

自我灵动的 绽放

——论即兴表演与表演教学

和建元 © 著



云南大学出版社
Yunnan University Press

■ 云南艺术学院“戏剧与影视学”博士培育点资助出版

自我灵动的 绽放

——论即兴表演与表演教学

和建元 著



 云南大学出版社
Yunnan University Press

图书在版编目(CIP)数据

自我灵动的绽放:论即兴表演与表演教学 / 和建元
著. —昆明:云南大学出版社, 2014
ISBN 978-7-5482-1976-7

I. ①自… II. ①和… III. ①戏剧表演—表演艺术—
研究②戏剧表演—表演艺术—教学研究 IV. ①J812

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第074067号

策划编辑:柴伟

责任编辑:李红

装帧设计:刘雨



自我灵动的 绽放

——论即兴表演与表演教学

和建元◎著

出版发行:云南大学出版社

印 装:昆明市五华区教育委员会印刷厂

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:12.5

字 数:216千

版 次:2014年6月第1版

印 次:2014年6月第1次印刷

书 号:ISBN 978-7-5482-1976-7

定 价:32.00元

社 址:昆明市草湖北路2号云南大学英华园内

邮 编:650091

电 话:(0871) 65033244 65031070

E-mail: market@ynup.com



作者简介·和建元

和建元，上海戏剧学院硕士，纳西族，云南艺术学院戏剧学院副教授，表演系主任。主要担任“表演”“台词”等课程的教学，省级精品课程“表演——形象塑造”主讲教师。有多篇论文在全国艺术类核心期刊上发表；排演了10多部中外剧目，如原创小剧场话剧《妇女生活》，莎士比亚喜剧《第十二夜》，西班牙话剧《楼梯的故事》，美国话剧《灵魂拒葬》，话剧《生死场》《贵妇还乡》《失明的城市》《无人生还》等。曾获云南省中青年教师课堂教学比赛荣誉奖，执导作品、剧目曾获省级、国家级奖。曾多次担任省级文艺类奖项评委。

序 一

吴 戈

我一直觉得，和建元是一个智慧内隐、能力内敛、性格内秀而很有生命爆发力的人。

从她前来报考云南艺术学院戏剧专业开始，到成为戏剧影视表演专业的学生，再到被选送去中央戏剧学院进修，最终成为云南艺术学院戏剧学院的教师，一程又一程的道路走下来，她似乎一直在努力，但似乎又寻常看不见。不显山，不露水，吃得苦，受得累，偶尔一抬头，抿嘴一笑，满是汗珠的脸盘子显得那样生动灿烂，令人不由自主地觉得平时忽略了她的动人，觉得她是那样地具有内在力量和持久耐性，生活得专注，追求得理性，发展得明晰，而且是一个爆发力很强的人。

学习的爆发力、创造的爆发力、人生的爆发力……有爆发力的人，时刻准备在生命的每一种状态下都追求刹那间的美丽绽放与激情爆发，像苦寒的梅花，似越冬的河柳，这就是和建元的人生常态。当已经成为副教授几年后仍然埋头教学、埋头学术的她捧来一叠书稿，希望我为之作序的时候，我更加肯定，默默酝酿美丽的绽放，悄悄蓄积激情的爆发，已经成为和建元生存与发展的本能追求。

和建元的书稿对戏剧表演中的“即兴表演”现象进行了视野开阔的梳理辨析，进而分享了她作为一个表演教师的教学困惑与教学心得：在“表演传统教学体系”之外嵌入一种新的，或者是早已存在却较少受到重视、尚未充分运用的“即兴表演”。她尝试梳理了中国“即兴表演”的源流、变迁过程和基本特征，她尝试在中国“即兴表演”与意大利“即兴喜剧”之间寻找一些“同与不同”的内容，她尝试在表演训练方法里建立“即兴表演”的地位……这些，构成了她本书的基本框架和学术经纬。她提出，“即兴表演是不依剧本和不经事先排练而进行的表演”，并提出“游戏性、自发性、直觉性、原创性、实验性、探索性、反叛性、灵动性、急智

性、鲜活性”10个审美特征，而且“即兴表演”是“贵在演员同观众的直接交流”时产生的。最为可贵的是，她对表演活动中“设定表演”与“即兴表演”各自的分量具有直觉的判断区分，那就是“‘即兴表演’并不是艺术表演学的全部，而且，演出全部都按‘即兴表演’的方式表演也几乎是不可想象的”。她将“即兴表演”归结定位为表演创作“自我灵动的绽放”，我理解，她意在强调“即兴表演”在表演中创作者的自我意识、自我能力的“绽放”，强调“即兴表演”在表演教学中学习者的表演能力、表演天性的“解放释放”。如果是在这个意义上给予“即兴表演”的价值判断，那么，认识是非常到位的。

在我看来，“即兴表演”，是与人们熟知和惯用的戏剧活动中最基础的“程式表演”（如中国传统戏剧的表演）或排练后面对观众演出时定型表演方法相对的一种表演方法或者表演形态，比之于相对稳定的“设定表演”，它具有更强的情感爆发力与更多的瞬间智慧感；它既来自于表演者的表达欲望和应变天赋，也来自于角色设定、情境因素与演出过程中流动不居的“场效应”互动刺激产生的流动变异。显然，梳理“即兴表演”的历史存在和流变形态很重要，这是历史眼光；深入其生命构造和波动内容也许更能够深入探查其在表演文化中的现实意义和当下价值，这要求学术智慧。可能有这样一些问题还可以追问：演员的“即兴表演”在什么样的情形下容易发生？“即兴表演”在表演活动中可以让人们长久地津津乐道的成功范例是哪些？在一个久演不衰的剧目里，经典范本的表演定式、排练定型的表演预设与演员创造的“即兴表演”之间是什么样的关系？如何获得平衡？对“即兴表演”的倚重会产生怎样的导、表演风格和舞台呈现？表演艺术活动中的“即兴表演”对戏剧情境与戏剧观众之间的依赖与作用是什么？表演教学中激发学生“即兴表演”以“解放天性”“释放热情”的教学设计“定性”依据是什么？效果的“定量”统计有多少？

和建元的学术探索，引发的思考肯定不少。作为表演教师，试图破除许多年来形成的表演教学“大一统”固定模式，给予更多的创造可能与艺术灵动，设立这个命题并展示一种思考，在这种艰辛的努力中，可以看到一个艺术教师学者化自身的可贵努力，艺术教师学者化，正是我多年来的瞩望。我觉得，艺术院校的艺术教师们应该学者化，因为，授业解惑，传道育人，必须以理性的精粹、感性的智慧、清晰的逻辑、便捷的方法，去培养学习者欣赏美、创造美的知识、技巧和能力。

序 二

李建平

初识和建元是在她的研究生报名表上，知道她是云南艺术学院表演专业毕业，从教年数不少，已然是一个谙熟教学规律、卓有成绩的青年教师，只是希望继续提升自己，于是又报考了硕士研究生。入学后，与她有了许多接触，随着时间的推移，逐渐对她有了更多的了解。在她身上，最大的特点也许就是好学善思。在对她的辅导中，谈话涉及的内容自然很多，经常会从 A 话题转到 B 话题，然后又转到 C 话题，这时常常发现她会突然双目凝视前方，出现一种似乎走神的状态，那一瞬间她好像没有在听你讲话，思绪仍旧集中在 A 话题。时间长了，我就明白，这是她对 A 话题在进行引申提炼，试图短时间内进行总结，从而可以迅速将它“收入囊中”。

相声中的“现挂”我们大致了解，是指演员根据演出的实际情况，联系当时当地发生的事件，现场进行即兴表演。文明戏时期的“言论正生”大抵也是同样的意思。和建元的这本书很有趣，解析了一个我们似乎很熟悉，其实却很陌生的戏剧内容。戏剧的“即兴表演”是一个非常有价值的话题，它是戏剧活动中一个非常鲜活、不可重复的诱人环节。戏剧演出之所以具有永恒的魅力，除了它的现场情感冲击力以外，很大程度上就是这一场演出与上一场演出的不同，而这个不同就是演员根据当天观众的反应、演出对手的反应、演员自己的心境等而产生的即兴创作，这种看似突然的“灵机一动”不是凭空而来，更不是“灵感”一词可以解释，它需要演员经年累月的文化积累和对戏剧规律的熟稔，这种“灵机一动”既在意料之外，又没有违背整体演出的立意，虽然差别细微，但它却使戏剧演出充满了诱人的不确定性和让观众兴奋的期待。

虽然“即兴表演”充满了魅力，但这个话题在中国却很少有人谈起，一个在戏剧活动中本不是问题的表现手段在当代中国却成了问题，做尝试的更是凤毛麟角。

表面原因不外乎两个，一是内敛的民族性格使然；二是如何掌握“即兴表演”的不确定性和恰当的边际。第一个原因好理解，内敛的民族性格使得汉民族在表达情感时非常有节制，不会像能歌善舞的少数民族那样，在感情表达上那样恣意汪洋。几千年传统文化的浸润使汉民族习惯于循规蹈矩的生活，这也导致中国现在的戏剧创作非常拘谨，非常强调剧本的成功率，所谓“剧本剧本，一剧之本”，一直被奉为金科玉律，剧本不完整就弃如敝屣，完全忽视后期导演、演员、舞台美术的再创造对演出最终成功的巨大作用，更不用说演出中编剧、导演、演员多如繁星的即兴创作。以京剧《徐九经升官记》为例，七品官徐九经急匆匆地去赴任，戏曲表现官员出场，锣鼓一般会打“撤锣”接“帽儿头”，以表现该官员的端庄。但为了表现徐九经“满心喜悦”急切地赶去赴任，导演余笑予为徐九经设计了一个非常特别而且反常的出场：在急促的“撕钹”锣鼓声中，徐九经紧抓官服下摆，像赶汽车上班的市民一样，从“九龙口”急匆匆地一路小跑急上，充分表现了徐九经急于上任的心理状态。导演余笑予曾撰文详细描写过这一处理的创作过程：“徐九经上任时的第一次出场，如果按传统戏里主要人物出场，来个‘四击头’‘亮相’，或是套用京剧小花脸出场时固有的程式套路，都不足以表达人物心理，也给人以陈旧感，与全剧的喜剧风格节奏也不吻合。根据人物胸怀大志，满腹才华，却屈就七品县令九年不得升迁，这次忽然破格提拔，青云直上，急于一步赶到京城的迫切心情，我反复思考，徐九经急迫亢奋的心态，使他感到车、马等交通工具都太慢了，最快的还是自己的双足，于是他以步代车，急急上任，只见他撩袍、执扇、背朝观众，在急切的‘撕钹’声中，急步行走，一个大弧线调度走至台中，就像一管牙膏被外力猛地挤压后，一下子冲了出来似的，快速直达左前台口，后转身‘亮相’。一个其貌不扬、肩负重任而心情急迫的徐九经形象突兀地展示在观众面前。”^①这样精彩的艺术创造在剧本原貌中看不出来，只能存在于导演、演员的二度创作和即兴表演中。

第二个原因更加具有中国特色。半个多世纪的高台教化，使得国人脑中的世间万物非黑即白，已容不得灰色地带，而即兴创作在中国的最大难点就在于如何恰到好处地寻找到所有人都能够认同的“边际”，不至于产生戏剧之外的纷争。和建元这本书里提到了赖声川先生的“即兴创作”，多年前，我曾经请赖声川先生为导演

^① 余笑予：《戏曲导演技法谈》，中国戏剧出版社1993年版，第142页。

专业的学生做过一周的“工作坊”，也就是运用学生现场提供的素材，在一周的时间内构思排练成为一个基本可供上演的戏剧故事。学生提供的故事五花八门，而赖先生需要在这些看似有趣的纷繁故事中筛选出符合戏剧规律和社会规范的东西，然后经过学生的即兴创作，最终形成一个戏剧演出。在这个过程中，作为一个熟悉国内戏剧生态的台湾导演，赖先生经常会发生“卡壳”，也就是遇到了如何处理即兴创作的“边际”问题。当然，最后他会绕道而行，争取另辟蹊径，达到他的终极目标。

我认为，“即兴表演”或者内涵更大的“即兴创作”，最需要的是一个宽松的社会环境和良好的创作心态，谨慎拘谨的亦步亦趋不可能在舞台上让观众有所期待。

当然，此书的内容不仅仅局限于我说的这些，和建元思考的深度也绝非我写的这些内容，她的眼光早已超越了中国的戏剧，她是站在一个更高的平台上去观察和思考“即兴表演”对戏剧的意义，我非常同意她文中的一句话：“至今没有一个表演形态能取代即兴表演在表演中的重要作用。”希望我们今后有机会进行实践，慢慢体会到这句话的意义。

建元约我为她的书作序，也许我不过是借题发挥罢了。

是为序。

2014年2月14日元宵节

目 录

导 论 | 1

第一章 历史的眷顾 | 9

一、中国即兴表演的缘起 | 10

二、宋杂剧中的即兴表演 | 12

三、即兴表演在金院本中的表现 | 16

四、南戏中各种即兴表演形态的穿插发挥 | 17

五、即兴表演在元杂剧璀璨光环下的无奈 | 21

六、明清传奇的“群众性创造” | 24

第二章 近代的礼遇 | 27

一、江南无“准词、准场子”的“路头戏” | 28

二、新剧、文明戏与即兴表演 | 29

(一) “春柳社”“春阳社”“进化团” | 30

(二) 五位即兴表演的倡导者和实践者 | 30

三、文明戏中进化团派的“言论正生” | 32

第三章 当代的延伸 | 37

一、即兴表演在中国戏剧转型期的生存状态 | 38

二、即兴表演在其他表演艺术中的表现 | 39

(一) 电影的即兴表演 | 39

- (二) 电视的即兴表演 | 45
- (三) 央视栏目从《东方时空·周六特别奉献》
到《谢天谢地你来啦》 | 45
- (四) 舞蹈的即兴表演 | 46
- (五) 曲艺中的即兴表演 | 47
- (六) 其他表现形式的即兴表演 | 48

三、小剧场戏剧与即兴表演 | 49

- (一) “一度西潮”中的即兴表演 | 49
- (二) “二度西潮”中的即兴表演 | 52
- (三) 林兆华一戏一格的即兴表演 | 53
- (四) 牟森独具跨文化交流特征的即兴表演 | 57
- (五) 孟京辉与即兴表演 | 62
- (六) 赖声川的“集体即兴创作” | 68

四、即兴表演在新的时空里延伸 | 75

第四章 文化的跨越 | 77

一、中外戏剧即兴表演的跨文化比较 | 78

- (一) 中意跨越时空的即兴表演 | 78
- (二) 中意戏剧即兴表演的特点 | 81
- (三) 中意戏剧即兴表演的演出形式 | 82
- (四) 中意即兴戏剧的剧目与题材 | 86
- (五) 中意即兴戏剧的盛衰 | 86
- (六) 20世纪意大利的“新即兴喜剧” | 89

二、中日戏剧的即兴表演 | 93

- (一) 中国宋代戏曲与日本的“狂言” | 93
- (二) 中国的文明新戏与日本的新派剧 | 96

三、中国“辛亥革命”前后的戏剧与俄罗斯“戏剧的十月” | 102

四、法国“集体创造”的戏剧与中国的“集体创造” | 105

第五章 美学的定位 | 115

一、即兴表演的传承及其流变 | 116

二、独特的表演形态 | 121

(一) 表演剧场观演关系坚持民间化与通俗化的确立 | 122

(二) 表演剧场角色行当类型的即兴表演 | 122

(三) 表演剧场即兴表演的演出形式 | 123

三、文学剧场的即兴表演 | 123

(一) 游戏性 | 124

(二) 自发性 | 124

(三) 直觉性 | 125

(四) 原创性 | 125

(五) 实验性 | 125

(六) 探索性 | 125

(七) 反叛性 | 126

(八) 灵动性 | 126

(九) 急智性 | 127

(十) 鲜活性 | 127

四、“三化”型的观演关系 | 127

(一) 大众化 | 127

(二) 娱乐化 | 128

(三) 时尚化 | 129

第六章 未来的期许 | 131

一、即兴表演赖以勃发的场域 | 132

(一) 话剧演出类型的四分天下 | 132

(二) 校园戏剧的由来 | 133

(三) 戏剧教育中的即兴表演 | 136

(四) 教育戏剧与即兴表演 | 138

二、即兴表演发展的空间 | 141

(一) 建立对传统表演教学的传承与创新的共识 | 141

(二) 对兼容并蓄突破一体独大教学模式的认同 | 143

(三) 建构中国表演学教程的认同 | 146

三、即兴表演训练法 | 147

(一) 袁牧之的递进式训练法 | 147

(二) 斯波琳“即兴表演教学方法” | 150

(三) 牟森标新立异的形体训练法 | 159

(四) 利曼的即兴表演工作坊 | 162

(五) 乔纳森·福克斯的一人一故事剧场 | 166

(六) 林洪桐命题即兴表演练习 | 166

四、校园戏剧是不同观点交流碰撞的平台 | 169

(一) 有容不同观点的解读 | 171

(二) 有容建构表演民族化的尝试 | 175

不是结语的结语 | 178

参考文献 | 181

后 记 | 183

导 论

戏剧是民族的时空艺术，而民族是一个发展的概念；同样，戏剧也不是一个恒定的概念，它是在不断地发展变化着。由此产生的即兴表演也以其日新月异、赏心悦目的创新艺术正不断地征服着观众，被世人认为是所有表演艺术中最具变幻莫测的一种，是演员拒绝模仿、坚持原创的自我灵动的绽放。

中国戏剧舞台上的即兴表演不仅历史悠久，而且资源特别丰富，既有写意的即兴表演，也有写实的即兴表演，更有说唱艺术的即兴发挥。对这一宝贵的传统，本可以在20世纪初“文明新戏”舶来之时，认真研究与借鉴，不料被“五四”时反传统戏剧的偏激葬送了这一良机。

于今时逢盛世，一个以建构中国文化软实力来助推中国梦的宏图已经铺开，其中，戏剧作为软实力的组成部分，正通过即兴表演的娱乐文化、社会文化、社区文化催生着人们对即兴表演形态的莫大兴趣。

随着人类社会的进步，作为演员自我灵动呈现欲的即兴表演，在特定的时空里将释放出无穷无尽的正能量。

然而，对即兴表演的研究，人们又往往停留在表演层面和个人的教学层面上，至于何谓中国的即兴表演？中国即兴表演的源流怎样？中国即兴表演的历史、变迁、特征以及当今即兴表演的生存状态和未来的发展前景又是如何？对这些问题至今还没有人进行系统的归纳与梳理。

基于这些质疑，代表中华民族文化坐标之一的千年戏曲与百年话剧应该有一部对应时空的表演学，以便界定即兴表演在表演学中的地位。然而，在“这方面我国研究不多，如表演史还是个缺口，连三个国家级戏剧学院的表演系都没有这门课——而戏文系、导演系和舞美系从来都有相关历史课程。欧美学界表演史论的研究很多，除二十世纪最著名的表演理论大师斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特、阿尔托之

外，还有‘活化石’意大利假面喜剧、法国哑剧、美国斯波琳（Riola Spolin）的游戏训练法、林克雷特（Kristin Linklater）的嗓音训练法、形体和发声相结合的亚力克山大方法（Alexander Technique）各种面具表演等等”^①。其实，对这一状况，中国戏剧界同仁早已念兹在兹，只是鉴于它涉及面广，需要大量翔实的形象资料做支撑，因而开展起工作来确实有一定的困难。正如中国两位著名的戏剧专家所言：

“戏剧的主旨和故事很容易被大家看清，而它的真正精微处，不在主旨，而在形态；不在故事，而在韵致；不在剧本，而在声腔和表演。与其他艺术门类一样，戏剧的最精微之处总是最容易被历史磨损和遗失。后代所写的每一部艺术史，都是失去了最精微处的抱憾之作。这正像描述一个绝色美人，只留下了她的履历和故事，还有一些遗物和照片，却永远也无法说明，她究竟是靠什么样的风度和眼神，征服了四周。”^②

“由于表演转瞬即逝，不像以印刷传世的剧本，在摄影之前没有留下准确的记录，中国的报纸剧评又比欧洲晚出现至少一二百年，表演研究常要做无米之炊。此外，当年中国戏剧人的分工过于机械，会表演的大多不擅学术，不熟悉论文写作的普遍范式；而搞研究的大多是文学出身，缺乏表演的体验，也不太了解实践性的表演研究不同于史论研究，需要一种特殊的范式。”^③

除了两位专家所言，艺术表演学在中国的迟到，还由于中国传统文化中普遍存在的对“优伶”的轻蔑现象。如朱权《太和正音谱》载：“杂剧，俳优所扮者，谓之‘娼戏’故曰‘勾栏’。子昂赵先生曰：‘良家子弟所扮杂剧，谓之“行家生活”；娼优所扮者，谓之“戾家把戏”。良人贵其耻，故扮者寡，今少矣，反以娼优扮者谓之“行家”，失之远也。或问其何故哉？则应之曰：“杂剧出于鸿儒硕士，骚人墨客所作，皆良人也。若非我辈所作，娼优岂能扮乎？推其本而明其理，故以为‘戾家’也。’”‘关汉卿曰：非是他当行本事，我家生活，他不过为奴隶之役，供笑殷勤，以奉为辈耳。子弟所扮，是我一家风月。’”^④由此可见，就连颇具人民

① 孙惠柱：《理想范本与自我呈现：论艺术表演学的基本矛盾及表演教育中的若干问题》，《戏剧艺术》2012年第6期，第4页。

② 余秋雨：《中国戏剧史》，上海教育出版社2006年版，第2页。

③ 孙惠柱：《理想范本与自我呈现：论艺术表演学的基本矛盾及表演教育中的若干问题》，《戏剧艺术》2012年第6期，第4页。

④ 《中国古典戏曲论著集成》（3），中国戏剧出版社1959年版，第250页。

性的关汉卿都对歌伎说：“我演戏为‘行家生活’，你们演的只是‘戾家把戏’，我比你们更能传达剧情！”^①对演员表演的轻慢姿态溢于言表。此后，如徐渭、汤显祖、沈璟、吕天成、王骥德、李渔等历代戏剧大家虽对表演都有涉猎，但多偏重于声腔、格律、韵味、情致的赏析，或伦理教化，道德规范的人文评价，而对演员的即兴表演甚少涉及。然而，事实上现存中国戏曲宋杂剧六百九十种院本名录，《宋官本杂剧段数》二百八十种，宋元南戏二百三十八本（包括有传本的十七本），累计达一千二百零八种，几乎都是一些没有文学剧本可依的“幕表”式提纲或名录，说明中国历代的戏剧演出都是即兴表演。戏剧成了表演多而表述少的艺术，这不能不说是中国戏剧文化传统的特殊性。

直到20世纪，演员的人格才开始得到尊重，地位也不断得以提高，对自生自灭的表演艺术也才逐渐重视起来。从1950年开始，中国京剧界的一代大师梅兰芳、周信芳、盖叫天等都先后将自己舞台表演艺术实践编纂成书，为中国戏剧留下堪称弥足珍贵的表演艺术遗产。然而，令人费解的是表演艺术大师们仍然没有留下他们如何在师徒传承的过程中，自己利用成百上千次即兴表演的舞台尝试，经过反复比较、淘汰、积累，才定格出一套套精益求精的表演程式，将京剧的表演艺术推向极致。

近代戏剧史家如周贻白、张庚、郭汉城、唐文标（台湾）、叶长海、张福海等有关中国戏剧史讲座、戏曲通史、古代戏剧史、现代戏剧史稿等著作都只是间接地提到过即兴表演，但没有专题系统地研究过。时至今日，对中国戏剧即兴表演的专题研究仍然是一个空白。

不过我们根据诸家只言片语的论述，以及中外即兴表演流行的历史，大致可以归纳出如下四个阶段：

第一阶段是大唐盛世时期。在这个时代产生的唐戏弄、参军戏，实际上是原“滑稽戏”的唐代变体，上承历代“俳优”诙谐、嘲谑、滑稽的即兴表演的风格与形式，下启宋杂剧的插科打诨与诙谐，在戏剧表演历史上起到承上启下的作用。

第二阶段在中国是12世纪至15世纪，有四百年之久；外国则是15世纪末到16世纪。中外在这500年间，戏剧的“幕表制”盛行，也是中外即兴表演相互辉

^① 谢柏梁：《戏剧宗师关汉卿》，上海书店出版社2002年版，第5页。