

2011年中央戏剧学院攻读硕士学位研究生入学考试模拟题

专业：戏剧戏曲学 科目：综合基础

研究方向：戏剧（影视）表演理论与实践

（1）戏剧（影视）表演理论与实践（2）舞台艺术语言理论与实践（3）音乐剧表演理论与实践（4）戏剧（音乐剧）声乐理论与实践

（抄清题号，将正确答案写在答题纸上，总计 150 分）

一、名词解释：（每题 5 分，共 60 分）

1、毕巧林

毕巧林是莱蒙托夫《当代英雄》的主人公，他是一名贵族军官，天资聪颖，才智出众，对由当时环境支配下的那种空虚无聊生活感到失望，但又没法摆脱，因此苦闷彷徨，甚至玩世不恭。“狂热好动”与“人格分裂”是他的两大个性。

2、文明戏

中国早期话剧，本世纪初曾在上海一带流行。演出时无正式剧本，可即兴发挥。

（“文明戏”是早期的京剧改革。文明戏的剧目都是以清末民初期间民间流传的时事故事为文明戏题材。如：《宦海潮》、《渔家女》和《锯碗丁》等。剧情大多是抑恶扬善，好人好报，恶人恶报，以大团圆结局。文明戏以京剧的文武场伴奏，采用京剧的唱腔，对话用京白不用韵白。唱与白三七开，已向话剧方向发展了。文明戏的剧目不多，大概只有十几出。可是每出戏都分几集，每日只演一集，所以上演一个月也不会重复。为了使戏演得持久和火爆，剧中夹杂不少插科打诨式的笑料，看起来类似现在的喜剧小品。文明戏里还有许多类似笑料，影射当时社会黑暗。虽然文明戏深受观众欢迎，但终归剧团庞大，包银有限难以维持。

到了上世纪 40 年代，出现了以话剧或笑（喜）剧作为曲艺的大轴。因为演剧者都是前场的曲艺演员，所以双栖演出—举两得。这也是津门曲苑的独特土产。）

3、心理时空

4、舞台调度

舞台调度，舞台行动的外部造型形式，也叫场面调度。它通过演员的体态（身段）、演员与演员以及演员与舞台景物之间的组合，通过演员在舞台上活动位置的安排与转换，或通过一组形体动作过程，构成艺术语汇，使舞台生活形体化、视觉化、舞台调度是剧本台词合舞台

语言在视觉形象上的体现，它是导演艺术的重要表现手段。

5、三位一体

演员与角色是矛盾的统一,任何舞台人物形象都是“演员-角色”的矛盾统一体。戏剧表演家把这种现象称作“三位一体”。

(因为表演创造有这种“三位一体”的特点,所以演员的创作个性不同,就使不同的演员在扮演同一个角色时,会创造各不相同的舞台人物形象。这一点使戏剧作品得以不断地长期在舞台上演出,并使观众以极大的兴趣观看不同演员扮演的同一角色,欣赏他们各有特色的艺术创作风貌与技巧。就因为演员们各以其特有的认识、构思与条件给予角色以独特的新意,才使观众从中获得了新的不同审美乐趣。戏剧演员的创作个性各有特长的一面,从而形成演员各有其“拿手好戏”的局面,也因其各有本身的局限性而产生各种创造上的限制。这两方面结合起来就形成所谓演员的“戏路子”,如话剧历史上的悲剧演员与喜剧演员、性格演员与本色演员、专演英雄角色的演员与专演反面角色的演员(正派与反派)等。)

6、语言重音

语言重音是为了强调或突出个别词和短语而重读的音。在话剧表演中,语言重音重音主要分为问答重音、并列重音、肯定重音、夸张重音和语气上的重音这五种。(在对白表述中的重音部分,主要是运用加重音量,提高音量、拉长音节、一字一顿、轻读轻吐和摹拟声响这种方法。)

7、镜框式舞台

镜框式舞台是指观众位于舞台的一侧,而舞台的其余侧面被物体遮挡,以供演员和技术人员做准备工作。

8、一桌二椅

9、非线性编辑

非线性编辑是指自变量与变量之间不构成线性关系。就是可以将电影剪辑添加特效等,无须从介质上重新安排。

(非线性编辑是相对于传统上以时间顺序进行线性编辑而言。非线性编辑借助计算机来进行

数字化制作，几乎所有的工作都在计算机里完成，不再需要那么多的外部设备，对素材的调用也是瞬间实现，不用反反复复在磁带上寻找，突破单一的时间顺序编辑限制，可以按各种顺序排列，具有快捷简便、随机的特性。非线性编辑只要上传一次就可以多次的编辑，信号质量始终不会变低，所以节省了设备、人力，提高了效率。非线性编辑需要专用的编辑软件、硬件，在现在绝大多数的电视电影制作机构都采用了非线性编辑系统。)

10、表现蒙太奇

表现蒙太奇是以相连的或相叠的镜头、场面、段落在形式上或内容上的相互对照、冲击，产生比喻、象征的效果，引发观众的联想，创造更为丰富的涵义，从而表达某种心理、思想、情感和情绪。

(表现蒙太奇主要作用不是叙述情节表现事物，而是丰富影片，使影片更立体，更多元化。)

11、票房

票房 (Box Office) 原意是指公开出售电影或剧院门票的地方，现特指电影或戏剧的商业销售情况。票房可以用观众人数或门票收入来计算。在现今的电影业中，票房已经成为衡量一部电影是否成功的一项重要指标。

12、演出策划

演出策划就是演出活动中的艺术表现形式和整个活动的整体构想思路的具体实施方案及执行效果。

二、简答题：(每题 15 分，共 45 分)

1、舞台交流与适应

答：表演技巧术语。指在舞台上演员与演员之间真实地相互影响。

苏联戏剧家..斯坦尼斯拉夫斯基" class=link>..斯坦尼斯拉夫斯基认为：舞台行动是依据人的生活法则，而不是按照程式化剧场规则进行的。人在有机交流过程中一般包括几个步骤：首先是注意对手，随之是感受客观环境与活对手的刺激。在感受的过程中同时就产生了思考判断，并对对象有鲜明的态度，然后才产生行动的欲望和适应，进行反行动。这是自然而然进行着的交流适应过程。

演员表演时，他对舞台上的一切都事先知道，要像生活中那样真实地感受、判断、交流和适应，就完全要靠演员的心理技术，要靠演员丰富的想象和相应的舞台体验才能创作出来。

语言是有力的交流工具，是给予对手刺激的有力手段。演员研究角色台词的时候，必须寻找产生这些思想和话语的原因。角色的语言，首先是对于外来刺激感受的思想反映，在舞台上说话的时候要注意对手，不断对对手进行判断，检查行动的效果。交流时，传达和接受的过程，显然是互相交替着的，就是说当我一个人在说话、你在听的时候，我就已经感觉到你心里的活动了。唯有密切注意对手的反应，细致地揣摩对手的心灵，才可能为自己的行动适应获得有力的依据。

舞台交流适应的手段除了舞台语言之外，最主要的手段是眼睛。眼睛是心灵的镜子，演员必须在心里累积丰富角色的想象生活，必须善于用眼睛传达出角色的思想感情，并借此与对手产生交流，创造角色的精神生活。

斯坦尼斯拉夫斯基还对舞台上有机沉默的交流给以特别的注意，他指出这种无形的交流就好像水下面的潜流一样，在话语下面和沉默之中不断地流动着，在对手之间形成一种看不见的，但是强有力的内在联系，这就是由思想情感、想象、情境所组织起来交织在一起的那股潜流，这是表演技术中最难掌握的心理技巧。

演员在每一次演出中都应当把这一交流适应过程重现出来。

舞台交流的形式除了和对手和舞台客观环境交流以外，还有自我交流和想象的对象交流以及和观众交流。

2、内心独白

答：内心独白，戏剧术语。规定情境中人物行动过程的思想活动。演员在创作中运用内心独白规范人物的思考，并组织成不断的线，（在文学中，是人物语言的表现形式之一）。

不论在说出台词时，或停顿时，还是在倾听对手台词时，都在自己内心里即兴地产生出无声的内部语言，这种内部语言有时是一个词组，有时甚至是一个词、一个问号或感叹号，

并非必须有完整的语句形式。演员正是利用这种即兴创造而又相对固定的内心独白，在演出中生动灵活地再现出人物的思考判断过程。

内心独白的分类：

直接内心独白

直接内心独白是这样一种独白，在描写这样的独白时既无作者介入其中，也无假设的听众，它可以将意识直接展示给读者，而无需作者作为中介来向读者说这说那，也就是说，作者连同他的那“他说”、“他想”之类的引导性词句和他的那些解释性论述都从书页中消失了或近于消失了。

间接内心独白

间接内心独白则以一位无所不知的作者在其间展示着一些未及于言表的素材，好像它们是直接从人物的意识中流出来的一样；作者则通过评论和描述来为读者阅读独白提供向导。

无所不知的描写

无所不知的描写是有一位无所不知的作家介入描写人物的精神内容和意识活动的过程中，通过运用传统的叙事和描写方法对这种意识进行描述。

戏剧性独白

戏剧式独白直接从人物到读者，无须作者介入其间，但却有一批假想的听众。它所表现的意识深度是有限的，也不象内心独白那样毫无保留。

3、简述规定情境

答：戏剧表演、导演术语。指作家在剧本中为人物活动所规定的具体环境和实际情况以及艺术家们在二度创作中对剧本和演出所作的大量内容补充。这一术语由K.C.斯坦尼斯拉夫斯基首先提出。他在《演员自我修养》中解释了“规定情境”的涵义。规定情境有外部的和内部两个方面。

1.外部的情境就是剧本的事实、事件，也就是剧本的情节、格调，剧中生活的外部结构

和基础。这是演员创作所必须依据的一切客观条件的概括，也是形成人物性格的各种外因的根据。2.内部情境是指内在的人的精神生活情境，包括人的生活目标、意向、欲望、资质、思想、情绪、情感特质、动机以及对待事物的态度等等，它包含了角色精神生活和心理状态的所有内容。内部规定情境是演员创作所要依据的一切主观条件的概括，也是展示人物性格的各种内因的根据。外部情境与内部情境之间往往有着直接的、内在的联系，不可能把它们分割开来。

三、论述题：（45分）

结合自身学习和实践的经验，请谈一谈演员在戏剧表演创作中的基本过程。

答：1.体验与表现——理解人物和体现人物。

演员既要生活于剧作的规定情境之中，具有角色应的充实的内容活动和真挚的感情，同时又要有高度的控制力。

体验不是目的，不能为体验而体验。体验人物的思想感情是为了达到表演的充实、真实、有强烈的感染力，人物的内心活动最终要准确、鲜明、细致地表达出来使观众感受到。

排练中需要逐渐把人物的地位调度、动作手势、表情变化；语气声调处理等等都确定下来，演员是“知道准确的时间取手绢、流眼泪”，不过演员并不是冷漠地、机械地、无动于衷地去重复表现这些准确规定的动作，而是“外在的运用要用内心的感情来推动”，他应当每一次演出都具有“新鲜感”，要像第一次感受那样去感受。

2.走出“我”的圈子。

任何角色的塑造都是以“我”为基石，从自我出发去塑造多种性格的人物，但演员在创作中不应失去自身魅力，至始至终保持自我的创作优势，同时却又不能因为重视展现自我魅力，仍徘徊于“我”的圈子，两者相互联系，同时又相互抵制。高行健在《文艺研究》杂志上就说过这样一句话：“最好的表演便是回到说书人的地方，从说书人再进入角色，又时不时地从角色中自由地出来，还原为演员自身，因此在成为说书人之前，他先是作为一个人的演员自己，一个好的演员善于从自己的个性出发，又保持一个中性的说书人的身份，再扮演他的角色。”

此种表演，是在扮演角色的同时再去扮演另一角色，完完全全地从“我”的角度超脱，达到炉火纯青的地步，这对演员是种挑战，也是一种要求，走出“我”的圈子，溶入角色的生活。

3.分析剧本与角色。

阅读剧本的“初次印像”——经验丰富的导演和演员常常谈到阅读剧本的第一次印像和感受对今后的创作很重要。

抓住矛盾冲突，稿清情节脉络。

4.台词和潜台词。

语言和动作是表演的两大支柱。在话剧舞台和有声片时代，语言是塑造人物形象、体现人物性格的重要手段，是演员表演中的主要因素。语言较之于动作，能够传达更复杂、更深刻、更强烈、更丰富的思想和感情。

剧中人物的语言(台词)是剧本严格规定好的，演员要把剧作者用文字写出的无声语言变成有声有色，生动活泼的语言，具体、形象地表达出来。

5.分寸感。

“节制”、不要“流于过火”也不要“太平淡”、既不“表演得过分”又不能“太懈怠”，这都属于分寸感的问题。演员的分寸感或者叫做“火候”是表演中的一个重要问题，对于一个演员表演的最好评价无过于“恰如其分”四个字了。该上去的上不去不行，过火了也不行，要恰到好处。我国川剧演员周慕莲说：“演员表演讲究言有尽而意未尽，因而需要留有余地。留有余地，进可以攻，退可以守，演员就自由了。留有余地，让观众回味回味，留点言外之意让他们想一想，才能引入入胜。……我演戏，讲究三不：不少--少则偷工减料；不多--多则庞杂臃肿；不过--过则失真走味。这‘三不’，也就是留有余地。演员在舞台上汗流浹背，观众在台下无动于衷，这是最坏的表演。表演能不能感动观众，不在于演员在台上拼死拼活，而在于演员的表演是否恰到好处。这恰到好处之中，也就留了余地。”这里谈的也是个表演分寸感。

6.交流。掌握交流，最主要的是做到真听、真看、真的去感受，在表演的此时此刻，真正看到对方在做什么，听到对方说的是什么，从对方的态度反应中接受刺激，感受对方思想

感情的活动，在“活”的交流中，促使自己说出要说的话，做出要做的动作，产生相应的内心活动，这样才能使人物在舞台、银幕上“活”起来。