

张仁里 编

第二辑

论话剧导表演艺术

论话剧导演表演艺术

第二辑

张仁里 编

中国戏剧出版社

内 容 说 明

本书分一、二两辑。本辑收集了我国著名表演艺术家刁光覃、于是之、朱琳、方掬芬等撰写的文章共二十七篇。内容包括对话剧表演艺术基本理论的阐述；演员如何创造鲜明的舞台形象；表演如何向民族传统学习；关于喜剧的表演经验，以及关于国外体验和体现两大流派的主要观点介绍。

这些文章既是作者们舞台艺术实践的经验总结，又是建国以来话剧表演发展的忠实记录。对于戏剧工作者，特别是从事表演和戏剧研究的读者来说，这是一部有重要参考价值的著作。

责任编辑：郑光塞

论话剧导演表演艺术(二)

中国戏剧出版社出版

(北京东四八条52号)

新华书店北京发行所发行

北京永乐印刷厂印刷

字数273,000 开本850×1168毫米 $\frac{1}{32}$ 印张12 $\frac{1}{4}$

1985年1月北京第1版 1985年1月北京第1次印刷

印数：(平)1——2,800册 (精)1——640册

书号：8069·537 定价：(平)1.85元

(精)2.85元

目 录

话剧表演艺术纵横谈	金 山 于是之等 (1)
努力塑造长征英雄的崇高形象	蓝 马 (26)
演员、观众及其它	刁光覃 (33)
表演上的思考和探索	李默然 (57)
生活·心象·形象	于是之 (63)
舒绣文演虎妞	赵韫如 (85)
好人? 坏人?	苏 民 (109)
寻觅失去的青春	蓝天野 (114)
用形体说话	胡宗温 (132)
庞太监形象的创造及其它	童 超 (136)
扮演常四爷的一点体会	郑 榕 (155)
戏, 是演给观众看的	董行佶 (159)
威利·洛曼舞台形象的塑造及其它	英若诚 (166)
形象的矛盾和演员的创造	朱 旭 (172)
红花·绿叶·小草	黄宗洛 (179)
白鸡蛋 花鸡蛋 金弹子	方掬芬 (193)
我象不象陈毅市长	魏启明 (200)
从生活到形象	宫子丕 (205)
激情·分寸·体现	陶玉玲 (217)
为老战友画像	刘鸿声 (230)
得“意”不忘“形”	严丽秋 (241)

“动于衷”与“形于外”	马 超 (247)
演员创造人物的情感体验问题	胡 导 (253)
试论表演艺术三题	丁 里 (277)
喜剧表、导演艺术问题探讨	黄宗洛、王景愚等 (300)
喜剧表演浅说	李家耀 (341)
表现派和体验派的争论	张守慎 (361)
编后记	(381)

话剧表演艺术纵横谈*

金 山

今天是请大家来谈谈当前话剧表演艺术方面的一些问题。我们有十几年没在一起谈了，在座的很多是名家，平时很忙，今天应邀出席，足见对我们事业的热爱与支持，使我们的座谈大为生色。

我国话剧表演艺术的成就是很高的，但是一直没有很好地总结与宣传。“四人帮”对话剧的破坏干扰很大，很难说除恶已净，没有流毒了。话剧表演艺术本身也要在正本清源，恢复和发扬过去优秀传统文化的基础上继续发展与提高。今天请大家就话剧民族化、话剧表演怎样更好地表现我们的生活、塑造各种各样的人物，以及表演的深度和真实感等问题发表意见。我们这个会想多开几次，先谈得广泛一些，慢慢集中到一些问题上再进行深入的探讨。

* 一九七九年五月底、六月初，《人民戏剧》编辑部两次邀请部分话剧演员就恢复和发扬话剧表演的现实主义传统以及加快培养青年演员等问题进行了座谈。此文是该刊摘要发表的部分与会艺术家的发言。文中发言题目系原编者所加。

于是之

表演要讲究含蓄

我们这些人在剧院里都算老演员了，演了几十年的戏，学了一点本事，都是党培养的结果。现在的确应该认真总结一下自己走过来的道路，把经验与教训交出来，这对于自己的进一步提高，对于培养青年演员，都是有好处的。我在这里提一个问题，就是话剧表演的含蓄问题。戏剧和其他艺术是给人听和看的，但是演员和观众，艺术与欣赏者的关系，决不仅仅是让人听懂看明白就行了。做一个报告，一听就懂；一幅地图，一看就明白，但这些并不是艺术。艺术要让人产生联想，引发欣赏者的再创造，这就非讲究含蓄不可。我认为要提高话剧表演艺术水平，应该好好研究一下这个问题。“四人帮”对文艺的祸害遍布各个文艺领域，话剧表演也概莫能外。譬如说，每演戏必大喊大叫，似乎只有这样才能表现“英雄气概”，才说明有“激情”。这种现象至今还可以看到。这种形式主义的表演破坏了表演艺术的真实性和反映生活的深度，是反现实主义的。艺术是通过典型化的方法反映生活，艺术的本性就是含蓄的。同时生活本身也是含蓄的，讲理要看对象与场合，抒情大体上也是以引起对方的同情为度。生活是复杂的，人与人的关系是很细致的，人在生活中的感觉和思维也是多方面的、很丰富的，所以无论从哪方面说，我们也要讲究点含蓄，不要把人物弄得那么单调，不给观众以想象。这一点，我希望我们的美学工作者、理论家们多向我们的青年演员讲讲。我说不清楚，但我觉得这是发扬话剧表演的现实主义传统，纠正目前话剧表演中的流

弊，提高表演水平的一个很重要的问题。

演员应该很关心生活，很热爱生活

另外，我觉得现在还要强调，一个演员必须很关心生活，很热爱生活，对生活有极大的兴趣。这是当好一个演员的基本要求，也是提高表演水平的先决条件。一个演员如果对生活淡漠，缺少生活知识，对生活中各种各样的人不熟悉、不研究，是不可能舞台上创造出有血有肉的人物形象的。有时候我们的表演显得单调、空泛，根本原因就在这里。由于不熟悉生活，必然从概念出发，表现手段贫乏，色彩单调，想象简单。导演如果要他在某个地方强调一点，他就只会把声音提高、放大一点；要他再强调一点，他就向台口走两步。他不懂得生活中一个人要强调一件事情，那办法是多种多样的。

艺术修养比表演方法更重要

我还建议演员同志们对各种艺术样式多方涉猎，研究一下别的艺术样式是怎样反映生活、创造人物的，以丰富自己的艺术知识，提高自己的欣赏水平。有的青年演员，比较注重表演的方法问题，研究如何在表演时做到真听真看，肌肉松弛，注意力集中等等。当然方法是重要的，但是掌握这些，如同写字先要学会拿笔一样，是最基本的要求，而字写得好不好，就要看修养如何了。依我看，表演方法比之修养（生活知识、历史知识、艺术素养），修养是第一位的。我们探讨提高话剧表演水平，要大力提倡加深演员的生活积累和艺术修养。

杜 澎

先有丰盈充实的知识和体验，方能有表演的含蓄

刚才于是之同志谈到了含蓄问题。只有先有生活知识的丰盈和体验上的丰富才能有体现上的含蓄。内在不充实而讲什么含蓄，结果是没东西了。在座的金山同志是我的启蒙老师，记得他给我们排《上海屋檐下》，我扮演匡复。匡复经历过复杂的人生，我那时还年轻，按说是承担不了这个角色的创造的，所以戏老出不来。金山同志耐心启发，简直是掰着手指头跟我讲。我开始对剧中人物产生感情了。每排到匡复面对自己八年未见的亲人，我就鼻子发酸，眼泪哗哗地流。金山同志在这之前唯恐我无动于衷，没有感情，到了彩排前一天，他却对我说：“从今天起你不许掉一滴眼泪！”这简直要我的命了。他说：“你演的是一个革命者，你那样地哭，你爱人、朋友、孩子会怎么想呢！不要让人家分担你的痛苦。”我就努力控制自己的感情。由此，我悟出个道理：如果含蓄意味着有所控制的话，那么必须有丰富的深刻的体验，才谈得上控制；没有前面的奔放，就没有后面的含蓄。内在不充实而谈什么控制，那不是含蓄而是简单和空虚。所以我很同意强调演员要有较高的文学艺术的素养和广博的生活知识。你们几位（指于是之、童超、郑榕等）开始接触《茶馆》，恐怕也感到自己生活知识不足吧？是经过千方百计的努力才弥补上的吧！

对自己的事业要热爱到入迷

我们这批演员，或者比我们更老的演员，没学过什么表演元素的理论，但是有个优点，就是对演戏入迷。我们是从入迷开始接触戏剧表演的，因此有“瘾”，喜爱，肯钻研，而这是与事业心紧紧联系着的，总想干出点事业来。这是一种很可贵的品质。希望青年同志们加强事业心，有股忘我的学习热情，锲而不舍的钻劲。

童 超

写出和演出民族生活的风貌

现在的青年观众从一开始接触的话剧就是按“四人帮”那一套炮制出来的东西，他们没有见过过去建立在现实主义传统基础上的优秀的剧作和演出。最近一位同事的女儿看了《茶馆》，十分惊讶地说：“这就是话剧吧？！”这实际上提出了一个发人深思的问题：我们的话剧从创作到表演应该是什么样的？什么叫中国的话剧？话剧从创作到演出应该深深地扎根于我们民族的历史和现实生活，具有鲜明的民族风格。老舍先生的《茶馆》是真正反映民族生活风貌的话剧，过去几度演出，颇有人非难，我们也是心里打着鼓演出的。而真正放心大胆地演出，是在打倒“四人帮”后的今天。最近一个外国艺术代表团的青年看了《茶馆》后说：过去不理解为什么中国要搞社会主义，看了《茶馆》我明白了中国非搞社会主义不可。你看，一个描写

“茶馆”的戏，思想意义、社会教育作用多么大呀！应该从各个方面去反映社会。

我们的话剧写出来的人和事，应是地地道道的我们中国的人和事，有着浓厚的生活气息和独特的民族特点。比如说，中国人有自己表达感情的方式，我们的青年谈恋爱，和外国青年就不同。如果某人爱另一个人，见面就说：“哦！我多么爱你！你是我的月亮！”什么的，这恋爱恐怕谈不成了。你如果愣要这么写，这么演，观众也是不会相信的。这个问题不仅是创作问题，与表导演的关系也很大。比如说，《茶馆》第三幕，王利发被旧社会恶势力逼得走投无路，决意一死，先要儿子、儿媳、孙女儿到西山去投奔康大力。西山是解放区，康大力是八路军，这是投奔革命啊！老舍先生完全可以把这段戏写得很壮烈：（比划着，做慷慨状）“你去吧！”可是老舍先生没有这样写，于是之同志也没有这样演。老舍先生按照王利发应有的觉悟和性格，写得十分朴素、深刻，生活气息浓厚，性格色彩鲜明，于是之同志也努力这样去演，观众一面看一面笑，一面流眼泪。这才是现实主义的艺术创造，是真实的，有生命力的，有艺术魅力的。可是过去，特别是“四人帮”横行剧坛时，似乎戏越概念越好，斗争线索理得越清楚越好，结果是越清楚戏越干。在表演上也是那样，比如凡是投奔解放区就得壮别，一壮别不管什么人物都是一样的“壮”法，这哪叫艺术啊！当然，我不是说演王利发与家人分别只有一种演法，可以有不同的演法，但都要从生活、从人物出发，都应该是现实主义的，而不是虚假的。

我很同意于是之同志刚才说的表演要讲究含蓄，这是针对“四人帮”搞的那种“高、大、全”——实际是“假、大、空”

而言的。这种流毒现在还有。总是怕观众不懂，死活往别人身上灌。演员的生活知识要丰富，要多听多看多学多会。戏里写了玩蛐蛐儿、下围棋，你不会、不懂，就演不象。有的人以为工农兵角色好演，总是那么一个调调，其实工农兵的生活、思想、感情都是很丰富的。

要发现人才，因材施教

我还有一个意见，招收学员和培养青年演员要发现人才，因材施教。不要按死板的标准：多高、多重、长相……结果招来的学生、学员整齐划一，都很体面漂亮，但是不一定适合当演员。同时出现在舞台上，差不多的模样儿，观众都分不清谁跟谁。如果按招收学生的标准，在座的刁光覃、于是之、郑榕、我，都有这样那样的毛病，恐怕都是不及格的。我看挑学生、考演员，主要看他有没有表演的才能，其它是次要的。挑选和培养青年演员关系着话剧表演后继有人的问题，所以我特别在这里提一提。

刁光覃

如何说好话剧台词，至今还是个大问题

提高话剧表演水平，舞台语言是个很重要的问题。在台上大喊大叫的现象，有一个时期相当厉害。似乎表现工农兵、英雄人物非如此不可，否则就是“小资”情调，甚至“黑线回潮”的帽子就扣上来了，久而久之，相沿成习。这种情况对演员的

影响极坏，不研究规定情境，不分析人物关系，不管什么情况，一概在台上用大嗓门嚷嚷。

周总理十分重视舞台语言，多次就这个问题对我们剧院提意见，提要求。我觉得如何说好话剧台词，至今还是个大问题。我发现有些演员不能说不用功，一天到晚练习说绕口令，演出时说台词一个字一个字蹦得挺清楚，但台词的意思，人物的思想感情表达不出来。还有一种现象，演员接了任务，就一个人成天“嘟嘟嘟”地练习念词，长短高低，抑扬顿挫都有一套，念着念着自己给自己念出了一个框框，定了一个永远不变化的调子，不管剧本是什么风格，不管角色是什么身份，不管人物、环境的变迁，他就总用那么一个调子去对付。这样的台词，尽管声音好听，口齿清楚，自己也很欣赏，但是观众却只闻其声，不懂其意，不欣赏，也不受其感染。因为没有念出此时此地人物的思想感情，没有传达出蕴藏在台词里面的丰富的内容。话剧，话剧，说话是话剧的主要表现手段。

如何说好话剧台词，提高舞台语言的水平，是当前提高话剧表演水平的一个重要问题。

要让中青年演员多实践，培养独立进行艺术创造的能力

另一个问题，就是要恢复在过去多年实践中积累起来的符合艺术创作规律的排练制度、方法等，要继承和发扬话剧表演的现实主义传统。我们北京人艺最近恢复演出了五十年代以来的一些优秀剧目，温故而知新，对大家很有好处，观众也极为欢迎。但许多老演员要长期坚持演出，身体吃不消，而且总得后继有人，把我们舞台艺术的精华保留下来呀！我们深感青黄

不接问题之严重。这倒不是说青年同志不努力，而是有些同志还不懂得艺术创造的规律与方法。同样一个角色，一招一式一言一行都学了，但就是“味道”不对，思想感情不对，不能传神。问题在于他不知道怎样去用功，怎样进行创作，他以为创作就是把老演员的一招一式学到手就是艺术创造了，你再往高里、往深里要求，他就不懂，不知所措了。至于要他独立创造一个新的角色，那就更难了。

话剧演员青黄不接的问题是“四人帮”十年祸害造成的恶果。现在的青年演员缺少舞台实践，而中年演员这十几年业务也荒疏了。所以我以为当务之急是要让中青年演员有更多的舞台实践机会，大力培养他们独立进行艺术创造的能力。这联系到戏剧院校培养学生的问题，他们在学校里学到一些表演的元素，但是缺少舞台实践，还不懂得如何创作。过去富连成科班的学生，一边学艺一边演出，满师之后，已经有丰富的舞台实践经验了。现在我们戏剧院校的学生毕业后还要经过一段相当长的弥补舞台实践不足的阶段，这对于多出人才，早出人才是不利的。至于造就一个演员还要有深厚的生活知识和艺术修养，这个道理别的同志已经说过，我就不重复了。

朱 琳

在台上不能真听真看，就不能产生表演的真实感

现在是百废待兴的时代，提高话剧表演水平涉及的问题很多，我以为老演员的总结和中青年演员的培养是燃眉之急，需要尽快解决。有人说：人艺再过五年你们看看，意思是说我们后

继无人。最近我接触一些中青年演员,觉得问题的确不少,他们自己也很着急。他们一谈起我们就羡慕得不得了:“您多大岁数就演戏了!您演了多少戏呀!”我们一天戏剧学院也没上过,可是“文化大革命”以前戏真演得不少,古今中外的戏都演。我们思想上有些保守。中青年演员十几年没演戏了,别说他们表演上不成熟,就是我们十几年没演戏头一次上台也感觉很生疏。我们的舞台生命毕竟有限了,我们正在走自己创作道路的最后一段。我们要从长远着想,为下一代着想。中青年演员最迫切需要的是什么呢?优秀的话剧表演传统,有一些他们学到了,有一些丢掉了。话剧表演真实感的问题,我们自己要再学习,中青年演员更要学习。我感到不少演员在表演中还存在一个较普遍的问题,就是在台上看不见人,听不进话。我有这样的体会:直到现在,我在台上能真正把对方的话听进去,动作看进去,产生感觉、动作、愿望,也还不是简单的事情。只要每次演出真正能达到这样的境界,就每次都有新鲜感,都能出现新的东西,就能保持演出的青春。所以我认为那些称之为表演“元素”的东西,只要能与创造人物结合起来,不是多了,而是还很缺乏。一定要使表演具有内在的思想力量和艺术魅力,能打动人的心灵,产生深思和激动,从而使人惊醒起来,感奋起来,起到潜移默化的作用。

郑 榕

演员要演人物,而不是演主题,演分析和理解

现在表演上有两种压力或者说两种干扰,我想先谈这两点。

第一，是想直接演主题，演思想，演分析和理解。

比如我们排《雷雨》时，想把周朴园演得深刻些。怎么才深刻？我们的理解是：这个人有层纱幕掩盖，撕掉纱幕，揭露其封建和虚伪的本质，人物才能深刻。这纱幕就是“怀念”侍萍。所以我扮演周朴园时，在相认前就处处找机会演怀念，而当侍萍真的出现了，就一下子冷下来。这些道理没错，可演员去直接表演这一结果，就会忽视人物关系和具体动作的发展，陷入演概念的歧途。演员关心的不应是“他将怎样做？”而是“我要做什么？”《丹心谱》里我演方凌轩，第三幕刚接了周总理的电话，第四幕却又上了庄济生的当，我总觉得有损于总理形象，这个问题老没想通，我真想好好斗庄济生一番，因此演得总觉别扭。可见，老想直接表演主题，不考虑人物的规定情境和贯串动作，是演员在表演中的一个很大干扰。这一问题的存在，我看与对戏剧的功能与作用的认识有关。《茶馆》演出后，王朝闻同志谈的对我启发很大。他说：你们在台上的表演达不到艺术的全部作用。你们只是借在台上有限的表演，来激发观众的想象，使观众参加了创作，用他们的想象丰富了你的创作及形象，这才完成了全部过程。

演员的表演怎么起作用？“四人帮”把这一切都搞乱了。演员在台上非得把道理讲透了，事情演全了，人物塑造得高大完美了，话都面面俱到了才行。好象这样才能教育观众，给观众树立“学习的榜样”。事实上，这违反了客观的艺术规律，效果只能适得其反。今天我们很容易犯这样的毛病：演戏时大喊大叫，一演正面人物就把架子端起来，仿佛“高、大、全”才是艺术典型。一演反面人物就做出各种恶心的样子来。而这样观众恰恰不接受。首先要符合生活真实，要明确艺术是通过

生动的艺术形象来启发观众，不是直接喊宣传口号来正面教训群众。所以我看现在要提倡演员大胆地全力以赴地多创造艺术形象。演员脑子里要有人物，要对人物发生兴趣，要琢磨人、研究人、探索人、理解人。可惜现在不少同志不大明确，往往接到一个角色，就开始在底下背台词。他的创作的开始，是排演场里导演的那个铃。我们过去不是这样的，角色一宣布，就象什么附了体了，整天在脑子里琢磨，抓不住鼻子、眼睛，就从生活里、书里、画里各方面拚命地去找这个人。黄宗洛同志演一个卖煤球的没台词的角色，他就挎个小篮摆小摊卖梨，卖了好几天，拚命地找这是一个怎样的人。“人”的概念是第一位的，这个传统现在被破坏了。最近我们排《王昭君》，有的青年同志练舞蹈，走台步，学京剧动作，可是不重视补充一些自己生活上的不足。不读点古书古诗，看点古画，怎样掌握人物的时代感呢？山西晋祠有一批宋代塑像，梅兰芳先生曾把自己关在里面，琢磨了一整天。老一代的艺术家是非常重视生活体验的。我们剧院有体验生活的传统，新来的同志对此却很感陌生，对积累生活也不够重视，忘了话剧演员的基本功。

第二，切不可用表演元素来代替角色的创造，把创造角色简单化。现在有这种状况，演员刚进排演场，就要求他“放松”，“要真听真看”。排演场是个试验场，要允许、帮助演员进行摸索试验。放松仅是手段之一，不能代替创造人物。艺术是由复杂到简单，不能由简单到简单。齐白石不能头一天就画写意画，他得积累了多少东西，然后舍去大部分，甚至是精彩的东西，最后才出来传神的写意。史楚金演布雷乔夫，他了解了多少俄罗斯商人，到处听人讲话，学人动作，看绘画，到伏尔加河边看农舍，然后自己拄着拐棍到森林里去走。这样找