

与我有关

——戏剧的创作与欣赏

□主讲人：濮存昕



▲濮存昕

主讲人简介：

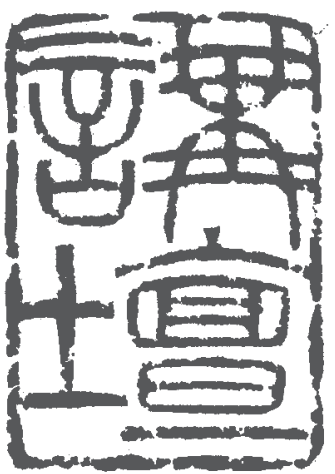
濮存昕，第十、十一、十二届全国政协委员，著名话剧表演艺术家。中国戏剧家协会主席、中国文联第十届全委会委员、北京人民艺术剧院原副院长。当选2002年感动中国十大人物，2005年获得第11届中国电影华表奖优秀男演员奖，2011年获得第三届全国道德模范提名奖等。代表作品有：话剧《哈姆雷特》《海鸥》《万尼亚舅舅》《伊凡诺夫》《樱桃园》《窝头会馆》《茶馆》《洋麻将》《林则徐》等；电影《一轮明月》《鲁迅》等；电视剧《英雄无悔》《公安局长》《运河人家》等。



扫码读讲坛

编者的话：

近日，由国家大剧院与广州话剧艺术中心联合制作的话剧《林则徐》在江苏大剧院上演。林则徐是中华民族的伟大英雄，是卓越的政治家、军事家，还是著名的诗人、书法家，中国近代思想的前驱人物。作为林则徐的扮演者，著名表演艺术家濮存昕对此深有感悟和体会。至今已有40多年从艺经历的濮存昕，从自己的演剧实践入手，讲述了“与我有关”的创作感受和对中国演剧风格的思考。本期讲坛是濮存昕在中央戏剧学院的讲座，现整理编发，以飨读者。



“与我有关”

英国戏剧家彼得·布鲁克的《空的空间》被公认为是戏剧理论经典著作，它打开了探索现代戏剧的新视野，让我们认识到戏剧舞台的无限可能，这种可能一切来源于戏剧舞台的创作和实践。

从1977年夏天我成为一名专业演员开始，从艺已40多年。40多年的实践经历，让我认识到演戏始终是我的专业，也始终是我的兴趣所在。今天我们探讨戏剧的创作与欣赏，这就是专业的问题，也是我所感兴趣的地方。如果要把这次的探讨加上一个题目，坦白地说，“与我有关”。“与我有关”就是与观众有关，“我”既是演员，也是观众。对于戏剧创作和欣赏来讲，上台台下是这样；作家书写是这样，画家创作与观众欣赏也是这样。

著名京剧艺术表演大师李少春先生曾经谈自己的表演，他的学生问：“先生，您能不能说说您的演戏经验？”李少春先生说：“我不越戏。”意思就是每一招每一式每一字每一腔，排练的时候都是真的。他还说：“每次演出前吊嗓子，特别是到新场子，我是站在台

口，一边吊嗓子一边把观众席看一遍，边边角角的座位我都要考虑到，观众席扇面大了，我出场就多垫半步，场子大了，我的劲儿、神儿一定要达到最后一排，总之一定要让所有的人看清楚。”他心系观众，他要让每一个观众对得起买的票、看的戏。老艺术家的这些经验不仅值得我们学习，更让我们终身受益。

作为一名演员，要多看、多悟、多思考、多实践。听梅兰芳先生的戏，百听不厌；马连良先生一出场，戏票秒光；程砚秋先生的戏看了几遍，依然津津有味……观众已经从关注戏本身转到了关注艺术家生命、生活本身，比如先生今天的嗓子有点“云遮月”，明天的嗓子“多了半口气儿”，观众听的每一场都可能不相同，但能听到这“不同”，观众就认为“值了”。这也是中国传统戏曲的魅力！

在当前这个多元化的现代文化生态中，可看、可欣赏的太多。对于演员来说，观众的掌声就是我们的动力。所以，这与我有关。

近期话剧《林则徐》上演。林则徐

及其事迹这一经典素材，被演绎很多版本，有京剧、曲剧、闽剧等。在话剧版《林则徐》上演之前，最深入人心的是由赵丹先生饰演的电影《林则徐》中的林则徐这一形象。

话剧版《林则徐》是根据林则徐虎门销烟、鸦片战争、被诬罢官、发配新疆，直至去世的真实历史，围绕林则徐与妻子、道光帝、王鼎、琦善等几位重要人物的矛盾冲突，塑造了一个“数百年始得一出”的伟人林则徐。这样的呈现较以往会更立体、更全面。我们都知道，作为中国近代“开眼看世界”的第一人，林则徐所做的不仅仅是虎门销烟。对于当时我们这个孱弱的国家来说，他首先在呐喊，他的思想从流放过程中慢慢具体起来。我们的创作始终围绕林则徐的精神世界而展开。导演说，林则徐是一个寂寞的人。因为他很“高”，即使被诬罢官，也要尽忠报国。而这也并不是空洞的，他主持翻译《四洲志》，提出了一系列治国、建军理论，向洋人学习，再与洋人抗衡，也就是后来的“师夷长技以制夷”。到了话剧的后半段，林则徐与琦善一同贬官，在贬官



▲话剧《林则徐》中濮存昕(右)饰演林则徐

路上还继续作世界观、价值观的讨论，一个主战、一个主和。剧末，在琦善告诉他，他亦师亦友的王鼎因他而死，林则徐无法压抑内心悲痛，全剧在独白中而结束。

我在调动生命中那些能够跟林则徐

接近的特质，那种从戏剧本身出发、最实实在在的品质，因为这与我有关。作为演员，我们要体会到扮演的这个角色，展现彼时彼地应该出现的人物状态，因为那是观众所期待的，是我们想要让观众看明白的。

东西方戏剧之我见

东西方戏剧比较一直是戏剧界同仁十分关注的话题。

毋庸置疑，改革开放以后，中国的戏剧环境有了很大的改善。特别是近年来，国际戏剧节、精品剧目邀请展等纷纷到中国演出，让我们打开了眼界，开阔了视野，他们的演出中，有很多演剧方法、戏剧创意甚至思路技巧是值得借鉴和学习的，看他们的演出，我们可以发现自己的差距、找到自己的不足，在我们自己的基础上丰富自身。

比如，我很欣赏的一个以色列演员萨沙·杰米多夫，1957年出生于俄罗斯，毕业于莫斯科戏剧学院。在移民以色列之前，他在叶甫根尼·阿尔耶的指导下在马雅可夫斯基剧院工作，此后在以色列盖谢尔剧院担任主演长达二三十年。他60岁的年纪、身高快两米，演《乡村》中的傻孩子尤西，自由洒脱，精彩四射，一点儿也不觉得突兀。相反，在观众看来，他就是尤西，尤西就是他。还有他演《唐璜》中的唐璜、《我是堂吉珂德》中的堂吉



▲以色列盖谢尔剧院话剧《乡村》剧照

珂德……都将角色内化于心、外化于行。我希望自己能像他一样演戏。还有波兰著名导演克里斯蒂安·陆帕，他不仅是我欣赏的一位导演，

他导演的《假面·玛丽莲》中饰演梦露的桑德拉·科普尼克也是我很欣赏的一位演员。从陆帕的戏剧中，我们可以看到不同形态的表演，这种最直

接、最真实、最原生态的表演极其吸引人，让人回味无穷，念念不忘。

就像他导演的《英雄广场》，令人叫绝的表演和导演手法表现在：剧中两个佣人，一个老佣人熨衣服、一个年轻佣人擦皮鞋，年轻佣人总是从窗户往外看，因为几天前，她亲眼看见这家男主人从这扇窗户跳下去。因此，两个人从这里开始，重复着熨衣服、擦皮鞋的动作加之大大段白似的对话，竟然演了近一个小时，且不显得枯燥无趣，可见导演和演员们的功力。这种自然主义表演，真实饱满，虽意图性很强，但值得欣赏。一般导演执导这样的戏，可能会将戏剧矛盾、人物行为以及出现的变化、起承转合等作为重点，而陆帕却不是这样。比如第二幕中，在墓地，男主人的弟弟和两个女儿参加完男主人的葬礼，就开始了闲聊。陆帕依旧把大段的独白处理成聊天式的对白，两个女儿听着叔叔激动的批判，频频点头附和，时间就这样在他们的闲聊中流逝。可以说，这种

生活流的过程陆帕处理得非常细致，让人感觉“如果有兴趣你也可以陪着他们一起聊”。到了第三幕，一群人在男主人家吃饭，原来年轻的佣人是仇视男主人妻子的。在用餐快结束的时候，心里的仇恨终于出现了，她在女主人身体快支撑不住的时候，居然把女主人的帽子摘了下来，戴在了自己的头上。看到这里，我惊叹陆帕的创意手段。然而这并未结束，其他用餐的人依旧在聊天，这时，舞台上的光打在了女主人和年轻佣人身上。一直到最后，女主人快不行的时候，所有的光又暗了下来，只剩下她一个人，这时就听到金属、玻璃等破碎的声音，灯光一闪，女主人也死了……

这些舞台片段和场面是能给人留下深刻印象的。西方戏剧对于东方戏剧而言，它的创造手段在一定程度上开拓了我们的想象，让我们看到了自己可以进步的空间，发现原来戏剧还可以这样演，也使我们的审美感受和欣赏水平不断得到提升。

看别人演戏，就得想自己在舞台上的事儿。因为这“与我有关”。

中国演剧风格

中国戏剧当然要有自己的风格。但风格的建立，不是口号，而是扎扎实实落在实践中。

中国话剧是舶来品，要想建立具有本民族的话剧，就要以中国文化作根基。首先是语言。中国的语言博大精深，与中国的文字不可分割，是中华文化的DNA。语言是交流的开始，从《诗经》到汉赋，再到唐诗、宋词、元曲，从三言诗到五言诗、七言绝句、律诗，随着语言文字的丰富，这些植根于中国大地的文化，被我们一代一代人去不断汲取其中的养分，来实现文化传承、艺术创新和审美赓续。

语言和文字对演戏很重要，但太重语言的格律、调式等技术性表达，失去其交流、传达思想的作用，就会陷入一种结构技术性状态。技术会使人眼前一亮，但只有艺术才能打动人。也就是说，舞台形象要融入文学中，融入舞台评价和思想感情中，演员要对语言文字敏感，要有文化积淀，才能准确判断和理解人物形象，才能塑造有灵魂、有思想、有文化的舞台形象。比如，1996年，我在《运河人家》中饰演一个农民，这是我第一次演农民形象。我就用最粗的海绵蘸上腮红扑在脸上，像被暴晒后的农民的皮肤，自己对此还挺满意。但是等到电视剧一播出，我觉得还是有些不足，因为一张嘴的台词太有“思想”了，不像那个时代的农民说出来的。但文艺创作就是这样，可以接近生活真实，但又高于生活真实。

话剧，最重要的部分之一便是人物语言，也就是台词。中国话剧，

最基础的是语言表达，就是文字的内涵。所以要多读书，不只是演员、导演、舞美等，我们要增加知识储备和文化底蕴，才能不断夯实基本功，才能让自己所塑造的形象深入人心。

对于话剧民族化这一问题，焦菊隐先生在上世纪50年代就已提出“话剧民族化”这一概念，他的《龙须沟》《茶馆》《蔡文姬》《武则天》等就是实践成果。焦先生于1963年初曾为一篇论文撰写提纲，也可以说是他探索话剧民族化的过程中一个初步的小结。当时他打算出版一部《戏剧论文集》，其中有一篇3万~5万字的论文是准备根据这个“提纲”来撰写的。后因文艺界“左”的思潮愈演愈烈，文章遂被搁笔，集子也未能出版。于是焦先生还为此“提纲”作了详细的注释。下面我们看一下这个“提纲”，领会焦先生的学术思想和导演艺术，理解话剧民族化的内涵和意义。

(一)欣赏者与创造者共同创造。

(二)通过形似达到神似，主要在神似。

(三)通过形使观众得到神的感受，关键不在形，但又必须通过形。

(四)以少胜多。戏剧艺术的全部手段都是为刻画人物服务的。与刻画人物的思想、内心矛盾冲突无关者，该简就简，不拖，不追求所谓的“真实”。舞台上的真实不等于生活真实。表演更是如此。

(五)反之，也可以以多胜少。与刻画人物有关者，要细，不放过任何一点细微的矛盾冲突。要有浓郁的情感，细

致的过程。人物的思想感情的变化，在生活中是瞬间的事，而舞台上却可以渲染很长时间，这恰是观众要欣赏的。

(六)以少胜多，以多胜少，才能在舞台上产生起伏、节奏、高潮。

(七)在有限的空间和时间中(舞台演出)，表现出无限的空间和时间(生活真实)。虚与实的结合，以虚代实。

(八)一切服从于动。人物之间的关系、矛盾、性格冲突推动情节的发展。由动出静。

(九)以深厚的生活为基础创造出舞台上的诗意。不直，不露，给观众留有想象、创造的余地。但关键又在于观众的懂，如齐白石画虾，画面上只有虾，而欣赏者“推出”有水。如果欣赏者什么也看不出，如何“推”，又“推”向哪里去？这正是中国戏曲传统的特点，既喜闻乐见——懂与欣赏是交融于一起的，又留有“推”的余地。

(十)要认真研究我们民族戏曲传统中的规律，并兼重欣赏者的要求、习惯。喜闻乐见不等于迎合，要考虑剧场效果，使观众于美的享受中，提高自己的道德情操。

“欣赏者与创造者共同创造”，这是“与我有关”的事儿。表演不能只停留在自我陶醉的过程中，也不能停留在完成时。真正的表演是演员融入了感情，台词、声音、韵律以及达意等有没有传达给观众，让观众叫好。这就是焦先生说的欣赏者(观众)与创造者(演员等)共同创造。

“通过形似达到神似，主要在神

似。”我演《鲁迅》，不仅从外形条件上去接近于他，还查阅了大量他的资料，读了他的著作，就是要深入理解他的思想。我演《弘一法师》，在弘一法师曾经跪于释迦牟尼佛前的那个位置，我也曾用剃刀剃头发，当时泪流满面，差点皈依，这让我在心灵上受到很大的触动。一个人立地成佛的力量，来源于他对自己过去人生的批判，内忧外患，他只能遁入空门，完成一个彻底的自我。但我还是没有这样的力量，那还是当演员吧，把他这个角色演好。为了演好这个角色，我还在外形上做了一些准备，比如让自己瘦下来，甚至到福建泉州开元寺请教方丈指点弘一法师的走路姿势，以求达到形似。在拍摄的日子里，也一度让自己处在弘一法师的思想状态中，进而达到神似。

这其中也包含了焦先生说的第三条“通过形使观众得到神的感受，关键不在形，但又必须通过形”。

盖叫天先生有一句名言，如果用10分来评判表演的水平，他说“三形、六劲、心已八，无意则十”。有模有样有力量，亮相准了，台词上嘴了，腔儿圆了，六分；心已八，就是走心动情，到八分；无意，就是随便怎么演，都是对的，好像不是演出来的，像真的一样，达到十分，这才到表演的一种境界。

焦先生在排《蔡文姬》的时候，有一个“以少胜多”的故事。《蔡文姬》中有一段战乱时期人们流离失所的场景。北京人艺没有那么多演员，凑了半天也就10来个人，那难民的场面如何

表现呢？他想不出来舞台上该如何表现。这时候，有一个人路过放在地上的一个亮着的灯，他的脚从灯前一闪，让焦先生眼睛一亮，有了——他使用灯摆在地上，穿过舞台，两边穿灯，并让这10多位演员从灯前穿过、走台，只看见演员的脚“凌乱万分”，难民的场景一下子就出来了。《蔡文姬》也就此开始。也正是从焦先生开始，北京人艺有了灯光设计这一工种专业。

在西方艺术审美中，多以写实为主。而在中国人的审美范畴中，多注重以虚代实，以实写虚，虚实相生。这一美学原则，几乎表现在中国所有艺术门类之中。比如，齐白石画虾，会让人感觉到还有“水”；戏曲中，“三四人千军万马，六七步万水千山”；中国传统诗词中，更是多见。柳永的《雨霖铃》：“今宵酒醒何处？杨柳岸，晓风残月。”作者设想离别后的场景，以虚写写实情。

在这个“提纲”中，不难看出，焦先生以中国传统文学、音乐、美术、戏曲等作为例证，来阐释表演中“形似”与“神似”、“多”与“少”、“静”与“动”的关系。我想，焦先生的理论依然是现在的戏剧工作者在话剧民族化探索中的经典，也为我们以及后来者研究焦菊隐艺术思想提供一份宝贵的资料。

今天，如何继续完成焦先生提出的这些关于中国话剧民族化的美学原则，是我们应该思考的，我想我们也是可以做到的。因为今天的戏剧环境要比当时好很多，但需要我们这一代或者下一代甚至是下一代人坚持不懈的努力。