不衰，如京剧折子戏《李逵探母》、《贵妃醉酒》、《杀惜》、《别姬》等，这更进一步说明了文本与整个戏成功的关系。

这样的例子还有很多。这些经典之作，经过无数年观众的提纯，早已距离最初文本甚远，甚至早已远离了初始编剧的旨意而经典起来的。这些经过观众提纯的戏，最突出的特点便是：好看好玩儿，有情有趣儿，有绝活有玩意儿。而新创剧目往往就缺少了这些东西。新创剧目太过理性了，不像那些在观众中常演不衰的剧目，那些剧目可不考虑你跑没跑主题，他只在乎观众喜不喜欢看。这就是中国戏曲，于舞台小天地中，嬉笑怒骂，不拘一格。这里有一个十分有趣的现象，说穿了就是观众对戏曲的参与创作，一出能够流传的戏，无不吸纳了观众的创作智慧，而新创剧目缺的正是这一些。因此，过分在剧本上纠缠，不如到观众中去打磨。

有人会说，戏曲文本原本就有案头与场上之别。案头文本只供阅读，不求演出。然而，在进入当今多媒体时代，案头文本早已远离了市场。像中国戏曲发展史上曾经发生的"花雅之争"，或曰"汤沈之争"，在今天看来，早已是毫无意义的了。更何况，理性言传的李笠翁与感性意会的汤显祖相比，李笠翁只是留下了只言片语的戏曲理论，却没留下一部像样的戏曲文本。反过来，汤显祖却用它的"临川四梦"，至今还在告诉我们"花雅之争"的最终胜利者究竟是谁。这里不难明白，胜利者的秘密武器就在于汤显祖讲的"情不知所起，一往而深，生可以死，死可复生。生不可逾死，死不可复生，皆因情所不至也。"可见，"情"是戏曲生存之根本，是观众能够产生审美满足之根本。在戏曲舞台上，为了情，一切皆可发生。

因此，我们大可不必过多地夸大剧本在戏曲创作中的作用。其实，剧本并非一剧之本，剧本的"本"并不是那个根本的"本"。

（作者单位：驻马店市豫剧团）

探求影视艺术与戏曲艺术的和谐统一

■李增力

说起来，将舞台戏曲搬上银幕的历史已经是很长了，可以说，自从中国有了电影之后，便开始了戏曲电影的历史。中国电影在每一个发展、转变的历史阶段，都同戏曲结下不解之缘。

1905 年中国人尝试拍摄的第一部无声电影，就是北京丰泰照相馆摄制的京剧《定军山》片段。

1931 年蝴蝶主演的中国第一部有声电影《歌女红牡丹》虽是故事片，但其中穿插了京剧《玉春堂》、《穆柯寨》等大段唱段，使观众第一次在银幕上欣赏到戏曲艺术的优美唱腔。

解放后，我国拍摄的第一部彩色电影，就是越剧《梁山伯与祝英台》。

可见，中国电影在起步之初，就与民族戏曲艺术密切结合，而这种现象的发生绝不是偶然的。一方面，传统戏曲为影视技术、艺术潜力的充分发挥提供了广阔的天地；另一方面，影视的视听手段也给戏曲艺术广泛传播提供了充分的条件。戏曲电影、电视剧已成为我们民族优美而独特的艺术品种了。

要拍好戏曲电影、电视剧，必须在对戏曲艺术特性和影视特性充分研究的基础上，努力找出它们之间的交叉点来，千方百计地使两种艺术形式和谐地融合在一起。拍摄戏曲电影、电视剧的一个基本原则应该是：一定要在尽可能保留舞台艺术精华的基础上，充分调动影视的视听艺术、技术手段，使它成为既不姓"戏"，又不姓"电"，而是完全和谐、统一的新的艺术形式。孤立地强调"戏曲化"或"影视剧化"，都是片面的。

任何一部戏曲作品要搬上屏幕，都存在一个影视化的问题。到底该怎么化？化到什么程度才能既保留原剧的戏曲韵味，又能通过视听手段予以强化和发展，使两者交融为一体？这就是拍摄戏曲电影、电视剧首先要探求的课题。

研究这样的课题，离不开具体的剧种、剧目、演员的表演风格等。譬如一些像京剧等程式化很严格的剧种或者一些写意性较强的剧目，如《拾玉镯》、《藏舟》、《挂画》等，它们舞台呈现的核心就是演员的虚拟表演，剧中的典型环境的描写，时间空间的转换，全是通过唱、念、做、打（舞）虚拟性的表演来体现的。这一类剧目，人与景的矛盾十分突出，一般说来，它们适合以舞台纪录片的形式拍摄而不适合以戏曲影视剧的形式表现，更不适合用实景拍摄。另外一些剧种、剧目，如越剧《红楼梦》、豫剧《倒霉大叔的婚事》等，由于戏曲表现本身相对写实，搬上屏幕时虚实之间的矛盾就显得缓和些。当然，在这些戏中，场与场之间的虚实对比关系也并不是完全平衡的。

所谓影视化，不能简单地理解为仅仅把某一场戏的时空拉开，也不能简单地理解为把某些唱段或幕后、过场戏变成画面图解或说明性的场景。影视与戏曲的区别不在技术上，而在美学观念上。

戏曲是以演员为中心的艺术，剧

万方数据

豫剧电影《桃花庵》剧照　　路振隆提供

中的环境气氛、情节展开等，全是基于演员表演的，即主要通过演员表演来实现剧本意图。而电影、电视的视听手段丰富，并不存在仅仅靠演员来表达剧作意图的问题。因此，在从戏曲改编为影视作品时，必须重新用影视的造型意识进行构思，通过表演、场景气氛的渲染、道具陈设、光色表现手段、音响效果，以及伴唱和独唱、主观和客观唱词的有机结合等多种方式，构成一个个蒙太奇段落及影片的总体格局。一句话，将戏曲从舞台搬上银幕的过程，也是二度再创作的过程，它涉及到剧本的改编、表演、场景设置、声腔处理、画面造型等各个方面，可以说是一个系统工程。

首先是剧本的改编。在舞台戏曲搬上屏幕的过程中，除了对演出本从剧作角度予以加工、提高之外，在两种艺术形式融合方面，从剧本改编这一环节就要开始。

对于舞台演出的精华部分，一定要持十分慎重的态度，尽可能予以保留；对舞台戏曲演出的韵味，要十分明确地予以保留，即所谓“取其形，留其韵”。

同时，要删去舞台中的一些上、下场和纯属交代性的场景和手段，包括一些交代性的唱词，使场景之间更准确、更简洁地衔接起来，加快推进剧情的节奏。当然，有减必有增。为了增加反映生活面的广度和深度，增加生活实感，扩大视觉信息量，就要采用多空间的组合。

影视艺术的特点是时空转换自由，所以在剧本改编时，可以把舞台戏中由于受演出和分场的局限而不得不放在一个时空里的内容，按照生活的逻辑，重新放置在更合适、更能充分体现剧作意图的场景气氛之中。

在进行剧本改编时，还要尽可能避免舞台演出与影视表现之间虚实矛盾难以调和的场景，如在有群众背景的环境里的演唱等。庙会或观灯这样的场景经常出现在戏曲舞台上，演员在舞台上边走边唱，“人走景移”是完全能够做到的，因为背景本身就是虚的，那些人山人海的热闹气氛是通过演员的表演诱发观众联想出来的。而拍成戏曲影视剧后，既不可让人物在拥挤的群众场面中边走边唱，又不可将后景搞得空无一人而单单只让演员表演。因此，类似这种场面在改编时就要想法把它避掉。

一个舞台戏搬上屏幕，究竟是在什么样的风格环境中拍摄，也是必须要很好解决的问题。景的风格处理是关系整个戏的格调是否和谐统一的重要因素之一。

是否利用实景拍摄戏曲电影、电视剧，这要依据具体剧目进行具体分析。有些戏可以在实景中拍，有些戏就不一定可以，但不管实景或搭景，都要在剧作、表演、景的设计与加工诸方面做大量的融合、协调工作。

戏曲毕竟是戏曲，在实景拍摄中如果处理不当，会使演员的表演同具体的自然形态环境产生矛盾。这就要求在景的选择与加工、画面造型方面尽可能讲究形式美，尤其是对唱腔部分的环境背景处理，尽可能避实就虚，使画面造型因素尽量单一。在实景中拍摄戏曲电影、电视剧，是同纪实风格的故事片、电视剧有着严格区别的，必须把演员的表演同景的选择和加工同时纳入总体构思中，进行通盘考虑。虚实结合，以大虚为背景中加入小实的具体细节，会产生协调的艺术效果。

戏曲电影、电视剧的光影气氛处理，也是很重要的体现两种艺术融合的创作手段。我们知道，戏曲艺术的美，产生于审美活动之中而不是在审美活动之前，它总是千方百计激发观众的想象力和创造力，使戏曲创作在观众参与下最后完成。

那么，在进行光影气氛处理时，就既不能放弃光影的造型功能，仅仅起照亮演员的作用，又不能像故事片或电视剧那样，把光影气氛搞得那样逼真。戏曲电影、电视剧强调环境气氛处理得相对实一些，人物光的处理相对虚一些。一个场景的气氛主要靠背景光的处理来实现，而人物光无论是日、夜还是晨、暮，都不应悬殊太大，讲究柔和均匀，在古装戏中更是如此。这样处理，更符合戏曲艺术的审美特性。因为戏曲美学一个基本原则，就是对观众坦白承认是在演戏，而演戏是对生活的表现而不是对生活的再现，因此它彻底扔掉了模拟生活自然状态的包袱。

演员表演是一部戏曲电影、电视剧的核心。戏曲舞台表演与影视表演有着根本不同的美学追求，那么在拍摄戏曲电影、电视剧时，两种表演风格也就需要融合统一。

这就要求戏曲演员要适应视听艺术创作的整体性。因为影视艺术在实现其构思时，其着重点不像舞台上那样全力集中在演员身上，而是关注整个银幕的画面造型。所以，演员的表

万方数据

演必须在纳入总体蒙太奇结构之后才能正确评定其价值。演员在处理角色时，不要一味追求和强调表演自身的完整性而排斥使用其他视听手段。

由于景的空间的真实性，戏曲演员要克服表演时和与观众交流的习惯，要按着角色的心理逻辑去做、去说、去行动。要尽可能将台词、唱腔融于生活动作之中，通过赋予角色的多种生活动作，使自己以生活形态出现在镜头前。

影视艺术的镜头处理有使观众近距离观赏的特点，演员就要避免外部动作的夸张表演而应着力于人物内心世界的刻画，细腻地把握人物心理情感变化的层次。当然，在戏曲演员表演贴近生活的同时，也要注意不必完全遵循故事片和电视剧的表演要求。因为戏曲表演同音乐、唱腔的节奏和韵律往往结合在一起，一旦失去表演中的节奏感和韵律感，将失掉戏曲艺术的整体美。

唱腔艺术是戏曲艺术的核心，能否使戏曲与影视和谐地融合在一起，关键还在于处理好唱腔部分与环境之间的矛盾。对于剧中叙述性的唱腔，唱前要注意营造好唱的氛围，真正做到让人物有感而唱，水到渠成，达到所谓“长言不足则歌之”的境界。而对于人物之间的对唱，从唱词到唱腔设计都尽可能口语化，流畅上口，如说如诉。剧中人物抒发内心情感的唱段，可以采用旁唱相引、心声伴唱与人物自我抒发相结合的结构形式，犹如故事片和电视剧中的插曲，使观众感到协调，从而容易接受。

不论哪一类唱段，一定要情重于腔，在音量控制和用嗓行腔方面，都要根据规定情境或轻或重、或强或弱、或扬或抑、或吟或诵，克服舞台演出那种都用大音量的习惯性唱法。

唱腔部分的进出点，即唱腔头尾与台词部分的关系也是需注意的。为了使比较生活化的台词部分和具有假定性唱腔部分浑然一体，音乐过门可以采用由无到有、由弱到强渐入的方式，也可以采用音乐提前进入，然后再顺势上板起唱，而每当唱完之后，尽可能少用收板乐句，将音乐延伸，把观众再带回到对白部分较写实的情境之中。

为了发挥影视视听艺术手段，对于自然音响的运用，要给予充分的重视。自然音响运用得当，不但可作为假定性的环境设计的补充，增加生活实感，而且可以扩大画面空间，增加画面的张力和信息量。

影视艺术是由一个个镜头组接而成的，所以，戏曲电影、电视剧的镜头处理也应区别于一般的故事片和电视剧而体现出独有的艺术美学特色。

首先是镜头的节奏与韵律。人们在进行审美活动时，当审美对象所产生的客观节奏和观众的主观心理节奏处于同步状态时，人们就会感到和谐愉快，产生共鸣与美感。在镜头处理时，作为审美对象的视觉节奏，一般受以下诸因素影响：

（1）拍摄对象本身的内容和外部运动节奏。

（2）画面切换的频率。

（3）画面景别跳跃及方位变化的对比度。

（4）画面的运动方式及节奏。

（5）画面的光学透视比的变化。

（6）光影、色彩、影调变化的幅度与运动节奏。

（7）画面的前景的运动。

（8）画面衔接技巧的变换与唱词字幕隐现的节奏。

以上八种因素，也可以说是摄影造型艺术赋予银幕视觉节奏的手段。戏曲艺术，是最讲究节奏和韵律的艺术。它的美学原则之一，就是把演员的全部表演（即唱、念、做、打）甚至一个眼神，自始至终全部融化在严格和谐的韵律、节奏和音乐旋律之中，是全部音乐化了的。因此，戏曲电影、电视剧的镜头也必须相应地音乐化。在处理每一场戏、每一个蒙太奇句子、每一个画面时，都要根据上述的八种因素形成与内容相吻合的外部节奏和韵律感，使之同整个戏的音乐节奏同步起来。特别是富有鲜明感情倾向的画面运动方式和节奏，一定要和人物在规定情境中的情绪节奏、音乐唱腔的节拍极其默契地融合在一起，以达到潜移默化地帮助观众感受和理解剧作意图，产生愉悦美感的目的。

戏曲艺术在把自己的舞台行动诉诸于舞蹈艺术的同时，还很讲究捕捉生活、思想、情感最珍贵的瞬间，动态的造型中创造富有雕塑感的停顿。这种动与静的对比，最大限度地展现了人物的造型美。因此，戏曲电影、电视剧的画面构图，除一般地强调绘画性、装饰性、虚与实、冷与暖对比之外，还要处理好动与静的关系。一方面通过镜头的运动和角度的选择突出人物，注意动态美和音乐和谐的流动性。同时，也要处理好人物那些相对静止瞬间的造型，这些瞬间往往既是人物情绪发展的凝聚点，又是舞蹈和音乐结构中的“标点符号”。

一些武打与舞蹈场面，可通过选择适当的角度和构图，表现其群体美和调度的完整性。同时，也可通过插进若干局部镜头来加强其场面的动势和某些瞬间的造型美。这种镜头运用的动与静的有机结合，可以最有效地体现戏曲艺术的美学特性。

总而言之，将戏曲艺术搬上银幕，在虚与实、人与景，两种艺术形式的融合方面，都存在很多复杂的问题。创作者必须因戏制宜，因人制宜，勇于探索，敢于创新。否则，一味追求“影视化”，而不顾戏曲艺术的特点削足适履，以致拍成电影、电视剧加唱，就不能称其为戏曲电影、电视剧了。当然，走向另一极端，缩手缩脚将舞台戏原样照搬，不敢发挥影视表现手段的能动作用，也不是我们所追求的目标。

戏曲电影、电视剧作为中国独有的艺术种类，在今后的发展中还需大量的探索和创新。探求两种艺术形式的融合统一，将是一个需要不断推进的课题。

（作者单位：河南电视台）

万方数据