

# 从与电影的因缘 看麒派的现实主义

Discussion on Qi-School's Realism from the Perspective of  
Contacts Between Zhou Xinfang and Film

□吕晓明

周信芳先生的一生与电影结下了不解之缘，在长达半个多世纪的时间里，他从电影中领悟反映现实、表现现实的精神和手段，又给了不少电影艺术家在刻画人物、塑造人物上许多启发，也在长久的交往中同他们成为艺术上的知己和挚友。特别是作为拍摄戏曲艺术片最多的京剧大家之一，周先生在把麒派剧目搬上银幕的过程中与导演切磋商讨，在寻求电影特性和戏曲本体间的和谐平衡上给后人留下了十分珍贵的经验和思考。

中国电影从《定军山》始，就把京剧的剧目（全剧或片断）作为自己的题材和体裁之一，这种情况在中国电影的襁褓期尤甚。九十五年前拍摄的《琵琶记》由周先生饰蔡伯喈，但不知何故，影片最终没有完成，但从留下的文字资料中我们还是可以发现一些很有趣的掌故，如周先生演的蔡伯喈竟然是骑了真马上场的。这很可能是周先生第一次遇到银幕与舞台的矛盾，骑真马或许是他力图适应电影逼真要

求的一种尝试吧。

十七年后，刚刚完成《狼山喋血记》的费穆导演与周先生合作拍了京剧电影《斩经堂》，这是周信芳第一部正式问世的戏曲电影。有意思的是，在研究对背景的处理时，周先生力主写实，反而是费穆先生主张还是用背幔，最后是有所融合，既做了些写实的背景，如关寨、桃林及厅堂的摆设等，也仍用了许多的虚拟手法。费先生对此有说明，“旧剧的虚拟特性和电影的物质写实特性的结合”，“除酌加舞台装饰外，不敢稍损其原有之美”。桑弧先生观片后在《联华画报》撰文对影片来不及去掉上下场门的痕迹表示遗憾。今天去看，费穆先生对《斩经堂》的慎重实出自对国粹艺术的殷切爱护。而周先生却在遇到写实写意的冲突时仍更多地偏向于写实，这并非是对自己从事的京剧艺术缺乏信心，应该是表明他对京剧改革的不满足。

如果说1920年初未完成的《琵琶记》更多的是早期的无声片把京

剧作为一种有号召力的体裁，或者是出于对电影逼真性的兴趣作的“玩票”的话，那1937年的《斩经堂》则是费穆先生和周先生作为各自领域卓有成就的大家的一次认真的合作，但在电影和京剧的融合协调上虽应给予历史的评价，终不免给人有草创粗略的印象。直至又过了20年左右，在《宋士杰》（1956）和《周信芳舞台艺术》（1961）两部影片中应云卫（及刘琼、杨小仲、桑弧诸前辈）和周先生才有机缘对这个课题作了比前人更为深入的探索。《宋士杰》由应、刘两位执导，桑弧任电影本改编。《周信芳舞台艺术》则由应和杨分别导演其中的《跑城》和《乌龙院》。

此时周信芳对用电影体现京剧剧目的见解成熟了许多。他明确地表示：“电影和戏曲是两门不同的艺术，戏曲要求虚拟写意，电影要求描写真实。”从这个观点出发，他向摄制组提出，“要让习惯看电影写实手法的观众也爱看”，同一出戏，“舞台演出照舞台的样子做，

拍电影就得按电影的样子做”。为了“按电影的样子做”，周先生提倡“看戏不看人”，谁有戏就把镜头给谁，曾主动提出自己在某场戏里不为主，应拍背影。

导演从电影摄制的惯例出发，要求在实拍前做些排练，周先生坚决支持，他告诉不习惯的演员这样做的目的不仅是为了熟悉台词，更重要的是为了挖掘潜台词。他建议可先用口语对词，待演员有了感觉后，再回到戏曲念白。如《宋士杰》里“二公堂”一段就是这样做的，演顾读的汪志奎事后觉得受益匪浅。再如，因录音关系，不能当场配锣鼓，又要演员表演在点子上，周先生启发大家要有“心板”，身旁没锣鼓，心里却要有节奏。

但是，周先生对电影的特殊要求并不是被动地去适应，而是积极主动地利用，化不利为有利，为我所用。如拍《乌龙院》时，他对导演说平时演出宋江抓住阎婆惜胸口要杀她那一节时总觉得无力感，拍电影是否可以用急促的特写镜头以表现阎的惊恐。又如前面阎婆惜听到“三郎来了”，急着要下楼，周先生建议再拍一个她跑回去再作打扮的镜头，一方面可以在时间上与胡琴过门吻合，又让观众看出角色此时迫不及待的心情。

周先生对这两部戏曲片如何体现舞台演出时的“绝活”都有很具体的要求，如《宋士杰》里进公堂

的一折，从离家起，宋对万氏说“妈妈，看守门户”，再对杨素贞说“随我来”，此刻他要求导演千万要拍到抛髯口、踢腿等动作，到进了公堂，他又提示先拍上半身，即宋抓帽提袍的动作，然后对导演说“腿上有啦”，让镜头拉成全身，拍角色迈脚走前。对大段的辩词则要求一气呵成，不能中断。拍《跑城》时，周也提出用特写表现冠上翎子和珠子的颤动。对几出戏的布景，周先生表态，改与不改，都以对表演的影响为准则。他还经常提醒导演少用远景，多用中近景，目的也是为了把表演上的精彩处更清楚地呈现给观众。

但是，这样的“很替电影着想”（应云卫语）又不损害原剧的表演甚至通过电影的手段强化、放大表演上的细部的双向双重的努力，仍然引发了学术上的某些争议，其中最引人注目的当数《跑城》中的关于“跑”的设计。

“跑城”的改动是周先生主动提出的，出于对这出麒派名剧的喜爱和尊重，导演曾犹豫过，周先生却表示舞台上让徐策跑圆场是囿于舞台的限制，现在在银幕上让徐策穿堂过殿，走城门，入宫禁，可以让观众明白“跑”的环境和目的。对京剧观众会怎么看，周先生认为这样改，并没有取消原来的优美动作和舞姿。

有人把这样的改动叫做“圆

改直”，即变舞台上的圆场为摄影棚里的直线，但在实际上，电影里这段近八分钟的戏里，人物动作的轨迹和摄影机的运动方向并非简单的直线，设计者只是布置了一块设有台阶栏杆的比较写实风格的表演区，演员在其中来回往复，身段动作被分切成若干相连的镜头。看得出，设计者是企图以镜头的组接来维系原来舞台上表演的完整感。

赞成者认为这样的想法是充分考虑到了电影和舞台的重大区别，如果是舞台纪录片，走圆场完全可以保留，但对戏曲艺术片或戏曲故事片来说，让演员在空无一物的环境中跑圆场，要让不熟悉京剧的观众理解角色这是在从一个空间（城楼）奔向另一个空间（皇宫）也许是有困难的。而批评者认为，用跑圆场表示赶路，是京剧最重要也是最常见的程式之一，以镜头的组接形成的连续感难以取代舞台上走圆场的连贯动作造成的完整感，也难以展现出人物此刻不顾一切，一路狂奔的动态。

对电影里这场戏处理的不同意见延续至今，包括对当年桑弧导演说的话的不同理解。当时桑弧看了影片后同应云卫开玩笑说应可称是“勇士”，居然敢去动麒麟童的戏，而应先生显然也把这句话当作表扬接受下来，表示自己还有勇气去拍《追韩信》和《打渔杀家》呢，哪怕里面有跋山涉水或渔网小舟。桑

弧先生的这句话是称赞还是含蓄的批评早成历史了，但过了近半个世纪又被人翻了出来，几年前，一家戏剧杂志刊登的文章断定当年“真正明白戏曲审美特性”的桑弧是“一针见血地委婉地批评了应云卫”。

今天来看，对电影《跑城》无论赞成还是批评都有它的部分道理，尤其是如果把电影对这场戏的处理同舞台上的走圆场放在一起对比，前者显然是不能让京剧爱好者们满意的。但因这个事例却有人说周、应两位的尝试是抛弃了戏曲的审美特征，违背了京剧的审美本质，更有论者企图以这样的例子来证明周先生是用话剧或电影的思维在改造京剧，以此来质疑麒派对京剧的革新，甚至否定麒派的现实主义精神和特征，本来，拍戏曲影片涉及的艺术处理之争同麒派现实主义倾向的评价是不能等同观之的，前者遇到的是写意还是写实的问题，后者则是对一个流派本身美学价值的判断。把一场戏处理中的不足归咎于现实主义，进而断定戏曲应当与现实主义无缘，在方法论上是以偏概全，在美学上则有绝对化和机械化之嫌。

如此，有必要对麒派的现实主义的内涵作一界定。

对周先生创立的麒派的艺术主张和艺术特征，用西方传来的“现实主义”的术语去概括确实是很难

穷尽其妙的。就京剧而言，因其高度的程式化和写意特征，有人断然认定京剧“永远都不可能是现实主义的”。如果从“现实主义”派生出来的“再现”、“写实”这样一些概念要求，这种说法似乎也有些道理，但是，如果从客观地观察生活，反映生活这样的本原意义上去看，麒派艺术毫无疑问是有着鲜明的现实主义倾向的。自然，周先生的“反映生活”是反映生活的本质，而不是指像电影或话剧那样“按生活本来的样子”去反映生活。但如果把麒派同其他京剧流派放在一起，他们之间的区别却是明显的，正是这样的区别使得我们一般不说其他流派是“现实主义”的，而只把“现实主义”的桂冠留给周先生。

说周先生是“现实主义”的，是因为他从年轻时就主张戏曲应是“现时代的宣传利器”，并编写了大量的直接反映现实或影射时事的新剧；说周先生是“现实主义”的，也因着他率先改革旧戏的陈规旧习，首先在京剧中引进了编剧制和导演制；说周先生是“现实主义”的，还因为他在排戏中一改旧戏的技术主义和形式主义，注重情节合理人物真实，表演上挖掘角色的心理，刻画人物的性格，等等，这些都与现实主义的原则而不是其他的创作思想和方法（如表现主义、自然主义）相符，在周信芳身上，现实主义不是一个被给予的称号，而

是一种历史的存在。

问题在于，说麒派是“现实主义”的，确有着“言近而指远”的含义，如果要问，什么才是在周先生半个多世纪的现实主义艺术实践中，对京剧，乃至整个戏曲艺术都有着普遍的、长久的意义的？那么，首推的是麒派表演中体现出来的对角色的体验原则。体验派传入中国，自然是话剧领先，电影紧随，而在戏曲中尝试和借鉴体验的方法，提倡最力者当数周信芳。他创立的麒派情感描绘细腻入微，心理刻画鲜明独到，说麒派是现实主义的，其最重要的标志和论据正是周先生对体验原则的倡导和运用。有一种观点，认为中国戏曲的审美本质是技术性的，因此主题、性格、目的性这些要求都不适用，甚至采用这些术语都不允许，自然，对角色的体验也成了对戏曲有害无益的东西。且不说这些说法并不符合戏曲表演的实际，不仅现代戏，即使传统旧戏，也越来越多地把体验人物内心，塑造人物性格作为排演和教学的要素之一，体验原则没有损害京剧，而是提升了它的表现力。即使从理论上讲，这种看法也是混乱的。体验等术语固然是近代西方戏剧理论的派生之物，但欧洲戏剧在近代之前也并非只有写实一途，自古希腊始，漫长的欧洲演剧史上，与中国戏曲近似，以一当十，以虚代实及各种象征性的手法比比皆是，哪里