



中国美学在自然美的观赏上也有自己的特点,这个特点就是体现了一种强烈的生态意识。中国传统哲学是“生”的哲学。《易传》说:“天地之大德曰生。”又说:“生生之谓易。”生,就是草木生长,就是创造生命。中国古代哲学家认为,天地以“生”为道,“生”是宇宙的根本规律。因此,“生”就是“仁”,“生”就是善。周敦颐说:“天以阳生万物,以阴成万物。生,仁也;成,义也。”程颐说:“生之性便是仁。”朱熹说:“仁是天地之生气。”“仁是生底意思。”“只从生意上识仁。”所以儒家主张的“仁”,不仅亲亲、爱人,而且要从亲亲、爱人推广到爱天地万物。因为人与天地万物一体,都属于一个大生命世界。孟子说:“亲亲而仁民,仁民而爱物。”张载说:“民吾同胞,物吾与也。”(世界上的民众都是我的

很多人认识我,记住我是通过电影或者电视剧,但我在话剧舞台上成长起来的,无论什么时候,我始终对话剧情有独钟,一往情深。话剧有话剧的魅力,影视有影视的魅力。可以这样说,一个好的话剧演员不一定能演好影视剧,但一个影视演员如果没有话剧舞台的锻炼,肯定演不了话剧。

如果你没有在话剧舞台上历练过,你就不能体会到在舞台上跟观众面对面接触的那种感觉,那种同呼吸共命运的状态。那种刺激是在影视剧拍摄现场感受不到的,尤其是在演小剧场话剧的时候,那时我跟观众的距离仅仅是几米甚至不到一米。如果你稍微一走神,观众会看得一清二楚。

如果我只在北京人艺演话剧,可能一辈子也碰不到安嘉和这个角色。但是,如果我没有在人艺的锤炼,也注定碰不到像《茶馆》《非常麻将》《足球俱乐部》这样精彩的话剧作品,也不可能演好安嘉和这个人。

话剧舞台非常锻炼人。如果现在有一个非常好的电视剧在找我,同时剧院在上演一个话剧,我会义无反顾地把电视剧推掉,来演话剧。我觉得塑造一个话剧的人物,需要你付出大量的心血,你只有用心地体验它、感觉它,只有全身心地投入,才能演出好作品。

我把演戏比作一个酿酒的过程,一个演员需要三四个甚至更长的时间来演一个戏,塑造一个人物。在这几个月里,你几乎每天都用两个小时的时间在重复同样的台词。比如,“你吃了没?”一个再简单不过的句子,你可以用几个月时间来细细品味、打磨,而且没一次会重样的。当你感到逐渐成熟满意的时候,也许是你几个月的时间的沉淀。

酿酒就是这个道理。你端给观众的是一瓶酒,而电视就仿佛是我拿着一瓶原酒勾兑成若干瓶酒。话剧则是在修行,像在念经。我把电视剧比作一种快餐,它一定要在非常快的时间内端出来给大家品尝。我在外地拍一段戏后,特别喜欢回到排练厅。我喜欢排练厅的味道,喜欢排练厅的氛围,喜欢泡一杯茶在那里静静地揣摩角色。

如果我在排演一个话剧,7点30开演的戏,我总是在4点钟就到场。我喜欢往那里一坐,静静地想想如何在舞台上更完美地表现自己。我会把所有灯打开,化装室里镜子很多,里面就会出现无数个你。你可以在镜子当中充分感受自己,感受自己的角色,这样你就可以很好地调整自己。如果6点30左右才到后台,我就会心里发慌,不踏实。好在到现在为止一直没有不踏实过,但愿今后我也不会发生。

有时候,通过自己的努力,观众也产生了强烈的共鸣。听见他们满意的掌声,看见他们灿烂的笑容,你怎么不会为自己的激动而努力。

《茶馆》(饰 松二爷)

1992年,老艺术家们的《茶馆》封箱;1999年,剧院决定由林兆华导演和一批年轻演员恢复排演《茶馆》,当时的压力不仅来自剧院内部,也来自社会上看过《茶馆》的老观众。老艺术家们创造的奇迹,似乎是无法代替和逾越的。但是人艺的经典剧目以及表演风格的传承,无疑落在了我们这一代人的肩上。既然是经典,导演在整个戏和表演的定位上又是尊崇人艺的现实主义表演风格,第一步就是继承,描红模子,也就是把老艺术家们的戏先学到手;第二步才是发扬,既要

万物之生意最可观:

人与万物一体之美

□叶 朗

亲兄弟,天地间的万物都是我的同伴)程颐说:“人与天地一物也。”又说:“仁者以天地万物为一体。”“仁者浑然与万物同体。”朱熹说:“天地万物本吾一体。”这样的话很多。这些话都是说,人与万物是同类,是平等的,应该建立一种和谐的关系。

这就是中国传统文化中的生态哲学和生态伦理学的意识。

与这种生态哲学和生态伦理学的意识相关联,中国传统文化中也有一种生态美学的意识。中国古代思想家认为,自然界(包括人类)是一个大生命世界,天地万物都包含有活泼泼的生机和生意,这种生机和生意是最值得观赏的,人们在这种观赏中,体验到人与万物一体的境界,从而得到极大的精神愉悦。程颐说:“万物之生意最可观。”宋明理学家都喜欢观“万物之生意”。周敦颐喜欢“绿满窗前草不除”。别人问他为什么不除,他说:“与自己意思一般。”又说:“观天地生物气象。”周敦颐从窗前青草的生长体验到天地有一种“生意”,这种“生意”是“我”与万物所共有的。这种体验给他一种快乐。程颐养鱼,时时观之,说:“欲观万物自得意。”他又有诗描述自己的快乐:“万物静观皆自得,四时佳兴与人同。”“云淡风轻近午天,望花随柳过前川。”他体验到人与万物的“生意”,体验到人与大自然的和谐,“浑然与物同体”,得到一种快乐。这是“仁者”的“乐”。

清代大画家郑板桥的一封信充分地表达了中国传统文化的生态意识。郑板桥在信中说,天地生物,一蚁一虫,都心心爱念,这就是天之心。人应该“体天之心以为心”。所以他说他最反对“笼中养鸟”。“我图娱悦,彼在囚

牢,何情何理,而必屈物之性以适吾性乎!”就是豺狼虎豹,人也没有权力杀戮。人与万物一体,因此人与万物是平等的,人不能把自己当作万物的主宰。这就是儒家的大仁爱观。儒家的仁爱,不仅爱人,而且爱物。用孟子的话来说就是“亲亲而仁民,仁民而爱物”。郑板桥接下去又说,真正爱鸟就要多种树,使成为鸟国鸟家。早上起来,一片鸟叫声,鸟很快乐,人也很快,这就叫“各适其天”。所谓“各适其天”,就是万物都能够按照它们的自然本性获得生存。这样,作为和万物同类的人也就能得到真正的快乐,得到最大的美感。

我们可以说,郑板桥的这封信,不仅包含了生态伦理学的观念,而且包含了生态美学的观念。

这种对天地万物“心心爱念”和观天地万物“生意”的生态意识,在中国古代文学艺术作品中有着鲜明的体现。

中国古代画家最强调要表现天地万物的“生机”和“生意”。明代画家董其昌说,画家多长寿,原因就在他们“眼前无非生机”。宋代董道在《广川画跋》中强调画家赋形形象必须“发于生意,得之自然”。明代画家祝允明说:“或曰:‘草木无情,岂有意乎?’不知天地间,物物有一种生意,造化之妙,勃如荡如,不可形容也。”所以清代王概的《画鱼诀》说:“画鱼须活泼,得其游泳像。”“悠然羨其乐,与人同意况。”中国画家从来不画死鱼、死鸟,中国画家画的花、鸟、虫、鱼,都是活泼泼的,生意盎然的。中国画家的花鸟虫鱼的意象世界,是人与天地万物为一体的生命世界,体现了中国人的生态意识。

中国画家画的花鸟虫鱼的意象世界中,有一类草虫,在西方绘画中好像并不多见。从历

史记载看,至少唐五代画家就开始注意画草虫,如黄筌的《珍禽图》,有天牛、蚱蜢、蝉、金龟子、蜜蜂、细腰蜂、胡蜂,等等。元人钱舜举的《草虫卷》,有蜻蜓、蝉、蝶、蜂,等等。到了现代的齐白石,在草虫绘画方面达到了登峰造极的地步。齐白石画的蜻蜓、蝉、螳螂、蚂蚱、蜂、蟋蟀、蚱蚻、蝴蝶、飞蛾等,都有细致入微的细节刻画,充满质感,同时又有翻飞鸣跃的动感,充满生机和生意。他画的蜻蜓和蝉的翅膀透明如纱,他画的飞蛾的绒毛使人感到一碰就落。他说他“爱大地上一切活生生的生命”。他在很多画上题“草间偷活”,是他深感生命的珍贵。他经常画“灯蛾图”,并在上面题写唐代诗人张祜的诗句:“剔开红焰救飞蛾”。齐白石画的草虫是人与万物一体之美,是中国画家对天地万物“心心爱念”的体现。

中国古代文学也是如此。陶渊明有首诗说:“孟夏草木长,绕屋树扶疏。众鸟欣有托,吾亦爱吾庐。”这四句诗写出了天地万物各适其天、各得其所的祈求。唐宋诗词中处处显出花鸟树木与人一体的美感。如“泥融飞燕子,沙暖睡鸳鸯。”(杜甫)“山鸟山花吾友于。”(杜甫)“人鸟不相离,见鸟皆相亲。”(王维)“一松一竹真朋友,山鸟山花好兄弟。”(辛弃疾)有的诗歌洋溢着对自然界的感恩之情,如杜甫《题桃树》:“高秋总馈贫人实,来岁还舒满眼花。”就是说,自然界(这里是桃树)不仅供人以生命必需的食品、物品,而且还给人以审美的享受。这是非常深刻的思想。清代大文学家蒲松龄的《聊斋志异》就是一部贯穿着人与天地万物一体意识的文学作品。《聊斋志异》的美,就是人与万物一体之美。《聊斋志异》的诗意,就是人与万物一体的诗意。在这部文学作品中,花草树木、鸟兽虫鱼都幻化成

美丽的少女,并与人产生爱情。如《葛巾》篇中的葛巾,是紫牡丹幻化成美丽女郎,“宫装艳极”,“异香竟体”,“吹气如兰”,与“癖好牡丹”的洛阳人常大用结为夫妇。她的妹妹玉版是白牡丹幻化成的素衣美人,与常大用的弟弟结为夫妇。她们生下的儿子坠地生出牡丹二株,一紫一白,朵大如盘,数年,茂荫成丛。“移分他所,更变种。”“自此牡丹之盛,洛下无双焉。”又如《黄英》篇中的黄英,是菊花幻化成的“二十许绝世美人”,与“世好菊”的顺天人马子才结为夫妇。黄英的弟弟陶某,喜豪饮。马子才的友人曾生带来白酒与陶共饮,陶大醉卧地,化为菊,久之,根叶皆枯。黄英掐其梗埋盆中,日灌之,九月开花,闻之有酒香,名之“醉陶”,浇以酒则茂。再如《香玉篇》中的两位女郎,是崂山下清宫的牡丹和耐冬幻化而成,一名香玉,一名绛雪。她们成为在下清宫读书的黄生的爱人和朋友。牡丹和耐冬先后遭到灾祸,都得到黄生的救助。黄生死后,在白牡丹旁边长出一颗肥芽,有五片叶子,长到几尺高,但不开花。这是黄生的化身。后来老道士死了,他弟子不知爱惜,看它不开花,就把它砍掉了。结果,白牡丹和耐冬也跟着憔悴而死。蒲松龄创造的这些意象世界,充满了对天地间一切生命的爱,表明人与万物都属于一个大生命世界,表明人与万物一体,生死与共,休戚相关。这就是现在人们所说的“生态美”,也就是“人与万物一体”之美。

中国美学中的这种生态意识,极富现代意蕴,十分值得我们重视。



在北京人民艺术剧院建院50周年纪念会上

我与剧院(节选)

□冯远征



与(左起)何冰、王刚、孟秀、朱旭、岳秀清、吴刚

保持原汁原味,又要适应现在观众的观赏。

我相信大多数演员和我一样是怀着对经典的敬仰和忐忑的心情走进《茶馆》的。我记得导演在宣布名单时大家都非常紧张。现在回想起来我们当时背负的心理包袱太重了。我真的没想到导演会让我扮演松二爷,我的脑中不断地回想着老《茶馆》中黄宗洛老师扮演的松二爷的形象,无法把自己和黄宗洛老师在外形上找到契合点。观看老版《茶馆》的录像,做案头分析。剧本提示:胆小而爱说话。只有六个字,而老版中的松二爷非常鲜活。如何演好的确需要我扬长避短。

松二爷一上场对大家热情周到,和每一桌茶客打招呼,充分体现出旗人出身的他讲究礼数。尽管他的家道已经没落,但他身上的那股讲究劲儿是绝对不可少的。提笼架鸟,腰里挂着眼镜盒、香袋、玉佩,大襟儿上挂着胡梳(梳胡子的小梳子),怀里揣着鼻烟壶以及鼻烟碟,袖筒里掖着手帕。一天中除了遛鸟,泡茶馆是他最大的嗜好。好打听事,又胆小怕事。心地善良,好人一个。

松二爷和常四爷上场后几乎来了个绕场一周。松二爷和所有的茶客打千儿、行礼,唯恐落下哪位不礼貌;挂上鸟笼落座之前,他还端起茶杯又敬一圈儿茶。这两番儿把松二爷的性格特征一下子呈现在观众面前。在声音的运用上,我的发声位置尽量靠前,声音偏尖、偏细;台词不使劲儿,发软、发绵。见人先笑再说话,我在迎合别人说话时加了一句下意识的口头语:“真是。”俩字尽量含在嘴里说,充分表现出松二爷的做事佬

的态度。比如二德子和常四爷打架,他先想稳住二德子,劝阻不行的情况下,他又反过来劝常四爷,结果还是不免一打,他也只好躲在一边。

尽管松二爷是个老好人儿,但也未能免俗。瞧不上刘麻子贩卖人口,当着面却十分客气,对刘麻子拿出来的小怀表爱不释手,明明被坑了5两银子,他也心甘情愿。再如,看到常四爷给要饭的两碗面吃,他才把自己的点心给了要饭的。身为旗人的松二爷很有优越感,特别是在秦二爷面前。尽管秦二爷是老裕泰茶馆的房东,但他汉人的身份足以使松二爷瞧不上他。可对庞太监娶媳妇这件事,松二爷却表现出极大的热情,甚至觉得十分有趣儿。我要通过这一连串的不同态度,来表现松二爷的迂腐。特别是他和常四爷被“二灰”(宋恩子和吴胖子)带走时,还念念不忘他的黄鸟。

在外形设计上我用了一点点兰花指,不是噱头,是为了表现他的柔弱的一面。走路尽量全脚掌着地,走碎步。很在意自己的外形和穿着打扮,喜欢摆弄玩意儿,经常检查随身挂的那些配饰,随时拿着胡梳梳胡子。爱干净,有一点点洁癖。

第一幕松二爷始终和常四爷在一起。我和濮存昕把我们两个人的戏有机地串起来,设计了闻鼻烟和四次相互敬茶,这样才有了第二幕相见时他给我闻鼻烟,我给他敬茶的合理性。我们对台上发生的所有的事都有自己的态度,这样我们在舞台上的行为就非常合理了。

第二幕松二爷再次来到茶馆,见到久违的老朋友们,也再次见到让他胆战心惊的“二



灰”。一切都还在,但一切都变了。王掌柜变了,改良;常四爷变了,卖菜;“二灰”变了,敲诈。松二爷老了,可他没变。他还是提着鸟笼,

还是梳着小辫儿,还是那么胆小,还是要敬茶。他与社会格格不入了,他身上让人发笑的行为也会让人的鼻子酸一下,这恰恰是松二爷的悲剧所在。第二幕我是带着真诚去演绎的,用心去体会松二爷的一生。

当时,剧院让我们这一群还年轻,但是已经有一定舞台经验的演员把这个戏接过来,说实话,我们也很紧张,也挨了五六年的骂。但是我们一年一年去演,慢慢地在这个过程中去体会人物,体会老舍先生、焦菊隐导演留给我们的这些东西,体会老艺术家们为什么这样演绎这些人物的。对经典版本一定是先继承,继承一定是先从模仿开始。等你模仿到一定程度,再慢慢地把自己对角色的理解融入进去,或者有的时候你并不明白他为什么这么演,等模仿了一段时间,可能突然就理解了。

刚让我演松二爷的时候,其实我内心抗拒了很长时间,走到今天,我也不认为松二爷必须是我演。但我人艺的演员,既然接了这个角色,那我就认真地把他演好。所以相对来说,演员这个职业其实有很大的局限性,就看你怎样利用自己的局限性去发挥最大的光和热了。从1999年演到现在20年了,这一两年我发现我们所有的演员在舞台上已经开始调整自己的表演,开始跟以前不太一样了。

比如第二幕我上来以后,濮存昕跟两个灰大褂警察发生了口角,他走到前头,我就跟到前头,一直关注这件事情。然后我跟梁冠华(王掌柜)有一个交流,以前他的表演有一点儿夸张,特着急的样子,现在他就变成了很淡地跟我摇一摇头。这是态度上的变化,这是成熟了的表演的变化。演员心智成熟了,会慢慢地对表演做不一样的处理,每场都有变化,因为他已经很从容地去对待台上发生的一切了。随着年龄的增长,演员的人生感悟不一样了,当他越来越觉得这个人物活在他身上的时候,他身上的表演就变得越来越少,成了一种更高级的表达。

先继承,才能突破。林兆华突破了,可惜没有再往前走一步,迈的步子太小了。景都变成那样了,其他方面为什么不能改?包括表演,完全可以变。我一直觉得人艺不应该只有一版《茶馆》,应该有个两三个版,完全不是一样的。但是大家固有的一个思维是,人艺就得演焦版这样的《茶馆》,中国观众对人艺的需求是这样的。那么《茶馆》延续到今天,还是那个《茶馆》吗?肯定是,但又不是。

我们还是说的那些台词,我们演绎的还是那样的人物,但是每一个新加入的演员,除了继承老艺术家赋予人物的那些经典的东西以外,又倾注了自己的心血,对人物进行了重新梳理、重新解释。我们的表演其实跟老艺术家们的已经完全不同了,但是我们演的也同样是人物的东西,这就是对表演的新和旧的认知。

还有一个就是适应时代。如果我们现在还用老艺术家们的那种方式去演的话,观众不会接受的,因为那个时候还是稍微有点儿夸张的,对戏剧的认知本身也是不太一样的。我们之后的下一拨演员,演《茶馆》肯定也要先继承,先把人物吃透了,然后再把他们自己的阅历和理解加进去,还是需要有一个漫长的过程。