

# “影”“戏”互文与叙事现代性创新

## ——京剧电影《廉吏于成龙》研讨会纪要

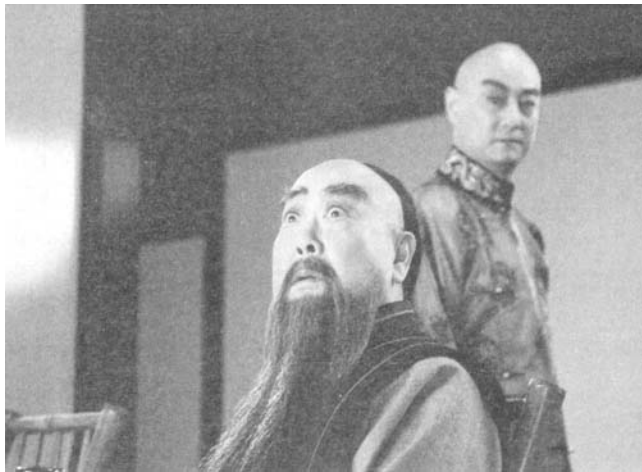
聂伟 郭丽莉

作为迎接共和国60周年大庆的献礼片,上海电影集团公司、上海电影制片厂和上海京剧院联合制作、青年导演郑大圣执导的京剧电影《廉吏于成龙》引起了戏剧界与电影界的广泛关注。日前,该片在沪举行专场试映,主创人员和与会专家围绕当代戏曲电影的叙事手法、美学风格变异与现代性创新等问题展开了热烈讨论。现辑录会议发言,以飨读者。

### 妙用虚实 戏“影”而愈精

尚长荣(著名京剧表演艺术家,《廉吏于成龙》领衔主演):首先,作为电影剧组的普通一员,我要对《廉吏于成龙》的制片方,编、导、表演等主创人员表示衷心的感谢。正是由于剧组上下团结一致、高标准的艺术追求以及所有演职人员的通力合作,造就了这部为共和国60周年大庆献礼的优质影片。我个人认为,本次上海电影制片厂与上海京剧院的成功合作,对推动当代戏曲电影的创作具有典范意义,值得研究借鉴。郑大圣导演为这部影片付出了巨大的努力,作品精致细腻,在色彩、音响等各方面做得非常到位,堪称戏曲与现代化电影手段完美结合的一部佳作。我想用八个字归纳此片高于以往戏曲电影的重要特色,即“妙用虚实,出入古今”。

《廉吏于成龙》已经成为上海京剧院的经典保留曲目,常演常新。而在电影拍摄过程中,我依然时时被于成龙这一历史人物所深深打动。尤其影片最末“人生路”那一场,通过乐队精心安排、京胡引奏以及观众熟悉的唱段表演,表现出于成龙廉洁的品性与人格魅力,其中“泥土情”的唱段更表现出炎黄子孙的内心世界,这些段落使影片达到了相当高的人性美、人情美的境



界。在表演这些段落时,我也被深深感化,完全融入人物的内心世界。总的来说,影片后劲很大,我对其未来充满信心。同时,也恳请电影与戏剧批评界专家多提出宝贵意见,促进主创人员进行更高层次的探索与努力。

关栋天(著名京剧表演艺术家,《廉吏于成龙》主演):这部作品是当前戏曲电影创作中一次宝贵的创新性影戏实验。导演真正在用电影说话,努力尝试各种新颖的电影技巧,突破舞台特有的起承转合的空间局限,充满虚实相间意味的转场手法显得娴熟自如,很多东西对传统戏曲电影的程式进行了颠覆。在影片中我们的表演与舞台上也完全不同,分寸方式都不一样,因此在创作过程中产生了许多令我们意想不到的效果。该片设置的人物并不多,可无论主角还是配角,都表现出鲜活的人物形象魅力,真正做到了细节精致、气势磅礴。当然,电影是一门遗憾的艺术,我个人

## 庆祝建国六十周年

在观看成片后,觉得自己在某些艺术细节方面仍有可提升的空间。

**夏慧华**(著名京剧表演艺术家,《廉吏于成龙》主演):以虚实相间的手法来处理夫妻团圆那场戏,确实显示出导演的高明之处。一开始,当我在镜头面前饰演邢氏(于成龙夫人)这一形象时,心里确实没底,因为这和舞台上的戏剧表演程式完全不同。但通过大家一起努力,顺利完成了这场对手戏。现在看来,这种独特的电影技法与美感达到了戏曲所不能达到的效果,也很好地烘托出了人物形象的内心情感。此外,影片本身简洁明了的节奏也使得观影真正成为一享受。

**齐宝玉**(京剧表演艺术家,《廉吏于成龙》主演):作为戏曲演员,这次我在摄影棚内经历了前所未有的感受。当戏剧舞台与电影摄影棚相遇,不仅激发了主创人员的创作力,也为戏曲工作者提供了在舞台之外开辟另一条艺术传播的可能。

**高一鸣**(作曲家,《廉吏于成龙》作曲之一):作曲也是此片的亮点之一。《廉吏于成龙》一片将戏曲音乐的音响效果处理得极为自然,真正做到了不突兀、不平淡,尤其是片中对打击乐的处理格外显得平滑顺畅。打击乐在戏曲表演中非常重要,但也相当难以控制,过轻则削弱气氛,过重则喧嚣吵闹,而此片在控制打击乐的音量、节奏等各个方面均显得非常成熟。从现场观影效果看,影片在音响上所作的衔接、补充、删减都比较自然妥当。这为今后舞台演出中对音量、音效的控制提供了宝贵的参考范本。我也借此机会对上海电影制片厂与上海京剧团的成功合作表示祝贺。

**龚国泰**(作曲家,《廉吏于成龙》作曲之一):影片在色彩、光效与音响方面均值得称道。乐队的比例控制得不错,演员表演也很到位、很真实。虚实结合流畅,电影节奏紧凑,毫不拖沓。我们也希望,在运用电影来保留戏曲作品的同时,能够进一步推动戏曲艺术的创新与发展。

**黎中城**(剧作家,《廉吏于成龙》编剧之一):该片是目前国内戏曲电影中最好的样本。影片运用白墙、纱幕、剪影效果等多种手法,真正达到了影戏结合的效果。“夫妻团聚”的那场戏尤其值得称道,有效地突破了戏剧舞台空间表现力的局限性,通过虚“影”实“戏”相互结合的情景呈现,显得情真意切,委婉动人。

我对本片概括归纳了几大特点:故事题材的现实性、历史陈述的客观性、人物塑造的原创性、结构编排

的独特性、表演艺术的传承性以及电影场面设置的时尚性。总的来说,此片真正做到了“古今贯通”,而且道具、灯光等各方面的细节设置都显得精致细腻、别出心裁。比如,影片中透射在纱幕上的榕树影子,恰好与影片结尾处的大榕树实景形成了富有韵味的艺术形象照应。

**郑大圣**(《廉吏于成龙》导演):对我而言,创作《廉吏于成龙》也是不断尝试寻找新的艺术表现手法的过程。其实为了寻找影片结尾处那株大榕树实景,剧务人员花费了大量的时间精力。最后终于在福州郊外发现了相对理想的外景地。美中不足的是,在榕树的后景处当时正兴建一处浩大的别墅群。为了避免穿帮,我们求助于当地驻军,使用军事演习中的绿色防护网,将那片现代建筑完全遮盖起来。再通过后期的特效处理,观众才得以在成片中看到了一个完全原生态的世外桃源般的美景。有趣的是,实地拍摄期间我还在那里发现了一尊清碑。通过碑文的记载,我们得知影片中入镜的道路在清代恰恰就是一条实实在在的“官道”,理论上可以从福州一路北上直通京城。或许当年于成龙赴京履新的时候也走过这条道路。仿佛是冥冥之中的巧合,这也更加坚定了剧组在影片结尾处进行实景拍摄的信心。

**孙重亮**(上海京剧院院长,《廉吏于成龙》出品人之一):中国第一部电影《定军山》、第一部有声片《歌女红牡丹》、第一部彩色电影《生死恨》都是戏曲电影,这说明中国电影与戏曲存在着密切的联系与深厚的渊源。但在以往的戏曲电影中,戏曲与电影这两种艺术本体常常无法解决“非此即彼”的矛盾冲突,究竟是“以影就戏”还是“将戏就影”一直是困扰戏曲电影工作者





的一个难题。相比之下,《廉吏于成龙》跳出了这个迷局,充分肯定了戏曲的夸张性、假定性与虚拟性,真正做到了尊重戏曲本身,并且保留了戏曲表演的细节,实现了戏曲表演与电影技巧的深度融合。

此片善于使用间离效果,不仅传达出戏曲的内涵与电影魅力,同时也表露了电影工作者对艺术的实验性追求。尤其是电影中以在大剧院舞台上排练的尚长荣面对台下空无的观众席这一情境作为开篇,娓娓道出了艺术工作者的状态与思索,不着一字,韵味全出。当然,我也曾经与导演探讨过,影片在某些段落对间离手法的使用是否可以更大胆一些?比如在“人生路”那场戏中,镜头一直向外拉,将棚灯、监视器和侧灯等纳入视野,制造出了鲜明的间离效果。但导演或许可以更加大胆地将摄影机甚至现场工作人员纳入镜头之中,将这场“戏外戏”做到极致,或许会给观众带来更大的视觉冲击。此外,由于京剧中的某些唱词在电影中被删减,所以对“看门道”的业内人士来说,尚且可以顺畅理解,但对于“看热闹”的普通观影者来说,某些理解上的障碍也许有损影片整体的观赏性。总的来说,拍摄戏剧片宛如戴着镣铐跳舞,戏曲的特有艺术手法与表演程式对于电影叙事的顺利展开常常会产生制约。但导演郑大圣却成功地解决了这一难题,导演的水平与修养由此可见一斑。

## 出入古今 “间离”而求新

吕晓明(上海电影家协会副主席):关于这部电影,我早先已经与郑大圣导演做过比较深入的交谈。这里主要讲一点。这个影片在摄影棚中拍摄,仔细一想,片中的摄影棚其实并不是普通意义上的摄影棚。为什么要有摄影棚这样一个背景出现?它的目的是人工搭

建真实的场景。摄影棚就是让你看到真实,但这种真实是尽可能真的东西。大圣的这个摄影棚实际上就是一个舞台,它的范围不大,所以他很有节制地在摄影棚中进行拍摄。这部影片中的时空,确切地讲,不是摄影棚中的时空,而是舞台时空。包括影片所使用的纱幕,这不是电影手法,我个人觉得这是我们这两年舞台剧,包括话剧、有些地方戏等经常用的手法。这实际上是近年舞台设计的新的方法。导演真正把京剧一些规矩的东西完整地保留了下来。

王涌石(影片编剧之一):我觉得这部电影的成功之处就是戏曲语汇与电影语汇的运用都比较充分,而且起到了一个互补的作用,衔接非常好。舞台上原来就很精彩的部分,比如说,尚老师、关老师的表演更加突出了。原先稍弱的一些配角演员在电影中也明显有提高,电影的制作可以说非常细致、踏实,非常到位。是当下文艺界很多浮躁之风下的马虎的作品所不能相比的。

虚实问题一直是电影与戏曲之间的一个大的矛盾。我觉得,这部电影在这方面的定位还是比较好的。有几场戏:前面几场的景,包括以白色屏幕为底的白墙、监狱,这些景都是非常抽象的、形式化的,这些应当说是符合戏曲原则的景的运用。甚至时间、东南西北的表现比我们这新编戏在舞台上还要抽象,还有过之而无不及。但是到了后面,衙门前,特别是楼上楼下,就有点偏实了,就前后有点不够统一。可以考虑风格上把握得更加统一。

聂伟(上海大学影视学院副教授):当京剧《廉吏于成龙》这一精品级剧目与郑大圣这位实验派新锐导演相遇时,碰撞出不少充满智慧的艺术火花。这部电影让我再次领略到导演力作《王勃之死》中的文人诗意。影片为整合戏曲与电影两种艺术样式所做的诸多尝试均具有重要价值。例如演员的“背身戏”在戏剧舞台上很难成功地表现出来,但导演却娴熟地运用电影手法,突破了舞台表演的空间限制,取得了良好的表意效果。此外,在如何运用电影来诠释、保持戏曲的完整性与虚拟性这一问题上,我想提出一些不同的参考意见。前面的发言中,有专家对片中“空杯斗酒”与“以水代酒”两场戏进行了商榷。而在我看来,这两场戏分别采用了虚实迥异的表意方式,前者以传统戏曲手法表现出虚拟的“酒”;而后者则以电影纪实手法表现出实体的“水”。戏剧表演的“虚境”与电影镜头呈现的“实景”得到了前后均衡的语法呈现。此外,电影中一些故意穿帮镜头制造出的间离效果,并非出自布莱希特意义上

## 庆祝建国六十周年.....

的对抗式美学,即在观众与演出之间制造张力,反而是导演平衡两种叙事媒介的手段,希望在影像叙事与造型叙事之间搭建一个话语实验的平台。戏剧的空间属于内行和票友,电影的空间被外行和影迷所消费,这样就拓宽了本片的观影群体。相信只要观众走进影院,就会被这部作品所吸引。

还有一个问题想与导演探讨。影片以实景舞台作为开篇,中段以人工置景作为虚拟化的故事背景,最末再度进入福州郊外的某处实景之中。针对“实景——置景——实景”的结构布局,郑导做何整体考虑?

郑大圣:其实早在影片创作之初,我就发现自己面对了几个难题。其一,如何将戏曲特质与电影特质进行有机融合;其二,戏曲化与电影化,即虚与实的问题如何解决;其三,《廉吏于成龙》一剧是根据清史稿对于成龙的简单述评而成戏,属于新编历史剧,并非传统戏曲,所以在创作时如何拿捏历史感与现代性也是一个重要的问题。

按照我的设想,这个故事应当遵从人物“从史中来,回史中去”的逻辑轨迹,因此在结构上大致分为三段。剧中主人公首先从历史时空中被引带出来,所以开篇的时候让尚长荣老师以于成龙的扮相走进大剧院。接下来,于成龙这个形象被艺术家以京剧的方式表演出来。在这一段我会有意强调对摄影棚的“穿帮”运用。最后再让历史人物于成龙消失在福建当地的大榕树之后,让他重新回归历史。“实景—置景—实景”的安排能够较好地实践这一创作理念。

刘明厚(上海戏剧学院教授):这部影片是上乘之作。把两种姐妹艺术——电影艺术和舞台艺术结合得非常完美,可称得上是戏曲与电影的一次珠联璧合。导演是通过电影独特的语汇和镜头,还有电影美学追求,去强化了传统戏曲,京剧剧种。尚长荣和关栋天已经是天作之合,而导演用镜头将其放大,并且将有限的舞台空间延伸。于是也就让观众强烈感受到电影艺术和舞台艺术的魅力。导演用电影镜头对细节的刻画,包括斗酒中甩酒杯的慢镜头运用,这些在舞台艺术里面是没有办法实现和表现的。

导演让于成龙这个人物从历史走向现实,又从现实走向历史中去。那么整个戏的运用是从舞台走向摄影棚,并运用虚拟手段流畅地将两者结构起来。最后你花了很多钱去找福建郊区的那棵榕树,这榕树当然非常有地方特色。但是我觉得那棵榕树、那头老牛还有小道太写实,太现实了。和你原先的摄影棚和舞台……一下子跳出来了。这里有点突兀。

影片中某些戏曲服饰的特写更把京剧的精致与韵味表现得淋漓尽致,特写镜头则将戏曲表演中演员(尚长荣等)的魅力进行了放大,让我们看到戏曲的魅力。

彭奇志(影视评论家):我想首先从普通观众的角度出发做一个评价,这部影片符合普通观众的观影习惯,整个观看过程并不拖沓沉重,显得颇为轻松。进进出出非常自在。这就是导演的成功。而站在评论家的立场来看,这部影片完美真实地保留了传统戏曲的样式,实现了电影与舞台的流畅嫁接,从中也表现出导演对传统戏曲新的审视与思考,有助于我们进一步从新的视角去审视戏曲舞台艺术的电影创作。当然电影中也会存在一些细节上的不足,例如影片过多地保留了舞台内容,并未把电影语言的运用推向极致。特别是电影的音乐旋律,电影镜头如长镜头和深镜头的运用。还有一点就是舞台艺术的虚拟问题,既然我们观众都能进入假定性情节,就没有必要再走回现实。因为我们观众都是有准备的,过多的注脚就容易成为赘脚。另外就是一些镜头可以再做得更加精致一点。如画面的比例和镜头的倾斜等等。电影的每一个镜头应该是非常考究的。

蓝凡(上海大学影视学院教授):《廉吏于成龙》确切地讲是戏曲电影片。到底是戏曲来迁就电影,还是电影来迁就戏曲?从《定军山》开始,这个问题一直没有解决。一般,大陆坚持后者,保留戏曲的精华和本质,用电影来迁就戏曲。《杨门女将》、《野猪林》,都走这条路。在港澳台,走的是戏曲迁就电影。像黄梅调电影和粤剧电影,所以,大陆拍的黄梅戏电影在他们那就成了黄梅调电影,他们想去掉戏曲里面一些不适合电影表现的部分。上世纪六十年代左右,周总理对《杨门女将》有过指示,尽可能保存中国戏曲的精髓。所以当时一窝蜂地拍戏曲片。但也带来问题,就是如何区分用电影镜头记录戏曲和创造一种戏曲电影片。在香港,创造了一种戏曲电影片。用实景拍摄,实际上就是把戏曲唱念做打拉进来。比如《梁祝》、《西厢》。《廉吏于成龙》是有突破的。如导演所说,他想用摄影棚来避免以电影记录舞台戏曲这样的窠臼及其带来的不可调和的矛盾,如刚才的虚拟化问题。这样创造的空间避免了纯粹记录戏曲唱念做打所造成的矛盾。

关于剧本改编的问题,我讲两点。一个是,于成龙官至正三品,就相当于我们现在的副部长、副省级。而且当时,还是受雍正皇帝册封的。虽然,现在我们不讲阶级斗争,但是他在当时依然有其阶级局限的。这个本

子把于成龙写得过于纯洁、没有私心，过于完美和宏大。还有，于成龙与康亲王的矛盾是建立在误会上的低层次矛盾，这样无疑降低了斗争的格调。而这个戏好在本身传统的东西很少，就是说它是一个既不像清装戏又不像历史剧的剧目。它在运用传统京剧做法上面很少，这就给电影导演带来很多便利。这个电影前面部分只有两个传统京剧程式——女艺人被打倒之后的“乌龙绞柱”以及于成龙在牢房中的垫步。这就是一个戏曲局限很少的剧目可以用电影放手去拍的道理。第二，这个戏节奏很紧凑。它把京剧的过场、过门都删掉了，那么这个戏就给他拍摄得方便了。另外，也因为这个戏的镜头多是中、近景，加上音效包裹得严丝合缝，更是锦上添花。

当然，结尾的穿帮，加强间离感。但是，我们还是要强调，不能像这样的跳进跳出。总的来说，像导演这样的电影拍摄方法是非常值得欣赏和借鉴的，并且需要保留和提倡。

郑大圣：我想再补充一点。由于这部新编戏剧中本身程式化动作不多，而演员的表情却很丰富，所以镜头不可能拉远。我们在拍摄中有意较多使用中近景，最终使得影片的现代感较强，情节推进较快。我曾专门研读美国电影和百老汇舞台剧，后来发现，虽然美国的歌舞片、百老汇与故事片三者各有其表演体系，但三者之间可以互通共融，演员也可以自由出入不同艺术媒介中。而在中国，戏曲与电影存在着完全不同且难以融合的两套表演体系，所以对戏曲的定义应当主要源于其表演体系，戏曲电影的创新也应立足于此。

金天逸（《电影新作》杂志）：看过影片的观众都说，一部京剧能够拍得这么好看。

说两点。演绎和分寸。首先，这是一部京剧，而后是京剧电影。其设计是以“京剧”作为出发点的。京剧特殊的表现体系形成了京剧艺术的美的所在，是这些受京剧的存在方式决定和限制的特有的规律形成了京剧作品的特色和魅力。在这部影片中，导演的水平不是改变、稀释、削弱这些特质，而是演绎、强化、凸显这种特质。

京剧的程式和表现手段很多是以舞台的限定所决定的“无法之法”，并且经过常年的提炼和磨砺，让它具有以一当十的魅力。但若不是有一定京剧素养和储备的观众，会因此难以进入。这也是京剧转换为电影必须面对的课题：如何保持作品的内核，又能用电影的表

现手段将作品本身最有魅力的东西展现出来，使之更容易让观众感受和接受。这就牵涉到导演对于两个艺术门类、以及之间的关系把握的水平，正是在这点上可以看到本片导演的功力。

影片中，导演的演绎和转换是有分寸的。有些本身就是精彩所在，比方廉吏于成龙和康亲王大段的唱段和表演，创作者便为之充分展示出来；对于其中的音乐，创作者则以电影的可能性对之进行了相应的处理。作为京剧作品，其中长段的音乐，在不同的时空点上它们的功能、作用和内涵是不相同的。但是因为舞台静止不变的限制，如果没有一定的京剧和音乐素养的观众就难以感受。导演的处理使这些音乐段落落在相应的情境中活起来了，能够让观众真切感受到它们的内涵；从影片场景的处理，更能看到导演这种分寸感，舞台上的纱幕等舞台背景的技术处理，和影片风格、气质相得益彰。

当然，不能说，影片已经做得炉火纯青，之中也有拙笔，也有欠周。但是，在影片中分明可以感受到导演设计上对于整体把握上的清晰和主动性。

郑大圣：我想就会议上被各位专家反复讨论的“琴师现身”和“间离效果”等问题做一些解释。京剧其实最重要的是运用唱腔表现人物，但在“人生路”重头戏一场中，全剧的情绪等各方面都达到了高潮，这个时候，高潮点已不在唱词，而在行腔。此时让京胡琴师的影像出现在银幕上，我希望借此挖掘人物内心的潜在情感，替代角色吐露心声。通过共时空并存的电影手法，希望能够达到演员/琴师、表演/演奏二者互为叙事表里的艺术效果。所谓“对影成三人”，琴师的影子也可以更好地衬托出于成龙本人内心的惆怅与孤寂。在拍摄过程中，我也曾多次到京剧《廉吏于成龙》的表演现场，尝试从不同角度观看舞台上的人物造型与场面，最终我决定将棚灯入镜，尝试营造出一种绚烂虚幻的渲染效果。虽然由于胶片曝光、技术控制等方面的原因，我们并没有完全实现初衷，但这样的尝试无疑也为我今后的创作提供了宝贵的经验借鉴。

黎华（《廉吏于成龙》制片人）：希望该片能够在发行、放映环节得到政府的大力支持，比如可以将此片作为学校普及京剧艺术、教育干部群众的范本。总之我们对这部电影的发行市场充满信心。

（整理者单位：上海大学影视学院）