

表演是艺术，也是人生 **听齐士龙讲表演**

电影戏剧中的表演艺术

齐士龙 著

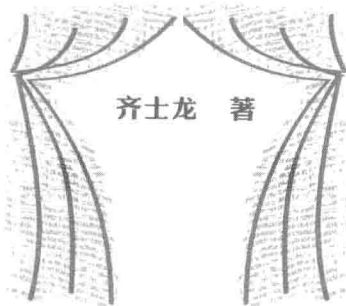


CP 中国电影出版社

表演是艺术，也是人生 **听齐士龙讲表演**

电影戏剧中的

表演艺术



CIP 中国电影出版社

2014 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

电影戏剧中的表演艺术 / 齐士龙著. —北京: 中国电影出版社, 2014. 7

(听齐士龙讲表演)

ISBN 978 - 7 - 106 - 03911 - 0

I. ①电… II. ①齐… III. ①电影表演—表演艺术
②戏剧表演—表演艺术 IV. ①J912②J812. 2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 094454 号



电影戏剧中的表演艺术

齐士龙 著

出版发行 中国电影出版社 (北京北三环东路 22 号) 邮编 100029

电话: 64296664 (总编室) 64216278 (发行部)

64296742 (读者服务部) Email: cfpjgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 中国电影出版社印刷厂

版 次 2014 年 7 月第 1 版 2014 年 7 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880 × 1230 毫米 1/32

印张/10.125 插页/24 字数/260 千字

书 号 ISBN 978 - 7 - 106 - 03911 - 0/J · 1527

定 价 35.00 元

目录 CONTENTS

第一部分 表演艺术的角度——表演艺术和电影表演

第一章 表演艺术的发展与电影时代 / 003

- 一、表演的概念 / 004
- 二、表演艺术的演变 / 005
- 三、表演史上的三次界定 / 013
- 四、电影时代 / 018

第二章 电影的界定——人演人 / 029

- 一、融入“手段”的表演艺术技巧 / 032
- 二、不融入表现传达“手段”的表演艺术创造 / 041
- 三、演员和表演唯一性解体的误解 / 048
- 四、演员的艺术定位——由单一主体到综合主体 / 057

第三章 电影的成熟与电影表演作为一门艺术 / 063

- 一、电影表演成为一门独立的艺术是电影成熟的标志 / 065
- 二、电影使电影表演艺术成为独立艺术的标志 / 069
 - 1. 电影使表演艺术由形式中心转变为体验中心 / 069
 - 2. 电影使表演艺术由展现自我到自我“消亡” / 074
 - 3. 电影使表演艺术完成了能力归属的过渡 / 076
 - 4. 电影使表演艺术完成了体验技巧的深入 / 083

第四章 电影时代成熟的标志——表演艺术恢复对人的关注 / 089

- 一、四种表演艺术关系的定位 / 091
- 二、电影表演艺术的单一归属和舞台表演艺术的双重归属 / 092
- 三、由“讨好”生活中的人到关注艺术中的人 / 096

第二部分 电影的角度——电影中的表演艺术

第五章 电影是电影表演艺术个性发展的缘由 / 103

- 一、电影的发展 / 104
 - 1. 电影发展的物质基础——物质手段的质的演变 / 104
 - 2. 电影发展的心理基础——人类心理追求规律 / 107
- 二、电影发展中的表演艺术个性 / 110
 - 1. 表演艺术的借用阶段 / 110
 - 2. 突出视觉表现力的阶段 / 111
 - 3. 基本形成电影表演个性——人演人 / 112
 - 4. 表演艺术的风格化探索 / 113

第六章 电影表演艺术总体特点的两个概括 / 117

- 一、电影创造工艺中的四个不等式 / 118
 - 1. 电影演员的创造与银幕形象成果不等 / 118
 - 2. 电影形象素材与演员素材不等 / 120
 - 3. 演员素材与表演艺术素材不等 / 121
 - 4. 表演艺术素材与银幕表演艺术成果不等 / 124
- 二、电影表演技巧的一个核心和两个依赖 / 126
 - 1. 偏依心灵的技巧——核心 / 126
 - 2. 依赖物质的参与 / 130
 - 3. 直接依赖人的能力的参与 / 135

第七章 再谈电影表演艺术的个性 / 139

一、电影复原人生形态 / 141

1. 生活形态的电影依据 / 141
2. 生活化形态的本质与特点 / 144
3. 表演形态对电影风格的适应 / 147

二、电影把能力的特殊性转化为能力的一般性 / 155

1. 能力与原态能力 / 155
2. 能力的个性风格 / 159
3. 能力技巧与角色能力 / 161

三、电影迫使电影表演艺术压缩任务 / 164

1. 电影表演艺术技巧的单一对象与单一任务 / 164
2. 电影表演艺术的素材地位 / 166
3. 电影表演艺术的任务——创造角色感觉与蒙在演员能力上的角色感觉色彩 / 169

四、电影行动是对规定情境无制约的总体回答 / 172

1. 行动三要素的解释 / 172
2. 电影行动是无制约的总体回答 / 175

五、电影使表情成为电影角色感觉的窗口 / 180

1. 电影角色性格的两种观察和两个窗口 / 180
2. 本质表情与表情细节 / 183
3. 无模式的态度 / 187

六、电影要求演员以角色感觉重新组装自我 / 191

1. 电影表演艺术的可组装性 / 191
2. 两种组装方式 / 194
3. 优化组装 / 198

七、电影获取角色感觉的综合技巧 / 200

1. 电影验证角色的标准和三个环节 / 200
2. 电影表演行动的主体是戏剧行动 / 205

- 3. 电影表演是综合技巧 / 208
- 4. 两种创造技巧的依赖 / 213
- 八、电影迫使演员研究自身“素材” / 219
 - 1. 电影逼着电影演员穿上“三点式” / 220
 - 2. 演员观念的电影化 / 235
 - 3. 电影对演员素质的制约 / 242
- 九、电影创造了一种流派两种倾向 / 250
 - 1. 两个流派一种流向 / 250
 - 2. 电影表演中技巧的流派倾向 / 260
- 十、电影角色性格的鲜明性——非舞台表现性的自然表现力的适应 / 266
 - 1. 电影“排斥鲜明性”的误解 / 266
 - 2. 性格自然表现力的适应 / 268
- 十一、电影表演时空对性格表现力的选择 / 276
- 十二、完成对影片风格的适应 / 283

第八章 电影角色与影片分类 / 289

- 一、电影角色的需要 / 290
- 二、演员视点中的影片分类 / 299
 - 1. 能力型影片 / 299
 - 2. 感觉型影片 / 303
 - 3. 综合型影片 / 306
- 三、电影表演“症结”的剖析 / 308
 - 1. 电影化真实与表演艺术的三个真实层次 / 309
 - 2. 表演技巧电影化与观念电影化 / 312
 - 3. 电影演员面临的三项任务 / 315

后 记 / 317



第一部分

表演艺术的角度
——表演艺术和电影表演

第一章

表演艺术的发展与电影时代

● 表演的概念

● 表演艺术的演变

● 表演史上的三次界定

● 电影时代

一、表演的概念

电影是一门年轻的艺术，电影表演更是一门年轻的艺术，而且它是否可以被称为一门独立的艺术，至今仍然有人表示异议，其理由不外乎是非职业电影演员也可以演电影，舞台演员演电影，成功率也很高。如此看来，电影表演值不值得学呢？有没有技巧可言呢？它的技巧，如果称之为“电影表演”，那么这个“电影表演”与通常所言的表演艺术是何种关系呢？“电影表演”与其他门类的表演艺术，诸如舞台话剧表演、舞台戏曲表演又是什么关系呢？种种异议，纷至沓来，常常使人们言语拮据，情绪索然。致使不少专业的电影工作者轻视电影表演，年幼好学者迷失方向，追慕“明星”者只钦羨其机会，从事电影表演者也程度不同地茫然！

面对这样的局面，我以为应该到了认真研究表演艺术和电影的关系，研究电影表演究竟是什么的时候了。

为了深入探讨以上的问题，必须首先明确表演艺术的蕴涵。

表演——断其字义而言：表，即是表象，表现；演，即是不不断变化、演变。把表演放在一起，表演就成了一个专用名词，即把情节或技艺表现出来。

戏剧演出是表演，舞蹈演出是表演，杂技演出也是表演，练一段武术又是表演。如此看来，以表演命名的表演艺术是不是包罗万

象、囊括的内容太多了呢？

表演艺术作为艺术类别的特定概念，必有其自己的内涵与外延。而且正如逻辑学所言：“概念一经形成，在一定的具体条件下，有它的确定性，但是应该注意它不是死板的，一成不变的。因为客观事物本身是发展变化的，反映该对象的概念也要相应地发展变化。”^①

电影表演很年轻，然而表演艺术却经历了漫长的历程，其客观“具体条件”不知发生了多少次变化，那么这个概念的蕴涵还始终不变吗？正如“人民”这个概念，在不同国度，不同时期，仅就中国自身的发展历史而言，其内涵也是始终随着阶级地位和关系的演变而发生着巨大的变化。如此看来，表演艺术的蕴涵同样也必然会经历演变，并在演变中求得完善与深化。

我们只有认识了这种演变，才可能进而给表演艺术作出当今时代的界定，并通过表演艺术内涵与外延的重新界定，辨明电影表演艺术和其他各门类表演艺术的关系。深入探求电影表演艺术的特点和规律，以期有利于电影表演的艺术实践并分析各种电影现象。

二、表演艺术的演变

早在古希腊亚里士多德的年代，就已经开始使用演员了。“有一个叫威斯庇斯的人在合唱队之外设置了一个答话人，这个答话人

① 引自赵传蕙、黄浩森：《通俗逻辑问答》，新华出版社1985年版，重点号为作者所加。

就是第一个演员。”“伟大的古希腊悲剧家埃斯库罗斯使用了第二个演员，使两个剧中人得以由演员扮演，直接产生人物间的冲突。第二个伟大的古希腊悲剧家索福克勒斯又增加了一个演员，原来由歌队担任的主要任务就由三个演员担负了。”^①

我国表演艺术的形成，也是很久远的。艺术家金山先生，从表演艺术的角度，认定在两千年以前的优孟就是中国最早的表演艺术家。

“优”是中国古代滑稽戏的先驱。最早出现在公元前774年西周幽王的宫廷。“优”是专以讽刺调笑为职务的弄臣。

“据《史记·滑稽列传》记载，优孟是楚王时乐人，善于讽谏。宰相孙叔敖知道他品德很好，甚为器重。孙叔敖病危时嘱其子日后穷困时可去找优孟帮助。后来其子果然穷得以打柴为生，便把孙叔敖临终之言告之优孟。优孟于是穿戴起孙叔敖的衣冠，模仿孙叔敖的言谈动作，经过一年多的练习，装扮得很像，一次庄王宴会，他上前敬酒，庄王猛吃一惊，以为孙叔敖复活，立即请他当宰相。他表示须和妻子商量。三天后，答复庄王说：我妻子认为楚国的宰相不值得去作，像孙叔敖那样忠心廉洁地治理国家，使楚国称霸天下，可是死后其子却穷得没有立锥之地，像这样还不如自杀。然后唱了一支歌，意思是做贪官要犯罪，做清官又要受穷，还是不为官的好。庄王听了承认自己处事失当，随即把孙叔敖的儿子召来，赐予土地和奴仆。”^②这就是著名的成语“优孟衣冠”的故事。以后人们常以优孟衣冠来赞扬演员表演的逼真。

优孟虽然扮演过已故宰相孙叔敖，然而尚仅仅限于“形”的

① 引自傅成兰：《话剧ABC》，宝文堂书店1988年版。

② 引自《中国大百科全书——戏曲·曲艺》，中国大百科全书出版社1983年版。

肖似，并伴以简单的言行，以后劝谏的歌唱，即又恢复了自我的身份，所以还不能说是完整地创造人物，而且这种事实上的简单创造，并非出于艺术的目的，因此最多只能说是生活活动中的艺术因素。

但是这种艺术因素，正是中国表演艺术塑造人物的萌芽。艺术是由生活而出，生活又推进艺术的发展，鉴于这个视点，表演艺术家金山视优孟为表演艺术先驱，是无可责难的。

纵观中国的表演发展，“优”到了封建时代，从对帝王的讽谏，变成帝王用来讽刺臣下的手段。五胡十六国时期，后赵石勒因一个担任参军的官员贪污官绢，就令一个优人穿上官服扮成参军，让别的优伶从旁戏弄他。从此产生了参军戏。参军戏的角色由两个调笑与被调笑的角色逐渐发展成多人，情节也渐复杂。到了唐末又改称为“杂剧”，至宋又对角色进行了简单的规范，产生了五个角色名目（即：戏头、引戏、副净、副末、装孤）。但尽管如此，主要的表演者依然是调笑与被调笑的人（即副净与副末），这和初期的参军戏基本相同，难怪清末民初的戏曲史家王国维称：唐以来的滑稽戏已见角色之端倪，“然不能被以歌舞，去其真戏剧尚远”。王国维这里指的戏剧是中国的戏曲。其意是指虽有角色的萌芽，但不具有戏曲的歌舞形式。

在中国戏曲诞生之前，戏曲综合因素的分体，主要表现在民间歌舞、说唱艺术、滑稽戏三种形式。

滑稽戏是由“优”发展而成，说唱艺术是由“最早的咏叙部族历史，开始是说，以后发展成说唱，以大曲的音乐形式反复演唱，以叙述故事”。唐代寺院用边唱边讲的方式讲说佛经故事和世俗故事，称为“俗讲”或“转变”。到了北宋中叶，说唱艺人孔三传创造了一种诸宫调来说唱长篇故事。“中国的说唱艺术到了13世纪的

金代，出现了董解元的说唱艺术诸宫调《西厢记》。董西厢的出现表明说唱艺术无论在文学上，还是音乐上都已经完全成熟。”

中国古代的歌舞，开始是以祀神、娱己为目的，以后发展成农村中逐鬼除疫的仪式，直至宋代的“社火”，其特点是，“1. 农民在节日才演出；2. 业余的；3. 是在广场和队伍行进中表演；4. 载歌载舞，装扮成人物来表演，但还没有构成完整的戏剧性故事；5. 除歌舞外，还包括各种技巧表演，如踩高跷、武术、筋斗等”。

由此可见，在中国戏曲形成之前，各种技艺的综合因素，都以分体的形式逐渐形成了自己独立的形态，并日渐成熟。正如著名戏剧理论家阿甲所言：“在完成比较完整的舞台艺术之前的个别艺术成分，如滑稽戏和角抵戏，民间演唱和文人的诗词吟诵，民间歌舞和贵族家乐以及宫廷歌舞等。在当时，它们已经是一种独立的表演艺术……”

在中国，表演艺术何年何日诞生，尚无定论，然而表演艺术的悠久历史已是毋庸置疑的事实。

无论是中国历史上古优的出现，还是祭神的歌舞；无论是由“优”发展而出的参军戏，还是歌咏历史的说唱艺术；乃至踩高跷、耍大刀、练武艺、诗词歌赋等等，其根本是社会生活以及社会关系发展的需要。从心理学的角度，我以为就是人与人交流的需要。

细细想来，为什么古代的帝王要在宫廷之内设立“优”的官职？为什么“优”可以给帝王提建议而免除惩罚？为什么“优”又必须以非生活常态的交流方式去向帝王“讽谏”进言呢？其根本，就是因为帝王自以为不是凡夫俗子，所以给他提意见，用常人的生活化的交流方式，则是一种贬低或称胆大妄为，他非但不容易接受，反而要惩罚进谏者。然而普通的老百姓，即常人是否就没有这种帝王般的心理呢？我以为也同样存在这种自视清高、讳疾忌医的

情况，应该说这是人性中的弱点。无论是谁，只要是成人，就其心理总会有自我评价。总希望别人肯定，即使自我正在否定的同时，也不希望别人再火上浇油，因此一定希望他人更温和、更含蓄、更轻松、更体贴地提出问题。要完成这样艰难的交流任务，仅依靠正常的交流方式是很困难的。哪怕是最温和的言语，也无法避免语言的直接性；哪怕是最体贴入微的批评，也难免语言自身的清晰性。

人与人的交流，按常规而言有许多方式，主要的是语言、行动和表情。如果语言自身的直接性、清晰性不能满足适应人性和人类交流的心理需要，怎么办呢？只好依赖行动和表情。以行动和表情的含蓄性和模糊的一方面，去适应人类心理的一个方面固然可以，然而人类心理与交流中的另一方面的需求——清晰的要求又怎么办呢？于是一种要求行动和表情以及语言（包括语言的说、唱形式）相互配合的技巧，成为人类非常规交流的必然需要。

其实人与人的交流，根本是情与理的交流，缺乏基本的道理，便不能说服人，而有了基本的理，才能使别人同情。这里尤其需要注意的是“情”字，一个人有了同情，有了情对交流的参与，则在情的左右下，常常理接受得特别顺，乃至一般冷静时刻不能接受的理，都可以认为是合情合理。这是人的很重要的心理现象，同时也是表演艺术可以存在的人类心理基础。

正因如此，以常规的生活化交流手段不能实现的，人类社会交流中的一些心理障碍，如果以一种首先唤情的方式则更容易解决。

那么如何唤起情感的活跃呢？

前文提到了以基本的道理去唤起对象的情感，这是一种方法。事实上，在我们的戏剧、电影，乃至说唱艺术等各种叙事艺术中，至今依然还在运用着这一方法，因为它是符合人类交流中的心理规律的。

有些时候，交流的被动一方，并非不明道理，而是这些道理，恰恰触到了他的痛处。所以心理上依然难免抵触，于是便责怪批评者太严肃，太不近人情，甚至是对自己的不尊重，正如古代的帝王。人又是很聪明的，于是古代出现“优”，以“优”的轻松和调笑，缓和了批评君主的气氛，使帝王在快乐中自由地、不被伤害地、间接地吸收臣子的建议与批评。到了封建时代，帝王又把“优”发展为批评臣子的一种形式，这就是以后的参军戏。帝王在“优”的交流形式中深入了一步，于是臣子在参军的讽喻下，也更顺服地遵从了帝王的旨意。由这个意义上看来，表演艺术（当然此时还仅仅是萌芽）不仅是社会交流发展的需要，而且还是人性自觉的产物。

人的任何交流形式都是人的生理和心理的创造，从猿到人，生理机能伴随着心理的发展，创造了行动、表情和语言。以后又创造了古优、参军戏，以至滑稽戏、说唱和歌舞。

一个练武术的穷苦人，自知赤裸裸地向别人乞求施舍是很难的。所以要耍大刀，翻几个筋斗，别人在快乐中反而更愿意、更自觉地给钱。同时依据自古以来的交换原则，自己练了苦功夫，担了风险，卖了力气，别人享受了快乐，自己得几个钱糊口，也是理所当然的事，因而心理上很平衡，这比起乞丐来，就光彩得多，有尊严得多。所以在财富和权力集中在帝王的时代，就必然有一批企望活命的、有尊严的，有生理、心理特长的人去以一种非生活常态的形式谋生存——这就是艺术不断发展的动力之一。

获取财富，追求生存，由赤裸裸地乞讨到以一种满足人类好奇心的形式去换取，这之中有本质的区别。有尊严的人，良心中有人性同情心的人不会去掠夺。帝王掠夺人民的财富，也是通过一种更“辉煌”、“尊贵”的形式；而穷人一无所有，除了自己的身心，