

戏剧艺术 丛书

表演艺术论

BIAO YAN YI SHU LUN



华东师范大学出版社

185788

戏剧艺术丛书

表演艺术论

《表演艺术论》编辑组

华东师范大学出版社

戏剧艺术丛书
上海戏剧学院《戏剧艺术》编辑部主编
表演艺术论

华东师范大学出版社
(上海中山北路3663号)

新华书店上海发行所发行 国营江苏扬中印刷厂印刷

开本: 787×1092 1/32 8 1/8印张 180千字 16幅图照
1981年7月第一版 1981年7月第一次印刷
印数 1—7000册

统一书号 8135·002 定价0.92元

戏剧艺术丛书

出版说明

一、为了适应新时期戏剧文化发展的需要，促进戏剧教学、科研、创作、演出、评论、业余剧运事业的繁荣，满足广大专业戏剧工作者、业余爱好者学习的迫切愿望，特编辑出版戏剧艺术丛书。

二、戏剧艺术丛书主要分为两大类别：一类以专业戏剧工作者为读者对象，侧重于提高，力求做到选题切合实际，有针对性、有理论创见，论述系统；一类以业余戏剧爱好者为主，侧重于普及；全面、系统介绍戏剧编、导、演、舞美各门学科的基础知识与技巧；古今中外各种戏剧流派，以及我国民族戏曲的鉴赏和名剧的分析等。

三、戏剧艺术丛书以专著和小册子两种形式出书。

本书由华东师范大学出版社出版，新华书店上海发行所发行。

上海戏剧学院
《戏剧艺术》编辑部

415-61



前 言

本书由上海戏剧学院表演进修班结业论文选编而成。

这些文章，都是出自新一代的话剧表演艺术工作者之手。他们都是1950年至1966年期间上海戏剧学院表演系的毕业生，长期在二十个省、市、自治区的剧院、剧团或艺术学校里工作，积累了较丰富的艺术实践经验。1979年春，上海戏剧学院为了总结贯彻教育方针的经验，提高教学质量，同时也为了给校友提供交流艺术创作经验和提高业务、进修学习的机会，在文化部的支持下，举办了这一届表演、舞美两个进修班。近两年中，在戏剧界老专家吴仞之、杨村彬和胡导等同志的指导下，这个班排演了四出不同时代、不同体裁和风格的中外剧目《霜天晓角》、《清宫外史》、《猜一猜谁来吃晚餐》和《贵人迷》，并通过电视向全国播映，其中《霜天晓角》一剧曾参加首都1980年国庆戏剧调演并获奖；他们在排演剧目之外，还广泛地进行了学术活动。编入本书的论文，就是他们在学习过程中经过长期构思，在反复讨论的基础上写成的。

文章触及了话剧表演中多方面的问题，作者结合扮演角色或教学的实践，有感而发，对经验体会作理论上的剖析，言之有物；思想比较解放，立论也颇新鲜；对于一些传统的权威性理论观点，既有以自己实际体会作了验证的，也有补





充甚至提出不同观点的；各篇文章之间，有的观点一致或相似，有的则鲜明对立。这对于从各个侧面深入探讨表演艺术上的理论问题，无疑是有益的。其中涉及的一些课题，如发挥直感和想像在表演创造中的作用、正确认识和处理角色形象与演员自我的关系、追求“理想范本”、加强性格化能力、找寻角色情绪的种子等等，都具有一定研究价值。有几篇文章对一些曾引起争议的问题，如理性表演、下意识创造、模拟、示范等所阐述的观点，各抒己见，不一定准确，但都是作者的切身体会，选编入集，期望有助于话剧界对这些问题的进一步研究。

本书文稿的撰编，蒙胡导、陈明正和陈茂林三位同志主持和指导，谨表感谢。

《表演艺术论》编辑组

一九八一年三月



目 录

前 言

直觉·想像·构思·····	胡庆树(1)
要有“理想的范本”·····	李定保(18)
形象与自我·····	蒋维国(38)
角色情绪的种子·····	夏宗学(61)
想像是通向角色的主航道·····	李 冰(75)
寻找与角色的“交叉点”·····	王佳纳(85)
打开情绪记忆的仓库·····	郭美春(97)
“死”在角色里 活在舞台上·····	余 安(109)
性格与性格化·····	刘子枫(120)
形体动作与体验·····	沈元骥(142)
节奏的掌握·····	缪锦秀(156)

喜剧的表演风格.....张秉琛(166)

要有自知之明.....赵 谦(180)

要培养理性.....莫天琴(192)

关于下意识.....王丽娜(204)

动物模拟与人物形象.....张马力(212)

导演示范与模拟.....李长年(221)

演技纵横谈.....王浚洲(231)

《霜天晓角》《清宫外史》

《猜一猜,谁来吃晚餐》《贵人迷》(剧照选)

直觉·想象·构思

胡庆树

作为一个观众，我迷恋过许多优秀演员创造的艺术形象；作为一个演员，我又从他们所创造的鲜明艺术形象中吸取了营养，并仔细地观察体会着他们如何改变自己，化身为另一个人物的方法和创作过程中细微的感觉。每当一个鲜明生动的艺术形象令我倾倒并慑服时，我首先震惊的是演员的巨大的艺术想像力。

在我读过的很多著名演员的札记中，他们常常提到自己是凭着演员的直觉进行着所饰角色的创造的。什么是演员的直觉呢？我又将如何来获得这神秘而令人神往的“直觉”呢？“直觉”是否只能是属于前辈表演大师们的专利呢？

我还记得童年时代那些纯真的想象：……我坐在用木凳搭起的“军舰”里，不时举起纸筒做的望远镜，来回地晃动着身体，俨然成了飘洋过海的“舰长”……清晨，我趴到露水莹莹的草地上，紧张地指挥着身边的大黑蚂蚁和黄蚂蚁的战争，嘴里还不停地发出口令，如同是两军的统帅……。当我拿着一支竹竿，从高高的石阶上往下跳，声嘶力竭地高喊着“冲呵”的时候，绝对相信自己是个仗义疏财的侠盗，而手中的竹竿也真的成了锋利的长剑了……这些不伦不类的想象在童年时是那样使我信以为真，我以想象的人物自居去做我想象中要做的事情。现在看来，这是否就是我儿童的直觉所创造的结果呢？是的。因为这里没有任何修饰，没有任何

排练，一切都是依赖直觉油然而产生的。这种孩提时代的戏自然很幼稚，人们看了感到可笑，可是这也是“创造”。这种创造性的纯真的想象，伴随着真挚的信念而产生对虚构的情境和事物的直觉感，无疑是非常可贵的。

遗憾的是当我真正成为演员的时候，这种纯真的想象和信念往往会被自己的“成熟”和理性所代替，结果是失去了我所认为的这种表演创造上的



本文作者在《清宫外史》中饰演的李莲英

“直觉”。虽然儿童的智力和成人的智力是不能划等号的，但作为一个演员，随着年令和生活阅历的增长，仍然要不断地充实想象的依据，使自己想象更丰富，更有说服力。演员仍然应该怀着一颗“童心”去观察体验生活中的一切事物，让自己灵敏的直觉去感应它。

如果说，以往有许多有成就的演员常能直觉地进入到自己想象的人物创造中去，那么这正是他（她）们所具有的丰富的想象和艺术家特有的“童心”所带来的结果。在我所接触过的这些艺术家中，尽管有着不同的个性，有的外露，有的内涵，但当我被他们具有高度修养和深刻见解的谈话吸引住时，我时常会感到他们赤热的艺术“童心”所迸发出来的那种具有无限生命力的想象。

艺术创造的源泉是生活，但生活并不直接产生艺术形象，艺术形象的产生是作家、导演和演员想象的结果，可是为什么有的想象就不那么激动人，而有的想象却能通向人的灵魂深处呢？那就是从读剧本时开始就要用象蜗牛的触角一样灵敏的直觉去激起自己的生活体验，由此引起直接想象。当这种想象具体感受到演员身上时，就会激起他创造艺术形象的强烈欲望。

我所指的这个“直觉”，并不是神秘莫测的。生活中的直觉是对一个实体的直接感应，而演员的直觉则是对想象的形象的直接感应。有时可能是模糊的，但是是珍贵的、真挚的，我们强调世界观对创造艺术形象的作用，但想象并非一直在理性指导下进行的。演员接受角色后，要去熟悉自己扮演的人物及其生活，并展开纯真的“童心”似的想象，这样就有可能获得创造上的直觉。

演员所经历的生活，决定了他对角色的想象，而想象又构成演员对角色的直觉感受，进而再促进对角色的想象的深化，逐步达到在想象情感中化身于另一个人的创造。

在我的实践中，有的剧本和角色能一下子就激起自己的想象，使我能直觉地抓住角色神与形的感觉，也就是能让我找到对角色的“雏形的总体感觉”。这种想象可以说全部来自剧本所提示的人物的行为、思想和感情。演员必须通过对角色的想象，感觉到他的音容笑貌，哪怕这些想象开始是那么的模糊，那么零乱，只要剧本中的人物是具体的，不概念的，那就总有几点能激起演员对生活的直觉联想。例如我所扮演的《霜天晓角》中的裘韵白，作者给予他的东西并不多，我就只有努力使他立地成“人”了。我从一句台词里，找到了我记忆仓库里一些类似裘韵白的影子（尽管这段戏和

台词在演出中已经删去），那就是裘韵白望着鲁玫隐去的背影感叹地说：“她的身影多象当年的阮玲玉呀……”这一句话直觉地引起了我许多联想：裘韵白生活的场景，他周围的人物（不单是剧本中的）以及这些人物的形态和情趣，还有他在这一群人中间应有的内外部特征，等等……。一个善于应酬周旋的说客，表面和善、道貌岸然、实则满肚子男盗女娼的伪君子的形象一下子出现在我脑子里。虽然我没有见过三十年代类似的人物，但从四十年代到今天，仍然可以在自己生活的记忆里留存着与他相近的人物和他们的某些特征。我在直觉中把这些特征集中到所想象的裘韵白身上。

但对有些人物的“直感”是在另一种情况下产生的。

《清宫外史》开排前，分配我演李莲英。当时我无法相信导演杨村彬老师会让我扮演这个角色，因为在人们的印象里，从四一年演出此剧开始，李莲英这个“猴崽子”就似乎应该由一个灵巧、偏瘦的演员来演，在我童年的记忆里仍残留着施超当年演李莲英的一些影子，我很难想象自己九十公斤的体重和由此带来的一些形体习惯、感情表达方式，能和李莲英溶合在一起。当我处在这种创造上的困惑阶段时，只能借助于剧本来展开想象。我对于剧中丰富的规定情境、错综复杂的矛盾及人物在其中的行为线索好象是逐渐清楚了些，可这个人物到底是个什么样子呢？当我看不到自己要扮演的人物形象，感觉不到他内在的精神状态，或者说我还没有找到这个人物的处于雏形的总体感觉时，我就没有办法找到他特有的动作和感情的表达方式。这时我感到痛苦和焦急，因为李莲英毕竟距离我太远了。可也就在这时，偶然看到《清宫琐记》中一幅慈禧出巡的照片，在慈禧的轿前分别站着李莲英和崔玉贵，李莲英个头不高，有一张略微发胖的

冬瓜脸，两只小眼似睁非睁，嘴角向下低垂着，表情呆板，叫人难以捉摸。但从他在慈禧面前那付恭顺而尚不失身份的神态背后，我似乎感到了他的骄横和自信。我的直觉开始打破了原来对李的“尖头瓜脑”的想象。但给我启发更大的，是当我看到旁边崔玉贵那高人一头、挺着个大肚子、满脸横肉的形象在照片中望着我的时候，我立即彻底抹去了李莲英必须是瘦极了的“猴崽子”的成见，为自己九十公斤的沉重的形体建立了信念。此时的我，不是理性地客观地，而是直觉地感性地把自己摆进去了，和我自己这个“胖子”联系起来了，并且产生了“我就是”。我终于在想象中初步找到了角色的形象感觉。以后每当我不断想着心里这个形象时，对人物的信念也就不断地加强了。我想象并感觉李莲英在毓庆宫里的窥探，仪銮殿里的步态，他的妄自尊大，贪得无厌，对上拍马，对下欺压，蛇一样的温顺，玲珑剔透的鬼心眼……。这个老佛爷最宠爱的狗仗人势的大总管的形象，通过我的想象进一步溶合在我较胖的形体里了：一个肥胖的弄臣，毫无顾忌地在慈禧面前争宠献媚，想方设法哄着这个老太婆玩，当慈禧眉开眼笑地叫他一声“猴崽子”时，他会象触了电一般泛起美滋滋的感觉……。我被自己的想象激动起来，产生了要把这些感受表现出来的愿望。

正当想象中的形象日夜与我为伴的日子里，我在生活中看到的那些溜须拍马、奴颜婢膝、左右逢源而又不露痕迹的人的神态、语气，又进一步丰富了我心中的雏形，并逐步感受到自己的身上。对人物想的越多，感受的越具体，信念感就越强，联想就越活跃。剧本中，寇连才骂李莲英是“皮硝李……私贩硝磺”，这使我想到了那种活跃在阴暗角落里奸诈狡猾的走私贩子。我又想到《茶馆》里英若诚扮演的人贩

子刘麻子的形象。刘麻子心狠手辣、能说会道、心里一套嘴上一套，得意时趾高气扬，失意时一付死狗模样……这不就是李莲英过去的生活吗？英若诚同志用自己的想象创造了刘麻子的形象，刘麻子的形象又为我扮演的李莲英这个性格的侧面提供了想象的依据，我也确曾借用了刘麻子的某种气质与特征。同样，童超扮演的庞太监的形象也引起我对李莲英的联想。虽然此刻我对人物的感觉还不完全，但我自信已找到了人物的所谓“总体感觉”，就象灵魂附体一样，它开始在我的角色创造中起着潜移默化的作用。

我感到寻找角色的总体感觉相当重要，即使这种感觉还不能完全左右自己的创作意向，但它是迈开人物的第一步和说出角色第一句话的最有力的感性依据。我在扮演各种不同的角色时，总希望有所变化，有所区别，我演的形象决不该是演员本人的再现。角色虽是我演，但我并不等于角色。演员本身决不能取代角色，只能作为创造“这一个”的材料和工具而存在。因此我必须通过自己的想象，直接感觉到所要扮演的人物的内部特征，并把这种特征附在自己身上，做到能象“他”那样，在“他”的规定情境中按照“他”的逻辑去思想，去欲求，去行动。这一切我不但在排演前要感受到，经过排练和演出我也要不断地去感受，力求做到“以角色自居”，投身到角色的规定情境中去。

在我扮演《贵人迷》中的汝尔丹的时候，我对人物的联想基本来自以往看过的同类体裁的电影，从那些电影人物中感受到汝尔丹的精神状态，想象他特有的感情表达方式。汝尔丹与伯爵道朗特的首次见面，使我联想起《钦差大臣》中市长和赫里斯达可夫的初次会面，虽然人物不同，规定情境不同，但是汝尔丹那种面对贵人自视卑贱又想高攀的心理状

态是有其相似之处的。《疯狂的贵族》中的主人公那种对金钱和权势的贪婪欲望及由此而引起的近乎变态的精神状态，也帮助我找到一些汝尔丹的感觉和他的内外部节奏。尽管我做了许多努力，在资料中、在自己的想象中去寻找人物的雏形，可惜，那一切都是客观的、外在的、理性的、一般化的东西，并不能引起我的共鸣。我总想找到汝尔丹特有的那股子“迷”劲。有一天在排练中，我突然从我们的导演胡导老师对艺术忘我的迷恋劲儿中得到启发，我看到在他身上有一股强烈的创作激情，他那种掉进戏里的“迷”劲，争论问题时不屈不挠的“拧”劲，和相应出现的一种近乎“天真”的动人情态，使我获得了极为生动的感受。肯定地说，胡导老师的“迷”劲和汝尔丹的“迷”劲有着本质的区别，但反映在他身上的“迷”的情态确实使我在创造上找到了直接的感受，甚至在演出中我也借用了他的一些神情和语气，通过我演的人物再现出来并取得了很好的效果。我在汝尔丹的创造中还是突出了对这个“迷”字的具体的感受，成为人物奔向最高任务的动力。

感受所扮演人物的总体感觉，并不能取代人物塑造的全部过程。寻求到这种人物的感觉仅仅是创造的起步，或者说是创造人物的基础。感觉对了，基础就稳固，想象就能进一步展开，这时也自然而然地会开始对自己的角色作形象构思了。

因为戏是演给观众看的，角色在见观众之前，演员必须首先做到“心中有谱”，也就是说演员要想象出给观众看到的是什么。因此演员的形象构思本身就包含着在感受（体验）的基础上，进而寻找恰当的表现手段，为自己扮演的角色勾出一幅能激起创造欲望的人物图景，使自己感觉到的情态在人物图景上得到反映。简言之，感觉到的东西就应该想

到怎样把它体现出来。

从我在进修班接触的三个角色来看，裘韵白是三十年代反动文人，李莲英是清朝的大太监，汝尔丹是十七世纪法国的商人。他们处于三个不同的时代，而且有一个还是外国人，这确实给我的创造增添了难度。但是他们彼此的差别又给我的创造提供了较大的自由，使形象得以有所区别而不雷同。当然，我在进行这三个形象构思时方式方法是不大一样的。

演裘韵白时，由于剧本的先天不足，我的形象构思不得不更多地仰仗于设想。我根据自己的身体条件，在感受的基础上，想象此人胖而不臃肿，虽年过半百仍常恋风月场所，衣着稍显商人味道但又露出几分风雅，一根手杖，一支雪茄，还带有文人的“帅”劲。这样的设想既有助于感情的表达，也衬托这个大书商的身份。我还找到一种“蓝青”官话（即方音很重很不标准的普通话）的尾音作为他整个语言的基调，并为他找到了穿西服和穿长袍时稍有区别的那种不紧不慢的步态，及他在鲁玫小姐面前故作多情的眼神。

李莲英的形象构思则是在我不断去想象人物的内外特征、寻找人物感觉的同时产生了表达这种感受的外部形式的。我除了穿上清装，在动作习惯上作了某些练习，在音色上作了某种修饰外，没有更多地设计他的形体动作。但对角色的每一场戏的内心状态，我是始终不断地通过想象去感受，并使之日益深化、具体化的。在开排之前，我就初步在想象中建立了“以角色自居”的信念，因为角色写得丰富完整、性格鲜明，本身已经有了十分生动而具体的形象，我的工作就是尽快地获得对形象的具体感觉，并让这些感觉“附体”。在我不断想象、感觉人物的过程中，已经不知不觉地进行了形象构思。当我寻求李莲英妄自尊大，对上拍马对下欺压的心

理状态时，不但找到了他的内心感觉，同时也捕捉到了他的形态和眼神；而当我感觉到他对慈禧蛇一般的温顺、玲珑剔透的鬼心眼时，同样也感受到渗透在人物脸上的神情。照片上的李莲英一对小眼睛和呆板而狡诈的面容、崔玉贵一脸横肉和挺出的大肚子、《茶馆》中刘麻子的冷酷和小人得志时的步态，以及庞太监的尖笑声……都融为一体化在我的身上。这些特征设想，我并没有固定在哪里使用，而是自然而然地溶化在角色的行动过程之中，我无论走到哪里，说到哪里，我都相信我是大总管。

在汝尔丹这个人物的最初准备阶段，由于种种原因，我未能很好地进入创作状态，角色只是静静躺在我的书包里，偶而我看他一眼，就像看一个陌生人像一样，没有共鸣、没有联想、更谈不上创作的欲望了。我也曾经去找过一些形象资料来促进自己的想象，由于资料贫乏，生活距离又这么远，虽然我也喜欢人物的某些片断，这些片断也显示了主人公的性格特征，但我摸不到对形象展开想象的依据，搭不起走向汝尔丹并投入他怀抱的桥梁。

我迫切需要找到一个能使自己展开想象并能直接感觉到形象的依据。当我正陷入创造的苦恼里时，有一天，在演出另一出戏中，忽然在后台听到从舞台上传来演员的一声喊叫：“驴……”驴？！对了，汝尔丹不正是一头驴吗？他疯狂地迷恋贵人的头衔到了昏头昏脑，对周围一切都失去了正常理智的境地，他身上那种顽固的执迷不悟的劲头，不正像一头蠢笨的笨驴吗？我从驴的身上看到汝尔丹，又从汝尔丹身上感觉到驴。我认准这就是人物性格内外最集中的特征，因此我必须在想象中以驴自居，按我想象中的驴的特点去对待身边的人和事。当导演问我汝尔丹的核心是什么时，我毫不犹豫