

# 从舞台到荧屏

## ——关于戏曲电视剧的几点思考

李冬茵

艺  
术  
创  
作  
研  
究

中国的戏曲艺术从庙会到瓦舍,从民间到城市,有着数百年的历史,它作为一种民族文化的表现形式,经过漫长的发展历程,并经过长期的艺术实践,将不同的艺术融合在一起,成为一个有机的统一体。应该说,中国的戏曲艺术有着民族文化和民族精神的厚重底蕴,呈现一种有序和谐的戏剧精神,它是民族艺术的瑰宝。

任何事物都有着发源、发祥、兴盛和衰亡的周期,艺术也是如此。当没有利用现代传媒手段时,无庸讳言,戏曲艺术是人们集体愉悦的最好场所。戏曲具有着基于生活又高于生活的传奇性故事,有着从生活中提炼戏曲肢体语言的程式,有着空灵和虚幻的戏剧情境。戏曲依凭综合艺术的多种表现元素将人们带进一个浪漫、理想、空灵的境界,并有着“高台教化”的功能。随着现代文明的到来,戏曲艺术呈现一种危机。这其中有着诸多方面的原因,例如戏曲作品张扬的人生理念陈旧,戏曲唱腔艺术的节奏缓慢,或是缺乏文化市场理念等等。于是,有人试图利用传媒来表现戏曲艺术的内涵,利用传媒的便捷将戏曲艺术传送给千家万户。

戏曲走上荧屏经历了三个时期。早期将戏曲艺术作品搬上荧屏的只是将舞台剧原版直播,尔后是搭景和实景拍摄,直到1979年由上海电视台拍摄的越剧电视剧《孟丽君》和浙江电视台推出的《桃子风波》等剧目,可以看作是最早的戏曲电视剧。这时,戏曲电视剧不再是戏曲和电视的简单相加,已成为一种独立的艺术形式。有别于舞台艺术的戏曲最显著的特征是,它突破了舞台的格局,抛开舞台虚拟化的表演程式,将传统戏曲的写意性和电视艺术的写实性结合起来,发展和完善有了自己独特的艺术品格。

戏曲电视剧的诞生与发展对弘扬传统的中国戏曲艺术,促进戏曲艺术的重新振兴意义重大,同时对发展具有民族特色的电视剧也有重大作用。但是,戏曲电视剧尽管有着不断的探索 and 追求,但始终没有解决戏曲艺术呈现本质和电视艺术真正融合这个问题,应该说,戏曲电视剧在某些表现手段上消解了戏曲艺术,也就是说戏曲电视剧没有使其升华和互补。因此说,关于戏曲电视剧的艺术定位和它发展定向,还有着极大的探讨和研究空间。

### 一、戏曲的虚拟性与电视的真实性

戏曲艺术是用歌舞演故事,属于以叙事为主要手段的结构样式,戏曲故事的传奇性和戏剧结构中的戏剧性构成了戏曲文本的主要特征,这其中戏曲冲突是戏曲艺术表现手段的基本要求,只

有强调了戏曲艺术的传奇性,观众才能欣赏到一个离合悲欢的感人故事。只有强调戏曲的戏剧性,才能建构一个具有戏曲高潮和戏剧悬念的接受环境。当戏曲艺术借用电视这个载体时,戏曲的传奇性被淡化,它被生活的真实性所代替,因为戏曲艺术的传奇性来自戏曲艺术的假定性,来于高于生活的某种真实。戏曲艺术强调的戏剧性也被电视艺术的写实原则所制约,戏曲艺术强化戏剧矛盾,将矛盾推向极致,这些在电视艺术表现上都显得极大的夸张和虚假,而“高度提炼,强烈夸张,鲜明节奏正是戏曲艺术的形式特征。”

我们知道,戏曲强调的戏剧性是在戏剧冲突的关照下张扬戏剧人物的内心世界,这种心灵的外化,利用戏曲中的核心唱段便能淋漓尽致地得以抒发。例如现代戏《红灯记》中赴刑场一段精彩的唱腔,演员以虚拟地戏剧情境为依托,将剧中人物的情感有层次有节奏地展现出来。但这种长达十几分钟的唱段,戏曲艺术转化为电视,便有了许多难以弥补的缺憾,当然导演可以借用影视语言中画面来记录舞台的写意,展示人物的心理和情感,画面本身也具有虚实相生的写意美,蒙太奇动态叙事带来了抒情、描写、铺张、渲染夸张、强调等修辞色彩,但它达不到一种神化的境界,自然景观中一草一木虽然能外现人的情感,可它并不能将人物的情感有层次地表现出来。在戏曲声腔表演上,演员能够借用各种表现手段,这些在电视剧中都显得与真实生活有些脱离而不能自然运用。还有,戏曲艺术强调的戏剧性是“虚戈之争”,是借用“二元对立”的规则在强调戏剧性的背景下展示人与人的冲突力度。性格冲突,感情冲突,心理冲突,都是在虚拟假定的情境下完成戏剧动作。将戏剧冲突原版地迁移到电视中,这种冲突的强化夸张由于缺少生活的真实感而消弱了戏曲艺术的冲击力。由此说明,戏曲艺术的主观表现与电视艺术的客观纪实两者有着各自的风格。如何运用屏幕艺术语言,恰当表现戏曲艺术的神韵,是艺术家应当探索的坐标。

### 二、两者节奏性的要求

戏曲艺术强调艺术的完整性,并为此强调表现流程上的节奏性。戏曲文本的节奏性通过起承转合展示剧中人物悲欢离合的人生经历。这其中情节上的跌宕起伏和情感上的悲喜圆融构成了戏剧的韵律和节奏。在艺术表现上运用多种表现手段强调节奏的流畅性和抒情性。例如,在强调紧急的情势时,戏曲常用锣鼓经中的“急急风”来展示人物的行为和心态。这种借助于打击乐来揭示人物情感和行为是戏曲艺术的特殊表现手法,因为戏曲艺术整

体上表现形式符合人们的欣赏习惯,因而得到观众的审美接受。戏曲艺术的行为节奏还表现于人物的竞技表演,例如两军对垒时的武打场面,需要一定的时间内产生结果,完成人们的期待视野。戏曲艺术中的音乐唱腔更强调节奏,人物的喜怒哀乐,都可以用其鲜明的节奏旋律表现出来。例如古典评剧《杜十娘》的抛宝中,当杜十娘知道自己逃离妓院又被李甲卖给孙富时,心理境遇由大喜转为大悲,在声腔设计上,演员先是低声吟唱,用其低婉蓄势悲情,然后从低婉转向悲怆,一低一高,形成对比,将杜十娘的千般苦痛得以诉说。这些唱腔表现手段,都是戏曲艺术的独特的表演技巧,通过演员的投入真情的表演,具有强烈的艺术感染力。

在视听艺术中,节奏是艺术作品的基本构成和表现要素,是观众对艺术作品的最直接、最重要的体验之一,是作品艺术价值的一个参量。它包括广义的节奏、狭义的节奏、外部节奏、内部节奏等问题;在影视艺术中又涉及画面节奏、声音节奏、语言的节奏与音乐的节奏等问题。可以说,影视语言的节奏依凭蒙太奇手段使整个作品富有流畅性和运动性,但在每一个单元依靠不同的视听手段完成艺术作品的创造力和感染力。它与戏曲艺术的节奏感有着本质的区别,影视的节奏感是自然真实的营造某种情境,戏曲艺术的节奏感利用声腔或板腔来完成空灵的艺术境界。当戏曲艺术在电视显现时,惟一难解决的是戏曲锣鼓经的运用,当一个和谐的自然画面演奏锣鼓经时,它破坏了影像艺术的深邃和联想,而缺少锣鼓经的戏曲电视剧也就失去了戏曲艺术强烈的渲染手段,使戏曲艺术缺少了震撼力。

### 三、戏曲程式性与影视非程式性

中国戏曲是以唱、念、做、打的综合表演为中心的戏剧形式。写意,是戏曲内在的美学规律,“程式”是戏曲形式的外在特征。这种表演程式,就是生活动作通过艺术加工得以规范化,是赋予演员表演固定和基本固定的格式。戏曲之白,非话剧之白;戏曲之歌,非歌舞之歌;戏曲之舞,非舞剧之舞;戏曲之做,非话剧、歌剧、舞剧之做,其特殊之处就在于戏曲的唱、念、做、打是被提炼成特有“程式”的。戏曲的“程式”动作是高度提炼和虚拟的,这使戏曲的写意性表现为特殊的含蓄美。《智取威虎山》中杨子荣的“打虎上山”一折,体现了戏曲艺术的独特魅力,一根马鞭,以意传神,一个圆场,以形显意,场上虽一人表演,但戏曲意境能使观众联想驰骋,心象万千。戏曲的“程式”是强烈夸张的,这使戏曲的写意性表现为形象的雕塑美。戏曲的形象不是生活的自然写照,而是生活的雕像和图案画,这是戏曲的写意美通过“程式”反映在造型上的一个特征。盖叫天从鹰的展翅凝视的姿态中提炼出刚健灵巧的表演“程式”。一腿下蹲,一腿向上曲跷,两臂平举,双指高扬,仰头斜视,分明是一头苍鹰的雄峻雕像。所以说,无论是《打神告庙》中的“长袖舞”,还是《霸王别姬》中的“舞剑”,戏曲艺术都是利用戏曲的程式化动作传达人物的情感,展示人物的命运,外化人物的内心世界。

戏曲的“程式”是与锣鼓统一的,因此戏曲的写意性表现为戏曲特有的节奏感。戏曲的拍板和锣鼓与表演程式浑然一体。花旦踩着小锣上场,表现了人物的轻盈之美,表现人物的焦急思虑的“乱锤”,成为情绪的音乐形象。也就是说没有了戏曲的“程式”,便没有了戏曲艺术的载体,没有了属于自己民族艺术的个性特征。

戏曲电视剧很难将戏曲艺术的程式与表现的生活相融通,这

即使戏曲利用电视剧这个载体时,其戏曲艺术的综合元素得以消解。《王二姐思夫》中上“绣楼”一段表演,演员踩着锣鼓点完成了戏曲程式化动作,这个情境中楼梯是虚拟的,戏曲电视剧解决不了虚实相生的问题,戏曲中的程式在自然画面里展现就显得十分不自然。相对讲,自然真实的画面使戏曲的程式无用武之地,戏曲艺术的虚与戏曲电视剧的实呈现了“二律背反”之形态,这种形态至今没有找到融合点。因此说,戏曲电视剧完成戏曲艺术的呈现只是部分戏曲元素,要想使戏曲艺术通过戏曲电视剧这个载体达到戏曲审美价值,应该说是十分困难的。

综上所述,电视是直白、写实、艺术,戏曲是虚拟、空灵的艺术。戏曲进入电影、电视载体后,改变了单一的舞台表演形态,呈现出多元的趋势,又由于媒体的传播,戏曲文化得到了全方位的普及和发展。但戏曲电视剧的创作不能失去戏曲艺术最本质的元素,更不能使戏曲艺术变异,失去它数百年来形成的独特的艺术品格。对于演员来说,舞台的表演与电视剧中的表演有很大的不同。舞台与观众有着一定的距离,这种距离要求演员在舞台上表演动作要夸张、放大,要有强烈的造型美;电视剧大部分是中镜头和近镜头,要求演员的表演自然真实。戏曲演员夸张地表演在电视镜头中显得虚假,而电视剧中自然的表演因缺乏戏曲的程式化表演失去了戏曲艺术自身的冲击力和震撼力。我们说,如何运用现代传媒完成戏曲艺术的完美体现,对于戏曲电视剧来说,虽在荧屏上展露新颜,但步履蹒跚。□

(本文系天津市艺术科研规划2006年项目研究成果 编号为53W119)

(作者单位:天津师范大学影视艺术学院)

(本文编辑:李宝洋)

#### (上接54页)

模式。在该剧中,角色与伦理定势的不对称化创立和营造了整个剧情的悬念结构。李幼斌所饰演的李云龙这样的角色在中国观众的习惯思维或伦理倾向中应该是一个传统的“高大全”形象,但是编剧让这个角色具备了鲜明的草根特色,这样多少有些“颠覆性”的饰演让观众对于该角色的发展产生了强烈的认同和心理悬念。当然,编剧在角色“错位”的背景下也穿插了许多冲突的剧情设计来让观众观看体验进一步处于一个跌宕起伏的过程。

总之,作为分析受众行为的重要研究成果,“兴奋转移理论”对于许多媒介作品的成功面世做出了重要的贡献。笔者认为,该理论也是一切受众研究人员和频道管理者们必须要了解的重要决策指导性理论之一。[7]

#### 注释:

① Zillmann, D. (1996). "The psychology of suspense in dramatic exposition". In P. Vorderer, H. J. Wulff, & M. Friedrichsen (Eds.), *Suspense: Conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations* (pp. 199-231). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

② Vorderer, P., Zillmann, D. (2000). *Media Entertainment: The Psychology of Its Appeal*. N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.

(作者单位:)

(本文编辑:张玉)