

浅谈表演创作中的体验与体现

余江浩

(浙江话剧团有限公司 浙江 杭州 310000)

[摘要]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。体验是基础,体现只能是在体验的基础上产生。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,因此既不能是为了体验而体验,也不能脱离了体验的基础仅仅去追求表现形式。

[关键词]体验;体现;体验与体现的关系

【DOI】10.12252/j.issn.2096-627X.2021.11.682

演员在创造角色的过程中,始终都不会离开对人物的体验与体现,这是表演艺术创作的规律。只有遵循这一条规律,演员才能创造出有血有肉的鲜明的人物形象。

一、在演员的创作意识的支配下,设角色之身,处角色之地,通过想象获得的创造性情感,称之为体验

(一)体验在表演创作过程中的重要性

离开了体验,演员的创作是无法进行的,同时也无法找出准确、生动的表现形式。离开了体验,创作的人物如一具行尸走肉的空壳,是苍白的。体验可以通过演员的亲身经历获取的,也可以通过想象获取的。

大学期间,老师给我排《我的兄弟姐妹》时,我深有体会。《我的兄弟姐妹》讲述的是20世纪70年代的东北小镇,原本幸福的六口之家,由于家庭变故,一夜之间,四个孩子成了孤儿。大哥忆苦因无力负担弟弟妹妹们的生活,忍痛将他们一一送给有条件收养的人家。我排练的正是大哥祈求乔叔乔婶收留妹妹思甜的这个片段。开场,伴随着北风呼啸,寒风凛冽的音效,大幕徐徐拉开。我所饰演的大哥齐忆苦从下场门缓缓走向舞台中央,身后跟随着乔叔和乔婶,突然转身朝向乔叔乔婶,央求他俩收留妹妹。就这么一个简单的出场,我当时脑袋发懵,路也不会走了,话也不会说了,更别提老师要求我出场就有饱满的情绪并且泪流满面。出场的那么几步路,我心里一直想着:“快哭,快哭!”以至于我央求乔叔乔婶时的几句台词带着哭腔,但是内心空洞,剩下的只有一片情绪。当时只想着扮演一个可怜的人,带着令人觉得可怜的情绪,图有表面,内心没有一丝感受,是空洞的。在老师的指导和启发下,我联想起自己小时候的往事。小学一年级的時候,邻居来了个外省的租户,更巧的是那户人家的儿子成了我们班的插班生,并且成为了我的同桌。在那之后,我们俩便每天一起上学,一起放学。放学回家后,一起在我家或者他家里写作业,当然也经常一起吃饭。他比我小几个月,所以久而久之,我就把他当成自己亲弟弟一样,感情深厚。后来的某一天,他父母由于工作调动,要回自己的家乡,于是他也要跟着父母离开。他们一家离开的时候,我和我的父母还特地去送他们。看着他和他的父母坐上了“小蹦蹦”,越开越远,他还时不时探出个脑袋和我挥手告别,直到消失在我的视线里。曾经一起玩耍一起上学一起成长的好朋友突然就离开了自己,我伤心极了,而且直到现在,我也没能再次联系上他。每每想起当时离别时的场景,当时的情绪翻涌而来,我仍然会有那么些难过和遗憾。于是我就把当时分别时的那种体验,慢慢借鉴到《我的兄弟姐妹》排练

中。假如我就是那个哥哥,要送走自己的亲妹妹,那会是怎样的感受呢?我想象着满天暴雪,寒风凛冽,一夜之间失去父母,还要忍痛将弟弟妹妹送人,我的内心一直涌动着,情绪不断翻滚,当我带着这种体验再次说那几句台词时,情感是自然流露的,祈求收留妹妹的这一系列动作都变得更自然。表演时也更真实,更能让人相信。

话剧《再见徽因》是我们浙江话剧团的“民国人文系列”中的保留剧目。我在剧中饰演徐志摩。剧中最后一场戏,徐志摩以逝去的灵魂出现在剧中,面对即将离开人世间的林徽因。那一刻,林徽因的生命之火已经即将燃烧到了尽头。徐志摩站在林徽因的病床前,目睹着林徽因饱受着疾病的苦痛,慢慢的闭上眼睛,离开了人世间。初排这场戏的时候,我始终无法进入剧中的规定情境,更不知道怎么样去表现此时此刻徐志摩的心态。剧中林徽因临死前说:“我的后半生饱受了疾病与战争的摧残。我好像有好多事没有做,有好多话还没有说,就要与这个世界诀别了。让我在这个时候离去,躲过了1957年的风波和1966年之后的劫难。这也许是上天给我的时候的恩赐。这让我在保有一丝尊严的时候,告别了这个红尘纷扰的人间。”我当时不知道林徽因在表演这段台词的时候,我不知道该怎么去表现徐志摩当时当刻的心态所外化出来的外部形态。只能两眼放空,直直的盯着即将死去的林徽因。抑或皱一下眉头,生演一个悲伤状态。导演就我没有感受,心中没有体验,所以站那里十分尴尬,眼睛里丝毫没有任何的情感与内容。后来,我联想起自己的爷爷。由于某种疾病,他久卧不起,痛苦不堪。那段时间,家人们都放下手头上的工作,陪伴左右。心里祈祷爷爷的病情早日康复。可是他还是日渐消瘦,吃什么吐什么,到最后连喝水都困难。爷爷躺在病床上,疾病给他带来的无法忍受的苦痛,让家人们也心痛不已。没过多长时间,爷爷最终还是离开了我们。可全家人忽然也觉得爷爷被疾病缠身,痛苦不堪,不仅在生理上,还是心理上,都是一种折磨。所以,爷爷的离去,大家也是松了口气,或许对爷爷来说去了天堂,不再有苦痛,也是一种解脱。爷爷是我疼爱的人,剧中林徽因也是徐志摩疼爱的人。虽然人物关系不一样,但对于自己在乎的“亲人”,这份情感是差不多的。是可以理解的。徐志摩即对与林徽因的离去深感惋惜和不舍,又为她不在饱受世间的折磨我“欣慰”。因为在天堂,林徽因也不再有病痛,所以林徽因说她马上要与这个世界诀别了。我当时内心汹涌,是不平静,是不舍的,多希望林徽因不要离开这个世界,不要离开她的家人,更不要离开徐志摩。可当林徽因说

她后半生饱受了疾病与战争的摧残，她的离去躲过了1957年的风波和1966年之后的劫难，徐志摩是替她高兴的，或许林徽因的离开，也是能留住她一丝尊严，可以告别这个红尘纷扰的人间，也远离了疾病带来的苦痛。有了这些感受与体验，再次排练时，所外化出来的外部动作都是真挚的、合理的。所以说，演员在创作过程中，体验是十分重要的，需要重视。

（二）体验是在规定情境中，受演员意识支配和监督的

演员绝不能将自身的情感取代角色的情感，任其自然主义地泛滥。我的一个好朋友，现在也是某剧团比较优秀的演员，她和我讲起她的一段亲身经历。由于种种原因，她的父母反对她的婚事，逼迫她与她当时的对象分手。也正在那个阶段，她接到了剧团的通知，饰演话剧《雷雨》中的四凤。有一次演出，在演到“四凤起誓”那场时，面对母亲鲁侍萍的压力，要求四凤不许再见周家的人，并要求发誓。她突然联想起自己的现实经历，当时就泪如泉涌，泣不成声。眼泪鼻涕流得根本无法张口，那句经典的台词：“那天上的雷劈了我”一个字都发不出来，大大影响了人物的创造。

二、演员在创作体验的同时，还必须寻找、选择创造相适应的艺术形式，把人物的情感体验表达出来，这样观众才能看得见，感受得到

但并不是有了体验，就会自然而然地产生准确的表达形式。演员需要进行选择与创造的，找到最适合的表达形式去体现。

著名表演艺术家童超，在话剧《茶馆》中所塑造的庞太监，一直被人津津乐道，赞不绝口。他在塑造庞太监人物时，语调不男不女，面部表情似笑非笑，眼神呆滞冷漠。在形体造型上，也进行了精心的创造，双肩下垂，胸部塌陷，由于膝关节不灵，所以设计走起路来腿发直。通过这一系列的外部表现手段，把一个在封建时期被扭曲了的畸形的庞太监形象塑造的惟妙惟肖。

《拾玉镯》几乎是戏曲演员必学剧目，剧中女主角孙玉娇通过一系列的创造性的、精炼的、生动地表现形式，成功塑造了一个活泼、可爱、勤劳、热爱生活的少女形象。女主角孙玉娇一出场，就有一个甩辫子的动作，一下子就让观众感受到其活泼跳脱的人物形象。随后，孙玉娇在出门前，仔细注意脸上的妆容，整理衣襟等动作，表现出一个少女注重形象、爱美。随后，有一系列喂鸡的动作，开鸡笼、赶鸡、拿鸡，体现出孙玉娇对家务的熟悉。尤其是在数完鸡后发现少了一只时，她到处寻找，形体蹑手蹑脚，十分的认真、可爱。最为著名的是孙玉娇学习针线时的无实物表演。在学习针线的过程中，选花样、找针、搓线、穿线、绣花等动作，再配合眼神，让观众也觉得仿佛确实有线穿梭其中，用细节表现了孙玉娇手巧心巧、细心认真的少女形象。这都是几代艺术家们，在创作时，选择出具有生动、鲜明、准确的表现手段的伟大结晶。

经典话剧《风雪夜归人》中，我饰演男主角魏莲生，他是一个出生贫苦，后唱戏走红，颇得达官贵人的喜欢，与法院院长的四太太玉春相识后，他不仅感受到了爱情的温暖，更使他麻木的灵魂猛地惊醒，发觉自己也并不快乐。他感谢

玉春的启发，开始思考“人为什么活着？什么样的生活才是有意义的？”最后魏莲生决定与玉春一起逃走，去过真正自由的生活，做一个自个儿做主的人。不幸的是，被势利小人王新贵出卖了，被驱逐出境……魏莲生是京城和附近几省唱花旦的名角，红级一时，是当时被万人追捧的一颗明星。首先他是戏曲名角，更重要的是他是一名男旦。所以我在塑造魏莲生这个人物的时候，特地去翻阅了一些关于京剧男旦的资料与影像资料，他的坐姿是很讲究的，不会像现代人那么随意、随性。他在坐姿上要有戏曲演员由于职业习惯所带入生活中下意识的体态。首先，坐姿要有雕塑感，让观众一看就知道他是一名戏曲演员，再者魏莲生是唱花旦的，所以和戏曲中其他行当，如老生演员坐姿要有区别，双腿不能入老生演员打开幅度那么大，动作不能太有棱角，但决不能太生活化，还需要带有花旦的秀气与内敛，倒水的时候，我专门用左手捏着右手腕垂下的衣袖用右手去倒，这个动作不仅是那个年代衣袖太大，倒水时不便，更是戏曲人职业所遗留的习惯。我也偶尔会设计兰花指，这是下意识流露的职业病，决不是生活中故意为之，也要掌握分寸，因为兰花指用多了，显得过分脂粉气，让人心理有点排斥。由于魏莲生唱的是旦角，所以笑也不能太过，更不能张牙舞爪。生活中魏莲生也应该是注意自己的体态与面部表情的。剧中魏莲生畅想着与四太太私奔后“一起坐船、骑马、跑路，听听流水响，闻闻野花香”，这时候我给他设计的是带着一点戏曲旦角台步与旦角体态，拉着玉春在舞台上跑，一来是对未来幸福生活的憧憬，再者由于唱花旦的职业习惯，水袖在戏曲中的作用是“以袖抒情”，利用好戏曲中水袖的表现形式，可以达到表现任务各种思想感情。剧中，当魏莲生决定与四太太玉春携手私奔时，被小人王新贵出卖，致使两人此生再无相见。此时魏莲生是惶急的、绝望的、悲痛的。我利用戏曲旦角中九尺长水袖，通过戏曲的手袖功去表现，因为魏莲生此时用任何外化的手段都是无力的。他捡起挂在墙上的九尺水袖，运用抖袖、掷袖、挥袖、甩袖、翻袖，再加上串反身、圆场等戏曲手段来体现此时此刻戏曲名旦魏莲生临近崩溃与绝望的心境。

三、体验与体现是相互依存、辩证统一，又相互影响、相互作用

所谓“情动于中而形于外”、“容动而神随，形现而神开”，也说明了体验与体现的关系。戏剧家金山也曾说过：“没有体验，无从体现；没有体现，何必体验；体验要深，体现要精；体现在外，体验在内；内外结合，相互依存。”

总结

演员在创作过程中，不仅要有深刻的体验，也要有生动的、准确的、鲜明的表现形式去体现，这样才能塑造出一个有血有肉的鲜明的活生生的人物形象。

参考文献

[1]梁伯龙、李月主编. 戏剧表演基础[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2002(01): 165.

[2]关澜著. 演员创作素材训练[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2005(12): 36.