

孙彦军 于滨 编著

# 影视镜头前的表演



YINGSHIJINGTOUQIANDE  
BIAOYAN

中国传媒大学出版社

## 图书在版编目( CIP )数据

影视镜头前的表演/孙彦军,于滨编著. —北京:中国传媒大学出版社,2010. 7

ISBN 978-7-81127-979-5

I. ①影... II. ①孙... ②于... III. ①电影表演—表演艺术  
②电视—表演艺术 IV. ①J912

中国版本图书馆 CIP 数据核字( 2010 )第 132684 号

## 影视镜头前的表演

---

编 著 孙彦军 于 滨

策 划 朱华祥 阳金洲

责任编辑 阳金洲

封面设计 孙 鹏

责任印制 范明懿

出 版 人 蔡 翔

---

出版发行 中国传媒大学出版社(原北京广播学院出版社)

社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编:100024

电 话 86-10-65450532 或 65450528 传真:010-65779405

网 址 <http://www.cucp.com.cn>

经 销 全国新华书店

---

印 刷

开 本 730×988 mm 1/16

印 张 9.25

版 次 2010 年 8 月第 1 版 2010 年 8 月第 1 次印刷

---

书 号 ISBN 978-7-81127-979-5/J · 979 定 价 28.00 元

---

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换



## 总序

# 雏凤凌空 十载奋飞

赵 健

香港回归祖国,促使香港、内地文化艺术界的交流合作异常频繁活跃。适逢新旧世纪交接良时,香港亚洲电视台与曾在电视连续剧《三国演义》中扮演刘备的表演艺术家孙彦军集思创建一所新型的演艺学院。

拟建成的学院将是一所围绕电视生产开设各相关艺术与技术专业的综合职业高校,突出产、学、研结合的特色;并以成品教学的理念使教学与生产紧密相衔、高度结合;师资配置上则采取聘邀有丰富创作与艺术生产经验的专家艺术家和专业艺术教育家的方式,突出双师型特点。曾在中戏、上戏、北电、北广、军艺、吉艺等校工作过的资深教育家和来自北影、长影、珠影、峨影、中央与地方电视台、青艺、实验、上海、哈尔滨、广州等话剧院、团的家们纷纷加盟办学。

2000年金秋,以孙彦军为院长的亚视学院正式建成,至今已逾十载。

十年来,在科学发展观指导下,在全院同人齐心协力奋斗下,年年攀登新台阶:由不断地明确目标、调整定位,使学校由成专而普专,由非学历而国家承认学历。

2007年通过了教育部专家组严格的人才培养水平评估;2009年又顺利通过了广东省教育厅思想政治理论课的建设教学评估。这对一所民办院校殊非易事。

办学十年,一路艰辛;办学十年,成绩斐然,真可谓“雏凤凌空、十载奋飞”!而今,这所以电视为中心的高职高专层次、多门类综合艺术院校,已成为在国内有一定影响的华南地区的一个艺术教育品牌。

艺术院校的办学成果应体现在以下几个主要方面,即出人才、出作品、出



教材……

广东亚视演艺职业学院办学十年来已毕业学生8届三千余人,他们多数工作于各地基层广播电视台站、文化企事业单位、广告公司、演出公司等相关职业单位,也有校友任职于高端文化与电视部门及剧组,并有不少文化产业创业者。作为实用性高专人才,就业状况是良好的。

学校“重视基础、强调实践、采用成品、快速培养”的教学方针中,成品教学的理念是为领导者所格外推崇的。办学头年,即以20集电视剧《秋风瑟瑟》的拍摄进行综合教学、综合实训。此后,每年都有数部实训教学剧目诞生。

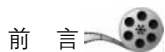
师资建设与教材建设是学校可持续发展的关键与大计!亚视学院正为此而不懈努力。难能可贵的是,学院花大力气组织了以下教材编写:

- 1.《电视编导基础教程》(邢益勋撰)
- 2.《影视镜头前的表演》(孙彦军、于滨撰)
- 3.《演员的形体训练》(王世芳撰)
- 4.《化装造型与实操技巧》(李金祥撰)
- 5.《实用音响录音技术》(朱慰中撰)
- 6.《境界——广东亚视演艺职业学院十周年文集》(孙彦军主编)

这类可适用于高职高专层次专业院校教学的、操作性很强的系列教材,在全国范围亦属稀缺,因此它的诞生,便是一种创举与贡献。应当向作者们致敬致贺。

诚然,编撰仓促,不足难免,热忱希望同道指正。同时也希望青年读者提出反馈性意见与建议,因为这套丛书是奉献给你们的!

2010年春 于广东东莞塘厦湖景度假村



## 前 言

不知道从什么时候开始,“影视镜前表演”成了“表演课”之内的又一门课程。在一些有表演专业的艺术院校,“镜前表演”都会占总表演课时的一定数量,这说明“镜前表演”与影视制作及广告等制作的飞速发展有着很大的关系,也与众多喜欢表演的学生投身影视表演有着密切的联系。但遗憾的是,寻遍所有关于表演的教材,都没发现专门论述此课的教材,偶有零星发现也多在表演论述中捎带性的带有一点儿,且实用性不强,缺乏实践中的感受。

说到“镜前表演”,顾名思义就是指电影、电视、视频广告的表演。如果单就表演一说也会让人立即想到戏剧,因为戏剧与“表演”一词不仅渊源久远,重要的是它们二者之间有着不可分割的整体性。那么,把影视与戏剧分别列为两种不同的表演是否合适?从概念和原则上是否很容易让人质疑?它们从根源上说究竟是不是两种不同的表演?它们遵从的表演原理是不是出自同门?如果同意是一种表演那么为什么还要叫“镜前表演”?如果不同意此说又如何解释“镜前表演”?

以上种种,在表演学中应该不算是件新事,但确实是个大事,因为它涉及两种不同的表演学说,也涉及关于戏剧表演与影视表演的异同。

本教程将尽可能地从戏剧与影视的异同、戏剧表演与影视表演的异同出发,把类似的问题集中归拢一下,然后加以分析、梳理和阐述,以便帮助大家认识它们之间共同与不同的存在,以及不同的式样所决定的不同表演掌控等,其最大的目的在于给学生一个较准确、系统、清晰且容易明白的表演方法。

多年以来,学戏剧表演的学生,在戏剧与影视这两个表演中确实存在着模糊的认识,尤其是面对两种不同式样所决定的不同表演的掌控上始终不是



很清楚,故此对两者之间表演上的异同认识就难免空白。究其原因,是缺少对影视特殊创作规律的认识,缺少将戏剧与影视对比后产生的不同认识,缺少影视镜前表演的基本训练和对影视基本知识的了解。

长久以来,我们的表演课始终是这样进行的:观察人物练习、无实物练习、舞台行动练习、舞台交流练习、小说片段、剧本片段、即兴创作、毕业大戏。

从以上流程我们可以看到,从一年级观察生活练习到四年级的成品大戏均是以戏剧为主(舞台),辅助课从声音训练到台词发声等也是紧紧围绕话剧表演的主课。这一切似乎都是为学生将来从事戏剧舞台表演而准备的。这不是不好,应该说是科学的。有了扎实的舞台基础,对将来走向影视创作是大有好处的。

但表演课的练习如能和镜前训练紧密结合,也就是说能在教室或者室外结合戏剧基础训练的同时,让同学们更多地接触一下摄像机,按影视规律拍些自然的生活片段,并在有条件的情况下装备一些简单的影视拍摄设备,并结合镜头前的表演由浅入深地让同学们知道那些设备的用途,知道一些影视创作的基本知识及影视创作的特殊规律,包括影视剧组的组成成分、技术分工等,以及一些特殊规则,这将更有利于我们的学生走出校门后运用。

今天的演艺市场已经发生巨大的变化,追求纯戏剧表演专业的择业面越来越窄,这主要是由于戏剧本身占有市场面不大,更由于这些年来戏剧市场的萎缩,一些中小型城市的话剧团基本不复存在,虽然在一些较大城市里还能看到话剧,但演出的场次不多。多数话剧团体正处于从体制到演出样式的变革时期,大多数专业团体已经解体或不能坚持正常演出,这是不争的事实。

而影视制作却正以蓬勃崛起的势头向前发展,无论从制作上的精良到投入规模的庞大都体现出前所未有的一种势头,这一发展无疑为学表演的学生提供了大量就业机会及实现梦想的美好契机。

但我们同时也看到,不管你是从哪所学院毕业的,也不论你的学历高低,随着学表演的毕业生越来越多,负面的东西也随之产生,每年大批学生流向北漂(北京)、横漂(浙江横店),给影视制作市场造成了极大的饱和状态。大批学生在市场饱和状态影响下对所学专业感到前景堪忧,影视片及广告的制作量也远远跟不上表演学生的激增。更令人担忧的是一些广告公司与摄制



组等用人单位对刚刚毕业的学生左挑右选,甚至压低价码廉价试用,乃至无偿试用。这种试用的背后多是因为学生不懂影视创作过程,而又求戏心切。加上第一次走进摄制组,对摄制组的很多规则,包括一些不成文的潜规则一窍不通,尤其是对演员的试镜,被某些吃学生饭的穴头及副导演吹得神乎其神,就更增加了学生的盲目与忧虑。其原因是他们没有学习或者根本就不明白镜前表演是怎么回事,所以只能把一切交给别人,任人家呼来使去,搞不好还要被无端地骂几句。

从我们曾经做过的一些学生调查看,现实的残酷似乎已经让他们不敢义愤填膺了,他们多用平静的心态讲述自己的经历。有一个学生被副导演稀里糊涂拉到了拍摄现场,只告诉他沿着镜头直线跑,由于学生不知道什么是镜头直线,结果整个跑都没在画面中,这无疑令导演大为恼火,骂副导演找一头猪也比这个学生强。还有一个学生演一个士兵跑来向团长报告,导演要求他一定要十万火急地跑来报告,结果这个同学跑了几次位置都不对,不是左了,就是右了,几遍过后摄影师说话了,问副导演从哪儿找的演员,副导演当然明白摄影师的话,对这位学生说:“滚吧!还专业毕业的呢!”

这样的例子很多很多。多数学生由于不熟悉镜头,试一两遍戏就遭淘汰是不争的事实,绝大多数学生都有过相似的经历。我们并不是把这种现象完全归罪于学生不懂“镜前”表演,只是为他们因不懂镜前表演失掉某些机会而感到遗憾。

飞速发展的影视快餐文化,使得聘人者在供大于求时所进行的挑选是以不用培训经费、不占时间训练的成熟业务者为主要对象的。据说,河北涿州影视城周围的农民、浙江横店影视城的农民都比一些刚毕业的学生好用,而且他们都明白在什么景别里该怎么做。所以,戏剧表演虽然和影视表演没有原则上的冲突,但确实存在着受影视独特创作规律限制的情况。作为学表演的学生单纯懂得戏剧舞台而不熟悉影视镜头前的表演,这无疑是一个缺憾,尽管有人说过:“戏剧学院没有镜头前的课,但照样出了很多明星和大腕。”其实这样的例子说明不了什么问题,其所举的例子毕竟是少数,尤如有人说过的:“天才的演员不用去学,也不用什么方法,本色的演员也不用去学,也不用什么方法;但绝大多数演员还是要学的,还是要方法的。”

所以说,扎实的戏剧舞台表演基础虽是你将来从事影视创作及镜前表演



所必不可缺少的,但你多少知道些镜头前的知识比你一窍不通要好得多,或许当你有机会入选角色时,就因为你多了那点镜前知识而改变了命运也不可  
知啊! 谁知道呢,生活有时候就是这样的,你信吗? 我信。

孙彦军

2009 年 12 月 8 日



# 目 录

总序 雏凤凌空 十载奋飞.....	赵健( 1 )
前言 .....	( 1 )
第一章 影视与戏剧 .....	( 1 )
第一节 戏剧、电影、电视的发展简史 .....	( 1 )
一、戏剧 .....	( 2 )
二、电影 .....	( 3 )
三、电视 .....	( 5 )
第二节 影视与戏剧的异同 .....	( 6 )
一、戏剧的特点及表现方式 .....	( 6 )
二、影视的特性及表现方式 .....	( 6 )
第三节 影视表演与戏剧表演的差异 .....	( 7 )
一、戏剧表演 .....	( 10 )
一、影视表演 .....	( 15 )
思考与练习 .....	( 20 )
第二章 影视表演必须熟悉与掌握的镜头语言及镜头调度 ...	( 22 )
第一节 影视镜头调度的基本构成与表现特性 .....	( 22 )
一、有对话无动作的镜头构成表现特性 .....	( 23 )
二、有对话有动作的镜头构成表现特性 .....	( 25 )
三、无对话有动作的镜头构成表现特性 .....	( 30 )
第二节 影视镜头调度中常见的几种人物位置排列的 基本表现形式 .....	( 33 )



一、对面排列( 对立排列 )的人物镜头调度 .....	( 34 )
二、前后排列的镜头人物调度 .....	( 35 )
三、并肩排列的镜头调度 .....	( 37 )
四、直角排列的镜头调度 .....	( 37 )
第三节 镜头组合与形成镜头语言关系的三个基本要素 .....	( 38 )
一、演员的位置 .....	( 38 )
二、演员的动作 .....	( 39 )
三、演员的视线 .....	( 40 )
第四节 影视镜头三角调度的形成与基本的构成原理 .....	( 42 )
一、影视镜头三角调度的形成与其基本的构成原理 .....	( 42 )
二、影视镜头三角形调度的变化特性 .....	( 45 )
思考与练习 .....	( 47 )
 第三章 影视画面中“景别”与镜前表演的关系 .....	( 49 )
第一节 景别的功能与作用 .....	( 49 )
一、景别的定义 .....	( 49 )
二、景别的特性及功能 .....	( 50 )
第二节 不同景别下的表演 .....	( 53 )
思考与练习 .....	( 70 )
 第四章 影视创作中的光与表演 .....	( 71 )
第一节 光线的性质简介 .....	( 71 )
第二节 光线的表现特性 .....	( 72 )
第三节 色温 .....	( 73 )
第四节 光线的照明方向 .....	( 75 )
思考与练习 .....	( 77 )
 第五章 画面运动形式 .....	( 79 )
第一节 画面运动形式的简单分析 .....	( 79 )
第二节 画面运动形式的分类 .....	( 80 )

一、推镜头 .....	( 80 )
二、拉镜头 .....	( 82 )
三、摇镜头 .....	( 83 )
思考与练习 .....	( 85 )

## 第六章 影视表演的案头准备 .....

第一节 分镜头剧本与文学剧本的异同 .....	( 86 )
第二节 读剧本 .....	( 91 )
第三节 剧本的一般分类 .....	( 93 )
第四节 剧本中的人物关系 .....	( 94 )
第五节 揭示人物心理 .....	( 96 )
第六节 表现人物感情 .....	( 101 )
第七节 塑造人物性格 .....	( 103 )
思考与练习 .....	( 106 )

## 第七章 进入创作时应注意的事项 .....

第一节 与合作者的关系 .....	( 107 )
一、与导演的关系 .....	( 108 )
二、与摄影的关系 .....	( 111 )
三、与灯光的关系 .....	( 112 )
四、与化妆的关系 .....	( 114 )
五、与服装的关系 .....	( 116 )
六、与道具的关系 .....	( 118 )
思考与练习 .....	( 118 )

## 第八章 在镜前表演中最影响你的 11 个问题 .....

第一节 在镜前表演中最影响演员的 11 个问题 .....	( 120 )
一、影视制作中的拍摄技法 .....	( 120 )
二、不同的景别结合不同的技法 .....	( 121 )
三、与镜头交流时的视点定位及多点定位 .....	( 121 )



四、出画、进画、背进画 .....	( 122 )
五、顺拍、跳拍 .....	( 123 )
六、镜头记忆与情绪记忆 .....	( 124 )
七、注意障碍物影响你的表演 .....	( 125 )
八、无对象交流中的视线、背景、错位 .....	( 126 )
九、最佳镜头的产生根本是配合 .....	( 128 )
十、怎样快速笑与哭 .....	( 128 )
十一、镜头感在表演中的重要性 .....	( 130 )
第二节 综合练习 .....	( 131 )
一、各种景别的练习 .....	( 131 )
二、不同景别中练习表演及表演的控制 .....	( 131 )
三、熟悉连接不同景别的拍摄技法 .....	( 133 )
四、适应脚下及身边的障碍物 .....	( 133 )
五、训练学生“躲光”或“找光” .....	( 134 )
六、训练演员表演中的镜头感 .....	( 134 )
七、训练学生中近景的哭和笑 .....	( 134 )
八、快速理解导演术语 .....	( 135 )
九、训练学生在镜头衔接中的情绪、动作、服装、道具的记忆 ... .....	( 135 )
思考与练习 .....	( 135 )
后记 .....	( 136 )



# 第一章 影视与戏剧

不管怎么说,学习表演艺术的人在你所学的专业范围内首先应该知道什么是戏剧,什么是电影,什么是电视。这三个独立的艺术门类都与表演专业有着密不可分的关系。知道它们都从哪里来,比较它们之间的异同,认识它们各自独立存在的道理,然后再揣摩表演时该如何面对它们,对将来从事三者的表演都将大有益处。

单纯就表演艺术来说,适应三者(戏剧、电影、电视)所需的表演绝不是问题,但必须是在正确认识三者不同表现式样后才能有针对性地对它们实行不同的掌控,才能在不断的实践中赋予及调整它们各自所需的表演分寸。要想从思考中得出正确合理的结论,就必须经过从认识到实践的过程。这就是为什么你要先知道它们的历史及不同的表现方式的原因。

## 第一节 戏剧、电影、电视的发展简史

我们知道,表演艺术伴随着人类历史发展,历史的长河赋予了它最顽强的生命力,同时也赋予了它更多的种类。在各种繁衍的、演化的、派生的、引进的等名目繁多的表演种类中,戏剧、电影、电视是我们首先要加以认识的,因为这几种艺术的诞生对人类的文明与进步都起到了巨大的推动作用,也和我们今天所要讲述的有直接关系。研究这三种艺术类型的着重点并不是研究它们的“史学”,而是它们所涉及的表演艺术中的“影视表演”,也就是我们所命名的“镜头前的表演”。因此,有必要在研究“镜头前表演”之前,将这三



种艺术类型作一个简单的叙述。搞清楚,它们都是以什么形式及什么时间传入我国的,对它们的不同发展史及传入我国后产生的影响等方面作一个基本的了解。史学界和评论界在涉及这几方面的问题上没有太大的原则性分歧和争议。

在叙述“影视镜前表演”之前,还需要让学生知道两个问题:(一)“戏剧与影视有什么异同”;(二)“影视表演与舞台表演有哪些异同”。尽管这两个“不同”并不是我们所要重点讲述的,但首先把它们作一个区分还是十分必要的。明确它们是两种不同的表现样式,这对表演不仅仅是重要,更是讲述“镜头前的表演”这门课程的重要基础与前提。

说到戏剧与影视,人们首先会对它们产生很多美妙的联想,无论是舞台的还是银屏幕的,都似乎与我们的生活息息相关。但在认识它们时,我们只能粗略地分辨舞台的是戏剧,银屏(幕)的是影视。至于它们是怎样诞生的,又是如何发展过来的,却常常容易被我们忽略,甚至根本就没有想知道它们的必要,这对普通人无可非议,但对学表演专业的人来说就不应该了。

当演员把表演作为职业而愿为之终生努力时却发现,上述问题不但不能忽略还是非常重要的。我们不但要知道它,还必须对此加以研究和对比,如此我们的表演艺术在对三者不同的表演掌控中才能得到正确的运用。

以下将粗略地介绍一下戏剧、电影和电视各自不同的发展简史。说粗略,是指我们不去专门研究它们的详细发展过程,只是让大家知道简单的概况,这有助于帮大家回忆起它们各自的身份和来历。严格说,还是应该要求同学们细读它们各自的详细发展史,作为一名学习表演的大学生,你至少应该知道这些,这对你将来的艺术实践会大有好处。

## 一、戏剧

关于中国戏剧起源的问题历来说法不一:一种是来自古人劳动和丰收后即兴的歌舞表演;一种是来自古人祭祀性的仪式,在时间上无法确定。无论是欧洲戏剧的起源还是中国戏剧的起源都与祭祀性的宗教仪式有着密切的关系,这一点学界比较一致认同。说到“祭祀”这一名词,其本身源于人类早期的原始宗教活动,也可以说是宗教活动的一种形式。至今我们仍能从少数民族宗教活动中看到那种祭祀仪式,人们祭祀天、地、日、月,喜庆丰收;祭祀

鬼神、先祖,等等。在祭祀中产生的戏剧行为是人类最自然不过的一种娱心、娱体的活动,应该说带有极大的自娱性。这种自娱的形态包含了从简单到繁杂的肢体手舞足蹈过程,也包含了因舞蹈的兴奋而发出的不同声音、节奏等,也许那就是最早的戏剧。不规范的自娱表现中包含了戏剧、舞蹈、音乐等最初的雏形,戏剧的因素及丰富的表现形态在祭祀中得以形成及发展。

如果单就话剧这一名词来说,中国没有“话剧”的戏剧传统,而欧洲则从古希腊悲剧开始延续了数百年。话剧作为一种舶来品从 19 世纪初传入到中国,后经著名剧作家洪深提议改名为“话剧”后才有了“话剧”这个名称。对于“话剧”的传入也有两种不同说法:一种说法为西方舶来品,一种说法为“引进是一种主动的文化选择”。这两种说法的不同就是“主动与被动”的关系。如果说“主动”是有目的地引进,那么“被动”则是不情愿或者说无奈。但不管怎么说,话剧是从西方引进的无可争议。据资料记载,最早接触西方戏剧的中国人是那些留洋海外的外交官、学生等。但国内的人真正看到戏剧是随着口岸的开放,大批西方传教士和侨民来到中国,他们在上海休闲时演出的一些西方戏剧,主要是以自娱为主。到了 1866 年,上海建立了第一座西式剧院——兰心大剧院。剧院建成后定期演出话剧。也就是在这时,少部分中国人才有机会在本土接触到了西方戏剧。1899 年,上海学生编演了一出名为《官场丑史》的戏剧。大约从这时起中国出现了话剧萌芽,但仍然是改良了的戏曲,表演中的一些动作仍然是戏曲式的,甚至语言及道白上也时时会出现戏曲的味道,虽然借鉴了一点西方戏剧的东西(包括场面调度及人物动作),但本质上还不是话剧。直到 1907 年“春柳社”在东京演出的《黑奴吁天录》,成为中国话剧开端的标志。从“春柳社”到文明戏(所谓文明戏就是不中不西,在艺术上既不像西方戏剧又多有戏曲的表演,没有自家的东西,作为一种过渡很快便消失了),直到 1914 年南开新剧团成立,同名的演出活动传达了时代变革的先声,且成为了中国现代戏剧的先驱者。

纵观中国话剧的由来及发展,有关专家及学者的论述几乎成为定式,其大体可分为五个阶段:(1)新剧时期;(2)爱美剧时期;(3)左翼戏剧时期;(4)抗日战争与解放战争时期;(5)中华人民共和国时期。

## 二、电影

不管世界电影的起源还是中国电影的诞生,始作俑者都与开照相馆的人



有直接关系,这是毋庸置疑的。两者虽然远隔万里且时间上相隔十年之久,但各自都在照相馆里完成第一部影片这是事实。

一百多年前的 1895 年 12 月 28 日,在法国巴黎卡普辛路 14 号大咖啡馆的地下室,首次公映了由法国人卢米埃尔兄弟所拍的电影生活短片——《工厂下班》《火车进站》等(均由电影胶片拍摄的),后来这一天被人们定为真正的世界电影诞生日。准确地说,这部影片只是卢米埃尔兄弟用他们发明的活动电影机对生活场景的一次记录,还无从谈到“表演”或者说“表演意识”,当然更谈不到艺术。

但仅仅如此简单拍摄的生活记录影片已足够让观众震惊,他们不相信那些熟悉的生活场景是怎么被搬到那个小小的机器里面去的,而且放映出来的场景、物件似乎相识又不相识,那些实物是怎么变到银幕上去的呢?尤其是卢米埃尔兄弟在给观众放映巨大火车进站的画面时,观众惊呆了!他们怀疑、兴奋甚至恐慌,几乎到了疯狂地步,这也许就是电影诞生对观众所产生的魔力,并由此奠定了它百多年来迅速发展的基础。同时也正是由于卢米埃尔兄弟真实捕捉和记录了大量民众所熟悉的场景(极其浓烈的纪实风格显现)才得以使观众对这种贴近自己生活的“玩意儿”产生了浓厚的兴趣。从而也奠定了电影这门艺术向前发展的重要基础。

从卢米埃尔兄弟拍摄的《工厂大门》电影的诞生日)起大约不到半年多的时间电影便传到了中国,但在近十年的时间里中国人对它没有更深的认识,仅有的认识也只是极少数人在仅有的地方——上海看到了由法国人放映的几部小片子,虽有惊奇,但仅当一种“玩意儿”而已,故按中国人的理解把它叫做“影戏”。

直至十年后的 1905 年才有了中国电影的诞生。那一年的夏天,北京前门的“丰泰”照相馆的老板,也是当时老北京的实业家任庆泰(原籍山东,生于辽宁法库。1892 年在京创办丰泰照相馆。1905 年拍摄了中国第一部电影《定军山》,并在大观楼首映。),在自家照相馆的摄影棚(大玻璃房子内)主持拍摄了中国第一部京剧戏曲纪录影片《定军山》。此片是由京剧名家谭鑫培主演的同名京剧(此剧目是谭派代表作品),应该说也是中国的第一部电影。





(北京大栅栏原丰泰照相馆前任庆泰塑像)

图 1-1

此后,直到 1913 年郑正秋、张石川等人拍了一部戏剧情节简单的短片《难夫难妻》,才是中国故事片的真正开始,但也很不正规。进入 20 年代才有了较长的片子如:《阎瑞生》《海誓》。后来由郑正秋编剧、张石川导演的加长故事片《孤儿救祖记》取得了成功,于是有了评论家所说的“影戏”风格的形成。纵观这个时期的电影制作及剧情叙事,多以戏剧为本,以电影技术为手段,所以符合了中国人的审美情趣和欣赏口味。

### 三、电视

诞生最晚且影响力最大的当属电视。它的诞生与发展无疑是 20 世纪最伟大的事件之一。早在 19 世纪很多科学家就在探讨将图像转变为电子信号的方法,对于最初的发明者尽管有着不同的说法,但 1926 年英国科学家贝尔德采用电视扫描盘完成了电视画面的完整组合及播送,这是不可怀疑和更改的。1936 年 11 月 2 日,英国广播公司 BBC 在伦敦郊外的亚历山大宫举行了一场盛大歌舞晚会的电视(转播)正式播出,后来人们把这一天定为世界电视诞生日。我国电视业的起步是在 1958 年 5 月 1 日,中央电视台的前身北京电视台在这一天开始试验性播出,同年 9 月 2 日正式播出。

经过半个多世纪的发展,电视经历了无线传输、有线传输、卫星转播等几个重要阶段,到今天电视已普及,成了传媒之首。



从2008年北京奥运会至今,我国电视全面进入了数字化时代。电视作为大众媒体已经深入到生活的各个领域,成为人们生活中不可缺少的一部分。

## 第二节 影视与戏剧的异同

影视和戏剧,作为两种独立的艺术样式,有着本质上的差别。由于传播媒介不同,它们的表现方式也完全不同。

### 一、戏剧的特点及表现方式

戏剧是一门综合艺术,剧本、导演、演员、美术、音效、服装、化装等要素缺一不可,而最不能缺少的就是观众。戏剧是通过在舞台上与观众交流而传播给观众的,也就是用舞台来表现内容,用对话来表现剧情冲突。因此,戏剧属于文学范畴。

戏剧的空间是假定性的,是受“四堵墙”(“四堵墙”是一个戏剧概念,指的是演员在台上表演的时候,假设舞台的前沿有一堵无形的墙将演员和观众隔开,演员应在自己信念感的支撑下,不受观众的任何影响而建立一堵无形的墙)限制的,其时间、地点、情节也必须在严格的“三一律”(西方戏剧结构理论之一,是古典戏剧的艺术法则,它要求戏剧创作在时间、地点、情节三者之间保持一致性)的假定性中完成,演员的动作及表演也主要是在犹如画框包裹的舞台空间中完成的。一般来说,戏剧具有如下几个特征:(1)舞台性。表演及一切为演出服务的技术都要以舞台为中心,以突出舞台、利于观众欣赏为前提。(2)直观性。话剧首先是以演员的舞台行动,也可以说是以演员活生生的身体、声音、对话、动作等让观众产生直接的视觉及听觉冲击。(3)对话性。与其他艺术种类所不同的是,戏剧必须通过从头到尾的对话去展现剧情,通过对话推进剧情的发展矛盾冲突及人物关系的演变。其中无论是人物间的对话,还是演员独自面对观众的对话,都必须在特定的时空中完成。(4)互动性。戏剧是在与观众交流互动中推进剧情的高潮。

### 二、影视的特性及表现方式

夏衍同志在论述电影的特性时是这样说的,“电影是兼有视觉艺术、听觉



艺术特性的视听艺术,是兼有时间艺术、空间艺术特性的时空艺术,是善于用分解和组合的方法,在运动中表现事物运动的艺术,是需借助于必要的放映设施,以群体性、‘一次过’的方式进行观赏的艺术……”

影视的特性又决定了它的特殊表现方式,所以我们可以这样说,影视是通过机器记录(电影摄影机、电视摄像机)间接地传给观众的,是用画面来叙事和表现内容的,通过蒙太奇的表现手法,影视画面镜头语言的处理及镜头与镜头之间的排列、组合所形成的独特视觉表现形式。

而呈现在观众面前的,是影视的“视听语言”艺术特性。影视不受时空的限制,其运动与调度(包括镜头调度与场面调度)而形成的画面可以随心所欲地跨越空间与时间的界限,只要剧情需要、叙事需要,古往今来、高山大海、宇宙空间,等等,都可以利用各种创作与造型手段瞬间展现在影视画面上。

这种神奇的转换来自影视独特的“蒙太奇”处理,来自影视镜头语言与镜头调度的表现特性及处理。所以影视的叙事结构及交错的叙事表现(比如平行蒙太奇)可以打破时间的先后次序及画面空间的视觉表现。

所以说,影视与戏剧在时间与空间的表现方式上是完全不一样的,但体现在表演上却有着同宗血脉:既有亲缘又相互独立的两种不同表现样式。

对演员来说,戏剧的魅力在于演员的情感在与观众真实交流中得到创作上的最大愉悦,而影视的魅力在于你把真实的自己拷贝在了虚幻且变幻莫测的银屏幕上。

### 第三节 影视表演与戏剧表演的差异

北京电影学院许同均教授讲过,“什么样的表演才是电影这门艺术所需要的表演?这是一个十分复杂的问题。”这个问题提得非常好,看似复杂,但就实际创作来看,影视确实需要考虑到镜头的存在,也就是镜前表演。

可以说表演的样式取决于不同影片风格的样式。也就是说,一部影视片的表演首先应该取决于它的剧本,同时也取决于影片不同的样式对表演的不同要求,什么样的式样要求什么样的表演,什么样的表演适合影片的式样与风格,这应该是影视需要什么样的表演比较合理的解释。



由此看来,任何表演都可以适合影视,但影视要求的样式与风格并不适用所有的表演(戏曲、歌舞、杂耍等都是表演)。

至今电影与戏剧表演的问题还是存在些争议的;争议的焦点是关于“戏剧表演”与“影视表演”这两种表演是否相同的问题上。

一种观点认为,戏剧表演存在夸张、不真实自然的问题,一切都在生活的基础之上被夸大了,很不适合影视表演。著名导演谢铁骊在为《打造明星》一书作的序中说:“五十年来,我国的艺术院校的表演教学大多承袭的是戏剧表演的教学模式,理论上仰仗的是俄国斯坦尼斯拉夫斯基所创立的表演艺术体系。近年来,许多艺术院校纷纷开设了影视表演专业,但因教材和师资的匮乏,所以在教学实践中依然采用的是戏剧表演的教学方法。这些学生毕业进入影视界后,迫使许多影视剧导演在使用他们时非得对他们的戏剧化表演来一番艰苦的矫正和改造。为此,有些导演为省事,在选择演员时宁愿选择表演白丁(没有经过戏剧表演训练的演员),也不使用那些来自艺术院校的表演专业的学生。正因为‘白丁’,所以它们的表演更贴近生活、更接近自然。”

另一种观点认为,就戏剧和影视来讲,它们不是两种表演,而是在表演上对两种不同样式的“掌控”。

由此看来,这些问题没有原则上的争议,就表演来说,它们同属于表演艺术的范畴,在创作原则、创作方法等方面都有着很多共同的规律。不管是戏剧演员还是影视演员,尤其是从戏剧出身的影视演员,他们在实践中一致认为,不管从什么体系出发,两者在表演原理及创作元素上是一致的,都是以认识、实践、体验、体现、真实、自然为出发点的;两者在创作任务上也是相同的,都是为了创造好角色。

如上所说,两者确实有着亲缘关系,有着创作中都不可忽视的准则。过去我们一直说电影与戏剧是孪生兄弟,如果按辈分排,电影肯定是戏剧的小字辈,电影的最初表演都是仿效舞台剧的,无论是一百多年前的法国乔治·梅里爱率先把戏剧带入电影,还是十几年后中国电影的开拓者,他们在短时间内都没有走出戏剧模式。应该说自从电影诞生以来人们在寻求电影属性认识的同时,也从不间断的在假定性与逼真性上认识与发展表演。在我国的百年电影史中,从无声电影到有声电影,一代代电影人和戏剧人秉承着两者兼顾,又在两种不同的艺术创作中进行了艰辛的探索。他们在探索电影与戏

剧表演的把握上从来没有明确分开过,即在同一表演创作原理的支持下,摸索两种不同的表现式样。说到这一点,无论是老一辈电影导演还是演员,他们都有过大胆实践,尝试电影与戏剧、电影与传统的戏曲、电影与其他类型艺术的结合与借鉴。可以说,中国百年电影史中有多半时间是在摸索和寻求中经历的。

中国的电影表演完全是从戏剧模式走过来的,中国的导演也是在认识戏剧的基础上得以逐步向电影靠近的。这一点我们可以从老一代电影工作者身上看到,他们大多都是“两栖演员”,既是话剧演员也是电影演员。无论从舞台到银幕,还是从银幕到舞台,他们都创造出众多栩栩如生的角色。

如此看来,戏剧与电影的表演同宗同源,或者说他们之间有着非常相近的血缘。李默然在《甲午海战》中塑造的邓世昌一角色,可以说借鉴了戏曲表演的很多身段,最令我们记忆的是他的走路、跪拜以及眼神等都和生活化表演完全不同,这是他戏剧化表演符合电影特殊要求的成功范例。

金山前辈主演的《风暴》,在探索民族化的过程中,让观众似乎感觉到了他也在寻找中国戏曲与戏剧、电影结合的新路子。观看他的表演,我们总感觉像戏曲的表演,一招一式都似乎有“亮相”之嫌。但我们不能说他的表演是戏剧或者戏曲,或者说他塑造的根本不是那个人物。客观地讲,金山前辈塑造的施洋大律师是成功的,成为影视中的经典人物。也许他所塑造的角色接近他想要探索的民族化,反过来说也是该影片样式及导演要求的人物表演所决定的,演员的理解与导演要求塑造了这个人物特性。

从以上这两个成功的例子中,不难看到影视与戏剧的表演是相通的,那怎么去理解影视与戏剧表演的不同呢?一般观众很难看出它们的不同。笔者曾经问过一个酷爱话剧的观众,问他电影和话剧就演员表演来说有什么不同,他毫不犹豫地说:“我看没什么不同,如果把一台话剧拍成电影他也是这样演啊!无非区别就在于舞台和银幕。”

多数观众恐怕会这样回答。原因很简单,他们不是学表演的,不知道这中间确实存在不同,这种不同是就是长久以来在演艺圈始终争议的话题。

客观地讲,二者的“不同”,究竟是“不同”,还是在于不同的“掌控”?我们说后者显然是比较准确的,影视表演与戏剧表演虽出同宗,但在掌控上有所不同的。谈到“掌控”的问题,将用下面的例子来区分或评判一下:



用两组不同的演员分别出演同一话剧《原野》。一组是完全是没有演过话剧的影视演员；另一组则是完全没有演过影视的话剧演员。两组演员各自按照自己的想法去演。

结果，观众听不到影视组演员的声音，看不到剧情高潮时演员展开的形体，怎么看都会觉得他们提不起精神，温汤挂水的不给劲。

相反，话剧组无论从声音到形体都会令观众满意。

接下来将两组调换一下，把话剧组的《原野》拍成电影，那么放映厅里的观众就会同样坐不住了。为什么坐不住了？就是那放大的夸张表演、震耳的台词声，不管出现什么样的镜头、景别和场面都是一样去说、去演，完全是过了头的表演。

如何把握（掌控）表演的分寸，无论对有经验的演员，还是对没有涉足过影视及戏剧表演的初学者来说都是至关重要的。所谓表演上的不同掌控，就是让你明白以后在影视创作中常遇到的一些问题，先了解一下这些问题是怎么回事，并在初学中做一些训练，这对你今后在不同的创作中会有所帮助。

需要提醒的是，对于初学者来说，读懂了这些问题就似乎什么都明白了。作为演员必须知道，所谓的“镜前表演”是一门纯粹的实践课程，其中包含的创作技巧及分寸的把握都必须来自演员对镜头及拍摄技法的熟知和认识，而这些熟知和认识，包括你的感悟是来自无数次往返不断的创作。这是一种别人无法代替你的特殊过程。

实践是掌握镜前表演技巧与表演分寸的重要环节，只有掌握和明白了它的特殊性，演员才能面对冰冷的镜头（摄影机或摄像机）应对自如，同时也能为塑造和表现不同人物形象增加厚重。

下面，我们分出若干个小单元来帮助初学表演的学生们认识和了解影视与戏剧在各自的创作表现上有哪些不同，并了解在影视镜头前如何把握影视表演方面的一些简单的专业知识。

### 一、戏剧表演

如果你看过话剧，那么请结合下面的介绍仔细回想坐在剧场里的感受与体会，并在这个过程中和你熟悉的一些电影画面中的表演相比较，这对了解它们之间的差异是有很大大好处的。



戏剧呈现在假定性舞台空间中,演员是面对观众直接交流,演员的一切,包括声音、身体、喘息、额头的汗水都在观众前一览无余。所以,特定的样式、特定的空间就必须遵循特定的表演方式,即需要放大的声音、放大的动作。

话剧演员都清楚,舞台上的故事发展必须靠演员的台词推进,而台词声音大小及吐字是否清晰又关系到剧场大小及台下的观众多少。观众是否听得清楚是检验一个话剧演员台词基本功的标准,也是检验一部话剧是否成功的关键。用老百姓的话说,话剧就是在台上说话的。由此可见,观众听不清说什么就没有话剧的存在,演的再好也是徒劳。

因此,戏剧演员必须具备洪亮的嗓子,清晰的台词基本功,尤其是在展现人物性格和激烈的矛盾冲突时就更强调每句台词、每句话、每个字都必须让观众听清楚。这确实关乎到观众是否与戏剧情节同时推进、同时沉浮,并在互动中能否产生强烈剧场效果的大问题。没有矛盾冲突就没有戏剧,而矛盾冲突要靠演员的对话去推进,在语言推进的同时也必须带着形体、情绪、声音等一切都被夸大的舞台行为才能被称之为戏剧。

尤其是在表现戏剧的高潮处,形体及声音似乎都被夸张到了极限,甚至坐到剧场的最后一排也能感到他们心脏加快的速度。在快节奏的台词道白中,他们的肢体似乎被激情所“撕裂”,高亢的声音中带着疲劳与嘶哑,他们在激情的驱使下可以自由地占据舞台空间中的各个支点,或奔跑或停顿——他们的舞台行动牵扯着观众的眼球,他们忘我的激情及清晰的语言传递始终鼓动着观众的情绪,在与观众不变的同个距离中,他们的心跳和呼吸也几乎和观众的热血一起涌动,几乎是同一节奏、同一呼吸。

舞台上的演员和观众形成了整体联动的板块,应该说这个时候的演员已经把自己完全交给了观众。他们在舞台上每一个动作、每一句台词似乎都不再受到限制,排演中刻意走出的调度此时也不再保持一成不变,人物对话似乎也 and 排演场不一样。

这时的观众会不会说他们太随意、太没章法了?演员会不会担心观众对他们表演产生排斥或者厌烦?可以肯定地说,不会。相反,观众会随着他们速度与节奏的推进与他们同处在一种高亢的快感中。

从这里大家可以看到,也正如戏剧导演及戏剧演员常说的“舞台的表演



宁可过火,也不能不够”,这和影视演员所说的“镜头前的表演宁可不够,也不能过火”,恰恰形成了鲜明的对比。

戏剧的谢幕会证实观众对这种式样的喜欢与接受,观众往往会长时间不离剧场,有时需要演员谢幕几次。这就是戏剧魅力,这种魅力主要来自话剧演员表演的连续性及可临场发挥的独立性、与观众互动中的共同创作性、表演的可调整性,当然还有更重要的是一个好剧本、一台好演员、一个好导演。

### 1. 戏剧表演中赋予演员更多的独立创作

话剧演员的独立性是指话剧演员在创作中的连续性,也就是我们常说的“行动再行动”、“一气呵成、不容喘息”。用这样的话来形容话剧演员在舞台上的创作是恰当的。从读剧本那一刻开始,话剧演员已经对自己所扮演的人物有了一个简单的轮廓,他会在这个轮廓中不停地去琢磨,直至把这个人物的行为、特征、性格等都用动作连接成线,并能保证在近两个小时的演出中不受任何干扰地完成人物创作并且不能间断。这与影视表演中完全按导演的意图及按镜头准备大不一样。

话剧演员在排演场进行长时间的排练时,其主要的任务就是如何让人物行动起来,在行动中把一切有关的事件、矛盾冲突、人物性格、人物关系等有机地串联起来。这时演员是排演场中的创作主体,而导演则喜欢你把所有的想法都一一体现出来,通过一轮轮小品的练习,一遍遍的对词,导演大有把你“榨干”之势。好的话剧导演一般不说话,对你的练习没有任何评判,直到确认你已经尽了最后的努力才告诉你哪些是好的,应该保留哪些。

排演场里搭建的临时代用布景正是训练和寻找人物感觉的场地,演员进入排练前要有一个良好的竞技状态,肢体要活动开,声音要喊开,所有的准备都是让自己尽快地兴奋和激动起来,其主要目的是唤醒身体上的每一根神经去检验早已琢磨好的人物雏形。兴奋、激动、激情是话剧演员进入检验人物的最佳动力。

话剧演员在排演过程中会被导演不时地打断、再来,这样在无数反复不断的行动中去理解人物并寻找阐释人物性格、命运的表演方法,也就是说,在无数次的排练中逐步准确地走近人物。这期间你可以有诸多想法去摸索,今天感觉不好还可以明天再来,你有充足的时间去琢磨一个感觉或者一个动作,直至找到自己认为最好、最顺畅、最良好的感觉为止。



独立思考并集中各方面好的意见去反复实践,是话剧演员最为自主的一种创作。当然,进入舞台空间后,更是对演员塑造人物最后的检验。这时的舞台基本允许演员根据人物的需要去变换动作,也就是说,演员会根据剧场的大小、观众多少去调节自己表演中的形体幅度、台词快慢、声音大小、情绪变化等。这种根据场地和观众变化而由演员自己决定调整的灵活性,也是话剧演员在表演中所具备的又一个不同于影视表演的特殊性。

我们常听话剧演员说“到台上见”。其意思不难明白,即我几个月或者更长时间精心排演创造的人物即将正式亮相舞台,其话语中带有极强的自主性。事实上也是如此,当一部话剧进入舞台程序后,演员的独立创作即将开始,因为这时导演的一切都寄托在了演员身上,演员独立发挥与再创作过程产生的一些变化,话剧导演一般是接受并支持的。

## 2. 戏剧表演中演员与观众互动后的再创造

有一个话剧演员这样描述他演出后谢幕的情景,他说:“当我手摇着观众送我的鲜花向她们再一次致敬的时候,热情的观众又一次沸腾了,以更长时间的掌声对我报以亲切热烈的回答。我喜欢这从心里发出的掌声,因为整个演出中我们的情感一直在碰撞,我们的心一直在沟通。当然,我更喜欢在谢幕时向观众致以最诚挚的谢意,因为这不完全是出自礼貌,更是由于我们的演出引起了他们强烈的共鸣与参与。作为一个演员,没有比这一刻更叫人激动和兴奋的了。”

上面的描述足以让人们领略话剧在与观众互动中形成的那种令人难以忘怀的场面和它所带来的令人陶醉的艺术震撼。因此,与观众共创作或再创作是舞台表演区别于影视表演的最大特点之一。观众是话剧演出的载体,戏剧内容的好坏,演员的表演是否精彩(其中包括声音、形体、扮相等)都可以在第一时间里得到观众的鉴定。反过来说,观众的任何反应都会影响到演员的表演,这种来自观众的反应叫观众的参与。观众对演员表演的参与及支撑多来自他们有感而发的掌声或平息静听的寂静,而演员回报观众的则是更加投入与忘我的表演,在这样的境况中常常会产生意想不到的剧场效果,可能是一句简单的台词处理,一个在激情中突发的形体动作,一段下意识产生的人物对白等,都能引起观众的强烈反响。

为什么话剧演员在表演中会产生那么多的突发或下意识的表演? 主要



来自与观众的直接交流中而产生的相互刺激,那种刺激的最初阶段像淡淡的清茶加橄榄,而越往后来随着相互刺激的不断加深、加大其美妙感觉越会如醉如痴。常听话剧演员说起那其中的感觉时,有如幻景中的飘逸。

可以说,戏剧诞生几百年至今没有消亡,其主要得益于观众共同创作,相互支撑。在观赏中传递美感,在美感中去共同营造。无论是美的、丑的、善的,都与观众去同思索、共沉浮,这是话剧演员在表演中最为之享受的东西,是话剧区别于影视表演的又一大特征。

### 3. 戏剧表演中演员具有的可调性

对表演能进行调整,这是戏剧在进行多场次演出中演员在表演中所独有的权利。也就是说,演员作为舞台表演中的主体,能够对每场演出后总结与检验自己在表演上还有哪些不足,能够改正那些与对手交流中感到表演上的不舒服的地方。更确切地说,演员可以根据观众的反映选择保留或去掉某些地方。这同样来自对台词的处理,对声音的运用,对形体、情绪等多方面的取舍。

我们经常听爱看戏剧观众讲,看戏要看演过三场以后的戏。为什么这样说?其主要原因是,前三场戏演员刚刚从排演场到剧场的正式布景里,无论从整台灯光、美术、表演等的配合还没熟练,难免会出现这样或那样的问题。但最为主要的原因是演员的表演,由于刚从排演场走到剧场的舞台,虽然是同样的空间,但演出区的面积增大了,演员在舞台上的所有调度需要有一个熟悉的过程。这个过程也同样包括了灯光对位、布景的准确、音乐的合成等。

一出戏演出几十场,那么话剧演员的表演是否一成不变地进行?应该说,最初设计人物主体性格是不会变的,变的是在不断的演出中发现或更进一步地理解人物。一般性的补充或改变某些动作演员自己可以决定,但重要的是,涉及与对手改变某种行动调度、幕与幕间音乐与人物的衔接等,都需要争得导演同意后,再进行统一部署。

话剧演员在自己设计的人物区域内,不断变换或完善自己的人物所进行的尝试是影视镜前所不容许或根本不可以的。舞台上经典话剧《茶馆》中王掌柜的扮演者于是之老先生,在最初的人物塑造与演出几十场后的人物感觉有很多不同之处,后期明显通过对人物理解后,改变了多处人物动作及语言处理,从而使得人物更加丰满和厚重。如果没有在排演场及舞台上的经久磨

炼和不断完善,恐怕很难塑造出舞台上的经典人物形象。

因此,话剧演员对人物的创造,是随着演出场次增加而不断琢磨并不断完善与补充人物形象的不足,是在可调整中逐步完善、丰满人物形象。这是影视表演相比舞台表演中所没有的,也是常令许多从事影视表演的演员们怀念舞台表演过瘾时所津津乐道的。

## 二、影视表演

影视表演是摄影机或摄像机通过记录材料——电影胶片或像磁带记录下来的一种表演,是一种间接的视觉展现与过去时的再现,它没有与观众的直接交流与创作,没有表演的独立性,没有表演不间断的完善性。它是记录在胶片或磁带上的以往(过去时的)记录,屏幕所展示的只是演员以往的感情流露或者是征兆,是用一种无感情的相关因素去表现感情的。

这种表演没有与观众的直接交流与创作,没有表演的独立性,我们可以这样说,“闭上眼睛把故事串起来那叫电影,睁开眼睛诉说那是戏剧”。人们常说的表演分寸感就特别适用于影视与戏剧创作的把握上。

现在我们明白了,镜前表演的含义就是指影视表演,而影视表演的含义就是用镜头和机械(摄影机、摄像机)记录表演。镜头记录的表演必须是在镜头包容内的表演,也是受镜头制约与限制的一种表演。所以,用镜头记录的影像活动与没有记录影像的舞台活动是完全不同的,是具有相当大的区别的。

现在试想一下,当人们看到整个银幕就出现一张脸的时候会是什么感觉?会不会觉得那张脸被放大了许多倍?会不会甚至感觉到银幕上的脸每个瑕疵都被看到了?人的鼻子、嘴巴、眼睛等,是不是有如在显微镜下被放大了一样,而且被放大得那么不留情面!

是的,影视表演是在镜头下被放大的了。影视由于特殊的造型表现特性,因为景别的因素,尤其是近景系列,会把现实空间夸大表现。

那么声音呢?演员在为自己的角色配音时明明是很小的声音,但在放映大厅中会那样清晰地令每个观众都能听见,这种声音被放大了多少倍?我们都明白是演员的声音通过扩音器被放大的了。

如果你是一名影视演员,而恰恰坐在剧场里看自己的作品,那时的你绝不是单单感觉自己被放大了,甚至会觉得那是别人又创造了一个你。你是



谁？你在银幕上的那些动作和表情是如何连接在一起的？那些分散的镜头是怎样拼接的？你的一个笑本来是这个情节中的，为什么会放在那个情节中？你的近景生气的镜头怎么被用了两次？你本来一个很长的连续奔跑镜头怎么被剪开用了好几次？别人如何记录了你？你做的一切是什么时候发生的？

你会在奇妙的遐想中逐一记起每个镜头诞生的过程，而那些过程没有一个是让你兴奋的，更多的感觉是枯燥，甚至你始终感觉你那时的表演不到位，人物的感情不连贯，给予人物的真实情感不够等。每到这时你会对导演对你表演的客观把握产生怀疑。而你更多记起的是你真正进入情绪尽情发泄的时候，然而导演又说你过火了，摄影师说你跳出了镜头外。你可能恨那些制约你表演的景别，尤其那些近景更让你感觉犹如被捆绑起来一样僵硬，那真是很苦涩的回味。

但连接后的镜头组合又确实令你兴奋，你又迫不及待地去思考你在不同景别中今后还要注意什么，如何把握那些最细微、最容易被放大的感情流露，如何掌握好情绪的控制，等等。

演员对电影创作的迷恋也许就是在这种不满意中产生的，在永远的遗憾中反省，在反省后的创作中又有遗憾的反复追索中去创作的。

与舞台表演相比，有人说影视表演是“微像表演”，强调的是更生活化，是生活现象、生活过程、生活细节的一种影视屏幕上的再现。一些有经验的影视导演及演员经常说“宁可不够，也不能过火”，而完全相反的是舞台表演强调“宁可过火，也不能不够”。当然，影视表演创作远不单单是表演掌控的问题，它始终存在着与戏剧创作不同的几个主要区别：

### 1. 表演永远服从于以导演为中心

影视导演是创作的中心，是创作的主宰与主体，演员的创作及一切部门创作的成果均等于导演的成果。导演要用镜头去叙事，用镜头去控制演员的情绪与表现，并按照剧情需要、叙事要求而进行必要的镜头调度、场面调度及创作处理，而演员则必须在导演指定的镜头中按导演的意图去完成。简单地说，影视就是镜头的表演，也是导演的表演。这恐怕是毋庸置疑的，表演本身在这里似乎是无独立性可言。

所以，演员一旦进入影视表演就必须依据影视的特殊创作规律去完成、去表现，其一切创作中的解释必须服从导演对全片人物的解释，包括对景、



物、光、镜头等一切的需要及处理。因此,表演不能离开导演将其放在所固定的画面中,也就是在不同景别中的处理,表现景别中演员所在画面空间内的位置,按着镜头的需要都必须是经过导演认可和同意的,尤其是在一些较特殊的景别中表演更不能离开导演的约束自行扩张。

导演在拍摄中的中心地位是不容挑战的,演员对创作中的人物设想一定要符合导演的设想,符合导演对即将拍摄镜头的具体要求。演员如果有想法就要提早与导演交流和沟通。如果不能赢得导演的同意,那么就必须无条件地服从导演所强调的创作意图与想法。

在影视创作中,演员本身及表演只能是一个符号,或者叫材料、工具,有时在拍摄现场演员常开玩笑地说演员就是活道具。而在不同景别中的表演,也只能解释为导演在影片中所表现众多“造型”元素中的一个表现点。

演员也许会碰到这样尴尬的时候,当对某个镜头的完成及表演感到非常满意的时候,却恰恰与导演的意图不一致。大多数导演不会马上给演员泼冷水,甚至可以肯定刚才的表演,但接下来他会阐述他要求达到的那个意思,其意图是明确地告诉演员,你在这个镜头中的表演不是我所要的。答案是对不起,你必须重来。可能重来的结果演员不满意,但导演却满意了。那么该如何解释这种似乎不尊重演员最佳创作感觉的结果呢?

演员会有充分的理由认为自己对人物情感、关系、性格及心理的发展已经再清楚不过了,因为演员在背后确实是阅读了多遍剧本,查看了不少的相关资料,并且默默练习了多少遍,甚至面对镜子无数次寻找并最终找到了认为最佳的感觉、最准确的表演。然而,自己却被导演完全否定了,导演反而恰恰认为演员似乎毫无用心,甚至会对那些带有些低落情绪的表演感到满意。那么演员是不是应该因此而生气?

事实上,演员应该理解这就是影视创作中的表演,应该明白演员必须永远遵从导演的意图。当然,作为演员更应该知道,只有表演是构不成影视的,只感觉自己的表演好坏或合理不合理,同样在影视创作中也是单一,而不能占主导。

## 2. 演员表演创作中的被动与局限

很多从事影视事业多年的演员都有一个共同的愿望,那就是希望演一部话剧过过瘾。这听起来似乎不可理解,但这确实是很多演员的愿望。究其原



因,那就是在影视表演创作中演员的被动性是大家公认的。

所谓“被动性”,其一是来自导演的绝对中心;其二是分解式的表演中往往令演员有“不过瘾”的感觉;其三是镜头及景别的局限常令演员的表演感觉施展不开。

很多时候想过“戏瘾”的演员就会产生强烈的想演舞台戏的愿望,而且伴随演员影视片上的成功,这种愿望会越发强烈。著名演员吕丽萍在排演话剧《培尔金特》接受记者采访时说:“25年了,我离开舞台越来越远了。拍电影、电视剧时,我感觉自己像在另外一个星球上,而戏剧就是地球。不知道什么时候坐上宇宙飞船跑了。这么多年我一直告诉自己,一定要回到地球上。”其实成名的影星中就有很多人在后来找机会参加了舞台戏的演出,如刘晓庆、陈佩思、斯琴高娃、葛优等。

很多演员谈起有关影视表演与戏剧表演哪个更过瘾时,几乎一致认为戏剧最为过瘾。这主要原因来自演员在戏剧表演中的自主创造,而影视的表演几乎是按着别人的拐棍儿转圈。其实这种感觉就是我们说的演员影视创作中的被动性。

造成这种被动的直接“责任”就是——导演中心。影视创作中的表演具有多种特性,如表演一次性、情绪无连贯性、台词无机的跳动性、无对象交流性、蒙太奇性等,这些都是攥在导演手里的“框框”,而这些“框框”只有导演才知道怎么用。因此,它是导演手中对演员及一切参与创作的“感觉驱使棍”,而演员则是导演驱使下的一个无法通过自己的想象去完成的“木偶”或者“棋子”。

而另一个所指的“局限性”,也极大地“束缚”了演员在创作欲望上的尽情发挥。首先角色的决定不是根据表演的水平高低,而是基于长相、气质是否合适导演想象中的人物形象,如不吻合则一切免谈。演员不能说我有能力和本事创作好这个角色,因为影视创作对角色的特殊挑选是影视本身不同于其他艺术所决定的,你的身材、五官、肤色、高矮、气质不符合剧本描绘的那样,结果就是免谈。这就是演员想去争取一个角色的时候所感到的第一局限性。

其次,演员是按照导演分解成的无数个镜头中去表演,这也是对演员表演的一种局限。举例来说,面部的五官在特殊镜头中也不能由演员随意支配,需要鼻子时,其他的部位都是陪衬。如某影片中表现潜伏的特务脸上有

一颗黑痣,那么,导演要拍的这颗黑痣,不管是你自己长的还是化妆师画上的,似乎都和这个活生生的人没关系,其最大的关系是让观众看见这个黑痣,而黑痣也同时与演员一样是完成导演要求的一个符号。

演员在导演面前最大的一点欣慰就是每个单元完成后得到的通过,或者有嘉奖的两个字“不错”。

### 3. 演员创作后的遗憾

演员在影视表演创作后一般总全留下某些遗憾,这是由影视一次性记录、无连续性、无交流性以及无重复性所决定。而把表演切割成前后若干毫无关联的单元镜头,以及它们的远近、大小、静止、运动等不尽相同的“无关系组合”时,更令演员根本无法在脑海中把它们串联起来——由此无法保持连续的情绪、连续的动作、连续的语言、连续的交流,只能靠对上一个镜头的回忆,或者导演的提示才能较准确地把握。这与话剧舞台的一气呵成形成了巨大的反差。更何况有时候上一个镜头是两个月前拍成的,而下一个却是两个月后拍,或者刚拍完了哭又立即拍笑,两种时间上的距离,两种毫不相容的情感在上下两个镜头中瞬间完成。想想看,恐怕再优秀的演员也不敢保证他的情绪来得最准确。所以,遗憾的表演多产生于这样的時候。

即使演员拍摄时自我感觉良好,也有可能到最后完成片中发现遗憾之处。比如,明明感到拍摄时一切感觉都是很好的,甚至导演和摄影师也对表演没有疑义,但怎么到了完成片时会感到别扭或者不舒服,甚至想把那点表现不舒服的地方抠下来呢?这就是影视表演中的又一种遗憾,也是我们常说的,剧本中的镜号顺序与剪辑后的片子完全不符,当时拍的3号近景镜头也许在后期剪辑中被导演用到50号镜头的地方了。这里的“破绽”可能只有演员本人和导演能看出来,其他人是无法知晓的。演员可能说导演用错了,但导演说用到这很合适,这就是“蒙太奇”对表演的“欺负”,也是对所有观众的善意欺骗。人们常说影视艺术永远是一种遗憾的艺术,影视镜头前的表演尤其如此。

### 4. 演员对表演的有限掌控

影视表演的另一件憾事,就是演员对表演的有限掌控。表演中,当演员面对镜头时,不能任由你随心所欲地去表现。某些镜头如近景、特写对演员的限制、导演的要求、摄影师的要求、灯光师提示的注意等,都使演员在满足



这些要求的基础上重新调整自己的表演,有掌控地完成表演。

应该说,这时的表演如同戴着镣铐舞蹈,你的情绪、表情、动作似乎都是在极大的束缚下完成的。那是一种很不舒服或者说非常不舒服的感觉,像有人把你放入一个囚笼中,除了你的五官和头部可动外,其他都失去了感觉。

而在戏剧舞台上,演员在表演中只要不走入侧幕,其台上的活动范围很大,在大致的基本调度中可以自由发挥,多走几步少走几步并不重要,有时甚至是超越了舞台大调度的限制,但只要你是在人物的激情中表现都是可以的。

但在影视表演中,这是完全不可以的。比如导演定好的路线,摄影师选好的角度,烟火师沿路线埋好的炸点,那么你在“炸点”中的奔跑必须准确无误,不管表现的是多么危险紧急的剧情,你都要明确你跑的路上有“炸点”。演员可能会认为,那些所谓的“炸点”都由场外的烟火师控制,根本炸不到演员。这种想法是非常错误的,为了追求人与“炸点”同时爆炸的效果,尽管演员和烟火师配合了几遍,但真正实拍时仍会出现这样或那样的问题。所以,演员必须要掌控自己的情绪,掌控自己的表演,绝不能像脱缰的野马无所顾忌。

影视创作中演员的表演不仅仅来自景别对表演的要求,在技术上也必须要配合好。比如一个二人中景行走的镜头,灯光师的反光板在演员甲的这一面要补光演员乙,要求甲千万别挡住乙的光,这对甲运用头部反应、交流带来了难题,但不管怎么难,甲既要做到不挡别人的光,同时又能表现头部自然的动作。

演员在影视表演中,除了要听各技术部门的要求外,剩下的一切难题必须自己解决,并在解决中不影响表演。

## 思考与练习提示

1. 简述戏剧、电影与电视的发展史。
2. 中国话剧的发展分为哪几个阶段? 它的萌芽以及开端的标志是什么?
3. 世界电影和中国电影诞生的时间以及代表作品分别是什么? 电视诞生于哪个国家?
4. 简述戏剧的概念、特征以及表现方式。
5. 简述影视的概念、特征以及表现方式。





6. 戏剧表演中演员的几大特性是什么?
7. 演员在镜头前的表演成功与否取决于哪些条件?
8. 影视表演中,演员为什么要永远服从于以导演为主的中心?
9. 为什么说演员在影视表演创作中具有局限性和附属性?
10. 演员在影视创作后为什么会产生遗憾?
11. 演员在影视表演中的有限掌控指的是什么?



## 第二章 影视表演必须熟悉与掌握的镜头语言及镜头调度

我们实在不能怪罪很多学戏剧表演的学生对影视表演的要求不知;我们也不能怪罪很多导演在拍摄现场对刚毕业的学生由于不懂镜头及镜头的表现特性而着急发火——影视表演确实是一门区别于其他艺术类型表演的特殊种类,你不懂得镜头语言及区别于舞台表演的导演调度,你不明白形成镜头语言的几个基本要素及其表现特性(位置、动作、视线),即便你在镜前能完成一些基本的表演要求,那也是被动的,或者说多数的时候,是按导演分解式口令完成的一串没有思考的、没有自我的“表演”。你不学习这些知识,你在影视镜头永远前是被动的。

### 第一节 影视镜头调度的基本构成与表现特性

影视镜头语言包含着极为重要的表演元素。当我们欣赏一部影视片时,不管它表现形式多么得不同,都是通过摄影师手中的机器(摄影机或摄像机)所拍摄记录的。不管视频镜头还是影像所传达的视觉信息基本都是在表现一个叙事过程,都在讲故事,都在表现一种情绪或节奏。

演员要明确每个镜头该如何体现与把握,如何更加准确地把这个镜头单位元素任务完成好,导演则要通过无数个镜头串联、连接、组合起来完成叙事。

所以“创作”的过程,正常情况下都是创作者经过认真、细致、想尽一切办

法尽可能地安排、设计、构思,加上采用相对应的、切实可行的创作手段去处理完成一个较为完整的、真实的、可信的、有趣味的叙事过程。当然,为了更完美地去完成“创作”任务,创作者对相关的剧情及人物、事件及矛盾反复地、不厌其烦地进行修改、选择,直到自己认为满意为止。然后,再进行实际拍摄,进行对环境、景物的处理与表现,对人物的安排,对表演的要求、调度及处理,等等。最后,经过镜头与镜头之间精细的排列、组合,使其成为具有上下段落关联的组合,最终成为一个完整的故事。这就是影视创作过程。

影视创作的叙事过程以及叙事结构,是有一定规律和一定游戏规则的,作为演员必须要熟悉与了解它。

在整个叙事中演员是直接的体现者,也是导演完成叙事的执行者。这就要求演员一定要知道什么是镜头调度,在导演的镜头调度中演员应该注意什么,需要明确演员所处的位置及镜头调度与演员的关系,在不同调度中要掌握准确的路线及画面空间位置,注意配合镜头的焦点、摄影角度及光的位置不同等。

但切记不要一提到调度就想到舞台,虽然舞台场景的片段戏与影视片中的场景有相似之处,但影视镜前的场面调度受镜头、环境、现场空间、灯光、气氛(比如日景气氛还是黄昏气氛)等很多条件限制,不可能像舞台那样活动自如。

一般情况下,演员在影视镜头前的调度大体上可分为三种基本类型:1. 有对话无动作的镜头构成表现特性;2. 有对话有动作的镜头构成与表现特性;3. 无对话有动作的镜头构成表现特性。下面具体介绍。

### 一、有对话无动作的镜头构成表现特性

顾名思义,这种类型的拍摄重点以人物对话为主,在影视画面构图及画面空间调度上,演员基本没有形体及动作的变化。在调度上一般是两个人同时坐着,或一个站着一个坐着,可以是两个人平行的,也可以是上下垂直的。在这种画面构成中可以充分发挥演员对人物的想象力,允许演员对人物设计各种坐姿、站姿以及更多的体现人物性格的姿态。

这种平行构图调度多表现的是情侣、父子、同学、同事、上下级关系等,具有一种亲近、亲密、隐秘、神秘等视觉感受(见图2-1、图2-2)。



图 2-1 两人平行镜头



图 2-2 一人站一人坐镜头

### 注意事项:

(1)演员一定要明确在画面中的准确空间位置。一般情况下摄影师会在二人平行镜头调度中选择机位角度并以画面中的演员为主体,以演员后背及左右的景物(环境)为辅,去表现和处理画面,有时也要考虑到景对戏的情绪需要而适当地去表现一下景物。

然而,此类调度的表现特性与处理,一般情况下会根据叙事要求及戏的情绪要求,完全注重画面中的人物表现而忽视后景。

需要强调一点,演员在镜前表演中相互交流的同时,要明确、清晰地表现画面构图外的视点关系(或叫做视线关系)。这类二人画面构成也多有表现突然看到画外什么意外情况而站起身离去(亦叫做“出画”,即离开画面),或突然发现什么而有意产生另一种人物行为做以掩护等。所以画外的视点一定要准确、统一。

当然,一般情况下导演和摄影师都会给演员一个视线位置,这个位置如果有固定的参照物,那样对演员来说较为容易,但如果没有参照物,特别对初上镜的演员来说,眼神就很容易散,对视线的准确点捕捉不定。

(2)演员要明确在这个镜头中要完成的表演任务是什么,也就是演员将在这个镜头中进行多长时间的表演,这段戏(或这个镜头、这几个镜头等)的主要目的与中心任务是什么。导演或许根据演员的情绪需要不会打断其表演,而是让演员一口气演完,最后在满意的表演中截取几个近景,以备将来后期剪辑之需,此场戏就算完成了。

同样,连贯而不打断的戏,对演员的情绪及动作的连续有很大好处,但千万要记住,连续表演中的动作及情绪,要方便导演以后剪切近景时能准确地

衔接,因此,最好是按人物性格规范好角色动作,不能随意性太强,零碎的动作也不能太多。

台词也是这类构图的镜头中的表现重点。演员不但要保证台词流畅,而且台词的动作也一定要清楚,如果接下来的这段戏不打断,那么演员一定要把情绪调整到最佳程度,务必要考虑好单位镜头的表现(表演)任务是什么,把握好表演的情绪、分寸感以及台词的准确与生动,以进入最佳的表演状态。

(3)要处理好镜头与镜头(表演层面)的衔接。无论演员是站着看坐着的说话,还是坐着看站着的说话,或看着画外的某一点说话(看画左或画右),演员相互视线在交流与躲避中一定要准确,尤其是在戏的高潮时多会出现甲激动地站起,或乙生气地坐下,尽管两个演员在事前练习了多遍,但真正进入到实拍时,情绪一激动就容易出现随意性变化,且在完成后很难回忆起来。有些虽然可以通过现场回放找回,但毕竟既浪费时间又很难保证前后镜头的准确衔接。

## 二、有对话有动作的镜头构成表现特性

这是比较常用的镜头调度,这类场景的调度中所表现的主体(人物)在镜头表现中不但有动作而且在动作中有对话。比如二人行走中的谈话中带有或许夸大的语言及动作,或者表现二人争吵,情绪激动时动手相互推搡,等等。这种镜头多不是固定的,而是随着演员的动作而动,因此这种画面中演员的表演往往是很放得开的,只要与对手保持画面构成的距离(有效的空间距离),偶尔手臂或头部窜出画面也无所谓,因为这种镜头中的调度对演员来说是比较自如的,从表演的角度讲处理起来也是比较舒服的,镜头对表演的束缚相对较小。

以运动镜头为例,只要演员按着导演或摄影的镜头要求与摄影机或摄像机保持一定距离,保持平行跟进且没有突发性的快或慢,按着叙事及表演的情绪与节奏的需要控制好运动速度,一般情况下都会较好地完成镜头任务的。同时还应注意的是演员在运动中的台词一定要熟练、准确,很多时候往往出现演员表演激烈动作时而忘了台词,或台词处理得不准确不到位等(见图2-3、图2-4)。



图 2-3 动作比较大的全景镜头



图 2-4 争吵中的手势

### 注意事项:

(1) 动作与画面空间关系的处理,即演员在画面空间大约施展多大的肢体动作,所设计的动作是否超越了画面空间的包裹。此处的重点是肢体动作的幅度大小是根据镜头景别的大小而决定的,近景系列景别的镜头肢体动作一定要小,要以面部表情、微小的肢体动作表现为主。而全景系列景别镜头的身体肢体动作表现则可相对大一些。故此,演员要设计好动作的幅度,不

可表现不够,也不能太大而出画过多。

(2)动作的样式、幅度、过程,要完全符合人物性格及规定情景,切忌即兴的心血来潮式表演。动作的设计要精确,以少、精为好,严禁模糊一片不知所云的动作方式。

(3)无论如何激情与兴奋,不可忘记前后情绪及动作的衔接,一定要记住上个镜头结尾的动作,以及动作幅度和动作方向,以便下一个镜头的衔接。

(4)如室内拍摄时,演员要找准光区,尽量配合灯光站准位置。室内拍摄会受到光的限制与制约,有时为了找光(也叫做“躲光”)需要预先设计好路线及走位。

影视剧的拍摄现场中,场面调度有时比较复杂,这就需要演员在导演的规定下,有针对性地反复进行训练。在开拍前的训练过程中,演员要有清晰的头脑及现场的应变能力与适应能力、跟紧景别的能力,以良好的状态去应对复杂的场面调度。

(5)在影视调度中,了解景别的变化及其表现特性对演员的镜前表演是非常重要的,这有利于演员随时调整自己的表演,同时也要尽量做到与镜头的外部调度(摄影机运动所产生的调度为外部调度)的有机结合。

比如某一场戏在演员的调度中(或摄影机的调度)需要演员在连续三个景别(全景、中景、近景)里完成,那么在调度中就有三个表演点需要注意,如从A点到B点是全景,演员可以在表演上比较自由地发挥;当从B点到C点是中景,演员就要收敛某些动作,并尽量减小动作的幅度;从C点到D点是近景,这时的镜头景别几乎在胸部以上,一点点的过分表现都会显得过火或夸张,肢体动作稍大则会动出画面而影响镜头的画面质量,这时演员要格外重视,下面分别介绍在这三种景别中的表演。

**全景中的表演:**全景中演员可以在一定的范围内自由活动,肢体表现也可以自由发挥,但全景中表演的最后落点往往是下一个中、近景镜头的重要衔接。如果单纯一个的镜头,那么落点定位准确后不要马上结束自己的表演,要适当延长几秒时间,以便后期编剪时有足够的长度(见图2-5)。



图 2-5 演员在全景中

中景中的表演:进入中景后要注意表演位置的落幅,表演的动作幅度以及语言的表述都要真实自然。中景里的表演动作也不宜过大,同时要注意准确的交流对象,以及是否遮挡对方的光等(见图 2-6)。



图 2-6 演员在中景里

近景中的表演:形成近景后则要控制形体、情绪、语言、声音等。与对手交流要准确、生动、自然地表达,尤其重要的是眼睛的表现。近景中的表演有时是连续镜头中的最后完成点,也就是说,经过全景—中景—近景两个过渡



完成的,同时也涉及表演中的两个点,即全景到中景的一个点,中景到近景的一个点(也可以叫两个落幅)。需要注意的是,近景镜头表现的时间有时会很短,特别是反应镜头,演员表演时要注意,情绪一定要延续,导演不喊停就要继续保持角色的情绪(见图2-7)。



图2-7 演员在近景中

另外,“光”在表演中应该说时刻不离演员的左右,尤其是在近距离的补光中,灯光近到似乎就在演员的脸上,演员一定要养成对光的适应感,同时也要注意表演中的配合,不能相互挡光(见图2-8、图2-9)。



图2-8 要适应近距离的光及躲光



图 2-9 全景中演员比较自由的调度中也要注意“找光”或“躲光”

### 三、无对话有动作的镜头构成表现特性

从影视画面构成到镜头调度层面上讲,此类镜头的表现特性主要是以人物动作为主,镜头多是奔跑、行走或人物对景物产生兴趣时的一些无对话表现以及人物在画面空间内的动作调度、动作表现、动作变化,等等。

“动作”是此类镜头中要表现的重要叙事主体,上下镜头的衔接与呼应形成极强的动感。这类镜头的景别处理多以全景系列景别为主,演员表现形体幅度越大其镜头景别越大,画面空间也同时被表现的主体及细节所表现。这类镜头为演员提供了最大的表演空间,在整个画面的视觉表现中演员可以尽情挥洒。此类镜头在景别处理上基本是大景别(全景景别的表现)。如国产影片《复活的罪恶》中小巷内妹妹找姐姐的片段(见图 2-10),德国影片《罗拉快跑》中罗拉在大街上奔跑的片段(见图 2-11),美国影片《纽约黑帮》街头火拼的片段(见图 2-12)等。



图 2-10 国产影片《复活的罪恶》中妹妹找姐姐的镜头



图 2-11 德国影片《罗拉快跑》中的镜头



图 2-12 美国影片《纽约黑帮》中的镜头



上述影片中表现的均为经典的有动作无对话的镜头调度。这类镜头的调度表现特点为:视觉的表现重点是“动作”(人物的形体动作、人物在画面空间内的位置及其位置的移动);镜头画面空间内,被表现主体的动作过程以及动作运动过程中的部分细节的表现,含人物的形体动作、人物在画面空间内的位置及其位置的移动。

此类镜头调度的景别,多以全景景别系列处理为主,但有些片段为了突出节奏而采用近景系列镜头处理为主。

那么,演员在进行镜前表演时遇到此类调度需要注意什么问题呢?

一是,在叙事要求的前提之下严格把握好每个镜头的运动方向、动作方向及运动速度,如果在一个段落中没有特殊要求,要保持匀速。

二是,要清晰地注意镜头起点和落点的准备与要求,其中包括奔跑中的出画是左出还是右出,视线的方向是否准确,镜头结尾动作状态如何,等等。有时也出现背对镜头或横穿镜头跑的场景,在表演与表现这些跑动时要特别注意镜头感(见图2-13、图2-14)。



图2-13 全景中的跑要注意视线的方向及左、右出画

以上的三种镜头构成的表现形式及其特性基本包括了当今影视制作中所使用的最为简单、基础的镜头调度,它们可以直接使用,也可以单独使用,并可以混合一起使用,这取决于剧本的叙事需求、节奏与情绪的需要。在进行此章节的学习时,表演专业的学生必须认真学习与掌握好这三种镜头调度,因为它是“镜前表演”所涉及的“镜头调度与镜头语言处理中”最为基础的

专业知识。



图 2-14 无论在怎样的激烈运动中,必须要注意视线方向

本节练习时应注意的是:

(1) 在主讲教师的带领下,结合演员镜前的三种基本镜头调度,从影片视频资料中选取不同种类的镜头及片段反复地观看,然后在摄像机前按要求反复地练习,直到熟悉与掌握为止。

(2) 理解并掌握三种不同的镜头调度的各自特性,并思考还有哪些表演姿势可在同一种调度中体现?

(3) 在有对话无动作的镜头构成的处理中应注意什么?

(4) 在有动作无对话的镜头构成的处理中注意什么?

(5) 全景激烈动作中,演员首先要考虑的是什么?

## 第二节 影视镜头调度中常见的几种人物 位置排列的基本表现形式

镜头调度与演员表演中的画面空间位置排列有着至关重要的关系。演员从一个位置到另一个位置的运动中,或者是镜头与镜头之间的组合中(画



面空间中演员不动),其画面重要的视点都体现在镜头在某一个位置上的表现重点上。镜头及其调度是随着演员(或叫做画面内的表现主体)的运动而叙事的,也就是说在影视剧的画面视觉表现中,绝大部分镜头中的演员是重要表现主体。影视拍摄中最为常用的,也是最为基础的人物场面调度及镜头调度有以下几类:

### 一、对面排列(对立排列)的人物镜头调度

人物与人物之间是面对面,呈现一种对立的关系调度,这类人物关系的排列及空间调度使人物之间距离可近可远,它主要取决于人物之间的关系(根据剧情需要来排列,比如敌对关系可能彼此间的距离稍微远一些,恋人关系则可近一些)、叙事需求、导演对戏的处理与要求。也就是说,画面空间的变化是因人物关系及某些特殊处理所决定的。如热恋中的情侣几天没见,那么表现两个人亲密时就会让两个人靠得很近;又如,一对离婚的夫妻再见面时,其表现就会有一定的距离。

演员完全可以根据人物关系把握此类镜头调度,需要在现场与摄影(像)师沟通以获取最佳的画面视觉效果,既要把想要表现的尽可能演得清晰准确,又要考虑画面不能太散,掌握好空间位置,以及处理好在画面内与对方之间的交流关系(见图2-15、图2-16)。

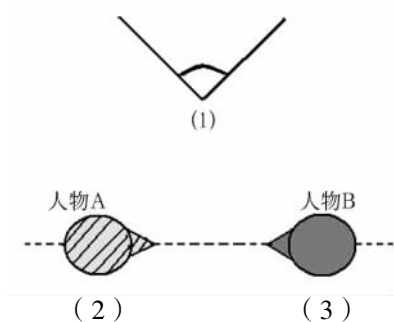


图 2-15 对面排列的人物镜头关系



图 2-16 一面对面排列的人物调度( 俗称面对面的调度 )

## 二、前后排列的镜头人物调度

此种镜头调度是指人物在画面空间位置上是按着轴线线型关系来排列调度的,两个人或多个人面朝一个方向排列。此类调度的唯一特点则是人物必须一前一后排列,其调度也必须是按直线或斜线来完成。在画面空间位置上的距离也是可近可远的( 相互间的位置取决于叙事的需要 )( 图 2-17 至图 2-20 )。

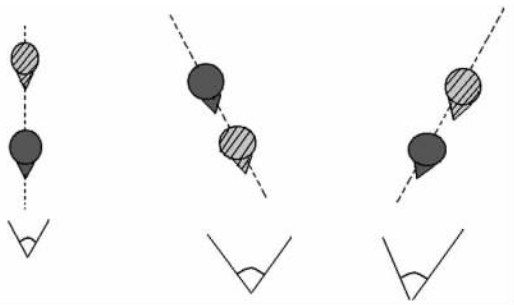


图 2-17 前后排列的人物镜头关系



图 2-18 两个人斜面前后排列的调度



图 2-19 三人一个方向斜面的前后排列调度



图 2-20 三人一个方向斜面的前后排列调度



### 三、并肩排列的镜头调度

人物与人物之间呈并肩调度排列,且人物必须在一条直线上,面朝一个方向,但也可以是稍斜些的并肩关系(见图2-21)。

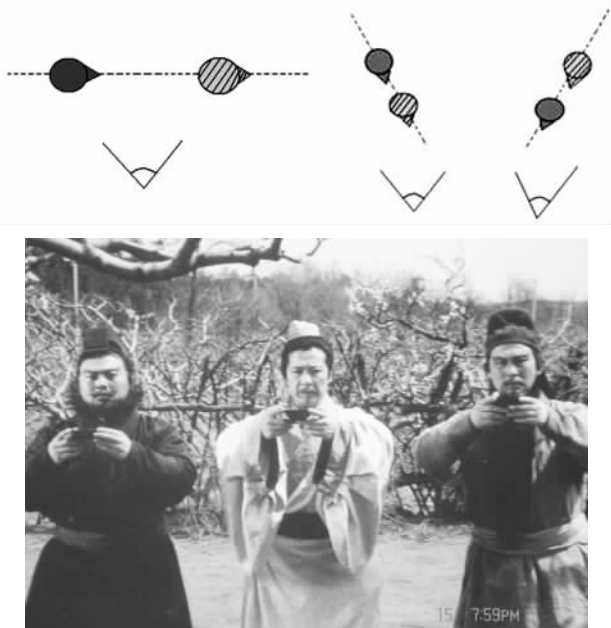


图 2-21 一条直线中的并肩排列的镜头调度

### 四、直角排列的镜头调度

人物排列成 $90^{\circ}$ 角的关系,这种调度给人一种很亲近的感觉,无论是叙事需要还是体现人物之间的某种亲昵或特殊的关系,尤其是在有对话无动作的调度时会常用此类调度(见图2-22及图2-23)。

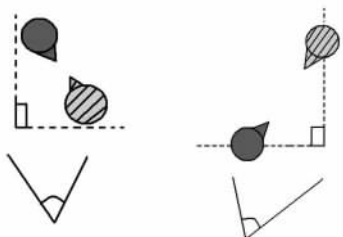


图 2-22 直角排列的镜头调度



图 2-23 90°直角关系中的排列调度

### 第三节 镜头组合与形成镜头语言关系的三个基本要素

镜头语言,顾名思义就是用镜头像语言一样表达我们的意思。我们通常可经由摄像机所拍摄出来的画面看出拍摄者的意图,因为可以从它拍摄的主题及画面的变化,去感受拍摄者透过镜头所要表达的内容。在进行镜前表演前,演员必须要弄清楚什么是形成镜头语言与镜头调度的三个基本要素,即位置、动作、视线。这是演员在把握镜前表演时最重要的三要素。

我们知道,为了使镜头与镜头之间紧密、有机、合理地组合、排列在一起,并能很好地完成镜头语言的联系、段落间的叙事任务及要传达的视觉信息,必须具备以上三要素,也就是必须满足三个基本的构成条件。

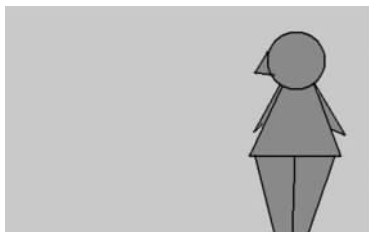
#### 一、演员的位置

这里强调的位置不是调度的位置,而是人物占有画面空间的位置、人物与环境之间的准确画面空间位置以及场景与场景之间的必要关系。

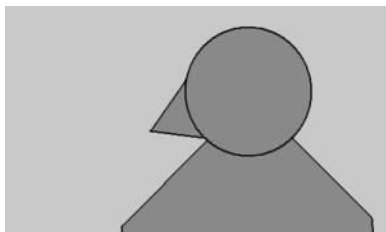
不管看电影还是看电视,首先展现给观众的是一块固定不变的平面,例如,要表现一个人物主体全景,也就是全景中表现一个演员时,基于构图或调度的

需要,演员要站在画面空间的右侧(如图2-24),在拍摄完此镜头(全景)后,下一个镜头(近景)要考虑到镜头组合形式及镜头语言关系的需要,应该把近景镜头中的人物所占的画面空间也处理在画面偏右的位置,使得两个镜头画面中的人物的视线均看画的左方(如图2-25)。

倘若演员不遵循这样一个形式去做,那么画面连接后会出现极不舒服的视觉感受或笨拙的跳动,并给观众带来心理上的排斥。所以,演员在遇到此类镜头时,要懂得在画面构图中自己靠近哪一边,视线应该统一看左还是看右。



全景靠右图示



近景靠右图示



图2-24 全景靠右实例



图2-25 近景靠右实例

## 二、演员的动作

动作与动作的匹配,也是专业上常说的“动”接“动”。我们所常见到的那些武打片中快速的身手,极速的器械运动等多来自动作中的衔接,这种衔接是具有一定逻辑基础的。

大多数演员在拍摄时会这样做:拍摄镜头2时,尽量把镜头1的尾部动作带上,这样镜头1与镜头2衔接时就不会出问题了。如果动作与方向不一致那么衔接后的镜头就会出现动作失真,给人以混乱的感觉。以如,镜头1中景镜头,抬起右手左进画;镜头2全景镜头也应抬右手往画面左上方运动,否则就会造成视觉上的混乱及镜头上的衔接不顺畅。



因此,演员在完成这样的镜头时需精心策划,记清动作的走向,前后呼应,一气呵成才能在连接后让人感到流畅、舒服的感受。需要特殊强调的是,由于拍摄场次及镜头号序的不同,有时候会拍完某场次一半而因某些原因几天后或者十几天后再拍摄另一半,这种情况就更需要演员记牢镜头的动作,道具、服装等的衔接。

### 三、演员的视线

演员作为创作中的主体,在表现主体(人物)的视线方向是否匹配,是否准确是至关重要的。

在拍摄实践中常常会碰到多个人同在一个画面的情况,这时只要和对方构成了空间上的相互位置关系,那么相互对应的视线关系则必须是相反的(左、右关系),构成的调度关系也应该是对应的。

强调这种相互的对应关系,是为了保持正确的时间连贯性,使上下镜头的衔接更为流畅,更加强调段落的整体性。

假设我们把两个相关联镜头中的主体人物(人物双方)都面向一个方向,那么从视觉逻辑上讲,他们之间不是在相互交流,而是看着第三者或是画外的某些景物。由此看来,这样的镜头衔接变得毫无意义,它们之间已不存在任何联系,在视觉感官中给人以十分不和谐、莫名其妙、无章无法的破碎感觉。



图 2-26 没有交流关系的视线



图 2-27 形成交流的视线



图 2-28 对应视线



图 2-29 上右视线



图 2-30 下左视线

练习：

结合影视镜前表演，从位置、动作、视线三个最为基本的要素出发，分别



在实训课的实际训练中通过镜头的拍摄过程去体验它们的各自要点及其表现特性:

(1)两个上下相互关联的不同景别镜头中,主体人物的最佳画面空间位置应在哪里?

(2)在两个相互关联的镜头中,人物的形体动作应该如何衔接?为什么说镜头与镜头之间的动作要准确表现?

(3)合理、准确、匹配的视线指的是什么?在两个人的画面中,当他们构成了画面空间中相互位置关系,那么他们之间相互对应的视线关系是怎样的?怎样能形成较为准确的视线关系?

#### 第四节 影视镜头三角调度的形成与基本的构成原理

在拍摄现场,尤其是一个场景刚刚开始拍摄的时候,经常可以听到导演和摄影师讨论:“我们的总角度在这儿,主角度在那儿。”

于是各部门围绕指定地方开始准备工作,演员也同样要在指定的角度(空间范围内)里走戏。那么导演口中的“总角度”指的是什么呢?很多演员会说,导演让我在哪里演我就在哪里演,那些技术上的问题是摄影、灯光、美术等部门的事。

如果单从被动演戏的角度说,演员的想法是没错的,并不是所有的演员都必须知道角度的问题,这对演员来说似乎是个多余的问题,然而可以肯定地说,这是个很重要的问题。当演员知道角度与调度的关系,表演与角度、调度、轴线的关系以及镜头与镜头之间的关系后,便会明白,作为一个合格的、优秀的演员,尤其是影视演员,必须要知道这些必要的相关专业知识。

##### 一、影视镜头三角调度的形成与其基本的构成原理

在表现某一段落或某场戏的画面镜头调度时,对两个(或两个以上)表现主体(指演员扮演的剧中人物)之间通过场面(镜头)调度的处理与合理的安排,会产生一种关系线。这种假定的、虚拟的关系线,我们也经常叫做轴线,是形成影视镜头调度最为重要的基础与依据。

表现主体之间所占镜头画面内的空间位置、形体动作的具体安排,如站、坐、卧、相互远些、近些,等等,尤其是彼此间因调度而产生(或叫做成形)一种相互对立的视线方向的走向最为重要,切记两个或两个以上的表现主体在画面空间内必须形成相互对立的调度,也可以被认为是唯一的镜头调度基础与依据。

比如(图2-31)甲乙两个人物各占画面一侧,甲偏画面左侧看(视线)画右;乙偏画面右侧看(视线)画左。

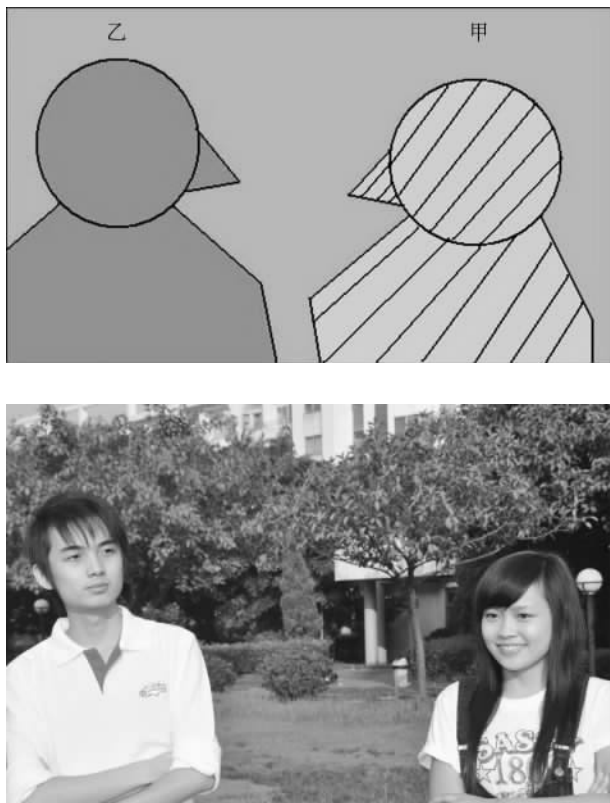


图2-31 画左、画右的视线

正常情况下,在进行这个段落镜头的拍摄时,是不会,也不能越过它们之间所形成的关系线(轴线关系)而到另外一侧去拍摄的。当镜头调度确定后,在此关系线(假定的轴线)一侧(即 $360^{\circ}$ 的某一侧 $180^{\circ}$ )可选择最为基本的三



个角度进行拍摄,这也可以叫三角形调度的最为基本的拍摄角度。

值得提醒和注意的是,关系线的形成,即假定的轴线的形成,取决于段落中若干镜头拍摄中总角度的选择。

轴线一侧最为基础的3个基本角度的顶(端)角相互连接,也是假定的连接,而形成一个完整的三角形,这就是“影视镜头的三角形调度”(图2-32)。

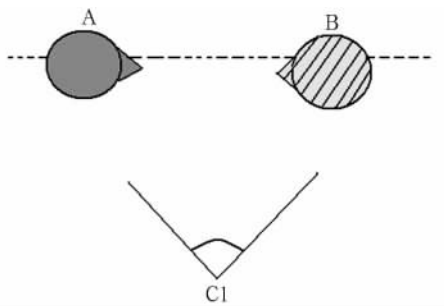


图2-32 影视镜头的三角形调度

从图2-32中可以看出,角度C1为此调度中的总角度(也叫主角度)。此角度为摄影机的主要拍摄角度与视点,是假设的三角形的顶端角。此角度产生的画面应是:表现主体的A/B各占一侧(A占左侧,视线方向看画右;B占右侧,视线方向看画左),由此形成了这个段落基本镜头的视线调度。

图2-33中,在角度2的位置拍摄,演员应永远看画左,在角度3拍摄,演员永远看画右。那么依次调度可拍A、B两个方向的各种景别镜头,也可以根据以此调度而形成的镜头调度关系,拍摄对立的两组或多个(一般两组以上,大场面也是如此)人物的相关镜头。

但切记,按此调度拍摄镜头时,首先要突出的是两组(或两个)必须对立的表现主体形成互为侧面的对立(对面)调度;其次是他们在镜头画面中的空间位置关系、动作方向以及极为重要的视线方向。

根据叙事及创作的要求去选择真实场景空间中任何一侧的 $180^{\circ}$ ,去形成三角调度进行“镜头调度”、“镜头处理”。但必须注意的是:

(1)首先要确定总角度,没有总角度就形成不了三角形调度。

(2)一定要把握好假设的轴线,不可越轴,必须在认定的、假设的轴线一侧的 $180^{\circ}$ 内进行镜头调度与拍摄。



(3)总角度确定后,也就是在形成假定的镜头轴线调度后,要严格遵守三角调度原则,进行合理的镜头处理即可。

## 二、影视镜头三角形调度的变化特性

(1)外反拍角度:在轴线一侧,三角形底边两个相对方向的拍摄角度(可选择的镜头调度),也叫挂肩镜头、挂肩画面。

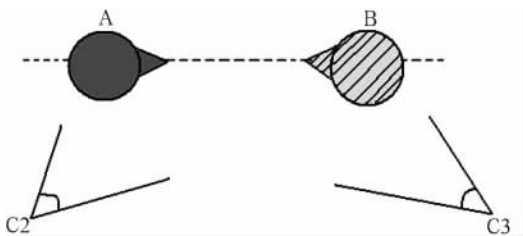


图 2-33

此角度表现特性:两个(或多个)拍摄主体(人物)可互为前景或后景(前景应为背或大侧面,后景则为正面),此角度拍摄的画面具有明显的画面透视效果(前景或后景的对比所产生的透视效果),是一种纯客观的拍摄角度,多以中景、半身等景别处理为主(见图2-33)。

(2)内反拍角度:在轴线一侧,两个方向相背的拍摄角度。

此角度可分别表现两个不同的、相互对立的表现主体(人物),可集中表现人物的神态、情绪、反应、双方之间的相互交流、谈话(台词)等等。多以近景、特写景别的使用为主。调度形式多以有台词无动作为常见处理。演员在做镜前表演时,要注意景别的使用切忌戏过及表演分寸感的把握,要注意每个镜头的视线是否准确,视点是否准确,视线方向左或右,视线高度是该平视、稍高还是稍低等一定要控制、表现好。此角度应属主观的拍摄角度(见图2-34)。

(3)顶角角度(也可叫做总角度、主角度、垂直角度)

此角度的表现特性:两个或多个被摄主体(人物)所形成的对立调度关系(假定的轴线关系,角度图中的虚横线)作为三角形的底边,在此基础上的三角形顶角位置所设置的拍摄角度。此角度会十分明确地展示两个(或多个,但只能成为相互对立的两组)表现主体的空间位置、形成状态及视线方向、动

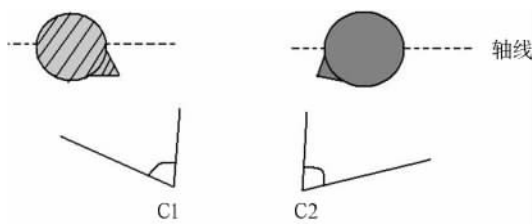


图 2-34

作方向。因此,角度关系相互对立的双方均处于画面空间的同一平面上,和形成的顶角拍摄角度呈垂直角度。此类角度在景别的使用上多以全景系列景别处理,有时也用中景景别作为衔接镜头处理,是交代时间、空间、人物与人物之间相互关系的最为有效的拍摄角度,也是形成镜头三角调度、轴线的唯一重要依据(见图 2-35)。

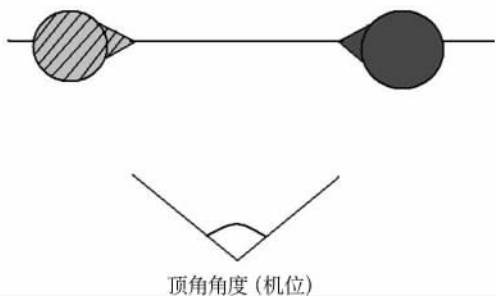


图 2-35

#### (4) 平行角度

在轴线一侧设置的两个或多个与被摄主体(人物)视轴相平行的拍摄角度(见图 2-36 中拍摄角度①和②)。常用于拍摄表现不同对象、对话,或运动中的物体、人物等。

此角度最为重要的特性应是基本视觉表现功能与外反拍角度相同,同属客观性很强的角度与机位,这是由于视点特性决定的(如图 2-36)。

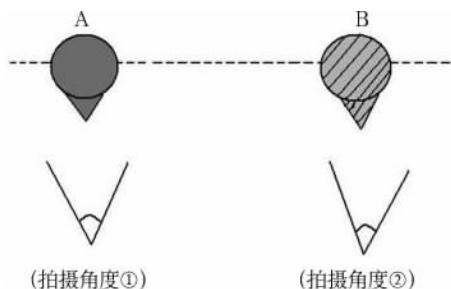


图 2-36

### (5)轴线的定义与解释

画面内被拍摄主体的视线方向动作方向、与对方(一个或多个)之间的空间关系,视线关系所形成的一条假定的直线,此线是无形的、虚拟的。

根据叙事及创作的需要、镜头语言的处理与镜头调度的需要,为了保证叙事的完整、准确,镜头与镜头之间的处理、排列得更加流畅、合理,在使用、表现三角调度时,要严格遵守三角调度的处理使用规则,充分利用轴线的表现特性,在总角度(主角度)确定后的前提下(图2-37中角度1或角度2),充分、合理、严格地在轴线一侧去设置、表现、调度好拍摄角度,准确地控制、表现好镜头画面中人物与人物之间的“空间位置”、“视线方向”与“动作方向”。

这是影视创作中的独有特性,是镜头语言与镜头调度中的重中之重,也是我们在学习镜前表演时必须了解与掌握的专业知识。

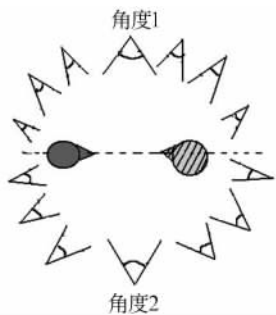


图 2-37

## 思考与练习提示

1. 影视镜头语言的处理与表现中包含了哪些表演元素?
2. 简述影视创作的全部过程。
3. 演员在镜头前的调度大体可以分为几种类型?基本的表现特征分别是什么?
4. 在有对话无动作的镜头调度中演员应注意什么?
5. 在有动作无对话的镜头调度中演员应注意什么?



6. 全景景别的画面处理中,激烈动作中的表演演员首先应考虑的是什么?
7. 列举几种影视镜头调度中常见的人物位置排列形式。
8. 演员在镜前表演时需掌握的最重要的三要素是什么?
9. 在两个上下相互关联的镜头中,人物的动作应该如何衔接?
10. 在两个人的画面处理中,当他们构成了空间相互位置关系,那么相互对应的视线关系是怎样的?
11. 影视调度中关系线的产生和依据有哪些?
12. 什么是影视调度中的“三角形调度”?其基本构成原理是什么?
13. 三角形调度包括几种角度?分别表现什么特性?
14. 简述影视调度中“轴线”的定义。
15. 演员的镜前表演与角度、调度、轴线的关系是什么?

## 第三章 影视画面中“景别”与镜前表演的关系

面对那些不同的景别,如果我们的表演能像雕塑家制作雕像一样去认真琢磨、精心计算、精确分割,力求把最准确的人物感觉在整体构思中体现出来,那是一个多么令人兴奋,且又充满挑战的过程啊!

那么,我们是否也可以用最准确的把握及较为完美的感觉将分解的人物形象镶嵌到各个不同的镜头中去呢?答案是肯定的。如果能做到这一点,那就真的是把影视表演的要求吃透了,因为我们在熟悉了影视镜头及镜头调度后,就能够在镜前表演时,在那些不同景别中根据人物的变化及叙事的需求并结合景别独特的表现特性而得到较熟练的掌控与表现。

### 第一节 景别的功能与作用

#### 一、景别的定义

这一章我们将较重点叙述景别与表演的关系,这里有两个问题需要认识与了解,一个是景别是什么?它的功能与其表现特性是怎样?另一个是在不同景别中的表演应注意什么。

景别同文学语言的概念一样,对于视听结合的影视创作以及视觉造型元



素的使用与表现,以及图片摄影、绘画等,景别是一种最为重要的、最外在的视觉语言形式。

当人们在观赏影视画面时,最初 0.5 秒的视觉心理感受过程中首先反应、认同的是景别的大小,即景别的表现形式,辨别出是一种什么样景别的画面,是全景还是近景,然后才会从视觉画面外部的景别表现形式范围中进入到对画面的表现内容、画面的结构形式、视觉造型元素的利用以及对画面整体视觉效果认同、感受、分析与理解。

一部影视作品,无论是多部集的电视剧还是只有 5 秒、10 秒或 30 秒的商业广告,最终的视觉表现形式都应归于视觉画面的景别的大小及镜头与镜头之间画面景别的变换、组合与排列。那么演员在镜头前,按着事先的创作构想及现场导演的要求,在这些不同景别的镜头与调度中如何去完成好表演任务,如何去表现好生活中的人物呢?

一般认为,首先要解决的是,尽快了解与掌握景视创作中景别的特性与表现功能。

## 二、景别的特性及功能

一个演员从开机到停机,几乎有三分之一的时间在研究景别,其目的是首先了解导演是如何表现、使用及处理镜头的,那些不规则的镜头与镜头之间的排列中隐含着导演的用意是什么。尤为重要的是,演员在那些相互衔接的镜头中应如何表现与处理自己的表演与动作、视线、空间位置,等等。这都需要演员掌握景别的特性及功能。

演员研究、分析镜头与景别就是为了更好地掌控那些不同镜头调度与不同景别中的表演。那么,需要强调的是,把握住每个镜头中“最为准确的表现”是影视演员创作中的第一任务。

准确、生动、自然似乎是对影视演员创作角色提出的重要要求,但当镜头调度与景别把演员的表演分切成凌乱无序的小单元时,演员对角色创造的连续感觉及连续情绪是否会准确地镶嵌在那些不同景别的小单元中?

我们知道雕塑家在雕琢巨大雕像时的解剖与分切,在整体感觉中通过精心计算然后分切成无数小块儿,最后进行精确的组装。当人们看到一个整体巨大雕像矗立在我们的面前时,人们首先不会想到它是分切组装的,也不会



想到它是如何经过精确计算的。

这如同在影视创作中所面对的那些镜头及景别一样,需要完整构思,就像完成一座美丽雕像的过程一样,需要认真琢磨、精心计算、精确的分割、力求把最好的、最准确的人物感觉用到各个不同的镜头中。

如果说,演员的表演及对人物的理解都没问题了,那么景别的功能与表演的重要关系你是否知道?要了解景别以及表演与景别很好地相结合,需要一段时间的实践,至少要有几部戏的过程。但只要演员和镜头、景别打交道那就永远要研究它,且不能粗心大意。

镜头与景别有如七个音符,它们在排列中的变化是永远令演员新鲜陶醉的。当然,你粗心大意排列不好这些“音符”就会产生难听的“音乐”。

景别——作为影视创作中与表演息息相关的一项最为重要的视觉造型元素,在还没有对它全部了解之前,我们好像既熟悉它又有些陌生。

熟悉它的是我们的眼睛对来自生活的一切似乎都有景别的判断,那就是远、近、大、小。

陌生的是我们不知道这种来自视觉判断中的重要造型元素,对我们的生活及表演艺术创作有着十分重要的关系。

那么景别究竟是什么呢?它的特殊定位应该在哪里?

景别是一种重要的视觉造型元素,是最为外在的、不可缺少的视觉造型形式。影视创作或制作最终的视觉表现形式应归于景别的表现形式、镜头语言的处理及镜头与镜头之间的画面(景别)相互排列、组合。

当一部影视作品由无数个带有叙事元素与写意元素的画面,以创作者的构思、想法,通过景别的控制、处理,以景别的变化形式及镜头与镜头之间的调度,按照其一定的规律(即游戏规则)排列、组合在一起时,便会产生一种特有的视觉变化形式。它会产生叙事,会产生叙事节奏、情绪上的变化,会形成镜头画面所展现出的外在镜头语言形式及画面造型风格上的显现。

因此,对于景别的控制、使用与处理应视为对画面空间表达的一种暗示与想象,是对创作想法及具体表现的一种描绘与再现。

当演员知道了景别是一种重要的视觉造型元素,是不可缺少的视觉造型



形式时,现在我们应该知道的是,看到导演剧本中的一个镜头时,<sup>①</sup>首先在我们脑海里形成的是那些不同组合的景别。

这时就需要明白,那些组合的不同景别的相关功能是什么,它们对表演有什么关系,应该怎样掌握并利用它们,它们对表演有哪些利与弊等。

现在先介绍景别在影视制作中是如何具体划分的。整体上讲,景别可分为两个系列,即全景景别系列与近景景别系列。这两种景别会使人产生不同的视觉感受。

### 1. 全景别系列

全景景别系列包括远景、大全景、全景特写。

全景景别系列在视觉感受上、生理空间上以及空间距离上会给观众一种遥远、宏观的视觉效果,从心理上产生远距离的感受,一种旁观(客观)的视觉感受,有一种非参与性及超脱、超然的心理感应。因此,对全景系列镜头的景别画面的处理会给人一种较为客观、宏观、远距离的视觉感觉。如电影《红高粱》中一望无际的高粱地,日本影片《远山在呼唤》中的群山与牧场。在实际创作中全景景别也起到一个大环境的交代作用。

### 2. 近景景别系列

近景景别系列包含中景、半身、近景、特写、大特写。

近景会产生一种画面空间狭小、被表现主体非常突出(具体)的视觉感觉,无论从心理上还是生理空间上都给人一种接近感,如在其中的近距离感。所以,近景景别系列镜头会产生一种参与感,画面会产生一种强烈的认同感、认识感,会对心理上产生某种较为强烈的震撼力。

从近景到特写更是强调某种局部的表现,无论是人物的五官还是手脚,通过这类景别的表现都会令人一览无余。

因此,近景系列镜头画面会使观众产生一种视觉上的参与感、渗透感,心理上则会产生强烈的认同、认知感,并会带来某种强烈的心理震撼效应。

观众在观赏影片的时候会发现,特写和大特写属近景的景别用的很少,或者说导演们用这类景别很慎重。以电影为例,1小时40分钟的电影长度,

---

<sup>①</sup> 确切地说影视导演分镜头就是按着创作与叙事的需要分景别与镜头调度、场面调度、镜头内部调度与镜头的外部调度。





正常情况下可分镜头 1000 ~ 1600 个左右,而使用特写镜头时一般都不会超过 2%(大约 12 ~ 20 个镜头)。这里主要指艺术片,其他影片类型如枪战片、打斗片等除外,因为这些影片中有些段落需要渲染情绪与节奏,故镜头的分切要相对得多与碎,因其表现力太强了。

## 第二节 不同景别下的表演

首先要强调的是,景别划分的依据是以表现主体在画面中所占位置的大小作为主要参照物的,景别大小的处理概念应为大概多大,而不是必须应该多大,是在有效范围内的一种感觉上的处理。

演员应了解导演与摄影师对常用景别的具体要求,以更加准确地把握景别与表演的关系。

严格地说,每一个导演对景别的构建都有不同的感觉与处理。比如,同样是近景,有的导演可能喜欢人物比例小些,有些导演喜欢人物比例大些。

这两种不同比例涉及演员对镜头的把握,也就是演员在画面中占有多大的空间位置,应该如何掌控表演分寸?当景别卡在脖颈以上,那么演员就要谨慎小心,要注意自己的动作,因为此景别在镜前画面中应是以脸部表情为主,以心理情绪及节奏的准确把握为主,有一点点过火的表演就会产生一种戏处理上的虚假。反过来说,当镜头卡在演员的胸部以上,那么就可以较为自由地表现些人物的小动作。

当然,演员也可以不用知道导演的景别处理的分寸感,不同的导演对同景别的处理不会相差太多。但有些有经验的演员会很在意,他们可以不问,但在拍摄其他演员的镜头时会找机会在寻像器(或叫做取景器)中看一下,以便心中有数。

景别主要大远景、大全景、全景、中景、近景及特写(见图 3-1)。



大远景



大全景



全景



中景



近景



特写

图 3-1

### 1. 大全景

环境、景物、气氛展示是此类景别的重要造型表现主体,这类景别中表现的主体(包括人物、景物)往往都属于画面内所处环境之中,比如高山、大海、浩瀚星空、茫茫戈壁、山村、原野、都市、街道、楼门口、办公室、家、公园等环境,同时也充分考虑人物服装色彩、画面背景色彩的选择控制及背景道具色彩的使用等诸多造型元素的利用。在光线的处理上则首先要强调光源、光线

的明暗合理控制及气氛的展示,如表现春、夏、秋、冬、日景、黄昏、夜景、阴、雨、雪,等等。

大全景景别的画面是以景为主,以环境、气氛的展示为主,以景抒情,以景表意。同时,这类景别又多以静止画面为主,即便是画面表现主体的运动较为激烈,也不会影响画面的整体布局。因此,它的特性决定了表现物体在画面空间中所占的位置还是比较小。那么,演员在遇到此类景别时就应该注意如下事项:

大全景的使用首先是导演考虑的某场戏或某个段落的整体镜头景别处理,或使用在某场戏、某个段落的开始,借以展示整体全面的时空关系及气氛。一般情况下,大全景与演员关系不大,演员不必为此镜头多费心思,但演员的动作、情绪要积极、准确,还要明确时空转换中场景及戏的内容变化,包括服装、道具的衔接,等等。

## 2. 全景

在此类景别镜头的处理中人物占据画面空间的比例较大。人们所说的“带头带脚”的全身镜头。在此景别的画面中既能看清人物的形体动作,也能清晰地表现人物活动范围,也能体现背景的环境清晰。



图 3-2 大全景图片(表现气氛)

全景画面的构成,往往是某场戏或某个段落的拍摄总角度。它决定着场面调度中的景别的处理、镜头的分切及镜头与镜头之间的排列、组合、调度及



人物的处理,同时也决定着这一段落或与这一场戏有关联的上下几场戏的气氛控制、光线使用、色彩倾向、人物动作、被摄物体的动作方向、人物之间的调度关系、视线方向、表现主体之间的相互衔接关系和制约关系,等等。

这类景别在表现人物活动及场景转换时应引起演员的注意,尤其对时间与气氛的特殊要求上,如日景、黄昏、夜景等。

全景景别中如表现人物为主,那么摄影师在构图时会尽可能在人物的主体的上、下、左、右留有一定的空间,以便演员充分表现人物的动作,既可以充分展现演员的形体及较自由的人物调度,同时此类景别也可以让人看清背景环境的表现及以人物为主体的清晰画面空间位置。

应该说,全景一般是展现演员形体及与景物关系的镜头,也是很好的表现气氛与空间环境关系的景别。初学者在做这样的景别练习时要应该注意以下几个问题:

(1)以日景的街道、广场、校园等作为练习场地时,注意构图时演员与对手的空间关系、演员与景物的关系。

(2)全景景别在构图时画面空间相对较大,故要求演员在行动中尽量发挥形体动作来体现不同的人物关系,如相爱中追打的情侣、奔跑中抢球的、摔跤、打架等。在全景奔跑中一定要注意不能“叠画”,不管多少人,注意相互间不要遮挡,前面的人不能把后边的人挡住了(见下组图3-3)。



恋爱中的情侣



前面的人挡住了后面的人



正确的跑



多人跑遮挡



正常的跑

图 3-3

(3)掌握自身在画面内所占的空间位置。画面构成时演员应站在画面空间的偏左还是偏右,是靠镜头前一些,还是离镜头远一些,都需要演员进行表演前弄清楚。



图 3-4 统一的视线方向



无论站、坐、卧、走、跑等,演员都要注意动作的方向及视线方向。如群架中,突然警察来到,画面中无论有多少演员,都必须往同一方向看警察。如图3-5 准确的视线方向是为下一个镜头及整体段落的组合做好合理、流畅的衔接准备。

(4)演员的动作幅度及演员与对手的调度都可在此景别中得到充分的发挥和展现。在此景别练习中要尽量找到适合形体表现及演员灵活调度的叙事情节来做。



图3-5

### 3. 中景

中景景别是影视片中最多用也是最常见的景别。

中景景别的画面构成是取表现人物的大半身或者膝关节以上的身体部分,这一景别主要表现人物的上半身(腰部以上、脸部)的行为动作。

中景景别的画面在景别间的排列、组合,与大全景、全景、近景、特写之间的衔接都相当的舒服、流畅、和谐,属于过渡性的景别,在景别间的连接中起着承上启下的作用。

从视觉感受的角度看此景别既考虑了部分环境的展示,又可表现人物形体关系、人物情绪的交流及人物与人物之间的关系,尤其是外反拍镜头画面处理上,构图、角度选择都应十分恰当地体现中景景别的特性。

中景景别是大多数演员比较喜欢的景别,在这种景别中演员既可以较好地发挥自己的形体表现,又能同时表现人物间细微的关系以及心理动态。它

还比较贴近人的真实感,看起来平和而不夸张,尤其在表演中演员可以自然生活化地表现一切。

拍摄中常遇到的画面组成,如图3-6、图3-7所示。

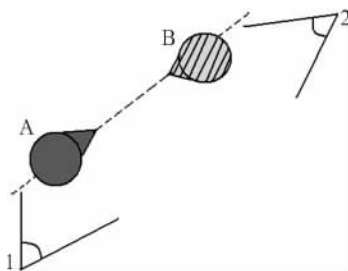


图 3-6

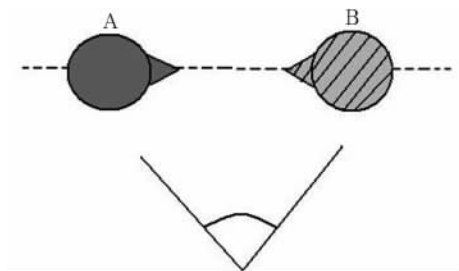


图 3-7

(1)外反拍镜头,通常也叫挂肩镜头,即两人对话时,一个人的后背作为镜头的前景,另一个演员则面对镜头(图3-8中,角度1中A为背,B则面对镜头)。



挂肩的外反拍



挂肩的外反拍

图 3-8

(2)垂直角度的中性镜头,演员各自为侧面,占画面左右两边。如图3-9所示。



平行的侧面关系镜头



图 3-9 平行的侧面关系镜头

中景景别是演员最常碰到的镜头,也是最不能忽视的镜头。那么演员应该在表演时注意哪些问题呢?

(1)这类景别具有一定的叙事作用,多以台词为主,因此在表演时要注意表演及情绪的连续性。

在连续台词叙述中可配合适当的形体动作(比如手、头的动作)以展示或体现人物的性格、心情等,但动作不要过大,尽量以生活化、自然的表演为最佳。



台词一定要生活化,切忌舞台读词的感觉。笑、哭都要真实地体现出来,不可以假笑、假哭。人物行动要合理,动作要清晰连贯,不可以没有根据地转身、坐下、站起或完全情绪化地乱走乱动。



图 3-10 画面比较紧凑,表演的动作及表情都要有所控制

(2)注意表演层次的变化。所谓的层次是指在听别人说话或自己说话时,要真实地听和真实地讲。在听、讲过程中情绪的变化,要有真实的反应过程,不能一惊一乍地虚假反应,尤其是与对方交流时要注意你的接受、判断、反应等准确的人物心理过程,尽可能表现出自然、准确、细腻、流畅的心理流程。

在外反拍互换的过程中,有时你的肩膀要作为镜头的前景,此时你在配合另一位演员对话,要保持情绪连贯。这不仅是演员良好艺德的体现,也是其保持情绪连贯的最佳途径。

有时从一些影视片中会看到,在这样的景别中一些演员的虚假表演,如在外反拍镜头对着他的时候他充满激情地诉说,但当镜头带过他肩膀拍摄对方时,原本因激情而耸动的肩膀突然一动不动了,保持人物情绪的连贯对一个肩膀也不能忽视,演员要时刻提醒自己——真实是塑造影视人物的根本。

(3)当光线或背景变化时,镜头的角度及位置就要调整,演员应当尽快适应变化的光线,并调整至适当的视点。

比如黄昏时拍摄,也许光线最好时拍摄的是其他演员,为保证效果,摄影



师会不断地调整机器的位置与角度,寻找最合适的角度拍摄。此时,演员应该知道的是,在抢拍你的一面时,因为光线不够而可能会采取多种人工灯光的办法,或多块反光板同时应用的情况下,你要尽快适应一切。

当然,还有很重要的一点就是,机位的稍许调整都会带来演员表演时视线的变化,在正面拍摄时你可能看的是某一定位物,当换位以后你的视点就必须重新设定。最好办法是听从摄影师的安排,他给出视点一般是不会错的。

(4)动作中的衔接,也叫接戏、接动作,还叫动接动,主要指演员在位置互换时,动作与动作之间的衔接。

前文已讲过外反拍中的人物之间的镜头互换,这里所指的是人物互换时的动作处理,主要是在这类景别的中上的肢动作,包括手势、头部转动、道具的运用等。

比如,正面镜头时演员左手手指夹着点燃的香烟,而镜头位置互换时(即我们经常讲的反打镜头)香烟不见了,或者香烟燃烧的长度不一样了,或变为右手了,等等。这在影视拍摄中就叫做动作或道具(戏用道具)不接戏。

在练习时,演员可选择两个相连的镜头练习,注意前一组镜头的尾部动作,后一组镜头的开始就要准确衔接前一组镜头的尾部,要反复练习,直至熟练。在实训环节中,应让学生在镜前实际演练,以便正确掌握其要领和特性。

#### 4. 近景及特写

此类景别的画面构图主要是取表现人物胸部以上的部位,画面重点展示的是人物的眼睛、面部表情及面部情绪反应。由于景别自身的特性及所采用的技术处理手段,近景景别画面所展示的环境空间是被淡化的环境,背景整体被推向后景,而人物的面部表情、情绪变化、心理状态、反应以及胸部以上形体的细微动作变化则成为最重要突出的表现内容。画面表现主体以外的如前景、后景、光线的明暗对比关系、色彩倾向等造型因素在画面中则处于一种光斑、色斑(色块)的虚化状态。这主要是由于此类景别所使用的镜头焦距光学特性而产生的视觉效果。

在近景景别的画面构成或表现时,结合镜前表演及此类景别的视觉表现特性重点考虑的是如何想尽一切办法通过镜头画面的视觉信息传达更为准

确的人物的神态、表情,以及通过画面的处理去突出表现主体的心理活动和心理反应。演员以及现场的各个主要创作部门都应了解及强调这一点。

表现人物的近景景别画面的构成应解释为肖像画面,也可称之为肖像景别,在使用及表现此类景别画面时,在充分使用诸多视觉造型元素的基础上(如焦距的选择、光线的处理、色彩的表现、机位角度的选定和画面构图的表现,等等),首先考虑的应是根据剧情叙事和情绪节奏的需要,将演员的表演及其调度有效地控制在最佳状态。

另外,近景系列镜头的构建要考虑与整体段落的统一、和谐、有机的结合。尤为注意的是,人物的视线方向是否准确,视线角度是否准确(和对方交流时是平视、仰视还是俯视),并注意和前、后镜头之间的合理衔接关系。还应注意的是,演员的镜前表演是否到位,情绪的把握与控制是否准确等。

近景景别是表演者最不可以掉以轻心的,主要因为近景景别的表演太细微了,一切的心理活动及想法都会从人物的表情中体现出来,尤其是眼神的体现。从技术上来看,景别画面所展示的空间环境被严重淡化、虚化(背景空间只有小范围的流露与表现),背景环境被推到后景,表演者无论是处在内景的灯光下还是外景的日光下,其镜头的表现均如此(如图3-11)。



图3-11 被虚化了背景的近景镜头(夜晚、室内)



图 3-12 被虚化了背景的中景镜头(日光下、外景)

而表现人物的面部表情、情绪的变化、眼睛神态的表现及心理活动,则成为最突出的、重要的表现内容。

为什么说表演者不可以轻心,不可以大意?主要是因为这类镜头在画面中的主体是以人物面部细微表现为主,也就是说你的眼睛、鼻子、眉毛、嘴巴、肌肉等一切均在镜头的严密监控下,而其他的如前景、后景、光线的明暗对比、气氛的变化、色彩倾向等众多造型元素都在镜头的画面中处在一种光斑、色块的虚化状态。

所以,近景系列镜头与中景、全景镜头有着明显的区别,在表演中最大的不同是在中、全景中演员可以充分展示形体及多种表情,受景别约束很小,而后者则是演员在镜前表演最受束缚的景别系列。

掌握好近景及特写的表演至关重要。这类景别重点强调演员的内心活动,在表演时,面对这类镜头必须有准确的内心活动。演员只有多练习,熟知这些镜头的表现特性,才能更好的掌握它。

(1)把握好表演分寸,内心活动准确。切不可过(过火),也不能不够(欠),尽可能做到自然、生动、准确,尤其是面部表情的控制与表现上,如紧张、表情僵化、注意力不够等,都会在镜头中得以体现。在反应镜头的处理上更要细微、精确。无论是表现惊恐还是疑惑、得意、失意、善意等,都要做到准确,恰到好处。



图 3-13 二人近景中的微笑

(2)随着景别的变化增大(半身、近景与特写之间),演员越要控制好表情,不能失真、不能夸张,景别越大越需要较为准确表现一种情绪与反应,要尽可能的生活化,表演痕迹越少越好。

(3)近景景别也称之为肖像景别或肖像画面,拍好这类景别最好的方法就是把情绪控制在最佳状态,这主要来自心理的调整。

根据剧情叙事的需要,同时也是情绪的发展及节奏的需要,表现好人物的正确心理状态与情绪状态。有些演员很擅长或者说也很喜欢这样的镜头,他们对这样的镜头都有着丰富的经验,其经验主要来自对镜头的熟知及稳定的心理状态。放松、注意力集中和自信是拍好这类镜头的重要因素。



图 3-14 近景中的“悲愤与无奈”



近景中的“回想”



图 3-15 近景中的“辨认”

在诸多人物表现的情绪中,重要的是把握好近景中的表演分寸,其生动、准确、情感真实是这一景别的重要特点。

(4)要有机结合段落的整体统一与和谐。一定注意前后镜头之间、人物表演情绪上的连接。如图 3-16 所示,中景里甲、乙一段情绪连接。

镜头:甲看着乙哈哈大笑。

镜头:甲疑惑地看着乙笑。

镜头:甲看乙笑后说:“这事太让人高兴了!”



镜头 1:中景(垂直角度的调度)甲看乙笑



镜头 2:半身(带乙背外反拍角度的调度)甲疑惑地看乙笑



镜头 3:甲笑后说:“这事太让人高兴了!”(主观镜头处理的内反拍镜头处理)

图 3-16 情绪连接



乙的第1个和第3个镜头是分两次拍完的。这就要求乙在表演时的笑前后要一致,情绪、动作尤其面部表情要一致。

在要求情绪连接一致的同时,对表演动作及动作方向的连接也同情绪连接一样重要。如站、走、坐、抬手、伸腿等一系列动作与动作间的连接,还包括动作方向的连接,是画左走还是画右走都必须清楚明确。

(5)近景系列镜头更要求演员首先要熟读剧本,并在导演对这段戏或这场戏的表演要求及处理的前提之下,对人物在段落的心态、情绪、戏中的叙事节奏、人物的心理节奏、台词、动作、还有上下镜头情绪及动作的连接等,做到清晰、明确、熟悉,尤其是整体把握的连贯性。

(6)在室内利用人工光拍摄近景景别时,演员一定要学会合理配合现场的光线(也叫做躲光),也就是说在拍摄两个人(对峙调度,面对面)及两人以上的调度镜头时,尤其是作为前景的演员要尽量不要挡住或部分挡住打在正面演员的光线(也叫做副光),如有此情况要利用人物少动的感觉做出主动调整,直至将光线打在正面演员的脸上。演员的躲光意识要在不断的实践中,并成为永久的、下意识地养成一种职业习惯。



A 正常光图片



B 挡光图片

图 3-17

(7)视线的准确也是演员完成近景镜头的重要要求之一。镜头视线是否准确,关系到上下镜头的衔接。





图 3-18 演员统一视线看画右

不论是平视、仰视、俯视等,演员都要心里清楚。特别是当演员一个人面对镜头表演时,假设对象位置一定要准确。有经验的演员会在假设对象位置上左右、上下灵活地去表现。但视线的感觉完全是与对方在交流。视线的准确是演员在任何镜头表现中都不能忘掉的,尤其是无对象交流时,否则会导致在下组镜头调度上的出错,以及镜头之间的衔接不和谐,严重的可能造成整场戏或某个段落的重拍。



A 演员视线看右上



B 演员视线看左下

图 3-19 演员视线方向



## 思考与练习提示

1. 镜前表演为什么要了解“景别”？研究“景别”的目的是什么？
2. 影视演员在影视创作中的第一任务是什么？
3. 何为镜头的“景别”？
4. 在整体上划分景别有哪两种系列？分别由哪些景别组成？都有哪些表现特征？
5. 请用图例说明景别的具体划分。
6. 简述全景系列景别的特征。
7. 做全景系列画面镜头前的表演练习时应注意哪些事项？
8. 哪种景别在影视片中用得最多？
9. 中景系列画面最常用的镜头有哪些？
10. 做中景系列画面镜头前的表演练习时应注意哪些事项？
11. 近景系列画面镜头包括哪些景别？
12. 简述近景系列景别的特征。
13. 近景系列景别中最突出的表现内容是什么？
14. 演员在镜前表演时最受哪类系列景别的束缚？
15. 如何掌握好镜头前近景及特写的表演？

## 第四章 影视创作中的光与表演

所有展现在银屏幕上的光辉影像,包括演员的表演,可以说,没有“光”的存在一切将无从谈起。

因此,在认识影视表演的同时,你也必须清醒地认识到“光”对影视创作及表演所起到的重要作用和存在价值。

正如约瑟夫·冯·斯特恩伯格所说:“灯光的恰当使用能美化和戏剧化每一个景物——从而把我们进入到艺术王国……没有光,我们什么也看不到,而且没有光,我们也无法进行影视的拍摄。因此,对于‘光’意味着什么以及光对它所照射的对象的影响进行了解,是我们朝着影视创作意味着什么的方向迈出的第一步。”

### 第一节 光线的性质简介

如果你坚持并认定自己将来要以影视表演为职业,那么“光”将是伴随你职场生活中形影不离的重要“伙伴”,你在银、屏幕上出现的一切身影都和它有着不解之缘。

“光”对影视制作来说,已经不能用“重要”、“十分重要”、“至关重要”等语言来强调。如果影视制作没有“光”就像天空没有了太阳,将伸手不见五指,自然界的一切都失去了色彩,人们如盲人一样看不见世间的一切。没有光,影视绝无任何表现可言,银、屏幕一片黑暗,影视的一切均化为乌有。

可以肯定地说,没有光就没有影视的一切。

影视的视觉影像是由摄影师(摄像师)操作手中的摄影机(摄像机)将演



员表演的影像记录下来,经过后期处理后成为各种影视作品。

“光”是摄影艺术赖以生存的媒介,也是影视艺术造型的生命。作为一名摄影(像)师是用光写作,也有人说是用光作画。

“光”赋予万物以生命,赋予大自然流光溢彩、五光十色。影视艺术对“光线”赋予景物的不同变化,始终以执著忘我的精神去追求,力求用光画出更加绚丽的生命色彩。

在我们的视觉中,每天都能感觉到“光”在自然界中的不断变化。正是有了不断变化的“光”,才能在影视画面中创造出色阶、层次、空间感等视觉效果,更为重要的则是“光”是创造(制造)气氛的重要依据,比如春、夏、秋、冬、早晨、日景、黄昏、夜景、日夜、风、雨、阴等。光也是表现画面意境语言的一种造型表现元素。

“光”有它自己的特性、结构特点及变化规律。为了更好地完成镜前表演课的学习,在此将介绍一下“光”的基本专业知识。

首先,要了解“光”的性质。

“光”是一种物质元素,是能对人的视觉神经起到刺激作用的、具有一定形式的辐射能。了解“光”的性质离不开“光源”,“光源”应解释为发光体。影视制作中经常接触使用的光源(发光体)可分为两种:

### 1. 自然光源(自然发光体)

如太阳光、月亮光(夜晚)、天空散射光(阴天、晴天的暗部或阴影部分)等。

### 2. 人工光源(人工发光体)

如蜡烛光、火炬光、油灯光(马灯)以及现代我们所使用的各种照明用的灯具(包括影视制作中经常使用的高色温灯,如镝灯;低色温灯,如聚光灯、平光灯等)。

“光源”在影视制作的画面表现中,既可以作为被拍摄体拍到画面内,又可作为“照明”(亮度)使用。

## 第二节 光线的表现特性

不论使用何种“光源”,光线都可分为两种类型,也可叫做“光”的两种表

现形态:

### 1. 直射光

直射光是指“光源”发出的点状光线。

经常接触与使用的最有代表性的直射光源为太阳,以及带有聚光镜的照明灯具(也叫做“聚光灯”)。

直射光线的特点是光线硬,能将清晰的明暗光线线条照射在被摄主体上。此光受光面亮,背光面暗,明暗过度明显、强烈,明暗反差大,属影视制作中常用的光线。这类光线经常使用在人物光的处理上,作为人物的主光处理。同时,影视摄影在处理绘画风格的作品时,经常以此光为主要的光线表现手段。

### 2. 散射光

散射光是指发光面积大的光源发出的光线。

最为典型的散射光光源为天空散射光、环境发射构成的散光,如太阳直射光照射下的阴影部、暗部或阴天。其中“阴天”是最为典型的天空散射光效果,以及在人工光聚光灯直射光状态下在灯前放置半透明反光材料(硫酸纸、网状纱等),间接构成散射光的光线效果。

在片场经常会看到灯光师在灯前放置一种乳白色的纸,或者是一种带网状的白纱,目的就是将光处理的“柔”一些。

散射光的结构特点是光线软,受光面向背光面过渡柔和、反差小,会使被摄物体表面柔化,相对而言画面内光影小,并且很不清晰。在散射光照明条件下,被拍摄的物体色彩还原度与色彩饱和度相对表现的比较好。

## 第三节 色温

在了解了影视制作中所接触到的“光线”特性及表现后,就“电视制作”而言,更为重要的光线知识应该是“色温”。

在拍摄现场经常听到“色温”两个字,那么,什么是“色温”?“色温”指的是什么?

色温是指热辐射光源的光谱成分,所谓色温的高低则是指光线中所含不同波长光量的多少。



影视制作中所涉及的色温应分为高色温与低色温。按达尔文色温标准,高色温标准为  $5400\text{K}^\circ$ ,低色温色温标准为  $3200\text{K}^\circ$ 。

1. 高色温:短光波多。光线的色度偏青、蓝、紫色光。

2. 低色温:长光波多。光线的色度偏黄、橙、红色光。

白光则是等量包含了可见光谱中的各种波长光线。白光包含红、橙、黄、绿、青、蓝、紫 7 种光线。

#### 七种颜色光线:红、橙、黄、绿、青、蓝、紫光波长度表

波长	颜色
400 ~ 430	紫
430 ~ 470	蓝
470 ~ 500	青
500 ~ 565	绿
565 ~ 590	黄
590 ~ 620	橙
620 ~ 700	红

自然光条件下的色温表

日出、日落	$2000\text{K}^\circ \sim 3000\text{K}^\circ$
黄昏时的太阳光	$4000\text{K}^\circ \sim 4500\text{K}^\circ$
中午阳光(晴天)	$5000\text{K}^\circ \sim 5500\text{K}^\circ$
阴天散射光	$6600\text{K}^\circ \sim 7500\text{K}^\circ$

人工光源条件下的色温表(影视制作中所接触的灯具)

碘钨灯、聚光钨丝灯(低色温灯具)	$3200\text{K}^\circ \sim 3400\text{K}^\circ$
镝灯(高色温灯具)	$5400\text{K}^\circ \sim 5600\text{K}^\circ$

日常生活中所使用的灯具色温表

普通照明灯(钨丝)100W ~ 300W	$2000\text{K}^\circ \sim 3000\text{K}^\circ$
日光灯	$5600\text{K}^\circ \sim 6000\text{K}^\circ$

在了解色温及相关灯具的“色温”之后,要解决一个问题,那就是为什么如何掌握好色温的变化。

最为确切的答案应是强调色温统一,借以达到画面被摄物体色彩的正确

还原及画面色调的正常表现。

如在室外晴天条件下拍摄,主要照明光线是采用日光(色温应为 $5400\text{K}^{\circ}$ ),如要补光则需要使用色温一致的镝灯(色温应为 $5400\text{K}^{\circ}$ ),这样拍出的影像色调才会一致。

如果日光补助光使用钨丝聚光灯(色温为 $3200\text{K}^{\circ}$ ),则按日光调白平衡(日光正常还原)则补光偏暖为橘红色。如按补助光调白平衡后则补光正常,日光则偏青蓝色冷调,会产生画面内色调不一致、不协调的视觉感受。

在环境、光源色温一致的情况下进行光线控制时,还必须考虑另一个重要环节:调整白平衡(此环节只存在于电视制作,电影不调白平衡而依靠洗印配光调整画面色调)。

### 3. 白平衡

为了确保白色物体在一种特别色温照明下看上去是白色的,即所拍摄的任何景物的色彩能够在画面中正确还原,就必须给摄像机补偿偏红(低色温)或偏蓝(高色温)的光线,将进入摄像机镜头的光线,经过摄像机相关的功能进行处理,以使之处理成为纯白色光。这个由摄像机作出的补偿称为白平衡。摄像机调整频道 RVB(红、绿、蓝)当三条色加在一起时会产生纯白色。

为此,需要清楚的是,调整白平衡最为主要的目的应是通过调整摄像机内部进行相对应的准确补偿、调整,使之和即将拍摄的景物色温一致,使之能够较为正常的还原所拍摄的景物色彩。

另外,还可以利用色温的变化特性进行白平衡偏调,使电视画面产生色调变化,从而达到不同的造型效果。比如利用低色温光调整白平衡,而在高色温光线( $5600\text{K}^{\circ}$ )环境条件下拍摄产生青蓝色调。

## 第四节 光线的照明方向

光线的照明方向形成的三个必要条件是:光源、拍摄对象(被摄体)、拍摄位置(机位角度)。不同的光线方向,对被表现物体形状轮廓、表面质感等都会产生不同的特质表现。在影视制作中常用的光线照明方向形式可分为以下几种:



### 1. 平光照明

光源、被摄体、机位角度三者在同一轴线上,我们称为零度光。光源位置在摄像机背后,被摄体在影视画面中产生不了反差光调柔和,也称为大平光。见图 4-1。

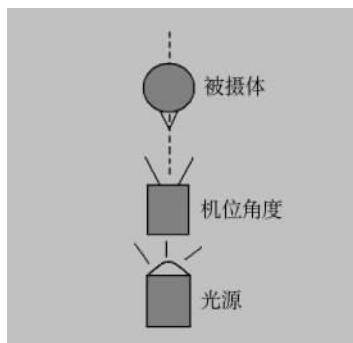


图 4-1 平光照明

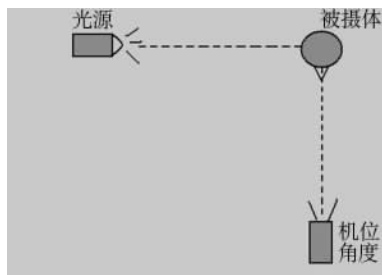


图 4-2 侧光

### 2. 侧光(半面光 90 度光)

光源与机位角度成 90 度角,可产生半明半暗的光线效果,有明显的明暗对比,有利于被摄物体的形状、体积表现。此种光线对粗糙表面结构的物体具有很好的表现作用,是表现物质感的最佳光线处理手段,并可表现画面深度、层次变化。见图 4-2。

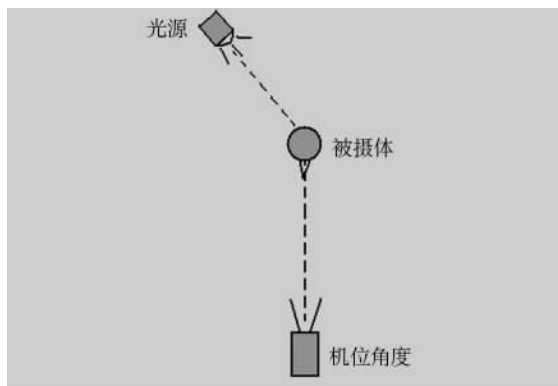


图 4-3 侧逆光



### 3. 侧逆光

光源和拍摄角度成  $135^\circ$  角,侧逆光照明也叫做伦勃朗光(荷兰著名画家伦勃朗多用此光作画)。

由于光线从侧逆方向照射过来,使被摄主体轮廓的立体形态表现得十分鲜明,这种光线会丰富影视画面内表现环境、主体的色阶层次变化和空间深度的层次变化(见图4-3)。

### 4. 三角照明

三角照明是最为基本的内景补光方法,可使人物、景物在画面内产生较佳的表现状态,尤其是对人物光(以直射光为主的使用中),至今仍以此为基础处理(见图4-4)。

在了解了“光线”及光线所涉及的相关基础专业知识后,应尽可能去熟悉它、掌握它。

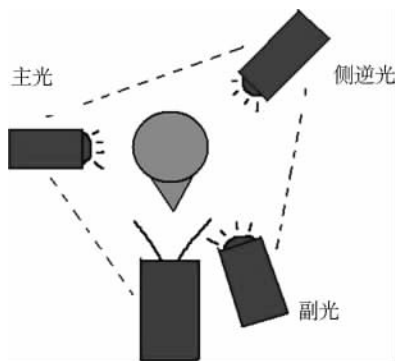


图4-4 三角照明

表演区及灯光布置后的“光区”,如有

运动调度的镜头拍摄,要学会充分利用“光区”,尽量把最佳的光线利用好,同时还要考虑在对手戏时学会“躲光”。

在室内人工光照明条件下拍摄两个人对持调度、面对面时,以及两个及两个以上的多人调度的镜头时,当演员甲作为前景(背对镜头)拍摄演员乙时,尽量不要将打到正面演员的光线挡掉或部分挡掉。如有此类情况出现,演员要主动调整,尽早将光露出来,要让光线准确地打到正面演员的脸上、身上,一旦将光挡住,会给整体画面造型质量带来不必要的影响与损失。作为演员在进行影视镜前表演时,务必要培养这种意识,即躲光意识。

当然,演员一旦发现自己的光被挡住,要主动“找光”,也叫做“找光意识”。

## 思考与练习提示

1. 简述“光”在影视创作中的重要性。
2. “光线”的性质是什么?



3. 什么是“光源”？
4. 影视制作中的光源分为哪两种？请分别举例说明。
5. 就光线的表现特性可分为哪两种类型？各有什么特点？它们最具代表性的光源是什么？
6. 直射光与散射光的区别是什么？
7. 在影视拍摄中，什么情况下用直射光？什么情况下用散射光？
8. 什么是“色温”？
9. 色温的分类和标准是什么？
10. 影视制作中接触的灯具一般有哪些？
11. 影视制作中为什么要了解色温和掌握好色温的变化呢？
12. 简述白平衡的定义。
13. 调节白平衡的主要目的是什么？
14. 光线的照明方向形成的三个必要条件分别是什么？
15. 影视制作中常用的光线照明方向形式分为哪几种？各有什么特点？



## 第五章 画面运动形式

影视剧中的某些视觉效果是来自于画面的运动及表演的动作变化,而镜头运动中所产生的画面运动更形成了无数个画面变化的形式,以便更好地完成叙事。

表演的运动速度及运动节奏始终是影视要表现的中心对象。身为演员,你对镜头运动形式的分类是否清楚?对镜头运动中的表演视点是否明白?是否懂得如何控制运动中的心理节奏以及如何控制与表现好在画面空间内的运动速度?你与画面外正在一起运动着的摄影机是什么关系?在这一章,将一一为你解答这些问题。

当然,无论怎样运动,演员都不要忘记动作的衔接。

### 第一节 画面运动形式的简单分析

为了更好地掌握运动中的表演,演员也必须了解影视画面运动的表现形式、处理手段、运动节奏以及人物在画面空间中的运动所带来的视觉变化。

为了更好地完成叙事,都会更加深入细致地研究如何表现叙事,如何控制好与使用好通过运动所带来的节奏与情绪上的变化,如何尽量利用好影视视觉造型元素及运动元素,这也是影视制作与戏剧之间所存在的最大差别。

影视的画面表现可以充分采用运动形式及表现手段,通过镜头运动形式及其对镜头与镜头之间的处理产生不同的视觉变化,形成无数个画面的变化形式以完成叙事。

画面形式变化所产生的视觉效果以及运动产生的视觉变化完全是由摄



影(像)机运动所造成的。在实际拍摄中很多时候是演员跟随摄影机动但不管谁配合谁动,导演都是在充分有效地利用画面运动的有限的形式组合、形式结构,来达到无数个画面的视觉变化形式,借以更好地完成叙事要求与创作要求。

如果以影视制作中画面的写意层面分析“运动”,那么摄影(像)机的运动所产生的视觉感受已经完全达到了作用于心理反应、情绪、节奏表现的效应与作用。这一点对于我们理解摄影(像)机的运动所产生的作用及效果上尤为重要。

## 第二节 画面运动形式的分类

影视镜头的画面运动形式,大体上可分为三类:

### 1. 纵向运动

- (1)推镜头(推,推移)。
- (2)拉镜头(拉,拉移)。
- (3)跟镜头(跟拉,跟移)。

### 2. 横向运动

- (1)摇镜头(左摇向右,右摇向左)。
- (2)移镜头(左或右横向地移动)。

### 3. 垂直运动

- (1)从上往下摇。
- (2)从下往上摇。
- (3)升降镜头。

### 一、推镜头

推镜头是沿着摄影(像)机光轴方向,向前进方向移动的接近式拍摄,被摄表现主体不动。画面所包容的环境、景物范围随着镜头视点的向前移动会变得越来越少,但被摄主体的画面表现则会越来越大,有一种短焦距镜头变焦到长焦距镜头的视觉效果,此视觉现象为摄影机镜头的光学表现特性。

### 1. 改变拍摄角度的“推”(有轨移动)

这里所指的是让摄影(像)机纵向拍摄的前方通过移动道(摄影机架到移动车上,通过移动道进行有机移动)的移动,进行镜头的拍摄。画面的拍摄视点(角度),由于摄影机的运动不断前移,并逐渐接近表现主体(如图5-1为加运动轨道的角度平面图)。

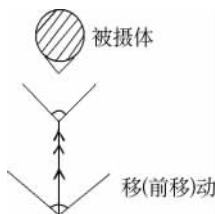


图5-1 推镜头

改变拍摄视点的“推”所产生的画面变化特点及所产生的其视觉效果:

(1)同一表现主体,有明显的由远到近的视觉表现。表现主体随着视觉前移,主体影像会增大,形成从全景到中景到近景的景别变化视觉效果。在众多的被摄体中由于运动会逐步使视点集中在某一表现主体上。

(2)“推”的运动过程中,有时会有一种从一个被摄主体到另一被摄主体的视觉转换(变化)的可能。由于运动,视点会有前移感觉,使视觉感受突显被摄主体,离人们越来越近。

“推”镜头的镜前表演要以“近景”表演手段的采用为依据,要突显心理节奏及情绪。面部表情的表现要紧密配合摄影机的运动节奏,演员心理节奏的控制也要与摄影机的运动节奏紧密有机地配合好。

镜头的后半部,演员的表演要充分地考虑、处理好视线方向与视线角度的高低,并注意上肢肢体动作是否与下个镜头衔接。

### 2. 不改变拍摄角度的“推”

不改变拍摄角度的“推”是指使用变焦距镜头,利用改变摄影机或摄像机镜头(光学)焦距而取得画面景别的变化(也可解释为是一种“模拟的推”)。

不改变拍摄视点的“推”所产生的画面变化及其所产生的视觉效果:

(1)同一表现主体,在不改变拍摄距离的前提下,由于焦距的变化(短焦至长焦)会产生一种由远(全景)至近(近景)的景别视觉变化。

(2)在众多的被摄体中,由于摄影(像)机镜头焦距的“推”会逐步地将表现视点集中在某一表现主体上。由于焦距的光学特性,背景会产生明显的虚化与镜头的压缩感。变焦的“推”会在视觉上产生一种被拍摄主体不断向前靠近的画面视觉感受与效果。

无论怎样拍(表现),“变焦的推”给人们带来的视觉感受都缺少视觉形态



上的自然感,画面绝不会有视觉上的角度变化感觉,此类镜头的运动处理会在画面上带有很大程度的视觉强制性。

两种不同拍摄角度的“推”有明显的差异与区别,但从表演角度去看都应遵循一个原则,就是要以近景系列景别的表演处理为依据。

## 二、拉镜头

拉镜头的拍摄是指摄影(像)机按着其光轴方向向后移动的“远离式”拍摄。如图5-2。



图5-2 拉镜头

拉镜头所拍摄画面的景物环境所包容、表现的范围会越来越大。

1. 改变拍摄角度的“拉”镜头拍摄,是指依赖摄影机位置移动(依靠移动车道变动所产生的摄影机位移)而产生画面“拉开”的视觉效果。

“拉”镜头使人们在视觉上会产生“视觉远离”的效果与作用,有时可作为“主观视点”,有时也可作为“客观视点”,它会产生一种逐渐远离被摄主体的视觉感受,会产生由单一变为多元,从只拍一个表现主体,经过移动、运动变为表现众多拍摄体的视觉变化。

通过移动,景别会产生明显的变化比如近景(特)被拉移成中、全景。画面空间内的人物、景物、环境都会由于拉移的运动变得越来越小,产生从微观到宏观的视觉感觉,使画面在视觉感受上产生一种由写实变化为写意的画面效果。

同时,拉镜头还会使画面表现的主体、环境给人们一种逐渐展开的视觉感受,使画面产生一种逐渐增加画面规模的作用。

### 2. 不改变拍摄角度的“拉”镜头

不改变拍摄视点的“拉”镜头拍摄,是指使用摄影(像)机变焦距镜头,利用改变镜头(光学)焦距而取得画面景别的变化,是一种“模拟的拉”。

不改变拍摄角度的拉镜头,会产生由近到远的画面变化,被摄体会越来越小,景别由近景系列变成为中景或全景系列,表现的视点则由集中变化成为分散。

由于镜头焦距的光学表现特性,随着长焦距端拉变成为短焦距端,而使画面背景由虚化逐渐变为清晰。拉镜头不会产生有轨移动的逐渐远离的视

觉效果,只有一种画面内景物从纵深拉向远处的视觉感受。

镜头“变焦拉”可以解释为仅仅是一种视点上的景别变化,画面的风格也是从“写实”到“写意”。

不论是视点改变的移动镜头“拉”,还是不改变拍摄视点的“变焦距拉”,结合镜头前表演,演员务必要清楚地认识到它的景别变化,即从近景系列变化到全景系列。

演员在配合与拍摄此类镜头时,首先要注意的是表演及在画面内的运动(形体动作)、节奏、心理节奏与情绪的表现尽量与摄影机的运动紧密配合。

与此同时,此类运动镜头的后半部是以全景为主,演员在处理镜前表演时切记,在以近景系列镜头表演的基础上,后半部镜头的表演要注意画面空间、环境位置的表现,人物的动作方向、动作姿态,以及视线的整体方向表现等,还要注意前后镜头的动作、视线的衔接。

### 三、摇镜头

“摇”运动镜头的拍摄,我们也叫做“摇摄”、“摇拍”。

“摇”是指机位固定,利用摄影(像)机三脚架(或肩扛)的空间可变功能使摄影(像)机做上、下、左、右等旋转运动,改变拍摄方向和拍摄范围,借以获得不同的画面变化与产生不同的视觉效果(见图5-3)。

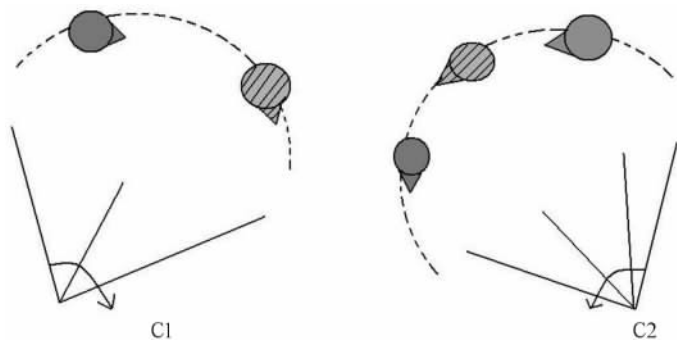


图5-3 “摇”拍的运动镜头所产生的画面变化及其视觉表现效果

“摇”拍摄时,机位不动,以其轴心进行机体运动。“摇”拍幅度可大可小、可上可下、可左可右。“摇”镜头的运动方向可以与表现主体的运动方向一



致,即随着被摄主体的运动方向跟摇拍摄,也可和主体运动方向相反摇拍。

“摇”拍时如果跟随被摄主体同步运动,则背景变化丰富,层次鲜明,运动主体动感强。如果做横摇运动时使用广角焦距拍摄则会背景清晰,变化丰富。如果采用长焦距拍摄则会产生背景虚化,主体突出,动感强,有一种快节奏的视觉效果。

“摇”拍可以表现人物主体与环境空间之间的位置关系与构成关系。“摇拍”可以根据不同景别的处理(全景)揭示人物的形体、动作关系,可表现人物的(近景)情绪状态、内心活动,借以可达到烘托情绪、气氛、节奏等多种艺术效果。

相对而言,在三大类运动镜头的处理中,“摇”拍镜头的运动处理最能保持画面时间、空间的完整性,并可在不切换镜头的前提下,连续地表现被摄主体以及该主体的变化。

同时,“摇”拍镜头所构成的视觉关系,最符合人眼的视觉生理特点。“摇”镜头的运动处理可根据创作需要、叙事需要,可以从左往右摇,也可以从右往左摇,水平摇也可以从上往下摇,从下往上摇(垂直摇)。

“摇”镜头拍摄时的运动速度(摇的速度快慢)取决于画面内被摄主体的运动速度、景别的处理、镜头(光学)焦距的使用以及全景景别与近景景别。当运动速度同等时,近景景别的速度感强于全景,长焦距镜头(光学)拍摄时速度感强于短焦距镜头。

在拍摄“摇”运动镜头时,配合镜前表演,要以影视叙事、景别等造型元素为依据,掌握好运动速度、运动节奏,控制好表演情绪,做到“运动速度”的把握要以叙事为基础,“该快则快,该慢则慢”,把握好快慢速度及快慢节奏的变化、层次的快慢表现。

作为一个专业的摄影(像)师在处理运动镜头时,则需要认真、细致地处理好“运动的路线”。同时,在把握处理好叙事的前提下,“运动速度与节奏”的表现要以演员的表演作为主要的依据,并要服从于配合演员的调度及表现速度与表现节奏。摄影(像)机的运动要以演员的表演为主,并主动与演员进行沟通,尽量不要给演员带来心理负担。

影视艺术创作其实是“综合性艺术创作”,导演、演员、摄影、美术、制片、照明、服装、化妆、道具等各个职能部门缺一不可。

平面角度图图标解释:



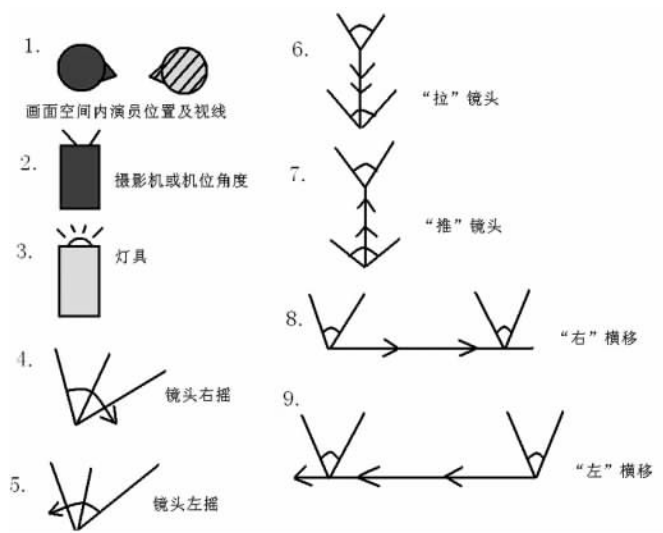


图 5-4 平面角度图图解

## 思考与练习提示

第二节内容在讲授过程中,需配以大量有针对性的影视资料片段进行详细说明。在理论课讲授同时,还需结合教学重点、教学要点,进行现场实际演练,比如“推、拉、摇、移”的表现形式、运动节奏、运动速度等与表演的配合,镜前表演在运动中要注意的细节、要点等都需在实际演练中加以强化并反复地做,逐步达到熟悉与掌握。

1. 在影视画面运动形式上,影视制作与戏剧之间有什么差异?
2. 影视中画面运动形式的变化是由什么造成的?
3. 影视画面的“运动形式”分为哪三类?所产生的画面效果分别是怎样的?各自又包含哪些镜头调度?
4. 不改变拍摄角度的“推”指的是什么?演员在此类镜头前应该如何表演?
5. 不改变拍摄距离的“拉”镜头中的景别变化是怎样的?
6. 演员在镜前应如何拍摄移动镜头中的“拉”镜头?
7. 演员在镜前如何控制心理节奏?



## 第六章 影视表演的案头准备

不管你从哪里入手,也不管你在“体验”与“体现”中是如何把握自己创作程序的,只要学会读剧本,可以省去很多学究式的套路。要清楚地知道,读剧本的心情是兴奋,还是没情绪了,这些都不是别人强加给你的,只有你自己最了解自己。

现在的问题是,你如果对剧本有了兴趣,那么要奉劝你的是,读懂了才能演,读明白了你才能说。

正如已故老一辈表演艺术家金山曾说过:“演员没有权利演自己还没有弄懂的戏,更没有权利说自己还没明白的话(台词)。”

你细心与不细心,琢磨与不琢磨,其结果完全不一样。

### 第一节 分镜头剧本与文学剧本的异同

在影视艺术表演创作中,首先认真阅读剧本,做好第一步的案头工作是必须的。但如何读、先读什么后读什么,就是影视创作与其他艺术创作不同的地方。演员接戏时常常会拿到两种剧本,一个是改编后的文学剧本,一个是分镜头剧本,偶尔也会拿到小说。那么,按着链条公式可以这样理解:小说→改编文学剧本→导演分镜头剧本。

在进一步认识这个问题之前,我们首先要知道“影视文学剧本”与“影视分镜头剧本”在概念上有什么不同。应该说文学剧本当中还有“戏剧文学”与“戏剧”这两个不同的概念。

简单地说,文学剧本是编剧(作者)完成的,分镜头剧本是导演根据文学



剧本来完成的,也叫导演分镜头剧本、工作台本。

影视文学剧本主要是为拍摄影视而写作,也可以把它理解为导演提供立体构思的素材,所以它要受到影视特性的制约,它的美学追求也必须通过影视这一独特方式来传递。其故事情节、人物语言、人物性格等都是该片总体审美价值的最大前提。

编剧完成的文学剧本从结构形式上讲可有小说式和戏剧式,但不管哪种形式都必须具有经典的人物对白、连续的故事情节、矛盾冲突等,都要求具有可读性和欣赏性。

人们在阅读这种类似小说、又近似戏剧的剧本时,还会强烈地感觉到作者在人物语言上的雕琢,使其更具典型化和性格化,并使人能在阅读中通过人物特定的语言感受到人物的性格及所处环境、人物关系等。

这是因为不管是根据小说改编的文学剧本,还是纯文学剧本,一般都不会像小说那样对环境及人物心理、人物性格展开详细描写,而更多地是通过人物对白去体现。对景物和环境的介绍也一般都在每一场戏的开头简单交代地点、时间、环境、气氛,如东江市火车站,日、外。至于这个火车站大小、在哪个城市、周围的环境等,在影视文学剧本中作者一般都不会像小说那样详细地描写。

所以,影视文学作品中的这些简单交代主要是留给导演及所有主创人员,在创作时对原作者的意图加以理会。对于东江市火车站是什么样子、在哪里拍摄,是导演构思分镜头时去考虑的,而编剧并不会在这个问题上多费笔墨。

从以下例子可以看出,以叙事为主的小说,经过影视文学剧本改编后的不同。以小说《山楂树之恋》第24章为例:

小说叙述:

.....因为不知道老三那天晚上究竟找到住的地方没有,静秋一直都在担心老三的死活,生怕突然有一天长芳跑来告诉她,说老三冻死了,请她去开追悼会。

她每天跑妈妈的办公室去翻那些报纸,看看有没有关于K市冻死人的报道。不过她觉得报纸多半不会报道这事,因为老三是自己冻死的,又不是救人牺牲的,谁来报道他?她想跑到西村坪去一趟,看看老三还在不在。她不敢问妈妈要路费,而且又找不到出去一整天的借口,只好



坐在家里干着急。

她想起自己认识一个医生，姓成，在市里最大一家医院工作，她就跑去找成医生。她问成医生那家医院最近几天有没有收治冻死冻伤的人，成医生说没有。她又问这种天气待在室外会不会冻死，成医生说如果穿得少恐怕有可能冻死。静秋想：老三穿着军大衣，应该不会冻死吧？

成医生安慰她说，现在一般不会冻死人的，如果外面太冷，可到候车室、候船室去，就算被公安局当盲流收审，也不会在外面冻死。静秋听他这样说，放心了些。

### 改编后的文学剧本：

1. 静秋的房间。日、内。

静秋从床上“啊”的一声惊醒——坐了起来，手捂着胸口喘了会儿气，便快速穿好衣服冲出门去。

2. 街道。日、外。

静秋挤上了公共汽车。

3. 医院走廊。日、内。

静秋与匆匆走来的成医生相遇。

成医生：“静秋？很久不见你了，怎么……你身体不舒服吗？”

静秋支吾地：“啊……不是，我正要找你，我是想问问……”

成医生：“你身体有什么不舒服吗？是看妇科，不好意思？来吧，我帮你看……”

静秋急切地：“不是，不是，我是问问，你们医院最近几天，有没有收治，冻死冻伤的人？”

成医生：“冻死人？没有吧，没听说。”

静秋：“这种天气，在外面久了会不会冻死人？”

成医生笑了：“穿得少嘛，肯定会冻死了。”

静秋像是回答，又似自语：“要是穿着军大衣……啊，没事的。”

成医生：“现在哪还会有冻死人的？外面冷可以到候车室里去呀，就是被公安局当盲流收审去也不会冻死呀！”

静秋点了点头：“啊，你忙吧，我走了！”



以上例子说明,改编后的文学剧本与小说在人物心里描绘上有了很大不同,有些情节也被删除了。文学剧本更注重了人物的行动及对白,尽管删掉了静秋看报纸这个细节,但另赋予静秋从床上突然惊醒、快速挤上公交车这个强烈的人物动作,更加符合影视创作了。

事实上也是如此,不管导演是否完成了分镜头剧本,他首先一定要求演员及所有创作部门阅读文学剧本,以便对作者所讲述的故事有一个较完整的印象。同理,由小说名著改编成的文学剧本,导演及表演人员在创作上还是要先看原著小说,然后再看改编的文学剧本,最后由导演完成“分镜头剧本”的创作。

读原著是创作前最重要的一环,只有精读原著,再细读文学剧本才会为创作研究带来大量的信息与细节,尤其是人物及人物关系上的描写、在人物性格上的表现以及故事情节的发展、矛盾冲突的演变,等等。所以说,演员创作中最重要的感觉,应来源于仔细阅读原著及文学剧本。

分镜头剧本是导演将文学剧本中的内容,通过立体形象构思后分割成一系列可以拍摄的镜头。虽然每一个镜头都是独立的,但上一个镜头与下一个镜头在内容上是衔接的,一般情况下,不相接的镜头是导演用来表现时空转换或一种情绪,或者是某种感情的延续或人物心里的烘托等。

分镜头剧本是导演自己以及剧组各个创作部门的工作台本。导演将对全片的技术要求、长度控制、拍摄地点、时间要求等都如作战指令一样下达给全剧组的每一个人,然后各个部门便按分镜头剧本中的导演要求进行认真的准备。

特别强调的是,对于演员,更应该结合文学剧本,认真研究导演在分镜头剧本中对表演给出的不同景别中的要求。演员在创作中必须随身携带导演的分镜头剧本,以便及时明确导演拍摄的上下镜头关系、情绪等。

分镜头剧本在格式上表现大体是:按顺序排列的镜号、景别、摄法、内容、长度(时间)、音乐、音响、效果等。

下面仍选用之前改编的《山楂树之恋》文学片段来完成分镜头剧本:



镜号	景别	摄法	内容(日、内)	音乐	效果	时间
1	中-近	推	静秋从床上惊醒:“啊”的一声坐了起来,手捂胸口喘气。			
2	中	跟摇	静秋快速下床,穿好衣服,推开门跑出去。			
3	全-中	俯摇	静秋奔跑着冲进车站,挤上公交车。 医院走廊(内、日)。			
4	小全-中	跟推	静秋匆匆与走来的医生见面。 成医生:静秋?很久不见你了,怎么…… 你身体有什么不舒服吗?			
5	中近		静秋:啊……不是,我正要找你,我是想问问……			
6	近		成医生:是看妇科不好意思?来,我帮你……			
7	中		静秋:哎呀,不是……就是……你们医院最近有没有收治冻死冻伤的人?			
8	近		成医生:冻死人?没有吧,没听说啊!			
9	中		静秋:像这种天在外面久了,会不会冻死人? 成医生:穿得少嘛,肯定会冻死了。			
10	近		静秋自语:要是穿着大衣……啊!没事的。			
11	中		成医生:现在哪还有冻死人的?外面冷可以到候车室里去呀!就是当盲流被公安局收审起来,也冻不死啊!			
12	近		静秋点头:对的,对的……不会冻死的……			
13	中		成医生:静秋?你…… 静秋:啊……没什么,我走了!			

分镜头剧本另一个重要的作用是具有技术上的支撑,导演对各部门提出的要求大体上都表现在分镜头剧本上,尤其是对每个镜头的如何拍摄、要求的时间、技术保证等都比较明确。

分镜头剧本主要作用有三点:

(1)前期提供各个创作部门明确导演拍摄要求的脚本。

(2) 计算全片的长度以及把握经费预算。

(3) 后期制作时( 编剪、对白、效果、音乐等合成) 的依据。

两种剧本的完成( 文学剧本、分镜头剧本) 都不是最后艺术上的完成, 简单地说是完成了一半。

一部影视作品, 要经过前期、中期、后期三个阶段才能宣告全部完成。前期指剧本准备及各种创作技术力量的集合及形成。中期也叫实战, 即进入全片的实拍阶段, 也是影视创作最重要的时期, 这期间必须是环环相扣, 只有各部门保证不出任何问题的前提下才能使拍摄工作顺利进行。后期指停机后所有拍摄素材的编剪、对白录音、音乐、动效、混录、合成等多种工序制作, 直至全部完成后才算最后完成了艺术创作, 此时才能称“完成片”。

## 第二节 读剧本

知道“文学剧本”与“分镜头剧本”的不同后, 演员不要忘记案头准备中最重要的就是“读”。

可能有人觉得这是个不需提醒的问题, 任何人接到本子都会去阅读。没错, 但怎么读却是很重要的。创作中有句老话叫“剧本、剧本、一剧之本”, 这不仅仅指创作一部好戏需要好的剧本, 同样也指演员创作人物时离不开认真阅读剧本。如果演员接到剧本后只是匆忙或者好奇地先看自己要扮演的人物, 走马观花地领略一遍大概, 那么即便再好的剧本也容易被忽视。

在多年的创作中, 我们不乏这样的演员: 当导演问他对剧本的感觉时, 他会不假思索地胡乱评判一通, 结果被导演要求再读几遍剧本, 或者认为他不适合演这个角色。

事实上, 演员精读、胡乱读或者不读, 导演都是能看出来的, 可以说这也是导演最关心的。

演员可能会感到委屈: 我怎么变成为导演读剧本了? 这个想法说对了一点, 影视是导演艺术, 演员不能很好地领悟导演选的剧本, 就不能理解导演为什么会选这样的剧本, 或者说导演喜欢的这个剧本有什么不同。

举例说, 当导演对两个演员在外部形象上都感到满意时, 如何取舍两个



人的唯一选择依据就是他们对剧本的感受。可想而知最后一定是对剧本理解比较深,或者是某些想法和导演很贴近的那个演员被选上了。

事实确实如此,好的导演在挑选演员时,在外部条件没有太大差别时,一定注重对剧本理解较好的演员,并且越是好的剧本对演员的挑选越是如此。

那么究竟如何读剧本呢?其实很简单,就是读、再读,直至弄清了整个故事的发展及所有人物的命运、情感、关系。

这时再掩卷静思,脑子里会像放电影一样,剧本中的那些文字变成了立体的人物活动起来。有时思绪会停留在某个人物身上,并对那个人物产生一种潜意识的冲动,这时候可以站起身到外面走走,如果还不能分散自己对那个人物的琢磨,证明你对人物已经产生了兴趣。如果这时候再拿起剧本逐段阅读,就会产生抑制不住的冲动感,并乐意慢慢咀嚼作者让人物说的每句话,品味其中的意思。

也许在这个时候,剧中人物的模糊轮廓会在品味中渐渐清晰起来。这就是有了最初的人物感觉。毫无疑问,表演者对要扮演的人物已经开始喜欢。但还是建议这时把重心转移一下,重点研究所要扮演的人物和周围的人物都是什么关系,那些关系有什么变化以及那些变化都因为什么等。这是演员创造角色所必走的过程。没有这个过程,演员是把握不准人物的。

演员对人物的分析包括时代背景、矛盾冲突、人物性格,以及对人物写下的小传等,都与戏剧没什么不同,从这一点来说,恰恰是电影借鉴了戏剧,但在准备剧本的时候还是有所不同,以电视文学剧本为例,一部20集的电视剧,其涉及的场次就有几百场,包括时间与空间的变化,如人物从年轻到年老、从贫穷到富有、从农村到城市的变化,等等。事件的曲折、人物的变化、时空的转变,都需要演员在几百个场次里,勾勒出清晰的人物脉络图。对于不同时期的人物变化,包括身体和心理的,演员都要找到准确的切入点。

简单的方法是,用几支不同颜色的笔,在厚厚的剧本上做好标记。这标记是演员对人物的主体有了把握之后,在本子上记下的人物形体变化、心理变化、服装变化、前后不同场次的情绪衔接、使用的不同道具、脸部化装的记忆,等等。这些标记可以随时提醒演员需注意或记忆的事项。

老一辈艺术家都是这样走过来的,他们会先在笔记本上对自己要扮演的人物进行逐条分析,最后形成自己对人物的主体认识。而另一点就是在拍摄



的分镜头剧本上详细标出需记忆的人物所有信息,包括情感、情绪、服装、道具、化装等。

每个演员在前期的案头准备中所做的工作大体都是一致的,所不同的是每个人的创作方法,但不管怎样,用理性分析的方法读剧本是创作的大敌。

正如苏联著名演员斯坦尼斯拉夫斯基在针对演员读剧本时所说的,“分析”这个词通常是指理性过程。它被应用于文学、哲学、历史及其他方面的探讨。然而在艺术中,自顾自的理性分析是有害的,因为它的理智性、数学性和枯燥性,不但不能鼓舞演员创作时的迷恋和喜悦的激情,反而会使它冷却。智慧在我们艺术中的作用只是辅助的、从属的。演员所需要的分析和学者或批评家所需要的完全不同。如果科学分析的结果是思想,那么,演员所分析的结果就应该是感觉。在艺术中从事创造的是情感,而不是智慧。既然在创作中主要角色和首创作用属于情感,那么在演员分析过程中也是如此。

准确把握人物感觉,一定来自演员对剧本的感性理解,同时也来自对人物带有情感的琢磨。演员如果能把那些感性的且带有情感的理解,准确地体现在不同的镜头景别中去,就做到了最好。

如果有可能,应使用分镜头剧本让学生们进行练习。这可能很费时间,但确实很有必要。

### 第三节 剧本的一般分类

文学剧本主要有三种:戏剧文学剧本、电影文学剧本、电视文学剧本。

这三种文学剧本在题材分类中又有喜剧、悲剧、正剧、历史剧、伦理剧、悬疑剧等。当然,近年来随着影视剧市场的不断繁荣与发展,也相继出现了青春校园剧、小品剧等不同的样式。

剧本的分类直接关乎演员的表演,比如从未演过喜剧,或者说第一次尝试喜剧表演色彩的角色,演员就要加以研究,该如何赋予角色喜剧化的语言、动作、表现等。

但无论如何设计,其主体都离不开演员的自身条件,如确实缺少喜剧创



作的重要一点——“幽默感”，同时还缺少外在的形象条件，那么创作中将很费力气或者说费力不讨好，建议表演者还是不要去触摸。

再如，演历史剧也是需要演员认真研究，人物的不同时期，以及不同朝代的礼仪、行走、说话语调、服饰等都应遵照剧本的不同类型去研究思考。

剧本的类型决定了对演员的表演要求，也就是说剧本决定了不同类型，也同时决定了不同的创作样式。在演员从事的表演生涯中，随着表演的积累，实践阅历的丰富，一定会碰到不同类型的剧本和角色，像《风雪夜归人》、《霸王别姬》中的旦角等。但这毕竟是作品中的极少数，能创作这样的旦角形象的演员为数太少。

总之，不管喜剧的、正剧的、悲剧的，作为演员，随着演技的成熟都会有兴趣去逐一尝试，去挑战不同类型的剧本人物创作。

#### 第四节 剧本中的人物关系

在明白剧本的类型及发生的事件、时间、地点后，最重要的就是要梳理清楚人物关系。这是创作人物最重要的前提。

常听有经验的老演员说：“什么是演戏？就是演人物关系。”人物关系越是复杂，就越是要摸清对不同人物的态度以及变化中的态度。清楚对人物的不同态度就是对不同人物的判断所产生的结果。

判断产生态度，产生行动。在影视镜头前，一般中全景是表现人物关系最为适合的景别，因为在这样的镜头中，演员可以不太受景别的局限，选定自己认为能表现人物某种关系的动作来完成。这里说的动作，主要是表现人物之间的喜悦或仇恨所产生的外部动作，这样的动作带有很强的内在推动感。

如电视剧《三国演义》中，刘备请诸葛亮出山这场戏，当诸葛亮最终答应刘备的请求时，刘备感动得不知道如何是好，这个“如何是好”，如果只用近景就无法表现刘备的心情。而在二人中景里，就可以把刘备激动的动作表现出来。

那么用什么动作才能表现人物的关系及真情实感呢？观众看到，刘备采用了跪拜的大礼。



图一( 刘备大礼跪拜诸葛亮 )



图二( 诸葛亮愿随刘备出山拜谢刘备 )

图 6-1

如果用现代人的评判,刘备是汉室宗亲中山靖王之后,且年龄也比诸葛亮大,怎么可以给他行跪拜之礼?但从刘备求贤若渴及对诸葛亮崇仰已久这个特殊的人物关系来看,刘备的大礼是合适的。

表现人物关系而产生的动作要与景别很好地结合,这是影视创作中不容忽视的。如果编剧不把人物关系安排好,就无法“出戏”,同样演员演不好人



物关系也没“戏”。

在一个剧本里,有时候会整理出很多复杂的人物关系,这就需要先从大的关系分析入手,找出对表演最直接相关的几组关系加以研究。

比如《三国演义》里刘备、关羽、张飞这三人的关系,从小说的开篇到三人去世,都是全戏中的主要人物关系。这种主要关系必须紧紧抓住“手足情”这三个字才能准确地去体现。然而,对刘备来说还有很多的关系,如与诸葛亮的关系、与曹操的关系、与孙权的关系,等等。这些不同的关系里有的是崇拜与信任,有些是人在屋檐下或逆境中不得不小心谨慎、提防,有些是相互利用,等等。把这些关系梳理清楚,人物就准确了,人物的不同层面也出来了。

演员在一部戏里不可能把每一个关系都面面俱到地演出来,也不可能细致到所有交手的戏,都去刻意表现一种关系。反过来说,如果演员真的做到面面俱到,那么他的戏连起来看也就一定是平平而无特色的。

演人物关系、研究人物关系、表现人物关系及重点体现人物的特殊关系,是表演创作中重要的一环,也是我们创作影、视、剧首先要从剧本中搞清楚的。

## 第五节 揭示人物心理

主要指人物心里的活动,也是人物心里所想。对表演来说,心里想的也叫心里动作,通常我们也叫它“内部动作”。这是以目的为意识、看不见的内在动作。细微刻画人物主要表现在对人物心理的刻画,比如喜不露色、惊而不变都是表现心理,也可以说“藏而不露”。但任何表演都不能只藏不露,既要藏又要露,还要把藏与露都让观众看明白,这就是影、视、剧不同于其他艺术类型的最重要一点。我们知道,表演真正的核心不仅是展现给观众表面的人物行为,而更为关键的是人物内心的活动。通过无言行为准确把内心活动体现出来,一要靠剧情的铺垫;二要靠演员准确的人物心理活动表演。

揭示人物心理是影视表演中最重要的。在中全景中可以看到的人物关系,而人物心理的体现则必须在近、特景别中完成。

在影视创作中,中近景表现人物心理活动是导演用得较多的镜头,也是

影视完全不同于舞台的所在。优秀的演员喜欢在这样的镜头去表现,因为这是很见演员功力的镜头。

一般情况下,演员在研究剧本时对这样的镜头都不会轻而易举地一笔带过。除了研究文学剧本之外,还要针对导演分镜头剧本中所给的景别进行仔细的思考与研究。研究的目的是设计在表现近景中如何去准确体现某些细微动作。

比如《我的兄弟叫顺溜》的最后一集中,陈大雷去救顺溜,当顺溜点燃围在身上的炸弹而与水塔同时爆炸时,陈大雷的近景面部表情与心理活动,把他对顺溜的情意,以及自己来迟的愧疚,包括他已经预料会有此结果的复杂心理表现到最佳状态。在这样一种表现人物心理复杂准确的活动中,使全戏中陈大雷与顺溜的情感完成了一个句号。



图 6-2 大雷近景表情

这样一个镜头带有总结性的,也带有回顾全片的震撼感,由此可以看到一个普通近景所完成的复杂而准确的人物心理活动,对全片及人物的塑造是多么的重要。

我们似乎能从很多优秀的影视片中看到这样的镜头,有些是表现一个人的心理,有些则是双方掩藏不露。这一点仍举《三国演义》中曹操煮酒论英雄那场戏为例。



这场戏除了三个全景介绍环境,其余则以二人中景、近景、特写为主。选择中景、近景、特写主要是为了更好地体现两个对手间的心理较量,突出表现刘备、曹操这两个叱咤风云的人物各自暗藏的杀机。

从镜头中看到,一个是积极进攻,一个是退一步再退一步;一个是句句要让对手上钩,一个是绕钩而游,所问非所答。台词在这段戏中已经不是重要的了,二人的心理斗法则是近景中最重要的。

我们不妨回顾一下故事,刘备对曹操请他喝酒一事心里非常紧张,因为刚刚发生“衣带诏”之事,而他已经在密谋除去曹操的密诏上面签了名字。当曹操见到他第一句话就是:“在家做的好大的事!”使刘备一惊诧,感到非同小可。演员是如何表现这一惊诧的呢?准确的心理活动不是随意做一个惊诧就可以完成的。刘备心里确实是“心虚”而产生真的惊、怕。演员用张开的嘴巴表现出了意外、吃惊——但随着曹操说到“在家种菜浇园”时,刘备就着张开的嘴巴笑了一下,急速且不易察觉地回复了常态。这个近景中表现出的是,刘备在曹操眼皮子底下的无奈与害怕,同时也表现他能随机应变的枭雄本色。

这个近景中的惊诧是演员为了上下呼应而设计的,看似一个张嘴很平常的惊诧镜头,但重在后来用笑快速掩藏惊诧的表现。

在接下来的戏中我们更看到了二人开始积聚心里不断变化与活动中较量:

曹操:使君知龙之变化否?

刘备:未知其详。

曹操:龙能大能小,能升能隐,大则兴云吐雾,小则隐介藏形,升则飞腾于宇宙之间,隐则潜伏于波涛之内。龙之为物可比世间英雄,玄德久历四方,必知当世英雄,请试指言之。

在这三个镜头中,主要表现曹操春风得意、叱咤风云、吞天吐地的气概,在他的眼神里虽有奸诈、试探的感觉,但不失英雄气概与潇洒。

刘备:备肉眼安识英雄?

曹操:休得过谦。

刘备:备叨恩庇,得仕于朝,天下英雄实有未知。

曹操:既不能识面,亦闻其名。

这组镜头中则是刘备从心里窥测曹操究竟要说什么、思考要怎样应对的

细微心理活动。当他明白了曹操所说的英雄的所指时,及时的应变就是装傻充愣,乱指一气。

刘备:(真实地乱指一通)淮南袁术,兵粮足备,可为英雄?

曹操:冢中枯骨,吾早晚必擒之。

刘备:河北袁绍,四世三公,门多故吏;今虎踞冀洲之地,部下能事者极多,可为英雄?

曹操:袁绍色厉胆薄,好谋无断,干大事而惜身,见小利而忘命,非英雄也。

刘备:有一人名称八俊,威镇九州,刘景升可为英雄?

曹操:刘表虚名无实,非英雄也。

刘备:有一人血气方刚,江东领袖,孙伯符乃英雄也?

曹操:孙策籍父之名,非英雄也。

刘备:益州刘季玉,可为英雄?

曹操:刘璋虽是宗室,乃守户之犬耳,何足为英雄!

刘备:如张绣、张鲁、韩遂等辈皆何如?

曹操:此等碌碌小人何足挂齿!

刘备:(装糊涂)舍此之外,备实不知。



刘备:“圣人迅雷风裂必变,安得不畏?”



B

刘备：“天下英雄，备实未知。”

图 6-3

这组中景为主的镜头中，展现了二人不间断的你来我往、探视对方的心机，其心理活动在这段对话中表现出了一个积极进攻，一个步步防守的场面。中景景别给了二人连续心理碰撞的最好画面空间。

曹操：夫英雄者，胸怀大志，腹有良谋，有包藏宇宙之机，吞吐天地之志者。

刘备：谁能当之？

曹操：今天下英雄，唯操与使君耳（一声炸雷，刘备筷子掉地，他不是怕雷，是曹操的一句话吓坏了）。

刘备：（忙掩饰自语的）一震之威，乃至于此。

曹操：丈夫亦畏雷乎？

刘备：圣人迅雷风烈必变，安得不畏？

这组近景镜头突出表现刘备与曹操二人彼此心照不宣的心理活动，从中景景别到近景、特写等重中之重地表现了人物极为细微的心理活动。

应该说，揭示人物心理活动及准确体现心理活动中的不断变化，是演员影视镜头前表演万万不可疏忽的。尤其是经典作品中的经典人物，用各种假借的某种情绪或不准确的心理活动，都会影响塑造人物的准确性。

在影视经典作品中，尤其是近景表现人物心理活动的例子很多，挑选一些作品认真赏析将对表演大有提高与帮助。



## 第六节 表现人物感情

感情发生的链条是用来表现人物关系的。人有七情六欲,这是人与生俱来的心理及生理反应,是人的本体。

七情具体指的是喜、怒、哀、乐、爱、恶、欲。表演艺术的真谛是必须体现人物的真情实感,离开人的真情实感表演艺术就等于没有了生命。

艺术作品在强调思想性的同时,也必须强调其艺术性,而艺术性所包含的最主要的元素就是“情感”,没有情感的作品不能称其为作品。不管是戏剧的还是影视的,以及一切能构成为艺术作品的都不能抽掉情感而单独存在,而镜头前的情感流露与体现是影视创作的灵魂,是表现人物关系亲、疏、仇、爱、恨的重要体现依据。

演员表现人物的情感主要来源于剧本,需要在“情融于理”、“理融于情”中去投入。

所谓“投入”是指演员要设身处地地把真实的情感投入到角色中去。体验角色,创造角色都离不开“情感”。

但影视创作中,只有角色的情感,而没有相处中与你配戏演员的情感也是对创作很不利的。与角色情感近似的生活中情感(与合作的演员)在影视创作的相互配合中往往会有有意想不到的结果。这在多个角色相互配戏时更为重要。人们常说,笑,为什么笑?哭,为什么哭?恨,为什么恨?这些都是人物强烈情感的表现。但如果表现不当则会“画虎不成反类犬”。

电视剧《三国演义》中的刘备、关羽、张飞的扮演者在三年多的拍戏中建立了亲如兄弟的生活感情,这种真情实感确实给创作带来了意想不到的结果。如首场的“桃园结义”结拜中,很多动作是真情的催动下产生的,如三个人的手紧紧地握在一起,相互的跪拜等。



A

不求同年同月同日生,但愿同年同月同日死



B

刘备、关羽、张飞三人手握一起

图 6-4

再如“古城相会”中表现离散的三兄弟再次见面的时候,在完成这场戏的时候,演员几乎没有事先走戏,其中关公从马上下来摔倒在地,张飞满眼泪花,刘备嘴角的抽搐——在下意识中三个人的手又握在了一起。

当然,演员也最忌讳不问故事情节前后的动情,以为真哭了、真笑了就是好的,其实不然,演员在体验角色的情感时必须知道该动情到什么程度,应该

知道前后的故事情节的发展。演“过了”与演“不够”都有失真实,尤其是面对中近景时,宁可不够也不能过。

有些演员经常会出现这样的情况,就是在把他拍过的戏连起来看时,总觉得不是“过”了就是“不够”,总感觉在情感线上疙疙瘩瘩的,这主要是因为常事演员没有认真捋清人物的情感线,或者在情感上表现失真。

但在多数时候,演员普遍存在一个问题,就是某个单元镜头,导演不启发的时候“不够”,而导演启发几遍就“过了”。解决这一问题还是要在前后拍过的镜头中仔细回想当时的情绪、动作等,以便保持人物主要情感的连续性。精读剧本对演员情感的表现有很大的帮助,可以有层次、有顺序地展开对人物所赋予的情感,可以避免感情不连贯以及跳跃式的疙疙瘩瘩。

不管表现什么样的情感,真实、准确是影视镜前表演最重要的,把握好各种不同情感的表现是完成好人物创造的前提,也是使人物形象立体、饱满更具鲜活的基础。

## 第七节 塑造人物性格

“性格”一词对表演来说,尤其对很多从事演艺职业的演员来说,是极具挑战性的。

什么是演戏?演戏就是演人物关系。什么是塑造人物?主要是塑造人物性格。生活中人们常说“性格决定命运”。在影视文学创作中也是同样如此,一部好的作品都具有鲜明的人物性格特征,而那些鲜明的人物性格往往是紧紧围绕着人物的命运展开的。

演员创造角色其一切分析及研究都是为突出体现人物的性格。不管是戏剧还是影视,没有性格的人物是没有生命的。但就性格创造来讲,戏剧创造与影视创造在演员的挑选上似乎决定着一半的人物性格,也就是说二者在明确人物性格后而选择的演员上确实存在很大的不同。

戏剧舞台由于离观众较远,再加之演员的夸张化装造型,一般情况下不太强调演员的外形,只要“戏好”,声音好,其形象完全可以通过化装造型完成。



而影视则不同,演员首要的是外部形象要符合镜头的特殊要求;其次才是能否胜任人物角色。这一点已在前面讲过,由于受摄影机镜头的光学原理及纪实的特性要求,即便同样的造型,也要要求演员本身要与角色形象距离贴近。所以说演员的外形是否合适角色要求的外形十分重要。

笔者十八年前在央视拍电视连续剧《三国演义》时,是直奔曹操这个角色去的。作为一个成熟的演员,我很清楚我的外形与要求的曹操有很大距离,但用表演能力来驾驭这个角色我是非常有信心的,但结果是在几名导演的说服下我演了刘备。按当时的心情来说我是完全不喜欢刘备这个角色,我觉得创造这样一个角色是费力不讨好。在百年的京剧舞台上没有哪一个演员是演刘备出了名的,事实上创造这样一个角色倾尽了我全身心的精力。

举这样的例子,是说一般演员很难在影视镜头前扮演与自身反差很大的角色,这一点在表演艺术中早有三点区分:本色演员、类型演员、性格演员。

从这三种类型演员中不难看出,所谓“本色演员”就是不管演什么角色都在演自己,但必须是碰到与自身外形、气质等大致相同的角色才能胜任。这类演员包括老、中、小都有,其中以年轻刚上镜的演员为多。

“类型演员”也是由演员自身条件来划分的。简单地说就是,只能演一个类型系列的人物。比如某个演员自身长得很白净,生活中给人印象文绉绉的,那么他就只能去完成这类系列人物,如教师、工程师、文员、医生、文化局长,等等。类型的决定并不是演员本身演技不行,而是受影视镜头的特殊要求所局限。很多类型演员对此“愤愤不平”,而总想有机会能在类型上突破一次。这一点可以理解,他们在舞台上创造过很多不同类型的人物,然而期盼也好,不平也罢,但在镜头前往往越演越失真。

当然不是说这是一道不可逾越的界限,其中也有一些演员在本色、类型中逐渐突破防线,创造出距离自己较远的人物形象来。

“性格演员”一般来说是使用技巧来塑造人物的,也是能塑造离自身较远的人物形象的。叶涛在《中国大百科全书·戏剧卷》是这样比较精辟地论述的:“演员体现角色的性格必须追求心理特征与外貌特征的多样统一。中国演员一贯注重形神兼备,在形象设计、刻画方面力求外貌、声调、表情动作等与性格的心理方面和谐统一,从形中透出神来,达到形神高度统一的境地。”

事实上,在影视创作中真正达到形神兼备的演员尚不多见,尤其是像《巴黎圣母院》中卡西莫多的扮演者那样,将美与丑演绎得淋漓尽致的演员更是少见。



图 6-5 影片《巴黎圣母院》中卡西莫多

还有《列宁在一九一八》中列宁的扮演者史楚金,将列宁的形象及性格鲜活且生动逼真地再现于影幕之上。



图 6-6 影片《列宁在一九一八》中的史楚金扮演的列宁

从塑造人物的性格到演员的不同创作类型,整体都是趋于影视创作对不同角色的需求,无论是本色演员还是类型演员、性格演员,其表演创作中把握人物性格,做到形神兼备,是演员所要达到和所追求的。在不失真的原则下,尽最大努力突出人物的典型性格,也是每个演员务必要努力的方向。

表演创作中流行一句话“没有小角色,只有大演员”,事实上无论小角色



也好,大演员也罢,其成功的经验都是创造了性格鲜明的人物形象。

### 思考与练习提示

1. 什么是“影视文学剧本”和“影视分镜头剧本”? 两者有什么不同?
2. 分镜头剧本在格式上一般如何表现?
3. 概括分镜头剧本的主要作用。
4. 简述演员读剧本的重要性。
5. 演员应该如何读剧本?
6. 剧本在题材分类中都有哪些?
7. 一部影视作品的完成要经历哪几个阶段?
8. 什么是创作人物最重要的前提?

## 第七章 进入创作时应注意的事项

你不一定非要在你的表演专业领域里争做业务最强的人,也不要急于演几部戏就期盼大红大紫,很多时候,迟来的成绩最受用。多些积淀、多些领悟、多些朋友能让你闻到“陈酿”的香味;少些奢望、少些责怪、少些牢骚能让你感觉艺术对人的陶冶。

### 第一节 与合作者的关系

经常听到某些演员在完成一部戏后感慨最多的是在摄制组工作的愉快与不愉快。合作愉快的深表对摄制组的留恋,不愉快的则像逃出牢笼一样恨之又恨。

其实不管恨也好爱也好,就演员来说还是与人合作中如何相处的问题。合作中关系相处的好与坏直接影响创作情绪,相处得差会对创作造成极其不好的后果。所以如果你还没有进入摄制组,还对摄制组一无所知的话,那么下面的内容,将对你今后的工作大有益处。

摄制组的专业,除演员外,还有编剧、导演、摄影、美术、作曲、服装、化装、道具、录音、剧务、场务、制片。后期制作包括编剪、动效、拟音、录音、合成、动画、字幕,等等。

其中有些专业将与演员自始至终合作,有些则是在演员看不见的机房里工作。

由于影视创作的特殊性,其组成的技术力量来自四面八方,所以一个摄制组就是一个小社会。虽然都是短短几个月的相处,或更长一些时间,但那些与演员朝夕相处的创作部门,几乎是与演员形影不离。与他们和睦相处建立融洽的关系是演员完成及创作好一个人物非常重要的前提。

对于这一点,万万不可掉以轻心。一个演员的人品、业务能力、人缘关系都会影响到将来他/她能接戏的多少,有多少人愿意与他/她再次合作等。反过来讲,一个有德行的演员,是不愁别人不来找你合作的。所以,如果一个演



员想在影视圈里快速提升知名度,快速得到更多演戏的锻炼,除了专业上要勤学苦练,与合作者的关系更需要和谐与融洽。

### 一、与导演的关系

影视创作中导演是整个艺术创作中的核心、总指挥。导演在实现他的整个艺术构想时,一切围绕在他周围的创作技术部门都必须严格按他构思去做。导演在现场指挥艺术创作的绝对权威不容怀疑和挑战。

毋庸置疑,一部戏的完成离不开各个技术部门的通力合作,但一部戏的成败与否往往体现在所用的演员身上。由此可见,演员与导演的关系非同一般,从双方决定合作开始便进入了一个特殊的关系时期,不管他们之前是否认识或合作过,但在挑选演员的问题上导演不会含糊。

这样的问题不难理解,因为导演准备一部戏不像演员接拍几部戏那么容易,导演对一个剧本的准备也许是两三年或许更长时间才能成熟。



图 7-1



图 7-2

看过影片《阿凡达》的人都知道,导演喀麦隆在完成《泰坦尼克号》以后就再没有作品问世,这期间他主要是投入到《阿凡达》的构思及准备中去了。所以,导演对自己将要完成的作品不可以掉以轻心,这期间对自己的整个艺术追求,要拍成一个什么样的片子等都要经过精心的思考与准备。所以在选用演员这个问题上,导演持慎之又慎的态度是可以理解的。

导演在最初捕捉剧本中的人物形象时,常常会斟酌几个相对合适的演员,那些熟悉的不熟悉的、合作过的没合作过的演员经过不停地筛选,以挑选到最合适的演员。

但究竟什么样的演员才能符合导演的要求呢?大致有三点是不能排除的:

(1) 形象气质完全符合剧本中的人物;



- (2)演过影视剧,而且业务能力很好;
- (3)对剧本理解深刻,对人物创作有想法。

当然,除此之外也不排除那些带有商业价值,但不太适合角色的明星大腕。这完全取决于导演的价值取向。

影视圈里有两个“要不”很耐人寻味:“要不演员‘死’在导演手里,要不导演‘死’在演员手里。”前者导演完全控制演员,演员怎么演必须听导演的;后者则是主要利用演员的明星大腕地位,有什么想法尽情演,导演所追求的是市场效益。

然而,有一点是所有刚进入影视创作的演员要注意的,那就是必须老老实实、一步一步地按导演的要求去做,只要有一些影视创作的基础,具备些聪慧的天资,大多数人是可以有较好的发展的。

#### 1. 虚心学习,适时提出合理化建议

在与导演关系相处融洽以后,演员的创作也将是愉快的。除了在每个镜头中演员能快速理解导演意图外,对一些重点场次的戏也要及时与导演沟通,尽量把自己的想法讲出来。当然,如果能带着戏中的情绪讲出来,或者行动起来,按人物的感觉表演出来效果会更好。假如演员的想法启发了导演,那么导演一般都会接受演员的意见。可有一点一定要注意,就是在导演肯定你的时候千万别忘乎所以,尤其是在影片完成后证实了你的想法更好时,你更不能逢人夸夸其谈。作为演员你应该知道,这是一个十分令人厌恶的毛病,而且会因此丢掉一些机会,反之则会使演员多些机会。

#### 2. 了解导演的场面调度

在拍过一两部戏以后还像傻小子那样处处问导演该在这个镜头中怎么演,那就很不应该了。导演不是演员,他只能给你一个行动路线,如何按人物要求演是你自己要去想的,所以,演员应该了解导演的现场调度。好的演员在导演把机位一定下就知道该如何演了,并能根据所给的路线快速领会导演的意图。如果想做一个聪明的演员并想与导演保持长期的合作关系,那么建议你不管何时都要快速理解导演的意图,并快速演出导演现场调度的要求。

导演的场面调度主要指的是人物的调度,就是演员在场景中通过相互运动发生的位置变化。应该特别强调的是那些长镜头的处理,其中包括了“横



向”、“纵向”、“环型”、“上下”等调度。在这种较复杂的调度中也包含了很多表演上的“点”，如果不能很明了导演的调度就演不出导演要求的表演点，也就不能配合摄影师拍摄出最佳的镜头。

那么导演调度中强调的“点”是什么呢？严格地说，它具有两个要求：一个是对摄影的要求，一个是对演员的要求。即摄影配合演员完成的表演要求。通常是摄影机在连续运动中要求演员完成不同景别的表演，而演员要在这些不同的景别中找准导演要求的“点”。

例如，电视连续剧《孙武》中有一场孙武劝阻吴王夫差不要出兵伐齐的戏，在孙武咬断了舌头不能说话的前提下，他身背一捆荆条走到夫差面前。这是一个全——中——近连续镜头，在镜头的全景中我们看到孙武背着荆条走来，中景时把荆条铺在夫差的面前，近景中孙武光脚走在荆条上。

在这段戏中有两个要强调的“点”，一是中景时铺开荆条，二是近景时光脚走在荆条上。这两个“点”的重要是体现在摄影机与演员相互配合的准确动作中。毫无疑问，不管哪一方提前或迟到都会影响镜头的质量，也会导致画面要表现的内容与导演要求的没有吻合。

所以我们说，这些准确的“点”一定来自演员对导演场面调度的理解，这样才能准确地完成任务。

### 3. 了解镜头调度

所谓镜头调度，就是指机器运动，而演员不动。千万不要以为，既然演员不动，那似乎和演员没多大关系。或者说，你动你的，我演我的，这不得碍我的表演。这是一种错误的观点，在实践检验中你会发现镜头调度和演员被调度一样重要。在整个机器运动中演员的意识不能忽视机器的运动，应该多少清楚它到你面前的时间和距离，以便能把最佳的表演状态收录在镜头中。

这就是配合与感觉，同样需要演员丰富的实践经验，而这些经验就是演员在和导演交朋友的同时慢慢从他身上学到的。

导演是演员的一面镜子，演员的表演如何导演都会非常客观地指出。无论任何时候，只要是较重要的镜头就一定不要忘记完成后主动征求导演的意见。当然，聪明的演员也会从导演的表情中知道自己完成的如何，但不管怎么说，在总体掌握人物基调后，每个镜头完成的过火还是欠缺，演员还是要利

用好你面前的这面镜子——导演。

## 二、与摄影的关系

演员与摄影的关系也是能否顺利完成好每个镜头的重要因素。演员需要与摄影师在生活中交朋友,相互尊重,在创作中多些交流,尤其是一些难度较大的镜头拍摄。

所谓难度大的镜头多表现在运动镜头中的起点、落点及过程中表现的快、慢、停等,同时也包括运动中的不同视点。这些复杂的镜头调度往往涉及镜头的移、推、摇、升、降等复杂程序。

导演给了演员行动路线,但切记这个时候与演员配合紧密的是摄影师。很多时候在寻像框里看到的演员,和现场走出来的路线有很大差距。单纯从摄影角度讲,画面的构图是否符合整个镜头的情绪、叙事等都要认真考虑。认真考虑就可以随时修正演员的路线,有些路线或许对演员完成表演很不利,但从摄影角度及镜头气氛来讲都是最好的选择,此时的演员必须接受。

在拍摄现场,所有在寻像器里感觉很好的路线十有八九都是现场中演员最不好走的路线。这主要是来自摄影构图所需,每到这个时候演员也必须听取摄影师的意见。摄影师在寻像器里为演员规划的行动路线是不能随意变动的,演员要没有任何理由地去服从。演员应按着摄影构图图中的路线自己走几遍,直到认为不影响自己的表演,或者说解决了某些路线中对你不利的障碍,然后再把你行走的路线,如哪里停留、哪里有视点同摄影师讲述明白。



图 7-3



图 7-4

越是复杂的路线演员越要保持轻松的心态,越是需要和摄影师愉快沟通。如能在沟通中有些幽默及玩笑更会增加双方创作中的愉悦,在这种情况下即便你走错了路线,大家也会高兴地让你再来一遍。记住,演员创作上的放松与愉快心情有很大的关系,而这种关系主要来自于你和导演、摄影的愉快合作。

实际拍摄中,演员常常会给摄影师几个暗示动作,比如行走中我的脚步突然慢下来,即说明演员再走两步就停下来。在领会这些暗示后,无论是摄影师还是推移动轨道车的人都会与演员很好配合,摄影师也会主动提示演员在行走走到某个地方的时候镜头会卡在什么部位等。

演员在某一点停留时的视线角度不要太大,在你真正走到落点时头不要仰得太高,如果有动作应该在预先设计好的范围内表现为最佳。尤其是近、特景别中,演员的一个细微动作都会被放大到好多倍,有时自己很难把握,特别是激情戏时。那么在没开始拍摄时演员应该在镜头前练习几遍,让摄影师帮你把握一下。这样的练习很简单,就是看表情是否太过,或者不够。多数时候摄影师的感觉是比较准的,当演员的表现和拍摄都达到最佳时,摄影师会伸出大拇指赞扬一下。这种情况下,导演一般不会再重复来一次。

### 三、与灯光的关系

在接触影视表演前,你的眼睛是否适应了反光板? 你对它在外景日光下的拍摄有多少了解? 你是否知道什么是主光,什么是副光?



图 7-5



图 7-6

这些问题看似不起眼,但你确实不可忽视。

反光板是电影电视照明的辅助工具,一般由锡箔纸,白布等材料制成。通常这样的“反光板”在灯光师的手中会有几块,它们不同的就是反光强弱。其中表面越亮的反光越强,反之则相反。日光下拍戏,演员的脸上是少不了用它来反光的。这种光通称“眼神光”,或叫“补光”。尤其是固定镜头中,近景、特写用的比较多,反光板对演员的主要影响是令其睁不开眼睛,本应正常反映的眼神,因为反射的强光刺激,常常让初上镜的演员面对镜头无法表达,甚至是不停地流泪。那种似睁不睁半眯着眼睛的感觉真是让人哭笑不得,很难受。

但如果演员经过训练后,这个问题是可以解决的。演员要先从灯光看起,从白炽灯到荧光灯,每次要看上几秒钟,随着不断地看,逐步地增加时间量,直到眼睛能睁开,而且不流泪。这时候要转换到日光下继续锻炼。最好是找到一面白色的墙,当日光反射到白色墙的时候,它的亮度与反光板的亮度差不多,但要比灯光强烈的多。

看日光反射的白墙要注意保护眼睛,要采取渐进的方式,就是让眼睛对光有一种过渡感。开始眼睛要迅速掠过白墙,然后往返地放慢速度,逐步到停留几秒、十几秒便可。演员从学校期间开始练习,对今后实际操作是受益匪浅的。

能在强烈的灯光和反光板前睁开眼睛,对演员的表演是有很大帮助的。但适应“反光板”对演员来说仅仅是作为职业演员必须要适应的。演员更多的是与很多不同的光打交道,尽管那些光也有相当一部分用来创造环境,或者是用来表现情绪等,但作为其中最重要的表演者,一定要清楚光的意图。



比如夜景光,演员在现场看到的都是蒙着蓝纸的灯,尽管比日景光暗些,但演员在现场对周围还是看得清清楚楚,这时的表演就不能表现出在现场处处都看得很清楚的感觉。

与灯光师保持良好的关系,他能在近景人物表现中强化人物的表现力。如果人物表现需要呈现漂亮的感觉,那么灯光师会调动一切光效帮你锦上添花。在摄制组里常看到演员和灯光师的关系都相处得非常好,尤其是那些爱美女演员更是不能得罪灯光师,因为她们都明白,美丽的近景都离不开光。灯光师也是演员场面调动中一面镜子,他会经常告诉演员哪里是光区,应在哪里停留,谁挡住了你的光,你在表演时要注意找光等。总之。演员的表演离不开光,与灯光合作的好坏会直接影响到演员创作的结果。

#### 四、与化装的关系

化装造型是演员创作角色重要的环节,尤其是古装以及战争中的一些特殊造型,是辅助演员完成人物十分重要和必不可少的手段。

化装是影视剧创作中,尤其是人物设计及造型,对一部戏成功是否有着重大关系。长久以来演员对化装的依赖性比较强,化装师设计成什么样演员就遵从什么样。

严格地说,从文字形象到在演员脸上创造一个形象,是一个严肃的过程。这个过程就应该是相互配合的过程。比如我们读《三国演义》时,一百个人心中有一百个张飞的形象,但作者描绘的主要特点是不能变的。演员阅读角色时首先会在脑子里产生一个形象,我们叫它是最初的雏形,但一旦形成就很难改掉。化装设计作为专门进行总体人物设计与把握的环节,应该说对作品的研究是深入的,尤其是要从人物性格着眼,赋予人物性格造型中所涉及的眉毛、眼睛、鼻子以及发式、胡须、牙齿等,这些都要经过认真研究和思考。



图 7-7 化装设计



图 7-8 化妆

当然,不管怎么样设计,按着选定的演员去琢磨,最终要体现在演员的脸上才是唯一目的。一般来说,当一部戏选择角色时导演心中已经有了一个形象,也就是说他倾向某一个演员来演。但也不排除一些演员经过造型试镜后,导演抛弃原来的想法而选中另外一个演员。这里可以看出,化装造型无论在前期试镜还是中期拍摄都是不可忽视的。

因此,与化装师相处融洽对一个演员能否表现好一个角色是非常重要的。举例来说,当几个演员为一个角色竞争时,导演一般要看演员造型后的镜头形象。哪怕这个演员的演技比其他人差些,但只要他/她的造型显示比其他人好,那么也有很大的机会能胜出。

影视的特殊创作规律决定了镜前的人物形象。不是人人都能演某个角色,而必须是演员本色具备可塑的条件。这样说来,在条件基本相同的基础上竞争,最后还是看造型后的人物形象。

由此说来,化装师如何为演员用心地做就非常重要了。演员如何快速让化装师对自己产生好感,千万别粗心而忽视了这个环节,要具备亲切、融和、尊敬对方的处世态度。

生活中也常见一些演过几部戏的演员,说话语气不好,要不就是盛气凌人。这些人为人很令人生厌,化装师在为这些人造型时均不同程度表现出不太精心的感觉,即便导演最后征求化装师意见时,也多是得到否定的意见。

在此我们主要讨论,假设你是个成熟的演员,现在最令你头疼的事情是



你的人物造型想象与化装师的设计有差距。这里我们不管差距多大,总之你感到不如你想象得好,问题就出在这里。如何与化装设计师沟通是很重要的,一般来说,最好的沟通方式是首先尊重化装师给你设计的造型,并真诚地感谢他/她为你带来的变化,尤其是某些令你满意的地方,你更要真诚地告诉化装师,相信这时高兴的化装师往往会反过来再征求你的意见,这时你要善于抓住时机,在融洽的气氛中提出你的一些建议或者是感觉。比如你想如何改变自身五官某一部位,或者用什么办法弥补你五官中的欠缺等。当然,与想象人物拉近距离,并建议或征求化装师为你尽可能做到一些过去没有的、且符合人物变化的造型,才是你要达到的目的。

在融洽的商讨和研究气氛中开始,化装设计师是很愿意接受你的意见,并能逐步按着你研究的方案进行。最怕的是演员自以为是,甚至是不尊重化装设计师为你做的设计,此种关系一旦这样开始,那么在今后的整个拍摄中再想改变就很困难,演员多会不断遇到不是大事的小麻烦。

与化装师保持愉快的创作关系,会为演员的一些特别镜头带来更好的服务。比如拍一些类似肖像的镜头时,化装师都会为演员仔细地修妆,特别是女演员都有着特殊的爱美心理,如一直和化装师保持良好的关系,那么你的很多镜头就会得到认真、细致的修饰。

## 五、与服装的关系

当演员被导演选中担任戏中某一角色时,通常在接触过化装简单造型之后,接下来就是就是服装。服装师负责为演员量身订做所需服装。如果是很重要的且很复杂的角色,其服装就要有很多套。

其实,这时演员还来不及研究每套服装的具体样式,只能看到服装师设计的人物服装气氛图。

那些展现不同色彩的服装气氛图基本上都经过了导演同意,也就是导演已经和服装设计师及美术设计师研究决定了的。

一件服装是否穿着合适,是否符合演员扮演角色的身份、地位、性格、职业等对演员来说都十分重要,不可马虎。尤其是演现代或当代戏时,演员对服装的审视及判断还是有发言权的。服装对体现演员扮演角色的身份、地位、性格、修养及职业有着重要的关系,而符合演员本人气质的,或者更能帮



助演员提升气质的服装,才是最佳的选择。



图 7-9 服装设计



图 7-10 试装

但在大摄制组里,面对几千套演员的服装,哪怕对主要角色表现再特殊的关照也是容易出问题的。这时演员要耐心地去试每一套,且不可以急躁,对发现的问题要做好记录,待全部试完后再与服装设计师商谈你对发现问题的想法。

有一点需要注意,就是不能在服装师正忙的时候去提要求,因为在开机前试服装的演员比较多,有时候场面也比较忙乱,都容易急躁,一旦发生些口角就会在一段时间里比较尴尬。虽然都是为了工作,应尽可能减少这类情况的发生。

所以选择一个合适的时间,就像学生和老师或者朋友间的交谈一样去解决问题,那么你会发觉你提到问题都会在很快时间里得到解决。

还有一点需要提醒的是,每一场该穿什么样的服装很重要,一旦在开拍前定下来就不要再改动了,因为一个小的改动都会涉及很多方面,这是很多部门都不愿意看到的,尤其是紧张而忙碌的服装部门。

能和剧组所有部门建立和谐的关系是演员在创作中最愉快的事情,也能使演员对创作更加自信。他们都会为演员某场戏演得好而高兴,也会因感觉某个镜头不好而悄悄告诉演员。

盛夏野外拍戏是很遭罪的事情,如果拍古装戏,那无疑是太阳底下烤火炉,里边的衬衣会像水洗的一样被汗水浸透,也许作为演员的你和服装组的几个朋友相处甚好,那么你会时常在穿服装内衣的时候闻到清香的香皂味。你要知道,这是他们经常为你清洗的缘故。如果你想回报的话,那么在看见他们搬运大服装包裹时,能帮他们搬几个,这会令他们很感动,你们的情谊互



动或许就从这里开始了。

## 六、与道具的关系

关于道具为人物服务的论述及经验很多,成功影片中成功的演员也枚不胜数。所有看过卓别林影片的人都会记得拐杖、帽子和一双大鞋。就是这三样道具,通过他巧妙、准确的运用为人物及人物性格增添了光彩与成功。

用好、用准手中的道具能为演员塑造的角色添加很大的光彩。



图 7-11 各种道具的应用

然而,成功的道具的得来并不是一帆风顺的,道具的设计一定要符合人物的身份,或者说某一时间、某一特殊事件中选择的道具都有所不同。道具是为塑造人物形象服务的,道具的选择准确与否都将对塑造人物产生影响。同样一个手提包,大小、颜色、质感与人物的身份都有着密切的关系。在实际创作中,导演在这方面一般是尊重演员自己的选择。

所以,演员提出的道具名单,或者对道具有什么特殊的要求,必须与剧组负责道具的工作人员好好地商量,这一点很重要。

## 思考与练习提示

1. 演员在镜头前表演时有哪些工种与你配合?
2. 导演在选演员时的条件有哪些?
3. 演员在与导演的合作中应注意什么?

4. 导演调度时强调的“点”是什么呢?
5. 什么是“镜头调度”?
6. 所谓难度大的镜头对演员来说指的是什么镜头?
7. 怎样解决演员在镜头前对反光板的适应?
8. 简述化装造型在影视制作中的重要性。



## 第八章 在镜前表演中最影响你的 11 个问题

一般来说,在课堂上是学不会影视“镜前表演”的,即便你的老师曾拍过很多影视作品。因为,无论老师传授给你多少实践创作经验,都不能代替你自己在实践中的感悟。

但是,实践经验丰富的老师一定会把他经验中的精华部分告诉你,也许在课堂上你体会不到,但等你走出课堂,进入实践,相信你会领会到这些精华的意义。

在创作上让你少走弯路的,也许恰恰是来自老师那些丰富的经验。这些经验在课堂上被反复强调,它们正是你在实践中最有用的。

课堂上多记住些,实践中多感悟些——一切都在于你自己。

### 第一节 在镜前表演中最影响演员的 11 个问题

这一章阐述的 11 个问题,在前面各章节中已有涉及。为了更清晰地说明问题,我们不妨把它们分开独立地加以解释,并通过课堂演示的方法,使同学们进一步理解有关镜前表演需要注意的问题。

#### 一、影视制作中的拍摄技法

拍摄技法指摄影机在运动中捕捉各种不同景物及表演所采用的不同技术方法。常用技法主要包括推、拉、摇、移、跟、俯、仰等。

在教学中,为让学生更好地掌握这些技法,可以由摄影专业的老师掌机,

选一名同学配合摄影师为多数同学做示范,通过完成六个不同的示范拍摄技法使同学们明白什么是拍摄技法。(约需四个课时,场地为教室)

## 二、不同的景别结合不同的技法

这是在拍摄时演员每天都要面对的,当演员打开导演的分镜头剧本时就会看到,有些镜头的表现是一个镜头中包含几个景别,同时在不同景别需求中需要几种拍摄技法。比如全——中——近,在一个镜头中有三个景别,这三个景别在导演叙事中都非常重要,其中全景是让观众看到整个背景环境,中景看到人的活动情况,而近景则是让观众看清这个人是谁。

为了叙事流畅,不能像照相那样拍三个固定镜头,而是要把这三个镜头连续不断地运动起来,通常也叫调度、镜头调度。它需要一定的拍摄技法,于是,配合三个镜头的连续完成就需要有拍摄技法的告知来提示摄影及演员注意。那么需要注意什么呢?

需要注意的是导演在分镜头剧本中的提示及现场分镜头的提示:全(摇、推)——中(跟、推)——近。这里我们看到导演的要求是这样的:在全景中先是镜头摇,快接近中景人物活动时慢慢推成中景,然后是机器在轨道上跟着人物的活动,慢慢地推到人物的近景。至于这个镜头的时间长度、需要如何运动则要看导演的感觉及需要,摄影及演员则要根据导演的要求去准确完成。(学生反复练习)

## 三、与镜头交流时的视点定位及多点定位

由于长镜头中包含不同景别及不同的拍摄技法要求,演员在完成这样的镜头时就要严格注意自己的视点准确。与镜头交流时的视点定位不仅仅是在长镜头中,在近景无对象交流时也非常重要。

在现场实地拍摄时,尤其是拍摄那些不带人物关系的近景时,这里的关系主要指镜头中不带另一个人物的肩或者头等,演员视线仍要让人感觉到你的对面有人,并且在听你说话或者在注视你。

但事实上,演员的真实对手没有站在对面,演员面对的往往是空气或者是他认定的某一个指定物。重要的是演员的眼睛总不能一刻不变地盯着对方,演员要有眼神的活动,也许为了表示某种感觉你要看天、看地,可以扭头



看着什么地方等。但无论怎么去看,当与对手眼神相碰时的视点是不能错的。一般情况下摄影师会给你一个准确的视点,但你要记住,不能随意改变。

多视点定位时要注重多方面的技术配合,其中主要是演员与摄影师的同步。多视点定位多表现在包含着几个景别及多种技法拍摄的长镜头中,比如导演要求演员在三个不同景别画面中完成一个判断,具体的要求是:演员在全景中快速奔跑,突然在远处发现了什么,迅速掩藏在一棵树后面,演员的神情越来越紧张,终于看清了……

这样一个奔跑、发现、紧张、判断、明白的过程是在连续不断的表演中完成的。演员应该知道,要表现“发现什么”在奔跑的全景中是完不成的,必须是在全景到中景时才能去表现“发现”。这就需要演员准确地跑在这个点上以便摄影师配合你完成第一个视点,接下来从中景到近景你也必须如同上述一样找到准确的动作来告诉摄影师你的视点定位。尤其是表现激情戏中很容易忘掉视点,那就意味着不管你怎么卖力势必还要重拍一次。

比如《英雄儿女》中,老演员刘士龙扮演的王成,在影片中手持报话机呼喊:“向我开炮!”然后从脚下拽出爆破筒。那一连续的动作中,如果那些爆炸点以及他找到的爆破筒都不在他完成的准确动作中,那么即便再有激情也没有效果。

再如大家所熟悉的《列宁在一九一八》这部影片,其中有个情节是列宁在工厂对着上千工人演讲,我们从近景列宁的手势及眼神的视点中看见了比上千工人还多的感觉,这就是因为演员的视点跨越了轴线,在与摄影机平行的表现中眼神的左右跨度、上下交替的视点构成了宏大场面的感觉。

#### 四、出画、进画、背进画

快速理解影视拍摄现场中导演及各部门的术语是演员必须做到的。

各行各业都有自己的术语,也可以这样说,术语是各门学科中的既简单又明了的用语。明白自己所从事领域中的术语无疑是领会对方意图的快速通道。

影视圈里的术语基本是一致的,那些术语也多发生在实际拍摄中。应按

照程序来告诉和训练学生明白这些术语,当然也必须明白按照这些术语怎么去表演。

以下按拍摄程序,简单介绍部分影视用语。

(1)演员可能遇到的头一个术语就是“打板”。

一块长 300 毫米、宽 150 毫米的小木板,上面写着“场次”、“时间”、“镜号”,每到镜头开拍前场记就把写着多少场次、多少镜头号的小板放在镜头前让摄影师先录制几秒,这主要是记录镜头的长度及后期编剪时按顺序查找镜头号。

在演员面对镜头时多会碰到场记把小板放在你的面前,而且离得很近,几乎能贴到你的鼻子上,这时的你不要躲闪,要配合场记把板打好。随着“啪”的一声,小板从你的面前撤走,你的表演也就正式开始了。应注意的是不要因为小板的响声影响你的表演。

(2)“出画”、“进画”,这是在拍摄中经常听到的,在这两个术语中还包括了“左进画”、“右进画”、“叠画”、“背进画”等。

其实这些术语很好懂,“进画”就是走进镜头包容的表演区,“出画”是走出镜头包容的表演区。左、右进画是指以摄影机为界点,摄影机左侧的一边叫“左进画”,右侧的一边叫“右进画”。“叠画”是指两个人或多个人表演、奔跑而产生的相互遮挡,“背进画”就是背对镜头走进,当然也有上进、下进等不同方式,但都是根据剧情的需要而定。

不管如何进画,必须明白要求进画的景别,就是你心里知道景别大小(也可以说画面大小),这样你在进画时就会很好地掌握画面中的位置。为了不遮挡在画面中的演员,演员进画前一定要知道自己应该在哪里,尤其是背进画的戏,演员更应该注意,因为一不小心就会把整个镜头挡死而影响了其他人的表演。

总之,这些进画都是根据导演的调度产生的,也都是为叙事服务的。

### 五、顺拍、跳拍

跳拍与顺拍是影视艺术创作的另一个特点。在某一场景的拍摄中,导演在看过景后,分出镜头,也有导演根据演员现场走位来分。一般重要场景也是通常所说的“大场戏”,镜头数比较多,为了节省时间,也是体谅各个部门的



工作强度,导演会采用跳拍的方法。

那么什么是跳拍呢?用拍摄现场的术语解释就是凡是涉及一个机位的镜头,不管它是几号镜头、什么内容、哪一场戏,只要时间、场景统一便全部完成。

例如,某一场戏导演共分50个镜头,这50个镜头大约需要三个大的机位来完成,其中一个机位大约能完成20个镜头,那么灯光、美术等全部先为这个角度做准备。灯光的布光很费时费力,美术也要精心布置这一角度,不能让影片穿帮。场记会根据导演的意见告诉大家是跳拍还是顺拍,如没有大的问题,大家都希望听到“跳拍”,因为这样很省时。场记会根据导演分出的镜头把这一角度需要拍的都挑选出来,那么50个镜头中就变成先拍1、5、7、9、13、37、45……演员要按这样的顺序号认真看剧本中每个镜头的要求及需要记忆的视线、动作、道具、服装等。

跳拍是一个影视演员必须熟练掌握的,也必须做到跳拍中每个镜头心中有数,并能准确体现自己扮演的角色。

顺拍的含义顾名思义就是按照阿拉伯数字从小到大的顺序进行拍摄。这样拍的弊端是现场常说的“打一枪换一个地方”,也就是说每一个镜头拍完都要重新布一次光,一般小的场景和镜头不多的小戏还可以,如上所述的大场景和多镜头则是很费时的。但顺拍也不是没有优势,演员表演的情绪记忆及动作记忆是连贯的,化装、服装是连贯的,场记也是省心的,但影视拍摄中受时间以及制作成本的约束,一般都不主张这样来拍摄。不管是“跳拍”还是“顺拍”,扎实地掌握影视创作的各个不同特点,是从事影视表演最重要的一条。

## 六、镜头记忆与情绪记忆

从“顺拍”与“跳拍”到演员表演中的动作、服装、道具、化装、情绪的连接和记忆都是环环相扣的,但还是把镜头记忆与情绪记忆列为演员镜前创作的重要一环。长久以来,因为没有注意这一环而重新拍摄某一场戏或补拍某一镜头的情况举不胜举。

“镜头记忆”包含了影视拍摄中涉及演员的所有记忆。由于影视创作的特点所致,演员必须面对分切成块的镜头要求来连接你所有的、准确的镜头



处理。在实际拍摄中演员经常遇到同是一个场景要拍摄几场不一样的戏,有的时候跨度很长,这就需要演员有对每场表现不同情绪的准确把握。

比如,剧本中的第 21 场戏,是表现他当年考上大学时,喜欢的那个她在村口的老榆树下含泪送他,并送他一支钢笔作为定情物,而二十年后他再来到老榆树下时,只能默默地回忆,此时的他与二十年前的他已经发生了很大的变化。我们就模拟拍摄这场戏,两场戏要在同一时间里拍完,不同的是,一个是十八岁的他,一个是四十岁的他。不走运的是,在以老榆树为背景的几个小时交替表演中,由于天公不作美突然阴了下来,这样只好收工。怎么办?明天是否来拍还决定不了,但前面拍的戏导演又很满意,没办法,演员只好既来之,则安之,最要紧的是做好前面所拍的镜头记录,从服装、道具、化装、动作、视线等做好下次接戏的准备。千万别存侥幸心理,认为别人都在帮你记着,只有你自己的记忆才是最准确的。

当然,如果导演决定重拍那是另外的事,作为演员就要养成良好的镜头记忆习惯。对一个动作及一个小道具的运用都不能疏忽,细心的观众是能看出破绽来的。就如《我的兄弟叫顺溜》这部戏,司令员陈大雷让顺溜一百五十步之外击中他手里拿的火柴盒,结果细心的观众发现,陈大雷本来是左手拿的火柴盒,但跳一个镜头后火柴盒跑到右手里去了。再如翰林教顺溜学写字,黑板上的“军”字本来写在两块木板的缝隙中,但是跳了一个镜头后“军”字跑到缝隙上边去了。其实这些疏忽都是不应该的,这些错误会影响戏的质量。

### 七、注意障碍物影响你的表演

初拍影视剧时,演员会受到来自戏外的因素干扰严重影响表演,从而无法完全进入创作当中。

现场主要干扰因素有观众的围观、摄影机的马达声(摄像机不存在声音)以及演员脚下为摄影机铺设的轨道,还有距演员脸面不到一米的反光板、在演员的头上高悬的话筒、紧盯着演员台词的场记、关注着演员是否有汗水的化妆师、看演员的衣服有没有问题的服装师,等等。



图 8-1

这些“包围”给演员留下很小的表演空间,如果你不能集中注意力就很容易跑神儿,尤其是你自我感觉一切都好时,总会有一个部门建议导演再来一次,原因是刚才的反光板跑了,或者化妆师说额头上的汗水发亮了,这时的演员应该毫无任何意见地再来一条。也许这次大家都好了,而演员又出了问题……

不管怎么说,影视拍摄各个部门对演员表演的“干扰”确实存在,但这是不可更改的。演员必须适应,并加以熟练掌握这些对你有影响的因素,使之成为对你创作有帮助的积极因素。

比如,有场 40 秒的二人行走中对话的戏,而在演员中间铺设的轨道仅能供你们行走 20 秒,那剩下 20 秒的戏需要演员在行走中自然地停下讲述。值得注意的是,演员不能让人感觉走得很不平坦,还要注意反光板刺眼的光,注意话筒远近距离等,这些都是书本不能帮演员解决的问题,只有在实践中逐步体会和积累。

如果第一次拍戏就遇到这样的一场戏,那么建议演员虚心要求副导演允许你多走几遍,且千万不可以自认为没问题,往往出丑的都是自认为没问题的人。

## 八、无对象交流中的视线、背景、借位

无对象交流是影视镜前表演中遇到最多的,尤其是中近景内、外反拍中最多见。

表演时要注意的问题是眼神定位、多点眼神定位、背进画回头眼神定位、背进画寻找目标眼神定位、与高个子和矮个子的眼神定位、看远处眼神定位、与上千人讲话的眼神定位及猛然回头逼视对方的眼神定位等。这些无交流的定位都要求演员必须准确无误地达到,没有经过训练的演员立即让他们去准确完成这些肯定是不可能的,多数是需要别人在镜头外做一个代替的试点才能完成。

在完成一个人的近景无对象交流时,演员要面对镜头的某一边或者镜头外的某一个标志物,有时会找不到目标而使眼神飘忽不定。解决的办法是必须要强化训练自己。不管低头或抬头,只要眼睛面对镜头就要眼神准确。

视线的定位与准确是演员在影视表演中绝不可忽视的问题,尤其是无对象交流时,目光的左右划过以及上下巡视,都必须做到有如交流对象在你面前一样,做到神态、目光、声音大小等相对准确。

再如,当假设对象离去需要演员的目光送别时,演员也一定要掌握目光中对象离开的远近、走的速度、是否回头向你再次道别等。你都要有所表现,而且一定要准确,在时空处理上要符合观众的心理。

在近景判断、发现中也要同样注意对方来的人从哪里来,是朋友还是陌生人,对方和你的距离有多远,你的眼神如何在判断中去辨别等。

近景眼神的表现在表演中至关重要,有一丝定位不准或混乱都会影响到演员的表演。以近景无交流与上前跟人讲话为例,当镜头在很近的距离对准演员的时候,演员的视线不能受到任何影响,要从近景视线中看到很远的目光,视线两侧范围可以超越镜头遮光罩的两端。

同样,在背进画同时突然回头发现目标,也需要精确的眼神定位,以此类推。

无交流的眼神定位是要经过练习的,也是作为一个演员是否有镜头感的一个检验。

“借位”一般在近景中用的比较多,因为近景镜头可以把背景虚化,所以有时因为光(多是自然光)不够,或者光线变化太强、太弱,就要选择一处合适光区和较一致的背景环境来拍摄。这时只要演员记住自己的视线(或左或右)那么摄影机无论怎样变化你的视线关系都不会错。

视线与借位在影视表演创作中尤为重要,受影视创作的特殊限制,表演



中的视线就要力求准确,无论是与对手的二人戏,还是多人的群体戏,还是你一个人的无对象交流,表演中演员都要记住自己的视线点。

### 九、最佳镜头的产生根本是配合

不管何种影视片,其中最有影响的,或是最令观众记忆深刻的那些镜头都是各技术部门一次性准确配合所产生。其中演员在充分理解导演的意图后与摄影、灯光等配合尤为重要,这涉及表演点、速度、节奏、光区、视线等,不管哪一点出了问题都不能形成好的镜头。

实际拍摄中常常会遇到这样的情形,有时候摄影在技术上表现非常好,但恰恰表演点或者速度、节奏等不到位,或光没有跟上等,结果就产生十分令人遗憾的后果,反之也是一样。

最佳镜头的产生是配合,这不是一句空话。实践中确实要求各个部门高度重视与配合,演员要尽量反复熟悉需要配合的复杂镜头,真正做到心中有数,要聪明、抖机灵都是不可取的。

如国产影片《三大战役》中的战争场面,大全景中及大远景中铺设掩藏爆炸点,需要几十人几天乃至十几天的布置,一次爆响需要大量的人力及物力。如果在拍摄中不能按要求配合,那么重拍一次的代价不可想象。所以,演员熟悉镜头的位置、清楚行动的路线、明确障碍物的距离是至关重要的。

### 十、怎样快速笑与哭

训练近景中的笑,主要是在受制约的景别中如何笑得开心(真实)及如何把握各种笑。

怎样笑、如何笑得开心、笑得含蓄、笑得动人是演员需要掌握的重要的表演技巧,通常在课堂上训练时的主要手段是“启发式”,也就是回忆高兴事,演员通过对生活中一件可笑事情的回想,从而借鉴到符合人物此时心情的笑。

严格地说,发生在戏剧舞台的笑,因为与观众远距离,所以观众是看不清演员的五官如何,观众只需在演员的形体及声音感觉是笑就可以了。

但影视镜头前的笑就大不一样了,或者说演员的各种笑都要经过自己对五官熟悉地把握。

比如有的演员生活中笑时容易嘴歪,那么在近景笑时就要注意应该把哪

边的嘴角上提才能使两侧嘴角平衡。有一些演员,尤其是女演员,平时不笑很是受端详,可以笑起来时就让人难以接受了,即便是在拍摄现场,导演也会用收敛来加以约束她的笑。

对笑的训练没有什么特殊办法,演员就是要熟悉自己的五官在各种笑时会出现哪些不和谐的表现,导演、朋友、镜子是你最好的教练,经过长久不断的练习完全可以变得符合表演镜前要求。

但切记不要模仿某些人的笑,不要搞成东施笑顰,不要做作,只要力求改变一些通过训练可以改变的不足就可以了。

哭在镜头前比较常见,如何能在短时间里启动情感闸门这是很重要的。应该说镜头前的哭与话剧舞台上演员的哭确实存在很大的差别,前者是没有感情连续的铺垫中要求快速哭出来,而后者则是在连续的感情铺垫下自然产生的泪水。

在实际拍摄中,经常见到那些哭不出来的年轻演员遭到导演辛辣语言的训斥,在没办法的情况下只能靠滴眼药水来代替眼泪。虽然在屏幕上我们有时很难看出眼泪的真假,但因假眼泪流淌的位置或时间及演员的情绪不准等都会造成屏幕上虚假的表现。

所以一定要让学生明白,哭得真,哭得美,哭出人物性格才是我们要追求的。对有些演员来说,笑比哭容易。现场哭不出来是常有的事情,有时为了等演员酝酿哭的情绪要全体技术部门耐心等待,但往往等待来的情绪也不尽如人意,可能在导演刚喊“开始”他的情绪眼泪便已流完,而后无论导演再怎么启示也无能为力了,最后的办法只能是用眼药水代替了。

对于哭是可以找到方法训练的,其中不排除传统的“启发式”,即以戏剧中情感记忆及情感借鉴为主要手段,尽量从演员本身过去某种不幸中找到借鉴的感情闸门,从而使自己感到真的伤心。这种感情的借鉴对某些演员能起到作用,但对部分演员仍不能生效。

还有更快的方法是运用强化心理变化来达到快速流泪。我们可以做一组训练如下:找两个同学让他们趴在桌子上,告诉他们心里就想三个字:我想哭,然后告诉他们放出声音来哭,结果你会发现不到一分钟的时间他们真的哭了,而且越来越厉害……不要让他们停下,让他们想怎么哭就怎么哭。这时你会看到他们哭得非常投入,犹如真的伤心到了极点,只要没有意外事件



去惊动,他们会毫不顾忌地哭下去。

好了,待他们停下来时问他们想到什么哭了?这时他们往往会摇头说,开始什么也没想,可后来就勾起很多不愉快的事,而且越想越伤心,本来那些事情都是不值得哭的,可怎么就哭了呢?

这就是运用“我想哭”这三个字强化演员心理变化而达到哭的结果。

继续往下训练,只是在说“我想哭”这三个字时,再加上另一个辅助条件,就是把你的喉结尽量下压,控制呼吸,这时你的泪水会比前一个试验会更快地流出。

以上这些方法只能当表演技巧来训练,也是掌握快速进入的哭一种技巧,其主要适用于影视镜前哭不出来的尴尬。

但在现场拍摄哭的镜头时,最好在灯光师们布光的时候,演员要尽量让自己安静下来,脑子里也不要想什么,只是静静地将双手抱在膝盖上,这时你只跟自己说三个字“我想哭”,你可以在心里反复说这几个字直到你站在镜头前。这时各技术部门会受演员的情绪影响都会无声息地准备,包括导演也会注视演员,直到演员轻微地点头后他才会轻声且带有情感地喊“开始”。这个时候演员只要控制呼吸,把你的喉结尽量下压,可以肯定地说,泪水会马上夺眶而出。

当然,任何的方法都不能比按情绪要求而自然哭的结果更好。

### 十一、镜头感在表演中的重要性

影视演员几乎都知道这样一个词“镜头感”,看一个演员有没有镜头感基本可以判定他/她从事影视创作的时间长短,尤其在现场拍摄时我们也常听导演与摄影师说某某有镜头感,某某缺乏镜头感。那么镜头感究竟是什么?是技巧表现还是经验体现?是自身感悟还是刻意设计?

其实“镜头感”是不能用某种定义来概括的,它在实际创作中包含了演员的经验、技巧、感悟、设计等。这些因素促使演员对镜头画面效果产生具体感受,考虑我该怎样做,怎样去适应不同景别,适应各种摄影技巧的处理,以及如何快速准确适应影视特有的场面调度等。还有演员对景别控制(表演)能力,对表演分寸感的掌控及驾驭,不同景别中熟知用不同的动作幅度来完成。整个过程中显现内在的表现力,即我们常说的丰富的内心体验和细腻的面部



表情,甚至细微到一个嘴角的抽搐,一个不易察觉的震惊等。

“镜头感”也同时在一些有经验的演员创作中常常把不合理的变为合理的。如在二人中景调度中,本来是背对镜头的他(她)总会找到合理的时机,在不影响对手的情况下让自己的面部在镜头前展现一下,多则一句话,少则一个瞬间。

总之,“镜头感”在创作中必须是合理的,必须是准确的,必须是不影响对手的一种集经验、技巧、感悟、设计等于一体的演员表演中必须掌握的综合技能。

## 第二节 综合练习

### 一、各种景别的练习

根据前面讲过的课程,将全景系列景别与近景系列景别集中在两个课时里,准备好摄像机和监视器等。有条件的最好请摄影系的同学和老师来操机,两个专业可以同时进行实训。开始由一个同学做示范,其他同学观看监视器,表演教师即兴提出不同景别让观看的同学来分辨各类景别(场地:教室,课时:八课时)。

### 二、不同景别中练习表演及表演的控制

让学生在不同意景别中去做简短表演,暂不要告诉他们应该注意什么,一个同学的表演让多数同学看,我们可以先从特写开始,这时老师会发现同学们非常仔细和认真地关注目标。

给他们一张人物特写的照片时他们不会那么留意照片中的人是怎么回事,但当他们坐在监视器前时则会集中注意力,兴趣甚高,他们会挑出表演的同学很多毛病,甚至会哄堂大笑。

实践证明每个同学都会遭到如此的对待,但他们是有兴趣的,精神是放松的,在挑别人的毛病时他们会表现出空前的热情,但他们绝谈不到老师将要告诉他们的那些知识,甚至问到最后也无人能回答出老师需要的答案。这



不奇怪,因为他们确实不知道,他们的问题总是千奇百怪,但最多的都是面部的五官上,什么耳朵、眼睛不一样大了、牙齿不齐了、咬嘴唇不好看了、胖了、瘦了,等等。

就是在这个时候,老师应该告诉他们,那是他们笑的东西都被放大的缘故,那么当你的脸被放大到了一面墙那么大的时候应该注意什么? 要注意哪些表演分寸?( 做一次范例)

同时告诉同学,影视片中的近景和特写都是约束演员注意表演的小镜头,当然也是演员最能表现人物心理活动及特征的最有力镜头。

下面可以融进表演,让同学们再做一次大笑,做一次吃惊,并当场录下让他们自己看。可以先从景别中的“特写”开始,让同学们做一个大笑、微笑、惊恐、怀疑、愤怒。同样站在镜头前,但同学们一定比拍照片紧张、不自然。他们笑得千奇百怪,当屏幕上就是一张脸的时候,同学们开始议论纷纷,并伴有偷偷的窃窃私语,继而是哄堂大笑。好了,每个人都做一遍,每个同学的遭遇都是一样的。他们都是第一次那样仔细看别人的脸感到发笑,尤其是在完成那些心理动作的时候,同学们更会感到由衷的好玩和兴奋,要知道,他们在挑别人毛病时总是感到开心并积极参与。当然,在这种情况下镜前站着的同学则表现紧张,他们仿佛是脱光了衣服站在同学面前一样,那种不自信,那种窘态都会表现出来。好了,现在我们提问学生,问他们笑什么? 你会发现他们几乎都是在琢磨别人的脸部五官而发笑。

这时老师要问他们那些笑和惊恐做的怎么样,他们会一下子肃静了,先是疑惑,继而他们会说太夸张了,怎么会那么夸张啊? 这时老师应该告诉他们,近景和特写在影视片中都是需要重要强调的地方,也是最能体现人物心理冲突及变化的镜头,所以是最不能忽视的镜头。

近景镜头的表现有一点点过分,即会失真,同时显得夸张,反之不够则不能准确表达内心及要表达的意思。而全景和中景则是交代环境,体现人物关系的重要镜头,可以充分用我们的形体及大胆的人物动作去表现。应该注意的是要告诉学生,在影视片中的表演受到哪些镜头( 景别)的限制,哪些镜头又可以使我们的表演比舞台更夸张都允许,我们应该在哪些镜头中掌握表演分寸及技巧。( 约 12 个课时)



### 三、熟悉连接不同景别的拍摄技法

结合前面讲过的“摄影机运动”，在实训中理解各种拍摄技法与表演结合的重要性。

在理解景别后要告诉同学拍摄方法包括哪些方法，也叫技法。常用的不同拍摄方法有推、拉、摇、移、跟、俯、仰。这些技法都是根据故事情节、节奏、人物变化而决定的，不同的拍摄方法结合不同的景别就会产生不同的效果。

老师首先把这些不同的技法一一演示给所有同学看，让大家记住每种技法的专业术语，让同学们感觉一次静止的镜头与结合技法后运动起来的镜头有什么不同，在这样的运动中演员应该注意什么。比如，需要注意和摄影师的配合，注意运动中不同景别的变化，等等。

由摄影专业的同学掌机，仍选一名同学配合摄影师为多数同学做示范，通过完成六个（全景景别与近景景别）与拍摄技法中的推、拉、摇、移、跟、俯、仰等不同的示范拍摄技法，使同学们明白什么是拍摄技法。

做一次从全景到中景的练习，把学生分成两组，一个组表演，另一个组现场观看监视器。当老师没有对任何同学提出要求时，同学们都做得小心谨慎，整个全景到中景看不出他们的任何变化。此时，老师让他们在全景中尽可能地动起来到中景时坐下来。通过实践，让同学明白可以运动中的生动画面；让他们知道，在全景中是可以进行自如放大的活动，在中景里演员的活动将被看得更加清晰，但动作受到约束，甚至个别同学被排挤在画外。

当两组同学都实践后，让他们自己谈一次对画面是如何感受的。（8个课时）

### 四、适应脚下及身边的障碍物

铺上轨道，把机器架在轨道车上，然后正面拍摄两个同学走在轨道的中间，脚下的轨道不能影响表演。这个练习是让学生明白不管你脚下的轨道，以及还有那些缆线多么影响行走，演员都要克服这些障碍，要走出脚下没有东西的感觉。

接下来，侧拍两个演员的行进对话。这个训练主要是告诉学生当两个人并列侧走的时候，靠近镜头的演员一定要稍后些行走，同时要在不影响戏的情况下注意镜头感。（4个课时）



## 五、训练学生“躲光”或“找光”

最好具备小型摄影棚,找出典型镜头的调度来让学生理解光的重要性。尤其是近景中挂肩镜头,背靠近镜头一侧的演员很容易挡光。通过灯光的实际操作让学生理解“躲光”或“找光”。

同时还要通过演员调度与镜头的同时调度中注意表演中的光区,特别是在由全景到近景过程中知道“躲光”及“找光”。(8个课时)

## 六、训练演员表演中的镜头感

演员必须有镜头感,或者说一定要建立镜头感。这里说的镜头感就是指演员对各种景别及不同拍摄技法的准确感知,对不同场面调度的理解及准确达到对远、近景别的驾驭能力。

训练学生懂得什么是镜头感,应该如何在一个镜头中充分展示。通过不同的景别和技法的运用,让同学们有机合理地寻找镜头。尤其在“两极”镜头中如何准确配合摄影机的运动速度,完成全景到近景中准确变化的感觉。在寻找中,让同学感觉镜头与自己的距离及方位,寻找镜头前表演分寸把握,用轻松、疑惑、惊恐这样三个过程的练习来达到训练目的。如清晨叫朋友一块晨练……朋友躺在床上没声响……摇动朋友……发现死了。(4个课时)

## 七、训练学生中近景的哭和笑

训练学生近景中的笑,主要是在受制约的景别中如何笑得开心(真实)及各种笑的把握。

训练哭。哭在镜头前比较常见,如何能在短时间里启动情感闸门这是很重要的。做一组训练,找两个同学让他们趴在桌子上,告诉他们心里就想三个字:我想哭,然后让他们放出声音哭。不出一分钟他们真的哭了,而且越来越厉害。让他们停下,问他们想到什么哭了?这时他们会摇头说起先什么也没想但后来会想到很多伤心的事。因此,运用“我想哭”这三个字可以强化演员心理变化。让大家继续做个实验,在说“我想哭”这三个字时,把自己的喉结尽量下压,控制呼吸,泪水很快会下来。

这个训练是让同学掌握快速进入哭的一种技巧,以适应影视镜前哭不出来的尴尬。(8 个课时)

### 八、快速理解导演术语

训练学生明白什么是“出画”,什么是“进画”以及左出、右出、背进左出、背进右出,以及什么是叠画等。

训练学生无对象交流,包括眼神定位;多点眼神定位;背进画回头眼神定位;背进画寻找目标眼神定位;与高个子和矮个子的眼神定位;看远处眼神定位;与上千人讲话的眼神;突然回头逼视对方的眼神定位等。

训练场地选择校园及教室都可以完成,重要的是一定要让学生实际操作中明白这些专业术语。(2 个课时)

### 九、训练学生在镜头衔接中的情绪、动作、服装、道具的记忆

挑选两场时间及地点不同但情绪相接的片段在分开拍摄中来训练学生情绪的記憶。

同样方法,利用学生课堂训练过的形体组合中的简短片段,先按镜头顺序号完整拍一遍,然后有意打乱镜头顺序号让学生记住每个镜头结尾的动作以便衔接。服装、道具方面记忆上也如上操作。

根据同学不同的训练理解程度,选两段三分钟的对话进行多景别及多技法的拍摄。

### 思考与练习提示

1. 简述演员在镜前表演中最应注意的 11 个问题。
2. 什么是“进画”与“出画”?
3. 演员在“进画”时应该注意什么?
4. 什么是“顺拍”和“跳拍”? 各有什么特点?
5. 什么是“镜头记忆”和“情绪记忆”?
6. 演员在镜前创作时受哪些因素干扰?
7. 最佳镜头产生的根本是什么?
8. 如何训练演员在镜头前快速哭出来?



## 后 记

我原是长春电影制片厂一名专业的故事片电影摄影师,本世纪初在朋友的鼓动下,几经思考转行到广东亚视演艺职业学院做摄影专业主讲教师,须臾之间已整整十年了。

这些年来虽已远离影视圈,远离影视剧的拍摄现场,但却一直没有离开我所热爱与熟悉的影视摄影专业。教学的过程中及和学生们相处时的心境一直很平和与充实,也很愉悦。尤其是看到一批批学生走出校门,看到他们能把所学的专业知识与技能用到实际中去,并在实践教学与工作中得到应用与展示而感到高兴与欣慰。

我与孙彦军先生是多年的好友,一起合作拍电影,拍电视剧已是八九年前,二十几年前的往事了,而今,我们再度合作,但不是为了拍摄影视剧,而是从职业教育的角度共同编写一本教学教材,就是现在所看到的《影视镜头前的表演》一书。

多年来的合作,使我又一次感受到我们之间的许许多多的默契,有兴奋,也有激动与收获,但更多的则是一些对我所喜爱的专业与人生的感悟。

我们都是来自实践创作的第一线,多年创作中积累的经验令我们在教学中比较得心应手。通过这些年在教学中的摸索,我们为学生确定了“职业”二字的模式,并由此而重点强调“专业技能”是我们的教学核心。让学生们在校学习期间对相关专业技能与专业知识的了解与掌握,是我们工作的重中之重。为此,我们的教学重点以“实践教学”为主,在掌握一定专业理论基础的前提下,让学生们多在拍摄现场,在镜头前,在专业主讲教师指导下,认真、反复有针对性、有目的地进行专业训练与学习。在拍摄现场解决学习中所遇到的专业问题及难点,让学生们在实践教学过程中去消化,理解与掌握相关的



专业知识与专业技能。

借此我们要强调与坚持的是,在职业教学中要努力做到“理论与实践相结合,但必须以实践为主,以学生们的主动自我学习为主”。这一点我在多年的职业教学过程中收获颇多,深有感触。

教学是一件乐事,是一件趣事,也是一种较为完美的享受,有生之年我将为之努力进取。与此同时,我由衷地感谢在教学工作中给予我支持与帮助过的人:原北京电影学院教授郑国恩老师、鲍萧然老师,原解放军艺术学院教授卢学功老师,原中央戏剧学院教授赵志诚老师、赵键老师。

于滨

2009年12月26日