

 上海戏剧学院
Shanghai Theatre Academy China

京剧表演入门教程

Introduction to
Beijing Opera Acting

编著

孙惠柱 William Huizhu Sun

赵 群 Qun Zhao

徐佳丽 Jiali Xu

吴汶聪 Amanda Wencong Wu



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



京剧表演入门教程

Introduction to
Beijing Opera Acting

编 著

孙惠柱 William Huizhu Sun

赵 群 Qun Zhao

徐佳丽 Jiali Xu

吴汶聪 Amanda Wencong Wu

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

京剧表演入门教程:汉、英/孙惠柱、赵群、徐佳丽、吴汶聪编著

—北京:文化艺术出版社,2015.1

ISBN 978-7-5039-5939-4

I. ①京… II. ①孙…②赵…③徐…④吴… III. ①京剧—表演
艺术—教材

—汉、英 IV. ①J821.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 281098 号

京剧表演入门教程

Introduction to Beijing Opera Acting

编 著 孙惠柱 赵 群 徐佳丽 吴汶聪

责任编辑 齐大任

装帧设计 李 鹏

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条52号(100700)

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

84057691—84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

版 次 2015年1月第1版

印 次 2015年1月第1次印刷

开 本 787毫米×1092毫米 1/16

印 张 14.5

字 数 50千字 图片350幅

书 号 ISBN 978-7-5039-5939-4

定 价 45.00 元

策	划	孙惠柱
顾	问	郭 宇
编	著	孙惠柱 赵 群 徐佳丽 吴汶聪
统	筹	钟 冠
翻	译	Michael Leibenluft 钟 冠
动作示范		李诗娴 李昊桐
摄	影	林建龙

目 录

1	导论 从中性的前表意到感人的强表意 ——试论中国戏曲表演的教学范式……孙惠柱
37	前表意元素训练——旦角……赵 群
69	前表意元素训练——生行……赵 群
101	表意练习——基本动作组合……徐佳丽 把子“小快枪” 京剧《打渔杀家》之《行舟》 京剧《高加索灰阑记》之《逃难》
161	强表意表演——剧目排练 《拾玉镯》……吴汶聪整理 《秋江》……吴汶聪整理 《孔门弟子·比武有方》……孙惠柱 《孔门弟子·三人与水》……韩鼎赢 《朱丽小姐》……孙惠柱 费春放

Contents

16	Introduction From Neutral Pre-Expressive to Engaging Super-Expressive; The Pedagogical Paradigm in Chinese Opera Acting Training ····· William Huizhu Sun
37	The Basic Pre-Expressive Training: Female Role Types ····· Qun Zhao
69	The Basic Pre-Expressive Training: Male Role Types ····· Qun Zhao
101	The Expressive Exercises: Movement Pattern Combinations ····· Jiali Xu Weapon Combat: Small Swift Spear “Rowing the Boat” from Beijing opera <i>The Fisherman’s Revenge</i> “Escape” from Beijing Opera Version of <i>The Caucasian Chalk Circle</i>
161	The Super-Expressive Performances: Plays <i>Picking up the Jade Bracelet</i> ····· Edited by Amanda Wencong Wu <i>Autumn River</i> ····· Edited by Amanda Wencong Wu <i>Confucius’ Disciples-Rules of the Game</i> ····· By William Huizhu Sun <i>Confucius’ Disciples-Three Men and Water</i> ····· By Dingying Han <i>Miss Julie</i> ····· By William HuiZhu Sun & Faye Chunfang Fei

导 论

Introduction

从中性的前表意到感人的强表意

——试论中国戏曲表演的教学范式

孙惠柱

中国戏曲的表演方法在世界上独树一帜，一百多年前就引起了西方人的关注和兴趣，但要学会戏曲表演非常难。这不仅因为戏曲表演本来就要学很长时间，更因为西方人的戏剧观念和中国戏曲有着很大的差别，很容易误解。中西戏剧交流的历史上充满了误读，包括一些很有积极意义的创造性误读；在表演领域，世界上影响最大的两个创造性误读出自欧洲的两位戏剧大师布莱希特和巴尔巴。

其实中国戏剧走向世界最早是通过剧本，比表演早得多，那时候还没有“话剧”和“戏曲”的区分。1735年，法国传教士约瑟夫·普雷马雷（汉名马若瑟）发表了尚不完整的元杂剧《赵氏孤儿》译本，引起了伏尔泰、歌德等众多文化名人改写的兴趣。将近一百年后，法国人斯坦尼斯勒·于连于1832年把另一部元杂剧《灰阑记》译成了法文，19世纪下半叶还出现了三个该剧的德文版，但都是未曾演出的案头剧。伏尔泰根据《赵氏孤儿》改写的《中国孤儿》在18世纪多次成功演出，都是按欧洲戏剧的方法来演的，和剧本原来的表演形式没有什么关系——那时候欧洲的戏剧家几乎完全看不到中国的舞台演出。

从19世纪末20世纪初开始，看过中国戏剧演出的西方人多了起来，美国人还在本土看到了给修铁路的华工演出的原汁原味的粤剧。^[1]他们对这种完全陌生的戏剧样式莫衷一是，褒贬各方的印象都十分强烈，欧美戏剧家对中国戏剧的兴趣的重点开始包含了表演形式。1925年，推上舞台的由德国人克勒邦得改写的《灰阑记》以及据此而来的英国版、美国版就不像

1. 见 Daphne P. Lei, *Operatic China: Staging Chinese Identity across the Pacific*. New York: Palgrave, 2006. P. 1-2.

《中国孤儿》那样仅仅在文本上做文章。^[2]先锋派大导演马克斯·莱茵哈特喜欢打破现实主义束缚,在该剧的演出形式上动了很多脑筋,竭尽全力使之看上去像“中国戏”。美国版的导演甚至把当时正学西方的中国戏剧家努力要改革掉的所谓旧戏舞台的“陋习”当众检场奉为至宝,以至于当检场人在百老汇舞台上出现了几次以后,剧评家认为那“是美国观众最熟悉的中国戏剧的形象”^[3]。另一位剧评家这样描述道:

(剧场的)东方气氛简直不可抗拒。到处都燃着香,检票员穿着黑绸睡袍,门厅里供应着茶,锣声响起,无处不在的检场人打开一个绿色麻布做的幕布,一个演员……宣布演出开始……^[4]

很多美国人对中国演剧方式产生兴趣还要早些,他们在《灰阑记》之前就领略过戏曲的独特演出方式。早在1912年,百老汇就上演了一部被编剧和导演称为是“按中国仪态演出的中国戏”《黄马褂》(The Yellow Jacket),其实那两位作者哈利·班里莫(J. Harry Benrimo,兼任导演)和小乔治·黑泽腾(George C. Hazelton, Jr.)从未到过中国,该剧是他们根据自己对中国的想象编出来的,演出形式则参考了他们能找到的各种资料。戏开场前,检场人来到大幕前面敲三下锣,然后是说书人上来介绍剧情。全由白人饰演的角色陆续上场以后,检场人还不时上来检场,布置道具。^[5]《黄马褂》在20世纪上半叶成了美国戏剧的一个常演剧目,于1916年、1921年、1926年、1928年、1934年、1941年多次重演,还曾在英国、俄国、西班牙等国演出。^[6]

在20世纪上半叶的欧洲知名导演中,德国的莱因哈特和布莱希特、俄国的梅耶荷德、英国的戈登·克雷和法国的雅克·克坡都对迥异于欧洲现实主义戏剧的东方戏剧表演传统兴趣很浓,但他们和中国戏剧的接触毕竟还很表面,既不懂汉语言文化,又缺乏和中国艺术家的直接交流,他们的认

识多半是一知半解、一厢情愿、先入为主。《黄马褂》和布莱希特爱用的检场人、说书人之类舞台手段与演员的表演相比,并不真正属于戏曲的精髓,即便不用也无伤大雅,却被当成了中国戏剧最重要的特色,只能说他们是捡了芝麻,丢了西瓜。布莱希特和别人不同,对戏曲表演还做了认真的研究,写下了名为《中国戏剧表演

2. 见Wenwei Du: "The Chalk Circle Comes Full Circle: From Yuan Drama through the Western Stage to Beijing Opera," *Asian Theatre Journal*, Fall 1995, p. 308.

3. Richard Watts. "The Theatres: Charm and the Chinese." *New York Herald Tribune*, March 27, 1941.

4. Wilella Waldorf. "The Circle of Chalk." *New York Post*, March 26, 1941.

5. George C. Hazelton and J. Harry Benrimo, *The Yellow Jacket*, in *The Chinese Other, 1850 - 1925: An Anthology of Plays*, ed. Dave Williams (Lanham, MD: University Press of America, 1997), p. 233.

6. James Harbeck, "The Quaintness—and Usefulness—of the Old Chinese Traditions: The Yellow Jacket and Lady Precious Stream," *Asian Theatre Journal* 13, no. 2 (1996).

中的间离效果》的长篇论文，试图解读他在莫斯科看到的梅兰芳的表演，提出了20世纪跨文化戏剧中最著名的误读概念。^[7]他从演员和观众两个角度来解释“间离效果”，对演员来说：“艺术家的目标是在观众面前显得奇特和令人吃惊，而他的手段是用奇怪的眼光看着他自己和他的作品。”^[8]而对观众来说，间离效果指的是“这样的表演要妨碍观众认同于剧中的角色。对剧中行动及其呈现的接受还是拒绝，发生在观众的意识而不是潜意识的层面上”。^[9]

这个说法有悖于古今中外几乎所有主要的表演理论，就连看上去与写实表演完全不同的中国戏曲演员也强调表演要“装龙像龙，装虎像虎”。为什么布莱希特要提出这样一个好像违背常理的理论，硬要演员和他所扮演的角色间离开来呢？除了他对中国戏曲不了解以外，更重要的是，他真正在考虑的完全是当时西方戏剧的现状和他的变革方案，中国戏曲只是被他顺手拿来用一用的工具。旅美华人学者田民在2008年出版的英文著作《差异和错置的政治：20世纪中西跨文化戏剧》中经过翔实的地考证指出：“其实，布莱希特在1935年看到梅兰芳的演出之前，早已在酝酿着关于戏剧和表演的新思想，为‘间离效果’的理念做好了准备，而且在理论写作和戏剧实践中都已经有所表述。”^[10]布莱希特通过他自己一个剧作的例子解释道：

《三分钱歌剧》关心的不仅是资产阶级关于再现内容的理念，还有再现的方法。它是一种对生活的报告——就像观众想要看到的那样；然而，既然观众同时还看到了许多他们并不希望看到的東西，既然他们不仅实现了自己的愿望，也看到了这些愿望遭到批评（他们自己不再是主体而是客体了），他们就在理论上赋予了戏剧一种新的功能。但戏剧自身是拒绝任何功能的改变的，因此观众有必要这样来解读戏剧——它们不仅仅是用来在剧场演出的，还要用来改变剧场，因为现有的剧场不可信。^[11]

布莱希特想要从根本上改变剧场，但存在了千百年的剧场会按照一位实验戏剧家的新理念而改变吗？理解“间离效果”这一概念的关键是剧场中演员和观众的关系和观众的审美心理，而德国观众和中国观众的观剧习惯很不一样。

7. 见拙著：《三大戏剧体系审美理想新探》，《戏剧艺术》1982年第1期。

8. Brecht on Theatre, translated by John Willett. New York: Hill and Wang, 1974. P. 92.

9. Brecht on Theatre, translated by John Willett. New York: Hill and Wang, 1974. P. 91.

10. Min Tian. The Politics of Difference and Displacement: Twentieth Century Chinese-Western Intercultural Theatre. Hong Kong University Press, 2008, P. 43.

11. Brecht on Theatre, translated by John Willett. New York: Hill and Wang, 1974. P. 43.

千百年来，中国的戏剧观众习惯了社戏、堂会等样式的演出——那里的舞台和后台之间并无清晰的界限，观众看惯了被欧美戏剧家称为“故事剧场”的叙事体戏剧（中国最极端的“故事剧场”是曲艺），习惯于和演员分享同一个空间，而不像在欧洲近代剧场里那样，被固定的舞台、座椅、灯光和演员严格地隔离开来。戏曲观众在观剧欣赏演技的同时，经常会和演员——也就是故事的讲述者——一起来评点演出的故事，甚至参与其间。不像城里的室内剧在观众进场时前必须一切准备就绪，农村的戏台和城里的堂会都是向看客开放的。乐队从不藏在乐池里而是坐在舞台上，后台的私密性几乎不存在，许多人常常就站在后台边上甚至舞台后面看演出。演出时对观众的行为也没有什么限制，他们习惯于边看边吃东西、抽烟、说话、评论，甚至和台上的演员直接对话交流。

和坐在专业化的黑屋子里按照严格的行为规范来欣赏舞台幻觉的现代主流西方观众相比，中国农民传统的观剧习惯体现出一种轻信的游戏感，也可以说是游戏般的认真。在定县推广话剧的熊佛西注意到自取观众这种根深蒂固的观剧习惯，将计就计利用这种参与式习惯。他写道：

我们要借形式的解放而改正观众与演员的态度，把观众那隔岸观火的态度变成自身参加的态度。要使各个观众不感觉在看戏，而感觉在参加表演，参加活动。剧场中没有一个旁观者，都是活动者；所表演的内容不是“他”或“他们”的事，而是我们大家的事！^[12]

类似的例子在西方其实也一直有，古希腊戏剧当然是最早的演员和观众共享空间的“故事剧场”——直接向观众讲故事的歌队在剧中占的比重相当大。中世纪的宗教剧规模小了，和观众打成一片的程度也高了，有些还是走街串巷式的演出，和中国戏曲草台班子的民间演出很像。但自从正规剧场里有了镜框式舞台以后，观众就渐渐和演员分开了——最明显的是物理上的分开，随之是心理上的分开。法国启蒙思想家狄德罗提出了“第四堵墙”的概念，要求台上的演员和观众被那堵想象的“墙”隔开。但这个理念在18世纪完全没法实现，到了1887年，安图昂在巴黎成立业余的“自由剧团”（也可以译成“免费剧社”）时，才将之投入实践。安图昂演写实客厅剧时，没有专业排练厅，干脆就在真的客厅里排戏，用真的家具和道具，而且不告诉演员将来观众会在哪边看，要到连排时才决定“抽掉哪一堵墙”。这样演员的表演就可以完全像

12. 熊佛西：《〈过渡〉演出特刊》，定县，1936，P.84.

是在真实生活中一样，专注于创造剧本要求的理想形象，观众则专注于审视舞台上再现的生活幻觉，把戏剧中的娱乐因素降到最低。安图昂“免费剧社”的理念和“第四堵墙”的表导演风格很快在欧洲传播开来，最后在斯坦尼斯拉夫斯基的莫斯科艺术剧院里臻于极致。

然而这种幻觉主义很快又出现了异化，“第四堵墙”后面的舞台幻觉本来源于理性和科学精神，但在百老汇式的商业剧场里变成了煽情催泪的手段。所以，布莱希特认定剧场“不可信”，主张用反幻觉主义来恢复戏剧的理性精神，希望演员和观众都不要在感情上进戏，而要用批判的眼光来看台上展示的故事和观点。他的创作中期有一些小型的教育剧作，如《措施》、《说是的人和说不的人》等，比较成功地实现了这一设想。每个剧讲一个相对简单而又锋芒毕露的寓言故事，蓄意挑战大部分观众的传统观念，以刺激他们提出质疑，进行辩论。但从长远来看，他的“间离效果”理论对主流戏剧观众的作用并不很大。中外戏剧史上确实有过不少真的刺激了观众采取行动变革社会的案例，但几乎都是引起了观众高度“共鸣”、深度“进戏”的结果，而不是“间离”的结果。例如20世纪30年代与《措施》同时的美国大萧条时期，一出工运戏《等待老左》演遍了全美国，舞台上展现的是工会会员现身说法，讨论要不要、为什么要罢工，演出的结尾常常是观众群情激愤，不但和台上角色产生共鸣，还一起高呼“罢工！罢工！”有的还一起走上街头去游行。20世纪40年代中国的歌剧《白毛女》演出时还发生了更极端的事情，有个战士看戏时由于进戏太深，差开枪打死了演地主的演员，以至于部队看戏必须规定不准带枪；而青年农民常常在看戏以后当场报名参军，要为白毛女报仇！这都说明，要让戏剧产生积极的社会作用，演员未必一定要“间离”观众，而中国的戏曲表演本来就无意于“间离”观众，从总体上说，戏曲千百年来主要是通过感动观众来影响社会的，如果不能感动观众，那就会流于纯粹的技艺和娱乐。

自20世纪下半叶以来，随着跨文化戏剧交流的增加，不少西方导演和学者对中国戏曲表演进行了更为深入的研究，其中最重要的是尤金尼奥·巴尔巴。巴尔巴出生于意大利，20世纪60年代在波兰参与了格洛托夫斯基实验剧团的工作。格氏曾于60年代初到过中国考察戏曲表演，巴尔巴和格氏都对中国戏曲及其他东方戏剧的演员训练方法极感兴趣。离开波兰以后他在丹麦成立了奥丁剧院，还有个每年夏天在意大利开展活动的“国际戏剧人类学学院”，长期和来自世界各国的演员共同探索一种超越文化差异的“欧亚戏剧”，曾和梅葆玖和裴艳玲等许多亚洲演员多次合作进行研究。我曾于1992年夏去意大利参加过该校的跨文化演出工作坊，以“戏剧顾问”（dramaturge）的身

份，观摩、参与他和印度古典舞蹈大师桑菊克塔共同指导欧洲演员演出印度经典梵剧《莎恭达罗》，也和他探讨过他特别热衷研究的“人类表演艺术的普遍规律”的问题。

巴尔巴在与人合著的《戏剧人类学辞典：表演者的秘密》一书中指出，在来自所有文化的表演中，有一点是相通的，那就是“前表意性”（pre-expressivity）。他说：

当代西方演员没有一个能帮助他们入行的有机的“教材”库，他们没有那些能帮助他们完成任务但并不会限制自由的行动规则。而传统的东方演员都有一套作为基础的完整的、久经考验的“绝对教材”，亦即使表演风格符号化的艺术规则，这种风格是特定戏剧类型内的一切演员都必须遵守的。

……戏剧人类学认为，对所有演员来说，存在着一个共同的结构基础水平，戏剧人类学把这种水平界定为“前表意的”……它涉及如何展现出演员在舞台上的活力，也就是演员如何成为一种在场（presence）的形象，直接吸引观众的注意力。……

有一种超越了传统文化的“生理学”。实际上，前表意性正是为了获得这种“在场”而充分利用了各种原则。……这些原则的结果在一些系统化的戏剧类型中显得更为明确，因为在这样的戏剧类型中，帮助肢体造型的技巧是独立于结果亦即意义之外的。^[13]

“前表意”是巴尔巴创造的一个词，指的是演员在还没有表现剧情人物的情况下就已经在舞台上闪光的东西，或者说超越于剧情和角色内容的纯属演员自身的特性。这个难以捉摸的演员的魅力在各种文化中都存在，在不同的语境中，中国人、日本人、印度人、西方人分别用“气”、“花”、“味”、“能量”等不同的词语来形容它。巴尔巴认为前表意性在东方的传统戏剧中表现得特别明显，例如梅兰芳的表演即便没有翻译，也可以让不懂汉语的外国人看得入迷。他注意到京剧、能剧甚至西方的芭蕾中都有些年迈的大师，体力已经难以和年轻演员相比，有的连台词都记不清楚了，却仍然能在舞台上神采奕奕，一出场就光彩夺目，他认为这里的秘密就是他们身上所深藏的“前表意”的巨大能量。从理论上说，武功演员在学戏

13. 见Eugenio Barba. *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. London: Routledge, 1991, p. 8, pp. 187-88.

14. William H. Sun. "The Art of the Performer: A Review on A Dictionary of Theatre Anthropology by Eugenio Barba et al." *Theatre Survey: The Journal of American Society for Theatre Research* (Seattle), Nov. 1994.

之前学会连翻几十个跟头的本领也可以说是“前表意”。我曾为美国《戏剧调查》学刊（Theatre Survey）写了这本书的书评，肯定巴尔巴这一理论上的重大突破，也就是他所发现的“表演者的秘密”，但同时也指出这个理论的缺陷——以偏概全，把戏剧欣赏中的一种特例视为通例，把在传统东方戏剧中确实占去很长时间的“前表意”的演员训练混同于舞台呈现时以“表意”为主的表演。^[11]巴尔巴很有大师风范，在读了这篇书评以后还给孙写了反馈：“你说的完全正确。”

在巴尔巴“前表意”理论的启发下，我做了三次跨文化戏曲的实验，用以验证和发展我自己关于戏曲表演的理论——从前表意到表意，最后达到强表意。第一次是1994年，那时我在美国波士顿的塔夫兹大学戏剧系任教，从上海戏剧学院请到京剧科班出身的话剧表演老师范益松，共同指导一个名为“以京剧演莎剧”的四周暑期工作坊。第一个星期的实践部分由范教美国学生最基本的京剧动作程式，按不同的行当分门别类模仿，如生、旦、净、丑各不相同的走路步法，做各种事情时的手的不同动作和指法，等等。这确实完全是“前表意”的表演训练，类似于制作拼装前的“积木零件”。但到了第五天，演员就要尝试“拼装”了，作业是两两配对，用刚学到的程式动作来即兴表演一个求婚的场面，“前表意”的动作立刻就“表意”起来。一个个求婚场面五花八门，语言很少，但形体上他们都自动地用上了各种行当的程式，尽管都变了形，但意思十分清楚。第二周的作业是从《奥赛罗》中选出几场戏，用精练的语言概括成题目，要演员用京剧风格的动作来做即兴表演，同时告诉他们，也可以自由地加进他们所熟悉的其他风格化的表演手段。这样两周下来，演员们很快就发现，戏曲的训练和排演所走的是一条“从前表意到表意”的路。

第三周一开始，演员拿到一个大大精简了的《奥赛罗》剧本。经过我们一周的观察，这时候剧中角色的分配和戏曲行当的安排已经大致成型。多数演员在一周多的命题即兴表演中已经自觉不自觉地用上了最适合发挥自己特长的主要行当，只有少数几场特别难的戏，演员判断不准，要问导演该用什么行当来表现，这时我们就会给他们指示。最后的角色安排是根据他们自身的特点和所学京剧行当的熟悉程度来决定的，完全没有考虑演员种族的因素：奥赛罗是花脸，演员是个表演最出色的大高个白人，黛斯德蒙娜是来自中国台湾的华人，伊阿古给了天生的丑角、来自印度尼西亚的职业演员卡特拉。

这个奇特的角色安排加上演员对京剧动作的不熟悉，使得最初的每场排练都笑声不断。有些喜剧形象是特意安排的，例如伊阿古和罗德利哥一胖一瘦两个丑角总是令人捧腹，就是貌似残酷的打斗场面也成了让人忍俊不禁的黑色喜剧。剧中用上了京剧《三岔

口》里黑夜中肉搏的技巧，当然做了很多变形。学生们发现，他们所学的前表意的戏曲程式可以适用于各种不同的规定情境，表达不同的意思；像机器零件一样，有的原封不动套进去就行，有的则要经过程度不同的加工改造。在罗德利哥奉伊阿古之命去暗杀凯西奥那一场里，罗德利哥摸黑下手，但总是打不准目标，好像马戏团小丑一样笨拙地模仿高手，尽显丑态。结尾的处理也和原剧相反，《三岔口》最后上场的第三个人是带来灯光让两人看清对方以后和解的，而这里来的第三个人却是伊阿古，他趁着黑暗一剑就把罗德利哥置于死地，糊里糊涂的罗德利哥临死还在大叫伊阿古救他，只引来观众的耻笑。还有，中国舞台上常见的手绢舞一般是用来表达浪漫情感的，尤其是男女之间的情感，但在我们的伊阿古和他妻子手里，却变成了一场包藏阴谋的滑稽舞蹈——伊阿古指使妻子用手绢去栽赃陷害奥赛罗之妻黛斯德蒙娜。这种表意内容的“反其道而行之”在这个实验中比比皆是，既有力地证明了前表意理论的意义，也说明了它的局限：首先，戏曲行当的程式动作绝不是只能反映中国古代生活的僵死传统，从本质上说，它们都是“尚未表意”的中性零件；其次，在排练中，完全可以根据不同的主题需要，在不同的剧情中，为不同的角色表达出不同的意思。

这个一小时版的《奥赛罗》比莎剧原版轻得多，但毕竟还是莎士比亚的悲剧，主要的场面必须是严肃崇高的，如果连奥赛罗和黛斯德蒙娜最后那场戏也招来笑声，那就是表演出了轨，成了游离于剧情人物之外的“外表意”，只能说实验失败了。注意到这个问题后，我们告诉演员，京剧的风格化程式并不只是舞台形式的游戏，而是用来强化地表现角色的情绪的，因此需要和斯坦尼方法所强调的贯穿动作结合起来使用，把风格化的发挥建立在对角色动机的过细的分析之上。只有在表意准确的基础之上，才能做到用夸张的京剧动作来“强表意”。演员们认识到这一点以后，重新对角色进行认真的梳理，找到了角色的准确感觉，由此出发再对动作做出不少调整。

工作坊最后的公开呈现取得了很好的效果。在奥赛罗杀黛斯德蒙娜那场十多分钟的高潮戏中，莎士比亚汪洋恣肆的诗句，特别是黛斯德蒙娜吟唱的那段“杨柳歌”，在以锣鼓点式的打击乐为主的音乐伴奏下，和演员节律化的形体动作配合得极其自然，使人几乎忘记了动作的夸张，全场鸦雀无声。在演出后的讨论中有观众说，他们从来没有看过这么让人揪心的《奥赛罗》，这种风格化的表演好像有一种神奇的魔力，喜的时候能让人笑痛肚皮，悲的时候又能让人肝肠寸断。著作等身的著名戏剧学者劳伦斯·塞纳力克说，他知道这些演员的“京剧技巧”还远远不够格，但比起在美国常看到的用现实主义斯坦尼方法演的《奥赛罗》来，这个演出在精神上反而更接近莎士比亚当时的演出，美

国演员可以从中看到更多莎士比亚表演的精髓。演员们纷纷表示，京剧表演让他们打开了眼界。演奥赛罗的卢克·焦根森是波士顿学院戏剧系的表演教师，他说他是个牢牢掌握了斯坦尼方法的职业演员，但也一直在寻求更多的舞台表现手段，现在终于找到了一种不但在理论上“高于生活”而且非常实用的风格化“强表意”表演方法。在奥赛罗杀黛斯德蒙娜那场戏中，他先用颤抖的手撩起她的长裙亲吻，马上又用它来勒她的脖子，最后则一把甩开，直接去掐她的脖子。这整个过程比用斯坦尼方法来演要长得多，美得多，也在心理上过瘾得多。

第二次实验是在2005年，我接受新加坡“戏剧训练和研究学校”（TTRP）的邀约去那里导演毕业大戏——京剧风格的《高加索灰阑记》。演员来自中国大陆、香港、澳门、台湾地区和日本、新加坡、菲律宾、印度、波兰等国家，演出使用中英双语。这个学校的课程设置很特别，除了西方戏剧表演的基本方法和理论以外，每个学期还各教一种亚洲传统戏剧的技能，包括京剧、日本能剧、印度卡塔卡利和印度尼西亚的哇杨剧，大致上都是属于前表意的基本功训练，也包括了各种京剧的程式动作。来自上海戏剧学院戏曲学院的李秋萍老师正好在那里给下一班学生教京剧，我就请她来帮助编排京剧动作，用戏曲界的说法叫当“技导”。由于李老师已经给我的演员做过一个学期的前表意基训，我的工作就不需要从头开始，为时两个月的工作坊和排练更多地聚焦于“零件”与“主机”——也就是程式动作与表意之情境——之间的磨合，还有强表意场面的打磨。从总体上看，这仍然是一个“从前表意到表意再到强表意”的过程。演员们在阅读巴尔巴的“前表意”理论和多次排练讨论以及最后的总结中，都得出了和塔夫兹工作坊学员相似的结论：训练的前表意要走到舞台上的强表意。同时，我们还发现，面对观众的非写实的表演未必就意味着让人出戏，间离观众；戏曲的节律化的写意表演能够营造出诗意的舞台幻觉，甚至可以比写实的幻觉还要强烈得多，反而更容易和观众拉近距离，实现“连接效果”。

第三次实验是在2011年春季我在纽约大学客座教授的一门课，“用京剧方法演布萊希特”，剧目也是《高加索灰阑记》，演员大多是美国学生。京剧表演科班出身的博士生刘璐作为纽约大学交流生参加了这个实验，既给同学教京剧基本动作，又当排练的技导，还在剧中饰演女主角格鲁雪。这次实验持续了三个多月，但每周只有两个半天上课时间。戏曲本来最好是集中练功学习，不断重复，每周两次容易忘记；这次的长处是有了过去的经验，“从前表意到表意再到强表意”这一模式已经明确，只是要根据不同的学生的条件做些调整。美国演员最习惯的表演方法是“方法派”表演（Method