
November 2019

Deciphering the Myth of "Liberating Actors' Nature": Reflections on an Idea of Acting and the Import of Western Teachers

Huizhu Sun

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Sun, Huizhu. 2019. "Deciphering the Myth of "Liberating Actors' Nature": Reflections on an Idea of Acting and the Import of Western Teachers." *Theoretical Studies in Literature and Art* 39, (6): pp.56-65.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol39/iss6/6>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

破解“解放天性”的迷思

——对一个表演观念及外智引进工作的反思

孙惠柱

摘要：“解放天性”看似西方观念，其实斯坦尼等主流大师从未提倡，是国人误读外教后自造的伪进口标签。某些只做短期工作坊的外教也是原因之一，他们语言不通，常撇开剧本专教碎片化肢体游戏，被误当成主流。西方的营销套路“做自己”也被误以为表演的真谛，还被夸大为“解放天性”。好的表演训练培养演员的第二天性，绝非放纵原生的天性。60多年来西方学者为求新发论文，常贬剧本崇表导演，中国学者又多为表导演脱节，导致此领域外智引进中的诸多问题，亟需得到认真反思。

关键词：解放天性；第二天性；斯坦尼斯拉夫斯基；工作坊；外智引进

作者简介：孙惠柱，人类表演学博士，上海戏剧学院教授，纽约《TDR 戏剧评论》联盟轮值主编。主要从事人类表演学、跨文化戏剧、戏剧叙事学的研究，及剧作和导演方面的创作。通讯地址：上海市华山路630号上海戏剧学院，邮政编码：200040。电子邮箱：13482115228@163.com 本文为国家社会科学基金艺术学重大项目“艺术人才培养模式研究”[项目编号：17ZD08]的阶段性成果。

Title: Deciphering the Myth of “Liberating Actors’ Nature”: Reflections on an Idea of Acting and the Import of Western Teachers

Abstract: “Liberating actor’s nature” sounds like from the West, yet not from Stanislavsky or any other mainstream acting teachers. It was coined by the Chinese who misread Western teachers. Some Westerners doing short-term acting workshops unwittingly contribute to this misconception. Because of the language barrier, they usually eschew scripts and focus on physical exercises. Those fragmented workshops are seen in China as representing mainstream Western actor training. “Be yourself”, a western marketing cliché, is also mistaken as the core of acting. Actor training should cultivate actors’ second nature, not let loose their original nature. Since the 1950s, Western theatre professors increasingly promote directing/acting, while most Chinese scholars are not well-versed in directing/acting, which has resulted in previous problems in the import of Western teachers. This needs serious reflection.

Keywords: liberating actor’s nature; second nature; Stanislavsky; workshop; import of Western teachers

Author: Sun Huizhu (William H. Sun), Ph. D., is a Professor in Shanghai Theatre Academy; he is also the Consortium editor of *TDR: The Drama Review*. His research interests cover performance studies, intercultural theatre and theatre narratology. Address: Shanghai Theatre Academy, 630 Huashan Road, Shanghai 200040, China. Email: 13482115228@163.com This article is supported by the Key Project of the National Social Sciences Foundation of China (17ZD08).

一、迷思源于何处？

“解放天性”是一个关于表演的奇特观念，听起来很吸引人，但很多人一直不知其所以然，以讹

传讹。这个观念源于何处？一般人都以为是从外国来的。2014年四川大学艺术学院硕士论文《对表演教学中“解放天性”的探索》写道：“每个人从出生就被社会无情的套上了重重的枷锁，几乎所有人都被符号化，定义化。然而在他制他律、否定

‘自我’的中国文化和中国教育下成长起来的中国表演者更是很难找到自我,找到原本属于人的‘天性’。在表演教学研究中,‘解放天性’一直是国内外表演学家研究的焦点、热点。”^①但全文并未引用国外有关这一问题的任何文字。国内讨论“解放天性”的论文不少,但对题目的来源全都语焉不详。同年中国传媒大学本科毕业论文《浅谈表演中的解放天性》引用了《论戏剧影视表演中的“全方位解放”》《舞蹈表演中解放天性的训练方法》《播音与主持专业中的解放天性》等论文,也没说“解放天性”是何人、从何处引入我国的。2018年底出版的《戏剧艺术》第6期中有两位上海戏剧学院教授的论文《后戏剧时代与斯坦尼斯拉夫斯基体系的适用性》,正确地为了斯坦尼体系做了辩护,却错误地认为“解放天性”来自斯坦尼:

面对后戏剧时代各种纷至沓来的表演训练法,斯坦尼斯拉夫斯基体系曾经无需怀疑的权威性和可靠性受到了冲击。但是这些训练方式依然让人联想起斯氏体系的某些训练,例如“解放天性”练习、感觉练习等。[……]斯氏体系不仅在追求逼真和生活感,而且还具有解放并唤起演员天性的思想和方法。(钱珏 徐煜 17)

该文引用了斯坦尼关于“天性”的一些说法,但也并未注明他在何时何地有过“解放天性”的完整表述。事实上,中央戏剧学院表演系资深教授张仁里2006年就在《“解放天性”与“从自我出发”辨析》一文中发表了他更具体也更权威的观点:

在我们的课堂上应用“解放天性”的训练方法也仅有十多年的时间。我记得最早是在美国从事表导演艺术的高级讲师周彩芹女士在1980年代初给我院带来了一套演员每天作“梳洗”之用的训练练习。[……]随着改革开放的发展,英、美、德、法、日等各国的艺术家来我院作访问、交流,他们带来了林林总总样式不同,但原理极为相似的训练练习,我们的年轻教师结合自己的理解和体

会,也创造并发展了某些练习[……]后来,逐渐地演变发展,这样一整套的训练练习被命名为“解放天性”训练。(6)

可见“解放天性”诞生于中央戏剧学院,是“我们的年轻教师”给欧美艺术家的练习方法及他们自己的某些发展所命的名,并非欧美人的概念。这几位表演教师想出的“解放天性”近三十年来阴差阳错地影响了无数戏剧影视演员和表演教师,成为中国表演艺术领域最大的“迷思”(Myth,神话)。

很多人把各种不按剧本训练演员的游戏方法都说成是“解放天性”。“北京电影学院表演系吧”网站写道:“受过一些表演训练的人都知道一个词‘解放天性’。这是电影学院表演课的第一堂课,一般就是表演互相钻裤裆、扮小丑、演猩猩、做游戏等方式。通过这个训练让在中学一直被禁锢的孩子们放开一些,放松身心,协调肌体,并且学得开朗大方一些。”(“被误读的表演课”)尽管张仁里教授早就令人信服地揭开了谜底,笔者在2012年的论文中也郑重推介了他的成果(孙惠柱5),但是很多人还在把“解放天性”当成是外国人的“公理”,还写了很多连题目都没弄清楚的论文。要找出造成这一迷思的深层次原因,必须看清西方表演教学的实情。现在中外交流如此频繁,外智引进如此便捷,为什么还会有这么大的迷思?

二、完整 vs 碎片的西方表演教学

1980年代初中央戏剧学院邀请周采芹导演莎士比亚的《暴风雨》,她带去了“一套演员每天作‘梳洗’之用的训练练习[……]是演员为锤炼自己的演技而用的‘天天练’,也带有每天演员在演出之前的热身准备”(张仁里6)。那是她为导演莎剧而带去的副产品,帮助演员放松,排除杂念,以便进入角色和规定情境。《暴风雨》难度很大,只有那个半人半兽的卡列班或许可以尝试用前引的“钻裤裆、扮小丑、演猩猩等方式”来做点排练前的准备,其他角色都不能从“解放天性”得到帮助。

周信芳的女儿周采芹是改革开放后最早来中国教西方表导演的专家之一;后来外教越来越多,

方法也越来越多。但绝大多数人不像生长于上海成名于伦敦的优秀演员周采芹,^②他们不懂汉语,只教短期工作坊,多半不用剧本,也不塑造人物,还常常信奉肢体比语言更重要的理论。其实这一理论无法用科学方法证实,也很难检验教学成果,但因其新而广泛传播。外教中还有些人就像美国教授罗伯特·巴腾批评的“偷懒和自恋的演员”(Barton 110)那般,不愿提前做好研究,找到合适剧本来教中国学生演戏,又喜欢炫耀自由,在以肢体游戏为主的表演工作坊里,用“打破一切规则”“做你自己”之类的套话讨好学生。让人误以为斯坦尼细读剧本塑造角色的方法过时了,似乎西方戏剧主流是不要剧本了,只要做自己演自己就行了。

其实很多欧美表演教师来中国教的方法并不是他们本国最好的主流方法,语言障碍使他们难以采用教自己学生的主要方式——以斯坦尼方法为基础,用剧本做抓手,聚焦于人物塑造;他们多半只能教些闪光的碎片——还常把碎片放大成了整体。戏剧表演的跨文化交流不同于科技工程,也不同于音乐舞蹈,语言既是媒介,又是最重要的内容本身,语言不通必然大打折扣。真正有声誉的专业表演方法和教材都讲究具体细致的技术,但多数外教的表演工作坊缺乏既熟谙双语又精通专业的翻译,外教只能通过不很准确、常以套话充数的现场翻译进行教学,往往尽可能绕开翻译直接教肢体。但肢体动作不足以准确地传达需要进行跨文化交流的戏剧信息。要学西方的好方法,不能只看外教在中国的短期工作坊上教什么,而必须看清他们在本国教学生的完整方法。1980年代我在美国三个大学读戏剧研究生,后十年在美、加四个大学全职任教,教过表演、导演过戏,看过很多同行的课及教材,从未听过“解放天性”。1999年我一回上海戏剧学院就经常听到这个“西方”概念。2009年上戏举办首届国际导演大师班,请来安·博格、利兹·戴蒙德、理查·谢克纳等哥伦比亚、耶鲁、纽约大学的著名教授,我专门向他们求证,没一个听到过“解放天性”的说法。

美国是中国引进外智最多的来源国,但美国的大学很不一样。本科多强调通识教育,戏剧专业只有三分之一的学分修戏剧课,一二年级的表演课上总有不少非戏剧专业的学生。老师要适应

不同专业学生的需要——非戏剧专业的学生将来也可以运用表演技能从事演讲、推销等社会表演工作,初级表演课往往由浅入深分成三个阶段,分别聚焦于自我、角色、剧本。入门课上确实有不少帮助学生提高自信心、观察力的无角色、无剧本练习,看似“以自我为中心”,其实是教人更灵敏、更有效地表达自我、与人互动。对要当演员的学生来说,这是演好剧中角色的基础课,对不当演员的学生来说,这也是社会表演需要的基本功。但美国教师在中国的短期工作坊上,因为不懂语言,常只能教些碎片化的基础课,略去后面以语言为主要媒介的角色、剧本部分——也就是表演课的核心部分;长此以往,就让人误以为“自我”是表演的核心了。事实上美国大学的表演课上大量课时是用来学演各种风格的好戏,都以剧本为标志,如莎士比亚、现实主义、布莱希特、先锋戏剧、非西方戏剧等各一学期,也没有富裕时间去“解放天性”。学表演的研究生都是MFA,三年的专业课程量比我国的艺术硕士大得多。如耶鲁大学戏剧学院导演系每年只招三人,每人都要独立执导古典戏剧、现代经典数个,以及同届编剧系三个同学的剧本,演员用表演系的MFA研究生。这样严谨的教学法是很难带到中国的短期工作坊上来的。

近年来戏剧界外智引进越来越多,其中一个值得推广的成功模式是英国皇家戏剧学院原院长尼克·巴特在上戏开设的莎剧导演课。他每年秋季来和导演系三年级学生一起工作,吃透每句中英文台词的意思,更正译文中的瑕疵,用两三个月排出一个莎剧。认真的外国表演教师都会根据邀请学校的教学目标及自己的特长,尽可能选择已有翻译、或专门翻译的剧本(即便是片段),让学生事先做好功课。自2012年1月以来,上戏每年和布朗、哥伦比亚、耶鲁、纽约大学等美国名校合办“冬季学院”,教授各种短期课程,纽大路易·希德教授每次聚焦于一位顶级英语剧作家的作品,十天里教学生“表演萧伯纳”“表演密勒”等;这一系列已做六期,效果比碎片式的工作坊明显得多。

可惜这样的教学在总体上是例外而不是常规,多数外教只能教短期工作坊,他们没时间或没耐心选、排剧本,也有些因为缺乏沟通而不知道有此需要,以致工作坊几乎成了肢体游戏的同义词。

有些外教还美其名曰自由开放,如布朗大学的肢体戏剧专家斯特恩来冬季学院授课,见学生很多,不肯按我们的规则考试选人,只肯抓阄选。我们请他教授专业技能,他却让大家只做游戏玩玩,最后的呈现让人感到莫名其妙。这位教授和巴特是两个极端,大多数外教介乎二者之间。就是某些名家也常会说些西方人的习惯性套话,诸如“释放自然之声”,与要求学员认真去做的具体练习并无多少实质性关系。如果学员认真做了那些练习,那口号就不必太当真;但要是有人还真以为自己的“自然之声”就很好,不想吃苦做练习,那么这个口号就只有副作用了。

还有些外教更极端,主张表演就应该为自己,不用管别人,甚至故意让人不舒服。发达国家的社会背景不一样,那里“人均戏剧量”比中国高太多,为各类观众服务的专业戏剧几乎已经饱和。如八百万常住人口的纽约市有百老汇、外百老汇、外外百老汇构成的几百家剧院,每天有上百个卖票的专业演出;^③但学戏剧的大学生还在一批批出来,大部分都不可能进专业剧团,多数人会改行去从事各种社会表演,有些不愁生计不肯改行的,就做些受众越来越小、直至自娱自乐的先锋表演,或昙花一现,或转为准宗教的活动。那样的“表演”因其新奇而更容易引起急于发论文的教授的关注,传到国外反而比本国老百姓喜闻乐见的主流戏剧名气更大。

这些边缘戏剧人最膜拜的是安图南·阿尔托(1896年—1948年)。他想创造一种不要语言不要情节也不要人物的“残酷戏剧”,极端张扬自我,却一生潦倒;他的“酷托邦”从未找到观众,也基本上没导成戏。他生活在20世纪上半叶的乱世,当时全世界人均戏剧量都不高;但他死后不久,西方经济急速发展,人均戏剧量大大提高,一些厌倦主流戏剧只想求新的教授惊喜地发现了这位“先知”。但阿尔托只空有理论没有实践,捧他的人又发现了格洛托夫斯基的“贫困戏剧”,见风格有点像,立刻视若至宝。近几年格氏留下的演员训练方法在中国也风靡了一阵。他是伟大的智者和探索者,但国内的格式追随者大多不清楚他的文化背景。50年代后半期,曾留学莫斯科戏剧学院的格氏离开华沙团中央,去了个小城市隐居,在小剧场里和徒弟们修身养性。60年代中期西方人发现了他,邀他去欧美大城市演出,他看到观

众太多反而不乐意,拒绝转去大剧场,还抛弃了赖以成名的“贫困戏剧”,改称“平行戏剧”“源戏剧”等,最后完全摒弃戏剧离开观众,躲到乡下修行去了。阿尔托和格氏都已作古,但西方还有不少门徒,以及思路相似的边缘艺术家,有的在老家已然过气,倒在中国找到了无知但有资源的新门徒。“解放天性”的迷思,也跟这些纷至沓来的先锋“外智”有关。

现在不少西方边缘艺术家比阿尔托幸运,有基金会资助,招一批追随者去修行,那些团体大多有些准宗教的因素。如格氏要训练人成为“圣洁演员”,并不以给观众演好戏为宗旨,而是要人献身于探索自我身心合一的仪式活动。他曾为实习演员写了《几个原则的声明》:“来到这里,是要在某些肯定超越‘戏剧’本意的活动中测试自己,这些活动与其说是‘戏剧’,更像是生活行动或者说生存方式。”(Grotowski 260)^④在这样的团里,导演是唯一的灵魂,没有传统的剧本,只有导演制定的广义的生活剧本,要求所有成员严格遵守。这些人更像一种cult leader(自创教派的领袖),精神导师,已非真正的戏剧导演或教师,这显然不是我们需要的。中国的人均戏剧量还太低,绝大多数城市老百姓还看不到戏,我们需要的是为老百姓演好戏的戏剧人,而不是只为自己表演的自恋者。那样的外教在工作坊上讲“打破一切规则”“放开自我”之类的套话,并非真要人“解放天性”,而是要受训者最终皈依依其小圈子。在中国掌握公费资源可引进外智的东道主如果不了解这些文化背景,请太多这样的“导师”来教,教出来的学生可能只会做工作坊而不会演戏,戏剧院团是不会要的。

三、正宗 vs 误解的斯坦尼理论

很多教师和学者不了解这些情况,还以为话剧表演的祖师爷斯坦尼发明了“解放天性”,这是个严重的误解。斯坦尼是戏剧史上最重要的表演实践和理论大师,美国戏剧界也非常认可,他的第一部专著还是他1923年赴美巡演时应美国出版商之约而写的,《我的艺术生活》英文版问世早于俄文版。美国演员学习并发展了斯坦尼的方法,又通过好莱坞电影提供了大家都可以学的范例,把斯氏方法传遍全世界。最早的中文版《演员

的自我修养》就是根据英文版翻译的(章泯 郑君里译)。艺术生涯长达六十年的斯坦尼体系极其丰富甚至庞杂,他的许多方法经过形形色色的传授者之手,帮助不计其数的演员提高了演技,也始料未及地误导了不少人。美国资深演员暨表演教授罗伯特·巴腾写了本畅销30年的表演教科书《表演:台上与台下》,专门有一章就叫《误解》:

他(斯坦尼)的体系有一个演进的过程,他不断地发展了自己的观点。在他人生的不同阶段有过许多门徒,他们带着体系的并不完整的信息离开以后,走上各自的路,但他们的发展并不是跟斯坦尼同步的。[……]演艺界流传着五个误解——被很多人以为是斯坦尼的观点,但在他的著作中找不到依据:

1. 既然真实最重要,就不必费事去学技术了。
2. 应该做你自己,别费事去发展角色的性格。
3. 舞台上应该就用你自己的记忆和情绪,就想着你自己的过去。
4. 彻底忘掉观众。
5. 要等你有了真实的感觉才能开始说话、行动。

不难看出为什么**偷懒和自恋的演员**会抱着这些**半真半假的理论**不放,而认真的演员则会被这些说法吓跑。这五大错误理念是一张“自由行”的通行证,让你无需苦练、只要“跟着感觉走”就行了。(Barton 110,黑体字系引者所加)

“解放天性”和这五大误解一样,也是那些“偷懒和自恋的演员会抱着不放”的“半真半假的理论”,只是更笼统和空泛。巴腾那样优秀的美国表演教师不可能提倡,他们学的、教的是源自斯坦尼的“方法”(the Method),注重技术性,强调工匠精神。但很多读过点斯坦尼的人却以为,既然他也说过“天性”,一定是要人把它“解放”出来。其实中文斯坦尼全集里并没有“解放天性”这个动宾结构的表述,只有名词“有机天性”,意为“自然”。《演员的自我修养》写道:“‘体系’所要探

究的主要问题之一,就是如何自然地激起有机天性及其下意识的创作。”(4)“要善于激起它(有机天性)和指引它。在这一点上,是有一些特殊的心理技术手法的,你们就要研究到。这些手法的任务在于有意识地、间接地唤起并诱导下意识去创作。所以作为我们体验艺术的主要基础之一的原则是:‘通过演员的有意识的心理技术达到天性的下意识的创作’。”(23)

如巴腾所言,斯坦尼早年在表演课上可能随口说过一些不尽准确的话,会被有的学生曲解为“做你自己”,有点像“解放天性”;但在他晚年整理出版的体现完整体系的著作中找不到这样的说法,中文版也并未译错。被译为“天性”的自然的行为并不是本来就在那里,只要打开盖子就能“解放”出来的,而是一种深藏的潜能,要通过一系列“特殊的心理技术手法”去“激起”“唤起”“诱导”出来。这几个动词有些微妙的差异,但肯定都不是“解放”。原文究竟何意?俄罗斯博士生艾丽萨·卡玛洛娃帮我核对了俄文、英文和中文的各种版本,斯坦尼的俄文、英文版中没有任何动词有“解放”的意思,英文版中的arouse, stimulate, induce和中文的“激起”“唤起”“诱导”相似,而斯坦尼在俄文的“天性”前面还用过两个重要的动词——“发展、规范”(develop, regulate),离“解放”更远(Kamarova)。可以代表21世纪研究成果的《牛津戏剧与表演百科全书》中的长条目“斯坦尼斯拉夫斯基”(作者Cynthia Marsh)归纳其主要表演理念为:

演员自我与角色的融合意味着高度的自我控制、注意力集中、纪律性,以及对所塑造形象的坚定信念,尽管他也意识到是在剧场演戏。演员要经常做肢体训练以实现对身体完全控制,以及意在长时间集中注意力的训练练习。斯坦尼斯拉夫斯基把这些心理技术和仔细研究剧本结构结合起来,后者要确立全剧的贯穿行动,把每个角色的分析统一起来。(Kennedy 1279)

这些概念都和“解放”毫不相干。就是在后期聚焦于“天性”研究的时候,斯坦尼努力寻找的也是很具体的心理技术,要能激起、诱导出演员自

然的下意识行动(以后被更科学地称为“第二天性”),找到后就规范到体系中去。美国社会不喜欢“体系”这个有点暗示“控制”的大词,换了个更低调也更实在的名词叫“方法”,但两国正宗的斯坦尼传人在强调心理技术方法这一点上基本一致。斯坦尼早期教演员“由内到外”,强调“内”并不意味着要演员顺着自己的“天性”任意发挥,而是根据剧本角色的范本,在内心寻找相应的种子。他为这一创作过程找到“情绪记忆”“感觉记忆”等实用方法。前者常用的例子是演员借恨蚊子、打蚊子的情绪记忆发展为恨人、杀人的角色心理,这往往需要比较长的时间。

感觉记忆的例子是:演员必须在夏天也真能感觉到冷,才能让观众相信角色在挨冻。圈外人会觉得不可能,表现派会认为不需要——好演员只要装得像就行。但斯坦尼方法这样教演员:人都有冷的回忆,静心寻找冷时身上最冷的部位,仔细回忆具体感觉,这感觉会回到那里并自然波及全身。这就是斯坦尼演员训练方法最关键的理念:根据规定情境的需要,回忆自我感觉历史中的细节,移植放大为剧情所需的现时感觉。这种心理技术要反复训练,练好了才能让演员进入下意识的创作,从高度控制的注意力集中逐渐进入无需控制的自然或曰天性表演。

有机天性是要全神贯注集中苦练才能得到的,与“解放”有什么关系?“解放”是中国大陆的政治术语,海峡对岸不说,西方国家也很少用——美国南北战争中颁布的“解放黑奴宣言”是个不多见的例外,那是总统解放了黑人。上世纪50年代初“解放”成为新中国最常用的新词,刚好戏剧人跟苏联专家学习斯坦尼,看到“天性”二字,就凑出了“解放天性”。但那时这只是私下的说法,并未出现在正式教材和学术论著中。曾任上戏表演系主任的陈明正教授1983年在《表演心理分析》中仍然写道:“遗憾的是,对于‘下意识’的理论研究仍然是个禁区。谁要讲‘下意识’,谁就要‘陷入资产阶级唯心主义的泥坑’,谁就是‘唯心主义的弗洛伊德心理学的信徒’,就是推销‘人性论’[……]”(109),这就可以解释为什么“解放天性”并没在学习斯坦尼的50年代浮上水面。

自20世纪初起的六十多年里,斯坦尼特色的“由内到外”训练方法被俄、美、中国大多数戏剧人接受并广泛传播,但后来情况有了很大变化。

斯坦尼本人后期转向“由外到内”的“身体行动方法”,重点从心理转向身体训练,连“天性”也不再多说。陈明正说:“斯氏到了晚年,在用‘形体行动方法’理解排练之后,对体系的论述进行了修改,掌握表演技巧不再是从自我感觉出发,不是从很少受意志和意识指挥的心理和情感出发,而是从行动的逻辑出发。”(“表演心理分析”52)其实斯坦尼的转向是在苏联专家来华教斯氏体系之前,那本来是更易于和戏曲表演传统结合的重要信息,可惜专家完全没教,也被我们长期忽略。50年代后期中苏交恶,70年代末打开国门后又只关注西欧北美,引进了很多先锋表演理论——这些理论的影响并非全都正面。英国大导演彼得·布鲁克就反思道:

在1968年,我们见过这么一些人,因为不喜欢太多的“僵化戏剧”(deadly theatre),就理直气壮地坚持说“人生就是戏剧”,因此,什么艺术、技巧、结构等全都用不着了[……]“到处都是戏剧,我们就生活在戏剧当中,”他们这么说。“人人都是演员,想在什么人面前做什么都行,全都是戏剧。”

这个声明错在哪儿呢?只要做一个简单的表演练习就可以看清楚了。(Brook 9-10)

但布鲁克明确批评的理念在中国戏剧人看来却很新鲜,被视若珍宝。文革之后的改革开放是一次思想大解放,讲“解放天性”不会有政治问题了,于是大行其道。但没有政治问题不等于没有学术问题,在未能读懂欧美戏剧的社会背景也未能准确理解基本概念的情况下,鱼龙混杂的盲目引进造成了严重的误导。被普遍认为是国外引进的“解放天性”竟说不清外国出生地,就像贴上了进口标签的国产冒牌货一样。

四、“解放天性”vs 培养第二天性

如果说斯坦尼探索的能“激起”“指引”并“规范”有机天性的表演方法与“解放天性”沾不上边,是误解;那么有些外教常说的“不要规则”“做你自己”又是什么?这里有个外教自己一般不会

承认的秘密：西方人爱说的“做你自己”之类不仅是他们政治正确的空洞套话，也是最易于吸引人的营销套路，早成了推销员的“第二天性”。美国有一千好几百个大学戏剧院系，大多在综合性高校，非学历表演班更不计其数。收费的表演班招生当然多多益善，多数大学本科戏剧院系招生也不设竞争性考试。学生进大学凭的是综合素质，无需事先定专业，要在自由选课三学期以后，第四学期才根据明确了的兴趣定专业——这倒很像是鼓励学生根据“天性”来定。戏剧院系的老师不但不会对选读戏剧的学生说不，还要在全校公选课上想方设法，吸引尽可能多的学生来选（美国大学的竞争机制刺激大多数专业的教授都这样努力争取学生）。如果板起脸说很难很苦，谁还会来选表演课？所以要尽量降低门槛，反复说“做你自己，人人都行”。相比之下，中国的师傅总强调学戏要吃苦，怕苦就别来；因为中国的传统是父母交由师傅监管的学徒制，学徒自己并无选择权。

中国国家级戏剧学院表演系的门槛全世界最高，比哈佛、牛津等世界顶级大学都要高一截，录取率甚至低到0.5%。不少指标是刚性的，如身高、颜值、普通话等，有的是天生的，有的则有外部标准，无关天性也无从解放。如果有考生说不好普通话，说方言才符合天性，根本就不可能录取。从美国和中国戏剧院校招生方法的对比，倒可以推导出一个悖论式假说：美国不用考试，谁都欢迎来学，所以招生时“解放天性”，表演课上就不再解放，必须严加规训。中国名校表演系考试如此严格，挑进来的已是人尖子，即便从此让他们“解放天性”自由发展，照样会有导演抢着要。北京电影学院的周冬雨进校前就凭本色主演了《山楂树之恋》，很出色；上海戏剧学院的韩雪一年级就被请去主演电视剧，退了学。这说明严格的考试选拔已可以基本保证大部分学生的质量，有这样出类拔萃的学生，怎么教关系并不太大。如果真按这思路，也许倒能摸索出一种中国特色的演员选拔和教学的模式理论来；但并没看到有学者从这个角度去总结中国式表演招生的实践与理论。最具中国特色的表演训练是在从小就要刻苦练功的戏曲、曲艺、杂技里，和“解放天性”恰恰相反；而周冬雨、韩雪这样无师自通成才成名的全是影视演员，话剧、音乐剧演员中也很难找到这样的例子。

当今社会，所有舞台剧演员都要经过表演训练才能上台，无论是戏曲、音乐剧还是话剧、哑剧，表演训练的核心绝非“解放天性”，而是通过循序渐进的系统训练——由内到外或由外到内，培养演员能迅速进入角色自如表演的“第二天性”。就是那些爱说“做你自己”“自然之声”的外教，其实也只是一开始这样说，真教起来还是严格的；否则教不好学生，老师也待不下去。引进门和教人修行是不一样的，来学表演的人绝非都能学出道，关键在能否学成第二天性。这方面戏剧史上最著名的例子是梅兰芳，他一生演的全是旦角，美国人看了觉得“比女人还女人”。有些西方学者着迷于研究他真正的“天性”，但一直没找到证据能证明他的天性就是女性化的。梅大师在台上演得好，并非源自他天性的女性化，而是花一生的精力刻苦训练自己的肢体、嗓音及头脑，把女性的举手投足乃至思维逻辑变成他的第二天性；不仅是女性化，还要比一般女性更美化；且不是一般的美化，他演的虞姬、赵艳蓉、穆桂英完全不一样。即便不像梅兰芳那样表演跨性别的行当，戏曲演员也都要苦学特定行当的古人的举手投足、思维逻辑，因为与现代人完全不同，一开始肯定别扭，要经过长时期反复训练才会变成“下意识的动作”，也就是第二天性。

不仅戏曲演员必须学会全套迥异于日常生活的特殊程式，就是现实主义的话剧演员也不可以演日常生活、演自己。几乎百分之百的表演都不是上台去演日常的自己，而是要演他人，而且常常是在演员原来不熟悉的很特殊的规定情境之中。很多表演课上都有“观察生活”的练习——观察别人的生活，就是从斯坦尼那里学来的。1902年下半年他排高尔基的《底层》，事先做了很多功课。“（丹钦科）精辟地分析了剧本的内容，”高尔基也告诉他“剧本是怎样写出来的，以什么人做模特儿，他谈到自己的流浪生活，自己的遭遇，也谈到剧中人的原型，特别是（斯坦尼演）的沙金一角”（《我的艺术生活》301）。但演员不熟悉剧中的底层人物，心里还是没底。“这些分析式的讨论都还不够，他（斯坦尼）需要活的模特儿来激发他的想象力。8月22号晚，他带着剧组走访希特罗夫市场。那里的流浪汉和惯偷们见到艺术家大喜过望。”（Benedetti 122）几杯酒下肚，流浪汉们说出很多故事，斯坦尼也找到了他要演的沙金的

模特儿——一个因赌博而败光了家产的前禁卫军军官，衣衫褴褛，却保持着完美的仪态，胡子修剪得体。斯坦尼让随行的美术设计西莫夫当场对着流浪汉们画了很多速写，好让演员们回去后对着这些形象反复练习。

同年斯坦尼还导演了托尔斯泰的话剧《黑暗的势力》，那个戏离演员的生活更远，下生活花的时间也更多。“为了研究农村生活，我们特地跑到剧情发生的地点——都拉省去。我们在那里住了整整两个星期，访问了附近的一些村庄。[……]我们从农村带回各种各样的衣服、衬衫、短外套、器皿和日用品。不仅如此，我们还带回来一个老农夫和一个老农妇，作为‘蓝本’。”老农妇很快记熟了剧本的台词，在一位演员生病时代她参加排练。“这位农村老婆婆的即兴表演简直引起了一场轰动。是她第一次在舞台上表现了真正的农村，表现了真正的精神上的黑暗和它的势力[……]我们不禁毛骨悚然。”正在排练现场的托尔斯泰的儿子建议就请她来演这角色——她好像只要“演自己”就能有最好的效果。斯坦尼真让她试了一下，但后来还是没让她演，因为她会“丢开托尔斯泰的台词，自己编一套，里面充满了极其难听的粗话”（《我的艺术生活》306—307）。这证明了前引布鲁克所说的，所谓“人人都是演员，想在什么人面前做什么都行，全都是戏剧”根本就是乌托邦，和真正的戏剧完全不一样。不但演员不该在舞台上演自己，就是生活原型也不能上台去“本色出演”；戏剧需要的是：演员通过仔细观察、反复模仿和一系列心理技术，把生活原型的特点和自己的身心嫁接起来成为第二天性，然后再上舞台去演。

电影导演谢晋也常用类似的方法来调教演员：

他每拍一部戏之前，都会要求演员排练一系列各种各样的小品[……]要让演员，特别是表演经验不足的青年演员，通过小品排练来慢慢接近人物，触摸人物的内心世界，把握人物的思维逻辑，和人物的情感、情绪。[……]石挥在《我这一辈子》里的角色，老了以后变成了一个乞丐。服装师给他准备了一套乞丐穿的大棉袄，但他觉得不像，就自己去

想办法。他在街上找到一个乞丐，觉得他身上的破棉袄很适合角色，就拿了一件新的去跟他换……谢导对这件事印象极深，后来拍《牧马人》时，朱时茂身上穿的那件满是破洞的背心，就是学的石挥，用一件新背心跟当地牧民换来的。（石川 11）

可见，演员不但要在内部心理和外部形象两方面下功夫，还常要靠完全外部的道具服装来诱发“天性的下意识创作”——把角色的规定动作变成演员的第二天性。自我和角色的距离越大，越要用各种办法去反复接近角色，才有可能习惯成自然，最后做到像天性一样自然地行动。

结 语

“解放天性”是很多人误传许久的一个迷思，其实私下质疑的人并不少，但公开的商榷却很难看到。人的天性是对立的统一，有相互依存的两个方面：自由和规则（规范）。人要是完全自由没有规则，不是无聊就是焦虑——焦虑有两个原因，一是规则太难无法遵守，二是规则缺失无法定心。对“无聊和焦虑”进行了深入研究的匈牙利裔美国社会心理学家契克森米哈伊发现，人要摆脱无聊和焦虑、要寻求快乐，最好的方法是参加一个有高度纪律性、必须集中全部注意力的活动。^⑤这类活动的极端例子包括命悬一线的攀岩、生死攸关的手术和势均力敌的对弈，其实扮演挑战性的戏剧人物也很相似。对于多数普通人来说，则可以举一个简单的例子：给孩子皮球让他们由着天性随便玩，没有任何规则，他们会很快就因无聊而放弃。但如果教点规则让玩球稍微难些，比如排队朝一个圆框投球并计数，或者中间拉个网对打不让球落地，就能吸引人玩更久——这也就是篮球和排球的由来。游戏和体育只能制定粗线条的规则，不能定全部剧本和结局，但道理是相通的；戏剧还要有更细的剧本，虽也常有导演和演员修改剧本的情况，但一般不会推翻剧情大纲。

过去半个多世纪来，一批以阿尔托为精神领袖的导演声称要从一剧之本的“独裁”下“解放”演员，事实上他们自己却成了演员的 cult leaders，这些“精神导师”型的导演掌控剧组的权力远超

剧本——剧本虽然提供相对稳固的基础,毕竟允许人们有不同解释。阿尔托们推翻了剧本的“压迫”,但戏剧创作并没有让大家真的解放天性,实现群言堂。经历过“大民主”的国人知道,一旦抛弃了大家都要遵守的本子,只能给领袖型导演的一言堂提供方便。大家“解放”一阵后,一定是导演一锤定音,演员只能放弃天性服从导演。本来演员和导演对戏有不同看法很正常,但在没有剧本全听导演的剧组里,演员的天性反而更无从谈起,因为连本来可以据本力争的本也没有了。

贬剧本崇导演的理论被很多国人追捧,在欧美本土却并没有误导大多数戏剧人。西方理论脱离主流戏剧的现象始于上世纪50—60年代,大学扩招,戏剧系脱离文学系自立门户;一些戏剧教授为了给新专业树招牌,就贬低剧本的作用,强调表导演最重要,还特别推崇阿尔托那种否定剧本的导演。其实戏剧文学可以历2500年而依然闪光,而格洛托夫斯基这么成功的先锋导演也没玩多久就自我隐退了。老百姓喜闻乐见的主流戏剧大都是剧本戏剧——布鲁克导演的就全是有扎实剧本的好戏;然而发论文著书立说的戏剧教授却大多偏好徒有虚名其实挂在剧坛边缘的“后剧本”戏剧、“后戏剧”表演,不管老百姓要不要看。我们的戏剧界在引进外智的时候,一定不能忽略这一点。

“解放天性”虽不是西方人直接给我们的,却在相当程度上源于中国戏剧人对某些西方理论的盲目崇拜和误读。话剧源于欧洲,引进话剧自然要向老师学习,这本不是问题。在学习之初的上世纪前半叶,还没多少外智可以引进,一旦引进就是长期任教,并没有碎片化的问题。关键在引进话剧的老前辈如田汉、洪深、余上沅、熊佛西、焦菊隐、黄佐临、曹禺全都综合素质极高,还都没上过戏剧院校,但都精通外文,国文底子厚实。他们读了大量好剧本,翻译也传神漂亮,引进工作很成功。50年代我们办起严格分科的专业的戏剧、外语院校,从此学戏的大多不谙外语——学表演的更差,学戏文的还不通表导演;学外语的又不懂戏剧,更不懂表导演,因此没能再培养出焦菊隐、黄佐临、孙维世、英若诚这样的中外戏剧交流(尤其在表导演方面)不可或缺的全面人才。戏剧界是不是也应该提一个“钱学森之问”?

改革开放四十年来,国际交流、外智引进越来

越多,西方的新花样也越来越多,但平等的建设性的对话太少,误读、误译的问题严重——两边的问题产生了叠加效应:西方一些戏剧理论及外教把表导演(特别是抛弃剧本的表导演)抬到过高的位置上,而我们表导演方面的外语和理论刚好又是戏剧研究领域中最弱的——这就是“解放天性”这样一个自己仿造自贴标签的“进口货”误导了国人这么久的教训所在。

注释[Notes]

① 参见马琳:“对表演教学中‘解放天性’的探索”摘要部分,《青春岁月》16(2014),2016年10月10日。2018年6月14日。〈[http://xueshu.baidu.com/s?wd=paperuri:\(1b72bf8f965e861ef5a8069af3557dd5\)&filter=sc_long_sign&sc_ks_para=q%3D](http://xueshu.baidu.com/s?wd=paperuri:(1b72bf8f965e861ef5a8069af3557dd5)&filter=sc_long_sign&sc_ks_para=q%3D)〉。

② 周采芹17岁离开上海去英国皇家戏剧学院求学,得过英国最佳电视剧大奖提名,1970年代又去美国塔夫茨大学戏剧系读了硕士学位。笔者1990年代在那里任教时认识了这位著名校友。

③ 参见费春放 孙惠柱:“寻找被‘后’的剧作家——纽约剧坛‘一日游’初探”,《戏剧》2(2015):35—45。

④ 我对格洛托夫斯基这段话的翻译不同于魏时译的中国戏剧出版社1986年版里的这一段:“[……]要测试测验他们自己超出‘戏剧表演’含义之外的什么东西,那很像是谋身之计和生存之道。”参见耶日·格洛托夫斯基:《迈向质朴戏剧》,魏时译(北京:中国戏剧出版社,1986年),202页。从英文版来看,这段译文不够准确。

⑤ 此处为笔者概述,参见Csikszentmihalyi, Mihaly. *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play* (San Francisco: Jossey-Bass, 1975)。

引用作品[Works Cited]

Barton, Robert. *Acting: Onstage and Off*. New York: Harcourt Brace College Publishers, 1993.

Benedetti, Jean. *Stanislavski, a Biography*. London: Routledge, 1990.

Brook, Peter. *The Open Door*. New York: Theatre Communications Group, 1995.

陈明正:“表演心理分析”,《表演学文选》,徐卫宏主编。北京:中国戏剧出版社,2004年。108—33。

[Chen, Mingzheng. “Analysis of Performance Psychology.” *Essays on Performance*. Ed. Xu Weihong. Beijing: China Theatre Press, 2004. 108—33.]

——:“斯坦尼斯拉夫斯基与有机天性”,《社会转型背景下的表演艺术教育》,张生泉等主编。上海:上海教育出版社,2017年。50—58。

- [---. “Stanislavsky and Organic Nature.” *Performing Arts Education in the Context of Social Transformation*. Eds. Zhang Shengquan, et al.. Shanghai: Shanghai Educational Publishing House, 2017. 50-58.]
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. New York: Simon and Schuster, 1968.
- 耶日·格洛托夫斯基:《迈向质朴戏剧》,魏时译。北京:中国戏剧出版社,1986年。
- [Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Trans. Wei Shi. Beijing: China Theatre Press, 1986.]
- Kamarova, Alisa. Email to Sun Huizhu, June 14, 2018.
- Kennedy, Dennis, ed. *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- “被误读的表演课‘解放天性’”,2017年6月20日 <<http://tieba.baidu.com/p/2357085050>>.
- [“Misunderstood Performance Class: Liberating Actors’ Nature.” 20 Jun. 2017. <<http://tieba.baidu.com/p/2357085050>>.]
- 钱珏 徐煜:“后戏剧时代与斯坦尼斯拉夫斯基体系的适用性”,《戏剧艺术》6(2018): 17—25。
- [Qian, Jue, and Xu Yu. “The Applicability of the Stanislavsky System in the Post-dramatic Period.” *Theatre Arts* 6(2018): 17-25.]
- 石川:“谢晋是中国电影来路上最别致的风景”,《文汇报》2018年6月15日第11版。
- [Shi, Chuan. “Xie Jin: the Most Unique Scene on the Road to Chinese Movies.” *Wenhui Daily* 15 Jun. 2018.]
- 康斯坦丁·斯坦尼斯拉夫斯基:《我的艺术生活》,《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第一卷,史敏徒译。北京:中国电影出版社,1979年。
- [Stanislavsky, Konstantin. *My Artistic Life. Complete Works of Stanislavsky*. Vol. 1. Trans. Shi Mintu. Beijing: China Film Press, 1979.]
- :《演员的自我修养》,《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷,林陵、史敏徒译,郑雪来校。北京:中央编译出版社,2012年。
- [---. *An Actor Prepares. Complete Works of Stanislavsky*. Vol. 2. Trans. Lin Ling and Shi Mintu, ed. Zheng Xuelai. Beijing: Central Compilation & Translation Press, 2012.]
- 孙惠柱:“理想范本与自我呈现:论艺术表演学的基本矛盾及表演教育中的若干问题”,《戏剧艺术》6(2012): 4—18。
- [Sun, Huizhu. “Ideal Model and Self-presentation: On the Basic Contradiction of Artistic Performance and Some Problems in Actor Training.” *Theatre Arts* 6(2012): 4-18.]
- 张仁里:“‘解放天性’与‘从自我出发’辨析”,《戏剧》3(2006): 5—17。
- [Zhang, Renli. “‘Emancipation of Nature’ and ‘Starting from the Self’.” *Drama* 3(2006): 5-17.]

(责任编辑:王嘉军)