

电影表演美学研究

张辉
著

CFP 中国电影出版社

电影表演美学研究

张辉
著

CFP 中国电影出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影表演美学研究 / 张辉著. -- 北京: 中国电影出版社,
2011.8

ISBN 978-7-106-03344-6

I. ①电… II. ①张… III. ①电影表演-电影美学- IV.
①J912

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第102141号

责任编辑: 董斯维

书籍设计: 北京朱雀艺术发展有限公司

责任校对: 杜悦

责任印制: 刘继海

电影表演美学研究

张辉 著

出版发行 中国电影出版社(北京北三环东路22号) 邮编: 100013

电话: 64296664(总编室) 64216278(发行部)

64296742(读者服务部)

Email: cfpvgb@126.com

经 销 新华书店

印 刷 北京鑫丰华彩印有限公司

版 次 2011年8月第1版 2011年8月北京第1次印刷

规 格 开本/720×1000毫米 1/16

印张/28 插页/4 字数/432千字

书 号 ISBN 978-7-106-03344-6/J · 1265

定 价 68.00 元

电影表演美学研究，不针对银幕的表演评论演员，也不根据演员评论银幕的表演。旨在探求能为人们提供欣赏电影表演时的审美智慧，并希望阅读此书的人能从而具备这种审美的智慧。正如马克思在《1844年经济学—哲学手稿》一书中说过的：如果你想得到艺术的享受，你本身就必须是一个有艺术修养的人。授人以大量的、有限的定性标准，去评判无限发展着的丰富的电影表演艺术，是不现实的。但是，让身处电影产业初级阶段的创作、爱好者以及观众们明白，面对电影表演艺术应该找寻什么样的信条，以及发现它所存在的美，“谨守可知解的范围去行事”，是电影表演教育者义不容辞的责任。

为此，我期望由此书作为一种途径引导热爱表演艺术的人们走入电影表演艺术的世界，尽力帮助人们把握长期以来对电影表演艺术中两项重要问题的研究，即：如何看待作为电影艺术表现力源泉的电影表演艺术？如何认知作为电影表演艺术表现力重要支撑的电影技术？

日益火爆的电影市场，给忙碌的人们提供了一种释放压力、获得快感的无所顾忌的娱乐途径，而娱乐制造也为电影制作商从中找到了一条获取高额经济利益的康庄大道。但是，当无所顾忌的观赏需求走到一定程度就会泛生乏味，只重经济利益的最大化则导致电影创作的质与量濒临严重失衡，电影艺术的生产创作和观影的需求品位将危机四伏。自古以来，不论人们对娱乐的浅层追求还是对娱乐的上层追求，都是受人类精神得到满足的驱使。然而，娱乐的这种能动精神若想得到满足，只有参与者自身的艺术、生活品位与鉴赏趣味能从娱乐中得到不断攀升才可，这需要电影的制造商和消费者的相互提携。如此，人人习得电影表演艺术的审美智慧和对这份智慧的渴求，实为不可小觑。审美智慧的获得，有助于培养人们形成深入电影表演艺术创作内涵的习惯，为“弃旧赏新”的观赏需要提供阶梯，同时又可提高人们的审美素养，为电影表演事业能向更高级的层次迈进产生积极的促进作用。

电影艺术创作，利用所能利用的一切，改造所能改造的一切，对人类的

本性、行为以及人类的信念、信仰等进行深入探索并使之体现于银幕。此种语境下存在的表演艺术，亦用巨大无形的张力彰显着人类现实存在以及可能存在的生活欲望和情感表现的自由，把人类利用和改造自然为己所用而衍生的认识活动全部囊括其中，由此形成电影表演艺术创作在美学方面具有的审美鉴赏自由的纵深度与宽广性。此次研究，旨在以电影表演创作的发展、演变以及实践状况的系统审视为主要载体，引领读者熟知电影表演艺术的发展和流变历程，感知电影表演艺术在电影创作中的真实存在，体味一些被大家作为谈资的电影表演艺术“观念”的形成，思考电影表演艺术应具有怎样的价值并应如何体现、利用其所应具有的价值，领悟在主、客观创作者的天性中是什么因素使人们感觉到美或不美，创作者和欣赏者在共同或分别进行创作时对电影表演艺术中所表现的人文价值与审美价值要如何才可得以体认，而这种体认又如何会反过来帮助创作者和欣赏者提高对电影表演艺术的审美能力。这一切都会有助于人们从中体味电影表演作为独立的表演艺术的美，深切感知电影表演存在的理由。

作为培养电影表演人才的教育机构，学校应当利用这种审美实践活动，把电影表演艺术当做一门涉及多重目的、内容和方法的科目予以讲授，以便有利于提高学生理解、鉴赏和评判电影表演艺术及作品的的能力，进而提升每一个个体的表演创造能力，促使银幕上多诞生“有个性具价值”的表演作品。有如郭沫若的长诗《凤凰涅槃》中所述：如凤凰一般，把自己现有的形骸烧毁了去，唱着哀哀切切的挽歌，烧毁了去，从冷静的灰里，再生出个“我”来。

目前，对于电影表演美学领域的研究，国内尚属空白。身为一名以发现和培养电影表演人才为己任的电影表演教育工作者，为了中国的电影表演事业，愿做一个抛砖引玉者，以期能把对电影表演创作“有益的那些高尚原则说出来”，让“它们会像潜藏的太阳，把柔和的光辉照射到我们的一切行动上”。

当然，正如德国学者格罗塞在其《艺术的起源》中所说：在一块从未有人探索过的新境地，谁都不可能找到许多无价的事实，我所能做的就是，只要找到并开辟出通往那里的路径，就知足了。

导 言.....	1
第一编 电影表演的美学实践.....	5
第一章 电影表演艺术在美学层面的存在.....	5
第一节 电影表演作为一门艺术.....	6
第二节 电影表演艺术的本质探问.....	10
第三节 感性化的电影表演艺术.....	14
第四节 观赏性的电影表演艺术.....	27
第五节 电影表演艺术的永恒性与阶段性.....	34
第六节 电影表演艺术美的自有形态.....	42
第二章 电影表演艺术近百年的审美意向.....	51
第一节 电影表演艺术的盘古时代.....	52
第二节 电影表演艺术的审美变奏.....	62
第三节 电影表演艺术实践发展的语境化.....	78
第四节 电影表演艺术创作程式的周而复始.....	93
第三章 电影表演艺术中的创作意境.....	103
第一节 以现实主义为主导的创作.....	103

第二节 演员在角色中的自为存在.....	112
第三节 电影表演艺术中的“情绪放纵”	118
第四节 理性支配下的直观感受.....	126
第四章 电影表演艺术创作思维范式的延展.....	134
第一节 电影表演艺术创作的核心是体验.....	135
第二节 电影表演艺术的规律和手段.....	142
第三节 非思维规范点染电影表演艺术的高境界.....	150
第四节 电影表演艺术创作需要审美.....	158
 第二编 电影表演创作的“四位一体”	 165
第五章 生命本真——自然美.....	166
第六章 精神使然——艺术美.....	177
第七章 以能力完成的技巧——创造美.....	184
第一节 创造需要能力.....	184
第二节 创造美的辅助因素.....	190
第三节 电影表演的性格化.....	208
第四节 消极的创造与积极的创造.....	222
第五节 理性扩展的有意识与感性生存的下意识.....	235
 第三编 电影表演艺术教育中的美学意象.....	 251
第八章 审美对电影表演艺术教育的深化作用.....	251
第一节 美学与电影表演艺术教学的融合.....	252
第二节 创作技能的习得实则是鉴赏能力的强化.....	272

第三节 演员——角色在美的体验与体现中走向永恒.....	288
第四节 电影表演艺术教育中的分类.....	305
第九章 电影演员选拔标准中的审美意味.....	319
第一节 生命本体与生命表现.....	321
第二节 电影演员的自律性与天赋价值.....	336
第三节 电影演员选拔的审美原则表现.....	349
第十章 早期开端与现代建构的美学视界.....	357
第一节 电影表演教学体系的开端.....	357
第二节 电影表演教学的具体要素.....	372
第三节 教学发展时期的实在兴趣和审美兴趣.....	387
第四节 未纳入电影表演教学中的焦点.....	396
第五节 电影表演教学的现代性建构.....	402
第六节 电影表演艺术教育需要美学.....	426
结 语.....	431
参考文献.....	435
致 谢.....	439

本书力图通过对电影表演艺术的梳理，讲述电影表演艺术中的美的学问。本书对电影表演艺术存在的探究，是建立在以中国电影表演作为述说主体的基础上。虽然承载于电影表演艺术中的对象、现象、文化、材料不同，国度、社会、民族等各异，导致电影表演艺术发展中会呈现出美的属性的差异，但这并不妨碍电影表演艺术所具有的通用的、普遍的规律因素。

一本书要告诉别人一件事物是怎样的固然重要，但我认为比这更有趣的，是推动观看者产生属于自己的创造性的思考。我，倾向于后者。

早期承担电影演员职位的人没受过什么专业训练，一般多是家人、朋友、自然环境中正在生活着的人。随着对剪接、制作的发现和对编撰故事情节的尝试，一些从事其他种类舞台剧表演的演员被请入这门新的艺术形式中进行表演。在中国，电影表演作为一门艺术崭露头角，是在1922年以张石川、郑正秋为首成立了明星影片股份有限公司和明星影戏学校之后。在艺术上初见成效，则体现于主演《孤儿救祖记》（1923）的女演员王汉伦。当时导演对表演的要求是“假戏真做，化身剧中人，忘记自己；要用眼神来刻画人物内心感情”，为此，王汉伦认真想象，努力做戏，尽力摆脱文明戏演员的舞台程式的影响，更生活、更自然地表现了角色的复杂感情和性格特点，给人一种清新美悦之感，开创了现实主义表演之先河。

单从字面看，数十年前提出的创作要求如今依然适用。那么，我们不免会产生这样的疑问：前辈的创作美学思想与如今究竟有什么不同呢？短短的几十年中，为什么面对同样的创作美学要求，电影表演艺术在银幕上的展现却有如此丰富的变化？为什么原本创作领域非常多元化的表演艺术在中国银幕创作中却是非此即彼、产生对立？电影表演作为一门艺术在中国经历了不到60年之后，在20世纪80年代为什么会掀起一股强大的否定“表演”、否定“创作”、否定“戏剧性”的思潮？如今，应该说正处在电影表演艺术发展的黄金时期，一些年轻演员在镜头前的表演创作更是“形态各异”，为什么会有如此的差别？……若想清楚地看待一件事情，使其在别人对它是什么的

讲述中变得更明白，就要学会对一件事情不断地提出为什么，从而引发自己想要确知是什么的回答欲望。

唐代思想家柳宗元曾提出一个重要命题：美不自美，因人而彰。这个命题会让人突然明白，对美的审视问题为什么如此重要。电影表演艺术发展进程中为什么对美的审视会有那么多的不同，对美的审视角度在电影表演艺术创作的前进中具有怎样的地位和意义，为什么至今都几乎没有匹配的著述，为什么在中国建立了60年的电影表演艺术教育，在审美教育层面仍停留于萌芽或“羞涩”时期？

从美学研究层面解说电影表演艺术，其实是提出了它为什么需要审美的问题。为什么相同的人不同的角色、不同的人相同类的角色，演员会有非常不同、非常富有差异性的表现？面对同一种创作，不同的旁观者为什么又会有意思截然不同或相同的评判和反应？电影表演教学课堂中，为什么要强调“听话的学生不一定是好学生，但是好学生一定是会听话的”美学思想？专业老师为什么要让学生学会不断地向老师提出“为什么”，然后又让其在自己的实践中去回答自己的提问。

电影表演是什么？这个不断有人回答又不断被人质疑的问题，到如今也还在继续。我们得承认人自身的局限性和社会现象对人自身的辨别能力的影响，所以电影表演得不到正确认识是不正常中的正常。迄今为止，人们依然是把对电影表演的愿望（造梦的）当成了现实中的电影表演的创作及定义。如今一些电影演员缺失自己对电影表演艺术的审美意识，或者说是迟迟没有养成自己对电影表演艺术的审美自觉性。在知觉那些千差万别的优秀的电影表演艺术作品时，多数时候唤起的是一种生理快感，心潮澎湃于电影技术的视听震撼，单纯的接受、羡慕别人的优秀，缺少用自己的方法追求心中美的事物的反思，缺乏转变成美学实践意识的自己的美学思想。

本书作为进行电影表演美学研究的首期和开端，试图启发人们建立与培养思考电影表演的方式，以利于提高对电影表演艺术的创作和欣赏的审美自觉性；力图培养人们建立一种非一般性的美与不美的审美意识，也就是表现为对具体创作形态，即和人、生活、生命、精神、文化、心灵、思维密切相关的电影表演艺术的审美关系。电影表演艺术需要感性化是必然的，需要外在的一切环境与条件是事实存在的，但若要按照真实的思想深度让演员——

角色——形象相互融合而成为统一体，则取决于创作者在对电影表演艺术的审美现象研究中对美的境界的认识和对其价值意识的把握，根基在于演员心灵中对自己和对这门艺术的理解、体验与反思，真真切切地感觉到自己的存在和这门艺术的存在。从某种角度而言，说电影表演艺术是一门综合性表演艺术学科，不如说是一门交叉性表演艺术学科更为适用。

读完这本书，真心希望读者会在电影表演艺术这一既单一又完整的审美活动的讲述中得出自己对“电影表演是什么”的新的理解和价值发现，体味到电影表演艺术及其创作者实际是处于需要不断向最高的生命极限和智慧挑战的领域。电影表演艺术创作的主导是生命，生命不息，创造才永不会停止。而创作者必须力图从“内心看穿这种生命，从理智上把握这种生命”，在对整个生命进行“思考的反思过程中，使自身超越于这种生命之上”。

电影表演艺术之美，有如马克思所言，是诞生在人的意识和自然的相互作用或统一中。

第一编 电影表演的美学实践

第一章 电影表演艺术在美学层面的存在

从中国汉武帝时期产生的“灯影戏”，到17世纪艾萨克·牛顿（Isaac Newton）首次发现人类视网膜的“视觉暂留”现象，从1872年始于法国摄影师爱德华·慕布里奇（Edward Mobridge）的“拍摄活动物体的方法及装置”的实现，到1894年托马斯·阿尔瓦·爱迪生（Thomas Alva Edison）的“电影视镜”实验的问世，再到1895年法国路易·卢米埃尔（Louis Lumiere）兄弟成功制造出既可拍摄又可放映赛璐珞软胶片的“活动电影机”，历经漫长的娱乐、科学求知的过程，借助科技发展成就的巨大魅力，电影最终得以问世，实现了人类在视觉艺术方面对于现实幻象的真实的追求。

对幻象中的自身的好奇是人类的本能行为，于是电影最初的拍摄绝大多数是像路易·卢米埃尔兄弟那样对准自然空间的事物，记录现实生活中的实际存在。如人们的劳动生活、家庭情趣、政治新闻、风光景致等，出现在镜头里的人（演员职能的雏形）全部是现实存在的即景实录。这些被拍摄画面中透射出的生动、逼真、与真实生活一样的感受，无形中隐含了一种预示，即镜头前的表演特性与电影演员的被记录的本性。托马斯·阿尔瓦·爱迪生喜欢请一些戏剧行当中的无名演员，在自己发明的带有暗箱装置的摄影机前进行动作表演，表现一些娱乐性的变戏法、跳舞、游戏等小节目，可以说是电影演员职能的奠基人。而引领镜头前的表演职能走向创作之路的，首推乔治·梅里爱（Georges Méliès），他无意中发现了“停机再拍”，第一个将“二次曝光”、“多次曝光”、“合成照相”、“画托”等技巧借用到电影中，发明了“叠印”、“模型”、溶入、溶出、淡入、淡出等组接方法，让“移动摄影”成为一种电影特技形式的表现手段。电影新技术的创造激发梅里爱成立了第一个“明星制片公司”，建造了世界电影史上第一个“摄影棚”，拍摄魔术片、排演的新闻片、神话故事片、科幻探险片等。拍摄利用的是设有机关布景装置的舞台空间，片中演员的表演沿用舞台表演和舞台演

出时的一切存在意识，与舞台不同的是影片利用自然光效和电影技巧对生活的再现进行了重新创造，表演形态发扬了哑剧注重形体动作以及夸张手势的特点，但却消减了哑剧对面部表情的注重与夸张表演。1899年在拍摄影片《德莱孚斯事件》时，梅里爱开创了用“真实搬演”完成艺术创作的先河。

电影银幕上的表演由著名戏剧演员出演并进行创作始于1908年，法国的“艺术影片公司”在拍摄《吉斯公爵的被刺》时首次雇用了法兰西剧院的著名演员扮演角色，随着此影片在国际上产生影响，由戏剧明星统领电影表演的时代开始了。世界电影史上第一个银幕喜剧明星是法国舞台演员麦克斯·林戴（Max Linder，原名加伯里尔·勒维埃尔），而好莱坞能够称霸于世界影坛的开端离不开美国人阿道尔夫·楚柯尔（Odoylev Chukeer）选用著名戏剧演员拍摄影片的做法，电影明星时代的开端则始于1913年初。

随着电影技术的日新月异，演员在镜头前的存在意义开始发生质的变化，从最初作为镜头前一个被记录的制造表演动作的工具，正在转变为一个能动的造型元素和自身具有创造能力的叙事元素。

第一节 电影表演作为一门艺术

早期的电影表演，并不是以古今源远流长的美学理论作为基础与指导原则而发生发展起来的，以美学理论作为指导进行创作的意识，在电影表演成为艺术的前进历程中无论从主观上还是客观上讲，皆为沧海一粟。

电影表演在成为一种创作之初，人们下意识中一直延续着传统剧种表演的审美意识状态，承接着戏剧演员表演的传统观念。电影表演的基本建树，是发生在摄影机本身的性能和由摄影机所引起的蒙太奇技术进程中。而在电影媒介以及把电影作为艺术不断向前进化发展的每一个阶段里，电影表演创作有着若干倾向的演变，这演变来自于借助电影这个媒介物对表演艺术表现力的发挥。

20世纪初期，曾做过演员的美国人大卫·格里菲斯，在《我对电影明星的要求》一文中明确提出：电影演员不是靠夸张的动作来展示自己的感情，而是要在明察秋毫的摄影机镜头前，以全部内心的热情表现出他的灵魂来。¹

1. 郑雅玲、胡滨：《外国电影史》，中国广播电视出版社，1959年版，第35页。

他自己也因导演拍摄的作品“注重动作的情感因素、强调影片情感价值的表现”而被人们冠之以艺术家的称号。格里菲斯的言行首次诠释了表演作为电影中的一种艺术表现手段应有的本性，是电影表演迈向独立艺术的审美意识形态的萌芽，确立了电影演员职能的与众不同，以及表演作为一门新的和独立的表演艺术的存在。

电影表演被赋予艺术色彩的同时又具有了某种程度上的发展和创新迹象，突出表现于各个时期和多个国家的电影创作者对生活真实的孜孜追求，以及逐渐萌发与建立起的一种电影应渗入和渗透出对人的价值的理解和对于社会现象的阐释与表达的意识。随着电影对物质由机械记录动作开始向把握物质的性质的趋向发展，以电影技术为手段，以镜头作为电影时空结构和叙事结构的电影创作原则逐渐确立，电影从最初的一种娱乐手段已发展到集创造性和再现性为统一体的一种艺术表现形式。电影爱好者纷纷开始采用电影的形式，通过在银幕上运动的时空内创造富有个性的人物形象再现和反映生活。演员在电影中的作用越来越被得到强调，沿袭、承用传统戏剧的表演精华的表演创作与演技在电影技术的前进基础上得到了更加精致的发展，以此满足电影“并不需要自然主义地把一切都再现出来，只要表现本质的东西”的叙事观念的发展。在世界电影表演史上，第一个在银幕上塑造了“有血有肉”的人物形象的演员非查尔斯·斯宾塞·卓别林（Charles Spencer Chaplin）莫属。他运用自己的形体动作、思想感情和必要而又细腻的面部表情，以现实主义的创作态度，朴实无华地体现出人的生存以及生存中的酸甜苦辣。他的表演摒弃了前辈们主要依靠电影摄影特技和套路化的庸俗动作形式构成的噱头，而是用对生活的深刻的理解力、丰富的想象力、无与伦比的优秀哑剧演员的形体动作融化而成的娴熟的演技和生动的表现力以及幽默感，不断探索着人物形象的表现，成功地塑造了流浪汉夏洛尔这一银幕形象。

20世纪20年代中期，法国影评人、电影理论先驱、印象派代表人物之一路易·德吕克（Louis Delluc）指出了电影艺术显示人的精神状态和真实情绪主要依靠布景、照明、节奏和演员这些基本视觉表现的形式因素。这一提法显示出一种流行发展趋向，即电影演员和其表演的存在是作为视觉表现形式因素中的一部分。电影开始摆脱戏剧舞台以演员为中心、以夸张的表情动作交待情节的态势，运用新的摄影技巧、镜头组接的节奏等形成人物心理和精

神的视觉表现，电影表演逐渐被视为一种“动态的造型艺术”的主流。

在同一时间段内，对世界电影表演的创作与发展产生了最重要影响的，当属在电影运动中涌现出的、最先建立了世界电影史上独立、完整的电影实践理论体系的苏联蒙太奇学派。构成主义者列夫·库里肖夫所建立的“实验工作室”，在其具体操作下诞生了闻名于世的“库里肖夫效应”，并首度创立了“电影模特儿”理论。他认为，电影演员是一个按照规定好的动作进行活动的模特，镜头前演员的表演只不过是一些素材，最终形成艺术的是蒙太奇的创作。库里肖夫效应让我们看到了蒙太奇对视觉画面形成的可能性、合理性，以及人们由此产生的心理认同。这一实验明示了电影演员的表演与观众的心理效应的紧密相联，观看者总是把自己的生活经历和感受投射到演员身上，用前后镜头的内容断定镜头里的演员的情感。库里肖夫发现的此创作纲领，于1933年被影片《瑞典女皇》的导演在葛丽泰·嘉宝（Greta Garbo）身上得到极好的验证，成就了世界电影表演史上著名的“零的表演”。在蒙太奇理论的建立与发展方面做出最重要贡献的、30年代初任教于苏联国立电影学校的、举世瞩目的苏联电影大师谢尔盖·爱森斯坦，甚至在20年代中期曾一度发表否定专业演员的表演与启用“类型演员”的言论，认为电影可以通过富于感染力的镜头的对列与组合形成某种符号和思想，从而代替艺术形象，他的拍摄也是如此实践的。而毕业于苏联国立第一电影学院，和爱森斯坦一道创立蒙太奇电影理论的B·普多夫金，却在对蒙太奇的创造性与表现性的研究中确立了表演作为电影中一种新的创作媒介和创作力量的宗旨。他非常注重演员创作在影片中的作用，竭力指导演员把戏剧的表演技巧转化为电影的表演技巧，推行表演不仅是电影创作的一种手段，同时必须要产生艺术效果。斯坦尼斯拉夫斯基体系的问世，让普多夫金树立了以斯坦尼斯拉夫斯基体系中的原则培养电影演员的范例。他赞赏斯坦尼斯拉夫斯基对“剧场性”的痛斥和让演员深刻掌握形象的最初过程的强调，探究并肯定了斯坦尼斯拉夫斯基同电影表演创作规律的有机联系。用杰出的戏剧演员扮演剧中人物，则是普多夫金进行影片创作的基础。因为以斯氏体系的体验理论为指导的演员注重人物的感情和心理分析，“表演力求亲切细腻”，“舞台演出中经常充满了许多不易看清楚、以致失去‘剧场性’光彩的细节，但就是这

些细腻亲切的表演在镜头中能够得到必要的显著的发展”，¹ 所以体系对演员的培养非常“接近于电影演员”。普多夫金对电影表演创作产生的巨大影响还突出表现在：他提出了“电影演员工作的非连续性”和“蒙太奇形象”是最终银幕形象的创作理论，这一切都丰富和拓展了以往的电影表演的创作，直至如今。

电影趋向于写实主义追求最突出的时期是20世纪40年代的意大利新现实主义的兴起，它对世界电影表演创作的现实主义发展产生了极其深刻的影响。“还我普通人”、“把摄影机扛到大街上去”的创作动机，深入阐释了卢米埃尔最初进行电影拍摄时所隐含着的电影的写实本性。他们推崇作品的极度真实，摒弃理想化的想象，忽略电影创作文法的讲究与蒙太奇剪辑，启用非职业演员，主张通过事物的细腻的外表和拍摄眼睛所直接看到的东西，给予现实世界一个真实、客观的形象。以德·西卡创作的影片《偷自行车的人》为例，完全在真实环境中跟踪人物拍摄，依靠没有任何演技经验的非职业演员，凭着其对自身生活的深切体验重新生活在自己熟悉的实际空间之中。从中衍生出电影表演的美学倾向，即演员要表演人物的真实面目，“而不是表面看上去的样子”，这些都应该到生活中去寻找。这一点虽早在爱森斯坦的创作实践中也有所涉及，但意大利新现实主义的艺术家们却把混用非职业演员产生的这份真实性推向极致，明示人们：演戏即是生活。摄影机天生具有捕捉自然与生活的能力，它会把一个人的特点在角色载体中给予最大限度的施展与发挥。所以，电影演员无论是面对真实存在的角色，还是想象出的角色，都是在表演一个真实存在的人，而不是一个抽象的人的符号，电影表演必须要演员融入自身色彩和有意识地挖掘演员自身魅力于创作中。电影也因此消除了观众与舞台的距离感，而被称之为“现实的渐近线”。

在中国，关乎电影表演美学的探讨当始于上世纪七十年代末、八十年代初对于电影本性的探讨。1979年白景晟先生《丢掉戏剧的拐棍》、张暖忻女士《谈电影语言的现代化》两篇文章的发表，和1980年钟惦棐先生于电影局召开的导演会议期间给丁峤同志的请假信中明确提出的“电影与戏剧离婚”的主张，他们表现出的对电影艺术特性的重视和对中国传统电影的评介，在电影界掀起了轩然大波。此时正值电影艺术遥遥领先于其他众多艺术领域的

1. 多林斯基：《普多夫金论文选集》，中国电影出版社，1985年版，第248页。