



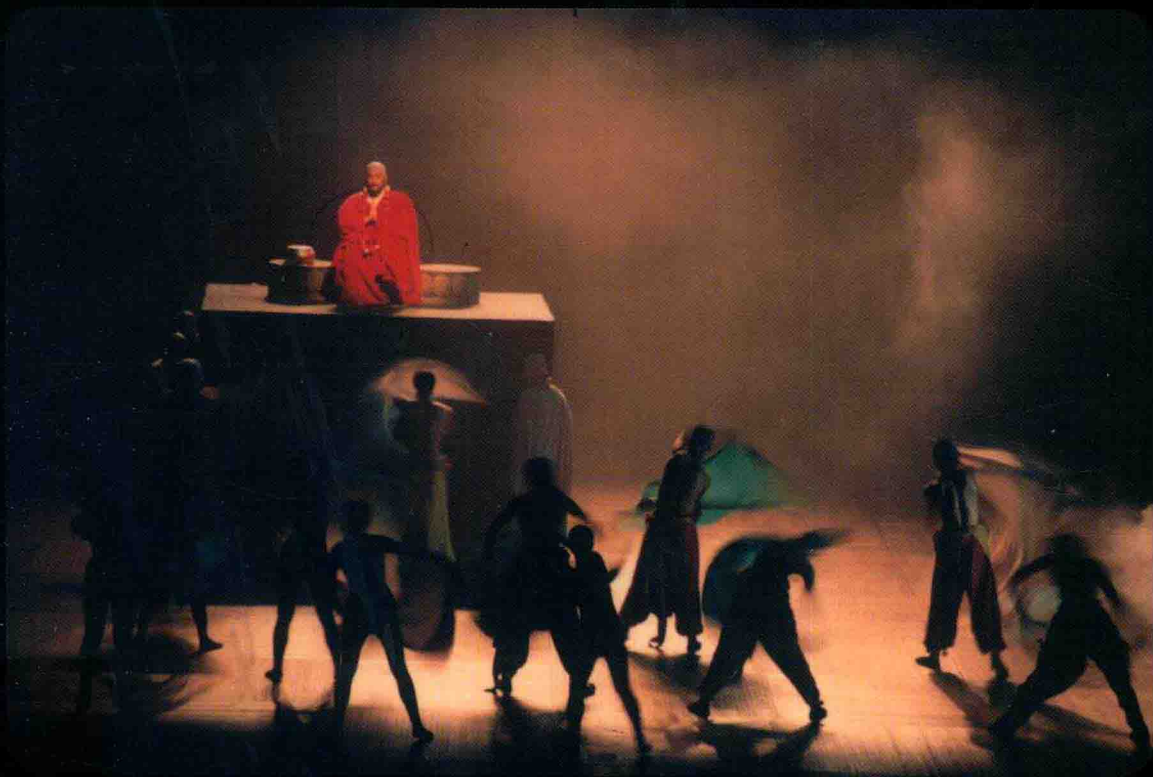
国家重点学科戏剧戏曲学丛书

上海高校人文艺术创新工作室——表演艺术创新工作室研究项目

上海市教育委员会“上海高校一流学科建设计划”项目资助

# 舞台形象创造论（上）

陈明正 著



漓江出版社



国家重点学科戏剧戏曲学丛书

上海高校人文艺术创新工作室——表演艺术创新工作室研究项目

上海市教育委员会“上海高校一流学科建设计划”项目资助

# 舞台形象创造论（上）

陈明正 著

漓江出版社  
桂林

图书在版编目(CIP)数据

舞台形象创造论/陈明正著.—桂林:漓江出版社,2016.11

ISBN 978-7-5407-7931-3

I. ①舞… II. ①陈… III. ①舞台艺术—研究 IV. ①J81

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第244686号

组 稿:郑纳新

责任编辑:吴云芳

封面设计:李诗彤

出版人:刘迪才

漓江出版社有限公司出版发行

广西桂林市南环路22号 邮政编码:541002

网址:<http://www.lijiangbook.com>

全国新华书店经销

销售热线:021-55087201-8020

山东德州新华印务有限责任公司印刷

(山东省德州市经济开发区晶华大道2306号 邮政编码:253000)

开本:787mm×1092mm 1/16

印张:47.75 字数:695千字

2016年11月第1版 2016年11月第1次印刷

定价:128.00元(上下册)

---

如发现印装质量问题,影响阅读,请与承印单位联系调换。

(电话:0534-2671218)

# 前言

1950年，我从江苏省立苏州中学毕业，考进上海剧专（1956年改为上海戏剧学院），师从美国哥伦比亚大学毕业的戏剧教育家熊佛西、20世纪40年代上海四大导演之一的朱端钧（洪深的得意弟子），以及20世纪40年代上海“四小导演”之一的胡导。毕业后，从1954年至1957年，我有幸跟苏联专家、莫斯科艺术剧院总导演列斯里、史楚金戏剧学校校长库里涅夫，以及列宁格勒戏剧学院功勋艺术家列普柯芙斯卡娅学习。这三位专家传授的内容是不同时期的斯氏体系。列斯里代表着莫斯科艺术剧院的正统；库里涅夫则是瓦赫坦戈夫学派，强调斯氏体系和梅耶荷德体系的结合；列普柯芙斯卡娅则是斯氏后期“形体动作分析”的执行人。这三位专家的教导，使我们能比较全面地从发展中掌握斯氏体系。我为自己能得到这么多好老师的教诲而深感幸运。同时，在上海读书能直接欣赏到梅兰芳、周信芳、盖叫天、俞振飞、袁雪芬等戏剧大师的演出，能亲聆大师的现场讲解和授课。当时，学院十分重视向戏曲前辈学习，表演系有昆曲专家的授课。20世纪50年代，我们每学期都能看到上海人艺、上海青话，以及国内其他院团在上海演出的剧目，甚至还能看到国外院团的演出，如梅兰芳的《穆桂英挂帅》《宇宙锋》，俄罗斯乌兰诺娃的《天鹅湖》《泪泉》。1957年，我在北京外语学院学习俄语，利用周末时间看了许多北京人艺、青艺、总政话剧团的优秀作品。这些剧团里有我们上戏的校友，我们相互交流、互通信息。我觉得，我学习阶段的人生是充实的。

我于1954年毕业后留校任教，先后担任了表演系主任、院演出委员会主任等职务，带过二十几个班级，在校内外导演了八十多出戏。70岁退休后，我又兼任上海师范大学谢晋影视艺术学院的副院长，一直工作在教学第一线。

从1950年起至今，时光匆匆流逝了65年。这65年里，中国经历了多次翻天覆地的变化。世事沧桑，时代的惊涛骇浪此起彼伏。我们都是过来人，也都是见证人。戏剧发展、戏剧教育、戏剧变革也在这个过程中几起几落。“文革”后，戏剧界更是出现流派纷呈、风格多样、争奇斗艳，甚至争论不休的局面。我们都是参与者，也都是承前启后者。我们这一代人即将消失，因此，我感到自己有责任切实地记录下这段戏剧教育的历史，记下我们的学习和工作、我们的经验和探索。戏剧和人的成长休戚相关，戏剧是人的精神食粮。戏剧教育担当着培养人的任务。戏剧是神圣的，戏剧要健康地发展。越是动荡，越是变革，越有争论，就越要思考。这就是我提笔写这本书的动因。

## 二

呈现在读者面前的这本论文集，是我对斯氏体系的研究心得。

通过65年的实践，通过与各种表演训练的体系相比较，我看到了斯氏体系的科学性、系统性、完整性、可行性、有效性等优点；同时，我又看到体系前期存在着理论上的不成熟、不准确，存在着片面性和唯心主义的成分。如果强调一方而忽视另一方，就会造成许多混乱。如果不用辩证的观点去梳理、分析，就会轻易地把正确的东西也一起否定掉。如“从自我出发”“种子论”“人性论”“以自己的名义动作”“第四堵墙”“忘我”“监督”“收光、放光”“纯精神的交流”“下意识”“直觉”“从内到外”等等，我在书中都表述了我的观点，也说明了我是如何理解和实践斯氏体系的。在书中，我也引证了斯氏自己的纠正和补充。如在《性格化》一章中他强调：“难道我敢用自己的名义来这样做吗？绝不可能。但一用别人的名义，我就得心应手了。”这段话不是纠正了“以自己的名义动作”吗？我可以说是补充，也可以讲是否定了前者。但到底是怎么

一回事？我们需要用辩证唯物主义的观点来认识“以自己的名义动作”的实质是什么。为什么要反复地强调“以自己的名义动作”呢？那就是“我就是”“我就是角色”，以“我”第一人称的名义去行动，要全身心投入，而不是站在旁边看自己表演，这是体验艺术的原则，这又是对的。但演员表演又不能放弃“监督和控制”。“演员一方面投入，另一方面又在观察自己”，斯氏本人也有论述。因此，我在书中努力把这些被质疑的论点加以分析、梳理。这些质疑不搞清楚是不行的，这关系到如何正确理解体系、理解人、理解人物形象创造。我们如何对待“人性”呢？我作为一个艺术工作者不能不研究“人性”。戏剧的主要任务之一，就是要揭示人性的本质矛盾，让“人”能自由和全面地发展。

### 三

斯氏从来没有认为自己的体系是尽善尽美的，他一直在修正、探索、发展。他希望他的学生们不要教条主义地理解和运用他的体系，而是要在实践中探索。我认为对体系一定要用发展的眼光去看，同时要整体地把握，要看到从元素到形象创造是一脉相承的。不要把有机天性的元素割裂开来，也不要元素训练和形象创造割裂开来。本书的首篇文章《斯氏体系与有机天性》，就是讨论这个问题。

例如，“注意力集中”训练。注意力集中，不是表面地看，而要真正地“看见”，就是要一再强调“真听、真看”。“真看”是什么意思呢？就是要真正“感受到”，“接受所见之物、环境与对手的刺激”。注意的元素一直往下延伸，就产生了规定情境和有机交流的学说，进一步就是“感知”“认知”的“思考”和“判断”。在创造角色时思考、判断就是要应用“内心独白”“内心视像”“潜台词”的技巧。同时产生“态度”和“适应”，产生思想线、形体动作线、贯串任务、最高任务。这是一根完整的链条。从注意力集中开始，一竿子扎到底，把所有元素都串起来了。当演员一走上舞台创造角色，有机行动诸元素、创造形象诸元素全都要参与，一个也不能少。在文中，我特别希望读者注意斯氏

下面这段话：

认识到演员在舞台上要排除“做戏的自我感觉”，而是要建立“正确的创作自我感觉”，演员在舞台上创作，“首先是整个精神和形体天性的完全集中。这不仅包括视觉和听觉，而且包括人的所有五觉。此外，这还包括身体、思想、智慧、意志、情感、记忆和想象。在创作时，整个精神和形体天性都应该集中到人物的心灵里所发生的事情上去。

这是他的宣言。这一段话是体系的核心，它更为科学完整地体现了斯氏的思想，比分割开来讲天性、自我出发、下意识、当众孤独等术语，更易于理解。这一论断，是根据人的有机行动的“心理学和生理学”原理提出来的，是根据艺术创作的客观规律提出来的。

精神天性是什么？是思想、智慧、意志、理解、认识、情感。请注意这里就包含“从自我出发”，但又并非赤裸裸的自我，这里的智慧和意志，包含着演员对角色的理解，对角色的感受，对角色的想象。斯氏强调剧本和角色分析，深刻揭示角色所处的规定情境，这就是要演员“从角色出发”，从角色的规定情境出发，化身角色，“我——角色”就是以“我就是他”的名义动作起来。

形体天性又是什么？形体天性和五觉是一体的。视觉、听觉、嗅觉、味觉、触觉，人的所有形体机能都要有效投入，并条件反射般地作出反应。现代戏剧家一再强调排除身体、心理上的一切障碍和束缚，全身心地奉献。他们强调身体的感知在大脑之前，要求演员强化身体的感知力和反应力，不要老在等待大脑的意识指挥，而是要发展身体的敏感度。这和斯氏提出精神天性和形体天性完全地投入创造，从意识走向下意识创造，强调即兴的直觉的条件反射作用，有什么区别呢？如果讲有区别的话，就在于斯氏更加讲究在规定情境中的“有机性”和“互动性”。一切内外部技巧都建立在人物的形象的塑造上。

#### 四

表演教学是实践性很强的学科，但作为学校的教师，不能忘记在理论上的提高，要坚持实践与理论相结合，教师不但要有能力排戏、演戏，而且要能抓住教学要领，讲清楚创造舞台形象的原理。教师要讲科学性、逻辑性、准确性，不能盲目，不仅要让学生“知其然”，而且要“知其所以然”。最近十余年，我除了教学和排戏外，更多的任务是检查教学。我发现许多教师抓不住教学要领，不善于贯彻教学内容，一味地“排戏”。有的教师过分迷恋“工作坊”，搞“工作坊”没有什么不好，但整整一个学年下来，表演课大多在搞这种没有规定情境、没有行动任务的形体训练，甚至到二年级还这么做。小品练习不做，观察生活练习不做，到片段表演时，学生不会独立工作，只好仍“排戏”。通过65年对表演教学法的研究，我得出的体会是，系统地掌握教学法十分重要。书中我谈到当前教学中的利弊，着重提到了对元素训练、小品练习、观察模拟人物与动物、片段教学、大戏排练等方面的教学改进；提到了整个教学步骤、教学程序、教学单元、教学内容、教学要领，需要循序渐进、因材施教。这都属于教学法范畴。我认为，每一个表演教师要明确自己的教学任务，要有教学大纲、教学计划，一步一步地让学生学会独立地创造人物形象。一切外部技术和内部技巧都是为了创造鲜明的人物形象，而不是为了技巧而技巧。

书中，我研究了狄德罗和哥格兰的表现派理论。除了过分排斥感情体验这样的缺点之外，表现派理论还是有不少优点的。比如：以创造鲜明的人物形象为中心、强调艺术创造的理性作用等。对于我们过分追求感性的人来讲，这些还是很重要的。教师的重要素质是能辩证地、完整地理解角色的创造过程，要善于兼收并蓄，不要犯艺术家的“大忌”——片面性。



## 五

有人问我，为什么在有关话剧演员培养的书中出现一篇《中国话剧应全面学习中国戏曲的创作经验》的文章。这是因为，中国戏曲是中国艺术的瑰宝，是中国戏剧艺术的根，中国话剧工作者不能丢掉这个根。

当今世界上许多著名的戏剧家，都异口同声地赞扬中国戏曲。特别是梅耶荷德、布莱希特等现代戏剧革新家，他们看过梅兰芳的演出后，认为中国戏曲艺术应该成为当今戏剧发展的参照。细看中国一些杰出的戏剧导演，他们之所以成功，其中一个重要因素就是，他们都有浓厚的中国文化底蕴，对中国戏曲有深入的研究，他们导演的作品都有机地融入了中国戏曲的技法和美学精神。如果没有中华民族传统文化的瑰宝——戏曲艺术——作参照，那么我在导演《黑骏马》《白娘娘》等写意性戏剧时是没有底气的。

因此，我希望中国的戏剧学院应该开设戏曲课，多观摩戏曲，多请大师讲课。不仅是表演专业要学习戏曲的基本功，各个专业，如编剧、导演、舞美都要全面地吸收中国戏曲的创作经验，特别要领悟中国戏曲的美学精神。

## 六

朱端钧先生在“文革”后对我说：“要拨乱反正，不要在理念上空谈，要用实践讲话，要用实践去检验真理。”他鼓励我参加斯氏体系的讨论，让我重新执导他在“文革”前成功导演过的《战斗中的青春》，并让我参与组织我院优秀毕业生的表演进修班，从有实践经验的校友中总结我们的教学成果和人物形象创造的经验。此后，我认真写了《“从自我出发”的思辨》《论舞台注意》《论舞台想象》《论舞台交流》《下意识在表演创作中的作用》等文章。在表演艺术创新工作室成立后，我的第一件工作就是遵循朱先生的教导，从实践中总结理论经验，主编了《迟到的〈钦差大臣〉》和“《以镜照镜》系列”（我院表演系优秀毕业生创作经验总结）等书籍。从这些书中可以看到人物形象创造的经验积累，

也可以看到上戏表演教学的成果。这些书正是献给敬爱的朱端钧先生的。

我特别要感谢恩师胡导先生对我的启蒙和爱护。我是在他不断地指导与鼓励下成长起来的。他在年近九十岁时写出了《戏剧表演学》《戏剧导演技巧学》《干戏七十年杂忆》三本书，真是了不起。老人用自己的行动激励后生。他一再督促我动笔，当他看到我编写的几本书时，激动不已，高兴地说：“这就对了！不论好坏，把它写出来，这是历史，也是经验，这是表达我们对戏剧的忠诚。”我这样做，正是在向老一辈的戏剧家学习，学习他们严于律己、努力工作、诲人不倦的精神。作为一名老教师，我也应该像我的恩师那样，全心全意将所获得的知识、技巧无私地奉献给青年教师和学生们。

我由衷地感谢上海市教委和上海戏剧学院的领导。在市教委和学院的关心下，表演艺术创新工作室得以组建，我在晚年也有了良好的写作条件。感谢张生泉同志倾注大量时间对我的表演教学理念进行总结；感谢谷亦安同志给我的帮助与建议；感谢丁盛同志的组稿和文字输入、整理工作；感谢殷鸿芳与吴靖青两位同志在百忙中承担起本书的编辑、校对工作；感谢桂菡同志的文字输入工作。由于我一直手写文稿，我的儿媳叶小菜不厌其烦地帮我进行文字输入、打印和修改文稿的工作，使我能顺利完成任务。我要感谢我的夫人蒋云麟，我到了85岁还能健康地进行教学、写作和“排戏”“导戏”的工作，与她的悉心关怀和照料息息相关。她宽厚、体贴、任劳任怨，除了做家务、关心孩子们，还要帮我整理、誊写、校对文稿。她极为细心，我看了几遍都未发现的错误，她却能逐一地指出来。我能写出此书，得益于她的支持。我也要感谢我的孩子们，他们使我一直处于愉悦的、舒畅的环境中，使我能安心学习、工作，使我能够快乐地写作。我感到我是个幸福的人。我还要感谢所有合作过的教师、学生以及戏剧实践者，没有他们的实践创造，我不可能总结出这些经验。这本书不是一个人能完成的。

盼同仁和读者提出宝贵意见。

陈明正

2015年9月3日于上海向日葵公寓

# 目录

## Contents

### 上册

#### 前言

#### Part One 斯坦尼斯拉夫斯基体系研究

斯坦尼斯拉夫斯基体系与有机天性 | 3

导论 | 3

一、舞台行动的任务学说 | 16

二、规定情境学说 | 43

三、舞台注意的有机天性规律 | 64

四、演员的想象是动作性想象 | 89

五、舞台交流是舞台有机行动的中心环节 | 122

六、舞台语言就是动作 | 153

七、性格化和再体现的途径 | 189

结束语 | 220

## “从自我出发”的思辨 | 241

- 一、演员“从自我出发”是基于表演艺术“三位一体”的原理 | 242
- 二、认真分析剧本和角色：“从角色出发”与“从自我出发”的相互接通 | 244
- 三、“从自我出发”实质上又是要求演员的精神天性和形体天性都投入到创作中去 | 248
- 四、“庖丁解牛”的启示 | 251
- 五、斯氏在《性格化》一章中修正了自己的话，提出“用别人的名义动作才能得心应手” | 253
- 六、斯氏强调“从自我出发”“以自己的名义动作”是有针对性的 | 255
- 七、用规定情境来规范演员——“我”的行动，就是从角色出发 | 258
- 八、扮演林黛玉如何“从角色所处的规定情境出发”，以“我就是她”的名义走进形象 | 260
- 九、创造角色应有许多出发点 | 265
- 十、在实践中“从自我出发”的一些有趣插曲 | 267
- 十一、“从自我出发”对演员的素质提出了全面的挑战 | 277
- 十二、生活是艺术的源泉，观察一切人，体验一切人，斯氏高举“从生活出发”的大旗 | 280

## 演员表演心理分析

——从表演创造的下意识谈起 | 291

- 一、演员的矛盾 | 291
- 二、表演要研究心理学 | 292
- 三、在现实生活中究竟存在不存在“下意识”？ | 293
- 四、下意识产生的心理、生理原因 | 294
- 五、条件反射作用与下意识 | 295
- 六、熟练、习惯与下意识 | 297
- 七、表演的规律，来自生活的自然规律 | 299
- 八、合乎逻辑的有机行动与下意识 | 301
- 九、舞台交流与下意识 | 303
- 十、表现派和体验派的争论 | 309
- 结束语 | 313

人性的思考 | 315

## Part Two 基础教学、元素训练

论舞台注意 | 325

附：舞台注意练习 | 334

论舞台想象 | 340

附：舞台想象练习 | 345

论舞台交流 | 360

附：舞台有机交流互动练习 | 365

## 下 册

### 论单人小品训练目的与教学要领

——在一次考试后研讨会上的发言 | 379

### 论演员观察模拟人物与动物训练

——探求创造鲜明的舞台形象 | 394

一、观察模拟人物要真正地到生活中去 | 394

二、模仿是人的天性，让自己回到童年时代 | 395

三、观察模拟人物训练课是我国各个戏剧院校的实践成果 | 396

四、切忌形式主义、走过场 | 397

五、模仿首先要打好速写、素描人物行动特征的基本功 | 398

六、老师、同学、职工、亲朋好友也都是观察模拟的对象 | 400

七、关于“模仿”与“模拟”，“形似”与“神似”的理解 | 407

八、要善于捕捉人物职业、性格、生理、习俗等特征 | 408

九、观察模拟不要间断，排戏时要继续深入 | 419

十、观察模拟人物不是猎奇，对现实要有是非观念，要有“艺术美”的追求 | 423

十一、模拟动物训练可以有效地提高演员内外部性格化能力 | 426

### Part Three 人物形象创造经纬

片段教学的重要作用与优势 | 435

- 一、片段教学是表演教学的中心环节 | 435
- 二、片段教学承上启下，教学内容要充实 | 436
- 三、表演教师要有系统的教学整体观 | 439
- 四、教学片段应选优秀剧作 | 439
- 五、因材施教，进行各类角色的尝试 | 441
- 六、每一个新的片段都应是一个新的高峰 | 446
- 七、自选片段放手让学生大胆创作 | 447

## 学会剧本角色分析是片段教学的第一课 | 449

- 一、加强剧作和角色的案头分析是斯氏体系的重要组成部分 | 450
- 二、分析剧本时演员要善于进行生活联想，“设身处地”地去感受角色 | 451
- 三、剧本和角色分析的内容与方法 | 455
- 四、剧本分析的个人经验 | 457
- 五、学会简明扼要地讲好剧本故事 | 458
- 六、角色分析：两个有效的案头作业 | 460

## 形体行动分析法 | 462

- 一、“形体行动分析法”是内外同步的，能消除“心灵”与“形体”的分离状态 | 462
- 二、行动分析可从寻找人物特征入手 | 465
- 三、进一步分析人物关系和规定情境（包括人物前史） | 473
- 四、形体行动分析法进入人物行动的逻辑、人物性格的创造 | 476
- 五、形体行动分析法的好处是多方面的 | 479

进入剧本排练时仍需用形体行动分析法 | 481

表演课要狠抓语言行动的目的任务、内心独白、内心视像、  
潜台词 | 490

演员要有控制地表演 | 510

一、哥格兰论控制 | 510

二、斯坦尼斯拉夫斯基论控制 | 512

三、狄德罗谓：经典角色更需要冷静控制 | 514

四、控制是有机行动的组成部分 | 515

五、从基础训练开始就要讲控制 | 517

六、演员还要有控制对手、有机适应的能力 | 520

表演流派教学从布莱希特剧作入手

——辩证理解布莱希特叙事性戏剧 | 522

一、布莱希特戏剧代表着20世纪现代戏剧的发展 | 522

二、布莱希特戏剧结构所产生的陌生化效果、辩证戏剧是核心 | 525

三、革新的根本原则：“破除舞台幻觉” | 529

四、用辩证观点来认识“间离”与“共鸣” | 530

“远景”的奇观

——毕业大戏的必修课 | 538



## Part Four 学习中国戏曲

### 中国话剧应全面学习中国戏曲的创作经验 | 553

- 一、中国戏曲是中华艺术瑰宝 | 553
- 二、梅耶荷德赞扬中国戏曲高度假定性和精确的形体技巧 | 555
- 三、布莱希特赞美中国戏曲具有间离效果、评判意识和可继承的经典程式 | 558
- 四、黄佐临先生的“戏剧观”和对中国戏曲的推崇 | 561
- 五、中国戏曲美学的追求 | 568
- 六、戏曲艺术的特征 | 570
- 七、体验与表现的完美结合 | 587

## Part Five 表现派大师的理论研究

### 哥格兰表演理论学习评述 | 593

- 一、演员创作具有双重性——两个自我 | 593
- 二、演员要反复研究剧本、吃透作者意图 | 595
- 三、演员要善于模仿，要有完整的构思 | 597
- 四、演员的第二自我要像一块柔软的黏土、有可塑性，但也不是“奴隶”，要理解它，才能掌握它 | 599
- 五、“演员创造角色无须亲身体会，也无须本身深受感动”，这一观点值得商榷 | 603
- 六、两个绝对不同的“不要失去你自己” | 607