

表演与画面的整体效果——论新时期电影的日常化表演

厉震林

《福建艺术》2011年第3期

-

厉震林 王培雷

《福建艺术》2011年第3期

—

当八十年代初期“第五代”电影导演登上中国影坛之后，中国电影所表现的主题逐渐从“第四代”导演所关注的现实政治反思转向了历史乡土，试图用一种寓言性的叙事策略以及象征主义的表现手段，穿越甚至超越意识形态的重重迷雾，反思整个民族的历史并以此来揭示国民性格发展的内在精神通道。其文本写作的母题也由“第四代”导演所一以贯之的政治学、经济学、社会学转向了人类学与民俗学。正是由于“第五代”导演基于此的电影立意，其影片中所展示的表演形态也发生了变化，使表演先是蜕变为民俗学的象征辅助与抒情手段，进而成为人类学的思维工具。

表演美学作为电影美学中的一种要素，配合影片中的空间、色彩、镜头运动等影像表意元素一起完成影片的美学表达。在“第五代”的电影作品中，因为它的影像表现是风格化和象征化的，电影表演也就必须配合影像体系，与其共同发生变化。在此，“第五代”导演作品中的表演美学，乃是逐渐摆脱了此前“第四代”中国电影表演的戏剧化，转向日常化的表演形态的体现。

“第四代”导演作品中的表演形态，虽然颇有生活化的气息，但也时常大开大阖，有着一种不自然的夸张性，甚至是一种模式化的设计。这种戏剧性表

演从解放以前便已经初露端倪，其时的中国电影表演受到中国传统戏曲、文明戏等影响，隐然形成了一种于混杂中不失夸张的表现形态。“文革”前十七年特定政治与意识形态环境的影响，又使得中国电影的表演形态一方面不失其质朴与纯真，一方面也越来越倾向于公式化和刻板化，到了“文革”时期，这种公式化更被推向极端。如此被放大化、公式化甚至极端化的戏剧化表演，其影响力延续到新时期的“第四代”导演，已然成为一种无意识的惯性延续。当“第五代”导演将前辈的现实社会关怀与反思转换成民俗寓言与历史反省，这种夸张化或距离生活较远的表演形态便显得格格不入了。

首先，戏剧化的表演形态呈现一种夸张倾向，而这种夸张对于日常化和生活化的表演来说是过火的。如此，观众往往容易将注意力集中到影片的表演形态上，对于影片的影像空间、色彩、构图等视听风格元素的注意则相对分散，而对于影片整体的画面表意元素所传达的文化信息量则更无法有效解读。演员在表演上的夸张性，加上当时对变焦、特写等拍摄技巧泛滥化的使用，使得影片的表演形态被放到一个突出的位置，也因此削弱了电影的整体画面。画面色彩、结构、运动等属于电影核心的表意元素面临低效甚至无效的状况。

其次，戏剧化的表演对电影文本故事的现实化，固然是起到了相当重要的作用，这在“文革”前十七年的影片以及“第四代”导演的影片中体现得尤为明显，它也符合以“社会主义现实主义”为美学指导的十七年电影以及以关注政治学与社会学的现实反思的“第四代”电影的美学要求。然而，面对“第五代”的民俗学与历史学的寓言体例，戏剧化的表演容易使影片所要表达的故事现实化，并且蜕变成为一个充满现实主义的故事情境，那么，它必然使“第五代”导演所要在影片中实现的弱化故事、突出哲学意味的象征主义表现功能无从实现。对“第五代”的影片来讲，重要的并不是完整地讲述一个故事，而在于通过所叙述的故事，连通故事所表征的民族历史空间，从而达到对宏观而深刻的民族性格的审视与反思。显然，戏剧化表演非但无法承担叙事的历史化和深度化，反而因为其具有的现实化功能而削弱了影片的象征功能。

基于戏剧化表演形态无法适应“第五代”的民俗寓言体例，故而呈现在以《黄土地》、《一个和八个》、《盗马贼》为代表的“第五代”导演作品中的表演形态，是较戏剧化表演更为收敛及其生活化进而达到日常化的一种表演形式。与“第四代”电影中的表演相比，不那么张扬，不那么刻意地“有腔调”，比较平常，甚至平淡，但是，相比较生活化的表演形态而言，又多了一些哲学思考的意味，而这正是这种日常化表演作为这些影片中影像表意的辅助地位所表现的特点。在“第五代”的电影作品中，这种日常化的表演顺应着民俗学与人类学的画面表意体系，发挥着以下的艺术效果。

一、整体化效果。

“第五代”的电影作品中，表演的功能是与影片具体的构图、色彩、影调、灯光、镜头运动、材料构成等影像元素的功能相结合，并体现出一种整体化的美学效果。其表演的形式，既是一种脱离了夸张化和戏剧式表演的窠臼，走向平常化和生活化，同时又配合其整合性和革命性的镜头语言和画面构图的效果，使这种生活化的表演走向一种极致，在这种极端化的表演形态中完成一种写意性的传达，产生了超越现实主义表达方式的象征主义表演效果，

由于“第五代”导演以革命性的影像美学，完成寓言叙事策略，所以日常化表演在这些影片中成为了影像的辅助或曰部件化的构成元素。在“第五代”的发轫之作《一个和八个》中，通过对色彩和影调的控制而构建出来的色彩蒙太奇表意形态，在画面上造成了版画一般的色彩对比与压抑的环境氛围，摄影张艺谋如此描述拍摄烤烟房中场景画面构图的思路：“用版画般的黑、白对比，来表现雕塑般的沉重与力度。全片的色彩基调，突出‘黑、白’二字”，“在总体印象完整的感觉下，大胆运用局部画面的不完整构图，造成强烈的效果”，“全片几乎完全用自然光，个别内景中用少量灯光。光线主要用于表达感情，而不仅是保证曝光。”^[1]这里，表现影片压抑氛围的主要元素是画面体

现的黑白对比以及人物在画面中形成的雕塑式的画面质感，而光线则“主要用于表达感情”，成为了情绪表达的进入方式。

在这一场戏中，演员的表演并没有表现出戏剧式的大张旗鼓，而是在动作和表情的日常化中，将表演形态与画面有机结合。在表现众犯人面对被新关进来的指导员王金时的态度时，电影台本如此描述：^[2]

| 镜号 | 镜位 | 摄法 | 内容 |
|----|----|----|--|
| 59 | 特 | | 门的特写 |
| 60 | 全 | | 大秃子盯着门口方向。众犯人慌忙回到各自的角落，藏匿越狱工具。 |
| 61 | 中 | | 一个身穿八路军军服的人（王金）被狠狠地推入屋内，接着门“哐”的一声关上。 王金翻身扑在门上，喘着粗气。 大秃子（画外）：“妈的，丧门星。” 王金回头打量屋内。 |
| 62 | 近 | | 大秃子、粗眉毛、瘦烟鬼三个土匪打量着来人。 |
| 63 | 中 | | 老万头、大个子、小狗子三个逃兵打量着来人。 |
| 64 | 中近 | | 投毒犯盯着来人。 |
| 65 | 近 | | 奸细注视着来人 |
| 66 | 近 | | 王金移动的目光停下来，脸上流露出憎恶继而变为痛苦以至愤怒的神情。他嘴角在抽动，想呼喊什么，但终于克制住了。 |
| 67 | 全 | | 犯人们都沉默着。 突然瘦烟鬼咳嗽起来，咳声越来越强。 |
| 68 | 近 | | 王金靠在门板上，闭起双目，陷入沉思。 |
| 69 | 近 | | 瘦烟鬼停止了咳嗽，开始仔细观察王金。 |
| 70 | 中近 | 跟摇 | 王金下意识地整了整领子，慢慢地滑坐在门边地上，闭起双目，像是要睡了。 |

在上述场景中，演员的台词被压缩到了仅为一句，支撑起人物群像的主要表演形态是动作与神情，关在烤烟房里的犯人们身份不同和性格相异，而通过几个

中近景的表现，各自并不夸张的生活化动作表情却是体现出了不同的心态，颇有“不着一字，尽得风流”的效果。画面中强烈的黑白对比，加强了气氛的压抑力度，同时也是人物心理的写照，在此，生活化的表演被强化的画面语言推向了一种沉默的极致，从而形成了一种宏观性的日常表演形态。这种形态并不具备支配影片意义表达的地位，它参与了影片表意的建构，与画面结构融为一体，成为了电影进入历史的一个入口，也为影片下面的情绪由压抑走向释放铺出了一个整体的基调。

二、历史化效果

日常化表演使得表演的意义在“第五代”导演的作品中得到了突破和延伸，不再仅仅是完成一个完整“故事”的情节叙述元素。在“第五代”电影中，故事作为叙事的一个元素，成为了“第五代”导演用以切入历史的突破口与载体，民俗寓言正是通过象征性的“故事”的承载而得到书写，“故事”承担的是贯通历史，从而接通民族性格延承密码的功能。“重在纵观和反思民族的、特别是农民的历史，寻捡千百年来民族精神文化的足迹。——带有历史的全过程性质”，^[3]故而表演形态也必须“带有历史的全过程性质”，而并局限于针对故事所表现的特定时代。从此意义而论，日常化表演所要担负的任务已经超出了戏剧化表演的单纯叙事功能，而上升到一个带有全局性的审视民族历史的高度。表演有机地进入影片的深层叙述结构，来传达历史高度的时空信息。

这一方面最有代表性的就是陈凯歌导演的《黄土地》，在这部影片中，导演淡化了故事本身的叙述，而将建立在民俗学意义上影像表意与日常化表演有机结合，完成一种对历史思索的意味传达。

影片开头，顾青自远方走来，画面一方面表现“庄严而沉默的千沟万壑”的大全景构图，一方面演员则被要求“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”，^[4]此处王学圻的表演某种程度上是一种反戏剧化，无目的与不夸张，表演的功能是通过与画面本身张力的结合而得到的，

正因为这种日常化的表演，使得出场人物并非置身环境之外的独立叙事机体，而成为了与画面所表现的苍茫山地相互对应的人文符号。

在表现“婚礼”的一场戏中，《黄土地》的镜头对准了参与婚礼的庄稼汉们，他们作为一种群像表演，甚至是一种极端的凝滞呆板表演形态：^[5]

| 镜号 | 镜位 | 摄法 | 内容 |
|----|----|----|---|
| 58 | 中近 | | （窑门为衬底）画面底部充满了呆滞的黑衣庄稼汉的脸。 |
| 59 | 近 | | （背景是红门帘）站礼先生毫无表情的脸。 |
| 60 | 近 | 跟摇 | （跟摇）人群中移动的红盖头…… |
| 61 | 中近 | | 黑衣庄稼汉们缓缓向画右移动着。 |
| 62 | 近 | 跟摇 | 人群中移动的红盖头…… |
| 63 | 中近 | | 呆滞的黑衣庄稼汉们 |
| 64 | 近 | 跟摇 | （跟摇）人群中移动的红盖头 |
| 65 | 近 | | 站礼先生一张毫无表情的脸 |
| 66 | 大全 | | 天地桌前，左入画的新娘被迎亲婆姨簇拥着，来到桌前，接着十字披红的新郎也被人推到桌前。 |
| 67 | 中近 | | 依旧是黑衣庄稼汉们。 |
| 68 | 近 | | 站礼先生喊道：“跪！” |
| 69 | 全 | | （背后拍摄）毫无经验的新郎、新娘几乎是被亲属们按倒在天地桌前。 |
| 70 | 中近 | | （窑面背景）画面里充满了黑衣庄稼汉们呆滞的脸。 |
| 71 | 中近 | | （窑面背景）画面底部充满的人头中，一支高吹的唢呐…… |
| 72 | 中 | | （背后拍摄）前景是穿着黑棉衣的庄稼汉们，他们向镜头，透出人缝可以看到新人的跪拜。 站礼先生（画外）：“一叩头！” |
| 73 | 中近 | | （窑面背景）偶像般的黑衣庄稼汉头像，面向镜头…… 站礼先生（画外）：“再叩头！” |
| 74 | 中 | | （背后拍摄）前景依然是穿着黑棉衣的庄稼汉，他们背向镜头，偷过人逢可以看到烛火燃燃…… |
| 75 | 中近 | | （窑面背景）画面底部充满了偶像般的黑衣庄稼汉们的头像，他们面向镜头…… 站礼先生（画外）：“三叩头！” |

无论是“黑衣庄稼汉们”，还是“站礼先生”，甚至是被拥上天地桌前的新郎新娘，他们的形象一直是“呆滞的脸”，“毫无表情”。在这一场戏中，人物群像的表演形态表现出一种刻板的压抑，仿佛是对这不幸婚姻的绝佳注解，而他们的木讷，正是古老民族数千年来一种仿如亘古不变的集体无意识的象征。

这种“毫无表情”的表演，在“偶像般的黑衣庄稼汉头像”充满画面的构图中，显得尤为自然。正是因其自然，它的象征意味也就非常突出。在《黄土地》这样典型的影像表达大于情节叙事的作品中，无目的、不夸张甚至无意识的表演形态，更多的可以看作是本色演出，它突出影像的造型表意功能，也承担了接通历史的中介功能，漠然的脸孔恰是千年不变的古老习俗于影像中的绵延，婚礼仪式呈现出的是一种封闭至今的保守形态。陈凯歌称道：“这场戏，人们的状态倒应该无喜无悲。宗教仪式一类的东西，绵延的年头久了，人在其间，大约就是无喜无悲。戏中这类婚礼就是用刀割人的仪式，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。”^[6]面无表情的人们，其实已经传达出了导演对于婚礼仪式中人们的麻木与惯性的深沉反思。

同样的历史性效果，也体现在影片对“腰鼓”和“求雨”两场戏的处理上。前者展现了充满画面的击打着腰鼓的庄稼汉们及其兴奋面庞，后者则是充满画面的匍伏在地的祈雨农民，“‘求雨’为‘腰鼓’之对比，‘腰鼓’为动的力，‘求雨’为静的力。这是渴求达于极限时的声音。它的意义应能超越形态本身。”^[7]两个场景中所表现出的日常化表演深化了人物群像的两极对照，同时配合充满画面的人群而造成的强烈视觉冲击，“它的意义应能超越形态本身”，揭示了国民人格的双重属性及其历史通道。日常化表演是单向性的，或动或静，此处的表演不见半点波澜，却将那份深藏在民族性格深处的无意识惯性表达得淋漓尽致。

三、民俗化效果

由于“第五代”电影追求的是通过象征性的故事叙事打通民族历史隧道，追寻国民性格的发展轨迹，故而体现在影片文本中的表演也必然表现出一种民俗形态。日常化表演在以《黄土地》、《盗马贼》、《猎场札撒》等为代表的“第五代”的民族寓言式作品中，呈现为一种被历史沉淀过的日常生活形态，其表演方式近乎“无招胜有招”，具备日常生活的习俗表现，同时，它又是被放大到极致的一种表演模式，因此，也就具备了民俗的价值与意义。

田壮壮在影片《猎场札撒》的导演阐释中称道：“核心是应该整体表现蒙族人民在历史的长河中，自身锻铸凝聚成的气质性格、那种真诚坦荡的情感方式，那种与大自然融为一体的、毫无矫揉造作的民族特征。”^[8]事实上，田壮壮的《盗马贼》和《猎场札撒》是“第五代”作品中最为典型的民俗学寓言范例，他的作品视角转向作为“异域”的文化场景，探索边疆少数民族的民俗价值，借以质询和重构作为正统主流的汉族文化内涵。在《猎场札撒》中，作为蒙古族猎场准则的“猎场札撒”成为影片的主要线索依据并贯穿始终，影片集中表现的蒙古族猎手们射猎场景，本身便是草原上部族的一种仪式性的传统活动，而“猎场札撒”作为延传千百年的猎场规范，也同狩猎行动本身一起，成为了影片探索民族性格密码的入口。通过大量非职业演员的日常化表演，表现出了一种平常而内敛的生活式形态，从而描述了草原上人们的生活状态以及对规则的触犯和悔悟。结尾的处理，是影片的表演元素与民俗象征符号结合到一起的典型场景：^[9]

| 镜号 | 镜位 | 摄法 | 内容 |
|-----|----|----|---|
| 535 | 全 | | 吉、巴、陶、小，四人跪在马桩前，深沉的目光含着忧郁，含着寻求，也含着忏悔。 |
| 536 | 全 | | 四人剪影同马桩叠化（再叠，再叠，移叠，摇叠，升叠，落幅），带血马桩指向苍穹。 |
| 537 | 近 | 淡出 | 八十四 古猎场（晨、外） 铭刻着成吉思汗札撒的巨石，蒙文字迹上面叠映出汉文：苍天在上，大漠为证，愿吾臣民，持仁爱之心，丰功守诚……成吉思汗。 |
| 538 | 全 | | 巨石扎撒，草原远山。 |

当四人跪在钉着滴血的孢子头的马桩前，画面以四人剪影的叠化切到具有象征意义的“扎撒”古石，将演员的表演与特定的部族符号相互串联，将原本作为叙事推动力的表演上升到了足以与象征蒙古猎场规训的扎撒古石产生联系的高度，演员克制沉静的表演，与蒙族文化的图腾结合到一起，产生了一种审视经过岁月积淀的蒙族精神的效果。此处，它并非单纯的民俗展示，而是通过日常化表演使人与民俗的关系在影像中形成让人思考的空间，从而超越单纯民俗学的意义，达到了人类学与民俗学结合的全新空间，进而在对蒙族文化的重新审视中，反身考量作为非“异域”的汉族文化的价值体系。

在《黄土地》中，无论是“迎亲”、“腰鼓”还是“祈雨”，都是将表演作为辅助手段来补充画面系统所要表达的意义，充满在民俗或者伪民俗场景中的人物群体，通过他们对表演个性的淡化而成全了整个场景意义的凸显，这种内敛式的表演没有任何刻意设计的成分，从而成为民俗场景中经过历史洗礼的日常化动作与形态，具备了完整的民俗学审美价值与涵义。

三

应该说，尽管与戏剧化表演比较，日常化表演形态具有生活化、收敛化与内向性等特点，但是，它与真正意义上的生活化表演还是有着明显的区别。这种区别，既体现在表演的目的与功能上，也体现在各自在表演体系中发展的程度之中。

日常化表演虽然具备生活化表演的某些特点，但说到底，它是一种哲学形态，具有相当丰富的人文内涵与精神指向。与生活化表演相比，日常化表演更体现一种哲学思考与人文意味。在“第五代”的电影作品中，日常化表演不仅仅是“去戏剧化”，更主要是协同影像表意体系，建立一种电影文本本身

内在的思考空间，而这恰恰是单纯的生活化表演所难以做到的。《黄土地》中的“迎亲”场景，庄稼汉们的木然表情，如果是按照生活化表演的方式进行，必然破坏了影片所要展现的那种基于集体无意识的封建冷漠以及压力，这里的日常化表演虽然不是戏剧化表演所体现出来的夸张的戏剧化目的性，但是其依旧体现导演通过影片表达自己的历史反思与哲学思考的目的，因此，日常化表演既是一种收敛化和生活化的表演，同时也是一种特定哲学情境下的生活化表演，直接服务于作为寓言体例的表意体系，而生活化表演是无法做到的。

在表现形态上，日常化表演也不是真正意义上的生活纪实化，而是生活化表演的一种极端化，在生活化表演中体现的现实随意性，在日常化表演中是很少出现的，与此相反，日常化表演浓缩了生活化表演的某些代表性要素，在表演形态上更加具有可控制性与目的性，表演的表面强度虽非戏剧化表演的那种模式，其蕴含在表演形态下的意涵却丝毫不弱，例如《猎场札撒》的结尾，“死人跪在马桩前，深沉的目光含着忧郁，含着寻求，也含着忏悔”，^[10]“忧郁”、“寻求”与“忏悔”的表现，既是生活化的范畴，同时也是生活化表演的一种提炼与总结。因此，日常化表演在形态上是生活化表演的极致化，同时其意涵也部分来自生活化表演的形态。

与“第五代”电影的日常化表演比较，“第四代”电影的表演形态虽然与“文革”时期极端化的戏剧式表演大有不同，然而总体仍然是偏戏剧化，即便是如《沙鸥》、《城南旧事》中所表现出来的生活化的表演形态，其本身也属于纪实美学的生活化范畴，其表演中并没有承载哲学内涵和人文思考，而是一种顺应影片叙事的纪实技术性表演模式。到了“第五代”电影的民俗寓言叙事，这种表演形态已经无法适应，于是让位于日常化表演。

根据以上论述，可以形成如下结论：

日常化表演在总体上是一种哲学表演和人文表演，它的表现形态是一种既生活化和内敛化，同时又承载着一定的哲学意义的表演模式，这种模式适应了“第五代”电影导演的寓言叙事及其民俗学、人类学的画面表意和叙述方式，成为电影表意系统中的有机组成部分，配合画面语言一同对民族历史与性格的精神密码进行反思、追寻和质问。当“第五代”电影运动思潮在八十年代

后期趋于平缓，以至最终结束时，这种日常化的表演模式也遇到了与此前的戏剧化表演和生活化表演同样的困境。如同张艺谋所称：“如果现在要我们再来拍《一个和八个》、《黄土地》这种作品，我们会更注重表现人物，会拍得更流畅一些。但那个时候，我们也就那样拍了，所以电影都是时代的产物。”^[1]一方面日常化表演在促成电影寓言体例生成和发展的同时，也在一定程度上忽视了人物形象的刻画以及表演的发挥空间；另一方面，这种表演模式也只是适合于“第五代”发轫期的这种特殊电影表达策略，而当“第五代”的电影作品逐渐从民俗学和历史学过渡到人类学为主的关注层面，日常化表演便进一步演变成成为“模糊表演”的形态。“第五代”作为电影运动、流派和思潮，在八十年代后期逐渐结束，日常化表演的模式也逐渐退出了历史舞台。“第六代”导演群落的出现，在经历““模糊表演”的短暂活跃以后，情绪化表演的时代逐渐来临，日常化表演也彻底完成了它的历史使命，并成为电影表演美学历史的一部分了。

注释：

[1] 张军钊：《一个和八个》（电影完成台本），载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 13 页，第 14 页。

[2] 张军钊：《一个和八个》（电影完成台本），载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 9 页，第 10 页。

[3] 倪震：《〈黄土地〉之后》，载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 197 页。

[4] 陈凯歌：《黄土地》（电影完成台本），载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 94 页。

[5] 陈凯歌：《黄土地》（电影完成台本），载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 101 页。

[6] 陈凯歌：《黄土地》（电影完成台本），载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 103 页。

[7] 陈凯歌：《黄土地》（电影完成台本），载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 193 页。

[8] 田壮壮：《猎场札撒》（电影完成台本），载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 212 页。

[9] 田壮壮：《猎场札撒》（电影完成台本），载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 257 页，第 258 页。

[10] 田壮壮：《猎场札撒》（电影完成台本），载《探索电影集》，上海文艺出版社 1987 年版，第 257 页。

[11] 李尔葳：《张艺谋说》，春风文艺出版社 1998 年版，第 13 页。

