

影视剧 配音艺术

高 珊 著

YINGSHIJU PEIYIN YISHU

中国传媒大学出版社

第一章 影视剧配音概说

第一节 影视剧作品中的声音与分类

一、影视剧作品中的声音

刚刚诞生的时候电影是无声的，无声电影时代也被称为“默片”时代。之后随着电影技术的不断发展，声音开始进入电影领域，其地位和作用逐渐显现，并日益凸显，自此，声音与画面同时成为电影中最重要的两大元素，开创了新的电影时代。电影中的声音包括音响、音乐和人声，其中人声最为重要。银幕上的人物社会角色不同、性格情感不同，因此，语言对话的区分作用是不可替代的。

声音是一种压力波，是物体间相互振动发出的声响，它的传播形式是声波，而声波的频率和振幅是描述声音的重要属性。当我们演奏不同的乐器或变换速度和力度敲击桌面时，空气分子就会作出相应的有节奏的振动，进而产生疏密相间的声波。不同频率和不同幅度的振动，会产生不同的声音速度和节奏。敲击越激烈，频率就会越快，声音的响度就会越强；反之，敲击越柔和，频率就会越慢，声音的响度也就会越弱。因此，声音在不同的运动状态当中给人的感受是不同的，它不仅是对自然世界的描述，也是人与人之间相互沟通交流的信息媒介与桥梁。

影视剧中的声音，尤其是人物语言，不仅能传递影片内容，使影视叙事更为灵活、更为复杂，而且对影视剧的艺术效果具有重要的烘托作用，在整个影视剧中占据着重要的地位。它能使毫无生气的画面立刻“鲜活”起来，使影片回归画面空间的真实感，引导受众对影视作品的理解；对影视声音的巧妙运用，能实现画面空间的立体感和运动感；声音还能对画面空间进行一定的扩展和补充，延伸影视作品的审美空间。因此，声音在画面空间的运动中，起着连接、过渡和深化的作用。

二、影视剧声音的分类

影视艺术是一门综合的艺术，而声音是其中不可或缺的一部分，它扮演着重要的角

色。无论是电影、电视剧还是动画片、广播剧,都会有个性鲜明的人物形象、突出的人物性格和心理特征,而单纯从画面来刻画人物远远不够,还需要用各种声音来配合或体现。也就是说,当代影视剧作品不但需要用画面来表达,还需要通过音乐、音响以及人物的声音来表达,只有声音与画面高度配合,才能塑造出有血有肉、被观众深刻记忆和品评回味的人物形象。声音塑形能力的好坏,是整个作品质量好坏的重要评价标准之一。

影视剧作品中的声音一般可以分为人声、环境声和音乐声三大类型。

人声,不仅包括人物的语言,还包括人物为了体现不同情感状态或情感变化而表现出的各种气声,如呻吟声、叹息声、喘息声、抽泣声等。

环境声,不仅包括自然界的各种天然声响,如风、雨、雷、电的声音,鸟兽鸣叫的声音,以及山崩、地裂、海啸的声音,还包括社会生活中的各种人为制造的声音,如汽车鸣笛的声音、门窗震动的声音、马路上车水马龙的声音、街边小贩的叫卖声,等等。这些声音都可以烘托、渲染气氛,增强影片的声音效果,为叙述故事情节做铺垫。有些影片甚至为了剧情的需要,还会适度制造一定的声音气势。

音乐声,包括影视插曲、影视主题歌曲以及背景音乐。音乐是影视剧故事情节发展的需要,它的加入是为了更好地烘托影片的氛围,增强影片的想象空间,更好地刻画人物的心理活动。影视剧作品中的声音不仅具有一定的功能性,还具有一定的审美性,为整部影片带来一定的艺术感染力和情感冲击力。

第二节 影视剧配音的概念与类型

一、影视剧配音的概念与分类

一般情况下,人们往往习惯性地 will 影视剧配音等同于影视配音,实质上二者属于包含关系,即影视剧配音是影视配音的重要组成部分和重要表现形式,也是最具特色和独特魅力的一种艺术形式。除了影视剧配音,影视配音还包括影视专题片配音、影视广告配音和电视纪录片解说等。本书将目光聚焦于影视剧配音艺术,多层次、多角度地深入剖析其创作特征和技巧。

配音是一门独立的艺术。中国传媒大学教授罗莉在《文艺作品演播技巧》一书中将配音概括为广义配音和狭义配音:“广义配音,是指将未经现场录音所拍摄的画面在银幕上放映,按照人物口型、动作和片中情节需要,配录人物语言、解说、音响效果和音乐,使之成为声画并茂的艺术成品,这个过程一般统称配音。狭义配音一般特指配录片中人物语言。”^①本书所探讨的范畴是狭义配音,即影视剧配音,这也是基于播音艺术和语言表演艺术的角度而定位的。

所谓影视剧配音,是指演出角色的演员本人或者配音演员,以有声语言为唯一创作

^① 罗莉:《文艺作品演播技巧》,中国广播电视出版社2003年版,第322页。

手段,遵照原片所提供和限定的一切依据,为已经完成拍摄的电影(包括动画电影)或电视剧进行配音录制,通过自身有声语言的再创造来塑造鲜明、生动的角色形象的艺术创作活动。无论是影视演员还是配音演员,他们的基本任务都是塑造鲜活、真实、生动的人物形象,不同的是,影视演员通过自身的形象、声音和形体等多种表达方式与途径进行艺术创作,而配音演员则只能通过有声语言作为唯一的创作手段,可见配音工作的制约性与独特性。

配音是一种纯语言的创作过程,配音艺术是一种语言表演艺术。既然是语言艺术,配音就一定具备语言艺术的共性特征,和话剧、广播剧、播音艺术中的文艺作品演播相似,配音在用语言塑造人物形象、用语言表达人物情感、用语言再现故事的发展脉络等方面都有着相同的创作规律。

译制片配音、国产片配音和动画片配音是影视剧配音的三大类型,它们在艺术创作上具有很多的共性,如在创作特征、创作基础、创作技巧上,它们都要遵循影视剧配音的总体原则。配音演员在实践创作中往往三种类型都会接触到,所以在配音训练中演员们不应将三者完全割裂开来,因为任何一种类型的配音技术的提高,都会激发自身对其他配音类型的思考与领悟,进而相互贯通,彼此共进。

二、影视剧配音三大类型的比较

译制片、国产片和动画片虽然同属影视剧的范畴,但它们各具魅力、各有不同,不仅有不同的创作手法和技巧,还有不同的局限性与创造性,以及不同的审美追求。它们在表演依据、表演目的、表演风格、声音表现形式、口型贴合上都呈现出不同的要求。

1. 表演依据不同

译制片与国产片是以真人演员的表演为依据,无论是外国人还是中国人,人的情感、表情、动作、心理活动都具有某种相通性,所以为译制片和国产片配音时,配音者要以原片演员的表演状态为依据,不能脱离原片演员的表演而另立形象,要受到原片演员的制约。而动画片配音是以动画形象设计师所创造出来的虚拟形象为主体,是配音演员纯粹用富有个性的声音去想象和塑造出一个完全不存在的人物。动画片的创作,无论是画面表现上,还是配音表演上,都不需要严格遵守现实法则。因此,相对于译制片与国产片,动画片配音的创作空间更为广阔和自由。

2. 表演目的不同

完全忠实于原片、还原角色在原片中的真实形象是译制片和国产片配音的主要目的。就译制片配音演员来说,他们需要配的语言与原片语言有着本质的不同,是用标准的汉语普通话去演绎不同国家演员扮演的不同角色,要与原片中的角色融为一体,让观众感觉到画面中的外国人与所配语言之间是自然真实相契合的,同时还能从中感受到浓郁的异国情调。对于国产片而言,配音演员是为本国演员配音,其目的是让原片中的每一个角色,经后期配音后依然能与原片演员的表演完全吻合,配音演员的声音要完全还

原到片中角色身上,甚至不留痕迹地让观众认为这个演员就是这样的声音。为了达到这种目的,配音演员必须在原作的制约下进行再创作。

动画片配音与译制片、国产片配音不同,用充满想象和富有个性的声音来表现动画形象是其表演目的。动画角色是创造出来的非真实形象,配音演员需要发挥充分的想象力和娴熟的声音化妆技巧,为这些线条角色注入血液、骨肉、灵魂和生气,使原本虚幻的角色变得生动、真实,使观众信服。所以在动画片配音中,配音演员无须完全模仿现实,而需适度突破现实的束缚,超越现实空间,让观众体验到现实生活中不可能体验的情感。

3. 表演风格不同

译制片和国产片配音都是以原片中人物的声音造型和角色形象作为依凭的标准,它们的题材一般都是现实中发生过或可能发生的故事,为了还原现实生活,译制片和国产片配音在表演风格上要力求朴实、平和、真实,使配音演员的声音匹配原片演员的表演风格。

动画片配音中的形象都是原创的,也许现实生活中可能存在,也许现实生活中完全不存在,这就使其配音不需要受现实生活的束缚,所以配音追求夸张、虚拟的风格。

4. 声音表现形式不同

由于译制片的特殊性,译制片配音呈现一种独特的“洋味”,语势大多为上扬式。这种“洋味”,并不是简单的形式上的“洋”,也不是为了炫耀其声音的特质,而是充满意味的有内涵的“洋”。任何国家的艺术作品都会携带着本国的文化烙印、民族特征、思维意识,我国引进外国影片是为了加强文化交流,所以译制影片应充分尊重和有效传播外来影片的异国风情与文化特质。在这个基本原则之下,译制片配音便形成了独具特色的“洋味”和“洋调”。

国产片配音在表现形式上与现实生活相差不多,总体自然、真实。如果说与现实生活有一点不同的话,那就是多了一分艺术性,少了一分随意性。

动画片配音的声音表现形式较为灵活、夸张和丰富,音色塑造不拘一格,不求优美,但求有个性、有特色,声音变化幅度较大,声音辨识度高,且容易被观众记忆。

5. 口型贴合要求不同

由于中文与外文在发音位置、发音特点、字数长短上都有着较大的差异,完全对上每一个口型是不可能的,也是不现实的。因此,译制片配音只要口型的开合、声音的起止位置和气口一致,句子中间的口型则可有一定的灵活度,亦可以适当增减字。动画片配音与译制片配音有着相似的灵活度,动画片配音是为虚拟的动画人物、动物或其他不可能开口说话的角色配音,口型本来就不具有精确度,加之动画形象口型的开合状态相对单一,所以配音时对口型的要求也就没那么苛刻,只要开合度、起止位置基本一致就可以了,所谓的对口型只是概念化的、模糊的。

影视剧配音的三大类型中,动画片配音的口型是最具自由度的,其次是译制片配音,而对口型要求最高、也最为严格的则是国产片配音。国产片配音中,声音与口型需要严

丝合缝,口型稍有一点对不上,立刻就会被观众察觉,这样,影片的真实性就会被质疑,使观众分心,甚至影响影片的整体效果。

第三节 影视剧配音中的语言类型

一、对白

对白是影视剧台词的主要组成部分,是指角色与角色之间的对话。它可以是交谈,可以是问与答,还可以是辩解与争吵。人物对白可以展现时代变迁,交代故事情节的发展,揭示人物的性格特征。影视剧中角色的对白大多数都是自然状态下真实人物对话的呈现,因为自然的语言是对人物最好的呈现,而这样的表达也最能直观地被受众所理解。在很多的影片里经常会有问“你好了吗?”而答“好了”的对话,这样的语言简短而自然,而且还通俗易懂。但也有很多时候因为影片内容的需要,人物的对话会非常含蓄,有许多潜台词在里面,会让观众产生联想。

例如在《来不及说我爱你》中,徐建璋对自己的奶奶说他和尹静琬之间的事情时,他说:“奶奶,我也不知道是怎么了。忽然我觉得我和静琬之间变得很陌生。明明站在一起,却好像隔得很远很远。”而奶奶的回答是:“你真的急死我了,你们俩到底有没有和好?”看似答非所问,这样的对白却非常含蓄地表现出了人物复杂的思想感情。

在影视剧作品中,对白最直接地表达人物的思想,它是塑造人物、表现人物性格和心理活动的一种手段,也最能体现电影的主旨,使影片内容的表达更自然、更直接,也更深刻。在美国影片《傲慢与偏见》中,美丽的伊丽莎白对英俊、帅气的达西存在严重的偏见,是因为达西一向很傲慢,而两人的交谈中也充分呈现了这种“傲慢与偏见”。例如影片中达西邀请伊丽莎白跳舞时,达西说:“我能请你跳一支舞吗?”伊丽莎白回答说:“能。”但达西的声音很僵硬,说完之后就直接走到舞池,表情也很严肃。简短的一句对白,因为语气的不同,所形成的语言意境就会不同。可见影片中人物对话的语调、速度以及声音的色彩,都会呈现出人物不同的状态。在影视剧作品中,人物对白更增加了影视艺术的表现力,使影片人物更加细致,精彩的影视对白留给观众的往往是无尽的回味与留恋。

二、独白

独白是影视剧人物内心活动的一种展现,也是人物通过画面对自我内心活动的表述,用于表现人物自思、自语等心理活动,从而展现人物的性格、感情和情绪。影视剧作品中的独白通常有三种方式:第一种是自言自语的独白,它以自我为交流对象。第二种是有其他交流对象的大段述说,如演讲、答辩、祈祷等。这两种独白形式,都是以画内音的形式出现的。第三种是一种特殊形式的独白,叫“内心独白”,这种独白可以游离于片中人物之外,以画外音的形式揭示人物的内心活动。它是一种假定的“出声的思考”,实际上画面中的人物并没有张嘴出声说话,但他的大脑从未停止过思考和判断,甚至正进

行着激烈的思想斗争。角色通过自己的画外音来表白自己隐秘的内心世界,让观众更深刻地了解画面中人物此时此刻的想法。

独白是影视剧作品中人物情感处于复杂矛盾下的产物,它以细腻的人物心理描写的方式成功地塑造人物的声音形象。独白还可以展现人物隐秘的潜意识,用声音向观众传递真挚的内心情感,让观众感受影片人物的所思所想,深刻体会人物的心理感受。因此,配音演员在处理独白时,要把握独白的心理轨迹和潜藏在独白后面的思想感情脉络,必须在内心呈现生动的视像,并引发丰富的联想,以充沛的真情实感进入人物独白的规定情境。

如韩剧《澡堂老板家的男人们》中,老板福童的女婿、妇产科大夫炳烈没有回家聚餐,而是偷偷和小姐们去看电影了。炳烈为应付胖老婆福姬的查问,还编出了一套谎话:



《澡堂老板家的男人们·炳烈独白》

哎呀,糟了糟了! 哎呀,糟了糟了! 哎哟,哎呀真是笨蛋哪,笨笨笨笨笨! 哎呀,福姬呀,这属于天灾人祸,没有办法的事情,我正往家开呢,看见有个孕妇快要分娩了,正在路上打滚儿呢! 我这么善良的人,不是,我作为大夫,而且还是妇科大夫,怎么能视而不见呢? 我从车上下来,把她抱上车,把她送到就近的医院去了。可是谁想到这个孕妇的情况糟糕成那样,而且还得做手术,可是医院呢又没有大夫,所以只好我来了嘛! 哎,我正要下班,接到了郑亨出了交通事故生命垂危的消息呀,你知道郑亨吧,郑亨,就是那个在中路卖医疗器械的那小子,你说,我能不去看他吗? 不行,家里有他的电话号码。哎,简直把我急死了! 唉哟,死期到了,死期到了。哎呀,哎!

在这段独白中,画面中角色的表情和动作都十分夸张,节奏感也非常鲜明,于是配音演员运用了与原片演员的表演相适应的语言节奏,尤其使用了很多语气词的“小零碎”,使观众切身感受到了炳烈当时紧张、着急、复杂而又矛盾的心理。这段精彩的独白使炳烈这个人物形象非常鲜活、生动地展现在观众面前,也使影片风格极具幽默感。

三、旁白

在影视剧中,旁白是以画外音的形式出现的,一般是解说性、评论性的语言,它只具有解读功能,不是在片中人物的动作作用下产生的反应行为,因此不用于塑造人物。旁白具有表达人物心理、营造意境、抒发情感、连接故事情节等作用,大多不追求口语化,反而多是具有文学性的书面语言,以发表具有哲理性或抒情性的议论。旁白配音分为两种:

一种是以特定人物的身份并且以第一人称进行的真情告白。比如日本影片《生死恋》中男主人公的旁白:

我第一次见到夏子的时候,她正在打球,打得很好,她那厉害的球啊,好像故意刁难似的,净打对方的空当,说起来,那一天是我一切的开始。

此时的旁白就是以规定的人物身份、以回忆的感觉进行讲述,语言带有特定人物的性格特点,而且此时的旁观绝不是无动于衷的。

又如在电影《我的父亲母亲》中,开始的旁白叙述就是作为“爸爸”“妈妈”的孩子的“我”来讲述的,而“我”这个旁白角色,作为和这个故事相关以及与故事中人物有一定情感的叙述者,在表达时以讲述事实为主,从而形成了温和的表达方式,同时也使影片的内容更加连贯。

第二种是配音者没有特定的人物身份,只是以第三人称进行转述旁白。这种旁白从一种全知的角度,客观地讲述或评论影片。如谍战电视剧《潜伏》中就使用了大量第三人称的旁白,由著名配音演员徐涛配音。《潜伏》受到了广大观众的普遍好评,其中精彩的旁白配音更是使这部电视剧锦上添花,成为该剧的一大特色。在这类作品中,旁白的声音表达稳重、知性,就像是一个历经沧桑的老者在回忆整部影片,是故事内容的经历者。从这个叙述角度出发,旁白者就能够看到影片中人物的命运,能够了解人物的秘密,能够全面地进行客观叙述,更鲜明地表现影片的主题。影视剧作品中的旁白,通常能够激发观众的同情心,引导观众对影片的思考 and 评价。所以说恰当的旁白设计能够为影片的故事发展做铺垫和总结,从某种意义上来说,它的表达更自由、更直接,情感也更丰富。

旁白还能够利用声音语言的魅力指引受众很快地进入影片的故事情境中,并让受众在这特定的氛围中感受画面呈现的意义和情绪。例如在电影《非诚勿扰2》中,开篇的旁白是介绍,结束时的旁白是总结,它们都是语言与画面的合理结合,这样的解说和评价,体现了语言的文学性和故事的哲理性,同时对影片声音意境美的营造也发挥了重要的作用。

四、群杂声

群杂声,也叫背景人声,是指处于次要地位或背景地位的若干群众演员进行交谈时所形成的不可明确听辨的声音。群杂声在影视作品中的主要作用是表现故事情节的环境气氛。

语言、音乐、音响在功能上是可以互换或叠加的。比如,一个人在一个环境中的喊叫声或者街上人们的吵闹声,这既是一种人声,也是环境声。也就是说,群杂声有时也能起到音响的作用。街上的吵闹人声和其他音响(如马车声、走路声)合在一起,共同表现环境气氛,带给受众一个吵闹的大街环境。

可以说,群杂声是让演员们“七嘴八舌”录制出来的,只是听起来像交谈而已。在群杂声录制时应避免出现真正的句子,因为真正的句子很容易被听辨出来,并从其他声音中突出出来,所以,群杂声听起来像在说话,却又让受众听不清在说什么。

第四节 配音在影视剧作品中的功能特点

一、能够表达作品主题

影视剧作品中的人物声音最能直接表达作品的主题。例如在影片《爱有来生》中,女主人公小玉深夜与痴情鬼阿明的对话,小玉说:“茶凉了,我再去给你续上吧。”这时阿明想到小玉的前世九儿临死时说:“下辈子你若是不认识我,我就说这些话,你便知道那人就是我。”也就是这句普普通通的语言贯穿了整部作品。这句话成为整部影片的中心,不管是前世还是今生,影片中的主人公都因为这句具有特殊意义的话语,很巧妙地把对方联系在了一起。这句话联系起两个主人公之间的感情,从而揭示了影片的主旨。在影片中,这句话就像一个暗号一样,对于人物角色来说,不管是上辈子,还是这辈子,只要这句话一出现,就会使男女主人公之间的内心产生共鸣,同时也引起观众的共鸣。

二、能够显现人物的身份特征

在一部影片中,随着画面镜头的转换,影片中人物的声音语言也在不断地变化。人物声音的高低快慢、音色的刚柔明暗随着人物身份、性格和角色地位的不同而呈现出不一样的表现形式。

比如说英国电影《铁娘子》,影片开头时描述的生活中的玛格丽特·撒切尔,这时她的声音与普通人差别不大,在与丈夫的对话和女儿的交流中,语气也很温和。但由于她对社会政治事件的敏感度很高,所以在和大家谈论起政治问题的时候,主人公玛格丽特·撒切尔的声音就显得铿锵有力,具有极强的感召力。而在议会上作为唯一的女性,她更是毫不畏惧,以坚定的话语说服每一个人,让人们从内心深处对撒切尔夫人信服。总之,人物的声音语言要随着人物身份、社会地位的变化而发生相应的变化。

三、能够推动剧情的发展

在影视剧作品中,人物的声音语言具有推动剧情发展的作用,通过人物声音语言的暗示,观众能够直接或者间接地了解影片故事情节。例如在电影《我想和你好好的》中,女主人公喵喵为了试探男主人公亮亮对自己的感情,出差之际在电话里对亮亮说阳台有洗的衣服没收,让亮亮去阳台收一下。而在外面玩耍不知情的亮亮应答了,说这就去看看。结果深夜回到家里的亮亮第一时间就冲到阳台收衣服,却发现喵喵的这句话只是在试探他,观众看到这里不禁都会露出笑意。在影片中,人物喵喵和亮亮的这段对话,着实用声音语言为影片情节的进展埋下了伏笔,为后面的故事发展奠定了基础。在影片中,亮亮为了讨好喵喵给喵喵写了一封信,并当着喵喵的面把信读了一遍,而他的语言却由开始时的男中音变成娇柔的女性化声音,这样的声音语言转换使人物更生动,亮化了

影片中的声音语言效果,同时也推动了剧情,为下面的人物结局做了铺垫。很多年后,喵喵去世,亮亮在喵喵的遗物中找到了自己当年给喵喵写的这封信,影片中再次响起了亮亮当年读这封信时的声音,同样的声音语言在不同的情境下再次出现,与影片的开始相对照,烘托了整部影片的悲凉气氛。

四、能够调节影片的节奏

在影视剧的表达中,人物声音的快慢对影片的节奏具有调节作用。在影片中,视觉画面的节奏和声音的听觉节奏决定了影片的整体节奏。适当加快语言速度,能使拖沓的情节变得紧凑,节奏鲜明、张弛有度的影片会给观众以明快、轻松、愉悦的美感。在印度影片《三傻大闹好莱坞》中,查托在电影中是个反派角色,他故意恶整三傻,却反被三傻恶整。在影片中,人物查托和兰彻有个十年之约,从查托的语言中观众就能体会影片的情节随着人物语言的变化,体现出时间上的推移。在影片中查托说:“从今天起十年后,我们再在此地会面。相同的时间,相同的地点,我们比比谁更成功……”接着画面就变成了十年后。影片在很多时候通过人物的声音语言实现了大跨度的转换,增强了影片的节奏感,使作品达到张弛有度的艺术效果。

第二章 影视剧配音的创作特征

第一节 “戴着镣铐跳舞”的话筒语言艺术

“镣铐”是为了限制犯人的人身自由而给其手上或脚上戴上的枷锁；“跳舞”指人们伴随着音乐的快慢、刚柔的节奏有动感地行走、跳跃、移动肢体，通过面部表情和肢体运动表达一定的内心情感，并给观众以审美享受。“镣铐”和“跳舞”看似风马牛不相及，但德国诗人歌德却将二者巧妙地联系在一起，用“戴着镣铐跳舞”来形容格律诗的创作，中国诗人闻一多也发出了相同的感慨。格律诗讲究字数相等、对仗押韵，这是文学艺术创作的一种硬性条件的限制，创作者无法摆脱，只能去适应，就好似“戴着镣铐跳舞”一样，可见其创作的局限性相当大。

影视剧配音也是“戴着镣铐跳舞”的艺术，有声语言是配音演员唯一的创作工具，而且还受到影片整体基调、人物台词、角色形象、角色动作和口型的限制，因此配音时不能不顾及这些刚性因素，随意地进行创作。通常情况下，人们对声音信息的接收、记忆要比更为直观的、更容易给人留下深刻印象的视觉信息弱，并且配音是从属于画面的，应最大限度地贴合原片，所以要想出精品的配音作品，难度可想而知。影视剧配音不能改变原片的画面和声效，只能靠人声依照原片来进行再创作，可以说它剥夺了配音演员除有声语言之外的其他一切表现手段，因此影视剧配音比舞台上创造人物形象的自由度更狭小，但其难度和魅力也正在于此。影视剧配音只能用有声语言塑造人物形象这一点，与广播剧相同，二者同属话筒语言艺术。

译制片和国产片的配音演员是在原片演员已经创作完成的人物形象基础上进行语言艺术再创作，这就需要配音演员能够很好地掌握原片已塑造的角色，从这个层面来说，演员深入掌握由别人创造的形象、别人创造的风格要比自己独立扮演一个角色难得多。虽然艰难，可这又是一项充满乐趣和富于挑战性的工作。动画片配音创作虽然具有相对宽泛的自由度，但依然要戴着动画制作者们设计的“镣铐”进行“跳舞”，违背动画片整体风格、动画角色的性格特征、行为逻辑和口型的配音都是不符合配音艺术创作规律的。可以说，越有魅力的配音艺术家越是戴着“镣铐”才能跳得痛快。

相对于国产片和动画片配音，译制片配音更为特殊，因为它的“镣铐”是双重的，也就

是说“文化”是它的“隐形镣铐”，而原片的规定情境是它的“有形镣铐”。

英国人类学家爱德华·泰勒(Edward Tylor)在1871年出版的《原始文化》一书中对“文化”这一概念的界定是：“文化是一个复杂体，它包括知识、信仰、艺术、道德、法律、风俗以及其余社会上习得的能力与习惯。”^①可见，在人类活动中，处处都有文化的烙印，时时可见文化的踪迹。译制片跨文化对话首先意味着一种语言文化系统对另一语言文化系统的读解与认识，可以说文化是译制工作的无形指挥棒。由于译制片配音并未改变原片的画面和声效，它必须将原片所承载的异国文化传达给中国观众，配音演员也应尽量将异国文化原汁原味地传达给观众。所以译制片配音创作有个重要的前提，那就是先要与原片吻合，尽量忠实于原片，然后才能在原片允许的范围内创造富于新鲜感的语言。但是，由于两种文化和两种语言之间存在着很大差异，所以翻译人员在翻译时不得不进行积极的“误读”以便让中国观众更好地理解原片，因此，译制片要想原汁原味、准确完美地再现原片的异国风情，无疑只是一种理想，只能力求最大限度地保留原片韵味。

另一方面，原片的时代气息、整体风格、节奏特点、人物的情感和口型的开合以及画面停留的时长和镜头运动的速度等都是译制片配音的“有形镣铐”，这就造成了为译制片配音时天然的被动性。影视译制人员不可能改变原版电影的画面，所以只能让翻译过来的语言去适应画面，如果不顾及原片，随心所欲，自由发挥，那就失去了译制和传播的价值。所谓忠实于原片，大处上讲，首先是忠实于原片的时代背景和历史文化；细处上讲，主要是忠实于原片中的规定情境、情节发展、人物性格特征和人物的内心世界。译制片的语言风格充盈着新异感与勃勃生机，单就形式而言，它的结构与节奏、语音与语调、表达方式与技巧、语句的时长和停顿的气口等相对于原片都进行了较大幅度的调整与改变，但这都是为了更好地贴近原片和贴合画面。还需要注意的是，译制片配音从总体上把握人物的性格、基调是非常重要的，这里提到的性格不仅仅是人物性格，还有人物身上所体现出来的民族性格。民族性格是一个民族文化的集中体现。所以，配音演员要注意人物性格的复杂多面性，如果仅仅注意一个层面，给人物着上单一色调，就会把原来复杂的人物变得单调乏味。

虽然译制片配音不可避免地受到文化和原片的制约，但它无疑也是一种艺术的再创造，是在原作所指向的艺术空间里进行创新，当然这种“再创造”是有限度的。即使背负着沉重“镣铐”，它依然可以为观众跳出绚丽的“舞蹈”，而且“镣铐”自身发出的声音本身就是一种美的声音，它是塑造配音艺术独特声音的重要构成因素。没有“镣铐”就没有译制片配音艺术，正是这种局限性才赋予了译制片配音艺术不同于其他语言艺术的独特精神气质，促使译配人员充分发挥他们的想象力、创造力，从而在有限的创作空间里产生出无限的艺术魅力。

① 顾嘉祖、陆昇主编：《语言与文化》，上海外语教育出版社1990年版，第3页。

第二节 三度创作的再现艺术

影视剧配音艺术是典型的三度创作的艺术,作家写的剧本是“一度创作”,演员的表演是“二度创作”。剧本是演员进行艺术创作和角色塑造的基础与依据,演员应当尊重剧作家的艺术创作成果,不能撇开剧本任意进行发挥和创造。演员依据的只是文字脚本,他们要将平面的文字所传达出的信息,转化成可视、可听、可感的艺术形象。而配音艺术是在演员二度创作的基础上进行的“三度创作”。它有两个创作依据:第一个依据是配音所用的台本,即文字依据;第二个依据是影视剧中演员创作的角色,即形象依据。这里的形象依据,不仅仅是角色的外形特征,还有其言谈举止、行为动作和音容笑貌,配音只有在这双重依据的基础上进行创作才有意义。可以说创作的度数越多,创作的约束性就越强。

影视剧配音创作既是三度创作的艺术,也是“再现性”的艺术。“再现”是与“表现”相对而言的。所谓“再现”,是指用艺术的形式真实地呈现现实世界,是对外部世界的忠实模仿和客观描绘。“表现”,是“以描绘对象为媒介,以抒发自己的情绪、情感、意趣、思想、意见等主观世界为主,将对象按照主观意图予以变形和抽象化处理”。^①“表现”是把要表达的艺术思想通过带有主观意图和色彩的各种形式传达给受众,而“再现”是将原有的东西经过艺术家的重新构思或创作之后再次呈现出来。

影视剧配音艺术作为“三度创作”的艺术,受到原片的多重限制,配音演员只能进行模仿和还原,不能另立形象,任意创造。但这里的模仿和还原,并不是刻板的、无生命的,而是有血、有肉、有灵魂的。配音演员要为不同国家、种族、民族,不同年龄、不同职业、不同性格的人物去配音,就需要根据片中的角色形象去安排自己的声音和语言,与角色同呼吸共命运,如此才能达到心口一致、音魂相随的效果。配音是将银幕上角色的表演,从声音到情感、气质甚至表情和形体动作,都全面、如实地再现出来。所以配音艺术是“再现”的艺术。

上海电影译制片厂的著名配音演员刘广宁老师曾经给观众奉献了很多令人难忘的经典声音,她的声音甜美、高贵,极富感染力,她通过对原片角色的细心揣摩,进行声音的化妆和再创作,精准地塑造了角色的性格特征,做到了声音的形神兼备。比如译制片《魂断蓝桥》中,刘广宁给女主人公玛拉配音,玛拉是一个善良、纯真的舞蹈演员,所以配音的语言风格一定要符合这样的形象特征。但是随着剧情的发展,玛拉意外得知罗伊阵亡的消息,内心极度绝望,之后沦为了妓女。整部影片充满了悲剧色彩,刘广宁的配音也随着剧情的变化而产生了相应的变化。这些变化都是依据原片而进行的改变,为中国观众原原本本地再现了玛拉和罗伊的爱情故事。刘广宁在为印度经典影片《大篷车》中的妮莎配音时,为了符合人物形象和性格特征,她运用了野性、奔放、热情的声音;而在给国产电影《天云山传奇》中的冯

① 李克:《当代语境中应用艺术设计的表现特征》,《山东大学学报》(哲学社会科学版)2011年第5期。

晴岚配音时,却用了较为平静、质朴的语言风格。刘广宁为这些角色所作的音色调整,都是基于影视剧配音要忠实于原片、再现原片的基本创作原则。

第三节 多向性与多重性

影视剧配音是多向性的交流,其中有配音演员和他所配角色的交流,有配音演员和另一配音演员之间的交流,因此,有配音演员和配音导演之间的交流,还有所配角色与另一角色之间的交流。在为影视剧作品中的人物配音时,配音演员要进行多角度的关注,要眼观六路,耳听八方,调动一切感知觉,观照方方面面的刺激,并做出相应的反应。所以影视剧配音的交流是多向性与多重性复杂交织的一种交流,而且这种交流是“我”与“搭档”、“画面”之间形成的三角形的间接交流,也就是耳朵要关注配音搭档的声音和情绪,眼睛还要一边看台词,一边盯着画面中人物的口型,不仅仅看自己所配的人物,还有搭档所配的人物。这种交流包括配音演员与画面中搭档所配人物产生的视觉的交流,也包括配音演员与搭档之间产生的听觉的交流。用我们平常的说法就是,影视剧配音是需要“一心多用”的,是需要各种感官协调配合的,具有“多重性”的特点。

影视剧配音的搭档很重要,只有每个配音演员都全身心投入,准确把握所配角色的特征,真正走进人物的内心世界,并随时参照和关注对手的反应,才能给对手以恰当的提示,配音演员之间和角色之间才能产生情感和心灵的碰撞,撞击出美丽的火花,配出鲜活的人物语言,进而使整部影片情感连贯,和谐统一。在上海电影译制片厂的经典影片《简·爱》中,邱岳峰为罗彻斯特配音,李梓为简·爱配音。当简·爱离开后,罗彻斯特在家中寻找简·爱,邱岳峰焦急地呼喊简·爱的名字,喊了六七声,那几声简·爱,就像是勾魂一般,使李梓瞬间进入了简·爱和罗彻斯特的情感空间里,下面再接戏便自然而然了,使整个情节荡气回肠。

第四节 在“录音棚里演戏”的假定性

影视剧艺术是现实生活的反映,但是却带有强烈的假定性——它的故事是剧作家编写的,它的人物是演员扮演的(或者是动画设计者制作的),它的时间、空间以及呈现给观众的所有生活画面,都不是真实的现实生活,而是一种艺术的假定。假定性是一种艺术表现方式,是在戏剧中约定俗成的以假作真的表现方式。影视剧配音艺术作为三度创作,这种假定性不仅继续存在着,而且还多了一层新的假定性。影视剧配音创作的假定性,主要包括两个方面:

一是所配角色构成情境的假定性。原片演员(包括虚构的动画角色的表演)要“以假当真”地表演,配音演员也要“以假当真”地用声音去再现这个表演。配音演员首先要理解和认同原片演员的表演,充分发挥想象力和情景再现能力,将原片演员的表演真切地

当作自己在亲自表演,似乎自己已置身于原片的拍摄场地,似乎自己就是原片中的演员,服装、化妆、道具都是真实存在的。所以,广告、专题片、栏目等的配音者往往被称为配音员,只有影视剧的配音者被称为配音演员,这也是为什么强调影视剧配音要懂得表演的原因所在。

二是创作过程和方式的假定性。影视剧中演员表演的逼真性和生动性是在极大的假定性条件下完成的,如演员面对摄像机做无对手的表演,影片顺序颠倒拍摄,季节颠倒拍摄等。同样,配音演员的创作也是在极大的假定性条件下完成的,并且限定性更强。它是面对话筒在狭小空间内的无对手表演,除了话筒,只有配音的搭档,服装、道具、美工等都没有,有时还会出现跳场次的录音等,所以影视剧配音可以说是在“录音棚里演戏”。

第五节 内动外静

所谓“内动外静”,就是内心在激烈而紧张地运动,外表却表现得平静而稳定。这看起来似乎很矛盾,心口不一,但它却是影视剧配音的特殊要求。因为录音棚是相当封闭的空间,配音演员使用的也都是高灵敏度、高清晰度的话筒,一旦调好了演员与话筒的位置,配音演员就不能随意乱动了,稍有一点额外的声响就会被收录进去。如果因为不注意而将演员翻页的声音、衣服摩擦的声音、挪步的声音合成在影片中,就会出现穿帮现象,进而影响影片的质量。所以录音棚里需要绝对的安静。

配音演员的“内动外静”除了不能有任何杂音之外,还有另一层含义。由于影视剧的画面、镜头和故事情节是在不断变换节奏的,所以人物台词的节奏也是随之变化的,这种节奏变化非常丰富,时而在奔跑中呼喊,时而在打斗中叫喊,时而在各种激烈运动中说台词,时而在各种激烈情绪和动作下与人进行语言交流。然而这对于配音演员来说都不是真实发生的,都是需要想象出来的,配音演员只能凭借内心视像和情绪记忆进行模拟与再现,只能在静态中表现动态,这样台词才能富有动感,与画面和谐统一。

“内动外静”需要配音演员有很高的控制力,内心的情绪、情感要完全到位,外部的肢体动作却不能发出任何声响。进一步来说,配音时不是不能有肢体动作,是可以用动作带动语言的,而且用适度的动作带动语言也是有必要的,只不过用来带动语言的动作应是幅度较小的,是原片演员实际动作的适度模拟,而这一模拟需要在无声状态下进行。

“以静表动”是一个矛盾,也是对配音演员特有的要求。解决这个矛盾,要求配音演员脑子里要有一台戏,有动感,再通过想象把自己放进屏幕的动态中,也就是“形静情动”,或者是借助小幅度的动作去获得大幅度动作的感觉。

第六节 内紧外松

对于影视剧配音创作而言,“内紧外松”就是指外部语言及状态松弛、自然、流畅,但

同时又需要内心状态积极,情绪饱满,内劲十足,这构成了影视剧配音创作中录音状态及用声状态的“松与紧”的矛盾。这个矛盾对每个从业者来说都是永远伴随的,而我们业务的提高,也正是在矛盾的协调中得以实现的。

所谓“外”,就是指语言的外部技术,是配音演员塑造人物的重要手段,也是唯一手段,是激发配音演员体验角色内心世界的重要手段。

所谓“松”,就是松弛,但不是松懈。松懈是没有控制的松散,而松弛则是在语言发声吐字过程中准确、适度、合理地运用肌肉的能力。当然语言松弛还要在肢体松弛的基础上,只有在肢体松弛、没有多余的肌肉紧张、身体器官完全受意志支配的情况下,语言和声音的状态才是自然真实的,配音演员也才能自在地用有声语言来表达其内心所感受到的东西。

所谓“内”,也就是表演的内心情感。内心情感也称心理技术,指运用假设、想象、交流、情绪记忆等技术来激发演员的创作天性,从而诱发外部语言,并以此来形成对角色心理的体验,创造角色人物的精神世界。

所谓“紧”就是“积极”,但绝对不是紧张,而是指积极调动内部行动,注意力集中于作品的意境当中,通过开阔的想象力,沉浸于角色的内心世界,达到艺术创作的忘我状态。如此,配音演员通过内在的心理动作使角色既来源于自己的生活感受,又超越了自己的原始感受,达到了艺术再造的真正所需。因为任何外部肢体动作都是有内心根据的,只有“内紧”才能保证“外松”。

影视剧配音创作中的“内紧外松”是配音演员一生都要去追寻和不断摸索的。在塑造角色时,只有努力做到表演的“内紧外松”,才能使角色更富有艺术张力,呈现的作品也将因为情感的真实而充满艺术的感召力。配音演员在表现角色时,角色的内心生活和情感只能通过语言手段才能够展现出来,配音演员所做的一切都要与这个人物相契合。要想达成这一目标,配音演员要做到让“外”很松弛,能够让人感觉这个性格的人就应该很自然地做出这样的举动,就会很习惯地说出这样的话。

内心的行动不准确,没有积极起来,从配音演员的外部表现就能看出来。外部表现不够松弛,会让观众感觉声音是不真实的。符合角色的外部表现一定是围绕内心而发的,所以要想把一个角色塑造成功,必须做到内外结合,努力做好“内紧外松”。只有这样,作品才能因为真实而吸引观众、打动观众。所谓“内”“外”关系,就是配音演员在创造角色时“体验”与“体现”的关系,配音时要想创造出栩栩如生的人物形象来,就不能不面对这一问题。配音演员只有努力做到配音的“内紧外松”,影片中的角色才能活生生地出现在银幕上。

第三章 影视剧配音的创作基础

影视剧配音艺术是集技术性与艺术性于一体的语言表演艺术,它的创作基础是非常广泛的,是配音演员内外部素质的体现。虽然语言的塑造力与表现力在影视剧配音创作中占有突出的地位,但语言是一个人能力和素质的外在体现,语言的背后还隐藏着一些潜在的影响因素。下面笔者将从能力基础、表演基础、语音发声与语言表达基础几个角度来具体探讨影视剧配音的创作基础。

第一节 能力基础

一、想象力与感受力

想象力是人在已有事物形象的基础上,对其进行思维加工,并在头脑中创造出新形象的能力;感受力是人们对存在的事物能够感知和感觉的能力,这种事物的存在方式也许是具体的存在,也许是抽象的存在,也可能是先验性的存在,还可能是概念性的存在,但无论是什么样的存在方式,只要我们能用眼睛、耳朵、鼻子、肢体甚至是心灵感受到它,那就属于感受力感受的范畴,它具有敏感性。想象力侧重于事物形象在头脑中的呈现,而感受力侧重于人脑中的事物形象对感觉器官引发的触动和变化,它是一种直觉力。笔者认为想象力是感受力的前提和基础,只有想象得到,才有可能感受得到,否则,感受就是无源之水,无本之木。影视剧配音艺术不仅是想象的艺术、感觉的艺术,也是运用语言传达想象和感觉的艺术。

拥有丰富的想象力是影视剧配音演员进行创作的重要前提。对片中的画面、镜头、人物表情和动作,配音演员不仅要用眼睛看到,还应该在眼动的时候心也动,从而产生内心视像,并运用内心视像激发起相应的情绪以及相应的体验、意向等。这在播音学中也叫情景再现能力。由于影视剧配音的创作具有一定的假定性和虚拟性,想象力可以帮助身在录音棚里的配音演员进入到影片中的虚拟世界和规定情景,享受现实生活中享受不到的快乐。

感受力对配音演员尤为重要。头脑中已经对影片、对人物充满想象,这还远远不够,配音演员还要善于通过语言对想象到的一切进行再现和还原,让观众透过配音演员的声