

# 经典的经典

## ——读戏曲电影《野猪林》

潘培成

戏曲电影《野猪林》是公认的经典中的经典,甚至有人认为四十五年前崔嵬大师导演的这部影片至今无人超越。在我看来,《野猪林》之所以成为经典,崔嵬大师之所以是大师,其实只是基于一点,那就是作为电影导演的他并没有以高人一等的姿态,用所谓现代的电影去改造传统的京剧;没有用电影无所不能的镜头语汇去拔高、替代京剧本身特有的语言。在《野猪林》之电影与京剧的联姻中,电影放低了自己的身姿,收敛了炫目的技巧,某种意义上它服从了京剧,但又帮助、拓展了京剧的表现形式,它们之间质的融合使戏曲电影《野猪林》焕发出有别于舞台剧,又不失京剧本色的独特魅力。这魅力来自于原汁原味的京腔京韵,来自于李少春及袁世海、杜近芳近乎完美的唱念做打;同时,还来自于第七艺术运用得当的镜头语汇——它拓展了舞台的有限空间,它深入到了主要角色的内心深处,它使原本就充满戏剧性的冲突愈加集中、强烈,它使原本就鲜明、突出的个性愈加丰满、细腻,愈加感人。这就是人们之所以今天还记得《野猪林》,至今忘不了它,欣赏它,仰视它的终极理由。

戏曲电影《野猪林》的魅力首先来自于京剧,今天我们学习、分析它,自然要从京剧《野猪林》开始。

### 一、李少春及《野猪林》在京剧中的地位

提起京剧《野猪林》,就不得不提起李少春;讲到李少春,自然要讲到《野猪林》;李少春、《野猪林》不可分。

李少春(1919—1975)河北霸县人,出身梨园世家。其父李桂春,艺名小达子,多才多艺,善于创新,为著名的京剧南派演员。李少春自幼随父学艺,继而随杨派名师丁永利、余派名师陈秀华学习武生和老生戏,后拜余叔岩为师,得到余派的真传。

李少春开创了把老生艺术与武生艺术融于一炉的艺术流派,他文戏师承余派,武戏宗法杨派,在文

余武杨的基础上,又有自己的创造,在中国京剧史上留下了独特斑斓的一笔。李少春既能胜任成套的大段唱腔,又有武生优美的功架和高难的技艺,唱念做打在他的身上几乎是完美的统一。他行腔以圆熟婉转和低沉回荡取胜,念白跌宕有致,演各类武生老生戏各具特色,得心应手。周总理曾经感慨道:得多少年才能培养出一个李少春啊!

李少春一生演了不少好戏,代表剧目有他父亲亲传的《打金枝》,还有《上天台》、《长坂坡》、《云罗山》、《将相和》等,《野猪林》是他的传世之作。

《野猪林》主要取材于《水浒传》第6—9回,又撷取了明人李开先《宝剑记》传奇、陈与郊《灵宝刀》传奇的有关素材,原系杨小楼、清逸居士所编,杨小楼于1929年8月首演于北京,剧名《山神庙》。1950年李少春、袁世海整理改编并演出,成为优秀的京剧剧目之一。1962年由崔嵬导演拍成戏曲电影片,由李少春、袁世海、杜近芳主演。电影版的《野猪林》比舞台版的《野猪林》又有很大的改动与提高。

如上所述,《野猪林》这出戏最早由京剧名家杨小楼演出,杨先生的《野猪林》可能是一出较纯粹的武生戏。而李少春的《野猪林》弱化了武戏,但强化了人物,表现出许多新的创造,有不少超越前辈的地方。仅以唱腔而言,李少春根据自身文武兼擅的特点,在50年版尤其是电影版《野猪林》中设计了不少新的唱腔,如“山神庙”中“大雪飘”的唱段,“长亭别妻”中大段的夫妻对唱等等。经过这样的脱胎创造,这时的《野猪林》已成为一出融“唱念做打”于一炉的经典剧目,并带有很浓重的李少春式文武老生戏的特点。其中“大雪飘”等唱腔,很快成为李少春的代表唱段,余音绕梁,四十余年不绝于耳。

《野猪林》集中展示了李少春文武老生全面精湛的艺术才华,充分表现出这位京剧表演艺术家独特超群的大家风采,从而更坚实地奠定了他在中国京剧史上的地位。在各领风骚的京剧流派中,李少春

成为继马、谭、杨、奚四大须生后又一位光彩夺目的人物。

提起李少春，提起《野猪林》，还有两位艺术家不得不提，那就是袁世海和杜近芳。在《野猪林》中，他们两位一个饰演了花和尚鲁智深，一个饰演了豹子头林冲的娘子。应该说，李少春的林冲能那样光彩夺目，还有赖于这两位艺术家的鼎力相托。很难想象，如果没有了袁世海的鲁智深，缺失了杜近芳的林娘子，孤零零剩下豹子头李少春一个，那样的经典就大打折扣了。《野猪林》中让人荡气回肠的“义”与生死相依的“情”肯定不会象现在这样令人击节慨叹、唏嘘不已了。因为从某种意义上讲，在传统戏曲舞台上，袁世海的鲁智深就是“义”的符号，杜近芳的林娘子就是“情”的化身。情义无价，其符号亦价值连城。尤其对追求完美的京剧大家李少春来说，更是如此。

## 二、崔嵬的戏曲电影观

谈京剧《野猪林》，离不开李少春。谈电影《野猪林》，离不开崔嵬。而谈崔嵬，首先要谈谈他的戏曲电影观。

大家都知道，崔嵬酷爱中国传统戏曲，在将戏曲剧目搬上银幕方面，是一位积极的倡导者，扎实的身体力行者。他以极大的热情，拍摄了一部又一部经典剧目，几十年佳作不断。在一次次的创作实践中，他形成了自己的戏曲电影观。

首先，崔嵬对戏曲电影的定位比较高。在崔嵬看来，“戏曲片在我国电影艺术中，占有很重要的位置。……戏曲片是中国独特的艺术样式，在文艺百花园中，这是一朵鲜艳的大花，而不是渺小暗淡的狗尾巴花。”<sup>[1]</sup> 崔嵬以“鲜艳的大花”而非“狗尾巴花”奠定了戏曲电影在自己心目中的位置。其实无论是在崔嵬所处的时代还是今天，在电影界，对戏曲电影的重视、认同，都存在着分歧。这里有一个如何对待传统文化的问题，还有一个民族欣赏习惯的问题，当然，也有着信息时代多元文化，多元消费的问题。在这里我们也无暇论及其中的是与非，但从崔嵬这样一位大师对传统戏曲的痴迷、敬畏中，难道对我们不该有一丝震动，引我们一番思考吗？

戏曲电影是戏曲与电影两种不同艺术形式的结合，二者的结合，位置应如何摆呢？崔嵬认为，“这种结合并不是谁代替谁的问题，而是互相依存，互相适应的关系。”<sup>[2]</sup> 是电影服从戏曲呢？还是戏曲服从电影？崔嵬旗帜鲜明地提出：“我认为主要的应该是电

影服从戏曲。虽然戏曲片是以电影的形式出现，但它是以戏曲为内容，它必须建立在戏曲传统规律的程式基础上，保持并发扬戏曲的特点。”<sup>[3]</sup> 这一点，对于我们今天的戏曲电影创作仍有启发。

崔嵬在强调尊重戏曲的同时，并不拘泥于舞台上原有的一切，他主张“在一定程度上又要打破舞台框框，利用电影艺术的表现手段，要更加发挥戏曲艺术的特点，力求做到虚实结合，情景交融，优美动人。”<sup>[4]</sup>

“虚实结合，情景交融，优美动人”，这是崔嵬对戏曲电影提出的相当高的美学要求，要达到这样的境界是需要付出艰辛的努力的。

在具体的创作中，崔嵬既反对把戏曲电影拍得“故事片化”，同时，也反对纯纪录性，认为那不如不拍。

导演在拍戏曲电影时，无疑有个再创造的问题，崔嵬觉得，一个导演，你把舞台上的戏曲作为自己艺术构思和艺术创造的材料，利用电影的特有表现手法，进行再创造，这无可厚非。但他同时强调：“这个再创造一定要尊重舞台演出的成果，不能胡改，一定要保持舞台演出的特色；尊重戏曲所独有的表现手法和传统规律的特点，既有舞台的风格，又要发挥电影的特长，但绝不能拍得故事片化。”<sup>[5]</sup>

其实，从艺术形态上讲，戏曲和电影是完全不同的两种艺术形式。戏曲，尤其是高度凝练了的京剧，它最主要的特点就是表演的虚拟化，程式化，它是在以虚写实，以少示多，以空白表现存在——一句词千年万年，一挥手千军万马，一抬腿千山万水……电影则不同了，尤其是常规叙事的故事片，它是在以实写实，它的镜头空间里出现的一切，都必须和生活毫无二致，一点点的虚或假都会使人觉得难以忍受。崔嵬讲的戏曲片不能拍得“故事片化”，其实是从根本上分清了两种艺术的差别，提醒我们不要弄巧成拙。戏曲和电影，有些东西可以互相融合，有些东西则决不能强拉硬拽。有些东西可能相辅相成，有些东西勉强凑到一起只能是不伦不类。

因此，崔嵬认为，并非所有的戏曲剧目都能拍成电影。“能不能拍成电影，有一定的条件限制，存在一定的局限性。”<sup>[6]</sup> 比如《秋江》，崔嵬承认它是个好戏，但是拍电影就很困难，他说他不敢拍。原因在哪儿呢？“这个戏的演员表演很细致，身段非常优美，老艄公解缆，感觉上多么真实有趣。秋江的上船、下船，船在水中的行走、波动，起伏变化……这许多虚拟的动作多么耐人寻味。”<sup>[7]</sup> 可是这一切没法拍！因

此，崔嵬提出一个选材的原则，也就是说一部戏能不能拍成电影，“主要是看电影能不能帮戏曲的忙，如果帮不了忙，拍出来反倒逊色，那倒不如不拍，或者拍纪录性的。”<sup>[8]</sup>这个原则我以为至今依然应该有效。

崔嵬大师虽已离我们远去，但他在戏曲电影方面的实践令人仰止，他的戏曲电影观仍很有价值，他对戏曲电影的一腔热血仍在激荡着后来者的心。我们今天研读他的《野猪林》，重温他有关戏曲电影的点点滴滴，就是对他最好的怀念。

### 三、电影《野猪林》的成功之处

崔嵬代表着中国戏曲电影创作曾经的巅峰，《野猪林》是这巅峰的重要组成部分。崔嵬是一位大器磅礴、极富创造性的电影导演，但在中国国粹京剧面前，他屏神静气，怀着一种发自内心的尊重与谦卑，在学习，在挖掘，进而在吃透舞台戏的基础上，他又大胆创造，充分调动电影的表现手段，把京剧的程式美，虚拟美，音韵美；把《野猪林》的正与邪，情与义，悲与壮；把李少春先生表演艺术中清越飘逸、含蓄俏美的气质准确、完美、行云流水、酣畅淋漓地表现了出来。崔嵬在电影《野猪林》中的再创造堪称经典，那么，经典中又有哪些值得我们特别回味的呢？

#### 1. 在剧作方面的成功再创造

戏曲搬上银幕，导演的再创造往往是从剧作开始的。《野猪林》中，崔嵬大师也不例外。而具体到创作上，无非是三个字：改，增，删。

##### (1) 改

改什么？怎么改？这里面大有学问。且看崔嵬大师是怎么改的吧。比如开头，原先的舞台剧高俅在第一场就出场，崔嵬认为不合适，他觉得高俅不能先露，于是电影就改为东岳庙烧香来作开头。这样一改，大不一样了。第一，入戏快了。人物刚一上场，东岳庙里林冲娘子一遇上高衙内，冲突马上就起来了，戏剧性也强了，观众的心也一下就提到嗓子眼了。第二，主要人物，主要线索非常清晰地展现在观众的面前。林冲及娘子、鲁智深、高衙内、陆谦等正反面人物悉数登场；三条线索——林冲与娘子，林冲与鲁智深，林冲与高衙内、陆谦——霎那间有机地交织在一起。一个东岳庙，将人物、戏剧冲突全牵了起来。这一改动实在是事半功倍，妙不可言。另外，在这里还要说上一句，这一改动除了以上所收的效果外，它还是一个地地道道的电影的开头——因为戏曲舞台没法这样开头，它的时空没这样自由。现在

的开头，属于话分几头说，一会儿东岳庙，一会儿菜园子，典型的平行蒙太奇，完全是电影的东西。

从舞台到银幕，《野猪林》改动的还有不少，这里就不一一列举了，但还有两段戏的改动值得一提。一个是“长亭别妻”中，林冲和娘子的别愁离绪在舞台剧中是以大段的对白来说的，而到了电影里改为大段的对唱。同样，“野猪林”一场，林冲与鲁智深的大段对白也改为对唱。这两处改动无疑非常成功，它使人物情感的表达更加酣畅淋漓，声情并茂的演唱自然比对白更具艺术感染力。可以想象，如果没有“长亭别妻”中大段的唱，林娘子的形象不知要逊色多少。而现在则大不同了，这完全是“改”来的新感觉。

##### (2) 增

从舞台到银幕，《野猪林》增加了一些戏和唱段，其中特别值得一提的，就是“山神庙”一场中“大雪飘”的唱段——

大雪飘，扑人面，朔风阵阵透骨寒。  
彤云低锁山河暗，疏林冷落尽凋残。  
往事萦怀难排遣，荒村沽酒慰愁烦。  
望家乡，去路远，  
别妻千里音书断，关山阻隔两心悬。  
讲什么雄心欲把星河挽，  
空怀雪刃未锄奸。  
叹英雄生死离别遭危难，  
满怀激愤问苍天：  
问苍天，万里关山何日返？  
问苍天，缺月儿何时再团圆？  
问苍天，何日里重挥三尺剑？  
诛尽奸贼庙堂宽！  
壮怀得舒展，贼头祭龙泉。  
却为何天颜遍堆愁和怨……  
天啊天！莫非你也怕权奸有口难言？  
风雪破屋瓦断苍天弄险，  
你何苦林冲头上逞威严？  
埋乾坤难埋英雄怨，  
忍孤愤山神庙暂避风寒。

这段唱在原舞台剧中是没有的，是电影版新创作的。这一唱段已成为林冲的保留唱段，也是电影《野猪林》中最令人击节赞叹，最令人难忘的唱段。可以毫不夸张地说，《野猪林》中所有的唱段，都无法和这一唱段比。

这一唱段首先是唱词写得好。整段词把一个英雄气短、壮志未酬的义士形象表达得细腻传神，淋漓

尽致；把一种悲凉沧桑的情境传递得凄楚深沉，极具感染力，任何时候，任谁听了，都不由不悲从中来，唏嘘不已。

另外，这一唱段对于深入刻画林冲的内心世界起到了画龙点睛的效果，实际上整段唱就是林冲这个人物的内心独白，它让我们看到了一个空怀激烈壮志，也曾有过惬意人生的八十万禁军教头面临妻离家散之穷途末路，内心倍受煎熬，又壮志未泯的一个悲剧英雄丰富的内心世界。

这一唱段把《野猪林》的文学品味提高到一个相当的档次，把京剧特有的韵味体现得酣畅到位，淋漓尽致。平时我们也承认京剧是有文化的，但那只是人云亦云，“大雪飘”让我们真真切切地见识了一回。

“大雪飘”的唱段诞生在崔嵬导演的电影版《野猪林》里，这不是一个偶然的巧合，它是做为京剧大师的李少春和做为电影大师的崔嵬强强联手的必然产物，是两位艺术大家碰撞产生的灵感的火花。一部戏，一段唱腔，它留给我们的是品味不尽的才情与慨叹。

### （3）删

从舞台到银幕，肯定会删掉一些戏，《野猪林》也不例外，比较典型的是“卖刀记”一节。舞台戏原来的处理是：高俅与陆谦商议订下卖刀阴谋之后，高世德上场，叫出高旺，把宝刀给高旺，让他上街去把刀想法卖给林冲。下一场林冲、鲁智深上场后，高旺依计上前卖刀。到了电影中，戏的处理就简洁多了，当高俅与陆谦暗订阴谋之后，镜头一转，直接接一个中景：阴暗的角落，高旺藏身墙后，待林冲在长街（后景）一出现，他立刻高呼卖刀……这样的改动，省略了繁琐的上下场，观众一样能看得明白，戏的节奏一下就紧凑了许多，自然也就好看多了。

好导演都能改本子，崔嵬大师于剧作极在行，《野猪林》的改、增、删不能说化腐朽为神奇或点石成金，但最起码增色不少，亦不乏神来之笔。

### 2、写意环境、场景的再造

崔嵬作为电影大师，他特别重视环境、气氛的营造，尤其是拍戏曲片时，因为戏曲内容本身的要求，加上崔嵬又特别反对将戏曲电影“故事片化”，因此，“写意”就成为他再造环境，营造气氛的重要原则。在《野猪林》中，所有的景，都力求突出其特定的气氛和寓意，比较典型的有“白虎节堂”、“野猪林”。

在电影《野猪林》中，“白虎节堂”是一个重要场景，在这里有林冲和高俅面对面最重的一场戏。在这一堂景的搭建和镜头运用上，崔嵬始终强调了一

个“深”字——由深深的空间而传达出它的神秘感，由神秘进而深不可测；在纵深空间中让黯淡的光线描绘出它深似陷阱的寓意；通过远远的、高高在上的“白虎节堂”和跌倒在地的林冲的对比，凸现出特殊环境对峙中高俅的邪恶和强大，林冲的被诬陷与无助。可以想象，如果这一场景还像舞台剧一样，基本一个平面场景，那力度就差得远了。

“野猪林”是全剧的重要场景，在小说《水浒传》里，它是被这样描绘的：那是“烟笼雾锁”的“一座猛恶林子”。崔嵬在电影中强化了它的“烟”和“雾”，营造出一个危机四伏，前景未卜的特定环境，林子的“猛恶感”油然而生——因为在这样空荡荡、雾蒙蒙、肃杀寂冷的林子里，太适合杀人了，不要说杀一个人，杀十个又何妨？谁又能知道呢？因此，当林冲被两个公差一押到这里，观众脊背上不由得会激起层层鸡皮疙瘩，对林冲命运的担忧一下就涌上心头。这也正是崔嵬导演要的“野猪林”写意场景的效果。

### 3、镜头的运用

像崔嵬这样，既真的懂戏，又真懂镜头的导演，中国不多。由于崔嵬具备了这两手，因此，在戏与镜头的结合上，他可说是左右逢源，驾轻就熟。他懂得什么时候该用全景，什么时候该用中景，什么时候该给演员近景，什么时候该推成特写。《野猪林》在镜头运用上堪称经典。一般来说，在介绍场景，渲染气氛时，导演多用全景。在表现京剧表演特有的段落，尤其是拍摄一些身段如“吊毛”、“台蛮”、“台提”时，导演多用中景加小全，以让观众能完整地欣赏到这些动作特别的魅力。在刻画人物性格的关键时刻，导演多用近景。在抒发人物内心深处的情感时，崔嵬会毫不犹豫地将摄影机推上去，让特写镜头记录下人物内心深处那深沉、细腻、复杂、令人难忘的隐秘信息。在《野猪林》的镜头运用中，除了公堂上差役的特写镜头稍感突兀，鲁智深的近景效果值得商榷以外，全片的其它镜头可说是有章有法，运用得当，无论是在场景、气氛的营造，还是在人物塑造方面，绝对是功不可没。特别值得一提的是，导演大胆运用在林冲及娘子身上的近景与特写的正反打镜头，在刻画人物内心世界中探幽寻迹，强烈细腻，感天动地，居功至伟。

### 4、关于表演

崔嵬是演员出身，当导演后仍酷爱表演艺术，难能可贵的是他对戏曲表演不仅喜欢，而且深得其中三昧。在《野猪林》中，他对李少春的帮助亦不少，拍摄现场，他们常切磋探讨。比如一个简单的道具马

鞭，戏曲舞台上，演员随手舞来舞去，洒脱自然，谁看着都舒服。可到了电影中就不行了，怎么看怎么别扭。怎么办？崔嵬脑筋一动，用扇子。李少春先生一试，挺好，既不影响身段，也不别扭，那就用吧！这是小地方。大的方面，在重场戏方面，崔嵬也是大胆创新，一切以塑造人物，抒发情感为最高任务。如“长亭别妻”中，杜近芳饰演的林娘子在和丈夫生离死别的大段唱中，不禁悲从中来，这时候按京剧表演的路数，那是再悲再痛也不能掉泪的，因为它有个演员的妆的问题。崔嵬根据人物此时此景此刻的真实体验，启发杜近芳，他说：“流泪弄脏了化妆，只是技术问题；可是，激情是艺术的生命，你不要怕哭出泪来弄脏了妆，必须保证演出激情来”，要尽一切可能“把人物真挚的思想感情表达出来，这样才能收到打动观众的艺术效果。”<sup>[9]</sup>在崔嵬的启发、感染下，杜近芳消除了顾虑，放开了手脚，打开了情感的闸门，毅然让眼泪冲破了固有的表演习惯，把这场恩爱夫妻生死诀别的戏演得声泪俱下，哀婉强烈，凄楚动人，把一个重情重义的林冲娘子的感人形象从此镌刻在了广大观众的心窝里。林娘子不一定是杜近芳塑造的最重要的角色，但无疑是她塑造的最感人的角色。这一点，和崔嵬导演关系极大。

从李少春的《野猪林》到崔嵬的《野猪林》，我们体味到了京剧的独特韵味，看到了电影再创造的超凡魅力。让我们记住李少春，记住崔嵬，记住他们共同培育的我国戏曲电影之经典的经典——《野猪林》。让我们继续他们的志向，发挥他们的才情，创作出更多更好的戏曲电影作品，为繁荣中国戏曲电影文化而不懈努力。

#### 参考文献：

- [1] 崔嵬《拍摄戏曲电影的体会》、《崔嵬的艺术世界》，中国电影出版社 1982 年版，第 85 页。
- [2] 同上，第 86 页。
- [3] 同上，第 86 页。
- [4] 同上，第 87 页。
- [5] 同上，第 88 页。
- [6] 同上，第 89 页。
- [7] 同上，第 89 页。
- [8] 同上，第 89 页。
- [9] 陈怀皑《深切怀念崔嵬同志》、《崔嵬的艺术世界》，中国电影出版社 1982 年版，第 360 页。

(责任编辑 李 钧)