



从演员——角色的“舞台适应”说起 严正

编者按：为了提高演剧艺术的质量，戏剧界曾经展开，并且正在深入地进行理论上的探讨和技术上的锻炼。这里，我们发表了严正同志的一篇“教学杂记”，目的在于促进学院、戏剧界就这方面的问题展开学术性的研究。俾使有些问题能在相互交换意见中得以肯定、明确。

严正同志根据他从教学实践中体会，提出了有关戏剧教学方面、演剧方面、剧场艺术方面、导演和演员的修养方面诸问题。这也只是一些问题的初步提出，并且展示了他个人对这些问题的见解。我们欢迎院内、外的同志们在这些学术问题上，本着党的“百家争鸣”方针，各抒己见，踊跃来稿，展开讨论。这样既有利于学院的教学改进，也为全国戏剧队伍培养生力军打下坚实的基础。

论起教学工作来，我还是个新手，新学教书的人，教龄不高。只不过教了一个教程——四年。可是四年虽短，却是一件有意义而又艰难的路程。所谓有意义，是我跟着一班同学从一年级直到毕业，走过了培养演员的循序渐进的完整的过程，真是教学相长！使我从中收益很大，得了不少知识和经验。而所感到艰难，是在因材施教上缺乏办法，每一步路，都是边摸边走，一下子抓不着教学的规律。别外，是受我本身条件的限制。如培养演员要教些什么？又怎样一定能把学生教会？学生经过四年教育，毕业时，一定能合乎国家要求的规格？……这些问题，我想大概是初学教书的人，必然要考虑并寻求答案的。究竟答案是什么？教学工作绝不是算术题 $2+3=5$ 那样简单、易寻。而是要在一个教员自己的全面修养知识技术、素养的一定基础上，遵循学院的教学方针的前提下经过探索、积累、研究（分析与交流）、总结过程中，未知数才可逐渐得出准确的答案。这一过程，正体现出毛主席在实践论中所指出的：“通过实践而发现真理，又通过实践而证实真理与发现真理。从感性认识而能动地发展到理性认识，又从理性认识而能动地指导革命实践，改造主观世界与客观世界，实践、认识、再实践、再认识，这种形式，循环往复以至无穷，而实践与认识之每一循环的内容，都比较地进到了高一级的程度。这就是辩证唯物论的全部认识论，这就是辩证唯物论的知行统一观”。因此，要弄清教学工作的规律，必须通过实践来认识，再实践，可认识不断的探索、积累、分析、研究，才可总结出东西来。

这篇杂感，不是我的教学工作总结，只是从自己的实践中感到的一些问题，想正确的认识它，并打算通过它，作为自己总结工作的参考和课题。因此，它更不带有对学院表演技巧专业课程总结的意思，这点是必须说明的。

最近在表演系四年级排演教学剧目莫里哀的“伪君子”时，从学生创造角色的舞台行动、行为中反映出两个问题。

这两个问题反映在培养演员的教学工作上，如何进一步提高教学质量，保证输送质量较高的生力军到剧院团去！同时也联系着有关如何提高话剧艺术质量的一些问题。

这两个问题是：

一、演员在创造角色过程中本身受着日常生活自然状态表现方式的束缚，以浓厚的自然法则的体验习惯侵蚀着演员创作的品质(素质)。

二、演员在创造角色过程中，总不借助于内部与外部的适应来尽量鲜明的表露出自己的内心情感和心境，也不能深入别人(同台者)的心灵，感觉及影响到他的生活。演员的无情的冷漠冻结着演员自身一角色的舞台适应，迫使舞台形象的僵硬化。

这两个问题不尽从表四同学创作上反映出来，而且，我觉得在其它班次，同学在完成导演与表演练习、小品、片断、剧目作业上，也有类似问题的出现，究竟是何原因？应该研究研究。

要从这两个问题作科学论文那是很大的题目，我想只从一些实际情况，并从纯实践角度作一些探讨。

(一)演员的舞台自我感觉与日常生活的自我感觉究竟是不是一回事?

舞台自我感觉——演员和角色的统一的舞台自我感觉是在我们舞台动作过程中产生的，元素训练就是为了掌握它。要掌握它，就必须先搞清楚两种自我感觉；人的日常生活的自我感觉中是否有意识自觉地进行每一个行动呢？不是。在生活中是否时刻意识到有观众的情况下、有很多客观限制情况存在呢？不是。生活中的行动、行为是否都适合逻辑呢？有没有错误呢？有的。在生活中是否时刻有意识地明确我们行动的目的呢？不一定。生活中的行为是否时刻处在紧张状态，并且随时意识地排除紧张呢？不是。生活中的自我感觉是很自然而然地产生的状态，不意识的状态。

然而舞台上的自我感觉处在什么状态呢？首先是在作家剧作艺术虚构的规定情境中间，每一个行动都是要求有目的、合理的、合乎逻辑的，舞台上要考虑自己的行动要给一千个观众看；并给同演者感觉到。因此，要有效的动作。舞台上最困难的条件是在灯光圈下，一千个观众监督下的当众孤独。在第一次进入灯光圈时的紧张状态往往给我们带来这样的后果：失掉了动作的过程。可见，演员在舞台上的生活与在日常生活有很大区别，要创造舞台自我感觉就必须掌握艺术创作方法和艺术技巧。方法和技巧是手段，我们的目的是在舞台上创造形象的真实生活。这个真实的生活不是自然状态的生活逼真。而是提炼、概括、集中，经过艺术加工，在假定中求得生活的真实。但它应当以生活的真实为基础，按照生活逻辑，艺术家以加工、提炼、选择。因此，舞台上的自我感觉和日常生活的自我感觉的区别就在于：舞台自我感觉是艺术创作的生活形态。一种是加工诗意化了的生活，一种是没有加工的“原始”生活。我们对舞台自我感觉和日常生活的自我感觉，应当清楚理解到，但舞台自我感觉离开生活的规律就犯错误，只摹拟现实生活状况就走上自然主义；如果只按生活的表象的形态、不触及本质就走上形式主义的道路。

在我们的课堂上，经常帮助同学懂得：“生活不就是艺术”，戏剧不应机械的复写生活，而是应该真实的反映现实的本质的诸方面，反映生活中典型现象和性格。史坦尼斯拉夫斯基说得好：“舞台员应当是没有经过粉饰的真正的真实，但必须清除掉多余的生活细节。它应当是实际上的真实，但可用创造的虚构诗意化了。”

(二)内部舞台自我感觉诸元素的训练(基础训练)和创造角色中人的形体生活，这两者之间的关系究竟是什么？

我们的学生经过了一系列的元素训练，为什么有些人在创造角色中不能很好的运用呢？为什么在创作中要真实，就以自然状态表现呢？为什么不能从人物形体生活表现上看不出内部训练的素养呢？为什么有人认为受过元素训练以后，反而出现纯体验、冷漠呢？为什么有些受过训练的演员的演出反而没有鲜明色调呢？为什么习惯以元素的格式创造，而不进入角色的格式创造呢？

这些问题就在于：把元素作为表演艺术和创作舞台行为的目的，而不是作为辅助手段，一味地追求原素的真实，认为漫长无穷的“判断”，愈细致就愈真实。可是观众看来却很不真实，而是在那里故弄玄虚。产生这些情况的原因：是把元素当作“教条”来理解，其结果把创作过程的有机组织分解得支离破碎，使生动复杂的生活过程变成没有具体思想任务的一般化的“真实行为”的展览。实际上是没有掌握戏剧艺术——行动是舞台行为的基础，是元素一条锁链中的最重要的环节。

一切元素都应当通过舞台行动贯串起来。在教学中，从简单到复杂，由浅入深的循序渐进的做法是对的。不能让刚进学院门的学生马上就作复杂的练习。低年级学生从生活中找到简单的练习，比较容易，这种要求也是完全应该的。低年级学生应当从最简单的动作开始(包括：注意对象单一；规定情境判断单一；动作单一；思想单一；形体行动单一；舞台动作单一；想象单一；语言单一。)但是值得注意的是如果到高年级的学生仍然很单一，对复杂的舞台任务总是单一地回答，只能叫答其一般，这就很成问题了。当然，动作应当从简单到复杂，可是为什么了现复杂形象时不能把元素运用？为什么动作过程总不能完成呢？这难道仅仅是生活问题吗？

由于在教学中对规定情境改变由简到繁、由单一到复杂的过程分析不清；舞台任务逐渐加重的顺序注意的不够。因此，学生在支配自己内心活动时，不能得心应手，唤之即来，至于要求演员表演的各方面的塑造性就谈不上。

现在就让我先从动作产生的过程谈起吧！这个过程往往在学生表演中不准确，产生动作的过程：感觉—判断—思考—决定—产生态度—出现动作。任何一个人的行动都是从感觉开始的。

“做什么？”是动作的内容，是最困难的。生活中往往出现不正确的东西，舞台上明确动作的本质更不简单。学生们有时做“等待”，但没有内容，动作的本质不确切。要把动作作好的关键在于能揭示动作的本质，而要揭示动作本质的关键则在于——“规定情境”。有许多演员和导演就经常忘掉规定情境，或是一般地分析规定情境，因此不能充分的揭示动作的本质和动作的具体内容，也就不能正确的执行动作。

把规定情境仅理解为时间、地点、事件。这种理解太简单了。

规定情境应该是指：我是谁？我做什么？为什么做？达到什么目的？在什么地方？在什么时间？在什么条件？人物性格？（“为什么做”是广义的，包括远景，也可以称为最高目的和深远的目的。往往我们研究原因比研究愿望更好些，它也可以提示愿望。）

有的导演和演员往往在动作过程中忘掉了规定情境，不是深刻的挖掘和提示规定情境，推动人物的行为和活动，而是用一般的冷漠的态度离开具体的规定情境来活动。这怎么能揭示动作内容！？舞台动作的本质怎么能反映出来！？又怎么能感觉动作本质所产生的需要！？演员在表演中，用丢开规定情境或把规定情境简单化、概念化、抽象化，进行习惯的单一的行动，使我们看不到活的人在舞台上思考、判断、行动。大家都知道，没有规定情境就没有行动，行动永远是对规定情境的回答，行动不能离开影响它和限制它的规定情境。没有一般的行动，只有在具体规定情境中的具体行动。如果演员做的只是一般的单一的动作在舞台上怎么能产生出员正的形体自我感觉。

迷恋于内部舞台自我感觉的诸元素，而不重视演在舞台上对形体自我感觉的挖掘，这确是向自然法则的纯体验方向发展。在我们的教学中，舞台内部自我感觉与形体自我感觉的训练，有着一定程度的割裂和游离。这种现象应当引起我们特别注意。应当着重在舞台动作产生的过程中，不仅考虑到内部舞台自我感觉，同时应当找到演员的形体动作来揭示“纯真的热情”史坦尼斯拉夫斯基在自我修养一书指出“规定情境中的纯真热情”。这一句话很值得在元素训练中留神，不让演员在小品练习里创造规定情境时无动于衷，心不动，情不激，哪末舞台自我感觉呢？可是这种现象，的确是常见的，因此，要创造角色中人的形体生活就不能离开连串不断的规定情境，以及这条不断线所产生的连续不断的行动线，去认真的创造规定情境时，规定情境中的情绪色调产生了，才能导之出现。当然，外部自我感觉缺乏真正的动作内容，这种形体自我感觉也不是我们追求的。我们追求的心理与形体统一的舞台上的自我感觉，两者不可游离。在我们教学中对内部自我感觉的训练掌握得较好，而找寻适合表现内心体验的形体动作还应加倍努力。

这就要求我们大力向戏曲学习。话剧缺乏表现力，原因之一，就在于我们不太注意选择和创造真正舞台的感觉。

(三)演员在台面创作中的可信性，究竟怎么要求？是否合乎生活自然规律就够了？

需不需要遵循艺术创作的规律？生活规律与艺术创作规律两者的关系如何？什么是可信性？演员在舞台上自己可信，同演者可信，观众可信。在舞台艺术创作中要能让人感到并相信不是虚构，而是通过虚构感到舞台生活的真实。

遵循什么规律进行创作？怎样才能做到可信？对这个问题一般的回答是：能合乎生活逻辑，达到合情合理就可以了。因此，在舞台上就出现？似乎合理，而按剧本的实际就不合理的状况。其原因是：所做的都是一般的生活逻辑合理的舞台动作。

舞台上要通过作家的规定情境、艺术虚构、形象的行动加以合理。而有的演员往往却以演员本身的生活合理，而不跨入到角色的生活轨道上去合理。因此，所合理的都是日常生活中繁琐的、一般的、不能表现人物形象特征的生活。这样就产生了一种误解：好象一切都从演员的自我出发，这样一来再也不必去体现剧作家所创造的人物形象了，因此他们从演员本身做起，以演员的生活合理。无论扮演什么角色，出现的永远是他们自己。一旦演员以想象的生活合理，马上就认为这是不信任了。

我们强调从自我出发往往只强调一半，而忘掉后半，“从自我出发，遵循形象的生活规律进行有机的创作”。我们创作的远景是形象，然而有些人就怕提到形象。因此在教学中只许学生去观察形象、考虑形象的思想情感，而不要考虑形象的内外特征。结果，创作出的形象往往不是生动的形象而是面目不清。

启发演员过早的表演形象，当然是不对的，然而也不能只启发从演员的自我出发。我觉得不应该怕提形象，应该启发学生正确地掌握、观察形象的思想、情感、生活、习惯、内部和外部特征，启发学生在这方面有创造性的掌握人物性格特征。没有性格特征就不能有形象的面貌。单纯外表地模拟形象是错误的，而启发学生全面地、内外一致地表现形象则是完全正确的。

我们在低年级内教学中，大半把“形象”看做带有危险性的东西，搞得学生缩手缩脚，只能从自我出发，表现自己，没有启发从自我出发，同时遵循规定情境中所扮演的那个角色规律进行创作。在这个问题上，我们有很大的片面性。

过晚的、带着忧虑的心理、迟迟地接触形象也是很可怕的。正确地讲，凡是进入作家规定情境进行创作，就应当明确演员的任务——“创造形象”。如果二年级只为巩固元素进行创作，而不把创造形象看成教学结果，（这里所指的当然不是完正的形象）这正是把元素训练看成目的的错误表现。当然，在片断中，只强调形象不强调元素也是危险的。在专业教学中同样的不能忘记“最高任务”和“贯串动作”。一、二年级只强调形象创造，而不注意基础训练，当然是错误的。基础要打得才好成。不过，重要就在于必须明确这是为谁打基础。

谈到基础，就有两个问题需要研究的：

一个是：元素基础训练必须要有科学的逻辑顺序，这是几年来教学成绩已经证实了的事实，勿容怀疑。但是在元素训练的同时，与舞台创作规律的要求却有某些脱离的现象。由此，联系到第二个问题：各个元素训练的要求较明确，但它们之间联系性，以及诸元素在角色创造中的位置和作用，有嫌不清，不够统一认识的地方也还存在。

就举“信念与真实感”来说。

为什么学生一进入到形象的虚构中，就不自信就没有信念？缺少可信性即舞台信念与真实感。

信念与真实感在创作手段中占什么位置？在元素中占什么位置？它的重要就在于：它是有关训练元素的总结。是在训练的各项元素中都应当完成的基本任务，是全部元素工作完成的必然结果。全部问题在于：随便哪一元素都是为帮助演员做到信念和真实感。如果把各元素割裂开就不可能产生舞台上的信念和真实感。当各元素自然结合在一起，才可能有信念和真实感。

比如：舞台注意吧！

日常生活中，人们的心理的每一个因素都在积极地集中地理解周围的生活环境。在舞台上为了创造现实，演员必须把虚构变成舞台现实。这就是两者的区别。

而有的演员在舞台上只会一般地“注意”。生活中可以有有没有兴趣的注意，而在舞台上就不能有丝毫没有兴趣的注意。凡是演员在舞台上没兴趣，没目的的注意，就不会积极，只能呈现出一种冷漠的眼光。

在舞台上听对方的话，往往无动于衷，还不如生活中的感觉敏锐，这种视而不见，听而不闻的现象，在今天的舞台上常见的。

比如：“交流”。

我们的演员经常理智地考虑对象，经常在理性上给对象揣摩出一些特殊的东西，不能真正的交流，大家的眼光徒劳往返，演员很累，影响别人不深入，也不了解对方的话倒底是什么意思，什么都感觉不到，根本不能产生舞台真实。还有些演员，给自己想出很多合理的办法，冷漠地演给别人，早就想好了对待什么人用什么态度，形式地按排出来，自己毫不激动，因此就出现了图解式的表演。还有的演员就更糟，他们连一分钟都不体验，完全是表面化的表演，这是最冷漠、最匠艺、最形式的表演。他们在舞台上象幽灵一样，只见他们的躯壳，而感不到一点内在行动的需要。这些都是在舞台上经常发现的问题，是极其危险的倾向：丢掉了演员在舞台上最重要要——信念与真实感。走向匠艺、图解、冷漠的可怕深渊。

由此可见，把元素机械地、孤立地、形式地运用就不可能达到信念与真实感。元素的任务—演员在舞台上真实的行动。

再如：关于“想象”。

不能达到信念与真实感，就是不能把真实和想象力的积极活动紧密结合。演员如果没有想象力或想象力贫弱就没法进行创作。

想象的具体作用是帮助我们合理，斯坦尼斯拉夫斯基说：“当你理解人物时，心理的杠杆就应当转向想象力的方向。”在进行理性分析以后，如果我们根本不去想象，不去追求合理、不去正确地执行动作，就无法出现视象。想象力要求内心幻觉的充实，行动的合理化。要求对行动有合理的态度，不想象就不能合理。不能发展想象，创作中就不能进入信念与真实感的道路。

合理化与信念、真实感有密切的联系。它们之间也存在着区别：真实必须合理；合理却不一定引起真实。

舞台上必须根据人物的要求加以合理。演员要善于用感官的合理。之所以容易产生纯理智，冷冰冰、道理上对，实践上就不对的原因是，只从理性上分析，而没从感性上分析，这是错误。我们分析情势、人物的语言动作、冲突……这都是诱发感性的东西，应当善于从感性上接受，加以感性的合理，不能直接把理性分析搬上舞台。只从理性上接受、合理，忽略感性是演员的通常的毛病。

我们应当把想象和情感的活跃结合起来合理。如果只用理性冷冰冰地不通过想象，不把想象和情感结合起来进行合理。这对艺术创作没有益

处。总之，没有想象就不能合理。不合理，就不真实。

运用想象的几种通病：

1. 想象和当时的舞台对象不发生任何关系。自己主观臆造，看起来似乎想象力很发达，而实际却毫无用处。

2. 看不到应当看到的东西，也不去按照应该对待这个对象的态度来对待——改变态度，要把虚构变成现实，不通过想象就毫无办法，以致视而不见，听而不闻。

3. 丢掉戏剧的特质——动作，丢掉想象的动作性。（动作的想象）

4. 冷漠的想象。毫无情感，理性地进行想象。既不能得到情感的真实，又不能得到行动的真实。

以上这几种想象方式，都是使艺术创作不能达到真实与可信。

过去我们只强调真实感，而对虚伪感认识不足。我们在教学中经常批评虚伪感。却少有引导学生自己批判、分析、掌握自己的感觉。因此，演员经常在舞台上不能觉察虚伪感，也不去把虚伪变为真实。

假象的感觉自己不分辨，是很可怕的。要真正有信念的话，就必须时刻检查自己的虚伪感。

在什么情况下虚伪容易出现呢？往往是处于只有理性的感觉，缺乏感性的感觉、不合理、没有想象的时候。不善于检查虚伪感，就不能把创作提高，也就不能产生真正的信念。虚伪感是腐蚀剂，它会把人物的健康损害，正象吸虫病患者一样，看起来肚子很大，实际上却是趋于死亡的病态。

把虚伪感看成是艺术的人，决成不了大器。我们不喜欢演员假作戏。在今后创作中要时刻检查虚伪感，要领会虚伪感，这是建立演员独立工作能力的不可缺少的修养和工作方法。在我们的生活中，如不积极地排除自己身上残存的落后的东西，不会进步，也不能使自己信服。随时排除虚伪的东西，应当是成为演员创作天性之一。

关于“过火表演”：

过火表演是坏东西。但从教学方法上讲，对过火表演经常无情地批评，不容忍它的出现，也会削弱学生创作的勇气和舞台行为的鲜明性，而推使学生追求细枝末节的“实在”。因此，也不能产生真实的表演。绝不能把细枝末节看成舞台真实。我认为，

过火表演有两大好处：一敢干，有勇气，一表现的鲜明性。其缺点是不正确。但它比追求实生活的细枝末节的自然主义体验的习惯，还要好些。当然，我并非提倡过火表演而忽略生活真实。这里要分清是有意地玩弄，还是为真正的创作热情所支配，如果演员情绪饱满，心向往地表演，又无不良的习惯，这样追求感觉和外表形式，不应过多责怪。但也要预防以过火表演为职业养成不良习惯。过火表演当然不是好东西，要根据每个同学身上的不同情况，分辨清楚，肯定其好处，批评其坏处。因为学生是幼苗，创作无经验，创作热性是很娇嫩的，要加以引导、扶植，否则就会伤害幼苗的生长。肯定地讲：对卖弄过火演技的人要给予严厉地批评。

在我们过去的教学方法中，有形无形的存在着以下几条严格的戒律：创造形象不合法；过火表演不合法，表演情绪不合法。这是应当加以破除的。

应当把过火表演看成也有积极意义的一面，而不是完全可怕的东西。总之，对待一切艺术现象，应该有分析批判态度，只有，具体分析，才可得出合乎分寸的意见。

演员不从感觉开始不成，不考虑规定情境也不成。活跃规定情境，也就是使动作有所发展。活跃规定情境要产生正确的动作，这就包括着动作的形式问题。要把规定情境活跃起来，就要从自己的行动中感到真实性。我们有些演员的表演是把画纸放好、颜色放好，拿起笔来，但却未落笔，这仅仅是个“雕形塑象”，而不是“形象”。

我们的任务是：从外貌使人感到内心的实际。

总之，要摆脱习惯势力、自然法则、体验习惯的束缚，挽救演员的创作品质；要提高艺术创造的质量，使舞台上出现生动，鲜明的人物形象，在基础训练时严格的要求艺术创造的真实，密切各元素之间的联系，通过舞台动作，就应当从感觉开始，揭示活跃规定情境，正确地对待和执行舞台有效的动作，才能达到舞台上的真实，艺术真实。

这样元素练习才能达到整个教学过程有机的统一。

(二)

《从第二个问题联想到的》

在角色创造过程中如何体现形象？体现形象要不要选择一定的表现形式？如何启发演员运用元素训练中已经获得的素养？舞台适应在元素中的位置和作用究竟是什么？舞台适应对形象创造和体现起什么作用？

这个问题的关键在于——舞台适应。

对适应往往有很多解释。一般地讲：可以即兴地合理一些舞台上出现的事故，使戏进行下去，这是一种创作性的适应，另外一种“到舞台上见”，在下面不做更多的准备工作，依靠在舞台上的同演者身上得到一些，这种适应很没有准备，没有创作意念，没有规律，这是不严肃的创作态度，还有一种是在舞台上只考虑自己、自己的适应、姿态、美……，不考虑同演者和观众，从表面上看没有任何适应，实际是对自我(演员)适应，再一种是为观众适应，专门在观众中寻找适应，换取廉价的剧场效果。

(1)关于“舞台适应”

什么叫舞台适应？舞台适应应当遵循什么原则？

一个演员在舞台上可以找到适应，能把角色的内部、外部所需要的适应，适应得成功，这很不简单。适应决不是表面的东西。

适应的主要任务是伴随着交流，没有交流就没有适应。有些单纯的演员既无交流、也无适应；也有的演员只要求表面的交流，不要求适应。认为这是理所当然的。

“适应”是内心情感和思想的清楚的说明。能使同演者感到，也使观众感到。适应能帮助你吸引你想要和它交流的对象注意，并且使它听从你的支配。特别微妙的适应可以把那种可意会，不可言传的无形的东西传达给别人，以及其他等等。适应能揭示人物内心思想、情感，吸引对方的注意，产生只可意会不可言传的东西，就不仅存在于内心感觉，而且要存在于形体感觉。

舞台适应是真正揭示我们内心技巧的鲜明手段。可惜的是我们的演员只强调交流。不强调适应，认为交流会自然地产生适应，这种看法是有害的错误的。反之没有交流也不可能产生分毫创作的适应。适应是用来帮助交流，而不是为了表现舞台适应本身。过火表演和形式主义的错误，就在于把适应离开了交流存在。我们提到适应，就必然提到交流，如果提到交流而不提到适应，把适应变成主要的独立的东西，表演就会犯错误。交流是主要的，适应是辅助性的，但只强调交流，不寻找、选择适应也是错误的，这恰恰是进入了体验的表演，必须要在交流的基础上谈适应。舞台适应是演员应有的素养，要经常琢磨。内心独自繁琐，外形就必定繁琐，舞台上的自然状态，就是不能找到细致、微妙、优美的适应的结果。适应是动作体现的很重要的标帜。

(2)交流和适应在元素训练中所占的位置。

注意、肌肉松弛……都属于技术训练，不具有思想性，但是交流、适应就不可能不反映主题思想。交流、适应是综合许多元素、联接运用，为表达一定的主题思想而服务的。为交流而交流，为适应而适应的脱离思想的作法是错误的。没有赋予思想性的技术，就不能提高成为技巧。技术没有思想性；技巧必须为思想性服务。没有技术基础，当然也谈不到技巧。技巧不是单纯技术的体现。要包括丰富的思想和艺术造诣。技术基础相同，但在每个人的身上会有不同的体现，舞台适应如果不讲究技巧，只是把元素机械地、平列地放在那里，就不能提高演员的技巧。舞台适

应是在交流的基础上把所有元素结合起来加以体现的元素。从舞台适应中可以看出演员的技术与技巧的修养如何。

(3)、交流和适应在形象创造和体现中的作用。

舞台适应决不只是自然的流露，而应当是艺术家创作过程中不可缺少的一部分。在创作过程中，不考虑人物如何适应的方式，那就有很大的片面性，不能成为好演员。过去有一种误解，认为谈适应怕造成“形式主义”或“单纯技术观点”。其实形式主义是可以纠正的，并不可怕。所谓“形式主义”，“主义”不好，“形式”未必不好；所谓“单纯技术观点”，则是“单纯”不好，“技术观点，未必不好。取消形式的艺术，还成什么艺术？如果演员不通过舞台适应这一手段，形象是无法体现出来的。那就会成为没有形式，没有轮廓的东西，每个演员都象面目不清的球一样，滚来滚去，有什么看头呢？

艺术创造不考虑形式是不对的，小品练习就应开始教学生善于选择形式；同时在做小品练习时，生活视野要广泛，发挥想象创造力，展示自己的理想。但把形式看成唯一的、一味追求形式，失掉产生形式的合理的因素，这就成为只有形式，没有内容的“形式主义”了。内容决定形式，这是毫无疑问的，但选择了确当的形式也会深刻的更加形象揭示内容。

谈舞台适应时，不应把交流忘掉，要在交流基础上产生形式最美，最新的舞台适应，这就叫可以看到我们的技巧，元素的修养。决不能把元素训练有机的东西抛掉，把舞台动作抛掉，孤立的谈舞台适应。谈到如何体现人物形象，就不能不考虑引导学生进行创造性、艺术性的舞台适应。否则，只强调交流，忽略适应，就会流于琐碎的日常生活状态的自然主义。

舞台适应需不需要速度节奏的变化？速度、节奏与舞台适应的关系如何？

舞台适应是体现和揭示人物思想、情感的有力手段。可是有很多演员的表演，象瓶子里的水一样，安静得很，在舞台上没有任何风浪，所以演出戏来使人打瞌睡。这又怎么能揭示人物的思想和情感呢？

这就牵涉到舞台速度、节奏与舞台适应的关系问题了。舞台的速度、节奏，不能离开判断事实。生活中的速度、节奏都和具体的对待对象的态度相联系，判断事实的结果产生态度。而舞台上，演员却往往不这样做。在舞台上应当：对新的对象有新的判断，新的判断产生新的态度，态度表现在动作中；而动作的特点则通过速度节奏得到表现。舞台上的晴雨温量表就是速度、节奏，这个晴温表就是有机动作的标帜。常有的演员没有对对象产生准确的判断和态度，因此这个晴温表就不准确。还有的演员机体僵硬，只注意自己不注意对象，不能立刻进入动作，由于筋肉紧张就毁掉了一切，往往为了控制紧张，反而更加紧张，原因是不能注意主要对象和转移对象。还有一种演员，在舞台上合理的不可信，也是因为离开了对象，没有根据任务对象进行判断，或判断的不准确所造成的。山此可见，判断是非常重要的元素，不能产生角色的正确的态度，就不能产生正确的速度和节奏。我们的演员经常在舞台上任务不明确，没有行动的积极性，失掉规定情境，这都是产生不正确的速度、节奏的原因。

速度、节奏是晴温表，是动作的有机的标帜。如果导演和演员不懂得这一点，不重这个元素就不能演好戏，就会出现舞台上的“四不象”导演和演员是否高明，就要看动作中体现的速度、节奏是否准确，没有准确的速度、节奏就不能产生正确的舞台气氛，没有舞台气氛就不能感染观众。

速度、节奏是内部、外部的统一。外部的速度节奏是内心生活的标帜，是内心的表达者。不考虑外部不对，认为外部是由内部派生出来的也不对；把外部不做为内部的标帜来看也不对。分辨戏的正确与否，就要看速度节奏是否为完成动作而结合起来。抛开了舞台动作，什么问题也谈不通。有生活就要有行动，有行动就必须有形体的行动，有形体的行动才会有速度、节奏，有了速度、节奏，就会产生艺术感染力。如果动作做得准确，真实的舞台节奏就会自然而然地达到。因此，考虑舞台适应时，不考虑舞台速度、节奏，就不能表达舞台适应。这三者不是孤立而存在，而是互相依附，共同体现在舞台动作当中。斯氏提出的舞台动作的原理是非常正确的。表演艺术家不能遗忘这个原理，否则就不能在舞台上有所谓的自由。要自由就要正确地执行动作。

同学们提到关于导演指挥速度、节奏的问题，如何才是正确的，我觉得：

1. 要有具体的视象。否则就不能产生有机的感觉。我们有些演员经常没有视象。没有视象，想依靠在舞台上用打拍来表示节奏，是形式主义的。如果教员用打拍来指挥，不引导演员获得视象，就会引导演员适应外部的速度。

2. 根据想象的虚构，使得产生规定情境。如果演员没有想象力，没有想象的虚构，不能产生规定情境，就不能指挥速度、节奏。这个问题在演喜剧中特别明显，喜剧的思考要象闪电，没有较大的停顿，但有语调节奏的变化。没有幻觉，没有想象就不能产生舞台感觉，不能进入假定

的规定情境中去，更谈不到指挥速度、节奏。

想象力取决于是否进入内在的表演，想象力要通过内在表演而产生。如果掌握住上面的两点，就可以指挥节奏，否则就会造成形式主义，不可能产生真正的舞台节奏，就只能追求表面的速度和所谓“节奏”，实为内心空虚。

速度、节奏与情感紧密地联系着。两者有着牢不可分的从属关系。特别是在演悲剧时最为明显。规定情境、舞台任务、行动合理化，这三者是产生情感本身、进入动作，纳入到正确速度节奏的道路。如果演员没有规定情境、舞台任务、行动合理化就不能纳入正确的速度、节奏的道路。合理化包括人与人的关系，人物性格。每个人物表现的速度、节奏都不同，因此，每一场戏决不能只是一个色调。

所谈的这些，都要与艺术创作实践和生活实践联合起来。有了角色的速度、节奏，就有了形象生活的脉搏，也就有了形象的感染力。感觉到这些，演员就可以把形象体现、树立起来。舞台速度、节奏是演员有机的内心生活脉搏的标帜。没有人物内心的速度、节奏，那么内心银幕是打不开的。什么时候产生了形象的速度、节奏就产生了形象。演员意识的创作是应当起作用的。只追求下意识是不成的。90%的意识，产生10%的下意识。意识要通过形象来表现。

速度节奏对舞台适应如此重要！可是在我们基础训练中很少，这方面内容，却是一大缺陷。

3. 演员要做出形象的鲜明、多彩、微妙的适应；要不要有丰富的技术知识和素养？技术知识和素养包括哪些内容？

多种多样的情感表现就会产生多种多样的适应。有些演员在排演场还可以，而一到剧场就不成了。这就是只有一种单纯的适应，没有多种多样的适应。

要做到这一点，极其需要技术锻炼，没有技术锻炼和专业基础知识，要在舞台上出现丰富多采的适应是不可能的。演员没有身体锻炼和舞蹈基础不成；形体没有控制不成；语言不清、语言不正不成；文理不通不成；没有音乐知识不成，没有文学知识不成。演员专业就需要文艺修养和技术修养。没有形体训练和语言训练，就无法做到鲜明的表现力和感染力，当然也不可能成为好演员。

勤学苦练是十分重要的。但并不是拼命地练，在磨练的过程中要苦苦地思考，要搞懂，要掌握目的性，要学会运用。演员的眼睛、肌肉、四肢……没有表现力就没办法塑造舞台形象。生活中愚笨的人，就很难演好舞台上的机灵鬼。我们以前缺乏技术锻炼复如果现在再不重视技术锻炼，要想出现优美的适应是不可能的。技术锻炼是演员的日常不断的课题。要广泛地、牢固地掌握技术知识和技术素养。单纯技术观点当然不好，如果政治挂了帅，还不强调技术学习，那只能造就出庸庸碌碌的演员。培养学生要一代比一代强。我们应当向戏曲学习，应当把语言锻炼好，把形体锻炼好，把表达器官锻炼好。

有了技术，如何有利于表演？技术训练如何与表演结合？是当前更应深入研究的问题。首先要把技术训练严格地贯彻到底。技术训练不能要求马上学来，马上就要用，要从长远考虑，文艺修养需要积累，没有积累，太讲求实用是不对的。技术训练要成为终身不断的课程，我们应当向盖叫天老先生学习，学习他“饭可不吃，功可不练”的意志。我们应当在搞清楚道理以后，引导、严格要求学生养成技术锻炼的习惯。

舞台适应离开技术训练就没有技巧了，没有技巧没有独特的风格。每个演员都应当有自己独特的风格，这就在于技巧的不同运用表现。

我们的基础课应当加强，搞清顺序性。忽视技术等于是埋葬艺术性。我们现在有很多舞台表现是迁就了演员没有技巧，因而把艺术性损害。要搞艺术性就要达到技巧的高峰，只演思想而没有技巧，就失去了艺术的意义。我们要提高教学质量，就要使技术训练围绕表演进行，在强调技术训练的同时，也要强调文艺素养的积累。在广泛的艺术修养中，与专业结合，这才是真正的一专多能，这才是培养艺术家而不是培养一般的演员的区别所在。

总之，我们要创造光辉的舞台形象，就要找到优美的舞台形式，只有掌握技术与技巧，严格地进行技术与技巧训练，才可能产生独具的风格。

(三)

我觉得在学院专业基础训练。培养的奋斗目标应是：所培养出的演员在舞台上不论形体或语言方面必然做到了真实与真诚感人，必然是善于

真正的思索和行动；他们跟对象保持活的交流，生活在形象里面，而不是去描摹形象；要拥有稳固的注意力和丰富的想象力；情感要真实，而又要富有节奏性和可塑性。

以上所谈的这些问题，很杂，是属于教学方面、演剧方面、剧场艺术方面、导演和演员的修养方面的问题。这些是理论问题，同时也是艺术实践的问题；是思想问题，同时也是技术性的问题。

看到经过专门训练后的演员们的演出，认为解决这些问题很必要。外界对我们的反映是：不爱看话剧，话剧不经看。这并不完全决定于内容，而更主要的是决定于艺术创作问题(包括：剧本、导演、演员、舞美诸方面)。这是个提高话剧艺术质量，提高教学质量的问题。

归根结底就是如何正确地运用元素训练，将其纳入到创造形象的轨道中去。同时，在训练过程中应遵循舞台真实应当是没有经过粉饰的真正真实，但必须清除掉多余的生活细节。它应当是实际上的真实，但又用创造的虚构诗意化了的。”这就是我所谈的基本问题。

因为是由问题所感，不够系统；杂乱无章，只是想提出一些问题和个人的理解来更进一步的思考。

时间:2007-03-21 16:45 来源:zhongxi 作者:admin 上一篇:没有了 下一篇:也谈“从自我出发” 梁伯龙