

角色的诞生



郑君里著 中国电影出版社

角 色 的 誕 生

郑君里 著

中 国 电 影 出 版 社

一九六三年·北京

角色的誕生

中国电影出版社出版 (北京西单舍饭寺12号)

財經出版社印刷厂印刷 新华書店北京发行所发行

开本 850×1168 毫米 $1/32$ 印张 $8\frac{5}{8}$ 插頁 3 字数: 185,000

1963年10月新1版 1963年10月北京第1次印刷 印数: 1—5,000冊

(原三联書店版) (其中精装本: 1—1,700冊)

統一書号: 8061 • 1102

定价: (平) 1.00元 (精) 1.50元

新 版 自 序

这本书动笔于1942年，初版于1947年，现在又幸运地得到重版的机会。从开笔到现在相隔二十一年，这段时间不为不长。特别在解放之后，表演艺术像别的文艺事业一样，在党的正确领导下有了飞跃的发展：巨大的演剧队伍中新人辈出，广泛的实践积累了丰富而深刻的经验，各种表演学说吸引了各方面热烈的研究兴趣，这种百花齐放、欣欣向荣的气象推动了表演艺术理论上的研究和探讨——这是我在二十年前构思这本书时做梦也想不到的新的、无限广阔的地平线！

老实说，我对这本书的重版是胆怯的。

表演艺术是时间的艺术。长久以来，我们的前辈日复一日、年复一年地在舞台上创造出不少光彩夺人的形象，可是，到头总是让时光湮没了一切踪迹，如果这本书还有什么值得保留的话，那仅仅因为它多多少少纪述了一些我们这一代的演员们的经验。

大概从1935年开始，中国演员在表演艺术的探索上接触了一种新的学说——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系，在1941年左右，这个研究活动在延安、重庆、成都等地蓬勃展开。这本书是这次学习活动的副产物。

中国戏剧电影工作者在这个时期接受斯氏表演学说，不是偶然的，它有一定的内因。当我在谈这本书的写作动机之前，扼要地回顾一下中国表演艺术的历史的发展，是颇有意味的。

现代中国的表演艺术的传统应该说是从五十多年前的“文明戏”开始的。

春柳社的文明戏受了日本新派剧很大的影响，它的骨干分子多是日本留学生，据说当时的优秀演员陆镜若、马绛士最初都喜欢模仿日本名优（如喜多村绿郎等），表演风格近于写实。春柳社回国之后，许多文明戏演员向陆镜若等学习，同时为着要演中国戏，扮演中国社会各阶层人物，就开始向社会各色人物进行观察、模仿。这时文明戏里经常出现以下的人物：大家庭中的老爷、太太、姨太太、少爷、少奶奶、丫头；妓女、流氓、巡捕；三教九流的人物如医、卜、星、相，三姑六婆等等。演员们对于这些人物的风貌、气派、声音、语气以及习惯动作，都曾经仔细地观察、研究，认真地揣摩、模仿。他们创造的人物形象都比较写实可信，比较鲜明而有特点——这是一面。

与此同时，文明戏演员吸收了京剧和民间演唱如滩簧、说书的表演方法，又参照京剧分“行当”办法，根据演员的擅长，分为生、旦、老旦、正派、反派各专行。而生类又分为“激烈派、庄严派、寒酸派、潇洒派、风流派、迂腐派、龙钟派、滑稽派”之类^①。许多演员就按着自己擅长的一类钻研，故步自封，一辈子局限在一种“类型”里。一个演惯

① 欧阳予倩：《谈文明戏》。见《中国话剧运动五十年史料集》，中国戏剧出版社1963年版。

了迂腐老夫子的，在任何戏里都是一副老腔调，离开这行就举止失据，因而导致了表演的定型、刻板。这是一面。

另外，当时的旧式舞台和观众的习惯势力也给文明戏的表演带来一定的影响。当时“舞台构造早已建筑了一个供给男女观众吃茶、吃烟、吃水果、吃杂食、揩手巾的前台，于是光线不能完全聚在舞台上，演员对着灯光照耀、人声嘈杂、又混乱又喧嚷的观众，就不得不拼命做作，越是神气十足，越能提起看客的精神……所以在舞台上太不活动，大家就譏他为温余水，一些也不热闹……因此，新剧家平日在台上必须要用加倍用力的表演法。”^①文明戏的表演往往流于做作、过火。这又是一面。

文明戏演技是中国现代表演艺术的起点。与中国的程式化的传统表演（如京剧和地方曲艺）相较，它在形式上比较写实逼真，自然而自由，可以反映当代人的丰富多彩的生活面貌，这是它进步的一面。它承袭了传统戏曲表演的一些特点，使观众喜闻乐见，也有一定的积极的意义。可是，它同时是一种定型刻板的、造作过火的演技。特别在它后期流入“游艺场”之后，长期间的商业化的演出使演员发展了一套偷工减料的、讨好观众的新“程式”，例如抽胸咽声假装哭泣，吹鬚瞪眼假装愤怒，油腔滑调表示潇洒，打诨说笑以博哄堂。到这时候，文明戏的表演不再有新鲜的生活内容，只剩下一个庸俗的、僵化的、过火的躯壳。

文明戏没落之后，话剧活动沉寂了一个时期。直至1928年前后，以田汉为首的南国社带来了一批新的优秀的演员。

① 郑正秋：《新剧家不能演电影吗？》见1925年《明星特刊》第三期。

南国社的演剧之所以在当时能发生巨大的影响，一方面固然因为田汉的剧本反映了大革命失败后一部分知识分子的思想面貌，同时也因为南国社一部分优秀演员们在舞台上第一次创造出有鲜明色彩的小资产阶级知识分子的群像，创立了一种新鲜的表演风格。田汉说：“这些戏每每是发现了好的演员才想到演什么戏最出色，才想到写什么戏，才想到这戏应该是哪种题目，要捉牢哪种人生相。”^①例如田汉根据唐叔明的悲苦身世创造了《苏州夜话》中卖花女的动人形象，根据陈凝秋遭遇写了《南归》。在他剧本中出现的人物多是穷艺术家、诗人、画家、名优、流浪者之流，它们对未来有天真的向往，可是结果总给残酷的现实碰得头破血流，流于幻灭和感伤。他们的舞台演出是他们的台下生活、思想、感情的集中反映。

南国社的优秀演员唐叔明、陈凝秋、左明等都是本色演员，他们把自己实生活的欢笑和眼泪抒发在舞台上，因而他们的表演显得格外真挚、热烈、奔放、自由，给观众强烈的震撼。有些观众赞美道：“我在这时才看见了人，才在艺术的权威下看见了人！”^②田汉说过，他的早期作品是“情盛于理”，南国社的表演风格也具备了这一特点。这种真挚而生动的表演恰好是对文明戏的定型的、刻板的表演的一个否定。

南国社的演出多半在非商业性的小剧场内举行（小的是一个厢房，只能坐二十来个观众，大的也不过坐三四百人），演员的最纤细的情感活动都能无碍地传达给观众，演员不需要夸张放大，显得自然而朴素，这又是对文明戏的“加倍用

① 田汉：《在戏剧上的我的过去、现在及未来》。见《南国的戏剧》1928年版。

② 见1928年4月18日《民国日报》副刊。

力表演法”的又一否定。

南国社的表演的优点中间潜伏了重大的缺点：他们把生活中的情感去代替艺术中的情感；他们重视演员自我感情的抒发，而不重视情感的操纵；他们热情有余，冷静不足，不能准确地掌握角色的需要和客观的效果；他们重视情绪的体验，而不讲究形体的技术。就算对演熟了的角色，他们有时候演得好，有时演不好。唐叔明、陈凝秋等都不止一次在台上引发了真情，失掉控制，痛哭失声，差点连戏都演不下去。有些演员又把所有不同的角色都演成了自己，或在扮演自己所不熟悉的角色时，乞援于一般的公式。然而，从历史的观点来看，南国社的唯情的演技强调演员以真挚的态度感应角色，强调创造角色的情绪生活的重要性，突破了文明戏遗留下来的庸俗的、僵化的、过火的演技，却是向前迈了一大步。

与南国社的唯情的演技同时并存的，还有另一种迥不相同的演技——那是以上海辛酉剧社袁牧之为代表的模拟的演技。

与南国社演员强调以真挚的情感去感应角色的论点相对，袁牧之主张根据每个角色的不同的性格尽可能地改变本人原有的神情、气派、声音、容貌、举止、动作、化装、服饰。他说：“我最喜欢在台上把化装、发音、动作都脱了自己而变成剧中的角色。”^①从他所演的《桃花源》中百折不回的桃仙起，《万尼亚舅舅》和《狗的跳舞》中的帝俄的没落地主，《回春之曲》中的老华侨，到《怒吼吧，中国！》中的苦力老王，电影《桃李劫》中的毕业生，没有一个角色的

① 袁牧之：《演剧漫谈》，现代书局1933年版。

性格是相同的，而他也致力于给它们一些判然不同的风貌。

他说：“演员所要尽的责任仅是成就剧作者和导演者所指定要描摹的个性，所谓描摹就是借（演员切身的）经验所历，观察所得，想像所得来模仿，演员的重要工作是模仿，演员把各种模仿所得的成分综合起来，成了剧中所需要的角色，就是演员的创造。”^①

南国社的演技是“情盛于理”，袁牧之的演技是“理盛于情”，南国社的演技强调热情奔放，而他主张操纵感情。他说：“在台上是只有我操纵感情，而不会被感情所操纵，这是可以使观众信任我的。”南国社的演技时常带有“即兴表演”的意味，而他讲究准确地掌握角色和体现角色。他说：“当我第一次演《酒后》的时候，每一句、每一字该怎样的动作都注在剧本边上，尤其详细的是目光。我觉得一个演员的目光是必得预先有一定的目标，在剧本的每一句、每一字都得有，而且不能随便的移动。”南国社的表演风格是随兴之所至，淋漓尽致，而他的风格是精心设计，一笔不苟。他重视模拟，有时流于雕凿，重视形似，有时神韵不够丰盈。可是由于他提倡演员“在不同的戏里要变成不同的角色”，提倡通过外形技术来模拟角色精神生活，尝试过许多钻研角色和体现角色的方法，他为当时的表演艺术开辟了一条新路。

在三十年代之初，中国一些有抱负的演员们迫切希望能够掌握一套比较完善的、科学的表演理论和方法。但，当时中国还没有这一套，于是许多人开始向国外求援。余上沅、赵太侗等打算在所谓“国剧运动”的名义下，把欧洲阿披亚

① 見前引書，后同。

(Appia) 和戈登·克雷的理论硬搬过来，可是在实践上碰了壁。洪深对当时戏剧教育有过不可磨灭的功绩，他的《话剧电影表演图解》（系法国却尔斯·阿拔脱的《默剧的艺术》的编译）虽然把每种动作的涵义、每种表情的面部筋肉活动“图解”得清楚明确，可是容易导致表演的表面化和机械化。朱穰丞景仰梅耶荷德的学说，历尽艰苦到苏联去求经，可是一去而不复返。这些路子都没有走通。

当时演员们向外国学习，是从另一条路开始的。

当时中国演员们为着要演出外国剧本，曾先后以欧美、苏联的电影为借镜，学习了一些创造角色的方法和技术。袁牧之说：“我觉得演员若光靠自己的经验、观察、想像来表演是不够的，因为每人的生活是有限的。为了要增加表演的材料，我就向欧美电影作批发，我批发的方法是研究他们各人所扮演的个性、和他们的特长，再研究他们的个性和特长的表演方法，我研究他们各人的脸部轮廓，研究他们眼神的注视，研究他们（脸部）肌肉和绉纹的应用。……我把他们加以研究之后是把他们当作许多材料，譬如，雷诺特·考尔门的眼神我当他是一种材料，卓别林的苦笑我也当他是一种材料，说不定在那一个戏的角色同时需要这两种材料时，我就把这两种材料同时模仿了，作为一种新的创造。”他承认在他扮演《炭矿夫》、《万尼亚舅舅》、《狗的跳舞》等剧的角色时会模仿了欧美电影演员，同时也模仿了他所接触过的外国人（如在上海流浪的白俄）。

在上海业余剧人协会的《娜拉》演出中（1935年6月）崭然露出头角的赵丹和金山也在这方面有所学习。陈鲤庭在记述当时演出观感的一篇文章中说：“饰赫尔茂（娜拉的丈

夫)的赵丹有着演英国诗人勃朗宁的菲得力·马区(美国影片《闺怨》的男主角)之风,饰喀洛克的金山极神似影片《玫瑰多刺》片中的里昂纳尔·阿脱威尔。演员已经开始在模拟那些性格的姿态、语调、动作了,所模仿的尽管未必合适,只须提防‘拉在篮里就是菜’,在演员工作上总不失为一种进展。”陈鲤庭又说:“……写实演技在我国并无传统,但欧洲演员的声姿在银幕上的出现,实在给我们话剧演技树立了楷模。”^①初学写字要描红,模仿和借鉴往往是在一个艺术家的艺术生涯的开端所难免的,甚至是必要的。

《娜拉》的演员们固然有时候摹仿了外国演员,可是,另一方面又揭示出一件有意义的事实:有些演员开始能够深入地去体验角色,并通过适当的形体技术去体现角色。就是说,中国演员们承继了前辈的和外国的经验,通过刻苦的学习和钻研,现在已经开始在自己的表演中实践了被称为斯坦尼斯拉夫斯基体系的若干重要原理。陈鲤庭记述:“为说明这种演技的完好的印象,我也愿引前述《娜拉》演出评论中的记述作例,那评文以斯坦尼的警句开始,说演员进入舞台之先,不仅需要化装他的身体,更重要是化装他的灵魂:这是看了娜拉(剧中女主人公)的表演极为感动之后写的,文中对饰演者(蓝苹)怎样沉浸在角色的处境中,以怎样的真挚与热情过着角色的生活,反应着每一层微细的感情的变化,备致崇扬之意。”^②据我回忆,在当时赵丹和金山的表演中,除了摹拟之外,有若干片段也具备了以上的特点。《娜拉》的部分演员之所以能够突破当时中国表演的水平,在若

① 陈鲤庭:《演技试论》。见1942年6月25日重庆《新华日报》。

② 见上引文。

千程度上体现了斯氏的原理，并非因为他们曾经有系统地学习过斯氏学说，而是因为他们承继并发扬了当时中国话剧前辈的表演中的优良经验。具体言之，他们批判地接受了南国社陈凝秋等的本色表演的热情真挚的体验部分，也接受袁牧之的模拟表演中的精确地刻划角色性格的体现部分（包括对外国演员的模拟），这些相反相成的经验汇集在一起，相互补充，集中表现在某些演员身上。起初他们在暗自摸索当中并不知道有所谓斯坦尼斯拉夫斯基，他们虽然前进了一步，可是由于前辈的经验没有经过整理，他们还找不到一套完整的、科学的创作方法。在这个契机上斯氏表演学说开始零零碎碎地介绍到中国来，适应了中国表演艺术发展的要求。这是斯氏表演体系之所以能在当时在中国传播的内因。

上海业余剧人协会继《娜拉》之后，还演出《钦差大臣》、《大雷雨》、《欲魔》等剧，当时在章泯、贺孟斧、陈鲤庭等推动下，演员努力从一些零碎的文字资料中学习斯氏的理论，并把它定为剧团的艺术方向。有些演员的表演曾经达到较高的水平。当时美国耶鲁大学的戏剧教授亚历山大·邓恩看过他们的演出后写道：“该团的表演风格我认为表演艺术最佳之一种，因其演来极为细腻，且富有想像力，在美国，我们认为此种特点是俄国作风（意即莫斯科艺术剧院的作风——里注）。……在《大雷雨》剧中，赵丹（奇虹）演到抱回妻尸（卡杰琳娜）见母之一段，及在《欲魔》最后一幕，魏鹤龄认罪时恐怖的表情，直至现在尚深印在我的脑海之中。”^①

① 亚历山大·邓恩：《我所见的中国话剧》。见《戏剧时代》1937年第一号。

就在当时学习斯氏体系的热潮中，我翻译了李却·波列斯拉夫斯基的《演技六讲》，初版于1937年4月。同时我着手翻译了《演员自我修养》第一、二章，但，这个工作随即为抗战所打断，1939年我与章泯相约合译全书，经过许多蹉跎，直至1943年才得出版。

大概从1941年起，在国统区的戏剧工作者间，又出现一次学习斯氏体系的热潮。

从抗战开始，中国戏剧工作者分散到全国各地，深入大小城市、穷乡僻壤，演剧队伍比战前不知扩大了多少倍。在战争初期，战局变化极大，同志们经常到处流徙，除了演剧之外，还得做各种群众工作。到了战争后期——战局相持阶段开始，演剧团队逐渐定居下来，开始演出一些大型的戏。演员们痛感业务荒废已久，新的成员需要锻炼，老的一辈需要提高，大家又重新开始学习斯氏体系。但，有一点是跟过去的学习不同的：广大的演员们由于在抗战中深入生活的结果，多少洗脱从前模仿西洋的习气，沾染了若干泥土气息。他们开始注意到要创造中国人，创造中国作风和中国气派，也明确必须在中国气派的基础上接受外来的表演学说。

1942年夏，重庆中国万岁剧团利用下乡暂避日机“疲劳空袭”的机会，在离重庆数十里外的北温泉的乡间，集中几十位有经验的演员总结自己的经验，并对斯氏学说进行集体的学习，我是参加者之一。当时我刚译完《演员自我修养》不久，初步学习了斯氏学说一些主要的论据，此时又得到机会接触许多演员朋友丰富多彩的、生动具体的经验，便产生一种强烈的冲动，想把这些经验纪录下来——这就是《角色的诞生》的由来。在写作中，我企图根据斯氏学说的一些重

要的论点，在我个人所见到的演员的优秀演出中去发现一些正确的、有用的经验，而不愿硬搬“体系”。我从我同代的优秀演员的创造中得到直接的启发和教育，我在书中曾引证过袁牧之、唐叔明、陈凝秋、赵丹、金山、舒绣文、张瑞芳、孙坚白（石羽）、陶金、高仲实等等同志的经验片段，有时候我提到他们的姓名，但，有时候为着达到较大的概括，我便以某一同志的经验为主，而附加以必要的补充和虚构，就不便直接指名（例如书中所述的B小姐的做法是根据张瑞芳的经验加以引伸的，C小姐是以舒绣文为“模特儿”的）。不过应该补充一句，这里所引证的是他们二十年前创作经验的某些片段，而不是他们创作经验的总结，这中间难免有歪曲误解之处。

正当我写作本书第一章时（1942年夏），在远离重庆几千里外的革命圣地延安，毛泽东同志发表了论革命文艺的经典著作《在延安文艺座谈会上的讲话》。这篇讲话马上就擦亮了广大解放区的文艺工作者的眼睛，可是我当时却仍然踟躇在重庆的阴暗角落里，照不到阳光，目光短浅，看不到现在视为理所当然的一些根本性的问题。同时，在国统区内，写作没有自由。因此，这本书的论述有一定的局限性和片面性，是可以理解的。此次再版前，对若干章节曾加以修改，但在总的方面，还保存原来的面目。

我现在只想把书中所涉及的几个关键问题提出来，作一个总的补充。

第一，演员扮演角色要从自我出发的问题（见本书第七——八小节）。

这是从英国著名演员亨利·欧文一直到斯坦尼斯拉夫斯基学派的一种基本看法。直到现在为止，我认为正确的，可是必须加以以下的补充：演员的“自我”，不是抽象的“自我”，而是隶属于一定的阶级的“自我”。资产阶级演员是从资产阶级的“自我”出发去扮演各种不同的角色；无产阶级演员是从无产阶级的“自我”出发去扮演各种不同的角色。从不同阶级的“自我”出发去演同一个角色，必定有不同的理解、不同的体验，因而对角色作不同的解释。只有从无产阶级的“自我”出发才能对角色作最正确、最深刻的解释。特别演工农兵角色是如此，演员从小资产阶级的“自我”出发去扮演工农兵，其结果必然是“衣服是劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子”^①。因此，演员从“自我”出发的前提是思想改造，是力求确立无产阶级的世界观和立场观点。

斯氏体系是先进的表演创作方法。先进的创作方法必须在正确的世界观指导之下，才能发挥积极的作用。有人认为斯坦尼斯拉夫斯基不重视创作的思想性、倾向性，这是不准确的。他只是反对把与剧本无关的倾向外加进创作中，他认为“倾向必须变为艺术的本身意念，转化为情绪，变为演员的发自内心的努力与第二天性。只有在这样的时刻，倾向才能在演员一角色和剧本里进入人类精神生活中去。”他在《演员自我修养》里提出了一个著名的公式：



① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1953年第二版，858—859页。

这是斯氏体系的精华。显然，只有在无产阶级世界观的指导下才能是正确的倾向。那些以为只要掌握斯氏方法，就能正确地创造出生动的人物的看法，是错误的。欧美资产阶级的某些演员就是力图阉割斯氏体系中有关倾向性和思想性的部分，把体系低贬为一种简单的表演技术，以便为他们自己的阶级服务。我们运用斯氏的方法去创造角色时，如果脱离了正确的世界观的引导，可能走入歧途，甚至招致创作上的错误。

演员从“自我”出发去扮演各种不同的角色，其艺术效果也因演员自我的创造积累的不同，而有不同的效果。

有一次我同赵丹同志谈到这问题时，他发表了一些精辟的意见，大意是——

“我演聶耳时，我是我，聶耳是聶耳，可是我是从自我出发的。我十分熟悉他，十分了解他的善说好动、乐观爽朗的性格和他的一切内外的特点。我通过自己与他长期相处的活生生的经验去接近聶耳这角色。

“我演林则徐，也是从自我出发，我没有见过林则徐，我搜集有关他的照片、传记、史料、传说，进行反复钻研，把这人物在自己想像中复活起来，找到自己与角色相通的东西，逐渐接近角色。这样，角色带领着我，逐步产生自我感觉，建立了角色的信念。

“我演《海魂》中的海军起义战士陈春官，曾经到海军里下过一阵生活，但由于一向对部队生活不太接近，特别是对国民党海军士兵的不了解、不熟悉（应该说，我下到我们的人民海军中去，是不可能体验到过去蒋匪帮海军的生活气息的，即使听些材料，那些年轻的人民海军战士讲来，也不可能给我以形象上的满足），于是，我只能从一个‘乾瘪的

自我’出发，得不到角色的实感，抓取不到人物的具体形象，出发是出发了，却怎么也走不远！”

他的话揭发出一个道理：演员从“自我”出发，必需在平时有丰富的创造资料的积累，而关键在于深入生活。本书中提到过，远在帝俄时代，托尔斯泰和斯坦尼斯拉夫斯基也提倡深入生活，但他们深入生活的目的是站在一个艺术家的地位到生活中去收集创作素材，而我们深入生活是要“长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去”^①，是要跟工农兵“打成一片”，改造自己的思想感情，“由一个阶级变到另一个阶级”，成为艺术战线上的无产阶级的代言人。也只有认真实行思想改造，才能更好地理解、体验工农兵的感情，获得最丰富、生动的创作资料。

这些道理在今日已经是尽人皆知，可是，在我写作的当时并不懂得，因而许多言论是短视的、肤浅的。

其次，演员创造一个角色的过程包括了从认识到实践、从体验到体现等一系列的过程，概言之，包括了演员最初从剧本中获得的对角色的感性认识（印象），能动地发展到理性的认识，又从理性认识能动地指导演员如何体验并体现角色等一系列的过程。在表演艺术中，感性和理性之间的互相作用的关系问题，是从十八世纪以来，许多表演大师争得唇焦舌破的一个根本性的问题（见本书第四章第四节）。我在书中提到过演员对角色的感性认识和理性认识的问题，谈到演员一面对角色进行正确的评价，一面站在角色的角度内去体验角色生活之间的矛盾和统一问题等等。这些问题都与

^① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。《毛泽东选集》第三卷，人民出版社1953年第二版，862页。