

集束明星、微型表演及其政治、文化效应——电影《建国大业》、《建党伟业》的表演文化论纲

厉震林

中国电影艺术研究中心《当代电影》2012年第6期

-

提要：《建国大业》、《建党伟业》大规模地使用内地和港台明星，呈现为一种政治民主以及向心力的和而不同的和谐社会气象，演员的配置过程也不仅属于艺术范畴，而是形成构成一种表演政治的效应，形成了社会表演学的特征。速描叙事+集束明星所带来的微型表演，形成一种新的表演格式，众多明星的高手对阵中，是一种高等级演技的对弈和交流，而且，微型表演也对演员的表演方法构成了一种考验，而它所呈现的主流电影的表演奇观，也出现了各种表演的缺陷特征，具有着正负的表演美学效应。

关键词：速描叙事 集束明星 微型表演 政治假面 社会表演学

众所周知，《建国大业》、《建党伟业》构成了一种具有特殊生产背景及其效应的电影文化现象。需要注意的是，它同样形成了一种有着独特表演“生物反应”及其“化学反应”的表演美学现象。从某种意义上而言，《建国大业》、《建党伟业》产生了一种新颖的电影文体，即速描叙事+集束明星。虽然在《建党伟业》中，这种文体有所微调和修正，速描叙述节奏趋缓，明星密集程度相对抑制，但是，它的基本形态没有发生变化。这是一种基于创意文化及其产业主体垄断语境下的电影产业新模式，它具有他者的不可复制性，是主流电影大众化和多样化的典型个案。由于速描叙事+集束明星的电影文体形式，使电影表演气质、演员表演体验、表演接受美学以及影片整体风格都形成了一种新质，从而使表演文化在与叙事、演员、观者及其社会政治的互动过程中，产生了一种新的博弈、妥协和合谋格局。

一、表演政治：影片本身成为社会表演学

《建国大业》、《建党伟业》有着一种份量颇殊的题材身份，分别是关于共和国建立“大业”和共产党成立“伟业”的“重大题材”。毫无疑问，它应该属于主旋律电影之首。如此“重大题材”的影片，它的演员配置以及角色具体安排，也就不仅仅属于表演美学的范畴，而是溢出表演自身的意义，具有着一种颇耐玩味的政治和文化意味，它似乎如同意识形态批评理论的“意识形态腹语术”，电影表演成为了一种社会表演学，同时也成为了一种政治。

第一，一种政治民主的载体。新中国电影发展史上，“文革”前十七年扮演正面角色的演员大多会有政治方面的要求，除了形象正气，也基本应该与角色一样有着“根红苗正”的出身背景。因为观众除了认同角色，还会通过各种其它渠道认知饰演角色的演员，演员的良好出身以及对于角色的诠释处理，也会加深观众对于角色的理解程度以及情感深度。另外，由于文艺接受美学存在“移情”现象，观众对于角色的“崇拜”心理也会转移至演员身上，一旦演员出身不好，这种“崇拜”心理则有可能产生负面教育的社会作用，乃至是一种亵渎神圣的性质。演员即使不是“根红苗正”出身，电影的国家生产机构也会将扮演正面角色作为对演员的政治信任以及考验，演员也会将扮演正面人物的机会作为自己世界观及灵魂改造的一个重要机会。这里，演员出演电影角色，本来只是属于一种艺术创作的行为，但是，它的政治和文化影响早已超越自身，而与意识形态系统产生一种“缝合”作用。演员扮演电影角色，大多作为一种政治任务，要求自己向角色学习，并在生活中按角色精神一言一行。演员如果违反这些电影表演生产的规则和潜规则，则有可能受到惩处，而惩处的内容往往是“几年之内禁止扮演正面人物”。一些演员犯了生活作风错误，政治处理的结果也往往是“几年之内禁止扮演正面人物”。

“文革”以后，演员与角色之间的政治身份对应关系逐渐淡化，而随着正本清源的思潮以及对于历史真实的渴望了解，“这种实事求是及其以人性取代

阶级性，形成了一种历史的赋体，即‘直陈其事’，直接披露语辞被掩饰的真相。”^[1]这种“直接披露语辞被掩饰的真相”，需要艺术家思考的是，“我能比前人新发现一些什么？我能比旁人多发现一些什么？我能帮助观众再发现一些什么？如果没有，或不太多，那么，就很难说这样的作品就具备了艺术上的真实，因为艺术上的真实与开掘相伴随，以观众和读者产生对真实感的新的品味为目的。”^[2]电影导演对于正面人物的演员选择标准，也可以“新发现”、“多发现”、“再发现”，不再以形象正气作为自然准则，而是“艺术上的真实”进行判断，演员也不在如同以前一样端着政治任务心理以及高大人物形象进行表演，从而“直接披露语辞被掩饰的真相。”二个典型的案例是，一是电影《杨子荣》中杨子荣的扮演者马伦，在其他电影作品中，往往是扮演社会渣滓以及反面人物的演员，长得小眼睛小鼻子，形象非常不帅，与“文革”前拍摄的《林海雪原》，王润身扮演的杨子荣，以及样板戏《智取威虎山》童祥苓扮演的杨子荣，完全是两类不同的角色形象，而马伦的杨子荣则更加接近历史上“真实”杨子荣的“真相”；二是

*电视连续剧《赵尚志》男主角的扮演者*高强，也是一个矮小壮实、其貌不扬的演员，与以前高大正气的正面角色演员截然不同。这种“直陈其事”，不再以形象正气作为正面角色演员的天然标准，确实使“观众和读者产生对真实感的新的品味”，而在政治生态上也发生了一种显著而又微妙的内在变化。

二十世纪九十年代，则是开始出现了由港台演员出演革命者，香港演员张国荣在电影《红色恋人》中扮演共产党人靳，最后靳为了革命壮烈就义。后来，又有梁家辉在电影《太行山上》扮演断臂的八路军团长等许多港台演员表演共产党人的案例。香港是一个曾经被西方国家殖民一百多年的中国都市，台湾更是一个与大陆意识形态不同的地区，由港台演员扮演与他们出身、教育背景、思想意识颇不相同的共产党人，确实有着一种深刻的政治意味。这些港台演员在观众的认知度中，与共产党人形象风马牛不相及，而且，还有着同性恋以及其他负面的绯闻，但是，他们在银幕上较为成功地表演了共产党人形象，而且，观众也在惊讶之余欣然地接受了，说明了中国电影的政治生态，不但抛弃了演员与角色之间的政治身份对应关系以及形象正气要求，而且，可以由不同意识形态的演员出演正面角色。它在“意识形态腹语术”中，“未曾说出”

却是“已然说出”了中国政治的自信以及成熟，它坦然地接受不同的人来塑造自己的形象。

《建国大业》、《建党伟业》则更是成为政治民主的一个标本，它大规模地使用了港台演员来出演电影中的角色，同样包括共产党人或者先进分子的形象。《建国大业》中，李连杰扮演了陈绍宽、孙兴扮演了杜聿明、黎明扮演了蔡廷楷、成龙扮演了记者、甄子丹扮演了田汉、梁家辉扮演了解放军代表、刘德华扮演了余济时等；《建党伟业》中，任达华扮演的张謇、周润发扮演的袁世凯、方中信扮演的杨度、刘德华扮演的蔡锷、Angelababy 扮演的小凤仙、吕良辉扮演的吴佩孚、梁家辉扮演的范静生、吴宇森扮演的林森、王柏杰扮演的萧子升、王力宏扮演的罗家伦、吴彦祖扮演的胡适、张家辉扮演的梁启超、叶璇扮演的李励庄等。这些在港台武打片中打来杀去，或者在言情片中卿卿我我的演员，在主旋律之首的电影中，和内地众多著名演员一起扮演重要的历史人物，重新描述共和国和共产党的“大业”、“伟业”，确实显示了中国政治民主的宏大气象。虽然这些港台演员扮演的未必都是共产党人和革命者，但是，由于他们的知名度和密集性，使用他们出演巨片本身，已经超越电影表演的范围，而成为政治民主的文化事件。

第二，一种政治向心的平台。在《建国大业》、《建党伟业》中，明星数量达百人以上，颇有可能已经成为中外电影史上单部影片明星量的“吉尼斯纪录”。它是文化创意产业的一次成功尝试，既实现了政治的诉求，又达到了巨大的票房收益，因为众多明星的加盟，构成了“集束弹药”轰炸一般的明星眼球效应，而成为娱乐经济的“重磅炸弹”。如同前述，它 also 包括了大量的意识形态背景不同的港台演员。如果说《建国大业》港台明星的数量相对少些，《建党伟业》则是增加颇多，而且，在片尾的演员表上直接打出“中国香港”、“中国台湾”的地区身份。

据称，港台演员纷纷争演一个小角色，例如梁家辉就扮演了一个没有名字的“解放军代表”，在毛泽东主席与政协妇女代表合影时，他凑上前去，只是露出一个头地合影，最后还是被沈傲君扮演的政协妇女代表要求郭德纲扮演的摄影师删掉。许多明星表示可以免费出演，这些平常拍戏动辄天价的明星，在一部主流电影的巨片中则可以义务表演。一些内地明星颇有个性，平时较难与

人合作，或者自视清高，不愿随俗，这次也纷纷心甘情愿地加盟两部主旋律的大片。一些著名导演平时甚少客串角色，也在《建国大业》、《建党伟业》出演了一个个小小的角色。

内地和港台明星打破电影娱乐界的行业规则，为了一个小角色而纷至沓来，倾情献演，它说明了中国政治的吸引力，也表现了内地和港台明星的政治向心力。在内地的国际政治和经济地位不断增强以后，许多本来已将内地作为发展重心的港台明星与内地演员一起，通过《建国大业》、《建党伟业》的表演而表达一种政治的态度，一种对于中国政治的情感立场。在他们的心目中，如果无法进入《建国大业》、《建党伟业》的演员阵容，似乎就进入不了内地电影界的主流社会，从而也进入不了中国内地的主流地位，甚至是影响到个人身份的政治确认。

在此，也可能还包含着其它的“潜动机”和“潜规则”，例如《建国大业》、《建党伟业》乃是由中国最大的国家影业机构中国电影集团主导制作，导演之一乃是中国电影集团掌门人，以后在中国电影界发展及其营生，自然需要中国电影集团的关注，因此，内地和港台明星通过积极参演《建国大业》、《建党伟业》的行为，表达对于中国电影集团掌门人的支持，它有此后拓展内地市场的经济利益驱动力。

但是，内地和港台明星如此高姿态地加盟《建国大业》、《建党伟业》的表演，也许有经济利益的潜在原因，更多的则是表达对于国家大事（建国 60 周年、建党 90 周年）的拥护以及对于中华民族伟大复兴的期许，两岸三地的明星“大兵团”地联合“作战”，使《建国大业》、《建党伟业》成为宣示政治向心力的平台。

第三，一种社会表演学的政治意味。《建国大业》、《建党伟业》的规模明星表演，使它不仅仅属于艺术的领域，而是成为一种文化事件和政治事件。它的整个运作、呈现和接受过程，也是一种社会表演学，表演着中国政治的民主和向心力量，并折射着中华民族复兴的内在脉搏。

美国学者理查·谢克纳在论述人类表演和社会科学之间的关键联系点时认为，“随着时代的不断进步，越来越多的互参（cross-referring）出现在方法论中。举个例子来说，一群人，不管是两个、三个还是十二个，通过一些方式使他们的行为‘仪式化’，他们不是在做自己，而是在演‘自己’。这些表演形式值得深入研究，而且在这些社会科学研究中，所用的词汇通常都取材于戏剧词汇，比如角色扮演、戏剧场景、背景设置、行为和/或表演。同样，戏剧中的关键术语也源自社会科学，比如互动、仪式、庆典和对峙”，并且，他提出人类表演和社会科学在七个主要方面达到了统一，其中第一、二个方面是“日常生活中的表演，包括各式各样的集会”，“运动、仪式、游戏和公众政治行为。”^[3] 《建国大业》、《建党伟业》的规模性明星表演，也就构成一种“集会”性质，而且，“他们不是在做自己，而是在演‘自己’”，也有着如同表演一样的“角色扮演、戏剧场景、背景设置、行为和/或表演”。作为一种和谐社会的政治表演，它如同“春晚”的效应一样，作为电影生产机构既是政治献礼，又是票房的盛大丰收，作为内地和港台明星既是政治表态，又确立电影“江湖”的地位，也是一种“运动、仪式、游戏和公众政治行为”。

二、微型表演：明星成为一种配角

《建国大业》、《建党伟业》的历史容量很大，各色人等粉墨登场。因此，影片采用了速描叙事的手法，努力构成一种史诗片的格局。由于速描叙事，给予每一位明星的表演时间很短，有的甚至只有十几秒种，可谓名副其实的“微型表演”。这些在电影中演惯男女一号的明星，“微型表演”使他们必须调整自身的表演策略和方法，形成了独特的表演气质以及风貌。

一是表演高手过招，银幕充满“寒气逼人”。由于《建国大业》、《建党伟业》使用的明星在百人以上，凡是有名有姓的角色大多由明星扮演，甚至没名没姓的角色也由明星出演，确实是一种内地和香港明星的“集会”。由于都是明星演“对手戏”，都不肯逊色于对手，因此，每位明星都是铆足了劲。他

们在微型表演的有限时间内，迅速出击，努力通过寥寥几个表情、形体、场面调度以及服装、头型设计，传达出角色的神韵，他们的表演与平常表演比较，都显得较为使就劲，甚至过于使劲，以使在表演过程中不落败于对手，乃至是超过或者压倒对手。如此“铆劲”风格，使《建国大业》、《建党伟业》的表演形成一个巨大的力之对比“气场”，在明星表演艺术的“高峰对决”中，表演灵光“寒光闪闪”，是一次高等级的表演交流和切磋。

二是表演实力的考验。由于两部电影的速描叙事体例，尤其是第一部《建国大业》，只有对于那段历史较为了解的观者，才能迅速分辨人物及其情节，速描叙事似乎只能满足于叙事，而无法展开人物性格。当然，《建国大业》也有个别的“标点符号”叙事较为舒展，例如毛泽东与两个女儿在鲜花丛中嬉戏，即是一个抒情的段落，在全片快速叙述的节奏中，显得颇为难得，但是，它也是一晃而过，马上周恩来就来谈大事；中共七届二中全会在西柏坡召开，会议开始之前，新闻摄影师颇有喜剧性的准备工作以及领袖们一个个进入会场的一场戏，也显得舒缓而轻松。总的来说，速描叙事所带来的微型表演，给演员的表演功力带来极大的考验。

如此微型表演，使演员不可能如同常规电影一样，徐缓地展示人物性格，而必须开门见山，立竿见影，必须迅速地抓住角色的形与神。

首先，戏份相对较多的主要角色，演员可以进行较为整体的角色设计，例如《建国大业》中唐国强扮演的毛泽东，在中央书记处会议上，不是如同以往的同类影片一般，在场面调中毛泽东大多处在中间位置，而是往往在后景或者侧边的地位，然后慢慢地步入中间的方位；锦州战役前夕，毛泽东在屋顶遥望着锦州的方，心事重重地思考着，周恩来也走上屋顶，与毛泽东谈论着战事；中央书记处会议，为了节约蜡烛，毛泽东吹掉蜡烛，开起了“黑会”；淮海战役胜利以后，中央书记处聚会狂欢，喝酒高唱着《国际歌》，毛泽东微醉地靠在墙上，轻轻地笑着。刘劲扮演的周恩来，使周恩来第一次在银幕上发大火，在获知冯玉祥不幸罹难之后，周恩来对着情报部门工作人员大打雷霆，还是一般电影作品中更容易发火的毛泽东前来劝住。周恩来的发型，在这场戏和

前面的淮海战役胜利欢聚一场戏中，出现了前额的乱发，它在其他影片上也是没有出现的。

由于有着较长的表演时间，这些准主要角色可以全局设计人物的性格逻辑以及细节亮点，但是，他们也不可能如同常规电影一样缓缓推进，也必须是迅速完成叙事任务以及展开角色性格塑造，即使在速描叙事已经降速的《建党伟业》也是如此。与以前拍摄的《开国大典》、《开天辟地》比较，演员又站在二十一世纪的时间维度与历史人物对话，在人物性格总谱设计上，更加凸显了人性化和道义感的人格魅力，而不是端着架子表演一种先知的身份。这些明星在有限的表演空间，给予角色一种新的形象阐释。

其次，在绝大多数的配角表演中，则是需要形式抓住角色典型的动作元素，它颇为考验演员的表演功力，在如此短暂的表演时间之内，设计哪些戏剧动作能够准确而又传神地表达角色的个性，与演员的综合表演素养颇有着内在的关系。在两部影片中，如此精彩白描不少。例如《建党伟业》中，北京大学的聘任会上，刘佩琦饰演的辜鸿铭上台领聘书，蔡元培递给他聘书，他却不接，而是先伸手握手，再接聘书，然后，对着被人发笑的辫子大发宏论，“我的辫子在头上，而笑我的诸公，你们的辫子在心头。”最后，用拐杖将辫子一勾，“请诸公尽情地欣赏”。陶泽如扮演的张勋，大闹参议院的一场戏，他抚摸着吴宇森扮演的林森脑袋，轻蔑地说了一句“小东西”，显得匪气十足，而在拜见溥仪，溥仪要他去放风筝，他就在长长的辫子后面系上风筝，取悦溥仪开心，又极具奴才相。“在他看来，张勋是个讲义气重情义的人物，因此他身上才会既有匪气，跟吴宇森饰演的林森那场对手戏，就充满了黑色幽默的味道，十分荒诞，同时又有对满清遗孤效忠的东西”，陶泽如认为“只要抓住人物的基本性格和行为逻辑，拍摄起来就顺利了”，^[4]但是，在如此短的戏份内，“抓住人物的基本性格和行为逻辑”，也是非常考验表演内功的。杨开慧第一次见到毛泽东，在父亲介绍以后，她却是举起手与毛泽东比身高，显得可爱而又别致，颇见人物性格。

再次，具有功力的演员则会利用短暂的表演空间，展现角色的情感世界。它需要演员的一种动作提炼能力，从而将内心世界深刻地揭示出来，也展示了演员创造力的水准。《建国大业》中，蒋介石反对李宗仁参选副总统，当面说

他“你一定选不上”，“党内不支持”，后来，李宗仁战胜孙科当选时，李宗仁向蒋介石伸手欲相握庆贺，张国立扮演的蒋介石却没有伸手，只是鼓鼓掌微笑着离开，使李宗仁非常尴尬。一个拒绝握手动作，将蒋介石此时的态度和情感传神地表达出来。范伟扮演的厨师郭本财，与毛泽东见面，毛泽东递给他一支烟，他却将它别在了耳朵上面，毛泽东问他何故，他说“主席的烟，我不舍得抽”，毛泽东就将整包香烟给了他。后来，敌机轰炸时，他为了抢救为毛泽东准备的炖菜早餐牺牲。毛泽东肃立在他的坟墓前，坟前三个香烟燃着，下面是一包香烟。情节虽然较短，但是，通过演员的几个动作展现，却形成了强烈的情感态势。

因此，如此“微型表演”，无严格意义的主角和配角之分，只有相对戏份多少，而要在受限的时间之内，生动和深刻地创造角色以及传达历史发展内在情感，对于演员来说，确实是属于一种鲜有的表演经验，从某种意义上可以锤炼自身的演技水平，并在与表演高手的过招之中，提升表演的精神等级。

在《建党伟业》中，“微型表演”的状况有所调整。它可能基于两种背景，一是《建国大业》幻灯片和卡通片似的速描叙事，确实难以进入历史的情感深处，甚至连基本的叙事，对于部分观众也存在着一定的困难；二是共产党成立的历史容量，没有共和国建立大，与此相关的历史人物和事件相对较少。

《建国大业》与类似题材的电影比较，它显然扩大了民主党派的描述比重，象李济深、罗隆基、蔡廷楷等人士在以往电影中很少有如此重要的表现。因此，

《建党伟业》中形成了几个相对较大的情节段落，而且，它有着一定的自我圆满结构。演员的表演，不象《建国大业》一样局促，可以相对宽松地塑造性格和进入人物内心世纪。例如毛泽东和杨开慧的感情戏，就相对较为完整，演员可以比较从容地展现人物形象。其他如陈独秀、李大钊等许多角色，戏份也增加了，可以看到角色的日常生活细节，而不再是《建国大业》一样地直奔历史主题，演员表演也就有了更多的人情味和历史感，在表演过程中也较为容易确立角色的情感支点。

三、集束明星：有关娱乐奇观的悖论

《建国大业》、《建党伟业》速描叙事+集束明星的创意战略，在表演接受美学上也构成了一种颇有奇特的现象：第一遍观看时，由于集束明星的“狂轰烂炸”，观众主要是惊呼明星的出场以及角色身份的分辨，在一种明星不断更换的眼花缭乱之中，观众的眼球也确实比较辛苦；第二遍观看时，待要细细品味角色的内涵，却是很难入戏，仍然漂浮在明星有关历史事件的勾连表白之中。这种表演接受美学体验，在其他同类电影中却是很少出现。也许其他同类电影美学质量并不十分理想，但是，演员可以舒缓地将观众带入角色的情感世界以及感受历史的内在律动。《建国大业》、《建党伟业》速描叙事+集束明星的叙事方法，却很容易滑入如下的表演陷阱。

第一，人偶化的表演效应。虽然具有表演实力的演员，可以在有限的表演空间，设计角色的个性化动作，但是，仍然是由于有限的表演空间，这种个性化动作所能够拓展的情感、性格和历史空间也是有限的，因为它大多是零碎的动作行为，无非形成一条角色完整和扎实的动作情感线和性格线，它只能是局部性的，而无法形成全局的效应。所以，人偶化的表演仍然存在，速描叙事和微型表演很难使演员展示角色的情感张力和性格魅力，人偶化的角色不断出场，不但使单个演员难以形成完整的情感感染“气场”，而且，也使整部电影的表演也较难形成完整的情感感染“气场”，很难构成“艺术领域主、客两方一次次的强力冲撞”，即“既提高主体心灵的品位，又加重客观世界的厚度，造成‘两强相遇’的态势。”^[5]

第二，表演的“历史空心化”。《建党伟业》的速描叙事手法，形成一种小品串连的格式，而《建国大业》更是小品中的小品串连的格式，演员的表演首先是叙事任务，将宏大的史诗“表演”出来，也就是将基本的史实串连起来。由于每位演员表演时空的狭小性，除了完成叙事功能，已无力进入历史的深化，将“历史心情”深刻地表演出来。个别的表演“标点符号”部位有所深入，但是，影片的整体表演美学等级无法达到“历史心情”表达的程度，更是没有达到“人生最大的悲剧在于面对社会历史的必然性，人生最大的壮美也在

于面对社会历史的必然性。一切伟大的艺术作品，总是挣脱了种种萎小的情感格局，与社会历史的必然性相接通，于是呈现出恢宏的气度，迸发着“啾啾音响”的境界。^[6]

第三，非和谐的表演风格。由于集束明星的表演格局，每一位明星都有自己强烈而显著的表演个性，而且，如此表演个性乃是他长期自然而然或者探索培育形成的，它已经成为他个体生命的表演表达方式，“由于主客双方的互相开掘，艺术家突然发现自己已经成为了一个奇异的敏感体，素材中的冷漠存在都能构成对自己的刺激，而自己则只要有一个哪怕是轻微信息的触动也会才思泉涌，灵感突现，浮想联翩，驰骋纵横”，“在这样的珍贵时刻，主观心灵在哪里？客观世界在哪里？简直就是一片混沌。但这又是一种明净、澄澈的混沌，主体心灵因已安息在客观世界中，而显得安详、圣洁；客观世界因受到了主体心灵的洗涤，而显得清朗、醇朴”，“生气贯注，光华润泽，鬼斧神工，有机天成。”^[7]明星们已多次体验过如此的“主客双方的互相开掘”而形成的“明净、澄澈的混沌”，因而也就结成了一个坚固的“奇异的敏感体”。在常规电影中，因为是明星担任男女一号，“奇异的敏感体”也就成为了整部电影表演的灵魂，明星可以自由地“灵感突现，浮想联翩，驰骋纵横”，但是，在《建国大业》、《建党伟业》一百多位明星的“集束”出演，每个明星鲜明而独特的“奇异的敏感体”则是构成一种众声喧哗，甚至明星的“权威”气势压过导演的“权威”气势，每位都按照自己的“生气贯注，光华润泽，鬼斧神工，有机天成”，尽情地表演自身的个性魅力及其张力，故而从个体来看颇有精彩，但是，从整个电影表演风格而言，它显得有点斑驳，似乎并不十分统一，尤其是在“高峰对决”中，出现表演的“寒光闪闪”中而让观众“出戏”的现象。

第四，与美学无关的明星“集会”。为了集束明星，从而达到吸引眼球，扩大政治、经济以及娱乐影响，一部影片使用了一百多位明星，而要在具有知名度的演员中选择与历史人物相像者并不容易，有些即使相像，也由于档期等各种原因而可能无法出演。为了实现明星集束的目的，一些外形和气质不是十分相像的明星也就聚集而来。例如许多论者认为，周润发之于袁世凯、陈坤之于蒋经国、冯远征之于陈独秀，尽管他们作为演员已经尽力，在神韵上达到了

一定的高度，但是，由于外形的较大差异性，还是很难令人认同角色的。为了集束而集束的明星安排，已经与表演本质无关了。

第四，集束明星的政治娱乐化。由于大规模地使用明星，一部严肃而庄重的主流电影也会娱乐化了，人们会满足于明星表演的猎奇，而忽视了对于影片所要表现的历史本身以及它的深刻内涵，尤其是一些喜剧明星扮演的历史人物，人们会在发笑中而丧失了对于历史人物的正面思考。从某种意义而论，集束明星的制作策略，也使影片成为了消费产品，它在获得巨大的社会影响力及其票房收益性同时，也无法逃脱娱乐文化的宿命。

根据以上所论，可以获得以下基本结论：

《建国大业》、《建党伟业》创立了速描叙事+集束明星的美学公式，乃是一种创意文化的典型案例。他们大规模地使用内地和港台明星，呈现为一种政治民主以及向心力的和而不同的和谐社会气象，从而也达到了电影生产机构政治献礼的目的。演员的配置过程也不仅属于艺术范畴，而是形成一种表演文化的“生物反应”及其“化学反应”，它扩大到政治的领域，构成一种表演政治的效应，表演再次成为了政治的假面，形成了社会表演学的特征。速描叙事+集束明星所带来的微型表演，为《建国大业》、《建党伟业》形成一种新的表演格式，在众多明星的高手对阵中，是一种高等级演技的对弈和交流，而且，微型表演也对演员的表演方法构成了一种考验，有利于提升演员的表演美学层级。《建国大业》、《建党伟业》的集束明星，构成了一种主流电影的表演奇观，也出现了各种表演的缺陷特征，具有着正负的表演美学效应。《建国大业》、《建党伟业》的表演格局，它形成了一种文化现象，由于它的不可复制性，它只是具有一种个案的表演文化价值，是主流电影表演大众化和多样化的一种尝试。

注释：

[1] 厉震林：《戏剧人格：一种文化人类学的学术写作》，中国戏剧出版社 2003 年版，第 7 页。

[2] 余秋雨：《艺术创造工程》，上海文艺出版社 1987 年版，第 72 页。

[3] 理查·谢克纳著、周沁译：《人类表演和社会科学》，载于理查·谢克纳、孙惠柱主编：《人类表演学系列：人类表演和社会科学》，文化艺术出版社 2008 年版，第 3 页。

[4] 张楠：《陶泽如谈饰演〈建党伟业〉张勋：演得特别过瘾》，《扬子晚报》2011 年 6 月 21 日。

[5] 余秋雨：《艺术创造工程》，上海文艺出版社 1987 年版，第 28 页，第 32 页。

[6] 余秋雨：《艺术创造工程》，上海文艺出版社 1987 年版，第 84 页。

[7] 余秋雨：《艺术创造工程》，上海文艺出版社 1987 年版，第 33 页。