



南京大学文学院戏剧影视艺术系
南京大学戏剧影视研究所

曹佳慧

学术研究

- ◆ 论文
- ◆ 专著
- ◆ 项目
- ◆ 会议/活动



友情链接

friendship conjunction

---中文---
---英文---

您现在的位置: 首页 > 学术研究

论文

《话剧表演：形神的剥离与化合——“演剧职业化运动”研究之十六》（一）

发布时间:2010-04-05

作者:马俊山

话剧表演艺术是在“演剧职业化运动”（1933—47）中走向成熟的。从1934年2月中国旅行剧团（中旅）在南京陶陶大戏院首演《梅萝香》起，到1947年10月新中国剧社（新中国）在上海海光戏院演出沈浮《金玉满堂》尔后解散，十几年间，各职业剧团共上演中外剧目近千种。特别是抗战后期，在繁复的演剧实践中，话剧表演艺术达到了一个新的高度，舞台上诞生了一系列神采煜煜，栩栩如生的本土人物形象，一大批演员形成了自己的创作个性，标志着话剧表演艺术进入成熟和收获时期。如金山扮演的屈原，项堃的韦昌辉、魏连生、光绪，蓝马的陆究揆、冯乐山，孙坚白（石羽）的况西堂、魏王（《虎符》），江村的曾文清，白杨的南后、傅善祥、黄瑛、陈白露、杨彩玉、静子，张瑞芳的慷方、瑞珏，赵媪如的曾思懿、舒绣文的洪宣娇、丁大夫，吴茵的各式老太太，石挥的慕荣天锡、秋海棠、林冲，唐若青的陈白露、四风等。这些角色有的单纯，有的复杂，有的是主角，有的是配角，但是，无论哪种角色，经过这些优秀演员的创造性加工，皆能以其鲜明的外型与个性而长存于观众的心目中。金山的大气，蓝马的从容，项堃的贴切，魏鹤龄的厚重，石羽的简洁，江村的细腻，白杨的妩媚，张瑞芳的纯净，舒绣文的老练，吴茵的沉着，石挥的深刻，唐若青的通俗……，不同表演风格交相辉映，共同构成了1940年代重庆和上海舞台上星光灿烂的迷人景象。他们在消除外来演技与本土生活的张力，化解话剧艺术的写实性跟传统戏曲审美形式化的矛盾方面，积累了丰厚的经验，使话剧表演具有了浓郁的中国作风、中国气派，得到广大市民观众的认可。话剧表演进入一个中国化的新时代。

一 演技与生活的张力及中国化问题的提出

演员无疑是舞台艺术的核心。质朴戏剧的创始人，【波】格鲁托夫斯基曾经做过一个著名的实验，最后发现戏剧中的布景、服装、灯光、效果、剧本等等，什么都可以去掉，唯独演员和观众不可或缺。于是他宣称，“演员的个人表演技术是戏剧艺术的核心”。[i]在原始的，或发生学的意义上说，这个结论是对的，但对于高度发达的近代剧来说，他只说出了部分的道理。不过他强调戏是演给观众看的，各种要素之间充满了张力，却是一个了不起的发现。对于各方面发展极不平衡的中国话剧来说，创造舞台形象的手段主要就是表演，演员是舞台上最吃重的部分，演出效果好坏，端赖演员的表演。

话剧从移植形态变为本土形态，变化不仅表现在它的舞台形象[ii]、文学样式上，也表现在演技上。话剧最初是以其粗糙的舞台形象在中国登陆的。文明戏的演技由对立的两极构成，一方面是粗糙的自然主义，一方面是传统的唯美主义，前者与艺术不睦，而后者又与近代剧的写实精神相背。文明戏舞台上很难找到源于生活又高于生活，内容与形式完美统一的那种演技。话剧舞台艺术的本土背景是传统戏，特别是京剧。京剧有一套程式化的演技，观众是熟知其象征意义的。但近代剧要求按照生活的原样再现生活，故不可能继续沿用这套从形式美中体味生活的演技。话剧表演走极端的主要原因，是中国本土缺乏可供其直接利用的艺术资源，演员在台上只好凭着天赋或本能表演，或者借用一些传统戏的程式吸引观众，根本考虑不到话剧所需要的表演艺术，应该具备什么样的美学品性，应该怎样处理内容与演技的关系等等。从模拟生活的“象真的演技”，到模仿戏曲程式的“定型的演技”，早期话剧表演重归传统，主要原因，一是艺术资源的限制，二是观众审美期待的牵制。文明戏舞台上不可能出现赵丹、金山、蓝马、石挥、魏鹤龄、白杨、张瑞芳、舒绣文、秦怡、赵慧深、吴茵这样的演员，假如真有这样的人，最后也得被观众拉回程式行当的老路上去。话剧表演与观众心态又是互动的，表演艺术逐步走向成熟，同时也就培养出一大批能够欣赏它的观众，营造起新的戏剧文化观念。

爱美剧的演剧方式或案头剧创作也很难培养出优秀演员。原因其实很简单：业余演剧毕竟不是谋生的手段，好坏都无所谓；偶一为之的演出，是否值得下大功夫去排演，也是个问题；再者，受传统观念的限制，良家妇女大多缺少粉墨登场的胆量。直到1935年，南京还出现过“王莘事件”，以“抛头露面，有伤风化，不能为人师表”为名，将参加磨风剧社业余

演剧的小学教师王光珍开除，引起一场轩然大波。所以，爱美剧时期，女角仍常由男性扮演，曹禺、李健吾、应云卫等当时都是以善演女角而驰名的。男扮女装对话剧舞台艺术为害甚大，它不仅直接导致女性形象和动作的走样失真，而且整个戏的配合都会因演员间微妙的心理变态，失去正常的分寸和秩序。1920年代初，洪深刚回国，自己出资排演《贫民惨剧》，由于找不到女角，只好采取男扮女装，表演的真实性因而大打折扣，在写《赵阎王》的时候，就只好不设女角了。加入戏剧协社后，为了革除男扮女装的陋习，洪同时导演《终身大事》和《泼妇》两短剧，前者男女合演，后者男扮女装，演出时让扮演田亚梅的应云卫大出其丑，下不来台。结果，虽然两人弄得很不开心，但该社男扮女装的历史就此结束。不过，南开新剧团男扮女装的历史，一直延续到1930年代。也就是说，陈大悲号称“天下第一悲旦”的那个时代虽已过去，但话剧表演从“性变态”过渡到人的本真状态，还要走很长一段路。这又反过来限制了创作的发展，形成恶性循环。

为了适应业余演剧的需要，当时的多数剧本都是独幕剧，人物少，“言论”多，动作简单。或为问题而写，或为宣传而作，戏多数流于表面上的冲突，“言论”和叙事占了很大的比重，不需要很高的演技就能奏效。即使丁西林、田汉、欧阳予倩、陈大悲等人的作品，亦常常流于表面的奇巧热闹或说教煽情，郭沫若、白薇、濮舜卿等其它文人写作的案头剧，则如闻一多所言，“只有思想，没有戏”，更“禁不起表演”。“千面人”袁牧之的第一个戏剧集取名《一个人的戏剧》，真实地反映了演员短缺和性别失衡给创作造成的局限，这实在是令人无奈的事情。袁牧之的剧本是根据舞台需要，为他自己写的。因为作者熟悉舞台，了解观众，会做戏，被时人誉为演啥象啥的“千面人”，所以他的剧本经得起演。不过，整个爱美剧时期，象袁牧之这种长在舞台上的作家并不多。陈大悲也是演戏出身，也懂剧场心理，但他演的是文明戏，懂的是上世纪未经新文化洗礼的封建市民，后来虽然反戈一击，参与了埋葬文明戏的文化革命，但在他的剧本中，还是时不时地露出文明戏演讲加噱头的马脚来，《英雄与美人》、《幽兰女士》、《爱国贼》莫不如此。所以，洪深为了过戏瘾，只好自己动手，把【英】王尔德攻击资产阶级道德的《温得米夫人的扇子》，改译成一出人物少，情节曲折，台词微妙，布景简单的《少奶奶的扇子》，以适应当时的演员和观众条件。以后相当长一个时期，凡比较正规的舞台演出采用的几乎都是改译，如南开新剧团的《争强》、《财狂》，辛酉剧社的《狗之跳舞》、《万尼亚舅舅》，艺术剧社的《西线无战事》，戏剧协社的《怒吼吧，中国》等，无一例外都是改译作品。在话剧成长的少年时期，各方面的不谐调是再自然不过的事情。

左翼戏剧、国防戏剧的某些剧本，如洪深、于伶等人的作品，虽然演出较多，但重心仍在情节和“言论”上，人物的外部动作较多，个性和心理却比较简单，不利于磨练演技，培养演员。例如洪深著名的“农村三部曲”，张庚说它“和一篇农村问题的论文没有途径上的差距”：情节是观念的演义，人物或是“思想的拟人化”，或是作者的“代言人”，或者仅仅是“衣冠典型”。[iii]就连作者也不得不承认，“他的话是对的，是击中要害的”，《香稻米》尤其“单调、呆重”，“不合于上演条件”。[iv]对于《五奎桥》首演的成功，作者很清楚是“演出艺术充实了增强了剧本”。袁牧之扮周乡绅，给角色填进去不少剧本没有的东西，特别是欧阳山尊设计并管理灯光，依次表现四时的变化，“使得当时的观众，大为惊奇于舞台剧的可能成就”。[v]其实，扮演这种傀儡式的人物，既不需要内心体验的功夫，也不需要多少表现技巧，只要能言善辩即可。这种剧本需要袁牧之来演，但却培养不出袁牧之来。袁牧之的演技是由【俄】契诃夫的《万尼亚舅舅》和安特列夫《狗之跳舞》这种“难剧”磨练出来的。张庚认为，1935年以前，话剧表演基本“不知道什么叫导演，什么叫角色的创造，什么叫演技的基本练习”[vi]，基本是符合实际的。

所以陈鲤庭说，爱美剧介绍外形表演技术的很多，但在实践中的影响却很小。最典型的例子是洪深所著《电影戏剧表演术》（1935出版），真可谓图文并茂——面部表情有多少种，手部动作有多少种，肌肉怎么控制等等，但还没听说哪个演员是按洪深的书学成的。为什么爱美剧不重视演技？简而言之：不需要。袁牧之是一个特例，“在演技上反乎南国社的感情奔放，有着严正注意表演的技术与外形的倾向，……但一般说来尚在摸索与探讨中，尚无显著的成就与影响”。“直到爱美剧运的最后期，话剧职业化的前夕，才看到一种注意外形与技术的演技倾向确实占优势起来，和南国社的唯情忽视形式的演技恰成对比”。“其方法特征是从外形出发来接近角色，探取自己角色所必需的形象。但缺陷是过于为外的形象所牵引，未能严格从角色的时代性格本身来把外形洗炼融化”。[vii]这就是以上海业余剧人协会（“业余”）的赵丹、金山等人代表的“模拟的演技”。但是，袁牧之也好，赵丹、金山也好，其演技都不是中国话剧的土产，而是打外国电影中学来的，每个人都有他的外国偶像，如袁牧之之于【美】约翰·巴里莫尔，赵丹之于【美】保罗·茂尼等等。袁承认他在《炭坑夫》、《万尼亚舅舅》、《狗之跳舞》等剧中的表演，曾有意模仿了欧美电影以及上海街头的外国人这个事实。赵丹和金山也曾一再宣称，他们的演技多是从外国电影上学来的。“模拟的演技”虽然不适于表现本土生活，但通过演外国戏，一些优秀演员却领悟到了话剧表演的写实精神和接近角色的方法。

1930年代，正当左翼话剧演出陷于困境的时候，美国影片大量涌入中国，民族电影工业也一改演戏的做法而走上写实的道路，进步电影容纳了大批在业余演剧中成长起来的表演人才，就象张庚所说的那样，他们向美国电影学会了上镜头所需要的演技。1935年以后，政治松动，经济繁荣，国民认同心理激增，各种业余演剧活动空前高涨，并呈现出职业化、正规化的态势，因而吸引了一批电影明星重返舞台，如赵丹、金山、袁牧之、王莹、金焰等，顺便就把这些电影演技带到了话剧中，形成表现对象与表现形式的脱节。卢敦在1936年曾坦言，“中国演员的演技都是从外国片中学来的，以至于我们会感到演员们现身说法，不是一个真真实实的中国人，换言之，就是太洋化了一点。这种情形尤其容易发现于一些话剧演员的演技之中”。[viii]他认为，话剧表演应有“中国情调”，虽然论述得不够深入，但提出这个问题本身，就是话剧表演思想的重要进展。

在表演艺术中国化的进程中，“业余”——业实（即上海业余剧人协会实验剧团）和中旅两个社团曾起过重要的开路先锋作用，而且都是从1935年开始的。不过，由于两个团体的

背景不同，具体的行动策略也就有了区别。要而言之，“业余”的演员是从演外国戏开始，先整体化，确立幻觉型的舞台观，然后象种子一样散布到大后方的各个职业剧团里，通过上演本土剧作的磨练，逐步中国化的。中旅也是从演外国戏起家的，但很快就和曹禺的剧作结合到了一起，在本土创作的推动下，演技迅速地中国化了。

从历史来看，最先使话剧演技中国化的，倒不是来自银幕的赵丹、金山、袁牧之这些电影明星，而是中旅的一批职业演员。《雷雨》（1935、10）、《日出》（1937、6）的先后公演，使一批谙悉中国市民的生活习俗、心理、姿态、语调的演员，得到了充分的表现机会，赵慧深扮的繁漪，姜明演的鲁贵，唐若青的陈白露，王荔的翠喜等等，不仅当时好评如潮，几十年后赵丹、胡导等人回忆起来还是历历在目，难以忘怀。这些演出的成功，正如胡导所说，“最根本的是由于曹禺先生的剧本；但必须说，还得力于中旅有着那么一批不平凡的好演员”。[ix]这些演员好在哪里？首先是他们绝大多数都出身于都市，对表现对象，即对各种市民的心理过程有着深刻的体验，谙悉他们的说话方式和行动特征，对剧作的最高任务、整体情调有着直观的领悟，也就是有的演，并知道该怎么演。唐若青自认为适合演“都市生活的女性”，“这些对我的性格较为适应”。她认为，“在演出前，必得有一个体会全剧的时期，至少我是要求能理解一个主角的个性，环境，和主题的整体”，[x]这样演起来才能得心应手。演一个熟悉的角色，演员是不需要多少心灵化装的，她需要的是个性，是本色，再加上一点外形的演技，便很容易奏效。但其中也就隐藏着九重危险，千篇一律的危险，程式化、脸谱化的危险。唐若青在上海沦陷区及南京飞龙阁演的那些戏，基本都是一个味，光剩下了明星，已经很难见到角色了。赵慧深也存在这个问题。她是中旅的早期成员，演过不少戏，赵丹却说“她一生演过两个戏，一个是《雷雨》中的繁漪，另一个是《马路天使》中的妓女”。[xi]其实是说她演的这两个角色最成功，给人印象最深，一个在舞台上，另一个在银幕上。银幕上的那个有着极深的内心体验，却始终一言未发的妓女形象，我们今天还不难从当年的电影资料中看到。舞台上的繁漪，虽然早已经被无情的岁月带走，但雕刻在观众心目中的形象却是无法磨灭的。据当年看过赵慧深演戏，后来也一度在中旅当演员的胡导说，

她那双永远沉郁、凝重，永远像在压抑着什么又恰似一汪黑沉沉海水般深不可测的眼神，让人们一看到她就会感觉到繁漪身上具有着一种神圣感与神秘感交织在了一起的极不寻常的魅力，她是以这样高贵、幽深、又带着极度倔强的气质，以她高度的修养和成熟的技巧创造了繁漪和她整个的灵魂的。虽然以后我也看过不少演员也较有魅力地创造过繁漪形象，但没有一个能达到像赵慧深女士那样的高度和深度的。[xii]

另一位观众赵丹回忆说，

她没有一处用高调说话，也不走大路子，甚至那段“爆炸”性场面她也不用高调，不用快节奏，她自始至终沉浸在她自己的精神世界里面。[xiii]

两人的印象基本是一致的。而且两人都认为，本色、体验、天赋是赵慧深成功的主要原因。但在另一种意义上说，这也是一种失败。演了不少戏，在人们的印象中的却只剩下一个，这不能不说，她的戏路子还嫌太窄，无法解决本色与各种戏剧角色之间的张力，而只能演性情相近的角色，剧本才是她成功的真正基础。

中旅表演艺术的中国化是自然而然地发生的，从导演到演员都没有认识到它的重要意义，也没有刻意去追求，所以也就始终停留在自发、原始的阶段。中旅是纯职业剧团，演员以演戏为生，剧团只能走市场，剧目当然就得贴近市民生活，有时难免俗气得过分。这种取向无形中缩短了演员与角色之间的距离，体验的真实和表现的过火，总是奇妙地混杂在中旅的所有演出中。这也是他们在鼎盛时期反而不太重视导演和排练，几天换一出戏，却总不脱一种格调的重要原因。中旅演技的中国化，其中包含着很大的自发、随意成分，一旦这种成分在市场的诱惑下失去控制，就会自然而然地走入陈鲤庭说的那种“职业演技”或“噱头的演技”。

陈所谓“职业演技”明显是贬意的，特指以各种噱头迎合观众，以取得剧场效果的演剧技巧。这种演技的来源很驳杂。确如陈鲤庭所说，战前大都来自外国电影，随着演员回娘家被带上话剧舞台。其特征是“只要有便宜的剧场效果，便不管和角色融合与否，立即匆忙地赶到戏剧市场卖弄”，[xiv]如机械的节奏，抄袭的小动作，眩目的化妆等等。抗战后期，职业剧团纷纷成立，需要大批专业人才，大后方有国立和省立两所剧专，尚能勉强应付，上海则主要从社会上招收。这批人既没受过专业训练，又看不到欧美电影，他们的那些噱头从何而来呢？我想，主要是从传统戏、文明戏以及各种民间伎艺、切口学来的。当时有许多演员拜京剧名角为师，学习演技，有的能够融会贯通，化而用之，如石挥，多数则是赶时髦，临时抱佛脚，学上几招，用过即扔，蒋天流、林桢等就曾有过这种情况。等而下之者，如1942年9月，李绮年在文明戏盘据的红宝石剧场主演《潘金莲》（徐静波编剧，万里云执导），大肆卖弄风骚色相，还采用了京剧的跷功，“更生意眼地加了一场‘狮子楼’特别武打，”当时即被认为“荒谬之至”。[xv]

因为话剧是一种舶来的艺术形态，与本土文化及观众心理，始终存在着难以消除的文化张力。特别是演剧职业化以后，剧团不得不一方面尽量贴近市民，以争取观众，开拓市场，一方面进行主体建设，提高演出质量，创造严肃正规的舞台艺术。有时候这两方面很难统一起来。迎合观众可以取得短期效益，但可能影响演剧质量，降低演剧水准，损害剧团的长期利益；远离观众，专演“难剧”，确实能提高剧团的整体艺术水准，但又会立马威胁到剧团

的生存。职业化演剧是很难抵御市场诱惑的，特别是当思想和言论空间被集权政治所剥夺，而戏剧又不愿当政治帮凶的时候，常常会出现某种道义坍塌，艺术退化变质的景象。沦陷后的上海和1943年以后大后方的舞台上，都曾出现过噱头横行的局面，是一个颇为耐人寻味的现象。[xvi]1942年以后，中旅演的戏，中旅的票房，基本都是靠唐若青卖弄噱头的“职业演技”来维持的。到1944年，则干脆也到丽华、美华、绿宝跟文明戏为伍去了。由此可见，如果没有起码的政治和思想自由，艺术便很难健康地发展。

“业余”的情况就大不相同了。为了避开当局的迫害，也为了建立正规的剧场艺术，开始时他们选择的剧目都是一些“难剧”，外国剧，角色与演员个人体验之间的距离相当大，不经过一番心灵的化装，便很难找到感觉。所以，他们在战前演的几个大戏，都经过长期的排练，演员是在导演的启发引导下，对剧情、人物做了很多调查研究，才逐步找到角色的感觉的。另外，由于“业余”的许多著名演员来自电影界，他们是带着银幕上的名气和局限走上舞台的，因而在相当长一个时期内，就有个表演方法的转换问题。

电影和话剧的表演，具有本质上的不同。电影表演首先要求自然，话剧表演的动作幅度则要大得多，否则剧场里的观众会听不见，看不清，严重影响接受效果。话剧演员上银幕，最常见的问题是不自然，电影演员下舞台，则常常显得太放松，太随便。从自然到夸张是一种转换，这种转换也许并不难，而从一种文化符号到另一种文化符号的转换，就非常困难了。欧美电影教会了他们演电影的一套技术，把这套技术生搬硬套到话剧表演中，就是陈鲤庭所谓“模拟的演技”。赵丹演海尔茂（《娜拉》）、奇虹（《大雷雨》）的成功，首先得益于他从欧美电影中中学到的演技，其作派、语气、神态是切合表现对象的，其次才是通过意识达到下意识的心灵化装方式，这是章泯教给他的。二者缺一不可，缺了前者就不象个外国人，缺了后者就不是个中国人。赵丹说，

由于三十年代，我一直生活在上海，成天看的是外国电影，心向往之的是一些美国好莱坞的电影明星的风度，味儿。演的话剧大多数又是世界名著（外国戏），虽然那时已开始向苏联的剧场艺术学习，但学习的方法是教条主义的。天长日久，以至于不晓得自己已经很少国人的味儿了。感情表达的方式已不是中国人的习惯了。[xvii]

石挥把这叫作“中国人演外国人，在台上说中文的外国语”。[xviii]由于剧目的原因，章泯只能解决演员的内心体验是否真实准确，表演是否与全剧的情调节奏相一致的问题，却无法解决演技与本土生活两张皮的问题。这个问题好象离他还很远。只有当演员真正面对反映本土生活的剧本时，这个潜在的难题才会显现出来，成为一道绕不过去的鸿沟。不过在心理体验的基础上寻求适当表现形式的表演理念，对于赵丹、金山等人后来中国化的表演实践，还是有着不可低估的启发作用。

在话剧表演艺术的成长过程中，有两个导演的名字是不能忘记的。一个是洪深，首开男女合演，使演员在外形上向写实迈出了重要的一步。另一个就是章泯，虽然他在当时未能解决演技的中国化问题。但他要求演员在登台演戏之前必须先进行心灵化装的思想，却是中国话剧，乃至全部中国戏剧表演史上具有划时代意义的事件。因为话剧表演艺术的成熟，一方面表现为逐步跟传统戏的程式化、脸谱化表演体系剥离，重建一套写实性的动作符号系统，另一方面，受观众的牵制，这套体系又得不断地跟传统对话、妥协，接受传统的某些东西。从旧到新是一个相当漫长的嬗蜕过程，在这个过程中，完全抛弃传统实际就等于脱离了观众，对于戏剧这种大众艺术来说，这是根本不可能的。新体系是重建，在重建中吸收和利用传统艺术资源，经过一番甄别改造，使其获得新的生命。这一嬗替、重建过程，在时间上正好表现为一个正——反——合的圆圈，欧阳予倩、陆镜若、陈大悲、秦哈哈——曹禺、袁牧之、陈凝秋、赵丹——金山、石挥、张瑞芳、唐若青等，分别代表了各个发展阶段的基本特点，同时每个阶段、每个演员又都带有明显的过渡性。

旧戏演员都是从幼学坐科入道的，首先按不同的角色行当，学得一整套唱念做打的技术（程式），至于其中一招一式，一颦一笑的实际含义，则需要通过具体的演出实践去体会、理解和阐释。传统戏的表演，自然也就从高度抽象的服装、脸谱等外形的化装开始，然后再装入个别的、具体的内容。使二者统一起来，是一桩非常困难的事情。而近代话剧的表演正好相反，首先从生动、鲜活、具体的内心体验，即心灵的化装开始，经过洗练概括，最终凝结为一系列连贯完整，高度个性化的舞台动作。从具体体验到具体动作，话剧每一出戏的表演，几乎都隐括着整部戏曲表演发展史的内容。话剧与戏曲，在表演程序上的差别，只要一进后台就能强烈地感受到。文明戏演员最终都落入了传统戏的圈套，爱美剧的表演则向两极分化，多数停留在原始、自然的状态，少数走向形式主义。在这种背景下看章泯强调体验的意义，就显得非同寻常了。他把话剧表演落实到一个新的基点上，要求演员从人物出发，从心灵出发，去寻找适当的表现形式，从而理顺了现实主义表演艺术的逻辑秩序，对于建立整体化、中国化、生活化的话剧表演体系产生了难以估量的影响。

演戏也是画鬼容易画人难。中国演员扮演外国戏剧角色，模拟的演技是不难凑效的，一旦演反映本土生活的剧作，不免就露出马脚来。因为当时毕竟多数观众对外国人是比较隔膜的。他们很难判断演员的表演象与不象，或象到了什么程度。扮演本土角色才是对中国话剧演员的真正考验。1936年7月，正当“业余”上演外国戏大出风头的时候，宋之的冷静地指出，“常听见有演员自述他的演剧经验说：演外国人较之演中国人更容易演得好。这经验提供了我们一个可悲的事实。即演员对于中国人典型的模拟，还不能瞒过了中国观众的眼睛，所以演不好，而想取巧地演外国人了”。[xix]1939年，【日】明治大学戏剧学者十久一来华调研戏剧电影的演映情况，在看过中旅演的《欲魔》（欧阳予倩完全中国化的改译本）以后说，中日两国话剧艺术发展的大致脉络相同，水平亦相近——“仅仅到达了接近现实主义的地步”。新兴的导演制取代了旧剧的明星制后，话剧演员普遍缺乏表现本土生活的艺术技能。剧团热衷于排演西洋剧目，却视描画现代人的生活及心理为畏途。中国和日本的新演剧一样奉行“精神主义”，热衷于“‘呼唤’的演剧，也是‘诉说’的演剧”，“我曾以为里面一定有中国农村生活的写实的表现吧，但是实际舞台上却不是那种东西。那次的演剧只是由演员们向观者讲谈着、诉说着、叫着，农村的气氛及农民的生活心理等没有表现出来”。[xx]他也在为话剧表演中缺乏中国本土的东西而感到惊讶。种种迹象说明，在1930年

[i] 《【波】耶日·格洛托夫斯基：》，《迈向质朴戏剧》，《迈向质朴戏剧》第5页，中国戏剧出版社，1984年。

[ii] 使用这个概念是为了跟通常所说某某剧目的“演出形象”区别开来。焦菊隐所说的“演出形象”针对的是具体的剧目，为避免混淆，我用“舞台形象”作为各种话剧演出形象