

文章编号:1003-9104(2017)01-0051-05

影视与互联网的“镜像戏曲”^{*}

——以京剧和昆曲为例

周华斌

(中国传媒大学 艺术研究院,北京 100024)

摘要:艺术所附着的媒体一旦发生变化,本体也会产生相应的变异。从影视媒体到互联网,当代戏曲面临着新的媒体转换,同时也给戏曲带来了新的生机。昆曲和京剧是戏曲的“国粹”,可以作为戏曲在媒体中得到弘扬并发生变化的范例。

关键词:戏曲艺术;媒体转换;舞台戏曲;影视戏曲;新媒体时代;“互联网+戏曲”

中图分类号:J80

文献标识码:A

当今昆曲和京剧面临双重语境,即“非物质文化遗产”语境与“互联网”语境。

戏曲的本体是舞台艺术。人们谈论戏曲,多侧重于其本体的题材内容、表演艺术、美学价值等,不大注意它的传播媒介——载体和媒体。实际上,“皮之不存,毛将焉附”,艺术所附着的媒体一旦发生变化,本体也会产生相应的变异。电影、电视、互联网都是戏曲的音像媒体,反映着戏曲的“镜像”——尤其是与时代媒体相对应的戏曲镜像,故而本文统称其为“镜像戏曲”。

舞台上“面对面”的戏曲与影视屏幕上的“镜像戏曲”都属于视听艺术范畴,都存在“传者”与“受者”问题。通常我们将戏曲受众笼统地称作“观众”“大众”。细分起来,作为娱乐场所的剧场和电影院里受众的观演心态,与家庭氛围里受众的观演心态还是有区别的。俗话说,“物以类聚,人以群分”,家庭观演氛围里的受众属于“小众”,包括“朋友圈”,往往更具个性化。业界又将受众区分为“大众”和“精英”两个层面。“大众”与“精英”、“业余”与“专业”之间是动态变化、可以转换的。至于传统戏和现代戏、大戏和小戏,则主要属于题材范畴,当另作别论。

20世纪百年,戏曲的普及、弘扬、兴盛,与电影电视媒体的崛起密切关联。本文将以影视戏曲为切入点,宏观阐述戏曲面对影视媒体的情形。

当今互联网时代,在作为娱乐场所的电影院里,戏曲电影走衰,家庭观赏的电视戏曲则呈现为多样化的戏曲“节目”。进入21世纪,数字化的“多媒体”“自媒体”已逐渐具备全民性。历史上媒体的转换,总会带来新的文化生机,作为“非物质文化遗产”的戏曲同样如此。昆曲和京剧都是戏曲中的“国粹”,尤受媒体关注,可以作为戏曲在媒体中得到弘扬并发生变化的范例。

一、百年来的影视戏曲

以舞台载体为视角,明末以来的昆曲又称“昆剧”,主要生成环境是江南“厅堂”——习称“红氍毹”。清代中叶“花雅竞胜”,清末成熟的“京剧”被称作“国剧”,主要生成环境是京城内外的“舞台”。20世纪百年间,公众媒体崛起,堂会和舞台之外,昆曲与京剧得到了前所未有的拓展。

清末民初出现了静态图像的照片,随即又出现了声音媒体的唱片,社会上出现的公众化的展览,拓展

* 作者简介:周华斌(1944-),男,汉,江苏无锡人,先后任中国传媒大学研究生院院长,中国传媒大学艺术研究院教授,博士生导师,中国传媒大学艺术学博士后科研流动站合作导师,教育部高校艺术硕士专业教学指导委员会委员。研究方向:戏剧理论,艺术理论,影视评论。

了文字传播。20世纪初,出现了电影媒体,用于娱乐场所。20年代出现了无线电广播,民众戏称收音机为“戏匣子”,能在听觉层面上满足受众欣赏戏曲唱腔流派的需求。50年代中叶中国出现了电视台,民间亦称电视机为“戏匣子”。起先,作为“戏匣子”的收音机、电视机都属于奢侈品,一般人买不起,其全民化普及经历了若干年时间。

总之,20世纪前半半个世纪,图文媒体、声音媒体、音像媒体趋于活跃,后半半个世纪,广播、电影、电视迅速发展——从无声到有声,从黑白到彩色,乃至专门的戏曲台、戏曲频道的“空中杂志”“空中剧院”,形成了戏曲的“栏目”和“节目”形态,栏目和节目意味着总体的“戏曲文化”。

在专业性的剧场、舞台、电影、电视中,影、视、剧有同质化、一体化的一面,也有分众化、综艺化的一面。影、视、剧的“同质化”以及戏曲声腔剧种、剧目艺术元素的“分众化”“分体化”“综艺化”,都可以进行学理思考。

京剧和昆曲,是戏曲走上影视的主要标志——1906年中国电影诞生,以谭鑫培的京剧《定军山》为标志;20年代,以梅兰芳的京昆《天女散花》《春香闹学》为标志。20世纪前半叶,日本得西方科技之先,1924年梅兰芳第二次访日,其时唱片和无声电影已在国际上出现。在京、昆唱片之外,梅兰芳的《天女散花》很快由日本摄制为无声电影。此外,三四十年代梅兰芳率团访美和访苏期间,其演出又先后由美国、苏联拍摄成无声电影,但未在社会上广泛传播。可见,中国戏曲走向国际,当初通过了电影这个视听途径。

20世纪中叶,中国的电影故事片一度与戏曲电影并驾齐驱,共同呈现过全国性的辉煌。在相当一个历史阶段,说“国语”的“话剧”表现为写实的电影故事片,没有完全摆脱舞台戏剧的母体,新中国成立后因普通话的全国推行,大众对说普通话的电影已习以为常。大约20世纪中叶以后,国际上以1925年爱森斯坦《战舰波将金号》为标志,电影界在学理上系统总结自身的音像“蒙太奇”理论,中国电影也逐渐摆脱舞台戏剧的影子,在影视领域自成体系。

然而,尽管影视中的戏曲在相当程度上能够代替舞台戏曲的观赏,但毕竟只是“镜像”,可以“弄假成真”,没有完全取代含方言声腔的、“面对面”的、本色的戏曲舞台观演。

2004年8月,我曾为中央电视戏曲频道策划和撰写过系列性专题片“镜像中的戏曲”,属于“戏曲知识库”栏目。“镜像中的戏曲”主要谈戏曲影视,在某程度上也涉及到影视的“媒体”作用。如:

“第一部无声电影”(谭鑫培《定军山》);

“第一部完整的戏曲电影”(梅兰芳无声片《天女散花》);

“第一部中国拍摄的有声京剧片”(谭富英、雪艳琴《四郎探母》);

“第一部彩色戏曲片”(梅兰芳《生死恨》);

“外国人拍摄的中国戏曲电影”(梅兰芳《廉锦枫·刺蚌》《刺虎》《虹霓关·对枪》);

“戏曲影片的百花争艳”(京剧、昆曲、沪剧、越剧、黄梅戏、豫剧、粤剧、蒲剧等,分集处理);

“‘革命现代戏’电影(胶片转磁带、磁带转胶片);

“内部录制的京剧传统戏”;

“音配像”;

“空中戏曲剧场的诞生”;等等。

关于舞台戏曲与影视戏曲在艺术特征上的异同,以及电影戏曲百年来的艺术经验和教训,属于另外的研究课题,本文不准备细谈。

二、影视戏曲的三种功能与四种片型

电视与电影的屏幕都是“镜像”,电视常常被称为“小电影”,声画蒙太奇与电影基本上一致。

电影与电视的区别主要在媒体传播方面——电视有“空中视听杂志”之称,日常与人相伴,已“飞入寻常百姓家”。也就是说,受众有了更加自由的选择空间。电视的传播时空、传播氛围、传播方式,与电影院里仅用作文化娱乐的电影,文化功能上略有区别。

影视面对戏剧戏曲,至少具备三种功能,即记录功能、艺术再创造功能、复制与保存功能。

1. 记录功能——影视镜头在“纪实”方面独擅其长,可客观记录和再现事物的声像。其纪实的真切、场景的丰富自然、视野的开阔,可拓展为“放大镜”“显微镜”“望远镜”,连强调“现实主义”的话剧也难以取代。

2. 艺术再创造功能——影视的“蒙太奇”功能包括摄影、光效、音乐、音响和声画剪辑,从而产生独特的美学效果。如浪漫的想象、冷峻的思考、唯美的追求、艺术个性的发挥。

3. 复制和保存功能——影视声像可以不走样地传播、复制和保存。

这三种功能表现为四种片型:

1. 舞台纪录片(剧场录像)——此类片型可以将舞台戏曲原汁原味地搬上屏幕。由于舞台上的戏曲表演本身已炉火纯青,因此此类片型不需要过多的影视加工。如《梅兰芳的舞台艺术》,京剧影片《群英会》,武打戏《雁荡山》,豫剧影片《七品芝麻官》(名

丑牛得草主演)等。

2. 戏曲艺术片——此类片型主要发挥影视艺术的再创造功能。在不同戏曲剧种的剧目中,唱、念、做、打和程式化因素各有不同,影视能锦上添花,从而使戏曲在屏幕上焕发特有的光彩。如:越剧影片《梁山伯与祝英台》“十八相送”一场,配以诗情画意的荷塘、并蒂莲、鸳鸯;黄梅戏影片《天仙配》,七仙女在云雾中下凡,俯瞰人间美好的自然景色;京剧影片《野猪林》,以影视语言配合中国画的大写意,产生新的意境;京剧影片《杨门女将》,强调影视画面的形式感和装饰美;京剧影片《李慧娘》的神鬼情境更是运用了大量的特技镜头。

3. 戏曲故事片(戏曲电视剧)——此类片型与电影故事片交融,运用电影故事片的生活化拍摄和叙事风格,适当穿插戏曲手段。如:香港影片《三笑》大量使用锡剧、沪剧、淮剧的滩簧小调,有江南“滑稽戏”的影子;武打片又称“功夫片”,大量运用戏曲的武打技巧,加以影视化改造。类似的情形在国际上也不乏其例:美国好莱坞电影往往借鉴“百老汇戏剧”模式,将歌曲、舞蹈、打斗、滑稽等表演技艺融入影视剧,称“歌舞片”“音乐片”“打斗片”“滑稽片”。印度的歌舞片也异曲同工。在我国,某些生活化较浓、程式化较淡的剧目,往往采取以实景叙事为主,保留戏曲唱腔的做法。如越剧片《红楼梦》,豫剧片《朝阳沟》,黄梅戏电视剧《家》《春》《秋》,越剧电视剧《秋瑾》等。

4. 戏曲文化片——此类片型属于“纪录片”,在中国又叫“专题片”。在作为“空中杂志”的电视栏目中,戏曲文化片被大量运用,主要不在于商业性娱乐,而在于宽泛的文化服务。如:记录戏曲事相和戏俗的“舞台内外”,知识性专题(《戏曲知识》)、鉴赏性专题(《艺术欣赏》)、服务性专题(《听戏学戏》)。戏曲文化片综合体现了影视的声像记录功能和传播功能(即时传播、同步传播、跨地域传播),同时有文化保存的意义。长远来讲,戏曲文化片是大有用武之地。

影视的镜像语言无疑以“纪实”和“写实”为强项,因而与戏曲舞台的“假定性”和“写意性”发生碰撞。有人认为,电影与戏曲的最大不同在于电影写实,戏曲写意,其实影视不是不能“写意”——第一,它可以记录舞台表演的写意;第二,影视画面语言本身具有“形式美”和“写意美”,同样可以表现虚幻情境;第三,影视的蒙太奇修辞,如抒情、描写、铺张、渲染、夸张、强调等,同样可以表现动态的主观情趣。影视中的幻境、鬼境、梦境、心理情境,就常常用动态写意来呈现。如德国电影《鬼魂西行》、美国电影《人鬼情未了》等。所以,关键并不在于影视能否写意,而在于如何把握“镜像”写意与“舞台”写意在艺术形态上的异同。

20世纪后半叶,影、视、剧兼容的“影剧院”蜂拥而起,是“俱乐部”式的娱乐场所。电影放映队游走

四方,电视录像厅遍及各地,戏剧戏曲已改变了单一的剧场观赏模式,呈现出多元化的观赏趋势。影视的盛行,体现为多载体、多形态、多风格的戏曲,可以适应多层次、多口味观众的娱乐需求和文化需求,从而得到前所未有的全方位普及和弘扬——其中,既有影视、戏剧、戏曲相交融的“一体化”的一面,也包括艺术上“分众”的一面,甚至包括“综艺”节目中的被解构和重构的多种戏剧戏曲“元素”。

电影戏曲的陷入低谷及电视戏曲的多方位崛起。

与文化界戏曲建设相适应,新中国成立10周年前后,戏曲电影曾出现了“百花齐放”的创作高峰。1976年10月“四人帮”被粉碎,思想解放,胶片摄制的传统戏曲电影又一次出现了创作高峰。据统计,1977至1986年的10年间,全国范围内共发行戏曲电影109部,平均每年11部。

从20世纪80年代中叶起,面对市场经济以及电视媒体和音像媒体的普及,电影观众大量流失,公众文化娱乐形式趋于多元。1984至1985年仅仅1年,电影观众就减少了52亿人次。1987至2006年的20年间,全国各地电影制片厂仅出品了胶片摄制的戏曲电影38部,平均每年不到2部。进入20世纪90年代,戏曲电影毫无疑问地陷入了低谷,大多数年份只出品1部戏曲电影,个别年份2至3部,1992年、1995年,电影制片厂甚至没有戏曲电影出品。

电影戏曲陷入低谷并不意味着整体戏曲陷入低谷,而是表现为媒体的转换。自20世纪80年代下半叶起,电视媒体对舞台戏曲节目的直播、录播和剧场演出的动态报道,以绝对优势取代了电影银幕的传播功能。

从1995年起,中央电视台试办了分众的影视剧频道、文艺频道、音乐频道和戏曲频道。其中戏曲频道于2001年7月9日正式开播,含“名段欣赏”“梨园擂台”“戏曲采风”“南腔北调”“戏苑百家”“地方戏之窗”“跟我学”“过把瘾”“九州大戏台”等栏目。各地电视台则汇集有全国两百多个剧种的音像资料,转播、录播、重播的戏曲节目数以千计,包括戏曲电影。至于90年代以来出现的、向电影故事片靠拢的“戏曲电视剧”,也数量可观——“戏曲电视剧”主要是由电视台摄制和播出的,成为填充电视戏曲节目的重要来源。

20世纪80至90年代,彩电普及,随即出现了音像市场。作为家庭式的文化消费,丰富的电视戏曲节目以及日渐盛行的戏曲录像片,极大程度地满足了观众对戏曲的审美需求。

这里不妨关注两点:

第一,20世纪80年代下半叶国营电影制片厂摄制的两部戏曲电影“压卷之作”,一部是昆剧艺术片《牡丹亭》,1986年南京电影制片厂完成;另一部是系列性专题纪录片《国粹·京剧》,1989年中央新闻记

录电影制片厂完成。

这两部戏曲电影都是国粹,值得思考。其中,《国粹·京剧》含19集和9个折子戏,是为纪念徽班进京200周年而制作的,完成后,未能在电影院系列放映,而是分成单集,每一集只是在电影故事片前面加映。在国人“跟着感觉走”、娱乐市场泛滥、戏曲片向古装故事片靠拢的情势下,这两部片子着眼于戏曲表演艺术的审美,应该说是比较珍贵而且留得住的。但后者缺乏票房,只能是“文献记录片”,更表现为专业化的史料存留价值。

第二,“音配像”工程——1994年7月至2002年8月,由当时的国务院副总理李瑞环创意和指导,实行了成批录制京剧的“音配像”工程。

京剧“音配像”工程重在抢救,摄制方式是,组织京剧大师的亲传弟子、后代或优秀的中青年演员,以追求形神兼备的表演风格进行“模拟再现”的舞台表演。该工程进行了8年,先后有40多个单位、2万多人次参与,共录制了355部京剧剧目,制作了582片光盘。其中,大部分以20世纪40年代后期到60年代前期保存下来的唱片资料为声音底本,忠于原本的舞台戏曲,而且不乏孤本绝版。“音配像”既能满足纯舞台的传统戏曲的观赏需要,同时也具有文物文献的存留价值。

三、春风吹又生——新媒体时代的戏曲生机

进入21世纪,电影戏曲在缓慢的复苏中进入了“数字电影”的拍摄和社会化制作。

1. 客观形势

国际上数码市场高速增长,胶片和录像磁带生产走衰。2012-2013年,美国柯达胶片公司正式申请破产,走向小众市场。三年后,2016年7月,日本的磁带式录像机(VCR)生产线也已停产。

国内电影界:政府的国营电影制片厂不再单方面投资将戏曲电影纳入年度拍片计划。戏曲电影实行了“制片人制”和“导演中心制”,呈现为电影制片厂、民营影视公司、音像出版社、戏曲剧院剧团多元联合投资的格局。

2. 数字技术与数字戏曲电影

与科技发展相对应,21世纪以多媒体技术、数字技术为根基的数字电影在拍摄和制作技术上越来越成熟。数字电影不再以胶片为载体,有如下三方面特征:(1)计算机生成(如3D动画片《玩具总动员》);(2)高清晰数字摄像(如京剧数字电影《白蛇传》);(3)无胶片放映和发行。

21世纪初的数字化戏曲电影,往往选择脍炙人口的舞台戏曲作“经典重拍”。2001年经典重拍的第一部数字戏曲电影是越剧《红楼梦》;2004年底经典重拍的所谓“新概念戏曲电影”是京剧《春闺梦》;2007年经典重拍的数字电影是京剧《白蛇传》;2007

年拍摄的数字电影是京剧武戏《对花枪》。它们都不同程度地回归到了以传统戏曲为本体的创作起点,成为戏曲审美的核心。同时,艺术形式也有不同程度的创新,表现为传统题材与现代概念的结合、写意与写实的结合、舞台思维与镜像思维的结合。

3. 媒体转换与新媒体

数字电影属于以数字技术为支撑的新型媒体。21世纪以来,电脑“互联网”普及,包括“多媒体”“全媒体”“自媒体”“网络媒体”“移动媒体”“手机媒体”等。这些媒体总称“新媒体”,都不同程度地存在高速度、大容量的信息传输网络,区别并涵盖了传统媒体的报刊、广播、电影、电视等。传统媒体向新媒体的转换,理论上可以追溯到美国托夫勒1980年出版的《第三次浪潮》。托夫勒强调科技发展所带来的社会变化与社会趋势,将人类社会的发展概括为三个历史阶段:第一阶段是农业阶段——一万年前的农业浪潮;第二阶段是工业阶段——17世纪末欧洲开始的工业浪潮;第三阶段是信息化阶段——20世纪50年代开始的信息化浪潮。

当今的“互联网”和“新媒体”,表现为时间、地点、数据、图形、声音、影像相互传递的信息传播和国际化传播,在一定程度上可以印证托夫勒预见的“信息高速公路”和“信息时代”。有专家认为,信息社会的建设,将给社会带来革命性的变化,同时将所谓“信息革命”区分出的若干历史阶段,不是没有道理。

当代信息社会的建设仅有几十年,是“现在进行时”,我们都在经历。

(1)“多媒体”——在影视领域,“多媒体”起先用于后期编辑,是连接录音机、摄像机、字幕机、动画机的“声像综合处理平台”。通过计算机软件开发,多媒体平台不仅可以储存海量信息,而且能够进行文本、图像、声音、照片、影视、动画、广告的制作和发送。因此,当今多媒体能够进行传者与受者“一对一”“一对众”“众对众”的信息传送与交流。

(2)“自媒体”——又称“个人媒体”“公民媒体”。自媒体可以运用现代化、电子化的手段自制视屏,向不特定的、非规范的人群发送信息。在民主化、自由化、市场化的条件下,自媒体可以让大众“分享自身”,如博客、微博、微信、贴吧、包括手机的“朋友圈”。目前具有正能量的自媒体主要用于科技报告、学术成果发布、广告等。

不过,自媒体区别于政府和群众监督下的公共网站,具有私人化、平民化、自主化、普泛化的信息传播特征,良莠不齐。其负面效应表现为缺乏可信度,难辨真伪,需要政府加以规范。

(3)“全媒体”——媒体多种多样,什么样的媒体可以称“全”,很难说。因此学界尚未对“全媒体”的概念作出界定。在应用层面上,所谓“全媒体”,涵盖了传统媒体、新媒体和自媒体,包括报刊、文字、照片,

声音、图像、录音、录像,网络、手机电视,搜索引擎,微博主页、个人相册等,可以全方位传播,信息共享,因此所谓“全媒体”主要表现为信息集成和信息处理平台。如:电视节目中的春节文艺晚会、“两会”报道、奥运会开幕式、大阅兵报道等。本世纪初,政府提出了广电网络、电信网络、互联网“三网融合”的建设策略和建设规划。“三网融合”相当于“全媒体”,既有多元化,又有个性化。这几年,国家选择一些重点城市,正在对“三网融合”的管理进行试验和规范。

(4)“网络媒体”和“手机媒体”——即越来越便捷的家庭“互联网”和“自媒体”。2015年3月,李克强总理在全国人大十二届三次会议的政府工作报告中,强调实现“互联网+”的行动计划——当今时髦的说法是“互联网+”。近年来,“互联网+”的行动计划被延伸到宽泛的管理领域和文化领域,某些大学的研究机构和戏曲学者就进行了关于“互联网+戏曲”的学术讨论和学术思考。

手机我不大熟悉,仅就网络音像发生的变化,提供几个比较典型的例子:

《故宫》(纪录片)——高清晰度、全景拍摄、多媒体制作。

《倦勤斋》(清宫演剧场所)——动画、立体环绕式音响、多媒体制作。

《清明上河图》(上海国际博览会)——美术作品同样出现了多媒体制作的动画。

《档案》(北京电视台纪录片)——实景模拟的“虚拟演播室”,表现为多媒体的拍摄制作。

《大阅兵》《西直门立交桥翻修》(北京电视台新闻综艺记录片)——即时拍摄、即时报道、即时传播;民众采访,小飞机航拍;动画制作、编辑平台合成,几乎是“全媒体”方式。

互联网承载的戏曲,是影视戏曲的延伸,这些作品都能给网络节目的镜像制作带来启迪——包括京剧网、昆曲网和戏曲网。在可预见的将来,民间和政府的戏曲网站的作品可以概括总结出各种系列,以便加深中国戏曲文化的研究。

四、结语

戏曲与影视的结缘并非都是正效应,也有负面效应。就具体作品而言,20世纪的舞台戏曲能否走上电影银幕和电视荧屏,地方上往往将它当作为衡量作品成败的标志,其实舞台与影视都是“载体”,各有长短,不宜一概而论。

这些年,舞台戏曲往往向美国百老汇“音乐剧”靠拢;重视舞台布景的精致化和音响设备的科技含量。有的黄梅戏作品甚至打出广告,号称自己是“中国百老汇”(Chinese Broadway)。

中国戏曲以舞台表演为中心,倘若舞台布景用力过猛,往往会相对减弱受众对表演的注意力。在具体

作品中,艺术手段的加减,对多种科技手段是做加法还是做减法,突出哪些方面,减弱哪些方面,涉及到艺术辩证法,需要“因戏而宜”——也就是因剧种而宜、因剧目而宜,甚至因舞台媒体和影视媒体而宜。一味地将影视音响、立体环绕声、立体式绘景、特技效果的风花雪月等加进舞台,似乎“多多益善”,但往往会喧宾夺主。如:国家大剧院制作的大型京剧《赤壁》,在“草船借箭”和“火烧曹营”情节中,“飞箭如蝗”和“火烧楼阁式大船”的舞美设置力求写实和精致,花了很大力气,但是,与同一题材的影视剧相比,这些舞美场景依然如同“小儿科”。由于强化了舞美场面,反倒淡化了角色的性格冲突和智慧较量,故而京剧界有专家认为,国家大剧院的大型京剧《赤壁》不仅无法走入省级以下剧场,而且缺少“对手戏”,没“戏”,不足为训。反倒不如传统京剧的《群英会》《蒋干盗书》《打黄盖》《借东风》《华容道》。

总之,进入21世纪,现代戏曲在拥抱新媒体,互联网飞入了“寻常百姓家”。在传媒领域,“一传众”变成了“众传众”,改变了你演我看、你放我听的单向传播模式,表现为更加自由的个性化创作和观演互动的视听空间。文化繁荣需要宽松的环境,戏曲界百花齐放,呈现着新的“花雅竞胜”态势。观众和评论界见仁见智,毕竟是可喜的现象。

镜像戏曲没有教材可以包治百病,本文概括的影视戏曲的几种片型,可以作为互联网戏曲的参照。电视戏曲的节目数以千百计,天天有,天天过,如过眼烟云。当今“云”存储和“云”传播的各类“大全”更是多如牛毛。不妨从已出版的录像带和光盘中选择可以“留得住”的精品,作为范本和教材。同时,应注意思考和辨析其成败得失——包括各类“小品”。

感性上,要相信“受众”的基本选择能力和鉴赏能力,因为只有受众喜欢才留得下来。理性上,“观念”很重要,要关注专家和群众“评析”的视角。感性与理性之外,更要重视作品的“元素”和“细节”,注意具体剖析影视的“画面语言”和“蒙太奇修辞”。当代文艺理论有“碎片化”和“解构”、“重构”的税法。电视上的“综艺”节目便是“碎片化”之后,将“元素”与“细节”解构与重构的结果。

目前戏曲音像普遍泛滥,层出不穷,动态发展。“选择”与“评析”、“感性”与“理性”、“观念”与“元素”、“画面”与“蒙太奇”、“解构”与“重构”等,都是基本概念,也是关键性概念。概念不过是老生常谈,更有待于新的创造。

21世纪以来,科技的发展变化加快,当下“三维”立体空间的3D、加上“时间维度”的4D以及“全息影像”,都已在展览和实际应用中出现,很难按常理想象。

视听领域里“科技在召唤”。

(下转第87页)

(责任编辑:陈娟娟)

喧嚣和华丽的都市景观,为情伤神的红男绿女,主人公佯装癫狂实则进退失据的胶着状态(甚至名字都叫陈末),疗愈情感的特定方式以及“心灵鸡汤”般的台词。由于主要角色人物关系和情感模式极为接近,表演任务近乎于公式。《从你的全世界路过》中的邓超和《摆渡人》中的梁朝伟,都是看似潇洒不羁,实则深陷于过去的“前女友情结”中,不管遇到怎样的情况,最终都无法真正解脱。两部影片的“前女友”都由杜鹃扮演,人物设定和表演方法也如出一辙,都是高贵、冷艳和禁欲的“冰雪女王”,犹如一个永远触碰不到的、高高在上的“战利品”。此外,还有一个纯情、痴心、天真而又不乏冲劲的年轻貌美女子,与世故、冷漠的主人公形成观念冲突,引发他们对爱情似曾相识的触动,在两部影片中分别由张天爱和杨颖饰演。需要承认的是,这两部影片的确在某种程度上传达了当代人的都市生活感受和情感经验,并以一种心灵鸡汤般的效果,对观众起到启发或者宣泄的作用。但是,价值观的单一和内涵的浅白,也让它们“疗效”有限,相应地表演也有了“伪文艺”、“故作深沉”之嫌。

通过以上论述,可以得出以下的基本结论。

第一,电影应当让“颜值”回归美学。“高颜值”表演如果构成一种独占性和排他性的“霸王”地位,非它无以成事,将其他类型的表演挤得无法“喘气”甚至生存,则显然破坏了中国电影业的文化生态平衡。“颜值”不是“原罪”,关键在于如何引导,同时,电影对观众审美观的培养更是一件任重道远的工程。

Review of Performance Aesthetics in Chinese Domestic Film in 2016

LI Zhen - lin, LUO Xin - er

(Shanghai Theatre Academy, Shanghai 200040)

Abstract: In 2016, Chinese film performance has experienced a constructive regulation in which there were still regular and irregular imprints of film development years ago, and it also related to contemporary aesthetics, cultural psychology and industrial impetus. Performance supported by handsome actors and beautiful actresses is a scenery line that could not be ignored. As a precious tradition of domestic film, realistic performance became more plural and extensive in genre and form. And as a significant form of artistic exploration and expression, literary film also contributed a lot.

Key Words: 2016; Film Performance; Performance Supported by Good Looking; Realistic Performance

(上接第55页)

Mirror Theatre between Film and TV and the Internet: Taking Peking Opera and Kun Opera as Examples

ZHOU Hua - bin

(Research Institution of Arts, Communication University of China, Beijing 100024)

Abstract: When the media changes, the essence of art will change correspondingly. From film, TV, to media, and to the internet, contemporary opera confronts new media transferring, which will bring some new vitality to opera. As the quintessence of Chinese culture, Kun opera and Peking opera could be taken as examples for advocating opera through media.

Key Words: Media Transferring; Stage Opera; Film and TV Opera; New Media Era; Internet + Opera

第二,文艺片需要有清晰的风格及其市场定位,也就是需要它的风格极致化,或是“深度模式”,或是“清新自然”。目前,很多年轻导演以拍摄小成本文艺片的方式“登台”,并用个人生命体验、文化审美趣味以及熟悉的题材来形成艺术风格,这一现象也为电影表演吹来了一股清新之风,增加了表演的厚度和维度,成为业界和学界的重点关注对象。

第三,“大片”表演到了一个需要自我调整 and 翻新的阶段,照搬前几年艺术“配方”的影片以及明星对自身表演的机械复制或者面具化地处理人物,越来越难以让观众“买账”。除了狭义上的贺岁片之外,单纯的明星数量叠加已经不能“兑换”为票房收益。

第四,尽管优秀的演员还在创作,精彩的表演段落也从未缺席,但是,大银幕上依然缺乏能够成为社会的“公众人物”以及流行语言,成为电影史、文化史和社会史的艺术人物标识。大势所趋的情况是,急功近利地享用表演片断,甚至“碎片”。在这个“一拥而上”的国产电影的“黄金时代”,人人似乎都可以来“分一杯羹”,却少有人取得“真经”。

(责任编辑:陈娟娟)

参考文献:

- [1]曹保平.追凶者也[J].大众电影,2016,(09).
- [2]波英儿.南派盗墓重起范[J].大众电影,2016,(08).
- [3]李少威.《驴得水》女主角任素汐:戏通透了,人也就通透了[J].南风窗,2016,(24).