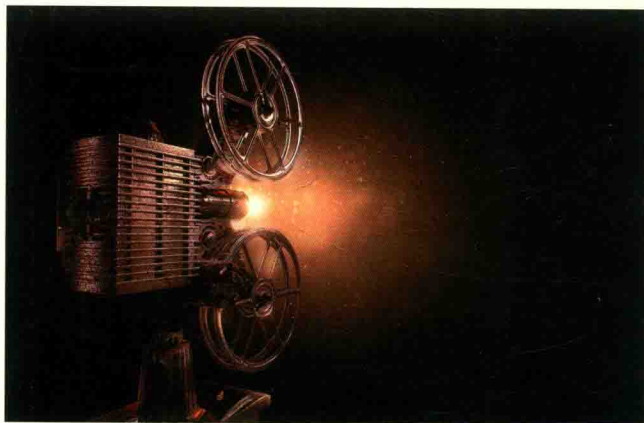


电影的

构型

表演、文化和产业

厉震林 著



本书使用了很多富有想象力和张力的概念，这些概念极大地提升了电影研究的想象力，拓展了电影研究的空间，有助于丰富、深化和推动电影研究，并且与无所不在、无时不在的“社会场”、“舆论场”有效勾连和贯通。



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

电影的

构型

表演、文化和产业

厉震林 著



上海交通大学出版社
SHANGHAI JIAO TONG UNIVERSITY PRESS

内容提要

该书以电影表演艺术为研究中心,对若干重大的电影文化和美学现象进行深入研究,涉及明星文化、表演史述、他国表演、人类表演学以及相关的导演文化、电影产业等内容。该文的内容曾以单篇论文的形式,在国内外重要刊物发表,在国内外电影学术界产生了一定的影响。该书在单篇论文的基础上归章分节,建立了自身完整而又严谨的结构体系,是目前中国电影界前沿性的学术著作。该书适合电影研究者、创作者、戏剧与影视学类专业博士、硕士研究生以及其他人文社会科学研究者、爱好者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

电影的构型:表演、文化和产业/厉震林著. —

上海:上海交通大学出版社, 2017

ISBN 978-7-313-16796-5

I. ①电… II. ①厉… III. ①电影表演—表演艺术—研究 IV. ①J912

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 051693 号

电影的构型:表演、文化和产业

著 者:厉震林

出版发行:上海交通大学出版社

邮政编码:200030

出 版 人:郑益慧

印 制:上海春秋印刷厂

开 本:710 mm×1000 mm 1/16

字 数:356 千字

版 次:2017 年 5 月第 1 版

书 号:ISBN 978-7-313-16796-5/J

定 价:68.00 元

地 址:上海市番禺路 951 号

电 话:021-64071208

经 销:全国新华书店

印 张:20.75

印 次:2017 年 5 月第 1 次印刷

版权所有 侵权必究

告读者:如发现本书有印装质量问题请与印刷厂质量科联系

联系电话:021-33854186

厉震林和他的电影研究

饶曙光

应该说,笔者 20 世纪 90 年代就认识厉震林先生,但由于各种各样的原因并没有很多的交往和交集。只知道他是北京师范大学资深教授黄会林先生的高足,不仅具有理论思辨和研究能力,而且也有创作才气和能力。在黄会林教授的指导下,他完成了电影处女作品《残笛》和电影文学剧本《落日》,其间创作的上下集电视剧《我们的橄榄屋》荣获“理想杯”电视剧二等奖第一名(一等奖空缺),并且荣获中国戏剧文学奖。后来,拍摄电视剧代表作品有四十六集电视连续剧《康熙王朝》、三十集电视连续剧《开漳圣王陈元光》等,发表电影文学剧本《童年方舟》、《芝麻开门》、独幕话剧《都市晨曲》等,参与制作大型现代越剧《玉卿嫂》等。因此,很受黄会林先生的器重。在北京师范大学艺术系获得文学硕士学位后,他进入了上海戏剧学院戏剧文学系和电影电视学院任教。1999 年,厉震林报考余秋雨先生的博士生,并且成为上海戏剧学院历史上招收的第一位博士研究生。“他汲取了多所高校的优良学风,治学厚实、思路开阔”,导师余秋雨教授在他的博士学位论文答辩会上对厉震林如是评价。厉震林先生的博士学位论文《中国伶人性别文化研究》完成于 2002 年,但一直到 2014 才正式出版,因此,余秋雨先生为《中国伶人性别文化研究》写的序言也颇有沧海桑田的思绪:“今天,当他(厉震林——引者注)又一次把这篇论文放在我前面的时候,我几乎忘了。二十一世纪已经过去了十五年,厉震林早已成为学院教务部门的主要负责人,他指导的不少博士生,也都已成为一代学术骨干。于是,他,理所当然,成了‘长辈学者厉教授’。他的这篇学位论文,也随之成了‘两

个世纪交接期的历史文本’。”

厉震林先生在中学学的是理科，大学读的是财政金融专业。1986年获经济学学士以后，曾经在山东大学任教四年。在旁人眼中，这位经济学人经历了八年耕耘，其专业生涯渐入佳境，成功在即，但厉震林却毅然决然决定改行，用他自己的话说就是“我是学经济学出身的，但我钟情的始终是文学。”知识分子大概都读过钱钟书先生的小说《围城》，或许都记得钱钟书先生有过这样一段议论：能够在银行谋一个职位，可以保衣食无忧，一生能够过上一种体面的生活。厉震林先生的当年同学，现在很多都已经成为司局级的领导干部，不少是在经济要害部门，能够呼风唤雨，风光无限，但厉震林先生却不为所动，没有任何后悔的意思。一个人能够从事自己喜欢特别是热爱的事情，一定有一种旁人不一定能够体会到的成就感、满足感和幸福感，而且，包括电影理论批评在内的电影界似乎有这样一条铁律：凡是从别的专业或者领域转行从事电影的人，绝大多数都取得了很大的成绩、很高的成就，不管是从事电影创作和生产，还是从事电影研究和批评。与其说好的开始是成功的一半，不如说是真心热爱是成功的一半，是成功的基础，成功的保证。

虽然说现在戏剧与影视合力成为一个单独的一级学科“戏剧影视学”，戏剧与影视似乎有一种天然的血缘关系、血肉联系，但戏剧与影视貌似还是“隔行”乃至“隔行如隔山”。即使是影视，几乎所有人都理所当然、理直气壮地合在一起说，横跨电影电视研究也是顺理成章，但电影与电视之间的巨大差异还是不可忽视的。特别是分别具体到电影创作和生产领域，电视剧创作和生产领域，忽视其差异必然会遭到市场无情的惩罚。笔者属于特别保守型的研究者，完全固守电影领域的研究，因此，对厉震林先生的戏剧研究（知道也取得了特别重大的成就）心存敬畏，不敢妄评。

从1993年开始，厉震林先生一直在上海戏剧学院担任教学工作，教师可以说是他的第一身份。他担任的课程包括戏剧影视文学、电视文艺编导、导演、艺术管理等专业的主干课以及全院的选修课，教授的学生则已有多位成为中国著名的电影演员、导演和制片人。特别是他的《电影名片分析》课程，先后被评选为上海市重点课程和上海市精品课程，在上海戏剧学院乃至整个上海都颇有名气。他自己这样认为：我是和《电影名片分析》课程一起成长的。对我来说，《电影名片分析》不仅仅是一门课程，它还影响到了我的学术和创作生活，更渗透到了我人生中的价值观和生命观。由于《电影名片分析》课程的文本细读方式，一个画

面、一个场景、一个镜头、一个段落地解读和分析,许多名片的修辞语汇构成元素,可以说是烂熟于心,甚至是倒背如流,它对于我自己从事电影创作活动,真是大有益处,可谓是受益终生。总之,《电影名片分析》课程不仅滋养了听过厉震林先生课程的学生,也使得厉震林先生树立了电影美学的标杆,领略了电影真正的震撼和魅力。或许如此,我们看到厉震林先生其后把更多的实践和精力放到了电影研究上面,很快就成为电影研究“海派”的代表性人物。

厉震林先生的电影研究主要集中在演员文化和导演文化两个领域,其中绝大部分是关于电影表演的。按照厉震林先生自己的说法:因为这是我的研究领域,长期的研究惯性使什么问题都会往表演文化和导演文化方面思考。其实,厉震林先生对电影的本体问题也有着很深入的思考,比如他这样评价巴赞的电影批评及其理论:在一个完整电影艺术活动的终端环节,也就是在银幕前,向观众直接评论电影,进行讨论和辩论,这种电影评论的终端观无疑使评论回归到本位,在一种最原始和最直接的评论状态中,使评论产生了它原本应该具有的价值。安德烈·巴赞让电影接入到观众,让电影评论接入到电影创作,使得电影创作、评论、接受“三位一体,相互依存,相互制衡”。厉震林先生的电影研究著作《电影的转身:中国电影的现代化运动及其文化阐释》出版以后,作为20世纪80年代最活跃也最具权威性的北京电影学院教授倪震先生这样评价:《电影的转身:中国电影的现代化运动及其文化阐释》,是一部既有历史回顾又具文化阐释的电影专著。它不但对新时期以来的电影文化思潮、电影本体演变和电影产业状况进行深入而精炼的分析,而且,对电影批评及电影实践诸方面亦均有论述。这是一部具备多视点又实现整合性论述的电影文化著作,对20世纪80年代直至新世纪之初的中国电影现代化运动作出了独特的、具有学术意义的阐述。笔者1997年曾经与裴亚莉女士合作完成了一部电影研究著作《新时期电影文化思潮》(中国广播电视出版社1997年版),论述的也是1979年到1996年间新时期电影思潮的演变及其内在外在原因。读了厉震林先生的《电影的转身:中国电影的现代化运动及其文化阐释》,有很多新的启发,也感到了一种深深的遗憾,产生了强烈的重新修订《新时期电影文化思潮》的冲动。不过由于种种原因,迄今为止修订工作还仅仅只是“念头”而没有付诸行动。好在关于新时期电影研究不断有新的著作问世,我和裴亚莉女士在《新时期电影文化思潮》没有顾及,或者说论述不到位的情形已经在很大程度上得到了弥补和完善。笔者曾经在中国电影史研究中梳理了“重写”与“再写”:所谓重写,似乎意味着推翻、颠覆前人,意味

着另起炉灶重新搞一套；而所谓再写，依照笔者的理解，就是在此时此地出发、根据此时此地所能够达到的水平并且反映、满足此时此地的需求。也就是说，再写不是推翻、不是颠覆，而是“承前启后”——一方面继承前人的所有成果，另一方面也为后人提供继续发展所需要的东西，是历史发展长河必不可少的环节。其实，历史就是一个不断延续的过程，电影史也是一个不断再写的过程，不断完善和细化的过程，即“永远在路上”。尽善尽美终究只是一种追求和理想，我们自己今天觉得尽善尽美的东西，但后人肯定会发现有很多遗漏，这就是历史发展的辩证法，不是以人的主观意志为转移的。因此，当我们使用再写概念的时候，在某种意义上就意味着“放低身段”，意味着不再追求尽善尽美。重要的是，我们做了我们应该做的事情，无愧于我们所处的时代，无愧于我们在所处的时代所作出的此时此地努力。

厉震林先生的新著《电影的构型：表演、文化和产业》是他的第八本论文集。厉震林先生自己坦言：断断续续写了两年，有因会议主题的，有因媒体邀约的，有因刊物专栏的，有因课题任务的。目的不同，风格却是基本保持一种，即讲真话、有用处、去陈言、务新意。事实上，讲真话、有用处、去陈言、务新意是很难做到的。可贵的是，厉震林先生一直坚持这样做，为电影学术界树立了良好的规范和范。在《电影的构型：表演、文化和产业》一书中，厉震林先生使用了很多富有想象力和张力的概念，如表演美学的“精神成长影像”，杂糅的“魔幻”表演，表演的“可读性”，表演的“力场”，表演文化的“流通”阶段，“中国式”的表演文化图景，社会表演的“中国式”形态，等等。这些概念极大地提升了电影研究的想象力，拓展了电影研究的空间，有助于丰富、深化和推动电影研究，并且与无所不在、无时不在的“社会场”、“舆论场”有效勾连和贯通。事实上，今天的电影、电影研究都已经不局限于电影、电影研究本身，对电影的过渡性的社会解读及其形成的舆论热点、社会思潮，也已经成为电影文化生态的有机组成部分，成为独特的中国电影文化生态一道靓丽的风景线，甚至成为中国电影文化生态一种“有意味的形式”。电影教学局限于课堂，电影研究局限于书本，纯粹是“党内无派，千奇百怪；党外无党，帝王思想。”

事实上，厉震林先生也绝不仅仅局限于课堂，局限于书本，而是广泛接触电影业界，广泛参加电影业界的各种活动。2016年，中国电影编剧高峰论坛在邵逸夫故乡浙江宁波召开，作为中国电影文学学会副会长的厉震林在会上发表《“冲奥”不如冲自己的“东方情怀”》的演讲。他表示，冲击奥斯卡连续19次没有

成功,这是一个老的问题,但是至今没有解决。他认为,中国电影以票房决英雄,产品多,作品少,有赢家,无行家,艺人若云,文化人则寥寥无几。中国电影缺乏人生价值以及人类学的精神等级,我们中国电影目前在政治学层级,没有涉及人类学。电影人的人文素养欠缺,导致对于作品的宏观把握失准,无力构成文化层面的真实。好莱坞把一个很假的故事写得很真,而我们电影往往把一个很真的故事写得比较假。应该说,厉震林先生的这些言论和思想具有强烈的针对性和现实意义,值得中国电影业界倾听和聆听。

厉震林先生之所以能够超越课堂,超越书本,也与他独一无二的挂职经历密切相关。2005年至2006年,厉震林曾经挂职担任上海市宝山区文化广播影视管理局副局长。2016年,厉震林先生作为上海党外代表人士浦东实践锻炼基地第六批挂职干部之一,再次挂职担任浦东新区文广影视局副局长。虽是第二次到政府挂职,厉震林先生仍是充满激情,信心满满。能够到中国改革开放的先行者和排头兵浦东挂职,厉震林先生感到可学可感可悟之处太多,甘为“小学生”;同时面对上海“文化东进”,浦东文化大建设、大发展,厉震林先生也想好了希望有所作为。为充分发挥专业优势,争取挂职锻炼的双赢效应,厉震林正在牵头浦东新区与上海戏剧学院签订一个全面的文化战略合作协议。“浦东的文化规划一定是国际级的规划,”谈起在浦东挂职期间的计划打算时,厉震林这样说。他说,浦东作为全国改革开放的前沿阵地,在经济社会建设所取得的成就有目共睹,在文化发展规划方面,浦东也要站得更高,看得更远,“浦东的文化规划要超出区量级的规划,站在更高的国际化平台。”他已经在心里酝酿着一些高规格、国际化的文化项目,比如,结合上海国际艺术节契机,争取部分单元项目与浦东对接;寻找和发现一批常住在浦东的享有国际声誉的文化艺术界人士,形成文化引领聚拢效应。厉震林也没有忘记浦东本土元素,如果有时间的话,他还打算创作一个关于浦东创业的话剧。

集教学、研究以及从政经历于一身的厉震林先生,我们完全可以期待他不仅能够电影教学、电影研究上大放异彩,而且,一定能够写出人生更加精彩、更加绚丽的“电影诗篇”。

是为序。

2016年11月25日

第一章 表演美学的“精神成长影像”	1
第一节 重塑与冥思	1
一、一种回归的迹象	1
二、内化的表演形态	2
三、魔幻现实主义的表演意味	7
四、仪式化表演的弱化	10
五、无标识性的表演	11
第二节 减法与轻微	12
一、“简朴”与“节约”	12
二、“轻”表演的格式	14
三、“重”表演的“深触”效果	19
四、杂糅的“魔幻”表演	21
五、表演的文化身份	22
第三节 洗练与持重	23
一、表演的“外溢”能量	23
二、人文的“维度”	25
三、奇观的写意表演	31
四、类型表演的分化	34
五、“中生代”演员	36
六、平稳的状态	37
第四节 边缘与怀旧	38
一、平民化和个人化	38

二、表演的“可读性”	40
三、非自然主义的表演	42
四、类型和新类型	44
五、适配与召唤	48
第五节 震荡与印记	49
一、“祛魅”的“小年”	49
二、透支的“颜值”	50
三、“走心”的表演	53
四、魔幻与喜剧的格调	56
五、文艺片的表演文本	58
第六节 基本评估与文化分析	61
一、表演的“力场”	61
二、纪实性和魔幻性	64
三、“轻”表演和“重”表演	69
四、“症块”与“沉疴”	73
第二章 表演美学的“现象级”史述	75
第一节 民族电影的表演美学史	75
一、民族形象的表演	75
二、政治化与本色表演	76
三、表演的文化符号	78
四、奇观的表演	81
五、民族人格的印证	83
第二节 女性电影明星的文化史学	84
一、明星的文化“中继站”	84
二、古典主义的表演美学	85
三、特征与性格	87
四、现代和后现代的美学	89

五、人偶化的形象	91
六、暧昧的历史	92
第三节 日常化表演的寓言图景	93
一、影像的表演部件	93
二、整体化、历史化和民俗化	95
三、哲学的形态	101
四、表意的表演	102
第四节 港台与内地的表演文化	103
一、表演文化的“流通”阶段	103
二、博弈的关系	107
三、理论的评估	111
第五节 台湾“新电影”的表演面貌	113
一、表演的情绪	113
二、儒雅的表演气质	115
三、古典主义风格	119
四、煽情化的表演	121
第三章 异域电影的表演文化	123
第一节 表演的悖论	123
一、类型电影的“精神地图”	123
二、表演的逻辑	128
三、表演的混合物	133
第二节 合拍片的表演要素	135
一、表演的“吸纳美学”	135
二、他国表演模式的在地化	137
三、“模糊表演”的静态表征	139
四、十位一体的原生模式	141
五、表演的规训范式	142

第四章 “中国式”的表演文化图景·····	143
第一节 “轻”电影的表演意味·····	143
一、表演的“社会趣味”·····	143
二、“异域”的表演·····	145
三、“夸张”的效果·····	147
四、风尚的元素·····	149
五、表演的新表征·····	150
第二节 微电影与微表演·····	152
一、“微时代”的美学·····	152
二、三种主要的类型·····	154
三、表演的状态·····	155
四、文化的格局·····	157
第三节 电影明星的社会表演·····	158
一、电影产品的特殊“部件”·····	158
二、后电影表演·····	160
三、社会表演的“中国式”形态·····	163
四、文化的批判·····	165
第四节 “真人秀”的半角色表演·····	166
一、生产和消费现象·····	166
二、表现与表演之间·····	168
三、形象的“透支”·····	170
四、消费主义的陷阱·····	172
第五节 民族志与人类学的表演·····	174
一、“他”表演和“他”表情·····	174
二、断裂、发散和凝滞·····	176
三、主体与交织·····	178
四、表演的况味·····	181
第六节 文学与表演的竞合关系·····	182

一、主人公的“寻人启示”	182
二、“量身定编”的契机	183
三、文化的“陷阱”	186
四、“为人写戏”与“写人写戏”	189
第七节 表演的史学真相	191
一、表演虚假的事件	191
二、启蒙的“祭品”	191
三、文化的线索	193
第五章 导演代际的文化背影	195
第一节 历史的分量	195
一、长者的叠影	195
二、不可复制的“孤本性”	196
三、“大佬”与“教父”	198
四、方法论意义的文化启蒙	200
五、召唤与出发	203
第二节 “父”和“代”的命名	205
一、成“代”的集团	205
二、美学的“标识”	206
三、无非逃避的“平衡木”	207
第六章 电影的“文化养生”	210
第一节 文化的阐释	210
一、大片的“被误读”	210
二、电影的“乱码”	212
三、归正和复原	217
四、“母题”的“暖流”	219
第二节 文艺片的概念与文化	220

一、脆弱的片种生态	220
二、一种影片集群	222
三、概念的边际切割方法	224
四、构造“文艺片文化”	228
第三节 外国媒体的认知和评价	232
一、态度的“潜台词”	232
二、兴趣与肯定	233
三、中立的描述	237
四、否定的“腹语术”	239
五、博弈的市场关系	240
第四节 主旋律电影的新“配方”	244
一、多目标管理模式	244
二、平民式与加魅化	245
三、“交织”的策略	247
四、朴素的“重估”	249
第五节 “抗战电影”的人文姿态	251
一、“动力”的逻辑	251
二、历史必然性	253
三、社会必然性	257
四、历史观的基本结论	260
第六节 “少数民族电影”的现代性	262
一、民族史的“认知图式”	262
二、禁忌的“现代关照”	266
三、共性的政治诉求	269
四、文化的“转译”	271
第七节 评论的人格	274
一、“读图”的时代	274
二、评论者的身份	276

三、文化的“新常态”	278
四、规避与突围	278
五、工作的通道	280
第七章 电影产业的业态分析	282
第一节 “攻击”与“反击”	282
一、“攻击”的格局	282
二、“反击”的突破	285
三、博弈的递进	289
四、国际化转型	291
第二节 电影的“新命名”	293
一、“互联网思维”环境	293
二、当代艺术的边界	296
三、新技术的方式	298
第三节 电影产业升级的战略任务	302
一、重拾和重构	302
二、职业制片人	303
三、专业化与产业链	306
四、后电影产品	308
五、“复制”的赢利模式	310
六、青年人的“电影社区”	311
七、电影生态的“环境保护”	313
后记	315

第一章

表演美学的“精神成长影像”

第一节 重塑与冥思

一、一种回归的迹象

从总体而论,2012年国产电影继续呈现着异彩纷呈的多元化局面,影片的类型和风格丰富多彩,电影产业运营日渐成熟,影片的生产数量和院线的票房收入持续增加。2012年2月18日,中美两国政府签署了《中美电影新政策》,中国将在原来每年引进海外分账电影配额约20部的基础上增加14部三维立体(3D)或巨幕(IMAX)电影,国外电影公司的分账比例也将获得大幅提升,从目前的13.5%一下子涨到了25%,并增加中国民营企业发布进口片的机会。此外,“梦工厂”在华建立了合资企业。这些电影新政,使国产影片产生了从未有过的机遇和挑战,也激发了中国电影人积极的创作态势以及应对策略。纵观全年的电影票房排行榜,《泰坦尼克号》(3D)、《复仇者联盟》、《碟中谍4》、《蝙蝠侠3》、《少年Pi的奇幻漂流》等好莱坞“进口大片”来势汹汹,《听风者》、《大魔术师》、《寒战》、《爱》等港台合拍片也不乏关注度和话题性,《画皮2》、《搜索》、《白鹿原》、《一九四二》、《二次曝光》等国产影片也交出了票房过亿的优秀成绩单。可以说,2012年是国产电影在合拍片和进口片的合力“夹击”之下,进行盘活市场、艰难突围和探索道路的一年。尤其是在年中,管虎的《杀生》、张杨的《飞越老人院》、王小帅的《我11》、宁浩的《黄金大劫案》、杨树鹏的《匹夫》等影片密集排列,先后在各个院线“灿烂登场”,颇有“第六代”“集团作战”的意味。“第六代”终于以团体的力量,在一个集中的院线档期,撑起国产电影的旗帜,与好莱坞电影在中国票房上博弈与厮杀。同时,在电影语言方面颇具艺术性的《神探亨特张》、《浮城谜事》、《人山人海》、《边境风云》等影片,也赢得了业内的关注和口碑,体现

出较为丰富的美学价值,书写了2012年国产电影浓重以及饱满的一笔。

应该说,2012年国产电影表演美学方面所呈现出来的特质,乃是“意识形态腹语术”在电影领域的编码及其言说,它透视出了政治、文化以及电影产业对于电影美学的相互博弈和调控的关系。电影表演的性格和气质,它无法逃脱时代的整体性格和气质,在虚构故事的表演背后,隐藏着颇为微妙和深刻的社会潜在动机,是多种“社会话语”合力作用的结果。一方面,电影表演已然成为外界认知国家形象的主要通道之一,电影中的演员表演成为该国家普通民众以及人文风情的形象代言人,演员表情以及表演成为人们辨别和体认国家形象的重要载体;另一方面,它也是来自国产影片自身的身份定义、特性建设的内在需求,是电影艺术家在美学诉求和市场形势之中寻求未来发展出路的关键部分,从而使电影表演成为历史和文化的替身以及假面,其重塑和实现具有文化领域的软实力以及扩展到经济领域的宏观利益之重要地位。由此,2012年的电影表演美学,它处在政策变动、经济驱动和文化转型之中,寻求和摸索着“中国表演”的文化表情、产业对接以及国家形象。在被称为“共名时代”或者“无名时代”的新世纪,电影表演经历百年之后走到当今,已经不可避免地在美学方面呈现出多元化追求以及兼容性特征,但是,在此仍然可以将2012年概括为表演美学的“重塑之年”。在表演观念和表演形态中,在总体上呈现出质朴内向的生活化表演回归现象。这种回归,它不是物极必反的“倒退”,可以视为表演美学在通往深度模式及其历史隧道的进程之中,所采取的一种保守的冥思式的重估和尝试。

二、内化的表演形态

2012年的国产电影,从演员的表现而论,实力派演员依旧保持着较高的美学水准,张国立、张丰毅、陈建斌、徐帆、孙红雷、周迅、陈坤、赵薇、黄渤、刘烨、郝蕾、范冰冰等一批中青年优秀演员,在担纲主演的影片之中均有上佳表现;同时,张雨绮、张默、王珞丹、段奕宏、苏有朋、梁静、冯绍峰、吴秀波、范伟等担纲重要配角的演员,参演了多部社会影响较大的影片,以不同的形象活跃在大银幕上。这些演员可圈可点的表演成绩,形成了本年度影坛鲜明而亮丽的风景线,他们的表演形态、表演方式和表演风格,决定了2012年国产影片表演美学的主要特质,即呈现出一种“返璞归真”的表演美学趋势。

首先,它表现为生活化和日常化的表演形态比重较大,演员较多采取内化地处理和表现角色形象塑造。

“银幕的纪实性决定了电影是一种以现实生活本身的逼真形态来反映生活