



主讲人:朱旭

北京人艺演员,北京人艺艺委会顾问,2018年9月15日凌晨在京逝世,享年88岁。主演过话剧《蔡文姬》《三块钱国币》《名优之死》《骆驼祥子》《左邻右舍》《咸亨酒店》《女店员》《屠夫》《推销员之死》《芭巴拉少校》《哗变》《北街南院》等。

别把人物弄丢了

—漫谈话剧表演中的几个问题

口述:朱旭 整理:孟姗姗

台词的吐字、发声

近一段时间看了几个戏的演出,感觉到演员的台词成为他们表演中一个很大的问题。现在的演员沉不下来,说台词总是喊,没有了抑扬顿挫、跌宕起伏,结果是把人物都喊没了。过去人家夸人艺不喊,可现在喊得挺厉害。这方面很让人着急。从技术上说,我感觉他们不会用气,气都在肺里,而不是在横膈膜。应该养成习惯用丹田吸气,把气吸到肚子里而不是肺里。

记得在北京人艺没成立以前,还是中央戏剧学院话剧团的时候,刚从美国圣约翰大学学成归国的声乐教育家沈湘先生^①来给大家指导发声。那段时间的训练让我们知道了怎么用气,指导发声要用横膈膜,把气吸到肚子里。

同时,我们知道曲艺行当很讲究吐字发声,于是请来了曲艺界的魏喜魁、唱京韵大鼓的梁小楼来教我们。抗美援朝时剧院派周正、张瞳、吴世良等到朝鲜支援前线,那时唱京韵大鼓的小彩舞——骆玉笙跟他们是一个团,建立了很好的关系,后来骆玉笙也常来剧院指导演员发声。另外,咱们剧院喜欢京剧的人也相当多,像童超、董行佶、于是之,都是具有相当水平的。这种学习从建院之初到“文革”前一直保持。无论是西洋的,还是中国传统的发声训练,这几方面潜移默化的学习,使我们的台词有了非常扎实的功底。

现在剧院的这些青年演员,也包括中年演员,他们的基本功不扎实,可能源于这方面的爱好少一些,所以应该重视、提倡一下,京剧、曲艺都学几段,一定有好处。

台词的动作性、形象性、音乐性

台词的吐字、发声、气息是一方面,然而最主要的是戏剧语言问题。戏剧语言讲求动作性、形象性、音乐性。

第一,动作性。动作性就是你说这句话是什么意思?要达到什么目的?为什么要这样说?有些台词表面上是一个意思,而下面的潜台词才是真正的寓意,这就是我们过去讲的“第二计划”。那天艺委会讨论剧本,我说那个翻译只翻出了字面意思,没翻出人物的潜台词。这就需要演员的二度创作,要下功夫研读剧本,研究生活,要发现、明白潜台词。打个比方:一个新戏彩排要见观众了,导演到后台叮嘱演员,“不要紧张”,其实导演自己紧张得脸都白了。这个例子是说人物表面说出的台词和人物心里真正的潜台词是不一样的,要下功夫研究。

第二,形象性。在剧中说一个情景,演员脑子里要出现画面。比如《哗变》中,形容台风来了,像山一样高,每个演员在对凯恩号在台风中进行描述的时候脑子里都要出形象,而不能想这段话在剧本中的哪一行。但是演员往往容易这样。学员班的学生去观察实际生活,回来作小品很生动,后来老师帮助整理加工,落实成小剧本,学员再表演时就对了,他脑子里出现的不再是他观察到的生活,而是那小剧本上的文字,这是学习表演不可避免的过程。演员必须把剧本上的字变成形象,这是演员该下的功夫。著名京剧演员裘盛戎在《盗御马》中有一段,“乔装改扮下山冈,山洼一带扎营房”,他唱的漂亮,身段舞的也漂亮。我曾问他:“您又唱又舞,还得和着锣鼓点,到底顾着哪一头呀?”他说:“我都看见了”,他脑子里出现的是形象,我这才恍然大悟,原来那些唱腔、锣鼓点在裘盛戎看来简直不在话下,那是下意识的,不用刻意去想。他在舞台上的任务是寻找御马圈,这是一个出色演员的功夫。

第三,音乐性。说台词也像唱歌一样,也要有换气、渐强、渐弱等节奏。咱们剧院很多老演员都有这个功夫。特别是舒绣文,她的台词本总是标注得密密麻麻,哪些地方是连在一起说的,哪些地方需要断开,哪些地方是气口,哪些地方渐强、渐弱,全都标注得清清楚楚,平时不断地练。等真到了舞台上,还要把这些忘掉,把准备的技术放到下意识里,这跟焦菊隐先生提出的表演的中国学派有关系,中国的表演体系讲究这个“技术性”。举一段《哗变》中魁格的台词,当律师格林湿润拿出作为证据写满魁格平时劣迹的小本时,魁格气得脸色发白,他说:“我当然看过这个精彩的文件了,我都看了,(憋着一口气把下面的台词一气说完)这一辈子我还没见过这么处心积虑把谎言捏造似是而非的流言蜚语凑到一块的大杂烩。”这么多字,非得一口气说完才感觉对劲儿,才能反映出人物当时的情绪。所以演员说之前要把气攒足,像这些地方都得精心安排,这需要技术。再比如说对凯恩号的描述:凯恩号实际上是第一次世界大战中遗留下来的那种平甲板的驱逐舰。只有一个“平”字闭上嘴了,其他字的发音全闭不上嘴。这样演员念得很不上口,但这种情况演员只好练。咱们的相声、绕口令,练的就是这些。再比如京剧名家马连良的《甘露寺》中的一段,“在古城曾斩过老蔡阳的头。”这里的“城”和“曾”连在一起,在舞台上同时出现是犯忌讳的,但马连良处理得非常漂亮,几乎成为经典。这是演员要下功夫的。我们戏校的科班孩子,从入学起就每

天背诵“尖团字,湖广音”这样的发音训条,从小就下功夫。现在的演员不琢磨这些,如果不加以重视,就这样糊里糊涂地混过去,那真是变成了会说话的都能演戏了。因为舞台剧不像看书,不能翻过来再看一次,没听清就过去了,对观众是一种遗憾,对演员自己更是一种遗憾。广播歌唱团的团长白凤鸣^②说过:“演员台词不清楚等于锯观众的耳朵。”所以要特别重视这方面的问题,否则对不起观众。

1957年我们有过一次大讨论,关于表演的三要素:做什么,为什么做,怎样做。方琯德的论坛报还发表过数篇文章,大家充分讨论,百家争鸣。斯坦尼斯拉夫斯基曾主张:演员不要管怎样做,只管做什么,为什么做,怎样做就是技术。总



张罗媳妇,这是多么缺德的事,但刘麻子怎么说:“我不给他张罗,他还兴许找不着买主呢。”他一点点不害臊,还振振有词。英若诚当年演得相当精彩。我也看过别的剧团演的刘麻子,演员在台上带着几分惭愧,这样人物的感觉就不对了。所以演员是从自我出发还是从人物出发,看似很细微的地方,差别很大,演出来完全两种感觉。

关于理、情、味、趣、噱

这是我们上世纪60年代去上海演出时一位上海说评话的老艺人总结的。这五个字对我以后的表演有很大帮助。他把“理”放在第一位。理是“根据”,没有这个理就会觉得莫名其妙。我在《屠夫》中扮演的伯克勒,他是怎样形成了这样一个性格呢?比如他一不高兴就骂人。我分析其中一个重要原因,就在于他是纯正的亚利安人种,是希特勒民族主义政策中的依靠对象,所以他自我感觉良好,所以他天不怕地不怕。这就是他性格形成的道理。有了理,人物性格就站得住。再说《哗变》中的魁格,魁格这个人的性格在心理学上叫偏执型人格障碍,又叫

“推敲”的讲究,是“僧推月下门”好,还是“僧敲月下门”好?真是很有讲究。这些遣词造句没有什么道理好讲,但是能从中反映出一个人的艺术趣味,这需要修炼。

我再次强调在表演上,把“理”放在第一位是十分重要的。这是表演上需要特别重视的问题。

形体动作的方法

另一个表演上的重大课题——形体动作的方法问题。

那时候我们只有斯坦尼斯拉夫斯基的《演员自我修养》一本书,这本书是讲内部技术,讲体验的,于是就有了体验派。到了1951年,哈尔滨铁路局请苏联专家来讲学,咱们剧院也派李醒、白山去学习,回来根据讲课整理了三本白皮书,知道了还有第二本书叫外部技术;第三本书是整理斯氏讲课的遗稿,叫《演员创造角色》。我们当时如获至宝。我记得《演员创造角色》这本书,对我帮助很大。它里面有个观点:通过创造角色的形体生活以达到创造角色的精神生活。这就是所谓形体动作的方法。后来苏联专家又来讲学,我更加明白,要塑造一个人物,你要把这个人的思想、情感、精神生活变成你的生活,再传达给观众。怎么传达?就是通过形体动作方法。在没有学到这个方法以前,演员总是急于把角色的思想、感情,



结一下,所谓动作性就是在做什么,为什么做;音乐性就是怎样做,如尖团字、气口,这些地方如何处理。等到见观众时再把“怎样做”这一部分放到下意识里,注意力关注在“做什么”,“为什么做”上。这就是所谓“记住、忘掉”,只有这样观众才懂你在说什么。

现在的演员台词不行,早上也没有练嗓的习惯了。因此导演要起到督促的作用。一方面导演要在排练场上要求,另一方面导演要首先研究表演,成为表演的内行。

从自我出发还是从人物出发

另一个表演上的问题,就是从自我出发还是从人物出发,当时也在剧院引起很大的争论。后来苏联专家来教学,老师经常向演员问一个问题:“假如遇到这个情况,你会怎么办?”这是问演员,即所谓从“自我出发”。我们一些演员,包括我,认为演戏要从人物出发。我举个例子,《茶馆》中有段刘麻子和常四爷的对话——

刘麻子:(掏出鼻烟壶,倒烟给松二爷和常四爷)你试试这个,刚装来的,地道英国造,又细又纯。

常四爷:唉!连鼻烟也得从外洋来!这得往外流多少银子啊!

刘麻子:咱们大清国有的是金山银山,永远流不完!

……

常四爷:(看出小表是洋货,又勾起一肚子牢骚)我这儿正咂摸这味儿!咱们一个人身上有多洋玩意儿啊!老刘,就看您身上吧:洋鼻烟,洋表,洋缎大衫,洋布裤褂……

刘麻子:洋玩意儿可是真漂亮呢!我要是穿一身土布裤褂,像个乡下脑壳,谁还理我呀!

这一番对话,刘麻子说的很得意。如果演员从自我出发,说这段台词的时候,应该是很惭愧,因为这明明是一副崇洋媚外的嘴脸;但是从人物出发,刘麻子应该是毫无愧色,比如他给庞太监



所谓的精神世界呈现给观众,去表演情绪,甚至以为这就是“体验派”。这本书对形体动作的方法有一个生动的比喻:一架飞机,左边的翅膀是“把握住人物的自我感觉”,于是之在演完《龙须沟》后总结出人物的自我感觉就是眼神、手势、步态;右边的翅膀是“在规定情境中”;机身在跑道上滑行就是“按照人物的逻辑去行动”。完成了人物的形体动作,飞机就起飞了,人物的精神生活就出来了。但是载体是需要通过分析剧本在路上一步一步走。我们过去的表演情绪,就是从表演一开始就想起飞,那是不行的。有了这三步,演员就有抓挠了,就知道做什么,为什么做了。这对我们表演非常重要。演员明确了人物此时此地在想什么,做什么,我们过去讲的“贯穿动作,最高任务”,这样就全有了。形体动作方法就是帮助演员分析做什么,为什么做,这之后再去研究怎样做。

形象的矛盾和演员的创造

再谈一个问题,关于形象的矛盾和演员的创造。

我有一篇文章《形象的矛盾和演员的创造》,收在剧院出的《攻坚集》里。我主张:因为矛盾是普遍存在的,所以角色本身也一定有其矛盾性,也就是任何一个人都不是单面的人,而是矛盾的综合体。古今中外的名著,凡是给人印象深刻的艺术形象,没有不存在人物自身矛盾的。《红楼梦》中王熙凤的性格就是矛盾,“明是一盆火,暗是一把刀”;连她的长相都是矛盾——一双丹凤三角眼,两弯柳叶吊梢眉,这才是真人。只要是真人,活人,一定是有矛盾的。《骆驼祥子》中的二强子,他从一个车夫堕落成袖白面的倒卧,童超在分析这个人物时觉得二强子应该有他要强追求光明的一面。小顺子说他拉着红差去菜市口砍头,学生站在他的车上喊着“打倒军阀、打倒帝国主义”,二强子喝着小酒,眼睛一怔,问其他车夫:“这帝国主义是什么主义呀?”没人知道,这时铁蛋儿说了一句,“反正不是什么好主意”。连主义和主意都分不清,二强子只得叹了一口气。他想追求点光明,最后还是没找着。演员要找到人物性格中的这种另一面,人物就丰富起来了。再如《茶馆》中童超演的庞太监,一个太监娶媳妇本身就是矛盾,但童超还把一切跟媳妇的矛盾都加在庞太监身上,他又老、又丑、又虚弱,一咳嗽就喘,人物的形象就特鲜明。于是之演的王掌柜,见什么人说什么话,什么人都能对付,适应能力非常强,他活的本领特别大,秦二爷说他:“你比你爸爸还滑。可最后还是被逼得上吊死了。这个巨大的矛盾反差就会引起观众的思考。”

我看了最早在俄国传播马克思主义的普列汉诺夫的文章,他对文学艺术的特质的观点我很赞成:文学艺术是有思想的,它的思想不是通过理论的,而是通过活生生的人物形象揭示出来的。王掌柜的形象就非常说明问题,王掌柜这样善于谋生的人居然活不下去了,这才能说明中国要革命。鲁迅也说过:革命是需要宣传的,革命需要理论,需要报纸,革命也是需要文学艺术的,革命之所以需要文学艺术,就因为它是艺术。文学艺术有它自己特殊的规律,过去我们政治挂帅,往往直奔主题,离开了文学艺术的特殊性质,这是不行的。

加强文学艺术修养

今天谈的这些问题,最后提升到一个较高的层次,那就是演员要加强文学艺术修养,要下一辈子功夫。于是之早就说过,演员最后拼的是文学艺术修养,这种素质和修养是瞒不住人的。文学艺术确有高低、粗细、文野之分。我们这一代演员从年轻时到现在一直很重视文学艺术的修养,读书、京剧、曲艺、书法、绘画,多方面涉猎,仍感觉到和曹禺、焦菊隐这些老一代学贯中西、学者型的艺术家相比,差距很大,只有时时鞭策自己不断努力。建院之初,青年团组织大家订学习计划,订书目,那时欧美文学我们也可以接触到,再加上中国古典的、近代的,一本一本读,确实收获不小。1996年我因为电影《变脸》在日本东京国际电影节上获奖,我在获奖感言中还特别感谢北京人艺对我的培养,这样终生的学习对我的表演有很大帮助。现在剧院学习的氛围很不够,演员学习的风气很不够,需要加强。文学艺术修养是我们表演的根基。这是一辈子毕不了业,又一刻也不能停滞的。

表演的问题不是一朝一夕就能解决的,要下大功夫,今天提出来,我希望全院上下能重视起来。

注:

① 沈湘教授1921年生于天津,从小喜好歌唱,上世纪40年代同时考入美国圣约翰大学英国语言文学系和国立音专声乐系,多次举办个人演唱会,当时被誉为“中国的卡鲁索”。从50年代开始直到1993年去世,他把主要精力都投入到声乐教学当中,先后培养了郭淑珍、金铁林、殷秀梅、程志、关牧村、迪里拜尔等音乐人才。

② 白凤鸣:京韵大鼓艺术家。8岁从父学艺,12岁登台演唱,为鼓曲大王刘宝全先生赏识收为弟子。至17岁时,已掌握刘派大鼓演唱真谛。他矢志精研音津声韵至30岁时,以他独具特色的艺术而被曲界誉为“白少派”,独树一帜。解放后,他多次受到毛主席、周总理的接见,并即席献艺。1951年曾率曲艺代表团赴朝慰问,归国后主持中央广播文工团说唱团工作,曾任北京市人民代表、政协委员、北京文联及全国曲协理事。

