

后浪出版公司

Richard Boleslavsky
「美」理查德·波列斯拉夫斯基——著
郑君里 吉晓倩——译

(增订纪念版)

演技六讲

创造角色的灵魂

ACTING The First Six Lessons

四川人民出版社

(增订纪念版)

演技六讲

ACTING: THE FIRST SIX LESSONS

创造角色的灵魂

[美] 理查德·波列斯拉夫斯基 (Richard Boleslavsky) 著
郑君里 吉晓倩 译

图书在版编目 (CIP) 数据

演技六讲: 创造角色的灵魂: 增订纪念版 / (美)

理查德·波列斯拉夫斯基著; 郑君里, 吉晓倩译. — 成都: 四川人民出版社, 2017.10

ISBN 978-7-220-10404-6

I. ①演… II. ①理… ②郑… ③吉… III. ①戏剧表演—表演艺术 IV. ①J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 232147 号

Copyright © 2017 Ginkgo (Beijing) Book Co., Ltd.

All rights reserved.

本书版权归属于银杏树下 (北京) 图书有限责任公司。

YANJI LIUJIANG CHUANGZAO JUESE DE LINGHUN ZENG DING JINIANBAN

演技六讲: 创造角色的灵魂: 增订纪念版

著 者

[美] 理查德·波列斯拉夫斯基

译 者

郑君里 吉晓倩

选题策划

后浪出版公司

出版统筹

吴兴元

编辑统筹

陈草心

特约编辑

肖 潇 赵丽娜

责任编辑

罗晓春 鲜思楠

装帧制造

墨白空间·李 渔

营销推广

ONEBOOK

出版发行

四川人民出版社 (成都槐树街2号)

网 址

<http://www.scpph.com>

E - mail

scrmcbs@sina.com

印 刷

北京盛通印刷股份有限公司

成品尺寸

165mm × 230mm

印 张

16

字 数

223 千

版 次

2017 年 10 月第 1 版

印 次

2017 年 10 月第 1 次

书 号

978-7-220-10404-6

定 价

68.00 元

后浪出版咨询 (北京) 有限责任公司 常年法律顾问: 北京大成律师事务所 周天晖 copyright@hinabook.com

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容

版权所有, 侵权必究

本书若有质量问题, 请与本公司图书销售中心联系调换。电话: 010-64010019

目 录

第一部分 演技六讲

译者序	003
第一讲 注意力集中	006
第二讲 情绪的记忆	017
第三讲 戏剧的动作	032
第四讲 性格化	044
第五讲 观 察	064
第六讲 节 奏	074

第二部分 在公主剧院的讲座

引 言	091
何谓戏剧?	097

何谓剧本?	101
何谓观众?	105
何谓演员?	110
何谓舞台设计师?	112
何谓戏剧作曲家?	116
何谓戏剧中的集体创作?	121
何谓戏剧演出?	127
何谓机械式的演出?	129
何谓创造性戏剧演出?	131
有创造性的演员的资质	133
“活在角色里”是什么意思?	135
什么是“精神集中”?	137
何谓精神的或情绪的记忆?	145
怎样在准备角色时调动情绪的记忆?	148

第三部分 在美国实验剧院的讲座

第三讲	155
第五讲	163
第六讲	172
第七讲	177
第八讲	186
第九讲	192

第十讲	201
第十一讲	207

附 录 玛丽亚·乌斯彭斯卡娅的表演课

1954年10月	221
1954年11月	227
1954年12月	233
1955年1月	240

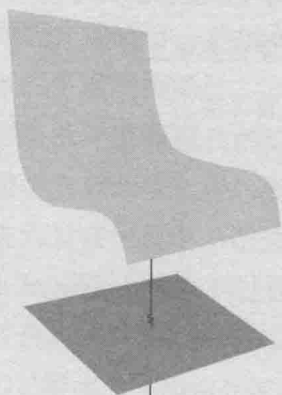
中英文术语对照表.....	246
出版后记.....	248



第一部分

演技六讲

波列斯拉夫斯基



编者按

波列斯拉夫斯基以英文写成的《演技六讲》初版于1933年，比斯坦尼斯拉夫斯基的《演员自我修养》(*An Actor Prepares*)早了三年。《演技六讲》不仅是在美国，甚至可以说是在世界范围内讲述斯坦尼表演方法基本原则的第一本著作，一经问世再版不断，先后被译为汉语、捷克语、挪威语、印尼语、土耳其语、葡萄牙语、波斯语、波兰语、意大利语、西班牙语等十多种语言。本书第一部分采用郑君里先生30年代的经典译本（收录于上海文化出版社2016年出版的《郑君里全集》），在尽量保持其风貌的基础上做了一些编辑加工，以使其更符合现代读者的阅读习惯。

译者序

演员的表现手段是他的声音、动作、感情——而不是写在纸上的字。单以演员的地位来说，我是不配，而且是不必执起笔来。

传说西登斯夫人（Sarah Siddons）演《麦克白》（*Macbeth*），观众中往往有人晕过去；萨尔维尼（Tommaso Salvini）演《奥赛罗》（*Othello*），也惊天地泣鬼神；他们对这两个角色所写下的论文却非常平凡。但有什么关系呢？他们的演技依旧成为莎士比亚（William Shakespeare）的近代演出之有力的传统。

有修养的天才尚且如此，何况是一些庸俗的演员？假使我梦想过从天才的著作中追寻一些演员工作的启示，那么我现在做到的也不过是搬字过纸的平庸工作而已。

自来批评家写演技的论文比演员自身写得多，演员在文字上的贡献也远逊于在舞台上。但，他们最大的贡献已随着时间消逝了。幸运的西登斯夫人只在伦敦图书馆里留下些赞美的零简，更幸运的莎拉·伯恩哈特（Sarah Bernhardt）也不过在初期的电影里留下了破碎的形象，那么像塔尔马（François-Joseph Talma）、肯布尔（Fanny Kemble）、欧文（Henry Irving）、科克兰（Benoît-Constant Coquelin）等人能够把自己的造诣留在纸上让后学者吟玩，倒不仅是他们自己的，而且也是我们的幸运。

这几位一代名优的遗范自然值得后学者遵循。但从一般看来，与其说他们想为后学者阐明表演技术的法则，毋宁说他们想创造自己的演技

哲学。演员表演某种情感是否需要切身的经验；他是否要运用真的情感去表演；演技是要跟生活接近还是隔离——这些问题他们都已借重自己的经验给出不同的答案了。自然，我们得到了几个宝贵的基本原则，可是并没有接触到技巧的要素。

《演技六讲》的目的，如艾萨克斯（Edith J. R. Isaacs）在原序里所说，就是代演员选择一切必要的工具，再指示他应用这些工具的方法。

作者理查德·波列斯拉夫斯基（Richard Boleslavsky）说过：演员的艺术是教不了的。他生来就得有才能；但是把他的才能衬托出来的技术是可以教的，而且非经教授不可。所谓技术，不外是指完全实际的，人人可得而有的东西。

技术的基础是演员的形体训练，但这还不是作者所谓的“技术”。他把身体的训练譬作调整一件乐器。他说：就算是调整得最完善的一把小提琴，假使没有音乐家去演奏，它也不会自动地奏出乐声来的。理想的演员一定要在取得一个“情感制造者”或创造者的技术以后，在能够遵循杰斐逊（Joseph Jefferson）的训诫，“内心要热烈，头脑要冷静”以后，他的装备才可谓到家。这一点办得到吗？自然办得到的。不过是要我们把人生看作两个不同的步骤所凑成的一个连贯的顺序：一步是“问题”；一步是“动作”。第一步，演员先要了解他当前所面临的问题。然后，意志的火花再把他推入动态的动作之中。一个演员处理一个角色的方法，起先是只要能够在登场后的五百分之一秒内，把头脑冷静下来，认清当前的问题；随后在第二个五百分之一秒，也许是五秒或十秒钟的五百分之一内，把自己很热烈地投入情境所需要的动作中，他也就取得了完全的演技。^①

即知即行，这就是演技的最单纯而最正确的真理。这不是太简单了吗？是的，真理往往是最简单的。读者只要花几小时的工夫便可以把它读完了，在译者也不过是费去几百小时的工夫。可是译者自己觉得是谈

① 见波列斯拉夫斯基《演技的基础》（*Fundamentals of Acting*）一文。（本书注释凡若无特别说明，均为译注。）

不到理解它的,因为它不是文艺作品,而我们又都没有经过长时间的实践。作者希望我们能够像书中的女孩子一样,很用功,很有悟性。但他讲了一节以后,却让她实践一两年再来。他说这种事业需要我们花上毕生的精力,同时也值得我们把毕生贡献给它。

末了,我想介绍一点儿作者的履历。理查德·波列斯拉夫斯基原籍是波兰,在莫斯科艺术剧院(Moscow Art Theatre)做过演员,在该剧院的第一工作室当过导演;后在美国实验剧院(American Laboratory Theatre)当导演,同时在百老汇和好莱坞也导演过不少戏。他的电影作品到过中国的有《拉斯普京与女皇》(*Rasputin and the Empress*, 1932)、《亡命鸳鸯》(*Fugitive Lovers*, 1934)、《13号接线员》(*Operators 13*, 1934)等。他还导演过《悲惨世界》(*Les Misérables*, 1935),当过《复活》(*We Live Again*, 1934)的表演指导。

这篇序有一小部分是吸取艾萨克斯女士的意见,译者未便掠美。又,书中(特指本书第一部分)的注解是译者所加,当初原想聊作浏览自修之助,现在只好将这些未详尽的参考,自愧地搬到读者面前。

· 郑君里

一九三六年初秋

第一讲 注意力集中

时间是早上。地点在我的家里。有人敲门。

我 请进来。

门慢慢地、轻轻地开了，一个年约十八岁的漂亮的女孩子走进来。她睁大一双畏缩的眼睛望着我，很不自在地捏弄着手提包。

女 我……我……我听说您是教授戏剧艺术的。

我 不！对不起。艺术是教不了的。要掌握一门艺术先得赋有才能，这玩意儿有些人生来就有，有些人压根儿没有。你下苦功可以把你的才能培养起来，可是要创造出一种才能是不可能的事。我力之所及的只是帮助一些决心从事舞台工作的人，对他们施以培养与教育，使他们担当起勤恳认真的戏剧工作。

女 是的，那是自然喽。请您也帮助我一下吧，我实在喜欢戏剧。

我 喜欢戏剧不算什么。谁不喜欢？你先得把你自己献给戏剧，把你整个生命贡献给它，连同你的全部思想、全部感情！为了戏剧，无论什么也肯牺牲，什么苦也吃得下。还有更重要的一点就是，你得准备把你整个生命、把什么都交给戏剧，却不可奢望戏剧反过来给你什么报酬，连你一向以为非常美妙、非常动人的一点儿收获都不要打算得到。

女 我懂。在学校里我已经演过不少戏了。我了解戏剧是免不了要吃苦头的。我一点儿也不害怕。只要我能够演戏，演戏，演戏，我什么都愿意做。

我 比方说，剧院不让你演戏，演戏，演戏，你又怎么办呢？

女 为什么不让我演戏？

我 因为也许发现你没有才能。

女 可是以前我在学校里演戏的时候……

我 你演过什么戏？

女 《李尔王》(King Lear)^①。

我 你在这部戏里凑了个什么角色？

女 就是演李尔王的角色。我所有的亲友们，我们学校的文学教授，连我的玛丽姨妈都说我演得了不起，自然我是有才能的。

我 恕我冒昧，我不是要批评你所提到的好人们，可是你敢断定他们都是甄别天才的鉴赏家吗？

女 我们学校的教授一向是很严厉的。他亲自跟我一起揣摩李尔王的角色。他是一位伟大的专家。

我 哦，原来是这样。那么玛丽姨妈又是怎样的一个人呢？

女 她跟贝拉斯科^②先生有点儿私交。

我 到目前为止好极了。可是，你能不能告诉我，当你的教授跟你一起揣摩李尔王这个角色时，他是怎么教你表演这几句台词的呢？就拿“吹吧，风啊！胀破了你的脸颊，猛烈地吹吧！”^③这段台词做例子。

女 您是要我演给您看吗？

我 不。只要你告诉我，你过去怎么念这几句台词就得了。你那时打算把它演成怎么样呢？

女 我先是这样站着：两条腿并得紧紧地，身体向前冲一点点，把我的

① 《李尔王》，英国剧作家威廉·莎士比亚（William Shakespeare）的悲剧。

② 大卫·贝拉斯科（David Belasco，1853—1931），美国戏剧制作人、演出经理人、导演、编剧。

③ 见《李尔王》第三幕第二场。本书中所引用的莎士比亚剧作台词均采用朱生豪的译本。——编注

脑袋这样抬起来，把两条臂膀向天举着，拳头抖动起来。接着我得深深地吸一口气，突然发出讽嘲的笑声——哈！哈！哈！（她笑了，是一种可爱的、稚气可掬的笑。也只有一个快乐的18岁的孩子才会这样笑。）然后做出诅咒上天的样子，吊足嗓子把这些台词朗诵出来：“吹吧，风啊！胀破了你的脸颊，猛烈地吹吧！”

我 谢谢你。这已经使我充分明了你对李尔王这个角色的理解了，你的天才也一目了然。我还可以再请教你一件事吗？请你把这个句子再念两遍好不好？第一遍用诅咒上天的调子；第二遍用不着诅咒，你只要顾全句子的意义——只要顾全它的思想便得了。

她也不及细想，诅咒上天好像是家常便饭似的。

女 当你诅咒上天的时候，你念成这个样子：“吹——吧，风——啊——！胀——破——了——你的脸颊，猛——烈——地——吹——吧——！”（这孩子拼命地诅咒上天，可是我望到窗外，却看见蔚蓝的天似乎在暗笑这种诅咒。我也有此同感。）要是用不着诅咒，我要用别的方式把它表现出来。呃，呃……我不知道怎么办才好……岂不笑话？呃，是这个样子的：（这孩子又有点儿弄不清楚，嫣然一笑，把字眼囫圇地放过，急急忙忙地一口气把它念出来）“吹吧风啊胀破了你的脸颊猛烈地吹吧！”

她简直完全糊涂了，只好把她的手提包乱扯一阵。停顿了一会儿。

我 真奇怪！你年纪那么轻，一提起诅咒上天，你连一秒钟都不用迟疑。可是你居然会没办法把这些字句简单朴素地读出来，表明它的内部含义。你连音符都找不到便想演奏肖邦^①的夜曲。你做鬼脸，你糟

① 弗雷德里克·肖邦（Frédéric Chopin，1810—1849），波兰作曲家，浪漫主义音乐时期的钢琴家，为同时代音乐家中的代表人物。

踢了诗人的佳句和不朽的感情，而同时你连一个识字的人所应有的最基本的素质都没有——识字的人起码也会有一种把别人的思想、情感、言语传达得很有条理的能力。你还有什么权利说你过去从事过戏剧工作呢？你已经把“戏剧”（theatre）这个词的真义完全破坏了。

停顿片刻；这孩子望着我，眼里充满着一个无辜的人听见宣判死刑时的神情。她的小手提包落在地板上。

女 难道我一辈子都不能演戏了吗？

我 假使我说“不能”又怎么样呢？

停顿片刻。这孩子眼睛里的神态全变了，她用一种锋锐的追究的眼光直射入我的灵魂深处，渐渐知道我并不是和她开玩笑后，便咬紧牙关，拼命想把她心里正感受着的痛苦遮掩过去。可是一点儿用都没有。一颗豆大的珠泪从她眼眶里滚出来，这一刹那，我见犹怜。这一来把我的心思全盘打乱了。她强自抑下了感情，咬着牙根发出颤抖的声音跟我说——

女 可是我还是要演戏的。除此以外我这一生，什么也不想要了……

在18岁，他们往往是这样说的，可是我听来依旧深受感动。

我 那么好吧。我要告诉你，就在这一刹那，你对戏剧的贡献——或者不如说你自己在戏剧方面的造就——是大大地超过了你过去所演出的一切角色的成绩。此刻你受着痛苦，你深深地感受到了。无论在哪个艺术门类，不具备这两种要素，你是不会有什么成就的，特别在戏剧艺术更是如此。只有你首先付出这种代价，才能够获得创

作的乐趣，一种诞生新的艺术价值的乐趣。让咱们马上一起干起来，看看咱们的结果又是如何。让咱们就你能力所及的范围尝试创造一点儿细微的，然而真实的艺术价值吧。这是你的演员发展过程中的最初一步。（那颗豆大的、美丽的珠泪已经被遗忘了。它不知消失到哪里去了。现在换上了一个迷人的、愉快的微笑。我做梦也没想到我的破锣嗓子居然会使人家破涕为笑。）你细心地听我讲，老实地回答我。你曾经看见过一个人、一位专家，在从事他的工作的过程中埋头于某种创造性的问题没有？譬如说，你看见过一个舵手在邮轮上肩负着几千人的安全吗？看见过一个生物学家在显微镜前工作吗？看见过一位建筑师埋头设计一座复杂的桥梁吗？或者你又看见过一位伟大的演员表演他的拿手好戏时的神态吗？

女 我有一次在舞台侧幕看过约翰·巴里摩尔^①表演《哈姆雷特》(Hamlet)^②。

我 你看过他的戏，他给你最深的印象是什么呢？

女 他演得好极了。

我 这我晓得，此外还有什么呢？

女 他一心一意地只管演戏，一点儿也没有理会我。

我 对了，这是更要紧的关键；他不仅是不理会你，连他周围的一切东西都不会理会到。他一心一意演他的戏，正好像一个舵手、一位科学家、一位建筑师埋首于各自的工作一样——他当时正在集中注意力。把“注意力集中”这件事牢牢地记着。无论是在哪一个艺术门类，特别是在戏剧艺术里，这一点是非常重要的。只要能够集中注意力，我们便可以调动我们全部的精神和才智的蓄力，集中于某一特定的对象；只要我们的工作兴趣不断，这种蓄力便可以维持很长很长的时间——有时候甚至可以长过我们体力支持得了的程度。我听说过，

① 约翰·巴里摩尔 (John Barrymore, 1882—1942)，美国舞台剧、电影、广播剧演员，其塑造的莎士比亚的人物哈姆雷特曾使其获得“最伟大的现役美国悲剧演员”的评价。

② 《哈姆雷特》，莎士比亚的悲剧。

一次有一个渔夫在海上遇着大风浪，他足足有48小时没有离开过他所掌着的舵，聚精会神地驾驶着他的小帆船，支持到最后一分钟也没松懈。直至把船安然地驶回海港，他才吃不住，昏过去了。像这样一种力量，这样一种沛乎流露的不屈不挠的力量，是每一位有创造力的艺术家所应有的最基本的特质。你一定要在自己的内心发现这种力量，然后把它发展到最高的限度。

女 可是，怎么下手呢？

我 我会告诉你的。你不要着急。最紧要的是：要从事戏剧艺术，首先少不了—种独特的注意力集中。舵手有的是指南针，科学家有的是显微镜，建筑家有的是图纸——凡此一切外在的、看得见的物体都是他们注意力集中与创作的对象。换句话说，他们都有一种“物质”的目标，使他们的全部精力都集中其上。无论是雕塑家、画家、音乐家、作家，都同样有的。可是演员却根本没有那回事。你跟我说，演员注意力集中的对象是什么呢？

女 是他所担任的角色。

我 不错，只是他先得明了他的戏才谈得上。演员只有在经过揣摩与排演以后，才说得上开始去创作。或者换—句话说，他第一步是“摸索”着去创作，到了首次登台那天晚上他才开始在表演中“有建设性地”去创作。现在我且问你，表演是什么？

女 表演吗？表演是演员……演戏，演戏的时候……我不大清楚。

我 你打算终身致力于—桩事业，而你居然可以不清楚这种事业是什么？表演就是通过—些手段再现人类的精神生活。在创造性戏剧的工作中，演员注意力集中的对象就是人类精神。在他工作的第一个时期——摸索时期——是以他自己的精神，以及他周围的男男女女的精神为注意力集中的对象。在第二个时期——建设性时期——则只以他自己的精神为对象。这就是说，要谈表演，你就一定要知道怎么样集中注意力去把握—些抽象而不具形迹的东西——去把握—些只有深入自我之中才体会得到的，只有在人生中最伟大的情感与最