

新时期电影女性明星文化研究

厉震林 王 晶

摘 要：新时期电影女性明星文化的研究，既是从表演角度阐释中国电影美学演变的文化意义，同时也为研究新时期以来中国社会文化心理变迁提供影像表演的参照元素。文章分别以潘虹、巩俐、章子怡和范冰冰作为二十世纪七十年代末期、八十年代、九十年代和新世纪的女性明星表演文化代表，论述她们的表演特色和文化内涵，同时也深入探讨是什么因素在背后影响着表演文化以及为什么影响它的发生和变化。

关键词：新时期电影；女性明星；表演美学；文化研究

作者简介：厉震林，男，教授，博士生导师，文学博士。（上海戏剧学院戏剧文学系，上海，200040）

王晶，女，文学专业硕士生。（上海戏剧学院戏剧文学系，上海，200040）

中图分类号：J912

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2012）01-0075-05

—

自新时期以来，演员表演从某个角度反射着中国电影美学的现代化运动。女性电影明星的表演文化，除了受到电影艺术创作的影响之外，也与政治、文化、电影工业等因素有关。对新时期女性电影明星文化的研究，既是从表演角度阐释中国电影美学演变的文化意义，同时也为研究新时期以来中国社会文化心理变迁提供影像表演的参照元素。本文将分别以潘虹、巩俐、章子怡和范冰冰作为20世纪70年代末期、80年代、90年代和新世纪的女性明星表演文化代表，论述她们的表演特色和文化内涵，同时也深入探讨是什么因素在背后影响着表演文化以及为什么影响它的发生和变化。

应该说表演不仅仅是艺术形态，也是一种“社会趣味”，对于中国来说，它更是一种政治、文化和传统相互博弈的结果。“文革”结束以后，中国的政治和经济生活进入了新的历史时期，电影表演美学也经历了戏剧化表演、日常化表演、模糊化表演、情绪化表演和仪式化表演等五个阶段。新时期电影表演美学的发展和演变有其一定的内在逻辑，它不仅受国家主流意识形态的主导，体现宣传和教育的功能，也在很大程度上与中国传统文化有着密切的关系，同时，表演作为一种“社会趣味”，也与社会流行文化存在着互动的内在通道。社会流行文化是依靠流行人物体现出来的。流行人物是强势社会的兴趣及其表达的意义争夺文化位置的过程。“它吸收社会最流行的表述，强调某些表述线索，再向文化传递出有力的信息。某些经由大众文化而家喻户晓、尽人皆知、口耳相传的人物形象，其形成过程之中首先汲取大量存在的流行的话语中的元素，并在其建构过程中突出了某些线索；当类似角色/人物形象形成之时，其自身就成为了强有力地向社会传递某种文化信息的‘中继站’。或者说，类似人物自身便是使某种文化意义得以加强的空间。”^[1]电影明星就是一种流行人物，它是一种“表述的中继站”，它受制于政治和美学的条件背景，但同时又传达出某种文化信息。

二

表演文化是一种政治符码，是政治趣味的影像符号。“文革”时期，“原先的社会主义卡里斯马典

型超化了,成为‘主题先行’、‘三突出’的人物概念,失去典型规范,‘绝对的阶级化’与‘绝对的意志化’,即坚定的‘斗争哲学’,人格处于极致状况,成为超卡里斯马符号化。”^[2]文革结束初期,“一方面是否定‘文革’电影表演,另一方面又在下意识中延续了‘文革’电影的某些表演形态。自然,这种批判是属于一种政治层面的,而非美学层面的。”^[3]“卡里斯马”代表权威意识形态,代表一个时代的中心资源,对其他人物和符号予以规范。它的出现,代表了一种政治趣味的诉求。70年代末期女性电影表演文化的代表人物——潘虹,是古典主义美学的形象代言,端庄、清秀、智慧,既不张扬,也不内敛的不卑不亢者,也成为代表一个时代女性电影表演的中心资源。

潘虹成为这一时期女性电影表演文化的代表,有着复杂的原因。首先,严肃和庄重的古典主义政治时期需要的明星形象是稳重而睿智,形象不能太艳丽,而是“正气”、“温婉”、和“智慧”;其次,电影在这一时期仍被当作教化工具,也需要一种女性“明星”的理性色彩,使女性明星具有一种社会以及审美的引导性,颇有“女仪天下”之意味;再次,在长期封闭之后,国门尚在初开,电影改革处在技巧美学阶段,尚未触及电影的本体部位,表演审美依然深受社会主义现实主义文艺思潮的影响,如同经典镜语体系一样,规范、体面而又和谐。潘虹在《奴隶的女儿》、《沙漠驼铃》、《透过云层的霞光》、《苦恼人的笑》、《漩涡里的歌》、《杜十娘》、《人到中年》、《寒夜》等影片中扮演的女性形象,都具有大气而又规整的表演气质。在《大众电影》召开的关于电影《人到中年》的座谈会上,与会者认为“潘虹塑造的陆文婷含蓄、深沉、真实、有分寸。”潘虹的表演成功,一方面是个人的天赋和努力的结果,另一方面也是观众的“生理的和社会的要求”。陆文婷的角色使潘虹成为最受喜爱的电影明星,的确有“某种远远超乎个人魅力和艺术表演的范畴之外的东西”发生作用。潘虹的陆文婷形象“表现了某种一直深藏在他们(即观众)内心里的情感、要求和欲望”,甚至可以说,潘虹创造的陆文婷,特别是她的忧郁而美丽的眼睛,使从“文革”恶梦中刚刚苏醒过来的中国人“恢复了美的意识”,使他们欣然接受潘虹——陆文婷的形象美。^[4]

国家的政治文化需要稳重而睿智的明星,而观众在内心也期许这样的明星。可以说,潘虹作为七十年代末期表演文化的代表人物是“上”与“下”的某种契合,是国家与人民的共同“呼应”,同时,也体现了政治趣味对表演文化的影响作用。倪震指出,陆文婷形象的悲剧性光彩的巨大魅力,来自十年动乱中人民所经历的精神磨难,在一个羸弱的女医生身上的凝聚,在于她超负荷承担社会和家庭责任之中的忍耐和献身的感情,和广大观众审美心理的相通。^[5]正是这种50年代教育的性格模式和中国妇女传统美德的历史交融,以及这种交融中闪现的惊人优美品格和悲剧内涵,激化了80年代中国观众审美情感的巨大波澜。^[6]“文革”结束以后,电影表演美学经历的第一个阶段是戏剧化表演,潘虹在电影中对角色的塑造是这一论点的最好例证。

三

20世纪70年代末期,中国电影开始进行文化和美学改革,与此同时,电影表演美学也在进行着变革。中国电影的改革使得电影创作正朝着个人化或者个体化的方向进行,因此,新时期电影女性明星表演也从潘虹时代逐渐走向了巩俐时代。其中,刘晓庆是两个时代过渡的关键人物。刘晓庆真实、坦荡和直率的性格,使她在表演上虽不像潘虹那样端庄、敏感和细腻,但却能准确把握角色强烈的情感变化。“刘晓庆和潘虹,一个被蒙上了浓厚的明星色彩,为广大观众所倾心;一个埋头苦干、勤奋耕耘,颇受学术界青睐。她们的个性亦迥然相异,一个坦诚直率,一个谨慎文雅。她们的创造也各不相同,一个擅长捕捉人物外部性格并赋以鲜明的表现,而内心的体验略欠滋实深厚;一个则善于进入复杂的情感体验,用变化万千的眼神与表情细致地刻画,而外部形体的表现力却稍欠灵巧与多彩。她们俩路数不同,适应的角色也不同。相比之下,刘晓庆似乎对行动性强烈、情感跌宕大的角色更有把握;

潘虹则对内心世界复杂敏感、情绪细腻含蓄的人物更有驾驭力。”^[7]

如果说潘虹的表演透着时代集体期待的心理，刘晓庆的表演显现着时代改革的“声音”，那么，巩俐的表演则是代表着中国电影文化“转身”的一个重要“瞬间”。表演文化是文化启蒙的重要形象代言，80年代中期开始进入寓言电影阶段，女性明星文化也发生了重要转型。这一时期，是新时期电影表演美学经历的第二个阶段，即日常化表演。这里，演员的表演不再是塑造性格鲜明的角色或是推动情节的发展，演员表演必须融合画面，人的表演成为一种符号。从这种意义上说，演员的表演已不再局限在塑造性格和推动故事发展，而是要生成某种影像气势，以此与影片的风格相互吻合。20世纪80年代是中国文化艺术“狂欢”的时代，电影也背负了文化启蒙的使命，因此，在演员的选择上就不需要像过去那样庄重或漂亮，而是要求一种大气和个性，需要有特征、有性格，也就产生了80年代表演文化的代表人物——巩俐。

作为北方人的巩俐，在气质上虽不古典端庄，但颇具“大将”风范。她在80年代参演了张艺谋执导的第一部电影《红高粱》，在影片中饰演“我奶奶”这一角色。巩俐塑造的“我奶奶”既没有演绎敏感细腻的心理状态，也没有将“我奶奶”塑造成一个立体丰满的角色。在《红高粱》中，巩俐的表演是追随着导演对影片风格的要求，她的表演只是促发影片情感气势和风格形成的一种方式。美国电影学者波布克称道：“在现代电影中，表演不仅是演戏。昔日的‘银幕名牌’已一去不复返或瞬间即逝了。‘明星’的时代也随他们逝去了。今天，我们往往忘记了演员，但却记住了性格。”^[8]这里，似乎可以将这句话改成：观众往往忘记了人物性格，但却记住了影像效果。可以说，正是中国“第五代”电影导演的拓荒式的努力才让中国电影更加接近电影本体，让中国电影观众从影像开始认识电影，而不是文学或者戏剧也可以塑造的人物性格。巩俐的表演不仅在电影表演气质上完成了从古典到个性的转变，也为新时期中国电影表演美学的渐变起到推动作用。凭借《红高粱》在国际上取得的成绩，张艺谋似乎成了中国电影的某种“指引”。导演的表演文化编码，又引导了社会美学的潜在编码，“巩俐”明星文化也就成为了一种社会审美心理，在银幕上也相继出现了“巩俐”同类系列的“谋女郎”。不论是开始的章子怡，还是后来的董洁，在她们身上都出现了“巩俐”的影子，在此基础上，年轻女孩也纷纷模仿章子怡，“谋女郎”瞬间成为大众追捧的对象，导演的明星文化编码影响了大众的审美口味，左右了年轻女孩对“美”的选择和追求。

在此也不难看出，电影表演文化对于社会审美心理的导向作用。

四

进入20世纪90年代，随着中国改革开放的深入，中国与世界越来越紧密地联系在一起，而中国电影在时代浪潮之下，也开始了国际化征途。这一时期的电影表演文化的代表人物是章子怡，她代表着美丽而天资的东方女性美感，体现现代和后现代的表演美学倾向。

1998年，章子怡在张艺谋导演的《我的父亲母亲》中饰演清秀和纯情的招娣，从而被电影界以及观众所熟悉。1999年，她出演李安执导的《卧虎藏龙》中“玉娇龙”这一角色，该片获得2001年第73届美国奥斯卡金像奖最佳外语片奖，让更多的世界观众对章子怡有所了解。2002年以后，章子怡成为张艺谋的武侠大片《英雄》、《十面埋伏》的女主角，她也就成为张艺谋强势女性美学的形象代表。2005年，她受邀为第77届奥斯卡颁奖典礼“最佳视觉效果”颁奖，成为继陈冲后又一位在奥斯卡奖担任颁奖嘉宾的华人女星。此后，她又与巩俐、杨紫琼一起拍摄了斯皮尔伯格担任监制的《艺妓回忆录》，并因此片获得金球奖最佳女主角提名。从“谋女郎”到华人国际女星，从张艺谋的强势女性美学成为东方女性符号，再通过李安的转化，成为国际电影版图的“东方神女”。李安曾经表示，“当初我选角时，选的就是老中青三代的武侠皇后。60年代的郑佩佩，八九十年代的杨紫琼，当然我心里希望

章子怡也成为新一代的武侠皇后，我期望她是第三代。”^[9]

章子怡的表演更多演绎的是东方文化中的某个符号，在全球化的背景下，西方电影世界关注到章子怡身上的东方特性，从而才成就了迈向世界银幕的章子怡，甚至可以毫不讳言地说，正是章子怡身上神秘的东方元素满足了西方社会对中国武侠世界的想象，章子怡的表演已虚化为某个符号。到了新世纪，中国电影表演美学作为仪式化表演。李安的《卧虎藏龙》是它的始作俑者，在此后一系列的武侠大片中，章子怡是最具体和集中的仪式化表演代表。不论是《卧虎藏龙》里的“玉娇龙”，还是《十面埋伏》中的盲女歌妓，章子怡的表演都是在诠释东方文化，为世界观众创造着某种东方意象。“在视觉和听觉的狂轰滥炸中，演员的表演成为电影文本中最为弱化的环节”，“其内心活动及其表情都不再重要，重要的是他们要服从服装颜色变化的需要，电影文本的主角是服装、布景和道具，这些符号代表着忠、义和情。演员是人，但是，由于存在如同神灵一般的摄影、舞美和灯光，人就不再是人，而是一个为了表现东方文化景观的人物符号。”^{[3](130)}

从另一方面而论，章子怡能够成为90年代女性明星文化的代表，还因为社会表演审美需要知识性和现代性的女性演员形象。90年代关注电影的人群，大多有着良好的教育背景以及具有一定的知识积累，因此，从受众这一角度来说，中国电影表演文化需要知识性的演员。同时，这一时期中国与国际接轨加速，东西方世界期待彼此更多的接触和交流。中国电影也在慢慢脱掉“红棉袄”，摘下“红灯笼”，因此，像巩俐扮演的“我奶奶”、“秋菊”、“菊豆”等角色将无法再代表一个开放和蓬勃向上的中国，章子怡的大方清秀、开放热情则成为中国电影展现中国国家形象的一个生动的银幕注脚。^①

五

新的世纪以来，中国开始逐步建立电影产业，因此，电影明星突出地成为工业链条上的“关键程序”。形象是商品，明星只有拥有形象才体现出她们的价值。新的世纪，女性电影表演文化的代表人物——范冰冰，是电影人偶化的形象代言。妖艳、天资，完全用偶像化形象征服一切。范冰冰代表了后现代阅貌而非阅心时刻的到来。

中国进入新世纪后，物质生活越来越丰盛，同时城市生活节奏加快，生活压力也越来越大，人们寻求更多感官上的刺激，以此获得审美愉悦快感，从而达到缓解自身压力的目的。社会大众对平面化和世俗化形象的追求，使得那些具有古典和知识特质的女性明星不再成为社会“宠儿”，人们一味地体验表层的美貌，不再去追求深度模式。分析范冰冰的演艺道路可以发现，她能够被社会大众接受并不是完全依靠电影表演。如果说潘虹、巩俐和章子怡的表演各代表着时代的文化心理、艺术追求和东方意象，那么，范冰冰的表演更像是她自身的“宣传”。在娱乐盛行的年代，范冰冰本人成为社会消费对象，社会大众在她身上更容易获取平民化与世俗化的心理感受，较之巩俐或章子怡这样的国际明星给人的“可望而不可即”，范冰冰更能够激起社会大众的情感想象。前些年，范冰冰的“整容”风波使社会大众再次对“美”发出各种声音。詹姆逊指出，拼贴是后现代主义社会最重要的特征之一。韩国发达的整容技术，“人工美女”从某种意义上说就是“拼贴”的再现。美成为一切，女性明星的整容之举也影响了社会年轻人的心理趋向，似乎每个人都能成为明星，每个人都可以“表演”。表演，已经失去了它应有的规范与严肃，它并不是被范冰冰打破，而是被范冰冰所代表的寻求平面化、娱乐化的社会心理与市场需求击破的。

① 2011年1月17日，中国国家形象宣传片在纽约曼哈顿的时代广场户外大屏幕不断播放。宣传片展示了各行各业的数十位杰出华人，以“智慧、华丽、勇敢、才能、财富”表现现代中国人的形象。作为开篇人物，章子怡等女性明星诠释了风韵独特的中国美，被标榜为“中国式美丽代表”。

根据上述所论,可以得出如下基本结论:

新时期电影表演美学的演变不是表演自身的事情,而是政治、文化和电影工业三者之间相互博弈的结果,而且,从某种意义而言,新时期电影表演美学仍然属于精英文化产物,它也以自己的力量反作用于社会,并且或隐或显地引领着社会审美趣味,同时,在电影以及电影工业领域产生一种导向意义。^{[3](132)}潘虹代表的70年代末期表演文化有着特殊的意义,她继承了上一辈电影人值得学习的部分,却又清醒地从“文革”时期“高、大、全”的概念中抽离出来,为当时的中国电影观众带去了心灵的抚慰,也为国家在那个时代的诉求进行了“填空”;当历史的车轮转进“中国电影改革”之路时,巩俐以其傲人的姿态和张扬的气质演绎了中国电影的“气势”,还给中国电影失去已久的“影像话语权”;章子怡是一个幸运儿,而幸运能够降临她的身上也是因为她具备了某些因素,她的开始似乎是对巩俐的某种继承,然而,当她被看作“中国献给好莱坞的礼物”时,当她成为期待中的“第三代武侠皇后”时,在西方人眼里,章子怡就是东方世界的某个意象与符码;新世纪的中国已经被全球瞩目,娱乐化和电影工业的发展让明星成为消费产品,范冰冰因其冷艳的外表和大胆的作风成为娱乐的焦点及其市场的需求。

纵观新时期中国电影的女性明星文化,她们之间存在着某种程度的继承,却又在颠覆和否定。女性明星文化是社会审美心理、电影产业市场、导演的观念与演员的个性引导共同作用的产物,它是社会情绪的反映以及时代心情的形象体现。中国电影正在朝着新的目标迈进,然而,在中国电影文化新的发展中,电影与女性明星之间的关系仍旧暧昧不清,电影给予女性明星表达“自我”的权力却又使她们失去自我,电影被社会创作却又反过来作用社会。带着这样悖论似的疑问,女性电影明星将与中国电影再次上路。

参考文献:

- [1]戴锦华.电影批评[M].北京:北京大学出版社,2004:195.
- [2]厉震林.戏剧人格:一种文化人类学的学术写作[M].北京:中国戏剧出版社,2003:6.
- [3]厉震林.电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释[M].上海:文汇出版社,2010:119.
- [4]童道明.潘虹的眼睛与个性[A].潘虹电影表演艺术[C].长春:长春出版社,1994:87.
- [5]张德林,李国民.潘虹电影表演艺术[M].长春:长春出版社,1994:7.
- [6]倪震.对潘虹表演的分析评价[A].潘虹电影表演艺术[C].长春:长春出版社,1994:174.
- [7]张仲年.用灵魂去表演——论刘晓庆与潘虹的表演艺术[A]创意荧屏:导演的自我塑造[C].北京:中国戏剧出版社,2005:260.
- [8]罗艺军.潘虹及其新作《股疯》[A].潘虹电影表演艺术[C].长春:长春出版社,1994:67.
- [9]张靓蓓.李安传[M].北京:人民文学出版社,2007:203.