

培文·电影



ACTING
IN THE CINEMA

电影中的表演

[美] 詹姆斯·纳雷摩尔 (James Naremore) 著

徐展雄 木杉 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

ACTING IN THE CINEMA

电影中的表演

[美] 詹姆斯·纳雷摩尔 (James Naremore) 著

徐展雄 木杉 译



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

著作权合同登记号 图字：01-2013-8966

图书在版编目 (CIP) 数据

电影中的表演 / (美) 詹姆斯·纳雷摩尔 (James Naremore) 著; 徐展雄, 木杉译. —北京: 北京大学出版社, 2018.3

(培文·电影)

ISBN 978-7-301-28863-4

I. ①电… II. ①詹… ②徐… ③木… III. ①电影表演—表演艺术 IV. ①J912.2

中国版本图书馆CIP数据核字 (2017) 第249996号

Acting in the Cinema by James Naremore

Copyright ©1988 The Regents of the University of California

Published by arrangement with University of California Press

Preface to the Chinese edition of *Acting in the Cinema* © 2018 Jonathan Rosenbaum

All Rights reserved.

Simplified Chinese translation copyright © 2018 by Peking University Press.

本书中文简体字版经授权由北京大学出版社在中华人民共和国境内 (不包括香港特别行政区、澳门特别行政区和台湾) 独家出版发行。

- | | |
|-------|--|
| 书 名 | 电影中的表演 |
| | DIANYING ZHONG DE BIAOYAN |
| 著作责任者 | [美]詹姆斯·纳雷摩尔 著 徐展雄 木杉 译 |
| 责任编辑 | 周彬 |
| 标准书号 | ISBN 978-7-301-28863-4 |
| 出版发行 | 北京大学出版社 |
| 地 址 | 北京市海淀区成府路 205 号 100871 |
| 网 址 | http://www.pup.cn 新浪微博: @北京大学出版社 @培文图书 |
| 电子信箱 | pkupw@qq.com |
| 电 话 | 邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62750883 |
| 印 刷 者 | 三河市国新印装有限公司 |
| 经 销 者 | 新华书店 |
| | 660 毫米 × 960 毫米 16 开本 25.5 印张 360 千字 |
| | 2018 年 3 月第 1 版 2018 年 3 月第 1 次印刷 |
| 定 价 | 59.00 元 |

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

推荐序

在电影批评中，表演是最容易被忽视的一个领域——表演很难用语言来描述，且容易和其他电影技巧与效果混为一谈，但这只是其中的两个原因而已。我们经常无从判断谁的创造力或创作决定在其中起到了主导作用，我们也无法确定这一表演的目的何在，到底谁应向这一表演负责，它的好坏又应归功或归罪于谁，而我们到底又在对何种事物做出反应。我们会对上述的所有问题感到迷惑，更有甚者，考虑到那些著名演员的身上还经常披着一层神话般的光晕，要对这些问题做出明晰的判断解读就难上加难了。我很少写演员，在那些为数不多的文章里，我具体分析过金·诺瓦克、玛丽莲·梦露、埃里克·冯·斯特劳亨和查理·卓别林。我主要探讨的仍然是附着于他们之上的光晕，而就埃里克·冯·斯特劳亨和查理·卓别林来说，我发现自己很难把他们的表演与他们的剧作和导演分离开来（据让-马利·施特劳布 [Jean-Marie Straub] 的说法，我们甚至无法把作为剪辑师的卓别林和作为演员的卓别林分离开来，因为就施特劳布看来，卓别林之所以是一位伟大的剪辑师，是因为他完全了解一个体势应该始于何时、终于何时）。同理，当我们说一部电影“选角完美”（perfectly cast）时，我们的表扬对象有可能是此片的监制或导演，而非某个具体的演员。

关于电影的学术和新闻书写对表演的忽视都着实令人震惊。不过，我

们对此类影评的期待不同。但我们对新闻媒体上的评论者的预期是有所不同的，他们的文章可以是印象主义的，可以用华丽的辞藻作诗意的表达，而不必过于纠缠具体的细节。曼尼·法伯（Manny Farber）和宝琳·凯尔（Pauline Kael）便是其中的代表。这两位美国电影批评家大概都以对电影明星的评论而著称，可是，在大多数情况下，他们告诉我们的并非詹姆斯·卡格尼或罗伯特·德尼罗这样的演员在干吗，而是我们对他们所做之事有何反应及特定语境是怎样决定我们会有何反应的。法伯的文章简洁有力、词斟句酌，几乎不可翻译，与其说是在描述某位演员的表演，不如说它本身就是一种表演：“在威廉·基利（William Keighley）的执导下，卡格尼将自己的表演融入了这个紧凑而邪恶的故事中。至今回想起来，他的表演仍然鲜活有力，有一种摧枯拉朽的准确度……”而凯尔则是如此描绘《出租车司机》的主人公的：“这是一个痛苦的人，他那双愤怒、发亮的眼睛是构图的焦点。罗伯特·德尼罗无处不在：他那副消瘦、英俊的脸庞会让人联想起罗伯特·泰勒，而他的机灵和刁钻则又像极了卡格尼——当他和别人对话时，他并不是在看对方，而是在窥视他们。”

可以说，在那最后一句话里，凯尔才在描述德尼罗的表演，而不是他带给我们的大致印象。为了把表演讲清楚，两位批评家都把它放置在其他的表现框架里——故事、回忆、构图、画面——法伯甚至把对卡格尼表演的描述（我觉得，没有必要地）限制在威廉·基利执导的电影中。且让我们看一看詹姆斯·纳雷摩尔是怎样描述卡格尼晚期的一系列作品吧，他在那段文字里提供了很多具体细节：“人到中年，他的肚子渐渐微凸，舞动的身姿总是带着怪诞感；他是城市精灵、苦力工人和矮小暴徒的结合体，他兼具灵巧和力量，而不像保罗·穆尼（Paul Muni）的疤面煞星那样笨拙迟钝。他的站姿经常像是舞者的准备动作，身体稍微前倾，粗壮的手臂低垂在身体之前，短而粗的手指蜷曲着，仿佛随时都要以拳头出击。”

詹姆斯·纳雷摩尔是我最喜欢的电影学者，原因之一就是学术圈之外

的人也能读懂和欣赏他——虽然同法伯与凯尔的文章相比，他的论述基础要扎实得多。他也是一位谦逊而又谨慎的作者。本书开篇明义说其主题是“电影表演艺术”，可紧接其后，他又提醒读者不要误读此书（“……并不在于教人如何成为一名成功的演员”）。不过，即便他不太愿意将人类行为及观念对本书主题的影响纳入写作范畴之中，到最后，他还是讨论了这些话题。

这或许是因为，虽然纳雷摩尔为人低调，却在某种程度上是一个演员。事实上，所有最优秀的作家都是演员。奥逊·威尔斯——纳雷摩尔最喜爱的电影导演——曾如此评价伟大的19世纪小说家查尔斯·狄更斯：“狄更斯是一位演员——他不是一位表演的作家，而是一位写作的演员。我相信，表演才是他真正的职业。”彼得·博格达诺维奇（Peter Bogdanovich）曾对威尔斯做过长篇访谈，之后结成《这就是奥逊·威尔斯》（*This is Orson Welles*）一书。在那本书里，威尔斯最重要的观点之一便是，在电影艺术中，最为人忽视的一项并非导演，而是表演。纳雷摩尔和他的偶像威尔斯一样，也像是一位魔术师——我们总是盯着他右手的把戏，却忽视了他左手的小动作。

《电影中的表演》取得了不凡的成就。它既有理论（第一部分），又有实例（第二部分和第三部分），不仅如此，它还相当全面地叙述了电影中的表演技巧和表演风格的历史。纳雷摩尔还运用理论，让我们得以对很多电影表演之外的事体做出了反思，比如，作为社会的个体，我们是在这个世界里生活的；而当我们观看电视新闻时，和看故事片一样，毫无保留地接受了什么东西。在实例部分，纳雷摩尔总共论述了七位演员的表演——他从丽莲·吉许和卓别林开始，一直讲到了玛琳·黛德丽、卡格尼、凯瑟琳·赫本、马龙·白兰度和加利·格兰特，而这些演员的表现方式和表演风格各有不同——他并没有把表演从其他美学因素里分离出来，而是统领全局，让我们更好地理解这些作品。作为本书的结尾，他又把之

前探讨的所有议题融入他对两部电影的论述中去。这两篇文章是多么迷人啊！其一涉及了有关受众的著名文本（《后窗》），另一篇则是关于表演的著名作品（《喜剧之王》）。

但是，如果说这两章是以如此简略的方式描述两部电影的特征，那就有欠公允了。《后窗》是阿尔弗雷德·希区柯克最好的惊悚片之一，纳雷摩尔对它的讨论——在此之前，他刚刚讨论了希区柯克另一部顶级惊悚片《西北偏北》中加利·格兰特的表演——大概是他的批评文章中最令人信服且最详尽的细读，这篇文章令人如此印象深刻的部分原因在于，它融合了之前章节中所提到的很多议题。我认为，他所做的《后窗》中“对电影表演的修辞术做出了巧妙的评价”的分析尤具洞见，他还穿针引线地将《后窗》这一文本与之前所讨论的主题编织在一起（比如，他说格蕾丝·凯利 [Grace Kelly] 所饰演的这个角色，拥有和凯瑟琳·赫本类似的“男孩子气”）。在《后窗》之后，他又分析了《喜剧之王》——这部作品要晚于前者将近三十年。在这篇文章里，他集中分析了该片针对媒体和名人的文化批判的力度和思想性，虽然德尼罗、杰里·刘易斯和桑德拉·伯恩哈德等人饰演的角色各不相同，表演风格也互有差异，但他们都在这一批判中扮演了重要的角色。

简言之，纳雷摩尔是想告诉我们，电影中的表演只不过是我们在这个世界里呈现自我的一种方式。我之前已经提到过，他很谦虚，所以不愿意承认自己探索的是这一广大的命题，但究其根本，《电影中的表演》是一本关于我们作为人类如何生活的书。他会在不经意之间显露出本书的哲学深度，却也不会按着我们的头硬要我们接受这些观点。比如，在关于“配件”的第五章——这一章又分成了“表达性物体”“服装”和“化装”三个部分——的开头，他如此写道：“我对这个主题的评论都归拢在‘配件’这一模糊的题目之下，但我真正关心的是，人和这些无生命物质产生了怎样的互动，以至于让我们无法判断，到底是在何处，脸或身体离席，而面具登场。”

我们还可以看看之前那个章节，他在开头探讨了“亲密的社会行为”的连贯性中其实能包含很大程度上的不连贯性。他就此写了一页纸，然后，他抛出了一个令人啧啧称赞的观点：当婴儿刚出生时，他们就像是“布莱希特式的演员”，他们的情感与表演是断裂的，而随着慢慢长大，他们变成了“专业的”演员。

且让我用更加简洁的话来概括纳雷摩尔的用意吧：探讨电影表演就是探讨世间的一切，表演存在于电影之内，也存在于电影之外，写作表演便是写作我们的生活方式。纳雷摩尔说“这是我写作难度最大的著作之一”也就在情理之中了。我相信，当读者读完这本书之后，他们也会对其所涉及的主题展开令人激动而又富有洞见的探索。

乔纳森·罗森鲍姆 (Jonathan Rosenbaum)

中文版序

《电影中的表演》是我继《黑色电影》之后又一本被翻译成中文的书，对此，我感到十分高兴。当我得知它是被北京大学出版社选中出版后，我便感到更加荣幸了。本书首版于1988年，它最初问世的时候鲜有人关注，却在之后的岁月里不断再版，并逐渐引起了国际性的讨论。我对它在这些年来引起的争议感到满意，因为这是我写作难度最大的著作之一，为了完成它，我花了很多的精力和时间（我想，对于我宝贵的中文译者徐展雄而言，它同样是块难啃的骨头）。我在书中详细描写了很多演员的表情、体态和运动，从始至终，写作的难题便是我要一方面解析他们表演的秘密，另一方面却又要努力保存我们在欣赏演技时所得到的愉悦。我无法判断自己是否达到了这个目标，但我不后悔自己写了这本书，也认为像这样的著作应该有更多才好。

直至今日，探讨电影的著作已然蔚为大观，但对表演的严肃讨论仍相对较少。一个原因或许是电影之为电影，个中并不需要演员甚至人类的出现。另一个原因则很可能是，当知识分子和学者们遭遇大众观众对好莱坞明星的迷恋时，他们总是会退缩；于是，关于明星的深度研究往往是偏社会学的；而那些电影诗学的著述在谈及演员时，仿佛他们不过是一些被机械操控的和在剪辑室里才被赋予意义的模特儿。当然，“被认可的”表演

在电影中随处可见（好莱坞那些演过任丁丁、阿斯塔和莱西的训练有素的狗就是很好的演员，而很多非专业演员也能给出精彩的表演），但我们稍加思考便能确信，技巧娴熟的专业演员是极其重要的。绝大多数电影所依赖的是一种交流的形式，在此，意义是被表演出来的，而观看电影的体验不仅包含了故事讲述过程中的快感，而且还包含了肢体、面孔和表情动作所带来的愉悦。同样重要的是，戏剧情境中亲密行为的机械复制影像能够让我们认识到且本能地适应于日常生活中根深蒂固的表演特质。关于表演的研究相对少，或许是因为尽管表演是一种普通观众便能识别和欣赏的艺术，可是，相对于电影编剧、摄影和剪辑，它是一门难于展开分析讨论的艺术。

如果我是在今日写作这本书，它肯定不会是现在你们所见的这样。首先，我会花更多篇幅讨论非好莱坞电影、角色演员和文化差异。我在本书的第一部分中讨论了欧洲艺术电影和一些激进先锋电影，但我具体分析的案例全是好莱坞的白人明星。很惭愧，我也没有讨论任何中国电影中的表演，这部分是因为当我于1980年代中期写作此书时，我能看到的中国电影还很少，而我也害怕具体论述那些陌生文化中语言和行为表情达意的细微之处。

我还想讨论数字时代的到来对电影表演所产生的影响。20世纪末，数字剪辑系统与电视风格的拍摄技巧结合，场景由多台摄影机和长焦镜头摄制而成，这便导致了大卫·波德维尔所说的“强化的”连贯性剪辑，这种现象在好莱坞大制作中尤为明显。波德维尔说：“连贯性剪辑被重新调节并放大了，戏剧性被集中在演员的面部——尤其是眼和嘴。”（《聚光灯下》[*Figures Traced in Light*, California, 2005], 第27页）。大片导演们通常运用多台摄影机和藏在演员身上的迷你无线麦克风，以特写来竭力捕捉每一句台词和每一个表情的“多机位素材镜头”（coverages）。于是，特写镜头成为主流，空间更加平面化了，背景被模糊了，镜头平均长度缩短了（大多

数镜头的时长为二到八秒)。在这种语境下,“方法派”演技照旧大行其道,像汤姆·克鲁斯这样的电影明星,只要微微动一动他的眉头,便能向观众传达更为强烈的情感。

不过,自1960年代末期以来,另一种受过肢体语言训练的、依靠动作表达情感的演技也有回潮的趋势,这要归功于众多戏剧演员:鲁道夫·拉班(Rudolph Laban)、雅克·勒科克(Jacques Lecoq)、琼·利特伍德(Joan Littlewood)和朱莉·泰莫(Julie Taymor)。最近,数字技术的发展——特别是CGI(电脑合成图像)、绿屏抠像技术和动作捕捉技术——也让人们对哑剧产生了更多的兴趣。在有些学者看来,这些技术构成了对表演这一职业的威胁。他们所提出的证据有很多,比如,我们想拍即便比西席·地密尔(C. B. DeMille)恢弘制作中更为壮观的人群时,完全可以由电脑来完成,无需群众演员;而过世的奥利弗·里德(Oliver Reed)的面孔也已被合成到一个替身演员运动的身体上。我们身处的工业时代已经迈入了一个更加“机器人”的阶段,全世界的数字动画师都热衷于获得创造“合成人”(合成的演员)的“圣杯”,在他们看来,这种新时代的演员完全能和银幕里的真实人类无缝对接。无论CGI技术是否已经发生质变性的革新,或者真的会导致那些动画师所预言的未来,可以肯定的是,电影中因此而大大增加了对动画的运用。无论如何,我们得意识到一个事实,即这些动画师经常和演员们合作,后者为他们的绘画提供了样板。CGI技术仍然摆脱不了表演这一传统,虽然它经常被用于表现变形机器人和残肢,但它很可能无法消灭人类演员的存在。大多数数字技术是可以被辨识的,从《泥人哥连》(*The Golem*)和《大都会》(*Metropolis*)的时代到《银翼杀手》(*Blade Runner*)和《机器管家》(*Bicentennial Man*)的时代,机器人和似人类其实是由专业演员演出来的。CGI技术并没有取代演员,而只是让他们的表演更似动画人物,更似机器了。

在好莱坞的范畴内,一个显而易见的例子便是《终结者》(*Terminator*)

系列。在这一系列科幻片中，阿诺德·施瓦辛格明显“人造的”肌理和僵硬感与电脑特技完美地结合在一起。我还能举一个更加绝妙的例子。那便是史蒂文·斯皮尔伯格/斯坦利·库布里克的《人工智能》(*A.I., Artificial Intelligence*)。斯皮尔伯格是在库布里克去世之后接手这个项目的，他知道，电脑动画在那时仍有待证明自己能够创造可信的可以说话的人类角色(有些电影则大胆地做出了这一尝试，由视频游戏改编的科幻探险片《最终幻想》[*Final Fantasy*]便是其中之一，此片外观上是动画片，但由一些著名演员配音)。于是，斯皮尔伯格请海利·乔尔·奥斯蒙特(Hailey Joel Osment)来演片中的机器人。奥斯蒙特的表演有趣极了：刚开始时，他的表演是稍显数字化的哑剧风格，类似于俄国未来主义者所说的“生物机器人”(bio-mechanics)，然而，当机器人角色的芯片中被植入俄狄浦斯欲望之后，他的表演变成了模拟式的斯坦尼斯拉夫斯基风格，貌似传达着他的内心感受和灵魂(尽管直到最后，他也没有眨过眼睛)。

同样，对哑剧的一种怪诞回归也可见于彼得·杰克逊(Peter Jackson)的《指环王：双塔奇兵》(*The Two Towers*)，在片中，演员安迪·瑟基斯(Andy Serkis)设计了声音和一整套肢体动作，赋予由电脑动画创造的角色——咕噜姆(新线影业极力为瑟基斯赢得奥斯卡提名，最后还是落败了)。最终，咕噜姆成为塑像、木偶和数字特效的混合物，瑟基斯则穿着动作捕捉服在现场与其他演员互动。瑟基斯也为这个分裂的角色提供了“心理”表情。为了更好地创造这些表情，动画师们还特地参考了加里·费金(Gary Faigin)的《面部表情》(*Facial Expression*)和保罗·埃克曼(Paul Ekman)的《达尔文和面部表情》(*Darwin and Facial Expression*)。这两本当代著作都旨在为人类面部的符号编码，它们和19世纪时弗朗索瓦·德尔萨特为舞台剧演员的体势编码类似(本书第三章里较为详细地讨论了这一实践)。换言之，在数字时代，伴随着各种幻想片与漫画改编片的流行，表演某种程度上回归到斯坦尼斯拉夫斯基之前的一种风格。在某些例子中，

演员开始像上了发条的机器一样表演，不过，与此同时，这一回潮也拓宽了表演风格的类型。

理查德·林克莱特（Richard Linklater）的《半梦半醒的人生》（*Waking Life*）用迷你数字摄影机记录下了说着即兴独白或对话的演员，然后又用数字影像描摹技术（digital rotoscope techniques）将其转化为彩色的动画；这部电影中有一段关于安德烈·巴赞的独白，而它通篇都在证明技术能对现实主义的表演起到怎样的效果。埃里克·侯麦（Eric Rohmer）的《贵妇与公爵》（*The Lady and The Duke*）是一部以法国大革命为背景的古装片，和侯麦的大多数作品一样，这部电影中的演员坐在室内，进行着大段大段的现实主义风格的谈话；可它也用了数字摄影和电脑特技，在演员四周布上明显人工化的、如画作一般的场景。理查德·罗德里格斯（Richard Rodriguez）和弗兰克·米勒（Frank Miller）的《罪恶之城》（*Sin City*）更加激进，他们把演员变成了漫画人物，并让他们身处在画风设计大胆的世界里。在先锋电影领域，迈克尔·斯诺（Michael Snow）的《胼胝体》（**Corpus Callosum*）展示了电脑特技在扭曲、重塑和操控人体方面的能力。这四个例子都说明了，表演在数字时代仍然至关重要。当然，我们完全可以脱离演员来做数字影像，但同样的事情在电影拍摄的时代也能完成。无论如何，虽然我们身处拟人演员似乎要被数字影像取代的历史时刻，演员们却仍一如既往地与我们同在。我希望本书能推动对演员们所做的工作的深入研究。

致 谢

本书中的各部分曾以不同的形式发表于《电影季刊》(*Film Quarterly*)、《马赛克》(*Mosaic*)、《电影研究季刊》(*Quarterly Review of Film Studies*)和《文学想象研究》(*Studies in the Literary Imagination*)中。我对这些期刊对我作品的兴趣表示感谢,我同样要感谢印第安纳大学研究及研究生教育办公室提供的学术奖金,让我得以完成这部书稿。

印第安纳大学电影研究课程的同事们为我提供了莫大的帮助。哈里·M. 格杜尔德(Harry M. Geduld)和我分享了他对卓别林与默片的巨大知识量;克劳迪娅·戈布曼(Claudia Gorbman)、芭芭拉·克林格(Barbara Klinger)、阿龙·贝克(Aaron Baker)和凯瑟琳·麦克休(Kathleen McHugh)审阅了某些章节,并提出了有用的意见。我也得到了其他机构中的学者的支持,特别是查尔斯·阿弗龙(Charles Affron)和弗吉尼亚·赖特·韦克斯曼(Virginia Wright Wexman),他们两位对电影表演做出过杰出的研究,而他们也不吝啬地给我建议。罗伯特·B. 雷(Robert B. Ray)和丽贝卡·贝尔-米特罗(Rebecca Bell-Metereau)从一开始就为我提供了帮助,他们聆听我的问题,并提出宝贵的想法;在本书的写作过程中,我也得到过里克·阿尔特曼(Rick Altman)、帕特里克·布兰特林格(Patrick Brantlinger)、玛丽·伯根(Mary Burgan)、罗伯特·卡林格(Robert

Carringer)、桑德拉·M. 吉尔伯特 (Sandra M. Gilbert)、罗纳德·戈特斯曼 (Ronald Gottesman)、唐纳德·格雷 (Donald Gray)、R. 巴顿·帕尔默 (R. Barton Palmer)、理查德·佩纳 (Richard Pena)、迈克尔·P. 罗金 (Michael P. Rogin)、乔治·E. 托尔斯 (George E. Toles)、迈克尔·伍德 (Michael Wood)、乌尔里克·韦斯坦 (Ulrich Weisstein) 和已经去世的丹尼斯·特纳 (Dennis Turner) 的帮助。

如果没有我的编辑欧内斯特·卡伦巴赫 (Ernest Callenbach) 的鼓励、耐心和博学建议, 这本书同样不可能完成; 我还要感谢加州大学出版社, 特别是斯蒂芬妮·费 (Stephanie Fay)、安德鲁·乔荣 (Andrew Joron) 和芭芭拉·拉斯 (Barbara Ras)。最为重要的是, 如果没有达琳·J. 萨德利耶 (Darlene J. Sadlier) 多方面的帮助和每日的相伴, 本书亦不可能付梓, 本书是献给她的。

目 录

推荐序	i
中文版序	vii
致 谢	xiii

第一章 导 论	001
---------	-----

第一部分 机械复制时代的表演

第二章 规 约	011
表演构架	011
表演是什么?	027
演员和观众	037
第三章 修辞和表达技巧	047
第四章 表达的连贯性和表演中的表演	090
第五章 配 件	109
表达性物体	109
服 装	115
化 装	122

第二部分 明星表演

第六章	《真心的苏西》(1919) 中的丽莲·吉许	129
第七章	《淘金记》(1925) 中的查尔斯·卓别林	148
第八章	《摩洛哥》(1930) 中的玛琳·黛德丽	168
第九章	《污脸天使》(1938) 中的詹姆斯·卡格尼	201
第十章	《休假日》(1938) 中的凯瑟琳·赫本	223
第十一章	《码头风云》(1954) 中的马龙·白兰度	247
第十二章	《西北偏北》(1959) 中的加利·格兰特	273

第三部分 作为表演文本的电影

第十三章	《后窗》(1954)	303
第十四章	《喜剧之王》(1983)	330

写给中文版读者

第十五章	电影表演与模仿艺术	363
参考文献		378