

表演谈

何冰：以小人物的“微弱”演出生活的丰沛质感

俞露儿

“所有因出演小人物而获得热烈反响的演员，都是了不起的。”——我衷心认同这句评论，是表演艺术的真理。

何冰，在最近的电视剧《情满四合院》里，再一次将其证明。其实，这已经说不清是他第几次的“不证自明”。之所以有许多观众把他对“傻柱”的塑造视为惊喜，只不过是忘却了他火花四溅十几年的经历。

生于北京长于北京的何冰，1991年从中央戏剧学院毕业后，进入北京人艺，即便最初几年他在舞台上的戏份不多，但从表演的角度论，这个起点绝不寻常，是公认的高点。因为上世纪90年代初的话剧舞台上，牟森、孟京辉等人热情洋溢掀起“中国的先锋戏剧”，林兆华导演于1993年排出《鸟人》这样的探索戏剧。一切随之搅动起来的，包括表演方法论的狂飙与交锋，渗透在那个年代的每个创作者身上，何冰也不能例外——他在《鸟人》里仅仅出场七分钟，就获得了业内肯定。值得一提的是，同样中戏表演系出身的陈建斌，当年在孟京辉导演的若干话剧作品中以布莱希特表演方法崭露头角，而他后来在影视剧的表演中，最终走回了斯坦尼体系的表演逻辑，在此，可视为与何冰“从斯坦尼到斯坦尼”的经历对比。

“从斯坦尼到斯坦尼”，这是我个人给何冰贴上的路径标签，贯穿了他从人行至今26年——

2001年的《空镜子》，何冰开始作为舞台剧演员，非常郑重其事地与影视观众链接。在“翟志刚”这个角色身上，他的演绎方式强烈地带有小人物与现实主义表演技法的色彩。在2003年的电视剧《浪漫的事》里，他所扮演的吴德利一角，正式完成了中国电视剧表演意义上的，一个最好的演员能做出的最好自证。

《浪漫的事》里，何冰和朱媛媛架构出了一组充满活力与弹性的人物关系。观众在“吴德利”的身上看到了狡黠、世俗、深情、懵懂、无奈，看到了这些因素的微妙摩擦与迸发，看到了这个小人物的全部复杂性和光彩。上述一切，都是通过电视剧表演完成的，即，在拍摄现场干扰极大、叙事顺序前后拼凑、甚至人物关系进展被切成碎片的种种“不利”下实现的。电视表演先天的缺陷——所有的局部性、所有的不完整性、所有的中断和破碎，在何冰塑造的“吴德利”身上，被融合成了一个复杂完整的整体。戏剧转影视，就此完满交卷，这就是我所谓的“从斯坦尼到斯坦尼”。

事实上，并非所有优秀的舞台剧演员都能够适应影视表演：经年累月

从表演上看，小人物之难，在于其之微弱。何冰在他塑造的角色中成就的，正是小人物的“微弱”。在电视剧《情满四合院》里，他演绎的“傻柱”通篇坚持进行这种小人物的“微弱”表达：细节、气息、冲突、台词、形体……都以日常生活的方式，细腻灵动而自然地进行体验派的反应。在傻柱身上，观众收获的感觉并不是与“微弱”相对的“强烈”，而是一种充沛的生活质感。

下图《情满四合院》，右图《十二公民》，均为何冰代表作



的现场化训练，截然不同的观演关系，使舞台对于影视剧演员来说，门槛奇高，反之又让不少舞台剧演员，深感镜头的隐形局限。从这个意义上说，何冰是个幸运儿，他从《空镜子》《浪漫的事》开始，能获得“吴德利”这样合体的角色，以及“小人物”这一妙不可言的路线定位。要知道与此同时，有多少天赋异禀的演员，因始终找不到天作之合的角色定位而蹉跎。

但是，小人物之难，只有创作过小人物的人有资格发言。从表演上看，其之难，在于其之微弱。当不少观众以一个演员是否具有所谓“爆发力”为显见标准时，何冰每每成就的，恰恰是小人物的“微弱”。

在《情满四合院》里，“傻柱”仍在通篇坚持进行这种小人物的“微

弱”表达：细节、气息、冲突、台词、形体……都以日常生活的方式，细腻灵动而自然地进行体验派的反应。在傻柱身上，观众最后收获的感觉并不是与“微弱”相对的“强烈”，而是一种充沛的生活质感。

我们注意到，表演实力较弱的演员，恰恰是一部作品中特别“突出”的演员。简单说，就是戏一到他（她）的身上，这个角色就感觉从故事情境里脱离出来，观众则感到不自然。而何冰的戏，之所以能“微弱”，正是因为保持着和生活的体验式同频，从而形成了极高的嵌入度，让角色成为了故事情境的一部分，这在观众看来，表演叙事与故事叙事达到了一体化，并不会感觉到是有一位演员正在有意塑造人物。

《雷神3：诸神黄昏》，一部终究乏力的“段子大片”

好莱坞式“关公战秦琼”

杜庆春

看这样一部电影，就像看视觉概念设计师的展示——段子手的剧作成就了视觉艺术家的杂耍想象力和串烧乱炖的手艺。

“漫威”漫画改编的系列电影目标明确，要做成一个“漫威的宇宙”，这是电影资本“大一统”的野心：一个产品卖，不够，一个系列都卖，还不够，需得这些系列的线头平行/交错着构建出一个宇宙。所以，这些电影不是依靠卖故事得收益，它贩卖的是一整套“异世界”的奇观。

“叙述故事”和“创造世界”之间的差异在于，故事会老套，会老去，而一个架空的世界有可能像标本、像化石那样保存下去。今天的孩童可以不看米老鼠、唐老鸭的故事，但是这两位是“迪士尼世界”的永久居民。当然，对比沃尔特·迪士尼创造这两个角色时的雄心壮志，漫威系列电影试图构建世界的野心要狂野多了。

现如今的年轻孩子似乎总是被定义为讨厌“宏大叙事”，喜欢在碎片时间里体验碎片经验，如同穿越在无数时空里的虫洞或脑洞。于是漫威近年的几部电影——《银河护卫队》《奇异博士》《复仇者联盟》，以及最近的这部《雷神3：诸神黄昏》，循着同一条路径实验，即放弃戏剧结构和戏剧性

故事，依赖桥段和噱头来轻松搞笑，让超级英雄跳出时空限制地创世或救世。《银河护卫队》带起了这股“段子组装式大片”的潮流，坦白说，第一部《银河护卫队》制造过惊喜，作为一个创作者，我甚至一度窃喜：好莱坞这是学中国段子手电影的路数呢！但是接二连三的“段子大片”看下来，看到今年的《雷神3》，发现段子毕竟是乏力的，没有戏剧制造的情感代入和命运认同感，频繁的逗笑过后，内心终究是空虚的。

漫威系列电影的创作所遵循的是商业逻辑，在这套逻辑里，哲学、认知、思辨、戏剧和共情都是缺席的，那么它本质上不可能构建出一个严丝合缝的“宇宙”。这里没有一套明确的顶层设计架构，只能靠段子堆积和人物拉郎配。当《雷神》邂逅《奇异博士》，遭遇《银河护卫队》，各路人物和线索汇入《复仇者联盟》，这在情感上满足了粉丝狂欢的心理需求，本质则是混乱荒诞的“关公战秦琼”。

《雷神3》的很多噱头和笑点，来自英语的语言属性。但是语言的隔



阂其实不会让观众错失什么，在这部电影里，对白的有效性完全让位给视觉概念。是的，这里只剩下视觉概念了。因为认真设计的动态视听语言是需要一套完整的叙事作为依托的，而当叙事观降格成段子组装，影片的视听呈现也就成了一堆花样设计图的堆砌。创作者在场景设计和空间概念的层面还是认真的，视觉层面的趣味被做到极致，在这个角色们可以任性地穿越来回的世界里，宇宙垃圾场、废土和古罗马角斗士等风马牛不相及的“景观”被并置，成了微缩模型的组合奇观。看这样一部电影，就像看视觉概念设计师的展示——段子手的剧作成就了视觉艺术家的杂耍想象力和串

烧乱炖的手艺。

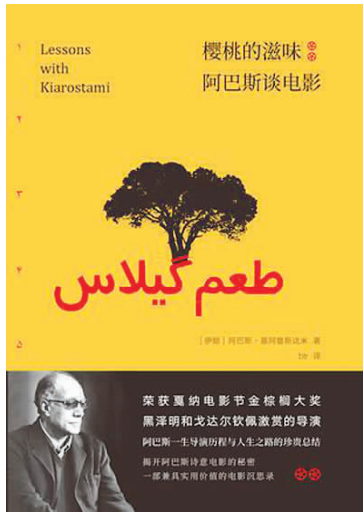
相形之下，漫威宇宙中的另一部分“人物列传”——《美国队长》《钢铁侠》和《蜘蛛侠》等，每个角色来自相对严格的历史脉络，围绕他们展开的故事仍然依赖古典剧作的逻辑，人物成长与命运在戏剧的张力里伸展，观众对“英雄”的价值认同的需求也依然强烈。美国队长所代言的“美国式古板”，和雷神的星际朋克之间隔着银河天堑，这也是漫威宇宙里一道显眼的疤痕：如果缺乏明确的文化属性，一个用电影资本整合凑合的“宇宙”是涣散的。

随着两种叙事策略分道扬镳，在好莱坞资本“大一统”的需求下，视

>>>

上海文艺评论专项基金特约刊登

写·艺



伊朗导演阿巴斯·基亚罗斯塔米的电影适合一看再看。因为他的电影带着一种极具欺骗性的简洁和朴实。第一眼看上去故事光滑直接，甚至错觉这些电影的背后根本不存在一个导演；等到你带着“观者的凝视”深入影像表层之下的肌理，原本明晰直接的东西变得意味深长起来。在这新生的不确定中，在那些似乎“越想越不明白”的瞬间，阿巴斯向我们揭示了他极具东方哲学意味的深层思考，这思考指向真相、道德、时间、生死和电影本身。就像他在《樱桃的滋味：阿巴斯谈电影》这本谈艺录里总结的：“我的工作 是提问，而不是回答它们。”

阿巴斯电影的复杂性有时体现在不同电影的勾连中，尤其是拍摄于1987年至1997年间的寇克三部曲——《何处是我朋友的家》《生生长流》和《橄榄树下的情人》。

寇克是伊朗西北部的一个小村庄。三部曲虽然都在寇克这一现实地点拍摄，但展现了全然不同层面的现实。在《何处是我朋友的家》里，长镜头凝视着男孩阿穆德穿行在荒凉的山区，只为去另一个村落寻找同班同学，归还误拿的作业本。在邻村迷官一般的小巷里，阿穆德一遍遍地问路，以至于观众再也无法仅仅从表层来理解问路的行为。事实上，“向陌生人问路”出现在阿巴斯此后几乎每一部电影里，不管对人生之路兼具诗意及哲学意味的隐喻。

《生生长流》发生在1990年6月伊朗大地震之后，讲述了一位电影导演回到旧地寻找《何处是我朋友的家》的主人公的故事。阿巴斯并未出现在片中，而是找来演员扮演与自己类似的角色，但片中用以寻人的电影海报是真的，电影里的导演驾驶的那辆路虎也是阿巴斯本人的。真实与虚构的界限变得模糊，唯震后伊朗乡村人民重建生活的意志不容置疑。人们忙着架设天线，以免错过即将到来的世界杯足球赛转播。看似微小的举动背后，是强大的对生活的热爱。电影并未明确告诉观众最后是否找到了那位小男孩——阿巴斯在《电影手册》的一篇采访中曾这样解释，“你不能忘记在那场地震中有两千多名孩子死去。我的两个小演员也有可能身在其中”。

如果我们将《生生长流》视为《何处是我朋友的家》衍生的纪录片，《橄榄树下的情人》也可以被视为《生生长流》衍生的纪录片——影片的主要部分

『越想越不明白』的诗意是阿巴斯电影的迷人特质

华健

重现了拍摄《生生长流》中那对新婚夫妇的戏份的过程，从选角、一遍遍重拍到“戏外”的爱情故事，电影逼迫观众思考：虚构的边界在哪里？究竟什么是真正的“戏外”？对于没有看过前两部作品的观众而言，《橄榄树下的情人》更像一个关于阶层差异的爱情故事；然而寇克三部曲作品之层层嵌套的互文揭示的却是一个有很多层面的现实，或者说，一个纪实与虚构绝非泾渭分明的世界。

纪录片与剧情片两种类型的混杂在《特写》中尤其明显，且处理得特别巧妙，这才是阿巴斯最出色、最深刻、最有代表性的作品。

《特写》取材自一起真实社会事件：名叫萨布奇安的印刷厂工人是个影迷，他让德黑兰富有的阿汉卡赫一家相信，他是著名的伊朗导演穆赫辛·马克马尔巴夫，将来会选他们出演一部电影。那家人邀请萨布奇安去家里作客并借给他钱，后来才意识到真相并报警。阿巴斯处理这一题材的策略是：一方面，让每个人“扮演”他们自己，以再现那些关键场景；另一方面，以纪录片的手法拍摄了庭审的整个过程，并采访了诸多当事人。纪实与虚构素材的并置达成了一种巧妙的效果：观众观看虚构电影时的“悬疑”，被不断试图鉴别真假、侦探般的冲动所取代，对每一段落“是真还是假”的思考不但派生出对日常生活中“表演性”的揭示，也引向了对于“电影究竟是什么”的思考。

阿巴斯在书中写道，“电影、从来 不按照实际的样子描绘真实。真正的纪录片并不存在，拍电影总是包含着某种再创造的元素。每个故事都含有某种程度的编造，因为它会带上拍摄者的印记。它反映了一种视角。”

在《特写》里，声音的“诡计”尤其微妙。当萨布奇安被捕时，不祥的乌鸦叫声从远处传来；当萨布奇安在公车上假扮导演签名时，车窗外配合出现了警车的呼啸；最巧妙的安排当属结尾，阿巴斯谎称录音设备故障，把萨布奇安出狱后与真马克马尔巴夫相见后的对话变得支离破碎——在高潮段落到来时用留白制造疏离感，保持开放性，这是阿巴斯的典型手法。一如在《生生长流》里观众并不知道导演最后有没有找到那两个小男孩；在《橄榄树下的情人》末尾，我们不清楚长镜头下的男女主人公最终能不能走到一起；在《樱桃的滋味》里一心求死的巴迪在那场交杂着闪电和暴雨的黑夜之后生死未卜。

“观众习惯于那种提供清晰确定的结尾的电影，但一部具有诗歌精髓的电影有一定的模棱两可性，可以用很多不同方式观看。它允许幻想进入，在观众的想象中发展。”阿巴斯在书中说道。在他看来，如今“太多电影只是在灌输。观众被引领着不断期待清晰统一的讯息，出于习惯他们不加质疑地接受提供给他们东西，而没有兴趣自己发现事物。他们希望能够直截了当地看一部电影并立刻完全理解它。”

阿巴斯偏爱的开放、模糊、困惑感、模棱两可甚至电影的“未完成”状态，都与诗意紧密相连。他相信电影是为了引诱人们来看、来提问，而不仅仅是娱乐。这位导演的另一个身份是优秀的诗人。诗意，是他在电影、摄影和诗歌多种创作之间的共通之处。他的一组“越想越不明白”的小诗完全可以成为阿巴斯电影哲学的准确注解：

越想/越不明白/为何真理那么苦
越想/越不明白/银河为何那么远
越想/越不明白为何那么惧怕死亡
“越想越不明白”是诗意的困惑，这诗意会生生长流，正是阿巴斯电影迷人的特质。

（作者为《樱桃的滋味：阿巴斯谈电影》译者）

（作者为北京电影学院教授）