

国家社会科学艺术学科重点课题[艺规字(92)第15号]研究成果
(经全国艺术科学规划办公室审核认定,验收合格)

影视微相艺术论

欧泽纯 著

中国广播电视出版社

(京)新登字 097 号

图书在版编目(CIP)数据

影视微相艺术论/欧泽纯著. - 北京:中国广播电视出版社,
1997.10

ISBN 7-5043-3061-2

I.影… II.欧… III.①电影表演-表演艺术-研究②电视
-表演-表演艺术-研究 IV.J912

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 20778 号

影视微相艺术论

欧泽纯 著

※

中国广播电视出版社出版发行

(北京复外广播电影电视部灰楼 邮政编码 100866)

• 北京飞达印刷厂印刷

各地新华书店经销

*

850×1168 毫米 32 开 6.5 印张 128(千字)

1997 年 10 月第 1 版 1997 年 10 月第 1 次印刷

印数:1—4000 册 定价:13.00 元

ISBN 7-5043-3061-2/J·266

目 录

《影视微相艺术论》序	谢 晋
前言	(1)
引言	(1)
第一章 中国的微相艺术源远流长	(5)
一、中国古代重神轻形的写意美学观	(6)
二、神形兼备和意实结合的美学观	(8)
三、现实主义的神形兼备的写实美学观	(10)
第二章 新时期的影视微相艺术多元并存的局面	
.....	(14)
一、带有现实主义传统色彩的神形兼备的写实美学观	
.....	(15)
二、具有探索新潮特征和富有重神轻形色彩的写意美学观	(16)
三、重形轻神的无美观	(18)
第三章 神与形	(20)
一、神形兼备是一种符合生理解剖学的科学体系	
.....	(20)

二、生活化的表演丝毫不能背离神形兼备的原则	(22)
三、神形兼备是世界上不同表演流派共同的起码的艺术追求目标	(23)
第四章 主微相和副微相	(27)
第五章 “有我”与“无我”	(36)
第六章 理智与情感	(41)
第七章 一般与个别	(48)
第八章 模拟与入化	(52)
一、外部技巧与内心体验的关系	(54)
二、外部技巧的重要性	(55)
三、外部技巧的训练方法	(58)
第九章 “目中无人”与“目中有人”	(60)
第十章 单一思维与多向思维	(62)
第十一章 人物(角色)与情节	(67)
第十二章 生活与再现	(74)
第十三章 假定性与逼真性	(79)
第十四章 纪实与塑造	(84)
一、纪实与选择	(85)
二、生活与塑造	(87)
三、纪实性与穿透力	(91)
第十五章 清晰与模糊	(93)
一、潜意识	(94)
二、变态心理	(95)

三、模糊思维	(98)
四、微相符号的清晰度与模糊度	(102)
第十六章 真与美	(109)
第十七章 素质与气质	(119)
一、气质的稳定律	(121)
二、气质的重合律	(122)
三、气质的可塑律	(124)
第十八章 感觉与灵感	(129)
第十九章 传统与创新	(138)
一、艺术创作与时代精神	(140)
二、影视剧艺术与观众审美心理	(144)
三、民族性与世界性	(148)
四、继承与发展	(153)
第二十章 必然与自由	(157)
第二十一章 实践之路	(163)
一、努力营造追求艺术操守的氛围	(163)
二、掌握和运用影视表演艺术的理论武器	(168)
三、深入社会生活的广阔天地	(177)
后 记	(183)
附：主要参考书目	(185)

引 言

任何一部影视故事片的拍摄,都离不开编剧、导演、演员、摄像等主创人员的通力合作。无论对影视剧创作构成存在何种歧义,演员是人物形象的载体,观众直观感受的主要对象是演员的表演,这一点是毫无疑义的。在观众圈内,从来就是“演员中心论”。因为无论是妙笔生辉的文学剧本,还是详尽完美的导演构思,最终皆需通过演员给予呈现。意大利著名导演安东尼奥尼承认他的许多导演构思方案是受演员表演的启示,他把演员的表演创作称为“不可比拟的伟大的创作”。我国著名电影艺术家谢晋也认为电影演员的表演创作作为电影创作的主要表现手法,表演元素的作用高于电影创作中所存在的其他元素。他把表演作为影片的支柱和主流。世界电影 100 年、电视剧 66 年的历史,造就了千百万影视迷,他们迷恋的核心人物,大半是影视明星。这种文化现象,无论西方、东方、大陆和港台,概莫能外。从影视艺术综合的各种艺术元素来考察,这种文化现象未必合理。从接受美学角度看,则是合理的。我国电影

已经走过 90 年的历程,电视剧也有 38 年的历史,在表演艺术上创造了不可磨灭的功绩。但影视理论界,包括演员队伍本身,长期疏于表演理论的深入系统研究。时至今日,尚未形成具有中国特色的影视表演理论体系,多半停留在经验层面上,以致不少演员存在着表演“有艺无学”的误解。

全国每年生产如此众多的影视剧目(1995 年生产电影 146 部、电视剧 643 部共 7179 集,1996 年拍摄的电视剧将达 10988 部[集]),其中固然不乏精品力作,也涌现出一批演员新秀。但够不上艺术档次的作品,比比皆是(1996 年全国各地电视台自认为不错而送北京的电视剧被中央电视台拒之门外的达 1400 多部[集])。尤其是某些电视剧表演艺术的浅薄与粗糙,几乎到了不堪一睹的地步。出现这种现象的原因是多方面的,但不能不说与影视表演艺术理论的匮乏有着直接的关联。

匈牙利著名的电影理论家贝拉·巴拉兹(1884—1948)在他的《电影美学》(1912 年)一书中,最早提出“微相学”的命题。某些报刊虽作过一些零星介绍,似未引起影视表演界足够的关注。我经过较长时期的探索,认为微相艺术是表演艺术的核心结构,而我国的微相艺术,从实践到理论源远流长。传统戏剧中的微相艺术达到了最高峰,老一辈的电影艺术家们也都继承了这一优良传统。遗憾的是,某些年轻的导演和演员对此却不甚了了,有的甚至盲目主张影视艺术只能走“完全西化”的道路。1996 年 3 月在长沙召开的全国电影工作会议提出的“精品工程”规划,在电影

界引起了强烈的反响,很快出现了良好的势头,而且带动了电视剧的“精品工程”。在这种形势面前,紧密结合我国表演艺术发展的历史轨迹,对影视微相艺术进行系统的理论探讨,对继承和发扬民族文化传统,提高影视表演艺术的含“精”量,也许不无裨益。

需要说明的是,本书所探讨的影视微相艺术,是以“影视合流”、“影视表演艺术同一”为前提的。电影和电视、电影故事片和电视剧门类之争,至今尚未完全取得共识。不管将来得出何种结论,就两者表演艺术的内涵而言,则是完全相同的:同为生活化的表演,要求生活化的真实;同在镜头前表演,间离了与观众的交流;同是按照不同场景分镜头表演,演员的“角色情绪”时断时续;同是采用特写、近景、远景以及灯光衬托、时空交错等蒙太奇手法,强化表演的效果。可以说两者是同一种“艺术语言”和同一种“镜头艺术”。至于摄制的物质手段不同,银屏大小不同和清晰度的差异,受众观赏环境不同等等,都不可能对演员的表演艺术产生任何实质性的不同要求和影响。前苏联电影理论家罗·尤列涅夫在《电影与电视是同一种艺术》一文中说:“电视所具有的一切艺术可能性,电影也都具备;电视的表现力在其本性上与电影相同;电影银幕与电视屏幕上的画面服从于同一种艺术规律。电影与电视——这是同一种艺术,是以各自形式再现现实的综合艺术。”^① 如果把

① 《世界艺术与美学》第7辑,文化艺术出版社1986年3月,第351页。

它作为大艺术、大科学、大文化形态从美学层次上整合,则更是“影视合流,时代必由”了。在明确影视表演艺术同一的前提下,才便于探讨本书提出的共性问题。

第一章

中国的微相艺术源远流长

贝拉·巴拉兹当年使用“微相学”(他在有的地方又叫“面相学”)这一术语的原意是:“根据细微的面部表情变化来体验和了解人物内心活动的细微变化。”^① 我认为,面部表情固然是“微相”的核心,但不能把微相艺术囿于面部表情。所谓“一举手,一投足,皆成文章”。故而微相艺术的基本内涵可以表述为:通过演员的面部表情和形体动作,刻画剧中人物的性格特征和内心活动的细微变化。换言之,除语言(语言是表演艺术的重要组成部分)以外的面部表情和形体动作,都可涵盖在“微相艺术”的范畴之内,在细腻之处做到纤毫毕露和变化无穷。这种中国的微相艺术,从实践到理论,都有着十分悠久的历史。

我国的古代戏曲源于上古的歌舞,形成于宋。据戏曲理论家考证,在戏曲正式形成之前,表演艺术首先成熟起

① 贝拉·巴拉兹著:《电影美学》,何力译,中国电影出版社,1959年2月第1版,第57页。

来。可以说从秦汉的俳优、唐代的参军戏问世起,就有了微相艺术的萌芽,已有上千年的历史。我国京剧几大流派的艺术大师(梅兰芳、周信芳、马连良、盖叫天、裘盛戎等),以及越剧、昆剧、黄梅戏、川剧等表演艺术家的微相艺术造诣,都达到了登峰造极的地步。30年代,梅兰芳先生出国演出,震撼了布莱希特、梅亚荷德、斯坦尼斯拉夫斯基等世界戏剧大师,引起日、美、苏等国家的轰动。至于传统微相艺术的理论渊源,则可追溯到先秦古典哲学思想的影响。

一、中国古代重神轻形的写意美学观

中国传统艺术历来注重神形关系的研究。在古代学术界、艺术界人士心目中的所谓“神”,是指事物的一种不可见、不可言的内在“奥妙”;“形”则指事物外在的可视可感知的形貌。从先秦诸子起,由哲学上的重道轻器(物),发展到艺术上的重神轻形。最早把神形关系的讨论由哲学直接引入艺术领域的还是庄子。庄子从其重道轻形观念出发,进一步强化了老子的“大音希声,大象无形,大道无名”^①的美学思想,提出了美在道不在物、在神不在形、在天成不在人为的观念。汉初淮南王刘安主编的《淮南子》,进一步发挥了庄子的思想,提出“神贵于形也,故神制则形从,形胜则神穷”。^②“画西施之面,美而不可悦,规孟

① 《老子》第41章。

② 《淮南子·注训》。

賁之目,大而不可畏,君形者亡焉”。^①到了魏晋时期,重神轻形的讨论几乎成了一种思潮,当时的曹丕、钟嵘、刘勰的文论中都对“神气”、“神韵”、“风力”、“风骨”有所提倡。继而又有顾恺之的“以形写神”、谢赫的“气韵生动”的美学理论的出现。历代众多的艺术家爱以九方皋相马的故事解释传统艺术的形神关系。故事的大意是:伯乐向秦穆公推荐九方皋能相马,使其出行,三月后得马。穆公问:“什么样的马?”答:“黄色母马”。派人取回,原为黑色公马。穆公对伯乐说:“糟糕,你的九方皋连马的毛色纯杂及性别雌雄都不知道,谈何相马?”伯乐仰天长叹说:“一至于此乎!是乃其所以千万臣而无数者也。若皋之所观天机也。得其精而忘其粗,在其内而忘其外。见其所见,不见其所不见;视其所视,而遗其所不视。若皋之所相者,乃有贵乎马者也”。马至,果天下之马也。^②在九方皋看来,但求千里马,何需辨雌雄。这就是所谓“得意忘言”,“得意忘象”的写意美学的传统。元、明、清三代把中国传统艺术重神轻形、抒情写意的传统推上了高峰。因此,中国艺术强调更多的是内在生命意兴的表达而不在模拟的忠实、再现的可信。正如苏东坡所说“岂能举体皆似?亦得其意思所在而已”。^③重求神似而不拘泥于貌合便成了戏曲虚拟化表演的一大特色。我国传统戏曲表演历来主张“神似者为上

① 《淮南子·说山训》。

② 引自杨伯峻:《列子集释》。

③ 苏东坡:《传神记》。

品,形似者为下品”。中国戏曲诀谚中关于表演修养方面有这样一句话:“形三劲六,心意八,无形者十。”意思是说一个演员在表演时,只能做到单纯表现外形的,达到三分本领;有劲也会用巧劲的可算六分;心中有戏的达到八分;无形(即神似)而化者才是十分才华。这种传统风格和重在写意的美学思想一直延续至今。

二、神形兼备和意实结合的美学观

随着戏曲表演实践的发展和用马列主义、毛泽东思想武装起来的戏曲理论队伍认识的深化,在总结历史经验的基础上产生了新的飞跃。我国著名戏剧理论家张庚同志于1978年明确指出:“中国戏曲如果要讲体系的话,也可以说它是神形兼备的一种体系”。“中国的演员的确是神形兼备的。神是讲内心,形是讲外形。”^① 其实,在表演艺术中,从来就不应该有“不传神”的形,也不应该有“不依形”的“神”。写意与写实也是不可分割的。在表演中不可能有不表“意”的“实”,也不可能有不依“实”的“意”。只是各有侧重罢了。“神”与“形”、“意”与“实”的这种互相依存的关系,明代王履早就讲过:“画虽状形,主乎意,意不足谓之非形也。虽然,意在形,舍形何所求意?故得其形者,意溢乎形,失其形者形乎哉!”^② 不言而喻,“形”之不存,

^① 张庚著:《戏曲艺术论》,中国戏曲出版社,1980年4月,第118、126页。

^② 王履:《华山阁序》。

“神”将焉附？失之于“实”，“意”何以表？中国戏曲，除了“唱”戏，也是“做”戏，各种做功、“绝活”占有很大的比重。从整体上看，可以说是唱做并重。《三岔口》极少唱念，《雁荡山》只是做舞。陶雄在《麒派表演艺术》一文中说：“周信芳把艺术技巧和人物性格两者有机地统一起来——无论‘手、眼、身法、步’，一动一态，一言一笑，都具有丰富的内容，都切合人物的思想感情，都那么得心应手、圆熟精练。因此，才能在各个不同的戏中创造出那么多不同的真实、生动、优美的美的艺术形象来。”^①李少春对神貌结合的体会是这样写的：

我演出《野猪林》不下数百次，每次演时，戏中的情节对我来说不是“新”的，但对我扮演的林冲来说却都是“新”的。“白虎节堂”那块匾，我看过不知多少次；哪里有斑点，哪里有花纹，哪里金色放光，哪里油漆剥落，我完全可以背得出来。但在误入白虎节堂的刹那，我抬头看这块匾时，却必须从林冲出发，必须体会林冲的情感，必须把握住林冲是第一次看见这四个足以杀生索命的大字，只有我把握住林冲这个“新”字，我才能把曾经做过几百次的抓抽、背手、微微抖动、瞪目、止步、倒吸一口冷气的动作，做得传神，做得逼真，做得煞有其事。……^②

① 湖北省戏剧工作室印：《戏曲艺术一百例》1980年6月，第58页。

② 《戏曲艺术一百例》第10页。

戏曲表演艺术家这方面的经验举不胜举。“情动于中,而形于外”,所有这些都说明,张庚同志说的神形兼备的原则,也就是辩证的神形统一观和辩证的意实统一的美学观,是完全正确的。我国的话剧虽属从西欧移植而来,不是从传统戏曲演变过来。但当她变成了中国的话剧后,就不能不受中国传统美学思想和戏曲表演艺术的直接熏陶和影响。著名话剧演员于是之在话剧《龙须沟》里扮演程疯子,成功地展示了程疯子特有的内在性格和复杂的心理状态。排演中,著名话剧导演焦菊隐要求创造角色“先有心象,再有形象”。所谓“心象”就是演员在摸透人物的内心世界后,先在自己的内心视象上形象地感受到人物的音容笑貌,然后才能塑造出内外合一,栩栩如生的人物形象。这种神形兼备的表演风格,也是意实结合的具体体现。

三、现实主义的神形兼备的写实美学观

电影、电视剧是一种生活化的表演艺术,不像舞台戏剧的虚拟化表演,“观古今于须臾,抚四海于一瞬”。而是要求真景、真情、真形象,把艺术的真实强调到至高无上的地位,在塑造人物上则更加追求神形并茂,“举体皆似”。我国电影在初生时期就曾借助戏剧的帮助成长起来,最年轻的电视剧又得到戏曲、话剧和电影的帮助。不少影视演员都是从戏曲、话剧表演改行从事影视表演的。中国人自

已拍摄的第一部电影,便是由京剧名角谭鑫培主演的《定军山》(舞台记录片)。第一个摘取“大众电影金鹰奖”最佳女主角的又是京剧梅派传人李维康(《四世同堂》中饰韵梅)。至于观众早已熟悉的李默然、于是之、金山、王晓棠、王馥荔、吴海燕、郑爽、徐守利、金萍等等,原来都是戏剧演员。所以,影视表演艺术对继承神形兼备的表演风格和美学传统,借鉴戏剧微相艺术中的精华,既有先天之缘,又有后天之助。其实,电影继承戏剧的美学传统,是历史发展的必然,世界各国,概莫能外。我国历代电影艺术家对电影微相艺术的追求与探索,可以说达到了全身心地投入和“拥抱”。三四十年代,中国现实主义的电影表演曾臻至一个高峰,涌现了阮玲玉、胡蝶等一批成就卓著的表演艺术家。而阮玲玉可以作为当时置诸世界著名表演艺术大师之林而毫无愧色的中国杰出代表人物。外国朋友认为她可与当年的大明星葛丽泰·嘉宝相媲美。在她拍的影片中,不同阶层、不同身世、不同命运的妇女形象都有,可以说是集旧中国妇女形象之大全,她演什么像什么,面目各异,性格鲜明。而由赵丹、魏鹤龄、周璇、赵慧琛主演的《马路天使》(1937),被西方电影史学家认为是先于意大利新现实主义电影十年出现的一部现实主义的杰作,它标志着30年代中国电影微相艺术的成熟。

新中国成立后,一批经过革命战争洗礼的优秀电影演员,和原在国统区一些有丰富拍片经验的演员会合后,表演创作活动十分活跃。在实践中形成了属于革命现实主

义表演体系和神形兼备的写实的传统美学观。田华在《白毛女》中,充分发挥她淳朴的气质和对角色的熟悉和理解,成功地扮演了喜儿,以反抗压迫的东方女性的典型形象进入世界电影史册。该片在1951年卡罗维·发利电影节获特别荣誉奖。白杨在《祝福》(1956)中扮演祥林嫂,以其优美、自然、含蓄、鲜明的表演风格,刻画出倍受欺凌和磨难的祥林嫂的悲惨命运,她作为中国电影代表团成员出席第十届卡罗维·发利国际电影节,《祝福》在该电影节上获特别奖。于蓝在《翠岗红旗》(1950)中扮演顽强不屈、英勇战斗的向五儿,在《革命家庭》(1960)中饰演从普通少女成长为坚强革命母亲的周莲,曾以演技精湛卓绝而获1961年莫斯科电影节最佳女演员奖。张平以其朴实、刚健的气质主演了《钢铁战士》,该片于1954年获卡罗维·发利电影节和平大奖。这一时期的影坛新人还有崔嵬、谢添、张良、高保成等表演艺术家,也都引起国际影坛的注意。

到了“文革”时期,我国电影事业处于窒息状态。后来虽然拍了少数影片,也由于“四人帮”对思想理论的颠倒,导致对整个社会生活的扭曲和艺术规律的横遭践踏,加上禁锢美学理论,使演员的表演背离了在丰富实践中形成的自然、生动、朴实的现实主义传统。当时,在微相艺术上要求正反面人物界限分明,形体动作突出“判断环节”,像戏剧表演那样有棱有角,采用鲜明地表示出“我看见了”、“我听见了”等具有明显表演痕迹的表演,脸谱化、程式化、概念化和意念化的表演,使夸张、生硬、僵化的形象充斥银