

戏剧表演艺术

梁伯龙摇李摇月摇编著

高等教育出版社

内容简介

本书在总结目前国内艺术院校表演专业教学经验，研究我国戏剧表演创作实践，吸收国外表演教学可资借鉴的观念的基础上，系统地阐述表演专业方面的基础知识和表演艺术创作的基本方法。

本书编排了大量的练习，使表演教学在思想、生活、技巧三方面有机地结合在一起，并且注重生活观察、创作素质与创作方法的联系，方便学生系统、科学地学习，同时也方便老师的教学，具有较强的实践性和指导意义。

本书可供高等艺术院校本、专科表演专业和同等学力使用，也可供表演艺术爱好者自学使用。

图书在版编目（CIP）数据

戏剧表演艺术 / 梁伯龙，李月编著. —北京：高等教育出版社，2015.12
ISBN 978-7-04-043610-0
I. ① 剧… II. ① 梁… ② 李… III. ① 戏剧—表演艺术 IV. ① J805.1

Ⅰ. 剧… Ⅱ. ① 梁… ② 李… Ⅲ. ① 戏剧—表演艺术
Ⅳ. J805.1

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第240127号

策划编辑 张江艺 责任编辑 张江艺 封面设计 王 瑶
版式设计 王 瑶 莹 瑶 责任校对 朱惠芳 责任印制

出版发行 高等教育出版社 购书热线 010-58581000
社 址 北京市西城区德外大街 4 号 免费咨询 800-810-0518
邮政编码 100120 网 址 <http://www.hep.edu.cn>
总 机 010-58581000 传 真 010-58581001

经 销 新华书店北京发行所
印 刷

开 本 787mm×1092mm 1/16 版 次 第 1 版
印 张 12.5 印 次 第 1 次印刷
字 数 240千字 定 价 35.00元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题，请到所购图书销售部门联系调换。
版权所有 侵权必究



前摇谣言

表演技巧课是戏剧（电影、电视）学院攻读表演专业的学生必修的主干课。

多年来，我国的戏剧、电影表演艺术教育工作者们，在教学探索的过程中，以辩证唯物主义和历史唯物主义为指导思想，结合自己的教学实践，学习与运用斯坦尼斯拉夫斯基体系，研究与总结我国表演艺术家们的创作实践经验，借鉴我国传统戏曲表演艺术教育的原则，在表演课教学上，逐步形成了具有我们自己特色的教学原则、教学内容、教学顺序与教学方法。特别是改革开放以来，更是解放了思想，开阔了视野。许多院校的表演课教学都在原有基础上进行了探索与改革；甚至同一所学院内不同的教师，都有自己的创造；许多老师在教学过程中曾就某些专题写过讲稿或论文，有的编过一些小品练习集，有的还写出了有关表演艺术方面的教材或理论专著；在表演教学中出现了百花齐放、百家争鸣的局面，这无疑是一种非常可喜的现象。

中央戏剧学院表演系在表演课的教学改革中同样做了许多非常有益的尝试与探索，并在不断进行改革的同时积累了经验。经过反复的实践检验，我们这些年来所进行的改革与探索，在表演教学原则、教学内容、教学顺序和教学方法等方面，已经具有相当的科学性和系统性。这些实践中的创造与理论上的总结，实际上都为形成我国自己的表演教学体系提供了坚实的基础；同时也为我们编写出一部既有理论阐述又能与教学实际紧密联系的教材做好了准备。

在总结我们自己过去的经验时，应该看到，在过去的教学中重视思想、生活和技巧三方面的结合，全面对学生进行培养，以及在创作方法上坚持以现实主义为主体的原则是正确的；斯坦尼斯拉夫斯基关于演员在体验与体现创作过程中的自我修养的论述，无论在指导思想、训练内容和教学方法等方面仍然有着指导意义和实用价值。这些仍然应该成为我们教材中的主线。

在近年来的教学改革中，把生活观察和演员创作素质的培养列入教学内容，与原来教学中贯串始终的创作方法的训练结合在一起，构成了表演教学的主要内容。这已经得到了绝大多数表演课教师的认同，并且在实践中收到了良好的效果，从而形成了生活观察、素质训练和创作方法贯串教学全过程的新教学模式。在这个模式下，教学的整个过程都必须把生活观察作为教学的内容，持之以恒，细水长流地贯串始终，使学生养成一种注意观察生活的习惯；同时，重视对学生创作素质的培养与开掘，并在教学不断深入的同时，坚持不懈



地注意学生创作素质的锻炼；而创作方法的训练，则是在学生生活观察能力的增强和创作素质发展的基础上，从小到大、由浅入深逐步地不间断地进行。这三方面在教学过程中，始终应该有机地结合在一起，只不过是在不同的教学阶段的内容比例上有所不同而已。

比较偏重于演员内部体验的训练而对于演员体现能力的训练有所忽视，这是过去相当长的一段时间里表演教学中存在的一种倾向。这种倾向导致在基础训练阶段只重视内部体验诸元素的训练，在角色的创造中则只强调人物的内心体验，不太重视角色的外部性格特征的塑造。因此，常常是心安理得地把表现力方面的训练完全推给了形体、台词和声乐老师。这种看起来似乎特别重视内部体验的教学思想，不仅不利于表演教学，而且也不利于形体、台词和声乐教学。因为如果在表演课上不重视外部体现能力的训练，那么，学生也就不会对于形体、台词和声乐课给予应有的重视，也不会有意识地把从这些课程上学到的知识和技巧与表演有机地结合起来。在过去的教学中，常常可以看到在形体课上得高分的学生一上台却手足无措的情况。学生们学习中存在的这种专业课之间割裂的现象，正是由于在表演课上存在的只重视体验、忽视体现能力培养的思想造成的。这对于表演教学来说无疑是毫无益处的。而且，无论是从演员创作素质的培养，还是从掌握创作方法的规律来说，由于演员作为人是一个心灵与躯体并存的有机体，他所塑造的角色也一定是具有内外部性格特征的人物形象，因此，在表演艺术中，内部和外部是互为表里、不可分割的。所谓“动于中而形于外”、“形现而神开”，这种内外部相互影响与相互作用的辩证关系，才真正合乎演员的创作规律。因此，在表演教学中，无论是基础训练阶段，还是完整的舞台人物形象创造阶段，都必须是体验与体现一起抓。这样不仅会使学生在表演课上重视内外部的统一，而且还会促进学生更加自觉地去学习形体、台词和声乐这些课程。

表演课是一门实践性很强的课程。在课程的进程中永远是以训练为主而不是以理论讲授为主。特别是在基础训练阶段，更多的是通过练习来进行，并且让学生通过训练，自己去体会，自己去感悟，发现对自己有用的道理。在教学中，重视实践，坚持“发现法”教学，肯定是使学生们真正掌握表演艺术创作规律的好方法。但是，在教材的编写上，却不能不在理论上对表演艺术所遵循的规律进行必要的阐述。特别是在角色创造的问题上，很难像在课堂上那样结合教学剧目片断和教学剧目的排练进行关于人物形象创造的理论讲述。因此，本书在写作上一方面尽可能地把有益于培养演员的创作素质和掌握创作方法的练习编写进去，另一方面，在角色的创造方面，主要针对舞台人物形象创造的规律性问题，在理论上进行必要的阐述。

戏剧表演课教学，一直存在着一个“三段式”：即表演基础训练、创造舞



台人物形象的基本技巧和创造完整的舞台人物形象这样三个学习阶段，即我们常说的小品、片断和多幕戏的三个阶段。这三个阶段在教学中是相互衔接、有机联系在一起的。但实际上第二与第三阶段所涉及的问题都是关于角色的创造，只不过是浅入深，由局部到整体而已，在教学中有些内容是在不断重复中深入。本书写作时，就很难按照“三段式”的方式表述。因此，全书的结构基本上分成两个部分：基础训练篇与创造角色篇。

在表演基础训练这一部分中，有许多方面是相互联系、不可分割的。例如在演员的素质培养中，可以说是牵一发而动全局；例如创作方法与生活观察就存在着密不可分的关系；又例如演员创作素质的培养与创作方法的掌握又有着紧密的联系。但是为了叙述的方便和在教学中保持一定的系统性，本书的练习还是分成了不同的单元来进行编排，但这并不是说在教学中这种顺序是不可改变的。有些练习也可以在其他单元使用。

表演教学同时还是一门创造性的课程。在每一堂课上不仅会有教师的创造，同时一定还会有学生们的创造。因此，任何表演课教材都不应该是僵死的条条框框，而应该是能够启发同学们进行创造性思维的基础，努力去培养学生的创造意识和活跃的创造性想像。我们希望这一教材也能够做到这一点。

此外，目前戏剧表演专业的学生还要适应电影和电视剧表演创作的需要，现在的戏剧表演教学已经不可能不涉及电影和电视剧表演的问题。我们认为，在表演观念上，戏剧、电影和电视剧的表演是一致的。事实上，过去戏剧院校的表演教学已经为电影和电视剧培养出了许多优秀的表演人才。当然，戏剧、电影和电视剧的表演在一些具体问题上还是有区别的。本教材没有设置专章论述电影和电视剧表演，而对于一些戏剧、电影和电视剧表演上具有共性的问题，本书会有所涉及。

本书的编写，经历了一个漫长的过程。1980年，中央戏剧学院表演系组成教学科研小组，有梁伯龙、李月、关瀛、高景文、吴宝燕等同志参加，在一年多的时间里完成了关于表演课教学改革的一个初步构想。然后从1981年开始，先后在铁路文工团演员训练班和表演系1981班、1982班、1983班等不同类型的班级进行了实践。经过一段时间的教学实践检验，发现这些想法在教学中是行之有效的，因此就试图把这些想法编写成教材。1985年，梁伯龙与李月编写出了《表演基础训练》的上部《演员创作素质的训练》。此后，由于教学紧张，以后的各个部分就被耽搁了。1986年梁伯龙应原广播电影电视部电视艺术丛书编者之邀写出了《电视表演学》一书，从演员的培养与电视表演创作的基本规律的角度对表演进行阐述。在此期间内教学又有了发展与进步。这次着手编写这一教材，既吸收了原来所写教材的部分内容，同时还吸取了教学改革过程中许多班级在教学中新的创造。因此，这本教材可以说是中央戏剧



学院表演系所有教师们的集体创作。我们在编写中，只不过是把它们集中起来而已。

表演教学仍在不断发展，许多课题仍在探索过程之中。这本教材可能会存在许多不足之处，我们希望能够听到各方面的意见，使这一教材不断地得到充实与修正，并且希望与所有从事戏剧表演艺术教育的同行们一起，在教学改革不断发展的过程中，为真正建立起具有中国特色的戏剧表演教学体系而努力。

摇摇摇摇编摇者

圆圆年 员月 圆日



目摇摇录

| | |
|----------|-----|
| 绪言 | (员) |
|----------|-----|

基础训练篇

| | |
|------------------------|------|
| 第一章摇表演艺术的创作任务 | (源) |
| 第一节摇什么是表演艺术 | (源) |
| 第二节摇演员的创作任务 | (缘) |
| 第二章摇创作者——演员的素质 | (员圆) |
| 第一节摇演员的总体素质 | (员圆) |
| 第二节摇演员的创作素质 | (员圆) |
| 附一：关于演员创作素质训练的练习 | (猿圆) |
| 一、松弛与控制训练 | (猿圆) |
| 二、注意力训练 | (源圆) |
| 三、想像力训练 | (源圆) |
| 四、信念与真实感训练 | (缘圆) |
| 五、感受力与适应力训练 | (远圆) |
| 六、观察与模拟训练 | (苑圆) |
| 七、形体、语言表现力训练 | (愿圆) |
| 八、综合训练 | (怨圆) |
| 第三章摇体验与体现的统一 | (怨圆) |
| 第一节摇关于表演观念的论争 | (怨圆) |
| 第二节摇演员与角色的关系 | (员圆) |
| 第三节摇内部与外部的关系 | (员圆) |
| 第四章摇行动——表演艺术的基础 | (员圆) |
| 第一节摇什么是行动 | (员圆) |
| 第二节摇行动的三要素 | (员圆) |
| 第三节摇行动与规定情境 | (员圆) |
| 第四节摇形体性动作与言语动作 | (员圆) |
| 第五节摇行动的过程 | (员圆) |
| 第六节摇行动中的交流与适应 | (员圆) |
| 第七节摇行动的速度与节奏 | (员圆) |

| | |
|--------------------------|-------|
| 第八节 摇行动与感觉 | (员缘) |
| 附二：关于创作方法的基础训练 | (员园) |
| 一、“做什么”的练习 | (员园) |
| 二、“为什么”的练习 | (员源) |
| 三、舞台行动与规定情境相互关系的练习 | (员愿) |
| 四、事件与矛盾冲突的练习 | (员缘) |

创造角色篇

| | |
|----------------------|-------|
| 第五章 摇分析剧本与角色 | (员愿) |
| 第一节 摇关于剧本的分析 | (员愿) |
| 第二节 摇关于角色的分析 | (圆员) |
| 第六章 摇角色的构思 | (圆圆) |
| 第一节 摇生活体验 | (圆猿) |
| 第二节 摇能动性 与 局限性 | (圆猿) |
| 第七章 摇角色的体现 | (圆猿) |
| 第一节 摇初排阶段 | (圆猿) |
| 第二节 摇细排阶段 | (圆缘) |
| 第三节 摇合成阶段 | (圆缘) |
| 第八章 摇演员与观众 | (圆猿) |
| 参考书目 | (圆苑) |

绪摇摇言

戏剧是一门古老而又年轻的艺术。如果以保存有文字剧本的古希腊悲剧和喜剧为开端，至今已经有 两千多年的历史了。随着岁月的流逝，作为人类文化的一部分，戏剧这一古老的艺术门类，并没有停步不前，而是在社会进步的过程中，伴随着其他文化艺术的发展而向前发展。在戏剧发展的过程中出现了许多伟大的戏剧家（包括剧作家、导演、演员、舞台美术设计师等），他们都从不同的方面推动了戏剧艺术的变化，使戏剧在今天能以绚丽多姿的面貌出现在世界各国的舞台上，仍然为人们所喜爱。

戏剧是以人作为表现对象、用“动作”作为表现手段的艺术。因此说戏剧是行动的艺术，这就从某一个角度概括了戏剧艺术的本质。

在戏剧艺术的构成中，有四方面的要素：剧本、演员、观众和剧场。在这四种要素中，演员与观众的相互依存是最为重要的，失去了其中任何一方，戏剧实际上就不成其为戏剧了。

戏剧是一种综合性的艺术。它融会了许多种艺术的表现手段：文学（剧本）、造型艺术（布景、灯光、道具、服装、化妆等）、音乐音响（戏剧演出中的插曲、配乐、音响效果等）、舞蹈（戏剧演出中舞蹈、形体造型等）等。在现代戏剧艺术中，多媒体戏剧的出现，使电影与电视这样一些姊妹艺术也成为戏剧艺术的综合因素。但是，这些不同的艺术种类在戏剧这一综合体内，不是一种混合，而是在戏剧表现的总体需要下的一种化合。因此，它们就在新的综合中起了质的变化，形成了一个新的整体，产生了一种新的美的形式和新的审美标准。所有这些，都是为创造完整的戏剧演出服务，同时也是演员表演艺术的辅助成分，是为了演员塑造舞台形象这一中心服务的。

任何一种艺术形式都有其特殊的存在形态，我们常常把音乐艺术称之为“时间艺术”，把绘画、雕塑等造型艺术称之为“空间艺术”，戏剧艺术则是一种时间与空间相结合的艺术。因为戏剧行动总是要在一定时间与空间中展现，而戏剧行动展现的时间与空间，又一定要受到舞台法则的制约。

戏剧艺术同时还是一种特殊的集体艺术，这是由于戏剧演出总是许多门类的艺术家集体的综合创造。一般来说，任何一出戏剧演出都离不开剧作家、导演、演员、舞台美术设计、灯光设计、服装和化妆、作曲家、音响设计和舞台各部门的工作人员等。在这个集体中起着领导作用的是导演，他一方面组织与领导这一创作集体，另一方面进行导演艺术的创造。而最终是由在舞台上现身
员

说法的演员直接面对观众，他们借助其他艺术家的创造，运用自己的表演艺术塑造出完美的舞台形象。因此，在一台戏剧演出中，演员总是占据着核心的地位。所以人们常说：“演员是戏剧演出艺术的中心。”

基础训练篇

第一章 表演艺术的创作任务

第一节 什么是表演艺术

作为一个演员，首先应该明确的就是什么是表演艺术，表演艺术的创作任务究竟是什么。

英国表演艺术家亨利·欧文在论及什么是戏剧表演艺术，特别是高境界的表演艺术时说：“这种艺术体现诗人的创造并赋予诗人的创造以血肉，它使剧里扣人心弦的形象活现在舞台上。”^① 这里所说的诗人的创作，指的是剧作家所写的剧本。由此我们可以看出，戏剧表演艺术是演员在剧作家所创造的文学形象的基础上，再创造出有血有肉的、活生生的舞台人物形象的艺术。而舞台人物形象，是由演员在扮演角色时，通过创造角色的舞台行动来完成的。

舞台人物形象的创造能否称之为艺术，不仅取决于演员所创造的形象是否有血有肉、活生生的人物形象，更主要的取决于演员所创造的人物形象是否具有审美价值。因为，演员创造舞台人物形象的目的不是为创造而创造，是通过自己所创造的舞台人物形象来反映生活，评价生活；尽可能地去揭示人生的意义和生活的哲理，对观众动之以情，晓之以理，使观众从中领会生活的真谛。而且它还应该以优美的艺术形式表现出来。戏剧表演艺术应该让观众从演员所创造的舞台人物形象中，真正地认识生活，并获得对人生有益的启示，提高艺术修养，最终获得审美满足。

与此同时，作为表演的接受者，观众自然也会有审美上的要求。这种要求，一方面表现在观众的趣味要求得到满足；另一方面，也许是更重要的方面，则是观众还要求演员的创造能够使他们在思想上获得启迪，使他们的艺术修养和审美情趣得到提高。观众在欣赏演员的表演艺术时，他们所要求的往往不仅仅是耳目的愉悦，他们常常还希望在这种愉悦之中使他们能对生活有新的认识；在情感上受到震撼的同时，在思想上也能够受到撞击，得到一种新的启示；并且在艺术上也感觉到是一种享受，使自己在艺术趣味上受到陶冶。

因此，可以看出，无论是表演艺术的创造者还是欣赏者，对戏剧表演艺术

^① [英] 亨利·欧文，《表演的艺术》，盛葵阳译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1984年版，第104页。

都有着共同的严格要求，这个要求就是演员所创造的人物形象必须具有审美价值。

第二节 演员的创作任务

首先，演员创造出来的人物形象必须真实。真实，在表演艺术中是最重要的因素。我国戏曲表演艺术中有一句艺诀是：“装龙像龙，装虎像虎；装农像农，装贾像贾。”如果我们认真地领会一下这个“像”字，就能体会到它实际上要求的是一个“真”字。也就是说，演员创造的舞台人物形象要反映生活的真实，并经得起生活的检验。因为，演员只有创造出真实的舞台人物形象，观众才会承认你演得像。离开了真实，就根本谈不上“像”了。

我国戏剧表演艺术家于是之在谈到自己的创作经验时说：“你创作的人物要使观众有似曾相识的感觉。”^①这句话说得非常正确。因为，观众的这种“似曾相识”的感觉，实际上就是由于演员所创造的人物形象的真实性和获得的一种生活的真实感。不论你创造的形象是人、是神、是鬼，是现实的、怪异的或者是荒诞的，只要演员能够赋予形象以真实性，那么，他都会给观众以“似曾相识”的感觉。这种感觉可以使观众对演员的创作产生一种信任感，观众和演员之间的联系正是从这一点开始建立并向前发展的。正如在生活中人们不会相信一个总是在说谎的人一样，剧场里的观众也不会相信演员创造出来的不真实的形象。假如在生活中有人说了谎一时还可以蒙骗别人，或者有人不愿意当面揭穿的话；而在剧场里，虚假的形象往往会立即被人洞察，观众马上会用咳嗽、闲谈或者是干脆离开剧场来表示他们的抗议，甚至还会写出文章来批评。因此，我们可以看出，在表演艺术中，真实性是多么重要。

如果创造的形象是真实的，真能使观众觉得“像”，真能给观众以“似曾相识”感觉，演员的创造就会活在观众心里。观众甚至会终身感激演员介绍他认识了这样一个人物，使他对生活有了新的认识 and 了解。这种感受在观看任何优秀的演出，特别是演员真正创造出了十分真实的人物形象的演出时是经常出现的。许多优秀演员创造的活生生的人物形象往往会一直铭刻在观众的记忆中，活在观众的心里。例如，于是之在《龙须沟》中扮演的陈疯子、在《骆驼祥子》里扮演的老马和在《茶馆》中扮演的王利发，林连昆在《狗儿爷涅槃》中扮演的狗儿爷和在《天下第一楼》中扮演的常贵，董行佶在《雷雨》中扮演的周萍和在《北京人》中扮演的曾老太爷等形象，都使人觉得真实可信，不仅使观众感觉到他们都是在生活中存在的活生生的人，同时，也开拓了

^① 于是之：《生活、心象、形象》，见《戏剧学习》1982年第1期。

观众的眼界，使观众对他们所创造的人物有了新的认识。从这一点就可以看出，真实是艺术的生命。因此也可以说，真实是舞台人物形象具有审美价值的基础。

与此相反，如果演员所创造的形象缺乏真实性，甚至违背了最起码的生活真实，是虚假的，这样的形象就决不可能具有审美价值，也不可能活在观众的心中。小而言之，当观众在舞台上看到一个扮演红军战士的演员在他的军帽下露出长长的经过修饰的鬓角或者是嬉皮士式的长发时，观众就决不会相信他的表演，就会觉得他在说谎，从而不愿意和他建立相互之间的联系。试想，观众对这样一个很小的细节尚且如此重视，假如演员所创造出来的形象整个都显得虚假，恐怕就更加令人无法容忍了。因为失去了真实，也就失去了美。

真实，是演员所创造的人物形象是否具有审美价值的基础。但是，这种真实不是对生活的自然状态的模写，不是像照相那样去复制生活的原型。需要说明的是，这里所说的真实，不是指在表演上的生活化与自然，那只不过是表演上的技巧和分寸，而是指形象的真实。

这种真实，只能在创造的基础上才能产生。如果我们再仔细琢磨一下于是之所说的“似曾相识”的含意，就会发现他所说的并非“真有其人”，并非“曾经相识”，而是说你可能在生活中，在许多人的身上都曾经见过演员所创造的某个角色的影子。当我们观赏北京人民艺术剧院所演出的《茶馆》时，舞台上的每一个人物都是那样活生生地展现在我们面前，这就是艺术家们所创造的人物形象给予了我们“似曾相识”的感觉。因此，这种真实是在创作中“杂取各种人，合成一个”而创造出来的艺术形象，但“一枝一节，总不免和活人相似”。演员所创造的艺术形象正因为有了这种“和活人相似”之处，才使我们有了“似曾相识”的感觉。它来自演员创造的“逼真”，而不是简单的“仿真”。这就是说，演员创造出来的真，应该是集中概括了的生活、凝练加工了的生活；它应该是艺术上的真实。这种真实就不再是一种生活的表象，而是有着深刻的内涵。这种真实由于是演员在生活真实的基础上创造出来的艺术的真实，它就像蜜蜂用采来的花粉酿成的蜜，已经有了质的变化。只有这样的真，才是艺术的真，也才能使观众获得审美享受。

此外，随着戏剧艺术的发展、戏剧观念的变化，在表演上，真实也不再局限在完全形似的写实的框子里。

由于许多剧本在创作上有所突破，这些突破为表演带来了一些新要求。刘树纲所写的《十五桩离婚案的剖析》就突破了传统的剧作原则，让一个演员去扮演不同的角色。演员必须从一个人物转换到另一个人物，又从这个人物跳回到原来的人物。雷恪生在这出戏的演出中，非常成功地完成了这一任务，他在跳进跳出中都保持了人物性格的真实。刘树纲的另一个剧本《一个死者对远

生者的访问》中有各种各样被访问的角色——公共汽车上凶杀事件的目击者。在演出时，演员需要戴着面具进行表演，并且要求在一定程度上要把这些角色处理成为具有类型化的形象。中央实验话剧院在演出该剧时，就让某些角色戴上了类型化的人物面具，而且在演出中，演员们在面部表情被面具遮掩了的情况下，努力运用鲜明的形体表现力去表现出带有类型化色彩的从面具中生发出来的角色的形象，创造出不同于写实主义的真实。又例如在《绝对信号》这个剧本中，编剧高行健和刘会远就运用了意识流与“表现”的手法，要求在戏剧情节的发展中，不断地从现实闪回到过去，在时空上出现转换。林连昆、尚丽娟、肖鹏、丛林等演员在这出戏的演出中，从一个情境跳到另一个情境时，很好地做到了对不同情境与人物的不同心态的真实感受。

导演的创造有时也会给演员提出一些要求。王贵在导演《宰牲（我们）》中就要求演员在表演时要有一种游戏感。在表现那一群知识青年从偷鸡、煮鸡到吃鸡的过程时，只用了几个交代性的典型动作就完成了。在这种表演中已经完全没有了生活过程的真实，在这个瞬间中，演员似乎是跳出了人物在向观众叙述说：“你们看，他们就是这样干的！”但这却创造出了一种新的完全能够被观众所接受的艺术上的真实。而在表现剧中人物的内心愤怒时，演员拿着鞭子在空气中去鞭打他心中的对象，这时演员又运用了一种“表现”的真实。徐晓钟在《桑树坪纪事》的“围猎”一场戏中要求两个演员像舞狮子一样地去扮演耕牛，其他演员则在音乐中以舞蹈似的动作去猎杀耕牛。这样的表演，一方面要求演员在围杀心爱的耕牛时有着非常强烈的体验，但另一方面又要随着音乐非常精确地去完成围猎时的近似舞蹈的形体动作——这些动作都已经完全不是生活化的动作了，因此就不能不要求演员在表演时寻找与写实的表演有所不同的真实。这出戏的演员们在表演中都非常精彩地完成了导演的要求，从而创造出了一种具有表现特征的表演真实，使观众从中得到了另一种艺术真实的审美享受。再例如徐晓钟导演的《大雪地》中，在所有情感浓烈的瞬间，都要求演员在音乐的烘托下有一个较长时间的停顿，这一个个停顿在时间上都大大地超过了现实生活中可能允许的长度，从而把角色的心理活动和情感表现加以强化。在这里所强调的已经不是一般的生活流程上的真实，而是要求演员在停顿中更强烈、更清晰地表现出角色心理上和情感上的真实。中央戏剧学院大庆班的同学们在演出时，非常出色地以充实的甚至是诗化了的内心独白和对角色真挚、丰富的情绪体验，使这些夸张了的情感得到准确和鲜明的表现，让观众更深地感受到了角色的内心生活，并且在审美需求上得到了满足。

在戏剧演出中，戏剧流派、演出的风格、体裁和导演的表现手法，都会对表演的真实有所影响，但有一点应该注意，那就是不论演员所创造的真实性质和分寸有什么不同之处，形象的真实与情感的真实却是不可忽视的。因为如

果背离了形象的真实和情感的真实，演员所创造出来的人物一定是苍白无力的。

谈到艺术的真实，就必然会遇到这样一个问题：演员可不可能完全客观地、冷漠地去反映生活？作为一个演员不应该也不可能这样做。他不可能只是去告诉观众生活就是这个样子。他在自己的创作中，总是还想要去告诉观众这样的生活对不对，好不好。也就是说，演员总是要通过自己所创造的形象，去评判生活中存在的是非、善恶，努力引导观众通过他所创造的人物形象去思索这些是非、善恶之所以存在的根本的原因，给观众一些思想上的有益启示，使之悟出一定的生活哲理。于是之在谈到这一点时曾说：“一个演员应该对一个角色做出自己的设想，从思想上评价这个角色，弄清我这个角色在总的主题下到底应该给人什么？简单说吧，是给人以教育，给人以教训。”总之，“最好是越有哲理越好，挖得越深越好。”^① 一个人物形象是否具有审美价值的精髓正在于它是否具有这种深刻的思想内涵与哲理。

当然，一个人物是否真实，是否包容着深刻的思想内涵与哲理，剧作家首先应该提供一个坚实的基础。但是，演员在进行再创造时决不可忽视对人物形象的思想内涵和哲理的开掘，一个演员的主体意识往往就表现在他对自己所创造的人物的思想内涵与哲理的开掘上。可是，这种思想内涵和哲理，也就是说非善恶的辨别、生活哲理的启示，决不是通过演员单纯的说教，公式化、脸谱化的表演来揭示的，它应该寓于真实的人物形象之中。演员对角色的理解、认识、爱憎以及对所反映的生活的评价是通过慎重地选择和运用自己所占有的生活素材，揭示人物特有的思想逻辑和心理状态，寓褒贬于人物的行为之中而展现出来的。这样的人物形象才可能从本质上反映出生活的真实，不仅能在感情上打动观众，而且还能引起观众的深思，既能使观众在感情上得到升华，又能使观众在思想上去探求，或把他们引为知己，或把他们树为楷模，或引为鉴戒，或视为仇敌。总之，演员所创造的舞台人物形象，应该既使观众觉得真实可信，又使观众得到思想上的启迪。

优秀的演员往往都非常重视揭示角色的思想内涵与哲理，于是之在《洋麻将》中扮演魏勒这一角色时，就没有把这个在养老院中寄居的老人演成一个衰弱的老人，而是着重去挖掘一个被生活抛弃了的弱者却“总要在生活中发现一个强者、胜利者的自己”的心理特征，从而让人们感觉到这个人并不是身体上有病，而是“社会、生活、命运，使这个人患了一种‘绝症’”^②。

① 于是之：《生活、心象、形象》，见《戏剧学习》1984年第1期。

② 于是之：《排 洋麻将 日记摘抄》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1986年版第155页。

这样就会使观众通过这一人物引发出更深入的思索。又例如在北京人民艺术剧院演出的《狗儿爷涅槃》一剧中，林连昆所创造的狗儿爷这一形象，真实地表现出这个普通农民对土地的无限眷恋，和因此在政治变迁中经历的种种苦难，使我们感受到人物内心的欢乐与痛苦；而更主要的是使我们感受到这一人物因无法超越时代、生产方式的影响而给他自己所带来的局限。尽管他历经苦难，但他在思想上从来没有冲出以过上地主那样的生活为理想的桎梏，所以即使在改革的新曙光照耀到他身上时，他也无法理解，无所适从，反而去抗拒那把他引向真正幸福的时代，结果只能与代表他理想的地主家的牌楼一起，在火光中化为灰烬。林连昆所创造的形象，既从本质上刻画出了狗儿爷这种农民的真实心态，还使我们认识到这种人物的理想与追求的渺小及其不可避免地会与历史发展规律相违背的悲剧性。正是由于这些表演艺术家们在创造角色时表现出了对所扮演的人物的评价，才会引起人们的思索。

但是，有的演员根本就不去思索自己所扮演的人物能否给予观众思想启迪，他们只是直译式地扮演角色，根本谈不上创造。有的演员甚至对人物做出了错误的评价，歪曲了人物的思想内涵。例如有些演员，为了哗众取宠，或者出于自我欣赏，使他所扮演的人物形象完全脱离了表现主题思想的要求。这样的表演，不是使人物变得苍白无力，就是歪曲了人物形象。因此，他（她）所扮演的人物形象也就不可能具有审美价值。

其次，演员所创造的人物形象除了应该真实可信，具有思想内涵之外，它还应该是美的。就像歌德在《演员规则》一文中所要求的，演员所塑造出来的人物形象“不仅要真实，而且要美”，应该是可供鉴赏的艺术品。

艺术作品的审美价值与它真实的程度及其思想内涵的深浅密不可分，但它毕竟是艺术作品，生活的真实与哲理，必须通过优美的艺术形式表达出来。因此，演员所创造出来的人物形象也应该是生活的真实、思想的内涵与表现形式完美和谐的统一。只有这样，它才会更有感染力和震撼力。斯坦尼斯拉夫斯基在谈到表演艺术原则时曾说过：“我们艺术的目的不仅在于创造角色的‘人的精神生活’，而且还在于通过艺术的形式把这种生活表达出来。”^①他强调通过“艺术的形式”来表达角色的“人的精神生活”，指的就是内容与形式的统一。对表演而言，就是体验与体现的统一。在表演艺术中，这种美就表现在真实的体验与鲜明的体现的统一之中。只有具有这种内容与形式的统一、体验与体现的统一的人物形象，才可能是美的。

从另一个角度来看，观众在欣赏任何一种表演艺术时，总是通过视觉和听

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1983 年版，第 140 页。

觉来欣赏演员的创造。因为演员所创造的人物形象只能通过演员的形体动作、声音和语言呈现于观众。无论一个演员有多少生活积累和美好思想，他对角色的认识多么正确，分析多么深刻、透彻，体验多么真切，如果不通过形体动作和语言，他就不可能把他所扮演的人物再现在舞台上。所谓通过艺术的形式把角色的“人的精神生活”表达出来，指的是演员应该把对角色的心灵体察与感受通过准确、鲜明、富有表现力的、能够给人以美的享受的外部形式揭示出来。而演员用以创造这种外部形式的主要手段只能是形体动作、声音和语言。尽管戏剧艺术可以运用多种多样的手段来揭示人物的“人的精神生活”，例如舞台的布景装置、灯光、音响效果等等，都可以利用来渲染人物的心理生活，但这些只能作为演员创作的一种补充，不可能完全代替演员的人物形象的创造。白居易在《琵琶行》一诗中用“千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面”来描绘一个委身为商人妇的女子的出场，马上使人感觉到她内心中难以言传的哀怨和痛楚。诗人把这种感觉写在纸上可以引起人们的想像，而演员则要用自己的身体去把它直观地呈现在观众眼前。同样，作家或诗人可以描写一个人物的声音似银铃般清脆，或者描写为“大珠小珠落玉盘”，而演员则必须运用自己的声音把它表现出来。曹雪芹在《红楼梦》中把王熙凤的出场描写得绘声绘影，使读者如闻其声，如见其人。于是一个活生生的人物在读者的想像中出现了，读者也从中获得了审美满足。演员要想使观众获得同样的审美满足，就必须运用自己所创造的符合王熙凤这个人物性格特征的笑声、语调、语气、语势、语言的节奏变化和行走的步态、站立的姿势、举手投足的仪态等等，即以形体动作、声音和语言作为手段，创造出揭示角色的“人的精神生活”的艺术形式，呈献于观众的视觉与听觉。

此外，从审美的角度来说，演员在运用艺术的形式来表达“角色的‘人的精神生活’”时，就不能不考虑艺术形式美的问题。悦目动听才可能赏心，这是任何一种表演艺术都必须注意的问题。金山在话剧《红色风暴》扮演的施洋大律师，就很注意艺术形式美。他在创造这一人物时非常注意角色的外部造型，从发式到服装，每一个姿态，每一个手势，都精心设计，时时处处都给人以一种热情磅礴、大义凛然之感。特别是那段激情澎湃的为工友黄德发辩护、对敌人进行控诉、号召工人们团结起来斗争的大段台词，金山不但在语言上处理得节奏鲜明有力，字字铿锵，而且在形体动作上几乎每一举手、每一投足都是一幅画、一个雕塑，给人一种壮丽、雄伟的美感。朱琳在《蔡文姬》中的表演也给予了人们这种美感。她在创作中不仅注意去挖掘蔡文姬这个人物的内心美，而且她的台词也说得韵味无穷。特别是那段“胡笳十八拍”，唱得如泣如诉、动人心魄，给人们留下了无尽的回味。

那么，这种在形式上追求美的要求，是否只适用于对正面人物的创造上

呢？当然不是。在反面人物的创造中，在艺术形式上也应该追求美。我国戏曲表演界有这样一句行话：“丑而不丑，不丑而丑。”这就是说，演员即使是在演丑角也不能以丑陋的方式去表演，而应该同样以艺术的手法，精雕细刻，既要使观众能认识到这个人物的丑恶面目，又要使之能够得到艺术上的美的享受。

从上面所说的这些来看，在戏剧表演艺术中，演员所创造出来的人物形象要想真正具有审美价值，它就必须是真、善、美的统一。离开或者达不到真、善、美的和谐统一，就奢谈表演艺术了。

第二章 创作者——演员的素质

戏剧表演艺术的创作任务要求演员创作的舞台人物形象具有审美价值，达到真、善、美的和谐统一，这是创作者和观赏者共同的要求。要达到这个标准，离不开剧本提供的基础，因为演员毕竟是在剧本的基础上进行二度创作。同时，由于戏剧艺术是一种综合性艺术，演员的创作也就离不开导演、舞美设计、灯光、服装、化妆、道具、音响等各个部门的合作。但是，舞台人物形象的创造毕竟还是以演员为主，因此，就不能不对人物形象的创作者——演员提出严格的要求。

首先是对创作者的素质有着严格的要求。同从事任何一种艺术创作一样，创作者本人素质的高低、优劣往往决定着艺术作品本身的高低、优劣。从事表演艺术也必然如此。在舞台上，我们一方面可以看到有些演员身上充满了魅力，观众想看他（她）的演出，爱看他（她）的演出；另一方面，我们也可以看到确实有不少演员在舞台上总好像缺少点什么似的，很难有一种吸引观众的能力。虽然这其中有多多的原因，但最重要的原因，往往和这些演员所具有的素质有着密切关系。

那么，一个优秀的演员应该具备什么样的素质呢？

第一节 演员的总体素质

演员的总体素质包括的方面很广泛。它既包括演员先天的形体与声音条件，长期的生活经历所形成的风度和气质，还有演员本人的生活素养、思想水平、文化艺术修养、专业技巧以及职业道德水准等诸多方面。一个演员是否具有魅力，往往就和这些方面的优劣有着密切关系。

在这诸多的方面中，先天条件是无法改变的。但是，决定一个演员是否优秀，是否具有魅力不仅仅在于这些先天条件。演员的魅力，实质上是由上述诸多方面的综合表现所决定的。一个天生丽质的女演员或一个相貌英俊的男演员自然会比相貌丑陋者具有一定的优势。但是这种优势不是绝对的，只有当它和上面所说的各个方面结合在一起时，才可能成为真正的优势。

事实上，在演员的总体素质中真正起决定因素的是演员本人的生活素养、思想水平、专业技巧以及敬业精神与职业道德水准。一个演员只有在这些方面努力去提高自己，才有可能使自己的总体素质得到全面发展。

一、生活素养

作为一个演员应该具有深厚的生活素养。生活是艺术创作的源泉。古往今来，无数伟大的艺术家的成功，首先都是由于他们的创作是来自生活，是生活给了他们的艺术作品以真正的生命。今天，有的人把强调深入观察、体验、分析、研究生活当成老生常谈，不予重视，甚至认为没有生活照样可以进行创作。因此，在我们的舞台上也就出现了一些缺乏生活根据胡编乱造的剧本和经不起生活检验的“人物”。对这样的剧本和“人物”，观众当然是既不相信，也不买账。这样的剧作者和演员，也必然由于无视生活而受到观众的忽视。正反两面的经验和教训告诉我们，作为一个演员，一个表演艺术家，应该自觉地认识到他（她）的创作一定要扎根在生活之中。这就要求演员必须热爱生活，随时随地留心观察生活，向生活学习，真正认识到丰富多彩的现实生活是演员取之不尽、用之不竭的创作源泉，只有它才能使艺术之树长青。

演员本人的人生经历是演员的生活素养一个十分重要的方面。人生的经历往往自觉或不自觉地在演员身上打上烙印，使演员具有某种特有的气质。宫子丕在话剧《霓虹灯下的哨兵》中扮演的连长，是一个非常鲜明生动、受到观众一致肯定的舞台人物形象，这应该说和他曾经长期的在部队中生活有着密切的联系。他熟悉部队的指战员，熟悉部队的生活。在创作时，这些生活与人物形象可以招之即来，呼之即出，成为他创作时的素材。同时，他自己的人生的经历也塑造出了他自己的特有气质，为他的创作提供了重要的条件。

更深一层看，人生的经历更包含着演员本人亲身经历的各种生活体验。这种亲身经历的生活体验对演员的创作来说尤为重要，可以说是演员的十分宝贵的财富。因为这种经历有时可能直接成为创作某个人物时的素材。此外，演员亲身经历的生活体验还将有助于演员去理解、感受一些不同人物相类似的情感。例如，一个演员自己经历过失去亲人的痛苦，他就会比较容易理解，并且能够比较具体地感受剧中人物在失去亲人时的心情。一个曾经经受过无端屈辱的演员，也就有可能以自己的体验去理解和感受林黛玉焚稿时的情感。所以乌兰诺娃在她 40 岁以后说，如果她此时再演朱丽叶，会演得更好，因为生活的经历使她更能体会和把握住朱丽叶十分细腻而且复杂的情感。

但是，无论经历如何丰富，也不可能体验穷尽人生百态，在艺术创作中往往有着演员从来未曾经历与体验过的生活。因此，尽管是有着丰富的生活经历的演员，也还要不断地向生活学习。这种学习，对演员来说主要是去研究社会，研究人。社会的纷繁变化，人的千姿百态，都应该是演员去观察、了解、分析和研究的对象。在观察、了解、分析、研究后所积累下来的东西，都将成为演员生活素养的组成部分。一个对社会生活和在社会中生活的人毫无了解的

演员，就像一个身无分文的穷汉，在他进行创作时是掏不出自己的积蓄来丰富自己所要塑造的人物的。

由于演员总是要去创造各种各样的人物，难免会遇到他所不熟悉的生活。因此，除了平时应该有丰富的积累之外，在进行创作的同时还应该深入生活，为自己的创作去积累必要的储备。著名演员李仁堂在谈到自己的创作经验时说：“演员创作形象的营养储备必须从生活中摄取，否则，必然导致创作上的枯竭。这就是我多年必循的一条道路，也可以说它是经验、捷径和诀窍……因此我在创作角色之前，总是先到生活中去一段时间，不管我对所扮演的角色的生活熟与不熟，都感到非常必要，有时起到了决定性的作用。”^①

许多著名的演员也都有过和李仁堂完全相似的体会。蓝马曾经就演员的生活积累与创作的关系作过一个非常形象的比喻，他认为生活是海，而剧本只不过是一个游泳池，如果在海里都游得自如了，那么，在剧本所提供的规定情境里活动，就自然觉得有富余了。

李默然更是非常明确地说：“生活是各类艺术创作的唯一源泉。离开生活，闭门造车，怎么会产生有生命力的艺术作品？不尊重生活，也就放弃了现实主义的创作道路。”他还联系自己的创作实践说道：“在我的创作生活中，曾演过各级领导干部。凡是碰过钉子，吃过苦头的，总结起来，多半是因为离开了生活的营养，闭门造车所致。”^② 达斯汀·霍夫曼在饰演《推销员之死》中的洛曼时为了更好地找到人物的自我感觉，他就曾经用了将近八个月时间去体验推销员的生活。这些著名演员的体会与创作经验，都说明了生活对创作来说是何等重要。因此，演员就必须真正地热爱生活，并且注意随时随地为自己的创作积累生活知识，提高自己的生活素养。

演员的生活知识和生活素养，相当大的一部分来自直接的生活体验。但仅有直接的生活也是不够的。因为，演员创作所涉及的方面十分广泛，古今中外的形象甚至是神灵鬼怪，演员都可能会去创作。那么，如果要演外国人、历史上的人物、神仙、妖魔是否需要生活呢？答案是肯定的。那么，作为演员又应该从哪里去观察、了解呢？演员还应该从间接生活中去了解。也就是说，演员不仅要从小自己直接的生活体验中找到与古人相似的、从中国人身上找到与外国人相通的、以人类的感情赋予剧本中的动物甚至是鬼怪以相似思想和情感。此外，还应该利用间接的生活来帮助自己进行创作。某种意义上说，这种间接生活是前人或对某种生活十分熟悉的人的直接生活记录，或者是他们根据

① 李仁堂：《生活、技巧杂谈》，见《演员谈电影表演》，中国电影出版社 1985 年版，第 292—293 页。

② 李默然：《李默然论表演艺术》，中国戏剧出版社 1983 年版，第 102 页。

自己所熟悉的生活所创造出来的艺术作品等，例如历史资料、人物传记、民俗风情介绍，以及那些真实地反映出某种特定生活的小说、诗歌、绘画、摄影、音乐、戏剧、电影、电视等文学艺术作品。对演员来说，“生活”这个词，就不仅仅意味着可以接触到的直接生活，而且还包括听来的、读到的间接生活。鲁迅曾经说过这样一段话：“作者写出创作来，对其中的事情，虽然不必亲历过，最好是经历过。诘难者问：那么写杀人最好是自己杀过人。写妓女还得去卖淫吗？答曰：不然。我所谓经历，是所遇、所见、所闻，并不一定是所作，但所作自然也可以包含在里面。”^①如果说所作、所遇、所见是演员直接接触到的，那么所闻则是间接的，第二手的。这种间接的、第二手的生活素材虽然不如第一手的素材那样直接和易于感知，但是它的重要性却绝对不可忽视。

许多演员都谈到“间接生活”对自己创作所起到的重要作用。李默然说：“我在《胆剑篇》中演吴王夫差。显然，在直接生活中去寻找创造历史人物的养料是办不到了。于是，我认真翻阅了《史记》及大量历史材料。许多记载，寥寥数语就勾画出鲜明的人物。读书不仅使我加深对历史的理解，更重要的是我的视象里出现了一个骄横刚愎、不纳忠言、一意孤行的吴王夫差的形象……在反映保加利亚党的领导人季米特洛夫斗争生活的《第一次打击》中，我饰季米特洛夫。在创造过程中，我就是从一张画片中，得到了理解人物思想情感的启示的。照片是季米特洛夫在德国法西斯的法庭上，站在答辩席的位置上，上身前倾，双目炯炯有神，面容上透露着自信、镇静，左手的食指指向戈林。我除了研究大量的有关资料之外，这一张照片我看了不知多少遍。透过它，我似乎‘看’到了季米特洛夫在法庭外的全部生活。画片上人物眼神里的东西太丰富了。排练中，我把左手食指伸出作为季米特洛夫的习惯动作，把他眼神中露出的那种不可征服的力量，灌注于整出戏中，台词、形体皆有棱有角，大开大合。就是这么一张照片，使我展开了想像，人物的音容笑貌逐渐地在脑子里清晰起来。”^②

当然，这种从间接生活中得来的素材可能不如从直接生活中得来的素材那样生动、形象、具体，还需要演员运用自己的想像去加工。尽管如此，它同样是演员创作中不可忽视的重要源泉。

二、思想修养与精神境界

演员为了积累丰富的生活知识，提高自身的生活素养，就必须随时随地观察与体验生活。但是，这种观察与体验决不是浮光掠影地搜集一些生活的表象

① 鲁迅：《南腔北调集》，人民文学出版社 1958 年版，第 184 页。

② 李默然：《李默然论表演艺术》，中国戏剧出版社 1982 年版，第 104 页。

与图景就可以了。一个优秀的演员还应该对所观察与体验的生活有自己的真知灼见与真情实感，这就不可避免地涉及演员的思想修养与精神境界的问题。因为演员对生活的观察与体验所积累的素材，目的是创造出具有审美价值的人物形象。一个缺乏思想修养的演员不可能对所反映的生活有自己的真知灼见，因而在创作中也就不可能发前人之所未发，从认识上为观众打开一个崭新的领域。一个在生活中缺乏鲜明爱憎的演员，在他的形象创造中也就很难有“跳动着的脉搏，思想和热情”。所以，思想修养与精神境界的问题也就不可避免地成为演员总体素质中的一个重要部分。

思想修养与精神境界的问题，还与演员在创作中的主体意识能否得到充分发挥密切相关。演员作为一个二度创作者，不仅要受到文学剧本的制约，而且还要受导演构思的制约。但是，这并不意味着这些制约可以剥夺演员在创作上的主体意识。因为，归根到底，演员才是在舞台上创造的人物形象的作者。一个演员能否真正成为自己所创造的人物形象的作者，那就要看演员自己的生活素养能否给自己所创造的人物以坚实的基础，特别是在思想上能否对人物有自己的独特解释及构思。演员在剧本与导演构思的制约下，不应该成为剧作者的传声筒和导演的傀儡，而应该是集体创作中的一个参与者。

生活素养丰富和有着深厚思想修养的演员往往可以丰富剧本的创作和导演的构思，并且透过所创作的人物，展现出演员自身的思想品格。过去许多戏曲演员在《贵妃醉酒》中往往把杨玉环表现成一个娇姿媚态的淫荡女人，而梅兰芳则着重去刻画杨玉环这个宫闱深处的妃子在听说皇帝临幸别的后妃宫院时内心中的眷恋、失落与痛苦等复杂、细腻的心理活动，从而展现出梅兰芳对人性的思索，并且使杨玉环这一人物有了深刻的内涵。杨玉环在《贵妃醉酒》中不再是一个肤浅的形象，而成为一个闪烁着光彩的艺术典型，在观众心中留下了不可磨灭的具有审美价值的艺术形象。从这一形象的创造中，我们可以看到梅兰芳在创作中的主体意识，而这种主体意识的展现又不能不说是和梅兰芳对生活的认识、评价，以及他的思想修养与精神境界有着密切的联系。

在戏剧演出中，往往有一个角色先后被许多个演员扮演的情况。例如，两个演员同时在《雷雨》中扮演蘩漪，或者是不同的剧团在演出《雷雨》时由不同的演员来扮演蘩漪，这往往可以见出演员水平的高低。在这种比较中，演员对生活和人物的认识、理解、评价的准确与深刻程度，构思的独特、新颖与精巧程度，往往就反映出一个演员的生活素养与思想修养的高低。

演员思想修养的高低首先表现在一个演员是否具有正确的世界观。世界观的正确与否，常常会导致对生活现象的解释和评价的准确与否，导致对艺术形象的解释和评价的对与错。对真与假、善与恶、美与丑的分辨，起着指导作用的正是演员的世界观。因此，演员都应该学习一点哲学，特别是应该认真地学

习辩证唯物主义和历史唯物主义，从而树立起正确的世界观。甚至还应该学习一点康德、叔本华、尼采和中国的孔子、老子、庄子、韩非子等人的哲学思想。因为这些哲学思想，都是人类的文化财富，都会在某种意义上对演员的创作有所帮助。但是，作为演员应该在学习这些哲学思想的同时自己去鉴别，究竟应该以什么思想作为自己认识世界的指导思想。任何一个演员的创作必然受到自己所形成的世界观的影响。如果世界观不正确，他就不可能去正确地认识生活、分析生活、评价生活，同时也不可能正确地理解和分析自己所要创造的艺术形象。因此，对一个演员来说，树立正确的世界观不是可有可无的，而是至关重要的。

演员的思想修养和精神境界的问题不仅表现在思想认识上，同时也会反映在情感上。著名导演陈颢在评论演员时曾经说过这样一段话：“我们导演在排演中常常为一个问题所苦恼。一些条件很好的演员，无论形象、声音、体质等各方面条件都很好，但是排起戏来，时常遇到很大的障碍，用我们经常说的话是：这些演员怎么这么冷啊，他们怎么不动心啊？最后我仔细观察一下，发现凡是这样的演员都有一个特点：他们在生活中也很冷漠，他们对待生活，对待国家，对待我们的事业，对待周围的人和事情，缺少一种敏感，缺少一股火热的激情。所以，我自己认定一条，要想让一个演员在舞台上创造出一个火热的艺术形象感染观众的话，必须是在生活当中有火热激情的人，不能是冷漠的人。”因此她认为：“我们社会主义舞台需要的是热爱祖国，热爱生活，热爱人民的表演艺术家。”^①这种热情实际上是和演员的思想修养与精神境界分不开的，它会自觉或不自觉地影响演员的创作。于是之也谈到了这一点。他说：“热爱生活，爱憎分明这一条很重要……演员必须是——至少是一个好人：忠诚老实，敢爱敢恨，……我是说他的心是透明的，他的感情是可以点火就着的——指正确的感情，不是那邪火。凡是对生活玩世不恭、漠不关心，就不大可能演好戏。”^②这些著名导演和演员的体会都说明，一个演员必须具有正确的思想观点和情感。如果说，丰富的生活能够给予你所创作的人物形象以血肉之躯，那么正确的思想和情感则将给予人物形象以精神情操。因此，我们常常把生活称之为创作的基础，把思想视为创作的灵魂。

思想修养与精神境界作为演员总体素质的一个重要组成部分，决不是什么多余的要求。在艺术创作的实践中它往往是和演员的人物创作的成败密切联系在一起的。因为归根到底，演员的思想与情感决定着自己所创造的人物的思想与情感。以深刻的认识与火一样的激情所创造出来的人物，必然会给观众以震

① 陈颢：《剧院的希望》，见中央戏剧学院编《戏剧学习》1954年第1期。

② 于是之：《生活、心象、形象》，见中央戏剧学院编《戏剧学习》1954年第1期。

撼与激动；而肤浅的认识与冷漠的情感所创造出来的形象，除了使观众失望之外，同时也必然会暴露出演员本身的肤浅与冷漠。

三、文化艺术修养与专业技巧

在演员的总体素质中，还有一个重要的方面，就是演员的文化艺术修养与专业技巧。

前面我们已经谈到，演员所创造的人物形象应该具有审美价值，应该能够给观众以审美的享受，这首先就要求演员本身具有对美的鉴赏能力和创造美的专业技巧。文化艺术修养的高低往往决定一个演员审美情趣的高低。苏轼观月思念亲人，写出了“明月几时有，把酒问青天，不知天上宫阙，今夕是何年……但愿人长久，千里共婵娟”这样脍炙人口的著名词作，给人们以美的思想，美的情感，美的韵律，使人们得到美的享受。但是，如果看见月亮写出来的只不过是“月亮像烧饼”之类的话来，人们是不会把它当作艺术品来欣赏的。在艺术创作中从来都有雅俗之分、文野之别。而一个艺术作品是雅是俗，属文属野，往往就取决于创作者文化艺术修养的高低。

戏剧作为一门综合性艺术，可以说是熔文学、绘画、雕塑、音乐、舞蹈等各种艺术形式于一炉。一方面，演员在文化艺术上的修养会使演员有深刻敏锐的总体艺术感觉；另一方面，在人物形象的创作中，往往也会需要这些方面的修养。这就要求演员对演剧艺术所涉及的各个领域都有一定的修养。周恩来总理生前曾经希望演员提高文化艺术修养，琴棋书画都应该懂一点。我国许多著名的表演艺术家如梅兰芳、程砚秋、李叔同、袁牧之、石挥、金山、赵丹、蓝马、刁光覃、于是之、朱琳、英若诚、杜彭等在这方面都堪称楷模。他们都是多才多艺，在文化艺术修养上都很有功底。这使他们的创作给人以一种脱俗之感。朱琳在话剧《蔡文姬》中所唱的那段“胡笳十八拍”催人泪下，而且给人物增添了光彩，这是因为朱琳有很好的音乐与戏曲的修养。王铁成在扮演周恩来总理时亲笔挥毫，使他扮演的总理更为可信，这与他本人书法上的功底是分不开的。著名的河北梆子演员裴艳玲在扮演钟馗时，由于她在表演上功底深，艺术上有修养，使她所扮演的人物既潇洒飘逸，又英俊壮美，并且还让人觉得诙谐雅趣，活画出一个“生当作人杰，死亦为鬼雄”的可爱又可敬的人物形象。她当场还题诗写出一手好字，展现出演员在书法上的基本功，不仅使人物更加可信，而且使整个演出增添了一个“雅”字。从这些实例中我们不难看出文化艺术修养的演员创作中的重要性。

我们说有的演员“眼睛里好像没有墨水”，这就是说演员的文化艺术修养之低已经影响到创作了。例如，有的演员在扮演古代文人墨客吟诵诗词时，分不清句读，念不出韵律；有的演员自己完全不通音律，甚至连简谱都不识，却

在扮演音乐家。有些演员更是由于文化艺术修养的贫乏，艺术趣味低下，使得所创造的人物俗不可耐，令人不忍目睹。因此，作为一个演员，应该自觉地提高自己的文化艺术修养，从而提高自己的审美情趣及艺术感觉。

文化艺术修养的提高，是要靠演员长期刻苦的学习才能够获得的。同时它也将潜移默化地影响演员的创作，特别是对演员的审美情趣产生十分重要的影响。有的演员认为平时用不着花那么大的劲，只是靠“临阵磨枪”，需要什么再学什么就行了。当然，有许多东西是要现学现用的。因为演员不可能在文化艺术的各个领域内都有广泛的知识 and 很深的修养，现学现用也是提高自己修养的过程中不可忽视的一种途径。但是，最基本的文化艺术修养的积累则应该是演员日常的不可间断的学习内容。完全依靠“急就章”而出现的“不快也光”，最终是欺骗不了观众的，而且不可能使自己所创造的人物形象具有审美价值。

此外，演员还必须重视自己专业技巧上的锻炼。因为它是演员用来反映生活和揭示思想的手段。不管演员对剧本所描写的生活及所要扮演的人物如何熟悉，认识得多么深刻，也不管演员对剧本与人物的思想内涵有多么深刻、精辟的哲理思索，都必须通过自己所创造的人物形象才能展现出来。而舞台人物形象的创造，就离不开演员的专业技巧。例如，一个人看见一池荷花，看到了它鲜艳的色彩和美丽形状，同时也从荷花的形与色及其生存的环境中感受到了它“出淤泥而不染，濯清涟而不妖”的高尚品格寓意。但是由于他没有掌握绘画技巧，当他想要把它画出来时，不会运用线条、色彩、构图这些基本的绘画技巧，就不可能把他眼前的荷花以及它所具有的品格寓意表现出来。表演艺术也是如此，要想真正创造出一个真实、生动、鲜明、准确、深刻的人物形象，就必须具备从事表演艺术所应有的十分精湛的专业技巧。否则，他所创造的人物形象要么似是而非，要么毫无审美价值可言。

演员所应该具备的技巧，总的来说，就是要能够化身为角色。因为表演艺术从根本上讲就是演员化身为另一个人——角色的艺术。而要想达到“化身”，演员就必须具备从内部体验角色心理生活的技巧、从外部再体现角色性格特征的技巧，以及掌握创造一个完整的人物形象的技巧。只有掌握了这些技巧，演员才有可能在舞台上获得创作的权利，才有可能去感受与角色相类似的情感，才有可能在假定的情境中激动起来，最终引发出各种各样的情绪体验；演员的身体和声音才有可能充分地、鲜明地、准确地再体现出人物隐秘的内心活动、欲望和情感，并且是以具有感染力的、能够使人获得美的享受的外部形式把它再体现出来。掌握正确的创作方法和多种多样的技法，使演员有可能沿着正确的道路去塑造一个真实可信同时又具有鲜明的性格特征的人物，并且能够很好地把握住剧本的风格、体裁、人物发展的层次和行动的速度与节奏

等等。

演员的创作技巧在演员的总体素质中是绝对不能忽视的。有些人认为话剧的表演似乎没有什么技巧可言，或者认为根本不需要什么技巧；有人甚至认为只要胳膊、腿齐全，会说话的人就能演话剧。这种看法是完全错误的。由于话剧的表演非常接近生活本来形态，往往会使人产生一种误解。一些对话剧表演并不十分了解的人以为这种自然的、非常接近生活本来形态的表演，似乎不需要什么技巧就可以做到。在一段时间里针对我国话剧、电影和电视剧表演中出现的虚假现象，有些理论家曾经提出过“没有表演的表演”的口号。这一口号在反对表演虚假的同时，也曾经在一定程度上造成了认识上的混乱，使一些人以为没有表演技巧的表演才是最好的表演，而不去追求高深、精湛的表演技巧——这种技巧使表演不露出任何表演的痕迹，既可以使表演真实、自然，接近生活的本来形态，又能创造出具有生动鲜明的性格特征的人物形象。

如果一定要说有一种“没有表演的表演”的话，那么应该是一种具有更高层次的表演技巧的表演，是达到了不露出表演技巧痕迹的表演，就像一个最优秀的花样滑冰运动员的表演一样，你感受到的是美，是轻松，有时甚至会使你觉得你自己似乎也能像他们一样地在冰上旋转、跳跃。但是，稍一冷静，你就会感觉到那只不过是娴熟的技巧给你造成的一种错觉。优秀的演员的表演也应该给人这样一种感受。这种所谓的“没有表演的表演”是掌握了表演技巧的真谛之后出现的返璞归真，决不是对表演技巧的排斥。

作为演员总体素质的一个组成部分，创作技巧的掌握是需要演员以毕生的精力，以心血和汗水去换取的。演员的专业技巧是练出来的，是在坚持锻炼中发展起来的。天才、机遇，可能会使一个演员一夜之间成为明星。但是如果没有刻苦的技巧的磨炼，一辈子也不可能成为一个真正的表演艺术家。

四、敬业精神与职业道德

敬业精神可以说是一个演员在事业上获得成功的主要保证。因为它是来自演员对自己所从事的事业的执著和热爱。梅兰芳小时候拜师学艺，老师嫌他的条件不好不肯收他为徒，但是梅兰芳矢志不移，最后终于拜到王瑶卿门下。从此以后，他刻苦学习，认真钻研，既继承传统，又勇于革新，不仅在京剧表演上形成了自己的流派，而且成为世界公认的表演艺术家。戏曲表演艺术家盖叫天，他的敬业精神也十分令人钦佩。由于他扮演的武松出神入化，被人们称之为“活武松”。在一次演出中，他从三张桌子上翻下来时小腿骨折，为了不损害他所扮演的武松这样一个英雄形象，他硬是忍着疼痛站在那里，直到大幕落了下来，他才跌倒在地上。以后在治疗的过程中，当他得知腿骨没有接对，可能以后不能再当演员的情况之后，他毫不犹豫地忍痛把已经接上的腿骨拉开，

要求医生重新给他接上。梅兰芳、盖叫天在艺术上之所以能够取得辉煌成就，和他们的敬业精神是有十分密切的联系。演员的敬业精神可以使其具有一种不怕苦累、勇于攀登的毅力。

此外，职业道德对演员来说同样十分重要。戏剧演出是一种集体的创作，一个具有良好职业道德的演员应该自觉地遵守创作集体所规定的纪律，在创作中尊重别人，相互帮助，相互学习，不沽名钓誉。要培养自己作为演员所应具备的职业道德，关键是要像斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样，要“爱自己心中的艺术，而不要爱艺术中的自己”。他还告诫人们，肮脏的脚不应该走进剧场里来。他充满感情地说：“如果一个人在这广袤无垠的世界上能找到一幢房子、一间房间或一平方俄尺地方，使他得以暂时同所有人隔离开来，去体验心灵的最美好的情感和思绪，那是很大的幸福。这块纯洁的地方，对教士说来是祭坛和供桌，对教授说来是大学……对演员说来是剧场和舞台。看来，应当十分珍惜地维护这些神圣的地方，使其不受任何玷污以求得自己精神上的愉快。不可以在这里唾吐，把它弄脏。恰恰相反的。应当把人的心灵中最美好的一切带进那里来。”^① 所以，如果一个只爱艺术中的自己的演员，拖着一双十分“肮脏的脚”走进一出戏剧创作的集体，为的只是金钱，争的只是自己的名誉和地位，根本不懂得尊重艺术，尊重别人，他只能是“弄脏”剧场这个神圣、纯洁的地方，那他也就不会受到别人的尊重。

一个演员要想成为一个真正的表演艺术家，而不仅仅只是闪烁一时的明星，那就应该不断地提高自己的总体素质。勤奋学习，刻苦锻炼，丰富自己的生活素养，提高自己的思想修养与精神境界，增强自身的文化艺术修养，不断地磨炼自己的专业技巧，只有这样，才有可能创造出真正的真、善、美和谐统一的具有审美价值的舞台人物形象，才有可能真正征服观众，使观众获得真正的艺术享受。而这样的演员也将会在不断地磨炼中成长为大写的演员——真正的表演艺术家。

第二节 演员的创作素质

从某种意义上说，演员和从事其他艺术创造的艺术家有十分相似之处。那么，从事表演艺术这一专业的演员，在其专业素质上是否有自己的特殊要求呢？

有人说，任何人都可以成为演员，只不过不一定都能扮演罗密欧、哈姆莱

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 3 卷，郑雪莱等译，中国电影出版社 1988 年版，第 100 页。

特、朱丽叶或苔丝德蒙娜而已。这种观点在一定程度上有它正确的一面，因为任何人都具有成为一个演员的最基本的条件。在戏剧演出中，特别是在电影与电视剧的创作中，都曾经用过业余演员，而且有的业余演员也曾创造出十分光彩的人物形象。但是，这决不意味着成为一个专业的戏剧演员无需具备从事表演艺术所需的素质。恰恰相反，一个不具备演员应有的创作素质的人，是根本不可能从事表演艺术创造的。

为什么这样说呢？这是由于演员的创作任务所决定的，也是由于表演艺术的特性所决定的。

演员的创作任务是要创造出具有审美价值的人物形象，这不仅对演员的总体素质方面提出严格要求，同时对演员的创作素质也必然有着特殊要求。

表演艺术的特点也对演员的创作素质提出了特殊要求，戏剧表演要求演员最终“化身成角色”，这就使演员在创作中既是创作者，又是创作的材料与工具，同时又是创作出来的艺术品——人物形象；此外，演员又都是在假定的、艺术虚构的情境中去进行创作，并且这种创作又是在当众的情况下进行的。这些特点都必然要求演员在创作中具有一些特殊的能力以适应创作的需要。

从心理学与生理学的角度来看，所谓演员的创作素质，实际上就是要求演员在心理与生理上能够适应表演艺术所提出的创作任务与表演艺术所具有的特点。斯坦尼斯拉夫斯基所说的演员创作的有机天性，从实质上说就是演员在创作时所应该具备的心理和形体素质。所以，我们所说的演员的创作素质，就是指演员能够去适应表演艺术创作需要的内部心理素质和外部形体（包括声音）可塑性这样一些专业素质。

那么，一个演员究竟应该具备什么样的创作素质呢？

一般来说，要想成为一个称职的演员，最起码应该具有“七力”与“四感”。“七力”包括：

一、敏锐而细致的观察力

生活是艺术创作的源泉，表演艺术创作自然也不能离开生活这一源泉。因此，培养与发展观察生活的能力就是演员最重要的基本功。在对生活的观察中，对人的观察尤为重要。因为，表演艺术是表现人的艺术，演员在自己的生活积累中，焦点自然应该集中在对生活中的人物的观察上。一个演员要想从对生活的观察中有所收获，就必须具有敏锐细致的捕捉人物形象外部特征、了解与感受所观察的人物的心理特征的能力。

演员岳红所表演的电视小品《卖花生米》曾经使观众为之倾倒，就是由于她非常敏锐地捕捉到了那个卖花生米的乡下姑娘的言谈举止、音容笑貌和她

的内心追求与向往。这一小品实际上是岳红在中央戏剧学院学习时所做的一个观察生活练习，在创作上并未做很多的艺术加工。之所以能够吸引观众，恰恰是由于岳红所扮演的这个卖花生米的乡下姑娘身上存在着泥土的芬芳，同时观众也欣赏岳红善于在生活中捕捉形象的能力。表演艺术家童超接受了在《茶馆》一剧中扮演庞太监这一角色之后，心中并不十分有底，于是他就去访问当时仅存的几个太监，了解清朝宫中太监的生活。他在和这些太监的接触中，非常敏锐地捕捉到了太监声音上的变化、宫廷生活给他们带来的行为举止特征以及心理上的变态。原来童超对太监为什么还要娶老婆难以理解，在观察中，通过深入的接触，他不仅了解到宫廷中那些大太监们是如何地狐假虎威、仗势欺人，同时他还认识到了太监之所以要娶老婆，是由于他们也有着一种想过正常人生活的心理，或者说是想要以娶妻来“证明”自己也是正常人的心理。童超的这种敏锐而又细致的观察力，不仅捕捉到了太监的外部特征，而且深入他们的心灵深处，为他获取到了非常重要的创作素材，使他的创作取得了巨大的成功。

演员的这种观察力，是演员在有意识地、长期不懈地观察生活的努力中培养起来的。这就要求演员时刻都应把目光投向生活中千差万别、风采各异的人群。

表演艺术家方掬芬就是一位观察生活的有心人，她是一位专演儿童剧的演员，在她的一生中已经创造出许多栩栩如生的儿童形象。她平时走在街上，只要是看到了一个引起她兴趣的孩子，她往往就会跟着他或她一路走，留心观察这个孩子的行为举止，有时甚至跟着孩子走几个街区。她还经常和孩子们聊天，和他们一起玩耍，在这些活动中去观察孩子们的外部特点和心理特征。对孩子的长期观察，使她具有了一种非常敏锐的观察力，常常能够很快就把握住所观察的孩子的内外部性格特征，从而为自己的创作积累下丰富的素材。

对演员来说，这种观察力的作用就像画家的速写能力一样，成为积累创作素材的重要手段。因此，要想成为一个优秀的演员，就必须自觉地注意培养发展自己的观察力。

二、积极而稳定的注意力

演员在进行创作的时候，必须具有积极、稳定和持续不断地发展的注意力。在生活中，人们或者是自觉地去注意某一对象，或者是不自觉地被某一对象吸引。实际上人们总是非常自然地注意着身边发生的一切事情，把注意力集中在所应该集中的地方。然而当演员进行表演创作时，情况就不一样了。斯坦尼斯拉夫斯基曾经指出：“在生活中，我们都知道，每一个瞬间应该看谁，怎样去看。但在剧场里就不是这样，在剧场里有观众厅和舞台框的黑洞，这妨碍

演员正常地生活。”^①

演员进行表演创作时，是在观众面前当众表演。观众席的黑洞里，坐着的是双眼注视着观众，他们往往更加能够左右演员的注意力。这个因素的干扰，再加上演员个人生活中的某种原因，譬如演员的私心杂念，或者是由于演员遇上了什么不愉快的事情，往往都会使演员难以把注意力集中在表演创作上，这些都必然会影响演员的创作。演员的注意力不能集中在自己的创作上，首先表现在不能把注意力集中在行动的对象上，不能真正地在舞台上行动起来，因而也就不可能在行动中去感受和真正地同演者进行真实的交流。这样一来，就必然使表演失去真实性和有机性。在国内外的一些戏剧和电影学院的一年级教学中，有的教师甚至每次课都要抽出一个小时的时间来进行集中注意力的训练。由此可以看出，在表演创作中，积极而又稳定的注意力，对一个演员来说是十分重要的。

演员在创作中的注意是一种有意识的注意，演员在创作中应该把自己的注意力积极、稳定地集中在行动的对象上，并且随着行动的发展而持续不断地发展下去。这种注意应该说是演员在舞台上真实生活与行动的基础，如果一个演员没有这种在创作中的注意力，在舞台上就不可能真实地去感觉和交流，当然也就不可能真实地去行动。

对注意力最基本的要求就是演员在创作中应该能够做到真听、真看、真感觉。一个具有良好创作素质的演员，应该在进行创作时十分迅速地把注意力集中到创作上来，并且几乎是下意识地做到真听、真看、真感觉。要能够做到这一点，除了演员在创作中尽可能地克服自己思想上的私心杂念之外，最重要的是演员应该要“醉心”于戏剧情境中的事物，善于为自己表演中的行动创造出诱人的目的。“演员就是要把那些本身没有兴趣的对象变成对自己有兴趣的对象。把没有意思的东西变成有意思的东西。”^②抓住了这一关键，演员在培养与发展自身这方面的素质时，要从强制自己在创作的环境中做到真听、真看、真感觉开始，逐渐地使之成为演员自己创作天性的一部分。

三、丰富而活跃的想像力

任何一种艺术创作都离不开想像，戏剧演员的创作自然也是如此。尽管戏剧演员是在剧作家创造出来的文学形象的基础上进行再创造，但是要想把剧本中的文学形象再创造成为舞台人物形象，演员必须运用自己的想像，把剧作者

① [苏]斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第4卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社1953年版，第544—545页。

② 严正、张婷乙：《演员与角色》，山西人民出版社1985年版，第5页。

所提供的情境、事件、人物等变得具体和丰富起来，从而使剧作者所写出的剧本中简单的舞台提示、人物动作和语言，都得到充实和深化。否则，演员根本谈不上是创作者，顶多也不过是剧作者的传声筒而已。斯坦尼斯拉夫斯基谈到想像力对戏剧演员的重要作用时，非常强调地指出：“只有在演员的丰富而又活跃的想像力参与创作的情况下，丰富与发展了剧作家和演出的其他创作者所给予我们演员的一切材料，才能使在舞台上创作的人和观众厅里观看的人的心灵的各个角落活跃起来和激动起来。只有这样演员自己才能过着他所扮演的人物的丰富的内心生活，按照作者、导演和我们自己活的情感所吩咐的那样去动作。”“现在你们可以明白，演员具备丰富而特殊的想像是多么重要。它是演员在艺术工作和舞台生活的每一瞬间不可缺少的，无论他在研究角色也好，或者在再现角色也好。”因此，他认为“想像是引导演员的先锋”。^①所以，想像力就成为演员创作素质中不可缺少的部分，而且可以说是十分重要的部分。

演员在表演创作中的想像，和其他艺术创作者的想像有共同的一面，那就是想像总应该是非常具体和形象的。这就意味着要用内心视觉去看到我们正在想像的东西。对演员来说，这种想像在演员的创作中不仅起着对剧作的补充深化作用，还能够促使演员产生情绪体验以及动作欲求。

演员的想像也有自身的特点，那就是演员的想像应该具有强烈的行动性。由于表演艺术创作的基础是行动，演员的想像就不能仅仅停留在静态的描绘上，尽管这种静态的描绘有时是非常必要的；更需要的是能够具体地、形象地、生动地想像出人物特有的心理和形体动作，即在人物的内心动作的欲望推动下的心理活动过程，以及体现出这种心理活动过程的形体和语言动作。只有具有这种充满着强烈动作性的想像，演员才能促使自己在表演时行动起来。

此外，演员的想像中，还应该有一种在创作过程中出现的即兴想像。演员的创作在某种意义上说具有重复性，因为在排演和演出一出戏的时候，每天都在演同一个角色。如果演员不想每天的创作都去机械地重复前一天的创作的话，就需要在每一次创作时，在与同演者进行合作中，在接受搭档所给予刺激的同时，能够出现一种即兴想像，进一步丰富和改进自己的创作，使自己的每一次创作都更为生动。

演员的想像还包括幻想在内，我国戏曲艺诀中有这样一句话：“世上有，戏上有；有的有，没有的也有。”在戏剧中，除了反映现实生活的作品之外，还有大量的神话剧、童话剧和科幻剧等多种多样的体裁。在这些不同体裁的表演创作中，演员就要充分地发挥丰富多彩的幻想来激发和推动自己的创作。

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 153 页。

想像力不是天生的，它完全可以培养和发展起来。演员的想像力（包括幻想力）的培养和发展是与演员的生活积累与文学艺术修养分不开的。生活知识的广博与文艺修养的丰富是演员具有丰富、活跃的想像力的基础。因此，演员要想培养和发展自己的想像力就应该不断地丰富自己的生活积累与文学艺术修养，“行万里路，读万卷书”，往往就会为自己的想像提供必要的素材。

除此之外，演员还应该主动地训练自己的想像力。玛丽·奥勃莱恩在论述演员的想像力时谈到：“想像并不是一种突然异想天开的神秘的思维活动。想像必须通过观察和经验而得到滋养。这是一种把其他想法和对象结合起来并使其形成新的上下文的创造新想法的思维能力。想像是一种雕塑：大脑运用许多来源各不相同的材料去建构观念的一些新形式。”^①实际上，想像在某种意义上说，就是对自己所观察来的事物和过去生活经历中所积累的经验，进行重新组织与加工。例如，在观察生活的过程中，根据所观察到的事物，根据自己的经验，发挥自己的想像，把所观察到的人与事发展成为一个故事，而且在细节上尽可能地使之形象化、具体化。反复进行这方面的锻炼，演员的想像力就可能得到增强。在表演创作的过程中，演员则可以运用“有魔力的假使”，以它来作为起动机，调动起自己的想像，去补充和深化剧作者的提示，并且使想像按照应有的逻辑不间断地发展下去。

四、敏锐而真挚的感受力

人们在接受外界事物的刺激时，总会对这些刺激产生某种感受，并引发出相应的情绪变化。例如，在 1988 年 8 月 1 日凌晨，许多围坐在电视机旁的人，都期待着北京被选中为奥运会的举办城市，由于不懂得外语，在萨马兰奇对申办 1992 年奥运会的几个城市表示感谢时提到了北京，就误以为北京中选了，心中充满了胜利的自豪与欢悦，情不自禁地欢呼了起来；但是在片刻之后，人们看到萨马兰奇从衣袋中拿出一个信封，这时才明白刚才所说的不是中选的 城市，于是都紧张地期待着，心都快提到嗓子眼上来了，当萨马兰奇宣布悉尼当选为举办 1992 年奥运会的城市时，人们都不由得感到懊丧与失落，有的人甚至流出了眼泪。这个例子说明，在生活中，只要不是神智不健全的人，都具有感受客观事物的刺激并且引起自己情绪上产生相应变化的能力，我们姑且把这种能力称之为感受力。

在表演艺术中，演员在创造一个人物形象时，很重要的一个方面是要能够表演出人物的情绪体验，而演员的感受力则是表演出人物情绪体验的最主要保证。但是，由于在表演艺术创作中，演员所接受的并不是像生活中那样真正的

① [美] 玛丽·奥勃莱恩：《电影表演》，纪令仪译，中国电影出版社 1983 年版，第 101 页。

刺激而是一种艺术的虚构，再加上创作环境中一些因素的干扰，有的演员往往就感受不到客观上所给予的刺激，因而也就无法表演出人物的情绪体验。这样的演员，他们在表演中常常不能真正动心、动情，结果是只能以虚假的“表演情绪”的办法搪塞过去。人们经常议论在戏剧表演中存在着虚假的弊病，而表演上的虚假主要是因为演员在创造人物时缺乏真实的体验。为什么有些演员不能够真实地体验呢？除了创作方法与技巧上的原因之外，很重要的一个原因就是有的演员缺乏演员所应该具备的敏锐而真挚的感受力。

演员所应具备的感受力是一种能够在艺术虚构的情境中感受客观事物刺激的能力。一个具有良好素质的演员，应该能够非常敏锐、非常真挚地去感受剧情所提供的事件、事实所产生的影响；布景和灯光所营造出来的气氛；表演搭档的一举一动、只言片语，甚至是一个微妙的眼神、一声轻轻的叹息等所给予的刺激，然后从中引发出相应的情绪体验。

演员感受力的培养与演员的总体素质有一定的联系。一般说来，生活中真诚、热情，对生活充满热爱，有着非常鲜明爱憎的人，在创作中的感受力比起那些虚伪、冷漠，对生活毫无热情，对周围发生的事情无动于衷的人要强得多。因此，演员要想增强与发展自己的感受力，首先就应该在生活中努力使自己少一点虚伪，多一分真诚，永远对生活充满热情。

另一方面，演员感受力的增强与发展和演员的创作素质的全面发展也有着密切的联系。创作中注意力的养成、想像力的发展、真诚的信念与真实感的养成，都会使演员的感受力得到增强与发展。演员在创作中的感受力实际上是演员有机创作天性中的组成部分，或者说是演员创作心理活动链条中的一个环节。因此，要注意在全面培养与发展自己创作素质的过程中去发展自己的感受能力。

五、真实、准确而合理的判断与思考力

在表演艺术创作中，演员创作心理活动链条上的另一个重要环节就是判断。在表演创作中真正在感受的基础上对不断出现的情境产生判断的能力，应该说是演员创作素质的又一个方面。判断，在相当大的程度上就是思考。演员是否具有判断力，在某种意义上说，就是演员在表演时是否具有思考的能力。

在生活中，除了神智不健全的人，人都具有判断与思考的能力，在感知客观世界所给予的信息时，都自然而然会去判断，去思索，而且会在此基础上产生相应的态度，并做出决定，然后采取一定的行动。例如，在生活中，当你去逛百货公司时，看到了一件十分漂亮、可心的衣服，你就会有端详它的同时，想到自己穿上这样一件衣服是否会增添风采，于是就要求试一试。在试的过程

中，你会去查看一下衣服的质量和做工，比试一下它的式样，看一看是否合体。在这个过程中，你发现这件衣服的质量和式样都很好，而且穿起来还非常合适，你感到十分满意，并且决定买下来。但是当你知道了它的价格时，发现身上带的钱不够，你就会埋怨自己今天出来的时候为什么不多带一点钱。特别是当听到售货员说这种衣服的销路很好，现在只剩下这几件了之后，你就会想要不要现在马上回家去取钱把它买下来。于是你就计算时间，是不是在百货公司下班之前能够赶回来，你考虑到可以在公司下班之前赶回来，就希望售货员能为你留下这件衣服，并保证在下班之前赶回来，然后就急匆匆地回家取钱去了。在这个过程中，有着一系列的思考与判断，在你的内心里会出现许多内心语言。譬如，当你想买而又发现自己带的钱不够时，你可能会这样想：“哎呀！我身上只有四块钱……怎么搞的，今天出来怎么没多带点钱呢……现在怎么办呢？不买啦……可是这件衣服太漂亮了，下个星期和几个朋友有一次聚会，穿上这件衣服，就不会显得寒碜了，而且她们还会说我挑衣服很有眼光……问一问明天来买还会有吗？”于是你就会去询问售货员明天来时还能不能买到这种衣服。这样的一系列的思想活动，在生活中是会自然而然地产生的。但是，在表演创作中的情况就并不完全相同了。许多演员都会感到，在表演中也要能够做到像在生活中一样地去进行思考和判断，是一件很不容易的事情。

为什么会出现这种情况呢？

这是因为在表演创作中，由于情境是一种艺术的虚构，而且剧情中事情的结果是已经确定了的，不像在生活中那样必须由人们经过思考和判断才能做出决定，所以有的演员在表演中往往就会不加思考地去直奔结果；而有的演员由于根本就不具有在表演中判断与思考的能力，所以也就不会去判断与思考。不论是哪方面的原因，其结果都是使人物心理活动的过程失去应有的环节，因而也就不可能达到表演上的真实。特别是在要展现人物巨大的心理冲突的地方，如果演员不具有在表演中判断与思考的能力，他就只能是去装假和造作，这样的结果当然不可能创造出人物真实的内心生活，结果只能使他所扮演的人物变得苍白无力。

演员判断与思考的能力，就是演员在表演时，在虚构的情境中，也能像在生活中一样“此时、此地”、真实地、即兴地去进行判断与思考，用通常在表演中的惯用语来说就是“真思考”，而且这种能力还应该成为演员创作天性中的一个部分。

六、灵敏而细腻的适应力

在表演艺术中，演员“总是借助于适应而尽量鲜明地表露出内在情感和
圆熟

心境的”。因此，适应可以说是借以“体现和揭示人物思想、情感的有力手段”。^① 在生活中人们常说“你有来言，我有去语”，“随机应变”，这其中的“去语”和“应变”就是一种适应。在表演创作中，同样存在适应的问题。那就是演员时刻都要去适应规定情境所给予的刺激，适应表演中同演者所给予的刺激，并且通过灵敏而细腻的调整方式去展现人物的思想和情感。

具有灵敏而细腻的调整力的演员，在表演上常常能够创造出十分准确、鲜明、微妙、多彩的调整方式，使其所创造出来的人物非常生动。而缺乏这种能力的演员往往会在表演上千篇一律，他所创造的人物也决不会是十分鲜明和生动的，其结果只能使观众感觉非常枯燥乏味。

演员在表演中的这种调整力从创作方法上讲是建立在对规定情境的理解、感受，以及对人物与人物之间的关系的准确把握的基础之上的。但是从演员创作素质的角度来看，这在一定的程度上是演员创作素质的综合表现。人们夸奖某一个演员真是“灵”，这往往是因为这个演员在表演时有着非常灵敏、细腻的调整适应能力。而这种调整力的优劣不仅和演员的生活积累、思想修养、文化艺术修养有关，而且还与一个演员的注意力、想像力、感受力、判断力和表现力等有密切联系，因为演员的良好调整能力是建立在上述这些能力的基础之上的。

七、鲜明的形体和语言的表现力

演员在创造人物形象时所追求的理想境界，应该是既有真挚、深切、细腻的内部体验，又有准确、鲜明、生动的外部体现。只有这样，演员所创造出来的人物形象才可能会表里如一、形神兼备。因此，一个优秀的演员，在创作素质上除了应该有能够在表演中真实地进行体验的能力，即内部心理素质之外，还应该具有能够非常鲜明地表现出自己内部体验的能力。因为，表演艺术的目的不是为了演员沉醉在自我体验的享受之中，而是要把这种对人物的体验展现给观众，使观众受到感染，甚至受到震撼，使观众有所认识，有所感悟，并有所思忖。正如斯坦尼斯拉夫斯基所说的：“外部体现之所以重要就因为它是传达内在的‘人的精神生活’的。”“体现器官和体现技术在我们这门艺术中起着十分重要的作用，它能使演员看不见的创作生活成为看得见的。”^②

我国的戏曲表演艺术家们同样也非常重视表现力的作用，他们认为只有“形现”方能“神开”，“容动”而见“神随”。这都说明了只有通过外部的表现，演员的内部体验才具有可视性，因而才能诉诸观众，为观众所感知。

① 严正、张婷乙：《演员与角色》，山西人民出版社 1984 年版，第 5 页。

② [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 3 卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1984 年版，第 107~108 页。

不仅如此，由于人是一个有机的整体，其外部的形体、声音（语言）的变化，不可能不对其内在的感受产生一定的影响。例如，一个蹇缩的躯体，往往会让人体验到一种压抑的情绪，痉挛的肌肉往往引发心理紧张的感觉。因此，演员在表演中，他的姿态的变化、声音的高低、强弱、刚柔和语调的抑扬变化，往往也会引起内心感受上的相应变化。由此，也可以看出表现力是演员创作素质的十分重要的组成部分。

演员在表演中用以表现自己内心体验的手段主要是他的形体、声音（语言）。因此，形体、声音（语言）也就被称之为演员创造人物形象时的两大支柱。一个具有良好创作素质的演员，应该是经过不断训练，使自己的形体、声音（语言）具有充分的可塑性，达到天然的完美，就像斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样，能够适应天性指定给他的工作。或者像波兰戏剧导演格罗托夫斯基所说的那样，演员的体现器官，应该像一个有弹性的薄膜，当感情的气息充进这个薄膜的口袋里时，就会自然而然地随着情感的变化而膨胀起来。

有一种观点认为，只要有了真挚的体验，就会自然而然地流露出来，用不着在形体和语言上下过多的功夫。这种观点的错误之处在于不仅忽视了外部体现的重要性，实质上也否认了表演作为一门艺术所应具有的表现的性质。在戏剧表演中，真实、细腻、微妙的情绪体验，如果没有十分具有表现力的体现器官，是不可能充分体现出来的。斯坦尼斯拉夫斯基十分明确地指出：“肖邦的微妙之处是不能用大喇叭来表达的，我们也不可能用形体的、物质的体现器官的那些粗糙部分来表达极微妙的下意识的情感，特别是体现器官像没有调好音的乐器奏得不合调的时候。”他还说：“不能用没有受过训练的身体来表达人的内在的精神生活的最细致的过程，就如不能用一些走调的乐器来演奏贝多芬的《第九交响乐》一样”。^①即使是十分重视和强调体验的斯坦尼斯拉夫斯基也否定了那种只要有了体验，就会自然而然地体现出来的观点。更何况表演作为一门艺术，演员在展示其内心的情绪体验时，也不能不考虑到应该给观众以美的享受。那种纯自然形态的情感流露方式，结果就难免会像狄德罗所批评的那样：“情欲发展到难以自制的地步，十九都要显出一副怪相。”^②

于是之在谈到形体表现力时说：“我觉得有三样东西很重要，一个是眼神，一个是手势，一个是步态。这三方面常常最能反映出人物的外部性格特征。手势问题，见诸画论颇多，远的不说，近点的像苏联画家格拉西莫夫有本

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 猿卷，郑雪莱译，中国电影出版社 猿猿年 猿月版，第 圆- 猿页。

② [法] 狄德罗：《关于演员的是非谈》，李健吾译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社 猿猿年 猿月版，第 圆页。

小册子，他说肖像画除了画好眼睛就是要画好手，手最能体现性格，他还引证了其他人的画论。我听说西欧的大画家也十分重视画手，谈了其中许多道理。这次在巴黎看到罗丹博物馆里有两只手，塑在一个不大的石膏托上，上面两只手，题目是《爱》，分别是男人的手和女人的手，是在相爱的手，但没像咱们表现爱情那样非攥到一起不可。那两只手的形象真让人觉得神奇，两只手的情感太丰富了。可见眼睛、手势、步态对刻画人物的重要。”^①

除了形体的表现力之外，语言的表现力同样在塑造人物时起重要的作用。人物丰富的内心体验，往往都要通过演员所念台词的音色、语调、语气等方面的变化才能够揭示出来。斯坦尼斯拉夫斯基有一次曾经问戏剧演员萨尔维尼，悲剧演员最需要的条件是什么？萨尔维尼回答说：“声音！声音！声音！”当然萨尔维尼不会认为悲剧演员只要有了声音就可以了，但他却指出了声音（语言）在悲剧创作中的重要性。

演员的形体、声音（语言）的表现力是要靠演员长期的刻苦锻炼才能发展起来的，在这方面没有捷径可走。只有“冬练三九，夏练三伏”，才有可能练出一身过硬的功夫。

上面已经谈到了演员创作素质方面的“七力”；那么“四感”又指的是什么呢？

第一，由于演员的表演创作总是在虚构的情境中进行，所以演员应该具有真挚的信念和适度的真实感。

第二，由于演员需要创作出各种各样的性格不同的人物形象，所以演员应该具有善于捕捉人物特征的形象感。

第三，由于演员难免要演喜剧，或者说总不可避免地会在不同的剧本中遇到喜剧的情境，所以演员应该具有幽默感。

第四，表演上的“平”、“温”、“拖”，都会给观众一种无精打采的感觉，因此，演员还应该具有适应行动发展所需要的节奏感。

除此之外，演员在掌握不同风格体裁的剧本的表演时必须具有体裁感，在创造一个人物形象时要有一种整体感，以及作为演员总体素质中应该具有的审美感等。

这些最基本的创作素质，必然包含有天赋的因素，它在每个人身上都存在着，只不过是有多多少少、强弱的不同而已。但是为了适应表演艺术创作的需要，这些素质都应该成为演员的创作天性。因此，演员应该努力去培养它，发展它。即使是那些天赋比较好的演员，也不可忽视这方面的锻炼。

^① 于是之：《生活·心象·形象》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1996 年版，第 144 页。

附一：关于演员创作素质训练的练习

一、松弛与控制训练

松弛，是演员在进行创作时心理和生理上必须具有的状态。

演员走上舞台，面对着舞台下面坐在黑洞似的观众席里审视着自己的千百双眼睛，或者是在影视的拍摄中，面对着摄影机的镜头，有时甚至连一些老演员也难免会心里紧张，对初出茅庐的演员来说，这种情况就更为常见了。紧张往往会使演员失去应有的控制：头脑中出现了空白，心脏急速地跳动，呼吸变得急促，声音变了腔调，面部出现了痉挛，有时甚至会全身战栗，忘记台词，以至于演出无法进行下去。尽管这种极端紧张的状况在演出中并不多见，但演员在创作中，还是程度不同地存在着不必要的紧张。

心理上的紧张，必然会导致身体上的失控。就像一个运动员在临场时因为心理紧张而往往会导致动作变形，因而很难创造出优秀的成绩一样，演员如果处于紧张的状态下，就必然会像斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样：“不能不对体验及其外部体现，对演员总的自我感觉起着有害的影响。”^①同时，生理的（包括形体上的和声音上的）紧张也会影响到演员的心理，它会“麻痹我们的全部活动”并“束缚一个人的心理生活”。^②此外，演员的真实、细腻的心理体验总是通过其形体与声音来表达的，而紧张的形体与声音则难以完成这一使命。遗憾的是，我们总是可以看到有些演员在形体和声音上存在着一种习惯性的紧张。例如端肩，皱眉，胸腔僵硬，两臂无所适从，声音紧、窄、僵、直等等，这都会对演员的创作带来不利的影响。

造成心理与生理紧张的原因是多种多样的：当众孤独所引起的畏惧，艺术虚构带来的困难，创作上缺乏自信，听到批评后无所适从而产生困惑，因人而异出现的种种非艺术创作所需要的私心杂念，长期不正常的习惯造成的形体和声音上的紧张……因此，要想真正排除在创作中出现的不必要的紧张，演员就要在许多方面下工夫，如演员思想和专业素质的锻炼，创作技能、创作方法的

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 150 页。

② [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 150 页。

掌握，等等。对一个初学者而言，进行松弛与控制训练的目的，主要在于克服由于当众孤独而引起的畏惧，培养他们排除非艺术因素的杂念，以及克服并排除长期以来不良习惯造成的形体与声音上的紧张状态，并且逐步养成坚持锻炼自己形体与声音以适应创作需要的习惯。这种训练，旨在使演员的心理和生理在创作中能够处于一种松弛的状态。

但是，松弛不是松懈。松弛指的是演员创作时在当众孤独的条件下，在艺术虚构的情境中仍然能够按照天性的规律去创造。也就是说，在这种情况下，演员的心理机制和生理机制应该处于一种在创作意志支配下能够正常地、积极地、有效地进行真实、细腻的体验和富有表现力的体现的创作状态。松懈则与此相反，它不可能使演员处于一种正常、积极和有效的体验与体现的创作状态，而是一种懈怠与散漫，涣散了演员创作的积极性。它与紧张虽然表现形式不同，但同样都不是演员应有的创作状态。

要想在创作上真正做到松弛，就离不开监督与控制。监督使演员能够发现自己心理上与生理出现的不必要的紧张，然后通过有意识的自我控制和调整来排除它，以达到松弛的状态。所以从某种意义上讲，演员在舞台上能否保持松弛的状态，是与演员能否有效地控制自己紧密地联系在一起的。因此，松弛的训练是和演员自我控制能力的训练应结合起来进行。

必须指出，创作中的松弛状态，与正确地掌握创作方法是紧密相关的。有目的的行动，往往可以排除不必要的紧张；真正地相信并且深入到规定情境之中，心理上也会自然地松弛下来。因此，在基础训练阶段进行基本的创作方法训练时，同样要注意引导学生去掌握正确的创作方法。但是，松弛作为演员的专业素质，必须在长时期有意识的训练中去培养，松弛的训练可以说是解放演员创作有机天性的第一步。这也是斯坦尼斯拉夫斯基为什么说“在谈到心理技术的时候先来谈这个问题，是比较恰当的”的原因。因此，我们不仅要把它单独列为训练项目，而且要放在专业基础训练的第一步来进行。

由于造成松弛的原因既有心理因素，也有生理因素，所以我们编排的练习就包括了这两方面的控制能力的练习。

（一）信任练习

做这个练习时，学生每两人结成一对。一人闭目，想像自己是一个盲人；另一人用双手扶着“盲人”的手和胳膊，牵着他行走。“盲人”要完全信任牵着他的同学，并且排除不必要的紧张，使自己尽可能地松弛下来。牵人的同学要对“盲人”绝对负责，保证其安全。牵人的同学在行走中可以不断地改变速度、节奏和方向。教师也可以在他们的行走区域里设置一些障碍物，但要求牵人的同学一定要负责不使“盲人”碰撞在障碍物上。扮演“盲人”的同学，必须在练习结束时才可以睁开眼睛。

这个练习也可以数对同学一起做，但要求牵人的同学必须避免所牵的“盲人”们相互碰撞。

练习做完后，“盲人”与牵人的同学交换位置再来做这一练习。在做这个练习时，处于“盲人”位置的同学，开始会觉得紧张、恐惧。教师要通过提醒牵人的同学负起责任保护“盲人”，使“盲人”逐渐产生安全感，直到“盲人”从心理上排除紧张和恐惧，真正松弛下来为止。

在同学们通过练习达到预定的效果后，教师可以让同学们谈谈自己从开始觉得紧张、恐惧，到后来松弛下来的过程中有什么体会和发现。同时还要引导同学们认识到相互信任的重要性。

（二）呼喊姓氏游戏

做这个练习时，同学们可以围坐成一个圆圈。大家一起先练习呼喊时的节奏：左手拍掌；右手捻指作响；左手捻指作响。然后反复进行。当大家都熟悉这些动作的节奏之后，任选一位同学在大家拍完掌、右手捻指作响的同时，说出自己的姓氏，如“王”，而在捻左手手指作响的同时，说出坐在他左边的一位同学的姓氏，如“李”。这时，坐在他左边的同学就要在拍掌之后、右手捻指时说出自己的姓氏“李”，在左手捻指时，说出自己下面的一位同学的姓氏，如“张”。练习就这样接着进行下去。如果有的同学接不下去，或者是呼喊姓氏时的节奏不对，练习就可以停下来。而出现错误的同学则要受到惩罚，比如出一个小节目。然后练习再继续进行。

（三）传递鬼脸游戏

在做这个练习时，教师和同学们一起围坐成一个圆圈。由教师先做一个鬼脸，然后面向他身旁（左侧或右侧均可）的同学，要求这位同学注意观察教师做的鬼脸的形状和感觉，并把它模仿下来。在他觉得自己已经模仿下来以后，就可以根据自己的想法改变成为另一个样子的鬼脸，然后又面向自己身旁的同学，让他们来模仿。这位同学又先模仿下来，然后再变成他自己创造出来的鬼脸，传递给另一位同学。这样，一个又一个地传递下去，直到教师觉得需要停下来时为止。

开始做这个练习时，同学们一定会觉得非常可笑，看到一个鬼脸就会爆发出一阵笑声。这时教师不必硬性制止，而应该观察哪些同学在旁人的哄笑声中仍然自信地坚持，哪些同学在笑声中失去了自信，甚至不愿意去做鬼脸。对缺乏自信和不愿意做的同学，要加以鼓励和诱导。在做完一圈后，教师可以结合刚才做练习的过程中出现的问题提出一些要求，也可以询问同学们在做的过程中的感受，如别人笑的时候你怎么想的？你为什么不敢做？是不是怕别人说你难看？等等。然后再重新开始做这个练习。这样反复几次，直到同学们基本上不再哄笑，大家都能认真地模仿别人的鬼脸和积极地创造出自己的鬼脸，最好

是大部分同学对模仿和创造都产生出兴趣时为止。最后，再一次让同学们谈谈自己的感受，并尽可能把这些感受记下来，自己去发现做这个练习的目的与存在的问题。

（四）吹牛练习（自我介绍游戏）

做这个练习时，每位同学都可以上台，用员~圆分钟的时间向其他同学做一个自我介绍。但介绍的内容并不是自己的实际情况，而是编出来的。例如，可以说自己是一个大明星，由于在什么电影中扮演了主要角色刚刚获得奥斯卡金像奖；或者说自己是一个什么大将军，刚刚指挥完成了一场星球大战，如此等等。总之，要求同学们在自我介绍的同时要展开想像，同时还要充满自信。其他同学作为听众可以在听他的介绍时鼓掌或者是提问，当然也可能发笑。而自我介绍的同学则应该自始至终保持自信。

这个练习，在松弛与控制训练开始时可以做。在经过一段训练后还可以再做。这样就可以检查在训练的过程中，同学们处于当众孤独的情况下心理素质是否有所变化。

（五）身体的紧张与放松练习

在做这个练习时，让同学们都仰卧在地毯上。全身放松，两手自然地放在自己身体旁边。双目自然闭上，调整自己的呼吸到均匀自然的状态。然后，教师要求同学们跟随教师提出的紧张与放松的口令，按顺序使自己身体的不同部位紧张起来然后放松：脚趾、脚掌、脚踝、小腿、膝部、大腿、臀部、腰部、胸部、背部、肩部、大臂、小臂、手掌、手指、颈部、面部、前额、脑后部，然后是全身紧张起来，最后全身放松后静卧片刻，然后缓缓站起。

教师在发出要求同学某一部位紧张的口令后，应停顿缘~员秒钟，让同学们去感受一下自己紧张起来以后的肌肉状态，然后再发出放松的口令。

（六）木偶练习

木偶练习是一组系列练习。在这一系列练习中，包括结合想像的形体的伸展、控制与放松，形体姿态的变化与肌肉的必要的紧张及心理感觉，形体状态与发声的关系等。这些练习将分别列入不同的训练项目之中。教师也可以根据教学需要，在以后的训练中有目的地反复使用这些练习。

木偶练习员：

要求同学们肩部放松，两手自然下垂，双脚分开与肩宽，颈椎与腰椎自然平直站立；身体放松；双目自然闭拢；面部放松，口微张，下腭放松；想像自己的头顶、肘、手腕、指尖、膝、脚踝处都有一根线提在教师（玩木偶者）的手里。感觉头部好像是个气球放在脖子上。

按照上述姿态站好之后，同学们检查一下自己是否有多余的紧张，并尽量排除。教师如发现有的同学身体的某个部位有多余的紧张，也要暗示、提醒并

设法帮助同学们排除。然后，教师发出口令，让同学们想像自己的肘部被线提起，一直到大臂与肩平；接着想像自己的手腕被线提起；然后手指尖被线提起，向上拉，直到两臂向上完全伸直为止。这时，教师可以要求同学们想像自己的手臂越来越长，伸出了屋顶，伸向了天空。想像自己似乎是在天空中与云霞一起玩耍，看到了云霞的色彩，闻到了空气中的气味等。在少许停顿之后，教师再发出口令，逐步地让同学们想像从手指到手腕和肘部的线一步步被放松，又回到了原来站立的状态。然后，想像头顶上的线被放松了，于是头部自然下垂，并且感觉由于头部的重量带动，从颈椎开始，一个脊椎一个脊椎地放松，直到上半身完全放松下垂。接着再想像臀部与膝部的线被放松了，这样，就很自然地全身松弛地躺倒在地毯上了。在静静地躺卧片刻之后，同学们在教师的口令引导下，再想像自己的膝部、臀部、脊椎和头部的线有顺序地提起，直到恢复原来自然站立的状态为止。

这一练习可以反复多次，要求同学们在做练习时，仔细体会形体活动过程中的感觉。

木偶练习 圆：

这一练习开始时与木偶练习 员完全相同，但在全身放松躺卧在地上之后，要求同学们想像自己生活中最愉快的时刻，如躺在海滨沙滩上憩息、在鲜花丛中漫步等。然后慢慢地把眼睛睁开，以一种新的眼光去看周围的世界，最后保持着这种感觉非常缓慢地站起来成自然站立的姿态。

在做这个练习时，可以逐渐地发展为有目的地睁开眼睛，如有什么人在呼唤你，或者是感觉到有雨点滴落在脸上等，然后按照生活的节奏自然地站立起来。

木偶练习 猿：

这一练习在全身放松躺卧在地上前与木偶练习 员相同。但躺卧在地之后，不要睁开眼睛，而是静卧片刻，然后在起立时，尽可能把起立时身体的每一部分的活动的转换环节都加以分解，在每一个转换环节都稍稍停顿片刻，并且在停顿的过程中去感觉自己形体（关节和肌肉）上和心理上发生的变化，直到最后成为自然站立时为止，然后把眼睛睁开。

做这个练习时，开始停顿的次数可以少一些，然后逐步要求同学们尽可能地分解得更细一些。同时要求这种分解与停顿是在站立过程中自然而然产生的，而不故意去摆姿势。教师也不要要求同学们在同样的命令中活动，而应该根据每位同学自己的感觉去做。

在闭目做这个练习能够产生一些感觉之后，也可以睁开眼睛做这个练习。

（七）伸展与收缩练习

练习开始前教师和同学们可以一起讨论，想像一个最小的东西和一个最大猿

的东西（动物、植物均可）。例如最小的是蚂蚁，最大的是恐龙。然后要求同学们自然站立，两臂下垂，双目闭拢，开始想像自己逐渐慢慢地变成一个蚂蚁。与此同时，要求同学们从面部开始，感觉自己的肌肉也收缩起来，自己身体上所有的肌肉和关节都逐渐紧缩起来，最后蜷曲成一团，而且越小越好。这时教师可以引导同学们去想像，如让同学们想像自己成为一个小蚂蚁后，没有人会注意你，人们走过来时会一脚把你踩死。也许有个淘气的孩子发现了你，他就可能会用一个手指头把你碾死。于是你就想要变大，变成一个大得没有人敢欺侮你的动物。于是你就想像自己在逐渐地变成一只恐龙。这时同学们要去感觉自己的肌肉和关节都在逐渐地膨胀，越来越大，全身在逐渐地伸展，直到站立起来，想像自己变成了一只大恐龙。然后同学们可以睁开眼睛，以最大、最强者的眼光去看周围的世界。假如同学们愿意，还可以发出声音，尽情呼喊。

这个练习可以反复地做，在做的时候可以确定不同的最大者和最小者。如种子和大树，《一千零一夜》中那个巨人和他变成烟雾后装在一个小瓶子里等等。在做这些不同的最大者和最小者练习的时候，教师要提醒同学们不要简单地做成广播体操，尽量引导同学们去展开想像，并且注意在收缩与伸展中身体与肌肉的变化。

做完这个练习之后，教师可以去了解同学们在身体上和心理上有什么感觉：是否感觉到在收缩与伸展的过程中，自己身体的肌肉和关节被唤醒了？是否感觉到形体上的变化在心理上引起了相应的变化？引导同学们去发现形体与心理上的相互关系。

（八）创造空间练习

在做这个练习之前，教师要先向同学们说明：演员的身体是一个实体，但它存在于空间之中。如果两臂在胸前伸出，指尖相触，肘部向外弯曲，这样就可以在两臂之间形成一个圆的空间。假如两腿左右分开站立，在两腿之间又会形成一个三角形的空间。如果弯下腰去，用两手扶地，这样身体与地面之间又会出现一个梯形或者是直角三角形的空间。教师在做了一些示范动作之后，要求同学们尽可能地用自己身体的各个部分去创造出各种各样的空间。

在做这个练习时，教师要不断提醒同学们不要去摆姿势，而是把注意力放在用自己的身体所创造出来的空间上。

在同学们做这个练习时，教师可以耐心地等待，同时还要不断地诱导同学们把注意力逐渐地集中到空间的创造上，直到同学们全部都沉浸在用身体去创造各种各样的空间时为止。

这一练习，在进行注意力的训练时也可以运用。

（九）傻瓜练习

做此练习时，同学们站成一个圆圈。在第一次做这个练习时，最好教师也一起做，并且首先由教师开始。开始做时，首先按照自己心里给予的暗示，做出一个形体动作幅度较大、甚至是变了形的、丑陋可笑但节奏鲜明的动作。同时伴随着动作发出有节奏的声音。然后在圈内走动，并在选中了一个对象后，就停留在这个人的前面不断地重复这个动作，直到对方把他的动作模仿了下来。这时已经模仿了教师动作的同学就可以走进圈内，教师就可以回到走进圈内的同学的位置上，停止自己的动作。走进圈内的同学在做着从教师那里模仿来的动作时，又可以根据自己内心的暗示，在走动中，从模仿来的动作变化为自己想出来的动作，并发出相应的声音。当他自己的动作已经非常成型之后，他又可以寻找另一个新的对象，走到对方的面前，让他把自己的动作模仿下来，当对方已经完成了对他的动作的模仿之后，那位同学就可以走到圈内。练习就在这样一个人模仿一个人之后变化为自己的动作，再寻找另一个人来替换他的情况下继续下去，直到所有的同学都做完为止。

在做这个练习时，同学们会像在做传递鬼脸练习时一样，由于动作出现的奇怪形状与声音的怪异而哄笑，也会有同学一时不知所措而不愿意模仿和创造自己的动作。教师在此时要耐心诱导和热情鼓励同学们大胆去做。在同学们了解了练习的要求之后，可以在一堂课内反复做几次，也可以在以后的课时中重做，直到同学们在做这种练习时不论出现什么样奇形怪状的动作与声音，别人如何哄笑，心理上都不觉得负担、害羞、恐惧，反而很有兴趣地去做自己的动作，并且总想有新的创造为止。

在反复做这一练习的过程中，教师应不断了解同学们的感受，并尽可能诱导同学们解除顾虑，鼓励同学们发挥创造性。特别是有些女同学往往一开始时不很愿意做这样的练习，教师要耐心地等待，积极地开导。

（十）追逐练习

在做这个练习之前，先在同学们中间选出一个追赶者。练习开始时要求追赶者必须追上一位同学并拍打到其身体的某一个部位；而被追赶的同学要尽量设法躲开这个追赶者，不让被拍打到。在练习中，如果有同学被追上并被拍到了，就成了追赶者去追赶别人，其他同学则必须躲避这个新的追赶者。

这个练习可以反复做多次，在反复做此练习时还可以发展为由追赶者一面追赶一面唱歌，或者是一面追赶一面讲故事，直到拍打到了另一位同学，而这时被拍打的同学不仅要去追赶别人，还要接着把歌唱下去，或者是把故事接着讲下去，直到又拍打到另一位同学时，这样歌声或者是故事就在变换了的追赶者们中延续了下去。

在做此练习时，要注意根据教室的大小安排参加游戏的人数，并且注意保

护同学们不要在追逐中受到伤害。

（十一）旋转练习

做练习时，要求同学们两脚分开站立，略比肩宽。想像从头顶到两脚中间为一根轴，而整个身体就像一个弓背。从左向前向右再向后转动，而轴线不要动。这样做就会使自己的身体像一个捻动的硬币一样转动起来。在转动一定的圈数后，全身转动停下来，而只用臀部从左向前向右再向后旋转。在转到一定的圈数后，臀部停止转动，胸部开始做同样的转动；然后是颈部转动，最后是头部从左至前至右至后的转动。在做完这些之后，又从头部开始反方向进行转动。接下来是颈、胸、臀，最后又回到全身如弓状按左、前、右、后的方向旋转起来，到一定圈数后即可停止。

在做此练习时前或练习后，根据同学们在练习中存在的问题，可以分别做臀、颈、胸、头及全身转动的分解动作练习。

（十二）波浪练习

在做练习时，两脚分开与肩宽，两手自然下垂站立。想像身体前面有一堵墙，然后用自己的膝部、腹部、胸部一个部分一个部分地去贴到“墙面”上，再由脊椎带动使头部向前，上身放松，在头部的带动下，上身自然下垂。此后又从膝部开始向“墙面”贴去，重复以前所做的动作。如此反复多次。在做这一练习时，要求同学们要感觉到整个身体好像是波浪似的连贯起伏，又好像是一棵小树在风中摇摆，动作要连贯、柔和，使身体各部分能得到充分运动，并且还要不断提醒同学们注意从腰椎到颈椎的活动对身体整个活动的影响。

（十三）狮子练习

要求同学们俯卧在地毯上；曲肘，双手掌心向下放在两耳旁边约两寸左右的地方；双腿并拢，双脚绷直。在做好上述准备之后，双手用力把上体撑起，直到两臂伸直为止。然后想像自己是埃及的狮身人面像，或者是天安门前的大狮子，用眼睛带动着头部从前方向左，再缓缓地由左向右远眺，并且去想像这广阔无垠的沙漠上，或者是天安门广场前所发生的历史变迁。最后眼睛又带动头部回到前方，支撑上体的双手缓缓地落下，回复到俯卧时的姿态。

这个练习可重复多次。在做此练习时要求同学们尽可能地去“看到”他所要看的情境，同时要求小腹不可离开地毯，以帮助同学们感觉到从腰椎开始到胸椎的运动，并使它在反复的训练中获得解放。

（十四）蛇的练习

要求同学们俯卧在地毯上，两臂放在体侧，双手掌心向上，两腿绷直，用下腭在地毯上把头部支起。练习开始时，要求同学们缓缓地将并拢的双腿向上举起。在双腿举起时，膝部不要弯曲，头部不要离开地毯。双腿举到不能再举时就控制一下，然后再缓缓地放下。这样重复数次，使同学们感觉到腰椎与腹

部肌肉及腿部肌肉的运动。

（十五）狗的练习

双手扶地，两膝着地跪在地毯上；两手的位置与肩宽，两膝与臀宽，并成直角，两脚脚背平放在地毯上，塌腰抬头。练习开始时，先将两脚脚趾勾回，抓住地毯，双手仍然扶地，和腿部一起用力将身体撑起。这时要感觉好像是在尾椎上有一根绳子把自己吊起来了一样，头部要放松。在停顿片刻之后，两脚慢慢地向手部挪动，直到两脚触及双手为止（如果开始时有的同学还不能做到两脚触及双手，则不必勉强，但要求两腿膝部一定不能弯曲）。停顿片刻后，感觉从尾椎开始，脊椎一节一节的向上举起自己的身体，直到全身直立，自然站定为止。

另一种做法是当两脚触及双手之后，停顿片刻，接着两脚再慢慢向后挪动回到原来的位置，重新跪下，两脚脚背放平，身体向后蹶曲，臀部坐在自己的大腿上，头部侧放在地毯上，两臀自然地放在身体两侧，就好像是婴儿在母体中一样。这时可以休息片刻，然后再自然站立。

（十六）全身活动练习

预备时双手合十，两腿并拢，自然站立。练习开始时，合十的双手向下分开，分别向体侧划圈并向上伸到两臂与肩宽为止。接着向前弯腰，两手扶地后，左右腿先后向后伸直，成为俯卧撑状。然后上体回缩，臀部坐于小腿之上，继而向前引体成为俯卧撑状后用手脚支撑发力，臀部努力向上，使整个身体折成三角形。最后，两脚向前挪动至手掌扶地处后，上身由脊椎带动抬起，同时两臂向体侧划圈后两手又成为合十状，回复到自然站立状态。

这一练习，还可以在两脚向前挪到手掌后，再向后退，然后两膝跪地，臀部向后坐在双腿上，身体完全蹶曲，头部侧放地伏在地毯上，就像婴儿在母腹中一样。

（十七）慢镜头游戏

在做这一练习时，开始时同学们在正常的状态下以正常的速度行走，教师可以击打出行走的节奏来，然后要求同学们在教师放慢击打节奏时，行走的速度也要放慢，但仍然应该是匀速行走，一直到把速度放到非常缓慢。同学们行走仍能保持匀速时，教师可以让同学们在这种缓慢的速度下，任意选择一种游戏或者玩耍的活动玩起来。同学们之间可以想像是在海边戏水，可以是在雪地上打雪仗，可以是在玩老鹰抓小鸡，也可以是在追逐打闹……总之，就像是电影的慢镜头一样。在做这一练习时，要求同学发挥想像高高兴兴地玩起来，但同时又始终要控制住自己的形体用匀速的慢动作去完成这些游戏与玩耍的动作。

这一练习在热身训练中可以反复地去做。同时尽可能地让同学们在做这一

练习时感觉到心理上的松弛与形体上的控制之间的关系。

（十八）寻找声源

在掌握正确的呼吸发声之前，首先要使同学们了解声音与气息的关系。先让同学们自然地仰卧在地毯上，尽可能放松并且不要动。稍停片刻后，让同学们去感觉自己身上还有什么地方在活动，发现了活动的部位后，就把手放在哪个部位上。这时大多数的同学会把把手放在腹部。这时，教师就可以指出：腹部在人的静止状态中仍然活动是因为呼吸引起的。而发声是与呼吸紧密相关的。在这种认识的基础上就可以开始进行呼吸与发声的训练。

（十九）呼吸与发声练习

呼吸练习员：

仰卧在地毯上，全身放松，两腿并拢，两臂自然放在体侧；头部侧向左方。然后先把气完全呼出后，再慢慢地深深吸气。吸气时要觉得腹部顶向地毯，好像向下打洞一样，吸满气后控制片刻，接着慢慢地呼出，等气息呼出后，又控制片刻再慢慢吸入，如此反复多次。

呼吸练习圆：

仰卧于地毯上，两腿并拢，双臂放于体侧；全身放松，然后像呼吸练习员一样，先将气呼出，然后慢慢吸气；控制片刻后，再慢慢地呼出，不断反复。在此基础上，教师可要求同学们每当呼气时，感觉好像是在深深地叹息。开始先不要出声，经过反复练习，确认同学们的叹息已经确实是由气息支持后，就可以让同学们在叹息时放上一声“匀”，但只是轻轻地在叹息时带出来，不要故意去发“匀”的声音。

呼吸练习猿：

盘腿坐在地毯上，背部伸直，下腭微收，掌心向上，双手放在膝上，双目自然闭拢，开始呼吸前先气呼出，然后慢慢吸入，控制片刻后再慢慢呼出，不断反复。

在做完上述练习后，还可以保持上述坐姿不动，右手以食指点在眉间，拇指按住右鼻翼，只用左鼻孔作慢吸、控制、慢呼的练习数次后，将拇指松开，再用中指关节压住左鼻翼，只用右鼻孔做数次慢吸、控制、慢呼的练习。

呼吸练习源：

坐姿与呼吸练习猿基本相同，但双手握成拳状一上一下放在背后腰部；呼气时，身体向下，尽可能用胸部带动，向腿部贴近，直到无法再向下为止，这时头部也放松下垂；在气息全部呼出后，控制片刻后头部开始抬起，同时也向内吸气；上身同时逐渐抬起，回复到原来的坐姿；如此不断反复数次。练习中，在身体向下呼气时，双手逐渐由握拳伸开成掌状贴在背后，吸气时又握成拳状，并回复到坐姿。

此外，也可以将右臂由从肩上向后背伸过去，而左臂从腋下弯过来，双手在背后相勾；然后按照身体向下时呼气，停顿后，身体向上时吸气的顺序做此练习。然后两臂交换再做。

呼吸练习 缘：

两腿分开与肩宽，双臂下垂，自然站立，吸气时，两臂侧平举，然后向上举到手心相对向上伸直，接着开始呼气，并向下弯腰，两臂随之放下，直到双手触地；在上体抬起时，开始吸气，同时两臂逐渐上举，身体站直时，双臂也直举起来，掌心相对；此后，开始呼气，两臂向外分开成侧平举后再放下到身体两侧。上述动作可以反复数次。要求同学们在呼吸时不论身体处于什么状态，尽可能保持呼吸练习员中的感觉。

呼吸练习 远：

同学们可围成圆圈站立，但人数不可过多，相互之间用臂部搂着身旁同学的腰部，手放在身旁同学的侧腰处；在做这个练习时，双目闭拢，只是用手去感受对方的呼吸状态，而且设法使自己的呼吸节奏与身旁的同学保持一致；在吸气时，大家的身体都向上，呼气时，身体都放松向下。如果呼吸的节奏放慢，动作也慢下来；呼吸的节奏加快，动作也就加快，身体上下起伏的幅度也可以大起来，甚至可能出现一起跳跃起来的动作。假如由于动作过大，相互之间已经无法感觉到身旁同学的呼吸状态，动作的节奏混乱了，教师就可以要求停止练习，再一次从头开始。

呼吸练习 苑：

仰卧在地毯上；练习时先吸一口气，然后将上体与腿部抬起各自与地面成45度角，只有臀部接触地面；同时，两臂在体侧伸直，双手握拳。这时，一边将握拳的双手上下挥动，一边数数 圆 猿 源 缘……直到吸入的气息已全部用完，再仰卧在地毯上。

发声练习 员：

自然站立，吸气后，先要求同学们像呼吸练习 圆所做的那样深深地叹息，并且发出轻轻的“匀凜”声，然后在发出“匀凜”声时把双唇闭上，这时就会发出轻微的“酝恩”声。教师要让同学们注意在发出“酝恩”时是否感觉到自己的口腔和牙齿由于气息的冲击而有振动。如果同学们感觉到了振动，就让同学们在“酝恩”的基础上把双唇张开，这时自然而然地就会发出“酝拜”的声音，并让这个声音在气息的支持下保持一段时间。这种在吸气后从叹息到“匀凜”到“酝恩”再到“酝拜”的过程要反复练习，可以使同学们掌握气息与发声之间的关系。在发声时，教师一定要让同学们的喉部放松，不要用力，尽量把注意力集中在呼吸与口腔上，声音出来以自然松弛为好，不要一开始就追求响亮。

发声练习 圆:

在呼吸与发声练习员的基础上,把匀藻-酝怎-醞葬的发声过程与木偶练习结合起来。用肘、臂、手向上伸起,然后放下并放松整个上体的过程与发出匀藻-酝怎-醞葬的声音结合在一起。让声音与形体活动中的气息状态一致起来,并在教师或选定的同学的领导下,用不同的音高发出匀藻-酝怎-醞葬的声音。

发声练习 猿:

在经过一段练习,呼吸与发声基本上能够结合,声音比较松弛后,可以用一些生活语言如“今天的天气真不错”、“下午我要到公园去”等结合木偶练习员的形体活动,把语言与气息结合起来,然后可以选用一些七绝或七律诗与木偶练习员的形体活动配合在一起练习。

发声练习 源:

选取一首古诗,如“朝辞白帝彩云间,千里江陵一日还。两岸猿声啼不住,轻舟已过万重山”,把这首诗和全身活动练习结合在一起做。一边按顺序做全身活动练习,一边念诗。要求发声、吐字与形体的气息状态相结合,声音保持松弛但吐字应该清晰。

呼吸与发声练习,主要就帮助同学们掌握正确的呼吸方法,以及气息与发声之间的关系,使同学们逐步掌握在气息的支配下声音处于松弛状态。此外,由于话剧表演中演员不可能像独唱演员那样静止地站在那里演唱。因此,要养成在各种形体活动的状态下,仍然能够正常地呼吸,并保持声音的松弛。在训练中,还可以设计各种各样与形体活动相结合的呼吸和发声相结合的练习,如走动、跑动、跳跃中发声说话以及边练拳术边发声说话等。

演员要想达到在创作中心理与生理上处于松弛状态,决不是经过这样一个训练阶段就完全可以达到的。这只不过是打下一个基础,开始使同学们逐步地消除紧张和畏惧的心理。真正的松弛是和演员其他方面的素质发展以及创作方法的掌握密切地联系在一起的,所以在此后进行的素质训练与创作方法的所有练习中,都应该同样不断地重视和引导同学们培养、发展这种松弛与控制的能力。

二、注意力训练

前面已经谈到过注意力是演员必不可少的创作素质,同时也是在舞台上或者是镜头前真实、有机地行动的基础和重要环节。因此,注意力集中的训练就既包括演员创作素质的培养,同时也涉及创作方法方面的问题。但是首先应该要求的是演员应该能够在当众孤独的情况下和在艺术虚构的情境中具有注意力集中的能力。所以下面的练习主要还是从培养演员的创作素质方面入手,要求演员首先能够养成在创作中具有真听、真看、真感觉的能力。

（一）寻物练习

教师先要求同学们演一段戏：一个人要去看电影，临行前发现电影票不见了，经过寻找，最后终于找到了。同学们在表演时可能有的真的在寻找，有的只是装出找的样子。做完之后，教师可以真拿出一张电影票或者别的什么物品，如一小袋糖果、一支圆珠笔等，让同学们先闭上眼睛，由教师把它藏在教室中的某个地方，然后再让同学们去找，谁找到就归谁所有。等同学们真的找到之后，让同学们自己去发现这两次寻找时有什么不同，然后就可以向同学提出在表演中应该真正地去注意和认真地去行动的要求。

（二）观察对手练习

开始做这一练习时，两位同学为一组。教师不提任何要求，只让一位同学去观察另一位同学两分钟。两分钟之后，教师可以向观看的同学提出一些具体的问题：“在这两分钟里，你是不是一直在看他（她）？思想有没有开小差？你的对手今天的发型是什么样子？他（她）的上衣口袋的扣子扣上没有？”一般来说，同学们对大面上的问题可能会回答出来，但是对比较细微的地方就可能难以回答。在两分钟里一直把注意力集中在一个对象上是比较困难的。这时教师可以指出：演员在舞台上把注意力集中在一个对象上仅仅两分钟的时间也不是那么容易的事情，然后再向观察的同学提出要求：要他认真注意对手的服饰，并且记住对手穿戴的样子。此后，让他背过身去，而被观察的同学可以在自己的服饰上做三处改变。例如把袖口稍稍挽起一点，把衬衣的扣子解开一个，把鞋带松开等。然后让观察过的同学转过身来，找出对方所改变的地方，看看他是否能发现这些改变。再让后两位同学相互交换，被观察者变成观察者，再做一次。两位同学都做完之后，教师可以引导同学去发现前后两种观察之间的区别在哪里。同学们一般都会发现，当有了一个具体的目的时，注意力就比较容易集中了。

（三）创造空间练习

这一练习的做法在松弛与控制的训练中已经介绍了。在注意力的训练中，重点要求同学们把注意力集中在自己所创造的空间上。每创造出一个空间，就稍稍停顿片刻，去欣赏一下自己创造出来的空间，然后再去创造新的空间。

在做这一练习时，同学们有的会在停顿时间里思想开始分散，有的会由于创造出来的空间的重复相似而注意力分散。教师这时可以提示同学们注意如何改善自己所创造出来的空间及不断地创造出新的空间，直到同学们的注意力全部集中在创造空间的活动中，并且基本保持注意力的连贯为止。

（四）观察练习

教师可以带一些小物品，如小工艺品、几个人合影的照片等，分发给同学们，每人一件，让他们在三分钟的时间里仔细观察。时间到了以后就把物品收

源

回，请同学们来叙述所看过的物品的形状、样式、细部特点，如照片上有几个人、几男几女、每个人的服装、相貌、发型等等。

教师所选的物品细部越多越好。

（五）倾听练习

全班同学参加，教师要求同学们坐在台上，真正去听教室里有什么声音，然后听教室外面有什么声音，再听更远的地方有什么声音。最后让同学们告诉教师，他们都听到了些什么声音，还有在听到这些声音时引起了些什么样的联想。

此外，教师还可以用录音机放一段乐曲，让同学们听后再去哼唱出主要的旋律或记住的某个乐句。

（六）打电话游戏

两位同学各在教室一端，一位同学给另一位同学打电话，告诉他一个重要消息，或者约他在某个地方见面等。打电话的同学声音不要太大，其他同学可以说、笑，对接电话的同学造成干扰，也可以由教师用录音机放一段喧嚣的音乐来干扰，接电话的同学必须听清对方告知的消息或约会的地点。

（七）干扰阅读练习

教师事先要选好一篇文章，请一位同学坐在台上阅读。同时要求其他同学在他身旁说笑话，尽量想办法把阅读者逗笑，阅读者要努力集中注意力去阅读，如果没有读完文章前被逗笑了，就算失败了。如果阅读完了还没有被逗笑，并且能够复述出文章的内容，就算成功了。在课堂上，同学们可以逐个作为阅读者，其他同学来干扰他。但是，在做练习时，其他同学只能说话，不可以去接触阅读者的身体。

（八）镜子练习

这是一组系列练习，在以后训练同学们交流与适应、接受和给予的能力时也可以运用。

镜子练习员：

两位同学一组，相互面对面站立；开始时，同学粤想像自己是一面镜子，同学月是照镜子的人。教师可要求月做一些与照镜子有关的动作，如梳头、刮胡子、化妆等；粤则必须认真地模仿月的动作，尽可能地做到与月同步。为了做好这个练习，教师可以要求月在做动作的过程中，尽量使粤能够感觉到从一个动作过渡到另一个动作的转换。因此，有些动作要合乎逻辑，以便使同学粤能够与自己配合得十分密切，达到几乎是同步的感觉。因此，月千万不要故意去给对方出难题，使对方跟不上自己的动作转换。当粤月两位同学在做练习时出现了密切配合的状态之后，练习即可以结束。这时，粤月两位同学相互调换，粤照镜子，月模仿，重新开始做这一练习，达到目的后即可

停止。

练习做完后，教师可以询问同学们有什么发现。如问：做镜子的同学怎样才能使自己与照镜子的同学做到同步的状态？照镜子的同学又怎样使做镜子的同学跟上自己的动作？以了解同学们的感受和收获。

镜子练习 圆：

四位同学为一组。两个人照镜子，另两位同学作为镜中人去模仿。照镜子的两位同学可以协商一下，找到一个合理的动作，如量衣服、帮助梳头、为朋友化妆等等。然后他们就可以开始，但要合乎逻辑，真实地去行动；作为镜子来模仿的两位同学则分别去模仿照镜子的两位同学；其他要求与镜子练习 员相同。

镜子练习 猿：

愿~ 源四位同学参加练习。想像教室中线处是一面大镜子，同学们分为两组，粤组的 源~ 缘位同学照镜子，月组的 源~ 缘位同学与 粤组的同学找到对应者作为镜子来模仿，作为镜子中的影像。练习开始后，每个照镜子的同学可以在想像的大镜子前随意走动，并做出与照镜子有关的动作，同时也可以相互结合，例如帮助别人把扣子扣上、两三位同学给一位同学打扮等等。这时作为镜中影像的同学们，必须认真地模仿自己对应的对象的动作。直到全组同学的动作协调一致，几乎达到同步为止。

在做这一练习时，教师可以要求作为镜中影像的同学不仅要模仿对方的动作，还要注意对方的神态，以及在对方与其他同学一起动作时的心情，并尽可能地模仿出来。

（九）哈哈镜游戏

两位同学为一组，面对面站立；甲为照镜子的，乙则想像自己是一面哈哈镜中的影像。练习开始后，甲想像自己在照哈哈镜，动作不一定完全是生活动作；可以踮起脚来使自己更高或蹲下来使自己变矮，也可以使自己变胖或变瘦等等。而作为镜中影像的同学乙的动作则必须与甲的动作相反，甲高时，乙低；甲胖时，乙瘦。练习做完后，甲与乙相互交换，重新开始练习。

做完练习之后，教师可以了解同学们的发现，例如哈哈镜的游戏和镜子练习有什么不同、你有什么体会，等等。

（十）鬼、神、人游戏

这个练习人数不限，但以 员圆人以下为宜。参加练习的同学站成一个圆圈。开始时，教师也可以参加，从教师开始，按顺时针方向每个人依次为鬼、神、人、员 圆 猿 源 缘.....当每个人都知道了自己的代号，一起开始拍掌，并用左右手先后捻指作响，形成：员, 拍掌，圆, 右手捻指作响，猿, 左手捻指作响。这种 员 圆 猿的节奏不断重复。在大家都掌握了这种节奏之后，由教师开始，
源

在右手捻指时说出自己的代号“鬼”，然后在左手捻指时任意呼叫一个代号如“缘”，这时代号“缘”的同学就应该接过来，在拍掌之后，右手捻指时说出自己的代号“缘”，左手捻指时任意呼叫出一个新的代号，如“人”……这样不断地进行下去，如果有人出现了错误，例如呼叫到代号时没有反应，或者是节奏乱了，或者是不该反应时抢着反应了等等，就要受到惩罚。受罚者可以出一个小节目。受罚之后，他就站到鬼的位置成为“鬼”，其他人的顺序也就依次改变，同学们必须尽快了解自己的序号，重新开始练习。

同学们在做过一段练习大家都比较熟练了以后，拍掌与捻指的节奏可以加快。

（十一）大西瓜、小西瓜游戏

练习时人数不限，同学们围成一个圆圈站立，教师可以参加，先由教师开始。练习时，教师可以任意先说“大西瓜”或是“小西瓜”，但如果说“大西瓜”，则两手必须做一个小西瓜的姿式。如果说的是“小西瓜”，那么两手则必须做一个大西瓜的姿式。按顺时针方向，下一位同学如果听到教师说的是“大西瓜”，就必须说“小西瓜”，同时两手做出大西瓜的姿式。接下来的同学则又要说“大西瓜”并做出小西瓜的姿式。这样顺序做下去。如果有谁说错了，或者是说“大”时姿式也是大，说“小”时姿式也是小的同学则要受罚，表演一个小节目，然后再继续做练习。

通过上述两个练习，同学们一般都会发现注意力必须保持连续不断，才能做好练习，对这种发现，教师要给予肯定。

（十二）指挥练习

参加练习人数不限。在参加的同学中先选出一人作指挥，他不许说话，只能用手势来指挥其他同学或跑、或跳、分开、集中、蹲下、站立等等。其他同学则在看到他做出的手势后都必须按指挥的要求去做。当指挥的同学在觉得自己已经没有更多的手势的时候，可以任意拍另一位同学的肩部，这时即由被拍的同学代替他来当指挥，并用手势继续指挥同学们。

在做这一练习时，担任指挥的同学要注意观察是否全体同学都明白了自己的指示。如果有的同学没有明白手势的意思，就应该在不说话的情况下，继续用手势来使同学们明确自己的意图。被指挥的同学则要注意指挥发出的手势，并尽快做出反应。

（十三）朗读练习

参加练习者以愿~四人为宜。教师可以先指定一人，让他（她）向其余的同学朗读一篇选定的小文章。朗读时，其他同学如果觉得没有意思就可以做小动作或者与别人小声地交谈。朗读者在发现这些不注意倾听的同学时，在间断自己朗读的情况下，用手指指向有干扰活动的同学，被指到的同学要立即

停止小动作或交谈；朗读者要在朗读的同时不断地指出那些干扰活动，直到念完那篇小文章为止。这时，教师可以要求朗读者复述他所读文章的主要内容。当学生叙述了文章的主要内容之后，就可以由另一位同学来作为朗读者，继续进行这一练习。

在同学们都做过这一练习之后，教师可以询问同学们的体会和发现，并引导同学们结合指挥练习去了解除了有比较集中的注意点之外，还有注意面。注意力要有意识地在注意点与注意点、注意点与注意面之间不断地转换。

（十四）端球竞走游戏

把同学们分成两组，人数相等。练习开始前，在教室内设置两条有障碍的跑道。每组先由一人开始，手执一乒乓球拍，拍上放一个乒乓球，端着球绕障碍竞走。在竞走时，尽量不要使拍上的球掉下来，如果球掉了下来，则要把球拾起来，从球掉落的地方重新开始。等第一人回到出发点时，把拍子与球交给第二位同学，继续竞走。最后按哪一组同学先走完，以及球掉在地上的次数多少来评分，看哪一组是胜利者。在竞走的过程中，同学们可以随意为场上的运动员鼓掌，呼喊“加油”。

（十五）猜领袖游戏

参加游戏的人数不限；同学们可以围成圆圈，席地而坐。由一个人作为猜领袖的人选，先离开教室，教室内的同学选出一个作领袖的，并由他（她）领头做出各种动作，其他同学则模仿领袖所做出的动作。领袖的动作改变时，其他同学的动作也要随之而改变。大家明确了练习的要求之后，作为领袖的同学先做动作，同学们也跟着做起来后，就可以请猜领袖的人进入教室，找出谁是领袖。大家要保护选出的领袖。尽可能不使他（她）被找出来。如果领袖被找出来了，即由原来做领袖的同学走出教室，成为猜领袖的人，其他同学另选领袖，游戏继续进行。如果猜领袖者三次都未猜中谁是领袖，就罚他表演一个小节目，然后另选猜领袖者和领袖，继续进行游戏。

（十六）注意和行动的练习

教师可以事先准备一些物品，如一个花瓶、一本新书、一只没有墨水的钢笔、一件掉了扣子的衬衣等等。然后把其中的一件交给一位同学。让他去注意并发现这件物品上有什么可以引起自己行动欲望的地方。例如有的同学发现花瓶上有了一块污渍，就可能去找一块抹布把它擦干净。有的同学会给新书包上一个书皮；为钢笔灌上墨水；给衬衣缝上纽扣等等。如果同学们能够注意力集中，并且有兴趣地使自己的行动进行下去，教师就不必打断他，一直到他自己不知道还要干什么了时为止。

同学们都做过练习之后，教师可以询问同学们的感受与发现，并诱导同学们去了解注意和行动之间的关系，就像斯坦尼斯拉夫斯基所说的：“注意力集

源

中在对象上，就会引起一种要对这个对象做些什么的自然要求。而动作更会把注意集中在对象上。这样，注意和动作打成一片，互相交错，就造成你和对象之间的紧密联系。”^①

此外，教师还可以通过音响效果做这种练习，如风声、雨声、叫卖声、婴儿的哭声等等。同样要求同学们在真正地听到这些声音后能够引起自己行动的欲望，并且积极地行动起来。

在表演中真听、真看、真感觉、真思考是演员必须具备的素质，但是由于在表演中所听、所看、所感觉的对象往往都是虚构的，因此，从注意力集中训练开始入手，但一定要不失时机地进入想像、信念和真实感的训练。在教学中，有时也可以与想像、信念与真实感的练习结合在一起进行。例如从真听教室外外的声音，发展到听想像的声音；接电话时对方并没有人，而是与想像的对象说话；以及感觉记忆的练习等等。

在注意力的训练告一段落时，教师可以引导同学们一起来讨论以下一些问题：注意力对演员创作的重要性；怎样才能在表演时做到真听、真看、真感觉；注意力集中与舞台行动的关系。

三、想像力训练

演员想像力的展开与否，和演员的生活素养、文艺修养有着密切的联系。在表演课上所进行的想像力的训练，只能是为发展演员的想像力指出一条道路，引导同学们明确演员的想像力的特点及其与表演的关系。

（一）“环球飞行”练习

这一练习可以集体进行。同学们仰卧在地毯上，两脚并拢，两臂伸开平放在自己的体侧，双目闭拢。练习开始前，教师先要求同学们使自己躺得非常舒服，并尽可能地松弛下来。然后让同学们想像自己的身体在变大，胳膊和腿都变长了，自己仿佛成了一架飞机，渐渐地腾空而起，慢慢地越飞越高……教师这时可以提示如下：飞机在校园的上空盘旋，同学们可以俯瞰着校园的景色，看到了校园中的楼群、操场和花园等等。然后，飞机飞到了天安门的上空，可以看到天安门的城楼、金水桥和广场上的人群、纪念碑、人民大会堂……用这样的提示，飞机可以飞越长江，到了上海、东京、夏威夷、洛杉矶、纽约，然后飞越大西洋，到了伦敦、巴黎、罗马、威尼斯、莫斯科，又转向伊斯坦布尔、新德里、新加坡、香港、广州、武汉，再飞过长江，最后又回到北京，降落在教室里。

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1983 年版，第 506 页。

在做这一练习时，教师主要是提示飞行的地点，让同学们自己去展开想像。但是，有时可以适当帮助同学们抓住某个地区的特征，以便使想像能够迅速地活跃起来。例如，当“飞机”飞到莫斯科时，教师可以用红场、列宁墓、克里姆林宫等地点来诱发同学们的想像。此外，在做这一练习时，不要太急于从一个城市到另一个城市，要让同学们有一个展开想像的时间。

做完练习后，可以请同学们说一说在自己的内心视觉里都看到了些什么？同时还听到了些什么？什么时候具体清晰？什么时候模糊？甚至什么时候头脑里出现了空白？并要求同学们找出其中的原因。

（二）体内探险练习

这一练习可集体参加。同学们可以闭上眼，自然地仰卧在地毯上，教师提示同学们首先尽可能使自己处于松弛状态。然后想像自己越变越小，小得像一粒灰尘、一个微生物那样小，并且落在了自己的嘴唇上，这样你就往上爬，突然看到有两个大洞在自己眼前，于是你就从一个洞口（鼻子）钻了进去。在洞中，看见洞壁上满是些又黑又粗的，呼扇地活动着阻挡着你前进的毛质的像芦苇似的杂草，你想尽办法避开这些杂草，向里面走去；这时，你觉得越走越黑，一不小心，你跌进一个洞里，并且向下滑去，你以为你自己可能会摔死了，但是你却落在了一个非常柔软的毯子上（舌头）。这时，你高兴地在地毯上打滚，跳舞。然后，你在地毯的尽头，看到上下两排巨大的白色的岩石（牙齿）挡住你的去路，你又转回身来，走向……

教师可以用上面所说的方式，引导同学们想像在自己的体内进行了一次探险活动。可以进入食道、胃部、肝脏，然后进入血管、心脏等等。最后可能从口腔里爬出来，或者从眼泪里流出来，恢复到原来的样子。

在做这个练习时，开始教师也可以要求同学们单做某一部分的探险，如果探险活动仅限于头部，在提示时就应该更加具体一些。此后再做这一练习时，则可以用身体的不同部位来展开想像。在练习结束后，还可以让同学们把刚才的探险想像得更加细致、更加具体。

（三）讲故事练习

讲故事练习员：

这一练习可集体参加，同学们坐成一个圆圈，教师向同学提出以下的要求：每位同学在讲故事时，只允许讲一个词，例如“今天”、“下午”、“我”、“到”、“北海公园”、“去”、“玩”等等。这样一个词一个词地连接起来，最后构成一个完整的故事。

在做这个练习时，要求同学们首先要认真注意前面同学所说的词是什么，在轮到自己讲的时候，要尽可能地接上去，而不要去思考半天才说，最好是当时出现了什么想像就说什么。

在做完这个练习之后，教师可以引导同学们去思考每个词和前面的同学们以词组成的句子所引起的想像。

讲故事练习 圆：

集体参加，同学们围坐成一个圆圈。讲故事前，教师可以提出如下要求：第一个讲故事的同学，可以完全按照自己的想像来开始这一个故事，其他的同学一定要非常注意地听，并且尽可能地在第一位同学的讲述中展开自己的想像。当第一位同学讲到一定时间后，教师拍一下掌，第一位同学就停下来，在他（她）身边的第二位同学就接下去继续讲。第二位同学讲时，他一定要在第一位同学所讲的故事的基础上去发展，不能不管原来所讲的故事，完全另起炉灶。但在继续讲述的过程中，必然会按照自己的想像而有所发展，有所变化。当他又讲到一个段落时，教师又可以拍掌让他停下来，再由第三位同学接着讲下去。如果大家都讲得不错，就可以这样一直讲下去，最后就可能形成了一个完整的故事。假如在讲的过程中出现了这样那样的偏差，或者到有的同学那里讲不下去了，教师就可以让练习停下来，进行分析与引导后再接着往下讲。

在做这一练习时，教师应要求同学们一定要讲得非常具体，并且尽可能使所讲述的故事具有可行动性。例如一位同学讲到一个冬天的夜晚，天上下起了雪，一个穿着旧大衣的年轻女人，抱着一个不满周岁的孩子，在纷纷扬扬飘落着大雪的胡同里蹒跚地走着。当走到一盏路灯下，她停了下来。把大衣裹了裹，紧紧地包住怀中的孩子。这时，教师就可以要求同学非常具体、细致地去描绘那个寒夜是什么样子，雪花是怎样在飞舞，那个女人是怎样的打扮，她走路时的精神状态是什么样子，她又是怎样抱着那孩子，以及如何去裹紧自己的大衣等等。总之，教师应要求同学们在讲述故事的重要人物与重要环节时，一定要非常具体细致。

讲故事练习 猿：

这个练习的基本要求与讲故事练习 圆相同。但是，在同学们讲到某一个段落，并在教师的启发下使同学把故事讲得非常具体、生动、具有可行动性时，就可以让同学们把所讲的某一个段落或某一个动作演出来。例如，当同学们讲到一个石匠，为了挽救他心爱的姑娘的生命，到深山里去采摘灵芝，最后，他找到了灵芝，并把它采到手要把它带回去献给心爱的姑娘。教师这时就可以抓住一个行动性很强的环节，如石匠看见了灵芝，要去采它的时候。让同学们把灵芝长在什么地方，它是什么样子，在去采摘时遇到了什么样的困难，他心里想了些什么，他又是怎样克服了这些困难等等，讲得非常具体，每一个动作的环节都要讲得非常细致，并且要合乎逻辑，使每一个细节都在同学的脑子里清清楚楚了，就可以让同学们把这一段演出来。

（四）情境变化练习

这一练习可以集体参加，但人数不宜过多。练习前，教师先向同学们说明：在做练习时将不断地提出一些情境，要求同学们根据教师提出的情境，展开想像，并且行动起来。练习开始后，教师可以提出各种各样的情境，例如一个明媚的春天，在郊外的一条小河边。这时，同学们就可以根据教师提出的情境任意去选择自己的行动。在同学们真正地展开想像行动起来之后，教师就可以让情境发展变化：突然，从远方传来了飞机的声音。同学们则应该在原来的情境中行动的基础上进行新的适应。教师这时还可以提出：飞过来的是敌人的飞机，开始向人群扫射，并扔下了炸弹，有一位同学中了弹等等。同学们可以在教师不断提出的情境中展开想像，并不断地行动起来。

在做这一练习时，教师只需把情境说明白就行了，尽可能等待同学们自己通过想像用行动来对情境做出回答。如果个别同学一时找不到行动，教师也不必着急，尽量让同学去找到自己特色的行动，而不要急急忙忙地去用一些一般化的行动来应付。

这一练习在信念与真实感的训练中也可以运用。

（五）名词变成行动的练习

做这一练习时，教师先说出一个名词，例如“花”，让同学们找到与花有关的行动。教师可以提示说在《红楼梦》中就有“黛玉葬花”这样一场戏。同学们可以设想一个情境，如为一个去世的亲人做花圈；为即将上前线的恋人绣个花荷包；为布置自己新婚的住房剪窗花，贴窗花；如此等等。教师同样还可以用“水”、“风”、“灯”、“针”、“火”等等要求同学们去找到与这一名词相关的行动。

在做这一练习时，要求同学们不仅找到与这一名词相关的行动，同时还要尽可能地想像出一定的情境。

（六）神话故事游戏

这一练习可集体参加。做练习前，教师要先加以说明，指出这个游戏是大家一起边讲边演一个神话故事。故事先由一位同学开始，其他同学要注意听他所讲的内容，并尽可能地把所讲的内容演出来。例如，讲故事的同学如果说：“在很久很久以前，在一座蛮荒的大森林里”，这时，其他同学就可以展开想像，有的想像自己是一棵大树，有的想像自己是一块岩石，有的想像自己是森林中的野兽等等，并且尽可能非常形象地表演起来。讲故事的人接着说：“有一天，有一个猎人，来到这个森林里。”这时，就可以有一位同学走出来扮演这个猎人，他可以扛着枪，也可以是拿着刀和弓箭，在同学们扮演的林木中穿行。故事就这样延续下去，当第一个讲故事的同学讲到一个段落，就可以去拍一下另一位同学的肩膀，被拍肩膀的同学就接着第一位同学所讲的故事

继续

继续讲下去。就这样一边讲故事，一边把故事演出来，直到把一个完整的故事讲完了也演完了，或者是实在讲不下去了或演不下去了为止。

做这一练习时，首先要求同学们必须认真严肃，不要把这种游戏当成是玩笑。此外，要求讲故事的同学不要只顾讲故事，不去管表演的同学，他要尽可能地留出时间来让同学们把所讲的故事中的行动细致地表演出来；表演的同学也不要着急，不能只是一般化地去表演讲故事的同学所说的人物和行动，而是应该充分地展开想像，很具体很细致而且很有特点地把故事演出来。如果在练习中由于故事讲不下去了，或者是表演的同学们搞乱了演不下去了，教师可以让练习先停下来，大家一起找出原因后再继续进行练习。

练习结束后，教师可以要求同学们在课下分组以形体动作为主、编演神话故事练习。在这种练习中，就不要有人去讲故事了，而是通过少量对话，主要是运用形体动作把一个神话故事表演出来。如“后羿射日”、“女娲补天”、“阿拉丁神灯”、“拇指姑娘”、“三打白骨精”等等。在编演这种神话故事时，不一定拘泥于故事的原型，完全可以借题发挥，有自己的创造。

（七）讲人物的故事练习

这次讲故事是讲人物。每位同学要想像自己的身份改变了，不再是学生了，而可能是一个战士、一个工人、托儿所的阿姨、小学的教师、清洁工人、汽车司机等等。然后，教师可以要求同学们根据自己对某种人生活的了解，展开想像，以“我”的名义来讲自己一天的生活。例如，可以想像自己是老山前线的一名战士。清晨，他在猫儿洞的泥水里睡着了。洞外传来的枪声使他惊醒了，他开始了新的一天的生活……他怎样走出猫儿洞去替换站岗放哨的同志，他怎样打退了偷偷摸上来的侦察兵，他从后方来送粮食、弹药的战友那里得到了女友的来信，战友们又怎样和他开玩笑，他怎样就着土坑里的积水吞咽着压缩饼干，怎样在油灯下给亲人写回信，等等。总之，能够想得越具体，越生动越好。

在做这一练习时，同学们如果对某种人的生活不熟悉，那么肯定很难展开想像。教师在此时即可以启发同学们要去观察生活，并多看文艺作品，为丰富自己的想像找到源泉。有时教师也可以指定学生去想像某种人的一天，促使同学们去观察、熟悉生活，开始培养同学们重视生活积累的习惯。

（八）人的一生练习

这个练习由教师事先布置作业，同学们经过准备之后再到课堂上来做。练习的要求是：每位同学先后上场四次，通过这四次上场时的行动，看出一个人从少年到老年的变化。第一次上场是少年；第二次上场是青年；第三次上场是中年；第四次上场是老年。在开始做这一练习时，可以不要求看出这个人的身世经历，而只求年龄与心灵上的变化。例如某位同学四次上场都是梳头，第一

次是一个小孩子，爬上椅子，对着梳妆台的镜子，梳好小辫子，扎上一个红蝴蝶结；第二次，她坐在梳妆台前精心地梳头，不断地改变自己的发型，最后用发胶把自己认为满意的发型固定好；第三次，她走到镜子前，照着镜子把头发用手随便划拉了两下，提起挎包，顺手拿起一个哄孩子的玩具就跑了出去；第四次，坐在镜子前呆呆地望着镜中的影像，然后缓缓地用梳子把头梳了一下，然后从梳子上把脱落的头发揪下来，拿在手里望了一会儿，叹了口气。

当同学们基本上能够把上面的要求做到之后，教师就可以对同学们提出尽可能通过四次上场，让人们看到你所表演的这个人的生命运。例如，他是一个从小不爱学习，结果一生一世无所成就的人；或者是一个从小就有理想，但是历尽磨难、理想永不泯灭的人。总之，要想像他是个什么样的人，他一生中都有些什么样的经历，最后选出四个有代表性的瞬间来展现。

这一练习还可以由圆~猿位同学一起做，他们相互之间可以有一定的人物关系，在不同的年龄阶段出现，但同样要求所表现的只是具有代表性的瞬间。摇

尽管这个练习是表现人的一生，而教师要求每位同学每次上场表演时，最长时间不得超过两分钟，要通过尽可能简练、准确、鲜明的行动表现出来。

在做完这种练习之后，教师可以组织同学讨论，大家来谈做这一练习的体会。

（九）合理练习

做这一练习时，教师可以先给做练习的同学三个动作，让他把这三个动作组织起来，构成一个合情合理的行动过程。例如教师给的三个动作是：坐下；向椅子底下看；翻书。同学则可以把这几个动作合理为某人在火车站候车室等车，看见还没有通知检票进站，就找个椅子坐下来，并从提包中拿出一本书在那儿看，顺手把车票夹在书本里。少顷，突然听到通知检票进站的声音，他就合上书放在包里，要去检票。这时他忘记票夹在书里了，就在衣服口袋里找，然后以为是掉在地上了，就向椅子底下看，发现了一张小纸片，但不是车票。他停下来仔细地想了一想，回忆起自己刚才看书的情形，就拿出书来在其中翻出了火车票，然后急忙向检票口走去。

这一练习主要是训练同学们的想像，使行动的过程合理化。教师提出的三个动作，可以由不同的同学一起来做。由于每位同学想像的路子不会一个样，往往每位同学做的会各有特色，这样可能使同学们认识到只要打开了想像的闸门，就能产生出许多意想不到的创造。当然，教师也可以让不同的同学以另外的三个动作来做合理练习。总之，在课堂上要使同学们的想像活跃起来，而不要使同学们觉得是一种苦恼和负担。

（十）小剧本练习

这种练习，主要目的在于训练同学们行动性想像的能力。以后在创作方法的训练中还应该重点进行训练。在这一阶段的训练中，可以先只做一句话或两三句话的“小剧本”练习。

在做练习之前，教师可以风趣地说：“我读了一个剧本，但我不知道该怎么去演。我把它介绍给大家，看看谁有兴趣来演。”然后就可以把自己编好的“小剧本”说出来。例如剧本《无题》。

时间：当代

地点：任意

人物：甲、乙（性别可任意确定）

幕启：甲上，少顷乙上

乙摇你笑啦？！

（幕落）

又如剧本《别》。

时间：当代

地点：任意

人物：甲、乙（性别可任意确定）

幕启：甲上，少顷乙上

甲摇好静啊！

乙摇嗯。

甲摇你明天就走？

乙摇嗯。

甲摇给！

乙摇真美呀！

甲摇别忘了给我来信。

乙摇我会回来的！

（幕落）

教师可以编出一些像这样的“小剧本”，让同学自由组合，给每一组同学五分钟时间准备。然后由同学们在课堂上演出来。不同组的同学可以做同一个“小剧本”。不同的同学往往会把同一个“小剧本”演出完全不同的内容来。例如《别》这个“小剧本”，有的同学可能演成战士之间的告别，有的演成下乡知识青年和老农民的告别，有的可能演成战士与自己的妻子的告别，等等。

在做这一练习时，教师要结合创作方法的训练，让同学们明白一定要用行动来把所有这些“台词”有机地、合理地联系起来。

在经过一段想像力的训练之后，教师可以和同学一起来总结并讨论以下一

些问题：想像对演员创作的重要性；演员创作想像和直接生活、间接生活的关系；演员的想像的特点；怎样才能锻炼出活跃、丰富的想像力。

教师在讨论中，主要是引导同学们把自己的发现总结起来。对同学们还不很明确的问题，教师则可以先让同学们发表意见，甚至展开争论，最后在同学们讨论的基础上再进行总结。

四、信念与真实感训练

表演艺术的特性之一，就是演员是要把艺术的虚构创造成为令人信服的艺术真实，正如我国戏曲表演艺术家们所说的，“虚戈为戏”。剧本的故事情节、情境设置、人物关系和布景道具，一般来说都是虚构的；即使在电影和电视剧中，也不可能完全是实景拍摄，只不过是使用真实场景和道具比戏剧多一些而已，从总体上来说，电影和电视剧也都是一种艺术的虚构。演员的任务就在于能够“以假当真”，“弄假成真”，把这种艺术虚构创造成为让观众相信的艺术真实。这就要求演员在创造中必须具有信念和真实感。

什么是表演艺术中的“真实”呢？斯坦尼斯拉夫斯基在阐述这一问题时指出：“在实际生活中，真实就是确实的存在，人们确定知道的东西。而在舞台上，是把现实里所没有的，但可能发生的事情称为真实。”他认为从表演艺术的角度来说，这种真实主要表现在“演员心灵中所产生的，由现实中并不存在的舞台虚构所激起的真实而正确的体验”上。因此，“在剧场中，重要的不在于奥瑟罗的刀是硬纸做的还是金属做的，而在于演员本人用来给奥瑟罗自杀提供的内心情感是否正确、诚挚和真实”。这“就是我们在剧场中所说的情感的真实。这就是演员在他创作时所需要的舞台真实。没有这样的真实与信念就没有真正的艺术！”^①可以看出，斯坦尼斯拉夫斯基所说的这种真实，首先是人物形象的真实。因为所谓“情感的真实”，正是人物形象真实的核心。

然而，表演上的这种真实，并不像生活中的真实那样是自然而然地出现的。从人物形象的真实感的创造来说，既和演员能否掌握正确的创作方法联系在一起；同时又和演员的创作素质有着密不可分的关系。信念与真实感就是其中的一个重要方面。如果我们认真地观察儿童游戏时的情景，就可以发现他们比起成人来具有更加真挚的信念与真实感。他们会为“生病”的洋娃娃而忙碌和焦急；他们会为被大人毁坏的用沙土构成的“城堡”而争斗或哭泣。我们有时还可以看到一些成人和儿童一起参加的戏剧或电影的演出中，儿童所表演出来的信念与真实感，往往使一些成年演员相形见绌，更显露出这些成年演

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1983 年版，第 404 页。

员的虚假和造作。所以斯坦尼斯拉夫斯基说：“等你们在艺术中达到儿童在游戏中所达到的真实和信念的时候，你们就能够成为伟大的演员了。”^① 因此，对一个演员来说，信念和真实感是演员创作素质中不可缺少的一个重要方面。

信念和真实感是不可分的。正如斯坦尼斯拉夫斯基说的：

舞台上的真实是指我们在自己心里以及在我们对手心里所真诚相信的东西。

真实是不能和信念分离的，信念也不能和真实分离，它们彼此不能单独存在，而没有他们两者，也就不会有体验，不会有创作。

舞台上所发生的一切都应该使演员本人信服，使对手和看戏的观众信服，应该使人相信那些和演员本人在舞台上创作时所体验到的情感的真实和所进行的行动的真实。

这就是一个演员在舞台上必须具有的内心的真实，以及对这种真实的纯真的信念。^②

作为一个演员，要想培养自己的信念与真实感，这和其他方面的创作素质的发展有着不可分割的关系，特别是和创作想像的发展密不可分。因为要想获得信念与真实感，就离不开创造性的想像。只有“先在想像生活的领域中，在艺术虚构中产生真实和信念，然后再把这些真实和信念转移到舞台上去”^③。因此，想像是帮助演员感觉并创造出真实与信念的重要因素。此外，唤起演员相类似的生活记忆，掌握行动的逻辑顺序，都对感觉和创造出真实与信念有很大的帮助。这些技术方法的掌握，也将有利于演员在信念与真实感方面的素质的发展。

（一）看鸽子、放鸽子练习

这一练习可以集体进行。同学们在松弛的状态下或站或坐，在教师提出要求后，大家就望着“天空”，想像“天空”中飞着一群鸽子。每位同学可以根据自己的想像确定鸽群的大小。教师需要提醒的是鸽群飞的高度、距离。如果是离得较近，就可以看清鸽子的形状、颜色，甚至它们翅膀抖动的样子；如果是飞得很远了，那就只能看到一些黑点在空中盘旋。在教师的启示下，让同学

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 105 页。

② [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 105 页。

③ [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 105 页。

们在想像中看到鸽子如何在飞翔。

在同学们能够真正相信看到了自己想像中飞翔的鸽子时，教师可以进一步引导：“这群鸽子中有一只向你飞过来了，你把它接住，仔细观察它，抚摸一下它的羽毛。然后再把它放出去，让它飞回鸽群中去……”还可以引导：“这是一只信鸽，你要让它把信息带给你的朋友……”等等。

（二）看电视练习

这一练习同学们可集体参加。每位同学找一个适当的位置，面向教师（实际上是面向观众）而坐，每个人可以选择自己前面的一个空间当成是电视机屏幕。教师要求同学们静下心来观看“电视节目”。同学们在练习开始后，就可以根据自己的想像去看他自己的“电视节目”。练习结束后，教师也可以根据同学们在看“电视节目”时的状况向同学们提问，如“你看的是什么节目？”“出现过什么样的场面？”等等。这些提问的目的在于引导同学们真正地去展开想像，并尽可能地产生出具体的内心视像。做这种练习时，同学们实际上很难在每个瞬间都产生想像与视像，只要同学们在某些瞬间能够相信自己是“看”到了，“听”到了，练习的目的也就达到了。

（三）看火车练习

这一练习可集体参加。教师利用火车的音响效果，让同学们随着火车的声音去看一辆由远到近然后又从自己身边疾驶而过奔向远方的货车。要求同学们想像火车的形状、颜色、车厢上装的是什么东西，等等。

同样，教师还可以利用不同的音响效果来做这一练习。如汽车由远及近的声音、马车声、马群奔跑声、坦克群行进声等等。

在做这一练习时，如果同学们除了能够“以假当真”地去看之外，还能够产生与之相适应的真实感觉，如火车在自己身边飞驰过去时所产生的紧张、恐惧和被震撼了的感觉等，教师则应该加以肯定，并引导同学们去体会并发现之所以引起这些真实感觉的原因。

（四）看球赛练习

这一练习可集体参加。由教师来确定大家观看的是一场乒乓球赛，还是一场篮球赛，或者是一场足球赛……也可以先征求同学们的意见，看看大家希望看一场什么样的球赛，然后根据球赛的种类确定比赛场地的尺寸、距离等等。这时，教师可以宣布球赛开始，要求同学们发挥自己的想像去“观看”比赛。

在同学们观看时，教师可以适当地作一些引导。例如，可以作为一个讲解员来介绍比赛的情况；也可以要求同学们自己创造出所“看到”的场面。如果同学们在“看到”一些精彩的场面而真实地发出欢呼，表现出惊叹或感叹时，教师应予以肯定。假如有的同学表现出来的是做作、虚假，教师则要加以诱导，努力帮助这些同学先去“看到”。

在练习的过程中，同学们心理上会出现想像停滞、内心视像间断的瞬间，这是难免的。作为教师要尽量鼓励并诱导同学们展开想像，使内心视像具体而且不间断地连续下去。教师可以利用形象生动的解说来描绘比赛的情况，以此来调动同学们的想像。

（五）扑蝴蝶练习

这一练习可以分组进行。每次以 3-5 位同学为宜。练习前，教师可以假定同学们今天是外出郊游，并且为生物课采集蝴蝶的标本，大家来到的地方是一个野花盛开、群蝶飞舞的小河边，同学们可以选择捕捉自己最喜爱的蝴蝶来作标本。

练习开始后，教师要引导同学们想像自己捕捉的蝴蝶的形象、色彩、飞动时的状况和落在花朵上的样子，并且设法去捉到它，同时不把蝴蝶的翅膀弄坏。如果捉到了它，就把它放到事先准备好的本子里夹好，或者是把它钉在为了做标本用的纸上。如果没有捉到它，就要继续去追，想像它飞动的样子，等着它落在一朵花上，再想办法去捕捉。

做完练习之后，教师可以让同学们坐下来，相互之间来“汇报战果”，向别同学来展览自己所“捕捉”到的蝴蝶，描述你所捕捉到的蝴蝶是什么样子的，有什么特点。同学们这时可以品评和欣赏别人捉到的蝴蝶。

每组同学做完之后，同学之间可以展开讨论，看看哪些同学做得认真，使你相信了他的所作所为；哪些做得还不能使你相信，或者是某个瞬间不能使你相信。进一步还可以研讨一下为什么有的同学做得可信，有的同学做得就不那么可信？从中找出一些原因，然后还可以针对同学们提出的意见重做这一练习。

（六）打电话练习

开始练习时，两位同学参加。一位同学打电话，另一位同学接电话，可以即兴地在电话中对话。例如通知开会、约会看演出等。然后，就由一位同学来做这一练习，打电话的同学还是为了同一个目的来打电话，但是和想像中的对象交谈；接着再由原来接电话的同学来做练习，他接电话时也是和想像中的对象交谈。在两位同学做完了真的交谈和与想像中的对象交谈之后，可以让他们去感受一下如何在与想像的对象交谈时创造出真实。

此外，还可以让同学与想像中的对象，如自己的父母、老师、朋友、爱人等在电话中作即兴交谈。要求在做这一练习时，必须在想像中听到“对方”的谈话，并且能够真实地做出反应。

（七）听音乐练习

这一练习可以集体参加。开始时教师可选择一些乐曲的录音，让同学们真听，并要求同学们真正地去感受，努力把这些感受记忆下来，例如在听音乐时

出现的内心视像、引起的对往事的回忆、情绪的变化以及乐曲中出现的一些旋律等等。然后，教师要求同学想像自己是在音乐厅里听同样的乐曲，但不再放录音。尽管没有了真正的乐曲，要求同学们仍然要尽可能地在心中出现乐曲的旋律，并且能够引起心中相应的真实的感觉。

此外，也可以让同学们选择自己喜爱的“乐曲”来欣赏。

（八）听音响练习

教师事先准备好录有各种音响的录音带，如风声、雨声、枪炮声、锣鼓声、鞭炮声、鸡叫、犬吠、鸟鸣等等。在课堂上，教师可以先放录音，让同学们认真地听，真正地感受这一音响在心中引起的反应和出现的联想，然后在重放这一音响时，根据这种音响行动起来。例如，听见婴儿的哭声，你可以想像是孩子饿了，赶快去给他（她）热牛奶；也可以想像是在街头发现了一个弃婴，你把他（她）抱起来，并且发现了婴儿的襁褓中有他（她）母亲的留言等等。教师在同学们做这些练习之前，要鼓励同学们去捕捉音响所给予的提示，并且相信自己生活在与这种音响有关的情境之中，而且努力通过行动赋予虚假的声音以真实的生命。在同学们做某个音响练习之后，教师还可以用另一种音响来做同样的练习，也可以让不同的同学做不同的音响练习。对那些发挥了想像力，相信音响给予的提示，并能真实地行动起来的同学，教师应给予肯定。如果有的同学在某些瞬间出现虚假和造作时，教师应针对具体的情况，帮助他们分析原因，并鼓励其再去做练习，或者用其他方法引导其产生信念。

（九）听议论练习

练习开始前，教师可以让同学们用布景布置成里外两间屋子，或有两道门，一门通向室外，另一门通向里屋。教师可事先询问参加练习的同学，把这里想像成家、办公室、候诊室还是其他地方。在做练习的同学把地点确定之后，教师即可以另找两三位同学，暗地里告诉他们：在做练习的同学上场之后，就开始在里屋内议论那位同学。例如，做练习的同学把地点假设在家中，教师即可以让议论他的同学想像是老师来做家访，老师在向家长讲述那位同学在学校里的情况，并且说到他在学校里有一些不好的表现，如在课堂上不遵守纪律，有时还逃学等；也可以让他们想像是父母亲正在议论孩子的婚事，不赞成孩子所选的对象等。假如做练习的同学确定的是候诊室，教师就可以根据情况，让里屋的同学作为医生去议论他的亲人的病情等。总之，教师应即兴根据同学们所确定的地点，向选出来议论的同学布置一个议论的题目，并让在里屋的同学认真地、真实地去议论。而走进屋里来的同学要真正地去听这些议论，然后根据听到的议论后所引起的刺激，即兴地表演下去。

在做完这种真的听到议论的练习之后，教师就可以让同学们去“听”想

像中有人在里屋里议论他的练习。这时里面没有人，但做练习的同学应该在想像中找到一个议论他的话题，认真地去听，并即兴地表演下去。

（十）品尝食物练习

这一练习可以集体进行。同学们坐成半圆形，然后按顺序，也可以不按顺序地传递“食物”。首先可以由教师递给同学一个想像的“食物”，并说：“给你一个苹果！”这位同学接过“苹果”后，就可以按照生活中如何吃苹果的方式去品尝它。等他吃了两口，品尝出“味道”后，他又可以递给下一位同学一个“食物”，如“冰棍”。这样，每位同学在品尝过别人给自己的“食物”后，又可以递给另一位同学一种新的“食物”，直到每位同学都反复做了几次品尝为止。

这个练习可以反复多次做，让同学们尽可能想出不同味道的“食物”。但是，教师要引导同学们努力去回忆生活中吃过的这些东西的滋味，吃这些东西时的状态，相信此时真在品尝它，并且引起相应的感觉。同时，也要纠正同学们在“品尝”中出现的做作、虚假的现象。如说到是吃山楂时，学生在口腔内感觉到出现了唾液，并有了吃它时相应的感觉就可以了，而不要故意去表演尝到酸、甜、苦、辣、咸等情形给观众看。

（十一）野餐游戏

这一练习可集体参加。教师在练习开始前告诉大家：“现在大家一起出去郊游，每个人都从自己家里带来了好吃的东西。已经是中午了，大家都聚在一起，每个人都把自己带来的食物端了出来，一起来进行野餐。”这时，就可以让每位同学报出自己带来的菜肴的名称、水果的品种、饮料的种类，等等。然后，大家就一起品尝，而且可以议论。同学们之间还可以请别人介绍你最喜欢的“菜肴”的做法。总之，要求同学们创造出一个真实的野餐活动来。

（十二）吃错了的练习

这个练习由每位同学单独进行。做练习前，让同学们先想像自己要吃某种食物或者是喝某种饮料，但在吃或喝的过程中，发现自己吃错了或者是喝错了。例如本来是想喝一杯冷咖啡，结果一喝，发现是一杯中药的汤剂；本来是想喝一杯橘子水，喝到嘴里才发现不对味，原来是一杯颜料水；本来是想吃一块糖，一吃到嘴里才发现纸里包的却是一粒药丸；本来以为是一杯白开水，一喝才发现是烈性白酒，等等。开始做这一练习时，教师可以让同学们根据自己的想像，努力找到这种味觉上的变化引起的感觉，然后教师可以在同学们创造出真实感的基础上，要求同学们适当地增加一些情境，把“吃错了”放在一个合情合理的情境中，并且即兴地表演出来。

（十三）赠送鲜花游戏

这一练习可以集体进行。同学们可以围成圆圈，席地而坐，按照顺序由一

位同学赠给另一位同学一束“鲜花”。接受“鲜花”的同学都要闻闻花的香气，不仅是感觉花的一般的香气，而且还要利用生活中的感觉记忆，具体地去感觉送花的同学所说的花的特有的香味。

（十四）气味的练习

开始做这一练习时，大家可以各自在干自己的事情。突然，由其中的某位同学发现了一种什么气味。例如这位同学可能说：“这是什么味？好像有什么东西烧糊了！”其他同学就必须根据他所说的气味去感觉，并且采取相应行动——真实的感觉和合乎逻辑的行动。

在反复做这一练习时，同学们可以找出各种各样的气味来。如掏粪的臭味、炒菜的辣味、煤气味、香水味、尸体的臭味、饭烧糊了的气味等等。

（十五）行走中的感觉练习

同学们可以围成一圈，然后向左或向右转，并自然地行走（最好是光着脚走）。在同学们走动起来之后，教师先让同学们感觉走在什么样的地面上。然后，教师要求同学们根据教师的提示去想像与感觉不同的地面。如地板、黄土地、水泥地、沙土地、沙漠、泥泞的地面、雪地、冰河、撒满玻璃碴子的地面、太阳晒得很烫的沥青地面、草地、铺满落叶的小道等等。

在做这一练习时，关键在于让同学们真实地去感觉，而不要过多地要求同学们去做出走在什么样的地面上的样子。

在这一练习的基础上，教师可以提出一些新的要求。例如当同学们走在泥泞的土地上时，教师可以提示：“现在起风了，下起了毛毛雨，雨越下越大……”这就要求同学们整个身心地去感觉。但同样要提醒同学们不要做样子给别人看，而是你怎样感觉就怎样去做。

（十六）洗脸练习

这个练习可以一起做，也可以个别做。开始做时可以提示同学们“水”是温热适度的，洗脸时，要有所感觉，然后可以提示同学们“水”很烫或者很冷。同学们在接触到“烫”水和“冷”水时的感觉是什么样的，并且应该合乎逻辑地行动起来。在做这一练习时，应要求同学尽可能运用自己的感觉记忆，并在“洗脸”的过程中细致地去创造出真实的感觉。

（十七）负重行走练习

同学们可以站成一个圆圈行走，但距离要适当拉开一些，也可以按顺序从教室的一端走向另一端。在同学们行走的过程中，教师可以给予各种提示，例如提着一个装满水的水桶走，扛着一包很重的货物走，背着沉重的行李走，挑着两个水桶走，推着一辆装满砖石的架子车走，拉着一条逆流而上的船走，等等。在练习中，教师应要求同学们尽量利用自己的感觉记忆，想像提着、拉着、挑着、推着、背着的东西的重量，并且注意身体哪部分在承受物体的压

力、行走中动作转换时身体力量的变化等等。

在做这一练习时，如果有人一时感觉不到，可以利用实物让同学们感觉一下再做。

与此相类似的练习还可以做负伤行走、病痛行走等。要求同学们在练习中应感觉到负伤或病痛的部位、伤痛的程度、行走时的感觉以及如何在行走中减轻因为走动而引起的痛苦等等。同时，还应该提醒同学们不要“演”给别人看，要把注意力尽可能地集中在如何能在走动中减轻痛苦上。

（十八）改变物体练习

这一练习可以集体进行。同学坐成半圆或围坐成一个圆圈。教师拿出一件东西，例如一个纸盒，要求同学们把这个盒子当成与它相像的物品来对待。同学们可以把它当成是照相机、肥皂盒、罐头、雕塑品等。假如教师拿出一条头巾，同学们可以把它当成一块布料、窗帘、毛巾、围裙、旗帜等。

在传递这一物品时，可以由传递的同学指定是什么物品，如他把头巾交给下一位同学时，可以说：“现在我把这面红旗交给你！”这时接过头巾的同学就必须把这头巾当成一面红旗，并认真地做出与红旗有关的行动。如果这种限制局限了同学们自己的想像，也可以自由地将它改变为自己想像的物品，但一定要尽可能地避免重复。

教师要提醒同学在改变物体时，必须注意找到与物体有关的合乎逻辑的行动，并真诚地相信自己的所作所为。

（十九）物体变活了练习

这一练习可集体进行，方式与改变物体练习相同，但是所传递的物体都应该成为有生命的东西。例如教师可以提着一个小板凳，把它交给一位同学时说：“你看，这只小猫多可爱！”这时，接过这个板凳的同学就必须用对待小猫的态度来对待，然后把它交给下一位同学，并说：“这只小羊羔病了，你看怎么办？”这样，接过板凳的同学就把它当成一只病了的小羊羔对待。练习就这样一个接一个地做下去。

在做这种练习时，教师还可以让同学们集体把某一物体当成一个活的有生命的东西。如把一根绳子当成一条蛇、把一条长凳当成一匹马等。

练习中，教师要注意提示同学们使物体在想像中活起来，除了要注意物体哪部分是头哪部分是脚之外，还要去想像你所设想的动物的表情和反应等。如果需要，还可以适当地加上一些效果，如婴儿的哭声、小猫的叫声、马的嘶叫声等，以进一步唤起同学们的感觉，并要求同学们在练习中去即兴适应。

（二十）无实物（想像中的物体）练习

做这一练习时，开始可以非常简单，让每位同学都不用任何实物来完成一

个简单的行动。如缝扣子、点火吸烟、灌钢笔水、生炉子、倒水等。但在完成这些简单的行动时，教师应严格要求同学们把想像中的物体想得非常具体。例如缝扣子，针有多长，线是什么颜色的，扣子有多大，几个扣眼等。同时在行动的过程中，一定要注意动作的逻辑性。假如是在缝扣子，那么从找针、找线、找扣子，一直到缝好，必须找到这一系列行动过程的逻辑顺序，对每一个细节都必须有所要求，而不能破坏行动的逻辑性顺序。因为行动的逻辑顺序可以使演员和观众产生信念和真实感，而“一大批这样合乎逻辑而有顺序的互相更替的瞬间，就能够造成很大的真实和长时间的真正的信念了”。^①

像这样简单的行动的练习还有很多，如裁衣服、熨衣服、和面、绣花、锯木板、点蜡烛等。可以由同学们自己去想出一些简单的行动并用无实物的方式去做练习。

在同学们能够较好地完成这种简单的无实物的行动练习之后，就可以要求同学们用无实物的方式来完成这一系列行动。如缝扣子，就可以发展成为一个有一定情境、有任务、有目的的一系列的行动练习。这种情境、任务、目的，应该由同学们自己去设想，但教师可以启发同学们使之更加丰富具体。这样就逐步把同学们对具体的无实物的形体动作的信念与真实感逐步引导到对虚构的情境和假定的任务与目的的信念与真实感上去了。

无实物练习，在培养学生的信念与真实感方面是非常重要的。因此，斯坦尼斯拉夫斯基把它称之为“演员的梳妆”，也就是说，它应该是演员每天都要去练习的课程。所以，除了在练习中对同学们应该严格要求之外，还应用更多的时间反复地去做这种练习，使同学们真正能够做到“以假当真”、“弄假成真”，并且还要能够做到“无中生有”。特别是要逐渐让同学们从简单的行动的“信以为真”，发展到对虚构的情境和假定的任务的“信以为真”。如果能够对虚构的情境和假定的任务有了信念与真实感，这时就有可能产生出相应的情绪体验了。正如斯坦尼斯拉夫斯基所说的：“哪里有真实、信念和‘我就是’，哪里就必然有真实的、活生生的人的（不是演员的）体验。这些对我们的情感都是最强有力的‘诱饵’。”^②这也是培养与发展演员的信念和真实感的重要原因之一。

五、感受力与适应力训练

感受力与适应力是演员必须具有的创作素质，是演员在表演上能够进行真

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 103 页。

② [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 103 页。

正地进行交流与适应，真实地、有机地、有效地进行相互行动的基础，同时也是演员在表演上能够创造出角色的情绪体验的基础。

感受力与适应力的训练，主要是使学生养成一种能够在表演中此时、此地，真实地、敏锐地、细致地接受搭档所给予的刺激和真挚地、准确地、鲜明地传达自己的思想情感给对手的能力。最终达到使同学们具有一种在表演中也像在生活中一样能够感受与适应的本能。

感受力与适应力的训练，主要是通过一些游戏与练习来进行，但也可以与创作方法的训练相结合，通过同学们构思与编演的创作练习和观察生活练习来进行。

（一）推掌游戏

两位同学为一组，相对两脚并拢站立，两臂伸直，手掌上翘，两人手掌刚刚能够触及即可。这时，双方既可以用力推对方的手掌，也可以在对方推你时将手掌闪开。总之，要设法使对手身体失去平衡，双脚移动。谁的双脚移动了，谁就失败了。

在同学们反复做过几次这一练习，互有胜负后，教师可以引导同学们谈谈自己的体会。也可以向同学们提问：“你有没有想战胜对手的欲望？”“你揣摩过对手的意图吗？”“你是从哪儿感觉到对手的意图的？眼睛、手、还是别的什么地方？”“你是用什么方法去战胜对手的？”“你用了些什么样的计谋？”等等。

（二）击掌游戏

两人一组，一位同学手心向上托着另一位同学的手心，并设法翻过手掌来打到另一位同学的手背上。另一位同学则要尽量设法及时把手掌躲开不让对方打上。如果被击中，则必须把手心再放在对手手心上继续进行；如果没有被击中，则躲闪者就变成打击者。

反复练习后，可以让同学们谈谈体会，也可以像推掌练习一样提出问题。特别是对那些被击中次数较多的同学提出问题，如：“你为什么总是不能及时躲开呢？”“你在总是被别人打上以后心情有什么变化？”对总是能够打到对手的同学也可以提问：“你总能打着对手有什么窍门？你在心理上有什么感觉？”等等。假如在做练习的过程中，如果有的同学因为总是挨打或是有的同学总是胜利而在心理上有了变化，出现了争执、小小的口角等，在不影响教学的情况下，教师可以注意观察而不必制止，事后可以引导同学们去分析这种心理上变化的原因，并指出真正地接受对方的刺激必然会引起相应的情绪体验。

（三）青蛙跳池塘练习

练习开始时可以两位同学为一组。同学们都假设自己是一只青蛙，如果有一位同学向前跳了一下，另一位同学在对方双脚落地时，就好像由于池塘里的

水被跳下来的青蛙震动了，受到这种震动的影响，自己也就跳开一步。两位同学都可以作为先跳入池塘而影响了对方的青蛙。如果两位同学同时跳起，那么当他们落地时就要同时跳开一步以避免对方。

当两位同学做了一段时间后，也可以多人来做这一练习。大家都想像自己是池塘中的青蛙，只要有一个人跳动其他人都会受到影响而跳动起来。假如你跳动后，发现别人也跳动了，你还必须立即感觉到别人的跳动对你的影响，接着跳起来回避。因此，每位同学都要注意所有的人，既可以主动地跳动去影响别人，也要注意由于别人的跳动及时地产生应有的反应。

（四）分享空间练习

分享空间练习员：

练习开始时两位同学为一组。总的要求是相互为对方创造出一个空间，同时在对方创造的空间中活动起来，分享这一空间。例如一位同学用双臂前伸，双手指尖相对，在胸前创造出一个圆的空间；另一位同学就可以从这个圆圈中钻进去。如果一位同学把双腿分开站立，让两腿之间形成一个三角形的空间，那么另一位同学就可以从这个空间中钻过去。但是，这两位同学之间不能说话，也不能用眼睛、嘴等去暗示对方该做什么，只能是用自己的形体所创造的空间让对方去适应，并去感觉对方为你提供了什么样的空间，然后就去分享对方为你所创造出来的空间。这样，相互之间在活动中你给我创造空间，我去分享；我又给你创造空间，你去分享，一直到这两位同学之间形成默契，不间断地在相互分享对手所创造出来的空间为止。

在两位同学做练习时，教师一方面要鼓励同学们尽可能地为对方创造出可供分享的空间，但又要提醒同学们一定要注意对方给你提供的空间，并尽可能地去利用它，分享它。直到两个人在练习中可以达到一种默契时，教师就可以增加一个人变成三个人一起来分享相互之间所创造的空间，然后可以是四个人，五个人……

当多人开始做这一练习时，往往会出现混乱，可能有的同学一时还不适应，成了旁观者参加不到集体的创造与分享的活动中去。这时教师就可以在一旁引导，要求同学们不仅要注意别人是否为自己创造了可供分享的空间，而且还要主动地去为别人创造空间，耐心地让同学们逐渐适应多人一起练习时的要求。

分享空间练习圆：

这一练习每次由两位同学一起做。先在教室中对角放上两把椅子，两位同学各站在一把椅子旁边。练习开始前，教师先向同学们说明：在两位同学之间有一条看不见的线，这条线的一个中心点。无论你们怎样走动，两个人离这个中点的距离必须相等。例如当你看见对方向你走来，你可以迎上去，直到最后

两人之间的距离只有一步之遥；你也可以后退，在你的对手停下来时，你们之间的距离必须仍然相等；也可以看见对方向后退时，你也后退，使你们之间的距离更加长了。教师还要告诉同学们在做这一练习时一定要相互注意对方，无论谁先开始走动，另一个人就要与对手同时走动，和对方保持同样的速度和节奏。此外在走动时速度与节奏都可以有所变化，并且还要有停顿的瞬间。

在同学们明白了练习的要领之后，即可以开始做练习。在同学们做练习时，尽可能不去干扰同学的注意。但如果同学在练习的要领上存在问题时，教师可以适当地做一些提醒。如注意保持中心点；变化一下速度、节奏；适当地停顿等等。

在做完这一练习之后，教师可以询问同学们有些什么感受。有的同学可能会说不明白为什么要做这一练习；也有的同学可能会谈到一些感受：“他走近我时，我觉得他挺讨厌，就想躲开他”，“我们俩走得很近的时候，我觉得很不好意思，脸上都有点发烧了”，“我们俩都后退时，就觉得好像是要分手了，再也见不到了，心里还真有点不好受”，等等。教师对不明白练习的作用的同学不要急于去说明，对有感受的同学则要给予肯定。假如有的同学在做这一练习时是故意去“表演”点什么，教师在练习之后可以指出，不要去表演什么东西，而是要在注意对方并和对方一起在走动的过程中去感受，有什么感受就是什么感受。既不要刻意地去追寻什么，也不要回避它，更不要去演什么连贯的故事。在做此练习时，一是要注意保持一种即兴性；另外就是更直觉一些。例如对方向你走了过来，你在注意对方时发现了对方的感觉中有吸引你的地方，你想向他靠近，你就向他走过去好了；如果相反，你就走开好了。在整个练习的过程中，产生的感觉和感受也许是断断续续的，但是只要在某个瞬间里，你有了这样或者那样一点感觉或感受，你内心里突然产生了一点真实的体验，你就有了收获。如果同学们在做练习的过程中都有过这样的一点收获，教师就可以要求同学们去寻找和发现产生出这种感觉和体验的原因何在。

（五）镜子练习

练习的基本要求与注意力训练时相同。在培养同学们的感受力与适应力的训练中，还可以重复运用双人与多人等一系列镜子练习。但是，与在注意力训练时不同的是：作为镜中影像的同学，除了要模仿照镜子的同学的动作之外，还应该去揣摩对手的心态，并且尽可能地去创造出与此相应的体验。例如照镜子的同学对着镜子拔下一根头发端详片刻后，轻轻地叹了一口气，然后把头发吹走了。那么作为镜中影像的同学就应该尽可能地去体会照镜子的同学的心态。然后，在此基础上，教师可以让作为镜中影像的同学想像自己是照镜子的人的另一个自我，并与照镜子的同学展开内心独白的对话。例如：

照镜者：（拔下一根头发，端详片刻，自言自语地）老了！

影像：（模仿照镜者）别难受，刚一根白头发有什么了不起。（吹去白发）

照镜者：（模仿影像吹去白发）不过，日子过得真快呀，可我这些年都做了些什么呢？（用双手手指理了理头发）

影像：（模仿照镜者）可是也不能怪你呀！“文化大革命”一搞就是十年，你想干什么能让你干吗？

.....

这样的对话还可以继续下去。这就要求两位同学之间相互模仿，相互体会对方提供出来的心理状态。但是，这种练习必须是即兴的，而不是事先二人编好了对话去表演。

（六）似曾相识练习

做这一练习时，每次两位同学参加。教师在练习前告诉同学：二人站在教室的对角上，面对面地走来，在走到教室中间时，擦肩而过，然后二人都停了下来，似乎感觉这个与自己擦肩而过的人曾在哪儿见过，于是就都转过身来，注视对方，要求双方都要从对方的眼睛里感觉到了什么东西之后，又都转身离开。

在做这一练习时，开始只要求同学们从转身后的对视中真正去发现对方的眼神中的一点感觉或者是某种含意即可。如果与此同时两个人之间真的产生了进一步行动的欲望，如想打听一下对方是不是自己小时候的同学，或者从对方的眼神里发现了不友好的目光，想要回击等等，也可以让同学们继续发展下去。如果发展下去的过程中相互是在真实地、有机地交流适应，教师就可以不加干涉；如果相互之间缺乏真实与有机的交流，而是在那里“表演”，教师就可以让他们先停下来，指出他们存在的问题，再让他们重新做这一练习。

（七）问候练习

问候练习员：

这一练习可以集体参加。做练习时，每位同学可以任意走动，当你在与另一位同学相逢时，就要互相问候。你可以先问候对方“你好！”，也可以在对方问候了你之后再回问对方“你好！”然后就分开。接着在走动中遇到另一位同学时再相互问一声“你好”，然后又分开。这样，同学们就可以在走动中不断地与各位同学相互问候。

在做这一练习时，教师可以在一旁提醒同学们认真地去从眼神、语气、握手中感觉对方流露出来的态度，并与之相适应地给以回答。同时希望同学们在问候中能够尽量在态度上有各种各样的变化。

问候练习员：

这一练习开始可以和问候练习员一样集体做，只不过相互之间问候与回答的语言增多了，如：

愿意

粤：你好！

月：你好！

粤：好久不见了。

月：我最近很忙。

粤：再见！

月：再见！

在练习中，同样要求同学们要去真正感觉对方的态度，并做出适当的反应。

在同学们基本上达到了上面所提出的要求之后，教师可以提出进一步的要求。这一要求是两位同学一组，粤同学在说“再见”之前，必须有一个形体行动，月同学对粤同学的形体行动做出反应之后，粤同学才能接着说“再见”。例如：

粤：你好！

月：你好！

粤：好久不见了。

月：我最近很忙。

（粤从口袋里掏出两张电影票，试探地递给月。月看了看粤手中的电影票，并没有去接，而是把粤拿票的手轻轻地推开，然后又看了看手表）

粤：（把票放回口袋）再见！

月：再见！

在做这一练习时，还是要求同学们即兴去做。不仅要求同学们在一开始时就要真正地去注意对方，感觉对方，而且要在这种注意和感觉的基础上产生即兴的想像，即兴的适应。

（八）对话游戏

做这一练习时，每次两位同学参加。练习前，每位同学在纸上写出两句在生活中可能说的话。例如：

粤写的是：

你昨天去哪儿啦？

我还没吃饭哩！

月写的是：

今天天气真不错。

咱们去蹦迪好吗？

两人写完这两句话后，就将纸条交给教师。练习开始时，粤先说出自己写的第一句话，即“昨天你去哪儿啦？”月可以即兴回答，双方要有机地把对话进行下去。但是月必须在猿-缘分钟内，使对话合乎逻辑地引向他写的第二句

话上，即说出“咱们去蹦迪好吗？”如果到时候他还没有说出这句话，或者是虽然是说出来了但完全不合乎逻辑，那就算是失败了。

在做完一遍以后，又由月先说出他写的第一句话，即“今天天气真不错。”然后在即兴对话猿-缘分钟后，粤必须说出“我还没吃饭哩！”

两位同学做完之后，可由另外的两位同学来做，直到全体同学都做完为止。

在做这一练习时，除了要求同学们在即兴的对话中要真实、合乎逻辑之外，还可以鼓励同学们在对话中出现矛盾和冲突。如果需要的话，这种矛盾和冲突不仅表现在语言上，而且还可以在形体上反映出来。

做完这一练习后，教师和同学们可以一起来谈体会。对在做练习时失败了的同学要诱导，指出这个游戏主要不是在训练你是否机智，关键是训练同学们的接受和给予能力。并且引导同学们认识到在相互交流的过程中，一方面是必须注意在此时、此地真正地接受对方给予的刺激，另一方面又要恰当、适度地产生应有的反应并设法去影响和改变对方。与此同时，在自己的思想上随时又有一个监督者，来控制自己的话题，以达到最终能够说出自己要说的这句话。这样就可以使同学们感觉到在表演中有两个自我存在，而且他们之间又能够在对立中取得统一。一般来说，在这一练习中，同学们往往会出现真实的情绪体验，如羞涩、苦恼、气愤等，教师可以加以肯定，并帮助同学们去认识这种情绪体验正是由于真正地接受了客观的刺激而产生出来的。如果有的同学在练习中一时还难以产生出相应的情绪体验，教师也不必着急，而应要求同学们尽可能地运用想像去提高对话的趣味性，加强对话中的矛盾冲突，逐步地使同学们很自然地在对话中产生出相应的情绪体验。

（九）动作与对话游戏

做练习时，每次两位同学参加。在练习开始前，教师给同学粤一个动作，给同学月一句话。例如，教师让同学粤上场后脱去外衣，挂到衣架上；而让同学月在看到同学粤把衣服挂好后说：“拿来！”然后两个人就即兴地表演下去。在表演的过程中，逐步地相互之间提供必要的信息，建立起必要的人物关系，产生出矛盾、冲突。最后这种矛盾也可能解决了，也可能根本没有解决反而激化了，直到这两个演员认为已经演完了或者到无法再往下演了为止，或者到教师认为已经达到了练习的目的为止。例如，前面说到的脱衣的动作和“拿来”的对话练习，就可能发展成为一个妻子要自己的丈夫交出他领来的工资和奖金；也可能发展为父亲要儿子交出他的考试成绩单或作业本等等。有时同学们甚至会在练习中发展成为非常荒诞的、但又很合乎逻辑的故事，对这种情况，教师也应该加以肯定。

在做这一练习时，开始要相互认真地接受对方所提供的信息，不仅从对
苑

话，而且还要从对方的感觉上去捕捉，这样才能使情境和人物关系真正地建立起来。在创造出相应的情境和人物关系之后，教师还要让同学们能够把矛盾冲突发展起来，而且不仅仅是靠语言，还要充分地运用形体行动。

由于这一练习完全是即兴的，所以并不是每一组同学都能做成功。有时可能会出现做不下去的情况，这时，教师就要帮助同学找出原因，加以引导，千万不要简单地加以否定。有时还要耐心的等待，让同学们自己去发现问题，并加以解决。

在这一练习的训练中，教师在进行指导时，还可以结合创造方法的训练提出一些要求。如注意抓住自己行动的任务和目的，注意去感受相互提供出来的规定情境，尽可能地运用语言行动和形体行动去影响对方，改变对方等等。

练习做完之后，教师可以引导同学们来谈体会，并在大家所谈到的体会的基础上，进一步地去做这种练习。

（十）接触练习

做这一练习时，可以是两位同学，也可以是三个，但人数不宜过多。

练习开始前，参加练习的同学可以简单地商定一个时间、地点、人物之间的关系以及他们所处的情境，就可以开始做练习了。但在做练习时，有一条规定：两人之间只有在身体相互有接触或者通过道具进行接触时才可以说话，其他情况下都不能说话。例如两位同学商定的是夜晚，地点是他俩的家，人物关系是夫妻。丈夫是军人，明天一早就要离家返回前线，临行前去看望战友的家属尚未回来，妻子在家里为丈夫收拾行李等等。两个人在明确了这些之后，即可以按照规定好的情境即兴表演。例如妻子在家里收拾行李，摇篮里的孩子哭了，妻子去哄孩子。敲门声，妻子去开门，见丈夫回来，帮助丈夫去脱衣服，这时由于身体有了接触，就可以说话。于是妻子就问：“怎么这么晚才回来？”丈夫在妻子还没脱完衣服时就可以说：“去一个战友家，看看他的母亲。”说着又把手中提的东西交给妻子。在妻子“接”东西时，由于通过道具有了接触，就可以问：“这是什么？”丈夫就说：“他母亲让我带给他的衣物。”妻子这时去把手中提的东西放在丈夫的行囊里，丈夫则走到床前坐下。妻子把东西放下后，从床边拿出拖鞋，放在丈夫的脚前。如果扮演丈夫的同学这时拉起女同学的手，就可以说话了。他说：“你别忙了，坐在这儿歇会吧！”这样扮演妻子的女同学可以坐在丈夫的身边，把头靠在丈夫的身上，这样就又获得了说话的权利；她也可能走开了，又去为丈夫收拾行李而没有说话。这时，丈夫就可能是在穿上了拖鞋之后，走到妻子身后，温情地把她搂在自己的怀里，这样他又获得了说话的权利。他可能是从刚才妻子的沉默中感觉到了什么，就问道：“你怎么不说话呀？”练习就这样即兴地进行下去。但不许破坏“不接触时不许说话”的规定。如果破坏了，第一次、第二次，教师可以敲一下桌子

作为警告，第三次时就停止练习，不再继续表演下去。

同学们在做这一练习时，开始会遇到许多困难，例如，总想说话，不善于运用形体动作来影响对方。有的同学为了能说话，就想方设法抓住对方的手不放，以至于完全失去了生活的真实性和合理性等等。教师必须善于引导，针对同学们所做的练习先解剖一下，哪些话语是完全可以通過形体动作去完成的，使同学们努力掌握运用行动性极强的形体动作去影响对方，或者说是学会使形体动作具有语言性。

这种练习，只是训练中使用的一种方法，并不是要求同学们用这样的练习去完成一个完整的故事。如果在做这一练习时，出现了一些真实、合理的有机沉默的瞬间，同学们体会到了形体动作和语言动作一样都是传达自己思想、情感的手段，有时甚至能更为强烈地表达自己的思想和情感，就算是达到了目的。假如有的同学能够按照规定，合情合理，真实有机地即兴表演出一段较为完整的生活（由于是即兴练习，当然不可能是非常完整的故事），教师则应该加以肯定，并引导同学谈出自己的体会和发现。

（十一）即兴交流练习

这种练习，可以根据同学的情况，由教师出题，让同学们在课堂上即兴表演。

做这种练习时，可以先由教师对指定的同学讲出必要的情境，如时间、地点、人物身份与人物关系等等。然后给参加表演的同学提出简单明确的行动任务和目的，让同学们立即开始即兴表演。同学们在表演中如果能够形成一个合理的较为完整的故事当然好。如果不能，只要在表演中有一些瞬间是真实有机的，或者是在某个瞬间激起了同学的真实的体验，都应该给予肯定。有时两位同学在练习时卡了壳，做不下去了，教师不一定要马上把练习停下来，可以通过临时给第三位同学一个行动任务和目的，让他也参加到表演中去，把练习引向正确的方向。

在做这种即兴练习时，开始教师最好不要给同学们很复杂的情境和繁重的心理任务，可以先简单一些。当发现同学们承受能力增加时，教师就可以使练习的情境更加复杂，心理任务也就可以加重了。

例如教师开始给一个男同学的任务是分发电影票，而有一个女同学想多要一张。然后，教师可以增加上这一男同学对这位女同学颇有好感，想要请这位女同学去看电影，而这位女同学并不喜欢这位男同学，但又不愿意伤害他，等等。

在做即兴交流的练习时，并不要求同学们去演出一个完整的故事。但是，有些练习如果同学们有兴趣，也可以在课外构思成为小品，再拿到教室里来做。即使是在做已经构思好的小品时，也一定要注意保持真实和有机性。

（十二）小剧本练习

这种练习与想像力训练时的做法基本相同，但“剧本”却不是教师事先准备好的，而是教师在课堂上要求同学们每个人都写出一句生活中可能说的话。如果一个组有 5 位同学就会写出 5 句话，教师可以把同学们写出来的话加以编辑，就形成一个“剧本”，让同学们表演出来。

例如：

无摇摇题

时间：当代

地点：任选

人物：甲、乙（男女不限）

（幕启。甲上，少顷，乙上）

乙摇我知道你不愿意听我的解释。

甲摇不要让我讨厌你！

乙摇你又心烦了？

甲摇我想家了！

乙摇这样做对吗？

甲摇我是一个傻孩子。

乙摇人一定要靠自己。

甲摇你少骗我啦！

乙摇我不知道会成什么样？

甲摇你长得怎么这么丑？

乙摇下次我会干好的！

甲摇不管怎样，我一定要成功！

（幕落）

又如：

无摇摇题

时间：当代

地点：任选

人物：甲、乙（男女不限）

（幕启。甲上，少顷，乙上）

甲摇我好困。

乙摇现在几点了。

甲摇好冷啊。

乙摇天阴阴的，我觉得好想家。

甲摇讨厌。

乙摇没什么大不了的。

甲摇现在我想哭，但是哭不出来。

乙摇心很难受。

甲摇我爱你。

乙摇你可真卑鄙。

甲摇差一点掉了眼泪。

乙摇今天是周末。

甲摇真想去看大海。

乙摇回家跟爸妈吃饭，开心。

（幕落）

这些都是在同学们所写的一句话中挑选出来编成的小剧本。

这一练习可以在课堂上经过一定的酝酿后即兴地去做；也可以让同学们在课后经过研究，充分地展开想像，构思好了以后再到课堂上来做。这时就可以和创作方法的训练联系起来，让同学们去学习如何组织行动和相互行动。

教师在编辑同学们写出的话时，开始尽可能让一些逻辑上能够通顺的话搭配在一起，使同学们比较容易去展开想像。当同学们已经能够掌握以这样一些“台词”来展开想像，并能够组织起行动和真实有机地进行表演时，教师就可以在编辑同学们所写出的话语时，不那么考虑话与话之间的逻辑，增加了同学们把这些“台词”合理化的难度，同时也这就要求同学们必须更好地展开想像。

感受力和适应力的训练最终应该使演员能够在表演中把真实、有机的交流变为演员在创作中的一种本能。同时，他又和创作方法的掌握有着密切的关系。因此，除了在创作素质的训练中应该加以重视之外，在创作方法的训练中也要严格要求。

六、观察与模拟训练

艺术创作的源泉是生活，生活的积累对任何一个艺术家来说都是非常重要的。而生活的积累首先是从观察生活开始的。

表演艺术，是表现人的艺术。演员的生活积累，就不能不把焦点集中在对人的观察和研究上。当然，由于人总是和他所处的时代、社会密不可分地联系在一起，所以演员总是不可避免地要在观察和研究人的同时去研究与分析时代和社会，特别是它们对人的影响，进而逐步深入到人的内心，去了解与体验不同的人的思想、欲望、情感等等。只有这样，演员在运用这些生活素材进行创作时，才有可能真正地创造出“人的精神生活”来。但是，这并不是说对人
苑源

物的外部特征的观察是无足轻重的。恰恰相反，由于人的内心世界是不可见的，所以，对人的内心世界的了解，往往是由表及里，由外到内的。因为人们的音容笑貌，穿着打扮，言谈举止，行为方式都是人的内心世界的反映。因此，对人的外部特征的观察、了解，可以说是通向人的内心世界的桥梁。同时又是演员在创作一个内外部统一的人物形象时所不可缺少的组成部分。

演员在进行生活观察，特别是在观察人物时，有一个显著的特点，那就是和模仿紧密地联系在一起。也就是说，演员往往是通过模仿来把自己所观察的人物“速写”在自己身上，最终保留在自己的记忆中储存起来。但是，由于演员在模仿时，实际上不可能不加上自己的主观臆测和主观态度，所以，应该说演员在进行模仿时就不完全是那个被模仿的对象本身了。因此，从这个意义上说，应该是一种“模拟”。

在这一阶段的训练中，教学上要求贯彻由简到繁，由近及远，由表及里逐渐过渡到表里统一的原则。开始要求同学们要认真地观察，然后从最简单的模仿开始，不断地增加要求；另一方面还可以从对熟悉的生活观察与模仿开始，发展到扩大生活面的观察与模仿；由从人物表象的模仿，发展到对所观察的人物心理进行了分析、研究后有所体验的模拟，并运用联想与想像，进行艺术创造。

在教学中，一定要严格要求同学们必须真正观察生活和观察人物，观察生活的练习必须是从观察中来的，要有原型，而不能凭空臆造；另一方面教师在教学中一定要注意不要以自己的逻辑去肯定或否定学生观察来的生活与人物，而应该启发同学们去研究与分析，帮助同学们由表及里挖掘出他所观察来的人物的自身逻辑，以培养与发展同学们捕捉人物形象内外部性格特征的能力。

（一）造型模仿练习

静物模仿练习

这一练习可集体进行。让同学们站成圆圈后按顺序单行开始行走，行走时的速度与节奏由教师击掌来指挥。在行走中，教师可以让同学们观察室内的静物，也可以联想自己见过的室内陈设品，如桌子、椅子、板凳、沙发、衣架、台灯、茶几等等。然后让同学们自己确定一件物品，当教师重重地击掌为号，或发出“变”的口令时，每位同学立即以自己的身体的造型来表现出自己确定的物体的基本特征，并静止不动。教师这时可以抽问：“你的造型是什么？”在同学们回答之后，如果很像或不像，可以让大家来观看或评议。这一练习可以反复进行数次。同学们可以在每次练习时选定不同的物体，并尽可能地用身体造型表现出物体的基本特征。

做这一练习时方式可以灵活，尽量使同学们有兴趣地去模仿各种物体。

静态植物模仿练习

进行方式与练习员相同。只是教师要求同学们模仿的对象改为植物，包括各种树木、花卉等等。在做过这一练习之后，教师可以提出要求：同学们平时要去观察各种植物的特征，在以后行课时，可以反复做这一练习。

獐静动物模仿练习

进行方式与上述两个练习相同。但事先最好告诉过同学们在生活中或者专门去动物园对动物进行观察，这样，在做练习时，教师就可以要求同学去模仿某种动物的基本特征，但保持静态的造型。这个练习也可以反复做，在反复做的过程中，既可以尝试把某一种动物的基本特征表演得更为准确，也可以尝试着去捕捉不同动物的特点。与此同时，还要要求同学们继续去观察各种不同的动物，为下一步的动物练习打基础。

（二）植物生长练习

练习可集体进行。让同学们拉开距离，插空站立，使每位同学都能有足够的活动空间。然后，教师让同学们想像自己变成了一粒种子。这时，同学们可以蹲下来把身体紧缩在一起，找到自己是一粒小小的种子的感觉。接着教师可开始不断地提示，同学则应该随着教师的提示去感受并改变自己形体的状态以适应教师提出的要求。

教师的提示可以是这样的：“想像你是一粒果树的种子，深深地埋在地下，感觉到土层对你的压力。你感觉到周围土壤中的水分浸湿了你的机体，温度也在不断地增高。你开始觉得自己要开始生长，于是渐渐地冒出芽来，并且艰难地冲出地壳，然后你很愿伸展一下自己的肢体。于是你越长越高，躯干茁壮了，枝叶也茂盛了。春天的阳光是那样的和煦，你的枝条上开出了花朵，蜜蜂和蝴蝶在你的枝头飞舞，传播着花粉，于是花朵渐渐地孕育出了果实。有人来了，把果实采摘了去。秋天的风霜来临了，树叶开始凋落、飘零。冬天来了，人们并没有很好地照看你，你受了冻，枯萎了，变成了残枝，又被风雪埋在了土里……”

在做这一练习时，同学们可以随意想像自己是一棵什么样的树或植物。根据教师的提示，一方面要去模仿生活中所见过的植物在不同的生长期和不同的季节中的状况；另一方面，还要去感受这一过程中心理上的变化，同时要在身体的变化中体现出来。这一练习也可以重复做。但在重做时教师一定要在提示时有所变化，在情境的描绘上可以有新的要求。如刮风了，狂风吹断了你的枝条；飞来了一对小鸟，他们站在你的枝头在那儿谈情说爱等等。教师一定要提醒同学们不要直接去表演教师提示的结果，而应该用自己的身心去感觉和感受。

（三）动物群居练习

这一练习可集体进行。开始时与静态动物模仿练习相同，先要求同学们在苑

观察动物的基础上，做出所观察的动物的静态造型。然后教师提出：这些动物都活起来了，他们在一起生活。同学们就要按照自己所模仿的那种动物的活动特点与行为方式活动起来。相互之间按照所模仿的动物的特点在活动中即兴地交流适应。这样就可能出现老猴子给小猴子捉虱子，两只狗为抢骨头而撕咬，一对小白兔在亲昵、突然发现来了一条蛇就吓跑了，等等。总之，让同学们创造出动物群居的活动画面。

在做这一练习时，要求同学们一定要认真、严肃，不能把做这种练习当成是玩笑。另外，每位同学都要自信。也许开始模仿得不像，或者是还找不到感觉，但千万不要马上放弃，而应该在活动过程中去调整。教师可以根据练习中出现的问题不断提出新要求。如果同学们在做练习时真正充满自信，就一定会出现许多有趣的场面。这种场面又可以增加同学们的信心和兴趣。对一些一时之间无所适从的同学，教师要鼓励他们先活动起来，不要停在那里当旁观者。教师可以根据练习发展的情况，适时地让练习停下来，并引导同学们谈论自己的体会。

在做这种练习之前或之后，教师要反复要求同学们尽可能地去观察动物的生活，如去动物园，还可以多看电视中“动物世界”和一些表现动物的电视节目或者动画片等。

（四）动物练习

动物练习员：

这一练习，首先要求同学们必须在对动物进行了认真观察的基础上进行。可以一个人做，也可以两三个人一起做，但人数不宜过多。在做练习时，要求同学们以所观察的动物的习性和活动特征即兴地自由活动，在即兴活动中建立起它自己的生活，以及相互之间的关系。如果在动物之间出现了矛盾，发生了事情，只要是在适应中合乎这些动物的习性和特征以及生活规律就可以让练习进行下去，直到适当的时候由教师决定停止练习。一般来说，在做这一练习时，开始以同类的动物为宜。例如一个小猩猩在觅食时弄伤了腿，另一个扮演老猩猩的同学就可能去抚慰，并去寻找草药，嚼烂了之后给小猩猩敷上。但随着练习的发展，就可以有各种不同的动物在一起做。在练习中，一方面要注意必须要抓住所模仿的动物的特点，另一方面在即兴表演时一定要注意真实和有机性。

动物练习员：

这一练习以圆-猿人为宜。同学们仍然必须在观察的基础上进行这一练习。做练习的同学们可以模拟不同的动物，但必须抓住这些动物的特征，并展开想像。想像这些动物之间可能会有什么样的关系？例如狼和羊、猫和鼠、猴子和大象、孔雀和乌鸦、狗和兔、蛇和虎等等。开始可以根据同学们观察的不同动

物，自由组合，即兴地做练习，要求同学们能够在练习中建立起可信的相互关系，并能够活动起来。如果在练习中还能够出现小小的情节变化就更好，但也不要去做硬性规定。然后在此基础上，要求同学们简单地商量出一个小小的矛盾，引发一个小小的事件，即兴地去把他们所设想的表演出来。例如两只羊机智地对付一只想欺负它们的狼；一只机敏的小老鼠戏弄一只又懒又馋的傻猫等等。这种练习一方面要求同学们必须在观察的基础上真正抓住所模仿的动物的特征；另一方面，要充分地开展想像，做到既合情合理，又具体生动。为了使同学们的想像能够活跃起来，可以鼓励同学们从一些寓言故事和动画片里去找相应的素材，但更好的是同学们自己通过观察而发现的动物的有趣的生活。

（五）动物小品练习

这种小品练习是在上述动物练习的基础上，经过同学们的反复观察、琢磨、模仿，发展成为带有一定情节性的、较为完整的故事，使同学们通过这样的练习掌握抓住观察对象主要特征的能力；并且通过想像与合理化，充实其内心活动，建立起一种强烈的模拟动物的自信心，为过渡到对人的观察与模拟打下基础。

（六）“照着做”练习

这一练习可以集体进行。练习开始前，教师可指定一位同学作为带领者，也可以由同学自愿担任。这个带领者要带领所有的同学做各种各样的动作，或者是发出各种各样的声音，当他做出一个动作或是发出一种声音后，同学们都要去模仿他的所作所为，模仿得越像越好。在一段时间之后，可以由教师，也可以由第一个做带领者的同学出面，指定另一位同学来做带领者，这时，大家又去模仿第二个带领者，然后是第三个带领者……练习就这样接着进行下去。

（七）简单模仿练习

在做过上述练习之后，教师可以事先对同学们提出要求，到生活中去观察你觉得感兴趣的人，只是简单地模仿他的外部特征就可以了。如走路时的姿态、说话的手势、说话的语调或某个人的习惯动作等等。然后到下一次表演课时进行检查。当同学们上课时，根据同学们模仿的观察对象，教师可以组织同学们评议，并且提出一些问题和同学们一起研究。如：“你所观察和模仿的对象哪些方面引起了你的兴趣？”“你认为自己观察得是否细致，模仿得是否准确？”“你琢磨过你所观察与模仿的对象的外部特征和他的职业、经历以及内部特征有什么联系吗？”等等。例如有一位同学观察过一个出售衣服鞋子的个体户，模仿他的吆喝声：“瞧一瞧，看一看！我这儿有霍元甲穿过的练功鞋，神探亨特穿过的牛仔裤！”当他说到自己除了观察与模仿了那个个体户的姿态与声调之外，还特别感觉到他那想吸引顾客和对自己能别出心裁地创造出一些“花活”而自鸣得意的心理时，教师即可以引导同学们注意把对人物的外部特征

征的观察与人物的内心活动的观察联系起来。

(八) 看看他(她)像谁练习

这一练习也是观察与模仿人物外部特征的练习。教师事先向同学们布置：必须观察和模仿一个大家都认识的人，如老师、同学、教职工或者学校附近大家都认识的商店售货员等等。在上课时，做练习的同学先不要讲出自己模仿的是谁，等做完之后，让同学们去猜模仿的是谁。然后还可以评议哪些地方模仿得像，感觉到了被模仿的对象，哪些地方还观察得不够细致，模仿得不够准确。由于所模仿的对象大家都认识，所以同学们还可以一起来研究怎样才能模仿得更像一些。

教师还要鼓励同学们在生活中养成一种有意识地去模仿的习惯，以培养自己的模仿能力。但是也要提醒同学们在模仿自己所熟悉的人时，一定要注意别故意丑化别人而伤害别人的感情。

(九) 看看他(她)在做什么练习

这个练习除了要细致地观察和准确地模仿人的外部行动特征和行为逻辑之外，还要尽量通过所观察的对象的外部行动去琢磨他的内心活动。具体做法是：教师可先让一位同学即兴地完成一个简单的任务，例如让一位同学为了参加晚会而换衣服，并要求这位同学认真地、真实地去完成这一任务；同时则要求其他同学细致地去观察这位同学的行动过程，并尽可能地去琢磨其心理活动。当做练习的同学做完之后，在一旁观察的同学就可以上台去，把所观察到的行动过程模仿下来，尽可能地使每个细节都比较准确；同时还要尽可能地按照被模仿的同学的“内心活动”去思想。练习做完了以后，先由观察的同学讲述他(她)认为被模仿的同学在行动的过程中是怎样想的，内心活动都是些什么，以及内心的逻辑等等，然后再由被模仿的同学来印证观察者所说的是否准确和细致。在所有的同学都做了这种练习之后，教师可以引导同学们一起来研讨如何在观察人物时通过人物的外部行动来捕捉人物的内心活动的问题。并且要求同学们在以后观察人物时，不仅要观察与模仿观察对象的外部特征，而且还要通过观察对象的外部行动，逐渐琢磨和忖度其内心活动，由表及里，逐步过渡到内外部统一起来。

(十) 到社会生活中去观察人物练习

这一练习是让同学们在前面所做的观察与模拟的练习的基础上，扩大观察生活的范围，到社会生活中去广泛地选择观察与模仿的对象。例如公园、饭馆、火车站、汽车站、医院、商店、各种展览会、自由市场等等公共场所，也可以是自己的家庭、同学的家庭等等，在这些地方找到自己感兴趣的观察对象。这样，同学们必然会被一些形象鲜明、具有某种特点的人物形象所吸引，这种吸引力有的是来自人物形象的外部特征，有的则可能是来自人物的特有的

心理逻辑。同学们可以把所观察到的以模拟的方式在课堂上表现出来。开始，如果同学们在模拟中抓住了观察对象的外部特征就应该予以肯定，但在反复的观察与模仿中，逐步地要求同学们能够由表及里把握住所观察对象的心理生活逻辑。

在做这一练习期间，教师要严格要求同学们按观察对象的原型进行模仿，不要随意来编造形象，也不要考虑过多地进行发挥与夸张。

（十一）不同人物的同一行动练习

这一练习首先要求同学们必须认真地进行观察，注意在生活中往往同样的行动，不同的人会以不同的方式去做。例如，在商店里买东西，不同的人就会出现完全不同的行为逻辑。这种不同的行为逻辑就反映出了人物的不同性格。因此，要求同学们在观察生活中要认真、细致地观察这种不同之处，并且琢磨这些不同之处和人物性格的关系。在课堂上做这一练习时，教师就要求同学们在观察的基础上去表现三个不同的人的同一行动。例如三个不同的售货员在卖帽子，三个不同的人在火车站等车，三个不同的人在小酒馆喝酒，三个不同的人公园里拾到十块钱，等等。

在做这一练习时，要求同学们的模仿尽可能从观察而来，尽可能细致地去表现出他们之间的不同之处，千万不要脱离了观察，从概念出发去虚构。

（十二）观察与模仿不同年龄层次的人的练习

这一练习的做法与想像练习中的人的一生练习员的做法基本相同，但要求同学们必须先要认真地去观察各种不同年龄层次的人行动中的特点，包括内外的特点，然后通过同一行动或不同的行动去表现一个人的少年、青年、中年和老年的几个瞬间。比如：少年时戴上奶奶的老花镜学奶奶缝衣服的样子，青年时给自己缝一条新裙子，中年时给孩子补撕破了的裤子，老年时又戴上老花镜给孙子缝棉袄等。做这一练习时，一定要求同学们先要去观察，在观察中要抓住对象的具体特点，不仅仅是形体上的特点，也应该注意观察其心态上的区别，并尽可能地通过他们行为方式的不同表现出这些特点和区别。

（十三）不同年龄层次人物的瞬间练习

在上一个练习的基础上，发现有的同学在某一个年龄层次上观察得比较细致，特点抓得比较准确，心态把握得比较好，教师就可以指定两个或三个同学（也可以由同学们自由组合）即兴行动起来，让他们确定人物关系和情境，也可以利用一句话或者一个动作的方式即兴行动起来，但始终要保持你所观察与模拟的年龄层次的那个人的特点。例如奶奶和孙子，两个老头，一对中年夫妻，老少三代人等。在做练习的过程中，如果同学们能够始终保持信念，有心象，并把握住了人物的特点，符合逻辑地在表演中生活了起来，教师就可以让他们继续表演下去。练习做完之后，教师可以让同学们评议和讨论在做这个练

习时自己有什么新的发现。

（十四）观察人物的联想、想像和创造练习

在同学们进行观察与模拟有了一定的基础和积累之后，教师可以要求同学们对所观察的最有兴趣的、观察得比较细致的和比较深入的对象展开联想，想像他们在不同的情境中会如何行动。例如学生开始观察的是一个大大咧咧、满不在乎的年轻人，当学生可以把握住这一人物的基本特征之后，就可以由教师提出，让学生去想想假如他和一个心很细的女孩子约会时会是什么样？他遇到了一个办事认真、甚至是有吹毛求疵的上级时又会是什么样？教师这时主要是提出一些情况，让同学们自己去展开联想。但不要急于去评论同学们在表演中的对与错，而是应该通过诱导使同学们的联想更加丰富起来，甚至可以出现几种可能性，然后去看哪种可能性更符合他所观察的这一人物的逻辑。

在这样做了之后，教师还可以让同学们自己先确定一个所要观察的人物，在一个特定的情境中即兴行动起来。例如学生观察的是一个斤斤计较、一分钱也要争的农村来的卖鸡蛋的中年妇女，教师可以让另一位同学去演一个总想占点便宜的买东西的中年家庭主妇，或者一个税务人员，也可以让另一位同学去演吵着向她要钱买东西吃的儿子等等。同学们可以在简单的商量之后就可以即兴表演起来。

表演结束后，同学们可以进行讨论。表演者也可以谈自己的体会，主要是检查自己在表演过程中是否把握住了所观察的人物的行为逻辑，哪些地方可信，哪些地方还不可信等。在评议和讨论后，表演者如果联想到还有另外的可能性，教师可以让同学们再去即兴地表演一次，使同学们有机会进行探索。

观察生活与观察人物的练习在教学中可能是集中在一个阶段进行，但是，对同学们应该提出长期、不间断地去观察生活与观察人物的要求。同学们一入学就要注意对生活的观察，并持续下去，在基础训练结束之后也不应该停止或间断。

观察与模拟的训练，在教学上除了和素质训练有关之外，实际上还和创作方法的训练有密切联系。在教学过程中，必须与创作方法的训练阶段相吻合。最好是学生们已经能够在自己创造的规定情境中有机地行动之后，再开始集中地进行观察与模拟的训练，并逐步发展到把观察生活与组织舞台行动的训练有机地结合起来，发展成为观察生活小品练习。

七、形体、语言表现力训练

在表演教学的基础训练阶段，形体与语言表现力的训练，不是要去学习某种体现的程式，它的目的是要使同学们通过训练使自己的形体的、物质的体现器官，具有一种可塑性。

由于演员在创作中体现的手段主要是自己的形体、声音和语言，因此，这种训练主要是针对同学们的形体、声音与语言的可塑性与适应力上。但是，这种训练不是要取代形体课和声乐、台词课的训练，因为形体、声乐和台词这些专业基础课，不仅同样在培养与发展演员体现方面的创作素质，而且还给予同学们许多技能与技巧的训练。表演基础训练中的关于形体与语言的表现力的训练，则侧重于解决体验与体现的关系的认识，培养同学们从一开始就重视内外创作素质的齐头并进，自觉地在创作中把内心体验与外部体现有机地结合起来，并且为同学们在表演课与形体、声乐、台词的训练搭上一座桥梁，使同学们对这些专业基础课给予更大的重视，并自觉地把在这些课堂上学到的知识与技能和技巧运用到表演创作中去。

这一单元的教学实际上和前面各单元的教学是有联系的。尽管在以前的各个单元的训练中，主要是强调演员内部素质的培养与发展，但是或多或少也与表现力的训练有联系。例如从松弛与控制训练开始，绝大部分的训练都与体现器官训练有关，存在着内心感受与外部变化的联系，而这一单元教学中，在强调体现器官的训练的同时，也必须重视同学们在训练中的内在感受，不应该成为单纯的、机械的形体技巧和声音、语言技巧的训练。另外，这种训练还应该持之以恒，有些练习应该成为同学们每天的“梳洗”，不断坚持下去。

（一）面部肌肉活动练习

这一练习可集体进行。同学们或坐或立，内心放松，同时也放松面部的肌肉，然后将眼睁开，双眉紧皱片刻后再放松，并反复数次；然后双唇紧闭，两个嘴角向外拉紧片刻后再放松，并反复数次；接着双唇紧闭后嘴唇用力向上提片刻后再放松，并反复数次；此后，双唇紧闭后，嘴唇用力向前努出片刻后再放松，并反复数次。这些动作在反复慢动作之后，可以再反复快动作数次。最后，整个面部肌肉紧张起来，并将五官尽可能地缩在一起片刻后，再放松并反复数次后，整个面部肌肉放松，并闭目静静地休息片刻。

在做完这一练习后，教师可以询问同学们面部肌肉放松与紧张时心理上的不同感受，也可以了解同学们在皱眉等活动时的内心感觉。同学们如果谈出的一些感受是真实的，即给予肯定，并可以引导同学们注意，身体的变化往往会引起人的内心的变化。在这一练习中，不仅要注意自己外部的变化，还要善于随时发现这种变化给予你内心带来的细微的、也许是稍纵即逝的感受。如果有的同学开始谈不出什么感受，也不必苛求，而应该鼓励他们在不断的练习中逐渐抓住这种内在感受。

（二）眼部练习

这一练习可以集体进行。同学们可以或站或坐，开始练习之前，要求同学们尽量松弛片刻，然后根据教师的提示来活动眼睛。首先是平视，从放松自然

的平视，逐渐紧张起来用力地瞪视前方，然后再放松下来。接着是双目向上、向左、向下、向右、左上、左下、右上、右下各个方向转动，每转到一个方向都稍停片刻，并从松弛到紧张，再又从紧张到放松后再转到下一个方向。在做完上述分解动作之后，教师可以要求同学们两眼从上到左，然后向下再接着往右连续转动。这样转动数次后放松片刻，接着再反方向地连续转动数次，然后放松下来，并可以闭目休息片刻。

做完这一练习后，教师仍可以像面部练习结束后那样引导同学们去谈感受，并指出眼睛是“心灵的窗户”，就像我国戏曲表演艺术家们所说的“眼是心之苗”，因此必须重视对眼睛的表现力的训练，并鼓励同学们在这一训练的基础上，自己去寻找眼睛在表情上的各种各样的变化，同时注意这些变化所带来的心理上的感受。如瞟、眇、眺、瞪、瞧、睨、睬、瞅、盯、眯、瞄、盼、睃、睥、觑，等等。

（三）身体各部分分离动作练习

分离动作练习是哑剧训练中的基础训练，而在我们的教学中是为了训练同学们在身体各部分的活动中，能够更为灵活，更能听从指挥并具有可塑性。这种身体（形体）表现力的基本训练，应该不断地反复进行。

练习进行的方式是由教师先示范再带领同学们一起进行。同学们在教室中可排列成数行，插空而立。站立时两腿分开与肩宽，身体自然站立，不要过于放松，但也不要僵硬。当同学们站立并检查自己的身体已达到要求时，即可以开始活动。一般来说，分离动作往往是从头部开始。具体活动如下：

（一）头部与颈部活动练习

（员）头部向前低垂，然后回复到正常状态；头部倒向右侧，耳朵尽可能去触及右肩，但注意肩部不要耸起，再回到正常状态；接着头部向后倒下，此时下腭要放松，口可以张开，片刻后再回到正常状态；接着是头部倒向左侧，耳朵尽可能触及左肩，但肩部不要耸起，再回到正常状态。在做完上述分解动作后，按照上述要求，头部从前向右向后再向左向前连续转动。转动数圈后，再反方向转动。

在做这一活动时，身体要始终保持基本姿态，颈部要放松，转动时不要太快，一定要注意动作的规格。

（圆）头部平移动作：开始时，头部处于正常状态。在做分解动作时，头部先向前平伸，再回复到正常状态；然后头部向右平移，再回到正常状态；接着头部向后缩，再回到正常状态；最后头部向左平移后再回到正常状态。由于头部向左、右平移比较困难，教师可以提醒同学们在平移时不要耸肩，不要左右扭头。目光要注意前方的一个点，由颈部移动来带动头部平移。

做完分解动作之后，就可以从向前伸然后平移至右边再缩到后方，接着又

平移到左边，再回到前方这样反复转动数圈，然后再反方向转动数圈。

做完这一练习后，可以让同学们做一些头部的自由活动，使头部和颈部放松。

■ 肩部动作练习

(员) 双肩上抬下压练习：练习开始时，全身放松，自然站立。双臂自然下垂，双肩松弛，在正常位置放平。然后双肩尽力向上耸起，但注意不要缩脖子。耸肩到最高处后，再放松回原来的姿态，然后再将双肩用力下沉，但注意不要伸脖子。当肩部压到最低点后再恢复到原来的姿态。如此反复十几次后，可稍事休息，微微抖肩活动，放松一下，再反复练习。

在做完上述练习后，可以继续做双肩交替上抬下压练习，即左肩上抬时，右肩下压，交错进行。并可以由慢到快，再由快到慢，但必须注意胸不要帮助使劲，颈部不要伸缩。

(圆) 双肩前后活动练习：练习开始前要求与上一个练习相同，练习开始时，双肩肩头由原来位置尽量向前推，推到无法向前时，再回到原来位置。然后，再尽力向后推，直到推不动为止，再回到原来位置。如此反复地进行十几次后可稍事休息，抖肩放松一下再继续进行练习。

做完上述练习后，可做双肩前后交错的活动练习，即左肩向前时，右肩向后，亦可由慢到快，由快到慢，反复多次进行练习。

(猿) 双肩转动练习：练习开始前，双臂下垂，两肩放松自然站立。练习时，双肩由向前推向上耸，接着向后掰，再向下压，像用双肩在画圆圈似的转动，反复进行十数次后，再反方向转动，即由下，向后，向上再向前反复进行十数次后，稍事休息，抖肩放松。

做完上述练习后，可以做双肩反方向转动练习，即左肩由前向上向后再向下转动时，左肩反方向由向上、向前、向下转动，并可由慢到快由快到慢反复练习。

(源) 双肩抖动练习：可以由同学们随意上下、前后交错抖动双肩，抖动频率越快越好。

■ 胸部动作练习

(员) 胸部分离动作：练习开始前，双臂下垂自然站立。练习开始后，胸部由原来的位置，尽可能向前挺出后再回到原来位置。接着，胸部尽量向后推出，再回到原来位置。然后再向左推出后回到原位，并继续向右推出后回到原位。在每次向前、后、左、右推出后回到原位时，可以稍稍放松一下，如此反复练习十几次。

在做上述四个方位的胸部分离动作练习时，可以发展为八个方位的胸部分离活动，可增加前方、左前方、左方、左后方、后方、右后方、右方、右前方

位等方位的胸部活动。

在做这一练习时，要注意是由胸部发力，肩部是随胸部带动而活动，不可主动用力，在胸部活动时，要让同学们把注意力放在胸椎的活动与变化上去。

(圆) 胸部转动练习：在上一个练习的基础上，要求同学们自然站立，胸部先向前挺出，然后顺时针方向经右前方推出再经右方、右后方向后推出，接着经后方向左推出，最后经左前方再向前推进，用胸画一个圆圈。反复十数次后，可反方向转动十数次。开始练习时，可以慢慢转动，注意挺出与推出胸部时必须到位。在同学们达到要求后，可以逐渐由慢到快。

在做此练习时，要注意是胸部发力，而不是腰胯或肩部发力。

双臂动作练习

(员) 双臂位置练习：练习开始前，双臂下垂自然站立，练习时，双臂先向侧方张开与身体成 90 度角伸直，停顿片刻后用感觉检查一下双臂的位置是否正确后，双臂再上抬成侧平举，稍事检查后，继续上举，双臂向上与身体成 90 度角后，再用感觉检查一下双臂的位置，然后再向上举直。稍停后，接着双臂由前方放至与身体成直角的位置，最后双臂继续放下，恢复到自然站立姿态。

此练习可反复进行十几次，在双臂放在各位置时，注意肩部不要紧张，同时不要用眼去看自己双臂的位置，要用感觉去检查。如果发现自己双臂位置不准确，应凭感觉及时纠正。

(圆) 大臂转动练习：练习开始时，自然站立，双臂侧平举。然后双臂在体前向下交叉划圈，在双臂交叉画圈时，尽量与身体保持在一个平面上。如此反复十数次后，可反方向转动，即双臂由平举，然后向上交叉画圈，转动十数次后，可抖臂松弛一下臂部的肌肉。

(猿) 小臂转动练习：练习开始前，自然站立，两臂侧平举。然后大臂保持原状不动，仅由小臂由下向内、再向上划圈。画圈时大臂尽可能与身体保持在一个平面上。如此反复十数次后，可反方向转动，即小臂向上、向内、向下、再向外划圈，同样反复十数次后，可抖动臂部使肌肉放松。

手与手腕动作练习

(员) 准备活动时，双手手腕可自由转动与抖动，手指可自由活动：伸开手指、握紧拳头、手指分开与并拢等活动。

(圆) 手腕转动练习：练习前，自然站立，两臂侧平举。练习时，双臂保持原状不动，仅用手腕部带动双手，先由下向内，再向外转动。转动时，双手尽可能与身体保持在一个平面上。反复十数次后可反方向转动。即由上至内，再向下至外转动十数次后停止。然后可抖动手腕部，放松休息。

(猿) 手腕转动练习 圆(小“云手”练习)：练习时，自然站立，双手腕部

贴在一起，手心一上一下，然后以两个手腕为轴心，反方向交错转动。如右手在上，左手在下，右手经右方转到左手下方，然后向内转动再翻到上方；而左手则经左方转到右手上方，再向外转动后返回右手下方。如此反复十数次，并可由慢到快，然后再反方向转动十数次。

做这一练习时，注意两个手腕要贴紧，尽量不要离开。

(源) 手的练习 员: 练习时，自然站立，两臂前平举。双手握拳，手心向下。然后，手腕上抬，双手用力伸开，同时双手十指尽量张开。稍停后，双手再握拳，再伸开，如此反复十数次。

(缘) 手的练习 圆: 练习时，自然站立，两臂前平举，双手张开，手心向上。开始先由小指收回，接着是无名指、中指食指、拇指一个接一个回收成握拳状。此时翻腕变成手心向下，再由小指开始一个接一个地将手指伸直。掌心向下后，再由拇指开始一个接一个地将双手五指回收成握拳状，并翻腕向上。然后再由拇指开始一个接一个地把五指伸开。接着又由小指开始，按上述要求重复活动十数次。此外还可以由慢到快地进行练习，直到动作做得流畅自如为止。

(远) 手的练习 猿: 练习时自然站立，双臂微曲，举到前方，双腕上抬，掌心向前，五指并拢，双手距离略宽于肩。开始练习时，先将拇指与其他并拢的四指分开。然后，食指与其他并拢的三指分开，并与拇指并拢。紧接着中指与无名指和小指分开，并与拇指和食指并拢。接下来是无名指与小指分开，并与中指等三个手指并拢。最后是小指与其他四个手指并拢。做完这一过程后，再由小指开始和其他四个手指分开，然后再一个个手指重复这种分开与并拢到小指方向的动作。如此反复十数次为止。

做这一练习时，要注意每个手指张开时，其他手指应尽可能不动，开始练习时，不要求快而应该做到使每个手指的动作都尽可能地准确到位，能够听从控制。在反复练习后，手指逐渐能够自如地控制的基础上，再加快速度。

二、腕部动作练习

(员) 腕部分离活动：练习时，自然站立。开始时，腕部先向前推出，然后回到原来自然站立的状态；接下来，腕部向左推出后再回到原位；此后，腕部向后推出后再回到原位；最后，腕部向右推出后再回到原位。如此反复活动十数次。注意在腕部推出后不要挺腰或弯腰，因此身体的其他部位要注意有所控制。

(圆) 腕部转动练习：在腕部分离活动练习的基础上，让同学们用腕部由前向左、向后再向右划圈转动。腕部的转动尽可能大一些，但身体的其他部位要有所控制，不能随着腕部的转动乱动。

为了巩固与逐渐强化同学们腕、胸、颈、头部的活动能力，每次练习中还

可以反复做松弛与控制训练中的旋转练习。

腿脚部动作练习

(员) 大腿活动练习：练习时，自然站立。练习时先抬起右腿与左腿呈 90 度角，脚面绷直。然后，大腿发力，带动整个大腿先由内向前向外再向后划圈转动。十数次后，再反方向划圈十数次，做完后放下右腿自然站立。接下来换成左腿抬起，同样先由内开始向前向外再向后划圈转动十数次。两条腿都做过之后，可以抖动双腿，放松一下腿肌肉，并稍事休息。

(圆) 小腿活动练习：练习时自然站立。练习时抬起右腿，大腿抬平，小腿下垂，大腿与小腿成 90 度角。大腿保持控制，小腿发力。先向内向前、向外再向外划圈，转动十数次后，反方向再转动十数次后放下右腿。然后再用左腿做同样的活动。两条腿都做完后，抖动双腿，放松肌肉，稍事休息。

脚与脚腕动作练习

(员) 脚腕转动练习：练习时，先自然站立，然后抬起右腿成 90 度角，用脚腕划圈转动，转动十数次后再反方向转动。做完右脚腕转动后，放下右腿，抬起左腿，正反方向做同样的活动十数次后，放下左腿。抖动双腿，稍事休息。

(圆) 提踵练习：练习时先两脚并拢，自然站立。然后，抬起脚跟引体向上，只用脚趾支撑全身，停顿片刻后，再放下脚跟，恢复自然站立状态。如此反复十数次后，抖动脚腕，稍事休息。

(猿) 脚趾活动练习：练习时，先自然站立。然后，先抬起右腿成 90 度角。回收脚趾后再伸开，如此反复十数次后，放下右腿，再抬起左腿，同样再活动左脚趾十数次后停下。

(源) 压脚掌练习：练习开始时，先自然站立。然后，先抬起左脚跟仅以脚趾触地，左膝随之而弯曲。接着，左脚掌往下压，压时，脚心一点一点地压向地面，直到脚跟触地为止。与此同时，右脚由脚跟部一点一点地往上抬，直到仅以脚趾触地支撑为止，然后再往下压右脚掌，同时又抬起左脚掌。如此双脚交替抬起压下，反复十数次后可停下来稍事休息。

注意在压脚时，既要有力，又要柔韧、连贯，不要仅仅抬脚跟。如果是这样，这一练习就失去了作用。

(四) 分离动作组合练习

经过分离动作练习的反复训练，同学们逐渐能够控制自己身体各部位的活动之后，即可进行分离动作的组合练习。

练习时，同学们可站成圆圈行走，在自然行走的过程中，教师可以先提示同学们注意进行某一部分的分离动作。如可以先让同学们去做头部与颈部的分离动作，在活动中，自己可以去找一个头与颈的位置，如把头颈向前伸出，

或者把头部歪向右肩等，当同学们找到自己头、颈的适当位置时，就保持在这种位置和状态下，继续行走。这时，教师可以让同学们去感受自己的形体在这样一种姿态下生理与心理上有些什么样的感觉。然后，教师又可以提示同学们在保持头、颈部的状态下去活动肩部，在找到一个自己感到有兴趣的姿态，如沉肩、耸肩、或一肩向前一肩向后等姿态后，就保持不变并感受这种头、颈与肩部组合起来的形体变化，注意这种状态引起了自己什么样的感觉。按照这种要求，教师可以在同学们行走的过程中，按顺序提示同学们去变化胸部、胯部、膝部及脚掌等部位，并发现这些变化引发自己在感觉和生理与心理上的变化。最后，由于全身各部位的分离动作组成了一个很夸张，甚至十分畸形的形象，这时，教师要让同学们去感受这种状况下心理的变化。然后，教师要求同学们保持这种心理上的感受，身体逐渐恢复到接近正常的状态，但仍可保留那些引起自己内心感觉的某种细微的特征，比较自然地继续行走，直到同学们既能保持某种特有的心理状态，但在形体上又不过分的夸张，而是内外部基本上处于一种和谐统一的状态下即可。

在做完这一练习后，教师和同学们可以一起来讨论这种分离动作组合练习给自己带来的体会和感受。如有的同学感受到由于自己的头部侧面上扬使自己感觉到了一种自命不凡、不可一世的感觉，因而在肩部活动时找到了一肩高一肩低的姿态，接着又把胸挺出，胯部一侧上提，双膝向外，两脚八字行走，最后使自己觉得好像是一个本身并不怎么样、但却神气十足的教师爷。总之，尽可能让同学们在分离动作的组合之中去感受心理上的某种变化并找到一种形象的感觉。教师还可以就此提出形体与心理的相互关系，讲明“容动而神随，形现而神开”的道理，并可以要求同学们在生活中去注意观察不同的人的形体特征带给人的感觉。

这一练习可以反复进行，因为在不同的分离动作的组合中，同学们会有许多不同的感受与感觉，并且会使同学在反复训练中，重视内部与外部的辩证统一的关系。

（五）行走练习

行走练习员：

这一练习可集体进行。同学们可站成一个圆圈，然后向左或向右转。教师发出口令后即开始行走，首先是正常状态下正常速度的行走。行走时要求同学们头部像一个气球一样不紧不松地正好放在自己肩头上，但仍然有一种向上的感觉。两眼平视，胸部带动全身，两臂自然摆动。腹部与臂部不僵不松，两脚交替地行进在一条中心线的两侧，脚尖稍稍向外，但不要成为外八字或内八字。在同学们自然行走时，教师可以不时提醒同学们纠正不正确的姿势和排除身体某个部位不必要的紧张，如耸肩、挺腹、腆臀等等。然后，教师可以击掌

进行指挥，让同学们加快或放慢速度，也可以要求同学们加重步子的力度和使步伐变得轻盈。在步伐的轻重变化时，教师要提醒同学们注意腰部的力量变化与气息变化的控制。

行走练习 圆:

这一练习可以集体进行。同学们仍然可以站成圆圈顺序行走，开始是正常状态行走，然后教师可以要求同学们改变行走时的姿态：

(员) 上身保持原有姿态，膝部弯曲或半蹲着行走；

(圆) 身体继续下蹲，两手抱膝行走；

(猿) 身体下蹲，两手抓着脚尖行走；

(源) 身体直立，用脚尖行走；

(缘) 身体直立，松胯行走。

(六) 中心练习

这一练习可集体进行。同学们站成圆圈后向一个方向按顺序行走。开始时是自然状态行走，然后教师就可以对同学们说：想像你身上有一个中心，当教师提到哪里是你的中心时，你就把注意力集中在这一点上。这时教师就可以不断变化同学们应该注意的中心。如头顶、两耳之间的中轴点、胸部、腹部、臀部、膝部、脚掌等等。教师在每提出一个中心点后，都可以让同学们在行走中去感受一下，不要急于马上变换到下一个中心点上去。另一方面，也要要求同学们注意在行走中由于中心变化而带来的感觉，而不要想着去表现给别人看。

在做完这一练习后，教师可以询问同学们由于中心变化所引起的感觉。一般来说，同学们会感觉到中心从头到脚的变化过程，自己的身体也从轻到重。有的同学甚至会感觉到人的年龄的变化。如中心在身体上部时，觉得自己好像年轻；中心到腹部时，好像人到中年；而中心到腿、脚时，仿佛是人到了老年。此外，还可能有的同学感觉到了心情上的变化，如中心在身体上部时心情就比较轻松、愉快，而中心在身体下部时，心情就觉得比较沉重等等。教师对这些体会与感觉都应该给予肯定，并引导同学们在生活中有意识地注意自己在不同的情况下中心有什么变化，以及在生活中去观察不同人物的中心有什么不同，还有他们在不同的状态下，中心有什么变化。

这个练习在做观察与模拟训练和舞台行动的练习时，都可以反复运用。

(七) 自由寻找中心练习

这一练习可以集体进行。同学们可以自由行走，在行走中自己可以寻找一个中心，这个中心可以是自己上一个练习中身体的某个部位。也可以是眼、耳、鼻、肩、嘴等等，也可以是身体某个部位的外面，如额头的外面、鼻子的前方等等。开始做这一练习时为了感觉到自己的中心部位，可以稍稍地夸张一些，等到感觉到这一中心之后，就可以保持这种感觉而恢复到一种几乎近似自

然的状态。

同学们在做这一练习时，自己觉得已经对自己所选择的中心有了感觉和感受之后，就可以另外选择新的中心，再去感觉这个新的中心给自己带来的感觉和感受。

练习结束后，教师可以询问同学们在练习中的感觉和感受。一般来说同学们都会发现这些中心给自己带来的感觉。例如有的同学把中心放在眼睛上，就会感觉到自己好像是一个看见什么都觉得新奇、总想要去发现点什么的人；而一个把中心放在前额之外的人就会感觉到自己好像是一个生活在梦幻中的人；而把中心放在鼻子下面的同学也许会感到自己好像是一个到处都要去闻一闻、总想找出别人有点什么地方不对的人。

教师在同学们谈到了自己的感受和体会之后，还可以引导同学们注意自己在不同的情境下中心的变化，并且注意观察生活中人在不同的情境下中心的变化，同时还可以去研究不同的人相对固定的中心。

这一练习对捕捉人物形象有一定的辅助作用，在创作方法的训练中出可以运用，甚至在创造完整的人物形象时也可以作为辅助练习来运用。

（八）“大”与“小”练习

这一练习，是让自己的形体变化与想像和感觉联系起来。“大”是指同学们通过想像感觉自己是一个庞然大物，可以是一个物体，如吊车；也可以是一个动物，如猛犸象；或者是一种植物，如大橡树；还可以是一个巨人等等。“小”则可以通过想像感觉自己是一个大头针、一只蚂蚁、一棵小草、一个侏儒等等。同学们可以发挥想像，自己找到“大”和“小”，在形体上产生出相应的变化与感觉，但不必追求形似，主要是通过想像引起形体上的感觉变化以及相应的心理变化。

（九）“大人物”与“小人物”练习

这个练习是在“大”与“小”的练习的基础上的进一步发挥，同时也与分离组合练习有关。

开始练习时，可以集体进行。每位同学运用想像，把自己想像为一个“大人物”，这个“大人物”可以是一个皇帝、一个大力士、贵妇人、大明星，也可以是一个很有权威的教授，或者是在家中一切都说了算的主妇，还可以是独霸一方的土匪等等。总之，在同学们从想像中产生了这个“大人物”的形象，并且运用自己的身体给“他（她）”塑了型以后，就可以通过一些行走或其他活动，把这个“大人物”形象的感觉固定下来。当同学们对这个“大人物”在想像中已经活跃了起来，在形体与姿态上有了感觉之后，就可以用同样的过程去寻找一个“小人物”的形象，如一个侍臣、一个害怕老师的学生、一个受气的丈夫、一个手无缚鸡之力的小个子、一个乞丐、一个侍候人的丫头

等等。同样，最终要求同学们在想像中使这个“小人物”也能够活跃起来，在形体与姿态上也产生相应的感觉。

这时，教师就可以提出要求：要求同学们去想像这个“大人物”和“小人物”之间可能会有什么矛盾，或者他们之间可能会发生什么事。然后，要求同学们同时扮演这两个“人物”，把所想像的在这两个“人物”之间可能产生的矛盾或者他们之间发生的事情表演出来。例如流氓和一个擦皮鞋的孩子，流氓来擦皮鞋，小孩小心翼翼地侍候他，流氓则百般挑剔；小孩胆战心惊地辩解，流氓擦完皮鞋后不给钱，小孩央求流氓付钱，流氓将小孩打倒在地。此外，还可以是一个很厉害的妻子，在丈夫发工资的那一天要受气的丈夫把工资全都交出来而产生的矛盾。总之，同学们可以充分地展开想像，并用哑剧的方式，交替地扮演这两个“人物”。在同学们自己作好了必要的准备之后，就可以一个个地来表演他们的练习了。

在表演时，可以用一扇景片为间隔，表演完“大人物”后进入景片后，再从景片后出来时就可以演“小人物”了。也可以用转身或跳跃跨步变化位置的方式来改变所表演的“人物”。但在表演两个“人物”交替的瞬间，要注意他们相互之间动作的衔接。例如演员在演流氓时，举手打了孩子，演员一转身就可以演小孩用手捂着脸倒在地上，然后又扑过去抱着“流氓”的腿，不放他走开。这时演员又可以站起来一转身，表演流氓先是想从“小孩”的手中抽出腿来，接着就用力一蹬，把“小孩”踢倒在地上后扬长而去。

在表演都结束后，同学们可以集体讨论，相互评论，找出自己练习的优点和不足之处；发现别人的练习的长处和问题，教师则可以在同学们讨论与评论的基础上，就同学们想像丰富的程度、形象的感觉和形体上的变化，以及技巧上的运用等方面进行讲评。

这个练习还可以从“大人物”与“小人物”发展为各种各样的有鲜明特点的两个人物变化的练习。如警察与小偷、父与子、售货员与顾客、未婚夫妻等等。

在做这一练习时，形体上可以适当加以夸张，但是，在感觉上一定要力求真实。

（十）眼睛的表现力练习

经过前面所说的眼部练习之后，就可以进行这一练习。

这一练习以两人为宜。要求进行即兴表演。教师可以让两位同学在台上或站或坐，无论自己心里有什么想法要告诉对方，还是想要了解对方的想法，都只能是通过眼睛来表达。例如两位同学都坐在那儿看书，突然，同学粤注视着对方的嘴角，当同学月发现了自己被人盯视后，抬起头来注视着同学粤。这时同学粤不好意思地把目光躲开。同学月用目光表现出对同学粤的注视的疑

问与不满，正巧同学 粤又抬眼看见了同学 月的目光，发现他目光中的疑问和不满后，又不自觉地把目光移向了同学 月的嘴角。同学 月从对方的注视中，感觉到自己的嘴角上大概有什么问题，伸手一摸，发现自己的嘴角上原来粘上了一颗米粒，一边用手把米粒擦掉，一边用目光表示出一种带有歉意的感激之情后，同学 粤则报之以和善的目光和微笑，然后他们二人又都低下头去读书了。

做这一练习时，同学们先不要商量要做的是什麼，而应该即兴地当场产生想像和心理行动。但一定要注意不要挤眉弄眼地用眼睛来说明自己的意图。教师应要求学生首先要注意自己的内心活动必须具体、细致。在开始进行训练时，可以不一定有一个完整的情节，只要有真实的瞬间，双方能够从对手的眼睛里看出自己的想法就可以了，然后在训练中逐渐要求同学们能够延长这种交流的过程和加强心理和情感的色彩。

（十一）手的表现力练习

㊟ 手势练习

教师要要求同学们轮流来做这一练习。

首先，教师要求同学们必须用单手或双手做出 ㊟ 个具有行动性的手势。如招手（要求别人过来）、鼓掌（欢迎）、竖起大拇指（赞扬）、握拳挥动（鼓劲），等等。同学们在开始做时可能很快就没有什麼手势可做了，教师就可以启发同学们展开想像，同时还要同学们去发现一个行动可能会由于规定情境的变化而在手势上出现很多细微的变化。例如挥手（告别），由于情境的不同和自己告别的对象不同，在告别时挥手就会有各种各样不同的变化。教师要引导同学们不仅仅是去做手势，而是要学会把手势变成有情感色彩的“语言”。摇

㊟ 用手讲故事

做这一练习时，教师可以要求同学们先想出一个简单的故事，然后在讲故事的过程中尽可能地用手来把故事的内容表现出来。例如“在一个地方有一座高山（将左手的手背隆起成一个山的形状），有一个人要上山去寻宝，他从山脚下往上爬（这时可以用右手的食指与中指做出人走路的样子向左手的手背攀登）。他走到了半山腰（右手的两个手指头停在了左手手背的中间），这时，他看见一轮红日从远方的地平线上升起（将左手伸平当作地平线，右手握成拳头当作太阳从左手下慢慢向上举起），如此等等。

当然，在做这一练习时，有些地方是很难用手势来表现的，那也就不要强求，只希望同学们充分地展开想像来利用自己的双手。如果某位同学实在讲不下去了，就可以另换别的同学来讲，目的是为了引导同学们重视手的表现能力。

哑手的交流练习

这个练习一般来说以两个人为宜。在练习开始之前，先布置上景片使演员与观众隔开，仅在景片的中间放上一个窗片（或者是一个特制的中间有一个窗户那么大的框子的景片亦可），在窗口处可以放上一个与窗台一样高的桌子，也可以不放（视练习需要而定）。做练习的同学可以事先商定一个简单的情境、人物关系和相互之间的行动，然后在窗口处表演。由于观众只能看见两个演员的手，所以，他们之间发生的故事将主要是通过两个人的手的行动表现出来。

例如窗口内的桌子上放着两只杯子，一双男人的手在紧张地转动着杯子，一只女人的手用调羹在杯中搅动着。少顷，男人的手缩了回去，然后拿出一个首饰盒放在了桌上，并把它缓缓地推到女方的杯前。女人用手打开了首饰盒，我们可以看到里面放着一只戒指。女人的手稍停了一会儿，又把盒子轻轻地关上，并缓缓地向男方推去，当她的手刚刚推到桌子中间时，男人的手急忙伸过来挡住了推盒子的女人的手。这时，两个人的手碰到了一起，他们的手都停了下来。片刻之后，女人想抽回自己的手，而男人却把她的手握住了。然后，男人的另一只手打开了首饰盒，把戒指拿出来，给女人戴上，并充满温情地捏着女方的手……

这种练习，开始在课堂做时，可以是同学们简单地商议后就即兴地去做，教师根据学生所做的练习进行讲评，对那些基本上合情合理，确实是以手为主来“表达”而不是用手来“说明”的练习，就可以加以肯定。但由于是即兴练习，在表演上一定还会有许多地方缺乏表现力。这时，教师就可以让同学们在即兴练习的基础上，进一步去琢磨，更准确地用手去进行交流，并且把自己的思想情感表达出来，使手的每一个动作都会说话、有感情。

（十二）腿、脚的表现力练习

腿与脚是很难分开的，所以，通常总是结合在一起进行训练。

练习开始前，先用景片或幕布在课堂内搭成一面可以挡住演员胯部以上的墙，使观看的老师 and 同学们只看见进行表演的同学们的腿部和脚。

练习可一人、二人或三人一起进行。教师在练习开始前要求同学们可以自己设计一个情境，或者相互商议一个情境，以及相互之间的人物关系和相互行动，然后进行即兴表演。由于观众只能看到表演者的腿部与脚，所以表演者主要是运用腿部和脚去让观众看明白发生了什么事。

例如两位同学商议的是要表现一段父女两人去逛商店，女儿想让父亲给她买样什么东西，父亲不同意，把女儿拉走了。当这两位同学在做这一练习时，我们所看到的是：两个人走了上来，走到台中时，跟在后面的人的脚停了下来，前面的那双脚也停了下来。然后，后面那双脚把脚尖转向了台口，并踮起

脚尖，左右移动了几下，前面那双脚也把脚尖转向了台口，但是没有随着移动，只是在原地换了一个位置。这时前面的双脚挪向了后面的脚，然后回身向原来前进的方向走去，但是后面的脚没有动，前面的双脚也就停了下来。这时后面的双腿和双脚在原地扭动着，接着前面的脚跺了一下，又向前走去，而后面脚却在地上拖着。前面的脚停了下来，后面的双脚又扭了起来。前面的双脚毅然地转了过去，继续向前走去，后面的脚无奈地跟着，并用脚尖踢着前面的脚的后跟。前面的脚停了下来，回来狠狠地跺了一下，又转身走开了。后面的脚一步一拖地缓缓走下。

当这种练习做完之后，教师可以询问观看的同学们是否看明白了，哪些地方有表现力，并要求同学们一起来探讨还可能有什么方法可以表现得更鲜明生动一些。教师可以结合同学们的讨论来进行讲评，并要求同学们在这一即兴练习的基础上进一步去增强表现力。

在做这种练习时，有时往往会出现一些很模式化的表演。教师就应该引导同学注意生活中人们的表现方式的多样性和丰富性，并且还要时刻提醒同学们注意：任何表现都是内在体验的外化，在寻求表现时，首先要从真实的体验开始，从认真的行动开始。在真实体验的基础上产生出来的表现方式往往是很宝贵的、有色彩的、有生命力的，但也可能还比较粗糙，然后再在此基础上加工，使之表现得更加准确。

（十三）声音表现力练习

声音表现力的训练，是在培养同学们树立起正确的声音观念的基础上进行的。因此，在素质训练阶段，松弛与控制训练中所进行的发声练习要反复地进行，同时还要要求同学们在练晨功时应认真地去完成台词与声乐课上所提出的训练要求。下面提出的关于声音的表现力的训练，只是台词课的一些辅助训练。

气呼唤练习

这一练习要集体进行。同学们分别站在教室两端，相互面对面的排列起来。练习开始时，先由排列在一侧的第一位同学向站在另一侧斜对着的第一位同学呼喊，先叫对方的名字，然后再任意说一句话。例如“张小群，咱们去看电影，好吗？”对方听到之后，以同样的距离感觉做出回答：“对不起，我不能去！”在他做完了回答之后，就又由他向对面一侧的同学呼喊。这样一呼一答，直到每位同学做完为止。

然后，教师要求同学们继续做这一练习，但是音量一次比一次减弱，直到用气音呼唤，但都要使站在教室另一端的同学听到你所喊的是什么。这样由强到弱、由弱到强地反复进行练习。

做这一练习时，无论是强还是弱，都要要求同学们注意呼吸，声音放松，

怨源

吐字清楚，让对方听得清楚，听得明白，而且要尽可能地让人觉得好听。

四、叫卖练习

这一练习要求同学们在观察生活的基础上进行。

教师首先要求同学们注意街道和集市上各种各样的叫卖声，然后模仿出来，尽可能从音色、声调上都模仿得很像，并且还要感受到他们招揽顾客的心态。在课堂上做这一练习时，同学们可以先一个一个地把自己所模仿的“叫卖声”先表演一遍，然后还可以根据这些叫卖声，组织成表演练习，如“市场一角”、展销会、夜市等等。

五、笑声练习

这一练习同学们可以集体参加。教师先领着同学们做短促的呼吸练习，然后，随着呼吸的节奏，在吸气时提起脚跟，呼气时落下脚跟。随着呼吸与身体的起落，在呼气时发出“哈、哈、哈”的声音。然后，加快呼吸，并连续地发出“哈哈哈”的声音。这时同学们之间可以在笑声中相互嬉戏逗乐，使笑声得以自然延续，直到觉得腹部已经笑得很累时就可以停下来。休息片刻后，再反复进行。

在做这一练习时，开始是从呼吸、发声的纯技术方面入手，但一定要引导同学们逐渐达到在内心真正觉得有笑的欲望，并且又能控制自己的呼吸使笑声连贯、响亮。

同学们在基本上掌握了放声大笑之后，还可以练习由呼吸带动，由鼻腔发出“哼、哼、哼”的冷笑声，以及突然忍不住爆发出来的笑声等等。

六、由笑发展到哭的练习

这个练习是在放声大笑的基础上进行的。练习开始时，让同学们先放声大笑，笑到一定的程度后，采用倒抽气的方式，即在吸气时发出呜咽的声音，而在呼气时又发出“哈、哈、哈”的声音。这样在吸气时发出的呜咽声与呼气时发出的哈哈声相互交替，使“哈哈”声也会带上哭音，并逐渐完全转化成哭声。

这一练习，在解决了呼吸等技术上的问题后，一定要让同学们在内心中有想像，心理活动要很具体。例如想像自己听到了有人造他的谣言，说得完全不着边际，因此你觉得非常可笑，但仔细一想，这个谣言又深深地伤害了你，使你觉得非常委屈，所以又不禁难过了起来。总之，在做这一练习时，不仅是外部技术的训练，同学还应该使同学们尽可能地做到内外部的统一。

七、边笑边说的练习

做这一练习时同学们可以先选一段台词，或者自己编一个故事。练习开始时，先以笑声练习为引导，当笑声与呼吸已经把握住了之后，就可以在笑声中去说台词或自己编的故事。对同学们的要求是：笑声要持续不断，语言要尽可

能地清晰，感觉要真实。在同学们基本上掌握了技术上的要求之后，就可以先从台词或讲故事开始，然后再把笑声加入进去，边说边笑。

边哭边说的练习

做这一练习时，同样可以先让同学们先选定一段台词或者自己编一段故事。练习开始时，让同学们无论是用口腔还是用鼻孔吸气时都要发出声音，而在吐气时则发出“呃、呃”的声音，这样先有了哭的感觉后，就可以在保持这种声音的同时说出台词或者讲出自己所编的故事，边哭边说。在掌握了技术方法之后，就可以在内心体验的基础上，先说台词或者讲故事，然后再发展到边哭边说。但在练习中，要让同学们注意哭一定要给人以美感，台词一定要清晰。

无论是形体还是声音的表现力的训练，都不是让同学们掌握某种固定的模式，而是让同学们认识到自己的身体（包括声音）是创作的材料和工具，是可以表现出自己丰富的内心体验的物质基础。因此，重视对自己身体的可塑性的训练，同时不断地去探索新鲜的、生动的、最有特色的表现方式，是表现力训练的最主要目的。教师在课堂上要注意的是尽可能地发挥同学们在这方面的独创性。除了技术方法上的规格之外，在表现上一定要让同学们努力去寻找独特的表现方式。要鼓励同学们在表现上去探索、去追求那种最新鲜、最生动、最有生命力的表现方式。

八、综合训练

演员的创作素质，尽管可以分为许多方面，但实际上它们是紧密地联系在一起，构成了演员创作中的有机天性。它们之间的关系不是加法，不是各个方面的混合，而是乘法，是化合。它们是在相互有机联系的基础上的互相促进，是在相互催化过程中出现的一种质的飞跃。这种飞跃不仅表现在一个演员能够从舞台表演的种种制约和束缚下解放出来，能够遵循有机天性的规律在舞台上生活，而且还应该展现出这种生活已经是一种艺术创作，是一种具有演员自己创作个性的艺术创作。

前面诸单元所进行的练习，尽管在训练上有所侧重，但并不是单方面的，而是在重点培养与发展学生某方面的素质时，有意识地影响与促进学生其他方面素质的发展。综合训练的目的是要更加全面地巩固前面各单元所进行的训练的成果，使同学们的创作素质得到更好的发展，并且转化为一种艺术创作的能力。这种能力表现在同学们能够在观众面前，在自己创造出来的各种各样的艺术虚构之中，能够真实、有机地生活起来，通过这种舞台上的生活，还应该能够表现出学生开始在艺术上有所追求，例如在练习中构思上的完整、精巧，体现上的准确、极致等等。

因此，在综合训练时，一般来说就不再是课堂上的即兴练习，而是根据教师提出的教学要求，同学事先有所准备，经过自己的构思，排练后在课堂上表演练习。这样，同学们的表演就不再是“第一次”，而是第二次、第三次，甚至是第四次、第五次。这样就可以检验同学们在早已知道该如何表演的情况下是否还能够遵循有机天性的规律在舞台上生活。同时，也可以培养同学们在完成任何一个练习的创作过程中，重视发展自己的构思能力和内外部的表现能力。

在综合训练中，有些练习可以是前面各单元中某些练习的发展。例如小剧本练习、动物练习、神话故事游戏、观察生活练习等等。但是，这些练习都应该有新的内容，同学们是在精心构思（或者在认真地观察生活的基础上产生的构思）的基础上，经过反复的排练，尽可能展现出演员所要表现的内心生活，并且努力寻找比较精确的表现形式而产生的练习。这样不仅可以检验同学们是否能够在自己创造的艺术虚构中真实、有机地生活，而且还可以看出同学们在艺术上的趣味，他们在某些方面的追求，以及在这些追求中开始显露出来的创作上的个性。

除了上述练习之外，教师还可以根据情况提出一些要求，让同学们试着做下述各种练习，例如小丑练习。教师可以要求同学们到生活中去观察、发现生活中可笑的人和事，并以此来编演练习。这种可笑的人或事，可以是自己，也可以是别的人，在编演练习时一定要尽可能地发掘出这种“可笑”的内在实质和心理逻辑，并且要组织成为一段生活，把它有机地表演出来。

再如，教师可以提出组织一个化妆舞会，每位同学都可以把自己化成一个历史人物或艺术作品中的角色。然后，可以让同学们把同时期的历史人物或不同时期的历史人物、历史人物与艺术作品中的角色搭配起来，组织成为表演练习，例如岳飞和江青、罗密欧与祝英台、宇航员和嫦娥等等。从同学们编出的这样一些练习中，我们就可以检验他们的想像力、信念、真实感、形象感以及幽默感等方面的素质。

综合训练的练习，教师在教学中可以发挥创造，但目的是为了巩固和发展同学们的创作素质。由于这一阶段最后是要检验同学们在这方面学习的成果，往往都要进行教学汇报，所以教师一定要注意不要哗众取宠，追求噱头和效果，而应该放在检验同学创作素质的发展并发现其存在的不足之处上。因为，演员的创作素质的培养是一个漫长的过程，决不是经过一个教学阶段就可以完成的。

作为一个教学阶段，集中对学生的创作素质进行的训练完成之后，并不是说以后就不再进行这种训练了。在四年的教学过程中，这种训练实际上只是一个开始。在此后进行的教学中，除了学习必要的创作方法之外，这种素质训练

仍然应该进行。一方面不断地深化，另一方面必然还会有新的课题。教师在教学中应该把演员创作素质的培养，自觉地贯串在各个教学阶段的训练中去。对同学们来说，也应该认识到不断地发展自己的创作素质的重要性，自觉地去锻炼自己，使自己的创作素质得到全面的、充分的发展，这样才可能使自己成为一个优秀的演员。

第三章 体验与体现的统一

在戏剧表演中，体验与体现的关系是一个非常重要的原则问题，它涉及演员的表演观念，因此在解决创作方法问题的同时，必须对这一点有明确的认识。

第一节 关于表演观念的论争

在表演艺术领域内，究竟是侧重于内心的体验还是侧重于外在的表现，一直是一个争论不休的问题。据说古罗马时期的演说家对此就有分歧，一派主张演说家在演说时应该是以情感人，认为演说家应该以澎湃的热情去打动听众，征服听众；而另一派则认为演说家在演说时要以理服人，应该以冷静的态度，用充分的事实和严谨的逻辑来说服听众，反对以情感去蛊惑听众。这应该算是关于表演的是与非的争论的开始。

在表演艺术发展的过程中，对演员的情感是否应该参与创作的问题，一直存在着不同的看法。在表演艺术的实践中，事实上也存在着侧重于内心体验和侧重于外在表现这样两种不同表演流派的演员。如侧重于内心体验的法国女演员杜丝、意大利男演员萨尔维尼、英国男演员亨利·欧文、俄罗斯男演员史迁普金；侧重于外在表现的法国男演员哥格兰、英国男演员盖利克、法国女演员克莱萨等等。这些在表演艺术上的佼佼者都曾闪烁出耀眼的光彩，不仅为他们那个时代的观众所赞赏，而且名垂表演史册。正由于有这两种不同的表演流派，在 19 世纪末就引发出来它们之间究竟孰是孰非、孰优孰劣的争论，这就是被人们称之为体验派与表现派之间关于表演艺术的真谛的争论。

这场争论的焦点，集中表现在情感是否应该是演员进行表演创作时的材料的不同认识上，但究其实质，则是它们对表演艺术的真实与美有着不同的见解。

一、表现派的观点

表现派的代表人物、法国演员哥格兰曾经指出，演员在进行人物形象的创作时存在着两个“自我”的问题。在这方面他做出了十分精辟的论述：

在创作艺术作品时，画家使用画布和画笔；雕刻家使用黏土和雕

刀；诗人使用文字和诗才，即韵律、音步和韵脚。艺术因工具而异。演员的工具就是他自己。

他的艺术材料，也就是他为了创造一件艺术品而对之进行加工和塑造的东西，是他自己的脸、他自己的身体和他自己的生活。因此，演员应当具有双重性：他的一部分自我是表演者，即操纵者，另一部分自我是他操纵的工具。第一自我构思，或者不如说，按照作者的构思想象出所要扮演的人物（因为构思是作者的事），不管是达尔丢弗、哈姆雷特、阿诺尔弗或罗密欧；然后由第二自我把构思实现出来。演员创造人物的天才，就在这种双重生活之中。

……在演员身上，第一自我对第二自我进行加工和处理，直到它变形，从而逐渐形成一个理想的人物形象为止——一句话，直到他利用自身完成了他的艺术品为止。^①

从上面所引证的这段文字中可以看出：一方面哥格兰十分精辟地阐述了演员在创作中存在着两个“自我”的特点，指出了演员在创作中所存在的矛盾；但另一方面，他在演出中是把情感排除在外的。他还曾非常明确地指出：“第一自我是灵魂，第二自我是肉体。第一自我是理——也就是我们中国朋友所谓的天道。第二自我之于第一自我，犹如辞之于理，它是一个以服从为惟一职责的奴隶。”并且他还认为第一自我支配力越强，艺术家就越伟大。“理想的境界是：第二自我（肉体）像雕塑家手里的一堆柔软的黏土，可以随心所欲地把它捏成不同的形状——罗密欧那样的翩翩公子，理查三世那样的外表丑陋而智力过人的驼子，费加罗那样的脸如狼狗、大胆莽撞的仆人。”^②从这段言论中，我们就可以看出哥格兰所说的第二自我，只是不包括演员的情感在内的演员的肉体而已。

从他在创作实践中的一个具体事例也可以看出这一点。有一次，他在演出中动了真情，流下了眼泪，演出结束之后，在接受了观众为他的演出而给予的赞美之后，他在后台把同台演员都召集到一起来，然后对他们说，今天我在舞台上真的流泪了，我很抱歉，这种事以后决不会再发生了。这个例子可以说明哥格兰认为在演出中真正动情是一个不可饶恕的错误。

由于他坚决反对在演出中演员的情感参与创作，为此他还十分强调地指

① [法] 哥格兰：《演员的双重人格》，邵牧君译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1984年版，第104页。

② [法] 哥格兰：《演员的双重人格》，邵牧君译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1984年版，第104—105页。

出：“我重复一遍：艺术不是‘合一’，而是‘表现’。”这就使他所坚持的主张被人们称之为“表现派”。

应该指出，表现派在完成角色的创造过程中，并不是完全没有体验，只不过是把体验作为寻找角色外部表现形式的手段而已。正如斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样：“在这派艺术（指表现派的表演艺术）里，演员在家里或者是在排演中也会一次或几次地体验自己的角色……不过他们一次或几次地去体验角色只是为了要发现情感自然流露时的外部形式，发现了这种形式以后，就借助于训练有素的肌肉，学会机械地重复这种形式。这就是表现角色……可见，在这派艺术里，体验并不是创作的主要步骤，而只是演员以后工作的一个准备阶段。这工作就是探索那种能够清楚地说明舞台创作内容的外部艺术形式。”^①

哥格兰的表现派的观点是和他的演剧观分不开的。他认为：“艺术，总的来说，我认为包含着大量的美，在美的外表下包藏着更大的真实，美使真实显得讨人喜欢。”并且，他还说：“艺术不是真实的生活，甚至不是真实生活的反映。艺术本身就是一个创造者，它创造自己的生活——一种不受时间和空间限制的、由于抽象而变得美的生活。”因此，他认为表演艺术“除了表现真实以外，还应当具有优美的诗意并表现理想”。所以他极力主张：“演员并不是在生活，而是在表演。他对他所表演的对象保持着冷静的态度，而他的艺术却必须是完美的。”因此，他旗帜鲜明地反对自然主义的表演，他认为自然主义的表演也不可能真正地达到真实。他明确地宣称：“我是永远拥护自然而反对自然主义的！”

哥格兰是从他自己的创作实践中生发出这种观点的。有一次哥格兰在演出中扮演一个醉汉，由于他太疲倦了，所以他在演这个醉汉睡觉时竟然真的睡着了，而且还打起了呼噜，一直到演出结束时才被同伴弄醒。其实，这段戏他除了睡觉之外没有任何别的行动，因此，即使是真的睡着了也没有什么问题，而且可以说是更加真实了。但是哥格兰一再地谴责自己是犯了一个“可耻”的错误。为什么呢？因为他认为自己在无意之中陷入了自然主义的表演。在他看来，自然主义是以“真”凌辱了“美”，而结果也并没有创造出“真”来。虽然他在舞台上真正地睡着了，但台下的观众竟说他“打呼噜打得不自然，不优美……总之，天底下没有人这么打呼噜”。这就使哥格兰想起了一个有趣的故事：丑角摹仿小猪叫，人们为他鼓掌叫好；农夫说他也能摹仿，说着揪了一下藏在斗篷下的一头真的小猪的耳朵，小猪叫了，但大家都说叫得不像。因此，哥格兰不无感慨地说：“小猪叫得一定很好，但那不是艺术。自然主义的错误也在这里，它总是迫使真猪叫。”从这里就可以体会到，在真与美的关系

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1983 年版，第 148-149 页。

上哥格兰主张“在美的外表下包藏着更多的真实”。^①

哥格兰的这种观点代表了表现派的表演观念。狄德罗就认为注重体验的演员，即他所谓“敏感”的演员的创造将会破坏美感，而且演员所能表现的容量很小，并且很难创造出“整体和谐、一致”的完整的人物形象。因而他坚持主张演员在表演中必须要创造出“理想的典范”或者“理想的范本”。他认为：“演员演戏，根据思维、想像、记忆、对人性的研究、对某一理想典范的经常摹仿……在他的脑内，一切是有步骤的、组合的、学来的、有顺序的；他的道白不单调、不刺耳。热情有它的进度、它的间歇、它的开始、它的中间、它的极端。”“一旦提升到她们所塑造的形象的高度，她就得控制住自己，不动情感地复演自己。”所以演员运用的是“纯粹的一套练习和记忆的功夫”。“仔细用心地表现那些骗你感情的外在记号”，而“完成一切的不是他的心，而是他的头”。^②

由于他们的表演观念，表现派坚持在表演中排斥情感的参与。但是，另一方面，他们认为表演艺术的“出发点无论如何应该是性格”，因此非常反对不能创造出性格的“本色”表演。哥格兰就说：“有些人身上的第二自我（或自我）不服从指挥，他们自己的个性对他们所起的影响过深，以致难以摆脱，结果他们不但没有使自己的个性服从于角色的，并按照角色的形状打扮自己，反而让角色迁就自己，按照自己的形状来打扮角色。”^③在他看来这样的演员的表演，尽管其中有的“极有天才的艺术家也可能通过这种方法获得很高的成就”，但也是比较差的。因为他认为，表演上的“自然”不应当成为唯一的注意目标，不管多么自然，也决不能成为创造角色的出发点。因此，表现派的演员在准备角色阶段，总是先找到自己所要扮演的角色的最满意的形象，然后通过反复的练习使自己的身体去摹写出这一形象。这就可以看出，表现派在表演上追求的是一种具有鲜明性格特征的“理想的范本”的创造。

表现派的另一个特点，就是十分重视表现的技巧，对形体、声音和语言的表现力都给予特殊的关注，并要求演员必须进行刻苦的训练。在他们看来，只有演员能够随心所欲地驾驭它，才能被称之为是一个伟大的演员。

因此他们十分强调声音训练的重要，认为：“真正合乎分寸的音调变化具有不可估计的力量，一声音调高低恰合情境的喊叫，要比世界上所有那些漂亮

① [法]哥格兰：《演员的双重人格》，邵牧君译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1984年版，第104—105页。

② [法]狄德罗：《关于演员的是非谈》，李健吾译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1984年版，第105页。

③ [法]哥格兰：《演员的双重人格》，邵牧君译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1984年版，第105页。

的外部动作更能感动观众。因此，演员首先应当研究发音。”并且要通过声音的训练使之达到“特别柔驯、富于表现力和音调变化。声音应该根据角色的要求而变化：温柔、圆滑、巴结、嘲讽、粗鲁、急切、仁慈、失望。你应当善于把握从洞箫到号角之间的一切变化”。甚至要达到“一个字必须仅靠发音的方式就能引来眼泪或笑声”。

在人物的外形与表情方面他们也同样勤于钻研，哥格兰就谈起过法国演员勒须欧。他说：“有一位名叫勒须欧的演员，是这种真正的肖像艺术的杰出人物。谁也没有能像他那样充分地利用自己的第二自我，扮演过那么多各不相同的人物性格，或具有那么丰富的表现力。那实在惊人。然而他还是如饥如渴地进行钻研。他家里有一间黑房，门窗紧闭，他总是带了服装、假发和他的全套行头，在里面对镜独坐，借着灯光试做各种面部表情。他在找到合乎他的真实标准的理想表情之前，总要进行二十次以至上百次的修改，直到最后他能说：‘对，他就是这样的。’”^①

表现派的这种表演观念，对戏剧表演有着巨大的影响，许多优秀的表演艺术家支持他们的观点。即使有的人并不全盘接受他们的观点，但在某些方面仍然表示赞赏。例如，斯坦尼斯拉夫斯基虽然不同意表现派的观点，但对它也不是全盘否定的，而且承认表现派是表演艺术中的一个流派。于是之也十分赞赏哥格兰关于人物形象塑造方面的一些观点。

二、体验派的观点

在表演观点上与表现派相对立的是体验派。体验派的演员们都非常重视对角色的内心生活的体验，认为演员应该深入到角色的内心生活中去。他们还认为不应该把演员的情感排斥于表演创作之外，演员在创造人物形象时一定要创造出角色的情绪体验来。

在与哥格兰进行论争时，意大利演员萨尔维尼十分明确地指出：“我相信每一个伟大的演员应当是，而实际上也是被他所表演的情绪感动的；他不仅要一遍一遍地感受到这种情绪，或者在他背诵台词时感受到它，而且他必须在每次演出这个角色时（不管是演一次或一千次），都或多或少地感受到这种情绪。他能感动观众到什么程度，也正决定于他自己曾感动到什么程度。”他还十分尖锐地反驳哥格兰的观点：“如果我对哥格兰先生那种表达得十分清楚而有力的意见理解得没有错的话，那么他的主张便是：一个演员不管他所表演的情感多么强烈，他都应当十分冷静和镇定，他应当仅仅装些假，设法使观众相

^① [法] 哥格兰：《演员的双重人格》，邵牧君译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1984年版，第104页。

信，他已经真正感受到了角色的情绪，他应当用脑，而不是用心来进行表演——如果可以用这两种生理器官来代表两种截然不同的艺术工作方法的话。哥格兰先生的的确确是相信他这一套有些似是而非的理论，并且力图把它付诸实践的，关于这一点，我从来未有过任何怀疑。虽说他是这样一位有修养的、多才多艺的艺术家，我在欣赏了他的表演后，却不止一次地深深感到，在他全部异常精彩的表演中，总像是缺少点什么似的；我想，这种很显然的缺点，是由于堪称世界上最熟练的艺术家之一的哥格兰在有意地轻视自己，轻视他完全有能力将之提高到很高境界的艺术。一个演员如果没有感受到他所表现的那种情绪，他只不过是一个灵巧的机械师而已，他只是在转转轮子，开开发条，好让他扮演的傀儡显得栩栩如生，……总之，演员的特殊标志是感受力，至于其余的东西，则仅仅是一切艺术所共有的机械的一面。”接着他又针对哥格兰所说的在舞台上睡觉的例子进行批驳，他说：“我不妨在这里借用一下哥格兰先生本人提供给我们的一个例子。他说有一次他在登台前就已经觉得很疲乏，后来在台上假装睡觉时真睡着了，并且鼾声大作，完全弄假成真。结果——他告诉我说——他那次打鼾演得再坏没有了。当然是这样，因为他既已睡熟，便不能控制他那匹感受之马，因此它就撒蹄乱跑，不知把他带到何处去了。但如果哥格兰先生在他的经验中有时也曾经在头脑十分清醒的同时流下过真的眼泪，并且还能够把这些真的眼泪导入他的艺术感觉所指点的正确方向，那么，观众是决不会说这些真眼泪没有完全假装出来的眼泪那样感动人，说那些真眼泪是理智的而非感情的产物等等之类的话的。”^①

另一位体验派的英国演员亨利·欧文也反对狄德罗的观点，他说：“有必要警告你们提防狄德罗那套被说得天花乱坠的理论，即认为演员是从来不动感情的。”欧文认为：“能把自己的情感化成他的艺术的一部分的演员，并不比一个自己永远不动情感而只是对别人的情感进行观察的演员来更胜过一筹吗？……这种善于把强烈的个性的感染力和深湛的艺术修养结合起来的演员，都必然比那种缺乏热情的演员有更大的力量感动观众，因为后者全凭技艺来模仿他从来没有体验过的情感的。”^②

从萨尔维尼和亨利·欧文的这些论述中，我们不难看出，体验派的演员认为在表演中演员的情感应该是演员用来进行创作的材料。因此，演员在表演中就必须投入，必须真正去感受，并且在感受中创造出角色的情绪体验，否则表

① [意] 萨尔维尼：《演员的冲动与抑制》，陈斌译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1984年版，第103-104页。

② [英] 亨利·欧文：《表演的艺术》，盛葵阳译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社1984年版，第104页。

演艺术就失去了它真正的生命。

但是，体验派的大师们也不认为灵感式的表演和不受控制的激情在表演中是正确的。萨尔维尼就很反对一些演员演戏只靠“情感的冲动左右着自己”。他曾经十分尖锐地批评过一位当时在美国十分走红的女演员。他说她“尽管是天才，这类人也不能算是名副其实的艺术家的。那种毫无节制、未经提炼、而且与剧情并不合拍的情感表现是一种几乎近似歇斯底里症的病害”。^①

亨利·欧文同样反对这种全凭灵感的自然主义的情感发泄。他曾谈到英国一位名叫凯恩（亦译为爱德蒙·金）的演员，他说这位演员在一次扮演奥赛罗时激动得直让人担心，害怕他真的会把扮演依阿古的演员给扼死了。他十分明确地表示：“我并不提倡大家像凯恩那样过于放纵情感。”^②由此可以看出，他们一方面认为演员的情感应该参与表演的创作；但是，另一方面，他们同时认为这种情感应该是有节制的、受演员约束的。而起这种约束作用的力量就是亨利·欧文所说的演员的“深湛的艺术修养”。他认为这种艺术修养在控制演员的情感时尽管也表现为一种理性的方式，但是，这是一种趣味盎然、灵活机动的理智，而决不是冷冰冰的僵硬闸门。这种艺术修养不仅不会把演员的情感封闭起来，而且还能够引导演员去感受角色的细致的情感变化，进而把握住一个角色的“内心真髓”。

斯坦尼斯拉夫斯基同样也十分强调表演艺术中体验的重要性。他认为演员的表演应该是：“要在角色的生活环境中，和角色完全一样正确地、合乎逻辑地、像活生生的人那样地去思想、希望、企求和动作。演员只有在达到这一步以后，他才能接近他所演的角色，开始和角色同样地去感觉。”接着他就说：“用我们的行话来讲，这就叫做体验角色。”他还非常强调地指出：“体验帮助演员去实现舞台艺术的基本目的，就是：创造角色的‘人的精神生活’，把这种生活用艺术的形式在舞台上传达出来。可见，我们的任务不单是通过角色的外部表现来描绘角色的生活，而更重要的是在舞台上创造我们所描绘的人物和整个剧本的内在生活，使我们本人的情感适应这个别人的生活，把自己的心灵元素奉献给这种生活。”^③斯坦尼斯拉夫斯基由于强调体验在表演艺术中的重要作用，并且十分系统地总结了前人的经验，在不断探索中创造出一套科学的、有自己的艺术观和演剧观、和“运用有意识的技术达到下意识地创作”

① [意] 萨尔维尼：《演员的冲动与控制》，陈斌译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社 1983 年版，第 144 页。

② [英] 亨利·欧文：《表演的艺术》，盛葵阳译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社 1983 年版，第 144 页。

③ [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1983 年版，第 144 页。

的方法，形成了著名的斯坦尼斯拉夫斯基体系，在表演艺术领域里做出了杰出的贡献。斯坦尼斯拉夫斯基一生都在不断地探索表演艺术的真谛。到了晚年，他又创造出心理—形体行动方法，从而寻找到一种在体验的基础上进行再体现的方法，在表演艺术的理论与创作实践上都达到了一个高峰。

三、布莱希特的“间离效果”（或“陌生化效果”）

在了解表现派与体验派的观点时，不能不提到德国戏剧家布莱希特在表演问题上的看法。

布莱希特以自己的理论与实践创建了史诗戏剧，成为人们公认的不同于斯坦尼斯拉夫斯基体系的另一出戏剧体系。这一体系是在 20 世纪 40 年代与当时泛滥在戏剧舞台上的资产阶级为艺术而艺术的思潮进行的斗争中逐步形成的。他致力于创建一种真正能够反映 20 世纪人类生活特点的新型戏剧。他说：“由于人类共同生活方式的不同，各个时代的娱乐自然也是不同的。在僭主统治下的希腊城邦的民众，一定跟路易十四的封建宫廷里的娱乐不一样。戏剧必须提供人类共同生活的不同反映，不仅是不同的共同生活的反映，而且也要提供不同形式的反映。”布莱希特认为：20 世纪不同于过去的时代，它已经是一个科学的时代，而在这样的一个时代中，一方面人类活动的范围无限地扩大了；另一方面，人与人之间的关系也越来越复杂了，“事实上人类相互之间的关系比以前更令人难以洞察。他们共同经营的巨大企业，似乎使他们愈来愈向两极分化，生产的高涨引起了贫困的高涨，在开发自然的过程中仅有少数人从中获利，而且是通过剥削人的方式。凡可能给所有人带来进步的东西，都成了少数人发迹的契机，并且愈来愈多地把生产出来的物资，用于为巨大的战争制造破坏手段。在这些战争里，世界各国的母亲们把她们的孩子搂在怀里，惊恐地仰望天空，注视着那些杀人的科学发明。”^①因此，他主张戏剧应该更广泛、更深刻地反映今天的社会生活，而不只是作为人们在茶余饭后的一种享受，更不应该是用来粉饰生活、麻醉人民群众的工具，它应该起到改造社会，推动社会前进的作用。布莱希特把他所主张并通过实践建立起来的这种戏剧称为史诗戏剧。在这种戏剧中，他力图运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点来认识生活与反映生活。在剧本的写作上，突破“三一律”的编剧方法，在戏剧的结构形式上，采用一种非常自由的方式，力求从多侧面展示生活本身广阔的内容，使观众能够通过众多的人物场景来审视生活真实的面貌和生活的复杂性、矛盾性，最终引发人们的思考，激发人们变革社会现状的热情，使戏剧真正能

^① [德] 布莱希特：《戏剧小工具篇》，张黎译，见《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社 1980 年版，第 8-9 页。

够起到解释世界与改造世界的积极作用。

基于这种观点，布莱希特在史诗戏剧的理论与演出方法中提出了“间离效果”（也有人译为“陌生化效果”）的理论与方法。有人根据这一点，就认为布莱希特在表演上的主张是表现派的，和斯坦尼斯拉夫斯基的观点是根本对立的。这当中多少是有一些误解的。“间离效果”或“陌生化效果”应该说是—一个美学上的概念，同时也是一种演剧的理论与方法。它最基本的意思是演出的创造者应该运用艺术的方法，把生活中平常的人们已经司空见惯的现象变成不平常的，让人们可以从中发现事物的因果关系，揭示出事物深刻的矛盾性质，激发人们用一种新的目光去审视世界，并且从中认识到改变世界上存在的不合理现象的必要性。

这种“间离效果”或“陌生化效果”，当然也会对演员的表演有特殊要求。我国戏剧家黄佐临曾经就此问题作过非常精辟的阐述：

布莱希特所采用的名词——~~灾难电报上译成词~~——在我国有几种翻译，如“间离效果”，“离情作用”，“陌生化效果”等。其实如果我们将它译成“破除生活幻觉的技巧”可能比较直截了当，容易理解，至少它能明确问题。

从这个原则出发，布莱希特要演员创造角色时采用反证的方法，即寻找对立面的方法，看了事物的正面，必须再看看反面，不可把任何事物看作一成不变，而轻于接受，必须以研究的态度去反复分析、思考。在排演时，演员可以用导演示范那样采取“第三人称”来钻研台词（如：“我来了！”即成为“伊伊说：‘他来了！’”），以保持演员的客观地位，他可以用“过去式”或“舞台指示”，把作者的话说出来。这样演员与他所扮演的角色之间可以保持相当的距离，从而有可能冷静地、正确地处理角色。

……

总之，在表演技术上，主要运用“破除幻觉技巧”。这种技术的含意就在于诱导观众以批判的角度去对舞台上表演的事件。“破除幻觉技巧”的好处，在于它能引导观众对司空见惯的事物抱分析批判的态度。^①

从黄佐临的这段解释中就不难看出，“间离效果”或“陌生化效果”主要还是一种处理角色的方式，而并不是指体验与体现这两者之间的关系。例如，在《伽利略传》中，庇拉尔明这一人物在未升为教皇之前和伽利略是好友，

① 黄佐临：《我与写意戏剧观》，中国戏剧出版社1985年版，第55—56页。

并且是一个有科学头脑的人，但是，当他升为教皇时，他就从人变成了“神”，而且由于他所处的地位和他所代表的教会的利益，就不由自主地站到了伽利略的对立面，参与了对伽利略的迫害。戏中有一段当他升为教皇时穿衣服的戏，黄佐临在处理这段戏时，一方面处理让蚊子去叮他的腿，他还去拍打蚊子，以说明他还是一个人。但是，另一方面在这个穿衣服的过程中，则让人们看到底拉尔明从一个和蔼亲切的“开明人”，逐渐成为了一个神权的代表，与此同时，对伽利略的态度也发生了变化。黄佐临在谈到这场戏时说：“教皇穿衣服，这一点要告诉人们伽利略的朋友底拉尔明当了教皇，本来是普通人，但一件件衣裳往身上披，由人变成神了，不要让观众只管欣赏教皇怎样穿衣服。”他还说：“教皇从人变成神，是微妙的。观众不可能一下子理解这一点。作者构思非常好，明明是人，转过脸来就成了神，要统治人。”^① 在生活中经常可以看到有的人由于地位的变化而与以前判若两人，在这段戏的处理中，演员就把这种司空见惯的现象在穿衣服这样一个过程中突现了出来，使人不得不去思索，并且认识到人的这种变化，不仅仅是由于某个人的性格因素在起作用，更主要是一种社会的力量在左右着他。这就是“间离效果”或“陌生化效果”所起到的作用。

但是，也应该指出，“间离效果”或“陌生化效果”的产生与演员在表演时的状态是有着密切的联系。布莱希特指出：“为了制造陌生化效果，演员必须放弃他所学过的一切能够把观众的共鸣引到创造形象过程中来的方法。既然他无意把观众引入一种出神入迷的状态，他自己也不可以陷入出神入迷的状态。他的肌肉必须保持松弛，比如说拉紧脖颈筋肉的一次扭头，也会像魔术一般吸引观众的目光，有时甚至吸引着观众的脑袋，这样，关于这种姿势的任何推断或者感情活动都会被削弱。他的道白方法须摆脱牧师讲道似的庸俗单调和拖长尾声，这种方法能使观众昏昏入睡，从而忽略道白的思想。纵然是表演一个神经错乱的人，他自己也不能癫狂若痴；否则观众怎样辨认出神经错乱者的原因何在呢？”所以，“演员一刻都不允许使自己完全变成剧中人物。‘他不是演李尔，他本身就是李尔’——这对他是一种毁灭性的评语。他只须表演他的人物，或者说得更确切些，不仅仅是体验他的人物；这并不意味着，当他表演热情奔放的人的时候，本身仍须无动于衷。只是说，演员自己的感情，不应该与剧中人物的感情完全一致，以免使观众的感情完全跟剧中人物的感情一致。在这里观众必须具有充分的自由。”^② 布莱希特要求演员在表演时应该

① 黄佐临：《我与写意戏剧观》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 152-153 页。

② [德] 布莱希特：《戏剧小工具篇》，张黎译，见《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 103-104 页。

头脑冷静，但却并不排斥演员可以与角色产生“共鸣”。当有人说到他是反对与角色产生“共鸣”时，他明确地回答道：“我？不。在排练的一定阶段我是主张共鸣的。但是还必须补充一点，即演员要对他与之共鸣的角色持有一定的态度，以估价这个角色的社会作用。盖绍涅克，昨天我建议您要与您扮演的富农共鸣，因为我觉得您只是表现了对角色的批判，而没有表现角色本身。而魏格尔今天在表演拖着冻僵的身子靠壁炉旁坐下时是与角色共鸣的。”^① 布莱希特的夫人魏格尔在布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》中扮演的母亲，她在表演时许多地方都充满激情。但是，如果仔细分析她的表演，就可以发现在她所表现出来的激情之中，除了有与角色相似的情绪体验之外，还包含了演员对角色的态度，也可以说是演员的一种带有情感色彩的“评价意识”。因此那种认为布莱希特完全反对演员应该有体验的说法是不够准确的。应该说，布莱希特既重视体现，同时也并不反对体验。从某种意义上说，他主张体验与体现的统一。不过这种统一是在演员的驾驭下，在表演时创造出一种评价意识，产生出一种批判的效果来。观众在接受这样的表演时，也就不是认同，而更多的是从容不迫地去欣赏和认真严肃地去思索人生与社会问题。

引述表现派与体验派的争论，介绍布莱希特的一些观点，目的不只是为了介绍表演艺术史方面的知识，而更主要的是为了从中吸取有益的、合理的意见，进一步去探讨表演艺术中体验与体现的关系问题，真正树立起一个正确的表演观念。

要树立正确的表演观念，首先应该明确以下两个关系：即演员与角色的关系和内部与外部的关系。

第二节 演员与角色的关系

表演艺术的主要特征之一既然是演员要“化身成角色”，因此，就必须解决演员与角色之间所存在的矛盾。

演员，作为一个创作者，当然应该起主导作用。他必然是以自己的认识水平去分析和认识角色，以自己的创作方法和专业技巧去塑造人物，并且在整个创作过程中把握创作方向。因此，演员的生活素养、思想修养、艺术修养与专业技巧，对创作来说都具有重要的作用。

但是，另一方面，演员是在剧作家所创造的文学形象的基础上进行再创造。这个文学形象是剧作家以文字和语言创造出来的，它有它自身的客观标

^① [德] 布莱希特：《斯坦尼斯拉夫斯基研究》，李健鸣译，见《布莱希特论戏剧》，中国戏剧出版社1980年版，第104页。

准，即它在一定的程度上，给演员的创造以规范。例如，无论谁去演林黛玉，虽然是以自己的条件与修养去进行创造，但是她都要按照曹雪芹和改编者所塑造的林黛玉的文学形象为基础去进行创作，最终都要达到林黛玉这一形象的客观要求。这就说明演员既是创作者，但同时又要受到角色的文学形象的制约。从这个意义上讲，演员的创作不应该是自我表现，他（她）总是在创造一个特定的角色。既然演员的创作必须从自身出发，即根据自身的条件与自己各方面的修养去创造角色，但是又必须要创造出一个与自己不很相同或者说很不相同的人物形象，因此演员与角色之间就不可能不存在矛盾。

演员与角色之间的矛盾，虽然与其他艺术创作一样是创作者与所创作出来的艺术作品之间的矛盾，但是，由于演员是以自身为创作的材料和工具，所以就有它的特殊性。这种特殊性就是演员在创作的过程中，自始至终都存在着两个自我：即第一自我（演员）与第二自我（角色）。或者说演员在创作中过着一种双重生活，即演员在创作中既有演员本人的创作生活与创作感受，如演员创作时的心境与在创作中对自己创作的优劣的感觉；同时，还必须过着角色的生活，感受所扮演的人物的心理生活，也就是说要生活在角色的规定情境之中，并且去感受人物的喜怒哀乐。第一自我与第二自我的辩证统一，双重生活的协调与促进，也是演员必须解决的矛盾。

怎样才能解决这一矛盾呢？途径只能是演员从自我出发，运用正确的创作方法，最终创造出特定的人物形象——角色。由于演员在角色的创造中，只能以其自身作为创作的材料与工具，所以不论是与自己有多么不同的角色的创造，都必须从自我出发。因为演员本人正是其角色创造的现实物质基础，离开了这个基础，就根本谈不上有什么角色的创造可言；但是，演员又不是角色，不论演员所要扮演的角色和演员本人何等相似，都决不可能等同于演员本人。演员需要在分析、研究的基础上，通过想像和体验，抑制演员本人与角色相悖之处，发展与角色相似之处，在可能的范围里改造自己以适应角色的要求，在表演时做到“此时、此刻、我就是”这样一种假定的状态，最终“化身成角色”。

在这个“化身”的过程中，演员当然是主导者。无论是分析、研究还是想像和体验，以及利用、抑制和改造自己以适应角色，直到最后去表演角色，都必然是在演员的控制下进行的。完全的“忘我”是不可能的，也是不正确的。事实上演员表演时，即使是在最激情的瞬间，也不可能完全地“忘我”。在舞台上表演时，还一定会感觉到观众的反应，演员在创作中必然存在着这样一种对自己的表演的控制。因此，真正优秀的演员永远是有意识地或者是在意识的深层清醒地主宰着自己的创作。

但是，这是不是说演员的情感就不应该参与创作呢？或者像表现派所主张

的那样，在准备角色的阶段允许体验，而在演出时则把情感完全排除在外呢？这样做显然也是不正确的。既然角色是演员创造的最终目的，那么，对角色的客观要求中就包括角色的情感在内。角色的情感应该是一个完整的角色的非常重要的组成部分。如果演员不能创造出角色的情绪体验，就不能说完成了一个完整的人物形象的创造。从另一方面来看，演员本身就是一个有机的整体，他的内部和外部是有机地联系在一起的。如果非要在做出痛苦的表情时让自己的内心完全无动于衷，或者是在欢快地大笑时内心保持完全的平静，事实上都将扼杀这种有机的联系。

正确的表演应该是：演员在创作中一方面始终清醒地把握与控制着自己的人物的创造；另一方面则又必须全身心地投入，包括情感的投入。演员是在引导着自己进入角色，是运用自己的生活与艺术上的修养、利用自己的身体与心灵来创造角色，在利用时既要发挥自己与角色相近之处，又要抑制其与角色相悖之处，一切都要经过提炼和加工，最终以角色的要求，也可以说是以“理想的范本”为归宿。演员与角色的矛盾由演员来统一，但是，最终应该统一于演员所要扮演的剧本中的角色。

第三节 摇内部与外部的关系

所谓内部与外部的关系，实际上是演员在创造角色时体验与体现的关系。演员要想创造出活生生的人物形象来，就不能不面对这一问题。

我国戏曲表演艺术家们常说“情动于衷而形于外”，还说“容动而神随，形现而神开”，比较正确地阐明了演员在创作中体验与体现的关系。也就是说，演员在表演创作时，对角色的内心生活和思想情感的体验应该起主导作用，是基础，在人物的创作上有着决定性的意义；外部的体现应该是在体验的基础上产生的，是从属，但反过来又为表现人物的内心生活与思想情感服务。这就是内部与外部的基本关系。

在演员的创作中，从接触剧本开始一直到人物形象创作的完成，也就是说在演员孕育角色和在观众面前表演角色的整个过程中，都不能离开体验。这里所说的体验，既包括演员本人对人物的情感态度，也包括演员对人物的内心生活与思想情感的感受，即对人物在其所处情境中的情感体验。离开了体验，演员的创作无法进行，同时也无法寻找到准确的表现形式。因此，从某种意义上说，体验之所以是基础，是由于它赋予了人物以真实的生命。离开了体验所表演的人物，往往只能苍白地表现出一个角色的躯壳，或者是搬用一些早已司空见惯的模式来替代在活生生的体验基础上产生出来的准确、鲜明、生动的外部体现，结果只能使演员所扮演的人物失去打动观众的力量。所以，在表演创作

中，演员能不能够深入地去体验人物的内心生活和思想感情，是鉴别演员在表演上是真实还是虚假的分水岭。

体验是基础，而体验的目的完全是为了人物的创造。因此，演员在创作中，决不能是为体验而体验。记得赵丹曾经说过一段往事：在 20 世纪 40 年代，他曾经与一位当时十分著名的演员一起演戏。有一次，这位名演员在演到十分激情的时候，不仅声泪俱下，而且流出来的鼻涕还耷拉在嘴上。赵丹看不过去，就伸手想去替他擦鼻涕，而这位演员却推开赵丹的手，下台之后还责备赵丹不该去擦他的鼻涕，然后说：“那是艺术！”像这样的沉醉于自我体验之中，根本不考虑观众审美需要的表演，已经很难说与艺术的创造有什么关系了。这种所谓的“体验”无论如何是不值得称道的。

体验是基础，体现只能在体验的基础上才能产生。但是，这并不是说有了体验，就一定会自然而然地产生出外在的表现形式，特别是产生出准确、鲜明、生动的表现形式。任何一个演员要想在表演中获得准确、鲜明、生动的表现形式，一方面必须在声音、语言、形体与表情等表现能力上训练有素，使自己在演出中表现其内心体验时，能够在物质上有所依托，无论是在表现细腻入微的情绪变化还是激荡澎湃的巨大激情时，都能够具有表现的能力，从而应付自如；另一方面，则要求演员必须在体验的基础上去，不断地去探索、寻找、研究和琢磨最能够表现出其内心体验的外部形式，使其准确、鲜明、生动。正如亨利·欧文所说：“人们常常认为伟大的演员是依靠一时的灵感的。没有比这种想法更荒谬的了……一个伟大的演员的惊人之笔，一般都是经过仔细的估量、研究和琢磨的。”^①人物的内心活动要想真正能够准确、鲜明、生动地表现出来，是要经过演员创造性的劳动才可能达到的。声音的高低、强弱，语言的重音、顿歇处理，语调的抑扬顿挫，身体姿态的变化，手势与表情的配合等等，都是需要演员去精心雕琢的。只有这样，人物的内心体验，才有可能得到最充分的表现。

体验与体现的目的是为了塑造出一个真实、生动的人物形象，因此既不能单纯为体验而体验，但也不能忽视体现的重要性，更不能脱离了体验的基础而仅仅去追求表现的形式。体验与体现是形与神的关系，它们是互为表里，缺一不可的。没有体验的表现必然是苍白的、缺乏感染力的；然而有了体验但找不到鲜明的表现形式，即使是最丰富的体验也难以得到完美的体现，同样也难以动人心魄。所以，一个演员要想创造出真实动人的人物形象，一方面必须要有十分真挚、深刻的体验，另一方面还要努力地去探求精确的表现形式，只有这

^① [英] 亨利·欧文：《表演的艺术》，盛葵阳译，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社 1984 年版，第 104 页。

样，才有可能使他所创造出来的人物达到“形神兼备”的境界。

在戏剧表演艺术中，正确地认识演员与角色的关系和内部与外部的关系是十分重要的。因为只有在对这种关系的正确认识的基础上才有可能形成正确的表演观念。不论戏剧艺术在发展的道路上出现了什么新的特点，在表演上所要解决的问题，从根本上说仍然是这个问题。

第四章摇行动——表演艺术的基础

在一切以演员自身为创作材料与工具，并以自身“化身”为人物形象的表演艺术，如戏剧、电影和电视剧表演中，都以行动作为它的基础。斯坦尼斯拉夫斯基曾经明确指出：“在舞台上需要动作。”^①“动作、活动——这是戏剧艺术、演员艺术的基础。”^②

为什么说行动是戏剧艺术、演员艺术的基础呢？

应该认识到，戏剧艺术在反映现实生活时，它的主要手段是行动。早在古希腊时期，亚里士多德在论述悲剧的性质时就已经指出：“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿……摹仿的方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法。”他还说：“有人说这些作品（指戏剧作品——编者注）所以称为摹仿，就是因为借人物的动作来摹仿。”^③这说明在戏剧艺术发展的最早期，已经有人认识到戏剧艺术在反映现实生活，即所谓摹仿时，就是以行动为基本的手段，而且，他们还把戏剧与其他艺术形式在反映现实生活时的不同手段，也明确地区分开了。

今天，无论是纵向地观察戏剧艺术发展的历史，还是横向地对比东西方戏剧艺术，尽管在不同的历史时期，在不同的国度里，戏剧艺术出现了不同风格和流派的作品，戏剧家们在观念上存在着差异，但是，戏剧作品都没有离开以行动作为反映现实生活基本手段这个最基本的规律。所以，美国戏剧家贝克在谈到戏剧艺术的表现手段时，强调指出，戏剧历史表明，它主要是靠行动。而且行动是激动观众感情最迅速的手段。这都说明行动在戏剧艺术中的重要作用。

为什么行动在戏剧艺术中有着这样的重要作用呢？

戏剧艺术是由演员扮演角色，在舞台上当众表演情节、显示情境的一种艺

① 注：亦有人译为行动。作为戏剧艺术，特别是表演艺术专业上的一个术语，是同一外文词汇。如拉丁文的“~~菲~~”，英文的“~~菲~~”和俄文的“актнэность”，但在翻译时有人译为“行动”，有人译为“动作”，实际的含义是完全一致的，都是指有目的的行为活动。为了使这一意义上的“动作”与一般的抬手举足等形体动作相区别，本书一律采用“行动”一词。在引用文章时，为了尊重译者与原作者，凡原来用“动作”一词者，均不作改动。——编者

② [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 四卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1983 年版，第 287 页。

③ [古希腊] 亚里士多德：《诗学》，见《诗学·诗艺》，罗念生译，人民出版社 1984 年版，第 92-93 页。

术。首先，从戏剧的文学创作来看，它必须创造出供演员表演的故事情节，而故事情节只能通过人物的行动来展现。如果一个剧本没有行动，那就根本不可能有什么故事情节。

其次，从表演艺术的角度上说，剧作家所结构的故事情节只能是通过其所塑造的人物之间的相互斗争才能展现出来。而在戏剧演出中，这种展现只能通过演员的表演，才能把人物的生活、斗争在观众面前再现出来。如果演员要想使剧作家所塑造的人物真正地活起来，主要的手段就是靠人物自身的行动，也就是说，演员的艺术总是借演员来现身说法，即以演员自身为载体去直接表现剧中人物的行动。

人们在生活中，无论从事生产实践还是社会实践，都离不开行动。从最本能的生活需求的获得到最高级的精神生活的追求，从春种秋收的生产劳动到高、精、尖的科学发明，从一般的人际交流到最尖锐的生死斗争，都离不开人的行动。在生活中，人永远是行动着的。人类就是在持续不断的改造客观世界和改造主观世界的行动中进化发展，人的一生，实际上也就是不断为实现自己的理想而行动的一生。人们在生活中，可能会由于追求的目标不同、要求不同以及环境不同等主客观因素的差异，也许有的人行动积极一些，有的人行动消极一些，或者有时积极，有时消极，还可能在这方面行动积极，而在那方面行动消极，但是，世界上决不存在一个完全不行动的人。因为，这样的人根本不可能生存下去。所以，我们可以把这种有目的的行为活动——行动，看成是人的一种最本质的特性。

演员的艺术——表演，既然最直接地以人为表现对象，而且还要把剧本中的人物，以其自身为载体表现出来，那就必然是通过人物自身的行动来表现。在生活中，我们如果要了解一个人，不能只听他（她）自己的表白，而主要是看他（她）的行动。那么，演员在表现一个人物时，也不是靠叙述性的评价，而主要是通过人物自身的行动。

戏剧表演艺术在表现人的时候，也必然像黑格尔所说的那样：“能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作。人的最深刻方面只有通过动作才能见诸现实。”^① 例如《雷雨》中，蘩漪的性格是十分复杂的，但她那种不甘受屈辱，总是在追求自己的幸福，但在心灵上又有些扭曲的性格，不是依靠自己的表白与别人的评述，而是通过她要挽留周萍不让他到矿上去，拒绝喝药，请来鲁妈，辞退鲁贵、四凤，哀求周萍带她离开这个家，追随周萍去四凤家，报复周萍，让自己的儿子周冲阻止周萍与四凤出走等这样一系列的行动表现出来的。由此可以看出，所谓创造舞台人物形象，主要的就是要创造出人物的行动。

① [德] 黑格尔：《美学》第1卷，朱光潜译，商务印书馆1979年版，第106页。

斯坦尼斯拉夫斯基在认真地研究戏剧艺术和表演艺术的基础上，从理论上、实践上把人物形象的创造、表演中体验与体现的关系与行动联系在一起，为演员在舞台人物形象的创造上探索出一个可以把握的基本规律，最终发展成为“行动的体系”。它彻底破除了演员创作中那种不可知的神秘感，为演员掌握人物形象的创造，从方法上开辟了一条科学的途径。因此，一个演员如果要想真正掌握创造人物形象的方法，就必须明确行动在演员创作中的重要作用，并且通过学习与自我修养，在表演中掌握行动的基本规律。

第一节 什么是行动

有的演员，特别是一些没有经过正规训练的演员，往往总是想直接地去表演情绪，或者直接地去表演“形象”。还有一些演员，则是以在舞台、银幕或屏幕上常常可以看到的某种模式去表演。斯坦尼斯拉夫斯基在他所著的《演员自我修养》第一卷中，曾经十分生动地描述过这些种错误的表演，现在摘录几段：

“我们再来演一出新戏，”托尔佐夫（注：书中的表演教师）对马洛列特柯娃（学生）说：“这戏的内容是这样的：你的母亲失业了，收入也就没有了，她甚至没有什么东西可以典卖，来供你付戏剧学院的学费，因此你明天就要由于缴不出学费而退学，可是你的一个女朋友援助了你，她没有现钱，就给你带来了一只镶着宝石的别针，这是她所能拿出的惟一贵重的东西。朋友的慷慨行为很使你激动和感激。但是，怎能接受这样的赠物呢？你不能决定，老是推来推去。于是你的朋友把别针往布幔上一插，便往走廊那边去了。你跟着她出去。在那里你们演了很长的一场戏：劝说，推却，流泪和激动。终于你把赠物接受了下来，你的朋友也走了，你回到房间里来拿别针。可是……别针到哪里去了呢？难道有什么人进来把它拿走了吗？这房子里住着很多人，这是有可能的。于是你便开始小心翼翼，战战兢兢地去找。”

“现在你到台上来，我就会把别针插好，你要从幕布的皱褶里把它找出来。”

马洛列特柯娃走到幕后，托尔佐夫并不把别针插到幕布上，过了一会，他命令她走出来，她好像被谁从幕后推出来似的跳到舞台上，跑到舞台框前，当下又向后倒退，双手抱着头，惊慌得痉挛起来。……然后她朝相反的方向跑去，抓住幕布拼命乱扯一阵，接着把头埋在幕

布里，表示在寻找别针。她没有找到。就又飞奔到幕后去，同时还痉挛地把双手扼在胸口。显然，这是表示处在这种环境下的悲痛心情的。

“你觉得怎样？”托尔佐夫问。

“啊，亲爱的！是这么好！我简直不知道是多么好啊……我说不出，太好了。我是多么高兴啊！”马洛列特柯娃大声嚷着，一会儿坐下去，一会儿跳起来，一会儿抱着头。“我就觉得这样！我就觉得这样！”

“那很好，”托尔佐夫赞许她。“可是别针在哪里呢？”

“啊，是的！我忘了……”

“奇怪！”托尔佐夫说。“你这样去找它，还会把它……忘了。”^①

从这段描述中我们可以看出，这位忘了寻找别针的女演员是在直接地表演情绪。

下面是斯坦尼斯拉夫斯基对另一些演员表演的描绘：

普希钦演将军，后来又演农民，苏斯托夫用哈姆莱特的姿态坐到椅子上去，装出既不是悲伤又不是绝望的样子。威廉密诺娃在忸怩作态，戈伏尔柯夫向她求爱，是依照传统的做法，依照在全世界各国舞台上所做的那样来做的。^②

斯坦尼斯拉夫斯基在这段文字中，对直接地去表演“形象”和模仿表演的模式，同样是持批评态度。他认为在表演中这种做作的热情、做作的“形象”和机械的、模式化的表演是“我们事业中最普遍的错误”。他说：“真正的演员应当不在外表上模仿热情的流露，不在外表上抄袭形象，不依靠演员的程式机械的做作；而是真实地、象活生生的人那样去动作。不当去表演热情和形象，而要在热情影响下和在形象中去动作。”^③

斯坦尼斯拉夫斯基强调演员在表演中首先要抓住行动。但行动究竟是什么呢？苏联戏剧家查哈瓦指出：“动作——这乃是由意志产生的、有一定目

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 25 页。

② [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 25 页。

③ [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 25 页。

的、属于人类行为的活动。动作有两个基本特征：（一）由意志产生的；（二）有一定的目的。动作的目的永远是想改变动作的对象，或者如此，或者如彼地改造它。前面所说的这两个基本特征就把动作和情感从根本上区别开来了。”^①

如果剖析一下前面那位寻找别针的演员的表演，就可以看出，她的行动应该是“寻找”别针。但是，她并没有去真正地去寻找，而是直接去表演激动、表演悲伤，也就是说直接地去表演情感。

为什么演员在表演时应该真正地去行动而不该直接地去表演情感呢？

查哈瓦在回答这一问题时指出：

这些规则完全是由人类天性的自然规律中产生出来的。按照人类天性的自然规律，可以断言，任何行动，在开始以前，都必须有足够的要这样行动的愿望……当然，在我采取某种行动时，我们并不是永远能达到预定的目的的；因此，说服并不意味着说服了，安慰也并不意味着使人安静了；但在任何时候，只要我们愿意，我们都可以去说服人安慰人。因此，我们才说，任何行动都是从意志产生的。

但是谈到人的情感，那就恰恰相反了。因为人的情感是完全不由意志产生的，而且有时是与人的意志恰相违背发生的……人只能按照自己的意志去假装体验某种情感，而不能按照自己的意志去真正体验某种情感。可是，当我从旁观察这样一种人的行为时，我们通常不难看出他是在装假，于是我们说，他想要表现得颇受感动，但事实上并没有真正地感动；他想要表现愤怒，但不是真正在愤怒。

可是这种情形在演员在表演中不也是常常发生吗？演员在那里拼命体验，要求自己有情感，强迫自己有情感……在那里“挤”情感……当演员这样做的时候，他是与自然的规律直接矛盾的，他所做的恰恰违背了人类自然天性和斯坦尼斯拉夫斯基体系所要求于他的东西。

……

如果演员想要遵循天性的自然规律，而不是和这些规律作无望的斗争，那就不要硬向自己要求情感，不要拼命往外逼情感，“挤情感”……而要准确地决定自己的态度，用自己的想像来给自己所采取的态度找到根据，并用这种方式唤起行动的愿望（内心的行动要求）然后就行动起来。不必等待情感，你可以完全放心，在行动的

^① [苏] 查哈瓦：《舞台动作》，张守慎译，见中央戏剧学院编：《关于表演技巧问题》援引，近年版，第 105 页。

过程中，情感会不招而至，自己给自己找到所需要的表现形式。

……

因此，不是表演情感，而是行动。^①

查哈瓦的这段论述，十分清楚地说明了什么是行动以及演员为什么要首先抓住行动而不是去直接表演情感。

因此，演员在表演中首先应该把握住人物的行动，并且用行为动词为自己提出行动的任务，如请求、斥责、安慰、说服、劝解、驱逐、邀请、拒绝、解释等等。

必须明确指出：任何行动，都一定是心理—形体的活动。这也就是说，任何一个行动都具有心理和形体这两个方面，而且这两个方面是不可分离的一个整体。但是，为了使演员在掌握表演方法时对行动能有进一步的认识，还是可以把行动区分为形体行动与心理行动两种类别，尽管任何形体行动都会有心理的一面，而任何心理行动也都会有形体的一面。

所谓形体行动，往往是指那种为了达到自己的目的，主要靠消耗形体的（肌肉的）力量的行动。这类行动，虽然有时也会影响与改变对象的心理，但主要是对周围环境中某一个对象造成形体上的改变。例如体力劳动（挖渠、劈柴、打夯、挑水等等）；运动性的行动（打球、游泳、跑步、爬山、滑冰、做体操等等）；还有各种日常的行动（洗脸、梳头、穿衣、打扫房间、熨衣服、做饭等等）；此外，还包括人与人之间的许多行动，如拥抱、握手、爱抚、推开、追赶、搏斗、躲藏等等。

而心理行动的目的则不是改变物质的环境，而主要是改变人的意识（心理）。这种行动的对象不仅可以是别人的意识，也可以是行动者本人的意识。演员应该认识到心理行动的重要性，因为演员主要是通过这种行动，才有可能把所要演的角色和剧本的基本内容中所包含的矛盾斗争表现出来。

形体行动与心理行动之间是有着密切的联系。首先，形体行动可以作为完成某种心理行动的手段。例如为了请求某个人的帮助，你可能拉过一把椅子，请这人坐下，然后去给他沏茶，再递上一支香烟，帮他把烟点着，等等。这也就是说，在完成请求帮助这个心理行动时，需要去完成一系列的形体行动。在这种情况下，形体行动是从属于心理行动的，因此具有从属的性质。所以，假如要想正确和真实地完成这一系列形体行动，演员就必须使这些形体行动以充分的心理任务为依据。上面所说到的那一系列形体行动，如拉椅子、沏茶、递

^① [苏] 查哈瓦：《舞台动作》，张守慎译，见中央戏剧学院编：《关于表演技巧问题》援引近年版，第 103 页。

烟和点烟等，可以是为了请求某人的帮助，也可以是为了帮助某人。由此可以看出，心理任务不同，心理行动必然会使演员在完成其形体行动时具有不同的性质和不同的色彩。

形体行动的完成也会对心理行动完成的过程有影响。例如在点烟时，打火机没有气了，总是打不着火，这就会在你心里引起某种难堪的感觉，而这种情绪，就不可避免地会在完成最基本的心理任务时反映出来。

此外，形体行动与心理行动之间还有着另外一种相互关系，那就是这两种行动是平行进行的。例如一边在做饭，一边在和同演者争论着某一个问题的，这也就是说，在完成一系列的形体行动的同时，还在完成某种心理行动。在这种情况下，形体行动和心理行动之间并没有什么直接的联系。但是，这并不是说它们相互之间就不存在彼此间的影响。做饭和争论这两种行动之间在内容上是没有联系的，但是，在争论的过程中，对方不能听从自己的意见，于是，争执就开始了。而对方又根本不想听你的话，这时心里就动了火气，有可能就把做饭这个形体行动完全停了下来，甚至把锅铲“咣”的一声扔在菜锅里。这样一来，吓得对方不敢和你再争吵下去了。同时，完全也可能出现另外一种影响。如果在炒菜时发现炉子里的火不旺，需要往里面添煤了，这时就可能会中止与对方的争执，去搬煤球，对方也可能就会来帮着搬煤球。而在重新开始争执的时候，火气已经差不多全消了。此外，如果在争论的同时，演员所要做的饭恰恰是一种非常细致的点心，那么这种争执就必然会和做一些粗活时的争执完全不一样了。

总之，形体行动与心理行动之间是相互联系相互影响的。当形体行动从属于心理行动时，相互影响的主导方面是心理行动，因为它是主要的行动。而在形体行动与心理行动平行地进行时，主导方面则可能从一种行动转移到另一种行动，即从心理行动转移到形体行动，或者相反，从形体行动转移到心理行动，这就要看具体的情况，根据哪一个行动的目的对行动者的重要程度来决定了。例如，是做饭重要，还是在争论中说服对方更重要。这些就是形体行动与心理行动之间最基本的相互关系。

如果再深入一步去剖析行动的话，就可以看出，在完成心理行动时，由于所采用的手段不同，行动还可以分为形体性的（亦有人称之为表情性的）行动与言语的行动。

除此之外，如果从作用的对象的不同，心理行动又可以分为外在的行动和内在的行动。所谓外在的行动，是指以其他人物为对象的行动。这也就是说，这种行动的目的在于要改变同演者所扮演的人物的意识；而内在的行动则是指以改变行动者本人的意识为目的的行动。因此，凡是能够在行动者本人的意识（心理）中引起一定变化的行动，都可以称之为内在的行动。

第二节摇行动的三要素

演员在明确了什么是行动之后，在进行表演时，首先要把握的就是：我要做什么？

在生活中，人们在行动时总会给自己提出一个任务，这个任务就是：“我要做什么？”演员在表演时，同样也要给自己提出一个需要去完成的任务。例如前文中提到过的马洛列特柯娃找别针的那段表演，演员首先应该知道自己要做的是“寻找宝石别针”，这也就是她所要完成的任务。

但是，任何人都会清楚地知道，一个人要做一件事情的时候，他决不会是为做什么而做什么，任何人在干一件事的时候都会有一个目的。例如“寻找宝石别针”这个行动就有着一个非常明确的目的，那就是：要找到它变卖之后去缴纳学费。所以，“为什么做”就成为行动中的另一要素。

当人们在完成某一行动时，就不可避免地会和外界的环境或人发生矛盾，为了克服和战胜外界环境或人的阻碍和抗拒，行动者总是要采取各种各样的手段（形体的、言语的、表情的）来影响和改变环境和人。这种影响和改变外界环境或人的手段，在表演的术语中称之为“适应”。所谓“适应”，也就是指在行动的过程中应该怎样做。

综上所述，不难看出，任何一个行动都是由以下三方面有机组合在一起的：

做什么——任务

为什么——目的

怎样做——适应

这三者就是行动的三要素。

演员在表演时，如果不能找到或者抓不住自己行动的任务，即不知道自己做什么，就难免会陷入直接表演热情式的表演，或者直接去表演形象的表演。所以，抓住行动首先是要抓住做什么。演员一走上舞台，就要明确地根据剧情的要求，找到要做的是做什么。

促使行动者去做什么当然是要做这件事的目的，但是演员在表演时一定要特别注意，这里所说的目的，决不是干巴巴的、理性分析的产物。它应该是发自内心的一种愿望，是一种能够推动演员去行动的欲求。

行动的目的在于演员创造出来的。他（她）所创造出来的目的应该是能够促使演员真正地行动起来。在这里，想像起着非常重要的作用。例如有一段戏是一个姑娘在梳洗打扮，然后去和自己的心上人约会。演员知道自己的任务是梳洗，她对着镜子去梳头，她也知道梳洗的目的是会见心上人，但是，如果会

见心上人这个目的只是一种理性的认识，并没有成为演员内在的欲求，那么，梳头的行动实际上失去了真正的内心依据。只有在演员想像的帮助下，把这次会见心上人所想要达到的目的都变得非常具体，而且成为能够激起自己行动的欲望，演员在行动时才会有积极性，才会变得真挚。

做什么和为什么都带有意识的性质，它们都是可以受意志支配的，是可以预先确定的，这也就是说，演员可以事先确定行动的任务，也可以非常清楚地给自己找出行动的目的，而且还可以事先确定采取什么行动来达到这个目的。但是，在行动中要怎样做——适应，就有所不同了。尽管演员可以事先设计自己怎样去完成这一行动，但是这种事先的确定，往往是有条件的。因为，演员还不能完全了解在行动的过程中，他将会遇到些什么样的阻力和障碍，在想达到自己目的的努力中，会有些什么样的意外，而最主要的是，在表演中，同演者将如何对待自己。同时，在与同演者接触的过程中，有时往往会不由自主地产生出各种各样的情感，这些情感又会同样不由自主找到各种出人意料的表现形式。由于上述种种原因，演员原来所设想的怎么做就可能完全改变了。因此，在专业术语中把怎么做称之为“适应”，这就说明，在行动的过程中，怎么做本身就带有一种根据外界与同演者的变化而随机应变的适应的性质。

在生活中，如果一个人去找另一个人借钱，当然知道自己要做的是什么，同时也知道自己借钱的目的是什么。但是，应该怎样去做，尽管在事先可能做了各种各样的准备，然而在真正接触的过程中，事先准备的那些做法却可能完全没有用上。例如你为了买一件贵重的东西，一时手头拿不出这么多钱，就到一位有钱的朋友家去借钱，你去之前也想好了该怎么说和怎么做，但是当你见到这位朋友，刚刚开始说到你想要买什么东西时，这位朋友就开始哭穷，诉说自己最近做的一笔生意如何赔了本，自己的日常开销多么大等等，结果使你根本没法开口去向他借钱，而且在心中产生了对这位小气朋友的反感，因此决定不借钱就告别出来了。另一种情况则是你准备好了如何向你的朋友去述说你目前是多么需要这一笔钱，而且一定会按期归还。但是当你刚刚提到你需要这笔钱时，你的朋友却毫不犹豫地答应把钱借给你，而且说无论什么时候还给他都可以。这样，你原来想说的许多话都用不着说了，这时，你心中对你的这位朋友十分感激，说了许多感谢的话。这就说明，在生活中怎么做总是根据外界与对象的情况来决定的。

演员在表演时也是如此。演员在自己准备角色时，完全可以寻找出角色行动的任务和目的，即确定要做什么和为什么要做这件事。但是，如果在自己事先的准备工作中，就完全确定了要怎样去做，准备好了说台词时要用的语调和语气、手势和表情，而且在表演时不管客观环境和同演者有什么变化，只是照本宣科地去表演的话，那往往是适得其反。因为这些完全脱离了客观实际的关

于人物的怎样做的准备，在排演的过程中，在和同演者相接触时，常常会阻碍演员真正的创造，成为演员与演员之间活生生的即兴交流的障碍，而且会使演员的表演变得非常生硬和机械。真正的创造，是要求演员必须和同演者能够在行动中建立起一种活生生的交流，并且在这种交流的基础上去创造出有机的适应——怎么做。

在行动的三要素中，怎么做具有非常重要的作用。因为演员主要是通过怎么做来揭示人物性格的。例如，在生活中，一个慷慨大方乐于助人的人在救灾捐款中，会尽其可能地捐出自己所能捐助的财和物；而一个小气的人，则只肯捐助一点点钱，而且还要表现自己是多么“关心”灾区的人民。一个马大哈式的人物在领了工资之后可能数都不数就揣在口袋里；而一个细心的人则可能要数上两遍之后才把钱收起来。在演员进行角色的创造时，同样也是如此。只有在人物的行动中寻找到的准确鲜明的“怎么做”时，人物形象才能够突现出来。

第三节 摇行动与规定情境

演员在创造人物形象时必须首先抓住人物的行动。但是，任何一个行动都必然是在一定的情境中进行的。因此，演员在创作中就必须了解规定情境在人物形象创作中的重要性以及规定情境与行动的关系。

什么是规定情境呢？

斯坦尼斯拉夫斯基指出：“这是剧本的情节，剧本的事实，事件，时代，剧情发生的时间和地点，生活环境，我们演员和导演对剧本的理解，自己对它所作的补充，动作设计，演出、美术设计师的布景和服装，道具，照明，音响及其他在创作时演员要注意的一切。”^①总之，规定情境是一种假定，是在演出的创造中所存在的一切的假定。它既包括剧作家所创造出来的假定，也包括导演、演员和美术工作者（布景设计、置景、灯光、服装、化妆）、音响、效果工作者等所创造出来的假定。规定情境并不是一种真实的客观存在，它是由剧作家、导演、演员和美术工作者共同创造出来的“艺术的虚构”。这种“艺术的虚构”在演员的创作中有着不可忽视的重要作用。

规定情境有什么重要作用呢？

我们知道，在表演中，任何人物形象都是在行动与规定情境的结合中产生的。因为，就像是在生活中既不可能不去行动，也不可能有脱离具体的客观环

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 246 页。

境的行动一样，在演员的表演中也不可能有脱离规定情境的行动。贾宝玉反抗封建礼教的行动只能是在曹雪芹所创造出来的那个特定的情境中展开。如果离开了具体的规定情境，行动也就必然成为一般化的行动，因此也就根本谈不到什么人物形象的创造了。所以规定情境制约着人物的行动。剧作家如果把剧情发生的地点放在沙漠上，那么你的行动就不能不受到它的制约。如果剧作家写的是一个妻子去部队探亲时，正好丈夫接受了任务要出发上前线，那么她的行动一定会受到这一规定情境的影响，她的行动就会和丈夫在正常的执勤时期或者丈夫被批准转业的情况完全不一样。

演员所创造的人物形象是否生动，行动是否准确，都将与演员对规定情境的理解、感受与把握紧密联系在一起。因此，演员要想创造出一个鲜明的人物形象，不仅仅要抓住人物的行动，而且还要把握住人物行动所处的规定情境。从另一方面来看，演员如果要想真正地把握住人物的行动，并且在自己的心中真正引起内在的有机的行动欲求和愿望，也只能以人物的观点去感受和判断剧本的规定情境才可能做到。

斯坦尼斯拉夫斯基在谈到规定情境的创造时说：“首先你应当把从剧本中、从导演的排演中、从演员自己的幻想里取得的一切‘规定情境’，按照自己的方式去想像一下。这一切材料会使你对所扮演的角色在它的周围环境中所过的生活有一个总的概念……还应该真诚地相信在现实中这种生活的实际可能性：应该习惯于这种生活，做到和别人的这种生活打成一片。假使把这一切都做到了，那么在你们内心便会自然而然地产生热情的真实和情感的逼真。”^①由此可以看出，规定情境在演员的表演创作中具有多么重要的作用。

但是，从演员的创造的角度来看，规定情境既然是一种假定，那么，这种规定情境最终还是由演员创造出来的。例如上面所说的妻子来部队探亲，正好丈夫要出发上前线，这样一个规定情境一方面在制约着人物的行动，但是，另一方面演员又必须让观众感觉到这个规定情境才行。这决不能仅仅靠情节上的交代，而要靠演员的创造，使观众感受到这种情境的存在。这就要求演员充分展开想像，在心中真正地去感受剧作家和导演提供的规定情境，在行动的过程中使之处处都符合规定情境的要求，找到最准确、鲜明、生动的适应，最终把这种假定和虚构变成观众心目中“真实的存在”。所以，在表演的创造中，规定情境和行动决不是两张皮，它是在演员创造出来的行动中展现出来的。

演员在创造规定情境时，一定要创造出一种特定的规定情境，而不是那种一般的、可有可无的、或者仅仅是剧作家在纸面上写出来的时代、时间、地点

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫全集》第 四卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1983 年版，第 398 页。

和人物关系。演员应该在剧作家提示的基础上去丰富和补充剧本中人物行动的规定情境。例如《地质师》这出戏一开始的一段戏是主人公洛明在毕业前夕来到他的女同学卢敬的家中，他想向卢敬表示自己对她的感情。演员在演这一段戏的时候，就不能仅仅知道时间和地点就行了。剧本所写的是 1952 年，在那个时代我们国家正处于困难时期。演员必须了解那个时代的政治状况、经济状况、人们的精神状态以及人际关系上有什么特点，等等。此外，洛明和卢敬是同学，都是学地质的大学生，但他们之间平时的关系如何？经常在一起谈些什么方面的问题？卢敬有哪些方面吸引了洛明？洛明在来卢敬家之前做了些什么样的准备？他是怎样从学校到卢敬家来的，是走来的还是坐车来的？他又怎样找到卢敬的家的？总之，演员要运用自己的想像去丰富剧作家所提供的规定情境，并且还要能够感受到这种情境。只有这样，演员才有可能准确地并真实、有机地行动起来。

演员所创造出来的规定情境应该是一种能够诱发演员去真实行动和激发出演员准确、鲜明的适应——怎么做的一种杠杆和起动机。因为只有有了规定情境的条件下，演员才有可能去想在这样的情境下我会怎样去做。

人物的行动受到规定情境的制约还表现在人物的行动要随着规定情境的发展而发展。在戏剧中，规定情境总是在不断发展，新的事实和事件的出现，人物关系的变化都使规定情境产生新的变化，人物的行动也就必然会随着规定情境的变化而发生变化。例如在前面提到的《地质师》中，洛明本来是爱着卢敬的，并且一直想要向卢敬表达自己的情感。但是由于卢敬的态度暧昧，分配工作时她又被留在了学校当老师，而没有能和洛明一起到大庆油田工作。后来，在四清中又发现了洛明的父亲在解放前去了香港并转到了印度尼西亚，洛明则由于有海外关系而被控制发展，没能够和他们的另一位同学罗大生一起调回北京，当三年后洛明由于处理父亲的继承权问题而路过北京时，知道了罗大生是那样地爱着卢敬，想到自己由于家庭问题不可能给卢敬带来幸福时，他最后还是决定放弃了对卢敬的追求，表示自己只能把全部精力献给地质事业。洛明的行动是随着这些事实、事件和人物性格、人物关系等方面的变化而不断变化的。由此可以看出，行动总是随着规定情境的变化发展而向前推进的。

正由于人物形象是在规定情境与行动的结合中产生的，所以，演员在创作中必须记住，任何时候都不存在没有规定情境的行动。有时刻常听到一些演员说“功夫在戏外”，从广义上说，是指演员应该在生活素养与文化艺术修养上下功夫，而从创作方法上讲，演员应该认真地在规定情境的创造上下功夫。因为规定情境在表面上好像是看不见摸不着的东西，但是，它却是和角色的命运紧紧联系在一起的。如果一个演员创造不出丰富的、具体的、生动的规定情境，就根本不可能创造出人物的真实有机的行动，也就根本谈不上什么人物形

象的创造了。因此，演员在创作中决不可忽视规定情境的重要作用，一定要在丰富、发展与感受规定情境上做文章，下工夫。

第四节 摇形体性动作与言语动作

演员在进行心理行动时，他所依靠的手段是运用形体性动作（亦可称之为表情性的动作）和言语动作。因此，人们往往说形体性动作和言语动作是演员表演的两个支柱。

形体性动作和言语动作都是为完成人物的心理任务服务的。当你要责备一个人时，你可以用谴责的目光去注视他，同时摇摇头来表示你的不满，也可以说：“你不该这样做！”前者就是形体动作或表情动作，而后者则是言语动作。一般来说，人们在行动中往往同时运用这些动作来完成一个心理任务。

形体性动作包括眼神、表情、手势、体态等等。它与形体行动的区别在于这些动作本身并不一定像形体行动那样去改变客观的物质环境，或者造成对方的某种形体上的改变，而主要是影响对手的心理。例如打人一个耳光，就是造成对方形体上变化的形体行动；而斜着眼睛去看你的对手，或者做一个侮辱性的手势，这些眼神、手势和体态的动作本身并不会使对方在形体上有所变化，但却对对方的心理产生影响。

形体性的动作，不仅能够给对手以心理上的影响，也可以给自己的心理以影响。例如我们经常可以看到，运动员在比赛时紧紧地攥着拳头挥动几下，目的是给自己鼓劲；一个人在受到惊吓之后，用手拍拍自己的胸口，以便使自己的紧张心情能够平静下来；有人会有时甩甩头，为了是要驱赶走自己脑子里出现的某个念头等等。在表演中，演员同样应该注意运用形体性的动作去完成改变自己的心理的行动。当然，演员一定要尽可能地避免那种模式化的动作，如用揉揉辫子或者扭扭衣角来掩饰自己的尴尬或羞涩之类的司空见惯的动作。因此，演员要善于从生活中去观察，并在表演中努力寻找与探索出能够十分鲜明地展现出人物心理行动的形体性动作。

这种形体上的动作亦可以称之为表情性的动作，因为这类动作都是在表达人物的思想、目的和欲求，可以说是都带有一种表情的性质。因此，也可以说是一种行动的表情。

应该注意的是，演员必须能够分辨出行动的表情与情感的表情之间的区别。这两者之间的区别主要在于行动的表情是由意志产生的，可以受演员的意志所支配的，而情感的表情却完全不受意志的控制，带有随意性。你可以用目光去责备一个人，去向人请求，去命令别人，你也可以举起拳头做一个手势去威胁一个人，这些表情和手势都是可以在意志的支配下去做出来的，也就是

说，只要你想到要这样去做，你就可以做到。这种行动的表情，实际上就是一种体态语言，即用自己的身体来说话。演员如果经过细心的观察和琢磨，完全可以运用这种体态语言去完成非常复杂的心理行动，而且会做得非常真实，非常生动，非常有力。但是，如果一个演员想用表情来生气，用表情来表现痛苦，用表情来表现绝望，用表情来表现高兴等等，那就会陷入表演情绪的泥淖之中，结果往往显得十分虚假。

因此，演员完全有权利寻找用表情的形式去完成某个行动，也可以说寻找适应的方式。但是，在任何情况下演员都不应该直接以表情的形式来表达情感，因为表达情感的表情在生活中总是随着人们情感的变化自然而然地流露出来的。在表演中，则是演员在行动的过程中所产生出来的内心体验的自然流露，这种表情是否丰富、是否具有表现力，和演员平时对自己的形体（包括身体、面部、眼神等）训练是否有素有着密切的联系。当演员真正在行动的过程中产生情绪体验时，这种与之相适应的表情也就自行产生了。如果演员想要直接运用表情的形式去表达情感，往往会适得其反，结果是落入表演艺术的死敌——匠艺和模式化表演的套子中去。这是因为情感的产生像前面已经论述到的那样是不受意志支配的，人在真正的情绪体验中所出现的表情上的细腻变化往往是不能用人为的造作的表情去替代的。

形体性的动作是用来完成心理行动的一个重要手段，这是无可怀疑的。而在表演艺术中，完成心理行动的另一个重要手段就是言语动作。

人类和其他一切生物的区别，就在于人类是有思想的动物。而语言则是思想的直接实现，思想总是以语言的形式来表达的。因此在人与人的交往过程中，语言就成为人们进行思想交流的工具。语言，作为影响旁人的思想、情感和行为的一种手段和媒介，有着无可否认的巨大作用。

在现实生活中，人们天天都在说话。这些谈话是人们在表达自己的思想。但是，人们从来都不会为了表达思想而表达思想。即使有时人们在自言自语，也不是为了说话而说话。在生活中，人们说话都有其目的，言语在生活中是用它来行动，希望能够使与自己交谈的人或自己在思想上有所改变。

演员在表演中的言语动作也是如此。演员决不是去背诵或朗诵台词，不是为了说话而去说话，而应该是借助言语去行动，用言语去影响别人和自己的思想，把它作为一种为了达到角色的某种目的的手段。

例如在《地质师》中，一开始是这样一场戏：

（幕启的时候卢敬刚洗过头，她甩着湿漉漉的长发从厨房里出来。卢敬穿着六十年代常见的白衬衣和蓝色背带裤，别着一枚北京石油学院的校徽。此刻她正抖干头发，编着辫子。

（洛明悄悄地推开门，露出半个身子。他又瘦又高，还有点驼背。穿着一件褪色的旧学生服，别着两支钢笔，手里拎着一包饼干。他显得极敦厚真诚。

卢敬敬（惊喜地）洛明？骆驼！

洛明（笑笑）正是在下。

卢敬敬干吗站在那儿，快进来快进来！你先坐，我把头发编起来……哎，你怎么找到我家的？

洛明你忘了，三年前咱们在十三陵水库劳动，你亲口告诉我的。

卢敬敬那你为什么才来？

洛明（停了一下）我想……下周一我们就要大学毕业分配了。也许从今后，我们在生活的大海里就要分湾自流了，从此天涯海角……

卢敬敬（笑了）没想到你那么浪漫。

洛明我想，总该来认认门儿。你是咱们班家在北京的女同学，将来路过这里，兴许有个落脚的地方。

卢敬敬看你说的！我们不光是同学，还是好朋友呢。你，我，还有罗大生咱们三个是班上的课代表啊！

从这段戏里可以看出，当洛明说到“下周一我们就要大学分配了”这段词时，他是想要向卢敬表示自己的感情，所以，他字斟句酌，想把自己的感情表达得更准确一点。卢敬从他的言词中已经感觉到了洛明的来意，但由于她在思想上还没有做好准备，所以就想要回避这一问题，因此就用“没想到你还那么浪漫”这样一种似乎是夸奖，又似乎是玩笑的话来打断洛明的话。这就使得洛明很难把原来想说的话继续下去了。于是，洛明就以“总该来认认门”和为了将来“兴许有个落脚的地方”来掩饰自己真正到这儿来的目的。这就可以看出，洛明和卢敬的这些台词，都是他们的行动。

前面已经谈到言语动作是演员完成人物心理行动的手段，所以言语的动作就应该是行动性的言语。而行动性的言语除了应该有内容之外，还应该是多方面的。演员在运用言语的动作时一定要想到运用言语的各个不同方面去作用于人的心理的各个不同方面：理性的方面、想像的方面和情感的方面。就像在现实生活中一样，人们在说话时有时是在讲一个道理让人心服口服；有时是要引起别人的想像，使人想到可能出现的后果；有时则是要打动别人的感情。演员在说出自己的台词时，也应该认真去琢磨一下，他所说的这句台词主要是想要影响同演者意识的哪一个方面，它是诉诸同演者的理智，还是诉诸同演者的想像，还是诉诸同演者的情感。

例如在《地质师》中，有这样一段台词：

罗大生摇卢敬，我有一个重要的消息！

卢摇敬摇什么重要消息？

罗大生（跃跃欲试地）在东北的高寒地区，松辽石油大会战已经全面打响了！

卢摇敬摇这些同学们都知道一些呀。咱们上一届的同学已经去那儿了，其中还有我一个不错的朋友呢。

罗大生摇具体的是松基二井见到工业油流后，他们甩开勘探，挥师北上，先后在杏南、萨尔图又打了两口探井，都喷出了高产油流。这样，三口井就定了乾坤。中共中央在今年二月二十日批转了关于组织松辽石油大会战的报告。

卢摇敬摇要是爸爸还活着多好啊！祖国贫油的日子就要结束了！

罗大生摇这是个好机会，你懂吗，卢敬，这是个施展才能和锻炼自己的好机会呀！人生紧要之处就是几步的事！你想，陆相沉积大油田，它粉碎了传统的只有海相沉积才能生油的理论，在全世界也是一个崭新的课题。任何一个项目，只要搞成了，都是世界级水平的！你明白吗？

当一个演员在说罗大生的这段台词时，他一定要认识到当他说到“这是个好机会啊，你懂吗……”时，他是要让卢敬明白，他们即将面临的是一个多么重要的而且是一个大有作为的任务。因此，演员说这段台词时，就要引导卢敬想到这样一次“会战”的意义，这对自己未来发展非常重要。当然，演员首先要把握住人物所说的这段话的行动是什么。例如是鼓动还是开导；是劝说还是解释；是安慰还是请求；是反驳还是斥责……然后找到在这段台词中最基本的、主要的和主导的含义。也就是说，人物所说的道理中，哪些是主要的哪些是次要的，哪些是题外的可有可无的。而且还要在每一句话里找到究竟哪一个字是表达这句话含义的最主要字眼。

与此同时，演员还要十分清楚地知道，这段话在同演者那里会达到什么样的效果。这也就是说，演员在说出自己的台词时不仅要有目的，而且还要有目标。演员在说罗大生的这段台词时的目的，是要卢敬明白他们毕业后可能会分配去参加大庆的石油会战，而这将是他们人生道路上的一个重要转折点，是一个非常值得去干的事业，从而燃起卢敬和他一起去大庆的热情。为了达到这一目的，他还必须想到怎样才能使这段台词被同演者所接受，达到自己所期望的效果。这就要求演员必须把注意力放在同演者身上，观察同演者对自己所说的

每一句话的反应，使自己所说的话真正地进入到同演者的心里去。反过来，这样做又会促使自己产生一种强烈的说服对手的欲望，引燃演员的情绪体验。

从表面上看罗大生的这段台词是一些干巴巴的事实和科技知识，但是，如果演员能够从思想的逻辑出发，把握住行动的目的和目标，有着强烈的要达到自己所期望的效果的欲望，最终就会引发出相应的情感，从而使原来干瘪的、理性的台词变成活生生的、有生命的、有着丰富感情色彩的语言，由“晓之以理”进而发展到“动之以情”，从情感上去打动对手，最后达到燃烧起卢敬参加石油大会战的热情。

演员的言语动作不仅要能够诉诸同演者的理智，而且也要能够诉诸同演者的想像。

在生活中，人们说出一句话的时候，总或多或少地会在自己的头脑中出现自己所要说的那句话的形象，总会在自己的想像中或多或少地看到它。演员在表演中也应该如此。在表演的术语中，这种在演员的想像中所呈现出来的形象，被称之为“内心视象”。演员在运用言语动作时，就应该创造出这种“内心视象”，并且把它传达给同演者，感染与之交谈的同演者。这样做的目的，是为了达到自己所采取的言语动作所想要收到的效果。例如在《地质师》中，当罗大生从大庆油田调回北京，与卢敬重逢之时，他们之间有这样一段对话：

卢摇敬摇你黑了，瘦了，还长了胡子。你们一定吃了很多苦。

（停顿。卢敬为罗大生倒了一杯茶。

罗大生摇……怎么说呢？那种艰苦是超出人们想像的，甚至超出人的承受能力。（自豪地）你相信吗？我曾经三个月没脱衣服睡觉，浑身长满了虱子，头发长得像囚犯。冬天，手脚都生了冻疮；夏天的雨季，打着雨伞在帐篷里画地层图，脸被蚊虫咬得像馒头……你吃过黄花菜吗？

卢摇敬摇就是那种叫金针的干菜吗？它可以炒肉。

罗大生摇肉？（笑了）要是只放点盐，让你拿它当饭吃，你就会觉得自己是食草动物。有的人当了逃兵，有的人生病死在那里……可我们是男子汉，真正的男子汉！我闯过来了，连续三年被评为会战红旗手。

卢摇敬摇这真像一场战争。

演员如果要想说好这段台词，就必须创造出来一系列的“内心视象”，就应该在他的想像中创造出他所说的在大庆生活时的那一幕幕的情景。并且还要极力地把这种想像所引起的“内心视象”传达给卢敬，让卢敬相信他是经受了

过了严酷的斗争的考验，确实是一个真正的男子汉。

关于这一点，斯坦尼斯拉夫斯基曾经指出：“我们的天性是这样安排的：当我们和别人进行言语交流的时候，我们开头是以内心视觉见到所谈的东西，然后才说出我们所见到的。如果我们在听着别人说话，那么我们就是先以耳朵来领会对我们所说的，然后才以眼睛见到我们所听到的。听，在我们的语言中是意味着见到所说的，而说，就等于在描绘视象。话语对演员不单纯是音响，而是形象的刺激物。因为当我们在舞台上进行言语交流的时候，与其说是对耳朵说话，不如说是对眼睛说话。”^①

因此，演员在用言语动作去完成心理行动时，永远要注意创造出话语中所应该包含的“内心视像”，并把它传达给对方。例如当洛明因为要处理父亲的继承权问题回到北京和卢敬再度相逢，卢敬表示出愿意跟洛明一起到油田去生活时，洛明由于自己的家庭问题和当时的处境而不得不拒绝了她。

卢摇敬摇我要跟你去油田。

洛摇明摇别傻了。大生还不错，他不能没有你……真的。他会让你幸福，而我不能。

卢摇敬摇为什么？

洛摇明摇我是个没有爱情也能活的大傻瓜……也许到我老的那一天，我会悔恨自己……

卢摇敬摇看来你已经决定了……

洛摇明摇还能怎么样呢？我说过，我要做一个你父亲那样的人，永远在艰苦中跋涉，为了能在你的梦中出现！卢敬，再见了……

卢摇敬摇骆驼……（激动地拥抱住骆驼）

当扮演洛明的演员要说出上述台词时，他就要创造出一系列的“内心视像”并把它传达给同演者。他要让同演者看到，如果她和自己在一起生活，在政治上可能会受到的歧视和不公平的待遇，还有可能会出现不可知的困境。但他还要让卢敬看到，尽管他今后的道路不会是平坦的，但他不会倒下去，他还会坚强地走下去，即使面前是荒漠，他也会拉着骆驼在这荒漠中走下去。这时，这种“内心视像”也可以说是“插画式的潜台词”，因为当他把这些“内心视像”传达给同演者时，它好像是在说：“我不能让你也去面对那些不幸，但是，相信我，我不会垮下去的，我永远不会在困境中屈服，不会让你失望

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 猿卷 郢郢雪莱译 郢北京：中国电影出版社 员圆年，第 猿页。

的。”因此，我们说“内心视像”也可以成为“插画式的潜台词”，就是说它往往可以把台词的真正含意通过“内心视象”传达给同演者。总之，演员在进行言语动作时，一定要想到“说，就等于在描绘形象”这一点。

综上所述可以看出，言语动作可以通过两种途径来实现：一种是运用逻辑性的论证来影响同演者的理智；另一种是刺激起同演者的视觉思维（内心视象）的办法去引起想像。

但是，实际上没有一个言语动作是纯属于理智的或者想像的，有时在同一句台词中完全可能包含几方面的因素，但是总会有一个方面是比较主要的。因此，演员在处理台词时，就应该认真分析，既要逻辑上进行分析，也要从语言的形象内容方面进行分析，而且还要去考虑语言的情感色彩，只有这样，演员才有可能借助于言语动作去行动，去完成人物的心理行动。

戏剧中人物的语言是一种艺术的语言。在真正的艺术作品中，人物的语言都会有其隐含的内容。这也就是说，在表面的台词后面还有“潜台词”。

什么是潜台词呢？

潜台词是潜藏在台词下面的人物的思想、愿望和目的，是台词的真正的含意。斯坦尼斯拉夫斯基说，潜台词“是角色的并不明显的，但在内心感觉得到的‘人的精神生活’，它在台词字句的底下不断地流动着，随时都给予台词以根据，赋予台词以生命。潜台词……就是使我们说出角色台词的那个东西”。潜台词存在于一切台词之中。一句简单的话就可能有多种潜在的意思，即所谓“弦外之音”、“言外之意”。^①

由此可以看出，潜台词比起剧本中表面的台词要更加重要和更为丰富。因此，演员在创造角色的言语动作时，有一个重要的任务就是要挖掘与创造出台词下面的潜台词，赋予剧作家所写的台词以真正的内涵，并且还要在自己的角色的行为里，运用语气、手势、表情、体态等等行动的外在方面的各种手段，努力去把这些潜台词表达出来。

在挖掘潜台词时，首先要找到人物在说某句话时的目的是什么。而在表达潜台词的意义时，则应该注意对自己所要说的这句话的语气，因为一个人说话的语气往往最能体现出潜台词的意义。

首先，行动的目的决定着台词真正的含意。例如“还早呢”这样一句话，说出来的目的可能是完全不同的。它可以是为了挽留一个人，让他多呆一会儿；也可以是责备一个人，嫌他来晚了；也可以是拒绝离开，想再多留一会

① 《中国大百科全书·戏剧卷》，中国大百科全书出版社 1986 年版，第 165 页。

儿；还可以是催促一个人早点去办某件事……由于说话的目的不同，随之而来话里面的含意和潜台词也就会有所不同，而不同的潜台词就应该用不同的语气表达出来。

就以“还早呢”这句话来说，当说话的人是想要挽留一个人时，他的潜台词可能是“干吗这么早就走呢？多呆会儿吧”，那么，在他说这句话时他就可能要在语气中去强调那个“早”字；如果他是在催促某人早点去办什么事情的话，他的潜台词就可能是“都什么时候了，再不走就该耽误事了”，那么，他在语气中就会去强调那个“还”字了。而且在表情上也会有相应不同的变化。

一般来说，一个好的剧本中的人物的语言都具有比较丰富的潜台词，而台词里面的潜台词则最能深刻地揭示出人物的思想情感。例如前面所引述的洛明与卢敬的台词，就有着非常丰富的潜台词。就像是在生活中一个人说话时决不可能把他所想的全部都说出来一样，好的剧本中的人物的台词也一定蕴藏着许多没有说出来，或者说不愿意、不能够说出来的思想。这些思想构成了潜台词的内容，成为所谓的“言外之意”、“弦外之音”，使剧本里写出来的台词通过演员说出来时变得具体、生动，而且富有感情的色彩。

也许有人以为台词中这种表面上的与隐含的双重含义，只是在人物装假、欺骗时才存在，这种理解是不正确的。在剧本中，人物所说的每一句台词，除去其直接的含义之外，都会含有更深的含意或者另一种意思。有时，这种意思没有直接包含在这句话里，但是在人物后面所说的话中却讲了出来。这样，后面所说出来的直接含义，就成为现在所说的这些话的潜台词了。这里也还是以《地质师》中的一段戏中的台词作为例子。在第三幕中，洛明由于在油田的艰苦生活而得了骨关节强直症，罗大生想尽办法把洛明弄到北京来治病，当罗大生看到洛明的病情，回想起在大庆石油会战中他们一起在科研上做出了成果，但是洛明由于家庭问题不能出面，而由他来汇报并因此而获得荣誉调回了北京时，他感到了内疚。于是他和卢敬有着这样一段对话：

（罗大生关掉室内的大灯，打开台灯，独自倒了一杯酒。卢敬从卧室走出。

卢摇敬摇大生，快去睡吧。

罗大生摇我不想睡……

卢摇敬摇怎么还喝起酒来了？

罗大生摇卢敬，你坐这儿。我问你，假如六四年一月从油田调回来的

不是我，是骆驼，那会是什么情况呢？

卢摇敬摇生活，没有假如。你就是你，他就是他。生命就像画图，

不！画图还可以修改，而一次性的生活，就没有任何涂改的机会。

罗大生摇是啊……

卢摇敬摇你怎么想起问这个？

罗大生摇（自语地）那个冬天，真冷啊……我们地质所的人，坐着车去参加大会战，修输油管线，十字镐刨下去就是一串火星，一个白点……冻得尿尿都系不上裤子……（停了一下）人们很容易遗忘，过些年，谁会相信呢……没人相信！

卢摇敬摇你是幸运儿……

罗大生摇我欠骆驼的。

卢摇敬摇为什么这样想？

罗大生摇（烦躁地）别问了！难道这一切都是我的错吗？

在这一段对话中，罗大生是在重新审视和思索自己所走过的道路，他前面所提出的问题与对过去那段艰苦生活的回忆，其中都有“我欠骆驼的”和“难道这一切都是我的错吗”这样的潜台词。在这段话里，罗大生不仅不想向卢敬隐瞒什么，在某种程度上，他还想让卢敬更加了解他，他是十分真挚的。但是，就在这些真挚的话语中，却充满非常丰富的潜台词。

既然形体性的动作和言语的动作是完成心理行动的手段，演员在运用这两方面的手段时，还有一个问题应该注意，那就是：形体性的动作要有言语性，而言语的动作要有形体性。例如当你做一个手势驱逐一个人时，你这个手势就应该好像是在说：“你给我滚出去！”在你的手势的这个形体动作中，就充满了言语性；同样，如果当你用言语说“你给我滚出去”时，你的这句话就应该像是用手把那个人给扔出去一样，在言语中就应该好像是有形体动作。当你要安慰一个人而用手去抚摸他时，你的手就要能够做到像是说出了让人心里得到宽慰的语言一样；而当你用言语的动作去安慰人时，你的语言就要能够做到像是在用你的身体去拥抱一个人或者用手去抚摸人一样，使人在精神上得到宽慰。要想真正达到这种要求，演员就必须注意加强形体与言语方面的锻炼，使自己的形体和言语具有很强的适应能力。这样，当你利用它们来进行形体性的动作和言语的动作时，就能够应付自如，游刃有余。

第五节 摇行动的过程

表演艺术是塑造人物形象的艺术，而人物形象的塑造又是以人物的行动为基础的。行动永远是一个活动的过程，一方面它占有一定空间，因而具有直

录源

观性；另一方面，它在时间上也会有一个过程，因此也有着过程性。无论是演员在创造人物，还是观众去观赏演员的角色创造，都是在这种直观性和过程性的统一中完成的。在一出戏的演出中，演员实际上是通过人物一个又一个的行动才能完成人物形象的塑造；而观众则是从演员所展现出来的人物一个又一个的行动，才欣赏到演员的创造。因此，创造出人物的行动的有机过程就是演员在掌握创作方法时应该注意的一个十分重要的问题。

在生活中，任何人在行动时都会有一个心理过程。当你在路上看见一个老人摔倒了，走过去仔细了解一下，知道老人的一条腿骨折了，你对老人的伤情非常担心，而且十分同情，你决定送这位老人上医院，于是你背起了老人向医院走去。这就是一个行动的过程。在这一行动中，实际上就存在着“看见”老人摔倒、“了解”伤情、“发现”老人骨折了、“产生”了同情、“决定”送老人去医院这样一些心理环节。背起老人上医院，这是在经历了这些行动过程的环节后所出现的结果。如果用心理学的术语来分析这个过程的话，在这个过程中就存在着感觉、判断、产生态度和做出决定等一些环节。

演员在表演中去完成任何一个行动时，也同样应该有这样一个过程和过程中的各个环节。但是，并不是所有的演员在表演时都能做到这一点，有的演员往往是在直接地表演结果。因为在剧本中总是已经把人物要做什么写出来了，演员在表演时也就很容易直接去扑向结果，而忽略了行动的有机过程，丢掉了行动过程中的某些环节。这种表演，就被人们称之为“表演结果”。这样一来，演员的表演就必然会使人物的行动失去真实性和有机性，结果显得十分虚假。

演员如果要想使自己的表演做到真实、有机，他在行动中就应该像在生活中一样，去把握住行动的有机过程，特别是把握住行动过程中的主要环节。也有人把行动过程中的环节称之为“行动的链条”，它在含义上与行动的环节是完全一致的。

首先，演员在完成任何一个行动时都应该真正地去感觉。这里所说的感觉，是指演员要用自己的感觉器官去感知剧本中发生的事件和事实，去感知你的同演者的行动中的一切微妙反应，决不能因为剧本把一切都写出来了，演员就可以不去感觉。我们经常会看到有的演员装模作样地看了一下手表，然后说“他怎么还没有来”之类的话。但是，如果你问他刚才你看表时是几点钟时，他可能瞠目结舌地回答不出来，因为他根本就没有真正地去手表，只是做了一个看表的样子。

真正地去感觉就是演员一定要真听、真看、真闻、真摸，也就是说要用自己的感觉器官真正地去感知。例如前面所说的老人摔倒的例子，如果在一出戏中有这样一个场面，那么演员在表演时，他就要真正地看到老人摔倒时的情

景。即使在表演中那个“老人”摔倒的场面也许是在后台，演员也应该在自己的心中看到老人摔倒时是什么样子，想像出他发出了什么样的声音，当你把“老人”扶到台上时，你还应该真正地去看到他是什么样的表情。真正地去感觉，是演员行动的开始，是演员能够在表演中真实、有机地去行动的基础。

其次，在感觉的基础上，演员就有可能去进行判断。但是，我们说判断是在感觉的基础上进行的，并不是说要先感觉完了之后判断才开始，而是说在感觉的同时判断也就会随之出现。例如当你看到老人摔倒，听到他发出一声“哎哟”的呼叫时，你同时就在判断这个老人摔得厉害不厉害了。为了要进一步了解老人是否摔伤了，你走近他，询问他的情况并想把他扶起来，当老人试着要站起来的时候，感觉到难忍的疼痛，接着又跌坐在地上，这时你就判断出老人摔得不轻。当你去摸老人的腿时，摸到脚腕子时，老人发出了痛苦的喊叫声，同时你也摸出老人的腕骨有些异样，这时你就判断老人的腕骨可能骨折了。从这个例子中可以看出，事实上，判断是伴随着感觉而进行的，它总是在感觉的过程中产生的，往往分不出哪里是感觉的结束，哪里又是判断的开始。而它们之间的区别就在于，感觉到的永远只能是客观存在的事实，而判断则带有一定主观分析的成分。

尽管判断在人物的行动过程中是十分重要的环节，但是，演员在表演时一定要注意，判断虽然是在感觉的基础上出现的，但是不应该误解为它们之间是分割开来的。事实上，判断总是在感觉客观存在的事实的同时就出现了，只不过是有些事实只要一去感觉就可以做出判断，而有的事实则要在不断地去感觉中才能完成判断。例如你在做饭时闻到了糊味，那么，你马上就可以判断出你的饭烧糊了，完全用不着有一个很长的判断过程；而如果你出差回来，发现你老伴和孩子都不在家，家里乱糟糟的，这时，你就会想家里出了什么事呢？你看见老伴和孩子的被子都没有叠，你就会想：“他们是一早就急急忙忙出去了，还是半夜里就出去了？”在你继续判断时又发现孩子的被头上和床脚前还有呕吐过的残渣，桌上还放着一个药瓶和几包药片，你这时就会想到一定是孩子生病了，而且可能病得比较严重，老伴可能是送孩子到医院去了。于是，你就决定马上赶到经常给孩子看病的那家医院去，以便知道孩子究竟得了什么病，并且去安慰自己的老伴。至于对一些重大事实的判断，如了解敌人的战略意图，侦破一个案件等等，则只能在反复不断地搜集事实和分析研究这些事实的基础上才能真正完成。

演员在表演中也应该像生活中一样，对剧本中和同演者表演中提供出来的事实进行判断。一定要根据剧本的规定情境、人物关系、自己所扮演的人物的性格和当前所面临的事件及其性质，在真正地去感觉的基础上真正地去判断。如果说感觉是要求演员去真听、真看的话，那么判断则要求演员要真正地思
录苑

考，而且应该在看的同时就思考，在听的同时就思考，并且还要按照生活的逻辑进行思考与判断，该长则长，该短则短。有的演员在表演中不是如此，而是为了判断而判断，在那里去表演思考。本来是听到对手说一句就能明白，应该马上就可以做出反应，可是却要停下来思考一会儿才反应，结果只能给人以故作深沉的印象，使戏的节奏受到影响。尽管在有些剧本中，对一个事件的判断过程一直要到全剧结束时才能完成，例如像一些侦破案件的剧本就是如此，但是这并不是说演员在每一个行动中都要有一个长时间的判断。在表演中，根据不同的情况，有时可以有很长时间的判断，而有时则完全可能只是在一个瞬间就完成了。这就要求演员必须认真地研究剧本所提供的规定情境、人物性格、人物关系以及所发生的事件及其性质等等，然后还要按照生活的逻辑去创造出符合人物的准确的（不一定是正确的）判断的内容，只有这样，才可能真正地揭示出人物的心理活动来。

由此可以看出，所谓判断，在生活中就是人们对周围环境以及在这个环境中所发生的事件与事实的分析与思考。在表演中，则是演员对剧本中，同时也可能是在舞台上出现的规定情境以及事件和事实的分析和思考。所以在表演中有时也称之为“判断事实”。

在《地质师》中，当罗大生从油田调回北京，与卢敬重逢时，他们之间有这样一段戏：

卢摇敬摇……哎，你这次是来北京开会，还是路过？

罗大生摇不是开会，也不是路过，我是调回北京工作了，三天后报到。

卢摇敬摇（惊喜地）真的？

罗大生摇调我到开发研究院工作。当接到通知的时候，我自己都不相信。

卢摇敬摇真应该好好地庆祝一下。

罗大生摇领导上特别重视我！（发现卢敬有点异样）这些年你生活得怎么样？……有没有什么变化？

卢摇敬摇我在咱们学院地质系，教大学一年级。

罗大生摇挺好吧？

卢摇敬摇生活中不能应有尽有，一切如意——至少我没能像你们一样，悲壮一次。

罗大生摇（动情地）别那么想，我回来了……这不是我的错。要是……我们能在一起……你知道，我爱你……（抚摸着卢敬的手，比常礼略显久了一点）

卢摇敬摇（抽回手）我得去做饭了。

罗大生摇好。

卢摇敬摇什么好？

罗大生摇去做饭的时间选得好。

（两个人对望着，突然沉默了。）

卢摇敬摇你住哪儿？

罗大生摇（有点烦躁）还没报到，谁知道住哪儿？我这个傻瓜，头不梳，脸不洗就闯来了。

卢摇敬摇（抱歉地）别这么说……

罗大生摇（发火地）行了！你想知道骆驼的情况就直说！^①

仅从剧本来看，在这段戏里就有着一系列的判断，对扮演罗大生的演员来说，当他热情洋溢地说着自己调回了北京，并且是受到领导的重视时，突然发现卢敬有点“异样”，这个“异样”就是一个事实，而他发现了这一点，就不能不引起他的思考。他感觉到了卢敬听到他调回北京的消息后还有着一种说不出的心态，他想要了解卢敬在想些什么，想要了解卢敬在他们离开的这三年中生活上有了些什么变化。这就是判断。当他向卢敬发出询问，得到卢敬的回答之后，他了解到卢敬在感情生活上并没有新的变化，就向她表示出自己对她的感情，这实际上也可以说是一种试探，是另一种形式的判断。而这时卢敬却以做饭为借口离开了他。这对他来说是意想不到的，他在表示出对卢敬的不满的同时，当然还要去想为什么卢敬要这样对他呢？为什么要回避呢，通过判断，他想到了可能是由于洛明，是由于卢敬的心中还有一个洛明。

如果在舞台上表演这段戏，演员不仅仅把剧本所提供的这几个事实进行判断就可以了，他还要去判断同演者的每一个形体动作、每一个眼神、每一句话说出来时的语调。

演员在行动过程中的判断，实际上就构成了演员所要创造的人物的心理活动。因此，演员在进行剧本分析时就应该去分析和挖掘出人物在这一时刻，面对这样的事实时会想些什么。但是，演员在人物的创造中，更为重要的是临场表演，在舞台上，在感觉到自己所面对的事件和事实时，能够“此时、此地”地去进行思考与判断。这种思考与判断在演员的心中是以语言的形式出现的。因此，在表演的术语中被称之为“内心独白”。

“内心独白”可以说是在剧本所创造的人物的基础上，通过演员的分析和挖掘，特别是在临场表演与情境交融中，在与同演者交流的过程中自己创造出

① 杨利民：《地质师》，见《剧本》1985年第4期，第32页。

来的无声台词。“内心独白”创造得是否丰富、生动、具体，是否具有情感色彩，往往可以反映出一个演员对自己扮演的角色的理解是否深刻，挖掘是否深入，即兴想像是否丰富以及是否有着敏锐的感受力。

人物的“内心独白”的创造，首先建立在演员对剧本中人物的分析和理解的基础上。剧本的规定情境、矛盾与冲突、人物的性格、人物之间的关系和正在发生的事件等等，都将决定着“内心独白”的内容与走向。因此，演员可以在准备角色时就在对人物挖掘的基础上寻找出每段戏中人物心理活动的主要内容。

但是，演员在表演时决不应该把它当作事先准备好的“内心独白”来加以背诵。这种背诵事先准备好的“内心独白”的做法，只会使演员的表演变成僵死的、没有生气的、机械的表演。要想真正创造出生动的、能够激发起自己去积极行动的“内心独白”，演员就应该在把握了它的主要内容的基础上，此时、此地地去进行即兴的创造。所谓即兴的创造，是指演员应该是身临其境地去感受人物所处的规定情境，真正地把注意力集中在自己行动的对象上，真实地去感觉出现在自己眼前的事件和事实，包括一切细枝末节。然后，以已经开掘出来的心理活动的主要内容为基础，即兴地生发出活生生的从内心发出的语言。

例如前面所提到的罗大生和卢敬的那段戏。扮演罗大生的演员在准备角色时当然会分析出他基本的内心活动。但是，当演员在表演时就要从同演者的一举一动中去产生出活生生的“内心独白”。譬如，当他告诉卢敬他是调回北京之后，如果他发现同演者表现出一种想说点什么但又咽了回去之后，他心中就会闪出：“怎么了，她有什么话不想告诉我？我回来了，难道她不高兴吗？我们从现在起就可以总在一起了，这可是我在三年里几乎总在盼着的啊……她又有了男友……不会吧！她究竟在想什么呢……她为什么对我并不那么热情呢……不管她怎样想，我一定要把我对她的爱告诉她”，如此等等。假如演员在表演中真正地去感受规定情境，真正地注意自己的同演者，感觉同演者在表演中的每一个细微的反应，一定会在心中产生出更加丰富、更加生动、更加具体的“内心独白”来。

事实上，当演员心中真正地出现“内心独白”时，往往都不是完整的句子，而是在自己的头脑中闪过一些单词或词组，有时甚至只是一个问号或感叹号。这些单词或词组，构成了表面上看起来似乎是并不连贯，但主要思想非常明确、内在联系十分密切的语言。因此，演员在创造人物的“内心独白”时，要善于找到非常凝练、能够扩展想像和调动起情绪体验的单词或词组，决不能用一些一般化的、缺乏内涵的大白话去应付。因为，一个人物是否演得深刻，主要是看演员对人物的心理活动挖掘得是否具体和深刻。而人物的心理活动是

否具体和深刻，又主要是表现在演员所创造出来的“内心独白”是否具体和深刻这一点上。

“内心独白”伴随着演员对客观事物的感觉和对它的判断而产生。同时，“内心独白”也必然会包含有对所感觉和判断的事物的态度。在生活中，如果看见一个老人在穿过马路时摔倒了，而且试了几次都站不起来。这时你心中可能会出现“哎呀！他怎么样了，摔坏了哪儿没有？”这样的“内心独白”，你对老人的同情与担心的态度也就同时产生了；如果你看见一个人在滑冰时故意显卖自己的技巧，表现出一种不可一世的样子，结果摔了一跤，你心里就可能出现“摔得好！看你还臭美不臭美！”这样的话。因此可以看出，伴随着演员在感觉与判断过程所出现的态度，和演员所创造出来的“内心独白”有着密切的关系。如果演员真正创造出符合人物性格和心理的“内心独白”，同时也就可以诱发演员在表演中产生出对眼前发生的事件和事实的真实、具体的态度，例如前面所说到的罗大生的“内心独白”就可能会诱发出罗大生对卢敬现状的关心，并且在内心深处会产生对卢敬的不满。因为这些态度都已经包含在演员所创造出来的“内心独白”之中了。

再次，判断的结果是作出决定。决定的内容是给自己提出新的任务，决定将要采取什么样的方式去完成这个任务。决定的内容往往反映出一个人的性格。仍然以看见老人摔倒在街上的事作为例子，是决定去扶起老人，并背他上医院，还是决定装作没有看见偷偷地走开，这就是两个完全不同性格的人。演员在表演中进行人物形象的塑造时，应该重视决定这个环节。

表演不同于生活的是，人物所作出的决定是剧作家已经写好了的，这似乎是不需要演员去考虑了。事实上并非如此。演员虽然在阅读剧本时就可以通过剧作家所写出来的人物的一个接着一个的行动，分析出在每一个行动过程中做出了什么样的决定，但是真正决定的内容却是演员在表演中创造出来的。例如前面已经提到的《地质师》中洛明和卢敬告别的那场戏，我们可以在分析剧本时知道了洛明决定“拒绝”卢敬提出和他一起去油田的要求，“劝说”卢敬和罗大生一起生活。但是，演员在表演中做出“拒绝”和去“劝说”卢敬的决定时，对规定情境的感受、人物之间关系分寸的把握和做出这些决定时去采取行动的欲望的强烈程度，都是由演员来创造的。

感觉、判断、出现态度、做出决定，进而产生新的行动，这些都是行动中不可缺少的环节。但是，还必须明确和强调地指出，这些环节都是行动过程中的环节，它们与行动紧密地联系在一起，是在行动中进行的，同时也就构成了这一行动的内涵，并且推动着行动的发展，产生新的行动。

有人认为，感觉和判断只是为行动提供心理上的准备，只到最后才开始行动。这显然是一种误解。实际上行动永远是一个过程，感觉与判断是在这个行

动的过程中出现的。所以演员在表演时，一方面在行动的过程中决不要丢掉任何一个环节，另一方面，也千万不要去单独表演某一个环节。演员所要做的是把握住行动过程中的各个环节，特别是判断这一中心环节，去完成有机的行动过程，从而展现出人物的心理活动。

综上所述，行动的过程所要展现的实际上是人物的心理活动过程。把握住人物在行动过程中的环节的目的，是为了在表现人物的心理过程时做到真实和有机。因为任何一个环节的脱落，都会暴露出演员表演的虚假。譬如说没有看见和听见什么就做出了喜悦或惊讶的表演、没有思考和判断就装出某种态度和做出了采取某种行动的决定等等，这都会破坏行动的有机和真实，因而也就会使演员的表演失去可信性。演员在创造人物的行动过程中所出现的心理活动，实际上就已经是演员对人物的思想情感的体验。这种体验，同时还必须借助于形体性动作和言语动作才能够为观众所感知。因此，演员就必须要去考虑和寻找最准确、最鲜明的形体性动作和言语的动作，表现出人物的心理活动。在表演中，一方面是决不应该有离开行动过程和对人物心理活动的体验的外部表现形式，而另一方面，也不应该是完全没有外在表现形式的行动过程和心理体验过程。演员在创作中只有做到内在的体验与外在的表现相统一，才能真正地表现出人物的行动过程和人物心理活动过程。

第六节 摇行动中的交流与适应

交流与适应是演员在创作方法中所要掌握的重要元素之一。它和前面所述到的行动过程有着密切的联系，是帮助演员在创造人物行动过程中能够去真实、深刻地体验并准确、鲜明地体现的一种心理技术。

所谓交流是指演员在行动中与行动的对象（包括自身在内）在思想、情感、目的和欲求上的相互给予、相互作用和相互影响。如果说得通俗一点，就是演员与行动的对象之间的接受和给予、刺激和反应。适应则是在交流过程中所采用的方式。

交流与适应在表演中有着重要的作用。演员张瑞芳在谈到她自己的创作经验时曾说：“我是非常看重并且依靠对手给我的刺激和交流来获得准确的自我感觉的，并且时时刻刻想引起对方的反应。演员不仅要分析人物之间这种互相交流的关系，更重要的是要全身心地感受到这种关系，把这种感情落实到具体人的身上……我觉得没有真挚的交流，就很难谈到感染与适应，只有真正的交流，才能唤起内心的真实感，引发出人物心灵深处的秘密，加深动作的意义，使表演变得真实可信，顺畅自如……这种具体的、活生生的交流，是我表演上

重要的依靠。”^①

交流从形式上可以分为：自我交流、与想像的对象交流、和同演者交流以及在电影与电视剧表演中的无对象交流等。

自我交流是演员在行动中与自己的思想、情感之间的交流。当人物要克制自己的愤怒时，当人物要摆脱某种想法的纠缠时，当人物要记住一件重要的事情而默默地背诵，有时甚至是背出声来时，当人物为了缓和自己的心情而独自宣泄自己的忧伤或表白自己的欢乐时，都是在进行自我交流。在戏剧表演中，自我交流往往会以独白的形式出现。

斯坦尼斯拉夫斯基在谈到自我交流时说道：

在作这种自我交流时，到哪儿去找这个自我呢？一个人的身体是那么大。应该跟哪一部分去交流呢？跟大脑、心、想像，还是跟手和脚呢？……这股潜流又应该从哪里流到哪里呢？

要进行交流，就要有一定的主体和一定的对象。但在我们身上，这主体和对象到底在哪里呢？如果找不到内部交流的这两个中心，我就无法控制我那失去方向而游荡不定的注意……

但是，我学会了怎样去摆脱这种处境。因为我除了认识到一般认为是我们的神经和心理生活的中心——大脑——以外，我还认识到另一个中心，它的位置在靠近心脏的太阳神经丛那里。

……

我感觉到大脑这一中心是意识的代表，而太阳神经丛这一中心则是情绪的代表。

这样一来，我就感觉到我的智慧与情感在交流了。

“好吧，”我对自己说，“让他们交流去吧！”这说明我发现了从前所没有理解的主体和对象。

……

我不知道事实上是不是这样，我所感觉到的会不会得到科学的承认。

我所遵循的是本人的自我感觉。就算我的感觉是个别的，是幻想的结果，但它对我有所帮助，所以我也就加以利用了。

要是我这种非科学的但却是实用的手法也能够对你们有所助，那

^① 转引自林洪桐：《电影表演艺术》，科学技术文献出版社重庆年版，第140页。

就更好；但我并不坚持什么，也不肯定什么。”^①

引证斯坦尼斯拉夫斯基的这样一大段话，并不是要去肯定他所说的大脑和太阳神经丛是自我交流的主体与对象是完全正确的，应该注意的是，斯坦尼斯拉夫斯基说：“这样一来，我就感觉到我的智慧和情感在交流了。”从这句话中就可以看出，所谓自我交流是演员自己的智慧和情感的交流，在某种意义上来说，就是人物的理智和情感的冲突。在表演中，它往往在人物巨大的激情场面中出现，例如在《雷雨》一剧中，当四凤已经对自己的母亲发誓不再见周家的人之后，周萍来了，他吹响了口哨。这时她心里矛盾极了。她在理智上约束着自己，告诫自己不能打开窗户放周萍进来，但是，她心里又多想能够见上周萍一面啊！她多想把自己的一腔委屈告诉给周萍啊！但是，她刚刚才在母亲面前赌了咒、发了誓，她又该怎么办呢？这时她在理智与情感上出现了激烈的冲突，实际上就形成了这种自我交流。

另一种交流是与想像的对象进行交流。例如马克白斯在他举办的宴会上看到了被她谋杀的班郭的鬼魂，哈姆雷特在黑夜的城头上看到了自己父亲的鬼魂，朱丽叶在阳台上独自说着“罗密欧，罗密欧，你为什么要叫做罗密欧”的时候，还有在一些剧本中出现的人物和自己想像的情人或亲人、仇人在说话等等，都是属于在与想像的对象进行交流。这种交流并不存在着真正的交流对象，对象只不过是人物虚构出来的幻象。因此，演员首先要非常具体地创造出心中的幻象，然后才有可能去与之进行交流。与想像的对象交流，在某种意义上可以说也是在自我交流，但这与前面所说的自我交流不同的是自我交流的客体是在演员的内心里进行的，而与想像的对象的交流则是在与演员所创造出来的外部的幻象进行的。

在表演中，最主要的交流形式是和同演者进行交流。这种交流是在相互行动中进行的，所以也有人把这种交流称之为“相互行动”。但是，在相互行动中还包括着主要不是作用于对手心理的形体行动在内。而交流则主要是指在思想、情感、目的和欲求上的相互给予、相互作用与相互影响，就像斯坦尼斯拉夫斯基所说的是“同对象的活的心灵的交流”，因此，人们仍然觉得用交流更能比较准确地表达出其内涵。

在这种交流里，演员所传达给同演者的和同演者传达给你的思想、情感、目的和欲求，都具有一种特点，那就是演员永远是以自己的活的心灵载负着人物的思想、情感、目的和欲求，而这种活的心灵永远是属于演员自己的，正如

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 100 页。

斯坦尼斯拉夫斯基所说：“我怎么也不能把我的活的心灵从我身上赶出去，也不能从别人身上借来另一个心灵。”^① 所以，演员只能是以自己的身心作为所创造的角色为载体。但是，这个演员的活的心灵所传达出来的思想与情感的内涵则应该是人物的，也就是说，交流的内容是人物的心灵中的思想、情感、目的和欲求。

从另一方面来看，人物之间的思想、情感、目的和欲求的相互传递、相互作用和相互影响，又是和人物的行动紧密地联系在一起的，是在行动的过程中同时进行的。但是，交流主要是相互之间提供思想和情感上的信息。例如在生活中，一对恋人在公园里约会，但是他来晚了。他在感到歉意的同时，微笑着张开了双臂，这就是在向对方提供一个信息，表示出希望对方投入到自己的怀抱中，并将以自己对她的温存来致以歉意。她在接受到这一信息后，如果并没有马上就原谅他，为了要让他知道这一点，她就装出没有看见他张开双臂想要拥抱着她的样子，先是瞪了他一眼，然后故意把身子扭过去，背对着他，装出一副生气的样子，坐到了长椅上。这就给予对方一个自己不能原谅他的信息。他在看到她的这种反应之后，接收到了对方没有马上就原谅他的信息，但是坐在那里似乎是要他解释为什么迟到的原因，于是他走到她的身后，搂着她的双肩，把脸贴近她的脸，笑着对她说：“生气啦？”她可能从对方所给予的刺激中感到了他对自己是充满温情的，但是她还不满意，因为他还没有为他的迟到做出解释并表示歉意，所以她又把头扭过去，并且耸动一下肩膀，示意他把手从自己的肩膀上拿开。他在感觉到了她还没有原谅他的迟到，还在对他生气的信息之后，就开始解释自己迟到的原因。在这一个行动中，内在的思想与情感的相互给予，就是心灵之间交流的内容，而这种交流又是通过行动中的适应体现出来的。

适应可以说是在接受对方刺激的同时所产生的反应，不去交流就无从适应，而没有适应也就无法进行交流。适应包括两个方面。一方面是心理上的适应，即对同演者所给予的刺激在自己的心灵上应该有真正的感受，并且在自己的心里真正地产生出如何来反应对方所给予的刺激的决心。就像前面所说的那一对恋人的例子，演员在表演时，她就应该能够从他微笑着张开双臂的姿态中，感觉到对方是有歉意而且还满怀着温情，她本来也可以原谅了他，投入他的怀抱之中，但是当她想到了自己一个人等了他好半天时，她想要他感受到自己的委屈，不能就这么容易得到原谅，于是就决定先给他一点“颜色”看看，让他好好地来请求原谅。这种感受与心理上的欲求的产生，就是一种心理上的

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 100 页。

适应。另一方面，则是在外部运用形体性的动作和言语的动作所作出的外在适应。例如，她“先是瞪了他一眼，然后故意把身子扭过去，装出一副生气的样子，坐到了长椅上”。还有他所说的“生气啦？”这些都是外在的适应方式。通过这些外在的适应，传达出了人物的内心思想、情感和欲求，也就使人物间的交流能够继续下去，从而推动着行动向前发展。

无对象的交流，严格地说它应该也是一种与想像中的对象的交流。在戏剧表演中演员向幕后并不存在的对象打招呼、对话、呼喊等等，都可以说是无对象交流。在电影与电视剧的拍摄中，会经常遇到这种无对象的交流。它是在电影和电视剧表演中适应镜头前表演的一种特殊的技术要求。在电影与电视剧的拍摄中，由于分镜头进行拍摄，有时本来应该与之进行交流的对象不在镜头之中，演员面对的不是同演者，而是摄影机或摄像机的镜头。这时，演员要在摄影机或摄像机面前与想像中的同演者进行交流，只不过这个想像的对象不是完全由自己创造出来的。

此外，在表演中还存在着与观众的交流。一般来说，与观众的交流主要是通过演员的自我交流和与同演者之间的交流来完成的。但是，在戏剧表演中，在一些具有特殊风格的剧本中，往往有和观众直接进行交流的旁白。特别是在现代戏剧演出中，观演关系受到了特殊的重视，在一些希望观众能够参与进来的演出中，有时还会出现与观众的对话。在进行这种交流时，演员就要把观众作为自己行动的对象，好像是与同演者交流一样。

交流与适应是演员在创作中必须掌握的一种心理技术。演员要想在表演中做到真实有机的交流，就应该有较好的内外部创作素质，特别是要有敏锐的感受力、丰富的想像力、极强的信念感和形体上语言上的表现力。从技术方法上来讲，演员必须在表演中能够“此时、此地”去真听、真看、真正地去感觉、真正地去思考。所谓“此时、此地”，是说演员不能只是把自己事先准备好的东西在表演时搬出来就行了，而一定要在自己事先准备好的基础上，在表演时根据此时、此地的客观变化来进行真正的交流与适应。

严格来说，交流与适应在表演中就意味着永远是一种此时、此地的即兴创作，失去了即兴性也就谈不上有什么真实有机的交流与适应了。而真听、真看、真正地去感觉、真正地去思考，看，要看到人家心里去，听，要听出话里的味道来，才能够真正地发现和真实地感觉到环境与同演者所给予的刺激，从而引发出自己心灵的感受，并且产生出相应的心理的和外部的适应。有一次，梅兰芳和俞振飞在演出《白蛇传》中“断桥”这折戏时，曾经有过这样一段表演：当许仙从金山寺逃出来之后，在断桥与白娘子相遇了，白娘子对许仙是又爱又恨，在她责备许仙不该听信法海的蛊惑，使自己身受其害时，按照传统程式化的演法，白娘子要用食指在许仙的前额上戳一下，表示出白娘子对许仙

的一腔怨恨。在这次演出中，梅兰芳戳得用力了一些，跪在那里的俞振飞几乎被他给戳倒了，梅兰芳怕俞振飞摔倒，于是就用双手把俞振飞给扶住了。这完全是一个即兴的适应，但是却非常准确地表现出了白娘子虽然对许仙有怨、有恨，但是仍然在爱着他这样一种人物关系。演出结束之后，梅先生和俞先生都感到今天这个偶然的故事，却使他们更进一步地挖掘出人物的心灵深处的东西，找到了更为准确地表现人物之间的关系的新的形式，于是以后再演这出戏时，就把它用上了。不仅如此，后来别的演员在演这出戏时，也都运用这种演法来表现这两个人物之间的关系。如果说在戏曲这种程式的规范性极强的表演中，都应该有即兴的交流与适应，那么，在话剧这种更贴近生活真实的表演中，毫无疑问更应该是在交流与适应中更充满即兴的感受与反应了。

真实有机的交流与适应，首先应该建立在真实的感觉的基础之上。

有的演员在表演中似乎是在看、在听，但是，仔细一注意，就会发现他们是视而不见，听而不闻，并没有真正地感受到同演者所给予的刺激，就做出自己准备好了的反应来，这样的表演就根本不可能产生出即兴的感受和反应，同时也就必然会扼杀真实的心灵之间的交流与有机的适应，只能给人以一个虚假的外壳，结果是根本无法去揭示出人物的活生生的心灵。

交流既然主要是人物自身或者是人物之间的心灵上的交流，它就不应该只是形式上的交流，只是这儿你看我一眼，那儿我扭一下头，它必须有交流的内容。交流的内容与适应的方式的创造，就是对人物心理的挖掘与展现。这种挖掘与展现则是建立在演员对剧本的思想内容、规定情境、事件事实、矛盾冲突、人物性格和人物关系全面而又深刻的分析与理解的基础之上的。分析、理解得越深刻、把握得越准确，在真正表演中进行交流与适应时就越可能挥洒自如，在即兴的交流与适应中产生出连自己有时也想不到的意外的神来之笔。例如北京人民艺术剧院在排演《茶馆》一剧时，童超和蓝天野这两位演员对剧本做了认真的分析，有了深刻的理解，准确地把握到了所扮演的庞太监和秦二爷的人物性格和他们之间的关系。有一次，在做人物关系的生活小品时，他们想到了一个他们俩人斗鹌鹑的小品，表现他们之间争强斗胜、互不相让、都想要压倒对方的心理。他们在事先只商量了一个大致的结构，就开始表演了起来。当演到秦二爷的鹌鹑把庞太监的给斗败了时，原来戏就应该结束了，而扮演秦二爷的蓝天野这时感到一种胜利的喜悦和自豪，并且还想着羞辱一下庞太监，就故意说把自己的那只鹌鹑送给庞太监。而扮演庞太监的童超本来就由于自己的鹌鹑斗败了而感到羞辱，现在又受到这样的刺激，他忍不下这口气，于是就吩咐李三道：“把鹌鹑送到后面灶上，给我炸了！”这种即兴的交流与适应就是完全符合人物性格与人物间关系的神来之笔。它是演员灵感的突现，但它也只能是在演员花了功夫去做了许许多多的准备工作之后才有可能产生出来

的灵感。有的演员，在接受了一个角色后，对剧本和人物不去做认真的分析研究，大而化之地看了一下剧本，就认为可以在即兴的交流与适应中去创造出人物来，这样做是不可取的。

国外在表演艺术的研究中，有人认为交流有两种模式。一种是“内容的模式”，另一种是“相互关系模式”。他们认为：

“内容模式——交流的内容”；“相互关系模式——交流者的相互关系”，它可以通过台词与潜台词来传达，也可以不通过台词来传达。这两种模式的交流是同时进行的，实际在人们的日常生活中，同样存在着交流的双重性。在第一层次上进行着内容的交流，与此同时，在另一个层次上进行着某种特殊相互关系的交流，它暗示着、规定着、约束着、祈求着双方应当怎样来接受交流的内容。不相同的相互关系会使相同的“内容交流”发生极不相同的结果。因此“内容交流”往往只有相对的表面价值，而“相互关系的交流”则是全部交流的基础。优秀的演员要透过表层深入地进行“相互关系的交流”。^①

实际上，真正优秀演员的表演中，一定是两种模式同时在进行，就像前面所谈到的童超与蓝天野的表演一样，交流的内容和怎样来接受交流的内容都在具体的交流过程中展现出来。表演艺术作为一种以人为表现对象的艺术，注意相互关系的交流，从而展现出人物的性格与人物之间的特殊关系，当然是十分重要的。

在交流与适应中，形体与语言的表现力是非常重要的，因为心灵的交流总是细致、微妙而又深刻的。在形体上，每一个手势、姿态都应该饱含着语言，特别是眼睛和面部表情，都应该能够真正地传情达意；在语言上，更应该受到应有的重视，因为语言是人们用来进行思想与情感交流的最主要方式，语调、语势、语气的变化可以传达出非常细腻的情感变化。演员应该尽可能地利用这些手段进行交流与适应，从而在把人物的思想、情感和欲求传达给同演者的同时，也传达给了观众。

^① 李醒：《科学实验与演员表演》，见《世界艺术与美学》，第四辑，文化艺术出版社1983年版，第140页。

第七节 摇行动的速度与节奏

一切物体和事物在运动中都会有一定的速度与节奏，从天体的运行、机器的运转到人的心脏跳动概莫能外。

速度一般是指物体运动时的快慢。速度的快慢总是与一定的时间联系在一起的。节奏一般是说物体和事物运动时的力度、速度和幅度有规律的交替变化的过程。

一般来说，在戏剧演出中，速度与节奏主要通过以下几个方面呈现出来：

剧情的发展变化，是决定一出戏速度与节奏的主要因素。一般来说，如果一出戏中的矛盾冲突尖锐，行动性强，情节发展起伏变化大，节奏往往是起伏跌宕，大起大落，高潮与低潮之间有着明显的落差，例如在一些表现阶级斗争与战斗生活的剧本中就给人一种速度快、节奏鲜明的感觉。而在“淡化”情节的散文式结构的剧本中，由于不太重视情节的完整性和因果关系，没有明显的开端、发展、高潮和结局，也没有显露完整的矛盾冲突线索，往往是着重描写人物思想感情的细微变化，人物内心的矛盾冲突，这样的戏，它的速度一般都比较缓慢，节奏比较平稳，没有大的起伏跌宕，给人一种仿佛是生活的自然流程的感觉。

剧本的风格体裁也是决定着一出戏速度与节奏的不可忽视的因素。美国戏剧评论家凯瑟琳·乔治在她所著的《戏剧节奏》一书中就指出：“一出戏中整体风格的连续性（当然是以适当的变式）是对一个整体节奏模式的表示，这个模式赋予整个作品以跌宕。弗赖解释说：‘每个作家都有其自己的节奏，它就像笔迹一样清晰；而其自己的意象则从对某些元音和辅音的偏爱到对两三个原型的重视，各不相同。’只要观众和读者受到作为常数的风格的影响，风格在节奏方面就发挥着作用；也就是说作者正在有节奏地跟我们说话。”她还说道：“如果说文学风格就是人，那么当我们讨论风格时，我们确实是在描述艺术家创作某一特定作品时他个人的节奏，因为我们多少有这样一种看法，即他个人的节奏支配着他的作品的每时每刻。”^①同样，作品的体裁也与戏剧演出的节奏有着密切的关系。喜剧，一般来说它的速度都是比较快的，节奏比较跳荡、轻快；悲剧，一般来说它的速度就比喜剧要缓慢一些，而它的节奏则往往是比较凝重、有力的。

演员在表演中对人物情感起伏变化的把握，也是影响一出戏演出速度与节奏的主要因素。演员在表演中，如果能够使人物的情感发展起承转合，有

① [美] 凯瑟琳·乔治：《戏剧节奏》，张全全译，中国戏剧出版社 1984年版，第 152—153页。

层次，有变化，而且在表现人物的情感发展时，注意运用内外部技巧使之有起有伏，有不同的色彩，有积累，有爆发，也就会呈现出一定的速度与节奏来。

在戏剧演出中，布景、灯光、音响、效果、化妆和服装都可以创造出速度与节奏上的变化。例如布景和灯光的变换；音响效果的强弱、远近、快慢、隐显和情绪色彩的变化；化妆和服装上色调的变化、冷暖明暗的对比等等，都可以造成速度与节奏上的变化，形成一种情绪氛围，起到感染观众的作用。

在戏剧演出中，导演对舞台调度的处理方式也会对速度和节奏产生影响。

总之，演员应该明确地认识到，上述这些因素都影响着一出戏演出中的速度与节奏。因此，演员应该顺应着剧本、导演和舞台美术诸方面的要求，使自己具有利用上述各种因素来创造人物形象所应有的速度与节奏的能力。

首先，演员应该在研究剧本与领会导演构思的基础上，感觉到一出戏总体速度和节奏，使自己所扮演的人物的速度与节奏和全剧总体的速度与节奏相一致。因为，一出戏的总体速度与节奏决定着全剧的基调，破坏了全剧的总体速度与节奏，也就必然会破坏全剧的基调。特别是有些戏中，全剧的基调主要是表现在主要人物的行动过程与他和周围人物的矛盾冲突之中。例如在《雷雨》一剧中，蘩漪这个人物是矛盾冲突的中心，她在与周朴园、周萍、鲁贵、四凤等人的冲突与情感上的波折，决定了这出戏在速度上疾徐转化鲜明，节奏上有大的起伏跌宕，明显的强弱对比，情绪色彩的变化丰富。演员在表演这一人物时，就应该从总体上把握住这一人物的速度与节奏，特别是在处理人物的起伏跌宕时，敢于大胆地渲染人物情绪上的反差，使整个戏速度节奏都得到增强。如果一个演员在扮演这样的人物时，对人物的速度与节奏把握有了偏差，那么全剧的基调一定会受到影响。

其次，在感觉到了人物的总体速度与节奏之后，演员还应该去研究人物在每一个行动的过程中速度与节奏的发展和变化，并且还要能够从心里去感觉它。演员应该根据剧本所提供的规定情境、事件、事实、人物性格与人物关系等等，找到人物在行动发展中的速度与节奏发展变化的层次，哪里该强，哪里该弱；哪里要快，哪里要慢；哪里是张，哪里是弛；哪里需起，哪里需落。例如在《雷雨》中，当周朴园逼着蘩漪喝药时，蘩漪开始时控制着自己，尽可能不流露出她内心的不满。但是，随着周朴园的步步紧逼，特别是当周朴园逼着周萍跪下来劝她喝药时，她已经是忍无可忍，只能是赶快喝下这杯“苦药”，不顾一切地呜咽着离开客厅。这段戏，是由慢到快，由弱到强，由压抑到爆发。这种速度与节奏上的变化，只有在演员能够感觉的基础上才有可能创造出来。

人物的速度与节奏主要体现在人物的行动之中。斯坦尼斯拉夫斯基曾说：

“哪里有生活，哪里就有动作；哪里有动作，哪里就有活动；哪里有活动，哪里就有速度；哪里有速度，哪里就有节奏。”并且他还明确指出：“动作的速度节奏不但能直觉地、直接地暗示相应的情感和激起体验，而且能帮助我们创造形象。”^①在这里，他不仅指出了行动与速度节奏之间存在着密不可分的关系，而且还指出行动的速度与节奏可以激发演员的情绪体验，并创造出一定的情绪氛围。

行动总是在一定的时间和空间中进行的，同时它又与行动者为什么要去完成这一行动有着密切的联系。在生活中，人们去完成一个行动时，速度与节奏在客观上主要受着时间与空间的影响，在主观上则由行动者在完成这一行动时的目的、欲求的强烈程度来决定。例如一个人要去赴一个约会，时间已经很紧了，而约会的地点又离他现在的地方有一段距离，并且这个约会对他来说又是非常重要的，他不仅不想迟到，而且还想要能够提前到那儿。在这种情况下，他去赴约会时一定是急促的，节奏也就不会是平稳的。但是，如果离约会还有很长的时间，约会的地点也很近，而他对这个约会也并不非常重视，可去可不去，这样的情况下，他行动的速度与节奏就会和前面所说的完全不一样了。还有一种可能是，尽管约会的时间还早，地点也不远，但是他对这个约会非常重视，生怕去晚了会对自己有所影响，这时他行动的速度与节奏又会是另一个样子。由此可以看出，行动中的速度与节奏，总是客观的情况与主观的欲求两者相结合的产物。

在表演中，人物行动的速度与节奏则是规定情境与人物的心理欲求相结合的产物。演员如果想要正确地把握住人物行动的速度与节奏，就必须一方面认真地研究人物所处的规定情境，另一方面深入地去挖掘人物的心理欲求。

对规定情境的研究应该大到时代背景、国家、民族，小到具体的事件和事实，都要仔细地进行分析，并感受到它的存在。例如我国在改革开放以前和改革开放之后，人们的生活节奏就有很大的变化，在城市生活的人和在农村生活的人的生活节奏就有很大的不同。如果接到一封“母病危，速归！”的电报所引起的速度与节奏的变化和接到一封“母亲 怨日 源次车抵京，请接站”的电报所引起的速度与节奏的变化就完全不同。这些都说明规定情境在决定人物行动的速度与节奏方面起着重要作用。

反过来，人物的心理欲求，也影响着人物行动的速度与节奏。一个盼望孩子能够考上大学的父亲，在孩子高考期间的行动的速度与节奏，和一个对孩子是否考上大学并不十分关心的父亲在此期间行动的速度与节奏就会完全两样。

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 猿卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1954 年版，第 142—143 页。

演员只有在对规定情境和人物的心理欲求都进行了认真细致的研究之后，并且真正地感觉到它的存在时，才有可能真正地把握住人物行动的速度与节奏。

人物在行动中的节奏又可以分为心理节奏（或称之为内部节奏）与外部节奏。心理节奏是人物的思想情感变化的强弱、扬抑、快慢、长短和张弛；外部节奏则表现在形体与语言上的强弱、扬抑、快慢、长短和张弛上。外部节奏是内部节奏的外在表现，但这并不是说它们是完全一致的。例如在《雷雨》一剧中，当鲁妈与周朴园 34 年后重逢，并且相互认出对方之后，他们应该是感慨万千，情感涌动的幅度很大，在内部节奏上是非常强烈的。但是，在外部节奏上，都并没有表现出强烈的方式，甚至鲁妈撕毁周朴园给她的那张使她感到屈辱的支票时，尽管是有力的，但却不是激烈的。而这却恰恰表现出了他们之间的人物关系与人物性格。

一般来说外部节奏是由心理节奏的变化而产生变化的，但是在表演上，演员有时也可以利用外部节奏的变化来引起心理节奏的变化。由于人本身是一个有机的整体，外部节奏的强弱、快慢、长短和张弛的变化，不可能不影响到人的心理节奏的变化。在完成一个行动时，如果你加强了你的动作的力度、速度和幅度，你的心理节奏也就会随之而产生相应的变化。如果用三拍子轻快的节奏跳跃着行进，往往会引发出一种欢快、轻松的心理节奏；如果用二拍子均速的稳健的步伐行进，所引发出来则可能是一种沉稳的、凝重的心理节奏。张瑞芳在谈到关于节奏的问题时举过这样一个例子：她曾经与张骏祥合作排演《北京人》，张骏祥是导演，她在剧中扮演愫芳这一角色，“一个过了出嫁年龄的老姑娘。当时我还年轻，在演一个感情内向、很少语言的中年大家闺秀的时候，从整个形态到内心体验都感到沉不住气。我上场了，导演说：‘不对，不对，你退回去重新上吧。你要慢慢走，慢慢走，不要着急……’我就调整了心理节奏，慢慢地、慢慢地走上台去。愫芳的整个基调和语言、动作节奏，就逐渐在我的形体自我感觉中形成了。”^①

速度与心理节奏有时一致，有时则并不一致。有时人物的心理节奏非常急促，非常紧张，但是行动的速度则并不一定急速。在《智取华山》中，突击队的战士们在险峻的山道上攀援时，尽管他们都恨不能马上登上峰顶，但是，他们在下面是万丈深渊的危险石崖上行走时的速度则是一步一步、十分缓慢的。反过来，有时也存在行动的速度很快，而人物的心理节奏却很轻松的状况。因此演员在表演中要注意研究与把握人物行动的速度与心理节奏之间的关系。

在创造人物行动中的速度与节奏时，在技法上还应该注意切忌一个“平”

^① 张瑞芳：《我的创作经历》，见《演员谈电影表演》，中国电影出版社 1983 年版，第 57 页。

字。“平”主要表现在速度与节奏缺少变化上。有的演员认为在表演上如果能够自然真实，在速度与节奏上就不应该有鲜明的变化，这样，就会使整个表演显得“平”；而有的演员则以为总在一种高节奏中就可能会有感染力，所以在表演中总是保持着一种高昂的节奏。但是，实际上总是高，也就没有高了。因此演员一定要善于把握速度与节奏的变化，要有层次、有发展。我国戏曲表演艺术家们常说：“逢强必弱，逢快必慢，逢高必低，逢张必弛。”这里讲述的即是表演中掌握速度与节奏的辩证法。没有弱就显不出强来，没有低就显不出高来。演员在表演中要善于用弱来衬托强，用低来衬托高，用慢来衬托快，总之，要在对比中去表现出速度与节奏的变化发展来。演员如果能够正确地把握住人物在行动中的速度与节奏，还可能由此而引发出相应的情绪体验。例如，一个人买了一个西瓜回到自己的家里，他一面切西瓜一面在想着今天上班时听到有人议论他可能贪污了公款，他感到十分委屈。假如演员在表演这段戏的时候，在感受人物的内心体验有一定困难的话，只是按照一般的切西瓜的速度与节奏来进行表演，就很难会产生出相应的情绪体验。但是，当演员改变了速度与节奏，在切西瓜时，用刀向西瓜狠狠地剁去，而且一刀比一刀剁得狠、剁得快时，就完全可能引发出一一种宣泄自己不满和怨气的情绪体验来。所以有时当演员在对角色的情绪体验的把握有困难时，借助于速度与节奏，往往也是一种可行的办法。因为，形体与语言的速度与节奏可以产生出相应的情绪记忆，成为情绪体验的刺激物，从而引发出相应的真实的情绪体验来。

从另一方面来看，观众往往是从演员对他所扮演的人物的速度与节奏来感受人物的心理活动和情绪体验，因为速度与节奏往往可以营造出一种情绪的氛围来感染观众。例如在前面提到的周朴园逼蘩漪喝药的那场戏中，北京人民艺术剧院的郑榕扮演的周朴园从开始的不动声色，通过语调上的加强和语言节奏的加快，步步紧逼，一直到他最后严厉地喝令周萍给蘩漪跪下，就营造出了一一种氛围。这不仅使观众对周朴园这个人物形象加深了认识，而且还使观众感受到了这个家庭令人窒息的气氛，感受到了一家人都生活在周朴园的淫威之下，从而加深了对剧本的主题思想的认识。

速度与节奏在表演创作中具有重要的作用，如果能够很好地运用与把握就可以创造出具有很高的审美观赏价值的情绪、情感和意境来。因此，演员在表演中，应该努力去创造出与剧本的基调相吻合的，在行动中有层次、有变化的速度与节奏来。

第八节 摇行动与感觉

现在，经常可以听到有人说表演艺术是一种感觉的艺术，特别是在谈到电影和电视剧的表演时，就更强调是感觉的艺术。这种提法，在某种程度上，似乎是要把感觉与行动对立起来，或者说是认为感觉在表演艺术中有着凌驾于一切之上的作用。

但是，持有这种观点的人却并没有把表演艺术为什么是感觉的艺术论述得非常清楚。结果给人们留下的印象是，他们提出这样的观点也只不过是他们的“感觉”而已。那么，感觉在表演艺术中应该有什么样的作用，它和行动之间又有什么样的关系，感觉又是如何产生的呢？

必须指出，这里所说的感觉和前面在行动的过程与环节中所说的感觉并不完全相同。前面所说的感觉，指的是在行动过程中心理活动的一个环节。而这里所说的感觉，更接近于是之所说的在演员心中出现的人物的“心象”和在体现自己的“心象”时创造出来的人物的心理——形体自我感觉（其中当然就包括了行动过程中出现的感觉环节在内）。因此，它就包括人物的总体的感觉和组成人物总体感觉的每一个瞬间的感觉。当演员开始接触到自己所要扮演的角色，在分析和理解人物时，就已经应该去感觉自己所要扮演的人物了。斯坦尼斯拉夫斯基曾经说过，所谓理解角色，对演员来说，就意味着是感觉到角色。这种感觉不仅包含演员对角色的心理生活的理解与感受，同时也包含他对角色的外部特征的想像与描绘，这两个方面构成了演员的“心象”的主要内容，也可以说它是演员在自己心中所产生的对角色的感觉。但是，演员还应该把这一“心象”通过自己的身心表现出来，这就要求演员必须创造出人物的心理——形体自我感觉，使观众也感觉到演员所扮演的人物“真”和“像”。而且不仅是总体上使观众感觉到“真”和“像”，同时还应该准确地把握住人物每一个瞬间的内外部自我感觉，深入地开掘出人物的心理活动，并且通过准确、鲜明的形体动作与言语动作把这种心理活动表现出来，从而使观众感觉到演员所扮演的人物是活生生的、真实的。

要想达到这样的要求，当然不能离开演员的生活素养，因为这是演员理解人物，或者说是感觉到人物，产生“心象”的基础。于是之谈到他在《茶馆》中所演的王利发时说道：

开始读《茶馆》剧本，脑子里就禁不住浮现出一些故人来。如：

我小时住的胡同口上，路南是一座“老爷庙”，对门是一个洋车厂子。有一个那时的年轻人，总是往来于庙与车厂子之间，黄白镜子

脸，脖子正面的甲状骨（那时叫“颈勒嗦”）相当突出，所穿的白小褂袖子瘦而且长，领子是颇高的。他的走路很有特点，特别地利落洒脱，以至于他每次穿行于庙与车厂子之间的时候，我总要看，大约同现在的孩子们看见名运动员和电影明星相仿佛。读剧本第一幕时，我觉得穿行于茶座之间的青年王利发，能像他那样才好。

还想到了我的陈大爷。他是我的同院，在我读书的小学校里，他看门房兼司摇铃铛。铃儿响，上课堂；再响，孩子们就跑出教室玩耍打闹。他很精明能干，按说教、职、员、工，他属于工，“工友”，但他从不放松对学生进行种种的“纪律教育”，毫不软弱，尊严也不让老师。于是他就总显出一种“食少事烦”的状态。他穿得干净，夏天穿上雪白的裤褂，也要用黑腿带扎起裤脚，下边再配上白袜黑鞋，青白分明，一如他的那双精明的眼。由此种种，无论在家在校，我总称他为陈大爷。1956年，为排《茶馆》，我又去访问了他。他不甚见老，讲起前清遗事，记忆还很清楚，这自然对我有帮助。但更能直接帮助我的，还是他的本人，他的某些性格侧面、他的某些外在的特征。譬如王利发第二幕的手，一种虽常操劳而好干净的人的手，便是我从陈大爷的身上“剽窃”来的。一个演员捕捉到一个对角色最恰当的手势，是多么要紧呐！①

于是之就是从他过去的生活中感觉到了他所要扮演的王利发的形象，包括那双给观众留下了鲜明印象的手。从某种意义上来说，这种对人物的感觉永远都带有演员的个性特征。不承认这种个性特征是不对的，因为那就会扼杀演员的感觉，结果创造出来的只能是一般化的、模式化的人物。如果另一个演员来扮演王利发这一角色，他所感觉到的人物也许和于是之完全不一样，因为对人物的感觉永远是属于演员个人的。孰优孰劣，另当别论。但是，这种对人物的感觉不能只是从概念的分析中产生，不能是各种成分组合的配方，而只能是生活的素材在演员心中发酵后的产物。在任何时候，感觉永远总是活生生的。那些冷冰冰的概念是不可能演员心中产生出人物的感觉的。

另一方面，演员的人物感觉的创造和演员自身的艺术感觉也有着密切的关系。所谓艺术感觉，就是一种感觉（感知）艺术作品魅力和审美价值的能力。这是演员所应该具有的一种对艺术作品，当然主要是对剧作家所创造出来的剧本及其人物的内涵深度与形式特点的敏感。这种艺术感觉中，既包括了演员的

① 于是之：《茶馆 排演漫忆》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社1996年版，第156-157页。

人生经验，也包括了演员在不断的艺术创作中积累起来的经验。演员林连昆在《左邻右舍》、《狗儿爷涅槃》和《天下第一楼》中所塑造出来的狗儿爷、常贵等人物形象都给人以真实、生动的感觉，这和他人生的经验与艺术创作经验的丰富有着密不可分的关系。他对人物感觉的把握准确、细致，许多细节都几乎是信手拈来，但却那样的恰如其分，使你觉得这个人物就该这样做。童超在扮演庞太监时说，他虽然在生活中逐渐理解了人物，但是直到快演出之前在试妆时，把底彩敷到脸上，在镜子中看到了自己的一张眉目不清的面孔时，他才真正地感觉到了庞太监这个人物应该是什么样子，才真正地把握住了这个男不男女不女、人不人鬼不鬼似的人物的自我感觉，这也应该说是由于他的敏锐的艺术感觉引发出来的对人物的感觉。

因此，演员一定要不断积累人生经验与艺术创作经验，培养出敏锐的艺术感觉，只有这样，才能在感觉人物与创造人物的感觉时有一个坚实的基础。

但是，从创作方法上讲，人物的心理—形体自我感觉的获得，是和行动紧密联系在一起的。

在生活中，人的感觉总是伴随着行动而出现的。这种感觉既包括感知、感受时的状态，也包括产生情绪体验和情感变化时的状态，既有心理上的，也有生理上的。当一个人拼命奔跑时，会出现累的感觉；当一个人在和初次见面的女友相处，想要找到适当的话题但又没有找出来时，就会有一种尴尬的感觉；当一个人去关心别人而不被人理解，反而受到了不应有的羞辱时，他会出现一种由于委屈和愤怒而引起的感觉。总之，在行动的过程中，感觉无所不在，就连文学家们描写一个人好像什么感觉也没有了的时候，实际上那也是一种感觉。

在表演上自然也是如此，这里所说的伴随着行动出现的感觉，在感知事物时，是感知时的状态。例如同样是看，可以是看、是瞧、是眇、是睨、是盼、是瞪，等等。这些都是和行动联系在一起的，但又是一种感觉的状态。在感受一个事实的刺激时，可能是惊、是喜、是忧、是悲、是羞、是恨、是怜，等等。同时，它们可能会引起心跳加速、脸红、头皮发胀、神经紧张这样一些生理上的反应。当在对一个事实进行判断后出现相应的态度时，它可能是赞成，可能是反对，可能是同情，可能是回避，可能是嘲笑，可能是满足，也可能是失望，这些态度也都会有相应的感觉状态。总之，在行动的过程中，感觉总是与之相生相随，还会在行动的不断发展过程中随之而流动。完全脱离开行动的感觉是不存在的；而没有感觉的行动也是不可能的。感觉永远是行动中的感觉；而行动则一定是带有一种特殊感觉的行动。只有认识到行动与感觉的这种相生相随的关系，才不会把行动与感觉对立起来，不会孤立地谈什么感觉。

感觉与行动的关系既然如此密切，那么演员在创作中是应该先抓感觉，还是先抓行动呢？在回答这个问题时，每个演员可能会根据自己的创作经验与创作习惯作出自己的回答。但是就创作方法而言，应该是先抓行动，通过人物的心理—形体行动去获取人物的心理—形体自我感觉，这才是一条可靠的途径。

为什么这样说呢？

首先，在表演中，人物的心理—形体自我感觉的获得与人物行动的规定情境是联系在一起的，决不可能有离开了行动的规定情境的感觉。同时它又和人物行动的任务与目的有密切的关系。例如，在戏剧中经常可以看到男女主人公约会这样的戏。但是，时间是在冬天还是夏天，地点是在五星级宾馆的酒吧间还是在街头的小饭铺里，他们之间是初次相会还是关系已经十分密切，在约会之前是两个人一直相处得很好还是在他们之间已经有了什么误会或者有了什么隔阂，等等，这些与规定情境有关的事实，都会对人物的自我感觉产生一定的影响。与此同时，人物的行动的任务和目的也会对人物的自我感觉产生影响。如果这次约会是要和对方商量结婚的日期，就会与要对方解释为什么她（他）最近一直和另一个男人（女人）关系非常亲密出现完全不同的感觉。即使是要对方解释为什么和别人关系过分亲密，如果行动的目的是要克服他们之间的隔阂就会和说清楚了就从此分手的感受有所不同。从这个例子中，可以看出，行动的规定情境与行动的任务、目的，往往决定着人物应该有什么样的感觉。

因此，演员要想获得人物的心理—形体自我感觉，首先就要认真地研究人物行动的规定情境，这种研究，不只是停留在理性分析上，还要通过想像来丰富它，并且用自己的心去感受它。此外，演员还一定要明确人物行动的任务与目的，特别是要把人物行动的目的变成自己内心的欲求，产生出一种强烈的想要达到自己行动目的的愿望。在做了这样的准备工作之后，演员才具有了获得人物的感觉的基础。这也就是说，只有在这种情况下，才能在演员的心中产生出人物在行动中是什么样的感觉的想像来。

但是，真正的人物感觉的创造，是要在表演中，在舞台上真正地行动起来的时候才能创造出来的，它是通过演员所创造出来的人物的适应——“怎样做”表现出来的。规定情境和行动的任务与目的，使演员在人物心态上有一个总体的把握，而具体的人物的感觉则是在怎么去完成自己的任务和达到自己的目的的适应——“怎样做”中，通过形体性的动作和言语的动作流露出来。

对人物的心理生活开掘得深不深，挖掘得细不细，和演员对人物行动的规定情境，行动的任务、目的的理解和感受的程度有着密切的关系，而人物的心理活动表现得真不真、活不活，则和演员在行动中的适应——“怎样做”联系在一起。例如巩俐在学习期间排演苏联剧作家阿尔布卓夫的《伊尔库茨克的故事》时，她扮演瓦丽娅这一角色，其中有一场戏是她真心想和她的男朋

友维克多结婚。当她以带有一点玩笑的口吻提出“咱们结婚吧”的要求之后，却被维克多用一种玩世不恭的态度给回绝了，并且还提出要她在晚上把同宿舍的女友打发去看电影，他要到她那儿去和她一起消磨一个晚上，他对瓦丽娅完全是一种玩世不恭的态度。巩俐在开始表演这段戏时，对人物的规定情境与行动的任务、目的的感受是真切的，完全体验到了人物内心的感觉，当维克多一离开，她就情不自禁地流出了眼泪。这说明巩俐在行动的过程中，从维克多拒绝和她结婚，但又还要和她在一起玩的事实中感受到了一种屈辱，她心中是痛苦的。但是接下去的戏是瓦丽娅的女友来了，问她和维克多在一起时过得怎么样。瓦丽娅回答她说：“他向我求婚了。”而巩俐演到这儿时，眼睛里还含着眼泪，说话时的声调也是低沉的。这就显然不符合瓦丽娅这个人物此时此刻的感觉了。因为瓦丽娅是一个自尊心很强的姑娘，此时此刻她不能流露出自己内心的痛苦，她不愿意让自己的女友知道维克多玩弄了她的感情，所以她的行动应该是掩饰起自己的痛苦，而不是表露出自己的痛苦，并且要求她的这位同宿舍的女友晚上别去看电影，开始了她对维克多的报复。由于巩俐开始时没有准确地把握住人物的“怎样做”，所以她在表演上也就没有真正地创造出人物的正确的自我感觉来。巩俐是一位悟性很高的演员，在排演的过程中，经过对剧本和人物的进一步分析，她很快就把握住了人物的行动，在维克多离开她之后，她原来强忍着的眼泪挂在了眼角上，但是她极力克制自己，咬了咬自己的嘴唇，硬是把流出来的眼泪咽了回去。当她的女友来了之后，她装出一副笑脸，在回答女友的问话时，她以一种好像是毫不在意的语气对她的女友说出了她编造出来的“他向我求婚了”这句话。然后她又似乎是毫不经心地说出今天晚上的电影没有意思，让女友别去看电影，以达到报复维克多的目的。这时人物的感觉准确了。这种人物感觉的获得，正是演员对规定情境的具体感受，对行动的任务、目的的正确把握与找到准确的适应结合在一起才能达到的。

感觉虽然与行动有密切的联系，但是感觉不是行动本身，它只是行动的伴生物。除了作为完成心理行动的手段的形体性动作和言语动作是可以由演员的意志来控制之外，一般来说感觉都带有一定程度的下意识的成分。例如，在生活中，冬天冷的感觉、夏天热的感觉就不是由人的意志所决定的；一个人在受到别人侮辱时不由自主地所产生出来的愤怒的感觉，或者一个人在听到高兴的消息时喜出望外的感觉，都有着下意识的成分。因此，在演员的创作中，行动与感觉之间的关系，还包含着运用有意识的技巧达到下意识的天性的创作因素在内。因为行动是由意志决定的，但是感觉则不一定受意志的支配。我们不能想要冬天冷的感觉就有冷的感觉，但是，我们可以抓住取暖的行动，如使劲地搓搓手、跺跺脚、用口往自己的手上哈气或者用双手捂着自己的耳朵这样一些行动来唤起冷的感觉。斯坦尼斯拉夫斯基曾经指出，如果演员想要表现“无

聊”的感觉，就不能直接去演“无聊”，而应该去找到摆脱“无聊”的行动，例如拿起一本书看看，觉得没有意思，就把它扔下，然后又想哼支曲子，也觉得没劲，就停了下来，接着又拿出一副扑克牌，洗了洗牌，想给自己算个命，刚算了一会儿，又把牌扔到一旁去了。这一系列的行动，就会产生出一种百无聊赖的感觉。此外，如果演员在表演中真正行动起来，并且是在行动中真正做到有机的即兴适应，那么有许多下意识的动作往往就会在这种适应中出现。在这些下意识的动作中，常常产生出人物的准确的自我感觉。

尽管人物感觉的获得与行动有着十分密切的关系，但是并不是说只要把握住人物行动的规定情境和人物的行动，什么样的感觉都会招之即来。例如，在四十年代，大陆很少有女同志穿高跟鞋，所以，有的演员在扮演《日出》中的陈白露时，穿上高跟鞋以后，连走路都不会了，还谈什么人物的感觉呢。还有，一位演员如果要演一个非常能干的农村姑娘，其中有一场戏是要到井台上去打水，然后挑水回家去。如果这位演员从来就没有在井台上打过水，也没有挑过水，那么她一定也很难把人物在这种劳动中的感觉创造出来。这就需要演员在接受了某一个角色的创作任务之后，一定要下点苦功夫、笨功夫。演员胡宗温在《山村姐妹》中有一段戏是挑水进屋后把水倒进水缸里，为了找到一个山村姑娘每天从山下把水挑上山来，然后往缸里倒水的感觉，她每天都要真的挑上两桶水，从北京人民艺术剧院的楼下把水挑上四楼，结果她成功地捕捉到了人物此时此地的自我感觉，使观众为她的表演拍手叫好。丛珊在《牧马人》中拓坯的那场戏中，她那熟练的动作，创造出了一个吃苦耐劳、能干活、会干活的农村姑娘的自我感觉，使观众相信了这个人物。这就是靠丛珊在拍摄前反复练习拓坯达到的。当然，在表演中，决不是去孤立地表现这些感觉，它仍然要和人物的行动结合起来。但是如果演员没有事先经过刻苦的锻炼去把握住这种感觉，那么他在完成自己的人物的行动时也一定会是别别扭扭，十分难受的。这时演员往往已经失去了自信，连起码的真实感都没有，也就没有什么人物的感觉可言了。

此外，还有一些生理上的感觉，如疲劳、疾病、伤痛、饥饿、醉酒、怀孕等，演员在创造这些感觉时应该从自己的生活经历，或者从生活的观察中去捕捉到相应的感觉，同时还要与人物行动的规定情境有机结合在一起。这就要依靠演员真正地调动起自己的想像，并且以高超的技巧来控制自己的形体与声音（语言）。有时，一些演员也会真在后台先急速奔跑一番再上台去演一个人物气喘吁吁的感觉，或者真喝上两口酒，使自己在演出中获得醉态的真实。但是，这只能是在不得已的情况下而为之。演员还是应该努力去设法创造出真实的感觉，而不应该只是依靠用醉酒、挨饿、伤病等真的生理反应去代替通过创造产生的自我感觉。

以上所谈到的是作为表演艺术的基础的行动以及与行动有关的一些问题。这些问题是表演创作方法上的最基本问题，它们在表演中有十分重要的作用，都是演员所应该掌握的最基本技巧。只有掌握了这些最基本的规律，演员才有可能在舞台上真实有机地生活，才有可能激发起天性的下意识创作，也才有可能去进行人物形象的创造。

附二：关于创作方法的基础训练

既然表演艺术的基础是行动，那么，在掌握表演艺术的创作方法时，首先就要让同学们掌握在舞台上行动的规律和具有在舞台上真实、有机地行动的能力。同学们对这些规律的掌握和能力的发展，在教学中是通过一系列的表演练习和小品来进行训练的。

这些练习可以是一些由教师出题、同学们在课堂上做的即兴练习，也可以是一些由同学们事先构思好了并进行过一定排练后再拿到课堂上表演的练习。为了使同学们在掌握表演创作的基本方法时能够循序渐进，我们选用了下面一些递增式的表演教学练习。在教师组织同学们进行这些练习时，只要求能够遵守练习的有关规则即可，在内容上并没有限制。但是，教师应该鼓励同学们在练习中充分发挥自己的想像，并努力调动起自己过去的的生活积累，运用在观察生活中所攫取来的素材。

一、“做什么”的练习

在帮助同学们了解与掌握舞台行动时，首先要让同学们一走上舞台就要先抓住“做什么”。在生活中，人们总会给自己提出要去完成的任务。这个任务就是“我要做什么？”所以，演员一走上舞台，也应该先给自己提出一个要去完成的任务。斯坦尼斯拉夫斯基所批评的马洛列特柯娃的表演，就是因为她忘记了“寻找宝石别针”这个任务，忘记了她要做什么。那些“表演形象”和按照模式进行表演的演员在舞台上也不是真正地去完成一个任务，不是真正地去去做一件事。这样，他们的表演就走上了歧途。因此，演员在舞台上一定要抓住“做什么”，真正地在舞台上去做一件事。这样才有可能在舞台上真正“生活”起来。

为了能使同学们在舞台上真正地抓住“做什么”，在舞台上真正地去做一件事，就要去做一些有关的练习。在做这些练习时，教师可以把同学们分成猿-缘人一组。各组同学可以在做练习之前先共同商量布置出一个环境。如候车室、宿舍、医院候诊室、图书馆、四合院、客厅等等。练习可以在各组同学自己设计的环境中进行。

（一）简单的“做什么”练习

教师可以要求各组的同学先后在自己设计的环境中去完成一个简单的任务，也就是说，去做一件事。

每组同学在做此练习时，可以有人先做，有人后做；也可以一起做。在做练习之前，教师应先说明，同学去完成任务不必非常复杂，而是尽可能地去寻找那些在生活中我们经常可能要做的事情，例如擦皮鞋、刮胡子、缝纽扣、洗脸、化妆、生炉子、熨衣服、洗衣服等等。但是在做这些事情的时候必须非常认真，还要是为自己去做，而不是演给别人看。此外，如果可能的话，尽量使你所做的事与自己所设计的环境有联系。

教师在讲完了上述要求之后，各组同学就可以先后来做这一练习。不做练习的同学则作为观众。

每组同学做完练习之后，可以让观看的同学们来评议：是否看清楚了台上的同学们做的是什么事？谁做得真实？为什么？然后可以由做练习的同学来谈自己的体会。想想对自己所做的是满意还是不满意，自己觉得有哪些收获和发现。

最后，在同学们都做完练习之后，教师可以根据同学们所做的练习与评议，提出以下几个问题让同学们在反复进行这一练习时逐步解决得更好。

同学们是否真正地去完成自己所提出的任务？譬如，擦皮鞋的是否真的把鞋擦干净了？

以生活中的行为逻辑为标尺，检查一下自己在做自己所要做的事情时，是否符合逻辑？例如有的同学在缝扣子时穿上了线后忘记了在线头上打一个结。这样一拉，线头就会出来了，不可能把扣子缝到衣服上去。

在做这种非常简单的“做什么”的练习时，同学们是否开始调动起自己的想像？教师要尽可能使同学们了解，即使是在非常简单的练习中，也应该让自己的想像活跃起来，参加到创作中去。例如即使是缝纽扣，也应该想像纽扣是什么样的，它有多大，是骨头的还是塑料的？缝到什么样的衣服上去？衣服是什么颜色的？如此等等。

在做这种简单的“做什么”练习时，是否注意到了分寸感？同学容易出现倾向是往往会过分用劲，或有意夸张。教师要引导同学们注意克服这种倾向。由于过分用劲与故意夸张都是学生急于想要表现而引起的。教师可以提醒同学们尽量为自己做，千万不要想着是做给别人看的。

这一练习要反复地做。让同学们不断设计出新的环境，并在其中去做一件事，直到同学们在做这种简单的“做什么”时能够做得非常真实、有机为止。

有时，为了说明某个问题，教师也可以让同学们都去完成同一个任务。例如，用生炉子的练习来分析行为的逻辑性；或者从绣花这个同一的任务来检验想像的展开对表演的影响。但是，一般来说，最好是让同学们自己去给自己提出要做什么，并让他们在反复的练习中自己去发现问题，自己去解决问题。

（二）在“做什么”时找一点障碍练习

在做简单的“做什么”练习时，有的同学由于不认真地去做，有的想像也可能没有完全展开，有的也许做得非常真实、有机，但是往往是做了一会儿就完成了。这时，教师可以提出新的要求。这就是要求同学们在完成某个简单的“做什么”时，为自己设置一个小的障碍。例如你要擦皮鞋，可是发现你的皮鞋上粘了一块泥，而且粘得很结实。这样，你就要想办法去抠掉它。可是抠掉之后，又发现上面留下了一个黄渍，你就要想办法去把它擦干净，或者用鞋油把它盖上。这以后，你又发现鞋面与鞋底的缝隙间还有很多泥，你又要去抠掉它，擦干净。这时，你还可以发现鞋尖与后跟上磕破了皮。总之，尽可能为你所要完成的任务设置一点小小的障碍，使你要在克服了这样一些障碍之后才能完成你所要完成的任务。教师还可以要求同学们不一定要事先把所有这些障碍都设计好，而是尽可能地在做的过程中即兴地去展开想像，不断去发展。练习仍可采用分组的方式来进行，每组做完之后，同学们可以在一起评议、讨论。

这种设置小障碍的练习，原则上只要求同学们去完成一个简单的任务。如果有的同学在做这一练习时有所发展，从一个任务合乎逻辑地引向了另一个任务，在完成这些任务时又是真实和有机的，教师也不必去阻止。但是当学生还不能真正有机地在舞台上完成简单的设置障碍的练习时，教师则应引导同学们首先做好这种简单的练习。

（三）算账练习

在做这个练习之前，教师可以事先准备好一个网兜，并在里面装上一些物品，如一件衬衣，两个练习本，一双鞋子，几个信封，三两本书，等等。每件物品上都要标上价格。然后，教师让同学们上台去，想像这些物品都是刚买回来的。算一算你买这些物品一共花了多少钱。

教师应要求同学们算账时先要用心算，如果实在算不出来了，才可以用笔算。在做这一练习时，每位同学兜里的物品有增有减，看看同学们是否能够准确地算出应有的价钱。

当同学们都做完了这一练习后，教师和同学们可以在一起讨论：这种算账练习和以前所做的简单的“做什么”练习有什么不同，它们之间又有什么联系？

在同学们讨论的基础上，教师应引导同学们了解，我们所说的行动是心理—形体行动。也就是说，具有心理和形体两个方面。虽然在任何行动中，心理方面和形体方面是不可分离地相互联系在一起的，尽管任何形体行动都有心理的一面，任何心理行动也都有形体的一面，但是从专业训练的角度，我们还是把人类的行动分为形体行动与心理行动两个类型。教师此时还可以结合一些

即兴练习进一步讲解心理行动与形体行动的区别，以及形体行动与心理行动的相互关系。

（四）边做边说练习

这一练习可以由两位同学一起来做。

两位同学各自选定一个形体行动，并商定一个谈话的题目。例如一位同学选择刮胡子，另一位同学选择擦皮鞋。而他们两人在进行形体行动的同时，争论他们最近看过的一部电影的优劣。

教师在练习前可以提出要求：同学们在表演时一方面要认真完成自己的形体行动，另一方面则要尽可能地说服对方同意自己的观点。

在做这种练习时，如果同学们表演得很真实，合乎逻辑，就可以让它发展下去。假如练习中他们的形体行动或争论完全失去了逻辑，教师可以让他们先停下来，帮助他们进行分析，找出问题后再继续进行下去。

做这种练习时，教师还可以提出这样一些要求：两位同学都必须选定一个剧烈的形体行动，如劈柴、打桩等，但谈话的题目却是触及细致的情感问题，可能讨论的是其中一位同学的失恋问题。同样，还可以要求同学们选择的形体行动是必须小心仔细去做的事情，如修理收音机或绣花之类的事，而双方争论的问题却是非常尖锐的，比如有一方坚决反对另一方和某人相爱等等。

在练习做完之后，教师可以再次和同学们一起来讨论形体行动与心理行动之间的相互关系，并帮助同学总结实践后的体会。

（五）言语动作的练习

这种练习可以两位同学为一组来进行。

在做练习之前，教师可以让这两位同学各自选定一句简单的话。例如：

甲：你坐下。

乙：把衣服穿上。

在同学们选定了自己要说的话之后，教师就可以指定一个行动，这两位同学说这些话时，必须把他们所说的话变为行动。如果他们在说话时做出相应的形体行动，也完全可以。例如教师指定的行动是“请求”，那么这两同学在说“你坐下”和“把衣服穿上”时都要认真地去完成“请求”这一行动，并可以做出相应的手势和形体动作。当他们所说出的话确实是一种行动时，教师就可以提出另一个行动，让同学们根据教师指定的行动来说出同样的话。教师可以不断地对同学们提出新的行动，例如，教师可以先后指定为“命令”、“责备”、“安慰”、“说服”、“警告”、“嘲笑”、“威胁”、“劝哄”、“逼迫”、“要挟”、“诱骗”等等。同学们要努力按照教师提出的行动让这同样的一句话变成不同的行动。

在同学们利用自己所选定的不同“台词”反复地做过这一练习之后，教

师可以引导同学们一起来讨论言语行动的重要作用。让同学们认识到在完成心理行动时，言语行动起着最重要的作用。因为语言是表达思想的工具，这样它也就成为影响别人思想的主要手段。假如你想要去改变别人的观点，引起别人情感上的变化，促使别人帮你去做某件事情，我们往往主要是运用语言这一手段，所以，在表演中每说一句话都应该知道自己是在“做什么”。

二、“为什么”的练习

在生活中，任何一个行动都是有一定的目的的。在舞台上行动也是如此。演员一走上舞台，在知道了自己要“做什么”的同时，还应该明白自己为什么要做这件事，并且在心中产生去做这件事的欲望和把这件事做好的愿望。这就是说，在舞台上的任何行动，都必须有它的目的，甚至应该比在生活中行动时的目的更加明确。因为在舞台上，行动的目的不仅是推动你去做什么的动力，而且，通过这一系列行动中的目的，就能够揭示出你所扮演的人物的思想和灵魂。因此，目的——为什么去做这件事，可以说是行动的最本质的内容。没有目的的行动，在舞台上就会变得毫无意义。

在同学们基本上掌握了“做什么”的一系列练习之后，教师就可以引导同学们进入“为什么”的练习。

（一）给“做什么”找个理由

这个练习的做法与简单的“做什么”相似。也是由同学们分组在自己设计的环境中去“做”一件事。但是，在做练习之前，教师先向同学们提出要求，就是每位同学都要给自己所做的事找出一个理由来，即我为什么要做这件事。例如你为什么擦皮鞋？为什么要缝扣子？为什么要浇花？为什么要梳头？如此等等。在教师提出要求之后，还可以申明：同学们在做练习时，不要去想着把这个理由演给别人看，只要你自己找到了，并且真正成为推动你去行动的动力就可以了。同时要同学们在行动中去感觉找到一个理由之后再行动起来带来了一些什么样的变化和影响。

当同学们做完练习之后，教师可以去了解每位同学为自己所找到的理由。然后，教师可以针对某位同学所说出来的理由追问下去。例如有一位女同学说她梳头的理由是去赴“约会”，教师就可以提出问题。

问：你是去赴谁的约会？

答：男朋友的。

问：你很愿望赴这个约会吗？

答：当然，很愿意。

问：为什么，你很喜欢他吗？

答：（有些不好意思地）喜欢。

问：他喜欢你吗？

答：不知道……我想他也喜欢我。

问：你为什么在约会前要梳头呢？

答：让自己整齐漂亮点呗！

问：为什么要让自己漂亮点呢？

答：（一时回答不上来，同时也有点不好意思回答）我刚才没去想……

问：那你现在想也可以。为什么？

答：我想给他一个好印象……让他更喜欢我。

问：那又是为了什么呢？

答：（脸红了）我想让他表个态……

问：表什么态？

答：（豁出去了地）跟我把关系定下来……

……

当然，教师还可以更深入地询问下去。但一般来说，这种提问，如果能够使同学们从一般化的非常理性的理由，发展到学生说出发自自己内心的带有情感色彩的愿望时就可以了。教师在此时应该引导同学们去了解：演员为自己的舞台行动所找出的理由不应该是干巴巴的，完全理性的，而应该是通过想像、在自己内心里产生出来的一种愿望和欲求。也许这种愿望和欲求很难用语言来表述，但作为演员一定要能够很具体地感觉到它。只有这样，才可以说是真正地创造与把握住了行动目的。

同时，教师还应该指出，为“做什么”找到一个理由，实际上是已经进入到一种艺术创造，这就要展开艺术想像，让自己所找出来的理由具有一种诱惑力，千万不要自己敷衍自己，把它当成是为了应付老师的询问。因为演员在舞台上行动时，只有当你所创造出来的“为什么”充满了诱惑力时，你再去行动时才会更有积极性，并且会使你的行动产生质的变化。

在同学们领会到了“为什么”应该是发自内心的愿望和欲求之后，可以继续这一练习。要求同学们为自己在练习中找到一个充满内心愿望和欲求的理由，同时在做练习中感觉一下会发生什么样的变化。

当同学们再次做完了这一练习之后，可以展开评议与讨论，让同学们来谈自己的体会。这时，有的同学可能会提出他在表演时总是在想着自己的目的，但做起来时总觉得不对劲，什么也不是。有的同学可能会在练习中感觉到有了目的后在行动中出现了细微的变化。例如那个梳头的女孩就发现自己在有了内在的愿望与欲求之后，她的行动更积极了。以前在梳头时，只是一般化地去行动。而这次做时就总会想到让自己的男朋友更喜欢自己。因此，再梳头就觉得自己的额头长了一点，不好看，所以就把刘海往下压一点，让它遮住自己的额

头。同时她还在做练习时想到了她的男朋友看到了她的新发型之后会有什么样的表情，并且在行动的过程中产生了一种她的男朋友一定会喜欢她的自信。

在同学们充分地讨论的基础上，教师可以做出总结：

任何行动都应该有目的。

这种目的决不是干巴巴的、理性的道理，而应该是一种内在的愿望与欲求。它是演员通过想像创造出来的，应该具有推动行动的诱惑力。

当演员创造出这种具有诱惑力的目的之后，要注意不要去表演目的本身，而应该是让它来推动自己的行动，让自己的行动确实是为了去实现自己的目的，如用刘海去遮住自己的前额等。目的本身是无法表演的，它只有通过行动才能展现出来。

由于行动的目的不同，行动的方式也会不同。

为了让同学们能够理解与掌握行动目的与行动方式之间的关系，就可以引入到下一个练习。

（二）同一行动但目的不同的练习

这个练习要求同学们为同一个“做什么”找出不同的“为什么”。在做这一练习之前，教师可以先举例说明。例如：“做什么”是梳头，而“为什么”则在每次做的时候可以有不同的“为什么”。第一次做时，可以是演出前的试妆，想要看看自己的发型是否合乎自己所要扮演的人物，让这次演出能够获得成功，得到观众的赞许；第二次做时是为了改变自己的身份，把自己打扮成一个阔小姐，混进一个高级的社交场合去和地下党的同志接头，不能让敌人发现自己；第三次做时是想让别人觉得自己已经长大了，成熟了，不再认为自己是一个“小丫头”了。总之，用不同的目的去完成同一个行动。这就要求同学们一定要展开想像，使自己所创造出来的每一个目的都具有诱惑力，以它来推动自己去完成所要做的事。

在同学们做完练习之后，教师可以引导同学们一起来研究“做什么”和“为什么”之间的关系，努力让同学们了解到它们是相互密切地联系在一起。舞台上的任何一个行动，都应该是有目的的行动。只有在有了“为什么”之后才会去“做什么”，“为什么”是“做什么”的思想基础和推动力量。“为什么”越是明确、具体和充满诱惑力，“做什么”就会做得越生动、细致，并富有特点。另一方面，“为什么”又总是通过“做什么”来体现，只有通过准确、生动、细致、富有特点的“做什么”，才能使观众感觉到你为什么要做这件事。因此，“做什么”和“为什么”是相互依存，互为表里，不可分割的。

在反复地做过这两个“为什么”的练习之后，教师就可以向同学们说明舞台行动的两个基本特征：

障碍是由意志产生的。

障碍总是有一定的目的。

行动的目的永远是想改变行动的对象——人（包括自己在内）或物，让他们符合自己的愿望和欲求。明确了这一点，演员就会和直接地表演情绪划清了界线，使自己的表演立足在一个正确的起点上。

（三）克服障碍练习

这一练习仍可以分组的方式在自己设计好的环境中去做。在练习开始前，教师应向同学们提出要求：

要明确自己在练习中要做什么。

同时，要找到做这个事的目的是什么，并使之成为真正内在的愿望与欲求。

在完成“做什么”时要遇到一些障碍，经过努力，最终克服了障碍，完成了自己的任务。

例如为了和女朋友去参加舞会，要换一身漂亮的西服。但是，在换衣服时发现这件西服的纽扣掉了，于是就要去找一颗合适的纽扣。找到纽扣后，又发现没有合适的线，譬如，西服是黑色的，但家里只有白线。这时就只好想办法用蓝墨水把线染了。在缝扣子的过程中，又因为把针顶在扣子上折断了，只好又去找了一根不合适的针，等等。

同学们在做这一练习时，可以事先设计出一些障碍，也可以在做的过程中即兴地展开想像发现一些新的障碍。有时，教师也可以用提示的方法给学生设置障碍。例如一位同学的行动是梳头，当他拿起梳子时，教师就可以在旁边轻声地提示说：“这个梳子太脏了，你刚洗的头，怎么能用它呢？”学生则可以根据教师的提示去即兴地适应。

这一练习的目的，是让同学们在开始把握舞台行动时，就把行动与矛盾冲突挂上钩，认识到行动的发展是和克服一个又一个矛盾、解决一个又一个冲突联系在一起的。在开始掌握舞台行动时为了使同学们能由浅入深，循序渐进，就从克服障碍开始，让同学们感觉到每个障碍都是与自己所要达到的目的相悖的。为了达到目的，就必须克服障碍。这实际上就是矛盾。因为有了这种矛盾，行动才有了发展，内在的愿望与欲求也就会随之变得更强烈。同时，也会引起相应的体验。

这种练习可以反复进行。最好是让同学们自己为自己确定“做什么”和“为什么”，并且尽可能在练习中为自己设置一系列合情合理的障碍。教师不仅应该要求而且应该引导同学们从生活中去寻找，特别应该要求同学们去寻找可能发生的障碍，而不是故意去编造。同时，要求同学们在表演上一定要真正地去，真正地发现出了什么问题，真正地去思考如何解决出现的问题。有时

遇到了某种障碍，也许一时无法解决，或者解决得不理想，但只要同学在表演时是真实的，合乎逻辑的，那也就是好的。因为，这是表演上的练习，不是一种智力测验。例如某位同学做熨衣服的练习，发现电熨斗总是不热，就检查电源线，没发现问题，后来发现没电了，以为是保险丝坏了，就去检查保险盒，看见保险丝也没有坏，才知道是停电了。这时，又想起可以把开水灌在军用水壶中来代替熨斗。但是，开水已经不烫了。他就只好用水喷了一下那些皱褶比较严重的地方，把它用手捋平了一点，然后不无遗憾地穿上了它。在这个练习中，学生没有真正完成熨衣服这个行动，但是只要他在表演上是真实、有机的，合乎逻辑而又有分寸的，同时由于一系列的障碍，引起了相应的情绪体验而不是表演情绪，那么，同样应该予以肯定。

三、舞台行动与规定情境相互关系的练习

该练习的目的是为了使同学们通过练习能够掌握舞台行动与规定情境之间的关系，明确认识到舞台行动总是要受到规定情境的制约，怎样做往往是和规定情境密切地联系在一起。同时使同学们了解到，随着规定情境的发展，舞台行动也会不断地变化。在教学中，可以采用递增式的方式来进行训练。这种递增式的训练可以分为：

在哪里——即你是在什么地方，为了某个目的去做一件事。

何时——即你是在什么时间，什么地方，为了某个目的去做一件事。

谁在做——即你是个什么样的人，在什么时间，什么地方为了某个目的去做一件事。

发生了什么——即你是个什么样的人，在何时何地为了某个目的去做一件事，而在做这件事的时候发生了问题。（这种练习将在舞台事件的训练中进行，因为它已经涉及矛盾冲突的产生与发展，实际上是规定情境的变化与发展了）

必须指出：这决不是说何时、何地、谁在做以及发生了什么就可以把规定情境完全概括了。规定情境当然要比这种概括复杂得多。这样做只是从训练的角度提出来的。教师在教学的过程中，应该把同学们所提出的一切假定都包括在内，并且引导同学们用怎样做来回回答这些假定。

（一）上场练习（从哪儿来？）

练习开始前，教师可以在教室内的一侧布置一个门，或一块挡片。然后要求同学们在做这一练习时按顺序从门里或从挡片后走出来，但是，在走出来之前必须展开想像，想想这门后或挡片后面是什么地方？你在里面又干了些什么？当你出来时，必须通过自己的行动让观众看明白，你是从什么地方出来

的。教师为了使同学们真正了解这一练习的要求，可以举例说明，甚至可以示范。

例如把门里想像为宾馆的客房。自己在里面刚刚做完了清扫工作，于是提着清扫工具从门里出来。出来后，把挂在门把手上的牌子翻到“请勿打扰”一面，然后走下。

再例如想像门里面是公共浴室。自己刚洗完澡，穿着拖鞋，一手拿着毛巾，另一只手端着放有肥皂和换下来的衣服的脸盆从门内出来。出来后，用手上拿着的毛巾继续擦拭着头发上的水，然后把毛巾放进脸盆，边用手掸着头发上的水边走下去。

还可以举例如下：想像门里面是厨房，自己正在炒菜。炒的菜里有辣椒，呛得你直咳嗽。于是，就急忙从厨房里出来，赶快把门关上，一边咳嗽着，一边用手在鼻子前面扇着，尽量扇掉从门里飘出来的辣味。然后，在围裙上擦擦手，并且注视着门里，稍停又打开门，屏住呼吸走进去。

通过教师所举出的例子，同学们明白了练习的要求之后，就可以按顺序来做这一练习。每位同学做完之后，教师可以问其他同学是否看明白了他是从什么地方出来的。如果看明白了，这位同学就可以先入座。否则，他就要再去想，等其他同学做完后再做一遍。

这一练习可以反复多次地做，让同学们逐渐养成一种一上场就要想自己从什么地方来的习惯。

（二）下场练习（到哪儿去？）

练习前教师可以让同学们在教室的另一侧布置一个门或一块挡片。然后要求同学们想像门里或挡片后面是什么地方，你进去要干什么？尽可能地通过进去前的行动让观众看明白你进去的是什么地方。教师同样可以在练习前举例说明。

例如拿着病历和挂号单上，边走边把挂号单别在病历上。走到门口，见门关着，先是侧耳听了听里面有没有人声，听不见，就试着轻轻地把门推开一条缝，往里面看了看，并把病历举了举，然后就走了进去。

再例如提着行李包上，把行李放在门旁的传送带上，然后从口袋里掏出钥匙等金属物品，放在门口小桌上的托盘里，整理了一下衣服，从门里走了进去。

同学们可以根据教师的提示，自己充分展开想像，按顺序进行这一练习。凡是练习做得让人看不明白的同学，必须再做一次。

这一练习也要反复多做几次。

（三）布置环境练习

同学们可以分为猿-缘人一组。教师可以让每组同学商定一个地点，然后

利用教室里的布景、积木和大小道具布置成他们所商定的环境，如公园、卧室、办公室、候车室、饭馆、商店、海滨、河岸、码头、山坡等等。

在同学们商定好地点之后，教师还要要求同学们一起认真地进行讨论，充分展开想像，把所商定的环境布置得非常真实，尽可能在所有细节上都具有特色，不要搞得很一般化。例如车站的候车室，是像北京站那样大车站的候车室的一角呢，还是一个偏僻小站的候车室的一角呢？假如是个偏僻的小站，那么是东北的小站呢，还是南方的小站？是山区的小站呢，还是平原上的小站？如此等等。总之，要调动同学们的生活积累，充分展开想像，使所布置的环境具有生活的气息与氛围。

（四）在何地做什么的练习

这一练习以猿-缘位同学为一组，最好每组不要超过缘位同学。

每组先由一位同学设计出一个环境，并把这个环境布置好以后，自己确定一个目的，然后在这个环境中做一件事。当这个组的任何一位同学看明白了第一位同学是在什么地方做的是什么事之后，他就可以上场，在这个同样的环境中为了某种目的也去做一件事。其他同学都可以在看明白了前面的同学在这个环境中所做的事后上场去做自己要做的事。

在做这一练习时，先上场的同学如果已经做完了在这个环境中所要做的事之后，他就可以合乎逻辑地下场，也可以合乎逻辑地从他所做的第一件事发展到去做另一件事。当其他同学们上场时，他们之间可以不发生任何关系，也可以发生关系，有所交流。如果他们之间有交流与对话，那就必须是在这个环境中合情合理的，并且不能丢开自己所要做的事情。

例如学生粤所设计的环境是一个四合院。有街门，两家的房门，院子一侧有棵树，树下有一小石桌和小凳，另一侧有一个安着公用水龙头的水池等等。当他布置好了这个环境之后，他就可以上场了。他手里拿着一个篮子，篮子里装着一些韭菜。他走到石桌旁，把篮子放下，坐到石桌旁的小凳上去择韭菜。同学月看明白了以后，就可以上场了。他从自己的房门中出来，怀里抱着一床被子，手里拿着一条绳子。他先把被子放在石桌上。（这时同学粤与月可以打招呼，也可以不打招呼，均由表演的同学们自己当时去决定）然后， he把手里拿着的绳子在自己门框和树上拴好，再从石桌上抱起被子晾在绳子上，并拍打被子上面的灰尘。（同学粤此时如果感觉到月在拍打灰尘时对他有影响，也许就会有所反应，月如果发现了同学粤的反应，则应该即兴适应）同学悦看清楚了粤和月的行动之后，他也可以上场。他从屋里端着一个装满了衣服的脸盆出来，到水龙头前去洗衣服。这时，也许同学粤的韭菜已经择完了，走到水龙头前要去洗菜，同学粤和悦这时就会有所交流，他们之间可能会互相谦让一下，同学悦先在盆里放满了水之后，就把盆端到一边去洗

衣服而让 粤去洗菜。同学 阅这时上场，他端着一个铜火锅出来，放上了引火的纸与炭要生炉子。同学 耘则在看明白这些之后，推着一辆自行车上来，发现车胎没气了，从墙角拿出气筒给自行车打气，如此等等。

练习就这样进行下去，直到大家都合情合理地把自己的事干完了，或因为某种理由没有做完而下场为止。例如，洗衣服的同学发现自己没拿肥皂，就回自己的屋里去拿肥皂去了。

当一个组的同学做完练习之后，其他组的同学可以进行评议，看谁做得真实、有机，谁做得还有不足之处，然后由另一组同学根据自己所设计的环境再开始做这一练习。

在做练习的过程中，相互之间也可能产生矛盾，这就要求同学们之间相互适应，但必须注意符合生活的逻辑。例如上面所说的那个练习中，当同学 阅生炉子时，同学 月发现火星与炭烟燎到了自己晾的被子上，他就先把被子向旁边拉了拉，但看到还是受到了炭烟的影响，就走到 阅的跟前让他把炉子挪个地方，同学 阅就可以即兴适应，也许他把炉子挪到下风的位置，这样矛盾就解决了。也许他在挪动炉子的时候嘴里嘟囔了一句：“事妈儿！”正巧，同学 月听见了，就想上前去讲理。而同学 悦把这一切都看到了眼里，就拉了一下要去和 阅理论的 月，用眼色来进行劝阻，并且小声地说：“算了，街坊邻居的，有什么大不了的事呀！”……只要同学们的表演是真实可信的，教师就可以让同学们继续表演下去，如果有时所发生的矛盾变成了吵架，争执，同学们就只是在那里说话，并且也不太合情合理了，那么教师就可以让同学们先停下来，然后尽可能地引导同学们首先把注意力放在自己所要做的事情上，如果有了矛盾也要尽可能地少用语言去解决矛盾。

这一练习应该反复多次，起码同学都应该有一次自己设计地点和环境的机会。

在同学们做这一练习时，教师要鼓励同学们展开想像，设计出各种非常具体、非常真实而且充满生活气息的地点和环境，千万不要一般化。因为这个地点与环境设计得具体、真实与否，往往会直接影响同学们在舞台上的行动。因此，在开始做这一练习时，最好是要同学们在环境的设计上，一定要以写实的手法，真实、具体、注意细节，使同学们能够比较容易产生信念，使之能够真实有机地在这个环境中去做一件事。如果有的同学在开始设计地点时想得比较简单，教师也不必提出批评，而应该诱导他们去展开想像，逐渐使这个环境创造得更具体、真实。这样不仅有利于设计这一环境的同学的行动，也为以后上场的同学们提供了便利。

（五）在不同地点做同一件事的练习

做这一练习时，仍可以 猿~缘位同学为一组。

在做这一练习之前，教师先让每位同学确定自己的行动，即他所要做的一件事。每位同学确定之后，可以先做一遍。做法与“做什么”的练习相同。在同学们都做完之后，教师可以要求第一位上场的同学设计一个环境，并在其中完成刚才所做的事。其他同学则要展开想像，即兴适应，并在第一位同学所设计的环境中去完成自己刚才所做的那件事。

例如第一位同学原来确定的行动是洗脸。而他设计的环境是郊外的一条小河边。这样，他就没有拿脸盆，而是走到小河边，用手捧着水往脸上擦，对着水面看自己脸上的泥土是否洗干净了。然后，他又从兜里掏出手绢来擦脸。第二位同学如果原来确定的是修理半导体，他就必须是在小河边上修理。这样他就要展开想像。他和同学们一起来旅游的，休息的时候想听足球比赛的消息，发现半导体有毛病了，就只好在这种情况下去修理一下，他没有螺丝刀，就只好拿出一个硬币来拧开螺丝，等等。就这样，原来这个组的同学所确定的行动都要放在这样一个环境中来进行。

在全组的同学做完之后，教师可以要求另一位同学来设计一个环境，但同学们还是要做自己原来所确定的行动。例如原来修理半导体的同学把环境设计在火车的车厢里，那他就可能在打开半导体后，由于车厢的屏蔽作用，听到的只是半导体里发出的干扰声，他就以为是收音机坏了，于是打开后盖，检查修理；而原来洗脸的同学，则觉得自己脸上黏糊糊的十分难受，就从牙具袋中掏出毛巾到洗脸池去洗脸，可是，那里已经没有水了，他就只好回到自己的座位上，从茶缸子里倒出一点水来把毛巾浸湿了，然后擦了擦脸。

这样，每位同学设计出不同的环境，而同学们就要展开想像在不同的环境中去做同一件事。

在做这一练习时，有时有的同学可能一时还找不出在某种环境中去做自己原来所确定的那件事的理由，教师也不必强求。这时他就可以不参加这一组练习。但在练习之后，教师应该引导同学们研讨，鼓励同学们尽可能展开想像去找到在不同环境里去做自己确定的“做什么”的根据。如果大家都认为在这个环境里做某件事确实不合理，也不可能，大家在思想上也会明确一些道理。

在这些练习的基础上，教师可以留下一些思考题，让同学们结合自己的实践去想想其中的道理，如：地点与“做什么”有什么关系？地点与对“做什么”有什么制约和影响？地点与环境又是怎样创造出来的？

教师可以要求同学们认真思考，在课余时间展开讨论，记下心得，以后再结合规定情境与舞台行动的关系进行专题讨论。

（六）时间描述练习

这一练习可以所有同学一起做。教师首先要求每位同学自己先确定一个地点，然后教师就规定一个时间，要求同学们都根据所规定的时间和自己选定的

地点去进行描述。

具体的做法是同学们先选定一个地点，如：公园门前、车站候车室、村口的一个小桥边、自己家里、北大荒知识青年农场的集体宿舍、办公室等等。这时教师就可以告诉同学们他所规定的时间是 1966 年 1 月 1 日的清晨 7 点左右。这时同学们都要按照教师所规定的时间去展开想像，然后就可以来进行描述。在描述时，可以用第一人称“我”来说，但描述时一定要具体。譬如：1966 年 1 月 1 日，是“文化大革命”后期，那天清晨 7 时，中央人民广播电台播送了敬爱的周总理逝世的消息。但在描述时必须非常具体细致。如果一位同学所选定的地点是火车站的候车室，他完全可以想像出这样一个情境：

“1966 年 1 月 1 日，当时我插队在云南的一个农村劳动。这天清晨，正好我向生产队请了假回北京探亲。凌晨 1 点，我就告别了集体户的同学们，走了 5 里山路，来到了一个偏僻的山区小站。已经快到 7 点钟了，但冬日的清晨，天还是那样黑蒙蒙的，阴云低垂，好像是一张哭丧着的脸。可是，我心里却很高兴，因为一上了火车，三天之后我就能见到分别了好几年的父母亲了。我走进了车站，车站候车室的墙上贴着残破的‘批林批孔’的大标语和红漆上沾满了污泥的毛主席语录。窗户的玻璃几乎都被打破了，只好用木板和纸板钉上，但是从窗缝里吹进来的冬天的山风，不由得使我打了一个寒噤。天花板上挂着的一盏电灯的灯泡好像是涂了一层灰黑色的漆，使它发出的光线显得十分昏暗。灯光下，只有一个 50 多岁的老农民依着放在长凳上的背篋在睡觉。售票室的窗口还没有打开，因为这种小站只是在火车进站前半个小时才售票。我放下提包，想找条长凳坐下，这时，广播的喇叭响了，传来了悲壮的哀乐声……”

这种描述练习，尽管同学们所选的地点不同，但是，由于教师所规定的时间是相同的，所以同学们一定会在别人描述时受到启发，并加以丰富。这样就会使有共性的方面越来越具体，比如：“‘文化大革命’后期”这个概念就会变得很具体，使人能够感觉到它了。

这一练习可以反复多次进行。每当同学们确定了地点之后，教师就可以规定一个时间。教师所提出的时间可以由近及远，但开始时一定要以同学所熟悉的当代为主。

（七）在何时何地做一件事的练习

这一练习仍然以 4 位同学为一组进行。全组同学共同商定好一个地点之后，第一位上场的同学可以自己设想一个时间，并且按照自己所设想的时间在这一个地点去做一件事。其他同学在看清楚了第一位同学在表演时所设想出来的时间之后，就可以上场去做自己要做的事，但他在行动中必须要和第一位同学所设想出来的时间相一致。然后，第三位、第四位、第五位同学也可以按

照这个原则上场去做一件事。同学们上场之后，如果在行动中相互之间需要有所交往，就可以相互交往；如果没有这种需要的话，他就可以只去完成自己的行动，完成后就可以下场。不过在行动中相互之间的语言交流应该尽可能地少一些。

例如全组同学商定的地点是剧场后台化妆室。在同学们把“后台化妆室”的环境布置好了之后，第一位上场的同学设想的是冬天的一个傍晚。她推开化妆室的门，把手里提着的化妆用品放在桌子上。然后，她走到门旁把电灯打开，接着搓了搓手，又走到暖气边把手放在暖气上暖了一下之后，就走到桌前去打开提进来的箱子，拿出几面镜子，擦了一擦，挨个放在了桌上，接着又把上妆油、脱脂棉、定妆粉等放在另一个小桌上。第二位同学如果看明白了第一位同学所设想出来的时间是冬天的傍晚，就可以上场，他可以是到后台化妆室来化妆准备演出，也可以是准备服装或道具；第三位同学上来时则可能是送水，也可能是来修理电熨斗；第四位、第五位同学上场可能是来化妆，也可能是后台主任来检查工作、导演来布置任务、记者来采访，等等。但无论后来的同学做什么事，都必须按照第一位同学所创造出来的“冬天的傍晚，在化妆室内”这一情境来进行行动。

这样的练习可以反复地做，让同学们不断地去设想出不同的地点和不同的时间。有时教师也可以在同学们所创造出来的情境中稍加改变，让同学们继续练习。例如，同样是后台的化妆室，教师就可以把时间从演出之前，改为演出中一幕戏演完后的迁换的时间，或者整场戏演完之后，当然也可以改变为夏天的黄昏、春天的下午等等。

在不断地进行这一练习的过程中，教师可以要求同学们把时间设想得更加具体，在表演中把时间、地点与对行动的影响创造得更为准确、细致。例如上面所说的化妆室的例题中，如果是在春节前后在工厂俱乐部后台的化妆室就会和一个普通冬天的星期六的晚上在一个正规剧场后台的化妆室不一样。

（八）何时、何地、谁在做一件事的练习

这一练习应在学生们进行观察生活练习后进行。做这一练习时，一般要求同学在观察生活的基础上，已经有了自己在生活中所观察来的人物形象。

在做这一练习时，仍然可以猿-缘位同学为一组。第一位上场的同学先设计一个地点和时间，然后根据自己所观察来的人物在这个情境中去做一件事。例如学生所观察的是一个保姆，她所设计的地点是在她所服务的主人家里，时间是傍晚，要做晚饭之前。她所做的事是从阳台上收拾已经晾干了的衣服后，就打开冰箱，从中取出晚饭时要做的菜，坐下来择菜。而另一位同学可能观察的是一个中学生，当他看清楚第一位同学所创造出来的情境时，就可以上场，他上来后所要做的事就是做作业。在第二位同学刚上场时，第一位同学会

有一个判断过程，例如，第二位同学一上来就把书包往沙发上一扔，跑过去打开电视机，坐在沙发上看电视。第一位同学如果感觉到了第二位同学所扮演的人物，她可以去与第二位同学进行交流，如先放下手中的活，从冰箱里拿出一罐饮料送到自己的小主人面前，这时他们二人可以在相互接受对方所提供的信息的基础上即兴地适应下去；如果一时还没有判断出第二位同学所演的是什么人，也可以先不去适应，仍然继续自己原来的行动。第二位同学这时既可以按照自己的想法不与第一位同学交流，如他没有找到自己感兴趣的电视节目，就把电视关了，拿起书包，走到桌前，打开书包去做自己的作业；他也可以向第一位同学提供一些信息，如他坐在沙发上时，他可以对第一位同学说：“阿姨，给我拿一罐可乐来！”这时两位同学就可以在相互提供的信息的基础上进行交流与适应。第三位同学如果看清楚了这一切，特别是要注意前两位同学在表演中所创造出来的情境，就可以根据自己所观察来的人物上场。同样，他（她）可以是自己去完成自己的行动，也可以在相互提供的信息的基础上进行交流与适应。第四位和第五位同学也是按照这样的要求进行下去。

在开始做这一练习时，同学们完全可以在第一位同学所创造出来的时间和地点中自己去做自己的事，即使没有相互之间的交流与适应也没有关系，当同学们逐渐适应练习的要求之后，就可以在相互提供的信息的基础上行动起来，只要同学们在表演时对情境和人物之间关系的把握基本是对的，那就可以让同学们演下去。如果同学们在表演时出现了混乱，教师就可以中止练习，进一步明确练习的要求，然后再让同学重新开始练习。

四、事件与矛盾冲突的练习

（一）何时、何地、和谁在一起时发生了一件事的练习

这一练习是在前面规定情境的练习的基础上进行的，当同学们已经能够比较好地完成上一练习后，教师可以要求在练习中必须发生一件事。但练习仍然是在即兴适应的原则下进行。例如第一位上来的同学所观察的是一个怕老婆的知识分子，时间是在冬天下班之后，地点是自己的家里。他回家后发现炉子已经灭了，但手头上还有个要写的东西必须马上写出来，就只好忍着冻，搓了搓手就走到书桌前坐下来写东西。这时第二位同学看清了这一切之后，就上场了，她把自己确定为第一位同学的妹妹。她先敲了敲门，这时第一位同学就来开门。一开门，第二位同学就喊了一声：“哥哥。”第一位同学就把她让进了屋内。第二位同学觉得屋里很冷，发现炉子灭了，就说：“怎么这么冷也不生炉子？”就要帮助哥哥把炉子生起来。哥哥就问妹妹：“今天来有什么事？”妹妹就边生炉子，边对哥哥说，妈妈年纪大了，想给她老人家买一台洗衣机，让哥哥也拿点钱出来。这时，一件事情就发生了。哥哥说这事要和妻子商量一下

才能决定。第三位同学看清楚前两位同学创造出来的情境和提出来的问题之后，就把自己设想为第一位同学的妻子而上来了。然后这三位同学就可以围绕着给母亲买洗衣机这样一件事行动起来。例如妹妹为了让嫂子能答应掏钱，殷勤地要为嫂子生火，帮着嫂子去做饭；哥哥则当着妹妹的面夸妻子如何贤惠，如何关心母亲，当妹妹说出要给母亲凑钱买洗衣机时，嫂子又极力设法表示自己经济上是如何不富裕……只要是同学们在表演过程中让事件的发展有机地、合乎逻辑地进行下去，教师就不必打断，甚至还可以让更多的同学上去参加表演，如邻居家的老大妈、放学回来的孩子等。如果同学们在表演中出现了混乱，自己也觉得无法往下演时，就可以停下来，教师和同学们一起研究问题出现在哪里，然后或者继续下去或者重新开始新的练习。

在做这种练习时，不一定要求同学们所表演的都是观察来的人物，当然如果是观察来的人物就更好。在练习中，一方面要求同学们应该发挥即兴想像的能力，另一方面则要求同学们尽可能利用形体行动来影响搭档，能少说话就少说话。

由于这是一种即兴的练习，所以在课堂上一般不要求做得很完整。但有些练习由于同学们在即兴想像中真正地开掘出来了自己的生活储存，非常符合生活逻辑，而且基础也比较好，则可以保留下来，让同学们在课后去进行加工，就有可能发展成为比较完整的小品练习。

在做过这种练习之后，可以引导同学们一起来研究与讨论关于事件与矛盾冲突的问题。帮助同学们认识到：

■事件是规定情境中存在的重大事实。

■事件一定是孕育着矛盾冲突的，事件的发生与发展，就是戏剧矛盾与冲突的发生与发展。

■舞台上出现的事件，应该能够引起和推动人物之间的相互行动。

（二）观察生活小品练习

观察生活小品是在进行了演员的创作素质训练与创作方法训练的基础上所做的综合性的训练练习。要求同学们在观察生活、体验生活的基础上，通过联想与创造，编演有一个简单的事件、有一定的矛盾冲突、有人物的形象特点和比较准确的人物关系、并且反映出一定的思想内涵的小品练习。编演这种生活观察小品练习，一方面是为了检验同学们的创作素质，另一方面是为了帮助同学们进一步掌握通过组织舞台行动来反映生活和创造人物形象的方法。

观察生活小品，首先要求同学们一定要有生活的原型，并且最好是在反复地进行观察与体验的基础上，确实已经在同学们心中出现了“心象”的人物。然后根据对所观察的人物的认识与感受，展开联想与想像，从中生发可能发生在这一人物身上的事情。在这里应该提醒同学们的是千万不要简单地去编造故

事，然后附加上一些所谓的思想性。例如观察的是一个老头，却不去认真地研究与分析自己所观察来的人物，就很一般化地去编造出一个黄昏恋，或者受虐待的小品，这样做是不足取的。因为这样一来就会使学生尽管在开始观察生活时是真正地面向了生活，但在进行艺术创作时却又背离了生活，甚至是在以另一种形式去伪造生活。教师应该指导同学善于发现生活中最真实、最有特点、最生动的生活事例，同时也要让同学们善于去发现生活中所蕴含的意义与生活的哲理。

这种小品练习，可以从观察与模拟练习中发展起来的，也可以是从创作练习中的即兴练习中发展起来的。但在做这种练习时，同学们应该是先有了一个构思，在课堂上表演后，教师应该组织同学们一起来讨论研究，研究它所反映的生活、它所表现的人物是否真正地符合生活的真实；是否真正地揭示出了人物某一方面的性格特征；是否从人物及其所反映的生活中开掘出来某一方面的思想内涵，等等。在讨论与研究的基础上，同学们可以通过反复的修改与排练，逐渐使之成为一个比较完善的小品练习。

与此同时，教师在辅导学生进行修改与排练的过程中，一方面要注意尊重同学们自己对生活的理解与感受，即使某些方面也许确实存在着这样那样的问题。因为在创造观察生活练习小品中出现的问题，有时往往是和同学的世界观与艺术观联系在一起的。如果同学们一时还认识不到的话，教师也不可强迫同学去改变自己的看法。教师应该是鼓励同学们在艺术创作中要能够说实话，而说不说假话。即使同学们一时说错了，教师如果能够注意引导，特别是从世界观和艺术观上去引导同学们正确地认识生活，评价生活，从创作方法上去帮助同学正确地反映生活，并让同学们通过艺术的实践自己去发现问题，应该可以相信同学们都会逐渐改变的。另一方面，在表演上一定应该严格要求，对表演上的每一个细节都不能放松，使同学们能够打下非常扎实的表演技巧上的基本功。

观察生活练习小品，实际上是对同学们进行创作素质训练与创作方法训练后所进行的综合训练。通过观察生活练习小品的练习可以检验出同学们在表演基础训练阶段的进展情况与存在的问题。

创造角色篇

第五章 分析剧本与角色

戏剧演员的创作任务是在剧作家所创造的文学形象的基础上，再创造出活生生的、有血有肉的舞台人物形象，所以，演员在人物形象的创造过程中，自然就不能离开文学剧本及剧本中所描绘出来的人物形象。

首先，剧本及剧本中所描绘的人物形象是演员进行创作的依据，演员虽然可以运用自己丰富的生活素材来进行再创造，但是，这种再创造只能是在剧作家所创造出来的文学形象的基础上来进行。其次，演员所创造出来的人物形象，尽管可能会由于导演与演员的再创造而使之更加丰富，甚至有所改变。但是，最终仍然应该与剧本中所创造出来的文学形象相符。演员的创作，实际上是以剧本上的文学形象为起点，最后是以演员所创造出来的站立了起来的、活生生的、有血有肉的符合剧本中的文学形象的人物为归宿。

从这个意义上来看，剧作家所创造出来的文学形象，对演员来说有着很大的制约性。因此，认识与理解剧本和所要扮演的角色，就成为演员在创作过程中首先要解决的一个重要问题。它是演员创作工作的开始，这一阶段，一般就称之为案头工作阶段。

演员只有在认真地对剧本与角色进行分析的基础上，才可能获得对剧本与角色的正确认识与理解。因此，在演员的创作过程中，分析是创作的开始。这个开始是非常重要的，因为它既可能把演员今后的创作引向正确的方向，也有可能使演员的创作走向歧途。

分析剧本与角色的重要意义和目的有以下几个方面：

使演员获得对剧本和角色生活的实感。这是分析剧本与角色的主要目的。演员进行剧本与角色的分析，不是为了走过场，而应该通过分析，对剧本及角色有所认识、有所理解。在演出艺术的创造中，这种认识与理解，集中表现在对剧本与角色的生活产生真正的感受，能够唤起演员的创作想像并引发出演员对剧本所描写的生活以及角色的生活的真切体验，从而真正地创造出角色的“人的精神生活”。

使演员真正地认识与理解剧本的思想内涵以及角色在全剧思想内涵的表达中的地位与作用，以便使演员在创作中能够通过自己的创作，揭示出剧本和人物中所蕴含的思想和哲理。

在认识与理解角色的基础上，发现与感觉到演员自己和角色之间可以沟通之处以及所存在的差距，为在创作中充分地利用自己的生活素养、知识以

及自身的内外部条件，并克服或缩小与角色的差距做好准备。

然而，演员对剧本和角色的分析，不同于理论家们的分析，它的最终目的不是为了写出一篇论文，而是为了创造出活生生的舞台人物形象。因此，演员对剧本与角色的分析，不能只是冷静的、理性的分析，而是感性与理性相结合来进行分析，其目的则是为了演员在创作中能够真实地生活于剧本与角色之中。

斯坦尼斯拉夫斯基就演员在创作过程中对剧本和角色的分析的特点，曾经非常精辟地指出：

“分析”这个词通常是指理性过程。它被应用于文学、哲学、历史及其他方面的探讨。然而在艺术中，自顾自的理性分析是有害的，因为它往往由于自己的理智性、数学性和枯燥性，不但不能鼓舞演员迷恋和创作喜悦的激情，反而会使它冷却。

智慧在我们艺术中的作用只是辅助的，从属的。

演员所需要的分析和学者或批评家所需要的完全不同。如果科学分析的结果是思想，那么，演员所分析的结果就应该是感觉。在艺术中从事创造的是情感，而不是智慧；在创作中主要角色和首创作用属于情感。在分析过程中也是如此。

分析就是认识，然而在我们的语言中，认识就意味着感受。演员的分析首先是由情感本身所进行的感性分析。^①

斯坦尼斯拉夫斯基非常正确地指出了感性分析在演员对剧本和角色的分析中的重要性。事实上，当演员初次接触到剧本和角色时，最初的印象往往非常生动、非常鲜明，而这些印象都具有强烈的感性色彩。例如在剧本中有的地方引起了你对自己所熟悉的生活与人物的回忆；有的地方促使你产生出创造性的想像；有的地方打动了你的情感，使你潸然泪下或者开怀大笑等等。这些初次获得的感性印象对演员今后的创作，无疑具有重要的作用，它往往就可能成为演员对一个人物进行创作的契机和生发出角色的种子。在以后反复地阅读剧本的过程中，这种感性的印象还会不断出现，不断充实演员对人物的认识与感受。所以演员一定要重视在初读剧本，以及在反复地阅读剧本中所捕获的这些感性的印象。

但是，这并不是说演员对剧本与角色的分析完全依靠感性的印象就够了，

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 源卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1984 年版，第 页。

理性的分析则是不必要的、多余的、甚至是有害的。事实上，如果完全排斥理性的分析在演员创作中的作用，恐怕是又走向了另一个极端。实际上，演员在获得感性的印象之后，往往就会对自己获得的这些印象产生出这样或那样的一些思索。假如是你接受了在《地质师》一剧中扮演洛明这个角色的任务，你在阅读剧本时可能会为他受到的委屈感到激愤，为他不平；还会为他在我国石油建设中所做出的了不起的业绩而感到振奋，激发出你对他的崇敬的感情。这些都是感性的印象。但是，在读完剧本之后，你就会想为什么在看这个剧本时，自己会有这样一些感受呢？这时就会产生对洛明的生存环境和他性格形成原因的思索。实际上这已经是一种理性分析了。

在艺术创作中，纯理性的分析是不可取的，因为它会妨害艺术创造中的形象思维。但是在分析中，必然会包含有理性的成分在内，只不过这种理性的成分，是建立在感性的基础之上，渗透在感性的印象之中的。演员对剧本和角色所进行的分析都应该是理性与感性的统一，并且是以演员能够真正地感觉到剧本的生活与人物形象为目的。

于是之在老舍的话剧和电影《龙须沟》中曾经十分成功地扮演了程疯子这个角色。他后来在谈到自己对这一角色的认识时，从这一人物为什么会“疯”了这一点开始，进行深入的剖析：

旧社会艺人大都受压迫，但却未必都疯，凡是疯了的，我想除了社会原因外，相对地说，也多少有些他们自己的弱点；大家都是受压迫的，为什么单独他就疯了呢？那一定是有他个人的思想上成为决定因素的某些弱点。为了使疯子的那些弱点（如自尊、不实际、对现实不满就逃避现实……）找到合理的根据，我把他定为旗人子弟，唱单弦的。因为这些子弟们从小总是娇生惯养，不知道一粥一饭的来处不易。据了解，这些人都嗜唱单弦，原来还都是“票友”。但是，出身这样不好的人，何以又会有那样一种善良的心地呢？我们按程疯子的年龄推算，在他小的时候，正是民国初年，满清贵族已是没落的时候了。我记得自己小时候听长辈讲说往事，总离不开分家、妯娌吵架、卖产业等等内容；疯子这位子弟，就是在那个环境中长大的，而且，在大家庭里，或者是自己的生母是被迫买来的小老婆等原因，已经是处在被欺侮的地位了。随后，他在不断地“没落”的过程中，了解到更多的事情，对好歹就大致有个分寸了。因此他可以同情许多受委屈的人，但是“绅士出身像天花病似的……就是病好了之后，满脸的疤总是去不掉的”（《夜店》台词）。他总觉得自己毕竟与大家

还有不同，甚至能以自己还曾经是个虽是受委屈的少爷而骄傲了。^①

从于是之对程疯子这一人物的分析中可以看出，这其中有着理性的成分，也就是说，当于是之从社会的、心理的角度对角色去进行分析时，是有着理性思索的。但是这种理性分析却都是渗透在感性印象之中的，它是和于是之自己过去生活中的回忆及今天的创造性的想像紧密地联系在一起进行的。由此而认识到的人物，就已经开始在演员的心中产生出“心象”了。人物已经在演员的心里开始活起来了。

在剧院中，一般来说，在每个戏开始排练之前，都会有一个分析剧本与角色的案头阶段。在这个阶段中，有的导演可能会用较长的时间，非常细致地进行剧本与角色的分析。有的导演则可能只用很少的时间对剧本与角色作出一个概要的阐述，也许还会要求演员谈谈对剧本的认识和对所要扮演的角色的看法，马上就转入到排演中去了。无论案头工作阶段是长是短，这个阶段的结束决不意味着分析阶段的结束。应该说对剧本和角色的分析是贯串在演员创作的全过程之中的。也就是说，在演员创作的全过程中，都应该是对剧本与角色不断地进行反复分析。这种不断的、反复的分析，是对案头阶段所进行的分析的深化和修正，它会使演员对剧本和角色有更加深入的理解与认识。因此，演员更应该注意在排练的过程中要不断地对剧本与角色进行深入的分析，而且还应该是非常自觉地去做的。

那么，剧本与角色的分析的内容是什么呢？

斯坦尼斯拉夫斯基明确指出：

剧本与角色有很多方面，它们的生活就在其中进行。

它是剧本的事实、事件、情节、结构的外在的方面。

它和它毗连的是日常生活的方面。其中包括它的各个层：民族的，历史的及其他。

它有文学方面的及其思想的，风格的和别的线。这些线中的每一条又隐藏着各种不同的色调：哲学的，美学的，宗教的，神秘的，社会的。

它有美学方面的及其演出的（舞台的），导演的，剧作的，绘画艺术的，造型的，音乐的和别的层。

它有精神的、心理的方面及其创作想望、意向和内部动作，情感的逻辑与顺序，内部性格特征，心灵的诸元素和气

^① 于是之：《我演程疯子》，见《于是之论表演艺术》，中国戏剧出版社 1982年版，第 187页。

质，藻 内部形象的性质及其他。

邇 有形体方面及其 薏 身体天性的基本规律，邇 形体任务和动作，糟 外部性格特征，即典型的外表、化妆、举止、习惯、谈吐、服装及身段、手势、步法的其他规律。

邇 有演员本身个人创作感觉的方面，即 薏 他在角色中的自我感觉.....①

尽管斯坦尼斯拉夫斯基也认为：“并不是所有这些方面都有同等的意义。其中有一些在创作角色的生活和心灵时是基本的，另一些只是辅助性的，它们说明并补充所创造的角色的精神和身体生活。”② 但是毫无疑问，它们都应该是演员进行剧本与角色的分析时所要关注的内容。目前，在实际工作中，对剧本和角色进行分析时，根据上面所提及的内容，一般有这样一些方面：

关于剧本分析方面的：

邇 时代背景；

邇 规定情境；

邇 中心事件；

邇 矛盾冲突；

邇 主题思想；

邇 贯串行动与最高任务；

邇 风格体裁。

关于角色分析方面的：

邇 角色行动发展的线索；

邇 角色的贯串行动与最高任务；

邇 角色的内外部性格特征；

邇 角色与其他人物之间的关系；

邇 角色在全剧中的地位与作用。

下面将分别论述如何进行剧本分析与角色分析。

第一节 关于剧本的分析

剧本与角色分析的各方面，都和演员进行人物形象的创作有着密切联系。

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基，《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 源卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1956 年版，第 苑页。

② [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基，《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 源卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1956 年版，第 苑页。

尽管导演在排演之前，一般来说都会就上述问题作出自己的阐述，特别是在剧本方面，导演总是要作出自己的分析，但是演员决不能认为有了导演的分析就够了。演员还必须在导演分析的基础上，或者在与导演共同研究中，通过自己的分析，真正地认识与感觉到剧本内在的、深藏在文字底下的精神实质。因此，演员应该在以下几个方面下工夫：

一、了解时代背景

时代背景是人物生存的总的环境，它包括人物所生活的时代中历史、政治、经济、社会、哲学、道德、心理、风俗等方面的因素在内。历史唯物主义认为，社会存在决定着人们的社会意识。研究时代背景实际上就是研究剧本中的人物生活的时代社会存在的状况，因为剧本中人物的思想、行为决不可能不受到他所生活的那个时代的社会存在的影响。例如在“文化大革命”中，人们的思想和行为就是由于那个时代的诸多方面的因素所决定的。在“文化大革命”的初期，年轻人以穿上一身国防绿的军装、戴上造反派的袖章为美，而今天如果有人这样一身打扮走到街上，恐怕人们就会怀疑他的神经是否正常了。这说明人们的思想和行为与他所处的那个时代有着密不可分的联系。因此，演员在创作中必须首先弄清楚剧本的时代背景，才有可能真正地理解人物的思想和行为。

例如话剧《丹心谱》反映的是“文化大革命”中知识分子的生活，它描写了医务工作者为了研制一种新药而与“四人帮”进行了艰苦的斗争。演员在分析这一剧本时，就不能不去了解“文化大革命”那个时代的情况。他应该了解“文化大革命”是怎样兴起的，应该了解当时的政治、经济、哲学、道德等方面的状况，特别是要了解在那样一个时代里，“四人帮”是如何运用政治上种种手段进行统治，他们是如何地倒行逆施，许许多多的观念是如何地被他们所扭曲，人们又是如何地在他们的高压下畸形地生活着，在那个时代里人民心中所积压的怒火又是怎样地强烈，“四人帮”又是怎样被人民打倒的。这样演员就会在分析中找到对剧本和角色的生活的实感，从而为角色的创造打下一个坚实的基础。

演员在剧本分析中了解时代背景，是为了能够感觉到人物所生活的那个时代。因此，这种了解，除了有理性的分析之外，更加重要的是要通过感性的材料来感觉到那个时代的脉搏。如果是排演《丹心谱》的话，演员就还应该去看“文化大革命”时期所拍的一些记录影片，听听经历过那个时代的人们谈那时的生活，了解他们在那个时代所经历的一切，或者从反映这方面生活的文学艺术作品如《牛棚杂忆》中，去了解当时的时代气氛和人们的心态。

这种感性的材料，就会使演员更容易地捕捉到那个时代的脉搏。了解时代

背景是为了能够感觉到在那个时代中人们是怎样生活的。因此，演员应该尽可能具体地去捕捉到角色所生活的那个时代的方方面面：在那时出现了什么重大的历史事件；政治和经济上有什么特点；社会上有些什么样的思潮；人们喜欢什么样的穿戴；都爱唱些什么样的歌曲；有着什么样的习惯和风俗；人与人之间交际的方式又是什么样子。一句话，了解得越细致、越具体越好。否则，就很难创造出符合那个时代的人物形象来，而且还有可能会闹出一些不应该有的笑话。

例如，如果接受了排演杨利民所写的《地质师》这出戏的任务的话，作为一个演员，他就应该认真地去研究从 20 世纪 50 年代到改革开放这样一个历史时期内我们国家所发生的种种变化。在所描写的 30 多年的时间内，我们国家经历了困难时期、四清运动、“文化大革命”、打倒“四人帮”、拨乱反正、改革开放这样一系列重大事件。剧中所有的人都是生活在这样一个时代的变迁之中的。如果演员不了解困难时期天灾人祸是怎样地影响着我们国家的经济状况，那就很难理解与感受到这些大学生为什么都自愿到大庆油田去参加会战，甚至以到大庆为荣，以留校当老师为耻；如果演洛明和卢敬的演员不了解在困难时期人们是怎样地生活，那他们就一定不会理解送那半斤粮票的点心意味着什么。再如，假如演员不了解在“文化大革命”前相当长的时期中，“家庭出身”这个问题是如何影响着一个人的命运，也就很难理解洛明和卢敬尽管相爱但最终却无法在一起生活的原因了。

既然了解剧本的时代背景在演员进行创作时具有重要的作用，演员就决不应该在这方面掉以轻心，即使是在反映当代生活的剧本的创作中，演员也应该重视对剧本的时代背景的了解。这种了解主要是反映在演员对当代的生活的关心和思索上。如果一个演员不是真正地关心自己所生活的时代，实际上，他也不能算是真正了解他所生活的时代。更何况，生活是在发展和变化的，社会的政治、经济和文化都是在不断地发展变化着的，人们的思想、观念也在随之而变化发展，如果演员不是真正地关心自己所生活的时代，并且对当代政治、经济和文化的发展变化不进行认真地思索，他在创作中同样也不可能感受到自己所处的时代的风貌，也很难真正地捕捉到人物的精神面貌。结果只能使自己所扮演的人物和当前的时代风貌不相合，神更相离，让观众无法从中感觉到时代的脉搏。

在戏剧作品中，除了反映当代生活的剧作之外，还有相当多的剧本是反映过去时代的生活的，或者是历史剧。这些剧本中所描写的时代对演员来说可能是很不熟悉的，这就要求演员更要下工夫去了解剧本所描写的生活的时代背景。这种了解，一方面是来自演员本人的历史知识和修养。如果一个演员平时对春秋战国时代的历史比较了解，同时又对楚辞有所爱好并具有一定的修养的

话，那么，他在《屈原》这个剧中扮演某个角色时，他的这些历史知识与修养都会对他了解当时的历史背景提供帮助，这就是为什么说演员的文化艺术修养在演员的创作中具有重要作用的一个原因；但是，仅仅依靠演员平时的积累是不够的，演员要想真正地了解那个时代，还必须要去大量地搜集文字资料与形象资料，应该去研究当时的历史，去了解当时的政治、经济、哲学、伦理道德、审美情趣、文学艺术、宗教、风俗、生活习惯等诸多方面。在进行这种了解时，特别要重视对形象的资料的搜集。例如，如果要演的是一个反映唐朝生活的戏，那么认真地读一读唐代名家如李白、杜甫和白居易等唐代著名诗人的诗歌，看一看敦煌石窟的壁画，或许会比只从文字资料上去了解唐代与西域的文化交流以及唐代文化的特色有着更真切的感受。这并不是说那些关于当时的政治、经济、哲学、伦理道德方面的论述不重要，而是形象的资料往往能够帮助演员去展开想像使这些论述在演员的心中活起来，使演员真正地感觉到那个时代的风貌。

一般来说，在一出戏的排演中，导演会对演员提出必须了解时代背景的要求，但不可能用大量的时间组织演员去研究剧本的时代背景。而一个真正在艺术创作上严肃认真的演员，无论剧组是否能够有组织地、充分地研究该剧的时代，他还是应该认真地、自觉地去进行这方面的工作。他应该去搜集资料、研究资料，并且从中领悟到自己所扮演的人物所生活的时代，为自己所创造出来的人物寻找到一块立足之地。同时，演员也会在对时代背景的研究中，丰富自己的知识，提高自己的修养，实际上也就是为今后的创作积累了素材。因此，它也可以说是演员的一种自我修养。

二、弄清规定情境

关于什么是规定情境以及它与人物的行动之间的依存关系，在基础训练篇中已经谈到了。在分析剧本时弄清楚规定情境对演员的创作有着非常重要的作用。首先，演员只有在真正地弄清楚和感觉到了剧情发生的时间、地点和生活环境，以及全剧的情节、事件和事实，才有可能了解与感觉到自己所扮演的角色；其次，演员还必须要弄清楚和感觉到规定情境的发展和变化，这样才有可能了解与感觉到角色的行动发展与变化。

如果了解剧本的时代背景是为了使演员能够感觉到角色总体生存环境的话，那么，弄清楚和感觉到剧本的规定情境则是为了使演员能够把握住并感觉到角色的具体的生存环境。例如《丹心谱》和《左邻右舍》这两个剧本都是以“文化大革命”为背景，所描写的人物当然都是生活在“文化大革命”那个时代的人，但是，由于剧作家所描写的生活的侧面的不同，这两个剧本就有着完全不同的规定情境。

演员在阅读剧本时将会发现，有的剧作家在剧本中非常细致地描写了剧情发生的时间、地点与生活环境。像曹禺所写的剧本，几乎都有非常具体的舞台提示，将与剧情发生、发展的有关情境，甚至是人物的穿着打扮和当时的心态都非常细致、非常精确地描绘了出来，让人一读就会产生出一种身临其境、如见其人的感觉。但有的剧本则几乎根本没有什么舞台提示，像莎士比亚的剧作，往往在每一场的开始只是写明一个地点和谁人上场而已。

作为演员，在分析剧本时，不论剧作家提供的舞台提示是详尽还是简单，为了要弄清楚规定情境，演员一定要下工夫去找到与剧本中的规定情境有关的事实，并且最好把它们都摘录下来和整理出来。

翻开《雷雨》这一剧本，首先就会从曹禺的描写中看到：

一个夏天的上午，在周宅的客厅里。左右侧各有一门，一通饭厅，一通书房，中间的门开着，隔一层铁纱门。从纱门望出去，花园的树木绿荫荫的，听得见蝉叫声。右边一个立柜，铺着一张黄桌布，上面放着许多摆设。触目的是一张旧照片，很不调和地和这些精致的东西放在一起。右边壁炉上有一只钟，墙上挂着一幅油画。炉前有两把圈椅。中间靠左的玻璃柜里放满了古玩。柜前有一张小矮凳，左角摆一张长沙发，上面放着三四个缎制的厚垫子。沙发前矮几上放着烟具等物，台中偏右有两个小沙发同圆桌，桌上放着吕宋烟盒和扇子。

帷幔的颜色都是古色古香的，家具非常洁净，有金属的地方都放着光彩。

郁热逼人。屋中很气闷，外面没有阳光，天空灰暗，是将要落暴雨的气氛。

曹禺在这里为我们详尽地描绘出了剧中人所生活的环境。

但是，并不是所有剧本中所有的规定情境都是直接地描写出来的，有些规定情境是要演员从字里行间去发掘的，许多有关规定情境的事实是在人物的对话中，或者是在其他有关的描述中表现出来的。

例如认真地去阅读《雷雨》第一幕的台词，就会发现许多有关规定情境的事实：

四凤的母亲鲁妈在外地女学堂当佣人，今天要回来；

鲁大海不是鲁贵的亲生儿子，现在在周朴园的矿上当工人；

周朴园的矿上压死了工人；

矿上工人罢了工，鲁大海是工人代表；

周朴园在矿上镇压工人；

鲁妈不同意四凤到大公馆里来帮工；
四凤和周萍有暧昧关系；
这个屋里很闷气，“里里外外，都像发了霉”；
周萍曾经和他的后母蘩漪相爱过，并且有“乱伦”的关系；
周萍经常到舞厅里去鬼混；
周冲在热恋着四凤，并向四凤求了婚；
周萍决定要到矿上去工作；
周朴园认为蘩漪犯有肝郁症；
周朴园开除了鲁大海；

.....

经过摘录与整理，剧本中所提供的规定情境就会明晰起来，因此演员也就会对人物的生存环境有所了解，并为进一步了解自己所要扮演的角色的思想、性格等提供依据。

演员认识与感受剧本的规定情境，目的是为了真正地感觉到这个剧本中的人物是在什么样的状态下生活，因此，一方面是要去认真地发掘出剧本中所提供的事实，一方面演员还应该在剧本所提供的事实的基础上运用从直接和间接的生活中积累的素材展开想像，使规定情境更加丰富、更加具体，进一步从中获得生活的实感，这样才有可能真正地生活于剧本的规定情境之中。

例如在《雷雨》中，蘩漪在第一幕中就说出：“这屋子怎么这样闷气，里里外外，好像发了霉。”对扮演蘩漪的演员来说，这句话可以理解为是蘩漪对她的生活环境的最真实的感受。如果要真正地掌握蘩漪对这种生活环境的感受，就必须要去展开想像：她曾经是怎样生活的？怎样来到这个家里的？她和周朴园究竟是一种什么样的关系？后来她和周萍又有什么样的关系？现在每天又是怎样生活的？她和周朴园在一起时又是如何生活的？他们在一起时又都在谈论些什么？周朴园让她喝的是什么样的药？每天是怎样消磨这难耐的时光的？如此等等。演员只有展开想像回答出这一系列的问题之后，才会感觉到这种“闷气”和“发霉”了的生活状态，也才有可能真正地获得人物生活环境与心理状态的实感。只有在把握住了人物的生活环境和心理状态的实感的基础上，演员才有可能去捕捉到人物的思想，把握住人物的行动。

这里所说的主要还是剧本的总的规定情境。在每一段戏中，还有着更为具体的规定情境，而且，规定情境总是在不断地发展变化着。因此，演员不仅要弄清楚总的规定情境，还要一段戏一段戏地去弄清楚每一段戏的规定情境和规定情境是怎样发展变化。例如当蘩漪在周朴园逼她喝药之后，又知道周萍在离家之前的晚上要到四凤家去，规定情境就已经发展变化了，她的心态与行动也随之而发生了变化。只有了解与感觉到了这种规定情境的变化，演员才可能具

体地把握住每一段戏中人物的行动和心态，并且寻找到人物内心生活发展的线索。

在分析剧本中，弄清楚剧本的规定情境是十分重要的。因为规定情境可以说是演员要想寻找到人物的行动和开启人物心灵的钥匙。

三、抓住中心事件

苏联戏剧艺术教育家格·克里斯蒂在《斯坦尼斯拉夫斯基学派演员的培养》一书中指出：

斯坦尼斯拉夫斯基把认识剧本的过程，比作挖进地层下深藏着资源的地球内部。先是砍伐表面的植物层，然后挖掘表层下眼睛看不见的不同地质层。人穿过地质层，越来越深入地壳的深处，认识它的构造。至于岩浆翻腾的地心，斯坦尼斯拉夫斯基则把它比作为数不多的人费尽心力才得以达到的创作下意识领域。

最表面的可以看见和触摸的一层，是剧本的情节、事实和外部事件。正是它们构成一部话剧作品的客观基础。应当首先把它们研究清楚，作出判断。亚里士多德早已认为，分析悲剧时，最重要的是明确“事件的内容”，然后才是其余的一切：思想的言语表达、性格、舞台情境等等。^①

任何一个剧本，都会有许许多多的事实与大大小小的事件，事件总是层出不穷的。但是，在分析剧本时，无论这个剧本的事实如何繁多，事件如何纷纭，演员一定要从中找到并且紧紧地抓住全剧的中心事件。

所谓中心事件，指的是全剧的核心内容，是支撑一出戏的骨架。剧本中的人物的行动都是围绕着全剧的中心事件展开的；剧本的矛盾冲突与全剧的主题思想都是通过全剧的中心事件展示出来的。因此，只有首先找到与抓住剧本的中心事件，演员才有可能进一步深入地去理解剧本和人物。

怎样才能找到和抓住一个剧本的中心事件呢？

首先当然是要去认真地阅读剧本。在阅读剧本的过程中，先要去找剧本中主要的事实和事件来。在理出了全剧的主要事件和事实之后，就会发现所有这些事实和事件都是围绕着一一条主要的线索，按照剧作家的构思，合乎逻辑地展开的，而贯串全剧所有事件的这条主要线索，也就是全剧的中心事件。这条

^① [苏] 格·克里斯蒂：《斯坦尼斯拉夫斯基学派演员的培养》，李珍译，中国戏剧出版社 1983 年版，第 104 页。

中心事件发展的线索也就成为斯坦尼斯拉夫斯基所说的“剧本的生活记录”。

在对剧本的中心事件进行分析时，首先要尽可能地保持一种公正的态度，先不要把自己对剧本中的事实和事件的判断和评价搀和进去，“尤其不要把自己的虚构搀和进去”。

格·克里斯蒂在谈到这一点时指出：

每个演员和导演，不管他们对剧本思想的理解和舞台演出的解释如何，都必须详细研究构成剧本情节结构的事实和事件。有意或者无意歪曲剧本的事实或者任意挪动它的位置，都必然曲解剧作家的构思。例如莎士比亚的悲剧《罗密欧与朱丽叶》的终场，罗密欧和朱丽叶以自杀结束了自己的生命。戏剧史上有过一件尽人皆知的事，为了迎合观众的趣味，对这个悲剧作了点“不大的”改动：劳伦斯神父及时赶到凯普莱特家的墓窖。于是这出戏以幸福的结尾告终。这一对恋人得救了，可是悲剧却给毁了。

用这种胡来的态度对待剧本的事实，显然是站不住脚的。因为悲剧的结尾不是从简单的偶然性产生的。它是由剧本的整个构思预先确定的，事件发展的逻辑为它做好准备，受到剧作者所构成的大量事实的前后关系的制约。

这里以构成悲剧《罗密欧与朱丽叶》第一个事件的舞台事实为例。

两个凯普莱特家的两个仆人到大街上寻欢作乐。

两个蒙太古家的两个仆从身旁走过。凯普莱特家的仆人嘲笑他们，借故找茬。

他们开始争吵，发展成斗殴。

两个班伏里奥出现，企图把他们分开。

两个提伯尔特向班伏里奥寻衅，动手用剑刺他。

两个两家各有多人参加混战。

在喧闹声中，蒙太古家的两位家长、凯普莱特家的两位家长上场。

两个老头——两个家族的族长都拔出长剑。两个老妇劝阻他们。

斗殴正紧张，亲王出现。他颇费周折制止住斗殴，恢复秩序。

亲王用死刑威吓敢重新挑起斗殴的人。

以上列举的事实上构成了一个事件：亲王禁止斗殴，两个家族却在大街上斗殴。如果把整个剧本从头到尾这样进行分析，就会形成

斯坦尼斯拉夫斯基所谓的“剧本的生活的记录”。^①

从这段论述与分析中，我们就可以知道如何去分析剧本的事实与事件。在了解了整个剧本的事实与事件的发展之后，也就不难找到全剧的中心事件了。我们还是以《罗密欧与朱丽叶》为例，在对全剧的事实与事件进行分析之后，就会发现它的中心事件就是：罗密欧与朱丽叶这两个敌对家族的年轻人为了爱而献出了他们的生命。

抓住了这一中心事件，演员就会感觉到在这一剧本中，主要表现的是罗密欧与朱丽叶这两个世仇家族之间的年轻人的超越一般常规的情感发展的历程，以及他们为了获得相爱的权利，努力去冲破重重阻碍的斗争历程。这样，也就找到支撑全剧的骨架和所要表现的最核心的内容。

抓住一个剧本的中心事件的目的，对演员来说，是要在了解和感觉到全剧的骨架和核心内容的基础上，给自己所要扮演的角色寻找到一个正确的走向。这样就不会由于繁多的头绪而迷乱，也不会被旁枝末节引向歧途，同时演员也就比较容易找到自己所要扮演的角色在全剧中的地位与作用。另一个重要的方面，就是通过分析剧本的事实与事件，特别是对全剧的中心事件的分析，有利于去了解与把握剧本的矛盾冲突。

四、把握矛盾冲突

“没有冲突就没有戏剧。”在戏剧中，戏剧情节的发展变化，实际上就是矛盾冲突的发展变化，就是矛盾冲突的发生、发展、引向高潮直到最终解决的过程。因此，一般来说，一个好的剧本总是充满着激动人心的、尖锐的矛盾冲突。

从演员理解剧本的角度来看，只有在把握住全剧的矛盾冲突及其发展的基础上，才能够真正地明确全剧的主题思想；从演员对角色的理解的角度来看，演员只有在抓住了角色与角色之间的矛盾冲突的基础上，才有可能找到人物的行动与行动发展的线索。

分析剧本的过程中，在寻找主要的事实与事件并捋出中心事件的线索的同时，演员要去发现在事件发展的过程中存在的矛盾冲突。

在剧本中，矛盾冲突总是和剧本中的事件与事实紧密地联系在一起的。有的事件与事实引起矛盾与冲突，而在事件与事实当中又总是包含着矛盾冲突，这种矛盾冲突又一定会推动着事件的发展和变化。所以事件与矛盾冲突有时是

^① [苏] 格·克里斯蒂：《斯坦尼斯拉夫斯基学派演员的培养》，李珍译，中国戏剧出版社 1983 年版，第 100 页。

互为因果的关系，有时又表现为一种表里关系。

例如在《罗密欧与朱丽叶》中，剧本一开始出现的“两个家族在大街上斗殴”这一事件，就反映出了全剧最基本的矛盾冲突；再如老提伯尔特要把朱丽叶嫁给巴里斯这一事件，就引发出了朱丽叶与她的父母之间的矛盾冲突；而提伯尔特在斗殴中刺杀了默求西奥，就爆发出了罗密欧与他未来的妻兄之间你死我活的矛盾冲突。从上述这些例子中，就可以看出：如果要想找到剧本中的矛盾冲突，首先是应该认真地去研究剧本中的事件与事实。在分析剧本时，脱离剧本中的事件与事实是无法找出实实在在的矛盾冲突来的。

在通过事件与事实寻找矛盾冲突的过程中，往往会发现在一个剧本中并不是只有一个矛盾冲突，而是存在着许多矛盾冲突。演员在分析剧本时，最终当然要找到并且真正把握住全剧最主要的矛盾冲突。但是，要想真正地把握住全剧主要的矛盾冲突，首先一定要把所有的矛盾冲突都先找出来，然后再看看哪些是贯串全剧的矛盾冲突，最后从中找到主要的矛盾冲突。

如果仍然以《罗密欧与朱丽叶》作为例子，就可以看到在这个剧本中有以下这样一些矛盾冲突：

- 蒙太古家与提伯尔特家两个家族之间的世仇；
- 亲王与这两个相互仇视的家族之间的矛盾；
- 维洛那城里的居民与两个敌对家族之间的矛盾；
- 默求西奥与提伯尔特之间的矛盾；
- 罗密欧与提伯尔特之间的矛盾；
- 朱丽叶与她父母之间的矛盾；
- 朱丽叶与她哥哥提伯尔特的矛盾；
- 朱丽叶与奶妈的矛盾；
- 朱丽叶与巴里斯的矛盾；
- 罗密欧与朱丽叶之间的矛盾；

……

这些都是在《罗密欧与朱丽叶》中所存在的矛盾冲突，这些矛盾冲突都是贯串在全剧之中的。如果再进一步去分析一下这几组矛盾冲突，就会发现，它们全都纽结在罗密欧与朱丽叶的爱情问题上。正是由于蒙太古家与提伯尔特家是世仇，所以当罗密欧与朱丽叶相爱之后，就形成了激烈的冲突，使他们之间只能是偷偷地相爱，而默求西奥与提伯尔特之间的矛盾引发了一场新的斗殴，使默求西奥失去了生命，这又激发了本来想要与提伯尔特修好的罗密欧和他的矛盾，最终罗密欧又杀死了提伯尔特。亲王为了维护城市的安宁与秩序，把罗密欧逐出了维洛那，而朱丽叶的父母则要逼着朱丽叶嫁给巴里斯，这就致使劳伦斯神父为朱丽叶想出了喝药装死的计谋。最终导致了这一对恋人为了爱

情而双双殉情的结局。

因此，纵观全剧，就不难看出，这出戏的主要矛盾是两个家族的世仇与两个相爱的年轻人之间的矛盾冲突。这一矛盾冲突也就决定了这出戏的悲剧性，展现出封建家族之间的这种世仇如何戕害了纯真的爱情，杀害了他们自己的亲人。因此也就寻找到了这一矛盾冲突的实质。

演员在剧本分析中把握到了全剧的主要矛盾冲突，就能够了解到自己所要扮演的角色处于什么样的矛盾冲突之中，对矛盾冲突的发展变化又起着什么样的作用。

此外，在对剧本的矛盾冲突进行分析时，演员还应该在分析出外在的主要的矛盾冲突之后，进一步地去思考一下这一矛盾冲突内在的实质。在有的剧本中，它的主要的矛盾冲突可能是一种外在的、行为上的矛盾冲突，例如在有的剧本（如《兵临城下》）中，攻击一个城市和防守一个城市就可能是全剧主要的矛盾冲突。但是，这样的剧本要是写得比较深刻的话，在这种外在的矛盾冲突的背后一定会存在着对立双方在政治上、思想上、伦理道德上以及情感上的矛盾冲突。如果这个剧本仅仅写的是攻城与守城这样一种外在的、行为上的矛盾冲突，城攻破了，敌人投降了或者被消灭了，矛盾冲突也就解决了，那么这样的剧本也就不可能具有比较深刻的内涵。

任何一个好的剧本一定会有矛盾冲突。但有的剧本的矛盾冲突比较鲜明、激烈，而有的剧本的矛盾冲突则不那么外露，表现得含蓄、深沉。对演员来说，不论剧本所表现出来的矛盾冲突是否明显，都一定要通过剧本分析去找到它，把握住它。

演员如果是认真地研究了整个剧本的矛盾冲突和这一矛盾冲突的实质之后，就可以进一步深入到对剧本的主题与主题思想的挖掘，会非常容易地发现自己所要扮演的角色在全剧的矛盾冲突中所处的地位与作用，并且为进一步寻找角色的行动与在全剧中的贯串行动打下基础。

五、挖掘主题思想

戏剧演出艺术的创作，是一种集体的创作。它是由剧作者、导演、演员、舞美设计、绘景、灯光、服装、化妆、道具、音响效果和技术部门的人员共同来完成的。如果要想使所有参加工作的人们能够有一个共同的目标，那么，就应该像斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样，所有参加这一创作的人，都要“在主题思想下团结起来”。

一般来说，在戏剧演出的创作过程中，导演起着阐述与把握全剧主题思想的主要作用。但是，要想真正地体现出一个剧本的主题思想，则必须使剧本的主题思想生根在剧组的每一个成员、特别是生根在演员的心里。

因此，演员在这一创作过程中，从分析剧本开始，就应该积极、主动地在阅读剧本中去捕捉剧本的主题思想，并且在和导演以及其他合作者的研讨中去探寻剧本的主题思想，只有这样才能真正地使剧本的主题思想植根在自己的心中。演员作为一个创作者，应该要求自己在对剧本的主题思想的解释上能够成为一个主动的参与者，而不仅仅是一个被动的执行者。如果一个演员仅仅是在导演做剧本的阐述时把导演对剧本主题思想的解释记在笔记本上，而不是在自己的探寻及与合作者的探讨中真正认识到了剧本的主题思想，并且真正地在自己的心里产生出一种想要把这一主题思想表现出来的热情和欲望，那么，记在笔记本上的几行文字对演员的创作来说，就可能成为毫无意义的东西。

那么，什么是主题思想呢？在任何一个剧本中，剧作者都会表现出他自己的思想。但在一个剧本中，往往所表现出来的不只是一种思想。有时在一个具体的事件中会反映出一定的思想倾向，例如在《地质师》第一幕中，卢敬听说没有分配她到大庆去参加会战，而是让她留校当老师后，就哭了起来。这一事实就反映出了作者想要表现出在 1940 年代初期那个特定的历史时期，人们都是以留在城市安逸的环境为耻、而以能够到最艰苦的环境中去创业为荣的思想倾向；有时，剧中人物也会说出非常具体的思想来。例如，同样在《地质师》中，当洛明说到自己将准备到最艰苦的地方去，并且作为一个地质师，要往下走去，往地层的深处走去时，这里已经可以看到作者是对这不怕艰险、踏踏实实、深入实际、埋头苦干精神的一种赞扬；有时，还可以看到人物的一些行动本身也表现出一定的思想。例如在《地质师》中，当罗大生听说洛明患了难以医治的重病之后，立即给洛明打电报让他来北京治病这一行动，就不难看出作者对那种真挚的友情的肯定与赞颂。这些都是剧中表达出来的思想，但是，显然它们都不足以成为全剧的主题思想。可是，应该看到，它们都是剧中主题思想的一个个组成部分，是构成全剧主题思想的一个具体的方面。因此，才会出现当有人问歌德他所写的《浮士德》的主题思想是什么时，歌德回答说：“主题思想就是全本《浮士德》。”而托尔斯泰在有人请他讲解《安娜·卡列尼娜》这部小说的主题思想时，他说，要说清楚这本书的主题思想，他就只有把它从头到尾再写一遍。

一个剧本的主题思想，总是贯串在全剧所有的组成部分之中，而且是通过全剧中所有的形象共同表达出来的。它是一种具有概括性的思想。例如，通过认真地分析，我们可以在《地质师》一剧中寻找到“人应该用自己的生命本身去感受土地、阳光和空气，扎扎实实地做事，老老实实地做人”这样一种思想。因为这一思想是贯串在全剧的所有组成部分之中的，剧本从 1940 年代洛明、卢敬这样一些年轻的地质学院的毕业生走向工作岗位开始，直到最终他们在 1940 年代初又欢聚在一起为止，无论是事件的发展、情节的展开、人

物关系的设置等方面，都与这一思想是否能够得到充分的展现有着密切的关系；而且在全剧之中所有的人物形象，包括卢敬家中摆放的她父亲的那张照片，以及卢敬所说到的她的父亲的形象，也都是为了要表达出这样一种思想而存在。这一思想实际上就成为整个剧本的灵魂。

但是，在分析剧本的主题思想时，演员一定要认识到主题思想决不仅仅是干巴巴的教条，也不是剧本的基本思想的逻辑公式。一个优秀剧本的主题思想，一定是作者从活生生的生活中真切地感受到的一种体验的升华，是作者在心底里发出的呼唤。在一个剧本中，主题思想必然会表现在作者对自己所描绘的现象所持有的态度上，以及他希望用什么样的情绪去感染观众上。实际上，在一个剧本中，也像在任何一个其他艺术作品中一样，主题思想，一定会包含着作者自己的爱与憎，也就是说它里面一定包含着作者的情感体验。因此，演员在寻找主题思想时，决不能以找到一个干巴巴的抽象的思想为目的，决不能是找到了一句能够表达出某种思想的概括性的语言就满足了。演员对剧本的主题思想的认识与理解，同样应该是一种感受，是一种体验，同样也应该是一种真正激动着演员并且是从其心底里发出的呼唤。只不过他不像作者那样是直接生活中有所感受而产生的体验，而是从作者所描写的生活中，引发起自己对生活中类似问题的思考，从而唤起自己相应的体验，最终使自己也像作者一样有着一一种不吐不快的欲望。

在任何一个剧本中，主题思想永远只能是作者个人的主观见解，是作者本人对他所反映的现实生活的认识与评价，是他本人所发出的呼唤，有时甚至是他本人对现实生活中存在的问题所想到的解决办法。但是，只要是这个作者是真正地反映了生活的真实，作品中所包含的思想有时就可能与作者主观的想法表现出一定的距离，有时甚至会起到相反的效果。例如托尔斯泰认为，人类社会的完美主要是人们应该去追求自身道德的高洁，不要去以暴抗恶，然而在他的作品中所反映出来的，则表现出了俄罗斯的农民不甘心于在农奴制的桎梏下生活，希望挣脱剥削与压迫而对革命的热烈向往，这恐怕是托尔斯泰自己也没有想到的。再如：今天的读者从《红楼梦》中感受到了那个阻碍着社会进步、压抑着人性发展的封建社会的崩溃和灭亡是历史的必然的道理，这却不一定就是曹雪芹写《红楼梦》这本小说时就能够认识到的。

因此，演员在分析剧本时，尽管要去了解剧作者的思想，但是更主要的是要能够用自己的眼光去认识和评价剧作者在剧本中所反映出来的生活现实，用自己的思想情感去感受这一生活现实。只有这样，演员才可能对剧本真正有着自己的理解和感受。

一个优秀的演员，如果认真地对剧本中所描写与反映出来的生活进行思索与体验，往往会产生出许多原来连作者都没有思索过，或者并没有认真地去进

演

行思索的问题。如果说演员的工作是进行再创造，那么，在这种再创造中，自然也包括对剧本的主题思想的独立解释和丰富发展原作的思想内涵在内。只有在这种意义上，演员对剧本的主题思想的认识与理解才能说是正确的、深刻的理解。

在剧本中，有时主题思想是一下子就可以感觉到的。但是，在大多数的情况下，剧本的主题并不是直白地呈现出来的。演员在接触到这样的剧本的时候，可能一开始会模模糊糊地感受到剧本的主题思想，但却感受得不十分具体，认识得不十分深刻，很难确切地把这种思想表述出来，同时也就会缺乏对剧本的主题思想的真切的、深刻的体验。

那么，怎样才能把握住剧本的主题思想呢？

如果要想正确地理解和感受到剧本的主题思想，就必须首先要确定剧本的主题，也就是说，首先要去了解剧本究竟是反映了生活中的哪些现象，提出了什么样的一些问题。

什么是主题呢？一般来说，主题总是作者对现实生活中某一方面的现象产生了一种期望能够得到解决的问题。

作者在自己的剧本中去反映某一方面的生活现实，其中一定就会包含作者对自己所要描写的这些生活现象所产生的兴趣，他想要读者和观众也同样去注视这一问题，他或者是想要借此来说出自己对这一问题的看法与认识，或者是想要读者和观众在对这一问题的思索中自己去找到应有的答案。因此，寻找剧本中的主题也可以说就是去寻找作者真正感到有兴趣的具体问题，只有这样，才有可能使主题具体化。所以，演员在寻找剧本中的主题时，一定不要草率地看完一遍剧本之后，就根据自己的印象去定出一些空泛的主题，而是应该在反复地研究剧本的事件与事实的基础上，发现剧作者所真正感兴趣的问题，这样才能真正地深入到剧本中去。例如，当演员一看《地质师》这个剧本，如果不是认真地阅读，并真正地有自己的体验，有人就会轻率地把它归入到了表扬好人好事之类的戏里去了，或者会把它看成描写知识分子如何忠诚于事业之类的戏。但认真仔细地读了剧本，特别是感受了剧本所描写的生活之后，就不难发现，杨利民所感兴趣的是“应该怎样做人”这样一个问题。

但是，在一个剧本中，作者所反映出来的现实生活中的现象是多方面的，这就会造成很难一下子就把一出戏的主题确定下来。事实上，每一个剧本中都决不会只存在着一个单一的主题，而是有着几个甚至是许多个主题。因此，演员在分析中必须要从剧本的众多的主题之中寻找到最主要的主题，因为只有这一主要的主题才能够把剧本中所有的主题统一成为一个整体。像《地质师》这样一个并不十分复杂、不难理解的剧本中，就存在着不止一个主题。在这个剧本中，所涉及的现实生活中的现象就有事业问题、对待知识分子的政策问

题、对待荣誉的问题、爱情的问题、友情的问题、婚姻的问题等多种主题。这些都是剧本中存在的主题，但是，显然这些主题都不是剧本的主要的主题。《地质师》中主要的主题则是在探讨：我们今天的生活中，作为一个人的真正价值问题。作者真正呼吁的是希望人们不要“把生活当作手段，为了达到一种目的而惶惶不可终日”，而应该是真诚地去生活，老老实实地做人，扎扎实实地去做好自己热爱的事业，这样才能体现出生命真正的价值。正是这一主要的主题把上面提到的所有的主题形成了一个有机的统一体，而且还概括了剧本中所有的人物（包括那个只出场了四次没有几句台词的邮递员在内）和事件。

在剧本分析中，对主题的把握与理解，是从对剧本的事件与事实的分析开始，然后在找到全剧的中心事件之后，进一步把握住剧本的主要矛盾冲突，从而寻找到全剧的主题。一般来说，如果了解了全剧的中心事件，把握到了全剧最基本的矛盾冲突，那么也就一定会捕捉到全剧的主题。因为，剧本中最基本的主要的矛盾冲突，就是全剧的中心内容所在。剧本的中心事件和主要矛盾冲突就是为着主题而设置的。前面我们谈到了关于剧本的中心事件与矛盾冲突的分析与把握的问题，其中有一个重要的目的，就是为了使演员能够通过对剧本中心事件与主要矛盾冲突的分析，进一步去找到剧本的主题。

在寻找到了剧本的主题之后，演员还应该深入一步去挖掘出作者为什么要提出这样一个问题，他又是以什么样的思想观念和情感态度去对待这一问题和解决这一问题的。这就涉及了作者通过他所提出的问题，究竟要表达出什么样的思想。而这里所要表达的思想，就是剧本的主题思想。

剧本中的主题思想是作者对他所反映的现实生活所产生的思考与态度，演员首先是应该去理解它，并且尊重作者所要表达的思想。但是，演员作为一个创造者，在挖掘与理解作者所要表达的主题思想的同时，在不歪曲作者的思想意图的前提下，是可以去丰富与开拓剧本中的主题思想的。这也就是说，演员不应该仅仅成为作者思想的传声筒，他还应该有自己对所要表现出来的生活的认识与评价，有自己的态度。这一方面是演员应该把自己的这些认识与评价和自己的态度，在与导演和剧组的成员共同研讨中表达出来，在共同去深化剧本的主题思想时贡献出自己的一份力量；另一方面，也是更为重要的方面，则是要以自己对剧本的主题思想的认识与感受去指导自己创造出角色的贯串行动与最高任务，从而使自己所扮演的角色能够在表达全剧的主题思想时起到真正的作用。

六、寻找贯串行动与最高任务

演员在分析剧本中找到了剧本的矛盾冲突与主题思想之后，还应该进一步去发掘出剧本的贯串行动与最高任务。

什么是贯串行动呢？

前面已经提到过行动是戏剧艺术的基础。无论是剧本的主题、主题思想还是剧本中的矛盾冲突，实际上都要通过行动才能够真正地体现出来。这也就是说，主题、主题思想和矛盾冲突的内容实际上都是存在于行动之中的。在一个剧本中，主题和主题思想并不是具体的存在，具体存在的只有行动。矛盾冲突和斗争也只能是在行动中才有可能展现出来。这种表现主题和主题思想的行动，也就是全剧的贯串行动。

如果说主题、主题思想是概括全剧内容的实质，表现出一个剧本的灵魂，而贯串行动则是在剧本中具体的直接发生的事情，是一个剧本的血肉之躯。演员永远不应该，也不可能直接地去演主题与主题思想。假如真的要想把主题与主题思想演得清清楚楚，就不能不紧紧地抓住剧本中的贯串行动。

一般来说，贯串行动有四个最基本的特征，可以用它们作为检查一切贯串行动的标志。

（一）贯串行动必须有一定的目标

在一个剧本中，剧中的人物总是处于矛盾冲突之中，这种矛盾冲突必然会引起人物之间的斗争，剧中人物在斗争中总是追求达到一定的目的，为此他们就采取了一系列大大小小的行动。所以贯串行动应该是有一定的目标的行动。例如，在《罗密欧与朱丽叶》一剧中，就可以看到所有的大大小小的行动，都是为着“消除这两家族之间不共戴天的世仇，让年轻人能够自由地相爱”这样一个目标。因此，“为了消除家族之间的仇恨，让人们能够在自由、和平与友爱中生活而斗争”，就可以说是《罗密欧与朱丽叶》这一剧本中的贯串行动。

（二）贯串行动必须是贯串全剧的

在一个剧本中，尽管剧中的人物所采取的一系列大大小小的行动中都包含着与贯串行动有关的因素，但是，任何一个孤立的或者部分的行动都不足以成为全剧的贯串行动。只有是为解决全剧的主要矛盾冲突而贯串在全剧之中的行动，才有可能成为全剧的贯串行动。例如在《罗密欧与朱丽叶》中，尽管朱丽叶的堂兄提伯尔特在阻挠与破坏罗密欧与朱丽叶的爱情上起了相当重要的作用，但却不能把“冲破提伯尔特的阻挠与破坏”作为全剧的贯串行动，因为它不是贯串全剧的行动。

（三）贯串行动应该囊括剧本中所有人物的行动线

贯串行动既然是与剧本的主要矛盾冲突密切地联系在一起，同时还追求达到一定的目标，这样就必然囊括了全体人物的行动线。在任何一个剧本中，总是有一部分人站在矛盾冲突的这一方，而有一部分人站在矛盾冲突的另一方；有一部分人为了达到一个所要追求的目标而行动，另一部分人则是在为了阻止

和反对这一目标而采取一系列的行动，这就形成了一条反贯串行动的线。所以，从某种意义上说，这条反贯串行动的线，实际上是与贯串行动相辅相成而存在的。因此，剧本中的所有的人物，都将在赞成与反对贯串行动所追求的目标的行动中，被囊括在全剧的贯串行动之中了。

（四）贯串行动是表现主题思想的行动

贯串行动之所以是表现主题思想的，就因为在戏剧艺术（包括电视剧艺术）中，思想只能是通过剧中人物在解决矛盾冲突中的行动才有可能体现出来。在一个剧本中，通过人物的行动，可以表现出许许多多的思想来，但是贯串行动则必须是和表现剧本的主题思想紧密地联系在一起。以《罗密欧与朱丽叶》为例，上面所说到的那一贯串行动，正好表达了莎士比亚希望“用爱情来战胜仇恨，以和平代替战争”的思想。

在分析剧本的过程中，剧本中的贯串行动往往并不是一下子就能够找到的。并不是只要理清楚了整个剧本的事件发展的线索，就一定会明确剧本中的贯串行动。事实上，有时贯串行动是要在一个较长的探索过程中才有可能真正地明确下来。

斯坦尼斯拉夫斯基在排演莫里哀的《心病者》时，最初是把全剧的贯串行动确定为“我要把病治好”，结果，这出戏怎么排也排不好，同时还演得十分沉闷，一点喜剧味道也没有。斯坦尼斯拉夫斯基一直反复思考问题之所在。直到排演的后期，他才了解到他原来确定的贯串行动错了，应该把它反过来，不是“我要把病治好”，而是“我要装病”。这样一来，整个戏都活起来了，人物的行动也都有了一个正确的走向，喜剧的特点也展现出来了。

因此，演员不仅要在分析剧本时去探索与寻找出剧本中正确的贯串行动，而且还要在整个创作过程中不断地去修正与调整自己对剧本中的贯串行动的理解与认识。

为了能够在分析剧本时就比较正确地寻找到它的贯串行动，斯坦尼斯拉夫斯基对贯串行动下过一个十分明确的定义。他说：“贯串行动就是主要人物的基本意向。”但是，在这里还是应该作一点补充的说明。所谓主要人物，在不同的剧本中，有时可能是一两个人，譬如在《罗密欧与朱丽叶》中，罗密欧和朱丽叶要求排除封建家族之间世代的仇恨，获得真正的爱情的基本意向而采取的行动，就可能成为全剧的贯串行动；在《地质师》中，则是洛明和卢敬在人生中探寻与证实自己的人生价值的意向决定了这一剧本的贯串行动；但在有的剧本中，主要人物则可能是一伙人，甚至是一个群体，例如在《万水千山》这样的剧本中，就可能是李有国、罗营长、战士们和那些支持红军北上抗日的人民群众们的基本意向，决定了全剧的贯串行动。

有一些剧本，主要人物的意向并不是一目了然的，这时就还要进一步去研

究剧本的主要矛盾冲突，这样就有可能寻找到主要人物的意向，从而明确全剧的贯串行动。

贯串行动不仅对演员理解剧本起着重要的作用，而且同时还对演员的角色创造起着重要的作用。所以斯坦尼斯拉夫斯基说：

如果没有贯串行动，剧本的一切单位和任务，一切规定情境、交流、适应、信念和真实感以及其他等等都将一个个凋谢，毫无复生的希望。

但贯串行动线却仿佛是一串连着零散的珠粒的丝线一样，它把所有的元素串联起来，统一成一个整体，把它们导向总的最高任务。^①

这里，就将涉及对剧本的最高任务的分析了。

剧院在排演任何一部戏时，剧组的所有成员都应该明确一个问题，那就是上演这个剧本的目的是什么？

剧作家创作一个剧本，总是想把自己在现实生活中所感受到的问题和自己对这一问题的看法告诉给人们。他总是企图给予读者或观众一些启示和影响。所以说，任何一个剧作家在他写作一个剧本时都是有他的目的和任务的。导演如果选定了一个剧本，演员如果决定参加这一剧本的表演创作，也就应该去把剧作家所想要达到的目的和他所提出的任务表现出来。这种对演出一部戏剧作品时所追求的思想目的，斯坦尼斯拉夫斯基就把它称之为“最高任务”。

论述剧本的最高任务时，斯坦尼斯拉夫斯基首先列举了俄罗斯许多作家的作品中所追求的思想目的，他说道：

陀斯妥耶夫斯基一生都在探究人间的善与恶。这推动他去创作《卡拉马佐夫兄弟》。所以求善也就成为这部作品的最高任务。

列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰一生追求自我的至善，他的许多作品都是由这颗种子生长出来的，因此它也就成为这些作品的最高任务。

安东·巴甫洛维奇·契诃夫始终跟卑鄙行为和庸俗习气作斗争，而向往美好的生活。这种为美好生活的斗争和对这种生活的憧憬也就成为他的许多作品的最高任务。

伟大作家所坚持的这些伟大的生活目标完全能成为令人激动的、

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1983 年版，第 296 页。

引人入胜的演员创作任务，同时这些目标也能吸引剧本和角色的各个单位，这一点难道你们没有感觉到吗？

凡是剧本中所发生的一切事情，剧本中的一切大小任务，演员的一切符合于角色的创作意图和动作，都是为了要完成剧本的最高任务。演出中所出现的一切与最高任务的总的联系，以及这一切对最高任务的依赖，是十分紧密的，甚至使那微小的细节，只要它和最高任务无关，都会变成多余而有害的，会分散观众对主要实质的注意。

奔向最高任务的意向应该是连续不断的，应该贯串在整个剧本和角色之中。

除了要认识意向的连续性之外，还应该辨识这种意向的性质和起源。

它可能是剧场性的，形式的，只给演出提供一个大致不错的总的方向。这样的意向就不能赋予整个作品以生命，就不能激起真实、有效而恰当的动作。这样的创作意向不是演出所需要的。

但也有另一种意向，这就是企求达到剧本主要目标的、真正的、人的、积极的意向。这种不断的意向就像大动脉似的，把营养输送给演员和他所扮演的人物的整个机体，给予他们以生命，也给整个剧本带来生命。

这种真正的、活的意向，是由最高任务的性质和它的吸引力激发起来的。

一个剧本，如果具有天才的最高任务，它的吸引力就强；如果这个最高任务没有天才气息，吸引力就弱。^①

从斯坦尼斯拉夫斯基的这段论述中，就可以看出最高任务在演员的创作中具有何等重要的作用。他甚至还提出，一个剧本中的最高任务如果不好的话，这时候演员就得亲自设法，使最高任务变得鲜明而深刻。由此可以看出，在一出戏的创作过程中，不仅要从剧本中寻找最高任务，并且把它确定下来，而且还要尽可能地使这一演出的最高任务变得鲜明而深刻。

那么，什么样的最高任务才是在演出创作中所需要的呢？

斯坦尼斯拉夫斯基指出：

有一种最高任务，它本身在演员看来虽然很有趣，但和剧本作者

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版第 154 页。

的创作意图却不符合，难道我们需要这种不正确的最高任务吗？

不，我们不需要这种任务。况且这种任务是危险的。这种不正确的任务愈吸引人，就愈能使演员靠拢它，因而使演员离开作者、剧本和角色愈远。

纯理性的最高任务是不是我们所需要的呢？枯燥的、纯理性的最高任务也不是我们所需要的。但由智慧和有趣的创作思想出发的有意识的最高任务却是我们所必需的。

我们是否需要那能激起我们整个天性的、富有情绪感染力的最高任务呢？当然，这就跟空气和太阳一样，是十分需要的。

我们是否需要那吸引我们全身心的、充满意志力的最高任务呢？非常需要。

那么，对这种能激起演员的创作想像，吸引他的全部注意，使他具有真实感，激起他的信念和演员自我感受的其他元素的最高任务，我们又该怎样看待呢？任何激起演员本人的心理生活动力和各种元素的最高任务，都像面包、膳食一样，是我们所必需的。

因此，我们显然需要和作家意图相类似的最高任务，但它一定要能在从事创作的演员本人心灵中引起反应。这样才可以激起真正的、活的、人的、自然的体验，而不是形式的、纯理性的体验。^①

由此可以看出，一出戏剧演出，它的最高任务的确定，不应该是完全脱离开剧作者意图的主观臆造。但是演出的创作者们，包括导演、演员和一切参加这一创作的人员，都有责任使其变得鲜明而又深刻，并且还要使这一确定下来的最高任务能够成为激起创作者去表达作者与自己的思想目的的动力。

那么，最高任务与主题思想又有什么区别呢？

苏联导演查哈瓦曾经非常精辟地指出：

最高任务是什么呢？有人认为最高任务和主题思想是毫无分别的两种说法，可以说是主题思想，也可以说是最高任务。我觉得，这种说法是错误的。如果事情是这样的话，那么斯坦尼斯拉夫斯基为什么非得发明一个新名词不可呢？主题思想主要是属于逻辑的理性范畴的，而最高任务却主要带有情绪和意志的色彩。主题思想说明真理，而最高任务却要把这个真理在生活中树立起来，要把它在人的思想意

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 104 页。

识中树立起来，换句话说，最高任务就是要依据这个真理来改变或者改造人的生活。最高任务是艺术家内心中最深切的愿望。最高任务是艺术家的思想能动性，是他奔向目的锐进的意向，是他在争取实现他自己无限珍贵的真理而进行的斗争中所具有的热情。^①

任何一出戏剧演出，都应该要表现思想上的追求和演出的思想目的。即使是一些比较轻松的戏，实际上也有它所希望达到的思想目的。一出戏如果想要真正地打动观众，不论它是轻松也好，深沉也好，都只有在创作者本身具有一种深切的愿望，具有想要去“改变或者是改造人的生活”的激情，并且把它融会在演出的最高任务之中时才有可能达到。

另一方面，观众在观看一个优秀的戏剧演出时，也完全可以感觉到创作者们内心中那种深切的愿望和想要“改变或者是改造人的生活”的激情。例如人们观看《桑树坪纪事》的演出时，就曾经被这一演出所震撼。这出戏演出的成功，在相当大的程度上，就是由于从剧本的创作到演出的创造都有一个非常明确、而且是激发着所有创作者的最高任务。

但是，当谈到在确定一个剧本的最高任务与创作者个人的主动性和接近现代的可能性时，并不是说创作者可以抛开剧本，把与剧本无关的目标和倾向引到剧本中来。因为，这种作法，就会使与剧本有机联系在一起的贯串行动与最高任务不时地被引向到加进来的倾向方面去，从而使剧本中原来所具有的贯串行动与最高任务受到干扰，结果就使这出戏像是被折断了脊椎，而“这种脊椎骨折断了的戏是没有生命的”。

关于在剧本中寻求接近现代的可能性的问题上，斯坦尼斯拉夫斯基认为，决不应该把永恒性、现代性和应时性这三者的含义混淆了。他明确地指出：

现代的东西可以成为永恒的东西，如果它所表现的是重大的问题和深刻的思想的话。这样的现代性，假如它是诗人作品所需要的，我并不反对。

和现代性的东西完全不同，专求应时的东西是永远也不会成为永恒的。它只能在今天活着，明天就可能被遗忘了。因此一个永恒的艺术作品决不会和一般的应时性发生有机联系，任凭导演、演员（譬如说，你自己）运用了什么巧计。

当你强制着把应时的东西，或与剧本不相干的目标移植到完整的

^① [苏] 查哈瓦：《在表演教学讨论会上的发言》，转引自《导演学基础》，张守慎译，中国戏剧出版社 1980年版，第 185页。

古典作品里去的时候，它就会像长在美丽匀称的身体上的一个肿瘤，往往把原作品弄得面目全非。作品的最高任务受到了歪曲，就不能打动人心和引人入胜，只能令人讨厌，毁坏作品。

强制，这是创作中一种很坏的手段，所以借助于应时的倾向而“焕然一新”的作品的最高任务，只能会扼杀剧本和角色。

不错，能和最高任务发生血缘关系的倾向也是有的。我们知道，可以把柠檬树枝移接到广柑树上，而接出一种新的果子，这在美国叫做“嫁接”（朱茱）。

在一个剧本里可以实行这种移植法。有时候，现代的思想很自然地移植到过去的古典作品中，因而使整个剧本获得了新的生命。在这种情况下，倾向已经不是独立存在的东西，而变为最高任务了。

在这种情况下，创作过程就会正常进行，作品的有机本质就不会受到摧残。

从上面所讲的，可以得出这样的结论：

最主要的，要爱护最高任务与贯串动作；要防止给剧本强加进什么倾向和其他跟剧本不相干的意向和目标。^①

斯坦尼斯拉夫斯基所说的这一段话告诫我们，在力求接近现代的同时，一定要防止在一个演出的最高任务中硬塞进去那种应时性的东西和个人主观的、不符合剧本原来意图的东西，这不仅在处理古典作品时如此，即使是在处理现代作品时也应该加以注意。

斯坦尼斯拉夫斯基十分重视对剧本中的贯串行动与最高任务的分析与在演出中的体现，他曾经说过贯串行动与最高任务是他的大写的体系，而他所提出的演员所应该掌握的内外部的元素，只不过是写小的体系。这是因为贯串行动与最高任务是关系到一个演出的思想目的，是创造出一个演出的骨架与灵魂的问题。

演员永远应该牢牢地记住斯坦尼斯拉夫斯基所说的这样一段话：

最高任务和剧本的紧密联系是有机的，最高任务是由剧本的深处，是由它最隐秘的地方挖掘出来的。

让最高任务尽可能巩固地深入从事创作的演员的心灵之中，深入他的想像、思想、情感和一切元素之中。让最高任务不断地向扮演者

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 104 页。

提示角色的内心生活和创作目标。它在演出中应该随时支配演员。让它帮助演员把感性的注意约束在角色生活的范围内。如果这做得很顺利，那么体验过程就能正常地进行；如果角色的内在的目标与作为人的演员的意向在舞台上发生分歧，那就会造成毁灭性的脱节现象。

因此演员首先应该关心的，就是使自己不至于看不到最高任务。忘记最高任务，就等于割断所表现的剧本的生活的线。这不但是角色和演员本人的不幸，而且是整个演出的不幸。在这种场合，扮演者的注意力立刻就会转到不正确的方向，角色的心灵就空虚了，它的生命就停止了……

作家的作品是根据最高任务产生的，所以演员的创作也应该奔向最高任务。^①

七、掌握风格与体裁

演员在进行剧本分析时，还应该重视对剧本风格与体裁的分析。

剧本的风格与体裁，决定着演出的创作者们如何去处理剧本所要反映的内容与演出的样式，对剧本的风格与体裁的把握准确与否，往往会影响到一出戏的演出的成败。

有的演员认为，风格与体裁的把握主要是导演的事。但是，实际上，在演出中要想体现演出的风格与体裁，最主要的还是要依靠演员的表演。因此，演员在剧本分析时，就应该重视对剧本的风格和体裁的研究，应该和导演一起去探求剧本的风格与体裁，最后才能决定剧本以及自己所要扮演的角色的处理方式。

风格（~~泽德~~ 风格）一词，最早是来自希腊，在希腊文以及后来的拉丁文里，它原来的意思是棍子、柱子；以后这个词又发展为指用来写字的棍子；然后逐渐从这个词引申出一种笔调和阐述思想的方式的含意，并且逐渐超越了文学语言的范畴，进入艺术（绘画、音乐、建筑等）的领域。后来人们就开始把风格一词理解为一部艺术作品中各种特点的统一性，而这种统一性是为了要表现艺术家的创作思想，表现他对现实生活中各种现象的本质的认识。

如果说在生活中每一个人都有他自己独特的个性的话，那么在艺术作品中的风格，可以说就是一个艺术家的创作风貌，是一个艺术家的作品内容与形式的独创性，是他所创作出来的艺术作品中内容与形式统一的特色，正是这些具

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 100 页。

有独创性的特色，使他的作品和其他艺术家的作品有了明显的区别。

如果我们去读老舍、曹禺、郭沫若和夏衍的戏剧作品，就不难发现，我们不会把他们的作品搞混了。同样，杨利民、沙叶新、苏叔阳的剧作，虽然都是以反映当代的社会生活为主，但是人们也不难发现他们之间也有着明显的不同。这是因为他们每个人都有自己的风格。

所以人们在谈到风格问题时，就常常引用一句简洁的法国成语：风格即人。

应该注意的是，在研究剧本的风格时，不能把风格仅仅理解为作家结构剧本的手法和语言的运用这样一些外部特点。

首先，剧作家的思想倾向在其艺术风格的形成上起着主要作用。正是由于作家的思想倾向不同，才会使其对艺术的任务有着与其他作家不完全相同的认识。此外作家对生活的看法也会有所不同，兴趣之所在也会有所区别。一部作品的外部特点，如情节结构、语言处理、形象的塑造、气氛的营造、节奏的安排等，都是和作家的思想倾向非常密切地联系在一起的。就像小说《红楼梦》中前八十回与后四十回的区别一样，其主要原因就是由于曹雪芹与高鹗的思想倾向的不同造成的。

其次，作家的生活经验及其对现实生活的观察和他自己表达思想情感的方式，也与一个作家的作品风格有着密切关系。老舍对老北京生活的熟悉和他对生活观察的细致深入以及他对生活在苦难中的普通人的命运的同情，使他所写出的《骆驼祥子》、《四世同堂》、《月牙儿》、《龙须沟》、《茶馆》等作品具有浓郁的现实主义风格；而郭沫若丰富的历史知识，对政治生活中所发生的事件的敏感和想要改变社会现状的激情，使他写出了像《女神》、《天狗》、《屈原》、《棠棣之花》、《蔡文姬》这样一些洋溢着浪漫主义色彩的作品。

俄罗斯作家冈察洛夫在他的作品中多描写俄罗斯的贵族庄园，有人问他为什么只描写贵族庄园时，他回答说：

为什么过去我没有写，现在也不写任何别的东西呢？

我不能，也不会……有些人给我建议了一些小说的题目，这是白废的。他们说：您可以写这样一种事件，这样一种生活，可以选择某某问题，选择这样一种男主角或是女主角。可是我不能，我不会，凡是不是在我自己心头成长起来和成熟起来的东西，凡是我没有看到，没有观察到，没有体验到的东西，我的笔就写不出来。我有……我自己的范围，自己的土地，正如同我有自己的祖国，自己祖国的空气，自己的朋友和敌人，自己的观察、印象和回忆的天地一样，——所以，我只写我所发现到的，我所思考的，我所感觉到的，我所爱的，

我所仔细看到和了解的，——一句话，我只写我自己的生活的，以及植根于我自己的生活中的事物。^①

由此可以看出，风格和作家本人的思想倾向，即世界观是分不开的，同时也是和作家的生活经验与情感方式分不开的。

尽管风格是指艺术家的创作风貌，但是，艺术风格从广义上说又有着共性的一面。在具体的作品中所存在的风格特征往往并不只是这一个作家所特有，而是整个时代或者整个艺术派别所共同具有。所以风格这一概念，有时不仅是指某一位作家的艺术作品的特色，同时它也可以用来指在某一个社会历史环境下所创造出来的艺术作品所共有的思想艺术的特点。例如在绘画上先后出现的古典主义、浪漫主义、现实主义、印象主义、后印象主义、立体主义、超现实主义、未来主义等等；在建筑上出现的巴洛克风格、洛可可风格、安辟尔风格等等；戏剧上的古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义、表现主义、荒诞派等等。它们都曾经在某一个历史时期内成为一种艺术上的潮流，成为在某一时期内许多艺术作品中的共有特征。所以，从广义上来说，艺术风格，又总是包含历史的意义在内。

同时，任何一种艺术风格的出现，又总是和一定的社会思潮，特别是当时的哲学思潮有着比较密切的联系。例如现实主义是与唯物主义的哲学思想相联系的，消极的浪漫主义则是受唯心主义哲学思想的影响，表现主义则和主观唯心主义的哲学思想有着一定的联系，荒诞派的出现受到存在主义的影响。这些哲学思潮在某一个时代里起着主导的作用，或者流行一时，对当时的文学艺术作品的艺术风格产生了一定程度的影响。

因此，一些不同的作家，在同样的哲学思潮的影响下，在对待现实生活的态度上，存在着一种共同的趋势，在艺术创作中采取一种共同的创作方法，这样也就存在了广义上的艺术风格的共性。

从上面所涉及的问题来看，一部作品的风格，一定会有其共性的方面，但也必然存在着作家的个性的方面。但是，共性永远是寓于个性之中。所以曹禺和老舍的作品虽然都是属于现实主义的范畴，但是在风格上又各具特色。正因为如此，艺术园地才绚丽多彩。

在艺术作品中和风格有机地联系在一起的就是作品的体裁。

体裁，又可以说是一部艺术作品的样式。在戏剧作品中体裁是指戏剧的不同类别。

^① 转引自[苏]格·古里也夫：《导演学基础》，张守慎译，中国戏剧出版社1958年版，第100页。

作家在反映现实生活时，总是从现实生活中选取他所感兴趣的素材，并以一种相应的方式来处理这些素材。在他所要选取的素材和他处理这些素材的方式中，就表现出作家对待现实生活的态度。而这种态度，也就会使这一剧本形成它自身的特定的性质或者特定的构造，这就是所谓的体裁。

如果我们从人们在生活中对待周围所发生的事情的态度出发来认识体裁这一概念，它是很容易被理解的。例如在大街上发生了一起车祸，有人可能就看到了它的悲剧性的一面；而有人则被其过程的惊险性所吸引；有的人完全可能从中看到了令人可笑的一面；还有的人则可能从中发掘出值得人深思的东西。假如事后你去听这些人再复述这一事件时，那你就会从他们在叙述这一事件中，感觉到他们不同的态度。从这些不同的态度之中，就可以看出叙述的不同的“体裁”。有的人向你描述的是一个悲剧，有的人则把它描述成一个情节剧，有的人则可能像侯宝林的相声中所描绘的那样，把它描述成一个令人发笑的喜剧，而有的人则可能从中引申出许多哲理。尽管他们所描述的是同一件事，但是角度不同，就会出现不同的态度，作出不同的解释。所以，体裁就是基于对现实的态度而产生的对题材的特定的解释。

演员为什么要去分析剧本的风格与体裁呢？简单地说，就是演员要通过对风格体裁的分析知道自己要参与的是什么样的一个戏。

英国戏剧理论家马丁·艾思林说：“演员体现并表达作者所提供的剧本。看起来他们有充分的自由，按自己喜欢的方式去演。但这只是在某种程度上说才是对的。因为作者拥有一种强有力的手段来使演员按照他所希望的方式去做。这种手段就是风格。”^① 马丁·艾思林认为一个剧本的风格和与之有机联系在一起的剧本的体裁对演员的表演有一种无形的约束力。詹姆斯·泰恩还进一步指出：“戏剧的阐释力这一永久性的秘密在于它的‘风格’。即作家、演员或观众的‘观察的方式’。我们必须假定，风格就是那种在剧本中和在演出中应该完全保持一致的惟一因素，因为它在戏剧这种交流方式中是绝对不可缺少的。”^② 这就是说风格与体裁对演员来说，不仅有一种约束力——规定着一出戏的演出与角色创造的构思，同时更重要的是，它还具有一种阐释力——表现出自己对剧本和角色的解释，从而与观众产生真正的交流。所以，一个演员在他演出中，只有真正正确地掌握一个剧本的风格与体裁，才有可能创造出观众认可的获得良好效果的演出。

那么，当演员进行剧本的风格与体裁的分析时，应该怎样去认识一个剧本

① [英] 马丁·艾思林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社 1985 年版，第 108—109 页。

② [英] 詹姆斯·泰恩：《现代戏剧的理论与实践》（一），周诚等译，中国戏剧出版社 1985 年版，第 10 页。

的风格与体裁呢？

首先，应该确定剧本的风格属性，看看这一剧本是属于以下哪一种：现实主义；浪漫主义；古典主义；表现主义；象征主义；感伤主义；荒诞派；……

其次，应该确定剧本在体裁上的分类，看一看它是属于以下哪一种：悲剧；喜剧；正剧；悲喜剧；传奇剧；谐谑剧；闹剧；政论剧；史诗剧；……

从剧本的基本内容的角度分析，往往可以进一步确定一个剧本的体裁，所以在剧本风格与体裁的分析中，还应该去分析与研究剧本的内容特点，看一看它是属于以下哪一种：社会剧；道德剧；心理剧；哲学剧；家庭剧；伦理剧；历史剧；……

此外，风格与体裁还表现在剧本的结构方式上，所以在分析中还应该研究它在结构上的特点，看一看它是属于以下哪一种：性格剧；情节剧；佳构剧；抒情剧；报道剧；散文剧；……

在古希腊时期，戏剧被严格地分为悲剧与喜剧，但随着戏剧的发展，在真正反映现实生活的剧本中，由于生活本身的复杂性，已经不再有严格意义上的悲剧与喜剧了。因此，在一个剧本中往往可能并存着不同的体裁。在一个悲剧中，有时可能存在着喜剧的因素，而在一部喜剧中则可能出现悲剧的段落。

这样，就要求演员在分析剧本时，还要去研究各种体裁特点在一个剧本中所占有的比重，从而去确定一个剧本的风格体裁。例如《地质师》一剧，由于它是以当代的知识分子的生活为素材，比较真实地反映出了那个时代的社会生活面貌，尽可能精确细致地再现从 19 世纪 20 年代到 30 年代的现实生活，力求塑造出典型环境中的典型人物，可以说是一部现实主义剧作。剧本中主要表现了洛明这一人物，在几十年的时间里经历了种种坎坷与磨难，最终展现出了他的人生价值。剧本中有许多场面都是在描写他如何受到了不公平的待遇，令人同情，使剧本具有一定程度的悲剧气氛。但剧本的题材主要涉及的还是生命的意义与人生的价值问题，而且在反映这一问题时，从总体上看它不像悲剧那样宏伟。原因是一方面是严肃、深刻、比较全面地去反映这一现实；另一方面是作者着力于从爱情、友情、亲情等不同的角度去揭示主要人物的内心生活，因此具有一种强烈的抒情的色彩。因此，可以把《地质师》一剧的风格体裁确定为：反映社会现实生活的具有浓郁抒情色彩的心理现实主义的正剧。

还有一点也是演员应该去注意的，那就是事物总是在发展变化着的，艺术作品中风格与体裁本身也是发展变化的，因此，演员永远不应该只是在剧本中去套用过去存在的风格与体裁，还要善于去发现在剧本中出现的新的体裁的萌芽，敏锐地捕捉到一个剧本中出现的新的特征。

剧本分析的主要内容大致就是上述这些方面。

当然，在剧本分析中还应该包括对剧本中的人物及人物之间的关系的分

析。这一问题，将在下一节对角色的分析中去论述。

一般来说，在开始排演之前，导演都会事先作出剧本分析，在“导演阐述”中向剧组的演员和所有工作人员讲述自己对剧本的认识，同时在排演的过程中还会针对每一场戏进行比较细致的分析。但是，一个优秀的演员不会仅仅局限于导演的分析。演员应该自己去动脑子，去独立思考，这也就是说，即使导演的分析是完全正确的，那也应该是演员自己也进行分析后和导演取得的共识，或者是在把自己的分析与导演的分析进行比较之后，获得新的认识。因为只有自己动脑子去分析之后，导演的分析才有可能印刻在自己的心里。同时演员还有责任把自己对剧本的不同的认识与见解提供给导演，有时候演员对剧本的认识，往往可能从某一个角度深化导演的分析，对演出的创造起非常积极的作用。

当然演员也应该注意，自己对剧本的理解如果与导演有认识不一致的地方，一定要在商讨的基础上去求得共识。假如导演坚持不同意见，而演员又认为这是一个不能迁就的原则问题，那就只好退出这个剧组；如果演员仍然在这个剧组里，那么就应该从各个方面去考虑导演所做的分析，尽可能说服自己按照导演所作出的分析去认识与理解剧本。否则只会使一个演出遭到破坏，使它失去完整性。

第二节 关于角色的分析

在进行剧本的分析时，演员当然还要对自己所扮演的角色进行认真的分析。前面所论述的剧本分析，最主要的作用还是为了使自己能够更加准确、更加深入地理解自己所要扮演的角色。

一般来说，在戏剧的排演过程中，导演会对演员所要扮演的角色提出一定的要求。但是，有的导演会要求得非常具体、细致；而有的导演的要求并不一定非常具体、细致。演员一方面应该去理解导演所提出的要求；另一方面，也可以说是更主要的方面，演员必须在对剧本总的分析的基础上，对所扮演的角色进行认真、细致的分析。因为这种分析是演员进行角色创造的基础。

演员对角色的分析，实际上在初读剧本时就已经开始了。演员在初读剧本时，总会在自己的头脑中产生这样或那样的印象，这些感性的印象，已经是演员对角色的认识与分析的开始了。

当然，这种分析还不是理性的分析。但是，在初读剧本时，演员对角色的印象往往又总是最真切最鲜明生动的，这会引出演员对生活的许多真切的感受和许许多多的联想。这些感受和联想往往可能会成为演员以后进行人物形象创造时的宝贵财富。所以，它对演员以后的角色创作无疑具有非常重要的

作用。

关于演员和角色的初次“见面”以及这种初次印象在演员创作中的作用，斯坦尼斯拉夫斯基说道：

演员和角色认识的时刻可以比作未来恋人或夫妻的初次见面。这样的时刻是难以忘怀的。

我认为最初的印象几乎具有决定性的意义。至少在我个人的实践中总是这样：我最初所感受到的——不管是好是坏，最后一定在我的创作中表现出来，不论用什么办法来诱导我摆脱掉最初的印象，这些印象却总是保留在脑子里。要把它们磨灭是不可能的，却可以使之趋于完善或者得到冲淡。所以最初的印象——不管是好是坏——都会深深铭刻在演员的记忆中，成为未来体验的萌芽。不仅如此，同剧本和角色的初次见面还时常给演员以后的全部工作烙上印记。^①

因此，许多演员把初读剧本看成是一件十分重大的事情。他们总是在自己心情最佳时，选择最能够安安静静地去阅读剧本的时间和地点，来和自己所要扮演的角色“见面”，并且一口气把剧本读完，以便获得最完整最鲜明的印象与最深切的感受。在表演艺术创作的实践中，许多演员如果在初次和角色接触的过程中，就能够一下子抓住了角色的最主要的特征，或者捕捉到了角色的种子，就能为以后成功创造出鲜明生动的人物形象打下坚实的基础。

文学剧本中的角色最初给予演员的印象对于演员而言具有一种特殊的吸引力，甚至是像斯坦尼斯拉夫斯基所说的那样，总会在演员的创作中表现出来。因此，有人就认为只有第一次阅读剧本时所产生的印象是最可靠的。甚至还认为，再进行分析就有可能使这种最鲜明的感受遭到破坏，所以就主张，只要对角色有了这种感受以后，就可以在可以完全凭直觉去演了。

对这种认识，应该要做具体的分析。应该承认，初读剧本时所获得的对角色的印象，确实会对演员角色的创造起重要作用。在表演艺术史上，也许一些天才的演员对某一个特定的角色，在初读剧本之后就能产生出了对角色的心象，用不着再去刻意地进行分析，就能够比较成功地创造鲜明生动的人物形象。但是，对绝大多数演员来说，真正要去理解一个具有一定分量的角色，完全凭初读剧本中所获得的印象来进行角色的创造，并不一定是完全可靠的。因为，在最初的印象中，虽然可能会是非常鲜明生动，但并不一定十分完整、准

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 源卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1984 年版，第 104 页。

确。同时，在最初的印象中，虽然往往具有真挚的感情因素，能够打动演员的情感，激起演员的创作激情，但却不一定能使演员产生出对角色深入的、哲理的思索。

因此，在演员进行创作之初，一方面确实应该非常珍惜和角色初次“见面”时所获得的最初印象；另一方面，也不能完全迷信这一印象。例如初读《马克白斯》这个剧本的人，一般来说最初的印象都认为马克白斯是一个十恶不赦的坏人，但往往都忽视了他是一个英雄，有着巨人的一面，从而忽视这一角色所能给予人们的更为深刻的哲理思索。

一、弄清楚角色行动发展的线索

前面已经论述过行动是表演艺术的基础，是塑造人物形象的主要手段。因此，演员要想真正地理解自己所要扮演的角色，最有效的方法是先弄清楚作者笔下所写的角色的行动与行动发展的线索。

在进行剧本分析时，演员已经对剧本的中心事件、矛盾冲突，以及剧本的贯串行动与最高任务有所认识与理解。那么，在分析自己所要扮演的角色时，演员就可以在剧本分析的基础上，去弄清楚角色行动发展的线索。

如何去分析角色的行动与行动发展的线索呢？

首先，演员要找出戏剧在情节发展上的段落——单位。剧本中的一个单位，有的可能是情节发展上的一个重要环节，有的则可能是一个事件发展的整个过程。而在每一个单位中都存在着角色相互之间的行动。因此，在找出一个又一个相互连接的单位之后，再从每一个单位中找到角色的主要行动，这样角色的主要行动与行动发展的线索也就清楚了。

这里，仍然以《地质师》为例，试着去分析洛明这一角色第一幕第一场中行动发展的线索。

在这场戏中，可以分出以下这样一些单位来：

（一）毕业前夕，洛明第一次到他暗恋着的女同学卢敬家里来探望卢敬。

单位命名：初访。

洛明的行动是来探望自己心中喜爱的女同学卢敬。

（二）看到卢敬的父亲的照片，知道他是为了勘探石油而在荒漠中牺牲了。

单位命名：怀念先驱。

洛明的行动是了解卢敬的父亲的事迹，表示崇敬，并安慰伤心的卢敬。

（三）洛明与卢敬谈论即将到来的毕业分配，洛明借机表露了对卢敬的爱慕之情，欲亲吻卢敬，卢敬慌乱地躲闪时，让洛明摔倒在地上。

单位命名：剖露心迹。

洛明的行动是表明自己将要像骆驼一样到最艰苦的地方去，并向卢敬求爱。

（四）罗大生的出现打断了洛明与卢敬的谈话，并带来了他们三人在一起合影的相片，然后通知洛明到学生处去领取补助的钱和布票。洛明离去。

单位命名：三个未来的地质师。

洛明的行动是向罗大生表示自己在感情问题上不会退缩，同时也表示要为祖国的石油事业贡献自己的一生。然后要回学校去领补助。

（五）罗大生告诉卢敬松辽石油大会战即将开始的消息，并希望和卢敬能够永远在一起战斗，一起生活。

单位命名：又一个求爱者。

这一单位中没有洛明的戏。

（六）洛明由于天太晚了，大门已经关上了又返回。他和罗大生一起想要以筹备晚会节目为名，在这里和卢敬一起谈到天明，但被卢敬给“哄”了出去。

单位命名：挨“哄”。

洛明的行动是说明自己为什么又回来了，和罗大生一起想理由能够留在卢敬家。

从这样的分析中，我们就可以看出洛明在这场戏里的行动发展的线索：在毕业分配之前，他来探望卢敬，要向卢敬表明他要做一个真正的地质工作者，要走向远方，走进土地。同时，他还要向卢敬表白自己的心迹，表明自己早就深深地爱上了她。如果我们继续分析下去，把全剧的单位都划分出来，并且从中找到每个单位中人物的行动，那么这个人物在全剧中的行动线索也就清晰了。

以上所做的分析，只是试图比较系统地说明如何在一个剧本中去分出单位，并从中找出角色的行动发展的线索。在艺术创作中，每个人都会有自己的见解。也许有人会把这出戏中的单位划分得更小一些，有人划分得稍大一些；对单位的命名也可能会完全不同。这里所作的分析，并不是对这一剧本理解上的范本，而只是为了说明在分析角色的行动发展线索时的一种方法。通过这种方法，角色行动发展的线索就会十分清晰地展现在演员的面前。

当然，在实际的分析中，也许用不着像上面的分析那样，写得如此具体，也不一定非要想出一个单位命名不可。有时单位命名在导演排演过程中就已经确定了。例如导演会说：“今天咱们排‘剖露心迹’那场戏。”但是，演员一定要去把角色在每一个单位中的行动找出来，并且按照顺序理清楚，记下来。这样，演员对角色行动发展的线索才有一个总体的印象。由于人物的思想总是通过人物的行动展现出来，所以，如果演员清楚人物行动发展的线索，也就必然会对角色的精神面貌有一个最基本的认识与了解。

二、把握角色的贯串行动与最高任务

演员除了应该分析全剧的贯串行动与最高任务之外，还应该认真分析角色的贯串行动与最高任务。实际上，在清楚地理解角色行动的发展线索之后，对角色的贯串行动的分析也就比较容易了。因为从角色的行动发展的线索中，很容易看到其中贯串着的主线。在这条主线之中，又总是存在着角色的一个意向，它驱使着角色所有的行动都朝一个目标奔去。角色为奔向这个目标所采取的行动就是角色的贯串行动。

《地质师》中，在分析了洛明的行动发展线索之后，就不难看出，他一直像骆驼一样在艰苦中跋涉。一开始他就主动积极地要求到大庆油田参加会战。在四清中，由于家庭出身问题受到不公正的待遇后，他没有出国去继承父业，而是仍然回到油田去为祖国探寻石油；后来在“文化大革命”中不仅身受迫害，而且还重病缠身，他想到的还是油田的稳产高产；“文化大革命”后，他的成就得到公认，获得了极大的荣誉，他却又想着跨世纪的工程。在洛明所有这些行动的背后，有一个非常明确、十分积极的意向。在第一幕第一场中卢敬谈到自己父亲时说：“他是第一位拉着骆驼走进大沙漠寻找石油的人。走时，他对妈妈说，在第一个五年计划里，唯有石油没有完成国家计划，这是搞石油地质的人的耻辱！他走了，再没有回来……”听到这话之后洛明说：“他会回来的……”而在第二幕中，洛明父亲的律师要他到印度尼西亚去接受他父亲的财产，他并没有去。他又一次见到卢敬时，对她说：“我说过，我要做一个你父亲那样的人，永远在艰苦中跋涉，为了能在你的梦中出现！”在第四幕中，当他已经功成名就之时，他对卢敬和罗大生说：“这回我真的成名成家了。许多人向我祝贺，记者围着采访，大会小会必到场，每次都把那些过了时的成果提上几句，还有那些耀眼的头衔，这个协会的理事，那个学会的会长……我真的要飘起来了，悬浮在半空中。（激动地）可我是地质师！我得走进地层深处，朝下，一直朝下……走到一个沉甸甸的世界里。”从这些话里我们可以看出，他已经给自己定下了一个做地质工作者的标准，更确切地说是定下了一个做人的标准。由此我们可以看出他在全剧中的贯串行动是：像骆驼一样，一步一个脚印地在荒漠中跋涉，做一个真正的地质工作者；努力去战胜外来的压力和自己内心的痛苦，做一个真正的有价值的人。

当然，并不是所有的角色都像《地质师》中的洛明那样有一个比较明显的贯串行动。一些比较复杂的角色的贯串行动并不是非常清楚、非常明确地在剧本中展现出来的。但是，只要演员认真地分析角色的行动发展的线索，真正把角色的行动线索给捋清楚了，并进一步去感觉与寻找角色所有行动中存在的意向，一般来说，总是可以把握到角色的贯串行动的。《雷雨》中的蘩漪，就

是一个比较复杂的人物，而且在剧中她经历着情感上的磨难，心灵上受到难耐的践踏。她的贯串行动就不像洛明那样一目了然。我们可以分析一下她的行动发展线索：她阻止周萍到矿上去，反对周朴园把她当一个病人看待而拒绝喝药，后来又找来鲁妈辞退四凤，企图拆散周萍与四凤的关系，然后跟随周萍去鲁家，并把四凤的窗子扣上，让鲁大海追打周萍，最后让自己的儿子周冲出来破坏周萍与四凤的出走。从表面上看，她好像是针对周萍的，而实质上，她是针对周朴园的。这就不难看出，蘩漪的所有行动，都是试图摆脱周朴园的桎梏，冲破周公馆这个令人窒息、并且可能会把她逼疯的生存环境，从而使自己真正地能够像一个人那样呼吸到一点自由的空气，享受到一点真正的爱情生活。为了达到这一目的，她甚至可以不择手段地做出一些不可理喻的事来。因此，我们可以感觉到她的贯串行动就是“反抗，反抗周朴园对自己的摧残，争得做一个人的权利”。

演员把握住一个角色的贯串行动，就像是支起了一个角色的骨架一样，从而使他所扮演的角色能够“站立”起来，并且展现出角色最主要的心理生活。

有的演员在一个演出中，从某些场戏来看，表演得不能说不真实，具体的行动也不能说不对，但是一出戏演完了，观众却总是看不明白他真正目的是什么，结果只能是见事不见人，就像是斯坦尼斯拉夫斯基所做的比喻那样：“如果把阿波罗的塑像打碎，然后一片片拿出来给人欣赏，那些碎片自然很难打动人的心的。”这就是因为演员没有把握住角色的贯串行动的缘故。即使他所演出的每一段戏十分精彩，也不过是阿波罗神像的碎片而已。

同样，如果演员只是敷衍塞责地找出一个所谓的贯串行动，而并没有真正准确地把握到角色的贯串行动，这就会出现整个演出毫无生气的情况。一个角色的贯串行动如果不准确，实际上就像是一个角色的骨架歪曲了，这样是决不可能使自己所扮演的角色真正“站立”起来的，角色的心理生活也一定会受到不同程度的扭曲。所以斯坦尼斯拉夫斯基说：“如果你表演时没有贯串动作，你就不能在舞台上利用有魔力的‘假使’，就不能活动于规定情境中，你就不能吸引天性本身及其下意识去从事创作，你就不能像我们这一派艺术的主要目的和原则所要求的那样，去创造出角色的‘人的精神生活’。”^①

演员把握角色的贯串行动的重要性，主要就在于贯串行动与角色的“人的精神生活”的创造有着密不可分的关系。试想一下，如果把洛明的贯串行动确定为“我就是要做一个在各方面都成功的人”的话，洛明这个人物的心

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 204 页。

理生活实际上也就被歪曲了。因此，演员在寻找角色的贯串行动时，是万万不可随随便便掉以轻心的。

正如斯坦尼斯拉夫斯基所说的，贯串行动像是一条线，把那些零散的珠粒串在了一起，统一成为一个整体，最后把它们导向“总的最高任务”。演员在寻找与把握到角色的贯串行动之后，还应该去把握住角色的最高任务。

除了应该让整个剧本的最高任务在自己的心里深深扎下根之外，演员还要寻找与把握角色的最高任务。因为在某种意义上说，角色的最高任务就是演员所要创作的角色的灵魂，同时也是演员自己要去创作这一角色的意图所在。一个演员如果在创作中没有寻找到角色的最高任务，那就很难说他是真正地理解了自己所要扮演的角色，同时也就很难说他是尽到了一个演员的责任。

因此，在寻找角色的最高任务时，实际上既包含着作者创作这一角色的意图，也包含着演员本人在创作这一角色时的意图。

斯坦尼斯拉夫斯基说道：

我们显然需要和作家意图相类似的最高任务，但它一定要能在从事创作的演员本人心灵中引起反应。这样才可以激起真正的、活的、人的、自然的体验，而不是形式的、纯理性的体验。

或者，用另外一种说法，最高任务不仅要在角色中去找，还要在演员本人的心灵中去找。

同一角色的最高任务，虽然都是这一角色的扮演者必须执行的，但它在每一个扮演者的心灵中所引起的反应可以各有不同。结果，同一的任务就各不相同。就拿“我要快乐地过生活”这样一个最现实的人的意向作例子。这欲望本身，达到这欲望的方法，对快乐这一概念的理解，都有多少不同的、难以捉摸的细微区别啊！这里面有许多是个人独有的东西，并不是随时都能意识得到的。如果你举出的最高任务是比较复杂的，那么每一个作为人的演员的个性特征在其中就会表现得更为显著。

在不同的扮演者心灵中所表现的这些独特的反应，对最高任务具有重要的意义。如果最高任务不加上创作者自己的体验，它就会成为枯燥的、僵死的东西。因此必须去寻找演员心灵中的各种反应，使得最高任务和角色能变成活生生的，具有生命的脉搏，充满着人生的一切绚烂的色彩。

重要的是，演员对角色的态度应该既不失去自己独特的情感，又不脱离作者的意图。如果扮演者没有在角色中表现出自己本人的天性，他的创作就是僵死的。

演员应当亲自去探索最高任务，应当热爱最高任务。如果最高任务是由别人给他指点出来的，那也必须通过自己，使自己在情绪上受到它的感染。换句话说，要善于使每一个最高任务都成为自己本人的，要在最高任务中找到和本人的心灵相通的内在实质。

.....

现在你们认识到，应该长时间地、孜孜不倦地去寻找重大、动人而深刻的最高任务。

你们也认识到，在寻找最高任务时，重要的是要揣摩出作家作品的最高任务，再在自己的心灵中找到对它的反应。^①

斯坦尼斯拉夫斯基的这段话，十分清楚地阐述了在确定角色的最高任务时所具有的一种双重性。也就是说，演员所确定的角色的最高任务，既是作家的，也是演员自己的。这当中包含演员本人的体验在内。因为，只有包含着演员本人体验的最高任务，才能够真正地激发起演员的创作激情。而这种激情，也就必然表现出演员自己创作上的思想倾向。

《地质师》作者杨利民对洛明这一人物形象的创造，演员一定会感觉不能老是作者写作这一人物的意图，这一意图也就是作者想要表明的他自己对人的价值的看法。根据这一意图，完全可以把洛明这个人物的最高任务确定为：“人一定要活得更有意义！”

但是，如果这一最高任务只是演员本人理性分析的结果，或者是导演给他提出的要求，那么这一最高任务还只不过是一些僵死的、枯燥的概念而已。然而，当扮演洛明的演员真正以自己的体验去理解与感受到作者的意图，他就会从自己的心底里产生出一种想要通过自己所扮演的人物说出这一想法的欲望。只要它是从演员的真正体验中产生出来的，然后又和作者的意图联系在一起，并从自己的心里生发出这样的—个最高任务，那么这时的最高任务就不仅仅是能够激发演员创作的欲望与激情，而且一定会指引演员所创造的人物的走向。

但是，一个角色的最高任务往往不是那么容易就能确定下来的。一方面，演员要在分析剧本的过程中，反复地去领会作者的意图；另一方面，演员还要从自己的生活积累和自己对生活的认识上去感受作者的心声，从自己的体验中去找到与作者意图相似的感受，这样才能最后确定角色的最高任务。

在寻找与确定角色的最高任务时，对最高任务的名称的选择也是非常重要

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1983 年版，第 105 页。

的。斯坦尼斯拉夫斯基曾就这一问题说道：

有些外行说：“随便给它一个名称，还不是一样！”但是事实上，作品的方向和对作品的理解往往决定于这个名称的精确程度，决定于隐藏在这个名称里面的动作性。

.....

通过悲剧《哈姆莱脱》最高任务名称的变换，也可以使剧本的涵义发生类似的变化。如果把这悲剧的最高任务称为“我要哀悼父亲”，那它就仅仅是一个家庭悲剧了。可是，如果改成“我要了解生之秘密”，那它就会变成一个神秘的悲剧，这时候，那个已经看到阴间生活的人，在生存的意义这个问题未获解决之前，是没法活下去的。还有一些人想把哈姆莱脱看作第二基督，他应该持利剑消灭世上一切丑恶的东西。那么，最高任务就变成“我要拯救人类”了，这就更扩大和加深了这个悲剧的意义。

.....

在上演另外一个剧本——哥尔多尼的《女店主》时，我们起先把最高任务的名称定为“我要躲避女人”（厌恶女人），但这样一来并不能表现出剧本中应有的幽默和动作性。随后，当我理解到主人公是真心爱女人的，他不过只是希望别人把他看作厌恶女人的人的时候，就把最高任务规定为“我要偷偷摸摸地去求爱”（在厌恶女人的掩饰之下），于是这剧本立刻获得了生命。

这些例子说明，最高任务名称的选择在我们的创作及其技术中是个极其重要的关键，是决定着整个创作的意义和方向的。^①

演员要在不断对角色进行反复分析和结合自己体验的基础上，比较准确地确定角色的最高任务。不仅如此，演员还要把自己所确定的角色的最高任务时刻地记在心里，使它能够深入到自己的思想情感中去，让它激发起自己的创作冲动，指示出角色的内心生活和自己的创作目标。这样，演员所进行的角色的创作就会沿着最高任务所指向的目标前进，最终体现出作家与演员本人创造这一角色的意图。

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国电影出版社 1953 年版，第 144-145 页。

三、探寻角色的内外部性格特征

寻找角色的内外部性格特征，是角色分析时的一个重要内容。

演员进行角色分析的主要目的，是为了在以后的创作中使自己能够化身成为角色。因此，演员要比较深入地了解一下角色的内外部性格特征，为以后使自己化身成为角色建立基础。一般来说，无论一个剧本中角色与演员如何接近，二者总不会是完全一样的。探寻角色的内外部性格特征的一个主要目的，就是要去了解自己与角色在哪些方面具有相似之处，在哪些方面又存在着不同，以便在今后创造角色时，最大限度地利用与发挥自己与角色相似或接近之处，尽可能抑制与克服自己与角色存在的区别与差距，使自己最终能够化身成为角色。剧本中所描写的角色的内外部性格特征，应该成为演员创造角色的目标。

演员在反复阅读剧本的过程中，特别是对角色的行动发展的线索和贯串行动与最高任务的分析过程中，一定会对角色的内外部性格特征有一些了解。因为角色的性格主要表现在其对人对事的具体态度上，而从角色的行动发展的线索中，是可以看出角色对人对事的一系列的具体的态度的。从这些态度中，演员就有可能发现角色的性格特征。

但是，仅仅如此是不够的，演员还应该在此基础上更进一步。一方面，在剧本中去找出与角色过去的经历有关的事实，从这些事实中去发现角色性格形成的原因；另一方面，在剧本中找出自己所扮演的角色是怎样说自己的，别的角色又是怎样在说自己的，以便从自己对自己的评价与别人对自己的评价中去发现自己所要扮演的角色的性格特征。

如果你要扮演《雷雨》中的蘩漪，你从剧本所提供的事实中就会了解到：她出身于书香门第，后来就像她自己所说的——周朴园把她“骗”到了家里来，她“逃不开，生了冲儿”。十几年来都是生活在周朴园的桎梏之下，渐渐地把她“磨成了石头样的死人”。而周萍突然从乡下来到这里，又点燃了她生命的烈焰，使她与周萍陷入一种“母亲不像母亲，情人不像情人的”关系。这些事实都有助于演员去了解角色的性格特征。

此外，再看看蘩漪这个角色是怎样谈论自己，别人又是怎样谈论她的。

现在，把剧本中这些方面的描述摘录一些出来，试着从中去探寻角色的内外部性格特征：鲁四凤说：“太太，您脸上像是发烧，……老爷说太太的病很重，嘱咐过请您好好地在楼上躺着。”而周冲却对她说：“我看您很好，没有一点病，为什么他们总说您有病呢？”“妈，您给我画的扇面呢？”周冲还说：妈，我一向什么都不肯瞒过您，您不是一个平常的母亲，您是最大胆，最有想像，又，最同情我的思想的。

周朴园则在逼她喝药时说：“不要任性……当了母亲的人，处处应当替孩子着想，就是自己不保重身体，也应当替孩子做个服从的榜样。”并且在蘩漪被逼无奈忍辱喝下药离去之后对周冲说：“我看你的母亲，精神有点失常，病得好像不轻。”

到后来，周朴园甚至说她“装疯”和“胡闹”。而周萍则说“我怕你真疯了”，诅咒她说“你是我想不到的一个怪物”，“你真是一个疯子！”

在剧本中，周蘩漪谈到自己时曾经说过以下这样一些话：

谁说我精神失常，你们为什么这样咒我，我没有病，我没有病，我告诉你，我没有病！……我假若是有病，也不是医生治得好的。

可是人家说一句，我就要听一句，那是违背我的本性的。

我不后悔，我向来做事没有后悔过。

一个女子，你记着，不能受两代的欺侮……

热极了，闷极了，这里真是再也不能住的。我希望我今天变成火山的口，热热烈烈地冒一次，什么我都烧个干净，那时我就再掉在冰川里，冻成死灰，一生只热热地烧一次，也就算够了。我过去的是完了，希望大概也是死了的。哼，什么我都预备好了，来吧，恨我的人，来吧，叫我失望的人，来吧，叫我忌妒的人都来吧，我在等候着你们。

当周萍说到他们之间过去的关系谁听了都会厌恶的时候，她却说：“我不这样看，我的良心不是这样做的。”

她还对周萍说到了她的处境：“今天我受的罪过你都看见了，这样子以后不是一天，是整月，整年地，以至到我死，才算完。他厌恶我，你的父亲；他知道我明白他的底细，他怕我，他愿意人人看我是怪物，是疯子，……”

最后，她终于充满着愤怒地喊出：“胡说，我没有病，我没有病，我神经上一点没有病。你们不要以为我说胡话。我忍了多少年了，我在这个死地方，监狱似的周公馆，陪着一个阎王十八年了，我的心并没有死；你的父亲只叫我生了冲儿，然而我的心，我这个人还是我的。”

这里只是摘录出一部分蘩漪自己怎样说自己，和别人又是怎样在说她的台词，仅从这部分台词就可以看到蘩漪内外部的一些性格特征来了。由此她的心理逻辑也就比较清楚了。

演员从这些台词中，就可以看到：

她曾经是出身于书香门第；

她受过良好的教育，懂诗文，善绘画；

她受到过一些进步思想的熏陶；
她内心中有着丰富的情感，有一种原始的野性和对个性解放的追求；
她对那个不公平的社会是不满的；
她不能忍受周朴园对她的桎梏，她总是想冲出这个让人窒息的家庭；
她的爱与憎是非常鲜明的；
她是非常敢做敢为的；
她的报复心是很强的；
她在举止上有着大家闺秀的风度；
她还给人一种忧郁、阴鸷的感觉；

.....

应该指出，演员在进行角色分析时，用不着像上面那样细致。上面的摘录只是为了说明一种方法，而演员在进行摘录时，往往只用摘录出一段台词中的一句话，自己明白是什么意思就可以了。但是做这样的摘录与不做这样的摘录是大不一样的。这样的摘录，可以使演员对所扮演的角色有一个总体的认识与感觉，从而比较容易地去抓住角色性格的最基本特征。所以，它是一种行之有效的办法。

当然，在分析角色的内外部性格特征时，决不是只有这样一种方法，也不是说在运用这一方法时就用不着再从其他方面去研究角色的内外部性格特征了。除此之外，演员还可以从角色对人对事的具体态度中去发掘出角色的性格特征。在《雷雨》中，蘩漪为了排除四凤这个“情敌”，她把四凤的母亲鲁侍萍请到家里来，运用了非常婉转的方式，好像都是为四凤考虑，最后使鲁侍萍自己提出四凤不再在周家帮工。这就可以看出，蘩漪非常坚决地要把四凤和周萍分开，是一个很果断的女人；另一方面又可以看出她是个非常有心计的女人，处理一些事情有时是绵里藏针。

应该指出，在对角色的性格特征进行分析时，一定要找出角色自身思想上的逻辑。这种逻辑是角色对人对事的态度最基本的根据。实际上，在生活中，每个人由于所处的时代、出身、生活环境、所受教育的程度等因素的影响，都会有自己的思想逻辑。这种思想逻辑，表现出一个人的世界观和人生观。“幸福在于为别人而活着”是一种人的逻辑；“人不为己，天诛地灭”是另一种人的逻辑。有的人认为人生的价值在于无私的奉献，这是一种人的逻辑；而有的人则认为人生的价值在于占有，这是另一种人的逻辑。“只有辛勤的劳动，才能获得事业上的成功”，这是一种人的逻辑；而另一种人的逻辑就可能是把投机取巧认为是取得成功的捷径。同样，在一个剧本中，每个角色也都有其自己思想上的逻辑。正是这种思想上的逻辑，左右着他的人对人对事的具体态度，构成角色主要性格特征的真正内核。

由于角色的思想逻辑与其所处的时代、出身、生活环境、所受教育的程度等有着密切的联系，因此，在分析角色的思想逻辑时，演员应该根据剧本所提供的事实，利用自己的生活积累与想像，去给自己所要扮演的角色编出一个生活小传。这个小传的目的完全是为了演员能够进一步感觉到角色，所以应该是有重点的，同时又是十分具体的。例如，当我们要去研究蘩漪这一角色的性格特征时，当我们要去探寻她的思想逻辑时，就不能不了解她出身于一个什么样的家庭，她受过什么样的教育，她又是怎样被“骗”到周朴园家中来的，她和周朴园为什么无法在一起生活，她和周萍又是怎样碰撞在一起了的等等。这种小传，将使演员能够比较具体地去感觉到角色思想逻辑的形成过程。

此外，演员在分析角色的性格特征时，不仅要探寻到角色的主要性格特征，同时还要注意找到角色性格的发展变化。任何一个写得比较出色的剧本中的角色，其性格都是发展的，而不是从头到尾一成不变的。例如在《雷雨》中，蘩漪开始只是想要留住周萍，或者让周萍把她带走，离开这个令人窒息的家，但就在她为了维护自己的生存和自由时，随着情境的变化，她也逐渐变得不顾一切，不择手段，结果在冲击这个封建魔窟的同时，不仅自己毁灭了，同时还造成了四凤这样的无辜者的毁灭。在这个过程中，就可以看到蘩漪这个人物性格上的发展变化。演员在对角色的性格特征进行分析时，一定要重视对角色性格发展变化的研究。

演员在分析角色的性格特征时，还应该注意，一定要尽可能具体，尽可能地使之成为可以感知的，而不是非常抽象的概念。例如有些演员在分析角色时往往满足于给角色找到一些诸如坚强、勇敢、活泼、善良、淳朴、开朗、泼辣、奸诈、阴险、虚伪、吝啬之类的概念。这种做法，实际上并不是真正的对角色性格特征的认识与感觉。因为它不能引导演员真正去感知角色的心理生活，从而去把握住一个活生生的人的性格特征，结果往往是把演员引向了对角色的概念化和公式化的表演。

四、搞清人物之间的关系

演戏就是演员要去演人，演出人与人之间的关系。因为戏剧就是一种以人为主要表现对象的艺术形式。任何一出戏剧所要反映的生活和所要表达的思想，实际上只能通过具体的人物及人物与人物之间的矛盾冲突才能够展现出来。

演员在角色的创造中，他所要扮演的人物形象也决不是孤立存在的，而总是与其他的角色有着这样或那样的不可分割的联系。这样，演员在表演创造中，决不可能脱离开与其他角色的关系孤立地去创造出自己所扮演的角色的性格来，而只能是在角色与其他角色之间的关系中，才能够表现出自己所扮演的

角色的性格特征。因此，演员应该十分重视对自己所要扮演的角色与其他角色之间的关系的分析与研究。

在分析和研究角色与角色之间的关系时，演员当然首先要弄明白他们之间是亲缘关系，还是职务上的关系，或者是不同营垒的关系，例如亲属关系、工作关系、朋友关系、仇敌关系等等。但是，人与人之间的关系是非常复杂的。例如在亲属关系中，即使是父与子之间也可以是有亲有疏，在工作关系中上下级之间也可能是有敬有畏，朋友之间的关系可以是有近有远，仇敌之间的关系有的可能是不共戴天，有的可能化干戈为玉帛。总之，人与人之间的关系一定是十分具体的关系。因此，在分析角色之间的关系时，演员也一定要具体地去了解自己所要扮演的角色与其他角色之间的非常细微的关系。

例如《地质师》一剧中，卢敬和洛明一开始时就是同学关系，但只要认真地阅读一下剧本就会发现，他们之间还有着最后一层没有挑明的相互之间的爱慕之情。洛明一开始是不敢说出来，而卢敬则是一时还拿不定主意，结果在他们毕业分手之前没有能够明确下来，虽然后来卢敬和罗大生结了婚，但和洛明之间存在着一种心灵上的沟通，这种沟通决定了他们之间人物关系的基调。演员在剧本分析时，应该特别重视角色之间这种心理上的态度，因为这种态度构成了角色之间真正的相互关系。

另外，角色之间的关系又总是在发展变化的，所以演员还要注意去研究和分析角色之间关系的发展。例如在《地质师》一剧中，洛明与卢敬之间的关系，就是在发展变化着的。在这个发展与变化的过程中，存在着不同的阶段和不同的层次。而这种不同阶段与不同层次又主要表现在角色之间的心理态度变化上。卢敬对洛明的态度开始是把他当作自己的一个好同学、好朋友，而且也在心中萌生了爱意，所以不仅是非常关心他，而且在内心深处是想要把自己的心也献给他。但由于当时的社会环境和少女的矜持，她没有明确地表示出自己的态度。当他们毕业之后，天各一方，她心中又是始终眷恋着他。后来由于家庭出身问题，洛明主动地退出了和罗大生的竞争，卢敬尽管在内心里更钟情于洛明，但还是和罗大生结了婚，可是她仍然不时会想到洛明，关心洛明。角色之间的关系的变化与发展，正是与角色之间的心理态度的变化和发展紧密联系在一起。一般来说，一个比较优秀的剧本，角色之间关系的发展变化往往都是比较复杂的。因此，演员一定要在分析剧本时，努力去挖掘出角色之间关系的发展变化过程。

在分析角色之间的关系时，一定要挖掘得非常具体，非常细致。而且，演员还应该展开想像，去丰富与发展剧本中所提供的事实，去具体地感觉到角色之间的心理态度及其发展变化，使角色之间的关系对演员来说，不仅仅是停留在理性的认识上，而且还要能够感觉到。演员自己在分析剧本时，一定不能在

这方面掉以轻心，而是要非常认真细致地去挖掘出角色之间最微妙的关系来。因为，只有在比较准确地把握住角色之间的具体的、细致的、微妙的关系之后，才有可能去处理好自己所扮演的角色，才有可能在行动中创造出既符合角色的性格，又符合角色之间关系的准确鲜明的行动方式——“适应”来。

五、认清角色在剧本中的地位与作用

在戏剧中，有的剧本中的角色很多，有的剧本中的角色较少。剧作家在写作一个剧本时，其中的每一个角色都不是信手拈来的。剧作家总是想通过所安排的每一个角色，去反映生活的一个侧面，并且从一个特定的角度去表达出一定的思想或哲理。但是，剧本中的每一个角色又决不是单摆浮搁的，他们纽结在一起，形成一个整体，表现出剧作家所要反映的生活与所要阐明的主题思想。因为在任何一个剧本中，作品的主题思想总是通过剧本中所有人物的行为和他们之间的相互关系诉诸观众的，剧本中的每一个人物形象总是要去揭示出现实生活中的某一个特定的侧面，或者是剧本中所展示出来的矛盾冲突的一个特定的方面，因而从某种意义上说，每一个人物形象都有他自己的主题，同时又与全剧的主题十分有机地联系在一起。

因此，在一个好的剧本中，任何一个角色都是重要的，即使是一个看起来似乎是很不起眼的群众角色，也不应该轻视。从这个意义上来说，斯坦尼斯拉夫斯基所说的“只有小演员，没有小角色”的话是十分正确的。因为每一个角色，即使是一个只有一两句话的角色，在剧本中也有着他所应有的地位与应该起的作用。在第一届全国话剧会演时，李维新在话剧《万水千山》中，扮演了一个只有十来句话的国民党军俘虏，但他却获得了表演一等奖。因为他非常成功地创造出了一个四川军阀手下连长的形象，使俘虏兵这个“小角色”在《万水千山》这样一首雄伟壮丽的英雄交响乐中，成为了一个不可缺少的音符。

另外，演员重视自己所扮演的角色，哪怕是一个小角色的同时，还应该十分清醒地认识到，任何一个角色的地位与作用都必须和表达一个剧本的主题思想联系在一起。如果演员为了强调自己所扮演的角色的地位与作用的重要性，而与剧本所要表达的主题思想相脱离，或者相对立，那就完全错误了。任何一个角色都不能脱离剧本所要表达的主题思想，否则，它就像是一首乐曲中出现的一个不协调的音符，或者像是一个走了调的乐句，一段不和谐的和声。这样，往往会使一出戏的演出变了味，走了板，使剧本所要表达的主题思想变得模糊，甚至会歪曲主题思想。

演员对角色在剧本中的地位与作用的认识，一定会表现在演员的角色创造之中的。大的方面可以反映在演员对角色的解释与总体处理上；小的方面可以

表现在对角色的服装、化妆等方面的处理上，如果在《日出》中扮演翠喜的演员不能够正确地认识这一角色的地位与作用，硬要把自己打扮得漂漂亮亮，那么可以设想，这一演出在思想上会受到什么样的歪曲。因此，演员应该非常自觉地研究与把握角色在一个剧本中的地位与作用。

演员要能够做到客观、正确地去分析角色在剧本中的地位与作用，就必须明确自己的创作动机和创作态度。一般来说，不能够客观和正确地去认识自己所要扮演的角色在剧本中的地位与作用，往往与演员在创作中所持的态度有关。如果一个演员所考虑的不是“心中的艺术”，而只是“艺术中的自己”，他是不可能客观地去分析与把握角色在剧本中的地位与作用的；同样，一个只是为了挣点报酬，而对角色的创作漫不经心的演员，也一样不会去认真考虑角色在剧本中的地位与作用的。演员只有把自己角色的创造与创造出一个完整的演出联系在一起，与表现出剧本的最高任务联系在一起，并且积极地投入到这一完整的演出创造中去，才有可能非常严肃认真地去思考自己所扮演的角色的地位与作用。

除此之外，当然还有一个应该怎样去分析、认识自己所要扮演的角色在剧本中的地位与作用的问题。所谓角色在剧本中的地位和作用，实际上就是指这一个人物形象为什么要写到剧本里来。

首先，要想了解一个人物形象为什么要写到这个剧本中来，这是和前面所论述的有关剧本和角色的分析分不开的。如果没有前面所说的那些分析和认识，也就根本不可能有对角色在剧本中的地位与作用的认识。特别是关于剧本主题思想的分析与认识，对演员认识与把握角色的地位与作用有着非常紧密的联系。因为剧本的主题思想是一个纲，它牵连着剧本中的每一个角色。演员在分析角色的地位与作用时，首先要考虑的正是自己所要扮演的角色与剧本的主题思想有什么关系。在一些革命历史题材的戏剧中，剧本想要表现的是“人民群众是真正推动历史前进的动力”这样一个主题思想，那么，虽然你所扮演的也许只不过是一个普普通通的工人或农民群众，或者是一个只有三两句台词的战士，但是，由于这样一个主题思想，他们和其他群众一起，成为剧本中真正的主要角色。每一个农民或每一个战士的表演就可能起着举足轻重的作用，他们在表演上的成功与否，往往会影响到这出戏演出的成败。

在曹禺的剧本《日出》中，作者所要鞭挞的是“损不足以奉有余”的不合理的社会状况，揭露在殖民地中国所存在的种种丑恶的现象，表现出在那样的一个社会中恶势力对人的凌辱。当演员真正理解了剧本所要表现的这些思想，那么就不难看出剧本中出现的“小东西”这一人物，就不是可有可无的了。她极尽自己的努力想要逃出金八的魔掌，尽管还有陈白露和方达生的帮助，但她终究只能以自杀来保持自己的清白。从作者对这一人物的描写中不难

看出，“小东西”这一形象，正是作者用以深化所要表达的主题思想的。因此，演员也就可以看到了这个人物形象在剧本中存在的思想意义。

其次，在分析角色在剧本中的地位与作用时，还应该寻找出自己所要扮演的角色在戏剧的结构中起着推动行动发展的作用，还是仅仅只是为了说明环境的特色，补充说明其他人物和人物之间的关系。在《日出》这个剧本中，陈白露、方达生、潘月亭、黑三这些人物都在推动行动的发展，而剧本中张乔治、胡四和顾八奶奶这些人物存在的意义则主要不是为了推动行动的发展，而是为了说明陈白露的生存环境，更进一步地表现陈白露这个人物的某些侧面。至于在一些剧本中的工人群众、指战员、宫廷的护卫、开道的衙役、围观的人群等等，则可能就是为了渲染气氛而设置的。但是，这并不是说，那些不推动行动发展的角色就不重要。他们在一个完整的演出中同样起着举足轻重的作用。

另外，如果从剧本的矛盾冲突与人物的相互关系的角度来进行分析，就可以看出，剧本中的一部分人物进行的是基本的贯串行动；而另一部分人物则进行反贯串行动。

在一个剧本中，由于矛盾冲突的存在，人物之间总是会存在着这样那样的斗争。一般来说，剧本中的人物不管明显还是不明显，总是会存在着相互冲突的两个阵营。这也就是说，有在斗争中体现着贯串行动发展线索的人物，也存在一群代表反贯串行动发展线索的人物；可能还会有一部分人物是消极地参加这两派之间的冲突，动摇于这两派人物之间；还有一些人物可能在戏剧发展的过程中出现了转变，从一个阵营转变到了另一个阵营。演员在分析自己的角色时，就可以从角色在剧本的矛盾冲突中的地位和他对贯串行动的态度中，知道自己是属于哪一个阵营中的人物。

再次，在分析角色在剧本中的地位与作用时，还要弄清楚自己所要扮演的角色是在全剧中推动着行动正向还是反向发展的基本人物，还是在行动中帮助这些基本人物的辅助性的人物，还是完成某种局部的故事和情节任务的局部性人物。例如在《雷雨》中，蘩漪这一角色在全剧中正向地推进行动的发展，而周朴园这一角色在全剧中却是反向地推进行动的发展，所以他们二人可以说是剧本中的基本人物；而鲁大海与鲁贵他们虽然在推动行动的发展中站在不同的方向，但都不是戏剧行动的真正推动者，所以他们俩都可以说是辅助性的人物。而周冲这个角色，他在剧本中所完成的只是局部性的、故事和情节性的任务，所以他只能说是局部性的人物。

最后，演员在分析自己的角色时，还应该弄清楚角色在剧本的戏剧情节发展中所占的地位与所起的作用，看一看这个角色是贯串全剧的贯串性人物，还是只参加某一个或某几个段落的段落性人物，或只是在剧本中的某一个瞬间里

闪现一下的穿插性的人物。

一般来说，剧本中的基本人物由于总是做着最主要、最基本的斗争，所以大都是贯串性的人物。但是，有些角色虽然不是基本人物，但由于他在情节的发展中占有重要的地位，他同样也可能是贯串性的人物。例如在《日出》中，李石清这个角色，由于他在情节发展中从始至终占有重要的地位，所以他同样也是一个贯串性的人物。

至于段落性的人物，主要是指剧本中的人物在剧中只完成某一个或某几个段落的任务的人物。像《日出》中的翠喜，她在全剧中只是完成一个段落性的任务，然后就不再起任何作用了，所以只能说是段落性的人物。而在《地质师》中，送信人这一角色，只是在每一幕中上场送一次信，尽管她的出现从某种意义上说是深化了主题思想，但从全剧人物的安排来看，她只是一个穿插性的人物。

综上所述，演员在分析角色时，对角色在剧本中的地位与作用可以从以下这些方面来研究：

☞角色本身所反映出来的生活侧面与思想内容，以及在表现总的主题思想上所起的作用，这也可以说是角色在剧本中的思想意义方面的地位与作用。

☞角色在剧本创作与结构上的作用，即他是推动剧本的行动发展的故事性的人物呢，还是为了说明环境与补充说明人物与人物关系的情节性的人物。

☞根据剧本的矛盾冲突以及人物是体现着贯串行动发展的线索还是反贯串行动的线索，确定角色在一个剧本的形象系统中所属的阵营。

☞角色在剧本的戏剧情节发展中是基本人物，还是辅助人物，或是局部性的人物？是贯串人物，还是段落性人物，或是穿插性人物？

演员如果真正认真地去研究与考虑自己所要扮演的角色的这些方面，不仅能够更进一步地加深对角色的认识和理解，更为主要的是就会把自己所要扮演的角色放在一个演出的总谱中去考虑：哪里该突出？哪里该强调？哪里是陪衬？哪里是烘托？哪里是渲染？从而使自己所扮演的角色在一个完整的演出中起到应有的作用。

对剧本和角色的分析，是认识与理解剧本和角色的开始，是演员进行角色创作的基础，因此决不应该掉以轻心。在一出戏的创作过程中，不论导演是否认真地组织演员进行剧本与角色的分析，演员自己在这方面也是不能偷懒，不可疏忽大意的。否则，就会由于自己的懒惰或疏忽而留下许多难以弥补的遗憾。

第六章摇角色的构思

对剧本与角色的分析是演员进行人物形象创作的基础。但是，演员进行分析的目的，不是为了写一篇关于剧本或角色的评论文章，而是为了使自已最终能够化身成角色，在舞台上创造出形象鲜明、有血有肉的舞台人物形象。因此，在演员创作的过程中，还存在着一个与分析剧本和角色相互联系、相互依存的建立起角色的人物形象构思的过程。

一个建筑设计师在建造一座楼房之前，心里总会先有所要建造的这座楼房的形象：楼有多少层高；每层又是什么用途；整体上运用什么样的结构方式；外观上有什么样的特点。从细部来说，门前是有一个花坛，一尊雕塑，还是有一个喷泉；门廊的立柱是什么形状；室内又是如何布局，如此等等。当建筑师在心里有了关于这座楼房的具体形象之后，才可能去设计、绘出蓝图，并付诸施工。

同样，演员在进行角色的创造时，也应该在自己的心中先有角色的人物形象，焦菊隐把这种首先在心中产生出来的形象，称之为“心象”。

所谓“心象”，就是演员在对剧本和角色的理解与认识的基础上，经过对生活素材的筛选，通过想像的加工而在演员心中呈现出的未来角色形象的蓝图。所以，在表演创作中，“心象”建立的过程，也可以说就是演员对角色的形象构思的过程。

焦菊隐是在《龙须沟》的排演中提出“心象说”的，而且他非常强调“心象”在演员创作中的重要作用。他指出：“没有心象就没有形象”，“先有心象才能够创造形象”，“你要想生活于角色，首先要叫角色生活于自己。”^①

从焦菊隐的这些话中可以看出，演员如果在创作的过程中，对于自己所要扮演的角色在心中没有构思，没有一个蓝图，没有在心中建立起角色的“心象”，那么他是不可能创造出生动、鲜明的形象来的。同时，他还明确地指出，应该是“先有心象才能创造出形象”，这也就是说，在一出戏演出之前，演员就应该在自己的心中建立起角色的“心象”。因此，建立角色的“心象”，是演员实际去扮演角色前的一个必不可少的阶段，而在排演和演出时的表演创造，只不过是去探寻与体现出自己的角色的“心象”或构思而已。

^① 摘自《焦菊隐的“心象”学说》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1986年版，第 104页。

因此，角色构思的主要任务，就是演员要在自己的心中建立起角色的“心象”。

那么，演员在进行构思时所要建立的角色的“心象”究竟应该包括什么内容呢？

演员在构思时所要建立的角色的“心象”，应该是在演员的心里出现一个活生生的人，包括可以感知的角色的心灵和在演员的内心视觉与内心听觉中可以感知的角色的外部特征。

为了能够比较明确、具体地说明这一问题，下面引用一些于是之在《洋麻将》一剧中扮演魏勒这一角色时，在准备工作中的日记摘抄：

八月十五日

已经接受突击《洋麻将》，扮演魏勒。

想起了田冲。

△昨天看剧本两遍。

“运气不好”成为他晚年唯一的精神支柱。他都不敢承认自己是生活中的弱者，是生活的拳击场中被打败了的人。

他总要在生活中发现一个强者、胜利者的自己。否则自己就要变成了这“行尸走肉的仓库”中的“尸肉”，“卖呆儿”，“等死”。他和芳西雅绝对不愿意总蹲在居室里，他俩都怕看到其他的那些“他们”，因为“他们”是他俩的明天。这在他俩的心里是感觉得很清楚的。

△虽耄耋，还要像个“男子汉”。

△“运气”、“机会”美国有些人似乎是特别相信这种偶然性因素的，因为看上去有实例——其实那背后隐藏着一个历史的必然。这个“养老院”迟早是要“散架”的。（但现在还有活力）

八月十七日

.....

△一个健壮的人的衰老。不动，坐着，大老板，健壮，气壮；动起来，见出衰老。很有意思。

生活使他“犬儒”。

八月二十三日

△昨天下午去看《美国老本》（洋麻将）美国演出的录像。魏勒是作者演的。

他演的是一个衰老的人，神经质的人——这两点都有可取处。要老。神经质，概括不确。实在是这两个人都有自觉的、眼前的难过、痛苦；但也都是不自觉地承受着社会和历史给予他们的痛苦，这在他们是莫名的。然而他们是不平静的，要抗争的，甚至不知向谁去抗争。顶多知道个命运。有时会莫名地哭。

“孤独”，“严重地发展到了后期的”“衰老”，自己都完全明白透了的。但不甘心，仍要与“运气”搏斗。

八月二十七日

△腿左膝盖有病，老伤，或因踢球造成。左脚内八字，因而拄拐杖。可能颈略向右偏，头稍向前探。

写字用左手。（大半是由于想起了一位英国导演，他的家境并不富裕。但愿他现在富裕起来）

面部肌肉随思想情绪，有一种（或几种）不随意的微动。（想到了几个朋友的脸，有的已作古）

这些都得上边练，排练时不管。

不知为何，一幕二场魏勒说幻觉一段，我准备时哭了，控制不住，念一次哭一次——生活是需要长年积淀的，可能。

九月三日

△一幕二的幻觉，想到死；

二幕一的弄神弄鬼。

——都是真的。

人的心理病态、神经质——一辈子生活的谜逼出来的心理不正常。

△应是一个身体并不衰弱（甚至健壮）的人。完全不是由于身体的缘故，而是社会、生活、命运，使这个人患了一种“绝症”。

△眼睛，眼神很重要，要想，要去表现。

要搞好几个反差：身体健壮，精神病态。①

从于是之研究与分析角色的过程就不难看出，这时他心中已经出现了未来所要扮演的人物的“心象”。而在这种“心象”中，一方面有对角色的内心特

① 于是之：《排 洋麻将 日记摘抄》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1996年版，第 154页。

征的想像，如他“不敢承认自己是生活中的弱者，是生活的拳击场中被打败了的人”，“总要在生活中发现一个强者、胜利者的自己”，“人的心理病态、神经质”；另一方面也有“一个健壮人的衰老。不动，坐着，大老板，健壮，气壮；动起来，见出衰老”，“腿左膝盖有病”，“左脚内八字，因而拄拐杖。可能颈向右偏，头稍向前探”，“写字用左手”，“面部肌肉随思想情绪，有一种（或几种）不随意的微动”等一些关于角色的外部形象特征的想像。

应该特别强调的是，在角色的分析阶段，对角色的内心生活的理解与探寻也许占有比较重要的地位；而在角色的构思阶段，则一定不能忽视角色的外在的东西。所以焦菊隐说：“准备角色的时候，可以用哥格兰的办法，然后进入体验。”而且还要特别注意“吸收外在的东西，要反复地练，摸到它内在的思想感情”。这并不是说在角色的构思阶段可以忽视对角色的心理生活的体验，而是由于任何一种心理上的体验，在角色的创造中必须是依附在一个特定的人物形象的身上的。于是之说得好，他认为“外形”与“内心”在这种意义上是等价的。

演员在构思角色时，就是要在自己的心中创造出这种有着角色的内外部形象特征的“心象”来，使之成为自己以后在演出中进行角色创造的蓝图。

在对角色的构思中，除了要建立起角色的“心象”之外，还应该对角色的思想情感和行动发展层次和变化的安排与设计。哪里是起，哪里是承，哪里是转，哪里是合；哪里要强，哪里要弱，哪里需要抑制，哪里需要爆发……就像是一个画家在创作一幅画之前对构图布局和色彩运用的考虑一样，演员也需要对角色行动发展的布局和情感的变化进行构思和设计。

演员对角色的构思，和演员对剧本与角色的分析与研究是分不开的。对剧本与角色的分析，必然是建立角色的“心象”的基础。但是，这并不是说，只有在完成了剧本的分析之后，对剧本和角色有了深刻的理解之后，才能够开始去构思角色，才可能出现角色的“心象”。实际上，当第一次阅读剧本时，在对剧本和角色进行分析的同时，演员对角色的构思也就同时开始了，关于角色的“心象”也就开始闪现了。这时在演员的心中出现的许多关于角色的联想与想像也许是零星的，但在以后的创作中可能会成为构思中形成“心象”的素材。例如于是之在阅读剧本中“想起了一位英国导演”和“想到了几位朋友的脸”。这些实际上都只是最初的零星的印象，但在某种程度上已经开始为其所构思的角色的“心象”提供了形象的素材。

一般来说，演员要在自己心中真正地产生出角色的构思之后，才有权利到舞台上去进行表演。但是，这并不是说，在排演的过程中，只要去体现自己已经构思好的“心象”就可以了。演员还应该在整個排演过程中不断地去探寻、丰富、发展与修正自己对角色的构思。此外，导演对这一角色的阐述与设想，

布景、服装和化妆所提供的条件，同台者所给予的影响，都可能会在演员对角色的构思中产生不同程度的影响。

角色的“心象”的产生过程，就是一种艺术创造过程。演员在进行角色的创作时，整个排演过程实际上就是演员在不断地探寻、丰富、发展与修正自己对角色的构思的过程。所以演员在走上舞台演出之前，最好对自己所要扮演的角色已经有了一个非常具体、非常清晰的“心象”，否则就会出现像焦菊隐所说的“没有心象就没有形象”，结果在舞台上所展现出来的人物就会非常苍白无力。即使演员在演出时已经捕捉到了人物的“心象”，在演出的过程中也还可以不断地去丰富与发展自己对角色的构思，以使所创造出来的人物形象更加鲜明、更加生动。

在演员进行角色的创造时，角色的形象构思——“心象”，究竟是从何而来的呢？

第一节 摇生活体验

在任何一個优秀的剧本中，剧作家笔下那些鲜明生动的人物形象，一定是从生活中提炼出来的形象。演员在进行人物形象的创造时，尽管是以剧本作为依据，但是实际上，演员还是要重新经历一个完整的从生活到创造出艺术形象的过程。

角色构思的产生，一方面是以演员在剧本分析中所产生的对角色的认识与理解为基础；但更重要的一方面，是建立在演员生活体验（包括自己的生活积累）所获得的生活素材的基础上。正像于是之所说的：“‘心象’从哪儿来？我以为首先是从生活中来。”^①因此，可以说，生活体验对演员进行角色构思起着非常重要的作用。

于是之在《龙须沟》中成功地扮演了陈疯子这个角色。他说：“对《龙须沟》剧本的第一遍朗读，已经把我带到了生我养我的地方。那些人，我都似曾相识；那些台词，我都是一句一句听着它们长大了的。这以后，在工作中，我不断想起许多故人往事：王大妈让我想起我的母亲，王大妈让我想起我的一位亲戚……他们都帮助我思索，领我走进规定情境……我的杂院生活和那一些演剧经历，除了叫我体贴我的角色，同时也加给我一种责任：我觉得他们要我替他们打抱不平，替他们诉苦……”^②从这里我们可以看出，过去的那些生活

① 于是之：《焦菊隐的“心象”学说》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1986年版，第 103页。

② 于是之：《我演陈疯子》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1986年版，第 286-287页。

经历已经在于是之心中唤起了角色的“心象”。

于是之在谈到他在《茶馆》中创造王利发这一形象时，就回想起了前面曾经提到过的那个咳嗽很突出的胡同对面车厂子里的年轻人、同院的陈大爷以及“食少事烦”在学校里什么事都爱管的工友。此外，他还说道：

1955年，在东风市场（当时叫东安市场）的一个小角落，还有一家五七张桌子的小茶馆。由于整个服务行业的发展和人民生活水平的逐步提高，更加上大家都忙起来了，这样的地方就不大有人去了。有一天，曹禺同志突然带我们到那里去谈《雷雨》的创作过程。他的去，我想一是为图清静，可以不受干扰；而更重要的是出于一颗大作家惯于关注各种生活的心。那天他谈得自在，兴致也浓，对我们以后排《雷雨》启发极大。与此同时，就在我们谈话当中，那个茶馆的老掌柜，总要按时过来续水，续罢水便回到炉边，放下铁壶，兀自坐下，头埋得很深，像是已经睡去。他始终默默无语，一切行为，仿佛都出于习惯。他当然有思想，但似乎早已弃置不用。大约是由于他经历的事太多而又太少的缘故；但他见过的各种人太多，又经过了各种世态的变革；但他自己能做的却只是日复一日，年复一年地下板子、待茶客、上板子、睡眠，还能再多吗？没有了，因此他就好像已经懒得再思想了。那一天，曹禺同志对《雷雨》的精辟讲解，许多我至今不忘；同时，那老掌柜的样子也自然而然地埋在我的心底。谁知道以后会碰上一部《茶馆》，偏又派我演了王掌柜。^①

于是之所回忆起的这些，非常具体地道出了演员在进行角色的构思时生活体验的作用和重要性。

蓝天野也谈到过他在创造《茶馆》中秦仲义这个人物时寻找“心象”的过程：

《茶馆》第一幕是半个多世纪前的事了，那是老舍先生出生的头一年。1955年初排时，距那个时代整整六十年。我对那个时代的这种人物不大熟悉。对没落的封建家族的人物略知道些，但对这种正在崛起的精干气盛的民族资本家，我就不熟悉了。戏组花了较长时间去了解那个时代的生活，老舍先生读剧本时，就绘声绘色地讲了很多，

^① 于是之：《茶馆 排演漫忆》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社1986年版，第152-153页。

并尽可能请来从那年代经历过的老人讲一些老北京的掌故，包括那位老北京金受申先生。这些对创造角色很有益处。但怎么把戏演出来？我还是有一种像没学会就进了考场的感觉。

我们又花了些功夫去接触那个朝代残留下来的遗迹。我没有完全局限在去找自己角色的模特儿，别的演员去泡茶馆，我也去；别的演员各自去找相面的、说书的……我也尽可能去。我想了解那个时代、那个社会，这大有益处。

当然，主要精力还是放在寻找和自己的角色有关的对象上。有一个大资本家，使我特别发生了兴趣。他经营生意很多，很大，事业似乎是他惟一的乐趣。这正是秦仲义的特点吧？而我尤其对他的家庭、生活方式产生了兴趣。仍然像我所知道的那种封建贵族的生活方式：字画、古董、古色古香的陈设，乃至养鸽子、玩鸟、喂蛐蛐……而且都十分精致、讲究。不过，决不自己弄，而是雇了专门的把式侍弄，其实他对这些并不在心。就说养蛐蛐吧，有极高明的把式替他经营。这些人每年秋天到德胜门外的小店里，等候从小汤山返回来的蛐蛐贩子，使尽招数把最上等的蛐蛐弄到手，养在家里，在全北京城一定算头一份儿。但他自己也许根本不看一眼，这只是为了排场和体面。他的全部精力全放在经营生意上去了。

……

我对角色产生了心象。^①

从于是之和蓝天野的论述中，首先可以看出，演员的角色构思，实际上仍然是从对生活的观察和体验开始（包括直接的和间接的生活体验在内），它是一个从生活到艺术形象产生的完整过程。所以，尽管演员是在剧本所提供的人物形象的基础上进行再创造，但是真正的起点，还应该是演员对剧本和角色的生活体验。

同时，对角色的生活体验还包括体验人物的思想感情与捕捉人物的外部形象这样两个方面。也可以说，体验生活就是为了搜集能够产生出具有鲜明的内外部性格特征的角色“心象”。演员在体验生活时，在重视对角色的内心生活、思想感情进行深入感受与体验的同时，还必须十分重视对角色的外部形象的观察与模拟。这两者之间的关系是辩证统一的关系，是互为表里的关系，而决不是相互排斥的关系。于是之在谈到这一问题时就非常明确地指出：“‘心象’从哪里来？我以为首先从生活中来。这就涉及到了一个体验生活的观点

① 《茶馆的舞台艺术》，中国戏剧出版社 1984 年版，第 103-104 页。

和方法问题。我觉得我们过去在讲体验或深入生活时，总要特别强调体会和了解人物的‘内心’，有哪一个是多讲了些‘外形’，多少就会被视为走上歧途要加以匡正了。注意‘内心’对。要在深入生活中努力探索同所要扮演的角色有关的人们的心灵，并获得对这种人的社会评价。这些都不错。但是，没有无形式的内容。一切的‘内心’无不表现为‘外形’。生活中每一个不同的性格，都有各自不同的‘内心’，同样也都有各自不同的外在的表现形式。我们所体验到的‘内心’，其实无一不是通过某种特定的‘外形’感觉到的。因此，我要说在我们体验生活时，千万不要忽略了对‘外形’的观察。它与‘内心’等价，都是创作中不可缺少的支柱。”^①

也有的演员把“心象”称之为对角色的“内心视像”。尽管在表述上有所不同，但在谈到角色构思中这些形象的素材来源时，都认为它是来源于生活。例如李仁堂结合自己在《泪痕》中所创造的朱克实这一角色，曾经这样说过：

演员必须把角色的思想性格化为具体的、可见可感的行为、动作、表情、步态、语言、声音等等。例如，演员如何把握朱克实的思想基调和性格特征呢？我根据剧本提供的情节和人物关系引起很多的联想，我想起了过去在河北、山东认识和熟悉的几位县委干部，他们的一些神态、动作在我脑子里闪现出来，总也不肯退去。还有，我认识的一位县委书记，他开会作报告或与人谈话时，经常是外衣往身上一披，两手往裤兜里一插，很随便，没有什么架子，让人觉得很接近。还有一位县委书记，我曾经跟他生活过一段时间，他经常跑到地头，两腿一盘，席地而坐，天南海北地和农民拉呱。他对农业很懂行，称得上是个专家，说起农业上的事头头是道，老农都佩服他。这些生活中的县委书记形象老在我的头脑中活动着，使我逐渐形成了朱克实的形象的一个雏形。我觉得朱克实应该是这样的：光头、布衣、布鞋、风纪扣老敞着，在办公室里待不住，老在下面跑，见了老乡无论男女老少都能拉上话，进了老乡屋里盘腿就上炕，回到机关爱蹲在凳子上……到了山西我又接触一位县委书记，他爱动脑子，脑瓜一动他就坐不住，大家坐在那儿开着会，他来回溜达，一边走一边说，有时还走到别人面前说上几句。我觉得朱克实也应该是这样。剧本中写朱克实爱抽烟，五十年代的县委书记抽旱烟是司空见惯的，七十年代是不是有变化？我到山西后有意识地观察一下，发现有的县委书记就

① 于是之：《焦菊隐的“心象”学说》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1986 年版，第 108 页。

是两种烟都抽，常常是家里抽旱烟，出门带上烟卷。我找到了生活中的根据，信念感就增强了，对这个动作的设计和安排也就具体化了。以上只是举出一些例子，说明我在酝酿朱克实的形象时，脑子里经常闪现着许多具体的、感性的生活材料，和我在过去及今天的生活中直接获得的形象材料熔于一炉，终于在我的头脑中铸出一个朱克实的形象，一个内心视像，这时朱克实将如何说话、如何动作，我就心中有数了。^①

这种关于角色的内心视像，实际上就是演员所创造出来的关于角色的“心象”，它来自于生活，是内外部的统一体，就像李仁堂所说的那样，是“具体的、可见可感的”。而这种“具体的、可见可感的”形象往往都是从生活中捕捉到的，最终在演员的心里形成了对自己所要扮演的角色的构思。

在戏剧的排演中，往往很难有较长的时间深入到生活中去，这就要求演员一定要在日常生活中重视对生活的积累，以便能够在进行角色的构思时，可以从自己的生活的储存中去获取形象所需的素材。但是，演员还是应该在排演过程中尽可能地去接触剧本所反映的生活，以便获得比较鲜明的角色的“心象”。

如果排演的是历史剧或者是神话剧之类的剧目，演员扮演的角色是历史人物或者是动物、神怪，一方面也还是应该从现实生活的体验中去找到自己对角色的构思依据；另一方面还要从历史的文献资料、文艺作品中去获取素材。因为，任何一个历史剧或者神话剧中的人物，在思想情感上总是与现实生活中的人物有着共通或相似的地方，同时这一人物又一定是生活在特定的历史时期、特定的生活环境中，其生存方式一定会与现实生活中的人有所区别。所以，演员只有在认真地探寻这两方面的有机结合中，才有可能去进行角色的构思，从而创作出人物的“心象”来。

第二节 能动性性与局限性

生活是进行角色构思的基础，“心象”来自于生活，这是毫无疑问的。但是，这并不能排斥演员在角色构思中的主观作用。

于是之说：“我们是能动的反映论者。‘心象’首先来源于生活，来自客观。但‘心象’以至形象的完成，也必然会包含着演员主观的因素；我们的世界观，我们对生活万花筒的各种评价和爱憎，和我们的审美观念以及文艺趣味。一个角色，不同的演员可以演成不同的样子，甚至都得到了成功，大半是

^① 李仁堂：《生活、技巧杂谈》，见《演员谈电影表演》，中国电影出版社 1985 年版，第 136 页。

由于这个主观因素起了作用的缘故。”^①

演员的主观作用在角色的构思中起着什么样的作用呢？

首先，它表现在演员对剧本所反映的生活，特别是角色所反映出来的生活的评价上。任何一个演员在进行角色的构思的时候，总会把自己对剧本和角色的生活的评价有意无意地参与到自己的构思中去。这种评价，往往表现在决定角色的基本走向上。也可以说，它决定着一个角色的基调。

在《雷雨》这个剧中，蘩漪这个角色是个非常复杂的人物。在周朴园眼里，她是个病态的、神经不正常的人；周萍说她是怪物；四凤觉得她怪可怜的；她的亲生儿子周冲说她“最大胆，最有想像”，“不是一个平常的母亲”。可蘩漪究竟是个什么样的人呢？演员吕恩在扮演这一角色时，是这样来评价蘩漪这个角色的：

蘩漪是二十年代的女性，能诗会画，出身于书香门第，有中国旧式妇女文雅的气质和柔弱的外表。同时她也受到五四运动的洗礼，接受了渴望自由、平等、个性解放的反封建思想。她有阴沉、忧郁、冷酷、残忍的一面，同时又具有热情、坦率、倔强、反抗的性格。她的性格是复杂的。最后她以灼热的反抗冲毁了周朴园自认为“最圆满最有秩序的家庭”的封建枷锁，也同时毁灭了她自己的一生。

我从蘩漪性格的各个侧面中，挑选她最活跃最积极的因素——“反抗”，定为蘩漪的基调。基调，也可以说是她的核心。但核心确立了不等于她全部性格的完成。核心是包裹在最内层的，因此，需要把她的各个侧面在不同的规定情景中一层层地揭示出来。如在冲儿面前，她有母性的光辉；她用克制、冷酷和蔑视来对待周朴园；她在周萍面前抒发着自己的哀怨与倔强；她对待周萍是既含蓄又坦率；她鄙视鲁贵，在他面前总是摆出主人、太太的架子；只有在她单独一个人时，她才会显得忧郁、阴沉。

蘩漪的悲剧是二十年代众多妇女悲剧中的一幕，脱离了她那生活的时代来观察蘩漪的思想、愿望、行为，就会使人无法理解。因此塑造蘩漪的形象，必须要突出时代感，把观众引到她生活的那个封建落后、暗无天日的时代里去。^②

① 于是之：《焦菊隐的“心象”学说》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1980年版，第 104页。

② 吕恩：《我和蘩漪》，见《雷雨的舞台艺术》，中国戏剧出版社 1984年版，第 103-104页。

从吕恩的描述中，我们已经看到了她对剧本中所描写的蘩漪这个人物的评价，同时她也为蘩漪这一人物形象定下了一个基调——反抗。演员的这种对角色的评价一定会影响到角色的形象构思，使她心中出现的蘩漪具有自己的特点。由此可以看出，在进行角色的构思时，演员主观上的作用无疑是十分重要的。如果没有演员主观上的作用，也就谈不上有什么构思，或者即使有一个构思，也往往会苍白无力甚至是缺乏灵魂。

演员主观上的作用，体现在角色构思的过程中，主要表现在对原始素材的选择、取舍、安排、强调、渲染上。这些都脱离不了演员的主观态度，都是演员在进行构思时所产生的对角色的处理的设想，也可以说是对角色的设计。但是，处理得好不好，设计得精巧不精巧，则和演员的世界观、文艺观、对生活的态度，以及演员的艺术趣味等都有着极其密切的联系。同时，这又和演员对角色的理解，以及想要通过自己所扮演的角色和观众探求什么样的生活意义与哲理有着不可分割的联系。正确、恰当、具有强烈情感色彩的选择、取舍、安排、强调与渲染，都应该是演员的创造，是演员在构思一个角色时应该重视的问题，是决不可以掉以轻心的。因此，演员要不断地提高自己的总体素质，为自己进行角色构思时发挥主观作用奠定一个坚实的基础。

一些优秀的演员，在角色构思中都是非常重视对人物形象的处理与设计的。表演艺术家郑榕在《茶馆》一剧中非常成功地扮演了常四爷这一角色。这是一个正面人物，是一个“硬汉子”。但他并没有简单地去表现“硬”，而是根据不同的规定情境，在第一幕戏与二德子的矛盾中，“处理成意外、躲闪、对英法联军的不满和最后交手时临危不惧，这样表现常四爷的‘硬’，就比较符合当时的社会背景和他的思想性格。”而在第二幕中“常四爷的‘硬’应该表现在豪情满怀上。撞见两个穿灰大褂的特务以后，应该表现在他的老练成熟，不应该强调他的火气外露，他的生活经历告诉他：这些人算不了什么，但又不好轻易得罪他们，所以说话时骨子虽硬，却又不能让他们抓到把柄，这样才能看出这十几年的经历在他性格上引起的变化。”到了第三幕，“常四爷和秦二爷意外相逢，从眼前这些人的变化中遭遇中，仿佛也照见了自己的一生——时代的黑暗，历史的无情，毕生的挣扎，希望的幻灭……不禁搅起他心底的往事，他开始坐不住了，终于倾吐出来：‘盼哪，盼哪！我盼着谁都讲理，谁也别欺负谁！……’这时才又闪现出他那硬汉子的性格，就在这一刹那，老友在刑场上就义的情景又闪现在眼前，他不自觉地鸣出不平：‘可是我那些老朋友们，一个个的不是饿死就是叫人给杀了……’说这段话虽然愤懑，但是，一生的经历仍在提醒他切记‘莫谈国事’！所以，这个饱经辛酸的‘硬’汉子还是心有余悸的。说的时候，不应是大声疾呼，而是压低嗓门向王掌柜和秦二爷讲。最后他只能借撒纸钱来凭吊晚年，来诅咒那个吃人的旧社

会。此时这个硬汉子的‘硬’有如火石撞击钢镰冒出的火花，只能随着火光一闪转眼即逝了。”郑榕在构思中对常四爷这个硬汉子的处理，是有他自己对剧本和人物的思考的。用郑榕自己的话说就是：“通过常四爷这个硬汉子三个不同时期‘硬’的表现，会使人感到在他身后那个社会的巨大黑影。观众看到的是人，想到的却是整个背景，这就是老舍先生笔下典型环境中的典型性格所产生出来的艺术效果。”^①

表演上有没有这种处理与设计，其结果是大不一样的。试想一下，如果一个演员只是去表现常四爷的“硬”，而不是根据戏中的情境与人物的个性作出必要的处理与设计，那就不可能让观众“看到的是人，想到的却是整个社会背景”了。

演员在处理与设计自己的角色时，还要在构思中重视对角色的总体安排。这种安排，一方面是从总体上去把握人物行为发展的层次，同时也要去考虑哪儿该强，哪儿要弱，哪儿应该去强调角色的某一个侧面，哪儿应该去展现人物的某一种色彩，这样才可能使其所创造出来的人物形象丰富多彩。

角色构思的基础是生活，但任何一个角色构思的形成，或者说是人物的“心象”的形成与确定，又都离不开演员的主观因素的作用。因此，构思不是生活原型的复制，但也不能是无端的主观臆造。演员心中人物的“心象”虽然来自生活，但它不是生活中取来的素材的混合物，而是在演员的主观意图的熔炉里冶炼出来的化合物。针对这一问题，于是之说：

关于文艺创作中的主客观的关系，我以为郑板桥题画的一篇小文，说得很妙：

“江馆清秋，晨起看竹。烟光、日影、露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃，遂有画意。其时胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨、展纸、落笔，倏作变相，手中之竹，又不是胸中之竹也。总之意在笔先者定则也，趣在法外者化机也。独画云乎哉。”

他说“独画云乎哉”，对的。在我们演员的创作过程中，生活——“心象”——形象的关系，以及在创作过程中的主客观因素的作用，他在这里都提到了。^②

① 郑榕：《扮演常四爷的一点体会》，见《茶馆的舞台艺术》，中国戏剧出版社 1982 年版，第 104 页。

② 于是之：《焦菊隐的“心象”学说》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1982 年版，第 104 页。

演员对角色的构思，可以说是“意在笔先”，在真正进行表演之前“胸”中已先有了人物形象的“心象”，但是这个“心象”的优劣和将来表演出来是否能够做到传神而又有情趣，那就完全要看演员本人各方面的修养了。

演员在角色的创造中，必须要粉墨登场，现身说法。因此，无论是多么优秀的演员，总会受到自身的生活素养与文化艺术修养以及形象、气质、声音和创作的可能性的限制。演员一定要考虑到自身条件和创作可能性的局限，尽可能地在充分利用自身有利条件的基础上，做到扬长避短，化不利因素为有利因素。

首先，演员要对自身的条件有自知之明，因为角色最终是要通过演员本人来体现的。演员在构思自己所要扮演的人物时，就不能离开自己本人的条件太远。否则，不管你所构思出来的人物形象如何生动，但最终却无法在你身上落实下来，反而有可能变得面目全非。这样一来，结果往往适得其反。

但是，也应该看到，承认局限并不是意味着局限是完全不可突破的。那种认为演员自身局限是不可突破的观点，只能导致演员在表演中无形象化倾向的合理化。事实上，任何一个演员心中所出现的人物的“心象”，都一定会与他本人有着某种程度上的差别，这也就决定了只有在演员突破自身局限之后，才有可能去实现自己的“心象”。而要想突破自身的局限，演员总要在创作中付出一定的代价。如一个身材比较丰满的演员，如果自己所构思的人物形象是比较苗条的话，那他就可能要下点功夫去减肥。演员在努力去突破局限时，实际上是在进行一种挑战。金山在饰演《钢铁是怎样炼成的》中的保尔·柯察金一角时，已经是人过中年，而保尔在第一幕中，还是一个十七八岁的小青年。但是他没有在这种局限的束缚面前退缩，而是迎接了这种挑战。他在体验角色生活的同时，不断地去“练”，他为了捕捉到保尔这个年轻人的感觉，身为青年艺术剧院院长的金山，甚至在上下班时都尽可能地不从门里进出，而是从窗户里跳进跳出。这样就使他心目中想像的人物的一言一行，一举一动，都在反复的练习中，化在了自己的身上，不再流露出做作的痕迹。最终，自己所构思出来的“心象”成为了十分真实的形象。

因此，可以看出，演员对自身局限的突破，首先是要有自知之明，这种自知之明既表现在不可为者不能强求为之这一方面；同时，也还要看到以自己的一切条件作为一个出发点和经过努力有可能在创作中达到的程度这样一个方面。不可为而去强求为之，不行；有可为而不为，也不对。前者是犯了主观主义的毛病；后者则是忽视了主观能动的作用。要想在角色的创造中突破自身的局限，演员就一定先要有一种创造的欲望，然后又能十分清醒地看到自己和所构思出的角色的“心象”之间的差距，并且用刻苦的练习和精心的创造去克服自身的局限，以便能够真正实现自己的创作上的构思，在演出中使自己的

“心象”真正变成形象。

演员对角色的构思，当然应该与导演的总体构思相吻合。演员在与导演合作时，对角色的设想，有时难免会出现矛盾，这并不奇怪。当演员与导演对角色的构思在看法上不一致时，演员应该和导演一起去讨论、研究，在尽可能地争取导演的理解和赞同的同时，也应该非常认真地听取导演的想法，最好是在研讨过程中取得共识。如果并不是原则性的分歧，演员就一定要服从导演的要求，尽可能地在导演构思的基础上修正自己的形象构思。

第七章摇角色的体现

角色的体现最终是演员在经历了排演之后，在舞台艺术各个部门的配合下，和同演者一起在舞台上体现出来的。因此，可以说排演是体现的过渡阶段，演出则是真正的体现阶段。

排演（亦可称为排练）是演员在导演的组织领导下，与舞台各部门一起合作，在经过剧本分析之后有了共同认识的基础上，通过演员的创造，使参加演出的演员都能较好地创作出真实、鲜明、生动的舞台人物形象，最终完成整个演出总体构思的一个阶段。

这一阶段，对演员来说是非常重要的。因为演员将在导演总的构思的指导下，使自己的角色，从“心象”转化为“形象”，也就是说，在这一阶段中，演员一方面要进一步加深对角色的分析，完善自己的构思，同时更为重要的是通过排演，要能够做到“化身成为角色”，以便在舞台上面对观众时，能够真正地、完成舞台人物形象的创造。

排演一般来说可分为三个阶段：初排、细排和合成彩排。

第一节 摇初排阶段

由于导演的工作方法不同，对初排也有一些不同的说法和做法。有人说初排就是“搭架子”，有的人称之为“走行动线”，有的人则把初排作为“在行动中分析剧本与角色”的阶段。

对整个剧组来说，初排时先要把一出戏的完整情节，通过行动建立起一个轮廓，导演和全体人员可以看到一出戏未来演出构思的总体结构。对演员来说，首先是要通过这种排演，在与同演者一起探索的基础上，开始建立起角色的心理—形体的行动线。这就是要把演员在分析剧本时每段戏所找到的“动词”，在排演场里变为真正的行动，并且通过对整个戏里角色的行动的挖掘，寻找到角色行动的贯串性，为角色的创造建立雏形。

在初排时，演员应该特别关注的是哪些方面呢？

一、认真地感受规定情境

我们知道任何一个行动都是在一定的规定情境中进行的，所以，当演员要在排演中行动起来的时候，就不能不去研究与感受剧本为角色的行动所提供的

规定情境。因为只有对规定情境有了认真研究与感受，他才可能在舞台上真正地行动起来。

例如《地质师》一开始，剧本中写道：

（~~一九五~~年 怨月 源日傍晚，源点 五分。）

（站前大街一幢楼房中的单元。这是一个故去的地质学者的家，透过四楼的窗子可见到北京火车站的大钟。甚至可以听到钟声……客厅的陈设很朴实，重要的是有一张大照片挂在显著的位置——上面一个老者牵着骆驼面对苍凉的大沙漠。一个老式的花架上摆着一截岩心，还有一盆仙人掌之类的东西放在墙角处。客厅有四个门，左侧是进来的门，右侧是通往厨房的门，中间两个门通往卧室和卫生间，通过卧室的门可以看见室内的床和书架。

（幕启的时候卢敬刚洗过头，她甩着湿漉漉的头发从厨房出来。卢敬穿着六十年代常见的白衬衣和蓝色背带裤，别着一枚北京石油学院的校徽。此刻她正抖干头发，编着辫子。

（洛明悄悄地推开门，露出半个身子。他又瘦又高，还有点驼背，穿着一件褪色的旧学生服，别着两支钢笔，手里拎着一包饼干。他显得极敦厚真诚。

卢摇敬摇（惊喜地）洛明？——骆驼！

洛摇明摇（笑笑）正是在下。

卢摇敬摇干吗站在那儿。快进来快进来！你先坐，我把辫子先编起来。……哎，你怎么找到我家的？

洛摇明摇你忘了，三年前咱们班在十三陵水库劳动，你亲口告诉我的。

卢摇敬摇那你为什么才来？

洛摇明摇（停了一下）我想……下周一我们就要大学毕业分配了。也许从今后，我们在生活的大海里就要分湾自流了，从此天涯海角……

卢摇敬摇（笑了）没想到你还那么浪漫。

洛摇明摇我想，总该来认认门儿。你是咱们班家在北京的女同学，将来路过这里，兴许有个落脚的地方。

卢摇敬摇看你说的！我们不光是同学，还是好朋友呢。你、我，还有罗大生，咱们三个是班级的课代表啊！你干吗总站着。坐嘛。我给你泡茶。哎，上周咱们三个人在天安门前的合影呢？还没有取回来呀？

洛摇明摇大生说他去取。（递过饼干）这个……

卢摇敬摇你怎么还买东西呀！骆驼，咱们三个的合影纪念照上，应该写一句话。

洛摇明摇应该写上——当我们在一起的时候！

卢摇敬摇对对！太棒了！

（停顿。

扮演洛明的演员，他就应该首先去感觉 20 世纪 30 年代中国特有的时代氛围。在那个时期，一方面是由于天灾和错误的政策，再加上国际上的因素，使我们国家处于一个非常困难的时期。但同时这又是一个全国人民在困难面前，勒紧了裤腰带，挺起了腰杆子，自力更生，艰苦奋斗，奋发图强的时期。特别是大学生们，更是充满了青春的朝气，在即将毕业的前夕，内心里总会有着美好的理想和恨不得马上就能把自己的理想变为现实的渴望。洛明就是生活在这样一个时代和这样一个总的规定情境之中。因此，演员在进入初排之时，就要认真地去感受这一规定情境。除此之外，他还要在上场之前想到一些更为具体的和他的行动有着密切关系的规定情境，如他在这四年的学习过程中和卢敬是一种什么样的关系？他为什么在这毕业的前夕到卢敬家里来？他是怎么样从学校来到卢敬家的？他带来的那包点心是怎么买来的？他和卢敬、罗大生之间的关系又是什么样的？今天是什么样的天气？现在是早晨还是黄昏？如此等等。当然，这些与规定情境有关的问题，在分析剧本时可能有的已经接触了，有的还没有接触。但在开始初排时，演员一定要非常具体地去展开想像，把规定情境丰富起来，并且真正地感受到这种规定情境。正如斯坦尼斯拉夫斯基所说的：“只是为了照人的样子，而不是照演员的样子出场，你就需要知道：你是谁？你发生了什么事情？你在这儿生活的条件是怎样？怎样过日子？你是从哪儿来的？此外还有很多你没有创造出来的、能够对你的动作发生影响的其他‘规定情境’。换句话说，只是为了正确的出场，就必须认识剧本生活和自己对剧本的态度。”^①

二、真正地在规定情境中行动起来

在对规定情境有了具体的了解与感受的同时，初排中演员一定要把握住行动，真正地在排演中行动起来。

当演员在分析剧本寻找行动时，是以“动词”来确定自己的行动的。例如

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 9 卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1980 年版，第 140 页。

“说服”、“指责”、“拉拢”、“请求”、“拒绝”等等。而在排演场上要想真正行动起来，首先应该为完成这些行动确定形体任务。例如当你要去说服一个人的时候，一定会伴随着一系列相应的形体动作。可能是你去拉来一把椅子，扶你的搭档坐下，给他或她倒上一杯水，同时你还尽可能地用温和的语气去讲出你的道理。这些形体动作不仅演员很容易去把握，同时它又是为了使你更好地说服对方这样一个行动而服务的。因此，演员在排演中应首先确定自己的形体任务，并认真地去完成这些形体动作，才能够使演员真正地行动起来。这样做是不是就会忽略角色的心理任务呢？斯坦尼斯拉夫斯基对此曾有过十分精辟的论述：

比方说，你要演普希金的《莫扎特与萨利耶里》一剧中的萨利耶里。当萨利耶里决定去谋害莫扎特时，他的心里是很复杂的。他好不容易才决定端起杯子。他把酒倒进去，撒上毒药，然后再把这酒杯递给我的朋友——这位以其音乐而令人钦佩的天才。这一切都是形体的动作。但这里面有多少属于心理的啊！或者，更确切地说，这一切都是复杂的心理动作，但在这些心理动作里又有多少是属于形体的啊！你们去做一个简单的形体动作看看：走到别人跟前，打他一个耳光。要想把这个动作做得很真实，就得先经历多少复杂的内心体验啊！你们试一试来做几个拿酒杯、打耳光的形体动作，要在心里用情境和“假使”来使动作得到根据，然后再来确定形体领域打哪里为止，心灵领域从哪里开始。你们将会看出，这并不是那样容易的，……在选择任务的时候，不必过于明确地去划出形体天性与心灵天性之间的界限。只要大致用你的情感来测量一下……而且经常要偏向形体任务那方面。

……正确地对待形体任务，就会帮助你造成正确的心理状态。^①

另一方面，斯坦尼斯拉夫斯基还指出：“在形体领域里，却最容易从极细小，极平常的形体任务和动作中找到或者激起真实和信念。形体任务和动作是捉摸得到的，稳定的，看得见的，感触得到的，是服从意识和命令的。再说，它们是比较容易确定的。因此我们首先要去请教它们，借它们的帮助去接近所创造的角色。”^②正因为形体动作易于捉摸和把握，并且是和心理因素密切联

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 源卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1984 年版，第 152-153 页。

② [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 源卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1984 年版，第 153 页。

系在一起的，而且还能够激起演员的信念与真实感，所以，确定形体任务，并努力真实地完成这些形体动作，实际上就已经开始创造角色的心理—形体行动了。而这种从形体动作开始的行动的发展，也就逐渐形成了演员在一场戏里的行动线。这样也就开始展现出了斯坦尼斯拉夫斯基所说的角色的“人的身体生活”，并为进一步接近角色和创造出角色的“人的精神生活”奠定基础。正如斯坦尼斯拉夫斯基所说：

其所以能够通过创造角色的身体生活来接近角色，还因为角色的身体生活可以成为创作情感的一种特殊的蓄电池。内部情绪、体验可以比做电。如果把它放到空中，它就会分散和消失。但如果使身体生活充满情感，像蓄电池那样蓄满电，那么由角色激起的情绪、体验就会在肉身的、可以清楚地触摸到的形体动作中得到巩固。形体动作总是在吸取同身体生活的每一个瞬间有关联的情感，从而把演员不稳固的、易于失散的体验和创作情绪固定下来……这时外部动作和身体生活从内部体验那里得到内在意义和热力，而内部体验又通过身体生活使自己体现到外部来。我们应该善于利用角色和演员本身这两种天性的自然联系，来确定自己的难以琢磨和变幻无定的创作体验。

还有一个实际上重要的原因，使我们从创造角色的身体生活开始来进行创造角色的工作……这个原因就是，对我们的情感说来最无法抗拒的诱饵之一，是隐藏在真实和对它的信念里的。只要演员在舞台上感觉到哪怕是最微小的有机的形体真实或总的心境，他的情感马上就会由于已经在内部形成了的对自己身体动作真实性的信念而活跃起来。只要演员相信了自己，他的心灵马上就会打开来，去接受角色的内部任务和情感。^①

实际上，演员在排演的过程中，如果能够确定正确的形体任务，真实有效地去完成这些形体动作，由于人的内部和外部是一个统一的有机整体，在创造出角色的“人的身体生活”的同时，情绪体验在某种程度上就会相应地产生，这样，角色的“人的精神生活”也就会被捕捉到并开始展现出来。

在初排中，演员就是这样一场戏一场戏地从确定形体任务开始，创造出角色的“人的身体生活”，进而捕捉与感觉到角色的心理生活与情绪体验，探索到角色的“人的精神生活”，最后把握住角色的心理—形体行动的线索。由于

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 9 卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1989 年版，第 104 页。

这是演员在排演中身体力行地了解与感觉角色，所以也可以说是在行动中分析角色。

三、注意与同演者建立起真实的交流适应

在开始进行排演时，就存在着一个和同演者共同进行创造的问题。演员在分析与研究剧本和角色时，往往会出现一场戏里如何进行表演的设想或构思，这当然是好的。但是，如果在排演中不管同演者在做些什么，只是一味地想把自己事先的设想或构思照搬出来，这样就不可取了。在排演中，特别是在初排中，一定要注意同演者的表演。因为只要是两个人以上的戏，演员在行动时一定是相互行动。也就是说一定是你要来影响我，改变我；我要去影响你，改变你。如果不去注意同演者，并与同演者建立起真实有机的交流，也就不可能真正地行动起来。

在排演中，演员在行动中要想与同演者建立起真实有机的交流与适应，除了要了解与感受这一场戏的规定情境和把握角色的行动之外，特别应该注意的是还必须在剧本分析的基础上，感觉和把握住角色之间的人物关系。因为演员在创造角色的行动时，一定要受到人物关系的制约，在如何去适应同演者时，就不能不考虑怎样做才能展示出人物之间的关系。脱离人物关系的交流与适应，都会使行动失去准确性。

初排时，演员之间在相互行动中的交流与适应，当然要真实有机。但要想做到真实有机，演员一定要注意自己行动的有效性。例如，当你在说服同演者时，同演者的脸色、眼神、回答你的问话时的语气，是不是真的把你的话听进去了。在这个时候，演员不能仅仅根据剧本所提供的结果，想当然地认为同演者一定应该如何，而应该是根据同演者此时此刻的反应去创造出相应的适应。导演和戏剧艺术教育家查哈瓦说：“真正的交流是和演员达到真正的舞台注意力的才能密不可分的。单单看同台者是不够的，必须看见同台者，必须是活的眼睛活的瞳孔看到同台者表情中最细微的变化。单是听同台者是不够的，必须听见，必须使耳朵觉察出同台者语气中最细微的色调。单单看见和听见还不够，还须了解同台者，不自觉地自己的头脑中觉察出同台者最细微的思想活动。单单了解同台者还不够，还须感觉同台者，用自己的心灵觉察出他的情感中最细微的变化。”^①当然，即使是这样做了，有时不一定能够做到一下子就适应得准确无误，一定会有一个反复进行选择新的适应和不断改进的过程。这种选择与改进也会使演员之间的相互行动变得更加准确。

^① [苏] 查哈瓦：《舞台动作》，见中央戏剧学院编《关于表演技巧问题》，张守慎译，1957年版，第24页。

初排时，特别是在一出戏第一次进行排练时，由于第一次和同演者接触，在相互行动中由于即兴的交流所产生的刺激与反应，往往都是非常新鲜的，有时甚至会引起演员非常真实的情绪体验，这是非常可贵的。它可以使演员比较深入地感受到人物与人物之间的关系。但是这种情绪体验往往又不是非常巩固的，在第二次排演时，它也许就不再出现了，或者是不如第一次那样强烈了，这是一种正常的现象。千万不要在排演中去直接追求这种结果，或者是以为只要是机械重复上一排练时的交流与适应的方式，就一定会再次激起相应的情绪体验。真正的情绪体验的产生，只能是建立在“此时，此地”的活生生的交流与适应的基础之上。它只有在不断地进行选择，找到能够激起真实的情绪体验的准确的适应方式，并且永远保持一种即兴的交流与适应的情况下才可能出现。

所谓“即兴”，是不是仅仅在开始排演时需要，等到一找到适应的方式之后就不再需要，而只要去重复过去创造出来的适应方式就行了呢？对这一点，查哈瓦有过非常明确的阐述：

……适应的即兴创造呢？还是老话：即兴创造还是有的，不过这一次它的范围更加狭窄了。现在适应已经不是回答“演员如何完结”这个问题了，而是回答一连串更小的问题：如何端详画，如何走近朋友，如何掏出手帕擦眼睛（也许上一次他一掏就把手帕掏出来了，而这一次却翻遍口袋，东一把西一把地摸了老半天），诸如此类。

这样，在固定外形图样的过程中，所有的适应都渐渐变成行动了，演员可以即兴创造的范围因而也愈变愈窄，但是演员即兴创造适应的可能与责任不仅一直保留在这出戏的全部排演过程中，而且也保留在这个剧院上演的这出戏的全部演出过程中。

同时，应当指出，演员可以即兴创造的范围愈狭窄，也就愈需要有即兴创造的才能，而幻想也就需要更丰富，更细致周密，演员的内部技术也要求得愈高。^①

由此可以看出，在交流与适应时应该特别重视即兴的创造。演员的适应方式，即行动中选择怎样做，永远是在不断即兴创造中变得更加准确，更加丰富，更为细致。

在初排阶段，演员着重要解决的就是以自己的身心来寻找并真正开始感觉

① [苏] 查哈瓦：《舞台动作》，见中央戏剧学院编《关于表演技巧问题》，张守慎译，灵犀近年版，第28页。

到角色的心理—形体行动线，以便为进一步进行角色的创造打下一个坚实的基础。

一般来说，当一出戏全部完成初排之后，会有一个连排。在这种连排中，导演要去检查自己对这出戏的整体构思和全剧的把握的轮廓是否合适。演员则应该通过连排来总体感觉一下自己对角色的行动线是否理顺了，人物的最基本的感觉是否把握住了，并且听取导演和同台演员与创作集体其他成员的意见，对自己的创造很好地进行思考，为下一步的细排做好准备。

第二节 细排阶段

细排阶段是在初排所形成的构架的基础上，进一步在各方面细致地加工，尽可能地挖掘出蕴藏在剧本深处丰富的内涵，修改、丰富与完善导演原来的构思，更进一步寻找与创造适合这一剧本的演出样式。对演员来说，这是一个非常重要的阶段。通过细排，演员要在导演的帮助下，更进一步深入地理解剧本，更准确地把握住角色的内外部性格，更细致、更具体地体会到角色的内心生活并创造出角色的情绪体验，同时还要运用形体与语言的表现能力，基本上创造出具有鲜明性格特色的舞台人物形象，为合成阶段做好准备。

由于导演工作方法的不同会有不同的方式，如有的导演会是一个段落一个段落都非常细致地反复进行排练，而有的导演则在细排阶段反复地进行连排，然后抽出一些重点场次进行细致的排练，不论导演运用什么样的方式进行排练，演员在细排阶段都应该着重注意解决以下三个方面的问题：

一、运用行动来进行角色的性格刻画

在分析与构思中，演员对自己所扮演的角色实际上已经有了一个“心象”。在初排阶段，开始以自己的身心在抓到角色的心理—形体行动线后，演员也会对自己所扮演的角色有进一步的认识，并感觉到了自己和角色在哪些方面是比较吻合的，哪些方面还存在着差距。细排时演员就是在这样一个基础上，不断地修正、丰富与发展自己的“心象”，使“心象”能够更快地转化为“形象”，也就是说基本上创造出准确、鲜明、生动的舞台人物形象。

要想做到这一点，首先要做的还是要抓住行动。在初排时已经初步确立了演员的身体生活线，并在此基础上建立起了心理—形体行动的基本线索之后，先要认真地研究与感觉自己所明确的行动是否准确。在这样做的时候，有时是演员自己通过排演就感觉到了，有时则是同演者会提出一些问题，使演员考虑到自己原来所确定的行动是否还有不够准确的地方。有时导演也会对演员所确立的行动提出看法和意见。总之，如果发现与感觉到有些行动还不够准确，在

细排时就应该加以调整 and 改变。更为重要的是，即使是导演、同演者和演员自己都认为某一段戏中所确立的行动是准确的了，在细排中还要加深对角色的每一个行动的目的的认识与感受，并使之真正成为激起行动的内在欲望，因为行动的目的实际上就是人物行为的动机，是构成角色的内部性格的一个非常重要的因素。而要做到这一点，实际上就要进一步加深对角色的理解。这种理解不只是理性上的认识，更主要的是要真正地感觉到它。例如吕中在扮演蘩漪这一角色时，对她的第一次上场——下楼，就下了很大的工夫。她充分展开想像，还为这段戏做了人物的生活小品。她把人物上场前的心理过程挖掘得非常细致。她设想：“这是蘩漪第一幕出场之前的一段情境。蘩漪两个星期没有下楼，她推托自己有病。但最清楚她没有病的莫过于她和大少爷。她企图用把自己关起来的办法刺激萍，让萍主动找到楼上来看她。她写诗、画画儿、看书，然而什么也干不下去。一张张的诗画被撕掉，她像一只热锅上的蚂蚁坐立不安，熬磨着时间等待萍。一天天过去了，希望越来越小，她失败了，萍没有来。她透过窗户看见周萍和四凤在花园相会，她的心感到一阵刺痛……她又竭力为周萍开脱，她不相信，也不愿意相信萍会真爱四凤。她看不起四凤这样没有受到教育的下等人，因此蘩漪没有把四凤放在眼里，她对四凤的嫉妒也只是淡淡的，把她打发走也就完了。蘩漪一遍遍在心里回想着这几年来和萍的关系，他不是玩世不恭！她相信他对她是真诚的，他理解她。她也理解他。萍是爱她的，他向她发过誓。她也毫无保留地勇敢地冲破了周朴园的束缚把自己的一切献给了他。这是多么大的爱情力量！她不能没有他。听说大少爷要到矿上去，她要找到他，抓住他，夺回他的爱。只有这个‘爱’才能拯救她的生命！什么自己的尊严，什么会碰上周朴园，这一切都顾不得了，蘩漪决定下楼了。”^①就在蘩漪要下楼这个行动之前，吕中不仅认真努力地创造出了蘩漪这个角色的内外部规定情境，同时她还感觉到了蘩漪那种不可抑制要去见周萍的欲望。在这种欲望中，演员实际上已经开始感觉到了蘩漪那敢爱敢恨、无所顾忌的内部性格特征。

在运用行动对角色的性格进行刻画时，最为重要的是要在行动的方式——怎么样做上狠下工夫，也就是说，演员一定要尽可能地去寻找到符合角色性格特征的准确、鲜明、生动的适应方式。

1956年英国国家剧院演出了由塞西莉·白瑞导演的《哈姆莱特》，扮演哈姆莱特的演员在演到他装疯之后见到俄菲莉娅的那场戏时，由于他很爱俄菲莉娅，但他又知道有人在暗地里监视他，他不能对俄菲莉娅说出埋藏在自己心中

^① 吕中：《我从小品中获得的……》，见《雷雨的舞台艺术》，中国戏剧出版社1984年版，第146页。

对她的爱和他的苦衷。但他又希望和想要表达出他对俄菲莉娅的爱。于是这个演员所选择的适应方式是一方面在嘴里说着那些辱骂俄菲莉娅的词句，而另一方面，他所有的形体动作都是在想着办法地去接近俄菲莉娅，去拉她的手，去拥抱她，甚至想去亲吻她。在这样的一种适应方式下，那些监视他的人更认为哈姆莱特是真的疯了，真的是因为爱俄菲莉娅而疯了。哈姆莱特的内心世界就在这样一种适应的方式中被清清楚楚地展现了出来。

蓝马在《三八线上》这出戏里扮演了一个参加开城和平谈判的美国军官，作为一个在战场上没法取得胜利而不得不坐到谈判桌上的人，他感到一种难耐的羞辱，所以当他一上场就遇到许多摄影记者时，他要尽可能地去挡住记者的闪光灯和照相机镜头，不想让自己被披露在报端，成为历史的笑柄。于是他先是用手，然后又摘下军帽，采用了许多办法去挡住镜头。就是这样不到一分钟的一小段戏，马上就引来了观众的笑声。因为蓝马所选择的适应方式非常恰当地展现出了那个美国军官的尴尬心态。

总之，在许多著名的演出中，在许多著名演员的表演中，都会看到这样一些充分揭示出人物性格特征的鲜明生动的适应。而这些一般都是演员在细排时经过反复琢磨推敲才创造出来的。

要想真正地找到准确、鲜明的适应，即行动中的“怎样做”，应该在自己对角色加深理解的基础上，和导演与同演者共同进行创造。有时，导演在排演中的提示，就包含了在这一段戏中演员应该怎样做的要求。在这种情况下演员就要认真地去领会导演的意图，结合自己对角色的理解，真正地在规定情境中行动起来，把导演的提示变成自己的行动。

例如，《雷雨》中蘩漪下楼的那一段戏。在排演中，导演就提示吕中：“蘩漪下楼，动作要急，要快；见到四凤后速度慢下来，前后要形成一个鲜明的对比。”吕中就“按着导演的提示……走下楼来，四处寻找萍，没找到。‘也许他正在小客厅跟父亲谈去矿上的事情’，我恨不能一下就见到他抓住他！我快速地推开小客厅的门，心怦怦地跳，渴望门一推开就撞见他！然而迎面碰上的却是四凤！我的心一紧，险些把内心的秘密让她窥见，我马上改变了节奏以掩饰内心的惊慌。我慢慢地、高傲地走过四凤面前，询问着老爷的情况，俨然是一副十足的大家太太”。^①

除了导演的提示之外，演员之间常常会在排完某一段戏之后相互提出一些还不够满意的地方。如果能够认真地听取对方的意见并和同演者在一起切磋，往往会寻找到大家都满意的适应方式。

^① 吕中：《我从小品中获得的……》，见《雷雨的舞台艺术》，中国戏剧出版社1984年版，第145页。

英国表演艺术家亨利·欧文说他年轻时和当时一个非常优秀的女演员夏梅洛·寇斯曼一起演戏时，曾因此而受益匪浅。他说：“我记得她在扮演梅洛·梅里丽（在《居依·曼纳林》一剧中）时，我被分配扮演亨利·贝特拉姆。我在戏里要给梅洛·梅里丽一点钱。我演这一节戏时按照传统的方式，递给她一个装满钱币（用破磁片代替）的大钱包。（在舞台上通常是用碎磁片来代表钱币的，因为当那位贞节的少女轻蔑地拒绝那个盛气凌人的纨绔子弟的贡物，并把他那邪恶的金钱丢在地上时，那碎片的哗喇声能造成大量硬币的幻觉。）但演完戏以后，寇斯曼小姐以相当亲切的口吻对我说：‘如果你不把那个钱包给我，而是从你的口袋里掏出一把硬币，并选出一个最小的给我，这样你不认为要自然得多吗？这是人们施舍乞丐的方式，而这样就会增加那场戏的真实性。’我从来没有忘记这个教训，因为这件事情虽然简单，它却很能说明戏剧的真实性的内容。”^①

在细排时，往往会听到从同演者那里来的意见或建议。如果你是一个有心人的话，就会从这些意见或建议中获得很多宝贵的东西。

演员在细排时，有些适应方式的出现很可能是在排演时的即兴创造。前面曾经说过演员想像的特点之一是应该具有即兴想像的能力，在排演中由于同演者的刺激，往往会激发起演员的即兴想像，并相应地产生出更为鲜明生动的适应，从而更好地把握住人物与人物之间的关系，有时甚至会激活对整个角色的创造。

莫斯科艺术剧院在斯坦尼斯拉夫斯基的指导下排演莫里哀的喜剧《伪君子》时，导演兼演员凯德洛夫扮演答尔丢夫。在排演到第三幕他在调戏奥尔恭夫人被当场揭穿之后这场戏时，就出现了这样一个场面：

被当场抓住的答尔丢夫，手里抱着一本福音书，站在房间中央的靠椅旁边，像一只被迫得走投无路的野兽似的在那里左右顾盼，找寻出路。奥尔恭高举起手里的棍子，像一只狂怒起来的豹子一样，慢慢地、悄悄地走近答尔丢夫，愤怒而讥讽地说：

“哦！老天爷呀；我刚才听见的这番话能叫人相信吗？”

一阵紧张而可怕的静默，然后答尔丢夫回答说：

“是的！”

棍子已经高高举起，突然间……一声刺耳的尖叫，答尔丢夫在人们不知不觉中敏捷地用脚把靠椅一踢，靠椅翻倒在地上；为这意外而

^① [英] 亨利·欧文：《表演的艺术》，见《“演员的矛盾”讨论集》，上海文艺出版社 1982 年版，第 102-103 页。

惊愕住了的奥尔恭手执的棍子停在半空中了。他丢掉了棍子，向周围打量着，不知道发生了什么事情。莫不是上天打雷惩罚他的亵渎行为吗？他莫名其妙地看着答尔丢夫，而答尔丢夫早已若无其事地跪在地上吻着奥尔恭刚才丢下来的棍子，同上帝亲切地说着什么。他好像在征询上帝的意见，他应该怎样处置奥尔恭：宽恕他，还是惩罚他？答尔丢夫那跪着的姿势，他跟什么人神秘地谈着什么的样子，便不能不使奥尔恭慑服。奥尔恭张皇失措了，不知道如何是好了，而答尔丢夫看这一切，便开始编出他的那一套话来。

“是的，我是一个坏人……”

现在奥尔恭已经听他说话了。他从这“圣徒”的语调里不仅听到了忏悔的声音，而且还听到无辜受辱的声音。往下，奥尔恭逐渐明白这只是一般地忏悔自己的罪孽，而与刚才这件事无关，显然刚才这件事不过是嫉恨答尔丢夫的人们挑拨而已，以及其他等等。^①

从表面上看，这种情况好像是一种灵感的迸发，天才的闪现，实际上它是演员在创作中认真严肃对待自己的角色和刻苦努力地钻研所得到的报偿。这种即兴的创造往往都是与在分析与构思阶段的努力和在排演中反复的琢磨联系在一起。

二、角色的情绪体验的创造

在体现角色的过程中，必然存在着角色情感的创造这样一个问题。在细排时就要在初排的基础上着重地解决角色情绪体验的创造这一问题。

（一）舞台情感的作用与性质

俗话说：“戏无理不服人，戏无情不动人。”任何一部优秀的戏剧作品都应该是情理交融在一起的。

戏剧艺术作品当然应该具有思想性，应该注意社会效益。但是思想性与社会效益都不能是通过干巴巴的说教来实现。在戏剧作品中，它只有通过创造出能够打动观众情感的生动的戏剧情节与人物的情感体验来实现。例如在解放战争时，要对从国民党军队中俘虏过来的士兵进行阶级教育，使他们了解什么是阶级压迫，并认识到新旧社会的不同。在进行这种教育时，部队文工团都会给战士们演出《白毛女》、《血泪仇》这样一些剧目。许多被俘士兵在观看《白毛女》的演出时，由于看到喜儿悲惨的遭遇和演员真挚的情感流露而哭昏过

^① [苏] 华·托波尔科夫：《斯坦尼斯拉夫斯基在排演中》，文骏译，中国电影出版社 1957 年版，第 54 页。

去，第二天他们就拿起枪英勇地去参加同国民党的战斗。为什么会这样呢？《白毛女》有着非常明确的主题思想，那就是“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”。它表述了只有在共产党的领导下，才能推翻三座大山，只有跟着共产党真正革命到底，才能获得彻底解放的思想。这些道理是每一连队的指导员都会说的，是报纸杂志上的社论都会讲的。可是，一出戏的作用却等同于甚至会大大地超过了指导员的讲话和社论的作用。这就是因为在剧本中演员表演的杨白劳被逼自杀，大春和喜儿这一对情人被迫离散，喜儿在黄世仁家受尽折磨，在深山里受尽苦难这样一些生动的情节，深深地打动了那些和喜儿一样经受过阶级苦、压迫恨的被俘士兵们。

因此，一出戏的演出，除了要“以理服人”之外，还应该做到“以情动人”。许多优秀的剧目之所以受到观众的欢迎，都与此有密切的关系。

情与理的关系应该做到“理贯于情，理寓于情”。否则，任何一方面的不足都会使之出现缺陷。如果没有明确的深刻的思想贯穿在剧本中，无论情节多么生动，人物的命运多么曲折，也会是肤浅的，决不可能真正在观众的情感上引起震撼；如果明确的深刻的思想没有寓于生动的情节之中，没能够引起观众共鸣，那么所要表述的思想恐怕也只能是苍白无力的。因此，应该像苏珊·朗格所说的那样，使之成为哲理化的情感，情感化的哲理，使它们水乳交融。这两方面的真正融合、统一，才是戏剧演出中“情”与“理”的辩证统一。

一出戏的演出如果要想真正做到“以理服人”又能“以情动人”，自然要去调动诸方面的因素，其中最重要的一个因素，就是演员的表演。

角色的“情”与“理”，都需要通过演员的创造才能展现出来。因此，演员在创造一个角色时，不仅要“通戏情、明戏理”，而且一定要投入，要能动情。这里所说的“投入”，指的就是演员要设身处地、真挚地深入到角色的规定情境当中；而“动情”，则是指演员要创造出角色的情绪体验来。否则，“演员不动情，观众不同情”，他所创造出来的角色，也就达不到以情动人的目的。

但是，在强调演员应该投入和动情的同时，还应该明确，演员决不能满足于为动情而动情，以为在表演时真的流出了眼泪，真的兴奋了，真的激动了就一切都好了。

演员在创造角色的情绪体验时，首先要明白一个道理，那就是“别人哭的是泪，演员哭的是戏”。这句话是川剧表演艺术家康芷林根据自己的表演经验，总结出来的关于表演艺术中情感的性质的非常精辟的论点。这里有一个川剧演员周慕莲在表演创作的探索中的故事，故事是这样的：

周慕莲有一次饰演《燕离哀》中的王琼奴。演到“葬夫”一场时，他完全达到了忘我的境界，痛哭失声，泪如雨下，将褶子（戏曲演员穿的服装）

的前襟打湿了一大片。他下场之后，一位管服装的箱信对他说：“周师兄，王琼奴把你辛苦了，他是血模糊、乱泪衣。师兄你是泪模糊、湿衣襟了。幸而你今天粉底子打得薄，不然就要开花脸了。”周慕莲是个有心人，听出来话里有话，就去请教老前辈康芷林。康芷林对他说：“你那天哭得太凶了，把戏演过了……一个人遇到伤心事，比如少妇丧夫吧，她可以哭上三天三夜，甚至半个月，眼睛哭出血来了，嗓子哭哑了都可以。她越哭得凶，别人就会越同情她，甚至为她落泪，这是常见的事。演员在舞台上表演这件事，那就不然了。演员不能就事演事，应该是就事演戏。是戏就要讲究戏情戏理。你在舞台上把嗓子哭哑了，眼睛哭模糊了，脂粉哭毁了，这出戏怎么演呀？观众是来看你的戏呢？还是来看你的哭呢？你哭嘛，也要哭在戏中嘛！我们演戏的哭的是情不是泪，情才能感人。别人哭的是泪，演员哭的是戏。”

这个故事应该能够给予我们许多启发，不仅仅川剧表演艺术中如此，在其他戏剧表演中，演员在创造角色的情感和情绪体验时也应该如此。我国表演艺术家胡宗温就曾经根据自己的创作体会说过：

记得一九五四年初排演《雷雨》时，我曾经哭得没有控制，曹禺同志提醒我要注意节制，可我那时并未完全理解。我还错误地认为，对演员来说，哭就是演悲剧的主要表现手法。经过多年的舞台实践，和前辈同行的帮助，我才有了新的认识。《雷雨》是一部过去时代的悲剧。作为一个演员去体验和体现剧中四凤这个人物的生活时，不能光从“悲”、“苦”、“哭”入手，而要真诚地、热情地去拥抱人物所憧憬的生活理想，积极去追求和体现人物所想达到的希望和目的，从中去寻找人物行动的贯串线。这样人物遇到波折就会去排除、解脱，奋力地扑向前去，去追求自己的生活，这其中自然有苦也有乐。^①

“别人哭的是泪，演员哭的是戏”。首先，它可以使我们认识到演员在表演中所创造出来的情绪体验决不应该是自然状态的情感，而是一种艺术的情感。因此演员就不能仅仅满足于在戏里能够伤心落泪或者能够开怀大笑就行了。演员所创造出来的情绪体验，在表演艺术中已经有了一个客观标准，那就是在“泪”、“情”和“戏”的关系上，泪是为了创造出情，而情又是为戏服务的。也就是说，演员应该从生活的真实出发，创造出在特定的情境中符合角

^① 胡宗温：《生活·想像·人物》，见《雷雨的舞台艺术》，中国戏剧出版社1984年版，第105页。

色的思想情感的情绪体验来，最终揭示出角色的人物性格，表达出人物的思想内涵。

其次，演员所创造出来的情绪体验，还应该考虑到观众欣赏的要求。在生活中，一个人动了真情，可能就根本不会去考虑别人能否接受，而在演员的表演创造中，就必须要从这方面去考虑。如果一个演员哭得让观众难以忍受，笑得让观众起鸡皮疙瘩，也就不可能表现出“情”和“戏”来。

总之，演员在创造角色的情绪体验时，应该注意这样一个基本的美学原则：“生活不是艺术。”“情”和“泪”、“戏”和“泪”的区别，实际上就是艺术和生活的区别，如果仅仅是为体验而体验地去追求“泪”，就不可能达到艺术的境界，表演也就难免会流于肤浅，达不到揭示出人物形象的作用，甚至还可能歪曲人物形象，引起观众的反感。有的演员有时认为自己演得过瘾了，“真实”地去体验了，但人物形象却走板了，甚至让观众觉得厌恶，这就是因为这些演员对演员“哭的是戏，哭的是情”这样一个道理缺乏深刻的认识，对表演艺术中情感的真正性质缺乏正确的认识。

在表演艺术中，角色的情感是一种具有创造性的艺术的情感，它是一种诗的情感——具有美的性质的情感。因此，演员创造角色的情绪体验不是目的，而是手段，是工具，体验的目的是为了在观众面前塑造出一个活生生的、有思想的、揭示出客观真理的艺术形象。这样的情感，也就不可能不具有表现的性质。这种诗的情感——具有美的性质的情感，是由演员创造出来，并为揭示人物形象的思想性格服务的，所以它一定是在生活体验的基础上加以选择和提炼过的情感。它不仅诉诸于观众的感官，而且还要深入到观众的心灵中去，帮助观众去认识生活，评价生活，使观众能够从演员所创造出来的情绪体验的震撼中感悟出某种生活的哲理来。所以，这种情感应该是具有美学价值的情感，和生活中自然形态的情感有着本质的区别。

此外，既然这种情感具有表现的性质，就一定应该是真实的，但同时又是准确、鲜明和生动的，而且还应该是优美的。它应该让观众乐于接受，真正地表现出“情”和“戏”来。

（二）角色情感的分析与感受

在表演艺术中，情感的创造既然是为揭示人物的性格与思想情感服务，那么，演员要想创造出人物的情感，并且产生与人物相类似的情绪体验，应该从何入手呢？

首先要从对人物的分析入手，应该从分析中理解人物，开始去研究角色的情感。在分析时，不仅要分析角色的思想和性格，同时还要注意去分析角色情感上的发展与变化。也就是说，演员一定要找到角色的情感发展变化的线索，做到“喜怒哀乐、变化有因、寻根究底、恰如其分”。演员只有在真正了解到

角色情感产生和情感发展变化的主客观原因时，才能够为演员创造角色的情绪体验打下基础。如果一个演员不了解自己所扮演的角色为什么喜，为什么悲，什么地方该喜，什么地方该悲，喜要喜到什么程度，悲要悲到什么分寸，也不了解角色的情感是怎样发展变化的，他也就不可能知道从哪里去体验。

情感是不受人的意志控制的，因此，演员不应该也不能够直接地去表演情绪。但是，这并不是说，演员在对角色进行分析与认识的时候可以不去分析与认识角色的情感产生的原因和它的发展变化。在进行角色的行动分析时，在寻找角色行动的目的，即角色行动的内在思想依据时，还应该找到角色行动中的情绪色彩。在分析角色行动的发展变化的同时，还要分析其中情感上的发展变化。

演员在分析剧中人物的情感及其发展变化时，一定要从生活中去寻找依据。认真地去研究各种各样的人在生活中遇到不同的情境时的情绪状态，同时还包括去分析与研究自己所储存的各种各样的情绪记忆，从中找到角色的情感依据，使自己在体现角色创造角色的情绪体验时有真实的基础，这样也就能够比较好地理解与感受到角色的情感。

演员狄辛在总结自己扮演《雷雨》中的蘩漪这一角色时曾经说道：

对自己能否体现蘩漪的思想情感，揭示出人物的复杂的内心世界，我心里是没有把握的。蘩漪和我距离是那样远，从何处去寻找这个特定人物的自我感觉呢……

进入排练后，夏淳同志讲过一个女学生如何被军阀骗去，因不顺从而被关押致疯的故事。我细细地琢磨这个故事中的女学生形象，渐渐地蘩漪那个被禁锢在小楼里被逼疯的形象在我的脑子里逐步具体清晰起来了。我似乎看到铁门后那张苍白的脸和因无助而茫然的目光。蘩漪是看到自己将面临这个残酷现实的，这种可怕的阴影在她心里时隐时现，形成她的恐惧和不安，这是她一定要突破樊笼的心理依据。

蘩漪的爱与恨，痛苦和欢乐集中地表现在她和周萍的关系上，她是把自己的爱情和命运紧紧地与周萍拴在一起了。她这种复杂的、不正常的情感是发生在那个时代和那个特定的环境下，我以为她是不应该受到责备的。可以设想当蘩漪被骗到周家时还是十几岁的少女，那时她或许也和其他少女一样对生活有着彩虹般的幻想，也会有为美好的未来发自内心的欢笑。然而十八年在周朴园的桎梏下，她那聪慧的心灵被禁锢了，个人意志被剥夺了，阴森冷酷的现实把她折磨成了个死活人。她正在无望中静静地等死。但恰恰是周萍的出现使她看到了一线生机，一线光明，久久被抑郁的热情迸发了出来，那一往情深的

海誓山盟使蓁漪完全沉溺在幻想之中。她因而把一切希望都寄托于周萍，这难道不应该给予极大的同情吗？她原是心地善良富于魅力的女子，她的阴郁乖戾是因为她的心灵遭受过践踏，而她对周萍的情感却是真挚的。^①

分析与认识角色的情感产生的原因和发展变化的原因是十分重要的，因为这是在为演员体现角色时创造出真挚的、准确的、细腻的、活生生的角色的情绪体验做准备。

（三）情绪体验的创造

尽管在对角色的情感进行分析时，演员不可避免地会产生相应的体验，因为如果没有演员的体验，也就不可能真正认识与感受到角色的情感及其发展变化，但是，在分析与认识阶段的体验与体现角色时的体验还是有着性质上的区别。前一种体验带有相当明显的旁观的理性成分在内；而在体现角色时，这两方面的成分都大大地减弱了，而更多的是一种设身处地、身临其境的体验。

演员在体现角色、创造角色的情绪体验时，应该明白“情虽是假，感却要真”。所谓“情虽是假”，是因为演员所要创造出来的角色的情感和每一个具体的瞬间里角色的情绪体验，都是一种“虚构”，是一种“假定”，它只不过是演员创造性地虚构出来的一种艺术的情感。但是，经过演员的创造，它又应该是一种可以被观众所感知的“真实的”情感，直到引起观众的同感，生发出同情。因此，把角色的情感从“虚构”变为观众可以感知到的“真实”，就是演员在体现角色时必须要去解决的问题。

要想真正地解决这一问题，关键就在“感却要真”中的这个“感”字与“真”字上。

但是这又带来以下两个方面的问题：

一个问题是，假如演员演的是英雄、是好人还好说，而假如演员演的是一个坏人，他怎样才能体验到坏人的感情呢？如果他能够创造出这种坏蛋的真实的情感来，他自己是否具有这样的情感呢？这种观点的产生，主要还是对角色的情感和情绪体验的创造缺乏认识造成的。

另一个问题是，由于情感不是招之即来、挥之即去的，它具有不受人的意志支配的性质，所以，有时对角色的情绪体验的创造就总觉得有一种神秘的色彩，认为在这一领域中能够去支配它的只能是天才和灵感，从而否认角色的情绪体验的创造是有规律可循的。不可否认，天才和灵感是无可厚非的，它们永

^① 狄辛：《一团烧不熄的火》，见《雷雨的舞台艺术》，中国戏剧出版社1954年版，第104页。

远都是在艺术创作中最令人羡慕的东西。但是，这并不是说，角色的情感和情绪体验的创造是无路可循的。

既然存在着这样的问题，那么，演员在体现角色时，能够真正投入地去进行体验吗？能够在体验角色的情感与情绪时达到“真”吗？

回答是肯定的。但是，首先要弄清楚情感与情绪的区别。情感，是人们社会实践的产物，是人对客观现实中的对象和事物的一种主观态度，一般来说具有相对稳定的特点。例如爱祖国、爱人民、爱父母、爱子女、憎恨敌人、厌恶叛徒和贪官污吏等这样一些情感，都是人们从自己长期的生活实践中产生出来的。一般来说，这些情感都具有相对的稳定性。而情绪则主要是由于人在某种情境下接受外部客观世界的影响和刺激而产生出来的具体的主观态度，如愉悦、忧愁、赞叹、羞愧、激愤、恼怒、恐惧等等。情绪的产生都带有情境的性质，例如一位父亲十分爱他的孩子，但当他知道自己的孩子由于好玩逃了学，而且学习成绩非常不好时，他非常生气，就会在一怒之下打他的孩子。可是，就在他打孩子时，事实上还存在着对自己的孩子的爱的情感在内。他愤怒地去打孩子时的那种态度，只不过是处于在一个特定的情境中所受到的刺激而产生出的一种情绪体验，这并不影响父亲对孩子爱的情感，也正是由于父亲对孩子的爱，所以一般来说，在父亲打孩子时，总是打屁股上肉厚的地方，尽可能使孩子受到教训，又不至于过分地伤害到孩子。

正是由于情绪带有情境的性质，所以当情境消失或者变化之后，情绪也就会随之而消失或产生变化。但是，情感就不是如此，它并不受情境变化的影响，正如父母对子女的爱，决不会因为子女的一两个错误就消失了，而且往往是在对子女所做的某些事有不满的情绪时，仍然会表现出他们对子女所固有的爱。

因为情感和情绪有这方面的区别，所以演员在对角色的情感和情绪体验进行创造时，存在着以下这样的心理状态：

一方面，演员对角色的爱憎的体验与创造角色的情感与情绪体验并存。例如在《雷雨》中，如果一个演员扮演的是蘩漪，那么她可能会很爱这个角色，同情她的遭遇，为她在周家的桎梏下所受的精神上的摧残和永远不甘屈服地追求着作为人的自由、幸福的精神所感动；同时她还要去体验剧中人物的情感和角色所遭遇到的每一个刺激中所产生的情绪体验。如她要去体验周朴园当着孩子们的面，逼迫她喝药时在心里感受到的羞辱与激愤。她还要去体验周萍不仅要抛弃她，还像周朴园一样地诅咒她是疯子时所受到的屈辱与痛苦。假如一个演员扮演一个并不可爱的人物，甚至是一个坏人，实际上也和扮演好人、英雄是一样的。在扮演时，不管演员对角色的态度是爱是憎，在对角色的情感与情绪的体验方面，仍然只能去真实地体验。

应该指出的是，在这两种体验并存时，演员对角色的态度，往往又左右着演员对角色的情感与情绪体验的正确和深入与否；反过来，演员对角色的情感和情绪体验的正确和深入与否，也会反映出演员对角色的真正态度。假如扮演周朴园的演员真正厌恶角色的所作所为的话，他就会创造出最真实的情绪体验，让观众去感觉到这个人物的具体的、可信的内心情感及其变化过程，使观众认识到这个人物的可恨、可恶、可鄙之处。假如扮演这一角色的演员并不那么厌恶这一人物，甚至还对他寄以同情，那么他在体现角色时，也就会有着不同的情绪体验，他所创造出来的角色的情感和情绪体验，也许就会引导观众走向另一个方向。这样就可以看出，演员对角色的情感与情绪的体验，只不过是一种手段，其目的是为了人物形象的塑造，并通过它来展现出演员本人对角色的爱憎。因此，从这个意义上说，一个能够把坏人演得淋漓尽致，能够把他的情感与情绪体验创造得真实、深刻、细致入微的演员，就应该是一个思想水平、道德情操都很高的演员。

另一方面，演员在体现角色时，并不是直接地去表演角色的情感，角色的情感只能通过创造出角色的具体的情境性的情绪体验，才能够最终被展示出来。在《雷雨》中，蘩漪是爱周萍的。但是随着剧本事件的不断发展变化，这种爱引发出了忌妒，使她感受到了屈辱，迸发出了激愤，最终变为强烈的憎恨，推动着她不顾一切地去报复。这些情感及其发展变化都是由演员在体现角色，创造出角色在每一个事件、每一个瞬间中的具体的情绪体验中展现出来的。因此，演员在体现角色时，实际上只能是通过创造出角色的情绪体验，才能够展现出角色的情感及情感的发展和变化。

因此，从上述两个方面来看，演员在体现角色时主要是创造出角色在特定情境中的情绪体验来。所谓“感”，就是演员要去体验在特定情境中的角色的情绪状态。所谓“真”，就是演员要在体验的过程中，真正地产生与角色的情绪状态相类似的情绪来。

能不能达到这样的要求呢？当然能。因为从心理学的角度上来看，由于情绪体验总是在外部的刺激下产生的，并且带有情境性，而演员在体现角色时同样存在着可以激发出演员情绪体验的这两方面的因素，所以就有可能刺激起演员产生出类似角色的情绪状态的真实的情绪体验来。

那么，怎样才能达到这样的要求呢？演员在体现角色时只要认真做到“设身处地，触景生情，情随境迁，情随意转”，就完全有可能创造出真实、深刻、细腻的角色情绪体验。

首先，演员要能够设身处地，触景生情。

有的演员并不是不了解角色在某一段戏中应该有什么样的情感和什么样的情绪体验，他们在对角色进行分析与构思的时候就已经了解到了这时角色的心

里是喜是悲，但是在真正体现角色时，却依旧产生不了真实的情绪体验。

为什么会出现这种情况呢？这是因为生活中的情绪体验的产生与演员表演时情绪体验的产生还是有不同之处。这种不同主要是由于刺激物的不同。在生活中，人们的情绪体验是由于生活中的真实刺激而产生的；而演员在体现角色时的情绪体验，则是在假定的情境中通过自己对角色的情感的认识与体验，通过自己在剧本、导演、美术工作者等所提供和丰富了的规定情境中展开创造性的想像，通过与同演者的活生生的交流才能产生出来的。而所有这一切都是假定的而并非真实的。如果要想在这种假定的情境中产生出真实的情绪体验来，就只有“设身处地”、“触景生情”才有可能达到。

什么是“设身处地”呢？斯坦尼斯拉夫斯基曾经指出：“演员们的任务就是去回想、了解和决定：要是剧本里所描写的这件事发生在他们自己身上，也就是在活生生的人身上，而不是发生在暂时还是人的一种死的图式和抽象概念的角色身上的话，他们应该怎样去找到内在平衡，继续活下去。换句话说，演员不可忘记，特别在戏剧性的场面中，他必须经常从自己本人出发，而不是从角色出发去生活，从角色那里所取得的只是它的规定情境罢了。”^①

这就可以看出，“设身处地”实际上就是在分析与认识角色的基础上，演员从本人出发，即以“我”的名义，去展开对人物及其所处的环境的想像与感受，运用“假使”作为纽带把演员与角色联系在一起。“假使”我是这样一个人，处于角色这样一个情境之中，我会怎样呢？“假使”，实际上就已经开始引导演员以自己的心灵去感受和体验人物处于某种特定的情境时的思想情感。而在“设身处地”的过程中，那些过去在生活中观察到的或者自己亲身体验过的生活，都会帮助演员来回答“假使”所提出的许多问题，开始使演员对人物有了更加具体、如同身临其境的体会和感受。这样，“设身处地”就已经帮助演员开始从理性的分析进入到了对形象的和情感的具体体验与感受了，演员就已经开始去体验角色在剧本的规定情境中是怎样去思考，怎样去行动，以及对待客观事物应该产生什么样的态度（即对客观事物在情绪上应有的反应）了。“设身处地”能够使演员在艺术的虚构中感觉到真实，做到“非真在认真，非真认作真”，从而产生出真实的信念。这种信念就会使演员相信自己就是角色，相信那些假定情境的真实性。这样不仅可以为解决演员与角色之间的矛盾铺平道路，同时，也就可以为演员创造角色的情绪体验打开闸门。

“设身处地”为演员创造角色的情绪体验打开了闸门，但还不等于就可以

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 源卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1984 年版，第 四四页。

在表演中创造出角色的真实的情绪体验。演员要想在体现角色时真正地创造出角色的情绪体验来，还必须在“设身处地”的基础上再下一番工夫，那就是要能够“触景生情”。演员要想在表演中能够真正产生出真实的情绪体验，这个“触”字是十分重要的。

表演中的“触景生情”与生活中的触景生情是不同的。因为在生活中，人们总会自然而然地接触到各种各样的客观情境，而且这些客观情境是真实的存在，会给人以最真实的刺激。但在表演中，演员却要有意识地去“触”假定的规定情境。所以这个“触”字，就不是一种被动的接受，而是一种创造。它包含演员对规定情境的想像、信念和感受。这就要求演员能够通过想像对舞台上的一切虚构（包括同演者、布景、道具、灯光、效果、服装、化妆等）产生信念，并且能够接受所有这一切给予的刺激。

当演员真正能够通过想像对这些艺术的虚构产生真实的信念，并且真正地去“触”及它，接受它所给予的各种各样的刺激时，真实的情绪体验往往也就会随之而产生。

角色真实的情绪体验的产生并不神秘。“触景生情”运用在体现角色的情感的创造时是唯物主义的。因为从心理学的角度来看，产生情绪和情感的源泉是客观现实本身，随着事物的特点及事物与人之间存在的客观关系的不同，人对现实世界的事物就在情绪上具有不同的态度，有不同的体验。情绪和情感，都是人对客观现实的反应形式。

在生活中，人的情绪体验是由外部事物的刺激所产生的，例如，当有人无缘无故地责骂了你时，你就会感到委屈和激愤。在表演中，演员所创造的角色情绪体验，也应该是依靠外部刺激来产生，只不过这种刺激不同于生活中的真实的刺激，而是由演员与各部门的合作者共同创造出来的一种假定的真实而已。演员只要能够在接触这种假定的情境中的刺激时，以“非真认作真”的态度去接受，那么，相应的情绪体验是可以在演员的心里产生的。而这种情绪体验则只不过是一种带有情境性的情绪体验。它不是演员本身固有的情感的表现，而是一种由于演员认真地接受了规定情境的刺激而产生出来与角色的情感相类似的、受着情境所制约的情绪体验。这也就是说，只要真正地去“触”景，一般来说就有可能生“情”。而这种情已经是演员创造出来的角色的情绪体验了。

怎样去“触”呢？

所谓“触”，从表演上讲，就是要去行动。斯坦尼斯拉夫斯基曾经明确地指出：行动是情感的诱饵。而且他十分强调形体行动对诱发情绪体验的重要作用。他说：“让演员老老实实在地回答我，在诗人、导演、美术设计、演员自己的想像以及灯光管理等等所提供的情境中，他在形体上将做些什么，就是

说，如何动作（决不要体验——在这种时候绝对不能想到情感）？当这些形体动作清楚地确定下来的时候，演员只要在形体上做出来就行了（注意：我说——要在形体上做出来，而不要体验，因为有了正确的形体动作，体验会自然而然地产生。如果我们采取相反的办法，一开始就想到情感，并且硬要从自己身上把它挤出来，那么马上就会由于强制而发生脱节现象，体验会变成做戏似的，动作也会沦为做作）。”^①

前面曾经讲过行动是对规定情境的回答，所以演员在行动时就不可能不触及规定情境。当演员在表演中正确地行动起来的时候，他就不可避免地会从规定情境中接受到相应的刺激，从而引发出演员相应的情绪体验来。

表演艺术家朱琳在《雷雨》中成功地扮演了鲁侍萍这一角色，她在谈到侍萍和周朴园重逢这段戏在表演时情感的变化时是这样说的：

侍萍来到周家客厅不久，就朦胧地感到这些家具以及这些家具的摆设似曾相识，她竭力在记忆中搜寻，她逐渐肯定客厅里这些东西确是她三十年前在周家使用过的，特别是那只当年她心爱的红木雕花小柜。刹那间，她的脑海里浮现出曾和周朴园住过几年的那个讲究的卧室和书房，以及模糊的青年时代的周朴园。她心头一阵酸痛，恍惚一下，立即习惯地控制了自己。她在想——这些家具怎么会从远隔千里的无锡搬到这里来了呢？这难道真是周公馆？她不敢再想下去，自言自语地说：“不能够，不能够。”

紧接着她知道这家确实姓周，并有两位少爷。很快四凤又在无意中拿起了当年侍萍的照片，她像是挨了重重的一锤。她昏昏沉沉感到自己像是飘荡在无边无际的苦海里的一叶孤舟，几十年险风恶浪把她冲激得死去活来。她又像是看见四凤被推到了万丈深渊的边缘，她被这可怕的情景吓醒了。作者规定的侍萍的那一段动人心弦的独白就是在这种不寒而栗的感觉中说出的。

此时四凤进来，她下意识地一把拉住女儿的手，急切而决断地说：“孩子，你现在就跟我回家去。”她像是逃避瘟疫似的，恨不得立即带着四凤插翅飞去。

.....

周朴园突然来到客厅，就站在侍萍的背后。顷刻间她心乱如麻，她想头也不回地走出这间房子，但她又控制不住地想看看现在的周朴

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 源卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1980 年版，第 源页。

园。就在这种矛盾的心情中，她急速地躲到一边去了，并且背对着周朴园，她几乎屏住了呼吸，缓缓地半转身子。她看见了周朴园。她感到一阵微微的颤抖，周朴园那副冷峻的面孔，那让人捉摸不定的深邃的目光，使她觉得闷得透不过气来。当她挣扎了一下，转身要离去时，忽然听到周朴园吩咐仆人让大少爷陪克大夫上楼去给太太看病，多少年来思念儿子的感情又一下涌上心头，她决定在门边等着看周萍一眼。她等了片刻，忽然发现客厅里就她和周朴园，心里顿感不安。她怕万一周朴园认出了自己，怕再节外生枝，她赶紧拿起包袱，准备一走了之。她欲离去的心是急切的，然而脑子里积存的种种疑团——为什么把这些家具，特别是自己的照片堂堂正正地放在客厅里？难道他真的痛悔自己的罪过……这种复杂的心情，使她感到双腿越来越沉重，沉重得几乎迈不动步子了。又听到周朴园那样无限感慨地问起往事，她逐渐地被吸引了，使她一次又一次地欲走又停。直到周朴园提起“三十年前，在无锡有一件很出名的事情”，“无锡有一家姓梅的”，“梅家的一个年轻的小姐很贤惠，也很规矩。有一天夜里，忽然她投水死了”的时候，她心底的委屈和愤怒一下被激起，她要倾吐一腔苦水，她要说清楚自己对他一无所求。^①

从朱琳在创作实践的体会中，就可以看出：她之所以能够创造出符合鲁侍萍这一角色的情绪体验来，正是由于她努力做到在规定情境中去行动。正是由于这些行动使演员“触”及了舞台上的规定情境，也就诱发出了演员本人的真实的情绪体验。

有人认为“情绪记忆”是演员在表演时可以借助来创造出角色的情绪体验的一种手段。不错，“情绪记忆”作为演员在创造角色的情绪体验时的素材是有用的，运用自己在生活经历中体验过的相类似的情绪记忆，能够使自己感觉到角色的心情，能够使自己理解与把握到角色这时的情绪状态。但是，如果在真正表演这一段戏时，演员心中所想的只是自己过去的情绪的记忆，往往就很难真正地产生出真实的、准确的情绪体验来。

演员要想在表演时产生出角色的情绪体验，更应该重视的是“此时、此地”，在表演的同时不断地、深入地去寻找能够激发起自己情绪体验的刺激物。例如同台演员者的表演，包括同演者的形体动作幅度和力度、语言抑扬顿挫和表情的细微变化等等，排演和演出时导演和各艺术部门所营造出来的气氛，还有美术工作者、音响工作者、服装和化妆所创造出来的其他因素。演员

① 朱琳：《创作札记》，见《雷雨的舞台艺术》，中国戏剧出版社1980年版，第104—105页。

如果能够在表演时，在行动的过程中，真正地去接受所有这一切给予的刺激，实际上他也就是真正地“触”到了景，因而就有可能产生出与角色情绪体验相类似的“情”来了。

其次，演员还应该注意表现出角色情感的发展变化，并且使角色的情感有一条起伏跌宕的贯串线。因此，演员还要注意在创造角色的情绪体验时做到“情随境迁”和“情随意转”。

这就要求演员要在规定情境的发展变化中创造出角色情感的发展和变化；同时，还由于情感是现实对象与人的需要和活动动机之间所存在的关系的反映，所以演员还要从角色的思想发展变化中找到并创造出角色情感的发展变化。角色情感的发展变化一定是境（客观上的原因）和意（主观上的原因）两者相结合的产物。演员在体现角色和处理角色的情感发展变化时，就必须注意做到“境”与“意”这两个方面的结合。一方面在表演中时刻不忘把握住规定情境的发展变化，永远把自己置身于不断发展变化的规定情境之中，去接受它所给予的刺激，并随之而发展变化；另一方面又要牢牢地把握住角色的思想与行动发展的线索，展现出这一角色的具体的情感变化，使所创造出来的情绪体验，既随“境”迁，又随“意”转，两者真正地交织在一起。只有这样，才能真正做到演的是“情”，哭的是“戏”，通过其创造出来的角色的情绪体验完整地揭示出角色的人物形象的本质。

此外，演员表演中角色情感的创造的目的既然是为揭示出角色的人物形象的本质服务的，当然就应该具有表现的性质。一方面，演员在创造角色的情绪体验时应该是真正地“动情”，以达到“逼真”的状态；而另一方面，还必须是具有表现力的，才能够把演员所创造出来的角色的情绪体验诉诸观众，使观众也能受到感动。所以，演员在创造角色的情绪体验时，就必须要做到“情动于衷而形于外”。

应该明确，在谈到情感的表现力的问题时，首先要做到“情动于衷”，也就是说，真实的体验是表现力的内在根据，是感染力的基础。所以许多表演艺术家们都认为首先是“神贯而容动”，没有真实的体验而只是去表演情感的外部状态和标志，只能产生没有生命的形式主义。但是，另一方面，还应该认识到在体验的基础上，一定要重视情感的表现形式的准确、鲜明、生动和优美。因为“形开而神现”，任何真实的情绪体验只有通过具有表现力的形式才能够真正地展现出来。要做到“情动于衷而形于外”，从表现的角度上说，就要在演员真实的体验的基础上，调动起演员形体、表情、声音、语言各个方面的因素，才有可能把演员真挚的体验充分地表现出来。这些又都需要演员在平时加强锻炼才有可能达到。

其次，在角色情感的表现的问题上，还应该十分重视对技法问题的研究，

例如可以运用对比、渲染、反向表演等等手法。有时为了突出后面的悲，前面先去渲染喜；有时为了表现角色痛苦的心情，就可能从哭发展成为笑；而在表现极大的喜悦时，往往又可以流出眼泪来。除此之外，还一定要注意角色的情感发展的层次，特别是要选择最能展现角色的情感高潮的爆破点。在这种激情的瞬间，要最充分地把角色的情感宣泄出来。

但是，任何一种技法都必须服务于人物形象的创造，而不应该成为一种表现角色情绪体验的模式。所以演员千万不要成为技法的奴隶，而应该成为技法的主人，并且在细排的过程中不断地创造出新的技法来。

三、哲理思索与演员的评价意识

在创作中追求更多的思辨色彩，已经成为当代戏剧演出艺术中的一个比较显著的特征。这一方面是由于当代国内外的许多剧作，明显地有着哲理思辨的成分，许多导演也都有意识地追求演出所具有的思索品格；从另一个方面来看，现在有相当一部分观众，在观赏戏剧演出的时候，也开始把演出是否具有哲理思索的品格，作为一种审美上的要求。因此，在表演中更加鲜明、准确地揭示出剧本以及人物本身所蕴含的哲理，就成为摆在演员面前的一个课题。

事实上，在演员的表演创作中，剧本和人物形象的哲理的揭示，是和演员在表演上的评价意识分不开的。

演员在角色的创造中，不论是有意识的还是无意识的，总会在一定的程度上表现出自己对角色的评价，在情感上自觉或不自觉地流露出自己对所扮演的人物的行为和命运的态度。而所谓“评价意识”，就是演员在创作中有意识地、自觉地创造出对角色的评价，从而强化其哲理思辨的成分，进一步激发起观众对剧本中哲理的思索。从某种意义上说，评价意识也就是演员自身的主体意识在创作中的展现，是演员在对生活的认识与评价的基础上，结合对角色的分析和认识，展示出来的自己独特的对人物甚至是生活的思索和感悟。

评价意识并不是在当代戏剧演出中才出现的。因为从表演艺术创造的角度来看，任何一种表演流派（当然也包括斯坦尼斯拉夫斯基的心理现实主义的表演在内）的优秀演员在他的角色创作中，都会带着一种评价意识来进行创作。例如北京人民艺术剧院在排演《茶馆》一剧三个老人撒纸钱这一场戏时，开始是演得悲悲切切的，于是之就不满意这样的演法，他说“得闹起来……”。有的演员就认为这是王利发就要自杀前的一场戏，应该要以悲愤为主。于是之却说：“像王利发这样的人，一辈子胆小怕事，谁也不敢得罪，唯恐说错一句话。到他下决心要死时，忽然一切得到了解脱，他觉得什么都不用害怕了！他要把平日憋在肚子里的话一下子都吐出来，还想对这个欺压人的旧

社会开一个大大的玩笑，因此他才叫常四爷撒纸钱。”^①三个老人在近乎玩笑地撒纸钱为自己送葬这场戏，从此就成为《茶馆》一剧中的一个经典场面，观众们看到在他们带着苦涩的笑声喊叫着“一百二十吊……”时纷纷扬扬落下的纸钱，不能不感到一种震撼的力量，不能不引起深深的思索。于是之说的那段话，实际上就是演员的一种评价意识。而在写实主义的表演中，这种评价意识往往主要是通过通过对角色的行动方式的选择反映出来。

但是，在当代的戏剧演出中，由于演出的哲理思辨色彩的增加，评价意识的问题也就开始突现了出来。同时，由于不同的戏剧观念，不同的剧作和不同的导演对演出在处理上的不同，这种评价意识在创作中的地位、作用、性质和体现的方式以及展现的程度就会有所不同。

《狗儿爷涅槃》就是一个充满哲理的剧目。它引发出观众对时代、历史以及对人们的生存状态进行深入的思索，而剧中的主人公狗儿爷这一人物，更是一个引发观众从新的角度去思考的人物。林连昆在创造这一角色时，由于对剧本所反映的生活的深刻认识与对这一不乏喜剧色彩的人物的悲剧命运的真正感受，始终在真实地体验角色的内心生活的同时，又在评价着角色，评价着生活，在嘲讽着一个特定的时代里出现的那些谬误，同时也在揭露着狗儿爷这个人物身上的疮疤。例如剧本中写到合作化时期，狗儿爷分到的土地和解放后他买来的土地都要“归大堆儿”时有这样一段台词：

“你就擎好儿吧，傻老爷们，眨眼之间，咱就楼上楼下，电灯电话，喝牛奶，吃饼干……”

林连昆在念到这段台词时，一方面他是那样真挚地体验着狗儿爷在失去土地（包括他那要过上地主一样生活的理想的破灭）时的那种撕心裂肺的痛苦，真实地表现出了这个小生产者对土地的眷恋；另一方面他又在这段台词里以一种嘲讽的语调，念出了那个特定的时代里非常有特征的近似呓语般的语言，使观众立刻就感觉到了那个时代里出现的十分荒谬的现象。这时，在剧场中一个有意思的现象出现了：林连昆在表演时哭了，他真实地刻画出了人物的内心体验；但是，观众笑了，观众是由于看到了那个时代和狗儿爷这个人物的局限而笑了。

林连昆在这段戏里创造出了一种评价意识，但有意思的是当有人指出这一点时，林连昆自己并不承认，或者说他还没有意识到这个问题。这就说明评价意识的创造不仅仅只属于哪个表演流派或者是哪种表演风格，同时还说明它也

^① 郑榕：《生活和修养》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1987 年版，第 144 页。

不仅仅只是一个表演技术方法问题。评价意识的创造是和演员对一个角色的总体把握紧密地联系在一起的；同时它还和演员的世界观，演员对生活的认识与评价密切地联系在一起。林连昆在狗儿爷的表演创造中，由于他对所要反映的生活的熟悉和真切的感受，使他能够站在一个高点上去俯瞰他所要表现的生活与角色，因此，可以说他是在总体上有意识而在细部上无意识地创造出了这种评价意识，给予观众一种审美上的享受。

应该指出的是，在有一些戏剧演出中导演和演员是有意识地在表演上运用评价意识的创造来引发观众对生活的思考。

布莱希特的戏剧不仅充满着深刻的哲理，而且也要求导演和演员在创作中必须具有评价意识。布莱希特的“间离效果（或者说是陌生化效果）”运用，对演员来说，就可以成为创造出评价意识的一种手段。前面我们讲过的《伽利略传》中，庇尔拉明和伽利略的那一段戏，就表现出了演员的评价意识，从而揭示出了庇尔拉明这个人物成为教皇前后的变化，让观众从这种变化中看到，这不仅仅是由于人物的性格因素在起作用，而是一种社会的力量在左右着他的行为，从而产生一种对那种扭曲了人的社会因素的批判意识，使得这一段戏充满一种特有的魅力。

徐晓钟在谈到评价意识的创造时指出：在角色的创作中出现的评价意识，“有的是直接传递，有的是间接暗示”。这就存在着一个如何正确地处理第一自我与第二自我之间的关系问题。一般来说，在直接传递的“评价”中，往往第一自我（演员）的成分要强于第二自我（角色）的成分。例如在《桑树坪纪事》中，当月娃为了自己疯了的哥哥能够娶上媳妇，实际上是被卖了出去，临行之前村里的叔伯婶娘来哄劝她，要让她觉得这样做没有什么不对，甚至是天经地义的时候，演员们突然面向观众像京剧中打背躬似的做出了手势，并且嘴里无声地在嘟囔着什么。通过这种手势和嘟囔，直接表现出了人们的不满和一种让人难以平静的内心独白：“观众们，你们看，这里既有群众也有干部，有的还是党员，这些混账逻辑居然能被他们讲得振振有词，娓娓动听！”^①在这段戏里，评价意识可以说是以一种直接传递的方式表现出来的。演员在表演中几乎是从角色的规定情境中跳了出来，以第一自我（演员的名义）在向观众评价戏里所发生的事情。但如果仔细地去研究一下，它又是在挖掘着角色内心中最深层的东西，即角色内心中对这种状况的不满与愤慨，甚至还有着自己也参与到其中的揶揄和自嘲，这其中当然就有第二自我（角色）的存在，只不过这时它的成分要弱得多。

^① 徐晓钟：《在兼容和与结合中嬗变》，见《向“表现美学”拓宽的导演艺术》，中国戏剧出版社1982年版，第104页。

同样是在《桑树坪纪事》中，还有一种评价意识是运用“间接暗示”的方式表现出来的。例如福林在村民们的煽动和愚弄下，当众扒去他妻子青女的裤子后，完全不像他平时那种萎缩的样子，而是挺着胸脯，举着青女的裤子吼叫着：“我的婆姨！钱买下的！妹子换下的！”洋洋得意地走下去时，演员并没有直接地去展示自己的评价，而是按照人物的逻辑在行动着，但福林那洋洋自得的样子，就已经在向观众说出了许许多多的话。魏子这时的表演，应该说既是角色的，又不是角色的。由于他并没有完全脱离角色的行为逻辑，所以他是角色的，但另一方面，他又已经超越了这个具体的角色，运用他所选择的这个洋洋得意地挥舞着青女的裤子的行动，赋予了这个场面和这个角色更为深刻的内涵。此外，当所有场上的演员面对那象征着青女，或者说是象征着更多的、祖祖辈辈的中国妇女的塑像时，那一刹那的停顿，演员在感受到一种震撼之时，同样也就展现出一种评价意识，舞台上的静寂中几乎是出现了一种要撕裂人心的呐喊：看啊，发生在我们眼前的是多么不能令人容忍的对人的摧残啊！而为什么会有那么多人，在这样的摧残面前是那样的麻木不仁呢？在导演这样的处理和演员的表演面前，观众不可能不被震撼。

同样，在《桑树坪纪事》中，村长李金斗是个非常耐人寻味的形象，是一个在农村成长起来的基层干部，他在全剧中有三次抱头痛哭的场面。这三次抱头痛哭，演员在表演中一方面要深入到角色的内心生活中去，并且还要真实地生活于角色的规定情境之中并真实地完成角色的行动；另一方面，从自己的内心里还要产生出一种评价似的内心独白，他指点观众去看清楚人物真正面貌。在这种间接的暗示中，第一自我与第二自我之间实际上保持着一种微妙的平衡。因为，作为角色创作者的演员在真实地创造出人物的内在心理生活和外部体现的方式时，不可能不产生出与角色类似的情绪体验；与此同时，作为艺术家的演员则又还要在对角色的评价中感受、体验并表现出自己的情绪体验。因此，在表演中也就出现了第一自我与第二自我既有统一，又有矛盾；演员与角色，既有共鸣，又有间离的一种状态。演员对角色的评价意识往往就在这种矛盾和统一、共鸣和间离之中产生出来了。

评价意识从总体上说是关于演员在角色的创作中如何认识与了解“情”与“理”的关系问题。中国戏曲表演中有一条艺诀：“戏无情不动人，戏无理不服人。”在任何一出戏剧演出中“情”与“理”都应该是不可或缺的，并且是紧密地结合在一起的。评价意识的提出，不是要求演员在创作中不要“情”或者是削弱“情”，而是要求演员在创作中向“理”作一点倾斜。其实，一个演员在角色的创作中具不具有评价意识本身就离不开一个“情”字，因为评价意识首先是来自于演员对生活、对自己所要扮演的角色要有一种真诚和炽热的感情。如果一个演员对他所要反映的生活完全是冷漠的和无动于衷的，他怎

么可能在思想里萌生出那种引发别人也去思索的评价意识呢？从某种意义上说，评价意识是演员创作中激动之后的思索，而决不是冷冰冰的说教。

在具体的创作中，演员一方面在创造着角色的形象，作为剧中人而存在；另一方面，他还必须记住他作为一个艺术家，同时也在评价着他所要反映的生活，就像徐晓钟所说的是“自己扮演的人物进行理性评价的中介”。在表演中评价意识是允许以不同的方式来展现的，可以是“理寓于情”，也可以是“超越于情”，可以在“共鸣”中产生，也可以在“间离”中出现。

四、运用形体与语言来体现角色

形体与语言是演员创造角色时从外部体现人物的两大支柱。演员在体现角色时，角色的内心生活和情感只能通过形体与语言这两方面的手段才能够展现出来。

演员在运用形体与语言去体现角色时，应该注意两方面的问题。一个是角色的人物形象的总体方面的形象塑造的问题；另一个是具体的人物的思想情感的揭示的问题。

（一）形体方面

从形体方面来说，任何一个人物都会有他自己特有的形体方面的特征。

由于每个人物的出身、年龄、职业、经历等等不同，都会形成自己特有的性格，而这种性格特征，自然而然地会在人物的形体特征上反映出来，反映在人物的体态、步态、手势、习惯性的动作以及动作的节奏和频率等方面。例如一个总是在大海上以捕鱼为业的渔民，他站立时往往总是把两只脚分得比常人宽一些，这是因为他老在风浪中行船而养成的习惯。一个受过严格的军事训练，当了多年兵的人，他走路来身体总是比较挺拔，步速也往往比常人要快一些。一个芭蕾舞演员走路时，常常都有一点外八字，这是因为长年练功的结果。而一个长年运煤送煤的工人，他洗脸时总是非常注意要洗一洗鼻翼两边的鼻翼沟。所以，演员在体现角色时，自然应该创造出具有角色性格特点的人物的形体特征来。

另一方面，即使是同一个角色，由于年龄或经历上的变化，也会出现不同的形体动作。《地质师》一剧中的每一个角色在年龄上都有很大的跨度，他们都要从四十多岁演到七十多岁。演员在进行角色的创造时，就不能不去考虑由于年龄的变化角色在形体上发生的变化。此外，像在《桃花扇》中，李香君原来是一个年轻美貌、婀娜多姿，并且心存大义的青楼名妓，但是，在民族危难之时，她经历种种折磨，最后寄身于尼庵，这些都必然会在人物的形体上留下痕迹，因此演员就不能不在体现角色时，把角色的这些形体方面特征的变化创造出来。

实际上，在演员进行角色的创造，特别是在体现一个角色时，形体方面的这些特征的创造，同时也就会影响到对自己所要创造的角色感觉。

斯坦尼斯拉夫斯基在他所著的《演员自我修养》第二部中曾经举过这样一个例子，他说：

记得我们大家都认识的那个英国人吗？他上唇很短，门牙长而且暴出来。现在你们就装一装短嘴唇和暴牙齿吧。

“这怎么装呢？”我试着照托尔佐夫所说的去做。

“怎么装吗？简单得很！”阿尔卡其·尼古拉耶维奇回答着，同时从口袋里拿出一条手帕，揩干了他的上牙床和上唇的里面。当他好像正在用手帕去揩嘴唇的时候，他已经悄悄把上唇掀起，所以他刚把手从嘴边放下，我们就真的看到了暴牙齿和短嘴唇，上唇掀起后之所以能维持住，是因为它和牙齿上方的干牙床粘在一起了。

这种外形把戏使我们认不出我们所熟知的阿尔卡其·尼古拉耶维奇了。站在我们面前的好像就真是他所说起的那个英国人了。我们似乎觉得阿尔卡其·尼古拉耶维奇身上的一切，跟着这种愚蠢的短嘴唇和暴牙齿一起，都改变了。他的发音，他的声音，他的面容，他的眼睛，甚至他的一切举止、步态和他的手脚都变了样子。不仅如此，连他的心理状态和灵魂好像都变质了。然而阿尔卡其·尼古拉耶维奇在内心方面并没有做任何调节。过了几秒钟，他停止了这种掀嘴唇的把戏，继续照他本来的样子来说话。

他在做掀嘴唇的把戏的同时，不知为什么他的身体、手、脚、脖子、眼睛，甚至于声音都自然而然有了某种改变，而且取得了和短嘴唇、暴牙齿相适应的形体特征，而这一点，他自己似乎也没有料想到。^①

这说明，演员在角色的创造中，某一方面的形体特征的变化，就可能创造出一个人物形象来。

在表演上，演员所创造出来的这种角色形体方面的特征，可以称之为角色的形体自我感觉。这种角色的形体自我感觉，也就构成了角色的外部性格特征。

演员在体现角色时，首先，要根据自己的角色分析与构思，创造出角色的形体自我感觉来。在创造角色的形体自我感觉时，演员一定要从人物的性格

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1954 年版，第 104 页。

出发去发掘人物外部形体活动特征。也就是说，要注意去选择形体活动的样式。许多著名的、有经验的演员，都非常注意不放过从行、走、坐、卧这些形体活动中去找到自己所要扮演的角色的特征。例如宫子丕在《霓虹灯下的哨兵》中扮演连长，在指挥战士们唱歌时，他握着两个拳头在头上拧着麻花地打拍子，就既具有典型的部队特色又十分突出了人物的个性，使观众为他的这种创造所折服。而童超在《茶馆》中扮演庞太监时，说到这个人物的形体的特点是“我有意把庞太监的年龄加大一些（剧本规定四十多岁，我改为六十多岁）。一则是想使没见过太监的青年更能从直觉上感受到他和康顺子的丑、美对比；再则是年龄越大的老太监越像老太太……我从生活中观察到的老太监是双肩下垂，胸部塌陷，由于膝关节不灵走起路来腿发直，满脚掌落地，足心和足趾有些紧张。”^①这样一来演员也就从把握角色的形体造型进而捕捉到了人物的自我感觉，从而使这一人物非常鲜明地展现在观众的面前。

一个优秀的演员，总是努力去追求创造出具有鲜明的性格特征的人物形象，所以他就一定要努力去创造出角色的外部的形体特征来，这应该是成为演员的一种有意识的追求。这种有意识的追求，实际上是演员自己对自己的创造能力的一种挑战。因为演员要想在舞台上使自己的体态、站姿、步态、手势、眼神、习惯动作以及动作的节奏与频率等，从形体上创造出具有鲜明的人物形象特征来，就意味着要按照角色的要求对自己的形体做出必要的调整。这种调整不仅是要精心地去进行设计，并且还要经过反复的、艰苦的练习，最终使演员所创造出来的一切都能在表演时达到下意识的程度，不会流露出造作的痕迹来。只有在形体上做到既是角色的，但是又不露出一丁点痕迹，人物形象才会具有它自己的魅力。

要想做到这一点，当然是要建立在对外部性格特征进行分析与构思的基础上，还应该从生活观察与积累的基础上建立起人物的“心象”。演员如果在准备角色的阶段根本没有创造出“心象”来，那么在体现角色时也就不会有什么角色的外部形象特征。但是，即使有了“心象”，要想在体现角色时使“心象”能够真正成为形象，除了要认真地去进行揣摩之外，根本的一条就是“练”。演员只有在反复的练习中才能够真正地把握住角色的形体的主要特征和外部形体的自我感觉。

其次，演员体现角色时，在掌握了角色形体的主要特征和外部形体的自我感觉的情况下，还应该注意形体行动的选择。这种选择要能够使演员通过其所选择的形体行动，做到既能揭示出角色的心理行动，同时又能够突出角色的性

^① 童超：《庞太监创作过程追记》，见《茶馆的舞台艺术》，中国戏剧出版社1982年版，第104页。

格色彩。

胡宗温在北京人民艺术剧院复排《茶馆》时，扮演康顺子这一角色。这个角色的第一次上场就是她在茶馆里被卖给庞太监的那场戏。她在谈到自己的创作体会时说：“因为十多年不演《茶馆》了，所以对康顺子的戏，有些地方都忘了。后来同场演员牛星丽（扮演康六）忆起当年导演的要求：康六拉着顺子的手先进茶馆，让观众只看见顺子被父亲拉着的右臂，然后顺子很快又将右臂缩回去，也就是只见其臂不见其人。待刘麻子问康六：‘人呢？’康六回头一看门外，顺子才出现在观众眼前。开始我是按照这个提示排下去。回去以后，我越想越是感到这个形体动作耐人寻味，引人深思。导演为什么让观众先‘只见其臂，不见其人’呢？这真是给予演员极大的创造天地！顺子是多么不愿意而又无可奈何地跨进了这个无底深渊啊！这个形体动作不仅体现了顺子此时此地的心情，而且把一系列背景的思想、情感、心理状态、整个生活都带了出来。我也就是在这个形体动作的启发下进入创造的。”这以后，胡宗温又从生活出发，认真地分析了角色的性格特征与心理活动，在排演中探索出了如何在这场戏里更多地利用形体来说话。她说：

在理解与把握到了顺子的思想、情感和心理状况之后，又如何把它表现出来呢？

我处理上场时，先露出一只被父亲拉着的手臂，然后在门口只出现半个身子，头低下，身体无力地靠在门框上，把一条发辫耷拉在胸前。这个形体形象的心理依据是：她不愿进来但又不能不进来。一路上的悲痛、饥饿、身体极度虚弱，不靠在门框上就支持不住自己的身体。这样上场给观众的第一个印象，既完成了剧本和导演要求的艺术效果，又掩饰了自己形体的不利条件。

戏继续演下去。由于靠在门上的一个短暂停顿，也就为后面的动作提供了基础。当刘麻子要把我推到庞太监面前时，我躲着刘麻子，我又选了一个侧身的动作走向父亲，接着刘麻子又让我给庞太监跪下叩头时，我又是一个横侧面。顺子此时既是怯生生地不敢看，又是不能不让人看，被逼迫得痛苦万分。这样，趁此时才给观众一个机会来看清顺子的脸面——一个被侮辱被损害的幼女形象。这时我才把头和面部第一次正面向观众，但身体仍然是横侧着。由于选择了比较合适的形体动作，进一步体现了激动和委屈胆怯的心情。^①

^① 胡宗温：《用形体说话》，见《茶馆的舞台艺术》，中国戏剧出版社1982年版，第105页。

从上面所举的例子中可以看出，任何一个形体行动的选择都一定要考虑到角色的性格特征和心理状态。

第三，演员除了要注意角色的形体行动的选择与角色的性格特征之间的关系之外，在体现角色时还应该努力去运用形体行动创造出人物在特定的情境中的内在思想与情感。这也就是说，演员在形体行动的选择中，一定要尽可能地寻找到最能够表现出角色的思想情感的形体行动的方式。

在表演创作中，当演员体现角色时，手势是在形体动作中不容忽视的一种重要手段。哥格兰曾经指出过手势在演员表演中的重要作用，认为演员不要把自己的双手揣在裤兜里。演员在进行细排时，应该尽可能探索与寻找出最有表现力的手势，并利用它来更好地体现角色。

手势在体现角色时既具有作为独立形体行动的功能，同时也具有在言语行动中起辅助作用的功能。

手势在体现角色时作为独立的形体行动时，当然会有许多手势是与角色的日常生活、劳动有关，如倒水、提物、点火、抽烟、洗衣、做饭等等，这些形体动作在体现角色时当然是必不可少的。但是，从表演上来说，手势更应该与角色的心理行动有机地结合在一起。例如，当你要驱赶一个人出去时，要求一个人走到你跟前来时，或者是请一个人坐下来时，你要威胁一个人时，诅咒一个人时，甚至当你在思考时等等，都可以运用手势独立地完成这些行动。如果演员手势运用得当，它往往可以具有非常鲜明的表现力。假如你蔑视一个人，你要让他走到你跟前来，就只用食指勾一勾，这就不仅完成了你的心理行动，而且会使人感觉到你根本就不把他放在眼里，充满了瞧不起对手的感觉。

在运用手势独立地去完成形体行动时，同样也应该像前面所说的那样，在手势的选择上一定要注意去揭示出人物的性格，去展现出人物在某个特定情境中的思想情感。

当演员主要是运用言语行动时，手势还具有辅助的作用。例如，当你向一个人要钱时，往往可能会同时用拇指与食指和中指捻一捻，来辅助你所说出的话。有时，当你用语言去描绘一个事物时，也常常会用手势来帮助你，使你的描绘更加形象化。

当演员运用手势来辅助言语行动时，一定要注意精心选择，并且要做到相互配合与言语行动成为一个整体。哥格兰说：“形体、声音、手势全部要结合成一个完美的整体。”^① 俄罗斯戏剧教育家沃尔康斯基曾经指出：“如果正确的手势能加强语言的作用，那错误的手势就会削弱它了，可见，任何手势没有也

^① [法] 哥格兰：《演员的艺术》，见中央戏剧学院编《西欧、俄罗斯名家论演技》上册，1980年版，第29页。

比错误的手势要好，——精读一遍剧本，胜过拙劣的演出。”因此，在运用手势来辅助言语行动时，他认为：“手势在表达思想时总是先于语言，正如闪电先于雷鸣那样，视觉总是先于听觉。”^①

这些意见，都说明在运用手势来辅助语言时，尽管手势可以起一定的描绘作用，但它不应该只是作为语言的图解，不是随着语言在那里比划，当说到你时就用手去指对方，说到我时就用手来指自己；说到天时就用手指向天空，说到地时就用手去指地下。这样的手势，实际上是毫无意义的。即使是辅助语言表达的手势，也要充满行动性，是在完成与语言相同的行动中取得一致。例如角色要说的台词是：“你别哭了！”要是根据规定情境角色是真心诚意地去安慰自己的亲人，他也许就可能先用手去抚摸他所要安慰的人的肩膀或头发；如果是要制止一个无理取闹的人，他也许就会在说出这句话之前先狠狠地拍一下桌子；如果是夫妻争吵，妻子受了委屈，丈夫在作了让步之后，妻子还得理不让人，没完没了地在那儿哭，他就可能双手作揖，然后才说出“你别哭了”这句话。这样一些手势不是去图解“你别哭了”这句话，而是行动的一个组成部分。只有这样的手势，才是真正地起到辅助言语行动的作用。

除此之外，手势还可以用来作为情感的外部表现的一种手段。这对演员来说既是重要的，但又是十分困难的。最简单的如人们在愤怒时往往是握紧了拳头；在心烦意乱时，就可能用一只手去捏另一只手的关节，弄得“吧吧”作响；而在蹉跎不安时，就可能会用几个手指头在那儿敲击着什么东西；只对人伸出一个小拇指，就可以表达出你对对手的蔑视的情感，等等。事实上，在演员的表演中，应该说每一个手势都有着表达情感的成分。就拿一个招手的手势来说，如果演员琢磨一下的话，它就可以有着多种多样的变化，因此，也就可以表达出许许多多不同的情感来。如果演员还注意到手势与道具的结合，与自己身体其他部位的结合，那就可以表达出无穷无尽的情感来。因此，演员一定要能够意识到自己的手，不光是可以去干事，而且它还会说话，会传达出许多甚至是用语言也无法表达出来的十分细腻的情感来。

演员在表演时不能忽视表情的作用。演员的面部表情是由五官总体的组合来表现的。但是，真正统领着表情的则是眼睛，所以，眼睛在表情中是起着最主要的作用的。

人们常说：“眼睛是心灵的窗户。”或者说：“眼是心之苗。”这都说明眼睛不仅在表情中起着重要的作用，更为重要的是眼睛总是与传达人的隐秘的内心世界联系在一起的。但是，必须指出，这里所说的眼睛，已经不是指人的生

^① [俄] 沃尔康斯基：《舞台上的人》，见《俄罗斯名家论演技》，中国戏剧出版社 1983 年版，第 55 页。

理意义上的眼睛了。如果准确地说，它是指和人的性格与气质联系在一起的眼神了。

事实上，在生活中往往是可以透过一个人的眼神看到他的性格和气质。就像有时人们常常会针对某个人说：“一瞧那个人的眼神，就觉得他不是个好人！”或者说：“从他的眼神里就看出这个人心地很纯洁，很善良”等等。

演员在进行角色的创造时，同样也应该去考虑运用眼神来刻画角色的性格。因为从眼神中往往可以一下子就展现出角色的神韵和风采。例如狄辛在北京人民艺术剧院演出的《雷雨》一剧中扮演蓢漪时，就“想到她那炽热的眼睛，只有她的眼睛才时时透出忧愤和热情的目光”。狄辛就是从这里开始去“寻找与感觉人物的这种精神状态”。

在表演中，眼睛的运用虽然很重要，但是一定要注意它不是孤立的，因此也就不能直接地去用眼神来表现人物的性格。演员一定要在把握住角色的眼神基调的基础上，做到把眼神的运用与人物的行动紧密地结合起来。如果完全脱离了人物的行动，那么眼神也就会成为人物形象的一种图解，很难起到深刻地揭示出人物的内心世界的作用。只有把眼睛的运用与人物的行动结合在一起时，眼神就不仅是在传达一种感觉，而完全可能成为非常有力的语言。你就可以用眼睛去请求、责备、拒绝、诉苦、申斥、嘲笑等等。如果与人物的性格和规定情境结合在一起，那么，就有可能创造出十分鲜明生动的眼神来。

在形体方面，除了前面所说的之外，由于许多剧本与导演常常运用表现的手段来揭示角色的内心生活，经常会利用舞蹈和形体的一些特殊技能，例如《桑树坪纪事》中围猎的场面中，演员就要运用狮子舞的技巧来表现牛的挣扎，同时还要运用非常有控制力的慢动作来表现人们对牛的围猎。这就需要演员在形体表现上能够掌握更多的技能，以适应不同演出的要求。此外，还有一些反映战斗生活的剧目，也许就需要演员具有较好的摔、打、扑、跌、使枪弄剑等特殊的形体技巧，这些技巧的运用和戏剧情节的发展有着相当密切的联系，并且和展现人物也有着不可分割的关系。有时，一些导演往往会因为演员在形体方面缺乏必要的功夫，而不得不改变自己某一段戏的构思，这不能不说是一种遗憾。所以，演员平时在这些方面的形体技巧上也应该是有所掌握。最起码的是演员对武术、搏击和一些有关的体育运动等方面的技巧有所涉猎，在感觉上不至于露怯。

总之，在角色的体现过程中，运用形体来体现角色自然有多种多样的手段和方式，但是，演员首先应该认识到任何手段与方式的目的是为了揭示出人物的内在的“人的精神生活”。此外，演员还必须注意，决不是说形体上的动作运用得越多越好。恰恰相反，演员在运用形体表现人物的心理活动时，一定要注意一个原则，那就是：“少一点，好一点。”正像沃尔康斯基所说的那样，

“任何手势没有也比错误的手势要好”，没有意义的形体活动多了，不仅不能体现出人物的内心生活，反而会干扰和破坏人物的心理生活的表达。演员在形体方面的创造，应该是经过一个由少到多，由多到少，由少到好的过程。这也就是说，在开始进行人物的创造时，演员要去设想许多种处理方案，并且从这些处理方案中反复地进行选择，然后找到最能够表现角色的心理生活的一种方案，最后在这种方案的基础上精心地加工，使之能够达到最为准确、最为鲜明、最为生动地表现出人物的内心活动。

如果从观众接受的角度来看，“少一点，好一点”，就意味着演员应该相信观众，在创造中要考虑到给观众留下一个想像的余地。演员在表演创作中，有时要实，但有时则要“虚”，要像中国国画中留白一样，留给观众想像的空间。而这种“少”，在观众的想像中就变成了多。如果演员总是想着把一切都塞得满满的，结果往往是观众觉得很不能满足。嘉宝在《瑞典女皇》一剧最后一个镜头中毫无表情地注视着远方，观众看了以后都感到她演得非常精彩，就是因为观众都用自己的想像去推理了演员的“少”。但是，这一个镜头中的“少”，或者甚至可以说是“无”，是和演员在前面精彩的创造联系在一起的，如果前面演员的表演毫无可取之处，那么，最后这一个镜头不管是“多”是“少”，都不会给观众留下什么印象来的。一个优秀的演员的创作，永远不应该只是向观众去说明什么，而是要能够引起观众的联想。演员在创造角色的形体生活时，同样应该努力掌握与运用这样一个原则。

（二）语言方面

从语言方面来说，在表演创作中，语言在体现人物的性格、思想、情感等方面起着主要的作用。

在表演中，演员在运用语言来体现角色时，要注意对角色的语言特征总体上的把握。语言是表达思想的工具，但是，在生活中，由于人们性格的不同，每个人在说话时都有着自己的特点：有的人声高嗓大；有的人低声细语；有的人说话快，字如连珠；有的人说话慢条斯理；有的人说起话来抑扬顿挫有致；有的人说起话来呆板僵硬；有的人说话善于遣词造句；有的人则只能平铺直叙；有的人说起话来绘声绘色；有的人说话平淡乏味；有的人说话逻辑严谨；有的人说话就语无伦次……总之，每个人的说话都会有他自己语言上的特征，而这些特征又会反映出这个人物的性格特点。

一个好的剧本，作者在塑造人物时，一定会在人物的语言上下功夫，把语言作为塑造人物形象的一个重要手段。像《茶馆》中的王利发、秦二爷、常四爷、松二爷和刘麻子等角色的语言，就可以看出他们之间有着鲜明的区别，从而展现出一个个性格完全不同的人物。

演员在体现角色时，就应该首先要从剧本中去捕捉到角色语言最主要的

特征。

语言特征的捕捉和演员对角色性格的理解分不开，同时也和演员对角色的构思分不开。当演员在建立起角色的“心象”时，就应该在自己心里听到角色是怎样在说话。

王尚信谈到自己在《高山上的花环》扮演雷军长这一角色的创作体会时，先谈了他对角色性格等的分析与认识，而在想到如何去体现角色时，他说：“首先，我把所有有关角色的台词进行了分析，我要理解每场戏里的语言含意。我反复读台词，找到人物语言特色，还要处理好在关键时刻的语言特点，甚至于在什么时候停顿和形体的适应等等。经过反复练习，我感到雷军长的语言处理应当是：自信、果断、干脆、明确。指挥员的语言应当是要对方听清和听懂，没有多余的话，丝毫不含糊而富有表现力。”^①王尚信的体会，实际上说明了演员在准备体现角色时，就已经开始在自己的心中创造出了人物语言的特点。

在演员对角色做了深入细致的研究之后，去创造角色的语言特征时，有几个方面是应该特别加以注意的：

声音的运用

声音是语言的载体，任何一个人的语言总是要通过声音才能够传达出来。但是，每一个人的声音都不会完全是一样的，有的人声音明亮，有的人声音暗哑，有的人声音高亢，有的人声音低沉，有的人声音强壮，有的人声音虚弱。总之，是会有所区别的。演员在体现角色时，就要想到自己所扮演的角色说话时他的声音应该是什么样子的。

演员在考虑角色的声音时，当然要从角色的性格特征出发，尽可能地利用声音的特点来展现出角色的性格。这就需要演员在音色、音质、音量、音域以及声音的力度、强度等方面都要细致加以考虑。一般来说，演员在考虑角色的声音特点时，应该注意从角色的外形特征、气质、年龄、职业、经历等诸多方面去考虑。例如一个外型很魁梧、气质非常粗犷的角色，在声音处理上最好还是运用浑厚的中音，或者低音；而如果角色是一个形象比较英俊、比较洒脱的年轻人，那么运用高音就可能比低音较为合适一些。再如，角色如果是老年人，那么在声音上往往都会比较暗哑、苍老；而角色如果是青年人，他的声音就应该比较明亮，比较清纯。一个长期在野外工作，或者在嘈杂的环境中工作的人说话时的音量比起总是在室内或者非常安静的环境中工作的人音量要大一些。如果角色是长期从事领导工作或者担当军事指挥员的人，那么在声音的力度上就一定比较强；而如果角色是个一辈子闲散无为的人，他的声音就往

^① 王尚信：《我演雷军长》，见《电视剧的足迹》，中国文联出版公司1985年版，第140页。

往缺乏力度。因此演员在体现一个角色时，就应该根据角色的方方面面去考究究竟用什么样的音色，是高音、中音还是低音为好；在音质上是明亮、是清纯、是浑厚、是刚健、是苍劲、还是沙哑；在音量上是大还是小；在音域上是宽还是窄；在声音的力度上是强还是弱。如果演员在这些方面处理得当，就能够给观众一种声音与形象相一致的感觉。反之，则往往会使观众觉得很不舒服。

童超在扮演庞太监时就注意运用声音的特点来塑造这一人物。他说：“音色，当然是细声细气。声音‘化妆’对人物性格的作用在我院早有成功的先例。如叶子同志在《龙须沟》里扮演丁四嫂便是。我在扮演《骆驼祥子》中的二强子时，也做过这种实验。”^①这说明一些优秀的演员都非常注意运用声音塑造人物形象。

声音除了可以用来塑造人物的总体形象特征之外，在表现角色的具体感觉和心情时也有重要的作用。例如在生活中，一个声音非常明亮的人，当他处于一种疲劳的状态时，他的声音也可能变得沙哑了；一个声音高亢的人，当他遇到不幸的时刻，他的声音就可能变得十分低沉；一个声音力度并不很强的人，但在异常愤怒的时刻，也可能增强了声音的力度。在表演中，同样也是如此。声音的运用，一定也要考虑到角色当时的生理上、心理上和情感上的状态，让声音真正为揭示角色的思想情感服务。

圆说话的习圆惯

在生活中，每一个人说话时都会有自己的习惯。这种习惯往往可以显示出一个人的性格特征来。在表演中，要想运用语言来刻画人物，同样要注意创造出角色在说话时的习惯。

说话的习惯，一般来说主要表现在说话时的速度节奏与语调的特点上。


如果一个人说话时速度比较缓慢，节奏比较平稳，往往显示出这个人性格是比较沉稳的；而一个人如果说起话来速度比较急促，节奏比较跳荡，那么他的性格就会显得比较活泼、比较热情。一个人说起话来语调上平淡无味，往往会使人觉得这个人性格比较呆板；而一个说起话来语调上总是在抑扬顿挫上做文章的人，则会给人一种油滑的感觉。

演员在体现角色时，就要有意识地运用语言的速度节奏和语调特点来塑造角色的性格特征。例如鲍国安在《三国演义》中扮演曹操时，在语言的速度和节奏上是疾徐有致，但基本上是比较缓慢，比较沉稳，而在语调上则是在抑扬顿挫中包含着一定的力度，透露出一种让人必须服从的威严，使观众感觉到

^① 童超：《庞太监创作过程追记》，见《茶馆的舞台艺术》，中国戏剧出版社1982年版，第104页。

他是一个有思想、有抱负，但又非常工于心计的人，还可以看出他是一个有高深的文化修养和在政治、军事斗争中经历过风风雨雨，能够驾驭风云变化的政治家、军事家。在欣赏鲍国安的表演时，即使是闭上眼睛只听他的台词，同样也可以感觉到曹操这个人物的性格特征，并感到是一种艺术上的享受。

语言的速度节奏和语调在表现角色的具体思想情感变化时同样也有着重要的作用。例如一般来说，在心情沉重时说话的速度就会放慢，节奏也就会比较沉滞，语调上就会凝重一些；反之，当一个人兴高采烈时，语言的速度往往就会快速一些，而节奏也就会轻快一些，语调上必然也就会跳荡一些。

童超在排演《茶馆》时，经过一段排练，人物大体上有个模样了。一次老舍来看排戏，对他的戏基本上给予了肯定。但同时也提出了一个很重要的意见，说他演的太监过于“阳刚”，不够“阴柔”。童超说：“我反复研究产生这个问题的原因，开始认为是派头太厉害了，就从这方面收敛，孰不知‘阳刚’问题没有解决，人物的身份也不对了，和秦二爷斗嘴的戏动作性也不强了。后来想到可能是语调语气不对。于是找我院的女演员宋凤仪同志求教。因为她熟悉老北京大家庭的妇女的语言特点，也善于扮演柔弱声调的妇女，并且柔中有刚。我请她像扮演西太后那样读庞太监的台词。她很下了一番工夫，然后她念一句，我学一句，有的语调我实在学不来，就用简谱记下。如‘听说呀’这三个字，我总也念不成她那样，就谱成‘——’，先是机械地照念，逐渐加上感情，一遍又一遍，不知怎的，我的自我感觉和先前不同了。派头和语言的动作性不但没丢，反而显得那么阴阳怪气，尖酸刻薄，外柔内刚，特别有北京老太太跟人家斗气那种味。拿到排练场，得到导演和同志们一致的肯定。”^①从童超的创作经验中可以看出，语调在某种程度上对人物形象的塑造可以起决定性的作用。

但是，必须指出，无论是声音的运用还是角色说话习惯的创造，演员在注意一般规律的同时，更重要的是去发现特殊。因为在生活中人本身就是千差万别的，在角色的创造中，也应该去寻找这一个角色与另一个角色的区别。例如，一般来说老人说话时的声音比较低沉一些，说话的速度要缓慢一些，但这并不是说只要演老人，就要压低了声音，放慢了速度来说话，而是一定要从具体的角色出发，从角色所处的具体的情境出发。

演员要想真正地创造出具有性格特征的人物形象，还是要从生活中去发现那种千差万别。在戏剧舞台和影视屏幕上，我们看到的地下工作者，往往说起话来都是非常流利的，在实际生活中，当然有这样的人。但是，在生活中，有

① 童超：《庞太监创作过程追记》，见《茶馆的舞台艺术》，中国戏剧出版社1983年版，第104页。

一位长期从事地下工作的同志，他说起话来时总是慢条斯理，而且非常不流利，常常是一个词重复两三遍。原来他是在地下斗争的环境中，由于任何一个问题都要经过缜密的思考，以防一时不慎，说出了不应该说的话，所以就养成了这样一个习惯。结果敌人以为这个人连话都说不清楚，根本不可能是共产党。如果演员能够从生活中去发现这种特殊的、不一般的特点，人物形象就会更有魅力。否则，一定会出现模式化的声音和语言的处理，结果就会影响角色的体现。

运用语言去表达角色的思想情感

在体现角色时，除了前面所说的要从总体上去考虑在语言处理时如何表现出角色的性格特征之外，更重要的是应该通过语言去揭示出角色的具体思想情感。

在运用语言去揭示角色的思想情感时，语言首先应该是行动。这也就是说，语言应该是有一定的目的性的，是为了改变对象的思想情感才说出来的，而且一定要从剧本的台词中挖掘出潜台词来。这一点在前面论述语言行动时已经谈到了。但是怎样才能使语言行动生动呢？怎样才能使语言行动影响对手呢？怎样又才能表现出语言中的潜台词呢？从语言外部体现的角度来说，演员在处理台词时，可以运用顿歇、语调和重音这三张“王牌”。

顿歇可以分为逻辑顿歇与心理顿歇。

什么是逻辑顿歇呢？人在表达思想时，总要通过词与词组组成语句才行。而在说话时，顿歇则可以使人感觉到一个句子或者一个完整的段落是由哪一部分词或词组组成的。有一个笑话说：有人在某家做客时，恰逢下起了雨来。主人不想留客人住下，他就说：“下雨天留客。天留，我不留！”而客人想天已下雨，不便归去，于是接着主人的话说：“下雨天，留客天。留我不？留！”从这个笑话中，由于“天留我不留”这些词组的顿歇上的不同就出现了完全相反的意思。这种在意思上组成一个句子或者一个段落的顿歇，就称之为逻辑顿歇。

斯坦尼斯拉夫斯基举过这样一个例子。他说：“你们是否知道，一个人的命运，甚至于他的生命，就是以这些逻辑顿歇的不同摆法为转移的？举个例子，‘宽恕他不得把他流放到西伯利亚去。’在这句话还没有用逻辑顿歇加以划分以前，该怎样来理解这样一个命令呢？只有把这种顿歇摆上去以后，这句话的真正含意才可以明白。‘宽恕他——不得把他流放到西伯利亚去’或者‘宽恕他不得——把他流放到西伯利亚去’。前一种场合是赦免，后一种场合是流放。”^① 这就可以看出，在台词的处理上，逻辑顿歇起着表达清楚思想的

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 猿卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1954 年版，第 55 页。

重要作用。

逻辑顿歇在剧本中主要是体现在标点符号上。逗号、顿号、分号、句号等等，都起着逻辑顿歇的作用。所以演员在体现角色时，要想把台词说好，首先就要把一段台词的句读搞清楚，并说好它。如果演员在说台词时句读不分，甚至乱改句读，那么角色通过台词所要表达的思想就可能给搞得不清不白了。

然而，在剧本中往往会有些句子或者一个句子中的一个组成部分是比较长的，为了使观众能够更加清楚地理解自己所说出来的话的意思，或是为了换气的需要，在没有标点符号的地方也可能作出顿歇处理，在这种顿歇的处理时，演员一定要真正了解这句话或者这一个段落的意思，然后才能决定什么地方应该有顿歇，什么地方不应该有顿歇。例如在《地质师》一剧中，有一段洛明回忆他与卢敬和罗大生的友情的台词：“我怎么能忘呢……七七年冬天，我在油田试验区患了骨关节强直症，被抬到北京，许多人认为我再也站不起来了……是大生东奔西跑地给我联系医院，找那些权威中医给我开药方……还有你妈妈……难道一个人做了一点事，就可以忘记别人吗？”在这段话中像“我在油田试验区患了骨关节强直症，被抬到北京”和“是大生东奔西跑地给我联系医院，找那些权威中医给我开药方”，就是比较长的句子成分。这种情况下，演员是可以在没有标点符号的地方作出顿歇的处理的，完全可以把它处理成“我在油田试验区患了骨关节强直症，被抬到北京”，“是大生东奔西跑地给我联系医院，找那些权威中医给我开药方”。但是，如果处理成为“我在油田试验区患了骨关节强直症，被抬到北京”和“是大生东奔西跑地给我联系医院，找那些权威中医给我开药方”，这种顿歇实际上就破坏了这句话的逻辑了，因此，在思想上也就不清晰了，观众也就无法听明白你说的是什么。

逻辑顿歇处理得好，不仅可以使演员在说台词时在形式上显得严整，清楚易懂，同时还能够把思想内容表达得更为深刻。如果处理不当，那就会使语言显得混乱，当然也就根本不可能去深刻地表达思想内容了。

在语言的处理上，除了逻辑的顿歇之外，还可以运用心理的顿歇。

斯坦尼斯拉夫斯基指出：

逻辑的顿歇能机械地把语节和整个句子组织起来，从而帮助你来阐明它的意义；心理的顿歇则赋予这一段落、句子和语节以生命，力求表达出它们的潜台词。如果没有逻辑顿歇的语言是文理不通的，那么，没有心理顿歇的语言就是无生命的。

逻辑顿歇是消极的，形式的，无动作；心理顿歇总力求表达出它们的潜台词，是积极的，充满内容的。

逻辑的顿歇为智慧服务；心理的顿歇则是为情感服务。^①

在《地质师》第一场中，当卢敬问到洛明为什么现在才到家里来时，洛明说了这样一段话：“我想……下周一我们就要大学毕业分配了。也许从今后，我们在生活的大海里就要分湾自流了，从此天涯海角……”在这段戏的对话中，作者在“我想……下周一我们就要大学毕业分配了”这句本来不应该间断的话里，运用了“……”这样一个符号，实际上就是在提示演员在说这话时应该有心理上的顿歇。从逻辑上讲，“我想下周一我们就要大学毕业分配了”是一个完整的意思，但是，当洛明在回答卢敬的询问时，他是想向卢敬说他之所以来是为了要向她表达自己的情感。但由于他一时不知道应该如何来表达自己的情感，另一方面又怕刚一进门就莽莽撞撞地直接提出来，不知道卢敬会有什么想法，所以当他在说到“我想”之后停了一下，内心里充满着犹豫和斗争，而且在情感上也掀起了波澜。最后他还是不直接说明自己的来意，而是先从可能即将到来的离别说起，这才引出了他们俩都知道得清清楚楚的，像是废话一样的“下周一我们就要大学毕业分配了”。如果演员能够在作者所给予的“……”中，寻找到角色内心思想情感的内容，并且在语言的顿歇之中把它们都充分地展现出来，那么，这种顿歇就成为心理的顿歇，而且会使角色的语言在这种心理的顿歇中能表现出更大的魅力。

除了在剧本中作者用一些符号所提示的心理顿歇之外，演员还可以从角色所处的规定情境和角色的思想情感出发，在一些句子中运用心理的顿歇来表现角色的内在的情感体验。只要是处理得好，就像斯坦尼斯拉夫斯基所说的：

它是服从任何规则的，全部语法都要毫无例外地来服从它。在逻辑上和文法上仿佛是不能停顿的地方，心理顿歇可以大胆地作出这种停顿。举个例子，假定我们的剧院要到外国去作旅行演出。全体学生要一齐去，就只留下两个不去。你很焦急地问苏斯洛夫：“那两个不去呢？”苏斯洛夫回答道：“我和……（他运用心理顿歇来缓和即将给予的打击，或者，相反的，来加强愤懑的情绪）……和……你！”大家都知道，在连接词“和”后面是不允许有任何停顿的。然而心理顿歇毫不在意地打破了这个规则，非法地停顿了一下。非但如

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 猿卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1957 年版，第 5 页。

此，而且心理顿歇有权来代替逻辑顿歇，同时又并不破坏逻辑顿歇。^①

在语言中运用心理顿歇时，会产生一种短暂的沉默。在这种沉默中，实际上演员的心理活动还在延续着，因此，演员一定要在内心里非常充实才行。否则，就会给人以一种忘了词、出现事故的感觉。如果演员在这种沉默的瞬间里，内心是充实的、具体的，这时，沉默反而会比有声的语言具有更大的魅力，更能够感染观众。同时，当演员在运用心理顿歇时，还一定要注意利用其他手段，如“用眼睛、面部表情、放光、暗示、不易察觉的动作以及许多别的有意识和下意识的交流手段来代替话语”。因为“所有这些交流手段都能表明话语所无法表明的东西，在沉默中运用它们，往往比说话时更加紧张，更加细致，更有感染力。无言的交谈，其有趣有内容，有说服力，可以不下于谈话”。^②

语言处理上的第二张王牌就是语调。

语调可以说是语言的旋律，它主要表现在说话时音调的高、低、升、降、扬、抑和声音色彩的明、暗、圆、扁。

首先，语调与台词中的标点符号有着密切的关系。几乎每一种标点符号都有与它相应的语调。

在一个句子里，如果句子中间还有逗号的话，那么在说到逗号时，除了应该有一个十分短暂的逻辑顿歇之外，由于它还没有表达出一个完整的意思，希望让人们能够继续听完这句话，在语调上一般都是上扬的，不稳定的，只有在说到句号，一个意思已经完整地表达出来之后，语调才沉下来，给人一个结束了一句话的感觉。在生活中常常有这样的情况，当一个人说完了一句话时，他用的是上扬的语调，给人的感觉却是这句话好像还没有说完，继续等待着他往下说。例如如果一个人说：“我今天去王府井买了一双鞋。”其实他的话已经说完了，但如果他是用一种上扬的升调来结束这句话的话，就会给人一种还要往下说的感觉，会以为他下面也许会说出买这双鞋时发生了什么别的事情，或者这双鞋本身存在什么问题等等。有的演员说起台词来给人的感觉是句读不分，其中一个原因就是没有在语调上处理好升降的关系。如果在说一句话时不论是逗号还是句号一律都用升调，那就会使人觉得每一句话好像都没有说完；

① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 猿卷，郑雪莱译，中国电影出版社 员 员 员 年版，第 员 员 员 页。

② [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 猿卷，郑雪莱译，中国电影出版社 员 员 员 年版，第 员 员 员 页。

但如果在逗号的地方用的也是降调，那么一句话就会使人感觉像是好几句话，特别是在一句比较长的句子里，如果每个逗号都用降调，这就必然会使人觉得他说出的话好像都是单摆浮搁的，意思也就不会清楚了。

再如，在一个句子结束时如果是问号，那一定应该用上扬的升调来作结束。这样就会给人一种期待着对方回答的感觉。如果在一个句子中有几个顿号，那在几个顿号之间的词在语调处理上一般来说都要是等同的，给人一种平列的感觉。感叹号由于所表达的情感不同，在语调上可升可降，但它的声态应该是能够促使人产生同情、怜悯、赞成或者抗议。

由此可见，在每一个句子中，标点符号本身就要求有语调。但是演员在体现一个角色时，在语调的运用上，却不能仅仅是完成标点符号所提出的要求。他还应该通过语调去准确地揭示出角色内在的心理活动和情绪体验。

这首先就要把语言真正作为一种行动。就拿“你出去”这样非常简单的一句话，由于行动的不同，在语调和语气上就会出现不同的变化。驱逐和哀求在语调和语气上是绝对不会一样的，威胁和规劝也会产生完全不同的语调与语气。因此，演员如果要想真正地创造出丰富多彩的能够揭示出人物内在的心理活动的语调，就不能不首先把握住角色的行动。

演员在体现角色时，台词中语调的产生，除了与行动的关系之外，还和演员的情绪体验真实程度有着密切的关系。所谓“言必由衷”，即语言应该是发自内心，与演员的情绪体验紧密联系在一起。真实的情绪体验，往往会给台词增添非常微妙的情感色彩。如果演员不能够创造出角色真实的情绪体验，那么，无论演员如何去处理角色的台词，结果就会使得语调表面上听起来有板有眼，有腔有调，但却像是榨完了汁液的甘蔗一样，没有一点味道了。从另一方面来看，语调本身又会对演员的情绪体验产生影响。如果演员在表演中，真正抓住了角色某句话的准确语调，它可能引发出演员内心中相应的情绪体验来，在语言上的这种作用，还可以促使演员更深入地揭示出角色的情感变化。

此外，演员在体现角色的过程中，台词中准确语调的产生和同演者之间的交流是分不开的。演员在细排时，自己和同演者之间在形体与语言上都会有交流的机会。演员在此时，就既要去看对手在形体上（包括表情）的细微变化，也要学会去听同演者的台词。在从同演者的形体和台词中感受到同演者行动的同时，还要能从同演者的形体动作与语言动作的语调、语气中接受相应的刺激，敏锐地捕捉住那些能够引起自己心理上产生感应的东西，并且能够在即兴适应中去说好自己的台词。在表演中，常常会有这样的情况，演员在自己准备台词时反复寻找不到的东西，比如语言的语调处理，但在和同演者一起演起戏来时，却自然而然地出现了，这就是由于演员接受了同演者刺激，下意识地反应所产生的结果。演员在和同演者一起演戏时，不管你自己事前做了多么

充分的准备，千万不要只是自顾自地去表演，而一定要从同演者那里去吸收尽可能多的刺激，在即兴适应中去创造。不要害怕原来的准备白费了功夫，那些准备会在这种即兴创作中为你把住一个最基本的方向。而此时、此地新鲜生动的即兴适应，则会创造出连自己也意想不到的充满生命力和表现力的东西来。同样，即使是在演出时，这种即兴适应也是必要的和不可缺少的，演员也应该努力注意从和同演者的语言交流中去获取新鲜的刺激，并在即兴适应中去创造出具有生命活力的语调来。

在体现角色时，语言运用上的第三张王牌就是重音。

关于重音，斯坦尼斯拉夫斯基指出：

重音——就像是食指，指出一个句子或一个语节中最主要的字眼！被打上重音的那个字包含着潜台词的灵魂，内在实质和主要因素。

.....

要去爱上它，.....重音——这是我们语言中的第三个要素，第三张王牌。^①

演员在说任何一句台词时，都一定要考虑到这句台词的重音在哪个词或者哪一个词组上。因为，重音总是和角色的行动及其所要表达思想联系在一起的。

在生活中，每个人说话时根据当时的情境、人物之间的关系以及说话的目的的不同，总是会在自己所说出来的话中自觉或不自觉地流露出他所要强调的字、词或词组。举一个非常简单的例子：有一个人从昆明出差回到北京，北京正好在刮风下雨。当谈起昆明的天气时，他在说到“昆明的天气很好”这句话时，自然而然地就会把重音放在“昆明”二字上；如果他去了昆明之后，觉得昆明除了天气不错之外，其他方面都不尽如人意，那么他在说这句话时就可能会把重音放在“天气”这个词上了；假如他想说的是昆明的天气不是一般的好，而是出乎他意料之外地好，那他就一定会强调那个“很”字，把它作为这个句子中的重音了。如果他说这句话是要反驳有人说昆明的天气不好的话，他就会把这句话的重音放在“好”字上了。从这个例子中可以看出，重音的变化，会使同样的一句话在行动与意思上出现多么大的区别。演员在处理角色的语言时当然也是如此。

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 猿卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1954 年版，第 144 页。

《雷雨》一剧中，鲁贵和四凤谈话时有这样一句话：“你是谁家的小姐呀？”这句话的意思是鲁贵知道了四凤和大少爷周萍的关系后，发现四凤对周萍充满了不切实际的幻想，觉得无论是从身份、地位上，还是从周萍过去与蘩漪的关系上，周萍都不可能真正地爱上四凤，只不过是和四凤玩玩。为了打消四凤的幻想，让她看清楚自己的身份是一个供人驱使的使唤丫头，所以演员在说这句话时的重音就应该放在“小姐”这个词上，以使四凤认清自己的身份，不要存非分之想。假如演员不把重音放在“小姐”这个词上，而放在了“你”字上，那么，这句话的意思就可能完全不一样了，它就可能让人感觉好像在好几个女孩子中，专门是想了解四凤是谁家的小姐了。如果是把重音放在“谁家”这个词组上，那就又成为似乎是要讯问四凤出身于哪个家庭了。

由此可见，重音是和角色语言行动的目的，和角色所要表达的思想有着非常密切的联系。如果一句台词的重音处理错误了，那就会使角色的行动产生偏差，甚至是错误，角色的思想也就不清楚了。因此，演员在说出台词之前，一定要先弄清楚这句话的语言行动是什么，角色主要想通过这句话表达什么样的意思。

演员在决定一句话中哪个字、词或词组应该是重音时，有一个方法就是根据剧情的要求，试着去找出在一句话中最不能没有的词。例如在《雷雨》中，当周萍对蘩漪说他为过去所做过的事后悔，对不起弟弟，对不起父亲时，蘩漪和周萍之间有这样两句对话：

蘩漪摇(沉沉地)但是你最对不起的人，你反而轻轻地忘了。

周萍 还有谁？

蘩漪 你最对不起的是我，是你曾经引诱过的后母！

在最后这句话里，蘩漪没想到周萍居然没有把自己放在心里，在他把自己引上了一条母亲不像母亲、情妇不像情妇的道上之后，又想不负责任地抛弃她。所以她要向周萍强调：他最对不起的人是“我”。因此这个重音自然就应该放在“我”字上面了。因为即使蘩漪什么也不说，只说“我”，同样可以表达出这个意思来，所以，这就应该是这句话的重音。由于这一重音的强调，也就突出了蘩漪所遭受的屈辱和内心里难以抑制的激愤之情。

在体现角色时，除了顿歇、语调和重音这三张王牌之外，演员在运用语言来体现角色的性格和内心生活时，还应该注意关于语言的速度节奏的处理。语言的速度节奏是指言语的快、慢、缓、急、强、弱、顿、挫等变化。

在生活中，不同性格的人会有不同的语言速度节奏；一个人在不同的情境当中也会出现不同的语言速度节奏。一个性格急躁的人在和人争吵时与一个性

格沉稳的人在和人争吵时语言的速度节奏就不会完全一样；而一个人在和人争吵时语言的速度节奏决不会和他与别人谈心时完全相同。

在表演中也是如此，语言的速度节奏是由人物的性格及其当时所处的特定情境，以及他的内在思想情感所决定的。《雷雨》第一幕中，当周朴园发现蘩漪并没有按照自己的要求把药喝了之后，他一开始是把心中的不满压了下来，以一种近乎是规劝的语气要蘩漪把药喝了。这时他的语速是缓慢的，但隐含着一定的力度。随着蘩漪一次又一次地拒绝把药喝下去，周朴园的心里对蘩漪的反抗也逐渐失去了忍耐，而变成了威逼，他的语言的节奏也就加快和增强了。这种速度节奏，既可以表现出人物的性格，同时也展现出人物此时此刻的心态。

语言的速度节奏，一方面可以体现出人物心理上的变化，同时又反过来影响着演员的情绪体验。当演员真正精确地掌握住了角色在某一时刻中语言的速度节奏时，往往就会促使演员产生相应的情绪体验。所以斯坦尼斯拉夫斯基说：“精确的言语节奏会有助于精确而有节奏的体验，反过来，体验的节奏也可以有助于精确的言语。”^①这就说明，语言的速度节奏与演员体现角色时的情绪体验有密切的关系。

在语言的处理上，气息的运用也是一个不可忽视的重要因素。

人在说话时，声音都离不开气息的支持。气息的状态有深、浅、虚、实、沉、稳、浮、躁等各种变化。

在生活中，由于人的生理状况和心理状况的不同，说话时的气息也会不同。一般来说，身体健壮的人，说起话来气就比较实，比较壮；而身体虚弱的人说起话来气息就会显得比较虚，比较弱。当一个人对自己所说的话充满信心时，他的气息往往就比较实，比较沉和比较稳；而如果他自己都对自己所说的话有所怀疑的话，那他的气息也就难免会比较虚和浮了。还有，人在高兴时的气息状态往往是比较浮、比较浅的；而在悲痛时气息状态就可能是比较深、比较沉的。在表演时，台词处理上同样要考虑根据人物的性格与说话时的心理状态来处理好气息的运用。特别是由于人的情绪状态如喜、怒、哀、惊等等都会在气息状态上反映出来，所以演员要仔细研究人在不同的情绪状态下气息活动的特点和规律，在表演中结合人物的情境与心态处理好说出每一句台词时的气息活动状态，这样才能更为准确、生动地表现出人物的情感变化来。

顿歇、重音、语调、节奏、气息都是处理角色的语言的外部技巧手段。它们之间有着十分密切的相互关系，例如顿歇、重音、气息都是构成语调的重要因素；有时顿歇和重音必须通过语调的变化来展示；气息和语言的节奏又是紧

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，郑雪莱译，中国电影出版社 1954 年版，第 104 页。

密地联系在一起。因此，运用这些外部技巧不是分割开来的，而要相互之间密切配合在一起，才能使说出来的台词变得有声有色，才能够真正地揭示出角色的内在的思想情感。

运用行动来塑造人物的性格是演员最基本的方法；真挚的情绪体验的创造是体现角色的内在基础；哲理思索与演员的评价意识可以更加深入地展现出角色的思想内涵；形体与语言是外化人物内在的思想情感的最主要的手段；演员在体现角色时，这些方面是缺一不可的。缺少了哪一个方面，也就谈不到什么体现了。细排中实际上就是通过在这些方面的不断探索与琢磨，使自己所扮演的角色逐渐地变得有血有肉起来。准确的分析，精巧的构思都只能是通过演员在具体体现角色时这些方面有机的结合才有可能表现出来。只有这些方面完美的结合，最终才有可能做到像斯坦尼斯拉夫斯基所说的：“我们的艺术的目的不仅在于创造角色的‘人的精神生活’，而且还在通过艺术的形式把这种生活表达出来。”^①最后在舞台上创造出真、善、美和谐统一的人物形象来。

有的导演在细排的过程中就不断地进行连排，有的导演则是在细排之后再几次连排，不论哪一种做法，都是为了剧组的全体成员对这出戏有一个整体的感觉。演员在连排中，同样也应该对人物不断地有一个总体的感觉与把握，通过连排在导演的指导下调整与修正自己的表演，把角色的行动线、思想线与情感线都捋顺，把握住角色的最高任务与贯串行动，调整每场戏的速度和节奏。这时，演员应该是已经基本上把“心象”转化为“形象”了，为在合成阶段创造出完整的舞台人物形象打下了基础。

第三节 摇 合 成 阶 段

合成阶段也可以称为彩排。它是在剧场中进行的，是把演出中的一切构成因素都结合在一起，把演员的表演和舞台各个艺术部门的创造融合在一个和谐的整体之中，创造出一个完整的表演艺术作品。

在合成阶段，演员将进一步和舞台各部门进行合作。实际上在整个排演过程中，演员与舞美设计、灯光、服装、化妆、道具、音响等部门的合作就已经开始了。例如，你可能在初排时就看过舞美设计的布景草图并提出过自己的意见；对自己所扮演的角色的服装、化妆和使用的道具谈过你自己的想法。而合成时，你已经脱下了代用的服装，穿上了真正为角色制作的服装，按照化妆设计的要求化好了妆，在制作好的布景中去进行创作了。在这种情况下，一方面

^① [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基：《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第 4 卷，林陵、史敏徒译，中国戏剧出版社 1983 年版，第 140 页。

可能会给予你许多新鲜的刺激，使你更进一步地感觉到人物、就像前面说到的童超在化妆时才最后感觉与把握到庞太监这个人物那样。同时，由于布景、灯光等营造出来的氛围，将会激起你一些新的创作想像和新的感受。另一方面，演员要适应这新的环境，对自己的表演做一些相应的调整。例如，舞台上的布景和排演场上代用的布景总会有不完全相同之处，因此要求演员在调度上要做一些变动和调整。再例如，音响的强弱变化与演员行动的配合，也因为舞台和排演场的不同而要求演员尽可能地加以适应。在这种情况下，演员一方面应该认真地去感受和体会舞台各部门的艺术家为你所创造出来的一切；另一方面尽可能按照导演的要求努力去适应新的创作环境，把自己的表演真正地融合到这个环境中去。如果发现有一些方面还不尽如人意，或者与自己的想法有抵触，演员当然有权利提出来。但是，一定要尊重舞台各部门的合作者。一般来说，不论是对哪个方面有意见，都应该先向导演反映，由导演来协调解决。

合成阶段的工作程序，一般先从舞台工作的装台与布光、对光开始，然后演员进入剧场与舞台各部门合成。在与舞台各部门的合成中，一方面是演员熟悉剧场与舞台的环境，如剧场的大小、音响设备的状况；另一方面还要让舞台各部门的创作与演员的表演紧密地结合在一起，如布景的迁换，灯光的变化，音响的起止、强弱等等，都要进行非常细致、准确的排练，以保证演出时各个方面都能够配合得十分默契，并产生应有的艺术效果。在这个过程中，既有艺术的成分，也有技术和事务的成分。有时为了一场戏结束时的切光，也许要反复许多遍；为了更快地迁换布景，也许会折腾好多回。演员在这种情况下，一方面要从与舞台各部门的配合中去思考与摸索如何更好地利用舞台各部门所创造出来的环境，使自己的角色创造更加完整；另一方面也要尽可能地帮助舞台各部门的工作，不要因为那些技术性的重复而表现出一种不耐烦的心情。因为所有这一切，都是为了能够创造出一个完整的演出。

合成过程的最后就是化妆彩排。这是完全按照演出要求所进行的排练，实际上已经是预演了。在化妆彩排中，演员就要在舞台各部门所创造出来的环境中，按照排演和合成时的要求，努力完整地创造出自己的角色。这时，由于舞台各部门的配合，往往会使演员感受到一些在排演室所感受不到的东西，使自己在角色的创作中，增添新的色彩，产生新的适应，在角色的创造上又进入到一个新的阶段。但另一方面，也许会发现自己在某些方面还不能适应剧场与舞台环境下的要求。特别是初次登台的学生，往往会发现自己在有些方面还不能适应大剧场的要求，如声音和语言问题、动作的表现力问题。这时，演员就要在导演的指导下，尽快地调整自己的状态，更准确、鲜明、生动地把自己的舞台人物形象创造出来。

合成阶段在化妆彩排数次后就结束了，面向观众的演出在此之后就开始

了。这应该说既是演员一个创作阶段的结束，完成了一个角色在排演中的创作任务；又是另一个阶段的开始，就是说要在观众的面前去进行创作——演出，这不仅要在观众面前最终完成角色的体现，同时在演出中还要不断地丰富与发展自己的创造。

第八章 演员与观众

在戏剧表演中，演员创造与观众欣赏是同步的。一般来说，演员是戏剧演出中的创作者，观众是戏剧演出中的欣赏者。但实际上，任何一出戏剧演出都是演员与观众的一次共同创作。

焦菊隐曾经非常强调地指出：“记住：舞台、观众席，平常是两家，其实是‘两个一半’；演戏的时候，它们就是一个统一的空间，是一个观众、演员‘共同创作’的神圣的空间！”^①

质朴戏剧（亦可称为贫困戏剧）的代表人物格罗托夫斯基把演员与观众的关系看成是戏剧演出的关键。这是由于在现代戏剧的演出中，许多演出已经不是把观众仅仅当作被动的欣赏者，而往往是当作不同程度的参与者。在这样的演出中，演员要和观众一起来共同创造一个演出。演员和观众这种关系的建立，有时是在剧场中所创造出来的环境造成的，例如格罗托夫斯基演出的《忠贞王子》，观众一走进剧场，就如同走进了一个斗兽场，他们坐在桶形的高台边上，向下俯视着演员的表演，这就不可避免地形成了一种特殊的观演关系，而演员在表演时就不能不根据这样一种观演关系来调整自己的表演。还有一些演出，观众甚至可以直接参与到演出中去。例如《挂在墙上的老月》，观众就可以参加到戏剧的行动中去，这样就更需要演员能够即兴地适应，以便能够引导观众参与到这一共同的创作中去。

即使是最传统的演出，应该说同样也存在着一个演员和观众共同进行创造的问题。

那么，演员应该怎样做才能够真正地和观众一起共同创造一个演出呢？

一方面，演员必须认识到观众是演员创造的最有力的支持者与鼓舞者。苏联导演波波夫说：“一出戏只有同观众见面以后，有了观众的直接参与，有了观众对戏的干预，它才能获得准确的味道，才能在思想艺术方面彻底完成。观众对演员的影响可以创造出奇迹。观众以他自己反应——屏息凝神的注视、叹息、哄堂的笑声或是观众席中几乎无法察觉的窸窣窸窣的声响——鼓舞着演员的情绪，给演员指出方向，于是演员产生出新的适应、新的色彩、新的重点、产生出他在一秒钟以前还没有想到和没有体会到的许多东西……演员没有观

^① 转引自《论民族化 提纲 诠释》，见《演员于是之》，北京十月文艺出版社 1986年版，第 108页。

众，就好像一架跑道上的飞机，它已经一切就绪，但是走起来却像汽车一样。而当观众涌进了剧场，演员就生出了双翼，凌空而起！”^①

因此，演员必须尊重观众，首先从他开始进行角色的创造时起，心中就应该有观众，他所做的一切都是为了观众。他应该是通过自己严肃认真创造出来的人物形象，尽可能地做到让观众看得清，听得真，能够理解，能够动情，能够获得审美享受。演员的创作既不应该是卖弄自己，也不是为了取悦观众。从某种意义上说，一次演出，实际上是演员和观众在一起作了一次关于人生的探讨。

其次，尊重观众，还表现在要相信观众上，演员在创作中，应该考虑调动起观众的创作想像，让观众参与到创作中来。因此，现代接受美学中所主张的“召唤结构”，在演员的表演中也应该受到应有的重视。

例如在现代接受美学提出的“召唤结构”中，主张重视“空白”，在表演创造中，有时也应该像中国画中的“留白”一样，在演员创造性的引导下，给观众留下想像的空间，使观众在欣赏戏剧演出的同时，还能够在接受的过程中得到一种创造的愉快。许多优秀的演员从来不把戏演得过满，总是给观众留有余地，使观众有可能参与到创作中去，使他们的审美期待能够得到满足。但是，在另一方面，还应该相信观众能够接受真正新的艺术创造，因此，演员在创造中还可以通过“否定”观众陈旧的、习以为常的观念而使观众获得新的艺术享受。这也就要求演员能够突破那些陈旧的、模式化的东西，在内容与形式上有新的创造。例如前面所提到的《宰·酝我们》中演员所表现的偷鸡与煮鸡的方式，还有《大雪地》中那种运用超长的停顿来表现人物的情感等，都可以说是对观众原有期待的一种否定，但却给予了观众一种审美愉悦。

再次，尊重观众还表现在要把观众当成是自己的老师。来到剧场的观众，有的可能是艺术上的专家、同行，这些人无疑会给你提出宝贵的意见。虽然大多数都是普通的观众，但即使是一个普通的观众，他也许不会从专业的角度来评论你的演出，但可能会从自己的人生体验中发掘出你在表演中并没有发现的感受来，更何况你如果演一个工人或教师，而台下可能就有不少是像你所演的那样的工人或教师。他们在生活方面就可能给你提供许多有用的知识。因此，在演出中和演出后认真地听取观众的意见，是任何一个演员应该非常重视的事情。所谓在演出中听取意见，那就是演员在演出中要善于感受观众的反应，从观众的叹息、笑声、咳嗽等正常或不正常的反应中去检验自己的演出。如果在演某一段戏时，观众静寂地注视着舞台上的演出，或者跟着台上情境而

① [苏]阿·波波夫：《论演出的艺术完整性》，张守慎译，中国戏剧出版社 1984 年版，第 108 页。

热烈地响应着，那就说明戏演得很正常；而如果在观众席里出现了不应有的咳嗽、嘈杂的低语和座椅的响声，这就说明观众已经对舞台上所发生的事情不再感兴趣了。演员在这种情况下就应该想办法去做出必要的调整，重新把观众的注意力吸引到舞台上。而每场戏演出之后，演员更要尽可能地去听取观众的意见，因为观众总会有自己的反应，它可能会通过各种各样的渠道最终传达到演员的耳中。一个严肃认真的演员，在完成了一出戏的角色的创造之后，一定要认真地想尽各种方法去听取观众的反应，从这些反应中检验自己创作的成败，特别是要能够勇于听取批评的意见。即使是一次非常成功的创造，也要能够有意识地去听取对某些地方过苛的挑剔。演员的成长，在很大程度上要依靠观众的帮助，因为观众会从各种不同的角度来审视一个演员所创造出来的人物形象。

当然，在观众中会存在许许多多完全不同的意见，而这些意见中一定会有许多是演员在创作中连想都没有想到过的问题。例如历史学家会和你谈剧本中有关的历史知识；语言学家会纠正你某个字读音上的错误；演艺界的同行会和你一起切磋表演技巧上的问题；如果你演的是工人，也许会有工人观众指出你在哪一点上不像工人。这些观众在某一个方面都可以说是专家，因此他们的意见，都可以引起演员去思索原来创作时考虑不周的地方。这样就可以在下一次演出时加以改进，使自己所创造的舞台人物形象更臻于完整，最终获得观众的认可。许多演员就是通过这样艰苦的努力才最后取得成功的。从这方面来看，观众才是演员真正的老师。

另一方面，在演员和观众的关系中，还存在着一个演员自己本人的形象塑造的问题。一般来说，观众都是热爱演员的，特别是那些在表演上创造出成功的艺术形象的演员。有时观众对演员还会存在着一种崇拜的心理，演员会成为观众心目中的偶像。但是，与此同时，演员也就成为了人们都希望了解的人，媒体在报道他，人们相互之间传说着关于他的消息，他一旦在群众场合出现，观众就会围观，甚至请求他签名留念，有时观众甚至会对他的隐私感兴趣。观众希望在舞台（银幕或屏幕）上创造出美的演员，在生活中同样也是一个完美的人。这种心理就难免会对演员提出不切实际的苛求。如果一个演员要想永远在观众的心目中留下美好的印象，除了他应该不断地创造出不同的艺术形象之外，他还要注意自身形象的问题。

有些演员正是由于忽视了这一点，虽然在艺术形象的创造上是成功的，但由于生活中的不检点，或者本身的思想道德品质有这样那样的问题，结果，他所创造出来的形象也就使人觉得不可信了。所以演员自身形象的塑造，在某种程度上是起着重要作用的。假如一个扮演革命领袖的演员，在一个演出中向人索取高价的出场费，尽管任何一个观众都会想到演员不等同于角色，但是，当

这个演员再在舞台上或者在电影和电视剧中扮演领袖人物，并且从他嘴里说出“为人民服务”之类的话时，观众的心里就不那么相信他了。他所扮演的形象在某种意义上说，就失去了真实性和可信性。

演员自身形象的塑造，不是要求演员矫饰自己，而是希望演员能够在尊重自己的职业的基础上去不断地完善自我。因为，演员——美的创造者、代表者和宣扬者——是负有崇高的艺术使命的，这就使他们不能不对自己提出非常严格的要求。

演剧艺术在不断发展，表演艺术也在不断发展。作为一个演员即使已经在学院或学校里学到了比较系统的理论知识、创作方法与专业技能，这只是给自己的事业打下了一个基础。“佛脚易抱，佛门难入”，作为专门研究人与表现人的表演艺术，真可以说是一座很难进入的“佛门”。它永远只对那些孜孜不倦，兢兢业业受尽折磨而永不后悔地向这个圣殿攀登的人开放。

参 考 书 目

- [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基援斯坦尼斯拉夫斯基全集援第 员卷援史敏徒译援北京：中国电影出版社，[员缘缘](#)
- [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基援斯坦尼斯拉夫斯基全集援第 圆卷援林陵，史敏徒译援北京：中国电影出版社，[员缘缘](#)
- [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基援斯坦尼斯拉夫斯基全集援第 猿卷援郑雪莱译援北京：中国电影出版社，[员缘员](#)
- [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基援斯坦尼斯拉夫斯基全集援第 源卷援郑雪莱译援北京：中国电影出版社，[员缘猿](#)
- [苏] 斯坦尼斯拉夫斯基援斯坦尼斯拉夫斯基全集援第 缘卷援郑雪莱，汤荪之，姜丽，李邦媛译援北京：中国电影出版社，[员缘缘](#)
- [苏] 格·格里斯蒂援斯坦尼斯拉夫斯基学派演员的培养援李珍译援北京：中国戏剧出版社，[员缘缘](#)
- [苏] 玛·阿·弗烈齐阿诺娃援斯坦尼斯拉夫斯基体系精华援李珍译援北京：中国电影出版社，[员缘园](#)
- 狄德罗等援“演员的矛盾”讨论集援北京：中国戏剧出版社，[员缘猿](#)
- 焦菊隐援焦菊隐文集援第 员卷援北京：文化艺术出版社，[员缘远](#)
- 焦菊隐援焦菊隐文集援第 圆卷援北京：文化艺术出版社，[员缘愿](#)
- 焦菊隐援焦菊隐文集援第 猿卷援北京：文化艺术出版社，[员缘愿](#)
- 焦菊隐援焦菊隐文集援第 源卷援北京：文化艺术出版社，[员缘愿](#)
- 焦菊隐援焦菊隐文集援第 缘卷援北京：文化艺术出版社，[员缘园](#)
- 焦菊隐援焦菊隐文集援第 远卷援北京：文化艺术出版社，[员缘园](#)
- 焦菊隐援焦菊隐文集援第 苑卷援北京：文化艺术出版社，[员缘园](#)
- [德] 莱辛援汉堡剧评援上海：上海译文出版社，[员缘员](#)
- 曹禺援曹禺全集援石家庄：花山文艺出版社，[员缘远](#)
- [日] 河竹登志夫援戏剧概论援陈秋锋，杨国华译援北京：中国戏剧出版社，[员缘猿](#)
- 徐晓钟援向表现美学拓宽的导演艺术援北京：中国戏剧出版社，[员缘远](#)
- [美] 格林·威尔逊援表演艺术心理学援李学通译援上海：上海文艺出版社，[员缘缘](#)
- [苏] 阿·波波夫援论演出的艺术完整性援张守慎译援北京：中国戏剧出版社，[员缘园](#)
- [苏] 华·托波尔科夫援演员的技术援张守慎译援北京：中国戏剧出版社，[员缘苑](#)
- 欧阳予倩援欧阳予倩戏剧论文集援上海：上海文艺出版社，[员缘源](#)
- 朱端钧援朱端钧的戏剧艺术援北京：中国戏剧出版社，[员缘缘](#)
- 严正，张婷乙援演员与角色援太原：山西人民出版社，[员缘源](#)
- 叶涛，张马力援话剧表演艺术概论援北京：中国戏剧出版社，[员缘园](#)

- [苏] 托波尔科夫援斯坦尼斯拉夫斯基在排演中援文骏译援北京：中国电影出版社，
景晓苑
- [苏] 尤·斯特罗莫夫援演员创造再体现的途径援北京：中国戏剧出版社，景晓缘
杜定宇编援西方名导演论导演和表演援北京：中国戏剧出版社，景晓园
刁光覃，朱琳援刁光覃朱琳表演艺术援北京：中国戏剧出版社，景晓园
李默然援李默然论表演艺术援北京：中国戏剧出版社，景晓恩
于是之援演员于是之援北京：北京十月文艺出版社，景晓苑
黄佐临援我与写意戏剧观援北京：中国戏剧出版社，景晓园
- [苏] 格·古里叶夫援导演学基础援张守慎译援北京：中国戏剧出版社，景晓园
- [苏] 尼·戈尔恰科夫苏援斯坦尼斯拉夫斯基的导演课援孙维世，张守慎，姜丽，夏
立民，汤荪之译援北京：中国戏剧出版社，景晓园
- [德] 布莱希特援布莱希特论戏剧援丁扬忠，张黎等译援北京：中国戏剧出版社，
景晓园
- [苏] 帕·马尔科夫等援论梅耶荷德戏剧艺术援孙维善等译援北京：文化艺术出版社，
景晓苑
- [苏] 格·托夫斯托诺戈夫援论导演艺术援杨敏译援北京：文化艺术出版社，景晓园
于是之等援论北京人艺演剧学派援北京：文化艺术出版社，景晓缘
苏民等援论焦菊隐的导演学派援北京：文化艺术出版社，景晓缘
康洪兴援戏剧导演表演美学研究援北京：高等教育出版社，景晓远
田本相等援新时期戏剧述论援北京：文化艺术出版社，景晓远
- [英] 爱德华·戈登·克雷援论剧场艺术援李醒译援北京：文化艺术出版社，景晓远
- [美] 艾·威尔逊援论观众援李醒等译援北京：文化艺术出版社，景晓远
- [美] 格林·威尔逊援表演艺术心理学援李学通译援上海：上海文艺出版社，景晓恩
- [苏] 普多夫金援普多夫金论文选集援罗慧生，何力等译援北京：中国电影出版社，
景晓园
- 苏民等编援《雷雨》的舞台艺术援北京：中国戏剧出版社，景晓园
- 北京人民艺术剧院《艺术研究资料》编辑组编援《茶馆》的舞台艺术援北京：中国戏
剧出版社，景晓恩
- 北京人民艺术剧院《绝对信号》剧组编援《绝对信号》的艺术探索援北京：中国戏剧
出版社，景晓缘
- 朱栋霖，王文英援戏剧美学援南京：江苏文艺出版社，景晓恩
- [波兰] 耶日·格洛托夫斯基援迈向质朴戏剧援北京：中国戏剧出版社，景晓源
- [英] 彼得·布鲁克援空的空间援怡婉译援北京：中国戏剧出版社，景晓恩
- [英] 马丁·艾思林援戏剧剖析援罗婉华译援北京：中国戏剧出版社，景晓恩
- [英] 允·蕴·斯泰恩援现代戏剧的理论与实践援周诚等译援北京：中国戏剧出版社，
景晓远
- 谭霈生援论戏剧性援北京：北京大学出版社，景晓恩
- 林克欢援戏剧表现论援北京：中国社会科学出版社，景晓装

[美] 凯瑟琳·乔治援戏剧节奏援张全全译援北京：中国戏剧出版社，~~1980~~

中国大百科全书·戏剧卷援北京：中国大百科全书出版社，~~1988~~

[美] 玛丽·奥勃莱恩援电影表演援纪令仪译援北京：中国电影出版社，~~1988~~