

超越程式达到个性化表达

Beyond Performing Program to Personalized Expression

□马丁·格鲁贝尔 (Martin Gruber) 苏珊·格塞 (Susanne Gösse)

更在于其绝对的表演欲望，将技巧掌握得出神入化之后的轻盈洒脱，以及严肃和诙谐的独到结合。我们只能通过大幅改编的京剧电影欣赏他的表演艺术，实为憾事。

从酒神状态（无论是褒义上的还是贬义上的）中诞生了形式和规则。戏剧之源在此，而这种源初性正是人们在所有演出中所寻找的，与文化印记和时代精神无关。形式和夸张一直都是戏剧的手段。当代戏剧、电影、电视，甚至时装和广告都以此为用，并不断尝试开辟新的方向。表演的根源必须得到起码的呈现，否则观众会无动于衷。从无限多样的可能性中产生的特定形式，通过经典化和传承，不仅试图强化情感和道德认识，而且试图保存知识和智慧。如此一来，程式的延续得到保证，社会生活获得秩序。程式塑造并保护文化，但也必须不断被注入新的生命，为更新的认识提供空间，以免将文化封冻在僵硬、狭隘的模式中，窒息每一个颤动。

京剧这一传统在这方面的要求似乎尤为严苛。演员必须经年累月坚持训练固定的舞蹈和武术动作，极不自然的念白和歌唱方式。他们按照几无变动的唱念做打程式，演出大多沿袭了数百年的剧目。这是一门独特的、规定了固有手段并统一了不同艺术种类的综合艺术。然而，正是因为它是一个高度繁复的形式体系，使其难以避免危机四伏的命运。当涉及改变和革新的时候，一门拥有严格程式的综合艺术臃肿难行。形式的高度如果无法完全企及，落差就是悲剧性的。同样严重的危险还包括与社会发展脱节，以及由此而来的与观众脱节。这样一门艺术需要能够解读其符码的观众，需要在当今时代还愿意接受长期培训的年轻人。

在理想情况下，年轻人在培训期间除了学习必要的技能，还应有足够的空间在学校以外增加历练、采风撷英。这有益于培养他们辨识社会动向的灵敏嗅觉，促使他们贴



■《澶渊之盟》周信芳饰寇准

近观众。在人才培养方面，视形式的传授为道路这一植根于亚洲思维的传统——意即以毕生之力成就立人之业——在西方文化圈中并不深厚。这与表演艺术在西方另有一套

肌理组织有关，因而对人才培养的要求也就截然不同。除了个别例外，演员教育大多从成年才开始，为期不过几年。过去十年当中，对表演艺人的要求在西方发生了根本改变。

当代西方戏剧正处在寻找新形式的过程中。新的形式既与当今接轨，又不丢弃自己的传统。今天成功的东西，明天就已成为历史。由于长期与飞跃发展的新媒体共处，与伴随着日新月异的科技文化成果长大并对之习以为常的年轻观众共生，戏剧受其影响，亦或被其驱动，重心明显地发生了整体移动，趋向于绝对的肢体性，趋向于纯粹以能量为主导的，尤其是即刻爆发式的、无暇制造悬念的舞台震撼力。对人才培养也不能无视这些发展，需要多种多样的新方法。

作为导演、编舞，我们通过与演员的合作实践，对扎实的肢体培训有了更为清晰的认识。肢体培训若要提供真正的基础，使演员能够不断接受并表现新的形式、意象、动作，就必须摈弃以纯粹传授技能为宗旨的传统理念。取而代之的应是一个更为复杂的方法。按照这种方法，对任何形式的学习都应当被理解为途径和自我磨砺的手段，最终目标是为了能够领会每一种形式所基于的结构。也就是说，要学习的不是展示动作的能力，而是将动作化为己有的能力。支持这一进程，

将其作为培养表演艺人的新方法继续发展完善，是我们最关切的。学习要点在于养成开放的肢体控制和敏锐的肢体意识，能够认识自身肢体记忆的结构，在自身肢体上下功夫的学习过程要越来越具体，越来越知其所以然。随着时间的推移，更恰当地组织动作的能力会进一步拓宽，并将覆盖更复杂的结构，“只有知道自己在做什么的身体，才能做到它想做的”（柔道大师魁根斯 Moshe Feldenkrais 语）。表演艺人如果还学会了信任他的肢体判断，感知动作品质和效果之间的关联，他就懂得需要从拿手技艺中调动哪些动作模式来表演，这使他独立于各种表演风格。他所体验的，可称为“中立肢体”，能成为可塑性之源，成为气息和发声力量、耐力、挺拔、灵活性、通透性和震撼力的源泉。他并不展示动作，而是成为动作——每次表演都要重新来过。这样的“成为”，是演员必须一再践行、独具一格的创造性行为。

周信芳的例子说明，一个严格地学习了程式并大量从事表演实践的演员，如果能够超越程式并形成个性化表达，也能拥有上述创造性行为。如果无法超越，程式常常就会变成陷阱，因为驾轻就熟地运用自以为得心应手的现成套路，对演员很有诱惑力，而且往往是不自觉的，但这样就被罩住了，就难以真正进入自由无羁的境界，无法探索

自己的、新的可能性。任何现成套路不过是种重复，举手投足皆可预见，自然味同嚼蜡。不管重复得如何成功，机械的美仅能令人赞叹一时，无法带来恒久的感动，而无动于衷的赞叹不外乎廉价的喝彩。即使完美地掌握了程式，演员也必须能够不断冲破牢固的束缚，找到自己独具一格的动作——这正是周信芳如此迷人之处。

是把中国和西方的不同道路看作对立的，还是看作一个硬币的两面，在此并不重要。尽管有着这样那样的差异，两种文化都要解决一个同样的基本问题，即怎样使我们所教授的东西保持活力？怎样把学习期间成千上万次的练习转化为从业后舞台上的生动表演？表演的生动性、表演规则和表演空间的说服力才是试金石，别的都没有检验效力。未来重要的是探索表演的基本法则这样的东西，获得适用于剧场实践的、关于动作与效果的规律性的根本认识。人才培养应当成为教学双方探索表演基本原则的实验场，从而构建以舞台为目标的动作培训机制。

今天我们要向自己提出的问题是：为了掌握肢体和嗓音的各种可能性，除了经年累月学习程式，是否还有其他途径？如果答案是肯定的，那么是怎样一种途径？它对当前的表演范式又会带来什么后果？在学习传统程式的过程中，我们则

应更加关注下述方面：了解自身肢体的可能性；更深入地认识我们作为身心统一体的功能、结构和能量；进而获得一种能力，使我们不仅能够充分占有形式，更能以自己的、独特的、开放的、可塑的形式，回应未来复杂多变的要求。

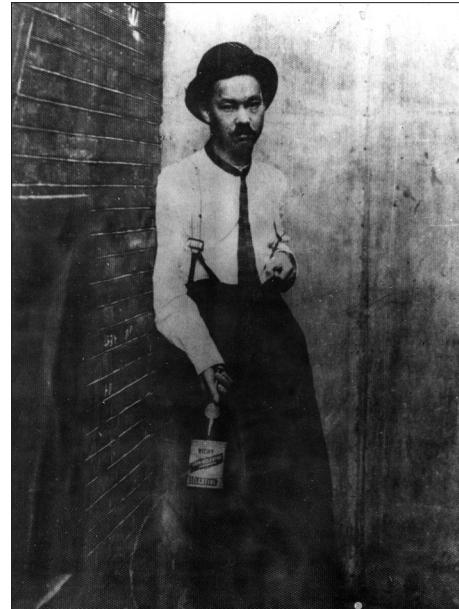
对教学的巨大挑战也正在此：无论是学习古典程式，还是学习现代表演方式，技艺和纪律都是前提条件，而找到自己的形式、自己的表演方式——这一步必须由学生自己完成。教学工作怎么能帮助他腾身一“跃”，使他跨出这一步？从表演效果的深刻性来说，起决定性作用的并非形式的抽象完美，而是达到形式的过程。每一种训练方法，学习形式的种种努力，归根结底都只能为那一“跃”铺路。一跃之间，脱离束缚，实现超越。动作的内在自由使演员得以飞跃。能否在表演中接受这个悖论，并领悟到它是生动性的原则，这是对表演艺人的挑战。他如何应对这个挑战，决定了他的表演品质——如能达到最高境界，将使他自己和观众体验永恒。

（二）

从表演的效果和深入来说，虚拟化、审美化的程式表演，与今日所谓的心灵主义或自然主义的表演方法，在要求上并无原则上的不同。将内在体验与程式相结合，或许是更大的挑战，但也可能是对演员的

帮助，全看其才情素质。因为：无形则无以为物；不以规矩，不能成方圆。即使是好莱坞流行电影中看似“自然”的表演方式，也是一种建立在集体约定之上的形式，它虽没有那么固定和审美化，并给予演员更大的、然而并非无限的个性化塑造空间，但它的要求，演员也必须不断满足。

对程式手段的绝对掌握是京剧演出成功的前提条件。然而，直接比较一下周信芳和上海京剧团年轻演员中他的模仿者，马上就很清楚：形式的圆满，还远不足以使观众如痴如醉。当然这些年轻人只是初学者。但很明显，成就形式，绝非一时之功，而是一个漫长的过程：对内在无以为系的东西，只能做态，无法体现；所谓因物赋形，只有对实在的经验，才能赋予形态。尽管戏剧可分门别类——心理戏剧、叙事剧场、后戏剧剧场、程式化审美化的戏曲等等，但赋形之于表演不可或缺（除了后戏剧剧场的个别尝试）。所有的表演范式都以各自的方式提出了体现和赋形的要求，以保证演出的生动性和效果。对赋形的强调之所以是颇为极端的做法，是因为它要求演员完全投入，彻底敞开，从而能够在模拟情境中重新体验自我。为模拟情境赋形，创造自己的形式，就是体验抽象化的过程；体验由此可以被再度唤醒，可以被重复，而又不失曾经的深刻。



■周信芳模仿卓别林造型

这个抽象化过程才是演员真正的艺术成就，在理想情况下，他应随时都能投身其中。

我们试图从理论上弄清楚的这个过程，可以在周信芳的实践中看到。他像这行的所有大家一样，也通过革新程式，拓宽了赋形的过程。比如在编舞方面，他的动作设计得比以前常见的更自由无羁，更通透流畅。他还从同时代其他艺术门类获取灵感，包括深入研究好莱坞影星的表演方式。此外，他博览群书。正是因为结合了深厚的知识修养，在他那里，京剧演员艰苦的从业之路才成为“道”，成为他充分发展自我的路径。这使他能为自己的角色不断注入新的生命，把他的内在世界与外在形式合而为一。长年练功，大量登台——这一切在他仿佛不过是通向自我之路。全身心倾注

于一个具体的任务，上下求索。踏上寻道之路，也是一种“成为”的形式，意味着终生探索一个冲突：“我示”，还是“我是”。

周信芳的表演让我们看到了最高形式的艺术。或许可称之为表演的终结。当这永恒的一刻显现，就证明我忍受住了孤独，实现了那一跃，弃绝了形式及其给予的安全，坠入了虚空。在这个惶惶然“面对终点”（奥地利作家伊尔莎·艾兴格尔 Ilse Aichinger 语）的时刻，就诞生了那一种无法传授的最高形式。虚空和恐惧激发创造的真正潜能，在空与怕中，此刻成为永远，我将获得绝对的震撼力，进入表演的永恒境界。所以，对表演效果的深刻性来说，起决定性作用的并非形式的抽象完美，而是达到形式的过程，是迷失的程度，也即演员在整个过程中体验到的强烈程度。在迷失达到极致的一刻，表演与观众激荡碰撞，深渊敞开怀抱，众人注目之下，演员一人腾身一跃。能够反复再造这一刻，戏剧方成艺术。

像活的语言一样，每个经过长期发展形成的表演范式，都蕴含着变化的萌芽和继续发展的可能性。周信芳本能地——或许由于他大量从事演出实践并与观众保持密切联系——利用了这种潜能，继而如此忘我地投入并化身为百年老戏中的角色，以至于观众有这样一种感觉，即周信芳自己的情感状态是所选形

式的原因，而非相反——这是惊人的倒转乾坤。但自由正在于此：形式的自由，选择的自由。

（三）

尽管如此，在当今时代，京剧这样的传统艺术形式为生存延续而挣扎，为赢得年轻观众而努力——类似困境已是世界性的，西方的古典艺术形式也不例外。怯于漫长而艰苦的学习，培养京剧人才的院校难以招收到有天赋的学员。在审美层面，作为综合艺术的京剧令人印象深刻。但是，怎样才能把程式和老艺人身体中存储的技能和知识传承下去，并注入新的生命？这个传统应予以拯救的精髓是什么？这个传统的特点和独特性何在？

我们认为，要回答这些问题，关键是要与新时代的需要和要求接轨。为此或许要有一种新的意识，不仅是针对自身的品质，尤其是在向外传播这些品质方面。与当今的需要接轨，首先意味着要顾及观众。没有观众就无法生存。关注未来就是关注观众。周信芳不惮于放下身段，对自己的演法和戏目不断加以改变，以使观众觉得有看头，合口味，乐意来。他这是时时在与自己的观众对话。他持续地把京剧推向观众，他革新京剧并非仅为实现自己的艺术目标而革新，而是处处都不忽视观众的需求——正像观众时时处处也在注视着他一样。在

这种相互影响下，他培养了自己的观众，观众形塑了他。抱怨观众无济于事——谁也没法把观众换掉。但观众是可以推动引导的。一门直接面向观众并与观众同生共存的艺术，必须勇于与观众对话。周信芳及其他一些人都证明了，迎合观众并不一定就是发展和完善艺术的对立面。在理想状态下，观众能够在与艺术家的对话中共同发展。此类例证为数不少。一门其生存有赖于观众的艺术，必然要在活跃的对话中以观众为取向。

（四）

以前我们对京剧的直接了解，仅限于上世纪 80 年代在慕尼黑的几场针对游客的娱乐性演出，以及 1996 年在北京观看的一场演出，但这些演出都特别突出了所演剧目中的杂技成分——现在我们知道由此获得的对这门艺术的印象是多么片面。2014 年 10 月的上海之行，是我们第一次真正接触京剧。上世纪 20 年代京剧为布莱希特（Brecht）、卓别林（Chaplin）和爱森斯坦（Eisenstein）带来的激动和启发，现在我们才理解了。我们不仅惊讶于京剧几百年来就在运用如此多元的戏剧手段——如写意化、虚拟化、语言和动作风格的转换、打破第四面墙等，而且为京剧在噪音、歌唱和动作方面穷尽身体资源的全面性感到惊异。

扎实的肢体和嗓音功底，使京剧演员能够参与几乎任何一种现代戏剧形式的演出。跨界艺人和相互促进的例子已大量涌现。尽管如此，交流似乎是单向的。不仅其他戏剧形式应对京剧演员敞开怀抱，而且京剧也应勇于实验，并对其他表演艺术持开放态度。受过传统训练的京剧演员应向其他表演艺人学习，现代教育方式培养的表演艺人也应勇于学习京剧丰富的技能和创造力。这里有着大胆实验的广阔领域。一方致力于搞清楚传统的稳固基础，另一方对今日的革新敞开自己，由此双方将发现全新的可能性，从艺术上批判地参与塑造快速的社会变化。

京剧是一门令人赞叹的综合艺术，融合了歌唱、舞蹈、杂技和表演。然而正是由于这种综合性，使得改变颇为困难。每个改变在实质上将导致京剧不再是京剧。一唱一叹，举手投足，皆须循规蹈矩——改变实非易事。步子迈得大了、极端了，就会超出艺术门类的范围。周信芳被视为京剧革新者。在我们所看到的影片中，他却跨出了更大的一步。在电影这一媒介的要求下，对原戏进行了删节和修改。这是极其必要的，否则电影改编就会失败。周信芳的表演使改编得以圆满成功——这些戏真的焕发出电影的魅力。当然可以视改变为损失，但也可抱持

积极的态度，视改变为新的路径：究其根本，周信芳在电影这个媒介中成功地对京剧进行了最为极端的革新——他丢开了作为形式的京剧。我们在影片中所看到的，并非改编为电影的京剧，而是一个独立的艺术品，即一部基于京剧的电影。周信芳对此完全了然于胸，看得出他在影片中充分享受着新媒介赠与的表演乐趣和自由。在这片广阔的新天地中，他挥洒自如，开辟新境界，创造一个极端别样的形式。

“你们应该理解我要的是什么，而不是复制我。”我们听说这句妙不可言的话出自周信芳。那么，在他开辟的道路上继续前行，归根结底就应以作为形式的京剧为对象，大胆实验，直至超越京剧本身，或许将找到一种全新的、当代的表达。这只能是一条中国特有的道路，非知之深者不能为，其践行者只能是完全充分地掌握了京剧这一形式的专业人士。将自己置于全新的影响之下，探索新事物，需要极大的勇气；在此过程中有可能产生一个全新的门类，而它会赢得全新的观众。其实这样一条道路也并非别无先例，而是古今中外艺术发展的常态：形式先是形成，继而成为程式，然后解体，再后来新形式又出现了。这对传统形式的京剧不一定构成威胁——新旧平行发展总是好现象，能够相互促进。比如皮

娜·鲍什 (Pina Bausch) 的舞蹈剧场，其发展既是独立的，同时又在与古典舞剧形式的交流中前行。另外，特别的艺术形式总会在国内外找到自己特有的观众。在实验的道路上，京剧演员全面的专业素养无论如何都是一个巨大的潜能。他们借此可以涉猎范围极其广泛的表演方式，并实现自身与各种艺术形式的综合。

外在形式变化得越快，我们被时尚潮流工具化的危险越大，我们作为艺术家就越要付出关切，认清和捍卫我们所拥有的全部的、丰富多样的行动空间的本质和意义。未来属于综合——我们的既有知识与我们的新经验、新挑战的综合。承认戏剧是一个面向未来的空间，一个开放的体系，必然就要不断重新探索并确立表演的意义和伦理。艺术在达到最高境界的那一刻，呈现出最大限度的模糊——它打开通向未知之物的大门，指引我们把目光投向别样的存在。只有在这一刻，戏剧才成为我们的共有之乡 (Pantopie)。 ■

(张瑞 / 译)

[作者马丁·格鲁贝尔 (Martin Gruber) 为德国柏林恩什特-布什 (Ernst Busch) 艺术表演大学表演系主任、教授。苏珊·格塞 (Susanne Gössé) 为德国“Alag Bolokh - 消失的乌兰巴托 - 柏林”项目戏剧顾问]