

# "Two Pillars" and "Trilogy" in Acting -- the Integration of Drama and Chinese Opera from Ouyang Yuqian's Teaching practice

Xia Jing<sup>1,a</sup>

<sup>1</sup>Department of Dramatic Literature, Central Academy of Drama, Dong Cheng District, Beijing, China

<sup>a</sup>xjxj1014@126.com

## ABSTRACT

Chinese Opera has developed for hundreds of years, and drama was introduced in the early 20th century from the West. In the development process of drama in China, how to apply acting techniques of Chinese Opera into drama has always been an important issue for dramatists. There have been many people considering and put it into practice, among whom Ouyang Yuqian was an expert in both arts. In the early 1950s, as the president of Central Academy of Drama, he made a general planning for dramatic theatre, which is "To create the most innovative and most aesthetic drama on the basis of tradition." To achieve this, on the one hand, he focused on teaching what to learn from tradition. On the other hand, he strengthened basic skill training in teaching practice, to prepare for the integration of them. He pointed out that "lines" and "body" were two pillars and put forward the "trilogy" in acting, which were of significance in training actors of "Chinese Drama Genre" and made a great contribution to the integration of drama and Chinese Opera.

**Keywords:** Chinese Opera, drama, acting, integration

## 表演艺术的“两大支柱”和“三部曲”——从欧阳予倩的教学实践看戏剧戏曲演剧融合问题

夏景<sup>1, a</sup>

<sup>1</sup>中央戏剧学院戏剧文学系, 东城区, 北京, 中国

<sup>a</sup>xjxj1014@126.com

## 摘要

中国戏曲已有几百年发展历程, 戏剧则在二十世纪初由西方引入。在中国戏剧史的发展进程中, 如何将中国传统戏曲的演剧体系与戏剧相融合, 历来是中国戏剧人面临的重大课题, 很多人都曾为此深思熟虑并付诸实践。其中就有如欧阳予倩这样兼通这两门艺术的专家。五十年代初, 他以中央戏剧学院院长的身分对演剧的方向进行了总体设计——其目标是: “在传统的基础上创造最新最美的戏剧艺术。”为实现这一目标, 他一方面在课程中着重讲授“话剧向传统学习的问题”; 一方面在教学实践中强化学生的基本功训练, 为融合戏曲的演剧方法积蓄潜能。具体地讲, 他指出“台词”和“形体”是演员的“两大支柱”, 并提出了表演艺术“三部曲”。这些教学理念, 对培养有关“中国戏剧演剧学派”的演员, 对戏剧、戏曲演剧的融会贯通提供了重要启示。

**关键词:** 戏曲, 戏剧, 表演, 融合

## 1. 前言

在中国戏剧发展进程中,关于话剧与戏曲的关系一直是个复杂的问题。为此,不少人都提出了自己的看法,并将其付诸实践。上个世纪40年代初期,戏剧界就曾围绕“民族形式”的问题展开讨论。在50年代,第一届全国话剧观摩演出会在北京举行,大会邀请了多位外国戏剧家前来观摩,其中就有专家指出,中国戏剧界应“建立起革命的话剧通向民族戏曲传统的黄金桥梁”。同时,浙江省昆剧团进京演出《十五贯》,在这之后,文化部和全国剧协召开座谈会,周恩来在会上指出戏剧应“吸收民族戏曲的特点”。国外专家的建议以及国内领导人的倡导催生出不少剧目,如焦菊隐导演的《蔡文姬》、《虎符》,金山编导的《红色风暴》等,它们都是戏剧在吸收民族戏剧形式方面进行的实验性探索。在80年代初,中国话剧面临复杂的局面。一方面,京剧样板戏独占鳌头;另一方面,改革开放推开了自我封闭之门,话剧领域出现了求新思变的潮流。此间景象,可用“东张西望”形容:“‘东张西望’,就是向东看——从东方戏剧,尤其是民族戏曲中汲取养料,向西看——从西方现代戏剧中择取有用的东西。”在这种思维逻辑的引导下,有些剧目也往往呈现“东西兼顾”的形态。即使如此,执意向戏曲演剧形式借鉴的戏剧家,也是榜上有名。近些年,戏剧与戏曲演剧相互渗透、融合的问题也一直是戏剧界讨论的热门话题,戏剧舞台上也能够见到诸多传统戏曲的元素。可以说,对戏剧戏曲融合问题的全面、系统地研究和实践乃是几代中国戏剧人共同的夙愿。

然而,戏剧与民族戏曲的演出毕竟是两种不同的舞台艺术,各有长期形成的规定体系。戏剧向戏曲演剧学习,决不意味着原样照搬,重要的在于两者相近的元素进行“融合”。具体地讲,中国戏曲艺术的形式元素都有其规定性。就表现手段而言,戏曲的基本手段是唱、念、做、打,而唱、念、做、打的一招一式都有其严格的程式。所谓“程式”,乃是指规定性、普遍性和法规性,是不能变的。如果程式化被取消,就不再是戏曲艺术。然而,戏剧表演是排斥程式化的,它是演员通过非程式化的动作在舞台上塑造形象,表现人物的一种演出形态。因此,二者融会贯通的境界,决不可能毕功于一朝一夕,而是需要经过一定时间的实验性探索。

在这方面,欧阳予倩的主张及艺术实践都有特殊的贡献。作为少有的兼通话剧与戏曲的专家,他在理论研究方面,一方面十分关注关于戏曲改革的问题,一方面对戏剧与戏曲的关系,戏剧如何向戏曲演剧方法借鉴等重大问题进行探讨。在话剧改革方面,他一方面坚持向戏曲借鉴的方向,一方面又在向斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系学习借鉴。在欧阳予倩担任中央戏剧学院院长期间,他提出的一些教学理念是彰明较著的,是对戏曲演剧方法匠心独具的借鉴、融合。

## 2. 欧阳予倩的教学实践

### 2.1. 话剧的“两根支柱”

欧阳予倩对戏剧的表现手段是这样概括的:戏剧“有两根大柱子,就是语言和动作。”也就是通常所说的形体动作与台词。在表演教学中,欧阳予倩特别要求,表演系的学生必需重视这两门基本功的训练,目的在于在两个方面为借鉴戏曲演剧方法做好准备。

#### 2.1.1 关于台词训练

在台词教学当中,欧阳予倩反对“台词即说话”的自然主义作风,也反对台词“生活化”、“口语化”等处理方式。关于台词训练,欧阳予倩拟定了一整套有理念、有体系、有特色的教学体系,并亲自撰写了教学大纲。他强调:“演员的练声方法,应用西洋练声方法是一方面,还有就是中国的音韵——出字归音结合起来,适当的学习些民间唱法,很有必要。中国的民间曲调和中国的语言结合得很紧而富于表现力。”他认为中国传统的说唱艺术,“无论大鼓、单弦、相声等的发音吐字是最适宜于话剧演员学习的,也是必须学习的。其次,就是戏曲中的念白,无论是韵白、京白都能供我们参考”他的台词课程大纲结合戏曲与话剧的台词特色,从最基础的强调字音、轻重音、节奏,到台词的交流与贯穿、台词与动作表情的结合、台词中的声音运用,以及在潜台词、台词的性格化等方面都做出了明确的规定。欧阳予倩希望演员通过台词训练,能够做到“声音嘹亮,口齿清楚,字音准确,语意明白,语调铿锵……台词不仅让观众听得见、听得懂,还要让人家听后觉得好听、爱听,听了要能受感动。”

#### 2.1.2 关于形体训练

在已定的参考前苏联的形体训练科目之外,欧阳予倩特别强调增加戏曲中的“身段”训练,他认为“如果演员的外部动作不准确,那就不能准确地传达内心的动作”,所以“学习身段为的是形体动作准确,能掌握节奏,使形象美化”。同时,戏剧演员“必须要学习舞蹈,舞蹈是基本训练的一个重要部分。最好能精通一种舞蹈,对于表演会有很大好处,这样整个身体的每一部分都能灵活运用,而动作可以适应各种不同的节拍,演起戏来让人看你的一举一动,有分寸、有板眼、干净、利落、好看……”于此之外,他还要要求演员进行武术方面的训练。通过形体方面的训练,欧阳予倩希望演员可以“演起戏来想怎么动就能怎么动”,“身段随和,得心应手”。

形体与台词教学是话剧演员的两门看家本领,是戏剧表演的基石和支柱。欧阳予倩认为,如果演员总是“急来抱佛脚”,在演出时仓促上台,在运用传统戏曲的表现方式时也只能是“浅尝辄止”,而要达到上述的要求,演员必须苦练两项基本功。

然而，在“台词”和“形体动作”两个方面，戏曲表演艺术都是“程式化”的，而戏剧演剧则在本质上是排斥“程式化”的。欧阳予倩对此有着清晰的认识，他讲：“有人以为把戏曲中的表演程式随便往话剧一搬，就称接受了传统，尤其是错误”。“话剧和戏曲，各有不同的艺术形式、特点和规律”，而“不顾到每一个剧种的特点，生搬硬套，是绝对行不通的。”

可以说，中国戏曲程式化的动作与西方戏剧非程式化的动作最显著的区别在于动作的形态不同。进一步讲，西方戏剧的动作手段更接近于日常生活形态，对于剧中的人物的形体动作，演员是根据剧本的指令对人物在规定情境中的情感的体验自然地做出的，具有一定的即兴成分；而戏曲的动作程式则更为舞蹈化，是被高度提炼、创造出来的。吸取民族戏剧的表演美学原则，并非是把戏曲的表演方式和技巧原封不动地移植到戏剧演出中，而是要重构戏曲的表演元素，从而在戏剧舞台上形成一个崭新的、独特的演剧系统。

既要向戏曲学习又要远离“程式化”，欧阳予倩凭借对戏曲表演丰富的实践经验找到了二者特殊的融化方式。

## 2.2 表演艺术的“三部曲”

在欧阳予倩看来，演员和导演应当从戏曲的“程式化”内容中，经过选择，确立“范式”。所谓“范式”较之“程式”，具有更大的自由度和个性化。欧阳予倩对演员的要求主要是：“演剧的时候在许多个动作里头选一个恰切而美的动作”。基于此，针对戏剧演出向传统戏曲吸收学习的问题，欧阳予倩提出了一种特殊的表演教学方式，他本人将其称之为“三部曲”——“挑选”、“领神”和“扣环”。

### 2.2.1 “挑选”

“挑选”意味着演员要从人物所处的规定情境入手，结合人物自身性格特点，由内心体验到外在体现，“挑选出相匹配的戏剧动作。”同时，这个被挑选的动作应当兼具人物的性格特征以及外在形态的美感。欧阳予倩在解释“挑选”具体含义时，他援引俄罗斯芭蕾演员乌兰诺娃参演的《吉尔赛》，他指出：后者所扮演的是一位“天真、淳朴、腼腆”的年轻村姑，当她初见一位青年并心生情愫，乌兰诺娃的“动作却很缓慢，等到与青年离别后，回来见到了自己的友人，才疯狂的舞起来”。在欧阳予倩看来，乌兰诺娃的动作正是根据人物的规定情境进行“挑选”的结果，她“动作选择的非常好，非常准确，而且内心节奏十分鲜明。”相应的，欧阳予倩要求戏剧演员在借鉴戏曲表演的程式化动作时，也要做到“鲜明”和“准确”，“动作既不能过，又不能不及”。

### 2.2.2 “领神”

“领神”则是以演员个体的自我觉知和控制来

掌控整个的演出形态和观演关系的表演技巧。它是一种心理控制法，演员借此对动作的分寸和尺度进行控制，同时，它还要求演员在表演过程中打破“第四堵墙”，“以形领神”，与观众建立良好的沟通，从而加强人物内心体验的外化表现。

在《桃花扇》的排演中，欧阳予倩指导饰演李香君的演员首先要注意力集中，带着人物的自我感觉上场，“左右手各用三个手指”，“一手扶扇一手托扇，两肘在两肋旁微抬，左脚在前，右脚垫后，两膝相并”，“身子微侧，头稍低”，向观众站好。而后随笛声慢慢抬头，略带羞涩地扫视左右，再定神抬头前望。他指出，在这样的情形下开始唱段的表演，才能使观众了解到角色此刻的心理内涵，继而专注于欣赏演员的表演。可以说，这是对“领神”的有力解释，亦即一种凝神聚气，控制自身与观演的表演技巧。

### 2.2.3 “扣环”

“扣环”则是强调演员之间的相互配合，要达到形体台词要环环相扣，人物与人物之间的交流达到自然、和谐的状态。比如，欧阳予倩在演员排练《桃花扇》中《初会》这场戏时，他进行了调度的设计：李香君从台右侧屏后走出，侯从左侧走出，在台中央相会。香君走出时，慢慢开扇，举步，以扇掩面，抬眼看，停顿。这场戏是两位主人公的初次相见，二人在此一见倾心。在李香君“停顿”的同时，侯朝宗与她四目相对没有任何言语，但是二人内心的情感确实极其丰富的，因而这样的场面带来了“此时无声胜有声”的艺术效果。之后，李香君嫣然一笑，轻声道：“公子万福！”并缓缓行礼。侯朝宗醒觉过来，急忙还礼。在这场戏中，李湘君与侯朝宗初次见面时舞台调动、动作方式，都经过反复排演。欧阳予倩要求他们的动作“准确牢实，一丝不苟”，以期收获“环环相扣”、“自然和谐”的演出效果。

形体与台词是戏剧演员的两门基本功，是表演艺术的支柱，而欧“挑选”、“领神”“扣环”则是戏剧演剧化用戏曲技艺的独特方式。在这一点上，欧阳予倩建立起蕴含中国演剧风格的完整训练体系，他的教学理念将戏曲个中的优长融入话剧教学当中，为建构民族化的演剧学派做出很大贡献。

## 3. 结论

中国戏剧已有百年历史，从最初模仿日本新剧，到后来向西方学习，但中国独有的戏剧演剧体系却始终没能得到建立。在这之后，它变成了几代戏剧人之前赴后继的美好夙愿。其实，欧阳予倩的教学实践为此提供了重要启示，只是在这些戏剧主张提出不久，欧阳予倩便匆匆离开了我们。此后，他的戏剧遗产也没深入地研究、发扬下去。然而，对于时下表演专业的学科建设来说，欧阳予倩的教学理念依然是值得重视的。他为戏剧戏曲的融会贯通、为具有民族性、实

践性的戏剧学科的建设方向留下了大量的瑰宝和财富。

## REFERENCES

- [1] Ouyang, Y.Q. (1990) Theory and Practice of Drama Reform. In: O.Y, Yuqian, Complete Works of Ouyang Yuqian, vol.4. Shanghai Literature press, Shanghai. pp. 20-39.
- [2] Hu, X.L. (1995) The Reformation and Assumption of Drama. In: H, Xingliang, The Trend of Chinese Drama in 20th Century. Jiangsu Literature press, Nanjing. pp. 387-391.
- [3] Ouyang, Y.Q. (1990) Absorption from Traditional Opera to Drama-- Lectures in Central Academy of Drama. In: O.Y, Yuqian, Complete Works of Ouyang Yuqian, vol.4. Shanghai Literature press, Shanghai. pp. 278-335.
- [4] Tan, P.S. (2019) Elaborate Creation of Chinese Drama Genre. N. The Journal of Literature and Art, 2019.06.24: 4.
- [5] Wang, N. (1990) Rehearsal Notes of The Peach Blossom Fan. In: O.Y, Yuqian, Complete Works of Ouyang Yuqian, vol.2. Shanghai Literature press, Shanghai. pp. 441-463.