



高校教材

新闻传播专业系列教材

电影表演 基础

主编◎冯 果



华东师范大学出版社



ISBN 978-7-5617-6095-6



9 787561 760956 >

定价：24.00元

www.ecnupress.com.cn



新闻传播专业系列教材

电影表演 基础

主编◎冯 果

华东师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

电影表演基础/冯果主编. —上海: 华东师范大学出版社, 2008

(新闻传播专业系列教材)

ISBN 978-7-5617-6095-6

I. 电… II. 冯… III. ①电影表演—表演艺术—高等学校—教材②电视(艺术)—表演艺术—高等学校—教材
IV. J912

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 081476 号

新闻传播专业系列教材

电影表演基础

主 编 冯 果
策划组稿 高等教育分社
责任编辑 曹利群
审读编辑 范耀华
责任校对 邱红穗
装帧设计 高 山

出版发行 华东师范大学出版社
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062
电话总机 021-62450163 转各部门 行政传真 021-62572105
客服电话 021-62865537(兼传真)
门市(邮购)电话 021-62869887
门市地址 上海市中山北路 3663 号华东师范大学校内先锋路口
网 址 www.ecnupress.com.cn

印 刷 者 常熟市文化印刷有限公司
开 本 787×1092 16 开
印 张 13.25
字 数 260 千字
版 次 2008 年 8 月第 1 版
印 次 2008 年 8 月第 1 次
印 数 5100
书 号 ISBN 978-7-5617-6095-6/J·103
定 价 24.00 元

出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题,请寄回本社客服中心调换或电话 021-62865537 联系)

编委会名单

王晓玉	华东师范大学教授、博士生导师
王 群	华东师范大学教授、博士生导师
王志敏	北京电影学院教授、博士生导师
孙惠柱	上海戏剧学院教授、博士生导师
张仲年	上海戏剧学院教授、博士生导师
周 星	北京师范大学教授、博士生导师
雷跃捷	中国传媒大学教授、博士生导师

序 言

20 世纪以来的一百年,是世界新闻传播事业飞速发展的一百年。这一百年来,随着科学技术的不断发展,继报纸、期刊、广播、通讯社之后,电影、电视乃至互联网络等新媒体相继问世,新闻传播的媒介日趋多元化,新闻传播的手段日趋现代化,“地球村”变得越来越小,而新闻传播对世界政治、经济和文化的影响则变得越来越大。

20 世纪 90 年代,中国的新闻传播事业也渐渐跟上了世界的步伐,越来越多的高等院校开设了相关专业。目前,全国开设新闻、传播、公关、广告类的院系达到 470 余家,在校生超过 10 万人,每年毕业生超过 2.5 万人。这个数字在全球是排在前列的。

与蓬勃的高校专业开设相对的是,虽然众多研究新闻传播学的学术著作相继问世,但是对于艰深的理论与学生的实践有一定的距离。因此,建设新闻传播类系列教材成为我国发展新闻传播学事业的关键。近些年来,一些出版社适应形势的需要和发展趋势,先后出版了一系列新闻与传播方面的教材。但是,理论与实践总是在探索中不断磨合的。新闻传播学是实践性、应用性很强的学科,其教学内容、教学形式乃至教学案例都需要不断地更新。所以,急需以动态的、创新的且理论与实践整合的新闻传播学教材来应对日新月异的新闻传播事业,拓展新闻传播学教育的广度与深度,帮助高等院校新闻传播专业的师生开拓学术视野,提高专业素养,树立职业意识。须知,新闻传播事业的辉煌前景来自于基础教育。

正是出于这样的目的,我们在华东师范大学出版社的大力支持下,力邀多年从事相关教学及研究的高校教

师编撰本套系列教材,并由多位广有影响的资深教授组成编委,对书稿进行修改和审定。本套教材从构思到组织到编成,前后历时近三年,其中多本已经过几个学期的教学使用。虽然殚精竭虑作成,但还是基于教学的迫切需要,比较仓促,难免有诸多不尽如人意之处,祈盼不吝指教。

王晓玉

2007年12月25日

(序言作者系华东师范大学传播学院院长、教授、博士生导师。)

前言

电影表演自电影诞生伊始就与其结下了不解之缘,然而表演艺术却远早于电影的诞生,这就为电影表演的发展提供了极为丰富的参考元素以及充沛的开拓与创新时间。

从早年默片时期基本连贯的表演方式以夸张的肢体动作来体现人物的种种经历,到有声电影问世后,表演对于生活化、现实主义的追求,再到如今高科技数字化技术已被熟练运用于电影制作领域,演员的表演在斯氏理论的基础上又迈入一个新的领域:蓝幕无对象表演,后现代拼贴式、无厘头式表演,意识流跳跃式情绪体验等,电影表演艺术已彰显出其强大的包容性与越来越鲜活的生命张力。显然,如今用十几年前的老观念来看待电影表演,或用一成不变的老方法来应对当今种类繁多的电影类型,就会有捉襟见肘、欠缺火候之嫌。新的时代会有新的现象、新的潮流、新的观念,而电影表演又是一门不断发展的艺术,所以在这个意义上,我们结合表演学最为经典的几大理论,在原有基础上融入 20 世纪 90 年代至 21 世纪以来诸多表演学中的新发展,撰写了本书。

本书从一开始就明确指出:文化、观念上的差异,使得“中国演员在镜头前放松、自然地进行表演要比西方人更难一些”,而这种差异带来的个体性格、行为的固有特征将极有可能被带入其影视剧表演的创作之中,从而形成电影表演的一种气息和状态。因此,本书在对传统电影表演的概念、现代意义的电影表演概念、表演学基础理论、高科技融合下的电影表演新发展、表演与文化、演员的专业表演训练等方面进行梳理的基础之上,将实践部分的主视点落脚于中国的电影作品以及演员的表

演;以时代及类型作为划分依据,对我国电影艺术的发展以及表演风格在不同阶段所呈现出来的特色,进行了详细阐述。本书的特点大致可概括如下:

一是理念新。如今讲述表演的图书门类繁多,也不乏经典之作,但多从表演学的“三位一体”出发展开全文论述。而当代电影表演艺术这种多元的、开放的、迅速衍变的创作特点,使电影表演艺术完全打破戏剧表演艺术中原有的“三位一体”的传统概念,对我们如何认识电影表演艺术提出了新的要求。本书即在此基础上,为目前电影表演呈现出的多元化发展提供一些新的理念与新的观点。

二是内容新。除论述我国第三、第四代导演电影表演时选取了一些与经典表演学著作相类似的案例外,书中采用的案例大多取材于近年来的电影新作。这些表演案例必将为读者带来电影表演学习的新体验和更为受用的表演理念、表演技巧。

本书共分六章,由冯果主编,冯果、黄桦、陈琳、赵晓娟分章撰稿。具体分工如下:第一、二、三章,由冯果撰写;第四章,由黄桦撰写;第五章,由陈琳撰写;第六章,由赵晓娟撰写。

我们希望本书的出版,能为所有热爱电影表演,有志于从事电影表演艺术创作的人带来一些新颖和实用的信息,对于现代电影乃至后现代表演艺术的实践具有一定参考价值。

著 者

2007年12月29日完稿

目 录

序 言	1
前 言	1
第一章 认识表演	1
第一节 狭义和广义的电影表演	1
第二节 电影表演特性	3
第三节 当代电影表演观念	7
第四节 电影表演与文化	9
第二章 电影表演形态的发展	13
第一节 默片时代	13
第二节 有声电影初期	16
第三节 彩色电影时期	19
第四节 数字时代	27
第三章 电影演员的表演	44
第一节 表演状态分类	44
第二节 演员的表演	49
第三节 从被动到主动的表演者	60
第四节 电影演员的能力要求	67
第四章 20 世纪七八十年代本土电影表演解读 ..	76
第一节 第三代导演电影中的表演	76
第二节 第四代导演电影中的表演	86
第三节 第五代导演早期电影中的表演	96

第五章 20 世纪 90 年代以来本土电影表演解读

第一节 冯式贺岁电影的表演	108
第二节 “新生代”导演电影中的表演	119
第三节 国产古装大片中的表演	131
第四节 其他本土电影表演	143

第六章 港台电影表演解读

第一节 香港武侠电影表演	157
第二节 香港喜剧电影表演	174
第三节 港台爱情电影表演	192

主要参考文献

201

第一章 认识表演

学习目标

1. 了解电影表演的定义。
2. 了解电影表演特性。
3. 了解当代电影表演观念。
4. 了解电影表演与文化的关系。

今天我们谈论电影表演时,把它作为一门独立的艺术形式来进行研究。但是,电影表演从它诞生之日起,从来没有、也永远不可能脱离与它有直接关联的另外两门艺术形式——电影艺术和表演艺术。电影表演艺术是电影艺术与表演艺术的一种综合形式,虽然它已经发展、形成了自己独特的艺术风格,但是它的一切特点和规律都来自对这两门艺术的继承和发展。因此,只有从电影艺术的特性和表演艺术的特点入手,才能对电影表演作全面、深入的研究。

第一节 狭义和广义的电影表演

电影表演的概念一般是指电影演员在银幕上塑造人物形象的过程。这个定义是人们从电影诞生以来,由对电影银幕形象的感受与认知中发展而来的。究其原因,主要是因为人们普遍认同电影表演从属于演员的表演艺术。表演艺术就是演员在银幕上或舞台上扮演角色的艺术,它强调表演的主体是演员即人,同时强调创作的成果即人物(角色形象)。可以说,在电影诞生之初,电影表演发展的早期,人们对电影的认识还处于初级水平,对电影技术的潜力根本无法估量,只是把显而易见的不同之处——演出,而观赏的场所也只是从舞台变成了银幕,在很长一段时间里我们都这样来认识和定义电影表演,因此电影表演的电影性并没有被广泛地认识和深入地了解。

今天,电影表演艺术发展了一百多年,人们对电影表演的特点和规律性研究已经相当深入。但是,当数字化的电影表演形象作为一种新的表演形式出现在

电影银幕上时,人们才发现:完全不能够借用原来熟悉的电影表演的定义来描述和归纳当代的电影表演了。因为随着电影技术的发展和我们对电影技术认识的加深,电影表演的电影性越来越被人们所了解、所关注。传统电影表演的定义已不能完全概括今天的电影表演形态,因为电影表演的内涵深入了,其外延也扩大许多。譬如传统意义上由演员塑造的人物形象,今天可能由电影技术和演员共同完成。如《终结者2》中穿越铁栏杆的未来杀手,由数字影像和演员表演相结合而成。又如美国电影《外星人》中,那个征服了全世界无数人的ET形象,则完全是由模型和电影特技塑造出来的。这种能够表情达意,却没有演员参与的形象塑造是不是电影表演?更有如《失去平衡的生活》这种完全没有相互交流的形象、却能够传达如此深刻内涵的电影,是不是也有电影表演的参与呢?显然,这些人物形象是电影作品中的角色形象,没有演员参与的电影作品也是一部优秀的电影作品,但是,如果没有电影演员的参与也存在电影表演的话,那我们又将如何运用传统的电影表演定义来解释当代的电影表演艺术呢?因此,在今天的电影世界之中,面对复杂多样的电影形象和创作现象,我们就不得不重新来思考和探讨到底什么是电影表演这个问题。

传统的电影表演定义——演员在银幕上塑造人物形象,是一个狭义的电影表演概念,它指的仅仅是电影演员的表演。而电影表演所包含的内容应该广泛得多,它包括各种电影技术对银幕形象的塑造。有一点需要说明,这里所谈到的电影技术,既是科学技术在电影中的运用,如数字技术、胶片的感光技术等;也是电影艺术家运用电影创作元素、塑造形象的技术,如镜头、视点、运动、光色、音效、蒙太奇技巧等等。如果我们把电影表演以演员为中心扩大到电影技术塑造形象的方方面面,就是广义的电影表演概念。也就是说,广义的电影表演是电影导演运用视听元素在银幕上塑造形象来传情达意的过程。它包括电影演员的表演、数字技术的表演、摄影机镜头的表演、音乐音响元素的表演等。总之,电影表演包括了一切参与到电影作品故事情节之中传达信息、表达意义的视听艺术元素。在后面的章节里,我们将对这些电影表演元素进行具体分析。

在电影中,虽然参与电影表演的元素很多,但是最能动、最复杂、最难琢磨、最能够体现电影深层内涵、最受观众关注的表演元素依然是人的表演。曾因执导电影《大幻灭》而大获成功的导演让·雷诺阿在一篇纪念卓别林的文章中引用了帕斯卡的话说:人只对一件东西感兴趣,那就是人。电影中,关于人的故事、人的情感、人的经历与人的理想,无疑是摄影机所要表现的主题。这也就是为什么尽管电影技术在不断发展、电影表演的范围在不断扩大,人们在研究电影表演时,仍然会以电影演员的表演作为研究的主体对象;而在谈到电影表演时,也依然主要探讨狭义电影表演的原因。

第二节 电影表演特性

通常,我们通过研究电影表演与其他表演艺术的异同来分析电影表演特性。电影表演的特性当然由电影最基本的特点来决定,它是建立在科学技术基础上的一门艺术形式。我们称电影为“第七艺术”,在与之并列的其他六门艺术中,没有任何一门艺术,无论是绘画还是音乐,像电影一样如此地依赖于技术的发展。同时,电影又是一门综合艺术,任何其他的艺术形式都能够完全融入到电影中来,所以,制作者只有充分掌握这些艺术形式的特点,使它们有效地为影片服务,才能创作出优秀的电影。电影的这些特性对从属于它的电影表演也有很大影响。电影表演还是一门极其依赖电影技术的综合艺术,无论是创作主体、还是创作过程都由电影创作的各个部门在熟练掌握电影技术的基础上共同完成。下面,从三个方面来谈电影表演特性。

一、表演创作中的控制与非控制

控制是一种主动性的行为,是创作者主体可以随意支配、调整和掌握创作元素的权力。控制权是在电影表演创作中的一种创作优先权。在电影制作过程中,每一个电影导演都期望自己拥有对影片的终剪控制权,这种权力意味着艺术家在电影创作中的主宰地位与自由度。电影演员作为电影表演中最能动的因素,他对电影表演既有主观的控制,又有由于电影创作的特性所带来的非控制。

(一) 控制

演员在电影表演创作过程中,首先要自我控制。虽然在戏剧表演史上历来都有体验派和表现派之分,但在电影演员的表演创作中,百分之百地化为角色根本不可能,也行不通。摄影机的声音和运动,时刻都在干扰演员全身心地投入到角色中去。即使演员有能力排除所有干扰,他也不可能任凭情绪的自由发挥,浑然忘记自我。因为电影表演的创作过程是多个部门综合创作的过程,演员必须时刻感受着摄影机镜头,并与它进行有效的配合,才能把自己的创作完美地在银幕上展现出来。在电影表演创作中,我们常常谈到演员的镜头感,一些刚从戏剧舞台走上银幕的演员,尽管有很好的塑造人物的能力,但在银幕上的表演却往往不尽如人意,这是因为他们缺乏对电影表演的全面认识和对电影摄影机镜头的感受与体味。电影演员在创造人物形象的过程之中,一方面要体验角色的心理状态,另一方面也要控制自己的表演状态,使自己的表演与其他的视听表演元素以及电影创作的其他部门有机地配合起来。

其次,要对角色有一定的控制。演员在拍摄前期进行角色准备,以及拍摄过程中面对摄影机进行表演时,对角色的行为、动作的选择有一定的控制权,常常是以演员自认为最恰当的方式来展示人物的行动。这种以演员有意识的行为方式塑造角色的表演,我们称之为意识表演。它是一种控制因素占主导地位的表演。演员对人物形象的创造是一种有意识的艺术创造活动,意识表演是演员在电影表演中最主要的一种表演方式。因此,演员采用适当的方法分析角色,挖掘人物的心理背景,以及寻找与角色相同的情感体验,是非常必要的。当然,也不能排斥可遇不可求的下意识表演。下意识表演属于非理性控制的表演,基于演员的本能反应,带有偶发性。它是演员与人物形象情感状态融合统一的一个短暂瞬间,是电影表演创作所追求的一种境界。然而,如果一个演员一心只想追求这种无法控制的下意识表演,而不对角色进行有意识的挖掘、分析,那么他永远也不可能得到演员与角色合二为一的下意识状态。因为下意识表演是建立在有意识表演基础上的一种高境界的表演状态,没有有意识表演活动就没有下意识表演的存在。

(二) 非控制

表演创作中演员也有非控制的一面。这主要是因为:其一,导演对电影表演的控制。这也是我们常拿话剧表演与之比较的原因之一。话剧表演经过一段时间的排练之后,一旦上舞台公演,导演就失去了对它的控制,整个演出掌握在演员手中。舞台的演出是连贯的、一气呵成的,因此表演的节奏、分寸以及演出效果的好坏都只能由演员来控制。即使导演在看的过程中不满意,甚至发现了重大的错误,也只能在台下干着急。因此,人们通常把话剧演员的表演艺术说成是“导演死在演员手中的艺术”。电影演员则必须彻底摆脱戏剧演员那种对角色表演完全控制的幻想。因为电影拍摄是分场景、分镜头来进行的,一个镜头又可以重复拍摄多遍。因此,导演可以随时根据观看效果及时调整演员的表演状态,而且电影表演的最后完成是在剪接台上进行的,这就使演员不可能控制表演的最终效果。

其二,技术对电影表演的控制。由于电影表演受其他技术因素影响很大,因此人物形象的塑造又需要由演员同其他视听因素和技术因素共同完成。比如在电影《阿甘正传》中,当 Janny 不辞而别之后,导演并没有直接让演员来表演角色此时此刻的心情,而是用了三个角色主观视线的空镜头。这种对比似的空镜头,把阿甘面对人去楼空,心里空落落的情绪通过蒙太奇的组接表现了出来。在这样的电影场面之中,演员既然不是主体创造者,也就无法控制这种由蒙太奇塑造人物形象的表演方式。

二、电影表演的多层主观性

任何艺术形式都带有强烈的主观倾向性,因为艺术作品总是以表达创作者内

心的某种感受为基础的。以综合艺术为基础的电影表演艺术不仅带有主观倾向性,而且其主观性也具多层性及复杂性。

首先,导演对影片的主体和思想的阐述带有强烈的个人主观倾向。导演通常借电影来表达自己的认识和对情感的体验,即使那些看上去非常客观、纪实的记录式电影,如记录片,其实也是很主观的。那些在第一时间拍摄下来的内容,虽然没有经过任何策划和排练,但无论是受访者本人还是叙述者叙述的内容都经过导演挑选和处理,选什么样的人、讲什么样的话都直接表现导演对事物的看法和态度。因此,有一句行话这样说:“镜头里也没有真实。”所谓的真实,是带有导演主观倾向的部分真实。在故事片中,导演的主观倾向性就更明显了。整个虚构的故事是根据需要编写的,演员以及所有的视听元素本身就是表达导演思想的载体。

其次,摄影、美术等创作人员对人物情感气氛的营造带有主观倾向。画面的构图、镜头的运动、影调的冷暖,以及光效的强弱,都能传达出人物不同的情感信息。比如张艺谋导演的《我的父亲母亲》,在影片开头与结尾的现实时空中用黑白影调来表现父亲的死对母亲心灵上的冲击。在母亲的眼中,世界是一片沉重和灰暗。而在回忆父母爱情故事的段落中,影片以红色为主调来表现母亲对父亲热烈的爱,以及初恋时的幸福和浪漫心情。色彩是主观的,不同的心情看世界的颜色是不同的,构图也是如此。影片《黄土地》中,通过广角镜头中天、地、人的构图对比来表现人物的渺小,人在自然面前无能为力的生存状态。视听元素的表意性决定了创作者的主观性。如何选择、使用这些元素来营造影片的气氛和人物的情感,都掺入了创作者的人生经验和他对电影技术的理解程度。不同的创作者选择的表达方式不同,人物的整个情感和基调的表达也会不同。

再者,演员对人物情感的体验带有主观倾向。演员由于人生经验的差异,对角色理解的深入程度、对角色不同个性层面的把握也有差异。因此,在表演过程中,演员对人物的情感体验带有明显的个性化痕迹。同时,由于演员的表现力各不相同,他所选择的表演人物的方式和手段也会不同,银幕上人物形象的丰满程度和生活化程度都是因人而异的,极具主观倾向性。所以,同一个角色因为不同的演员塑造,可以在银幕上看到千百个不同的人物形象,甚至同一个演员两次扮演同一角色也不可能完全一样。因为在每一次表演中,由于环境的因素或是演员心情的波动,使演员扮演人物的主观状态不可能完全相同,所以,他传达在银幕上的内在信息和外部表达方式也就不会一模一样。演员塑造人物的主观倾向是演员个性的银幕体现。

最后,观众欣赏电影表演时带有主观倾向。每个观众都有自己的审美标准,他们在欣赏电影表演艺术时,银幕带给他的审美感受是不同的。如果角色的生活是观众熟悉的,角色的行为方式是观众可以接受的,角色的情感体验是观众认同的,观众在欣赏电影、欣赏表演时就能激起内心的情感冲动。因为这种银幕形象符合

他的审美标准,他就能够接受这个角色。反之,观众会完全抛弃这个角色。这就是为什么任何一个银幕形象都不可能得到众口一词的称赞或批评。

电影表演的多层主观性,使人们对电影表演的评判没有绝对的标准。生活化的表演是电影表演的标准吗?可有人就喜欢周星驰那种夸张、滑稽的表演。深入、细腻的表演是电影表演的标准吗?可有人就喜欢赵薇那种单纯、粗线条的表演。电影的观众面越广,电影表演的标准就越不统一。电影表演的多层主观性,决定不同层面审美需求的人,对电影表演的好坏评判不尽一致。

三、当代电影表演实践打破传统表演“三位一体”的特点

只要我们谈到表演艺术的特点,就会提到“三位一体”这个概念。这是指在表演的过程中,创作者、创作材料和创作成果都集于演员一身。也就是说,演员是表演创作的主体,演员的身体是创作的材料,而舞台上由演员扮演的人物形象是演员创作的成果。对此,俄罗斯著名艺术家泰依罗夫形象地作过论述:“任何别的艺术创作,其创作人、材料、工具,以及作为完成全部创作过程的艺术作品本身,相互都是分开的;而且工具、材料和作品本身,全在外部,也就是说,在创作人之外;可是,唯有表演艺术,无论是创作人、材料、工具,还是艺术作品本身,全都有机地结合在同一客体之中,彼此无法分开。……您是演员,您(即您的‘我’)是构思和实现您的艺术作品的创作人;还是您,您的身体(亦即您的手、足、躯干、头、眼睛、嗓子、语言),是您必须用以创作的材料;还是您,您的肌肉、关节、韧带要当作您应用的工具;仍是您,亦即您借以体现舞台形象的个人整体,归根到底,也就是诞生于整个创作过程的艺术作品。一切都是您,一切皆备于您,也一切借助于您。”

泰依罗夫这里所指的表演艺术是舞台表演艺术。如果我们说舞台表演是“三位一体”的艺术,这是非常准确的。但是,不少电影理论家把电影演员的表演也概括为“三位一体”的艺术,这是不准确的。因为即使在传统的电影表演艺术中,演员是创作主体,创作材料是演员的身体,那么创作成品——在银幕上的人物形象无论如何不能说就是演员本人。银幕上的人物形象只是建立在电影技术基础上的光影效果,是一个依赖于人的视觉暂留原理而形成的活动光影,这与戏剧舞台上演员创作的鲜活的真人形象是完全不同的。

尤其是当电影艺术进入数字化时代,数字化的电影技术被广泛地运用到电影表演艺术之中塑造人物形象的时候,电影表演艺术就更不是一种集创作主体、创作材料和创作作品“三位一体”的艺术。创作主体可能是演员和电脑特技人员;创作材料可能是各种材料制作的模型、电脑设备以及演员;创作作品是银幕上的光影形象。在美国电影《终结者2》中,未来杀手——液态金属人人头被劈成两半后、又自然复原成人形的这个镜头就是通过数字技术使演员、模型和虚拟影像合成在一起而形成的,这个银幕人物形象的创作者是电影演员和数字技术人员,创作材料是演

员、数字化模型和数字影像生成技术,创作成品是银幕上奇特的光影形象效果。这样的表演艺术完全不可能是“三位一体”的演员表演艺术。所以,我们不能将当代电影表演艺术称为“三位一体”的艺术。当代电影表演艺术这种多元、开放、迅速衍变的创作特点,对于如何认识电影表演艺术提出了新的要求。我们必须认真地来看待当代电影表演领域出现的一些新现象和新问题。

第三节 当代电影表演观念

电影艺术虽然只有短短一百多年历史,但这一百多年来,人们对电影艺术的认识不断深入,对电影艺术技巧的掌握不断熟练,加上电影科技的不断发展,使人们的电影观念发生了很大的变化。随着现代电影艺术观念的不断变化,受之影响的电影艺术的表演观念也发生了很大的变化。黑白电影时期推崇的那种夸张的、哑剧式形体表演,主要是通过富有想象力的形体动作来表达剧作内容,吸引观众的注意,例如卓别林的表演。随后,电影表演进入一种话剧式的表演阶段,完全以优美的、舞台式对白和英俊、漂亮的男女主人公来讲述一个个悲欢离合的故事。今天,电影的表现手段和电影的视听技术空前发展,使电影表演的表现形式、表现方法越来越丰富多样,电影艺术所表现的内容和主题也变得无所不及。在这种特定的条件下,当代电影表演的观念开始走向两极化,即人物形象的生活化和人物形象的风格化。

一、人物形象的生活化

在以刻画人物形象、反映现实生活为主的影片中,人们都习惯以生活原貌作为标准来衡量电影的真实性和表演的好坏程度。而多样性、复杂性以及个性化的生活方式,使得以现实主义表演创作方法为主流的当代电影表演形成多样化、个性化、内在化的特点。20世纪中期以来,人类开始重视自身个性化的发展,融入国际体制的世界各国都普遍提出“以人为本、解放个性”的口号。生活在开放社会的人们不再只是把目光投向英雄美女、才子佳人这类脱离现实生活的戏剧故事,而开始关注自己生活中的人和事。即使是古老的英雄救美的故事,也要给英雄人物以人间的本色。与人们思维方式和审美活动有着紧密联系的电影,一直反映出这一思维和审美变化的特点。于是,我们在近年来的电影中看到了这样的人物形象——穿着随意,轻妆淡描,五官和身材像生活中随处可见的人。现实主义的电影故事,生活化的外形装扮,要求演员的言谈举止必须与生活中的人一样。于是,松弛、自然成为电影表演的首要标准。

这是因为,观众并不希望在银幕上看到的主人公都是圣人,而希望看到有血有

肉的平常人,希望看到他们如何面对生活中的困难,怎样战胜自我去迎接现实的挑战。近年来,电影表演界不断提出淡化表演、模糊表演、直觉表演、无痕迹表演、本色表演等理论,都要求摒弃舞台式的夸张、虚假的表演。一种真实的、生活化的表演风尚,成为公认的标准。如今,在一部优秀的现实主义影片中,我们很难看到早年那种脸谱化的人物形象,取而代之的是如生活中的人一样复杂的,有优点也有弱点的人物形象。如张曼玉在影片《甜蜜蜜》中塑造的女主人公李翘的形象。李翘是一个爱慕虚荣、贪图小利又很调皮、聪明的女孩子,同时她也非常善良。因为虚荣,她放弃了爱情;而当她发现物质代替不了爱情时,毅然决定为爱情付出所有的一切。可是,因为她的善良又差点牺牲了爱情。这样一个在金钱与爱情中摇摆不定的形象,正是今天生活中许多女孩心态的真实写照。张曼玉极准确地把握了人物复杂的内心情感,真实地再现了一个从广州到香港去淘金的女孩子面对爱情与金钱的诱惑所经历的心理变化历程。她那生活化的表演状态,使李翘这个人物形象的塑造获得了很大的成功。

电影的存在是以满足人们的窥视欲和猎奇心理为前提的。现实生活中的人,常常对他人的生活具有高度的关注与兴趣。同时,好奇心又驱使人们永远去追求那些新奇的事物。当社会道德禁止人们走入他人生活的时候,当平淡、呆板的生活不能激起人们好奇欲望的时候,人们通过在黑暗中观赏电影得到了欲望的满足。现实主义的题材,生活化的表演以及真实的画面正是满足人们窥视欲最好的内容。在电影院中,人们可以肆无忌惮地介入、审视他人的生活。如果一部电影让人们窥视他人生活的同时,还能够反思自己的生存状态,那么观众在欣赏这部电影时,就能够得到感官和心灵上的双重慰藉。生活片、心理片和纪实电影都属于这一类。

二、人物形象的风格化

还有一类电影是依靠创作者丰富的想象力,在银幕上塑造新颖、奇特的形象来刺激观众的感官以满足其好奇心的。这类电影故事越离谱、人物越怪诞、动作越惊险,就越能吸引观众。例如在美国超现实主义影片《第五元素》中,那些在快乐天堂的外星人、主持人以及宇宙歌手等等,他们的表演、服装、造型都风格独特。主持人男扮女装,声音、姿态极尽夸张;宇宙歌手一身奇异的装扮十分怪诞,她唱出的宇宙歌曲完全是无调性、没有旋律的,那种高难度的演唱简直就是天外来声。观众在看这部影片时,不可能以生活化的标准来衡量演员的表演。如果影片的故事和演员的表演能够很好地融合在一起,人物形象就能够让观众娱乐身心,打开想象的视野,进入一个幻想的世界里。在这种风格化的影片中,观众更希望看到的是导演和演员在对人物进行塑造时所表现出来的想象力和创造力。动作越惊险、悬念越难于被揭破,观众越容易被吸引。一切新奇、神秘、能够刺激人们好奇心的因素,都是影片的卖点所在。这类影片多以娱乐片为主,后面会谈到的动作片和悬念片也属

于这个类型。演员的表演应该与影片风格一致,同时演员通过具有想象力的人物形象强化、刺激观众的好奇欲。李安导演的《藏龙卧虎》之所以吸引了西方观众,就是因为影片以神秘东方的西域风情和武林文化的唯美境界满足了西方观众对东方古老文化的好奇之心。李慕白的书卷气质、玉蛟龙的玲珑剔透与那一片青翠的竹林浑然一体。他们上下飞驰,快剑轻舞,使整个画面生动起来。在这个场景里,没有人物的画面是静态的国画,而演员的表演使这幅国画充满了生命力,这正是导演的点睛之笔。在这部影片之中,没有观众会去关心周润发和章子怡是不是真会武功,人们更关心的是他们的装扮、动作是不是与画面构图一样舒展、优美。

当今电影表演观念走向生活化和风格化,是符合今天电影发展样式的。电影技术的开掘、电影意识的发展,使电影能够从容地在银幕上展示现实或想象中的任何生活形式。从整体上来说,导演的电影观念影响着演员的表演观念,影片的风格影响着表演的风格。写实电影的生活化和其他类型电影的风格化,决定了今天电影表演生活化和风格化的趋势。

第四节 电影表演与文化

什么是文化?近代学者戴勒(Tylor)认为,文化是一个整体,包括人在社会中所习得的知识、信仰、美术、道德、法律、风俗,以及任何其他能力与习惯。也就是说,文化是我们眼前所感受到的一切,它包括物质世界和非物质世界两部分。电影所表现的正是这样两部分,它通过各种物质手段和人物的精神体验来展现客观的物质世界和人的精神世界。电影表演对银幕形象的刻画是展现社会文化最直观的核心手段,因为任何其他事物在体现文化的多层性与深入性方面,可能都不及电影人物的活动那样丰富和直接。所以,我们通过角色与客观物体的关系来反映人与物的关系,通过角色与周围人的关系来反映人与人的关系,通过对角色心灵的刻画来反映人的精神世界。完整的人物形象就是角色整体文化的体现。一个角色的文化深度包含了编剧、导演以及演员的文化深度。一个没有文化深度的人是创造不出有文化内涵的角色的。当一切基本技巧被掌握之后,演员之间的差别就体现在他们的文化深度上。要塑造一个动人的银幕形象,演员就必须对角色的物质世界和精神世界进行全面、深刻的挖掘。

一、文化对表演的影响

文化的形成是由个体发展到集体,集体反过来影响个体的过程。每个个体由于其接受文化的方式和层次不同,形成了各自独特的文化特点。但是,个体文化的形成都要受到集体文化的影响和约束,集体文化特征会在个体文化中反映出来。

每个民族都有各自共同的文化特点,比如西方文化宣扬个性解放、自我表达,而中国的儒家文化崇尚含蓄、内敛、深入的表达方式。儒家文化理念使中国演员很难在公众面前自由地表达自我,然而,电影表演的第一步就是放开自己,在镜头前达到如入无人之地般的自然和松弛,所以,中国人的文化认同与表演艺术的基本要求之间形成了一定的矛盾。从整体来讲,让中国演员在镜头前放松、自然地进行表演要比让西方人表演更难一些,因为中国演员很难在短时间的表演创作中完全地摒弃掉平时那种拘谨的生活习惯。剧中的人物形象是作为创作者的演员的文化体现,演员在进行人物创作时或多或少会带有自己生活和文化的痕迹,这样就形成了电影表演的一种气息、一种状态。

长期以来,大多数的演员还没有解决表演创作中的一些基本问题,无法真正做到在镜头前松弛、自然地进行表演。即便那种夸张的喜剧式表演,也大多是毫无底气、内外不统一的。他们看似松弛,实际上却紧张不安。虽然也有不少演员具有厚实的文化底蕴,可由于他们在镜头前拘谨的表演,使得他们塑造的银幕形象不尽如人意。当然,也有素质极优秀的一些人,他们内心调试能力极强,在表演创作中应付自如。这种人有很高的表演天赋,一旦他们冲破了中国文化带来的表演桎梏,就能深入到角色的精神世界,洞察丰富的人生,从而使人物形象不仅体现表面的物质生活,而且展示出深层的精神生活,体现出人物的整体文化特征。

自从中国社会改革开放以来,世界各国的文化如潮水般涌入中国,让人们目不暇接。短短的20来年,人们所接受的外来文化信息是祖先几千年来都无法比拟的。那些在外来文化与传统文化冲击中长大的一代人,其文化观和价值观不再沿袭原始定势,他们在一种摇摆不定的状态中寻求着对文化价值的重新认同。但直到今天,似乎都未能形成一套完整的文化体系。而社会文化的混乱,对电影文化也有深刻的影响,今天,在电影艺术的创作中,无论是艺术电影的创作,还是娱乐电影的创作,都没有形成自己独特的文化风格。各种模仿的痕迹充斥在电影创作的各个领域,从编剧的剧本架构、主题思想,到导演的创作手法,再到演员的表演形态,都在模仿经济发达地区和国家电影的创作方式和审美方式。这是一个金钱至上的时代,文化的优劣似乎以经济优劣为标准,模仿美国文化成了今天电影表演创作的主要模式。我们的电影中充斥着很多这样的人物形象——一身怪里怪气的嬉皮打扮,一套不土不洋的行为方式,一口港台味十足的语调,再加上不知所云的谈话内容。当今的文化混乱使目前的电影人物形象显得苍白无力,没有鲜明的文化特征。我们必须明白:单靠模仿,是永远无法立足于世界电影文化之林的。

二、电影表演的文化传播

文化传播的方式是多种多样的。有时候,我们通过主动学习,了解不同民族的文化,这主要是由于我们的兴趣使然;有时候,我们被强迫地接受某种文化信息,因

为我们处在一种劣势地位;有时候,一种潜移默化的文化传播方式起着作用,即通过一些媒体,以娱乐方式进行传播。电影表演正是这样一种不知不觉的文化传播方式。如果你从来没有出过国门,请闭上眼睛想一想,你眼中的美国是一个什么样子的,你又是如何得到这样的印象的。相信绝大部分人是通过电影、电视得到他们脑子里有关美国的印象的,包括美国人的生活观念、生活方式以及他们相互之间交往的准则。因为电影表演是通过视听形象进行传播的,不同文化层次的人都能从中获得不同程度的文化信息。电影表演的传播特点,使它拥有极大的受众。由于人类有着共同的基本需求,譬如对食物的需求、对爱的需求、对生命的需求等等,这使我们即使不懂对方的语言,也能在一定程度上相互沟通,因此我们可以说,影视人物形象的文化传播方式是无国界的。

当我们在一部电影的人物形象中得到某一种信息,也许对这种文化只是表现出一种新奇的态度;但是,当我们在不同电影的多个人物形象中得到相同的信息时,就会对这个群体或民族的文化产生某种特定的认识和理解方式。几年前,有个上海朋友曾经讲过这样一个笑话:有一次,他和一个美国朋友聊天,他非常自豪地谈到自己的家乡上海,说上海是中国最大、最繁荣的城市。美国朋友非常认真地问:“从你家的窗户看出去是不是满是田野和耕地的农民?”上海朋友哈哈大笑地说:“你们美国人对中国的了解竟然是这样。”然而,当我们知道大多数美国人在美国本土所能看到的中国电影就是张艺谋的《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《红高粱》、《秋菊打官司》,以及陈凯歌的《黄土地》、《霸王别姬》等影片时,便会明白美国人有这样的想法是不足为奇的。大量表现中华民族沉重历史与重负的影片以及展现封闭贫穷、愚昧无知的电影人物形象的作品重复出现,自然会使外国人对中华民族产生一种影像上的片面认知,从而将中华民族看作一个野蛮落后的民族、一个没有进入现代文明的民族。人在社会中的一切生活方式和生活观念构成了社会的文化观念,因此,抛开电影作品中人物形象的文化传播意义来谈人物形象塑造是不负责任的,也是片面的。一个电影创作者不仅是艺术工作者,同时又是文化传播者。在今天全球一体化的时代,电影创作者对中华民族文化在世界各地的推广与传播有着不可推卸的责任。

本章小结

当数字化的电影表演形象作为一种新的表演形式出现在电影银幕上的时候,人们才充分认识到原来我们所熟悉的电影表演的概念已经不能全面地描述和归纳当代电影表演的特征。随着电影技术的发展和我们对电影技术认识的加深,电影表演的电影性越来越被大家所了解、所关注。与原来相比,当代电影表演的内涵深入了,它的外延也扩大了许多。

演员在进行人物创作时,或多或少会带有自己生活和自己文化的痕迹,这样就

形成了电影表演的一种气息、一种状态。当这种气息和状态偶然出现时,我们也许对它们所传播的文化不一定有深入的认识;但是,当我们在不同电影的多个物形象中得到相同的信息时,就会对这个群体或民族的文化产生某种特定的认识和理解方式。因此,从这个角度,我们可以说,电影表演的过程就是文化传播的过程。

问题讨论

1. 请谈谈当代电影表演与戏剧表演的区别。

2. 试分析李安电影中中国传统文化与西方商业文化的结合方式。

辞小章李

第二章

电影表演形态的发展

学习目标

1. 了解默片时代的电影表演。
2. 了解有声片时期的电影表演。
3. 了解彩色片时期的电影表演。
4. 了解数字时代的电影表演。

电影表演的形态经历了百年演变,才发展到今天的样子。电影表演形态主要是由导演的影片风格决定的,但电影技术为导演实现各种不同影片的风格样式提供了物质基础。有了这些丰富的物质基础,才可能使导演有丰富的手段去发展、更新各种电影样式,从而发展、更新电影表演形态。因而,电影表演形态的发展是以电影技术作为基础的。下面,我们从无声片时期、有声片初期、彩色片时期和高科技电影时期四个阶段来分析电影表演形态的发展。

第一节 默片时代

电影从19世纪发明以来,到后来的10年、20年,是电影机械改良的年代,对电影感兴趣的不是艺术家而是机械师。人们把电影当成新的玩具加以研究。即使发明电影和制造电影的人,如爱迪生、卢米埃尔,也只是认为电影是一个没有生命力的新技术,甚至不愿意花几十美元买下它的专利,最终使他们失去了这座金山。

一、摄影机移动之前的电影表演形态及其特点

早期的电影演员在电影创作者看来只是一件物体,他们对待演员就同对待一只活动的猫、狗一般,需要演员的目的只是为了表现摄影机的“魔力”。因为摄影机能够让被摄物体在银幕上活动起来,选择一切被摄物体都是为了表现摄影机这种不同于其他机械的功能。所以,看清连续的动作是所有摄影师拍摄的

中心问题。无论是《水浇园丁》、《工厂大门》，还是中国的《定军山》，都是以活动的人和人的动作为主。“最早的影片之一是爱迪生公司 1894 年拍摄的打喷嚏的影片，全片除了打喷嚏这个动作以外，没有任何其他东西，也不暗示任何画面或主题冲突。它只是表现一个孤立的动作，没有意义，但仍然很引人注目。因为当时机械记录装置还刚出现，即使描绘这个动作的画面部分不会增加我们对打喷嚏这个动作的知识，也不会使我们更深刻地了解我们周围的视觉世界，这部影片在当时也是有价值的，因为它详细描绘了日常生活中的某种动作。”^①引用这一段话是要说明：电影最初是为了重现现实生活中的一个动作过程。这也证明了人如果不是活动的物质，根本不可能成为早期电影的拍摄对象，也就不会有电影演员。因为，在那个时候，电影如果不表现动作，机械师们就无法向人们展示摄像机和照相机的区别。最早由于技术的原因，摄影机是照相机的简单加工，它的性能、功能都很简单，加上人们对摄影机的认识很有限，基本上一个短片就是由一个固定镜头来完成的，要体现摄影机不同于照相机的性能，唯一的办法就是让被摄体运动。因此，任何一个早期的摄影师拍电影时都是为了展示摄影机捕捉运动物体的性能，运动的被摄体是他们拍摄的主体。因为固定不动的拍摄方法很难表现火车、汽车的运动，也无法表现在它上面发生的事，所以电影要表现运动最好依靠演员夸张的形体动作来完成。如爱迪生公司 1901 年生产的《街车骑士》，就是这样一个典型例子。

为了看清动作的全部过程，早期影片对演员有这样明确的规定：其一，尽量把演员动作安排在画幅中央；其二，演员少做纵深调度，或者快速地进行纵深调度；其三，有背景的动作必须夸张、放大。人们对摄影机的认识和摄影机本身的局限性，确定了电影表演最原始的形态。在早期的电影之中，演员是动作的完成者，活动的人像就是电影拍摄的对象，他们并不需要接受表演训练。所以，在最早的影片里，没有职业演员进行表演。

二、摄影机移动以后电影表演形态及其特点

职业电影演员的出现，始于摄影机的移动和剪接的出现。格里菲斯是一个使电影从机械的新产品转化为第七艺术的最为重要的人物。在《一个国家的诞生》、《党同伐异》等影片中，他根据影片的需要自由地选用了摄影机的运动并发展了剪接技巧。电影不再单纯地记录动作，而加入了创作者对动作的解释。也就是说，摄影机不再是成批生产记录运动的工具，而已成为电影导演思想的体现者，这是电影成为艺术最为关键的一步。记录本身不是艺术，记录的意义才是艺术。正如生活并不是艺术，艺术来源于生活又高于生活。既然电影是记录意义的体现者，也就是

^① [美] 所罗门：《电影的观念》，中国电影出版社 1985 年版。

导演思想的体现者,那么,摄影机拍摄什么?不拍摄什么?怎么样拍?这些对导演来说是至关重要的,所以,“选择”成为电影导演最重要的工作之一。从这个时候开始,电影摄影机拍摄人还是拍摄猫的意义就完全不一样了,同时,电影的剪接手段也为电影的“选择”提供了技术上的可能。

电影演员不只是动作的表现者,还是电影艺术创作的一个部分。电影导演需要依靠演员来表达他们的思想,所以,演员的地位开始确立,电影表演开始成为一门艺术。从这时开始,电影史上出现了第一批从事电影表演职业的演员。默片时期的表演以“动作片”为主,因为没有声音,演员只能用自身形体动作来塑造人物,因此,形体的表现力、模仿力在这一时期显得尤为重要,电影演员必须通过丰富的想象力去寻找大量细腻的生活细节等来表现人物性格。

卓别林一生出演了七八十部电影,其中最深入人心的是流浪汉夏洛克的形象。从他的这个形象中,我们不但看到了他那丰富的想象力和对生活的理解力,也欣赏到了他那准确、生动的形体表现力,他具有一种超凡的将人物的内心体验准确无误地传达给观众的表演技能。当然,作为电影演员,真实地体验人物情感是电影表演最基本的要求。不论在什么时期,演员的感悟能力和体验能力都必不可少。然而,在黑白电影的无声片时期,尽管字幕是一种介绍电影“段落”大概内容的手段,但它无法代替语言来交代清楚电影人物复杂多变的情感。由于早期电影声音技术的限制,本该由语言来塑造人物的部分只能由形体动作来完成,很多具体的语义都要依靠电影演员明确的动作来表现。演员的表演除了是人物情感的自然流露,还担负着解释影片情节内容的任务。

《神女》被中国影坛誉为默片时代最为精彩的影片。阮玲玉因为在影片中杰出的表演被中国电影界称为“默片时代最好的演员”。在这部影片中,她把妓女和母亲两种完全不同的身份很好地融于角色一身,自然地表现了角色的不同侧面。但是,尽管阮玲玉是一个非常出色的演员,由于电影技术条件的限制,银幕上需要不断地闪现一幅幅字幕,以补充演员表演时观众无法听到的对白;同时,演员也不得不用一些放大的动作和夸张的体态来解释影片的故事内容。譬如,神女在学校门口接儿子的一场戏:她高高兴兴地站在学校门口,看着放学的人群,不断地寻找自己儿子。儿子在人群的最后低着头走了出来,告诉母亲学校不许他再去上学了。因为要强调神女听到孩子的话后强烈的情绪,导演给了阮玲玉一个脸部特写镜头。我们看到神女皱着眉头,嘴搐动了四五次,然后眉头一扬,头一抬,紧接着荧幕上出来一行字幕:“她决定去找校长!”但只要看过阮玲玉在这个镜头中表演的人都能明显地感觉到这样一句潜台词:“怎么能这样欺负我的孩子呢!”字幕的解释与人物表演内容的差异完全影响了影片内容的准确表现,这样,演员的表演自然不能达到有声片那样生动和贴近人物的效果。因此,默片时代的电影故事应该是简单易懂的,这样既方便观众正确地理解由于没有

声音对白所造成的镜头内容的不明确,也能够准确地表现出故事事件对人物情感的影响,使演员表演出来的意义更加明确而清晰。

三、默片时期演员创作环境对演员表演的影响

默片时期,因为没有录制对白声音的装置,演员经常是在电影导演的大喊大叫声中进行表演的。美国演员尤金·奥威斯曾经说:有声片出现以前,导演总在你旁边喊着、叫着告诉你该如何行动,该如何表演……演员被动地完成导演的指示,因此依赖、相信好导演,你才有可能成功。中国也是这样,表演大师赵丹曾如此描绘他早期拍电影的情境:“那时候,拍电影没剧本,就如猜谜一样,最好的情况是事先说一次戏,也不过说个大概故事,至于怎么拍,得到现场去揭底,临场表演的时候,一切得听‘导演先生’的摆布,所谓电影表演艺术,不过是依样画葫芦。这时候导演坐在机器旁,一声‘开麦拉’,机器已经走动了,只听他喊:‘阿丹!把右眼睁大些!……咬上嘴唇!……松开,再咬下嘴唇!……抓头发!……低一点!……’镜头就全成了。”^①在默片中,除非像卓别林一样自编、自导、自演,否则,演员就要不断地听着各种表演指令来进行表演,甚至有些导演根本不让演员拍摄前看剧本。而演员不理解他所要扮演的人物,怎么谈得上去创造人物形象呢?可见,默片时代的技术条件对电影还原现实带来了很大的影响,也为电影演员的表演带来诸多的限制。人毕竟是通过语言和行为的共同表意来完成信息交流的,而当人们生活在无声世界中时,就只能单靠形体的动作与姿态来传递信息、交流感情了。所以,在默片时代的电影表演中,那些“哑巴”动作不可避免地带有程式化和简单化的色彩,这一时期的电影表演可以称作“电影的哑剧表演”时期,直到有声电影的出现才使电影中的人物形象复杂、丰富起来。

第二节 有声电影初期

从电影诞生起,人们就在不停地研究录音装置。1929年10月,无声电影这个“伟大的哑巴”终于开口了。世界上第一部有声电影是美国华纳公司拍摄的《爵士歌王》,从这时起,电影进入了有声时期。声音进入电影,使电影从视觉的艺术转化为视听结合的艺术。

由于声音的出现,电影表演的形态发生了很大的变化,有声电影时期被历史上很多人称作“电影的戏剧表演”时期。在我们谈“电影的戏剧表演”形态之前,还必须认识另一个问题——胶片的表现力。1926年,柯达胶片公司研制成功了一种新

^① 赵丹等:《银幕形象创造》,中国电影出版社1984年版。

塑胶片。这种胶片被称为“全色胶片”，它能记录下光谱中人眼可见的全部光色，不再像过去“正色胶片”那样黑白反差强烈，中间层次少，看不出细腻层次变化。这种新型胶片由白色至黑色，层次细腻丰富。只要布光均匀，就可以表现出演员面部表情中丰富、细微的变化。这种胶片非常符合戏剧化电影美学的需要，也为好莱坞戏剧化电影的繁荣作了物质和技术方面的准备。例如诞生于美国电影繁荣时期的影片《公民凯恩》，在世界电影史上享有很高的声誉。在这部影片中，凯恩在剧院观看情妇苏珊的演唱、凯恩与第一任妻子共进早餐等六组镜头，通过演员面部表情的变化和拍摄角度、灯光的运用，在体现人物性格的复杂变化方面取得了很好的效果。因此，电影胶片性能的改进为演员表演的内心化提供了技术方面的条件，也为演员塑造个性分明的人物形象提供了可能。

一、话剧表演形态进入电影

声音的出现，使电影演员多了一个强有力的创作手段。演员不再需要完全用形体动作代替语言来传递信息、表达情感，而可以通过声音语言与肢体动作互为补充来完成人物形象的塑造。但是，声音进入电影以后，对电影演员提出了一个非常重要的要求——电影演员的语言表现力。很多默片时代的优秀演员因为不适应有声片对语言的要求，被迫离开了影坛。比如美国优秀浪漫主义演员约翰·吉尔伯特因为其嗓音极尖，无法在有声片中找到工作，最后自杀身亡。又如中国第一位“影后”张织云，由于其地方口音的原因，在有声片兴起后从影坛上消失了。有声片出现以后，很多话剧导演步入了影坛，因为他们能处理影片中的对白。同时，有一大批话剧演员凭借着舞台上的功底和声音的优势，占领了电影表演的广阔领域，如玛林·戴德利、劳伦斯·奥利弗等，还有中国的蓝马、金山、石挥、舒绣文、陈波儿等，他们都曾是舞台上优秀的演员。舞台导演和舞台演员进入影坛从事电影创作活动，使电影表演明显地带有舞台表演的痕迹。

20世纪20年代到30年代之间，大量的电影创作者在影片中尝试着声音装置的功能，过分地在影片中发挥声音的作用，以至于电影画面原有的表现力在声音面前失去了应有的表演作用。这种极端的“声音至上”的电影创作方法，使默片时期一些富有成就的电影导演和电影演员产生了反感，并拒绝接受，卓别林就是其中之一。这是一种自然的现象。应用任何新技术，人们在经历一个极端的过程之后才会回到正常状态。“声音至上”的创作现象，使这一时期的电影作品简直成了舞台剧的记录影片。人们痴迷于欣赏演员漂亮的形体、洪亮的声音和夸张的对白。加上摄影机只能做些简单的推、拉、摇、移和光线处理，特别是电影的灯光也完全以戏剧式的布光方式为主，所以，观众在影片中感受到一种浓重的戏剧式氛围。于是，电影时空的戏剧化与电影表演的戏剧化创造出了一种新的电影表演模式——电影中的戏剧化表演。

中国早期的话剧演员金山,就是有声电影时期一位十分优秀的电影演员。当时,很多观众对他在《夜半歌声》中扮演的宋丹萍赞不绝口,被他那富有魅力的声音和潇洒的形体动作所吸引。特别是他处理的孙小鸥叙述自己经历的那段戏,大幅度的形体动作、夸张的手势以及咏颂大段独白,被当时评论界称为“形体动作准确,感情色彩浓重的表演风格”。由此可见,电影历史上形成的戏剧化表演潮流是电影技术发展 to 一定历史时期的产物。它是由电影的技术条件、演员的表演条件以及创作者的趣味、追求所决定的。

二、演员的创作环境以及对演员素质的要求

有声片演员在创作环境上与无声片有很大的不同,因为要录制对白,现场必须保持相对安静。在单个镜头内,演员的表演和动作的完成是相对独立的,电影导演不可能再呆在演员的身边大声喊叫,演员必须通过自己对人物的分析与理解去表演。这样,演员的能动性和独立性增强了,他们再也不是导演口令下的“木偶”了。对于演员感受能力、分析能力、表现能力等素质的提高要求,使得电影演员必须经过一些训练,才能担负起表演的工作。戏剧舞台上的演员正是因为具有丰富的舞台经验和训练有素的表演能力,才能在电影表演领域里占有重要的地位。在有声电影初期,电影演员的表演没有形成自己独特的、通过镜头来刻画人物形象的风格,一方面是由于电影导演和电影演员对摄影机镜头、运动、声音、蒙太奇等电影创作因素认识不够;另一方面是因为电影创作者在很大程度上被戏剧舞台上的表演因素同化了,没有找到电影表演不同于舞台表演的特性。

三、声音的出现使电影表演进入人物的内心

戏剧式的表演与默片时期“哑剧”式表演最大的区别在于:在戏剧化的表演中,演员塑造复杂的人物性格,展现尖锐的矛盾冲突,揭示丰富的人物内心活动;而“哑剧”式的表演只是表现一些粗浅的、类型化的人物形象。电影表演能从简单的形体活动走入内心活动,除了胶片能感受到细微的表情、行为变化外,声画的相互补充是最为重要的手段。在默片时代,如果字幕是“我很高兴,真的!”画面上一般出现一个高高兴兴的动作。如果画面上出现的是与字幕意思相反的痛哭情景,观众就会觉得莫名其妙。为了减少观众被字幕打断的次数,字幕一般展示电影段落的大致意思。它无法反映出细微的人物心理活动,也不可能表现出人物语气上的抑扬顿挫和高低快慢。然而,人类的语言是十分丰富的,相同的词句用不同的声调或不同的发音方式来表述的话,所传达的意思完全不同,有时甚至截然相反。声音成为电影艺术的叙事手段之后,音乐、音响、对白和环境声音与镜头运动、画面动作的有机结合,使电影艺术的表现力大大地增强,声音的多样性与画面的多样性,成为表现人物复杂情感的重要手段。

案例 2-1

《茱丽·安娜》中的声画结合

美国有部影片叫《茱丽·安娜》，故事的大概情节是：妹妹因为与男朋友乔丹分手而自杀了。姐姐安娜为了复仇，制造了一个机会使乔丹与自己结识。乔丹被安娜的魅力所吸引，爱上了安娜。安娜把毒药放在戒指里，准备利用两人在一起的机会毒死乔丹。但是，安娜没有想到自己在与乔丹的相处过程之中，渐渐地坠入了乔丹的情网。有一场戏就是乔丹与安娜在卧室内，两人相拥躺在床上的片段。我们看到的是乔丹的背面，安娜正对着摄影机镜头。

中景：乔丹说：“安娜！我们结婚吧！”（推）

近景：安娜放在乔丹背上的手摸着戒指。（摇）画外音：“好的！”

特写：安娜的脸。在摇的过程中，乔丹说：（画外音）“你是我最爱的女人！”安娜的脸抽搐了几下说：“你也是我最爱的。”

这三个镜头，如果只看画面，给人的感觉是安娜作好了准备，将杀死乔丹。脸的抽动可以理解为事前紧张心态的表现。如果只听声音，给人的感觉正好相反，觉得他们是一对相亲相爱的恋人，安娜已经决定不杀乔丹。但是，声音与画面相互补充、共同作用于观众的视觉和听觉所传达的信息就比单一的声音或单一的画面所传达的要丰富得多。我们能感觉到安娜痛苦、无奈、犹豫、矛盾、爱恨交加的复杂心情。声画的结合不仅传达出了声音与画面各自独立的信息，也传达出一些更细致的、更复杂的人物心理信息。

鲜明而真实地展现人物丰富的内心生活，是传统的戏剧表演带给电影表演艺术的珍贵礼物。如果没有电影声音与画面的有机结合，就无法表达出丰富多彩的人物内心世界。自从声音进入电影以后，电影表演艺术就像戏剧舞台上真实的演员表演一样，能够深入而真切地展示出角色的心灵生活，揭示出人物内在情感的秘密。

第三节 彩色电影时期

色彩作为一种创作元素进入电影艺术，并非一件轻而易举的事。这项试验自1891年就开始了，由于当时科学技术条件的限制，没有研究出带色彩的电影胶片。在电影的早期阶段，电影创作者为了让电影银幕上出现大自然的色彩，不惜花费九牛二虎之力，通过在黑白的电影胶片上一格一格地涂画颜色，创造带有单一色彩的电影场景。直到1935年，彩色电影才真正出现。美国电影导演马摩里安拍摄出世

界电影史上第一部彩色影片《浮华世界》。这部影片被认为是电影发展史上的第二次技术革命,“彩色在电影中的运用,不单纯是为了还原客观世界的自然色彩,而是把它当作一种艺术手段,作为电影的一种构成元素,一种直接作用于影片的艺术语言,直接服务于电影艺术之中。”^①

一、彩色电影时期表演的形态

彩色胶片的出现,使色彩在真正意义上进入电影艺术中来。它为电影的本性——物质现实的还原提供了最坚实的物质基础。人类生活在一个色彩斑斓的环境之中,以还原和记录现实生活为目的的电影,无疑需要展现影像的色彩。有了色彩,才能使电影在客观真实性上向前迈出一大步。在彩色胶片出现的二三十年之前,人们对于色彩在电影中的作用只是作了一些简单的尝试。虽然彩色电影在1935年已经出现,可是,40年代和50年代的电影形态基本上还是以黑白片为主。这种情况一直持续到1964年安东尼奥尼拍摄的《红色沙漠》。这部影片使整个电影界对色彩在电影中的作用有了新的认识:色彩不仅仅是还原自然环境的一种手段,它还是表达人物情绪和传递故事主题的一种手段。“在安东尼奥尼的第一部彩色影片《红色沙漠》中,颜色也成为了表现手段。安东尼奥尼甚至主观地改变了他在自然界看到的色彩,房屋、水果、草和树都按他的设计全部重新上色,他根据人物的心理状态变换房间的颜色。由于这一大胆的、反现实主义的颜色使用方法,《红色沙漠》被评论界称为是电影史上第一部彩色电影。”^②由此,电影史上研究彩色电影是以1964年的《红色沙漠》为起点的。这里谈的彩色电影时期也是指《红色沙漠》之后的这一段时期。

最近的三四十年不仅是电影中色彩被重视和强调的时期,也是电影技术发展得最快的时期,如轻便摄影机的出现,运动自如的移动车和升降机的出现,数字化声音系统的出现,以及多功能摄影机透镜的出现等等。这些多样性的电影技术手段,为电影艺术表现真实的现实生活提供了充分的条件,也使电影创作者有更丰富的视听手段去创造电影画面中的自然气息和情感气氛。色彩和电影技术始终潜移默化地影响着电影演员的表演。当电影演员处在一个色彩真实而又自然的表演环境中的时候,当电影摄影机镜头灵活自如地展现人物形象的方方面面的时候,电影演员只有以极强的内心体验去表达人物情感,才能真实地塑造出个性独特的人物形象。电影技术是一种物质的现实,电影观念是创作者的思想意识。物质的现实一方面影响着创作者的意识形态,另一方面为实现创作者的电影理想提供了基本的技术条件。电影技术为电影演员、电影导演以及所有电影创作者实现自己的创

① 李保康、张爱国:《中外电影发展史》,海潮出版社1991年版。

② [德]乌利希·格雷戈尔:《世界电影史:1960年以来》,中国电影出版社1987年版。

作理想提供了丰富的手段。这些电影技术手段经过天才的电影艺术家的创造性运用,使电影艺术更加具有其独特的魅力,同时,电影技术的发展也为那些致力于追求电影逼真性的电影制作人营造出了一个巨大的创造空间,从而使质朴真实的电影表演或者被称为“纪实”的电影表演成为这一时期电影表演形态的一个重要特点。

这一时期电影表演形态的另一个特点是:在电影创作中,电影演员的主导地位逐步开始下降。这是由于电影导演开始运用大量的电影技术手段来参与表演,或者尝试着创造多样化的电影叙事风格。电影导演对电影视听语言的不断发掘和对新的电影叙事手段的不断探索,削弱了电影演员在电影表演中绝对中心的地位,在电影史上造就了一批引人注目的、技术性和观念性极强的导演电影。虽然在以黑白电影为主的电影创作时期,电影导演也是电影创作的权威,他们在极其简单的电影技术条件中也做过许多创新的尝试,但由于电影技术的限制,他们往往还是像戏剧创作一样,将主要的精力集中在电影演员对人物形象的创作方面,而不像当今的电影导演所倡导的除了塑造人物形象之外,还要用电影的声音来表情,以电影的色彩来表意,通过电影的造型语言来传达人物的情绪变化等等。电影导演在电影叙事的视听语言与表意手段方面的创造性探索,尽管削弱了演员的表演在影片叙事中的某些作用,却创造出一批表演手段丰富、视听效果强烈、故事内涵深刻的电影作品。

例如,我国在20世纪80年代拍摄的影片《一个和八个》和《黄土地》强调通过电影的光线、色彩和环境的造型形象来表达影片的主题与内涵,而电影演员的表演只是电影叙述故事的表演手段之一。在这种类型的影片中,常常采用一个主要的色调、一种风格化的造型形象来表达电影人物或电影环境的情绪与思想,像安东尼奥尼拍摄的《红色沙漠》就充分地展现了电影色彩的情绪表现力,以及电影色彩对人物内心的刻画能力。英国电影理论家欧纳斯特·林格伦在《论电影艺术》一书中指出:“通过它的影调色阶和总的调性,比如说,鲜明的色调首先是为了表现女主角的感情和心绪,朱丽亚娜的心理活动可以说是用彩色投影方法表现的。导演把土地、树木、青草染成非它们本来的颜色,影片主人公感知什么颜色,影片就是什么颜色。”^①自然界的色彩是客观的、自然存在的,可是,人们眼中所反映的色彩却是主观的。人们觉得高兴时,接受明快的色调,忽略灰暗的色调,世界也就明快起来,反之亦然。因此,影片中的颜色正是人类所具有的心理世界的色彩反映。色彩成为反映电影人物内心世界最直接的手段。总之,现代的电影创作者善于通过电影的声音、色彩、光线、音乐、音效以及造型等视听手段来叙述电影故事,表达人物情感,喻示影片主题,使大量非演员的表意因素占领电影画面的表演空间,促使电影演员与其他视听元素一起来共同体现影片故事内容与思想内涵。

① [英]欧纳斯特·林格伦:《论电影艺术》,中国电影出版社1984年版。

二、在不同风格的电影中演员的表演状态

在不同风格的影片中,电影导演对演员表演素质的要求是不一样的。在纪实风格的电影作品里,一般注重演员表演的真实朴素;在动作性强的娱乐影片中,更强调演员的外部动作能力和形体技巧;而在那些表现人生悲欢离合的传记式影片和注重对人物心灵挖掘的影片中,特别注重演员对人物情感与心理的体验能力。从综合的角度来说,演员必须具备全面的创作素质,因为在电影表演创作中,这些素质是作用于演员表演的关键因素。电影人物形象的创造,就是通过电影演员这种综合性的素质与能力来体现的。下面我们来看看以下几种电影类型对演员素质的不同要求。

(一) 心理电影

心理电影主要兴起在 50 年代,以瑞典导演伯格曼为主要代表人物。在黑白电影时期,他的《野草莓》是心理电影的代表之作。直到 70 年代初他拍摄了另一部彩色影片《呼唤与细语》,才被称作成熟的心理电影的经典之作,因为他用色彩和特写这两个最能表现心理的手段来反映人物深层的内心世界。在影片《呼唤与细语》中,约有三分之二的镜头是剧中女主人公的脸部特写,全片的主色调是一片梦幻般的红色和包裹着人的躯体的白色裙子。影片以艾格纳斯从疼痛中醒来的面部特写开始,把我们带入了一个封闭着四个女人的房间里,每一段以一个女人的脸部特写开始,又以渐被红色吞噬的女人的脸部特写结束。从这些硕大的脸部特写以及对比强烈的红白颜色中,我们深深地感到这四姐妹渴望彼此之间能被对方理解、被对方触摸的心境,然而,她们始终无法接触对方的灵魂,最后,死亡把孤独永远地留给了活着的人。在影片整个叙述过程中,几乎感受不到摄影机的运动,经常是特写镜头长久停留在女人的面部,摄影机带着观众走入她们复杂而又隐秘的内心世界。在这种心理影片中,剧中人物基本上没有什么大的形体动作和外部姿态的变化,完全依靠演员的内心体验去感受角色,反映角色的内心世界。在被摄影机镜头放大的特写里,观众完全超出了平常可能接近人的距离来观察人物的内心,电影演员的表演如果有一丝一毫的不准确,都会将错误的信息传达给观众。因而,在这种注重心理感受与体验的影片中,要想熟练地驾驭剧中的人物形象,演员必须经过大量的表演专业训练,积累扎实的表演功底,具有极强的理解能力和体现能力,演员不仅能够极其准确地理解人物细微的内心活动,而且还要能通过脸部细腻的变化表现出人物丰富的心理层次变化。

《呼唤与细语》中的四位演员,都是导演伯格曼非常了解的演员,她们不但具有丰富的戏剧舞台表演经验和相当深厚的表演功力,还与伯格曼在同一个剧团里经过了多次的创作合作。这是一部主要通过演员的精彩表演来完成的影片,电影演

员的细腻表演是影片获得巨大成功的保证。

（二）纪实主义影片

最大限度地还原现实生活,是纪实主义影片所追求的主要美学原理。轻便摄影机的出现使人们能够扛着摄影机自由地在户外拍摄,电影胶片感光度的不断提高,也为在自然光线的条件下拍摄影片提供了质量的保证。自然的光线、自然的色彩、自由运动的长镜头,要求演员保持极度自然的表演状态。在纪实的电影表演创作中,对演员最主要的要求是演员的经历、修养、气质必须与剧中人物形象相吻合,演员不能只是“像”角色,而要做到“就是”角色。演员的表演只有完全融入影片的人物形象之中,才能使影片中的人物与景物的风格协调一致。正因为纪实电影的这种要求,一些和角色经历基本一致的非职业演员也有机会走上了银幕。

意大利电影导演德·西卡拍摄的新现实主义影片《偷自行车的人》中,男演员朗培尔托·马奇奥拉尼就是一个和影片男主角有着类似经历的失业工人。这部影片运用了大量的长镜头和偷拍镜头来真实地反映那个时代意大利工人的生活状态。非职业演员马奇奥拉尼的真实生活和心理状态都与人物极其接近,他常年的工作习惯、生活习惯使他在外部形体动作上和神态上留下了自然明显的痕迹,而这正是表现角色的真实感所需要的,无论他出现在影片的哪一个场景、哪一个角落,演员那种自然朴素的造型都能与影片的纪实风格融为一体。“在电影史上,选择演员获得成功的最著名的例子之一是德西卡选择马焦拉尼(今通译:马奇奥拉尼——引者注)和斯塔约拉扮演一位穷困的工人和崇拜他的儿子。他们都不是职业演员,马焦拉尼确实是一位工人,在拍完这部影片以后他还很难找到一份工厂工作。当德西卡在为这部影片筹款时,一位制片商同意出钱,条件是让加利·格兰特出演主角!德西卡显然无法想象格兰特这样风度翩翩的演员能演好这个角色,因此明智地到其他地方去筹款了。”^①电影导演的美学风格决定了影片的风格,影片的风格不仅决定了导演对演员的选择的标准,也决定了演员在影片之中的风格和表演形态。

张艺谋在拍摄影片《一个都不能少》时,也采用了这种近似于自然主义的创作方法。他在人物形象处理方面,一律选用非职业演员,而且参加演出的演员和剧中的角色全部采用同名、同姓、同职业。这种艺术处理方式,使非职业演员在镜头前自在、生动地动作起来,也使非职业演员的表演风格与影片的纪实风格绝妙地结合在一起,形成了一幅幅朴实动人的生活画卷。

（三）动作影片

电影从诞生之日起,其商业性和艺术性就一直是人们争论的焦点。直到今天,

^① [美]路易斯·贾内梯:《认识电影》,中国电影出版社1984年版。

无论各大电影节如何把各种奖项授予艺术品位极高的艺术电影,无论各国的电影学院如何推崇、分析那些有思想内涵、有艺术创新精神的影片,也无论有多少职业的电影创作者对只给观众提供感官刺激的影片如何嗤之以鼻,我们仍然不得不承认电影的商业性和娱乐性是电影的生存之本。电影不是用廉价的材料制作的艺术品,它必须依靠票房收入来维持它高成本的运转机制,这就决定了娱乐电影是电影的重要形式。绝大多数的观众是因为电影能够娱乐他们的感官世界,使他们暂时忘记现实生活的烦恼,在电影中能寻求一种梦幻般的生活,才走进电影院的,因此,即便大多数艺术家把好莱坞批得体无完肤,好莱坞的“梦工厂”依然是最具票房影响力的地方。

当我们承认商业电影在电影中的地位时,就不能忽视最具商业价值的电影——动作片。动作片是以激烈的肢体冲突为主要视觉元素的影片,观众通过感受激烈、紧张的视觉效果,达到娱乐身心的目的。生活中我们常说:“搏斗是动物生存的首要法则。”从动物世界进化来的人类,虽然已经在文明社会生活了几千年,一切原始的搏斗行径都受到社会法制的约束,但人类喜好搏斗的本性似乎并没有随着文明的发展而进化,而是通过另一种形式得以宣泄,这种形式就是艺术作品。无论是小说、戏剧、电视,甚至当今的电子游戏都离不开搏斗、谋杀、死亡这样的暴力主题,以商业运作为基础的电影自然也离不开这种大众关注和感兴趣的故事内容。从美国早期盛行一时的西部片到今天依然流行的警匪片、战争片、灾难片以及在全世界有一定影响力的中国武打片,反映的都是关于暴力冲突方面的内容,他们不是表现人与人之间的搏斗,就是表现人与自然之间的搏斗,最终,总是以正义战胜邪恶、人类战胜自然作为影片的圆满结局,而影片的主要人物往往都是一个集人类智慧和勇气于一身的正面形象,因此,他们在这种影片中一般都有漂亮、英俊的外表,健康的体魄,矫健的身手。美国的玛丽·奥勃莱恩在《电影表演》一书中称这种演员为形体演员,“我们接受这些形体演员因为我们喜欢去看他们。在生活中若无其事地盯着一个漂亮女人或者一个英俊男子是不得体的。而在电影中我们却受到鼓励,可以毫无拘束地去这样做。这些演员表现出一种男性的完美典型和美感、性感、邪恶或天真。”^①像史泰龙、施瓦辛格、李连杰等都属于这一类型。

好莱坞拍摄动作片的历史很长,埃德温·鲍特的《火车大劫案》(1904)就是最早的动作片。动作片发展到20年代中期基本上达到了顶峰,主要原因是受制于电影各方面的技术条件。早期动作片里的故事情节简单,人物形象都是脸谱化的,好人坏人一目了然,但是,参与动作电影创作的演员们都有非常好的形体控制能力和许多特别的动作技能,他们一般都能够玩弄枪支,擅长追逐,具有较好的马技和车技等。然而,在有声电影问世初期,动作片一度戛然而止,因为当时电影中的对白

^① [美]玛丽·奥勃莱恩:《电影表演:为摄影机进行表演的技巧与历史》,中国电影出版社1988年版。

成了电影艺术最主要的表演元素,而情节简单、肢体动作丰富的动作片并不合适过多的人物对白存在。许多年以后,当观众从最初的那种沉迷于“伟大的哑巴讲话了”的情景中走出来,重新关注电影中的视觉元素时,动作片也渐渐摆脱了简单的故事和简单的人物性格的模式,开始用视觉与听觉的双重手段来表现人物复杂的性格了。此时,动作片中的演员除了有英俊的外表和良好的形体表现力外,还必须有一定的体悟角色内心情感、塑造人物性格的创造能力。随着色彩在电影中的出现以及各种新的电影技术不断地运用到电影的制作中来,例如航拍、海底拍摄以及各种各样的特技拍摄等,当代拍摄、制作动作片对电影演员提出了更多、更高的要求,他们不仅需要健康的体魄、灵活的肌体、敏捷的反应能力和专业的技能,还需要丰富的想象能力、分析能力和展现人物心灵世界的能力,只有具备多方面的艺术素质,才能适应不断发展的动作电影拍摄的要求。

在动作片中担任重要角色的演员通常是一些精通武术、赛车、拳击的运动员,例如动作明星李连杰就是多次全国武术比赛的冠军得主。20世纪80年代初,他凭借英俊的外表和一身漂亮的功夫在电影《少林寺》中真拼真打,红透了祖国的大江南北。后来他到香港电影界和美国好莱坞发展,也是依靠那不可多得的身手和英武的外表。著名功夫片明星成龙也是如此,他的名声享誉海内外,无论是从高速飞驰的汽车爬上直升机的舷梯,还是从摩天大厦倾斜的玻璃屋顶攀上建筑物的楼顶,所有影片之中的惊险特技动作都由他亲历亲为。成龙在谈到自己的表演创作时感慨地说:这些在电影表演领域的成功和所有成就完全是用自己的性命换来的。由此我们不难想象,一个动作片演员必须具备深厚的形体动作功底和顽强的意志。

(四) 戏剧电影

戏剧电影是一种以讲述人物悲欢离合的故事、表现人物曲折多变的命运为主要目的的电影。在今天的电影技术条件下,电影导演可以利用丰富的电影技术手段来逼真地塑造独特感人、复杂多变的人物形象,而演员除了能够真实、自然地在镜头前展现剧中人物的生活外,还必须重视戏剧电影之中另外的两个表演要点——演员的个性气质和内在激情。

每个人有自己不同的经历,不同的生长环境,不同的受教育程度以及不同的遗传因子,这些使得每个人的个性气质各不相同。电影演员创造人物形象的过程是用自己的身心来体味与感受角色的兴趣、爱好、思想、情感的过程,塑造剧中人物鲜明的个性特征和独特气质是电影演员创作的一个极为重要的任务。因为观众在欣赏影片中角色性格特点的同时,实际上也在欣赏演员自身的个性气质,如果演员的气质特征与剧中人物的个性特点能够协调地吻合在一起,就会使人产生一种真实的美感。如美国著名电影明星朱莉娅·罗伯茨在浪漫轻喜剧式的爱情影片《漂亮女人》中就非常成功地塑造了女主人公薇薇安热情聪明、漂亮诚实、独立自主的个

性形象,细腻地表现出了妓女维维安由无所事事到追求上进、由不拘礼节到注重尊严、由漠视感情到在意爱情的心理过程。从外形上看,朱莉娅·罗伯茨那迷人的金发、性感的身材、张扬的五官和活泼而现代的造型非常符合这部影片中人物形象所需要的特点。但最为关键的一点是朱莉娅·罗伯茨有一种敏锐的体悟能力,这引导她准确地把握了女主人公维维安的心灵与个性在特定环境中的微妙变化,使她能将自己的情感与人物的感受融为一体,从而创造出一个生动感人、真实可信的妓女形象。

另外,在电影表演的创作中,演员是否拥有激情对于所扮演的人物形象给人的感觉是不一样的。表演的激情就是演员创造人物形象时的一种热情,是一种将演员自己的情感融入角色情感之中的创作能力。如果一个演员具备一切创造人物形象的素质,而唯独缺乏激情,那他仅仅只是一个有匠艺的演员,而成不了一个表演艺术家。表演艺术家的情感必然是敏锐的、富有灵性的、一触即发的,他不仅能够被剧中人物的故事所感动,而且还能够把这种感受通过自己的声音、形体与情感细腻地传递给观众。人们常常这样说:“演员总是在别人的故事里流着自己的泪!”这句话精辟地说明了电影演员表演的实质。因为演员是用自己的情感去展示别人的故事,所以,演员呈现出来的永远是她自己的情感与感受,而这种情感与感受表达着演员对电影故事内容、剧中人物情感以及人物生活态度的体悟与理解。正因为这样,不同的演员所扮演出来的人物形象会有不同,而且每一个演员对人物的理解和对角色情感曲线的认识也是完全不同的。人物的情感曲线分为两种,一种是剧中人物的情感曲线,这是编剧和导演为人物确定的;另一种是演员自身的情感曲线,包括了演员对角色的分析理解,对人物动作节奏快慢、情感进展起伏的把握,演员的情感曲线与角色的情感曲线交织而成为观众感受到的人物形象的情感曲线,也就是观众从人物身上感受到的演员的激情。演员的情感曲线来源于人物的情感曲线,但又与人物的情感曲线不完全一样,如果用坐标来仔细分析,可以发现演员与人物的情感曲线的走势基本相同,但是曲线的高点与低点不可能完全重合。

案例 2-2

《霸王别姬》中对于人物情感的处理

张国荣在影片《霸王别姬》中塑造程蝶衣这个形象时,恰到好处地把握了人物的情感曲线和内在激情。影片中有一场令人印象极为深刻的戏是女主人公菊仙和程蝶衣第一次见面的场面,这场戏表现的是大伙正热热闹闹地向段小楼和菊仙祝福他们未来美好的生活,程蝶衣突然出现在门口,此时,全场顿时安静了下来,程蝶衣与菊仙面对面的那一瞬间,本应是剧本中人物情感的高点,可是张国荣把高潮处理在关门的一刹那——我们看到程蝶衣走上前去,对菊仙极有礼

貌地鞠了一躬,充满讽刺意味地说道:“菊仙小姐,你好!”然后转身走进内屋,接着,只听到门“砰”的一声紧紧地关上了。门声的巨响是人物内在情感的一个重要喷发点,这是程蝶衣内心压抑已久的痛苦的发泄,也是程蝶衣失落心灵的呼喊。任何事情发生之后,人们的内心都有一个感受、判断、接受、反应的过程,张国荣在这一段表演里,细腻地表现出了人物内心情感积愤由克制到倾泻爆发的过程,并将人物那种高傲、无奈、痛苦的心情淋漓尽致地表现了出来,使人物形象产生出一种动人的艺术效果。

激情是演员表演创作中最动人的因素。一方面,激情能够使演员的情感曲线和角色的情感曲线有机地结合起来溶化观众的心灵;另一方面,激情也使人物形象更加有血有肉、有韵味。巩俐在《菊豆》中的表演同样极其精彩:当儿子把他的亲生父亲推到水中之后,菊豆从房里冲了出来,跑下几级梯子看到掉在水中的青天,回头冲着儿子的背影大声喊道:“狗日的!我告诉你,他是你爹!你亲爹!”这一场连贯的戏把女主人公菊豆内心压抑了多年的恨与爱,栩栩如生地表现在我们面前,观众在这场戏中深深地感受到了人性的扭曲是多么可怜与可悲。据巩俐本人的回忆,这场戏的表演创作完全是即兴的。在现场拍摄时,她对导演讲述了自己内心对人物的一种感觉与冲动,希望能够即兴地来表达一下自己体味的这种情绪,导演接受了她的提议。当导演发令开始拍摄的时候,她心中压抑着的悲愤情绪非常强烈,情不自禁地爆发了出来……显然,剧中人物的经验与情感可以触动演员的情绪记忆和内心感受,从而有充沛的创作激情投入到人物形象之中,创造出鲜明感人的银幕人物形象。

电影艺术发展到今天,各种风格与流派的影片层出不穷,影片风格的多样性要求电影演员具有全面的素质和强烈的适应性去适应各个不同风格流派影片对演员表演的要求,只有不断地训练和掌握各种技术条件下的表演技巧,不断丰富自己各方面的素养,增强在多种情境之中的表演适应能力,演员才能在影片中塑造出不同性格、不同类型的人物形象。

第四节 数字时代

电影史上几次重大的技术革新对电影流派的形成和表演形态的变化起到了至关重要的作用。然而,无论电影技术如何革新、变化与发展,电影声音与画面的表现力如何被充分地发掘出来,也无论电影的风格样式如何千变万化,传统的电影制作工艺始终没有发生重大改变。这种将电影创作分为前期筹备阶段、拍摄阶

段和后期剪接阶段的制作模式,直到1977年美国电影导演乔治·卢卡斯拍摄影片《星球大战》之后才有了根本性的变化。

影片《星球大战》的成功,标志着世界电影领域数字化时代的开始。数字化的电影图像技术和声音技术完全改变了传统的电影制作流程,创作出许多具有视听震撼力的影片。数字化电影制作方式与传统电影制作方式最大的不同在于:它打破了传统制作方法的顺序性,前期准备、中期拍摄和后期制作同步进行,各个部门进行着平行创作。在前期准备时,那些需要经过数字生成的影像就已经在电脑上运转起来;在拍摄中,声音制作和非线性剪接也与之同步进行,导演可以马上看到电影场面初步连接的效果,能够在拍摄现场对拍摄内容做及时的调整。乔治·卢卡斯在托马斯·A·奥汉年和迈克尔·E·菲利普斯撰写的《数字化电影制片》一书中这样介绍:“我喜欢在画面部门拍摄影片的同时使录音部门也投入工作。当我们大家能够看到一个镜头是什么样子时,会有助于大家的创造性参与。画面、声音和特技效果同时推进是一种更具集成性的过程,使我们能够关注过程的所有方面。我们能够生成一个视觉台本——一种 Videomatic, ILM(Industrial Light & Magic, 卢卡斯创办的数字特技公司)用它作为生成镜头的参考。这种方法过去一直很笨——采用的是老式动画,耗时约两周。现在我们只用一天就能完成同样的工作。我们的方法使得整个过程更加容易和快捷,人们能够很快地看到带有声音和特技的初剪结果。”^①数字技术带来的这种全新的电影制作方式,不仅提高了工作效率,有助于创作人员之间的沟通,也为制作人员带来了更加丰富的艺术表现手段。

其实从有电影开始,就有不少电影从业人员为了在电影中表现他们脑海中的幻想世界,一直致力于研究、推广新的电影技术。法国早期的电影导演乔治·梅里爱就是运用特技摄影的先驱者。据说梅里爱有一天在街上拍街景时,手摇摄影机发生了故障,他停了几分钟,等摄影机修好之后他接着拍摄。几天以后,当他看这些影片素材的时候,奇迹发生了——银幕上男人变成了女人,街上的车流变成了灵柩车,这一巨大的发现使梅里爱激动不已,于是,他开始着力研究电影的特技效果,运用摄影机来展示电影的魔幻功能。乔治·梅里爱最早在电影中使用慢动作、快动作、叠画、停机再拍等特技手段,他在早期电影之中运用的特技效果在当时的观众中引起了巨大反响。继梅里爱之后,美国著名导演格里菲斯在影片《一个国家的诞生》中,也运用了许多新的镜头和特技技巧,如两极镜头的运用、圈出圈入、分割银幕等等,他影片里的巨大电影场面、奇妙的电影特技,加上当年10万美金的巨大投资,都开创了好莱坞巨片的先河。在梅里爱和格里菲斯之后的几十年中,无数电影制作者都对电影的技术和技巧进行了不断的探索,他们希望寻找一种有无限自

^① [美]托马斯·A·奥汉年、迈克尔·E·菲利普斯:《数字化电影制片》,中国电影出版社1998年版。

由的视听手段来表现人类大脑可以想象得到的声音与画面效果,电影创作者这种美好的理想直到 20 世纪 70 年代末,才慢慢地随着计算机技术的飞速发展而渐渐变成现实。在最近的二十多年里,数字化的电影制作技术开始在电影的创造过程中得到了空前的发展,当今电影艺术所拥有的电影声画表现手段几乎已经达到无所不能的地步,数字时代最流行的一句话就是:“What you want, what you get!”即你想要的,你就能得到。当日新月异的数字技术为电影带来无限自由的时空表现力的时候,电影艺术从电影院走进了平民大众的家庭。乔治·卢卡斯曾这样描绘未来的电影制作:“我的确认为是我推动了数字技术并使它走到今天这一步——现如今每一个人都在致力于拓展技术领域的疆土。最终会导致出现一个更为民主的制片环境。每个人都能够制作电影。要不了多久人们就可以在自己的 PC 机上干电影这一行了。”^①电影数字技术这种绝对的创作优势不仅改变了电影的制作方法、改变了电影创作流程,同时,也改变了传统的电影表演形态和电影演员的创作方法。

当我们谈到数字化的声音与图像创作的时候,常常提及“虚拟”这个概念,在这里,我们把一切由计算机软件生成出来的影像与声音,都冠以“虚拟”的名称,它是针对传统的电影术语而言的,如虚拟演员、虚拟空间、虚拟物体等。数字化的电影制作中,不仅虚拟的景物空间与虚拟的物体形象能够抒情表演,虚拟的人物形象也完全能够与实体的人物进行交流、对话与表演上的合作。电影银幕上的表演者已经不再是传统意义上的演员,甚至不再是一个实体的人,银幕人物形象可以由虚拟影像,人和虚拟影像的结合,或者演员、虚拟影像和模型的共同体来完成和塑造。电影演员在表演创作中,已经不只是在影片的规定情境里与表演对手和客观环境进行交流,他必须用想象的能力与任何虚拟的形象进行交流与对话。当今数字化的电影创作一方面使电影表演者的内涵被无限地扩大,影片创作者脑海中的所有形象都可以参与到银幕的表演中来;另一方面电影表演的时间与空间也被无限扩大,虚拟的时空可以把一切现实的或非现实的情景展示在银幕上,高科技的数字影像技术从根本上改变了电影艺术传统的表演形态,扩大了电影表演艺术的疆域,并对演员的创作提出了新的要求。那么,如何定义虚拟表演和虚拟演员的地位?如何看待数字技术对演员表演的处理和修改?如何把虚拟的对象与演员的表演有机地结合等等,这些都是当代电影创作者面对的新问题。

一、数字技术参与电影空间的表演

电影与戏剧最大的不同,在于电影艺术在叙述故事时时间与空间上的真实性和自由性。戏剧演出总是在一个较固定的场所中,通过剧情的交代和观众的想象

^① [美]托马斯·A·奥汉年、迈克尔·E·菲利普斯:《数字化电影制片》,中国电影出版社 1998 年版。

来表现复杂的时空,而电影却可以自由地展现在不同时间、地点所发生的故事,电影观众可以通过电影镜头了解到地球上不同的地域风情以及电影创作者想象力所能到达的任何地方。电影这种无所不能的时空表现潜能,使得电影艺术创作者都在极力地挖掘想象空间,最大限度地在电影中展示无限纷繁的时空世界。在经典美国影片《乱世佳人》中,就用了多次曝光等技术以及背景画面等手段在影片的故事叙述中重塑电影的表演空间。例如女主人公郝思嘉从小居住的主要场景——陶乐的背景上那一大片树林,就不是通过实拍完成,而是由背景画家在画室中完成的,其后再运用传统的电影光效合成技术将实拍人物动作与背景形象叠合而成。这部影片因为在30年代末期就运用了先进的多次曝光技术和背景画技术在银幕上自由地改变电影人物生活的空间环境,而引起电影界的广泛关注。然而,多次曝光技术和静态的背景画技术对电影人物活动空间的改变毕竟是有限的,这种电影特技手段常常使人物的表演动作和摄影机的运动变化受到极大的限制,也不能随意地重塑电影表演的空间、使环境空间和人物表演达到完全仿真和自由的效果。几十年来,传统的电影工业基本上是靠实景和棚内搭景来体现电影表演空间的,由于拍摄经费和拍摄条件的限制,或者现实生活中根本无法找到某些电影动作的场景,电影创作者脑海中理想的电影空间环境往往无法转变成具体可见的银幕视觉形象。但是,电影数字时代的到来,完全打破了传统技术条件对电影创作者的客观限制,为电影艺术家自由地表现自己的想象空间提供了丰富的手段,使电影银幕变成了电影创作者无所不能的表演空间。

(一) 数字技术淡化了经费与空间效果之间的矛盾

既然电影工业是一种大众消费产品,它的投资者就一定要考虑投资的成本和得到的回报,因此,我们常听说制片人为降低成本而在拍摄的过程中随意地改变影片拍摄的空间环境。譬如,某一剧本中有一段故事发生在欧洲,因为考虑到全剧组几十个人去欧洲拍摄的费用,制片人常常会要求电影导演把这段戏改在就近的、一个类似的环境之中拍摄。影片的成本是节约了,但影片场面的效果和真实感一定会大打折扣,因为在替代的电影场景中,可以选择的环境和可以拍摄的角度都会受到很大的限制,毕竟在中国要找到一大片完全像欧洲一样的地方是不太可能的。

但是,数字电影的影像合成技术能够在节约拍摄费用的同时,把电影环境的空镜头和实拍的人物表演镜头天衣无缝地结合在一起,以假乱真地将欧洲的空间环境与替代场景的人物影像融为一体,不留任何虚假痕迹地展示在观众面前。比如要表现发生在瑞士一幢别墅里的一场戏,可以在国内找到一幢类似的别墅,把它的窗户和那些要进行数字影像合成的环境位置用蓝布遮盖起来,这样演员就可以在这个带有蓝幕的别墅中自由地表演发生在瑞士的故事。在后期的剪接合成阶段,数字特技师可以通过计算机的运动控制技术和后期数字影像的合成处理,将电影

摄影师在瑞士拍摄的那些符合剧情需要的空镜头与别墅之中的人物表演动作巧妙叠合,使瑞士的外景形象与别墅的内景形象结合在一起,产生一种虚构的真实感觉。这就是当代电影数字技术一个最鲜明的特点,数字化的影像合成技术能够使这两组毫不相干的镜头完美地结合在一起,从而改变银幕的表演空间,天衣无缝地创造出一个真实的虚拟电影空间。

(二) 数字技术使不同空间的视觉元素处于同一个空间之中

在当代电影艺术中,电影创作者常常希望能将在现实环境中可能发生的、但又很难捕捉到的视觉形象展现在银幕上,而数字化的图形图像技术能帮助电影创作者轻而易举地实现这个梦想。在美国影片《龙卷风》(Twister)中,有许多场面是通过数字化的图形图像技术制作出来的。当龙卷风来袭,树木、汽车、人畜,甚至房屋都会被毫不留情地卷向空中。这是一种难以控制的自然现象,不仅拍摄起来危险重重,无法让演员身处事件发生的场景,也不可能拍摄出清晰可辨的画面影像。这部影片为了真实可信地体现气象科学家们战斗在龙卷风第一线时那种不顾危险的献身精神,采用了很多数字化的图形图像技术来再现龙卷风发生时的壮观场面。其中一个场面是海伦·亨特和标巴·仕顿扮演的科学家带领大批研究人员驱车追赶龙卷风,试图放出他们准备好的信号测试仪,以便通过科学的手段揭开龙卷风的行踪之谜。突然,他们追逐的龙卷风改道向他们行驶的方向扑过来,在那一望无际的平原上,只有一条乡间小道,一队飞速行驶的车辆正向前方开去,景深处的龙卷风向车队方向扑过来。顷刻间,天地一遍混沌。透过汽车的车窗,可以看到男女主人公身处的场景:漫天狂风使大树连根拔起;远处的房屋被狂风刮到高空飘荡,并狠狠地砸向地面;几头大牛在车窗前一划而过、随风飘去……那惊心动魄的场面不仅使观众们为之震撼,同时也深深地为男女主人公的命运担忧。

在拍摄这组画面时,演员实际上是坐在一辆安全行驶的汽车之中,演员们观看的是美国中部平原的美丽风光。尽管他们身处风和日丽的天气条件下,却要把那种乾坤扭转、日月颠倒的震惊感受表达出来。同时,演员们的视线和形体的反应还必须与电影画面上数字生成的虚拟影像——被刮飞的大树、一闪而过的大牛、坍塌的房屋等紧密地联系在一起。这种电影场面的创造对于电影演员和电影的视觉效果设计来说都是极大的挑战。从演员的角度来说,他们只能凭借想象力去感受那些现实环境之中根本不存在的物体,而且他们的表演动作和视线的移动还必须与数字合成的画面视觉元素的运动有机地配合起来,创造出一种真实的情感幻觉;从数字图形图像合成的角度来说,技术人员必须精确而细致地将实拍影像与虚拟生成的图形图像结合在一起,使演员的动作与虚拟的影像之间没有任何细微的偏差,达到以假乱真的地步。影片《龙卷风》就充分地利用了数字影像技术这种拼接、

合成与再生的特点。

(三) 数字技术把创作者的想象空间变化为银幕上的现实空间

当人们把好莱坞视作“梦工厂”时,好莱坞就成了一个圆梦的地方。通过银幕将一切幻想化为现实,一直是好莱坞电影制作者追求的目标。当代的数字影像技术使他们的这一梦想终得以实现,也使电影院真正成为人类圆梦的最佳场所。“变无为有”,“将可能的变为现实的”,是电影数字影像技术独有的魔力。因为有了数字影像技术,无论是太空世界,还是幻想的虚拟世界都能在电影艺术作品中随意、自由地表现出来。数字影像技术表现出来的虚拟场景不但可以重现人们脑海中想象的任何形象,也可以呈现出人类对未来世界的美好梦想。

吕克·贝松(Luc Besson)导演的《第五元素》(*The Fifth Element*)表现的就是导演想象中的—一个关于未来世界的幻象。当女主人公莉露被派到地球上拯救人类时,因为她的身份不明而被美国特工人员和警察追捕。在逃避的过程中,她爬到了一座摩天大厦的边沿,眼前出现的情景使她非常震惊——那川流不息的汽车在立体高空的不同层面上奔驰,地铁在她脸部的侧面从天而降,呼啸着直奔下去。后面是追兵,前面是万丈高空,莉露纵身跳入层层叠起的车流,撞进男主角——计程车司机柯本达拉斯行于半空的汽车内,从此开始了她惊险、浪漫的地球之旅。拍摄这场戏时,演员是在摄影棚内一个大厦外壳的模型上完成的。建筑模型的上下、前后、左右都被蓝色的幕布包裹,演员没有任何可交流的对象,只能依靠导演的描述去感受未来世界的景象,体验角色此时此刻的心理感受。《第五元素》创造出来的未来世界景象是一个存在于导演个人脑海中的虚拟幻象,也是一个只有通过电影数字影像技术才能生成出来的虚拟空间,当这个虚拟的想象空间与摄影棚内演员的表演结合在一起时,电影院中的观众才能够被带到一个如梦境般幻想的故事中来。因此,演员的表演是否与数字影像技术生成的空间景象协调一致,演员的表演风格是否与数字影像的表演风格融为一体,这些都成为衡量这部影片表演成功与否的关键。

数字技术为电影的表演空间带来了无限的表现力,传统电影中一切限制电影空间表现的因素都已不再成为电影创作者进行自由表现的阻碍。然而,当数字影像技术在物资上为一切不可能实现的事情提供了可能性的时候,却对演员的表演提出了极大的挑战,虚拟空间的合成越复杂、虚拟生成的景象越多,演员就会被越来越多地束缚在蓝幕搭建起来的摄影棚里进行表演,他们无法获得真实景物所给予的感受与刺激,一切表演动作只能建立在演员凭空的想象之中,这对数字时代的演员表演是一个巨大的挑战。在传统的表演创作中,流行着这样一句话:“感受环境,寻找动作。”而在当今数字影像技术生成的虚拟空间中进行表演时,这句话恐怕应该改成为:“想象环境,寻找动作。”因为在一个虚拟的景象之中进行表演,如同在

一个空旷的舞台上进行表演,电影原有的真实景象变成了虚拟的假定,演员只能通过真实的信念来完成表演动作。此时,演员的想象力就成为表演创作的最主要因素。

二、数字技术任意改变演员躯体的形状

在传统的电影制作中,对演员的肢体外貌进行改变是一件非常麻烦的事情,即便是外形上的小小改变也不容易。面对传统方式下的人物化妆造型,摄影师在拍摄时往往需要特别地注意镜头景别的大小和角度变化,因为在大特写镜头中,常常会将人物化妆造型的虚假痕迹毫无遗漏地暴露出来。电影制造者为了追求影片表演的真实效果,习惯于用断腿的人来扮演瘸子,用矮子来充当侏儒,这种情况给电影演员的创作带来了很大的限制。有一些演员不管他塑造人物形象的能力有多强,其性格特征如何接近人物形象,但由于肢体的外形条件与剧中的人物形象外貌有相当的差异,总是被无情地排斥在角色的候选者名单之外。而如今,数字的影像技术已经开始逐步改变这种困境,帮助演员扩大了他们扮演各种体形条件、各种残障境况的人物形象的可能性。数字化的影像技术能够使演员身体的四肢和外部的造型形象在银幕上得到任意的修改,小到眼睛的超常运动、眉毛的运动变形,大到四肢的残缺、头部的移位以及胸膛的开花等,都可以不留任何蛛丝马迹地表现在银幕上。数字影像技术用神奇的视觉手段塑造着电影人物的外部造型,使银幕上的人物外形更加富有视觉上的表现力。

(一) 数字技术参与角色的肢体表演

在电影《阿甘正传》(Forrest Gump)中,阿甘在越南战场上冒死救出了被炸成重伤的丹中尉。经过一个阶段的治疗,丹中尉保住了性命,但双膝以下的两条腿却没有了。在影片中,几分钟前,我们还看到一个治军严厉、昂首阔步的军官中尉,转眼间就变成了一个在病房里被人抱着的、没有双腿的残疾人。这种强烈的对比,使观众深深地感受到战争的残酷性。一天半夜,丹中尉在病房里把熟睡的阿甘推倒在地,对他痛苦地叫喊道:“你什么要救我?每个人都有自己的命运,我的命运就是战死在战场上,而不是躺在这里成了没腿的怪物,我该怎么办?”在这段戏中,丹中尉那两条断腿强烈地刺激着我们,使我们对他油然而生一股强烈的怜悯之情。数字影像技术让观众眼睁睁地看着角色的腿在银幕上消失了。那种触目惊心、强烈真实的表演效果,是任何文字、语言都无法代替的。它创造出来的真实画面效果使我们完全沉浸在角色的情感之中,也很好地帮助电影演员塑造出了一个宁可战死沙场、也不愿苟且偷生的军人形象。

但从具体的创作情况来说,制作出一个失去双腿的丹中尉的形象对于当今的数字影像技术并不是一件难事,就拿丹中尉被护士抱走的镜头来说,这是由两个镜

头合成的电影镜头:一个镜头是病房环境的空镜头,另一个镜头是腿上裹着蓝布的丹中尉被护士从病床上抱起来的镜头。这是通过计算机的合成、处理与修改而成的。但在拍摄这个镜头时,特别视觉效果设计师会对扮演丹中尉的演员和扮演护士的演员提出表演方面的要求。他们在表演时,要特别注意自己身体的位置和丹中尉那双被蓝布裹着的腿的位置。如果演员动作位置发生错误,就会使数字影像的合成出现问题。由此可见,一部影片中的数字技术运用得越多,演员在表演时需要考虑的技术性因素也就越多。

有众多明星加盟的好莱坞影片《飞越长生》(*Death Becomes Her*)是一部内容平平的喜剧电影,它讲述的是两个希望永葆青春的女人,在吃了青春永驻的药物之后意识不朽,却无法控制肢体的残缺。这部荒诞、讽刺喜剧在内容上毫无动人之处,但由于导演采用了大量数字影像技术来任意地改变人物的身体形状,这引起了人们的关注。影片中,有两个人物造型是令人难以忘怀的:一个是斯特丽普扮演的女主角,这个人物吃了药物以后,在与丈夫的一次争吵中不小心从楼梯上摔下来,颈椎完全摔坏了。于是,她成为一个头部可以做360度旋转的怪人;一个是高蒂扮演的另一个女主角,这个人物的腹部被猎枪打了一个大的洞,透过她的腹部可以看见她身后的背景环境,然而她却照样能够直立地行走。这是一部人物形象完全建立在数字技术表演基础之上的电影。尽管影片的故事荒诞不经,但人物形象的外部造型却展现出了数字影像技术丰富的艺术表现力。

与影片《阿甘正传》中的情形一样,斯特丽普扮演的人物形象的身体与头部错位也是通过两次拍摄合成的,一次是在人物真实的生活空间中拍摄,演员的头部包着蓝布进行表演,影像合成时只留下环境和她头部以下的身体部分;另一次则在有蓝幕背景的摄影棚中拍摄,演员的整个身体都被蓝布包裹,影像合成时只留下人物的头部表情。数字影像技术就是运用这种分开拍摄、按视觉元素合成的方法,来创造电影导演所需要的人物形象的造型效果。为了使影片的镜头效果能够逼真而准确,除了数字影像技术的支撑以外,也需要电影演员精确表演动作的配合,因为数字影像合成要求演员在两次不同拍摄环境中的表演动作和状态要能够非常接近。只有这样,才能使两次拍摄的人物表演动作在组合到一起时显得协调一致。因此,电影演员被要求在不同的空间环境之中精确地重复同一个表演动作,这已成为电影数字化影像表演的一个重要特点。

(二) 数字技术参与角色的脸部表情表演

数字影像技术可以在电影镜头中修改演员身体的任何部位以适应角色的需要,也可以轻松地调整演员脸部的表情来传达人物的情感变化。在数字影像技术的领域之中,有一种专门创造脸部表情变化的软件。这种软件常常被用来制作一些非常特殊的人物表情动作,比如让人物的耳朵动一动、鼻子摇一摇,甚至制作出

让脸部五官某个部位变形的动作,这种特殊的影像变形方法帮助电影演员创造出了许许多多无法做到的脸部表情。在《超时空接触》(Contact)中,女主人公艾莉坐在太空舱内准备出发去织女星时,太空船发射的能量燃烧所产生的巨大推力使太空舱内发生了强烈的震动。跟随着太空舱的剧烈颤抖,女主人公艾莉的整个脸部产生出了一种变形的动态,以致出现了重叠起来的脸部表情动作。观众通过艾莉变形的脸部表情变化感受到太空舱发射的震动所带来的强大冲击力,他们的内心也随着震动的节奏而紧紧地绷起,并开始为艾莉的太空之旅而担心。试想,如果这场戏不运用数字影像技术参与演员的表演动作,单靠演员的脸部动作来表现这种紧张、抖动的状态,电影镜头呈现出来的视觉震撼力肯定会减弱许多。

再如《阿甘正传》中肯尼迪总统接见剧中人物阿甘的这场戏。阿甘在白宫的酒会上喝了很多饮料,等到总统接见他时,他尿急了。肯尼迪总统握着他的手问他:“你感觉怎么样?”阿甘说:“我想小便。”总统笑着回过头来对身边的人说:“他想小便!”谁都知道这个电影场面所套用的是美国总统肯尼迪在白宫工作时的历史资料镜头,可影片中已故的总统与阿甘握手、讲话的镜头却几乎让我们看不出丝毫破绽,真实的历史人物加入到影片的故事叙述之中,使阿甘这个虚构的人物显得更加真实可信。然而,为了这短短的十几秒钟的镜头画面,制作特别视觉效果的技术人员却花费了好几个月的时间,用数字化影像技术来修改与处理历史资料和摄影棚实拍的镜头。首先创作人员必须要找到肯尼迪总统在白宫接见客人的资料片镜头,然后,主创人员根据资料片镜头中的人物动作环境来布置拍摄用的空间环境,并模仿资料片镜头的拍摄方法来拍摄剧中人物在场景之中的动作,再通过数字影像技术将资料片中的肯尼迪总统会见客人的镜头单独抠出来,与现场拍摄出来的阿甘的镜头合成到一起。在初步的合成之后,视觉效果设计师们一方面要用数字变形软件对肯尼迪总统与阿甘握手时的手部动作进行细致的修改,使他们双方的手部动作能够完全地握在一起;另一方面还要用数字变形软件对肯尼迪总统与阿甘谈话时的嘴部动作进行一格一格的修改,使总统先生口中讲出的台词与画面影像的口型完全吻合一致。只有让所有的细节都极其真实地呈现在镜头的画面之中,才能达到一种以假乱真的艺术效果。数字影像技术在《阿甘正传》中创造性的运用,引起了人们对数字影像技术的广泛关注,扩大了数字影像在电影艺术中表情达意的范围。

(三) 数字技术参与角色整体形象的塑造

有关小人国的故事不知到底流传有多久,在电影艺术发展的过程中,无数电影制作者尝试过在银幕上表现这个故事。在传统的电影创造中,常常通过摄影机镜头的远近距离、环境模型的大小处理来创造角色与景物、角色与人物之间不同的大小比例。虽然这些尝试取得了一定效果,但真正做到拍摄自由、表现生动、而且真

假难辨,是在数字影像技术的参与下才得以实现的。美国影片《橱柜中的印第安人》(*Indians In The Cupboard*)就是一部用数字技术表现小人国故事的电影。影片讲述的是一个小男孩的卧室里有个旧的橱柜,男孩子只要用钥匙把它打开就能在橱柜中看到一个6英寸高的印第安小人。影片中有这样一些不可思议的镜头:小男孩把橱柜中的印第安人放到自己的手掌上,让印第安人滑落到桌面;他让印第安人坐在鸟笼上与自己一起谈话;他用双手捧住了一个差点摔下桌面的小骑士,甚至被一个小士兵开枪打了一下等等。这些制作得天衣无缝的神话似的片段,把一个虚拟的小人国世界真实有趣地展现在银幕上。在这部电影的制作过程中,同一镜头中小男孩的形象与橱柜中印第安小人的形象是分在两个不同的空间里拍摄完成后、运用数字影像技术组合生成的。用这种方式来拍摄影片,演员表演的难度在于:每一个演员都是在不同的动作空间之中进行表演,但是,无论是他们的手势还是他们的眼神都必须交流得非常真切、准确,因为这些在不同空间中拍摄的影像将要被合成到同一个空间里来进行交流,只要有一丝一毫的不准确都会在观众面前露出破绽。因此,在拍摄时,演员一定要完全依照数字合成监视器所显示的画面效果来控制表演动作的幅度、姿态、方向和交流方式,演员的形体动作、视线、情感态度既要符合数字合成技术的要求,又要符合剧中人物内在情感的要求。

比如在拍摄印第安士兵从小男孩手掌上滑到桌面上的那场戏,士兵的表演是在纯蓝幕的摄影棚中进行的。演员站在一个漆着蓝色油彩、形状似手掌的模型上,演员与模型的比例关系完全是6英寸小人与小孩手掌一样的比例关系,并且模型角度被控制在如人物手掌一样的45度角。拍摄时,演员从模型上滑落到蓝幕搭成的地面上,他的视线看着导演在模型上方高高挂着的一幅大眼睛画板,这个画板上的眼睛代表小男孩的视线方向与角度。而在实景中拍摄小男孩时,演员的手倾斜的角度与模型倾斜的45度角完全一致,同时手掌和视线的高低与模型和画着眼睛的画之间的高低完全一样,这样在两个完全不同空间中拍摄下来的表演,只有经过数字影像技术的合成处理才使得人物的动作吻合一致。所以,在数字技术条件下,演员表演必须充分依靠导演和视觉效果设计师的安排。他们在塑造人物形象时,不但要全身心投入到角色的情感中去,还一定要考虑到各种电影技术因素对表演的要求。当代数字影像技术的高明之处就在于:即便我们知道自己的眼睛所看见的银幕形象是制造出来的,是假的、完全虚构的,也难以找出这些画面影像的虚假破绽。

三、数字技术在银幕上克隆人

所谓在银幕上克隆人,就是用—个演员在电影画面之中创造出双胞胎或多胞胎的人物形象。这种影像克隆技术在三四十年代的好莱坞就已相当盛行,只是当时主要依靠电影胶片的多次曝光技术。80年代初,中国影片《他俩和她俩》也运用这种传统的电影光学技术手段来表现两对双胞胎的爱情故事。传统的多次曝光技

术常常通过在摄影机镜头前增加一块黑色的挡片,把镜头画面划分成为几个不同的曝光区域,那些被遮挡的画面部分在拍摄时不会被感光,而暴露的部分则能够记录下拍摄的影像,如果一本电影胶片通过多次的遮挡与拍摄,就能够多次获取不同的人物影像,这就是电影最原始的光学合成方式。然而,这种手工操作的画面分割与曝光往往很难精确,有时,画面两次曝光的相连部分也经常留下一条边线,很容易被人看出破绽。在传统电影制作过程中,电影制作者为了避免镜头不同曝光部分那条分割线的破绽,常常在画面空间中设计一些自然的生活线条,如门框、桌子、树等等作为画面分割的界限,这样就能稍微掩盖一下镜头内部那些不真实的痕迹。因此,在数字影像技术参与电影表演之前,人们在银幕上看到的双胞胎形象基本上是在固定镜头中出现的。

数字影像技术完全改变了传统光学特技那种死板的影像克隆方式。现在,人们在银幕上看到的双胞胎或多胞胎形象就如同在生活中一样自然,他们不仅能够各种镜头中自由地运动、自由地交流,而且在克隆的电影影像之间也可以进行物体的传递和肢体的接触,观众很难想象自己在银幕画面中见到的多个人物形象是由一个演员完成的。

案例 2-3

《克隆人》中数字影像技术配合下以一饰五的精彩表演

美国影片《克隆人》(*Multiplicity*)讲述的就是关于一个克隆人的故事。男主角克蒂在电影中被克隆了4次,他不得不和4个克隆人相互矛盾地生活在同一个屋檐底下。这部影片要求一个演员在银幕上塑造5个长相相同、性格各异的人物形象,而且5个人物必须在同一个空间环境之中进行交流与互动。因此,如何制造克隆人之间的碰撞与互动、如何真实可信地表现出人物之间的相互交流,成为电影创作者拍摄这部影片所要研究的主要课题:当克隆程序完成之后,克蒂在床上苏醒过来,他看到了被克隆出来的自己,简直不敢相信自己的眼睛。他与克隆人面对面地交谈着,并围绕着克隆人的身前、身后打量着“他”。

这两个一模一样的人在银幕上能够如此自由、默契地交流与动作,实在让观赏者惊叹不已。但这种看似简单的场面内容在拍摄时却十分复杂,这段戏需要通过5个重要的拍摄步骤才能完成,因为演员麦克必须在一场戏中扮演两个不同的人物。只有当这两个人物的表演动作都极其精确地配合在一起,才能够运用数字影像技术将画面合成在同一个环境的镜头之中。

a. 首先,特别视觉效果制作人员要决定的是哪一个人物造型在实景中进行拍摄,因为主人公克蒂与环境的关系较为复杂,所以,他被选择在实景中拍摄。

b. 在拍摄时,摄影机不仅在胶片上记录这场戏,为了使演员在表演时能够获

得更真实的刺激与交流,还必须准备一台电视摄像机来记录人物每一次的表情和动作,以便于拍对手戏时,演员能够感受到对方的台词和表演节奏。

c. 当麦克演完克蒂的戏之后,他去准备克隆人的造型时,特技工作人员在拍摄现场的数字影像合成设备上把刚才摄像机录制的镜头和即将拍摄的环境镜头进行现场影像合成,并依据现场合成的结果决定下面要拍摄的人物动作的位置。因为用于特技拍摄的摄影机有电脑运动控制系统,能够精确地重复摄影机运动的过程,所以,拍摄现场对运动镜头的控制与合成都是极其精确的。

d. 拍摄克隆人的戏时,工作人员在演员表演位置的前面放置一个电视显示器,将克蒂表演过的动作重放给演员看,让电视影像作为演员表演的交流对象,并在演员的耳朵里放一个小小的无线耳机,使他能够听见前面讲过的对白,这样,演员根据显示器里的动作和耳机中的声音来与自己扮演的另一个角色进行有关的交流与动作。

e. 所有的创作人员都在现场审核整场戏的数字合成效果,对白、位置、眼神稍有不对,就马上修改和调整,以求达到完美的合成效果。经过这样几个步骤的反复调整和修改,直到两个人物的表演动作、情感态度、视线与位置完全看不出任何虚假的痕迹,这场戏才能顺利通过。

在这种以克隆人或多胞胎的故事为主要内容的影片中,数字影像技术作为一种主要的镜头表演因素,完全参与到电影银幕的表演之中,它使电影演员在一个镜头里扮演多个角色形象成为一件可以实现的事情,也在电影银幕上创造出一种魔幻视觉效果。当然,数字影像技术也对演员的表演提出了更高的要求。演员不仅要在表演上做到真实自然、生动精确,而且要有极大的适应性与柔韧性。演员要在一部影片中扮演多个角色形象,就必须具备快速地调节自身情绪、思维与行动的能力,及时在不同性格的人物形象之间进行转化。如在《克隆人》这部影片中,有时在一天之内,演员麦克要为扮演不同的角色更换 20 多套服装。如果一个演员不具备快速入戏的能力,无法适应这种多变的拍戏方式。

四、数字技术使演员与虚拟影像完美结合

虚拟形象是通过计算机软件在电脑工作站上直接生成的影像。这种影像不需要经过电影摄影机的拍摄,它在计算机中生成后,可以直接输出到电影胶片上,成为直观可感的银幕形象。在数字技术高速发展的今天,数字影像技术完全改变了只有演员才能够扮演电影人物形象的现实。计算机生成的虚拟影像已经成为电影艺术中一个表情丰富的出色演员,它的表演常常与电影演员的表演结合在一起,共同完成影片中的人物形象塑造。前面我们谈到数字影像技术对演员表演的影响

时,已经涉及演员与虚拟影像的交流与刺激,演员和虚拟影像的互动交流。下面要谈的演员与虚拟演员、演员与虚拟道具相结合的表演则是另一种模式。如果说前者描述的是演员的实体形象与一个虚拟的形象进行相互的刺激与交流,展示人物形象各自的性格和特点,他们属于两个不同的、独立的形象;那么后者描述的是虚拟形象直接作用于演员创造的实体形象,参与到演员的表演创作中来,将虚拟的影像与实体的形象有机地结合在一起,形成一个完满的银幕人物形象。

(一) 演员与虚拟演员

曾经引起全球轰动的动作影片《终结者2》中,有几个经典的剧中人物形象与虚拟演员影像结合的表演镜头。例如一个只有骨架的未来杀手——液态金属人穿过一片火海变成流动的液体之后,又迅速地恢复成人物的身体形状原貌;一个实体的人物形象能够毫不费力地穿越金属的铁栏杆,对剧中人物进行攻击……数字影像技术把虚拟的影像与真实的人物形象巧妙地结合在一起,使他们合二为一地将液态金属人衍变成为一个能够千变万化的、无所不能的银幕杀手。在未来杀手穿越铁栏杆的这个镜头中,镜头的表演是分两个部分完成的:第一个部分演员在实景中拍摄,镜头以铁栏杆为前景,演员从景深走近铁栏杆,直至脸贴在铁栏杆上;另一个部分也是这个镜头中最让人震撼的部分,即人物穿过铁栏杆的渐变过程,则都由电脑生成的虚拟影像来完成。数字影像技术的发展使特技人员能够以演员的人物造型为基础,准确地捕捉到人物的外部动作形态与外貌特征,并在计算机中生成镜头所需要的各种质感材料的效果以及进行任意的变形与处理,最终使得虚拟的角色形象和真实的人物形象天衣无缝地融合在一起,创造出一种令人瞠目结舌的视觉艺术效果。

在数字影像技术参与的电影表演创作中,数字合成技术是一个非常重要的概念。传统的电影合成技术主要通过电影胶片在拍摄和洗印过程中实现,如抠像、叠画等等光学合成技术,但传统的光学合成技术在视觉表现力、画面的精确性以及运动的自由程度方面远远不及计算机时代的影像合成技术。数字影像的合成指的是通过计算机的数字化处理将几个不同的视觉表演元素完整统一地放置在同一个镜头画面之中,使他们彼此融洽、彼此协调地表达出电影故事的内容。在美国电影《深渊》(The Abyss)中,有一个运用虚拟的角色形象和演员创造的人物形象来进行交流与对话的例子。当那条来历不明、晶莹剔透的生物在船舱内自由地穿行之时,我们最开始感觉这个虚拟的影像只是一个在人物活动的空间环境之中运动的物体,它就像在墙上挂着的那个摆动的时钟。但是,当这个像水柱一般的精灵在人物活动的空间之中自由地伸缩转动,并模仿女主人公的面部轮廓露出一种极似女主人公微笑的样子时,这个虚拟的影像在镜头之中的意义就被完全改变了。因为我们此时看到的是虚拟角色形象与实体人物形象进行的一次对话似的交流,这是一

种生命与生命之间的真实互动,也是人物与人物之间的一种情感传递。

为了创造出这个虚拟形象的动人表情,特技人员首先必须在电脑上为这个现实生活中并不存在的生物设计出一个造型形象,并为它寻找到符合表现这个形象的质感材料,还要设计出它在镜头之中的运动表演的动作轨迹。随后,运用计算机控制的动态捕捉系统来获取女主人公脸部的笑容动态。当数字影像合成软件把这些捕捉到的人物表情信息与虚拟的三维影像结合在一起时,我们就可以在银幕上看到这个浮游在半空中的水柱体露出与女主人公一模一样的迷人微笑。数字影像技术与演员表演动作的结合使有生命的物体与无生命的物体、真实的物体与虚拟的物体之间产生了真切的交流与互动,创造出许许多多不可思议的电影表演场面。在这种数字影像技术参与的电影表演形态中,电影演员和虚拟演员一起完成了电影表演的创造,数字影像技术和演员的表演动作一起完成了电影故事的叙述。如今,我们必须从常规的电影表演概念中走出来,扩大原有的对电影表演的认知范围,以一种开放的创作心态来面对未来的艺术创新与挑战。

(二) 演员与虚拟道具

每一个专业演员在最初接受表演训练时,往往都会经过一个“无实物练习”的训练阶段。这个训练阶段主要是要求演员通过形体动作把一个假想中的物体精确而细致地表现出来,以使观众从演员的动作中能够一目了然地明白演员所表现的假想物是什么,演员在做什么。无实物练习对训练演员的想象力、真实感与信念感具有很大的帮助,因为演员在表演的过程中必须真实地把握住物体的重感、量感和分寸感,准确地展现人物动作的顺序与逻辑,以假当真地表现出虚拟物体的真实幻觉。不管戏剧表演还是电影表演,都是一种建立在“扮演”基础上的艺术形式,表演艺术的“扮演”特性决定了演员表演的假定性,这种假定性意味着电影演员在许多电影场景中所接触的事与物都不一定是真实的,即便是为了营造出一种真实的环境氛围,演员的表演动作是在有实物的条件下进行的,他们手中的道具也可能只是些十分近似的替代品。从实质上来讲,电影表演中百分之百的虚拟动作表演几乎不存在,但是,数字影像技术改变了电影表演的这种状况。电影的数字影像技术可以把电影演员在镜头前进行虚拟动作表演的画面经过数字影像合成处理以后,将演员动作中虚拟掉的物像重新呈现在电影画面之中,使虚拟的物像与人物的形象结合起来,展现出电影人物的某种特殊技能或营造出一种特别的视觉艺术效果。

如美国影片《阿甘正传》中,阿甘参加乒乓球比赛的那个段落就采用了数字影像合成的方法来表现乒乓球在球台之上的运动变化轨迹。在这个场景里,主人公阿甘就像一个专业的乒乓球高手一样,可以任意地把乒乓球打到球台的任何一个角落,并且,无论多难接的球他都能准确无误地接住,俨然可以与任何一个具有世界冠军水准的乒乓球运动员对垒。而实际上,扮演阿甘的演员汤姆·汉克斯根本

就不可能有如此高超的乒乓球技术。如果按照常规的拍摄方法,演员的表演技能会严重地影响到这个场面的拍摄效果,是数字影像技术在这个场景中帮助汤姆·汉克斯完成了参加乒乓球比赛的任务,并使他轻而易举地塑造出了一个世界级乒乓球选手的形象。在电影银幕上我们所看到的这场神奇的乒乓球比赛,在现场拍摄时根本就没有乒乓球,演员汤姆·汉克斯只是挥动着自已手上的球拍,进行虚拟动作的表演,那个在乒乓球台上飞舞的乒乓球是特技人员在数字合成阶段,根据演员打乒乓球的来回动作加上去的。数字影像技术在这个场面中,轻易地完成了一个电影演员极难完成的表演任务,这种数字影像的合成方式不仅方便了演员的表演,方便了场面的拍摄,也创造出了一种极为奇特的乒乓球比赛效果,使我们看到了一场在现实之中完全看不到的精彩比赛,从一个侧面塑造出了人物高超的球技以及阿甘那种痴愚之中见大智的性格特点。因此,虚拟的道具与实体的道具一样,是帮助演员表演、刻画人物形象的有效手段,是与电影演员一起创造角色性格与特征的视觉表演因素。

五、数字化电影中演员的表演

数字时代的电影制作与传统的电影制作相比,电影创作者具有更加丰富、自由的创作手段。数字影像技术的运用既可以节约制作经费、营造更为真实的场面氛围,也可以使电影成为一种无所不能的、反映出作者思想与情感的视觉媒介。其一,在数字技术条件下的电影表演突破了传统影片中演员不可逾越的表演极限。在传统的技术条件下,虽然某个演员的气质或演技很符合人物的要求,但由于演员自身技能的限制,演员无法自己完成角色某些方面的镜头,因此导演不得不选用替身演员或者干脆放弃对这个演员的选择。比如汤姆·克鲁斯主演的电影《碟中谍2》(Mission Impossible 2)中那些他身处悬崖边缘的镜头,如果没有数字影像技术的表演参与,这场戏根本不可能由汤姆·克鲁斯本人来表演。在这种电影场面中,数字影像技术帮助演员创造出了身处险境的惊险画面,塑造出人物那种无所不能的英雄本色。其二,数字技术条件下的电影表演为电影演员的创作提供了各种各样的可能。演员在扮演人物形象的过程中,有许多生理上无法突破的限制,例如前面所谈到的脑袋做360度旋转、下肢不翼而飞、肚子上有个窟窿以及某些特殊的外部技能等,这些视觉形象需要一种独特的电影技术手段来实现,而数字影像技术正好能够帮助演员来创造这些特殊的视觉形象和表演动作。其三,数字条件下的电影表演为帮助演员塑造人物形象、刻画人物性格提供了丰富的手段。由于数字影像技术能将虚拟的影像与演员的形象结合在一起,所以,能够用视觉的方式深入细腻地表现出人物形象的方方面面,创造出更加独特、生动的人物特点与性格。

数字影像技术参与到电影的表演创作中,一方面为演员的表演创作带来许许多多的便利,提供了丰富的表演创作手段来帮助演员塑造银幕人物形象;另一方

面,也对电影演员的表演创作提出了很大的挑战,甚至在某种程度上影响了电影演员在一定情境中的表演创作。在大量运用数字影像技术制作的影片中,演员在表演创作中基本都是面对着大量的蓝、绿幕以及虚拟的影像进行交流与表演,他们既无法真正地感受空间环境的气氛,也无法感受对手的刺激与反应,只能依靠自己的虚拟表演能力和想象力来完成对人物形象的塑造,因此,演员除了需要具备良好的想象力与适应能力之外,还要具备良好的自我情绪调节能力,具有对规定情境的感受能力以及与虚拟的表演对象进行交流表演的能力。一个数字电影时代的演员如果不具备这种综合性的表演能力,就很难适应这种假定性极强的创作环境,也不可能大量的无对象交流的拍摄条件下塑造出性格鲜明、生动感人的人物形象。

电影技术的进步既给电影表演带来了自由,又在某些方面给电影表演带来了限制。一方面,它为演员的电影表演创造提供了各种可能性,使演员的表演创作空间更为广阔;另一方面,又会对演员表演的适应性提出更高的要求,对电影演员在电影表演创造中的主观能动性提出挑战。所以,我们既要利用数字影像技术丰富的艺术表现力来表达故事内容,又要协调好演员表演与技术表演的关系,努力探索电影镜头表演的各种表现性,不断开掘演员表演创作与数字影像技术创作的潜能,使数字影像技术与电影演员共同完成电影银幕形象的塑造。

本章小结

电影史上几次重大的技术革新对电影流派的形成和电影表演形态的变化起了重要的作用:从无声片时期到有声片时期、从黑白片时期到彩色片时期、从单一的电影声道到立体的电影声音、从传统电影到数字电影等,电影科技的不断更新与发展促进了电影人对电影表现力的重新认识与思考。

默片时代,因为没有声音,演员只能单靠形体的动作与姿态来传递信息、交流感情,所以,在默片时代的电影表演中,那些“哑巴”动作不可避免地会带有程式化和简单化的特点。

声音的出现,使电影演员多了一个强有力的创作手段。电影演员可以通过声音语言与肢体动作互为补充、互为作用来完成人物形象的塑造。如果没有电影声音与电影画面的有机结合,就无法表达丰富多彩的人物内心世界。

色彩在影片中出现,使得电影艺术创作者能够通过电影的声音、色彩、光线、音乐、音效以及造型等视听手段来叙述电影故事,表达人物情感,喻示影片主题,使大量非演员的表意因素占领了电影画面的表演空间,使电影演员与其他视听元素一起共同体现影片故事内容与思想内涵。

高科技的数字影像技术从根本上改变了电影艺术传统的表演形态,扩大了电影表演艺术的疆域,并对演员的创作提出了新的要求。如何定义虚拟表演和虚拟演员的地位,如何看待数字技术对演员表演的处理和修改,如何把虚拟的对象与演

员的表演有机地结合等等,都是摆在今天电影创作者面前的重要课题。

问题讨论

1. 默片时期电影演员表演的特点。
2. 声音出现之后,对电影演员的表演有什么影响?
3. 数字时代对电影演员的表演提出了什么新的要求?

第三章

电影演员的表演

学习目标

1. 了解表演状态的几种类型。
2. 了解电影演员工作的特点。
3. 了解电影演员应该具备的基本素质。

前面已经谈到,在电影创作中参与电影表演的因素很多,诸如声音的表演、画面的表演、技术的表演等等。在这其中,最主要的体现者仍然是演员,因为人的表演是能动的,也是富有创造性的。所以,演员的表演状态有几种类型,演员的工作有什么特点,演员应该具备怎样的素质,都是摆在电影表演研究者面前的问题。

第一节 表演状态分类

在电影创作中,导演对演员表演所做的决定,如决定用什么样的表演风格、决定选择什么样的表演方式、决定什么样的表演情绪以及选择什么样的表演节奏等,都将构成银幕形象的最终价值。因此,研究演员的创作与导演的关系是非常必要的。按照演员塑造人物形象与导演的关系由被动到主动来划分,可以把电影演员的表演分为四种状态:完全被动的表演状态、本色表现的表演状态、理解体现的表演状态和创造互动的表演状态。

一、完全被动的表演状态

完全被动的表演状态是指演员在表演时,完全依赖于导演的帮助,被动地完成导演给予的表演任务。他们不能自觉地控制自己的情绪,甚至不能正常地与人们交流,因此不可能自觉地进行人物形象塑造。导演必须根据这种演员的具体情况来设计表演内容,并且引导他们在镜头前进行表演。法国电影《第八日》中,男主人公智障青年佐治的扮演者帕斯卡尔·杜凯纳本人就是个智障的青年,他无法像成人一样很好地控制自己的行为方式,更不可能独立进行角色的体验和创造。对每

一场戏,导演都要精心地设计角色的动作和行为方式,而这些动作和行为方式必须符合演员的生活方式。由于演员是生活在镜头前,而不是在镜头前有意识地创造人物形象,所以,导演在充分了解角色的同时,还必须充分地了解演员,采用各种方法诱导演员的表演,这种类型的演员就是完全在被动的状态下进行表演的。

案例 3-1

《第八日》中导演对演员表演的诱导与设计

《第八日》中有这样一场戏:夏里去办事,把佐治一个人留在汽车里,他要佐治不离开汽车。夏里走后,佐治被街边的商店所吸引,他下了汽车,在商店门口转悠。他看见一家高档鞋店便走了进去,试穿了一双鞋后,表示非常满意要买下它,店员包装好让他付钱时,佐治从口袋里掏出几个硬币放在柜台上,高高兴兴地拿着鞋想走。店员已经看出佐治是个智弱者,对钱毫无概念,因此不知如何向他解释。正在此时,夏里找佐治来到鞋店,他让佐治放下鞋离开商店。佐治不肯,夏里用力拖他,他却大声叫喊起来。正在无计可施之时,夏里忽然想起佐治喜欢吃朱古力。于是,他买了一盒朱古力,打开来放在佐治的眼前。佐治看到朱古力,什么都忘记了。佐治想去拿朱古力时,夏里忙往后退,退出店门、退过马路,退进车里。佐治一直跟着,夏里把汽车发动着开起来,然后把朱古力扔到车窗外。佐治望着飘落在车后马路上的朱古力,绝望而痛苦地叫喊起来。

整场戏,导演用了很多细节来表现佐治的性格,其中最巧妙的设计就是用朱古力吸引佐治上车。它把佐治单纯可爱、嗜朱古力如命的状态表演得淋漓尽致。这些细节是编剧和导演想出来的。一个智障演员不太可能为自己设计表演动作,导演依据自己对演员的了解,设计出这种既符合人物性格、也符合演员生活习惯的表演细节,使表演如此生动和精彩。

处于完全被动表演状态的演员不会主动地进行任何创作,他们的表演是导演手把手教出来的,而且整个表演必须符合表演者的生活习惯,否则演员有可能根本不配合导演的工作。一个两三岁的孩子,你让他看着戏中的妈妈开心地笑,也许他根本不笑。可是,如果镜头前站着的是他的亲生母亲或是一块糖果,他就有可能笑得非常灿烂。在电影的创作中运用蒙太奇的手段,导演完全可以通过这些替代方法来诱发演员的表演动作。完全被动状态的演员在影视剧中我们常常能看见,可在舞台表演艺术中几乎不会出现,比如智障者和婴幼儿。因为舞台演员必须连贯地体验角色、塑造人物,站在舞台上的演员根本无法依赖导演,也无法借助任何其他手段来帮助他们演出。那些完全在被动状态下进行表演的演员,甚至在生活中都无法很好地控制自己的感情,又怎么能靠他们自己独立去完成人物情感的塑造

呢?电影创作那种分切镜头拍摄的特殊性,才使得这种类型的演员能够存在于银幕之上。因此,完全被动状态的演员也是影视表演特有的一种演员类型。

在电影表演中,导演为什么要花费很大的力气起用这种演员呢?一方面是因为人物形象的特殊性,一个成年的演员是无法在影片中扮演幼儿的,必须由小孩来扮演;同时,对演员来讲,成功地塑造一个智障者形象是需要相当的表演功力的,如果演员表演不到位,所塑造的银幕形象很容易会使人觉得苍白和虚假。另一方面,对于完全被动型的演员,如果导演使用得当,能够把角色与演员的生活完美地结合起来的话,那么他们的表演会比职业演员的表演更加生动,因为他们不会做戏。

二、本色表现的表演状态

本色表现的表演状态是指演员在表演时能够正常地表达自己,但必须依赖导演的帮助,才能表现出人物形象丰富的内心体验。虽然这种表演状态也依赖于导演,但是他们不像完全依赖型的演员那样,每个具体动作都要导演的诱导和刺激。这些演员在导演的启发下,能借用自己的情感去表现角色的内心感受。每个电影导演都有和处于本色表现状态的演员合作的经历。他们之所以选用这样的演员,是因为这些演员与角色有着极其相似的生活环境或人生经历,从而有利于营造电影场面的真实感。

案例 3-2

《我的父亲母亲》中村民的本色表演

在影片《我的父亲母亲》中,那些扮演村民的演员就是属于这种状态的演员。有一场戏是儿子得知父亲过世的消息以后回到家中,几个村民到家中来告诉儿子,他母亲要求把遗体抬回村来葬在村里学校旁的小山坡上。这几个村民的扮演者都是当地的农民,他们完全不知道什么是表演,但他们的表演却极其精彩,他们在镜头前的穿着打扮、形体姿态、口音语气,甚至于脸上的褶皱和皮肤的颜色,都真实地再现了当地农民的精神风貌,营造出一种真实的情感效果。

从这些非职业演员的表演中,我们可以看到,即使是一些受过很好训练的演员,有着很强的观察能力和模仿力的演员,如果不在当地生活很长一段时间,也很难达到这种生活化的真实效果。导演张艺谋在拍摄这些演员时,主要是用中、全景镜头来展示演员在熟悉环境中的自然生活状态,基本不用特写去展示他们的内心世界。对于这种本色表现型的演员来说,他们完全可以用一种真实自然的状态在影片之中展现他们自己的生活,因为摄影机镜头放在熟悉的生活环境中,他们只需要用熟悉的日常生活语言和方式来表现人物的某种状态,这种创作方式他们很快

就能够适应。然而,如果让他们塑造一个复杂的人物形象,他们肯定无所适从。所以,导演在创作之中不能增加这些演员在表演创作上的难度,重点是突出他们与扮演的角色之间的那种极其相似的生活状态与人生经历,帮助他们找到与角色之间相似的情感与态度来创造栩栩如生的银幕人物形象。

在意大利新现实主义电影的杰出代表作品《偷自行车的人》中,安东父子那种质朴与真切的表演也属于这样一种表演状态。影片通过战后意大利社会生活中自行车被偷与自己去偷自行车的事件,揭示出了当时贫穷与失业的社会问题。影片中男主人公安东的扮演者朗贝尔托·马奇奥拉尼与剧中人物一样,是一个失业工人。他非常熟悉影片里所展示的人物工作和生活的环境,同时也非常理解主人公为生活所困的生存状态,因此,演员在导演的指导下,非常出色地完成了银幕上人物形象的塑造。

在张艺谋导演的影片《一个都不能少》中,演员的表演基本上也是处于一种本色表现的表演状态。为了使这些没有任何表演经验的演员能够生动地表现角色的内心世界,导演把电影中的环境与演员生活的现实环境完全重叠起来。影片故事发生的场景就是演员平时生活的场景,而且人物的身份和关系与演员的身份、演员之间的关系是一样的:学校就是这些孩子们平时上学的学校;扮演村长的演员就是村长;扮演老师的演员就是老师;扮演学生的演员就是学生……就连剧中人物的姓名也是用的演员本人的姓名。每一场戏,导演只讲一个大概的情节内容,人物的动作和语言完全是由演员按照他们的生活习惯去做、去说。这样,演员往往感觉不到是拍戏还是生活。当然,导演用了大量的偷拍镜头,并设计了许多方法来帮助演员把内心的真实情感表现出来。因此,他们的表演自然、松弛并且十分动人。从影片最终的效果来看,导演所用的这种以贴近现实的创作来诱导处于本色表现状态的演员的表演方法是非常成功的。

三、理解体现的表演状态

理解体现的表演状态是指演员在电影表演创造的过程中,能够理解剧本内涵、理解人物性格,并能够把导演对角色的诠释在镜头前有效地表现出来的一种表演创作状态。一般情况下,处于这种表演状态的演员都经过正规的训练或者有较丰富的表演实践经验,掌握了一套塑造人物形象的基本方式。大部分专业演员的表演就处于这种表演状态之中,这些演员有很强的体验和体现角色的能力,能够把导演对人物的理解和想象变成形象生动的银幕形象。对导演来说,这样的演员是一个好的人物形象的体现者。他们拥有体现人物的技巧和对人物体验的敏感性,他们中间的很多演员有能力塑造生动、复杂的银幕形象,但是,他们成功与否的关键在于导演对人物内心的挖掘程度,以及导演对人物设计的独特性。我们时常碰到这样的现象:某个演员在有些导演手中表演相当精彩,可是在另外一些导演手中,

却表演平平。影视演员江珊在赵宝刚导演的电视剧《过把瘾》中,把导演对人物的诠释非常成功地展示在我们面前,我们看到了一个活泼单纯、爱恨交加、敢作敢为又有点神经兮兮的杜梅。可以说,因为有赵宝刚导演对人物深入的挖掘,才有江珊的传神塑造。

一个处于理解体验状态的演员往往能与导演站在同一高度上,以导演的创作要求作为自己表演创作的准则,能够深入地理解和充分地诠释导演的创作意图。因此,绝大多数导演愿意与这种专业的、处于理解体验表演状态的演员一起合作进行创作。然而,由于导演过于信任这些演员对人物形象的塑造能力,而演员又往往在创作人物形象的深度上过分地依赖于导演对生活的认识和对角色的分析与把握,因而使某些演员一旦碰上平庸的导演,他们的表演创作也就平庸起来。

四、创造互动的表演状态

创造互动的表演状态是指演员在银幕形象塑造过程中,主动地爆发出巨大的创作能量的表演状态。这些演员能够伸缩自如地把握人物的性格特征,生动地创作出感人的银幕人物形象。这些演员不仅能够把导演心目中的人物形象准确无误地表现出来,而且能够运用自己的人生感悟帮助导演挖掘和丰富人物的内心世界,设计出独特的人物动作和行为方式。从表演创作的角度来说,创造互动型的演员常常比导演对某个人物的思考与分析还要深入和细腻,对人物性格的设计更加具体和独特。他们不是导演手中的一个兵,而是导演创作中得力的助手。

创造互动型的演员对生活的感悟相当深入,能够站在影片全局的高度来理解未来影片的样式和导演的整体构思。创造互动型的演员不是一个被动的表演者,他们把演员依附于导演的被动表演状态变为与导演互动创作的主动表演状态。姜文的表演就属于这种互动的表演创作状态。从他早年参加拍摄的影片《末代皇帝》、《红高粱》,到后来的《本命年》,再到前两年拍摄的影片《有话好好说》,他都有非常精彩的表演。谢飞导演在谈到《本命年》的创作时,对姜文欣赏不已。他说在这部电影的创作过程中,姜文出了很多很好的点子,而且很多戏都是由姜文自己设计出来的。比如,有一场戏是汪泉子从余永利那里搞来一大包女人的内衣、内裤准备去卖。他在家打开那包货,导演原来只要求演员拿出一条女士内裤看一看,表示他对异性的向往,但到电影开拍时,姜文拿起一条内裤左右玩着,做出一个瞄准姿势,然后把手中的裤子射了出去。这个动作非常精彩,不仅表现出人物对异性的渴望,也揭示出汪泉子这个人物好奇与可爱的一面,使人物形象更加丰满。处于创造互动表演状态的演员,一方面要依据导演对人物形象的解释,创造性地对人物形象进行分析与发掘;另一方面,要对电影创作的其他部门进行深入的研究。因为电影表演是演员和其他创作部门共同参与表演的一种综合艺术形式,因此,电影表演的创作必须考虑其他表演因素给演员表演带来的制约,以及导演对影片的整体构

想。如果演员抛开电影创作中其他因素对表演的参与和限制来进行人物形象塑造,其表演创作就像是空中楼阁。姜文曾经说,他在拍电影的时候,不仅琢磨角色,而且琢磨导演。因为任何一部影片都带有导演鲜明的个性和审美习惯,只有充分地了解与自己合作的导演,才能真正了解导演的意图,了解未来影片的最终样式,也才能塑造出符合导演构思、符合角色需求、符合影片样式的人物形象。

综上所述,电影表演的四种表演状态是演员与导演合作塑造人物形象时演员表演创作的四个不同层次,也是演员塑造人物由被动到主动的不同的创作状态。由被动到主动的人物形象塑造过程,是演员由一个活动道具变为一个优秀演员的过程。演员要实现这个过程的转变,必须经过大量的学习和实践,不断提高自己的素质;同时,用自己的头脑进行思考,以达到那种创造互动的表演状态。

第二节 演员的表演

演员的表演就是用演员自己的身心去感受角色的身心,并通过演员内在与外在的行动来展示或体现人物的物质生活和精神生活。简而言之,演员创造人物形象的过程就是演员自身逐渐转化成为人物形象的过程。演员必须在角色的规定情景中,按照角色的思维方式来组织自己的行动,依据人物的心灵变化来调节自己的情绪,使自己的身心完全融入人物形象之中。

一、诱发角色情感

在斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系中,要求演员具有一个重要的素质——“当众孤独”。“当众孤独”是演员进行表演的一个前提条件。让一个演员在大庭广众之下旁若无人地进行表演,的确不是一件容易的事。一个演员要做到“当众孤独”,首要问题就是要能够让自己放松下来。如果处于一种紧张的状态之中,就会脑子空白,肌肉僵硬,无法在镜头前有机地行动,更谈不上全身心地投入角色的塑造中去。演员的紧张感觉有两种不同的状态:一种是完全失控的状态——他们面对着镜头,大脑出现真空状态,完全不能正常地思考,表现为心跳加快、血液上涌、手足无措、身体出汗、忘记台词、无法行动等。这种情况一般发生在没有经过训练或第一次站在镜头前进行表演的演员身上。一般来说,只要通过一些基本的表演练习,如表演前做做深呼吸、进行一些户外活动等,紧张的状态就会得到有效的控制。另一种是内紧外松的状态,这种状态比前一种情况要好一些,只是部分的肌肉紧张,因此不易被人察觉。但是,演员的表演给人一种僵硬的感觉。可以说,每个演员或多或少都有点紧张的感觉,哪怕是一些非常出色的演员,他们在一些特殊的场合下也会有紧张的感觉。

那么,我们怎样来减少或者消除这种当众表演的紧张感呢?首先,让我们来看看紧张是怎样产生的。紧张是因为在陌生的环境、陌生的人物关系中,人的大脑发出了不适应的信号,使肌肉和肢体产生一种不舒服或僵硬的反应。因此,拍摄前的排练是消除紧张的一个有效方法。排练能够使剧组人员相互熟悉,一起去体验人物的生活状态。导演要使演员放松下来,完全投入到角色的创造中去,把假定的生活环境想象成为人物的生活环境。同时,演员必须排除在摄影机前的杂念,使自己集中精力投入到人物的塑造中。剔除自身的杂念,控制自身的情感,尽可能地去体会剧中人物的情感。要做到这些是非常难的。因为演员的情感不可能和角色的情感完全吻合一致,有时甚至还完全相反。在电影创作的过程中,常常会遇到这样的事情——演员很不喜欢和自己演对手戏的演员,可他们在影片中偏偏饰演一对恩爱情侣;刚刚得到家里亲人生病的消息,可在影片的规定情境之中却要表现人物终于实现梦寐以求的愿望时的喜悦等等。这时,演员如何控制好自己的内在情感来表现角色的心理感受呢?这个问题是表演理论上研究得最多的问题之一。

在戏剧表演理论中,一直存在着体验派和表现派之争。体验派理论主张完全地投入、百分之百的角色转换,而表现派理论则强调演员的外在表现力。其实,在影视表演中,演员既要控制自己的情感,但又不必完全控制。即便一个优秀的演员,他具有完全控制自己情感的能力,也不可能达到百分之百的角色转换。因为电影演员在摄影机前表演时,会考虑其他因素对自己表演创作的影响,比如在不同的景别中表演的分寸感;摄影机的运动对表演区域的限制;表演交流时的视线、方位与角度变化等等。要让演员排除自身的杂念,快速地投入到角色的塑造中去,最好的方法是集中注意力。当演员带着角色的情感去做某一个具体的事情时,那杂乱的心绪很快就能平静下来,具体的动作能够帮助演员慢慢地进入角色的内心世界。当一个演员在拍摄现场感到无所适从的时候,排除杂念与干扰的最佳方法是为角色在规定情景之中设计一个或几个具体的行为动作,比如洗碗、叠衣服、扫地、削铅笔、做功课等等。事情设计得越具体、越细致,对演员放松心态、进入角色的规定情境就越有帮助。当然,设计这些动作既要符合人物的身份与个性,又要符合人物所处的规定情境。

表演理论界关于体验派和表现派的争论,实际上是对由内而外和由外而内两种不同的表演创作方法的探讨。用外部动作来引发人物内心情感是电影演员塑造人物形象最直接、有效的表演创作方法。例如,如果我们拍摄一场人物开心的戏,就应该找到人物那种轻松、积极的动作状态,让他唱唱歌、挥挥手、蹦蹦跳跳地与别人一起玩耍。演员这种外部节奏的变化,自然会表达出人物那种快乐、兴奋的精神状态。这种由外而内的方法在表现人物高兴的心情时是不可缺少的;而如果是拍摄一场伤心的戏,就应该让演员安静下来,减少激烈的外部动作,让他在拍摄前就酝酿一种沉寂与悲伤的内心情绪,这种内在的情感状态会自然地引发出人物的外

部动作来表现人物的心情,这种由内而外的创作方法在表现悲伤的情感时显得特别有用。

另外,演员可以把自己对生活的感受以及个人对情感生活体验的记忆借用到人物的创作中来。因为当演员对角色的某种情绪、某种感受、某种欲望和某种动机有一种切身的经验之后,就能够更加真切地在人物身上表现出来。斯坦尼斯拉夫斯基在《演员的自我修养》中,曾反复强调情绪记忆在演员表演中的作用。在电影的表演创作中,演员获取角色某种特殊的情绪感受最可靠、最有效的方法是通过演员自身的回忆来寻找某时、某地发生在生活中那种与角色情绪相类似的情绪。因此,演员要善于积累生活中悲欢离合的感受,善于调动这些情绪感受并借用自身情感体验把这种情感附着到角色身上去。

二、行动的艺术

表演艺术是行动的艺术,演员是通过可见的动作来塑造人物的。什么样的动作才能使表演生动有趣呢?选择符合人物性格的独特动作是非常重要的。这些独特的动作本身就是富有想象力的、生动有趣的,它们能够直接反映角色独特的性格特征,因此很容易打动观众。除了人物性格化的动作以外,演员还要善于为人物设计多层信息的动作。多层信息的表演动作能够使人物的表演状态显得真实自然,也能够使人物形象更加丰满。

这里,我们把角色的动作分为两类,其一是主体动作,其二是辅助动作。当演员为人物设计动作时,一定要分清哪个是主体动作、哪个是辅助动作。主体动作是人物心理动作的外部表现,它直接反映角色的内心世界,倾注着人物丰富的情感。辅助动作是人物的职业动作、生活习惯动作或是特定环境中的特定动作,并不包含太多的情感因素,也不能表达人物内心深处最真实和最细微的思想活动。主体动作和辅助动作相辅相成,作用于人物形象的创作。在一部影片中,人物的主体动作始终是在变化的,因为主体动作表现的是人物的内心情感,而人物的内心情感是随着剧情的变化而不断变化的,所以总是处于变化之中;而辅助动作展示的是人物的性格特征、生活习惯、职业特点,这些方面是人物形象中相对稳定的因素,所以相对稳定。观众可以通过人物的辅助动作了解到角色是干什么的,他喜欢什么,他的身份背景是什么;通过人物的主体动作了解到角色的内心究竟在想什么,期待什么。当相对稳定的辅助动作发生一些细微的变化时,那是主体动作在起作用,而主体动作也总是通过辅助动作表现出来。

美国影片《廊桥遗梦》(*The Bridge of Madison County*)中有这样一场戏:女主人公弗兰西斯卡在厨房里听着意大利歌剧烧饭菜,做好饭之后,她一边准备食物,一边叫家人吃饭。首先是丈夫从门外进来,他关门时重重地把门一摔,把弗兰西斯卡吓了一跳,这仿佛刺激到她某根最敏感的神经;接着儿子进门,他同样把门

关得很响,使弗兰西斯卡又一次感受到那种刺激;最后,女儿走进厨房,她把弗兰西斯卡听的歌剧换成了节奏感很强的流行音乐。弗兰西斯卡本能地想去阻止女儿,却欲言又止。她摆好饭菜,坐在餐桌前,手支撑着头,百无聊赖地看着一家人吃饭。然后,她心绪烦乱地拨弄着自己的头发,显示出一种毫无食欲的样子。在这段戏中,人物的台词不多,但把弗兰西斯卡的性格和心态很好地展示了出来。我们感受到的是一个家庭主妇伺候着一家人的起居生活,她与家里人的生活习惯截然不同。然而,她尽力地约束自己的个性、牺牲自己的喜好来适应现实生活。做饭菜、叫家人吃饭这些动作是弗兰西斯卡生活中的常规动作,她每天都是如此。因而这些动作是辅助动作,这些动作表现出一个家庭主妇的日常生活状态。而两次听到关门声时弗兰西斯卡身体轻微的抽搐,女儿调换收音机电台时弗兰西斯卡那张开嘴、抬起手、却又欲言又止的动作,以及全家人吃饭时弗兰西斯卡用手支撑着头、拨弄头发的动作都是主体动作。这些主体动作把弗兰西斯卡与家人之间那种格格不入的生活习惯、约束自己个性的压抑以及对平淡生活不满足的心理状态清晰地表现了出来。梅丽尔·斯特利普把这些主体动作和辅助动作设计得恰到好处,不但准确地传递出故事情节中的重要信息,也使得人物形象更加丰满和生动。

把动作分为主体动作和辅助动作,只是为了区别这些动作的特点与动作表达的意义,这并不意味着人物动作存在主次之分。不管主体动作还是辅助动作,它们都是电影演员创造人物形象的视觉表情语言,共同展现着人物生活和人物性格的各个方面。而且,无论是人物的主体动作还是辅助动作,它们都是由语言动作、形体动作、心理动作和反应动作组成的。

(一) 语言动作

在大部分有声电影中,语言动作是运用得最多的一种表情动作,它是通过对白来塑造人物形象的。在日常生活中,任何人都有一套自己说话的习惯。这种习惯除了词、句的习惯用法外,还包括音高、音强、音长、音质等等。这些说话习惯是受人们的性格特征和生活环境的影响而形成的,一旦形成很难改变。同样,影片中每一个人物也有他的说话习惯,所以,演员在塑造人物形象时,就需要对人物的声音形象进行塑造。演员具备一种可塑的声音素质和讲话方式,对塑造人物形象是很有利的。许多优秀演员的声音塑造能力非常强,有些演员甚至能够为几个不同的人物形象创造出不同的声音效果。如马龙·白兰度在影片《教父》中,用一种低沉、含糊不清、略带意大利口音的发音方式为老教父进行声音造型;姜文在《有话好好说》中,用结结巴巴的讲话方式来塑造男主角的声音形象。这些演员把声音动作和形体动作完美地结合在一起,塑造出一个个独特、新颖的人物形象。作为一个演员,无论自身的声音条件和声音习惯如何,都应该有能力根据角色的需要来对自己的声音形象进行重塑,使声音形象符合人物形象的性格特点与表达方式。人物声

音的整体造型一旦形成,就应该始终贯穿于银幕形象之中,成为角色生活中进行交流的一种基本方式。语音、语调、轻重和节奏是演员塑造人物性格最重要的声音表演手段,人物语言表达方式的改变常常能够表现出不同的人物情感效果,特别是当人物说出来的语言与人物的内心动作不一致的时候,或者人物在不同的心境中表述同样一句台词的时候,台词本身的意义就变得不那么重要,重要的是人物说话的方式。人物不同的内心感受会产生不同的说话方式,而不同的说话方式则传递出不同的人物的内心感受。

大多数情况下,人物语言动作所表达的情感与人物的内心情感是完全一致的,而且内外的节奏和频率也极为吻合,展现出一种言为心声的情感特点。然而,在某种特定的情境之中,有些人物的语言与人物的内心思想并不一致,特别是那些表面的、随意处理的、不带强烈感情色彩的语言动作,只能够表现人物在规定情境之中的一些基本信息,而不能够准确传达人物内心的真实情感,人物的语言动作与内心动作就呈现出 inconsistent 的状态。

案例 3-3

《甜蜜蜜》中演员对于语言动作内在含义的挖掘

香港影片《甜蜜蜜》中“除夕之夜”这场戏里的人物对白与人物内心就不一致,只有挖掘语言动作的内在含义,才能展现人物真实的内心。影片男主角黎小军是刚从无锡到香港的青年人。他在一家餐馆里送外卖,人很单纯、朴实,他来香港的目的就是为了把青梅竹马的女友小婷接到香港来结婚。而女主角李翘是个非常聪明的广州女孩,她到香港的目的是为了挣钱、发财。他们两人碰到一起以后,成为了朋友。在1987年的除夕之夜,李翘借钱购进大量的邓丽君录音带,希望在大年三十卖出去,攒一大笔钱。可是,香港人不像大陆人那样喜欢邓丽君的歌曲,那些录音带即使削了价也卖不出去。李翘几乎落得血本无归。随后,黎小军邀她到自己的住处,两人以吃馄饨的方式来度过大年之夜。以下是两人之间的对白。

小军:去年新年我在小婷那儿赖着不走,结果很晚了,大家肚子都饿,一起包馄饨吃,那馄饨很好吃。你知道吗,无锡人最爱吃馄饨了。

李翘:哎!我吃不下了,我吃饱了。你这儿挺别致的,是不是很吵啊?

小军:有一点啊!

李翘:先把碗洗了。(两人洗碗,手碰手)

小军:(小军注视着李翘)

李翘:外面的雨好像停了,给我点水。(小军帮李翘擦手)

小军:你的手好凉啊!

李翘:是吗? 我看我该走了。

小军:我帮你拿件衣服。(小军帮李翘穿衣,拨弄李翘的头发)

(相对无语)

小军:对不起啊,没事吧? 我帮你吧!(小军帮李翘扣衣,又拿出了一件棉袄)

李翘:不用了,够了。

小军:外面冷嘛。

李翘:好难看啊!(小军又开始为李翘扣衣服,李翘与小军越靠越近,最终李翘与小军靠在一起,两人相拥而吻)

这段戏如果仅仅从语言的表层意义来看,只能感觉到一些简单而表面的信息,如两个人在一边聊天一边吃馄饨,吃完之后,李翘准备回家等等。可是,如果从人物内心动作的实质来说,却完全是另外一种景象。

实际上,语言的动作在这个场景之中只是一种敷衍、一种摆脱尴尬的方式。我们从人物的潜台词、形体动作、眼神和面部表情中,能够感受到男女主人公在寒暄过程中的彼此吸引、相互慰藉与相互碰撞,直到最后迸发出情感的火花。电影演员在表演过程中,不仅要善于体现语言动作的表层意义,也要善于挖掘语言动作的内在含义。

这段精炼的对白貌似平淡,却传达出人物情感变化的多层信息。它不但推动了人物关系的发展,也展示出人物的个性特点。演员对于人物语言动作的把握是一件非常困难的事情,因为人物的语言动作过于简单直白,就很难塑造出立体丰满的人物形象;而语言动作过于复杂拗口,又会使人产生一种繁复啰嗦的感觉。性格化的语言、精炼的台词是创作电影人物形象最重要的表演因素之一,因此,电影演员只有认真地分析人物的语言动作,全面地透析人物的内心世界,深入地了解人物情感的细微变化,才能塑造出生动感人的人物形象。

(二) 形体动作

相对语言动作来说,演员对人物形体动作的设计自由度要大得多。就表演创作的常理而言,人物的对白是编剧写的,而人物的形体动作却是演员设计的。在多数情况下,演员创造人物形象的语言时,常常只是对角色台词的内容做些小的调整,使它更加口语化,而形体动作的设计,则往往依靠演员自己进行,因此,必须仔细地分析人物的行为动机和性格特征来设计形体动作。

演员为人物形象设计形体动作要注意两点:一是人物的形体动作要与人物的语言动作相互适应。人物讲话的方式不同,他的形体动作表现也会不同,一个讲

话粗鲁的人,很少有举止优雅的动作;轻声细语的人,也不大可能行事卤莽。人的行为方式是一个动态变化的整体,是人物性格的外部呈现形式。所以,人物的形体动作和语言动作都必须融入人物的整体形象之中,使人物言行协调一致地来表达人物的性格特征。如在影片《雨人》中,达斯汀·霍夫曼为男主角雷蒙·巴比特(一个患有自闭症的病人)设计了一种歪着头、撅着臀、迈着碎步走路的外部形体姿态,而且他那嘟嘟囔囔、含糊不清的讲话状态与自闭症病人的特点非常吻合。达斯汀·霍夫曼将人物的形体动作与语言动作有机地融合在一起,创造出一个生动鲜明的性格化形象,使雷蒙·巴比特成为电影史上一个经典的人物形象。二是用形体动作来表达人物的内心状态。专业演员都具有丰富的想象力和形体表现力,能够设计出许多表达人物内心活动的动作,使观众通过具体可见的形体动作来了解角色内心的情感。俗话说:“不听怎么说,就看怎么做。”人物的表演动作比语言更容易让观众明白人物的真实想法。当你欣赏一个优秀电影演员的表演时就可以感觉到,即使你听不懂剧中人物的语言表述,也能够明白人物所要表达的真正意图。

案例 3-4

《风中飘絮》(Willow and Wind)中小主人公的形体动作

影片的小主人公库肯奇布鲁为了在老师规定的时间内将自己打碎的教室窗户上的玻璃修好,在刮着大风、下着大雨的日子里,费尽九牛二虎之力将大玻璃搬到了教室里。由于窗户太高,他又无法得到别人的帮助,小库肯奇布鲁只能自己一个人冒险单干。他抱着一块很大的玻璃,慢慢地爬到搭建在课桌上的椅子上,战战兢兢地把玻璃镶嵌在高高的窗框里。可当他拿着榔头准备固定玻璃时,却发现自己没拿钉子。于是,他又抱着这块大玻璃从高处下来,拿好钉子,再抱着大玻璃爬上去安装。这次他发现又忘了拿榔头,在无可奈何的情况下,他只能把玻璃扶好,用钉子轻轻地卡住,然后下去拿放在门边的榔头。可就在他开门的一瞬间,一阵风吹了过来,把那块摇摇晃晃的玻璃吹落了下来。这一组形体动作的设计非常独特,它把库肯奇布鲁为了不失去上学机会而努力修补玻璃的焦急心情表现得淋漓尽致,使观众为他的处境而焦虑、而流泪。

电影是一种视听结合的艺术。电影演员不仅要掌握创造人物形象的语言动作技巧,也要具备创造人物形象的形体动作能力。从影片叙事的角度来说,富有视觉冲击力的人物形体动作要比直白的人物语言更具有情感的表现力。斯皮尔伯格在一次接受电视采访时曾说,导演要学会如何有效地运用一部影片中有限的电影时间,不要把时间浪费在那些无用的废话上。如果我们能用生动的画面去打动观众,

我们就可以去掉那些没有意义的、说明性的语言。在电影表演的创作中,一些可讲可不讲的对白应该尽量删除,更多地运用人物的行为来表现影片内容。只有将有效的形体动作和有效的语言动作结合在一起,才能够体现电影表演艺术的真正魅力。

(三) 心理动作

对于电影演员来说,展示人物的心理活动变化是塑造人物形象最重要的一个方面。著名电影导演艺术家斯坦利·库布里克认为,最适合拍电影的小说,不是描写动作的小说,而是以表现人物内心活动为主的小说。导演是电影写作的延续,只有将编剧的创作与导演的创作融为一体时,优秀的电影作品才会产生。导演展示角色内心活动的方法是多种多样的,可以通过镜头的剪接来体现,可以通过细节来体现,也可以通过电影演员的表演来完成。演员是影片内容最能动的体现者,他具有独立地体现人物内心活动的能力。但是,如何把这些看不见的人物心理动作有效地表达出来呢?最直接的方法就是用可见的人物的行动、人物的表情来直观地表现。前文已经谈过语言动作和形体动作都能表达角色的情感变化和心理活动,除此之外,还可以通过借物抒情的表演方式以及在大特写镜头中的细微动态变化来展示人物的心理活动。

张艺谋的影片《我的父亲母亲》,就借助一只青花瓷碗作为人物行动的焦点,表达年轻时父亲母亲内心那种美好的情感。影片中,围绕着青花瓷碗设计的人物动作有五个心理层次的变化:第一层是从母亲见到父亲后,母亲每天精心地做不同的饭菜,用同一个饭碗装着送到学校的工地,她看着人流将盛满饭菜的碗拿走,又看着一个个空碗被送回……这一组动作表达了母亲希望父亲能够吃到她做的饭菜,并且能够注意到她的深情;第二层是父亲到母亲家吃饭,母亲拿出那只给工地送饭的青花瓷碗,询问父亲认不认识这只碗,并要父亲说出碗内盛过什么菜……这一组动作表现出母亲用这只青花瓷碗来暗示她对父亲的爱恋;第三层是当父亲被抓走时,母亲用青花瓷碗装着一碗饺子去追父亲,结果她摔了一跤,碗也打碎了,母亲伤心地坐在地上大哭起来,并一片一片地把摔碎的瓷碗捡了起来……这一层动作非常感人,表现出人物情感在遭受挫折以后的伤心与失意,那捧在怀里的瓷碗碎片就像母亲奉献给父亲的一颗炽热的心,青花瓷碗碎了,人物的心也碎了;第四层是父亲走后,母亲病倒在床上,奶奶请了一个工匠将青花瓷碗仔仔细细地修补好……这个层次表现出奶奶对母亲的厚爱,她希望通过补碗来减轻母亲的痛苦,点燃她生活的希望;第五层是母亲从病床上起来,她看到那只已经补好的青花瓷碗,感到了一丝慰藉……这个层次表现出母亲内心情感的转变和她对父亲深深的思念。这一系列与“青花瓷碗”有关的人物动作构成了整个影片的情节内容,包含着人物丰富的感情,突出了男女主人公在恋爱过程中微妙的心理变化。

在影片《廊桥遗梦》中,女主人公弗兰西斯卡借助于对自己身躯的爱抚与审视,表达出人物内心一种复杂的情绪感受。弗兰西斯卡与罗伯特相识以后,两人愉快地相处了一天。晚上,罗伯特走后,弗兰西斯卡仿佛觉得意犹未尽,她独自一人走到空旷的院子里,抚摸着自己的身体,迎着晚风解开睡衣的纽扣,让微风轻轻地吹拂着自己的肌肤。随后,她回到卧室,在镜前欣赏着自己光洁漂亮、美丽犹存的身体……最终,她难以抑制住内心的冲动,写了一张约会罗伯特的字条,并在夜色之中开车来到廊桥,将字条留在廊桥门洞的显眼位置。这段戏不仅运用了一系列的形体动作来传递角色的心理活动,也借用人物的躯体来表达弗兰西斯卡内心涌动的激情与欲望。

特写镜头是电影表演所特有的一种视觉表情形式,也是演员表现人物心理动作的一种有效方法。在特写镜头中,演员可以设计出许多细微的动作来表现人物微妙的感情变化。在影片《魂断蓝桥》中,有很多地方采用了特写镜头来描绘女主人公玛拉的心理活动。例如,陆军上尉克罗宁在躲避空袭时邂逅了芭蕾舞演员玛拉以后,两人一见钟情。当晚,克罗宁去剧场看玛拉演出的舞剧《天鹅湖》。当正在舞台上表演的玛拉意外地发现观众席上的克罗宁时,导演给了玛拉一个大的脸部特写镜头,我们只见玛拉眼睛一亮,两眼圆圆地瞪着克罗宁。她那动人的眼神中,流露出人物内心的激动、惊讶和喜悦之情。在另外一场戏中,特写镜头在表现人物的内心动作方面也起到了很大的作用。沦落风尘的玛拉再次遇见了她误以为阵亡的克罗宁,她又惊喜又悲痛,隐瞒着自己的身份和克罗宁一起来到了他家中,可玛拉的灵魂无法面对即将开始的新生活,她非常犹豫和痛苦。当晚,在克罗宁的母亲——玛格丽特夫人要离开玛拉的卧室时,她决定讲出自己的一切。导演在玛拉艰难地作出选择的这一刻运用了一个脸部大特写镜头:玛拉望着玛格丽特夫人离去的背影,皱着眉头、轻轻地摇了摇头,睁大双眼,慢慢地张开嘴唇,最后脱口而出叫住玛格丽特夫人……这个大特写镜头,把玛拉内心的痛苦、畏惧、犹豫以及最终下决心的心理变化清晰地体现了出来。电影的大特写镜头可以放大人物形象某个部位的细微动态,把看不见的人物内心的细微活动和内心独白视觉化地呈现出来。

除了特写镜头能够表现人物的心理动作之外,人物的下意识动作也能够反映出角色丰富的心理活动。下意识动作是人物在特定的情境之中,不由自主地表现出来的、非理性的一种动作姿态。尽管这种动作不受人的主观意志的控制,却是剧中人物某种潜意识、某种情感的外在表现。苏联影片《毒太阳》中就有这样一个例子:沙洽全家人和朋友们在家举行聚会时,狄米达来了,他是沙洽妻子的旧情人。他优雅的风度让妻子心醉,妻子坐在桌旁,显得有些紧张,手指不停地敲击着桌面。这个下意识敲击桌面的动作,精确地反映了妻子在丈夫面前见到情人后那种慌乱和不自然的心理状态,巧妙地展示了人物之间的微妙关系和情感态度。所

以,演员必须对人物的下意识的体态语言进行研究和分析,使这些无声的动作语言自然地运用到人物形象的创作中来,揭示出在不同规定情境之中的人物心理活动。

(四) 反应动作

演员在创造人物形象的过程中,必须依据剧中人物在假定情境中的情感逻辑和性格特点进行有机的行动,并对故事情节中不同的环境、事件、人物关系以及不同的交流对象做出不同的情绪反应。具有想象力和创造力的演员面对外界的不同刺激,常常会产生许多机智的反应动作,而这些反应动作会使人物形象更加生动。在演员的表演训练中,我们经常谈到人物在行动过程中的相互刺激与交流,其实质就是指人物的动作与反应动作。当观众被一部影片中某个细节和某个场面打动时,那么,这个细节和这个场面中一定有一些独特的人物性格动作和生动准确的人物反应动作。

在影片《阿甘正传》中,汤姆·汉克斯的表演让人感到精彩的根本原因是他在许多重要的感情场面中,凭借直觉创造出一些精确而生动的反应动作。例如,阿甘与儿子相认的场面里,人物的反应动作就给人们留下了深刻的印象。当阿甘再一次见到青梅竹马的珍妮时,她已经走近了人生的终点。珍妮为了让自己的孩子在她离世以后能够有个依靠,写信请阿甘到她的公寓。他们见面以后非常高兴,但突然冒出来的一个孩子却让阿甘对珍妮心生疑惑。他没有想到,珍妮已经是有一个孩子的母亲了。而当珍妮告诉阿甘,孩子的名字也叫“阿甘”,他就是孩子的父亲时,仿佛一石激起了阿甘内心的千层波浪。阿甘完全愣住了,他仿佛不相信珍妮所说的事实。接着,他向后退缩,显得紧张起来,像是做错了什么事情。在珍妮的安抚下,阿甘渐渐平静下来,他慢慢地确信眼前这个孩子就是自己的亲生骨肉。于是,他激动得说不出话来,看看珍妮,又看看孩子,努力地克制住自己的情绪。最后,他在珍妮的鼓励下,小心翼翼地走到正在看电视的儿子身边,陪他坐在一起观看电视节目。在这段精彩的表演中,汤姆·汉克斯表现出来的反应动作显得随意而又自然,把阿甘与儿子相认过程中的震惊与恐慌、担心与不信、确认与接受、兴奋与激动淋漓尽致地表现出来,使观众被人物的情绪所感动,被人物的命运所吸引。触动人心的表演往往是演员在自觉或不自觉的情境下选择的最符合人物情感与人物性格的反应动作。由于反应动作具有即兴灵活、自然随意的特点,所以,反应动作能够将人物的内心活动下意识地表现出来,创造出一种真实感人的表演效果。

反应动作和语言动作、形体动作、心理动作一起,构成了电影演员创作人物形象的主要表现手段。电影作品中的人物性格与命运就是在这一连串的行动之中展现出来的。演员只有把握这些动作的特点,才能更好地塑造人物形象。

三、拍摄前的排练

排练是电影导演借助于舞台表演的创作手段来帮助演员寻找人物感觉的一个行之有效的方法。大部分拍摄前的排练是以做人物关系小品为主,一般是双人小品或多人小品,有时也用一些单人的练习来排练剧中的某些重要段落。排练的形式是多种多样的,而排练的内容主要是根据剧本的情节内容来决定的。归纳起来,可以分为两类:

一是直接来源于剧本的内容。在大多数情况下,用来排练的内容基本上是剧本中的重要场景。这些场景一方面需要演员寻找到人物的行动线索,交代清楚人物之间的关系,展示出人物的性格特征;另一方面要求演员能够把握规定情境之中的主要事件,揭示出人物之间激烈的情感冲突,并寻找到人物独特的情感表现方式等。这样,通过排练可以帮助演员熟悉人物形象和人物的生活环境,把握人物关系和人物的主要特征,激发演员的创作灵感和内在激情,使演员在现场拍摄时,能够按照人物的情感线索和思维逻辑在镜头前有机地行动。

二是把剧本的内容加以改变,使排练的规定情境既与剧本有关,又和剧本不完全一样。采用这种排练方式的目的之一是为了提供创造人物形象的多重可能性。任何一个导演用来拍摄的分镜头剧本,都不一定是一个完美的剧本。在导演将文字形象转换为镜头形象的过程中,每一个创作部门的创作灵感与建议都会极大地丰富或者改变剧本之中原有的一些内容。导演选用某些剧本之外的内容来进行排练,重点在于获取创造人物形象的多种信息与素材,寻找人物性格与人物情感的独特表现方式,与演员一起探索塑造“这一个”人物形象的各种可能性。目的之二是为了保持演员创作情绪上的新鲜感。导演变换一些排练的内容可以使演员不会因为拍摄前的反复排练而失去对人物形象的新鲜感受。因为,表演创作中不同的信息内容能够刺激演员在镜头前表演时的冲动与激情。演员的激情是电影表演创作的血肉,而不是自来水龙头里的水,能够说来就来,它需要创造者非常小心的呵护。对于那些需要演员投入大量激情、情感细腻的电影场面,如果不断反复地排练,演员会对剧本中的动情内容产生一种麻木的感觉,从而使人物的激情不再出现。因此,在拍摄之前的排练中,导演常常对排练的内容进行一些改动,使演员既能够熟悉人物的关系和情感状态、找到准确的人物感觉,又能够保持创作过程中的激情。

综上所述,我们已经了解,电影演员的表演创作是一个极其复杂的艺术创作工程。整个表演创作过程融入了表演者的体验、想象、智慧与激情,是演员各种综合能力与表演创造力的集中体现。演员只有把握住表演创作中的每一个细小环节,协调好同创作者之间的关系,并且充分发挥自身的特长与优势,才能创造出成功的、独具魅力的电影人物形象。

第三节 从被动到主动的表演者

电影演员的表演通常是被动的,演员在银幕上的创作与表演是在导演的挑选、指导和剪接下完成的。这对演员来说,意味着其创作空间的狭小、创作能动性的丧失。作为一个演员如何来处理表演与创作之间的关系呢?一个演员如果想要摆脱被当作“活道具”的尴尬处境,成为一个具有主动性和创造力的演员,就必须使自己从被动的表演状态变成主动的表演状态,也就是说,他必须主动地争取角色、选择角色、分析与理解角色,以及创造角色。

一、努力争取角色

凡是演员都经历过面试(试镜)的过程。特别是刚刚进入影视圈的演员,他们经历过无数次的面试,可能又无数次地失败而归。每当谈起面试,许多演员的脑海中都有一些记忆深刻的片段,或痛苦,或委屈,或兴奋,或无奈。在平时的表演训练中,很少有关于面试(试镜)的训练。演员在进行面试(试镜)之前,必须做非常充分的准备。和没有做准备的演员相比,做过充分准备的演员获得角色的机会要大得多。那么,作为演员到底如何为面试(试镜)做准备呢?

(一) 分析角色信息

得到有关角色的信息越多,演员为面试(试镜)做的准备就能够越充分。签约专业经纪人公司的演员自然不用操心,公司会替他们准备大量信息,包括剧本、导演、制片人、制作公司甚至演对手戏的演员等等。但目前在国内,经纪人公司刚刚起步,不成规模,与经纪人公司签约的演员并不多。绝大部分演员是靠熟人的介绍取得参加面试(试镜)的机会。一般情况下,副导演打电话给演员,约请某演员在某时间到某地点与导演见面。没有经验的演员,抄下时间、地点就挂断电话了,如果没有获得任何关于角色的信息或者只能获取很少的相关信息,这样,无法真正为面试做准备。

因此,演员必须准备一系列的问题,诸如角色有多大的年纪?受过什么教育?干的是什么职业?性格是内向还是外向?性格中最突出的一点是什么?与剧中哪位角色关系最密切?他们之间又是什么关系?在他身上发生过什么主要事件?他的态度如何?导演是谁?曾经拍过什么影片?这些问题要简短明了、准确实用,能够在短时间内捕捉到角色外部和内部较为显著的特征。同时,要对这些问题烂熟于心,做到随时随地都能脱口而出,这样才有可能主动地得到自己想要的信息。如果你碰到的对方是熟人,他们对你的提问会认真地回答;但如果对方不认识你,你

就要想办法通过介绍人去了解问题的答案。有一点必须注意:一般情况下,约定面试(试镜)后,留给演员的准备时间短则半天,长则3至5天的时间。演员要学会找些借口,在允许的范围内尽量使自己准备的时间长一些。当一切约好之后,又得到了关于角色的基本信息,就为面试(试镜)的成功做好了第一步的准备。

(二) 注意服饰与造型

演员可以通过服装、发型、小道具以及语言造型来塑造角色。一个法国演员为了得到影片《刺杀肯尼迪》(J. F. K.)中的一个角色,阅读了大量肯尼迪时代的史书。她了解到这是一部纪实风格的影片,影片中的人物、事件大多是参考当时的资料进行改编的。因此,她特别注重历史的真实性。她千方百计地找到一张角色原形(当时一个议员的妻子)的照片,并按照照片的样子设计服装、发型。然后,她拍了一张足可以乱真的照片寄给导演奥立弗·斯通。导演对她的照片产生了极大的兴趣,于是请她去面试。由于她在面试前已经了解到这位议员的妻子是一位性格活泼的法国人,因此面试时表现得非常活泼、聪慧,并有意用带法国口音的英语与导演进行交谈。于是,她理所当然地得到了这个角色。当然,大部分剧中人物是没有照片可以借鉴的,演员需要从所得到的信息中抓住角色一些明显的特征,对自己的外部造型进行调整。

(三) 角色靠近演员

电影导演在选演员时,除了考虑演员的演技外,也非常注重演员的外形和气质是否接近角色,因为角色气质与演员气质的吻合对塑造人物形象很有好处。气质是每个人特有的一种个性心理特征的外在表现,是在后天的条件影响下形成的,并且受到人的世界观和性格等因素控制的一种特殊的个性色彩。气质是相对稳定的,人们很难在短期内改变自己的气质。因此,准备面试最有效的方式是使角色靠近演员——即找出自己气质与角色气质最相似的部分,把这个部分强调出来,同时把自己不相似的部分弱化下去。

尽管与角色气质相似的部分越多,演员得到角色的机会越大,但演员不要故意地夸大自身不具备的气质或硬去表现某种气质特点。有个演员曾经讲述她成功获得一个角色的经过:当副导演打电话通知她去面试时,告诉她这个角色是一个独自闯天下、生意做得很大的女老板。她欣赏为她打工的男主角英俊的外表和智慧的头脑,主动地追求男主角。男主角也被她所吸引,开始是被钱所诱惑,后来是真心爱上了她。于是,他离开了相恋多年的女友,与女老板结婚了……基于对角色简单的理解,这个演员选了一件低胸紧身的吊带裙,头发染黄、烫了波浪,脸上的妆也涂抹得十分浓艳,浑身上下戴满了金首饰。她站在大镜子前尽量寻找角色媚态的感觉。无奈自己端正的气质与想表现的气质相差较远,在那一瞬间,她几乎决定放弃

面试的机会。后来,她转眼一想,干脆从自己的气质与天性出发,寻找与角色相近的部分,这样至少能够做得自然一些。于是,她换了一套浅灰色的套装,带上珍珠项链,配上白色羊皮做的手袋和皮鞋。她在自己原有的个性气质中稍微调整了一下状态,使动作看起来很自然。虽然无法知道导演对角色的理解,但是至少她能够自然地站在导演面前表达她对人物的理解。结果,导演很欣赏她表现出来的气质,她也顺利地得到了这个角色。导演在面试(试镜)时,要看的不是角色应该是什么样,而是演员会演成什么样。演员如果与角色的气质完全吻合,她在面试时是有绝对优势的,但这种情况非常少。多数情况下,演员只有部分气质与角色相似。聪明的演员会扬长避短,突出自己的优势,把近似角色的气质特点自然地展示在导演的面前。

(四) 充满自信地试镜

建立自信心,对于演员是十分必要的,特别在面试(试镜)时。表演艺术是建立在“相信”的基础上的。演员只有完全相信自己就是那个人物时,才能调动表演欲望,在导演和镜头前充分地发挥自己。导演在面试(试镜)时,就是在寻找“最好的那一个”。人类传达信息的方式是很奇特的,不论如何掩饰,内心的任何一点变化都会不自觉地流露出来,演员内心的那点不自信自然也逃不过导演的眼睛。如果一个演员自己不相信自己是这个角色的最好人选,怎能让导演相信你能够胜任这个角色呢?拥有自信,是演员面试(试镜)取得成功最重要的保证。

一个人只有对自己要干的事情做到心中有数,才有可能建立起信心。当一个演员认为已经做好了面试(试镜)的准备时,应该在穿衣镜前多审视一下自己,看看自己由内而外、举手投足的感觉是不是能令人满意。他必须对任何一点让自己感觉不舒服的因素进行调整和改变。某个演员曾经有这样一次经历:他在家里做了很充分的准备,从体态到语言都让自己满意,临出门还把鞋子擦得干干净净。可是,试镜时,为了保持地毯的整洁,导演要他脱下鞋站在地毯上。当他脱鞋时,发现袜子上有个洞,一下子觉得很尴尬。接下来,他老是想到袜子上的那个洞,注意力无法集中到角色的规定情景中去。在这样的状态下试镜,其结果是可想而知的。由此可见,任何一个意想不到的细节,都有可能在一瞬间破坏自信心。

另外,要提高对自己的认同感。同样一场演出,当面对普通观众时,演员对自己的认同度较高:我是专家,怎样表演都可以吸引观众。这样的一种心态,有利于演员放下负担,找到自信。即使做错了什么,也会即兴发挥,轻松自如地投入演出。而面对导演或专家时,演员往往对自己的认同度较低,常常过于关心专家、导演对自己表演的评判,处于不自信的状态中,无法全身心地投入到角色中去。作为演员,一定要提高对自己的认同感,保持应有的自信心,才能以正确的心态面对试镜。有位演员面对试镜说过这样一句话:“这是一个还没有得到的机会,无论我如何做

都不会失去什么。”

二、做正确的选择

相对导演,演员自主选择的机会似乎少一些,对于刚入行的演员更是如此。许多演员努力地争取出演的机会,而根本谈不上有任何选择。有时候,演员也会遇到这样的情况:他们同时接到来自不同的导演发出的邀请,此时,如何选择剧本、挑选角色,以及选择与哪位导演进行合作就显得非常重要了。一些演员由于不得当的选择而错失了很好的创作机会,例如舒淇放弃了《卧虎藏龙》的出演,蒋雯丽放弃了《情满珠江》的出演。因此,对演员来说,选择剧本和选择导演是最重要的事情。

(一) 经典剧作结构

一部吸引人的电影,一定有一个完整的故事结构。美国著名剧作家悉德·菲尔德经过对大量好莱坞经典影片的分析,总结出电影剧作的情节模式基本上是大三段式的结构框架:第一段占影片整体长度的25%,其中开场的第一个10分钟是对角色与剧情的介绍,25分钟至30分钟处第一个故事的情节转折点是极其重要的;第二段占影片整体长度的50%,是故事情节发展变化、角色之间矛盾激化冲突的阶段,其中55分钟至60分钟处有一个剧中情节转折点(Middle Point),80分钟至85分钟处有非常重要的第二个故事情节转折点;第三段占影片整体长度的25%,是影片故事情节的高潮与角色矛盾解决以及角色命运转变的段落。这是一个经典的电影情节结构模式,就像一部戏剧作品中起、承、转、合的情节链一样。这种情节结构模式不仅仅适用于情节性强的动作片、侦探片,对其他类型影片的创作与分析同样具有借鉴与启发作用。

以电影《甜蜜蜜》为例来分析悉德·菲尔德的这个理论。《甜蜜蜜》是一部以男女爱情故事为主线的影片,它描述了从内地到香港、美国纽约打工谋生的男青年黎小军和女青年李翘在10年时间里所经历的情感历程。《甜蜜蜜》片长为114分钟,这部爱情影片的情节结构方式与悉德·菲尔德的电影剧作的情节模式极为吻合。影片中三个段落的时间分切点、第一个10分钟、第一个情节转折点、第二个情节转折点和中心转折点(Middle Point)的位置基本符合这个经典的情节模式。

第一段:影片的00:01分至28:00分。片头是1986年3月1日黎小军乘火车到达香港的场景。影片的第一个10分钟的处理极为精彩(影片的片头与片头字幕的4分钟包括在第一个10分钟的处理中)。这个小段落和整个第一段是以刚到香港的无锡青年黎小军给未婚妻写信的独白来交代故事背景、传达角色到达一个新环境的主观感受,这种个人化的独白叙述方式一方面具有浓郁的心理抒情效果,另一方面也非常简练、直接地推动了故事情节的快速转换与发展,同时,也确定了全

片从男主角的视角以书信体的方式来叙述故事的风格。

影片的第一个情节转折点是在影片的 28:00 分钟处。1987 年的年宵夜,男女主人公生意失败后一起吃馄饨时,彼此萌生了爱意,这是他们爱情故事的一个重要台阶,也是人物关系变化的关键点。“年宵夜吃馄饨”这场戏处理得非常平静,节奏也较为舒缓。在遭受雨中贩卖邓丽君音乐带的失败以后,两颗孤独的心灵在包馄饨、吃馄饨、洗碗的过程中碰撞在一起而产生情感的火花,他们相互掩饰着自己内心对温情的渴望,李翘言不由衷的告辞,黎小军完全不情愿的送别,低调而细腻地展现了角色微妙的内心活动。黎小军为她穿上一件又一件的外衣,既像挽留李翘,又像是裹住那快要喷发的情欲,当一个一个的纽扣被扣住的临界点到来的时候,他们终于控制不住内心已经燃烧的欲望,相拥而吻,并将衣服又一件一件地解开、脱下,让他们的情感得到充分释放。电影的音乐在他们亲吻的那一瞬间开始以一种活泼跳跃的节奏表现出冲动、快乐、青春的活力来烘托他们情感的表达,并且这种节奏与气氛在下一个段落得以延续。

第二段:影片的 32:45 分至 92:00 分。影片的中心转折点(Middle Point)是 57:45 分钟处男女主人公的第一次分手。黎小军在买首饰时,给未婚妻小婷和李翘买了一模一样的手镯。李翘心中的妒意使她无法忍受这种情感关系,与黎小军发生争吵。她拒绝回复小军的寻呼而导致最后的分手。当时,李翘正处在 1987 年香港金融风暴时完全失去了自己两年储蓄的情境之中。为了生存,她不得不进按摩院工作,在那儿她遇到了黑社会老大豹哥。这次男女主人公的分手成为一个重要的情节转折点。第二个情节转折点是在影片的 83:00 分钟处男女主人公的第二次分手。黎小军与李翘旧梦重圆以后,他们决定排除一切障碍一起生活。但是,李翘不忍心抛下身处危难中的豹哥而与他远走天涯。在这以后的 8 分多钟的时间里发生了一系列的事件:黎小军与小婷的分手、姑妈的去世、患上了艾滋病的芥兰与斋卤味的回国等等,最后,黎小军决定离开香港、离开小婷去纽约奋斗。

第三段:影片的 92:40 分至 114:00 分。1993 年秋,黎小军在纽约街头送外卖、在厨房烧菜,他对好朋友阿恩介绍的女朋友毫无兴趣;李翘与豹哥则在纽约躲避香港警方的追捕,豹哥在一次路边的争吵中被一个黑人男孩枪杀,李翘完全陷入绝望的境地。两年以后的 1995 年 8 月,在邓丽君辞世那天,黎小军和李翘心中回响着邓丽君演唱的《月亮代表我的心》、在纽约街头的橱窗里观看关于邓丽君去世的新闻报道时意外地重逢。

片尾回溯到 1986 年 3 月 1 日黎小军与李翘同车到达香港的场景。

影片《甜蜜蜜》的剧作结构正是悉德·菲尔德理论的实例体现,事实上,很多美国经典影片的剧本结构都符合这个理论,如福特的《关山飞渡》和希区柯克的《精神病患者》等,虽然我们不能说这个理论是万能的,但掌握这个理论对演员选择剧本、分析剧本、把握剧本是有很大的帮助的。

（二）具有吸引力的人物

除了有好的情节结构外，一个好的剧本还必须有一些有吸引力的人物。人物是剧本的灵魂所在。观众为人物的命运所吸引，与他一起经历着剧本中的喜怒哀乐。那么，观众对什么样的人感兴趣呢？一般说来，以下几类人物是观众比较关注的。

第一类是引起观众强烈情感的人物。这类人物的生活经历与坎坷命运往往让人产生一种同情，比如灰姑娘。观众只有同情影片中的人物形象，才会去关注他们的命运，希望他们有一个好的结局。另外一种则是让观众憎恨的人物，这类人的行为方式激起观众强烈的憎恶感，观众希望他们恶有恶报。比如美国影片《与敌共眠》中的男主人公马丁伯尼，他与劳拉新婚不久就无端地殴打妻子。观众同情劳拉，痛恨马丁伯尼。当劳拉死里逃生，离开马丁伯尼准备开始新的生活时，马丁伯尼却悄悄地跟踪而至，再次危及劳拉的生命安全。此时，观众对马丁伯尼的憎恨到达了极点。因此，当马丁伯尼被打死的时候，观众的憎恨得以释放，有一种大快人心的感觉。由此，我们可以得知，一些能够让观众大悲大喜、大哭大笑、提心吊胆的人物形象是最容易获得观众认同的人物。

第二类是观众熟悉的人物。观众常常热衷于关注那些自己熟知的环境中的人物故事。虽然在影片一开始，观众并没有在人物身上寄予强烈的个人情感，但随着故事的发展，慢慢了解到人物生活的各个细节、特点以及人物情感发展的来龙去脉，他们就会对故事中自己熟知的人物发生浓厚的兴趣。如《秋菊打官司》中的秋菊，为了讨个说法，一次又一次上诉。她的行动深深地感染了普通老百姓。受到秋菊那种倔强性格的影响，观众并不关心这件事情值不值得倾家荡产地去上诉，而是想知道她最后是不是能够真正地找到说法。这种观众熟悉的人物形象最能引起观众的情感共鸣。

第三类是随着故事情节的发展而不断变化的人物。在影片的情节冲突中，如果把一个没有起承转合变化的人物和一个命运随着情节的变化而不断改变的人物放在一起时，观众会关注那个富有戏剧性变化的人物形象。美国电影《乱世佳人》中的郝思嘉就是这样一个人物，她的生活和命运随着美国南北战争的爆发、发展、深入和结束而不断地变化。她那大起大落的情感波动，反差极大的个性变化，给人一种生动新奇的感觉。在郝思嘉的生活中，她的性格与情感随着显示矛盾冲突的变化而变化着，她总是能够抓住观众的注意力，抓住观众的心，使观众深深地卷入她的生活和情感之中。对演员来说，碰到有机会塑造这样的人物形象是一个机遇，也是一个挑战，因为复杂多变的人物形象要求演员有能力塑造出人物不同的情感起伏和多侧面的生活状态，体现出人物感情变化的细致过程。如果演员有能力把握住这种丰富多变的人物形象，就把握住了用演技来征服电影观众的机会。

第四类是内心活动丰富、情感深入细腻的人物形象。这种人物形象从生活的表层来看,也许观众感觉不到他们内心细腻的变化,然而,他们看似平淡的生活之中却孕育着丰富的内心活动。例如美国影片《黄昏》(*In The Gloaming*)中就有三个这样的人物形象。这部影片讲述的是一个漂泊流浪的儿子得了不治之症回到家里、与父母一起度过人生中最后时光的故事。影片故事情节极为简单,可是人物的内心活动却相当复杂。影片着重于一层一层地深入到角色的内心深处,表现出父子之间渴望沟通却难于沟通的困境,将人物复杂细腻的心理感受一点点地剖析在观众面前,引起人们对自身生活和人类生存状况的思考。

第五类是引人入胜的人物。这类人物往往处于逆境之中,他们性格坚强、果断,而且决不轻言放弃。生活中每个人都希望自己的生活一帆风顺,可是在电影中如果角色的生活顺顺当当,观众是不会对角色产生兴趣的。所以,影片中的人物常常需要经过很大的努力,付出沉重的代价,才能够从逆境之中脱出身来。例如影片《寻枪》中的男主人公马山就是这样一个人物。一个警察丢失了自己佩带的枪,是一个极其严重的失职事件。整个影片之中,马山一直陷于四处寻找遗失手枪的困境之中。在这部影片中,马山能否找到丢失了的枪,是一个巨大的悬念,也是观众所期待的人物行动。观众希望能看到人物摆脱困境的过程,而且人物遇到的困难越大,克服困难的方法越独特,就越吸引他们的视线。

(三) 对导演的选择

多数演员正是基于对导演的信任,才决定参与某部影片的拍摄,这是一个简单而有效的方法。从影片创作的整体上来说,导演的创作水平决定了影片最基本的艺术水准。一个看上去并不完整的剧本,经过一个高水准导演的修改和拍摄,也许会制作出一部上乘的影片。因此,大多数演员非常关心导演以往的创作经历、电影作品和艺术成就。一般来说,成就比较高的导演容易得到演员青睐。当然,有时由于导演的工作方式和审美趣味与演员存在很大的差距,通过沟通又无法理解和协调,演员只有放弃参加出演。导演的审美趣味决定了一部影片的视听风格,影片的视听风格又直接影响演员表演的风格,而且导演的工作方法也强烈地影响着演员的人物创造方法。如果演员对人物的理解与分析不能取得导演的认同,那么演员在创作过程中就会极为痛苦。演员不是一个道具,他们的创作是把内心的真实感受表达出来,而演员的内心感受与外在因素产生相互冲突时,演员会产生一种扭曲的感觉,那么,他塑造出来的人物也很难令人满意。因此,选择导演,是一件极为重要的事。作为一个演员,选择了导演就是选择了导演的经验、选择了影片的风格、选择了导演的创作方式、选择了这部影片的绝对主宰者。同时,他的选择也决定了其艺术创作的命运以及最终实现的价值。

从总体上来说,选择贯穿在演员这个职业的始终。无数个正确的选择,才能为

塑造一个动人的人物形象奠定坚实的基础。一个优秀的演员往往能够在创作上表现出极强的主动性,他们有能力在一种被动的创作环境下,对未来的创作方向作出正确的选择。

第四节 电影演员的能力要求

电影艺术是一个创造性极强的行业,它要求演员具备三种能力,即具备对文学形象的分析力、对生活的理解力和丰富的想象力。只有将这三种能力有机地结合起来,才能最大限度地为塑造银幕形象服务。

一、对文学形象的分析力

文学形象的分析力是人们对文字描写出来的形象的一种感知能力。人们在阅读文学作品时,常常会把作品中用点和面描写的人物形象,通过大脑的思考、判断与整合而形成一个线性的、立体的人物形象。这种思考、判断与整合的能力,就是文学形象的分析能力。电影演员在阅读剧本时,正是运用自己对文学形象的分析能力,使剧本中零散的、片段式的人物描写在脑海中形成连贯和完整的人物形象。分析能力强的演员对剧本的背景、人物的生存环境、人物的性格特点、人物的规定情境等都会有较深入的挖掘,因此,他们对人物的认识也会更加丰富、更加全面,对人物思想层次的把握也会更加准确。电影演员对人物的阐述和对角色内心动作的具体分析将直接影响到他的创作与表现,他们对人物形象挖掘深入的程度也反映了演员的文学形象分析能力的强弱。

(一) 撰写人物形象分析

大部分演员在阅读完剧本后,通常会为所塑造的人物写一份人物分析,又叫人物小传。这种分析是建立在编剧对人物形象的描写、导演对人物形象的分析以及演员本人对人物形象的挖掘的基础上的,剧本材料越丰富,演员文学形象的分析力越强,他写的人物分析越流畅、越细腻、越符合逻辑,这也就表明演员对这个人物理解越深。蒋雯丽曾经对媒体谈到她在演电视剧《牵手》时为女主角夏晓雪这个人物写人物分析时的感受,她说从事演员这个职业以来,塑造了很多个人物形象,也写过很多份人物分析,从来没有一份人物小传写得像夏晓雪这个人物一样顺利、流畅、一气呵成。读完剧本之后,有那么多的内容、感受涌现出来,人物形象在自己脑海中栩栩如生,让她感觉到自己非常了解夏晓雪。正是因为有了这份深深的了解,蒋雯丽才成功地塑造了夏晓雪这个人物。一份完整的人物分析,不仅要分析剧本中所提供的人物思想、行为、动作、语言,而且要分析出剧本中没有提供但却属于人

物性格特征的思想、动作、行为方式。演员只有把剧本中所描述的人物形象和剧本之外的人物形象结合起来,他塑造出来的人物形象才会是全面、真实的。

一份完整的人物小传应该从人物的出生开始一直写到剧本故事发生完、甚至故事没有写到的未来为止,包括角色的出生环境和家庭生活状态、角色周围人的相互关系以及他们对待角色的态度、角色成长过程中所经历的重大事件、使角色性格形成或改变的事件、对角色有较深影响的人,另外,角色最喜欢的人、最爱做的事、最恨的人、最讨厌的事、最怕什么、对困难的承受能力有多大、高兴的时候会怎样做、困难的时候又会如何、遇到突发事件会有什么样的反应、有一些什么样的生活习惯等等。演员不但要回答出这些问题,也要从逻辑上分析出为什么会这样。由于演员的分析是以剧本为基础的,因此,人物分析必须符合剧本人物的逻辑思维方式。进行人物形象分析是解释剧本中人物行为方式的依据,是为了帮助演员在镜头前准确地塑造剧本中的人物形象,与剧本中人物有一定距离的人物形象分析,会使演员在进行人物塑造时偏离创作的方向。

一份好的人物分析材料主要包括对角色外部特征和内部特征的分析。角色的外部特征指年龄、身高、体重、五官的基本长相、服装、发型样式、走路的姿势以及由内在性格反映出来的外在气质。角色的内部特征指的是角色的精神世界。他是活泼、开朗的,还是忧郁、暴躁的? 他的性格是内向的,还是外向的? 他为什么会形成这样的性格特征? 是父母的遗传、童年的经历,还是成长过程中经历过什么事件? 分析人物的内部特征对演员塑造人物形象非常重要,能够帮助演员找到人物行为的依据。在生活中,不管我们做一件什么事情,也不管别人理解与否,我们内心都有自己充足的理由。由于每个人的内心活动都不一样,因此,不同的人,做同一件事情的方式多少都会有一些差别,正是这些差别形成了角色独特的性格,即我们常说的是“这一个”而不是“那一个”。除了人物性格的因素外,角色之间的关系也决定角色对人、对事的态度。例如:面对一个陌生的杀人犯,人们也许会憎恨他;如果是熟人,在恨他的同时,也许还会同情他;如果是亲人,除了对他有恨之外,对他或许还有爱。不同的人物关系,人们对待他的态度一定不同。对于一部作品之中简单的人物关系,在阅读剧本时较容易被抓住。而对于复杂的人物关系,却需要对剧本进行深入的挖掘,才能把握好分寸。一个人对另一个人的爱很容易感受到,但爱得有多深? 为什么爱他? 爱他哪一方面? 这些细腻的感受是需要对剧本进行深入分析后才能准确把握的。

(二) 分析角色的需求

对人物形象进行分析时,一个行之有效的方法是分析人物的需求,因为人的需求决定人的行动。人要吃饭,所以做饭;要看电视,所以打开电视;学生要考大学,所以要读书;父母要养家糊口,所以要工作……角色的需求会使人物产生一系列的

行动。表演艺术是行动的艺术,演员塑造人物形象就是塑造角色的性格特点,而角色的性格特点正是由具体可见的行动来表现的。演员的表演由一系列符合角色需求的动作组成,在同一部影片中,不同的角色有不同的需求,有的角色需求只有一个,有的角色需求却有多。如影片《霸王别姬》中,小豆子(程蝶衣)的需求只有一个,即“从一而终地爱小石头(段小楼)”,而段小楼的需求却有三个——童年是“保护小豆子”;青年是“爱菊仙”;中年是“保护自己”。人物这种不同的需求会产生不同的行为方式和不同的角色态度,段小楼在童年时期,他的主要需求是“保护小豆子”,因此他对小豆子的态度是以关心为主,就像哥哥对弟弟一样,时刻保护着他,唯恐他受到伤害,他代小豆子受罚、帮小豆子练功、助小豆子成为名角等;青年时期,段小楼的角色需求是“爱菊仙”,为了爱菊仙,他开始回避程蝶衣,他对程蝶衣的伤心、失望视而不见,即使程蝶衣生气,他依然我行我素娶菊仙为妻;中年时期,他的需求是“保护自己”,从这时开始,他开始弃程蝶衣和菊仙于不顾,屈服于世俗的力量,不再和程蝶衣同台演出,甚至当众揭发程蝶衣是同性恋者等等。角色的需求影响着角色的态度,角色的需求产生出完整的人物行动,因此,研究分析角色的需求是分析人物形象的一个重要环节。

(三) 分析角色的变化

一部完整的叙事电影一般都有一个复杂、曲折的故事,有一个高低起伏、不断变化的情节线来构成主要人物不断变化的心路历程。因此,演员在分析人物形象时,必须要把握住角色内心深处的变化流程。首先,要找到引起角色变化的动因;其次,要弄清楚角色变化中的几个重要阶段;再次,要琢磨清楚角色的变化所传递出的行为意义是什么。角色的心理与外部的变化是一种产生冲突与行动的动力,冲突与行动带给观众刺激、兴奋和趣味,电影的表演需要展现这些冲突、行动和变化的过程。

那么,演员应该如何来分析人物复杂变化的内心世界呢?一个有效的方法就是分段落、分场景、分层次,层层拨开角色的内心世界,使人物难以琢磨的内心世界清晰可辨、易于把握。以《霸王别姬》中段小楼这个人物为例。全片中他的年龄跨度很长,从童年到老年;时代变化大,从清朝末年开始,经历了辛亥革命、国民党统治、日本人入侵、解放战争、解放初期、三反五反、“文化大革命”、“文革”结束等等;他经历的事件也多,从开场的街头卖艺、程蝶衣来戏班、帮助程蝶衣演《思凡》、成了名角、娶菊仙、出卖程蝶衣和菊仙、重登舞台等等,他的情感世界错综复杂、变化多端。粗粗一看毫无头绪,要把握好人物的内心世界非常困难。但是,演员只要把人物的内心世界分段落、分场景、分层次地进行剖析,人物情感发展的脉络就能够比较清晰地展现出来。

全剧中段小楼的内心世界可以用一个字来概括——“爱”,但这个“爱”又分为

三种不同的“爱”：第一个段落“爱”程蝶衣，这是兄弟之间的友爱；第二个段落“爱”菊仙，这是男女之间的情爱；第三个阶段“爱”自己，这是人类本能的一种自私的爱。电影中，大太监派人来预审《思凡》这场戏是属于第一个段落“爱”程蝶衣中的一场戏，这场戏段小楼的内心世界又分为几个层次：第一个层次是当知道是大太监派来的人来预审程蝶衣的《思凡》时，非常高兴；第二个层次是当程蝶衣背错台词时，非常焦急；第三个层次是当大太监派来的人皱着眉头准备离去时，非常气愤，他恨铁不成钢；第四个层次是当程蝶衣终于背出来时，极度兴奋，喜形于色。在大的情感段落之下，人物四个层次的不同情感变化完全可以通过对剧本人物形象进行分析弄得清楚明白。演员在人物形象的创作中，只有把人物的内心世界剖析得越细腻，把握起来才越容易，演员只有对每一场戏都做了深入细微的分析，才能使文学形象在演员的脑海中变得栩栩如生。

（四）分析连贯的情感和行动线

通常，一部电影是通过描写多个人物形象来表达主题思想的。编剧常常是几条线索齐头并进，而电影的拍摄是非连续性的。在一部影片的拍摄阶段，制片部门为了节省时间和经费，往往是依据场景的顺序来安排拍摄的。这种安排基本上打乱剧本的前后顺序，使演员在拍摄时难以准确地把握人物复杂的情感。在多年的实践中，很多演员找到了这样一个帮助自己整体把握人物情感的方法，即做一份人物情感和行动线的表格。这个表格以演员所演的这一个人物为中心，删去没有这个人物出现的场景，以一场戏为单位，按照剧本中演员出场的前后场景顺序来确定表格场景的顺序。表格内容主要包括这样 9 个方面：

情感和行动线表格

1	2	3	4	5	6	7	8	9
场景号	时间	地点	服装	道具	人物关系	内容	备注 1	备注 2

前面 7 项是每场戏的基本构成因素，对照剧本很容易列出来，它提供了演员每场戏的基本信息。第 8 项“备注 1”是要通过对全剧的认真阅读和分析，才能找到答案，“备注 1”中需要标明在这场戏之前发生的一件或几件事，这些事必须对这场戏中角色的情感、行动方式以及人物关系有直接或间接的影响。这些事件使角色产生了什么变化？哪些事件影响大？哪些次之？不管这些事件是发生在角色身上还是发生在与角色有关的其他人物身上，总之，只要对这场戏角色的情感和行动有影响的事件，就标明在“备注 1”中。看到“备注 1”，演员能够快速、准确地把握这场戏中角色的情感基调和行为动机，而且，能够基本把握住这场戏在全片中的位置，是重场戏，还是过场戏？这些角色之间的关系如何？发生过什么事情？这些事对

这场戏中角色的情感和行动有什么影响等?演员如果在拍摄现场对人物情感线和行动线的连贯发展存在疑问,就可以在这个表格上迅速地找到答案。当演员拍完一场戏之后,他要及时地把自己对这场戏中角色的情感和动作的处理记录在“备注2”之中。这样,在以后拍摄与这场戏相关的前后场戏时,可以提醒演员基本保持情感和行动的一致,避免本应该在同一种情绪状态下完成的戏,由于不连贯的拍摄方法而造成前后场景中人物情绪与前一场戏不统一。潘虹曾经谈到,她在拍摄影片《人到中年》时,每天拍完戏后,不管有多累,都要记录下当天所拍摄的几场戏中自己的分析和对角色情感的处理。这种方法帮助她准确地捕捉到人物连贯的情感和行动。为角色制作一张情感和行动线的表格,对演员在非连续的拍摄中把握角色连续的情感和行动有很大的帮助。

在认真分析剧本之后,演员所写的人物分析,对剧本中角色的需求、情感变化的分析,对情感和行动线的分析等,都是在拍摄前必须做的案头准备工作。这种案头工作对演员的创作有多大的帮助,取决于演员对文学形象的分析能力。演员的分析能力越强,对人物的分析就越丰富、越深入,那么他创造的人物形象的准确性和独特性就越高。一个演员文学形象分析能力的强弱,是由其基本文化修养决定的。文化修养高的演员对文字信息的分析能力就强些,所做的分析也更加全面而深入。当然,文学形象分析能力的培养不是一朝一夕的工夫,需要演员经过长期的积累才能获得。

二、对生活的理解力

演员通过对文学形象的分析,结合自己对生活的理解,能够了解到角色应该是什么样的,也能够找到角色为什么是这样的答案。演员在表演创作中只有能够回答出角色行动的原因,才能为角色选择正确的动作和恰当的反应,因为演员扮演角色必须按照角色的思维与逻辑去行动。正常的人无论做什么事都是先有感知,才会有行动,这与演员在进行人物塑造时所用的由外而内的创作方法是不同的。这种由外部形体动作帮助演员找到人物内心活动的方法,是演员塑造人物的一种手段。人是因为饿,所以去吃饭;因为困,所以去睡觉;因为高兴,所以唱歌等,先有感知,才有行动。但感知和行动之间还有一个重要环节就是判断,譬如:一个人感觉到饿,他就需要做出怎样得到食物的判断,是去饭馆还是去买菜自己做呢?不同的判断会产生不同的行动,这种判断的依据就是人的思维方式。不同思维方式的人,会有不同的行为方式,演员塑造人物形象就是要把握角色的思维方式,以角色的思维方式为依据,去判断、去行动。演员抓住了角色的思维方式,就抓住了角色的精神所在。试想,如果演员自己都没有理解和吃透自己所扮演的人物,那又怎么可能让观众相信和理解这个人物呢?著名演员、《雍正王朝》中康熙大帝的扮演者焦晃曾被问到一个问题:“当一个演员的表演达到一定程度以后,是什么原因限制了他

们在演技上的突破?”焦晃回答说:“不管一个演员如何努力去创造人物形象,到最后他们比的就是对生活的理解能力。”

理解力是知觉活动的一种属性,而人的知觉是在后天的生活经验中逐渐形成的,所以人的理解能力是可以后天培养和提高的,每个演员都可以通过以下几个方面提高自己的理解力。

(一) 丰富生活阅历

每个人对生活的理解能力是不一样的。一般来说,阅历越丰富的人,他的理解能力越深。反之,对生活的理解往往停留于表面。人每经历一件新的事、每遇到一个新的人,特别是遇到与自己的生活经历相差很大的人和事时,人的理解力就会增强。当一个人感觉事物的面增多时,思考问题的方式也变得复杂起来,感知世界的能力就会增强。如果我们从来没有经历过,或者没有与那些居无定所、食不果腹的人交谈过,怎么能真正理解为五斗米折腰的心境呢?当我们开始了解别人的生活,就应该逐渐理解他们的行为逻辑。我们常说艺术就在生活里,这里所指的生活并不是指演员自己的生活圈,而是指要多走、多看,了解不同的人,经历不同的事,尽量深入到生活的各个层面,这样就能增强对生活的理解力。当然,随着时间的推移,人的阅历会自然增加。这就是为什么在孩子眼里,成人的世界是这样扑朔迷离,而在成人的眼里,孩子的世界却是这样清澈见底。当我们说一个人长大了、成熟了,其实也是说这个人的生活阅历增加了,理解生活的能力增强了。演员也是如此,年轻的时候,大多数演员靠自己青春、健康的外形去扮演角色,角色可能显得直白而简单,随着年龄的增加、阅历的丰富,对人、对事的理解会全面一些、丰富一些,由此对人物的挖掘会深入很多。演员对生活的理解力提高了,塑造多种不同类型角色的可能性就会增大。一个演员最好有从低微到显赫的经历,有多层面的情感体验,这是创作的源泉。

(二) 观察生活

演员在平时的生活中要培养观察生活的习惯,要注意观察生活中不同人的生活方式、动作特点、语言习惯等。一个人不可能亲身经历每一件事,对没有经历过的事不进行仔细的观察是很难了解的。比如盲人是怎么知道时间的?当然,他可以用报时的钟,但还有其他方法吗?他也可以把手表盖打开,摸时针和分针的位置来判断时间。演员对盲人的生活观察得越仔细,对他们的思维方式也就把握得越准确,这种积累对演员塑造盲人会有极大的帮助。在影片拍摄之前,演员最好在角色的生活环境中生活一段时间,这就是体验生活。姜文在看完《本命年》的剧本之后,决定扮演剧中的男主角汪泉子——一个劳教释放的社会青年。为了演好这个角色,他要求用三个月的时间去体验生活。于是,他去菜市场,去底层的社会青年

常去的一些地方,和这些人交朋友、聊天,了解他们的真实生活和精神世界。姜文说,在体验生活之前,根本无法理解从牢里放出来的泉子怎么会有那么高的精神境界。体验生活之后,才发现这些人的精神境界其实并不低,有些人甚至可以说非常高。体验生活改变了姜文对这些人的看法,这对他理解人物有很大的帮助。由此可见,体验生活是帮助演员塑造人物形象的一个非常好的方法。

(三) 善于阅读与思考

中国有句古话:“读万卷书,行千里路。”用观察生活的方式来丰富我们的人生经历至关重要,与此同时,善于阅读与思考同样有助于提高我们对生活的理解力。一个演员所经历的、所看到的事情毕竟是有限的,而现实生活中的人和发生的事是无限的。那么,作为演员,如何扩大自己对生活的理解力,以创造出不同类型的人物形象呢?阅读是一个重要的途径。通过阅读,可以了解不同的人和事,了解作者思考问题的思维方式。有一些剧中人物生活的时代环境与演员所生活的时代环境相距非常远,演员不可能直接地体验生活,而只能通过对角色生活的时代环境做大量深入的研究来把握角色、理解角色,让那些看似遥远的人物形象在心中慢慢地鲜活起来。在知识爆炸的今天,有选择地阅读一些对自己有用的书是非常重要的。同时,要使自己最有效地进行阅读,勤于思考是不可缺少的。我们常说:“读十本,不如认真读一本。”所谓认真读一本,就是除了把书中的内容吃透外,还要经过思考,明白作者写此书的目的,以及作者创作的思维方式,对书中所涉及的问题,作深入的分析与比较。注重思考与分析的阅读方式,可以锻炼人的分析能力和理解能力。勤于思考的人,对生活的理解力往往比其他人更加深入,对事物的看法更加全面,对现实生活的感受力也更强一些。

三、具有丰富的想象能力

在表演艺术中,想象力与分析力、理解力是相互依存、共同作用于人物形象塑造中的。斯坦尼斯拉夫斯基曾经谈到,表演艺术是依赖演员的想象力而存在的。从有魔力的“假使”开始,到人物形象的最后完成,都离不开演员的想象力。

(一) 内心视像

当我们阅读文学作品和阅读剧本时,脑海中常常会把文字描写的景物变成一个个具体的形象,这些具体的形象就是我在这里谈到的内心视像。内心视像是演员创造人物形象的基础,因为,演员在镜头前塑造人物时,是以内心视像为参照体,通过可见的动作把内心的视像外化,将人物形象生动地展现在银幕上的。因此,我们可以这么说,文字描写转化成内心视像,是演员表演的第一步,而想象力是完成这一转变的桥梁。

我们来看看,张爱玲在《红玫瑰与白玫瑰》中对女主人公娇蕊的文字描写:“……这样又过了两个礼拜,天气骤然暖了,他没穿大衣出去,后来下了两点雨,又觉寒飕飕的,他在午饭的时候赶回来拿大衣,大衣原是挂在穿堂里的衣架上的,却看不见。他寻了半日,着急起来,见起坐间的房门虚掩着,便推门进去,一眼看见他的大衣钩在墙上一张油画的画框上,娇蕊便坐在图画下的沙发上,静静的点着支香烟吸。振保吃了一惊,连忙退出门去,闪身在一边,忍不住又朝里看了一眼。原来娇蕊并不在抽烟,沙发的扶手上放着只烟灰盘子,她擦亮了火柴,点上了一段吸残的烟,看着它烧,缓缓烧到她手指上,烫着了手,她抛掉了,把手送到嘴跟前吹一吹,仿佛很满意似的。他认得那景泰蓝的烟灰盘子就是他屋里那只……”^①从这段文字中,我们可以得到这样一些信息:在起坐间里,振保的大衣被挂在油画框上,娇蕊坐在沙发上,点着一支吸残的烟,看着它烧,烟烫着了手,娇蕊抛掉烟,很满意的把手送到嘴跟前吹一吹。我们的想象力会根据这些信息,在脑海中形成一段内心视像,包括角色的服饰、坐姿、动作等。

每个人的想象力不同,因此,阅读同样的文字在脑海中形成的内心视像是不相同的。演员陈冲饰演的娇蕊成熟、性感,她拿烟的动作熟练、优雅,这是陈冲的内心视像在银幕上的体现。但是,这与观众阅读文字时形成的内心视像却不一定相同。所以,观众对陈冲饰演的娇蕊是仁者见仁,智者见智。这就是为什么一部非常流行的小说,一旦改编成电影或电视会引起观众诸多争论的原因。在电影电视的创作中,演员以自己的内心视像作为镜头前表演的依据,观众以自己的内心视像作为评判演员表演的依据。当演员与观众的理解力和想象力接近时,观众对人物形象的评论褒多于贬;反之,则贬多于褒。

(二) 联想

人的想象力除了有形象思维的功能外,还有联想的功能,联想能够使人从一个事物想到另一个与之相关的事物。小孩玩过家家的游戏就是把布娃娃想象成自己的小宝宝,把塑料碟子想象成盛满饭的小碗等。演员的表演像小孩玩游戏一样,也需要把假定情境之中发生的事情想象成为发生在真实的情境。演员这种以假当真的能力,是以联想为基础的。在演员的表演中,联想有两种方式,一种是联想自己的生活经历和情感体验来塑造角色。譬如剧本中有这样一场戏:演员搬一个 25 英寸的新彩电回家,在实际拍摄中,演员搬的道具是一个空纸箱。面对空纸箱的道具,演员需要联想到 25 英寸彩电的实际重量,并在抬它时表现出相应的重量感,达到以假当真的效果。再如,剧本中与爱人离别的情感戏,演员联想自己生活中远离爱人时的情感体验,把它借用到角色的情感体系中来,诱发出角色的离别之情,这种方法在

^① 张爱玲:《红玫瑰与白玫瑰》,安徽文艺出版社 1988 年版。

演员进行银幕形象的创造时经常被运用。总之,只要演员有和角色类似的生活经历和情感体验,就可以通过联想,借用生活中的真实感受来塑造人物形象。

有时候,演员没有经历过与角色类似的生活环境与情感体验,那么此时就需要使用综合性的联想来帮助自己创造人物形象。综合性的联想方式是以演员的生活经历或阅读经历为基础,通过联想的方式寻找到自己没有经历过的、但属于角色的情感体验。这是联想的另一种方式。比如与爱人离别的戏,如果这个演员还没有结婚,就要运用综合性的联想手段,把自己与父母离别、与朋友离别的情感体验综合起来,根据角色的性格特点寻找到角色此时此刻的情感状态。一般来说,这种综合性的联想方式在演员的人物塑造中比前一种用得更多,因为演员与角色有着完全相同的生活经历和情感体验的可能性不大。大多数情况下,演员需要经过综合性的联想把各种复杂的生活经历和情感体验综合在一起,形成角色特有的生活经历和情感体验。

想象力是人类与生俱来的一种思维能力,但是这种能力丰富与否,决定于后天的培养和训练。在专业表演的训练中,对想象力的训练是表演元素训练的很重要的部分。训练的方法很多,如讲故事练习、音乐练习、改变物体性质练习等,这些都是训练想象力最基础的练习。演员只有具备了丰富的想象力,才能够通过一个信息想象出与之相关的事物、或者在此基础上发展出来的另一个事物。想象的内容总是直接或间接来源于生活内容,生活是想象的基础,开发想象力最有效的方法就是去挖掘生活的内容。所以,想象的内容离不开生活,生活的内容是一切艺术不朽的源泉。演员通过感觉了解剧本中的角色,通过分析力、理解力把握剧本中的角色,通过想象力使剧本中的台词转化变成一种内心视像,运用肢体、情感、语言和动作来创造性格鲜明的人物形象。

本章小结

一个演员如果要想摆脱作为一个“活道具”的尴尬处境,成为一个具有主动性和创造力的演员,就必须使自己从被动的表演状态改变成为主动的表演状态,也就是说他必须主动地争取角色、主动地选择角色、主动地分析与理解角色以及主动地去创造角色,从一种被动的创作状态改变成为一种主动的创作状态。要达到这种状态,演员应该具备三种能力:分析力、理解力、想象力。这三种能力的强弱决定了演员表演的四种状态:一是完全被动的表演状态;二是本色表现的表演状态;三是理解体现的表演状态;四是创造互动的表演状态。

问题讨论

1. 作为一名演员该如何争取和准备角色?
2. 不同类型的演员,其素质要求有何异同?

第四章

20 世纪七八十年代本土电影表演解读

学习目标

1. 了解第三、第四、第五代导演电影的主要艺术特色。
2. 掌握七八十年代本土电影中的表演特征。
3. 了解在新的电影语言中,演员如何有效应对。
4. 理解在第五代新的电影艺术形式下演员表演的新要求。

20 世纪 70 年代初期,由于受到“文革”的影响,我国本土故事片生产完全处于停顿状态。在演员的选择上,也明显以突出英雄人物、正面人物的“高、大、全”作为范本,表演上则多借用“戏剧式”“京剧样板戏式”的表现方法,人物塑造夸张、片面、简单化。而到 70 年代末,经过短暂的电影生产恢复阶段,人们开始重新思考和探索电影的表现方式。80 年代初,在改革开放的时代背景下,第四代电影人对电影语言进行了积极而有效的探索,为推动中国电影的现代化作出了卓越的贡献。在这样一个大背景下,传统的表演观念也开始发生变化:生活化、贴近现实的表演基调从此成为中国电影表演的主要准则,各种新形式的镜头语言也对演员的表演提出了各种不同的要求。而兴起于 80 年代中后期的第五代导演则在第四代导演强调生活化、写实化电影艺术的前提下,开拓出了一条别样的道路,使我国本土电影迈入了一个新阶段。许多电影手法是之前国人见所未见的,而导演偏重构图、造型意识、对摄影画面的精致要求也对演员的表演提出了新的挑战。

第一节 第三代导演电影中的表演

第三代导演发轫于“十七年电影”(1949—1966 年)时期,他们有着丰富的人生经历和深厚的传统文化根基,在继承民国时期电影优点的基础之上,借鉴了苏联电影和好莱坞电影,对电影语言、表现手法进行了卓有成效的探索,将中国电影推上一个新的高峰。在这一时期,第三代导演的作品题材主要以中国社会主义建设中的大时代风貌为主,创作出了一系列经典的杰作。如谢晋的《女篮五号》,成荫的

《南征北战》，水华的《白毛女》，崔嵬的《青春之歌》、《小兵张嘎》，谢铁骊的《早春二月》等。特别值得一提的是导演水华于1959年拍摄的《林家铺子》，它是同时期中国电影的高峰之作。导演以隽永的艺术笔触，描绘了20世纪30年代中国复杂的社会矛盾，表现出诗一般的美学特征。谢添在影片中对林老板的诠释，在中国表演史上也是浓墨重彩的一笔。在经历了十年“文革”的停滞之后，从70年代末、80年代初开始，第三代导演又以崭新的面貌开始了新一轮的创作。在新的政治背景下，反映“文革”、反对“四人帮”题材、革命历史题材的电影成了第三代影人的主要创作方向。政治、文化氛围的松动，也让此时的作品在艺术上有所突破。优秀作品有《保密局的枪声》、《天云山传奇》、《牧马人》、《血，总是热的》、《西安事变》、《伤逝》、《骆驼祥子》等等。

一、第三代导演电影的艺术特色

作为新中国成立之后的第一批导演，第三代导演的电影在选题选材、表现手法、艺术特征等方面都有着鲜明的特点，那就是以“社会主义现实主义”为准则的戏剧式电影。

（一）“社会主义现实主义”的题材特征

“社会主义现实主义”这个概念，在1934年全苏第一次作家代表大会上通过的苏联作家协会章程里对它作了如下表述：“社会主义现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实；同时，艺术描写的真实性和历史具体性必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来。社会主义现实主义保证艺术创作有特殊的可能性去发挥创造的主动性，去选择各种各样的形式、风格和体裁。”这个定义同样适用于电影领域。“社会主义现实主义”不单单是一种创作方法，更是一种包含着道德准绳的政治律令，其中，政治性是绝对的、第一位的，这一艺术准则的确立本身就是要让文艺成为为政治服务的工具。体现在具体的电影创作中，苏联的“社会主义现实主义”还要求电影要为大众服务，要选择贴近社会现实的题材，并且对人物进行具体的刻画等等。从30年代初开始，苏联电影在“社会主义现实主义”准则的指导下，创作出一大批杰出的作品，如《列宁在十月》、《列宁在1918》、《夏伯阳》、《莫斯科不相信眼泪》、《这里的黎明静悄悄》、《雁南飞》等。与此同时，苏联的“社会主义现实主义”电影对世界电影史的发展产生了重大的影响。

苏联“社会主义现实主义”在中国的发展，经历了一个渐变的过程。从电影诞生之初开始，长久以来，电影在中国从来就不是作为一门艺术而存在。它要么作为杂耍式的商品，要么被当作教育民众的工具。新中国成立之后，政治的高度统一使得教育民众成了电影的核心职能。当时四万万的中国民众中，绝大部分是文化程

度低的农民,他们眼中的世界相对平面化,有着比较绝对的善恶标准。对他们进行思想教育,最直接的办法就是给他们以最简单的道德准绳。实际上,真实的生活、人性、历史、社会是无法用一种单一的判断标准来加以衡量的。为了达到教化的效果,只有削弱影片中对于真实的探讨,于是教化的目的性越强,对真实的表现也就越薄弱。

在“十七年”时期,虽然绝大部分影片的“党性”十分突出,但也出现了《林家铺子》这种揭露阶级矛盾、富有人文关怀的影片。进入“文革”以后,“左”的思想愈演愈烈,政治功利性被进一步扩大,电影对真实的表达被一点一点地抹去。在创作中,人物概念化、矛盾简单化、理想崇高化便是这一思想发展的直接产物。周扬在对“社会主义现实主义”概念的阐释中曾经说:“现实主义者都应该把他所看到的东西加以夸张,因此我想夸张也是一种党性的问题。他所拥护的东西要加以夸大,尽管它们今天还不是很大;他所反对的东西尽管是残余了,也应把它夸大,而引起社会对新的赞成,对旧的憎恨。”^①由此可以看出,此时“现实主义”仅成了“社会主义”光彩、生动的外衣,“这些政治性的价值判断,赋予了创作客体强烈的主观色彩”^②。“文革”结束之后,“社会主义现实主义”在中国的这种极端发展随着政治禁锢的解除逐渐消除了它对电影发展的恶劣影响。中国电影对“社会主义现实主义”的充分吸收和发挥,集中体现在第三代导演的作品上。

(二) 作为戏剧式电影的第三代导演电影

中国电影的开端便是对戏曲的记录,奠定了中国电影与戏剧的悠久渊源。第三代导演在对中国传统文化的继承之外,也借鉴了好莱坞电影的叙事方式,所拍摄的影片以戏剧式电影为主。“戏剧电影”是“三四十年代在世界各国电影中占主导地位的电影样式。其特点是以戏剧冲突律为基础,采用传统戏剧式结构原则,具有开端、纠葛、发展、高潮、结局等要素。戏剧电影并不照搬戏剧作品的结构形式,但多数影片具有一种与舞台剧相似的结构”^③。第三代导演有着很强的叙事能力,一部影片便是一个精彩跌宕的故事,戏剧式电影在他们手上发展到了一个高峰。

1. 完整的叙事结构

戏剧式电影有着完整的开端、纠葛、发展、高潮、结局等要素,也就是开端的平衡状态被打破之后,经历了一系列有意义的事件,事件又以另一种属性重新归于平衡。这种结构的铺陈符合大众的欣赏心理,目的在于在观影过程中牢牢抓住观众的注意力,满足观众的期待心理。但是,这种封闭式的结构往往造成了影片表述的

① 洪子诚、孟繁华:《当代文学关键词》,广西师范大学出版社2002年2月版,第16页。

② 吴迪:《脚手架后面的真实:社会主义现实主义》,《电影艺术》2005年第1期。

③ 许南明等:《电影艺术词典》,中国电影出版社2005年12月版,第54页。

单义性,在不知不觉中将创作者的理念、判断灌输给观众。

在谢晋的电影中,总有很快引起观众注意力的开端,让观众扼腕、唏嘘的曲折发展,极大释放观众情绪的高潮,以及让观众最终得到满意安慰的结局。《啊!摇篮》中,李楠被不情愿地派到了保育院,她的不情愿隐藏了在不情愿的情况下是否能完成任务、她为何不情愿、不情愿的情绪在执行任务的过程中会有什么样的变化、什么样的事件会促成她的转变、转变后她将走上怎样的道路,伴随着保育院艰难的转移,这些疑问在影片的发展过程中一一得到了解答,构成了影片丰富的发展躯干。14岁的小保育员湘竹为保护革命后代英勇牺牲,这不仅成为全篇的情感高潮,也成为李楠彻底克服心理障碍的催化剂。影片的结局自然是保育院顺利转移,李楠真心爱上了这份工作,并且影片也隐喻了她与旅长的爱情。这是戏剧式电影最典型的结构形式,它的单向性、单一性也是“社会主义现实主义”的最佳表现载体。

凌子风的电影大多改编自文学作品,其中《骆驼祥子》、《边城》的原著都是采用散文文化的写作方式,并无强烈的戏剧性,但改编至电影后,它们都有了完整的戏剧式结构。老舍的《骆驼祥子》,将拉车夫祥子一生中的经历进行了片段式的描写。祥子坚韧地与生活进行搏斗并最后失败的现实和心理历程,是小说表达的主要内容。而在电影中,祥子与虎妞的关系这一原本在原著中分量不大的内容成了贯穿影片情节发展的主线,祥子与车的关系也与虎妞紧紧联系在一起。影片叙事的目的性因而得到增强,电影的戏剧性从中凸显出来。沈从文的《边城》更是散文诗式小说的杰出代表,原著以大量的笔墨描写了湘西恬静如诗的风土人情,用淡定的笔触借翠翠的爱情悲剧展现人性的美好,以及在这片美丽的土地上和谐的生命形态。改编之后的电影显然强化了翠翠与两兄弟之间的爱情故事,并以其为全部内容构成了戏剧性的表达结构,而“湘西”这一特殊的环境背景则被模糊了。散文诗式的小说经过第三代导演的再创造,还是以戏剧式电影的面貌呈现。

戏剧式电影除了以严整的戏剧结构呈现事件之外,一般都采用线性的叙事模式。故事多以正常的时间顺序依次展开,即使是倒叙式的电影,如《天云山传奇》,它虽然以回忆的形式展开故事,但其整体结构仍然是由过去到现在线性展开的,与观众正常的思维习惯相符。

2. 时空集中的叙事策略

戏剧式电影所讲述的故事常常以两种状态和策略呈现:一种是故事所发生的空间比较集中,人物活动、事件进展的关键点都在相对固定的地点进行,如好莱坞不朽的电影《卡萨布兰卡》中各方的矛盾、对峙都浓缩在里克饭店中。另一种是故事发生的时间较为集中,情节的开端纠葛直至问题解决的全过程在相对较短的一段时间内发展。一般情况下,这种类型的电影戏剧性相对较强,大部分戏剧式电影的故事都集中在几天、几个月之中。还有一些影片集中了以上两种策略,叙事的时

间和空间都十分紧凑,故事在很有限的时空内爆发出强烈的戏剧效果。例如曹禺的《雷雨》是中国现代话剧成熟的标志之作,被多次改编成电影。两个家庭的悲剧在一个晚上于周宅集中爆发,揭示了旧社会大资本家家族的肮脏和毁灭。

在第三代导演的影片中,较多地使用第一种策略,人物所处的物理环境相对稳固。《庐山恋》的剧情全部集中于庐山上发生;《春桃》中两男一女戏剧性的对峙也都发生在春桃家中;《芙蓉镇》表达的主题很广阔,但是故事的发生仅限于芙蓉镇;《伤逝》中男女主人公的爱情悲剧也借他们租住的房子来体现。在地理环境不变的情况下,处于环境中的人物关系、人物命运却发生了剧烈的改变,两相对照之下,故事的戏剧化效果便由此凸显出来,这就是空间的集中对戏剧性表现的意义。

3. 强调戏剧冲突

“冲突”一词最早是由黑格尔在《美学》一书中针对戏剧艺术提出来的。在戏剧式电影中,戏剧冲突是情节向前发展的动力,是影片主题和内涵概括式的反映。可以说,大大小小的冲突构建起一部电影叙事的全部内容,没有冲突就没有戏剧。戏剧冲突由于对生活进行高度提炼,于是有集中、激烈的特点。除了作为影片主线的主要冲突之外,常常在枝节上还伴随其他冲突而使情节更加跌宕起伏,表现出丰富的戏剧动作、精彩的戏剧效果。戏剧冲突有两种表现形式:内在冲突和外在冲突。内在冲突是人物自身心理的矛盾、冲突。如《廊桥遗梦》中,女主角一直深陷于追求自由、爱情,还是维持乏味的主妇生活的矛盾之中。在导演对这段婚外情细腻却有节制的刻画之下,人性与道德的冲突显得十分耐人寻味。外部冲突分为两种情况:一种是人物与人物之间的冲突,往往表现为性格、目的和意志的相左,例如影片《雨人》中一系列事件是由两兄弟不同的性格、意志造成的,贯穿着影片的这种冲突到最后得到化解,也完成了对影片的道德审判;另一种是人物与环境之间的冲突,有可能是自然环境,也可能是社会环境。好莱坞一大批灾难片便是表现人与自然之间冲突的典型代表。

中国的戏剧艺术一直注重冲突的表现作用。《西厢记》、《窦娥冤》、《牡丹亭》等,都将戏剧冲突的扣人心弦、跌宕起伏表现得淋漓尽致。第三代导演是中国传统文化的积极传承者,他们善于利用戏剧冲突来讲述精彩的故事。影片《保密局的枪声》讲述了奉命打入国民党军统保密局的地下党员刘啸尘如何与国民党军官斗智斗勇,最后完成任务的故事。影片设计了一系列阴谋和反阴谋的事件,环环相扣,使得整部影片结构紧凑、紧张刺激,具有很强的观赏性。这部影片利用了戏剧冲突在电影中的作用,成为“文革”刚刚结束时沉闷的中国电影中的一笔亮色。影片《伤逝》展现了人物与社会的矛盾冲突,巨大的社会压力和民族危难一直伴随着这对勇敢的恋人。除此之外,影片还花大量的笔墨表现男主人公涓生内心的挣扎,即要爱情还是要自由。这样双重的矛盾冲突使得影片的表述更加立体,主题和内涵也得到了扩展和深化。

谢晋的电影有着这样一个特点:影片中的人物大多定型化、伦理化,很少表现人物的心理矛盾,淡化人与社会的矛盾,主要通过人物之间的矛盾来叙事达情。而在一些剧情的关键,常常由偶然的外部力量来推动情节发展。影片《天云山传奇》中,冯晴岚的病危让原本软弱的宋薇下决心反抗专制的丈夫;《高山下的花环》中,因为军长在大庭广众下的训斥,赵蒙生才不得不走上战场,才有了在战场上的思想转变;《芙蓉镇》中,男女主角最后的团聚不是因为主体的努力,而是他们完全无法决定的外部力量——秦书田的平反出狱。在这里,不是叙事逻辑,而是戏剧性的冲突直接决定了影片的叙事走向。

二、第三代导演电影中的表演

(一) 第三代导演电影中的演员

在“十七年电影”时期,涌现了一批优秀的演员,创造了许多中国电影史上的经典形象。“文革”结束后,其中的部分演员与第三代导演继续合作,在新的历史时期进行艺术探索。

祝希娟(1938—),1960年毕业于上海戏剧学院。她在《红色娘子军》(1961年)中,成功地扮演了“打不死”的吴琼花,获得第一届大众百花奖最佳女演员奖。“文革”后,她参与拍摄了《啊!摇篮》、《模范丈夫》、《最后的贵族》等影片。她善于将自己开朗、大方的性格融入所扮演的角色中,使角色自然而富有个性。

王心刚(1932—),从影之前在东北军工局文工团任话剧演员,初登大荧幕便在《寂静的山林》(1957年)中担任男主角。他以机智勇敢的共产党侦察员形象得到了广泛好评。之后,在《永不消失的电波》、《红色娘子军》、《野火春风斗古城》、《大河奔流》、《伤逝》、《知音》等影片中担任主要角色,于1982年获得百花奖最佳男演员奖。作为部队演员,他所扮演的角色以军人为主。俊朗的五官、魁梧的身材,使他成为正面人物的不二人选。严谨的性格、善良的心地、出众的才干以及饱满的革命热情,成为他所扮演角色的共同特点。

谢芳(1935—),从影前为武汉中南文工团歌剧演员。她以《青春之歌》中林道静一角一举成名,成为当时年轻人心目中的精神偶像。“文革”后,她参与拍摄了《泪痕》、《李清照》、《血,总是热的》、《清水湾、淡水湾》、《黄河之滨》等影片,塑造了不同时代、不同性格的知识分子形象。

杨在葆(1935—),1957年毕业于中央戏剧学院华东分院(现上海戏剧学院)表演系。《从奴隶到将军》、《原野》、《双雄会》、《血,总是热的》、《代理市长》……他在电影中的形象总是刚强而富有气度,每个角色都能给人留下深刻的印象。《血,总是热的》因其思想上的改革性与突破性,在当时影响深远。杨在葆也凭着片中罗心刚大刀阔斧、处乱不惊的改革者的形象,在1984年获得金鸡、百花双项最佳男主

角奖。他自导自演的《代理市长》，使他在1986年获得了百花奖最佳男演员奖。

王馥荔(1949—)，学京剧出身。她是“文革”后期才进入电影界的，先后出演了《许茂和他的儿女们》、《天云山传奇》、《秋瑾》、《咱们的牛百岁》、《日出》、《岁月匆匆》等多部电影，塑造了许多个性鲜明的形象。在《天云山传奇》中，同一角色、两个不同年龄段在她的演绎中或清新可人，或深沉忧虑，形象鲜明生动，具有较高的艺术价值。在改编自曹禺话剧《日出》的同名电影中，王馥荔更是凭借翠喜一角，夺得了金鸡、百花双料影后。

除此之外，还有许多演员在第三代导演的作品中有出色的表现，其中比较著名的有秦怡、许还山、冯汉元、顾永菲、丛珊等等。从他们的经历中可以看到，他们无一例外都是由话剧或者中国传统戏剧走向大屏幕。他们受的是舞台剧式的训练，对电影表演特殊性的把握是在实践中慢慢形成的。他们创造的一系列形象，成为人们对中国“老电影”最深刻、最直观的记忆。

(二) 人物形象的简单化

“社会主义现实主义”式的电影并不仅仅体现在题材上，在角色设定、人物形象等方面也体现出其典型特征。谢晋是第三代导演中的杰出代表，他的一系列影片便是“社会主义现实主义”式电影的典范。谢晋的电影总是紧扣时代主题，从普通观众的审美情趣出发，讲述大时代背景下个体的喜怒哀乐。他的代表作《红色娘子军》，通过题材选择、人物角色设定、情节叙事安排成就了“社会主义现实主义”电影范本式的地位。“文革”结束后，谢晋创作了一系列反映“文革”的电影，在当时产生了万人空巷的效应，成就了他电影生涯的高峰。虽然之后许多影人对谢晋将“国家大事”偏移为“家庭小事”、偏移至人性善恶的“政治情节剧”模式表达了诸多质疑，但是这些影片的确给经历了“文革”磨难的广大观众莫大的心灵抚慰。

《啊！摇篮》是谢晋创作的分界点。在此之前的影片(包括这部影片在内)，整体基调乐观向上，充满激情，充满浪漫主义色彩，与当时的时代气氛相吻合。在人物的角色定位上，女性总是以被拯救者的面貌出现，男性则作为拯救者将处于困境中的女性引向光明之路。在《啊！摇篮》中，旅长肖汉平让有心理障碍的战士李楠走出阴霾。男性这时已然成为党、政府、政策的化身，是“父权——政治”的象征。《啊！摇篮》之后，这种角色设定发生了逆转，女性作为拯救者的面目出现。她们都在不幸的生活中逆流而上，使遭受不幸的男性最终走向完满的结局。《天云山传奇》中，当宋薇听从组织的劝告与罗群划清界限，冯晴岚却挺身而出拯救了病重的罗群，并给他家庭的温暖；而当冯晴岚病危，宋薇则勇敢地挣脱了思想上的束缚，与丈夫决裂，为罗群平反。这样的角色转换隐藏着深刻的政治考量：当忠诚的男性在特定的历史时期被组织抛弃，“女性——家庭”随即成为了他们温暖的归宿，暂时在政治上得势的人往往家庭不幸，并遭到道德的批判。谢晋用这样的方式巧妙地削

弱了历史政治现实的严酷性,在现实主义的包裹之下,忠诚地为政治服务。谢晋电影这种阶段性的转变,正体现了“社会主义现实主义”精神的关键所在——电影主题追随着党的方针政策而不断改变。

再看其他第三代导演的作品。革命历史题材的影片是“社会主义现实主义”的最佳载体,如王炎导演的《从奴隶到将军》,讲述主人公从民国时期的奴隶,到军阀时期的副连长,到国民党军官,最后投身共产党成为红军师长,并在战斗中去世的人生历程。情节上的戏剧性强化了影片的导向以及主旨内涵。李俊导演的影片《归心似箭》以抗日战争为背景,讲述某部连长魏得胜被敌人俘虏后历尽艰险、克服诱惑终于回归部队的故事。导演别出心裁地将爱情引入影片中,使人物形象更加真实、丰满。坚定的革命信念使他忍痛斩断情丝,重新投入战斗。真挚的爱情最终还是成为烘托魏得胜高尚革命情操的有力武器。

在对人物身份属性有了严格的政治限定之后,“社会主义现实主义”对人物的塑造有特殊的要求,这使得导演在选择演员时有一定的准则。在第三代导演的影片中,正面人物大多有着既定的形象。男性身材健硕高大,脸部线条分明,浓眉大眼,英俊潇洒。王心刚的外形便是标准的英雄形象,不用任何交代,只要出现在电影中,他的眉宇间已然透露出正义的气质。而正面的女性一般清新秀丽、文雅清纯,例如谢芳、王馥荔便是典型的代表。同时,反面人物的形象一般来说长相并不讨好,甚至有意通过造型化妆给人以面目可憎的直观印象。例如《天云山传奇》中吴遥的扮演者仲星火,在他从影历程中所扮演的角色主要以小人物和反面人物为主。

除了演员形象的模式化之外,第三代导演在塑造人物形象时也常常较为简单,表现为人物角色属性单一化,以及人物行为目的简单直接。影片《大河奔流》讲述了由张瑞芳饰演的李麦在20年间、四个历史时期的革命人生。影片对这一人物的塑造过于高大、完美,且由于凸现其党性,影片极少将镜头对准日常生活中的李麦,使人物形象显得平面、空洞。再如《芙蓉镇》中,对反面人物李国香与王秋赦的塑造也过于极端。虽是反面人物,但是他们的“得势”与“失势”都有着深刻的历史和社会原因。影片却一味地从形象上丑化、从人格上贬低这些有着历史复杂性的人物。这不仅使人物在塑造上有一定程度的失真,而且使影片缺乏应有的批判力度。

(三) 人物情感的简单化

当“社会主义现实主义”影片能够饱满地呈现出人物的性格、完整地表达事件的性质时,人物在面对事件时往往有较为复杂的情感反应,体现到外部表情动作就有可能呈现出与常理相反的举动,悲伤时没有眼泪,开心时只是浅浅地一笑。在第三代导演的影片中,人物形象的简单化意味着人物情感的简单化。当演员极力想

要将某种简单化了的情感传达给观众时,夸张的表演模式也就在所难免了。

1. 夸张的动作表现

在《保密局的枪声》中,陈少泽饰演的刘啸尘是一个有勇有谋、潜入国民党内部的共产党地下党员。影片开始不久,刘啸尘告知新的联系人史秀英,原来的联系人周甫祥已经牺牲了。在特写镜头中,刘啸尘噙着泪水,表情极度悲痛;紧接着下一个镜头,刘啸尘竟转身趴在门框上哭泣起来。作为一个需要有极强意志力的地下工作者,应该具备理智、坚强的人格品质。在这一组镜头中,演员将心理动作明显外化为形体动作,未能很好地顾及人物性格的完整和人物动作的协调一致。相比之下,史秀英只是跌落了手中的钥匙,走到窗边默默流泪。她的这一行为动作,反而显得更加坚强、理智,更加真实可信。

前文说过,谢晋的电影是“社会主义现实主义”影片的典型代表。他的电影人物因其各自特定的身份,有着不同的表现形式。这里以一个反面角色为例,分析演员在其中的表现。

案例 4-1

《天云山传奇》中夸张表演使反面人物形象平面化

《天云山传奇》中,由演员仲星火扮演的吴遥是一个虚伪、恶毒、依靠“整人”逐渐往上爬的极左分子。对于这一人物的塑造,谢晋自己反思这部影片的创作时曾经说:“由于对吴遥那样的人过于憎恶,因此对这个人丑恶的一面表现得过火了一些。由于影片没有更深地揭示这个人内在心理的矛盾性、复杂性,所以影响了这个人物形象的塑造。”

从一开始,吴遥还只是考察队政委时,演员就表现了这一人物的固执、呆板、官腔官调。20年之后,吴遥成为地委副书记、“运动办公室”负责人。演员对这一人物行为的诠释方式却没有太多的变化,只是蛮横、盛气凌人的程度更胜一筹。例如,吴遥说话的神态与罗群不同,王维坚扮演的罗群,说话时总是用大而明亮的眼睛真诚地望着对方。被划为“右派”之前,他的脸上始终绽放着灿烂的微笑,很容易让观众产生亲近感。而仲星火扮演的吴遥正相反,他总是微微抬起下颚、扬起眉毛,眼睛总让人感觉半睁半闭着,傲慢、尖刻地朝下看。观众一看到他,就会产生抵触、反感的情绪。

从“过去式”的吴遥将要离开生产队,向新任政委的罗群交待工作,到吴遥告知宋薇,罗群被划为“右派”分子,再到“现在式”宋薇和吴遥第一次矛盾激化之后的干部会议上的演讲等多场戏中,演员的表演方式很突出。这样的处理方式虽然能够轻易地燃起观众对吴遥的仇恨,但却使吴遥这一角色性格没有发展变化,角色形象趋于平面化,缺乏历史的深度。

2. 夸张的语言表达

台词设计不当、演员语言表达方式过“满”，是第三代导演作品中的通病之一。特别是涉及革命历史题材的电影，不合常理的书面化、崇高化表述比比皆是。导演黄祖模于1980年拍摄的《庐山恋》，由“金童玉女”张瑜、郭凯敏主演，讲述共产党将军之子与国民党将军之女在特殊的时代环境中的恋爱故事。女主角周筠是热切希望回国工作的华侨，男主角耿华则是一心想要建设现代化中国的“右派”之子。这样的角色设定直接彰显了影片的政治色彩和时代主题。在这部影片中，“社会主义现实主义”的特性常常在人物语言中表现出来。如耿华在学习英语时反复读着：“I love my motherland. I love the morning of my motherland.”周筠偶然路过听到他的朗读，躲在树后自言自语翻译道：“我爱祖国。我爱祖国的早晨。”作为一个以英语为母语的华侨，这种下意识的翻译本身就不太合理。按常规来说，当然可以认为这种翻译行为是随性的，但演员在处理这句话时，却用的是充满感情色彩的朗诵腔。导演也用了脸部的特写镜头来强化这种感情。这种处理使爱国主义精神在情感上中断了剧情，直接跳到了观众的面前。

拍摄于1981年的《伤逝》改编自鲁迅的同名小说，是导演水华的代表作之一。影片较好地还原了鲁迅原作隽永、深沉的风格，但对人物关系和思想内容作了简单化、政治化的处理，在表现手法上也未逃戏剧电影的窠臼。《伤逝》采用了倒叙的结构。影片开始，有一段由王心刚饰演的涓生在回忆之始的独白：“现在，子君她不会再来了，我真希望有所谓的地狱，所谓的鬼魂，即使是在孽风怒吼中，我也将去寻觅子君，企求她的饶恕，否则就让地狱中的毒焰和烈火猛烈地把我的悔恨和悲哀烧成灰烬。”这段痛苦的独白用了鲁迅先生的原文，未做改动。演员在表达时，用的是严谨而华丽的朗诵语调，到悲切的高潮时提高了语速和语调，并且在恰当的断句处配上恰到好处的哽咽，结果处理得过于理性而流失了悲痛本身的力量。这种语言处理方式是典型的舞台剧处理方式。除了独白之外，《伤逝》中的对白大多做了口语化的设计，但演员仍然使用矜持的戏剧式语调来表现。这种有意突出角色情感的表演方法，现在看来有失真实，显得过于夸张。

还有一点值得注意：第三代导演的影片全部使用非同期声录音，所有的音效以及演员的台词都是后期在录音室中完成的。这项工作是非职业演员所难以胜任的，它要求演员有深厚的表演功底，这样才能在没有现场情境、肢体辅助，有时甚至没有交流对象的情况下表达出角色的思想情感，且咬字清晰，让观众完全听懂。这就解释了为何第三代导演偏爱选择经过专业培训、表演经验丰富的戏剧演员了。

（四）戏剧式电影大量特写镜头下的表演

戏剧式电影是一种单向性的电影表达方式，主要依靠演员来表达影片的思想与感情。它的单向性除了依靠前文所提到的封闭的叙事结构之外，镜头的使用也

是意识传达的有力武器。戏剧式电影的镜头有以下特点:首先,始终以演员为主;其次,少运动镜头,多推拉镜头,镜头调度与演员调度都比较单一;第三,多使用近景、特写镜头强化创作者的表达意图。具体而言,演员是一切的主导和中心,角色的喜怒哀乐都在演员的表情上直接呈现,再由感情色彩强烈的镜头显示出来。当角色情绪激动或发生变化时,推拉镜头、表情特写便频频出现。演员承载着传达影片思想的全部责任,镜头追随着演员的一颦一笑、一举一动。镜头本身只是形式,而少有独立的意义和内容。可以说,在现实主义电影中,演员的表演方式在很大程度上受镜头表现形式的左右。第三代导演的电影在这样的镜头特点下,演员的表演也具备了一些特定的特征。

凌子风导演的《春桃》开场,在第三代导演的作品中很具有典型性。影片一开始便是九个特写镜头,表现春桃破旧的帽檐、装满废纸的背篓、乌黑的手、晃动的步袋、行走中的脚、吃馒头的嘴,其中只加入了一个中景镜头。这十个镜头层层铺垫之后,才使用了两个全景镜头表现春桃在高高的城墙下行走。镜头这样层层叠加去表现一个未露正脸的人物,十分明显地告诉大家,这部影片要表现的是一个穿着破烂的底层人物,并引领观众去仔细观察她的穿着、行头、走路姿势,对她产生好奇心。在使用特写强调人物的镜头中,演员的表演必须十分小心。当镜头对准身体的某一部位时,那部位的动作便会被放大,在表演时应尽量使动作贴近现实生活,甚至在某些情况下,应比现实生活更加内敛,这样才能保证演员的表演在银幕上不显得过火。在这一组镜头中,春桃虽然只是单纯地行走,但是她的身体语言十分自然,平静地向前走,脚步坚实而富有韵律,让观众感受到一个平凡而踏实的劳动者形象。

凌子风导演的《骆驼祥子》中,也使用了许多近景、特写镜头来表现人物。年轻的斯琴高娃在这部影片中的表现十分精彩,她以自然的肢体语言、表情和语气成功地塑造出虎妞泼辣、粗俗却精明、细腻的形象。例如,虎妞以喝酒为由,既野蛮霸道地威胁,又恬不知耻地撒娇,最终将祥子“勾引”上手。在这场戏中,镜头以中、近景为主,相对于祥子的木讷,虎妞的言语、动作就丰富得多:语气时而野蛮,时而又糅合了小女人式的温柔;动作既有男人般的粗鲁,又有媚得让人发腻的娇羞。斯琴高娃不仅具备诠释这一丰富性格动作的能力,而且在镜头中拿捏得不瘟不火、恰到好处,将虎妞的性格、为人刻画得浑然天成,令人印象深刻,堪称经典。斯琴高娃也因虎妞这个角色获得第三届金鸡奖最佳女主角奖。

第二节 第四代导演电影中的表演

20世纪70年代末,第四代影人引发了一场关于中国电影现代化的大讨论,这带来了第四代导演创作的第一次高峰。以《小花》、《生活的颤音》、《邻居》、《沙鸥》、

《巴山夜雨》等为代表的影片,在题材、表现手法、电影语言各方面都有创新性的表现,在当时引起巨大的反响。进入成熟期的第四代导演,以现实主义电影和散文诗电影打开局面,找到了自己的定位,拍摄了《野山》、《人生》、《城南旧事》、《湘女萧萧》、《本命年》、《老井》、《人·鬼·情》、《乡音》、《孙中山》、《南昌起义》等颇具影响力的影片。第四代导演借鉴巴赞和法国新浪潮的电影理念,对电影语言做了许多创新的尝试,对中国电影的现代化作出了不可磨灭的贡献。他们虽然生存于艺术功力深厚的第三代导演与来势汹汹的第五代导演的夹缝之中,但他们在电影艺术上的探索与突破在中国电影史上是无可替代的。

一、第四代导演电影的艺术特色

时代背景的转变,加上国门打开,以意大利新现实主义为代表的国外优秀电影作品的涌入,第四代导演所拍摄的电影中,片面化、上纲上线、虚假矫情的成分被逐渐剔除。他们善于从生活的细微处入手,影片取材、表达方式也向真实生活靠拢,呈现出现实主义的电影风格。

(一) 现实主义的电影风格

现实主义电影风格是中国电影的传统。从30年代阮玲玉主演的默片《神女》,到费穆导演的经典作品《小城之春》,现实主义一直是中国电影的灵魂。新中国进入极左的政治思潮后,这种现实主义的艺术表达被切断,极其强烈的政治性、功利性扭曲了艺术作品应有的面貌。在经历了充斥着“假、大、空”的艺术作品的年代之后,贴近生活真实形态的现实主义艺术形式是新的政治主张所提倡的,也是广大人民群众所期盼的。

郑洞天导演的《邻居》是第四代影人作品中非常重要的现实主义力作。影片以一个学校筒子楼住房问题为切口,直面“文革”之后一系列错综复杂的社会矛盾。这样的取材在当时来说是十分大胆的,显示了导演直面现实的勇气,体现了一个艺术家的社会使命感。影片不论是叙述方式、布景用光、演员表演都表现得十分朴实自然。导演对各个方面都要求严格,以使影片尽量贴近真实生活。在楼道里做饭时的拥挤、杂乱,让观众感受到生活的原生态;一些住户的自私、抱怨,显现了现实生活中各种人的性格百态;房管科科长的势利,暴露了官僚主义的不良作风。这些现实主义的真诚表述在当时的观众看来,是一股难能可贵的清新之风。《人到中年》通过大夫陆文婷的经历来表现中年知识分子在现实生活中的尴尬和困境,创作人员对这一尖锐的现实矛盾做了深刻的思考、大胆的挖掘,影片不仅有朴实、自然的时代感,也有着厚重的历史感,是第四代导演作品中十分优秀的一部电影。

第四代导演还十分钟情于农村题材。例如导演胡柄榴的“田园三部曲”《乡音》、《乡情》、《乡民》,赵焕章导演的《喜盈门》,黄健中导演的《良家妇女》,谢飞导演

的《湘女萧萧》、《香魂女》，颜学恕导演的《野山》，吴天明导演的《老井》等等，都从不同的角度着手，用现实主义的手法来展现农民在新时期的新生活。

现实主义的回归，对中国电影来说有着十分重大的意义。电影重新承担起它的社会责任，电影重新成为艺术家表达、思考的载体。虽然第四代导演现实主义美学风格很快被第五代叛逆式的影像美学所超越，但是他们对现实主义电影所做的探索却是功不可没的。

（二）人道主义的美学取向

“文革”之后，中国经历了一次重要的文化转向，那就是群体本位文化向个体本位文化的转型。渐渐地，艺术家开始更多地将目光投注于时代中的个体，作品中也洋溢着人文主义关怀。在电影领域，国家对电影题材的限制大大松动，阶级斗争再也不是社会和电影表现的主题。相比于第三代导演对政治题材电影的热衷，作为承上启下的一代，第四代导演更关注个人在时代中的境遇。人物在他们的镜头下有着一些相类似的取向性。

谢飞导演的《湘女萧萧》在片头字幕中引用了沈从文的原文：“我只想造希腊小庙……这神庙供奉的是‘人性’。”影片讲述的是大媳妇、小丈夫、童养媳，这是有关中国农村妇女悲剧的古老故事。影片中没有压迫萧萧的封建势力代表，阶级矛盾不是导演表述的对象，但无论是婆婆、族人、与萧萧偷情的长工花狗，甚至是萧萧自己都被封建的宗法观念所控制。在这种情况下，萧萧是被迫害者，同时也是迫害者的继承人。从这个意义上说，萧萧的人生悲剧起源于她自身。黄健中导演的《良家妇女》也做了类似意义的表述。这两部影片通过对个体人性的挖掘，深层次地揭露出封建观念对人的压迫和扭曲。

吴贻弓导演的影片《巴山夜雨》是一部以人性为切口的反思“文革”的电影。在浓缩着各色人等的轮船里，以诗人石秋的经历为主线，表现出“文革”对人们所造成的心灵上的创伤。石秋的正直、坚定，让人们看到人性在逆境中的闪光；红卫兵小将刘文英认识的转变，让人们看到人性本质的美好；同在一间船舱的其他乘客的热情、互助，让人们看到了人性的朴实、善良。

黄蜀芹导演的《人·鬼·情》是艺术成就十分突出的一部电影。武生秋芸事业成功却家庭不幸。她孤独、压抑，在潜意识中渴望得到男性的拯救。影片融合了现实的世界、舞台的世界、钟馗的世界三条线索。通过再现与表现的完美结合，呈现出人性内部宿命般的失衡，以及个人与现实难以调和的矛盾，将一个女艺术家的心灵世界表现得深刻、厚重。这部影片对人性刻画的深度在现在看来仍然令人折服。

第四代导演的作品在人性上大多表现出善良、温情的一面，很少表现其丑恶的一面，这在一定程度上使人物缺乏立体感。而且，在对人性注重的同时将生活简单化、概念化，忽视现实的力量，使影片缺乏历史的深度。他们更多选择在理想主义

的包裹下,寄托自己的情感追求。

(三) 现代化的镜头语言

在创作之初,第四代电影人就对电影理论进行了深入的探索。以巴赞、克拉考尔的电影美学理论为主的外国理论著作被陆续翻译进来,电影本体论受到了极大的关注。巴赞的“长镜头”理论认为,长镜头既可以再现空间,又可以记录时间,比用蒙太奇来交代场景和人物关系更具艺术的真实性。而在第四代导演的影片中,长镜头往往被赋予了创作者的主观意识,正如戴锦华所说,第四代导演是“在巴赞纪实美学的话语下,掩藏着对风格、造型意识、意象美的追求与渴望。对于第四代导演来说,强烈的风格——个人风格、造型风格的追求,决定了他们的银幕观念不是对现实的无遮挡式的显现,而是对现实重构式的阻断;决定了他们所关注的不是物质世界的复原而是精神现实的延续,是灵魂与自我的拯救”。^①虽然在第四代导演的电影语言现代化进程中,这种误读客观存在,但也成为中国电影向前发展的动力。

1. 长镜头的运用

张暖忻、李陀在《谈电影语言的现代化》中主张摆脱戏剧对电影的影响,大力推崇克拉考尔的“照相本体论”以及巴赞的“电影本体论”。他们认为,长镜头是忠实记录客观生活、反对戏剧化的虚假呈现、实现影片纪实风格的重要手段。^②这篇被称为“第四代导演的艺术宣言”的文章,在电影界引起了极大反响。与此同时,第四代导演在实际行动中实践了这种主张,创作出一批与戏剧式电影很不相同、在当时很具叛逆性的电影。

张暖忻导演不仅在理论上自觉求变,在作品中也大量使用长镜头,并且运用了多种反常规的镜头形式,力求还原生活的真实状态。她的处女作《沙鸥》便是在电影语言上令人耳目一新的纪实性佳作。在影片中,导演用随着排球运动员上下跳动的长镜头,很具说服力地表现出运动员训练的艰辛。在表现人物情感高潮时,她也使用长镜头带给观众别具一格的情感冲击。这些长镜头还有一个突出的特点,就是没有一味地追求画面的整齐、美观,而是跟随着自然的生活状态或摇摆、或抖动,使镜头下的生活更具实感。

谢飞于1989年导演的《本命年》是一部写实风格突出的电影。在影片一开始,便是一组漫长、安静的跟镜头。镜头跟随着姜文行走,在杂乱的房间里摸索,找火柴点烟、查看旧物。这一组镜头除了交代姜文所扮演的李慧泉回到了久无人居住的家中,并且房子肮脏、破败之外,没有具体的叙事意义。与之相对应,在影片的结尾,导演用了长长的镜头跟随着被抢劫且被刀捅伤的李慧泉在散场的人群中逆行,

^① 戴锦华:《雾中风景:中国电影文化1978—1998》,北京大学出版社2006年版,第6页。

^② 张暖忻、李陀:《谈电影语言的现代化》,《北京电影学院学报》2005年第3期。

各种熟悉的声音在他耳边响起;最后,他静静地望着戏台,“咚”一声倒在血泊中。没有叠画,没有配乐,这一组镜头异常朴素而冷静。在这种简单的镜头中,导演以特殊的方式表达出耐人寻味的人生思考。

2. 镜头语言的丰富

第三代导演主要依靠演员来表达情感、推动情节,而第四代导演则主要依靠作为观众双眼的镜头,镜头不再仅仅是记录的工具,更是叙事达情的有力工具。在第三代导演的作品中,少运动镜头、多推拉镜头,电影语言较单一。而第四代导演则对电影语言的现代化作了积极而有效的研究和尝试。除了长镜头之外,还运用变焦镜头、高速摄影、幻想(梦)镜头、声画对位等手法,这样使叙事更流畅,表达更丰富,对人物心理的刻画也更深入。

吴贻弓导演的《城南旧事》作为散文诗电影的代表作,在电影语言上对传统有所突破,具备了现代电影的主要特征。影片的最后一段对英子父亲去世的表现一直为人所称道:先是长达46秒钟的6个叠画镜头对枫叶的抒情表现,利用音乐、暗红的色调,以及镜头的缓慢移动渲染出萧瑟的气氛;接下来的几组镜头,依次表现了英子一家在墓前的默哀、和宋妈告别、学生献上红叶、宋妈骑着毛驴远去、英子一家乘着马车消失在红叶里。在这最后3分半中,只有哀而不伤的音乐,人物间没有任何对话,也没有任何特写来表现人物的悲痛,甚至演员的表情都没有过于强烈的感情色彩;而且大部分镜头里,人物在画面中只占很小的比例,演员的表演在这时退居二线,暗红的枫叶成了镜头中的主角。气氛的营造主要靠流畅、从容的画面剪接和场面调度,再通过这种种外在的写意来撰写人物的心灵。镜头在这里不仅作为叙事的载体,其本身也被赋予了意义,具有了叙事能力。可以看到,传统舞台剧对电影的消极影响已基本不见,大大减少了对切、闪回、特写等感情色彩浓厚的镜头方式的应用,演员的功能不再那么突出,而被自然地融入了影片的整体之中。现实主义精神在《城南旧事》中通过镜头被完整地呈现。

在杨严晋、邓一民导演的《苦恼人的笑》中,大胆使用了新的电影语言,风格独树一帜。在观看杂技时,记者傅彬幻想自己变成走钢丝的杂技演员,强化了他在面对上级要求的不诚实报道时左右为难的心情;想找市委书记说明情况却波折重重时,画面出现了他无奈地走在高耸入云的阶梯上的情景;在他心理极度彷徨、恐慌的时候,又以一个闹剧式的梦境将各种冲突、矛盾表现出来。导演将镜头深入到人物的内心世界,以荒诞的形式讽刺现实世界,也将李志舆扮演的正直的记者表现得富有深度。

二、第四代导演电影中的表演

(一) 第四代导演电影中的演员

潘虹,毕业于上海戏剧学院表演系。她先后主演了《奴隶的女儿》、《沙漠驼

铃》、《苦恼人的笑》、《人到中年》、《火龙》、《末代皇后》、《井》、《最后的贵族》、《独身女人》、《股疯》、《拥抱朝阳》等影片。潘虹因在《人到中年》中完美地塑造了眼科大夫陆文婷这一角色,获得第三届金鸡奖最佳女主角奖、第六届百花奖最佳女主角奖。这不仅使她的表演事业达到了高峰,甚至成为中国当代表演艺术的一个里程碑。她在其他影片中也有不少突出表现,至今仍活跃在影视剧领域。

张瑜,70年代中期参与影片的拍摄。在吴贻弓导演的《巴山夜雨》中,她塑造了具有悲剧性的红卫兵刘文英,将角色复杂、矛盾的心理蜕变过程表现得丝丝入扣,获得了第一届金鸡奖最佳女主角奖、第四届百花奖最佳女主角奖。此外,她在《庐山恋》、《小街》、《知音》、《清水湾,淡水湾》等影片中都有上乘的表现,是一代人心目中的清纯偶像。1985年,张瑜急流勇退,到美国进修。90年代回大陆发展之后,她在制片、电视剧等领域有很好的发展。

刘晓庆,四川涪陵人,因黄建中导演的《小花》而家喻户晓。她在《瞧这一家子》、《野山》、《芙蓉镇》、《春桃》等影片中塑造了一系列性格直爽、坚强的女性形象,在国内外获得许多重要奖项。在丰富的表演实践中,刘晓庆树立了自己的独特风格,表演技能炉火纯青。虽然偷税案件和近年来的一些过激行为使她毁誉参半,但她在表演事业上所取得的成就仍然是不可否认的。

周里京,毕业于北京电影学院表演系。他于1984年出演了第四代导演吴天明执导的影片《人生》,获得了巨大成功。主要作品还有谢飞导演的《我们的田野》、《夜上海》、《大漠紫禁令》等。由于出色的外形条件和突出的个性气质,他所演的角色大多是刚毅的铮铮硬汉,令人印象深刻。

李志舆,1962年上海戏剧学院表演系研究生毕业后留校任教。“文革”结束后,他以扎实的理论功底和丰富的表演经验在影片《巴山夜雨》中富有层次地塑造了男主角诗人秋石。他在《苦恼人的笑》、《勿忘我》、《井》等影片中也有令人瞩目的表演。

此外,第四代导演的其他一些电影也因演员的生动演出而更添光彩,如在《湘女萧萧》中饰演萧萧的演员娜仁花,在《被爱情遗忘的角落》中饰演沈荒妹的演员沈丹萍,在《城南旧事》中饰演吴妈、在《邻居》中饰演明大夫的演员郑振瑶,在《老井》中饰演段喜凤、在《龙年警官》中饰演孙岩的演员吕丽萍等等。这些演员大多接受过专业的电影表演训练,擅长在剧情性强的影片中发挥演技。随着电影语言的革新,他们的表演与第三代导演电影中的表演有所不同。

(二) 生活化的表演

生活化的表演是“现代电影表演的一种形态和风格。以生活的自然形态艺术地反映生活的一种表演形式”^①。它是电影纪实化的主要手段之一。生活化表演

^① 许南明等:《电影艺术词典》,中国电影出版社2005年12月版,第228页。

起源于意大利新现实主义电影。意大利新现实主义电影遵循克拉考尔的“物质现实的复原”,在影片中大量采用非职业演员,以更加接近真实生活。生活化的表演要求演员在镜头前的表现与实际生活中的举止、反应相一致,并在表演过程中将技巧融于无形,缩小观众在观看电影时的接受障碍,产生认同感。要做到这一点,演员必须在拍摄电影之前对所扮演的角色有充分的了解,细致观察他们的言谈举止,认识他们对各种外部环境变化的真实反应。只有这样,才能在塑造人物时表达出人物的精神本质,而不是只停留在肤浅的言语动作的相似之上。这就要求演员善于观察,并对生活有很强的领悟能力。但是,生活化表演并不是完全以实际生活去取代表演的艺术创作。生活化是一种艺术的表现形式,而不是简单地为生活化而生活化。电影本身就是导演、编剧将所要讲述的故事通过艺术的加工、创造,从生活中提炼出来的。电影人物是故事的具体承载者,在他的身上具有某种创作人员所要表达的典型性。因此,电影演员的表演在做到有生活化的外延的同时,也要有能够引发观众思考的典型化内涵。为了让演员的表演达到生活化的标准,使影片真正呈现纪实性风格,第四代导演做了很大的努力。

1. 生活化的动作表现

影片《沙鸥》中,导演起用了排球运动员常珊珊出演主角。排球运动员的身份,使她在表演中剔除了“演戏”的成分,表现出一名运动员真实的生活状态。影片中,沙鸥是一个志向远大、好强倔强的运动员。常珊珊的表演朴实无华,很好地表现了她这一性格特征。沙鸥不满教练严格的训练,故意把球打到网上,筋疲力尽地双手叉腰,身体侧偏向一边,眼睛看着地板,表情倔强地小声嘟哝道:“没见过像你这样的,还让不让人活了。”简单的动作和语言表现出人物有着些许叛逆的独特性格。当教练非得要她吃下她平常不吃的牛肉时,常珊珊并没有以撅嘴、皱眉来表现沙鸥当时的心情,在特写镜头里,沙鸥低垂着眼睛一口一口地嚼着牛肉,脸上几乎看不到任何表情。正是这样的面无表情,衬托出沙鸥的好强、坚强。

《城南旧事》对演员动作表演的设计与影片所传达的意境相一致,整部影片没有夸张的动作、激烈的情绪,一切都如油盐酱醋般平淡而自然,将那一段段往事真切而不露声色地表现了出来。当秀贞终于找到了她的小桂子,只是一把抱住她,边哭边轻轻地说了一句:“是我的,是我苦命的小桂子!”之后就开始收拾行李要带她上天津找爹去。没有冗长的悲叹、表白,也没有过分的渲染、煽情。当宋妈得知儿子已死,女儿也已被丈夫送人,演员郑振瑶并没有以哭天抢地的外在动作来表现宋妈的悲痛,也没有以言语直接表达她对丈夫的责怨。在一个安静的全镜中,宋妈与丈夫坐在大门坎上背对着镜头,宋妈轻轻地啜泣,丈夫无言地抽着烟袋。宋妈只将脸稍稍别向一边,观众便能感觉出她对丈夫的抗拒。这些消除了对抗的平静,突出地表现了人民生活的困苦和悲哀,也压抑着观众的情绪。

由此可见,简单化、生活化的动作不仅让观众感到更加亲切、更易接受,对影片

风格的奠定、思想的传达也不无裨益。

2. 生活化的语言表现

影片《喜盈门》是一部反映农村普通家庭日常生活与矛盾的现实主义力作。这部混合着泥土气息的影片,当年放映时风靡全国,盛况空前。导演通过对各个家庭成员之间的矛盾冲突与最终化解全过程散状式的描述,展现了中国农村鲜活的生活状态,弘扬了中华民族的传统美德。剧中人物的语言让观众印象深刻,并在某些场景中很有效地增添了戏剧效果。演员们出色地利用了北方人特有的说话语调和地方俗语,使影片的角色更加丰满可信。

由演员孙景路饰演的强英妈虽然戏份不多,但是这个个性鲜明的人物形象成为影片里让人难忘的一个亮点。例如强英变相赶走了爷爷被仁文打了个耳光,不知错反而跑回娘家,她的母亲对她说了这样一段话:“好家伙,朝你妈耍起威风来了,哼,有能耐回家使,一个女人家叫男的打了耳光,真丢死人了!……强英啊强英,你这软面骨头还想顶天立地地过日子,这回让男的打了个下马威,这辈子别想占上风,今天你就找仁文算账去,弄不出个子丑寅卯不能算完!”演员用泼辣妇人式的高声调一口气说完了这么一长串的话,底气十足,让人感觉每个字不是传进她女儿的耳朵里,更像是从喉咙里有力地蹦出来、重重地砸在窝在炕上不想起床的女儿脸上。加上“软面骨头”“子丑寅卯”这样极富民间气息的用词,以及演员时而扬着眉、时而歪着嘴冷笑的表情,一个尖酸刻薄的农村悍妇的形象被展现得淋漓尽致。

在其他的片段里,这位“个性十足”的妈妈也有不少风格独特但却生活气息浓烈的言语:“……舍不得孩子打不着狼,豁不出肉疼治不好疮,等着吧,过不了几天仁文准来给你下跪!”“我看着他喘气儿都不顺当!”“行了,强英倒了霉你也用不着自得哈哈笑啊,强英跟她妈一样,天生的直肠子心眼儿少,不像你,嘴甜、手巧、心眼儿灵,会当媳妇儿会做人啊!”演员将流传于民间的俗语、谚语,以及有着浓烈北方民间说话腔调的类对仗式的语言运用在对白之中,使得镜头下的生活场景生动起来,显得有血有肉。

案例 4-2

《邻居》中极具生活化的语言表达

郑洞天导演的《邻居》中有这么一段:小高夫妇对老干部先住进新宿舍楼十分不满,为了在楼道里搭一个公共厨房,将公共厕所的木门给拆了。退休老干部刘力行为此与小高有一场十分出彩的对话。

“这是你的醋瓶子,往后我再也不管打了,你们家的酸味儿够啦!(小高拿起醋瓶要走)等等,你对老干部有什么意见就在这说。”

“我对您没意见。”

“那就对老袁,是不是?老袁一天忙到晚,那么多人来找,他爱人又是个老病号,挤在这么一间小屋里你就忍心?”

“那您为什么不搬呢?反正人跟人不一样,我不跟您谈。”

“我嫌那儿冷清,听不到你那酸溜溜的牢骚话!哎,干脆咱们定个合同,等学院宿舍楼盖好了,你搬到哪儿我还跟你做邻居,干不干?”

“我这辈子也没有搬家的奢望!”

(小高走出房间,老刘厉声喊道)“你把那厕所门马上给我搬回去!”

这一段对白设计得十分精彩,既充满浓浓的生活气息,又将两个人物不同的立场和性格在短短的言语中展现出来。在整个对话过程中,小高一直站在门口没敢走近刘力行,且半背对着镜头,表现出他虽然嘴硬,但自知理亏的态度。而由老演员冯汉元饰演的刘力行,他的干部气势通过底气十足的说话语气、严肃锐利的眼神、手臂挥动的肢体语言令人信服地表现了出来。他的态度虽然平和,却在气势上完全压倒了小高。

生活化的表演方式是与第四代导演现实主义电影的发展相伴随的,中国电影发展到现在,电影表演也衍生出了各种不同的形态,但是生活化的表演方式始终是电影表演的基础和基本形态。

(三) 长镜头与幻想性场面

新的电影语言的使用必然对演员的表演提出新的要求。在第四代导演的作品中,长镜头的表现十分突出,而且在中国从前的电影中很少使用。长镜头要求演员在相对较长的时间内在镜头前做连贯、自然的表演,这对演员来说是一个新的挑战。对幻想性或梦境场面的表现,也是第四代导演为深入人物的心理而做的大胆创新。这类镜头的出现,追根究底,因为在第四代导演的作品中,角色的人物形象开始具备一定的复杂性,影片的矛盾不再仅集中于人物与人物之间、人物与社会之间这样的外部力量之中,而开始将镜头转向人物个体,角色的内部矛盾和人性的立体、复杂面开始显现出来。这种转变对于经历了长时间样板性事件、样板性人物的桎梏的中国电影来说,是一件很值得欣喜的事。应该说,是新的题材领域、新的主题需要才促进了新的电影语言的发展和进步,而新的电影语言也使电影逐渐拥有了力透纸背的思想力量。

杨严晋、邓一民导演的《苦恼人的笑》便是当时大胆使用新的电影语言的出色代表。影片中,由演员李志舆饰演的记者傅彬在观看杂技团表演时心情沉重,他在按时、按规矩完成上级指派的稿件任务,和遵循自己的内心坚持事实真相之间进行着激烈的思想斗争,继而他幻想自己变成了走钢丝的杂技演员。幻想中,他由于失

去平衡而张开双臂大幅度地挥舞,表情充满不解和彷徨。由于李志舆的外形比较严肃、正派,在这样的情景下使用这样的表演,使得整个画面呈现出荒谬的戏剧感,从而强化了他左右为难、痛苦挣扎的心情。再如,在傅彬的心理极度彷徨、恐慌的时候,又以一个闹剧式的梦境将各种冲突、矛盾表现出来,梦境中身穿古人服饰的演员表演得比较夸张化、戏剧化,而包括李志舆在内身穿现代服饰的演员则依然用生活化的方式在表演。这样的反差,形成了强烈的戏剧效果、深刻的讽刺意味。

由此可见,对镜头语言的有效利用,使影片在内涵和外延上有了扩展,使演员在塑造角色时有了更广阔的表演空间和创作空间。在这样特殊的空间内,演员需要根据实际情况选择合适的表演方式。是梦境式的非现实主义还是无差别的现实主义,这需要依据影片所需要的戏剧效果而定,也需要发挥演员自身的想象力和创造力。演好这样的场景,能给影片增添别样的、也常常是关键的戏剧效果。

(四) 复调的表演手法

由于第四代导演注重于在影片中对个体的关照、对人性的挖掘,他们作品中的人物相对第三代来说更加地复杂化,往往有着多重属性。他们身上大多承载着创作者的理性思考,他们的一举一动、一言一行也常常包含着相关的隐喻,而在某种意义上成为剧情“之外”的表演。这些人物的行动不一定与故事的主轴发展密切相关,往往模糊了目的性,减缓了叙事节奏,但这些行为有其特定的表意功能,并且使表达更加生活化,拓展了叙事广度和多义性。

张暖忻的《北京,你早》以现代化对个体的冲击为主题,是一部视角独特、风格突出的电影。在影片中,由王全安饰演的公交车司机邹永强数次坐在床上弹奏乐器被处理得别有深意。首先,弹奏乐器的地点设置就极富象征性,窗边的墙壁上贴着崔健鲜红色的大幅海报、造型现代的摩托车、史泰龙的海报,狭小的墙面被贴得满满当当,表明了邹永强在内心深处对现代化的向往。其中,几次弹奏乐器的场面设置也极富象征性:第一次坐在床上拉二胡,此时他刚工作,挥洒自如的拉琴动作、陶醉自如的神情尽显着他未来的美好向往;第二次用吉他自弹自唱崔健的歌曲,此时他喜欢上了对现代化一往情深的售票员艾红,激烈的扫弦、粗犷的嗓音宣泄着他的躁动;第三次艾红因为一个所谓的新加坡留学生而跟他分手,邹永强抱着吉他,背对着镜头,随意地扫着不成旋律的音符,在母亲的叫唤声中,突然间猛地砸烂了吉他,爆发出了他积郁已久的情绪。三次乐器演奏虽然与故事无关,但却是邹永强这个人物发展的转折点;而且三次弹奏都是被母亲中断,也象征着这一人物对传统的倾向性。在第四代导演的作品中,这种“有意识”的动作被频频使用,例如胡柄榴导演的《乡音》的结尾,陶春坐着轮椅,吱呀吱呀地向山外走去,象征着她对突破环境和精神围困的执着努力。吴天明导演的《老井》中,旺泉三次倒尿盆,同样的角度,同样的景别,动作却是相似的。影片以这种复调的手法突出了旺泉与喜凤被强

迫的婚姻的枯燥、暗淡。

因为演员在表演时所把握的细微差别多半不能依靠剧情主体的带动,而要依靠演员对于人物情绪变化的体会,所以这种复调的表演手法对演员的表演来说相对比较困难。演员要在这种情况下表演到位,必须透彻了解自己所扮演的人物的角色属性,与导演多做沟通,弄清导演需要自己传达的情绪、意义,再选择合适的方式将自己的理解肢体化、言语化,使影片的内涵得到深化、升华。

第三节 第五代导演早期电影中的表演

1983年,《一个和八个》因其独特的电影语言和叛逆的叙事手法奏响了中国电影的新序曲,同时也成为“第五代”的发轫之作。“第五代”导演的的主要成员是“文革”后毕业于北京电影学院导演系的学生,其主要成员有:张艺谋、陈凯歌、田壮壮、张钊军、黄建新、吴子牛、胡玫、李少红等。这些电影人有着丰富复杂的人生经验,接受了改革开放所带来的西方各种思潮的滋润。他们在创作中对中国传统电影语言进行了翻天覆地的革新,多年压抑在心中的满腔抱负喷涌而出。他们的创作在80年代中期到90年代初在中国形成了一股强大的文化奇观。第五代导演那些富有激情、充满热爱的影片被称为“探索片”、“寻根片”。随着张艺谋导演的《红高粱》在柏林电影节上荣获金熊奖,中国电影开始走上国际电影舞台。

一、第五代导演电影的艺术特色

由于长时间被压制,第五代导演对于成功有着超乎寻常的渴望。一旦机会降临到他们的面前,他们会尽其所能地使自己的作品进入人们的视线。在这样的心理驱使下,第五代导演在创作之初采用了一系列与中国传统电影差异很大的创作方法、电影语言,以极致求成功。这样的创作状态也使第五代导演早期的作品逐渐形成了鲜明的艺术特色。

(一) 第五代导演的造型魔方

在第三、第四代导演的作品中,人物是影片的中心。造型视听往往配合人物情感、影片主题,作为配角出现在电影中,承担着烘托、升华影片思想的作用。而在第五代导演的摄影机里,造型艺术常常“喧宾夺主”,承担了表现影片主题的重要任务,甚至可以拥有与人物形象一般的独立意义,电影本体的力量凸显了出来。第五代导演企图通过强烈的视觉冲击来表达自己的的人生观、世界观和艺术追求。

第五代导演的第一部作品《一个和八个》的造型视听在当时看来可以称得上是惊世骇俗,标新立异。反“学院派”是当时主创人员的一致想法,于是影片中便出现

了大量不完整的、反常规的构图,或是黑白强烈对比的画面。从一定意义上说,由陈凯歌担任导演、张艺谋担任摄影的电影《黄土地》奠定了第五代早期作品的美学风格,并且对中国电影、电影人有着极其深远的影响。这部电影在造型语言上也有着十分突出的表现,影片中有着大量表现陕北黄土高原的镜头:影片刚开始便是一组长达一分多钟的慢摇镜头,用以表现高原的辽阔、贫瘠,其中叠画了顾青赶路行走的几个镜头,人物在画面中大都小得看不清面目,接下来的一组镜头更是触目惊心,长长的迎亲队伍在荒芜的黄土高原上慢慢地蠕动,人如蚂蚁的渺小、无力感被很直白地表现了出来。如果说这些镜头至少在构图上还算规矩的话,那么顾青与翠巧她爹在土地上对话的那一系列镜头可以说完全是惊世骇俗之作。或者是土地占了画面的四分之三,人物在偌大却荒芜的土地和一线狭小的天空之间,被挤压到了画面的小角落;或者是满画面都是没有云彩、没有表情的天空,人物只出现上半身艰难地仰望天空;又或是大地平面倾斜着,让整个画面显出不安、忧虑的气氛。顾青与翠巧她爹的谈话是平静、甚至平淡的,但是这些反常规的画面构图却用这种桀骜的方式流露出导演对在黄土高原上艰难生存着的劳苦大众的深切同情。

在接下来的创作中,第五代导演在艺术特色上虽然有着一定的分野,但强烈的空间意识和造型感却一直贯穿在他们的创作中,直到今天依然如此。例如张艺谋,他在接受记者采访时说到,他基本上把电影分为两种:“打造型的”和“不打造型的”,而他拍摄的所有影片中只有《活着》和《幸福时光》是不打造型的。他于1991年拍摄的《大红灯笼高高挂》中,便是以各种各样的造型支撑起整部影片的骨架。幢幢相连,如古堡般幽闭、森严的大宅院是整部影片所有剧情的发生地点,导演以这一充满诡秘的空间类比封建社会的闭塞、黑暗,人物只要身处其中就无法跳出这一基调。

第五代导演创作初始,第三代导演仍然是中国电影的顶梁柱,他们已经将戏剧电影发展得十分完备。希望以标新立异来引起世人注意的第五代导演难以在“讲故事”上求新求变,造型便成了他们行之有效的突破口。以张艺谋为代表的电影摄影、电影美术,从一开始就在很大程度地介入了电影的创作。他们的意见和坚持对影片风格的形成起着至关重要的作用。从第五代导演的第一部影片《一个和八个》的成功,到《红高粱》在国际范围的被认同,有意无意地促使了第五代导演朝着造型风格化的道路一直走下去。不论如何,第五代导演们煞费苦心地利用造型传情达意,在实际效果上确实赋予了影片丰富的层次、深邃的内涵,拓展了中国电影的发展道路。

(二)“反叙事”策略下的人物造型

在电影学院求学期间,第五代导演接触和研究得更多的是外国艺术电影,安东尼奥尼、费里尼、阿伦·雷乃是他们的艺术偶像。在这种艺术熏陶下,加之对造型

视听的倚重,“反叙事”成为第五代导演电影的另一个重要特征之一。应该说,第五代导演“反叙事”、淡化情节的追求与中国文化的现代性进程息息相关。“五四”运动之后,老中国被打破了一个窗口,现代的价值追求开始进入中国,改革开放以后,压抑已久的中国文化更是迫不及待地开始了自己的“现代化”之旅。第五代导演作为旗帜鲜明的文化冲锋手,不仅将自由、解放的人道主义思想充分地在自己的作品之中表达,而且还从表现形式上做了勇敢的尝试。“反叙事”的意思并不是取消叙事,而是将表象物质层面的叙事转移至心理、思维层面的叙事,并将传统叙事作连续性分解。这也就意味着人物在电影中不是个性化的叙事承担者,而变成了一种单纯的角色象征。有论者认为:“现代电影的反叙事,从逆向拓展了作为电影本体构成要素之一的叙事的领域,并且促进了与其相依并存的声画元素体系的拓展。将电影艺术的表现重心,从传统叙事转向非连续叙事与心理叙事,从外在的物质运动移向内在的精神世界,从对客观运动‘过程’的反映转向对主观意识活动的表现,从重必然性、完整性偏向重偶然性、断片性,从时间的单向发展到空间的多元取向,从重时间的思维到重空间的思维……”^①这正表明了第五代导演“反叙事”策略的真正内涵所在。

中国传统电影有着严谨的叙事结构,第五代之前的电影导演们追求的是情节的丰富性、人物的个性化,第三、第四代的电影人往往有着出色的叙事功力,拍一部电影便是讲述一个曲折生动的故事。但是,在第五代导演的作品中,电影的叙事性被大大削弱了,戏剧化的情节是为他们所不屑的。

例如,黄建新导演于1985年拍摄的《黑炮事件》,是一部深刻挖掘中国传统知识分子文化心理的反思电影,其视听语言的前卫大胆也是第五代作品中的杰出代表。该影片讲述的是矿山工程师赵书信酷爱下象棋,一次出差将一枚“黑炮”棋子丢在旅馆。他打电话找棋子的电报被截获,引起有关部门注意并被审查,并由此引发了一系列的误解,最后间接导致安装工程上百万元的损失,但最后承认错误的依然是赵书信。导演在影片的开始虽然采用了向反特片致敬的拍摄手法,制造紧张诡秘的气氛,但是在叙事上并没有给观众设置悬念,而是直截了当地告诉观众赵书信就是在找一枚象棋,让观众以旁观者的身份理智地看待这一场“斗争”。接下来,不管“先进派”与“保守派”的拉锯战再怎么僵持、激烈,这一个故事注定是缺乏高潮、缺乏悬念的。导演的用意正在于此,不希望故事的惊险刺激蒙蔽了观众理智的思考。而主角赵书信留给人们的印象既深刻又面目模糊。印象深刻是因为导演通过对赵书信这一个体故事的叙述,深刻反思了知识分子朴实却软弱的奴性心态,反思了知识分子与国家、政治之间微妙的关系。影片对知识分子这一社会形象刻画得力透纸背。面目模糊则是因为赵书信身上集中了中国知识分子的一般性格特征

^① 潘秀通、万丽玲:《影视美学新走势》,《上海大学学报》(社会科学版)1995年第4期。

的同时,却没有作为一名历史清白的知识分子、高级工程师、象棋爱好者的具体个性。在影片中,他的所有经历都只与这个荒诞的事件有关。演员刘子枫所扮演的这一角色始终表情木讷,寡言少语,没有强烈的情绪表达。就这样,赵书信在《黑炮事件》中便由一个具体的个人化身为了一个群体、一类人,没有多层次的立体个性和完整的人物个体形象。

再来看影片《黄土地》的片头,导演先用了一段字幕来交代主人公共产党员的身份,以及他此行采集民歌的目的。而在整部影片中,他特殊的身份并不左右主题思想的表达,在情节上也没有任何具体表现顾青如何深入民间采集民歌的段落。由此可见,导演在影片开始之前先做了这样的交代,并不是为了凸显人物的身份以及行动,相反,他的目的在于弱化人物的具体身份,只是给影片内容的展开设定一个合理的叙事支架和知识分子式的观察视角。影片没有明显的叙事线,翠巧的人生悲剧也不是导演想要强调的重点,各情节是以联系并不十分紧密的块状形式连缀在一起的。陈凯歌在《黄土地导演阐述》里写道:“在总体构思的制约下,我们已经扫除了原剧本中的一切公然的对抗性因素。我们不正面描写与黑暗势力的冲突,不正面铺排父女间的矛盾,不正面表现人物在接受外部世界信息后的变化,也不点明人物出走的直接动机,而代之以看似疏落,却符合时代特征和民族性格的人物关系。”可见,在影片的戏剧性被大大削弱的同时,创作者的主观思考,精神、文化层面的象征性被凸显了出来。

第五代导演的反叙事策略弱化了电影的文学性,将电影本体的作用推到了前台。这种策略使第五代导演失去了广大的普通观众,成为一定意义上的实验性电影。而这种趋势发展到2000年以后,似乎又扭曲了它原来的面貌。“不会讲故事”,成了许多批评者声讨张艺谋、陈凯歌等人的主要说辞。不过在本章里我们主要探讨第五代早期作品及其表演特色。

第五代导演早期创作的影片在题材上来看,大多以传统文化为背景,讲述的是乡土中国的故事,例如《黄土地》中的采集民歌,《盗马贼》、《猎场扎撒》中豪迈浓烈的草原文化,《活着》中的皮影戏,《霸王别姬》中的京剧。但是,从深层次来看,实际上传统文化仅仅只是影片的一个依托。以张艺谋的一系列电影为例,《红高粱》中被卖的女儿九儿超乎寻常的激情象征着人性的自由与解放。她替千百年来深受陈旧理念束缚的中国人释放出来自生命本能的呐喊,她是导演对新生活强烈渴望的极致表达,是一种形而上的生命哲学的化身。《菊豆》中的天白虽实为天青所生,名义上他仍然是杨金山的儿子。他无言却凶残的“报复”为的不是自己,而是封建的伦理道德。他表面上的弑父行为,却为封建制度的道德伦常之父言明了正身。他是保守势力的有力代表,并且作为世代相传的形式出现。导演对这一角色的设计,具有强烈的反思性。《秋菊打官司》中,乡下妇女秋菊对“讨个说法”的决心固执得几乎不可理喻,秋菊一遍遍、一层层循环往复讨说法的行为,实际上是导演以这种

复调的手法对隐形的权力制度表达自己的批判。《活着》中,在福贵这一人物的身份上,导演将余华原著中普通农民改为一个带有传奇色彩的皮影艺人,使得葛优扮演的福贵与皮影戏相互隐射,暗示着人生如戏、身不由己的无奈与悲凉。

第五代导演的求学成长时期充斥着政治运动。和第三、第四代导演不同,传统文化教育在这一群体身上并未得到充分传承。实际上,他们是抵制传统文化、向往新时代精神的,第五代导演并无意想要探讨中国文化的来龙去脉,依附在这层表皮上的是导演自身的思考。还是以张艺谋的电影为例。他的电影中故事的发生时间都定在已盖棺定论的中国旧社会,地点也大多是在农村,用张艺谋自己的话来说:这种选择是因为“拍身边的人会有相当的难度,最重要的就是我们身边的事情和身边的人是非常现实的。很难拍的原因就是这个空间太小,拍农民的空间要比拍城市的空间大一点,拍历史的空间要比拍现实的空间大一点,没有其他原因”。这就注定了电影强烈的寓言性质,而人物往往是作为一个符号而出现,缺少个体性格深度。这种符号化的设计即寓言式的承载——以单一的人物象征整类人物群体,或者时代背景,或者社会制度、社会积习。由此,从更深的层面再来看看张艺谋电影中的这些人物,他们在逻辑和意义指向上都有着极强的相似性,九儿、颂莲、菊豆、秋菊在某种意义上有着相同的本质,导演对那些承载着沉重寓言的角色的塑造也都较为平面化,实现了“整体性”的意义,淡化了“个体性”的光彩。

故事越讳莫如深,电影的受众面就越窄。第五代导演从一开始的志向就是成为中国电影的主流,艺术是他们获得认可的手段,而不是终极目标。因此,不论是角色的寓言式承载,还是先锋性的造型,都逐渐从第五代导演的作品中隐退而去。接下来,我们要讨论的是从80年代中期到90年代初,这些艺术特色还比较鲜明的第五代导演的作品在表演上的一些特色。

二、第五代导演电影中的表演

(一) 第五代导演电影中的演员

随着第五代导演的横空出世,一批电影演员开始为人们所熟知,并逐渐成为中国影坛的核心性人物,甚至作为中国电影的代表走向世界。他们大多是科班出身,接受了以斯坦尼斯拉夫斯基表演系统为核心的表演训练,表演自然朴实,贴近真实的生活。

巩俐,毕业于中央戏剧学院表演系,是第五代演员中最具影响力的演员。作为第一代“谋女郎”,她的表演事业的发展、成熟与张艺谋的电影紧密地联系在一起。巩俐在大二时主演了张艺谋的《红高粱》,一举名传海内外,之后她相继主演了张艺谋导演的《代号“美洲豹”》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》、《活着》、《摇啊摇,摇到外婆桥》等一系列电影。在演技日渐成熟的同时,巩俐受到了各方面奖

项的肯定,特别是她在《秋菊打官司》中对善良而倔强的农村妇女秋菊的出色演绎,让她捧回了威尼斯电影节最佳女主角金狮奖,以及金鸡奖与百花奖双料最佳影后的桂冠,成为第一个获得国际大奖的大陆女演员。除了与张艺谋导演合作,巩俐还主演了陈凯歌导演的《风月》、《霸王别姬》、《荆轲刺秦王》。随着巩俐在国际上的影响力日趋增强,她成了当代中国电影当仁不让的代表人物,也被西方人誉为“最美丽的东方女人”。20世纪90年代末,巩俐开始了向国际影坛进军的发展之路,进入21世纪之后,她的发展重心逐渐移至好莱坞。

张丰毅,毕业于北京电影学院,曾经学习过舞蹈和京剧,有着扎实的表演基础。在就读于电影学院的时候,张丰毅主演了凌子风导演的影片《骆驼祥子》、吴贻弓导演的影片《城南旧事》。在这两部影片中的成功出演,使他迅速成为当时中国影坛十分重要的青年演员。但是,由于表演经验和社会阅历相对缺乏,张丰毅在这两部影片中的表现虽然令人赞赏,却多少还有些青涩。他的表演风格的确立和成熟,可以说是在第五代导演的电影中实现的。在周晓文导演的电影《青春无悔》中,他扮演了曾经得过一等功的身患脑癌的建筑工地工人;在陈凯歌导演的《霸王别姬》中,他饰演了在时代的跌宕中艰难生存的戏子;在同为陈凯歌的作品《荆轲刺秦王》中,他饰演了勇敢正直的荆轲。张丰毅所扮演的角色和他的性格一样,刚劲、霸气,充满男子汉的气概。他的表演自然率真,总能将人物表现得富有深度。

谢圆,毕业于北京电影学院,与张丰毅同为“78班”同学。陈凯歌导演的《孩子王》是谢圆最重要的代表作。他所扮演的老杆看似木讷、笨拙,在人物的背后却包含着对传统文化的深刻反思。《棋王》是谢圆的另外一部代表作。棋王王一生寡言少语,大智若愚。谢圆以富有层次的面部表情、不愠不火的出色表演演活了这一复杂的角色,并因此片获得第九届金鸡奖最佳男演员奖。除此之外,他还参与了《寡妇村》、《大喘气》、《最后的疯狂》等一些电影。谢圆所扮演的角色,性格特征各不相同,但他总能以高超的演技将角色演活,可以说是名副其实的实力派演员。

此外,演员陶泽如在吴子牛导演的《晚钟》里以纯熟的演技塑造了勇敢的八路军排长形象,获得了第九届金鸡奖最佳男演员奖。伍宇娟在周晓文导演的《疯狂的代价》中有着突破性的表演。在城市中长大的赵军凭着自己对角色的深刻理解和出色的演技,将李少红导演的《血色清晨》中李平娃这一个农村青年演绎得自然、到位,让人印象深刻。李保田在张艺谋导演的《菊豆》中将懦弱、卑微的杨天青塑造得入木三分。现已成为中国最有影响力的男演员之一的葛优在张艺谋导演的《活着》、陈凯歌导演的《霸王别姬》等影片中都有出色的演出。

可以看到,第五代导演在对演员的选择上与前辈们有着很大的不同。标致的五官、匀称的身材不再是硬性指标,独特的气质、对人物的理解能力、过硬的演技才是考核演员的重要标准。于是,像李保田、陶泽如、姜文、葛优这样外形有着独特个性的演员便能在影片中散发出独特的光彩。

（二）第五代导演对演员的出色调动

由于技术和资金的限制,第五代之前的导演拍摄电影之前往往会详细地做好各镜头的拍摄方案,到了拍摄现场,布景灯光的设置、演员的走位,一般都会按照方案来执行。整部影片的片比正常情况下都会控制在1:3至1:4。在传统的观念中,好演员的标准就是拍摄的条数少。可实际情况是:当演员过多地在意走位情况,并且承受着片比压力时,就有可能难以充分地投入角色。在这种情况下,演员的表演难免受到一定程度的限制。而在第五代导演拍摄影片时,由于电影技术的进步、拍摄资金的宽裕,以及导演观念的改变,这种情况发生了很大的变化。张艺谋曾说:“一个好的摄影师包括他的工作班子,副摄影,摄影助理,应该是全方位,全能的,无论是在技术上还是在艺术上。他们应该给演员提供非常宽松的创作环境和广阔的创作空间。绝对不会由于技术问题和现场操作问题,构成对演员表演和表达人物情感上的障碍。具体来说,他的光线区域布置就要有一个相当大的范围,可以在技术的控制之内。因为电影摄影绝对不是拍照摄影,绝对不是平面构成,演员差半步少半步没关系,不是一个问题,摄影师完全可以调整,用他的摄影机的那种运动和整个的感觉去调整。当然,有不满意的地方,没关系,我们可以再拍。”^①不仅如此,在拍摄时,若演员已经拍了七八条,甚至十几、二十条还没能通过,张艺谋导演是不允许现场工作人员有任何不满情绪流露的,甚至还会反过来安慰演员,让演员的心理压力降到最低,同时也就给予演员最大的表演空间。他一再强调,多拍几条只是钱的问题,而演员出色的表演状态却是难能可贵的。这种对表演的重视、对演员的保护,使得长久以来对演员的限制被打破了,演员在导演的出色调动下,得以在影片中呈现出饱满、生动的表演。

案例 4-3

《秋菊打官司》中巩俐的精彩表演

巩俐是第五代导演作品中最具代表性的演员,她娴熟的演技、多样化的表演方式早已受到国内外广泛的认同。张艺谋导演的《秋菊打官司》是一部现实主义风格浓烈的电影。在这部影片中,巩俐的表演风格与她之前所有的演出截然不同。为了演活这一个老实本分却性格倔强的地道农村妇女,巩俐特地在开拍之前深入农村体验生活,与当地农民同吃同住,甚至下地干活。她仔细地揣摩农妇的生活习惯、语言动作、表情眼神,几个月下来使得不知情的乡亲以为她就是真正的农民出身。而实际拍摄时,导演除了在全片最后一个镜头中使用近景以外,

^① 宁静致远:《张艺谋导演、摄影创作访谈》, <http://blog.sina.com.cn/dyj95163>, 2007年1月25日。

其他所有镜头的景别都控制在中景、全景,并且尽量采用自然光,少打美术灯光。这样做,一方面使得影片整体呈现出较强烈的纪实感;另一方面,导演和摄影机相对处于远观的位置,让演员自然融入周遭环境之中,给演员留出了很大的发挥空间。在这种情况下,演员采用的表演方法不是将注意力集中在五官表情或身体的某一部位上,而是要将肢体以及精神投入于角色之中,才能保证在自己镜头中的表演自然、有说服力。巩俐饰演的怀孕了的农村妇女秋菊在影片中动作迟缓、表情木讷,始终没有比较大幅度的肢体语言,真实细腻地呈现了一个农村妇女的形象,表演分寸很好地符合了影片的纪录片式的风格。

整部影片中,秋菊感情表达比较浓烈的是在街头和妹妹走散的那一场戏。整场戏镜头都维持在中景不变,秋菊先是在街头焦急地四处张望,当没有发现妹妹的身影时,秋菊抬起手不停在脸上擦拭,一会儿擦擦脸颊,一会儿擦擦鼻子,巩俐采用这样一个细小的动作,不仅表达了秋菊的紧张、不安,又流露出秋菊好胜倔强的个性,用让人不知道她是在擦眼泪还是在擦鼻涕的动作掩饰了自己脆弱的情绪。导演给予演员宽松的情境,演员也还导演以出色的表演。

谈论一部影片的表演出色与否,不仅要看演员的演技,还要看导演的调动和与演员相配合的外部处理,这也十分重要。演员是电影中最重要的元素之一。在拍摄时,只有演员与导演以及整个剧组恰当协调、密切配合,才能保证演员全方位,甚至超水准的发挥。

(三) 配合其他视听元素的表演

第五代以其独特的造型语言震撼了中国电影界。大全景、小人物是第五代导演偏爱使用的一种构图方式,《黄土地》、《猎场扎撒》、《红高粱》等影片中都通过这种构图给观众以别样的心理触动。导演用这种镜头语言表现出大自然或社会、历史对人类的强大束缚力,演员在这样的镜头中省略了动作、省略了表情、省略了对白,几乎不需要任何表演技巧。演员的意义不是在表演中实现,而是成为构图造型的意义表述者。在另一种情况中,虽然导演用的是全景、中景,但演员的肢体语言很少,并且构图怪异的画面吸引走了观众大部分的注意力,这在第五代导演的发轫之作《一个和八个》中就有突出的表现。表演在这些段落中失落了它的长久以来的意义,演员成为导演手中的一个任意摆放的道具。这时,人们开始重新考虑电影表演是什么,在中国电影越来越现代化的情况下,电影表演又有着怎样的新作用和新要求。

应该说,在新的电影发展阶段,电影表演已不单单展现演员对角色的诠释技巧,而且还拥有了它的外延,即演员与摄像机的相互配合以符合导演的意图,准确

地传情达意。在戏剧式电影中,表演非常重要,画面中演员是绝对的主角,是一切元素的主控。而在第五代导演的影片中,演员只是画面元素之一,其他元素如构图、色彩、布景、音响等与其有了平等的地位。这时,演员在表演时必须十分注重和这些元素的配合,充分了解导演的拍摄手法,选择恰当的表演方式。

案例 4-4

《红高粱》中演员配合构图与色彩的“激情”表演

《红高粱》中,在血红的夕阳下,狂风劲吹中的如海浪般波涛汹涌的高粱地并不单纯只是在其中奔跑、野合的主人公的活动背景,在导演出色的构图和色彩运用下,它们已然拥有了鲜活的生命,与镜头中的人物相互呼应、相互隐喻。在这种情况下,如果演员不了解导演在具体镜头中的表达意图,在心中对将要完成的镜头构图、镜头风格没有一个大致的概念,便无法进行提前准备,也就很难有出色的表演了。在这一片段中,巩俐没有说一句话,也没有感情色彩浓厚的表情,但在看似没有变化的表情中,她的眉眼、微张的嘴唇已让观众感受到此刻她心中瞬间迸发的生命激情。而姜文表现出来的肢体语言正与巩俐相反,他配合着狂舞的高粱,手脚并用地在高粱地里踏出一块“圣地”,大幅度的动作显示了他心中按捺不住的欲望,他不是将巩俐温柔地牵进“圣地”,而是猛地倒抱起她,传达出粗犷的生命张力。在这里,演员的肢体、神情与波浪般的高粱,还有画面凝重的色彩完美地融合在了一起,他们拥有了相通的气质和生命质感,演员出色的表演配合以有意味的布景,画面整体传递出来的已远远超过光靠演员表演所能传达出来的力度,十分完美地演绎了导演赞美生命自由舒展的勃勃生机的影片主题。

陈凯歌拍摄的《霸王别姬》可以称得上是中国戏剧电影的巅峰之作,这部影片既具备了充分的商业元素,也不乏深刻的文化内涵以及导演的哲理性思考。影片集合了中国当代最优秀的几位电影演员:巩俐、张国荣、张丰毅、葛优等,这不仅保证了影片的商业票房,同时也提升了影片的艺术成就。他们都是拥有深厚表演功力的杰出演员,《霸王别姬》能成为经典之作,演员们着实功不可没,他们的表演让整部影片血肉丰满、熠熠生辉。但是,综观整部影片,陈凯歌并没有因为这些演员的出色而将所有的影片叙事、表达任务全都依靠演员的表演来完成,而是常常使用演员表演与其他电影因素相配合来传情达意。当然,这不是意味着演员能力不足、不能将导演的意图充分表现,而是因为导演有能力充分利用电影的视听语言使电影中各元素相互配合以达到更加完美的表达效果,这种手法能够更有效地表现人物或剧情内涵的复杂性。

例如,由蒋雯丽饰演的母亲为了让师傅收下自己的孩子,用刀剃去了他多余的

一个手指：母亲先用围巾将孩子的脸蒙上，然后毫不犹豫地快步把他带到放着刀的板凳边，镜头先是一个短暂的特写，母亲拿着刀对准了孩子的手，紧接着镜头跳到了对准母子俩的全景，看不清母亲和孩子的表情，只听到一声干脆、清晰的刀斩指头的声音，镜头继续静静地对着他们，接下来的20秒钟时间里，跪着的孩子一声不响，只是一顿一顿地往后退，然后拿下蒙在脸上的围巾，面无表情地看着自己的手，接下来，镜头切换到梨园的练功房里，并且静静顿了两秒，这时孩子撕心裂肺的惨叫声才响起来，并且吓摔了一个正在练习倒立的小学徒。小演员不带任何感情色彩的表情、肢体动作，牢牢地揪住了观众的心，但导演仍然以一个冷静的旁观者式的镜头默默地注视着。在这其中，蒋雯丽的演出十分出色，镜头里她的头发遮住了她的表情，我们看到，她并没有把刀放下，而是盯着儿子，两手越抬越高，最后停在脸的两侧微微地颤抖起来。简单的肢体动作已让观众感受到作为一名母亲的复杂情感。导演对表演和其他元素的配合正体现在那静默的20秒和适时地转场之上。陈凯歌对这场戏的设计显得格外动人。在那20秒钟的固定镜头中，观众的呼吸似乎也跟着镜头一起静止了，观众感受到的不仅仅是对于母亲残忍举动的惊诧，更多的是在心理上与孩子有着感同身受的痛楚。虽然随后只是听到孩子的惨叫，而没有看到他表情的直观反映，但练功房里被惨叫声吓摔的学徒从另一个方面在视觉上强化了这一刀的震撼力，那种强烈的心灵撞击通过这样一层层的叠加，已经深深地留在了观影者的心里。导演很娴熟地控制了演员的表演、镜头的运用和后期剪辑制作之间的关系，牢牢地抓住了观众的心，将这一场戏发挥得淋漓尽致、张力十足。这场戏不论对于影片叙事、情感，乃至更深层次的主题思想都可以说是分量很重的一场戏。

在另一些段落中，表演和音效相互作用，起到提示和深化内涵的作用。如程蝶衣第一次与菊仙见面时，菊仙与段小楼都是素面，唯有蝶衣装扮着完整的虞姬的行头，这装扮本身就是一种人物本质角色的暗示。张国荣扮演的蝶衣直勾勾地盯着菊仙，冰冷、矜持地只说了一句：“哦，菊仙小姐，失陪了。”就转身进了化妆间，重重地“嘭”一声关上门，接着镜头给了一个小楼回头看门的侧脸特写。这一场戏的叙事重点是段小楼与菊仙的正式定亲，但情感重点却是蝶衣第一次直面菊仙的行为反应。当影片的戏剧张力很大程度集中在一个演员身上时，他表演的难度系数自然加大了，不同的观众会有不同的心理期待，演员对情绪的分寸不容易把握，再加上这部影片在蝶衣对小楼同性之情上整体表现得比较含糊、隐晦，于是，在这一场戏中不直接表现张国荣的表情而是以摔门的音响来代替蝶衣的情绪便显得恰如其分了。再如，小楼带着菊仙走后，蝶衣独自去袁四爷家接受“栽培”，在这一情节里，出现了数次雷声，这些雷声也不是无缘无故的，每次出现都有它特定的意义。第一次雷声出现在这场戏的第一个镜头里，在袁四爷家中，蝶衣背对着镜头，葛优饰演的袁四爷伴随着雷声转身面向镜头，幽幽的语调、不知望向何处的空洞眼神、缓慢

的动作、神经质地捏着项链上的珍珠的手指,再配上沉闷的雷声,暗示着袁四爷将是蝶衣的噩梦。蝶衣出神端详着原本第一次玷污蝶衣的张公公的宝剑,袁四爷说:“如此看来,此物是你的旧相识了。”这句话说完,雷声又低沉地响起,并且绵延了袁四爷接下来说的两句话,隐隐地暗示着蝶衣心中的创伤。袁四爷站在蝶衣身后,一手轻放在他的肩上,缓慢而暧昧地靠近蝶衣,眼睛依然迷离地看着前方,而不是看着蝶衣。当他抑扬顿挫地说:“程老板,愿做我红尘知己吗?”雷声突然间“轰”地响起,葛优呈现出的这一人物的阴郁、诡秘之气在这时与惊悚式的雷声结合在一起,很完美地传达出了这一人物神秘、阴险的心悸之感。

第五代导演对各种电影语言进行了深入的挖掘。从上面的分析可以看出,演员恰当的表演如果在导演的安排下与相关的电影元素相配合,可以起到事半功倍的效果。在第五代导演的影片中,演员往往需要拥有对角色深刻的认知能力,也需要有良好的电影知识素养和丰富的表演经验。这样,才能够知道导演在他的表演之外辅以其他元素时,该释放多少感情,采用怎样的肢体,与电影整体完美配合。第五代导演在艺术上的精益求精,不仅使电影拥有更丰富的层次,也对演员提出了更高的要求,这一点是值得每一个演员重视的。

本章小结

第三代导演的作品是以“社会主义现实主义”为准则的政治电影。“社会主义现实主义”对电影创作的制约直接影响了演员的表演方式,善恶美丑往往通过演员的表演就可以得出直截了当的结论。这种电影形式和表演形态是特殊时代的特殊产物,具有鲜明的政治属性。同时,作为戏剧式电影的典型代表,传统的戏剧模式,甚至舞台式的表演方式仍然深深影响着第三代导演作品中演员的创作。

第四代导演是中国电影发展史上承上启下的一个重要的导演群体。在改革开放的时代背景下,他们对电影语言做了积极而有效的探索,为推动中国电影的现代化作出了卓越的贡献。在新的电影语言下,传统的表演观念开始发生变化,生活化、贴近现实的表演基调从此成为中国电影表演的主要准则,各种新形式的镜头语言也对演员的表演提出了各种不同的要求。在第四代导演特有的人生观、价值观之下,一系列富有代表性的人物形象在中国电影史上留下了闪光的身影。

第五代导演的艺术创作使得中国电影发展迈入了一个新阶段,他们创作了一批风格鲜明的电影。许多电影手法是国人见所未见的。这种大胆创新必然对表演提出新的要求、新的挑战。几十年的表演观念、表演方式在第五代导演的影片中出现了前所未有的改变。

问题讨论

1. 第三代导演作品中演员表演为什么会容易“过火”,这对今天表演艺术的发展

展有什么借鉴作用?

2. 以一部第三代导演的作品为例,分析演员在表达人物情绪时如何跟随戏剧结构的起伏而变化。

3. 表演观在第四代导演的影片中有怎样的变化,在影片中又是如何体现的?

4. 第四代导演的影片如何对镜头语言有突破性的运用,演员应该如何应对这些新型的镜头语言?

5. 第五代导演的主要特点怎样促使表演观念发生了变化?这些变化是如何体现在影片中的?

6. 以一部第五代导演的影片为例,分析影片是如何实现演员表演和其他相关电影元素相配合的。

第五章

20 世纪 90 年代以来本土电影表演解读

学习目标

1. 了解 90 年代以来本土电影在创作思想上的转变及特色。
2. 掌握 90 年代以来本土贺岁商业片及大片的表演特点。
3. 知道新生代电影的产生背景及其表演特色。
4. 了解无名状态下的电影作品中风格独特的表演特色。

20 世纪 90 年代以来的中国社会进入了一个纷繁复杂、别开生面的发展时期,这种百家争鸣、百花齐放的情况无论在艺术领域还是在经济文化领域都有呈现。一方面商品化进程节奏的加快,推动了我国经济的加速度发展,商业化、市场化开始在各领域崭露头角。另一方面全球化进程的加深,特别是我国加入世贸组织,使原有社会结构受到了明显冲击,人们的价值观念、文化观念出现改变。在这样的大背景下,中国电影人开始踌躇于艺术电影和商业电影的抉择之间,而人们普遍的迷茫与焦灼也为新时期中国本土电影的发展提供了更多思考动力与可能。冯小刚的贺岁电影首当其冲,以其独特的诙谐调侃在这一场转型中异军突起,小人物式的戏谑谐趣、虚实相生的游戏化情节,甚至演员葛优都成为冯式贺岁电影不可或缺的噱头。而紧随其后如雨后春笋般一夜遍布我国的本土古装武侠大片又为本土商业电影增添另一支生力军。曾在艺术电影领域有过辉煌成就的第五代导演以他们独特的视听语言造就了中国大片的视觉盛宴,高科技融合也为演员们提出了新的挑战。而以贾樟柯、宁浩等为代表的新生代导演亦分别在各自坚持的艺术电影或小成本商业电影领域闯出了一片天,无论是对边缘群体的关注还是对无名状态下人们生活状态黑色幽默式的调侃,都为本土电影以及电影表演的方式汇聚了更多独特的理念与创意。

第一节 冯式贺岁电影的表演

20 世纪 70 年代末和整个 80 年代,即“文革”结束后不久,中国电影产业曾经

历了一个堪称辉煌的时期。作为中坚力量的“第四代导演”和“第五代导演”熔铸在80年代电影中的理想主义光彩、现实主义精神、艺术探索的锐气,以及风格样式的千姿百态,为中国电影谱写了耀眼篇章。然而这一黄金时期并未保持太久,90年代开始,中国社会的商品化进程加快,经济加速度发展。与此同时,人们的价值观念发生了改变。电视的广泛普及,各类文化活动的丰富,使观众不再那么热衷于进影院。面对电影市场的全面滑坡,人们感到迷茫与焦灼。正是在这样一个环境下,冯小刚的贺岁电影以其独特的诙谐调侃在这一场转型中异军突起,赢得了国内票房的骄人业绩以及日益扩大的观众影响。冯小刚的“贺岁片”相当程度地挽留了人们对于国产电影的信心,也为其他电影人提供了一个商业娱乐电影的操作理念。小人物的戏谑谐趣,对大众话语的渗透引领,成为冯小刚贺岁电影不可或缺的噱头。

一、冯小刚贺岁电影的创作

所谓贺岁片,是指在新春时期上映的电影。一般说来,这些电影的观赏性和娱乐性比较强,题材也大多讨巧,或与市民普通生活中的嬉笑怒骂息息相关,或者直接以逢年过节为背景展开故事,结局相对比较圆满。

(一) 本土贺岁电影概说

内地贺岁片的概念最早由香港引入。20世纪90年代中后期,成龙的《红番区》以贺岁片的名义首先进入内地,在当时的全国票房仅次于好莱坞大片《真实的谎言》。其后,《白金龙》、《义胆厨星》等一系列香港贺岁片在内地频频叫座。

此时,我国本土影人正经历一场考验:即整个社会的经济体制实现转轨,本土电影业也由计划经济变为市场经济,原本无需承担票房压力的电影人必须面对市场回报的利润要求,自然也就必须面对其他电影的市场竞争。正是在这样的时刻,冯小刚率先进入了本土贺岁电影的创作领域。1997年,他凭借改编自王朔小说《你不是一个俗人》的电影《甲方乙方》竖起了中国本土贺岁电影的第一面旗帜,并以300万的小投资博得了3000万的大票房。此后,《不见不散》、《没完没了》、《一声叹息》、《大腕》、《手机》、《天下无贼》……冯式贺岁片在国内掀起贺岁片创作的热潮。

(二) 冯式贺岁电影的创作特色

关于冯小刚贺岁电影的创作特色,冯小刚自己认为:“一是人民性,这不是指吃喝拉撒,而是人民群众的愿望和想象力;二是传奇性,它能把生活变了形,让生活像长上翅膀一样飞起来。再加上自己对观众有很好的判断以构成自己的优势。”^①

^① 黎冰:《冯小刚:我把葡萄酿成酒》,《人物》2004年第1期。

由此可见,冯小刚的贺岁电影,首先立足于平民的价值形态及其戏谑谐趣的表现,而作为这种表现的载体,就是冯氏贺岁片特有的语言和演员魅力。《甲方乙方》中的姚远,《不见不散》中的刘元,《没完没了》中的韩冬,《大腕》中的尤优……这些人物似乎很功利,实际上他们并不会死乞白赖地斤斤计较。他们面对事情的态度总是那样不急不躁,他们对于人生的基本态度也都相对游戏而又具有自嘲的心态。其次因为是小人物的故事,那么他们在这些既定的世事变故中就往往会失去对自己命运的把握。比如《不见不散》里的刘元与李清,两人每次在一起总会生出些事端,不是撞车就是遇上抢劫,坐飞机还遇到了机械故障。《大腕》里的尤优则更加倒霉,在他已经大事张罗起泰勒的葬礼时才知道泰勒并没有死,最后只好装疯卖傻进了疯人院。而《手机》里的严守一,作为“有一说一”的节目主持人,他已经不能算是个小人物了,但结果呢?严守一因为手机的“出卖”,和妻子离婚,被情人设计,同恋人分手,还丢掉了自己的饭碗。

显然,作为本土贺岁电影的第一人,冯小刚已经在他的一系列贺岁电影中形成了明确的作品风格:首先是浓郁的人情味,然后将视线直指那些平民英雄、普通百姓,描述他们的故事,他们的喜怒哀乐,配合着一连串儿机智逗趣的京言京语,以及各种意想不到的情节发展和喜剧噱头,将这些元素巧妙糅合在一起从而构成了冯氏贺岁片独具的魅力。而从这一系列影片对人物的塑造中也不难发现,冯小刚对于地方性文化资源即京味文化资源的吸收和运用。可以说,在冯小刚贺岁片中,葛优所塑造的各式角色都集中体现了北京爷特有的诙谐擅侃。

(三) 影响冯氏贺岁电影创作的两个关键人物

1. 王朔

从第一次接触王朔的作品《浮出海面》开始,冯小刚就对王朔的作品表示了由衷的喜爱。这种喜爱的具体体现,就是冯小刚后来的多部影视作品都改编自王朔的小说,而冯小刚的创作中也总会带有一些王朔的味道。冯小刚自己也曾表示:“王朔笔下人物的生活和他们使用的语言,我都十分熟悉。那些人物的嘴脸酷似包括我在内的许多朝夕相处的同学和朋友。这些日常的生活,日常生活使用的语言,经王朔一番看似漫不经心的描述,竟变得如此生动,令人着迷。这种与时俱进的视野和观察生活的角度,对我日后的导演生涯产生了深远的影响,成为指导我拍摄贺岁片的纲领性文献。”^①

如果说王朔的小说在市井文化在80年代的代言人,那么冯小刚的贺岁电影就是市井文化在90年代的代言人。王朔所处的80年代,刚刚经历了“文革”的灾难,全国上下都高呼着打倒权威的文化领袖,反对“高大全”,反封建、反专制。于是,王

^① 隐者:《小刚同志是怎么变成冯爷的》,《新电影》2003年第23期。

朔这个胡同里走出来的作家便以其调侃、戏谑、反讽的姿态,借种种不登殿堂的微末小人物瓦解了精英文化话语的中心地位,从而获得一种暴发户式的快感,并使市民文化一步步从边缘走向中心。到了90年代,市井文化、大众文化已取得话语权的主导地位,电影的商业化、产业化使市民阶层成为电影市场消费的绝对主体。所以,冯小刚对王朔作品的偏爱,对在影片中描摹的小人物生活的热衷也就不难理解了。

2. 葛优

无论冯小刚的贺岁片具有的创意、内涵、语言怎样丰富,最终都需要由演员予以具体的阐释和兑现。那么,为什么冯小刚对选择葛优作为其贺岁片的男主角情有独钟呢?这恐怕和葛优本人的气质、外形有着很大的关联。冯小刚在葛优身上找到了他想要塑造的北京爷的影子,或许还有他自己的影子。

冯、葛的初次合作要追溯到《编辑部的故事》这部连续剧上。当时,在为男主角“李冬宝”物色人选时,剧组有人推荐了葛优。冯小刚对葛优是有些印象的,也看过他主演的一些片子,认为他在表演上确实有不俗的天赋和水准。于是,冯小刚通过朋友找到了葛优,与他讨论出演《编辑部的故事》一事。在冯小刚看来,根据剧情需要,李冬宝这个人物是不可以太英俊潇洒的;再则,因为是主角,戏份很重,演员必须具有比较厚实的表演功底,而葛优恰巧符合他的这番设想。

但是,葛优在看过剧本后,婉言谢绝了这个邀请。对这,冯小刚并没有感到意外。因为他知道,葛优之前很少涉足喜剧,对《编辑部的故事》这样一部电视喜剧,能否适应它的拍摄方式、周期、表演风格难免有些担心和顾虑。所以,冯小刚劝慰葛优道:“你对电影能演得那么精彩,证明底子好,影视是一家,还怕驾驭不了电视剧啊!我觉得搞艺术也得敢为天下先,要做就做第一个吃螃蟹的。你何不为电视室内喜剧做一次大胆而可贵的探索呢?若失败了,为后来的人积累点经验教训;如成功了,则是对艺术的贡献,何乐而不为啊……”^①其后,冯小刚三赴葛宅,终于促成了两人的初次合作。自此也开始了这对黄金搭档此后的一系列合作。

二、冯式贺岁电影的表演特色

无论是导演冯小刚对于演员的选择,还是演员在冯氏贺岁片中的表演,都与冯式贺岁片所具有的独特韵味有着密切的关联。在影片中演绎小人物的悲喜人生,诠释角色时带有的北京侃爷的智慧和贫嘴,男性角色在形象上的共性及特性,表演过程中的充满想象却又极富生活化的特色,这些都值得被一一解读。

① 羽军:《冯小刚、葛优完美演绎“双人跳”》,《影响力人物》2006年第9期,第54页。

(一) 葛优式的小人物

有人说,冯小刚的贺岁电影能够突出重围,开辟出一条全新的成功者之路,是因为他的半路出家。这或许有点道理。在冯式贺岁电影中,我们很难看到成龙警匪片中的惊心动魄、眼花缭乱,也很难捕捉到周星驰喜剧电影中那些夸张新奇的表情或动作。冯小刚贺岁电影的取胜是从日常生活出发,将落脚点放在小人物身上,在调侃与温情的叙事中自行其是、自成一格。

冯小刚所表现的小人物是不登高雅之堂的,是真正意义上的芸芸众生。可以说,我们本身在日常生活中就可能扮演着这些角色,经历着与他们一样的喜怒哀乐。“我们知道小人物的故事有很多讲述方法,比如说有一种是刻薄的、辛辣的、讥刺的,然后有一种是赞美的,把小人物写成是名为小人物,实则大英雄,就是最后我们就发现需仰视才见了,这个小人物原来是我们的英雄。但是冯小刚是一种温和的温情的关注,平视的方式去描述这种小人物的人生,描述小人物日常生活当中微末的愿望和微末的悲喜剧。同时他以另外一些也是温和的讥刺,投向大人物。如果我们用一个更通俗的说法就是说他把他的关注,他的同情投向穷人,而把他的讥刺,把他的一种有分寸的恶毒,投向富人,投向场面中人,投向那些体面人。”^①

无需展现惊奇的故事,无需设计宏大的场面,也无需刻意营造一种喜庆快乐、皆大欢喜的气氛,只是不同凡响地在社会生活上做足文章,这就是冯小刚贺岁片的过人之处。

1. 葛优的语言风格

“与周星驰相比,冯小刚电影不是以动作性见长,而是以语言见长。换句话说,冯小刚电影的喜剧性,与其说体现为人物的动作,还不如说是充满智慧和调侃的对话以及游戏化的表达方式所产生的幽默与讽刺意味。”^②这或许同冯小刚早年受到王朔语言风格的影响有关。总之,冯式贺岁电影中的语言总会带点儿北京侃爷的“贫”。

冯式贺岁片选择采用世俗、平民化的视角以及地域环境,决定了它的语言念白必须与文学性很强或文艺性很强的语言逻辑有所不同。“所以冯小刚贺岁片里对于世俗平民真实生活状态和真实心态的表现要求,就使它们撇开了文本转译的中介,从而让一种日常平民的、市井韵味的,也就是真实生活的语言,没有经过太多的转换修饰、加工提炼,就以它们的自然形态表现出来。”^③冯小刚因此也曾说过:“过

① 戴锦华:《中国电影百年(四)——冯小刚走红之谜》,百家讲坛 2005 年 2 月 2 日播出。

② 饶曙光:《中国喜剧电影史》,中国电影出版社 2005 年版,第 281 页。

③ 吴小丽、徐甦民:《九十年代中国电影论》,文化艺术出版社 2005 年 3 月版,第 16 页。

去受某种偏见的影响,认为‘人话’不能作为影视文学的主要语言,其实恰恰相反。”^①

以《大腕》为例。在影片中,葛优扮演的尤优成为美国导演泰勒的“异国知己”。由于语言不通,尤优往往要用几种语言外加手舞足蹈来使泰勒明白自己的意思。这样一种设定,一不小心就会演得过火,不是说话时太过刻意显得矫情,就可能在手脚并用上大、过了。而葛优对此的处理显得十分出色,他在冯小刚导演的《大腕》创作谈中提到:“表演是一个比较特殊的事,每一个人的感觉不一样,因人而异。比如导演要拍演员哭的戏,有的演员正打着牌呢,一说该你上去演了,上来转过身、回过头就哭,哭完了、拍完了再接着打牌。我就不行,我的反应比较慢。我演《活着》的时候,采取的一种办法就是用风油精,拍之前涂在眼睛下面,一熏眼睛马上就见效。对女演员来说,如果拍哭的戏,真的哭拍出来就特别难看。但我也试过,眼泪倒是下来了,但情绪没跟上。我看过钟惦棐老先生写过一本书里说表演的时候指出不能‘目的性太强’。实际上就是指戏太过。”^②

案例 5-1

《大腕》中葛优对于台词的处理

在《大腕》中,葛优对于半吊子的中、英文混用处理,避免了因为目的性太强而导致过火的问题。他是这样说的:“我也 I love you 您!”“No money, no women 才是悲剧!”在这里,葛优的状态十分轻松,说话的语气像是从心底自然地流出来的,仿佛就是日常生活中正同一个语言不通的外国人进行交流。而后他在露西不愿把他的意思表达给泰勒听时,一会儿指指自己的脑袋,一会儿摇晃着摄像机,向泰勒解释道:“You, 这儿没想好, no good, movie 也……也就 no good。”说着顺手从口袋里掏出一枚硬币,继续道:“Money……打水漂地干活,你的明白?”然后将硬币自然地扔进泰勒面前的水杯里。三种语调的巧妙融合,加之看似不经意的几个小动作,充分展现出一名出色演员的智慧和魅力。

2. 葛优的小人物本色

无论是《甲方乙方》中没戏可演的演员姚远,《没完没了》中苦苦追债的司机韩东,《不见不散》中漂泊异国他乡的刘元,还是《大腕》中下了岗又被剧组临时聘用的摄影师尤优,葛优扮演的这几个角色有一个共同特点:都是普普通通的寻常老百姓。他们既有世俗的一面——为柴米油盐劳碌奔波,也会使些小心眼,但又坚持着

① 陈墨:《百年电影闪回》,中国经济出版社 2000 年 9 月版,第 458 页。

② 张会军等主编:《冯小刚、葛优〈大腕〉创作谈》,《银幕追求:与中国当代电影导演对话》,中国电影出版社 2002 年 2 月版。

某些原则——迫不得已时会作弄人但绝不会伤害人,虽然难免这样那样的劣习却都无伤大雅。对于这些在现实生活中极具亲近感和亲和力的小人物及其秉承的人格,葛优全都演绎得如鱼得水、驾轻就熟。

但也由此,葛优被一些人评价为只能出演诸如此类的“本色”角色。但从其后葛优尝试的《夜宴》中烈帝一角,话剧《西望长安》中骗子一角,我们却又从葛优身上看到了迥然不同的角色性格的演绎。那么为什么葛优之前出演的冯小刚电影中的这些小人物角色会给人们带来“本色”出演的感觉呢?其实演员表演,无论创作何种角色,都始终是建立在演员自我的基础上的,即无论我们在角色的塑造中运用了多少种创作手段,都是从自我出发的。事实上,许多角色深入人心都是演员大胆地将自我参与到创作中的结果,正如我国著名演员石挥所说:“文天祥的体魄中有石挥,梁专员的体魄中有石挥,觉民、王凯登、慕容天锡都有一部分是石挥。”^①不打开“私囊”的演员不是好演员,具有优秀素质的演员不仅要仔细揣摩角色本身的性格,潜心投入创作,更要注重将自己的个性魅力有机地融入到角色魅力中,使角色带有不同于他人的独特风貌。葛优很聪明,知道利用自己特殊的长相在电影中赋予种种角色唯他独有的尴尬表情,他将人物憨厚中暗含的聪明,狡黠中透出的宽厚展现给了观众,正如他自己说,“有时候演员形体方面对表演也是有帮助的”,令人不得不对他出演的那些角色产生一种油然的宽容喜爱之情。

以《没完没了》为例。葛优在其中饰演巴士司机韩冬,因为旅行社老板阮大伟迟迟不肯把拖欠他的一年包车费结清,无奈之下他“绑架”了阮大伟因为肺结核正在住院治疗的女朋友刘小芸。但从影片开始,韩冬穿着理发时的披肩从理发店急匆匆赶出来,扒着车窗不让警察把车拖走,警察下车向他敬礼,因为不想交罚款他又拽着对方的手不让他敬,我们能从葛优这一系列的动作以及最后眯着眼,略张着嘴看着被拖走的车时懊恼的神情中猜测出韩冬这个人物的性格——“世故但不油滑……调皮捣蛋又不真坏。”所以之后,阮大伟完全不吃韩冬那套,认定他人老实“不敢怎么着”;刘小芸因为没有按时输液发了烧,韩冬跑出去给她买药,又拿自己做实验往自个儿身上扎针等情节,虽出人意料但又都在情理之中了。

再比如《大腕》。林洪桐教授曾有过评点:当露西从佛殿出来问尤优,什么叫“境界”时,尤优放松,不经意地捡起几个石子,摆放在台阶上,指最低台阶说“这是你的”,再向上逐级上升,“这是我的”,“这是泰勒的”,最后将一石子扔向远处,“这是佛的!无限远”。他此处的表演毫不费力、平心静气,创造出“天成状态”的“第二天性”。^②

从以上几处,我们不难看出葛优对于小人物角色融合之完美,表演之传神。这

① 魏绍昌编:《石挥谈艺录》,上海文艺出版社1982年版,第50—51页。

② 林洪桐:《〈大腕〉表演三则》,《当代电影》,2002年第2期,第12页。

其中虽有其个人外形、性格特点等因素的影响,也不能忽略他对生活细致的观察,以及将自身或他人生活中的小动作、小细节巧妙运用到影片中,为人物塑造带来的新鲜活力。

(二) 虚实相生的游戏化情节

1. 情境的规定

在日常生活中,我们的言行都由周围的客观环境、人事变化所决定,而表演也是如此。在表演学里,有一个比较基础但又十分重要的概念——规定情境。斯坦尼斯拉夫斯基曾对其下过这样一个定义,所谓的规定情境就是“剧本的情节,剧本的事实,事件,时代,剧情发生的时间和地点,生活环境,我们演员和导演,对剧本的理解,自己对它所作的补充,动作设计,演出,美术设计师的布景和服装,道具,照明,音响及其他在创作时演员要注意的一切”。简言之就是指演员在表演创作中所要依据的一切客观条件的概括。显然,规定情境是一种假定,其中包括编剧所创造出来的假定,也包括导演、演员、布景设计、置景、灯光、服装、化妆、音响效果等等人员创造出来的一切假定。它是一个带有假定性的生活空间,是虚构的,而这种假定性的虚构在演员的表演创作中起着不可忽视的重要作用。

演员在进行人物创作时,他的行动是否准确,创造出的人物形象是否够鲜明、生动,都与他本人对于规定情境的理解、感受与掌握紧密联系在一起。所以演员如果想要创造出鲜明、生动的人物形象,就不仅是要做出人物的动作,更重要地是要掌握人物所处的具体的规定情境。只有对人物所处的情境有一个准确的理解和认识,才能对人物可能产生的行为,人物的心理、情感变化有一个感性层面的认知,才有可能根据演员自身的生活体验调动起创作的想象力,从而准确把握人物的言行。而从冯小刚贺岁电影中,我们就可以看到上述理论对于演员的表演创作起到的重要作用。

在冯小刚贺岁电影中,我们不难发现,经常插入一些极具小品风格的情节。峻冰在其论文《类型美学观念的受众实践》中将这一特色定义为“情节的游戏化”。他认为,冯小刚的电影实际上就是给大众安排了一个成人的儿童游戏,即模仿对象颠倒过来,成为成人对儿童游戏的喜剧性模仿。

比如,《天下无贼》中劫匪A(范伟饰)和B(冯远征饰)的那段列车“打劫”情节。两位演员的表演非常到位,极尽夸张之所能,把没脑子又口吃的劫匪A和娘娘腔的劫匪B扮演得惟妙惟肖,让人捧腹。而刘德华、葛优、刘若英的配合亦恰到好处,车厢内乘客的笑声更增加了这一情节的喜剧色彩。可见,此处劫匪的出现绝非单单只为了搞笑,正因为他们,列车上有警察的事实才得以公开,而这也让整个剧情走向了瞬间逆转。又比如《甲方乙方》中,借用“好梦一日游”给找上门来的各式各样的人提供不同的愿望满足的情节设计,同牛群、冯巩的相声“点子公司”很有些

相似,所以电影本身也有点近似历年春晚的小品集锦,脚本看似荒诞离奇,却又加入了大量社会最为关注的话题、现象或者最为流行的用语,在搞笑的同时也不忘加入些煽情的成分,让观众并不觉得它只是一场夸张的闹剧或是单纯的要宝,而是与之产生某种复杂的共鸣,或者快乐或者感动。

案例 5-2

《没完没了》中的规定情境与演员的处理

《没完没了》中,韩冬(葛优饰)和刘小芸(吴倩莲饰)报复阮大伟(傅彪饰)一场是冯氏贺岁片中典型的类小品风格规定情境。在这场戏里,韩冬冒充阮大伟给酒店打电话点菜:澳洲龙虾、绍兴乌鸡、鲍鱼、两米多长的活蛇……韩冬点的菜个个高档,光一瓶路易十三就8000多块,说是阮大伟慰劳兄弟们的,当然也得要阮大伟来付钱,最后心疼得阮大伟抱着酒瓶子就是不撒手。酒席吃完,醉醺醺的阮大伟被兄弟们抬回里屋,扎着麻花辫一脸清纯的按摩中心小姐又上门来给他们做全套的保健按摩,付钱时阮大伟气急败坏地把满院子的人全轰走了。就在他暴跳如雷、破口大骂韩冬时,一位精神病院的大夫走了进来,煞有介事地对身边的其他医生说道:“大家看见了吧?这就是典型的压抑症患者的症状。”接着,一伸棍子把阮大伟电了个大跟头。知道是误会后,临走了还不忘问阮大伟收下出诊费,阮大伟整个人都瘫了。

韩冬的这一段报复真叫绝,编剧的想象力之丰富令人佩服,而演员们的表演更是精彩。原本压根不拿韩冬当回事的阮大伟,一下子被韩冬整得抓狂又无计可施。傅彪进入这一情境极其自然,那种表演风格的急转,由高高在上转为坐在地上哭爹喊娘,张弛有度,令人信服。

另外,阮大伟在湖面上有滋有味地唱快板等等,也是编创人员设计给演员的一个个规定情境。它们或许与剧情进程并无太大关联,或许与影片总体风格有着鲜明的区别,但这些在整部贺岁电影的大规定情境下的小情境往往能起到意想不到的喜剧效果。

2. 想象力的发挥

由于冯氏贺岁电影有大情境中套小情境、虚虚实实的剧情设定,使得影片的表演风格呈现出并非一以贯之的局面,演员在表演时也就需要将几种不同的表演风格并持,时而很生活时而又很夸张,时而一本正经时而又故弄玄虚。显然,在这样的影片中,演员对规定情境能够做到快进快出,同时发挥自己的应变能力和想象力。

正如冯小刚所说:这样一种情景的设定,虚虚实实,真真假假,表演上一会儿要

进一会儿要出会给演员带来很大的难度,但万变不离其宗,只要演员的基本功到位,底子扎实,对影片中的任何一个情境都有一个明确的认知,那么剩下的就是用心去感受它,同时发挥自己的想象力,多加练习。

毕竟规定情境是一种假定,是一种艺术上的虚构,所以不论它看起来是虚是实,都并非生活中的情境那般现实存在,这种规定情境归根结底还是要由演员将它创造出来。演员在规定情境中的表演,需要发挥自己的想象力,用心感受编创人员提供的规定情境,并在行动中符合其要求,找出最准确、鲜明、生动的行为,以最终把这种假定和虚构变成观众心目中的“真实存在”。所以,想象力对于演员是非常重要的素质。

演员的想象力表现在许多方面,甚至从他选择的剧本、角色以及表演方式,都可以看出其想象力是否丰富。一个具有丰富想象力的演员,其表演本身就是对观众的一种吸引,因为他的表演真实可信但又不落俗套。看这样的表演,观众也仿佛在参与一次创作,演员运用他独特的魅力吸引观众跟着角色的生命轨迹深入下去。“想象力,可以说是一个演员在进入表演状态时的关键所在,是表演艺术的本源和生命力。”^①这种有想象力的表演,演员是放开的,是能够自如进出不同的情境之中,体会角色在不同情境下的特定行为的。

案例 5-3

《手机》中葛优丰富的想象力

在《手机》中,葛优充分发挥了演员的想象力,将手机把弄得妙趣横生。比如节目组开会,葛优模仿男同事接电话一段:“你开会呢吧?”“对。”“说话不方便吧?”“啊。”“那我说你听。”“行。”“我想你了。”“噢。”“你想我了吗?”“啊。”“昨天你真坏。”“嗨。”“你亲我一下。”“不敢吧?”“那我亲你一下。”“听见了吗?”“听见了!”这里,葛优表情丰富,语调时扬时抑,自搭自唱将工作时通过手机完成的情侣间的密话活灵活现地展现出来,也将严守一的贫、爱耍小聪明的一面准确地表现出来。这是演员依据平时对日常生活的仔细观察,并通过自己的丰富想象,在脑海中勾勒出一幅对话图景。

丰富的想象力不会凭空而来,而必须在社会生活的实践中不断地观察和研究周围的人、事、环境,包括大自然,不断地探索各种不同人的内心世界,挖掘不同人的不同心理状态、活动过程,才能极大地丰富想象力。

① 李冉苒、马精武等:《电影表演艺术概论》,中国电影出版社1998年8月版,第129页。

(三) 大演员的小角色

电影界有一句通行的话：“没有小角色，只有小演员。”意思是说，角色无论大小，都是重要的。只要演技好，都可以出彩。

1. 配角的内涵

冯式贺岁片在演员创作上除了“铁打的葛优，水做的女星”这样一个不成文的规律外，配角全都起用腕级演员也是一大特色。比如，《甲方乙方》里的刘蓓、相声演员李琦、作家刘震云；《大腕》里的演员傅彪、李成儒、导演何平；《天下无贼》里的范伟、冯远征等等。这一方面出于商业片需要明星造势的考虑，另一方面因为这些明星具有很高的表演技巧。冯式贺岁片的虚虚实实，真真假假，需要“好的演员来演。演员的演技不好的话，确实演不出来”^①。而这些演员在短暂的出场中，散发出耀眼的光彩；且把握得十分恰当，绝不抢过主角应有的光芒。从某种意义上看，这其实是这些腕级演员作为配角，具有甘当绿叶的精神。

这里说的配角，是能够配合主角表演，同时对剧情发展起一定作用的角色。显然，多数配角是编剧为配合主角而特意设计的，所以具有一定的功利性。那么，如何让这样一些比较功利性的角色看上去不那么功利，让观众觉得这个角色并不是硬插进去而是自然融于影片之中的呢？这是我们演员所要思考的。

2. 冯氏贺岁电影中的典型配角

已经过世的傅彪在冯小刚贺岁片中出演了一系列的配角。他是一个大器晚成的优秀演员。“做了多年演员的他，直到1997年冯小刚的贺岁片《甲方乙方》中，傅彪老师才渐渐走进观众的视线。一句‘没有无缘无故的恨，也没有无缘无故的爱，你说它为什么对我就这么好?!’让所有观众记住了这个有着肥胖臃肿的身躯、令人遗憾的容貌、笑起来露出一排黄牙的‘北京大爷’。”^②

案例 5-4

作为配角的傅彪在冯氏贺岁片中的精彩表演

傅彪在《大腕》中作为名人彪哥出场。他在做悼念泰勒的演习时，神情端庄，凝视着泰勒的“遗体”，不动声色地点烟、抽烟，然后缓缓低下头，默默向泰勒鞠了一躬，停顿几秒后……突然，嘴角抽动，泪如泉涌，一把鼻涕一把泪地扑在泰勒身上，口中却说着冯氏精彩的广告词：“我们中国演员早就集体补过钙了……就差一步，就差一步啊，泰勒！没来得及给你们……美国文艺界补钙……”随后，他轻

① 谭政、冯小刚：《我是一个市民导演》，《电影艺术》，2000年第2期，第46页。

② 云之东：《傅彪：你是一个好演员》，<http://ent.sina.com.cn>，2006年8月29日。

松地把脸一抹,回过头跟个没事人儿似地问道:“是这意思吧?”短短几个镜头,让观众在喷饭之余感受到傅彪的精湛演技。

在《天下无贼》中,傅彪在影片开头出演了因色失大的倒霉鬼刘大总裁。从一开始跟着刘若英学说英语的别扭劲到后来被刘德华和刘若英狠狠耍了一把时披头散发、一脸落魄的窝囊相,既生动又极富生活化。在这里,傅彪没有把喜剧当成喜剧来演,而是认真地“投入”,将喜剧的夸张、浪漫融于写实、真诚之中,反使喜剧色彩更为强烈。这也得益于演员的艺术功力与对艺术的理解力。

而像葛优这样一个演惯冯小刚贺岁片主角的演员,也在《天下无贼》中担任了黎叔这样的“大配角”。但配角的身份,丝毫没有影响葛优的发挥以及认真对待。这个黎叔,一会儿是邋遢的瞎眼老头,一会儿是身体欠佳的旅游团老团员,一会又露出本来面目——毒辣、狡猾的盗窃集团老大。葛优并未因此抢走主角的风头,他把自己融进整出戏里,既没有被埋没,又很好地烘托了主角的表演。

第二节 “新生代”导演电影中的表演

20世纪90年代以来,一批出生在60年代的青年导演开始活跃于影坛。这一时期,我国的现代化步伐和商品经济都进入了快速发展的阶段,传统的价值体系受到挑战,大量外来务工人员涌向沿海城市,下岗工人问题凸显……这些都使弱势群体成为社会关注的焦点。于是,一批青年导演将他们的镜头对准了这些处于边缘化生存状态下的凡夫俗子,关注琐碎的叙事、庸俗的日常生活,试图以纪实化的风格、原生态的表演呈现那些社会体制外的个体生存者琐屑杂乱的当下生活状态。

一、“新生代”的产生与电影创作

(一)“新生代”的产生

1989年,北京电影学院一批即将毕业的年轻学子以“北京电影学院85级全体毕业生”的集体署名,发表了《中国电影的后黄土地现象》,表达了他们的创作愿望,这篇以集体名义撰写的文章可以看作是一篇“第六代”的宣言书。其中提到“中国电影需要一批新的电影制作者”,“对于中国电影界来说,是做了五年之久的《黄土地》的梦,而今无梦醒之时的《黄土地》已成过去,而我们每个人的脚下却找不到一块坚硬的基石”,“第五代的‘文化感’乡土寓言已成为中国电影的重负,屡屡获奖更

加重了包袱,使中国人难以弄清楚究竟应如何拍电影”^①。这里提到的我国本土“新生代”导演,主要以第六代导演为领军人物。

说起第六代这个名词,恐怕难以一言蔽之。因为无论是艺术主旨、个人生活态度还是作品形态,“新生代”的他们彼此其实有着巨大的差别。比如王小帅、娄烨、王全安为代表的“新生代”导演擅长从影像本体出发进行创作,偏好艺术电影的趣味和形态,注重与以往电影艺术体系的对话;而以贾樟柯、张元、王超为代表的“新生代”导演则强调电影的纪实性,他们更多地将目光投射在社会底层、边缘群体身上;以张扬为代表的“新生代”导演则在尝试探索一条大众化的商业电影路线。然而,这并不表示第六代之间就毫无共通性可言。即使以第六代为代表的“新生代”导演在电影创作的取材倾向和手法上风格迥异,也并不影响他们同第四代、第五代电影人一样,在历史与现实的洪流中、在社会语境的转变转轨中形成自己特有的对世界对社会对人类的价值评判标准。

(二)“新生代”导演电影创作理念的形成原因

总体说来,“新生代”电影创作理念的形成有以下几个原因:

1. 大背景的改变及艺术的“冷宫”

从时间上看,“新生代”电影人形成各自的艺术思想和政治理念是在20世纪80年代,而他们的作品真正得到人们的关注则要到90年代。八九十年代的中国社会正处于一个经济体制转轨、价值体系被进一步瓦解而新的秩序和信仰还未完全形成和建立的时期。于是活跃于这样一种社会背景下的“新生代”也就恰好经历了电影从所谓神圣的艺术走向商业化市场化、走入日常生活,还原为一种文化消费产品的无奈。具体来说,生于60年代成长于80年代的“新生代”电影人在进入电影学院学习电影学前,整个中国社会对于电影的创作理念是纯艺术类电影占据了主导地位,这在全世界范围都是极为罕见的现象。但也正因如此,造就了第五代电影人的辉煌。然而,当这些60年代生的年轻人准备大干一番事业的时候,他们突然发现:整个90年代在中国电影业占有主导地位的已经不再是艺术电影,甚而整个艺术领域都处在一个不太宽松的情况下。如果说,80年代的社会热点主要是由一连串纯艺术作品的轰动效应即精神价值之闪光所构成,从而使人们的生活旨趣和社会时尚不由自主地跟着艺术的感觉走的话;那么到了90年代,随着经济意识对社会生活的全面渗透,随着价值观念的转轨和市场化的全面发展,社会的热点转移到沸腾的金融市场、商业市场。而经济意义上的供求关系,也成了包括电影、音乐、文学等多种艺术学科生产和消费乃至整体文艺发展趋向的调节器和衡量标准。于

^① 黄式宪:《第六代:来自边缘的“潮汛”》,陈犀禾、石川主编《多元语境中的新生代电影》,学林出版社2002年10月版,第25页。

是,商业利益和市场化需要把纯艺术电影的形而上之艺术探索无情地驱入了冷宫。来自美国好莱坞的商业巨片,来自港台的武打片和爱情文艺片,充斥荧屏的电视肥皂剧,……凡此种种,都使中国本土艺术电影在这一时期的生存空间变得日益狭小。而电影由艺术走入市场的转变也使国有资金、国内制片方愿意提供给这些初出茅庐的年轻人拍摄艺术电影的资金几乎为零。

在这种情况下,“新生代”导演似乎只有两条路可走:地上(体制内)拍片或者地下(体制外)拍片。即或者认同体制,面向市场;或者面向国际电影节,牺牲国内市场。显然,早期的“新生代”电影人选择了后者。这其中有着他们骨子里对于艺术电影的追求,也不乏还未参透商业电影应当如何操作的无奈。

2. 来自第五代导演的压力与对话语权的渴求

“新生代”导演并非突如其来地横空出世,而是中国电影发展链条上的有机一环。毫无疑问,在他们求学之初,正是第五代电影人凭借他们的一系列艺术电影走向世界之时,这一辉煌成就无疑对这群满怀理想和憧憬的青年形成了巨大的压力及动力;而在他们初出之时,第五代导演却又开始在商业电影上进行探索,并已取得了国内外市场的高票房,这亦成为他们一时难以超越的目标。

伴之而来的即是第五代电影人对于市场资源的“霸占”。国内电影市场几乎全是第五代电影人的天下,走出校门的“新生代”电影人则既无空间也无资源。于是,他们不得不靠从事电影之外的各种“类电影”的拍摄活动,如音乐电视、商业广告、纪录短片、电视电影等等,来丰富自己的实践经验,并为今后电影的摄制积累资金。

但任何想要成为导演的人都会具有强烈的主导愿望,他们渴望成为话语中心。然而,这批有着强烈表达愿望的电影人对于话语权的渴望却从一开始便被压抑。这种硬生生的“憋闷”,直接导致的就是他们对于艺术电影、“地下”电影创作的固执与坚持。而这也是“新生代”作为一批接受过正统电影学教育的文化青年的自尊与自傲。

3. 经历与气质造就的“新生代”状态

由于“新生代”电影人大多出生于20世纪60年代和70年代初,他们既不像第五代电影人有曾经上山下乡的经历,也不像八九十年代出生的年轻人对于新事物的接受和旧事物的遗弃有着令人惊讶的自然与洒脱,所以,虽然在他们冷漠的外表下也有着内心的极度焦虑,但却并非如第五代那样是一种深沉的民族忧患和群体焦虑,而更多地带有了属于他们这一代人看待青春的桀骜不羁以及直面现实的冷酷犀利,是个性的、感性的、只属于他们自己的。于是,这些有过为了拍片到处借钱,编、导、演一人包办,扒罐头吃泡面甚至背着胶卷坐火车逃票去洗印经历的“新生代”电影人,在经受了理想与现实巨大落差的煎熬中,自然而然地将自己的镜头落在了那个时期的特殊产物——个性独立、自我意识极强、不为大多数人所接受的先锋艺术家、摇滚乐手身上。他们在这个群体的身上嗅到了同自己相似的气息,同

样也在这些灰色的社会边缘人身上看到了令他们颇为心动、似曾相识的东西：一种迷茫、不耐、挣扎，一种因为不愿妥协而不断寻找的生活状态。于是他们的镜头便开始对准这些先锋派和边缘群体——摇滚乐手、行为艺术家，继而扩展到小偷、歌女、妓女、民工、都市外乡人……

也正因如此，“新生代”的电影也就成为他们自己生活状态的一部分，成为其生存的具象表征。正如王超在访谈中谈及：“我觉得我的选择是我生活的一部分，我的生活状态就是这样的，像我的呼吸一样，要不然就不拍电影了。我选择了这样的生活，这种生活本身就包括表达这样的东西以及用这样一种方式来拍你的电影，这是我生活的一部分。”^①因此，也曾有评论者做过这样的归结：如果说第四代留下了叙事，第五代创造了寓言，那么第六代奉献的便是状态。以第六代为代表的“新生代”作品中，不论题材、人物状况还是影片风格，“状态”一词都算描述恰当。

（三）“新生代”导演电影中的“状态”

在“新生代”的作品中，人们所处的是一个生活节奏日渐加快、人与人之间的交往因为各种因素的出现而日渐疏远淡泊的世界。面对同事、朋友，甚至亲人，他们往往会遇到无言以对的尴尬和沟通上的障碍。似乎没有人能真正理解他们，也没有人可以让他们对其推心置腹。他们渴望能够引起别人的关注，然而现实往往背道而驰。因此，“新生代”的作品给人物的对白都不多，而这些对白往往又会夹杂诸如“你丫”、“傻×”之类愤世嫉俗的话语，或者闷闷的甚至不用字幕就完全听不明白的含糊发音。这种粗俗、粗糙与无奈恰恰正是“新生代”电影人眼中的真实，而这样一种表述方式也透露出了他们不满于现状的自我放逐，亦带有一种伯乐难寻，知音难遇的孤怜自哀。

王超的《安阳婴儿》对这种生存状态进行了展示。“应当说，这是一部作者电影，它以几乎（除了影片结尾处的肩扛镜头之外）完全静止的镜头，冷静地‘凝视’古城里无奈地生活着的人们，中国平民社会生活的多种因素聚集在这里：下岗工人、警察、妓女、黑社会、婴儿、监狱等。这里有的只是这些普通人的生存状态！我只是想展示一种生存状态的存在……”^②

贾樟柯的《小武》记录的同样是边缘人的当下状态。看似很痞、“手法”老练的小偷小武同歌女胡梅梅情投意合，对方却不辞而别；过去同他干过一个“行当”后来洗手不干当上企业家的朋友同他撇清了关系；小武的家人皆不怎么待见他……换做日常生活，我们如果看到一个小偷遭到这样的待遇多半会拍手称快，觉得他这是罪有应得。然而在影片里，我们却情不自禁地对小武抱有了一种同情心，觉得他可

① 程青松，黄鸥：《我的摄影机不撒谎》，中国友谊出版公司 2002 年版，第 170 页。

② 同上，第 165 页。

悲又可怜。影片看似采用了纪实的叙述方式,然而在这些琐碎的情节下,展示出的却是一个对心上人情深、对朋友义重的“好人”小武。所以他的被别人瞧不起,他的没有话语权,以及他漂泊无着、孤立无缘的生活状态,在观众心中引起了强烈共鸣。由此可见,在“新生代”导演看来,影片中的人物是什么身份并不重要,因为他们唯一关注、唯一强调的其实是这些人的生命状态。

其实,以第六代为代表的“新生代”电影人对于纪实风格的探索,对于无根性和边缘化的展现,同20世纪80年代以来的台湾艺术电影有一定的相似之处。1982年,陶德辰、杨德昌、柯一正、张毅联手执导的四段式影片《光阴的故事》采用散文化的分段、不完整的叙事、开放性的结局以及清新朴实的影像风格彻底打破了传统电影的模式,公映后深受观众好评,一下子成为台湾新旧电影的分水岭,掀起了台湾电影历史上最引人瞩目的新电影运动。新电影运动是台湾电影从传统走向现代美学的重大变革,它以现实主义题材、静美的叙事风格、静观的审美感受以及电影语言的创新打开了台湾电影僵滞的局面,使台湾电影成为具有国际影响力的文化产业,也自觉形成了一个有主要成员30多人的精英群体。其中最重要的代表人物就是侯孝贤、杨德昌、陈坤厚、张毅、王童等,特别是侯孝贤和杨德昌,分别以独特的“乡土电影”和“都市电影”成为新电影的旗帜型人物。这些电影往往带有强烈、鲜明的作者电影风格,在艺术风格上也呈现出了百花齐放的特色,比如侯孝贤在纪实中带着淡淡的诗意风格,更私语化一些;杨德昌的作品则更偏重理性的思辨,更内敛更冷峻;李安的电影则融合了艺术性、商业性、反思性和戏剧性等各种特色,它们同“新生代”早期作品一样,有着浓重的自传色彩,而其晦涩的视听语言和太过自我的作者风格亦常常使普通观众难以接受。但不可否认,台湾艺术电影冷静的文化视角,浓重的历史反思与批判意识,仍使这些电影具有了一定的代表整个社会现代化缩影的话语权。但是鉴于台湾艺术电影与本土“新生代”早期电影作品在艺术特色上有着比较多的相似之处,在表演方式上也大多可以共通,所以对于台湾艺术电影的表演特色本书不再分章节叙述,下面就来看看“新生代”导演早期电影作品中的表演特点。

二、“新生代”导演早期电影中的表演

以第六代为代表的“新生代”导演对于演员的选择一直以来都是为人们所津津乐道的话题。比如固执地用着相同的女主角——舞蹈教师出身的赵涛并且有其一整套御用非职业演员班底的贾樟柯;又比如60年代末生、中央戏剧学院出身、曾经迷恋上摇滚吸过毒又得过幻视幻听症却被许多新生代导演大加赞赏的贾宏声。导演对某些演员的偏好以及演员(无论他们是职业的或非职业的)在“新生代”导演电影中的表现,导演与非职业演员之间的磨合沟通,无疑都值得作为表演学的一个典型被拿来详加分析。

（一）非职业演员的表演

1. 非职业演员的定义

所谓非职业演员,是指在偶然的机遇中由于形象和气质非常符合某部影片中的角色而被导演选中参加影片的从事其他职业的人。非职业演员的出现,是电影表演受制于电影本体要求的必然现象。导演们启用非职业演员,旨在通过一种表现手段体现他们所强调的写实观,旨在追求真实、自然和生活化。非职业演员不是一个永久固定不变的表演创作群体,大多在完成一部影片的创作后,再也没有登上银幕。这是由于非职业演员受到一定形象的限制,以及未能真正掌握作为职业演员所具有的专业技能,因而也就难以继续胜任其他角色的创造。^①

法国电影理论大师安德烈·巴赞曾经指出:“从电影史上看,不用职业演员这种做法不能说明社会现实主义电影的特征,也不能说明当代意大利流派的特征;对明星原则的否定,一视同仁地使用职业演员和临时演员,这才确实是他们的特点。这里重要的是避免职业演员的角色类型固定化:他与人物之间的关系不应当为观众造成先入为主的概念。”^②而“新生代”导演陆川在拍摄《可可西里》时甚至有过这样的评价:“恰恰是非职业演员教会了职业演员怎样去‘演戏’,当他们把自己的经历拿出来时,会发现,是那些职业演员根本无法比拟的。”“他们那种直接与真实的表现力,即使是演技再高的‘大腕’也只能自愧弗如。”^③在可可西里这样一个堪称生命绝境的地方,如果不是当地人作为非职业演员加盟,要真实拍摄被沙活埋、在零下20度的气温下趟过冰河等等镜头,单单依靠完全没有这种生活经历、身体素质也无法达到要求的职业演员,是不可能完成任务的。而当地人对在生命禁区为生命搏斗的血与泪的体验有着深刻的感受,他们是一群寡言而锐利的“荒原中行走的人”,能够在影片中传递给观众最真实、最震撼、最赤裸裸的生命状态。

2. “我演我”式的表演

在非职业演员的表演中,最为常见的是“我演我”式的表演,即还原演员日常生活,完全原生态的体现。一般来说,单纯的“我演我”式的影像化纪录并不困难,因为并不需要演员去重塑人物的性格,所以这种类型的表演一般诠释的都是并不主导全局发展的主要角色。其优势在于演员只要展现出他在日常生活中的自然状态,包括他如何说话、如何行走、有哪些习惯等等,最真实的他们就是对人物最成功的塑造。所以,导演在选择这类非职业演员时,通常会注重演员与角色的相近度。

这种表演在意大利新现实主义的电影中最为多见。“新生代”导演的作品中也

① 李冉苒、马精武等:《电影表演艺术概论》,中国电影出版社1998年8月版,第88—92页。

② 郑亚玲、胡滨:《外国电影史》,中国广播电视出版社1995年版,第158页。

③ 林洪桐:《“生命体验”之震撼传达》,《当代电影》2004年第6期,第33页。

有出现,比如《北京杂种》里的非职业演员崔健的本色表演。崔健的职业是一名摇滚乐手,他在影片中的角色依旧是个摇滚乐手,并且连名字都没有改变。影片中的崔健,是个敏感少语、埋头搞音乐的人,在现实生活中,许多人对他的评价也正是如此。尤其当影片中的他在最后站在舞台上声嘶力竭地唱着“我要结束这最后的抱怨,我只能迎着风向前!”时,那一瞬间呈现在观众面前的摇滚乐手崔健同现实中的崔健已然没有任何差别,而他的音乐中所特有的灰暗呐喊与充满力量的咆哮也都有了很好的体现。

又如贾樟柯的《小武》中,小武那坐在炕上和小辈们唠嗑的父母亲,也属于这一类型的表演。他们两人都是在那场戏开机前两三小时在村里临时从围观的人群中找来的。他们根本没有“我在演戏”这样的意识,只是原生态地再现了日常生活的一幕。正因为不需要表演,所以最原始的状态就达到了最自然最真实的效果。

3. “我演他”式的表演

在非职业演员的表演中,还有一种“我演他”式的表演。这种表演要求非职业演员在影片表现中具有一定的表演倾向,尝试借用自己的生活经历重塑一个影片的角色,而非重塑自己、表演自己。如陆川导演的《可可西里》,虽然其中不少非职业演员原本就是巡山队员,有的还曾做过盗猎分子,但是因为影片所需要达到的艺术效果以及电影本身的叙事手法,他们的表演并不能算作“我演我”式的原生态表演,而是夹杂了演员以往所没有过的经历,包括生活经历以及情感体验,即由“我演我”转为“我演他”了。

这种情况在贾樟柯的御用非职业演员中体现得最为明显。从《小山回家》里的河南民工王小山开始,非职业演员王宏伟一直在贾樟柯的电影中担纲出演各种角色:《小武》中的小偷小武,《站台》中的文工团演员崔明亮,《三峡好人》中的考古工作者……这些角色与电影学院文学系出身的他有着巨大的落差,然而他表演得真实可信,所塑造的人物也鲜活饱满。又如舞蹈教师出身的赵涛(贾樟柯多部影片的女主角)、北京体育大学毕业的崔林(《十七岁的单车》中的农村少年阿贵)都在演出与自身人生经历、职业身份相差甚远的角色中获得了成功。那么,究竟是什么原因让他们能够成功跨越“我演我”式的表演达到“我演他”的境界呢?为什么一些“新生代”导演对像王宏伟、赵涛这样的非职业演员又情有独钟呢?这些都值得探讨。

(二) 形色各异的“边缘感”

前面已经提到,在一些“新生代”的作品中,他们对于将镜头转向诸如小偷、同性恋、摇滚青年、流氓、无业游民等等这些身处社会边缘,体制边缘的“不正常的人”情有独钟,他们乐于、也愿意将自己生活中的所见所闻甚至亲身经历编写进剧本。所以,“新生代”的作品往往带有很强烈的主观色彩,甚至可以说,一部分早期“新生

代”导演的电影作品是将镜头对准了自己。

1. “新生代”导演对演员“边缘感”气质的选择

因为导演要展现的是具有边缘性、游离在正统之外的人们的生活状况,所以,与其说他们对于演员的选择拘泥于是职业的还是非职业的、是有经验的还是完全原生态的,不如说他们更关注能否在这个演员的身上嗅到他们所希望具有的那种气质,以及能够诠释出作品所要呈现的形色各异的“边缘感”的潜质。而王宏伟正是这样一个具有边缘特质的非职业演员。他平时就是一副邋遢土气的模样,常常处在一种“白天睡不醒,晚上特精神,半夜喝点小酒话就多起来了”^①的慵懒颓靡、无所事事的状态。也正是他的安详和落寞让贾樟柯找到了一个观察中国底层现实的新角度,在这个底层中,人们专心于混世界,无暇顾及永恒,一切都在迅速的变化中被消磨。而王宏伟在镜头前有些压抑紧张的神情,以及那种带点盲目和无措的下意识举动所体现出的在镜头下的“边缘感”,正好和影片中的这些角色带有的性格特质紧密贴合,展现出边缘人的敏感及困惑。

所以,在“新生代”的电影中,衡量非职业演员是否适合影片角色需要的标准,就同他们的影片一样,主要诉诸的是他们的状态。因此,横在职业与非职业之间的界限也就显得模糊起来。这与意大利新现实主义以及以张艺谋为代表的第五代电影人对于非职业演员的选择是有所不同的。

2. 意大利新现实主义电影与张艺谋电影对非职业演员的选择

《外国电影史》中提到,“新现实主义的电影艺术家们,对于现实的密切关注,并在电影作品中忠实于真实事件与人物的再现,使文学故事性消失在如同新闻报道的实际生活的叙事状态之中。《偷自行车的人》和《罗马十一时》都是这方面最为突出的例子。而《罗马十一时》一片由于有了新闻记者的参与,而更像是一部新闻工作者的一次报道。意大利电影工作者的摄影机也如同‘新闻片摄影机的人性,它与手和眼密不可分,几乎与人体等同,随时配合摄影师的注意力’。客观的尽可能不侵蚀原有物质的全貌,在观众的脑海中,将银幕现实的表象与真实的现实合二为一。”^②由此可见,意大利新现实主义电影在对非职业演员进行选择时,也对表演者本人与角色的相同十分看重。可以说,新现实主义电影要求完全在真实环境中进行拍摄。非职业演员不需要任何演技经验,只要依靠他们对于自身生活的深切体验,再次生活在自己所熟悉的实际空间之中即可得到这种效果。因此,对非职业演员的外形、年龄、气质、阅历甚至工作、家庭等都有较大限制。比如维斯康蒂的《大地在波动》就完全使用真实的外景拍摄,影片中的渔民也选择真正的渔民来出演角色。

① 周丽娜:《探访导演贾樟柯幕后班底:用电影记录当下中国》,《瞭望东方周刊》2006年150期。

② 郑亚玲、胡滨:《外国电影史》,中国广播电视出版社1995年版,第157页。

相对意大利新现实主义这种极为朴实、真挚,以最直接、最迅速的方式来反映社会现实的纪实电影,张艺谋虽然对非职业演员的选择同其比较接近,但并没有刻意使用长镜头。比如《一个都不能少》,影片自始至终是平实自然的镜头组接,叙事也基本上是单一线索的。虽然张艺谋曾说,自己选演员全凭直觉,对表演不懂,指导演员是其弱项,但在《一个都不能少》中,张艺谋全部用非职业演员担任角色,足见他在演员选择上的独特。张艺谋并不需要他们有什么表演的意识,只需本色生活的再现,但是这种再现是经过精炼的,是艺术化的。这就有别于直接将摄影机搬到大街上去进行拍摄的那种直接的、毫不掩饰的真实。

3. “新生代”导演影片中演员对“边缘感”状态的诠释

当语境在对“新生代”的影像作品形成双重夹击时,“新生代”作为体制转轨、电影由神圣的艺术走入日常生活时期成长起来的一代影人,其影像本身也必然会在守卫自身对于电影艺术的信仰以及同现实语境的磨合中,形成一种个体与其实际生存状态的想象关系。这种关系基本上是那种紧张、急切且带着茫然与无措的关系。因而,当他们将视角投射在社会上普通的边缘生存者身上时,他们所要讲述的故事,他们对于非职业演员的要求也就自然而然地附带这种“边缘性”的色彩,具有同样的紧张、急切、茫然、无措。所以,他们并不会刻意地要求非职业演员的个人经历、职业或外形与所要塑造的人物具有较大的共通性。在他们看来,一旦演员与角色在气质状态上近似,那么他或她已经可以真实可信地塑造这个人物。“新生代”的电影作品与其说是对真实城市、真实生活的记录,不如说他们更为关注的是将边缘人的精神状态予以呈现。这就如同《苏州河》运用了纪实性手法拍摄,但讲述的是一段与苏州河、生活在苏州河周围的人们的生活完全无关的寻找失落的爱情的现代人的精神漂流记。所以,毕业于中央戏剧学院的演员贾宏声成为“新生代”作品中最常出现的演员之一。他在拍摄《昨天》时这样形容过自己:我曾是“新生代”导演心目中最具状态感的男演员,边缘而另类的气质恰好对应着那种低沉的影片。这样的形容是恰如其分的。

《昨天》是新生代导演张扬的作品,是一部对演员贾宏声在20世纪90年代整十年间不堪回首的岁月再现,自然也由贾宏声本人出演。在影片中,我们看到了一个游离于主流之外、行走在边缘之上、挣扎在毒品的漩涡之中、拒绝亲情和关爱但最终体会到它们的珍贵后决定回归的贾宏声。

案例 5-5

《昨天》中带有明显个人化色彩的贾宏声的表演

影片中有这样一组镜头:躺在天桥下的草坪上听着披头士的音乐的贾宏声,突然痛苦又狠命地抓扯起身边的草皮。伴随着他的大段独白,镜头切回到他刚

接触毒品的1993年。贾宏声在独白中说道：“我又一次出现了那种感觉，浑身不停地抽搐，就像回到了1993年的那一天，我的整个身体像片衣服一样铺在地上，四周的嘈杂声一下子消失了，我脑子里一片空白。当耳机里响起第一个音符的一瞬间，我看见了世界上最蓝的一片天，很纯洁，很残忍。轻轻一下，就让我彻底崩溃。那一刻，我感觉我是列侬的儿子，我好像看见了自己的终点，而街边的人们还在毫无目的地东奔西跑，我感觉他们都是白痴。”

特写镜头下的贾宏声因为这份突如其来的认知，猛然睁开双眼，紧抿嘴唇。他那胸腔剧烈起伏，倚靠在天桥石柱上浑身颤抖，泪水肆意，脸部线条在那一瞬间仿佛都纠结在一起，带给观众一种强烈的冲击。那是一个人在濒临崩溃与爆发前夕极度痛苦与压抑的表现。

贾宏声这种表演带有明显的个人化色彩。我们可以想象，那个时候的他就是用这样一种朝向内心深处的眼神死死地盯着每一样事物，也是用这样一种神情毫不掩饰地表露他对生活的麻木与绝望，还是用这样的泪水、这样的愤恨痛苦地颤抖着，因为找不到属于自己的路在何方。而他这种企图以自己的飞翔来证明别人的平庸，妄想用自己的激烈来打破生活框框的个人化情绪、个人化状态，恰恰成为早期“新生代”导演部分作品中要表现的主题。

正如娄烨所说：贾宏声是个演员，可他表演以外的东西，那种骨子里的状态更吸引人，他的魅力是天生的。所以在王小帅的《极度寒冷》中，我们看到贾宏声以一种非常自我的状态演绎了一个不愿随波逐流、内心渴望人类情感却又处在刻意与之疏远的矛盾中的梵高式的行为艺术家齐雷。

综上所述，我们从“奉献了状态”的“新生代”电影中，获知了一个关于表演的重要信息，即演员自身的气质、状态是否能够与角色应当呈现出的状态融为一体所能赋予影片的真实可信性。我们知道，演员与角色在外形上的相似往往可以通过化妆师的鬼斧神工、造型师的锦上添花来实现，言行举止上的相似在经由演员对于生活、对于各种职业工作者长期观察、潜心模仿后也能达到惟妙惟肖、以假乱真的效果，但对于气质或状态上的相近，则并非单靠外部的修饰或者模仿就可以成功的。这就好比为什么巩俐出演的大多数女性角色身上带有强烈的反抗意识，而张曼玉出演的大多数女性角色则带给人们一种高贵的气质。这是她们本身性格中潜藏着的独特魅力，是专属于她们的那种美，在经历岁月的积累、人生的历练后臻于完美，从而成为她们塑造银幕形象时极具特色的地方。

（三）全景、远景镜头表演

对于电影演员来说，在不同的视听情景下进行表演，创作时所要考虑的侧重点

会有所不同。比如这里所要谈到的全景、远景镜头表演,演员对于肢体、表情、语音的表现所涉及的控制有很大的差异。

在非职业演员的表演过程中,因为缺乏专业的表演训练,往往难以塑造太过复杂的人物形象以及运用面部表情的细微变化来体现人物的内心起伏,所以导演很少给以近景或特写镜头,而是采用中、全景甚至远景。在这些镜头中,演员的表演主要依靠肢体动作来强化。因此,他们的动作幅度往往显得相对饱满、完整甚至夸张。这里以贾樟柯的《站台》为例。在这部电影中,几乎没有出现一个特写镜头。导演多运用广角全景拍摄,将人物拍得很小,而周围的景物外观则拍得很大很开阔。

案例 5-6

《站台》中几处全景拍摄下的表演

《站台》的影片开头是1979年汾阳县农村文化工作队慰问演出的片段。在汾阳郊区公社的大礼堂内,县城文工团演出的剧目是在“文革”中很流行的表演唱《火车向着韶山跑》。演员在舞台上板有眼地进行着表演,老乡们在舞台下兴高采烈地看。这个片段全部采用了远景或者全景拍摄,摄像机被固定在观众的背后,没有任何移动,所有的转场都由后期的剪辑来实现。近景只有女演员的背影,当转至女演员正面时,镜头又马上切至全景。所以在这一个片段中,因为演员们的脸部表情是无法被看清楚,他们只能更大幅度地运用自己夸张的形体动作来再现那个年代的文化生活。而正是由于这样一个特定的视听情景,演员们看似可笑的夸张表演却恰到好处地达到了那一时代被人们广泛认可并且喜爱的表演效果。

又比如在影片开始18分钟左右。大雪后,崔明亮和尹瑞娟下到墙洞里说话,依旧是全景拍摄。崔明亮和尹瑞娟的表情无法被看清,但当尹瑞娟提到家里人给她介绍了个学医的工农兵大学生,崔明亮一边说着“牙医好,大学生好”,一边开始用脚在雪地上来回划着圈子。而尹瑞娟说:“你咋这么高兴?”随后来回摇摆起身子。最后,两人一同站定,望向墙洞下燃起的柴火。我们可以从演员这些细节性的肢体动作中,感受到他们所要传递的是一种烦躁、焦虑、矛盾。

由此可见,非职业演员在全景、远景镜头下利用肢体来进行表达对其表演创作有着扬长避短的功效。而利用精细的肢体语言进行表演这一点,在职业演员的表演中也有其特殊的意义。斯坦尼斯拉夫斯基曾经提到:“细小的形体动作,细小的形体真实和对这些真实的瞬间信念,非但在角色的平静部分,而且在角色的最强烈的高潮部分也都具有重大的意义。”“……内部情绪,体验,可以比作电。……”

它……会分散和消失,但如果使身体生活充满情感,像蓄电池那样蓄满电,那么由角色激起的情绪、体验,就会在肉身的可以清楚地触摸到的形体动作中得到巩固,形体动作总是在吸取同身体生活的每一个瞬间有关联的情感,从而把演员不稳固的,易于散失的体验和创作情绪固定下来。”^①所以,当人物情感受到巨大冲击,语言及面部表情已不足以完全展现这一心理动势,或者特殊的情景设定导致演员无法运用语言或表情来传达情感时,肢体语言的巧妙运用就显得极为重要。

(四) 非职业演员与剧组的磨合

因为没有接受过正统的表演训练,非职业演员在面对镜头时的心理素质自然远远敌不过职业演员,表演时出现紧张、畏缩或者夸张、做作等情况也是极有可能的。这个时候,必须对非职业演员采取一些特殊的诱导方法,让他们的情绪缓和下来,从而以一种自然状态进入剧情之中。比较常用的是“比较即兴的办法”,就是凭你的直觉,在现场随意地挑选一些演员,在他们还没有完全意识到自己正在做什么事情的时候,就让他们开始表演。严格地说,这不能算是表演,他们只是按照导演的要求,对日常经验和习惯模式进行模拟。显然,这种做法收效良好。在《一个都不能少》中,张艺谋找来许多土生土长的小孩作演员。张艺谋曾说:“非职业演员不可能塑造很复杂的角色,他只是完成很简单的行为,他是不自知的。”^②“不能让这些孩子或者这些非职业演员看剧本,不能让他们知道故事。我发现让他们知道了故事,第二天他们就模仿电视剧,他就会有意识。”^③从这段话里,我们可以得出这样的结论:不同于职业演员在角色塑造中刻意与现实生活拉开距离从而进入剧情设定的虚拟情境,非职业演员“我演我”式的表演要与现实生活拉近距离,其实质是有条件地复制还原现实生活。因此,导演可以采取不让非职业演员知晓剧情的方式,以便让他们在一种自然的无意识下,最大限度地展现他们的日常生活状态。

在使用非职业演员时,导演要想办法帮助他们消除对现场的恐惧感。首先,剧组应当在现场尽量创造一些适宜他们表演的条件,譬如使用高感胶片,这样可以在拍摄过程中不打灯或者少打灯。另外,因为非职业演员没有经过专业的表演训练,如果是第一次拍戏,可能他往摄像机前一站就紧张地不知道该干什么,一下子僵在那里了。这时候要想些办法,比如导演贾樟柯的做法是“帮助他寻找一个动作的支撑点”,比如找个小道具,或者设计一个小动作等,只要非职业演员找到了感觉,整个表演的节奏就会顺畅起来。

① [苏]弗烈齐阿诺娃编:《斯坦尼斯拉夫斯基体系精华》,中国电影出版社1990年8月版,第85页。

② 张会军等主编:《银幕追求——与中国当代电影导演对话》,中国电影出版社2002年版,第60页。

③ 同上书,第160页。

其次,在开拍前,要和非职业演员建立起一定的信任关系,不仅是导演,包括整个摄制组,哪怕是一个场记或者是场工。这种默契的亲密关系,可以消除非职业演员对周围的陌生感。只有这样,他才能充分地信任剧组,从而在摄影机前面大胆自如地进行表演。比如在《小武》的台词方面,贾樟柯与王宏伟做过讨论,最后将小武的口音换成王宏伟比较熟悉的安阳方言。而女一号,东北人的胡梅梅,理所当然就成了从北方过来、做着明星梦的女孩。这样一来,十分有利于两个非职业演员的发挥。

案例 5-7

《小武》中导演、非职业演员面对裸戏

在《小武》里,有一场澡堂的戏。在这场戏中,小武有一个背对我们的全裸镜头。简陋的澡堂里,小武一个人搭着毛巾慵懒地踏进水池,不由自主地唱起胡梅梅那天为他唱过的歌,带点甜蜜带点遐想,在那个空荡荡的浴室里唱给他自己一个人听。这是一场试图通过对人物内心真实的人性的展示来自然完成叙事上的情绪过渡,从而进一步把剧情推向高潮的戏,因此必须顺利完成。但毕竟是全裸出演,演员又是非职业的,所以开拍前不少人都有点担心。剧组一再叮嘱导演贾樟柯“一定要好好跟王宏伟谈谈,让他千万不要临场撂挑子”。但是,基于贾樟柯对王宏伟的了解,他并没有再三叮嘱而是选择了信任。在开拍前,王宏伟没有从任何方面接收关于裸戏的嘱咐,他到现场后非常自然地就开始了。这场戏拍得非常顺利。

由此可以看出,用非职业演员拍戏,对“度”的掌握十分关键。导演、剧组应当采取一定的措施,帮助非职业演员尽快消除顾虑、缓解紧张情绪。只有这样,非职业演员才能在表演中充分发挥其特长,使影片体现出那种真实生活的自然淳朴和独特的生命张力。

第三节 国产古装大片中的表演

国产古装大片热同李安的《卧虎藏龙》在奥斯卡上获胜有着必然的联系。它引发了全球对中国武侠功夫的瞩目,也为张艺谋、陈凯歌等中国电影的风云人物开辟了继冯小刚贺岁电影后又一条通往商业电影和电影市场化的转型道路。于是,《英雄》、《天地英雄》、《十面埋伏》、《无极》、《夜宴》、《满城尽带黄金甲》、《墨攻》等相继问世。且不说外界对这些大片褒贬如何,作为正在探索发展并已初见规模的一个

本土商业电影类型,确有必要在此对其表演做一番解读。

一、国产古装大片概述

1994年,国家电影主管部门决定每年引进10部“基本反映当今世界科技成果和表现电影艺术成就”的影片,随即《亡命天涯》、《真实的谎言》、《狮子王》等好莱坞卖座大片陆续引进,在电影市场上掀起了阵阵狂潮。于是,“大片”一词不胫而走,万口争传,成为电影市场上最响亮、最具票房保证的“品牌”。

(一) 大片溯源

大片,其最突出的特点就是大制作。所谓大制作,其实是相对而言的。一般来说,一部影片,如果其制作成本远高于同时代的其他影片,那么就可以称其为“大片”。从这个意义上讲,“大片”的历史可以追溯到人类电影的童年时期。1914年,大卫·格里菲斯怀揣着筹集来的12.5万美元来到美国西部,开始了《一个国家的诞生》的拍摄。为了拍出战争历史片的恢宏气势,他动用了几千个人和无数牲畜,并且使用远全景来展示浩大的战争场面。在首映之前的数周里,公司还进行了狂轰滥炸式的广告宣传。1915年2月8日,在洛杉矶古龙大戏院的首映式上,公司特意请来一支由两百多人组成的乐队演奏助兴。《一个国家的诞生》可以算是大片最初的雏形。

在我国,对于引进大片,长期以来,曾圈定下三个主要标准:一是“大片”应该在国家每年引进的10部按国际惯例采用市场分账方式运作的影片之列;二是“大片”是有超级明星主演的大制作影片,即使是情感艺术片,也要由国际当红明星主演;三是“大片”的引进速度要比普通进口影片快得多,与国外上映时间相差不多。

进入21世纪,我国本土电影在冯小刚的贺岁电影之后,形成了商业电影和电影市场化转型的第二次浪潮。于是,国产古装大片在这样一次改革中应运而生。《英雄》、《满城尽带黄金甲》、《墨攻》等一系列在国内外票房上赢得骄人业绩的古装武侠片,为“大片”这一类型增添了一种全新的题材及门类。虽然因为这一题材类型的大片尚处于摸索发展阶段,目前在影片内容上还受到了诸多质疑;但不可否认,本土古装武侠大片的出现,一定程度提升了我国电影在全球化空间的强势竞争力。

先来看一组数据:1995年好莱坞投资拍摄《未来水世界》,投资额达1.75亿美元;1997年轰动全球的《泰坦尼克号》,投资额从预算的1.1亿美元追加到2亿美元;2000年的《角斗士》,花费了1.03亿美元拍摄完成;2001年的《珍珠港》,耗资1.45亿美元,是世界有史以来投资最高的战争片。

我国本土古装武侠大片虽然刚刚起步,但在投资额上也高达数亿。自《英雄》以2.6亿投资、14亿全球收入为中国电影创下诸多纪录以来,“中国特色”古装动

作大片的走势便一路飘红。《十面埋伏》耗资2.4亿,国内市场1.6亿收入,美国票房超过1 000万美元;《无极》虽耗资3亿,也收回国内票房1.9亿、海外版权约2 000多万美元;《夜宴》投入1.2亿,国内首日票房就突破了1 200万,海外版权销售仅日本就有500万美元,东南亚也达到了200万美元。

这样巨额的投资,加上强大的明星阵容,以及引进的先进电脑和数字技术,也使我国古装武侠大片同好莱坞大片一样,达到了电影画面的壮观、惊心动魄的动感及影像奇观。在拉开与观众角色代偿体验距离的同时,给他们造成强烈的视觉冲击以及审美娱悦的快感。其中令人眼花缭乱的中国武术特技,别具匠心的舞武表演,如诗如画的本土风光,更向观众展现了与好莱坞大片迥然不同的独属于东方的英雄史诗。

(二) 本土古装大片与好莱坞大片的差异

作为一个多民族、多文化的移民国家,尽管少数民族文化及其他亚文化群体一直处于弱势地位,但美国所具有的文化多元性已使好莱坞电影形成了一套坚实稳固的程式和规范,在选题和类型上呈现出极其丰富的姿态。就拿大片来说,因其涉及的内容非常宽泛,我们很难用三言两语来概括好莱坞大片的选题特色。单以我们耳熟能详的几种类别来看,就有史诗类大片《角斗士》、动作类大片《尖峰时刻》、科幻类大片《星球大战》、动画类大片《怪物史莱克》等。

相对好莱坞大片的选题多样,正在“大片”道路上摸索前行的我国本土电影,目前的选题还比较单一。自李安的《卧虎藏龙》在奥斯卡上大获全胜后,国内的导演们多将视线集中在此类以古装武侠为题材的大制作电影上。单就这个选题来说,虽然有讨好西方观众猎奇心理之嫌,但从比较文化的视角讲,还是值得肯定的。因为互为他者,欣赏对方的艺术,往往会产生一种出乎意料的美感。

如若我们对中外大片中有关英雄主义与审美精神的文化差异进行观察,或许更能证明古装武侠这一大片类型的存在价值。中华武侠文化源远流长,武侠片里不畏强暴、崇尚智慧、宽容待人、心胸开阔、劫富济贫、助人为乐等元素很自然地会蕴含在内。反观西方一些动作史诗大片,不难发现,体现惩恶扬善、扶贫济危主题影片也比比皆是。这种具有英雄主义色彩的影片大多展现着主人公不甘受命运束缚、无私无畏、敢于同邪恶势力抗争的精神气质。但是,由于东西方文化差异,人们的观念、信仰、传统皆有巨大的差异,具体反映在人物勾画、电影叙述结构等方面。

1. 人物勾画的差异

从人物勾画上来看,中国武侠大片中的主角多半拥有一定的身份地位,比如王公贵族、将军大臣、闻名于世的剑客等。他们具有为他人牺牲自己的崇高思想,或者说具有愿用生命唤醒良知的自觉,同时都带有浓烈的悲剧色彩。他们大多恪守

中国传统文化的“仁义礼智信”，士为知己者死，臣为君死，子为父死，妻为夫死……他们把赴汤蹈火、视死如归奉为集团而非个人的神圣使命。比如《英雄》中的无名、残剑，皆在悟到“天下”“大义”后甘愿被杀；《满城尽带黄金甲》中的杰王子，明知无法与强悍、狡诈的父王匹敌，但为了备受折磨的母后，毅然决定在重阳之夜造反，最后自刎而死。

好莱坞大片中的英雄角色则不一定是科学家、政府官员或 FBI 等，比如超人在生活中只是一个平凡的报社记者，蜘蛛侠原本不过是一个高中生。但是，这些英雄角色普遍带有美国人特有的幽默感，他们爱憎强烈，身手矫捷，枪法准确，从而在紧张的气氛中让观众享受到一份轻松。比如《加勒比海盗》中的杰克船长，即使身陷困境，依旧神神叨叨、油腔滑调。自然，此类好莱坞大片的结局多半是以好人胜利坏人灭亡、英雄抱得美人归的喜剧结局收尾。这些都同国产古装大片中的悲剧英雄人物与悲剧色彩大相径庭。

2. 叙事结构的差异

从电影叙事结构来看，好莱坞大片严格遵守“三段式”叙事原则，即通常一部放映两个小时左右的好莱坞电影，其叙事规则大致如下：第一幕为开端，是戏剧动作的一个单元。电影剧本中的一页相当于银幕放映的一分钟。编剧通常会花 30 页来设置这个故事、人物、戏剧性前提、故事的情境等，并建立起主要人物和围绕在其周围活动的人物关系。第二幕是戏剧动作的另一个单元，大约有 60 页，从第 30 页起到第 90 页，它被固定在一个被称为对抗的戏剧框架之中。在这一幕中，主要人物会遭遇和征服一个又一个障碍，最后实现和达到他们的戏剧性要求。第三幕也是戏剧动作的一个单元，通常发生在第二幕的结尾处即第 90 页到剧本的结尾之间，它被固定在一个称为结局的戏剧框架之中。从第一幕到第二幕，从第二幕到第三幕，编剧会安排创造一些情节点，也就是任何一个偶然事故、情节或重大事件，以使剧情由上一个环节转向下一个方向。这种起承转合的三段式定律，实际上是从戏剧演化到好莱坞电影的一个套路。

本土古装武侠大片对于电影的叙事结构并未形成统一的风格。比如，《英雄》使用了多重式聚焦叙述结构，让不同的人物从各自的角度、以完全不同的方式讲述同一事件。《十面埋伏》采取的是单线叙事的简单结构，但是因为人物环境的封闭形态、人物主观意念化的设置使得这部影片未能在叙事手段和叙事思想上有所突破。《夜宴》与《满城尽带黄金甲》虽然都借用了名剧作为依托，但前者重在写意，后者则重在写实。所以，单从叙事角度来看，后者比前者厚实许多。改编自《雷雨》的《满城尽带黄金甲》由于将一家人的命运纠葛、复杂故事集中在一天之内，戏剧冲突异常剧烈，成为近阶段国产古装大片中故事性最强的一部。但是，因为“留白”和社会背景的缺失，整部作品显得内部张力不足。美国著名电影艺术博士罗伯特·麦基说：“故事艺术是世界上主导的文化力量，而电影艺术则是这一辉煌艺术的主导

媒体。”^①可以说我国古装大片在故事艺术的追求上尚未能达到一种神形兼备的境界。虽然在这些大片中,我们看到了绝不逊色于好莱坞大片的宏图巨制,但或许由于导演们过于注重形式上的美感,力图张扬东方侠文化的神秘,所以在叙事上反而显得苍白、单薄,人物也因此无法得到饱满的塑造,结果往往陷于“形式大于内容”的泥沼之中。

鉴于中国本土古装大片这一类型成型不久、尚在摸索与发展阶段;而对电影叙事的问题,也已在我国电影界引起广泛的重视,我们有理由相信:未来中国本土古装大片的发展将会日渐完善。正如《九十年代中国电影论》中提到的那样:“大片正是朝着电影表现的最大边际效应去努力,因此从电影的本体意义上来说也是‘最电影’的。与此同时,大投资、大产出以及动静很大的宣传造势,也完整地构成了它的商业形态和产业考虑。因为大片所产生的重大文化影响和经济效益,使它无疑成为电影市场的主要杠杆,也是商业电影的一种主流形态,以致是整个电影中的王牌、压轴戏、担纲之作、支柱产业。”^②

二、国产古装大片的表演

(一) 分寸的拿捏及多种演绎方式的融合

无论何种风格的影视作品,编导人员都会依据其反映的题材、时代背景、台词设置、人物情节以及其他各方面因素的不同,在创作中为影片寻找一种更能体现主题、展现人物性格的表演风格。而优秀的演员也很善于处理这种多样性的表演形态,不管出演怎样的角色都能在阅读剧本以及同导演、其他演员的交流中找到最为适合自己的表演方式,使本人及角色的个性魅力同电影本身的风格、艺术价值完美统一。比如现实题材的影片,往往要求表演风格更为贴近现实,更加生活化,力求质朴真实;而反映宫廷秘史传奇故事的古装片,则将古装下的非现实性一直延伸到观众自己的非现实性,所以往往会刻意借用一些戏剧化的表演手法。毕竟没有人真正目睹过古人是如何站、立、坐、卧的,也没有人知道会飞檐走壁或者水上漂的大侠是如何生活的。所以,这些都给创作者、表演者以及观赏者许多想象的空间。

“电影中的戏剧式表演是电影表演对戏剧表演的一种借鉴和继承,是诸多电影表演风格中的一种类型。它的特征是:表演痕迹明显,雕琢感较强,运用一定的夸张手法而有别于生活。电影中的戏剧式表演从严格意义上讲与戏剧表演有着本质的区别,它只能是含有一定戏剧性特质的表演,而不是对舞台戏剧演出的搬演和

① [美]罗伯特·麦基:《故事:材质、结构、风格和银幕剧作的原理》,中国电影出版社2001年版。

② 吴小丽、徐牲民:《九十年代中国电影论》,文化艺术出版社2005年3月版,第38页。

纪录。”^①国外许多史诗巨作就深受戏剧表演的影响。比如由雷德利·斯科特导演的《角斗士》，将古典英雄主义和戏剧表演完美结合。影片中那个神秘遥远的古罗马时代，惨烈、血肉横飞的战争以及角斗场面带给观者极大的刺激。劳伦斯·奥立弗自导自演的《王子复仇记》也袭用了伊丽莎白时代的表演风格，以面对观众的大段独白以及略带夸张的手势来呈现这一莎士比亚戏剧中的经典人物。

下面分别从人物造型、台词演绎、形体动作以及综合情绪控制四方面进行阐释。

1. 人物造型

巩俐在谈及《荆轲刺秦王》的表演时曾说：“导演特意和我们谈了古代人物的行走和动态的感觉，剧组还特意请了一位陈文远老师专门教我们演员有关古代人物的形体、动作、神态等等知识。所以我们知道中国先秦时代的女子都讲求端庄，不能有太多动作，特别是宫廷内的女人，所以在表演上需要非常细腻的表情和动作。因为有很多特写镜头。人物内心的东西需要在很短的时间内表现出来，所以必须注意地控制自己的眼神和态度。”^②巩俐的这番话反映了当时包括陈凯歌在内的创作者对于这部《荆轲刺秦王》的重视程度，也反映了演员在出演古装题材的影视作品前所需要做的准备工作。古代人与现代人因为服装、风俗等各方面原因，行走、动态都有很大的不同，而不同历史时期又有其独特的追崇特色。皇宫贵族与平民百姓会有不同，君臣父子间也会有不同。

就拿女子来说，盛唐时期女子地位比较高，风气也比较开放，女子喜好梳妆，也好喝酒，这些在唐诗中多有描述。宋代以后，特别是程朱理学以后，女性的权利被大大约束。朱子的“女子无才便是德”更影响了以后数百年的女性。所谓“饿死是小，失节是大”等等思想给女人的精神造成巨大的压力。因此，演员所塑造的宋代女性形象就应该有别于唐朝的。如果演员对于这些基本常识没有了解，就很难对这些古代人物有一个全面的把握。所以，一个优秀的演员，除了不断修炼表演技巧外，还应多多加强自己各方面的知识积累。如果说对生活的体验、观察是表演所必需的根基，那么文化素养、史学常识的累积是使表演更具魅力的树干枝叶。

拍过古装戏的演员都会有这样一个体会：古装戏的拍摄要比时装戏繁琐许多，这其中最大的麻烦是每天的化妆。上妆扑粉、粘胡子还算小事，梳头戴头套就不是几分钟能够解决的问题。有些演员为了节省梳妆的时间，一旦发型做好，就由着喷了许多发胶的头发揪在那里不去松开了。在服装上，古装戏有的时候要里三层外三层，纱、麻、粗布、盔甲等往身上套。许多古装戏在三伏天里拍摄，30多摄氏度的高温加上灯光，镜头前面的温度往往高达70多摄氏度。演员如果没有良好的身体

① 李冉苒、马精武等：《电影表演艺术概论》，中国电影出版社1998年8月版，第252页。

② 李尔葳：《中国美人巩俐》，南方日报出版社2002年1月版，第289页。

素质、适应能力以及对表演事业的热诚,就会心浮气躁、怨声载道。

2. 台词演绎

在对古装片的台词演绎上,演员的拿腔拿调不能过于口语化、生活化。被台湾评为“演技之神”的陈道明很善于运用台词、语言来塑造人物。他对台词的处理十分细腻,这或许同他本人有深厚的话剧功底有关。所以在台词艺术上,他既有学院派的功底,又能保留原生态的粗糙质感。在影片《冬至》中,陈道明用略带匆促的语调,将一个年逾不惑但依旧高不成低不就的城市小男人的压抑和无奈刻画了出来。而在《英雄》、《康熙王朝》这些影视剧中,他饰演的是高高在上的人物——康熙大帝、秦始皇等,对台词的掌控又是另一种味道。

案例 5-8

《英雄》及《墨攻》中演员对于君王台词的不同处理

《英雄》中有这样一段秦王的台词:“没想到,最了解寡人的竟是寡人通缉的刺客。寡人孤独一人,忍受多少责难、多少暗算,无人能懂寡人之心,就连秦国的满朝文武也视寡人为暴君。想不到残剑与寡人素昧平生,才真正懂得寡人,与寡人心意相通啊!寡人想知道,你手无寸铁,如何刺我?”前面一大段话,陈道明的语调平稳低沉,威严但并不咄咄逼人。显然,秦王虽是面对无名所说,其实是对自己内心的剖白。但最后一句“寡人想知道,你手无寸铁,如何刺我”时,陈道明的声调陡然提高,充满霸气,而这正是作为秦王的他真正对于刺客无名的发问。陈道明在这里用了一种极具戏剧腔的方法来处理台词,这样的抑扬顿挫轻重缓急,使一种君临天下的浩然帝王之气很自然地流淌出来。加上陈道明的声音本身就很沉稳,底气厚重,由他饰演的秦王始终给人一股强烈的君王气势。

而在《墨攻》中,同样饰演帝王将相的王志文则用了另外一种略带戏剧化却又不刻意的方式来演绎台词。有一场戏是梁王与革离初见,梁王问革离梁城能守多久。革离回答说:“这要视乎大王对革离的信任有多大。”这个时候,王志文的脸上带着谄媚的笑容,伴随那句“完全信任”的是显得极“假”的笑声。之后,革离说到名正才能言顺,希望大王能把兵权交给他时,梁王刚才“灿如夏花”的笑容立刻僵硬。革离的话音刚落,梁王一幅参透一切的模样,连说七个“对”字,每个“对”之间时间间隔不一,音调也在变化。那种阴阳怪气的语气立刻让人体会到梁王这个人表里不一,性格古怪。而该片中的这位王也确实就是如此一个自卑、懦弱却又阴险狡诈的人物,王志文对他的刻画可谓出彩。

其实古人到底怎样说话,怎样拿腔拿调,即使史书有所描述,但毕竟没有人亲耳听过,所以也无从知晓。但之所以在古装戏里我们强调话剧功底,强调台词功

力,强调有戏剧腔,很大一部分原因在于古装剧的时间跨度大,人物造型、经历对我们现代人来说是有一种距离感、新鲜感的。所以如果一个演员依旧用他在时装剧中的平实语调来演绎这样一个古代人物,古代故事,那么给人的感觉就会很别扭,不像是在演一个古人,而仅仅只是在演一个穿了件古装戏服的现代人。许多演员虽然在人物的塑造上下了不少功夫,偏偏忽略了对台词表演的钻研。所以,无论演古装剧还是时装剧都是一个味道,无论扮将相嫔妃还是白领蓝领都是一种感觉,这对演员个人发展以及表演角色的拓宽十分不利。

3. 形体动作

在行为动作方面,古装片与现代时装片的差别也很明显。我们知道,每个人或多或少在日常生活中形成一些个人特有的行为习惯,就拿走路姿势来说,有的人喜欢昂首阔步,有人喜欢拖着脚走,有的人疾走如风,有的人则总是软弱无力的样子。这些已经几乎被固定了的生活习惯、行为方式,有时会有助于演员对于角色的塑造,但有时也会对演员的表演造成阻碍。这时,演员必须及时进行调整。比如在拍《卧虎藏龙》时,因为某些习惯的姿势问题,章子怡就被导演李安要求练习毛笔字来矫正坐相,让自己沉静下来。

日本已故著名导演黑泽明在拍古装片时,也强调演员在形体动作上的戏剧化表演,有时甚至直接搬用“能乐”演技。“能乐”是日本典型的古典舞蹈,因其神秘为上流社会所钟爱,有人称它为幽灵的艺术,展现人鬼之间的对话。但这种舞蹈源流其实与中国面临失传的古雉、大雉有着密不可分的关系。

而在冯小刚导演的《夜宴》中,太子无鸾在影片开始也有一段类似的面具舞表演。一片清幽竹林中,太子无鸾(吴彦祖饰)戴着清癯洁白的面具,穿着粗布制作的大氅,与众舞伶们在竹楼中缓缓歌舞。舞者纯熟的肢体语言,举手投足间的协调柔美,让观众对一向不善舞蹈的吴彦祖大为改观。而吴彦祖也在媒体的访谈中提到:“为了拍摄《夜宴》,特意学习了舞蹈、唱歌、骑马和国语,还有以前不熟悉的兵器。”^①吴彦祖的这段舞蹈表演就是极具古装片特色的人物形体设计,戴着面具的舞者伴着苍凉凄迷的歌声,踩在音节上缓慢的一抬手一提足,这种不是借由语言或表情而是用肢体传达的寂寞,却让观众更为强烈地感受到了无鸾逃避现实、寄情山水歌舞的无奈和软弱。

4. 综合情绪控制

学院派演员虽然在专业学习中没有系统专门的戏剧表演学习,但是因为学院派对话剧表演的要求严格而且细致,所以学生在四年的学习中也能从中得到许多经验和启发。在日后的影视剧表演中,科班出身的演员往往能博采众长地借用这些表演手法,运用全身的活动和流动的持续表现来使影视剧作的某些情节更加彰

^① 佚名:《吴彦祖:〈夜宴〉是我的集大成之作》,《中等职业教育》2006年第15期,第48页。

显其戏剧的冲突性。下面就以巩俐和刘烨在《满城尽带黄金甲》中的表演为例,谈谈演员在古装大片中如何借助戏剧式表演对人物进行综合的情绪控制。

《满城尽带黄金甲》是张艺谋执导的第三部古装大片。影片改编自曹禺的话剧名作《雷雨》,把故事由20世纪的30年代移植到了五代十国时期,叙述了一个关于阴谋、爱情和仇恨的宫廷争斗和反抗的故事。在这部影片中,巩俐成功地饰演了皇后一角。不论是药性发作后的痉挛、颤抖、蹙眉、冒汗,还是每个时辰被逼吃药时的咬紧牙关、逐渐恢复常态,她都能收放自如,从而将这个雍容高贵、执拗坚韧、渴望温情又怀着私欲的濒临绝望和癫狂的美丽女人刻画得入木三分。

因为套用了《雷雨》的故事原型,所以巩俐饰演的皇后身上自然而然带有繁漪的影子。同样是生活在封建男权压力下的悲剧女性,同样经历着扭曲、挣扎、畸形的心路历程。但是,相对《雷雨》中繁漪被禁锢在令人窒息的封建大家庭中,无权无势无依无靠,更多时候只能以扭曲的人性内敛地反抗,《满城尽带黄金甲》中的皇后因为亲生儿子杰王子的回归,占有了更多的主动。曾经有人评价繁漪这个人物是身处绝望中的极端反抗,“她的呼喊,是人性 and 生命本能在‘狭的笼’式的道德禁锢中的绝望奔突,是现代女性自我意识觉醒的标志。这是一种最真实的声音,在自命为‘疯子’之后,她的自我表达获得了从未有过的自由,她是剖开了自己的胸腔直接让心泣血控诉。这种控诉惊世骇俗,真实到了残酷的地步。”^①而巩俐在《满城尽带黄金甲》中确实是铆足了劲诠释出这种敢爱敢恨,如雷雨般的刚烈悲凄。下面来看影片中的这一场戏:

案例 5-9

《满城尽带黄金甲》中巩俐与刘烨出色的对手戏

皇后决定发动兵变,于是急急将自己的情人——大王子元祥(刘烨饰)叫来,要他在重阳那天穿上她为他做的菊花袍子。

珠帘之内,爱恨交缠的皇后已经无力挽回元祥的爱,但依旧想他能够穿上她亲手绣的菊花袍,因为不希望他有任何的不测,同时也心存企盼:他可以站在无助的她这一边。但是,胆小懦弱的元祥并不想被牵扯进来,他不敢反抗自己的父亲,也无法忍受母后的疯狂。于是,两人争夺着袍子,互相撕扯,直到蹲坐在地,发饰散落,筋疲力尽。当两人都接近崩溃边缘时,距离的靠近以及皮肤的接触却又唤起彼此心底对对方原始的渴望,于是怔怔地四目相对,元祥的手触摸着皇后的嘴唇,接着紧紧贴上彼此的脸摩擦着,忍不住想要亲近,终于还是在元祥突然惊醒的惶恐中戛然而止……在这场戏中,皇后和元祥间的感情纠葛上升到了一

① 刘聪:《疾病的隐喻与策略——解读〈雷雨〉》,《名作欣赏》2005年第3期,第70—73页。

个极点,而两位演员的表现亦可圈可点。

从被皇后叫去到看见皇后手中的菊花袍,刘烨一直都使自己呈现一种警惕与防备的神情。而他询问皇后究竟要干什么时,刻意压低的声调以及急促而神经质的语气,看到菊花袍时,眼神中流露的惊异和害怕,都将元祥的懦弱胆小、恐慌矛盾演绎得淋漓尽致。而巩俐,从开始劝说元祥时充满爱意与期盼的恳切,到遭受拒绝后与元祥疯狂撕扯在一起的崩溃,再到元祥最终避开了同她的再度亲密而匆忙离去后的失落木然,对寻常与爆发两种状态的拿捏十分得当,让人不能不为之折服。在这场戏中,无论巩俐还是刘烨,都对影视表演中的戏剧表演与电影表演融合进行了极佳的阐释。

所以,作为一名优秀演员,应该具备生活化及戏剧化两种类型风格的表演能力。这样,既能在反映平凡人物琐碎生活的影片中表演得真切感人,又能在别种类型风格的影片中具有很好的控制形体和语言的表达能力,以及准确地掌握表演的尺度。但不论是哪类影片,他们的根本要求都是表演要符合人物的身份,要投入,动之以情,要有准确的人物关系。

(二) 高科技配合下的无对象表演与“舞武”表演

从20世纪20年代开始,《火烧红莲寺》系列、《关东大侠》、《奇侠精忠传》、《半夜飞头记》、《荒江女侠》等早期武侠片开始注重运用叠影、倒拍等特技手法来展示主人公超凡脱俗的武功。而在30年前,美国导演乔治·卢卡斯拍摄的《星球大战》,更使人们对将电脑技术应用于电影特技制作所产生的奇幻效果叹为观止。在这一具有标志性的影片之后,人们对3D技术的运用更为纯熟:虚拟场景、人物合成以及各种传统表演无法达到的效果都通过电脑特技一一实现,电影人的想象力和创作力得到了巨大的发展。于是,古装武侠大片的时代也就在这样一个影像技术高度发展的世纪之交,有了得天独厚的发展空间。

2000年前后,《风云》、《华英雄》等一系列改编自流行漫画的影片,在港台武侠电影愈加重视的武打设计和摄影所带来的新视觉变化下,大量运用流行的数码特技,将漫画人物出神入化的轻功身法尽可能在电影中还原出来。这些令人目眩的特技运用打破了以往新武侠电影中武打设计的固有模式,出奇斗巧,别开生面。之后,李安执导的《卧虎藏龙》又将侠骨柔风充分融入,演绎出堪称经典的竹林大战。竹林中李慕白和玉娇龙施展轻功,飞跃于竹林间上上下下,最后决战于竹林树梢上。他们的脚下踩着柔软而有弹性的竹枝,剑拔弩张之余,又隐喻着决斗者双方的意乱情迷,使得武打场面贯穿着一种青涩的杀气和美艳的残酷。种种高科技手段的加入,使武侠片的表演产生了更多的可能。大侠不再是会武术有真功夫的演员

的专属,蓝幕无对象表演为演员的表演提出了新的要求。

1. 无对象表演

以徐克、刘伟强为代表的港台新武侠电影,大量运用了电脑高科技3D效果,展现出古装武侠与高科技技术完美结合的奇异景观。所以,在《华英雄》、《风云》、《蜀山传》这类新武侠电影中,往往有大量难以通过实景拍摄的场景与人物动作,而数字化技术的运用所制造出的视觉特技也普遍运用在了表现主人公令人眼花缭乱的招数和比武对决之中。

在《蜀山传》里,“血魔”幽泉去蜀山吞噬玄天宗的肉身这一片段,有着庞大身躯、漂浮在空中的幽泉以及它使出的血云大阵完全是由数字电脑技术制作出来的,而蜀山上众人被幽泉所袭,尊胜大师合掌使出“大罗佛手”想要阻挡血云大阵却反而被其喷出的烈焰所伤,风起云涌一片混乱的效果也基本由数字化的蓝屏幕电脑技术生成的影像和摄影机实拍影像合成创造。在这些镜头中,演员的表演几乎完全处于一个360度的蓝幕包围的环境之中,所以演员交流的对象、感受的对象就完全需要借助于演员的想象来完成。这也是借用高科技拍摄的武侠大片里,演员所要面临的一大挑战。

虽然演员在表演训练及一般的电影电视的表演中,都会涉及想象力的问题,但面对这么虚无的蓝幕场景进行虚拟的、无实物的、无对象的交流表演,角色所处的环境、看到的物象、触摸的物体都完全建立在假定性的基础上,犹如空荡荡的戏剧舞台上演员的虚拟表演的形式却并不多见。这就要求演员具有丰富的想象力,能够将身边的场景事物假想出来,让自己仿佛置身其间;还要具有丰富的生活体验和表现力,能够依据不同的假想情状做出令观众信服的表演。

其实,无对象表演并不等于没有对象,只是对象的位置被镜头占据了。但是,演员的脑子里要对此有个清晰的视觉形象,并且要有对象的空间概念。只有找到了视觉支点,充分运用建构能力,才能够制造出情节所要求的距离感和形象感。

案例 5-10

《蜀山传》中郑伊健的无对象表演

在《蜀山传》中,有这样一个情节:玄天宗被丹辰子用白眉的浩天镜照射,直径一米的巨大光柱向他直射而来,从四周包围住他。演员郑伊健是这样表演的:身体像被强硬掰向后方一样,猛然间成45度角后仰,他紧抿嘴唇,屏息用力抵抗,身体明显呈现出僵硬、行动困难的状态。而特写镜头下,他的手指也异常艰难地弯曲、伸展。这个镜头显然是用映衬蓝幕背景先期拍摄最后再利用抠像的技术,将这一奇观再现大银幕的。郑伊健在拍摄时只能依靠想象被这样的强大光柱包裹无法脱身来做出相应的举动,而他显然找到了这样一个视觉支点,凭借其自己

的反应以及每一个局部动作,并配合后期的数字化技术,达到了令人信服的效果。

由此可见,在数字技术运用达登峰造极之境界的古装武侠大片中,演员的表演成为电影场景中多种视觉与听觉元素的表意元素之一。而只有当这些元素完美地融合在一起,才能最终营造出一个超现实、如梦似幻的武侠世界。

2. “舞武”表演

武侠影视剧诞生之初,因为没有专职的武术指导,只有那些有真功夫、会武术的演员才可以出演武侠片的主角。但是,在电脑特技大行其道的国产古装大片时代,由于数字科技的帮助以及审美艺术的多元,章子怡、张曼玉、梁朝伟等一批文戏演员也摇身一变成为论剑的高手。

在《英雄》中,章子怡与张曼玉有一场在胡杨林大战的戏。漫天飞舞的黄叶之间,飞雪(张曼玉饰)与如月(章子怡饰)两个红衣女子厮杀对决。无边落木萧萧而下,在如月反复进攻、飞雪不断躲闪的过程中,刀光剑气直卷起漫天的胡杨树叶,如落英缤纷、回旋飞舞。而两点艳红穿梭在漫天黄叶与古树间,动作如行云流水一般洒脱超然,干净利落,节奏上亦配合完美,一气呵成。远远望去,说不出的美丽,让观众几乎忘却这是一场生死角逐。而在《十面埋伏》以及《夜宴》中,章子怡也有类似《英雄》以及《卧虎藏龙》中亦柔亦刚、优美连贯的“舞武”表演。不会武功的章子怡能够很快掌握编导为其设计的许多近似舞蹈般的旋转动作,并在空灵、优美的武打意境中自然展现女性特有的柔美和韵律,从而一跃成为国际知名的“女打星”,在一定程度上不得不归功于她曾在北京舞蹈学院附中接受过6年专业的舞蹈训练。其实,许多变身“打女”的女演员都或多或少有些舞蹈的功底。比如在好莱坞已有声名的杨紫琼小时候学过芭蕾,因为一次意外受伤后才转入从影生涯。由此可见,要想在国产武侠大片中成就一番事业,虽然可以不需要接受正统的武术训练,但是身体的柔韧性以及对节奏的把握度是必不可少的条件之一。

在中国的人体文化史上,“武”字与“舞”字是通用的。史学家们也早已证实“武舞同源”一说,认为“自宋以后消失了的中国古典舞,某些动作审美的积淀在武术中得到了保存”。中国艺术研究院舞蹈研究所王克芬指出:“西周初期的伐纣舞蹈《大武》最重要的部分就是手执武器的舞队,边舞边做出激烈的相互刺激动作,气势雄浑,发扬蹈厉……中国历代‘武舞’,均执‘干戚’而舞,含有浓烈的武术成分。古代武、舞同义,今日武术、舞蹈关系密切,相互渗透,彼此吸收。”^①所以,将舞蹈中的动作、技巧和造型巧妙地融入中华武术之中的“舞武”表演,从历史渊源层面确实具有

^① 邓锦嫦、邓伊珈:《澳门舞蹈发展二十年:公元一九八零至二零零零年》,澳门舞蹈协会2001年版。

其存在的价值。

但是,从力量、柔韧度、身体素质、反应灵敏度这些方面来看,武术的要求则要高于舞蹈。即使演员有不错的舞蹈基础,但若要真正实现“舞武”表演,还要进行一些基本功的训练,比如爬山、跑步、举重等。那些完全没有武术功底也没有舞蹈基础的演员,在接拍武打角色前必须接受紧张和严酷的突击训练。有些从清晨起床就要开始进行跑步、压腿、练剑等等训练。如果演员身体素质不强,或者平时就缺乏运动,那么很有可能无法坚持,甚至片子未拍就先受伤。比如在《墨攻》的拍摄中,扮演梁国王子梁适的韩国演员崔始源在与子团(吴奇隆饰)比箭的一场戏中,崔始源就曾因体力不支晕倒,好在身旁的刘德华及时伸手拉住了他,崔始源才没有滚下斜坡。

在“舞武”取代真功夫表演的古装武侠大片里,虽然不像过去李小龙或成龙的影片那样,全都是实打实的亲历亲为,危险度很高,但也会面临由于不适应或反应不快等造成的伤害。章子怡在回忆《卧虎藏龙》的拍摄过程时就曾提到:“印象最深的是,我跟俞秀莲(杨紫琼饰)在镖局里对打,我要腾空转一圈,然后蹲下来等两秒,再起来。可是我一蹲下去就起来了,太早了,就被削到拇指跟无名指,指甲里面痛得在跳。我就用手捏着,忍住不要哭,因为一哭妆就花了。”“后来导演说,‘怎么样,没事吧?’导演说‘没事吧’,你就更不可以说你有事,就说‘没事没事’。再做第二遍,又是同样的位置被打到,我又用手捏着。杨紫琼就跑过来,很关心。一有人关心安慰,就忍不住哭出来了,然后看见指头在流血。”^①

可见,演员要在武打表演上做出一番成就,必须着力提高自身的身体素质,积极增强身体的柔韧度。要吃得苦,耐得住各项枯燥的武术训练,同时要可能对发生的意外受伤有心理准备。好的演员绝不会满足于在武戏中耍耍花拳秀腿,尤其是高科技配合下,武术表演日渐偏重感官上的美感享受,“舞武”表演为文戏演员进军“武星界”创造了便利的条件。有志于此的演员应该重视对自己的形体及素质训练,适时地把握住这样的机会。

第四节 其他本土电影表演

20世纪90年代以来,中国电影处在一个不断探索、不断尝试的过程之中。与之相关的文学、音乐等艺术领域也在不断创新,不断否定一段时期创新的结果而寻求另一个阶段创新的过程中。这种现象直接导致的是各种文化艺术从表面上看似永不知足地向前突进,但总体上却呈现出破大于立、极不稳定的态势。本节提及

^① 阿凌:《天上掉下个章子怡》,中国广播电视出版社2002年版,第16—17页。

的《周渔的火车》、《疯狂的石头》两部电影是 20 世纪 90 年代后期至 21 世纪初期诞生的、具有典型意义的、在形式上有独特风格的电影作品。它们对小成本电影的创作具有某种开拓性的意义,在表演风格上既具典型性又具非典型性。

一、《周渔的火车》表演解读

改编自北村同名小说、孙周导演的《周渔的火车》运用了摇晃交叉的激情镜头,以及大量内心独白的插入,使这部带有意识流特色的女性电影有了节奏轻快而情节迷离的感觉。

(一)“意识流”与意识流电影

“意识流”这个词是由美国心理学家威廉·詹姆士提出来的。他在 1884 年发表的《论内省心理学所忽略的几个问题》一文中指出:人类的思维活动是一股切不开、斩不断的“流水”。他说:意识并不是片断的连接,而是不断流动着的。用一条“河”或者一股“流水”的比喻来表达它是最自然的了。此后,我们再说起它的时候,就把它叫做思想流、意识流或者主观生活之流吧。所以,用“意识流”这一术语来描述人的心理过程是极其形象的。作为一个修辞用语,它具有双重的比喻意义,就是说,“意识”这个词和“流”这个词都具有比喻的意义。这一思想为小说家运用意识流手法来展示人的内心世界,并通过展示人物的意识活动来完成小说叙事提出了理论依据。

在一些著名的意识流小说中,我们通常可以看到这样的手法:直接以内心独白的方式向读者展示人物的内心世界。也就是说,在描写这样的独白时,既无作者的介入,也无假设的听众,包括“谁说”、“谁想”之类的引导性词句和一切解释性的论述都近于消失了。以一个无所不知的作者在其间展示一些未及于言表的素材,好像它们是直接从人物的意识中流出来的,作者则通过评论和描述来为读者阅读独白提供向导。这种方式一般被称为间接的内心独白。小说中的意识流,具体说来,就是以人物的意识活动为结构中心,围绕人物表面看来似乎是随机产生且逻辑松散的意识中心,将人物的观察、回忆、联想的全部场景与人物的感觉、思想、情绪、愿望等交织叠合在一起加以展示,并以“原样”准确地描摹人物的意识流动过程。这种艺术表现方式,在此后被与文学有着密切联系的电影所吸收运用。

世界影坛上曾经出现过不少意识流电影,它们对世界电影艺术的发展起到很大的影响。在世界电影史上最早被视为“意识流电影”的,是瑞典著名导演英格玛·伯格曼的《野草莓》。该影片运用意识流的手法,通过人物的回忆、幻觉、梦境等,表现了一个老人对死亡的恐惧、对孤独根源的探索和对生命再生的渴望。意大利著名电影导演费里尼也以运用意识流著称,其特点是强调直觉。他不但受存在主义与弗洛伊德学说影响,也受哲学家的客观唯心主义哲学影响。他认为,在人的

意识中,直觉最重要。没有直觉认识,也就没有逻辑认识;没有逻辑认识,却照样有直觉认识。所以,他极端强调直觉,反对任何理性加工,鼓励创作“内省作品”。费里尼于1962年拍摄的《八部半》,正是强调直觉的“内省影片”的典型,这部影片通过一个隐喻性的“故事”,探索了现代人的精神危机。法国新浪潮电影流派干将阿仑·雷乃在20世纪50年代末期创作的《广岛之恋》,也是一部意识流电影。这部具有反战倾向的影片,没有一个中心事件,没有故事情节,展现的过去和现在、回忆和联系全是女演员的意识活动。我国电影界从第四代导演起,开始尝试运用意识流手法拍摄电影,比如《苦恼人的笑》、《小花》、《樱》和《天云山传奇》等。但是,它们还算不上是真正意义的意识流电影。

(二) 意识流电影的创作及表演特色

1. 内心独白

国外电影理论界对“意识流”问题历来有争论,一种意见认为,作为现代主义流派的“意识流”,与作为表现手法的“内心独白”应严格地加以区别;另一种意见认为,“意识流”也就是“内心独白”,它经过现实主义改造,可以为现实主义艺术家所运用。当今世界影坛上不少电影导演都是按照第二种意见去做的。在影片《周渔的火车》里,虽然出自主角的“内心独白”比例并不大,但借由另一个人物散漫的叙说带出的“旁白”使影片带有浓厚的意识流色彩。

影片中,巩俐一人分饰两角:勇敢、自我、愿意为爱牺牲一切的周渔,以及在周渔死后走入男主角陈清的世界却又一直生活在周渔的阴影里的秀。其中,周渔是主要人物,她的情感转变带动着整部电影叙事的发展。但是,作为一部带有强烈意识流色彩的影片,除了与恋人片段式的亲密接触、琐碎交谈以外,女主角大部分的镜头都在奔驰的火车上完成,或是不断地奔跑或是坐在窗口望着窗外飞驰而去的景物。包括作为“影子”出现的秀,除了她与陈清的初见以及最后去西藏看望陈清,她几乎都是一个人沉浸在周渔的故事里。她的所思所想,她的类似画外音般的大段“内心独白”,都在没有表演对手、没有外在交流的情况下完成。在这类电影中,导演不会给演员划定具体的表演任务,而是要求演员用感觉去表演,这就给演员的表演提出了新的挑战和要求。

导演孙周在接受媒体采访时,曾提到“以前巩俐在电影中的角色可以说是千斤重担挑着,这次在《周渔的火车》中,我给了她一片羽毛捧着,既不能飞走,还得一直拿住”。其实,孙周所提到的这片“既不能飞走,还得一直拿住”的羽毛,就是对意识流表演一个十分形象的比喻。对于演员来说,影片中真正属于表演成分的东西,台词也好,整体表演风格也好,都会因为意识流的随性显得不那么真实和具体。导演也只会为他们描绘出这个人物的大致形象,那是一个隐约可见而需要伸手触摸、感受的形象。究竟如何发挥,需要依靠演员自身的感觉去展现。

许多初次尝试意识流表演或者习惯于根据导演剧本进行表演的演员,往往觉得这种表演非常难,甚至不少腕级演员也会产生同样的困惑。就拿王家卫的《2046》来说,演员梁朝伟、张曼玉等也曾表示,因为没有剧本,表演时或多或少会有一些无措。但这并非说意识流表演是虚无缥缈、无据可循的。要想通过自己的表情、举止、神态展现出人物的心理状态,演员自身必须有非常丰富的心理活动,有深厚的积淀和沉静下来的能力;必须抗得住独自面对摄影机长时间的跟拍运转,而不至于因为表情用完了茫然不知该怎样继续。

案例 5-11

《周渔的火车》中巩俐对于人物内心的阐释

在《周渔的火车》中,有这样一个给人印象深刻的镜头:周渔独自一人坐在从远处延伸而来的铁轨上,她的侧后是两个并列而稍交错的圆形信号灯,一个是青蓝色,一个是红色。两个大圆灯交错间出现了窄小的枣核型白色图形。显然,这个长时间静止的画面上,每一个具体物象都分明具有象征意味。这两种颜色的信号灯确切地表现了作为生命符号的周渔的当代文化状态:她在精神与物质间的徘徊与迷茫。我们知道,一部影片中出现象征时,为了能让观众注意到导演所设置的这些谜语,导演有时会刻意运用一些比较复杂的拍摄手法、视点转换的形式等。而这里,长时间静止的画面以及具有象征寓意的信号灯符号,则是依靠了巩俐饰演的周渔一系列动作和反应来达到这一效果。她先是放下环抱自己身体的手,烦躁地用双手由下而上包覆住脸颊,然后用力擦拭眼角的泪,继而重新用手环抱住自己;伴随着叹息声,她无措地轻抵嘴唇,用手摩挲唇瓣,直到最终突然起身快步离开。在这一系列漫无目的的动作中,周渔的视线始终毫无焦点地呆望着远方,而她的手也一直处在不安地来回微动、不知如何摆放才好的状态中。显然,这是人在难以抉择和矛盾痛苦时常常有的表现。巩俐的精彩表演准确地体现了周渔当时矛盾而又痛苦的内心,也成功地引起了观众对于她侧后那两个信号灯所组成的画面的关注。

影片体现周渔这样一个两向度的徘徊以及挣扎,同样也表现在她与两个男人做爱的情景上。显然,无论环境、色调还是周渔自己的情感表露,在面对两个男人时都截然不同。与陈清做爱时的画面与飞驰的火车交替出现,整个色调是充满情欲与激情的红色。周渔在风中飘动的发丝和做爱时如同睡着般安详闭起的双眼,无不体现出她对陈清的渴望、信任,以及融为一体时的幸福与满足。而与张强的做爱则完全属于另一种色调,不再有浪漫的配乐以及画面的交替,那是一种属于现实的清冷。而周渔的流泪以及紧紧拥抱住对方,也表现出她对张强的依赖却又无法

放弃陈清的无助与忧伤。同样的情景下,巩俐所做出的全然不同的处理,将一个为爱痴狂、愿意为爱牺牲一切的女人细腻的感情充分地展现出来,让人不得不佩服巩俐对于人物把握之准、演技之好。由此可见,在意识流电影中,对片段式情绪的把握以及导演设置场景意图的揣摩,对于演员的表演尤为重要。

2. 传统叙事线被解构下的表演

20世纪三四十年代,好莱坞的故事片创作达到了鼎盛时期,而这些故事片都是戏剧式结构,故称戏剧式电影。在艺术历史的长河中,先有戏剧,后有电影。早期的电影模仿了戏剧。因此,电影作为故事片样式,从一诞生就受戏剧影响。意识流电影却打破了这种框架,它的编导们认为,这种创作规律和结构方法不符合电影的特性。电影的特性是能够开拓微观世界,把肉眼看不见的东西通过摄影机变成可见的。于是,无论是《野草莓》、《八部半》,还是《广岛之恋》,这些经典的意识流电影,其结构都打破了传统的戏剧式结构,是反情节化、反戏剧化、反传统的舞台剧结构,也不要求有一个完整的戏剧事件在影片中贯串始终,而是打破时空顺序、随意跳跃、非理性怪诞、无逻辑的闪接。

这样一来,这些电影往往打破了时间、空间、地点的界限,而把时间、地点自由地交叉起来。因为一个人在考虑问题时其实是没有时间、地点观念的,思想活动也往往没有逻辑性和规则,所以要“真实”地表现一个人的思想活动,必须不受时、空、地的限制。如果一味强调时间、地点的统一,必然有“虚假”的成分,有“编”的痕迹。当然,把时间、空间与地点混在一起的手法,在常规电影中也会出现,比如“闪回”、“倒叙”,但它们是围绕一个主题和一个中心事件来处理的。意识流电影的“闪回”、“倒叙”却不同,不是为中心事件服务,而是完全按照人的潜意识的不规则活动混在一起的,从而起到深化主题的作用。在这一点上,《周渔的火车》也非常具有特色。

我们以影片开始处的这段为例,对其叙事做一个简单的梳理:

- (1) 序幕。现实。秀坐在火车车窗旁,单手撑头向外看。
- (2) 闪回。周渔在火车上问人借火,然后与张强相遇。
- (3) 再闪回。周渔在上车时将要送给男友陈清的陶瓷碗碰坏。
- (4) 回到叙事段(2)。张强向列车员打听周渔,得知有一次自己拒绝去医治的在车上病倒的那个乘客正是周渔。张强跑去跟周渔搭讪,周渔摔碎花瓶。
- (5) 跳跃到周渔离开后。陈清与秀相遇。
- (6) 现实。秀的独白引出陈清与周渔的相遇。
- (7) 闪回。周渔第一次去重阳找陈清。
- (8) 现实。秀在火车上的独白。
- (9) 闪回。周渔陷入同陈清的热恋,画了一对碗要送给陈清。周渔去赶火车时碰坏了碗。
- (10) 再闪回。周渔又去重阳找陈清。两人做爱,过程中插入了周渔赶火车,

陈清对周渔送他的碗爱不释手,以及火车飞奔的镜头。

(11) 陈清在车站接周渔,手里总会拿枝花。

(12) 周渔坐在飞奔的火车窗口。周渔同老列车长对话,周渔甜蜜地告诉列车长她来回奔波是为了去看自己的爱人。

(13) 陈清的《仙湖》上了报,陈清与周渔都很快乐。

(14) 现实。秀坐在窗前,捧书遥望窗外,内心独白。

(15) 闪回。周渔给陈清买了呼机,陈清并不开心,两人第一次争执。但很快和好,周渔想给陈清出诗集。

(16) 周渔在列车上病倒,张强拒绝为其看病。陈清对周渔的病态度冷淡。

(17) 现实。秀的独白。

(18) 闪回。周渔捧着花瓶赶火车。

(19) 花瓶被摔碎,时间点回到片段(4)。

从这 19 个片段中,我们可以看到,影片没有严格的顺时、线性叙事的结构,而是依据秀的心理活动跳跃式进行。而这种穿插的时空转换,对于演员的表演会增添不少困难。因为演员对于整部电影在叙事情节上的把握将很不明确,他们不知道下一秒将会发生什么情况,而往往即使发生了什么情况,他所做出的应对也可能只是极为意识流的沉默、发愣等等。更为困难的是:演员极可能需要在一天之中,呆在同一个场景,依据人物不同的心理变化,做出有些相似但又不同的姿态。在《周渔的火车》中,无论作为主角的周渔还是作为其影子的秀,都有许多端坐在窗口(或是火车车窗,或是住所的窗口,或是长途汽车车窗)沉思的固定近景镜头。而巩俐在这些类似的场景中,利用表演上微妙的变化,展现出两个人物不同的风情,以及恋爱不同阶段人物不同的心理。

首先来看秀。她的每次出场、每次沉思,都是以一种几乎不带任何表情的姿态,但那样一份沉静、一成不变的姿势及望着远处的漠然,却始终隐隐透出一份落寞以及缺乏自信。她渴望了解陈清,渴望走近陈清,但在她眼前却始终站着一个周渔,一个灿烂地微笑着的周渔。即使这个人早已死去,但她却依旧活在陈清过去的世界里,活在探索周渔这个人的世界里。再看周渔。周渔与秀不同,她是活在自己的世界里的人,而非追逐着别人的记忆。所以,她的表情鲜活得多,她的情感变化也更为激烈。

案例 5-12

《周渔的火车》中巩俐在车窗前的一系列表演

一开始,她同陈清刚刚进入热恋,坐在列车餐车里,望着窗外飞逝而去的一切,她的凝望中充满了向往。当老列车长走过来同她聊天时,她更是甜蜜地告诉

对方:她去重阳是为了看自己的爱人。但当陈清因为周渔为他买了呼机而不开心时,两人发生争执。周渔准备给陈清出诗集,陈清态度消极。之后,周渔因为劳累在火车上病倒,陈清知道后却出乎意料的冷静。这一系列事件后,我们再次看到:坐在列车窗前望着窗外飞速倒退的景物的周渔,已经不再是那样一张轻松、平静的脸,而是微蹙着眉头,流露着一份难以言喻的忧伤。再后,周渔为陈清费心费力策划的诗歌朗诵会因为没有一个人去听而冷清收场,陈清与周渔拥吻。周渔反复对陈清说:“陈清,你能行!”而陈清却说:“我不行。周渔,别逼我。”那之后,周渔则不再像之前那样一手撑起头端坐在车窗口,而是无力地将头倒在窗口的桌上。那是身的疲惫——因为一周跑两次重阳,而且周渔坚持坐硬座;也是心的疲惫——因为陈清缺乏自信,陈清退缩与懦弱。显然,在上面列举的这一系列周渔坐在车窗口凝望远方的镜头里,巩俐因为对于不同阶段周渔不同的心理变化把握准确,所以给出了不同的表演。而我们也从巩俐表演时的这些细小的变化中,读出了人物的情绪以及人物的内心。

此外,在此类意识流电影中,演员为了不使自己的表演因为零碎的片段式的情节以及跳跃的时空变得生硬不连贯,往往会在电影拍摄期间,让自己全身心沉浸在人物的状态之中。这样一来,演员就能比较准确地把握人物心理,成功地塑造这个人物形象。当然,这样往往会带来因为演员入戏深,自身呈现出的精神状态同角色逐渐接近,所思所想也都带有他所塑造的那个人物的思维惯性,而难以走出角色的情况。在《周渔的火车》里,饰演张强的孙红雷曾因为入戏太深,在拍完同女主角道别的那场戏后依旧难以抑制自己的感伤。他回忆说:“和周渔分手的那场戏,两个人握手道别,张强使劲抓住周渔的手说你去哪啊,周渔说我去赶火车,就生生把手啪的抽了出来。张强说:哎呀,周渔其实你才是诗人。说了这么一句话,可能被剪掉了,但是我觉得那句话挺好。演完这出戏,我就控制不住了。现场所有的人都在那儿,像我这么一个大小伙子,整个就贴到墙上嚎啕大哭……脑子里空白一片就哭了。当有一只手把点着的烟塞到我嘴里,我才清醒过来,就是家辉,他说别哭了,我说我哭一下就舒服了。大家都有这样的感受,巩俐也有,家辉也有,包括孙周都有。也许演员是比较感性的群体,这样的起伏和痛苦还是挺享受的,是一般人理解不了的享受。”

确实,演员是比较感性的群体,也是必须感性的。只有这样,才能自如地调动情绪,理解人物的内心。演员的入戏,其实也是他们在影片拍摄过程中,对剧本、人物深入体会及感受的表现,是演员对艺术创作敬业、钻研的表现。因为只有当人物的思维意识活跃占上风时,才能流露出此时此刻出现的人物的下意识动作和可能呈现的表情、言语。总之,电影演员在表演中运用意识流,其目的在于揭示人物内

心活动的复杂性,在于更好地将人物的心态表现得更准确、更细微、更具有性格特征。

二、《疯狂的石头》表演解读

近年来,我国电影总体上出现年产量多但精品少的失衡现象。其中在数量上占有绝对优势的投资仅为两三百万甚至100万以下的小成本电影,更成为声势浩大的中国电影“贫困户”。但是,2006年一部投资仅300万的小成本电影《疯狂的石头》,却从被大片包围的中国电影市场中成功突围。这部充满喜剧色彩的影片,在导演宁浩和他的编剧班子的幽默感和艺术天分中,凭借用现实主义外壳包装却显现超现实主义风骨的好故事在中国大地掀起了一阵黑色幽默的旋风。其后不久,又一部有着相似风格的影片《箱子》,也在第14届大学生电影节上获得“最佳导演处女作奖”,并成功入围第10届上海国际电影节竞赛单元“亚洲新人奖”。那么,是什么原因让这类风格的影片在市场上大受追捧、好评不断呢?考虑到《疯狂的石头》这部作品在近年本土小成本电影的生存中起到的示范作用,以及影片在表演风格上的独特性,这里对它进行相关的表演解读。

(一) 拼盘式喜剧的表演

现代社会,人们的娱乐方式越来越多。在电视、网络等娱乐媒介的冲击下,喜欢相声、小品的人却呈现出下降的趋势。但在喜剧电影中却出现了相反的情况,譬如《疯狂的石头》、《大电影》都结合了观众早已熟知的段子作为笑料,有不俗的效果。这并不是说任何情况下用社会上流传的笑话作为笑料都是好的,一旦用得不恰当往往会产生扭捏做作、为逗笑而逗笑的后果。

在《疯狂的石头》这部影片中,现下正流行的电影镜头、京剧的伴奏、似是而非的“千手观音”、吊绳不够长版的“碟中碟”动作、手机铃音排行榜上的“老狼请吃鸡”等无所不在。导演宁浩娴熟地运用了颇具后现代性的拼贴手法,将多维度的情节多时段地展示。这不仅使影片充满了戏剧性,同时还增添进诸多亮点。也正是这种如同大杂烩般的拼贴手段,为观众带来感官和记忆上的刺激,好比情节的整个演绎过程就是一个包含无数小玩笑的巨大的玩笑,从而使得影片想要突出的重点部分得以凸显,而众多的幽默也正源于此。当然,除了对于各种幽默元素的拼贴外,还有故事逻辑以及叙事结构上的拼贴。导演宁浩本人也曾表示:幽默就是拼逻辑,要事事相加。所以在影片中,我们常常可以看到几处伏笔和巧合在时间和空间的诡异交错中发生,而事情始终在意外的主导下向着意想不到的方向发展。比如影片开场,可乐罐从天而降,紧接着引发面包车溜坡并与宝马车相撞。

1. 人物塑造及表演风格的统一

过去的喜剧演员往往只需要一个劲儿地耍宝,就可以逗乐观众。而现在,随着

受众群素质的提高,对戏剧表演的要求已经不会局限在一个“俗”字上了。因此,站在镜头中表演的喜剧演员,不能再像以前那样仅仅靠着“耍噱头”来迎合观众,而是要在人物的理解刻画上下功夫,在人物关系和作品环境中找喜剧元素。

在《疯狂的石头》这部影片中,并没有大牌明星的加盟,除了郭涛和徐铮在观众中的熟悉度比较高外,其他演员都算是比较陌生的。但也恰恰是这个原因,影片中各路人物的分配比较平衡,不会因为戏份的长短而影响到集体幽默给予观众的“笑”果。而影片突出的各种元素的拼贴手法也使剧中人物的刻画十分出彩,无论是笨贼三人组、国际大盗麦克、保卫科长包世宏,还是大发展集团的四眼秘书……每个人都有鲜明的个性,比如道哥的“素质”、三宝的“中彩”、麦克的“诚信”。

影片在人物造型上也不尽相同。比如道哥和黑皮这两个笨贼,道哥身上明显带有一股老大的气势,经常抱着那只偷来的狗,把短外套像披风一样披在肩上,看上去一点都不猥琐;而黑皮就显得很粗,不论是做事、骗人、骂脏话都显出傻呵呵的样子,在穿衣的品味上也显得低档,那个“班尼路”的情节,活脱脱展现出一个从没见过名牌的土老冒形象。又比如厂长儿子谢小盟,他那肥硕矮胖的身材、前卫的长靴加帽子,以及极为做作的说话口吻,把一个“伪”艺术家及败家子表现得淋漓尽致。所以,在演员的选择上,能否符合这些人物在形象上的特点,就成为重要的准则。从最后成型的《疯狂的石头》中,我们不难看出导演在演员选择上所下的功夫。饰演道哥的刘桦是一个严肃认真的人,所以对于道哥这样一个反复唠叨着要手下注意自身“素质”、对自己更是严格要求的贼的形象是比较贴合的。而饰演包世宏的郭涛,从上到下看上去都很普通,由他来饰演这样一个有着严重焦虑情绪的保安科长也很恰当。而饰演大盗麦克的连晋、饰演房地产公司老板的徐铮等都非常符合角色本身的性格特质。

作为一部喜剧电影,无论它的人物造型、人物性格怎样形色各异,糅合成一部影片后,整体的风格应当保持一致。无厘头式的就是无厘头式的,小市民的调侃式的就是小市民的调侃式的,黑色幽默式的也就是黑色幽默式的。说到底,可供演员发挥笑料的人物性格不过是演员表演的一个突破口和出发点,如何使各自的表演既体现出人物特色、让观众觉得可乐,又能与整部影片的风格融合,是需要演员认真揣摩的。演员的表演风格是指演员在进行表演创作时所具有的有别于他人的独特韵味和格调。比如有的演员在一系列角色的塑造中表演都带霸气,风格粗犷;有的演员则表演内敛、丝丝入扣……演员个人表演风格的形成,一般与他所处时代的艺术潮流、本身的生活经历、修养、艺术创作经验有关。面对不同的影视剧作品、不同的角色,演员通过自身经验对其进行理解,从而寻找一种更好的演绎及诠释方法。

而对演员的表演风格,一般存在两种主要观点:一是认为,演员如果一味拘

泥于本人擅长的某种固定的表演风格,就会对其表演创造产生障碍,造成无论演员饰演哪种角色,人物身上都带有相同的影子。所以演员应当在对已有某种表演风格驾轻就熟的情况下,大胆地开拓自己,揣摩并有选择性地尝试其他风格的表演。二是认为,影视创作是集体创作的艺术,所以演员个人的表演风格应做到与影视剧的表演风格协调统一。这并不是说演员们要放弃自己的特色,在同一部影视作品中,大家表演风格趋同,是指演员通过揣摩使自己的表演风格融于影视作品之中,从而更好地体现影视作品的整体风格。试想,如果一部影片中每个演员都是高高挂起式地自顾自表演而不从全局把握,势必会造成整部影视片风格的不统一、不协调。“具有特色的好演员常常是多才多艺的,能栖身于各种表演形式之中,且与其他演员和谐地配合,而不是鹤立鸡群,独树一帜。好的演员能恰如其分地处理与周围人物之间的关系,准确地令人信服地体现夫妻、父子、情人和仇人之间的关系,而不是概念化地表现‘亲热’,以‘笑脸’表示友好,以‘愤怒的面孔’表示仇视等。他们构成一组完整的人际关系网络,达到演员——角色与影片协调地融为一体。”^①这两种观点从不同的角度对演员表演风格的形成、发展进行了评价,具有一定的参考价值。我们这里重点分析的是第二种观点,即个人表演风格与影视片风格的统一。

在《疯狂的石头》中,为配合影片的整体风格,几乎每个演员都运用了不同的方言来演绎角色。比如包世宏讲的是重庆话,道哥讲的是河北唐山话,黑皮说的是青岛话,小军的口音是京郊片子,大盗麦克说的是粤语和香港普通话,大发展集团的董事长说的是带有上海口音的普通话。就连影片中一些龙套角色表演时也都用了不同的方言。郭涛在出演包世宏这个角色前并不会说重庆话,到剧组后也曾跟导演探讨过好几次,希望可以不用重庆话。但最后郭涛还是找来专门的老师(影片中三宝的饰演者),学习重庆方言。郭涛在做客某知名网站时回忆道:“开拍头一天晚上还在学,学得我舌头都硬了。差不多了,我问我老师行不行,老师说你干脆把导演叫过来吧。那天已经挺晚了,我把第二天要念的一段台词念给导演听,导演说靠谱,挺像的。从那天开始,语言就不算一种障碍了,因为毕竟当演员,可能模仿能力还比较强一些。一句句学起来,还是比较像。当然,真正让四川人听起来,还是有一点点小小的瑕疵。”^②

2. 黑色幽默要打开自己

在一些纯喜剧片中,我们往往可以看到演员运用夸张、甚至矫揉造作的肢体动作,鬼灵精怪、带点神经质的扭曲表情,将人物的憨态和故事的喜剧元素展现给观众。虽然喜欢摆弄黑色幽默的伍迪·艾伦对喜剧表演持有这样的观点:表演得滑

① 李冉苒、马精武等:《电影表演艺术概论》,中国电影出版社1998年版,第245页。

② 《宁浩郭涛刘桦新浪聊电影〈疯狂的石头〉》, <http://ent.sina.com.cn>, 2006年6月30日。

稽是再糟糕不过的事情了。但从伍迪·艾伦的话中,我们倒是大致可以知道黑色幽默、冷幽默喜剧表演与那些纯幽默、无厘头喜剧表演的不同之处。其实,喜剧表演的风格依照喜剧本身蕴含元素的不同可以是多样的,比如葛优在冯氏贺岁片中带点儿北京侃爷之“贫”的冷幽默,周星驰无厘头喜剧中天马行空的想象力和浮夸的动作。导演宁浩在对演员讲解《疯狂的石头》时,也强调了要当正剧来演的观点:“不能夸张地表演。其实,你越是情感流露,观众越觉得扯淡,这就有了喜剧的效果。”^①

其实,不论喜剧片的表演究竟以何种方式呈现在观众面前,演员不可避免地就是要打开自己来娱乐大众。这话说起来似乎很简单,其实做起来不然。毕竟喜剧不同于文艺片,它有许多夸张的成分。比如《疯狂的石头》中,黑皮被关在地下通道里,而麦克也被限制在通风管中。当他们两人终于爬出黑漆漆、脏兮兮的管道,穿着邋里邋遢、破破烂烂的衣衫,饥饿疲惫一瘸一拐地向前走去时,原本威风凛凛、狡猾机警的形象荡然无存。其实,谁不希望在影片中出演那种很光鲜很正的角色呢?如果一个喜剧演员纠缠于这些,而不愿充分打开自己,那么一定是不合格的,是无法融入剧情之中的。

其实,黑色幽默的演绎正如同相声中的抖包袱,都是经过细密组织、铺垫,最后才把之前酝酿好的笑料关键部分说出来,达到喜剧效果。比如已故著名相声大师马三立的《偏方》,前面絮絮叨叨说了一大堆,一个人身上老痒,他怎么痒,他好不容易找到位老先生,老先生怎么给的秘方。回家怎么把里三层外三层的秘方拆开……三番四抖,都是些铺垫,在观众听得津津有味,同时也在心中暗自揣测事态发展时,最后把包袱抖了出来,原来最里面是张小纸条,上面写着俩字:挠挠。听众在开怀大笑的同时也被马先生狠狠幽默了一把。所以演员在表演中,也可以尝试将剧中的笑点当作相声里的包袱,你越演得不露声色,一本正经,最后抖出的包袱就越具重量,越是“笑”果十足。这就要求演员在表演中尽量将一个带有悬念的信息符号传递给观众,让观众通过这样一个信号经由自己的逻辑思维进行推断,最后你再给出一个完全相反的效果。那么到这里,包袱抖了,观众笑了,你的表演也就成功了。

案例 5-13

《疯狂的石头》中大盗麦克的黑色幽默

说到《疯狂的石头》中的黑色幽默,不得不提大盗麦克的倒霉失手。

我们知道,国际大盗麦克在片中的戏份并不多,用连晋的自评来说算是个花

^① 曾剑:《〈疯狂的石头〉:不搞笑,我们搞幽默》,《新华日报》2006年6月29日。

瓶。导演宁浩要求他扮靓仔、有型,但麦克经常遇到各种无法控制的情况,不断碰钉子出洋相,情节一环扣一环。连晋对此的处理十分精彩。

麦克每次出场总是信心十足,一副一切尽在掌握的架势,所以观众也往往满怀好奇与期待地等着他下一步的行动。然而,他这样一个专业的国际大盗总在最后遭遇不专业的结果,这就使得观众不得不为之喷饭了。但大盗的台词并不多,那句“我顶你个肺啊”配合麦克的尴尬表情,幽幽地说出口,引发的却是强烈的喜剧色彩。这是连晋的聪明之处,只消这么一句便能达到双倍的效果。

而麦克被绳子牵引从房梁缓缓落下,利索地撬开翡翠盒子,正当他要伸手取出翡翠时,发现绳子居然短了一寸,够不着,这段更是经典。对于麦克的失败,虽然有些观众有所准备,但看到他如此利索地放下绳子,一点点靠近放着翡翠的展示台,然后熟练地拿出小棒抵住盒盖去拿翡翠的一系列动作,使所有人都觉得他会得手。在之前一连串表演中,连晋没有给观众透露一点点他将失败的信息,而最后一步,他因为奸商卖给他的绳子少了尺寸拿不到翡翠又被同在的笨贼岳小军讽刺嘲笑,确实是让许多观众大跌眼镜。偏偏这时,他又说出那句经典台词,此时的语气既无奈又愤怒,加重了观众的笑意。

最后,麦克杀了冯老板,从保险箱里拿到假翡翠,掏出电话打给他的雇主。拨通之后却发现房间的电话铃在响,他先是吓了一跳,马上挂断。然后再拨,电话铃又响。麦克终于意识到了什么,颤巍巍地接过电话,喂了一声,固定电话里传出自己的声音。麦克终于确认他刚才杀死的就是自己的雇主。他将话筒和手机放在桌上,这一次带着哭腔说出了那句经典台词。后悔、痛苦、憎恨、自嘲……夹杂胸口受伤的疼痛汹涌而来,那种撕心裂肺的感觉全都包容在连晋这句“我顶你个肺啊”之中。

所以,在后现代性的黑色幽默喜剧电影中,演员并非一个劲地爆发,而要懂得适当地刻意地压抑。如何藏好你的包袱直到最后一刻才将其抖出,表演时不会让别人看出来“假正经”,对每个喜剧演员来说都是颇为重要的课程。

(二) 别具一格的漫画式表演

《疯狂的石头》结尾处,终于从下水道里爬出来的黑皮饥肠辘辘、狼狈不堪地走到一家面包店前。看到柜台里摆放的各式面包,他再也控制不了自己。他的手轻轻颤抖着,他的嘴唇不停地抖动,眉头微蹙,饿了那么多天的黑皮因为这些面包激动得快哭出来了。终于,咣当一声,黑皮用铁锤砸开了柜台玻璃。之后,出现了高架上厨子骑助动车追赶黑皮的经典画面。在这组镜头里,黑皮没有一句台词,至多是啃着面包奔跑时嘴里发出的含糊不清的呜咽。黑皮的可怜和狼狈、近乎癫狂的

崩溃,都在黄渤一连串自然呈现的动作和表情下展露无疑。在人们感到强烈漫画式戏谑与嘲讽的同时,丝毫不会让人觉得人物行为的夸张、做作和矫情。

这个场景显然是整部影片中最富漫画色彩的片段,而黄渤的表演无疑也是极具漫画人物的夸张与立体感的,但却并未让人觉得假,让人觉得突兀,为什么呢?主要原因就在于黄渤做出这一系列举动,包括最后在高速公路上狠狠啃着蛋糕又卖力绕圈奔跑的场面都是出自一个自然的反应。这是一个被困在地下管道饿了几夭、又脏又臭又绝望的人求生的应激反应。更何况他本身是一个脾气暴躁、任何行动都希望直接用锥子解决的笨贼。

《疯狂的石头》中的人物,不论是正面的保安科长还是反面的贼、盗、投资商,都显得那样渺小,力不从心。他们在这个城市的漩涡中追逐自己所要求的东西,但却总在碰壁。他们中没有一股力量可以统摄一切,甚至他们的努力反而使故事的发展越来越背驰他们的意愿。每个人物的一举一动都有可能成为笑点,或者成为第一块被推倒的多米诺骨牌,引发故事中其他人物一连串的“荒诞不幸”。但与银幕前笑声不断的观众形成鲜明对比的,恰恰是剧中每个人物的“义正辞严”。

比如,三个贼从麦克那里偷来一个箱子,正在天台上忙着開箱子。道哥的女友打来电话,要他出来陪她。道哥眉头微蹙,一边注意着那边開箱子的进展,一边说道:“我没有时间,我正在工作……”女朋友又说:“讨厌,你答应带我去香港购物呢,通行证都办好了。”道哥这时的反应是先打了一个咋舌,自然地传递出他对电话的不耐烦。接着,一番与他贼的身份极不协调的话被有板有眼地说了出来,“你们这些个女人哪,就是不明白,这个阶段正是我事业的上升期,我怎么能走得开呢?”其实,这样一个片段稍不留神就会让观众觉得演员是在刻意矫情,从而留下表演的痕迹,但刘桦在这里将一个贼头的“敬业、有上进心”,通过诚恳的语调、流畅的动作,尤其是一本正经的说教展现了出来,让人不由赞叹:这贼够幽默的啊!类似这样的片段在影片中还有不少,刘桦在这些情节中的表现都十分精彩。

其实,这样一种经常出现的身份反差和一本正经的对话,具有强烈的漫画色彩。在这一类型的表演中,对于“度”的把握尤为重要。漫画式表演要夸张,但绝不等于胡闹。该夸张时就夸张,该正儿八经时要收得回来,只有牢记这点,才能使喜剧表演不致成为一出热闹却无趣的滑稽戏。

本章小结

作为本土贺岁电影第一人,冯小刚在他的一系列贺岁电影中形成了鲜明的作品风格。由于他对北京爷形象的善于拿捏,冯小刚、葛优这对黄金组合成为其贺岁电影的一大标志,从而也使其贺岁片的表演风格获得了延续。刘蓓、傅彪、李成儒、冯远征……众多知名演员,都甘当冯小刚贺岁电影中的绿叶,并以敬业的态度完成任何一个角色的出演。

以第六代导演为主要领军人物的本土“新生代”导演追求自由表达和表达的自由。他们特立独行,狂飙独立,其实是无法命名的一代。在他们的电影中,有一个现象是共通的,那便是对非职业演员的运用。非职业演员与职业演员之间,没有不可逾越的界限。而将职业演员与非职业演员混用,使演员之间相互影响、相互渗透,使他们的早期电影更具真实性及状态感。

数字化制作、大量特技的纯熟运用以及海外明星、跨国制作班底的加盟,使国产古装大片的画面愈渐精致。凡此种种都或多或少为本土电影的表演艺术带来一些新鲜元素,当然也对演员的表演提出了新的挑战,比如分寸的拿捏及多种演绎方式的融合,高科技配合下的无对象表演和“舞武”表演等等。

90年代以来,本土电影尤其是小成本电影有很大的发展。《周渔的火车》可以说是一部风格独特、具有意识流特色的电影,它将视点落脚于周渔这一女性对于爱情的追求,同时借由秀这个影子式的女性人物的内心世界,贯穿起整个故事的发展。作为一部只有300万投资的小成本电影,《疯狂的石头》经由编、导、演三方通力合作,在全国掀起一股“石头”热潮,成为近年来小成本电影的成功典范。贯穿全片的黑色幽默,加上环环相扣的情节,使影片在表演上呈现出其作为黑色幽默喜剧片所独有的风格。

问题讨论

1. 请对冯氏贺岁片的表演特色进行简要介绍。
2. 假设你被某剧组邀请参加影片的拍摄,但是出演一个反面角色。你觉得你在选择接或不接这部戏之前应当做好哪些工作?其中哪些因素将会影响你最终的选择?请就接与不接两个结果分别进行论述。
3. 你认为“新生代”在挑选非职业演员时与意大利新现实主义导演有何不同?
4. 请从一个职业演员的角度出发,谈谈你如何理解“不同的视听情景下进行表演、创作时所要考虑的侧重点就会有所不同”。
5. 请谈谈你对台词艺术的认识。
6. 在你看来,一个未经专业武术训练的演员应当如何从其他方面训练自己的身体素质,以使自己符合古装动作大片的需要,完成绚丽的“舞武”表演?
7. 请简单谈谈你认为演员应当如何使角色与影片协调地融为一体?从《疯狂的石头》中你获得了怎样的启示?
8. 一列急速前行的火车的卧铺车厢中,一个男人(或一个女人)独自坐在窗边的座位上,他(她)的脸一直朝向窗外,不太与周围的人交谈,偶尔会叹口气。你觉得他(她)这次的行程可能是因为什么?如果你要出演这样一个人物这样一个片段,你将如何体现人物的意识流?

第六章

港台电影表演解读

学习目标

1. 了解三大类型港台电影的主要发展历程及创作特色。
2. 通过导演和演员了解香港武侠电影艺术风格的转变。
3. 掌握无厘头喜剧电影的类型特色,揣摩其表演风格。
4. 了解台湾和香港爱情电影的不同特色。
5. 学习演员在爱情电影表演中的基本方法。

本章要提及的香港武侠电影、“无厘头”式喜剧以及港台爱情电影,是香港、台湾两个地区电影及电影表演发展上的几大亮点。骨子里流淌着炎黄子孙的血液,忍受着西方国家一百多年的殖民统治,香港人乃至香港电影长久以来处在东西方文化的矛盾冲突之中。在回归前夕,对于回归的期待及忐忑,使香港电影呈现出无根性、多元化、通俗性等特点。而同时期的台湾,由于琼瑶的加盟,在爱情电影领域占有高地。相比较香港爱情电影的真实、琐碎,台湾爱情电影更愿将笔墨花在风花雪月、唯美浪漫中。当然,在表演上也呈现出迥然不同于港产爱情电影的风格及特色。

第一节 香港武侠电影表演

武侠电影发轫于20世纪20年代初,迄今已有八十多年历史,其表现形态也几经嬗变,成为民族类型电影的标识之一。武侠电影之所以能在中国电影诞生之初兴起,很大程度上得益于千百年来侠义小说的风行。在中国电影史上,每一次武侠电影的浪潮,都与当时社会上流行的武侠小说有很大关系,如20世纪30年代的平江不肖生、王度庐、还主楼主,60年代的金庸、古龙、梁羽生,他们的作品直接带动了武侠电影的兴起。

一、香港武侠电影的主要发展历程

(一) 20 世纪二三十年代武侠电影的诞生

武侠电影的源头至少可以上溯到 1920 年商务印书馆活动影片部的影片《车中盗》，题材为义士武打，这是武侠电影的萌芽，其主要生产基地在上海。1928 年，明星公司出品的《火烧红莲寺》正式开启了中国武侠电影的第一个黄金年代。1938 年至 1948 年间，第二次世界大战爆发，不少上海影人南下避难至香港，为香港注入新的活力。这一批影人包括中国武侠片开山始祖之一的导演任彭年、王元龙；演员有新马师曾、黄鹤声、邬丽珠、郑孟霞等，中国武侠电影在香港得以延续并走向新的发展历程，又在八九十年代反过来影响大陆的武侠电影创作。因此，香港武侠电影在整个中国武侠电影发展史上具有承上启下的作用。

(二) 1949—1966 年香港武侠电影的发端

从 1949 年年底到 1966 年，香港电影业呈现出百家兴起、空前繁荣的局面，数十家电影公司如雨后春笋般涌现。据统计，其间总共拍摄了四千多部影片，年产量平均两百多部，有的年份甚至达到了三百多部，这个数字在香港电影史上是空前的。很多人将 50 年代到 60 年代上半期称为香港电影发展的“黄金时期”。这期间，香港武侠电影诞生了一个即将影响未来香港电影半个多世纪的著名类型，即“黄飞鸿电影”。

1949 年底，胡鹏导演、吴一啸编剧的《黄飞鸿之鞭风灭烛》欣然问世，片中一招一式的真实武打令观众耳目一新，关德兴塑造的礼仪忍让的黄飞鸿非常具有历史质感，影片大获成功。胡鹏也由此被誉为“黄飞鸿电影之父”。此后侠义的黄飞鸿成为武侠电影的第一大主题，接二连三地被搬上银幕。据不完全统计，迄今为止黄飞鸿电影已经超过 100 部，五六十年代仅胡鹏一人导演的黄飞鸿电影就有 59 部之多，远远超过了日本的《寅次郎的故事》和美国的“007”系列，成为吉尼斯世界纪录中集数最多的系列电影，还带动了方世玉等其他同类武侠系列题材的创作。像扮演过黄飞鸿的关德兴、成龙、李连杰、赵文卓、刘家良、王群、季天笙等功夫明星虽有各自的理解和侧重，但都将黄飞鸿的侠义之道、王者之风刻画得入木三分，给观众留下了永恒的记忆。

(三) 1966—1978 年香港武侠电影的发展

60 年代中期以后，香港逐渐从转口贸易港口转变为具有独立生产实力的商业大都市。生活氛围的改变，使香港人更追求新鲜化、浪漫化、娱乐化的电影。从 60 年代下半期到 70 年代，香港电影全面转型，趋向国际化、品牌化和明星化。这一时

期,香港电影平均年产量在百部以上,其中武侠电影几乎主宰了整个香港影坛的发展,并相继经历了新派武侠片、李小龙真功夫片和喜剧功夫片等多个阶段。

1. 新派武侠片

50年代末期注重浪漫传奇和手法新颖的新派武侠小说兴起和发展了起来,缺乏现代气质和激情武打的“黄飞鸿电影”已远远不能满足观众的欣赏需求,新派武侠电影应运而生。它作为一种潮流,根据其风格特点、情节设置、影像语言等差异,以李小龙的去世分为前后两个时期。前一阶段从60年代下半期到70年代初,主要以张彻和胡金铨为核心,张彻导演的《独臂刀》和胡金铨导演的《大醉侠》,不仅票房突破百万,而且还带动起整体香港武侠电影的变革和发展。后一时期从李小龙去世至1978年前后,以导演《流星·蝴蝶·剑》、《天涯·明月·刀》等一系列改编自古龙小说的武侠电影而著称的楚原为核心代表。他创造出“楚原、古龙、狄龙”票房金三角的新武侠奇迹,凸显出奇诡艳丽、唯美浪漫、悬疑曲折的高雅格调,以独特的技巧方法将国语武侠片推向新的高潮。

同以往大都节奏慢、主人公均为严肃封建家长形象的黄飞鸿电影相比,新派武侠片总体呈现出以下特点:侠义的成分减弱,武打的视觉刺激增多,影片主题由传统的侠义精神转向现代气质的快意恩仇;武打的处理突破了单纯一招一式的实际打斗,飞檐走壁、上下飞舞的玄妙动作,开始集两者于一身,虚虚实实,相互补充;情节设置上,将黄飞鸿故事中几经周折、忍让无奈、复杂转变的过程,改编成简洁明了的落难英雄以武报仇的故事,使得影片开始更多地注重写意和浪漫影像的表达;在场景和时代的处理上,多选择远离现实社会的古代背景。

2. 李小龙真功夫片

1971年,李小龙应嘉禾公司邀请回到香港,拍摄了罗维导演的第一部电影《唐山大兄》。他将一个在外国受到歧视、最后无奈反抗的华人形象演绎得生动形象,其真实搏击的武打风格令香港武侠片焕然一新。这标志香港武侠电影由刀剑武侠片向拳脚功夫片转向,也是李小龙式徒手搏击的“真功夫电影”的开端。之后的《精武门》、《猛龙过江》、《龙争虎斗》也获得了空前的成功。李小龙不仅成功地将香港武侠电影带入了国际影坛,将民族化和国际化结合起来,也促使香港武侠电影由导演时代进入明星时代。

不幸的是,1973年拍摄《死亡游戏》时,李小龙因为意外事故猝然陨落,给香港和国际影坛留下了无尽的遗憾。这之后,很多武侠电影曾刻意地模仿李小龙,但都遭失败,武侠电影的低潮随之而来。

3. 喜剧功夫片

70年代的香港,经济繁荣,社会安定,市民的收入和消费能力都有惊人增长,使普及文化商品成为一种必然的趋势。1975年前后,香港本土的大众文化正式诞生,武侠功夫片也随着社会文化的发展而自觉地转向喜剧化。

1975年,在吴思远导演、袁和平武术指导的影片《生龙活虎小英雄》中,他们采取了将武功与马术杂技相配合、外加一些小噱头的表达方式。虽不太成功,但这是武侠片喜剧化的先锋之作。第一次正式拍摄武术、杂技和喜剧性的作品,是1977年由洪金宝自导自演的《三德和尚与舂米六》。

武侠功夫片真正喜剧化的标志,当属1978年由袁和平导演、成龙主演的《蛇形刁手》和《醉拳》。经典影片《醉拳》变奏性地建构了少年黄飞鸿与师傅袁小田几经较量的戏剧故事框架。黄飞鸿的形象变成了一个贪玩好动、单纯善良、可爱又可气的现代式顽皮小子;师徒关系也变成了有叛逆有调戏又有尊重和理解的新型关系。本片成为了香港武侠电影新的巅峰之作,开创了继李小龙之后的又一次武侠片热潮,并奠定了此后功夫喜剧片在香港商业电影创作中的主流地位。

(四) 1980年代以来传统功夫片的多元化

70年代末,香港电影创作开始出现青黄不接的症状:纯粹打斗的功夫片因为没有新意而失去了票房市场;“许氏”市民喜剧已有疲软趋势;传统的粤语戏曲片、武打片已经穷途末路。主流电影失去了观众,娱乐主体的危机开始产生。电影工业务必寻求新生力量和新颖的视听形式。这时,一批从国外留学归来、电视出身的年轻人逐渐介入到电影创作中,使香港影坛进入了多元化时期。

在功夫片领域,传统古装题材的武侠功夫片仍是商业电影市场的首选,如从1982年起相继推出的《少林寺》、《少林小子》和《南北少林》等影片,不仅造就了李连杰这颗武打新星,也再一次掀起了“真功夫片”的潮流。徐克的《黄飞鸿》、《狮王争霸》、《王者之风》等黄飞鸿系列电影,以现代方式重新演绎传统题材,也成为功夫片范畴的上乘之作。

这一时期,随着都市进程和特效技术的不断发展,传统的武侠功夫片也开始变形,形成了几个全新的片种。首先是经特效处理的刀剑武侠片,徐克执导的《笑傲江湖》系列以及《蜀山传》等影片是此类典型。其次是现代枪战片。1986年,徐克监制、吴宇森导演的《英雄本色》,将时尚的枪战与身手敏捷的功夫有机融合,给香港影坛带来了全新的视听体验,成为这一类型的开山之作。《英雄本色2》、《喋血双雄》、《喋血街头》等都继承了张彻电影的阳刚精神和男性友谊,一度开创了周润发、狄龙和李修贤银幕搭档的英雄时代。再次是警匪片。由于警匪片中往往有很多搏击情节,因此可把它纳入功夫片多元化的范畴。

二、武侠电影的基本类别

按照港台的惯例,武侠电影的范畴广博,可按打斗的性质和使用武器的种类分为四种,而武侠片的发展也基本沿着这一轨迹在逐步演变。武侠电影从诞生至今,主要有以下几种基本类别:

1. 以放飞剑、祭法宝、打掌风等远攻手段为主的神怪武侠片。这是武侠片的最初形式,主要流行于20世纪二三十年代,技术跟不上影片发展的需要,演员受镜头、场地和技术上的限制,武侠动作也难以较好地施展,其表演脱胎于戏曲等传统艺术,舞台痕迹浓重。代表人物有张石川、任彭年等,典型的影片有《火烧红莲寺》、《荒江女侠》等。

2. 以刀剑棍棒等原始兵器做中距离激战的刀剑技击片。其重点展示侠客使用武器的技能,成型于20世纪60年代上半期,这一时期的表演虽然仍有传统戏曲中浓厚的舞蹈格式,但影片已明显突破了早期把打斗套招拍成花拳绣腿的程式化,而是充分利用发展了的电影技术把动作场面拍得动态、连续、有力度和节奏感。代表人物有胡金铨、张增宏等,典型的影片如《大醉侠》、《侠女》等。

3. 以拳脚功夫近身肉搏的功夫片。其重点向观众展示主人公的体能世界,成型于20世纪70年代。武侠片开始了对真功夫的追求,极力推崇阳刚之美,不仅要求演员“真斗”,还注重对于武侠动作的分解,惯用慢镜头来诠释武侠的力度及其对于视觉的震撼。代表人物有张彻、李小龙等,典型影片有《唐山大兄》、《精武门》等。

4. 集刀剑技击与拳脚功夫于一体并运用高科技手段制造视觉冲击的新武侠片,它不再拘泥于传统套路中严格的剑术或拳法,也不再拘泥于“古装戏”,而使武术动作设计凸出为视觉刺激,不仅变化多样,招式中还加入了杂技般的噱头,对于超出人类生理极限的动作则依靠缜密的剪辑和高超的电子特技来完成。传统中正义凛然的英雄形象也变成了一个现代式的、贪玩好动、单纯善良、可爱又可气的顽皮小子,更加贴近现代和生活。它成型于20世纪80年代末期,代表人物为徐克、成龙等,典型影片有《东方不败》、《醉拳》等。

三、香港武侠电影的表演风格

作为演员,都希望尝试不同的角色并成功演绎。但是,经验和电影的一次成像性,决定了演员不可能完全自主挑选、体验和演绎不同的角色。一个塑形成成功的演员,他的荧幕形象往往会深入人心,而一旦改换不同类型的角色,观众们反倒会不适应起来,所以才会出现《夜宴》中葛优饰演的厉帝引发非议的情况。当然,这并不是说不提倡演员尝试各种不同的角色。在接到一个角色的戏份时,演员要懂得根据这个角色的形象和性格特征,结合自己的经验以及一切可利用的元素,揣摩出与众不同的地方,以塑造出饱满、生动的荧幕形象。这里选取香港功夫电影史上几个著名演员,对他们的表演风格加以比较。

(一) 形体风格

斯坦尼斯拉夫斯基认为,外部体现的重要性在于它能够传达内在的人的精神生活。演员在体现角色时,观众首先注意到的是演员的形体特征。角色的内心活

动和情感也必须通过外在化的形体展现出来。演员在运用形体展现角色时,要特别留意如何利用细节去塑造人物的外在形体特征,比如个性化的装束、独特的表情、手势和习惯性的动作等。同时,要考虑这些细节在人物形象总体塑造上的一致性。

1. 个性化的装束

有人说,功夫演员以打斗为主,观众看的是动作,着装只要舒服就行。这样的观点很务实,但却忽视了电影的视觉冲击力。

(1) 李小龙的标志性装束

李小龙的功夫出神入化,尽善尽美。始于他,才有西方的中国功夫热。他的功夫造型如此深入人心,即便去世多年,世界各地的影迷们仍然在模仿他的标志性装束。李小龙时常以唐装长裤、黑色腰带、中式平口布鞋和肌肉健硕的强悍形象示人,竭力展现自己的男性气质。在遭遇强劲对手时,他会慢慢地脱去上衣,这样的形象早已与他的威严气势和凌厉招式融为一体。就像《猛龙过江》里的唐龙,着灰黑色唐装短打,背着黑包袱,脚蹬黑布鞋,出现在罗马的现代街头,这样的着装,即便是在当时的香港,也会吸引无数人的眼光。唐龙张口闭口都是他的功夫,香港的九龙永远比任何地方好,一有机会便对着镜子耍上几招。这身行头,很好地标榜了自我,让人深切感受到唐龙就是李小龙。对于功夫的执着,也为强悍的形象增添了一些可爱的成分。

李小龙也注重通过色彩的反差来强调自己。《精武门》中,霍元甲的葬礼上,参加凭吊仪式的男性都穿着黑色丧服,女性着蓝色上衣,唯独他是全套白色中山装,非常显眼,巧妙地强调自己在同门师兄弟中的特殊分量;去虹口道场送还“东亚病夫”的牌匾时,他的黑色唐装短打与满屋的白色空手道服比起来,在视觉上给人独特的印象。当然,李小龙也会有时尚的装扮,却同样凸显特色,甚至称得上前卫。《死亡游戏》中,横条纹的浅色上衣或暗红色的紧身夹克,使他的青春气息夺人眼球。尤其是蝶状大墨镜的搭配,堪称经典,周润发、周星驰等后辈都曾大力效仿。鲜明、独特的角色形象,与李小龙的个人经历是分不开的。李小龙出生在战火纷飞的年代,童年时颠沛流离,游及半个地球。敌机压顶,人们都避之不及,他却爬上屋顶戳机叫骂。他的血脉里流动的是不安分的血。他要借电影发扬国粹功夫,他要为生存而战,为荣誉而战,为民族的傲气而战,所以他用真拳实腿打遍天下,证明自己也能扬民族国威。

(2) 成龙的市民化装束

如果说李小龙塑造的英雄是愤世嫉俗的,是天生的强大,那么成龙演绎的则是憨厚纯朴的市井小民。他的年代里完全没有了百年郁积的民族仇恨,不再需要怒目而视、肌肉暴鼓地拉开架势。所以,成龙走了一条与李小龙截然相反的路。

成龙的衣服永远破烂、随意,即便是后来由布衫改为了时装,由顽皮小子转变

成了正义警察,也依然玩世不恭。他的角色总能在危急关头挺身而出,化险为夷。无论遇到多大的危险,他们做的永远是正义、正当、符合道德观念的事情,最后都能凭借个人的拼搏成为英雄。成龙的这种角色形象,与80年代香港动荡浮躁的政治气氛和文化氛围有关。不管是小混混,还是小警察,这样的角色安排,排除了个人英雄主义与国家意识、政治文化官方形态的冲突,也排除了都市人对回归前景的焦灼心态,而以平民英雄作为全港人心中寄寓的社会理想。

成龙很少着正装,即使有,到头来也会在追逐打斗中溃不成形。成龙在《精武门》中只是一个带着流氓气的小偷阿龙,他会像猴子一样跳上墙头,脱了鞋随意拍打脚掌的灰,还会在动手收拾小日本前刻意地拉拉布鞋。这样的形象,符合了他乡下野小子不学无术、干点小坏事、骗点小钱财的不羁性格,可气又可爱,青春质朴,让人感到亲切。《醉拳2》的高潮段落,一条完好无损的长衫在经过拳打脚踢、沙埋火烧并撕裂后,早已化为碎片,里层短褂透出的赤裸手臂和束腰的长裤增添了主人公越打越勇的气质,使得打不死的硬汉形象深入人心。

(3) 李连杰的儒雅型装束

与李小龙的冷峻凌厉、成龙的嬉笑随意相比,李连杰在外形上多了一股英武、儒雅之气。他总是着平整的唐装或是干净利落的中山装,清清爽爽,他的形象中蕴藏着一种俊朗的正气和气定神闲的冷静。他是连续五年的全国武术比赛冠军,长相俊俏,一招一式都味道十足,这也是导演鑫炎相中他出演《少林寺》的主要原因。1982年,新派武侠盛行,但旧式武打片中仍然充斥着纯表演的花架和镜头技巧的卖弄。李连杰让观众真正欣赏到中国武术的真实魅力,加上众多武侠小说对于少林功夫的尊崇,《少林寺》自然一炮而红,也造就了李连杰这样一代武术巨星。

(4) 周润发的潇洒化装束

说到周润发,谁都会联想到许文强和小马哥,一头清爽的短发,两道微蹙的浓眉,时而坚毅时而邪气的脸庞,传神的眼睛。在饰演大哥的角色上,周润发的个性装束无疑具备了引领国际时尚的能力。什么是“酷”?他不仅仅把答案写在脸上,也让招牌式的着装说明了一切:黑色西服、黑色长风衣、黑色大墨镜,加上有着极致色差的白围巾。风衣和围巾随风飘动,为他的“酷”平添出一份潇洒。他的翩翩风度,来自内到外的整体感觉。打造出这样的经典,也难怪发哥能牢牢占据影坛大哥的地位。传说,《英雄本色》在韩国上映时,整个汉城的黑风衣在一夜之间迅速脱销。《低俗小说》的导演昆廷·塔伦蒂诺看过《英雄本色》后,特意买了与片中小马哥一样的风衣和围巾,一改先前录像带出租店里猥琐的小店员形象,变得深沉稳重,气度不凡。80年代初期,香港经济出现前所未有的强大生命力,本地化政治培育了香港人的归属感,草根阶层也涌动着一股喷薄蒸腾的“向上流动力”,一个小贩不必拥有学位,也有机会成为巨富。周润发所塑造的角色均是这样叛逆的、嬉皮的、重义气的底层人物在困苦中挣扎的缩影。

2. 独特的表情

电影与戏剧舞台表演的最大区别之一,就是可以利用近景特别是特写镜头来展现演员最细腻的表情,给观众以更大的感染和震撼。在演员的面部表情中,真正统领表情的是眼神,人们常说:“眼睛是心灵的窗户。”眼神总是能透露出内心世界的某些隐秘情绪,所以,好演员都善于运用眼神去表达情绪。

(1) 李小龙的凌厉眼神

一代宗师李小龙的眼神是能在气势上震倒对手的利器,可以说是杀人于无形。《精武门》中有很多这样的眼神特写。李小龙那炯炯的眼神里积聚着满腔的仇恨和愤怒,好像能喷出火焰,又满是鄙夷和不屑。他第一次在虹口道场打斗时,双手轻轻抱于胸前,身体侧转,下巴微微抬起,嘴角一侧略微向上浮动,眼睛始终朝下看,好像一切都不放在眼里。同一部影片中,李小龙逼迫两个口出狂言的日本人吃纸的表演堪称经典。他凶狠地拿着半张纸朝小个子的日本人方向一递,眉头紧锁,一句话也没有说,却怒气逼人。小个子日本人吓得赶紧接过纸自己往嘴里吞;而李小龙把另外半张纸揉作一团,硬塞进大个子的嘴里时,根本不看任何人,坚定的目光有一股让人畏惧的狠劲和仇恨,好像完全沉浸在自己的情绪中,和决绝的台词相呼应:“这次要你们吃纸,下次我要你们吃玻璃。”你可以说这种民族主义是狭隘的,但在当时,他以那种国人中罕见的张扬气质鼓舞了很多中国人。

从表情的丰富程度上看,李小龙不如成龙来得生活化,前者在表情上几乎看不出什么变化。《精武门》是他武功和表演的集大成之作,他几乎都紧锁着眉头,像剑锋一样冷峻、锐利的眼神让人生畏,永远是一副随时准备开打的样子。在面对同门师兄弟时,他有些许平复,但仍是带着深沉的痛苦。唯独在面对师妹丽儿时,他可以暂时放下一切包袱。他在师父墓前和丽儿回顾往昔梦想的片段,成为整部影片中难得的温馨场面。在这样一个不断复仇、不断要为生存抗争的世界,他把自己强大神化直至悲壮地牺牲。

(2) 成龙的应激表情

成龙的表演很生活化,讲求自然应激性,他强调以痛苦来为打斗的戏剧性服务。“有时他一挨打就龇牙咧嘴,大呼小叫,似乎痛不欲生,有时疼痛的感觉滞后,挨打的时候没有反应,打斗停息才感到痛,有时又把疼痛完全置之度外,似乎根本没有痛苦,让人难辨真伪。”^①《尖峰时刻》里,成龙在桌球室里因为误言而被一群黑人围攻,他右手抓住横扫过来的球杆,左手用力将其劈为两半,随后一个动作,却是他抓着左手一脸很疼的痛苦表情。在很多影片中,成龙先被人打得很惨,鼻青脸肿,浑身是伤,在最后紧要关头总能突发神力,打败对手。在《醉拳2》里,成龙饰演的角色在喝了大量的工业酒精后,全然不顾满脸的淤青和血渍,好像鼓足了劲,视

① 蔡洪声、宋家玲等主编:《香港电影80年》,北京广播学院出版社2000年11月版,第274页。

死如归地往对手身上冲,表情蛮横,好像什么也伤不了他。

(3) 周润发的细腻表情

与李小龙、成龙不同,周润发的表情十分诙谐、亲切。小马哥那半眯着眼睛,微蹙起眉头的招牌笑容,带着些地痞匪气,却从来不乏一股纯真和淡泊。他的眼光犀利、深邃,却又透着一种温煦和安详,好像他仅仅是在调皮地注视,但说不准是在审慎地掂量着什么事情,风流潇洒的气质被表现得淋漓尽致。《英雄本色》里,小马哥在夜总会给阿成讲述12年前的一段往事,他一直半侧身,略微仰头,眉间张扬不羁,嘴角处还时常出现肌肉蠕动。讲到激动时,他半眯的眼睛会突然睁得斗大。当说到被强迫喝尿时,他先是激动,然后有些嗤之以鼻的笑,尽显无奈,紧接着面部肌肉急促变化,笑容收得很快,呈现出尴尬的神色。表情的细腻程度,可见一斑。

3. 习惯性动作

习惯性动作是演员根据角色的性格特征去刻意揣摩和创造出的动作细节,它可能很微小,在不经意间出现,但恰恰是这些细微的动作能反映出一个人最真实的心理状态。例如,有的人一紧张就不自觉地双手摩擦裤腿管,有的人只要不知所措就会无意识地抓耳挠腮,有的人在细细盘算事情时总喜欢摸鼻梁,等等。摄影机给了演员一个展现细节的可能,演员就应该充分地运用好它,做到恰如其分,不温不火。

(1) 李小龙的标志性动作

在这方面,最为成功的当数李小龙。可以说,他下意识地运用自己的手势完成了猛男形象的塑造。

在《精武门》的表演中,李小龙脱去上衣展示强壮的胸肌,一边左右腿交替热身,一边用大拇指擦鼻子,这个动作成为众多影迷模仿的不二选择。他用食指勾动招呼日本人,那种根本不把对手放在眼里的心理过程通过这样简单的动作细节准确地传递给了观众,使得民族自豪感油然而生。还有他竖起一根手指用足了劲的细微动作,在影片的很多场景里都有出现,用以强调他心中的疑虑和激动。在多数的真实搏击场景中,李小龙通常会在一连串的过猛动作后摆出一个定格的状态,马步稳扎,正侧身或反侧身,头略低垂,背部弯曲,两手伸展拉开架势,却不停地抖动,愤怒和激情表露无遗。所以说,一个演员如果手势运用得当,往往可以产生事半功倍的表现力。

(2) 周润发的经典化动作

周润发对于个人风格小动作的设计也力求经典。叼香烟、咬牙签的动作,很多人都会,但是,能像他那样叼出气势和美感的着实少见。他歪歪地叼着香烟,肆无忌惮地嚼牙签头,那姿态和表情十足地飞扬跋扈。他用假钞点烟的那个镜头,随意衔烟的架势十分嚣张,硕大的墨镜映透着钞票的火光,拿钞票的手轻轻抖动两下,

一团烟雾便紧随着火光升腾起来。还有《英雄本色》中他喷血的精彩细节,小马哥被阿成的手下打得腾空跃起,身体后倾,头向后仰,半空中朝上喷出一股热血,非常飘逸。紧接着,阿成一个直拳捶向小马的鼻子,鼻血不是立刻出来的,而是停顿片刻,在小马哥身体由后向前的回缓中突然喷射而出,两股齐发,汨汨而流。伴着他迟缓的倒地状,一切都是那么完美。这些本是非常血腥的镜头,却被发哥表现得如此细腻。它们都是周润发根据自己的生活体验进行的有意识创造,连他自己也对这个设计颇为得意:“自己有一种创造的满足感,经典哟!这个镜头没有人可以学到,就算以后有人去学,也是学周润发的嘛,就会不自在,好像被人踢。”^①

(二) 语言风格

在纯功夫片的领域里,包括后来衍生出来的警匪片、黑帮片或枪战片,语言都不是他们的特色,功夫片的特色在于激烈的对抗、快速的节奏以及震撼的视觉效果。所以语言在纯功夫片里,几乎就发挥着一个比较单纯的叙事性功能,即只是推动剧情能够顺畅地向前发展。但是,如果能在它的基本功能上借用一下其他类型片比如喜剧片或者爱情电影中语言的特色效果,我们也许能在功夫电影的硬派拳脚和枪林弹雨中感受到一些别样的调剂。通过语言,演员能够把角色的内心生活和情感最为直接地表达出来。

案例 6-1

李小龙在影片中的“吼叫”

李小龙的“阿达”口哨式呼啸以及更为猛烈的长吼给他的角色形象注入了无限灵气。在《精武门》里,这样的吼叫都表现得非常自然:当陈真听得田厨子和冯管家在厨房的密语后,他打田厨子的镜头完全是慢动作处理。整个过程伴随着他的吼叫,怒不可遏。随后,他站立在原地,眼睛茫然地盯着前方,只是狠狠地说:“冯管家,出来!”见无动静,他又重复了一遍,语气更强。在逮着意欲从后偷袭的冯管家后,陈真双手抓住冯管家的衣领,近乎咆哮:“你为什么害死我的师父?”他根本就没有看管家,自顾自地又咆哮了一遍,愤怒积聚到顶点,他一口气连捶管家8拳,随后一句凄厉的“为什么?”紧接着便是一阵大吼,是怒气更是冤气和恸哭之意。当他最后血洗虹口道场时,一名日本武人被他打倒在地,他踩在这人的脸上,又是一阵长吼,这个吼的表情是整部影片中最为痛苦的一次,所有的肌肉似乎都要纠结在一起,那么用力,好像要把心中所有郁结发泄出去,吼声惨绝人寰。

^① 庞贝、正翔:《周润发私家相册》,作家出版社 2005 年版。

可以说,《精武门》里的呼啸和吼叫更多的是自然生发,因为陈真对师父的用情太深,急于为其报仇的情绪即使是拳脚也无法表达穷尽。而在李小龙其他影片中,这种吼叫则演变为一种刻意设计后的自觉行为,更多的表现一种胜利的欢呼。

除了这种颇有特色的表达,电影中一些比较经典、能够振奋人心的话语,在武打的间隙也有着语不惊人死不休的豪情。《警察故事》中,陈家驹是一个善良、正义、有勇有谋的小警察,他会吹点小牛,耍些骗人的把戏。在他被朱滔陷害后,他不仅受到犯罪分子的围追堵截,还遭到自己上级“误杀警员”的通缉。在两头不顾、惊慌失措的情况下,他在上司的办公司里情绪失控,一段近乎吼叫的语言表达出长久以来心中的压抑:“什么署长?……当我们跟人火拼的时候,他在办公室想着跟什么人吃饭,我们拼命把人抓回来,他只想着程序对不对。告不了朱滔,就想个馊主意,叫我去保护女证人,多简单,他只是动动嘴,我们就要去拼命!……你是踩着部下的肩膀升级,你有没有替部下想一想,死一个部下,你只要写一份报告,鞠三个躬,我们这些人也是娘养的!……”这种激动近似于哭诉的表达,和影片中家驹的性格截然不同,但正是在危急关头,有这样的反常举动反倒让观众体会到角色的内心情感。还有周润发饰演的小马哥,他被阿成痛打一顿后,豪哥开车把小马带到山顶上,小马想劝说豪哥和他一起重新再来的时候,像一头怒吼的狮子,半张脸蒙着纱布,头发、衣服显得非常潦倒:“我等了三三年,就是想等个机会,我不是想证明我有多么了不起,我只是想告诉别人,我失去的东西,我一定要拿回来!”看看他当时的表情和肢体语言,不用多说,香港乃至大陆几十年也找不到像他当时有着那样一股横劲和激情澎湃的人。“我发誓以后不会再让人家用枪指着我的头。”“我就是神!神也是人,能掌握自己命运的就是神。”这些经典的台词,十多年过去了,观众们却依然耳熟能详,你不得不感慨语言的魅力、角色形象的魅力。

(三) 动作风格

动作风格是功夫电影中非常重要的一环,演员采取怎样的技击方式,与他本身的功夫底子、武功派系以及自身性格有很大关系,从而直接影响到功夫片的具体风格。所以才有李小龙的真功夫电影,成龙的功夫喜剧以及更早一些的张彻所推崇的阳刚美学、盘肠大战这些风格各异的类型。

1. 李小龙的真功夫

纵观中国的武侠片发展史,似乎从来都不缺少动作明星,但真正细作比较,他们的风格却是各有千秋。李小龙不是中国武侠电影的第一人,但绝对是第一个名人。他是一个开始,也是一个绝响。虽然后来的电影武坛依然群星闪耀,但决不

会再有第二个集哲人、武者、画师和明星于一身的特立独行的李小龙了。他的动作风格,当然是真功夫的展现,就像石琪先生说的:“李小龙的本钱还是他的武打,他有着咏春拳的根底,并把中西武术合璧,成为一种国际化徒手技击。以实战效能为本。他的双节棍亦不同于中国传统武器式样。最重要的是他本人在各地武坛都有着一定的实战经验,临阵应变,不拘形式,各国人看来都非花拳绣腿。他亦没有利用替身和特技,但都以真实可信为基础,这使他的武打在电影上具有空前实感力,至今罕能超过。李小龙促使香港电影从导演时代变为明星时代,需要表演实际本钱。”^①

但这种真功夫的展现在他人生的不同阶段又有不一样的表现。在《唐山大兄》和《精武门》中,李小龙所要表达的武学意图还不明显,从他的招式看,是招招凌厉,欲置对手于死地,拳脚速度快且猛,动作干净利落,伴着那特殊的叫声和睥睨的眼神,气势之盛,甚至仅有靠过人武技吸引观众的口碑。在他自己执导后,《猛龙过江》、《龙争虎斗》和《死亡游戏》中的动作处理,则尤其重视与对手的平等关系。

由始至终,李小龙的电影里都传达着“中国人是不可欺辱的”思想,用真功夫树立起的威严不可撼动。《唐山大兄》中的“李三脚”在找斧头帮帮主于老七决战的一场戏中,他从门外腾空跃起,稳稳当当落在于老七的花园里,一边沉稳地吃着饼干,一边大步向前。于老七的手下围上来时,他也不慌不忙,两手里的东西一扔,快速起脚,轻松解决两人,拍拍手还能继续嚼着嘴里的饼干。到了于老七亲自上阵,李小龙总是能把握先机,连续飞起的三脚,速度之快让人惊叹。尤其是他半斜着身子,凌空一脚直接踢在于老七半张脸上时,伴着他的大吼,力道之足,无不叫人畅快。李小龙在《精武门》中的动作表演更是全面精湛:肘部同时后摆,两脚劈叉式左右劲踢成了李小龙的常用动作。还有使用双节棍的精彩段落,成为无数观众梦寐以求模仿的经典。前前后后,随意舞动,双节棍在李小龙的手里好像已同他合为一体。当他被日本武人们围攻时,双节棍的一头只是轻轻弹出,便已打得敌人鸡飞狗跳。他一个滚身跳出包围,挥舞着双节棍直接击打敌人下盘,转眼间就把日本人打得人仰马翻,倒作一团。

《猛龙过江》中,他与三位空手道家随心所欲、收放自如的比武,更把“以无法为有法”的截拳道精神表现得淋漓尽致,场场都是功夫片中的巅峰之作,实打实的过招,让观众大饱眼福。可以说,李小龙塑造角色,实际也是通过角色在撰写自身的历练和成长。他用眼神、吼叫、各大招牌动作不断来标榜李小龙的英雄形象,好像他生来就是一个无畏的强者,一个不怕死的无冕之王,他所展现的动作也与其民族豪情和自身的阳刚气质完美结合,动作简洁、有力、快速,一击即中要害,常常有出人意料和灵光一现的感觉。

^① 石琪:《香港电影的武打发展》,《香港功夫电影研究》,香港国际电影节 1980 年特刊。

2. 成龙的喜剧功夫

到了成龙的时代,他本身是一个功夫演员,其次才是武术动作上的名家。正如前文所提,同李小龙民族英雄式的伟岸形象不同,成龙的动作更倾向于喜剧的成分,其独特魅力就在于灵活和幽默,自然而然是一种亲民、亲观众的路线。加上成龙从小就师从于占元学习京剧,唱念做打的功夫底子使其动作间少了一分杀气和狠劲。

在成龙的电影里,似乎任何器具都可以临时用来做武器。只要是环境所迫,他便可以信手拈来,凭借灵感对这些器具的功能进行开发式的创造。如《快餐车》里的滑板,被他玩得出神入化,在他手里发挥着前所未有的喜剧效果,弄得一群对手人仰马翻、哭笑不得。

案例 6-2

《尖峰时刻》里,成龙为争取时间,摆脱黑人警官,于是趁机爬上了敞篷的旅游观光大巴。没想到黑人警官的速度也不赖,他追赶并爬上了大巴,可惜太过自恋于自己联邦密探的身份。成龙就趁其摆造型拍照的机会,利用大巴的高度,随手抓住路边一个高悬的广告牌,随后,他示意一辆驶近的大货车停下,趁机从广告牌上跳下来,接着跨到另一辆与大货车并排的客车上,顺着客车的天窗滑下去,再从车门直接钻进旁边的一辆出租车里。整个逃跑动作连贯流畅,借用身边的交通工具一步步搭桥,都是非常聪明的举动。而在想办法引开警察、接近韩领事时,他选择直接从窗户钻进来,双脚的蹬力把警官翻倒在地。随后交手时,他直接抽取警官腰间的皮带,出其不意,一个翻身顺利捡到落在地上的手枪,转过来对准另一名正欲出手的警官,速度之快,除了身手敏捷,还在于他出手的应变方式。

李小龙的动作是有招牌和架势可寻的,但是成龙的动作完全没有章法。他的风格是生活化的,其特色类似于卓别林或基顿,却比这两位大师更具有动作的观赏性。他总是在近乎疯狂的节奏中躲避各种威胁,很多动作都是下意识的自我保护,因而多了很多随意性和杂耍性。这种功夫已经不能说成是哪家哪派的,但很实用,与成龙所要打造的平民形象非常吻合。

说到拳术套路,成龙饰演的角色里拳法最精彩的要数“醉拳”,虚虚实实,亦醉亦醒,他脚步踉跄,整个身子歪歪扭扭,在和对手的周旋间还能巧妙利用对方的身体倚在其上喝酒,偶尔一个响亮酒嗝的设计更像神来之笔,让观众甚觉可爱。尤其是他自创的“何仙姑”,拳法改成兰花手,脚法成了细碎步,扭腰转髋之间的一些扭捏还真透出些叫人捧腹的媚态。所谓“坐马桶”的一招,没想到直接坐在地上,他挤

眉弄眼、有苦说不出的痛苦模样也给这样的紧张段落增添了噱头。但是就像片中角色所说的“各师各法,各马各骑,各庙各菩萨,师父一个,不同玩法”,充分表明了功夫的自创性和活学活用。很明显,成龙的身上多了一种童心,甚至是一种男童式的调皮,与李小龙相比,他会把一些极其严肃的事情游戏化,即便是伸张正义,为国人的尊严而战,他也尽量用游戏的心态去处理。笑意挂在脸上,举手投足滑稽化,他的动作就是为喜剧效果服务的。

3. 周润发的枪战功夫

周润发的现代枪战片与李小龙和成龙的功夫电影自然有很大出入,但作为功夫电影的衍生物,尤其是近年来古惑仔系列、《无间道》、《头文字D》等的盛行,周润发所开创的江湖大哥形象仍然值得影视后辈探究和学习。

发哥没有习武的根基,拳脚功夫自然不是他的强项,他的魅力在于对现代武器的使用。一般枪战片张扬出的暴力无非是人物角色揣着机枪一阵歇斯底里地扫射,好像英雄就义,或者隐藏在大檐帽和墨镜的后面,面无表情地举起枪。发哥却与众不同,他能在血腥和暴力里展现出一种飘逸和美感,在枪林弹雨中尽显智慧和身手的敏捷。《英雄本色》里,伴随着一首欢快的闽南舞曲,小马哥在慢镜头中搂着一个舞女,轻浮风流的舞步,有些挑衅甚至嚣张的坏笑,尽显醉人而不羁的邪魅。身着黑色风衣,嘴叼牙签,“风骚”“迷人”的他一边看着舞女,一边把握着旋转停靠的方向,快速将一把又一把枪插在走廊的花盆里,依然面不改色。他微笑着将舞女送走后,拉开旁边房间的日式纸门,面无表情、冷峻严肃的他手执双枪开始扫射,弹无虚发,那种毫无所畏、迎难而上的坚定被表现得淋漓尽致。可当叛变的小子再次爬到走廊里,向小马哥的身后开枪时,出现了两次腿部的特写,小马哥慢动作摔倒,他立即向花盆爬去,摸出手枪一个转身,将漏网之鱼干掉。虽然因为受伤显得有些笨重,却丝毫不影响他的速度,举手投足间洒脱依旧,眉宇间的英气不失。这不仅是在展现江湖险恶,暴力的硬朗中也充满了艺术的柔美,时间似乎都开始迟缓,做大哥、打硬仗,原来也可以这么诗情画意。

周润发如此设计动作,是因为小马哥本身就是一个对社会玩世不恭、执迷于江湖义气的侠士。他有自由不羁的一面,也有痛心疾首的时候。对这种痛心,周润发也有自己独到并近乎完美的演绎。刑满释放的豪哥隔街遥望没有看见自己的小马,见他拖着行动不便的瘸腿,踉跄着下台阶,头发蓬乱,风衣墨镜早已不复存在,身上邋遢的外套和长裤甚至有些脏兮兮的感觉。小马跛着脚,连走带跳地去为阿成擦车开门,当阿成把小费随手扔在地上时,他面无表情地弯下腰去捡,一条腿直挺挺地站立着,弯腰的姿态让人特别难受。这时的豪哥早已眸噙水光,观众也心酸到有些憋闷。豪哥默默地尾随着小马的踪影遁入简陋的憩所,小马大口往嘴里塞着冷却的残羹,看不出有任何知觉,随意地把手伸到嘴里摸索残物。“小马……”豪哥再也忍不住了,他带着颤声轻唤。小马举目,刹那间凝噎住了,无言的定格,四目

相对。小马的眼泪在澄澈的眼眶里汇集打转,他要躲却无处闪躲,他的手不知所措地放在嘴里,左顾右盼,多少的辛酸和委屈都在这一刻决堤而出,颤抖的嘴唇里还塞着未及咀嚼的食物。那双眼睛,那么颓丧、无辜,加上衰弛的黑眼圈,他比任何时候都落寞,却比任何时候都感人。

4. 李连杰的武术功夫

如果说李小龙真正把中国功夫带向世界,成龙开创了另一种武术风格,那么,李连杰就是最富武术内涵的演员。他从小在武术学校学习的是正规有套路的功夫,对武术本身的领悟力和表现力非常强。他掌握的功夫套路本身就不是为了实战,而是用于表演。所以,他是一名武台或舞台上的功夫演员,这正是功夫电影里所真正需要的。加上李连杰自身不断追求武学修为的至高境界,他的儒雅、英气和淡泊心境自然能把黄飞鸿、霍元甲等武术宗师演得有血有肉,因为他们的内在气质是相通的。所以,他的动作风格不仅规范到位,拳脚、十八般兵器样样拿得起放得下,而且还能做到飘逸潇洒,美感十足。他的举手投足都有内在的韵味,气定神闲,颇有大师之风,武术中提倡的精、气、神,也能得到完美的演绎。

可以说,作为一个武打明星,李连杰的镜头形象和武打的表演效果在李小龙之上,因为他懂得如何用肢体语言去更加完美地呈现中国功夫,并尽力展现出它们的精髓和魂魄,即使是他根本不会的太极拳到了他手上都会变得像模像样。《太极张三丰》里他苦练太极的那段,无疑是武学表演的上乘之作。两手开合螺旋自成章法,立步扎实,弓步有力,虚中有实,实中带虚,两掌之间带着一股劲气,整个人四平八稳,好像完全不会为外界所扰,自然、笃定,把不倒翁、清水和树叶都能玩得出神入化,美感尽收眼底。《精武英雄》的开头,陈真(李连杰饰)在虹口道场遭到十几个空手道学员的围攻。陈真旋风般地往来纵横,转眼间将十几人打倒在地。招招料敌机先,后发先至,毫无花巧,简单的截踢便可以破坏对方繁杂的招式。接着和芥川龙一比武,两人一亮拳架,高下立判,芥川是举轻若重,陈真则是举重若轻。芥川势大力沉的空手道打法在游戏般的拳法面前有力使不上,进则无可奈何,退则连连挨打。陈真的招式没有规矩,没有束缚,随心而发,连皮带也被他舞得花团锦簇,随心所欲、以柔克刚,成为继李小龙双截棍经典之后的又一个经典场景。

应该说,同是真功夫派动作明星,李连杰在动作风格上多了一份灵气、冷静和飘逸,正如他在《精武英雄》里说的:“要想杀人,最好的办法就是用手枪,搏击的目的,是把自己的体能和精神推向极限,你要达到这一步,就要了解宇宙苍生。”“是武学的修为,而不是杀人的伎俩。”此种武学境界,在他的封山之作《霍元甲》中有了更加准确的体现。

四、武侠电影表演的特殊要求

武侠片的核心是武和侠。它不能没有“武”,更不能没有“侠”。在传统的武侠

观念里,可以为“侠”的人物,首先就要有一身高超精绝的武功,其次才谈论其爱憎分明、嫉恶如仇的品质,以及重信义、疏钱财、轻生死,为朋友义气和世间不平勇于赴汤蹈火、不惜牺牲的精神。所以,功夫片的演员具有其他一般电影演员所没有的独特素质,那就是具备较为扎实的拳脚功夫。通观中国武侠电影的发展历史,武打的动作场面设计始终是武侠电影观众青睐的“重场戏”。武打场面的惊险刺激,剪辑的快速密集,都能给观众以强烈的视觉冲突和心理震撼。

纵观当今的世界影坛,高科技的电影成像技术已经进入并比较普遍地运用于影片创作特别是娱乐类影片的制作过程中。传统电影美学所标榜的电影的真实性,几乎蜕变为一种技术、技巧性的概念。只要制作的过程、程序“天衣无缝”,任何假定的情景都可以呈现出“真实”的面目,这在好莱坞大片中已是司空见惯。在这种电影的生成语境中,观众对影片“好看”的愉悦性心理期待与过去已有所不同了。当代的武侠电影也不再把展示所谓客观的、真实的武杀动作作为最高的美学原则,而是注重用各种特技手段来制造人们难以想象的武林绝技。武侠影片的武打场面更是充分戏剧化的武术奇观,飞檐走壁、凌波微步、疾行水面、立定树端,似乎一切皆有可能,人不再是擂台上赤手空拳的人,而更像一个无所不能的神。导演所传达给观众的就是一个有着大量密集切换镜头的令人眼花缭乱的视觉盛筵。

这样的盛筵确实很吸引眼球,让人叹为观止,但技术毕竟是技术,看完之后,观众能记住多少,记住了那过于奢华亮丽的画面,记住了导演高超的剪辑功力,但有多少人会记得片中演员的精彩表演?周杰伦在《满城尽带黄金甲》中舞动长枪排除数敌的场面尽管赢得呼声一片,但谁都知道那更多地取决于导演的精湛剪辑技术,观众对于偶像的肯定和追崇也不是在此方面。换句话说,如今功夫片中的演员并没有通过影片确立自己的实际价值,而只是沦为技术和画面中的一个符号、一个早已名扬海内外靠名字来增加电影票房的代码和宣传工具。

然而,在数码技术尚未出现和不够发达的时期,却能真正涌现像李小龙这样的世界级英雄,以及像成龙、李连杰这样的明星。他们凭借着过硬功夫打出了自己的武侠天地,也打出国门,走向了世界,赢得各国观众的赞誉和尊重。李小龙幼年时就和父亲学习太极拳,13岁时曾拜武术宗师叶同学过咏春拳,在美国他又和“美国跆拳道之父”韩国人李峻九学跆拳道,不少美国明星和武林中人都曾投到他的门下。他自创的截拳道,其本身就有独特的武打招式和哲学意义,这些都帮助他以一代宗师的姿态出现在银幕上下。而成龙6岁半即学习京剧,历时10年,8岁开始演电影,长大后又开始担任特约演员和武师,功夫底子和从影经历都相当丰富,为他戏路的拓宽奠定了坚实基础。作为功夫影星,他们是当之无愧的“王者”。

因此,要想成为一名生命力长久的武侠电影演员,其首要条件就是具备基本的武功根底,至少手脚要灵活,一招一式能像模像样,功夫导演或武术指导教起来不至于太费劳力而得到花拳绣腿的败笔。一般而言,不是出于特殊视听要求的话,演

员能够做到的就尽量不用数码特技,毕竟,观众是不能欺骗的。否则,数码特技包揽一切的时候,还需要演员干什么,导演完全可以凭个人好恶选择甲乙丙丁,出来的效果除了脸不同外,还有什么本质的区别?把握住一门技艺,打好较为扎实的拳脚基本功,不仅可以强身健体,也能极大地开拓演员在功夫片中的发挥空间,让演员拥有更为长久的生命力和影响力。

在分析香港几位著名功夫明星的个人风格时,让人感动的除了他们的精湛表演,还有他们的敬业牺牲精神。武打景观是武侠片构成的一个带有决定性的特点,自然引起创作者的特别重视,对演员表演的要求也特别高。影片中的不少场面需要贴身肉搏,拳来脚往,讲究硬桥硬马,非法力十足才可以收到理想的效果。而拳脚功夫片又分喜剧功夫片和正宗功夫片:正宗功夫片拳拳到肉,而喜剧功夫片不仅要动起来,还要动得漂亮,兼收视觉搞笑等效果,表演的难度更大。

在表演过程中,意外地被刀剑划伤,摔得腰酸背痛、淤青不断,都是拍功夫片最常见的。在古装武侠电影中,被钢丝吊着在空中飞来飞去,忍受烈日和钢丝勒出的伤痛已是家常便饭。演员们通常还被要求表演一些高难度的动作,例如在火车顶上追逐、打斗,在直升机悬梯上攀爬、扭打,从百货商场成串的彩灯上骤然滑落,从摩天大楼的顶层往下跳,还要正好落在某一棵树上等等。当然,有些动作一般的演员无法完成或不敢去完成,只好请替身演员去弥补,有些动作危险性实在太高或人力无法企及,那么只好求助于电脑特技。但是,如果不是刻意追求奇炫的视觉效果,人力可以完成的场面就最好不要付诸电脑,这才是武侠、功夫的魅力,越是真实的东西越容易赢得观众的认可和尊重。所以,功夫片与一般的古装片、言情片、生活片、喜剧片等相比,它的拍摄难度更大,需要演员实打实地付出。功夫片演员的汗水、泪水、受伤和疼痛自然付出得要比一般演员多很多。例如成龙,他的敬业和奉献精神一直以来都备受人们推崇,他有那种为了真实的电影效果而勇于向生命挑战的电影精神。他从来不用替身,不用电脑特技,不用花拳绣腿,无论是摸爬滚打还是枪林弹雨,都不退缩,全部由自己完成。我们推崇这样伟大的电影演员,但并不是鼓励功夫片的演员都得拿命去演才算奉献和敬业,毕竟生命是异常珍贵的,我们只是提倡功夫片的演员要放开自己,敢于尝试和挑战自我,能够有一种坚韧、包容和勇于超越自我的精神。

此外,在功夫电影中,大量的武打技击动作力量强、幅度大,如果不能熟练把握摄影机的位置和画框范围,演员的表演是很容易出画和过于夸张的。因此,功夫片演员更应在实践中多总结和积累经验,形成一种感觉性的把握,做到与导演更多地沟通和交流,还要熟悉功夫电影的视听语言,因为一部电影里不是只有武功,也不是只有你一个角色。

随着功夫电影的现代性发展,功夫电影中的武术技击动作在叙事过程中经常演变成一种具有表演性质的“武术之舞”,其对抗击打性的“实用功能”实际上已经

让位于舞蹈化的“表演功能”。观众与其说是在观看一场武打,不如说是在观看一场武舞表演。加上20世纪70年代末以来,武侠片的喜剧化使硬派的武侠功夫中融入了更多谐趣和搞笑的成分,在单纯的实打实的功夫过招中如何做到动作敏锐、轻巧,吸引眼球,如何打得具有一种美感去满足现代观众特有的观赏需要,这都是功夫片演员必须去努力探求的。表演要与剧情、与人物、与主题镶嵌在一起,与导演的视听语言运用合二为一。一个功夫片演员只有具备了这样的领悟力和创造力,才能在电影的生涯中逐渐形成自己的特色而不被观众所忽略和遗忘。

第二节 香港喜剧电影表演

喜剧电影一直是香港电影赖以生存的一大法宝,也是极具香港本土特色的一个重要类型片种。香港人喜欢并推崇喜剧,一个原因是借喜剧可以暂时逃避现实生活中的压力和烦恼,在影像的欢快气氛中达到宣泄和愉悦的效果,另一个原因就是香港人的性格里普遍存在着一个“不较真”的因素,具备发展喜剧的巨大市场潜力。当然,社会文化的积淀、语言翻译中损失的精髓,加上不同地区观众的文化认知程度不同等局限,香港的喜剧电影也基本只风靡于东亚和东南亚地区。在20世纪香港电影的黄金时期,这种标榜着香港人看过之后一定开怀大笑和深有共鸣的喜剧电影就已得到了广泛认可,并且推动香港电影达到了它的全盛时期。

一、香港喜剧电影的发展与类型

(一) 许氏喜剧

在20世纪七八十年代,许氏三兄弟(许冠文、许冠杰、许冠英)的一系列喜剧电影几乎是香港的票房保障。许氏兄弟公司的处女作喜剧片《鬼马双星》创造了600多万港币的票房,刷新了当时港产片的票房记录。他们的作品在很大程度上能够反映香港社会的现实问题,对香港市民社会中的一些现象进行描摹和揭示,掀起了“小市民喜剧”的高潮,有一种“揭出病苦,引起疗救的注意”的救世情怀。其中,诙谐幽默的动作与语言是最大的看点,很多搞笑的桥段也成为香港喜剧电影的经典场面,极大地推动了70年代香港喜剧的丰富和发展。从此,喜剧片开始与武打片平分市场。

(二) 新艺城

香港喜剧电影的一大成就就是开创了功夫喜剧,其代表自然是成龙,我们在前面一节中已论及不少,用他自己的话说,即是“有动作而不残暴,有喜剧而不下流”,

这里不再赘述。香港喜剧电影发展中一个同样不容遗忘的力量是新艺城。当许氏、成氏各自为政时,新艺城广开戏路,招集香港电影大师,共铸了香港 80 年代喜剧电影的辉煌。徐克导演的社会生活喜剧《鬼马智多星》,票房超过千万港元,开创了豪华型喜剧样式;都市动作喜剧片《最佳拍档》系列,其滑稽可笑、满口土话的光头佬麦嘉形象深入人心,广为流传;“开心鬼”系列片也成为香港 80 年代喜剧片的一种重要类型。

(三) 其他喜剧

整个 80 年代,香港电影票房冠军几乎都被喜剧占据,哪个电影卖座就会拍续集。王晶的《精装追女仔》是一出大杂烩式的爆笑喜剧,第一集里模仿《英雄本色》、第二集里开涮《监狱风云》等大量戏仿的桥段都是一大看点。张坚庭的《表姐,你好嘢!》,透过主角郑裕玲的夸张演绎手法,再加上刻意铺排大陆、香港两地相处的情节和场面,反映出那个年代香港社会在“回归”问题上不同的声音。高志森导演的《富贵逼人》,讲述小人物的发财梦,却又不乏对亲情的反思,故事最后体现的是金钱所买不到的亲情主题,温馨感人。这些导演的成功作品,无疑为香港喜剧电影添了一把火。

(四) “无厘头”喜剧

提到“无厘头”,必然要提到周星驰。90 年代,周星驰的出现令香港喜剧电影达到了一个更加辉煌的时代。虽然整个香港电影业并无太大起色,还有下滑的趋势,但只要是周星驰主演的喜剧电影,必定十分卖座。《大话西游》虽在票房上惨败,但多年后大概连周星驰自己也没有想到会成为经典,成为后现代解构主义的代表作等等。“无厘头”喜剧更加赋予了港人积极向上、不屈不挠的精神。其近作《功夫》则将香港喜剧电影带向了全世界。

(五) 新世纪喜剧

进入新世纪,对于处在低谷的香港电影来说,经历了票房和口碑的挫折。港人也逐渐对香港电影失去信心,而泛滥的喜剧片更是在某些影人的不思进取下形成彻底的溃败。银幕中充斥着那些不痛不痒的都市喜剧,“野蛮”喜剧更是一度被看作香港电影衰落的“头号罪人”。随着香港电影产量的逐年减少和地域特色的不断丧失,到 2005 年下半年,喜剧电影似乎已经淡出人们的视线,但作为香港电影的一个拳头产品,喜剧电影还是会源源不断地拍下去。以后的香港喜剧电影也唯有稳扎稳打,慢慢让观众重拾对喜剧片的信心,才能让观众甘愿自掏腰包。喜剧电影演员则更应卧薪尝胆,在低迷中发现问题和不断弥补自身缺陷,用自己精湛的演技去重新征服观众,赢回他们的欢呼、掌声和笑声。

二、“无厘头”喜剧电影的解读

(一)“无厘头”电影的诞生

“无厘头”和周星驰几乎是划上等号的,其覆盖面之广,影响力之大,甚至作为一种文化自然而然成为 90 年代香港通俗文化的一个重要成员,作为后现代文化语境中的一个典型文本被顶礼膜拜和广泛研究。

1. “无厘头”和周星驰

所谓“无厘头”,其实是广东佛山等地的一句俗语,意思是一个人做事、说话都令人难以理解,无中心,无逻辑,其语言和行为没有明确的目的,粗俗随意,乱发牢骚,但并非没有道理。它是一种基于草根阶层的神经质的幽默表演方式,通常利用表面毫无逻辑关联的语言和肢体动作,表现人物在矛盾冲突中所表现的令人意想不到的行为方式,往往滑稽可笑。“无厘头”表演最早起源于香港地区的喜剧影视作品,后被华语地区广泛接受,成为被 20 世纪 70 年代及其后出生的一代年轻人所广泛接受的喜剧艺术表演形式,并逐渐运用于现实生活。其代表人物就是周星驰。

其实,周星驰的表演艺术风格并不是一开始就呈现“无厘头”的特色。他第一次与影视结缘,是在黄日华和翁美玲主演的《射雕英雄传》里饰演宋兵乙。那时候,星爷仅仅是一个为虎作伥的跑腿官兵。后来拍摄的《霹雳先锋》、《江湖最后一个大佬》、《捕风汉子》、《雌雄双辣》等影片,周星驰的表演也沿袭了传统香港侠义电影的风格,基本上为正剧。不过,即便是在那个时候,他的表演才华也有所显露。在和万梓良合作的影片《捕风汉子》中,周星驰饰演万的弟弟,万为了勾引李美凤,让周星驰假装一个有心理缺陷的问题少年。整段戏没有一句台词,短短几分钟的表演,摄影师始终没有给他一个很清楚的近景特写,人物的光线处理也很暗很低调,但是周星驰却又晃又跳,把一个问题少年的形象表现得非常到位,他的表演已初具了“调式”风范。随后,因为周星驰在电视剧《盖世豪侠》里有了成功演绎,制片商专门请编剧写剧本,接连拍了好几部,都是张扬一种嬉戏、调侃、玩世不恭的表象,竟然被观众看好。这些电影全部说粤语对白,多采用近年流行的俚语,迅速在社会上,尤其是在年轻人中形成一股风潮。在《小偷阿星》、《最佳女婿》、《咖喱辣椒》等一批影片中,周星驰最典型的大笑和一些肢体表演已开始使用。但在这个阶段,他还是以一个纯粹的演员身份出现,没有更多地介入剧本、导演等环节,所以自身的风格还没有稳定下来。直到《赌圣》系列开始,周星驰的风格凸现,在影片的拍摄过程中完全以自己的表演左右了影片制作,并创造了一个与现代道德观念冲突,在普通人眼里是个有文化的小混混的“周星驰式青年”的形象,周星驰的演艺事业也逐渐进入巅峰状态,所谓的“无厘头”影片才基本定型。从《国产凌凌漆》开始,周星驰更多地介入影片的导演和后期制作,像大家都非常熟悉的《大话西游》、《食神》、《喜剧之

王》，到后来的《行运一条龙》和《千王之王 2000》，“无厘头”的调侃和批判精神被发挥得淋漓尽致，周星驰把更多对于社会的调侃、人生的影射等通过自己特有的喜剧形式融入影片的创作。但到了《少林足球》和《功夫》，周星驰本身却没有以前搞笑了，“无厘头”开始变得比以前严肃、认真，周星驰把调侃的戏剧性任务更多地交给影片中的其他角色，但那种冷笑话、黑色幽默和让人笑得心酸的深层次内涵却进一步标榜着这些深入人心的“周星驰作品”。

所以，“无厘头”并不完全等同于周星驰，反之亦然，只能说是周星驰标榜这种独特的表演形式，并把它发挥到极致。时势造英雄，周星驰对于电影的演绎也来自很多方面的影响。80年代的香港，喜剧市场掌握在黄百鸣、许冠杰、麦嘉等老一辈电影笑匠手中，这一辈的电影笑匠讲究主人公们群策群力或气斗冤家，走的路线跟赵本山、黄宏之类90年代崛起的内地小品演员大有相像之处，他们对生活现实有着不痛不痒的关注，快乐地浮于生活和时代的表面。黄百鸣的表演风格类似巩汉林，而许冠杰、麦嘉这一对的票房巅峰作品“最佳拍档”系列，则类似陈佩斯与朱时茂。周星驰于80年代末进入演艺圈，也深受这些前辈笑匠的影响，像《最佳女婿》、《家有喜事》和《八星报喜》等，都基本沿用了老一辈的喜剧样式，搞笑规范，大多数是你一言，我一语的插科打诨。一方面，周星驰在着意学习和模仿前辈，另一方面他又吸收了其他喜剧电影的喜剧元素并加以提炼，同时借鉴和融合搞笑漫画的故事情节，融入更多对于现实生活的观察和反思。应该说，很多“无厘头”意识的产物早已存在，只是这些“无厘头”让人觉得不可理解，或者觉得根本是低级趣味。周星驰所作的开创性贡献，就是把很多“无厘头”和搞笑的元素收集在一起并融入他的电影中。他汲取港粤地区世俗文化的精华并加以无限放大，亲近感、认同感、嘲讽感和喜中带悲的一些哲理思考兼而有之。周星驰并没有在一开始就决心为“无厘头”文化树一面大旗，只是在对这些“无厘头”元素吸收和消化的过程中形成了自己独特的风格，其中包括观念反转、思维跳跃、过分夸张、调侃自嘲和玩世不恭等特点，直到后来这种风格被定义成“无厘头”。

2. “无厘头”和社会大环境

“无厘头”的出现和风靡，自有它的文化土壤。一百多年的英国殖民统治，西方文化朝朝夕夕的风吹雨打，加上本身骨子里东方文化的传承和延续，东西方文化之间有矛盾冲突，也有融会贯通之处。香港文化在这样“有根”与“无根”的夹缝中生长，形成一种长期“雨打浮萍”的飘零状态。而九七回归前，香港的股市楼市达到了泡沫的最高峰，港英政府也在撤退之前铺就了一个福利社会的大摊子。亚洲金融风暴之后，香港经济的泡沫部分毫不例外地一一爆破，炒楼炒出负资产、炒股票炒糊的人士不在少数。在这个特殊的背景下，香港人欣赏娱乐节目更只求轻松一笑，放松残酷搏杀之余的神经线，而在此大环境下滋生出的香港市民文化也带有了无根性、多元化、通俗性等特点。“我是谁？”很多香港人都会有欧阳锋这样的一问。

像许冠杰唱过的讴歌香港的歌：“港九记烧鹅好正啱啱鸡煲/果边有高级酒店靚房出租/鬼佬拒话 shopping 正/拣个好靚中国瓦煲/响呢庶乜鬼都有最兴睇 show/call 几个知心好友打番几铺/卡拉 ok 内也都唱/call 阿安去尖东再“蒲”/……香港好，东方之珠世上无/香港好，你我都也觉自豪。”方言俚语洋文夹杂其间，其歌词的无聊啰嗦之趣颇有《大话西游》中的唐僧之风。这种“无厘头”式的组合恰巧勾勒出香港人心无定处的焦虑感，他们身处东西方交融的超级自由港中，形成了一整套应付东西方差别的工作方式与生活方式，所谓“人在江湖身不由己”，香港人一方面在种种价值观的应付中如鱼得水，一方面又对自己身为香港人却无法掌握自己的命运而深感虚幻和彷徨。由此，周星驰为代表的“无厘头”文化一如风卷残云，蔚成风气，反映在“无厘头”影片中对传统文化的颠覆与批判表现得尤为突出。后现代主义深藏的悲观厌世、及时行乐、无深度表现、肆意狂欢、破坏秩序、离析正统等等，无不在“无厘头”电影中表现出。不单是香港，“无厘头”在韩国、日本的风靡，很大程度上也因为这两个国家和中国香港地区在某种程度上面临同样的国际化与本土化冲突的难题。甚至有一名日本作家把自己的名字改为驰星周，以示对周星驰的喜爱和崇敬。

此外，港产片有卖埠的商业传统，电影拍摄时通常只有故事大纲或不完整的剧本，拍摄现场会根据感觉即兴式地加油添醋，工作人员里无论职位高低，只要有好的点子皆可提出，用以增加趣味和效果，这种拍摄习惯也使得香港易于出现像周星驰这样的电影，充满了许多扯淡式的段落，非常即兴，而且通俗。加上“武打”和“搞笑”一直是港产片创作的两个主题，所以，香港人有制造和接受喜剧的传统。但 80 年代流行的喜剧基本是流于生活表面的，而周星驰以小人物的视角，在世俗的港粤传统故事和俚语中找到了一条更加逼近生活现实的路，他用“无厘头”送走了黄百鸣等老一辈笑匠，同时也打开了香港喜剧电影市场的下一个 10 年。

（二）“无厘头”电影的类型特色

从 1988 年周星驰的第一部“无厘头”影片诞生至 1998 年，10 年间共有 47 部。这与成龙、吴宇森所拍摄的英雄世界鼎足而立。自 1990 年始，除 4 部影片外，其余票房纪录全部突破千万港元。1990 年的《赌圣》、1991 年的《逃学威龙》、1992 年的《审死官》、1993 年的《唐伯虎点秋香》，均一再突破票房纪录，高居所在年度票房榜首。周星驰式的演技在香港蔚然成风，甚至在香港无线电视的预告表演中也能看到仿周的痕迹，而专家的首肯更令其增色：1988 年周星驰在《霹雳先锋》中以独特的表演，获得第 25 届金马奖最佳男配角奖，又获香港电影金像奖最佳男配角与最有前途新人提名；1992 年他主演《审死官》，荣获亚太影帝称号；1995 年他主演《西游记》，获香港影评人协会主办的第一届金紫荆奖影帝。客观上，这些奖项都是对周星驰精湛演技的充分肯定。而后兴起的古惑仔影片，在表演风格上也开始有意

进行“无厘头”的模仿,与周星驰此呼彼应。

说“无厘头”电影是一种电影类型,其实有些勉强。因为它受到文化认知、地域和语言上的局限,只是华语地区喜剧电影里的一种。它具有明显的排他性和独占性。但总体而言,周星驰的“无厘头”影片具备了类型电影易于辨别的外在基本元素,如人物角色、情节、场景、主题及表演习惯等。虽然在这样的喜剧片中,经常有出人意料的情形,但“无厘头”还是有很多独特之处,尤其是在喜剧表演形式上有了革命性的突破。所以,与其说它是一种喜剧的次类型,倒不如说是一种新的喜剧表演方法的尝试和推广。

1. 小人物喜剧

具有生活片特征的“无厘头”影片将视觉背景转向香港现实社会。影片大多表现小人物反成英雄的故事,片中人物多是小偷、骗子、店员伙计、算命先生,这些小人物的弱点隐喻了人的劣根性,他们的无能和失败具有了发生各种事情的庞大空间,在一切皆有可能的前提下,喜剧效果也就有可能被无限放大。由此,星爷的职业生涯就特别丰富:《国产凌凌漆》里,星爷是个杀猪的,技艺虽不逊色,但没有生意也只能改行去当情报员;《审死官》里他摇身一变成了状师,那口才果真如滔滔江水连绵不绝;《少林足球》中,他是个捡垃圾的,教拳才是他的真正职业。还有《无敌幸运星》里的瘪三,《大话西游》里的山贼,他还做过食神、赌徒、发明家、捉鬼专家和跑龙套的。即便是江南四大才子之首,他也要自我沦落为华府的家奴,堂堂将军少爷的出身一瞬间成为乞丐。他所塑造的角色,大多数都生活在社会的最底层,都必须经历任人宰割的磨砺后突发神力获取成功。这种身份定位和奋斗过程的类型,正好符合了广大民众的心理诉求,小人物的失望、梦想和喜怒哀乐会很自然地引起观众的共鸣。他们能在这些小人物身上多多少少发现自己的性格侧面,好像那就是一个为生活所迫而不断挣扎的自己的化身。

那么,要怎样把这样一个身份卑微却始终洋溢着阿Q精神的小人物塑造得活灵活现呢?自身形象上,周星驰长得一副白面小生的模样,他不像劳莱、哈台或葛优、潘长江那样天生就有一副喜感。他的身上,还带有些许儒雅的书卷气。所以,他的喜剧表演主要依靠的是电影的情节、对话以及各种桥段的狂想和拼凑戏拟。但是,作为一个成功的喜剧演员或导演,他从来都不曾忽略人物造型上的独特性。

案例 6-3

周星驰在《少林足球》中的经典形象

要独特,除了像模像样,还必须与众不同。一件水红色的贴身背心,和毛边的蓝长裤比起来,它还算干净,裤子本来就皱巴巴的,周星驰在穿上后还故意把右腿管挽高两圈,使左右裤管不对称,一根破旧的帆布腰带从腰间耷拉下长长的

一段,略长的头发被随意地扎在脑后,两边的头发零散地搭在耳前,完全一副不修边幅的模样。再配上那双左脚前方的正中央有着赫然大窟窿的超烂球鞋,这就是周星驰在《少林足球》中的经典形象。

他是一个深怀大力金刚腿绝技的垃圾贩,从角色职业上分析,他很穷,衣服应该很破很脏,完全一副邋遢样。周星驰在造型上基本符合了这一点;但他又是一个从来没有放弃功夫,追求理想,企图将少林功夫重新包装的小青年。所以,他并不像一般概念上那种类似于乞讨的垃圾贩。不合时代的背心和蓝长裤,一方面说明穷,另一方面背心的着装也能够很好地显示出角色的精神气。他可以背着两大袋垃圾旁若无人地走在大街上,边走边思量着少林功夫,时不时地活动下筋骨,很乐观也很自在。一个并不安于现状的垃圾贩,这就是他的独特之处。

尤其是那双号称原价二块钱的超破球鞋,当他吃了阿梅的馒头不够钱付账时,他愿意用脚上的破球鞋来抵债,虽说有些无赖,但看他全身上下,也似乎没有比这更值钱的东西。由此可见其豁达、洒脱的性格。破球鞋上那个能伸出脚趾的窟窿也破得恰到好处,因为他经常用大力金刚腿踢东西,所以破得似乎更加合情合理。于是,一个有着理想、贫困却不过于脏乱、不修边幅却依然精神十足的“垃圾”青年就活灵活现了。

任何一个角色形象,都必须从大处着眼,使整体像模像样,又要从小处着手,凸显自己的个性特色。在这个过程中,对于生活和身边真实人物的观察和积累就特别重要,正如周星驰所言:“我演小人物、拍小人物是因为我从小到大就成长在小人物的世界里,这是我最熟悉的。我不能去拍一个跟我没有关系的剧本。因为没有天分,所以我只能多留意身边的人和事,把觉得有意思的东西记下来,总有一天会有用的。”^①

和出身底层的小人物形象设计相比,周星驰虽然从未把自己定位成英雄人物,但也经常饰演一些出身尊贵、不可一世的“败家子”形象,虽然角色的身份与底层小人物完全相反,但正因为秉性上和市井小流氓、小混混无异,所以把这类角色定义为“败家子”是非常恰当的,因为他们终要经历一番民间的落魄才能修成正果。《食神》中的史蒂芬周在拍食神的宣传片时,对司仪和几位名厨呼来喝去,极度嚣张,来看看他的造型:白衬里黑唐装,质地精良,却不着一颗扣子地敞开,棕褐色的大墨镜几乎挡住了半张脸,直到手机响起,下半身入画,居然是平角裤。中式的正装本就算搭在身上而已,如果说这还有些潇洒之气,那么全身的写照就让人大跌眼镜了,再叼上一根雪茄,地痞气十足。到了他从少林寺归来参加食神大赛,却足见其淡泊

^① <http://ent.sina.com.cn/m/c/2004-12-24/ba609475.shtml> 周星驰专访:我知道自己根本不是大师(5)。

之风:一袭白色长布衫,平底僧鞋,配合腰间的棕黄布腰带和灰白的长发。虽然朴素,却尽显大师之风、儒雅之气,恰合“黯然销魂饭”的角色气质,《功夫》里的造型也是如出一辙。“败家子”终能通过一番自我悔悟,重新创造出崭新的天地。这样的角色形象,周星驰自己也如是说:“在表演的时候把合适的对象放到合适的位置上,这是我自己的方法。我希望通过这些,回忆自己以前的经历,拍好的把握也更大一些。生活里我还是相信命运掌握在自己手中。其实电影里也有这样的反映,至少在关键时刻的那个决定,都是小人物自己选择的。”^①

2. 言语喜剧

(1) 语言逻辑不按常理出牌

在默片时代,由于技术的限制,喜剧的爆笑点更多局限在滑稽的表情和动作上,依靠较为低层次的情节巧合和插科打诨的闹剧追逐式场面吸引观众的眼球,达到引人发笑的目的。自有声片出现后,笑话就自然而然成为喜剧最基本的结构之一,也是“无厘头”影片喜剧效果的重要来源之一。而周星驰影片中的笑话一大独特就是包含大量的方言俚语,如“你走先”这样的倒装句式,在我们今天已经非常熟悉周氏影片语言风格的情况下已显得不再出挑,但在“无厘头”喜剧样式刚刚开始出现时,这样的港粤惯常用语作为一个笑位点被保留在国语版的影片中还是让大家甚觉新奇和印象深刻。而在周星驰的喜剧影片中,大量的对白都直接建立在港粤地区普通百姓的生活语言上,如果对这一地区的方言和生活习惯没有一定的概念和了解,要想充分理解周氏影片中的笑位是很难的。《破坏之王》里吴孟达说:“傻啦,冇嘢,吃过夜粥,顶得住。”“夜粥”是晚上喝的什么粥吗?其实是受过武术训练的意思。而这也正是周氏语言的特点,尽可能形象生动,尽可能俚语化。

“无厘头”影片中的语言还以东拉西扯、无中生有,有时甚至是以无聊啰嗦而著称。它的形式多样、逻辑混乱,前言不搭后语或者大幅度时空跨越的现象时有发生。我们可以把这种特点称为语言的多变性和杂糅性。

案例 6-4

《武状元苏乞儿》中的“疯狂”对话

在《武状元苏乞儿》中有这样一段父子对白。

周星驰:爹,我决定上京考武状元。

吴孟达(猛拍身前的凳子):阿灿!老爹等你这句话,等了25年了!为了苏察哈尔家,你应该这么做!

^① <http://ent.sina.com.cn/m/c/2004-12-24/ba609475.shtml> 周星驰专访:我知道自己根本不是大师(5)。

周星驰(猛拍身旁后侧的凳子,登上茶杯摔地):不要误会,我不是为任何人,我是为了一个女人。

吴孟达(再猛拍身前的凳子):英雄!为女死、为女亡、为女上京考状元郎!何家女子?

周星驰(把右腿搭上躺椅,半低头摇着蒲扇):怡红院金牌清官人,如霜姑娘。

吴孟达(猛地站起来):妓女?!

周星驰:有何不妥?

吴孟达(重新坐下,再猛拍身前的凳子):品味与人不同,真是能人所不能,老爹钦佩你,我陪你上京,二三四五六!

二三四五六:来了,老爷,甚么事?

吴孟达:少爷上京,我们全家搬!

这段父子对话,逻辑完全不合常理,阿灿决意考武状元是为了金牌清官人,而更夸张的是他父亲出乎意料地绝对支持。这样的对白在“无厘头”影片中比比皆是,好像有意作乱,把公众心目中的美丑、对错、文明与不文明彻底地打乱重组。其实这正是“无厘头”对人们传统理念的重新评价和思考,换句话说,不按常理出牌。

(2) 语言内容不按常理出牌

多种样式、时代语言的拼贴、杂糅在“无厘头”影片中也是一大亮点,比如《大话西游之仙履奇缘》中唐僧罗家英唱的那首《Only You》。周星驰用现代英文情歌的曲调插入对话,不仅篡改歌词,且年代也不对,还中英文交杂,尽管混乱,却被奉为传世经典。把现代的用语嫁接到非现代的表演环境中,会收到意想不到的效果。像“我 kao,I服了 you”,“小 case”,“look”,“I do”等,这种类型的标志语言早已通过这些“无厘头”影片传至街头巷尾,尤其被年轻人所推崇。在这点上,火爆神州的《武林外传》可谓学到了炉火纯青的地步。在“无厘头”看来,只要你能找到一个很好的表现形式,年代、国籍,甚至口齿不清都不是那么重要。表面看起来有些玩世不恭,甚至包含恶搞的成分,但既然是喜剧,我们的欣赏要求以及评判标准也不必那么严肃和苛刻,用“无厘头”的逻辑简单地思考,喜剧和嘲讽的目的达到了,又是受大众欢迎的,何必还在意形式的不合传统、不合逻辑呢?更何况,“无厘头”就是要打破传统,解构一切习惯性的思维。在这些表演面前,你固有的认知和逻辑系统都是望尘莫及的。

如果说大量俚语的使用增加了喜剧的亲切感和趣味性,语言的多样和杂糅增加了新鲜感和意外感,那么在周氏影片中,还有一个不容忽视的“俗”,就是粗口。一个来自平民的小人物不可能脱离他的文化背景,周星驰从来没有遗忘过这一点。

所以,饰演一个平凡而完整的青年,虽然有点小文化,但他还是要在影片中骂人,最常见的就是“妈了个头”。说这句脏话,通常都是在周星驰百般劝解某人而毫无结果之后才脱口而出,表达极度的失望和忍无可忍。同样在《Only You》的一段中,周星驰在罗家英即将再次唱歌的时候,便报之以“呕,呕,呕你妈了个头,完全不管人家的想法”,并辅以拳脚将唐僧击倒。这段骂用得恰到好处,如果继续让唐僧唱下去,势必会导致情节拖沓,但有什么理由让唐僧结束他的歌声呢?骂体现了至尊宝当时出奇愤怒的感觉,通过人物的情绪变化,保证了剧情的进一步发展。

案例 6-5

《九品芝麻官》中粗口的意义

在《九品芝麻官》中,粗口的功效也被冠冕堂皇地放大。包龙星在青楼学习到的是无人能敌的吵架功夫,他能把弯掉的木桩说直,把死人说话,把蜡烛说灭,把海里的鱼虾说得四处跳跃。这种能说会道的粗口功夫也得到众人的刮目相看和佩服。在当上八府巡抚重回公堂审理戚家冤案时,说粗口的能力更是无人能敌,尤其是对峙方唐敬和李公公的段落,粗口简直滔滔不绝,蔚为壮观。单是刚上公堂时的这一段:

包龙星在直接骂方唐敬“贱人”后,

常大人:“大人你这样就不对了,他是朝廷钦点的……”

包龙星:“钦你个头啊。”

常大人惊诧地站起来:“呃……不可以在公堂之上……”

包龙星眼睛稍闭:“公你个头啊。”

尚书大人:“哎呀,不要一开口就提‘你个头’啊。”

包龙星做出呼喊状:“我偏要提‘你个头’,‘你个头’……”(音量放大,气息拉长)

一口气,光“……你个头”一句粗话就被包龙星故意强调四次,使得八府巡抚看起来就是一市井小流氓。但正是这样的安排,他用无理有效遏制了方唐敬的嚣张气焰,也用下流的粗口狠狠回敬了公堂上那些道貌岸然的高官。在特定的场景中,这样的粗口就有了很强烈的对比和反讽效果,虽然这是一个没有多少文化,有着痞子气的市井混混,但比起官官相护的丑陋者却要正直高大得多。包龙星利用粗口在整场公堂对质中所显示的机智、沉着和诙谐,跌宕起伏,大俗也大雅。在观众心目中,丝毫没有影响到他的“儒雅”形象,反倒是为观众提供了一个难得的发泄出口,酣畅淋漓,角色的形象也陡增可爱之笔。

这就是周氏语言的魅力,“他的对白有一种全新的、地域杂糅性探索的特色意味。混合了广东俗语、港式英语、地道的街头痞话,构成了一场精彩的游戏,并

且运用夸张式口语化、重复化表现,将电影的台词成为街头小巷的百姓口头禅,并且将电影娱乐性成功地注入普通人的日常生活和生命状态中。”^①有了丰富多变、出人意料的语言内容,怎样讲出来具有喜感也能为你的喜剧表演增添一抹亮色,节奏的把握,气息的调节,乃至音色的揣摩都成为一名优秀喜剧演员的必修课。

(3) 语言速度不按常理出牌

星爷所饰演的小人物,机灵古怪,思绪不同于常人,反应机敏,说话的语速都较一般人快,在人未及完全反应时他已经开始做另一件事了。《唐伯虎点秋香》一片中,祝枝山穿过圆拱门:“唐兄,救命呀。”“呀呀呀呀呀,看来祝兄一定又是在赌场输得清溜溜了。”“啊,生我者父母,知我者唐兄呀。”“江南四大才子之中,就以祝兄为人最为洒脱,众人皆知。所谓风吹鸡蛋壳财去人安乐,此乃祝兄你的座右铭不是吗?”(唐伯虎边说边以手划圈示意圆满,颤抖略缓的声音表现力非常强)“过奖,过奖,但是比起唐兄的风流不羁,小弟也只好望尘莫及吧。”“哈哈哈哈。”(周氏标准笑声)这些对白夸张,充满谐趣。唐祝二人一阵恭维吹捧之后,话锋一转,唐伯虎道:“只不过……祝兄你隔几天就输它几百两,输光了又跑来叫救命。老这样搞……也不是办法吧。”“有见地!小弟就是有鉴于此,这次破釜沉舟,一下子把一辈子能输的全都输了。整整三十万两。希望唐兄替我画三十幅画,让我……还债救命呀。”思维仍旧是异于正常。唐伯虎半张着嘴,有些吃惊却一脸不改笑色:“哦……了解了。阿水,你出去先。”阿水得令走后,唐立马伸出手指态度三百六十度骤变:“王八蛋!你把这儿当善堂呀?!想要三十幅画。免谈!”祝枝山立即跪下,假装哭泣:“不要这样子嘛!都是我不好我不好,我现在磕头认错!……”“三炷香?!别说兄弟不照顾你,在你灵堂上我一定替你写副挽联,一写死有余辜,一写死不足惜,你自己选好了!”后面这几句话,唐一气呵成,语速快得没有一个停换喘歇。阿水走前走后两种截然不同的语气和语速,很自然地造成强烈的喜剧效果,一是态度转变大,二是语速节奏快。加上特别有喜感的停顿和抑扬顿挫,例如“老这样搞”,典型的周氏风格是“老”加重音,渐停,“这样”与“搞”之间又渐停,然后“搞”字气息延长,整个对白更显有滋有味。

(4) 专业配音的功不可没

当然,必须说明的一点是,那些我们所熟悉的星爷的声音并非出于星爷本人。周星驰的身后,有另一个声音界的喜剧笑匠——石斑瑜。石斑瑜原名石兆采,他的嗓音和周星驰的嗓音非常相似,略微有些尖、亮。周星驰的多数影片都由他配音,按照石斑瑜自己的说法,他和周星驰的不同只是在于“星爷说广东话,我讲普通话”。听过周星驰的粤语原版电影后,你会发现星爷其实很低调,说话方式并没有想象中搞笑,甚至有些许严肃。而我们认识的周星驰,脑子里早已形成定势的形象

^① 张燕:《代言人·无厘头·温情——阅读周星驰电影》,《北京电影学报》2000年第3期。

是别具特色,嚣张滑头,流气又古怪的。从这个层面来说,没有石斑瑜的配音,我们所能看到的周星驰的国语版形象将大大逊色。可以说,石斑瑜是在星爷表演的基础上进行的再度喜剧创作,他将星爷竭力塑造的小人物形象提升到一个新的高度。古灵精怪的音色,夸张的抑扬顿挫与星爷的搞笑动作和夸张表情融合起来,自然锦上添花、所向披靡。

3. 形体喜剧

形体喜剧从喜剧电影诞生开始就不曾缺席过。电影首先要有影像,活动的影像自然离不开形体的动作。喜剧大师卓别林,除了那一套人人津津乐道的并不合身却独特滑稽的造型外,给观众留下深刻印象的也是他各种略显聪明却总是突发状况的小动作。加上那小圆帽下有趣的眼睛和有些夸张的胡子,有时是不屑一顾的轻松,有时是饥肠辘辘的难受,有时是幻想着烤鸡与美女的垂涎,有时又是让人心酸的苦中作乐。这些丰富、多变,却带着典型个人特色,似乎贴上标签的表情和动作,人人都知道,那是专属于卓别林的。所以,成功的喜剧演员,不管是在造型上,还是在语言、形体上,其实,他都在寻找、创造并巩固他自己的专属。周氏喜剧之所以形成,是因为周氏语言,也因为周氏动作。这些,是周星驰自己带进电影里的,也就是周氏创造。周星驰对自己形体的驾驭极其擅长。大到他的造型、姿态,小到手指和脸部表情、眼部动作,都能很适当地打中观众的“笑穴”。

(1) 周氏大笑

“谁人不识星驰笑,便称影迷也枉然。”周星驰的笑已经成了公认的招牌。在影视界,再没有人那般“穷凶极乐”的了。最标准的周氏笑法,是将头部后仰75度,全部嘴张开,露出上下牙齿,咀嚼肌紧张,舌头下压,由丹田充气,至喉部突然爆发,并在舌与上膛之间挤压形成长音,此乃典型的周氏笑法。在他的任何一部“无厘头”影片中都可以找到此种笑法。不过笑的原因不一样,同样的“哈—哈—哈—哈”却表现着不同的心境和情绪,可以是欢乐,可以是得意,也可以是悲伤和悔悟。

案例 6-6

《唐伯虎点秋香》中周氏经典“大笑”

《唐伯虎点秋香》中,这段笑很典型。江南四大才子在一段惊世骇俗的“时装表演”后,来到出游的湖边。

文徵明:这么好的风景,不如我们就作诗一首。

江南四大才子一:山下一群鹅,

江南四大才子二:嘘一声赶落河,

江南四大才子三:落河捉鹅医肚饿,

唐伯虎:吃完回家玩老婆。哈—哈—哈—哈。

这段长达30秒的大笑,从“哈—哈—哈—哈”笑到“嘿—嘿—嘿—嘿”,具体拟声词各有不同,但周星驰笑得东倒西歪、前仰后合,有双手抱头状,有随意挥舞状,还有打开扇子轻摇状,笑得眼睛都闭了起来。笑声和笑态之夸张,连片中其他三才子都说:“为什么唐兄每次出游,都那么豪情奔放呢?”

“乐而忘形,实在让人羡慕羡慕呀!”

.....

才子二:我觉得唐兄最令人羡慕之处莫过于他的艳福,人人都知道唐兄家中有八位表妹,个个国色天香、貌美如花。做人能像唐兄这样,夫复何求呀?

唐伯虎:哈—哈—哈—哈。

虽然笑声依旧,却是在一愣之后故意张大嘴开始笑的,凄凉的旋律渐起,内心的孤寂和无奈在眼神里被一览无遗,由放肆的笑快速转变为自我节制的似笑非笑。同一个场景,前后两个不同的语境,用同样的手法表现不同的情绪,这才是高明的演员。

(2) 口水设计

在周星驰的很多影片中,吐口水这个动作包含很多的含义。口水的“量”被进行了相当程度的放大,通常用“一瓢”或“一盆”形容比较贴切。虽然很多情况下是周星驰被人喷,但这种有个性创造的动作,在具体的场景中却能收到意想不到的效果。有的时候,因为剧情的设计,周星驰不可能拍案而起,又不能破口大骂,而对手又的确嚣张至极确需痛灭时,便会由对手喷出一组口水调节情绪。

如在《算死草》中,双方法庭辩论进入高潮。控方律师——心怀鬼胎的杀人真凶何中正在大放厥词:“……我们相信全能的上帝因为他是正义的,这里是法庭,是他彰显正义的地方,也是他为被害者何看伸张正义的地方!”随即一组口水喷出。坐在辩护席上的陈梦吉(周星驰饰)夫妻抬头一看,下了一阵中雨。这段口水的动作设计得非常巧妙,让人觉得何中恶人告状且振振有词,果然来者不善,所以周星驰立即暗中赞叹一句:“哇,高手。”《济公》中,济公(周星驰)来到阴间向黑罗煞索要乞丐大肿的魂魄时,黑罗煞“呸”了一声,顿时一道瀑布倾斜而下。简单的一组口水,将黑罗煞的凶残表现得入木三分。

(3) 周氏耍帅

周星驰的另一个标志性动作是“玉树临风”地耍帅,这也是周星驰风格的重要体现。一组慢镜头特写,身披风衣或大衣或系一条白围巾,总之是一些容易飘动的服饰,在微风吹拂中款步走来,双手隐匿。摄影机从下方45度角跟身仰拍,过程中他还要略带微笑且有一个慢慢眨眼的动作。这个创意最早在《赌圣》中出现。星仔(周星驰)和“赌圣克星洪爷”(秦沛)慢镜头入场,二人衣带飘飘,表情凝重。突然周

围人的镜头恢复了正常速度,这两个人却依旧漫步款行。很明显,这是受到早期周润发等江湖侠义时装片的启发。但同时又对这种颇有些俗套的手法进行了嘲讽,让原来非常正经、气派的描写变得异常可笑。

当然,周星驰也在自己的影片里保留了自己大量的特色魅力镜头。武状元苏乞儿总是留着那一头有些凌乱又有些飘逸的长发,备受关注或者自信满满的时候都会故意半仰着头,意气风发的样子,慢慢地用手捋过头发,有时是双手同时左右进行,有时并无头发,就单纯地把头半仰着往右侧甩一甩,同时用一只手做出似乎要捋发的姿势,最好还配合含情脉脉的眼神和嘴角上扬的微笑。对于周星驰饰演的角色而言,发型的重要程度是可想而知的。

(4) 疯狂扒饭

扒饭的动作,那种特有的疯狂状态,或许只有周星驰能够想象得到。这大概也是世上最让人觉得不可理喻的用餐方式,只能用“疯狂”二字来形容。最典型的周氏吃饭方式为:双手端饭碗,双肘高抬至与耳部齐高,将嘴张至极限,碗贴近嘴边,以筷子快速地扒动饭菜至口中,没有咀嚼动作,眼睛四处漫无目的地搜索。在《大内密探零零发》中,阿发(周星驰饰)在老婆的生日宴上奋力吃饭,直到后来大家才发现他的碗里根本就没有饭。其妻为他添上一碗饭后,他依旧重复刚才的动作。机械、麻木,看似疯癫,但这样表演,却把阿发魂不守舍的紧张状态巧妙地表现了出来,虽然有些夸张,但并不做作,运用得倒十分贴切。

(5) 艺术模拟

在周星驰电影里,很多创意灵感来自于模拟其他艺术形式,比如类似于舞蹈和哑剧的动作表现手法。影片《百变金刚》中,身为富家少爷的周星驰自认为是帅哥,趾高气扬地高抬着脑袋扛着西服走过广场,周围的人穿梭如潮。但当钢牙四眼妹(梁咏琪)说他根本就不帅的时候,他拖着西服再次走过广场,依旧人潮穿梭。此时的他已经和刚才那个人形成了鲜明的对比。刚才周星驰的出场是身体后仰超过20度,而现在头和腿几乎贴在了一起。如此夸张的转变,把阿星内心受到沉重打击的感觉表现得十分可信。这些丰富多变的对比动作虽然也是一大笑料,但你仍会在不自觉中就被剧中的人物打动了,因为对比所造成的心理落差是最强烈的。电影艺术主要是通过画面和情节来吸引观众,特别是高科技发展的今天,像《黑客帝国》这样情节紧凑、画面华丽的电影已经成为商业电影的主流。而像舞蹈、哑剧等舞台表演正在被人们逐渐淡忘。周星驰却将这些搬上了银幕,除了增加喜剧效果之外,也是对正在发生的文化蜕变作出的反思。从另一个层面来说,是舞蹈和哑剧激发了周星驰表演的灵感,这样的肢体动作不同于一般的表演动作,它们显得特别,甚至在正常的眼光下有怪异之嫌,但正是这样的与众不同才能够凸显自己的特色。

任何演员,都要根据自己饰演的角色,角色所处的环境和情境来想象他应该采

取的行动。这些想象,来源于对生活的细致观察和揣摩,要想运用得出色和特别,就需要自己的再度加工和创意了。那么多的周氏招牌形体动作,如前面提及的大笑、吐口水、耍帅、疯狂吃饭和艺术模拟,每一种动作都在特定的情境里巧妙表达了角色的内心世界。虽然都是戏剧性较强的夸张动作,在“无厘头”影片中,一切都那么不按常理和难合逻辑,但观众知道那就是搞笑的、夸张的、调侃的,会自然而然地接受这些略显夸张的创意。

4. 情节喜剧

一部能够经久传颂的好电影,最起码的要求是为观众讲述一个好故事,再高一层次的要求才是讲故事的好方式。喜剧也必须在故事的情节设计上大做文章。“无厘头”影片中一以贯穿的就是大量让你无法预计的情节的堆砌,往往让观众始料不及,也让影片中的角色始料不及,于是会出现急中生智、化险为夷,让人在意外中捧腹,在对比中享受愉悦和赞叹情节设计的巧妙。

(1) 俗套中的意外

情节设计的巧妙,首先在于俗套中的意外。“无厘头”影片中的部分片段虽然有些天马行空、不合逻辑,好像是信手拈来的拼贴组合,但在影片的总体框架上,它依然是严格遵从着戏剧式电影的一般脉络,有着开端、发展、高潮、结局的一般样式。《食神》、《武状元苏乞儿》、《九品芝麻官》基本都按照不可一世、落魄、备受凌辱、以奇特经历重新振作、突发神力一雪前耻的大团圆结局这样的大体模式,而《喜剧之王》、《国产凌凌漆》、《唐伯虎点秋香》一类的影片则完全按照故事的本身脉络层层推进,或是一个跑龙套小演员无数次希望、失望,一步步历练和成长,或是一个被国家遗忘十年的杀猪情报员如何一步步揭开盗宝真相,或是堂堂才子为何情迷秋香再一步步混进华府,通过一次次努力博得秋香的欢心。它们脉络清晰,通常都是单线发展,结构也比较简单,其中要说相对复杂的,就是《大话西游》系列。

《大话西游之仙履奇缘》于1994年上映,讲的是斧头帮帮主至尊宝为救白晶晶通过月光宝盒回到500年前,月光宝盒从何而来,他为什么会回到500年前又一再要得到月光宝盒,这些原因又是在《大话西游之月光宝盒》里交待的,也就是《大话西游》系列的第一部,发生在500年后孙悟空托世为至尊宝的一段故事里。但这第一部影片的上映时间却是在1995年,晚于第二部一年。所以,多数人都是在看完第二部后才看第一部的,其中时空混乱、人物繁多、情节复杂,加上观影顺序的问题,很多地方都无法看明白。直到看过第一部影片,或者说是按顺序重新解读后,才豁然开朗,让人不得不佩服影片中大量情节的契合和构思缜密。500年后的五岳山就是五指山的所在地,盘丝洞就是500年前的水帘洞,蜘蛛精和白晶晶的师父原来就是紫霞仙子;500年后的至尊宝一开始误认自己乃孙悟空托世,后得观世音托梦又极力否认自己的猴子身份,一直寻找的三颗痣标记,结果是在他回到500年前才得到的;他在盘丝洞内意外挖到的盘丝大仙的遗物月光宝盒,却是他回到500

年前自己带给紫霞仙子的;500年后与白晶晶的一段余情,最后是在500年前有了一个了断,在500年后众人等待的唐僧师徒汇合、最终消灭牛魔王都是重新回到500年前才得以完成的。看起来,这样的剧情分散在两部系列电影里,结构是非常复杂的。但从主要情节的发展上梳理,还是可以理出比较清晰的脉络:

主线是至尊宝的爱情纠葛。

开端:500年前唐僧一命换一命为孙悟空求得转世机会,500年后众人在五岳山上等待唐僧和孙悟空出现。

发展:众人搜寻脚底有三颗痣的孙悟空转世,在此过程中至尊宝爱上白晶晶。

小高潮:盘丝洞内,白晶晶自杀,至尊宝四次使用月光宝盒令时空倒转。自杀未遂的白晶晶加入蜘蛛精大战牛魔王未果,在生死一线间达到情感戏的高潮。

小结局:被推出盘丝洞的至尊宝再次利用月光宝盒,结果回到500年前,遇到盘丝大仙,孙悟空的身份被证实。

(至尊宝与白晶晶的一段感情暂且告一段落,之后以至尊宝和紫霞仙子的爱情为主线。)

开端:下凡寻找意中人的紫霞仙子遇到至尊宝,并确定至尊宝就是她的意中人。

发展:至尊宝拒绝紫霞,但为了月光宝盒一再利用紫霞、唐僧等人。遇上500年前的白晶晶后,至尊宝不再需要月光宝盒,决定与白晶晶成亲。

高潮:至尊宝在死去的瞬间幡然悔悟,决定戴上金刚圈皈依我佛。孙悟空大战牛魔王,紫霞仙子为救孙悟空被牛魔王的利叉所杀,孙悟空却无力拯救自己的爱人。

结局:时空回到500年后,各归各位,在弥补了一段爱情遗憾后,孙悟空踏上取经路。

可以说,《大话西游》的复杂并不在于它的大情节。它的两条主要情感线索是非常分明的,在这两条主线索上再加入唐僧、牛魔王以及其他一些相关的纠葛,这两条大情节也同样按照戏剧式电影的结构层层推进。由于影片的两个时空,主要人物的两种身份,加上一些魔幻道具的使用,所以在情节的走向上有些出人意料,在普通和单向的戏剧结构里增加了很多双时空的印证和逻辑上的呼应,所以显得结构庞杂。但其实,“无厘头”包括一般喜剧片在情节上的喜剧表现形式,都不是从大处着眼的,它们的情节巧妙,在于片段的巧妙设计,给人以俗套中的意外感,让人迸发笑意。

(2) 对比和联想的运用

对比是产生幽默的基本手法。幽默的对比是指把两种(或两种以上)彼此之间没有历史的或约定俗成联系的事物放在一起对照比较,从其相似性或相反性中揭示其差异之处。对比所造成的差异程度和联想程度越大,对比所造成的幽

默意境也就越耐人寻味。“无厘头”喜剧在剧情安排上正是频繁地使用这种对比方法引人发笑,不管它有没有更深一层的表意功能,至少让观众在欣赏之后都能轻松一笑。

I. 剧情的反复

反复是对比创作的主要技巧之一,在“无厘头”的一部或多部影片中都经常出现。至尊宝为救白晶晶使用月光宝盒就是一处典型的情节反复。第一次他由密室跑向门口的时候,吴孟达焦急地朝他大叫:“我老婆在里面,拜托你帮帮忙啊!”至尊宝第一次使用了月光宝盒,吴孟达在盘丝洞的洞口惊异于此:“升仙啦!”至尊宝冲回密室,还是没赶上白晶晶的死亡时间,于是再来。同样的场景反复,吴孟达依然焦急,刚说到“我老婆”,至尊宝就回应了一句“你老婆就快出来了,你急什么?”所以吴很莫名,“我还没说完,你是怎么知道的?”因此他再一次看到至尊宝时说“又升仙啦”,连自己也莫名“为什么又说‘又’呢”。第三次使用月光宝盒,至尊宝直接对着吴孟达大喊“我警告你别烦我啊”,搞得吴更加不明白“为什么还要警告我”,他看到至尊宝升仙已经没前两次惊奇了。第四次时,至尊宝直接冲到吴孟达面前给他一顿王八拳,留下一句“我懒得跟你说”,吴在盘丝洞门口麻木地轻敲着洞门说:“娘子,和牛魔王出来看上帝。”前后四次同一场景的反复,终于让至尊宝看到白晶晶是自杀,观众在四次的对比中,也因为至尊宝与吴孟达在同一场景中的不同反应而乐此不疲。其实,有些简单剧情甚至道具,都在多部影片中反复出现。像胸口碎大石的把戏,“烤鸡翅膀,我最爱吃”的段子,甚至碗身上有只大尾巴的黑公鸡碗都在多部影片中一再出现。虽说这样的反复没什么剧情上的实际意义,但在多部影片中的一再使用,也能让观众看到一种演员的自身喜好,熟悉感和喜爱感也油然而生。

II. 情节的移植和戏拟

移植和戏拟也是对比创作的主要技巧,“无厘头”电影中惯常使用很多让人似曾相识的元素,它会有意引用某名人的经典话语,或是有意模仿经典电影中的桥段,在不合适的时间不合适的地点做出不合适的动作,让人很自然地将其对比联想后产生强烈的喜剧效果。在这一时刻,模仿的本体也被深深地解构了。移植和模仿在周星驰电影的喜剧表演和情节构思上就显得非常重要。

王家卫的电影被很多影评人视为是很有艺术价值的艺术片,然而在“周星驰式青年”的眼里,他也只不过是披了一层文化外衣的“商业片”。在周星驰的影片中,经常会看到以王家卫影片为母体的模仿移植。最有代表性的还是《大话西游》里周星驰被紫霞的宝剑顶住咽喉的定格经典镜头。“当时那把剑离我的喉咙只有零点零一公分,但是在四分之一炷香之后,那把剑的女主人将会彻底地爱上我……”话外音完全移植自王家卫《重庆森林》里的台词:“我跟她最接近的时候,我们相距只有零点零一公分……六个钟头之后,她喜欢上另一个男人。”《家有喜事》中老三常

欢戏耍台花的假装深情戏，“在一九九一年十二月二十三号凌晨两点半开始的这一分钟，你跟我在一起。”套用了《阿飞正传》里的经典台词。“曾经有一段真挚的爱情……”的经典对白，更是风靡得街知巷闻，被无数人青年人吹捧成经典中的经典，这同样是对《重庆森林》的模仿。把一些不相干的东西重新加工整理，巧妙地移植嫁接，产生了颇具震撼性的效果。当人们只记得《大话西游》中至尊宝的这段名言而忘记《重庆森林》时，其反讽的效果也就显而易见了。

周星驰不仅利用这些移植的情节反讽日见迂腐陈旧的商业电影，还喜欢单纯地效仿经典影片或运用电影的情节戏仿社会现实，有时是玩笑式的戏谑，有时却用意深刻。《少林足球》的片头是足球、和尚头与地球连成一线，这种形式模仿了库布里克的《2001 太空漫游》。《功夫》里阿星去精神病院找火云邪神，走廊里突然涌出血一样的波浪，同样借鉴自库布里克的经典恐怖片《闪灵》里的著名镜头。《国产凌凌漆》里的一系列所谓“先进装备”大肆调侃了一把 007，再先进的武器最终敌不过一把金刚不坏杀猪刀。凌凌漆执行完任务后被送往刑场执行死刑，怎么逃也逃不掉，死到临头的时候，居然用 100 元钱和几支烟就将行刑的人贿赂了，对现实社会来了场有意或无意的鞭挞。《唐伯虎点秋香》中，武状元从华安身上搜出的那张画像，正常人一看便知是秋香，包括秋香自己都吃了一惊，没想到武状元话锋一转“居然把我风华绝代婀娜多姿美丽动人的石榴姐画成这副德性？”他随即拿出自己画的石榴姐画像，却让一圈人狂吐不止。而这幅图恰是出自名家——香港漫画界有名的甘小文之手，其漫画作品《黄飞鸿笑传》的合作者就是《唐伯虎点秋香》的导演李力持。现代漫画形象被移植到古代影片中，两幅画一经对照，就让观众哭笑不得，笑料骤生。这到底是玩笑式的移植还是有意的嘲讽，让人难以断言，观影的深度也主要在于观众的理解程度，至少这样的情节让大家都乐了。

（3）情感的串联和推动

无数精彩片断的粘合，移植和戏仿的频繁出现，都是“无厘头”影片的表象，就像一个精彩纷呈的舞台，它们的合理存在只是把这个舞台装饰得更加充实，让观众在欣赏过程中目不暇接。但在这些表象的下面，真正的主线依然是情感，能够让人真正感悟和笑中带泪的始终是情感。

《食神》中“黯然销魂饭”说到底不过是一碗普通的叉烧饭，在市井最底层最平常的一碗饭，却力敌用极品材料做成的“佛跳墙”，让评委感动得落泪（当然是在洋葱的帮助下）。尽管评委（薛家燕）对于“太好吃了！”的表演极尽夸张，但是我们丝毫没有觉得这不合适，原因就在于情节的铺垫是合理的。当初男主角在庙街流落街头，饥饿至极的时候，女主角火鸡给他做了一碗叉烧饭，所以他觉得那是他吃过的最好吃的东西。直至火鸡为了男主角中枪，周星驰才在痛失至爱后后悔没有好好珍惜这样一段真情，因此在少林寺的日子独自神伤。这饭是为纪念火鸡而做，它的感人就不单因为洋葱，而是做饭之人倾注在它上面的一份真挚之情。一切也都合情合理

了,对男主角而言,即使是叉烧饭,也是世间最珍贵的美味。这就是较高层次的喜剧,笑中带泪,乐中带悲,一些心酸、一些思考都夹杂在情感的铺垫里,不着痕迹却又感人至深。《大话西游》中当紫霞仙子随风飘向天际的一刻,“我的意中人是个盖世英雄,有一天他会踩着七色的云彩来娶我,我猜中了前头,可是我猜不着这结局……”这样一句别言,让人由衷地心痛,那楚楚可怜的样子和孙悟空紧紧抓住却又不得不放开的痛苦挣扎,使情感的主线达到最高潮,观众的情绪也积聚到顶点。伴着孙悟空痛苦的吼叫,看着那慢慢松开的手,你还能简单地说这是一部喜剧吗?

“无厘头”的情节就是这样,主人公们无论如何“无厘头”,在最终的善恶大决斗高潮中,都会在轻松嬉笑中惩处恶人,帮助好人,形成真善美必将战胜假恶丑的独断性结论。周星驰将故事最能抓住观众、最感人肺腑的部分仍着力在传统道义观念的宣扬上,其所流露的对弱者的同情、对强权的揶揄嘲讽、善恶终有报等观念亦是继承了中国传统文化中积淀下来的崇尚真善美、鞭打假恶丑的美德,传统道德价值观仍在不断地被肯定和放大。正如周星驰自己所说:“在我的每一部电影里都有情感,而且这些情感比较纯粹和单纯,是因为我觉得情感对于每个人来说都是非常重要的,甚至是人生里最重要的。任何的电脑特技、武侠、无厘头都只是电影的包装,到最后只有一个情字。我没有看到过一部电影没有深沉的感情可以成功的。最后的决定还在于情感的表现是否到位。”^①

喜剧电影,从电影诞生的最初阶段起,就一直是一个深受观众喜爱的片种,因为它能够满足观众很多在现实生活中无法满足的诉求,获得精神享受。大家都说演悲剧难,其实演喜剧更难,要把喜剧演得好难上加难。时代在进步,要想把现在的观众真正打心眼里逗笑太不容易了,逗得粗俗还是高雅,观众有要求,演员自身也要好好选择。在喜剧的舞台上,或许周星驰有他的特例,他自身的天才也难有人企及,但本节欣赏他的影片,分析其表演特色,也就是希望大家能从中体悟出一些表演上的自我创造,获得一些打造自身喜剧品牌的灵感。现在,虽然人们已经很少提及“无厘头”了,但大家仍然需要认真学习它的表演精髓,因为它是喜剧史上一个不容错过的辉煌,也是喜剧表演的集大成者,因为“无厘头”已经无处不在,这种表演手法几乎已经融汇到了各个片种中,甚至人们的日常生活里。

第三节 港台爱情电影表演

爱情,是任何一个时代都不会寂寞的话题。爱情到底是什么,没有人能够讲得

^① <http://ent.sina.com.cn/m/c/2004-12-24/ba609475.shtml>/周星驰专访:我知道自己根本不是大师(5)。

清楚明白,也没有权威能够判定谁对谁错。因为爱情是私密性的情绪感悟,虽然幸福或难过的感觉可能相似,但爱情故事本身却是因人而异、与众不同的。所以,爱情成了电影的宠儿。爱情电影在任何时候都不会被人遗忘或受到冷遇。几乎任何一部影片中都包含爱情的元素,只是所占成分的多少不同。

一、港台爱情电影的发展

基于特殊的历史背景和政治模式,当代爱情电影在香港和台湾地区的发展要比中国大陆早。从某种程度来说,港台地区的爱情电影在一定时期内甚至是大陆爱情电影的学习范本。这两个地区也因为各自社会背景的差异,在爱情电影模式的探索上形成了两大迥异的风格,成为20世纪港台爱情电影发展的两次高潮:一次是60年代末至70年代中期台湾琼瑶爱情电影的风靡,另一次是香港80年代中期至90年代爱情文艺片的盛行。可以说,两次高潮分别代表了两种不同的爱情电影模式,一种是琼瑶式的,另一种是非琼瑶式的。也可以说,前者属于浪漫的典型,后者则偏重于现实。

“有中国人的地方,就有琼瑶。”这绝对不是一种夸张的说法。琼瑶原名陈喆,小名凤凰,从小随父母由四川来到台湾,9岁时就曾在上海《大公报》儿童版发表了第一篇小说《可怜的小青》,16岁那年又用成人的口吻写下了小说《云影》,并在台北《晨光》杂志上发表。1957年她于台北第二女子中学毕业后,就开始了她的作家之路,1963年她出版了首部长篇小说《窗外》,一举跃登台湾文坛。“53本小说,45部电影,数不清的电视连续剧,从台湾到大陆,从东南亚华侨到纽约唐人街,凡是有中国人的地方,就一定有一群人,曾经或者仍然,读着琼瑶,耽溺窗外月朦胧鸟朦胧烟雨也蒙蒙的一帘幽梦。”^①

琼瑶式爱情文艺片开始于1965年,当时王引买下琼瑶小说《烟雨蒙蒙》的版权,并将其改编成电影。同年,李行也在“中影”的支持下,连续拍了《婉君表妹》和《哑女情深》,票房极度火爆。从此之后,琼瑶式文艺电影开始泛滥开来。另外,以香港邵氏为代表的武侠片开始走进台湾,70年代的台湾影坛很快就淹没在以李小龙为首的武侠风暴里。到1973年9月,由蒋经国亲自出面批示,台湾电影界以及社会净化道德运动全面兴起,全台湾电影业明令取缔色情、赌博、残杀、暴力的相关报审影片,台湾院线也迫于压力将热映的功夫片和赌片提前封映,直接造就了琼瑶式爱情文艺的再度兴起。花无百日红。到1976年,虽说琼瑶与皇冠老板平鑫涛、台湾主持人盛竹如、作曲家左宏元合资组织了“巨星影业公司”,开始自主的工业化创作,并大力推行明星制,但事实上,此时的台湾电影在“中影”的政宣电影攻势下节节败退,尤其是行业人才断档、制作资金匮乏、制作规模缩水加剧了文艺片的没

^① 宋子文:《台湾电影三十年》,复旦大学出版社2006年1月版,第1页。

落。琼瑶式爱情公式的相对固定结构和里里外外的熟悉面孔,也造成观众的审美疲劳和心理厌倦。1983年,《昨夜之灯》遭遇票房惨败,一个属于琼瑶的电影时代才算完结。

而香港是到80年代中期才迎来爱情文艺片的高峰时期,这时的台湾爱情电影早已没落、冷却下去。和琼瑶独领风骚的台湾地区不同,香港的爱情文艺热潮是百花齐放的。自1984年许鞍华推出根据张爱玲同名小说改编的电影《倾城之恋》后,文艺改编的热潮就开始涌现。直到90年代陆续出现了梁普智的《等待黎明》、关锦鹏的《胭脂扣》和《红玫瑰与白玫瑰》、许鞍华的《半生缘》、罗卓瑶的《潘金莲之前世今生》等影片。同时,原创的爱情片也层出不穷,张艾嘉的《最爱》、陈可辛的《双城故事》、张婉婷《秋天的童话》、张之亮的《仙乐飘飘》等都是经典佳作。90年代后,尔冬升的《新不了情》、陈可辛的《甜蜜蜜》以及王家卫的《重庆森林》和《花样年华》等更是将爱情文艺片推向了成熟的高峰。

香港和台湾爱情电影的高潮不在同一时期,如何把它们杂糅在一起加以比较呢?诚然,它们各自兴盛的年代不一样,而且香港有着多个作者。但是,首先,香港和台湾的地域特点和历史特点使他们在很多地方有共同性,尤其是电影方面,相互影响和合作由来已久。其次,由于香港的电影传统里重商业,重卖埠,所以即使是爱情文艺片,他们也比较注重影片的现实性,着意传达的是人在特定社会大背景下的情绪和选择,描摹的始终是这样一个时代中人与人之间的相互关系。1984年中英就香港问题谈判给香港带来了极大的冲击,香港居民人心浮动,社会上普遍出现了一股对前途感到不安的焦虑感,更是出现了自1967年以来最大的移民热潮。像吴宇森的《家在香港》和罗卓瑶的《我爱太空人》等片,都直接探讨了因“九七问题”而引起的这股风潮。还有《秋天的童话》、《甜蜜蜜》等,也是在更为广阔的移民背景下探讨爱情的真谛,男女主角无不是在陌生的异域,在艰苦的共同奋斗中缔结真情。王家卫的影片虽然惯常把背景放在有些遥远的60年代,但他渲染的情绪却始终是现代社会日益为人们所关注的孤独和难以沟通。所以他们讲述的爱情更加接近世人的现实生活和真实情感,和琼瑶式的风花雪月、唯美浪漫截然不同。两地的爱情电影特色恰好代表了两种不同的爱情模式,更易于相互比较。

二、港台爱情电影的特色

(一) 港台爱情电影的讲述方式

台湾和香港爱情电影截然不同的特色,来自于各自创作主体不同的爱情观念。而这样的差异反映在电影里,体现为不同的感情模式,或者说是不同的故事讲述方式。

琼瑶的电影主要是靠情节来推动故事发展的,她要讲述一个看似复杂的爱情

故事。首先,她宣扬“性格决定爱情”。她描绘的爱情多是青梅竹马两小无猜或者一见钟情,她追求的爱情契合点永远是最富于童话色彩的这两种梦幻形式。在她看来,青梅竹马的爱情更加持久而坚定,一见钟情的爱情更加浪漫和富于激情,这符合一般女性的追梦心理:缘分天定。于是,琼瑶的电影几乎都是以这种关系的直接建立作为造梦的开端。《彩霞满天》中,影片直接从教室里一群孩子的吃饭时间开始,一个小女孩默默帮助乔书培应付尴尬。从孩子们的父母对话中,显示出他们明显对立的家庭背景,以及这时候便横亘于他们之间的世俗观念。但是,这两个孩子依然在海边放鸽子、逐海浪,从儿时的追逐嬉戏叠化到成人时的欢声笑语……他们的爱情故事在此时才真正蔓延开去。

在琼瑶的爱情模式里,有情人会终成眷属,影片多是大团圆结局。然而,要步入爱情的天堂,必须经历一番磨难和波折。在钟情和爱恋关系一开始即确定的情况下,影片的大部分时间都用于铺陈这些磨难,情节的起承转合极富戏剧性:如身份关系的尴尬,社会世俗观念的重压。《聚散两依依》里的顾盼云和高寒,《窗外》中的江雁容和康南。琼瑶的影片常常以女性为中心,出现多个男子同时追求同一女性的场面。而一般来说,除了男女主人公之外,每人的身后又另有一个深爱他/她的异性,关系的复杂从而导致戏剧性选择和误会的增加。家庭背景的因素也时常成为琼瑶模式下惯用的波折原因,往往是一个美丽、善良、不幸的女主角,不是爱上了高不可攀的富家公子,就是爱上了门不当户不对的穷小子。讲求“门当户对”的封建制家长就起到了推动剧情发展的关键性作用,情侣往往分分合合,缠绵难舍,直至演绎出生死相随的决心才让顽固的家长动容。

香港影片的爱情模式与琼瑶影片模式有着很大差别。从风格上看,我们暂且把香港的爱情电影一分为二。一类是以陈可辛的《甜蜜蜜》、张婉婷的《秋天的童话》为代表,他们着意展现着当代底层年轻人的爱情,有着完整的波澜起伏的故事情节,只是这故事的包容力与琼瑶的相较而言,显得大气很多。一是作品的时代气息显著。在移民潮和打工潮涌现的社会大背景下,时代印刻在人物身上的思想状态和心理诉求更显真实、自然。故事情节的建构上,发源于人物内心的对于自我人生走向的选择就特别流畅,像《甜蜜蜜》里的李翘在十字路口与黎小军告别时说的那句“我来香港的目的不是你,你来香港的目的也不是我”。她不是不爱他,但从人物的自身性格上分析,一心想功成名就发大财的李翘不可能甘心于这样的生活状态,何况黎小军的心里还有另一个为着小婷奋斗的目标,所以他们第一次分开了。在这样的情节中,推动故事戏剧性发展的因素就和琼瑶的电影有了很大的差异。琼瑶的戏剧性推力基本都来自于强加在男女主角身上的外在阻力,加上男女主人公基本都是不食人间烟火的生存模式,好像永远不需为生计奔波操劳,缺少社会大背景下的一种行为自发性,也就少了一些生活的质朴和情节发展上的自然。二是陈可辛、张婉婷等人也是在表现一段历经波折的爱情,但在人物的情感背后,却深

深蕴藏着一个时代的影子,好像那不止是剧中人物的情感体验,而是普罗大众都曾感悟得到的一种生活状态。因为剧中主角的感情是在生活的挣扎中逐步建立起来的一种激情和依赖,少了一见钟情的浪漫,有的却是细碎的感动,更带着些人间气息,也符合绝大多数人的交往模式。

另一类是以关锦鹏和王家卫为代表,不论是《胭脂扣》、《阮玲玉》,还是《重庆森林》、《花样年华》、《2046》,都不注重叙事。他们的爱情似乎可以没有前因后果,故事结构随意、散漫,你只要静下心来细细品味那些暧昧的情调就行。首先,他们的影片都不依赖起伏跌宕的故事来推动,而是着力于从人物自身细腻的情感心理出发。如果抛弃异性恋和同性恋的外在形式,关锦鹏所有电影的主人公都是“女性”。在不依赖故事情节的前提下,关锦鹏常常会以一个女性主人公为核心,成放射状铺开一张多重的关系网,从不同细节去丰富主人公情感生活发散的对象,建立起一男多女或者一女多男的人物关系模式。如《阮玲玉》,阮玲玉作为核心人物,串联起她和张达民、唐季珊、蔡楚生这三个男人以及其他影人的故事,其余每个人物都是为阮玲玉而存在的,作为某个侧面来映射这个女人情感命运的真实状态。到了王家卫,故事的拼贴性和表现人物内心情感的手段更加极致,他的每一部作品讲述的都是一种情感的拒绝与被拒、逃避,以及错位与错失的爱,各种各样单性情感的流动似乎是唯一的情感可能,两个人中总是有一个背对着另一个人,而当另一个人转过身来面对对方时,对方总会选择逃避,《重庆森林》如此,《花样年华》也是如此。陈可辛、张婉婷也好,关锦鹏、王家卫也罢,虽然影像上都呈现不同的作者风格,但大体上他们都着力于描摹人物复杂细腻的内心世界,展现人物在时代大背景下的一种精神状态,他们都在寻找爱与生存,却又免不了逃避和孤独飘零。

(二) 港台爱情电影的表演风格

不同的爱情讲述方式决定了台湾和香港爱情电影里不同的表演风格。下面就以影片为例细作分析。

1. 人物形象

人们都说琼瑶电影有三奇:一奇,纯情浪漫,到老不变;二奇,点石成金,捧谁红谁;三奇,造星高招,源源不绝。看看她捧红的众明星,发现她选角的审美观是相当固定的。从归亚蕾到林青霞,吕秀菱到刘雪华,还有林凤娇、陈德蓉等,全都拥有一双水汪汪、会说话的大眼睛,好像随时会掉出几滴眼泪来。尤其是女星们,几乎都是那个时代最标致的传统美人,清纯可人,有着清秀脱俗、飘逸纤柔的气质,安静的时候能忧郁得楚楚可怜,活泼的时候又能笑得比彩虹还灿烂。男性角色除了一张好看的脸蛋还要有高大健美的身材,腿要长,腰要细,比如秦祥林,琼瑶就这样评价说:“秦祥林在我眼中是一个好漂亮的男人,不论脸型或眼睛都很漂亮,他的漂亮已经到了那种不用太演戏,只要站着默默地看女主角,就可以让女主角与观众都醉了

的程度。”^①不难看出,琼瑶挑选演员是以梦幻的准则为前提,形象上必须美得出类拔萃。台湾的明星们在经过同一个审美标准的甄选后,几乎都拥有“在水一方”的朦胧气质。

相较于台湾的“在水一方”,香港的世界要精彩很多。可谓“乱花渐欲迷人眼”,演员的选择上没有什么特定的尺度。张曼玉俏皮清新、王菲安静内敛、黎明可爱憨厚,梁朝伟则是天生的忧郁做派,还有张国荣、梅艳芳、曾志伟、吴君如等等,性格都相当鲜明。外形是否俊美,对他们而言,意义不是很大。从另一个侧面说,导演选择他们,不是如琼瑶一样的唯美癖好,而是更注重这个演员的气质是否吻合于角色的形象,他们对于演员的内在要求更高一些。

由于影片的社会写实特征,香港的爱情电影里无一不是漂泊和孤独的人物形象。在王家卫的影片中,这种人物形象更加突出。《旺角卡门》里,华仔和乌蝇都是没有家庭、没有来路的人,他们的生活始终是动荡不安的。《阿飞正传》中的旭仔,因为身份的不确定而备受困惑。即使是怀旧的《花样年华》,由于周慕云和苏丽珍的配偶都只用背影处理,给人的感觉依然是两个人在陌生城市里的相濡以沫,一段愁绪无处诉说也只能对着树洞倾诉。《2046》里,人物之间更是充满了时空隔膜、情感隔膜,在真实和虚拟之间动荡不安。就角色身份而言,无论是杀手、阿飞、同性恋和警察,还是女鬼、空中小姐、太妹、女店员等等,都处在社会的底层或边缘。他们都拒绝被世俗道德体系同化,都有其鲜明的个性,体现在外形上就是与众不同的人物造型。所以,香港的爱情电影着重人物性格的展示和内心情绪的舒展,在人物造型上就力求表露这些痕迹,这样的人应该有这样的造型,而这种造型的独特性又在人物性格的塑造上描下了浓重的一笔。

2. 人物对白

由于琼瑶的爱情电影主要依靠戏剧性情节来推动故事发展,加上文学气息的浓重,在男男女女分分合合的爱恨缠绵中,情绪的表达主要依靠对白来完成。所以,琼瑶电影的对白是出了名的多、直和麻。

大陆观众更熟悉琼瑶的小说和电视剧。男女主角们通常是携手相望、情话绵绵,绵长的对白,讲求诗情画意,叫观众听得骨头酥软方才罢休,这也是琼瑶自己引以为豪的一大亮点。通常情况下,女主角都会用双手抓头发,表示烦恼的程度和自己的脆弱。“我好感动!真的真的好感动哦!”这是标志性的琼瑶语录。好怎么样,真的真的如何,演员们为了强调自己的情真意切或惊喜或震惊时会毫不犹豫地用上这句经典。“感动”后面的“哦”字还一定要拉长,气息减弱,说的时四目相对,睫毛还一定得“扑啦扑啦”地闪动着……这些似乎都成了琼瑶语言里的定式。大段大段的“摊牌”戏和“纠缠”戏,男女主角或在咖啡厅,或在海边,或在小树林等较为

^① 李多钰:《中国电影百年》(上编 1905—1976),中国广播电视出版社 2005 年 6 月版。

私密的空间里,表达心中久久压抑感情的苦恼或纠葛于彼此之间难以理清的复杂关系。《聚散两依依》中,高寒三次找到顾盼云在小树林里表达自己的爱意,仅仅第一次相会时,对白时间就高达5分钟之久。你来我往的台词不仅量大,而且极为书面化:“请你不要说话,听我说,在狗店门口第一次遇到你,对我而言只是偶然,在钟家第二次再见到你,是第二个偶然,可是,当我听你弹那首‘聚散两依依’的时候,我就被你宣判了终身徒刑。你可以嘲笑我,你可以骂我,你可以轻视我,你可以不在乎我,但是,你一定要听我说清楚。”这样的台词讲究递进、讲究排比,以此来强调自己的强烈情绪,是琼瑶爱情文艺片里的一般表白方式。

而香港的导演们从总体来说,格调比较偏静偏深沉,影片里孤独、游离的角色形象也决定了这些演员的表演“不善言辞”。像《重庆森林》里,警员663习惯了在家里对着变瘦的肥皂、滴水的毛巾诉说自己对于前女友离开的失落和不习惯。《花样年华》里角色的对白都很少,有的只是在楼梯、过道、街口的一次次邂逅中随口寒暄或点头示意,悠悠的,简短中透着一股欲语还休的气息、顾盼的眼神,假装镇定却掩饰不住偷偷一瞥的余光,迟疑的脚步,徘徊着,似停非停。一切,那么安静,伴着那“渴望一个笑容,期待一阵春风,你就刚刚好经过……她是谁的背影,叫人难说……”的主题曲,朦胧和蠢蠢欲动的情感,自然让人回味无穷。一种恍恍惚惚的情愫让你追随着演员在不断地猜测,细腻的画面和双眸间不经意流露的深情,都带着些从容不迫的美感和舒缓雅致的韵味。可以说,香港的导演们不刻意要求演员的外在容貌,他们注重挖掘演员身上一种内敛的情绪。

当然,说香港的爱情电影重情绪少对白,演员“不善言辞”,并不是说对白不重要,相反,在表现人物状态的这类电影里,对白越是少,才越需要好好推敲。王家卫的影片中,演员往往有着大量的旁白,好像一种自我书写,借用这样类似个人日记的方式来传达自我的情绪。因为他们都孤独,难以与人沟通,却有着比较自足的精神世界,所以,他们采用这样的形式来填补对话上的遗憾,合情合理。比如《重庆森林》中警员223对于罐头期限的反复感悟,还有阿菲失约后的一段画外独白:“其实那天我去了,那天的雨很大,我忽然想看看另一个加州是什么样子。”让观众能沉浸在他们的情绪里,捕捉到他们的自我意识。爱情电影本身有着温馨、浪漫等不同于一般情感的要求,怎样去结构对白才会既显得柔情蜜意,能够清晰准确地传达出你的疼爱、怜惜或者痛苦、挣扎,同时又不那么矫揉造作,肉麻到吓死观众,这个度一定要把握好。所以,在爱情电影里,仅仅依靠对白来铺陈是下选,充分调动丰富的内心世界,情绪化的内在型表演才是最为高明的。语言无需拖沓冗长,关键在于精炼到位。

3. 人物情感

都说琼瑶的爱情电影很热闹,她的电影里少了一些安静的成分。静不下去,格调也难以抬得起来。对于演员来说,这样的动作就太有舞台感和戏剧性,表演显得

过于外化,真正像在做戏,而少了一些内心里的东西。对于爱意的动作表达,琼瑶的电影确实是比较纯净和唯美的,但常常不是四目相对,含情脉脉,就是相互拥吻。在社会冰河解冻的初期,这些做法是相当大胆的,也能满足观众的猎奇心理。长此以往,重复展现,则让人审美疲劳。

《彩霞满天》中,离开两年的采芹突然出现在岩石边,“彩霞满天”的音乐起。一个采芹的经典回眸,接着是连续两次的镜头正反打,镜头推进。两人近在咫尺,四目相对,很自然地接吻。然后,采芹把头别到一边似要哭泣,乔书培一边说“不要哭”,一边再次拥她入怀,由此开始追问采芹离开两年里的经历。大家是否觉得这个连续的动作似曾相识?再看他们在夜里的第二次重逢,音乐起,镜头切换成一排透着微光的路灯,接着是两人的拥吻,乔书培的深情“责骂”和追问,随后是采芹的闪回。当他们共筑一个爱巢时,同样是四目相对的特写,背景音乐起,伴着蜡烛的闪闪光晕,两人的头渐渐靠近,形成以蜡烛为中心的夹合状,喝过交杯之后开始接吻。这就是琼瑶电影里表现爱情最为浪漫、高潮的镜头。然而,展现爱情就仅仅是四目相对、拥吻后的大量缠绵对白吗?虽然这是表达爱情的最直接手段之一,但未免过于单一和外在形式化。所以,琼瑶爱情电影的逐渐没落,除了社会因素,其本身的致命伤就是重复编织程式化的唯美浪漫。

爱情,是藏在人物心里最隐秘、最强烈的感受,所以在演戏之前的角色分析中需要加倍细心。他是一个什么样的人,身份、年龄、性格特点,要分析得非常到位。不光如此,你还要去分析搭档所演的那个人物的各种特征。他们为什么相爱,这种性格会以怎样的方式相爱、表达爱意的形式、交往的方式,以及他们性格本身的冲突可能导致一些怎样的摩擦等等,你都需要在脑海里反复揣摩和过戏。情理上要畅通,逻辑上也要通,只有了然于心,选择最为恰当的表演形式,才可能把人物的形象立起来并让他感情丰满。这种揣测和尝试的过程,就好像《花样年华》中张曼玉和梁朝伟对于彼此爱人是如何开始的排演。他们彼此改变了角色,第一次是梁朝伟假扮陈先生提出“今晚不要回去”的要求,张曼玉摇着头,不情愿也不相信地认为自己的丈夫会说这样的话;第二次换作她假扮周太太主动提出要求,尽管她的手指做出了挑拨的动作,迟疑片刻,却是更加无奈地走到铁窗前,怎么也说不出过分的话。还有后面他们排演如何逼问陈先生是否有外遇,张曼玉面对梁朝伟的两次不同态度所做出的截然不同的反应,一次是气愤地扇出一个巴掌,一次是伤心得直用筷子机械地挑动碗里的饭,泪水慢慢溢出,终于扑在梁朝伟的肩上抽泣。不同的编排有不同的演绎方式,从表演的角度看,王家卫一方面是在铺陈周慕云和苏丽珍的暧昧,另一个方面无疑给观众展示了表演的魅力。表演中的表演,你不得不佩服张曼玉和梁朝伟百变的过人演技。

可以这样说,优秀的演员就在于丰富的想象和细腻的表现,而合理的想象来源于对生活的认真观察。荧幕上的光彩需要这些难以显露的勤奋和智慧,唯有虚心

地学习,仔细地揣摩,才对得起演员这份职业。

本章小结

中国的武侠电影源远流长,它之于中国,就像西部片之于美国、武士片之于日本一样重要,那就是中国人心中的一个神话。在武侠的世界里,功夫的修炼没有止境,表演也没有一个固定的可以取之成型的模式。要想在这一类型的影片中不断延续自己的生命,首要条件就是基本功扎实。其次要具备敬业精神和顽强的拼搏精神。在武打技击的世界里,必然要承受其他很多片种都不会遇到的伤害和困难。当然,最重要的还是发现并建构一套属于自己的表演风格,或者说是动作风格,李小龙、成龙也好,周润发、李连杰也罢,关键是在电影的角色上打上自己的标签。中国的武侠世界从来都是巨星云集,也许下一个就是你。

周星驰的喜剧表演是极具个人特色的综合性表演,他往往会掺杂许多其他类型片如正剧、悲剧的表演风格,也会借鉴、移植很多经典电影的著名桥段,将其打乱重组,从而产生新的喜剧效果。他一向以“冷面笑匠”著称。那些看似信手拈来、随意组合的“无厘头”情节几乎无所不在,但这后面却包含着大量的经验积累、文本阅读和思想火花的碰撞。作为演员,不管是人物形象、言语特色,还是动作设计、情节想象,都必须形成自己的特色。经典的喜剧贵在与众不同,更可贵在你的用心和情感投入。

电影从诞生之日起,就与时代的发展息息相关,爱情电影也不例外。台湾和香港的爱情电影都是它们那个时代的情感书写,前者偏向于青春偶像型的浪漫幻想,后者则关注于展现大众的精神状态。虽然两者的辉煌时期有着时间上的先后,但由于讲述爱情方式的差异,彼此呈现出截然不同的表演风格。台湾的爱情表演偏向外在形式,演员的外形、对白以及行为,都凸显出追求唯美、诗意的特质,只是在长久的重复演绎中落入了程式化和戏剧化的窠臼。而香港的爱情表演则重情绪的自然舒展,要求演员进入角色的内部,从细腻处表现角色的内心气质,这样的电影着重的不是讲述一段故事,而是铺陈一种状态和情绪。

问题讨论

1. 结合香港武侠电影的发展概况,纵观整个中国的武侠电影发展。
2. 简要归纳李小龙、成龙、周润发和李连杰的表演特色。
3. 说明“无厘头”喜剧诞生的原因。
4. 归纳周星驰喜剧电影的基本特征。
5. 如果你是一名喜剧演员,应该具备哪些基本的素质?
6. 简要总结琼瑶爱情电影在台湾和大陆兴起、兴盛而后又逐渐衰败的原因。
7. 比较台湾和香港爱情电影里表演的差异。

主要参考文献

1. 亚历山大·诺克斯:《进行表演和保持本色》,中国电影出版社 1988 年版。
2. 所罗门:《电影的观念》,中国电影出版社 1985 年版。
3. 李保康、张爱国:《中外电影发展史》,海潮出版社 1991 年版。
4. 欧纳斯特·林格伦:《论电影艺术》,中国电影出版社 1984 年版。
5. 玛丽·奥勃莱恩:《电影表演:为摄影机进行表演的技巧与历史》,中国电影出版社 1988 年版。
6. 托马斯·A·奥汉年、迈克尔·E·菲利普斯:《数字化电影制片》,中国电影出版社 1998 年版。
7. 吴小丽、徐甦民:《九十年代中国电影论》,文化艺术出版社 2005 年版。
8. 张会军等主编:《银幕追求:与中国当代电影导演对话》,中国电影出版社 2002 年版。
9. 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》,中国电影出版社 1958 年版。
10. 李冉苒、马精武等:《电影表演艺术概论》,中国电影出版社 1998 年版。
11. 陈犀禾、石川主编:《多元语境中的新生代电影》,学林出版社 2002 年版。
12. 程青松、黄鸥:《我的摄影机不撒谎》,中国友谊出版公司 2002 年版。
13. 郑亚玲、胡滨:《外国电影史》,中国广播电视出版社 1995 年版。
14. 梁伯龙:《电视表演学》,北京广播学院出版社 1997 年版。
15. 蔡洪声、宋家玲等主编:《香港电影 80 年》,北京广播学院出版社 2000 年版。
16. 宋子文:《台湾电影三十年》,复旦大学出版社 2006 年版。
17. 依特金:《表演学:准备、排练、演出》,华夏出版社 2000 年版。
18. 彭万荣主编:《表演辞典》,武汉大学出版社 2005 年版。
19. 休·莫里森:《表演技巧》,中国戏剧出版社 2003 年版。
20. 霍璇等主编:《影视表演的第四台阶:表演本科论文撰写教程》,中国电影出版社 2005 年版。
21. 刘志新、冯果:《读解电影表演》,中国戏剧出版社 2005 年版。
22. 伍振国:《影视表演语言技巧》,中国广播电视出版社 2006 年版。
23. 许同均:《电影导演的表演艺术》,中国电影出版社 2004 年版。

24. 齐士龙:《电影表演心理研究》,中国电影出版社 1992 年版。
25. 悉德·菲尔德:《电影剧本写作基础:从构思到完成剧本的具体指南》,中国电影出版社 2002 年版。
26. 贾磊磊:《中国武侠电影史》,文化艺术出版社 2005 年版。
27. 石琪:《香港电影新浪潮》,复旦大学出版社 2006 年版。
28. 石竹青:《流年光影:香港电影:“七九新浪潮”之后》,中国传媒大学出版社 2006 年版。

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):

```
{
  "before_pdg2pic_conversion": {
    "filename": "MTIxOTA1NzEuemlw",
    "filename_decoded": "12190571.zip",
    "filesize": 71973555,
    "md5": "50d60dc7b3b05875262b84dbe7b49778",
    "header_md5": "09aded5c789553857eaf356a17536986",
    "sha1": "dd12878c63834a594a8db218db362f5df1ceae26",
    "sha256": "dde8f73408f1939d7677491d17aaee3a9a439603f83ed8e70d9409e58b00cdfb",
    "crc32": 2001353413,
    "zip_password": "52gv",
    "uncompressed_size": 79155679,
    "pdg_dir_name": "_12190571",
    "pdg_main_pages_found": 202,
    "pdg_main_pages_max": 202,
    "total_pages": 213,
    "total_pixels": 927387072
  },
  "after_pdg2pic_conversion": {
    "filename": "MTIxOTA1NzEuemlw",
    "filename_decoded": "12190571.zip",
    "filesize": 71770275,
    "md5": "d56facca39e5df5a7d6eadef82cc111f",
    "header_md5": "ce01194353e9aef6197f80e64fb1de7f",
    "sha1": "57a76b910f74015b6719b3a1af8afdcdb46ce2f9d",
    "sha256": "89b61ec10682acff26bd3b5cc4bde433dc580f54fda3ef8284551fb65151da6f",
    "crc32": 3442240301,
    "zip_password": "",
    "uncompressed_size": 79151184,
    "pdg_dir_name": "",
    "pdg_main_pages_found": 202,
    "pdg_main_pages_max": 202,
    "total_pages": 213,
    "total_pixels": 1182835008
  },
  "pdf_generation_missing_pages": false
}
```