

新中国京剧电影的起步与繁荣

杨秀峰 (中国戏曲学院导演系 北京 100073)

摘要:新中国成立后,伴随着对传统戏曲艺术大规模的继承和革新,伴随着新中国电影的发展和普及,戏曲电影迎来了发展的新阶段。本文重点阐述这一时期了京剧电影的全貌,纵向梳理了其发展流变过程及其特点。

关键词:新中国;京剧电影;创作流变

新中国成立后,随着服务对象和服务主题的变化,传统戏曲艺术在党和政府的指导下进行了由内到外的改革,逐步散发出了新的生命力。1952年一批改编、新编的新剧目涌现出来,在第一届全国戏曲观摩演出大会中,参加汇演的有23个剧种、1600多演员、演出了82出剧目。戏曲舞台艺术的繁荣为电影创作提供了大量可选素材,从而带动了戏曲电影的进一步发展。经过了几年的故事片准备之后,1953年评剧《小姑贤》拉开了戏曲电影创作的序幕。这一时期大量的电影人参与到京剧电影的创作中,与京剧界人士一起密切合作,不仅在艺术思想和表现手段上进行了卓有成效地探索,而且积累了许多宝贵的创作经验,并有意识的进行了理论总结。截止到1963年,共拍摄戏曲电影97部,涉及到29个剧种,其中京剧电影有18部。

从发展进程来看,这一时期的京剧电影创作,可分为起步期和繁荣期两个阶段。

一、探索的脚步:从记录艺术家们的舞台艺术开始(1954—1959)

在新中国文艺环境下,党和政府对京剧艺术的传承和发展给予了高度的重视。这一时期,在周恩来总理的亲切关怀下,由国家统一安排,各电影厂集中对京剧界几位表演艺术家的表演艺术及其流派、行当的表演特点进行拍摄。作为20世纪最为优秀的京剧艺术代表,这些艺术家们在拍摄影片之时,都已到了暮年之际,但是满怀着对新中国的热爱,饱含强烈的责任感和荣誉感,他们全身心地投入到影片的创作中,为后人留下了一份珍贵的艺术遗产,其价值弥足珍贵。新中国京剧电影艺术之所以肇始于京剧表演艺术的纪录,初衷是对京剧艺术的抢救、挖掘、保护、推广,而这也充分地体现出了政府对传统文化的高度重视。

1954年,盖叫天先生舞台生涯五十年之际,上海电影制片厂拍摄了《盖叫天的舞台艺术》,也拉开了新中国京剧电影创作的开端。影片导演白沉在香港曾拍摄京剧电影《渔夫恨》、《玉堂春》,在纵深调度、画面层次以及运用摄影技术连续拍摄等方面有着诸多实践。《盖叫天的舞台艺术》是他进入上海电影制片厂的第一部作品,拍摄前他熟悉了解盖叫天的表演特点,拍摄时他提出尽量减少实景,以留出足够的表演空间,保持盖叫天的艺术表演风格。随后,在京剧大师梅兰芳先生舞台生涯五十年之际,北京电影制片厂拍摄完成了《梅兰芳的舞台艺术》(上、下)和《洛神》。梅兰芳先生此前参与了《春香闹学》《天女散花》《生死恨》等影片的创作,与著名的电影导演费穆先生也有多次合作。梅先生在大量拍摄影片的实践过程中予以了理性的分析和思考,应该说在中国京剧电影的创作上,梅先生早已走在了前列。拍摄《梅兰芳的舞台艺术》是中央文化部下达的任务,其目的是为了向广大群众介绍京剧旦角的表演艺术,总结梅先生的表演经验。作为文化部的一项重点工作,人员配备上采用了“强强联合”的方式,由导演吴祖光、摄影吴蔚云、美工韩尚义、副导演岑范等优秀的电影人组成了摄制组的核心力量,并邀请了前苏联摄影专家雅可夫列夫和录音师戈尔登担任顾问。在两年的准备时间里,对影片中所要表现的生活片段、剧目及其美术设计等

方面进行了周密的选择和尝试。片中根据不同剧目要求,相应的采用了忠实于舞台和努力发挥电影手法等不同的创作手段,一定程度上丰富了舞台表演。1956年,在周恩来总理的亲切关怀下,程砚秋先生的《荒山泪》也得以顺利拍摄。由于程先生的身材原因,总理对舞台的布景、配角的高、矮、胖、瘦等方面都作了具体的指示,导演吴祖光用了20天时间对剧本进行了修改,程先生也极力配合,结合剧情,融入了武术、舞蹈等表现手段,展示了二百多种水袖的表演;其精湛的表演技艺得以记录和保留。程砚秋在《初拍电影的观感》中写到:“……我便利用水袖的长处,发挥它的功能,增加舞的美妙,这是我提供青年同志做些参考的一种意思。”¹从创作上看,这些作品都饱含着传承京剧艺术的朴素情结。

1957年,北京电影制片厂拍摄了影片《群英会》《借东风》,片中聚集了萧长华、马连良、谭富英、裘盛戎、叶盛兰、袁世海等一批京剧名家,演员阵容强大成为京剧电影中难得一见的盛况。《群英会》是八本《赤壁鏖兵》中的精髓,故事中充满了智慧的斗争,舞台演出时往往需要3个多小时,为了满足电影叙事的需要,在转化为电影过程中导演和演员们对剧本进行了修改,减掉了一个多小时的戏,改后“有些地方比舞台更合理了。²影片基本上采用记录的方式,在一定程度上丰富了舞台布景设置,利用镜头刻画了剧中人物的性格形象。这两部影片的导演岑范是这一时期参与拍摄京剧电影较多的导演之一。他曾担任吴祖光的副导演,拍摄了京剧电影《梅兰芳的舞台艺术》《洛神》《荒山泪》;独立执导了京剧电影《群英会》《借东风》《雁荡山》等,这些创作基本上是按照舞台样式进行拍摄,但是在镜头处理、人物塑造上也融入了自身的认识——“在拍《霸王别姬》的时候我提出要有反打镜头,因为虞姬舞剑是给霸王看的,如果拍出来的虞姬面对着观众,霸王坐在后面看背影就很别扭。”³“我拍电影有个特点,就是重视人物。人物的动作要讲求内在依据,要有目的性,但也要注意,不能把戏曲片跟故事片等同起来,戏曲电影还要尊重戏曲。戏曲讲究技巧,水袖、髯口、翎子等等,所以在讲求人物内心依据的同时也要注意表现戏曲特有的技巧。”⁴这一戏曲片观念在后来的越剧《红楼梦》、黄梅戏《牛郎织女》、越剧《祥林嫂》等戏曲片中有更进一步的发展。

此外,随着影片《宋士杰》的创作完成,京剧电影在风格样式和处理手法有了新的发展。影片讲述了被革职的刑房书吏宋士杰,为素不相识的受害女子杨素珍伸张正义的故事。饰演宋士杰的周信芳先生早在1920年就拍摄了默片《琵琶记》(导演:杨小仲)中“南浦送别”“赏花”两折,但没有最后完成,1937年主演的京剧《斩经堂》(导演:费穆)是周信芳的表演艺术第一次正式搬演到银幕上。此次与应云为、杨小仲两位导演合作,充分体现了戏曲人与电影人相互融合的创作态度。应云为是中国电影界的杰出导演,1934年以前他一直从事戏剧创作,其后涉足电影界,创作了《桃李劫》《八百壮士》等经典影片。自1950年以后,他开始了戏曲片创作,先后导演了京剧电影《宋士杰》《周信芳的舞台艺术》《武松》和越剧电影《追鱼》《斗诗亭》五部作品。他的创作一直把“既保留戏曲艺术的精华,同时又是艺术影片”⁵作为戏曲艺术片导演的研究课题。创作中对于如何选用景别的问题,他既考虑到观众的需要,又照顾到演员的要求,提出了三条原则:“第一,观众喜欢什么,我们就拍什么;第二,哪些是演员表演精彩的东西,是想给观众看的,这些东西我们也都拍下来;第三,才是电影技巧的运用。而第一和第二两点常常又

是一致的，演员最精彩的总是观众喜欢看的。”⁶

例如在《周信芳的舞台艺术·徐策跑城》中，徐策见到薛刚后一段怒斥：

在这段情节处理上充分照顾到观众在观看舞台演出时的关注点，以及演员表演的精彩之处。《周信芳的舞台艺术·下书杀惜》中，上楼、下楼的身段动作，在舞台上采用的是虚拟化的表演方式，电影中则采用了真实的楼梯，舞台上是撩裙子的前面，而到了真实的楼梯中，演员则是撩裙子的后面。对这一细节导演应云卫是这样对演员说的：“戏曲是程式动作多，虚拟动作多，但是电影讲究真实。戏曲动作虽是虚的，但也要有生活依据。”⁷应云卫用严谨细致的艺术思想解决戏曲与电影之间的虚实矛盾问题，利用镜头语言记录了周信芳、盖叫天两位大师的表演艺术，并积极有效的开拓了戏曲艺术片的创作之路，积累下了许多成功的艺术经验。

这一时期的众多作品中多数关注了京剧大师们舞台艺术生活，虽然在样式上仍延用舞台记录式，但与那种拍摄中既没有景别变化，也没有镜头分切的“纯粹纪录”相比，这些作品很大程度上利用了电影手法来表现京剧艺术，其主要表现在：①在场面调度上保持三面墙的调度，比较完整的展示了演员的表演特点，特别是对身段技巧和重要唱腔的处理上更是尤为重视；②运用电影推、拉、摇、移等各种手段，突破了舞台上相对固定的观看视角，运用中景和近景拉近距离，观众能够更加清晰地感受到人物面部表情或内心情绪的变化；③与舞台演出相比，电影中的布景更加丰富。写意与写实化布景的运用，带来了演员的表演与实景之间的矛盾问题，这成为京剧电影发展中面临的问题。正是因为这些创作者们有意识的探索和实践，为京剧电影的创作积累了不少经验教训，也为下一阶段艺术片样式的发展做了一定的准备。

二、繁荣的景象：从南北派的交相辉映中展现（1960—1963）

六十年代初，由于和前苏联关系的破裂，我国的电影艺术家们更多地把注意力集中在继承我国民族文化传统，研究和总结中国电影的美学特点，大力发展具有民族特色的电影创作。在这一氛围下，电影的创作呈现出一片繁荣的景象，出现了一大批优秀的影片。

1960至1963年间戏曲电影创作数量达38部左右，京剧电影所占数量较小，仅有7部，但在风格样式的开创、虚实矛盾的解决、电影化的把握以及美学规律的总结等方面，具有一定的代表性。其中最为突出的是崔嵬、陈怀皑联合导演的《杨门女将》《野猪林》《穆桂英大战洪洲》，这三部影片被称为京剧艺术片“三部曲”。与此前的京剧电影不同，这三部影片在选材上都富于激情和悲壮，体现出了时代特色。京剧《杨门女将》是国庆十周年上演的大戏，按照古为今用的思想，对抗所谓的“三和一少”，即便是打到十二个寡妇，也要战胜敌人；《野猪林》是一出传统戏，影片结合主演李少春先生的艺术特长，在叙事方式和表演方式上重新进行了艺术构思，不仅充分表现了演员的表演成就，而且塑造了林冲这一人物从含冤忍辱到反对强暴、伸张正义的觉醒过程；《穆桂英大战洪州》也是为了表现抵抗侵略的战斗精神。同时《野猪林》《穆桂英大战洪洲》也是为了支持香港左翼艺术力量占领艺术阵地，与香港大鹏影业公司、香港金牛影业公司联合拍摄。这三部影片在拍摄成电影过程中都不同程度的对原故事结构进行了调整，并兼顾到了戏曲与电影两种艺术的叙事方式和表达方式，它们的成功拍摄在社会上产生了强烈的反响，得到了戏曲界和电影界的广泛赞扬和认可。《杨门女将》在香港上映数月，观众达20万人次，周恩来总理不止一次地观看《杨门女将》，并多次说：“戏曲片还可以拍，就照《杨门女将》这样拍”⁸。随后创作的影片《野猪林》在电影化程度上更为成熟，它开创了戏曲艺术片的模式，至今仍是具有长久生命力的艺术珍品。“当时有人说《野猪林》叫舞台纪录片吧，导演崔嵬同志坚决不干，他说这既不是舞台纪录片、也不是舞台故事片，那叫什么呢？最后叫舞台艺术片，这样就有别于以前的舞台纪录片，这种叫法得到大家的认同，最后就叫了舞台艺术片。”⁹导演崔嵬

（1912—1979）是中国著名的电影表演、导演艺术家。他凭借着多年来的艺术经历以及对中国传统戏曲的研究，在戏曲电影创作上富有更加自觉的探索精神和更为独到的艺术视角。1960年拍摄《杨门女将》之前，各电影厂已经拍摄了40多部戏曲影片，展现出了各种不同的风格样式。总体看来，有舞台纪录式的；有突破舞台框框，倾向于写实样式的；有没能解决好戏曲与电影的矛盾，处于中间状态的。究竟哪种最为成功，尚在探讨之中。凭借着多年来的艺术经历，崔嵬在戏曲电影创作上富有更加自觉的探索精神和更为独到的艺术视角，提出了“即是戏曲，又是电影”¹⁰的创作理念，其意思是指：将程式化、虚拟化的戏曲艺术与真实化、逼真化的电影艺术结合起来，在创作中解决两者的虚实矛盾，并且运用电影的表现手段，相适应地发展戏曲的特性，从而发挥两者的综合表现力。在崔嵬导演的作品和理论论述中始终坚守着“虽然戏曲片是以电影的形式出现，但它是以戏曲为内容，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”¹¹这一原则，在实践中进行了卓有成效的探索，形成了“北派”的风格。

与此同时，这一时期“南派”风格的京剧电影《尤三姐》也成功拍摄完成。片子采用了相对真实的景，镜头运用十分灵活，完整地刻画了片中人物的情感、性格。在拍摄尤三姐与贾珍、贾琏喝酒一场中，当贾家兄弟感受到尤三姐的愤怒情绪，准备悄悄溜走却又被尤三姐喝斥回来的时候，尤三姐脱去外衣，转身坐到了桌子上。这段情节的表现上充分运用了摄影机中、近景、特写，以及移动镜头，清楚地交代了人物调度，烘托了艺术情境。当尤三姐坐在桌子上，贾家兄弟则站立在一旁，在调度上形成一高一矮，这时摄影机拍摄尤三姐角度稍仰，拍摄贾家兄弟角度稍俯，人物的调度和摄影机的调度很好的结合起来，两个男人在这样一个正直、坚韧的女性面前萎缩的形象一下子凸现了出来，更进一步刻画了尤三姐的人物性格。虽在实景中拍摄，但是仍然保持了舞台感，“我拍这两个戏，没有通过第三面墙造成纵深感，摄影机的角度稍微移动了一下，没有直冲着观众的，镜头直对着演员可能是有的，根据她的动作，镜头一直跟着她，快到真的地方了，‘啪’跳一个中近镜头，基本不给真的角度，还是在舞台上。”¹²

结语

总体上看，这一时期的创作注重发挥京剧艺术与电影艺术各自的优势，在虚实矛盾、叙事节奏的把握上，进行了有益的实践，留下了许多经典的作品。特别是舞台艺术片样式的影片得以成功拍摄，对后来的京剧电影，乃至戏曲电影发展产生的很大的影响，也充分地表明了这一时期京剧电影在美学上的追求与实践。

注释：

- 程砚秋：《初拍电影的观感》，载《程砚秋戏剧文集》文化艺术出版社2003年12月第一版。
- 萧长华：《谈舞台艺术片群英会》，载《大众电影》1958年第5期。
- 岑范：2006年8月6日与上海接受采访时谈到。
- 同①。
- 应云卫：《我的良师益友周信芳》，载《戏剧魂——应云卫纪念文集》，应云卫纪念文集编辑委员会编。
- 同①。
- 应云卫：《我的良师益友周信芳》，载《戏剧魂——应云卫纪念文集》，应云卫纪念文集编辑委员会编。
- 夏衍1989年2月27日在崔嵬艺术创作研讨会开幕式上的讲话。载苏元编《崔嵬与电影·序》，奥林匹克出版社1995年版。
- 肖朗：2006年5月17日在北京接受采访时谈到。
- 陈怀皑：《责任心·生活·激情·艺术感觉》，载《电影艺术》1989年第7期。
- 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。
- 彭恩礼：2006年8月2日在上海接受采访时谈到。