

北京电影制片厂“十七年”戏曲片的 文化传承

丁宁

(北京信息科技大学 公共管理与传媒学院,北京 100192)

摘要:戏曲片成为北京电影制片厂“十七年”间的一大创作特色,通过由吴祖光、岑范到以崔嵬为核心的第二创作集体的层层探索和创新,最终打造出了独具特色的“北影模式”,或者称其为“京派”戏曲片,即拍摄以京剧为主,尊重戏曲的舞台性,不采用实景拍摄。戏曲片使北京电影制片厂在家国书写的同时多了一份浓郁的民族文化遗产气息。

关键词:戏曲片;北影;京剧

中图分类号:J912

文献标识码:A

文章编号:1671-444X(2014)04-0024-07

1950年代中期,在从纪录片创作到故事片创作的过渡中,戏曲片成为北影主攻的重点片种。从1955年到1957年,北影一共创作了9部影片,其中戏曲片占8部,而且全部采用当时最先进的彩色片拍摄技术,可谓北影在“百花”时期最绚烂的创作。北影戏曲片的创作热潮一直延续到1960年代初,涌现出了诸如《梅兰芳的舞台艺术》(上、下集)、《荒山泪》、《游园惊梦》、《杨门女将》、《野猪林》等一批优秀的作品。正如厂长汪洋所说:“这些影片不仅记录了梅兰芳、俞振飞、程砚秋、谭富英、马连良、叶盛兰、袁世海等一大批戏曲艺术家的精湛表演,

而且对运用电影媒介表现戏曲艺术独特的审美特征和艺术美进行了可贵的尝试,并取得了很好的效果。既为戏曲艺术留下了宝贵的艺术资料,也为戏曲艺术与电影艺术之间的完美结合进行了有益的探索。”^[1]戏曲片成为北影“十七年”间的一大创作特色,使北影在家国书写的同时多了一份浓郁的民族文化遗产气息。

从1949年3月北平解放开始,新中国戏曲改革的序幕就迅速拉开,北平军事管制委员会和文化接管委员会禁演了包括《劈山救母》、《盗魂灵》、《红娘》、《大劈棺》、《贵妃醉酒》、《四郎探母》在内的

收稿日期:2014-05-15

基金项目:2012年北京市优秀人才培养资助项目“新中国电影的海外传播:1949-1966”[项目编号:2012D005007000002]阶段性研究成果。

作者简介:丁宁(1978—),男,山东青岛人,电影学博士,北京信息科技大学公共管理与传媒学院副教授,研究方向:电影历史及理论研究、文化传播研究。

五十五处含有毒素的旧剧。在新中国成立后的两三年间,关于旧剧修改和新剧创作的讨论就一直是戏曲改革中的核心话题。1951年5月,政务院发布了关于戏曲改革工作的指示,明确提出了毛主席所指示的“百花齐放,推陈出新”的方针。1951年到1952年,《人民日报》发表过《重视戏曲改革的工作》、《正确对待祖国的戏曲遗产》等文章,《文艺报》也先后发表过周扬的《改革和发展民族戏曲艺术》、光未然的《戏曲遗产中的现实主义》、张庚的《正确理解传统戏曲剧目的思想意义》等文章,这些文章在谈及戏曲改革时都提出了重视传统戏曲艺术传统的重要性。1952年,文化部举行了第一届全国戏曲观摩演出大会,来自全国23个剧种的37个剧团、1600多名演员参加演出,演出了82个剧目,包括传统戏63个,新编历史剧11个,现代戏8个,充分展示了戏曲改革的成果,也为随后戏曲片的拍摄奠定了一定的基础。从1953年开始,一部分剧目开始被相继搬上银幕,北影在文化部的直接安排下开始了戏曲片的创作。北影由于赴苏实习团的回国,掌握了彩色片的拍摄技术,使得这些戏曲片都能拍成彩色。

一、吴祖光的旦角艺术纪录

新中国成立后,梅兰芳受到党和国家领导人的高度礼遇。1952年春天,文化部的负责人找梅兰芳谈话,决定为梅兰芳拍摄一部大型彩色舞台记录片,希望通过影片总结和纪录他几十年来的表演经验,并介绍京剧旦角的表演艺术。在导演的选择上,刚拍过《红旗歌》的吴祖光成为了合适的人选。出生北京的吴祖光自幼喜欢戏剧,学生时期曾长期观看富连成班的演出,他在1942年写过一个以京剧旦角演员为主角的话剧《风雪夜归人》,并于1947年亲自导演拍成电影。1953年,蔡楚生找吴祖光谈话时说:“谁都知道你曾经是个京剧迷,这部片子没有比你再合适的人选了”。^{[2]331}吴祖光接受了这一光荣的任务,开始和梅兰芳商榷拍摄的问题。

当时,从文化部到电影局都十分重视这部影片的拍摄,决定用最好的技术设备条件把这部戏拍好。电影局经过各方面的研究,决定把拍摄《梅兰芳的舞台艺术》的重任交给北影,利用新影厂的摄影棚和设备完成拍摄。在电影局的直接统筹下,摄制组

集中了一批富有经验的创作人员,由老摄影师吴蔚云担任总摄影师,岑范担任吴祖光的副导演,韩尚义负责美术设计,而且还有张光宇、张正宇、丁聪和黄苗子担当美术设计顾问。为了保证质量,电影局还聘请了苏联的摄影师雅可克列克和录音师高尔登协助拍摄。

1953年1月,电影局将《梅兰芳的舞台艺术》彩色戏曲片的拍摄方案送给梅兰芳,内容着重纪录梅兰芳的歌唱和舞蹈性的表演。这一方案中关于表演方面分为两部分,第一部分是演示旦角表演的基本动作,第二部分是《贵妃醉酒》、《游园》、《霸王别姬》、《思凡》等七个剧目。梅兰芳对方案提出了自己的意见。4月,吴祖光去上海跟梅兰芳多次反复磋商,决定拍摄五个剧目来概括他的表演艺术的各个不同的方面。“五个剧目是:霸王别姬》、《宇宙锋》、《断桥》、《醉酒》、《洛神》;在五个剧目之前拍摄一部梅先生的‘生活和生平’,介绍京剧演员梅兰芳的历史渊源和他的生活面貌。生活部分和四个剧目分为上下两集,《洛神》单独成为一部影片”。^{[3]115}在筹备过程中,摄制组还吸取了《盖叫天的舞台艺术》、《梁山伯与祝英台》等影片的摄制经验。1954年10月,影片开始试拍。1955年2月7日,经过近两年的筹备工作,《梅兰芳的舞台艺术》正式开拍,于12月2日全部完成。《梅兰芳的舞台艺术》上集包括梅兰芳的成长历程、家庭生活、社会生活以及他演出的《断桥》(昆曲《白蛇传》片段)、《宇宙锋》(京剧《宇宙锋》片段);下集包括京剧《霸王别姬》中的《九里山会战》和《别姬》两场以及京剧《贵妃醉酒》。著名的京剧演员萧长华、姜妙香、俞振飞、刘连荣和梅兰芳之子梅葆玖等都参加了演出。京剧《洛神》一片也同时完成。

《梅兰芳的舞台艺术》被文化部当作一项重点工作来做,因此,在整个摄制的过程中,北影得到了各方面的支援。影片充分运用了电影的表现特点,既保存了梅兰芳舞台演出的原有面目,又补足了舞台上受到限制的地方。特写镜头的运用把梅兰芳的细腻的面部表情生动地呈现于银幕,增加了整个戏的艺术感染力。另外,影片的美术设计颇具匠心,无论是《断桥》清丽、淡雅的服装色彩与古香古色的国画背景的相得益彰、《别姬》仿用陕西皮影营帐背景、还是《贵妃醉酒》浮雕式的园林布景。影片

从拍摄伊始就倍受关注，上映后引起很大反响，在戏曲艺术和电影艺术的结合上迈出了重要而坚实的一步。

1956年，随着“百花齐放、百家争鸣”方针的提出，戏曲改革进一步深化。从1956年4月第一次全国戏曲剧目工作会议部署对戏曲剧目的整理、挖掘工作到1957年4月的第二次全国戏曲剧目工作会议，整整一年的时间内，全国竟挖掘出五万一千八百多个剧目，是一次对我国戏曲文化遗产的大规模的普查。^[4]1956年7月号的《戏剧报》社论“发掘整理遗产，丰富上演剧目”中指出：戏曲是一种复杂的艺术现象，戏曲遗产的很大一部分是被用口头文学的形式保存下来的，因此极易遭受损坏，必须加以保护……加上保存着大量戏曲遗产的老艺人正在日趋衰老和凋谢，如果不及时地进行发掘整理工作，那就会使许多戏曲遗产被时间的巨浪卷走。这些遗产一经消失，在我们人类历史上从此不会再现，因此必须及时抢救。^[4]在这样的背景之下，用电影的形式将戏曲遗产保存下来是最好的选择。在拍摄《梅兰芳的舞台艺术》时，梅兰芳已经60岁，而随后拍摄的《荒山泪》则进一步印证了戏曲片的文献价值。

早在《梅兰芳的舞台艺术》筹划期间，周恩来就向吴祖光表示了自己对程派的喜爱。1955年底，《梅兰芳的舞台艺术》的前后期摄制工作刚刚结束，吴祖光就接到了新的任务，即拍摄一部程砚秋的戏，这是周恩来所指定的，而且还给出了一些具体意见：“程的影片不要像梅的拍法，不需要拍过多的节目；只拍一部戏，但要做一些丰富和充实；要求在一部戏里，发挥程在唱、念、做方面尽可能的全部专长……”^{[2]339}程砚秋非常希望能够将自己最理想、最喜欢的《锁麟囊》搬上银幕，但由于这个剧目在当时引起争议，最终还是选择拍摄以祈祷和平反对战争为主题的《荒山泪》。影片依旧交给北影来摄制，由吴祖光导演，岑范担任副导演，俞翼如摄影，盛家伦担任音乐顾问，张光宇、张正宇、丁聪、张未元担任美术顾问。北影为《荒山泪》的拍摄召开了艺术委员会，研究了剧本的内容与结构。影片保留了原剧主干及主要唱段、表演，为了保留更多的程腔和水袖，又增加了很多新唱段，新设计了不少水袖动作表演，更为形象地展示了程派的魅力。周恩

来在看过影片后对吴祖光说：“戏改编得不错，比以前饱满丰富得多，程砚秋的表演得到了全面的发挥。由于又发挥了电影镜头的作用，使观众看到了在剧场里看不到的角度……”^{[2]342}1956年，程砚秋在拍摄《荒山泪》的时候刚过50岁，然而1958年他因病去世，《荒山泪》也成为了程砚秋一生拍摄的唯一一部影片。对程派表演来讲，戏曲片《荒山泪》更显得弥足珍贵。

《梅兰芳的舞台艺术》、《洛神》和《荒山泪》是在周恩来以及文化部电影局的直接参与下创作完成，导演吴祖光对以梅派、程派为代表的旦角艺术的电影化呈现及传承做出了很大贡献，为北影戏曲片的创作拉开了序幕。这两部电影达到了当时戏曲电影的高峰，为北影赢得了更高的声誉，使其继新闻纪录片、故事片之后进一步显示了技术上的优势，加固了艺术上的品质，彰显了作为国家电影制片厂的核心位置。虽然导演吴祖光等主创不是来自北影，但这三部影片还是为北影戏曲片创作奠定了基础，形成了北影戏曲片创作的雏形，即以京剧为主打、汇聚名角名段、电影化处理与文献价值并重的舞台艺术纪录形式。

二、岑范的京剧三部曲

继吴祖光之后，岑范在1957年为北影厂完成了《群英会》、《借东风》、《雁荡山》三部戏曲片，为北影的戏曲片创作再添声誉。

岑范自幼喜欢京剧，后来又同京剧界的著名演员马连良、萧长华等人来往密切，对京剧艺术颇为懂行。建国前，岑范在香港做过编剧、导演及演员。1951年9月回国后，岑范在八一电影制片厂导演过大型纪录片《八一运动大会》，1954年调入北影厂做副导演，协助吴祖光完成了《梅兰芳的舞台艺术》及《荒山泪》的拍摄。

1956年6月，在《荒山泪》摄制组提前完成任务的基础上，为了响应电影制片厂厂际社会主义劳动竞赛，经剧组全体工作人员自动要求，决定以《荒山泪》组节约的三千多公尺胶片拍摄彩色戏曲短片《雁荡山》。在1952年举行的第一届全国戏曲观摩演出大会上，东北区代表团东北戏曲研究院京剧实验剧团演出的《雁荡山》获得京剧演出奖一等奖，以集体舞蹈的形式表现故事的情节和战斗的情绪，

成为新中国京剧武戏改革的一个成功范例。《雁荡山》由此成为建国初期各个艺术团体经常表演的剧目，有着极大的影响力。选择将《雁荡山》这样一部新中国戏曲改革的代表作品搬上银幕，无疑又为北影厂增加了影响力。戏曲片《雁荡山》由岑范导演，由中国戏曲学校实习剧团演出，演员有柏之毅、胡学礼、袁国林、李玉生等。在参与过几部戏曲片的拍摄后，岑范已经积累了一定的经验。在导演《雁荡山》时，他开始尝试调动更多的电影手段来摆脱舞台化的局限。“他首先从电影化的角度对剧本进行了改编，还突破了过去戏曲片只是从观众面向舞台这一固定不变的位置进行拍摄的框框，运用电影可以最大自由地进行时空转换的优越条件，让摄影机从各种角度选取最美，最富于表现力的镜头，使画面生动、活泼。《雁荡山》是一出武打戏，根据它动作变换神速，节奏跌宕多变等特点，影片采用了故事片中倒拍，高速摄影等手法和特技拍摄，突出了那些高难动作，增强了戏剧的艺术魅力”。^[5]这部戏曲短片拍成之后，受到国内外普遍的欢迎，更是成为中国艺术团体在出访国外时表演的热门剧目之一。

1956年，《群英会》和《借东风》的开拍是京剧界的一大盛事，北影又一次因戏曲片的拍摄而倍受关注。《群英会》和《借东风》是清代京剧的奠基人程长庚领导的三庆班打造的“三国戏”中的重要部分，塑造了三国时期众多的风流人物，成为京剧史上最早出现的一批优秀创作剧目。北影的这两部大型彩色舞台纪录片依旧由岑范导演，萧长华担任艺术指导，郝寿臣担任艺术顾问。这两部影片的演员阵容空前雄厚：马连良饰演诸葛亮，谭富英饰演鲁肃、叶盛兰饰演周瑜、裘盛戎饰演黄盖、袁世海饰演曹操、孙毓堃饰演赵云、七十九岁的萧长华饰演蒋干。如此雄厚的演员阵容在以往的京剧演出中也是少有的，可谓京剧界的一个群英会。《群英会》的开拍仪式于1956年11月15日举行，汪洋、萧长华、谭富英、马连良、叶盛兰、岑范都先后发言。《群英会》和《借东风》都是京剧舞台上的经典剧目，内容和表演程式基本定型，改编的空间余地很小。为了忠实地展示京剧艺术家们的表演成就和个人风采，岑范仍采用舞台纪录片的形势。虽然是舞台艺术纪录，岑范还是在可控的影片容量内，从银

幕中的人物形象和剧情着手，寻找自己创作发挥的余地，发挥了一定的电影表现手段，“在镜头的调动上尽可能地丰富了舞台演出所达不到的效果，突出了艺术家表演时对人物的刻画以及他们迷人的个人风采。布景的绘制尽可能地配合剧情进行多场景变化，用光也照顾了剧情需要的时间的差别，大大丰富了舞台剧的情节展现和剧情气氛。”^{[3]139}《群英会》和《借东风》轰动一时，北影再度为京剧艺术宝库留下珍贵遗产。

吴祖光的《梅兰芳的舞台艺术》、《洛神》、《荒山泪》尽展梅兰芳、程砚秋的二角表演精髓，而岑范的《雁荡山》、《群英会》、《借东风》则呈现了生、净、末、丑诸名角的风采。1957年，岑范到了海燕制片厂，而其戏曲片拍摄的经验则为北影随后的创作所继承并发展。

三、第二创作集体的戏曲片创作

吴祖光、岑范为北影戏曲片的创作打下了一个坚实的基础，并带到了一个很高的起点，而北影自己的戏曲片创作队伍也得到了锻炼，雏形渐显。

1956年的《杜十娘》(川剧)是以北影创作主力为核心的首次戏曲片摄制。1956年，著名的川剧演员廖静秋患癌症，为保留她的艺术精品《杜十娘》，巴老与李劫人、沙汀等在全国人民代表大会上联名提案把《杜十娘》拍成影片。不久，川剧《杜十娘》的拍摄任务就交给了北影。北影很快成立了摄制组，由许珂担任导演，欧阳红樱担任副导演，秦威负责美术设计，影片于1957年初开拍。许珂在导演时，注意到原剧的舞台风格，尽力通过电影手段，使其精华再现于银幕时能更加凝练，从而取得比较满意的艺术效果。廖静秋在拍完影片后不久逝世，北影在戏曲遗产的抢救中再做贡献。

1958年，北影的四个创作集体逐渐形成，《杜十娘》摄制组的许珂、欧阳红樱、秦威等都进入了第二创作集体，再加上陈怀皑、陈方千、谢添等创作主力，以崔嵬为核心的第二创作集体成为了北影戏曲片创作的核心团队。对传统戏曲有着浓厚兴趣的崔嵬在建国后曾先后担任中南文艺学院院长及中南文化局长，在新中国戏曲改革中做了大量工作，亲自抓了汉剧《宇宙锋》及《打花鼓》、楚剧《葛麻》、桂剧《拾玉镯》、湘剧《琵琶上路》等，并为

长影整理了河北梆子《蝴蝶杯》的剧本。1957年，崔嵬正式调入北影工作。

1959年，夏衍建议梅兰芳跟俞振飞合拍彩色戏曲片《游园惊梦》（昆曲），梅兰芳“听了这番话，知道近年来我国对于彩色片的摄制工作有很大的进步，不禁也跃跃欲试。”^{[6]125}不久，北影计划开拍《游园惊梦》，决定由梅兰芳扮演杜丽娘、俞振飞扮演柳梦梅、言慧珠扮演春香。1959年11月13日，《游园惊梦》摄制组成立，由崔嵬担任艺术指导，许珂担任导演，陈方千担任副导演，摄影是聂晶，美术是秦威，录音是吕宪昌，化妆是孙鸿魁，剪辑是傅正义，制片主任是胡其明。导演许珂计划用故事片的手法拍摄古典的《游园惊梦》，并尽量保存舞台上的优美表演。在整个试拍过程中，赴苏实习团取经苏联的塑形化妆以及先进的录音技术都得到了运用。12月7日，《游园惊梦》进入拍摄阶段，蔡楚生、汪洋陪同上影参观团的桑弧、吴蔚云、舒适到摄影棚参观祝贺。几天后，北影召开会议，对看过的样片交换意见，汪洋就布景、色彩、舞蹈、镜头处理四个方面对已经拍摄片子提出意见，并建议重拍。第二次开拍之后，摄制组把拍成的片子尽快洗出来审查，发现问题后立即补拍。1960年1月21日，影片拍摄完成。在剪辑时，傅正义特别注重在镜头的分切组接中，努力保持唱腔和表演的完整、连贯和准确，掌握好昆曲特有的舒缓优美的节奏韵律，以增强其艺术感染力。^{[7]116}

《游园惊梦》保留了昆曲艺术和梅兰芳表演艺术的精华，又运用电影手段提升了其格调意蕴。梅兰芳对这部戏曲片也是非常满意，“总的说来，这部影片的制作是令人满意的。先说色彩的运用，没有强调某种颜色而浓淡深浅的配合非常调和；布景道具的设计，不仅表现了时代气氛，还流出足够的表演区域，使演员能够发挥创造；镜头的处理灵活多样，衔接自然，既保存了戏曲表演艺术的优良传统，又发挥了电影艺术的特点，并且表演了导演、摄影师的艺术风格，录音也获得显著的成绩……这个打破了以往偏重舞台化妆的做法，使电影化妆与舞台化妆融合起来……”^{[6]153}《游园惊梦》于1960年发行放映，风头不及同时期的《杨门女将》，但被戏曲界所推崇称赞。梅兰芳在1961年8月8日去世，《游园惊梦》成为这位大师生前拍摄的最后一部电影，其

价值不言而喻。

在1959年国庆“十周年大庆”期间，中国京剧院四团新编并演出的《杨门女将》以其深刻而鲜明的爱国主义主题思想和精彩清新的表演技巧博得了广大观众和文艺界的好评，被认为是建国以来京剧“推陈出新”所取得的重大成果。周恩来在看了该剧的舞台演出后，称赞是“百年难遇的好戏”，亲自建议“拍成电影”。^{[7]113}于是，北影接受了拍摄《杨门女将》的任务，将重任交给了以崔嵬为核心的第二创作集体，崔嵬、陈怀皑担任导演、聂晶担任摄影、秦威担任美工、陈燕嬉担任录音、胡其明担任制片主任，北京京剧院的年轻演员王晶华、杨秋玲、梁幼莲、郭锦华、孙岳等出演剧中角色。为了适合电影的表现，使主题思想更突出、情节更集中、剧情发展更紧凑，《杨门女将》由舞台演出的三个半小时压缩成两小时十五分钟，在内容和结构上也做了相应的调整，紧紧抓住“寿堂”、“灵堂”、“校场”、“探谷”、“战场”这几场重场戏，进行精雕细琢。在《杨门女将》之前，各制片厂已经拍摄了将近40部戏曲片，形成了多种形态和多种模式，以崔嵬为首的《杨门女将》摄制组在传统戏曲手法与现代电影表现手法的融合上做了更为深入的探索和尝试，在保留京剧唱、念、做、打的精华的同时，又发挥电影的特长，突出刻画人物，渲染背景气氛，丰富时空变化。例如“寿堂”一场戏，运用电影的多视角优势，渲染喜庆欢乐的气氛。剧情发展到焦赞孟良被逼问下不得不告以前线失利，杨宗保阵亡讯息后，就运用了电影特有的移动镜头、近景、特写，充分描写出全府上下的悲痛情绪。运用对比的手法，先有簪花的欢乐，后有摘花的悲痛等等细节描写，把戏曲优势同电影的优势结合在一起。^[8]

《杨门女将》上映之后，再次在全国引起轰动，影响极为广泛。1960年11月，香港南方影业公司与香港、国泰、都城、景星、魔都、丽都、仙乐六大戏院联合举办了一次“中国戏曲艺术电影展览”，《杨门女将》不但创造了香港上映影片的卖座最高纪录，而且几乎创造了香港影片评论文章最多的纪录。在香港《新晚报》举行的1960年“十大名片”选举中，《杨门女将》获得第一名。在1962年第一届“百花奖”的评选中，《杨门女将》获得“最佳戏曲片奖”，代表了新中国戏曲片创作的最高成就，北影

的第二创作集体也由此走向了独具北影特色的戏曲片创作之路。

《杨门女将》在香港走红的时候，夏衍、陈荒煤在厂长会议上就提出要求，为了到香港、澳门和东南亚华侨多的地区上映，各厂每年生产计划中安排两部戏曲片。不久以后，应香港的左派电影机构的要求，北影决定以同香港公司合作的名义拍摄一部新的戏曲片。在陈荒煤的建议之下，北影决定拍摄著名京剧武生李少春改编并主演的《野猪林》，由崔嵬、陈怀皑导演，聂晶摄影，秦威、程荣远负责美术设计，陈燕嬉录音，孙鸿魁化妆，傅正义剪辑，胡其明担任制片。演员方面，李少春扮演林冲，袁世海扮演鲁智深，杜近芳扮演林娘子。1962年6月，《野猪林》进入创作筹备阶段。京剧《野猪林》舞台演出时间长达四小时，为了更为适合银幕呈现，崔嵬、李少春、陈怀皑等主创人员反复进行修改增删，“特别是增加渲染了长亭送别和在草料场增加一大段反二黄演唱。这两处改动在舞台演出时是根本做不到的。因为演员不可能在一个晚场演出中胜任影片中如此高难繁重的唱念做打。可是拍戏曲电影使这成为可能。”^[9]影片最终压缩到两小时二十分钟。《野猪林》全片共设计搭建了13堂布景，拍摄了388个镜头，大大超越了原舞台演出的局限和舞台纪录片的镜头数量。《野猪林》不再是对舞台演出的纪录，在用电影语言代替戏曲表现手法、把假定的语言转化为逼真的语言方面做出新的突破。《野猪林》比以前单纯的戏曲舞台纪录片有了更大的发展，崔嵬说“咱们不能叫舞台纪录片”，后来几经斟酌，定名为“戏曲艺术片”或“舞台艺术片”。^{[7][12]}《野猪林》上映后大受好评，北影戏曲片摄制的理念和风格渐趋成熟。

1963年，继《野猪林》成功之后，崔嵬、陈怀皑决定趁热打铁再拍摄一部戏曲片，他们将目光对准了中国戏曲学校实验京剧团的京剧传统戏《破洪州》。剧目虽然选定，但崔嵬对剧本并不满意，对主演者的形象也不够满意，后经协商选择了年轻的刘秀荣扮演穆桂英，崔嵬亲自负责剧本的改编。在改编剧本时，崔嵬大胆创新，参照了豫剧《破洪州》的本子，丰富了穆桂英的形象，并将片名改为《穆桂英大战洪州》。剧本的改编完全是按照电影场次和蒙太奇结构重新编写，因此也更适合电影的表现。当时第二创作集体的崔嵬、聂晶、傅正义等正在参

加故事片《小兵张嘎》的摄制，因此《穆桂英大战洪州》主要由陈怀皑导演，黄心一摄影、战强剪辑。为了影片在香港的发行，《穆桂英大战洪州》标注了跟香港繁华影业公司联合摄制。影片拍完之时，文化部正在搞“四清”，所以这部影片一直拖到“文革”后才正式发行。

通过《杨门女将》、《野猪林》和《穆桂英大战洪州》的拍摄，第二创作集体的戏曲片创作迅速走向成熟，形成了一个编、导、摄、录、美以及剪辑等诸方面都颇具经验的创作队伍：崔嵬出于对戏曲艺术的深刻理解和充分尊重，既努力保留和发挥戏曲剧目的艺术特色，又尽力运动电影技巧手段丰富戏曲的表现力，勇于创新，自成一格；陈怀皑对戏曲艺术有很深的造诣，有着拍摄戏曲电影的丰富经验，尤其在戏曲片摄制中的场面调度、结构处理、动作安排、节奏掌握方面有独到之处，对“京派”戏曲风格、特色和摄制方式的形成功不可没；聂晶努力以电影的表现手法来适应、强化戏曲表演艺术的特点，在拍摄方式上有不少创新之处；秦威经常匠心独运地采用装饰性较强的写意手法，设计民族化风格戏曲化极强的电影拍摄布景，对戏曲演员的虚拟表演起到了很好的陪衬烘托作用；陈燕嬉在戏曲片的录音工作中，总是努力调动多种录音手段来增强戏曲的艺术效果，充分发挥戏曲唱腔优美婉转的长处，合理利用锣鼓经来加强、协调节奏；傅正义也深谙戏曲片剪辑的特点和规律。^{[3][19]}第二创作集体在戏曲片创作中形成了自身的特色，《杨门女将》、《野猪林》和《穆桂英大战洪州》的成功标志着当时戏曲片创作的最高水平，北影也因此戏曲片创作中居于领军位置。

四、戏曲片摄制的“北影模式”

在当时的戏曲片创作中，以《杨门女将》、《野猪林》等为代表的北影作品和以《红楼梦》、《女驸马》等为代表的上影作品因创作理念和拍摄方式上的不同，分别被称作“北派”和“南派”。以京剧为代表的一些古老剧种在唱腔、念白方面与现实生活距离较大，动作程式化程度比较高，舞台表演的特点强，因此在电影表现上就要照顾到它们的这一特点，在拍摄时对表演的动作、舞蹈等就不太可能进行过大的改变，否则就会失去戏曲表演本身的魅力。

所以在电影表现上就形成了以舞台表演为主,尊重演员的艺术表现的“北派”特征。而越剧、黄梅戏等南方戏曲历史较短,与现实生活的距离较近,更加生活化一些,所以在戏曲电影的表现中就不用太多地顾及演员表演的舞台特色,可以更多地对戏曲进行电影化改造,而突出表现其生活化特点。这就形成了戏曲电影的“南派”特征。^[8]

北影的戏曲片创作属于典型的“北派”,而且通过由吴祖光、岑范到以崔嵬为核心的第二创作集体的层层探索和创新,最终打造出了独具特色的“北影模式”,或者称其为“京派”戏曲片,即以拍摄京剧为主,尊重戏曲的舞台性,不采用实景拍摄。其创作指导方针是“既是戏曲,又是电影”,力求把假定性很重的戏曲艺术同逼真形态的电影艺术相结合,而这在创作上要解决一系列虚实问题。^[10]

从《荒山泪》、《群英会》、《借东风》,一直到《杨门女将》、《野猪林》、《杨门女将》,北影戏曲片的题材及主题同《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》、《天仙配》、《碧玉簪》、《追渔》等“南派”代表作有着很大的不同,很多影片都是在周恩来、夏衍、陈荒煤等领导的直接建议下拍摄的,与当时的时代精神和政治环境更为契合。

“北影模式”与崔嵬的戏曲片创作理念相一致,崔嵬认为:电影要服从戏曲,不能离开戏曲这个基础,既要保持舞台风格,但在一定程度上又要打破舞台框框。利用电影艺术的表现手段,要更加发挥戏曲艺术的特点,力求做到虚实结合、情景交融、优美动人。^[11]在崔嵬的带领下,北影第二创作集体在拍摄中强调以戏曲艺术为主,通过电影手段保持并强化戏曲的特点和戏曲的感觉,在具体画面和细节上充分发挥电影镜头运动自如,场景画面时空切换自由等表现优势,弥补戏曲表现的不足,使观众在欣赏影片时感到“既是戏曲,又是电影。”^{[7]114}

戏曲片的摄制过程不同于故事片,自有其步骤和特色。第二创作集体经过一段时间的实践和摸索,到拍摄《杨门女将》时已经形成了一整套有特色的戏曲片拍摄程序,可谓另一层面上的“北影模式”。根据剪辑师傅正义的总结,北影的戏曲片摄制基本按照以下几个程序有序完成:第一步,影片开拍之前,摄制组全体成员到剧场看剧团演出,对全剧有一个整体的了解。第二步,摄制组主创人员与剧团

的主要演职人员商谈如何对戏曲演出剧本进行压缩改编。第三步,根据商谈结果整理出“删改本”,剧团按照删改本演出,摄制组全体人员再度观看,确认对原舞台演出的取舍之处,若演出时间仍然超过两小时,再予以压缩。第四步,进摄影棚,演员一面表演,导演一面分镜头(摄、录、美和剪辑、场记参与),有时“拿掉”一段过场戏,有时删去一段唱腔伴奏,有时将“场景搬家”,有时增添一段“锣鼓经”转场过渡,边演边改边分镜头,细致复杂,费心费时。第五步,根据分镜头剧本,在棚内再演一遍,各方面都认为适合了,大致确定下来,就开始录音。第六步,导演与剪辑一道,在声带上分镜头,明确拍摄场次内容,美术师根据已经变动了的舞台演出场面画出布景草图,一边搭景,一边录音,一边排演。经过这六个步骤,依照最后以声带所录戏曲音乐为根据的分镜头剧本,影片才正式开拍。剪辑从头至尾参加这一筹备和摄制过程,对与熟悉京剧情式、了解导演意图、提高剪辑效率大有好处。^{[7]114}北影这种“先期录音”的拍摄方法在当时独树一帜,与上影、东影都有区别。

参考文献:

- [1] 汪洋.我看北影三十五年(一)[J].电影创作,2000(01).
- [2] 吴祖光.一辈子——吴祖光回忆录[M].北京:中国文联出版社,2004.
- [3] 高小健.中国戏曲电影史[M].北京:文化艺术出版社,2005.
- [4] 中国戏曲志·北京卷(下)[M].北京:新华书店北京发行所发行,1999:1409.
- [5] 中国电影家列传(第六集)[M].北京:中国电影出版社,1986:249.
- [6] 梅兰芳.我的电影生活[M].北京:中国电影出版社,1962:125.
- [7] 傅正义.剪辑人生:傅正义自传[M].北京:中国电影出版社,2007.
- [8] 陈怀皓.有关几部影片的创作背景[A].酆苏元.崔嵬与电影[C].北京:奥林匹克出版社,1995:231.
- [9] 李孟尧.艺高情深民族浩气[A].酆苏元.崔嵬与电影[C].北京:奥林匹克出版社,1995:191.
- [10] 崔嵬的艺术世界[M].北京:中国电影出版社,1982:87.
- [11] 陈荒煤.当代中国电影(上)[M].北京:中国社会科学出版社,1989:275.

(下转第47页)

“Green” Art Studies and the Local Subconscious

Elisabeth de Bièvre^{1,2}, LIU Xiang-yu³

(1. *University of East Anglia, UK*; 2. *University of California, Los Angeles, USA*;
3. *Shandong University of Arts, Jinan, Shandong 250014*)

Abstract: Most of us are aware that the place where an artwork originates has something to do with the distinctiveness of its appearance. But we rarely give the place itself prominence in our explanations of this phenomenon. Most academic disciplines which deal with art – whether archaeology, anthropology or art history – tend to see the object as embedded less in a place, more in a society. They thus explain the distinctive properties of objects in terms of specificities that are social and historical rather than geographical. However the local natural environment has exerted great influence on the formation of art, and the economic, social and historical context. This essay presents a fresh perspective of green art studies, emphasizing the importance of geographical environment to the local art properties while giving five cities as case studies thereof.

Keywords: green art studies; natural environment; art geography; the local subconscious

(上接第30页)

Cultural Inheritance in the Opera Films Produced by Beijing Film Studio during “the Seventeen Years (1949 – 1966)”

DING Ning

(*School of Public Administration and Mass Media, Beijing Information Science & Technology University, Beijing 100192*)

Abstract: With enormous exploration and innovation under the leadership of WU Zu-guang, CEN Fan to the second creative group with CUI Wei as the core, Beijing Film Studio eventually produced the singular “Beijing Film Studio Model” or “Peking School” opera films during “the Seventeen Years (1949 – 1966)”. That is, it mainly shot Peking opera by conforming to the stage arrangement without any location shooting that exhibited the strong national and cultural features while recording familial and national affairs.

Keywords: opera film; Beijing Film Studio; Peking Opera