

# 虚实相濡优美动人

## ——谈崔嵬京剧电影魅力

于凡林

**摘要:**戏曲与电影是两种不同的艺术,一个以虚拟写意的表演形态为主要特征,一个以逼真写实为主要特征,两种艺术的结合是存在矛盾的,其中京剧电影最能突出体现戏曲虚拟写意的表现特征与电影逼真写实要求之间的矛盾。崔嵬导演的京剧电影通过独特的布景设计、灵活多变的处理手法很好地解决了戏曲写意与电影写实之间的冲突,并恰当地运用电影的表现技巧,丰富了戏曲的表现力。

**关键词:** 崔嵬 京剧电影 逼真写实 虚拟写意

戏曲电影是中国独有的电影片种,中国第一部电影拍的就是京剧《定军山》。不仅如此,中国第一部彩色电影拍摄的也是京剧,是由费穆导演、梅兰芳主演的《生死恨》。中国电影百年史中,各个时期都留有戏曲的足迹,可以说,戏曲电影伴随着整个中国电影的发展历史。

纵观戏曲电影的发展历程,从1905年任庆泰拍摄的第一部戏曲片到今天,产生了一批优秀的戏曲影片,如《生死恨》、《十五贯》、《天仙配》、《杨门女将》、《野猪林》、《红灯记》、《白蛇传》等。这些优秀戏曲影片的产生,与那些深谙戏曲艺术规律和电影艺术规律的导演是分不开的。正是因为有了费穆、陶金、石挥、应云卫、岑范、谢铁骊、崔嵬、陈怀皑等等导演艺术家,才有了这些优秀的戏曲艺术片。这些导演艺术家在各个历史时期,对戏曲艺术片的探索发展积累了丰富的经验,拍出了富有生命力的作品。在这些导演艺术家中,崔嵬所导演的戏曲电影和美学思想对后来戏曲影片的创作产生了巨大的影响,他所执导的戏曲电影《野猪林》、《杨门女将》至今被公认为是经典作品,堪称戏曲电影的里程碑。

崔嵬是一位卓越的电影表演、导演艺术家,同时又熟谙戏曲艺术。因为精通电影和戏曲艺术规律,了解这两种艺术的本质特征,他导演的戏曲电影既很好的保留了戏曲剧种的艺术特色,又非常恰当地运用了电影的表现技巧,丰富了戏曲的表现力。我们看崔嵬的戏曲电影,似乎每个镜头都是你心理的

预期,戏曲里最优美好看的东西展现得淋漓尽致,不放过任何戏曲的形式美。戏曲舞台上冗长拖沓的内容被恰当的予以剔出,舞台上无法表现的东西又能在电影中得到补充和增强。崔嵬的戏曲电影,是戏曲与电影两种艺术的巧妙融合,形成了和谐、统一、优美的戏曲艺术片。

客观的说,拍摄戏曲艺术片,京剧的难度最大,问题最多,这是因为京剧的虚拟程式化程度较高,与电影要求逼真写实的特性有着更为突出的矛盾。如果能较好的解决了京剧艺术片的各种难题,对解决其它剧种拍摄戏曲艺术片的问题会带来很好的帮助和借鉴作用。崔嵬和陈怀皑合作导演的均是京剧艺术片,对他们的京剧电影创作实践和美学思想进行分析研究,无疑是十分有益的事情。本文以崔嵬最有代表性的《野猪林》、《杨门女将》和《穆桂英大战洪州》等京剧电影作品为例,对崔嵬京剧电影的写实与写意的布景风格、灵活多变的虚实处理方法进行了初步探讨。

### 一、写实与写意之间的布景风格

戏曲与电影是两种不同的艺术,一个以虚拟写意的表演形态为主要特征,一个以逼真写实为主要特征;一个是以舞台为主要传播途径,一个是以电影银幕为观赏对象。两种艺术的嫁接,存在着必然的矛盾。拍摄京剧艺术片,首先遇到的一个问题,就是表演与布景的矛盾。电影镜头纪实特点是要真实的再现空间世界,京剧虚拟化的表演则是在写意空灵的环境下才有用武之地。如果把布景搞的很“实”,

于凡林:中国戏曲学院戏曲导演系讲师。

势必造成与京剧表演的矛盾,如果按照戏曲舞台上的布景完全是写意化的,同样不适合电影的观赏要求。如何在写意与写实之间找到一个恰当的方法,既适应戏曲表演的需要,又符合电影的要求,是创作戏曲艺术片的首要要考虑的问题。早在40年代,梅兰芳和费穆在拍《生死恨》时,就注意到这个问题。他们认为戏曲电影——在设计布景时,要注意京剧的特殊表现方法,所谓特殊,就是从服装、化妆到全部表演都是夸张的、写意的、歌舞合一的,要创造出写实与写意之间的布景风格<sup>[1](P.67)</sup>。要把戏曲虚拟写意性的表演用电影镜头表现出来,达到戏曲与电影的协调融合,布景的设计就要走“写实与写意之间”的创作道路。《生死恨》的拍摄正是在“写实与写意之间”的指导思想下进行了有益的探索。

从戏曲电影多年的实践看,优秀的戏曲艺术片都是“写实与写意之间”较好的融合,形成戏曲与电影和谐、统一的审美境界。以往戏曲艺术片的缺憾,甚至是那些比较优秀的作品,大多是由于布景过于“写实”,与戏曲表演产生了不协调的感觉。如京剧艺术片《宋江杀惜》中的“刘唐下书”,在布置着山丘、土包、树木等非常具体的实景中表演“走边”,就显得有些虚假、别扭。石挥导演的《天仙配》是一部极为出色的戏曲艺术片,广受观众的喜爱,但在布景的设计上,也留下了些许遗憾,比如:在董永与七仙女相遇歌舞动作中,布置的是自然写实的田野布景,与歌舞动作显得不协调,另外布景太实也更多的夺去了观众的视线,造成布景对表演的喧宾夺主。现在所拍的“戏曲电视剧”,把戏曲的很多虚拟程式化的表演淡化、甚至取消。打击乐的伴奏也去掉了,只保留戏曲的唱腔。代之以实景实物,骑马、划船等动作都用真实的马、真实的船,这对有些虚拟程式化不是很强的剧种,如评剧、沪剧等似乎还可以接受。而像京剧等虚拟程式化很强的剧种就显得很是牵强。在真实的布景中做着“既不生活”、“又没有京剧形式美”的动作,演员尴尬,观众也难受。这样的“戏曲电视剧”还处于探索阶段,它毕竟是一门新兴的艺术品种,究竟应该如何处理布景与表演的关系,有待于进一步的研究。

崔嵬认为,戏曲艺术片“要力求做到虚实结合、情景交融、优美动人”<sup>[2](P.87)</sup>。崔嵬的京剧电影创作经验证明,戏曲艺术片是可以做到“写实与写意之间”的和谐、统一的。他所拍摄的《野猪林》可以说是创造了戏曲与电影融合的典范,真正做到了“虚实结合、情景交融、优美动人”。这部电影的“逛庙”、“白

虎大堂”、“长亭别离”、“野猪林”、“山神庙”等场景,都像一幅幅优美的抒情画。既照顾到电影的“写实”特性,又与戏曲“写意”的表演相融合,高明的是,布景的虚实间体现出一种韵律、意象之美,达到了情景交融的审美意境。

在京剧舞台上,《野猪林》中“逛庙”一场,林冲一家的出场,规定情景是林冲一家去东岳庙烧香还愿的路上,舞台上空空如也,没有景物,时间和空间的具体性是通过林冲所唱的两句唱词来体现的:“四月晴和微风暖,柳荫下绿叶间百鸟声喧”简洁的两句唱词唱出了时间、空间环境。随着林冲和林娘子行进中的对唱,走一个小调度就表现他们已经走了若干的路程,演员无需下场,一句“东岳庙古刹红墙在眼前”就表示他们来到了“东岳庙”附近。舞台上没有具体的实景恰恰可以让他们转瞬间就到达了目的地,有了实景反倒虚假了,试想,布景只能表现某个具体的地点,而人物这时是在行进之中,人物动了,布景不可能动,等于人在原地打转转,就会产生虚假的感觉。

同样的情节,在电影中,如果也是像舞台上那样,完全是空的环境,就不能满足观众的要求,观众看舞台演出和看电影的习惯不同,看舞台演出,观众对舞台上的环境可以通过戏曲假定性的表演,认可相信舞台上的时空变化,而电影则需要给观众创造出一种环境的逼真感。在电影《野猪林》“逛庙”中,为了表现出环境的真实感,适应电影的观赏习惯,设置了具有逼真效果的布景。“逛庙”一场,林冲和家人刚出场时,银幕的前区和右后区,是树木花丛掩映,左后区的远方是一座若隐若现古代的城楼,中间则留出大块的空间,这样既表现出城外的空阔、又为表演留有足够的空间。林冲和林娘子同样是在行进中对唱,在唱“东岳庙古刹红墙在眼前”之前,林冲和家人走出画面,然后切入另一个画面,再唱那句“东岳庙古刹红墙在眼前”,而此时画面上的环境已经发生了微妙的变化,画面上左前区和后区依然是树木花丛掩映,而右后区则变成了若隐若现的古庙建筑。画面传达出的视觉形象告诉你,地点已经发生了变化,林冲一家已经来到东岳庙跟前了。一个简单的出画、入画,既交待了环境地点的变化,又营造出真实环境的效果,把电影的优势充分发挥出来了。细致的分析会发现,这里所看到的空间环境的“真实”,实际上只是营造了“真实”的气氛,并不是生活的真实。城楼、树木花丛、东岳庙都是最大限度的浓缩了剧中所要表现的空间环境,用这几个最具有代表性

的布景,营造出“真实”的气氛。同时又传达出一种意境之美。这样的“真实”,是意境的真实,给人以真实感,又让人产生联想,在若隐若现中体味想象古代东京城的风貌。这样的“真实”,既能满足观众看电影时对“真实感”的要求,同时,又和戏曲的时空特性相吻合,传达出意境之美。

《野猪林》“长亭离别”的情节是林冲被高俅诬陷后,发配沧州,在即将上路前与林娘子生离死别的哭诉。戏中林冲(李少春饰)和林娘子(杜近芳饰)有大段叙述哀肠的唱段,内容上决定了这是一处悲凉凄切的情境。舞台演出时,通常只是依赖演员的演唱表演来传达人物的离愁别绪。在电影中,创造出了与情节内容交融一体的时空环境,在银幕纵深处是一座长亭,空中散落着黄叶,地上也是一些黄叶。银幕上的淡灰蓝的色调与飘零散落的树叶浓重的点染出情感的忧愁离别,电影功能既增强了环境的真实性,又让背景变得蕴含丰富,时空环境与规定情境、人物关系和谐融洽,创造出一种情景交融的意境,同时又与戏曲的表演风格形成了完美的统一。

美学家宗白华先生说:“在生活中,看到一片好风景时,说‘江山如画’,真山水希望它是假山水,看一幅画,又常常要求它逼真,假山水希望它是真山水。所谓美,就是‘如画’和‘逼真’。中国戏曲就是既逼真又如画”<sup>〔3〕〔389〕</sup>。宗白华先生的话,说出了戏曲艺术的美学精神,也说出了人的审美心理。《野猪林》“逛庙”和“长亭别离”的时空处理,可以说,就是营造出了如画、逼真的效果,这样的空间布置既与戏曲表演的风格协调一致,又丰富了银幕的视觉形象,既强化了银幕的艺术氛围,让观众有真实感,又强化了戏曲的形式美和诗意美,让人驰骋于想象的天地。

## 二、灵活多变的处理方法

崔嵬在“拍摄戏曲电影的体会”一文中曾说:“导演在拍摄时,有个再创造的问题,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。但是再创造一定要尊重舞台演出成果,保持舞台演出特色”<sup>〔2〕〔P.88〕</sup>。我们看到,在他导演的京剧电影里,都是很好的保留了戏曲舞台上的精华,同时又结合电影的特点采取了灵活多变的处理方法。

### 1. 唱腔的处理

戏曲的表演讲究“无动不舞、有声必歌”。为了抒发人物的思想感情,戏曲常常用大段的唱腔来表现人物复杂的心理活动,舞台上演员一唱几分钟或

十几分钟,都是很平常的事,而且很多时候,就是站在那静静的唱,并无更多的动作,观众这时既可以静心的欣赏演员的唱功,又可以根据视觉的需要,自己来调节观赏舞台上不同的方位、内容。

电影的镜头是移动的,镜头就像是观众的眼睛,推到近景或特写时,你就只能看到局部的内容,其他内容就离开视觉之外,拉开镜头,给上全景,你可以看到整体的环境面貌,而人物局部特征,表情、眼神则无法知晓。这样电影就要时刻变换焦距景别,切换画面内容来满足观众的观赏需要。

戏曲大段唱腔通常是一个人在演唱,画面景别如果长时间只停留在演唱者一人的身上,也会造成视觉的疲劳、乏味。如果画面经常跳出演唱者,切换到其它场面,容易与演唱者的表演脱节,造成不连贯的感觉。如何做到既保留戏曲精彩的唱段,又适合银幕的观赏习惯,形成协调统一的视听效果,就需要导演进行潜心的研究。

崔嵬拍摄的《杨门女将》为解决这样的问题,提供了两处经典范例。

#### ①“寿堂”一场

戏曲舞台上的表演,主要人物第一次出场,总是要采取各种方法来渲染、强化。比如用音乐旋律的变化或打击乐节奏的突然变化——把调门提高或突然静场等等,来强调主要人物即将上场,也可以用一段唱腔来交代人物的处境,展现人物的精神面貌。《杨门女将》“寿堂”穆桂英的第一次出场就是采用后者达到对主要人物充分强调渲染的目的的。观众在看戏曲时,通常对主要人物的上场也充满了期待心理,这一方面源于主要人物的重要性,又是因为主要人物通常是由名演员来扮演,有较好的唱念做打技术。

舞台上,穆桂英第一次出场时唱:“红烛高照在寿堂”,从“西皮原板”转“西皮二六”再到“散板”有四分钟的唱段。那么,在电影里如何来强调、渲染穆桂英的第一次出场呢?镜头是这样处理的,穆桂英入画是一个特写镜头,然后转入全景,从这时开始,电影里大胆的运用了一个长镜头(三百六十尺的胶片),一气贯通,完整的表现了这段唱腔,画面没有切换,按照常规,这样长的时间,如此单一的画面没有切换,难免要造成拖沓冗长的感觉,也容易让观众产生视觉的“厌倦”。而崔嵬拍摄的《杨门女将》中,这个“四分钟的单一画面”不但没有阻碍观众的欣赏,反而起到了更好的效果。穆桂英刚入画的特写镜头起到了镜头特有的强调的作用,穆桂英上场连着唱

了四分钟不切换,就起到了保留戏曲舞台上主要人物上场时特有的强调习惯。运用近景、中景、远景的景别变化,使观众可以清晰的看到演员的面部表情和身段动作,又使观众视觉有适度的变化,不至于疲惫,厌倦,究其原因由于他既考虑了戏曲表演的特点和观众欣赏戏曲的习惯,又巧妙地运用了电影镜头的移动。这样就弥补了银幕上“强制观众眼睛视线”的不足,并且丰富了舞台上的效果。

## ②“灵堂”一场

在《杨门女将》的“灵堂”一场,余太君有“一席话恼得我火燃双鬓”的大段唱腔。这里根据情境的不同,采取了截然不同的处理方法。在唱词中依据不同的内容,把镜头切换到宋王、寇准、王辉、众女将等人物的画面,根据唱词的内容,各个人物作出不同的情绪情感反应,等到唱“两狼山被辽兵层层围困,李陵碑碰死了我的夫君”,这两句表现人物激情顶点的时候,又回到了余太君慷慨悲歌的近景。这样,既适度的表现了主唱者的情感情绪,又适当的配以其他人的画面,表现他们的反应,使画面灵活多变,让观众欣赏戏曲唱段的同时,画面又是多姿多彩,传达出更多的信息。达到了美视美听的效果。

## 2. 相似情节的处理

《野猪林》和《穆桂英大战洪州》都有“责打”的情节,却采取了两种不同的处理方法。

《野猪林》“白虎堂”一场,高俅诬陷审问林冲,有重打林冲八十军棍的情节,在京剧舞台上,是用虚拟假定的方法,让刽子手把林冲按倒在地,在刽子手呼叫“一十,二十,三十,四十,……”这个过程中,就可以表示八十军棍打完了。这在京剧舞台上演出,观众是可以心领意会的,到了电影里,如果还是这样处理,就会觉得不真实,也不符合电影的观赏习惯,在电影里,运用了一组电影语言来表现林冲受罚挨打八十军棍的场面:在急促的京剧锣鼓“急急风”中,刽子手高举棍棒,面目狰狞,随后打击乐骤止,一组静止镜头,虎头、灯笼、开道牌“肃静”、“回避”,几个静态的刽子手脸部特写,音乐是单一的号声长鸣,并伴以低沉阴森的人声,造成一种极为阴森恐怖的气氛,突然一声“打!”节奏骤然转变,伴随又一急促的“锣鼓”声,改用一组短的动态变化镜头,一个个刽子手脸部的特写,交织着棍棒的挥舞晃动,形成了重打八十大板的形象感觉,用电影语言生动的表现了这个情节,它回避了戏曲在这里的“虚”,表现了电影所需要的“实”,而回避戏曲的“虚”并不损害戏曲虚中的美,而是运用电影的办法增强了表现力,那静动之间

的变化,镜头语言的威力,营造出此时此刻的情节氛围,产生了极强的视觉冲击力、感染力,较之于京剧舞台,有更大的表现力。

在《穆桂英大战洪州》中,也有“责罚”的场面,只是人物的关系截然不同,由于杨宗保不遵元帅穆桂英的将令,擅自出战,战败而回,按令当斩,杨延昭求情,穆桂英免了杨宗保的死罪,杨宗保反而不服气,当众顶撞穆桂英,为肃军纪,不得不责打。

在电影中,责打四十军棍这个场面,采取了与《野猪林》不同的处理办法,不在画面上表现被打的场面,而是表现在责打杨宗保时,穆桂英的复杂心理,当行刑兵把杨宗保架下后,穆桂英从帅位站起,掏翎子往外观望,欲罢不能,颓然坐下。当画外行刑兵高喊“一十”,她又赶紧从帅位站起,忍痛抬头;画外又高喊“二十”,她走下帅位,往行刑处紧张瞭望,掏翎微抖;画外喊“三十”,她无奈地又走回帅位;当喊“四十”时,穆桂英跌坐在椅子上,掩面而泣。这一情节的画面处理,依据人物的心理,层层递进,尽管没有像《野猪林》那样直接用画面来表现林冲受刑,但却在画面上淋漓尽致的展现了穆桂英的心理过程,非常细腻的刻画了穆桂英当时复杂、矛盾的心理状态,表现了她作为统帅严以治军的精神,又用画面浓墨重彩的表现一个妻子对丈夫的柔情蜜意,使得人物血肉丰满,真实可信。两出戏同是“责罚”的内容,因为人物关系不同,用了两种截然不同的处理方法,营造出不同的戏剧情境,展示出崔嵬高超的艺术处理方法。

## 三、以虚代实、避虚就实

戏曲舞台上有一个重要的美学特征,就是善于以虚代实,最常见的就是以鞭代马,以桨代船,四个龙套就可以代表千军万马,摆上酒壶酒杯就可以表示大摆宴席。这样的表演方法可以使戏曲在有限的舞台上表现宽广复杂的生活。以虚代实也给观众留下了更多想象的余地。在电影中,运用镜头的切换剪辑同样可以创造出以虚代实的艺术效果,崔嵬在《穆桂英打战洪州》中创造出了电影以虚代实的经典范例。

《穆桂英大战洪州》杨延昭为杨宗保求情一场戏中,有“传递信简”的一段情节。在京剧舞台上,杨延昭为杨宗保求情时,杨延昭要在当场取来笔砚,在戏曲的音乐曲牌中,写下求情信柬,由思乡送到穆桂英处,穆桂英看完信柬后,当场在戏曲音乐曲牌中,再写下回柬,由思乡再传送给杨延昭。这些动作在舞

台演出中,都是当场表现出来的。在崔嵬导演的京剧电影里,就用了以虚代实的方法,电影的镜头是这样处理的:杨延昭命令杨义去取笔砚,随着杨延昭的一句台词“笔砚伺候”,杨义听令转身出画,表示他去取笔砚,镜头随之切换到穆桂英中军帐前,思乡手拿杨延昭写的信柬递给穆桂英,这里就“虚”掉了杨延昭写信柬的过程,穆桂英看完信柬后,拿起笔来写回柬,这时镜头又切换到杨延昭处,镜头里表现的是杨延昭焦急等待穆桂英的回音,随之思乡把穆桂英的回柬再递给杨延昭,这里把穆桂英写回柬的动作也照样给“虚”掉了,几个镜头的切换,既可以让观众完全明了两个人写信的过程,同时把穆桂英心神不定等待杨延昭来给杨宗保求情的心理动作,和杨延昭焦急等待穆桂英能够给予宽刑的心理动作传达给了观众,几个镜头的切换,准确的传达了舞台上表演时“写信传简”的所有信息,同时又虚掉了舞台上要交代的内容,近景特写镜头又可以让观众感受穆桂英和杨延昭两个人物的内心情感,这在舞台上是无法实现的。电影的处理使这一情节比舞台上更紧凑更精彩。

戏曲的表演,人物的喜怒哀乐是以程式化的技术来表现,各种情感都有相应的动作表情来体现,由于唱念做打任务的繁重,完全逼真的情感表现是不适于戏曲的,比如,到了人物悲伤该哭的时候,戏曲有它具体的程式动作来表现,而不是在舞台上真的

掉眼泪,那样一是破坏了戏曲的美(演员真掉眼泪会破坏化妆),二是真掉眼泪势必情动衷肠,会影响演员的声音,可能就没法再继续唱了。这样的情节在戏曲里是用虚的办法来处理的。而电影在角色情感的表达上,则可以尽情的发挥它真实的一面,可以实现对戏曲舞台上的“避虚就实”。崔嵬在《野猪林》“长亭离别”一场中,让扮演林娘子的杜近芳在表演林娘子与林冲生死离别的时候,真正的流下眼泪,既符合电影的剪辑特性,又适应了电影的逼真感,而且带动观众进入此时此刻的情境之中,产生了更感人的艺术效果。

总之,崔嵬和陈怀皑所导演的几部京剧艺术片,创造了京剧与电影结合的典范,戏曲写意与电影写实的矛盾在他们的作品中得到了有机的融合,京剧独特的形式美在电影中给予了最大限度的保留,电影的技术特点得到了充分的发挥,创作出了“源于舞台,高于舞台”的京剧艺术片。崔嵬的京剧艺术片还有很多值得研究总结的经验,这里仅仅是管中窥豹。

#### 参考文献:

- [1] 梅兰芳·《梅兰芳电影生活》中国电影出版社,1984.
- [2] 《崔嵬的艺术世界》中国电影出版社,1982.
- [3] 宗白华·《艺境》北京大学出版社,1999.

(责任编辑 陈友峰)