

改革开放：电影导演的表演观念史

厉震林

摘要：改革开放以来，中国电影表演美学思潮已然经历七个表演阶段。在每个阶段中，电影导演的表演观念均对表演的概念、风格、形态和样式，产生一种路线图和目的物意义。它有着哲学、美学和产业的不同动机，以现实主义表演美学作为基本底色，以表现主义表演美学展现不同的文化诉求和理想，形成了电影化、真实化、影像化、况味化、自然化、图谱化、美观化等美学关键词。它们走过的每一步，都是美学“考古”，成败功过，俱是绚烂。回首改革开放 40 周年，中国电影表演美学学派已是悄然可以遥望。

关键词：改革开放；电影导演；表演观念；史学分析

作者简介：厉震林，男，教授，博士生导师。（上海戏剧学院 电影电视学院，上海，200040）

中图分类号：J912

文献标识码：A

文章编号：1008-6552（2018）05-0032-05

一

改革开放，无论是置于中国历史还是世界历史，都是翻天覆地的重大事件，它是一个历史的转折点和里程碑，其“长尾效应”还将继续显现。中国电影，是改革开放中国社会的情绪表达、影像纪录及其文化理想，而电影表演是它的神情和“假面”，意味深长，包含着深刻而微妙的政治、文化和产业的内涵。

检索改革开放表演观念史，可以发现电影导演的重要引领、规范和定型作用。与其他表演形态比较，电影表演与导演美学及其技术要素密切关联，其角色构形和风格设计必须获得导演的认同才能呈现。导演作为电影的首要“作者”，规范和引领了其他电影“作者”的表现形态，其他电影“作者”需要以自己的创造力以及美学力量，融入导演的统一构思之中。演员表演也是如此，按照分镜头和蒙太奇方法进行创作，每个镜头的表演都要经过导演的处理和把关，而最后还要在剪接台上进行编辑和定稿。

在笔者的研究中，将改革开放时期中国电影表演美学思潮分为戏剧化、纪实化、日常化、模糊化、情绪化、仪式化和颜值化等七个表演美学阶段。其理论依据、分期原则和美学特质，具体可以参阅我的个人著作《中国电影表演美学思潮史述（1979—2015）》，其基本观点可以表述如下：中国电影表演美学思潮，根据其表演观念、形态呈现与影像效果，可以划分成为七个阶段，它不是断裂的，而是有着深刻的内在逻辑性，反映了不同时期政治、文化和电影工业之间的对峙、妥协和融合的关系，以及时代、集体和个人之间的对话、谈判和关联。它以现实主义表演美学作为基本线，表现主义表演方法在其上下窜动，并时而突进至极端部位，改革开放 40 周年时间已然经历七度思潮，又似乎回到美学出发点，然而，它的本质和内涵已是迥异，渐至中国电影表演学派的意味。电影表演也就成为中国改革开放的形象代言人及其精神形象标本。

由此，我们可以看到如下文化逻辑关系：一是政治、文化和电影工业三者之间相互博弈的结果，影

响到导演的美学视域、探究和选择，继而对演员表演提出不同的要求和规则，是规定表演和自选表演的相互结合；二是导演对于演员的表演规范，更多是观念性的，而非技术层面的，演员仍然有着一定的美学发挥空间，甚至是与导演处于一种不断磨合的过程；三是某些特殊阶段，当演员成为电影产业链中心部位时，演员对于导演的反向主导也是存在的，反映了电影文化与产业的相互博弈状况。

二

戏剧化表演阶段，分为“表演复古运动”与“表演洋务运动”两个不同侧面，两者互相交织。前者，与“文革”之前的表演方法接通，基本是演员的自发行行为；后者，则是对西方电影技巧的初步援用，主体是导演的主动行为。众所周知，作为导演的张暖忻以及作家李陀发表《论电影语言的现代化》一文，关于“电影为什么落后于形势”提出若干“常常被人忽视”的问题，包括“应该不应该向世界电影艺术学习、吸收一些有益的东西？”^[1]一些中青年电影人认为，电影表演要电影化，再也不能够“话剧化”和“京剧化”了，电影表演应该遵循电影美学特征，有新的表现领域和方法。其中，中青年导演提出：电影技巧并无国界，只有合适即可“拿来主义”。他们在表演美学领域开始拓展心理、幻觉、潜意识以及简化台词等内容。

杨延晋、薛靖导演的《苦恼人的笑》，在美学观念上提出“人是一个矛盾体”以及“向心灵深处开拓”，确立了现实、回忆、幻觉三种不同的表演时空，以及相应的写实、浪漫、怪诞的表演方法。吴天明、滕文骥导演的《生活的颤音》，采取了现实与回忆的交叉跳跃时空，以现实带动回忆，以回忆深化现实，以“内心独白”将两者串联起来，要求演员表演细腻化和生活化，并与音乐、造型语言密切结合，表演需要电影化。张铮、黄健中导演的《小花》，重场戏台词简约，甚至是整场戏没有一句台词，完全依赖演员表演与其它视听元素的集合表现效果，聚焦画面影像效果呈现。以“兄妹相见”而论，“别后重逢”应是情感热烈的，是常见的所谓“戏剧眼”，但是，导演却将此重场戏“无台词化”处理，将兄妹相见的瞬间进行情绪细腻表现，在时间和空间上进行放大、变形和美化。詹相持导演的《樱》，也是大量采用无言动作，两场重场戏“雨夜托孤”“母女离别”同样删去原来剧本的台词。

于此，戏剧化表演阶段电影导演的表演观念，其关键词是“电影化”，在美学开放的格局中，各种电影表演手法“粉墨登场”，它们基本从西方电影直接或者间接借鉴而来，诸如“新浪潮”“先锋派”以及“新现实主义”等电影思潮的表演方法。它呈现多种层次和形态，既有生活化表演，又有怪诞化表演；既有无台词表演，又有特写化表演；既有意识流表演，又有点面化表演。在导演观念的掌控之下，表演形式初显多元状态。

纪实化表演阶段，与政治和美学的“求真”“求实”精神呼应，电影导演“巧遇”巴赞、克拉考尔的纪实美学观念，出现了两者之间遇合、掩体和误读的复杂关系，表演方面要求演员表演还原生活或者返璞归真，探索“演”与“不演”的关系。当时，流行一个观点：电影与戏剧“离婚”，电影表演也要与戏剧表演“离婚”，故而各种非戏剧化的表演手法，也就成为怀有创新思维的中青年电影导演的关注中心。《沙鸥》《邻居》从技巧层面出发，呈现实景化和生活化表演以及长镜头、自然光拍摄方法；《逆光》《都市里的村庄》《见习律师》以非戏剧式结构，涉及纪录片风格的镜头语言及其表演形态；《小街》《如意》自心理分析领域，达到一种“潜意识”的表演深度。它们自觉或者不自觉地在传统和现代之间进行突围、拓展和变革，各自有所侧重，却又相互关涉，使表演与其他电影语汇一起进入以纪实美学为旗号的电影运动。在表演观念上，一是非古典主义的演员美学，外貌未必漂亮，却必须具有鲜明个性及其性格力量，以与角色的气质吻合度为选择演员的基本标准，追求内在性格美感，甚至被戏称为演员在大街上谁也看不出来，在银幕上有亲切感或亲和力；二是缘于去“戏剧化”，表演更需要“熟”“脉”“品”以及细腻处理力量；三是原生态与长时间的表演方法；四是较多启用非职业演员。

故而，纪实化表演阶段电影导演的表演观念，其关键词是“真实化”，电影导演对于巴赞、克拉考

尔的纪实美学半知半解,在表演观念上形成既系统化又表层化的美学体系,呈现在表演姿态、表演方法、演员选择、非专业演员等各个方面,并最终走向与意象美学不断融合的道路。

日常化表演阶段,电影导演观念意识空前强化,从技巧美学、纪实美学转向了影像美学,对于表演控制也是空前加强,形成了哲学与文化层面的极端风格。它是一种“全表演”,演员表演是结构主义的成分之一,它是一种日常化形态的简单过程,只有与其他声画元素结合才能产生表意功能。表演的意义以及身份非角色能够界定,而是需要银幕整体效果才能产生意义,存在一种“角色是角色”与“角色非角色”的哲学内涵。它的全局是象征的,它的每场戏也是象征的,从具象到抽象,从横向到纵向,从现实到历史,演员在表演时都包含有“第二任务”或者“远景任务”。演员在表演时只是显现一种正常生活,无需进行情感判断。由此,它形成以下表演观念内涵:一是演员扮演的角色,需要依据银幕整体效果才能确定,而非事先认定;二是演员的表演有“第二任务”或者“远景任务”;三是表演时,正常生活即可,不需要演员对角色的判断。此外,在演员选择上,更是去古典主义化,开始进入审丑阶段了,挑选演员的标准是与角色气质的契合度和可塑度。在表演处理上,较多采用白描手法,甚至采用演员表演与真实民俗活动相互结合,演员表演直接介入民俗仪式,是表演与非表演的混合状态,最后融入影片的“全表演”之中。

因此,日常化表演阶段电影导演的表演观念,其关键词是“影像化”,导演要求表演成为影像符号,而非此前的中心地位,形成了“泛表演”的美学格局、结构主义表演美学和表演准确性的表演美学。它使表演进入历史与哲学的深度模式,缺陷也是明显的:表演阐述容易艰涩,有不同程度的混杂、稀释甚至错讹之处;人物形象也是稍欠生动、饱满以及厚重。

模糊化表演阶段,电影导演的表演观念深化到人类学模式,与文化启蒙思潮同格,认为表演除了结构主义美学之外,还可以强化它的思想和美学能量,明确提出表演虽然是电影语言系统的一个语言单元,与其他单元处于一种平行状态,各自轮流出任影片画面“主角”,但是,表演无需过于清晰,矛盾和冲突的表演形态有所模糊,更多关注表演的状态和细节,并通过系列的表演对比表现主题和描绘性格。陈凯歌对《孩子王》中饰演“老杆”的演员谢园“说戏”如下:拍摄这样一部影片,并非是为了如实反映当时生活,在表演中仅仅深入体验是不够的,无法塑造“老杆”这样的特殊人物,必须具体人物具体分析,表演“老杆”要有影片表述的整体感,因为“老杆”不是平庸之人,是有相当自觉的,可以说是“圣人之灵附平人之体,我们要求他看世界是宏观的、绝不拘泥于个人的情感、得失本身,那么,以你之身躯最后在完成人物的总体塑造上,能产生‘既在人群中,人群中又永无此人’的感觉,是最高级的。”^[2]《黑炮事件》导演的表演要求,刚好与演员刘子枫的表演理想高度遇合,刘子枫开始探索用中性和模糊甚至说不清道不明的表演状况来塑造人物。在《黑炮事件》中,模糊表演主要体现在以下的情节场景:酒吧里,赵书信与汉斯吵架摔酒瓶的表演;教堂门口,与吃冰棍小姑娘微笑对望的表演;会议室中,查WD工程事故原因的表演;大楼外面,事故原因找到以后,回答领导问话的表演;剧场楼道,与女友议论的表演;邮电局,与发报服务员交流的表演;结尾时,与玩“多米诺骨牌”游戏儿童的表演;教堂回家以后,独自静坐的表演。以上均为高潮戏或者重场戏,乃是可挖掘和深化之处,同时,也可以呈现演员的表演魅力。

由此,模糊化表演电影导演的表演观念,其关键词是“况味化”,演员表演要体现出复杂而微妙的人生百味,因为经历过太多磨难、看到过太过丑恶,所以角色在激烈起伏的规定情景中平静或者平和,似乎漫不经心,或者不屑一顾,或者已然麻木。演员在清晰认识的基础上,有意创造表演空白部位,产生一种吸附性接受美学效应,使观众体验一种只可意会、无法言传的复合情绪。

三

上述为20世纪80年代电影导演的表演观念史。短暂十年,已是四度思潮。80年代“文化狂飚”时期,各种文化思潮风起云涌,如同走马灯一般。它们忽起忽落,转瞬即逝,从先锋和前卫逐渐纳入

日常表述之中，丰厚和绵实了中国电影表演文化。90年代以后，表演思潮更替放缓，一个思潮周期放长，并逐渐为产业所裹挟和掌控。

情绪化表演阶段，电影导演采取“放逐”文化姿态，不膜拜和模仿80年代电影，自认是新的电影工作者，决心老老实实在地拍老老实实在的电影。在表演观念上，也是要求老老实实在地演老老实实在的电影，使表演颇具有一种个人自传体性质的“行为艺术”，如同“原在感受”和“目击现场”意味的表演气质，艺术表演与生活表演界线模糊，表演的概念有所宽泛和变异。贾樟柯称道：自《任逍遥》开始，在表演上采用一种新的方法，当演员相互熟悉以后，马上开始排练，边排练边拍摄，排练并非只是排练，它的内容也有可能为影片所最后采纳，其原因是排练往往能够激发最为纯真的表演状态。^①这一阶段的表演处理，一是去戏剧化，导演大量采用移动镜头和同期录音，演员需要还原真实的生活形态，以及还原剧中人物自身的职业特点，须强化演员的气质特点以及精准地表达内心的情感世界，传达一种表演的状态与意味；二是即兴表演，个别电影事先没有剧本，是即兴创作与即兴表演相互结合的。《北京杂种》导演张元如此表述：《北京杂种》在某种意义上说是一次真正的自由创作，拍了今天不知道明天要拍什么，完全是即兴和随意的，把身边几个人的生活放到故事之中，非常自由的情节空间，它是我创作的最大幸运。该影片实质上已经是一种泛表演学的观念，日常生活与电影表演边界基本消失，其剧情基本上是主创人员的生活经历，剧中人物也用演员真实姓名；三是使用非职业演员，贾樟柯于2005年3月21日接受新浪网专访时说：我的影片，表演是自然状态的，无法想象一个有很好形体、台词控制能力的职业演员来出演。这种自然状态，其实难度不大，只要非职业演员相信故事和场景就能够演好。根据这种表述，它表明首先一个表演观念问题：只有非职业演员才能表演他的电影，而职业演员训练有度，反而失真。此外，也应该与此类影片拍摄经费困窘有关，无力聘请职业演员，更遑论明星了。不过另一方面，此类影片目标市场主要是在国外，是否职业演员以及明星都无关紧要，因为国外都不认识，使用非职业演员既廉价又实用还有风格。

所以，情绪化表演电影导演的表演观念，其关键词是“自然化”。情绪化表演，是一种类自传体性质的“行为艺术”，它有着时代情绪的必然性、青春文化的悖论性以及国际电影产业的复杂性，并呈现出表演美学的独特格式，包括去戏剧化、即兴和非职业的表演方法，表演品质稍弱，却也是此时此地的另一种生活影像志。

仪式化表演阶段，是在中国电影票房坠跌谷底之后，几位导演领袖放弃自己的电影理想而转入“商业大片”创作，呈现几分端庄几分浓妆几分矫情的表演形态。此类所谓“高概念”影片，高度强化了银幕艺术的视听魅力，非家庭电视以及其他新媒体所能够实现，从而召唤观众回到影院。它基本的策略，乃是追寻一种奇观电影方式，尤其是在高科技的簇拥和挟持下，奇观成为数字艺术狂飙思潮的重要承载。在表演领域，与奇观电影“标配”，是在一种超现实或者超历史的场景中，呈现了一种如同张艺谋所称的“礼仪感”或者“规矩”表演方法。在此状态中，表演只是影片所要呈现的东方奇观及其风韵的一个组成元件，它缺乏主体化而与其它声画元素同等，甚至有时还弱于其它声画元素的美学力量。它似乎是80年代日常化表演的“回光返照”，却是旨趣相异——日常化表演指向哲学和文化，仪式化表演却是与资本和产业勾连，乃是吸引观众回归影院以及冲击奥斯卡的视听利器。它的表演形态，一是人偶化，缘于演员表演的角色大多为贵重身份或者担任重要任务，其所处环境庄严和隆重，表演与此契合而呈现出一种庄重感和神秘感，但是，故事逻辑的非清晰导致角色性格的非清晰，既经不起推敲，也缺乏充足的形象魅力，演员表演在不同程度上出现人偶化倾向，角色形象类型化、面具化，即使是资深演员也无法逃避如此困境；二是舞台化，表演场景较为集中，奇观场景尤多，场面调度表演不少，语言与化妆呈现非生活化的特征；三是炫技化，包括武打动作和数字艺术，可谓美仑美奂，穷尽“惊艳”，构成一种身体奇观，诸如《英雄》中“九寨沟之战”的“击中水滴”，飞雪在棋馆

^① 转自北京电影学院党委宣传部录音整理稿。

外武功挡住秦国的“箭雨”，均可称为创意无限。故此，仪式化表演电影导演的表演观念，其关键词是“图谱化”——将表演列入东方风情的图谱之中，为国人展示银幕视听之极魅，为国外观众宣示东方国土之极艳，在舞台中将身体奇观形塑为超级炫技，也使角色性格类型化和卡通化，可谓重蹈“大表演”概念的覆辙。

颜值化表演阶段，是在仪式化表演尚未定型和升级之时悄然来临的。观众在“商业大片”以及仪式化表演的轮番“轰炸”之后，对“奇观”表演从惊艳到疲软又到厌倦。仪式化表演并未随之进行提升改造，而是在资本的“长驱直入”及其掌控之下，再度平面化和媚俗化，为颜值化表演所悄然替代，将“浓妆”的美容转化成为清新的颜值。颜值化表演是在“韩流”（韩国）和“台风”（台湾）的表演风潮侵袭，以及中国大陆“小镇态”“女性态”的观影生态合力作用下形成的。在产业资本的逐利经营之中，它具有一种暴力性质的中心化和排他性。它是“超古典主义”的表演美学，以爱和美为中心，不管角色性格、经历和身份，大多为俊男和靓女。其基本美学公式为“个人魅力+类型化角色”：一是演员有美感吸附能力，二是选择合适的类型角色，三是将此类型加深加魅，反复加固表演。在表演生态中，几乎非颜值化表演不能成事，有高颜值演员未必有高票房，无高颜值演员则必然票房低迷，因此，颜值演员成为业界稀缺资源，他们档期很满，到处“空中飘荡”，在各个剧组之间匆匆来去。颜值化表演的关键词是“美观化”，中国银幕“闪烁”着风情万种的“花色男女”。它无关美学，却有关表演生态，在表演风格“物种”上具有“排他”和“独占”的性质。它作为表演美学浪潮，基本形成了“强话题弱口碑”甚至“高票房低品质”的状态，需要进行适度修正和归整。

四、结 语

改革开放以来，中国电影表演美学思潮已然经历七个表演阶段。在每个阶段中，电影导演的表演观念均对表演的概念、风格、形态和样式，产生一种路线图和目的物意义。它有着哲学、美学和产业的不同动机，以现实主义表演美学作为基本底色，以表现主义表演美学展现不同的文化诉求和理想，形成了电影化、真实化、影像化、况味化、自然化、图谱化、美观化等美学关键词。它们在表演美学上“开疆扩土”，设立电影表演的不同旗帜，甚至是隐约的流派；它们也时常远涉极限部位，在表演“天涯”或者“天际”浪漫“嬉戏”；它们也有身不由己的时刻，为电影时局所裹卷。它们或与美学有关，深浅不一的表演足迹会走向远方，成为此后表演经验累加的内涵成分；他们或与美学稍远，因为过于美学暴力而中途夭折，但是，它们走过的每一步，都是美学“考古”，成败功过，俱是绚烂。回首改革开放40周年，中国电影表演美学学派已是悄然可以遥望。

参考文献：

- [1] 张暖忻，李陀．论电影语言的现代化 [J]．电影艺术，1979（3）：40-52.
- [2] 谢园．重整心灵的再现 [J]．当代电影，1990（4）：84-91.

[责任编辑：华晓红]