

# 从语境角度考虑 戏曲影视中“虚实问题”的合理解决

文 / 韩震

## 一、戏曲和电影语境的基本特征

### (一) 戏曲语境的独立性

戏曲的形式特征可以概括为“写意的、虚拟的、趋向唯美的”，这些特征，决定于它自身的假定性语境。

中国戏曲的舞台上，可以看到这样的场景。以京剧《红鬃烈马·大登殿》为例，马达、江海喊：“万岁有旨，宣王娘娘上殿。”王宝钏站在上场门唱一大段……这个时候，观众同时看到的是三个空间，殿内，殿外，这两个是物理空间，在现实中不可能被同时完全看到；还有一个是王宝钏的“心理空间”——此时她的唱做都是她的心理活动，这个空间的内容在现实中更不可能完全看到。

电影中也有这样的时空处理，比如“叠映”、“话外音”、“配乐”都可达到这个效果。和戏曲不同的是，电影需要超越现实感官中的时空时，总要借助一些相应的手段，也就是说总有一些“元素”是和这种假定的时空关系对应的，而且唯一对应。有人说，音乐音效不是唯一对应的，画外的音乐有时对应心理时空，有时就是现实时空。其实，这是两种音乐音效元素，一种是和情节有现实逻辑关系的（比如一个人在这个时空中弹琴，然后被推出画外，成为画外的声音），一种是没有现实逻辑关系的。后者只代表超现实的时空内容和现实时空并存在观众视野中。也有人会说，歌舞片中，把超现实时空和现实时空并存不需要手段，其实，这类影片中，“歌舞”恰恰是这个手段（元素），一唱一

跳的同时，另一个时空内容出现了。如果这歌舞不是与情节有现实逻辑的，观众不会认为情节中那个现实的时空里就是这样又唱又跳，是通过这个手段，心理时空“叠映”出来了。而且这个手段必定反映这样的时空关系。戏曲则不然，哪一个手段和元素都不是“必定”要反映这种时空关系的，这种关系自始至终都在舞台存在，所有的元素和手段都可以完成这种关系。

事实上，戏曲的所有手段都是电影的“特殊手段”。戏曲的所有手段和元素都在完成这种时空关系。我们常说戏曲的时空自由，首先它在视觉上，把模拟现实时空关系的程度降到最低。如果说点线面等等各种视觉元素的关系构成空间感觉，并且这些关系在运动中形成时间感觉的话，戏曲通过减少视觉元素和变形视觉元素，消解了空间的视觉感，从而让“空间”中的“间（隔）”模糊化、透明化，消解——直至至少到只看见“空”，让“空间”在舞台上有了无限多的可能；通过增加、变形各种视觉元素关系的运动，消解了时间的视觉感，从而把现实语境下“时”与“时”之中固定的“间（隔）”弹性化、多样化；增多——直至多到看不清“时”，让“时间”在舞台上有了无限多的可能。至此，戏曲舞台的时空在视觉上完成再造——视觉存在转化为逻辑存在，之所以能被人接受和理解，在情节中，时空逻辑符合情节中的逻辑，情节中的逻辑在假定语境中自圆其说，而假定语境即便是“无厘头”或“超现实”，也需要在抽象的本质符合现实语境中的基本逻辑，否则就变得“不懂”和“没意义”。这个假定时空关系，要

不贯穿作品的整体，要不作为一个局部，但对应特殊的手段（提示出它与整体的不同）。否则就违背了现实逻辑的根本基础。戏曲既然没有为它创造独立的对应元素，就必须在整体上都遵循这种时空关系。

为什么戏曲没有为它创造独立的对应元素呢？所有古老的展示过程的艺术形式，都有一个共性，那就是它们形成之初（照相技术发明之前），再现一个过程时，都很难在视觉上模拟出现实时空，但时空又是过程中最根本的元素。所以，中国戏曲、古希腊戏剧、印度梵剧、日本能剧等等在形成过程中，都面临着假定一个舞台时空的任务，但后来走上不同的道路。中国戏曲接受了这个现实，并把所有舞台元素都在这个事实基础上统一起来。根据物质情况既然只能塑造出这样非现实的时空关系，又要让人认同它，索性就把所有的元素都和这个时空关系对应起来，都同现实的形态拉开距离，从而让这个假定的语境自圆其说。话剧、音乐剧等舞台艺术，在一定程度上保持了现实时空关系，当需要打破这种时空关系时，需要借助一些手段——光、音效、歌舞、变化了的动作元素、虚拟动作等等。戏曲则是让所有的动作（包括语言）都脱离现实的形状，都带有歌舞的性质，并且这种性质成为“戏曲化”程度的一个标志。即便在戏曲化程度不高的形态中（如北京曲剧等），也不是只有在需要表现心理时空时才出现情节以外的声音和节奏，这种与现实不同、与情节逻辑无关的声音和节奏自始至终无所不在。戏曲为了获得最大的时空自由，形成了一套完整的舞台语汇。所以这套语汇成为了这个艺术种类不可分割的重要元素和标志。这套语汇必须有距离于现实，不管距离多远，它都要是自成体系的——语素和语素间有着固定的关系原则，这个原则不是建立在现实语汇基础上的，也不随现实语汇关系变化而变化。比如，一个身段和一个锣鼓的关系是固定的，这个原则和现实生活没关系。这也就是我们所说的写意性、综合性和程式化。

## （二）电影语境的开放性

电影源于照相技术的出现，它在处理元素与元素之间的关系时，就是遵循现实语境中，一般的视觉原则和逻辑规律。同时，它在每个独立作品中，使用“内容”假定出这一作品内部自圆其说的逻辑关系。

由于电影复制影像的特征，人们一般认为电影的

语境就是现实的，但并不等于说电影就是“写实”的，就是现实的再现。这种再现影像的特点，恰恰可以使它塑造各种“语境”，前提是遵循现实的视觉规律。所以，在语境层面，戏曲与电影的结合，实际上，是利用影像材料和原则，模拟戏曲语境的问题。

之所以很多时候，要求电影跟着戏曲走，是因为电影作为一个门类，它的语境更多是在技术、材料层面的，而戏曲语境则关乎所有元素间的关系原则——本质层面的。二者并不冲突。常说电影是写实的语境，实在是个误解。只是因为，电影多数时候都是以复制现实语境的面貌出现，树就是你看到的树，山就是你看到的山，除非被内容赋予了其它的意义。而戏曲让人看到的所有元素，都区别于现实语境，不是有着特别的形式，就是有着特别的意味。这些都营造了一个非现实的时空环境和语素关系。改变这种时空环境和语素关系，戏曲就完全是另外的样子了。戏曲是以形式定义的，电影是以材料定义的。

时空关系是戏曲语境的根本问题，戏曲所有的元素的创造、发展、变化都和戏曲语境中特有的时空有关。电影模拟戏曲语境，而又不改变戏曲本体，就不应该改变戏曲特有的时空。这个时空自始至终都是把强烈的主观色彩涂抹在抽象的现实时空上的。但是如果不改戏曲中的所有元素和关系。就真的只是“忠实记录”了，戏曲也因为形式材料的变化，使原有的审美度大打折扣。所以，关键是改变哪些元素，如何改变，才能使戏曲的假定语境依然成立，如何利用电影的视觉原则，又不破坏戏曲的审美规律——两种审美语境如何重叠？

## 二、戏曲电影假定性语境的完成

### （一）戏曲语境的模拟、更新，而不是颠覆

戏曲语境，其实就是戏曲中各种元素发生关系的原理。这个关系网是立体的，是在形式的、逻辑的、意识的各种层面同时展开的。往往置换一个元素就意味着关系的改变。现实语境中的那个关系之所以在假定语境中被屏蔽掉，是因为，这个关系在假定语境中，对任何其它关系都没影响，情节顺利进行，形式上的对应完全统一。当我们把真实形状的墙放到戏曲语境中时，这个新的元素同其它元素间的关系发生了变化，它在现实语境中对应的是现实空间，这个关系在假定

语境中同样存在，所以这个关系也还起作用，由于这个作用，假定语境中现实时空和心理（写意）时空的距离就受到了影响，现实时空加强了，同写意时空的距离拉远以至排斥。于是，在原来假定时空基础上的唱、做等等元素就变得和这个改变后的语境不协调了。

所以，戏曲中的元素要被置换的话，新元素在现实语境中存有的那些关系，在戏曲语境中，能否与其它关系保持协调和统一很重要。简单说，生活中是什么在戏中还是什么的话，这个元素要根据整个语境抽象化程度做戏曲化的改造；如果生活中这个元素在戏中被完全假定成另外的元素，它在现实语境下的各种关系在戏中都不能存在，比如说竹竿可以假定为马，但牛不能假定为马。戏曲在自身发展中，置换各种元素时自觉地遵守了第二条规律，戏曲在走上银幕时，却并不是都能明确第一条规律。现在很多戏曲电视剧，比如豫剧《仁长霞》，演员竟在办公室演唱，这样的方向是音乐片不是戏曲片，这意味着戏曲本体元素的大量流失。戏曲音乐片脱离了戏曲语境，走进现实语境，最终为了更好地适应现实语境，戏曲音乐的元素也会越来越少，最终成为和戏曲没什么关系的样式，其实还不如起先就自由自在地音乐片去。戏曲的本质决定了，戏曲假定的就是非现实的语境。它在一个超越现实表层形态的层面上，和现实语境发生关系。

戏曲搬上银幕，面对着银幕上大片的空白，材料变了，保持原有的语境，一些元素也要有所改变。比如《野猪林》“大雪飘”一段和《智取威虎山》“打虎上山”一段，交代环境的视觉元素在屏幕上具象化的。我们假设现实语境中存在这样的场景，它被复制到戏曲语境中时是如何“戏曲化”的呢？其实，有些元素在现实时空的语境中存在，在心理时空的语境中同样有它的意义。除去现实的所指外，它还有意识中的含义——意味。这样的元素本身就是诗化的。放在现实语境中，它是具象的雪，放在一个意义关系更多的非现实语境中，它可以是抽象的存在。这种元素本身在现实语境中存在，但它丰富的潜意义，具有把它同现实语境拉开距离的余地。所以，当它加入到戏曲的诗化的语境中时，所谓“改造”并不是形式上的写意化处理，而是通过戏曲的语境，把它现实语境之外的意味凸显出来。

戏曲是通过减少元素间的“间隔、边界”——减

少界定空间的视觉元素——来再造多重时空并存的语境的。电影在这方面的长项是增加这种“间隔、边界”。最简单的就是“叠画”，快速剪辑同样能完成这个效果。京剧《徐策跑城》的戏曲语境中，标志时空的视觉元素可以有多种置换方案，比如把“圆场”抠像处理在多重叠画的背景上；或者在保持动作连贯性的同时，为一组动作切换不同背景——把不同空间的动作连缀一体，当然，这是最麻烦也最不容易的一种，演员、剪辑、舞美都要高度准确，并且增加成倍的工作；还可以把摄像机作为圆心，360度跟摇演员360度的圆场，而在最外一圈做一幅360度的写意画卷；还可以把画面处理为天地一色的水墨画等等。当然，每一种方案中的元素所标志的时空关系，都既要符合戏曲语境，又符合这个作品本身的语境，也就是说，不同段落中的时空关系都是同一程度上戏曲化了的。

## （二）两种语境下的审美原则

我们的讨论，都是在保持戏曲语境的前提下进行的。戏曲和电影的视觉材料不同，所以审美的侧重点也是不同。镜头的变化代表了一个视角，一个关照的重点，以至代表了一种态度、意味，所以，镜头同样是承载意义的一个元素，这个元素加入到戏曲语境中来，依然要求它不改变戏曲语境中各个元素间的关系，并且在所表达的意味上，具有与现实时空语境同样的距离。

同样的圆场，由立体的、实在的肢体语素，变为屏幕的视觉元素后，原有的视觉力量受到影响，镜头应该在不改变这些元素关系的基础上，做一些补偿，以致于增加这种力量。镜头把一些元素加强、一些元素减弱、一些元素删除，如果它加强、减弱、删除的，正是戏曲语境中重视、忽视和忽略的元素，那么它没有改变原有的关系，以至是加强了戏曲元素间的关系。这就要求它遵守戏曲语境的“非现实”的基本原则。

戏曲的本质是诗化的，电影也不等同于“记实”，诗化同样是电影的长项。所以，不应该人为地在两个语境中设置思维障碍。戏曲可以通过戏曲电影，以一种完美的艺术形式延续，根本问题的解决，在于东方诗化语境在大众语境中的觉醒。■

韩震，中央新影集团戏曲节目部制片人。

责任编辑 / 池国和