

# On the embodiment and expression of actors in drama performance

Yifei Dai

South China University of Art, Jinan, Shandong, 250013, China

## Abstract

In Stanislavski's acting theory, he innovatively introduced the concepts of 'experience' and 'expression', which form the core of his performance system. Stanislavski advocated that actors should base their performances on personal experience, using it as the foundation for expression. The actor's performance, or 'expression', should be entirely derived from their own experiences. In contrast, other dramatists like Meyerhold, Strasberg, and Brecht proposed the concept of 'expressionism.' However, this term does not refer to the 'Expressionist movement' but encompasses all forms of expression that are not based on personal experience, such as design, practice, and preparation. This article distinguishes between 'expression' and 'performance' and explores these concepts in detail.

## Keywords

Stanislavski system; expressionism; experience school; drama performance

## 论戏剧表演中演员的体现与表现

戴艺菲

山东艺术学院, 中国·山东 济南 250013

## 摘要

在斯坦尼表演理论中,他创造性的提出了体验与体现的概念,并以此为核心建立了其表演体系。斯坦尼要求演员以体验为前提,再进行体现,将对人物的体验作为体现的基础,演员的表演即演员的体现应完全源自于自身的体验。与此相对的,是由梅耶荷德、斯特拉斯伯格、布莱希特等其他戏剧家所提出的“表现”学说,这里的表现并非指的是“表现派”,而是指那些通过设计、练习、提前准备等一切非源于体验的表现的统称。本文以此区分体现与表现并展开论述。

## 关键词

斯坦尼体系;表现派;体验派;戏剧表演

## 1 引言

在斯坦尼早期的实践与研究中,就已提及“体验派”与“表现派”,然而斯坦尼主张的“体验艺术”并不认为“表现派”或是“匠术”能够为艺术这一神圣的创作增光添彩,体验派表演认为,在表演艺术中最好的表演是来自内心灵感的迸发,避免装模做样的形式,基于此理论,斯坦尼在研究的第二阶段“转向体现”中依旧主张演员要遵循内心对人物的体验,进行下意识的创作表演,而不是刻板的模仿娇柔做作的表演程式。

斯坦尼斯拉夫斯基强调,真正的表演艺术应当源于演员对角色内在生命的深刻理解与共情,而非停留在外在技巧的堆砌。他认为“表现派”过度依赖程式化的表演方式,容易陷入空洞的形式主义,而“体验艺术”则要求演员通过“情感记忆”等技巧唤醒真实的内心体验,使表演充满有机的

生命力。在“转向体现”阶段,他进一步提出演员必须将内在体验转化为精准的外部表达,但这种体现始终建立在真实体验的基础上,从而避免机械化的表演。

## 2 斯坦尼体系下的“体现”

在斯坦尼表演体系中,其围绕创造角色的方法进行的探索,经历了案头分析法、“人的身体生活”的创造,以及过渡到斯坦尼晚期形成的行动分析方法三个研究阶段,其中案头分析法是通过内心体验去塑造角色的方法,斯坦尼斯拉夫斯基从宣布体系诞生之日起直到二十世纪二十年代中期,都一直沿用该方法指导演员进行表演艺术创作。

其中案头分析法包含了四个时期“认识时期、体验时期、体现时期和影响时期”,演员在进行案头分析时要通过自身的想象,去体验人物的内在精神,斯坦尼曾多次指出,演员应当不只是在内心体验角色,还应当在外体现其在内心所体验到的东西,因此在后期斯坦尼开始将研究方向转向形体方向,试图从形体的感觉唤起演员的内心体验,但遗憾的是由于他的离世,在其体系研究中并未妥善地解决这一问题。

【作者简介】戴艺菲(2000-),女,中国山东济南人,硕士,从事戏剧影视表演研究。

前期的“体验”作为演员找寻人物的首要任务，在外化体现过程中依然占据主导位置，演员的外部形体的训练能够为其表演起到相辅相成的效果，但仍不能脱离演员内在的情感共鸣。“‘体系’属于我们有机的天性本身，身心的天性本身。这种创作能力是我们与生俱来的，我们生来这个‘体系’就在我们的内部。创作是我们的自然需求，感觉仿佛是我们不按照‘体系’来做就不会创作了似的。但令人惊讶的是，当我们走上舞台，我们就丢掉了天性，创作被胡闹、装腔、做作和表现欲所取代。……哪里有真实和信念感，哪里就有真实的、有效的和适宜的行动，就会有感受、有潜意识，有创作和艺术。<sup>[1]</sup>”这段话作为斯坦尼在《演员的自我修养》一书的结束语的总起段，向世人体现斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系的核心内涵，无论是在排练时还是舞台上，都需要自然地激发演员的创作天性，唤醒演员的潜意识去进行艺术创作，可以说斯坦尼所期望的体现的是完全生长于体验之上的，体现其所体验到的一切。

### 3 “体现”的边界

斯氏体系认为演员塑造形象的外表是由正确创造的内在性格中自然产生的，是由演员体验出人物正确的性格特征、内心特质后自然而然出现的，然而在很多情况下，我们发现演员似乎无法仅凭借内心的体验去完成人物的塑造，或者仅靠想象和体验、而不借助设计构思是很难做到的——“的确，斯氏在他的著作中谈到想象时，总是只谈演员在内心里看到他们想象生活中发生的那一切，‘看到他们身外的事物和规定情景’，而从没有提到过在内心里或想象中看到自己所扮演的形象。这里，他第一次这样提了：有的演员能在内心里看到‘处在相应的环境和规定情境中的他们所扮演的形象’。而且认为这是‘创造’。是不是斯氏自己也感到有些人物形象并不是凭直觉就能自然产生，而必须去进行设计构思的？是不是在他自己的视象里的确也多次出现过他所构思的形象？因而他终于认可了形象也是可以通过构思来创造的？认可了演员是可以或应该进行人物形象构思的？”<sup>[2]</sup>如此看来，斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系其中由“体验”进而引发的“体验”转为“体现”的部分，是斯坦尼基于如何将“人的精神生活”呈现在舞台上的探索研究，其体系的外部技术训练及后期的行动分析方法并不能在任何时刻都帮助演员达到在舞台上成功塑造人物的目的，对于没有天赋的表演艺术工作者来说，“把握天性”进行体验是十分困难的一件事，若不参与任何的借鉴和对角色的设计构思，又该如何在上台时塑造出正确的人物形象呢？

案头分析法着重于找寻人物，体验人物内心活动，斯坦尼斯拉夫斯基的学生、著名戏剧家梅耶荷德曾指出其方法中存在的弊端，“……带着从案头工作中找到的自我感觉，是无法充满信心地走上舞台地。几乎还得重头做起。而这时时间又往往已经不够了，因为剧院的经理部催着上戏。于是

就出现了充满错误的舞台节奏和虚假的心里形体动作的演出。这都是因为在案头坐久了，形成了在案头寻找形象的积习。在萨赫诺夫斯基这一类型导演手下的演员，实际上要创造角色两次——一次在案头，另一次在舞台。而这两个角色形象常常发生冲突，互相妨碍。<sup>[3]</sup>”

### 4 “表现”的发展

基于斯坦尼早期探索中“体现”与“表现”引发的问题，诸多戏剧家和学者继续进行有关表演艺术创作方法的研究，例如：俄罗斯戏剧家弗谢沃洛德·梅耶荷德，其一生都在进行戏剧表演艺术的先锋性探索，他执着于自己的艺术追求，在离开莫斯科艺术剧院后，梅耶荷德独自踏上了导演的创作之路。因其创作过程中不断吸收各类艺术风格流派的养料，最终形成了其独特的创作风格：他不再在演出中进行对现实事物的原态模仿，不再注重写实和临摹，而是转向对演出总体结构的关注。

在梅耶荷德的艺术生涯中，他将自己的意志与剧本的改变进行融合，充分发挥导演意图作用，并对演员提出“有机造型术”的训练要求。“有机造型术”的训练目的是对演员进行造型的、杂技的等技巧训练，使演员能够准确地、自觉地、有目的地自然掌握身体的运动，梅耶荷德创立的这一套使演员为“程式化”的工作做好准备的体系，是其基于斯坦尼的理论研究后的创新尝试。他强调演员的外部形体表达，认为演员只有借助固定的形体动作才可以表达其内心对人物的体验。梅耶荷德指导的戏剧作品中，呈现更多的是其写意和假定性的戏剧艺术风格，他不再执着于写实主义，采用象征性的写意布景，丰富表演艺术的表现力，突出其个性鲜明的“剧场性”。

转向另一研究线索的还有美国戏剧教育家李·斯特拉斯伯格。他在美国实验剧院学习时接触到了当时美国关于表演艺术的一些基础理论，斯特拉斯伯格认为通过自己的实验表演，能够将其中的部分原则更好地应用于当时的美国现实主义表演中。而美国实验剧院的课程中提到的“注意力”和“情绪记忆”，成为其终身表演艺术创作工作的基础。斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系在美国的发展，最具代表性的便是美国“方法派”的艺术理论研究。

当时斯氏体系理论已不能够完美适用于美国的演员了，因此斯特拉斯伯格将斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系进行丰富和完善，提出“方法派”的学说。基于斯坦尼的理论，斯特拉斯伯格提出了更多针对演员的新训练方法：注意力集中、情绪记忆、机型创造、动物模拟等，这些方法延续了斯氏体系的表演元素，其创造角色的方法也基本于斯坦尼斯拉夫斯基一致，但其中的“情绪记忆”是斯特拉斯伯格重要的研究课题。

斯特拉斯伯格将人的情绪记忆分为感觉的记忆和情感的记忆，其中感觉的记忆又可分为心理记忆和身体记忆，心

里记忆是演员的身体感觉的记忆，而身体记忆则是通过不同的刺激：味觉、嗅觉、视觉、触觉、听觉唤醒记忆，从而做出真实的身体反应。斯特拉斯伯格将“情绪记忆”这一方法在训练演员中大力推行，他认为演员的记忆中储藏着重演对于曾发生过的、经历过的事件的情感，通过唤醒记忆，能够重新调动演员的情感，与人物角色相互作用。并且他认为，不同的人唤醒的情感是不同的，因此每个演员的外在表现也不会是一模一样的，斯特拉斯伯格坚信这个方法能够使演员的内心世界重新丰满起来。

对于丰富演员的外在形体达到更好“表现”这一目的，很多著名戏剧家基于自己对表演艺术创作的理解和实践进行理论的构建，创建出不同流派、不同分支的表演艺术方法研究，例如20世纪美国重要的戏剧演员、导演和教师桑福德·迈斯纳，其发明了“迈斯纳技巧”的演员训练方法，强化了美国戏剧表演艺术的本真风格，并对斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系进行延展和补充，建立了一套完整的演员这一职业的就业标准。其方法中包含的训练技巧，例如重复练习中的“机械重复”和第二阶段的“从自己的观点出发的重复练习”，都将演员主观意识与行为进行更紧密的联结研究，迈斯纳技巧的训练将演员脱离了自我注意力的局限，能够使演员从这些表演创作时的负担中解放出来。

戏剧表演艺术中常说的“表现派”的代表人物、德国著名戏剧家贝托尔特·布莱希特则在其探索的戏剧艺术的道路中形成了自己独具一格的戏剧理论，其核心理论精神是“间离”，也被称为“陌生化”。布莱希特认为，在戏剧艺术中，演员、角色、观众都有着各自独立的位置，“在表演的角度上，演员应当在情感上与自身所扮演的角色保持距离，高于角色并驾驭角色。‘为了产生间离效果，演员必须把他学到的能使观众对他塑造的形象产生感情一致的东西都放弃掉。

如果不打算让他的观众沉迷于戏中，他自己得先不要处于沉迷状态。’他认为演员‘一刻也不能完全彻底地转化为角色’，‘他仅只要去表现他地角色’。为了达到‘间离’的陌生化状态，布莱希特提出了三种辅助方式，一是采用第三人称叙述，二是语句多使用过去时态，三是兼读舞台指示和说明。也就是说，演员在演出过程中是一个‘中间人’的身份，他既充当了行动元，化为戏剧中的角色，也充当了叙事元，能够随时跳出戏外，站在叙事者的立场上与观众展开交流。另一方面，从欣赏的角度来看，观众也应当超越戏剧

所反映的表面现实，与剧中的人物、塑造的情境都保持相当的距离，秉持理性批判的精神，坚守一种出离于剧外的冷静与清醒。<sup>[4]</sup>”布莱希特的表演方法中强调对情绪的控制及自我观察力的发展，要求演员将体验角色时激发出的内心体验完全地在舞台上重现出来。

## 5 总结

笔者认为，斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系作为戏剧艺术中的珍贵典藏，为世界戏剧艺术发展带来不可磨灭的深远影响。笔者在本文中提到了梅耶荷德、斯特拉斯伯格、迈斯纳和布莱希特四位戏剧家对于表演艺术的独到见解与研究，他们在其关于表演艺术创作的方法的研究中给出了关于表演方法的新的方向和可能。

对于演员在表演中的体现与表现，在实践中，我们可以切身体会到，在一些超现实主义题材或是剧中角色距离演员生活过于脱节时，单一的由体验到体现的方式，很多年轻演员在第一步就难以准确的体验角色，更无从谈起对角色进行体现，但此时其他表现上的手段却可以起到更好的效果。

而我们进行舞台表演艺术创作的重要目的之一就是为观众进行更好的艺术呈现。辞海中对于“体现”一词的释义为“具体表现出某种性质或精神”，我们可以认为，表演艺术创作最终的结果是试图达到向观众完美的“体现”这一目的，即通过舞台上可以运用的一切手段，将戏剧艺术中丰富、复杂的精神内涵被观众所观察和感受，而并非表演派系的高低之辨。为达到体现这一目的，世界范围内的戏剧表演艺术发展中不同学派发展出了不同的表现手法，尝试补全斯氏体系中中尚不完全的部分，也让表演艺术工作者和爱好者能够从中进行领悟与体会，引发对表演艺术创作方法的深度思考。

## 参考文献

- [1] (俄)斯坦尼斯拉夫斯基, (КонстантинСергеевичСтаниславский)著. 演员自我修养[M]. 上海: 上海文化出版社, 2020.07.
- [2] 胡导. 舞台人物形象的体验与体现——一九七九年为表演进修班所作的艺术总结(续)[J]. 戏剧艺术, 1981,(02):12-31.
- [3] 梅耶荷德: 《梅耶荷德谈话录》, A·格拉特柯夫辑录, 董道明译编, 北京: 中国戏剧出版社, 1985年.
- [4] 车吉心, 谭好哲主编. 大家之家 3 艺术卷[M]. 济南: 泰山出版社, 2020.01.报, 2023,(03):67-74. DOI:10.16230/j.cnki.yyxb.2023.03.009.