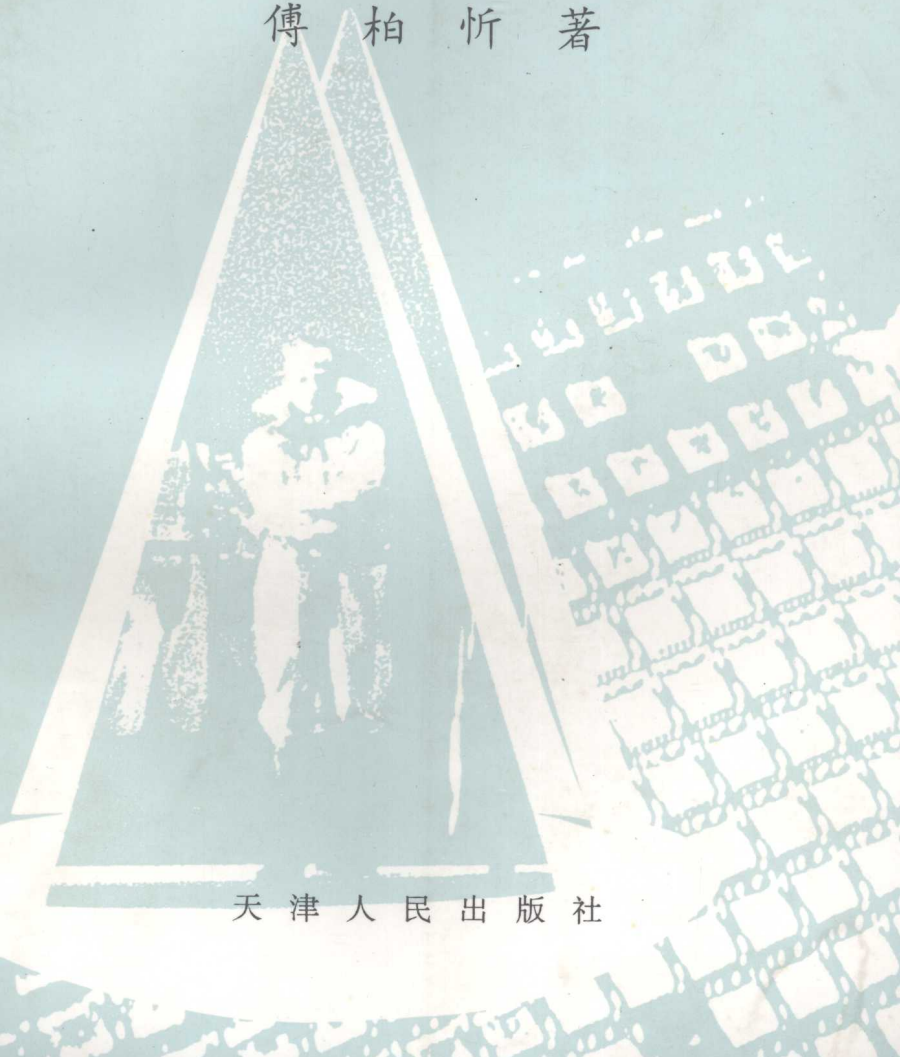


# 演技教程

傅 柏 忻 著



天津人民出版社

献给敬爱的恩师  
洪 深 教授  
焦菊隐 教授

# 演 技 教 程

傅柏忻 著

天津人民出版社

# 演技教程

傅柏忻 著

\*

天津人民出版社出版

(天津市张自路189号)

天津市大港光明报刊印刷厂印刷 新华书店天津发行所发行

\*

850×1168毫米 32开本 14印张 2插页 350千字

1997年5月第1版 1997年5月第1次印刷

印数:1—2000

ISBN 7-201-2753-0/G·1192

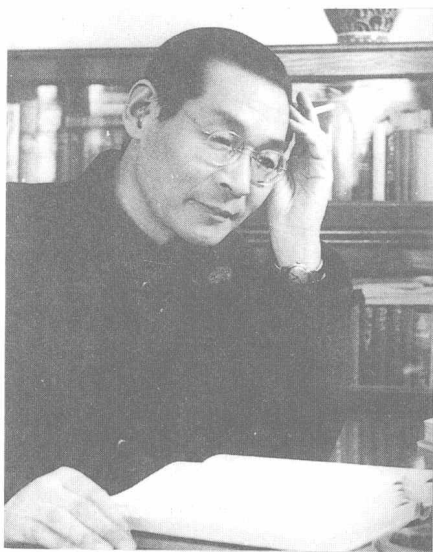
定价:30元



作者近影

傅超行

1997·5



五十年代的焦菊隐先生



一九五八年春《茶馆》排练照

左1焦菊隐先生 右1于是之先生

左2老舍先生 左3夏淳先生

著名导演夏淳先生近影



一九八一年一月作者  
陪同剧作家曹禺先生  
参观天津周恩来纪念馆

一九九二年作者与到香  
港演出的北京人民艺术  
剧院的艺术家们合影





一九八〇年作者与天津儿童

剧团演员合影



一九五四年北京师范大学音乐戏剧系(戏剧组)全体同学  
与洪深先生(中)戴涯先生(中右3)合影(中右1为作者)

演员在舞台上生活，在舞台上哭和笑，可是在他们哭笑的同时，他观察着自己的笑声和眼泪，构成他的艺术的就是这种双重生活，就是这种人生和演剧的平衡。

——沙尔维尼

你可能演得好或演得坏——  
这没有什么关系。重要的是你  
要演得真实。

——史迁普金

演员的匠艺教导人们怎样出台和表演，而真正的艺术则应教导人们怎样有意识地激发起自身的下意识创作天性。

体系的主要论述的，并不是关于个别时代及其人们，而是关于各个时代、各民族的一切具有演员资质的人的有机天性。

自我感觉诸元素是需要经常来调节的……意识到差错之后就纠正过来。在这样做的时候，他（演员）可以毫不费力地把自己分成两半，就是一方面纠正出了差错的元素，另一方面继续生活于角色之中。

——斯坦尼斯拉夫斯基



# 我愿为这本书做宣传

## ——也可叫做序

夏 淳

我和傅柏忻相识，算来已经四十余载了。那时焦菊隐教授任师范大学文学院院长兼外文系系主任；洪深教授任北师大音乐戏剧系系主任。我国马彦祥先生外出开会，被找去代他的课，讲《戏剧概论》。傅柏忻当时是北师大音乐戏剧系的学生，在课堂上和课后，经常提出一些问题，使我对他有了较为不一般的印象。1952年北京人民艺术剧院正式成立，特请焦菊隐先生担任副院长兼总导演，他只好辞去北师大的职务，但是音乐戏剧系的这一批学生，却舍不得就此不管。在征得剧院的同意之后，索性交由人艺来代培，并委派我负责教研工作，调配资深演职人员从事教学。这样学生们自然很高兴。既能学习又有实践机会，于是傅柏忻就和大家一起来到了剧院，那是53年的事。从此我们见面的机会就多了，当时给我的印象是个很好学的学生，好读书、勤于思考，让人觉得他脑子里没别的，全是问题。他是以优异的成绩拿到毕业证书的。

30年代焦菊隐先生曾留学法国，取得了文学博士学位以后，就遍访欧洲各地，对西方的戏剧以及各流派的论点，都做过深入的研究。但当他接触了原苏联的“斯坦尼斯拉夫体系”之后，就明确地认为：这是最完整、最有科学性的演剧体系，它打破了历来对

表演艺术的神秘感与不可知论。北平解放前他与“演剧二队”合作，运用斯氏体系的原理来指导演员，要求他们排除掉虚假的、夸张的表演模式，自如地生活于舞台上，创造出真实可信的、活生生的人物来。他为“二队”导演的《夜店》，轰动当时北平的文艺界，得到观众极大赞赏与好评。解放后他运用同样方法，为北京人民艺术剧院导演了老舍先生的《龙须沟》，获得了更大的成功。在北师大上课时，也是从理论到实践、深入浅出的、生动的讲授斯氏体系。他认为对中国演员来讲是最有针对性的、最好的一种训练方法，是使表演走向真实的一服良剂。傅柏忻正是听了焦先生的课，才开始对体系有所认识产生好感的。到人艺以后又进一步在排练场上，在舞台实践中受到熏陶，获得直接的体验，于是由好感而到入迷，甚至用了极大的精力去深入探索、研究体系的“心理技术手法”，以期对自己所从事的戏剧事业做出贡献，他这个志向是很贵重的。

但是非常惋惜，正当傅柏忻精力旺盛、才华四溢的时候，却屡遭打击，频受迫害。于是文革后，在政策允许之下重回香港，走上商业管理的道路。他这是迫不得已而为之的。

傅柏忻对戏剧艺术的爱好始终不渝的，尽管他已经离开这个行业，可他却“身在曹营，心在汉”。他的心、他的魂始终被戏剧这根缆绳牵引着，不仅心向往之，而且从未停止过学习和研究工作。其中对他具有最大吸引力的，仍然是“斯坦尼斯拉夫斯基体系”。他的迷恋的程度，达到“为了体系故，生命皆可抛”的境界。他是真下了功夫，把洋洋三十万言的书稿公之于世，这是多么艰难的事，要有多么大的毅力才能完成的工作。傅柏忻竟用了他大半生的心血和精力，写完了他魂牵梦忆的这本稿子。

当今很多导演极不重视演员的表演，甚至把演员看成是导演手下的棋子，看成是表达导演意图的工具。这种情况对戏剧艺术的发展极为不利，甚至是有害的。而傅柏忻正是在这个时候，献出了他的《演技教程》，是他不识时务吗？还是他敢于顶风而上？也许他

什么也没想，只是要把他认为好的，他所崇拜的东西奉献出来，征得更多的同好，使我们的戏剧艺术能更健康地向艺术的高峰发展。

傅柏忻这本书写得很有特色，他不仅熟读了、读懂了、读通了斯氏的著述，也读了其他演技流派的东西。在比较中深入地阐明了自己对体系的想法，在分析每一个元素时，不是孤立起来看，而是把它放在体系的整体之中，并联系前后左右的问题，来说明其自身的特点及主要功能，这是很有创造性的。可以使人更容易了解和体会到斯氏对演员的深切企望和要求。并且一步一步地引导你走上现实主义表演艺术的康庄大道。我觉得这本书不仅学生应该读，是好课本；做老师的也不妨一读，它是个好教材。我愿意向大家推荐这本书。

1996年3月31日

北京

## 自序

“直到今天，表演技巧仍是一团谜，它藉着无数的评论文字和札记传到我们手中，但我们实在不可能了解它。”——约翰·吉尔古德——

虽然人类行将进入 21 世纪，但在表演艺术领域内，持“一团谜”观点的人，恐怕仍然不少。他们无非认为：任何超群的演技都纯属个人造诣，会随时光流逝而暗然消失；即使录影下来，亦无法复制出那些出神入化的心灵。

“师傅领进门，修行在个人。”这是戏曲界的箴言，意在点醒晚辈：必须心领神会，脑子开窍，才能在真真假假、假假真真之中，悟出演戏的真谛，不然只是徒具躯壳而已。

其实谜团也好、修行也好，讲的都是将角色演活了的问题。怎么能活起来呢？这就得让演员把自己的心灵开放给角色，它才可能藉此以生存，获得人的生命；亦即是所谓的开窍，其关键在于解放自我、调动自我、提升自我，凭着个人的创造意志，把角色融入自我之中，在自我的基础上孕育角色，塑造出令人为之而神往的舞台生命。这就是整个问题的核心。

本世纪初，原苏联戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基，就计划要写一套舞台创作指南、演技文法、手册、教程之类的书。为此他对许多著名演员的舞台成就；以及自己的创作实践，进行了深入的研究分

析,积累下丰富的资料。其目的并不是要搞一套标新立异的理论,而是要认真地探索一下,表演过程中的一般心理规律,其实任何规律都是客观存在的,但在未被确认之前,就得在千百次重复的现象中将它抽取出来,才可能认识它、论证它。期氏正是从这种科学态度出发,立志做一个艰苦的淘金者,把那些经过深思熟虑而总结出来的共同经验,通称之为“久已熟知的真理”。他的任务只是把大家习以为常,但又往往被完全忽略了的心理现象,系统地加以论证;并有层次地划分为各个相互联系的单元,置于最简单、最具体、最直接的工作实例之中加以阐释;从而形成一个独具纲领的、科学的表演教学体系。他希望藉着一套“心理技术手法”,揭开隐藏在演技中的秘奥,让世界上任何国家和民族的演员,都能从中得到启迪,创造出更臻完美而又富于民族色彩的舞台艺术。

根据斯氏全集出版委员会的编订,体系的内容大致分为四个部分。第一卷《我的艺术生活》,用自传形式有指向性的记载下他前半生的探索历程。第二卷《演员体验创作过程的自我修养》,用课堂记录形式,实际地表述其教授方法;让学生通过元素训练、无实物动作练习、表演小品等简单的课程,解开演技内在之谜。使略具潜质的普通演员,能接近表演大师凭天赋和经验而达致的深刻的舞台体验。这是体系的精华所在,亦是本书探讨的重点。第三卷《演员体现过程中的自我修养》,着重于形体、声音、言语、舞蹈、节奏等外部技术训练,基本上是借助姐妹艺术的成果而加以利用,以增强形体方面的灵活性的可塑性,为角色的体现准备好优良的条件。对于类似的培训要求,各派之间原则上无大分歧,体系只是作出有选择性的安排而已。第四卷《演员创造角色》,属于尝试多种创作方法的未定稿,亦包含艺术观念、美学创意、演绎风格等一些现实主义的基本原则,在舞台形象的塑造上富有指导性的实践及论证。

体系的形成已经历了大半个世纪,它所坚持的方向无疑是正确的,但亦不能墨守成规、抱残守缺。因此在实践、批判、发展的往

复循环中加深理解,才是实事求是的态度。笔者正是抱着这个宗旨,对一些固有的观念进行了不同程度的再探讨再认识,以期达到抛砖引玉、活跃起表演理论研究的兴趣,至于是否浅薄就在所不计我。

舞台动作是表演艺术的基础,乃体系确立起来的原量,斯氏的学生对此已论证得相当透彻。但是,倘若把它绝对化成唯一的手段,甚至刻意回避舞台情感问题,恐非斯氏之原意,亦已偏离体系的本来目标,落入为动作而动作的窠臼了。其实,通过舞台动作激发起演员对角色的真实体验,本质上就是个舞台情感问题。没有情感滋育的动作,是死的动作,即使做得多么细腻,亦未必能绽开生命的火花。斯氏经常提到,很欣赏一些天才演员,在舞台上永远生活于灵感之中,指的就是体验着角色内在情感的激流。用连贯动作架构起来的角色,是理智的分析与推理,未必会带来真挚的体验,甚至连星星之火也给浇灭了。耕耘的目的是培植庄稼,闹了半天仍是尘归尘土归土,岂非白费气力!所以必须在舞台动作的基础上,建立起美轮美奂的上层建筑——角色的思想、情感和心灵,才是我们的根本目的。犹如大地之所以可爱,缘由于它能培育出绿色的植物;而舞台动作之所以为基础,是因为在基础之上能创造出角色的生命。

体系的轴心是“通过意识到达下意识”,对初学者来说是个倍感晕眩的问题。其实只要方法对头、做好功课,下意识的创造并非是可望而不可即的境界。若然着意追求,可能适得其反,所以无须煞费苦心。相反,更应侧重于“演员与角色”一分为二的双重生活,以及表演中存在着“两个自我”,这种合二而一的矛盾统一心理现象,进行深入的探讨。因为表演之所以称为表演,或者表演就是表演,确确实实是从这个交汇点开始的。要达到我就是角色,角色就是我,但我始终还是我,这样一种又分又合的相对重叠状态,是需要“从自我出发”进行艰苦的心理技术训练的。有人妄图否定这个

基点，而代之以“从生活出发”、“从人物出发”。那是不可能的，无异于叫演员放弃自己，去找一个悬空的“自他出发”。他在哪里呢？鼻子在山西、耳朵在湖南、眼睛在贵州，怎么个找法！？生活永远是素材，不能混淆为创作手段和工具，这两者完全统一在演员自己的身上，并且必须调动起这个自我去创造角色。任何一个真正生活于舞台的表演艺术家都会意识到：是我生活于其中，是我感到角色生命的存在，是我感受着角色对周围事物的态度……离开了自我就谈不上感受，没有感受就不存在体验，没有体验就不能称之为体系所追求的表演艺术了。

斯氏曾绘制了一个体系图，以分开的麻绳做比喻，把所有原则及元素都罗列其中，可谓提纲挈领而又头绪纷繁，要演员在脑子里搁下如此多的东西，着实是不胜负荷。特别是其中的名词术语，大多是顺手拈来为我所用，同一概念可以出现多种说法。虽然他特别强调：都是些工作过程中积累起来的用语，别打算去寻找科学根源。但却无一不关哲学、心理学、美学范畴的概念。他亦经常把体系称为“演技心理学”、“创作心理学”，如此含混不清，自然引致后患无穷！“下意识”一词就被批到体无完肤，并扣上反动帽子。查实他指的是演员全情投入、生活于角色之中，与佛洛伊德学派的潜意识不尽相同，纯属驴唇不对马嘴的胡批，适足以显出其鄙陋。况且作为一种实际上存在的心理现象来讲，潜意识是人皆有之，它对人类的创造经常起着潜在的作用，何来反动可言？有见及此，有必要进行一些正本清源全面归纳的工作：其一是将构成“心理技术手法”的体系诸元素，与舞台动作牢靠地结合起来，使之成为演员的“第二天性”，自然而有意地生活于舞台上。并将角色的思想逻辑、情感逻辑完全融入动作逻辑之中，从而形成一条“心理形体动作贯串线”直奔“最高任务”。在智慧、意志、情感三位一体的“内在动力”统帅下，混然而成一个内外一致、协同运作的整体，为角色的体现准备好最优良的体验条件。其二是认真深入地抠名词术语，在明

确概念的前提下,追根逐源地对那些过细的分析,对那些同一涵义下多变的术语,进行广泛的实质性的归纳。而归纳方法本身,就是由表及里、去芜存菁的再认识、再提炼、再实践、再论证的过程。本书正是朝着这个方向,总结学习体系成果的。

学术本应无禁区,百家才能赖以争鸣;不能在行时之日捧上九天之上,背时之秋则踩落九地之下,这不是做学问的严肃态度。作为现实主义的表导演方法论来讲,斯氏体系有其历史上的永存价值。只要是真金,绝不怕火炼。世界上名垂青史的演员,甚至持相反观念的大师,又有几人未受过体系的熏陶?即使是徒步开拓自己艺术空间的天才,哪怕走的是殊途,但亦会同归。正所谓水流千转归大海,彼此只要按着“必然王国”的方向前进,终究会共同达到“自由王国”的彼岸的。谨以至诚的信念,将此书奉献给所有爱好戏剧艺术的朋友。感谢夏淳老师在百忙中审阅全书的未校稿,并为本书作序。感谢杨怀滔先生暨天津人民出版社樊金树先生的大力协助,使本书得以顺利出版。

作者

1996年2月8日于香港



# 目 录

|                      |        |
|----------------------|--------|
| 序 .....              | ( 1 )  |
| 自序 .....             | ( 1 )  |
| 第一讲 表演艺术的性质 .....    | ( 1 )  |
| 一、两派的争论 .....        | ( 1 )  |
| 二、舞台情感 .....         | ( 4 )  |
| 三、角色的情感逻辑 .....      | ( 6 )  |
| 四、情感的特性 .....        | ( 8 )  |
| 五、动作与情感 .....        | ( 12 ) |
| 六、动作的艺术 .....        | ( 14 ) |
| 第二讲 舞台动作 .....       | ( 16 ) |
| 一、前言 .....           | ( 16 ) |
| 二、动作的重要性 .....       | ( 18 ) |
| 三、什么是舞台动作 .....      | ( 19 ) |
| 四、舞台动作的两个属性 .....    | ( 21 ) |
| 五、心理动作和形体动作 .....    | ( 25 ) |
| 六、心理动作和形体动作的关系 ..... | ( 29 ) |
| 七、动作与规定情境的关系 .....   | ( 31 ) |
| 第三讲 注意力集中 .....      | ( 35 ) |
| 一、前言 .....           | ( 35 ) |
| 二、什么是注意 .....        | ( 35 ) |
| 三、注意的种类 .....        | ( 36 ) |