

表演谈

上海文艺评论专项基金特约刊登

于和伟：类型化角色里走出的“千面人”

崔辰

于和伟的表演之路走得并不易，有些类似美国演员伊斯特伍德——年轻时一直出演配角，人到中年演技才被重视，但成名后扮演的也多是一些偏重类型化的角色：伊斯特伍德是牛仔和侦探，于和伟是公安、警匪片中的警察等，但两位演员同样因为能够超出类型化的角色设定，把普通的人物演出个性来而出彩。于和伟能够把自身的魅力和性格细节实现在人物的营建之中，从而走向更扎实的演艺生涯，成为戏路极宽的千面人。

演绎尽人皆知的刘备、曹操等历史人物，于和伟做到了既符合中国古典美学，同时突破传统的人物定位

于和伟热爱三国故事，多次出演三国的角色：1999年在《曹操》中扮演荀彧，2001年在《卧龙小诸葛》中扮演鲁肃。2010年的历史剧《三国》，于和伟扮演刘备，这是一个与之前的传统角色完全不同的刘皇叔，于和伟演出了刘备性格的复杂性：“得何足喜，失何足忧”的大伪似真。台词是一重，表情折射出的心态是另一重，于和伟在复杂性中赋予历史人物人情化的独特一面，这种出现在历史人物身上的个性色彩，诸如刘备的数次“萌”点是以前的同类角色所没有的，于和伟突破了符号化角色的统一性，塑造出富有性格和层次的人物，并将自身对人物的领会理解变成一种细腻的包容和表现力，呈现在角色的情绪和动作之中。

去年的三国历史大剧《大军师司马懿之军师联盟》，于和伟扮演的曹操，同以往的角色相比，“进可金戈铁马，退可赋诗咏怀”，于和伟和扮演司马懿的吴秀波，两位当下中国影视圈的实力派男演员多次飙戏，堪称《军师联盟》中最富张力的精彩段落。于和伟的表演长项之一在于其并非单一表现凸显个人演技，而是配戏亦出彩，“抬”高搭档，不仅他自己的角色分寸感服帖到位，但凡和他配戏的演员，都能在他对戏的过程中尽显优势，这种功力体现的是对表演层次大局观念把握、演员个人耐性和情绪张力尺度的克制技巧。譬如《军师联盟》中“鹰视狼顾”的重头戏：曹操扔棋子试探司马懿，引得司马懿露出了“鹰视狼顾”之相，两人对视，在那一刹那，曹操眼神中流露出了极为复杂的情绪：好奇、期待，又有所思。然后曹操用大笑来掩饰和拧转这一刻两人对峙的紧张和濒临爆发的情绪，笑到一半，又突然停下来，继续若有所思地凝望。这场戏没什么台词，但非常好看，将两个优秀演员的优势都凸显了出来。

演历史剧，面对尽人皆知的刘备、曹操等历史人物，于和伟演出了与前不同的性格层面和质地，且分寸感得当。在历史人物的呈现上，要获得完全全新的良好认知并不易，其一要符合中国古典美学，另一方面要突破传统的人物定位，实现这些古典角色身上和当下观众产生共情的一面。这种把握只有对人物认真钻研和努力突破才能获得。在扮演这些人物时，于和伟不仅外型样貌符合中国传统古典审美，更重要的是，他深度揣摩这些人物的普遍人性，赋予他们与现代人情绪共通的表现呈现，使得这些人不仅是传统故事里的元素，也成为了活生生的人。他不仅融入了那个时空，并在那个时空的金戈铁马、春花秋月中水到渠成，游刃有余。因为人情练达，性格丰富，从而让他扮演的这些古人穿越时空，来到了当下，成为可亲近可了解的对象。

细腻的表演功底，让他面对着表演方式和气质上迥然不同的女演员，都能够调动对方的优秀一面，与之完全合拍

于和伟表演细腻，台词断句特别自然、生活化。这让他爱情戏的演绎中，也颇有表现力。2014年《下一站，婚姻》里的龚剑，一名离婚的退役军人、地产公司总裁，和一位单亲妈妈产生了感情，于和伟将一个中年人对情感的审慎持重，却又不由自主地为爱沦陷，甘心付出的过程表现得淋漓尽致。到了2018年的《下一站，别离》，于和伟扮演了情路坎坷的单身男士秋阳，因为各种缘故与对方签订合约婚姻，从假结婚到真感情的漫长情感马拉松。于和伟擅长在爱情故事中营造事业权威、感情慢热型男人，

用眼神、笑容以及各种身体语言来演绎人物的两面性，一方面是认真负责有担当的成熟男性角色，另一方面也逐渐为对方吸引而产生情感偏移。与此同时，他又在这种慢热的个性中再逐渐融入可爆发的一面。《下一站，别离》中，秋阳发现找上门来的小女孩陶陶是自己亲生女儿，却被前妻隐瞒多年后，瞬间感情爆发，怒吼一声“为什么”，而之前的秋阳一直是说话慢条斯理，很少有失控情绪。这一刻属于情绪的合理爆发，富有感染力。再下面一场戏，父女相认片段，他始终红着眼圈，并没有夸张的情绪，但真实的状态却有充分的渲染力。

值得一提的是，于和伟在《下一站，婚姻》中搭档刘涛，《下一站，别离》中搭档李小冉——这是两个在表演方式、气质上都差异很大的女演员，她们和表演功力细致的于和伟搭档，都能非常好地表现出自身优秀的一面。在擅长调动对手戏的于和伟的配合下，刘涛演绎的隐忍女性和李小冉自我又善良女性定位都清晰呈现出来了。

从出道到现在，于和伟的反面角色演了不少，担任多部影视剧的“反角一号”：诸如《历史的天空》中的万古碑，《追击者》中的军统特务曹若飞，一个是把坏表露在脸上和语言里的人，一个是把坏藏在表面的温文尔雅中的人，坏怎么样表现出来，如何让坏人更有层次，如何用自己的坏托出主角的善良和正义，但又坏得有个性有张力又不脸谱化，于和伟做了不止一次，且都很成功。

在《一出好戏》里，于和伟实现了“有意”和“无意”行动的统一，以低调契合戏剧角色的功能，达成了前后不同情境的起承

于和伟的表演里有一种特别的喜剧天赋，不是声形外化的夸张表现，也不是那种拿捏着放低自己得来的笑闹，而是一种不缓不急的幽默感，一种“我就是我”的从容和随意。这种喜剧天赋，能够让他成功演绎重要的喜剧人物角色。在电视剧的节奏里，他的喜剧一面是随着人物性格的展开，时不时跳出来，给人物增加魅力和色彩；在喜剧电影中，这种对喜剧分寸感的把握，又给整部电影锦上添花。

最近上映的黄渤导演处女作《一出好戏》是一部“权力的游戏”，以一个寓言体的故事为载体，在相对封闭的故事空间——海难后的一个偏远荒岛上，通过不同人物之间权力的博弈转换来展现人性。于和伟扮演的张总这个角色作为权力博弈的一方，和主角马进、导游小王等人形成了三足对峙的局面。在荒岛落难前，张总是富人阶层，处于财力的顶端，但荒岛落难后，在体力的排序上落败，成为失权者。于和伟演绎出张总失势后的沮丧和不甘心，以及通过新的物质世界的建构——带领部分对小王不满的人抵达新空间，创造更好的生存条件来成功复原自己的权力世界。之后张总很快又失去了这种权力。最终在亲情的击溃下，作为一个父亲的他彻底投降和让位。

张总是《一出好戏》中重要反转戏的承担者，也是最终船舱生火的无意引燃者。这个角色重点在于“有意”和“无意”行动的统一，需要低调契合戏剧角色的功能，达成前后不同情境的起承。于和伟完成了他的角色担当，且并没有把张总塑造成一个脸谱化的角色。这份担当已转化为对角色细节的表现：蹙眉的表情、重获权力点起雪茄时的气场、为获得女儿的视频虚弱的求饶和痛哭。不管是有意地夺权，还是无意地助燃，均到位。

于和伟的演技，像是马拉松运动员身上的那种经过长久练习达成的忍耐力，经过长期的练习，突然间云淡风轻，举重若轻。属于他个性里的一种本真的状态带来的亲和力也像一点墨，点在白纸上，迅速渲染，成为黛墨青山，层峦叠嶂，一望而不知尽处。

（作者为导演表演艺术研究博士、上海交通大学媒体与传播学院助理研究员）



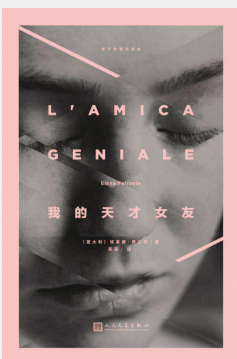
书间道

她打破地域书写的套路，也冲出了女性主义的疆域

——评“那不勒斯四部曲”之终章《失踪的孩子》

边远

“那不勒斯四部曲”直到终章时才显露出作者的野心，显示出了一种真正的现实主义。书中呈现的友谊与生活都很漫长，但却真实得不容置疑。



那不勒斯四部曲
〔意〕埃莱娜·费兰特
人民文学出版社

人到中年的女主角莱农追随了年轻的暗恋对象尼诺私奔，抛下了自己的两个女儿、学者丈夫和前半生努力跻身的体面生活。

我心下暗惊：完了，“那不勒斯四部曲”恐要陷入一个庸俗的尾巴——莱农被尼诺抛弃，丧失了爱情的凭借、经济的依存，回到那不勒斯老宅，惨淡经营孤独终老；或是伴以哀求的姿态，回到丈夫身旁，勉力维系脆弱人生的急转直下，就像娜拉出走之后，要么堕落、要么回来。

果真如此么？却也不尽然。就像想把“那不勒斯四部曲”安置到各种现有的文学坐标中去，为其贴上“女性主义小说”“地域书写”“底层叙事”的种种标签，却都被它狡黠地逃过了一般。《失踪的孩子》诚实地写下了莱农与她的闺蜜莉拉走向老年后的现实境遇，但它拒绝被归类，也拒绝被指认。莱农回到了故乡那不勒斯，与莉拉重逢，与母亲和解。莱农写小说、莉拉经营电脑公司，她们共同经历了亲人的离世、尼诺的背叛、那不勒斯的大地震，但她不再是第一部的故事里那两个颠沛、一无所有的小女孩；她们见证了那不勒斯的风云变幻，以老年的沧桑与淡然。这也构成了这一系列小说的独特魅力：在兹兹兹，却又超逸于斯。

向内，作者横冲直撞地冲出了女性主义小说的疆域，不再以男性和爱情作为故事的终点，而将其视为自我伸展的起点，将男性弱化了为故事的背景，面目不清的投影

《失踪的孩子》先是进行了内向性的探索，直面女性的身份属性，冲

散了女性主义小说的气场。它既否定了蜕变为优雅、杰出女性的“玛丽苏”幻象，也没有陷入两性战争的尖利、狭窄与纤细。女性主义小说的标志性事件是爱情，为了与尼诺的爱情，莱农放弃了苦心孤诣获得的社会地位与人际关系，但莱农长久的、带有补偿性的爱恋仍然幻灭了，她不得不把自己重新安放到母亲、女儿、作家的身份上，回到工作中去，挣钱养家，带着无路可退的尴尬和勉为其难的伪装。

爱情的幻灭本就是青春成长类小说的母题，经由发现爱恋对象光环下的真实面貌引发青春的阵痛，让主人公面对、寻找到自我，从而无所依恋、无所畏惧地步入世俗人生。青春叙事是指向未来的，带着稚嫩笃定的笃定，指向未来道路的光明。但对中年人来说这种幻灭尤为残忍，它是指向过去的，爱情的溃败意味着原本女性稳定的身份感不可避免地滑向了失败，滑向痛苦与嫉妒的边缘，滑向了疯狂。

在惯常的女性叙事中这种下堕可能会走向颓废，像是有思想的玛丽亚·罗莎陷入了虚无；可能会引发愤怒的自恋自艾，像是年少时明艳美丽的伙伴吉耀拉；或是引发针对对迷茫的控诉，觉得自己感受到了男性群体的恶意与压制。

但莱农没有，她战战兢兢地重建自己的社会关系，解决经济问题，直面血缘关系，希望重新获得社会的认可。她开始回望自己粗鄙的出身，谅解了母亲丑陋的嘲讽与粗鲁的语言，理解了莉拉的灵气与不稳定，而这一切都是莱农曾经渴望逃离与摆脱的，在爱情的狂热退却后，腾出了更大一方空白，让莱农发现了自己的根基，与自己的过往达成了和解。作者为此付出了极大的耐心，“那不勒斯四部曲”直到终章时才显露出作者的野心，横冲直撞地冲出了女性主义小说的疆域，它不再以男性和爱情作为故事的终点，书写征服或被征服，而将其视为自我伸展的起点，将男性弱化了为

故事的背景，面目不清的投影。

向外，作者在极力复原、修复着记忆里的社会生活图景，直面最真实的那不勒斯。轰轰烈烈的场景都不那么重要，都要让位于那些平庸、琐碎、日复一日的日常生活

《失踪的孩子》也在进行外向性的挖掘，拓展着地域书写的边界。无论是莱农还是莉拉，都在老年时重新审视自己与那不勒斯的关系，认真观察这里的人和事，湿热、脏乱、野蛮生长的那不勒斯，她们的起点、故乡，两个女孩曾经以知识或勇气为武器拼命想要离开的地方，这方拼命逃离之地此刻却成了她们的力量之源，她们的所在，成为了莱农写作的新起点，她把那不勒斯写进了自己的小说里，那个不美好、混沌的那不勒斯，也值得被书写、被铭记，按照其千百年来自行运转的逻辑。

在这里，作者在极力复原、修复着记忆里的社会生活图景，直面最真实的那不勒斯。而在所有这一切中，轰轰烈烈的场景都不那么重要，都要让位于那些不那么激烈、夺目、刻骨铭心的日常生活，那些平庸、琐碎、日复一日的日常生活。在《失踪的孩子》里，放高利贷的放高利贷，经营肉肉店的、加油站的、鞋铺的、服装店的……都带着各自相似的痛苦与欢愉，弱化为莱农与莉拉故事的底色，让位于这两个女孩自幼年起相伴一生的友谊，让位于她们年少时的互相鼓励，青年时的竞争与猜忌，中年时的扶持，老年时的谅解与疏离。

这一组纽带带着鲜明的时代感和地域色彩的人物群像使莱农与莉拉的形象更为丰沛，她们在自我生长、自我

延展，这也使小说打破了“地域书写”的套路，作者想写的不仅仅是一个那不勒斯的故事，更是两个女孩终其一生面对自身局限性的不朽抗争，她们将每一段失败的情感关联赋予了建设性的意义，她们拓展出了那不勒斯女性全新的生存状态与生活价值，她们曾经出走又回来，她们以女性的幽微复杂见证着现实生活的广阔和丰饶。

于是，《失踪的孩子》显示出了一种真正的现实主义。哈罗德·布鲁姆认为伟大的文学叙事需吻合三个标准：审美光芒、认知力量与智慧。这种对当下现实生活采用具有智慧与审美认知的叙述方式，换言之就是“源于生活，高于生活”。现实题材来源于生活，来自可以触摸的感知，带着自有的温度，不是想象、拼凑、虚构生活，而是对生活图景的修复与还原，在历史与现实、大时代与小生活的隐显之间，呈现出真实的生活现场。同时，现实题材还要高于生活，而非低于生活，是对生活经验的提纯与萃取，以文学的方式对公共生活所隐匿的能量进行深度开掘，并对当下性问题进行思考和回应。现实书写不能为了吸引眼球就对现实生活动态简化，这是对现实生活复杂丰饶的粗糙降解，且以模糊的指向剔除了现实情境中的美、善意与温情，消解了现实人物的复杂多元，制造出刻意的崩塌与人为的撕裂。真正的现实主义不是一地玻璃渣子，它就像冗繁、破碎、非逻辑的生活本身，即便化为了满地鸡毛，也不肯放弃暖意与弥合的自愈。

“那不勒斯四部曲”里呈现的友谊与生活都很漫长，但却真实得不容置疑，人生并不是虚张声势的虚幻想象，而是一场漫长的未知之旅，人们将在旅程中收获自我丰饶，以一种不动声色的面貌。就像儿时的莱农与莉拉携手去看大海，走了一天也没抵达，但在年老之际回望，却发现，我已越过海峡，跨过大洋。

（作者为文学博士、文艺评论人）



于和伟能够把自身的魅力和性格细节实现在人物的营建之中，从而走向更扎实的演艺生涯。剧照分别为：《大军师司马懿之军师联盟》（左）、《一出好戏》（右上）、《下一站，别离》（右下）