

O  
n  
D  
r  
a  
m  
a  
t  
i  
c  
A  
c  
t  
i  
n  
g

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

# 戏剧表演论（下册）

张生泉 王学明 主编



On  
Dramatic  
Acting

上海遠東出版社

国家重点学科戏剧戏曲学丛书

# 戏剧表演论 (下册)

张生泉 王学明 主编

On  
Dramatic  
Acting

 上海远东出版社



教学撷英

# 观察、感知和创造

李学通

## 一、引言

对表演而言“生活”的重要性不言而喻，古今中外所有表演艺术大师对此都有精辟具体的论述。戏剧教育家洪深先生在谈电影戏剧表演术时认为：“演员要想把剧中人‘丰富化’，先得把自己的生活‘丰富化’。他得有灵感的感觉，‘眼观四处耳听八方’；凡是人生中发生的一件事，哪怕是极琐细的，他也得注意；哪怕是极复杂的，他也得明白。”斯坦尼也明确指出：“一个演员如果不愿意断送自己的创造生命，他就不应该用庸人的眼光来观察生活。”两位大师不谋而合地说出了一句话：演员要用一双慧眼去“注意”和“明白”生活，让自己“丰富化”。

遗憾的是，近年来社会的经济变革在对文化市场产生推动与冲击的同时，也带来了浮躁和急功近利的负面影响。很多艺术创作的原则逐渐淡化，表演在一些人的观念中被“作秀”替代。大量匠艺的甚至是迎合观众的庸俗表演渐渐抬头。就连我们上戏这样的过去被称作“学院派”的堡垒也在很大程度上受到侵袭。有些老师为了“展示教学”常常都在忙着“排小品”、“排戏”，忘却了我们教学的宗旨和目的，真正的基础训练被放到了一边，“观察生活”这重要的一课似乎已经过时，只被列入寒暑假作业成为可有可无的教学内容了。针对这种不利现状，我们教学小组提出了“在元素训练中找到生活，在现实生活中发现元素”，将观察生活观察人物训练列入正课，列入与“表演素质训练”同步交叉进行的表演基础训练方案，从学生入学的第一时间就切实地抓住“生活”这个表演艺术的源头。

实际上，学生刚刚入学时，对生活和表演的关系往往也只限于理论上的认识，甚至只有一个“生活是一切艺术创作的源泉”这样一个泛泛的概念。至于表演究竟和生活有什么关系、如何观察生活、主要观察些什么、怎样将观察所得储入自己

记忆的仓库、怎样将观察所得用在自己的人物形象创作上等等就一无所知了。我们的教学就是要帮助学生寻找出一套切实有效的观察、感知、研究、创作的步骤和方法来。

## 二、观察能力的培养

在学生刚入学的师生见面会上，我们就布置了表演课的第一个作业。从入学这天起要求每个学生时时处处注意观察自己身边的人和事，并将看到的、听到的以及自己即时的心理感受用文字记录下来，坚持写“观察日记”。因为我们是演员，演员的最终任务是创造人物形象，观察生活的中心当然还是在对人的观察和研究上。学生要做到每个星期至少要完成一个观察模拟人物的作业，就像画家的人物速写练习那样天天要做。

观察生活的第一步是练就学生一双艺术的慧眼，这里所说的艺术慧眼我想特别谈一下，实际上就是我们希望学生渐渐培养起来的观察力。每个人都有自己的生活，都在不断地接受着外界传递给他的信息。人与人的区别则在于各自面对外界信息有所取舍地接受。比如，物理学家牛顿躺在树下偶然看到一只熟透的苹果从苹果树上掉下来，他得到的信息是地球具有某种吸引力，把苹果从树上吸下来，由此而研究发现了著名的万有引力定律。而假如躺在树下的是植物育种学家米丘林，他看到苹果落地的现象得到的信息只会是这个苹果为什么不够大而熟了，他接着的思想就会是能不能进行远缘杂交，从而改良他的品种。当然也有很多人看到一只熟苹果从树上掉下来毫不关注，视而不见，听而不闻。作为一个职业演员，面对一只熟苹果坠地的现象，就应该产生情感的反应和丰富的联想，就会滋生出悲天悯人的同情心，甚至会与自己的某些经历联系起来，触景生情，感慨万千。

在我给刚入学的新生上表演课时，有过这样一次经历。记得那天是星期一，我常常会在星期一的表演课中用一点时间与学生聊聊周末见闻，交流一下各自的生活，遇到过哪些值得给大家讲讲的新鲜事。好像先是有几个学生谈了他们一起到苏州去游览的前前后后，他们中有一个人是苏州学生，大家就住在他家里，玩得很尽兴。可其余同学几乎都说周末就呆在家里，没什么见闻可谈。我就随便点了一位男同学，请他具体地说说在家里到底做了些什么事。他想了想说：“哦！星期天在家和妈妈吵了一架。”我问：“为什么事吵架？”他说，他妈妈给他买的一只新手机在学校食堂吃饭时一不小心掉在汤里了。这件事被他妈妈知道了，他星期

天回到家里，他妈妈就唠叨开了，从手机一直说到上星期撕破的新衣服，没完没了。他起先不吱声，后来听得实在不耐烦了，就和妈妈顶起来，说：“我星期天难得回家，开开心心好吗？早知道这么烦就不回来了！”谁想这句话把他妈妈给激怒了，她激动得大声说：“好哇，你翅膀硬了是吗，说不得啦，那你回学校去好了！”就这样“话赶话”，他拿起书包就出了家门。我问：“你就这样回学校了吗？”他说：“没回学校，在大街上闲逛，逛了几个小时，看看天快黑了，还是回到了家里。”我问：“你在外面闲逛的时候，你妈在家干什么呢？”他说：“她在家里哭呀。”他妈妈一看到他回来，破涕为笑，赶紧迎上前来，非但没有骂他，第一句话就说：“儿子，你还没吃晚饭吧？饭热在炉子上，我给你去拿。”说着就端饭端菜开始忙乎起来。她边忙乎边说：“上星期撕破的衣服不能穿了，吃完晚饭妈妈带你去买衣服……”听他说完，我的心里真堵得慌，我问在座的同学，大家听了这件事，有什么样的感觉和感想。没想到大部分同学都认为他们的妈妈都是这样的，常常会为了一点小事就啰里啰唆，唠叨个没完。这真使我吃惊不小。等大家七嘴八舌之后我认真地说：“很遗憾，我与大家的感觉完全不同，也许是因为我当了二十几年爸爸的原因，我为他妈妈的行为而感动，我为一个儿子不理解自己的妈妈而难过。我理解他妈妈为什么心疼那只手机，为什么会生气，为什么在儿子离家后还为他做饭，又为什么在他回来后还要给他去买新衣服……”当场我就让那位同学在班上的女同学中物色一个形象与他妈妈接近的人，将他妈妈星期天前前后后说过的话如实回忆出来，交给那个女同学，两个人即兴地把这一段周末家庭生活当场在教室里再现了一下，出人意料的是当扮演他妈妈的女同学最后拉着他说“儿子，走，我带你去买衣服去”的时候，这个男同学没有移动脚步，呆呆地站在那里，激动地看着自己的“妈妈”，泪水夺眶而出，说出了原先没有准备的台词“妈，我错了”，那个女同学似乎也被他带进了角色，抚慰地抱住了自己的“儿子”……一段平凡的母子生活产生了巨大的震撼力。教室里长时间地静场，只听到下面观看的同学的抽泣声。最后我语重心长地对大家说：“同学们，你们的父母应该是你们最熟悉的，但你们却忽视了他们，你们也没有真正读懂他们。很多东西不是用眼睛看，用耳朵听，而是要用心去观察的。在你的身边有那么多的平常人，假如你能深入的去了解并理解他们的话，都会发现他们不平常的地方，演员就是需要培养这样一双具有穿透力的‘眼睛’，能看到常人看不到的东西。”

在最初做人物观察练习的时候，我要求学生必须去发现观察对象最细微的部分。很多在你看来没有什么意思的细枝末节也许正是他内心深处活动的最生动的体现。观察对象的一言一行，一举一动，一颦一笑，包括他的体态、步态、手势、

语言等等都不得遗漏,要原汁原味地带到教室里来,让大家一起分享,共同进行剖析研究。这应该是一个学生学习表演的基本练习。这不是一时一事的的事情,是演员一辈子要去做。

### 三、由表及里的想象

音乐家的听觉感知特别发达,能察觉其他职业的人经常听不出来的极其细微的声音差别。美术家则锻炼自己的眼睛,能在视觉形象的各种不同的色和光的组合中感知视觉形象。至于演员,首先应锻炼自己善于仔细观察各种生活情境中人的行为特点并看出发生事件的内在逻辑和发展进程的能力。

演员既要学会根据人的行为的外部特征,辨别他的内心状态,他的职业,社会地位,此时此刻影响着他的行为的情境,同时,又要学会根据人的行为的外部特征认定他们的相互关系的基本信息,通过对行为的观察推断出他们的关系,比如是刚认识不久的朋友、老朋友、恋人、首长和部下、教师和学生,等等。总之,要去研究各种生活情境中不同的人的行为逻辑和不同人物关系的行为逻辑。斯坦尼斯拉夫斯基一再建议:“演员不但要善于观察,而且要善于分析有机过程,演员要把不同生活情境和境况中人的行为逻辑记下来。”他认为,这种笔记是以后进行创作的珍贵资料。所有观察生活的作品几乎都经历了寻找、观察、分析、揣摩、想象、练习这样一些过程。

#### (一) 寻找并确定观察对象

这里我要介绍两种观察作业,一种是速写式的人物观察练习,就像画家勾画人物速写一样,简单几笔就抓住了人物的特点。这是一个表演专业学生抓住任何对象就可以做的。这样的练习不要面面俱到,不要构思完整的故事,只要求抓住特点,并保持生活的原汁原味,尤其是很多细枝末节的动作和真实自然的声音、语言的模拟。另一种则是人物观察小品,所谓小品就是一个艺术成品了,所要表现的对象一定是能引起你的创作欲望和冲动的。就如一个作家要写一部作品前进行酝酿和采风一样,需要一个比较长的观察和思索的过程才能确定下来。这和一个创作者的人生观和艺术审美取向都是有直接关系的。王啸决定用一个暑假的时间去观察创造一个住在养老院里的参加过抗日战争的离休干部,晨辰和黄椰雯却乐于花几周的时间观察创造了两个幸福的怀孕妈咪,这都不是偶然的。

速写式的人物观察练习,就像画家练笔,他要准备很多纸张,不停地练,让自己能运用自如,而观察人物小品就要深入下去,确定观察对象后就要设法走进他的生活,进行跟踪观察,最好是与他交朋友,了解他的真实背景和真实境况,体验他的思想感情。

## (二) 扩大观察面,观察同类的其他人

我们所创作的人物既需要如生活那样真实,又必须是艺术的典型。所以在创造一个观察人物小品前必须广征博采,先观察类型,再创造典型。表演艺术家于是之先生在创造《龙须沟》中的程疯子时前前后后不知拜访观察了多少唱单弦的戏曲艺人,程疯子的请安、作揖、见人寒暄的习惯,说话时抑扬顿挫、颇有趣致的语气、语调,包括他为创造程疯子而补充修改的很多台词都是他“泡茶馆”那段时间从那些落魄艺人的嘴里听来后记下的。鲁迅先生在《我怎样作起小说来》一文中这样说:“所写的事迹,大抵有点见过的人有,但绝不全用这事实,只是采取一端,加以改造,或生发开去,到足以几乎完全发表我的意思为止。人物的模特儿也一样,没有专用过一个人,往往嘴在浙江,脸在北京,衣服在山西,是一个拼凑起来的脚色。”我们要求学生在确定一个创作目标和自己的创作意图之后就要尽可能地去发现和观察大量同一类的模特,记下他们的穿着打扮和动作语言等所有的外部特征,和特有的行为逻辑(这一切可用文字记录,必要时还可以用录像),相关素材多多益善,创造出的人物才会更丰满,更具有典型性。

## (三) 由外及内,深入研究人物的心理

我们都知道动作有三个要素:做什么,怎么做和为什么做,人物的性格就是在掌握了这三个要素的行动中体现出来的。在前面的“寻找并确定观察对象”和“扩大观察面,观察同类的其他人”这两步工作中“做什么”和“怎么做”的素材基本已经有了,第三步要深入研究的是“为什么做”。这是深入到这个人物的思想感情和内心世界进行揣摩和体验的一步,是做好一个观察人物小品最重要的一步。这里我想举个例子,96级的邵汶同学在敬老院蹲点观察老人,观察了两个星期,做了《老人的一天》这样一个观察生活练习。老人的坐、立、行走,老人用牙龈吃饭、老人费尽力气咳嗽、吐痰、老人取下假牙上床睡觉等等都观察得非常仔细,表演的动作也练习得很到位。老年人的气息、重心和每个关节的活动变化都把握得很有感觉,这个练习非常逼真,同学们开玩笑地说:“我们似乎看到邵汶八十岁的样子了。”我对这个练习也大加赞赏。因为观察的第一步做得很扎实,人物的几



个典型的外部形态都抓住了,经过邵汶努力的练习、揣摩,体现得也很好。在肯定了他的观察练习后我提出了进一步的要求,观察能否进一步深入,研究一下老人的思想感情,他在想些什么。在老人睡觉之前他有一个很有趣的动作,即将自己毛背心脱下,折叠好了,用一块包袱布包好后压在自己的枕头下面……这个很关键的动作却在他的练习中被草草地做过去了。邵汶辩解说,他所看到的就这些动作,这是真实生活中的动作再现,是一个老人在睡午觉之前做的。然而我问:“你想没想过这是为什么吗?”“这件毛背心对他有什么特殊的意义没有?”“他的咳嗽吐痰为什么那么困难?”“他自己知不知道他还能活多长时间?”“他的儿女为什么将他送到养老院?”“又为什么不来看他?”这段戏有大量的想象空间,也就是往深里挖掘还有很大的余地,既可以深入观察,也可以发挥想象去揣摩很多表象的根源。为此邵汶又一次扎进养老院,他穿上养老院工作人员的工作服,去给老人喂饭,倾听老人的诉说,真正和这位老人交上了朋友,走进老人的内心深处,最后该小品取名叫《孤老余日》,主题定在了“现代老人孤独的悲惨境遇”,那件毛背心是老伴生前为他织的,是他儿女仓促地把他送进养老院时唯一留在他手里的纪念物。当他泪眼婆娑,颤颤巍巍地将毛背心折叠起来时,一种不祥的预兆向观众袭来,整个空气都凝固了。老人的每一个动作都产生了强烈的震撼。邵汶也完全融入这位老人的生活之中。此刻台下的同学也被带进那位孤独无助的老人的规定情境之中,全然忘记了台上的演员就是他们的同学邵汶了。

北京人艺的导演前辈焦菊隐先生在指导演员深入生活时这样说过:“你要想生活于角色,首先要叫角色生活于自己……吸收到外在的东西,要反复地练习,摸到它内在的思想感情。排练时不要模仿,思想感情到了,自然出来。”

#### 四、观察和感知练习

下面我们介绍几个在“观察生活”阶段比较有效的课堂和课外练习,供大家参考。前两个是热身练习,其实素质训练中的很多热身练习都可以借用,“所有的人”就是从原来的“水果色拉”练习加上观察人的特征的内容演变而来的。第三个练习是交给学生一种记观察日记的方法。这三个练习主要是让学生意识到在他们周围时时处处都充满了生活,只是平时自己可能是视而不见,也可能是看见而没往心里去。后两个练习则是本阶段的核心练习,是要花工夫分阶段进行的,在这样的练习中演员是能体会到从外部观察到演员身体力行的微妙的表演艺术创

作过程的。练习的步骤经课堂实践证明,是循序渐进比较科学的。

#### 练习一“所有的人”(集体练习)

参与者除一人之外,其他人各拿一张椅子坐成一圈,那个没有椅子的人就站在圆圈中心大声说“所有穿皮鞋的人”,或“所有蓝眼睛的人”,或“所有长头发的人”,或“所有没有吃早饭的人”等等,任凭自己的直觉观察叫出相应的口令。坐着的人凡是被说到的立即站起来跑向另一个空座,他们不能移到隔壁的空座或回到自己的座位,中间站着的人的目的就是获得一个空座位而将另一个人留在中间。那个留在中间的人再通过观察大声说出第二个提议……

#### 练习二“变五变”(双人练习)

甲对面观察乙两分钟。然后,乙转过身去,请甲对乙叙述自己观察的结果,内容不限,可以包括外在的,也可以包括由表及里的推测和分析。然后甲转过身去,乙将自己的外部作五处变化,也可以借用道具装点自己,再请甲转过身来,让甲找到乙的改变之处,并对乙的现状进行重新的推断和分析。而后甲和乙互换重做。

#### 练习三 窗口感知练习(自觉观察练习)

在你所住的宿舍或家里的某一扇窗户旁,每天选择一段大约五至十分钟的时间,以便你能透过窗户观察外界林林总总的生活,并用最简单的文字记下自己的感官反应。这种观察每星期至少进行三次。然后运用想象和推断把你所看到的故事说给大家听。

#### 练习四 身体语言观察练习(自觉观察练习)

观察某个你会经常碰到的人,以及他的节奏和速度(身体语言),使自己对此更为敏感。此人不一定是自己很熟悉或很亲近的人。

(1) 观察点:

a. 性别,身高,体重,动作,走路,体态,手势,年龄。

b. 在动作、面部表情、走路中重复出现的形态:

在言语、抑扬顿挫、遣词造句、音调旋律中的形态。

c. 通过身体上的刺激产生速度节奏的变化,如头痛,牙痛,胃痛,肌肉疲劳,四肢骨折,身体发痒,灼伤,发烧,环境状况变化,白天的酷热,夜晚的凉爽,暴风雨,大风雪,烟雾,腐臭的垃圾等。

d. 通过心理上的刺激产生的速度节奏变化,如任务截止期到了,超负荷的工作量,与老人或同事或上级领导关系紧张,配偶、孩子生病,与老板发生争执,婚姻产生危机等。

(2) 将观察所得记录下来,并在自己的身上体现出来,不必是完整的故事,只要有人物的性格特点。

#### 练习五 形体中心练习(自觉观察和单、双人练习)

任何人做事都有自己的形体中心点,正是他们形体上的中心点决定了他的动作,如走、坐、卧等姿态的基本特色。到生活中去观察五个不同中心点的人的动作、手势、体态,并对着镜子去做、练,并将这五个人的基本动作(做一件事)带到教室里来。

(1) 全体学生站成一圈,各自呈静止中性状态,听教师的口令逐渐激活身体的一个部分,随着口令的增加,身体活动的部位也越来越多。如,眼睛,头,肩,手,胸,腰,臀,腿,脚等等,直至全身活动起来。然后再随着教师口令逐渐停止每一部分的活动,直至恢复到静止中性状态。

(2) 舞台中心放一把椅子,学生们选择自己观察的某一种人物,按顺序一个一个的上场,坐在椅子上,坐的姿态说明人的态度和心理状态,然后起身下场。要求自始至终都要保持这个人物的中心点。(按人物的行为方式走,坐。)

(3) 两人一组,各自找到不同的人物中心,相对而行。上场后两人都要注意观察迎面来的对手是以什么样的人中心走动的。当两人在舞台中间擦肩而遇时,见面打招呼,然后离开,离开时各自将对方的中心转移到自己身上。记住不是模仿,而是中心转移。走的时候中心要突出,便于对手看清楚。

(4) 两人一组,学生甲在台上按自己观察的人物中心点活动(做一件事),学生乙看清后按自己观察的人物中心点去参加甲的活动,并建立相应的关系。让台下的同学找出台上表演者的中心点在身体的哪个部位。同时注意声音和形象的统一。(此练习可以从无言到有言。)

(5) 两人一组,把桌子想象成是一个环境中的一部分,确定两人之间的人物关系,设定各自的中心点,这个练习要抓住人物的中心并保持它。注意一个人物可以改变各种姿态,但中心是不能改变的。人物关系如长者和朝拜者,主刀医生和助手,顾客和服务员,将军和士兵,主人和奴仆,恶婆婆和小媳妇等等,同时注意声音和形象的统一。这部分练习,可以设置一个小事件,人物关系也可以随事件的发生发展而相应地变化。(此练习可以从无言到有言。)

## 五、结束语

回顾十几年的教学,观察生活观察人物的这一课题并没有在我们的课程中得

到应有的重视,常常是走过场,并未收到应有的效果。而在这次的表演基础教学中,我们花费了将近两个月的时间狠抓观察生活这个环节,一方面带领同学做了大量课堂观察练习,同时我们也将观察生活的步骤和方法教给学生,使学生能随时随地进行观察练习,一旦看到有价值的对象便记录下来并紧抓不舍。这种素材的积累也让大家在单人小品和双人小品阶段尝到了甜头。他们明白了,想象、松弛、集中注意、感觉、规定情境、舞台行动、思考判断、交流等等诸多表演元素都是从生活中提炼出来的。做小品绝不是台上“做戏”,而是生活在舞台情境之中。就连过去最让学生头疼的小品构思也有了取之不尽的题材和内容。在一年级学期考试时,这批学生在拿出两台艺术小品的同时又拿出了两台比较完整的有一定质量的观察生活观察人物小品,并进行了教学汇报演出。无论是教学的质还是量都在原来教学基础上大大地前进了一步。

这次的观察生活教学的实践是对过去教学的很好的补充,实际上让学生经历了由外而内的创作体验。学生通过对现实生活中人所固有的言行举止的细微之处进行观察和分析,揣摩内心的思想感情,及其全部的精神生活,在想象创作过程中抓住了事物的本质。这个阶段的教学实践为学生今后创造更加生动更加鲜明的人物形象打下了坚实的基础。

(原载《戏剧艺术》2009年第1期)

# 方法派表演研究

范益松

“方法派表演”(Method Acting)是当今国际上特别是欧美国家戏剧表演和表演训练中最受推崇和普遍运用的方法之一,人们对“方法派表演”有着各种不同的看法和诠释,因而它也是备受争议的方法。从20世纪50年代以来,在表演训练领域中新方法、新体系层出不穷,但是方法派表演仍以其科学的理论依据、切实可行的方法以及长期实践过程中所显示出来的无可比拟的训练效果在众多的训练方法中保持着不可替代的领先地位。它至今依然是欧美乃至全世界许多著名戏剧院校的表演训练课程中的主流。

所谓方法派表演是斯坦尼斯拉夫斯基方法的简称,它是对演员进行训练的方法和演员用来进行角色创造的技巧。方法派表演把斯坦尼斯拉夫斯基的技巧和其学生叶夫根尼·瓦赫坦戈夫(Evgeny Vakhtangov)的训练方法结合在一起,把表演的训练、排练技巧和工作程序系统化、条理化,进而美国化、当代化乃至国际化。它是20世纪20年代以来对美国戏剧的一次“彻底变革”<sup>①</sup>,至今对于世界各国的戏剧表演和训练仍然产生着巨大的影响。

方法派表演始于美国实验剧院(American Laboratory Theatre),1923年至1926年,移居美国的斯坦尼斯拉夫斯基的演员理查德·波尔斯拉夫斯基(Richard Boleslavsky)和玛莉娅·奥斯潘斯卡娅(Maria Ouspenskaya)将它作为一种新的表演技巧介绍给美国演员。1923年至1924年,莫斯科艺术剧院访问美国期间在此基础上又举办了一些课程。有很多导演、教师和演员对方法派表演的形成和发展做出了贡献,如尤塔·哈根(Uta Hagen)、罗伯特·刘易斯(Robert Lewis)、保罗·曼(Paul Mann)和索尼娅·摩尔(Sonia Moore),但是三位著名的表演教师:

李·斯特拉斯伯格(Lee Strasberg)、斯特拉·阿德勒(Stella Adler)和桑福德·梅斯纳(Sanford Meisner)是其中最重要的代表人物,被公认为是方法派表演的奠基者。30年代他们一起在团体剧院(Group Theatre)进行合作,各自从不同的方面对于方法派表演的形成和发展做出了重要的贡献。

团体剧院是理查德·波尔斯拉夫斯基和玛莉娅·奥斯潘斯卡娅的学生哈罗德·克勒曼(Harold Clurman)、李·斯特拉斯伯格以及谢莉尔·克劳弗德(Cheryl Crawford)于1925年在戏剧协会(Theatre Guild)经共同商讨而发起成立的。团体剧院的成立旨在以斯坦尼斯拉夫斯基的方法创作和演出新的美国戏剧,团体剧院曾被誉为“美国第一个真正的戏剧集体”。团体剧院上演的戏剧都和美国当时的政治、社会、民族和伦理问题息息相关。为了使这些戏剧的排练和演出获得预期的成功,需要探索和创立一种与过去戏剧界长期袭用的方法不同的创作途径,“方法派表演”应运而生。“方法派表演”是由团体剧院的演员通过以集体训练和排练的方法进行探索而形成的。它是在斯坦尼斯拉夫斯基和瓦赫坦戈夫关于演员内心生活的理论和实践的基础上,根据美国社会、文化以及戏剧界的实际情况进行了新的发展,使之适合美国戏剧界实际情况的结晶。“方法派表演”为演员提供了一个与当时其他美国戏剧表演训练方法完全不一样的理论和实践的途径,并成为团体剧院排练和演出所运用的唯一方法。

“方法派表演”的核心是探索人类心灵和情感方面的深度,探索演员作为一个复杂的个体如何通过对剧本的精细和深入的分析来获得对于角色心灵感情的复杂而多层面的理解,并且探索如何在表演中运用科学有效的方法把这种对艺术的理解真实地体现出来。为了达到这个目标,团体剧院的演员在下列几个方面做出了不懈的努力:

1. 他们重视通过严格而有系统的训练来唤醒演员特殊的灵感,努力挖掘出隐藏在他们内心深处的情感,然后通过有效的形体动作把它付诸角色的行动,他们以此彻底摒弃了19世纪和20世纪初的欧洲戏剧演出中普遍存在的单纯依赖演员灵感的做法。

2. 他们强调在表演中真听真看,用鲜活可信的角色形象来打动观众,反对只注重表面华丽堂皇的戏剧性,反对脱离剧情,无视角色内心和情感的真实依据,单纯运用矫揉造作的所谓漂亮的嗓音和形体动作来讨好观众的非专业倾向。

3. 他们坚持以真实的感受经历来取代图解式的感觉和情感的表现,把灵感和技巧有机而自然地结合在一起,而不是使它们相互排斥。

4. 他们极其重视通过细致深入地观察所要扮演的角色,努力进入并且生活

在角色的内心世界,以此来体会和理解角色,并且为真实和准确地表现他们做好扎实的准备工作。

5. 他们强调集体创作,为此,他们建立了一整套科学而有效的排练方法和演出创作程序,彻底摒弃了长期以来一直在实行的明星制,改变了松散、随意而不规范的排练方法和工作程序。

总之,当时这群充满了理想和激情的年轻人不满于美国戏剧现状,为此他们决心要以自己的实际行动来彻底改变它,正如阿德勒所指出的那样,“团体剧院(的艺术家们)致力于一种改变美国戏剧的标准的表演”<sup>②</sup>。以斯特拉斯伯格、阿德勒和迈斯纳为代表的方法派表演艺术家们经过了长期而艰苦卓绝的努力,终于完成了把当时俄罗斯戏剧的实践转换成为一种代表美国自由和民族主义象征的现代美国戏剧,并且把美国的表演艺术提升到了一个国际化的高度。

## 二

40年代初期,财政方面的困难以及主要领导人之间的意见分歧导致了团体剧院的解体。但是方法派表演的探索和发展并没有因此而停下脚步。

从50年代到60年代,李·斯特拉斯伯格在演员训练班(Actors Studio)、斯特拉·阿德勒在斯特拉·阿德勒学院(Stella Adler Conservatory)、桑福德·迈斯纳在临近剧院(Neighborhood Playhouse)各自引领着具有他们个人印记的方法派表演的探索 and 实验,他们都声称自己是斯坦尼斯拉夫斯基系统的最正宗的演员,他们都运用斯坦尼斯拉夫斯基和瓦赫坦戈夫在不同阶段的方法来强调和证明自己的探索和研究之正当性。斯特拉斯伯格的工作侧重于心理学;阿德勒侧重于社会学;迈斯纳则侧重于行为学。他们从不同方面进一步丰富和发展了“方法派表演”。尽管他们各自有所侧重,从不同的方面发展了“方法派表演”,尽管有时候他们相互之间免不了在某些问题上产生严重的意见分歧、激烈的争论甚至误解,从而导致了相互之间分道扬镳,但是在下列这些方法派表演的基本原则上,他们或多或少是一致的。

1. 在舞台上,演员必须以充实的内心依据来证实每一句台词、每一个行动以及人物之间的关系。演员所做的任何动作,说的每一句台词都必须是自发而本能地产生的。当然,这些自发而本能产生的动作和台词又不应该是随心所欲,信手拈来,而必须是通过严格精心的排练,从而探索寻找到的,这样才能够保证最大限

度地突出和强化角色的动机,而动机则是角色行动最根本、最主要的原动力。

2. 为了准确地寻找到角色的动机,演员必须认真仔细地研究角色的目的、行动和意向。通过这些来确立角色的“最高任务”,或者说是“贯穿动作”。贯穿动作是舞台上所有行动的动机和源泉,是演员在创造角色时必须紧紧抓住的关键环节。

3. 角色的“最高任务”必须具有紧迫性。“方法派表演”认为,角色所有的行动和目的都必须具有直接性(当演员在进行创作时,他必须清楚:自己所扮演的角色对于实现目的的愿望有多迫切,如果不能实现的话,后果会是什么)。除此之外,演员还要了解和分析在实现这个“最高任务”的过程中存在或者出现了什么障碍,这种障碍也可以说是“反动力”,它使得角色不能轻易地实现自己的目的,因此角色必须积极地思考、行动,千方百计地克服这种障碍,或者战胜“反动力”。而积极的、带有紧急性的行动则来源于肌体的放松,注意力的集中以及对于目的的具有创造性的选择。

4. 为了达到目的,也就是完成角色的“最高任务”,演员必须仔细研究,充分挖掘,乃至创造出促使角色行动的潜台词。剧中所有的台词都具有潜在的、没有说出的含义,它们是剧作者提供的书面文字的基础和源头,但同时又只是角色极其丰富多变的内心活动的冰山一角,是一种表层的现象。而演员经过仔细的分析和理解所创造的潜台词才是角色真正的内心世界。

5. 在寻找角色的潜台词的过程中,演员要摒弃一般化和概念化,相反必须把极大的注意力放在剧本所提供的特定的历史、社会、文化背景中,要全面地研究角色所处的生活环境,研究造成他的行为逻辑的家庭、教育、民族、经济、政治、文化等各个方面的特殊因素。找到这一个特定的人物区别于其他所有人的内心世界、情感状态和外部特征。

6. 高度重视、充分运用神奇的“假如”(Magic If)。神奇的“假如”是接通演员和角色之间心灵和情感联系的有效方法。在理解规定情境时,演员要做到“设身处地”,把自己放到角色所处的环境中,经常问自己“‘假如’我是‘他’,我会怎么做”,由此找到自己内心世界中能够与角色获得沟通和共鸣的那些部分,也就是找到自己与角色之间的共同点,从而加深对于角色的理解,这样,演员的表演才能够做到具有“自发性”(Spontaneity)。

7. 对“真实的行为”的强调。“方法派表演”特别强调,角色的感情绝对不能用一种图解的方法表现出来,而必须是演员在详尽地分析、理解规定情境后,用自己的心去真诚地、“设身处地”地感受角色,把它变为自己的感情,在舞台上通过真



实、有机的舞台行动，自然而且可信地流露出来。团体剧院成员、导演埃利亚·卡赞(Elia Kazan)<sup>⑧</sup>说，“方法派表演”的演员在舞台上的感觉“必须是真实的，而不能是通过外表的模仿来表现；演员必须真实地感受他所扮演的角色的心理过程；情感必须是真的，而不是装出来的；它必须是现场发生的，而不是通过图解的方法表现出来的”<sup>⑨</sup>。

8. 为了真实地体验感情，演员对于发生在舞台上的一切要时时刻刻做到专注而有机地真看、真听。把一切都当作是第一次发生的真实事件那样。在“方法派表演”中，角色的性格不是固定的，而是通过他们对于舞台上发生的事情所做出的反应渐渐地流露出来的。斯特拉斯伯格解释说：“当演员在舞台上时，他必须知道自己将要做什么。但是，他应当把这一切做得就像是第一次发生的那样。也就是说，演员的身体、声音和他脸部的所有表情必须随着他内心世界的冲动而自然地变化；尽管演员必须在舞台上日复一日地重复表演排练好的一出戏，但是他内心世界的冲动每天都可能是不一样的。”<sup>⑩</sup>

9. 关于排练。李·斯特拉斯伯格、斯特拉·阿德勒和桑福德·迈斯纳都极其重视即兴表演在排练过程中所发挥的作用，当然他们各自的方法不尽相同。如斯特拉斯伯格经常让演员用“基波里希练习”(Gibberish Exercise)，即用莫名其妙的、没有语意的、互不相关的字音的随意组合代替台词来表达自己的思想、感情，进行交流的练习<sup>⑪</sup>。阿德勒运用的“释义练习”(Paraphrasing Exercise)则让演员根据对于剧本和人物的理解，自己来重新结构角色的台词。而迈斯纳则习惯于“重复练习”(Repetition Exercise)，即运用重复说某些台词的方法促使演员把全部注意力集中在同台的对手身上。这一切的目的都是让演员把注意力放在体验自己的情感，注意对手的反应上，同时鼓励演员对于剧本和人物进行自己独特的解释和创造，使演员从过分地依赖现有的台词的情况下解放出来(后面的行文中将详细谈及这一点)。

10. 最后一点，也是相当重要的一点。他们都非常重视演员自身的特性和角色的有机结合。每个演员在情感、心理和想象力方面都具有各自的特点，同时在生活的阅历、经验和积累方面也各不相同。当这些特征和优势被创造性地与角色的塑造结合起来时，他们所创造的角色就具有了别人所扮演的同一角色所无法具有的特点、气质和魅力。

除上述共同点外，李·斯特拉斯伯格、斯特拉·阿德勒和桑福德·迈斯纳这三位“方法派表演”大师又从不同的角度，通过不同的途径对于“方法派表演”的理论和方法做出了各自的贡献。