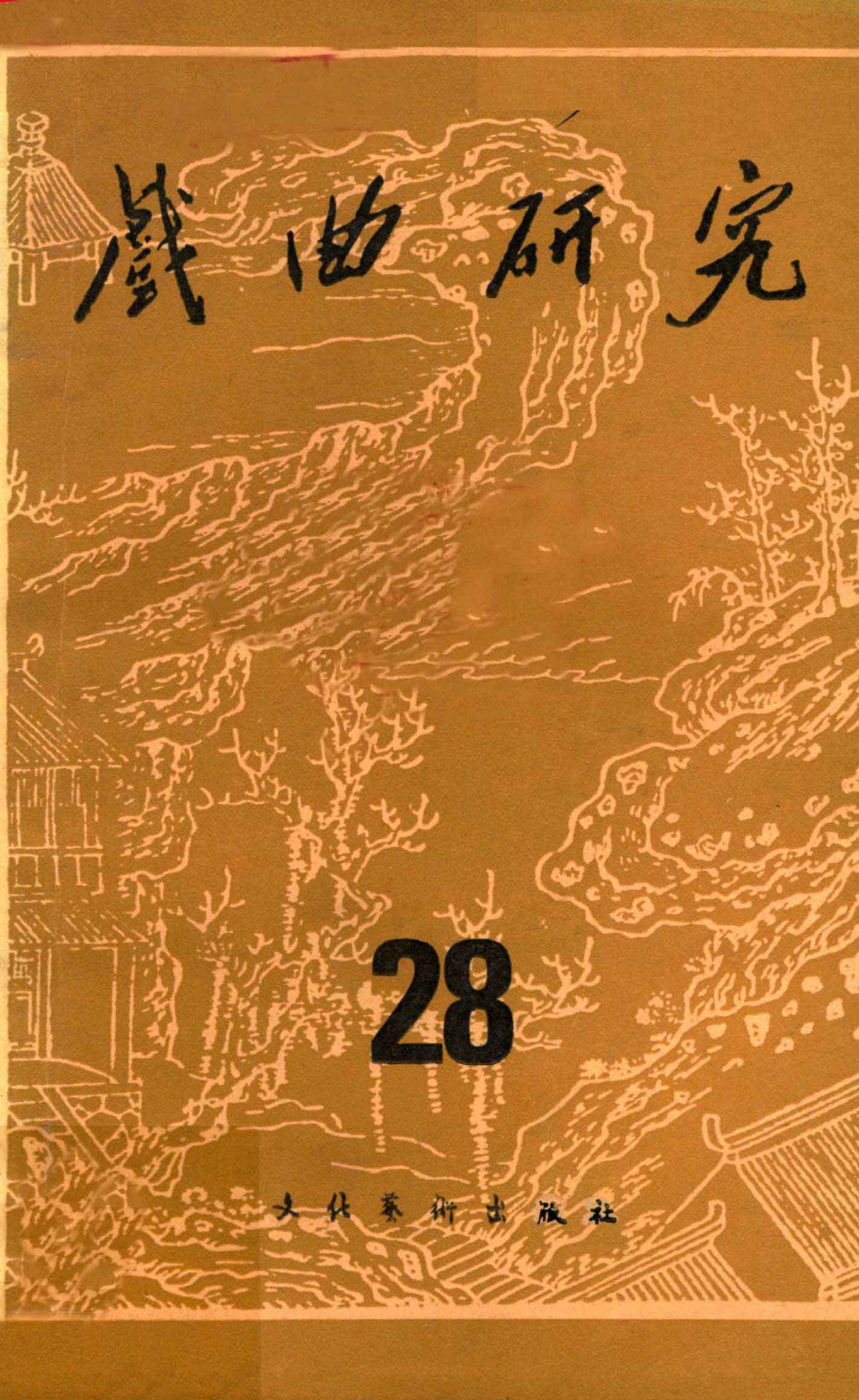




戲曲研究

28

文化藝術出版社

戏 曲 研 究

第二十八辑

中国艺术研究院戏曲研究所
《戏曲研究》编辑部 编

文化艺术出版社

主 编 颜长珂
副 主 编 安 葵

责任编辑 彦 君
 孙永和

戏 曲 研 究

第二十八辑

*

文化艺术出版社

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义兴华印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米 1/32 印张8.75 字数203,840

1988年12月北京第1版 1988年12月北京第1次印刷

ISBN 7—5039—0303—1/J.75

定价1.85元

目 录

舞台艺术

- 多元的体验方式.....黄克保 (1)
- 京剧形式美初探.....刘 琦 (23)
- 论戏曲音乐的重字传统.....汪人元 (35)
- 《戏曲剧作艺术谈》序.....沈达人 (54)

百家争鸣

- 戏曲理论研究的新课题.....孟繁树 (56)
- 戏曲表演的特殊地位.....黄在敏 (76)
- 戏曲导演的使命.....李六乙 (83)
- 戏剧不是商品.....刘有宽 (97)

目连戏研究

- 涵盖多元思想, 容包多种艺术.....
- 论目连戏兼及海内外的研讨情况.....薛若邻 (104)
- 我国封建社会的镜子.....
- 目连戏思想内容初探.....汪效倚 (118)
- 论祁剧目连戏的流变与特色.....刘回春 (134)

我看戏曲

- 要尊重京剧的艺术表现规律.....李化吉 (156)

戏曲史研究

- 论汤显祖在戏曲理论史上的地位……………孙永和(163)
- 论明清文人传奇的创作方法……………郭英德(179)
- 屠隆及其剧作……………阮 蒂(201)
- 《琵琶记》艺术技巧新探(摘要)……………〔美〕让娜·玛丽根
……………徐惠风译(219)

文献与考证

- 清乾隆间扬州官修戏曲考……………袁行云(225)
- 书《清乾隆间扬州官修戏曲考》后……………吴书荫(245)
- 《南词叙录》的作者问题……………徐朔方(249)
- 元剧《陈州粳米》中几个俗谚的来源……………顾学颀(255)
- 宋杂剧拾零……………薛瑞兆(261)
- 周履靖的生卒年及其他……………张军德(268)
- 严助庙访古……………谢涌涛(273)

多元的体验方式

——对戏曲舞台体验的一种看法

黄克保

自从黄佐临先生发表了关于梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特的三种戏剧观的著名论文以来，在一段时间里，“三大演剧体系”的异同已成为我国戏剧界议论的热点，相对地说，对表现学派的学说却显得有些冷落。为了在比较中探讨戏曲舞台体验的特点，这里想旧话重提，先谈谈戏剧表演中的体验学派和表现学派的问题。

一 表演艺术的本性是体验和表现的统一

体验派和表现派之间的论争由来已久。如果从狄德罗发表《演员奇谈》^①一文算起，这场论争已经延续了两个多世纪了。充

^① 狄德罗(1713—1784)，法国思想家，他这篇论文(*paradoxesurlecomédien*)在我国有几种译法：一作《谈演员的矛盾》，朱光潜译，载1961年2月2日《人民日报》；一作《关于演员的是非谈》，李健吾译，载《“演员的矛盾”讨论集》第194—240页，上海文艺出版社1963年版；本文取施康强的译法，见《狄德罗美学论文选》第277—346页，人民文学出版社1984年版。

分的论争已把问题引向深入，促使我们思考了这样一个命题，即：表演艺术按其本性来说，体验和表现是统一的。

先让我们重温一下两派学说的要点。

体验学派的理论主张的主要之点，是演员创造角色时，必须体验角色的感情，而且在每一次演出中都要重新体验和感受这种感情。十九世纪意大利著名演员萨尔维尼是被公认的体验学派的优秀代表。他说：

每一个伟大的演员都应当感受到，而且应当确实地感觉到他所表演的一切。我甚至认为，演员不仅要在研究角色的时候一次再次地体验自己的激动心情，并且在他每次演这个角色时，无论是第一次或者是第一千次，他都应该或多或少地去体验这种激动的心情。^①

斯坦尼斯拉夫斯基十分推崇萨尔维尼的表演艺术，在他的著作里引用了萨尔维尼的话，并且作了这样的概括：

应当体验角色，即感受和角色相类似的情感，而且每一次重演时都要这样去感受。^②

这种创造境界，用戏剧界的行话来说，就是生活于角色。为了追求这种境界，斯氏用了毕生的心力，创立了一整套心理技术，形成了有名的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系。

表现学派的理论主张与此完全相反。这一学派的优秀代表、

^{① ②} 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷第29页，中国电影出版社1979年版。

法国著名演员老科克兰就曾直截了当地宣称：艺术不是“合一”，而是“表现”！^①表现派的名称就是由此而来。科克兰根据表演艺术是创作者（演员）、创作材料和创作成品（角色）三位一体的特点，提出了演员具有双重人格、即有两个自我的命题^②：第一自我——演员、创作者，第二自我——创作材料；第一自我是灵魂，第二自我是肉体；^③并且认为：第二自我必须始终处于第一自我的监督之下。^④“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时候，他应当始终保持冷静，不为所动。”^⑤

体验派要求演员“生活于角色”，始终与角色保持一致；表现派却要求演员“始终保持冷静，不为所动”；看来各执一端，针锋相对。那末，两个学派之间就绝无共同之处吗？不然。假如我们象萨尔维尼那样，把演员创造角色的过程分为准备角色和舞台演出两个阶段的话，就不难发现：两派学说的对立，不在准备角色的阶段，而在舞台演出的阶段。在体验学派看来，体验应贯串于创造角色的全过程，不但在准备角色阶段，而且在舞台演出阶段，演员都必须体验角色的感情，无论是演出的第一次还是第一千次。表现学派着重的是“最佳表现方式”（科克兰），或者用狄德罗的说法，叫“理想范本”，他说：“最伟大的演员就是最熟悉这些外在标志，并且根据塑造得最好的理想范本最完善地把这些外在标志扮演出来的演员”。^⑥科克兰甚至认为：“一个角色的最佳表

①②③④⑤ 《“演员的矛盾”讨论集》第284、270、272、284、283页，重点为原文所有。上海文艺出版社1963年版。

⑥ 《演员奇谈》，施康强译。《狄德罗美学论文选》第326、287页。人民文学出版社1984年版。

现方式一经决定，以后应当永不更改。”^① 他们主张：为了避免演员的感情失控或被角色“拐跑”，演出时必须绝对不动感情，只须冷静地去重现那个“最佳表现方式”。狄德罗更把这一点推向了极端，他认为：“极易动感情的是平庸的演员；不怎么动感情的是为数众多的坏演员；唯有绝对不动感情，才能造就伟大的演员。”^② 可是，表现学派所追求的“最佳表现方式”又是怎么产生的呢？还是科克兰说的：“总而言之，第一个必要条件是深刻地和仔细地研究性格；然后，必须按照性格所决定的人物的必然形状，由第一自我形成概念，由第二自我加以再现。这就是演员的工作。”^③ 可见，在准备角色的阶段，两派的学说还是一致的，即表现学派也要求从体验出发。也许正是因为这一点，所以斯坦尼斯拉夫斯基虽然不赞成表现派的理论主张，却还是把它同匠艺区别开来，承认它是表演艺术的一个流派。

然而，如果再进一步考察，在舞台演出的阶段，两个学派果真没有任何共同之处吗？也不然。尽管两个学派都很强调自己的理论主张，但一到实际演出时，就都不能坚持到底了。强调体验的，不能排除表现的成份。萨尔维尼谈到过演员的“双重生活”，他说：

当我表演的时候，我过着双重生活，我一面哭和笑，同时又在分析自己的笑声和眼泪，好让它们能够更强烈地影响我想要触动的人们的心。^④

① 《“演员的矛盾”讨论集》第284页。上海文艺出版社1963年版。

② 《演员奇谈》，施康强译。《狄德罗美学论文选》第326、287页。人民文学出版社1984年版。

③ 《“演员的矛盾”讨论集》第272页，上海文艺出版社1963年版。重点是原文所有。

④ 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第三卷第152页。中国电影出版社1979年版。

十九世纪的英国著名演员亨利·欧文也有类似的论述：

演员必须具有一种好象是双重的意识：在充分表露一切适合戏剧情境的情感同时，还自始至终十分注意他的方法的每个细节。^①

这种“双重生活”或“双重意识”，正是演员处于感情活动和理智活动、体验和表现的边缘状态的具体表现，也就是说，演员的体验与表现是微妙地交织在一起的。同样，强调表现的，也不能排除体验的因素。科克兰论证了演员的“双重人格”，并认为第一自我是灵魂，第二自我是肉体。但是，难道灵魂同肉体可以绝对分割吗？难道第一自我和第二自我不就同时存在于同一个演员身上吗？正是科克兰自己，在谈到答尔丢夫的形象创造时说过：不能仅仅满足于外形的相似，“还需要学答尔丢夫的声音来说话”，“必须强迫自己象答尔丢夫那样走路、谈话、倾听、思索，把答尔丢夫的灵魂灌注进自己的身体。”^②可见，强调表现的演员也不能对他的角色完全无动于衷，他同样必须学习角色的声音、走路、谈话、倾听和思索的方式，直到把角色的灵魂“灌注进自己的身体”。这样看来，强调体验的，不能排除表现因素的渗入；强调表现的，也不能排除体验因素的存在；两个学派虽然在理论上各执一端，在实践中却不能截然分开，正如斯坦尼斯拉夫斯基所说：“真正体验的因素时常侵入表现艺术，反之，真正的体验艺术也常用表现艺术的一些富有外部效果的手法来渲染自己。”^③“在现实生活和

① 《亨利·欧文论演技》，夏立民译。《外国戏剧》1981年第2期。

② 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷第37页。中国电影出版社1979年版。

③ 见《导演艺术的探讨——斯坦尼斯拉夫斯基体系在中国的运用》孙维善的发言。《戏剧艺术》1980年第1期第69页。

实践中，所有派别都混在一起了。”^①

那末，以创立“间离效果”著称于世的布莱希特又是怎么说的呢？大家知道，布莱希特是不主张演员“入戏”的，他认为：由于“人们意识中无法排除的种种变化”，“强行入戏必然引起不少困难”，^②所以他一再强调：“演员在舞台上不允许完全蜕变为表演的人物”，^③“演员一瞬间都不允许使自己完全变成剧中人物”。^④他要求的是感情的“间离”，而不是感情的共鸣，“不言而喻，‘间离效果’妨碍直接的感情上的接受”。^⑤布氏创立的种种间离手法，都是为了造成一种陌生感，阻止观众产生感情的共鸣，使他们不致沉浸到“迷醉的幻觉”中去，以便“赋予观众以探讨的、批判的态度来对待表演的事件。”^⑥对演员，他倒是主张“不必完全放弃采用引起共鸣的手段”，^⑦当然这只是指角色的准备阶段；在舞台演出时，他虽然也主张演员“只须表现他的人物”，但同时又认为：“这并非意味着，当他表演热情奔放的人的时候，本身仍须无动于衷”，他所反对的，是演员感情同角色感情“彻底地合而为一”。其目的，仍然是要避免“导致观众的感情同剧中人物的感情的水乳交融”。^⑧这是否也意味着，布莱希特作为一个杰出的理论家和实践家，虽然不主张演员“入戏”，同时又意识到了“入戏”也不可避免呢？而且说到底，他的“间离手法”不正是为了阻止共鸣、防止“入戏”而创立的吗？

体验中有表现，表现中有体验，你中有我，我中有你，演剧

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷第50页。中国电影出版社1979年版。

② 《布莱希特论斯坦尼斯拉夫斯基体系》，姜丽译。《外国戏剧》1979年第3期。

③④⑥ 《戏剧理论译文集》第九辑第109、127、98页。中国戏剧出版社1963年版。

重点为原文所有。

⑤ 同上书第五辑第81页。中国戏剧出版社1958年版。

⑦⑧ 《戏剧理论译文集》第九辑第99、127页。中国戏剧出版社1963年版。

实践中这种错综而微妙的现象，说明了一点：表演艺术按其本性来说，体验与表现是不可分割的。其所以如此，就在于舞台感情同生活感情是两种根本不同的感情。首先，舞台感情来自生活感情，又绝不等同于生活感情。生活感情是真实的，舞台感情只是同角色感情相类似的，因而是带假定性的；生活感情是自然产生的，舞台感情是演员创造的。这种经过演员创造的感情，既以生活体验为基础，又同表现不能分开。举个简单的例子：在舞台上说悄悄话却要能让最后一排的观众都能听清，就不能不带表现的成分。如果一味强调体验而在舞台上真哭真笑，哭得冲淡了脸上的脂粉，笑得搞乱了身上的钗裙，甚至表现打人而真把人打伤，表现杀人而真把人杀死，那就不但破坏了体验，首先就失去了戏剧。反过来说，如果完全“无动于衷”，只有那冷冰冰的假模假式，也只能令人生厌，而不能让人感动。在各种戏剧性表演中，电影表演也许是最讲究“纪实性”的了。由于摄影镜头运动的作用，表演上的任何一点虚假几乎都能被放大而令人难于容忍，为了获得最大限度的真实性，有些导演甚至宁愿起用不是演员的演员；但即便如此，电影的表演仍然还是要体验与表现相结合。著名电影演员潘虹扮演《人到中年》中的陆文婷，曾获得“金鸡奖”最佳女演员奖的荣誉，她在陆文婷重病垂危这场戏中竟能演得如此之真切，使有些评论家认为她把处于弥留状态的病人“自己感觉不到的形体状态、精神状态和他们丧失了感觉的感觉”都表现出来了。^①演员不是病人，只是在扮演病人，却能连真正丧失知觉的垂危病人自己都已无法感觉到的东西“感觉”到并且真切地表现出来，这只能是演员的创造，这种创造，体验与表现就无法分开。事实也正

① 胡导、项奇：《潘虹的陆文婷形象创造——两个表演教师的对话》，《电影艺术》1983年第5期。

是这样。潘虹“为了捕捉陆文婷垂危的感觉,好多次到医院的抢救病房里去,观察病人临死前的生理状态,特别是眼神的变化,”^①甚至把弥留状态的病人“丧失了感觉的感觉都极为细致、深入地观察到了,并且用自己的神经抓住了,‘感觉’在自己身上了”。^②这场戏在影片中共用了二十七七个镜头,其中陆文婷个人的镜头、包括特写镜头就有九个,拍摄了她的茫然的脸(特写),两眼望着傅家杰(大特写),痛苦地微微一动(中景推近景),嘴微微一动(特写),手一松(特写),两眼朝上翻(特写),呼吸帽罩在脸上(特写),脸部稍有动势,双眉微皱(近景变特写),手渐渐收拢(特写)等种种表情和动作;除此以外,还用医生护士们的反应、心里图波纹的跳动、做人工呼吸等各种镜头的组合,渲染出了一种极端紧张的情绪气氛。^③在这场戏里,演员对生活的观察和体验是深入而细致的,而角色的眼神、表情和动作,包括抢救病人时的紧张气氛又都是经过精心设计、严密组织和准确再现的。这个例子足以说明:即便是最讲究生活真实感的电影表演,也还是要体验与表现相结合的,否则,很难设想能把这样一场表现特殊人物、特殊气氛的戏出色地表现出来。此其一。其二,舞台感情同生活感情的区别,还表现为演员的舞台感情必须服从角色的要求。生活感情是自然而然地产生的,因而是自由自在的,有时甚至是散乱无序的,不需要受任何约束,也不会违反演员自己的感情逻辑。角色的感情是剧本规定了的,它不能用演员的感情来代替,更不能让演员自由发泄,舞台感情必须有顺序、有逻辑、有激情、有节制地表现,不能溢出角色感情发展的轨道。没

①② 胡导、项奇:《潘虹的陆文婷形象创造——两个表演教师的对话》,《电影艺术》1983年第5期。

③ 参阅钱学格:《电影欣赏讲座·表演部分之一》,《大众电影》1984年第8期。

有演员的理智监督，很难做到这一点。其三，舞台感情不能超越演员的心理——生理负担。生活感情是自然流露的，它同人们的心理——生理活动有一种天然的适应性；舞台感情是为角色而创造的艺术感情，既要服从角色的需要，又要适应演员的心理——生理承受力，如果一任演员的感情自由泛滥，超过了一定的限度，戏就演不下去了。明代有一个著名女演员叫商小玲的，以擅演《牡丹亭》的杜丽娘著称，每演“寻梦”、“闹殇”等折，能做到“真若身其事者，缠绵凄婉，泪痕盈目”。一天演“寻梦”，由于感怀身世，悲伤过度，不能自己，竟至“随身倚地”，死在了台上。^①这当然是个极端的例子，但也足以说明：舞台感情必须适度，必须有理智的约束。商小玲的感情体验无疑是真挚的，但由于把本人的生活感情带上舞台又不善于自我抑制，感情的强度和深度都超过了舞台体验所需要的份量，超过了演员自身的心理——生理承受能力，才造成了演剧史上少见的悲剧。俄国著名演员连斯基说过：“只有极端的敏感加上充分的自我控制——才是伟大的演员。”^②这是对舞台体验和舞台控制的精辟见解。其四，舞台感情同生活感情的区别，还在于舞台感情具有审美的性质。阿甲曾举过这样的例子：“生活里一个寡妇在哭她丈夫的时候，我们不会去欣赏她的情感，也不能要求她的情感有什么审美的价值。没有听说过有人要求现实生活里的喜、怒、哀、乐，适合于艺术的审美范畴的。但当我看到有些演员用自己的真情感在演戏，那实在难受；体验愈深，形象愈丑，表演者由衷而动，观者啼笑皆非。”^③这对舞台

① 见焦循《剧说》卷六引《硃房蛾术堂闲笔》，《中国古典戏曲论著集成》第八集第197页。中国戏剧出版社1959年版。

② 《“演员的矛盾”讨论集》第178页。上海文艺出版社1963年版。

③ 阿甲：《戏剧审美心理及其它》，《戏剧报》1984年第9期。

感情的性质分析得极其深刻。不是说不要生活体验，舞台感情是以生活感情为基础的，但舞台感情已是生活感情的净化和深化，它是经过演员再创造的艺术感情，是演员对生活进行审美观照和过滤的产物，它的浓度、强度和深度已远非生活感情可以比拟，有时甚至是演员在生活体验中无法达到的，只有这种感情，才能被人所欣赏，给人以美感，也就是具有审美价值。这一点，就是一向注重生活真实感的斯坦尼斯拉夫斯基也是非常强调的，他说：“演员在家里和排演中一再为角色而痛苦哭泣之后，先是从多余的、妨碍着他的激动中平静下来，再走上舞台，以使用自己的情感鲜明、饱满、深刻、易懂而优美地向观众述说所体验的东西。”^①既要深入体验，又要进行审美观照，然后用鲜明、优美的形式向观众表达出来，这应是演员追求的舞台感情。

由此看来，舞台体验既要以生活体验作基础，又具有表现的性质。体验与表现，在不同戏剧样式或不同演员的身上，可能有所偏重，却不能有所偏废，实际上，在更多的时候，体验与表现是微妙地交织在一起，演员是经常出入于体验与表现的边缘地带的。表演的过程，就是这两者不断矛盾、不断统一的过程。

二 戏曲舞台体验的多元性

如前所述，表演艺术的本性是体验与表现的统一，戏曲表演也不例外。只是由于戏曲表演受其程式性的制约，因而在舞台体验的方式上又有自己的若干特点。总的说来，它既是体验的艺术，也是表现的艺术，还有纯技术表演。没有体验，就没有戏曲的

^① 《斯坦尼斯拉夫斯集全集》第三卷第266页。中国电影出版社1979年版。

动人形象；没有表现和技术表演，就没有戏曲的鲜明表现力和形式感；多种体验方式在创造角色的过程中交替出现，不断转化，是戏曲舞台体验的特点。

下面分三点来探讨这个问题。

第一，感情节奏和音乐节奏、舞蹈节奏的紧密结合

古人论戏，重在论曲，系统地论述表演艺术的著作不多，但散见的精辟见解也不少。“设身处地”，“现身说法”，几乎是各家论述一致强调的观点。例如徐大椿在《乐府传声·曲情》中说：“必唱者先设身处地，摹仿其人之性情气象，宛若其人之自述其语，然后其形容逼真，使听者心会神怡，若亲对其人，而忘其为度曲矣。”^①黄旂绰等在《梨园原》中也说：“凡男女角色，既妆何等人，既当作何等人自居，喜、怒、哀、乐、离、合、悲、欢，皆须出于己衷，则能使看者触目动情，始为现身说法”。^②这里所说的“设身处地”，显然是指演员要把自己置身于角色的地位上去思索、感受、体会其喜怒哀乐，想象其“神情气象”；“出于己衷”和“现身说法”，是说演员必须有真情实感的体验才能正确地唱演角色。两段话，前者论度曲，后者论妆扮，都强调了体验的重要性。李渔在《闲情偶寄》中则提出“代人立心”的主张，他说：“言者，心之声也，欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非梦往神游，何谓设身处地。”^③他还进一步提出：“无论立心端正者，我当设身处地，代生端正之想，即遇立心邪僻者，我亦当舍经从权，暂为邪僻之思。务使心曲隐微，随口唾出，说一人肖一人，勿使雷同，弗使浮泛”。^④李渔此说，是为“填词”，即编剧立论的。那末，在

① 《中国古典戏曲论著集成》第七集第174页。中国戏剧出版社1959年版。

② 《中国古典戏曲论著集成》第九集第11页。

③④ 同上书第七集第54页。

表演上怎么“代人立心”呢？他提出了“能解”二字，就是要解明曲意，“得其义而后唱，唱时以精神贯串其中，务求酷肖”，^①他认为必须对唱词的情感内容进行分析、体会、理解，演唱时“以精神贯串其中”，才能“变死音为活曲”。^②他反对“无情之曲”，认为“口唱而心不唱，口中有曲而面上、身上无曲，此所谓无情之曲。”^③既要“梦往神游”，即化身为角色，以探求角色的“心曲隐微”；又要以精神贯串于曲中，使口中、面上、身上都能表达“曲意”，即曲文的情感内容，“变死音为活曲”，以求得形象的“酷肖”。在这里，李渔进一步把体验角色的要求具体化了。

川剧前辈演员周慕莲也有“神贯而容动”之说。他说：“演员表演，无论唱、做、念、打，都必须记住两个字：一是神，一是容。神就是‘内在’，容是‘外表’。神贯于容，神不贯则容不动；神到容随，神贯而容动。”^④这里同时提到了神和容两个方面，强调了神的贯注，要用内在感情贯注于外形。

这些关于舞台体验的见解，都是十分精辟的。

证诸戏曲的舞台实践，可以看到：戏曲演员是有丰富的感情体验的。程砚秋在《荒山泪》的“夜织”一场，通过一段〔西皮慢板〕，用低回哀婉的演唱，把女主人公张慧珠由于公爹丈夫入山采药、深夜不归而如坐针毡的沉重忧虑，犹如春雨湿地、一点一滴地渗入了观众的心里。这场戏，不但演出了人物内心感情的真挚，深沉，而且把秋风、落叶、长夜、孤灯等客观景象都溶入了人物的思绪，见之于人物的演唱，创造出了一种深邃的意境：夜深人静，万籁俱寂，只有萧瑟的秋风轻轻地敲打着窗棂，陪伴着张慧珠的凄苦、孤寂的身影，使观众也仿佛感受到了阵阵的寒意，从而分

①②③ 《中国古典戏曲论著集成》第七集第98页。

④ 《戏剧艺术》1978年第4期。