

叶 涛 张马力著

话剧表演艺术概论

中国戏剧出版社

话剧表演艺术概论

叶涛 张马力 著

中国戏剧出版社

4

内 容 说 明

新 编 本 国 话 剧 表 演 理 论

本书为系统地论述话剧表演理论的专著，作者在总结中外话剧表演理论的基础上，对有关理论问题，如表演特征、舞台行动、角色性格、风格体裁、表演节奏、创作手段、创作流程诸问题进行了深入的研究和探索。其论述范围突破了以往偏重于写实手法话剧的局限，注意了对各种话剧表演流派、特别是运用现代手法的表演的研究，有较广的涵盖面及较新的观点。专著注意联系我国话剧艺术实践，总结我国优秀表演艺术家的经验，因此有较高的学术性及实用性。本书可供理论工作者参考，亦可作为系统学习表演理论的教材。

责任编辑：朱以中

话剧表演艺术概论

叶 涛 张马力著

中国戏剧出版社出版
北京市海淀区大钟寺南村甲81号
(邮政编码：100086)
新华书店北京发行所发行
北京彩虹印刷厂印刷

字数266,000 开本 850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张12插页2

1990年7月北京第1版 1990年7月北京第1次印刷

印数(平)1-780册(精)1-100册

ISBN7-104-00185-9/J·111 定价(平)4.90元(精)7.95元

目 录

第一章 话剧表演艺术特征论	1
一 戏剧表演艺术的基本特征.....	4
二 戏剧表演艺术的先天特征.....	21
三 话剧表演艺术的基本特征.....	27
第二章 舞台行动论	38
一 舞台行动的基本内容.....	39
二 舞台行动的过程.....	47
三 舞台行动的立体结构.....	56
四 舞台行动的分类.....	67
第三章 角色性格论	92
一 舞台角色性格概念.....	93
二 角色性格创造的基本途径.....	109
三 角色性格创造的辩证关系.....	138
第四章 风格体裁论	153
一 真实观方面的区别.....	156
二 表演创造状态方面的区别.....	171
三 节奏处理上的区别.....	179

四	表现性手段使用上的区别	186
第五章	表演节奏论	191
一	舞台节奏概念及其内容	191
二	演员的整体节奏感	194
三	演员的层次起伏感	199
四	演员的形式流动感	207
五	演员力量配置的远景感	224
第六章	表演创作手段论	228
一	舞台语言的处理	229
二	舞台动作的选择	244
三	语言与动作的延伸——歌舞	260
四	表情的揣摩	266
五	内心独白的组织	279
第七章	表演创作流程论	287
一	表演创造的认识过程	289
二	表演艺术创作的形象构思过程	298
三	表演创造的体现过程	311
〔附录〕	表演教学论	329
一	话剧表演教学的基本原则	330
二	表演教学的第一阶段	345
三	表演教学的第二阶段	352
四	表演教学的第三阶段	362

第一章 话剧表演艺术特征论

本章代绪论。我们将通过对话剧表演艺术特征的分析涉及一系列话剧表演艺术的基本范畴；并由此引发出话剧表演艺术的若干基本矛盾。在以后的各章中，我们将逐步有顺序地讨论这些基本范畴和基本矛盾。

话剧表演艺术特征，用通俗的说法就是：什么是话剧表演艺术？或者说：它是一种什么样的，与别的艺术不同的艺术？这是一个似乎已经清楚又三言两语说不明白，研究不多却很少有人质疑的问题。因此，在本书的第一章中就提出这个问题，并尽可能作较深入的探讨是必要的。

一说话剧表演，人们会自然地联想起北京人民艺术剧院和《茶馆》的演出，脑际立即浮现出于是之扮演的茶馆老板王利发、英若诚扮演的刘麻子，以及郑榕、蓝天野、童超等优秀话剧演员所扮演的各具独特个性、栩栩如生的角色形象。曹禺同志在为《〈茶馆〉的舞台艺术》一书写的“序”中，曾这样赞赏这批演员们：

“台上的人物，不象是在演，而使人感觉是在生活，在那些年代里闯荡、挣扎、作孽、腐烂下去。应该说，北京人艺有一批了不起的演员，他们的身上闪射出艺术家魅人的光辉。”“《茶馆》与它的演出，是中国话剧史上的

瑰宝。”^①

《茶馆》赴西欧、日本演出时，轰动了国际戏剧界。我国话剧演员们的精湛演技征服了国外观众。《茶馆》确实可以称为我国话剧的代表作，现实主义演出的一个顶峰。

李泽厚同志在《略论艺术种类》一文中，根据表现与再现，动与静两项艺术分类原则，“一经一纬”，“相互交织”成一项总的原则，以此将戏剧归入“再现，动的艺术”，“综合艺术”，并指出话剧“更偏重于再现”，与更偏于表现的歌剧、舞剧、戏曲有别。“话剧依据于再现性的语言艺术，以制造‘生活幻觉’为能事，戏的内容比较复杂，而表演形式则比较简单，与生活相去不远。其中又有或更侧重情感的现实体验（斯坦尼斯拉夫斯基），或更侧重理智的深邃把握（布莱希特）”。

《茶馆》一类的话剧是偏重于再现生活，制造生活的幻觉，并更侧重情感的现实体验的，这一类话剧的表演是以逼真为艺术追求的，在演出时以引起观众共鸣为艺术目标。

同是北京人民艺术剧院，我们还曾看到过另一类型的演出：《绝对信号》、《野人》等剧。这些剧目与《茶馆》、《红白喜事》等剧目，显然是不同类型的演出，但仍然共属于话剧演出。这一类话剧还有中国青年艺术剧院演出的《魔方》、《街上流行红裙子》；中央实验话剧院的《十五桩离婚案的调查剖析》、《一个死者对生者的访问》；上海的《屋外有热流》等等。我们引用上海文艺出版社编《探索戏剧集》的内容提要中的一段话来概括这一类话剧演出的特点：

^① 《〈茶馆〉的舞台艺术》，中国戏剧出版社1980年版，第1页。

“它们把现实主义的人物同表现主义的手法、象征主义的寓意和超现实主义的情节融成一体；或以心理逻辑代替叙事逻辑，把人物的内心世界外化为可观的舞台画面，或充分发挥戏剧假定性的魔力，接纳观众对于戏剧演出的积极思索与参与；或采用多声部、多空间的综合表现方法，揭示多义的题旨意蕴；或动用哑剧、音乐、舞蹈、歌队、面具等多种手法，表现人物的深层意识和纷繁复杂的社会生活……。”

这一类话剧总的说来是更侧重于表现，着意于“破除生活的幻觉”。强调艺术的假定性外显，让观众时刻感到这是在演戏，以调动观众的思考为艺术目标。

当然，在演这一类话剧时，演员的表演不追求逼真，而且经常“出出进进”，不要求全身心地“进入角色”。演员必须更多地掌握表现技艺，对形体、声音的要求比较高，并要能歌善舞，多方位适应，多功能发挥。

但是，以上所指的不论是哪一类型的表演，仍然归属于话剧表演之中，如果超越一定界限，就不是话剧表演了。

这两大类型话剧并存共荣，是欧美舞台上已经形成了半个多世纪的戏剧现象，它却在近十年，我国改革、开放政策造成的环境气氛中，浓缩地在我国舞台上重演其全过程。随着中西方文化交流的开展，这种万花筒式的景象必将更加丰富多采。

当着我们探求话剧表演艺术特征的时候，我们必须从前述两大类型话剧表演中归纳出共同的特点。而将它们之间的区别搁置一边。

当着我们探求话剧表演艺术特征的时候，我们不能脱离整个戏剧表演的共同特征，因为话剧终究是戏剧的一种，而话剧

表演也是戏剧表演的一种。

当我们探求话剧表演艺术特征的时候，我们必须时刻记住：在戏剧思维多样化的今天，话剧演员不可能只演一种类型的话剧，他（她）们必须既演莎士比亚的戏，又演曹禺的戏；既扮演吝啬鬼，又扮演狗儿爷；既与擅用传统手法的老导演合作，又与采用现代手法的中青年导演或外国导演共同工作；既要“情感的现实体验”，又要“理智的深邃把握”；既要会在幻觉主义的演出中深入规定情境，让观众看到如同当场发生的事件一样逼真的再现技能，又要会在探索性实验演出中，随着舞台时空的交错更替，人物意识的流动，瞬息多变地适应各种表现要求。必须记住：演员基本上没有挑选剧本与角色的自由，他（她）们必须使自己时刻处于多功能、多方位适应的状态，就象液体一样可塑、随时可以灌注进任何容器成形，而在创造中百战不殆。

为表述话剧表演艺术的特征，必须先从戏剧表演的特征说起。

一 戏剧表演艺术的基本特征

戏剧起源于歌舞。当着歌舞表演突破一般的抒情而开始表现故事情节的时候，当着歌舞演员因此必须扮演故事中的角色的时候，戏剧艺术就逐渐形成了。戏剧理论家把古希腊的忒斯庇斯称作第一个登上戏剧表演舞台的人，就因为他是世界上最早的角色扮演者、故事表现者，使歌舞表演向戏剧表演转化，由此产生古希腊悲剧。王国维在《宋元戏曲考》中肯定：“必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”

“合歌舞以演一事”，就是由歌舞演员扮演故事中的角色，戏曲由此开始形成。

美国的汉密尔顿在本世纪20年代对戏剧所下的定义是：“安排演员在舞台上当着观众表演一个故事。”这定义虽不全面，却至今不可推翻，因为它是符合全部演剧史实，而且直接揭示了戏剧本质因素的定义。我国《辞海》“艺术分册”〔戏剧〕条：“由演员扮演角色，在舞台上当众表演故事情节的一种艺术”。这个定义明显地是从前者脱胎而来。可见，戏剧表演艺术首先就是“当众扮演角色的艺术。”

1、当众扮演角色的艺术

从戏剧的起源看来，戏剧表演一出娘胎就是演员当众扮演角色的艺术。没有演员当众扮演角色就没有戏剧表演，也就没有戏剧。

什么是扮演角色？这是一种特殊的艺术行为。我们认为德国浪漫主义者史雷格的意见最清楚明白，他认为：戏剧不能象说唱艺术那样用讲述者的叙述和描绘来补充故事里对话表达不出之处，因此要求：“故事中每一个角色都由一个活人来扮演。这人的性别、年龄、外表，都力求符合虚构人物的条件，甚至具有那个人的全部特点；每说一句话都要用恰当的声调、表情和动作；”他还要求“扮演想象中人物的演员必须穿着合乎他们的身分、时代、国情的服装；一半是为了逼真，一半因为服装也表示个性的特征。”^①

^① 史雷格：《戏剧艺术与文学教程》，转引自《艺术特征论》，文化艺术出版社1984年版，第416页。

这段话十分精采，几乎把演员扮演角色的内容包罗无遗：

- (1) 演员要扮演出角色的个性特征。（活人扮演出一个活的他人）；
- (2) 演员要扮演出角色的外貌特点；
- (3) 扮演者的自身条件和创作可能性必须符合角色需要；
- (4) 演员扮演的手段是语言声调、表情与动作；
- (5) 扮演的角色形象要达到让观众看来逼真的程度。至少必须是真实的。

可见扮演角色是一项十分复杂的艺术创造活动，对演员提出了很高的要求。扮演角色就是要创造出栩栩如生的舞台人物形象，而没有高超的演技就不可能完成扮演角色的任务。所谓演技就是“扮演他者、表现别一人格的技巧。”而且这种演技论在“东西古今都是相同的”。^①“你必须被创造的冲动所推动；你必须扮演而不要背诵。”^②亨利·欧文这样谆谆告诫我们。

这就是戏剧表演与非戏剧的其它表演艺术的根本区别点。歌舞演员如果参加歌剧或舞剧、音乐喜剧或歌舞剧的演出，扮演了其中的角色，那么，他们也就是从事了戏剧表演。我们可以把戏剧表演艺术简括地称作“扮演角色的艺术”。

但是在电影、电视从戏剧继承了演员扮演角色的技巧并用机械录制技术造出影片和录相带，在银幕和电视屏幕上与戏剧竞争的今天，我们必须对演员扮演角色这个特征予以戏剧式的界定：“当着观众”。戏剧演员是当着观众扮演角色、并与观

① 河竹登志夫：《戏剧概论》，中国戏剧出版社1983年版，第82页。

② 亨利·欧文：《表演的艺术》，《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1963年版，第261页。

众有着活的交流，这就是戏剧的优势所在。

当然，影、视演员和导演并非无视观众的反应的。瑞典电影导演柏格曼就曾宣称：“我对观众了如指掌。”许多著名电影演员常回到舞台上扮演戏剧中的角色，以直接感受当众表演的创作状态，在拍片时就能预计如何表演才能使观众满意。当然，戏剧演员和导演在排练场上的工作也是一种艺术创造，导演对演员的诱导启发，无不是与观众的可能反应相联系的，他就等于观众的代表。当一出戏进入连排、合成、彩排的阶段，我们不能否认一件艺术作品已经基本完成，可以供人欣赏了。这与影、视片后期制作完成，一幅画已经绘成，即将与观众见面别无二致，所不同的只是戏剧演员必须在观众面前再创造这个作品，每演一次就是一次扮演角色的重新创造。所以在肯定戏剧表演是“当着观众”进行的这个优越性时，不能忽略了在与观众见面时，艺术作品本身已经基本上完成这十分重要的前提。

因此，当有人把戏剧仅仅归结为“演员与观众的会面”时，我们不能不指出：不，演员是扮演着角色与观众会面的。没有演员扮演角色的“与观众会面”，在歌舞表演中、在曲艺与杂技的演出中都存在着。在流行歌曲演员与观众会面时，热烈疯狂的气氛远超出戏剧演出。我们完全不必羡慕并追求这种场面，因为我们要扮演角色，我们是戏剧演员，我们需要的是另一种艺术气氛与剧场效果。看来排除演员扮演角色的任何“革新实验”，最终均将碰壁，事实已经在说明这一点了。任何事物都有其质的规定性，演员扮演角色是戏剧的基本矛盾之一。取消这个内核，就会使戏剧变质。当着戏剧表演作品在观众面前演出时，它接受着检验，观众参与着创造，演技征服着观众，观

众的信息反馈影响着演员的扮演活动，演员据此调节着自己的表演。这里的关系是相辅相成的，只承认观众的审美接受一面而完全否定演员事先准备好作品的征服作用一面，或者反之，都是片面的。

2、化身成角色的艺术

“演员扮演角色”把戏剧表演艺术的基本矛盾明确地摆在我们面前，不需要作任何说明，演员要“扮演他者，表现别人格”，也就是说演员必须创造一个性格与本人不一样的虚构的角色形象。因此，河竹登志夫还指出：演员是“把自身变为剧中人，成为戏剧创造媒体的人。”^①这就是“化身”。化身决不是某一派表演艺术家特有的艺术追求，而是演员扮演角色的普遍要求。

被称为体验派表演大师的斯坦尼斯拉夫斯基曾经断言：

“没有性格特征的角色是不存在的”。因此，他认为“化身”就是演员扮演角色时“性格化”的能力。“由于每一个演员都应该在舞台上创造形象，而不简单是向观众表现自己，所以再体现和性格化对于我们大家都是必要的。换句话说，一切演员——形象的创造者，毫无例外地都应该再体现和性格化。”^②

“再体现”一词，俄文的原意就是“变成另一个人”，也可译成“化身”。这样，上面这段话的意思就很清楚了。

^① 河竹登志夫，《戏剧概论》，第4页。

^② 斯坦尼斯拉夫斯基：《演员自我修养》第二部，艺术出版社1956年版，第54页。

在斯氏之前，被称为表现派表演大师的法国演员哥格兰在《演员的双重人格》一文中首次提出“化身成角色”的要求。据他说：

“‘化身成角色’这句话，按照我记忆所及，是勒梅特尔在《吕·布拉斯》中获得了惊人的成功后才第一次被采用的。”^①

哥格兰接着说：“在扮演角色时总要设法剔除我个人的特征”，“我的希望是成为进入我所扮演的角色”。^②可见，“化身成角色”就是“成为进入”角色形象的意思，是一种“惊人成功”的表演状态。

在“化身成角色”、“进入角色”、创造出一个人物性格形象才是“成功”这一点上，所谓“体验派”和“表现派”看来是一致的。观点的分歧出在如何“化身”的问题上，大致上一派主张“合一”，另一派主张“表现”。但必须注意这是理论上的分歧，在实践中这也不是绝对的。

德国哲学家黑格尔在《美学》第三卷中曾对演员扮演角色提出过很高的要求：

“（演员）应该渗透到艺术作品里整个人物性格中去，连同他的身体形状、面貌、声音等等都了然于心，他的任务就是把自己和所扮演的人物融成一体。”^③

这实际上是一种“演员化身成角色”的“合一”理论。这种演员与角色“融成一体”的化身理论，成为亨利·欧文、萨尔维尼直到斯坦尼斯拉夫斯基等的有连续性的表演创作理想境界。

① 哥格兰：《演员的双重人格》，《“演员的矛盾”讨论集》，第291页。

② 同上，第297页。

③ 黑格尔：《美学》第三卷下册，商务印书馆1981年版，第276页。

比黑格尔更早些，18世纪法国启蒙主义者狄德罗在他的《关于演员的是非谈》一文中曾提出过另一种依仗演员表现的“化身”理论：

“（演员要）有扮演任何种类性格与角色的无往而不相宜的本领”“什么是舞台上的真实？是动作、谈话、容貌、声音、行动、手势与诗人想象出来的一个理想典范的符合，而这种理想典范又往往被演员加以夸张。妙处就在这里。这种典范不仅影响声调，就连手势、神情，也被改变了。结局就是演员在街上或者在台上成了两个完全不同的人，让人很难认出来。”^①

狄德罗认为演员要这样地做到“对某一理想典范的经常模仿”，而且每次演出都“以同一热情，扮演同一角色，得到同一成功”，就不能靠“敏感”，而要靠熟练和技巧，“要每次演出都象一面镜子，永远把对象照出来”。他认为只有这样的演员才能达到（后来被哥格兰称为“化身成角色”的）正确的状态：“演戏的时候，他如果是自己的话，又怎么会演到半路不是自己？他如果愿意演到半路不是自己的话，又怎么掌握他必须化人和坚持的正确状态？”^②

由此，狄德罗得出的结论是：演员“他不是人物，他是扮演人物，扮演得惟妙惟肖，你以为真是那样子，其实只有你觉得形象真实，他那方面，他明白他就不是”。^③

黑格尔和狄德罗都不是演员，他们都是哲学家、美学家，

① 转引自《“演员的矛盾”讨论集》第213页。

② 同上，第202—208页。

③ 狄德罗，《关于演员的是非谈》，《“演员的矛盾”讨论集》第208页。

他们从不同的观点出发，提出了两种不同的“化身成角色”的理论。他们的理论都具有相同的特点：企图彻底地一劳永逸地克服矛盾，却并不体会表演创造的复杂性。

哥格兰、与他争论的亨利·欧文、萨尔维尼，以及后来的斯坦尼斯拉夫斯基等都是演员，都懂得演员在舞台上表演时的甘苦和实际创作状态，所以他们谈这个问题都不那么绝对。哥格兰师承狄德罗的理论，结合自己的演剧实际，提出了“两个自我”和“双重人格”论，把演员“扮演角色”、“化身成角色”的过程归结成：“艺术不是‘合一’，而是‘表现’！”^①

哥格兰的演技论是相当实际的，而且具有高度自我解剖的勇气。他承认演员在化身成角色时，造成了双重人格：“他的第一自我是扮演者，他的第二自我就是工具。第一自我构思、或者不如说按照剧作者的勾划想象出将要扮演的人物（因为人物是剧作者的构思结果），不管他是答尔丢夫、哈姆雷特、阿诺尔弗或罗密欧，然后由他的第二自我来表现他想象中的人物，这种双重的人格是演员的特征。”^②

他从实践中体会到演员在“化身成角色”时：“应当始终是自我的主人。即使当深受他的表演所感动的观众以为他已经无法控制自己的感情的时候，他仍然应当能看清自己正在做什么，判断自己的表演效果和控制自己——一句话，在竭尽全力、异常逼真地表现情感的同时，他应当始终保持冷静，不为所动。”他甚至也不反对演员“和你的人物合而为一”，只是

^① 哥格兰：《演员的双重人格》，见《“演员的矛盾”讨论集》第284页。

^② 同上，第270页。

他立即提醒：“这样做的时候，永远不要丢弃你自己的个性。要始终控制住自己。无论你的第二自我在哭或者笑，无论你是否成为疯子或正在忍受临死前的痛苦，你的第二自我必须始终处在你的永远是无动于衷的第一自我的监察之下，并受制于某种不变的、预先规定的约束。”^①

哥格兰所说的第一自我是指演员自身，第二自我是指演员用自己的机体作为工具和材料“化身”成的角色。他看到了这二者的既不可分割地集于演员一身，而在实际上又存在着明显的矛盾与分裂，并如实地表述了这种双重人格。这是哥格兰在化身理论方面的重大贡献。

其实，狄德罗在观赏18世纪法国著名女演员克莱隆的表演时，已经感受到了演员的这种既统一又分裂的“化身”状态。他在详细描绘了克莱隆的表演状态后指出：“在这个时刻，她是双重人格：她是娇小的克莱隆，也是伟大的亚格里庇娜。”^②

可见，“双重人格”是狄德罗明确提出过的。它的含义也就是“变成两个人”，即哥格兰所说“两个自我”。从这条脉络来判断，“化身”理论实际上是所谓“表现派”大师们的源远流长的基本演技论。

亨利·欧文尽管不同意哥格兰的“表现”理论而与之争论，但他自己也承认演员在“体现诗人的创造并赋予诗人的创造以血肉，使剧本里扣人心弦的形象活现在舞台上”时也就是当演员在舞台上“化身成角色”时，“演员要能做到置身事外，他

^① 哥格兰：《演员的双重人格》，见《“演员的矛盾”讨论集》，第283—284页。

^② 狄德罗：《演员奇谈》，见《狄德罗美学论文选》，人民文学出版社1984年版，第283页。