

《作威作福之人》

当饰演善人时,也要寻找他的可恶之处

■【苏】k.c.斯坦尼斯拉夫斯基 著 杨衍春 译

虽然协会成立的第一年就大亏,但这并没有动摇我们对未来成就的信心。

到第二个演出季时,在我们的协会内部已经发生了翻天覆地的变化。因话剧和歌剧两个部门和两个学校及两方领导人,也就是费多托夫和科米萨尔热夫斯基之间的竞争,导致了不和谐场面的出现,所有物质重担就此全部落在我的身上。除了这种麻烦外,大家对协会举办的小型晚会也感到厌倦了。演员们都说:

“我们在剧院表演都演腻了!”画家们也随声附和:“我们在家里画画也是够腻了!每天晚上都想去打牌,但这里却找不到打牌的地方。这是什么俱乐部啊!”

没有纸牌的陪伴,画家们不想作画,舞蹈家们不想跳舞,歌唱家们不想唱歌。又发生了矛盾,之后画家们全部退出了协会。很多演员们也随他们而去,艺术文学协会下设的俱乐部就此解散。只留下戏剧部及下设的歌剧戏剧学校。

1889—1890年,艺术文学协会以皮谢姆斯基的戏剧《作威作福之人》拉开了第二个演出季的序幕。我饰演保罗一世时期的一位元帥。剧本和角色写得非常有才华,而且情感激烈,使用了当时具有特殊风格的最难的一种语言。之前发现的很多手法很适用于我新扮演的角色:自制力、用表面的平静(在扮演阿纳尼一角时就这样点燃了激情)掩饰内心的嫉妒、面部表情、眼睛的变化(在抑制肌肉的无序状态时自然出现的)、在最高潮时内心的完全呈现。《吝啬骑士》中表演老年时的手法。

确实,在角色中隐藏着危险的礁石——长筒靴、长剑、充满爱意的台词、情感,还有虽然算不上是诗歌,但却是当时辞藻华丽的文体等。但伊姆兴是个地地道道的俄罗斯人,不需要担心饰演成“西班牙人”。他的爱情并不是年轻人的爱情,从内心的特点而言,是典型的老年人爱情。据说,我已经不知不觉地、很自然地塑造出了形象,但我并没有发现,这种形象从何而来。表演的技术手段总怂我去寻找真实,而真实的感受是情感、体验、想象力和创作的最好刺激物。我是第一次不需要模仿任何人在表演,而且我在舞台上感觉很好。

只有一件事令人不愉快:观众们都在抱怨这部戏。“太沉闷了!”他们说。原来这种抱怨是有理由的,我也认识到这一点。与《作威作福之人》同时排练的还有另一部戏。我虽然

当代男高音歌唱家帕瓦罗蒂说:“关于呼吸问题对我来说很简单,好比上厕所坐在马桶上或像一位孕妇正在生产使用的劲,支持直到唱完一乐句。在唱歌或讲话时因气流呼出,横膈膜会自动慢慢地往上提。呼吸最大的秘诀是在两个乐句间,在下一个乐句前,你必须用坚强的意志力控制呼吸,使横膈膜停留在下面的位置,好比一个气球不再充满气体一样。横膈膜犹如一个气球往上往下的感觉,呼吸多少要根据乐句的长短,犹如一个或大或小的气球一样。”

德国女高音歌唱家黎利·雷曼说:“声乐的呼吸要透过意志力的控制根据发声的原理去调整,使它相当流畅地到达共鸣腔。当我开始唱歌时,先扩张胸部并联合横膈膜及腹部有弹性的伸张,包括肋骨往上提,并协调喉头、舌头、两腮、鼻子、肺、支气管、腹腔及胸腔等肌肉。完美的声音建筑在完整的呼吸法上。最危险的是唱歌时,胸腔收缩放下或横膈膜及腹部肌肉僵硬没弹性。在吐出一口气后,先听一下再重新吸入气息,然后再吸入一些气息到肺里,以便测定是不是一口饱满的气,当吸进气时,两颊可略微抬起(如微笑状),好像面部肌肉向两耳方向拉一样。”雷曼原来身体很衰弱,天生的声音也平平,但由于长时期的勤勉苦练,有时一个乐句练上百遍,然后全幕歌曲演练三四遍,渐渐增长了声音力度及体格,而成为国际颇有知名度的女高音歌唱家。

世界伟大男高音歌唱家卡鲁索,主张用横膈膜、胸腔与腹部的协调合作。首先使肺部吸满气。他说:“一个音若由半满的肺部发出的,它就失去半份威力,且容易唱不准。为使吸气正确而饱满,胸部必须往上提,同时横膈膜及腹部往下沉。然后再逐步的驱送气息时,形成一个和吸气相反的动作。嘴的两边必须松开,下巴自然下垂,以便能很好地打开喉咙。”他的发声是利用自然原始的方法,但自然的声音往往被美丽的歌声所掩盖,他的声音是发自他的整个身体的,产生整个身体的震动,称为“自体感染”。

德国女中音歌唱家及音乐教师马凯西·马歇尔,是女高音梅尔芭·卡尔威的老师,她强调呼吸要自然,使用横膈膜和腹肌时,如健康人的呼吸状态。即把刚出生婴儿的第一次哭声(用全身力量发声)训练,发展为自然的歌唱。

世界音乐史上卓越的男高音歌唱家吉利,是意大利声乐学派的杰出代表,创建了独特的演唱风格,她的呼吸自然,使用胸廓、横膈膜、腹肌及全身的筋肉的协调合作,只求音质,不求音量,不竞唱大声,不争唱最高音,只求声音



歌唱家的呼吸

□韩玮 韩路西



纯洁、丰富、圆润。他的发声注重头腔共鸣,颈部、喉部、口腔等松弛自如,胸肌、横膈膜、腹肌不僵硬,几乎把所有的气息都变成声音发射出来。

美声唱法的声乐教学及理论权威加尔契亚,是1855年用两块镜子结构器物,成功地看到了自己的喉头,在世界上第一个发明“喉头镜”的人。1856年他出版了《歌唱艺术新论》,成为音乐教学的标准教材,开创人体发声原理的教学法。强调“声门冲击”及管制气息的呼吸法——胸廓扩张,吸气时横膈膜下降,腹部稍微突出,可由口或鼻吸气,发最少的气息,产生最有效的音量。

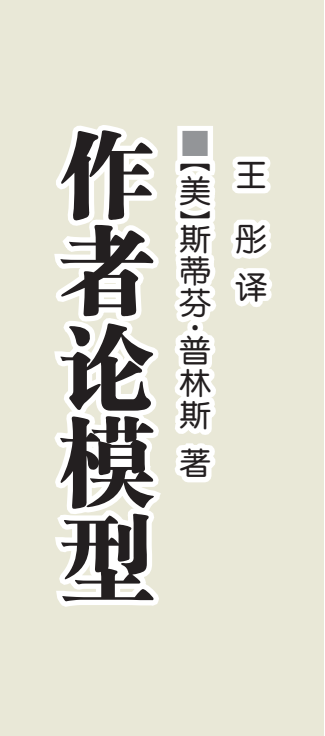
当代演唱德国艺术歌曲的女高音歌唱家伊丽莎白·舒曼说:“歌唱即呼吸”。这是她自始至终牢牢抓住的发声方法,倘若在一次音乐会或歌剧演出之前,有个特别困难的乐段令她怯台时,她就开始做深呼吸,直到心里踏实了,就连在台上等待伴奏的几小节,她也深深地呼吸几次。这成了她的镇静剂。

当代男高音歌唱家多明戈说:“当初我唱高音,由于没有横膈膜的力量,以至于有声音破裂的现象,后经我太太玛塔(女高音)及同事指点,用横膈膜支持才克服了困难。”谈到呼吸问题,他把两肩和胸腔抬高说:“很多人用这种方法唱歌,一定不能支持。”接着说:“我把横膈膜及腹肌往下,胸廓自然扩张。当唱高音时,腹部及横膈膜用一股劲去支持,但唱中音区时就不需要那么大的劲,当开始练习用横膈膜支持时,我用很紧的松紧带在腰部慢慢的练习,现在如叫我唱,横膈膜没有摆好适当的位置钱,我是不会开口唱的。”

关于歌唱的呼吸,你不必把它看的太神秘。要遵循自然的原理。简单的才是正确的。据我所知,包括许多专业歌者在内,歌唱中所有出现的问题,无一不是头脑中概念没有搞清楚。

《《唱歌的技巧与诀窍》,韩玮、韩路西著,军事科学出版社出版)

■故事里的人



作者论(auteurist film theory)的研究对象是电影作者。将电影视为艺术这件事情本身就假定了一名或多名作者的存在。电影是群体劳作的结晶——所有摄制组成员同心协力将电影完成——但至少有一名或者多名人员会对影片的创作团队进行统筹调控。电影作者的相关理论就是寻找这些作者,研究将电影视作自我表达的载体以及具有强烈的个人创作风格的电影。电影作者论中的“auteur”源于法语,同英语中的“author”一样,皆有作者的意思。作者论及其批评是应用范围最广、历史最悠久的一种思考电影的方式。当电影作为一种创意媒介时,导演就成了创意决策的关键人物。

作者论始于20世纪50年代的法国。那时,《电影手册》的影评人们纷纷以导演为中心撰文发表电影评论。他们认为,即使在好莱坞的制作体系中,仍有许多作者导演频出佳作。但这一理论无争议。在20世纪三四十年代好莱坞大片厂体系的鼎盛时期,电影导演只是受雇于电影公司,尽求多快好省地拍摄影片,对制片人唯命是从。然而,推崇作者论的影评人却尊奉约翰·福特、希区柯克这样的导演为作者,因为他们的作品都呈现了清晰可辨、从一而终的风格特征。相比之下,今日的电影导演拥有更高的名望,甚至拥有超级巨星的地位,公众也视其为艺术家,哪怕这名导演只拍过一两部影片,制片公司也允许他们将名字放在电影片名的前面,好像这部电影为其所有,如“×××拍摄的影片”(A Film By……)。

作者论通过新浪潮影评人孕育、发展,并在20世纪60年代传入美国。今日,导演研究是电影批评中最常见的形式之一。批评家们研究重要艺术家导演的风格手法,以及对影片内容和设计的创造性影响。这些导演包括日本的黑泽明,瑞典的英格玛·伯格曼,意大利的费里尼和美国的希区柯克、约翰·福特、弗朗西斯·福特·科波拉、马丁·斯科塞斯等。

作者论批评家会在一名导演的众多作品中寻找连贯的主题和电影设计。而实际操作起来,批评家会仔细观察三个相互关联的因素:拍摄手法、故事和主题。

案例分析 阿尔弗雷德·希区柯克人们经常从电影作者的角度分析希区柯克,以他为例,上述连贯、反复出现的要素体现为蒙冤受到指控的角色(即“被冤枉的人”主题,可参考电影《39级台阶》《伸冤记》《火车怪客》《西北偏北》等)以及惊悚性的视觉元素,如交叉推轨镜头(crosstracking shot)、主观镜头,俯视镜头、镜像和没有任何对白、视觉冲击极为震撼、被希区柯克称为“纯粹电影”的长段落。

此外,从电影作者角度分析希区柯克电影的批评家,也会寻找希区柯克的成长背景,个人经历与影片中人物塑造和拍摄手法之间的相关性。这类批评家或许会从希区柯克电影中经常出现的母亲形象联想到他同生母之间的芥蒂,或将忏悔、原罪、禁忌、犯罪等叙事主题与希区柯克的天主教家庭和他曾在基督教学校就读的经历进行关联。希区柯克本人对犯罪主题爱不释手,经常去老贝利法庭(Old Bailey Court)旁听谋杀案的审判,也经常在苏格兰场的黑色博物馆(Black Museum of Scotland Yard)中流连忘返,十分沉迷于像英国臭名昭著的将尸体藏在房间地板下的约翰·克里斯蒂(John Christie)这样的连环杀手。而这些人偏偏在他的电影中留下了明显的印记。

关注作者论的批评家也会在希区柯克的访谈轶事里寻找蛛丝马迹。比如,据说希区柯克父亲曾把他带到警察局。在希区柯克被关押几天后出狱时,警察警告他说:“我们就是这么对付淘气包的。”希区柯克和公众分享了这次经历,实际上也是鼓励大家将他的个人经历和作品进行关联。他曾说:“我恐惧警察,恐惧神父,恐惧惩罚,恐惧其他很多事物。这就是我作品的根源。”

只要作者论批评家能够在导演的众多作品中寻找到连贯的主题、故事和设计,甚至能够将这些元素与作者的个人经历进行关联,他们就可以声称这些导演是如假包换的作者,其电影体现了自我的艺术视角。



火车怪客(华纳兄弟,1951)

在希区柯克秉承的伦理观中,人人都有原罪——即使不是行为上的,也是思想上的。因此,他的多部电影都以“被冤枉的人”为主题,角色常蒙受不白之冤。盖伊(法利·格兰杰饰)被拖进了一场妻子的阴谋之中,虽然他没有动手杀人,甚至对此计划提出了反抗,但他无法抹去这个念头。为了体现这个邪恶的念头,希区柯克拍摄了他站在栏杆之后,面孔半明半暗的镜头。



精神病患者(派拉蒙,1960)

终其一生,希区柯克都对犯罪主题十分痴迷,而这无疑影响了他的电影作品。他曾研究分析了英国臭名昭著的谋杀犯的案例,因此塑造了银幕上最经典的反派形象。诺曼·贝茨(安东尼·帕金斯饰)就是这样一个令人心怀恐惧的角色。

作者论令批评家、电影人和大众心目中的电影上升到了艺术的高度。作者论批评家强调导演艺术表达的统一性和完整性,推崇完整的作品系列。因此,他们主张电影不仅仅是以营利为目的的商品,电影产业也不仅仅是商业活动,或昙花一现、仅供消遣的娱乐活动。作者论通过突出电影作为艺术的身份,无疑抬高了导演相对于制片人和摄制组其他成员的地位,并让电影作为媒介的功能更加合情合理。

而且,在许多案例中,导演能够催化电影制作,是剧组的核心人物,负责综合协调、指导并带领剧组其他成员工作。美术设计和摄影师收敛自己的艺术表达和观点,服从导演的命令,从而实现导演想要的结果。从这方面来看,毋庸置疑,许多导演或多或少都带有作者的印记。

而实际上,如果观众观看了某位导演足够多的作品,导演惯用的视觉和叙事设计思路或许会自然显现。但并非所有有惯用技巧都意味深长,也并非一定要归因到导演身上。有时电影人追求某些效果,仅仅是因为他们中意这些效果对影片外观的影响。其他原因可能听上去更加平淡无奇:天公不作美、签约演员的档期或资金周转不灵等因素,都会让电影人不得不按照某种方式拍摄或剪辑。导演在许多影响成片效果的因素上几乎没有任何发言权。有人曾询问日本导演黑泽明关于16世纪日本武士混战的影片《乱》中的某一场景取景,黑泽明的回答说明了许多实际问题。他说他不得不以那个角度进行拍摄,因为其他角度会暴露拍摄现场周围的索尼制造商和机场,违背影片的时代背景。

狭义的作者论总绕不开一个问题,

那就是电影制作的协作性。甚至对于希区柯克这样风格显著的创作者而言,某些效果也无法凭借一己之力完成。希区柯克和编剧们合作撰写了许多剧本,但目的只是为了让叙事行之有效,让自己留有足够的精力进行视觉设计。不同于伍迪·艾伦这样妙笔生花、能够把一个简单的想法打磨成构思精妙的故事的导演,希区柯克需要造诣精深的编剧的指点。《后窗》《捉贼记》和《怪尸案》等影片之所以亦庄亦谐,编剧约翰·迈克尔·海耶斯打造的剧本功不可没。而希区柯克与其他编剧合作的作品却缺乏这样的神韵,由此可见海耶斯在这些影片设计中所占的分量。

而由希区柯克执导的一些经典影片一如讲述美国间谍潜入巴西纳粹间谍巢穴的《美人计》——也受到了制片人提出的创作修改意见的影响。以《美人计》为例,制片人**大卫·O.塞尔兹尼克**坚持认为希区柯克及其剧本团队创作的剧本不够完美,需要大刀阔斧地修改。塞尔兹尼克的一贯作风甚至包括改变角色和故事情境。而只有等到塞尔兹尼克首肯,希区柯克才可以开拍。

作者论批评家寻找贯穿导演所有作品的固定套路,并希望这种以导演为决定元素的理论能够站稳脚跟。然而事实上,批评家只是凭空臆想,并没有细致探究对剧组具体分工进行叙述的采访资料或书面档案。对此,批评家辩驳道,他们口中的“希区柯克”并非指某个单独的个体,而是一系列主题相近、视觉风格相似的电影。因此,“希区柯克”变成了一个需要理论阐释的构造,指代电影而非其人。这种说法从某种程度上消解了对批评家无法彻底知晓谁在某个环节做了什么的质疑声音,也纠正了一些——虽然不是所有——反对的原因。

我们同样需要留意,并不是所有导演都会作品中保持风格一致性。导演的才华体现在他们能够一直以聪明、风趣并且多变的方式诠释剧本。比如,好莱坞导演**迈克尔·柯蒂斯**从未被视作电影作者。然而,如果我们仔细观看他导演的影片,便会发现这些作品的伟大,它们包括由埃罗尔·弗林主演的奇侠经典《铁血船长》(Captain Blood, 1935)、《英烈传》《海鹰》和许多由好莱坞巨星加盟的影片,如詹姆斯·卡格尼《一世之雄》《胜利之歌》,亨弗莱·鲍嘉《马赛之路》《卡萨布兰卡》,琼·克劳馥(Joan Crawford,《欲海情魔》[Mildred Pierce, 1945])以及约翰·加菲尔德(John Garfield,《续四千金》[Four Daughters, 1938]、《孤帆灭灾》[The Breaking Point, 1950])等。无论是西部片《维城血战》(Virginia City, 1940)还是歌舞片《白色圣诞节》[White Christmas, 1954],柯蒂斯拍摄起来都得心应手。

诺曼·杰威森(Norman Jewison,《炎热的夜晚》[In the Heat of the Night, 1967]、《月色撩人》[Moonstruck, 1987])和西德尼·波拉克(《窈窕淑男》[Tootsie, 1982]、《走出非洲》)虽不在电影作者之列,却也是难能可贵的电影人。他们导演的作品类型不一,风格多变,但总是妙语连珠、构思巧妙、一针见血。而电影作者这种观点却不适合被用来描述这些电影人。他们固然伟大,却没有耽于自我标榜,而是让自己的才华服务于剧本的需要,并相应地对创作风格进行调整。



破碎的拥抱(Broken Embraces, UPI, 2009)

杰出的导演能够享誉全球,成为举世瞩目的艺术家。佩德罗·阿尔莫多瓦(Pedro Almodóvar)就是当代著名的西班牙导演。其影片以高饱和度的色彩、十足的戏剧冲突和坚强的女主人公而闻名世界。他和女演员佩内洛普·克鲁兹(Penélope Cruz)建立了长期的合作关系,本片是他们合作的第四部作品。影片中,克鲁兹扮演了一名被左右摆布、深陷情感困囿并一心想成为演员的女孩。影史上,导演与御用演员搭档的关系屡见不鲜,还包括导演迈克尔·柯蒂斯和演员贝蒂·戴维斯,以及导演英格玛·伯格曼和演员丽芙·乌尔曼(Liv Ullmann)。一名作者导演能够迅速崛起并巩固在影坛之中的地位,与其合作的关键人物功不可没,这些人物可以是摄影师、编剧,也可以是演员。

综上所述,尽管作者论是理解电影艺术的重要手段,但它只聚焦于在作品中呈现清晰可辨风格脉络的导演,而忽略了其他并不满足这一条件却同样杰出的导演。

《《电影的秘密 形式与意义》,[美]斯蒂芬·普林斯著,王彤译,文化发展出版社出版)