

演
剧
教
程

YANJIJIAOCHENG

江西人民出版社

演剧教程

T·拉普泊 B·E·查哈瓦著
天 蓝 曹葆华 译

江西人民出版社
一九八四年·南昌

演 剧 教 程

T·拉普泊 B·E·查哈瓦著

天蓝 曹葆华译

江西人民出版社出版

(南昌市第四交通路铁道东路)

江西省新华书店发行 江西新华印刷厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 3.875 字数 80千

1984年12月第1版 1984年12月第1次印刷

印数 1—2,000

统一书号: 10110·329

定价: 0.45 元

《演剧教程》重版序

天蓝同志和曹葆华同志（已故）翻译的《演剧教程》要再版了，要我给写一篇序，这件事我是乐于做而且应当做的，因为我和这本书有一段因缘。

《演剧教程》的初版是在延安印的。那时鲁艺戏剧系的表演课是教斯坦尼表演体系，开初找不到适当的教材，后来从大后方送来了几本美国进步的戏剧杂志《演剧工场》（Theatre Workshop），上面登载了T·拉普泊的《演员的工作》和B·E·查哈瓦的《导演的原则》，我们看了之后，知道这是讲授斯坦尼体系的教材，就和天蓝同志商量请他翻译，经他和曹葆华同志慨然答应。这部书后来就成了鲁艺戏剧系的表导演讲义。

天蓝同志和曹葆华同志都不是做戏剧工作的，但他们对此很有兴趣。这本书的英文虽不深奥，翻译起来却不是毫无困难，因为其中的许多斯坦尼体系的用语，在四十年代初的时候都还没有中文的固定译法，译这本书上的专门用语，他们两位同志是有创造性的。直到现在为止，我国在表演教学

和排演场所用的专门术语，有一部分就是他们所拟制的。有的个别术语不仅通用在专门场合，甚至成了日常生活中的语言了，如“潜台词”就是其中之一。

我在这里提到这些事，看起来似乎细小，但我觉得其中包涵着我国近代以来新文化的一些特点。我国新文化是许多知识分子、特别是进步和革命的知识分子在国家艰难多事之秋，物质条件极端困难的情况之下，辛辛苦苦一点一滴地创造和积累起来的，而且是在斗争中积累起来的。今天，这些文化积累都成了我们建设社会主义的宝贵财富。这中间，天蓝同志他们也有了一份功绩。他们翻译的当然不止这一本书。

现在在我国表演教学和剧场排演已经有了自己的整套系统，而且是百花齐放、丰富多彩。但追根溯源，三、四十年代许多先行者的劳绩是不能抹杀的。他们的创造性劳动，有许多决不是只具有历史的价值，而且在今天也还有其现实意义和作用。比如这部《演剧教程》，我觉得对于演剧教学、排演、自学，都还有它的参考作用。

是为序。

张 庚

一九八三年五月十六日

目 录

《演剧教程》重版序 张 庚 (1)

演员的工作 T·拉普泊著 天蓝译

前言 (3)

一、有机的注意 (4)

二、注意的感官与对象 (5)

三、肌肉紧张 (6)

四、注意与肌肉 (7)

五、肌肉自由 (12)

六、合理化 (15)

七、创造的幻想 (16)

八、舞台态度 (18)

九、公开的孤独 (22)

十、身体动作的回忆 (24)

十一、舞台动作 (25)

十二、舞台任务 (27)

十三、舞台任务三要素 (28)

十四、舞台动作与反动作 (31)

十五、舞台情绪：完成任务的结果 (32)

十六、舞台的相互影响 (35)

十七、担任脚色的工作	(41)
十八、分节	(43)
十九、台词与潜台词	(43)
二十、性格化的主要特点	(44)
二十一、各节的重要	(45)
二十二、脚色的设计(内在的与外在的)	(46)
二十三、对于人物的态度	(48)
二十四、性格化:内心与外表的特点	(49)

导演的原则(上篇)..... B·E·查哈瓦著 曹葆华译

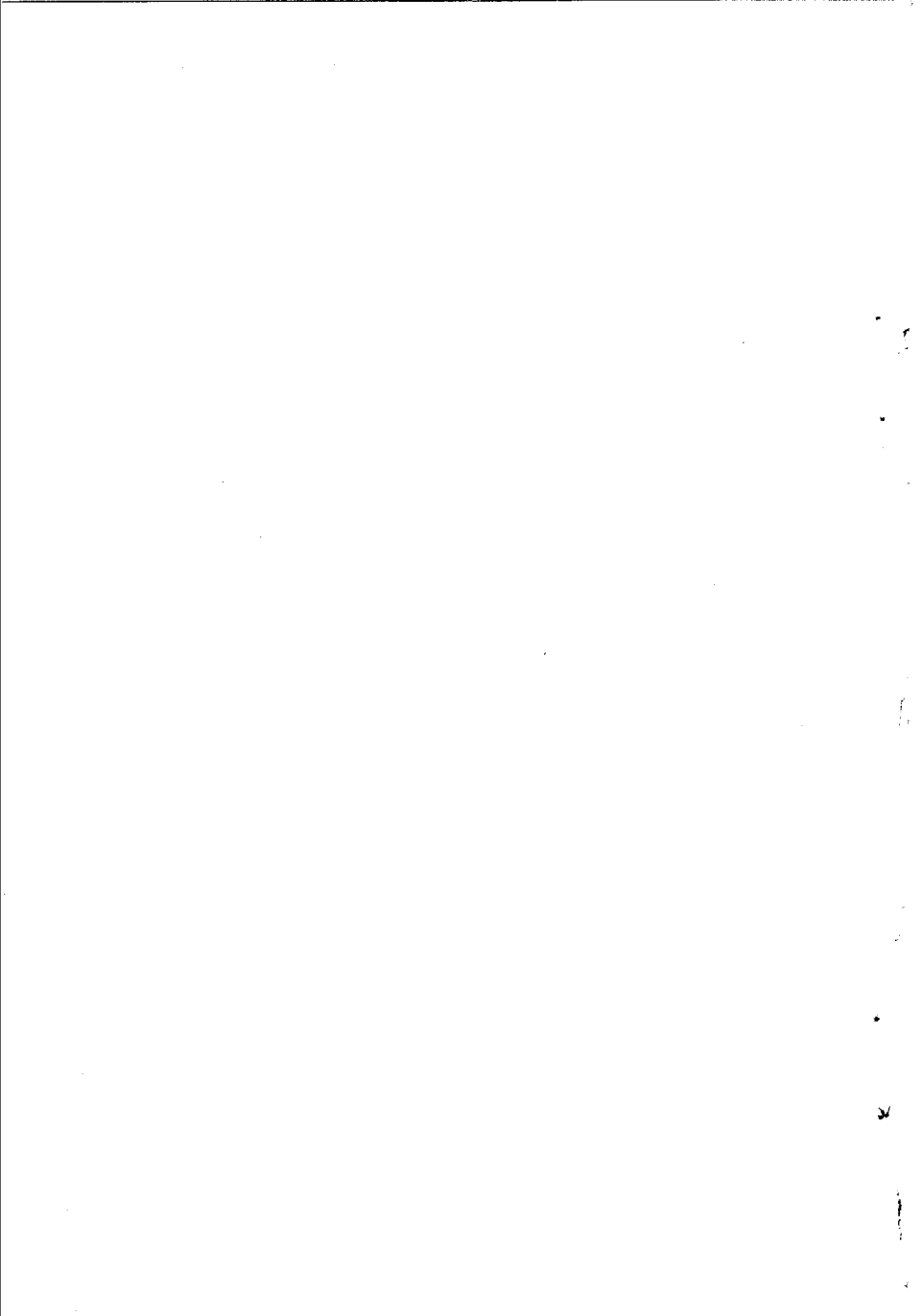
前言	(57)
一、作为导演的材料的演员	(65)
二、艺术与现实	(67)
三、创作的交互关系	(71)

导演的原则(下篇)..... B·E·查哈瓦著 曹葆华译

前言	(81)
四、演员的创造任务	(83)
五、导演的解释	(85)
六、导演的指示	(90)
七、创造的绝路	(96)

论演员	斯坦尼斯拉夫斯基著 曹葆华译 (107)
译后记	曹葆华 天蓝 (114)
再版后记	天蓝 (116)

演员的工作



前 言

一个演员要知道如何来排演他自己那一脚戏，最好的方法，是仔细地回想一下所有他看过或亲自演过的那些演出。让我们对照一下那些我们所欢喜或不欢喜的表演的标本的特点吧。

当我们看见一个木头木脑的演员，乱动着，手足不知所措，同时又想掩饰他那种动作——或者由于纷乱的结果，他表情松懈，不能自持，双手无目的地乱摆，这样的演员说话时声音不自然，其他演员的言语也不曾听好，他那脚戏就草率了事。或者，一般地就是他做作不自然不适当，不能象一个人在实际生活里面同样环境下所行动的那样——要是这样，那就可以肯定地说，这一个演员的演出是决不会得到观众的好感的。他要不然是一个坏演员，要不然就是没有切实准备自己来担任那一个脚色。

再让我们来回想一下我们所喜欢的演员吧。可以肯定地说，他的行动一定是与那个坏演员的行动刚刚相反的。他的手足不照自己原来的动作做，不现笨相，感觉得舞台上周围

的东西与人物都很简单平常；他听好其他演员的言语，很自然的回答，他那部分台词说得就好象是他自己的话一样，不象一句一句的背诵出来的。我们所欢喜的演员，笑起来是很坦白、自然、真实的，不做怪相来引我们发笑，同时，他因惊骇而叫喊的时候，就好象真真地受了惊骇。总之，考查这样一个演员的演出，我们可以得到这样的结论：我们之所以喜欢他，就是因为我们看他听他，我们感觉得他在台上所遭遇的任何事物，他在实际生活中也可能就是那样。

上面说过的缺点——窘促或者不必要的呆板体态，逼紧的声音，对于其他演员的言语不注意，机械的背诵台词等等——并不一定证明这就是一个坏演员，或者做不了什么。而常常是这样一种事实的表现：他不曾好好地预备自己的戏，他模仿了坏演员，或者不自觉地不注意地用了错误的方法来准备他自己那一脚戏。

分析过缺点和发现了正当的修正方法以后，同一个演员可能演得更好些，更正确些。

现在，让我们来好好地了解一下，我们怎样才能避免一切妨碍舞台上正确工作的事物，避免一切导致表演恶劣的事物。

一 有机的注意

当我们观察一个实际生活着的人，我们可以看到他的行

动是平常的、自由的，同时也是自然的。假如我们考察一个指定的人物的行为或者我们自己的行为的时候，我们一定可以看得出来，在任何时间我们的注意都必定集中在某一事物上。我们工作的时候，我们的注意集中在我们的工作上，可是要是我们的工作习惯了呢，我们机械地做着那件工作，我们可能想着其他的事情，因此，我们的注意也就一定集中在我们的思想上。我们休息的时候，我们的心很显然地是悠闲的，这好象我们的注意就不集中在任何的事物上了，但是，这仅仅是好象而已；实际上，种种不同思想的序列从我们心上过；我们想到天气，想到过去的夏天，想到我们读过的书，想到我们昨天没有看完的报纸——一记起这张报纸，我们又跑起来找它看（请注意：以后我们还要回转来谈这一条：我们实际生活中的每一个动作——这规律也可应用到舞台上来——都是有它的动机的，而这个动机又是由某一个原因所引起的。举例说：前面那个例子，我们记起报纸就去找报纸看）。

因此，每一个人的注意总是在某种程度上，集中在某一个对象上面，而这个规律也必须应用到舞台上来。

二 注意的感官与对象

传达我们的注意的是：一，视觉（我们看到什么东西），二，听觉（我们听到什么东西）；三，触觉（主要的是我们

的手或手指：我们拿着或触着什么东西）；四，嗅觉（我们嗅着什么东西）；五，味觉（我们吃着或喝着什么东西）。

我们注意到的物体、人或思想，我们都叫它注意的对象。在舞台上，正如同在实际生活中一样，我们的注意必须通过感官来集中在某一个或其他的对象上。

实际生活中的与舞台上的注意的差别如下：在实际生活中，我们的注意或者是有意的（譬如我们强制自己专心一意到那个对象上——我们工作，我们阅读等等）。又或者是无意的，即是我们的注意给这个或那个对象所占有着，好象全不由我们的意志似的。要在舞台上，我们就必须有意地运用我们的意志来强制我们注意的感官针对着某些对象，那些对象是我们扮演某一脚戏时给自己所选择下来的。

在舞台上出演的第一个先决条件，就是要有统制我们自己的注意的能力，因而运用我们的意志力量来集中我们的注意到我们所选择的对象上去。

三 肌 肉 紧 张

我们说过，观察一个实际生活中的人，我们可以看得出来，他的动作是有动机的，有目的的，是由于某些原因而引起的，同时也是针对着某一个计划的完成的。

现在假定一种这样的情形，一个人自己知道是在被别人察看着，或者我们自己感觉到我们是在给别人仔细地察看

着。在这样的情形之下，一个人的行为，就要改变：他开始觉得不好意思，他再也不是“他自己”了；他变得非常不自然。被人所注视尤其是被许多观众所注视的人，一定是会被他们的注意所压倒的。在集会上讲过话的人，或者注意过台上没有经验的演说的人，一定知道观众的视线总是要打扰着那个说话的人的；他的声音不服从他，他的动作是勉强的，他找不到适当的字眼等等。可是，假如那个说话人愈注意到他演说的对象，他也就愈加能够集中他的注意到他演说的内容上，他要说服听众的愿望也就加强，因此，他的舞台恐怖也就愈加克服得迅速些。你无疑地注意过，这种时间是会来到的，当着一个演说家能够随意摆布自己，再也不难为情或手足无措了，他的动作得到了保证，声音洪亮，他是“他自己”，同时又能够说得动人。使得演员动作不自然，因而产生体态呆板和僵硬的（我们在开头说过的），就是在观众面前的舞台恐怖这种感觉。

四 注意与肌肉

正如同熟练的演说家一样，演员要避免体态、面容、声音的紧张——我们以后就说肌肉紧张——就要有意识地学习把注意放到一定的对象上面去。

在未考查哪一脚戏，未确定演哪一个脚色之前，一个演员一定要经过一套练习，那套练习将使他在工作上能把握住

上面所讨论过的那种情形。

他一定要知道，如何来准备构造他那脚戏的基本材料。这些基本材料整个地包括着演员自己——他的脸孔、体态、声音、思想与感觉，一句话，他整个的感官系统。

只有演员自己真正地能经验到所有的感觉与情绪——即是那剧作者所写的那个脚色的感觉与情绪——那末，那个演员的演出才算是有了确信。

要预备掌握这种舞台生活，演员必须从最简单的练习开始，学会有意识地来支配自己的注意。

剧团所有的学员都应该一起坐在剧场或排演厅里面。剧团里面某一个人走到台上去，拿一件东西——注意的对象——并注意这一件东西。剧团的导演和其余的人都望着他。演员必须察看这件东西，但决不能随便以为只要看就可以装着察看的样子；他必须对于这件东西发生兴趣，因而他的注意才成为有机的、真实的注意，因而他才能看到这种东西所有的细微之处（以后也能很容易地记忆这些），仅仅假装看是决不成功的。

当着他的注意实际上已集中到对象上去了以后，这个学员可以知道，他一上台时的肌肉紧张，难为情，是消除了，或者相当地减少了。

这并不能假定说，这种练习与排一脚戏相去很远。无论如何，任何一脚戏里面都有这样的地方，演员需要来察看某一事物：念一本书，注视他对面演员的脸孔等等。如果他学会了望到台上的东西很随便自然，那么，这将大大地帮助

他来练习第二部。

同样的练习，剧团里每一个人都要重复做。

再说听觉。做这练习的人，站到或坐到这一团人的面前，开始听——如同前面练习视觉一样；他不能装着听，而要认真听。他不能随便听一般的嘈杂的声音，而要注意听某些特别的事物，例如他要听墙外街道上在搞什么，竭力抓到那最细微声音的事物。这么一来，只要一等他真正的对那对象有了兴趣了，而且集中听觉到那对象上去，其他的人一定可以看得出，他自己也可以感觉得到，他的肌肉（即体态）是自由了，同时他的注意成为有机的注意。

演员必须学会在台上听，同时，这种练习是有直接实际的意义的。在舞台上，演员要能够听和能够了解他所需要听的，是绝对重要的。

学会在台上听以后，他同时也就学会了演任何一脚戏，因为抓得住对面演员的话是和讲自己的话同样重要的。注意有各种程度的不同：开始是微微的兴趣，最后到完全凝神为止。

演员为了训练自己以统制自己的注意，他必须克服安排在练习中的种种困难，以练成对某一件必须的对象的全神贯注。举例说，假如他在念一本书，就让那些在场的人谈话来扰乱他，找他开玩笑，吵闹等等。这个演员却必须强制自己一心念书，不管他周围的情形，而完全沉浸于他所阅读的书本的内容里面。

其次的练习，包括细微情节的记忆：某人怎样过了他的

一天，某人做什么，某人同谁谈话，谈些什么等等；同时也让旁人来打扰、谈话，而演员必须继续回想他自己的念头——这样来训练自己的注意。

分别地重复练习你的每种知觉能力。看不同的事物。听，摸触一样东西，使你所有的注意都集中到你的指头上去（想一想这个感官对于瞎子是多么发达，它得替代视觉）。嗅——集中所有的注意力到你的鼻子上——尝试侦察这种或那种的气味（想一想这个感官对于畜类是多么发达，狗要依靠嗅觉寻找事物）。最后，味——尝试集中注意到这种或那种饮食上去。循环地做着这些练习。让其余的人与导演在练习中来断定你集中注意的成功程度。

当你直接演戏的时候，你将会找到许多的机会来实行所有这些练习。举例说，这样或那样知觉能力的专长，就是创造一个性格的重要因素。贪吃的看重味觉胜过其他一切的感觉，他会集中他的注意到餐桌上去，或特别留心地把满贮菜食的橱子锁起来。欺诈、好奇、刁滑的家伙——一看就叫人想起狐狸来——嗅觉在他也许是独长的感觉。因此，他的鼻子在他的行动中要演着特殊的脚色（注意这种说法，“伸着鼻子管人家的闲事”）。

为了发展观察力、注意力以及感觉的尖锐性，有系统地实行许多简单的练习是同样必需的。

这些练习当中有一个例子，就是所谓“对镜”练习。做这练习的人面对面立着；一人做动作，其他一人学他一样做，好象镜中人一样。这剧团的导演要看好，并且指出其缺点。