

剧 ◆ 影 ◆ 讲 ◆ 坛 ◆ 丛 ◆ 书

读解电影表演

刘志新 冯 果 著

中国戏剧出版社

剧影讲坛丛书

读解电影表演

刘志新 冯 果 著

中国戏剧出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

读解电影表演/刘志新, 冯果著. —北京: 中国戏剧出版社, 2005. 11

剧影讲坛丛书

ISBN 7-104-01746-1

I. 读... II. ①刘... ②冯... III. 电影表演—理论研究
IV. J912

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 123924 号

剧影讲坛丛书·读解电影表演

策 划: 沈 梅

责任编辑: 王媛媛

美术编辑: 龚伟民 常 春

责任校对: 刘学青

责任出版: 冯志强

出版发行: 中国戏剧出版社

社 址: 北京市海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层

邮政编码: 100089

电 话: 010-84042552 (发行部)

传 真: 010-84002504 (发行部)

电子信箱: fxb@xj.sina.net (发行部)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 北京长阳汇文印刷厂

开 本: 700mm × 1000mm 1/16

印 张: 25

字 数: 350 千

版 次: 2005 年 11 月 北京第 1 版第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-104-01746-1/J · 767

定 价: 42.50 元

版权所有 违者必究

前 言

上海戏剧学院副院长 张仲年

中国电视艺术的发展，用突飞猛进来形容不算为过。记得上世纪八十年代前半叶，戏剧与电影何等兴旺。但是随着电视连续剧的引进、播出，随着电视文艺晚会的蓬勃兴起，戏剧与电影的辉煌日渐暗淡，以至于圈内人连年呼喊戏剧危机、电影危机。

究竟应该如何认识电视冲击戏剧、电影这一现象？

我以为，这是一次历史性的革命：新的媒体向传统媒体宣战。这也是一次推进：把人类生活导向崭新的阶段。这场革命不是毁灭性的革命，而是整合性的革命。它把人类的艺术智慧、艺术能力与艺术活动整合到一个全新的平台上。网络的出现，更赋予这个平台以无限的能量。因此，以乐观的态度来迎接这场挑战，以好学的精神来研究掌握新生事物，才是正确的选择。

正因为这样，上海戏剧学院一些教师勇敢地跨出世袭领地，迈入电视艺术领域，开电视类课程，办电视类专业。

回顾当年，上海戏剧学院跨出开办电视艺术专业这一步，并非自觉主动的行为，完全来自外力的推动。当时上海电视台初建不久，因为属于国家机要重地，因此工作人员大都来自部队转业干部，不少是军队文艺工作者。他们文化水平不很高，更谈不上具备电视专业素质。为此，当年上海电视台副台长奚里德同志，找到导演系的宋顺锦老师，要求她向学院转达举办培训班的想法。经过多次努力，学院领导认为尽管学院不具备任何电视教学的条件，但学院为社会服务是件好事，同意支持。但要正式办班，又碰到若干新问题：资金哪里来？教师哪里来？宋顺锦老师在奚里德副台长的指点下，奔赴北京，求见中央电

视台副台长洪民森同志。洪民森副台长态度积极，大力支持，并指派总编室贡吉久同志负责此事。于是，由中央电视台出资，由中央电视台向全国电视台招生，上海戏剧学院第一个电视导演进修班于1983年9月正式开办。

这一步具有重要的历史意义。因为，这个进修班是上海戏剧学院突破戏剧教学范畴，走出戏剧艺术领域，紧跟时代发展，开创的艺术教育新天地。

北京电影学院和北京广播学院给与了大力支持。朱羽君等特邀教授悉心教导，学员们收获非浅。各地电视台对学成而归的学员给予一致好评。中央电视台决定随即举办第二个进修班。央视自己就选送了十个大学毕业生来沪进修。有了第一次的经验，教学取得了更好的成果。学生们在校期间不仅学到了专业知识，并且创作拍摄了若干部电视剧，都安排在中央电视台播出。其中的佼佼者——潘小杨导演的《巴桑和他的弟妹们》，潘小杨、何为导演的《希波克拉底誓言》以其新颖的艺术形式、独特的影像美感、深刻的思想内涵获得好评，于1985、1986年蝉联第六届、第七届全国电视飞天奖单本剧一等奖的桂冠；并被德国电视二台、伦敦电视周选中展播，成为最早进入欧洲国家主流电视频道的中国电视剧。

“如果说电视艺术的独立品格是从胡旭开始创立的，那么潘小杨的作品就是为这种品格树立的丰碑。……《希波克拉底誓言》不仅是潘小杨的骄傲，也是中国电视艺术的骄傲。”（张守刚《不该被遗忘的电视剧导演们》，北京娱乐信报2005年8月18日）

这是何等鼓舞人心的成绩！上戏开风气之先，成为上海高校电视艺术教育的领军先锋，为以后的上海各高校开拓新的社会急需专业领域作了有效准备。可惜的是，当初没能乘势而进，花大力气把电视艺术学科列入本科教育，狭隘的办学观念让上戏错过了一个大好机遇。

尽管条件困难，但教师们的积极性有增无减。许多青年教师纷纷钻研电视理论，主动投身电视艺术创作。作品获得各种奖项，包括国家级的甚至国际大奖。到今天，上海戏剧学院已形成二十余人的影视

专业师资队伍,开设了影视编剧、电视剧导演、影视表演、影视美术设计、电影观念史、纪录片创作、新闻采访、主持艺术等系列课程,培养出一大批影视艺术创作人才。

1995年,上戏建校五十周年,学院决定设立电视艺术系。根据上海市广电局的要求,开办节目主持和文艺编导两个本科新专业。这是一次非常重要的选择,标志着上戏的电视艺术教育进入了正规阶段。2003年,广播电视艺术硕士点获准增列并招收硕士研究生,电视艺术教育又上升了一个台阶。

十年本科教学的主要成就,是建立了富有上戏特色的专业教学体系。特别是培养出了一批新生代的电视节目主持人。他们以新的主持理念与方法出现在银屏上,他们的青春气息、朝阳般的个性以及训练有素的专业能力,赢得了观众的承认与好评。主持专业成为学院的新窗口、新亮点。2001年,主持专业的教学成果荣获上海市高校教学成果二等奖。2005年,上戏成为中国电视艺术家协会主持人专业委员会的正式成员。

文艺编导专业改革教学、探索富有上戏特色的教学模式,2005年,也获得上海市高校教学成果三等奖。

十年的影视艺术教育,基本上以依托上戏传统培养模式而取得成功。目前媒体的发展向我们提出了一系列新的课题,教学内容与教学模式需要作进一步的改革。英国电影研究院教育研究中心主任凯丽·巴查尔格特介绍说,英国提出了一个新概念:“媒介素养教育。”这个概念要求通过三个途径来对学生进行培养:

1. 接触各种不同媒介,了解各种媒介传播的内容。
2. 培养分析和评估媒介产品质量的能力。
3. 培养媒介方面的创新技能。

每个具有“媒介素养”的人,应当学习掌握“影像语言、网络语言和文字语言”。(《媒介素养和媒介》,《和而不同——全球化视野中的影视新格局》第14页,中国传媒大学出版社2005年8月版)

显然,电视艺术教育需要面对新的问题,需要寻求更大的发展空

间。原有的电视艺术系已经不能满足这样的需要。于是，电视艺术学院的成立顺理成章。这意味着新一轮的发展已经启动。它将跟上戏新拓展的创意学专业紧密配合，与新创办的创意学院一起把上戏的影视教育推向新的高度。上戏的教师们十分勤奋，在从事教学的同时出版了高质量的学术专著，其中方方教授的《中国纪录片发展史》填补了空白，成绩斐然。

这套丛书是教师们潜心研究长期积累所创立的学术成果，它们从不同的角度对影视艺术进行了深入而广泛的研究。收入论文集的论文，由于写作时间有先有后，而影视的发展速度又如此迅猛，因此，读者可以发现种种不尽如人意的地方。我们认为，既然它们形成于历史，就让它保持历史的原来面貌，所以没有要求作者进行修改和调整。在这里，特别要感谢倪震教授提供了两篇大作，给本丛书增添了光彩。

2005年12月1日，上海戏剧学院将欢庆建校六十周年。这套丛书的出版是教师们献给学校的一份真诚的厚礼。同时也寄予了更大的希望，希望影视艺术的学科建设在此基础上有更多的提升，能做出更好的成果。当然，我们十分渴望听到同行们的批评指正，以利今后的发展。

2005年10月15日

序

在后现代的社会中，各个领域的外延之间越来越相互交叉，彼此具有更大的兼容性。宽松与自由的电影观念给电影表演带来了繁荣与发展。我们不再局限于一种观点的电影表演理论，即电影表演是电影演员塑造人物形象的过程。电影表演的内涵在深入，电影表演的外延在扩大，电影表演是涵括在整个电影视听语言中的因素。在银幕上凡是能够体现导演思想，表达一定含义的视听形象，在这里我们都把它称之为电影表演。电影演员的表演只是电影表演中的一个部分，当然，它也是最具能动性的一部分。

电影是由一连串有动有静的画面组成的，它是一种流动的构图，一种多元素构成的信息表现方式。我们常常是在看完了一部电影以后才会明白自己喜欢的是什么样的表演。我们并不是因为懂得了电影表演才懂得了电影，相反，是因为我们懂得了电影才使我们懂得了电影表演本身。

读解电影表演必须从分析电影的创作与电影表演的元素入手，没有电影的创作过程，就不可能有电影表演艺术存在。作为一个看花的人，我们只管欣赏盛开的鲜花，不必知道为什么鲜花会在今天如此灿烂夺目；但是作为一个育花的园丁就必须懂得花开花落的道理，要懂得土壤、空气、阳光、水分和季节的相互关系；懂得一切调节花卉植物生长繁茂的因素。这里有书本上的知识，也有实践中积累的经验。

作为一个电影工作者也是如此，我们不仅能够像普通观众一样直接感受电影表演所传达的基本信息和起伏的情感曲线，同时也应该知道这些信息和曲线是如何传递出来的。我们只有认真分析电影表演的元素以及他们之间是如何相互作用的，我们才可能真正挖掘电影表演的表现力。对电影表演表现力的深入挖掘关系到电影故事的情感震撼

力，同时也关系到人们对电影表演的认可程度。

因此，本书从五个方面，关于表演、电影科技的表演、视觉与表演、听觉与表演、演员的表演等等来读解电影表演元素之间的关系。把传统的演员塑造人物形象的表演理论延伸到电影创作中的各个元素对人物形象塑造的影响。

我们写这本书的目的是想梳理一下这些年自己对电影表演艺术的一些思考，提供一些信息与思路，增强大家对当代电影表演艺术讨论的气氛。

目 录

1	前 言
1	序
1	第一章 认识表演
1	一、狭义电影表演和广义电影表演
3	二、电影表演特性
9	三、当代电影表演观念
12	四、电影表演与文化
17	第二章 电影科技的表演
18	一、默片时代
23	二、有声电影初期（彩色片出现之前，1926—1935）
27	三、彩色电影时期
39	四、数字时代
63	第三章 视觉元素的表演
64	一、镜头的表演
83	二、景别的表演
109	三、运动的表演

133	四、视点的表演
159	五、光色的表演
183	第四章 听觉元素的表演
185	一、声音的景别与表演
207	二、人声的叙事与表情
229	三、音乐的表情与性格
298	四、无声的表演
313	第五章 电影演员的表演
313	一、从被动到主动的表演者
357	二、镜头前的表演
375	参考书目
381	后 记

第一章 认识表演

今天当我们谈论电影表演时，是把它作为一门独立的艺术形式来进行研究的。但是，电影表演从他诞生之日起，就从来没有、也永远不可能脱离与它有直接关联的另外两门艺术形式——电影艺术和表演艺术。电影表演艺术是电影艺术与表演艺术的一种综合形式，虽然它已经发展、形成了自己独特的艺术风格，但是它的一切特点和规律都是对这两门艺术的继承和发展。因此，我们只有从电影艺术的特性和表演艺术的特点入手，才能对电影表演作全面、深入的研究。

一、狭义电影表演和广义电影表演

在很多的电影理论书中，涉及到的关于电影表演概念都是指电影演员在银幕上塑造人物形象的过程，这个定义是人们从电影诞生以来对电影银幕形象的感受与认知中发展出来的，究其原因主要是因为人们普遍认同电影表演是从属于演员的表演艺术的，表演艺术就是演员在银幕上或舞台上扮演角色的艺术。它强调了表演的主体是演员即人，同时也强调了创作的成果即人物（角色形象）。可以说，在电影诞生之初，电影表演发展的早

期，人们对电影的认识还只是处于初级水平，对电影技术的潜力根本无法估量，只是把显而易见的不同之处——演出、观赏的场所从舞台变成了银幕，在很长的一段时间里我们都是这样来认识和定义电影表演的，因此电影表演的电影性并没有被广泛地认识和深入地了解。而今天，电影表演艺术已经发展了一百多年了，人们对电影表演的特点和规律性研究可以说已经相当深入，但是，当数字化的电影表演形象作为一种新的表演形式出现在电影银幕上的时候，人们才发现已经完全不能够借用原来熟悉的关于电影表演的定义来描述和归纳当代的电影表演了。随着电影技术的发展和我们对电影技术认识的加深，电影表演的电影性越来越多地被大家所了解、所关注。传统电影表演的定义已经不能完全概括今天的电影表演形态，因为电影表演的内涵深入了，他的外延也扩大很多。譬如传统意义上由演员来塑造的人物形象，今天可能是由电影技术和演员来共同完成。如《终结者2》中穿越铁栏杆的未来杀手就是数字影像和演员表演相结合而成的；还譬如美国电影《外星人》中，这个征服了全世界无数人的ET形象，他是完全由模型和电影特技塑造出来的，这种能够表情达意，却没有演员参与的形象塑造是不是电影表演？更有如《失去平衡的生活》这种影片完全没有相互交流的形象，却能够传达如此深刻内涵的电影，是不是有电影表演的参与呢？显然，这些人物形象是电影作品中的角色形象，没有演员参与的电影作品也是一部优秀的电影作品，但是，如果没有电影演员的参与也存在电影表演的话，那我们又怎么能够用传统的电影表演的定义来解释当代的电影表演艺术呢？因此，在今天的电影世界之中，面对着复杂多样的电影形象和创作现象，我们不得不重新来思考和探讨到底什么是电影表演这个问题。

我认为传统的电影表演定义——演员在银幕上塑造人物形象，是一个狭义的电影表演概念。它仅仅指的是电影演员的表演。而电影表演所包含的内容应该广泛得多，它包括各种电影技术对银幕形象的塑造。有一点需要说明的，这里所谈到的电影技术既是科学技术在电影中的运用，如数字技术、胶片的感光技术等，也是电影艺术家运用电

影创作元素塑造形象的技术，如镜头、视点、运动、光色、音效、蒙太奇技巧等等。如果我们把电影表演以演员为中心扩大到电影技术塑造形象的方方面面，我们就可以说广义的电影表演是电影导演运用视听元素在银幕上塑造形象来传情达意的过程。它包括电影演员的表演、数字技术的表演、摄影机镜头的表演、音乐音响元素的表演等等。总之，电影表演包括了一切参与到电影作品的故事情节之中传达信息、表达意义的视听艺术元素，在后面的章节里，我们将会对这些电影表演元素进行具体的分析。

虽然在电影中，参与电影表演的元素很多，但是最能动的、最复杂的、最动人的、最难琢磨、最能够体现电影深层内涵的、最受观众关注的表演元素依然是人的表演。曾执导电影《大幻灭》而大获成功的导演让·雷诺阿在一篇纪念卓别林的文章中引用了帕斯卡的话说，“人只对一件东西感兴趣，那就是人。”电影中，关于人的故事，人的情感，人的经历与人的理想，无疑是摄影机要表现的主题。这也就是为什么尽管电影技术在不断发展、电影表演的范围在不断扩大，人们在研究电影表演时，却仍然以电影演员的表演作为研究的主体对象；在谈到电影表演时，也依然主要探讨狭义电影表演的原因。

二、电影表演特性

通常我们是通过研究电影表演与其他表演艺术的异同，来分析电影表演特性的。电影表演的特性当然是由电影最基本特点来决定的。我们称电影为“第七艺术”，它是建立在科学技术基础上的一门艺术形式。在与之并列的其他六门艺术中，没有任何一门艺术，无论是绘画还是音乐，像电影一样如此地依赖于技术的发展，同时，电影又是一门综合的艺术，任何其他的艺术形式都能够完全地融入到电影中来，我们在电影中可以感受到所有其他的艺术形式，所以，制作者只有充分地掌握这些艺术形式的特点，使他们有效地为影片服务，才能创作出优秀的电影。电影的这些特性对从属于他的电影表演也有很大的影响，电影表演也是一门极其依赖电影技术的综合艺术，无论是创作主

体，还是创作过程都是由电影创作的各个部门在熟练掌握电影技术的基础上共同完成的。

1. 电影演员在表演创作中的控制与非控制

控制是一种主动性的行为，是创造者主体可以随意支配、调整和掌握创作元素的权利。控制权是在电影表演创作中的一种创造优先权。在电影制作过程中，每一位电影导演都期望自己拥有对影片的终剪控制权，这种权利意味着艺术家在电影创造中的主宰地位与自由度。电影演员作为电影表演中最能动的因素，他对电影表演既具有主观的控制权，又有由于电影创作的特性所带来的非控制权。

演员在电影表演创造过程中，首先要有自我控制权。虽然在戏剧表演史上历来都有体验派和体现派之分，但在电影演员的表演创作中，百分之百地化为角色是根本不可能的，也是行不通的。摄影机的声音和运动，时刻都干扰着演员全身心地投入到角色中去。即使演员有能力排除所有干扰，他也不可能任凭情绪的自由发挥，浑然忘记自我。因为电影表演的创作过程是与多个部门综合创造的过程，演员必须时刻感受着摄影机镜头，并且与他进行有效地配合，才能把自己的创作完美地在银幕上展现出来。在电影表演的创作中，我们常常谈到演员的镜头感，一些刚刚从戏剧舞台走上银幕的演员，尽管他们有很好的塑造人物的能力，可在银幕上的表演却往往不尽人意，这是因为他们缺乏对电影表演的全面认识和对电影摄影机镜头的感受与体味。电影演员在创造人物形象的过程之中，一方面要体验角色的心理状态，另一方面也要控制自己表演状态，使自己的表演与其他的视听表演元素以及电影创作的其他部门有机地配合起来。

其次电影演员对角色有一定的控制权。演员在拍摄前期进行角色准备时以及拍摄过程中，面对摄影机进行表演时，对角色的行为、动作的选择有一定的控制权，常常是以演员自认为最恰当的方式来展示人物的行动。这种以演员有意识的行为方式塑造角色的表演我们称之为意识表演。他是一种控制因素占主导地位的表演。演员对人物形象的创造是一种有意识的艺术创造活动，因此，演员采用适当的方法去

分析角色、挖掘人物的心理背景以及寻找与角色相同的情感体验是非常必要的，因为意识表演是演员在电影表演中最主要的一种表演方式。当然也不能排斥可遇不可求的下意识表演。下意识表演是演员本能的、偶发的、天性的、与非理性控制的表演。他是演员与人物形象情感状态融合统一的一个短暂的瞬间，是电影表演创作中追求的一种境界。一个演员如果一心只想追求这种无法控制的下意识表演，而不对角色进行有意识的挖掘、分析，那么他永远也不可能得到这种演员与角色合二为一的下意识状态。因为，下意识表演是建立在有意识表演基础上的一种高境界的表演状态，没有有意识表演活动就没有下意识表演的存在。

当我们对电影演员的表演进行研究时，我们常常拿他和与之相近似的话剧演员的表演进行比较，两者之间有非常多的共同点，比如在对演员基本素质要求方面、对演员的训练方面、对角色的分析方法和角色的体验方面等等有很多接近的地方，但他们之间也有很多不同点，其中最大的一点就是控制权的不同，话剧表演经过一段时间的排练之后，一旦上舞台公演之时，导演就已经失去了对他的控制，整个演出掌握在演员手中，舞台的演出是连贯的、一气呵成的，因此表演的节奏、表演的分寸以及演出效果的好坏都只能由演员来控制，即使导演在看的过程中不满意，甚至发现了重大的错误，也只能在台下干着急，毫无办法。因此人们通常把话剧演员的表演艺术又说成是“导演死在演员手中的艺术”。电影演员必须彻底地摆脱戏剧演员那种对角色表演完全控制的幻想，这一点十分重要，由于电影表演受到其他技术因素影响很大，因此人物形象的塑造是由演员、导演以及其他视听因素和技术因素共同来完成的。人物形象的塑造既可以由演员的表演来完成，也可以由导演利用其他技术元素来实现。比如《阿甘正传》中，当Janny 不辞而别之后，导演并没有直接让演员来表演角色此时此地的心情，而是用了三个角色主观视线的空镜头，这种对比似的空镜头，把阿甘此时人去楼空，心里空落落的情绪通过蒙太奇的组接表现了出来，在这样的电影场面之中，演员既然不是主体创造者，也无法控制这种

由蒙太奇塑造人物形象的表演方式。

电影拍摄是分场景、分镜头来进行的，一个镜头又可以重复拍摄多遍，因此，导演可以随时根据观看效果及时调整演员的表演状态，而且电影表演的最后完成是在剪接台上进行的，这就使演员更加不可能控制表演的最终效果。总之，在现场排练阶段，演员的表演状态是由导演来调整与控制的；在拍摄阶段，演员的表演完全掌握在摄影师的手中，摄影机的运动方式、角度、景别以及所用透镜的焦点深浅都直接影响与控制着演员的表演；在后期合成阶段，导演、剪接师和技术人员又控制着银幕上最终的人物形象的完成。

2. 电影表演的多层主观性

任何艺术形式都带有强烈的主观倾向性，因为艺术作品总是以表达创作者内心的某种感受为基础的，以综合艺术为基础的电影表演艺术不仅带有主观倾向性，同时，他的主观性是多层的和复杂的。

首先导演对影片的主体和思想的阐述就带有强烈的、个人的主观倾向。导演通常是借电影来表达自己的对世界的认识和对情感的体验，即使那些看上去非常客观、纪实的记录式电影，如纪录片，其实也是很主观的，因为那些在第一时间拍摄下来的内容，虽然没有经过任何策划和排练，但是无论是受访者本人还是叙述者叙述的内容都是经过导演挑选和处理过的，其中包括选什么样的人、讲什么样的话都直接表现导演对事物的看法和态度。因此有一句行话这样说：“镜头里也没有真实。”所谓的真实是带有导演主观倾向的部分真实。在故事片中，导演的主观倾向性就更明显了，整个虚构的故事是根据需要编写的，演员以及所有的视听元素本身就是表达导演思想的载体。

其次摄影、美术等创作人员对人物情感气氛的营造也带有主观的倾向。画面的构图、镜头的运动、影调的冷暖以及光效的强弱都能够传达出人物不同的情感信息。如张艺谋导演的《我的父亲母亲》，在影片开头与结尾的现实时空中，是用的黑白影调来表现父亲的死对母亲心灵上的冲击。在母亲的眼中，世界是一片沉重和灰暗。而在回忆父母爱情故事的段落中，影片以红色为主调来表现母亲对父亲热烈的爱