

明星之门

——电影表演艺术论集

钱学格 著



明星之门

——电影表演艺术论集

钱 学 格

学苑出版社

(京)新登字 151 号

图书在版编目(CIP)数据

明星之门/钱学格著. —北京:学苑出版社,1994.8

ISBN 7-5077-0935-3

I. 明… II. 钱… III. 电影表演—艺术理论—文集
IV. J912—53

学苑出版社出版 发行

社址:北京万寿路西街 11 号 邮政编码:100036

华燕印刷厂印刷 新华书店经销

787×1092 1/32 8.125印张 200 千字

1994 年 7 月北京第 1 版 1994 年 7 月北京第 1 次印刷

印数:0001—5000 册

定价:5.80 元

目 录

基础篇

前 言	(1)
-----	-----

表演艺术的任务和特点	(7)
------------	-----

表演的基础训练	(17)
---------	------

一、当众表演下的松弛自如	(19)
--------------	------

二、真实感与信念	(23)
----------	------

三、动作与规定情境	(27)
-----------	------

四、交流	(33)
------	------

分析剧本与角色

一、阅读剧本的“初次印象”	(38)
---------------	------

二、挖掘主题思想,研究时代背景	(40)
-----------------	------

三、抓住矛盾冲突,搞清情节脉络	(43)
-----------------	------

四、人物和人物关系	(46)
-----------	------

理解人物和体现人物

一、把握人物性格基调	(49)
------------	------

二、体验与表现	(56)
---------	------

三、性格化	(65)
-------	------

四、分寸感	(72)
-------	------

五、台词与潜台词	(79)
----------	------

电影表演的特性

一、演员在电影中的作用	(90)
-------------	------

二、影象幻觉·····	(94)
三、蒙太奇构成的表演·····	(96)
四、思维过程的外观化·····	(102)
五、电影的“微相学”——特写镜头·····	(111)
六、即兴表演·····	(115)
不同风格的表演	
一、纪实风格的叙事片·····	(120)
二、表现风格的叙事片·····	(124)
三、常规剧情影片·····	(126)
四、现代主义的理性电影·····	(127)
五、喜剧片·····	(128)

评论篇

成荫电影创作中的表演艺术·····	(132)
凌子风导演说：“导演艺术的中心是演员”·····	(154)
“电影明星”——既不是恒星也不是行星·····	(164)
“假中求真”的艺术·····	(169)
“本色”与“性格”之争·····	(174)
当前电影表演的问题·····	(180)
由林岚到许秀云——记李秀明·····	(185)
方舒和她塑造的雯雯形象·····	(189)
行云流水 淡中见情·····	(192)
——谈《似水流年》的演员表演	
深深的水静静地流·····	(201)
已焚 《乡音》导演创作的启迪	
纪实美学与传统演技·····	(209)
已焚 ——谈《野山》中岳红和辛明的表演	
由“姜谢现象”谈开·····	(219)

就二三镜头谈张艺谋的表演.....	(228)
已就 鞠向我们走来.....	(231)
踏入国际影坛的张丰毅.....	(239)
也谈电影表演的提高问题.....	(245)

基 础 篇

前 言

这份教材是为表演系学生编写的,目的是配合表演课课堂教学,帮助初学表演者对演员创作的基本问题有比较系统的了解,将我们认为可取的、精辟的有关论述集中起来介绍给初学者。作为一个讲授提纲,内容上挂漏之处自不待言,对每个问题的阐述也仅只点到而已,缺乏深入地论述与探讨。

鉴于过去有关表演的理论著作以“舶来品”居多,究其内容与形式两个方面问题都不少,不能适应教学的需要,学生读起来吃力,听起来费解,生吞活剥,弊多益少。因此,不能照搬硬套,必须将外来的东西加以改造、消化,取其精华,去其糟粕,在我国自己的表演实践和教学实践的基础上搞出切合实用的教材。目前只能为达此目的做些点点滴滴的积累与尝试。这里,我们力求去繁从简,明白易懂,以有助于表演实践为目的,不一定非有个“理论”的架式。另外,就我们水平所及,试图将马列主义的辩证唯物论观点和马列主义文艺理论的基本原则,如:生活是艺术创作的源泉、艺术与政治的关系、世界观对创作的决定作用等融贯于讲授的各个部分,并尽可能介绍我国传统表演艺术的宝贵经验。当然,这些尝试还只是婴儿学步,有待于商榷、改进的地方很多。

至于建设我国自己的表演艺术理论的问题,更远不是这个介绍表演基础知识的教材所能探讨的。但是这项任务对于

提高表演艺术水平和表演教学质量来说，是迫切需要解决的当务之急。这里想简略回顾一下我们过去和现在研究表演理论的状况，提出一些问题，以期引起对这一艰巨任务的重视。

我国戏剧表演的历史如果从唐代参军戏算起，就有千年之久了。在这宏伟的历史长河中涌现过无数卓绝优异的演员，他们苦心求艺、惨淡经营，历代相传，创造了深深根植于中华民族生活土壤之中的、我国独特的古典戏曲表演艺术。中国的传统表演艺术丰富多姿、形神活现、手法绝妙、技艺精湛，是世界文化遗产中灿烂夺目的奇珍瑰宝。同时，我们的前辈从不断的表演实践中总结了大量宝贵经验，精辟阐明了表演艺术的重要规律，形成十分严谨的表演方法和培养训练演员的方法。可惜这些经验、理论大多是靠口传身授世代流传下来，见诸于文字著述的就太少了，现在我们只能从宋元以来的文人笔记中零星看到一些，而且这些记载更多是演员的传记、掌故或演剧的逸闻、轶事，可称为表演专论的十分寥寥，这同舞台上表演艺术的绚丽光彩相比是太不相称了。这是长期封建统治造成的一大恶果。在封建社会演员的地位卑微下贱，被称作“俳優”、“戏子”，与娼妓同列，受尽种种凌辱，苦不堪言。穷人家的孩子实在养活不起，迫于生计才卖到戏班学艺，他们往往不足十岁就得登台演出，根本没有念书的机会，戏词是靠师父一句句教，生记硬背下来的，成年之后依然文盲，有了经验也无力去写。即使某些演员学识较高，造诣很深，但是处于供人役使取乐的地位，哪有他们著书立说的权力呢。这状况一直持续到解放前，至使我国民族传统表演艺术理论的整理、研究、著述成为最薄弱的一环。

话剧、电影是外来的，在我国出现不过六七十年光景。早期，戏剧家洪深、欧阳予倩等从西欧、日本把话剧的表演方法

以及某些表演理论开始引进我国。以后，著名导演和表演理论工作者章泯、郑君里等翻译、介绍了俄国斯坦尼斯拉夫斯基的演剧理论。

建国以后，表演艺术理论的研究建设有很大进展。戏曲方面尤见成效，既汇集出版了《中国古典戏曲论著集成》，又有多种我国著名演员总结个人表演经验的著作问世，如：梅兰芳的《舞台生活四十年》、盖叫天的《粉墨春秋》、《周慕莲的舞台艺术》、侯喜瑞的《学戏和演戏》、白云生的《生旦净末丑的表演艺术》等，他们论述的演员要有“一肚皮山川，一肚皮书史”，“装衣知衣、装贾知贾”，表演是“真中有假，假中有真，真真假假，假假真真，真假难分”，要“内外一体，形神合一”，“由情达理”等精辟见解蕴含着丰富的朴素辩证唯物主义，是表演艺术规律的科学总结。现在几位前辈艺术家已成故人，幸而有这几部著作保留了他们一些宝贵的创作经验。

话剧、电影方面开始则偏重于大力介绍国外的、主要是苏联的表演理论，这对于年轻的、迫切需要营养的话剧、电影是必要的，当时处于学习和吸收的阶段，还来不及很好地消化、清理，当然也存在某些全盘搬来、过于推崇的问题，尤其是对于我国的传统表演艺术经验和革命战争时期丰富的革命艺术实践经验还缺乏认真、系统地研究、总结。到60年代，经过10年摸索、实践，遵循“古为今用，洋为中用”、“批判继承”的方针，已经对“斯坦尼斯拉夫斯基体系”和狄德罗的演技理论等进行探讨、展开争鸣，同时着力于总结我国优秀演员的创作经验，电影方面就出版了《红色娘子军》、《李双双》、《祝福》、《林则徐》等优秀影片创作经验的专集，为建立我国自己的话剧、电影表演理论奠定了基础。十年动乱大搞文化专制主义，把这一切统统窒息扼杀，有成就的理论研究工作者横遭种种打击，

迫害,仅有的一点理论成果一概被斥为“大毒草”,初具规模的理论队伍被拆散、搞垮,至于表演理论更让人谈虎色变,钳口裹足,无人问津。理论的凋零、混乱,带来演技的大大衰败,我们只要把“四人帮”时期拍摄的影片同《李双双》、《龙须沟》、《烈火中永生》、《上甘岭》等对照一下,就知道表演水平是怎样地下降了。银幕上出现的不是从生活中来的有典型意义的真实人物形象,而是生活里根本不存在的某种概念的图解。表演都有一套刻板化的固定模式,“英雄人物、是“站在高坡上,挥手指方向”、“反面人物”则依照类型标签涂抹成一律的反面脸谱。状腔作势、虚假空洞,伴随着使劲的喊叫、夸张的手势,几乎已成了一种痼疾,相当普遍地存在着。即或有一些表演朴素、自然,富于激情的青年演员,他们也缺乏深刻、细腻地塑造活生生的人物形象的能力,往往停留于本色的表演,几部片子拍下来,这些弱点就明显地暴露了。电影演员的表演问题是当前提高我国电影艺术水平的一大关键,这使得表演艺术理论的研究、探讨工作成为刻不容缓的当务之急。

研究表演理论,目前还需要澄清一个重要问题,就是对斯坦尼斯拉夫斯基“体系”的评价问题。应当看到斯氏体系自30年代开始介绍进来,对发展、提高我国的表演艺术是起了积极的进步的作用,这一点郑君里同志在《“角色的诞生”新版自序》一文中曾做了较详细的论述(见《电影艺术》1964年第4期)。直到现在,斯氏的某些理论对表演实践和表演教学实践还是很有价值的。

斯坦尼斯拉夫斯基18岁开始从事演剧活动,他75岁的一生,有54年生活在沙俄时代,他的“体系”在十月革命前已经基本形成。做为一个著名导演和演员,他不仅有丰富的艺术实践经验,而且认真总结了当时欧洲和俄国优秀演员的表演

创作经验,同时吸取了生理学、心理学的一些科学知识,写出了《我的艺术生活》、《演员自我修养》一、二部、《论演员创造角色》、《论舞台艺术》、《演员的道德》和《海鸥》、《在底层》、《奥赛罗》等导演计划、以及书信集、论文集等,这些著作构成了所谓“斯氏体系”。这个系统的、自成体系的表演理论之所以在世界范围内有相当大的影响,主要在于它来自实践,总结了符合创作实际的表演规律。斯氏在一定程度上受到俄罗斯现实主义文学传统的影响,使他致力于探索如何在舞台上塑造出活生生的、有血肉的、真实典型的人物形象。他极力反对那种和真实生活毫无关系的因袭模仿、一成不变的刻板化、匠艺式的表演手法,反对虚假、做作、夸张、过火的表演,认为那是“把毫无生气的无中生有的情感的假面具从舞台上送给观众”。他强调表演要有真实的内在感情和充实的内心活动,要求演员在当众表演的条件下像在生活里一样真实的、有机的、自然的行动,生活在剧本的“规定情境”中,为此,他总结了一套系统的、循序渐进的培养训练演员掌握正确表演方法的教学内容。这些理论是唯物主义的,对于发展表演艺术做出了贡献,也是同我国的传统表演艺术经验实质上是一致的。有人说斯氏提出了“最高任务”、“贯串动作”的学说,是他的最大成就,这先姑且不论。

形成斯氏体系的基础是实践,同时他也吸收了诸如佛教瑜伽学派和与他同时代的弗洛伊德的现代心理学派,十分重视“下意识”、“超意识”、“直觉”,致使把他的体系归结为是“通过演员的有意识的心理技术达到天性的下意识的创作”,认为:“在演员的这种表演中,舞台上的创作生活只有十分之一是有意识的,十分之九都是无意识的或超意识的”。对于“体系”的这一部分,我们研究认识得很不够,需要重新进行评价

给予足够的重视。当下,时不我待,摆在面前的任务十分艰巨、繁重,要做的工作很多,诸如:学习我国传统表演艺术的长处,从中吸取适于话剧、电影表演的共同艺术规律和演技手法;系统研究半个多世纪以来我国话剧、电影表演的发展、演进,从自身实践中总结理论;迅速抓紧系统地总结、整理我国优秀话剧、电影演员的艺术经验、创作心得;大力开展对目前电影表演的成就和问题进行中肯地有分析有研究的艺术评论。杜绝一般化地称赞几句或盲目吹捧的不良倾向,敢于针对具体角色的创作展开争鸣。用马克思列宁主义的哲学观点、美学观点研究表演艺术的一些基本问题,如:生活、世界观、演技三者的关系;演员与角色的矛盾;人物的性格化,以及表演中的形象思维与逻辑思维、体验与体现、外在与内在、感情与理智的关系等等。我们还需要有一个完整的从思想基础、生活基础、表演基础三方面培养训练演员的切实有效的教学内容与科学方法。同时要大力翻译介绍国外的表演理论,研究外国优秀演员的演技和表演方法,研究不同的表演风格、表演流派,扭转视听闭塞,不了解外情的状况。

总之,任重而道远,需要我们拿出勇气、坚定信心、鼓足干劲,把教学与科研紧密结合,把学院的理论研究与生产部门、研究单位和广大业余文艺工作者的理论研究紧密结合,在充分争鸣、深入探讨的基础上,把表演理论的研究与建设工作尽快推上去!

表演艺术的任务和特点

表演艺术的任务或演员创作的任务,概括说来就是在舞台、银幕上塑造真实、鲜明、生动的典型人物形象。

可是作为一个自觉的无产阶级文艺工作者,仅有这样的认识是不够的。表演艺术是整个艺术的一个组成部门,正确认识表演艺术的任务、作用,必须了解马克思主义关于艺术的基本理论,首先是文艺和政治的关系;文艺和生活的关系;世界观对艺术创作的决定作用。这些艺术理论的根本问题是《艺术概论》讲授的内容,不必过多重复,这里只从表演艺术的角度概略地谈谈。

艺术与生活的关系:生活是艺术创作唯一的源泉,社会生活是艺术创作的基础。毛主席在《讲话》中说:“一切种类的文学艺术的源泉究竟是从何而来的呢?作为观念形态的文艺作品,都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺,则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。”19世纪中叶,俄国革命民主主义者、杰出的哲学家、作家、文艺评论家车尔尼雪夫斯基在他的专论《艺术与现实的美学关系》中提出了“美是生活”的著名公式,他认为:“艺术的主要作用是再现生活中引人兴趣的一切事物;说明生活、对生活现象下判断,这也常常被摆到首要地位,”这是关于艺术与生活关系的唯物主义艺术观。

表演艺术虽然是依据剧作家在剧本中塑造的人物进行创作,但是演员能不能把用文学手段刻划的人物形象经过再创作,成为舞台、银幕上活生生的、真实、鲜明、有血有肉的艺术形象,同样取决于演员对生活 and 人物熟悉的程度和理解的深度如何。我们知道,表演艺术最初就是产生于对生活中的人和事进行模仿和再现。《史记》《滑稽列传》记载这样个故事:楚国有个艺人优孟,他为了帮助已故宰相孙叔敖的儿子,就穿戴起孙叔敖的衣冠,模仿孙叔敖的言谈举止,过了一年多就学得非常像孙叔敖,甚至使楚王及其左右的人都辨别不出真假,一天楚庄王过生日大摆宴席,优孟也前去祝寿,楚王一见大吃一惊,以为是孙叔敖又复生了,就要封他为宰相。……这个优孟可说是古代善于从生活中模仿的演技高超的表演艺术家。

另一个故事更能说明表演与生活的关系:明侯朝宗著《马伶传》记载,明朝留都金陵,“梨园”中最好的两个剧社是华林部与兴化部。在一次哄动金陵全城的盛会中,两部对台演戏,列兴化于东肆,华林于西肆,两家演同一个戏——“椒山先生”,剧中主角相国严嵩,西肆由李伶扮演,东肆由叫马锦的伶人扮演,戏演到一半,坐客纷纷挤到西肆看李伶的演出,赞不绝口,没有人看马伶的严相国,结果东肆戏未演完就半途收场,因为马伶耻于不如李伶,悄悄换下衣服走掉了,从此渺无音信。三年后,马伶重又回来。要求召集以往宾客,再开盛会,与华林部再次对台演出“椒山先生”,到马伶扮演的严相国一出场,李伶竟然惊讶失声,匍匐拜倒马伶面前,自称弟子。兴化部一下远远超过了华林部。其夜华林部拜访马伶,问他:“你的演技本来很高,但不如李伶,李伶扮演严相国堪称一绝,你又到那里拜师学习而超越其上呢?”马伶说:“固然,天下没有比得上李伶的,李伶又不肯教授我。我听说当今相国某人酷似严

相国，我走京师，求为他的门卒，三年来每日服侍相国于朝房，察其举止，聆其语言，久乃得之，这就是我所拜的老师啊！”这个故事生动说明了演员需要以生活为师，观察、熟悉、了解生活中的人物，才能塑造出有血有肉、维妙维肖的艺术形象。

我国戏曲表演相当的重视体验生活、向生活学习。著名京剧武生盖叫天先生在《粉墨春秋》一书里就讲他们在科班学时这方面的事例。他说：科班平时很注意训练孩子们随时留神生活里的形形色色。每天上戏馆回来的路上，老师事先就派好任务，这一组人留心看街上挑担子的，那一组留神看拉车的，“这一留神，看的可就仔细了，生活中什么情景都有，就拿挑担子来说，那就有许多种，有挑水桶的，有挑酱油的，有挑菜篮的，份量不同，挑法也不同；老年人挑担和年青小伙子挑担不同；六月暑天挑担和腊月寒天挑担也不同；挑着一担菜进城来卖，担子沉，脚步快，脸上一付愁着卖不出去的神情；卖完了菜，一付空担子往肩上一担，两手向袖里的拢，一摇一晃，那股闲散劲和来时又不同。”回到家，老师就让学生把看到的情景演出来。“平时注意生活，看得多学得多，上了台扮什么自然会像什么。”他们在乡村演戏，夜晚赶路，寒冬腊月，冒着满天鹅毛大雪，老师还让学生跟车子，一面走，一面练习“夜行走边”。月黑天，地上积雪尺把厚，不留神就得滑一跤，还要边唱边舞，那唱词中“月昏黑，意乱心慌，顾不得路途难行，脚步踉忙……”的滋味是真算尝到了。有了这经历，便能体会到黑夜里在郊外奔走的心情。经过艰苦生活的锻炼，盖老先生深有体会地说：“天下没有不行的事，我们自幼便是打这不行中锻炼出行来，这叫做‘炼行的’。……我们那会儿，老师就打这‘练行的’上面来教育孩子们，让他们经历各种困难，无论在什么恶劣环境中，都要想办法克服它。饿两顿没吃饭，要照常登台；吃

饱了，也照常登台。走五六十里地，不休息就演戏；一天不睡也演戏。天冷刮着大风，在台上演；天热，汗流如雨也照常演。总而言之，在什么情况下都得演戏，这样锻炼惯了，就不娇贵了。知道受冻挨饿的滋味，表演穷苦人的生活，就像那回事。他说，同是演《吕蒙正赶斋》这出戏，一位老先生扮吕蒙正，出窑门喊一声“好冷哪！”叫人听了通体透寒，唱一句“老天爷杀穷人不用钢刀”就把台下的人都唱哭了。另一位演员呢，出窑来喊一声“好冷哪！”脸上身都一点不让人感到有丝毫寒意，他这一出场就能把有逗乐了，“所以同是一出戏，一个能把人唱哭了，一个却把人唱乐了，分别就在于一个有生活，一个没有。”

一个演员的生活面和生活基础越宽、越深厚越有助于他的表演趋于成熟，他应该接触社会生活的各个方面，熟悉一切人，一切阶级。同时，我们的文艺以反映工农兵的生活为主，革命文艺工作者首先就有一个学习工农兵的任务。深入工农兵，实行同工农兵相结合，是繁荣发展社会主义文艺创作的基本前提。毛主席指出：“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级、一切群众、一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”

深入生活，不仅止于观察生活的表面现象，更要透过现象把握生活的实质，了解各种人的思想情感和精神面貌，把握在人们身上反映出来的时代特征和时代脉搏。我国一些优秀影片中塑造的人物形象不仅有浓厚的生活气息，更有着强烈的时代感，如影片《龙须沟》中于是之扮演的程疯子、于兰扮演的程娘子、郑榕扮演的泥瓦匠赵大爷以及张伐扮演的丁四和叶

子扮演的丁四嫂，这些人物那样真实、那样生动，可以看出演员对于旧社会北京城内挣扎在最底层的劳动人民是相当了解和熟悉的。影片《龙马精神》中的芒种和芒种妻，既体现出我国农民勤劳、纯朴的本质，有着浓郁的“泥土味”，又洋溢着农村社会主义建设热潮中涌现的一代新农民的新精神面貌，芒种艰苦奋斗、爱社如家、公而忘私，而芒种妻则经历着由旧到新思想的巨大变化。两位演员塑造人物的成功，主要由于他们长期在河南农村中生活和演出，剧中人物经历的一切，也正是他们同农村社员一起，亲身体验过来的。

演现代人可以从现实生活中获得直接的生活体验，那么扮演历史人物怎么办呢？这一则需要依靠历史的文字资料和图片资料，取得间接的生活知识和感受，另外也存在这样的问题，即在现今创作的历史题材作品中的人物（如：林则徐、李时珍、李自成等）总是或多或少带有现代人思想感情的色彩，这也从另一侧面反映出现实生活对艺术创作的深切影响。

世界观对艺术创作的决定作用：艺术创作是客观世界在艺术家头脑中反映的产物，是一种意识形态的产品，它蕴含着艺术家对客观世界和社会的认识、感受以及他对生活的说明、解释，表达他的思想感情，也就是说作品中浸透着作者强烈的主观因素。至于艺术家能否正确地认识生活、反映生活，就取决于他有什么样的世界观了。

一个人世界观的形成，取决于他所生活文化环境，生活经历和他所吸取、选择的知识、信仰，他对社会及人生的认识和理解，他对宇宙万事万物的哲学思辨。很显然，创作者的世界观，他对待生活的态度，必定要顽强地表现在他的作品之中。

此外，正确了解表演艺术的任务，还必须认识到塑造人物