

高等艺术教育“九五”国家级重点教材

中国艺术教育大系

CHINESE ART EDUCATION ENCYCLOPEDIA

THE DRAMA SERIES

戏剧卷

戏剧表演基础

FUNDAMENTALS OF STAGE ACTING

中央戏剧学院表演系

梁伯龙 李月 主编

文化艺术出版社

高等艺术教育“九五”国家级重点教材

中国艺术教育大系

戏剧卷

戏剧表演基础

中央戏剧学院表演系

梁伯龙 李月 主编

文化艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏剧表演基础/梁伯龙,李月主编. -北京:文化艺术出版社,
2002.1

(中国艺术教育大系·戏剧卷)

ISBN 7-5039-2135-8

I. 戏… II. ①梁…②李… III. 戏剧-表演艺术

IV. J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 087846 号

戏剧表演基础

主 编 梁伯龙 李 月
责任编辑 董瑞丽 胡 晋
封面设计 王 妮
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号 100029
网 址 www.whysbooks.com
电子邮件 whyscbs@126.com
电 话 (010)64813345 64813346(总编室)
(010)64813384 64813385(发行部)
经 销 新华书店
印 刷 三河市宏达印刷有限公司
版 次 2002 年 2 月北京第 1 版
2002 年 9 月北京第 2 次印刷
开 本 850 × 1168 毫米 1/32
印 张 14.375
字 数 334 千字
书 号 ISBN 7-5039-2135-8/J·623
定 价 25.00 元

版权所有,侵权必究。印装错误,随时调换。

《中国艺术教育大系》总序

由学校系统施教而有别于传统师徒相授的新型艺术教育,在我国肇始于晚清的新式学堂。而进入民国后于1918年设立的国立北京美术学校,则可被视为中国专业艺术教育发轫的标志。时至1927年于杭州设立国立艺术院,1928年于上海设立国立音乐院,中国的专业艺术教育始初具雏形。但在20世纪的上半叶,中国的专业艺术教育发展一直处在艰难跋涉之中。以蔡元培、萧友梅、林风眠、欧阳予倩、萧长华、戴爱莲等一批先贤仁人,为开创音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈等领域的专业教育,筚路蓝缕、胼手胝足、呕心沥血、鞠躬尽瘁。

中华人民共和国成立后,对专业艺术教育的发展给予了高度的重视。1949年第一届中央人民政府成立伊始,即着手建立我国高等专业艺术教育体系,将以往音乐、美术、戏剧专业教育中的大学专科,提高到了大学本科层次。当时列为中专的戏曲、舞蹈专业教育,也于80年代前后逐一升格为大专或本科,并且自70年代末起,在高等艺术院校中陆续开始了硕士、博士研究生的培养。迄今为止,我国已形成了以大学本科为基础,前伸附中或中专,后延至

研究生学历的完整的专业艺术教育体系,在大陆拥有 30 所高等院校,123 所中等艺术学校的可观的办学规模。

近一个世纪以来,在我国专业艺术教育体系的创立和发展的过程中,建立与之相适应的、中西结合的、系统科学的规范性专业艺术教材体系,一直是几代艺术教育家孜孜以求的奋斗目标。如果说 20 世纪上半叶我国艺术教育家们为此已进行了辛勤探索,有了极为丰厚的积累,只是尚欠系统的话,那么在 50 年代全国编制各艺术专业课程教学方案和教学大纲的基础上,于 1962 年全国文科教材会议之后,国家已有条件部署各项艺术专业教材的编写和出版工作,并开始付诸实施。可惜由于接踵而来的十年“文革”动乱,使这项工作被迫中断。

新时期专业艺术教育的迅猛发展对教材建设提出了新的要求。高等艺术教育教学改革深化、教育部提出的面向 21 世纪课程体系和教学内容改革计划的实施,以及新一轮本科专业目录的修订、教学方案的制定颁发,都为高等艺术院校本科教材的系统建设提供了契机和必要的条件。恰逢此时,部属中国美术学院出版社于 1994 年酝酿、发起了“中国艺术教育大系”的教材编写、出版工作。这提议引起了文化部教育司的高度重视。1995 年文化部教育司在听取各方面意见后,决定把涵盖各艺术门类的“中国艺术教育大系”的编写与出版列为部专业艺术教材建设的重点,并于 1996 年率先召开美术卷论证会,成立该分卷编委会;1997 年又正式成立了“中国艺术教育大系”的总编委会,以及音乐、美术、戏剧、戏曲、舞蹈各卷的分编委会。为了保证出版工作的顺利进行,同时组建了出版工作小组。

在世纪之交编写、出版的“中国艺术教育大系”,是依据文化部 1995 年颁发的《全国高等艺术院校本科专业教学方案》,以专业艺

术本科教育为主,兼顾普通艺术教育的系统教材。在内容上,“中国艺术教育大系”既是本世纪中国专业艺术教育优秀成果的总体展示,又充分考虑到了培养下一世纪合格艺术人才在教育内容上不断拓展的需要。因此,“大系”于整体结构上,一方面确定了5卷共计77种98册基本教材于2000年出版齐全的计划;另一方面,为使这套教材具有前瞻性和开放性,对于在21世纪专业艺术教育发展过程中,随教学课程体系改革、专业学科更新而形成的较为成熟的新的教学成果,也将陆续纳入“大系”范围予以编写出版。

在教材中如何对待西方现代派艺术,是一个无法回避的问题。邓小平同志在1983年说过:“我们要向资本主义发达国家学习先进的科学、技术、经营管理方法以及其他一切对我们有益的知识和文化,闭关自守、故步自封是愚蠢的。但是,属于文化领域的东西,一定要用马克思主义对它们的思想内容和表现手法进行分析、鉴别和批判。”^①对此我认为对西方现代派艺术也需要加以具体分析。一方面应该看到,从19世纪末以来在西方兴起的种种现代派艺术思潮,是西方资本主义文化的产物,我们必须以马克思主义观点对它们的思想内核及美学观一一进行分析、鉴别和批评扬弃,绝对不能盲目推崇追随;另一方面,伴随西方现代艺术共生的种种拓展了的艺术表现形式、方法和手段,则是可能也应当为我所用的。鉴此,前者的任务由“中国艺术教育大系”中的《艺术概论》来完成,而后者则结合各门类艺术的具体技法教程来分别加以介绍。

作为文化部“九五”规划的重点工程,拟向全国推荐使用的专业艺术教育的教材,“大系”的编写集中了文化部直属的中央音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、中央美术学院、中国美术学

^① 《邓小平文选》第三卷第44页,人民出版社1994年版。

院、中央戏剧学院、上海戏剧学院、中国戏曲学院、北京舞蹈学院等被称为“国家队”院校的各学科领头人,以及中央工艺美术学院、武汉音乐学院等在相关学科的翘楚,计国内一流的专家学者数百人。同时,这些教材都是经过了长期或至少几轮的教学实践检验,从内容到方法均已被证明行之有效,而且是比较稳定、完善的优秀教材,其中已被列为国家级重点教材的有9种,部级重点教材的19种。况且,这些教材在交付出版之前,均经过各院校学术委员会、“大系”各分卷编委会以及总编委的三级审读。可以相信,“大系”的所有教材,足以代表当今中国专业艺术教学成果的最高水平;也有理由预见,它对规范我国今后的专业艺术教育,包括普通艺术教育,将起到难以替代的作用。

“中国艺术教育大系”的工作得到了文化部、教育部、国家新闻出版署等方面的高度重视。在此我谨代表参与教材编写的专家学者和全体参与组织工作的有关人员,对上述领导部门,特别是联合出版“大系”的中国美术学院出版社、上海音乐出版社、文化艺术出版社致以崇高的谢意!

教育部艺术教育委员会主任

“中国艺术教育大系”主编

The image shows a handwritten signature in black ink, which appears to be '高俊' (Gao Jun). The characters are written in a cursive, expressive style.

1998年6月18日

前 言

表演技巧课是戏剧(电影)院校攻读表演专业的学生必修的主课。

多年来,我国的戏剧、电影表演艺术教育工作者在教学的探索过程中,以辩证唯物主义和历史唯物主义为指导思想,结合自己的教学实践,学习、运用斯坦尼斯拉夫斯基体系,研究、总结我国表演艺术家们的创作实践经验,借鉴我国传统戏曲表演艺术教育的原则,在表演课教学上逐步形成了具有我国特色的教学原则、教学内容、教学程序与教学方法。特别是改革开放以来,更是解放了思想,开阔了视野。各个戏剧、电影艺术院校的表演课教学都在原有的基础上进行了探索与改革,甚至在同一所学院内不同的教师都有自己的创造,在表演教学中出现了一个“百花齐放、百家争鸣”的局面,这无疑是一种非常可喜的现象。

在这种情况下,各个院校的许多老师在教学过程中曾就某些专题写过讲稿或论文,有的老师编过一些小品练习集,特别是近些年来有的老师还写出了有关表演艺术方面的理论专著。

中央戏剧学院表演系在表演课的教学改革中同样做了许多非

常有益的尝试与探索,并在不断进行改革的同时积累了经验。经过反复的实践检验,证明我们这些年来所进行的改革与探索,在表演教学原则、教学内容、教学程序和教学方法等方面已经具有了相当的科学性和系统性。这些实践中的创造与理论上的总结,实际上都为我们形成自己的表演教学体系提供了坚实的基础;同时也为我们编写出一部既有理论阐述又能与教学实际紧密联系的教材做好了准备工作。

在总结我们的经验时,首先应该看到,在过去的教学中重视思想、生活、技巧三结合,全面地对学生进行培养,在创作方法上坚持以现实主义为主体的原则是正确的;斯坦尼斯拉夫斯基关于演员在体验与体现创作过程中的自我修养的论述,无论在指导思想、训练内容和教学方法等方面仍然有着指导意义和实用价值。这些仍然应该成为贯串在我们教材中的主线。

在近年来的教学改革中,把生活观察和演员创作素质的培养列入到教学内容里,与原来教学中贯串始终的创作方法的训练结合在一起,构成了表演教学的主要内容,这已经成为绝大多数表演教师的共识,并且在实践中收到了良好的效果,从而形成了生活观察、素质训练和创作方法这三项内容贯串教学全过程的新的教学模式。在这个模式下,整个教学过程都必须把生活观察作为教学的内容持之以恒、细水长流地贯串始终,使学生养成一种注意观察生活的习惯;同时,重视对于学生创作素质的培养与开掘,并在教学不断深入的同时,坚持不懈地注意学生创作素质的锻炼;而创作方法的训练,则是在学生生活观察能力的增强和创作素质的发展的基础上,从小到大、由浅入深逐步地不间断地进行。这三方面在教学的过程中始终应该是有机地结合在一起,只不过是不同的教学阶段在内容的比例分配上有所不同而已。

偏重于学生内部体验的训练而忽视学生体现能力的训练,是过去相当长的一段时间里表演教学中存在的一种倾向。在基础训练阶段只重视内部体验诸元素的训练,而在角色的创造中只强调人物的内心体验,不重视角色的外部性格特征的创造,因此常常是心安理得地把表现力方面的训练完全推给了形体、台词和声乐老师。这种看起来特别重视内部体验的教学思想,不仅不利于表演教学,而且对于形体、台词和声乐教学也极为不利。如果在表演课上不重视外部体现能力的训练,学生就不会对形体、台词和声乐课给予应有的重视,并有意识地把从这些课程上学到的知识和技巧与表演有机地结合起来运用。在过去的教学中,常常可以看到在形体课上得高分的学生一上台却手足无措的情况。同学们思想上存在的这种专业课之间割裂现象,正是由于在表演课上存在的只重视体验,忽视体现能力培养的思想造成的。这无疑对于表演教学来说是毫无益处的。无论是从演员创作素质的培养,还是从掌握创作方法的规律来说,演员作为人是一个心灵与躯体并存的有机体,他(她)所创作的角色也一定是具有内外部性格特征的人物形象,因此,在表演艺术中,内部和外部是互为表里、不可分割的。所谓“动于衷而形于外”、“形现而神开”,这种内外部的相互影响与相互作用的辩证关系才真正合乎演员的创作规律。因此,在表演教学中,无论是基础训练阶段,还是完整的舞台人物形象创造,都必须是体验与体现一起抓。这样不仅使学生在表演课上重视内外部的统一,而且还会促进学生更加自觉地去学习形体、台词、声乐等课程。

表演课是一门实践性很强的课程。在行课的过程中永远是以训练为主,而不是以理论讲授为主。特别是在基础训练阶段,更多的是通过练习来进行训练,并且让学生通过训练,自己去体会、领

会和发现对自己有用的东西。在教学中,坚持“发现法”教学是使学生们真正地掌握所学习的表演艺术规律的好方法。但在教材的编写上,却不能不对表演艺术所遵循的规律在理论上进行必要的阐述。特别是在角色创造的问题上,很难像在课堂上那样结合教学剧目片断和教学剧目的排练进行关于人物形象创造的理论讲述。因此,本书在写作上一方面尽可能地把有益于培养学生的创作素质和掌握创作方法的练习编写进去,另一方面在角色的创造方面将针对舞台人物形象创造的规律性的问题在理论上作出必要的阐述。

表演课教学一直存在着一个三段式:表演基础训练、创造舞台人物形象的基本技巧、完整的舞台人物形象的创造,即我们常说的小品、片断和多幕戏这样三个阶段。这三个阶段在教学中是相互衔接、有机地联系在一起。但实际上第二阶段与第三阶段所涉及的问题都是关于角色的创造,只不过是浅入深,由局部到整体而已,在教学中有些内容不断地在重复。在本书写作时,就很难按照三段式的方式表述。因此,在全书的结构上基本上分成两个部分:基础训练篇与角色创造篇。

在表演基础训练部分中,有许多方面是相互联系不可分割的。例如在学生的素质培养中,可以说是牵一发而动全局;又如创作方法与生活观察存在着密不可分的关系;学生创作素质的培养与创作方法的掌握有着紧密的联系等等。为了叙述的方便和在教学中保持一定的系统性,本书的练习分成了不同的单元来进行编排,但并不是说在教学中这种顺序不可改变,有些练习在不同的单元中也是可以使用的。

表演教学同时还是一门创造性的课程。在每一堂课上不仅会有教师的创造,同时还有学生们的创造。因此,任何表演课教材都

不应该是僵死的条条框框,而应该是能够启发学生们进行创造性思维的基础,努力去培养学生的创造意识和活跃的创造想象。我们希望这一教材也能够做到这一点。

此外,目前戏剧表演专业的学生还要适应电影和电视剧表演创作的需要,因此,现在的戏剧表演教学已经不可能不涉及到电影和电视剧表演的问题。我们认为:在表演观念上,戏剧、电影和电视剧的表演应该是一致的。事实上,过去戏剧院校的表演教学已经为电影和电视剧培养出了许多优秀的表演人才。当然,戏剧、电影和电视剧的表演在一些具体问题上是有区别的。本教材不设置专门论述电影和电视剧表演的专题,对于一些戏剧、电影和电视剧表演上具有共性的问题,当然会有所涉及。

本书的编写经历了一个漫长的过程。1982年由中央戏剧学院表演系组成的教学科研小组,有梁伯龙、李月、关瀛、高景文、吴宝燕等同志参加,在一年多的时间里完成了关于表演课教学改革的初步设想。从1984年开始先后在铁路文工团演员训练班和表演系85班、表演系89班、表演系90证书班等不同类型的班级进行实践。经过一段时间的教学实践检验,发现这些想法在教学中是行之有效的,因此试图把这些想法形成教材。1991年,梁伯龙与李月编写了《表演基础训练》的上部《演员创作素质的训练》,由于紧张的教学,无暇完成以后的各个部分。1997年,梁伯龙应广电部“电视艺术丛书”之邀写出了《电视表演学》一书,实际上是从演员的培养与电视表演创作的基本规律的角度进行了阐述。在此期间,教学又有了发展与进步。此次着手编写这一教材,既吸收了原来所写的教材和《电视表演学》中的部分内容,同时还吸取了教学改革过程中新的创造。因此,这本教材可以说是中央戏剧学院表演系所有教师们的集体创作,我们只不过是把它们集中起来

而已。

表演教学仍在不断地发展,许多课题仍在探索的过程之中。本教材中会有许多地方存在着不足甚至是错误,我们希望能够听到各方面的意见,使本教材不断地得到充实与修正。并且希望和所有从事戏剧表演艺术教育的同行们一起,在教学改革不断发展的过程中,为真正建立起具有中国特色的戏剧表演教学体系而努力。

编者

2000年7月1日

中国艺术教育大系总编委会

名誉主任 潘震宙

总主编 赵 汎

主任 陶纯孝

副主任 杜长胜 蔺永钧 戴嘉枋 王锦燧

委员 于润洋 刘 霖 王次炤 靳尚谊 孙为民

徐晓钟 金铁林 朱文相 周育德 吕艺生

于 平 江明惇 胡妙胜 荣广润 潘公凯

冯 远 常沙娜 杨永善 嬴 枫 郑淑珍

朱 琦 卜 键 陈学娅 钟 越 黄 河

执行主任 嬴 枫

执行副主任 郑淑珍 朱 琦 牛耕夫

戏剧卷编委会

主任 徐晓钟

副主任 荣广润 何炳珠

委员 徐晓钟 荣广润 何炳珠 刘元声 鲍黔明

李 宁 王邦雄 张仲年 黄金铎

目 录

前言	1
绪论	1

基础训练篇

一 表演艺术的创作任务	5
二 创作者——演员的素质	16
(一)演员的总体素质	17
(二)演员的创作素质	33
附一 关于演员创作素质训练的练习	49
(一)松弛与控制	49
(二)注意力的训练	66
(三)想象力的训练	75
(四)信念与真实感	84
(五)感受力与适应力的训练	97
(六)观察与模拟的训练	110

(七)形体、语言表现力的训练.....	121
(八)综合训练	142
三 体验与体现的统一	146
(一)演员与角色的关系	161
(二)内部与外部的关系	164
四 行动——表演艺术的基础	168
(一)什么是行动	172
(二)行动的三要素	179
(三)行动与规定情境	183
(四)形体性动作与言语动作	187
(五)行动的过程	201
(六)行动中的交流与适应	211
(七)行动的速度与节奏	221
(八)行动与感觉	231
附二 关于创作方法的基础训练	241
(一)“做什么”的练习	242
(二)“为什么”的练习	247
(三)舞台行动与规定情境的相互关系的练习	253
(四)事件与矛盾冲突的练习	263

角色创造篇

一 分析剧本与角色	271
(一)关于剧本分析	278
(二)关于角色的分析	317

二 角色的构思	347
(一)生活体验	353
(二)演员主观上的作用与局限	359
三 角色的体现	368
(一)初排阶段	369
(二)细排阶段	379
(三)合成阶段	433
四 演员与观众	436
参考书目	441