



对当前话剧表演艺术发展的思考 张仁里

有人认为在这场话剧舞台的改革中导演艺术走在了前面，表演艺术发展缓慢，是演员拖了后腿，有人认为导演主体意识觉醒之后，演员的主体创造作用就相应的小了，演员只作为工具，手段而存在；也有人认为导演是创作集体的中心人物，因此，他理应担负起表演艺术发展的重任。表演艺术的落后，不能只埋怨演员。对这些争议与其看作是创作者之间的思想观念的矛盾、混乱，不如把它看作是即将迈出新的步子前的一种探讨、抉择。

当今，形形色色的戏剧观念和流派越来越多地被介绍进来，我们的话剧表演艺术也面临着一个变革的形势，提出了要不要发展，能不能发展，向何处发展等一系列的问题。演员不愿做导演构思的棋盘中的一个无生命的棋子，他们想摆脱被动的局面，这正说明演员的创作意识正在觉醒。表演艺术理论的研究课题摆在我们面前。本文对表演艺术发展的方向，试作抛砖引玉式的探讨。

(一)

演员必须提高内部技术水平及加强文学艺术修养。

建国以来，我国话剧表演艺术一直是遵循着斯坦尼斯拉夫斯基体系的原则，先后约有十来位苏联导演表演专家来我国讲学，较系统地从事理论到实践介绍了斯坦尼斯拉夫斯基体系的哲学思想，美学观念，以及创作原则和方法，培养了成批的有才华的导演和演员。有的导演和演员至今仍活跃在我国的话剧舞台上。他们是我国话剧舞台的基础，离开了这个基础，无法研究和探讨话剧表演艺术的发展。不能设想，可以离开这批导演、演员去创立我国话剧表演艺术的明天，也不能设想，明天的话剧表演艺术就绝对和体验派的艺术无关，体验派的表演技巧，在明天的舞台上无立身之地。因此，这就决定了表演艺术发展的速度和方向。今天舞台上出现的《中国梦》，《狗儿爷涅槃》，《高加索灰栏记》、《和氏璧》，《凯旋在子夜》等剧目中的演员，就多数是曾经按照斯坦尼斯拉夫斯基学派训练出来的。他们和导演一起探索、研究新的创作观念，最后创鲜明的形象。

但是，我们话剧演员队伍中也有相当数量的人，在舞台上表现出的体验艺术的功力，远远不能令观众满意。其中的一些演员，他们的表演功力，既不能适应话剧传统剧目的创作，也不能适应探索性剧目中所要求的技巧难度。要是说现代主义戏剧近年来才介绍到中国，演员对某些戏中新颖的处理形式与不同的表演要求，还应有一个适应、消化过程的话，那么，对于演出传统剧目时同样表现出来的功力不足，值得引起重视。斯坦尼斯拉夫斯基成功地扮演了易卜生的剧本《斯多克芒医生》中的主人公斯多克芒，至今还值得我们许多信奉体验派表演方法的演员认真学习、研究。斯坦尼斯拉夫斯基自己是这样描述他的创作的，“斯多克芒和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来，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……角色的形象和情感有机地变成我自己的东西了，或者更确切地说，我自己的情感变成斯多克芒的情感了。”在演员的创作中，创作者与角色产生如此水乳交融的境界，体验和体现表现得如此完美；内外部性格达到如此统一的地步，这是我们应努力追求的。象《小井胡同》、《红白喜事》，《黑色的石头》、《不知秋思在谁家》，《曹植》等剧目的演出，都是要求演员与角色的合一。

即使是象《死罪》这样的剧目，又何尝不需要这种“合一”呢？只是有的演出要求演员在创作中追求自始至终的合一（尽管在事实上是难以达到的），有的演出要求演员遵循跳进跳出式的“合一”，也就是有分有合的那种间断性的“合一”。

今天舞台上的某些演出，演员对角色内心的体验很浅。有的只是把剧本字面上的内容复诵出来，而生活所揭示的真正面目，却没有感受到，演员的内心是冷漠的。创作者根本没有为自己创造的角色所激动，在他的心灵中没有激发起创作的欲望，因而诞生在舞台上的人物形象是干涩的，概念的。

真正的体验不是那种为体验而体验的、内省式的、根本不考虑表现的纯心里体验。我们所需要的体验是既激发起自我的情感，又转化为人物积极的行动，同时又是鲜明，准确地表现出来的那种体验。金山同志在五十年代演万尼亚舅舅，当他见到医生阿斯特洛夫和自己默默所爱的叶列娜拥抱在一起时，他惊呆了，进退维谷，下意识地摸出手帕来擦汗，掩饰他当时的窘迫心理。把他那种失去了爱情的空落感，不知所措的为难感，和此时内心的尴尬，痛苦等复杂情感一起表现了出来。因为演得真实，观众席中发出会心的微笑声和啧啧的赞叹声，为金山同志的高超演技喝彩。我想，当年看过这一精彩表演的观众，恐怕对此还有深刻的印象吧！

演员创造一个令人难忘的舞台形象所化费的劳动量是极大的。金山同志演了一个万亚尼舅舅，出了一本书——《一个角色的创造》，可见他下的功夫之深。史楚全为了演好布雷乔夫，通宵达旦地拿着剧本在伏尔加河岸边徘徊，终于迎来了一个突然的夜晚：“我觉得我所拟，定的、所感觉到的许多特征，突然在我身上结合了起来。我觉得，就是在现在，我真正开始用活的布雷乔夫的语言说话了，开始用布雷乔夫的眼光看周围的一切，用他的头脑来思考了，这与‘肉包子熟了’，面团变成面包时的那一不可捉摸的瞬间是很相象的。”多少个不眠之夜的苦探苦求，才迎来了这个“突然”的夜晚。我们可以真诚地反省一下，今天活跃在舞台上的人物形象，是否也是花了这么大功夫创作出来的。戏曲老艺人说：“不受一番冰雪苦，哪得梅花放清香？”戏曲艺术是有极严格的程式规范的，人物创造不象话剧那样有较多的“自由天地”。可是有的戏曲演员对人物体会得深刻和细微的程度，即使今天以体验派自称的话剧演员也相形见绌。著名京剧演员周信芳先生在《打渔杀家》中扮演萧恩，当女儿桂英送茶上来时，萧恩见她还是渔家打扮，十分不高兴。周先生自述道：“萧恩为什么不让桂英渔家打扮呢？在第一场和第二场之间，还有一段戏，是在后台演的。关于这一段戏，我是这样设想的：昨天打鱼回来，萧恩在灯下一边喝酒，一边和女儿说话，说话内容无非是女儿年纪也不小了，离出嫁的日子越来越近了，因此以后也不用渔家打扮了。萧恩说这话有个想头：自己忍气吞声，也都为的是女儿，一旦女儿出嫁了，自己无牵无挂，任凭干什么都可以，再也不受打鱼的气了。谈到女儿出嫁，萧恩既为女儿欢喜，又舍不得女儿。因此喝了闷酒，喝醉了就和衣而卧。桂英对于自己的婚事，自然很害羞，所以第二天并没有按照父亲的吩咐改装，可是不改装父亲又不乐意。她很矛盾，也很为难……”史楚金把人物形象的突然“附体”形容为“肉包子熟了，面团变成面包时的那不可捉摸的瞬间”，那么，周信芳老先生把这个瞬间出现的奥秘解释清楚了。《打渔杀家》是一出老戏，不少演员都把这场戏作为拿手戏、压轴戏来演，可各人的演法不同，周信芳先生把戏中的人物心情和人物关系剖析得这样丝丝入扣，入情入理，无怪乎周信芳演的萧恩不同一般、脍炙人口，久演不衰，道理就在于他体验人物比别的演员深和透。我们都知道演好一个人物必须“通戏情，明戏理”，情不通，理不明，戏怎么能演顺呢？如果演员在舞台上演“糊涂戏”，不知人物为什么这样做而不那样做，这个人物究竟是怎样一个人，在剧中起什么作用？那么，就可以说这是很不称职的演员。

强调话剧演员在创作中要加深对人物的体验，是因为没有体验的创作，不可能是有魅力的艺术品；也因为我们话剧演员在这方面不同程度地受过训练，这是我们的长处。扬长补短有利于表演艺术的发展。当然，演员要提高自己的内部技术，不能到创造某个角色时才去临阵磨枪，而是需要平时不断地磨练，使技巧成为一种习惯，习惯能使内部技巧变成自己的有机的东西，变成第二天性，用这样的技巧创作出的人物，才能不露刀斧痕迹。但是问题还不仅于此，

“衡量一个演员艺术水平的高低，不仅仅是表演技巧的熟练掌握，事实上，思想修养，文化修养的高低，生活知识的丰盈或贫瘠，都直接起着决定性的作用。许多负有盛名的老演员一谈起修养(思想修养和文化修养)、生活、技巧等的关系时，总是把技巧放在次要地位，这并不是说他们轻视表演技巧，相反，他们对表演技巧的刻苦钻研态度，是为一般青年同志们所不及的。他们从自己数十年演剧经验中摸到这样一个道理：技巧的高低，归根到底取决于文化修养与生活的积累深浅。技巧的锻炼是必需的，它在创造人物形象中起着重要的作用。但要把人物演得深刻、透彻，演得具有高度的思想内容，仅仅靠技巧是远远不够的。”这是优秀演员们的经验总结，值得品味、咀嚼。

过去我们对“表现”两字有一种畏惧感，似乎一说“表现”就是旁门左道，是极错误的表演方法。斯坦尼斯拉夫斯基在《演员自我修养》第一卷中对三种演剧艺术派别进行了分析。因此，在独尊“体系”的时代，表现派当然是“入另册”的流派，实际上这是偏颇之见。连斯坦尼斯拉夫斯基本人后来也放弃了他早期对“表现派”比较极端的看法。应当看到，斯坦尼斯拉夫斯基体系在建立的时候，主要是和匠艺、形式主义表演、大喊大叫的过火演技等非体验的错误方法作斗争，创造了一套演员心理技巧训练的科学方法，使舞台表演的面貌焕然一新。当“体系”已经获得成功，在实践中受到了观众的检验和承认时，斯坦尼斯拉夫斯基又在思索新的问题，那就是他从心理，形体动作统一的观点出发，提出了“形体动作方法”。就是说这位大师意识到了外部动作和形体表现对体验艺术发展所起的重要作用。遗憾的是他当时已经到了晚年，没有来得及把“形体动作方法”体系化。

“艺术是表现，而不是合一”。哥格兰的这句话成为“表现派”的名言。它自从诞生后就和体验派发生一场大的论争，至今已百来年了。我们逐渐发现表现派作为一个大的艺术流派，它在艺术上的价值超越了它在理论上的偏颇。哥格兰认为演员的“艺术材料……是他自己的脸，他自己的身体和他自己的生活”。因而，表现派演员特别注重自己的外部技巧训练，不这样，他不可能达到精确的表现。

梅耶荷德不满意斯坦尼斯拉夫斯基体系在形体表现力探索方面的缺憾，他从他老师的观念中挣脱出来，强调舞台的假定性，强调演员外部的表现力，创造了一套形体造型的训练方法，称为“有机造型术”。梅耶荷德认为：“有机造型术的原则很简单：让整个身躯都参加到我们的每个动作中来。此外就是形体训练和小品练习。”

布莱希特则是从叙述体戏剧的观念出发，提出了演员新的表演方法——“间离法”，他明确地把自己的叙述戏剧演出看作是属于“表现派”的。他说：

“叙述体戏剧在演员表演中所特有的强调因素说明，它是表现性的戏剧演出，而这一点与古代亚洲的戏剧演出有着血缘关系。”至于曾经在苏联学习过斯坦尼斯拉夫斯基体系的当代波兰戏剧家格洛托夫斯基，创造了“贫困戏剧”的理论，他对戏剧的改革实践举世瞩目，影响很大。他认为在戏剧中把可以免掉的因素全部免掉，剩下的只有演员和观众这两个因素，没有了这两个因素，就不成其为戏剧。既然舞台上只剩下演员这个因素，演员的表演技巧就成为戏剧艺术的核心。演员要用脸部的肌肉、形体和声音来塑造人物，这就必须对这些器官进行严格训练，“消除他的身体器官对他的心理作用的阻力”，使演员不是“想要那样演”而是“不得不这样演”。

总之，近代各种表演流派的发展，都有一个共同的趋势，即越来越重视演员的外部技巧，越来越注重演员的表现力。随着我国话剧艺术的发展，给演员的表演提出了新的课题：要求演员在深刻体验的同时，必须具有准确和鲜明的外部表现，甚至还要求演员集各种技艺于一身，以便创造更多新的表现语汇。

“体验”和“表现”两大流派的结合是话剧表演艺术的“大趋势”，演员是这种“结合”的体现者。我们的演员，尤其是年轻演员，应当具有这种使命感。

那么，体验派和表现派能不能结合呢？回答是肯定的，因为两派具有明显的结合点。虽然听起来两派观点是对立的，实际上双方都没有排他性因素，这也许是“观众”——这一戏剧不可缺少的成分，成了促使两派结合的媒介。因为观众是戏剧艺术审美的参与者、创造者之一，他们强烈要求看到既有深刻体验的内容，又有与内容相适应的精美表现形式，这两者完美结合的艺术作品。

斯坦尼斯拉夫斯基在他的后期，越来越注重体现，不然他不会提出“形体动作方法”这个著名论断。他认为：

“我们在形体动作的领域里，比在难以捉摸的情感的领域里要随意些，在这里，我们比较易于识别方向，在这里，我们比在难以捉摸和难以固定的内部诸元素的领域里要机敏些、有把握些。”在斯坦尼斯拉夫斯基逝世前不久，他在谈到上演莎士比亚的悲剧时，竟

坦然承认象哈姆莱特、奥赛罗、麦克佩斯等悲剧角色，要想三个小时从头到尾都靠情感是办不到的。而是五分钟靠情感，三小时靠高度的技术。他当时如此强调技术，令他的学生感到吃惊。

哥格兰在谈到演员创造人物时举了扮演达尔杜夫的例子，他谈完了演员要摹仿达尔杜夫的穿着、步态后说：

“……但这还没有完事，因为这只是外表上相似，它只是角色的外形，还不是角色的本身。演员还需要按照达尔杜夫的声音来说话，而且为了设计出角色的行动，他还必须使自己象达尔杜夫那样动作、走路，倾听，思考。他必须把达尔杜夫的灵魂灌注进自己的身体。”把角色的灵魂灌注进自己的身体，不体验怎么做得到呢？所以体验派和表现派虽各执己见，但在实践中不可能不走到一起。

至于梅耶荷德，他在戏剧观念上和他的老师有分歧。但是，这种分歧是在现实主义戏剧发展进程中，艺术家所做的不同探索，不是根本对立的流派之争。梅耶荷德自己也说：“不要把梅耶荷德和斯坦尼斯拉夫斯基看成是格格不入的对立面……如果把把我们两人说成是完全对立的两派，那是片面的。无论是梅耶荷德还是斯坦尼斯拉夫斯基，都还不是终结，而是个永远变化的过程。”斯坦尼斯拉夫斯基也承认：“梅耶荷德能十分巧妙而有声有色地讲述自己的幻想和见解，并为它们找到恰当的字眼。从记录和信件中，我理解到我和他并没有什么分歧，我们寻求的是同一种东西。这已经由其他艺术部门发现，而在我们的艺术中尚未运用过。”虽然梅耶荷德在导演艺术中特别强调戏剧的假定性，充分发挥导演的创造意识，在表演艺术中重视演员的外部表现力，但他从未忽略过演员内心体验的重要性。所以，他和他的老师之间的分歧，也仅此而已，实质上没有相互不容之处。

布莱希特和斯坦尼斯拉夫斯基在表演艺术领域中的异同点，德国戏剧评论家凯泰·吕利克一魏勒说得非常辩证，

“无论斯坦尼斯拉夫斯基还是布莱希特，在他们最后工作的时期都未把体验和表现分开，但是二者的相互关系在他们那里是有差别的。可以说，在双方都认为是统一的过程中，在斯坦尼斯拉夫斯基那里体验是主要方面，在布莱希特那里则表现是主要方面。”这就在两种方法之间找到了通道。

格洛托夫斯基本人认为他是真正把斯坦尼斯拉夫斯基晚年提出的“形体动作方法”加以发展、创造的继承者之一。他认为：

“内心技术和表现手段(用示意动作把角色表现出来)之间没有矛盾。”他所以强调形体器官的训练，因为他认为：

“一个演员的表演方法，不由外形的表现手段加以保持和表现，而训练有素地塑造角色，并不是一种解放，却将在尚未成形之中即告崩溃。”

我们清楚地看到各派别之间的结合点是十分明显的。这说明艺术大师们毕生的探索，仍没有脱离“体验”和“表现”这两条轨道，所不同的是有的强调这一条轨道，有的侧重那一条轨道。但演员要使“形象的列车”奔驰向前，必须同时依靠两条轨道。

中国的戏曲艺术有一套极严格的规范和一系列程式。从这个角度来说，它具备着明显的表现艺术的特点，但是它又十分注重体验。盖叫天老先生对此有一个极形象的比喻，他把壶里泡着一壶香茶比作演员的内心体验。茶是上品，水是好水，可就是茶壶没有嘴，倒不出来。这“倒不出来”指的是缺乏表现手段。金山同志积几十年的演剧经验，总结出四十个字：“没有体验，无从体现。没有体现，何必体验？体验要真，体现要精。体现在外，体验在内。内外结合，互相依存。”仔细品味，这四十个字道理很深。我读到一篇川剧著名演员张德成谈《单刀会》的表演经验，十分精辟，足以说明体验与表现结合之必要。

《单刀会》中关羽一人在船上一路观赏江景，舞蹈身段是十分繁重，复杂的，外部样式的丰富、优美是可想而知的。张德成介绍了关羽观江景的动作之后说：

“我们知道任何一个动作和式口都是必须联系着人物的内心的，也就是说，必须先得有观江景之心，然后再应用于观江景时的手。如果光记住这些观江景的动作，而不先准确把握关羽观江景时有什么心理活动，这样的表演不仅谈不上出神入化，而且会形成行尸走肉。”关羽在船上的心理活动应是什么样的呢？有人把关羽演成在船上思索防备、对付鲁肃的具体办法。张德成老先生认为这次赴会显然是鸿门宴的重演，若事先不布置安排得周密妥贴，上得船来才开始想办法，这就不成其为有勇有谋的关羽了。他解释说：

“且不说荆州与临江亭只有一江之隔，路程不远，(关羽吃了午饭还要坐船逆水回荆州，可见路途不过山丰天水路)一下就到，根本

不可能有想具体办法的时间……以关羽本人来说，他不仅有勇有谋，而且在以前周瑜请刘备赴‘禾良会’，那次周瑜也准备杀刘备，刘备带着关羽赴会时，就是在路上还在想具体办法，关羽老实不客气地批评大哥‘在家不商量，出外少主张’。试想，他以前作保驾臣子时都懂得赴这种宴会要在家里布置停妥，未必这回落到自己脑壳上的时候反而糊涂起来了。我体会关羽观望江景不过假意，并非真心。你想，他不是刚刚来到长江一带，坐镇荆州已非短时，江上风景难道还没有看够吗？因此，我理解他观江景真实的心理活动有三：最主要的是远观近察，因荆州及临江亭沿江两岸，芦苇甚多，易藏伏兵，关羽显然是借观江景来察看东吴是否在芦苇深处设有伏兵，其次，因见江水而回忆起昔日赤壁鏖兵的情景，故不禁有着‘千古流不尽的英雄血’的气概，再次才是在有备无患的心情下来观赏长江的景色以排遣一下紧张工作（即‘坐帐’调遣、布置等）之后的疲劳，松一口气。”分析得真精辟！在我们欣赏“单刀会”时，绝不会想到在演员优美的身段、浑厚的唱腔、明快的节奏背后竟有那么细腻，又那么深入的对人物内心的理解和体会。无怪乎布莱希特看到了中国戏曲，触发了他对戏剧艺术探索创造的灵感，格洛托夫斯基看了中国戏曲，竟也想在话剧中摸索表演程式，梅耶荷德爽直地说：“我们舞台上的女演员比比皆是，但我没有看到我们舞台上有任何一个女演员，能象梅兰芳博士似地表现出如此的女性魅力。”可见“体验”，一旦有了“表现”，“表现”找到了深刻“体验”，其艺术魅力无比。

“体验派”与“表现派”的结合，很早就曾在苏联提出来过。卢那察尔斯基还在二十年代就预言了风格流派的“彼此融合”。查哈瓦在一九五七年就明确提出“争取‘表现派’和‘体验派’戏剧的结合”的口号。他说：“在真正的‘体验’艺术里，只要它没有蜕化为自然主义的摹仿生活，只要它还能表达重大的思想，它就必然有形式，有风格，有外部技术，有‘表现’的因素。在真正的‘表现派’艺术里，只要它没有蜕化为程式化的、脱离生活的、内心冰冷的、没有灵魂的形式主义演剧；只要它还没有变成由各种套子构成的匠艺，它就必然有‘体验’的因素。”因此，他认为：“高级的技巧恰恰就在于‘体验’和‘表现’、内部技术和外部技术的这种结合。内部技术的基础是真实感，而外部技术的基础是形式感。真实感和形式感的互相作用和互相渗透，也就产生出伟大演员们的表演中所未有的那种表现力。”当前西方戏剧家们特别关注东方的艺术，尤其是日本的歌舞伎和中国的戏曲，其中的一个道理恐怕也在于此吧。

(三)

要发展、开拓话剧演员的外部技术。

外界有些同志不了解话剧演员的技术在哪里，往往单纯从表面作比较，话剧演员不如歌剧演员能唱，不如舞蹈演员会跳，似乎话剧只要象日常生活那样上台转几下就成了。这当然是一种误解。以为话剧演员在舞台上的创造是轻而易举的事，当然是不对的。但是，从另一个角度看，指出话剧演员的外部技巧不够，需要加强和开拓，这也是有道理的。随着话剧艺术的发展，舞台上时空的运用越来越自由，姐妹艺术中的各种表现手段也越来越多地被吸收到话剧中来。话剧艺术的表现力越发展越趋丰富，这就对演员表演技巧提出了更多、更高的要求。“体验”和“表现”的有机结合，必须建立在演员具有深厚的内部技巧和高超的外部技巧的基础上，否则“结合”只能停留在一种良好的愿望上面。在话剧舞台上——些著名演员，以他们扎实的功夫不仅给台上的人物增光添彩，还满足了观众的审美享受。如朱琳同志在《蔡文姬》中当场演唱“胡笳十八拍”，确实娓娓动听，声情并茂，唱出了人物的复杂心理，童超同志在《名优之死》中亲口在后台演唱“打渔杀家”的唱段，不仅使表演真切，动人，而且童超同志的演唱令观众叫绝，董行佶同志抑扬顿挫的台词，吕晓禾同志在《榆树下的恋情》中扮演埃弗勒姆·卡博的一段舞蹈，都展现了演员的外部技巧的功力。演员应当琴棋书画、“十八般武艺”样样精通。戏曲演员裴艳玲同志扮演钟馗，在舞台上当场题诗，写得一手好字，令观众叹服，同时又贴切地表现了文弱书生的气质。去年到北京来演出的日本俳优座著名演员栗原小卷，从小学芭蕾舞，三次从师学习声乐，又在演员养成所学习表演技巧，她能歌善舞，演技高超，是一位多才多艺的好演员。因此她一人在“四川好人”中扮演沈黛和崔达两个人物，显得轻松自若，游刃有余。我国话剧演员中能有以上这些名演员那样深厚功夫的实在不多。应当承认，话剧演员的外部基本功与京剧演员相比差距太大。一到需要翻、滚，跌、扑，载歌载舞时，每每搞得不伦不类。不是让观众提心吊胆，生怕把演员磕破摔坏，就是声音哑哑，令听者蹙眉。我国戏曲表演艺术非常讲究唱、念、做、打等功夫。每一位著名演员都身怀绝技，有的髯口上有功夫，能表达人物的惊慌、急躁等心情，有的翎子、帽翅上有讲究，能摆动出角色的矛盾心理，有的扇子上做文章，能耍出物主的潇洒倜傥之态。甚至象喷火、变脸，藏刀、抛剑入鞘、高空翻跌等魔术、杂技都吸收进去，为创造舞台气氛和人物心理服务。据说老艺术家程继仙在折子戏《临江会》中饰演周瑜，当他要动手杀刘备时，恰好关羽闪了出来挡住了去路。周瑜先是一怔，然后作一揖表示礼貌，也是一种掩饰。但是他又不甘心就此罢休，内心极大矛盾，演出时作揖动作很慢，过程很长。当他弯下腰去时，看着自己腰中挂的宝剑，他在盘算，考虑下手不下手？此次机会难得，若不下手错失良机，追悔莫及，若是下手，面前站着这个关云长不是等闲之辈，弄不好飞鸡蛋打，不好收摊。他作着揖还偷偷观察关公的神色，当他把目光收回来又落到自己腰中的宝剑时，宝剑竟自动从剑鞘里往外跳动（这是演

员腿上的绝技),似乎想跃出杀人。这个杂技式的功夫,把人物的内心外化出来,变成一种深层意识的表露。多么丰富的表现手段,又多么精彩的一招。可以想象,观众看到此处会拍案叫绝的。如此富有表现力的戏剧艺术,吸引了众多的国外戏剧家,把她当成艺术理想来追求,从中受到变革戏剧的启迪。

话剧当然不能照搬戏曲的表现手段,但是话剧演员更多地掌握外部技术以丰富自己的表现力,大概不会有什么争议的。可以设想一下,假如话剧演员的声音训练到不比歌剧演员差,腰腿不比舞蹈演员的功夫弱,形体的可塑性强,内心刻画又细致入微,演出既打动观众心灵,又有技巧美的欣赏价值,话剧将和其他剧种一样更令观众倾倒。

今天的时代,已经跨入了一个新的、更为开扩的,发展迅速的时代。各种事物都在变革,都在突破它自身旧有的框架,追求新的发展。文学上的探索求新,必然影响着戏剧剧本的创作,导演主体意识的觉醒,也会推动表演艺术的前进步伐。环环相扣,牵一发而动全身。更何况这场变革牵动的远不止“一丝头发”。斯坦尼斯拉夫斯基对波瓦尔斯卡雅研究所曾经总结过这样一条经验,值得我们思考,他说:“我又一次深深地相信,导演的幻想和幻想的实现之间是有很大的距离的,一个剧院首先要有演员,没有演员,剧院便不能存在,新的艺术要求掌握有全新技术的新演员。研究所既然没有这种演员,它的悲惨命运在我看来就很清楚了。”诚然,今天导演艺术在话剧艺术中的作用越来越显示出它的重要性。离开了导演,不可能有完美的整体演出,也不可能有所创新的演出形式的创造。戏剧的哲理性和对人生探索的深刻性要靠导演来组织大家发现,开掘。

但是,从另一方面说,戏剧仍然是集体艺术和综合性艺术。导演无论如何还是要靠演员来完成他的构思。导演和演员犹如教练员和运动员的关系,双方都是决定成败的重要因素。没有优秀的教练员,就没有出色的运动员,但是最后去创造性地执行教练员意图,在比赛当场决定胜负的还是靠运动员。因此,表演艺术的改革,发展,当然是靠演员,也应是导演责无旁贷的任务。戏剧发展到今天的阶段,表演艺术的研究理应提到日程上来,一切有实践经验的表演艺术家,应在实践的基础上,总结出表演艺术发展的规律和方向,把话剧艺术再推进一步。

参考资料:

- 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷
- 《苏联戏剧大师论演员艺术》
- 《戏剧报》1959年第17期,周信芳·五十年来的艺术经验一文
- 《论话剧导演艺术》第二辑
- 《梅耶荷德谈话录》
- 苏丽娜著《斯坦尼斯拉夫斯基与布莱希特》
- 格洛托夫斯基著《迈向质朴戏剧》
- 《斯坦尼斯拉夫斯基创作遗产讨论集》
- 《西欧、俄罗斯名家论演技》上册
- 《布莱希特研究》
- 《川剧艺术研究》第二集,张德成著“谈单刀会的表演”
- 《戏剧理论论文集》第三辑,查哈瓦著“争取‘表现派’和‘体验派’戏剧的结合”

时间:2007-04-26 16:25 来源:zhongxi 作者:admin 上一篇:体会与启示 观摩爱德华·海斯汀斯的表演练习 李月 高景文
下一篇:《观察生活练习》我见 马惠田

东城校区地址：北京市东城区东棉花胡同39号
昌平校区地址：北京市昌平区宏福中路4号
邮箱：zhongxi@zhongxi.cn

邮编：100710
邮编：102209