

# 新时期电影的表演美学论纲

厉震林

《北京电影学院学报》2011年第1期

-

**【摘要】** 新时期电影表演美学经历了五个阶段，即戏剧化表演、日常化表演、模糊化表演、情绪化表演和仪式化表演。自然，这种电影表演美学演变不是表演自身的事情，而是新时期政治、文化和电影工业三者之间相互博弈的结果。它既有集体无意识，也有集体有意识；既有时代的“规定表演”，时代的气质规范了表演的气质，也有电影从业人员的“自选表演”，开创出某些属于个人的表演形态，是新时期发展历史最为生动的形象注释。

**【关键词】** 新时期电影、表演美学、历史演变、形象注释

## 一、生活、日常和模糊的表演形态

任何艺术都是一种人学，都是表现人以及为人服务的。电影自然也不例外。由此，扮演人的电影表演，也就成为电影艺术的核心部位。电影表演的形态和资质，也就决定了电影的形态和资质。应该说，表演理论“理来论去，仍逃不出一个核心，即演员怎样面对一个个变化、活动着的真人。”<sup>①</sup>从此意义而论，新时期电影的表演美学有着较为清晰的发展脉络及其内在逻辑，并且充分地透出出政治、文化及其电影工业对于电影美学的相互博弈以及调控作用。

“文革”结束以后，电影表演美学经历的第一个阶段是戏剧化表演。在当时的各种电影样式表演中，例如“伤痕”片、战争片、历史片、生活片，都颇有一种大开大阖、挥斥方遒的表演风格，它不太生活化，表演表露出一一种设计甚至夸张的特征，甚至有些公式化和概念化。在对于戏剧化表演的反思中，许多论者则是往往将它与戏剧联系起来，认为是夸张的话剧表演渗透到了电影表演的结果。其实，实际情形并不如此，在当时话剧舞台上的许多表演形态已经较为生活化，而且，在银幕中进行生活化表演追求的演员，许多也是来自话剧院团。

其实，戏剧化的表演形态，它跟中国电影表演的历史通道有着内在的承续关系。旧中国的电影表演，它的源流多样及其风格杂存，体现了中国电影表演美学初期发展阶段的混合、杂交和整合形态。“文革”前十七年，由于特定的政治意识形态环境以及对于文化艺术的整体要求，电影表演呈现出了矛盾而又统一的两种格式，一是在银幕上广泛出现了与生活本色较为接近的质朴表演风格；二是这种质朴表演风格又表现出一种公式化的倾向，两种形态在相互交织中形成了中国电影表演的独特美学风格以及艺术方法，即具有社会主义现实主义和东方美学交融而成的美学特征。到了“文革”时期，这种公式化的倾向极致化了。“文革”结束之初，一方面是否定“文革”电影表演，另一方面又在下意识中延续了“文革”电影的某些表演形态。自然，这种批判是属于一种政治层面的，而非美学层面的。因此，新时期电影表演首先经历的是戏剧化表演，也就成为一种必然，它与戏剧表演没有直接的因果关系，而是中国电影表演历史内在逻辑发展的结果，它与旧中国、“文革”前十七年、“文革”时期的电影表演有着文化和政治密码的接通关系。

不过，需要注意的是，这一时期的戏剧化电影表演，也已经表现出一些新的表演气质和风貌，例如与传统表演方法不太相同，注重内心、细节以及含蓄美感，甚至有着一种淡淡的忧伤。

电影表演美学经历的第二个阶段是日常化表演。它是“第五代”电影导演开始银幕抒情以后，采取一种寓言策略及其象征主义的表现手法。在电影美学中，最为重要的是空间、色彩和镜头运动等影像表意元素，演员表演必须配合这些象征化和风格化的影像图谱生成需要，“采用了与传统电影不同的拍摄方法”<sup>②</sup>。表演美学也必须同样地“在风格上创新”<sup>③</sup>，故而从戏剧化表演转向了日常化表演。

因为戏剧化的表演形态，至少给这种寓言电影构成了两个危险，一是形体和台词较为夸张的戏剧化表演，使观众容易关注演员的表演形态，而忽视了作为电影美学中心部位的影像表意元素，从而使场景色彩、画面结构和镜头运动等图谱表现能力低效甚至失效；二是戏剧化表演也容易使电影文本故事现实化，将其蜕变为一个真实的故事情景，而失去了民俗学和历史学的象征主义表现功能。显然，戏剧化表演必然破坏电影叙事历史深度化的格局，而必须使表演形态收敛，呈现出一种日常化表演状况。

这种日常化的表演形态，在陈凯歌导演的《黄土地》中有着较为集中的美学表现。电影文本开头，顾青远远走来，导演就要求演员“走的速度不要变化，别东张西望，正常走，别让动作和脸发感慨，别激动，别想什么天地万物。将来效果自然有，画面比咱们谁的力量都大。”<sup>④</sup>“婚礼”一场戏，导演的表演要求也是“在这儿表演悲和喜都是造作。要正常才好。正常里边就有态度。”<sup>⑤</sup>顾青初到翠巧家的夜晚，导演称道：“说这场戏表演难，是说它实在无可表演者，这么一来，表演倒可能出了常套了。”<sup>⑥</sup>导演对这种日常化表演的要求贯穿在全剧之中，毫无疑问，他是想将这种日常化表演与构图、色彩等影像元素产生一种整合性的美学效果，因为“影片实际上是把这个故事仅仅当作入口，而重在纵观和反思民族的、特别是农民的历史，寻检千百年来民族精神文化的足迹。”<sup>⑦</sup>如此，这种表演的日常化也就民俗化和历史化了，“带有历史的全过程的性质”。<sup>⑧</sup>由于“第五代”电影的寓言叙事策略，注重影像构成元素的整体性效果，表演也就成为一种部件性的美学元素，它必须符合导演意识的总体要求，“将来效果自然有，画面比咱们谁的力量都大”，因此，表演必须去戏剧化，保持一种内敛和正常，“要正常才好。正常里边就有态度”，日常化表演也就成为“第五代”电影的一种重要表演美学现象。

中国电影从现实政治向历史政治的推进过程中，又逐渐发展到人性政治阶段，也就是说从政治学和社会学到民俗学和历史学又发展到人类学层面，因此，电影表演也必须作出策略性的调整，从而满足这种电影美学深化的需求，模糊化表演也就成为新时期中国电影表演美学经历的第三个阶段。模糊化表演，与传统表演方法似乎构成一种反叛姿态，因为它拒绝了最高任务、心理贯穿动作线等表演技巧。它不在乎一招一式的表现形态，而是在一种模糊的表演状况中，通过与画面构成的互动关系，使表演产生一种超越现实和历史而达到人类学的高度。

毫无疑问，这种模糊化表演给演员表演提出了一种新要求和挑战。谢园在论述他在陈凯歌导演的电影《孩子王》中扮演主人公老杆时，一开始也不适应导演对他的模糊表演要求，后来在与导演的慢慢磨合中，他才理解了导演的用心以及适应了模糊表演的方法。因为在导演对于整部影片的美学设想中，应该是以务虚为主，运用凝练的不具象的手笔勾画出宏大的人生断面。他对演员表演的要求是，既要从肖像层面上表现出当年知青的质感，又要在精神层面上合理导演交给演员的意念和细节中富有象征意味的真正内涵。当谢园逐渐按照陈凯歌的模糊表

演美学表演时，“忽一日，凯歌叫道：‘你的路走得有些样子了，你的笑，笑出点意思了。你的呆……也有些意思了。’”<sup>⑨</sup>

刘子枫在《黑炮事件》扮演赵书信，则是直接提出了“模糊表演”的概念。他在《黑炮事件》中有多处“模糊表演”的经典段落。刘子枫称道：“演员进行模糊表演时，内心对这段戏的理解、感受是非常充实的，指导思想是清晰的，只是在形式上表现出模糊的中性感觉、状态、情绪、表情等，以达到在观众中引起多涵义、多层次的感受和联想，是演员有意识地创造，决不是糊里糊涂的表演，或故作模糊状。要是这样，观众也模糊了，不懂了，也就失败了。”<sup>⑩</sup>模糊表演“是演员有意识地创造”，即有意识地寻找空白、留出空白，在接受美学上产生一种吸附式的效应。更为重要的是，模糊表演是一种美学方式和价值理念，是一种人类学和哲学的表达形态，只有“当你真正把生活是什么提到特殊的高度，真正彻底明了整部影片的立意”<sup>⑪</sup>，模糊表演的真正内涵才能被彻底地理解和消化。

## 二、玩世写实主义与情绪化表演

到了二十世纪九十年代，“第六代”电影导演开始了电影创作活动。“第六代”具有属于他们这一代人的文化和美学关注点和兴奋点，如同王小帅导演的电影《极度寒冷》剧中人所说的：“他们不过在用自己的方式表达自己。”

许多论者曾经对“第六代”的文化和美学特征进行过分析和阐述，一是它的表现对象及其人物，大多是边缘群体和边缘人物；二是无主题的主题，“第六代”电影本文只是表现一种情绪和状态，肆意倾诉一种无拘无束、敢于抗争以及玩世不恭的个人情绪；三是传统叙事程式的解构，采用一种情绪和意识流的情节勾连方法；四是画面构图的局部性，放弃了“第五代”的全局性图谱，它的美学目的在于通过中近景和特写的镜头，逼近剧中人物的精神世界，并且以一种局部的画面空间来隐喻角色生存的情绪状况；五是多媒体特色的运动镜头，而不再是“第五代”“呆照”一般的静态画面，从而从技术角度表现一种迷茫和混乱的内心情绪生活。

由于上述的电影美学要求，演员表演必须作出战略性的调整和转变。情绪化表演，也就成为新时期电影表演美学经历的第四个阶段。

可以说，“第六代”电影的每一个艺术特征都与表演之间存在着一种互通的关系。正是由于表现对象主要是边缘人物，边缘人物的非主流性以及不被认同的迷乱甚至颓废心情，必然使演员表演更多地走向内心，在整体表演意象上是一种在焦虑和失落中茫然而行的情绪化表演；无主题的主题，则是产生了一种即兴创作的导演方法，也使演员表演产生一种即兴表演，在一种以个人化叙事传达自我情绪的创作过程中，表演只能成为个人化和情绪化的产物；情绪化的叙事方式、逼近人物精神世界的局部性构图以及表现迷乱情绪的多媒体镜头，都是从修辞层面配合情绪化表演，从而形成一种整合性的表演美学效果。情绪化表演在具体技术方法和手段上，还表现在以下几个方面：

第一，即兴表演。由于“第六代”电影导演个人化和情绪化的表达方式，在一定程度上也就使电影脱离了文学以及戏剧的范畴，甚至完全没有剧本，演员只能在导演情绪感觉的指挥下直接表演。张元的《北京杂种》就是一部即兴创作和即兴表演的作品。贾樟柯在拍摄过程中也要求演员彻底抛开表演技巧，从而表现出一种本色表演，而且没有必要完全按照剧本进行拍摄，剧本可以根据情况的变化进行调整，演员也可以在特定的情况下自由发挥。当然，贾樟柯对于即兴表演也有自己的要求，即只有在对故事的性质有了足够的把握时，才有可能在无数个偶发因素中始终保持创作的方向感，发现对你真正有价值的东西。

第二，非职业演员的使用。“第六代”电影的许多表演者都是非职业演员，《北京杂种》是由崔健、臧天朔、窦唯、何勇等非职业电影演员演出的，贾樟柯在拍摄《小武》时也提出了“非职业演员演出”概念，由不太像演员的演员王宏伟扮演梁小武，非职业电影演员赵涛扮演胡梅梅。梁小武父母的扮演者，是贾樟柯在开机之前两、三个小时随意从围观的群众中选出来的。这些导演之所以使用非职业演员，除了拍摄资金紧张原因之外，还有就是看中非职业演员的情绪表演。非职业演员的情绪表演具有一种本色化和真实化，他们与程式化的表演无关，甚至可以说他们不是在表演，只是按照生活中本来的行为在做，只是在某些特定场景下才会有表演的痕迹，因此，“第六代”电影表演大多具有一种现场感和真实感。

第三，运用日常化的语言。这种日常用语，使非职业演员颇能找到如同在日常生活中行为的感觉。在贾樟柯的电影中，他经常要求用方言来讲述日常用语。日常用语和方言，使情绪表演具有一种地域文化的现场性和世俗性。

“第六代”电影的情绪化表演，它又可以分为两种类型。这两种类型颇有差异，甚至有点矛盾，但是，却是从不同的角度汇聚到情绪化表演的美学轨道，是情绪化表演的两种极至状态，同时，也说明了情绪化表演文化及其美学背景的复杂性和深刻性。

一是纪实性的情绪化表演，贾樟柯的电影是一个较为典型的美学样本。在他的电影中，非职业演员、同期声、自然光等拍摄手法的运用，使情绪化表演如同未经加工过的毛坯，或者说是像是即兴截取剧中人物生活的某个段落，没有什么前因后果和来龙去脉，从而形成一种纪实性的表演形态。

二是虚幻性的情绪化表演。李欣的《花眼》，描述了一个超现实主义的“白日梦”故事，它采用了一种独特的电影语言和叙事方式，“用了很多常规电影不敢用的手法”<sup>⑩</sup>，大量扩张影像的表意功能，最大限度地宣泄个人的感觉和理念，而且，颇为“随心所欲”，剧中充斥着大段大段的台词以及旁白，显得沉闷而又冷漠。虚幻性的故事，带来虚幻性的表演，它似乎无涉故事的主题和内涵，只是表达一种情绪的味道。娄烨的《苏州河》也是如此，讲述了一个虚幻的“美人鱼”故事。这部影片起决定美学作用的是导演，演员的表演空间并不多，由于故事的虚幻性质，演员的表演也是情绪化的。在好莱坞似的庸俗爱情和后现代的解构游戏之间摇摆不定，表演形态同样也是一种含混情绪状况。

### 三、东方图谱与仪式化表演

到了二十一世纪以后，中国电影表演美学经历了第五个阶段，即仪式化表演。

李安的《卧虎藏龙》是它的美学始作俑者，因为在《卧虎藏龙》中，它的创作重心在于在空间中呈现东方图谱及其意象，它表现为一种仪式化的东方奇观以及风韵。演员表演作为奇观以及风韵的一个重要组成部分，自然也就仪式化了。在《卧虎藏龙》获得“奥斯卡奖”殊荣之后，在国力日益增强的微妙心态推动中，中国电影导演也紧跟在李安之后冲击“奥斯卡奖”，拍摄了一系列电影“大片”。“近年中国电影几次冲击‘奥斯卡’的大片，大多是中国传统文化的视觉元素集成”，“冲击‘奥斯卡’，仍然需要借助于传统文化的‘奇观’形

象，而不敢以中国当代社会生活作为描述对象，流露出了中国电影的某种不自信。”<sup>⑬</sup>

这种“不自信”，不仅体现在中国电影导演对于西方文化的“不自信”，也体现在对于华人导演李安的“不自信”，他们不敢跨越李安而只能按照李安设计的美学路线前进。以《英雄》为例，它完全是追随《卧虎藏龙》而拍摄的，古装、武侠以及对于中国传统文化的张扬，这些艺术元素都是相同的。这种仪式化的奇观电影模式，在使演员表演仪式化以后，又普泛化了，成为了电影表演的一种文化现象。仪式化表演，它主要体现在以下几个方面：

首先，演员调度的舞台化。由于仪式化的图谱及其意象要求，电影场景表现出舞台化特征，例如《英雄》，秦王威严地坐在宫廷中以及“棋馆大战”、“胡杨林之战”、“九寨沟之战”，演员几乎如同在舞台上表演，虽然场面调度有大有小，但是，场面基本上集中在某一个区域，演员调度也基本上按照舞台化的仪式场景设计。这种演员调度的舞台化，给演员表演带来一定的美学影响，表演形态相对比较庄肃和收敛。

其次，戏剧腔的台词。由于冲击“奥斯卡奖”的电影大片，大多采取了虚幻的“神话”故事策略，加上演员调度的舞台化，它的台词也具有一种虚幻的舞台腔，显得较为夸张甚至做作。

再次，非现实的表演逻辑。仪式化表演的人物，大多显得概念化和脸谱化，都是一种抽象化了的人物符号，缺少一种人性、人情和人味。由于这些角色离现实太远了，过于抽象甚至虚幻，确实使演员不好把握，使许多经验丰富的演员也只能照本宣科，使表演也成为一种灵魂空壳的符号，没有多少人情人性的表演，表情也显得比较单调，演员的表演功力呈现空间不大。

第四，人偶化的表演。由于仪式化的表演，乃是为了配合东方图谱及其意象的整体美学地位，这种表演也就必须融入东方图谱及其意象之中，表演也就体现出一种人偶化特征。例如在《英雄》中演员的表演作用微不足道，与其说是演员在表演，不如说是他们的中国功夫在表演；与其说是中国功夫在表演，不如说是道具在表演，精致的雨滴、入境的湖面、朦胧的水汽、远处苍默的山影、飘逸的衣襟、个性的兵器都在表演；与其说是道具在表演，不如说在《英雄》里唯一在表演的是画面，每一幅画面都是精致地道的画卷，演员的眼神、动作、对白以及举手投足，都已被极大地融入到画面之中。

仪式化表演与前所论及的日常性表演，颇有类似之处，它们大多为“第五代”电影的表演美学体例，都是将表演作为画面整体构成元素的一种成分，表演的作用只能在整体性中才能充分地体现出来，独立的表演形态不能成为主体，只有被整合才能生成价值。不过，两者的美学关注点及其效应并不相同，日常性表演是通过画面的整合，使之抽象化和象征化，从而迅速地与世界历史打通，仪式化表演则是与画面的整体性组合，成为东方图谱及其意象的一种生动元素，并以其自身作为载体向西方展示东方人之魅力，仪式化表演实现了如此的叙事目的，也构成了它的一种美学宿命。

#### 四、结语

根据上述所论，可以得出以下的基本结论：

一是新时期电影表演美学经历了五个阶段，即戏剧化表演、日常化表演、模糊化表演、情绪化表演和仪式化表演。自然，这种电影表演美学演变不是表演自身的事情，而是新时期政治、文化和电影工业三者之间相互博弈的结果。它既有集体无意识，也有集体有意识；既有时代的“规定表演”，时代的气质规范了表演的气质，也有电影从业人员的“自选表演”，开创出某些属于个人的表演形态；既有政治与历史层面的因素，也有文化和工业的使然。应该说，表演成为新时期发展历史最为生动的形象注释，是它的一种精神成长影像化，或者说是一种精神形象标本。从某种意义而言，新时期电影表演美学仍然属于精英文化产物，它也以自己的力量反作用于社会，并且或隐或显地引领着社会审美趣味，同时，在电影以及电影工业领域产生一种导向意义。

二是二十世纪八十年代，乃是文化和美学观念走马灯似的发展时代，故而戏剧化表演、日常化表演、模糊化表演相继出现。由于中国社会长期处于封闭或者半封闭状况，一旦国门打开以后，便饥不择食地吸收外来的文化和艺术营养，十年的时间走完了几十年乃至上百年才能走完的道路。电影及其电影表演观念也是如此，十年时间从原来惯性作用的戏剧性表演迅速发展到了空间表意美学的日常化表演和模糊化表演，表演成为一种深不可测的哲学符号，它与八十年代整体文化思潮产生一种对应关系，甚至从某种意义上还走在文化思潮的前沿部位。由于表演成为导演的空间调度工具，表演也就无法更多地展开对于人物形象的阐释深

度，日常化表演和模糊化表演也就产生了思想大于形象的表现特征，存在着一定程度的表演陌生度和适应性。

三是九十年代以后，中国社会经济转型逐步深入，各种社会矛盾或者悖论开始出现，在文化体例上产生了从审美到审丑的转变。“第六代”电影导演由于特定的生存处境及其电影环境，他们能够更多地感应着转型时期的茫然情绪，将电影描述的视角转向了身边和内心。剧中边缘人物的另类性、嬉戏性和自由性，使表演也产生了反叛、颓废和时尚、追寻的情绪化特征。情绪性串联情节，表演由情绪控制，从而使表演内向性、爆发性和平面性，是夹缝时代的一种社会表演态度。

四是新世纪的仪式化表演，则是中国经济崛起之后文化渴望崛起的一种反映。中国电影采取了一种关于中国历史以及武侠的“神话”策略，以一种仪式化的场景、色彩、影调、镜头运动及其表演，在世界电影界亮相以及构成一种商业电影大片的的市场效应。仪式化表演使表演人偶化了，是仪式的一种形象手段。表演无需内心深度，使表演的演绎空间受到局限，而更重要的是明星身份，成为仪式图谱中的身份亮点以及东方人的脸谱代表。

五是新时期电影表演美学的五个阶段，它是从整体的角度，或者说是学术和文化的角度来论述的。由于中国电影有着主旋律、商业和文艺电影的不同价值定位，电影表演也存在各种各样的形态，但是，作为一种电影美学考察，上述五个阶段是新时期电影表演美学的主体部位，它构成一种学术和文化的意义，并作用于社会思想和美学的发展格局。

#### 注释：

- ① 谢园. 重整心灵的再现[J]. 当代电影, 1990, 4.
- ② 李尔葳. 张艺谋说[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1998. P13.
- ③ 李尔葳. 张艺谋说[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1998. P13.
- ④ 陈凯歌. 黄土地（电影完成台本）[A]. 探索电影集. 上海: 上海文艺出版社, 1987. P94.
- ⑤ 陈凯歌. 黄土地（电影完成台本）[A]. 探索电影集. 上海: 上海文艺出版社, 1987. P103.

- ⑥ 陈凯歌. 黄土地 (电影完成台本) [A]. 探索电影集. 上海: 上海文艺出版社, 1987. P 125.
- ⑦ 倪震. 《黄土地》之后 [A]. 探索电影集. 上海: 上海文艺出版社, 1987. P 197.
- ⑧ 倪震. 《黄土地》之后 [A]. 探索电影集. 上海: 上海文艺出版社, 1987. P 197.
- ⑨ 谢园. 重整心灵的再现 [J]. 当代电影, 1990, 4.
- ⑩ 张仲年等. 谈刘子枫的表演艺术 [J]. 戏剧艺术, 1994, 1.
- ⑪ 谢园. 重整心灵的再现 [J]. 当代电影, 1990, 4.
- ⑫ 方正. 第六代导演新作花眼叫板大腕 [N]. [南方日报](#), 2001 年 12 月 20 日.
- ⑬ 倪震、黄式宪、厉震林等. 银幕潮汐三十载 [N]. 文汇报, 2008 年 3 月 29 日.

(厉

震林, 上海戏剧学院戏剧文学系教授、博士生导师。)