

新中国京剧电影的实践与理论探索

杨秀峰 (中国戏曲学院导演系 100073)

摘要:新中国成立后,为了使戏曲艺术更好地为人民服务、为社会主义服务,在党和政府的领导下,戏曲电影以前所未有的规模和速度进行着不断的实践和总结。本文以京剧电影为代表,从理论的层面对其创作手法和美学探索进行分析和梳理。

关键词:京剧电影;电影手段;美学观念

一、发挥电影手段展现京剧艺术

在毛泽东同志提出的“百花齐放、推陈出新”的方针指导下,传统戏曲艺术和电影事业都以崭新的面貌呈现出欣欣向荣的局面,大量的戏曲电影创作实践不断地探索着舞台与银幕结合的各种可能性。以京剧电影为例,截止到1963年所创作的十八部影片中,都汇集着践行者的心血与成果。

这一时期,大量的电影工作者投入到京剧电影创作队伍里来,他们带来了新的创意和更丰富的电影手段,形成了多彩纷呈的创作风格,大致可分为三种类型:一类是以《梅兰芳的舞台生活》为代表,这类片子基本上以舞台记录样式,忠实地记录了舞台表演;第二类是以《野猪林》为代表,这类片子突破了舞台演出的框框,但又没有完全打破三面墙的局限,从舞台转为银幕的过程中,注意对剧本的改编,充分地运用了电影手段,丰富和强调了演员的精彩表演;三类是以《尤三姐》为代表的,更靠近写实化风格,相比较,这一类的作品在其他剧种中更为常见。不论是哪一类作品,在创作中都不可避免的会遇到“如何将京剧艺术虚拟夸张的程式化表演和舞台表演的假定

性有效地转换为电影语言”^①的创作母题,这一问题在“十七年”京剧电影的创作中有着创造性地探索、实践。

1. 追求戏曲与电影美学上的统一

传统京剧舞台镜框式的演出方式,观众坐在戏院,面对整个舞台,在观看视觉上是相对自由的;而电影是靠镜头的分切与组合。把舞台搬上银幕的再创作中,就必须解决镜头选择什么、怎样表现的问题。镜头具有一定的强制性,观众只能看到镜头中拍摄的画面,而别无其他选择。要想做到使电影的强制性与舞台观众的选择性要求达到统一,使镜头代表观众,选择戏剧关键和画面的焦点,真正做到既善藏拙又善露巧,只有把舞台最有“戏”的部分拍摄下来,这就需要镜头和表演紧密结合,需要京剧演员和电影工作者密切的配合。建国后,影片《宋士杰》的拍摄对舞台记录样式有很大的突破,一方面得益于表演艺术家周信芳的表演功力,另一方面则得益于和导演融洽的合作。周信芳曾谈起这次合作时回忆说:“我念到‘随我来’,有一个动作,随着锣鼓点一响,拿手搭到杨素贞的手上,拉住她,紧接着髯口向左一甩,抬左腿,向前一踢,落在锣鼓点‘仓’声上,停住。我跟导演说,这是戏曲的东西,得保存。到时候,导演都保存得很好。”^②对于舞台演员而言,周信芳先生的这段话是对舞台动作的描述;而对于电影工作者而言,这话如同是对每一个镜头和画面的详细描述,其中清晰的蕴含着画面感和节奏感,与镜头表现实现了统一。

为了加快节奏,同时满足电影时间上的要求,影片《野猪林》中大量地删减了演员上下场的动作,却完整地保留了林冲

矢中的地将目光瞄准了3D动画长片的制作,并且他们所制作的第一部3D动画长片就获得了奥斯卡的大奖。我们国家并不缺乏制作技术的本领,笔者相信我们有能力也可以将动画人物做成一个个3D效果,但是是什么让我们觉得离皮克斯境界还有偏差呢?

目前中国动画电影给人感觉是每部作品都非常的生硬,但皮克斯的动画电影却给人以温情、有血有肉的感受。我想,这并不是单纯技术层面的问题,更有我们主创人员是否对于角色、影片的热爱。我们投入进多少的情感,势必就会有多少的情感反射给观众。

五、结论

综上所述,在研究皮克斯动画角色的基础上,我们也可以发展出一套属于我们自己的塑造角色的秘技,这样自成一格的风格有利于中国动画电影的发扬光大。让人一看便知这是中国的动画。相信只有我们认真学习皮克斯的创作精神,仔细领会它的创作意图,那么我们势必也可以创作出吸引人的动画角色,为中国的动画电影事业推进一个高度。

注释:

①大卫·A·普莱斯,吴怡娜等译.《皮克斯总动员》.北京:中国人民大学出版社,2009年版,第59页

②希瑞尔·菲飞特著,武忠森译.《苹果热与皮克斯城》.台北:商周出版社,2004年版,第163页

参考文献:

- [1]大卫·A·普莱斯著,吴怡娜等译.《皮克斯总动员》.北京:中国人民大学出版社,2009年版.
- [2]杨阳.《怎样画皮克斯明星》.武汉:湖北少年儿童出版社,2010年版.
- [3]杰弗里·扬,威廉·西蒙著,蒋永军译.《活着就为改变世界》.北京:中信出版社,2010年版.
- [4]卡迈恩·加洛著,徐臻真译,《乔布斯魔力演讲》.北京:中信出版社,2010年版.
- [5]王静.《苹果之父:史蒂夫·乔布斯》.青岛:青岛出版社,2009年版.
- [6]满园儿.《〈玩具总动员3〉皮克斯帝国的商业转型》.《南方人物周刊》,2010,(26)广州:南方人物周刊杂志社.

闻讯娘子被欺辱、急忙营救的下场表演身段,“按常规完全可以在[冲头]的伴奏中急速跑下,少春老师体验了林冲救妻心情的急切,与急而不乱的‘大将’之风。在[扫头]中,设计旋转‘踩泥’一组动作,既在情理之中,又出人意料,是他独特的体验、独到的创作。后人竞相模仿。”^③影片中对这一动作的保留、突出和强调,表现出了导演对京剧艺术充分地理解和尊重,实现了戏曲舞台与电影美学上的统一,这也是创作出优秀京剧电影作品的重要条件。

2. 通过蒙太奇手法流畅地完成了时空转换,强化了戏剧节奏

戏曲舞台的演出是在连续完整的时空中进行的,人物的上下场是转换场次的重要手段,一定程度上带来舞台节奏的相对缓慢,而电影则通过画面合理的组接,快速地完成场景的转换,实现了强化戏剧节奏的目的。《宋士杰》中两名公差在宋士杰的店里要了一个空酒坛,并把三百两贿赂银子放至坛中,下一个镜头酒坛就到了顾读家里。通过镜头的分切,交待了事情进展,使得情节更加紧凑。《杨门女将》中余太君质问焦、孟二将宗保安危一段时,镜头在余太君和二将之间对切,而且镜头越切越急、景别越来越远,焦孟二人无奈说出实情来时,已变成一对特写镜头,从镜头上强化了戏剧情节的内在张力和矛盾冲突。

3. 利用长镜头和纵深调度,丰富银幕空间层次

传统戏曲舞台的场面调度形成了以平面为主的特点,而电影强调立体调度和纵深感。当电影中的布景不再一块幕布而采用了立体布景的时候,演区与布景之间构成了一个整体,这样就能够利用电影的长镜头和纵深调度的手段,极大地丰富了舞台调度,展现了更多样的空间层次。长镜头的创作方法实际上是把镜头组接融入到场面调度之中,减少了剪辑所造成的人为的痕迹,无形中也达到了最大程度上保持了舞台演出的流畅感和完整性的效果。《杨门女将》中寿堂一场,穆桂英怀着欢快的心情唱了一段“红烛高烧在寿堂”(共九句),近6分钟时间之中,镜头没有进行分切,而是配合唱腔和演员调度来变换景别以及运动方式,平稳流畅一气呵成,完整地表现了这一大段唱腔,给人观众以饱满、酣畅的艺术感受。影片《野猪林》的第一场,一个长镜头生动地记录了高衙内带着一帮随从趾高气扬的从街上走过,银幕上人物基本上仍是按照舞台上的调度行动,但是由于镜头的介入,画面中有高衙内从远处摇晃着走路的身段、有近景描写他炫耀自己身份的得意表情、有中景表现随从对路人的吆喝,镜头中人物的行动展现出了与舞台上不同的效果和感染力,完整有力地刻画出了一位花花太岁的形象。

4. 镜头语言赋予了更多样的观看角度,加大了对细节的调和和刻画

舞台上观众看到的都是全景,虽然可以自由选择看点,但实际上所看到的角度和景别变化并不大。而电影镜头的远、全、中、近、特等景别,各有其不同的表现力,当这些镜头被合理地组接起来的时候,观众就能通过丰富的观看角度,及其细节上的表演和处理。在影片《杨门女将》“寿堂”一场中“簪花”与“摘花”一段,杨家为给远在边疆的宗宝祝寿,全家上下齐聚一堂,通过俯拍镜头描写众人从盘中拿花,当一双手从盘中把花戴在头上,每个人面带笑容,传递出了一种喜悦的气氛。而得知宗宝遇害的消息,气氛一下子冰冷了起来,通过中近景刻画众人慢慢摘花的过程。镜头景别的变化刻画了悲喜的对比,真实的反映出了情绪气氛和人物感情的变化。在

《野猪林》“白虎节堂”高述命手下屈打林冲的情景,这一段落的处理上充分发挥了电影语言,配以[紧急风]军牢们高举木棍,随后音乐骤停,伴随军牢阴森的呼喊声,镜头以虎头、回避、肃静、举棍、军牢嘴脸等特写画面,营造了紧张、恐惧的氛围,紧接着一声“打”,在急促的打击乐中一组由军牢、木棒等短促的镜头,结合林冲一句倒板和跪磋步甩发的技巧动作,完整地塑造了责打四十大板的过程。在武打场面的处理上更是发挥了电影镜头推拉、摇、移等运动镜头,运用中近景细腻的刻画双方的对打过程,烘托了激烈场景的同时也表现了演员的身段技巧。

建国后,京剧电影的创作从舞台纪录片开始,逐步发展到艺术片样式,在两种艺术的结合上不断探索。戏曲舞台的空间是虚拟的、非直观性的,人物的形象和内心活动是通过演员的表演诱导观众在想象中建立起来的,电影则更为直接地表现环境和人物,充分发挥电影手段,进一步补充和突现了舞台上不易实现的艺术效果,拓展了舞台时空和观看角度,注重了对细节的刻画;同时尊重了京剧艺术独特传统规律和风格特点,努力保留并发挥京剧舞台演出的成果,延伸了舞台的诗化和意境的提升。从这一时期的作品中,不断总结出了许多的实践经验,逐步形成了相对完整的美学观念。

二、对于戏曲电影美学观念的探讨

新中国十七年戏曲电影繁荣发展,带来了相关理论总结和美学观念的探讨。1956、1959、1962年分别召开了戏曲电影座谈会,1958年的座谈会内容被收集整理成《论戏曲电影》,书中收录了张骏祥、徐苏灵、桑弧等人的文章,另有许多相关文章也散见于这一时期的报纸杂志之中。理论上的争鸣、探讨,推动了京剧电影创作,促进了戏曲电影的理论建立。总体上看,关于美学观念的探讨主要集中在样式、布景、剧本结构等方面。

1. 关于样式

对此的探讨中,形成了二种观点。一是对舞台艺术纪录片样式的认识,忠实地把优秀的舞台剧目和优秀演员的表演记录下来,以供观赏和学习之用。考虑到电影的特性和观众的接受,多数人对于“原封不动”的纪录是持否定态度的;二是戏曲艺术片样式,1956年的座谈会上就提出了戏曲艺术片这一概念,以示区别“舞台纪录片”,这类戏要勇于突破舞台的限制,扩大艺术的表现空间。1962年《野猪林》的成功拍摄,阐释了这一概念的具体含义。

2. 关于剧本改编

1956年座谈会上张骏祥提出“首先就得要求从剧本起作彻底的改编,必须打散重来,用原来的材料重新创作一部适于电影表现的电影剧本……允许有增补,有删减,有更替,从场次编排到剧情穿插、细节描绘,从场次到动作,都允许有所改动。”^④这一观点受到阮潜、徐苏灵等人的质疑,认为在论述上有些模糊,有前后矛盾之嫌,这一观点在实践中也没能得到进一步的验证。对于这一问题,徐苏灵认为“应该更多地从电影表现的角度上考虑,使原剧本的情节、人物、主题以及戏曲气氛,在银幕上得以更充分的体现。”^⑤这是站在电影的角度上提出的观点;桑弧提出“通过电影的手段,更集中地传达戏曲的内容”^⑥,这与1962年崔嵬针对剧本改编问题提出的观点“在不损害原剧本的精神面貌的前提下进行……这种改动必须是原剧本的主题思想更突出,情节更集中,在原剧的精华和特色不受影响的前提下进行”^⑦。这是站在“以戏为主”角度上提出的。影片《杨门女将》中导演崔嵬对舞台原作进行增删,

比如为了加强余太君挂帅后指挥战斗的作用,增加了“巡营”一场,在寒夜冷风之中,余太君察看地形、了解敌情、制定破敌方案,充分表现了她足智多谋的能力,这一细节的补充更为完整有力地描写了人物。在《野猪林》中为了充分表现林冲蒙冤受难后的心情,在雪夜的沽酒途中,添加了一段情景交融式的“问苍天”唱段,人物的内心世界被细腻地表现了出来。这种“以戏为主”的原则得到了广泛的认可和运用。删剪掉一部分与主要故事情节关系不大的内容以及上下场,这样既集中精炼地叙述了故事,同时也加快了叙事节奏,适应了电影的要求。这些改动得到了广泛的认可,成为了舞台演出的范本,这也体现出了戏曲与电影之间互相影响、互相促进的良性互动关系。

3. 关于布景问题

在戏台上,由于演出场所的限制,“门帘台帐”“一桌二椅”的演出体制使得舞台上仅有的“砌末”被充分地利用了起来,桌子可以当作山、点将台、高楼,椅子可以当窑门、织布机,手中摇动的旗帜表示滚滚的江水。另外还会用部分的景物代表整体的景物,比如马鞭代表着马、车轮旗代表着车子、两根杆子代表着轿子。这种景物的虚拟性是建立在观众对舞台艺术的假定性有充分的理解与想象能力的基础上的,这与电影运用光影来表现具体环境的特性,形成了一定的矛盾。这个问题是戏曲与电影之间虚实关系处理的关键性环节,同时也是技术与美学的结合点。

这一时期韩尚义担任了《盖叫天的舞台艺术》《梅兰芳的舞台艺术》《洛神》《宋士杰》《望江亭》等多部京剧电影的美术师,他还担任了粤剧、扬剧、锡剧等6部戏曲片的美工设计,从他三次撰写关于戏曲电影布景的论文中,能够清晰了解这一时期对布景问题的认知。首先布景必须和剧种风格统一,他主张用立体的景,反对用写实的景,如果必须拍外景,也要加工,即要把真的拍的假一些,要把假的拍得真一些。这一观点充分地明确了戏曲舞台布景和电影实景的距离,对戏曲电影的布景提出了一个尺度问题,在这一时期采用写实与写意相结合的布景是较为常见;其二,在色彩运用上要谨慎,要与戏曲人物身着的鲜艳服饰协调,要通过色彩表现人物的思想感情,而不能一味的艳丽;其三,需要通过修改剧本和改动演员表演来协调布景的处理。如《宋士杰》“盗书”中,舞台上是没有门的,电影中增加了真实的门,在昏黑的环境中,通过手推门,脚迈过门槛,以及地上人的影子等一系列的细节,完整的表现了推门、进门的过程,气氛也被渲染得更为紧张了。这与舞台演出时行动处理有很大的不同,但银幕上保持了舞台表演时所营造的真实紧张气氛,给观众带来了另外一种美感。《梅兰芳的舞台艺术》中的《贵妃醉酒》,原本向故宫博物院借来一套雕漆镂金的桌椅放在在御花园百花亭中,但是梅先生觉得太不真实,便建议改用石桌石椅,这样一来梅先生为配合布景的设置,就把原本推石桌石凳的动作取消了。此外,他还总结出了十条基本经验,对于建立戏曲电影布景的美学体系做出了积极的探索。

4. 关于以谁为主的讨论

戏剧家任桂林在1959年的座谈会上提出“戏曲与电影结合,是谁来改造谁……我主张相互改造。”^⑧在两种艺术的结合问题上,的确存在主次问题。通过实践,崔嵬对这一问题有着更明确的看法,他认为两种艺术是相互依存、互相适应的关系,但是也有一个主次关系,主要是“电影要服从戏曲。虽然戏曲片是以电影的形式出现,但它是戏曲为内容,它必须

建立在戏曲传统规律的程式基础上,保持并发扬戏曲的特点。戏曲做不到的,电影应该利用它特殊的表现手法,帮助它做到。”^⑨这个明确的观点,对后来的创作有着深远的意义。这几次讨论涉及到了戏曲电影的每个方面,如果说二十世纪五十年代的讨论还停留在概念和感受上的话,那么后期的几次讨论就深入到具体的实践环节,逐步树立以戏为主,用电影的手法表现戏曲艺术观念。较之其它剧种,几百年来京剧艺术形成的舞台表演的高度程式化和规范性,在与电影结合的过程中所遇到的问题具有一定的代表性,它们的妥善解决,为其它剧种提供了经验和教训、借鉴和参考。

对于戏曲电影美学问题的探讨,标志着人们对戏曲电影创作认识上的深化,在一定程度上帮助电影和戏曲两方面工作者们梳理思路、总结了实践得失,也为创作提供了理论支持。毫无疑问,如果能够延续对此的关注和讨论的话,对京剧电影,乃至戏曲电影的创作都会产生更为重要的影响。但是,由于这几次大讨论中所涉及的问题多数有相似之处,再讨论的价值逐步减小,而创作上的丰富和成熟也平息了对一些问题的争论,更为重要的是随着社会政治生活的不断变化,艺术更加关注现实问题,特别是当二十世纪六十年代现代戏逐渐增多,关于戏曲电影的讨论便逐渐地停息了。

结语

总的看来,这一时期的京剧电影得到了长足的发展,影片中展现出来的健康美好的生活追求、凄美委婉的爱情故事,以及大众认同的道德标准,得到了观众的接受、认可,并曾多次引发观影热潮。“它固然显示了戏曲电影在中国有着多么丰厚的土壤,同时也显示出大众长期以来受到的中国传统艺术,特别是戏曲艺术的熏陶”^⑩这一点充分说明了京剧电影受到关注的潜在原因。

注释:

- ①应云为.《我的良师益友周信芳》,载《戏剧魂——应云为纪念文集》,应云为纪念文集编辑委员会编。
- ②何慢.《周信芳与电影——纪念周信芳演剧生活六十年专访》,载《上海电影》1962年1期。
- ③赵景勃.《谈京剧〈野猪林〉》,载《中国京剧》2006年第1期。
- ④张骏祥.《舞台艺术纪录片向什么方向发展?》,载《论戏曲电影》中国电影出版社1958年版,第15页。
- ⑤徐苏灵.《试谈戏曲艺术片的一些问题》,载《论戏曲电影》中国电影出版社1958年版,第23页。
- ⑥桑弧.《谈谈戏曲片的剧本问题》,载《论戏曲电影》中国电影出版社1958年版,第35页。
- ⑦崔嵬.《拍摄电影的体会》,载《崔嵬的艺术世界》,中国电影出版社,1982年版。
- ⑧《戏曲电影座谈会》,载《中国电影》1959年第6期。
- ⑨崔嵬.《拍摄电影的体会》,载《崔嵬的艺术世界》,中国电影出版社,1982年版。
- ⑩高小健.《中国戏曲电影史》,文化艺术出版社2005年3月第一版,第197页。

作者简介:

杨秀峰,2007年中国戏曲学院戏曲影视导演专业硕士研究生毕业,研究方向中国戏曲电影史。现任中国戏曲学院导演系教师。