

20世纪60年代初期表演民族化的 中国电影实践和理论

厉震林

(上海戏剧学院电影学院, 上海 201112)

摘要: 20世纪60年代初期, 电影表演的民族化问题被重新提起, 既有政治诉求, 也有艺术规律使然, 是必然与偶然融合的文化现象。它包括表演整体的民族化诉求, 片段、局部和碎片的表演民族化特色, 具体又可分为表演类型、风格和修辞。在民族化的探索与追求之中, 从实践、经验到理论, 若干民族表演理论是充满实践精神并具有美学智慧的。

关键词: 20世纪60年代初期; 电影表演; 民族化; 文化分析

中图分类号: J909.2

文献标识码: A

文章编号: 2096-8418 (2022) 04-0103-08

自中国电影发端以来, 民族化一直是电影表演的重要话题以及追求旨趣。电影表演美学来源, 初为自由吸纳, 中外“拿来”。20世纪30年代, 中国电影渐次成熟, 表演需要进入美学阶段, 面临着选择和建设, 民族化开始成为问题。其时, “斯坦尼斯拉夫斯基表演体系”传入中国, 与现实政治结合, 逐渐成为主流表演体系, 但是, 许多优秀演员没有完全照搬, 而是融入民族表演的质素, 包括有意识和无意识的, 中国文化的“融”特征再次显现于表演的民族化范畴。1942年, 郑君里写作《角色的诞生》一书, 将斯坦尼体系与中国电影演员的经验结合起来, 也不是硬搬体系, 表演观点包含了袁牧之、赵丹、金山、陶金、舒绣文、张瑞芳、唐叔明、陈凝秋、孙坚白(石羽)、高仲实等演员的表演经验以及对于这些经验的学术述评。此有表演民族化的考量, 是符合电影国情的, 有表演美学的推动作用。

20世纪50年代中期, 陈荒煤对于电影民族化问题, 提出“应该很好地来接受我们中国民族文化遗产, 从中国的戏曲、文学、绘画、音乐、民间艺术中间吸收我们非常丰富的经验和营养, 只有这样, 我们才能够对电影的民族形式问题作进一步的探讨。”^[1] 作为中国电影界的领导者和组织者, 陈荒煤的言论是官方意志的一种表述, 具有战略性意义。1959年的献礼片, 若干重要影片的民族表演风格已较浓郁, 反映了中国人民的生活、心理以及习惯方式。

20世纪60年代初期, “民族化”又成为表演美学的凸显问题, 它是基于中苏关系破裂以后的国家自立及其民族自信需求, 也是电影艺术在新中国深化发展所驱动的, 民族形式在电影, 各个不同层面展开抒情叙事。此时, “斯坦尼斯拉夫斯基表演体系”为政治所累不被尊崇, 长期探索而成的民族表演方法, 在表演实践和理论中被广泛重视, 产生系列民族特色显著的影片、表演以及理论, 电影民族化渐臻理论化以及体系化。故而, 在复杂艰难的国内外政治和经济环境之中, 电影表演的民族化问题被重新提起, 既有政治的诉求, 也有艺术规律的使然。

一、整体的诉求

影片整体的民族化诉求, 是若干导演和演员的美学理想, 从剧本到表演再到影片, 是民族意象的全

局要求。1959年拍摄的《林则徐》，郑君里在导演处理中已有民族形式呈现的成功实践。林则徐、邓廷桢在船舱畅叙离别之情，把酒告别之后，采用了李白的《黄鹤楼送孟浩然之广陵》和王之涣的《登鹳雀楼》的美学意境，本来林则徐只是在江边眺望邓廷桢的远去船帆，后改为登山远眺，“林则徐沿着台阶，一口气往上奔，奔”，“林则徐的渺小身影（因为从远处摄）沿着山脊往上奔，奔，他奔到古堡旁停步，眺望江上——”，“林则徐的渺小的身影又往上奔，奔，……奔上更高更高的山巅——”，“林则徐奔到西松白云间，眺望江上——”，“在曲折如带的江上，白帆没入弯处，渐渐不见——”，“林则徐怅望着，涌上眼泪。”^[2]如此处理，古诗意境浓郁，两人离情意味深长。林则徐顶戴花翎被摘以后的一场戏，在表演处理上采用侧写方法，观众无法看见林则徐的面容，在气氛的烘托之中，会有自由的想象。在此过程中，赵丹的表演始终是背影和侧影，闭着眼睛没有回答，此为情绪“静”极，后与“满街满巷”民众相见，乃为情绪“动”极，一静一动，有悬念有跌宕，余味无穷，深得中国美学神韵。赵丹在《林则徐》表演设计中的“六笔”，如同中国画，表演“用笔”或飘逸、或平易、或泼、或爆、或舒，“这是我在表演风格上力求做到民族化的一点尝试”。^[3]

同年拍摄的《林家铺子》也有整体民族意象探索，江南地区特有的风景风俗、人情世故，谢添饰演主角的民族手法演绎，是中国气派的美学格式。谢添表演重视角色外部性格体现，但是，又很好地将设计痕迹消弥，有机地融入人物行为之中，在举重若轻中呈现一种表演味道，故而林老板的角色气质，是谢添专有的，其民族表演的味道俨然。

20世纪60年代初期，在此基础之上，又出现了系列民族风格典范影片以及表演。1961年，郑君里在《林则徐》之后，又推出一部歌颂新人和新农村的影片《枯木逢春》，是一部民族形式风情万种的影片。影片开头，是余红仙演唱的毛泽东诗词评弹《送瘟神》，采用横移镜头方式，将浓郁诗情集中于一个镜头之中，又保持诗词韵律的一气呵成。诗词的上半阙，是旧中国的悲惨情景；诗词的下半阙，是新中国的欢快气象。上述画面内容虽然变化多端，但是，在横移镜头中却交织在一起，故而也是统一的，如同古典绘画的长卷形式，在视点横移中展现广阔的内容。在民族音乐“化用”中，民歌的画外伴唱借鉴的是戏曲的“帮腔”以及“叫头”唱法，诸如“走啊——”的“叫头”高亢唱声。

在艺术处理上，郑君里提出“三破”的美学思想：破公式老套、破自然照相、破舞台习气。影片中，借用了戏曲《梁山泊与祝英台》的“十八相送”和“回十八”的表演方法。冬哥和苦妹子阔别十年之后邂逅重逢，冬哥带着苦妹子去见方妈妈，在原来话剧中是暗写的，电影中则正面表现，而且，要让十年相思之情淋漓尽致地表现出来，故而让他们奔跑在广阔的田园景色中，鱼塘渔船点点，“撒开百里罗纱帐，锁住鱼儿千万条”；稻浪滚滚，拖拉机在驰骋。“回十八”与此景色相同，拍摄角度也是一样，金黄色的稻田、白茫茫的鱼塘，长堤杨柳依依、莲池波平如镜，但是，苦妹子心境迥异，身边已经没有冬哥。用一种景同情异的方法，突出苦妹子渴望治好血吸虫病的愿望。

《枯木逢春》在美学设计上是全局呈现民族风格的，可以称为民歌体的时代颂歌。1960年拍摄的《红旗谱》，也是充满民族情感和气质。朱老忠和朱老巩饰演者崔嵬认为：“演员在创造的角色身上，必须洋溢着农民的气质，民族气派和民族感情，然后在特定环境中，使他的性格有所表现和发展。”^[4]崔嵬的表演，在一些重大场面中气势磅礴，犹如大江大河奔腾，而与亲人好友相处，却是粗中有细，如同涓涓细流，有着民族的表演气质，是革命农民的“这一个”，老舍称赞他的表演“贞如翠竹明于雪，静似苍松矫若龙。”^[4]值得一提的是，饰演恶霸地主冯兰池的葛存壮，从青年演到老年，没有将反面人物脸谱化，而是演出了这个北方地主的老谋深算，表面沉稳而内心阴险，是一个独特的反面人物形象。

《李双双》是一幅北方农村的生动风俗画。张瑞芳在《扮演李双双的几点体会》一文中写道：

“李准要把《李双双》写成一部反映农村具有一定民族风格的喜剧，从现有的文学剧本来看，应该说，他已基本上达到了自己的愿望。”^[5] 其表演风格设定为“性格的轻喜剧”，即性格矛盾的具有喜剧因素的表演方法。它实质是介于正剧与喜剧之间，对演员的表演方寸拿捏很有要求，“越是外部戏剧性不强的戏越难演，越是不概念化的人物，尤其是工农兵的新人，越容易演走了样。这个平平常常的李双双，生活在平平常常的生活中，展开矛盾冲突的主要对象是自己又恨又爱的丈夫，我感到表演分寸是那么难以掌握，非重即轻，非多即少，平淡和动人之间，似乎只差着一线的距离。”^[5] 张瑞芳采用一种“包围法”，不是急于如何表演李双双，而是从外围开始一步步地逼近角色，首先是与农村社员交朋友同劳动，在现实生活中捕捉角色影子；其次是深度阅读李准小说以及其他作家的相关农村题材小说，揣摩李准作品的风格，丰富对农村环境和人物的想像；再次，反复研习剧本，使内心视象在剧本的字里行间活跃起来。在此“功课”基础上，初步确立人物的表演基调。它的表演方法不是演结果，而是重过程的，它是多性格侧面综合，其中呈现了民族特有的思维方式和生活方式。它不是黑白分明的，而是阴阳互补。人物关系是又吵又好、又恼又爱的微妙关系，又有时代的清晰特色，琢磨角色在各种规定情况下不能不进行斗争的内在原因，故而李双双的人物形象，是典型环境中的典型人物，是颇可考据的民族人物谱之一。

仲星火饰演的孙喜旺，也是影片整体民族风格追求的人物谱之一。仲星火认为，孙喜旺这个人物“既不能令人同情他，也不能使人讨厌他”，^[6] 前者缘于他有小生产者的旧意识，对新事物不太容易接受，后者则是他有我国劳动人民的勤劳、淳朴和幽默，甚至是可爱的“赤子之心”，诸如老婆受到表扬，喜孜孜地哼着梆子腔归来报喜讯；在家煮面条，非要女儿说好吃，父女俩为此争执了起来。“不同情”与“不讨厌”之间的把握，是仲星火深入揣摩角色的中心，他需要在广泛的生活体验和观察中反复锤炼和塑形，逐渐确立人物的基调和色彩。仲星火设计若干精准的动作，而不仅仅是语言的魅力，荡漾着浓郁的民族表演风情。另外，仲星火的表演线条流畅，动作和情感连接严丝合缝，没有漏点和盲点，无论是人物的言、笑、行、动，都显得连贯和完整，即使是过场戏，也赋予人物性格的丰富性和饱满性。仲星火表演的整体感和微细节，包含了民族思维和民族美学，“以小概大”以及“以大统小”，人物的性格和情感是饱满的。他和张瑞芳共同饰演的北方农村夫妻，是民族的人物和时代的画像，逐渐成为中国社会的“公众人物”，也使整部影片成为共和国历史的文化记忆。

二、片段、局部和碎片

除了影片全局的民族意象，还有片段、局部和碎片的表演民族化特色。它虽然不是整体的诉求，却在各自层面探索民族表演质素，甚至在它的带动下扩展至影片全域，使影片弥漫一股“国色天香”。

一是表演类型。《暴风骤雨》的角色关系，是按照中国传统美学方式设置的，如同戏曲舞台的类型人物，善恶分明、黑白清晰，两个阶级阵营对垒处于白热化的状态。于洋饰演的肖队长刚毅、深沉和真挚，李百万饰演的贫雇农郭全海质朴、自然和真实，高保成饰演的雇农赵玉林倔强、沉闷和忠诚，都可以在戏曲角色中确立它的“原型”。演员的外形、服饰、化妆和动作设计，是正反俨然的。《红色娘子军》的角色谱系也是如此，陈强饰演的南霸天形象是可以辨识的，只是他赋予了角色自身的心理逻辑以及由此呈现出来的反动本质，是一个真实的恶霸地主形象。祝希娟饰演的吴琼花，是一个成长型的革命战士，根正苗红，形成“女性+成长型+革命战士”的角色类型，它需要符合以下的角色结构：苦大仇深、帮手指引、迭宕曲折、继承接班。

上述角色类型，基本可以纳入符号学家格雷玛斯创建的“动素模型”之中，在六种行动素关系之

中,主体/客体、发出者/接受者、敌手/帮手,这样的角色及其关系基本是存在的,演员的表演也是需要按照这样的“模型”关系实施。《暴风骤雨》中于洋饰演的肖队长是一个英雄,他是成熟的主体,具有传奇色彩、民间印记和纯洁品质,具有一种卡里斯马典型素质,有着中心价值资源的感召力和神圣性。祝希娟饰演的吴琼花是成长型的,她经历了两个阶段,从一个接受者,即英雄行为的受益者,成长为一个发出者,即一支红色娘子军的领导者,也就是说从客体变成了主体。她被置于一种力量结构之中以及受其控制和规范,在与帮手、敌手以及中间人物的相互关系之中实现成长转换,从未完成体走向完成体。

在结构主义力量之中,人物是被规约的,演员的表演也是被规约的。在一种类型表演之中,自由发挥的演绎空间不大,只能是一种局部或者碎片的改造和点缀,表演是可以类型辨识的,表情、外形、动作、念白以及场景调度有着一种基本规范,它们可以从中国传统艺术中发现角色的原型,甚至是一种互文的关系。青年男女正面人物的小生、花旦原型,花旦之中又可以细分之,中年女性的青衣原型,刚烈者、鲁莽者的净角原型,反面人物的丑角原型,虽然戏曲舞台表演是细腻以及程式化的,电影表演与此形态不同,但是,得其神韵和味道,类型角色表演是古风俨然的。

二是表演风格。从类型到风格,它是一个发展和提升。同样一个类型角色,成熟或者杰出的演员会有不同的处理方法以及呈现出来的韵味。在类型电影表演的基础之上,又丰润和拓展,形成个性表演特色。一些知名演员凭借丰富表演经验,以及对于传统艺术的深邃理解,个人禀赋高超,在新中国形象创造中凝练或者深化个人的表演风格,颇具表演符号意义。

谢添在《林家铺子》《洪湖赤卫队》等影片的表演中,将复杂的人物性格,收拾得逻辑清晰,却又有血有肉、浑然一体。其表演风格举重若轻、挥洒自如、从容不迫、意味浓郁,颇具民族化表演示范层级。他的表演哲学,可以概括为“宁要真的假,不要假的真;要复杂的简单,不要简单的复杂;既是观众心目中所有,又是其他艺术作品中所无。”^[7]这也体现在他导演的影片表演风格中,他认为喜剧表演的夸张,并非是过火的大或快,它的分寸依据是艺术的真实性、人物性格的可能性以及不同的形式风格所要求的不同逻辑性,在许多情形下“静止”“缓慢”“严肃”或“更严肃”等同样可以构成喜剧效果,甚至是更为高级的美学形态。这与谢添的表演风格也是相通的,他总是在不动声色之中,从情节到人物到“味道”,层层递进,角色形象至情至性。

在《甲午风云》中,李默然的表演凝重深沉,张弛有度,具有一种强烈内在的性格以及思想力量。他总结有“四个并用”的表演观念:“演员处理台词要‘潺潺流水’与‘大江东去’并用;演员设计动作要‘浓墨泼洒’与‘细描工笔’并用;演员把握和表现人物的情感、情绪要‘异峰突起’与‘绿茵小径’并用;表演整体上要‘分寸准确’与‘适度夸张’并用。”^[8]在《甲午风云》中的表演,已经初具“四个并用”的端倪,他不着眼于一招一式的得失,而是注重整体综合把握,浓淡相间而又张力充沛。

白杨创造的角色,具有东方女性的温柔和害羞之美,以及勤劳和忍耐之韧,她的表演风格优美、自然、恬静和鲜明。她在《团结起来到明天》《祝福》《为了和平》《金玉姬》《春满人间》《冬梅》等影片中的表演,尽管成就不一,但是,人物都是鲜明的,角色的情感和性格逻辑是严丝合缝的,她们因“有脉”故而是“活”的。她谈及《祥林嫂》创作时称道:“这个人物的‘脉’线直到现在想起来也都很清晰,就像有根脉络分明的无形的线串在心头,也正是这根‘脉’线才串起了角色的形象。”^[9]这种寻找和确立“脉”线的方法,颇具民族艺术的创作方法,在中国古代文论中阐述详全,成为角色的命脉。

项堃的表演严谨而又帅气，这一阶段的《红日》《停战之后》，仍然不在外形丑化反面人物，而是在灵魂上刻画其反动以及丑恶。《烈火中永生》中的表演稍微有点走形，较多呈现人物狰狞面目。外美内丑，在戏曲舞台上可以清晰地检索到它的角色类型以及表演风格。

三是表演修辞。在表演以及相关电影语汇中使用民族风格表现手法，包括标点符号式的表演细节、其他电影技术与表演的修辞结合。项堃每接到一个角色，对每一场戏都设计了几种表演方法，作为一种预案与导演协商，或者供导演选择。这里，他常常运用一些民族特色的表演手段，诸如《停战之后》中，为国民党代表李国卿设计不少细节动作，可以艺术地表现角色内心世界，较为突出的是小扇子、小手帕，在不同的情景下会有独特的使用以及相应的动作。小扇子、小手帕，在戏曲表演中也是常用之物，或表情达意，或描画性格，或平添情趣。

为了呈现民族化表演情调，其他电影语汇与之和谐配合。以摄影为例，《枯木逢春》是一种《清明上河图》长卷画式的横移镜头，它没有采用好莱坞式的正反打镜头语言以及舞台式的平铺直叙，苦妹子从少年到成年的表演，是通过一个时空压缩的横移长镜头完成的。《小兵张嘎》与演员表演的民族风格相互映照，摄影对于情绪、意境和造型的营造，达到一种“浓淡叠交而层层相应，繁简交错而辗转相形”的效果，是一种“诗中有画、画中有诗”的“真、简、质”的创作构思。《早春二月》结尾的一场戏，披着白纱的陶岚追赶肖涧秋，越过篱笆墙，镜头跟随她的跑动，越摇越高，将人物融入江南景色之中，很好地衬托了演员表演的情绪以及叙事，呈现一种情景交融的艺术意境。《农奴》明确提出向中国传统版画学习，将表演成为版画意韵构成要素，“运用一种有力的版画式样的浓重、低沉、粗犷的气氛为摄影基调，以此贯穿于全片，较为恰当地表达出内容和形式的统一效果。”^[10]

三、必然与偶然

这一时期，民族化的电影表演思潮涌现，是一种必然与偶然融合的文化现象。必然而言，中国电影表演自20世纪30年代初涉美学层级，民族化即成为一个话题以及目标，贯穿于其历史发展过程之中，时浓时淡，但是不曾停息。新中国电影表演发展已逾十年，文化情绪渐趋平和，民族化又逐成表演探索任务。偶然而论，中苏关系失和波及到斯坦尼斯拉夫斯基演剧的中国地位问题，与政治的交合使它无法继续起一种指导作用，回归民族化从偶然也就转化成为一种必然，是政治的美学诉求。此为历史与现实语境的宏观阐述，若深化微观角度分析，也有它的路线和脉络。

首先，电影演员的“童年记忆”，许多与传统艺术有关，潜移默化以至迷恋至深。蓝马和石挥均有北京“天桥”观摩经历，两位小伙伴放学以后常去“天桥”游玩，诸种传统技艺耳熟能详，烂熟于心，回家以后能够一一模仿。他们的“天桥”经验，从艺以后转化成了戏剧电影表演的支点。从某种意义上而言，“童年经验”也是一种“幼学”和“童子功”，许多人也许没有意识到它的显著意义，其实它已经在悄无声息中规范了成年以后的基本审美甚至职业发展路线，它可能是补偿性质的，也可能是延伸功能的。如他们一般的优秀演员，一以贯之将“童年经验”“活学活用”，至20世纪60年代已是炉火纯青，在电影表演中将童年所得化为自身艺术血肉，在呈现中无痕迹，却又是满满的民族表演神韵，意境和美感兼有。

其次，从艺之初所学的传统艺术样式，在转行表演以后发挥它的美学基础作用。赵丹就是一个重要的案例。他是学习绘画出身，因为迷恋表演而改行，但是，绘画训练以及实践的美学原理，始终是他表演的灵感之一。他称道：“绘画对我是种无形的熏陶，它会带来书卷气、古典的美——心境、思想情操的高尚——自我感觉似乎也是画中人了。”^[11] 前所涉及的《林则徐》，他是运用中国写意画风格表演

的,是一种概括性较强的大落笔手法,共有六个笔触。在《聂耳》中,表演是形似还是神似,他借鉴的是梅瞿山的画法,大舍大取,不拘泥于形似,而是追求意境、精神和风骨的神似。

最后,演员对于传统艺术自觉或者不自觉的喜爱。上述的“童年经验”和艺术履历并非人人可有,它有着一定的偶然性质,但是,爱好传统艺术却是电影演员成长的一种必然,许多演员自觉向戏曲、绘画、书法等索取美学营养,将其纳入电影表演的“主餐”之中,使“营养”更加丰沛和科学。崔嵬一直非常爱好京剧以及地方戏曲,具有良好的修养、知识以及独特的见解,并将之化为自身的表演韵味,他的表演总有一种中国风格和气派,在《宋景诗》《海魂》《红旗谱》《老兵新传》中,均有显著的表现,而且,它是浑然一体的,似乎没有什么技巧,却又充满一种张力和节奏。正是传统艺术的深深浸染,电影演员更为深入地体验表演美学的“丰与神”,才有浓郁的民族表演“神采、形采”,并在创造过程中大量借助它的技法。研习传统艺术,已经成为许多电影演员的生活方式,并进而启悟他们的表演美学。

四、再探民族化表演理论

在民族化的探索与追求之中,从实践、经验到理论,最终达至民族表演体系建设。电影表演界从未曾停止过对于民族表演理论的思考,只是呈现形态有异,或自成美学体系,或目标大于实践,或感悟灵性表述,或碎片式管见,却是多从不同场域、方位和层级追寻民族表演体系。他们从表演实战而来,而非纯粹的理论演绎,故而其理论有案例的支撑,又可以再回到实践,在一种互动关系之中,这些民族表演理论是充满实践精神的,也是具有美学智慧的。

1961年,白杨在《文汇报》发表《电影表演技艺漫笔》一文,是当年全国故事片创作会议的大会发言稿,系统提出“三忌八诀”的表演体系。她虽然没有提出民族表演体系概念,却可以说是它的通俗版,具有理论和实践的双重意义。所谓“三忌”,一忌“简单化”,技术手段不能单一,力避人物表现非常正确,却不生动、可爱、感人,“往往在一些概念、片面的认识理解上下功夫,演员尽管用了很大的劲,演出来的戏是劲有余,而味不足,或者说只有劲,没有味,人物显得单调平板”;^{[9](2-3)}二忌“老套化”,总是按照一个固定的格式表演某一类型的角色,需要在千差万别中去下功夫,胆敢创新,根据不同人物和情景用心体会,化身化形,绘影绘声,才能别出心裁以及新颖地、有力地吸引观众;三忌“吃力化”,一个镜头里想功德圆满,什么都想挤上去、装进去,结果演得非常吃力,观众看得非常吃力,“电影演员与观众之间,存在着表演与欣赏的合作关系,表演‘吃力化’,观众就有‘吃力感’,表演如有‘举重若轻’恰切之妙,观众随之也会得到美妙的欣赏愉悦。”^{[9](7-8)}

“八诀”,则是包括品、熟、脉、稳、神、趣、明、化。品,指人品和品质。演员塑造角色性格,掌握人品乃是基础,否则人物身份和气质就会逊色,品是一项揣摩的基本功。熟,对角色的熟知,只有在精熟之下,所立的意才会造成刻画人物的成功。脉,厘清角色的脉和整个影片的脉,表演才能脉络分明,产生角色特有的姿态、声调、节奏、动向。稳,胸无浮念,一心专注其人其事,身入其境,要有一定之规。神,即是“像极了”,可以逼真到比真人更真、更美以及更有生命力,形神兼备,形神合一。趣,切忌呆板,须是趣致盎然,生趣、妙趣、拙趣、神趣、美趣乃至妖趣。明,要求表演明晰和易懂,“一两下恰到好处动作,就能说明不少内容,看上去准确、生动、鲜明,即恰切而又有味道,既是‘寓意深远’而又‘明白如话’,这都是演员所要努力追求的。”^{[9](21-22)}化,即将主题思想、人物关系、情节故事、艺术技巧同臻化境,身入化境,化得来、化得去,拿得起、放得下,放得开、收得住,意造其妙,出神入化。

上述“三忌八诀”，是白杨的经验所得以及理论思考，较为系统地阐述了中国格式的表演美学体系，包含有丰沛的民族表演思想，它与戏曲表演有着文化血缘的关联，又有电影表演的特殊规律，是民族电影表演体系的初步成果。它是形而下和形而上的有机结合，它是应用形态的，从实践而来又可以指导和反馈于实践；它是科学形态的，是高度概括的美学结论，是具有学术价值的。

赵丹是民族表演体系的倡导者和实践者，其理论成果主要体现在《林则徐形象的创造》《聂耳形象的创造及其他》《鲁迅形象塑造的初步探索》《炉边夜话》等公开发表的系列论文之中。它们大多是创作谈，对于一部影片的表演总结是系统而深刻的，其表演民族化的追求是自觉的，在实践中的创作以及创新是有规有矩的，有问题的出发点、目标、方法以及步骤，它有着学术的严谨以及美学创新精神，是中国文论的表演演绎，并逐渐凝聚为中国民族表演美学。局限于创作谈，缺乏宏观分析场域，故而它是碎片化的，片片闪光却尚未形成整体的理论光芒。赵丹的“中国民族的表演艺术体系”，其系统阐述是他1979年在上海戏剧学院的讲课记录，后以《赵丹自述》成书出版。它所涉及的内容以及案例，主要是他“文革”前十七年的表演履历以及美学体会，其基本思考与20世纪60年代初期的表演创作密切相关，故而它的理论成果，缘自于这一时期的思想雏形。其主要意旨如下：

其一，局限与无限的辩证关系。任何演员都有其局限，但局限是相对的，关键是克服局限并努力形成特点，许多杰出的演员都有此经历，如周信芳、裘盛戎、程砚秋。“一个演员一生是否都能演各种各样的角色，不见得。魏鹤龄，总理是夸他的，可也发现他演知识分子就不大像。假如我演农民就很费力，总是有局限的，否则是愚蠢的无效劳动。所以我们要善于藏拙，又要会运用自己力量，但要用得是地方，从头到尾用力，那等于不用力。演技就在不瘟不火，能尽量扩大无限，可塑性就强些。就如戏法人人会变，各有巧妙不同，优点如不发展，还可能转化为缺点。经过努力缺点也可能转化为优点，任何事物都可转化，好当中包含坏，坏当中又包含好，这个辩证规律，生活如此，掌握技巧也是如此。”^[11]

其二，个性与共性的辩证关系。个性包含着共性，没有个性就没有艺术，而民族化是大众化、生活深化以及现实主义创作方法深化的问题。中国电影表演一直没有跳出“话剧带电”的窠臼，导演的手法是场景转换，而非画面闪现，演员基本是舞台表演的感觉，还没有形成电影表演的真正特性。“至于咱们的电影演员（当然包括我自己在内），至今也仍然没有真正懂得电影与舞台的表演技巧之区别究竟在哪儿，最多不过只懂得比舞台稍微收敛点罢了”，“事实上，国外的许多卓有成就的电影演员，绝大多数都是来自舞台的。话又要转过头来说。这是因为别人的话剧历史，早就有一个坚实的现实主义的创作基础。即：以体验为主导的，追求生活化，真实感，崇尚自然的表演艺术的传统。从表演艺术的历史渊源讲，咱们的话剧表演早在20世纪30年代起就存在着一些虚假的、做作的、过火的、公式化、概念化的、没有生命的杂质，还一直未能得到澄清。”^{[11](72)} 电影表演，与其他表演样式存在共性，但自身的个性也是显著的，它还需要彰显民族化的气质，是一种民族气派的电影表演个性。

其三，体验与体现的辩证关系。它涉及“从自我出发”和“从角色出发”的关系问题，两者何者为先。斯坦尼斯拉夫斯基的“体验派”，它所针对的是当时俄国舞台上的形式主义风潮，诸如展览性的、虚假的、过火的、模拟的，它是从角色出发所致，它缺少一个“自我”过程，即体验的过程。这个“自我”是需要出发的，即再创造出角色，否则容易陷入自我扩张、展示和展览，需要“生活于角色，或叫做体验角色”，“同时通过自己的五官形体，生发出角色的形象来”，^{[12](74)} 它是“内部技巧”与“外部技巧”的矛盾统一，是一种体验与体现的辩证关系以及演员与角色的关系。

体验与体现的关系，“体现的自身虽有其独立的规律性，但一切高乘的体现则又必来自深刻的体

验。所以说体现的本身又包含着体验的成分！它们的关系是鸡生蛋，蛋生鸡。是相辅相成互为因果的关系。所以斯坦尼说每一次的演出实践，就是新的体验的开始。又说：不要去表现，而要时刻在体验中——这就是事物的辩证法则。”^{[11](80-81)} 在中国电影演员中，赵丹是具有理论思考习惯的表演艺术家，在理论与实践之间游刃有余，互有补益、共生共荣。他提出“中国民族的表演艺术体系”，虽然在理论上尚未形成完整体系，但是，他以自己的杰出表演作品，做了生动的美学阐述以及形象注释。

五、结 语

20 世纪 60 年代初期，民族化成为电影表演的重要论题，是政治、历史和美学“合力”作用的结果，既有偶然性，也有必然性，有效地推进了中国电影民族表演体系建设，从影片的整体、语汇至理论建设，均有良好成绩，产生了系列的表演、影片和理论成果，是中国电影史以及表演史的珍贵遗存。它具有承上启下的意义，是历史的再度深化，又铺垫了 20 世纪 80 年代以来的表演民族化构型。它既是重要的表演文献，又启悟了美学原理，民族化是中国电影表演美学的底色，它并非闭环的，而是开放的，需要“融入”外来的艺术因子，在“融入”中使民族化更加具有现代感，尽管这个“融入”有成功也有失败。电影表演民族化，已然形成深邃的美学文脉。

参考文献：

- [1] 陈荒煤. 关于电影艺术的“百花齐放”[J]. 电影艺术, 1956 (S1): 5-10.
- [2] 郑君里. 郑君里全集 (第一卷) [M]. 上海: 上海世纪出版集团上海文化出版社, 2016: 362.
- [3] 赵丹. 林则徐形象的创造 [J]. 电影艺术, 1961 (5): 12-13.
- [4] 陈浥, 崔新琴, 王劲松, 扈强. 中国电影专业史研究·电影表演卷 (上) [M]. 北京: 中国电影出版社, 2006: 200.
- [5] 张瑞芳. 扮演李双双的几点体会 [J]. 电影艺术, 1963 (2): 14-22.
- [6] 仲星火. 我怎样演孙喜旺 [J]. 电影艺术, 1963 (3): 53-62.
- [7] 中国电影表演艺术学会, 中国电影艺术研究中心, 北京电影制片厂. “谢添电影艺术研讨会”在京召开 [A]. 中国电影表演艺术学会. 新世纪电影表演论坛 (上) [C]. 北京: 中国电影出版社, 2001: 155.
- [8] 叶涛. 读默然“表演八品说”[J]. 戏剧艺术, 1984 (4): 100-104.
- [9] 白杨. 电影表演探索 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1979: 22-23.
- [10] 韦林岳. 故事片摄影师的素质和技能 [M]. 北京: 中国电影出版社, 1982: 68.
- [11] 赵丹. 赵丹自述 [M]. 郑州: 大象出版社, 2003: 61-70.

[责任编辑: 华晓红]