



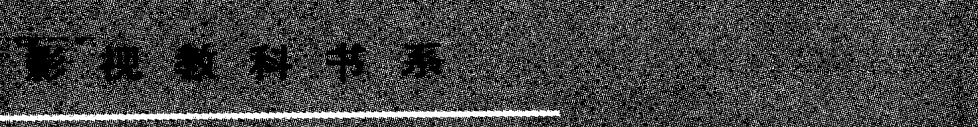
影视教科书系
YINGSHI JIAOKE SHUXI

影视表演教程

YINGSHI BIAOYAN JIAOCHENG

唐文忠 编著

陕西人民出版社



影 视 教 科 书 系

(陕)新登字 001 号

图书在版编目(CIP)数据

影视表演教程/唐文忠编著. —西安:陕西人民出版社, 2005

(影视教科书系)

ISBN 7-224-07308-3

I. 影… II. 唐… III. ①电影表演—高等学校—教材②电视—表演—高等学校—教材 IV. J912

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 076417 号

影视教科书系
影视表演教程

编 著 唐文忠

出版发行 陕西人民出版社(西安北大街 147 号 邮编:710003)

印 刷 蓝田立新印务有限公司

开 本 850mm×1168mm 32 开 8.5 印张

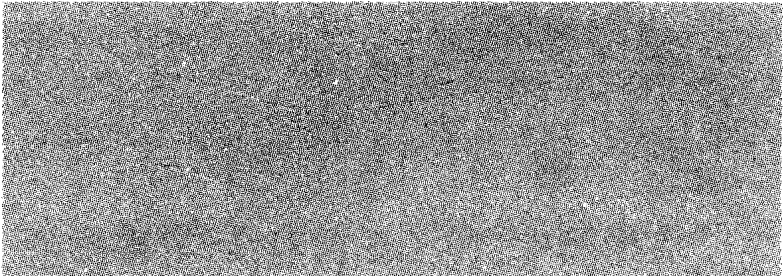
字 数 185 千字

版 次 2005 年 9 月第 1 版 2005 年 9 月第 1 次印刷

印 数 1-800

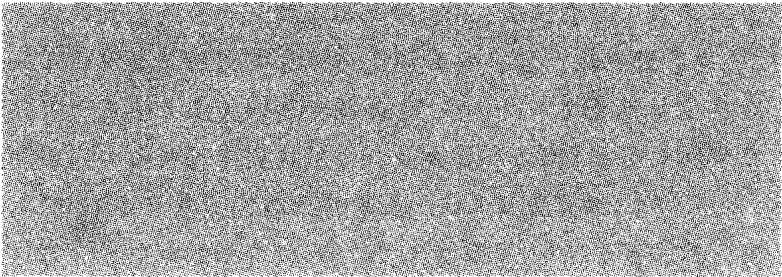
书 号 ISBN 7-224-07308-3/J·261

定 价 13.50 元



电影是一种演出的形体艺术。正是这种形体影像的汇集打动了观众,而使其去亲临其境。电影不同于小说,没有可以书写的篇页,只有一种以形体影像去充实的长方形的银幕。电影导演往往被比拟为作曲艺术。作曲家把如希区柯克称谓的“小黑音符”摆到一张纸上。我们从这些符号中得到了音乐。同样,电影导演把影像摆到了银幕上。我们从这些影像中看到了故事和人物。

——〔美〕奥勃莱恩:《电影表演——为摄影机进行表演的技巧和历史》



影视剧作：全球语境下的“中国形象”

(总序)

王仲生

20 世纪 90 年代以来,我国的影视剧创作迎来了空前的繁荣,无论是生产规模、播出总量,还是市场占有、受众数量,都是世界上任何一个国家无法相比的。影视剧作不仅在我国影视节目体系中占有重要地位,而且在我国社会生活里扮演着越来越举足轻重的艺术角色。

但我们也清醒地看到,全球化浪潮正以它大量的现实文本昭示着它的强大冲击力。它给我们带来了多方面的影响和启示。从迪斯尼版的《花木兰》走俏全球,就不难发现美国对中国传统花木兰故事的颠覆性解构。这一异化了的花木兰替父从军的文本对我国文化价值观念构成的挑战,发人深思。好莱坞电影的全球传播策略以及它所代表的西方生活方式与价值观念,对我国广大受众造成的多重影响,更是一个不容忽视的亟待解决的课题。如何让我国影视剧作走向世界,在国际传媒视野里树立起“中国形象”,可以说任重道远而又迫在眉睫。

我们还要清醒地看到,较之于剧烈变革、丰富多彩的现实生

总 序



活,较之于业已形成并日益提高的我国庞大影视受众群体的艺术娱乐休闲需求,我国的影视剧作也还有很长的路有待我们跋涉。

正是在这样一个全球语境、现实语境下,我们推出了《影视教科书系》第一辑,它由以下几本书构成:

- | | |
|---------|--------------|
| 王学民 | 《戏曲电视剧作选》 |
| | 《中国电视艺术发展漫谈》 |
| 贺信民 魏玉川 | 《名著改编与影视剧创作》 |
| 唐文忠 | 《影视表演教程》 |

这套丛书,或从创作实践,或从理论阐释,或从影视剧作发展史的轨迹,或从表演艺术的一般程式,对中国影视剧作里的中国形象的塑造进行了有益的探索。

这套丛书的出版,是我们影视剧作专业教材建设的有益尝试,它的意义是多方面的,既有学理的价值,更有指导实践的意义。

作为大众传媒,作为通俗文学的主要形态的影视剧,故事仍然是它的特质构成。相对于其他的影视节目类型,如电视新闻、影视纪实片、影视科教、文体节目,影视剧在叙述模式、节目样式、社会功能等方面,都有着自己的内在规定性。其中,最突出的、最根本的属性,是讲故事。影视剧是讲故事,还是讲道理、讲概念,这个争论不休的问题,实质上是一个假问题。创作实践告诉我们,离开故事,影视剧作就不再存在。票房价值告诉我们,观众喜爱的仍然是好的故事片。

所谓好,好在哪里?好在讲好一个故事。

当前故事片,或故事简单,或讲得太满,这已成通病。而全部症结在于:虚假。脱离现实,脱离生活,脱离广大受众,则是虚

假的根源。看看那些贵族气、脂粉气、小家子气的影视剧作,看看那些豪华风、戏说风、煽情风的剧作,我们不难发现,它们是如何地远离百姓生活,违背历史常识,偏离群众的审美习惯与精神诉求。与之形成鲜明比照的是王学民的三部电视剧。当我们的影视剧作冷落或慢待了广大农民时,王学民却一往情深地把艺术焦点对准了普通农民。王学民是在历史转型与市场机制的坐标上去透视与剖析当代农民的生存状态与精神蜕变的。这使他获得了一个切入现实的最佳突破口。之所以说是“最佳”,是因为作者恰恰洞悉而又谙熟这一创作领域;更是因为,他深深地挚爱着他的农民兄弟。这种与农民、农村、农业的血肉相连与感同身受,不仅是感性的,更是精神层面的、审美层面的。这就是说,王学民并不满足于剧作与生活本来面目的简单相对应,不满足于剧作对农民现状的还原性复制,而是在艺术创造的层面,为我们重构了一个“第二自然”(黑格尔语)。影视艺术是幻象艺术、综合艺术。它以幻象超越了现实形式,又以幻象表现了人类的普遍情感。在这个意义上,王学民的电视剧写了农民,但又不仅仅属于农民,它属于当下中国,并与人类相通。

这里我们要注意的,在影视剧讲故事的叙述方式中故事与其他元素的交感互动。画面元素的暗示性与故事情节,常常是相映成趣的。故事与视听语言的互补,当然有其规则,但又可无限结合。这种开放性为影视剧创作提供了一个广阔的驰骋空间。王学民的《戏曲电视剧作选》在这个方面所进行的探索,所取得的成绩充分说明,讲好一个故事,调动影视的诸多元素予以创造性结合,是一个艺术家、剧作家才能或才华的体现。

我们已经说过,你要给世界提供一个什么样的中国形象,在叙述逻辑与艺术创造上走出一条自己的路,就必须充分挖掘本



土资源(传统的与现代的),并在全球语境下实现创造性的转换。这样,我们才有可能走向世界。我国影视剧作与传统通俗文化有着不可分割的渊源关系,这不只是故事类型叙述模式为我国广大百姓所喜爱;实在还是因为传统通俗文化对民间审美情趣、伦理道德观念和人生价值追求的承载,还是因为通俗文学所实现的民间精神世界与民间民俗生活的同构性与超越性的奇妙焊接,这在《名著改编与影视剧创作》中不难找到例证。贺信民、魏玉川的《名著改编与影视剧创作》从理论与创作实践的结合上,为我们揭示了诸如《三国演义》《水浒传》《西游记》《红楼梦》这样一些经典名著是如何多次被改编,搬上荧屏,并为广大受众所热烈欢迎的。从文学转换为影视,这当然是一次艺术的再创造,是一个全新的审美世界,其中自有它再创造的奥秘与规律,对此,本书的作者展开了系统而又深入透彻的剖析,在总结前人经验的基础上,对名著改编、对影视剧的创作规律进行了富有卓识与创见的学理阐释。目前,经典名著改编势头正旺,但也出现了一些不良倾向,本书对于廓清迷雾、走出误区,将大有裨益。

演出是剧本的完成,表演对于影视剧的制作至为重要。唐文忠的《影视表演教程》就有别于舞台表演的影视表演展开了初步的理论探讨,为进一步建构表演艺术理论体系提供了自己的思考,值得重视。

王学民的《中国电视艺术发展漫谈》对我国电视事业的发展轨迹进行了勾勒与剖析,从现象扫描而寻找内在发展脉络,虽为“漫谈”,却为我国电视艺术史建设作了有益的探索。

急剧而深刻、复杂的变革生活中,个人心理与社会心理的平衡是我国改革开放大业持续发展的重要保证。电影、电视剧在

这个方面有着不可替代的作用,有着广阔的创作空间。一部《渴望》在20世纪80、90年代之交发挥了消解社会紧张心理、疏导国人精神压力的奇特功能。其中一条,就是以平常心写平常百姓事。世俗化是现代社会的一个必然趋势,追求“实惠”也是百姓的普遍追求。大家看电影、电视,不就是精神上求放松(“解闷”)、情感上有寄托(“解气”),心理上找平衡(“解惑”)吗?

精神文化产品中综合性艺术创作的电影、电视,在大众文化和审美文化中,以它的大众性、消费性、娱乐性、“当下性”赢得了百姓的喜爱。影视剧的社会效益与经济效益也因此为文化的产业化所追求。《卧虎藏龙》与《英雄》的成功,重要的一条是,它们实现了文本策略与泛文本策略的结合,实现了电影艺术与商业的结合,更重要的是创作影视剧的基本态度与立场,即你要给世界提供一个什么样的中国形象,则是它们获得成功的关键所在。

只有充分发挥本土资源并在全球语境下实现创新转换,在叙事逻辑与艺术创造上走出一条自己的路,我们才有可能从容走向世界。

2005年1月

目 录

第一章 表演概说	(1)
第一节 关于表演	(1)
第二节 影视表演的特性	(5)
第三节 演员的素质	(18)
第二章 表演技术训练	(38)
第一节 斯坦尼斯拉夫斯基体系	(38)
第二节 向生活学习	(42)
第三节 表演的基础训练	(54)
第三章 课外延伸阅读	(176)
第一节 表演艺术术语	(176)
第二节 影视艺术基础常识	(219)
主要参考书目	(254)
后记	(256)

1

第一章

表演概说

第一节 关于表演

在戏剧与影视中,“表演”一词特指演员的形象创作。我们这里所称的“表演”,实际上是“戏剧和影视的人物塑造”的简称。戏剧与影视的表演艺术是指演员在虚拟的环境下以动作(形体动作及语言)进行人物塑造表现的过程。戏剧(舞台)表演要求演员有深切的体验及准确的外部体现,还要求清晰洪亮的声音和适度的夸张。而影视(银幕与屏幕)表演则另有其特殊的要求:粗略地说,它要求更生活化、真切自如的表演形式。

影视演员在摄影机前以自身为创作手段,去体现影片内容、塑造人物形象的艺术,统称影视表演艺术。波洛克在《电影的元素》一书中总结了电影表演的六个发展时期:

一、电影诞生初期,演员的表演主要是由夸张的表情和手势等动作构成的。譬如卓别林、璧克馥、瓦伦蒂诺等,在银幕上表现出夸张的人物,很少真正展示出任何风格特征。因为当时的电影表演是从哑剧表演开始的,而哑剧表演只能传达最基本的



情绪。

二、有声电影的发明,给电影表演的发展注射了一针强心剂。它使演员摆脱了夸张的手势和哑剧表演。但由于这时期的演员大多数局限于舞台上训练的表演技艺,所以早期有声片的表演仍旧是过火的。

三、20 世纪 30 年代末和 40 年代,表演艺术的主要发展特征是“银幕名牌”(明星效应)的兴起,最典型的例子是美国好莱坞。当时的蓓蒂·戴维斯、斯宾塞·屈塞、克拉克·盖博等作为演员,不如作为“名人”更有号召力。在众多的角色中,他们很少改变表演风格,而是用个人化的表情动作和手势来装饰每一个角色,这些动作表情(诸如盖博的微笑、屈塞的低垂的头、戴维斯的手等)使观众觉得很亲切,并且成为他们的形象标志。

四、在二战前后,随着导演把摄影机和麦克风移得离演员越来越近,以及镜头、摄影机和录音设备的日益改进,演员的表演显得越来越细腻。声音可以压低,从而使对话越来越真实,人们开始互相交谈,而不是对着看不见的观众说话。面部表情、手势和形体动作减少了。发展了演员所处的真实空间,让演员可以更加深信自己的角色环境与氛围,从而引发演员的本能意识,开始调动演员的本能表演。电影表演特征的基本元素开始确立。由此,电影表演作为一门独立的艺术形式,开始得到初步的发展。

五、自 20 世纪 50 年代开始,在欧洲艺术家的进一步探索中,出现了宽容和活跃的艺术风格,促使电影表演向更高层次迈进,一批杰出的英国戏剧演员开始使他们的表演艺术适应银幕。把英国舞台传统的华丽雄壮的表演格调压低,仍保留着英国著名剧院非常注重细节的特点。其中最为伟大的表演艺术家就是

曾以《哈姆雷特》和《蝴蝶梦》名噪一时的劳伦斯·奥利弗。同一时期,法国导演在作者电影与新浪潮中对于“状态表现”的青睐,以及意大利导演在新现实主义的探索中对电影艺术表现更大的真实性的追求,使他们有意寻找能够表演得更为“真实可信”的演员。一时新秀辈出,非职业演员的使用也成了一种新探索。法国的作者电影、新浪潮、左岸派更是应用“状态体现”给予了演员们很大的本能表演的空间,例如戈达尔的《精疲力竭》、阿伦·雷乃的《广岛之恋》、格里叶的《去年在马里昂巴德》等中演员的表演都是如此。此时除了美国的好莱坞,“银幕名牌”的时期在其他国家都结束了。由于电影艺术日趋成熟,电影表演也越来越完善。像费里尼、伯格曼、安东尼奥尼、库布里克和科波拉使用的演员在表演上能细腻地提示出人的最复杂的动机和情绪。现代观众不再光看“演戏”,而是深入地看到人物内在的性格。

六、当今电影艺术飞速发展的同时,表演艺术也得以空前地发展,几乎每一个演员都追求更有突破性的表演。在这个时代,演员开始追求本色表演与本能表演的相辅相成,使人物塑造更有韵味、更独到,同时也更丰满。

表演是通过演员的演出完成的(话剧、舞剧、戏曲、故事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。表演艺术的创作目的和任务就是依据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。它的核心,是解决演员与角色的矛盾。

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。演员塑造人物实际上就是缩短演员与角色之间的距离,使两者融为一体。演员们通过生活的体验和捕捉,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。要解决好演员与角色的矛盾,还涉及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的。

斯坦尼斯拉夫斯基有一个精辟的定义,也就是演员的“三位一体说”——演员是材料、工具和产品。即作为一个演员,本身既是准备进行创作开发的材料,又是对自身进行创作开发的工具,就是要用自己这一工具开发自己;同时演员又是自身创作的成果——表演创作的产品。演员被要求掌握和磨炼自身的外部表现工具——形体、五官、声音、语言以及各种技能,并掌握一整套表达人物情感和思想的内部心理技巧。在导演指导下,演员依据剧本进行二度创作,将人物的艺术形象从剧本转化到银幕上。

表演艺术的创作主要表现在独特的再体现和鲜明的性格化。要形象生动地表现出隐藏在剧本字里行间的作者的意念,并对剧作的人物形象作出有个性的补充和体现。这种再创作,要求演员具有较高的文化和艺术修养,有较深的理解力、丰富的想像力和形象表现力,从而达到演员与角色、生活与艺术的统一,体验(即内部)与体现(即外部)的统一。

第二节 影视表演的特性

掌握影视的表演特性,是为了拓展影视表演的表现功能,而不是限制它。认清特性首先要看清共性。

一切表演都摆脱不掉一个“演”字。演——永远是第一性的,不演是第二性的。

表演艺术的作为就在于,要“演得像不演一样”。正所谓,掩盖的技巧是最大的技巧。

不像不是戏,全像不是艺。表演要求的是在符合整体形态下的艺术化了的生活,并不是生活的照搬或没有艺术选择的自然表现。

“演”是无处不在的。除去不为被拍摄者所知的偷拍,一切纪录片,只要是拍摄者知道镜头在对着他,即使是真人真事的纪录式镜头,他或者她一样也是会“演”的,也需要通过“表演”来完成。只要回忆一下我们每次照相时的感觉,就可以理解这个说法了。只不过学习过表演和创作的与没有学过的,对于假定与完成上的认识不同,在方法和表现上不同罢了。前者有清醒的目的与适当的技巧来完成塑造的目的,后者只能是在一种强化或者弱化的浅层“表现”的异样状态下,来调整、摆弄一下自己。

尽管表演进入影视,使影视表演成为一个具有更深入表现力的全新的艺术领域,但众所周知的是,影视表演和戏剧表演有着不解之缘,二者之间有着源远流长的“原配夫妻”关系。影视与戏剧一样都是要创造形象的,戏剧创造的是舞台形象,影视创



造的是银幕形象。

1. 影视表演与戏剧表演都是以演员自身作为创作材料、工具和形象产品的表演艺术。他们都是进行创造性的劳动,其中表演是创作的过程,是第一性的。

2. 影视表演与戏剧表演都要求创作出形象——典型、鲜明、具体的人物形象。这一形象必须是可见的、可知的、可理解的。

3. 影视表演与戏剧表演在表演理论上,无论是“体验派”、“体现派”,还是无宗无派,在要求内外统一或内外割裂上等等,只要成为理论的——在“体验”和“体现”二者的提法(说法)上基本相同。

4. 影视表演与戏剧表演在表演的内部技巧上和角色的准备过程几乎相同。

5. 它们同样要求演员有深厚的生活功底和对于角色的深入了解,都需要经过从演员(第一自我)到角色(第二自我)的创作过程。

据专家介绍,在英国有很好的戏剧传统,不仅在舞台上,在影视中也同样得到了很好的贯彻和体现。在英国,影视表演与戏剧表演没有明显的区别。而在美国,影视表演与戏剧表演是有界限的,这可能和美国人生活的自由不拘有关。他们将戏剧列入更高档的艺术生活之中,把那些“低俗的东西”排除在戏剧之外。而影视更接近生活,强调“生活化表现”,这不仅是在表现内容上的界定,同时也是在表演形态与表现技巧上的区分。

在创作实践里可以清楚地认识到,电影表演不同于其他的表演艺术。例如诗歌的韵律,在朗诵中可以形成优美的韵腔,在话剧舞台上抑扬顿挫的“舞台腔”,几乎是话剧表演不可缺少的

形成审美活动的艺术成分之一。但在银幕上,电影的“生活化”、“逼真性”就要求我们杜绝这一切。这是仅以语言为例。从各个方面来讲,电影更要求动作的真实、准确、生活。由于“电影是在放大镜下的表演和扩音器前的讲话”,是在“画框内的表演”,所以电影表演的一举一动都更应做到生动自如,真实准确。

因此,由于影视的种种特性,如它的逼真性、蒙太奇效应及特有的生产过程(电视也类似),带来镜头前表演的种种特点。

一、总体感

总体感含有两层意思:一是指追求人物塑造的总体感,二是指作为影视多手段创作中演员表演创作的总体感问题。

在银幕上塑造人物形象,拥有比戏剧更丰富的表现手段。如不同景别变化、声画结合的蒙太奇处理、摄影机的方位变化、构图处理、多种运动形式变化、镜头虚实变化、焦距变化、音响效果、音乐、光影、色彩的处理,通过空镜头、景物的描述烘托人物,造成隐喻、联想、对比、寓意及韵律节奏等等。影视的这些超强的综合手段,对演员的表演既是帮助又是制约。

影视形象的一个特点是,它比舞台形象具有更丰富、更细腻的外部描写能力。许多在舞台上不被注意的瞬间、细节和面部表情,都可以通过镜头的处理,特别是通过特写镜头表现出来。特写和近景是演员塑造人物形象,尤其是刻画人物心理所特有的重要手段。它拍摄极其细小的动作、极其微妙的细节,包括眼眸的闪动、睫毛的颤抖等,不仅可以一般地表现人物细腻微妙的表情,更能揭示出表情背后潜在的情感和复杂的心理。因此我们说,优秀的特写表演往往具有丰富的艺术内涵。它传达给观