

学术网 >> 理论 >> 理论方法

■ 演员的媒体：舞台和银幕

2005-11-28

作者：[美] 麦克·希伯曼 施旭升 徐海龙译 | 12816字节 | 阅读：68次 | 评论：0条 | 关键词： 演员 舞台 银幕

[关键词]：演员 舞台 银幕

[内容摘要] 20世纪初以来，从德国表现主义戏剧开始，戏剧由舞台向银幕过渡，从而引发了戏剧艺术尤其是现代戏剧表演艺术的相应的转化。本文以这一特定历史时期的典型的戏剧文本（包括电影和舞台剧）为对象，具体阐述了这一嬗变的发展过程；在戏剧表演观念、演员表演的心理体验、表现内容与造型方式及演员在不同媒体中的地位和作用等方面，剖析了戏剧表演艺术在不同媒体中所体现的美学规范和特征，以及它们之间的相互联系与区别。

[关键词] 演员；媒体；舞台；银幕；表现主义

比较研究演员在各种媒体的功用，将涉及到与之相关的广泛的问题。包括风格样式、物质因素的作用、观众期望、技术影响以及文化和历史的规定性等。为了抓住研究重点，我将着重讨论一个特定的演员媒体的案例：在20世纪第一个10年的后期至20年代早期的德国，演员从表现主义戏剧舞台向表现主义电影转移。通过对七十多年前这种案例的研究，我希望能够将关于舞台与银幕之间复杂交错的历史性的争论延续到20世纪90年代。

在一个新世纪即将到来之际，录像机、卫星传送、数字化这些制作、存储、接收图像的技术，似乎已经拖垮或取代了电影，更毋论戏剧。但是，就像戏剧在电影的进攻面前没有消灭一样，电影也不会在我们眼前衰亡，演员必定会在新的媒体上发挥新的作用。的确，近来一些颇有影响的戏剧陆续被搬上银幕，例如彼得·格利维纳名为《普洛斯帕罗之书》的电影就是自莎士比亚的《暴风雨》改编而来。这表明了传统的演出媒体如何继续影响着我们的观赏期望。在我看来，戏剧与电影之间互相的竞争和借鉴，反映了持续不断的文化统治权的争夺，以及艺术实践的哲学论辩。尤其是，对20世纪10至20年代的戏剧和电影的特征的热烈讨论，已然成为一种评判标准——回顾过去，现代主义危机引起了一种普遍的社会变革，以至于很多东西都可被看作这种变革的一部分。当我们进入一个后现代的时代，在超越和模仿的意义上像认定某种边界、以加引号或省略等方式来命名和界定某个问题等也就不免再次出现。因此，早期参照其他艺术形式对电影的界定，也为当今对电影多重性和共通性的描述和设计提供了一种历史性的参考。回顾一下历史，我们可以看到，不要说当今，早在20世纪初就没有一种媒体被人们孤立地加以理解和接受，而且一种媒体只有在与其他媒体的相关中才能显示出它的重要作用。

20世纪初，演员从舞台转向银幕，对这种转移之中演员的性质和功用的研究，使我想到表演艺术是否会随媒体变化而变化。我的结论是肯定的，而且以此推断，历史的演变暗示着类似的变化一直持续着。在我看来，电子时代中身体在逐渐地消失。对此，社会产生了普遍的人文回应。这其中，应包括对演员形体及表演理论和实践的讨论。当代的表演形式反映了现今对躯体理解的文化转变。像早期电影那样，它从大众化的戏剧和其他娱乐样式中吸收了表演和表现的模式。这里我提出一种“技术化躯体”的命题并重新阐释主体与客体的关系：例如健身房里被电动机械和电脑化练习训练出来的完善的身体；录像厅里那种充满发动机式电动张力的躯体；网络聊天室里，不见其人的人性在电脑支配下进行角色扮演；或者在肉体里布满电极，把身体和心理的反应设计成电子反应从而成为一个有机的“硬盘”。因此，在电影《终结者》中，演员阿诺德·施瓦辛格的躯体变成了由复杂电脑软件组成的材料，而产生一种难以置信的特殊效果。近来一些网络电影的雏形也表明了电子传媒可以以不同方式来解放或控制人的身体。



jin 文章 jin 动态

SEARCH >>

■ 上一篇 Previous

· 至上的王权对正常人性的异化
作者：刘丽文 谢筠 | 2005-11-28
[内容摘要] 本文认为，电影《荆轲刺秦王》描述了一个处于特殊地位的“有血有肉的平民”——秦王嬴政心灵的复杂及人性的沦落。作者通过对嬴政与吕不韦、嬴政与嫪毐、嬴政与赵女三对关系的分析，分别从不同角度揭示了……

■ 下一篇 Next

· 构建跨时空、跨媒体的“文化版图”
作者：胡东放 | 2005-11-28
张子扬是广大中国观众非常熟悉的一位电视人，他导演的那些频获国家奖项的节庆综艺晚会；推出的那些堪称开源流的小品精华，他选送国际电视节目展播的电视专题片，策划监制的那些包括《雍正王朝》等高品质的电视剧，……

如何提升 你的专业高度？

这里汇集国内20余家专业出版机构
近5000种图书，目前国内传媒专业
程度最高的网络主题书店 >>>

中华传媒书店
BOOK.MEDIACHINA.NET

传统表演形式随着新的媒体的出现而产生变化，历史地展示出这一发展过程必须有一个整体假设性的前提。我们没有亲身经历过早期戏剧和电影之间的竞争，只能依靠间接的资料来理解这一切。戏剧史学家善于利用印刷材料进行重建工作，如评论、文献记载、手册、理论文章、图片。他们也知道解释学的观点，即考古学的构建过程总是经过了当代人的法则和观念的过滤。就电影来说，这些问题似乎并不存在，因为总有或多或少的保存完好的影像资料，记录着电影演员和他们表演样式。但我们也要意识到我们是以今天的眼光来观看这些移动的画面，从而就不免有一定的历史的局限性。事实上，我们和默片时代的观众观看方式是不一样的，即使是同一部电影，我们所看到的就和他们所看到的可能都不一样，因为我们对于视觉魅力有了不同的联想和反应。德国在这方面提供了一个具有特殊意义的历史案例。因为德国在一战和战后时期，戏剧与电影的联系比其他国家更为密切。人们会记得，当时许多电影导演、演员和技术人员都是由莱因哈特培养出来的，而且几乎所有著名的电影演员也都曾是剧场里的明星。

20世纪初期，当19世纪的舞台剧作品里的古典主义、浪漫主义、现实主义、象征主义之类的表现手法都被用过一遍之后，戏剧也就开始了真正的复兴。致力于改革的导演艺术家像戈登·克雷、阿庇亚、奥托·布拉姆和安德鲁·安图昂等，他们强调舞台幻觉，追求舞台效果，从而影响到表演。因为一个样式更明确、内容更多的剧本应该诉诸更注

重视视觉效果的表现。追求总体效果的艺术观念和越发重要的导演艺术家的创造需要一种全新的表演感觉。在这一点上，现代舞对戏剧的影响无疑要大于电影对戏剧的影响。20世纪以来，戏剧的身体表演规则的转变有两个明显的例子：一是撒拉·贝纳、杜兹的个人主义的雕塑式的姿势；再一就是艾伦·特里所重现的邓肯的感情直露式的舞台表演和富勒在舞台上狂歌劲舞的势头。可是，默片时期的声音的缺失阻碍了舞台表演向银幕的转变，这样就使得电影更注重戏剧性和造型感。这种状况一直持续到一战。像舞蹈一样，在电影中，人体的表演和表现方式代替了辅助性的文字。电影与其他前语言系统相比，在摆脱语言限制方面确实具有更大的表达自由。哑剧的虚拟表演的特性，梦境的展示所具有的无言的感染力，民间传说和神话故事背后所积聚的意识内容，所有这些东西都被列出来和有解放特色的电影的“无声”相比较。缺少文字语言并没有成为电影的缺陷，反而使电影具备了摆脱文字语言的束缚而成为更普及的语言形式的潜力。此前的一些批评家相对忽视了影像产品的工业和技术背景，他们把演员的动作和姿势理解为展示情节和动作的原始的语言符号，而事实上演员的外形已被当作灵魂的镜子，它是身体本身，但又超越了自身。从而，批评家们强调的是电影语言的拟人的或人性的基础，它们并不受制于任何人为的割裂和间离，也并非保持与电影本身所着意修复和表现的人性的一致性。

然而，与戏剧这种舞台艺术相比，电影是工业化的产物，演员的表演从舞台转向银幕，电影设备把人从表演中分离出来；身体在转成胶片时成为摄影机的表现对象，在放映画面时则是放映机的表现对象；而电影作为不受演员支配的商品，身体又是销售商的买卖对象。在戏剧观念中，演员形体是完整的，而在电影里，演员却只是置身于画面边框之内。这样，镜头可以强调身体任何一个部位，或者是把身体缩小为广阔空间里的一个小小的细枝末节。一个表现细部的特写镜头不再“需要”身体其余部分，演员也不知道自己身体或是身体某个部位会在什么时候和什么情况下相应地出现在画面中。不用说，电影不按时间顺序地拍摄画面不是服从于艺术而是服从资金和财政预算的。作为艺术领域的工业化和技术化进程的一部分，舞台剧的演员在1910年以后开始“触电”，当时考虑的主要还是那些非常实际的片酬和合约，而不是考虑如何表现和传播艺术。这并不是什么耸人听闻的新闻。

摆脱自然摹仿的表演技艺，这有助于演员开创多种多样的表演样式。在德国，戈登·克雷和阿庇亚系统地整理了构建舞台空间的革新派思想，提出了把演员作为抽象布景中的一个图像元素的概念。这个观念成为20年代早期的表现主义电影的鲜明特征。表现主义电影刻意把影片的感染力凝结在表达内心体验的身体形态上。在所有艺术形式中，表现主义被认为是抽象的，电影的画面为抽象地表达相关意义提供了新的尺度。这类电影因袭了舞台风格的特点，局限于外表和空间两方面的感觉和意义，因而常常不免显得空洞和缺乏深度。表现主义演员的表演也常常以其充满困扰的内心感情为基础，这看起来和那种表层化的特征相抵触，然而也正是这种空间里的独特的身体动作成为电影发展过程中所不可或缺的一部分。在电影中，人们总是试图探究新的肢体表现语言，而那些外在的形体语言则仍然主要来源于舞台。此前，自然主义的表演往往只是停留在对表层心理的准确刻画，新浪漫派的表演则更多的表现琐碎浅薄的情感。有鉴于此，表现主义的表演注意从中吸取经验教训，摒弃了以往常规的“夸大”的姿势和通俗剧风格的表演样式。当然，演员从根本上没有获得新的表演途径，但是躯体不再用来模仿现实或心理细节，而是通过对感官体验的抽象形式来表达内心强烈的感情状态。身体姿态等同于身体自身，身体只是作为灵魂抽象的出发点。这种做法的挑战性在于如何把自然的身体融入到在根本上反自然主义的审美中。在表现主义绘画和文学作品中，变形和简化是主要的技巧。而在表现主义的舞台表演中则主要是运用一种快速的与间歇的动作，并伴之以特有的节奏和张力，以构成尖锐的对比和反差。所以，对于技艺纯熟的演员来说，表现主义的表演风格通过高度的暗示可以表现出深刻的、充满强烈感情的有韵律的体态；而对于那些缺乏训

练的演员，其生硬的动作则可能使他看起来像个木偶。

与传统的戏剧演员相比，表现主义演员在电影美学层次上承担着迥然不同的功用。在这里，演员身体与其说只是一种抽象的暗示，不如说是作为一个舞台演出里的形体元素，而同其他如布景、道具、空间联系等元素相结合或对立。表现主义电影的导演强化了这一意识，他们极力捕捉一些单个的细节，不仅仅是为了叙述故事，更主要地是为了展现隐藏在故事背后的意义和感受。例如电影《卡里加里博士》（1919）中的弯曲的手指、举起的手臂、缓慢睁开的双眼这些分解的姿势被特写镜头放大，而赋予其表现本质性格特征的涵义。暴躁的、精神分裂式的动作所体现的情绪与叙事情节的高潮相一致，这样就创造了一种机械的、人为的节奏，而不再是生物体自然的动作。在其他时候，演员的身体配合着建筑结构式的线条；或者相反，间断的、非生命的动作也可以加强画面的造型感。而且，表现主义电影的表演对应于舞台演出，最富表现力的动作往往产生于静止的时候，或是产生于逐渐背离身体现实意义和目的的缓慢的动作节奏中。一般说来，这种特定的表演样式几乎为主要角色所专有，而次要角色还是依靠自然的表演方式，这也使得次要角色表演反而更容易得到观众的识别和理解。事实上，在一些表现主义电影中，即使是一些“另类”的主角也在许多不太重要的场合采取一些相对常规和平缓的表演样式。这些超常规的做法不是失误，而是一种突出差别的策略。它的目的就是使观众关注那些抽象的形式，是为了观众而集中展现故事人物的性格与命运。

表现主义电影的演员为了建立一种超越社会现实的常规的新的肢体语言，参照和提取身体姿势所具有的各种涵义，以期把内心的感受转化为有着一定的张力的外显结构。现代主义者一再主张一个超越语言而独立的意识的主体，而表现主义电影的演员和他们的表演对这种现代主义的观点就有着一种特殊的意义。现代的身体对应于对一种二元的消解，如内/外、消极/积极、唤醒/沉睡、真实/虚幻，等等。换句话说，它成为一种表示不稳定意义的载体，某种意义上这种不稳定正可以视之为表现主义一种普遍的特征。夸张和过度的表演使得观众越来越关注那些用来表演的“演技”，因此在表象和真实之间造成了一个有明显疑问的差别和界限，从而这种夸张和过度的表演本身，对于人们一贯性的认识来说也就很成问题了。那些银幕上演员面容的特写镜头作为一种承载意义的“媒介”，往往也因此而成为一种语义的真空，一种仅作为前景的空洞的符号，或者仅仅是作为现场操作的画面的“产品”。传统上，人物性格来源于戏剧的常规手法，并要寻求一种表演样式来表现这种性格。德国的表现主义电影由此同传统的心理学分析方法决裂。

直到20世纪20年代的中期，演员的表演仍处于电影所关注的所有艺术因素的中心位置。20年代以后，技术革命开始逐渐取代了演员的优势地位。1924年，德国电影开始采用移动摄影的方法，这为拍摄富有表现力的、动态的、表现强烈情感的空间镜头开辟了道路。在这里，表现主义的姿势造型和形象创造的观念所遭遇到的是电影技术上的进步，并且正是这种新的技术甚至可以把演员表演的感觉强度量化地转换为一种心理模拟，从而实现了由摄影机（技术设备）代替演员（人）来表达意义。机械拍摄的物质空间和人们审美活动的心理空间之间的平稳过渡与兼容显示出摄影机已逐渐摆脱限制，它不仅摆脱了一般技术上的限制，而且更主要的是摆脱了从19世纪绘画流传下来的透视描绘的拟人的、人文化的模式。

1926年以后，苏联导演谢尔盖·爱森斯坦和狄嘉·维多夫等人的电影在德国上映，引起了新的变革：一种基于运用停顿和拆散的方法而产生意义的蒙太奇艺术由此而大行于世。用蒙太奇处理的时空连续的镜头根据对比、视觉类型和叠加等原则组成分立的画面，利用这些画面表现一种更具运动感的效果，从而使得电影表演就不再像过去那么强调演员面容和姿态。因此，解开束缚的摄影机和蒙太奇剪辑都是利用视觉上的动感使得观众的观看行为活跃起来。抽象化的节奏、各部分画面的对比并不是为了再现现实，而是为了建立起一种直面当下世界的观看关系。这对于我们理解观众和演员身体的联系有着极其重要的意义。在表现主义电影里，有意味的表演，摄影机对感情活动的聚焦都受制于画面本身的审美。画面不仅是借助于演员的态势语言，而且更主要的是作为一种独立的表现方式来承载意义。随着表现主义对内心的消解，演员的身体变成演绎人性的结构性的场所；摄影机镜头则又把把这个结构分成各个部分。演员身体功能的转变最明显的是在魏玛后期的电影里，影片内容已转为对女明星和美丽女人身体结构的迷恋——在G·W·派伯斯特的影片《凄苦的小街》（1925年）中，A·尼尔森与葛丽泰·嘉宝的表演风格的对比最能明显反映出这种转变——这种情况已经不是偶然的了。现代主义艺术中人性的零散化不再表现为一个个独立的演员个性化的表演，而是显示在全新的电影画面的构造之中。亦即通过摄影机拍摄以拆解对象，目的就是站在现代主义者的立场上为观众重新组建它们，并让观众把社会体验当作审美体验来分享。

在20世纪初开始的电影对于舞台传统的模仿与借鉴，逐渐发展为突出演员的外形特征以强化观众的视觉形象。而在1929年，录音技术引入德国，阻碍了这一特殊的演变进程。随着有声电影的出现，这种演变的方向发生了很大的转变。最初看来，有声电影似乎阻止了电影这种新媒体从剧场里解放出来，因为在有声电影兴起之初，世界范围内的几乎

所有主流电影的“看点”都可以归类于19世纪的戏剧样式，矛盾冲突、舞台技术、正面拍摄、戏剧化的语言和姿势以及舞台式的出场和退场等等，都与舞台剧并无二致。这些样式直到50年代还一直统治着电影界。然而，电影与舞台剧的分道扬镳却是不可逆转的了。与此同时，戏剧家却在努力寻求一种和电影的变化、速度、活动等特征相区别的艺术手法：戏剧的编剧和导演越来越多地去探索无声、叠加、空白、延续之类的东西；削弱文学性或取消台词使得观众注意空间、灯光、音乐、音响；用演员身体的新动作来突出机械的特征，如舞台上演员的律动或机械装置的运转。本文的目的就是要了解在电影史的早期舞台演员和电影演员的区别和联系。需要重复一下有时已经被我们忘记的“陈词滥调”，即所谓任何“自然”的身体都是不存在的。当代的表演艺术并没有解放身体。在各种技术介入之前，演员的身体还单纯地只是其自身时也并不曾有过一些黄金时期；更多的情形是，演员的身体不可避免地受到这样或那样的技术条件与技术手段的影响，而这些技术条件和技术手段又总是某种文化和历史的媒介。对此，面对新世纪的演员已别无选择：技术为演员身体建造了一个非物质化、实际的、数字化和电脑合成的图像系统，舞台或是其他媒介中的演员都必须要和自己时代的技术相协调。

（译者单位：北京广播学院电视学院）

〔责任编辑 李立〕

[美] 麦克·希伯曼 施旭升 徐海龙译

|| [传媒资讯网](#) || [传媒学术网](#) || [传媒考研网](#) || [传媒博客](#) || [传媒社区](#) || [传媒书店](#) ||

|| [关于我们](#) || [会员注册](#) || [交换链接](#) || [联系我们](#) || [法律声明](#) || [广告服务](#) ||



© 2001-2007 中华传媒网版权所有 京ICP061016
Copyright © 2001-2007 MediaChina.net All Rights Reserved