

河北传媒学院文库

QIUZHI  
ZAJI

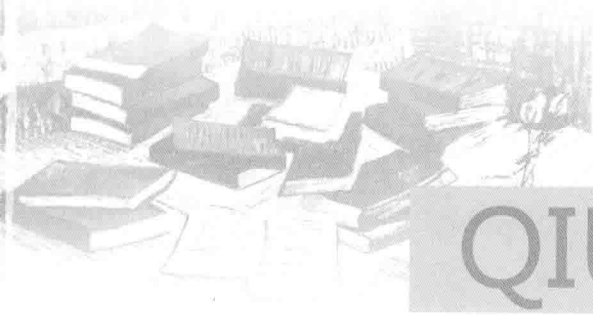
# 求知杂记

梁伯龙 著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

河北传媒学院文库



QIUZHI ZAJI

# 求知杂记

梁伯龙 著



北京大学出版社  
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

求知杂记/梁伯龙著. —北京:北京大学出版社,2014.4

ISBN 978-7-301-24009-0

I. ①求… II. ①梁… III. ①戏剧评论—中国—文集 IV. ①J805.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 044087 号

书 名: 求知杂记

著作责任者: 梁伯龙 著

责任编辑: 王 莹

标准书号: ISBN 978-7-301-24009-0/J·0571

出版发行: 北京大学出版社

地 址: 北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址: <http://www.pup.cn> 新浪官方微博: @北京大学出版社

电子信箱: [zyjy@pup.cn](mailto:zyjy@pup.cn)

电 话: 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62756923 出版部 62754962

印 刷 者: 三河市博文印刷厂

经 销 者: 新华书店

787 毫米×1092 毫米 16 开本 14.75 印张 320 千字

2014 年 4 月第 1 版 2014 年 4 月第 1 次印刷

定 价: 37.00 元

---

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: [fd@pup.pku.edu.cn](mailto:fd@pup.pku.edu.cn)



## 序

我热爱戏剧艺术，热爱戏剧表演艺术，更迷恋于戏剧表演艺术教育。因此，当我1961年从戏剧学院毕业，领导让我留校当老师时，我就毫不犹豫地服从了分配。就这样，当了一辈子“教书匠”，尽管经历了坎坎坷坷，但无怨无悔。

斯坦尼斯拉夫斯基把剧场称之为“圣殿”，因为戏剧艺术确实是一个神圣而又崇高的事业。而戏剧艺术教育事业，是为了培养虔诚地向往走进这一“圣殿”的年轻人的事业，她也是神圣而崇高的。这是需要你的一生都献给她的事业。2013年，我已经78岁了，我可以坦然地说：我真诚地把自己的一生献给了这一事业。2002年，我退休时写了一首《念奴娇》：

年华易逝，不经意，秋霜尽染鬓侧。世事纷繁匆匆过，人生又翻一页。投笔从戎，献艺执教，含笑涉坎坷。披肝沥胆，心与祖国同热。

一生志在耕耘，以勤补拙，甘尝苦中乐。神魂长系众学子，传道授业解惑。居室三间，两袖清风，人问何所得？我自欣慰，桃李满园春色。

词写得不怎么样，只不过是想要回顾自己一生努力的追求。

我经常对学生们讲，表演艺术是“佛脚易抱，佛门难入”。作为一个演员，碰巧演好了一个角色是可能的，但真正掌握表演艺术却是像“佛门”一样的难入。因为表演艺术是一门研究人与表现人的艺术。“人”是一个多么复杂的动物啊！要想真正地了解一个人又是何等的困难啊！有时，一个一辈子和你生活很接近的人，也许你还并不能真正地了解他，更何况作为一个演员，不仅要去了解人，还要通过自己的身心去把这个“人”表现出来，而且不是一个人，是许许多多不同的人。这次演的是繁漪，下次演的是黛玉，后来又可能是苔丝德蒙娜、马克白斯夫人、露易丝、娜拉……这是多么让人激动，但又是多么困难的事啊！再加上艺术总是随着时代而不断发展，真正想要进入“佛门”，谈何容易。而表演艺术教育要做的就是那些充满着向往的年轻人，引入表演艺术的“佛门”，进入剧场这所神圣的“殿堂”，这恐怕就更加困难了。

尽管我从1951年开始当演员，从戏剧学院毕业后又从事五十多年的教学，先后还写过《电视表演学》和《戏剧表演艺术》这样一些教材，有的还被评为精品教材，我始终不敢说自己已经进入了这个“佛门”。但是，我一生一直是像那些虔诚的信徒一样五体投地，一步一步地向前走着，希望有朝一日能够真正地大彻大悟，进入表演艺术这一“佛门”。这个集子里收录的文章，就算是我不懈追求，苦心修行的一个证明吧。

“文化大革命”之前，我还是一个学生和青年教员时，也写过一些有关表演和表演

教学的文章，有的文章还真下了不少工夫，自己觉得也还有不少可取之处，可惜都找不到了。只好从“文化大革命”以后手头能够找到的文章中选编。在编辑的时候，只是在个别字句上做了一点修改，主要的观点都和原来一样，也许有的观点在今天看来是过时的，或者说是残缺的，我想还是保留原样为好。人在探寻真知的路上，难免会走入歧途，这绝不是自我原谅，而是因为“佛门”真的是难入啊！

这本集子里所选的文章，有论文、有讲稿，还有在报刊上发表的短文、访谈，以及一些其他的文章等，这些都记载着我求知的过程，因此也就只能说是个“求知杂记”。希望已经进入“佛门”的先行者不吝赐教，给我以指导；希望和我一样想要真正进入“佛门”的同辈和后来者一起探讨。

2013年1月6日

## 感谢我的老师梁伯龙教授

——读梁伯龙教授《求知杂记》随感

师者，教人以道者之称也。不仅传道、授业、解惑，且孜孜不倦智如源泉。我何其有幸，师从梁伯龙教授。梁教授是我学业的长者和做人的榜样。

我从梁教授受业，开始于2000年秋，当时我在中央戏剧学院攻读表演与导演专业的博士，梁教授是我的导师。梁教授既有戏剧艺术的学识，又深具优秀演员的修养，对戏剧艺术及戏剧表演艺术有着非常敏锐的感觉和十分深刻的理解，并倾心于戏剧表演艺术教育。这本《求知杂记》可谓集中阐释。

梁教授在书中收录了自己多年来的论文、讲稿、短文、访谈等文章，把书名定为《求知杂记》，意在记载求知的过程，谦称求知，实则在潜心治学。所谓“水之积也不厚，则其负大舟也无力”，梁教授在这部著作中，收录了演员培养及演员训练的心得、表演及导演阐述、演员及作品分析、教学案例和对教学改革思考、对戏剧表演艺术发展的认识，甚至个人的游历和阅历，洋洋洒洒二十几万字，真是厚积薄发，见地分明。现在读来，我都未必全部解其深意。这次以阅读的形式重新受梁教授教益，在戏剧表演教学改革和创新、戏剧表演尖子人才培养、戏剧表演艺术的探索和新尝试等方面，都让我获得很大收获和启迪。

梁教授对戏剧与电视表演都已有专著，但是在他的这些文章中，却可见到一些在专著中没有涉及的表述，构成了它独特的戏剧表演理念，这些文章的文笔并不十分犀利，但却有着他在教学与创作实践中的思考。他的戏剧表演观也并非一成不变，而是一直在古典与现代、中西方文化碰撞中不断扩展视野，多元求证，进行着深入探索，可见梁教授一定有着开放、宽容的心态和文化品格，仅凭这一点，这些文章就值得我们思考。当然，随着戏剧表演艺术的发展，还会有更多新的见解和好的做法涌现出来，我们也需要在向前辈学习的过程中，获取经验和教训。

陆游有句话：“汝果欲学诗，功夫在诗外。”戏剧表演艺术也是一样，真正体现出水平的，除了基础训练之外，离不开才智、学养、操守、精神等“诗外功夫”。孔子讲：士先器识，而后文艺。梁教授在戏剧表演教育中沿承了这一思想，先告诉学生要有气度有见识，而后再谈艺术创作，用儒雅端庄的人格发挥了对学生强大的感召力。在艺术创作的层面上，同样细致入微，手把手地教授，让学生不仅知其然，更知其所以然。所以，这些文章既是学术成果和教学范本，更是戏剧表演理论和实践经验的普及。2013年，河北传媒学院挂牌成立了“梁伯龙导演工作室”，梁教授亲自来校授课，师生

们对其春风化雨式的教学更是体验颇深。与戏剧表演艺术在一起，与师生们在一起，多年来，梁教授的生活已经与戏剧表演艺术融为了一体。有人说真正投身艺术的人都是孤独的，而我想说若一直处于探索、行走、思考和传递当中，正如梁教授，人生是扩展的，一生都不会孤独。

在戏剧表演艺术这个载体中，当我们观察、感受、理解、想象时，不但是串联起散落的思维，也是复活我们对自己的认知，在舞台上，不被拘束、自由自在地行走于生活的感觉让人眷恋。所以，戏剧表演是有力量的，它的力量就在于发现，发现这个世界的同时也发现自我。

但是这个发现谈何容易？梁教授说得对，真正掌握表演艺术像“佛门”一样的难入，研究人、表现人何其困难，然而梁教授一生心血，不正是在这条困难重重的道路上跋涉吗？不仅如此，他还一直带着谦逊，带着虔诚。我与梁教授一样都是执著之人，在面对困难时，还有什么好说？唯有鼓舞自己勇敢前进便是了。

除了求知和治学，我想说的还有传承。不仅是戏剧表演艺术，还包括戏剧表演教育的传承。这些文字，在实现自身学术价值的同时也实现着戏剧表演研究的历史与文化价值，将其整理出版是有重要意义的，这更让我意识到，在戏剧表演教育当中，我们不也一样，既身在历史进程当中，又在创造着历史吗？

梁教授在2002年有一首《念奴娇》，其中写道：“居室三间，两袖清风，人问何所得”“披肝沥胆，心与祖国同热”“我自欣慰，桃李满园春色”，真所谓“词之言长”，这几句词，实在是把梁教授一颗心都勾勒出来了，字字句句不忘大爱之心、爱国之情、师生之谊，我也应该以此自勉，他有这样的情怀，我亦当如此。我相信如果是为了名利和地位，梁教授早就不用做教书人了，如果不是这份情怀和热忱，更大可不必如此辛苦。由梁教授领路，我也脱下戏装转而致力传媒艺术教育，做了大学校长，我总能感受到，在我的求知生涯中，也是有内在心灵力量在推动着的，孔子曾提出“学者为己”的求知原则，我能够体会到在求知的过程中心灵的充实健康，我想这也许就是推动我们的力量。求知，可以是在书本中、可以是在旅途上，越探索、越行走，这世界在我们面前就越宽阔。

戏剧表演艺术的每一盏灯里都包含着正能量，梁教授为我们拨亮了灯，照亮的是我们以及更多戏剧表演学子们未来的路。我从梁教授这里得到的，不仅是知识和思路，还有授人以鱼和授人以渔的方法和方向，在这灯盏的光照下，我如今也从做学生到有自己研究生。大学的灵魂，不就是一批批刻苦钻研做学问教本领的人和一代一代的学生吗？正是有了这些富有人格魅力的孜孜以求的教授，有了教学相长、如沐春风的氛围，有了沉心求知的耐性和扎实治学的心志，才让我们的学生以及我们自己拥有这些令人追忆的时光。善歌者使人继其声，善教者使人继其志。我希望不辜负梁教授的期望，在自己的领域里有所建树，并希望将我得到的教益传递下去，激励我的学生也去学习、去思考、去生活，宽读书、深阅人，拥有更大范围内的知识滋养和思想碰撞。

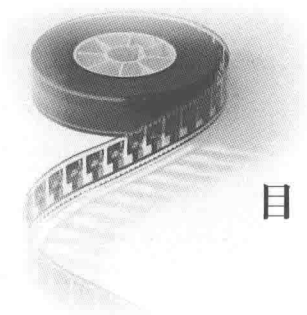
梁教授这一本《求知杂记》，是原野，恰恰又是花园，滋养化育的同时又有芳香扑鼻，拜读它，也给了我一个机会回望自己的求知旅程。原先的我只是想通过求学来充实和提升自己，梁教授教给了我从戏剧、表演、教育多个不同维度去学习知识和创造价值，给予我的更有心灵的启迪和品质的提升。平时在纷杂事务里忙得焦头烂额，难以静下心来读书和思考，这番回顾行程我才豁然开朗，当我们忙碌得快找不到自己时，理应记住对求知、对生活、对理想，那份最初的心境。不忘初心，方得始终。

李锦云<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 河北传媒学院院长。





## 目 录

谈表演 .....	1
也谈从自我出发 .....	3
贫困中的富有	
——哲西·格罗托夫斯基和他的“贫困戏剧” .....	6
“演员是至高无上的”	
——记迈克·阿尔弗雷兹的演剧见解与他在天津人民	
艺术剧院的实践 .....	12
别人哭的是泪 演员哭的是戏	
——学习川剧表演艺术中关于舞台情感创造的体会 ...	15
关于表演流派的介绍	
——表现派与体验派的争论 .....	23
戏是演给老百姓看的 .....	51
试论新时期的戏剧表演艺术 .....	57
电影表演应该追求什么样的真实 .....	96
永远难以忘怀的演员：费雯丽 .....	98
画鬼容易画人难 .....	100
赵丹老师给我的启示 .....	102
流星与恒星 .....	104
漫谈戏剧表演艺术 .....	108
谈表演教学 .....	117
表演的内外结合训练	
——周采芹女士在我院讲学琐记 .....	119
浅谈演员创作素质的培养 .....	124
教学综合改革与尖子人才培养 .....	130
关于观察生活训练中一些问题的思考 .....	134
音乐剧教学的初步尝试 .....	139
《想变成人的猫》与音乐剧班的教学 .....	143
浅利庆太先生与戏剧学院音乐剧教学 .....	146

写在《谐语〈西厢〉》演出之前 .....	148
《谐语〈西厢〉》及其他	
——访梁伯龙教授 .....	149
关于《仲夏夜之梦》的导演阐述 .....	156
写在《仲夏夜之梦》演出之前 .....	160
关于“小说片断”教学 .....	161
雪中送炭 为国分忧 .....	163
谈自己 .....	165
旧纸堆里引出的回忆 .....	167
难忘的时光 .....	180
我的北京人艺情结 .....	182
谈演出 .....	187
留在黄土高原上的一片深情 .....	189
导演的话 .....	190
戏小天地大 剧美人更美 .....	191
杂谈 .....	193
心血的结晶 探索的成果 .....	195
有益的启示	
——为陆葆泰先生表演评论序 .....	197
宝贵的精神财富	
——为冉杰老师的回忆录作序 .....	199
欧洲三国游日记 .....	201
阳朔之行 .....	221
跋 .....	224

# 谈表演



## 也谈从自我出发<sup>①</sup>

关于斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的问题，既然是一个戏剧表演艺术上的学术问题，就必然会有争论，今天我们来研究斯坦尼斯拉夫斯基体系，也必然会有不同的看法。这不仅因为每个人所执的艺术观点不同，对体系就会有不同的看法，而且斯氏体系本身也存在着矛盾，因为斯坦尼斯拉夫斯基体系本身也是在发展之中。斯坦尼斯拉夫斯基在不断地探索过程中，有时后期否定了自己前期的一些观点，因而也造成了这种矛盾的现象，这是其一。另外，一方面体系本身科学地总结了许多导演、演员及其本人的演剧艺术实践，寻找到了表演、导演艺术中的规律性的问题；而另一方面则由于时代的和历史的局限，必然也会有一些不足之处，在有些方面甚至存在着唯心主义的成分。因此，斯坦尼斯拉夫斯基体系虽然可以说是前无古人的比较科学的演剧体系，但它又不可能不存在着这样那样的缺点，甚至是错误。例如，体系中的行动学说，规定情境学说，贯串行动和最高任务学说以及演员的内、外部自我修养的诸元素，以及形体动作方法等方面的论述，都有许多非常科学的东西，但同时也受到了唯心主义心理学的影响。因此，当我们研究斯坦尼斯拉夫斯基体系时，就应该非常慎重。

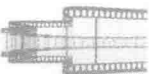
关于体系中的具体问题，想就“从自我出发”的问题谈谈自己的一些看法。今天我们来研究“从自我出发”这个问题，首先要弄清楚的就是斯坦尼斯拉夫斯基所说的“从自我出发”究竟是怎么回事？

研究这个问题，首先要联系斯坦尼斯拉夫斯基所坚持的创作原则来谈。他在谈到自己这一学派的创作原则时认为：舞台艺术的基本目的就是“创造角色的‘人的精神生活’，把这种生活用艺术的形式在舞台上传达出来”。因此，他十分强调要“体验角色”，并且借用普希金的名言，要求演员能够达到“在规定情境中热情的真实和情感的逼真”。他要求演员在表演时应该有真实的体验，反对表演上的虚假、做作。这在当时对充斥在俄罗斯舞台上的形式主义和匠艺式的表演是一种挑战，是大胆的革新，是坚持现实主义的创作原则，是有进步意义的。

如何才能使演员产生真实的体验呢？斯坦尼斯拉夫斯基做过许多的探索，他的一个基本观点就是：“不要去考虑情感本身，只要去注意那些可以培养出情感的东西，那些可以激起体验的条件。那些东西就等于需要浇水和施肥的土壤，情感会在这土壤上

---

<sup>①</sup> 《戏剧学习》，第4期，1978年。



生长起来。这时，天性本身就能创造出新的、和以前所体验过的相类似的情感。”<sup>①</sup>同时，他还认为“演员只能体验自己的情绪”<sup>②</sup>。认为演员“在舞台上永远都只是在表演自己，不过是在你为角色而在自己心里培育的，在自己的情绪记忆的熔炉中冶炼的各种规定情境和各种任务的不同结合和配合之下表演就是了”<sup>③</sup>。所以，到他的晚年，他探索了一种“形体动作方法”，这时他明确地把“从自我出发”提了出来，主张“从自我出发”，创造出角色的形体动作的逻辑顺序，从而引发出情感的逻辑顺序这样一种创造角色的技术方法。他在《演员创造角色》，《奥赛罗》一章中很明确地说道：“演员不可忘记，特别在戏剧性的场面中，他必须经常从自己本人出发，而不是从角色出发去生活，从角色那里所取得的只是他的规定情境罢了。因此，任务在于，让演员老实地回答我，在诗人、导演、美术设计、演员自己想象以及灯光管理等等所提供的规定情境中，他在形体上将做出一些什么，这就是说，如何动作（决不要体验——在这种时候绝对不能想到感情）？当这些形体动作清楚地确定下来的时候，演员只要在形体上做出来就行了。（注意：我说——要在形体上做出来，而不要去体验。因为有了正确的形体动作，体验会自然而然地产生。……）”<sup>④</sup>这就是斯坦尼斯拉夫斯基提出“从自我出发”达到真实体验的公式。所以，完全可以看出“从自我出发”是和“形体动作方法”有着密切的联系。

关于“形体动作方法”在苏联曾经引起过一次规模很大的讨论。在我国也存在一些不同的看法，这里就不多说了。主要还是谈谈斯坦尼斯拉夫斯基的“从自我出发”究竟是什么意思。

斯坦尼斯拉夫斯基曾说：“你知道一条重要的规律，它是这样说的：‘演员不论演什么角色，他总应该从自我出发，诚心诚意地去动作。如果他在角色里面没有找到自我或者失掉自我，那就会扼杀角色，使它失去活生生的情感。这种情感只有演员本人，只有他一个人才可能给予他所创造的人物。’因此扮演任何一个角色时，都要用自己的名义，在作者提供的规定情境中去表演。这样你就会首先在角色中感觉到自己。做到了这一点，就不难使整个角色在自己身上成长出来。活的、真实的人的情感对角色的成长来说是一种良好的土壤。”<sup>⑤</sup>他还把这种“从自我出发”归结为一个公式：“假如我处在剧中人的规定情境之中，我将怎样按照人的方式行动。”<sup>⑥</sup>这里所说的“从自我出发，诚心诚意地去动作”和“我将怎样按照人的方式去行动”，我的理解是要求演员从本人的内在欲求出发去行动。这一点，斯坦尼斯拉夫斯基在《演员创造角色》，《钦差大臣》一章的具体论述中谈得非常明白，而且他还说过：“我们在解决情感和逻辑与顺序问题是多么简单。只要问自己：‘假使我处在剧中人的地位，我会怎样办？你自己的生活经验（它是你在现实

---

<sup>①②③</sup> [俄] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，第2卷，郑学莱译，中国电影出版社，1959年，第292页。

<sup>④⑤⑥</sup> [俄] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，第4卷，郑学莱译，中国电影出版社，1963年，第357页。

生活中体验过的，因而同你的内在天性有着有机联系）就会替你回答这个问题。”<sup>①</sup> 然后他紧接着说：“当然，这并不等于说，你的经验和意向必须与剧中人的那个经验和意向相符。这里可能有很大的分歧，重要的是，你将不是作为演员从旁边来判断他，像判断一个陌生人似的。你将会像一个人判断另一个人那样判断他。”<sup>②</sup> 从这里也可以看出他所说的“诚心诚意地动作”“按照人的方式去行动”，指的是演员本人在创作中产生的真实的欲求。斯坦尼斯拉夫斯基之所以如此强调演员创作中本人的真实的欲求，是因为他认为“从本人出发可以去体验角色，从别人出发则只能搬弄角色，臆造角色”<sup>③</sup>。可以说他主张“从自我出发”，是为达到真实体验的表演技巧和方法的一个起点，而不是像有些人所说的那样是从演员本人的条件出发。

那么“从自我出发”对不对呢？

首先应该肯定他要求演员应该有真实的体验是正确的。中国戏曲中也认为“演员不动情，观众不同情”，真实的体验实际上是作为揭示人物形象的手段，使观众能够更好地去认识演员所创造出来的舞台人物形象。此外，他还反对从固定的模式出发去臆造角色。如果从方法论的角度来看，角色的情感必须是通过演员本人的心理机制所产生的体验过程来完成的，演员创造任何角色的活生生的情绪体验，都是离不开演员本人的体验过程的。同时，演员本人的一部分情绪记忆经过加工、提炼，也是可以作为创造角色的情绪体验的材料的。从这些方面来看，斯坦尼斯拉夫斯基的“从自我出发”是符合演员创造的实际的。

但是，绝不能把“从自我出发”理解为演员永远只是体验自己的情感。人类的心理活动的过程虽然是共同的（包括体验过程在内），但心理活动的内容则是因人而异、千差万别的。演员应该做的是创造出角色的情绪体验，而绝不仅仅是体验自己的情感。“从自我出发”可以说是演员在创造角色的情绪体验时是借自己的心来完成的一种技巧，是创造出真实的体验最终能够感染观众的一种方法、一种手段。舞台情感终归是一种创造性的、具有美学意义的，并且具有表现性质的情绪体验。因此，“从自我出发”只不过是创造出具有美学价值的舞台情感的一个起点而已。如果“从自我出发”最终创造出来的不是符合剧中人物的情感，而只是自己的情感，这恐怕就不是斯坦尼斯拉夫斯基的本意了。

以上是我对于“从自我出发”的认识，也许会有曲解之处，希望能够在深入的讨论中明辨是非，既给斯坦尼斯拉夫斯基以公正的评价，又能使我们在表演创作中取其精华，弃其糟粕。

---

<sup>①②③</sup> [俄] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》，第4卷，郑学莱译，中国电影出版社，1963年，第363页。

## 贫困中的富有

——哲西·格罗托夫斯基和他的“贫困戏剧”<sup>①</sup>

波兰戏剧家哲西·格罗托夫斯基以其对演剧艺术领域内所进行的实验和革新闻名于当今世界。他所创立的“贫困戏剧”(Poor theatre)<sup>②</sup>已经成为一种新的演剧流派在西方戏剧界有了很大的影响。格罗托夫斯基创立“贫困戏剧”的一些观点和他在实验中的一些做法,颇有独到之处,对于我国的演剧艺术的发展,有许多方面是可资借鉴的。

哲西·格罗托夫斯基曾在波兰克拉科夫高等戏剧学校受过传统的戏剧教育,后来又 到莫斯科国家戏剧艺术学院(卢那察尔斯基戏剧艺术学院)学习,接受过系统的斯坦尼斯拉夫斯基体系的教育。他对于斯坦尼斯拉夫斯基的探索精神十分崇敬,并把斯坦尼斯拉夫斯基称之为“我的精神之父”。

但是,格罗托夫斯基还有着他自己的追求,对于演剧艺术的研究范围并没有停留在固有的传统上,他的兴趣非常广泛,曾经周游过一些国家,并且还来过中国,对于中国的传统戏曲非常感兴趣,而且还被东方和亚洲的戏剧艺术形式所吸引。

1959年,格罗托夫斯基与作家路德威克·弗兰斯岑合作在波兰的奥波莱创建了一个最初命名为“十三排剧院”的演剧实验室。路德威克·弗兰斯岑是一位文学、戏剧评论家,作家。他在这个实验室里的职务是戏剧文学顾问,他对于格罗托夫斯基的实验戏剧的思想起了巨大的推动作用。弗兰斯岑在评论自己的工作时说:“当我为格罗托夫斯基分析他的作品时,我试图只把他看成是一个空架子,辩论题目或者是矫揉造作的文章。我分析研究那些可能被人驳斥、否定的地方。当我感到我的分析已经无能为力时,我就知道我是在分析生命力很强的东西。”

据格罗托夫斯基说,在开始的两三年里,剧团的演员不是很固定的。在1959年实验室成立时的六个演员中,有三个演员一直和他在一起工作了二十年。在此期间,又有四个演员参加了他们的剧团。这样他们九个人(包括格罗托夫斯基和弗兰斯岑)成为这个剧团的核心力量,并且坚持了下来。当时波兰政府给予他们一些资助,但是钱不是很多,演员们有时还得饿肚子。这就可以看出,他们所搞的实验是在条件非常艰苦的情况下进行的,但是,他们没有放弃,而是为了自己的戏剧理想而艰苦奋斗。

<sup>①</sup> 《屏幕舞台》,第4期,1983年。

<sup>②</sup> 黄佐临先生和丹尼女士后来翻译出了格罗托夫斯基的著作。他们把“Poor Theatre”译为“质朴戏剧”。



从1959年到1962年，他们在“十三排剧院”至少首演过十个剧目。有一组体裁完全不同的实验剧作定期在奥波莱和波兰全国巡回演出。1962年以后，他们开始和国外的戏剧界发生接触，剧团也逐步稳定了，他们就把精力更多地放在研究与实验上，减少了一般剧目的排练和演出时间。在1962年他们只演出了两个戏。斯沃伐茨基的《柯尔迪安》和威斯彼安斯基的《安彼罗波利斯》。第二年上演的只有根据马洛的原著改编的《浮士德博士》。

1963年1月1日，该剧团迁到弗罗茨瓦夫，改名为“实验剧团”，并建立了演员研究所。这个剧团迁址后演出了一个新剧目，就是由尤留斯·斯沃伐茨基根据卡德隆的原著改编的《忠贞不渝的王子》。这个戏被认为是“实验剧团”表现手法的顶峰，也是格罗托夫斯基在他的研究中一直想要达到的目标。到1968年剧团演出了最后一个剧作《附有三个人物的启示录》。

格罗托夫斯基开始他的实验时，在波兰国内和国外都不很受人重视和欢迎。有人认为他是在搞歪门邪道，有人认为他是以救世主自居。

格罗托夫斯基为什么要搞他自称为“贫困戏剧”的实验与探索呢？

由于科学技术和工业的进步，戏剧越来越严重地面临着和电影与电视的竞争。在这场竞争面前，很多戏剧导演着力于在布景、灯光、效果等方面利用一些先进的技术大做文章。而这种局面如果运用得不当，就很难使演员的艺术生存。格罗托夫斯基把这种倾向称为“艺术上的盗窃癖……缺乏个性和完整个性的混合物”<sup>①</sup>。因此，他想通过自己的探索和研究，给一个众所周知的真理以新的生命：即戏剧艺术的核心与关键是演员的表演技巧和演员与观众之间思想情感上的交流。他自己写道：“从1960年起，我的着重点就放在方法论上。尽管实际上我在实验刚刚开始要寻找这个答案：什么是戏剧？它的特异之处在哪里？它能做到哪些是电影和电视所不能做到的？”<sup>②</sup>他在实验中作了探索，通过废除那些他认为与戏剧的核心是演员在舞台上表现出来的技巧，关键是演员与观众思想情感的交流这一原则无关的东西（如灯光、化妆、布景等），他创立了“贫困戏剧”。

他说：“逐渐地废除被证明是多余的东西，我们发现离开化妆，不要每个戏都有自己的服装与布景，没有与观众分割开的舞台，没有灯光和效果等等，戏剧仍然存在。但是，它不能没有演员与观众之间直接的、活生生的交流和理解关系。”<sup>③</sup>

格罗托夫斯基认为自己的实验是在向综合戏剧挑战。他把包括文学、雕塑、绘画、建筑、灯光、演技综合在一起的现代戏剧称之为“富有戏剧”，并且嘲讽地说这种戏剧是“在缺陷上富有”，是“混血儿”和“杂八凑”。他认为电影和电视在光、电、技术领域里的优越，如蒙太奇的运用，场景瞬息间的变化等等，表现出了自身的优势，对戏剧形成了挑战。“富有戏剧”想方设法要摆脱电影和电视出现后戏剧所面临的困境，

<sup>①②③</sup> Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Published by Simon and Schuster, New York, 1968, p. 16.