

“影戏”表演观念及其电影学派意义辨析

厉震林

【摘要】“影戏”表演观念存在一种“超稳定系统”，与中国电影学派有着重要的文化和美学内在关联。从发生学、本体论、国别性三个层阶，可以看到20世纪30年代以后“影戏”之名虽然退出历史舞台，但是由于产业与政治等诸种原因，它逐渐转化成戏剧性表演，并与现实主义表演方法逐渐融合，成为戏剧性表演的中国电影标本，是中国电影学派国别特点的文化维度，可以提炼和锻铸成为中国电影学派的观念符号以及美学标志之一。

【关键词】影戏；表演观念；超稳定系统；中国电影学派

【作者简介】厉震林，上海戏剧学院电影学院教授(上海 200040)。

【原文出处】《中国社会科学评价》(京)，2023.2.19~29

【基金项目】本文为2019年国家社会科学基金艺术学重大项目“中国电影表演美学思潮史”(19ZD11)阶段性成果。

中国电影学派的提出及论证，是中国从电影大国发展到电影强国的战略需求。经过“有组织科研”的方式，它已出现若干重要学术成果。本文讨论的“影戏”表演观念与中国电影学派的关系问题，它的核心是“影戏”表演观念的“超稳定系统”与电影学派的内在关联，对之加以考证和辨析，也是电影学派研究不可或缺的命题。

“影戏”的名称在20世纪30年代被“电影”取代，成为一个历史名词。但是“影戏”的观念是否以一种“潜行”的方式作用于中国电影史以及表演史？它是否以另外一种方式沉淀在中国电影美学的体系之中？它是否构成了一种“超稳定系统”？与西方电影美学比较，它是否能被称为中国电影美学的核心概念？它是否可以成为中国电影学派的标识性以及重要内涵？如果从电影表演角度论述，表演在其中扮演了怎样的一个角色？它如何辅助、佐证或质疑“影戏”的观念？这些不是抽象的理论命题，需要深入中国电影史以及表演史的实践深处，是一种与“有效性”相关的实践美学。这种“有效性”表明了一个问

题：如果“影戏”的观念能够成立，它是为中国电影产业、政治和文化服务的，是一种以“实用”为原则的实践体系。“中国是一个注重实践的民族，这使得中国人的思维方法带上了一种实用理性的精神。中国的电影工作者并不致力于建立一套抽象的电影美学，而是发展起一种与流行的影片类型直接相关的实践体系。‘影戏’观正是这样的一个具有实践性和操作性的实用美学。”^①

“影戏”的观念是“潜行”于中国电影史以及表演史的。20世纪30年代以后，它的名称虽在业界消失了，但是它的一些合理成分却沉淀了下来，化为中国电影史以及表演史各种美学观念的组成元素。它经历了否定之否定的过程，包括20世纪80年代钟大丰、陈犀禾重提“影戏”，也是“20世纪80年代对中国电影戏剧性经验传统的否定（‘影戏’说最初的提出其实正是这种否定认识的一个结果）”。^②每次否定，都是具体历史的变革需求，这些或许事后来看不太科学以及有失误的，却也在另外一个维度上推动了中国电影的发展。文明的发展，常常是由一种悖

论的状态所驱动的,对于外来文化是有意识地借鉴,会有下意识地选择,对于传统文化是有意识地批判,也会有下意识地眷恋。“影戏”在20世纪30年代虽然被“否定”了,但是作为“一种实用理性的精神”,它又在传承中创新,只是它不再冠以“影戏”名义。如此,影戏及其表演观念也就有资格进入中国电影学派的意义范畴,甚至成为它的重要内涵之一。

一、“超稳定系统”的美学考察

钟大丰在《重谈“影戏”》一文中,对此有详细论述:“在理论表述的层面,‘继承’更多的时候是以隐性的和阶段性的方式存在,中国电影理论和意识层面的主流‘电影观念’表现为不断地对不同的外国电影理论的选择性搬用。但传统的文化和审美经验的历史积淀的存在,是不以人的意志为转移的客观存在,特别是在一些有着特殊个体经验的艺术家身上,这种积淀和个人的有意识追求相结合,而表现出更强烈的活力和影响力。在以学习和借鉴作为主流理论话语的显性存在的历史环境下,‘影戏’实际上不存在形成系统理论表述的可能性,因此只能以零星的、隐蔽的方式生存于理论表述的缝隙之中,而更多的是在艺术天才的创作中表现出来的。正是基于这一基本认识,我更倾向于把‘影戏’看做‘观念’而不愿称之为‘理论’。”^③这段文字至少包含以下几层含义:首先,“影戏”审美经验的留存,“是不以人的意志为转移的客观存在”,有些导演和表演艺术家会将其与个人美学理想结合,而使“影戏”表现出“更强烈的活力和影响力”,出现“艺术天才”的创作。其次,这种留存是“以隐性的和阶段性的方式存在”的,它不是“显性”的,是“零星”和“隐蔽”的,以一种松散的方式渗透历史,存在一个演变的过程。其不再以“影戏”为名,而以其他观念面目出现,自然与中国早期电影的“影戏”不同,有变异和发展了,也不再以比较近似的外在形式占据主流的地位。再次,在中国电影理论“选择性搬用”外国电影理论的格局下,“‘影戏’实际上不存在形成系统理论表述的可能性”,它的存在是“缝隙”式的,它更多地体现在创作及其作

品之中,故而从学理角度分析,“更倾向于把‘影戏’看做‘观念’而不愿称之为‘理论’”。

如此阐述,是符合“‘影戏’观”的发展过程的,虽无形却有它的观念在,时隐时现甚至突至“艺术天才的创作”。“影戏”作为一个概念,已为历史所淘汰,但是,“中国电影戏剧性经验传统”,却为历史所传承。钟大丰在重提“影戏”的系列文章中,曾对“影戏”的观念内涵,作过系统的界定:一是以冲突律为基础的戏剧化剧作框架,包括冲突律是“影戏”叙事的基础、以讲故事为重点的戏剧式的情节结构、服务于情节的人物结构。二是围绕戏剧性场面展开的时空结构方式,包括对戏剧性段落场面叙事功能的重视。三是戏剧舞台式的银幕造型,包括“空”与“平”的环境造型设计、以散射光为主的摄影造型基调、戏剧化的表演和场面调度。四是发展中的矛盾统一体,包括电影特有手段的丰富发展、新的电影观念孕育于“影戏”的矛盾运动中。其中,涉及表演的相关内容,有角色的行当、类型以及舞台化的场面调度等。其机位基本固定,有变化也不离开正面半圆的范围之内,少有俯仰的镜头。布景设计较为平面化,立体感和纵深感不强,影片构图的调整主要通过演员的走位完成,演员根据表演任务,在画面中进出。而且,总是围绕着中轴对称的方法构图,即使是在一些时间较长的镜头,或者镜头内表演内容比较复杂的情况下,镜头也较少介入到表演的调度中。^④

这种与舞台调度较为接近的电影场面调度方式,作为“影戏”观念长期留存于中国电影史以及表演史。20世纪60年代郑君里拍摄《枯木逢春》,在电影美学中提出“三破”的尝试,即破公式老套、破自然照相、破舞台习气,应该是针对“影戏”观念遗存的。它反映了如下含义:第一,“影戏”在历史上已经消逝30余年,但是与它的创作方法相关的“自然照相”“舞台习气”依然存在。它表明“影戏”的观念是适合中国电影及其表演的某些类型的,已经沉淀为某些类型片表演的基本创作规程,艺术家已习以为常,观众也在潜移默化中认同了。第二,“影戏”的观念,可以

归纳为叙事本位、教化旨归和通俗属性等三个特点，它与中国电影的历史处境相关联。在“反帝反封建”以及“反侵略”的时代要求中，电影的教化旨归是重要的，甚至是首位的，它有其合法性和紧迫性。而要达到教化目的，则必须使中国电影及其表演民族化，为中国人民所喜闻乐见，通俗的叙事是其重要的美学“法宝”。故而时代的规范使“影戏”观念更为注重社会功能，而相对忽视艺术功能。具体而言，是相对忽视电影及其表演的电影化探索，如上述的演员调度和镜头调度的充分互动。第三，“影戏”观念的突破以及创新，都是从影片的具体特点出发的，它没有统一的模式，《枯木逢春》也是根据自身的风格提出“三破”的设想，其他影片的表演未必可以照搬，是需要“一戏一格”的。

“影戏”的观念是承续的，也是演变的。从电影表演而论，“影戏”的留存是较为显著的，戏剧式表演或者称为戏剧化表演一直绵延，与电影化表演构成一种互动关系，在博弈之中相互融合，迭代升级为新的表演美学思潮。它颇类似于好莱坞电影表演在中国流变的情况，20世纪50年代初期好莱坞电影被中国电影市场驱逐，取而代之的是苏联以及东欧电影，但是它并不意味着好莱坞电影表演在中国表演中消失，长期观摩已成为某些演员的表演文化血液，好莱坞电影表演的一些表演魅力也让演员念念不忘，在意识和潜意识中借鉴和模仿。文化的流变不全是以政治的分期而产生的，它与政治相关，也有自己内在的美学逻辑。好莱坞格式的语言表述，是在多种选择之中而潜行的。“影戏”观念也是如此，在电影及其表演发展过程中，经历与好莱坞、普多夫金和李渔以及其他表演方法的“竞技”之中，以独特的方式成为一种观念文脉。

钟大丰、陈犀禾首提“影戏”观念是中国电影理论的“超稳定系统”，它的基本形态是一种“双层结构”，“在外层是一个带有浓厚戏剧化色彩的技巧理论体系”，在深层“则孕育着一种从功能目的论出发的电影叙事本体论”。^⑤在“双层结构”中，“电影叙事

本体论”的结构内核比起“技巧理论体系”的戏剧外壳，根源更为深刻，意义更为深化，“在‘影戏’作为一种创作现象早已寿终正寝之后，它却仍然长远地影响着中国电影的理论思维”。^⑥它是置于辨析中国电影理论体系是否存在的语境，将中西方电影理论比较研究与中西方文化和哲学基本区别联系起来，故而得出了如下的结论：“正像蒙太奇和长镜头等概念是西方人认识电影的核心概念，我想把‘影戏’这样一个在早期中国电影中出现的概念确立为中国人认识电影的核心概念。”^⑦这里“影戏”也就升级为中国电影美学或者中国电影理论体系的“核心概念”。2010年上海戏剧学院与《当代电影》杂志社召开“中国电影与戏剧的双轮驱动”的学术研讨会，其间的主题之一是重新审视20世纪80年代的“去戏剧化”运动，有学者事后评述道：“有关‘影戏’的争论依然剑拔弩张。然而那些论争其实真是多余，因为《让子弹飞》的做派早已把30年来所有作古正经的学术争论嘲笑得一文不值。要说‘影戏’，内地还少有人像姜文那样肆无忌惮地拿摄影机来做戏剧的，而且做得那样明目张胆，不知羞耻。或许正因如此，反倒没人出来说三道四了。”^⑧这段文字，认为“影戏”争论“真是多余”“一文不值”，但是姜文还是运用“影戏”拍戏而且是理直气壮的，说明“影戏”的余脉还是绵长而深邃的。

文化批评并不意味着真理，然而批评可以为认知问题提供不同的维度，其合理的成分可以吸收，丰富和完善问题的立场内涵。对于“影戏”是中国电影美学或者中国电影理论体系的“核心概念”，笔者是一半肯定一半否定的，肯定的是“影戏”的观念确实在中国电影史以及表演史中或显或隐“潜行”发展，上述的姜文案例也是一个佐证。虽然它已非早年的“影戏”形态，而是远比“影戏”表演更为精致，表演均经过精心的设计，一个个“高潮式的观影效果”，颇具“High”的美学意味。《让子弹飞》与“影戏”时期，已经远隔七八十年，姜文还在高扬“影戏”观念，也许可以说明“影戏”是“中国人认识电影的核心概念”，不失

为一个合理的判断。否定的是，“影戏”是“中国人认识电影的核心概念”，但它不是中国独有的，从东西方哲学和文化的比较视域，它不是区别于西方电影而形成中国电影的国别特色。世界电影蹒跚学步，都是以戏剧为“拐杖”的，后来“拐杖”也许已经扔掉了，但是它的美学成分已经融入电影的“血液”，“冲突律”“戏剧性场面”“舞台式的银幕造型”同样存在，只是在电影与戏剧的“相生相克”之中，电影的特性比中国更为凸显，从表演领域而言，镜头调度更多地介入了演员表演，使表演更为电影化，包括微相表演、组接表演和心理表演。中国电影“拍什么”比“如何拍”更为重要，它有历史的合理性以及局限性，并非电影自身的事情，涉及政治、文化和产业的“合力”作用关系，但这也使中国电影不如西方电影重视语言体系创新，以至于20世纪80年代提出“电影语言现代化”问题。需要正视的是，虽然中西方电影与戏剧的美学侧重点不同，但是电影与戏剧的关联却是一致的。这是世界电影史以及表演史的基本发展规律。从此意义而论，“影戏”是中国人认识电影的核心概念，也是世界认识电影的核心概念。只是西方没有“影戏”概念，有它自身的电影理论体系，而中国的“影戏”，却没有形成严整的学术体系。但是，“影戏”的观念，它所涉及的基本内涵，是世界电影的共同历史和经验。

二、工业和政治的规范

“影戏”的观念，更多时候是以隐性的和阶段性的方式存在，但是传统的文化和审美经验的历史积淀，是不以人的意志为转移的客观存在，它的“继承”也是一种“客观存在”，而且与某些艺术家的文化理想“遇合”，也许还有“艺术天才的创作”。这种“以隐性的和阶段性的方式存在”，以电影表演而论，其内在运营的“密码”有它的逻辑性和合理性，是可以解读的。

电影是一种文化工业，尽管它是与道德相关的工业，逐利仍是它的基本属性。这尤其体现在民营资本之中。因此，民国时期中国电影基本将自己定

位为“市民电影”，当时的观众以城市市民阶层为主体，表演需要符合他们的“娱乐休闲”需求。“市民电影”是电影国情的产物，同时也培养了中国电影人和观众的“电影观”。电影工业的重要环节之一，就是研究观众的审美习惯和需求，细分市场 and 群体，在“迎合”的基础上再开拓观众“市场”。观众情感需求既有人性的基本层面，也有时代的变动性。而审美习惯，则是较为稳定的。“建筑在戏曲价值上的‘影戏’”，“充分体现了中国电影的民族美学观——‘影戏’美学观：重视电影的社会伦理道德力量和章回小说式的叙事风格”。^⑨“章回小说式的叙事风格”也成了电影的叙事本体论。需要关注的是，叙事本体论具有电影的普遍特性，“影戏”阶段除了传承戏曲美学，也吸收西方的叙事理论，“影戏”与好莱坞“情景剧”有互通之处，中西方的观众对于叙事的喜爱是天性，一部好电影的标准就是好故事基础上的人物性格化，电影及其表演的最终旨归是叙述一个故事，它需要创造一个事件的幻觉，要求有一种新鲜感，通过演员的表演呈现幻觉的发生、演变和结局。审美习惯对于故事的偏好，可谓是人类的基本共性，它必然为电影产业所重视，故而叙事本体论是电影工业属性决定的，“影戏”以“冲突律”为基础的戏剧性结构内核，也就成为电影产业争取观众的“法宝”之一。

关于如何叙事以及在表演上如何演绎，中西方是有差异的。即使西方国家之间，美国和欧洲也有所区别，美国侧重于以情节带动人物性格，或说情节带动演员表演，情节和表演的动作性较为强烈。欧洲则偏向以人物性格带动情节，也可说演员表演带动情节，表演重视角色内心以及性格展示，情节的动作性相对较弱。如此，只是一个总体的概括，具体到电影类型和作品，情况会更复杂一些。中国电影叙事深受戏曲传统影响，“在‘娱乐休闲’中讲述传奇故事，在茶余饭后进行‘高台教化’”。^⑩“讲述传奇故事”，电影叙事以及表演需要“起承转合”，表演的首要任务是交代清楚“传奇故事”的因果关系，它可能

是简易的,也可能是复杂的,然后再深化到人物性格,在合理的基础之上生动,最高的境界是表演达及一种韵味,是可“品”的极致之美;“高台教化”则是叙事以及表演要有“劝世”功能,结尾是“大团圆”模式。“看戏之所以成为古代中国人的第一娱乐,绝不是偶然的,而是有着深刻的历史成因的——看戏是性格内向的中国人最容易接受也最愿意选择的娱乐活动。”^⑩从电影工业的本能出发,电影叙事以及表演必然会遵循“看戏”规则,“看戏”的文脉会纳入电影叙事以及表演肌理之中,“影戏”的成分会绵延发展。

中国式的电影叙事以及表演在“影戏”时期的类型片中已有一定的呈现。1921-1926年,中国电影工业开始进入繁荣时期。以1925年为例,当年的出品公司有21家之多,完成的影片51部,可见电影工业的繁荣。电影工业选择的类型,爱情片约占到2/5,“许多新公司的作品都取材于不幸的恋爱的故事”,^⑪社会片也承继着《孤儿救祖记》以来的“问题剧”传统,也有一定占比。这是两个主要的类型片,此外还有时事片、战争片、伦理片等。这些电影类型以及表演,大多符合“传奇故事”和“高台教化”两个“性格内向的中国人最容易接受也最愿意选择的娱乐活动”的要求,具有一种“产品思维”——如果影片故事、表演以及制作优良,在市场上会有生存空间。电影类型片以它相对稳定的故事以及表演套路,为部分观众所喜欢,也就拥有同样相对稳定的观众群体,是电影工业的经营策略之一。

表演是“影戏”的要素之一,电影工业催生了“明星制”,形成一种偶像经济。它从舞台“名角”体制援引而来,看戏是看“角儿”,看“影戏”也是看“角儿”。到了20世纪30年代,电影“明星制”逐渐成熟,成为电影产业链的重要环节,“对于十分依赖于市场反响和商业利润回报的电影工业来说,‘明星’不啻成为充满诱惑力的金矿”。^⑫虽然“明星”制造属于长线投资,也有一定风险因素,但是当时电影工业从“影戏”发展而来,许多公司已经完成原始资本积累,可以展

开战略投资,从“小本利润”到“明星利润”,培育一种现代经济模式,是电影工业转型发展的必然选择,其除了影片票房收益,还可创造明星表演的外溢效益。“明星制”的发展,对“影戏”表演沿袭而来的模式化角色和程式化表演,也有一定的突破和创新,许多明星表演具有个性创造的能力,赋予一种个性魅力。虽然其根源在“影戏”,然已“枝繁叶茂”,演出风格各异的戏剧式表演。

从上述分析中可以发现,在早期电影资本主义的驱动之下,形成一种“市民电影”观念,电影工业就要求叙事和表演与中国观众审美趣味对接,将“影戏”创制的叙事本体论及其表演,深深纳入中国电影美学结构之中。它的合理性,在于为中国观众喜欢,故而“十分依赖于市场反响和商业利润回报的电影工业”,叙事本体论及其表演“不啻成为充满诱惑力的金矿”,在中国电影史以及表演史中,也就有它存在的理由。

除了电影工业使然,电影政治也是一个推动力量,它需要通过叙事本体论及其表演,扩大观众的接受面,实现教化旨归,从而达到意识形态效果。“讲述传奇故事”与进行“高台教化”,两者互为因果关系,“讲述传奇故事”不仅为了“娱乐休闲”,还有“高台教化”要求;“高台教化”则是“讲述传奇故事”的重要手段,没有道德感化,“影戏”及其表演也会失去观众尊重以及兴趣。在“影戏”表演中,两个或两个以上不同的观点争论,其中某一个观点获胜,这个观点就成为了“主义”。1921-1926年中国电影工业繁荣期,“爱情片”和“社会片”大多与这种“主义”相关,演员必须理解这种“主义”,并在表演中强调之。自“影戏”以来,演员在表演处理中会去寻找、设计和确立叙事的相争点,将它作为意识形态宣示的高潮点,在“传奇故事”与“高台教化”的关系之中,达到一种“寓教于乐”效果。

在“影戏”表演中,《难夫难妻》《黑籍冤魂》《劳工之爱情》等早期影片,已包含显著的社会批判意识,演员自然会与社会的人物对应,在一种“冲突律”的

叙事格式之中,表演有“矛盾”“危机”和“抗争”的戏剧性元素,容纳若干意识形态内容。如此,才能与观众的审美习惯接通,获得观众喜爱。“文明戏”在1911-1912年达至全盛状态,也与政治表演有关,“由此文明新戏得到了广大民众的极大支持”。^①在“影戏”中,演员自然不会有抢占台口大发“言论”的机会,更不可能中断叙事,相反在表演中会强化冲突和悬念的张力。但是,从文明戏而来的表演意识形态,却深入“影戏”文化“血液”,以获得政治和市场效果。优秀的演员都有朴素甚至自觉的思想表达欲望,因为他们知道,观众已经不满足于单纯的娱乐,而是扩展到美的欣赏、性别吸引和思想感化的集合体,演员需要以有政治相争点的表演,满足观众复杂的受众心理。许多论者在分析阮玲玉杰出表演的形成原因时,认为阮玲玉虽然没有学过系统的表演创作方法和表演理论,但是,她扮演的角色支持了她,因为这些角色都是被侮辱与被损害的中国女性,她们的遭遇与社会沟通一种共鸣关系,与反帝反封建时代主潮是一致的,观众会有思想的“代入感”,同时她个人的身世以及经历为扮演这些角色提供了支援,两者颇有“暗合”之处。她饰演的“影片大都注重传奇性的结构”,^②说明“影戏”表演是建构在如此基础之上,故而“无论她饰演哪一种角色都是充满着斗争”,表演是充满着“冲突律”的。她一生的经历,与所扮演的角色有很多相似,“从横切面来看,她个人的阅历和态度与她所扮演的形形色色的人物的阅历和感受有着大同小异的关联;从纵的方面来看,她的生活道路也跟她创造的人物同发展同进步”。^③因为扮演角色,阮玲玉的思想态度也随着角色而进步。“传奇性的结构”以及“斗争”精神,“影戏”表演的余脉在“光明的出路”向往之中,在阮玲玉的表演中潜移默化发展着,并继续在此后的电影以及表演中不断演绎。

“十七年”期间,从“市民电影”发展到“人民电影”,电影及其表演成为表达社会主义信仰及其价值观的重要艺术样式。当时,电影从城市扩展到农村,

从市民扩大到工农兵,如何与新观众群体审美“对接”,成为电影表演的课题之一。新中国成立初期,中国文盲率大约80%。这些观众虽然不识字,但能看懂戏,“传奇故事”与“高台教化”是他们熟悉的叙事套路。“高台教化”,是进行社会主义思想改造的形势要求,“因为阶级社会中的电影宣传,并不是别的什么东西,而是一种阶级斗争的工具”。^④它有其必然性和合理性,如同战争年代,在电影的诸种功能之中,宣传鼓动是首位的,演员是银幕上的宣传员和报告员。只是它需要以艺术的面貌呈现,尤其是为中国人所喜闻乐见的方式,“冲突”“危机”“奇巧”等戏剧式因素是有效的表演方法。石挥认为,表演要争取观众的喜欢,应该“出奇制胜、歪打正着、声东击西、旁敲侧击”。^⑤他提出电影表演未必是完全写实格式的,喜剧表演可以夸张、变形,“我们电影、话剧演员中还有些不善于演喜剧,有许多演员还不能了解喜剧的表演方法。对那种跳跃性与夸张性很强的表演不能理解,不能信服,我建议他们先看看滑稽性的演出,这对他们会有一些帮助的”。^⑥这些观点,应该说与石挥的“天桥经验”以及早期观看“影戏”的阅历有关,是“影戏”观念的一种显性传承,以及“电影叙事本体论”的表演样本。

学术界常用符号学家格雷玛斯的“动素模型”来分析电影,其中的六种行动素关系:主体/客体、发出者/接受者、敌手/帮手,也是符合“冲突律”原理的,典型的表演案例有《红色娘子军》《战斗里成长》《霓虹灯下的哨兵》等系列影片。以《红色娘子军》为例,祝希娟饰演的吴琼花是一个成长型的人物,开始是接受者,即英雄行为的受益者,后来成长为发出者,即一支红色娘子军的领导者,从客体变成了主体,是一个受压迫者成长为共产主义战士的普通道路,它具有政治的总结意义,有其历史感和合法性。在表演中,是充满“传奇故事”的,谁是敌人是清晰的,有斗争的冲突,故而也就使表演的“冲突律”和“传奇故事”充满动力,表演的逻辑也合理化了。“十七年”表演,基本上按照如此“冲突律”及“传奇故事”,将表演

的人物关系纳入“动素模型”关系之中,在几种不同方向之力的较量之中,达到意识形态“教化旨归”之功。

从演员角度来说,他们对新中国是充满感情的,是真诚拥护和积极参与的。有的论者认为,“十七年”期间政治运动对艺术创作是有压抑的,这一观点有符合客观历史之处,但是也是不全面的。需要看到当时文艺工作者对政治运动的热情,以及政治运动对知识分子政治成长是有益的,故而对于艺术创作也是有推动作用的。在“自律”和“他律”的共同作用之下,电影演员以戏剧式表演,塑造了新中国系列光辉灿烂的经典银幕形象,在一种类型片的格局之中,表演是纯朴而生动的,在矛盾的变异之中,角色性格徐徐展现,与观众的“传奇故事”与“高台教化”审美习惯高度契合,仅仅“解放后三年里,电影观众数量增长了近十倍,达到5.6亿人次。1954年全国电影观众达到了8.2亿人次,其中60%就是农村观众”。^③

从“影戏”传承而来的“传奇故事”与“高台教化”,从“十七年”绵延到改革开放以后,除了战争片、武侠片、喜剧片等表演显著承载之外,主旋律电影、主流电影、新主流电影等表演也应用广泛,如《战狼2》,吴京饰演的冷锋是一个“超级英雄”,表演的场景和故事是传奇的。这种“传奇”叙事策略和国家形象政治,获得观众高度共鸣,成为中国电影市场的“票王”。在文艺片中,叙事本体论的因素同样或隐或显地存在,《红高粱》一改此前“第五代”“淡化故事”的美学困境,再次举起“传奇”旗帜,通过孙子讲述爷爷奶奶当年“可信不可信”的故事,“颠轿”“抢亲”“野合”“尿酒”“敬酒”“剥人皮”“炸军车”“日全食”等表演桥段,使影片具有一种“神话”的色彩。传奇的夸张性,使演员的表演状态是“放”的,是一种洋洋洒洒的生命赞歌。《红高粱》的表演,是勇猛相、粗鲁相、傻呆相、奴才相自由穿插,时而“狂”,时而“醉”,是拿捏自如的,是一种戏剧式表演的“高位”呈

现。与观众共鸣的政治情怀,是演员的表演良好地诠释了中华民族敢生、敢死、敢爱、敢恨的精神,以及影片所展示的“景人合一”的中国之美。《霸王别姬》也是一种传奇表演的路数,程蝶衣的“三次阉割”,使他从“生理”到心理上成为了一个女性,张国荣饰演的成年程蝶衣演戏“不疯魔不成活”,在性别上也是“不疯魔不成女”,是“一根筋”式的表演。影片的时间跨度,从清朝、民国、抗日再到“文革”,呈现出近现代史的一隅,有观众所感兴趣的时代表云。

由此,在诸种政治以及意识形态的促动之下,与观众的“高台教化”审美经验契合,从“影戏”文脉而来的“叙事本体论”,在类型片和部分文艺片中始终留存,并且,时常有高光时刻,演员借助于情节的力量,使角色的性格深邃迷人,表演的“最高任务”关乎政治和人性,而“贯穿动作线”则跌宕多致,在矛盾中发展,它是清晰的,也是饱满的。从戏剧式叙事及其表演,达到政治性传播,成为中国电影表演的重要特点。

三、在变异中发展

“影戏”的成分,跨越百年抵达当下,已跟当年的属性颇为不同。其基本的形态,从功能到结构,或许是近似的,但其内涵以及气质,已饱含百年的风尘。它已不再稚嫩,在风雨兼程中,表演已然成熟,深邃迷人。类型化表演已赋予它更多的色彩,跨类型或者类型杂糅,创造诸种的新类型,表演已能驾轻就熟,并不断拓展它的边界;夸张化,在喜剧片、武侠片等类型片中一直承续。武侠片融入喜剧片表演元素,一般的类型片表演较为写实,在有文化理想的演员和导演努力之下,也有各种风格的尝试和发展,形成了叙事本体的新兴理论。在电影工业和政治传播的合力作用之下,以迎合和开拓观众的接受面为目标,“批判地继承和借鉴”“影戏”及其表演财富,贯穿了中国电影史以及表演史。

以电影表演领域而论,20世纪20年代“影戏”表

演已经发生若干变化。它的背景,在于非舞台背景出身的演员,不断加入银幕表演,与舞台背景出身的演员风格迥异,前者表演不是十分用力,比较朴素自然,对后者产生一定的影响,尤其对导演和演员颇有影响。1922年,郑鹧鸪、郑正秋、余瑛等人的表演风格已将“影戏”表演的幽默夸张与现实生活的自然行为结合起来,虽然没有完全摆脱“影戏”表演的招数,但确实生活化了。郑鹧鸪在《我的影戏经验谈》一文中总结道:“银幕上的表演和动作,较之舞台上的表演和动作,大有出入,盖舞台上的表演和动作,设有疏忽之处,尚可以借台词助其不足,若银幕上的表演和动作,稍一疏懈,则使观众莫名其妙了。所以银幕上的表演贵乎深刻,动作贵乎精美,尤以将剧中人的情绪烘托出来为第一要义”,“银幕演员,在表演之际,下列的三个条件,实不可不知道的:(一)身份、(二)个性、(三)事故”。^①在郑鹧鸪的表演认知中,既不能是文明戏做派的矫揉造作,也不能为了自然化而呆板拘谨,电影表演应该望其本来,逼真自然,设身处地地将人物的身份、性情、处境一一表现出来。

正是这种“大有出入”,推动了“影戏”表演的改革创新,认识到“银幕上的表演贵乎深刻,动作贵乎精美”。从“胆大妄为”到“畏首畏尾”再到“十分自然”,如此的“三段式”,基本是舞台背景出身的演员,转型为银幕演员的通用路径。到了20世纪30年代,随着电影政治和美学生态的变化,“影戏”表演已经无法适应之,“影戏”名称被电影取代,表演的合理成分留存下来,以戏剧性表演或者戏剧化表演称呼行世。戏剧性表演,保持“影戏”表演“冲突律”的基本原理,继续创新发展。这一时期,蒙太奇手法在电影表演中已逐步推广。“影戏”表演是场面式的,以中近景为主镜头,辅以其他穿插镜头,演员调度尽量保持画面构图的平衡,演员在画面中进进出出,在变动中不断重新平衡,而蒙太奇则是镜头式的,演员的表演不是靠一场场完整的戏剧性场面完成的,而是由不

同时空的镜头组接的,它按照一定的逻辑剪接起来。比较场面式表演,镜头式表演时间更短,要求表演更为凝练,也更有典型性。蒙太奇是促使“影戏”表演转型发展的重要原因之一。

这里,镜头式表演要求自然化,对表演有一定挑战。赵丹在谈及《马路天使》时称,他饰演的“小陈”,想不出办法了,就叫魏鹤龄饰演的“小王”,利用报版的优势在报纸上找点子。他们一起去大旅馆找大律师,在大转门处却不知道怎么走,好不容易进去了,又出不来了,“接着我又发现了另一种门——半截子的弹簧门,这一回我是得意地学着别人走进走出的样子,潇洒地一推弹簧走过去了。可是却又找不到老魏。谁知他讲究实际不讲‘帅’,从门下端钻了进去,而这时弹簧门的弹力正回过来打到了我的鼻子上,打得我狼狈不堪——这些方面的喜剧效果都是由性格引起的”。^②这段表演,包含了“影戏”表演的成分,有铺垫、突转和噱头,其表演方式是“影戏”表演常见的。但是,它又有了发展,“这些方面的喜剧效果都是由性格引起的”,它不像一些“影戏”表演得突兀和生硬,甚至是为了噱头而噱头,赵丹和魏鹤龄的表演是自然的。《马路天使》的整个表演,是非常松弛和毫不费力的,每一个动作都是有逻辑依据的,“有些戏比我现在演的更舒服、自然,更没有舞台味”。^③《马路天使》是一部戏剧性表演与现实主义美学完美结合的典范作品,可以说是形成了现实主义的戏剧性表演风格。这与导演袁牧之有关,他本身是一位优秀演员,不赞同自然主义表演方法,他善于表演和动作的设计,其动作都是经过精心选择的,故而表演不会拖泥带水,或者随意发挥,而是有着典型化过程。在此基础之上,戏剧性表演是精美而合理的,与“影戏”表演不可同日而语。

此后的表演中,王人美、高占非的《都会的早晨》,王人美、韩兰根的《渔光曲》,金焰、黎莉莉、陈燕燕的《大路》,赵丹、白杨的《十字街头》,白杨、陶金的《八千里路云和月》,皆包含社会批判的内容,演员承

担一种社会代言人的角色,表演真实细腻,以生活的本来面貌表现生活,它不是机械地照搬,动作和表演经过典型的提炼,其戏剧性是高度浓缩的,却又是符合现实情理的。白杨、陶金、舒绣文、上官云珠联袂主演的《一江春水向东流》,可谓现实主义的戏剧性表演风格集大成者。该影片以抗日战争作为故事背景,许多场景的画面都是真实的。它的表演符合“传奇故事”和“高台教化”的模式,女性角色的性格是两个极端,白杨扮演的素芬是中国妇女传统美德的代表,其表演有真挚的内心感受,又有完美的外部体现,是一种含蓄而细腻的风格;舒绣文和上官云珠饰演的王丽珍、何文艳,虽然都是“坏女人”的代表,但表演处理是不一样的,舒绣文是“公开”的“坏”,泼辣大胆、凶狠残忍,上官云珠是“阴险”的“坏”,满身骄横之气,却又十分虚弱。“三个女人一台戏”,戏剧性关系就形成了,加上一个男性张忠良(陶金饰)前后性格的反差,表演基本是戏剧性形态。赵丹在《乌鸦与麻雀》中扮演的“小广播”,是现实主义的戏剧性表演的又一典范。该影片是为了迎接解放而拍摄的。赵丹对“小广播”一类的人物较为熟悉,电影史上经典的“小广播幻想发财”一场戏,似乎有点“影戏”表演的味道,动作比较夸张,但是它是经过典型化的处理,且符合规定情景以及人物性格,不是硬加给角色的。赵丹的戏剧性表演,是从生活中捕捉形象而又充分性格化,是一种举重若轻的高品位的表演。

自20世纪30-40年代开始,“影戏”表演无“影戏”之名,逐渐转化为戏剧性表演,传承了“冲突律”以及因果关系,为现实主义表演方法所逐渐融合,成为它的一个有机组成部分。此后,戏剧化表演和电影化表演时有争执,作为戏剧化表演美学核心的戏剧性同样受到质疑,在历史的推进之中,出现诸种的反戏剧性表演或者戏剧化表演思潮,但是,现实主义的戏剧性表演风格一直延续,从来未曾断绝。自20

世纪50-80年代,谢晋导演的系列电影,一直贯穿的是现实主义的戏剧性表演,在强烈的戏剧性冲突之中表演人物,角色多是遭遇妻离子散、家破人亡、生离死别,演员的表演一直在情感“高位”活动,但是它必须通过生活化场景的情感传递方式展示,表演应该是生活、自然和真实,同时,又要具有一种美感。以《天云山传奇》《牧马人》《芙蓉镇》而论,其表演原型是古代“落难秀才获俏佳人”的爱情故事,是一种平衡到失去平衡、非平衡又到恢复平衡、平衡的缝合结构,是中国观众喜爱的传奇叙事方式,涉及国与家、政治与伦理以及爱情选择的“教化旨归”。表演领域,要求生活化和自然化,同时,又有个性的魅力,谢晋系列电影的表演处理,成为现实主义的戏剧性表演最精美的范本。

改革开放以来,表演美学思潮呈现“波形理论”,以现实主义为主线,表现主义作为辅线,在其上下窜动,时而达至美学顶端。现实主义的戏剧性表演延续不衰,在战争片、喜剧片、动作片等类型片之中光彩依旧,主旋律电影、主流电影、新主流电影中也有不俗表现,其中吸纳了表现主义的某些表演质素。戏剧性表演不仅仅审美,也拓展到了审丑和审怪,“闹剧化表演,承载着电视小品、相声、活报剧、网络视频等基因,不断向喜剧电影传输,在一定程度上造成了喜剧表演的虚火旺盛”,^⑨表演中或逻辑跳跃和自我矛盾,或外部表演夸张变形,内心表现却又细腻入微,或呈现一种疯狂喜剧的表演状态。它似乎回到“影戏”表演的“杂耍”状态,但已是性质全异,“影戏”表演是初创时期的“懵懂”状态,不得已而为之,而近期的戏剧性表演,则是有意为之,是一种风格的追求以及“吸金”术。“从《阳光灿烂的日子》《鬼子来了》《太阳照常升起》到《让子弹飞》,在这些充斥着热血与狂野的电影里,有诡异绮丽的念想,有飞蛾扑火的英勇,有荷尔蒙横溢的性感——而在制服、马靴、长枪的身体表征背后,是对力量和伟大的恒定崇

拜。”^⑤戏剧性表演以它的美学韧性,在电影表演中仍然长袖善舞,有无尽的创意以及表现力。

根据上述所论,本文可以获得如下基本结论:“影戏”表演观念存在一种“超稳定系统”,其原因在于三个不同层阶,一是发生学的层阶,世界电影初级阶段,均以戏剧表演作为“拐杖”,后来“拐杖”已经扔掉,但是,其美学基因已经融入电影的“血液”之中,只是西方电影的特性比中国更为凸显,中国不如西方重视电影表演语言体系创新;二是本体论的层阶,电影表演与产业、政治关联密切,叙事本体论是电影工业属性决定的,“影戏”表演以“冲突律”为基础的戏剧性结构内核,也就成为电影产业争取观众的“法宝”之一,演员在表演处理中也会去寻找、设计和确立叙事的相争点,将它作为意识形态宣示的高潮点,在“传奇故事”与“高台教化”的关系之中,达到一种“寓教于乐”效果;三是国别性的层阶,20世纪30年代以后,“影戏”之名退出历史舞台,它逐渐转化成戏剧性表演,并为现实主义表演方法所逐渐融合,在不断的发展升级之中,成为戏剧性表演的中国电影标本。由此可以发现,“影戏”表演观念与中国电影学派有着文化和美学的重要内在关联,“影戏”表演观念以其“超稳定系统”,成为中国电影学派的国别特点的文化维度,凝聚和支撑中国电影的外部形象,提炼和锻铸成为中国电影学派的观念符号以及美学标志之一。

注释:

①钟大丰:《中国电影的历史及其根源(下)——再论“影戏”》,《电影文学》2009年第15期。

②钟大丰、鲍玉珩:《重谈“影戏”》,《电影文学》2009年第16期。

③钟大丰、鲍玉珩:《重谈“影戏”》,《电影文学》2009年第16期。

④参见钟大丰:《论“影戏”》,《北京电影学院学报》1985年第2期。

⑤钟大丰:《“影戏”理论历史溯源》,《当代电影》1986年第3期。

⑥钟大丰:《“影戏”理论历史溯源》,《当代电影》1986年第3期。

⑦陈犀禾:《中国电影美学的再认识——评〈影戏剧本作法〉》,《当代电影》1986年第3期。

⑧余纪:《影戏姜文与中国艺术的真精神》,《电影艺术》2011年第2期。

⑨蓝凡:《“影戏”哲学:中国电影史的民族性逻辑》,《民族艺术研究》2013年第3期。

⑩蓝凡:《“影戏”哲学:中国电影史的民族性逻辑》,《民族艺术研究》2013年第3期。

⑪蓝凡:《“影戏”哲学:中国电影史的民族性逻辑》,《民族艺术研究》2013年第3期。

⑫李镇主编:《郑君里全集》第1卷,上海:上海文化出版社,2016年,第22页。

⑬陈亮:《中国本土电影表演观念研究(1905-1937)》,北京:中国电影出版社,2013年,第101页。

⑭陈亮:《中国本土电影表演观念研究(1905-1937)》,第29页。

⑮李镇主编:《郑君里全集》第3卷,上海:上海文化出版社,2016年,第227页。

⑯李镇主编:《郑君里全集》第3卷,第228页。

⑰《关于电影工作的指示》,转引自陈荒煤主编:《当代中国电影》(上),北京:中国社会科学出版社,1989年,第28页。

⑱李镇主编:《郑君里全集》第3卷,第310页。

⑲石挥:《应该关心和重视它——滑稽戏〈西望长安〉观后感》,《新民晚报》1956年7月21日。

⑳张启忠:《“露天电影”与农村的文化启蒙——十七年农村电影放映网的历史分析》,《艺术评论》2010年第8期。

㉑郑鹤鸣:《我的影戏经验谈》,原载《影戏春秋》1925年第4期,刊于戴小兰编:《中国无声电影》,北京:中国电影出版社,1996年,第358页。

㉒李辉主编:《赵丹自述》,郑州:大象出版社,2003年,第56页。

㉓李辉主编:《赵丹自述》,第57页。

㉔赵宁宇:《喜剧电影表演的闹剧化倾向》,《电影艺术》2020年第3期。

㉕杨远婴:《与革命做爱》,《电影艺术》2011年第2期。