

# 影视

## 表演导论

■ 李志舆著

■ 中国美术学院出版社



ISBN 7-81019-345-7



787810 193450 >

ISBN 7-81019-345-7/J · 302

定 价： 12.8 元

# 影视表演导论

李志舆

中国美术学院出版社

1993年6月

新登字第 11

责任编辑 陈 芳  
版式设计 陈 芳  
封面设计 黎 明

影视表演导论

李志舆著

---

中国美术学院出版社出版 开本大 32 开 印张 5.75  
全国新华书店经销 印数 1—1500 字数 114 千字  
浙江新华印刷厂印刷 1993 年 1 月第一版 1993 年 1 月第 1 次印刷

---

## 序

几乎没有什么思想准备，我国已突然变成了表演艺术的消费大国。谁也说不清每天晚上会有多少观众通过荧屏接触到多少演员的表演。但是，电视机可以引进流水线保质保量地生产，演员的培养却不能这样。大量未经训练的年轻影视演员像潮水般涌现，他们拼着自己的青春、美貌和某种形象特征风风火火地热闹一阵之后很快就黯然失色了。当然也留得下几个，但就总体而言，我们的影视表演距离国际水准还相当遥远。广大观众凭着直觉能够意识到这种距离的存在，他们抱怨一声就抬手换一个频道，收看海外影视去了，却也不清楚距离究竟在哪里。即便是我们的评论家，能够把影视作品的主题思想、情节结构分析得头头是道，却也从未把人们眼熟的那些青年影视演员在表演上的成败得失说明白过。这样，一些力求进步的演员想通过明达的社会反馈来校正自己的可能也不大了。总之，我们正面临着对影视表演的巨大需求和严重无知的可怕矛盾。

大概在一年之前吧，我约请我们上海戏剧学院表演系副教授李志舆先生写一份影视表演学教材，作为把学院各系业已存在的各种影视教学推向正规化、系统化轨道的一部分。李先生是一位对斯坦尼斯拉夫斯基表演体系作过深入研究的有经验教师，又是一位优秀的影视演员，由他来写这份教材是十分合适的。李先生做事向来认真，他回掉了许多拍片约请，一头埋在书案中，奋斗一年，终于成稿。我拜读全稿后觉得，

这份教材完全可以公开出版，使广大影视演员和观众受惠。

李志舆先生在书稿中以师长兼同行的亲切口气娓娓而谈，他在缕述了近代表演艺术史之后得出结论：戏曲表演充分显示技巧，话剧表演无法完全隐藏技巧，而影视表演则要让人看不出使用技巧。正因为如此，他认为影视形象的魅力主要来自演员自身的魅力，对一个优秀影视演员来说，开掘和修炼自己的生命形态使之有章法地自然流泻，要比捉弄“做戏”技巧重要得多。但是，在面对摄像机进行形象创造的时候，又会有许多障碍影响演员自身魅力的发挥，因此影视演员的一个极重要的心理职能就是寻找和排除这些障碍。李先生以自己丰富的实践经验论述了几种最容易发生的障碍及排除的具体方法。这样一条思路，在表演理论上独树一帜又清晰有度，极为可喜。东方传统的高层艺术哲学都有“排除障碍、返归本真”的说法，李先生能够与之遥相呼应并与西方理论沟通，实在难能可贵。当然，在我国影视表演学的建设中这本书还只是一个尝试性的开端，但我希望有很多影视演员能够阅读它。不完全同意也不要紧，能引起人们对影视表演的思考和讨论就好。

在我看来，表演艺术在影视剧活动中带有终极性的意义。其他因素当然也很重要，但一个时代、一个地区、一个民族对于各种演剧艺术的最终记忆，大多是以有没有几个人见人爱、播名遐迩的表演艺术家为轮廓线的。站在剧本立场上，演员只是角色的载体；而站在宏观演剧的立场上，各种角色只是梅兰芳、俞振飞、严凤英、常香玉们发挥自身魅力的载体。是的，从京剧到各地方剧种，它们的最高层次都是以几位代表性演员连贯性的生命发射为经纬的。愿我们极其辽阔的影

视表演领域能尽早出一些具有广泛而持久震撼力的优秀演员，这种震撼力来自他们精湛的艺术，更来自他们艺术化了的自身生命。

余秋雨

## 前 言

过去,不少中国人喜欢拿话剧演员与戏曲演员作比较,认为戏曲演员的唱、念、做、打才真叫功夫;话剧演员只要会说普通话就行了,没啥功夫;现在,人们又拿影视演员与话剧演员作比较,认为更加没有什么演技可言了。他们似乎认定这是个撞大运的行当,无需多少专业知识与技巧,一旦运气来了,一夜之间就能成为“明星”。不是么?武术运动员们成批地成了武打影片的明星;广州卖鱼的个体户在电影里演鱼贩子也活灵活现;那位失去双腿的残疾人,在影片《春桃》里好象演得不比影星刘晓庆差。人们不禁要问:究竟有没有叫作电影表演技巧这样一种东西?有没有必要在戏剧学院的表演专业里开设这样一门课程?

电影,天生具有商品的属性。无论影片优劣,都需要观众掏钱买票,否则耗资巨大的电影企业便无法生存。世界各国每年生产的影片,总数估计在千部以上,应该看到,其中大约95%的影片均属“一次性娱乐消费品”(包括为数不少的“伪劣商品”),而恰恰是为数极少的、占总量5%左右的优秀影片,确立了电影在现代艺术中的显赫地位,具有很高的艺术品位,已经成为一种独立的、成熟的文化。在这类艺术影片里演员的表演,确已写就了“表演学”中新的一章。这,正是我们要深入研究的课题。

一般说来,各种艺术学科的理论研究,大都落后于创作实践。对于本世纪才诞生的、却又发展神速的电影艺术来说,这种状况同样存在。而在电影理论研究的系列中,对于表演



的研究又恰恰是最薄弱的一环。表演学，似乎历来是个不宜进行理论研究的领域；因为要领悟表演艺术这门学问，没有相应的表演实践经验是不行的。因此，尽管现有的表演理论还很不完善，谨慎的理论家们却不愿深入这个领域；演员们则是个理性思维不强的群体，他们虽也不满于本专业理论的贫困，但凭着自己的悟性和实践的磨炼，一旦学会了演戏，便立刻把理论问题丢到脑后，再也不愿意坐下来去认真研究它了。这种状况急需改变，以加速中国影视表演艺术水平的提高。这项研究，希望能得到理论家们的关注和指导。

本课程将从影视表演观念及创作技巧两个方面，试作初步的较为系统的理论探讨。授课对象为戏剧学院表演系三年级学生。

# 目 录

序.....	2
前言.....	5
第一章 演员表演在电影艺术发展中的地位及其演变.....	1
第二章 影视表演与戏剧表演的渊源及其变异 .....	36
第三章 银幕形象的魅力主要来自演员自身的魅力 .....	53
第四章 影视表演创作实践中常见障碍的发生与排除 .....	74
附录.....	107
关于附录的说明.....	107
影视表演技巧课教学法.....	108
孕育·感觉·体现	
——回顾傅彬形象创造的杂感.....	129
演技三题	
——欣赏张瑜扮演周筠有感.....	145
淡彩水墨画秋石.....	152
周虹的抉择.....	166
后记.....	171

## 第一章 演员表演在电影艺术 发展中的地位及其演变

电影的诞生至今不足百年。人们对于电影的本性，有一个由片面到全面、由浅层到深层的认识过程。数十年间，各种电影美学思潮此起彼伏，对立、汇合，再分化、再融合，形成了一部颇具规模的世界电影美学史。电影表演学，是电影美学的重要研究对象；电影美学思潮的发展变化，决定了电影表演观念也随之发生演变。所以，要正确地理解当代电影表演观念的内涵及其由来，必须简略地回顾一下电影美学发展的历史。

在电影草创时期，世界上有三位最有代表性的导演；他们是法国人卢米埃尔、梅里爱和美国的电影之父格里菲斯。由于他们对电影的本性见解不同，他们对演员表演在电影中的地位的看法也大相径庭，各立一派，对后来电影美学的发展具有深远的影响。

卢米埃尔认为电影本性仅仅在于逼真的照相性。他的所谓“再现生活”，就是指消极地摄录生活，不能进行艺术加工，反对导演设计，不要情节和剧本。因此，他干脆不要演员。卢米埃尔本来是个摄影师，摄影技术精湛。开始他拍短纪录片，第一部影片《工厂大门》拍摄腰系围裙的女工和推着自行车的男工相继走出厂门，放映时竟使观众惊叹不已！以后他拍了许多短片表现海滨浴场、大街、公园、车站、救火、会议等等。他的影片很快就行销各国。卢米埃尔培养了许多摄影

师，接着在 1896 年拍出了《沙皇尼古拉二世的加冕典礼》、《骑兵学校马术表演》等长纪录片，逐渐形成了电影史中第一个重要的学派——纪实派。但是，好景不长。由于卢米埃尔排斥一切戏剧因素，把保持原样的真实视为最高的美学原则，结果，他的影片不到 18 个月，观众就失去了新奇感，对他那些简单的纪录片完全厌倦了。

梅里爱曾经营一座法国剧院，很懂戏剧，他深知当时观众的欣赏心理，认定电影必须讲故事，有人物，有戏剧冲突。于是，他抓住电影本性中的另一特性——戏剧性而迅速崛起。1897 年梅里爱盖起了世界上第一座摄影棚。摄影棚的一端有一个套间，里面装着摄影机；另一端是个舞台，与剧院的舞台一样，一切表演都限定在舞台上进行。屋顶是玻璃的，主要靠阳光拍片，很少用人工照明。就这样，梅里爱在棚里大拍戏剧电影！他的历史贡献，就在于把戏剧美学引入了电影，创立了戏剧电影学派。但他食而不化，未能从电影本性出发，去消化戏剧美学所能提供的养分。而是干脆把舞台上的一整套东西，包括剧本、导演、演员、美工、化妆、服装等，都原样地搬进了电影，死死守住戏剧美学不放。梅里爱反卢米埃尔其道而行之，走向另一个极端，根本违反了电影照相（逼真性）的本性，完全束缚了电影潜能的发挥。因此，梅里爱的这一套也只流行了几年，观众又厌倦了。梅里爱是重视演员的，但他对演员的表演没有提出任何电影化的要求，完全认可全套舞台表演技巧。

梅里爱的最大贡献，在于把剧作原则确定在电影艺术领域。所谓剧作原则，就是认定作品要围绕着一一定的矛盾冲突，通过人物去叙述故事。他根据舞台剧或小说改编的一些影片，

如《灰姑娘》(1899)、《天方夜谭的宫殿》、《女巫》、《海底》等影片，对后来的电影艺术家仍有深远的影响。格里菲斯就说过：“我的一切应当归功于梅里爱。”

卢米埃尔仅仅抓住纪实性美学，梅里爱则拘泥于戏剧美学，他们虽曾盛极一时，但最后都归于失败。

美国著名导演格里菲斯(1875—1948)避开了卢米埃尔和梅里爱二者的偏激性，兼取各人之长。他把纪实主义美学和戏剧美学熔于一炉，而且力图把小说、诗歌、音乐的艺术因素纳入电影，着力探求电影特性，特别是摄影构图和蒙太奇，力图把其他艺术的诸因素加以改造，综合于电影特性的基础之上，初步形成了一个较完整的电影体系，完成了电影草创时期的“原始综合”——史称“综合派”。著名电影理论家萨杜尔指出：“格里菲斯的巨大功绩乃是他吸取了各派或者各个导演点滴的分散的发明，加以融汇贯通，自成一个系统”。

格里菲斯出身贫寒，干过多种职业，也当过演员。他非常重视演员表演。在他的影片中，吸收了不少有才华的舞台演员，但他不把他们老关在摄影棚里，而是争取多拍外景，要求他们去掉舞台表演的夸张和假定性，力求质朴自然。这是世界上最早提出的电影表演观念。

格里菲斯的代表作《一个国家的诞生》(1915)和《党同伐异》(1916)，获得了划时代的艺术成就，成为电影初创阶段的经典影片。所以，有的电影史家说：电影在法国发明，却是在美国诞生的。

1920年开始，世界电影进入了第二个发展阶段。诗电影

美学思潮、戏剧化电影美学思潮、纪实主义电影美学思潮、意识流电影美学思潮，从二十年代到六十年代先后更替出现。其共同特点是：电影分别向某种兄弟艺术学习，以某种兄弟艺术的美学作为主导原则。电影史上称作“分支深入阶段”。

其中，二十年代出现的“印象派”、“先锋派”电影，到六十年代轰动一时的“新浪潮”电影，属于与现实主义相抗衡的美学思潮。他们虽然在挖掘电影特性的潜力、发展电影语言或扩大电影表现范围方面，作出了一定贡献，但对电影表演学的发展却没有实质性的推动，因此，此处不详加介绍。

二十年代中期，以爱森斯坦的杰作《战舰波将金号》标志着苏联“诗电影”的兴起，为世界电影美学的发展作出了重大贡献。二十年代的电影还未掌握声音，主题思想不能依靠人物的对话和复杂情节来体现，而主要通过各种拍摄对象的造型比拟来表现一切，这就使默片以诗美学作为基础，运用电影隐喻作为主要表现手段了。

爱森斯坦在研究电影语言方面，有许多理论建树。晚年在国立电影大学任教时，写下了不少有价值的研究论文，尤其是把蒙太奇提高到“辩证思维”的高度。但是，在他早期的电影创作实践中，也走过不少弯路。他宣扬“蒙太奇电影”理论，仿佛一个镜头的内容是无要紧要的，是“中性的”，只要两个镜头接在一起，就可以产生第三个涵义，这涵义主要靠蒙太奇（组接方式）产生。于是他认为镜头内容并不重要，蒙太奇是万能的。为此，他拍过不少失败的影片。正因为爱森斯坦持“蒙太奇万能”论，他必然轻视演员表演。在他早期的影片中大多使用业余演员，寥寥几笔勾勒出不少人物肖像，但却没有一个完整的人物。相比之下，另一位与爱

森斯坦齐名的苏联电影大师普多夫金，却十分重视演员表演在电影中的地位。

普多夫金是电影艺术领域内的一位通才，编剧、导演、演员他都能干，而且还是一位杰出的电影理论家。

1922年，年轻的普多夫金进入老导演库里肖夫的工作室。库里肖夫认为，以内心体验为基础的现实主义戏剧表演学派不适用于电影。他创立了所谓“电影模特儿”理论，根据西方构成主义观点，主张演员不必具有深切的内心体验，只要把人类体验化为一系列机械的反射动作，熟记这套动作就能完成电影演员的任务了。普多夫金早在青年时代就熟读俄国现实主义文学作品，尤其喜爱托尔斯泰、果戈里、契诃夫和高尔基的小说和剧本，后来又接触了莫斯科艺术剧院，认真研究了斯坦尼斯拉夫斯基体系。因此，他日益不满库里肖夫的理论和实践，1925年终于离去。

1926年，普多夫金导演的第一部故事片《母亲》，便震动了世界影坛。与爱森斯坦忽视人物形象不同，普多夫金渴望塑造活生生的人物银幕形象。为此，他邀请莫斯科艺术剧院著名女演员巴兰诺夫斯卡娅扮演母亲的角色，请巴诺洛夫扮演巴威尔，并且着重用特写镜头去表现他们的面部表情，以揭示人物细致的心理活动。

普多夫金通过影片《母亲》表明，以内心体验为基础的现实主义戏剧表演学派，与电影表演的美学要求最为接近；紧密相连。他在苏联第一个大胆宣称：莫斯科艺术剧院的演剧艺术是苏联电影所必需的。后来，普多夫金还写了《电影中的斯坦尼斯拉夫斯基体系》长篇论文，为日后世界上许多演员在电影中运用斯氏体系奠定了理论基础。

这里必须郑重指出，普多夫金认为戏剧演员中的“体验派”较能适应电影表演的要求，并不是说可以把他们在剧场里的表演不经改造地搬到电影中来。他十分重视电影的逼真性（照相性），把它看作电影与戏剧的根本区别之一。戏剧容许化妆、布景、对话、表情以至情节等方面的舞台假定性，但是在电影中这一切都要十分逼真；摄影机镜头可以逼近拍摄对象，暴露出细微的虚假。他说：“电影演员主要的危险就是所谓‘舞台表演’。我只要处理真实的素材——这就是我的原则。我坚决认为，在表现真水、真树和真的花草的同时，演员脸上却粘着假胡子和画着一道一道的假皱纹，或者仍象在舞台上一样地表演，是令人不能忍受的。……在电影里，和演员形象的‘剧场化’相当的字眼，应该是‘电影化’。‘剧场化’意味着演员在舞台上有意地努力改变他那日常的发声、手势和面部表情，以加强它们的力量和效果；而电影则可以利用到处移动的摄影机、拍摄角度的改变、远近配景、照明、或近或远的麦克风（录音话筒）等来达到上述目的。在电影里，任何一样‘剧场化’的东西都是没用的，甚至是有害的（就好象是看到一个人在努力克服实际上并不存在的障碍）。演员在摄影机前进行的表演，可以达到非常接近于生活真实的程度。”

关于电影表演，普多夫金还发表过许多有益的见解，将在以后的几讲中一一讲到。

同一时期，美国、西欧默片中的演员表演，未见多少文字记载。不过，其中以卓别林为代表的好莱坞喜剧片，我们还曾看到过一些。



好莱坞喜剧片从二十年代起，就有明显的戏剧影响。无声电影特有的隐喻和象征手法，在这里作用不大。美国喜剧片主要靠演员本人的夸张而滑稽的表演，演员在这里占中心地位。这类影片中导演的地位不如主要演员，因此往往是演员兼导演，卓别林就是自编自导自演的。

卓别林的影片不重视环境的视觉表现力，主要靠演员表演，不求形似，往往夸张而离奇。他也不重视蒙太奇和逼真性，他的影片戏剧化特别明显。这种个人风格，与他的出身和经历有关。卓别林出生在英国一个穷戏剧演员的家庭里，他从小就在滑稽剧团和卡尔诺剧团演戏，深受戏剧传统表演的影响。

二十年代美国喜剧电影多以噱头逗乐，甚至流于庸俗无聊。即以当时较著名的喜剧演员勃斯特·基顿来说，也主要在“人与物”的冲突上下功夫，内涵十分贫乏。卓别林的初期影片也无深意，但他从小生活在穷苦人当中，同情“小人物”的困苦，从而塑造了夏尔洛的形象，结果受到国内外广大观众的热烈欢迎。从此，卓别林走上了一条独特的创作道路，他不是塑造各种不同的角色，而是让夏尔洛这一形象在各种不同的环境中出现，以反映“人与非人道的社会的冲突”。从《淘金记》（1925）、《城市之光》（1931）到《摩登时代》（1936），卓别林对资本主义社会的揭露和讽刺的深度和广度都日益加强，其喜剧技巧也日益与悲剧色彩相融合，成为“笑里含泪”的喜剧艺术精品。

卓别林的喜剧成就是不朽的。他为世界喜剧电影的发展作出了重要贡献，成为电影美学中不求形似支脉的代表人物。