

# 戏曲与影视的几点差别

曲 帅

重庆大学美视电影学院 07 级导演系广播电视编导专业

**摘 要：**无论是地方戏曲还是京剧，在我们悠久的民族历史上都取得了如今任何用一种艺术表现形式都无法企及的成就。对于生活在喧哗城市的现代人来说没有机会见证，体会那种万人敬仰的空前盛世不能不说是一种遗憾。在影视文化逐渐成为人们所有文化生活体验来源的明天，戏曲的发展令人担忧。本文从《华子良》这一优秀戏曲片出发，比较分析两种艺术表现形式的联系与区别，希望读者能从此发现戏曲文化独特的表现魅力。

**关键词：**现代京剧 影视剧 联系与区别

从 1790 年徽班进京，到民国二三十年代以梅派为代表的各大京剧流派的形成，再到改革开放后现代京剧的蓬勃发展，京剧走过了 200 多年的历史。既没有昆曲的历史悠久，也没有一些地方戏曲的传唱度，为什么京剧能够在 200 多年的时间里奠定国粹的地位并屹立不倒。这其中的原因，除了京剧本身的

艺术价值是无论哪一个剧种都无法比拟的以外，它不断的改良创新也是维持活力的重要因素。梅兰芳先生曾经讲过：“戏剧前途的趋势是跟着观众的需要和时代而变化。我不愿还站在这旧圈子里边不动，再受他的拘束，我要走上新的道路上去寻求发展。”梅兰芳先生不但成功的开创了梅派还使梅系成为世界

往；民族交往也必然会冲破民族的局限和历史的束缚而成为世界交往的一部分。他们写道：“各个相互影响的活动范围在这个发展进程中愈来愈扩大，各民族的原始闭关自守状态则由于日益完善的生产方式、交往以及因此自发地发展起来的各民族之间的分工而消灭得愈来愈彻底，历史就在愈来愈大的程度上成为全世界的历史。”（《马恩论民族问题》（上）第 89 页。）可见，民族交往是世界交往的基础，世界交往则是民族交往在广度和深度上的普遍发展。

然而，从民族交往到世界交往的过程中，民族的狭隘性和民族的特殊性，会阻碍甚至会破坏世界交往。这是令人厌恶的，马恩说：“民族的狭隘性一般是令人厌恶的，那么在德国，这种狭隘性就更加令人作呕，因为在这里它同认为德国人超越民族狭隘性和一切现实利益之上的幻想结合在一起，反对那些公开承认自己的民族狭隘性和承认以现实利益为基础的民族。”（《马恩论民族问题》（上）第 89 页。）显然，这种利己主义的民族的狭隘性和特殊性，是在民族交往过程中产生的；要消除民族狭隘性和特殊性，又得依赖于更大范围的新的交往。马恩这样写道：“大工业到处造成了社会各阶级间大致相同的关系，从而消灭了各民族特殊性。最后，当每一个民族的资产阶级还保持着它的特殊的民族利益的时候，大工业却创造了这样一个阶级，这个阶级在所有的民族中都具有同样的利益，在它那里民族独特性已经消灭，这是一个真正同整个旧世界脱离并与之对立的阶级。”（《马恩论民族问题》（上）第 100 页。）而大工业繁荣的前提，“乃是同外国各民族的交往。”（《马恩论民族问题》（上）第 94 页。）这种以交往为前提的大工业的发展，日益消灭着民族的特殊性，最终越出了民族的范围而走向了以全人类互相依赖为基础的世界大舞台。

## 五、小结

不论一个民族内部的交往还是民族之间的各种交往（物质

的和精神的交往）对民族的发展与繁荣是至关重要的。首先，从民族内部的交往来说，像我们这样一个多民族的统一国家，在中华民族内部包含了 56 个民族成分，但各民族之间的文化习俗各异，发展水平很不平衡。因此，通过发展交往，可以加强民族间的交流和了解，增进民族间的感情，促进民族融合，缩小民族之间的发展差距，有利于建设好和谐社会。其次，从民族间的交往来说，中华民族作为一个整体，必须加强与世界各民族之间的交往，才能完成“三步走”的战略目标，才能立于世界先进民族之林，才能实现中华民族的伟大复兴。因此，胡锦涛同志在党的十七大报告中指出：“改革开放是决定当代中国命运的关键抉择，是发展中国特色社会主义、实现中华民族伟大复兴的必由之路。”最后，从世界交往来说，只有发展普遍的交往，才能缩小南北发展差距，才能构建更加公正合理的国际新秩序，才能建成和谐世界。当然，在民族交往的过程不可避免地会产生民族问题与矛盾甚至是战争，但这并不能否定交往；恰恰相反，这些问题的产生只能说明交往的不够普遍。而要解决在交往中产生的问题，还得要回到交往中去的。总之，交往，从民族到世界范围内的交往，不仅是不以人类意志为转移，反而是制约着人类的意志和行动的社会发展的客观要求。

## 参考文献：

1. 中国社会科学院民族研究所，《马恩论民族问题》（上），北京：民族出版社，1987 年
2. 何润，《马克思主义民族理论经典导读》，中央民族大学出版社，1998 年
3. 陈力丹，《精神交往论：马克思恩格斯的传播观》，中国人民大学出版社，2008 年
4. 陈国新·杜玉银，《马克思主义民族理论发展史》，云南大学出版社，2001 年

三大表演体系之一，后来人对梅先生这种“走上新的道路上去寻求发展”的精神的传承体现在现代京剧的创新上。

现代京剧与传统京剧的最大区别应该体现在内容和形式两方面。

传统京剧多是表现才子佳人、帝王将相的题材。而现代京剧则多是革命题材或是赞颂广大劳动人民的优秀品质，我们所熟知的“文革”的“样板戏”将这一主题推向了前所未有的高度。现代京剧《华子良》是2002—2003年度国家舞台艺术精品工程十大精品剧目之一，第九届中国电影华表奖优秀戏曲片奖获得者。讲述的是解放前夕在重庆关押政治犯的看守所白公馆里，一位共产党员忍辱负重装疯卖傻多年，最后终于成功的在国民党实行大屠杀之前帮助大部分战友获救的故事。《华子良》无论在内容还是表演上都堪称戏曲表演的优秀作品，现将《华子良》作为范本比较一下戏曲艺术和影视艺术（单指电视剧和电影作品）的区别与联系。

从唱词（台词）上看，影视作品是大众传媒中电子技术的产物，追求的是雅俗共赏，也就是影视作品对于受众来说几乎没有文化水平的限制，只要能看得见听得懂，一般的影视作品都会被人们所理解。所以它的语言追求通俗化，口语化，正常情况下很少会有高深莫测，晦涩难懂的语言出现，这对编剧和演员来说都是很大的解放。而中国的戏曲，从诞生之日起它就是集文学、音乐、表演及各种舞台艺术相结合的综合艺术。与文学结合就注定它是高雅的艺术，它的唱词有很强的文学描写性。例如《西厢记》中“长亭送别”一折中，崔莺莺的唱词“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞，晓来谁染霜林醉，总是离人泪”，这就是典型的文学语言。尽管戏曲在元代杂剧以后，在唱词上也越来越倾向于口语化，甚至带有强烈的地方色彩，而且在改革开放后我们也提出了艺术要贴近人民群众的方针，以至于如今的戏曲唱词逐渐从“阳春白雪”的文学殿堂走下来成为“下里巴人”的生活口语。但提倡生活化并不是否定高雅，在戏曲唱词中仍需要适当的文学语言发挥其特殊的表现功能。例如在《华子良》中，有一段华子良被迫吃下馊米饭的情节，他的唱词“十五年孤雁离群难归阵，十五年含垢忍辱路无垠，十五年战友咫尺难相认，十五年亲人面前成罪人”。这连续的四个排比句绝非口语可以讲得出的，也正因为这一文学修辞的使用使得人物的感情荡气回肠，一气呵成。再如，片子一开始的几句唱词“一唱雄鸡天下白”“君不见高墙内外石榴放”“疯疯癫癫痴痴状”这里的“白”“放”“状”都属于文言中的常用词，所以说相对于影视作品来说，戏曲更典雅就表现在这些方面。

与音乐的结合，就决定了戏曲的唱词必须符合音律，必须朗朗上口，这是对戏曲编剧文学功底巨大考验。例如《华子良》中，双枪老太婆一出场的唱词“红旗猎猎遍山岗，群情振奋歌声扬，秣马厉兵迎解放，刀出鞘，枪上膛，待军令，下山岗，配合主力扫孽障，山城就要现春光”这七句不但使用了文学语言而且连续押“ang”这个韵，与音律的配合恰到好处。可是说戏曲中的唱词带有文学性并不是指其语言生涩不易懂，相反戏

曲的唱词往往都是用最简单精炼的词句表达最深远的意境。例如汤显祖的《牡丹亭》中的一段唱词“这般花花草草由人恋，生生死死随人愿，便酸酸楚楚无人怨”，几个再平常不过的单字却能产生如此强烈的情感，成为千古绝唱。

从叙事结构上看，影视作品注重的是在完整准确的讲述一个故事的同时最大程度的吸引观众。于是在剧情上设置悬念，环环相扣，步步逼近，跌宕起伏。此外，与戏曲不同的是，影视作品面对来自市场的巨大压力，为了提高收视率或者增加票房收入，有时候不得不加入一些暴力、色情、血腥等因素来迎合某些大众的低级趣味。于是也就形成了现在的有些影视作品，线索杂乱，枝蔓繁多，叙事结构不完整的情况。而对于戏曲来说，它有固定的受众，它只需要在保证原有受众的基础上争取更多的群体。再加上制作经费和播出时间的影响，戏曲更专注于将故事讲述的深刻，感人。所以从这个方面来说，影视作品更多的带有商品的属性，而戏曲则更多的是表现艺术。可是这也不代表说戏曲是单调的枯燥的完全平铺直叙的讲故事，它也有悬念，也有复杂多变的情节变化，而这种紧张感的营造不像影视作品那样靠某些特效处理来完成，在戏曲中情节的转承起合，节奏的张弛变化，主要靠音乐来把握。例如《华子良》中特派员三试华子良这一结构安排，情节一次比一次紧张，局势也一次比一次危险，随着音乐节奏的加快，观众的兴趣也被提到了最高处，以此达到了与影视特效同样的效果。

从表演上看，我们日常所看到的影视作品中的表演大都是斯坦尼体系和布莱希特体系的实践。斯坦尼体系讲究“表演时应生活在角色之中必须以内部体验的过程为演员创作的主要过程”，布莱希特体系强调创造过程的理性因素，以破除表演时的生活幻觉，提倡观众冷静分析、思考的表演理论，即所谓“间离效果”的表演方式。而传承于梅兰芳体系的中国戏曲表演与两者最大的而不同是讲究“神形兼备”。要求演员既要调动自己所有的生活经验去体会角色在规定情境下的行为举止，又要将这些行为举止用夸张的方式表现出来。所谓的“神”就是演员所表现出来的情感，心理变化。例如华子良为了给齐晓轩传达屠杀提前进行的消息而当众吃馊了的米饭这一情节，齐晓轩的一句“他曾经是我们的同志”让华子良感动不已，十几年来，所有的委屈，抱怨，无奈顷刻间都因为这“同志”二字而化成两行泪水流淌下来，这样的表演确实令人感动。再如，华子良与儿子华为在磁器口相遇这一场，儿子非但不认识自己反而误以为自己是贪生怕死的胆小鬼并且加以羞辱。这一段表演也同样令人难忘，父亲见到儿子时又悲又喜的心情无以言表，所有的感情都寄托在两颗石榴上，然而却遭到儿子的嫌弃，父亲内心的矛盾与挣扎不是简单的几个动作，几句台词所能够表达的，更多的是需要真情实感。上面所列举的两个情节，如果放到影视作品中采用斯坦尼体系表演理论来指导也许同样能够达到感人至深的效果，可是戏曲表演的优势就在于它毫不掩饰自己的情感，它可以将自己的所思所想用歌声唱出来。这也就是“形”。从某种程度上讲，戏曲当中的“形”就是布莱希特体系的表现，如演员在对话时的“打背躬”就是游离于剧情之外的一种表演



# 基于 WSRF 的数字图书馆个性化统一检索系统的研究

赵 璠<sup>1</sup> 唐明伟<sup>2</sup>

<sup>1</sup> 西南林业大学 昆明 650224; <sup>2</sup> 河海大学商学院 南京 210098

**摘 要:** 分析国内外现有数字图书馆统一检索系统的优缺点, 介绍最新网格架构 WSRF 的规范及 Web 服务资源创建和访问流程, 结合个性化统一检索系统的特性, 提出基于 WSRF 的数字图书馆个性化统一检索系统的架构, 并重点研究了其中异构数据管理、检索管理和信息安全机制三个关键问题。

**关键词:** 统一检索 个性化 WSRF 数字图书馆

数字图书馆是上个世纪 80 年代出现的以信息技术和互联网技术为手段, 将传统形式的图书馆资源转换成数字资源, 并提供联机访问接口的图书馆网络系统。随着信息技术和互联网技术的高速发展, 在近 30 年时间内, 各国政府、图书馆、高校以及相关单位均建立起了自己的数字图书馆并存储了各种各样的信息, 为相关用户获取信息提供了高效的服务。但不同的数字图书馆对信息的存储、访问和检索方式各不相同, 因此造成了各数字图书馆之间的资源不能互相共享, 从而形成了信息孤岛, 在信息呈爆炸式增长的今天, 信息孤岛的出现无疑对信息资源是一种极大的浪费。因此如何将各个数字图书馆的资源联合起来, 并实现统一检索已经成为当今数字图书馆领域的研究重点。

艺术程式, 也就是布莱希特体系所提倡的“间离效果”。除此之外, 戏曲中的“形”还包括我们普通理解上的“唱、做、念、打”中的“打”。一部戏曲片中, 打斗的部分往往是整部片子的高潮和看点之一。与影视作品中的打斗力求营造逼真的效果不同, 戏曲片中的打斗是带有杂耍性质的, 例如, 华子良下山的途中与两个跟踪他的士兵之间的一场戏。这样的打斗没有你死我活的激烈感, 完全是靠演员的基本功和动作的巧妙设计来表现, 滑稽之中不失灵活。

从场面调度来看。“场面调度”这个词本来就是从舞台剧中借鉴过来的。在现在的影视作品拍摄中, 分为演员调度和摄影机的调度。摄影机的调度在戏曲片和影视作品中都很常见, 只不过相对于戏曲片来说影视作品的机器调度更频繁, 镜头变化更丰富, 节奏也更快。而在演员的调度上二者则有很大差别, 在影视作品中除了演员的一般动作设计外, 需要导演特别调度的场面就是有大量群众演员参与表演的时候, 例如战争片, 或者是表现公共场所的生活场景时, 如电影《霸王别姬》开头部分展示北京街头生活的场面调度。总的说来在影视作品中, 不是有关镜头表现主体的调度基本上都是为了展现生活的真实面, 对剧情的推动和人物性格的刻画方面没有多大的实际意义。而在戏曲片中在场面调度方面有点像布莱希特表演体系的理论, 也就是说演员的动作都是提前设定好的, 有些动作不是角

早期的数字图书馆统一检索系统以密歇根大学在 1996 年提出的 UMDL<sup>[1]</sup> 系统和斯坦福大学在 1999 年提出的数字图书馆系统模型 Infobus<sup>[2]</sup> 为代表。UDML 系统是以多 Agent 为基本架构的, 由用户 Agents (UIAs)、中介 Agents (MIAs)、馆藏接口 Agents (CIAs) 和馆藏资源四个部分组成, MIAs 从 UIAs 接收用户的请求, 并将请求转发给 CIAs, 再由 CIAs 从数据库中提取数据, 并返回至 MIAs, 再由 MIAs 返回至 UIAs, 并返回给最终用户, 由于不同的 CIAs 管理不同馆藏资源的数据, 因此具有不同资源转换和提取功能的 CIAs 能较好地实现异构资源的集成, 再通过 UIAs 和 MIAs 实现异构资源的访问。这是一种广播式的通信方式, 这种方式通信代价高, 实现起来也比较复杂, 在用户请求较复杂、资源较多的情况下, 检索效率也会

色在规定情景下必须表现出来的, 由于戏曲片一般不会像影视剧那样动辄调用几百人甚至上万人的演出阵容, 所以说它可不是主演人物的场面调度也都是有实际作用的。当然除了像影视剧那样刻画真实场景外, 还有一些是表现人物或纯粹是为了娱乐。例如在《华子良》中, 监狱警官问华子良“华子良你的娃是男娃还是女娃”, 说这话的同时走到后面去把帽子拿过来扣到华子良头上, 随后华子良便利用这一道具配合唱词表演了一段杂耍。可是在戏曲片中基本不讲究实际意义这一说, 这个动作的加入会对华子良这个人物塑造起到积极作用更可以带来娱乐观众的效果这就足够了。

戏曲发展到今天, 有人认为它越来越有向影视作品靠拢的倾向, 正在逐渐失去自己的本色, 甚至担忧它会不会就此消失。我想姑且不论京剧是我们的“国粹”, 单就从戏曲自身的发展来看, 有影视作品的存在就有戏曲的存在, 作为宝贵的文化遗产, 戏曲是所有影视作品的艺术理论来源。戏曲的暂时没落是因为它还没有找到适合自己生存和发展的最佳方式, 而这需要我们所有人的努力, 保护并弘扬我们的优秀的戏曲文化。

作者简介:

曲帅, 女, 汉族, 1988 年 8 月生人。籍贯山东省烟台市, 现为重庆大学美视电影学院文学学士, 重庆大学法学院学士。