小而视力很弱的眼睛里不时地闪烁着，透过那花白的披散的唇髭浮出一丝乖巧的微笑。……作为这一形象的主要基础的同情心……对人抚慰和怜爱，最终一旦流露时，那一切都会突然变得使人感到亲切和温暖。可见莫斯克文在扮演这个角色时，把极其丰富的表演形式和同样丰富的‘内心世界’结合起来了。”^①莫斯克文所以能“毅然去掉”剧本表层描写中的“温情主义”，而赋予人物“全部真实的极端的痛苦”，以及通过脸部表情、尤其是眼神与微笑表现出很深的“同情心”，明显地是体验生活给他带来的形象构思上的艺术升华。

“体验生活”在我国话剧界特别受到重视，有人认为这是中国话剧表演的特色之一。从50年代的《龙须沟》、《茶馆》；60年代的《丰收之后》、《霓虹灯下的哨兵》；直到80年代的《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》等剧的排练演出，均一脉相承地注重深入生活、体验生活。我们可以从于是之、王玉梅、宫子丕、林连昆、徐晓钟等的亲身体会中看到我国导演和演员们是多么认真对待生活这创作的源泉，又是从这源泉中汲取着多么深厚丰硕的滋养。

前辈导演艺术家焦菊隐对演员体验生活有独到的认识：“演员体验生活时，应先普遍深入这一阶级阶层中去观察体验，不该奢望一下子找到典型，应先找类型，最后形成典型。”^②他还认为不要先一下子把角色理解清楚，再去体验生活，可以通过体验生活加深认识，在构思过程中使认识进一步

① 《俄罗斯名家论演技》第136页。

② 转引自于是之：《我演程疯子》，载《攻坚集》第285页。

提高。我们认为这样做也可以避免分析认识与形象构思脱节。看来体验生活是演员从分析认识阶段向形象构思阶段的一种过渡，它能紧密衔接这两个阶段，使分析认识与形象构思结合起来进入同步轨道。

体验生活一般有两个目的：一是感受生活气氛；二是体验人的思想感情。

A. 体验生活就要深入剧中所反映的生活环境。在读剧本时感受不到的某种生活气氛，一到那个环境之中就能很具体地感受到，而且会超过剧本所描写的部分，演员就能对剧本作出相应的、必要的补充。我们举《茶馆》为例，老舍先生十分熟悉这种大茶馆，他在剧中对它作了详细描述：

“这种大茶馆现在已经不见了。在几十年前，每城都起码有一处。这里卖茶，也卖简单的点心与菜饭。玩鸟的人们，每天在遛够了画眉、黄鸟等之后，要到这里歇歇腿，喝喝茶，并使鸟儿表演歌唱。商议事情的，说媒拉纤的，也到这里来。那年月，时常有打群架的，但是总会有朋友出头给双方调解，三五十口子打手，经调人东说西说，便都喝碗茶，吃碗烂肉面（大茶馆特殊的食品，价钱便宜，做起来快当），就可以化干戈为玉帛了。总之，这是当日非常重要的地方，有事无事都可以来坐半天。

“在这里，可以听到最荒唐的新闻，如某处的大蜘蛛怎么成了精，受到雷击。奇怪的意见也在这里可以听到，象把海边上都修上大墙，就足以挡住洋兵上岸。这里还可以听到某京戏演员新近创造了什么腔儿，和煎熬鸦片烟的最好的方法。这里也可以看到某人新得到的奇珍——一个出土的玉扇坠儿，或三彩的鼻烟壶。这真是个重要的地方，

简直可以算作文化交流的所在。”

这就是剧作中对大茶馆的真实描绘，它是剧中人所处的具体环境，演员读剧本时当然也会对环境有某种认识和感受，但是舞台上八张茶桌，茶桌边二十多个茶客，每个茶客都要有个具体身分、职业，嘴里都有自己一套话语，以上这些简略的介绍就不够应用了。当着《茶馆》剧组一深入生活，对茶馆的历史和茶客们的生活有了具体的了解之后，他们就对大茶馆的描述作出精采的补充，如将《茶馆》演出本与文学本对照，至少有下列几处：

“维持这样一家大茶馆的主要是当时的有闲阶级。这些人多半是靠吃钱粮过活的旗人、商人和有闲的子弟。他们过着饱食终日无所用心的安逸生活。脑子油而且懒、避免接触社会上的大问题而把生活兴趣寄托在小玩艺儿上。

“提笼架鸟的姿势也十分讲究，轻轻摇晃笼子，幅度适中，这是为了让鸟有一种晕晕乎乎的舒服感觉。

“有的玩油葫芦，象对待心爱的宝贝一样仔细；有的对鼻烟壶或是腰带上的小玩艺儿发生了兴趣，也能花上大半天工夫琢磨欣赏。每个人都有心爱的玩艺儿可以炫耀。

他们不爱伤脑筋，但嘴不停。没话找话，废话极多。”^①
以上这些补充显然是在导演、演员深入生活体验了大茶馆生活情趣之后才能作出的；这些补充使扮演群众角色的演员内心充实地积极投入排练。在每个演员心中都有了一个鲜明的形象构思，每位茶客都找到了自己的“心象”，身上、嘴上都活了起来。这时，用北京人艺的术语说，就是都“晕”进角色生

① 《〈茶馆〉的舞台艺术》，第15—16页。

活之中，在此基础上做小品排戏便顺利得多了。演员们已经自己确定了角色的姓名、年龄、职业、身分、性格、外形特征、生活习惯、人物关系及与戏有关的台词。通过小品练习，形象构思进一步明确起来，在茶馆中的所有人物都是活的形象，可以说这里没有所谓的抽象的“群众角色”。也就在此基础上，《茶馆》第一幕幕刚启，热烈喧闹的舞台气氛先声夺人，一股生活气息扑面而来，把大茶馆这种典型环境表现得生动活泼，极富时代风貌与乡土气息，使观众如临其境，立时兴奋起来，激动起来。

扮演剧中主要角色的演员同样也感受了茶馆的生活气氛。扮演群众角色的演员们活跃起来、生动起来，就更进一步地为他们创造出了良好的舞台气氛，就使他们如鱼得水，左右逢源，创造活动就这样热烈地开展了。

B. 演员体验生活，主要应该体验人物的思想感情，同时观察人物的外部表现。这一点于是之有深刻体会。他在扮演程疯子时，不是急于立即找到一位又是旗人子弟又是单弦艺人的对象来作为自己角色的“模特儿”，而是抱着先找“类型”，“普遍地去注意、比较”，体验与角色“同一性质”的思想感情，结果收获很大。

程疯子的脸部表情特征并非在茶馆中和所接触的艺人身上找来的，却是从组织腰鼓游行的总领队于夫同志的脸上取来的，于夫同志眼角有深深的鱼尾纹，他的眼神似乎总是缅怀过去，他“有一种笑容，是属于北京人的，是与角色有关的，我回来反复模拟和发展，结果成了现在程疯子脸上的基本样子。”^① 形象构思中的一个重要方面成功了。

^① 于是之：《我演程疯子》，载《攻坚集》286页。

于是之拜访过曲艺界名宿，又去茶馆会过名宿的一个学生，弄清楚了他们为什么在简陋的游艺社演出，又为什么常泡在简陋的茶馆里消磨时光。原来这些与程疯子有血缘关系的旗人子弟们“觉得现在没他们去的地方，只要找到一个能让他们温习故日生活的所在，哪怕地方再小再脏，他们也是愿意去的”。^①于是之不是盯着唱单弦的艺人模仿，而是天天去泡茶馆，每天观察体验着每一位茶客，发现一切都对自己有帮助，连他们的缅怀过去自我陶醉的心理也体验到了。甚至发现他们互相请安、作揖，见人寒暄半天的礼节，也只是“为了表示他自己有礼貌、有教养，却并不太有尊重对方的因素在里面，因为他们行礼的时候，连看对方都不看一眼”。^②这种礼节，于是之也用到角色身上了。

后来他结识了一位上海某剧院的“二路角儿”，因中风而寄住在龙须沟附近岳母家中，这人对于“目前的处境，他说他恨不得哪儿找个墙缝都眯起来”，他自觉不凡，又很自卑。这种既自尊又自卑的心理都与程疯子相通，他那句“眯墙缝”和其它的话，后来也被于是之化为了台词。^③

这种深入生活是有效的，对生活的体验是深刻的，对角色创造是起决定作用的。形象构思就在这体验生活的过程中逐渐地明确起来，从心理上的自尊与自卑错综在一起，虽然自己不如别人，却经常悲天悯人，自己精神上有个小天地，拼命逃避现实，但又生怕它象胰子泡似地破碎，直到外形上的旧艺人气

① 于是之：《我演程疯子》，载《攻坚集》，第288页。

② 同上。

③ 同上，第285—291页。

息和习惯，请安，作揖，表示自己有礼有节。老穿一件破大褂，腿脚不利落，头发能让人想起他梳过辫子的模样，脸上老是留着一种缅怀过去的微笑。——一个角色心象就在体验生活中建立起来了。

体验生活一般地是在排演描写现实生活的剧本时才有必要进行的一项重要创造活动，不论这出戏运用了什么创作方法和舞台手法。譬如《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》都突破了传统现实主义创作方法，采用了不少现代主义的方法和手法，但基本上仍是现实生活的艺术反映。在排演过程中，这两个剧组的演员都曾到有关农村去体验生活。演员的形象构思也是在对生活的体验过程中逐步开展的。

林连昆在开始接受狗儿爷的扮演任务后，曾对这个角色在剧中“忽老忽青、时醒时疯”和复杂的性格矛盾表现，感到“一连串的问题，真象是狗咬刺猬，不知从何下嘴”。他为排演此剧，曾到昌平区高崖口乡深入生活，在瓦窑村，他真见到了一个“疯子”，他这样写道：“村里人都说他是假疯子。他说话时那种认真态度，煞有介事的神情，对人对事那种荒谬的逻辑，给了我极深的印象和启发。我要寻找的不是去演他的疯，而是人物反常的思想逻辑和心理状态。回来以后，经过反复的排练和摸索，多种形式的试验，逐渐地找到了他的形体的心理自我感觉。从而有了一条通向人物形象的途径。为此我们应该感谢生活，是生活给了我启示。”^①

排演古典剧作、外国剧作时，体验生活可以采取间接的方式，即大量地参阅书籍、报刊、小说、史论等资料，文字的和形象

^① 林连昆：《关于狗儿爷的创造》，载1987年1月4日《光明日报》。

的都需要。无非也是感受时代的、不同国家和民族的生活气氛和建立角色心象两个方面。有同类的剧作和电影资料也是很有参考作用的。总之，演员不能只背台词，不求甚解，只依靠导演拨弄而放弃积极创作。

直接的和间接的体验生活是表演创作流程中重要一环。

在分析剧本与角色，又深入体验生活之后，要不要在形象构思时写一分“角色自传”的问题，话剧界存在着不同的看法。我们认为可以按自己的习惯去做，不必强求。

北京人民艺术剧院的演员们有着写“角色自传”的良好传统。于是之在体验生活的过程中，为程疯子写了一篇六千字的自传，这实际上是演员对角色进行形象构思的总结。演员为角色寻找历史，这是为了在形象中透露出角色历史的信息，让观众看出来龙去脉，以及性格形成的根据。演员对角色有个系统的认识，并据此进行了构思，这是为了在自己心中建立起一个形象，这“心象”是今后体现过程中的“理想典范”；有了这种范本，角色创造就有了一张蓝图，形象的体现就有了依据，将来角色形象应该给观众留下怎样的印象，也就有了目标。我们认为，象北京人艺的演员们那样全身心地钻进角色之中，“如醉如痴，若癫若狂，让角色借演员的身躯和心灵还魂再现，大有‘神仙附体’之感”。确实是演员应该“努力追求的美好的创作境界！”^①任何剧院（团）的话剧演员，只要在创作中能达到以上目的，进入此种境界，即使不写“角色自传”，当然也是应该说达到了角色创造的要求了。

^① 黄宗洛：《让角色在自己身上活起来》，《〈茶馆〉的舞台艺术》第252页。

2、形象构思的限制

演员是以自身为媒介进行角色创造的，因此在进行形象构思时，不能不考虑自身条件与创作可能性的限制。演员的形象构思应该尽可能扬长避短，变不利为有利。

林连昆扮演《天下第一楼》中的堂头常贵，巧妙地按着自己略微发胖的身材进行构思。他把自己设想成一个成“圆形”的角色形象，他不仅身材是圆的，脸形和眼睛都是圆的，两只手肉鼓鼓的，走路的姿态也始终保持弧形，走的路线也常成弧线，他一笑起来，满脸开花，面孔更加圆了，使人感到亲切、和善；他的声音、语调也十分圆润悦耳，柔和动听。总体上，他想给人一个磨净了棱角的小人物的印象。当他遭受残酷的命运摆弄而悲惨地死去时，就格外使人同情和怜悯。这种形象构思对林连昆来说十分贴切，演出的成功证明了他构思的准确有效。

上海戏剧学院表演进修班曾排练演出《清宫外史》，编导杨村彬先生选中了胡庆树扮演大太监李莲英，但他告诉演员：以前演出时，扮演李莲英的演员都是瘦长条子，瘦长的李莲英突出了角色的尖、滑、刁，因此慈禧太后叫他“猴儿”。胡庆树琢磨好久，懂得杨先生的意思是让他利用自己的体形塑造一个崭新的大太监。他研究资料，发挥想象，把李莲英设想成一个以其威势压人，内心奸险圆滑，又残忍无情，这样就与他自己的肥胖体型调和统一。

以上两个实例说明：演员利用自己与角色比较接近的某种条件，能较顺利地构思形象；演员针对自己与角色有距离的某种

条件，迫使自己对角色作出新的解释，着意强调角色某些特征，使其与自己接近，也能进行形象构思。

演员形象构思的限制还可能表现在自己是否容易动情上面：常见易动情的演员较依靠内在激情而不太注重角色外形雕琢；比较理智型的演员一般下功夫于外貌设计上而只在关键处投入情感。还可能表现在声音条件的限制上面：嗓音浑厚、响亮的演员与发声高亢或尖细的演员非但在形象构思上有区别，甚至还各有各的戏路子。李默然提出的台词“大江东去与潺潺流水并用”；曹景阳提出的“放声的生活化”都不是所有演员都能随意做到的。如果北京人艺的马恩然设计自己的角色“声若洪钟”，显然不合适，而他扮演《狗儿爷涅槃》中的地主和《天下第一楼》中的大执事，正好可以利用自己有特点的细高嗓子。

除了条件限制，还应注意创作可能性的限制，这主要指化妆和服装能否帮助自己体现形象构思。除一般角色都有这种限制，极端的例子有：在《十五桩离婚案的调查剖析》中饰演特殊角色“男人、女人”的演员，不能不尽可能地分别自己将先后扮演的七对不同年龄、身分、性格的夫妻，在形象设计时充分利用化妆技术和替换有特征的服装，在很短的时间内改变自己角色的外貌。并同时进入他们各自的情境之中。《中国梦》中的男演员一人要扮演五个不同角色，形象构思中创作可能性的限制当然与此相同。

3、形象构思的内和外

演员的形象构思应全面地包括着角色内和外两方面。可以

经过较长时间地培养与角色类似的内心情感体验，在一定的契机下自然地形于外，然后再逐步予以修饰调整；也可以先寻找理想范本，通过有机的摹拟体会，逐步充实其内涵，最后进行内外统一的校正和密缝。

机械地划定“由内到外、由外到内”两种入手并不科学，因为艺术创作是一种十分灵动的形象思维活动，只能说这是某些演员的习惯，很难由此形成两种“方法”。实际上它往往出现在角色与演员之间的距离远近不同，而演员的入手选择也就不同这样一种时刻。演员读剧本时就会发觉自己与角色的亲近程度，会感到自己的情绪记忆中是否存储着类似角色的体验信息，从而决定在构思形象时从何入手。因为存在着不同的入手侧重点，所以相应地将它划分为“从内到外，从外到内”两种入手，这只是相对而言的。

黄宗洛扮演《茶馆》中的松二爷，从外形上看是与角色接近的，但他还是泡茶馆，看资料，为了获得人物的自我感觉，在日常生活中就脱掉制服，改穿长袍；不喝凉白开，改沏盖碗茶，还养了只黄鸟，日夜陪伴着。他就这样穿着长衫提着鸟笼从街上遛达着去剧场排戏。看来是从外部改变入手，目的却又是为了获取艺术感觉。如果他一直穿着制服，也不养鸟，那么他的爱鸟如命，“礼多人不怪，和气好生财”的心理状态就难以体验。老舍先生剧本规定松二爷“胆小而爱说话”，而台词又很少，为了寻找他的动作和与人交流的机会，黄宗洛就特别下功夫去琢磨松二爷的为人。他给角色规定了：“胆小、爱说话、爱打听事、又爱面子、以‘外场人’自居”等特征，这些特征都是心理特征，但都在与茶客们的接触中表现在外。应该说，

他的形象构思是内外统一着进行的。^①

同一剧中的庞太监一角是由童超扮演的，他曾专门访问过由宗教事务管理局领导的太监庙，见到了许多老太监。他从一位耿太监那儿找到了庞太监为什么要娶媳妇的心理根据：耿太监最钦佩《七侠五义》中的北侠欧阳春，因为他本领最高强，最英雄，但终身不娶，最后还当了和尚出了家。童超感到他与角色庞太监的心理相同：恨自己丧失了娶媳妇的条件，也嫉恨那些有条件娶媳妇的。他体会到庞太监心理是“非要娶个媳妇儿给旁人看看不可”，而且要比一般常人“娶”得更有滋味。这样，他就抓住了角色上场前的心理状态，一场戏的行为逻辑也就都在其中了。童超同时又十分注意外部技巧的运用，他把自己与角色的远距离看成是好事。

“庞太监这一人物的外部特征与常人的距离是很大的。这是个有利条件，因为演员比较容易把人物和自己区分开，也容易观察、掌握人物的特征。但如何把自己的常态变为人物的，这就要求演员的形体、音色、语调的可塑性”。^②

这是很有价值的论点。首先，他肯定角色的外部特征与演员距离这是一种有利条件，而不是不利条件。这种有利条件在于演员与角色容易区分而不是融合。人物的特征将由演员去观察、掌握，这正好是创造的乐趣所在。这是性格化演员的典型创造思维，与本色演员相距颇大。这类演员的特点之一就是每创造一个形象就完全变换一种外部特征，使观众不易认出他来，

① 参见黄宗洛：《让角色在自己身上活起来》，《〈茶馆〉的舞台艺术》第247—252页。

② 童超：《庞太监创造过程追记》，同上，第262页。

他以此为荣，以此为乐，常悉心钻研，力图刻画出角色与众不同的外貌来。其次，他追求把自己的常态变为人物的，要求自身条件的高度可塑性。所谓自己的常态指的是人的有机状态，以这有机状态为基础去塑造角色的非常态，就会出现一个活的有血有肉的角色形象，而不会是某种假装和杂耍，也就是要“化身为角色”。在化身时，象庞太监这样的角色就要双肩下垂，胸部塌陷，走路时膝关节不灵腿发直，满脚掌落地，足心和足趾有些紧张。语言要细声细气，阴阳怪气，尖酸刻薄，外柔内刚。没有高度可塑性就难以达到构思要求。因此，童超在形象构思时充分考虑到了自己的形体、声音的可塑程度和自己经过努力可以达到的高度。从演出看，童超的庞太监是一个相当完美的性格化角色形象，他是成功的。

我们主张内外统一地、形神结合地构思形象。但在入手时可以根据自身条件和与角色的关系来确定不同程度的向内或向外的侧重，最后仍应达到统一与结合。

人比蜜蜂聪明，因为人在造房子前已经在脑子里构建成房子的视象并画出了蓝图、而蜜蜂只是按本能活动。演员比一般人高明，因为演员在扮演角色前已经有了“心象”，有比较完美的形象构思，在他上台体现前有着“范本”。

三 表演创造的体现过程

演员的认识剧本与角色并进行形象构思，目的都在于表现，三部曲的前两部是为了最后一部而作的。演员用自己的机体为物质媒介创造角色，因此，表演创造的表现阶段习称为

“体现”。体现不是为了区别于表现而提出的，只是为了特征表演艺术创造的特点。

体现过程贯通两个场合，一个是在导演指导下与舞台对手们一起在排练场上工作，一般分粗排和细排两个段落；一个是当着观众的面在剧场演出。在这两方面与导演和观众发生密切的关系，这种关系的共同特征就是演员与导演及观众的共同创造。

在体现过程中，演员对角色的认识和构思还会进一步地加深，在排练过程中要接受导演的启发指导；在演出过程中要从观众的反馈中检验和修正自己的表演。

可见，演员的创造活动中不断地受到剧作家、导演和观众的限制，同时还要受同台演员的相互约束，他的创造力必须适应和突破这种种限制才能有效地发挥。相对地说，在体现过程中，这方面的矛盾更为突出。戏剧艺术的综合性和集体性特征在这时最明显地表现在排练场上和剧场之中，而演员的作品就在其中诞生并不断地再创造。

1、适应导演、服从全局

演员体现形象是创造角色的最重要阶段，它集中在演员运用内外部创作手段使角色构思形象化，具体化。但演员对台词的处理和对动作的组织 and 选择是否符合角色形象需要，首先就要受导演的严格鉴别。导演是统辖演出全局的指挥，导演构思全剧演出形象。每个演员作为一个局部必须服从整体，不能突出自己破坏全局的完整性。

从戏剧艺术的综合性方面看，表演艺术是戏剧的中心，因

为表演艺术的行动性特征使它居于舞台演出的中心地位，又是观众注意的中心；而导演艺术的构思总是要通过演员的表演和舞台美术创造来体现，它具有幕后性。但从戏剧艺术的集体性方面看，无疑地要强调导演在创造中的主导作用，导演具有权威性，而演员必须服从导演构思。

演员要承认导演的权威性，因为他综观全局，胸有全牛，演员往往只注意自己扮演的那个角色。角色在全剧中的地位、在演出中对剧本思想意念的体现起什么作用，角色间的相互关系等，不能不服从导演的阐释的通盘考虑。导演掌握演出的完整性，他控制演出形式的总体效果，演员只顾自己而不服从全局是违背现代戏剧创作规律的。

演员要相信导演的艺术鉴别力，因为演员总是看不见自己的作品而全凭所谓“舞台自我感觉”。他不能象画家那样从远处仔细端详自己的作品，也不能靠近画布修饰每一个细部。而导演，正是代表着观众来鉴别演员的表演效果，他是有经验的观众，他能估计剧场中应有的反应。演员不相信导演而只是相信自己的感觉，也显然是违反客观规律的。

因此，演员就要一方面深切地了解导演的创作个性，以便合作，另一方面就要学会适应各种导演方法。

导演个性不同，方法也各异。有的导演喜欢从对词入手，一边对台词，一边分析人物关系和性格表现，一遍比一遍更深入剧本情境，要等到演员已经较深切地体会到人物的思想感情，并且在想象中活跃起动作细节，因而坐不住而迫切想动起来的时机，他才让演员到布景中去活动而自然地进入粗排。这一类型的导演常有极其灵敏的听觉，有高度文学修养，特别重视舞台上的对话，对舞台语言的优劣有相当尖锐的辨别能力。

演员遇到这样的导演时，如果不在台词上狠下功夫的话，那就连第一关都闯不过去。到目前为止，我国各剧院团有不少导演采用这种方法，演员不可忽视。

有的导演反对坐着对词，主张及早活动起来，让演员拿着剧本在布景中随意走动，他在边上观察着演员的各种表现，寻找演员与角色对路的东西，估计演员对角色的认识与自己所要求的有何种差距，然后逐步引导，使演员自然而然地朝着他的导演构思靠拢，而演员并不觉得勉强，似乎一切都是自己创造的。这一类型导演是重视动作的，对舞台调度有精心的构思设计，常一开始就有细排活动，但是他不愿露出斧迹，所以他轻易不作提示，注重启发诱导，尽可能让演员自己产生如何行动的方案，而这方案却正入其壳中。演员遇到这类导演时，必须在动作设计上狠下功夫，否则会无所适从。

有的导演说得有些多，不厌其烦地反复启发，演员必须倾听多记，加以琢磨，展开想象。有的导演很少说话，只是点头和摇头表示肯定与否定，肯定的并不指出对在哪里，否定的也不指出错在哪里。“再来一遍”也不知应该怎样做。演员遇到这样的导演比较难以应付，一般应该事先准备三种以上的行动方案让导演选择，而且要善于随机应变，捉摸导演的要求而不断调整变化才能适应。有人认为这类导演不善启发演员，这种评价是错误的。因为创造角色原本是演员的任务，导演的任务是给演员的创造组织起来，造成戏剧情境，达到和谐统一和完整。因此有位导演有句名言是完全正确的，符合创造规律的，他对演员们说：

“你没玩意儿，我也没玩意儿！”

有的导演精心设计舞台调度，排练不进行启发讲解，而是直接提示和指挥演员在台上怎样行动，不论走、站、坐全部作

硬性规定。粗排时由他拉地位；细排时由他给小动作。演员遇到这类导演时，唯一的办法是服从导演安排并努力证实导演调度。舞台调度是导演的创作手段之一，他有权这样排戏。当有演员要求某位导演修改调度时，这位导演回答他：

“这是我的事，你别管！”

这话也可以算是一句名言，而且十分正确。

与这类导演工作有一个有利条件。导演往往在规定了大调度、大动作和重要场面上的互相搭配后，留出很多空白之处，他不可能规定所有的小动作。因此，他还是要让演员即兴创造，或在大动作之间自己去设计一些小动作。看来似乎导演有些“专制”，但创造的自由度有时不比民主性很强的导演少，演员只要习惯地适应导演，就大有发挥余地。

也有不少导演喜欢根据剧本情境让演员做小品，进行“行动分析”。在小品中摸索人物性格和建立起对手间的正确关系，并由此而掌握台词的内在根据。这种方法常使老演员为难；青年演员则比较喜爱这种方法，因为他们常是戏剧学院毕业生或其它表演训练班的学生，习惯于做小品练习。在做小品时，演员要天真些，擅于即兴表演，随口说自己编的话。小品分析方法并非学院表演教学排练中使用而已，不少剧院的导演都曾使用这种方法，北京人艺前辈导演焦菊隐在《茶馆》排演中也做过小品，效果显著。

总之，演员应该坚持演“活”、演“生动”，创造有血有肉的角色形象，“以不变应万变”。但在具体形象构思上，尤其是动作设计和语气处理上，则应根据剧本提示和导演阐释准备多种方案，让导演鉴别抉择，“以多变应一格”。这种辩证方法是演员必须学会的，只有这样做才能立于不败之地。

演员在排演中与导演合作，虽然要服从导演的全局整体构思，但并非绝对被动。演员要把这种限制变为自己的特长，就是专门擅长于在别人的意图牵引下充分发挥自己的主观能动性。在实现导演意图的同时，完成自己的形象体现，也实现了自己的构思。演员的创造被导演肯定纳入演出的例子是很多的，这时，演员就丰富补充了导演。

一般地说，演员的主动创造性表现在两个方面：一是事先设计，排练时检验效果，由导演肯定或选择修饰后，进行练习达到巩固，使其习惯成自然而不自觉地流露。另一是在排练时即兴创造，与对手交流，互相激发而自然流露出一些意想不到的灵感式的表现，经过导演承认被纳入行动线中，然后进行调整修饰，使其合乎舞台美学要求。两种途径都是表演创造的正确途径，可以有个人偏好，在理论上不应偏颇。

蓝天野在《茶馆》第一幕排练时，当常四爷触犯了秦二爷的威严，王掌柜小心翼翼地打圆场，观众以为蓝天野——秦二爷会发作起来，可是他却手指在桌上轻轻敲着，又随手拿起一个茶盅，淡淡地端详着，似乎没有什么反应。这个动作是即兴交流中产生的，被导演肯定而保留下来。原来这正是秦二爷高傲自负、风流洒脱的性格特征的绝妙表现。他不屑与常、王二人怄气缠嘴，以淡淡然的态度来对待他们而把注意力放在一个不值钱的茶盅上，好象在思索什么，根本不把刚才的事放在心上，使人物有了深度。这即兴的动作产生在长期的角色探索之中。这样创造既服从了全局又有自己角色的突出表现。演员就要这样排练。

扮演《茶馆》中王利发老板的于是之在排练中，根据王掌柜最怕惹事生非、但求平和做生意的心理特征，为角色加了一个动作：在第二幕中，把“莫谈国事”的标语在店堂内一张张

地贴起来。这个动作是经过设计的，为了表现他贴得认真，而“国事”还是横冲直闯地进入茶馆，逼得他开不了张，活不下去，让人悟出改良主义没有出路。但在排练中这样认真地一张张贴标语时，就即兴地发觉：“贴东西手上就难免粘上浆糊，就不能叫它碰在自己衣服上，于是两只手就只好挖掌着。”由此又联想起挖掌着手走路的一位邻居，这种步态就增强了对角色的信念。而这个动作扩而大之，就成为王掌柜的习惯步态，它表现出角色“勤俭、麻利和虽贫穷、低微而又十分讲究整洁”^①的性格特点。这是事先设计，得到肯定后再加以修饰，贯注进角色的心理特征，取得成功。演员就应这样排练。

可见演员在体现阶段，在排练过程中适应导演、服从全局，并不妨碍自己的独立创造活动。只要勤奋耕耘，自能收获硕果。表演艺术家就在这样的土壤中成长。

2、了解导演的走向

演员要了解导演的创作个性，最重要的是了解导演的美学思想和审美观点，以便在创作过程中具有共同语言。当然，演员这样做，决非为了迎合导演所好，或是避免矛盾，而是为了创造角色时能较准确地理解接受导演的阐述和构思，有利于创作的完整体现。

到1989年底为止，我国当前话剧导演大致上有如下四种基本走向，演员必须全面了解，作好多方位适应。

第一类走向是坚持传统现实主义创作方法，以写实的手法

^① 于是之：《演王利发小记》，《〈茶馆〉的舞台艺术》，第231页。

制造舞台幻觉，要求在典型环境中表现典型性格。十分注重剧本主题思想的传达，力图使演出具有较高的社会意义。重视舞台语言功能，尊重剧作者原意，常选择中外经典剧作，或现代优秀现实主义作品，慎重地搬上舞台。这类导演对演员的语言基本功和艺术表现力要求极高，对演员创造角色性格的能力最为重视。创作认真、严肃，排戏反复修改，力求完整，尽力使其成为保留剧目。与演员合作时承认表演艺术是戏剧的中心，主张导演的创造要消化在演员的创造之中，但在排练中极有权威性。演员与这种走向的导演合作，必须作好舞台语言与性格化两方面的充分准备，最好有较多的生活积累，要有现实主义的文学艺术修养，排练时特别注意演出整体的完美和谐。

第二类走向是追求舞台艺术的革新，吸收现代主义的多样的创作手法，喜爱写意的或非写实的各种探索创新剧作，擅于用舞台技术表现人物意识的流动。强调用导演语汇表现生活哲理，通过人物来探寻人生底蕴。重视动作胜过语言，力图用包含大信息量的动作造型来显示作品的多层主题。反对现实主义一统天下，但排戏从剧本出发，并不强求用现代主义手法搬演现实主义剧作，相反，严格按照剧本风格体裁确定演出形式。他们很熟悉写实手法，必要时决不拒绝使用，而是视剧作而定。这种走向的导演虽然在戏剧观念上倾向创新，但在传统与反传统之间来往驰骋，有着广阔的施展天地。他们对演员的形体功有较高要求，但不强求演员做力不胜任的事。导演通过舞台技术自己向观众说话，在这种走向中得到加强。演员与这种走向的导演合作，必须做好舞台动作准备，对哲理的外显手段必须适应，有时要放弃心理体验技术而甘当探索试验的工具。如果排写实的戏，其适应面与第一种走向相同。

第三类走向是在坚持传统现实主义方法的基础上，谨慎而有效地汲取现代主义手法，使多样手法在一个剧目中兼容，主张传统的嬗变更新而不愿急骤突变。这类导演对演员仍然要求“体验基础上的再体现”，任何舞台动作和语言都强调心理依据，基本上以生活逻辑为参照系。新手法的溶入追求协调、和谐，求得整体上的平衡、完美，甚至可以明显地感到它们的从属地位。这类导演现实主义创作方法的功底相当扎实，而对现代新手法的采用坚持立足于适合剧作与导演构思的需要，决不随手撷来，也不拚凑堆砌。从整个演出看来，“以情感人”仍是主流，但也经常给人思索余地，用间离手法造成冷峻的悲剧气氛。歌与舞的手段使用恰当，是从内容需要而融合进表演符号系统之中的。他们喜欢自己按某篇小说改编成剧本，这样，编与导可以统一无间，可以在剧作构思时就结合舞台演出形象的思考而避免了排练时再加斧凿。写意与写实、再现与表现、制造生活幻觉与破除生活幻觉等矛盾在这里均力求统一。演员与这类导演合作，要善于将现实主义与现代主义有机地结合起来学习体会，要坚持斯氏体系表演方法，又要能够在表现性很强的场面中，在具有间离效果的场面中，自如地行动，而且把握住从这些场面与再现性场面之间的流动过渡。

第四类走向是公开标榜象征主义与表现主义，反对现实主义传统，主张在舞台上“无法无天”，自由纵横。不论排什么戏，这一类导演总是努力寻求以新手法来重新处理。他们大量地采用象征、荒诞、超现实等表现手法，造成一种与传统完全相反的舞台图像。他们特别重视动作与形体造型，经常以形体功能为主要手段来传达哲理信息。因此有时他们提倡“形体戏剧”。他们排戏时对演员的形体表现力有很高的要求，常为了

一出戏而进行专门的特殊训练，以使演员能体现导演意图。他们喜欢排演语言占次要地位而动作上升为第一位的探索剧作与外国同类型剧作。他们几乎完全废弃写实布景，代之以中性布景和平台结构，依凭舞台灯光来制造特殊气氛。他们不太照管演员对角色性格的塑造，而致力于导演意图的直接表达。有时这一类导演排的戏被称为“导演戏剧”。演员与这一走向的导演合作时，必须作好充分的形体准备，最好经过梅耶荷德或格洛托夫斯基式的形体训练。对现代主义要有相当深度的研究，至少要有一般的了解，基本上放弃斯氏体系的创作方法。或者说在这里搁置不用，而要习惯于另一种类型的表演，这种表演的基本特点是：放弃生活逻辑，只依从艺术逻辑或心理逻辑。

演员了解这四类导演的走向，就可以大致上了解你与之合作的导演属于哪个流派，他将要把现在所导演的这出戏引向哪一种走向，就可以适当做好适应的准备。在当前艺术界、戏剧界力量在重新组合，人才在大规模流动的情况下，尽管你已经与你常在一起合作的导演非常默契，也很可能会有外来导演闯入你们的排练场。尤其现在国际交流高度发展，外国导演到我国排戏已相当方便，我们也应做好适应的准备。据我们所了解的情况看，国外也大致如此。

3、利用舞台外部条件

当着排演达到较成熟的程度时，导演就要进行全剧的连排。在这之前，不论是粗排还是细排，一般都在排练场进行；而连排则视条件许可，可以在排练场，也可以搬到舞台上去，有时甚至已经可以在布景里进行了。连排时，依导演的习惯、穿服

装或代用服装，配上音响效果。到连排成功之后，导演认为表演的节奏已经符合总谱要求，就可以进入化妆彩排了。这时制作的服装，完整的布景和灯光都齐全，一出戏剧演出的作品在彩排中诞生了。

演员在这时遇到几个具体问题：一是从排练场搬上舞台，舞台与剧场空间的限制要求演员放大声音，扩大动作幅度，与排练场上的自然感觉不同，这里要求另一种自然。二是化妆、服装、布景、灯光、音响和音乐、各种随身道具和舞台上的大道具布置等一起向演员压来，有时与演员在排演时所想象的相去甚远，这就会引起心理上的纷乱和演出前的兴奋。老演员适应自如，调整随意，进退伸缩，自有办法；而缺少经验的演员会手足无措，不知如何才好。演员必须通过实践，掌握住表演创作流程中这个关键时刻。要做到非但不受这些舞台外部条件的影响，相反能有效地利用这些外部条件，使它们综合进自己的表演创造之中。三是此时导演开始退居幕后，他虽然有权叫停，但一般情况下，导演希望彩排能象演出那样完整，他安坐在台下观看演出，默默地让场记把不满意的地方记下来以便在正式演出时再做最后的修排。这对老演员来说，正是自己发挥即兴表演的好时机，尝着一气呵成连续表演的甘美，他进入了戏剧情境，进入了角色。而对年轻的演员来说，则一下子感到失去了依傍，他感受不到导演品评的眼光和其它任何权威性的信息反馈，似乎失落了什么似地感到不安。这样极易引起创作状态的不正常而不能进入角色。因此演员必须通过实践进入安然自得之境，及早甩掉导演的拐棍。

在这三个具体问题中，适应舞台外部条件的能力是最重要的一环，演员对此万不可掉以轻心。

演员扮演角色，舞台化妆与服装与扮演直接有关，人们把化妆与服装合在一起称作“人物造型”。化妆要在演员脸上头上做功夫，服装要按演员身材量尺寸，穿在演员身上，与布景、灯光相比，它们离开演员最近。化妆与服装应有专门设计者，但演员自己应该有设想。演员应掌握化妆技术，尽可能自己化妆。演员要学会各种服装的穿法。

有时，演员花费很大功夫、很多时间仍然抓不住角色形象的准确基调，直到化好妆，对着镜子，或者直到穿上了合适而有特点的服装才产生对角色的坚定信念。因此，利用服装和化妆这两项外部条件对演员来说最为重要。有人说扮演就是为演员制造一个广义的“面具”，化妆与服装正好是表演艺术的直接延伸，“面具”是这三者的有机合璧。

斯坦尼斯拉夫斯基曾经在“性格化”一章中描述一个青年演员如何寻找自己想扮演的形象，先是从一套发霉的服装受到启示，他想象穿上这套发霉的礼服的绅士应该怎样一个人。他开始化妆，戴假发套，粘胡须，感觉到自己已经知道想要表现的人是谁了。但在脸上化妆时，怎么也不能与内心里感受到的形象相吻合，他承认失败，准备放弃表演，用凡士林开始卸妆。就在凡士林与油彩和在一起在脸上抹来抹去时，他突然发现这一张又绿、又灰、又黄的脸正好与服装相配。这时脸上已很难辨别出鼻子、眼睛、嘴唇，这种混浊朦胧的脸型恰好与自己的心象相合。于是他戴上大礼帽，装成罗圈腿，拿起手杖，把一支鹅毛笔横咬在嘴里，走着特有的步法，一个令人厌恶的、刁恶无礼的、受嘲讽挑剔的“批评家”形象活起来了。他尽情地表演一番之后，卸了妆，脱了衣服，不靠化妆与服装，用自己本来面目对着镜子表演，发现自己的面容、身体、动作、声

音、语调、发音、手脚都和角色相适应。角色形象活在他的身上，这就是“再体现和性格化”。①

演员在表演创作的认识与构思过程中建立起心象时，并非每个细节或脸面都十分清晰，有时还难以确定。通过排练，心象越来越具体，逐渐消融在舞台行动之中，但仍有可能在总体把握上似乎已经通体透明，可以一目了然，却发现脸部形状和服饰还欠实在。这种情况下，化妆与服装就能补演员想象之不足，在穿上合适的服装和化上特征鲜明的妆后，形象就会凸现在眼前，而且与演员的内心状态十分切合。有些老演员在排演前总喜欢先到化妆室去在脸上抹上几笔，或者粘几种胡须型供自己抉择；到服装间去试穿几件衣服；又到道具间去寻找自认为合适的手杖或其它物件。然后他才进排练场，做到心中有数，颇有道理。

演员最好能自己设计化妆和服装，与人物造型设计家合作，尽可能从本人条件出发找到最佳外部形象。上海青年话剧团娄际成在扮演西哈诺一角时，就自己设计大鼻子的形状，按自己对角色的理解，他不选择过分大的鼻尖，而是只在大鼻子尖稍稍鼓起一个向上翘的细圆突，只是显出不正常而已，这与他意图强调角色的悲剧性一面有关。娄际成个子不高，鼻子过大也并不有利。他的演出获得成功，化妆给他很大帮助。北京人艺的童弟扮演《茶馆》中吃洋教的小恶霸马五爷一角，他挖空心思琢磨、寻找，终于在一本旧画报上发现一张照片，一个穿长袍马褂、戴圆顶礼帽、背后拖着一条清朝时兴的长辫子的形象使他豁然开朗。《茶馆》第一幕正是清朝末年，这种吃洋教

① 参见斯坦尼斯拉夫斯基的《演员自我修养》第二部，第27—38页。

的小恶霸很可能就是这种中西合璧的古怪打扮。他的构思得到导演同意，请道具组师傅专门用纸糊了一顶洋式圆礼帽。童弟穿上这身打扮，感觉马上对路。他在下场前有一个大调度，让他从雅座向前走来，到台中再转身出门。他即兴地利用这时传来的教堂钟声，不由站定，脱帽划十字，弯腰一鞠躬，然后走出茶馆大门。这时他利用了音响效果使人物更加突出，又被导演肯定，将这些动作保留了下来。角色虽小，戏又不多，却给观众留下深刻印象。

演员利用随身手持道具做戏，可以举黄宗洛的松二爷为例。他设计角色爱鸟如命，因此在两幕中共设计了五次渲染其爱鸟特征的细节：虽没台词，却与常四爷大谈养鸟之道；闭目聆听笼中爱鸟与街上卖“高桩柿子”的吆喝声争鸣；举鸟观棋，一边哼，一边晃；挂鸟笼小心翼翼；被特务抓走前托王掌柜照看黄鸟，心情沉重，犹如生离死别。有了这些细节，他的两句台词就有了丰富内涵：“我饿着，也不能叫鸟饿着”，“一看见它呀，我就舍不得死啦”。观众听起来感到“言之由衷，言之有物”。^①

演员要在实践中逐渐学会利用舞台外部条件为自己的表演服务，这是综合艺术以表演为中心的具体体现。

4、演员适应观众

表演创作流程的最后是演员带着自己扮演的角色与观众会

^① 参见黄宗洛的《让角色在自己身上活起来》，《〈茶馆〉的舞台艺术》第251页。

面，这就是戏剧的正式演出。演员在演出中就会遇到如何适应观众的问题。这问题的发生是由于舞台表演的行动性，演员必须每次演出都粉墨登场，现身说法，身体力行。表演创造在演出中与观众欣赏过程同步进行。演员要每次演出都重新创造出作品，而观众对象却在不断变化，这样就要不断地当场适应观众，表演的乐趣亦在其中。

演员在排演阶段中的创造活动是一种以主观认识和构思为主的实验性创造活动；到了正式当着观众演出时，才是一种主客观统一的服务性创造活动。一切要受观众的检验，一切要取决于能否征服观众，争取观众参加艺术创造，获得预期的效果。

要适应并征服观众，就要懂得观众的心理。一般说，观众的审美心理，大致上有感受、判断、信任、迷恋四种状态。观众的审美感受与审美判断一般是同时发生的，通过视听的感受，观众当场用流泪、叹息、微笑、大笑、惊呼，或者沉默地专注、无声的赞许等等方式作出判断；演员当场感觉到观众从剧场中传来的反馈信息，使自己更有信心，表演更深入，激情更充沛，于是正确的舞台气氛引起观众情感的共鸣，产生正常的剧场气氛，所谓“观众参与演出创造”的局面就形成了。当演员的表演得到观众的信任时，就有可能使观众迷恋于舞台情境，迷恋于演员的表演创造，这是演员经常梦寐以求的理想境界。

演员主要靠自己的舞台魅力使观众迷恋，这种魅力并非仅指本人的美貌，而是主要依靠演员的修养、台风、演技的深刻性、绝招和创造上的完整性造成的。这种魅力不会随着年龄的增长而失去其光泽和色彩、增加上皱纹，反而会越来越鲜艳瑰丽，

光彩夺目，直到舞台生命的终止。

演员适应观众有复杂的技术问题，首先是如何与观众进行交流的问题。世界演剧史上，由于剧场舞台条件的变化，社会风俗时尚的区别，表演技巧的演进和演出条件的不断发展，演员与观众的关系也有着长期的演变过程，但总的说不外乎直接交流与间接交流两种基本形态。

在我国舞台上，戏曲演出大致上都是与观众直接交流的，是面向观众表演的；话剧则因现实主义占主导地位，长期以来都是与观众间接交流的，主张“当众孤独”，假定舞台前面有一堵不存在的墙。但若干年来，情况发生变化，戏曲演出也受话剧影响而趋实，尤其是新编历史剧和现代剧中，也常采取间接交流方式；而话剧演出反趋虚，尤其是演外国古典剧目和我国古装戏剧以及采用现代派演出形式时，也大量地与观众直接交流。

不论哪种交流方式，征服观众的心灵，抓住观众的注意，让观众全神贯注地看戏并被感动和引起思考，这是任何演出的基本目的。哲理思想、美学观念、社会意义、道德教育和游戏娱乐，都必须通过舞台形象传到观众心中。如果观众没有审美兴趣，就一切都会落空。演员的表演创造，在接通演出者与观众的心灵活动中起着重大作用。不论是在哪种交流形式之中，演员都应保持表演的艺术真实性。在百花齐放的多元的当代中国戏剧舞台上，演员应该给观众带来震撼人心的真实感，不论演出倾向何种流派。

因为演员要当众表演，就必须千方百计地吸引观众的注意力，使之能集中在自己身上，除了利用导演所加的圈光、追光，让全台其他角色都注意这一个角色、某种可以配合的音响效果

等，迫使观众注意自己外，还可以用某些表演技法以吸引观众的注意。学戏曲中的亮相，突然停顿或突然爆发；说话前先做出动作以吸引观众注意；用“欲扬先抑、欲左先右”等对比手法强调某个动作或某句话；动时突然静止、静时突然跃起；利用导演调度的有利位置安排较重要的台词和动作；在靠近台口时多注意面部表情的作用；在舞台弱区放大动作、高声念词；在强区位时则要注意分寸，恰到好处，出戏就收，切勿过火，过火的表演非但不能吸引观众，只会分散观众注意。当然不能抢戏，不照顾对手，该是对手为主的时候就及时把戏递过去，让观众注意对手。

演员还应根据剧场大小，舞台深浅，技术条件等，对表演的力度、幅度和速度做出必要的适应调整，要积累舞台经验和遵从导演的及时提醒。至于演员适应舞台事故与适应观众的关系也须要有充分的估计和即兴排难能力。

最后，演员必须注意保持“演出的青春”，要学习北京人艺的优良传统精神，认真严肃地对待每一场演出，精益求精，不断提高，不断再创造，寻找新的刺激和契机，以保持新鲜感并产生更细致的适应，使演出始终具有即兴的生动性。

黑格尔在《美学》中关于演出与观众的关系有着准确生动的论述：“听众既有权鼓掌，也有权喝倒彩；因为他们是一个坐在眼前的集体，剧本就是为他们上演的，规定在这个地点和这个时间，来享受一番生动的场面。他们又是作为一个集体聚会在此，为着进行裁判的，而这个集体的成员又是非常复杂的，在文化教养、兴趣、习惯的文艺趣味、嗜好等等方面都各不相同。所以如果要面面对好，往往就要有一种恶劣作风和不顾羞

耻的本领来对待真正艺术的纯洁要求。”^①

我们既不能迎合观众的某些低级趣味，也不可不顾观众而脱离服务对象。为观众服务，就是为人民服务、为社会主义服务。演员的心灵和艺术趣味必须是高尚而纯洁的，我们所追求的应是在成功的演出中获得演出的成功。

演员的表演创作流程，归根结底最后是为了观众，可以有不同的创作流程，但为观众服务却是完全一致的。

^① 黑格尔：《美学》第三卷下册，第261—262页。

〔附录〕

表演教学论

演员培养是话剧艺术发展的一个战略问题，一向为戏剧家和政府文化领导部门所重视。新中国成立后，我国在中央与上海建立起两所高等戏剧学院，与解放前大都师承欧美话剧教育方法相反，全盘学习苏联戏剧教育方法，目的是与社会主义文化需要合拍。经过几十年教学实践，培养出了大批话剧演员，目前已成为我国各话剧院、团的业务骨干，其中也不乏优秀演员，闻名全国甚至全世界。同时也消化了苏联的教学方法，并参照欧美日各国的教学方法，逐步形成了有中国特色的话剧演员培养方法。现在，山东、云南、吉林等地均有艺术学院成立，其它省市有的艺校中也设有话剧演员培养专业，已形成一个话剧演员的培养网络。我国各院校教师均有自己的新创造、新发现。

各院校的话剧演员培养专业的课程设置大致相仿，除通修课外，本专业课程一般以表演课为主课，以形体训练、声音训练、语言训练、乐理知识、化妆等为辅课。在当前话剧排演中不断重新综合进歌、舞等表现手段的新情况下，学校也随之加强了舞蹈、歌唱的训练，并对形体、声音的表现力予以加倍地重视，以适应话剧艺术发展的需要。

本章因篇幅所限，集中讨论表演课的教学原则和方法问题。大致以中央与上海两所戏剧学院的教学状况为主要论据，

但因行文方便起见，尽量少举教例，也尽可能不涉及人名，主要阐述表演教学的一般原理和方法。

一 话剧表演教学的基本原则

培养话剧演员的核心问题是发展演员的创作个性。创作个性在初学者身上常只是初露端倪。在整个学习期间，有待于教师去了解、发掘、试探、培养，然后才谈得上发展他的创作个性。譬如，创作个性当然地包括着演员的世界观。我们招收的学生有的已在社会上工作过几年，他们的世界观已经初步形成，就带进来种种思想道德倾向。有的是高中毕业生，世界观尚未形成，这就会受学校环境影响而形成自己的世界观。我们的社会是社会主义社会，我们的改革是为了发展社会主义的优越性，发展生产力，使我们大家都能富裕起来。因此，学艺术就必须接受为社会主义服务，为人民服务的大方向。这是世界观中的一个重要内容。话剧演员的培养不能脱离这个文艺的总方向。要把学生培养成能掌握唯物辩证法的、集体主义的、有道德、有理想、有纪律的演员是不能忽视这一条的。当然，这一条的实现决非表演课单独能成的，必须是各种课程，全体教师共同努力才能见效的。但表演教师必须教书又教人。在自己的课上，尽可能启发学生的智慧，培养学生的职业道德感，养成关心他人的集体主义思想，使他们自觉地为“四化”建设献身，这又是表演教师责无旁贷的首要任务。

演员创作个性，从专业上看，学生的创作条件和创作可能性构成了他的创作个性的主要内容。表演教学的特点和难点就

在于教学对象是一个要用自己的机体作为创作媒介进行创造的学生，他必须通过如此特殊的反复不断创作实践才可能掌握住这门专业的基本技能。话剧演员的创作手段、工具、材料都集中在自己身上，而并无其它物质媒介。他要利用自己的身体和声音为工具，所以首先就要锻炼这些工具。他要以自己创造的舞台动作和舞台语言作手段，因此他就必须长时期地进行动作与语言的训练。在他能学习掌握剧本台词和创造出角色的动作前，他不得不以自己习惯的动作和语言来进行舞台练习。他要依靠自己的生活经验，学习所得，自己对生活的感受理解、看法、想象等作为创作的材料，因此他还只能首先创作出一些所谓“小品”来，从而掌握在舞台上行动的基本技能。话剧表演教学的特殊性就在于要启发学生自己去行动，真实地行动；它的艰难性就在于表演者自己常不能观看自己的作品而只凭自我感觉。

因此，学生的形象条件，嗓音条件，身体条件常占有重要位置。在招生过程中，教师就尽可能仔细地观察学生这些方面的条件。这些被称为外部条件。教师还特别关注内部条件：是否易于动情。我们有句术语叫“内心生活是否积极”，实际上就是说这位学生是否敏感，他的心理活动与气质状态属于哪种类型。这些条件，内外部条件的统一，是形成演员创作个性的基础。缺乏这些基础条件者常被戏剧学院拒之门外。但每个人都有自己的局限性，内外部条件十分完美地具备的学生是极为罕见的，因此，学院常要对学生的内外部条件作十分慎重和细致的分析、权衡，才能接收一名学生入学，而这里就存在着两个方面的创作可能性：一方面是优越条件的进一步高度发挥的可能性，譬如比较美丽的面容如果再加上适当的化妆则可能更

美。另一方面就是缺点弥补的可能性，同样，如果有面容上的某种不足之处，经过良好的化妆可能掩饰而不露其丑。但是创作可能性的最重要的方面并不在于外形的方面，而主要在于能否较敏感地接受教师导演的启发而发挥自己的想象，激发自己的情感；能否努一把力而能掌握比较难度大的创作对象。把条件与可能性结合起来才是创作个性的全部专业基础。整个表演教学过程都集中在发展创作个性。

创作个性的培养发展与一般所说的“戏路子”密切相关。在戏曲表演教学中，学生是按行当来分别进行培养的。不同行当的教学对象各有一套相当的戏曲程式套路与折子戏作为教材。而确定行当的方法主要依据他本人的声音、反应敏捷程度，长相，身材等几个方面由教师决定。当然他们也有看错而重改学其它行当的事，但一旦行当确定得准确，那么他们那一套千锤百炼的教材是绝对有效的。

我们话剧表演教学就不能如此分行当，因为话剧中人物性格塑造是不分行当的，演员总是要扮演各种年龄和各种性格的角色，因此教学也不宜分行当进行。还有更为重要的原因：对一个学习话剧表演的学生无法匆忙确定他合适于演哪一类角色。而必须进行种种试探、发掘，逐步摸索研究，师生一起在几年时间内逐步确定自己的“戏路子”。在我们的教学中，这一般是以悲剧演员或喜剧演员，性格演员或本色演员，还有也可以从正反角色这方面去观察其对什么路，哪方面具有特长。这也是培养创作个性的一个重要方面。一般地，学生通过若干话剧片断的试探，大致上就可以被确定为适合何种戏路了。因此，教师在高年级大戏排练时分配角色这一关的依据，一般地是以教师前二年的观察判断为主要依据的。这时创作个性已经显露。

通过几批多幕剧（大戏）的演出，学生的创作个性就基本形成。其中有部分或少数学生，其创作个性得到充分的发展。当某学生已被社会（观众）承认时，他就完成了他的学业，由一个学生转化为一个演员了。表演教师的功力常表现在这里。

为了培养和发展学生的创作个性，教师必须掌握住以下几个辩证关系，才能更好地完成这个中心任务：

1、循序渐进是相对的，因 材施教是绝对的。

首先要明确这一点。对每个人来说，学任何知识总要循序渐进的。总是从基本的“A·B·C”开始，然后走向复杂。对每个学生来说，他当然是要循序渐进地学习的。

但是，我们要注意到，我们目前的教学形式是班级集体教学制度化了的一种特殊结构。这在世界上大概是从18世纪才开始形成的。19世纪初就有人对这种班级集体教学提出警告：注意学生的个性，不要淹没个性。回顾古希腊的苏格拉底与我国的孔夫子都是进行个别教学的，而且是学生根据自己的认识水平提问，教师因材施教地答。这种所谓“手工业方式”的教学就象我国戏曲教学中的师徒式的个别教授一样，不能在短时间内培养出大批人才。于是班级制开始了具有科学性的改造行为：把学生按水平、按年龄编成班级，按不同班级制订出不同教程的教材，用不同的教学方法循序渐进地进行教学，的确是一个进步。但是这样的教学有其不利的一面，就是学生的个性常不能得到充分的发挥。因此，在表演教学中就要强调因材施教。学

生在一个班级的集合中,如何在学习上既循序渐进又因材施教,这就是对表演教师的功力的根本要求。

循序渐进作为一个班级的集体要求,自然地就与学生发展创作个性的要求和因材施教的原则发生了矛盾。如何解决这个矛盾呢?我们认为任何“序”都是可以破的。只要在每个学生身上基本上符合着循序渐进原则就行了。某些才能突出的学生在譬如理工科学习中,成绩大大地超越了同班级的学生而已经符合更高一个班级的水平时,按因材施教的原则,他就可以破坏班集体循序渐进的原则性,表现为“跳级”、“越级”。在我们表演教学中,这种超越虽然也存在着,但常因其它功课成绩并不全面超越或者班级自身的不平衡性,尚可以容纳而不作“跳越”班级的处理。我们的办法是表现在给予教材、创作对象的难与易的不平衡上,在高年级则表现为分配角色主次的不平衡。当然,优秀的教师对待不同学生还有教学方法上的区别。

从教学总的进程来看,教学阶段集体的顺序没有改变。但在个别学生身上反映出来的各种学习任务的轻重难易差别,却符合因材施教、一把钥匙开一把锁的原则,这是可以并行不悖的。但是教师思想上必须明确:循序渐进是相对的,可以变易的;因材施教是绝对的,不可忽略的。

教师必须慧眼独具,有胆有识,悉心钻研,熟知对象,全心全意从事人民教育事业,才有可能“桃李不言而成蹊”,如借学生以表现自己,执偏爱而厚此薄彼,就有可能事倍功半,不能做一个优秀教师。

2、班级中学生的平衡是相对的， 不平衡是绝对的。

既然每个学生有自己独特的创作个性，每个学生的内外部条件和创作可能性都是各不相同的，因此，班级中产生学生之间的不平衡就是绝对的。这种不平衡表现在学习才能、学习态度、完成作业的成绩、合作关系、接受能力等各个方面。其中有客观因素，也有学生的主观因素。面对不平衡的现象，教师主要要检查自己教学上是否因材施教地尽到了教师职能，如果已经下了功夫，那么，教师非但不必为这种不平衡感到不安，相反，除了对较差学生作适当的思想工作以促进其学习积极性，克服其学习的思想障碍外，教师还应着力地因材施教，在某种程度上扩大其不平衡性，以求优秀学生脱颖而出，成为班级的榜样。当然，工作中要注意不要让他们脱离群众，骄傲自满。

不平衡现象的突出的显著表现，就是优秀学生拔尖而起，他在同一剧目中演得比其他任何同学要高明，他在完成同样一个表演作业题时，想象力充分发挥，创造性明显地高于其他同学。他接受老师启发诱导时比任何人灵敏，他与任何同学合作都能愉快胜任，对别人有所帮助，而自己又显得突出。总之，优秀学生的拔尖现象一般都是自然涌现的。如同对同时种下土的树苗施以相同的肥水，在同一阳光照耀下生长，其中有几棵却大大超出其它树苗而迅速成长。在这种情况下，当然是在对所有的树一起施肥水的同时，更要多关照这几棵突出的树。必要时就要施更多的肥，浇更多的水。决不能对这几棵树大加挹伐，

剪去它的超越部分，使它们与其它树一般高。

当然，我们所说的拔尖学生，今后不一定成为拔尖演员，这要看他所处的剧院、团对他的培养使用如何，以及他本人的努力而定。中央戏剧学院和上海戏剧学院都有一些优秀毕业生表现突出，获得过梅花奖、百花奖、金鸡奖、金鹰奖、飞天奖等，其中大都是在校时就是高材生，就是拔尖人才，又得到了剧院的大力培养和使用得当，也有着他们自己的心血与汗水在起作用。

一般说，不平衡现象起初表现在学生的学习水平上。教师必须明白：学生的学习内因是起决定作用的、绝对的。教师的因材施教是外因，是相对的。我们常说，一个学生“要”，一个学生“不要”。这是教学行话中最为明显地表述出学生内因的术语。教师们最怕的就是学生自己“不要”。他不认真学习，教学行为再积极也起不了决定性作用。当然，当着某个学生开窍较晚、潜力还深藏隐伏，教师必须看准这个学生的内在素质，千方百计地去对他进行激发。这时，当学生内因很积极，而教师因材施教的方法极有效，那么，这种外因促进作用就起到了绝对的作用。这是教师教学功力中十分重要的一个环节。

我们认为，表演教学决不可能象其它专业培养那样获得“大面积丰收”。当然，我们更为反对“四人帮”爪牙提出来的“不让一个阶级兄弟掉队”的极端错误、不符合教学规律的错误口号。我们只能在一个班级中培养出大约百分之三十的优秀人才，其中也许有个别的拔尖人才，而百分之六十以上属一般人才，他们可以在剧院团担任演员工作，但并不优秀。尤其在目前戏剧学院甄别制未严格建立时，必须如此。

3、贯彻教学内容是绝对的，选择教材形式是相对的。

不论是循序渐进原则和因材施教原则，都是指教学内容的贯彻而言，当然也就联系到教材的选择。在长期教学实践中积累起来的教材常是教学内容贯彻的保证。什么样的教材最适合于贯彻某种教学内容是在实践中取得效果后自然地相对地趋于固定化的。其实，表演教学要发展、前进，及时地适当地寻求贯彻教学内容的更佳形式是十分重要的事。在教师认识上一定要把教材的选择，教材形式的确定看成是相对的、可以随机应变而且可以更易的，而把教学内容的贯彻看成是绝对的，长期稳定的。

为什么我们要把表演教学的教材，有时称为教材形式？因为表演教学中常以练习、小品、片断、大戏这样的顺序来划分阶段。而这些就是所谓“教材形式”，而非教材本身。大家都熟悉的练习、小品，常是教师布置一个习题，由学生自行编演，教材形式由教师规定，而教材是师生共同创造的。一般教师都不愿用现成的小品、练习材料，因为它们不是学生熟悉的生活，或者是当前班级中的学生所不曾体验过的内容，使用现成材料，把故事先讲给学生听，常常得到并不良好的效果。所以，至少练习与小品，只能说是一种“教材形式”，而不能看作是教材本身。教学片断指选自小说、电影、戏剧剧本中的某个“折子”。它也是一种教材形式，而教材本身是指教师或学生自己在课内外已经选定的某些作品片断。所谓大戏也是如此。

因此，按练习、小品、片断、大戏分教学阶段是沿袭了一种习惯，其实是不科学的，也是容易引起误解的。

应该说，我们国内的表演教学经过数十年的实践，已经逐步形成了一个三段式的教学程序。它们是：

第一阶段：学会舞台行动的基本技能。为贯彻这项内容，它的教材形式以练习与小品为主，故事是由学生自己创造的，行动顺序也由学生自行确定，教师辅导。但是在这个阶段中也不排斥使用简单的作品片断作为教材。

第二阶段：掌握角色性格特征和各类剧本风格体裁的体现技能。为贯彻这项内容必须是具有一定形象系统的剧本片断、由电影、小说与戏曲改编成的片断或独幕剧。在这个阶段中应运用练习、小品形式帮助学生进入作品的规定情境，其内容就是这些作品中的某些与片断直接、间接有关的情节，或学生想象出来的幕前、幕后角色生活内容，与性格直接、间接有关的种种故事内容。在这个阶段中也不排斥运用较易掌握的大戏或多幕剧作为教材。

第三阶段：创造完整的舞台人物形象。这就必须选用优秀的，人物性格鲜明的，有充分创造价值的剧本作为教材。我们一般地倾向于采用国际、国内的名著。也采用新编出的优秀剧作。在这个阶段的末期一般倾向于采用风格样式比较独特新颖的佳作。应该排斥平庸的剧作于教材系列之外。

这个分为三个教学阶段的基本教程规定了明确的教学内容，各院校、各班级的主要教学负责人可以有自己独特的设想，也有不同的提法，但实际上存在各种带有普遍性的三段式教程，而其教学内容基本上脱不出以上范围，这是事实情况。从国际上种种教程对照看来，这三段式是一种普遍的、几乎全

世界相同的教程基本形式。所以应该说它是科学的，行之有效的。我国自从形成这一教程后，表演教学质量有大幅度的提高，并且在长期实践中呈现出教学内容结构的长期稳定性和教材形式的多变性、多样性。因此，表演教师对教学改革等的思考一般均集中在教材形式的更佳选择方案和各种教材排列的最佳顺序与尽可能合乎阶段需要上。尤其多见的是对第一阶段的各种多样的新思考、新方法、新形式。因为这是一个最为灵活的阶段。而这种种革新无非是为了更好更快地解放学生思想。更准确更深入地了解、发掘、试探学生的创作个性。使这个主要任务早日发展完成。

4、执行教程是相对的，教师的功力是绝对的。

制订教程是有必要的，因为有了教程，教学就有了一个“循序渐进”的教学秩序。有这个“序”比没这个“序”要心中有数得多，备课上课会有把握、有预见。但这都是相对而言的。同样一个教程，不同的教师去执行它，其效果会相差很大，因为执行教程的教师的功力起绝对作用。

教程是死的，是人制订出来的；执行教程的人是活的，他必须根据全班循序渐进的原则要求，针对各不相同的教学对象因材施教，才能有效地完成教学任务。

表演教学的基本方式是学生做，教师指导、引导。而不是教师讲，学生听，自行消化。表演教学的教材又是因人而异，不可能统一。所以学生的不平衡性是在每一堂课中绝对地显露着的，不只表现在测验或考试的结果中。就在同一程序的同一

单元中，学生作业的深浅、难易、远近也都是不一致的，而且是不应该一致的。教师只能做到从总体上看来大致上循序渐进地有一种相对的平衡，而不可能划一、统一。他必须因材施教地面临这种不平衡，甚至扩大着这种不平衡。表演教师根据学生完成作业的情况，灵活地进行切合每个学生实际的掌握，就要求教师有相当的教学功力，这种功力在教学中起着决定性的作用。

如何界说教师的功力？我们认为，表演教师的功力就是：能熟练地驾驭教程进度，吃透教材内容，因而能将教学注意力集中在教学对象身上，运用多样化的教学方法，多种类的教学手段对学生进行因材施教。

表演教师要达到这种功力要求，就必须具有相当高的政治思想水平和文学及姊妹艺术修养；有较丰富的生活经验和广博的知识；有较多的教学经验和较高的教学技能；有敏锐的观察力和判断力；还要既有冷静的头脑、又有灵活的应变能力。这一切的总和才能造成上述的功力。

表演教师在教学过程中要注意的大致有四个方面：一是教学目的和任务及由此规定的教学内容；二是教材的各种形式及选定教材本身的形象系统；三是教学对象——学生及其创作个性；四是观众的审美要求。能否兼顾这四个方面，是教师的功力所在。疏忽了其中任何一项，都会影响教学质量，甚至影响学生创作个性的成长发展，这是不言而喻的。

但是在我们看来，表演教师的功力表现在他的主要注意方面是学生，是我们的培养对象本身，我们的一切教学指向都应针对着学生。教师对学生的熟悉和了解应是第一位的要素，离开这一条就谈不上因材施教，也就谈不上功力了。

教师了解学生有三种渠道：各门课上、尤其是表演课上的

表现；课外活动中的表现；个别谈心。如果本班教师都参加了招生考试，那么教师对学生的了解可能更方便和迅速些，但要深入、熟悉，必须在平日持之以恒。

教师要熟悉他们的思想状况，过去的经历，艺术趣味，艺术修养及各种表演条件和能力。一般地说，学生常从进校前的经历中带来优良品质和良好艺术熏陶，也会带来各种当时流行的不良倾向和作风。在四年教学过程中，要按照专业培养规格造就一批优秀话剧演员，这是要动员全校的各方面力量才能达成的。但发掘、培养演员的创作个性，是我们表演教师责无旁贷的专业任务。充分了解学生后，执行教程，选择教材，使用教学法，都应针对具体学生的具体创作个性，一把钥匙开一把锁。

要将教学注意力集中在学生这个主要对象上，就要求表演教师对其它三个注意方面心中有数，驾驭熟练。上课时，只须放置在注意的边缘地位就行，毫不干扰自己对主要对象的注意；而当学生的表演偏离了当前的教学任务和目的，违背了作品本身的形象要求，不符合观众欣赏标准时，教师就能立即予以纠正，引导他走向正轨，就象汽车司机应付红灯和突然穿过马路的行人那样自如。

明确了表演教师的功力这个概念的基本内涵之后，我们就可以来观察分析表演的教学过程中三个不同阶段对表演教师功力的不同要求。表演教师的功力在不同阶段中有着不同的表现方式，表现出不同的教学行为特征。

表演教师的功力的表现方式总的是循序渐进的相对性与因材施教的绝对性的有机统一；而在第一教学阶段即舞台行动的基本技能训练阶段中，教师功力的主要表现方式是“随机应变”；第二教学阶段即性格与风格的体现技能训练阶段中，表

演教师的功力表现方式主要是“多样统一”，最后一个阶段即创造完整人物形象的训练阶段中，教师的功力主要表现在“寓教于导”的能力之中。

懂得这三个阶段中的不同的侧重点，是提高教师功力的重要认识基础。在不同的阶段中，教学方法也应有所不同，其侧重点是明显不同的。

归纳我们所实行过的和我们所见闻到的表演教学，可将表演的课堂教学法大致分为以下四种，试分别略述于后。

(1) 启发诱导。这是最主要的教学方法，凡是能用启发诱导能够奏效的情况下，尽可能不用后三种方法。我们戏剧学院的教师惯常用舞台任务三要素，将舞台行动过程分为三个方面：做什么？为什么做？怎样做？这是苏联查哈瓦的说法。其实还应加上谁？在什么情况下？这两条是很重要的。这五个要素不论如何解释，但大家有一条比较统一，就是尽可能从做什么与为什么做这两方面去启发学生，多提问在什么情况下你应该如何做？也就是帮助学生弄清规定情境，确定行动的性质和行动的目的，诱导学生自己去发现怎样做的结果，就是在如何完成这个行动，达成这个行动的具体行动方式上，让学生自己发挥想象，自己去设想、创造。这种方法在第一教学阶段中无疑是十分有效的、正确的方法。学生常能依据自己的生活经验，即兴地创造出有趣和生动的形体动作来，整个表演显得有机、真实，引人入胜。

在第二阶段即片断教学中，甚至在排演大戏阶段中，启发诱导的教学方法也应作为主要教学方法，以有别于纯粹的导演方法。因为教学排练的任务有着与导演排练不同的重点：教会学生创造角色的方法。

(2) 暗示。这常常不是独立使用的手段，而是在启发诱导过程中同时加上暗示。譬如教师在向学生分析规定情境时自己同时做出准确的符合人物行为逻辑的各种反应，学生一边听一边看心里就明白了。又如在探寻人物应有的内心独白时，教师一边说着内心独白，一边做出与内心体验相吻合的表情和小动作，学生就会懂得教师的意图。但在这样做时仅是暗示，教师并未要求学生如何去做。

暗示有时也可与启发一样用提问的形式进行。如学生表演看信，教师提问：“天已经黑了，你看得见吗？”学生会立即走到窗前或门口去，或者马上开灯，也许点上煤油灯。教师的问题只是暗示，并未直接提示，但比启发要直接得多。

暗示还可以用似乎无意的姿势动作。如指一下某样道具，或做出一个教师似乎还在捉摸设想的动作来。学生会较快地达到你的要求。

在表演进行中间提醒学生：“注意她是你的母亲！”“这个人小气极了，他舍不得！”等等。学生一般能立即调整自己的语气、语调和动作节奏，使适应准确。

当着认识完全一致，排练比较顺利时，直接用提示是完全有效的，甚至是必要的。

(3) 提示。就是直接要求学生做出应有动作来，甚至要求动作幅度、速度、力度的准确性；直接要求用某种语气语调说出台词，甚至要求情感、情绪的准确表现。

提示时，教师并不进行示范，而只是提出具体要求。至于学生做得怎么样，仍是由学生自行创造、自己掌握的，教师象导演一样，提示学生向楼上走去，步子要快或慢，在何处停住，回头来说某句台词。如果演得不对，可以再来一次，把要

求说得清楚准确，力求学生能达到佳境。当着剧中生活和人物行为逻辑相当清楚明了，学生完全能够理解体会时，教师这类提示是很容易被学生接受的。尤其是在事情牵涉到舞台调度的画面需要时，没有必要多费唇舌，提示一番，多快好省。

提示可以用指示性的语句，尽可能地多使用准确的动词。也可以直接建议学生运用台上的某样道具。也可以在学生边表演时边替他说出角色应有的内心独白，让学生适应。有时可以用舞台调度来帮助学生，为他规定几个重要的眼神，提示注意对象等等。方式是多种多样的。

暗示与提示一般不会束缚住学生手脚，相反会起与启发相同而比较节省时间的效果。在特定的场合，它们比洋洋大篇的启发分析更为有教学成效。

(4) 示范。就是教师自己上去进行示范表演。这应当慎用，而且不要求学生完全模仿，还是为了得到启发。示范使用太多可能不利于学生独立创造，而且我们话剧表演不象戏曲那样有传统程式可以一招一式地教，教师的示范有时也不一定准确。但是如果列为禁区，视为洪水猛兽，似乎谁一示范就犯了弥天大罪，这也大可不必。在用前三种方法不能奏效时，不妨示范一下，可能会出现意想不到的好效果。

这四种方法的关键均在于如何掌握火候去得出“怎样做”的结果来。暗示与提示就是教师直接或间接向学生指出怎样做的要求来，而示范则是以形象手段向学生暗示出怎样做的结果来。只要学生能在教师指导下正确地找到怎样做的方式，并且能真实有机地行动，那么无论用何种方法都应该说是得到了有效的教学成果。示范如果造成学生机械模仿，生硬造作；启发而造成浪费口舌，启而不发，甚至惶惑迷乱，不知所措，同样地

是教学上的失败。

表演教师可用的教学方法是多种多样、千变万化的，上述四点也是兼举并用，一切视实际情况而定。各种教学方法应该多样统一、综合运用、灵活自如。重要的是能使课堂气氛活跃，鼓动起学生的创作热情，而且因材施教地使每个学生都能相应地有所提高。

在决定用何种方法之前，主要的一点就是能够一目了然地发现和觉察出学生表演中的问题和困难，然后对症下药地选用恰当的方法，其目的就在于因材施教地解决学生的问题与困难。

从以上对表演教学基本原则的探讨中，我们可以发现在教与学的矛盾中，教师是矛盾的主要方面。在解决这对矛盾的过程中，提高教师功力是最主要的键。因此，当着我们依次讨论表演教学各个阶段的内容与方法时，我们就要始终不忘记抓住这个总的枢纽。我们在下面的篇幅中实际上将集中研讨教师的功力在不同教学阶段中的表现，以此为纲来论述各阶段的表演教学。

二 表演教学的第一阶段

表演教学的第一阶段是舞台行动基本技能的训练阶段。在这一阶段中，要让学生建立起正确的创造状态，掌握住舞台行动的基本环节，并在体验与表现相结合的原则下达到舞台动作与舞台语言的有机生动。这就是一般习称的基本训练阶段。在苏联教学大纲中称这个阶段是“在自己创造的规定情境中有机行动”。前面的定语就是为了确定使用练习、小品作为基本教

材。我们不反对使用这种任务的提法，但是由于实践的发展，我国戏剧学院表演系一年级学生早就冲破这种限制，而从小说中汲取故事材料。故事中的人物也早就突破“我是戏剧学院学生”的限制，而出现了工人、农民、知识分子、军人甚至敌人等等具有一定形象要求的角色。因此，我们认为把教学内容规定为“学会舞台行动的基本技能”更为符合我国教学实际。也因此，我们虽然也规定以练习与小品为基本教材，但也不排斥简单易掌握的小说、剧本片断作为教材。这样做，在某种情况下，可以避免学生“编戏”之苦。当然，原则上还是应以采取某个故事从事改编以适合学生表演为宜。

采用练习、小品作为教材形式，故事由学生自编，这样就比较灵活自由，也有利于教师因材施教。

在这个阶段的教学，表演教师都很重视学生的生活视野的扩大和自身生活记忆仓库的发掘。这是由于我国表演教师都很重视艺术创造的源泉问题。基于学院必须为学生奠定现实主义美学基础，以利今后的广泛适应性的教学思想，因此，在练习、小品中一般地有两种取材方式：一是依据学生入学前已经亲身经历过的生活积累；二是有计划地组织学生深入生活。中央和上海两所戏剧学院表演系都有“观察生活小品或练习”的教材形式安排，他们的出发点几乎是一致的。

中央戏剧学院的表演教师指出：“生活是艺术的源泉，当然也是表演艺术创作的源泉。演员应当熟悉生活应当对各个时期生活的发展、变化有极其敏锐的洞察力和感受力，才能在舞台上艺术地再现生活。”^①上海戏剧学院的表演教师则

^① 张仁里：《“观察生活练习”在表演教学中的应用》，《戏剧学习》1982年第1期。

认为：“人类的社会生活是文学艺术的唯一源泉，因此，到唯一的最广大最丰富的源泉中去观察、体验、研究、分析一切人，是演员重要的基本功。演员的任务是在舞台上塑造各种各样活生生的人物形象，从而体现作品的思想，鼓舞现实生活中的人们为美好的生活而努力奋斗。如果演员对自己所扮演的人物不熟悉不理解，不研究、不体验，即使有高超的演技，也是英雄无用武之地。”^①

可见两院教师的基本美学观点是一致的。我们认为不论戏剧如何发展，艺术源于生活这一条是颠扑不破的真理。因此，在戏剧表演教学的基础阶段，通过教学让学生懂得艺术如何能动地表现生活中的种种人物，让他们养成不停顿地观察生活的习惯是很有意义的教学行为。

除了在教学中帮助学生“清仓”，发掘记忆中的一切可以化成舞台行动的故事外，组织学生在课外，甚至课内时间去医院、商店、菜场、车站、码头等等人们经常聚合的地点深入生活，回来组织练习或小品进行表演实践，这是一项重要的教学法工作。腾出一段时间停课去海岛、农村、工厂、革命圣地深入生活，在此基础上构思练习或小品进行教学汇报，常能得到极佳的教学效果。

当然，在练习与小品中也要求发挥学生的艺术想象和幻想，上天入地、浮想联翩，什么都可以在课堂上表演。为了解放学生的创作个性，任何手段均可运用。这样做与前述的从生活出发并不矛盾。相反可以相得益彰。

^① 魏淑娟：《演员·生活·基本功》，《戏剧艺术》1982年第4期。

练习与小品的差别主要在于故事的强弱与完整程度。如教师要求学生想象在小河边做什么，如果学生做出与情境相合的一系列动作，或钓鱼、或洗衣、或摸鳝，达到了以行动证实了舞台环境的目的，作为练习就可结束。但如果钓鱼钓上了不是鱼的其它物件；洗衣时冰冻三尺；摸到了一条蛇等等，这时就会发生一个小小的事件，行动遇到的阻碍和意外，会使学生的想象活跃起来，于是造成一个小故事，渐渐地一个小品就完成了。从教学角度看，也就达到了培养学生舞台行动技能的目的。因此，一般说，练习可以大量进行，演过就丢，不必重复。而小品则必须有个反复深入，反复丰富细节的过程。这种反复在第一阶段中似乎是为了编成一个故事而必要进行的，学生在重复表演时，并未意识到某些动作与表情是在重复着，而且逐渐积累起一系列细节形成了一个完整的舞台行动过程，似乎自己一直是在即兴表演。其实，学生就在这种重复表演中学会了将来排练一个片断或一个戏时所必然要进行的创作上的重复，而这种重复性必须与即兴性相结合。优秀的学生就能一直保持新鲜感。

为使学生能更快地获得正确的舞台自我感觉，有的班级还可以在这一阶段教程中，插入动物摹拟训练、面具训练和不作任何准备地进行各种游戏练习。动物摹拟训练有利于学生迅速地抓住动物外部特征，然后在拟人化的练习中揣摩某种心理特征。这对观察人物和摹拟人物很有助益。喜剧性的、悲剧性的或中性的面具训练，对掌握风格体裁感有益，而且可以让学生习惯于适应某种外部特征的变化而全身心与之相适应地进行表演创作。不断地做一系列游戏，可以帮助学生训练灵敏度，使反应迅速敏捷，训练注意力的集中，并可无拘束地发挥想象力。

一切练习、小品的有机安排，是教师在这一阶段教学中的重要教学法工作。这种安排是教师备课按循序渐进原则和班集体需要而规定的。在课堂上临时出题目，不断地更换表演内容与形式，使学生兴趣盎然，不觉疲倦，并不自觉地在自己心里积累着当众表演的经验。教师一般地不事先告诉学生今天课上将要做什么，而只是在课末布置一些课外作业，要求在下次上课时互相交流汇报。

这样灵活机动的教学进程就给教师带来一种自己造成的难题：教师只掌握教材形式，或者说掌握了一系列的习题，而学生根据习题构思创作出什么小品、练习的具体故事和舞台行动，教师不可能事先知道。只能作某种估计和口头了解。而学生常会出奇制胜，使教师措手不及，而且即使是事先构想好的练习、小品，也会在课上突然变换。这样，就象医院的门诊一样，常规病例和稀奇古怪的病例会一起出现在你面前，甚至纷至沓来，使你应接不暇。缺乏经验的教师就会感到难以应付。只有在相当长时间的教学实践中才能积聚起较丰富的经验，从而能作出较为准确的预计，也才能在课堂上当场判断学生表演之优劣。

教师在这一阶段教学中，只有当学生实际表演时，才能看到学生的表演是否有机，才能辨别对这个学生来说是深是浅、是难是易、离开学生的实际是远是近，判断出这个学生能否完美地完成作业。也要根据学生当时表演的实际情况来鉴别该作业对该学生来说是否合适，及时决定着重于启发诱导使其深入而臻完美，还是改变其情境以使其易于适应，还是干脆让别个学生来表演这个作业而让他再换上其它作业。这一切都象门诊医生一样要“随机应变”。

由于这一阶段中教学要求浮动幅度相当大，极其灵活而没有绝对的界限，只要在大范围内不偏离总的教学目的，表演教师有权在课堂上因材施教地随意进行调整，或减少其难度，或增加其难度。教学方法也可以充分地灵活，在改变学生作业的情境时，可以随意地对作业中的故事、人物关系、矛盾性质、事件发展等作必要的调整。目的就在于因材施教地使每个学生各得其所，负荷量恰如其分，既不太轻松，也不会被压垮。最好在课上使每个学生的表演都能有机动人，又能充分发挥其潜力，而这一切全凭教师临场随机应变。

练习与小品当然有着不同的要求，练习可以做过就结束，也不必进行细致的教学判断，只要所有学生自我感觉良好，课堂气氛生动活泼，学生始终保持浓厚兴趣与旺盛的创作欲望，就可以说是成功了。而小品则是一种小小的艺术品，当然也可以做过放下以后再予处理，但一般情况下，总是要求教师能据此即时地进行辅导、提问、出点子。这种教学的特殊性，就要求表演教师必须头脑灵活，反应敏捷，经验丰富，边看边想，判断准确，处理果断，方法多样，应变有效。只有具备丰富教学经验的教师才可能有较准确的预见性；只有积累丰富生活经验的教师才能应付来自五湖四海的题材；只有掌握多样化教学手段的教师才能对症下药，药到病除，因材施教，皆大欢喜。

有经验、有功力的教师对生活的逻辑有深切的体会，不会被学生表演的故事吸引而忘掉了注意其行为的逻辑性，总是严格地要求表演中的情与理结合；对表演中的虚假做作特别敏感，善于从学生的眼神和动作的分寸中捕捉其心灵的虚实，毫不疏忽地要求学生表演时形神结合；对学生表演中的繁琐零碎、动作堆砌而毫无艺术美感的现象能敏感地发现，而且能通过

启发诱导，使作业达到真与美的统一；对学生使用道具等方面的虚与实的统一关系及时地进行规整而使学生懂得艺术与生活的正确关系。

而且最重要的是：教师能把注意力集中在学生身上，紧张地判断，当机立断地处理其作业，而不采取轻易否定的态度，通过启发诱导，使其作业渐趋完美，成为一个小品。应该说：每一个学生做的小品都是教师因材施教地启发、诱导的结果。初学的学生自己做出一个不需要教师辅导的小品来是绝无仅有的。偶而有个别现象往往是个别已经在剧团工作过再入学的青年演员。即使是这样的学生，教师也应根据他的实际水平，给他布置难度更高一些的作业。

在这个教学阶段中，表演教师还常布置一些集体性的表演作业，如“救火”、“地震”、“公园里”、“战场上”等。让学生即兴发挥，人人积极、个个努力，教师却可以明显地发现哪些学生想象力积极主动，丰富活跃；哪些学生则比较消极被动，贫乏滞缓。这些学生常跟在前一种学生之后做出一些并非出自内心冲动的行动来，这一切学生并不自觉，而教师却心中有数，记下了每个学生的具体表现，这对以后因材施教很有益处。

这一教学阶段的考查与考试，一般地在考查中结束在一个单人小品上；考试时结束在一个双人或多人小品上。前者可以看到一种积极的、有效的、真实的行动过程；后者则可以看到一种相互行动、相互影响的过程。学生学会了单独行动和有交流的行动后，就可以结束这一教学阶段而进入第二教学阶段了。用我们的术语来说就是：已经做好了扮演角色的准备，可以试着去表演“别一人格”了。

三 表演教学的第二阶段

表演教学的第二阶段是整个表演教程中承上启下的中心阶段，是从表演基础训练即掌握舞台行动的基本技能阶段向角色创造阶段的过渡；又是从掌握人物性格特征向创造完整舞台人物形象的过渡，而且要初步接触风格体裁问题。戏剧学院的训练好就好在有这两个过渡。在这个过渡阶段中，一般是采用剧本片断作为主要教材。

可见，这个阶段是表演教程中必不可少的阶段，它的作用可以从以下四个方面来观察；这四个方面是相辅相成不可缺一的。

第一，从整体与局部的关系来看，先抓局部再及整体是比较科学的。这有两方面的含义：一方面片断是全剧的一个局部；另一方面片断中表现出人物的某些性格特征是完整的人物性格的一个局部。学生学会了在一个片断中体现出剧中人物性格特征的本领，为今后能在全剧演出中体现出完整的人物性格打下基础，铺平道路。

第二，从多样统一的关系来看，在多样的片断表演实践中寻求扮演角色的方法的统一性是比较科学的。这也有两方面的含义：一方面在片断教学阶段中，学生能接触多种多样的角色性格和与之相应的多样的行为逻辑，可以从中摸索创造角色的统一的规律性，在教师指导下总结出自己能掌握的方法来；另一方面，学生能接触多种多样的作品的风格体裁，就能从中探索不同风格体裁的表现方法和不同的创造状态而逐步掌握风格体裁感和节奏感。这是排演大戏时无法做到的，因为学生在学院

学习期间最多能参加三四个大戏的排练演出，而片断，包括课内课外，却可以演上至少十几个甚至还多些。只有通过多样的创作实践，才能让学生体会到统一的规律，掌握住统一的方法。我国戏曲表演教学主要采用折子戏作教材，学生演了几十个角色后，自然地融会贯通。这个经验与我们的片断教学相一致。

第三，从教学效果角度来看，用经济的时间获取较大的收益是比较科学的。这表现在多方面的得益中：一是在较短的学时中连续攻克各个剧本的核心部分；二是在较短的学时中扮演较多的不同性格的角色；三是在较短的学时中接触较多的表演对手（同学）和导演（教师）以及观众对象（演出实习时）；四是能在较短的学时中积累较多的表演经验、掌握较多的表演技法。总的说来是周期短，内容丰富，形式多样，收获大。

第四，从教学法角度来看，用各种片断因材施教，多方面地培养学生的创作个性是比较科学的。在片断教学中对学生学习量的照顾也比排大戏容易解决些。

我们表演教学的基本任务是培养学生的表演创作个性。用小品练习进行基础训练，让学生掌握舞台行动的基本规律和技能时，一般只能是一种对学生创作个性的了解和认识过程，至多能在某种程度上作一定的试探。而在片断教学时，才能深入地进行试探、发掘、扩展和促进培养工作。因此，片断教学阶段的教学法核心就是促使学生形成自己的创作个性。

也因此，在这个阶段教学中更要注意因材施教的绝对性和循序渐进的相对性的统一；同时还要注意教师在选材备课中，考虑学生需要是主要的、绝对的，教师自己的兴趣爱好也要照顾，但是次要的、相对的。而剧本的难易、中外古今剧目比例等都是相对的，都要服从因材施教的需要。

这个阶段教学的内容应该是：

1.体现片断中角色的性格特征（包括人物的心理特征与外貌特征两方面，并不可忽略角色的年龄、身分与职业特征）。

2.掌握表演的风格体裁感，节奏感。

3.学会各种表演技法（包括台词处理、动作选择、道具运用、搭配默契等，并要根据剧本需要学会歌舞等表现性创作手段的运用）。

这三项教学内容是无法分割的，所谓重点掌握只是相对而言。应该一并抓起来贯彻下去，每批片断是循环往复的螺旋形上升过程，直至达到熟能生巧，掌握自如。

巩固基础训练阶段掌握舞台行动的能力是当然的、连续的教学内容，但一切都要移到创造角色的轨道上来。

剧本分析应是一种教学工作内容，作为教学内容可以在第三阶段排演大戏时全面贯彻。这里只须大概了解全剧情节和主题，着重分析片断本身，在了解整体的前提下掌握局部即可。但艺术创作中“认识——构思——体现”的一般规律和基本流程是应该让学生一开始就懂得的。

我们认为对一个片断的分析，大致上要包括如下几个方面：

1.片断中的矛盾冲突和人物关系，它构成片断中的事件与情节；

2.片断中人物的行动线索，来龙去脉尽在其中；

3.片断中人物的性格特征。它是角色性格的一个局部，但有时正体现了某个角色的性格核心部分；

4.片断能表现出的思想及其在全剧中的地位与作用；

5.片断台词本身及从台词中可以想象出的形体动作。台词

和动作是实现行动表现性格的重要手段，功夫全在这里。根据剧本要求，适当分析片断中可能有的歌舞形式。

先由教师作第一批片断的示范分析，然后要学生分析自己扮演的角色，集体讨论，教师辅导，以后就可以放手让学生自行分析，几批片断后，学生就学会了分析的基本方法了。在大戏排练时，他们就能与教师一起分析全剧了。

总起来说，分析剧本的目的就是让学生掌握住片断中的规定情境。然后在这情境中按照角色逻辑行动。在自己的形象构思中使“心象”活跃起来，并学会充分地体现出来。

从教学内容的要求看，结合表演向学生讲解“什么叫人物性格”，解释性格形象及其特征的各种基本概念，并指出人物性格形成的社会、家庭、教育诸方面的根源是有必要的；当然，也有必要在一定时期后，即在学生积累过几个不同风格体裁剧本中的角色创造经验后，向学生讲解“什么是风格体裁感”，介绍历史上各种戏剧思潮、流派，各国名剧作家的风格特点及国内外著名演员鲜明的风格体裁感实例，让学生懂得为什么必须在不同的风格体裁剧作演出时运用不同的舞台节奏。在各批片断教学过程中，可约请有关专家、名演员为学生讲解各种专题，传授自己的角色创作经验和舞台技法运用等。

表演教学片断教材的选择在教学法工作中占首要地位。原则上应是从学生的创作条件和创作可能性出发，因材施教地选择恰当、有效的教材。这有很多主客观方面的困难，如教师对学生了解不够或确实一时难于找到合适教材。但教师应千方百计地尽一切可能去做到这一点。

学生入学时必然已具备做演员的一定的创作条件，包括可以看得到的内外部条件，同时教师还能够也必须去注意到目前

尚未展露而确实具有的种种潜力，也就是创作的可能性。这是形成和扩展创作个性的专业基础。选择教材时，既要充分依据学生创作条件，也要充分估计学生的创作可能性。不顾学生的创作条件而选择超过学生可能负担的教材是教学法的错误；不顾学生的创作可能性而只求“合适”的教材也是教学法的错误。所谓“合适”，应是既合适于创作条件也合适于创作的可能性。当教材选择得真正合适时，教学成功的可能性就基本具备，并通过教学过程而向现实性转化，如果一系列教学方法得心应手，就必能取得良好的教学效果，学生通过一个片断中的角色创造活动可能大大地跃进一步。

教师选择片断教材时会遇到“难易”、“深浅”、“远近”三个问题，一般的提法是“由易到难”、“由浅入深”、“由近及远”。但“难易”、“深浅”和“远近”都是相对的。这三个问题能否解决好，是教学法的关键。这里有两个客体：学生与教材，教师选择教材时必须在自己主观上始终明确地认识这一点。只有将两个客观对象联系在一起时，才能较正确地解决“难易”、“深浅”、“远近”的问题。从实践过程看，比较容易发生的情况是：先考虑好片断教材本身的一般性“难易”“深浅”“远近”，然后才按选好的片断将学生尽可能“合适”地摆进去；或是只考虑了创作个性比较突出的学生的负荷能力，而忽视了与其配戏的其他学生的能力和学习量。产生第一种情况的原因是，选材工作往往因时间不够充裕而造成紧迫感，有时是因为教材缺乏积累，教师对教学工作不够熟练这两个因素起了作用，因此，迅速选好教材，及早备课就成为了目标，而常忘掉了因材施教的首要原则。产生第二种情况的原因是教师虽然兼顾两个方面，但忽视了表演教学的集体性特

点，我们选材不能象声乐、美术教学那样只需有一个针对性，我们必须同时兼顾至少二至三四个同片断中学习的学生，要尽可能地在选材时都有针对性。我们当然要为较突出的同学选择难度较大的角色对象，以利拔尖，但同时也必须一视同仁地对每个学生因材施教，使其各有所获。

表演教学片断的“难易”、“深浅”、“远近”有两方面的含义：一方面是指片断本身的难度、深度而言。这是从片断与片断之间进行比较来说的；另一方面是指片断对于学生来说是难是易，是深是浅，是远是近。无疑地后一方面在教学上主要考虑的重点。不应将前者看作“循序渐进”的轨道，而将后者看作“因材施教”的措施。按片断对学生的关系来说，难易、深浅和远近都只能是相对而言的。在甲同学是“难”的片断教材，对乙同学却可能是“易”的；同样角色对甲同学来说可能太深，而对乙同学却可能过浅；一个剧本对甲同学来说太远难以理解，而对乙同学却可能感到近而亲切。譬如从学生的创作个性来看，一个明显的未来的喜剧演员让他扮演一个悲剧角色就“难”，反之亦然。当然在教学中教师有意为了扩展和试探学生的潜力，有时也可明知其不合适而为之，这是完全允许的。

在选择表演教学片断时，不少教师强调“动作性”强，很少有强调台词写得好的。我们认为当教师这样说时，他们的意思是指“行动性”强，而比较注重用舞台动作完成的行动，认为主要用语言完成行动的作品比较难演。其实舞台动作与舞台语言都是创作手段，是实现舞台行动，表现角色性格的主要手段，两者缺一不可。如果有意识地选择主要用舞台语言完成舞台行动的作品，让学生懂得语言本身也是行动，着重训练其处理台词的能力，应该说是很值得提倡的。

教学片断选材范围很广，大致上有话剧剧本、小说、电影剧本、戏曲折子四大类。不论选哪一类片断作教材，都不免要有一番改编加工的工作，使片断有头有尾，趋于完整，这是必须做的工作，因此教师应该懂点编剧法。

改编戏曲折子戏为话剧表演教材，我们已积累丰富的经验，从已经搬演过很受观众欢迎，又有益于学生的片断如《柜中缘》、《拾玉镯》、《黄牛分家》、《春香闹学》、《闯宫》、《评雪辨踪》、《打豆腐》、《坐楼杀惜》、《连升店》等等。其风格多样，角色性格鲜明，语言精练，表现力强。这方面大有文章可做。

改编小说有两种做法：一种是全班选一二本小说，分段集体改编，用小品形式排练，直至形成片断的系列。这样做教师备课集中，学生也可习惯于大戏排练方式。但必须注意安排在恰当的学习单元中，还要注意到小说中人物是否适合于每个学生。另一种是从小说中选出精采段落给适当的学生表演，如《青春之歌》中的“除夕夜”，其难度超过一般剧本片断，但分配恰当常收奇效。

改编电影比较困难，必须考虑到场面的集中性。而且要注意学生对电影中演员表演的机械模仿。

话剧剧本虽有完整的舞台场面适于直接选作教材，但有时也需增删一番：如《日出》第四幕潘经理与李石清有大段的冲突，很适合做教材，但其中插黄省三一段戏反显累赘，删去即可。

片断教材的选择总的说应当切合本阶段教学内容要求。首先应当注重剧中人物性格的鲜明性，在片断中的性格特征表现是在戏剧冲突和角色行动中逐步展现的，是学生经过努力后能

够抓得住的。不应选那些性格不鲜明、不复杂、形象苍白的角色让学生演。因为这等于取消了教学的主要任务，也使学生失去创造对象而无可收获。

其次，要注意片断本身的风格体裁的多样性。尽可能让学生悲、喜、正、闹，文、武、正、反都演。各种流派的戏均可作为教材，中外古今名著都要接触。使学生纵横世界、扩展视野，驰骋浩瀚，博涉百家，在创作时“思接千载，视通万里”，方能掌握住风格体裁感和与之相适合的各类节奏感。

在选用风格体裁感鲜明的剧作时，如《奥赛罗》（扼杀苔丝狄蒙娜段）、《阴谋与爱情》（斐迪南与露意丝饮鸩共亡段）、《关汉卿》（“双飞蝶”段）、《茶花女》（阿芒父亲与玛格丽特段）、《家》（梅、觉新、瑞珏三人段）等具有相当高难度的悲剧片断，要求演员能激情迸发，因此必须让掌握表演技巧较好的学生来演，演得好就能产生巨大的艺术感染力，使观者并不觉得其难。这些片断是考验教师的教学功力和试探学生拔尖可能性的好片断，选用宜谨慎、大胆，判断准确。

也可选用《吝啬鬼》、《求婚》、《蠢货》、《群猴》、《牙科医生》、《柜中缘》、《连升店》等中外喜剧中的片断或戏曲改编折子戏，这类片断在训练学生风格体裁感、区别悲剧与喜剧节奏，“解放”一下较板正的学生方面常是有效的；在帮助学生抓角色外部特征方面也能起较好作用。当然，选用这类片断要帮助学生掌握好表演“分寸感”，让他们避免流于油滑，在抓表现力同时，注意内心体验，防止内外严重脱节。也要指导学生分清喜剧与闹剧之间的区别、讽刺、机智与幽默之间的区别，更应注意这三者与滑稽之间的区别。

当然也要大量选用正剧为教材，如《娜拉》、《霓虹灯下的

哨兵》等均是正剧。这类题材至今仍占剧作中的大部分，因此多演正剧对学生今后的工作是有益的。

象近几年中出现的《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》是现代悲剧，《红白喜事》是风俗喜剧，《洋麻将》则是正剧。只要密切注意剧坛动向，总是能不断更新我们的片断教材系列的。

在这一教学阶段中，教师能在教材选定后，事先对教材进行分析、构思，可以针对学生实际情况作好上课计划。可以主动地向学生提出各种颇有依据的要求。总之，教师可以比较有把握、有根据、有计划地进行教学工作了。就好象在医院的住院部中负责主治某几个病人似的，可以事先制订出详细的治疗方案。所以，教师的功力就表现在对教材风格体裁和角色性格特征的“多样统一”的掌握上，善于选用多种人物性格的角色试探、发掘、培养学生的创作个性，使他们从中学会统一的创造角色的方法；善于挑选多样风格体裁的剧本，让学生从中摸索出风格体裁的体现方法，掌握风格体裁感。

这一阶段的教学，教师的功力还表现在驾驭多样教材的熟练程度上。驾驭教材能力不平衡，使教师的功力表现也不平衡。有经验的教师既排过大戏，又排练过大量教学片断，临场实践经验又多，上课时就能应付自如，把注意力集中在学生的表现上，因材施教。而缺乏经验的教师就被迫将主要精力放在分析自己不熟悉的教材上，而不能时时处处着眼于学生，着手于学生的创作个性，不能对学生扮演角色时可能产生的种种反应作出精确估计并制订出防止和疏导的方案来。这样就极易出现两种情况：当课上讨论或排练时与学生意见相左，教师一时拿不出应变方案而僵场；或教师的确正确而不能充分说服学

生，造成强制性的接受而挫伤了创作积极性。学生一旦被动，创作个性难以发挥，因材施教也会随之而被疏忽了。因此，这一阶段的片断教学对教师功力有很高要求。平时充分积累是上课时主动有效的基本保证。

表演教师要抓住课堂排练这个主要核心部分，将剧本片断分析，选择动作，处理台词，设计舞台布景，掌握行动节奏和行为逻辑，以及在排练中造成准确的演出层次，转折、点逗清晰，传情达意，种种技法的传授，有机地结合在一起，通过排练课，使学生从无到有，达到形象生动、表演真实。这是一系列艰苦劳动之后的产物，教师的功力全都集中表现在这个教学过程之中了。因此，教学效果检查应该主要不是看结果，而要看过过程。学生的大量知识技巧上的收获，有时并不立即全部表现在一个片断的演出中，要有长远的观点，纵看学生的发展。

通过四个学期（两年）的阶段教学，通过无数次的课内外辅导，通过启发诱导等各种教学方法的锤炼，学生就能在多样化的扮演角色的过程中，懂得体验与表现结合，内容与形式统一，表演内外统一，不论由外到内，还是由内到外，都应追求真实有机的统一的方法与规律。这样就能说，这个阶段教学已经完成，学生做好了创造完整人物形象的准备，可以进入第三阶段教学了。

除了检查课堂教学以外，还有两种教学法工作极其重要：

一、学生自选片断、即课外片断的活动极有教学价值。一般安排在第一或第二批教学片断之后进行。目的是检查学生掌握教学内容情况及独立工作的能力。目前戏剧学院已将这项教

学措施纳入正式教学时间表内，有计划地安排学生课外片断作业，由学生自选自己喜爱的，有创作欲望的片断，自己独立工作，自己组织汇报演出，教师不进行辅导，只在看了汇报演出后进行讨论讲评。鼓励大家再一次选排新片断，并将优秀节目组织到各大学工厂等地作内部演出，与观众接触，让学生获得完整戏剧观念。

有不少学生在课上并不突出，而在自选片断中光芒照人。当然，也可从中看出学生之间的不平衡性，考虑甄别对象。

学生自选片断还能丰富教材来源，发教师之未见。并能窥测学生之艺术趣味，文学修养，又可能促进学生课外阅读之积极性。

二，不论课内课外的片断，都应组织实习演出，因为演员只能在当众演出中培养成熟；真正真实有机的舞台自我感觉也只有真正当众表演才能让学生切身领悟；在演出中，他们才能尝到创造的愉快，才能培养起严肃的创作作风。

教师的功力当然也同时表现在对片断实习演出的组织能力之中。教师在实习中，当然可以检验自己在这个阶段教学中是否做到了教学的“多样统一”要求，是否因材施教地使每个学生有所提高，而且已经显露出了拔尖人才的苗子。

四 表演教学的第三阶段

整个表演教程都是为了推动促进学生逐渐变成演员。如果说在表演教程的前两个阶段之内，学生还处在量的积累与质的渐变过程中，那么第三教学阶段就是学生向演员的质的突变过

程。这是一个飞跃的阶段，它的基本表征就是学生创作个性初步形成；学生由学习演技向独立创造角色过渡。

表演教学的最后阶段的教学工作必须全面地适应这个质变过程，整个表演教程将在这个学生的飞跃期中全部合成，达到终结。它必须起催化作用，使过渡有机，有效。

这个阶段的教学内容、教材形式、教学方法都必须全面地：

1. 由分解转向组合；
2. 由局部转向整体；
3. 由表演艺术的单向深入转向戏剧综合演出的全方位适应；
4. 由学院教学方式转向剧院团导演方式，并将二者有机联系起来，“寓教于导”。

我认为重点在最后一点上，表演教师的功力也主要表现在能否做到排练方式的转换和掌握住两种方式的内在联系，“寓教于导”。

这个阶段的教学任务是“创造完整的舞台人物形象”。

这个阶段的具体教学内容综合着前两个教学阶段的全部内容：舞台行动的基本技能；性格化能力与风格体裁感等。只有牢固扎实地掌握住了这两部分技能的学生，才能自如逍遥地完成质的飞跃。没有充分准备，很难掌握新内容。

这个阶段教学的核心内容是“性格的发展”。我们经常对学生讲：在我们这一行中，“性格等于人物形象”。

人物性格的发展包含着两种涵义：

1. 人物性格诸特征多层面地逐步展示（包括外貌特征）。
2. 人物性格的成长、转变（包括外貌改变）。

其它教学内容都由此派生。如——

为掌握人物性格的发展就需要系统深入地分析全剧；

需要透彻地理解与感受角色的处境、关系、心情等；

需要理清自己所扮演的角色的行为方式、对人对事的态度系统、情绪情感的表达方式，并创造出与人物性格相适应的恰能表现性格诸特征的舞台行动过程，及外貌设计；

需要学会在全剧演出中恰当地配备自己的力量；

需要学会适应多种导演手法和多样化的演出形式；

需要学会与舞美家合作，并适应和运用全部舞台技术；

最后，最为重要的一项：适应观众并征服观众，获得相应的艺术效果。学程至此方接触到戏剧的本质。

贯彻以上教学内容应采用多幕剧为教材。为促成学生向演员的转化过程，一般地安排一至三轮多幕剧的排练演出，以造成螺旋形的反复上升运动。这一阶段的教学实习常以公演的形式进行，一是为取得社会的承认，一是为使学生多在观众面前经受检验，以便较易适应剧院团工作。

公演和观众正式地参预戏剧的创造，在剧场中产生的审美信息反馈与以前在排演厅面对本院师生员工的教学实习不同，是一种社会性的信息反馈。学生接受并及时处理这些信息，临场或在演出的间歇时间内调整自己的表演，这是成为一个演员的重要契机。可以说，公演是这一阶段教学工作复杂性的集中表现，毕业公演则成为全表演教程的顶端部分，就象宝塔顶部的金尖，既使建筑物形成完整的美的结构，又保持住整体的平衡稳固，转化形态产生了。

以上教学内容应在多轮教材中，通过排练与演出不可分割地统一贯彻，在有机的反复循环中逐步由浅入深，由不自觉地自觉不断地提高。当学生熟而生巧，得心应手，在认识——构思

——体现的艺术创造连锁系列中进退自如，回旋合度时，质变的飞跃就出现了，教学任务也完成了。

根据上述教学任务，这一阶段的教学向表演教师提出了相当高的新要求，教学内容的复杂性规定了教学方法的难度与教学工作的强度，这一切都是对教师功力的考验。

(1) 将导演排练与教学排练统一起来

首先，表演教师兼任一出戏的导演，职责的双重性必然使他的注意对象复杂化。他不是在单纯地“上课”，因为他同时是在“排练”，他必须将导演一出戏当作课来上。但是他确实是在排戏，这出戏排成后是要公演的，因此他又必须把每一课时都当作创作活动来对待。他必须把两种过程兼并成一种过程，他要有将导演排练与教学排练巧妙地融合在一种排练场兼课堂的运动形式中的功力，取得事半功倍的复合效应。而这样做以后的第一个变化就是教师注意的中心对象已经不是单纯的“学生”，而同时又是“演员”了。他们不仅是教学对象，而且同时又是他的艺术创作中的合作对象了。

这一种性质的内在渐变，在长期的表演教学片断排练时，实际上已经在缓慢地潜移默化了，但是这种渐变过程往往是师生都不太注意的、容易忽略的。而现在，突然外现了，从把一个班级分成两个剧组开始，大家都会明显地感到这已不是过去那种教学分组行课的形式，而是一种剧院创作集体的形式了。学生与教师的关系加上了导演与演员的关系，师生关系中搀进了艺术创作的合作关系。

这种关系的改变，就使教师的注意对象也具有双重性。这种双重性与教师职责的双重性交叉对应，在每一轮多幕剧的排练过程中，师生关系逐步减弱，导演与演员的关系不断增强；

课堂在螺旋形排练反复中，蜕变为排练场。随着在剧场中活动的日子相对地频繁起来，学生的主观上也滋长着演员的自我感觉。教师从“寓教于导”逐渐地“脱教为导”，过渡得越自然有机，越显现其功力。

那么，导演排练与教学排练究竟如何区别？最主要的一条就是“将演员应该做的事全部交给演员去做”。

创造角色是演员的事，是演员在扮演角色，是他在化身为“他人”，是他在创造舞台行动过程，这些都是演员应该独立地去做的艺术创造工作。导演的事是分析全剧，构思演出的整体形象；组织演员创造的行动使之造成适应于剧本与演出风格样式的系统结构，表现为精心设计的舞台调度与节奏气氛，即对其重点部分进行强调、渲染，对其可以忽略的部分予以削弱、冲淡，造成全剧层次起伏，并综合舞台各部门的创造，达到多样统一的演出的完整性。

把导演与演员的各自的职责及在集体创造中的不同功能明确区别，让学生通过实践，学会独立地创造角色，这是教师时刻不能忘记、处处不可忽视的根本性教育观念之一。

但是学生在初次接触大戏中的一个角色时，并不是每个学生都能立即把握创造程序，进行独立创造的。一方面要从观念上努力打消他们的依赖性，大胆地放手松绑，迫使他们大动脑筋，自己解决问题，接近角色的心灵，设计角色的外貌。同时，作为教师有责任教授他们以创作的方法。布置一系列作业让学生去做，指导他们依循正确的合乎艺术规律的途径去把握角色性格。然后在第二、第三轮大戏排练中，使这些作业成为他们自觉的主动工作程序，走上一条能够独自操纵方向盘的坦途。这就是教学排练的基本要求。

教学排练与导演排练是紧密结合着进行的，很难划分出阶段和明晰的界限，所有的导演工作，都是一种教学启示，让学生懂得剧院中工作是如何进行的，今后将怎样去与导演合作；所有的教学要求和作业又都是帮助学生独立工作的催化剂，它的结果是作为演员的学生能够很自由地适应作为导演的教师的要求，使排练顺利进行，这种相辅相成的联系作用，使导演排练与教学排练构成一个完整的复合形态，自成系统，融合为一种运动形式。这就是目前戏剧学院表演系专业教学最后一个阶段的最佳模式。结合得越巧妙，愈天衣无缝，越显出表演教师的功力。

为什么说这是对教师的功力的考验呢？因为“教师”是一个有较多层次的群体，当某个教师被安排单独排练一出多幕剧时，他个人的修养、经验、能力等因素就各自显示其独特性，教师本人都有自己的创作个性。尽管一所学院的总的艺术风貌是由全院教师的整体队伍的功力系统共同造成的，但在每一位导演、舞美设计的个别创作中都具有其个人风格，表现出他自己的兴趣爱好，艺术倾向。长期地创造合作，使一所学院呈现出多样统一的美学品格，这就是艺术风貌。中央戏剧学院与上海戏剧学院两所兄弟学院各具特色，就因为各自拥有一批教师队伍，有不同的创作个性。而不同的创作个性集中地表现在多幕剧的演出中。

从这一个方面来看表演教师的导演功能比较明显，但是教学功力却常被掩蔽在幕后，并不是每一次成功的演出总是成正比地表现出教学成效的。当着教师只热衷于导演创造而忘掉了自己是一个教师时，就会发生学生把戏演出了，也获得成功，但对如何创造角色却不知其所以然，到了剧院，仍然不能独立工

作这种怪现象。反之,过分强调教学,缺乏在导演创造上的精心设计,譬如始终停留在行动有机自如、交流适应细致有序,而对角色性格形象却缺少鲜明启示和准确要求,那么,学生同样地不能变成演员。

(2) 将导演方法与教学方法统一起来

随着第一种复杂性而来的就是方法上的难度比起前两个阶段的教学来要大得多。因为这时的表演教师既要掌握导演方法又要坚持教学方法,并且要学会将导演方法与教学方法统一起来,结合在一个工艺程序内,这是相当困难的事。

忘了自己是导演和置教学任务于脑后,同样都是错误的。因为这里的“导演”是一种教学需要产生的,它的主要作用是摹拟性地造成剧院工作的实验环境,从而促进学生向演员的质变。因此,表演教师必须同时又是一个导演,否则,他就不能担任这个阶段的教学工作。他应该掌握导演方法,懂得导演学的一般原理,善于跟演员合作。但他毕竟仍是一个表演教师,他在学生毕业之前,始终有责任去教育学生,把独立创造角色的方法传授给他们,并且依据每个学生的创作个性,指引一条最适合于“这一个”学生的有效途径。因此,他应该坚持教学的方法、手段,他应该继续在学生遇到困难时,采用启发诱导的方法帮助学生深入角色性格逻辑。在排练中,可以用暗示、提示、甚至示范等各种方法去启发学生选择动作、处理台词。只要排练时间表允许,教师可以不厌其详地向学生反复地解析角色的心理活动、包括激情的场面。也可以用小品、练习等教学手段去帮助学生行动性地靠近角色。总之,表演教师有责任有权力在排练中恰当地运用教学方法,这是教学排练的基本特征,在学生毕业前,即使在毕业剧目的排练中,也不能绝对地排斥

教师使用教学方法。

但是，在排练中毕竟主要地应该运用导演方法，要让学生逐渐地习惯导演排练，这才能催化他们的飞跃。所以即使是第一轮剧目排练，也应该以导演方法为主，教学方法为辅。否则就谈不上“寓教于导”，“脱教为导”了。

导演方法因人而异，不可能对任何排戏的导演作出任何规定。相反，班主任应该有意识地聘请方法迥异的导演和教授、讲师们来自己班上排戏，使学生能学会适应多种导演方法和多样的演出形式。单一的导演方法，或单纯的教学排练都会使学生到剧院工作后无所适从。

1986年美国专家豪先生在上海戏剧学院讲学时，曾介绍他的一种“树型”教学法，对比一般的他称之为“金字塔型”的教学法，他认为对学生成才更有利。他认为“金字塔型”的教学法基础是扎实的，一年级起就有很多教师在训练学生，但到了高年级时却只有一个人在指导学生，这就使学生不能接触多种导演风格与导演技巧，缺乏可塑性。而“树型”教学法则是在一年级由一位主导教师负责全班教学，统一基训，而当需要演出时，则由其他教师轮流来为学生排戏，到毕业前，那位主导教师又回来当导演。这样根部小而深，枝叶繁而茂，学生懂得多种导演方法，能顺应各类风格技巧，就具有了较大的可塑性，毕业后到剧院，不会临阵失措。

我们认为：豪的这种经验很值得我们研究实行。

导演方法的根本目的是通过演员与舞台部门实现自己的导演构思。这是与教学方法的主要区别点。当然，剧院中优秀导演也常把培育演员作为己任，但这终究不是他的主要职能。导演日思夜想的是自己苦心经营的形象构思如何完美地体现在舞

台上。至于运用何种具体方法则因人因戏而异，光是导演入手方法就有对词开始，案头分析起，行动分析法，先排必需场面，按人物排练，……等等模式。

上海戏剧学院有一位老教师，曾采用每一幕变换一种导演方法的新模式，学生反映良好。有丰富导演经验的教师们大可一试，这样做对学生大有好处。

作为导演，在舞台调度运用上有着权威性，但也不妨象朱端钧教授那样先让演员自己随心所欲地在台上走走，逐渐引向自己的设计轨道。

作为导演，对一出戏的演出形式应该有自己的独创，尤其在毕业剧目排练中大可进行新的探索。据说，焦菊隐先生连“自己的剩饭也不吃”，这种精神值得我们学习。

表演教师应当同时是一位导演。培养表演师资必须让青年教师在教学班中从头至尾经历全程，至少要安排他参加或独立排演一、二出多幕剧，取得教学经验，也获得导演经验。这种经验会在他又回到另一个班级的初级教学阶段时，懂得表演基训的目的所在，理解到教学从掌握舞台行动的基本技能开始，是为了日后能扮演角色，化身为角色，创造能表现人物性格的行为逻辑，而不应老是停留在行动的有机性上踏步不前。这是有战略意义的大问题，所以我们反对将表演教学分割成基训与排练两大块的做法。

当然，表演教师在掌握教学方法的同时又要精通导演方法，这是个复杂而困难的课题。而在排练中将导演方法与教学方法统一起来，以导演方法为主，教学方法为辅，完美地完成这一阶段的教学任务，确实是对教师功力的考验。

老教师们在这一阶段对缺乏经验的青年教师们加强指导，

耐心帮助，是十分重要的一环。当着青年教师排过几个大戏之后，已经心中有数，应付裕如时，就可以完全放手，大胆使用了。青年教师、中年教师年富力强，一般比老年教师更能应付教学工作的强度，只要克服其难度，就会比老年教师工作得更好、更有效，发挥出更加坚实的功力来。而开拓创新方面则会大大超过老教师，放出异彩。

(3) 将导演计划与教学计划统一起来

第三，在“寓教于导”的两个主要矛盾：“导演排练与教学排练的统一”“导演方法与教学方法的统一”获得解决之前，还有一个难题需要补叙，即表演教师必须在排练开始前就“将导演计划与教学计划统一起来”。没有这个前提，将使排练处于无准备的状态中，无法正常运转。

这一项工作的难度当然也具有相对性，对经验多、阅历深、修养高的教师来说，只要有相当的时间与备课环境就能如期制订出两项互相联系的计划来进入排练。但是对第一次排练多幕剧或虽有过一、二次排练经验，却选择了一个难度很高的剧目的教师来说，不能不是一种功力的考验。

我们先将导演计划与教学计划相区别：

导演计划是导演对剧本进行全面的分析，并在此基础上产生完整的导演构思之后，制订出来的实现导演形象构思的排练计划。它当然对角色分配也作了细致认真的思考安排，对演员的能力和可塑性都已作出充分的估计，他将通过这些演员，使自己的创造“活”在表演创造之中。他对排演时间表的盘算是按演员可能释放的艺术能量来预计的，公演的日期一般已经确定，作为导演必须在规定的时间内把戏合成，为观众演出。

教学计划则是表演教师针对自己的教学对象，在多年了解

的基础上，为了使學生能發揚優勢、克服弱點，成功地渡過最後這個飛躍期而制訂出來的行課計劃。作為教師，他也對學生能否勝任某個角色作出估計，但他考慮得較多的是如何扶持學生使其能摘下果子，如何引導學生使其順利通過迷宮。他不能象導演那樣只向演員提出各種各樣的要求，而是要為學生克服各種各樣的困難，解決各項接踵而來的難題。作為教師，他把學生的每一點成功都當作世界上最可喜的現象而滿心歡悅；當學生失誤或表演不夠成功時，他會沮喪地把這一切都歸諸教師自己的無能或疏忽。與導演計劃不同的是，教師在教學計劃中要坚持貫徹這個教學階段的教學任務與各項教學內容，要針對每一個學生的不同情況，選擇採用啟發引導的教學方法，為學生補缺堵漏，力求畢業時達到較高的優秀率。當然，到了最後一個教學階段，尤其是在經過一、二輪排練演出之後，一個班上的弱者自然也就明顯地擺在面前。但是教師對個別這樣的學生，也總應滿腔熱情地分配給他一個估計努一把力可以勝任的角色，希望他能夠及格地畢業，而且總是千方百計地予以重點輔導，拉他過關。

不能不承認，初次排大戲的教師，有時难免忽略教學。

因為教師既然要兼任導演，當然要充分把握劇作內容及其風格體裁，對文學作品的認識要達到十分熟悉的程度。排戲是一種藝術實踐活動，在排練場上沒有多少理論可講，一切都是具體的、形象的，不能有半點含糊。但是系統論的科學方法告訴我們：當一個對象系統的複雜性增大時，我們使它精確的能力將減小，在達到一定閾值以上時，複雜性與精確性相排斥，與複雜性緊緊相伴的，就是模糊性。系統愈複雜，它的模糊性愈明顯。當我們為學生排練一個劇本片斷時，常能細致入微地

处理好每一个细节，能对每一句台词和每一个动作都精心设计与选择最佳表现形式，对片断中舞台行动的实质也易于掌握，在行为方式中表现出来的人物性格特征，有时能达到鲜明的展示，也就是说，当你面对一个比较简单的对象时，你就有能力使其精确。现在你面临一个大戏，它有多幕多场；有众多人物；有时空的交错；有多头的线索交织。全剧的行动结构就象一个纵横交错的立体的网络模式，决不可能一目了然。它的垂直方向与水平方向都不是十分清晰、容易精确描述的，而是多层次多等级的内在联系十分复杂的一个整体。当你想要分析它时，由于各方面的限制，你会感到有不少地方都是模糊不清的。你为了理解它与感受它，为了导演和教育学生，自己决不能眼前一片模糊。为了使模糊之处变得鲜明、精确，你就要花很大的精力去了解剧中反映的生活现象与剧中人物形象系统，就要读大量文字的及形象的资料，要向前辈和知情人请教学习，要掌握大量有关信息，进行加工处理，才能逐步使想象中的形象活跃起来。而这一切都是在分配角色前就一定要做好的必需的准备工作。

当着教师具有较高的文学修养，较多的生活积累，较深的哲理认识，较广的社会知识，较丰富的舞台实践经验时，他就较容易解决上述难题，他掌握复杂系统的能力就会比较强一些，耗费在这方面的精力也就会节约一些。反之，就只能长时间地埋头于作导演分析工作，久久不能感受其形象与情感内容，也不能洞悉剧中人心底的奥秘，更难以把握复杂的行动结构。好容易在排练开始前，他能够作出一个还算象样的导演计划，却因为如何教学，心中无数，就有可能在排练中既不能熟练地运用导演方法，又不能贯彻教学内容。而其结果，作为艺

术产品本身亦会和教育产品同样地达不到应有的规格和标准。这就是教师功力在不平衡的表现中的两种不同形态。初次上阵的教师常有后一种形态的表现，一般说是很难避免的。

但既然要培养表演师资，就只能大胆放手地让青年教师独立排戏。他们也要过这个关。青年教师经过了表演教程前两个教学阶段的磨砺后，应该在多幕剧排练中锻炼一番。这对青年教师来说，也是一个飞跃期，必须经受得起考验。

除了老教师的指导外，我们曾采取过脱产备课的有效方法。就是尽可能提前一个学期就确定教学剧目，并让担任排练的教师腾出身来，集中精力作好剧本分析、导演构思与计划，较早地分配好角色，使他能有针对性地制订出教学计划。这样，加上教学组集体智慧的作用，使这位教师能在进入排练时，一边排戏，一边始终把注意力集中到教学对象身上，始终能“因材施教”，“寓教于导”。

只是把导演计划与教学计划制订出来，联系起来，还仅是主观上的准备，这计划是否能实施并取得成效，还要靠排练过程中能将导演排练与教学排练统一起来，把导演方法与教学方法统一起来。一个青年教师认真地步步为营，战战兢兢，及时总结，不断求教，肯定能在实践中成长为一名优秀的成熟的教师。

(4) 将教学效果与演出效果统一起来

我们还将涉及与表演艺术至关重要的一个方面。那就是表演教师在最后这个教学阶段中必须努力地“将教学效果与演出效果统一起来”。

这就要求作为导演的表演教师善于与舞美设计家及舞台各部门工作人员亲密合作。要懂得舞美创造的特性和职能，要较内行地关照舞台技术的发挥，要与他们有共同语言，在商讨设

计方案时要坚持导演意图，同时又能适当地妥协，进退有度，伸缩自如。在舞台合成时要精益求精，却又洞悉舞台条件限制与各部门人员的业务操纵水平，实事求是地追求可能的完整性。更主要的一点是要教会学生适应舞台外部条件，并学会在演出中运用全部舞台技术来强化表演效果，烘托角色的激情。这是学生向演员转化过程中产生飞跃的重要外因之一。

要让学生通过演出懂得表演艺术在戏剧艺术综合整体中的核心地位；同时又体会到必须服从导演的整体构思，服从排练与演出的集体秩序，加强组织纪律性；要把从教室到排练场再进入剧场的每一转移，都当作课来上，让学生随时主动调整自己的表演，最后符合舞台要求。上海戏剧学院表演系1981届甲班毕业剧目《家》，在上舞台前曾利用排练厅有计划地连排十次，化妆、穿服装，在代用布景和简陋的灯光照明条件下演给有目的地组织的观众们观看，检验艺术效果，不断修排，达到较为熟练的程度。后来进剧场走台合成彩排时，就容易得多，省力得多。

学生向演员转化的另一个重要外因就是“观众”。

所谓演出效果就集中在观众的反应之中。我们是教育单位，演出时并不很重视票房价值与经济效益，当然，如果能做到两结合当然很好。我们却更重视艺术效果，不论是主动购票观剧或组织来的观众，我们要力争在剧场中看戏的观众反应良好。我们要追求演出的剧场效果，我们要在演出中征服观众。我们的演出必须有很强的艺术感染力量。又能教育观众，具有较高的审美价值。中央戏剧学院1980级演出的《家庭大事》就具有精采的演出效果。只是在这种时机到来时，才能向学生阐明戏剧艺术的本质。也只有在观众面前经受检验与锻炼之后，学

生才会真正懂得什么叫作演员，什么是演员的职责，什么叫文艺为人民、为社会主义服务。因此，据我们观察，学生常是在面向观众演出之后才能进入向演员质变的飞跃期。当着学生在舞台上能够在认真地扮演角色的同时，又能随时注意观众的每一个反应，并不断地接受这种信息反馈而调整自己的舞台行动节奏，而且获得观众的好评之后，他们就不自觉地会表现出一种松弛而自信的演员的自我感觉。我认为，这就是教学效果与演出效果的统一形态，也就是学生向演员转化的形态。

当着在演出中的学生——演员表现较突出而得到社会承认，并受到剧院团的注目时，这种形态就闪耀出光彩，喷射出异香，就象树上结的累累硕果成熟了！

戏剧学院并不直接为社会服务，但演出却不可能不产生一定的社会效果。公演面向着社会性的观众群，我们当然负有自己的社会责任。我们的剧目选择是自由的，但我们当然也应当反对资本主义的腐朽思想和封建主义的遗毒。表演教师也是艺术家，他应该用自己的头脑来思维，他也有采用独创性的戏剧形式与舞台表现方法的充分自由，当然，他不应违背国家和人民的利益。表演教师不但自己要这样思考和行动，而且也必须教育学生走正确的道路，毕业后能为人民服务，为社会主义服务。

因此，我们认为：教学效果与演出效果的统一，实质上又是培养成果与社会效果的统一。

争取这种统一的效果，也是表演教师的根本性教育观念之一。

总起来说，只有掌握住以上的四个辩证关系，才能真正做到“寓教于导”。用它来检验表演教师的功力才会得到完整的

认识，不至于被某种假象所蒙蔽。每一位真正忠诚于人民的艺术教育事业的表演教师，都应自觉地这样全面地估价自己的功力表现，而不为一时一戏的得失成败左右自己的教育观念，不
让它迷糊了自己的努力方向。

后 记

戏剧理论园地看来够拥挤的，但也确有空白处可以补插花株，譬如《话剧表演艺术概论》。

在本书中，我们力图对戏剧舞台上两大类表演现象——古典的与现代的，或者说传统的与探索的——作综合解析。

作为概论，尽可能作基础性与规范性的论述，少作争议，根据国内外优秀演员的表演创作经验，主要用归纳法，少用演绎法来建构自己的理论框架。实例应经得起时间考验。

表演是一门操作性极强的艺术，因此，我们特别注意实践性，避免纯思辨的泛论。一方面不使理论架空；另一方面又要防止陷入纯技术性层次，但必须有方法论述。

行文力求深入浅出、通俗易懂，以适应更广泛的读者需要。望能听到批评与建议。

作 者 1989年12月

记于上海戏剧学院

[General Information]

书名=话剧表演艺术概论

作者=叶涛 张马力著

页数=378

SS号=11607041

出版日期=1990年07月第1版

出版社=中国戏剧出版社

尺寸=20cm

原书定价=\$4.90

主题词=话剧表演 表演艺术(学科: 概论)

参考文献格式=叶涛, 张马力著. 话剧表演艺术概论. 北京市: 中国戏剧出版社, 1990. 07.

封面
书名
版权
目录

第一章	话剧表演艺术特征论
一	戏剧表演艺术的基本特征
二	戏剧表演艺术的先天特征
三	话剧表演艺术的基本特征
第二章	舞台行动论
一	舞台行动的基本内容
二	舞台行动的过程
三	舞台行动的立体结构
四	舞台行动的分类
第三章	角色性格论
一	舞台角色性格概念
二	角色性格创造的基本途径
三	角色性格创造的辩证关系
第四章	风格体裁论
一	真实观方面的区别
二	表演创造状态方面的区别
三	节奏处理上的区别
四	表现性手段使用上的区别
第五章	表演节奏论
一	舞台节奏概念及其内容
二	演员的整体节奏感
三	演员的层次起伏感
四	演员的形式流动感
五	演员力量配置的远景感
第六章	表演创作手段论
一	舞台语言的处理
二	舞台动作的选择
三	语言与动作的延伸——歌舞
四	表情的揣摩
五	内心独白的组织
第七章	表演创作流程论
一	表演创造的认识过程
二	表演艺术创作的形象构思过程
三	表演创造的体现过程
〔附录〕	表演教学论
一	话剧表演教学的基本原则
二	表演教学的第一阶段
三	表演教学的第二阶段
四	表演教学的第三阶段