

胡金铨武侠电影中的戏曲美学

刘郁琪 陶海霞

【摘要】胡金铨自小喜欢看中国传统戏曲尤其是京剧武戏,这对其武侠电影的美学风格有着决定性的影响。这种影响在影片人物的造型装扮、性格特征、出场方式,情节流程的时间编排和空间表现,以及动作打斗的独立性、写意性和音响配置等方面,都有明显表现。正是这些对传统戏曲美学元素的电影化利用与改造,构成了胡金铨武侠电影世界的独特韵味。

【关键词】胡金铨;武侠电影;戏曲美学

【课题来源】本文为2010年度教育部人文社会科学青年项目“当代香港武侠电影的叙事演变与文化转型(1949-1997)”(编号10YJCZH098)、2009年湖南省教育厅一般项目“当代香港武侠电影的叙事演变”(编号09C416)2012年度湖南省方言与民俗文化研究基地项目“中国武侠电影中的民俗叙事”研究成果。

【作者简介】刘郁琪(1977-),男,湖南科技大学湖南省方言与民俗文化研究基地副教授,文学博士,主要从事叙事理论与中国现当代文学影视叙事研究。(湖南湘潭 411201)

陶海霞(1977-),女,湖南科技大学外国语学院教师,主要从事当代影视文化和新媒体艺术研究。(湖南湘潭 411201)

胡金铨是中国武侠电影史上里程碑式的人物,他一生几乎专导武侠片,数量不多但水准极高。他是二十世纪五六十年代香港“彩色武侠新世纪”的重要开创者,也是第一个凭武侠电影获得世界级声誉的中国导演——1975年凭《侠女》荣获第28届戛纳电影节最高综合技术奖,1978年更被英国《国际电影指南》评为世界五大导演之一,他对后来的徐克、程小东、李安、张艺谋等人的武侠片创作,亦产生了极深远的影响。胡金铨的成功,源于他对现代电影科技的潜心研究,也源于他对中国传统戏曲美学的巧妙借鉴。仔细鉴别这些传统元素的存在,以及胡金铨对它们的电影化改造和利用,对继承胡氏电影美学遗产,发展中国武侠电影事业,弘扬中华戏曲文化,都很有意义。

一、戏曲化的人物美学

胡金铨自小喜欢看中国传统戏曲尤其是京剧武戏,这对其武侠电影美学有着决定性的影响。如在人物造型上,他就借鉴传统戏曲观念,利用港台当时才兴的“彩色”电影技术,将人物装扮完全地身份化和性格化。如《大醉侠》里的玉面狐狸及《忠烈图》里的博多津,“都以一张惨白的脸孔出现,一出场就令观众在感情上产生疏离”。^[1]脸色之外,人物装束也通常设计为纯色,这使人物忠奸易辨,好坏分明。如金燕子的纯黄,代表正义和温情;大

醉侠的纯黑,代表严肃和沉郁;玉面狐狸的纯白,则代表残忍和狡猾等。甚至连人物的眼神和面部表情,也采取戏曲化的做法。如主人公们浓黑的眼影——石隽饰演的萧少兹和顾省斋、上官灵凤饰演的朱家小妹、徐枫饰演的侠女等无不如此,突然切近的特写镜头中猛然张大以至几近夸张的眼球。有人批评这不写实,但胡金铨说:“对!我就是故意的。当然古时候的人有什么表情我们都不知道,但是在中国传统戏里,人物的表情是愣着的,不像我们现在的自然。”^[2]

传统戏曲中人物都有脸谱,每种脸谱对应一类性格。而人物脸谱一旦确定,其性格便始终不变。胡氏电影不是戏曲,表面上不能再画脸谱,但人物的内在性格仍是脸谱化的。影评人蔡国荣就说:“胡氏镜头里的人物,受中国戏曲影响很深。他的人多属直线型性格,逢事遇难也不会改变性格”,“泰半的人物忠奸立判、善恶分明,这和传统戏曲严守生、旦、净、丑的角色分类十分近似,也和传统戏曲勾画脸谱,供观众先行认定角色性格的用意相仿。”^[3]这种做法简化了人物的复杂性,使其清一色地成为福斯特意义上的所谓扁平型人物。尤其是在男女爱情的处理上,它通常只能点到为止。但尽管如此,它却可让“编导着力于推展情节和调度场面”,“独到表现”“充满阳刚之气的兄弟爱和友情”,“让人感觉到环环相扣”、“处处可见正面人物

‘士为知己者死’以及同仇敌忾的感情^[4]”,从而建构出一种独特的美学效果。

甚至连人物的出场,都有传统戏曲的味道。胡金铨说,“中国戏的出场常常是先有龙套,然后主要人物才上场,还有一个特点,就是舞台最先是空的,然后才是起奏”。^[5]有鉴于此,他经常在序幕部分安排一段旁白,以介绍整个故事背景和人物。这就“和中国传统戏曲先以副角登场,简述剧情与人物性格的‘自报家门’同出一辙”。而且,率先出场的也往往并非最主要人物。如《龙门客栈》中曹少钦“初到客栈时,就先由大批番子入镜,再配合类似唢呐的音乐,拱护着斜凭在大轿上的曹少钦,这与平剧中龙套走圆场引出正面角色的场面十分相像”;又如《大轮回》中鲁千户的出场,“是他坐在溪边岩石上读书,忽然被万箭围射,只见他左格右挡,便将箭全拨了下来,这也有平剧中正角儿出场在台口亮相的趣味”。^[6]

二、戏曲化的流程美学

如果说戏曲化的人物美学较易辨认,那其在结构和流程上的戏曲美学影响,则相对较为潜隐。比起一般习惯渲染繁复人物关系和复杂前因后果的中国武侠小说来说,胡金铨影片向以简洁明快著称:“开门见山地踏入战斗过程。人物都是忠奸分明,战斗原因多是抗暴或报仇,一触即发,不必多所解释,更毋须进行内心渲染。例如《龙门客栈》一开始就是侠客拯救忠良……此后就是不断的激战,以大决斗收科^[7]”。这表面看来似乎是纯粹的个人风格问题,其实在根本上亦是对传统京剧艺术的袭用。因为传统京剧艺术在表现生活时,也“总是追求一种明快的美感,对于戏中的情节与性格一般都力求明确爽朗地告诉观众,而不玩弄悬念,营造朦胧”。^[8]

不过,传统京剧艺术的明快,以“不玩弄悬念”为前提,而胡金铨影片,明快却不乏悬疑之美。如《侠女》的开场段落中,镇上突然出现的官差欧阳年、才来一月的郎中鲁氏父子、彗星般神秘现身又神秘消失的和尚、荒堡中突然搬来冷艳异常的杨家小姐,他们有何来头?相互之间是何关系?这一切都因导演把视角限定在书生顾省斋身上,不仅让影片中人同时也让影片外的观众觉得疑团重重,从而激发起人物和观众强烈的求知欲。这使影片中人——其实也是影片外的观众,不得不像一个侦探,抽丝剥茧,逐步探查,直至最后真相大白。其《怒》描写差官解送一位犯人,途经荒村小店时投

宿,却陷入黑店圈套,亦充分“利用环境、道具”,渲染“悬疑”氛围,将江湖上各种“黑吃黑、尔虞我诈、各怀鬼胎、勾心斗角”“处理得紧张而又有喜感”。^[9]类似的悬疑氛围,在《龙门客栈》、《迎春阁之风波》、《忠烈图》、《空山灵雨》、《山中传奇》中普遍存在。这种恍如007式谍战片的手法,可谓对传统戏曲明快之美的电影化扬弃。

在某个狭小封闭的空间中展开紧张激烈的矛盾冲突,亦是胡氏影片情节结构的重要特色。以“客栈”命名的《龙门客栈》、《迎春阁之风波》自不必说,其它如《大醉侠》、《空山灵雨》、《侠女》等,亦不是发生在客栈,就是寺庙,抑或古堡之中。《忠烈图》虽然有多场打戏发生在户外,但最精彩的两场仍然在室内。这是因为胡金铨认为:“我国古代的客栈——尤其是荒野里的客店——实在是最富戏剧性的场所,很少有地方能像它这样时间、空间集中的,一切冲突都可能在这种地方爆发。”^[10]这种认识同样来自传统戏曲的影响,刘成汉说,“胡氏电影那种把一切戏剧与动作在一所客栈中展开亦常见于平剧”,所谓客栈、古堡、寺庙,不过是“从小舞台扩展到大舞台”而已。^[11]不过,他对这些封闭空间的表现,却是非常电影化的。因为他往往充分利用电影“蒙太奇”的特性,像将原本狭小的现实空间变魔术式的“分裂为有形及无形的无数细小空间”,并重新排列组合,最后让观众看到的,其实已是“一个与原来现实不同的空间,一个扩大了的现实空间——电影空间”。^[12]

三、戏曲化的动作美学

胡金铨影片最为人称道的,是其对武打桥段的处理。汤尼·雷恩曾拿胡金铨的《忠烈图》和郑君里的《林则徐》比较,“郑君里的电影手法是以一种历史年表的形式表达,影片那种对称平稳的构图来自传统的某些国画。而胡金铨的手法却是将这些历史题材转变成一种武功策略的表现”,“胡氏有意抽离影片关于历史上的交代,情节发展往往只存在于每场戏之间,而不是在每一场戏之中……在此情况之下,动作便成为影片的重要部分,而且这些高度形式化的动作场面,在影片中发展得越来越抽象。”^[13]也就是说,胡金铨高度重视武打动作本身的处理和表现,为突出武打桥段自身审美趣味的独立性,他甚至仅注意其与前后各场戏间的情节联系,而相对淡化甚至是忽略其内部的情节逻辑。这种做法显然亦是传统戏曲的重要特色,因为传统戏曲的各场次内部,也经常嵌套许多类似的打戏或唱

段。它们在整体上服务于线性情节的推进,但自身内部却阻断了时间进程而自成一段空间化的审美段落,完全可以抽离出来进行独立表演。

具体武打动作的戏曲化做法更为明显。如人物甲一瞪眼,人物乙则以很夸张的一耸身来回应,人物甲进一步,人物乙则跟着跳跃式地后退一步等。这是因为传统戏曲囿于舞台限制,不可能全方位展开拳脚,故只能采取此类“写意”式的做法。看惯了快速剪辑的今日观众,观此总不免发出讥笑,认为其老土。其实,胡金铨不可能不知道电影与戏曲不同——它完全不受舞台空间的拘囿,他之所以不顾这种差别,显然只能说是有意为之。但除此舞台化做法的原班袭用之外,也有对它的电影化改造。如《侠女》中著名的竹林刺杀段落,就将传统武戏的舞蹈感拍得出神入化,高妙脱拔。即便责怪胡氏舞台化打法老土的今日观众,观此亦无不为之啧啧称叹。这些段落动用了钢丝、弹床、剪辑等电影手段,表面看来似乎与传统戏曲无关,其实在根本上并未背离传统戏曲美学的神韵。恰如石琪所说,这“并非基于实际武术”,而是“参照传统北派戏曲武剧的优点”而作的“艺术性想象”,它“使电影上的形象达致与戏曲艺术相等的优美、威仪、神韵、旋律,构成一种具体的动态艺术”,“不像以前很多国片那样笨拙地搬演舞台上的象征式样,而是还原为电影上的逼真形态,又超于真实。”^[14]

电影和戏剧一样,都是视听综合的艺术。在展现武打场面时,适当的配乐和音响,可起到画龙点睛的艺术效果。在此点上,胡金铨同样不忘向中国传统京剧艺术取经。不难看到,在他的几乎全部武侠片中,在情势紧张或打斗正酣时,总是不失时机地出现京剧式的响板和音节铿锵的锣鼓。对此,学过京剧的简志信说:“我很欣赏胡导演把平剧的打击乐器,用在他的作品里,这是有创见的尝试,因为平剧的打击乐器不仅仅是音响而已,它是用来调节演员动作的节奏。胡导演运用得极具巧思,如果我们强调民族风格,那么胡导演在这些看来细微末节上的表现,的确值得推崇。”^[15]

结语

电影与戏剧的关系本极深厚。欧洲电影自始就有搬演戏剧名著的传统,中国电影最初则被称为“影戏”——中国第一部电影《定军山》,就是戏曲纪录片,中国第一份专业电影杂志,亦名为《影戏杂志》。但无论中西,都有一种反戏剧的主张。意大利电影理论家卡努杜就决绝地指出,“电影不是戏剧”,它“丝毫不能袭用各种舞台手法”,否则就是将“电影当作戏剧的奴隶”的“愚蠢”做法。^[16]中国到1980年代,也还有丢掉戏剧“拐杖”的说法。^[17]胡金铨电影中比比皆是传统戏曲美学元素,显然是这类主张的反面。当然,反戏剧论者针对的,或许主要是西方式的话剧。倘若如此,那胡金铨的成功,就只能说是再次证明了一个道理:越是民族的,也就越是世界的。

参考文献:

- [1]符诗专. 胡金铨武侠世界里的视听元素[M] 黄仁. 胡金铨的世界,台北:亚太图书出版社,1999:242-243.
- [2][3][5][6][9][15]黄仁. 胡金铨的世界[M]. 台北:亚太图书出版社,1999:102,103,102,103-104,96,103.
- [4][10]陈飞宝. 台湾电影史话[M] 北京:中国电影出版社,1988:156.
- [7][12][14]石琪. 香港电影的武打发展[G] 香港功夫电影研究(第四届香港国际电影节特刊),香港:香港市政局,1980:14,14,15.
- [8]刘琦. 京剧形式特征[M]. 天津:天津古籍出版社,2003:68.
- [11]刘成汉. 电影赋比兴集[M]. 香港:香港天地图书公司,1992:255.
- [12]卓伯棠. 电影语言的开创者——论胡金铨的剪接风格[M] 黄仁. 胡金铨的世界,台北:亚太图书出版社,1999:216.
- [13]汤尼·雷恩. 胡金铨:龙翔凤舞[G] 香港功夫电影研究(第四届香港国际电影节特刊),香港:香港市政局,1980:101.
- [16]卡努杜. 电影不是戏剧[C] 李恒基,杨远婴. 外国电影理论文选. 北京:生活·读书·新知三联书店,2006:50-51.
- [17]白景晟. 丢掉戏剧的拐杖[C] 丁亚平. 百年中国电影理论文选(下册). 北京:文化艺术出版社,2002:3-9.

(责任编辑:刘义军)