



戏剧表演艺术集锦

(二)

中国戏剧家协会宁夏分会编

主 编：殷元和

责任编辑：郭崇玫 张克勤

封面题字：胡介文

封面设计：赵 勇 高汝法

内部发行·仅供参考

印数 2000 字数 110,000

一九八六年十月

目 录

话剧表演艺术谈·····	葛文骅 (1)
演员的眼睛要会说话·····	葛文骅 (44)
谈戏曲表演的基本规律·····	殷元和 (52)
艺事琐谈·····	李鸣盛 (59)
我演“青凤亭”·····	王和霖 (69)
我对京剧老旦念白的体会·····	田文玉 (87)
漫谈配角·····	田文玉 (97)
试谈秦腔小生的念白·····	杨觉民 (108)
今日舞台上的活关公 ——浅介著名秦腔演员陈易平的表演艺术 ·····	来丰宗 (125)
言为心声 以声传情 ——谈越剧小生的舞台语言 ·····	王玉萍 (132)
话剧舞台语言探索·····	徐福轩 (140)
语言·感觉·····	倪竞星 (161)
把台词说得更有魅力些·····	陈玉麟 (179)

话剧表演艺术谈

葛文骅

贵省举办表、导演短训班，主要是培养戏曲导演，让我来给大家上表演课，是有困难的，因为我是搞话剧的，对戏曲是个外行，但是我喜欢戏曲。我只能把话剧表演艺术方面的一些创作规律和创作方法介绍给大家。不过，我觉得戏曲表演艺术与话剧表演艺术在创作规律上，有许多相同之处，是可以相互学习与借鉴的。你们这个班虽然是培养戏曲导演的，但我认为不管是戏曲或是话剧的导演，都应该懂得表演，因为导演的主要职责是指导演员实现自己的导演构思。如果导演不懂得表演，就不能指导、启发演员进行角色创造，就不能发现演员表演创作上的问题，及时给予帮助、解决……，这样的导演是不称职的。由于表演是实践的艺术，空讲理论用处不大，必须要进行训练，只有通过理论和实践相结合的方法，才能使大家真正理解、消化和掌握表演创作方法，所以开表演课是很有必要的。因此，希望大家真正能够按照教学的要求去实践，努力提高自己的工作能力。

（一）话剧艺术的基本特点

一、话剧艺术是综合的艺术。

话剧艺术是文学、舞蹈、音乐、美术、建筑、雕塑……等

一系列姐妹艺术的综合。有时还会在话剧中出现电影、杂技、曲艺、戏曲等艺术，不过它们都是为全局服务，为剧中的人物服务而失去了它们艺术本身的独立性。为什么这样说呢？譬如剧本，它本身是文学艺术，当我们把它体现到舞台上进行演出的时候，它就不再是文学艺术了。因为观众在剧场里看到的是舞台上一出完整的戏，而不是文学剧本了。它不再是供人阅读的文学作品，而是导演和演员创作的依据，使它在舞台上形象地体现出来，它已由文学艺术综合成为戏剧艺术，是一出戏的基础——“一剧之本”。

再如美术艺术，它在话剧艺术里也不再是一般的绘画，而已综合成为舞台美术了。这个舞台美术的设计，必须根据剧本——剧作者和导演的要求来进行创造，它所创造出来的布景，是为剧中人物提供生活环境和一定的舞台气氛……。舞台布景中的美术，已失去了它本身艺术的独立性——不被人当作绘画来欣赏。它的创作手段、线条和色彩的运用，都是服从剧情的需要，为剧情服务的。所以，话剧艺术里综合了美术艺术的成份。

音乐艺术也是一样，观众到剧场看戏，戏里虽然有音乐（或歌曲），但不是专门为了让观众到剧场里去听音乐（或歌曲）的。戏里的音乐，如幕前音乐，是为了造成一定的意境把观众带进戏的规定情境中，为演员创作提供一定的条件。或者为了制造剧中某种（恐怖、欢乐……）气氛，诱导观众产生相应的心理状态，也有的是为了衬托人物的心情或者是揭示剧情的发展，矛盾的变化，在戏剧进行中配音。这些音乐尽管在剧中起很大的作用，但是，如果单独拿出来听，却不一定有欣赏

价值。因为它已被揉和到戏剧里，成为戏剧音乐，而失去了它自己的独立性了。

所以，话剧艺术是综合的艺术，它是许多姐妹艺术的综合，这些姐妹艺术，在话剧艺术里已失去了自身的独立性，被有机地揉合在一起，成为一个完整的戏剧艺术了。

二、话剧艺术是集体的艺术。

一出戏是一个整体。导演、演员和舞台各部门的工作者，都应该为这出戏的艺术完整性负责。导演拿到剧本后，根据剧本进行导演构思，做出导演计划，然后再通过演员和舞台各个部门的合作，把剧本在舞台上形象地体现出来。导演要达到这个目的，就要充分地调动演员和舞台各个部门的积极性和创造性。导演非常重要的职能就是善于跟演员合作。过去有的导演主张“导演中心论”，一切都听导演的，由导演说了算。演员是傀儡，不需要有自己的意志，也不需要演员创造。但有许多导演认为：演员也是创造者，有他自己的创造个性，导演应该充分地调动起演员的创造性和积极性，只有在演员的创造基础上，才能更好地实现和丰富导演的构思。

作为一个导演，既要充分调动演员的积极性和创造性，也要充分发挥舞台各个部门，包括灯光、布景、服装、演员、效果、化妆、乐队等的积极性和创造性。虽然舞台上有许多部门，但它们同属一个整体，只是分工不同，而没有地位高低之分。不应象旧社会，名角（名演员）高人一等，各部门的工作者都是“侍候”他们的。而且，各部门的工作者不应该仅仅是管理者，也应该是一个创造者。导演绝不能让各个部门强调、突出自己，而应该讲求全剧思想和艺术的完整。按斯坦尼斯拉

夫斯基（苏联伟大的戏剧家，创立了演剧体系）的解释：导演的职责之一，他是一个组织者。各个部门应服从导演，统一在导演的构思下进行设计和创造，才能形成全剧思想和艺术的统一。各个部门不能去表现自己，演员和舞台各个部门的同志，应在导演构思的指导下共同努力，把全剧的主题思想很好地实现出来，使人物形象更加鲜明起来，形成一个完整的艺术品。这样的戏才能得到应有的艺术效果，也才能给观众以美的享受。而这个集体艺术的组织者（指挥）就是导演。

话剧艺术是集体的艺术，还不仅仅表现在舞台上，观众也是舞台艺术集体创作的参加者。演戏就是为了演给观众看的，没有观众就不能成为戏剧。而观众虽然是来欣赏艺术的，但他们也是舞台艺术集体创作的参加者。为什么呢？演员以饱满的创作热情引起了观众的共鸣，这种剧场效果又会反应到舞台上，更加激励演员的创作情绪，使演员感到创作的喜悦，帮助他更好地进入角色。演员和观众之间相互起着一种呼应的作用。例如：过去土改时期演出歌剧《白毛女》激发起战士的阶级仇恨，有人忘记了这是在演戏，竟要开枪打死恶霸地主黄世仁为喜儿报仇！演员与观众的情感共通，相互交流，这出戏取得了极大的效果。所以说，观众也是创作集体艺术的一个组成部分，我们不能忽略了观众。

三、话剧艺术是演员的表演艺术。

话剧演员是话剧艺术的核心（戏曲演员也是戏曲艺术的核心）。如果离开了演员的表演艺术，话剧艺术就不能存在。也可以说，没有演员就没有戏剧。我们设想，有一个很好的剧场建筑，舞台又宽、又深、又高大，而且有推台、转台、升降

台……种种现代化的设备，暖气、冷气设备俱全，剧场经理和管理人员都很精明强干，观众席座位也很舒服，坐满了观众，大幕拉开了，舞台上摆着一个剧本和按照剧本设计出来的布景，亭台楼阁很优美，舞台灯光也很明亮，远处有山有水，很有层次，后台服装间挂着华丽的服装，道具也做得很精致，化妆品、头套也是应有尽有，还有大乐队……。这能不能说是话剧艺术呢？我说，不能。因为它缺少最主要的——演员。没有演员在那里表演，是不能称之为戏剧的。我认为，戏剧最重要的核心是演员。上面所提到的一切都是为演员的表演服务的。这也是戏剧艺术共有的特点，不管是戏曲也好，歌剧、舞剧也罢，只要是戏剧艺术就不能离开演员。哪怕是一个人在表演，而其他的舞台部门欠缺，也称得上是戏剧。例如：“谐剧”——它是四川人王永梭同志在抗日战争期间创立的。只有他一个人在舞台上表演，但它不象独脚戏，可以从头至尾扮演好几个角色，而他自始至终在一个段子中只扮演一个角色。灯光只要照明就行，没有布景。尽管服装、道具、化妆都很简单，然而每一个段子所要揭示的思想内容却很清晰。人物形象也异常鲜明，喜剧的艺术效果相当强烈……。虽然只有一个演员，也能成为一个剧种——“谐剧”。由此可见，戏剧艺术，包括话剧艺术，是由演员扮演角色，在舞台上当众表演故事情节的一种艺术。也可以简单地说，戏剧艺术就是演员的表演艺术。戏剧艺术没有演员不行，没有观众也不行，它是由演员当众表演故事情节的艺术。

这些就是话剧艺术的基本特点。应该说，戏曲艺术也是这样具备这些基本特点的。

（二）话剧的表演艺术有哪些特点

一、演员本身就是创作者，又是创作工具，最后创作出来的艺术产品（人物形象），也都集中在演员本身。

基于戏剧艺术的特点，演员是演出中具有决定性作用的人，剧作者思想和导演的意图要通过演员把它具体化，才能使它得到体现。如果没有演员的二度创造，剧本仍然只能是文学性的作品，导演构思也只能是纸上谈兵。因此，戏剧离不开演员的创造，所以演员本身是创作者。那么，演员通过什么工具来进行创造呢？也就是说，演员究竟是把他自己个性中的什么东西当作创造形象的工具来使用呢？围绕这个问题，戏剧界有两种流派，即体验派和表现派。这两个流派的争论已经进行了二百多年。体验派认为：演员在表演时，都应该生活于角色的生活之中，每一次演出都要感受、体验角色的感情。那么，演员的创造工具，则不仅通过演员自己的声音，形体，而且还要包括他真正的情感（也即是全身心）它要求演员在每一次创作中，在角色的每一个瞬间，都是过着角色的生活，都要尽量地重新感受角色的情感。简单讲，就是要求演员“动心”。而表现派则认为：演员的创造工具仅仅是演员的形体和声音，主张“一点情感的影子”都不能有，不要去体验它。其实，表现派艺术也不是不体验，而是演员只是在准备角色的阶段里过着角色的生活，真实体验角色的情感，它的目的是为了认识一下角色，寻找、创造一种表现角色的形式，等到表现角色的外部形式创造好了，那就把它固定下来，在以后的演出时，就只是机械地去重复再现这种形式，而不再去感受、体验这个角色的

情感了。在这两种表演艺术流派之外，还有一种匠艺演员，那是不能被称作艺术的。因为匠艺演员在任何时候都没有情感，他只是从外形和表面上去摹仿角色的生活动作，为做而做，丝毫没有感受，那真是“一点情感的影子”也没有，他的表演只是一种空壳，谈不上任何创造。那怎么能称为艺术呐。例如《贵妃醉酒》中“卧鱼”这个身段，假如是匠艺演员去演，他只是从表面上机械地去摹仿这个动作，没有目的地做着这个身段，是不能感动人的。可是梅兰芳先生演出的就不同，他把这个身段赋予了生命，把它合理化为“闻花”、“掐花”、“看花”等目的，更重要的是他展开了想象，在自己的心目中不仅看见了那朵花，而且闻到了它的香味，……真正去体验它，并且能够结合杨贵妃当时的情感。这种真实的表演，不但能够感动观众，而且还能给观众一种美感。这是匠艺演员永远也达不到的效果。

有些姐妹艺术就不一样，他不是用创作者自己的本身来进行创作的。比如画家，他是艺术创作者，用画笔、颜料、画布或纸作画，这些就是他的创作工具，完成的艺术品就是各种各样的画。作曲家呢？本身也是艺术创作者，他的创作工具是琴、五线谱、纸和笔，创作出来的艺术品是曲谱或乐谱，演奏家本来也是艺术创作者，创作工具是各种乐器，艺术产品则是委婉动听的乐曲。作家无疑是艺术创作者，他的创作工具是纸和笔，艺术产品则是诗歌、散文、小说或剧本等等。由此可见，除了他们本身都是艺术创作者外，他们的创作工具和艺术产品都与演员不同，都不是他们本身。而演员呢？本身既是表演艺术的创作者，也是艺术创作的工具，而最后完成的艺术产品

(人物形象)还是体现在演员本身(不可能让别人替你出形象)。这就是表演艺术的特点之一。

既然声音、形体是演员的艺术创作工具,就必须练形体,练发声,口齿要清楚,戏曲演员要讲求唱做念打的功夫,做到在任何时候都能“灵活控制”“运用自如”。这就必须进行这些基本功的严格训练。马连良先生说:“子弟无音客无本。”把声音比做演员的本钱,是非常恰当的。梅兰芳先生说:“少年时期对于嗓子的锻炼极其重要,如果贪图省力,就会养成一种惰性,上了岁数,嗓音当然更低下来,就够不上调门,只能退出舞台了。”他在抗战期间辍演八年,日本投降后重返舞台,到了一九五二年已年近花甲,但嗓音越唱越亮,而且奇迹般地提高了一个调门。这就是梅先生坚持锻炼基本功的结果。

二、话剧的创作过程和欣赏过程不是分成两个阶段,而是同时进行的。

有的艺术形式的创作过程和欣赏过程是分成两个阶段,它的欣赏阶段一般是在作者的创作阶段结束之后,作品全部完成了才能供人欣赏。如小说作家写作时是创作阶段,不能一边写一边发表、出版,而必须在创作完成以后才发表、出版供人阅读欣赏。诗歌、绘画、歌曲、雕塑、建筑、电影都是这样。它们在创作过程中是无法欣赏的。因此,创作过程和欣赏过程是两个独立的阶段。同时,在欣赏它们的过程中,又无法进行再创作。例如:电影拍完以后发行放映,虽然发现有很多不足之处,大家都不满意,但已发行放映无法修改了。话剧表演艺术则不同,它可以边创作边欣赏(戏曲表演艺术也是如此),创作过

程与欣赏过程是同时进行的。大幕拉开，演出开始，演员表演就进入创作过程，观众同时在台下欣赏演员的表演进入欣赏过程。绝不能等戏演完——创作完成了才放观众进场欣赏，那是无法欣赏的。所以，演员的创作过程也同时是观众的欣赏过程，戏演完了，演员的艺术创作过程也结束了，观众的欣赏过程也同时宣告停止。（歌唱演员、演奏员、舞蹈演员等也都是这样。）而且在观众欣赏的过程中不仅允许演员，而且应该要求演员们应该不断地进行再创作，这样，演员才能始终保持新鲜感。梅兰芳先生说：“有个朋友——说我喜欢改身段。其实我哪里是想诚心改呢？唱到那儿，临时发生一种新的理解，不自觉地就会有变化。”比如他在一次演出《断桥》时，白娘子即兴产生点许仙的额头，许仙欲倒，白娘子急忙扶住它……的一连串动作（身段），充分揭示出白娘子又恨又爱许仙的复杂情感，就是通过真实体验再创造出来的。如果梅先生在演出过程中只是机械地重复原有的身段，那么绝不会有再创作——新的身段出现。

这就是表演艺术的特点之二。

三、话剧表演艺术是不能重复的艺术

表演艺术是不能重复的艺术，这个不能重复，不是指舞台调度和一招一式，也不是指戏曲的程式，而是指演员的内心体验。体验派的代表人物，著名的意大利悲剧演员萨尔维尼说：

“我认为每一个伟大的演员应当而且确实感受到他所表演的东西。我还觉得，他不仅要一遍两遍地感受到这种激动的情感，或者在他研究完台词时感受到它。而且他还必须在每次演这个角色时，不论是第一次演，或是第一千次演，都要或多或少地感受

到这种激动情感。他能否感动观众的心，也正是根据这一点。”他又说：“一个演员如果没有感受到他所表演的那种激动的情感，他实际上只不过是一个灵巧的，转转轮子，开开发条的机匠而已。……相反，如果一个演员能够感受到角色的情感，并且能够将它传达给观众的话，他将听到这样的喊声：‘这是真正的生活！这是真的现实！你瞧，我哭了，我笑了。’总之，感受的能力说明这是一个真正的演员。”如果演员在每次演出中，能够真正地确实地去感受到他所表演的东西，进行体验了的话，那末，他所表演的那种情感就不会是重复的。演员真正激动的时候，他的血液往上涌，呼吸急促，脉搏跳动加快，他的声调也是颤抖的……。这些内心体验的活动，都会通过他的眼神，面部表情，手势，身体，姿态……相应地体现出来。而这些内心体验和情感的浓度，都是不能重复的，也是不能摹仿的，更不会同样再现的，不管演出多少次，它总不会雷同。这就是话剧表演艺术的基本特点之三。

有关话剧表演艺术的基本特点，就讲这三点。

（三）舞台行动

舞台行动是表、导演创作的术语。

戏剧是反映生活的，它是生活的再现。演员必须要根据生活的规律进行创作。在生活里要了解一个人，主要是看他对待各种社会事物所采取的立场、态度和行动的逻辑。因为人们的世界观、情绪和性格都表现在行动的逻辑里。也就是说我们是根据他的行动来了解他。所谓“听其言，观其行”，通过他的语言（也是行动——语言动作）和行动来了解他。例如：不久

前报纸上登载了一个小学生，名叫罗丛林，是个优秀的少先队员。有一天，他放学回家路过铁路，发现一块巨石压在钢轨上，因为山洪塌方。正好有一列火车急驰而来，他推搬不动巨石，拼命呼喊也无人前来，在这紧急时刻，他急中生智站在巨石上挥舞红领巾，大声呼喊，使火车在10米远的前方停止下来，避免了一起严重事故。罗丛林这个行动表现了他的思想、感情，证实他确是一个优秀的少先队员。

在文学作品中，也都是通过对人物的行动的描写来塑造形象的。比如小说《红岩》，大量地描写了许云峰、江姐等等英雄人物的具体行动，使读者从所描写的行动看到他们的高大、动人的形象。特别是长年装疯的华子良同志，很是感人。戏剧也是要通过人物行动的描绘、刻画出人物形象来，不能对人物停留在口头上的介绍，必须通过人物的行动让观众知道他是一个什么样的人。俄国文学评论家、哲学家别林斯基说：“戏剧的本质就是行动。”古希腊对戏剧下的定义是：戏剧一词的含义就是完成着的行动。演员一词的含义是行动者。斯坦尼斯拉夫斯基说：“人的形象——就是他行动的形象。”“行动是人生一切心理、形体过程的表现，因此，分析行动就是分析剧本、研究剧本的思想本质的强有力的手段，同时也是演员认识自己的角色的手段。‘行动使演员可以抓住角色的心脏’。……”“在舞台上需要行动，行动，行动——这就是戏剧艺术，演员艺术的基础。”可见戏剧中的一切都在于行动，都应该通过舞台行动来表现。那么我们就来谈谈舞台行动。

一、什么是舞台行动？

演员在假定的规定情境中，为了实现人物形象（角色）的

任务，所选择和组织的有创造性的心理、形体活动过程，就是舞台行动。

我们分析、研究一个剧本，认识剧本的主题思想，也是要通过剧中人物一系列的舞台行动来认识的。演员要了解自己扮演的角色也需要通过角色的行动。没有舞台行动，戏剧本身也就不能存在。举一个小品练习为例：规定情境是，外孙病了，姥姥要送外孙上医院诊治。表演时，姥姥只是说，外孙病了，而把外孙抱到公园里来了。这是不合理的，先不谈它。既然外孙生病是主要事件，可是他生的什么病，病情如何？这些规定情境都不具体，没有通过舞台行动揭示出来，只是口头上交代了“外孙病了”，病了也不上医院，却抱到公园里来了，更没有设计、组织一连串的舞台行动揭示去医院求治，显示姥姥对外孙的病很不关心，不着急，演员在台上无事可做，观众在台下也就无戏可看，这样的练习也就不能成立。如果演员能够假设孩子的病情是“憋气”，于是姥姥就会急忙给外孙解开衣扣、按摩胸口，或者做人工呼吸，帮助外孙呼吸，掐人中，呼喊他……等，按照生活中姥姥对疼爱的小辈发病时所有的焦急感情和积极地“抢救”——行动着，就可以揭示出孩子的病情很重，从而使观众看清姥姥和外孙的关系——对他的疼爱，于是，就会和她姥姥一样的着急，起到戏剧效果。可见舞台动作是何等重要。

在一个剧里，演员绝不能只通过一个行动就想塑造出完整的人物形象，而必须通过一个接一个的连续不断的行动才能完成。以福建莆仙戏《状元与乞丐》为例：文龙、文凤堂兄弟俩，本来都是天真、单纯的儿童，最后所谓“乞丐命”的文龙

考中了状元，而所谓“状元命”的文凤却沦为乞丐。之所以造成这样的结局，剧中突出地揭示了家庭对他们教养的不同：文龙之母管教文龙甚严，而文凤之母百般溺爱文凤，使他二人各向两极发展，导致截然相反的结果。有一场戏：文凤母亲送点心到学馆教文凤吃独食，培养他自私自利和人上人的特殊感，身教文凤霸道，欺压人，责骂文凤说实话，教他撒谎，给文凤灌输高人一等的优越感，命令丈夫带文凤上赌场……，逐渐地使文凤变坏。这些都不是靠口头介绍，而是由一连串的行动来表现的，这就非常形象地揭示了文凤的变坏过程。所以我们说：表演艺术就是舞台行动的艺术。

因此，我们对演员的训练最好是从舞台行动开始，因为它不仅仅是表演艺术的主要元素，同时也是创作过程所要达到的目的。

进行元素训练的目的，就是要使演员在舞台上能够真实地、有机地行动，掌握正确的创作自我感觉。所以一切训练都是从行动开始，从行动出发，然后又回到行动上去（目的），要紧紧抓住行动不放。由于表演艺术诸元素之间的关系密切，在演员创作过程中是统一的，不可分割的，因此抓住某一个元素就会带动其他的元素，从而推动舞台行动的发展和完成。舞台行动不能象生活行动那样琐碎而随意，必须有选择动作和组织动作的过程，而且要鲜明和符合舞台需要，并使观众能够感觉得到。

二、舞台行动的两个基本特征：

（1）它是由意志产生的。

在生活里，人们接受了客观的外界事物的刺激，便自然而

然地产生行动。比如：在“三伏天”，人们感觉到天气炎热，自然地要搧扇子，或打开电风扇，（根据各人的经济条件来决定，让自己风凉风凉。这些行动的产生，不是由他的意志凭空主使他这么做的，而是他受外界的刺激内心产生自然的需要才这样做的。可是舞台演出的剧本中所规定的一切，都是虚构的，并不是演员本身情况。舞台行动就必须受意志支配，也就是要受思想的指导。比如：假定剧中规定的是48年的“三伏天”，天气很热，演员扮演的角色是一个三轮车夫，晚上交班回家，又热又渴……而现在是新社会，演员本人又不是三轮车夫，当时实际时间是三月而不是夏天，演员自身既不感到热也不感到渴，……完全不同于剧本的规定，而要把它变成舞台行动，怎么办？这就必须要求演员运用自己的意志，“以假当真”，展开想象，唤起生活中热的真实感觉，迫使自己相信这些虚构（“假使”）的东西，现在是“三伏天”，天气真热，又拉了一天车，好容易回到家里……。在这种情况下我会怎么做呢？于是按照生活逻辑：我（角色）进门之后就会掀起水缸盖舀凉水喝，拿起蒲扇搧着，甚至还要用手巾擦汗，用凉水冲洗等动作。无论角色做什么动作，演员在行动开始之前，都要展开想象，使自己具有足够的要这样做的愿望（也就是内心欲望——动机），具体的说就是又热又渴的真实感觉：感觉到脸上的汗水直往脖子里流，浑身都在冒汗，需要揩擦、搧扇，感觉到口干舌燥，嗓子眼直冒火，需要解渴才去喝水，而不是为了喝水而喝水，为了搧扇子而搧扇。这就得用自己的意志去支配，开展自己的想象力，回忆起生活中的真实感觉，以假当真地把它变成是我自己的需要，就象是在生活中自然而然产生的