



戏剧艺术三十年丛书

THEATRE ARTS

总主编 孙惠柱

表演者

Performers and Directors

表演者卷

主编 吴靖青



上海百家出版社
Shanghai Baijia Publishing House



戏剧艺术三十年丛书
THEATRE ARTS

总主编 孙惠柱

表演者

Performers and Directors

表演者卷

主编 吴靖青



上海百家出版社
Shanghai Baijia Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

表导演者(表导演卷)/吴靖青主编. —上海: 百家出版社, 2008. 12

(戏剧艺术三十年丛书/孙惠柱总主编)

ISBN 978-7-80703-878-8

I. 表… II. 吴… III. 戏剧—艺术—文集 IV. J8-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 161197 号

- 丛 书 名 戏剧艺术三十年丛书
总 主 编 孙惠柱
书 名 表导演者(表导演卷)
主 编 吴靖青
项目负责 刘小明
责任编辑 邢 祥
特约编辑 殷鸿芳
封面设计 梁业礼
出版发行 上海文艺出版总社(www.shwenyi.com)
上海百家出版社(www.bjph.net 上海市茶陵路 175 弄 3 号 200032)
经 销 全国新华书店
照 排 南京展望文化发展有限公司
印 刷 上海书刊印刷有限公司
开 本 700×1000 毫米 1/16
印 张 22.5
字 数 370 000
版 次 2008 年 12 月第 1 版 2008 年 12 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-80703-878-8/J·71
定 价 58.00 元

总序

今年全国都在庆祝改革开放三十周年,《戏剧艺术》也迎来了三十周年的刊庆,这并不是偶然的巧合。当年,正是在中央改革开放决策的激励下,在全国思想解放的热潮中,上海戏剧学院的学报应运而生,而且一问世就洛阳纸贵,一本难求。

这么说一点都没有夸张,1978年是书店门外经常排起长队的年头。那时我还在江西,刚通过高考成为七七届大学生不久,报考了上海戏剧学院戏剧文学系首次招收的研究生,急需相关参考书,打听到编剧理论权威顾仲彝先生的论著尚未成书,正在刚创刊的《戏剧艺术》连载。可是我在江西遍寻此刊而不得,直到接到通知回上海准备复试时,才在上戏图书馆里得以完整地借阅。可以说,我和《戏剧艺术》的第一次接触是从“苦苦追求”开始的,也正是它帮助我考取了上戏的研究生。

毕业留校后我的第一个工作就是在《戏剧艺术》编辑部当编辑,第一篇学术论文也是在《戏剧艺术》发表的,和不少该刊发表的论文一样,后来被多本中外论文集转载。三年后我去美国留学,又留下教了十年书,其间经常去几个名牌大学的图书馆,如纽约哥伦比亚大学、加拿大多伦多大学、洛杉矶加州大学、波士顿哈佛大学的图书馆都有大量中文藏书和期刊,而《戏剧艺术》都是那里唯一订阅的中文戏剧学术刊物,也是我跟踪国内戏剧研究动态的主要渠道。

自20世纪80年代末起,全国的戏剧刊物遭遇了各种各样的困难,有些关门了,有些转向了,有些则不得不寻找商业广告和收版面费等生存之道。《戏剧艺术》在学校领导的坚定支持下,始终坚持了严肃的戏剧史论刊物的立场,只按学术

标准审稿,从不收取版面费。《戏剧艺术》不但坚持了下来,而且自1998年起追加投入,扩大了版面,由季刊扩为双月刊,增加每年两期的外国戏剧专刊,填补了我国自1989年以来没有外国戏剧期刊的空白。在这三十年来发表的两千多万字中,评介国外戏剧新潮流和介绍新剧本的文字占了相当的比重,成为中国戏剧界了解世界的重要窗口。

此外,《戏剧艺术》是20世纪80年代起在全国热烈开展的“戏剧观”大讨论的主要阵地之一,关于戏剧观的总体理论探讨也是我们这三十年来办刊的重要内容之一,与戏曲、舞美、表导演等方面的研究成果一起,组成了这套文选的六个分册。

《戏剧艺术》很幸运,在改革开放三十周年的时候,曾经走过一段曲折道路的戏剧艺术终于走出了低谷。进入新世纪以来,各类戏剧活动都在扩大,从为农民演出的草台班子到主要面向白领的都市话剧,从遍地开花的民营艺校到综合性大学纷纷开办的戏剧专业——有中专、大专直至艺术硕士、博士等各个层次。在这个中国历史上前所未有的戏剧教育的热潮中,戏剧教师和学者的数量成倍增长,《戏剧艺术》的稿源迅速拓展,服务对象也迅速拓展。

愿这套丛书所展现的过去三十年的成果具有长久的价值,愿《戏剧艺术》的下一个三十年和我们的国家一样越来越好。

孙惠柱

2008年10月

前 言

1978年,《戏剧艺术》创刊后的第一件大事,就是对斯坦尼斯拉夫斯基体系的大讨论。在其他流派还仅以零星的面貌出现在中国,甚至完全不为国人所知的情况下,重新认识在“文革”期间被打倒的斯氏体系的价值,成了中国表导演艺术家们神圣的使命。

其实,早在斯氏体系产生之前,古今中外就曾出现过灿若星河的表导演艺术家和理论家。然而,诚如英国戏剧革新家彼得·布鲁克所言:“自斯坦尼斯拉夫斯基之后,像格洛托夫斯基那样全面而深入地对表演的本质、表演的现象、表演的意义以及表演的心理-形体-情感过程的本质与科学性进行探索,这样的人世界上还未曾有过。”换言之,斯氏体系是近现代系统、科学的表导演学的第一块基石。它不是一个空泛的宣言,也不是一本只字不改的经书,它经过全世界几代人的传承和发展,已成为一个开放型体系。写实主义的表导演者离不开斯氏的“元素训练”、“无实物练习”和“形体动作法”;先锋派从斯氏体系中获得“体验”的方法和手段;风行美国的“方法派”表演训练曾拜斯氏体系为师;而20世纪70年代末,中国的表导演者由于重新对斯氏体系的潜心研究而激发了更大的认识世界的好奇心。

自此,清新的风从四面八方徐徐吹来。布莱希特的“陌生化”理论开始与斯氏的体验理论一同出现在书架上,不是作为斯氏体系的对立面,而是与之两两呼应。残酷戏剧理念、各种先锋派戏剧被介绍了进来,不是对斯氏体系的否定,而是站在了斯氏体系的肩膀上。中国悠久的程式化戏曲表演训练体系也成为以写实为主调的话剧表演训练的有力补充。这所有的养料汇集在一起,共同滋养着新时期以来中国的表导演学。时至今日,中国的表导演者可以是某一表导演流派坚定的支

持者,但不会是某种流派纯正血统的继承者。因为纯而又纯的血统最终会在基因的竞赛中被淘汰出局,而以海纳百川的胸襟去继承、发展、创新,继而独树一帜,自成一格,才能使艺术之树常青,学术之花常开。

所以,在这本书中,对表演元素训练的思考,对语言、形体的训练,对有机的舞台行动的组织,对表演节奏的把握,对舞台情境、画面、空间的运筹帷幄等等,既有斯氏体系的扎实根底,又融入了中外各种表导演流派的思想精华。而“体验派”与“表现派”之间的争论,“本色演员”与“性格演员”的对比,对“性格化”的认识,对“行动教学法”的开创,对单人剧和“无对象交流”的实验等等,则是新时期中国表导演艺术家们在开放的思维模式下不断迸发思想火花的证明。这些有着丰富表演、导演实践经验,以及多年教学经验的专家、学者、艺术家和教育家们,把他们的舞台创作技法毫无保留地贡献出来,把他们艺术、教育生涯中最珍贵的东西拿出来与大家分享。

当各种表导演学派相互碰撞、融会、整合的时候,心理学、阐释美学、接受美学等其他学科也为中国表导演艺术家们打开了一扇扇大门。这是新一轮碰撞的开始。随着跨学科研究的进一步深入,更多的学科将会渐渐浮出水面,与表导演学相得益彰。艺术与艺术、艺术与科学将不再有疆界。

感谢本书的作者们。在三十年的时光里,他们在艺术探索的过程中留下的脚印,被定格,被汇集成册,在一篇一篇翻动的过程中,成为表导演学前行与发展的印证,供广大热爱戏剧的人们赏析、品鉴、思考与研究,成为人们再探索的基石与依据。

吴靖青

2008年9月

目 录

总 序	孙惠柱 / 1
前 言	吴靖青 / 3
导演与舞台“设景”	吴仞之 / 1
总结·借鉴·展望	黄佐临 / 5
论斯坦尼及其体系	郑雪来 / 14
舞台创作技法	朱端钧 / 26
表演探索	赵 丹 / 44
和青年导演的谈话	焦菊隐 / 58
话剧学员的戏曲表演训练	方传芸 姚家征 范益松 / 80
关于舞台行动分类	叶 涛 / 89
关于话剧演员的舞台言语训练	朱铭仙 / 102
“第四堵墙”及其他	
——布莱希特研究中若干问题的探讨	薛 沐 / 110
表演节奏训练小议	李学通 / 125
空间·画面·调度	张仲年 / 134
“表演流派”引发的思考	蒋维国 / 159
阿尔托式戏剧的演出形式及风格特征	谷亦安 / 170
影视表演与戏剧表演的渊源及其变异	李志舆 / 193
三个演剧学派的不同“性格化”方法	胡 导 / 205

话剧表演艺术的新课题	徐晓钟 / 221
导演的舞台形式感	安振吉 / 225
导演情境论	陈加林 / 233
舞台行动假定性之构成	卢 昂 / 243
论舞台想象	陈明正 / 258
表演纵横谈	张应湘 / 275
接受者与合作者	
——从阐释学看导演的创造	孙惠柱 著 于 田 译 / 289
钦差大臣(剧本)	
——一场戏五种解释的滑稽导演	
	[俄] 尼克拉·伊夫仁诺夫 著 于 田 译 / 299
单人剧和无对象交流	范益松 / 314
增加学生的“心理皱褶”	
——导演教学谈	李建平 / 327
朱端钧：创建中国“民族导演学派”的巨匠	熊源伟 / 336
编后记	《戏剧艺术》编辑部 / 349

导演与舞台“设景”

吴仞之

舞台空间,是导演艺术具体运用上的一个重要方面。它的具体概念,一般指的是观众所能够看到的舞台面,包括景和演区。观众所看不到的舞台空间部分,是和这个景区一同归舞台设计者和装置工作者处理的,而演区则是由导演为主与演员共同处理的。这两者,又是不可分割的部分。于是,导演与舞台设计者之间就会引起矛盾。矛盾的解决,关键在于舞台“设景”是否能够适应舞台调度的需求,诸如:演员活动,不仅是在环境布置中要有合乎生活的合理的支点,还要有配合戏剧需要的,并有利于舞台画面组合的“设景”安排,场有场的舞台中心,幕有幕的舞台中心,各有如何突出重点的考虑,也有需要相应减弱的考虑,也有高潮场面逐步“建筑”起来的考虑……如此等等,这些往往都与舞台调度的考虑联系在一起。演员在舞台画面中的地位,一般说来应该是由演员依据生活活动的情况走出来的。但是,有关于配合戏剧需要的,有如上面所提到的舞台中心、重点设置、高潮趋势的逐步“建筑”等,以及有关符合画面组合的平衡、匀称、和谐等要求,则须由导演在排戏时加以调整得来。中国的导演中间,也曾经流传过这样一句话:“我读了,看见了,就排出来了。”要把剧本读到看得见,这句话当然是说得太过分了。在一般情况下,导演对演员依据生活活动情况走出来的场面是可以有所估计的;而对于配合戏剧“动作”所需要的一些突出的场面,则也是应该有所打算的。剧作者在剧本中写有“景”的舞台指示。但,一般都是考虑在角色的生活环境方面。舞台设计者基本上也是如此,一般说来是脱不开它的影响的,而更多的考虑则是在舞台条件方面。导演与舞台设计者,职能不同,思考的角度不同,矛盾也就引起了。我看,这对矛盾的主要方面,该是属于导演。

这里,提出两种现象:

(一) 导演对舞台设计者不提出具体一些的意见,仅提抽象名词如“气氛”、“风格”、“情调”之类的要求。舞台设计者凭着自己所熟悉的知识,依据剧本上舞台指示所写的,描绘舞台画面给导演,导演就依照这个画面所决定的舞台面排戏。当然,导演在这个舞台面中也能排出个相应的、可能产生的效果来;但,实际上导演是成了装置的尾巴。

(二) 导演一把抓,指定了舞台设计和装置工作上的具体形象,甚至具体办法;几乎只要从事这部门的工作者代替他画一下,制作一下。结果:导演抑制了舞台工作者的创造性;自己又包办代替不了。

当然,这是两种极端的现象,不是普通的现象。但是,却代表着两种倾向,能引起一连串的问题。导演要怎样才不成为舞台设计者的尾巴,同时又不抑制了他们的创造性呢? 仅是说“互相商量”,这不够具体。从决定了剧本之后开始,在什么时候商量才合适? 商量之前要有准备,依据什么来准备? 掌握什么范围与分寸来考虑问题才适当? 仅说是“依据剧本,以剧本为范围”,这当然也不够具体。商量,有没有步骤? 是否一下子就商量好,就把舞台面决定了,就能画了起来? 的确,这里面是会有许多问题值得我们研究的。

现在,集中在下面三个问题作些探讨:

第一,导演在什么时候才开始考虑舞台“设景”的问题?

做菜要看“火候”,到什么时候下什么料。各人可以有各人的经验,但总该在大体上有个一定之规。这就是:条件成熟,逐步前进。下面谈谈开始考虑舞台“设景”的成熟条件。

导演工作是和演出集体一起做的再创造工作。但,导演工作既要走在头里又要避免先入为主,莫犯主观主义。

导演读剧本,是得多读几遍,需要带着感性(感受)与理性(分析)来读,而每遍有所侧重。我认为:感性——理性——感性,交错、反复地进行,是艺术创造的过程;而具体——概括集中——具体,交错、反复地进行,是对剧本分析作深入的思维过程。当然,这里的感性与理性、具体与概括集中是不可能界线分明的。我认为,经过了一段时间的这样地感受与分析的交错、反复过程之后,在剧本分析方面,要先定下这么几条:

(1) 把主要事件、主要人物的主要行动贯串起来,确定一条矛盾冲突不断发展

直到解决的主线。在确定这条线的时候,对一路找下来的“事件”、人物的“行动”,会有所选择。就像规划一条铁路线似地,要有所选择,定出经过哪些地点,分清大站小站。

(2) 定“主题”——剧本所写的是关于什么? 作者提出了什么问题?

(3) 定“主题思想”——写这个剧本是为了什么? 它说明了什么? 作者是怎么回答他所提出的问题的?

(4) 明确“演出任务”——能够告诉观众些什么?

(5) 把突出体现主题思想的“段”或“场”提出来,串成线,可能与矛盾冲突的发展线不相一致。

(6) 对主要人物和环境产生形象感。把激情高涨的场面提出来。

(7) 确定“高潮”(即转折点——主要矛盾的解决处)是哪一场。这一场和其他场向它发展的趋势,若与体现主题思想最突出的一场和向它发展的趋势相一致,并与激情的发展趋势和高涨的场面相应,这是最合理想的。

(8) 考虑重点突出(加重与强调)哪一些? 相应地(衬托重点突出)抑制哪些?

(9) 考虑哪些要大幅描写(夸张与渲染)? 哪些要相应地(衬托大幅描写)带过便了?

(10) 对开场与结尾(包括各幕与全剧)需要注意些什么?

然后,就各“景”所涵有的重场(段)或主场(段)分别研究其戏剧“动作”(广义的“动作”)需要怎样的环境、条件(包括主要角色所需要的环境、条件)。到了这一步,导演才能开始考虑舞台“设景”。

第二,导演怎样来考虑舞台“设景”?

据个人意见,导演首先要和舞台设计者同样地熟悉舞台情况。然后,就舞台可能具备的条件按步作如下的考虑与工作:

(1) 就同景各幕的重场和主场找出其重要“动作”所需要“点送”之处;考虑其如何能从“设景”之安排而易于作增强或柔化的处理。这里面就包括着技巧问题。运用技巧要注意到艺术性。这里的艺术性的创造,就在于技巧的使用而又不使人感觉到你在使用技巧。

(2) 在“设景”帮助“动作”的意义上,就下列各点评较其重要性,考虑安排“设景”时的“着手点”与“从属点”:

a. 必要大道具的分组与舞台中心的设置。

b. 出入口与上下场。

- c. 门框或窗外过道的特殊演区的设置。
- d. 三向度空间,即高下如平台、台阶之类的设置。

(3) 作舞台“设景”的平面草图。

(4) 就剧的发展趋势,大概地安排每场主要用的演区。

(5) 然后考虑:

- a. 场面是否易于失去“平衡”? 这是要避免的。
- b. 场面是否便于聚得拢,化得开? 这是要采取的。
- c. 道具有了几组时,演区成了几个中心,其间有无沟通的场面使其境域匀化。
- d. 重场和主场的场面是否足够适当突出? 有无因道具设置关系而被不重要场面侵犯得减弱了或模糊了的情况存在?
- e. 其他如特殊场面或动作之与“设景”的平面草图有些改动。

(6) 作舞台“设景”的平面图初稿。这个图,仅作为导演对演区所要求的条件。这该看成是导演与舞台设计者对戏剧“动作”共同创造所需要的条件,同时也是共同需要接受的制约。而这里所列举的许多考虑,却是在导演的职能范围。

第三,关于导演与舞台设计者的商讨问题。

那个平面图初稿,连同“风格”上的要求(这里所说的“风格”,与剧的演出形式,包括“体格”以及全剧总的“情调”、“气氛”等,是相结合的),提出与舞台设计者作初度的商讨,主要应注意到:估计这个平面图在立体起来时,会不会与建筑结构、生活习惯、“风格”要求等诸方面有什么矛盾?如果有矛盾,如何解决?这些方面,舞台设计者是“行家”,导演必须虚心些。

经过商讨之后,舞台设计者才能制作舞台“设景”的平面图正稿,和立体对照图稿,以及其他一系列的设计图。

经过这样商讨之后得出的舞台设计,将是比较能经受得起实践的检验,也就是在排戏过程中将会改动得比较少些。但,也得有个思想准备,到了演出过后,可能得到观众的许多意见,经演出集体和领导上的一同研究,还可能需要对“设景”有所改动。艺术,需要精益求精,它总是无有底止的!

进行艺术创作,各人有各人的经验。导演对舞台“设景”的处理,是导演的艺术创作在戏剧综合艺术中的一个重要环节,也并不例外。

所以,上面写的,仅是提供参考而记下的。

(原载《戏剧艺术》1978年第2期)

总结·借鉴·展望

黄佐临

我今天想讲三个问题。第一个问题就是，没有斯坦尼体系我怎么干戏，怎么学，怎么教，怎么用？第二个问题是想谈谈我自己对于斯坦尼是怎么个看法，就是我对斯坦尼的态度；第三个问题就是对于我们话剧事业发展的一点展望。

第一个问题 要是没有斯坦尼体系，怎样进行学、教、用？

我和丹尼在英国，一个学导演，一个学表演，那时候是 1935 年至 1937 年，到 1936 年英文版的《演员自我修养》出版，我们就在那儿学了。可是我们的学习是向一个法国人学的，法国人和英国人那时都在讨论这本《演员自我修养》，而教的时候却不是斯坦尼体系。到底是怎么教的，我们是怎么学的？很碰巧，在英美，在欧洲，有好多戏剧学校，有各种不同的教法，一般的学校都是为商业化剧场服务的，所以就训练一些能为商业、为电影、为上镜头服务的戏剧学校，他们有他们的一套。这个法国人，是由两个很有名的演员把他从法国请来的。在伦敦开办“伦敦戏剧学校”，就是要针对商业化的那种戏剧学校，来打破这种恶习，那个法国人叫圣丹尼(M. Saint Denis)，是法国哥伦比亚剧团的团长兼导演雅格·柯普(Jacques Copeau)的侄子和助手。而柯普是要突破自然主义的戏剧的。他用什么办法突破呢？他要恢复二千五百年话剧中的精华，运用这个精华，去组织他教课的内容。我们的老师圣丹尼是跟着他叔叔办剧团的，他也是要打破商业化的戏剧学校闯出一个有生命力的、有创造性的方法来训练演员和导演。他的训练方法，有三方面，三个组成部分：

1. 哑剧;2. 即兴表演;3. 诗朗诵。

哑剧不止二千五百年,在原始社会的戏剧的开始,就是哑剧。那时候当然还没有文字,语言刚刚形成,就用人的动作,人的身体去表演,表演的目的就是要传、帮、带。怎么打猎啊,耕种啊,甚至生儿育女啊,都通过哑剧来传授给下一代,这个传统一直发展到罗马的哑剧,又发展到意大利的即兴喜剧,一直到我们最熟悉的卓别林,都是哑剧的传统,用整个儿身体来讲话,来表现,也就是用动作来表现,这是圣丹尼教学的三个组成部分之一。我还上过一阵芭蕾舞学校,我为什么去那个芭蕾舞学校呢?主要是它有一门课叫“身体的语言”,就是拿身体来讲话,话剧传统就是哑剧传统,用身体的动作来表现。我上那一门课主要是对我做导演工作有帮助,所以,我多年排戏也是靠哑剧的艺术——今天说来就是“形体动作”。这是一方面。

第二个方面就是即兴表演。特别是意大利即兴喜剧表演。记得1961年周扬同志来上海,在一次文联座谈会上,他问我:外国滑稽戏演员是怎么训练的?我说意大利即兴喜剧这种方法训练的。这个训练是从文艺复兴,一直影响到莫里哀,到卓别林,都是即兴表演。再说我们的文明戏吧。文明戏是一种幕表戏,幕表戏实际上就是来源于即兴表演艺术。做即兴表演有什么好处呢?没有剧本,按照幕表,事先也不排戏,每人就上去即兴地对起话来。在上课练习的时候连幕表都没有了,就是出一个题目。训练时有三十个基本的题目,基本的规定情境。他给你一个规定情境,给你说了,谁谁谁来了,那个人进来了,什么人,你们俩对话吧,就即兴地对起话来,做起戏来。这对话呢,不完全是话了,还是先用哑剧,用整个形体来表达,这即兴表演可以说是比哑剧要求更高。我们1936年学习《演员自我修养》的时候,我那位法国老师就说,即兴表演把《演员自我修养》所要求的几个元素都包括在里头了,即兴表演有“交流”、“假设”、“想象力”、“注意力集中”。这些元素都有,并且每次表演都是新的创造,演员每次表演有新鲜感。所以即兴表演不是把元素分隔开来,一个一个地有顺序地来训练,而是经过即兴表演的训练后,就不知不觉地掌握这几个元素了,可是,这个要求很高,学员要有很高的文学修养,才能出口成章。所以不但形体训练基本功要好,而且要有文艺修养,他才能够对答如流,才能够有创造性,才能够从下意识中创造出受观众欢迎、能吸引观众的作品,就是在台上当场一边演,一边编,这是很有生命力的。演员的责任就是不断地观察生活,不断地加强自己的文艺修养,才能够成为一个好演员。举个例子:打篮球比赛,不能事先设计好,你的球怎么来,你怎么去适应、去接、去打,这是在现

场临时定的。一场篮球打得好坏，就是一场即兴的表演，可是你在比赛前的训练中是不知道这场比赛的球会哪儿来哪儿去的，运动员要下多少苦功，上了场才能应付自如。即兴表演主要是不要有预先设计，预先设计会造成刻板化，即兴表演可以克服定型的表演。卓别林主要有这两个特长：一个是哑剧，有声电影有了多少年了，他还是保持哑剧，因为他的哑剧已经发展成很有表现力的艺术了。另一个更主要的是即兴表演，他自己又是编，又是导，又是演，又是作曲，这些都是他6岁跟着他母亲在滑稽剧团演戏受的基本训练，唱啊，跳啊，即兴表演啊，这些基本功都打得很扎实。当时好莱坞还是“默片”，他有基本功，又有创造力，就都用上了。即兴表演是从意大利即兴喜剧，到莫里哀，到卓别林这个传统下来的。我们的法国老师圣丹尼的叔父，主要就想在传统中吸取这两方面的艺术——哑剧艺术和即兴表演艺术，再加诗朗诵，把这三者糅在一起，是他训练话剧演员的方法。

我跟圣丹尼老师学，我认为他这三方面（关于诗朗诵我下面再讲）结合起来，是一个办法，即使没有斯坦尼体系，我们还可以进行教学。

诗朗诵也是一个主要部分，这是所有的戏剧学校都有的，只有哑剧和即兴表演是他的特点，连最保守的皇家戏剧学院也认为诗朗诵是重要的。诗朗诵中最重要的是莎士比亚剧本的朗诵，这是基本功的训练，我们目前对朗诵不够注意。不注意，就自流，一自流，就有好多“流派”。我们这次排《新长征交响诗》时，为了使二百五十个演员能够统一步调，给他们提出个要求，从这要求中分成两派，让他们讨论一下，究竟哪一派可取。这两个朗诵流派是：

穷凶极恶、张牙舞爪派还是天翻地覆慨而慷派？

装腔作势、藉以吓人派还是朴实大方藉以传神派？

廉价叫卖派还是深沉渗透派？

天、地、良心派还是韵味内涵派？

〔天、地、良心派即“样板戏”的“三突出”，（一臂上伸）“哎呀天哪”，（握拳下砸）“打翻在地”（双手捂胸）“啊！”〕

锋芒毕露派还是红装素裹派？

风轮大战派还是内燃机车派？

《万水千山》声嘶力竭派还是《丹心谱》平稳自在派？

哗众取宠派还是真情实感派？

“角刺”派还是“宽余”派？

（即头上长角、身上长刺派还是“不管风吹浪打，胜似闲庭信步，今日得宽余”派？）

吼派还是哼派？

（“哼”也者乃指毛主席诗词是“在马背上哼成的”那个“哼”，也是由阶级斗争、生产斗争和科学实验三大革命运动中所激发出来的自然流露的心声。）

我向剧组同志讲，这两派的区别是很明显的，你们愿意站在哪一派。这并不是说否定一派捧一派，现在流行的还是前面的那一派。上海有两台同时演出《万水千山》，一台是吼的，一台是不吼的，可是观众多的是那个吼的，不一定吼就是错，所以我敢把《万水千山》列在这两派里。我的毕业论文就是写《三百五十年的莎士比亚戏剧演出的简史》（那时候是三百五十年，现在四百年了），三百五十年当中，除了十八年清教徒统治英国的时候，完全把演出和娱乐都禁止了，再除了礼拜天（礼拜天是没有娱乐的），这三百五十年里没有一天没有莎士比亚的戏演出。这三百年演出的变化是很大的，我的论文就是写这个变化的简史，主要是找出这两派（演莎士比亚也是这两派）。在莎士比亚在世写戏的时候就有这两派，到他去世后的三百年，也一直是这两派，并且这两派常常是打对台的，两个剧院面对面，一个是吼派，一个是哼派。不管吼派也好，哼派也好，都是有观众的，有的喜欢吼派，有的喜欢哼派。三百五十年中有一代一代演莎士比亚很红的角儿，而每一代红角儿都是有两派，直到我们在伦敦学习时也还是有这两派。电影《王子复仇记》的导演、主演劳伦斯·奥立佛，他也是属于我们老师的学校里的，他算是赞助人，当时他是属于吼派，他演哈姆雷特是满台嚷嚷满台跳。捧角儿的就捧，说这是运动员式的哈姆雷特。哈姆雷特的特点是没有动作的嘛，可他是满台跳，满台飞。到二次世界大战后拍电影的时候，他不吼了，他成熟了。跟他同时的，和他是好朋友又是打对台的，另外一个哈姆雷特就是一个平稳自在派，我是倾向于他的，他叫约翰·基尔古德。这两个人都被封为爵士，两个人都有群众，都有观众。可是红的是劳伦斯·奥立佛，那个基尔古德是不吼的，他以很细腻的感情把细腻的音乐音质都表现出来。所以诗朗诵是一个很重要的艺术。

另外，我给参加《新长征交响诗》的同志们还印发了“莎士比亚通过哈姆雷特论表演艺术”^①，他也是反对吼派，叫演员不要吼。

以上就是哑剧艺术、即兴表演艺术、诗朗诵艺术，这三者扭在一起，可以说是西洋话剧传统的优秀遗产。而斯坦尼呢，也是吸收了它，并在这遗产上把表演艺