

## 《话剧表演：形神的脱离与化合——“演剧职业化运动”研究之十六》（三）

与生活脱离，作为制约话剧发展的重要问题，正式被提上了议事日程，本土化、中国化已经成为中外戏剧通人的共识。

世界上各个民族、各个阶层、各种年龄、各种境遇中的人，表达感情的言行举止大不相同。土生土长的中国人，从不用耸肩、摊手之类动作表达无奈、尴尬之情，若把这些动作用到普通老百姓身上，便会引起交流上的误会。在《地狱之门》中赵丹讲过这样一件事：抗战爆发后，他随演剧三队经武汉奔重庆，边走边演，宣传抗日。有一次演张庚的《秋阳》（据【法】梅里美小说《马特渥·法尔革勒》改编），赵丹扮父亲（李大成），大义灭亲，打死了亲生儿子，因为儿子经不起日本人的威逼利诱，说出了义勇军藏身的地方。赵丹使出了浑身解数，自认为“我觉得内心的矛盾，痛苦，心理过程饱满极了！真是又有体验又有体现！”，可就是无法让观众安静下来，最后演到了“声泪俱下，声嘶力竭”的份儿上，观众却笑了。闭幕后，观众纷纷涌向后台，说是要看演父亲的“外国老头”。他明明演的是中国东北农村的庄稼汉，观众却认为是外国老头，这件事对赵丹刺激很大。后来“渐渐地与老百姓接触得多了，这才懂得表演艺术民族化的必要性，从而一点一滴一改造着自己的洋气，这又是多么艰巨和痛苦的事呀！”

赵丹认为，“其实‘民族化’，实际上仍然是个大众化和生活深化的问题，是现实主义创作方法的深化问题。只有植根在中国民族的文化传统和人民生活的深厚的土壤中，才能塑造出具有中国民族特征和风格（即：中国人民抒发感情的习惯、方式、语言、动作、风度、气派，等等——原注）的典型人物”。赵丹把“表演艺术民族化”，同“生活化”及现实主义挂钩，在一定程度上避开了陷入传统或民间的危险。从此以后，赵丹便产生了创建“中国民族的表演体系”的想法，并打算取道新疆到苏联取经，想不到却被新疆军阀盛世才投入监狱达四年之久，直到抗战胜利前夕才获得自由。偶然的人事变故可以改变历史的细节，但历史规律是无法改变的。赵丹系狱，但话剧表演艺术中国

化、生活化的进程并未中断，金山、项堃、白杨、张瑞芳、舒绣文、魏鹤龄、石挥、黄宗江等，在重庆和上海继续着赵丹的事业，沿着不同的途径，以各种风格诠释着这个历史主题，共同营造出抗战后期群星灿烂的艺术星空，标志着话剧表演艺术的完全成熟。

上海的情形比较特殊。沦陷后，在敌伪统治下，本土创作急剧萎缩，各职业剧团只好以改编改译的剧目应对迅速扩大的市场需求。表演的中国化问题，还未及浮出演剧实践，即被蜂拥而至的大量改译剧、古装剧所稀释，无法凝聚成理论思考的命题。但这并不是说，沦陷区的演剧中就不存在这个问题了，只是说它仍然潜伏在实践当中，或者以某些演员个人思考及探索的形式分散存在着。只要看一看石挥写的《演剧的两条路》（1941）、《慕荣天锡 70 天记》（1942）、《〈秋海棠〉演出手记》（1943）《舞台语》（1943），以及打倒 AB 制的一组论战文章，便能理解失去政治庇护的上海剧人，是怎样思考这个问题的了。

表演艺术中国化，前提是演剧内容的本土化，没有成熟的本土剧作，中国化就是个假命题。演外国戏是不需要中国化的。中国化意在化解舶来演技与本土生活的张力，给本土人物找到相应的舞台动作。中国化首先是生活化。因为话剧是中国现代城市文化的一部分，戏是演给普通市民看的，所以演技中国化、生活化，说到底还是个市民化问题。演剧职业化时期，艺术成就最高，最受观众喜爱的角色中，形形色色的市民占了大多数，这是市民主体地位的生动艺术体现。

## 二 话剧动作的提炼与戏曲动作的化用

演员的任务是在导演的统一构思下，用形体动作和语言动作，将剧本中的文学形象转化为可见可闻的舞台形象。从剧本人物到舞台角色，中间要走很长的路，剧作家只规定了大致的方向，怎么走，却因人而异。所以，有一千个演员，就有一千个哈姆雷特。所有的舞台形象，都混合着作家和演员的共同心血。对于演员，剧本只是创造的起点，用自己的形体和语言，把文学形象（心象）转化为舞台形象才是他的责任。他的人生经验、价值观念、专业素质、艺术理想，统统都凝聚在这种转化工作中了。所以表演也是一种创作，更复杂的二度创作。

焦菊隐认为，话剧表演艺术的中国化，应具备这样一些基本特性：一是以中国人特有的行动方式表达其思想感情；二是把无形的心理动作转化为具体的形体动作；三是让观众喜闻乐见的方式突出戏的重点；四是让观众着想。[i]给本土人物找到既符合情境要求，又能让观众理解并得到美感的动作、语调，并非一件轻而易举，唾手可得的事情。1940年代最优秀的职业演员大体是沿着两条道路，抵达演技中国化境界的：一条是从生活素材——形象记忆出发，经过提炼加工，找到戏剧角色特有的习惯、动作、风度和语调等；另一条是从体验出发，根据戏剧情境的需要，借用戏曲动作，经过变通改造，化入人物个性，创造出鲜明生动的舞台形象。当然，这种区分是相对的，有时候清晰可辨，有时候又合为一体，因人因戏而异。往往越是复杂的角色，越需要博采兼收，越是优秀的演员，越能转益多师。

相对而言，张瑞芳、蓝马、魏鹤龄等人，主要是通过生活化的途径达到中国化的。张瑞芳塑造的愫方，是当年重庆剧坛上的一个重要收获。据张瑞芳回忆，读过剧本，起先得到的只是一种难以名状的感觉，辛酸带着点儿微甜，再读，有了情调，忽然间这种情调和她的一个亲戚的身影联系到了一起。她的相貌仪态，脾气为人，言行举止等等联翩而至，

一种记忆挑引起另一种，从此我的心好象发生一种磁力，把我过去看过的、听过的、经历过的一切与这调子相近的影象都摄吸回来，象萤火虫似的在心头穿来穿去。角色所给我的一些直接的感触开始跟我记忆中原有影象互相渗合，模糊的变为较清晰，断片的引申为较完整。

在这种淘汰和茁长过程中，愫方的意象在我的眼前一天比一天清晰，终于我看见她了！[ii]

当然，要把“心象”化为舞台形象，还需要演员和导演共同努力，落实在一系列清晰、准确、连贯、有目的的动作上。张瑞芳的创作经验说明，演员对角色的体验与阐释，跟舞台动作的设计、提炼、加工是相伴而行的，一方面是“心象”越来越具体完整，一方面是动作越来越集中概括，最后达到导演所要求的“慢”节奏。经过张瑞芳的二度创作，愫方的言行举止便具有了破落大家闺秀的典型特征：仁爱、沉着、舒缓、凄楚。无怪乎连曹禺都认为这正是他理想中的愫方，后来还专为张瑞芳改编了巴金的《家》。

《戏剧春秋》的主人公陆宪揆，是蓝马演得最成功的角色之一。他生动地

创造了一个正直、肯干，不计得失，不怕挫折，善于周旋的进步戏剧家形象。原作以细高的应云卫为原型，而蓝马在形体上却是一副宽胖模样，但蓝马极具摹仿力，举手投足，神情语气酷似应云卫，以至连应夫人都说，“比应云卫还应云卫”。[iii]据金山说，蓝马“为了演好《戏剧春秋》中陆宪揆这个角色，成天观察这个角色的原型应云卫，捉摸他的言语举止，揣摩他的内心活动，并且反复练习，达到废寝忘食的程度。演出时惟妙惟肖，令人折服”。[iv]另外，象《一年间》里的小汉奸刘德才，《家》中的冯乐山，以及《北京人》里的文清这些脍炙人口的角色，那些极为传神，令人叫绝的动作和口气，都是蓝马从平时的观察和积累中提炼出来的。斯坦尼说，“每一个真诚创造出的角色，都有自己的、它所固有的习惯、动作、步态、风度等特点”。“如果它们不是臆造的，而是从角色的内心体验中发生的，那么，角色所有这些外部特点就跟角色的心理不可分地融合在一起”。[v]蓝马是一个有着丰富的人生体验，胜任扮演各型角色的天才演员，他进入角色很快，马上就能抓住角色的行动特点。正如赵丹所说的那样，他把功夫都花在平时的观察、摹仿和积累中了，所以演起戏来才能举重若轻，神形兼备。

第二条道路，以金山、石挥为代表。石挥和金山是两位最具中国特色的优秀话剧演员，在一定意义上说，他们分别代表了黄金时代重庆和上海两地表演艺术所能达到的最高境界。但是，两人演艺成熟的具体过程又有所不同，金山演剧大致经历了一个从业余演剧到电影明星再到职业演员的过程，其中国化表演风格的成熟，相应地经过了一个从化装讲演到“模拟的演技”，最后达到既有深刻的内心体验，又有适当形式美的艺术境界。“从银幕上饰吕布等角，到《屈原》中饰屈原的金山，以不同角色的外形的把握见长，同时也不能抹杀他通过剧情体验的努力，可认为是在化身表演门径中最有成绩的例”。[vi]赵丹说，“他在表、导演方面追求鲜明的节奏和强烈的效果，同时又揉进不少我国民族戏曲特点的技法，两者结合的十分巧妙”。[vii]他扮演的屈原，在某些地方虽然还有过分卖弄技巧的嫌疑，但总体上把一个公式化、概念化的人物演活了。[viii]刘念渠当年曾认为，《屈原》的成功很大程度上得益于金山出色的表演，是很有道理的。[ix]

为了找到角色特有的情感状态和外在表现，除了深入钻研剧本和各种有关历史文献以外，金山还有相当长一段时间，“无论在江边、在人行道、在屋

内，都穿着长袍，拢着长袖，不停地、缓慢地迈着方步，默默地吟味《楚辞》和剧本台词，一天复一天，脑子里模模糊糊出现了我的屈原形象”。[x]这个形象其实也就是张瑞芳创造慷方时的“心象”，郑君里叫作“意象”，而斯坦尼称之为“内心视象”的东西。要把它转化为舞台形象，还得有一个外形化、具体化的过程。于是，金山开始了外形的设计，根据一些古代的石象拓片，画了不少屈原行吟坐卧的草图，特别是回忆起过去拜师学唱戏时，一些著名京剧演员（瑞德宝等）的身段、亮相、动作、行腔等等，

我除了回忆这几位老前辈的关于表演的卓见之外，还计划着把京戏里的某些身段、说白，运用到屈原身上去。我关紧了房门，穿着特制的代用古装长袍，在一边反复琢磨、练习台词的同时，一举一动、一招一式地加以设计，我把戏曲里抖袖、撩袍、甩发、圆场等等动作，组织了进去，把台词与身段结合起来，力求其富于表现力，力求其美观。经过久练之后，把这些可以表达内心激情的动作，变为近乎下意识的行动，达到了得心应手、意到神随的境界。这时候，我的外在一切活动，都成了有灵魂的东西，到时非那样做不行。[xi]

如雷电颂之前的大甩发，非常富于形式美，又自然而然，水到渠成。这个动作既是戏剧情境和人物性格交相作用的必然结果，也是对戏曲手法的巧妙化用。从体验出发寻找与本土人物吻合的外在表现，借戏曲手段强化角色的本土色彩，最终达到二者化而为一的境界，是金山塑造屈原的基本经验。

解放后，金山更加自觉地把从京剧大师周信芳等人学来的“四功五法”，用于塑造《红色风暴》主人公施洋大律师的形象，“大胆地夸张了施洋的发自内心深处的一切外在举止和声音容态”，“把它们统一消化在我的造型之中，凝成使观众可以接受的一个活人”。[xii]表演艺术中国化，关键在于一个“化”字，不但需要生活化，以消解“模拟的演技”与本土生活的张力，还得处理好跟传统表演艺术的关系，设法化解与观众审美期待的矛盾。从屈原到施洋，金山找到了一条完全属于自己的中国化道路，从而有效地消除了“模拟的演技”与本土生活之间的张力，化解了话剧表演的写实性与传统戏曲审美抒情性、程式化之间的对抗，成为话剧体现派表演艺术的重要代表。

而石挥几乎从一开始就进入了职业剧团，靠着天资、悟性与勤奋，外师造化，内得心源，将现实人生和传统演艺完美地融为一体，创造出鲁贵、慕荣天锡、秋海棠等一系列熠熠生辉的人物形象，人称上海的“话剧皇帝”。在《雷

雨》、《林冲》、《大马戏团》、《秋海棠》、《乱世英雄》等剧中，石挥成功地化用了传统戏的一些表现手法，如鲁贵向周朴圆秉报来客时俯首垂肩的架式，林冲的亮相和武打，慕荣天锡被小铳攒出的那一串花步，秋海棠的身段、苦腔、唱工，王德明被杀时的倒抢背仰摔等等，观众看来丝毫不显突兀，仿佛角色本来就是这么个样子，其它角色亦能接得住戏，而不感别扭。程之说石挥京戏学的是程派。《秋海棠》中有一个场面：沦为龙套的主人公给一女角提腔，唱《苏三起解》的四句词，石挥把程派委婉曲折，如泣如诉的旋律特点发挥得淋漓尽致，明指苏三，暗喻自己，全场为之动容，连梅兰芳、程砚秋看到这里都哭了。演林冲时，李少春教石挥武打，亦受石挥启发，后来竟演绎出了李少春的代表作之一——《野猪林》。话剧演员，有这份功力的大概只有一个石挥！石挥能取得这样的成就，关键亦在于一个“化”字。

### 三 中国化的典范——石挥

陈鲤庭认为，“写实演技在我国并无传统”。[xiii]石挥说，“我们既没有遗产，又没有历史，更没有师傅，都是‘演戏十日通’地上了台，倒是上了台才开始学的，……你晓得了一点告诉他，他发现了一点告诉我，就是这样一点一滴的积蓄才有了今日这极少极可怜的一点产业”。[xiv]陈鲤庭和石挥说出了话剧表演艺术发展的一个基本特点，即它是在演剧实践中不断地积累起来的，直到抗战后期，大后方掀起学习研究斯坦尼体系的热潮，提出“建立中国现实主义的演剧体系”，陈鲤庭发表《演技试论》，郑君里写作《角色的诞生》一书之前，话剧表演基本停留在经验层面，不成体系。

据我所知，石挥是最早思考话剧与戏曲两种表演体系的关系，并成功地付诸实践的话剧演员。1941——47年，石挥《与李少春谈戏》，说的就是戏曲与话剧两种表演体系的区别与联系的问题。“从历史上看，话剧历史又是那样短浅，我们的前辈没有在演技上给我们留下什么遗产。我没有进过什么戏剧学校，我不知道‘学演话剧’该怎么教授又该怎么学习，在我们还没有建立起‘中国的演剧体系’以前，多数人都在无师自通的东冲西冲，我们的民族形式是什么？又该怎样表现？这正是多数演员在寻求的一件艰巨的工作。‘中国人演外国人，在台上说中文的外国话’的阶段已经进步了，到今天确实在接近民族形式这条路上，但可惜的是许多话剧演员都抱有轻视其它京戏、地方戏的心

理，而不‘不耻下问’地向人家领域里去学习，因为这个领域里实在有无穷尽的宝藏，那正是我们可遇而不可求的”。[xv]石挥提出了话剧表演的老师的问题。

赵丹说“石挥是一位好演员。生活阅历广，我想他得益于京戏和相声的表演艺术非浅”。[xvi]凡亲眼目睹过石挥这位“话剧皇帝”演戏的人，都说他深得传统表演艺术之营养。1940年代初，黄佐临有一次忽然问黄宗江：“话剧演员是没师傅的，石挥怎么象是有师傅的？”黄宗江说：“他师傅是京剧加天桥”。[xvii]石挥的艺术之根，的确有一部分是扎在天桥和戏院子里的。他以其卓越的天赋和丰富的人生阅历，把近代话剧表演所要求的实在性，同京剧表演特有的夸张性融汇贯通，化为极具个性的表演风格，这在话剧表演史上是极为罕见的。石挥的表演艺术同金山、赵丹、蓝马等人一样具有经典意义，其中包含着丰富的历史内容和大量规律性的东西，很值得我们深入地探讨、学习。

石挥的成功，首先得自他那深刻的生活体验，和从体验到艺术的提炼概括能力。石挥起小就在北京天桥蹭戏，对京剧的唱念做打都有切实的了解，还曾票演过《法门寺》。为了寻找名伶唱戏的感觉，演好秋海棠这个角色，光程砚秋的戏，石挥就连看了8场。“他的悲凄凄的腔调给予我以莫大的影响，好象是一种说不出的苦味永远是在心头滞留着”，“我真不知道是应该怎么样解释，就只看了这8场戏，会使我在秋海棠这个角色的内心里种下很深的力量，是为一般人所不觉察或发现的力量。程砚秋先生的唱腔，给予我在读词上有莫大的帮助与借镜，尤其在律动或节奏上，始终收到动人的效果。‘动人’是很难的，有了这种功夫，演剧生命会健旺的，但更难的一点是火候！演剧的火候！”“我开始觉得京剧与话剧有许多共同点。我准备以几年的时间来彻底研究一下。这对话剧表演有很大的帮助”。[xviii]就连《秋海棠》的原作者秦瘦鸥都说“秋海棠这一个角色的个性，和石挥先生向来的作风实在并不吻合”。[xix]因为石挥北方人的体魄，和在社会下层磨练出的江湖气，所以，他演文弱小生总不如别的角色。可是，经他创造出来的秋海棠，从当红青衣到落魄武行，面目全非，心事沧桑，一层层渐次展露在舞台上，活现出一代旧剧艺人的悲剧。原因就在于他对京戏和秋海棠之类红伶的体验实在是太深刻了。

石挥说，他创造角色“总是先拿定了他的灵魂，他的哲学，他的性格，其他都从这上面发展出来，外型是副产品，动作是零头，这是我的看法”。[xx]

具体做法是，“我接到一个剧本先读一遍，这第一印象就决定了我对这角色四分之一的型与性，接着我可以丢下剧本几天不去动它，我走路，坐车吃饭，找朋友，在这些事情上去运用我对这个角色雕刻上的想象与观察。因为习以成性，我马上发现在我的朋友当中就有人具有我所要扮演的某一点型，并吸取了过来”。[xxi]在梁专员身上，石挥集中了冯玉祥练兵的英容，北师大附小老师的慈祥神态，还有南开大学校长张伯苓的脑袋。而慕荣天锡（《大马戏团》，苦干与费穆领导的上海艺术剧团——即上艺合作演出）更是个杂种。按石挥的理解，这是一个有趣，“可恨，但不讨厌”的人物。他的坐姿和吸烟方式取自电影大佬周剑云，江湖气得自作家周贻白，侠气来自朋友田振东，发式和坎肩是大鼓王刘宝全的，破长袍和沦落相是中旅旧人葛鑫的，洋洋自得的派头是作家姚克的，干净利落，令人无法招架的语锋是话剧演员李丽华的，那种以假当真，以真做假的口气是相声演员高德明的，可爱而有趣的口气来自京剧名伶叶盛章，另外还有新旧掺杂，让人啼笑皆非的邻居老太太，皇姑屯车站设赌贩土吃抽头的行李头，……等等，所有这一切都统一在演员自己那种爱淘好逗的创作个性中，做成舞台上那个“死要面子不要脸”的假绅士慕荣天锡。石挥说，“一个演员创造一个角色不可能没有他自己，‘忘我’是胡说。你自己会有形无形地存在你所创造的角色上”。[xxii]因此，“我从不曾去迁就剧词，总是拿剧词来迁就角色”。“对原作的剧词我不能不下毒手”，或增删，或调换，或改变语气，“把纸上的文字加上了血肉与灵魂”。[xxiii]譬如演《秋海棠》时，第二幕教罗湘绮唱《罗成叫关》前，原来秋海棠的台词只是“我随便哼哼”，石挥把它扩展成了“我随便哼哼，随便，随便呵”，再加上轻重缓急的处理，竟让扮罗湘绮的沈敏感觉到仿佛是在说，“我随便谈谈，随便，随便呵！”这一改，就把人物复杂的内心世界凸现出来了。[xxiv]赵丹看过石挥的演出后，大加赞赏，

他唱《罗成叫关》，与其说在教唱，不如讲是自然引导观众去回忆。那种“往事不堪回首的心情描绘得丝丝入扣，扣人心弦。他唱时不哭。……也不是自嘲，而是一种麻木的样子，叫人听来格外心酸。我看了这段戏，感到这不是鸳鸯蝴蝶派，而是契诃夫式的《天鹅哀歌》，带契诃夫的哲学味道。[xxv]

这就是石挥，你能说他没有追求，没有方法，没有理论吗？斯坦尼要求演员从自我出发，发挥人的有机天性，理解角色，爱角色，先化装心灵，再化装



形体和语调，通过意识达到下意识，最终化身为角色，从而创造出真实可信，内涵丰厚的舞台形象。慕荣天锡的创造过程，集中体现了斯坦尼体系的科学性、普适性。石挥、孙道临、孙景路、蒋天流、张伐、乔奇、黄宗江兄妹等，上海沦陷期间成名的这批职业演员，以前多数既没进过剧校，也与摄影棚无缘，基本都是师法造化，在舞台上磨练出来的。所以，他们也用不着绕一个土——洋——土，或剧——影——剧的大弯子，去解决演技的能指与所指化离的问题。

石挥的演技深得体验派的长处。但是，更让我感兴趣的是，石挥在从“心象”到角色的创造过程中，先是把日常生活中的一些姿态、动作、语调集合起来，经过洗练、美化、定型，和角色融为一体，升华为具有概括性的舞台动作。然后把这一切化入下意识，在排练中形成确切的角色感，保证重复演出不走样，每次临场都有新鲜感。本土的戏剧角色和生活化的演技是互相依存的两个方面，没有生活化的演技，就没有石挥创造的那些令人难忘的戏剧角色。表演生活化仅有个人体验还远远不够，那只能成为一个本色演员，等而下之者很容易流为南国社“感情的演技”。1938年陈天国在武汉主演《塞上风云》，把自己流亡关内的体验搬上武台，演借酒浇愁一场戏，失去控制，台上台下哭成一片，复现出1920年代陈凝秋、唐叔明演戏时的景象。效果是有了，但却失去了艺术。所以，陈天国虽然有演戏的才华，也演过好戏，却终归难成大器。人们说石挥的表演具有干净利落，从容大气，凝炼厚实，层次分明的特点。这种风格不仅是石挥的，而且是中国的。它代表着1940年代中国话剧表演艺术的最高成就，连能书会画善演的赵丹都自叹弗如。[xxvi]石挥的经验和演技，如动作的简洁明快，目的性强，“渐次加重，渐次新鲜”，“出奇制胜，声东击西，歪打正着”，道具上做戏等等，已经成为中国话剧表演艺术最重要的遗产之一，当年和后来的许多演员都曾从中受益，其成就和贡献无人能够替代。这是我们必须承认的事实，不能因为石挥在上海的特殊环境中，较少扮演政治性人物，解放后又错划成右派，不甘其辱而投海自尽，就忽视了石挥的存在。

现实剧如何利用戏曲表演的艺术资源，增强与观众的艺术亲合力，向来是个难题。石挥是个职业演员，演过各种题材，各种风格的戏，黄佐临说他“什么角色全能演，而且，悲剧、喜剧、闹剧、正剧都能演得好”[xxvii]，这是

事实。但是，在石挥扮演的人物中，最出色，够得上表演艺术经典的却是两种人，一是社会下层的“杂种”，如鲁贵（《雷雨》，中旅）、金不换（《夜店》，苦干）和慕荣天锡等；二是旧艺人，象秦叫天（《梅罗香》，中旅）、秋海棠之类。在扮演这些角色时，石挥大量化用了戏曲和说唱艺术的动作及腔口，[xxviii]而丝毫不显生硬突兀，原因何在呢？我认为，一是借来的动作符合人物个性，有明确的意指，与贯穿动作相一致。二是切合情境、场面的要求，三是跟其它演员的动作谐调，四是与整个戏的风格统一。石挥的演技中有表现的成分，但是由于这种成分已经性格化、情境化了，所以才显得总是那么自然天成，不露痕迹。

慕荣天锡是石挥表演艺术的代表作之一。当时的评论普遍认为，“他善于抓住某种性格的几个特性，用姿势或小动作重复地表现出来。这里他把一个‘做得乌龟变得狗’的‘要面子者’可说表现尽了”。[xxix]慕荣天锡一上场，右手持扇，花面朝外，左手执杖，拐头向外，扇面上方露出一颗中间谢了顶，周遭一圈辫子根的人头。人面桃花相映照，美丑反差强烈，讽刺意味极浓。这怪异的架式，如同京剧之亮相，立马引起观众的注意，“目的是要观众认准商标容易记忆”，[xxx]同时也造成了一个悬念：这是何人，到此何干？扇子本是旧戏常见砌末，好演员能在上边做出许多戏来。石挥根据情境的需要，以扇子为引线，通过开合、倒手、打人、击物、比划、拍胸等一系列小动作，把场面上的所有角色及道具组织成一个有机整体，张弛交替，层层递进，活画出一个死要面子不要脸的假绅士形象。冒充风流，虚张声势，声东击西是他的本性，找人骗钱混饭则是他这场戏的贯穿动作，所有动作都得向着这个中心。下场前锡老爷走到台口，慢慢收起扇子，呆坐在木砧子上，又是一个造型。“观众在这时候一定要看演员面部形象，从脸谱上传达个性，这是一个绝好的机会”。[xxxi]慕荣天锡的扇子戏，从头至尾贯穿了整个《大马戏团》，仿佛成了角色不可或缺的一部分。试想，假如没有这把折扇，慕荣天锡一定失色不少。观众根本感不到，这把穿针引线，时开时合的扇子，以及由此衍生出来的各种动作，原来是从自戏曲中借来的。余如被小铳攒出的那一串“花步”，如泣如诉的《罗成叫关》，和后来提词唱的那段《苏三起解》等动作，都已经完全溶入了角色的行动线索，化为戏剧情境的必然产物。

---

[i] 焦菊隐：《略论话剧的民族形式与民族风格》，《焦菊隐戏剧论文集》，上海文艺出版社，1979年。

[ii] 张骏祥：《见色的诞生》第58页，中国电影出版社，1981年。

[iii] 徐昌霖：《可遇不可求的好演员》，《电影艺术》，1984年8月。

[iv] 金山：《恢复和发展我国话剧表、导演艺术的现实主义传统》，《金山戏剧论文集》第50页，中国戏剧出版社，1986年。

[v] 【苏】玛·阿·弗列齐阿诺娃编：《斯坦尼斯拉夫体系精华》第196页，中国电影出版社，1990年。

[vi] 《重庆抗战剧运第五年演出总批判·演技》，《戏剧月报》创刊号，1943年1月，重庆。

[vii] 赵丹：《地狱之门》第48页，上海文艺出版社，1979年。

[viii] 《屈原》可说是重庆第一届雾季公演的压轴戏，舞台艺术成就毋庸置疑，但存在的瑕疵同样不容忽视。《戏剧月报》编委会曾就本届公演的演技问题举行座谈，参加者有陈鲤庭、张骏祥、贺孟斧、凌鹤、潘子农等，座谈纪录最后由陈鲤庭整理成文，作为《重庆抗战剧运第五年演出总批判》中的一节发表。其中有这样一节文学：“《屈原》剧中的屈原（金山饰），作沉痛的呼喊时，把语尾的‘呀’字说得重而且长，都是过分强调形式技巧，至于露骨突出的地方，但当时确极得一般观众的赞赏，不妨说是技巧卖弄成功的例”。这绝非吹毛求疵，鸡蛋里挑骨头。因为参加座谈者，都是金山的朋友和同志。

[ix] 刘念渠认为，好剧本才能培养出好演员，由于许多剧本长于“话”而拙于“行动”，既限制了演员的成长，也很难取得理想的演出效果。刘举例说，“《屈原》不失为一部好剧本，不是演员金山最初打开了天下，不见得会在舞台上如此成功。有名的‘雷电颂’至少是在当时重庆舞台上，是通过了金山的演技才使观众充分感到其震撼力量的。同一剧作家《虎符》中如姬的独白，就大为减色了”。见刘念渠《现代的中国演员》，《剧影春秋》第1卷第

2期, 1948年9月, 上海。显然, 刘采取的是皮里阳秋的笔法, 强调表演的重要, 暗示对郭沫若的剧本是持保留意见的。

[x] 金山: 《我怎样演戏》, 《金山戏剧论文集》第11页, 中国戏剧出版社, 1986年。

[xi] 金山: 《我怎样演戏》, 《金山戏剧论文集》第12页, 中国戏剧出版社, 1986年。

[xii] 金山: 《我怎样演戏》, 《金山戏剧论文集》第25、23页, 中国戏剧出版社, 1986年。

[xiii] 陈鲤庭: 《演技试论》(一), 《新华日报》, 1942年6月25日, 重庆。

[xiv] 石挥: 《与李少春谈戏》, 《石挥谈艺录》第168页, 上海文艺出版社, 1982年。

[xv] 石挥: 《与李少春谈戏》, 《石挥谈艺录》第167页, 上海文艺出版社, 1982年。

[xvi] 赵丹: 《地狱之门》第53页, 上海文艺出版社, 1979年。

[xvii] 黄宗江: 《人生知己》第101页, 山东画报出版社, 1997年。

[xviii] 《石挥谈艺录》第76—77页, 上海文艺出版社, 1982年。

[xix] 秦瘦鸥: 《我评〈秋海棠〉》, 《杂志》第10卷第5期, 1943年2月10日, 上海。

[xx] 《慕荣天锡70天》, 《石挥谈艺录》第51页, 上海文艺出版社, 1982年。

[xxi] 《慕荣天锡70天》, 《石挥谈艺录》第49页, 上海文艺出版社, 1982年。

[xxii] 《慕荣天锡70天》, 《石挥谈艺录》第56页, 上海文艺出版社, 1982年。

[xxiii] 《慕荣天锡70天记》, 《石挥谈艺录》第50—51页, 上海文艺出版社, 1982年。

[xxiv] 沈敏: 《谈罗湘绮》, 《杂志》第10卷第5期, 1943年2月10日, 上海。

[xxv] 赵丹: 《地狱之门》第54页, 上海文艺出版社, 1979年。

[xxvi] 赵丹：《地狱之门》第 55 页，上海文艺出版社，1979 年。

[xxvii] 黄佐临《石挥谈艺录·序》，《石挥谈艺录》，上海文艺出版社，1982 年。

[xxviii] 石挥一直在探索“乐章读词”的方法。为了增加台词的音乐性，石挥曾专门请了一个外国人教唱西洋歌剧，目的就是学习借鉴它的运气、发声、吐字经验，以补戏曲唱念之不足。其《舞台语》（1943）一文，是话剧史上重要的台词专论，有理论有实践，深入浅出，实在难能可贵。其中的一些概念术语，如基调、变调、主音、装饰音、乐章、乐段、乐句等等，显然都来自歌剧理论。这起码说明了两个问题，一是石挥演技的来源是多方面的，绝非戏曲相声一端；二是石挥确如赵丹所说，能演、能导、能写（善思）。这在当时，甚至以后相当长的时间内，都无人可比。石挥之所以成为“话剧皇帝”，是顺理成章的事情。

[xxix] 周信：《〈大马戏团〉评》，《话剧界》第 11 期，1942 年 10 月，上海

[xxx] 《石挥谈艺录》第 58 页，上海文艺出版社，1982 年。

[xxxii] 《石挥谈艺录》第 58 页，上海文艺出版社，1982 年。