

表演 的 味道



厉震林 著

表演艺术是一种生命的高等级甚至神秘性的行为，如同绚烂之花，只在瞬间绽放。它经历了从混沌到澄澈又到更高阶层的混沌，也即充满主观和客观强力遇合的感性状态。此时，是一个晕化了的世界，又是一颗晕化了的心灵，表演也就达到了一种生命倾述的高度。



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

本书系上海市教育委员会“上海高校一流学科建设计划”资助项目

表演^的味道

厉震林 著



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

内容提要

本书系著名艺术学者、上海戏剧学院教授、博士生导师厉震林近二年的学术论文集。它以电影表演作为主要论述内容,并延展到相关的艺术研究对象,一些文章曾在业界产生较大影响,并引发了讨论。主要包括表演文化与美学、年度表演述评、表演批评、序跋、电影史论、文化评说等,既有对于电影表演历史的文化评述,也有最新电影表演的学理评论,兼有前沿性、文化性和哲学性的研究特点,是目前中国电影表演研究的最新成果之一。

图书在版编目(CIP)数据

表演的味道 / 厉震林著. —上海:上海交通大学出版社, 2014
ISBN 978-7-313-12039-7

I. ①表… II. ①厉… III. ①表演艺术—研究 IV.
①J812.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 207880 号

表演的味道

主 编: 厉震林

出版发行: 上海交通大学出版社

邮政编码: 200030

出 版 人: 韩建民

印 制: 常熟市文化印刷有限公司

开 本: 710 mm×1000 mm 1/16

字 数: 256 千字

版 次: 2014 年 10 月第 1 版

书 号: ISBN 978-7-313-12039-7/J

定 价: 56.00 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: 15.5

印 次: 2014 年 10 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: 021-54742979

表演艺术是艺术的三大基本类型之一，是我们对人类创造的精神世界的知识认识。

表演艺术、造型艺术和影像艺术，还是人类以表现形态原则来识别艺术类型的三大基本类别。其中，表演艺术和造型艺术是人类自文明开始创造的最基本的两大叙事种类，而影像艺术——摄影、电影、电视和网络艺术——则是人类工业文明以后“发明”的艺术类别。它与表演艺术和造型艺术的根本性区别在于：它一开始并不作为艺术的表现形态被“创造”，而是作为“科技”被发明，并且，只有当它们“借用”了表演艺术或造型艺术的技艺，才成为了叙事的艺术，譬如电影对戏剧表演的“借用”。

但不容置疑的是，表演艺术、造型艺术和影像艺术这三大艺术类别，其本质特征的区别又是极其鲜明的。表演艺术，无论是舞台表演还是非舞台表演，其“在场性”特征，是区别于造型艺术和影像艺术的最本质特征。虽然，由于艺术的整体性原因，在造型艺术和影像艺术中，都有“表演”的存在，例如造型艺术中的“行为艺术”。尤其是对于影像艺术来说，不管是电影还是电视，甚至还可以包括摄影，“表演”的叙事作用都被拉升到了非常高的程度。但与表演艺术不同的是，最终还是要受到高科技的“镜头性”的控制，这时候的表演性也只能是“镜头性”中的表演性——也只有在剪辑（蒙太奇）、特写和奇观的三大修辞学范围内，表演才有其应有的挪腾的空间。

正是在这种意义上，连接戏剧（戏曲）与影视中的表演，从一个共同的形而上的视角来探索“表演”的“味道”——从品味到识别，再从认识到品评，这需要我们独特的视角和经验，更需要我们独特的方法和路径。

震林君的新书《表演的味道》就要出版了，做的就是这方面的尝试：表面上品味的是戏剧和影像表演的“味道”，实际上探索的是戏剧和影

像表演的本质。这是一项十分有趣,又非常艰巨的任务,但却非常值得庆贺。

“表演”直接与人的肉体相关联,从身体经验到形上思考,是艺术理论研究中甚为特殊的一个维度,震林君嘱我作序,我也只能草草勉为之。

是为序。

蓝 凡

2014年9月10日

序.....	蓝 凡 1
--------	-------

第一辑 表演文化与美学

新时期女性电影明星文化论纲.....	3
论港台演员内地演剧的表演文化效应	13
新中国民族电影表演美学论纲	24

第二辑 年度表演述评

2012 年国产电影表演美学述评	37
2013 年国产电影表演美学述评	49

第三辑 表演批评

论“轻”电影的表演文化图景	63
《叶问》的表演姿态及其意义	72
论吴秀波的表演意味	79
论微电影与微表演的文化姿态	83
论《西藏天空》的表演形态	90
论合拍格局下的蒙古国电影表演策略	98

第四辑 序 跋

关于“工业制约美学”的理论模型 ——万传法著《当代中国电影工业和美学(1978—2008)》序.....	109
---	-----

论网络文学的“小”、“新”母题

——《网络母题——戏剧影视文学的网络小说改编研究》序..... 116

影视教育的协同创新研究..... 122

第五辑 电 影 史 论

论“第五代”电影导演的文化背影..... 135

文化养生法与当前中国电影创作..... 146

从攻击到反击：大片引进 20 年的博弈关系分析 159

《参考消息》中的中国电影及其海外评论..... 171

“韩流”滚滚及其文化..... 183

第六辑 文 化 评 说

文仪天下的文化姿态..... 189

论戏剧评论的“四化”建设..... 199

实验话剧导演的个案分析及其文化批评..... 206

论夏衍士与仕的文化身份..... 221

上海味、历史感及其政治人性

——沪语话剧《永远的尹雪艳》散论..... 231

《江南好人》：越剧剧种的“好人”还是“坏人”..... 237

后记..... 240

第一辑
表演文化与美学

新时期女性电影明星文化论纲

引言：表演的社会趣味

自新时期以来,中国电影顺应时代的大潮开始了改革。回顾中国电影进行的这场现代化运动,演员表演从某个角度反射着中国电影美学上的变化。这里,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。

“任何艺术都是一种人学,都是表现人以及为人服务的。电影自然也不例外。由此,扮演人的电影表演,同样也就成为电影艺术的核心部位。电影表演的形态和资质,也就决定了电影的形态和资质。”^①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。

① 厉震林:《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》,文汇出版社2010年版,第117页。

初级社会主义文化理论指出,自由资本主义社会是古典文化时期,表现为对社会真实的揭示,直面社会的黑暗现实以及对人道主义和人性论的信奉;垄断资本主义是现代文化时期,这一时期的人们对整个社会产生一种恐惧感,艺术家为了继续保持自己的艺术个性以及风格而极力地表现自己;二次大战以来是后现代文化时期,在经济性质上属于消费社会,在此阶段,人们体验的是一种形象,而意识形态的“深度模式”消失了,人们不是要在文化中寻找一种更为深刻的意识形态含义,而只是对形象世界的一种自我体验。在后工业社会中,异化表现为人们是把世界和自我当作形象崇拜的,而社会流行文化则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。

潘虹：国家意识形态与民众的契合关系

表演文化是一种政治符码,是一种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,成为超卡里斯马符码化。”^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。

① 戴锦华：《电影批评》，北京大学出版社2004年版，第195页。

② 厉震林：《戏剧人格：一种文化人类学的学术写作》，中国戏剧出版社2003年版，第6页。

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》，文汇出版社2010年版，第119页。

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。”倪震指出:“陆文婷形象的审美价值和悲剧美,超出了一般认识现实的意义。潘虹赋予这个人物的沉静、高洁的气质、明澈而坚定的眼神、精确而朴素的动作、垂危时飘忽的状态,是演员自身的创造对文学形象的巨大丰富。”^①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”噩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,因为这种形象美满足了观众在心中积储已久的“生理的和社会的要求”。^②国家的政治文化需要稳重而睿智的明星,而观众在内心里也期许这样的明星。可以说,潘虹作为70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。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。^③“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

① 倪震:《对潘虹表演的分析评价》,《潘虹电影表演艺术》,长春出版社1994年版,第174页。

② 童道明:《潘虹的眼睛与个性》,《潘虹电影表演艺术》,长春出版社1994年版,第87页。

③ 倪震:《对潘虹表演的分析评价》,《潘虹电影表演艺术》,长春出版社1994年版,第174页。

对角色的塑造是这一论点的最好例证。

巩俐：从古典到个性的转变

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。潘虹的端庄、清秀与智慧,是作为一种集体合力所呼唤的形象而出现的。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。”^①

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。“第五代”电影导演开始银幕抒情以后,中国电影逐渐从对现实政治的关注转向对历史政治的思考,企图穿越意识形态的迷雾而深入反思历史,从而重塑国家和民族的神话,因此,他们采取一种语言策略及其象征主义的表现手法。在电影美学中,最为重要的是空间、色彩和镜头运动等影像表意元素,演员表演必须配合这些象征化和风格化的影像图谱生成需要。^②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。由于这一时期电影叙事的主题是民

① 张仲年:《用灵魂去表演——论刘晓庆与潘虹的表演艺术》,《创意荧屏:导演的自我塑造》,中国戏剧出版社2005年版,第260页。

② 厉震林:《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》,文汇出版社2010年版,第120页。

俗学和历史学,导演并不十分注重电影的情节结构和人物塑造,导演在乎更多的是整部影片的气势和美学效果。从这种意义上说,演员的表演已不再是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。

由于“第五代”电影的寓言叙事策略,注重影像构成元素的整体性效果,表演也就成为一种部件性的美学元素,它必须符合导演意识的总体要求,“将来效果自然有,画面比咱们谁的力量都大”,因此,表演必须去戏剧化,保持一种内敛和正常,“要正常才好,正常里边就有态度”,日常化表演也就成为“第五代”电影的一种重要表演美学现象。^①作为“第五代”领军人物的张艺谋不仅凭借《红高粱》为中国电影获得柏林国际电影节金熊奖,而且又在某种程度上引导了社会审美心理。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,需要有特征与有性格,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。”^②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”。

① 厉震林:《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》,文汇出版社2010年版,第121页。

② 罗艺军:《潘虹及其新作〈股疯〉》,《潘虹电影表演艺术》,长春出版社1994年版,第67页。

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。

章子怡:现代和后现代的表演美学

1988年,张艺谋导演的《红高粱》在西柏林国际电影节上获得最高奖项“金熊奖”,这也是中国电影获得世界电影节大奖的里程碑式作品。从此,新时期中国电影开始了更加频繁地与世界银幕的接触和交流。进入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——章子怡,她代表着美丽而天资的东方女性美感,是现代和后现代的表演美学倾向。

章子怡从小学习舞蹈,后来考进中央戏剧学院学习表演,1998年被张艺谋发掘,在《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,她出演华人著名导演李安执导的《卧虎藏龙》中“玉娇龙”这一角色,获得多方赞誉。《卧虎藏龙》获得2001年第73届美国奥斯卡金像奖最佳外语片奖,让更多的世界观众认识了章子怡。2002年,章子怡与多位华人影星共同参演张艺谋的武侠大片《英雄》,2004年又出演《十面埋伏》,在一段时间内,她成为张艺谋强势女性美学的形象代表。2005年,第77届奥斯卡颁奖典礼邀请她为“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。此后与巩俐、杨紫琼一起拍摄了斯皮尔伯格监制的《艺妓回忆录》,并因此片获得金球奖最佳女主角提名。^①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。六十年代的郑佩佩,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。”^②

章子怡的表演更多演绎的是东方文化中的某个符码,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

^① <http://baike.baidu.com/view/2793.htm>。

^② 张靓蓓:《李安传》,人民文学出版社2007年版,第203页。

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。到了新的世纪以后,中国电影表演美学为仪式化表演。李安的《卧虎藏龙》是它的始作俑者,因为在《卧虎藏龙》中,它的创作重心在于在空间中呈现东方图谱及其意象,它表现为一种仪式化的东方奇观以及风韵。演员表演作为奇观以及风韵的一个重要组成部分,自然也就仪式化了。在《卧虎藏龙》获得“奥斯卡奖”殊荣之后,在国力日益增强的微妙心态推动中,中国电影导演也紧跟在李安之后冲击“奥斯卡奖”,拍摄了一系列电影“大片”。^① 在这一系列的武侠大片中,章子怡是最具体和集中的代表。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码。”^②

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。20 世纪 90 年代,中国经济快速发展,人民生活水平得到提高,对于文化生活的关注也越来越多。经济体制的改革更加激活了个体性,人们不再眷守着土地以及传统,而对知识的渴望也越来越强。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脚牌。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”。

① 厉震林:《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》,文汇出版社 2010 年版,第 129 页。

② 厉震林:《电影的转身——中国电影的现代化运动及其文化阐释》,文汇出版社 2010 年版,第 130 页。

范冰冰：表演人偶化的形象代言

从 80 年代后期开始,中国经济转型迫使中国电影文化转型,从政治化及其人文深度向娱乐性转移。悲剧人物富于崇高感,总是带有某种理想主义的色彩,美好人物的毁灭或者失落给灵魂以净化并获得审美的愉悦。历史的曲折和拜金主义浪潮涌动,崇高感和理想主义在追求物质利益的价值观胁迫下隐退到社会生活的边缘。社会的审美需求急剧向感官刺激和观赏性倾斜。^① 进入新的世纪,中国电影、电视、广告等行业日益繁荣,它们越来越为人们制造某种虚构的形象世界。初级社会主义文化理论指出,后工业时期是一个对世界进行复制的时期,这种复制并不是依照所谓世界真实,而是依照某种意识形态进行的。它其实表现为人们对社会生活的一种幻想。在此阶段,人们体验的是一种形象,而意识形态的“深度模式”已经消失。人们不是要在文化中寻找一种更为深刻的意识形态含义,而只是对形象世界的一种自我体验。这就是后工业社会中文化消费的一个特征。当人们说后工业社会是一个消费社会时,重要的一点就是文化作为一种工业产品而供人消费。事实上,后工业社会文化在更大程度上体现为人们对形象世界的体验从而达到对自身所作的一种精神分析,“形象”成为社会语境中获得最大关注的焦点。詹姆斯指出,在当今,形象取代语言成为文化转型的典型标志。形象就是商品。“文化不再局限于它早期的、传统的或实验性的形式,而且在整个日常生活中被消费,在购物,在职业工作,在各种休闲的电视节目形式里,在为市场生产和对这些产品的消费中,甚至在每天生活中最隐秘的皱折和角落里被消费,通过这些途径,文化逐渐与市场社会相联。”^②

新的世纪以来,中国也在逐步建立电影产业,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

① 罗艺军:《潘虹及其新作〈股疯〉》,《潘虹电影表演艺术》,长春出版社 1994 年版,第 47 页。

② 弗雷德里克·詹姆斯:《后现代性中形象的转变》,《文化转向》,中国社会科学出版社 2000 年版,第 108 页。