

《宝莲灯》与《狮子王》 的人物比较

——兼谈国产动画片人物塑造的不足

吕永华



有些比较往往令人羞愧。较之《狮子王》，《宝莲灯》再次显示了国产动画片的不足：不是技术的低下，而是运用手段的低下；不是故事的糟糕，而是制造故事的手艺糟糕。

两部片子都与复仇有关。沉香劈山救母的传说妇孺皆知，它表现了母子间矢志不渝的骨肉亲情；《狮子王》的故事则发生在非洲

大草原上。辛巴生下来便是国王，然而他必须历尽艰辛，打败杀父篡位的叔叔刀疤后，才可能成为命中注定的万兽之王。他展示了成长的不易，以及前人的智慧在生命轮回中的价值。故事情节的相似使得他们的人物充满了可比性：沉香与辛巴、二郎神与刀疤、小猴与沙祖、丁满及彭彭……

就人物的总体感觉而言，《宝莲灯》比起《狮子王》来，缺乏一种贯穿故事始终的精神气韵，即罗兰·巴特所说的韵味审美，也就是艺术形象与生命意识的互动。精神气韵，是沟通一个故事的意念，它让人们在一个生动的人物造型之外无声无息地嗅到它的存在。我们在《宝莲灯》里却没有发现这些，这实在有负编造者原先的期待：血浓于水的亲情，感天动地的勇气，以及友谊、智慧和胆量。但这些因素没有得到合适的载体，因此也就无法从一个个或善或恶的视像造型里脱颖而出，使一个平铺直叙的故事因缺乏精神的灵光而愈显苍白；而当我们回忆起老狮子王木法沙在星光下的平原上深情地告诉小

辛巴,“过去那些伟大的君王从那些星星上看着我们,所以当你寂寞的时候,要记得那些君王永远在那里指引着你”。当我们看到年幼的辛巴把自己的小脚掌放在爸爸的大脚印时内心产生的肃穆感觉,当我们目睹阳光普照下,场面恢弘、音乐感人,万物欢呼一个新王诞生时,我们发现的是一个利用动物寓言形式诉说的人类自己的故事。它属于心灵,它让我们感到了力量、光明和鼓舞。

和其它类型的影片一样,动画片要求有新颖的创意,独到的情节,尤其要把握好作为观众主体的儿童心理,在人物的设置上,一定要满足孩子的好奇心和新鲜感。动画片的责任就在于叙述出不同环境下人性变化的过程,比如说,迪斯尼里那只暴躁、乖僻、运道不佳、常大发脾气的鸭子。这种变化不应通过偶然性吸引观众,而应通过必然性解释人性。两个故事的主角都是小孩子,只是辛巴比沉香更加人性化而已。《狮子王》里,在辛巴忍受丧父之痛前,至少还要领教刀疤叔叔甜言蜜语的奸诈和残酷无情的追杀,要接受父子的舐犊情深和智慧的传承。而在辛巴向刀疤报仇之前,还要经受力图忘记过去的内心煎熬,经历重新恢复王者尊严的漫长考验。从幼年的天真浪漫到少年的犹豫徘徊,辛巴必须一波三折后才能在世上立足,其合乎事件逻辑和性格逻辑的描述使得辛巴的成长既可信又感人;而沉香成长的轨迹却无处可寻,故事的平直导致了性格的停滞。七岁时的小沉香就象一个好孩子的典型,见舅舅必尊称“您”,见跌倒的老婆婆必跑去搀扶。编造者在此落入了模范孩童的窠臼,却看不见符合孩子天性的特征。试想,一个离不开娘的小孩,纵使他是神的儿子,仅凭单纯与善良,却未见任何的恐惧与挣扎,就能够矢志去迎战极大的险恶,这也许符合神的逻辑,却有悖于编故事的规则。且看《狮子王》的一个场景是如何描述这种过程的:小辛巴在尘土飞扬的天地间感到了不安,他

小心翼翼地寻找父亲。面对尸体,辛巴一厢情愿地希望这是父亲以前和他常玩的游戏。在天地的寂静里,他感到了恐惧。呼唤、求救、大哭。他又被刀疤叔叔蒙骗了,默默承担起杀父的罪名,在无法直面母亲的悲戚里发足狂奔,逃离故乡。这个场景不到两分钟,却把儿童的心理刻画得入木三分。而七年之后沉香的性格依旧没有发展,他的一切行为只是天经地义。《宝莲灯》缺乏的正是难以令人信服的两样:性格的内在依据和行为的发展过程。在《宝莲灯》里,要么就是义无反顾的善,善得不感人;要么就是毫不通融的恶,恶得不阴险,一目了然如戏曲脸谱。

沉香必须具有坚定执著的个人意志,惟其如此,方能承担起把故事有力延伸的责任。就戏剧性而言,作为敌对角色,二郎神也必须具有同样顽强的意志才能配合沉香贯彻整个故事。不幸的是,二郎神犯了和沉香同样的毛病,我们看不到戏的发展。作为相对立的人物,甥舅之间的力量不能过于悬殊,否则很难造成戏剧效果。这种力量,并非单纯指武艺,还应该包括精神和道德因素。但是,在这个故事框架里,二郎神作为天上人间的主宰,他的势力太强大了,以至在最后决战前,沉香无论如何地折腾都处于被藐视的地位,二郎神不用任何努力只需静观沉香之变就可以了。《狮子王》则不同,刀疤的形象让我们看到了他过去的历史和现在的处境,在怜悯稍纵即逝后,他和辛巴之间的较量贯穿始终。从第一句台词“生命真不公平啊”开始,刀疤的不甘与歹毒就跃然而出。刀疤因辛巴的出世而失去了王位继承权,从此仇视占据了他的心灵,对木法沙阳奉阴违,对小辛巴设计陷害,并且不惜成为土狼的首领和狮子王对抗。刀疤上与二郎神的最大区别是前者一直在推动故事向前发展,是主动型人物,而后者是坐等沉香功成之后去寻仇的,这个人物从一开始就设置错了出发点。《宝莲灯》没有超越中国神话固有

的套式,这个故事里的人物如此的陈旧而落俗套。

作为一个近乎完美的视觉文本,《狮子王》在次要人物群的构造上也颇具匠心。雨果曾说过:“世上有两种人,一类是铁,一类是磁铁”。主角绝对应该是后一种,类似合唱队的领队,后面跟着队员们。这些队员必须和主人公的性格决不相同,以不同的乐音构成和谐的音乐。一个好汉三个帮,忠诚的沙祖、机智的丁满、憨厚的彭彭,这三个队员众星捧月般烘托出了辛巴在成长过程中的悲欢离合。他们仨人充满了活泼的常人气息与独特的个性,对生活的难题和心理冲突作出了童真式的合理处理。比如沙祖,他对木法沙忠心不渝,但也不妨碍他在刀疤做国王后落落寡欢地跟随左右。于满是很有私心的,他收留辛巴,是觉得小辛巴是把很好的保护伞,当得知辛巴是狮子王时,他立刻认识到做王更有权势。彭彭的形象尤为出色。这只被黜的疣猪天性乐观,笨拙可爱而不失勇敢。遇到捕猎者彭彭拼死逃命,遇到凶狠的土狼,彭彭又毫无惧色地往前冲!总之,从他们仨那儿,我们深深感到了“真正的创造就是艺术的想象活动”。

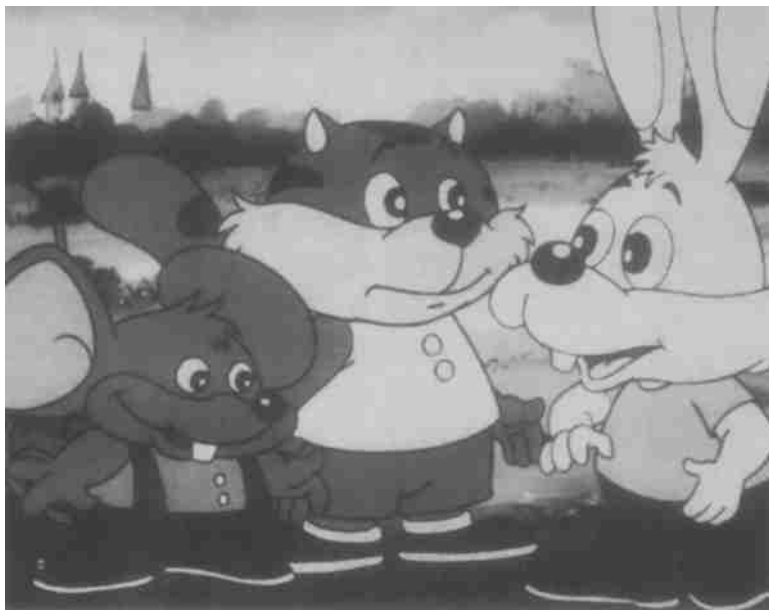
沙祖、丁满和彭彭从外型到语言都各具特色,他们在辛巴患难过程中所起的作用配合得天衣无缝。纵观整个故事,我们不觉得沙祖有什么行为是多余的。而丁满和彭彭则在辛巴出走后接替了沙祖的角色,是他俩教会辛巴有关森林的欢乐,促使辛巴抛弃沉重的往事,他们是故事之链上必不可少的一环。

相对应的是沉香身边的小猴形象,而小猴形象的出现,恰是《宝莲灯》的一大败笔:他居然不会说话!纵观这只失语小猴的全部行为,并未对沉香的救母行为产生过必不可少的影响,以至他自身的角色地位也岌岌可危,可有可无了。除了片尾那个用尾巴作直升机的动作,这只不会说话的小猴只会作时

悲时喜的鬼脸。他和沉香,一个象大号,一个象小号,组成沉闷的合奏。小猴的形象比起沙祖、丁满和彭彭来,正是对“孩子性”的把握不够。

电影是生活的菁华而非生活的复制,我们希望看到的是摒弃平庸的精彩,得到一个简洁紧凑的好故事,这一点《宝莲灯》远未达到我们的期望。那个江湖郎中的出现和消失都莫名其妙,安排他出场仅仅是为了让沉香受个小挫折,除此之外别无用处,以至故事熬尾时观众还期待着那个坏人插上一脚乐一乐,可他早就无影无踪了。类似的败笔还有沉香出逃后在二郎神身边煽风点火、只惊鸿一瞥般出现过一次的长脸和圆脸两个太尉形象。这些形象缺乏连贯性,是造成故事松散的原因之一。这种情况在《狮子王》里就非常少见。迪斯尼几十年动画制作经验已使他们熟谙故事的秘诀,任何一个有语言的人物都不是可有可无,抽掉任何一个都会造成故事的松动。

《狮子王》的成功离不开语言对人物的塑造作用,木法沙语言的哲理性,沙祖语言的诙谐性,都是有目共睹的。“一个国王的统治跟太阳的起落是相同的,总有一天太阳将会跟我一样慢慢下沉,并且在你当国王的时候一同上升”,“世上所有的生命都有他存在的价值”(木法沙)。“每家都有自己的问题”,“大草原上一段小小的罗曼史正在孕育”(沙祖)。这些对白不仅精炼,而且符合人物各自的身份。刀疤的语气时而自怨,时而自贬,时而凶险,非常贴切地传达出他不甘心却又不得不低头,骨子里阴森到极至的心理。《宝莲灯》则几乎没有我们能够回味的对白。“幸福就是妈妈和沉香在一起啊!”“喔,我懂了。我和妈妈在一起最高兴,和妈妈在一起,就是幸福。妈妈,那我们就让灯永远亮着,我要和妈妈永远在一起,永远都幸福。”多么单调而冗长!支撑沉香七年如一日冒险的动力,支撑整个故事延伸的基础,就是靠这句话,而



不是可以让人深刻地明白这一道理的影像。我们的动画片制作者往往低估了广大观众尤其是孩子对世界的领悟力和理解力。然而,诚如梁实秋先生所言,“我一向不信孩子是未来世界的主人翁,因为我亲见孩子到处在做现在的主人翁。”儿童对故事的敏锐的洞察和灼见是常常让专业人士措手不及、望而生畏的。

显而易见,中国动画片的人物形象在精

神气韵、性格发展、语言刻画及次要人物群的塑造上都有待改进,以便形成自己独具的特色。艺术产生于禁忌的边缘,中国的动画片人正是囿于禁忌而未有对现存规范的超越,比如对寓教于乐的理解,对技术手段和内容本质的融合,一切似乎都只是在极力商业化的喧嚣下有所触动,但艺术手法和商业运作尚停留在机械地模仿上。自1926年万氏兄弟生产出中国

第一部动画片《铁扇公主》始,中国动画片曾涌现过诸如《大闹天宫》、《哪吒闹海》之类脍炙人口的作品,使动画片成为中国电影走向世界的第一个片种。但是,昔日辉煌已成历史,《宝莲灯》堪称大制作,却没有大突破,其病弊正是目前我国动画片的通病:现代气息在艺术精神中的普遍缺乏和具体操作过程中的粗枝大叶。

(责编 陈芳)