



高校教材

新闻传播专业系列教材

# 电影表演 基础

主编◎冯 果



华东师范大学出版社



新闻传播专业系列教材

# 电影表演 基础

主编◎冯 果

华东师范大学出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

电影表演基础/冯果主编. —上海:华东师范大学出版社, 2008

(新闻传播专业系列教材)

ISBN 978-7-5617-6095-6

I. 电… II. 冯… III. ①电影表演—表演艺术—高等学校—教材②电视(艺术)—表演艺术—高等学校—教材  
IV. J912

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 081476 号

新闻传播专业系列教材

## 电影表演基础

主 编 冯 果  
策划组稿 高等教育分社  
责任编辑 曹利群  
审读编辑 范耀华  
责任校对 邱红穗  
装帧设计 高 山

出版发行 华东师范大学出版社  
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062  
电话总机 021-62450163 转各部门 行政传真 021-62572105  
客服电话 021-62865537(兼传真)  
门市(邮购)电话 021-62869887  
门市地址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口  
网 址 [www.ecnupress.com.cn](http://www.ecnupress.com.cn)

印 刷 者 常熟市文化印刷有限公司  
开 本 787×1092 16 开  
印 张 13.25  
字 数 260 千字  
版 次 2008 年 8 月第 1 版  
印 次 2008 年 8 月第 1 次  
印 数 5100  
书 号 ISBN 978-7-5617-6095-6/J·103  
定 价 24.00 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

## 编委会名单

|     |                |
|-----|----------------|
| 王晓玉 | 华东师范大学教授、博士生导师 |
| 王 群 | 华东师范大学教授、博士生导师 |
| 王志敏 | 北京电影学院教授、博士生导师 |
| 孙惠柱 | 上海戏剧学院教授、博士生导师 |
| 张仲年 | 上海戏剧学院教授、博士生导师 |
| 周 星 | 北京师范大学教授、博士生导师 |
| 雷跃捷 | 中国传媒大学教授、博士生导师 |

# 序 言

20 世纪以来的一百年,是世界新闻传播事业飞速发展的一百年。这一百年来,随着科学技术的不断发展,继报纸、期刊、广播、通讯社之后,电影、电视乃至互联网络等新媒体相继问世,新闻传播的媒介日趋多元化,新闻传播的手段日趋现代化,“地球村”变得越来越小,而新闻传播对世界政治、经济和文化的影响则变得越来越大。

20 世纪 90 年代,中国的新闻传播事业也渐渐跟上了世界的步伐,越来越多的高等院校开设了相关专业。目前,全国开设新闻、传播、公关、广告类的院系达到 470 余家,在校生超过 10 万人,每年毕业生超过 2.5 万人。这个数字在全球是排在前列的。

与蓬勃的高校专业开设相对的是,虽然众多研究新闻传播学的学术著作相继问世,但是对于艰深的理论与学生的实践有一定的距离。因此,建设新闻传播类系列教材成为我国发展新闻传播学事业的关键。近些年来,一些出版社适应形势的需要和发展趋势,先后出版了一系列新闻与传播方面的教材。但是,理论与实践总是在探索中不断磨合的。新闻传播学是实践性、应用性很强的学科,其教学内容、教学形式乃至教学案例都需要不断地更新。所以,急需以动态的、创新的且理论与实践整合的新闻传播学教材来应对日新月异的新闻传播事业,拓展新闻传播学教育的广度与深度,帮助高等院校新闻传播专业的师生开拓学术视野,提高专业素养,树立职业意识。须知,新闻传播事业的辉煌前景来自于基础教育。

正是出于这样的目的,我们在华东师范大学出版社的大力支持下,力邀多年从事相关教学及研究的高校教

师编撰本套系列教材,并由多位广有影响的资深教授组成编委,对书稿进行修改和审定。本套教材从构思到组织到编成,前后历时近三年,其中多本已经过几个学期的教学使用。虽然殚精竭虑作成,但还是基于教学的迫切需要,比较仓促,难免有诸多不尽如人意之处,祈盼不吝指教。

王晓玉

2007年12月25日

(序言作者系华东师范大学传播学院院长、教授、博士生导师。)

# 前言

电影表演自电影诞生伊始就与其结下了不解之缘，然而表演艺术却远早于电影的诞生，这就为电影表演的发展提供了极为丰富的参考元素以及充沛的开拓与创新时间。

从早年默片时期基本连贯的表演方式以夸张的肢体动作来体现人物的种种经历，到有声电影问世后，表演对于生活化、现实主义的追求，再到如今高科技数字化技术已被熟练运用于电影制作领域，演员的表演在斯氏理论的基础上又迈入一个新的领域：蓝幕无对象表演，后现代拼贴式、无厘头式表演，意识流跳跃式情绪体验等，电影表演艺术已彰显出其强大的包容性与越来越鲜活的生命张力。显然，如今用十几年前的老观念来看待电影表演，或用一成不变的老方法来应对当今种类繁多的电影类型，就会有捉襟见肘、欠缺火候之嫌。新的时代会有新的现象、新的潮流、新的观念，而电影表演又是一门不断发展的艺术，所以在这个意义上，我们结合表演学最为经典的几大理论，在原有基础上融入 20 世纪 90 年代至 21 世纪以来诸多表演学中的新发展，撰写了本书。

本书从一开始就明确指出：文化、观念上的差异，使得“中国演员在镜头前放松、自然地进行表演要比西方人更难一些”，而这种差异带来的个体性格、行为的固有特征将极有可能被带入其影视剧表演的创作之中，从而形成电影表演的一种气息和状态。因此，本书在对传统电影表演的概念、现代意义的电影表演概念、表演学基础理论、高科技融合下的电影表演新发展、表演与文化、演员的专业表演训练等方面进行梳理的基础之上，将实践部分的主视点落脚于中国的电影作品以及演员的表

演;以时代及类型作为划分依据,对我国电影艺术的发展以及表演风格在不同阶段所呈现出来的特色,进行了详细阐述。本书的特点大致可概括如下:

一是理念新。如今讲述表演的图书门类繁多,也不乏经典之作,但多从表演学的“三位一体”出发展开全文论述。而当代电影表演艺术这种多元的、开放的、迅速衍变的创作特点,使电影表演艺术完全打破戏剧表演艺术中原有的“三位一体”的传统概念,对我们如何认识电影表演艺术提出了新的要求。本书即在此基础上,为目前电影表演呈现出的多元化发展提供一些新的理念与新的观点。

二是内容新。除论述我国第三、第四代导演电影表演时选取了一些与经典表演学著作相类似的案例外,书中采用的案例大多取材于近年来的电影新作。这些表演案例必将为读者带来电影表演学习的新体验和更为受用的表演理念、表演技巧。

本书共分六章,由冯果主编,冯果、黄桦、陈琳、赵晓娟分章撰稿。具体分工如下:第一、二、三章,由冯果撰写;第四章,由黄桦撰写;第五章,由陈琳撰写;第六章,由赵晓娟撰写。

我们希望本书的出版,能为所有热爱电影表演,有志于从事电影表演艺术创作的人带来一些新颖和实用的信息,对于现代电影乃至后现代表演艺术的实践具有一定参考价值。

著 者

2007年12月29日完稿

# 目 录

|                            |    |
|----------------------------|----|
| 序 言 .....                  | 1  |
| 前 言 .....                  | 1  |
| 第一章 认识表演 .....             | 1  |
| 第一节 狭义和广义的电影表演 .....       | 1  |
| 第二节 电影表演特性 .....           | 3  |
| 第三节 当代电影表演观念 .....         | 7  |
| 第四节 电影表演与文化 .....          | 9  |
| 第二章 电影表演形态的发展 .....        | 13 |
| 第一节 默片时代 .....             | 13 |
| 第二节 有声电影初期 .....           | 16 |
| 第三节 彩色电影时期 .....           | 19 |
| 第四节 数字时代 .....             | 27 |
| 第三章 电影演员的表演 .....          | 44 |
| 第一节 表演状态分类 .....           | 44 |
| 第二节 演员的表演 .....            | 49 |
| 第三节 从被动到主动的表演者 .....       | 60 |
| 第四节 电影演员的能力要求 .....        | 67 |
| 第四章 20 世纪七八十年代本土电影表演解读 ... | 76 |
| 第一节 第三代导演电影中的表演 .....      | 76 |
| 第二节 第四代导演电影中的表演 .....      | 86 |
| 第三节 第五代导演早期电影中的表演 .....    | 96 |

## 第五章 20 世纪 90 年代以来本土电影表演解读

|                   |     |
|-------------------|-----|
| 第一节 冯式贺岁电影的表演     | 108 |
| 第二节 “新生代”导演电影中的表演 | 119 |
| 第三节 国产古装大片中的表演    | 131 |
| 第四节 其他本土电影表演      | 143 |

## 第六章 港台电影表演解读

|              |     |
|--------------|-----|
| 第一节 香港武侠电影表演 | 157 |
| 第二节 香港喜剧电影表演 | 174 |
| 第三节 港台爱情电影表演 | 192 |

## 主要参考文献

# 第一章

## 认识表演

### 学习目标

1. 了解电影表演的定义。
2. 了解电影表演特性。
3. 了解当代电影表演观念。
4. 了解电影表演与文化的关系。

今天我们谈论电影表演时,把它作为一门独立的艺术形式来进行研究。但是,电影表演从它诞生之日起,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来自对这两门艺术的继承和发展。因此,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。

### 第一节 狭义和广义的电影表演

电影表演的概念一般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,由对电影银幕形象的感受与认知中发展而来的。究其原因,主要是因为人们普遍认同电影表演从属于演员的表演艺术。表演艺术就是演员在银幕上或舞台上扮演角色的艺术,它强调表演的主体是演员即人,同时强调创作的成果即人物(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,而观赏的场所也只是从舞台变成了银幕,在很长一段时间里我们都这样来认识和定义电影表演,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。

今天,电影表演艺术发展了一百多年,人们对电影表演的特点和规律性研究已经相当深入。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

电影银幕上时,人们才发现:完全不能够借用原来熟悉的电影表演的定义来描述和归纳当代的电影表演了。因为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被人们所了解、所关注。传统电影表演的定义已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,其外延也扩大许多。譬如传统意义上由演员塑造的人物形象,今天可能由电影技术和演员共同完成。如《终结者2》中穿越铁栏杆的未来杀手,由数字影像和演员表演相结合而成。又如美国电影《外星人》中,那个征服了全世界无数人的ET形象,则完全是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,是不是也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,那我们又将如何运用传统的电影表演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,面对复杂多样的电影形象和创作现象,我们就不得不重新来思考和探讨到底什么是电影表演这个问题。

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,它指的仅仅是电影演员的表演。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,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,就是广义的电影表演概念。也就是说,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。总之,电影表演包括了一切参与到电影作品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,我们将对这些电影表演元素进行具体分析。

在电影中,虽然参与电影表演的元素很多,但是最能动、最复杂、最难琢磨、最能够体现电影深层内涵、最受观众关注的表演元素依然是人的表演。曾因执导电影《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,无疑是摄影机所要表现的主题。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,仍然会以电影演员的表演作为研究的主体对象;而在谈到电影表演时,也依然主要探讨狭义电影表演的原因。

## 第二节 电影表演特性

通常,我们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。电影表演的特性当然由电影最基本的特点来决定,它是建立在科学技术基础上的一门艺术形式。我们称电影为“第七艺术”,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,电影又是一门综合艺术,任何其他的艺术形式都能够完全融入到电影中来,所以,制作者只有充分掌握这些艺术形式的特点,使它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它的电影表演也有很大影响。电影表演还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。下面,从三个方面来谈电影表演特性。

### 一、表演创作中的控制与非控制

控制是一种主动性的行为,是创作者主体可以随意支配、调整和掌握创作元素的权力。控制权是在电影表演创作中的一种创作优先权。在电影制作过程中,每一个电影导演都期望自己拥有对影片的终剪控制权,这种权力意味着艺术家在电影创作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,他对电影表演既有主观的控制,又有由于电影创作的特性所带来的非控制。

#### (一) 控制

演员在电影表演创作过程中,首先要自我控制。虽然在戏剧表演史上历来都有体验派和表现派之分,但在电影演员的表演创作中,百分之百地化为角色根本不可能,也行不通。摄影机的声音和运动,时刻都在干扰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多个部门综合创作的过程,演员必须时刻感受着摄影机镜头,并与它进行有效的配合,才能把自己的创作完美地在银幕上展现出来。在电影表演创作中,我们常常谈到演员的镜头感,一些刚从戏剧舞台走上银幕的演员,尽管有很好的塑造人物的能力,但在银幕上的表演却往往不尽如人意,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的表演状态,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,要对角色有一定的控制。演员在拍摄前期进行角色准备,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。它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,意识表演是演员在电影表演中最主要的一种表演方式。因此,演员采用适当的方法分析角色,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。当然,也不能排斥可遇不可求的下意识表演。下意识表演属于非理性控制的表演,基于演员的本能反应,带有偶发性。它是演员与人物形象情感状态融合统一的一个短暂瞬间,是电影表演创作所追求的一种境界。然而,如果一个演员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。

## (二) 非控制

表演创作中演员也有非控制的一面。这主要是因为:其一,导演对电影表演的控制。这也是我们常拿话剧表演与之比较的原因之一。话剧表演经过一段时间的排练之后,一旦上舞台公演,导演就失去了对它的控制,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、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。因此,人们通常把话剧演员的表演艺术说成是“导演死在演员手中的艺术”。电影演员则必须彻底摆脱戏剧演员那种对角色表演完全控制的幻想。因为电影拍摄是分场景、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,这就使演员不可能控制表演的最终效果。

其二,技术对电影表演的控制。由于电影表演受其他技术因素影响很大,因此人物形象的塑造又需要由演员同其他视听因素和技术因素共同完成。比如在电影《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刻的心情,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,把阿甘面对人去楼空,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,也就无法控制这种由蒙太奇塑造人物形象的表演方式。

## 二、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,而且其主观性也具多层性及复杂性。

首先,导演对影片的主体和思想的阐述带有强烈的个人主观倾向。导演通常借电影来表达自己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,如记录片,其实也是很主观的。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,但无论是受访者本人还是叙述者叙述的内容都经过导演挑选和处理,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,有一行行话这样说:“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带有主观倾向。画面的构图、镜头的运动、影调的冷暖,以及光效的强弱,都能传达出人物不同的情感信息。比如张艺谋导演的《我的父亲母亲》,在影片开头与结尾的现实时空中用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,以及初恋时的幸福和浪漫心情。色彩是主观的,不同的心情看世界的颜色是不同的,构图也是如此。影片《黄土地》中,通过广角镜头中天、地、人的构图对比来表现人物的渺小,人在自然面前无能为力的生存状态。视听元素的表意性决定了创作者的主观性。如何选择、使用这些元素来营造影片的气氛和人物的情感,都掺入了创作者的人生经验和他对电影技术的理解程度。不同的创作者选择的表达方式不同,人物的整个情感和基调的表达也会不同。

再者,演员对人物情感的体验带有主观倾向。演员由于人生经验的差异,对角色理解的深入程度、对角色不同个性层面的把握也有差异。因此,在表演过程中,演员对人物的情感体验带有明显的个性化痕迹。同时,由于演员的表现力各不相同,他所选择的表演人物的方式和手段也会不同,银幕上人物形象的丰满程度和生活化程度都是因人而异的,极具主观倾向性。所以,同一个角色因为不同的演员塑造,可以在银幕上看到千百个不同的人物形象,甚至同一个演员两次扮演同一角色也不可能完全一样。因为在每一次表演中,由于环境的因素或是演员心情的波动,使演员扮演人物的主观状态不可能完全相同,所以,他传达在银幕上的内在信息和外部表达方式也就不会一模一样。演员塑造人物的主观倾向是演员个性的银幕体现。

最后,观众欣赏电影表演时带有主观倾向。每个观众都有自己的审美标准,他们在欣赏电影表演艺术时,银幕带给他的审美感受是不同的。如果角色的生活是观众熟悉的,角色的行为方式是观众可以接受的,角色的情感体验是观众认同的,观众在欣赏电影、欣赏表演时就能激起内心的情感冲动。因为这种银幕形象符合

他的审美标准,他就能够接受这个角色。反之,观众会完全抛弃这个角色。这就是为什么任何一个银幕形象都不可能得到众口一词的称赞或批评。

电影表演的多层主观性,使人们对电影表演的评判没有绝对的标准。生活化的表演是电影表演的标准吗?可有人就喜欢周星驰那种夸张、滑稽的表演。深入、细腻的表演是电影表演的标准吗?可有人就喜欢赵薇那种单纯、粗线条的表演。电影的观众面越广,电影表演的标准就越不统一。电影表演的多层主观性,决定不同层面审美需求的人,对电影表演的好坏评判不尽一致。

### 三、当代电影表演实践打破传统表演“三位一体”的特点

只要我们谈到表演艺术的特点,就会提到“三位一体”这个概念。这是指在表演的过程中,创作者、创作材料和创作成果都集于演员一身。也就是说,演员是表演创作的主体,演员的身体是创作的材料,而舞台上由演员扮演的人物形象是演员创作的成果。对此,俄罗斯著名艺术家泰依罗夫形象地作过论述:“任何别的艺术创作,其创作人、材料、工具,以及作为完成全部创作过程的艺术作品本身,相互都是分开的;而且工具、材料和作品本身,全在外部,也就是说,在创作人之外;可是,唯有表演艺术,无论是创作人、材料、工具,还是艺术作品本身,全都有机地结合在同一客体之中,彼此无法分开。……您是演员,您(即您的‘我’)是构思和实现您的艺术作品的创作人;还是您,您的身体(亦即您的手、足、躯干、头、眼睛、嗓子、语言),是您必须用以创作的材料;还是您,您的肌肉、关节、韧带要当作您应用的工具;仍是您,亦即您借以体现舞台形象的个人整体,归根到底,也就是诞生于整个创作过程的艺术作品。一切都是您,一切皆备于您,也一切借助于您。”

泰依罗夫这里所指的表演艺术是舞台表演艺术。如果我们说舞台表演是“三位一体”的艺术,这是非常准确的。但是,不少电影理论家把电影演员的表演也概括为“三位一体”的艺术,这是不准确的。因为即使在传统的电影表演艺术中,演员是创作主体,创作材料是演员的身体,那么创作成品——在银幕上的人物形象无论如何不能说就是演员本人。银幕上的人物形象只是建立在电影技术基础上的光影效果,是一个依赖于人的视觉暂留原理而形成的活动光影,这与戏剧舞台上演员创作的鲜活的真人形象是完全不同的。

尤其是当电影艺术进入数字化时代,数字化的电影技术被广泛地运用到电影表演艺术之中塑造人物形象的时候,电影表演艺术就更不是一种集创作主体、创作材料和创作作品“三位一体”的艺术。创作主体可能是演员和电脑特技人员;创作材料可能是各种材料制作的模型、电脑设备以及演员;创作作品是银幕上的光影形象。在美国电影《终结者2》中,未来杀手——液态金属人人头被劈成两半后、又自然复原成人形的这个镜头就是通过数字技术使演员、模型和虚拟影像合成在一起而形成的,这个银幕人物形象的创作者是电影演员和数字技术人员,创作材料是演

员、数字化模型和数字影像生成技术,创作成品是银幕上奇特的光影形象效果。这样的表演艺术完全不可能是“三位一体”的演员表演艺术。所以,我们不能将当代电影表演艺术称为“三位一体”的艺术。当代电影表演艺术这种多元、开放、迅速衍变的创作特点,对于如何认识电影表演艺术提出了新的要求。我们必须认真地来看待当代电影表演领域出现的一些新现象和新问题。

### 第三节 当代电影表演观念

电影艺术虽然只有短短一百多年历史,但这一百多年来,人们对电影艺术的认识不断深入,对电影艺术技巧的掌握不断熟练,加上电影科技的不断发展,使人们的电影观念发生了很大的变化。随着现代电影艺术观念的不断变化,受之影响的电影艺术的表演观念也发生了很大的变化。黑白电影时期推崇的那种夸张的、哑剧式形体表演,主要是通过富有想象力的形体动作来表达剧作内容,吸引观众的注意,例如卓别林的表演。随后,电影表演进入一种话剧式的表演阶段,完全以优美的、舞台式对白和英俊、漂亮的男女主人公来讲述一个个悲欢离合的故事。今天,电影的表现手段和电影的视听技术空前发展,使电影表演的表现形式、表现方法越来越丰富多样,电影艺术所表现的内容和主题也变得无所不及。在这种特定的条件下,当代电影表演的观念开始走向两极化,即人物形象的生活化和人物形象的风格化。

#### 一、人物形象的生活化

在以刻画人物形象、反映现实生活为主的影片中,人们都习惯以生活原貌作为标准来衡量电影的真实性和表演的好坏程度。而多样性、复杂性以及个性化的生活方式,使得以现实主义表演创作方法为主流的当代电影表演形成多样化、个性化、内在化的特点。20世纪中期以来,人类开始重视自身个性化的发展,融入国际体制的世界各国都普遍提出“以人为本、解放个性”的口号。生活在开放社会的人们不再只是把目光投向英雄美女、才子佳人这类脱离现实生活的戏剧故事,而开始关注自己生活中的人和事。即使是古老的英雄救美的故事,也要给英雄人物以人间的本色。与人们思维方式和审美活动有着紧密联系的电影,一直反映出这一思维和审美变化的特点。于是,我们在近年来的电影中看到了这样的人物形象——穿着随意,轻妆淡描,五官和身材像生活中随处可见的人。现实主义的电影故事,生活化的外形装扮,要求演员的言谈举止必须与生活中的人一样。于是,松弛、自然成为电影表演的首要标准。

这是因为,观众并不希望在银幕上看到的主人公都是圣人,而希望看到有血有