

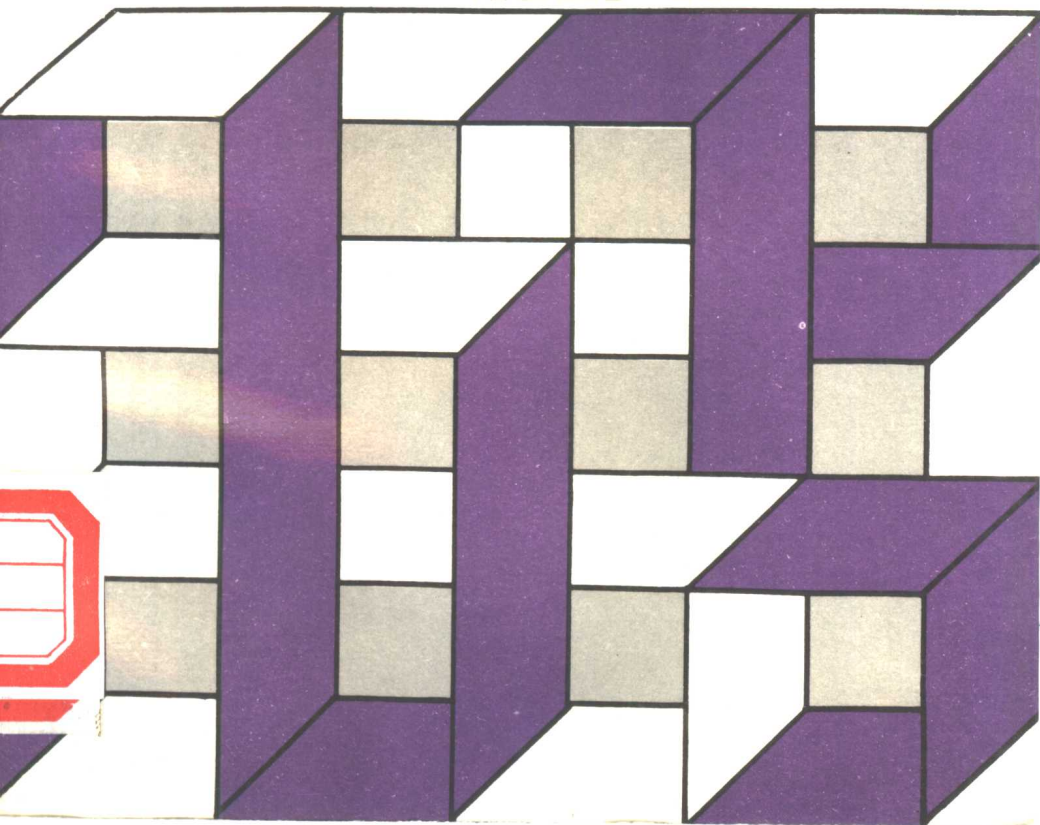


电影学新论丛书

电影表演心理 研究

□齐士龙 著

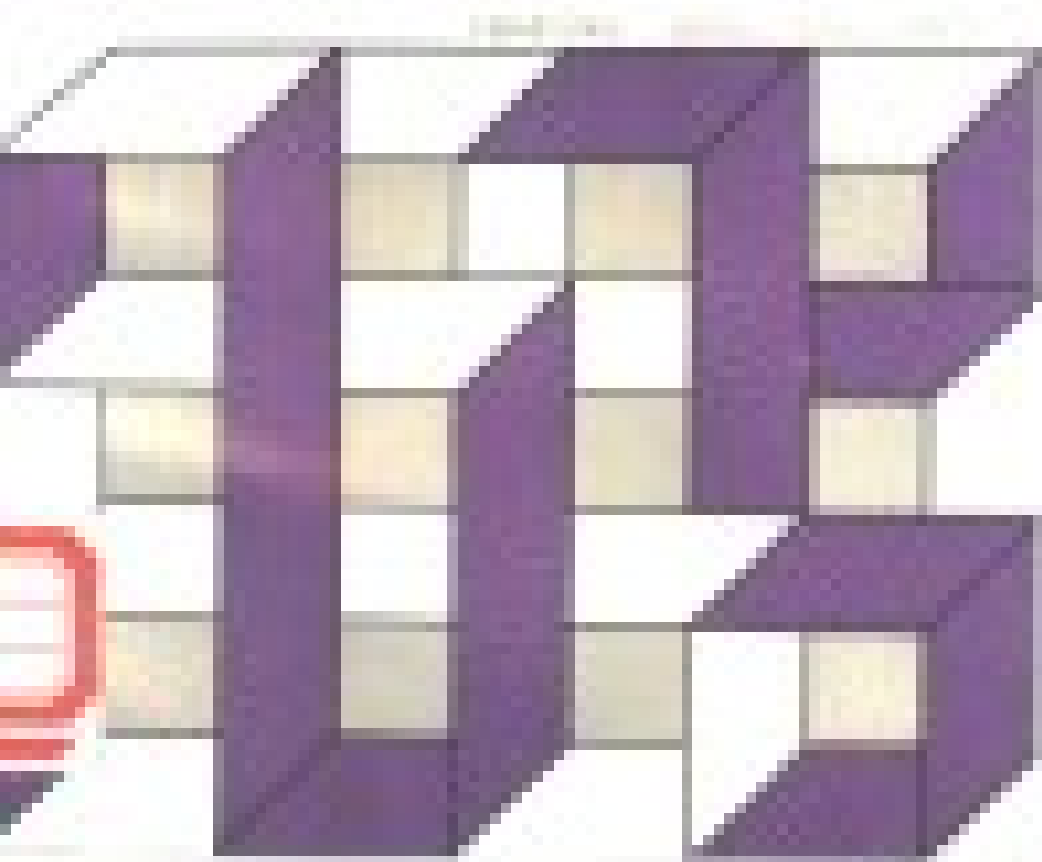
中国电影出版社 CHINA FILM PRESS



电影学院出版社

电影表演心理 研究

陈士强 著



J9-05
Q0634

32205



电影学新论丛书

电影表演 心理研究

□齐士龙 著

中国电影出版社 1992 北京

CHINA FILM PRESS

内 容 提 要

本书是我们编辑出版的系列丛书“电影学新论”中的一部。本书作者长期从事电影表演教学工作，在他多年教学经验基础上，以自身的表演实践为依据，从心理学的角度，在电影表演的情感知觉变形、表演的主体游戏心理、魅力蒙太奇等方面进行了大胆并具有独创性的理论开拓，提出了许多全新的电影表演理论问题。

全书文字生动，语言风趣，论述具有一定深度，无疑，将对电影表演理论研究具有推动作用。书后附录作者的100个问题，对读者全面了解电影表演，对电影表演工作者解决创作中的矛盾有一定帮助。

责任编辑：仲 夏

封面设计：张 梅

电影表演心理研究

中国 电 影 出 版 社 出 版 发 行

(北京北三环东路22号)

宏伟胶印厂印刷 新华书店经销

开本：850 × 1168毫米1/32 印张：7.5 插页：(平) 2
(精) 5

字数：180000 印数：2500册

1992年12月第1版北京第1次印刷

ISBN7-106-00670-X/J·0402 定价：(平)4.20元

ISBN7-106-00669-6/J·0401 定价：(精)5.80元

序

汪 流

齐士龙同志在长期执教于北京电影学院的同时，持之以恒地坚持着对电影表演理论的研究。1986年，他结合自己的教学和创作经验，撰写出版了《现代电影表演艺术论》一书。现在，他又从三个角度，即表演艺术的视角、电影的视角以及心理学的视角，深入系统地研讨了电影表演的特性和表演创造理论与诸种现象，撰写成《电影·表演·心理》一书。其中，从心理学的视角研讨表演的部分，即本书《电影表演心理研究》即将与读者见面。对此，我感到由衷的高兴。这是因为，在我国，有关电影表演理论的研究还相当薄弱，从心理学这样一个新的视角去探讨电表演问题又属新的命题，而有关电影表演的理论著作，则更是寥若晨星。无疑，这本书填补了这方面的空缺。

我怀着激动和喜悦的心情读完这本书，感到它有以下几个特点：

一、作者在本书中提出或接触了当前电影表演界研讨的一些新命题。比如：“电影表演是感觉的艺术”、“镜头感与舞台感”、“游戏感”、“表情的剖析”、“魅力蒙太奇”以及“电影表演是不融入表现手段的创造”、“以能力的原态直接参加电影表演创造”等等。应该说，对于上述诸种问题，我国电影表演理论界有些尚未提出过，有些也还未能取得一致的认识。而这些问题确实又在影响着我国当前的电影表演创作而不允许我们对

1987/5/13

此采取回避或漠视的态度。本书作者直面这些问题，并明确、坦诚地提出了自己的看法，这无疑将有助于电影表演理论研讨的深入和发展。

二、作者在本书中，从一个新的角度，研究了表演理论中的一个新课题——表演心理研究。据我所知，迄今为止，尚很少有人从事这方面的研究，并有专著问世。英国有一个叫格林·威尔逊的人，曾撰写过一本题为《表演艺术心理学》的小册子（李学通译，上海文艺出版社出版），他倒确实是从心理学的角度来探讨戏剧表演的。但上海戏剧学院院长余秋雨在这本书的“译本序”中说得好：“作者是一位心理学家，而不是一位戏剧学家。因此，在心理学与戏剧学的结合上，他强于前者。从某种意义上可以说，他是想借表演艺术来为自己的心理学研究增辟一块试验地。”而齐士龙同志的这本书的可取之处，恰恰在于他能够从心理学的角度探讨表演创作中的一些重要问题。这应该说是难能可贵的。相信它对专业及业余的电影、戏剧工作者，尤其是从事理论研究的人员，会有较大的启迪作用。

三、本书是作者将教学与科研结合起来的产物。齐士龙同志现为北京电影学院表演系副教授和表演系的主任教员。他将此书的内容付之于教学，已在讲坛上应用多年。如他在表演系的教学中，以培养学生的“游戏意识”入手，已经收到了良好的教学效果，并引起了一些研究人员的关注。

四、本书虽属理论性较强的书籍，但读起来饶有兴趣，并不觉得枯燥。这与作者深入浅出的论证方式，以及使用生动风趣的语言有关。而深入浅出的论证，又与作者涉猎的书籍较多（尤其是心理学的历史），因而具备较广的知识面不无关系。作者的行文也流畅生动，通俗易懂。

我愿将这本书推荐给读者。但同时，我也感到十分遗憾：本书仅是齐士龙同志原书稿（《电影·表演·心理》）中的一部分，约只占原书稿的三分之一，由于众所周知的学术著作出版的艰

难，尽管中国电影出版社的领导与编辑同志也已做了最大的努力，暂时只能出版其中的一部分。我冀望随着出版局面的好转，能够早日让全部书稿与读者见面，使作者的心血也不致白流。这是我翘首以待的。

1991年 3月23日

目 录

第一章 电影表演是感觉的艺术	1
1. 感觉的概念与属性.....	1
2. 感知(感觉)在心理结构中的地位.....	11
3. 电影表演艺术的核心——感知个性的转变.....	14
4. 自我感觉的幻觉与平衡的递进	19
5. 实现感觉艺术的基础——艺术感觉.....	23
6. 组织行动是获取角色感觉的主渠道.....	34
7. 组织人物行动,实现角色逻辑.....	38
8. 感觉的艺术与行动的艺术.....	42
 第二章 “假定”的创造	53
1. “假定”的实质是对经验统一性的体验.....	53
(1) “假定”的起因、突破口和第一步.....	53
(2) 双重逻辑与情感的体验.....	55
(3) 双重流向与想象力再造经验的归属.....	58
(4) 意志的操纵和自我感觉的平衡.....	61
(5) “假定”创造的实质是对统一经验的体验.....	63
2. “假定”的技巧.....	65
(1) “假定”的方式之一——情感的知觉变形.....	66
① 情感的知觉变形与“情人眼里出西施”	66
② 图底效应与角色的自治性	73
(2) “假定”的方式之二——习惯的顺应.....	78
① 习惯的本质是个性运动的规律	78

② 同化、顺应与平衡	81
③ 习惯形式和习惯成自然	83
(3) “假定”的方式之三——意志的强制	84
① 意志是一切假定创造的动力基础	84
② 意志强制实现角色假定	85
③ 意志强制的要点	88
3. “假定”创造的小结	91
(1) 技术的复合性与技巧的“一次性”	91
(2) 创造的曲线	96

第三章 情感的创造

1. 建立情感的积极性	98
2. 以“需要”为原则的演员体验	104
(1) 自我“需要”与非我“需要”的转化	104
(2) 认识活动只有和演员产生联系才具有创造意义	106
3. 表情的剖析	108
(1) 表情的特点之一——粗略性	109
(2) 表情的特点之二——本质的不可操纵性	115
(3) 表情的特点之三——清晰与模糊	119
(4) 表情的特点之四——时空原则	122
4. 激情与激情的发动	123
(1) 寻找“唤情短句”	124
(2) 制造强烈刺激	125
(3) 行动的发动	128
(4) 心境是激情的台阶	129

第四章 游戏感——表演创造的自我意识

1. 表演艺术与游戏	132
2. 电影表演艺术的游戏感	136

3. 唤起演员创造的童心——恢复游戏的主体心理	142
4. 模仿——利用游戏的手段	147
5. 游戏感建立的规律——“自我评价”的原则	159
 第五章 电影演员的“镜头感”与职业习惯	163
1. 镜头感与舞台感	163
2. 电影演员的职业习惯——控制、适应和选择	171
(1) 控制的习惯与模糊表演	171
(2) 适应的习惯	179
(3) 选择的习惯	182
3. “分镜头”与准备的技巧	183
 第六章 魅力初探	189
1. 魅力蒙太奇	189
2. “人保戏”与“戏保人”	190
3. 魅力的结构与传递	192
4. 创造性魅力的综合	194
5. 演员发现“人”是创造魅力的基础	198
 第七章 能力和技巧	202
1. 能力的天赋与创造天才	202
2. 技巧是能力的标定	206
3. 演员提高“两个三种能力”	213
 结束语	218
附录一、《现代电影表演艺术论》部分目录	222
附录二、我的意识流——疑问一百题	222
附录三、《电影·表演·心理》第一、第二部分目录	228

第一章 电影表演是感觉的艺术

1. 感觉的概念与属性

人们常常爱说“感觉”，也经常提到感觉的艺术。可是感觉究竟指的是什么？

其实感觉所指的并非是心理学中感觉的含意。

心理学指出：“感觉是人脑对客观事物的个别属性的主观反映。”^①

人类通过感觉器官，对客观事物的个别属性，如：茶杯是热的、暖气片是凉的、香水是香的、担担面是辣的、贝多芬的《献给爱丽丝》很好听、蚊子咬人很疼等等，作出主观上的反映，这就是心理学中感觉的意思。

“感觉按照它的性质可以分为视觉、听觉、嗅觉、味觉、肤觉（包括触觉、温度觉、痛觉等）、运动觉、平衡觉和机体觉。”^②这种种“感觉不单纯是感觉器官的机能，而是整个分析器，特别是脑的机能。但光有分析器也不能产生感觉，还有赖于客观事物的刺激作用。”^③

因此，我们通常所言的感觉显然不是心理学的意义。而在心理学中还有一个概念，叫知觉。

知觉在心理学中即“是分析器对外界物体或现象的整体所

①②③ 均引自杨清主编《简明心理学辞典》，吉林人民出版社1985年版。

进行的直接反应，是脑形成整体性映象的认识过程。”^①“知觉是一种心理过程，它的反映结果，叫做知觉映象。”^②人类之所以有知觉很主要是因为有经验系统的参与。婴儿刚刚出生之时，只有感觉而无知觉，知觉是在成长两三个月之后才逐渐形成的。“知觉和感觉同属于感性认识过程，都是对客观事物进行直接反映的过程……。”^③

所以感觉和知觉严格而说，并非是一回事。比如：我在看电视，突然有个尖尖的东西刺了我一下，我的胳膊一疼，这是感觉器官对事物个别属性的反映，是心理学中感觉的范畴。而通过这一刺，我不仅感觉刺疼，而且能知觉到这是妻子用毛衣针和我开玩笑。这是我头脑中经验系统参与知觉活动的结果。因此心理学又指出：“人有了知觉以后，感觉就被包括在知觉之中，成为知觉的成份。”^④

因此在哲学和日常生活经验中，我们通常把感觉和知觉统称为感觉或感知。

历史上感觉和知觉本来也并无严格的区分，真正由心理学加以区分是由于1824年法国心理学家弗洛伦发表《大脑统一机能说》之后，才对感觉和知觉作出了严格的界定。而我们通常所说的“感觉”、“感觉的艺术”和“艺术感觉”等等，其实指的恰恰是心理学中的“感知”，也即是感觉和知觉的总称。这是取哲学和生活中约定俗成的概念含义。因此本书中使用的感觉和感知也就是感觉和知觉的统一意义。

另外还需提及所谓“物质的属性”问题，什么叫物质的个别属性和物质的全面属性呢？

任何物质都有它自身所具备的性质。比如：一块木头，有许多种性能，可以燃烧、可以承受压力、有质量、有体积、有形状等等。这之中每一种性能都是某一种属性的利用。全部性

①—④ 均引自杨清主编《简明心理学辞典》。

能的利用，就是全部属性的发挥。

表演艺术中，演员为了训练自己的想象力和观察能力，常常爱作一种练习，比如一个玻璃的烟灰缸，以此物作一件事，有人以烟灰缸装盛烟灰，这算不得什么，因为这是人人都想得到的作法。于是有人以它盛猫食、装墨汁、盛水、盛沙土、存放旧图钉等等。这只能是演员最初级的想象力，因为作这些事，都仅仅是观察到事物一种属性的利用。而烟灰缸的属性是很多的，比如：它有美丽的造型，还有一定的体积，如果有人把它作为“素描”或“速写”的对象，或室内茶几上的装饰品，则就是在物的另一些属性中有了新的发现。如果有的人因为看见写字台边的墙皮掉了一块，从而想到以美丽的烟灰缸去遮挡，这无疑又是一种创造的想象。然而这依然是演员初级想象力的发挥。因为任何事物常常由于种种原因，使一些本来具有的属性在一定时期被人们的意识掩藏了，使人们很难发现。而一个演员要建立创造性的高级想象力，就必须开发对客观事物的观察能力。这之中有两点：其一是摆脱对事物的实用价值的单纯注意，而使想象力向事物的全属性拓展；其二是积累丰富的人生经验，以经验促使观察能力和想象力的发挥。比如：有人提出以烟灰缸打狗，这主意挺有趣，他注意到了烟灰缸是有重量的物质属性，所以这可以称得起中级想象力的发挥。然而又有人提出，他曾经以烟灰缸和姑娘谈情说爱，这似乎有点奇特。其实他想得不错，在夏日的树荫下，一个他钟情的姑娘正在树下看书，他拿起玻璃的烟缸，以阳光的反射，一次又一次地调逗着姑娘的春情。这种对事物掩藏较深的属性的发现与运用，应该称之为高级的创造力想象。由此可见事物的属性是很多的。一个优秀的演员对事物的观察和想象，应该有力争全面、整体的知觉能力。

而普通人的知觉能力一般只要求对事物有完整的形象认识。其知觉映象对客观事物有相同或相似之处，并相对地建立

了整体的认知和意识，也就可以了，但一个演员的知觉，应该是深入的知觉能力。尽管任何人的知觉都只是建立在自身经验基础上的相对知觉，但演员的知觉能力应该是更完整，更相对深入的知觉能力，因为非此而不能适应角色创造广泛性和深入性的需要。

心理学中知觉不同于感觉的是它具有四个属性，而作为感觉和知觉的总体完成的感觉（也即感知）也就有了四个属性。这四个属性在表演艺术创造中有十分重要的意义。

其一是感知的选择性。

人之所以有个性，感知的选择性即是个性表象的原因之一。

一片树林，在不同的人眼里具有不同的意义：美术家以其写生，爱其美丽；一个植物学家，留恋忘返，是喜其树种的珍奇；一个家具商，是看中了木材的质量；一个守林人，是最怕森林失火等等。由此可见，每种人眼里，森林的属性都各有侧重。每个人在对客观事物的感知中，都有自己的选择性。年轻的姑娘进商店爱看化妆品，女人进商店爱在衣料柜前徘徊，老头常看看酒，小伙子常瞧瞧香烟……当然也不尽然如此，也有小伙子特别想买“增白露”，姑娘总在烟柜前转游，这就是个性在具体规定情境下的选择性不同。所以世上有多少人，就有多少个染上个性色彩的世界。

因此“人按照某种需要、某种目的，主动地、有意识地选择少数事物（或某一事物的某部位）作为知觉的对象或无意中被某一事物吸引、以它作为知觉对象，对它产生鲜明、清晰的知觉映象，而周围的事物则成为知觉的背景，其知觉形象较模糊。这就是知觉的选择性。”^①

知觉的选择性，（也即感知的选择性）客观反映了人的个性需要、目的、兴趣和态度；对于人的自身内部也在不断积累着

① 引自杨清主编《简明心理学辞典》。

人的经验、观察力和想象力以及分析能力的个性，这个性的心理特点，集中表现着思维逻辑的独特性。因此我说，知觉的选择性是人存在性格个性的根本原因之一。

演员创造角色其最终就是要实现这个感知（即感觉）选择性的个性转变。

其二是感知的理解性。

感知的理解性“主要是在知觉过程中直接认识事物的鲜明特征或具体标志。”^①如：演员阅读剧本，对角色文字形象的理解和阅读分镜头剧本，对文字和镜头内容的领会，这就是感知的理解性起作用。如果缺乏感知的理解性，角色形象就不可能在演员头脑里确立与深入。这种理解力是演员一切知觉的必要条件。理解力差，则角色的文字形象在演员内心就形不成完整的内心视象。内心视象模糊，就会致使演员远景与角色远景迟迟不能形成。演员对未来角色心中无底，也就很难实现对角色性格完整、深入的体验和创造。

感知的理解力是人类知觉的特点，一般动物不可能有感知的理解力，因为这是人类第二信号系统的作用，以经验系统参与知觉对感觉的调控，从而把感觉器官的感觉深化为知觉，这是只有人类才能实现的感知属性。

感知的理解力不是与生俱有的，它与经验有着密切的关系。随着经验的积累与丰富，尤其是“道理”在经验中的作用，加上一定生理条件作基础，以及认真学习的态度，感知的理解力就会逐渐加强，人对事物的识别能力和发现能力也会提高。

正如一个演员不是天生就会分析剧本和角色，就会阅读分镜头和运用创造技巧，只有通过各种“理论、技巧与实践”的积累才可能发挥感知的理解力。演员创造角色，完成感知的个性（选择性）转变，把原来自己选择的对象，转变为角色选择

^① 引自杨清主编《简明心理学辞典》。

的对象，把原来自己的需要、目的、兴趣、态度，转变为角色需要的愿望、目的、兴趣态度。这之中依赖感知的理解力是一种必然的条件。因此在经验系统中就必须注入一种“道理”，这“道理”就是创造角色的原理和技巧的理论。演员就是凭着这种经验系统中的“道理”，发挥着感知的理解力，从而推动了感知选择性的个性转变。

其三是感知的整一性。

心理学把感知的整一性视为：“把物体或现象的各种属性、各个部分，某些关系作为一个统一的整体来认识，其中由各个别属性所引起的感觉不再孤立地存在，而是成为知觉的有机的组成部份，产生完整的知觉映象。”^①

这之中有三种不同的情况：

其一是事物或对象以综合的多种刺激、造成感知的整体效果。这在演员的创作中是常有的现象。比如：演员的演出或实拍时刻，演员一方面实施着角色的行动，一方面又与对手进行认真的交流，身边是角色的环境，身上是角色的服装，手里使用的是角色的道具，于是感知在这种内外部的综合刺激中，更容易实现知觉中对角色总体的感知效果。各种刺激因素对于知觉不是孤立的，而是整体的效应，但有一个条件，即演员的本能必须是恢复了正常机能的本能，否则感知的整一性，就发挥不出来，各种刺激因素就会依然呈孤立状态，而不能实现对演员感知整一性的促进。简单说，就是穿上服装、拿上道具、有了角色对手，明确了角色行动，在实拍时通过人的感知的整一性作用，可以更加推进对角色整体性，深入性的感觉；但由于演员紧张，或本能解放不彻底以至造成各种孤立的创造因素，不能在演员感知中形成角色体验的深入。其原因是由于不能保持本能活力，因而使感知的整一性机能不能正常地发挥作用。

^① 引自杨清主编《简明心理学辞典》。

其二是事物或对象以局部的单一刺激，实现感知的整体效果。这种例子很多，比如生活中，我们发现墙壁上的“水迹”有点像陈佩斯的脸，于是很多人围上来，左看右瞧，越看越像。其实只有一条“水迹”的线条很像陈佩斯的大鼻子，其它“水迹”只是断断续续地勾出一个似像似不像的轮廓，然而人们能够将这断续的“水迹”完整为陈佩斯的脸的形状，这就是感知的整一性在起作用。图象是由线和点与面组成的，人们不需要都看见，只要看清楚一定数量的点和线或面，就依仗着良好的整一性能力，完成了对图象的总体感知。当然也有感知能力差的人。正如前例大家都在围看墙壁上“陈佩斯的像”的时候，也有人会怎么也找不到哪点像陈佩斯，或是虽然看出了“水迹”印出的大鼻子有点像，然而由于其它线条不完整，所以很难判断这“水迹”印出的图形像是陈佩斯，像这位的感知能力，起码是太理性了。也许在他的经验系统中科学化标准计量经验和理智的原则太多，所以影响了感知整一性的发挥，或者是由于感知捕捉特点的能力较差，影响了感知的理解力发挥，由此可见，感知¹⁴每个属性之间都是相互联系的。

其三是对知觉对象不同属性，具有联觉作用。

在电影艺术创造中和欣赏中，大量地依赖这种感知整一性的原理。如观众以视听感受到银幕上的光、色、形，却获得了全面、整体的对银幕内容的认知。再如：一件虚拟的道具，演员在创造中，就是以其形似引发着观众对其道具总体的认知，观众有了这种总体属性的认识，再反过来检验演员对道具的使用。如果演员不能将其道具的其它属性方面真实地显露出来，则观众就会对演员的表演予以批判。而观众为什么有能力批判呢？就是因为观众有感知的整一性，他们可以通过形似的单一属性认识道具的总体属性，并以道具的总体属性去检验演员的创造功力。

总之，整一性的属性对于表演艺术有着特殊的意义，从某