

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, 使其画面更家丰富多彩, 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, 按照传统的演技, 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架, 使京剧表演中具有了两个不同空间画面的组接感觉。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不懈可击地解决问题, 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, 那不如去看通讯报道。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话式蒙太奇, 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组接中, 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、叠加。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, 比如与武生秦斗杨小楼告别, 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, 对京剧里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(例如前苏联电影《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, 除了心理视像上再现某个人物外, 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, 存在一个重要的推动力量, 那就是人类审美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、新的艺术产品, 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。