

浅析陈凯歌电影中的戏曲元素

——以《霸王别姬》和《梅兰芳》为例

任晓红 罗蓓遥 浙江师范大学文传学院戏剧影视文学 浙江省金华市 321004

摘要: 陈凯歌作为我国第五代中的一个重要导演,其电影作品有着深厚的文化象征与哲理内涵,《霸王别姬》和《梅兰芳》就是陈凯歌电影中主要展现中国京剧文化的两部电影。影片中大量戏曲元素的运用,让陈凯歌电影有着其独特风格化的视觉形象。本文从题材来源出发,分析两部影片中的人物形象、造型设计和音乐内涵等戏曲元素的运用特色。

关键词: 陈凯歌;霸王别姬;梅兰芳;戏曲元素;题材;人物;造型;音乐

陈凯歌作为中国第五代导演的代表人物之一,其作品对中国文化有着全面、凌厉地批判性反思,在电影语言的运用方面有着强烈的空间造型感。在他拍的诸多电影中,戏曲一直都是一个不可或缺的元素之一。这与他出生在北京以及出身艺术世家有着重要联系。其父陈怀皑是一位著名的戏曲片导演,因此他在执导与京剧主题有关的电影时手法特别娴熟,他将深厚的文化功底与电影文化相结合,拍出了《霸王别姬》和《梅兰芳》等具有文化内涵的史诗性影片。

《霸王别姬》取材于京剧传统剧目《霸王别姬》,改编自李碧华的同名小说,讲述了清末时期,妓女之子小豆子被母亲卖到梨园行,与师哥段小楼因唱一出《霸王别姬》而名震京师,最后却因性别意识错乱,浮浮沉沉几十载,最终自刎于舞台的悲剧故事。而《梅兰芳》则取材于著名京剧表演艺术家梅兰芳唱戏的人生经历,讲述了梅兰芳先生一生的传奇故事。两部电影都大量地运用戏曲元素将不同的人物命运呈现在观众面前。除了这两部影片之外,2010年上映的《赵氏孤儿》也是取材于元代著名戏剧作家纪君祥的杂剧《赵氏孤儿》。因此,陈凯歌的这类来源于戏曲题材的电影,有着“戏如人生,人生如戏”的法则,将一个个故事在“虚”与“实”的交汇中不断升华。

的顿挫,发展而成为圆浑有力、粗细间出,变化多样的技法。既合乎衣纹的转折规律,又表现出运动的真实感,并有强烈的装饰性,可以看出“吴带当风”的精神。

画工们继承了六朝隋唐延续下来的“不用界笔直尺,而能弯弧挺仞,植栋构梁”的优秀传统,加以丰富提炼,表现出了高超的技艺。

3. 设色方面

在绘画的设色上,永乐宫壁画采用了中国传统壁画最常用的重彩勾填法,即以墨线勾勒成骨,之后大面积使用石青、石绿、朱砂、石红、胭脂、石黄等不透明矿物颜料,间用白色或其它单纯的颜色予以间隔。画面色彩的构成除了主要人物衣服用绯红和堆金沥粉以外,全画大量使用石青石绿的颜色作为主体色调,强调神仙的清静庄重。壁画上大量使用的廉价含铅白颜色在经过700年的氧化之后变暗变黑,有趣的是由于墙皮不断脱落,许多亮白的墙皮本身颜色又重新显现在画面上,这些变化组合的颜色又再一次地活跃了以青绿色调为主的画面。形成了既和谐又丰富的画面效果。小部分画面使用的“沥粉贴金法”增强了质感的变化对比,使得画面立体感大大增强,贴金则使神仙主题的辉煌气氛更加显著。在庄重深沉的画面中渲染华美富丽的艺术效果,为中国壁画史留下了光辉的一页。

三. 和其他道教壁画相比较

从中国道教画的发展脉络可以一窥永乐宫壁画的艺术渊源,同时对比其前后时代的道教壁画并作进一步的比较,更能清晰地认识到永乐宫壁画的艺术特征。

(一)与著名的敦煌壁画相比,永乐宫壁画人物造型比例更加准确,线条更加严谨规范,色彩更加沉稳凝练,更重要的是永乐宫壁画无论是画面布局、人物造型、表现手法等都更加民族化、本土化。

(二)与北京法海寺等明代壁画相比,永乐宫壁画结构更加舒朗,用笔更加简劲,笔力更加峻劲,代表着从元到明过度时期的绘画风格,保留着较多宋元绘画的严谨刚健和淳朴雄浑的风格

一、主观与客观:影片中的戏曲人物形象

电影中的戏曲人物包括两种,一是电影中以戏曲作为职业或者曾经以戏曲为职业的角色;二是根据戏曲故事改编的电影中出现的人物。陈凯歌电影中的戏曲人物也有着将这两种人物融为一体,在主观与客观的交汇中完成对人物命运的塑造。

《霸王别姬》中,程蝶衣一角无疑是这部影片的灵魂,其宿命性的性格设定、戏剧性的命运转折、悲剧性的人生信念在张国荣的演绎下熠熠生辉。程蝶衣是以梅兰芳和程砚秋为原型进行创作的,影片中,程蝶衣的扮相及唱腔大多借鉴梅兰芳,但在人物经历上,则更多借鉴程砚秋。程蝶衣的童年与程砚秋的经历更为相似,程砚秋六岁被家人卖入梨园行,拜在荣蝶仙门下,小名唤“小豆子”,而影片中程蝶衣幼时也叫“小豆子”;现实中,程砚秋与晚清名士罗瘿公相交匪浅,折射到《霸王别姬》则是戏霸袁四爷对程蝶衣的赏识。

演员张国荣的扮演,除了外形俊美的高度贴合外,对于程蝶衣气质及性格的把握更是无可挑剔,除了“美”以外,更赋予了一种纯粹,这种纯粹融于京剧浓墨重彩的脸谱勾画下,显得无限风情。因此电影中袁四爷才会赞叹程蝶衣的虞姬恍如真人在世,快入“纯青之境”。“虞姬”和《贵妃醉酒》的“贵妃”皆是至

而又有所创新。

(三)与同时期稷山青龙寺壁画相比,永乐宫壁画更加完整和谐、雄伟壮观,变化更加丰富,绘制更加细腻。

结语

元代永乐宫壁画是继承了自唐、宋时期后中国宗教壁画发展的最后一个高峰。既继承并保存了前代中国绘画的传统优秀手法,又在表现方面有自己个性的发展。元代壁画的风格雄伟豪放,生动华丽,比唐代壁画粗犷,比宋代壁画更雄伟,是大元帝国繁荣强盛的反映。它的艺术成就以永乐宫壁画为代表主要体现在寺观壁画上。

永乐宫壁画作为唐、宋时期中国绘画艺术特别是壁画、宗教画艺术方面的直接继承者,在我国绘画史上占据着重要地位。从目前可考的中国古代绘画看来,元代的中国人物画大幅锐减,三清殿的《朝元仙仗图》正可作为元代中国画的典型范例,从中探知中国传统绘画艺术发展至元代的画法继承和创,是研究中国绘画艺术发展的重要资料。

综上所述,中国画绘画在学习传统的基础上注重法则的变革,并且在人物形象方面追求伟岸的创意、构图组织时追求宏大壮阔、用笔方面则更讲究刚健的气势,最后在壁画整体的构图组合安排方式上,都以独特的不同创新方面丰富了中国画的绘画经验和创作手法,不但引领了当代中国宗教画的绘画思想,并对之后时期明清的中国宗教绘画产生了重大影响。

参考文献:

- [1]《画论丛刊》,于安澜,人民美术出版社出版。
- [2]《中国画论集要》,周积寅,江苏美术出版社出版。
- [3]《中国古代画论发展史实》,李来源,上海人民美术出版社出版。
- [4]《中国画论研究》,林木,北京大学出版社出版。
- [5]《白描人物全程训练》,天津人民美术出版社出版。

情至性之人，一个为情死，一个为情醉，程蝶衣在舞台上扮虞姬是自己，扮贵妃也是自己，他带着孩子般的天真性情在唱戏。但现实的无情却一步步将他推入了深渊，舞台上的是“真霸王真虞姬”，现实中却是“假霸王真虞姬”，程蝶衣此生之悲就在于人戏不分，最终走向自我毁灭。张国荣的程蝶衣是集大成者，梅派的华丽尊贵、程派的落寞哀思都在他身上可寻踪迹，这一扮演使程蝶衣这一角色人物得到了超越。

而作为传记式的影片《梅兰芳》，在演员的选择上，陈凯歌也同样的有着其独特的眼光。黎明不仅有着形似梅兰芳先生的身影，而且能说一口标准的京片子。事实证明，黎明对梅兰芳这个角色的演绎，还是很成功的。配之章子怡与孟小冬神似的眼神，孙红雷身上邱如白的影子，陈红与福芝芳类似的气质，更是锦上添花。

而作为影片中初次亮相戏台的少年梅兰芳（余少群饰），本身是梨园中人，相貌英俊，演技突出，演绎起梅兰芳来无论从身材或者身段还是对人物感情的把握上都相当到位。这个出生浙江青年越剧团的演员，在广德楼上，一改苏三的委屈哀怨，带伤亮相京剧《穆柯寨》，展现了一个英姿飒爽的穆桂英巾帼英雄形象。梅兰芳先生曾在1959年排演《穆桂英挂帅》时曾回忆到：“这虽是写她恋爱故事的戏，但却表现了她们的聪明、天真、勇敢而且富有爱国思想，我非常喜爱这个人物，不断演出，因而和她结下了深厚的感情。”所以这出戏是必须的，因为戏中穆桂英的英雄形象，激起了梅兰芳的爱国主义情思。从成名作《玉堂春》到《穆柯寨》，基本可以看到梅兰芳戏里戏外都是一个人。

中国的戏曲像是主观的内在诗歌，只是外界的自然不是化到诗人的情志中去了，而是化到剧中人物的情志中去了。陈凯歌的《霸王别姬》和《梅兰芳》正是具有这般诗意的性格，才会将剧中人物的命运演绎地淋漓尽致。

二、是相与非相：影片中的戏曲造型设计

电影导演在使用戏曲元素时，常常离不开运用戏曲造型这一重要的元素。通过戏曲中的人物造型、场景设计来帮助塑造人物形象，在是相与非相中，给观众留下深刻的思考。陈凯歌亦是如此。他充分运用戏曲的特有造型，来营造出充满“东方韵味”的民族文化时空。影片《霸王别姬》和《梅兰芳》正是通过对京剧全方位立体式的展现，充分吸收和利用京剧的各种元素，营造出特有的造型感，在是相与非相中，将戏曲中的人物与电影中角色人物相对应，揭示出电影复杂的人性。

服装道具是电影中最直观的戏曲造型。《霸王别姬》的开头，程蝶衣挽着段小楼缓缓走进大厅，此时程蝶衣身穿鱼鳞甲，头戴如意冠，肩披金色霞帔，手持宝剑，段小楼则是身穿战袍，头顶将冠，长髯飘飘，这样的造型开门见山的表明了两人的身份特征，程蝶衣是“女性”，段小楼是“男性”，暗示着他们的关系始于唱戏，结束于唱戏。“虞姬”复刻了梅兰芳独创的虞姬造型——身穿“鱼鳞甲”，头戴“如意冠”，梳“古装头”，英姿飒飒中透着娇柔婉转，将“虞姬”这位随楚霸王东征西战情意深重的女子在外形上得到了最大的还原。《梅兰芳》当中涉及到一部著名剧目《三堂会审》，里面的苏三带着枷锁，需要演员跪着唱全部内容。影片中专门设计这一出戏，来体现梅兰芳对艺术细节的执著。梅兰芳在表演时，舞台上使用的是真的钉子，唱完一折戏下来，膝盖都往下淌血，用镜头来展示这一震撼效果，观众在内心纠结的时候，对梅兰芳的严于律己而心生敬佩。再有，影片中邱如白初次看到舞台上的梅兰芳，是通过一出昆曲《游园惊梦》。戏中，梅兰芳饰杜丽娘，扮相出众，华丽却温婉的装扮不仅表现出杜丽娘的娴雅贞静的性格，还把这位深锁幽闺的少女心灵深处的寂寞及彷徨的心情恰如其分地表露出来。

脸谱是戏曲中重要造型之一。这种具有民族特色的化妆方法，是每个历史人物或某一种类型的人物都有的一种谱式和指代。观众认同了这种指代，则脸谱可以进一步指代这个类型的现实人群。《霸王别姬》中尤为体现，导演选取了中国戏曲中的男旦脸谱形象展开剧情，但影片着重表现了一个男同性恋者的现实人生。从被迫接受男旦“脸谱”到最终主动认同“虞姬”这一脸谱，混淆了自己的真实性别。同时，“虞姬”脸谱与“霸王”脸谱既符合了传统京戏的扮相，又辉映了舞台下人物的感情与命运。程蝶衣的“虞姬”有着丹凤眼、柳叶眉、面粉腮红，和历史人物“虞姬”

侠骨柔肠的人格非常吻合，暗示了他最终自刎的结局。而段小楼的“霸王”勾画得刚强勇猛，霸气无双的黑色花三块瓦脸，寿字立眉和如斗星目掩盖不了眉宇间的愁肠百结，带点哭相，表现出超凡的伟力和气质，正暗喻了段小楼最终会失去妻子菊仙和师弟蝶衣的凄凉结局。

念白在电影中配以表情和身段造型，传达人物的思想感情、塑造人物的性格。在戏曲表演中，念白常与唱腔部分互相衔接、陪衬、对比，是戏曲中最能表达人物的内心独白的一种艺术表现手法。《霸王别姬》巧妙运用了这一重要元素，既推动了剧情的发展，又表达了人物的情感，剖析了内心。片中，小豆子（程蝶衣）不管师傅如何惩罚，都将《思凡》一出中的“我本是女娇娥，又不是男儿郎”错念成“我本是男儿郎，又不是女娇娥”，为此小石头（段小楼）用烟斗暴力地戳伤了他的嘴，这一段将程蝶衣性别意识转化时的被迫和痛苦赤裸裸的展现在了观众面前。这种残酷的身份设定，是他敬重的大师傅帮他完成的仪式。令他成了真正的“虞姬”，依附他这个“霸王”，最终却又背叛了他，戏外也如此。而《梅兰芳》中最出彩是梅兰芳和孟小冬演出的《游龙戏凤》，同样的一段戏，有清唱和彩唱两段演绎。彩唱部分，导演用了整整一分多钟的时间表现这一段，通过“戏中戏”的结构表现了梅兰芳与孟小冬对彼此的那份欣悦。“孟：来来来，为君的一双粗手……如此，我就着，着，着，啐。”一个是旦角之王，一个是须生之后，台上阴阳颠倒、钗弁互易、假凤虚凰，演出一段真实的《游龙戏凤》，顾盼生辉，眉目传情。章子怡扮演的孟小冬，摘下苕口的一瞬令人惊艳；黎明的李凤姐扮相清秀，微笑自然。

无论是《霸王别姬》，还是《梅兰芳》，导演在舞台造型艺术的设计上同样都跟观众造成一种是相与非相的错觉。戏曲的歌舞造型，在人物的行动中、性格中。正是因为许多戏台空间的设置，配以演员在舞台上的歌舞演绎，才会使观众在电影院看电影时，还有在戏院看戏之感。因此，观众拥有双重视觉的观影体验。

三、有形与无形：影片中的戏曲音乐

电影将戏曲音乐渗入到影片中，增强了电影的文化历史感和地域色彩，陈凯歌将戏曲音乐运用在电影中，让电影在有形与无形中达到一种现实与精神的完美统一。

影片《霸王别姬》以程蝶衣演出京戏《霸王别姬》为线索，整个音乐设计自然会引入京戏音乐的元素。影片中的音乐是由我国著名作曲家赵季平先生作曲的，他紧扣戏曲《霸王别姬》曲调曲牌，让程蝶衣与段小楼的悲苦命运在京戏的鼓乐中展开。“影片的音乐运用了一把京胡，一支箫，一个大型交响乐队，京胡的悦耳、箫声的凄凉、交响乐的宏阔，几种不同文化背景的音乐元素相互碰撞和映衬，深刻而丰富地表达了人物命运与心境，营造出情感氛围的跌宕起伏。”在京胡、箫的悲凉和京戏鼓乐的紧凑中展开了旧社会梨园行艰难生活的描绘，并融合了交响乐，结合影片的不同画面，缓缓道来程蝶衣段小楼所代表的“迷恋”和“背叛”的主题。从程蝶衣抱着剑出现在轿子开始，急促的鼓乐声响起，音符衬托着程蝶衣复杂的情感，宿命的沧桑与无奈动人心魄。就像陈凯歌导演自己所谈及的那样：“人生不完美，但人如果想在人生中去实现戏剧的理想，这就会出现问題，会有一点麻烦，所有《霸王别姬》有一个悲剧性的结局，这个悲剧性往往给人一种崇高感，一种美。”

而影片《梅兰芳》则渗透着浓郁的、带有中国特色的京剧声腔。梅兰芳经典戏曲的唱腔片段主要有《贵妃醉酒》、《汾河湾》、《一绺麻》、《定军山》、《黛玉葬花》、《游龙戏凤》、《虹霓关》等。这些片段不仅表现了京剧的美，同时也将电影中的人和情节串联在一起。影片中梅兰芳与十三燕对决的第一回合，十三燕演出《四郎探母》，戏还没开始，一阵阵激烈的堂鼓声就响彻在观众耳边，一时间锣鼓声、欢呼声齐鸣，这般的声势竟让梅兰芳吓得忘了词儿。这锣鼓阵阵，与十三燕的胸有成竹相辉映，与后面十三燕第一回合取得胜利做了铺垫，但是又于最后两人对决梅兰芳的胜出形成了强烈的反差。两人第二回合梅兰芳演的《一绺麻》中，几乎没有背景音乐，舞台上的梅兰芳，大多是念白，这与梅兰芳当时的淡然态度恰好吻合。影片中的这些戏曲音乐，使整个电影的节奏在起伏中给人留下意外的惊喜。在有形的现实与无形的精神

浅谈中国哲学合法性问题

李浩然 中央民族大学哲学与宗教学学院 北京 100081

摘要：文本认为中国哲学的合法性问题与晚清以降中国所遭受的西方现代文明冲击有着深刻的历史关联，并指出对合法性问题的回答的关键不在于去强调中西标准的不一致，而在于能更深刻地看到“标准”本身的“价值失范”，从而进一步厘清对此问题的理解方式和思考原则。

关键词：中国哲学；合法性；中西比较

一八七五年，第二次鸦片战争结束的第十五个年头，北洋通商大臣李鸿章给光绪帝上奏折，说道：“今则东南海疆万余里，各国通商传教，来往自如……一国生事，数国构煽，实为数千年未有之变局！”在传统家族宗法制度的规范下，中国人最害怕的就是“变局”，即便历史上汉人曾遭受过元代、清代这样的异族统治，经历过“留发不留头”这样的阵痛，但古代以小农经济、君主专制、儒家文化这三个因素所构成的“超稳定”社会结构并没有动摇，但直到十九世纪中叶国门被洋人用坚船利炮强行打开，我们才彻底感觉到了灭族焚宗的真正危机。

当历史的喧嚣与尘嚣走过近一个半世纪后，世界一体化的荣光遍照着每一个国家，广袤之寰宇成了一个地球村，合作与发展成了人类普遍共识的主题，中国更是借此契机重新振兴，然而今日中国的知识分子似乎面临着一个更加复杂的问题，那便是如何在全球一体化的大背景下，重塑中国人的（文化）身份认同问题。说它复杂，是因为从近现代各国发动的侵华战争中国被动地被推入到世界商圈中到如今改革开放中国自觉地参与到国际贸易中，存在了两千年小农经济被全部瓦解；自清王朝覆灭到新中国建立，倡导仁义礼智信的传统道德所依托的君主专制中央集权不复存在了；由五四新文化运动到今天在意识形态上仍在主导地位的马克思主义使得中国传统的儒家思想（或者说是儒释道互补结构）始终无法得到重新确立——曾经几千年来构成社会“超稳定”结构的因素都不复存在了，中国之后会变成怎样的中国，这是所有知识分子都在思考的问题，而这一次我们所面临的“大变局”，在某些人看来，可能要比李鸿章所经历的“变局”要激烈的很。

二零零一年九月德里达来到中国访问，说出“中国没有哲学，只有思想”，随后学术界展开了对中国哲学合法性问题的大讨论，二零零三年此论题更是荣登当年学术界十大热门话题，而在之后的整整十年里，关于“中国有没有哲学”、“中国哲学是不是哲学”等一系列合法性的问题，几乎成了所有以中国哲学为业的学者们首先必须厘清的问题，其讨论的广度、深度、热度，在中国哲学的学术界，一时无两。

中国哲学合法性的问题，是一个源头性的问题。说它是源头，不是说不解决就没法研究其他的中国哲学问题，毕竟我们无法忽视和否认先辈在这一领域已有的诸多建树，而是说对于它的回答会直接影响着我上述所谓的“变局”的思考，对全球一体化背景下的自我身份的认同。如今的中国学术界，基本在谈到这一问题时，基本都会说，当判断中国有没有“哲学”时，如果是以西方的“哲学”的定义来作为标准，那么得出的结论一定是有问题的。但问题远没有如此简单，不是一句“你有你的标准，我有我的标准”就可以解决的。之所以在一语中的地道出了问题关键之后，仍在这个问题上纠缠不已，便是因为我们“接着讲”不被接受，“照着讲”又不甘心——学术也要走向国际化，接着讲自己的这一套，闭门造车造得再好也上不了国际的轨道，不会被世界承认。但是

若真用国际的（西方的）标准来衡量取舍，我们又不甘心削足适履，有损中国哲学的价值。我们早便脱离了以天朝上国自居，视西方为夷狄的傲慢，也没有了觉得西方一切东西都是好的，传统一切东西都不起作用的那种不自信，在我们重新开始想用某种方式去解释和说明中国时，“变局”所带给我们的矛盾心态便出现了。对于“中国有没有哲学”这样的疑问，只有西方人才会提出，但一旦提出，就需要我们中国人自己去解答。而更为重要的是，对于问题“是”与“否”的回答并不重要，重要的是回答过程中的对问题的理解方式和思考原则。所以当我们对“中国有没有哲学”、“中国哲学算不算哲学”这些合法性问题提出“伪问题”的辩护时，不在于我们去强调中西标准的不一致，而在于能更深刻地看到“标准”本身的“价值失范”。只有在这个基础上，无论去重新定义“哲学”，还是以“哲学”这一概念沟通中西方思想，才是可行并且有意义的。

从我们有意识地把中国哲学作为一门研究对象的那天算起，近一百年的时间已经过去了。当我们站在一个世纪的结尾处，回望过去的时候，终于开始反思一直以来的我们所做的一切是否真的具有价值。毕竟，在我们学术研究的内部，也曾因为意识形态的要求，几易标准，更何况现在又面临着西方学术标准的国际化要求。这一百年的学术研究究竟取得了怎样的成果，在整个华夏的学术史中究竟能占有怎样的位置，只能留给后人评说了。也许我们妄自菲薄了，就像每一个时代的知识分子一样，既欲寻到永恒的真理、建构完美的体系、解答终极的问题，又担心忧虑自己没有为往圣继绝学，留后学一片福荫；也许我们真的做的不够好，而终将成为历史长河中一段不名一文的岁月，甚至有人讥、有人笑。

对于今人来说，这些臆想，过分纠缠便是执着。我们相信文明发展的必然性，这是自民族诞生以来，其气质就决定好了的，即儒家所谓之“天命”，道家所谓之“大道”。哲学合法性的问题可以去讨论，但归根到底还是要落实到践行上，“中”也好，“西”也罢，只有先踏踏实实地知道彼此都讲了什么，才有资格坐而论道。当年佛教传到中国，在中原儒士的学术界中也曾激起一场轩然大波，从汉至唐，反佛排佛的学者大有人在，而佛教在经由格义——教门——宗门后终于和中国的本土文化完美融合，形成了儒释道三教互补的文化格局。相似的情景又出现在今天，百年来的中国哲学，又开始面临着西学的冲击。在这一次的“变局”之下，我们能否安全度过，如何安全度过，也许还要讨论好长一段时间。但无论如何，我希望我们能一直走在路上。

参考文献

- [1] 郭沂：《中国之路与儒学重建》，北京：中国社会科学出版社，2013年第一版
- [2] 杜维明：《儒家传统与文明对话》，河北：河北人民出版社，2010年第一版

世界中，传递给观众影片角色人物纠结的内心世界，发人深省。

总的来说，陈凯歌电影《霸王别姬》和《梅兰芳》中选用的京剧片段，都是极具魅力的戏曲元素，这些戏曲元素在电影中的运用不仅具备它原有的功能，更被赋予了刻画人物，传达情感的重要作用，丰富着电影作品的文化内涵。在传播过程中，拉近了戏曲艺术与观众的距离，起到了其他电影手段所不能表达的独特效果。在一定程度上使得博大精深的中国传统戏曲，在时光的长河中，沉积的不只是一种特殊的艺术形态，更是一枚悠久的历史瑰宝。

参考文献：

- [1] 冉常健：《戏曲电影导演技法教程》，文化艺术出版社，2011年4月第1版，208-233页。
- [2] 潘先伟：《论电影中戏曲元素的运用及审美意义》，《四川戏剧》2008年第1期。
- [3] 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通论》，上海文艺出版社1993年版，第331页。