

□张林

# 戏曲与戏曲电影

——兼谈戏曲电视剧



中国电影与中国的戏曲有着割舍不断的联系，在中国电影发展的各个关键时期，都是与戏曲分不开的。中国的第一部无声电影是1905年由谭鑫培主演的京剧《定军山》，这一天宣告了中国电影的诞生。中国的第一部彩色电影是1948年由费穆导演、梅兰芳主演的京剧《生死恨》。中国的第一部有声电影是1930年明星影片公司拍摄、胡蝶主演的《歌女红牡丹》。新中国成立以后的第一部彩色片是1954年拍摄的越剧《梁山伯与祝英台》。

戏曲艺术与电影艺术的联姻直接产生了中国独特的电影类型——“戏曲电影”。其间经历了从舞台纪录片到艺术片形式的发展过程。戏曲电影包含两个类型：第一种是舞台纪录片，它忠实于舞台演出实况；第二种是突破舞台框架，采用布景或实景，将戏曲艺术的表现手段与电影艺术的表现手段结合起来形成一种新的电影种类。

戏曲电影的出现，一方面满足了广大人民群众对戏曲欣赏的需求；另一方面为传播、记录我国优秀的传统戏曲样式、优秀剧目、优秀演员的艺术成就提供了现代艺术手段，为戏曲的发扬光大作出了重大贡献。中国戏曲片的发展与繁荣，是与具有两千年多年传统优势的中国戏曲在中国人民的文化生活中所享有的重要地位密不可分的，中国传统戏曲在民间深厚坚实的基础和无可比拟的影响，直接影响了中国电影的发展和传播。新中国建立以来共拍摄戏曲电影400部左右，其数量之多、涉及剧目之广，既满足了广大人民群众的精神生活需求，又保存、丰富和发展了中国传统戏曲这一精神文化财富。

安徽是一个戏曲大省，有众多的地方剧种，远可以上溯到几千年以前的傩戏，近可看到流行江淮之间的黄梅戏、庐剧、花鼓戏、泗州戏、淮北梆子……作为京剧前身的徽剧，从清乾隆年间的徽班进京，成就了以“徽班领袖、京剧鼻祖”程长庚为代表的一代京剧艺术家，演绎出“联络五方之音为一致”的

称之为国粹的京剧这一大剧种。而黄梅戏又一枝独秀，从流行于安庆地区的民间小戏，一跃成为深受全国广大观众欢迎的五大剧种之一，红遍大江南北，可谓是家喻户晓。这与戏曲电影的发展，尤其是随后兴起的电视事业的繁荣与发展是密不可分的。同时，黄梅戏艺术以它旺盛的生命力、委婉清新的唱腔、细腻动人的表演，又成就了多部“戏曲电影”和一大批“戏曲电视剧”。就拿黄梅戏来说，1955年上海电影制片厂摄制、安徽黄梅戏团演出的《天仙配》；

1959年上海海燕电影制片厂与安徽电影制片厂联合摄制的《女驸马》；安徽电影制片厂摄制的包括黄梅戏《春香闹学》在内的《安徽戏曲集锦》；1963年海燕电影制片厂摄制、安徽黄梅戏剧团演出的《牛郎织女》；天马电影制片厂摄制、安徽黄梅戏剧团演出的《柳荫记》；1976年上海电影制片厂摄制、安庆市黄梅剧团演出的《小店春早》；珠江电影制片厂摄制、安庆地区黄梅剧团演出的《红霞万朵》；1984年中央新闻电影制片厂摄制、安庆市黄梅戏二团演出的《杜鹃女》；上海电影制片厂摄制、安徽省黄梅戏剧团演出的《龙女》；1986年中央新闻电影制片厂摄制、安徽省黄梅戏剧团演出的《孟姜女》；长春电影制片厂摄制、安徽黟县黄梅戏剧团演出的《母老虎上轿》；安徽电影制片厂摄制、安庆地区黄梅戏剧团演出的《香魂》；北京电影制片厂摄制、安庆市黄梅戏一团演出的《朱门玉碎》；1996年以后安徽电影制片厂拍摄的《徽商情缘》、《生死擂》等戏曲电影。

从中国电影诞生的那一天开始，“戏曲电影”就伴随着中国电影的成长走过了一百多年的历史，吸引了一大批电影艺术家和戏曲艺术家对其进行了包括艺术表现和技术技巧和艺术理论在内的多方面的探索实践。从上个世纪50年代开始，在戏曲电影创作方法上就一直存在着两种观点和认识上的差异。这两种观点直接影响着戏曲电影的风格样式，表

现出各自不同的生存状态和特点。一种是以戏曲艺术的表演方式进行叙事,而不是用叙事电影的表现方式讲述故事,以表现戏曲艺术形式及表演特点为主,而不是把它演变为电影艺术形式。就其本质上区别于叙事电影的思维方式和表现手法。另一种是要按照故事片的方法对戏曲进行改造。戏曲程式化的动作减弱或取消,追求表演和生活化、真实性。在叙事手法上向话剧、歌剧形态靠拢,与前者相比,减弱了戏曲的舞台化特点,加强了故事片的叙事性特点。归结起来,可以概括为一种是提倡戏曲电影“戏曲化”,另一种是提倡戏曲电影“电影化”。

谈戏曲电影,我们还是要从戏曲与电影各自的艺术本性谈起。

一、戏曲是什么?综合性、虚拟性、程式性是中国戏曲的主要艺术特征。著名戏曲理论家张庚先生把中国戏曲概括为三大特点:1、戏曲是一种综合艺术,它既包容时间艺术(例如音乐),又包含空间艺术(例如美术),而戏曲作为表演艺术,本身就是时间艺术与空间艺术的综合。中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式。它把曲词、音乐、美术、表演的美熔铸为一,用节奏统驭在一个戏里,达到和谐的统一。2、中国戏曲的虚拟性是戏曲反映生活的基本手法。3、中国戏曲的另一个艺术特征,就是它的程式化。程式,是戏曲反映生活的表现形式。表演形式就是生活动作的规范化,是赋予表演固定的或基本固定的格式<sup>①</sup>。

二、电影是什么?电影的特性具体表现为:1、综合性。它是时间艺术和空间艺术的综合体,兼有叙事和造型的双重表现力。它吸收文学、戏剧、音乐、绘画、雕塑、建筑等多种艺术元素,融合成一个具有崭新特质的艺术整体。2、视觉性。它是诉诸视觉为主的视听艺术,主要以画面塑造形象,叙述故事,抒发感情、阐述哲理。影片内容是通过可见的人物造型、环境造型在银幕上展现出来的。3、逼真性。由于电影是以活动摄影为自己的基本表现手段,所以它能逼真地纪录现实生活中人和物的空间状态及其演变形态,同时又能再现事物的声音与色彩。4、运动性。电影通过摄影机的运动产生多变的景物、角度、场面和空间层次,达到多变的视觉效果。5、蒙太奇。它是电影的构成形式和构成方法。将一部影片所要表达的内容分成不同时间、不同空间、不同视点的镜头加以拍摄,再按照原定的创作构思加以剪接,组织成一个连续的、完整的运动整体。6、技术性。电影艺术是建立在科学技术的基础之上的,是借助现代科学技术的手段完成艺术创作的<sup>②</sup>。

从以上可以看出,影视艺术和戏曲艺术同样都是时间艺术和空间艺术的综合体。这是它们的共性。然而,戏曲和影视这两大艺术门类却有着截然不同的特性。

其一、戏曲艺术的虚拟性和程式化。戏曲艺术不是把舞台艺术单纯作为模仿生活的手段,而是对生活原型进行选择、提炼、夸张和美化,尽量扫除生活中琐碎的非本质的东西,并由此形成了一整套程式化了的表现形式。例如关门、推窗、上马、

登舟等,都有一套固定的程式。戏曲还把生活动作美化和节奏化,也就是舞蹈化。戏曲的程式不限于表演身段,大凡剧本形式、角色行当、音乐唱腔、化妆服装等各个方面带有规范性的表现形式,都可称之为程式。离开了程式,戏曲的鲜明的节奏性和歌舞性就会减色,它的艺术个性就会模糊。因此,程式对于戏曲,不是可有可无的东西。为了保持戏曲的特色,就必须保留程式。而影视艺术是由照相术发展而来的一种艺术,不管是摄影机还是摄像机,它们的记录功能决定了记录形式,那就是能够逼真地反映事物的运动与发展,真实地记录现实世界中人与事物的空间状况。这种高度的“逼真性”手段要求反映生活的外在真实和内在真实,它排斥人物表演以及服装、化妆、道具、布景、环境的虚假性,要求反映生活的本质,达到内在真实与外貌形态逼真的高度统一。

其二、戏曲艺术对时空的处理也受到舞台这一特定形式的局限,戏曲是通过舞台表演的形式来反映生活的,舞台对于戏曲就是一种限制。舞台的空间是有限的,而戏曲反映的生活是无限的。“中国戏曲的解决方法有一种假定性,即和观众达成这样一个默契:把舞台有限的空间和时间,当成不固定的、自由的、流动的空间和时间。舞台是死的,但是在戏曲的演出中,说它是这里,它就是这里,说它是那里,它就是那里。一千里路虽然很长,说它走完了,它就走完了。从门口到屋里,虽说路程很短,说它没有走完就没有走完。一个圆场,十万八千里;几声更鼓,夜尽天明……作为解决艺术与生活这对矛盾的基本方法,虚拟还体现在对现实各个领域、各个方面的具体表现上。例如对山岳河流等地理环境的虚拟、刮风下雨现象的虚拟,以及人物动作的虚拟等等。虚拟的手法解放了戏曲的舞台,给戏剧作家和舞台艺术家带来了艺术表现的自由,大大开拓了表现生活的领域。通过表演,在有限的舞台上,把观众带到多种多样的生活联想中去,借观众的联想来完成艺术的创造<sup>③</sup>。”相对于有限的舞台空间,影视艺术则有着无限的创作空间,天南地北,海阔天空。影视的表现形态更加接近于物质现实的本来面貌。它可以在时间和空间的流动中直接诉诸观众的视听形象,高度逼真地再现客观世界的物质形态。在影视中,一切都通过清晰可感的视觉形象,给观众以身临其境的真实感受。同时还能呈现给观众以虚构、想像、幻觉等在现实中无形的或不可见的事物。戏剧演出因受假设的固定空间即舞台的局限,每幕每场之内又受自然时间限定,因此形成戏剧的时间、地点、动作的“三一律”。影视则与之相反,由于摄影机的运动,依靠蒙太奇镜头的组合,将不同时间、不同地点、不同动作的镜头组接,显现动作的时空自由,因而称为“三不一律”。这也是影视与戏剧两种艺术时空观念上的区别。

那么,什么是戏曲电影?戏曲电影与常规的故事片最大的不同是它们跨越了两种艺术形态,是电影与戏曲结合的产物。是一门杂交艺术。首先,它是电影,电影的物质载体是它的存在基础,影视技术决定了它的制作方式,影视艺术语言

决定了它的创作方法,以镜头为叙事的基本单位,从不同的方位和角度,分不同的景别,以镜头的运动和场景的变换进行拍摄。但它又是戏曲,因为它所表现的对象不是真实的生活形态,戏曲是表现的中心对象,它所呈现的银幕形态给观众的体验方式不是像对故事片逼真性写实的认同,而是对戏曲形式化演出的假定性的认同。

中国从1958年有了电视以后就出现了电视文艺,电视让戏曲直接进入了千家万户。早期的电视戏曲形式也仅仅是演出实况的再现。随着电视技术的更新,电视手段不断丰富,电视戏曲节目呈现了形式多样、风格各异的发展趋势。戏曲电视剧的兴起和发展,又给电视戏曲工作者提供了一个广阔的发展空间,他们利用电视传媒的强大优势,拓展和丰富了电视艺术领域。还是以黄梅戏举例。一大批黄梅戏电视剧如雨后春笋破土而出,象《郑小姣》、《西厢记》、《朱熹与丽娘》、《遥指杏花村》、《桃花扇》、《半把剪刀》、《玉堂春》、《孟丽君》、《嫦娥奔月》、《木瓜上市》、《家》、《春》、《秋》等等,不胜枚举,并多次获得“飞天奖”、“金鹰奖”奖项。从中可以看出黄梅戏发展变化的轨迹,记录了黄梅戏的繁荣,也见证了我省电影戏曲片、电视戏曲片成长发展的过程。

戏曲电影和戏曲电视剧的区别在于传播媒体和传播方式的不同,就其创作手法和表现方式上基本一致。从美学上难以在两者之间作出明确的划分。电视剧沿用和借鉴了电影的创作手法,电影也开始借助于电视的高科技手段。

有人在谈到戏曲电视剧的创作原则时认为“一切必须以适合电视艺术的美学原则为基准去吸收传统戏曲中可以在荧屏上表现的东西,一切与电视艺术不相容的要素则坚决割爱”。按照电视美学原则创作的戏曲电视剧,不再是原来意义上的戏曲,我们必须坚决改变以舞台艺术的眼光看待这种电视品种。换言之,它虽冠以“戏曲”,但只有传统戏曲的某些要素或“基因”,即使丧失了一部分,也无足悲哀,因为我们总算做了一份非常有意义的工作——戏曲部分“基因”的移植。与其看着戏曲整体衰亡,不如移植其可以继续生存的“基因”于大众媒体,让其生命得以延续,并汇入当代大众文化的潮流中去。这样的电视剧,叫它戏曲电视剧,音乐电视剧,歌舞电视剧均无可<sup>④</sup>。这种观点是戏曲电影“电影化”理论的延续和发展,我把它理解为“去戏曲化”。

以上观点我认为过于矫枉过正,是戏曲电影、戏曲电视剧的一个误区。试想,一部没有了戏曲本身特点的作品,又怎么能称之为戏曲电影或戏曲电视剧呢?如果是打着“拯救戏曲”的旗号,我们可以去拍“舞台纪录片”或“舞台艺术片”,我们的电视节目形式多样,既有实况转播和专场录像,还有专题类戏曲节目、综合戏曲栏目、电视戏曲晚会等等。如果是牺牲戏曲艺术表演形式为代价,还不如直接去拍故事片和电视剧。

在叙事电影和电视剧中,越是真实的空间越是需要真实的表演,因为只有这样,才能使观众不知不觉地进入规定的

情境之中。在戏曲舞台上,程式化的表演则更需要虚拟的空间,因为,只有这样才能使观众进入假定的情境之中。想起70年代初期的八个样板戏,虽然是戏曲电影,依然未突破戏剧“三一律”的结构形式,在舞台这一固定的空间里,还是采取以景分场的办法,时间的跨越在场与场的间歇中度过。在拍摄京剧《智取威虎山》的初期,有人曾提出剧中的森林要实景拍摄,美术师先期到东北大森林勘察外景,回来后讨论的结果是京剧程式化的表演难以在实景中得到展现。实景的森林要求是真景、真马,如果是这样,就得舍弃传统京剧里杨子荣大段戏曲舞蹈动作。我们后来看到的“打虎上山”一场,原始森林的布景前,杨子荣手执马鞭,依靠形体动作完成了“穿林海,跨雪原”的整个时空过程。试想,杨子荣如果骑上真的青鬃马在布景前表演该是如何的滑稽?又想,杨子荣如果手执马鞭,只靠形体表演奔跑在实景的林海雪原,又会是怎样的可笑?再想,如果杨子荣骑着真马在实景中奔驰,在马背上唱着大段的唱词,又还有什么意境可言?这个例子会给我们什么启示呢?样板戏是一个时代的产物,但它也是戏曲艺术家与电影艺术家成功合作的典范。除了保持了舞台状态外,舞台美术的概括提炼、灯光渲染的环境气氛、摄影镜头的运动,不同景别、不同角度的运用,戏曲音乐的改革,较好地融入了电影的多种元素,是戏曲电影家谱中可圈可点的经典之作。如果拿戏曲片《智取威虎山》和故事片《林海雪原》相比,除去政治原因外,在影片的艺术特色和持久影响上,难道不能说明戏曲电影强大的生命力吗?难道我们只有“去程式化”、“去戏曲化”才能拍出好的戏曲电影和戏曲电视剧吗?去掉程式化的戏曲只能是被肢解了的戏曲,恐怕也只能称为“戏剧音乐电影”或“戏曲音乐电视”了。就拿戏曲电视剧来说,现在大都是采用实景拍摄,真实的环境和真实的道具,摒弃了虚拟性的舞台装置,此时,演员程式化的表演就会显得与现实生活糅合不到一起。其实在很多戏曲电视剧中,已经去掉了程式化的动作,演员也是生活化的表演,但还是使人感到与现实生活脱节,因为我们的唱腔也是带有程式化的因素,唱的过程中也不能不带有程式化的动作。观众并没有因为在真山真水里表演就能够有真实生活的体验,观众会感觉这还是在唱戏,就会跳出剧情规定的情景,而假定虚拟的舞台空间,演员程式化的表演为什么能够感动观众?这是因为演员的表演把观众带进戏剧情节之中,带进了虚构的环境之中,带进了多种多样的联想之中,因而,戏曲是借助观众的联想来体验的艺术感受。正像小说依靠文字使读者产生联想,戏剧通过表演使观众产生联想,而电影和电视剧则是创作者依靠画面和声音把自己的意图和想法直接灌输给观众。

我是一个影视工作者,曾在多部黄梅戏曲电影和黄梅戏曲电视剧中担任美术设计,在拍摄的实践过程中,一方面加深了对戏曲的理解,一方面也在思考戏曲电影和戏曲电视剧应该怎样拍。我担任美术设计的黄梅戏电影《香魂》、《徽商情

缘》采用的都是实景加工和外景搭建相结合。虽然在黄梅戏电视剧《嫦娥奔月》中采取的是景地搭景和棚内搭景,但还是写实的创作思路。回想起来,那时候我还没有真正的从戏曲电影或戏曲电视剧的特性入手,美术设计还没有脱离开故事片和电视剧的创作方法。黄梅戏曲电影《香魂》,当时称之为“黄梅戏神话故事片”,这正反映了当时我们电影工作者在创作思想上的“故事片情结”和倾向。

戏曲艺术特征的表现形式是写意传神,而不是写实逼真。这与中国画的传统是一脉相承的,不是一味地追求形似,而是极力追求神似。对生活不是模仿,而是提炼;对素材不是堆砌,而是取舍。戏曲片的环境造型不是越繁越好,也不是越写实越好,而是要追求形式感,追求和谐统一,重写意轻写实,要与戏曲的形式互为表里,它的最高境界就是意境。

改革开放以来,电影、电视正朝着多元化的方向发展。随着文艺走向市场和世界流行文化的影响,观众的审美趣味和欣赏方向也发生了极大的变化。这些又决定了现今文化媒体的传播方向。戏曲与电影同样陷入低谷,面临着不同的生存困境。中国的戏曲电影经历了50年代的兴起、60年代的繁荣、70年代的停滞、80年代的复兴。90年代初,在外来文化和电视传媒的冲击下日渐衰落。在“华表奖”和“金鸡奖”中,不止一次地出现空缺。戏曲电视剧也经历了80年代到90年代以后的潮起潮落现象。于是,我们的影视艺术家、戏曲艺术家、文艺理论家又开始思考,究竟路在何方?

与此相反,第74届、75届奥斯卡最佳影片的大奖连续被歌舞片《红磨坊》和《芝加哥》夺走,而歌舞片多次获奥斯卡奖也是不争的事实。在美国这样一个电影大国,也并非都是叙事电影的“家天下”。

《红磨坊》与《芝加哥》同样是一部歌舞片,但在风格样式、表现手法上却有着极大区别。《红磨坊》的歌舞段落直接表现在剧情之中,如人物关系、对话大都用歌舞直接表现,这些与我国的戏曲电影有相似之处。而《芝加哥》的歌舞段落则大都是为了体现剧中人的想像或心理活动,或是为了推动剧情的发展。

《芝加哥》以歌舞片的形式探讨了一个严肃的社会道德问题,用黑色幽默的手法描述了一段发生在20世纪30年代的喜剧故事,它巧妙又合乎情理的将具有浓郁百老汇风味的歌舞,融入电影故事的叙述中。《芝加哥》结构复杂,歌舞和非歌舞双线并进。导演罗伯·马歇尔通过镜头的剪接和段落之间巧妙的穿插,把两种电影类型糅合在了一起(歌舞片和剧情片)。影片用叙事电影真实的表演描述现实生活,用歌舞的形

式烘托气氛推进剧情,一会儿行走在剧情片的道路上,一会儿又回到歌舞片的轨道上。每当一个新的故事情节出现的时候,交代人物的思想活动总是通过歌舞来表达,电影蒙太奇手法的高超运用、跌宕起伏的戏剧冲突。舞台虚拟的场景与生活中真实的场景巧妙自然的衔接,热辣优美的歌舞、艳丽四射的舞台又与剧情中的现实场景部分形成反差对比。眩目的舞台灯光效果、色彩的变幻恰到好处地渲染了场景环境,烘托了人物情绪,又强化了音乐节奏,共同构成了影片的独特魅力。

凡是歌舞的段落,除了少数歌曲属于“诉说心声”的性质,大多都具有叙事性,大段的歌舞非但没有拖剧情的后腿,反而快速推进了剧情的发展。试举几处有情节穿插的歌舞段落。

一、女主角进监狱的当晚,由水滴声、脚步声、手指甲敲击铁管声引出的那段舞蹈,为故事情节的发展作了很好的铺垫。导演充分运用了电影蒙太奇的镜头语言和富有感染力的音乐,配之极具震撼力的舞蹈,是声画结合的经典范例。

二、男女主角回答记者提问的段落,穿插了一段木偶歌舞,形象地讽喻了剧中人象木偶一样受人摆布。

三、律师在法庭辩论时遇到证人拿出“日记”这一不利证据,辩护出现困难。现实生活的画面中律师绞尽脑汁,极力狡辩。此时,片中插入了律师一段精彩的踢踏舞,舞步复杂,节奏由慢渐快,舞者汗如雨下,恰到好处地表现了人物内心的紧张和处境的窘迫。

以上几个段落虚实相生,歌舞与电影这两种艺术语言能结合得如此水乳相溶。好莱坞这部极具艺术品位,既有观赏价值又有商业价值的歌舞片不禁让我联想起中国的戏曲电影,它能给我们带来怎样的启迪?难道我们的戏曲电影、戏曲电视剧就穷途末路了吗?

我们的影视工作者在电影诞生的那一天起,就开始不断地探讨影视与戏曲相结合的道路,长期以来,戏曲表演艺术家、电影艺术家和理论工作者对两种艺术形式的探索和戏曲电影拍摄的艺术实践,反映的根本问题就是对戏曲电影观念上的分歧与认识。其实,对戏曲电影或戏曲电视剧是“戏曲化”还是“电影化”或“电视化”的争论已经毫无意义了。苹果与梨嫁接,结出的既非梨,也非苹果,是苹果梨或是梨苹果。戏曲与影视的结合,必然是戏曲影片或是戏曲电视片。戏曲电影既不是戏曲,也不是故事片。戏曲电视剧既不是戏曲,也不是电视剧,它们都是影视艺术中一个新门类或一种新形式。我们希望再次看到影视与戏曲的“比翼双飞”,也有理由期待戏曲电影、戏曲电视剧的“柳暗花明”。

注:①《中国大百科全书》戏曲、曲艺卷一)

②《电影艺术词典》)

③戏剧理论家张庚《中国戏曲》)

④《20世纪戏曲的命运和出路——兼论戏曲电视剧的审美本体特征》)