

“象”与“意”： 中国电影表演的美学流变研究

宋 兮（中国传媒大学戏剧与影视学院，北京 朝阳 100024）

[摘要] “象”与“意”的相合相生是“意象之美”生成之根基。从美学角度来看，中国电影表演始终存在着一种“象”与“意”的较量。“重象”着重于对人物表象的复刻；“重意”则倾向于对人物的符号化呈现。“象”与“意”之间的此消彼长始终呈现在中国电影表演美学的流变之中，而“象”与“意”的平衡关系则在一定程度上决定了表演的风格及审美取向。实现“象”与“意”的平衡并不是一朝一夕便可完成的。纵观中国电影表演的美学流变，“意象相合”始终是中国影人孜孜不倦的追求。

[关键词] 电影表演；电影意象论；意象美学

“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地。观鸟兽之文，与地之宜，尽取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”^{[1]73}“子曰：书不尽言，言不尽意。然则，圣人之意其不可见乎？子曰：圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。”^{[1]70}这两段出自《易传·系辞传》，其中提出了“观物取象”“立象以尽意”两组美学命题，成为后来意象美学的发源之处。叶朗先生认为“观物取象”“立象以尽意”这两个命题是对于“象”这一范畴的规定，但在后来的艺术活动中，这两组命题也逐渐发展为艺术创作、艺术品鉴的重要方法论之一。自1986年姚晓蒙学者发表在《当代电影》的《对一种新的电影形式的思考——试论电影意象美学》起，电影学者们对于电影意象美学开启了一定的探讨，但对于电影表演在电影创作中所承担的“意象功能”为广大学者所忽略。电影表演活动在电影艺术中承担着与意象这一美学范畴相当紧密的连接。

“象”与“意”是表演过程中所呈现出的不同美学倾向。而“象”与“意”的平衡关系则在一定程度上决定了表演的风格及审美取向。“重象”着重于对人物的表象复刻；“重意”则倾向于对人物的符号化呈现。本文旨在以电影意象美学为出发点，探讨“象”与“意”在不同时期的中国电影表演中的呈现与流变。

一、早期中国电影表演的“重象” ——人物形象复刻的探索

在电影史上，我们通常以1905年的《定军山》为中国电影的开山之作。在20世纪初，电影作为舶来品初次进入中国。当时出现的一些影片普遍的表演风格为“哑剧式”风格，其特点为肢体表现较为夸张、图解式较强。“哑剧式”表演风格盛行的原因有以下三点：第一，当时电影声音尚未出现，演员需要通过较为夸张的肢体动作进行表达；第二，当时的电影观众史无前例地在银幕上见到现实世界的真实再现这一“奇观”，人们自然地对电影这一新兴事物产生了较高的娱乐性期待。这种“哑剧式”表演除了具有引人发笑的功能之外，还有一个更重要的作用——使观众更为直观地了解电影的意图；第三，最初的中国电影表演从当时的文明戏表演演变而来，而由于文明戏的戏剧本质，其表演也是偏向于使用外部形体，所以，最初的电影表演具有较为鲜明的戏剧特征。关于表演的“尺度”问题在历史上也始终具有一定争论。在当时，电影作为一种新的传播媒介，同时作为一种新的语言形式，使受众明确理解电影含义的方法尚在探索之中，夸张的表演更容易将人物形象清楚地呈现在银幕之上。“重象”这一现象不仅成为当时电影表演审美标准，更多的是一种市场的选择和一项语言探索过程中的现象。

20世纪三四十年代，电影表演在“象”与“意”的权衡过程中有所改变。电影从最初的娱乐性、商业性较强的新兴事物逐渐转向诗意的审美艺术，电影表演也从最初的“哑剧式”表演向生活化转变，电影声音的出现起到了至关重要的作用。但当时的电影表演依旧体现出“重象”的特点，从而出现了较为“表面化”的表演。以《马路天使》《一江春水向东流》等具有较高艺术价值的影片为例，“表面化”的表演同样充斥于这些影片中，对喜怒哀乐的呈现更多的是以演员面部及身体的行为状态呈现，很少让受众解读到其他的“象外之意”。这些优秀影片中，电影表演为影片的总体意象与诗意的美学呈现所做出的贡献也并不是决定性的。其主要原因之一，这是电影表演发展探索的必由之路——是对电影表演中人物形象复刻所展现出的尺度探索，也是电影创作主体与接受主体审美倾向上的探究，亦是电影表演与其他电影制作部门的磨合过程。

1949年以后，电影的政治功能逐渐占据较大的比重，对于典型形象、英雄人物的塑造成为当时中国电影的主要任务，电影表演的审美走向也开始趋向于极端“重象”的结果。“中国电影史上生机勃发的时期，在美学上都是‘阴阳和合’的”^[2]，而“象”与“意”的相合也应当是“意象之美”生成之根基。在这一历史时期，出现了较为严重的“象意不和、重象轻意”的情况。

二、新时期以来中国电影表演的“重意” ——行动逻辑淡化

改革开放前后，第四代、第五代和第六代导演依次登上电影的历史舞台，中国电影也进入了再探索时期。政治的变化使电影的总体环境有所改变，对于电影美学的探索也再一次成为影人们的重要追求。由于电影表演具有一定的复杂性，“它来源多方，理论与技术混杂，材料者、创作者和表现者集于演员一身，问题及挑战多多”^[3]，所以，从中国电影诞生初期起，电影表演的创作技术、理论、美学，与电影的技术、理论、美学在一定程度上较为疏离。在这一时期体现得较为明显的现象是，人物角色的行动逻辑开始淡化，可以认为电影表演美学在“象”与“意”的平衡中，开始向“重意”进行转变。具体表现为演员的行动逻辑要服务于电影的意象表达，当二者产生矛盾时，演员的行动逻辑可以暂时被打破。电影演员被“道具化”“符号化”，成为电影导演完成其电影创作的

意象画面元素之一。

陈凯歌导演曾经对电影演员们提出过这样的要求：“我不要求你们写出人物小传……大到全剧、小至每场戏，每个人物都有着不同的第二任务或远景任务，你对此做何理解？准备怎样在完成具象任务时，使第二任务透露出来？”^[4]陈凯歌在此明确提出了“具象任务”“第二任务”或“远景任务”几个概念，并且态度鲜明地强调了“具象任务”是可超越的，最终的目的是要完成“第二任务”或“远景任务”。“第二任务”或“远景任务”并不是普遍意义上的角色的“第二目的”，而是导演将整部影片中角色所具备的符号意义称为演员的“第二任务”或“远景任务”。当完成“第二任务”或“远景任务”成为演员的重要工作时，那么角色的第一任务、最终目的以及行为逻辑是注定会受到影响的。这也就出现了本文所说的“重意”的美学指向。

该时期电影表演的“重意”转向，其原因不外乎以下几点：首先，第四代电影导演在电影理论方面提出“丢掉戏剧的拐杖”，导演们开始要求演员抛弃“表面化”“脸谱化”的表演形式，开始尝试针对演员“元素化”的美学倾向，强调重视角色的“第二任务”或“远景任务”；另外，电影创作进入新时期，受改革开放影响，国内影人受到了来自西方的电影文化熏陶，再加上此前刚刚结束的十年禁锢，影人们对电影新形式的探索热情空前高涨，理论上也提出了“电影语言现代化”的追求。体现在电影表演方面，即为使角色在一定程度上抛弃了角色的基本行动逻辑，以成全电影语言的“现代化”；再有，电影表演是一个较为复杂的电影部门，与其他电影部门相比，由于演员的技巧自成体系、创作三位一体等特点，演员工种与其他电影创作工种的疏离也使得演员逐渐走入较为被动的状态，甚至演员在饰演一个角色之后，并不知道最终的呈现效果。长此以往，导演们便逐渐开始减少对角色行动逻辑上的要求，而更加重视演员的符号性质。

三、高度市场化以后中国电影表演的 “重颜”——意象悬置，娱乐至上

厉震林教授对中国电影高度市场化后出现的“颜值表演”现象进行过精准的定义：“颜值表演，则是一种超古典主义美学思潮，它使中国银幕‘闪烁’着风情万种的‘花色男女’，角色无关职业、身份、性格，均为俊男美女，电影表演非颜值不能成事，且颜值表演具有较为强烈的排他性

质^[3]。”21世纪以来，中国电影逐渐进入了高度市场化，对电影的娱乐性质的利用在当代呈现出近五十年来较为鼎盛的局面。受众对“高颜值”的演员及明星有着较为强烈的诉求，追求艺术性的受众变得小众，电影的意象美学在商业潮流中逐渐被淹没。意象美学的悬置体现在电影表演之上，其直观现象即为“颜值表演”的盛行。银幕之上角色，无论是处于哪一时代、表现何种情绪，精致的妆容和千篇一律的表情管理永远呈现在演员的脸上。“象”不具有合理的表象性，角色基本行动逻辑被“保持美观”这一主要目的所打破，而作为符号化的表“意”更是无从谈起。这种较为极端的审美倾向使得中国电影表演呈现出意象悬置、娱乐至上的美学困境。

“颜值表演”现象依旧存在于当今的中国电影之中，但千人一面式的电影表演风格必然使一部分受众感到乏味，“重颜”的审美偏差很快出现了转变。

四、近年来中国电影表演

“重颜”偏差的转向与“重象”的重现

2016年电影《驴得水》的上映，引起了一阵关于电影演员及表演的热烈讨论。近十年来，除特定的喜剧类型电影外，大部分中国电影中承担主要角色的演员多为符合大众普遍审美的俊男靓女，而影片中饰演女主张一曼的演员任素汐，其外在形象着实不是当今社会的大众审美，同时她个性较强、生活化较重的表演风格，反而让受众觉得耳目一新。中国电影表演的“重颜”偏差开始出现转向，任素汐、辣目洋子、张译等具有“非主流”审美特点的优秀演员开始得到更多关注。不可否认的是，电影公司精准地捕捉到一种现象：除一部分受众对“高颜值”的狂热消费以外，“平民化颜值”使一部分受众更加产生了亲近感，使这一部分观众更容易将自己与银幕上的人物进行连接从而产生共情。这种转向是一种表演美学上的尝试，是一种向前发展的趋势，但不得不提到的是这种转向也带来一定的表演审美畸形的可能。如过分夸张的面部表情、过于展现丑态以及表演创作时倾向于表演状态而非人物逻辑。这同样也是一种“重象”的美学指向，但此时的“重象”，更多偏向于迎合观众的“平民化”审美“丑象”，而非符合人物行动逻辑的合理之“象”。

另外，在近年来逐渐兴起的“新主流大片”中，呈现出与当下普遍的表演美学不一样的美学倾向——相对极端的“重象”。此时的“重象”与“十七年”及“文革”期间的“重象”表演美学既有相同之处也有不同之处。相同之处在于，均为政治环境下的典型形象、英雄人物的外化式复刻；不同之处在于，由于历史环境的不同，以及电影创作活动经过了一百多年的探索，其“重象”倾向不如早年间探索人物形象复刻的尺度问题时期那样鲜明；由于“重意”倾向、“重颜”倾向等美学风格在历史上已经出现过，此刻的“重象”美学倾向中也掺杂着上述种种美学特点。从某种角度来说，这也是一种“象意相合”的美学尝试。

结语

纵观中国电影表演发展的美学流变，“象”与“意”在中国电影表演美学发展中始终存在着纠缠。电影表演具有一定的复杂性。实现其“象”与“意”的平衡并不是一朝一夕便可完成的。从电影诞生初期开始，对于中国电影表演美学的探讨从来没有停滞，但中国电影表演美学始终缺乏系统性、总体性的梳理及研究。中国古典美学是我们弥足珍贵的文化瑰宝，从中提炼出核心的美学范畴及美学命题来作为研究中国电影表演美学的方法是较为严谨、成熟的道路。意象美学在电影美学的发展中早已被无数学者进行钻研，而“象”与“意”的平衡关系是电影表演生成“意象之美”的根基。梳理和总结中国电影表演之“象”与“意”的美学流变，能够为当下电影美学研究中电影表演美学的探究提供一定的正面意义。

参考文献

- [1]叶朗.中国美学史大纲[M].上海:上海人民出版社,2019.
- [2]张宗伟.《周易》美学与中国特色电影美学的建构[J].当代电影,2020(08):146-153.
- [3]厉震林.中国电影表演学术史述评[J].北京电影学院学报,2019(10):91-98.
- [4]陈凯歌.《黄土地》导演阐述[J].北京电影学院学报,1985(01):110-115.

[作者简介] 宋元(1993—),女,吉林长春人,中国传媒大学戏剧影视学院戏剧与影视学专业2020级在读博士研究生,主要研究方向为电影表演、电影美学。