



DIAN YING DIAN SHI BIAO YAN JI CHU



电影  
电视  
表演基础

文化艺术出版社

# 电影电视表演基础

王承廉编

文化艺术出版社

**电影电视表演基础**

王承廉 编

•  
文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京新华印刷厂印刷

•  
开本 787×1092 毫米 1/32 印张 10.25 字数 218,000 插页 2

1989年2月北京第1版 1989年2月北京第1次印刷

印数 0,001—1,630册

ISBN 7-5039-0276-0/G·26

定价: 3.50元

## 目 录

|                    |     |
|--------------------|-----|
| 1. 表演作为一门艺术        | 林洪桐 |
| 19. 电影表演的特点        | 林洪桐 |
| 40. 演员形象及表演诸元素     | 钱学格 |
| 57. 人物形象的塑造        | 林洪桐 |
| 78. 电影演员塑造角色的创作过程  | 刘汁子 |
| 108. 论演员及其基础训练     | 王承廉 |
| 127. 电影表演纵横谈       | 戴光晰 |
| 146. 电影演员的对白技巧     | 吴 青 |
| 172. 论角色语言的性格化创造   | 王承廉 |
| 192. 形体动作与人物创造     | 侯寄南 |
| 209. 电影演员如何分析剧本    | 李苒苒 |
| 225. 电影创作中导演与演员的合作 | 马精武 |
| 235. 角色备忘录         | 潘 虹 |
| 246. 水银灯下启示录       | 许还山 |
| 263. 自我与角色         | 张丰毅 |
| 277. 赋予“她”生命       |     |
| ——试论电影演员性格化创作的特点之一 | 方 舒 |

291. 你想做电影电视演员吗？

——报考表演专业辅导

王承廉

306. 电影表演练习汇编百题选

刘汁子

## 表演作为一门艺术

林洪桐

表演到底是怎样的一门艺术？银幕上的斯琴高娃怎么一会儿是善良、贤慧而内秀的农村妇女玉贞（《归心似箭》），一会儿又成了市俗、泼辣而又纯真的车行主女儿虎妞（《骆驼祥子》），接着又以既冷酷又热情、既阴沉又睿智的日本战犯川岛真美子（《再生之地》）的面目出现在观众面前。这里边有什么诀窍？表演艺术家赵丹几十年来在银幕上塑造了几十个不同年代、不同职业、不同性格的艺术形象。三十年代：《十字街头》中天真、忠厚的下层平民老赵，《马路天使》中善良、热情的号手小陈；解放前夕：《乌鸦与麻雀》中悲喜剧的小人物“小广播”和《海魂》中起义的水手陈春官；古代的形象：明代药物家李时珍和清朝鸦片战争时期的林则徐；民国时期的教育家武训；近代的音乐家聂耳、老教授江浩（《为了和平》）、革命家许云峰（《烈火中永生》）等等。那么，同一个赵丹靠什么“神奇”的力量，改变自身的形体、声音、气质、动作、心态，化身为众多全然不同的形象的呢？还有影坛怪杰“千面人”著名英国影星阿历克·金纳斯在《好心与王冠》一片中一人就兼演八个角色。拍摄中他为每一个角色都找到了鲜明的个性特征，从造型、动作到语言、表情，甚至心理气质无一雷同，各具神态。又如 1974

年英国拍摄的故事片《伟大的麦克戈纳歌》，五个演员分别扮演三十四个角色，平均每个演员塑造七个人物。饰演《望乡》女主人公阿崎婆的日本著名女演员田中绢代，在她五十多年的电影生涯中，扮演了三百余部影片中的形形色色、不同类型的日本妇女形象，被誉为“日本性格女演员的活字典”。这些“奇迹”的出现靠的是艺术家们创造性的劳动，靠的是他们高超的表演艺术(包括天赋的艺术、素质和才华)。解开表演艺术之奥秘，也许能帮助我们更好地理解演员们的艺术创造。

## 演员与角色矛盾之统一

表演是一种通过演员的演出完成的艺术(话剧、歌剧、舞剧、戏曲、故事影片及电视剧等均如此)。它是演出艺术表现形式的主体。演员是演出艺术中形象的直接体现者。虽然一部影片的创作是以导演为中心，然而，银幕上的人物形象最终都是要通过演员的创作与观众见面的。体现在银幕画幅的形象仍然是以演员为中心。对观众来说，也是以演员为中心。一般老百姓很少知道谢晋、成荫、凌子风、郑洞天的，但他们却熟知张平、陈佩斯、丛珊、张瑜。在各种演出艺术中正是演员创造性地将人的艺术形象从书本搬到银幕上(舞台上或银屏上)。表演艺术的创作目的和任务就是依据剧作家提供的剧作形象(或称文学形象)，在导演的指导下，进行二度创作，塑造出真实的、活生生的、典型的、富于鲜明性格的人物形象。那么，演员艺术是如何完成形象塑造的呢？其实，表演艺术的核心就是解决演员与角色之间矛盾的统一。演员与他所扮演的人物之间总是有差距的，不论其生活经历、性格特征、思想风

貌、言谈举止及生活习惯，包括气质、心态等等都不尽相同，这就构成演员与角色之间的矛盾。演员塑造人物形象实际上就是缩短演员与角色之间的距离，使两者融为一体。潘虹塑造陆文婷就是通过表演艺术使潘虹向陆文婷靠拢，同时使演员潘虹的艺术魅力与角色陆文婷的魅力结合起来，使两者和谐统一，创造出银幕上富于艺术魅力的形象——（潘虹的）陆文婷。潘虹在创作谈“陆文婷银幕形象的体现”中证实了这一艺术规律。“在整个创作过程中，演员最重要的是感受，即用其特殊的思维方式去感受角色、接近角色。”她一方面从文学剧本中去理解人物，同时又到生活中去寻找角色的根。“在医院体验生活时，曾有一对夫妇的悲剧使我为之震惊。两人都是肿瘤科的主治大夫，是研究我国目前尖端项目的。共同的志向、相同的专业、和谐的家庭，遵循着人类的客观规律，他们有了自己的孩子，但由于工作繁忙，经常是二十四小时地把自己的全部精力投入到专业研究中去，他们不得不把孩子寄养在别人家里。由于长期缺乏正当的家庭教育，孩子沾染了社会上的一些坏风气，不幸成了少年罪犯，他们两个人在继续忘我工作的同时，背上背着罪犯父母的包袱，不断受到社会舆论的谴责。谁不爱自己的孩子，世上还有比献出自己的孩子更大的牺牲吗？通过这件事，使我看到，正是这种默默无声的巨大的牺牲，他们才真正获得了人生的全部意义，一千个陆文婷，就有一千种不同的献身。”演员们正是通过生活的体验和捕捉，并一步步向角色靠拢。同时，演员还必须不断认识自我，开掘自我，发挥自我的创作优势。一方面努力寻找自我与角色的相通和联系，在角色中探索自我，在自我的基点上创造角色。另一方面注意充分发挥演员自身独特的艺术魅力，并

将其和谐地注入角色。她分析自己与别的演员不同的东西是她的忧郁。“如果说忧郁是我在自我与角色之间架起的一座桥梁，那么，眼睛则是我为建筑这座桥梁所选择的施工突破口，是我铺下的第一块奠基石。”正是由于潘虹既感受到角色，又认识到自我的创作优势并将两者和谐统一于一身，才成功地塑造了活生生的陆文婷的银幕形象。

要解决好演员与角色的矛盾还涉及到演员自身的思想深度、艺术修养和表演技巧、功力等。没有高超的艺术功力和修养是难以使演员与角色高度和谐和统一。

### 三位一体

表演创作不同于其它艺术创作的一个重要特点在于“三位一体”。

各种类别的艺术创作的不同点，或者特点来自它们各自创作的工具和手段：

文学家使用语言、文字

作曲家使用音符

画家使用画笔、颜色、画布

摄影家则运用摄影机、胶片

演员则是以其自身为创作的手段与工具。

演员创作的材料就是演员自己的脸、五官、自己的肌体、自己的思想、情感等等。

演员一方面表现为人物形象(陆文婷)存在，同时，又作为创作者(潘虹)——形象的主人而存在。“三位一体”是宗教术语，指基督教教义，这里借来说明表演艺术之特点：创作

者、创作的工具和材料以及创作的成品(人物形象)全都统一于演员自身。譬如银幕上聂耳这个形象是从演员赵丹身上诞生的,塑造形象时创作的工具和材料也是赵丹的肌体、语言、情感、心灵。创作者呢?还是赵丹。这是表演艺术独具之特点,因此演员表演的角色中有演员本人,而演员表演中有角色。两者融为一体,是一种矛盾的统一体。

“三位一体”的特点决定了演员要象音乐家掌握乐器、文学家掌握语言那样去磨练和掌握自身的外部表现工具——形体、五官、声音、语言以及各种外部技能(包括骑马、开车、游泳、格斗、歌唱、舞蹈及乐器演奏等特殊技能),并掌握一整套表达内心世界及情感的内部心理技巧。当然也包括演员自身对生活的理解积累及各方面的修养等。我们不少演员由于形体不够灵活难以胜任某些角色;有的则因为声音的可塑性太差,不能扮演另一些角色;有的又由于可塑能力差或由于生活阅历浅、知识修养薄使其戏路狭窄。总之,要塑造好各种形象就必须不断锤炼自身这块创作的材料和工具。象画家锤炼基本功、文学家锤炼语言那样,甚至象提琴家拉练习曲那样。在一定意义上,控制和掌握自身的肌体、表情、声音,特别是情感和复杂的内心比起画家掌握颜色、文学家掌握文字还要难。由于演员的基本功太差,致使排练时间太长,苏联戏剧大师斯坦尼斯拉夫斯基常对演员发牢骚:“因为你们的表演技术太糟,在着手排戏之前,我必须花费许多时间来提高你们的技术。我不能在一架声音不正的钢琴上演奏,我们必须首先正音,因而就要浪费时间……”我们不少演员由于自身的工具和材料未磨练好,基本功甚差,常常需要“正音”,因此,创造人物形象很费劲,特别是电影演员,很难有长时间的排练,又是“一次过”

的艺术。所以镜头前的表演实际更需要基本功，更需要平时刻苦的磨练。

也有人将“三位一体”理解偏了。反正是人演人很容易，把自己端上去，似乎谁都行。特别是电影演员塑造的人物的语言、动作与生活的幅度相差无几（不象京剧、歌剧需要程式，也不象话剧），既不唱，又不舞，没什么练的必要，加上有电影的综合处理和导演的蒙太奇手法的帮助，而电影领域里又出现了非职业演员扮演主角的现象（如《沙鸥》中沙鸥的扮演者），于是练不练基本功、掌握不掌握技巧、学不学理论都无所谓。雕塑家决不能将一块泥土放在那儿让别人承认那是艺术品。而演员，特别是电影演员似乎是占了这个便宜。其实不然，演员将自己端上银幕或舞台去展览自我算不上艺术。特别是职业演员，要塑造有血有肉、有性格、有思想、有灵魂的典型形象决非轻而易举，特别是要塑造性格各异的系列形象，并使其富有征服人的魅力，那就更难，不但需要基本功、正确的方法、技巧，还需要各方面的修养、知识及各种生活和深邃的思想。正如潘虹在她的《角色备忘录》中说的：“银幕形象的魅力和深度，根本上来自演员对社会、对人生、对美理解的深度。”

## 双重生活

表演的艺术创作中，演员一方面表现为人物形象——角色，另一方面又作为形象的主人——创作者，两者既矛盾又统一。这就决定了艺术创作中演员必须过好双重生活，掌握双重人格。它是演员表演时所具有的一种独特的心理状态。演员要化身为角色，进入角色的规定情境，过着角色的精神生

活，同时演员作为角色的创作者，又时刻监督着自己的表演，驾驭表演角色的整个进程，使其沿着正确的创作目标行进，这就形成演员创作角色时的双重生活。体验派最早的主张者和实践者、著名的意大利悲剧演员托马佐·萨尔维尼说过：“在我表演的时候，我过着双重生活，我哭着、笑着，但同时我又在分析着自己的眼泪和笑声，使它们能够更强烈的影响着那些我要打动的人的心。”<sup>①</sup>在表演术语中，演员作为创作者的“我”称作“第一自我”，所扮演角色的“我”称作“第二自我”。就潘虹在《人到中年》的创作而言，演员的潘虹为“第一自我”，潘虹创作的角色的陆文婷称为“第二自我”。表现派的主张者和实践者、著名的法国演员老科格兰对双重人格的关系是这样论述的：“演员应当有双重性：他的一部分自我是表演者，另一部分自我是他所操纵的工具。第一自我构思，或者不如说，按照剧作者的构思想象出所要扮演的人物，不管是达尔杜夫、哈姆莱特、阿诺尔弗或罗密欧；然后由第二自我把构思实现出来，演员创造人物的天才，就在于这种双重性之中。”作家也有双重性，“但作家的这种双重天性既不象演员那样不可缺少，也不如演员那样显而易见。作家的第一自我监督第二自我，但这两者从不融合。相反，在演员身上，第一自我对第二自我进行加工和处理，直到它变形，从而逐步形成一个理想的人物形象时为止——一句话，直到他利用自身完成了他的艺术作品时为止。”“……第一自我的支配力越强，艺术家就越伟大。理想的境界是：第二自我——我们卑贱的肉体，就象一块柔软的粘土，可以随心所欲地根据不同的角色捏出不同的形

---

① 萨尔维尼《关于舞台艺术的一些想法》，见《论演技》（上）第92页。

状态，罗密欧那样的翩翩少年啦，理查三世那样居心狠毒的才智过人的疯子啦，或者费加罗那样态度傲慢、无法无天，具有无限把握的狡黠的仆人等等。这样的演员才是全能的，只要他多少有些适合于各种角色的才能，那他就能够担任任何角色了。唉，可惜天不从人愿，否则这未免太幸福了。不论肉体如何柔软，脸部如何灵活，也不可能做到使演员随心所欲。”<sup>①</sup>这里谈的是一方面要扩大演员的可塑性，另一方面又要承认演员的局限性。即便前边提到的英国演员“千面人”金纳所也仅仅是接近这种境界。

演员的艺术就是要解决演员与角色的平衡、情感与理智的平衡、生活与表演的平衡。演员在创作中既要体验和表现角色的情感，即所谓进戏，又要掌握高度的表演技巧去驾驭这种情感，否则表演将会失控，也不成其为艺术。试想，如果演员缺乏自我控制，以致表演中激动地哭了起来，或笑得忘了形，竟忘记了念台词，忘了接戏，忘了导演的要求，或者愤怒起来失控了，以致真的去痛打对手，那么表演将终止，表演艺术也随之消失。因此，表演的分寸、表演的魅力、表演的艺术就产生于这种双重生活、双重人格的微妙的平衡之中。表演艺术的难度和独特性就在于使两条生活线索：角色的想象生活和演员的创作生活同时地、保持平衡地并进，从而结合成“演员——角色”的统一体——形象。

## 角色中的自我 自我中的角色

掌握好双重人格，过好双重生活才能解决好演员与角色

---

<sup>①</sup> 《论演技》(上)第73、74、76页。

的矛盾统一。我们说一切表演艺术的创作中都要掌握好“角色中的自我，自我中的角色”的辩证统一。

表演创作中所有的形象都离不开具体的演员：张良的董存瑞、白杨的祥林嫂、孙道临的萧涧秋、张瑞芳的李双双、斯琴高娃的虎妞、李纬的盘老五、刘子枫的赵书信等等。而又都是一个个活生生的人物。演员在艺术创作中必须熟悉和驾驭矛盾的双方——自我与角色。一方面了解自我创作的优势、弱点和特点，探索自我的创作路子；另一方面是熟悉角色，寻找自我与每一个角色的差别、矛盾和联系，特别是相通之处，寻找到自我通向角色的桥梁。优秀的舞台演员郑振瑶所以在不到两年的时间内，成功地塑造了不同阶层、不同职业、不同性格的三个形象：明大夫（《邻居》）、宋妈（《城南旧事》）、金绮纹（《如意》），一个重要原因在于演员在创作中找到了通向角色的沟通点和桥梁，将演员自我与形象角色融为一体。《邻居》中的明大夫离演员较近，距离小，容易抓取。而金格格——这个清朝皇族出身、没落了的贵族小姐，应该说离演员相当遥远。但演员却找到角色在文化大革命中的遭遇这一共同点加以突破，郑振瑶努力去想象自己在文化大革命的遭遇：“在‘四人帮’横行的日子里，我被扣上莫须有的罪名……在那既不敢哭，更不能笑的日子里，我不敢表示丝毫的反抗，忍耐和抑制是我唯一表达情感的方式。但把屈辱吞下去了并不就平静了，内心里有着剧烈的、无法承担的痛苦、矛盾和斗争。正是由于有这种能够相通的生活感受和体验，使我和角色达到了情感上的交流。”<sup>①</sup>《城南旧事》的宋妈是个土老妈子，而演员

---

① 郑振瑶《银幕初试》，见《电影艺术》1983年第4期。

几十年的创作生涯塑造的形象多为知识阶层和大家闺秀。然而，演员理解了剧作和影片的风格（一首带有京味的抒情散文诗，不是一幅风俗画），不能将宋妈演成个京油子式粗俗不堪的小市民。宋妈的形象更似一块没有雕琢的璞玉，朴实、仁厚、内在、善良。而这恰恰是演员具备的。郑振瑶又努力挖掘自己在农村劳动、生活的记忆宝库，逐步地寻找到宋妈这一特定形象的精神生活。运用了“演员与角色相互靠拢”的创作手法，塑造出具有独特魅力的郑振瑶的宋妈。表演艺术的奥秘就在于使演员与角色和谐统一。统一的程度越高、越和谐，说明表演艺术越高，从而达到“化身”为形象的境界。并将演员的魅力与角色的魅力融为一体，创造出形象的魅力。潘虹的陆文婷、刘晓庆的花金子、李纬的盘老五、刘子枫的赵书信，比较成功地跨越了自我通向角色的桥梁，显示出表演艺术独特的魅力。演员既不能离开自我去拼命演角色，也不能离开人物去展览自我。银幕与舞台上的人物形象只能是演员与角色对立的统一体。

演员的创作不但离不开自身的外形、气质条件，也离不开自身的创造条件。不同的演员具有不同的可塑性，存在着不同的戏路（自然随着演员的努力、岁月的流逝，戏路是可以开拓和改变的）。有的戏路宽些，能扮演色彩各异的角色，有的戏路窄些，擅演某种类型的人物，但每个演员扮演人物都有其局限性。有时一些优秀演员，具有很深的艺术功力，主观上也在努力创造，但由于角色距离演员的射程太远，超出负荷，造成两者难以和谐统一，从而失去形象的艺术美。比如《子夜》中李仁堂饰演的吴荪甫，《知音》中张瑜饰演的小凤仙等。演员选择好戏路，又具备有高超的表演艺术，可以使演员与角色

达到高度的统一，进入“我就是”的艺术境界，以至观众仿佛忘记了是在观赏演出，以为银幕上真有其人而非演员所扮演。日本著名演员田中绢代在影片《望乡》中塑造的阿崎婆的形象就达到了这种维妙维肖的境界。然而要达到这种境界决非轻而易举，常常要花费演员毕生的精力，需要演员丰富的艺术经验和高超的艺术功力。她在五十三年的电影艺术生涯中，演过近三百部影片，塑造了各种不同类型的日本妇女形象。她将毕生的精力都奉献给电影事业。在总结自己一生时她留下这样的话：“没有别人的劝诱，而是凭着自己的意志，我选择了电影做为我的人生。也正因为如此，我没有走一个普通女人应当走的道路。我同电影结了婚。除了电影，我再没有过丈夫。虽然人生的那一半我没有涉足，但对此我并不后悔。”

抛开自我，去直接表演形象，其表演结果，难以创造出活生生的人物，容易导致虚假、过火的表演。然而，仅仅停留在演员自我，不从自我的基础上去探索角色、创造角色，会造成“自我展览”式的表演，谈不上艺术创造。这两种倾向都不足取。

## 体验 表现 匠艺

在表演艺术领域里，关于创作方法、表演学派，历来就存在着体验派和表现派旷日持久的争论。两派争论了数百年。表现派的代表人物有十八世纪法国启蒙运动领袖、哲学家、戏剧理论家狄德罗和著名法国演员老科格兰。体验派的代表人物有十八世纪英国著名悲剧演员欧文、意大利著名悲剧演员萨尔维尼及苏联戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基。我国在六十年代，由著名美学家朱光潜在《人民日报》发表了一篇《狄德罗

(谈演员的矛盾)》，引起了一场大论争，司徒冰、丁里、江俊、舒强、李少春、盖叫天等都撰文展开热烈探讨。

表现派主张演员只要在排演场排演时体验经历一、二次角色的内心情感，从而寻找到足以表现人物内心的外部形式，以后每次演出只要冷静而理智地再现这种形式去打动观众。狄德罗主张演员在舞台上要十分冷静地、周密而理智地表现他所设计的人物形象，提出按照“理想的范本”进行创作。他说：“最伟大的演员就是最善于按照塑造得最好的理想范本，把这些外表标志最完善地扮演出来的演员。”“演员的全部才能，不象你假说的那样，只是感受，而是仔细用心表现那些骗你的感情的外在记号。他的痛苦的呼喊是在他的耳朵里谱出来。他的绝望的手势是靠记忆来的，早在镜子面前准备好了，他知道准确的时间取手绢、流眼泪；你等着看吧，不迟不早，说到这句话、这个字、眼泪正好流出来，那颤抖的嗓音，猝断中断的话语，瘖哑的或是拖长的声音，颤动的身体，以及晕倒和冒火，所有这些全是不折不扣的模仿，预先练熟的一套，使人感动的挤眉弄眼是绝妙的依样画葫芦。”老科格兰也提出：“演员必须能够自制，尽管他扮演的人物情热如火，他却必须冷若冰霜，他必须象个无情的科学家似的解剖每一根颤动的神经，剥露每一条跳动的脉管，任何时候都要使他自己象一个古希腊神一样，以免心里的热血冲上来破坏了他的表演。”“为了感动别人，自己无需身受感动，演员在任何情况下都必须控制自己，不允许任何偶然性的东西。”表现派强调创作中的理性控制和完美的外部表现形式。

体验派主张演员在每一次排演和每一场演出中，都应尽力地、或多或少地体验角色的情感，都应该动情，并将这种情