

ZHONGGUO HUAJU BIAOYANSHILUN

吕双燕



中国话剧表演史论

民族表演体系的探索与构建



河北人民出版社

ZHONGGUO HUAJU BIAOYANSHILUN

吕双燕



中国话剧表演史论

民族表演体系的探索与构建



河北人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国话剧表演史论/吕双燕著. —石家庄:河北人民出版社, 2009.7

ISBN 978-7-202-05294-5

I. 中… II. 吕… III. 话剧表演-表演艺术-研究-中国 IV. J824.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 095046 号

书 名	中国话剧表演史论 ——民族表演体系的探索与构建
著 者	吕双燕

责任编辑	李 方
美术编辑	于 红
责任校对	余尚敏

出版发行	河北人民出版社(石家庄市友谊北大街330号)
印 刷	河北新华印刷一厂
开 本	850×1168 毫米 1/32
印 张	8.75
字 数	237 000
版 次	2009年7月第1版 2009年7月第1次印刷
印 数	1—1 000
书 号	ISBN 978-7-202-05294-5/I·792
定 价	15.80 元

版权所有 翻印必究

序

丁罗男

著名的英国戏剧家彼得·布鲁克曾经把戏剧的本质概括为 R. R. A, 即 Repeat (重复)、Representation (呈现)、Assistance (协助), 他的意思是, 任何一出戏剧, 都需要经过反复的排练, 然后在剧场里进行演出, 在此过程中还必须有观众的协同和参与。布鲁克显然继承了亚里斯多德最早奠定的“动作模仿”说, 把表演视为戏剧的核心。这和意大利文艺复兴的批评家卡斯特尔维特罗的观点也是一致的, 后者认为: “悲剧仅靠诵读, 假如不表演, 决不能表现它的特长。”(《诗学》)。而德国的莱辛在《汉堡剧评》里说得更干脆: “假如我的作品演后的结果与坐在炉边诵读的结果相同, 那么为什么要费尽心血来编剧? 为什么要无缘无故的建筑剧场, 招引了许多男男女女装扮起来? 又为什么要骗了观众来?”

这一切都说明, 戏剧的剧本虽然可以归为文学的一种供人诵读, 但就戏剧本体来说, 它是一种演出的艺术。布鲁克所说的 R. R. A, 每一步都离不开演员, 演员的表演才是戏剧最本质的东西。其实这一观念在中国的传统戏剧中也是没有疑义的, 中国戏曲历来是以表演为中心的综合艺术, 戏曲观众进剧场首先关注的就是“角儿”的唱念做打。可是, 自从中国有了话剧,

尤其是五四以后的现代话剧形成以后，这一观念渐渐地发生了偏差，比如早年著名的文明戏演员汪优游在学生时代参加业余演剧时就自认为这种穿时装的新剧，既无唱工，又无做工，不必下功夫练习就能上台表演的。五四以后提倡的现实主义话剧，更注重文学性及其社会意义，认为就表演而言，话剧与戏曲的不同就在于“生活化”（即早期所谓的“像真”表演）。久而久之，话剧表演的艺术性、技巧性被严重忽视，被降低到很次要的地位。这一点我们可以通过理论层面的成果加以检验：迄今为止，有关中国话剧表演的理论著作寥若晨星，“中国话剧表演史”更是未见一部；关于一些名演员的书多半是生平传记，缺少对他们表演艺术的深入研究；许多名为“话剧史”的著述基本上是“话剧文学史”，除了作家作品的详尽评析外，几乎不谈演员、导演的贡献，不谈以表演为中心的舞台艺术的发展。这一切当然是不正常的，亟待今天的话剧研究者们去改变。须知补上这块空白，不仅使一部话剧史回复其原来的面貌，更重要的是，对当前与未来话剧表演艺术的提高与发展都有不可缺少的借鉴和推动作用。

正是出于这样的考虑，当双燕着手准备她的博士论文，并打算对中国话剧表演的历史进行一番梳理与研究的时候，我表示了支持，尽管我知道这个课题并不好做。双燕在读博士以前就是山东艺术学院戏剧系的一名教师，她告诉我说，给那些学表演的学生上中国话剧史课，光讲剧作家和作品是很难满足他们的需求的，于是，她有意识地在授课中增加了表演部分，尽管不太系统，然而效果不错。由此可见，双燕选择这个课题并非心血来潮，而是有多年的积累、思考和准备的。果然，经过一年多的艰苦写作，她的博士论文以优秀的成绩获得通过。现在，这部在论文的基础上又经补充修订的专著终于出版，和更

多读者见面了，无论于她个人，还是于今天的话剧工作者，都是一件值得庆幸的事。虽然我对话剧表演并无多少研究，但为这部书写序也是义不容辞的了。

这部《中国话剧表演史论》的一大特色是对中国话剧表演发展历史的总体把握和理解。作者探讨的是话剧表演，但不是泛论表演的一般规律，而是从中国话剧的实际出发，研究话剧表演迄今为止的每一个阶段的具体形态特色，然后从中归纳总结出一些带规律性的问题，深入进行思考。换言之，本书在结构上采用了以史为经、以论为纬相互交织的方法，历史与理论结合，宏观与微观结合，既不作大量史料的堆积，又避免了空泛无谓的议论。这也显示了作者较为深厚扎实的史论功底。

作者将中国话剧表演艺术的发展，看成是几代话剧人为探索和构建中国特色的现实主义民族表演体系的不懈追求，那么，这种特色究竟是什么？如何透过纷繁复杂的现象，梳理出一条历史的脉络呢？在书中，她作了如下的概括：

在中国现代话剧表演艺术发展道路上，借鉴和学习西方的演剧方法与话剧民族艺术品格的生长和成熟之间，经常处于不平衡状态。因为表现现代民族生活和民族心理，适应现代的、民族的审美需求的需要，在以写实逼真为特征的话剧表演风格与以写意抒情为主要特征的民族传统戏剧表演之间，就一直处于一种既相斥又相吸的微妙关系，这种关系成为话剧表演艺术追求民族化和传统戏曲寻求现代化的共同内驱力。在话剧表演艺术的发展中，这种内驱力又成了将话剧表演从西方现实主义向具有民族特色的中国的现实主义拉动的巨大张力。这种巨大张力推动着对于中国学派的话剧表演艺术特征、方法的探索与研究，最终

建立起了中国话剧现实主义民族表演艺术的独特美学体系。

这样的概括，我认为是恰如其分，而且是抓住了中国话剧表演艺术发展的本质的。在另一个地方，作者更简洁地把中国话剧表演艺术的这种内在张力总结为“现代性”与“民族性”的矛盾，也就是说，一方面“话剧是中国民族演剧走向现代化的标志，话剧表演艺术的本质追求是现实主义”。“现代性和现实主义是中国话剧表演的立身之本，演技之魂。缺失了现代性，话剧的表演就会失去活力；走现实主义的道路，话剧表演艺术才获得了真正的生存与发展”。另一方面，中国话剧又需要民族化，“只有植根在中国民族生活的深厚的土壤中，才能真实把握和如实传达中国人的精神生活，话剧表演也只有在深入体验民族现实生活的基础上，才能够获得真实深刻地表现人物精神生活的具有民族特征的情感行为方式、语言动作方法等，从而塑造出具有民族特征和风格的人物形象。……话剧作为一种艺术审美创造，还必须适应民族美学特别是传统戏剧审美心理的基本要求，才能赢得艺术的生存和发展”。

现代性与民族性的有机统一，这在理论上并不是一个难以理解的命题，但在实践中要解决话剧表演既是现代的、又是民族的这一问题，却远非一蹴而就，而是经历了几代话剧人的共同努力，几十年舞台艺术的历练与探索的。一个重要的原因就在于，这中间横亘着具有悠久美学传统、拥有深厚群众基础的戏曲形态，二者确实存在着本书作者说的“既相斥又相吸的微妙关系”。

中国话剧之所以在一百年前诞生，特别是五四新文化运动后直接引进了西方现实主义戏剧的模式，根本的一点就是对民族艺术的现代性的追求。那时的知识分子在发动社会改革的同

时，也迫切要求改变传统戏剧从内容到表演形式上的脱离现实的倾向。早期话剧（文明新戏）虽然尚未提出现实主义的艺术观问题，但当时的新剧家乃至观众，都明白“新”和“文明”的含义在舞台形态上，就是能够对现实生活作逼真的再现，这就产生了与戏曲的写意化程式相剥离的“像真”的表演观念。有时候这种“像真”甚至到了相当自然主义的地步，如欧阳予倩所说的“真菜真荷兰水上台，真烧纸锭哭亲夫”之类的表演，当然不足为训，但至少说明它与戏曲的表演方法已经大相径庭了。然而，有意味的是，早期话剧在发展过程中始终没有真正与民族传统戏剧形式完全剥离，处于幼稚阶段的文明戏表演（尤其是进化团派）总是有意无意地继承着戏曲的遗产，甚至在后期形成了“定型”的演技。现代性与民族性就这样奇怪地在中国最早的话剧表演中并存着、杂和着，似乎预示了其几十年中国话剧表演中写实的与写意的两极矛盾，以及由此构成的内在张力。

在五四以后形成的现代话剧初期阶段，表演上的现代性与民族性的天平仍然向着现代性一边倾斜。完全不同于传统戏曲的西方现实主义戏剧被视为重建新剧的样板，其中当然包括表演上的“写实”。在洪深等先驱的努力下，中国话剧现实主义的表导演体制逐步建立起来，“摹仿生活”和“情绪体验”等观念在一个新的高度上统领着演员们的创造，话剧表演中的逼真和自然依旧是衡量艺术高低的准绳。在这种情形下，上世纪二十年代占上风的表演风格是“体验派”，像陈凝秋那样声泪俱下的表演所带给观众的感动，恐怕还是超过善于“模拟”的袁牧之等“演技派”明星的。还有一个有趣的事实是，当三十年代斯坦尼斯拉夫斯基的现实主义表演理论最早介绍到中国来的时候，据说斯氏的《演员的自我修养》后半部没能被译者看到，于是，

前半部里强调的“体验”，被误认为是斯氏体系的唯一核心和精髓。在相当长的一个时期内，“体现”被排除在斯氏体系之外，似乎一谈到演技，就有反真实、反自然，进而反现实主义之嫌。

然而，表演艺术毕竟不光是理论上的争议，它必须通过舞台实践和观众的检验。所以，当三十年代中期，中国旅行剧团和上海业余剧人协会（后更名上海业余实验剧团）先后崛起，话剧职业化浪潮澎湃之际，中国话剧的表演艺术也开始了长足的进步，通常所说话剧的走向成熟，也包括这一时期舞台演出水准的提高。本书作者把这一时期开始直至整个四十年代中国话剧的表演，看做一个崭新的历史阶段，并且认为其特点是“现实主义民族表演体系的初创”。我以为这样的概括也是准确的，因为在中国话剧的这一黄金时代里，表演艺术无论在实践还是理论方面，均有重大的突破。从赵丹、金山到石挥，还有蓝马、魏鹤龄、舒绣文、张瑞芳、唐若青、白杨等等，一大批深受观众喜爱的优秀演员涌现出来，灿若群星。如石挥这样的表演艺术家，至今都很少有人能够超越。本书以翔实材料，对他们的表演艺术成就分别作了分析评论。我们看到，就在这一时期，中国话剧表演的民族性问题被明确地提出，并得到了空前的重视。话剧早先与传统戏曲剥离的倾向代之以重新的结合，这并非偶然，而是历史发展否定之否定的必然结果。

每一个话剧演员，无不把真实、自然看做舞台表演的追求目标，但不同的时代、不同的民族、不同的表演风格流派，却有不同的真实观、自然观。这使我们想起欧洲表演史上一段趣话。擅演莎士比亚悲剧的著名英国演员亨利·欧文，一直被认为是主张现实主义（自然主义）表演的“体验派”大师，但在声称“永远拥护自然而反对自然主义”的法国“体现派”艺术家哥格兰看来，欧文的表演“由于过分迷恋独创性，所以常常

缺乏适度的自我约束”，还“免不了有追求漂亮小动作的毛病”，因此，“至少今天批评欧文不够自然的正是我们法国人”。（哥格兰：《演员的双重人格》）那么，中国人的舞台真实观和表演自然观又是怎样的呢？依照我们民族的传统审美观念，艺术总是不等于生活的，无论国画还是戏曲，都遵循“形神兼备，传神为主”的原则，不满足于表面的、外部的形态逼真，而要求从生活现象中提炼出本质的东西，所谓“不似为欺世，太似为媚俗”就是这个道理。这就可以解释，在很长一段时间里为什么中国观众对话剧表演感觉“味道”不够，对话剧演员在舞台上拖沓的“判断”、“体验”过程不耐其烦的原因了。

话剧表演同样是可以既真实自然，又好看有味的，上述那些优秀演员在实践中认识到这一点。斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系是伟大的艺术成果，但并不是说它无懈可击，特别是在建立适合中国观众审美心理的表演体系的时候。所以，从四十年代初建，到五十年代现实主义民族表演体系基本形成时期，先后两代演员在努力学习斯坦尼体系方法的同时，不同程度地借鉴了民族戏剧的宝贵经验。正因为如此，抗战后期的上海和重庆的舞台上涌现了以石挥、金山为代表的成熟的话剧表演艺术家，戏剧大师黄佐临在《稀有的表演艺术家石挥》一文中曾经这样评价他的表演：

石挥的戏路宽，就像他熟悉的京剧的生、旦、净、末、丑一样，什么样的角色都能演，而且，悲剧、喜剧、闹剧、正剧也都能演得好。在舞台与银幕上他是称得上创作了丰富多彩的人物群像的！……每一个角色就是一个活生生的人物，而每个人物又都含有他——石挥自己的一部分特色。观众看他演戏，是来看戏本身，又是来看石挥的。一个演

员，能够在角色身上把人物与自我融化得如此之协调，是难能可贵的，而他在众多人物身上都取得了这种和谐，不能不说是个具有艺术魅力的、技巧娴熟的天才表演艺术家。

能够做到让话剧观众来看戏的同时，像看戏曲的“角儿”一样来看石挥本人，足见他在表演艺术上的巨大魅力。本书作者认为：“石挥的表演艺术创造和对表演理论的探讨，集中表现出中国艺术家对斯坦尼体系、哥格兰演剧学说以及中国传统演剧美学精神的合理借鉴、融会、丰富和发展，是中国话剧民族表演体系探索和构建过程中的极为重要的成果。”我看这样的结论并不过分。金山也是一位善于将体验与体现很好地融为一体、深受观众爱戴的话剧演员。他塑造的屈原、施洋大律师等形象也有许多形象鲜明的“绝活”，这些演技动作决不是没有生命的程式，而是在充分体验人物内心的基础上，将激情透过眼神、手势和形体表现出来的结果。很有意味的是，石挥和金山在话剧表演上的成功，除了丰富的生活积累、广泛的艺术修养外，他们对戏曲艺术都有深深的热爱，都有京剧表演的功底，这恐怕不是偶然的巧合。

如果说四十年代中国话剧演员借鉴民族传统还有一些为戏剧走向大众的形势所逼，那么到了解放以后的五十年代下半期，话剧界通过正规地学习斯氏体系，重新反思中国话剧的民族化道路时，终于在理论和实践两个方面把现实主义民族表演体系的水平提高到了一个新的层面。戏剧大师焦菊隐在北京人艺就明确提出在斯坦尼体系的基础上，结合中国戏曲的精神与形式，创建具有鲜明中国特色的诗意话剧，这就是后来形成的著名的北京人艺表演学派。以于是之、朱琳等为代表的北京人艺优秀演员，以及像李默然、胡庆树等在解放后成长成熟起来的新一

代艺术家，他们学习话剧民族形式更加自觉和热情。在五十年代探索热潮中，很多演员认真探讨和学习戏曲表演善于运用精炼、准确的手段表现人物的精神世界的优秀传统，并具体运用到舞台艺术实践中，创造了许多具有浓郁民族风格、撼动观众心灵的话剧演出。本书作者也以较大的篇幅，论述了这一时期的实践经验和理论成果，许多观点与材料都富于启示性。

关于究竟什么是中国现实主义话剧民族表演体系的问题，作者在本书第四章的末尾有过一段概述：

中国现代话剧民族表演体系的心理理念是现实主义，其基本艺术方法是写实与写意结合，摹形与传神并重，写实摹形为基础，写意传神为追求。话剧民族表演艺术的理想境界是形神兼备、生活气息与诗意情境共融。在技巧技术方面，话剧民族表演艺术不拘一格，博采众长，探索适合现代民族审美需求的大众喜闻乐见的形式技巧，追求中国特色，民族风格。

基于这样的根本观点，作者在接下来论述新时期以来“新的现实主义”表演探索阶段时，提出了一些自己的看法。她一方面肯定了演剧流派的多样化是现实主义话剧发展的必由之路，“新时期以来探索戏剧对中国话剧表演艺术的突破和创新，是演剧艺术观念的现代意识和开放精神的表现，对于推动中国话剧表演艺术在新的历史条件下，实现新的现代化有重要意义”；另一方面，也对其中存在的问题进行了批评。归纳起来集中在两点：一是在探索各种非写实的表演技巧时，“忽视乃至抛弃了现实主义表演艺术的核心方法——‘体验’。缺失了‘体验’的表演是无法完成对人的精神生活的深刻表现的，是‘失魂’的”；

二是“将表演艺术的现实主义观念与写实方法等同起来”，因为反对刻板、僵化的写实模式而一概否定写实方法，甚至连同现实主义创作精神一起否定了。这还表现在对戏曲表演艺术本质的曲解上，似乎戏曲就是写意、夸张，忘记了戏曲的“传神”就是要表现生活本质的真实，因此它仍然是现实主义的。原则上，我是赞同这些意见的。略感遗憾的是，作者对此还缺乏更深入的理论分析。比如说“体验”的问题，“体验”无疑是现实主义表演艺术的共同基础，人类表演史上也出现过个别非体验的表演主张，如戈登·克雷的“超级傀儡”理论无须体验，那当然不属于现实主义范畴，且不说实践中是否行得通，即使做成了一派，也肯定不能成为表演艺术的主流。但在现实主义创作内部，不同风格流派的“体验”方法技巧，恐怕也并不完全一样，需要做具体深入的研究。

再说，表演上写实与写意的结合问题，怎样才是恰如其分的“度”，也可以作进一步的探讨，书中有这样一段论述我认为是很正确的：

作为以揭示人类精神生活的真实为追求的戏剧表演艺术，正是以现实主义的艺术精神为发展和创新动力的。在具体的艺术方法上，现实主义并不局限于写实，虽然，斯坦尼体系崇尚写实，但不等于别的民族、别的演剧流派也必须写实。写实是最朴素，也是最可能极大程度地逼近人的精神生活的一种方法，但绝不是唯一的。而且真正的写实艺术即现实主义的写实，是对生活本质的提炼，不是照搬琐碎生活的自然主义；现实主义的写实也不应该走向刻板化、模式化，否则就不是真正的写实艺术了。新时期中国探索话剧所极力要突破乃至否定的，其实是那种自然主

义，尤其是刻板僵死的写实。这种突破是真正的现实主义精神复苏的表现。因此，因为否定僵化或自然主义的写实而全盘否定写实艺术，甚至连同现实主义一同否定，是荒谬的。

那么，如何在写意（或者说非写实）的表演与自然主义的表演两极之间找到适当的契合点？书中很好地分析了新时期以来那些被称为“新的现实主义”的成功剧目，证明了探索戏剧中成就最高的恰恰是那些坚持了现实主义创作原则，同时吸收了其他表演技巧方法的演出。希望双燕在这个点上把文章继续做下去，给日益发展变化的表演艺术提供更多的理论指导。或许这个要求对于并非学习表演出身的双燕来说近乎苛刻了，不过，我觉得这应当是摆在她面前的一个新的课题、新的挑战。我期待着她有更多阐述、研究中国话剧表演艺术的历史与理论的著作问世！

2009年2月12日
写于上海戏剧学院

目 录

序

丁罗男

绪论

第一章 中国早期话剧的表演观念与实践 (1899—1917)

- 第一节 早期话剧的演剧实践 / 12
- 第二节 早期话剧演技特色与局限 / 20
- 第三节 早期话剧的表演理论 / 28

第二章 现代话剧表演观念的多元探索 (1917—1935)

- 第一节 现代话剧表演观念的确立 / 36
- 第二节 洪深的现实主义表演理论 / 47
- 第三节 余上沅、向培良的表演理论 / 60
- 第四节 演剧实践与演技风格 / 70

第三章 现实主义民族表演体系的初创 (1935—1949)

- 第一节 “中旅”的职业演剧及其表演风格 / 91
- 第二节 斯坦尼体系的引进与“建立现实主义的演出体系” / 98
- 第三节 现实主义话剧表演艺术的成熟 / 108
- 第四节 向民族化迈进 / 131

第五节 关于话剧民族表演体系的理论建树 / 139

第四章 话剧民族表演体系的构建 (1949—1976)

第一节 学习斯坦尼体系对话剧表演艺术的影响 / 150

第二节 话剧表演艺术民族化的探讨 / 156

第三节 “演员的矛盾”的讨论与话剧表演理论的成熟 / 164

第四节 民族现实主义表演体系的基本形成 / 168

余论 走向“新的现实主义”(1976年以来) / 185

附录/ 195

一 胡导先生访谈录 (一) / 195

二 胡导先生访谈录 (二) / 207

三 话剧演剧史论文四篇 / 220

四 主要参考书目 / 252

五 主要参考期刊 / 257

六 主要参考报纸 / 259

后记/ 260

绪 论

国内目前对于中国话剧表演艺术的史论研究是十分薄弱的，我们至今尚未见到一本完整的话剧表演史专著，几所戏剧院校和多数艺术院校的戏剧系，也大多没有开设“中国话剧表演史”课程，全面、系统、深入的研究成果就更罕见。做表演史太不容易，头绪的纷乱繁杂，资料的匮乏，表演理论的薄弱，实践经验的不足等等，许许多多的客观、主观条件的限制，足以让人望而却步。但是，谁都知道，戏剧最终体现为演出的艺术，对戏剧史的研究，绝对不可以忽略演剧史。演剧艺术的核心是表演艺术，所以对演剧史研究的核心环节便是对表演艺术的研究。

虽然目前还没有一部系统全面有一定理论深度的话剧表演史出现，但并非没有对中国话剧表演艺术理论和实践进行研究的具体成果。特别是一些实践经验丰富，而且有较高的理论修养的艺术家对中国话剧表演，从理论到实践的多方面探索与总结，是十分宝贵的成果。从这些成果的学习与研究入手，我找到了本论题的切入点。

丁罗男先生在他的《二十世纪中国戏剧整体观》一文中，引用法国历史学家马鲁的观点，阐明他关于戏剧史论研究的深