

浅析京剧中的蒙太奇

王娜

(宁夏京剧团, 宁夏银川 750001)

[摘要] 如何通过运用蒙太奇手法,使传统的京剧舞台达到不同以往的视觉效果,可根据不同的《剧目》《人物》时代背景来进行分割,变化,使其画面更丰富多采,更加层次分明,更有时空交错不同凡响的全新视觉效果。

[关键词] 京剧;蒙太奇

一、追溯起来,京剧舞台上运用蒙太奇手法早已有先例或雏形

在一次关于京剧的研讨会上,武汉大学教授邹元江提出了“梅兰芳不懂京剧美学”这个惊世骇俗的观点,他举了《汾河湾》中的一幕作为例子:薛仁贵(谭鑫培饰)在寒窑外面诉说往事,梅兰芳演的柳迎春在里面倾听,按照传统的演法,梅兰芳是背对着观众声色不动的。然而,当时的剧评家齐如山看了十分不满,写信给梅兰芳说,柳迎春应当配合薛仁贵的诉说做出各种表情。这显然是把西方戏剧的标准强加给了京剧,因为中国的戏曲讲究虚实相生,当谭鑫培表演的时候,是不允许梅兰芳表演以分散观众的注意力的。但令人吃惊的是,梅兰芳居然听了齐的话,在以后的演出中加入了各种丰富的表情。

我认为,梅兰芳先生吸取了齐如山的建议,确实打破了传统的框框,使京剧表演中具有了两个不同空间画面的相接感觉。有专家认为:按照电影一般的拍摄手段,两人对话,一般先来一个人的“正打”画面,也就是先拍一段说话者之一的正面形象,接着便是另一个人的“反打”,以表示他(她)的反应,再接着是一个交代环境的双人镜头。这种蒙太奇手段现在已经被电影广泛运用,它的用意是很明显的:第一个“正打”镜头是为了突出说话主体,此时的倾听者往往只有一个背影或者干脆淡出画面;而“反打”则是为了突出倾听者。在这一正一反的组合中,电影通过空间的变化,把同一时间发生的事情切割成了先后发生,实质上是用技术来弥补人眼的局限,满足了人类对于全方位了解“真相”的欲望。由此来反观中国的戏曲,在《汾河湾》中,谭鑫培唱、梅兰芳倾听相当于一个“正打”镜头,“反打”被移到了下一唱段,同样采用了对时间的解构——这其中的微妙对应不是正好说明两个艺术门类的一线相通吗?观众不会运用所谓精确的思维,去责难寒窑里面的人如何能对寒窑外的人所进行的心理活动,作出表情反应。列夫·托尔斯泰曾说过,艺术家的任务不在于无懈可击地解决问题,而在于促进人们热爱丰富的永不枯竭的生活。鲁迅先生也说过,倘若苛求作品的事实真实,那不如去去通讯报道。列夫·托尔斯泰和鲁迅先生的意思都是说明,艺术真实与生活真实是不能完全划等号的。结合梅兰芳在扮演柳迎春这个角色时的改革来看,这其实是使两个人在不同区间的表演具有了背躬戏的味道。而京剧中的背躬戏与电影中的架式戏蒙太奇,是具有相似因素的。梅兰芳在寒窑里面对寒窑外的人进行的心理活动所作出的表情反应,不过是一种表情语言(态势语言、身体语言、动作语言)。一些著名的背躬戏,上海京剧院新编京剧《贞观盛事》中亦有一个蒙太奇画面的处理,饰魏征者(尚长荣)所安排的位置则完全是虚拟的:魏征再谏后不被采纳,李世民独步庭院,心理正进行斗争,后面出现魏征身影,这个身影完全属于李世民心理上的联想。舞台灯光人员利用追光,使观众迅速意识到这是李世民进行心理斗争时头脑中涌现的形象。值得一提的是,在这场融入电影手法的背躬戏中,李与魏的“二重唱”中出现了“轮唱”成分。笔者在其他新编京剧中也偶或见过,这种包含着“轮唱”成分的唱腔,大大增强了人物心灵交错的气氛。正如匈牙利电影理论家贝拉·巴拉兹所说:“上下镜头一经联结,原来潜藏在各个镜头里的异常丰富的含义便像电火花似的发射出来。”

蒙太奇的设计,符合人的视觉感受规律。人在观察事物时,根据视觉和心理的需要,总是不断地调整视线和视点,将注意力依次集中在不同的空间范围,以便全面地认识事物。有时候,甚至在同一时间内,人的视觉很可能同时注意到两个不同方面。比如,我们现在看电视,在注意到屏幕上主要画面的同时,也可能注意到电视台在屏幕下方所播放的

“过条通知”。观众看戏剧或电影电视的时候,进入视野的虽然是整体画面,而注意中心又常常是有所选择的。如果观众有意注意某个人物,某个细部,则可能将其变成视觉上的“特写”,而让其他人物、景物、场面、画面暂时变为注意边缘。戏剧运用电影手法,强化了画面的分割、切块,将某些人物、细部同时特写出来或分别特写出来。电影蒙太奇的功能就是在镜头的相接中,使镜头之间产生连贯、转接、对比、衬托、联想等关系,赋予画面以新的意义,增加电影的表现力。新编京剧《武则天》在这方面也较为典型,该剧利用众多既古老又新鲜的元素打造了视觉听觉盛宴。比如有一场戏,武则天、骆宾王、裴炎、上官婉儿4人4个位置,既是背躬戏状态,也是画面上的切割、叠化。再如京剧《梅兰芳》中采用了电影蒙太奇手法,让史实中本不在一个空间的人物相见、对话,虚与实都做到了极致,比如与武生泰斗杨小楼告别,与国画大师齐白石的交往等等用时空概念来衡量都近乎荒诞,但这又都是梅先生亲身经历的,为他以后蓄须明志,息影舞台做了铺垫。这些电影手法的加入在传统京剧中都是很难看到的。

二、京剧发展的过程是革新—规范—革新的过程

我们无疑需要强调京剧姓“京”,强调京剧的规范,强调其质的规定性。但也有些人借强调京剧的本质特点为名而对京剧的改革表示怀疑,对京剧中蒙太奇手法的运用也颇有微词。他们认为,京剧有其程式,而且它的生命力更在于唱腔,运用蒙太奇等电影手法,就违背了京剧的本质特点,使这一国粹艺术变得不伦不类。

确实,电影电视可以更多地拥有“视觉合一”的效果,戏剧毕竟不同于影视,即使在新编京剧中,蒙太奇等电影手法毕竟也只是辅助手段,京剧更应该充分发挥自身所独有的特长,以它特有的“唱做念打”来与影视抗衡。当然,京剧因为有自身的一些特点,也有些蒙太奇手法不宜生吞活剥地插入。比如电影中有“复现式蒙太奇”:从内容到性质完全一致的镜头画面,重复出现(例如张艺谋执导的《我的父亲母亲》中复现“父亲”生前在小学教书的镜头)以至反复出现(比如前苏联电影《乡村女教师》中地球仪的多次转动,表示时光的推进)叫做复现式蒙太奇。这种蒙太奇总是在剧情发展的关键时刻出现,意在加强影片主题思想或表现不同历史时期的转折。但反复出现的镜头必须在关键人物的动作线上,只有这样,才能够突出主题,感染观众。笔者认为,京剧里的人物回忆或补充交代过去的事情,大都通过唱腔或道白,由于要花大量的时间在唱念做打上,因此,一般说来,除了心理视觉上再现某个人物外,很难安排重复性的具有情节因素的“闪回”场面,京剧的场面如开弓之箭,一般是有“去”无“回”的。

在我们这个价值取向和审美趣味更加多元化的时代,戏剧的改革也必然是不断流动变化的。在改革发展过程中,存在着一个重要的推进力量,那就是人类审美观的演变和科学技术的催化。一些新的艺术形式、新的表现手法、新的传播媒介、新的艺术品,有可能在它刚一出现的时候,就得到赞美和认可,也有可能从不太习惯逐渐变得习惯,转而变为欣赏品味了。