

□侯 平

戏剧与电影关系探析

——从1945—1949年国统区电影谈起

中国电影的诞生以1905年京剧大师谭鑫培主演的京剧片《定军山》为标志,这似乎为长期来电影和戏剧之间的追逐、模仿、躲闪、离弃、折磨和创新等纠缠不清的关系作出了预示。早期中国电影被喻为“影戏”,这同中国观众受戏曲以及清末民初兴起的文明戏美学熏陶有关。上世纪40年代中后期,戏剧对电影的渗透达到了又一个高峰,大批话剧人员向电影界转移,给战后电影发展提供了新的可能和生机。为此,使1945—1949年国统区的中国电影取得了出色的成就。这一时期的电影秉承了传统的“影戏”创作理念,出现了一批受话剧影响、时空高度集中的作品,戏剧对电影的影响使这一时期的多数电影都有着一个或隐或显的戏剧性结构。

本文拟对这次戏剧对电影的大规模渗透现象进行分析,试图剥离出电影中属于戏剧的特质,探讨戏剧和电影结合的可能性和必要性。

一、剧、影双栖的创作者

在创作人员的构成上,电影一直与戏剧(主要是话剧)有着千丝万缕的联系。许多创作者刷影双栖,电影和话剧创作交融在一起。抗日战争全面爆发后,电影器材严重缺乏,胶片紧张,故事片的拍摄在内地困难重重。而话剧由于巨大的宣传鼓动作用和简便的演出方式,适应时代的要求迅速发展起来,进入了一个空前普及和繁荣的时期。许多电影工作者改行进入话剧院,舞台创作对电影编导和演员素质的提高以及技巧的圆熟等方面起了极大的作用。1945年抗战结束后,由于国民党反动派变本加厉的独裁专制和国统区的物价飞涨,戏剧运动遇到了更大的困难,呈现一派停滞、衰败的气象,跌入了前所未有的“低谷”。谷剑尘在《剧运路线的商榷》一文中,就这一问题提到“内在”和“外袭”两个原因:内在的有戏剧工作者自身和演出制度的问题,外袭的则是“话剧有一个大劲敌就是电影”、观众群的减少、话剧租用场地的费用高昂、戏剧捐税的繁重等诸多因素。^①至1948年春,上海以及南京等地,坚持进步的职业剧团已大部分解散。一批革命的、进步的话剧工作者经组织安排转移到了电影、戏曲等领域。

战后电影发展势头却极为蓬勃,虽然也面临美片倾销、官方政治压力、成本激增等一系列问题,但巨大的市场需求,中国观众对反映抗战及当时现实生活影像的需要促成了电影业的再度崛起。电影器材匮乏的状况,此时也得到一定的缓解。国民党官方看到了电影的宣传和商业价值,战后几乎接收了全部敌伪电影资产,拍摄了大量体现官方意志的电影,但由于缺乏人才,不得不引进了一些进步影人。此外,昆仑影业公司和文华影业公司等民营公司也吸引了大量的人才,于是,有了戏剧界人士向电影业大批转移现象的出现。这样大规模的转移也使中国电影原本就有的戏剧电影素养得以提升和强化,在艺术思想和艺术技巧的相关层面蓄积了走向成熟的能量。

夏衍、田汉、阳翰笙、欧阳予倩、洪深等早年以话剧知名,但他们很早就开始了电影创作,到这一时期,他们也继续了自己的电影探索之路。还有许多的剧作家在本时期开始“触

电”,曹禺、陈白尘、张骏祥、柯灵、姚克、吴祖光等戏剧家纷纷加盟电影界,他们的参与极大地提高了电影的文学品格,其话剧创作经验也会暗合到电影的创作实践中。同时,一些电影编导如黄佐临、费穆、郑君里、沈浮等也曾参加过戏剧活动,戏剧创作原则和他们曾有的话剧实践经验也会在他们编导的影片中留下痕迹。从而,本时期的电影在形态和叙事上有着和戏剧明显的联系,呈现出较为驳杂的面貌。

二、话剧对电影外层结构上的影响

这一时期的电影大量借用了戏剧,尤其是话剧艺术的表现方式和手段。欧文·潘诺夫斯基曾断言,电影与戏剧最本质的不同是时空的范畴特性方面的差别。他说,电影允许“空间的能动性”和“时间的空间化”。另一方面,戏剧则趋向于时空应用上的“联续”。^②戏剧由于舞台和表演时间的限制,对空间要求很高,古典“三一律”的遵循就是其典型表现。需要指出的是,这里的戏剧是指源自西方的话剧,中国传统戏曲在时空表现上是有着极大自由的。而电影是真正可以不受舞台时空限制的艺术。

本时期电影秉承传统的“影戏”创作理念,且创作人员大量来自戏剧界,出现了一批明显受话剧影响、时间空间高度集中的作品。这些电影主要场景大多在一个空间中展现,通常是在一栋房子中展开情节,近于三四十年代的话剧。这些影片中的空间,类似一种舞台式的封闭空间,环境空间的作用更多是作为故事发生的场景和背景,而少造型意义上对影片气氛的营造与情绪的传达。

昆仑影业公司出品的电影《乌鸦与麻雀》(1949,新中国成立后完成)是时空高度集中的代表作。导演郑君里,剧作由沈浮、王林谷、赵丹、徐韬、郑君里、陈白尘集体创作,陈白尘执笔。编导都极富舞台创作表演经验。影片以上海解放前夕一幢弄堂房子里两类人的生活、斗争为题材,揭露了国民党官员为所欲为、横行霸道的丑态;同时刻画了一群生活在社会底层、为了生存苦苦挣扎的小市民,描绘他们从自私、犹豫到觉醒、斗争的转变过程。文华公司1947年出品的影片《夜店》(佐临导演,柯灵编剧)也是讲述一幢房子里两类人的生活和斗争。影片在室内的情节设置流畅、人物关系清晰,但外景拍摄却显得不大自然。这恐怕同影片复杂的生成“前史”有关。先是师陀、柯灵根据苏联作家高尔基舞台剧《在底层》改编而成四幕剧《夜店》,“孤岛”时期由佐临导演曾在舞台上演出过。战后原话剧的编导再次合作,把这个舞台剧搬上银幕,这使影片天然地带上了舞台剧的痕迹。这种创作思维在话剧改编的电影上均有明显体现,《清宫秘史》(1948年,朱石麟导演,姚克编剧,根据姚克话剧《清宫怨》改编),《鸡鸣早看天》(1948年,应云卫导演,洪深编剧,根据洪深同名舞台剧改编)也都是在宫殿或旅店中展开的连续时间内发生的故事。

戏剧家张骏祥第一部从影之作《还乡日记》(1947年,中央电影摄影场第一厂摄制),也体现出创作者思想上电影和戏剧观念的混杂。就编剧到主演,电影中留下了太多戏剧性的因素,以至电影在叙事上出现明显的前后断裂,本是纪实性的叙述演剧队员战后安身艰难的电影化表述,逐渐被众人

争抢一栋房子的嬉谑式戏剧取代。该片本身风格的不够统一、结构稍嫌涣散的缺陷在张骏祥下一部影片《乘龙快婿》中得到了一定程度的弥补。但影片的相对成熟完整不仅是电影性的进一步发展，更重要的是剧作本身内隐的戏剧性加强，在本体意味上呈现出回归传统戏剧模式的趋向。最为明显的是戏剧的冲突性，影片讲述“二女易嫁”的故事，本身就具备极大的看点。由此可见，电影和戏剧的交融是可以达到和谐成功的，这不仅在于一些表面上的借用，且叙事矛盾设置上的支撑也可能更为有效。

三、电影中内隐的戏剧性结构

如果说时空相对集中等方面是戏剧对电影影响的典型表现，本时期电影中内隐的戏剧性结构才是戏剧对电影深层影响。劳逊说：“艺术电影基本上是采用戏剧的形式。制片者转向舞台是因为戏剧能提供一种结构的形式。”^③学者董健说：“戏剧性具体表现为哪些艺术特征呢？一曰集中性，戏剧化的情节必须是相对紧凑和集中的；……二曰紧张性，所谓‘戏’，就是从某一‘平静舒缓’状态的打破到重新求得新的平衡的一个过程。……三曰曲折性。一波三折才有戏，平铺直叙没有戏，戏剧性的所有特征都不可能离开曲折性而存在。”^④本时期大多数电影正是借助了戏剧架构展开情节，有明显的开端、发展、高潮、结局的叙述故事框架。环环相扣，情节波澜起伏，还采用误会、巧合等手段，“戏”味十足。从侯曜写于1925年的《影戏剧本作法》一书中就可以看到这种以戏剧为依据的电影创作思想。该书是中国电影早期的一部重要理论著作，对后来中国电影的发展产生过深远影响。

《乌鸦与麻雀》《夜店》《还乡日记》等影片时空集中，矛盾冲突激烈，戏剧性结构方式明显。相对于这些电影，田汉编剧，陈鲤庭导演的影片《丽人行》（1949年）显得有些特别。影片根据田汉1947年创作的同名话剧改编。从话剧《丽人行》来看，田汉早已突破了“三一律”的限制，做了试图将广阔、完整的社会生活容纳入创作的努力。在戏剧形式上摒弃了分幕制，富有创造性地运用多场次结构。田汉是著名的戏剧家，但他从事电影活动也很早，他特殊的创作经历使其戏剧和电影创作难以剥离，《丽人行》正是如此。改编后的电影和原剧在人物形象、情节发展、场景设置上区别不是很大，更重要的是对话剧的戏剧性结构进行了全盘性接收。《丽人行》剧情紧凑，环环相扣，冲突不断，极富戏剧张力，以三条线索分头讲述了女工刘金妹的遭遇，革命女性李新群在逆境中的奋进和摩登女性梁若英的动摇与醒悟。《丽人行》的导演陈鲤庭也有着丰富的话剧创作经验，他把握住了原剧中的戏剧性因素，又做了许多电影化的处理，如多镜头的运用、生活细节的表现等，使该片的电影性和戏剧性水乳交融，浑然一体。

影片《一江春水向东流》（1947）在当时上映时轰动中国影坛，一直被奉为电影史上的经典。该片其实也隐含着一个巨大的戏剧性结构，学者周星认为该片“是传统戏剧式结构的精心之作”。^⑤影片由蔡楚生、郑君里共同编导，两人都有一些参加话剧创作的经历。但影片实际上受到更多的是传统戏曲的影响。该片常常被称作史诗形态的作品，片中淋漓尽致地描画了战争中的前方与后方，生离与死别，断壁残垣与绿酒红灯……这样宏阔的气势、巨大的时空跨度是话剧较难以表现和把握的。影片采用了中国戏曲“痴心女子负心汉”的传统母题，田汉1947年在《大公报》上就撰文指出影片和传统戏曲《琵琶记》有相似之处（《初评<一江春水向东流>》）。被誉为“词曲之祖”的《琵琶记》是元代高明的作品，以两条线索分头叙述汉代书生蔡伯喈与妻子赵五娘悲欢离合的故事。《一江春水向东流》实际上也是这样一个结构，影片运用对比式平行蒙太奇，比照了张忠良和妻子素芬两种不同的生活。这样的戏曲母题和结构设置，能极大地唤起观众的审美经验储

存。影片的戏剧性还表现在顺时性的结构方式上，上集“八年离乱”，下集“天亮前后”，按时间顺序的铺展，围绕历史进程发展讲述故事。影片情节展开时也是逐步累加矛盾，各条线索人物的遭遇也是曲折紧张，但两条线索“合”之后出现的戏剧冲突才是惊人的。在影片高潮“客厅相逢”一场戏中，女佣身份的素芬与房子男主人忠良见面，这带有巧合的事件是极富戏剧性的，所有人围拢来看圈中错愕相认的夫妻。结尾素芬被迫投河自尽，戏剧高潮之后是悲剧性的结局，悲恸动人。

本时期的多数电影都有一个或隐或显的戏剧性结构，电影编导主要着眼于电影和戏剧在叙事功能上的共同点和表现形式方面的接近之处，而非电影特有的镜头和影像的水平。这同长期以来中国电影“影戏”观占主流的传统有关，也是由观众的审美期待决定的。上世纪80年代的一些学者对早期中国电影观作了总结，陈犀禾指出：“在剧作上，‘影戏’把冲突律、情节结构方式和人物塑造等大量戏剧创作经验都搬用过来。”^⑥钟大丰认为：“影戏”是由双层结构的框架构成。它的核心是一种从功能目的论出发的电影叙事本体论，在外层则是一个带有浓厚戏剧化色彩的技巧体系。^⑦

四、结语

中国电影受到戏剧的极大影响，这种重视故事的起承转合、情节曲折跌宕的影片类型符合市民的欣赏趣味和审美心理，戏剧性成为本时期电影的重要特点。但从某种意义上说，电影对于戏剧的借用，主要指叙事情节和结构的采纳，也不能仅仅看作是戏剧独有的东西。克劳德·布雷蒙曾经说，普遍的看法是，每个叙事都包含一个“具有自律意义的层面，该层面有一个可以从全部信息中分离出来的结构，即故事。因此无论什么样的叙事信息……都可以从一种媒介移植到另一种媒介，而不失其根本属性”。^⑧戏剧性是戏剧最基本的特征，但并不是其独有的。电影完全可以从早“诞生”的戏剧那儿大胆的“拿来”。

在抗战胜利后的时代需求下，有着其他艺术滋养、蹒跚走过不过几十年的中国电影迎来了它生命中的辉煌。话剧也渡过了它的经济困境，为今后的发展保存了力量，并从电影中发现了有利于自身发展的别样经验。电影和戏剧作为两种截然不同的艺术形式，其区别是明显的，它们需要各自发挥自己的特性，向不同的方向推展和创新，但相互借鉴是必要的。电影从最初依附于戏剧的“输入者”也逐渐变为“输出者”，各自以独立的姿态生存于艺术天空中的电影和戏剧应该有着更大的互融空间。

注释：

^① 田本相、焦尚志：《中国话剧史研究概述》，天津：天津古籍出版社，1993年出版，第250—251页。

^② 欧文·潘诺夫斯基：《电影中的风格媒介》，见《丹尼尔·泰伯特·电影诗集》，美国：加利福尼亚大学伯克利分校出版社，1972年出版，第18页。

^③ 约翰·霍华德·劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐雷译，北京：中国电影出版社，1961年出版，第395—396页。

^④ 董健：《戏剧艺术十五讲》，北京大学出版社，2004年出版，第78页。

^⑤ 周星：《跨世纪中国电影艺术传统史评》，北京：北京师范大学出版社，2005年出版第163页。

^⑥ 陈犀禾：《中国电影美学的再认识——评<影戏剧本作法>》，《当代电影》，1986年第1期。

^⑦ 钟大丰：《“影戏”理论历史溯源》，《当代电影》，1986年第3期。

^⑧ 戴卫·赫尔曼主编：《新叙事学》马海良译，北京：北京大学出版社，2002年出版，第205页。

（作者单位：天津外国语学院汉文化传播学院）

责任编辑：高师大