

重庆大学

硕士学位论文

试论中国戏曲表演艺术走上银幕的尴尬与解脱

姓名：张晓玲

申请学位级别：硕士

专业：电影学

指导教师：卢学公

2010-05

摘 要

本文旨在研究如何利用电影手段将中国戏曲表演艺术传承和弘扬。戏曲是中国传统文化的瑰宝，是数千年来中国老百姓津津乐道的娱乐途径和文化需求的主要精神粮食，具有显明的个性特征，美学风貌，思想内涵。而电影是19世纪末在现代工业和科学技术支持下诞生的艺术形式，同样具有自己的美学特性。在多媒体竞争激烈的今天，不可否认，电影的出现使中国传统的戏曲文化得到前所未有的传播。但是戏曲、电影这两种艺术有着本质区别，如硬将戏曲表演搬上银幕，必将使其遭遇尴尬。可电影作为艺术媒介，肩负着将中国传统戏曲表演文化传承的重要任务，它必须将其发扬光大。于是，市场上出现了“戏曲电影艺术片”、“戏曲电影故事片”、“戏曲电影歌舞片”等，但是它们都将戏曲表演艺术独有的特性如程式化、虚拟化、写意性、舞台的假定性淡化或抹杀，这并没有遵循中国戏曲表演艺术的创作规律，最终只能以失败而告终。例如，早年在拍摄京剧《沙家浜》的初期，有人曾提出剧中的芦苇荡的绿色帐幔实景拍摄，美术师先期到秀美的阳澄湖畔勘察外景，回来后讨论的结果是京剧程式化的表演难以在实景中得到展现；再如《智取威虎山》中，在舞台上看到的“打虎上山”一场，原始森林的布景前，杨子荣手执马鞭，依靠形体动作完成了“穿林海，跨雪原”的整个时空过程。试想，如换成实景拍摄，舍弃传统京剧里杨子荣戏曲程式动作，改为杨子荣骑上真马在实景中奔驰并在马背上唱大段台词，是何等可笑？又想，如果杨子荣手执马鞭，只靠形体表演奔跑在实景的林海雪原，又会是怎样的滑稽？再想，杨子荣舞台上夸张的表情：痛苦地眉头紧皱，欣悦地喜上眉梢，愤怒地双目瞪圆，如用在电影表演中，又是何等娇柔做作？目前的戏曲电影，大都是采用实景拍摄（真实的环境和真实的道具），摒弃了虚拟性的舞台装置，并将演员程式化的表演变成了生活化表演。笔者认为：去掉程式化的戏曲只能是被肢解了的戏曲，其艺术价值已不复存在！因此，要将中国戏曲表演艺术传承，只有用电影手法忠实记录。

论文分为以下四部分进行论述：

第一部分：阐述中国戏曲艺术与电影艺术各自的美学特征。首先，从这两种艺术各自的本体论出发，戏曲艺术把无限丰富的生活内容凝练成极其有限的舞台形象，将实境升华为意境，准确的说，它是剧场艺术，写意是其灵魂；而电影是以镜头为叙事单位，是运动的声画影像，是物质现实的复原，它与戏曲表演有着本质区别；其次，从观演关系进行说明。戏曲最有魅力的就是演员和观众在同一时空完成创作，演员的演出过程，不管是喜是悲，观众可以大声的喝彩叫“好儿”，且观众的连锁反应直接刺激演员的表演。而在观影的过程中，演员得不到观众的

直接反应，观众在银幕所看到的是只是影像，演员创作和观众赏析并非同一时空完成。最后部分是对论点总结。

第二部分：论述中国戏曲表演艺术特征和电影表演艺术特征的本质区别。首先，戏曲表演艺术是用程式化表现生活，塑造人物，是创造舞台形象艺术语汇的基本手段；虚拟化则是舞台时空自由转化的重要构成形式，离开程式化和虚拟化，中国戏曲的艺术个性就会变得模糊。其次，我们还可以从戏曲中生、旦、净、丑角色表演行当中的“丑角”来看其夸张、浪漫再现生活，从观众的笑声中，达到“寓教于乐”的目的；最后，电影表演本着以“真实、自然、本色”为创作基础，演员的表演相对戏曲表演具有零散性、片段性。每一片段或镜头都由导演调整和控制，因此，人们常说电影是“以导演为中心的艺术”，而戏曲是“以演员为中心的艺术”。

第三部分：对中国戏曲舞台语言与电影镜头语言冲突进行论述。首先，通过舞台的假定性可以体现中国戏曲的“流动美”，也体现出对戏曲“神韵”、“意境”、“虚拟”等独特的美学追求；其次，用实例说明电影中蒙太奇构成独特的叙事手段；最后，电影高妙的叙事手法在中国传统戏曲舞台呈现中是不可能出现的。

第四部分：强调中国戏曲走向银幕艺术只能是舞台记录片。首先，作为舞台艺术的戏曲艺术魅力无可替代，若将其拍成戏曲电影艺术片（如歌舞故事片、音乐剧故事片等）困难重重。因为戏曲的主要核心是戏，不能弱化戏剧、淡化情节、模糊人物；其次，歌舞只是内在的表现形式，只有两者有机的结合在一起，戏曲——这枚瑰丽的中国艺术奇葩才能永放光芒；最后，电影是“写实”、“再现”的美，电影工作者只需忠诚的用摄影手段和高科技设备完美、精准的记录戏曲演员的高超表演就是最大的贡献。

结束语部分，本人呼吁观众“重回”剧场，欣赏真正的戏曲表演艺术。因为电影可以提供后台采访、幕后花絮等现场观众难以看到的内容，但却无法提供中国戏曲上千年的传统文化——剧场效果。那如何扬长避短的发挥电影作为强势传媒的优势，达到弘扬传统戏曲的目的，就是将其忠实记录。

关键词：中国戏曲，电影，表演艺术，观演关系

ABSTRACT

This paper aims to study how to promote performing arts of Chinese Opera heritage by means of films. As a treasure of Chinese traditional culture for thousands of years, Chinese opera has been entertainment and a major food for thought, which satisfies mass cultural needs of walks of all life, with distinct personality traits, aesthetic appearance and connotation. While the film as a form of art with its own aesthetic properties, was given birth in the late 19th century with help of modern industry as well as science and technology. As competition between the medias getting keen nowadays, it is undeniable that the emergence of film industry help the traditional Chinese opera spread over unprecedentedly. However opera and film are essentially such two different art forms that putting the opera performances onto screen in a perfunctory fashion will absolutely make it embarrassed. Film as a medium of art, shoulders an important task of passing on the cultural heritage of traditional Chinese opera, it must be carried forward. Hence, production as "art opera films", "feature opera films", "musical opera films" and so on begin to hit the market, which denies unique features of opera performance such as stylization, virtualization, liberalization, stage assumption and adapt to no norms of creating work of Chinese opera. Years ago when shooting a Peking Opera "Sha Jia Bang", someone proposed that the green background of reed marshes should be shot on locations, artists of the movie went to this beautiful Yangcheng Lake in advance to survey location, only to return and draw the conclusion that the stylization of Peking opera performance would be difficult to realize when shoot the film on location; another example is "Taking Tiger Mountain by Strategy", in the scene called "Hunting Tigers", with virgin forest as backdrop, Yang Zirong wields a whip, resorting to physical movements to complete the entire "crossing the forest sea, traversing the snowy land" both in time and space. If it should be shot on locations, and away from the Yang Zirong's stylized movements in the traditional opera, instead, put him on a real horse to speed in real life and while let him sing his lines, how ridiculous would that be? And if Yang Zirong with his whip, with only physical movents to perform his running in the real scene of forest sea and snowy land? Or, think about Yang Zirong's exaggerated expressions on stage: would it feel affected putting his performances such as frowning when in pain, pleasure when happy and his glaring eyes when in anger, onto the filmscreen? The current opera film which are mostly shot on locations (authent

environment and genuine props) instead of using the virtual devices on stage, make turn the stylized performances into life performances. The author believes that, opera without stylization is opera dismembered, hence its artistic value exist no longer! Therefore, the only way to inher and pass on performing arts of Chinese opera is to faithfully record it relying on filming techniques.

Paper will be unfolded in these four following parts:

Part I: the description of the aesthetic characteristics of Chinese opera and of film arts. First of all, from the ontological point of view, opera performances aims to enrich the unlimited life content and condensed them into a very limited stage image, to sublimate the reality into conception. To be exact, it is a theater art, with liberalization as its soul; The film takes cameras as narrative units, it is made of moving pictures of sound and image, the rehabilitation of material reality, it is essentially different from opera; Secondly, from a audience-performer relationship point of view. The fanciest charm of opera is that actors and audience together accomplish the work at the same time and in the same space, the actors' performance, may it be of happy or sad, can enjoy the audience's loudly screaming "bravo!", and the chain reaction of the audience directly stimulate the actors performances. When watching the films as audience, they see on screen only the images, while actors and audience's appreciation of the work are not completed at the same time and in the same space. Finally, conclusion of the argument.

Part II: The discussion of the essential differences between the characteristics of the opera art and film art. First of all, opera performance express life issues by means of stylization, it is also a basic resort to shaping character and creating the artistic vocabulary of images on stage; virtualization on stage plays an important role in free space-time transforming, without stylization and virtualization, Chinese opera's artistic individuality will become blurred. Secondly, we can also appreciate the exaggerated, romantic representation of life by examining the role of "clown", and achieve "teach through lively activities" purposes as hearing laughter from the audience; finally, film performance calls for "real, natural, true color" as its basis of creation, comparing to opera performances, movie actor's performances are rather fragmental. Every fragment or scene shot is controlled by the directors. Therefore, it is often said that the film is a director-centered art form, while the opera is a actor-centered art form.

Part III: the illustration of the opera performing principle on stage - conflict between hypothesis and the movie language. First of all, by the stage assumption can

not only Chinese opera's "floating beauty" be reflected, but also the pursuit of unique aesthetics "charm", "mood", "virtuality" in opera; Secondly, with examples it demonstrates that montage can be distinctive narrative means; Finally, the masterly narrative techniques seen in film-makings can by no means be applied to traditional Chinese opera.

Part IV: emphasis on the fact that the only way to translate stage art into the film art is to make it a documentary. Firstly, it's difficult to make Chinese opera an art opera films (such as song and dance feature films, musicals feature films, etc.) because the core of opera is to play, which means weakening the performance, plot and characters' personalities; Secondly, are just manifestation of its own, only the organic combination of both songs and dances and opera can this magnificent work of Chinese art cast its shine forever; Finally, film create "realistic", "reproduced" beauty, film makers can make great contribution by applying and high-tech equipment and photographic means to perfectly and accurately record opera actors' superb performances.

In concluding part, I appeal to the audience "return to" theater to enjoy the real opera performing arts. because although movies can provide the backstage interviews, behind-the-scenes the audience find them rarely to see, but they can not provide thousands of years long traditional Chinese opera culture - theater effect. How to utilize movie as a favorable media while avoiding weaknesses and extend advantage, so that the traditional opera could be promoted, is to faithfully record it.

Key words: Chinese opera performing, movie performing, aesthetic characteristics, art characteristics, audience-actors relationship

1 绪 论

1.1 课题的提出及研究意义

1.1.1 课题的提出

从目前来看,戏曲在剧场的特定文化空间中被启动的可能性不断失去,戏曲赖以存在的观众愈益寥落。如果说电影、电视文化与传统戏曲在唱“对台戏”的话,那么大批观众多倾情于电影、电视文化,戏曲赖以存在的剧场与观众可能锐减以至消失。因而,戏曲在挣扎中的“复兴”幻想也要依赖电视传媒去“实现”。所以,研究此课题的意义在于深入探讨利用电影的某些技术手段将中国戏曲表演艺术搬上银幕是对这门艺术的弘扬还是使其陷入尴尬境地。同时,在文化全球化潮流的冲击下,中国文艺学研究由于过多地依赖于对西方文艺思想的解释和转借,变得既没有特色,也缺少自己的思想创造,因此有必要全面地、不同角度地清理和研究我们传统的文艺思想,对于重新认识传统文艺和建设我们自己的新文艺思想。

1.1.2 研究的意义

戏曲演员在舞台上表演时由于考虑到与观众的距离,不可避免的要有一定的夸张甚至是变形,例如京剧的表演就因为最初是在野外的台子上演出而逐渐形成它的不仅在表演上,而且在服装与化装上都十分夸张、并以变形的方式来表现生活的特征。在舞台上,只要大幕一拉开,演员就成为一个演出的主宰,演员表演的优劣,往往就决定了一个戏的成败。所以人们也就把戏曲表演艺术称之为“演员的艺术”。而电影则不同,由于一部影片的完成是靠整体的银幕造型,演员的表演只是这整体的银幕造型中的一个元素,导演在进行创作的构思和体现自己的构思时,就不能只是“死在演员的创造之中”,他所要考虑的必须是整体的屏幕或银幕造型,因此人们称电影是“导演的艺术”。电影中摄像机和摄影机是银幕造型中极为重要的元素,蒙太奇、再造时、空、运动的画面都具有一种独特的创造力,追求的是画面镜头美。而剧场艺术追求的演员美,电影的这些元素恰恰破坏了剧场中演员的即兴表演和“一气呵成”的创造,阻断了与现场观众的直接交流。因此,必要的深入了解戏曲、电影的这些异同之处,对于电影研究者们有着重要意义。

1.2 国内外研究现状

1.2.1 国内研究现状

有着悠久历史的戏曲,经过几百年的发展和完善,不仅形成了极其优美的艺术

形式与炉火纯青的表演技巧，而且拥有了独具特色的艺术风格。然而，任何一种艺术形式都应随着时代的发展而发展，否则就会失去它原有的生命力，从而陷入一蹶不振的境地。近年来，随着戏曲观众群落和人们审美情趣的改变，以及新的传媒技术的出现，催生了电影、电视等一系列新的艺术形式，吸引了大量观众。为了与时俱进，戏曲艺术也在一定程度上进行了改革和创新，逐渐的被搬上银幕。但是戏曲属于剧场艺术，它与电影艺术有着本质性的区别，主要在于它们的艺术媒介不同，这就注定将戏曲搬上银幕必将陷入尴尬的境地。

1.2.2 国外研究现状

传统戏曲是我国非物质文化遗产的重要组成部分,是民族民间艺术的瑰宝。在世界三大古典戏剧中,古希腊戏剧和古印度梵剧早已在舞台上消失,唯有中国戏曲还活跃在祖国各地城乡的戏剧舞台上。因此,戏曲表演艺术在剧场观众人数不断减少、票房入不敷出、后继人才匮乏的情况下应该进行抢救、传承和发扬下去。但是,我们必须要通过科学的利用电影中的技术手段忠实记录戏曲表演艺术,才能让戏曲艺术赢得观众、占有观众,在异彩纷呈的众多艺术形式中占有自己的一席之地。研究此课题,对于在经济全球化的背景下弘扬民族文化精神有着现实可行的重要意义。

1.3 本文研究的目的和研究内容

1.3.1 本文研究的目的

千百年来,戏曲始终以广场、剧场为载体,呈现为舞台化的演出,并由此形成一系列舞台艺术特征。戏曲演出时,剧场观众是整个演出不可缺少的部分,是“戏剧车轮可以转动前的最后一根辐条”(斯波丁语),而荧屏将观演双方阻隔开来,令“场气”荡然无存。电影画面剪辑、角度选择、块面切割,使舞台效果支离不全,难以形成整体美感。这不仅造成观演隔阂,更要求写意、虚拟的戏曲屈就于写实、生活化的布景、道具和动作,要求戏曲表演受电影创作理念的支配和调度,也就更容易对戏曲本体造成损伤。如何扬长避短地发挥电影作为强势传媒的作用,达到弘扬传统戏曲艺术的目的?这亟需理念与方法上的创新,这种创新的手段是:电影将忠实的记录戏曲表演艺术,让观众欣赏真正的戏曲,而不是要让观众远离剧场成为“快餐文化”的食客。

1.3.2 本文研究的主要内容

戏曲表演艺术属于剧场艺术,它有着独特的表演风格、独特的民俗文化。可以说它既年轻有古老,古老是因为它源远流长,年轻是因为它在经历兼收并蓄的过

程。当今电影、电视媒介相互竞争的大环境下，戏曲也在逐渐的利用电影某些技术手段将其推广，到底该怎样利用电影艺术的特性将戏曲表演艺术赢得更多的群众基础？笔者将从尝试从中国戏曲表演艺术和电影表演艺术的本体论、艺术特性、美学特征、观演关系及戏曲的舞台规律和镜头语言的冲突入手，对主题进行论证说明：如想进一步让戏曲表演通过电影艺术弘扬下去，那么只有不采用电影的分镜头拍摄，而让电影忠实的将戏曲表演艺术记录。

2 中国戏曲艺术与电影艺术各自的美学特征

电影和戏曲属于综合艺术，它们吸取文学、绘画、音乐、舞蹈等各门艺术的长处，将时间艺术和空间艺术、视觉艺术与听觉艺术、再现艺术与表现艺术、造型艺术与表演艺术的特点融汇到一起，形成自己独特审美特征，具有强烈的艺术感染力。中国首次摄制本国影片的日子在《中国电影发展史》中是这样叙述的：“1905年，开设在北京琉璃厂集市的‘丰泰’照相馆的照相师任景丰，把著名京剧演员谭鑫培主演的京剧《定军山》中的片段，拍成了影片（图 2.2）。”^[1]这部改编于传统戏曲、取材于古典名著《三国演义》的无声电影《定军山》，将谭鑫培扮演的古代名将黄忠的角色以及在京剧表演中的请缨、舞刀、交锋等精彩片段呈现出来。虽然当时无声电影（默片时代）无法把京剧名伶过硬的唱、念功夫在银幕上加以完整表现，并且影片拍摄时的自然光线也不是很理想，但它终究使中国观众第一次从银幕上（通过电影摄像机摄制的形式）欣赏了中国戏曲演员的演出。这是中国自拍的第一部影片，也我国最早的一部戏曲片，此片热播以后，任景丰又继续拍摄了谭鑫培主演的《青春山》、《收关胜》、《艳阳楼》、《金钱豹》等京剧片段。四十年后，1948年第一部彩色电影戏曲舞台记录片——《生死恨》（费穆导演、梅兰芳主演的京剧）问世（图 2.3）；新中国成立后将桑弧导演的越剧《梁山伯与祝英台》搬上银幕，（如图 2.1）。此后，半个多世纪以来，中国戏曲艺术陆续被拍摄成“戏曲故事片”或“戏曲记录片”，成为民族电影不可或缺的组成部分。



图 2.1 1954 年桑弧导演的《梁山伯与祝英台》

Fig.2.1 *Butterfly lovers* directed by Nian Sanghu in 1954



图 2.2 《定军山》中谭鑫培造型

Fig.2.2 Tan Xinpei character in *Mount Dingjun*



图 2.3 《生死恨》中梅兰芳扮韩玉娘

Fig 2.3 Mei Lanfang play the role of Han Yuniang in *Life and Death*

有着悠久历史的戏曲，经过几百年发展和完善，不仅形成极其优美的艺术形式与炉火纯青的表演技巧，而且拥有独具特色的艺术风格。而近年来，随着新传

媒技术的出现,电影、电视等一系列新的艺术传媒形式快速发展,但,问题也由此提出。与时俱进,戏曲艺术也在一定程度上进行改革和创新,而影视工作者也把目光投向这个领域。这从现实意义角度讲,一方面为了满足广大人民群众对戏曲欣赏的需求;另一方面为记录我国优秀的传统戏曲样式、优秀剧目、优秀演员的艺术成就提供了现代手段,为戏曲的发扬光大作出了重大贡献。人们既不满足把传统戏曲作为自娱自乐、乞神祈福的艺术贡品,更不会把戏曲作为宣传教化的宣传品,热爱戏曲艺术的观众群更习惯戏曲以广场、剧场为载体,呈现为舞台化的演出。戏曲演出时,剧场观众是整个演出不可缺少的部分,而一旦将戏曲制成胶片或磁带,银屏必将观演双方阻隔开来,令“场气”荡然无存。很多移植于银幕的戏曲电影片,由于声画合成的技巧问题、电影画面剪辑、角度选择等,使原本精彩的舞台演出效果支离不全,难以形成整体美感。这不仅造成观演隔阂,更由于写意、虚拟的戏曲屈就于电影拍摄倾向的写实、生活化布景、道具和动作,要求戏曲表演受电影创作理念的支配和调度,也就更容易对戏曲本体造成损伤。尽管人们也津津乐道于几部戏曲影片是成功的,但戏曲属于剧场艺术,它与电影艺术有着本质性区别,这就注定将戏曲搬上银幕时必将遭遇尴尬境地。那如何扬长避短地发挥影视作为强势传媒的作用,达到弘扬传统戏曲艺术的目的?我将从以下几个方面进行阐述个人不成熟的观点。

2.1 中国戏曲艺术

中国戏曲是“歌舞演故事”的舞台样式,它把无限丰富的生活内容凝炼成极其有限的舞台形象,把实境升华为意境,让观众见一叶而知秋。戏曲是一种写意的舞台艺术,这是其内在的美学规律。我国当代著名戏剧艺术家欧阳予倩曾说过,“舞台不管怎么变,总是狭小的,演员的表演和观众的想象结合在一起,就可以创造出更宽广更美丽的境界。这段话指出了戏曲艺术的写意性。”^[2]“写意”之说源于中国画的术语,指画中形象与生活原型有所“不似”,但经变形却能达到对特定对象的“神似”,凸显对象某种精神特质,或表达艺术家对客体的特殊感受。中国戏曲表演与其有异曲同工之处:不拘泥形似,重视神似;不逼真某人容貌,着重刻画人物精神气质;不诉诸真实舞台环境,而是景随人走;不完全照搬生活客观形态,而多以虚拟方式处理并透视出人物内心世界,以此表达创造主体的意志、情怀及对客体精神命脉的理解。由此可见,戏曲表演艺术对生活的写意比以“逼真”、“生活化”见长的电影艺术强烈和集中,它是整体的写意,这已构成其内在美学定位和外在形式风格。为了最大限度地突出人物的神情意志,戏曲人物造型脸谱在生活原形的基础上做了大幅度的夸张和变形。狡猾奸诈的曹操勾白脸,好勇斗狠的窦尔墩勾蓝脸,就连最接近生活的丑角,也要在其鼻子上勾个“豆腐块”,便于区别真人,以

示寓意。戏曲表演的写意性，还体现在形象塑造的整体。

例如岳飞，从他的外部造型、动作姿态，艺术家力图把他塑造成肃穆并具有雕塑美的神象，寄寓着现实中人们对忠义双全和对武艺绝伦的英雄崇拜，这不正是写意的点睛之笔吗？再如诸葛亮，从带有神秘色彩的羽扇纶巾和奇迹般多谋善算的行迹里，您不是可以看到一个智慧和胜利的形象化身吗？这种“重神理而轻形骸”的做法，正是中国戏曲“写意”的内涵所在。

2.1.1 中国戏曲艺术的本体论

——以说唱为载体，写意是灵魂和命脉

在全世界戏剧之林中，中国戏曲之所以能自成体系，正是由于高度、严谨、完备的写意性。戏曲舞台美术所追求一种“是相非相”的神韵，即灵动、内在、变化的韵致。如《贵妃醉酒》中的“卧鱼”，是虚拟贵妃愁情醉态。生活中贵妃无论醉到何等程度，也醉不出个“卧鱼”来，但“卧鱼”之形，却最能传送愁情醉态之意，因而“卧鱼”就成为写意的形象；《拾玉镯》（图 2.4）中孙玉姣在门前的搓线动作，是为了让人联想到虚拟中的那根线，若把假想中的线换成真线，会损害戏曲特有的写意美感，这违反了戏曲艺术规律；巴蜀文化中灿烂山花——川北灯戏中《幺妹嫁给谁》（图 2.5），幺妹手中红手帕并没有像我们想象中被当做红盖头，而是她和情郎一拉变成了常常的红绸。据了解，编导是从传统戏曲或古代舞蹈的水袖与飘带中得到启发，将手帕化作横贯舞台的长虹，通过演员写意传神的生动表演，既象征女主人公衣物的飘带，又象征男主人公身上的背绳，传递着浓浓的爱意，延续着炽热的情感，让观众深切感受到剧中人物的迎亲之趣。戏曲这种精巧灵动的独特处理手法，创造出一种超脱、古朴、高雅的审美境界，表现出中国古典美学中“大象无形”的艺术品性，给台下观众以强烈感染和震撼。



图 2.4 《拾玉镯》剧照

Fig 2.4 stage photos of *Jade Bracelet*



图 2.5 灯戏《幺妹嫁给谁》剧照

Fig 2.5 stage photos of the Deng Opera- *Who Is She Marring?*

中国传统戏曲的舞台是一个空灵的结构，不刻意创造立体、逼真的戏剧空间，没有写实风格的布景，不靠灯光布景和制造舞台生活的幻觉等技术来吸引观众，戏剧舞台的“假定性”特征决定，剧情的空间、背景、环境，全靠演员虚拟、传神表演来揭示。写意是决定中国戏曲艺术性质内在美学规律，若变写意为写实，戏曲就会顿然改貌。它是意中有实，借实显意。写意的外部特征在戏曲中表现为“程式”，综合各种艺术“程式”构成自己的特殊样式。含蓄美、雕塑美、节奏美，则是戏曲的写意性通过“程式”表现出的美感特征。三者统一在戏曲的人物形象之中，形成戏曲特有的艺术魅力。中国艺术研究院戏曲研究所所长苏国荣先生曾对戏曲表演作出深刻的表述：“戏曲的虚拟表演，在虚实相生中体悟其全貌，于无形有形间意构其形象，是一种朦胧、空灵、含蓄、游动变化的审美形态。”^[3]戏曲表演的写意性在这样的阐释中得以淋漓尽致的显现。

2.1.2 中国戏曲固有的观演关系

——演员创作、观众赏析同一时空共同完成

戏曲舞台上的人物是直观、活生生的艺术形象，它直接诉诸观众视听。演员根据生活逻辑与自己对角色想象进行勾勒，然后根据剧本开始二度创作，经过案头工作——分析剧本——排演准备，在导演指导下在排练场经过多次排练，再进剧场舞台合成演出。音乐一起，大幕拉开，演出时演员所扮演的角色当场受到观众客观检验，因此，演员的创作呈现过程与观众的欣赏过程是同步进行，当演员的创造行动因全剧结束而停止时，观众的欣赏也随之结束。戏曲一般要在两到四个小时内将矛盾冲突加以解决，演员在舞台表演过程中，情感具有连贯性并随着剧情延伸一气呵成，从而使观众经历了一个由精力集中到精神愉悦最后到情感释

放的完整心理过程。同时要注意的是，中国观众在观赏戏曲时，吸引观众审美兴趣的绝不仅仅是剧情，更为重要的是观众观看话剧时的观赏心理。观众在观看剧情的同时也在全神贯注的观赏演员的表演技巧（“唱功”、“做派”、“扮相”、“身段”……）并为“角儿”的表演精彩处（不管是喜是悲）都会情不自禁的“叫好儿”喝彩，而这种观赏特点对台上正在表演过程中的演员有着极大的刺激作用，使演员表演中对自身艺术表现上更加精益求精地全身心投入。这期间，演员和观众是互为依存的，演员从观众那里得到反馈产生互动关系，作用于自己的表演。演员的表演和观众的观赏是在同一空间经历了开端、发展、高潮和结尾这样一个完整过程。也就是说戏曲表演中形象的最后完成是与舞台大幕落下相统一，即演员的表演结束人物形象塑造。对于戏曲演员来说，每一次上台都是重新创造，每一次演出都需像第一次那样表演舞台行动过程，并始终保持演出新鲜感，继而使所扮演角色在舞台时空中逐步展现。演出过程中，观众与演员、观众与观众、演员与演员之间的相互影响是一个多角度互动性的，英国戏剧家马丁·艾思林将其称为是“反馈的三角影响”。因为戏曲舞台演出是单位时间内不可重复的表演艺术，所以即使是同一剧目，演员的表演也会因现场观众反应热烈与否，台上演员之间配合好坏，甚至是个人对角色理解上的细微出入而发生改变。这就要求戏曲演员必须具有根据观众反映随时正确、即兴调整自己的表演分寸，从而使表演艺术和实践艺术达到统一^[4]。然而，反观拍摄电影片时，演员同观众截然分开，演员不可能直接得到观众的反馈，无法获得观众审美的“气场”。由于影视制作程序的特殊性，影视表演在现场拍摄结束时不产生形象结果，经过后期剪辑合成后将人物形象呈现在银幕（屏幕）上，观众欣赏的不是真人表演而是影像的人物形象^[5]。

电影受众是不确定的，人们可以集体观赏，也可以个人观赏。但对于戏曲，它从来都是观众和演员在同一时空共同完成创作过程。台上演员，台下观众往往是一群人，而非一个人，他们之间共同感受和相互作用是戏曲创作得以完成的必要条件。由此道出中国戏曲表演艺术的剧场性：演员与观众、观众与观众在相互感染、刺激、交流中实现最大的艺术效果。

2.2 电影艺术

电影以记录物质现实为基础，这是由它的技术性所决定。电影的物质载体是它存在的基础，影视技术决定了它的制作方式，影视艺术语言决定了它的创作方法——以镜头为叙事基本单位，即镜头从不同视点，不同角度进行叙事。其中，要特别提出：长镜头运用是电影最基本的语言，它是现实主义导演通常运作的拍摄方法。可以说，长镜头对物质现实的描述有着相对的纪实意义，它可以纪录世界上存在的所有物质空间，能逼真地纪录现实生活中人和物的状态及其演变形态，

同时又能再现事物的声音与色彩。因此电影的记录功能决定了记录形式，那就是能够逼真地反映事物的运动与发展，真实地记录现实世界中人与事物的空间状况。

2.2.1 电影艺术的本体论

——运动的声画影像、物质现实的复原

电影中高度的“逼真性”手段要求反映生活的外在真实和内在真实，它排斥人物表演以及服装、化妆、道具、布景、环境的虚假性，要求反映生活的本质，达到内在真实与外貌形态逼真的高度统一。很多影片中，长镜头的出现是相当频繁的，比如《甲方乙方》、《海上钢琴师》、《不能说的秘密》、《疯狂石头》等。长镜头发展到今天，从影视艺术创作的客观性上看，实际上已表现为它与蒙太奇手法相互结合的自觉艺术实践，蒙太奇手法将现实生活变得更为精致生动，而长镜头则把影视作品所展现的视觉影像更加真实地呈现给观众，并给人们以生活启示。现试将戏曲《蒋干盗书》（图2.6）与电影《赤壁》中蒋干与周瑜“探密”一段情节作银幕体现与舞台体现在塑造人物手段上的差异进行比较（图2.7）。戏曲中《草船借箭》、《蒋干盗书》是两个独立的故事，前者是心胸狭窄的周瑜为了给诸葛亮小鞋穿而故意布下的难题；后者是周瑜利用曹操派来招降自己的旧友蒋干传递假消息，使出离间计，让曹操杀了东吴投降过去的水军首领蔡瑁、张允。情节中蒋干在曹操面前夸下海口，凭自己的三寸不烂之舌能说服周瑜俯首称臣，束手来降。于是，赤壁之前，蒋干来到江东，一见面，周瑜一语道破天机，使得蒋干不敢说明来意。群英会上，周瑜又让太史持配剑斟酒，并言道：“如有提起曹操与东吴之事者，即斩之！”闻此言，蒋干更是惊愕不已，不敢多言。正当他在寻思如何回曹营交差时，无意发现曹操手下蔡瑁、张允的投敌书。这封投敌书对蒋干来说是其向曹操邀功的救命草。正当蒋干暗自得意时，却没想到，中了周瑜的圈套。周瑜这等深谋远虑、多谋善断之人，岂会将重要文件放在桌上任人随意翻阅？蒋干缺乏智慧、谋略及胆识，真是聪明反被聪明误。我们来看看在戏曲舞台上两人的形象如何塑造？周瑜在戏曲中是小生行当，舞台上的周郎少年得志、英俊潇洒、有胆有谋、才华横溢，有着《念奴娇·赤壁怀古》中苏轼所写“羽扇纶巾，谈笑间，强虏灰飞烟灭”的英雄气概。而蒋干呢？前辈戏剧家翁偶虹先生对蒋干的舞台形象提出“十六字”艺术，即“雅而又酸，傲而又谄，智而又愚，狡而又驯”（《木斧短文选》2002年6月）。因此，舞台上的蒋干是丑角，其鼻子抹上白粉，从“神态”夸张的尽显他的窘态及愚蠢，以突出周瑜的英雄之志、英雄之气和英雄之谋。



图2.6 《群英会》蒋干

Fig 2.6 Jianggan in *Gathering of Heroes*

图2.7 《群英会》周瑜

Fig 2.7 Zhouyu in *Gathering of Heroes*

再来看看电影《赤壁》(吴宇森执导)蒋干与周瑜“探秘”一幕。影片中将“蒋干中计”与“草船借箭”用独特的叙事方式结合：刘备从东吴调离刘军并带走4万支箭，导致留在东吴的诸葛亮不得不立下军令状，以草船借箭的方式赚回来10万支箭。蒋干前往东吴劝降周瑜，周瑜将计就计，故意让蒋干偷看了他仿冒蔡瑁写的信，回去向曹操告密后，正遇上蔡瑁以10万支箭射完诸葛亮的草船，两个事件同时的发生导致了曹操怒杀蔡瑁、张允二人。影片中的蒋干造型非常生活，其相貌堂堂，学富五车，琴棋书法无所不能，四书五经烂熟于心；而周瑜除了有英雄之气外，

他感性、幽默、儒雅，同时又具有艺术家和文人的气质。片段中将两人智斗过程精彩展现，重在刻画蒋干的自负多疑及展现周瑜深有谋略的军事才华。



再如，2009年2月，获得第81届奥斯卡电影节10项提名的《贫民窟的百万富翁》。此影片运用镜头语言逼真的再现人生主题：黑暗与残酷中未曾放弃理想与纯真的人必将成为真正的富翁。就片中几个生活镜头与大家共同分享：

镜头1：



镜头显示贾马尔和哥哥在贫民窟被警察追赶时的恐惧和无助。熊熊烈火中哥俩跑得汗流浹背，画面中让我印象最深刻的就是两个孩子瞪得大大的眼睛，从这两双眼睛中可以看到受过苦的孩子有着与众不同的东西——紧张而迷惑。镜头将动荡环境中两兄弟惊恐的表情定格，使人有阴郁、压抑的感觉，这充分表现贫民窟人民生活的困苦及命运的悲惨。他们生活在贫民窟，宗教冲突的残害让他们流

离失所。这不禁让人们心中有一个疑问：童年的生活就是奔逃，不知道是否能够看到明天的太阳？

镜头 2：



整部影片调性都偏向灰色，抑郁或是黑暗，只在幸福结尾的亮色才令人欣慰。奔驰而来的红色列车，象征贾马尔和拉提卡这两颗热情、奔放、跳动的音符必将演奏今生今世永不退色的爱情交响乐，正如两股涌动的洪流在终点站汇合成波澜壮阔的大海。拉提卡灿烂的微笑、背景音乐的烘托、刻画出贾马尔在这么大城市寻找拉提卡的艰难和坚定不移的决心。阳光温柔的普照下，拉提卡显得美丽、白净、通透，笑容中我们看到了她的信念：他们执着和纯真的童心必将迎来爱情胜利！这个幸福笑容在我眼中是质朴与血肉的共生，亲情与爱情的交织，这始终给我们展示了一个平民窟青年励志成功的真实故事。执着信念，逆风而行，是一种人性的光辉与崇高的品质，愿梦想常在，越飞越高！

总而言之，不管是海外还是国内，真实、具体、直观、完整描写生活的影片仍占主导地位。例如：国产影片《秋菊打官司》、《一个也不能少》、《我的父亲和母亲》、《集结号》等；海外影片《阿甘正传》、《她比烟花寂寞》、《启示》、《八月迷情》、《姐姐的守护者》等。这主要是由于电影的艺术媒介特性所决定，运动的声画影像永远是具体的物质现实。

2.2.2 电影艺术的观演关系

——观影似梦幻，演员创作、观众赏析非同一时空完成

美国好莱坞自命“梦工厂”。它把制造梦幻作为自己的宗旨和天职，用高科技资产和艺术想像力创造各式各样雅俗共赏的类型电影：战争片、恐怖片、侦探片、灾难片、西部片、科幻片、爱情片、歌舞片、喜剧片等等，这些名目繁多的类性

电影不仅具有强大的视听冲击力，而且满足观众各种各样的心理期待和欲望要求，因而能拢聚世界上最多最广的观众群，使它在全球票房争霸中立于不败之地。法国著名学者让·路易·博德里在《基本电影机器的意识形态效果》中大胆断言，“电影银幕充满了欲望、想象、幻想和视觉形象”。美国学者苏珊·朗格尔在《关于电影的笔记》中表明，“电影就其呈现方式而言，区别于其他艺术形式的特性就在于：电影‘犹如’梦境，它创造出一个虚幻的现在，一种直接呈现的过程。”从受众心理上分析，电影本身的视听语言包含着人类各种各样潜在和显在的欲望。它和观众的深层心理机制相吻合，对人具有缓解压力和精神补偿的作用，因而电影成为一门娱乐大众的艺术。在现实社会中，经常存在着本能欲求和文明要求之间的冲突，而当人的本能要求无法得到直接满足时，便寻求其他高尚的途径来释放其情结。于是，观看电影就成为人们寻求补偿和满足的有效途径。大家走进漆黑的电影院里看电影，就像是在做一次精神上的集体朝拜。电影院所提供的观赏环境黑暗、封闭、安静。黑暗，犹如夜晚做梦；封闭，就像切断了与世俗现实的联系；安静，使人静静的、自由的进行畅想。可以说，电影院是一张安逸的席梦思，它能让人慵懒躺在床上，抛开嘈杂烦恼的日常事务，快乐享受自我意识中神奇而美妙的梦幻之旅。的确如此，电影中蒙太奇的运用造成了一个非常特殊的观影效果，它以一种强烈的现场感把本色、流动的现实状态诉诸于观众，改变了观众与对象的实际距离，使他们身临其境忘记自我，近在咫尺观察人物，把自己带到规定的情境中和故事中的人物同呼吸、共命运。如《集结号》中残酷的战争场面使观众历经了枪扫雨淋的激烈，剧中幽默台词则带给受众‘可乐加冰’的快感；影片《罗拉，快跑！》中处处见到罗拉一头染红的短发，像火一样点燃人间烟花，虽然行人之中谁也不理会谁，但就是一个擦肩而过，瞬间的互相注目，埋藏着多种可能性巧合……观众跟随罗拉每一次快跑诠释着自己想要表达的精神世界。由此可见，影视表演是落实在银幕(屏幕)上的活动影像，和观众建立的是一种间接交流关系，演员的表演与观众的观赏不是在同一时间内完成，演员的表现人物是借助影视的其他手段完成的。

总而言之，观赏电影过程中，观众就像是做了一场梦，他们暂时放弃被压抑的自我，而以片中某个人物自居，将自己想象成为欲望体，超越现实障碍，使潜意识得到释放、宣泄和满足。即，当电影内容和受众心灵发生共鸣时，灵魂深处就会感受到深刻的人生价值和崇高的精神境界，最终达到自我心理平衡。这里要再次提出：电影作为艺术使人们受压抑的欲望得到释放。正如弗洛伊德所说：“艺术的功用在于使作者与观赏者受到压抑的本能、欲望，特别是性欲望。得到一种补偿或变相的满足。”电影擅长复制或逼近梦中无意识的结构和逻辑，观众对视觉快感的迷恋常常涉及到人类两个重要的深层心理——“窥视癖”和“自恋欲”，窥视癖

又称观淫癖，弗洛伊德认为这是一种性本能的表现；而自恋欲又称自体观窥。它是以力比多为利己主义的补充，这也可以解释“性和暴力”为什么成为电影长期潜在的不可或缺的元素。因此，虽然电影和受众并非同一时空完成作品创作，但是在观影过程中，我们可以借助影像达到恢复本我，宣泄忧愁，缓解压力，使压抑的自我和规范的超我得到假性释放。

3 中国戏曲表演艺术特征与电影表演艺术特征区别

3.1 中国戏曲表演艺术

戏曲艺术是运用戏曲程式表现生活，塑造人物，是创造舞台形象艺术语汇的基本手段。这是戏曲有别于其他艺术门类的本质属性^[6]。著名剧作家吴祖光先生说过：“戏曲导演运用程式不仅仅具有手段的作用，更具有美学意义。程式化不仅是在戏曲艺术中所客观存在的一种现象，而且是戏曲美学的重要特色之一。消弱或取消戏曲的程式，就意味着消弱或取消戏曲的艺术色彩，也抹煞了它的艺术方法和艺术形式。”^[7]

3.1.1 戏曲表演的程式化、虚拟化

戏曲表演都必须遵循一定的程式规则，一切自然形态的戏剧素材，都要按照美的原则予以提炼、概括、夸张、变形、使之节奏鲜明，格律严整。演唱中的板式、曲牌、锣鼓经，念白中的韵味、声调，表演中的身段、手式、步法、工架，武打中的各种套子，以至喜怒哀乐、哭笑惊叹等感情的表现形式等等，无一不是生活中的语言声调、心理变化和形体动作的规律化。“如：表现武将理盔束甲、整装待发的动作被称为‘起霸’；表现潜踪潜行、蹑手蹑脚的夜行动作被称为‘走边’；旦角优美的‘兰花指’、武旦飒爽的‘打出手’、武丑伶俐的‘开口跳’等等无一不是经过演员长期观察、模拟提炼。”^[8]在戏曲表演中，程式行当的个性表演相当讲究，表演动作独具美感和韵律。“如小生温文尔雅、风流倜傥；花旦天真活泼、小巧玲珑；青衣端庄稳重；闺门娇柔婀娜、含情脉脉；丑角滑稽诙谐；武生武旦威武刚健；花脸刚劲、奸诈、阴险等等”，“京剧大师梅兰芳先生的《贵妃醉酒》中，正是通过眼神、步法、指法、掐花、闻花、下腰、卧鱼等动作技巧，来传达贵妃的醉中之美，之媚，之贵，之怨。”^[9]“在《游园惊梦》表演中，‘惊梦’一场，梅先生抓住了爱和羞这两个字，着重用眼神、肢体动作，刻画杜丽娘梦中见到自己的所爱，又惊又喜，爱羞交织，眼神中露出少女特有的娇媚之态，羞中带着痴迷、痴迷中又有带着几分懵懂的期盼，当柳梦梅两指夹住杜丽娘的水袖作摇曳的姿态时，杜丽娘如痴如醉，如飘如仙，再现了原著人物身上诗一般的性格，梦一般的理想境界。”^[10]梅先生以他自然、优美、细腻的表演方式，把杜丽娘在特定环境中最美好最细腻的感情表现得淋漓尽致。这种丰富细腻、层次鲜明的表现手段，体现了京剧表演艺术的精髓和中国传统艺术的美学精神。正如德国古典美学的奠基人康德所说的那样，所有美的艺术中，最本质的东西无疑是形式。

戏曲的表演程式是千百年来舞台艺术实践中逐渐完善，通过反复的艺术实践后，形成相对固定的规范动作而呈现在舞台上。在表演技巧上，由于戏曲表演载

歌载舞的特质，因此戏曲演员要注重解决形体表演方面的平衡技巧，使肢体能自如舒展地完成动作，给人以优美的视觉享受；同时，更要注重解决内在表演技巧的平衡，即解决演员相信虚拟舞台情景和舞台生活，用身心去感受和体会人物，并建立自信去传递故事精华，和观众亲切交流，从而调整出真实自我情感应对人物情感需求。

戏曲舞台时空自由转换的重要构成形式——虚拟表演。戏曲表演艺术中的虚拟打破舞台表演种种局限，丰富生活的表现性，有极大美学价值。一句“小巷去者”，演员只需在台上走一个圆场，即表示已经到小巷；二道幕一合一开，主人公再次上场就已是十八年以后了；舞台上并没“刮风下雨”，演员就要表现出一系列被雨淋湿的舞台假定动作。因为舞台上不可能“下雨”，也就是不能把“水”洒下来。电影拍摄就不同了，不在雨中拍摄，也要用抽水机或消防车让“水”从天而降，演员在“雨水”中，直觉本能反映就行了。又如：舞台上你要表现有一条河，光说“这里有一条河是不行的”，要做出“洗手”、“洗脸”、“打水漂”等一系列与河水有关的表现动作，来证明河水的存在，并配以河水流动的水声，观众才会感知这是一条河。而影视里，演员可以不必演出这些动作，画面里有河，你在河边，观众已经直接看到了。戏曲里，如表演开门、关门、上楼、下楼、过桥、翻山等生活动作，都是用虚拟的办法。越剧《女驸马》中（图 3.1），以戏曲“景随身变”为主，舞台上的景物基本是靠演员的表演、唱词以及舞台的调度等手段来介绍。如演员在舞台上走了个半圆型，然后通过唱词告诉观众来到了何处；撩起长衫，抬高腿迈步就代表进门；身体前倾，脚步快走，双手一合，代表出门。戏曲中，一条长不过三尺，宽不过九寸的木板凳，是农村最为常用的家具，可一到了舞台上，却变得神奇无比。川北灯戏《灵牌迷》中它是“床”，可以睡出各种姿势；它是“桌”可以吃饭写字，它是“龙灯”可以坐板凳龙耍，它是“神龛”可以进行祭祀活动，它是“停尸板”可以将装死的尸体放在板凳上；《闹隍会》（图 3.4）中它是县太爷的“轿子”，《嫁妈》（图 3.5）中它又是“床”^[11]。这种虚拟性的灵活变化舞台支点、烘托舞台气氛的方式，不仅刻画人物性格而且深化剧本主题。还有以鞭代马，以桨代舟等等，通过个别道具和虚拟动作来以实写虚，从而唤起观众对舞台上并不存在的生活内容的联想。戏曲表演艺术中，演员如果将虚拟表演表现得恰当、准确，不但不会给人以假的感觉，反而会因其表演动作精确、形象、突出，更能完整的将生活中美、丑、善、恶体现出来。



图 3.1 严凤英《女驸马》中精彩表演 (1)

Fig 3.1 Yan Fengying's marvelous performance in *emperor's Female son-in-law*(1)



图 3.2 严凤英《女驸马》中精彩表演 (2)

Fig 3.2 Yan Fengying's marvelous performance in *emperor's Female son-in-law*(2)



图 3.3 《女驸马》电影海报

Fig 3.3 the film poster of *emperor's Female son-in-law*



图 3.4 灯戏《闹隍会》

Fig 3.4 Deng Opera – *Chaos at the Temple Fair*

图 3.5 灯戏《嫁妈》

Fig 3.5 Deng Opera – *the Marring off of mother*

戏曲艺术不是把舞台艺术单纯作为模仿生活的手段，而是对生活原型进行选择、提炼、夸张和美化。戏曲中，程式化、虚拟化的表演手段，实质上是已经艺术化的生活再现。它所产生的艺术效果在观众中引起的共鸣是最直接的。我们可以从戏曲中生、旦、净、末、丑角色行当中的丑角表演看其夸张化、浪漫化再现生活的魅力。

3.1.2 丑角表演独到之处

——平民化·夸张化·浪漫化再现生活

戏曲中人物塑造不论是生活中的普通人，农民、长工、市民、小商小贩、小手工业者，还是帝王将相、才子佳人、富商豪贾，大都赋予了“丑角”，并从平民化、世俗化的角度出发使人物丑得可爱、丑得可笑、朴实中见幽默、憨厚里现机智，给观众以极大享受。戏曲表演艺术中——“丑”展现了看待世界的诙谐立场，使人

们随便又亲昵地接触,展现出人们对合理、平等生存状态的渴望,体现出摆脱一切束缚后的狂欢感受。通过“丑”态的“体验”方式把人们从充满压抑、郁闷的现实生活中解放出来,使“自由”成为了一种新型的世界观、一种崇高的人生理想、一种高尚的“美”^[12]。以川北灯戏《包公照镜子》为例,此戏中的包公并没有正襟危坐,而是以“丑角”的形式跳起来,拽起来,这将生活中包公的幽默风趣、和蔼可亲、通情达理的形象刻画得入木三分。一般戏曲舞台上的包公出巡多用“轿旗”来虚拟表现,而川北灯戏中包公出巡坐的是四川特有的“滑杆儿”,他悠闲的躺在滑杆上,轿夫们踩着灯戏锣鼓,尽情的蹁跹,那场面是多么有趣!就连台下的观众们都会感觉到川北灯戏的表演风格较传统的戏剧表演形式更加粗犷朴实、清新鲜活。再如《周元献鸡》以“丑”行当来塑造正德皇帝,不仅体现在化装与造型上将其丑化,而且体现在贵为天子的最高统治者,落难乡间丑态百出。扮演花母鸡的演员使用了传统戏曲中的“跷功”,通过“踩跷”模拟母鸡的各种神态和动作,变换出调侃皇帝的特技造型,既富有鸡的神气,又颇具人的风韵。这则故事也许源自民间记载,也许出自民间传说,但是通过畸形怪诞、丑的暴露生动真实的抒发了古代劳动人民的伦理情感,深刻辛辣的讽刺了封建帝王的丑恶灵魂。

总而言之,戏曲艺术无论是正剧或悲剧大都以“丑角”的手法来表示,以平民的心态、凡人的眼光来看待和塑造人物,以达到噙着泪的苦笑、会心的微笑、开心的大笑、捧腹的狂笑。曾经有人把这些笑称作为春天的神话,因为春天是生机盎然季节,不论是嘲讽性、批判性的笑,还是幽默性、赞许性的笑,都是在护卫、呼唤人与社会的生机。前者是为生机清除障碍——一切反自然、反生命、反人类丑行都在嘲讽之列;后者是为生机唱出赞歌——一切顺乎自然、张扬生命、有益人类的事物均在赞美之中,这其中寄予了老百姓朴素的生活哲理通过“丑角”的夸张、变形的表演技巧表现使观众得到美的享受、笑的满足,真正的做到“寓教于乐”。灯戏通过美丑的强烈对比,激发审美主体(观众)的自我意识,使人们在客观世界和主体自身内看到美与丑,强化对美的事物的憧憬、追求和维护,对丑的事物的憎恶、嘲笑和鞭挞,并且赋予这种美丑之间的斗争以直接的行动性。也就是说,戏曲表演艺术在对观众产生审美同化作用的同时,还使观众在对美的强烈感受中形成审美价值定向,并付诸于行动。谈及此处,我们就要思考的是:如若将戏曲艺术转化为电影艺术,或以“电影手段”再现戏曲艺术所面临的问题——离开了程式和虚拟,戏曲鲜明的节奏性和歌舞性就会减色,它的艺术个性就会模糊。

3.2 电影表演艺术

对于传统的舞台表演来说,演员与观众之间存在空间距离,因此,舞台演员需要通过夸大他们的动作表情、放大声音或者用程式化的表演动作来获得距离远的观众的正确理解。因为距离,他们的夸张表现被观众认为是合乎情理、富有表

现性且被当作生活经验予以体验的。电影理论家普多夫金曾明确了这种差异：“在剧院里，由于一动不动地坐着的观众和演员之间有着一段很大的距离，演员就不得不运用一些表演技术。但是，对电影演员来说，电影的新技术基础(活动的摄影机和微音器)使所有这些剧院里的表演技术不但成为不必要的，而且成为毫无意义的东西。因此，以下的这些舞台技术，如经过特别训练的舞台发声，剧场化的用语，剧场化的手势，用油彩画的脸谱等，都可以取消。”^[13]作为补充，电影理论家齐·克拉考尔提出：“与‘做动作’不同，电影表演要求彻底抛弃戏剧表演舞台式的表情和姿势，要求最自然的演出。因为即使是摄影机所拍摄到的最自然的表情，也会由于特写和放映而被放大，所以，演员所传达的东西——一个人的物质存在——在银幕上就变得异常具体。摄影机把偶然的一瞥或无意中肩膀的一耸都能毫不含糊地突现出来。”^[14]

3.2.1 “真实、本色、自然”——电影表演创作基础

电影表演要求演员表演生活化。电影里，演员的交流对手不只是人了。在剪辑好的影片里，和演员发生关系的是整个非常复杂的客观现实世界。对于优秀电影演员说，他们大多数本能地意识到这一点，他们绝不会忽略那些没有交流对手或看来是“过场”及“交代”性的戏。艺术形式本身对表演创作方法有着各自不同的制约条件，因而，形成各自不同的创作规律。戏曲表演在整体戏曲艺术中的主导地位是显而易见的，其它舞台元素仅仅是辅助性。例如，我们要表现一个人的情感爆发过程，在舞台上表现是需要演员以演技来将这个过程依据人物的情感轨迹表现出来，可以调动演员的肌体，用激昂的台词，精彩的唱段高难度的形体技巧和演员独有“绝活儿”等等……而影视表演则不同，影视中各个元素的位置在本体中是相应出现，影片要表现的一切是用影视的综合性手段来完成。比如用景别的变化增加表演的层次、舒展情感，用音乐烘托来帮助表演的情绪力度，或用空镜头来延伸表演的意蕴等等……近年来，在谈及电影表演艺术的时候，人们常说‘不表演的表演’，‘最高的表演技巧是观众看不到你的表演技巧’。说到底，“真实的再现生活”就是电影表演的本质特征。

真实的表演建立在真实的心理反应基础上。天才导演梅尔·吉普森执导的电影《启示》(图 3.6)展现的是热带雨林里现已消失的玛雅人的生活片段。全片充满了原始、野蛮的味道，画面振聋发聩，扣人心弦，故事情节引人入胜。片中演员基本上是玛雅人的后裔，他们为了更真实展现生活环境，积极刻苦学习玛雅用语；部落与部落在战争中追逐速度的快慢暗藏生存危机，最终弱者被擒。树林中演员以其快、强、钢的步伐一遍又一遍亲身体验；片中有一幕从十米高的瀑布需要男主角往下跳，演员没有用替身，而靠自己完成，并且跳了十次，直到自己和导演满意为止。通过他们真实、本色表演，观众真真切切经历了一次热带雨林腹地的神奇探险。



图 3.6 《启示》中虎爪从逃亡者转变为勇士

Fig 3.6 Tiger Claw from



图 3.7 《启示》中男主角从十米高瀑布跳下

Fig 3.7 the hero jumped from the 10-meter-high waterfall

电影《甘地传》，曾获 1982 年第 55 届奥斯卡最佳影片、最佳导演、最佳男主

角、最佳原创剧本、最佳摄影、最佳服装设计等 8 项大奖。导演兼制片阿顿伯罗为这部影片筹划二十年，最后用三年的时间，雇佣八十名英国演员和一百名印度演员并完成了这部巨片。这部电影是甘地非暴力不合作运动的再现，无论从历史角度还是从影视制作角度来讲，都有值得借鉴之处。英国演员本·金斯利扮演的甘地可以说是创造了一次表演艺术奇迹。他所扮演的甘地自然、亲切，完全发自内心，让你感觉他就是甘地。有的印度老人见到他时，用只有对最高领袖人物才有的表达敬意的方式向他深深鞠躬，并俯下身子吻他的脚说：“正是由于你的伟大，甘地又复活了，你把他带回了人间。”本·金斯利何以创造这样优秀的角色？据了解，他除了把剧本背的滚瓜烂熟之外，每天还练习两小时的瑜伽（印度宗教哲学），学习两小时纺纱，练习甘地说话语气，形体动作，使之达到熟练和自如的程度。在表演时演员完全变成了下意识动作，达到得心应手，达到神随的境界。这就应验了斯坦尼斯拉夫斯基的一句话：“化身并不离开自我，而是在角色的动作中。”^[15]

影星张曼玉一旦开始创作，她就会把自己所拥有的能量全部释放进去，直到角色塑造完成，才会再重新回到现实的自己，继而重新在日常生活中储备能量，观察人物、体验生活，做到演什么像什么。在电影《新龙门客栈中》她可以塑造一个荡妇，《爱情麻辣烫》中她可以塑造一个玉女，《阮玲玉》中可以以塑造艺术家，《花样年华》中可以塑造情感复杂的周丽珍……这些艺术家是成功的，这跟他们对这份职业的热衷、执着和对生活的热爱、积累是密不可分的。

总之，对电影表演的真实追求是一个涉及到科学技术、人的生理、心理以及社会伦理道德等多方面问题的课题，但是，美的作品是人智能与真诚的最高表白，对于追求电影表演艺术的人来说，他们愿意为此付出代价。

3.2.2 片段性、零散性 ——电影表演特性

所谓表演的片段性、零散性是相较戏曲演员表演的完整性而言。戏曲演员可以在舞台上按照一定的故事线索进行表演，而电影演员则不可能经历完整的表演过程。电影拍摄涉及多个不同场景和时间段，如果按照镜头剧本的规定顺序（即电影故事发展情节）来拍摄既不经济又不方便，因此，导演会将同一场景、同一时间段、同一演员的镜头安排在一起，使得前后两个镜头没有任何联系。影视演员在摄影机的严格制约下进行表演的。当演员看到导演的分镜头剧本时，就知道自己的戏哪里是全景、中景、近景、特写，以及摄影机的运动方向推、拉、摇、移。进入拍摄现场，摄影机的取景框会紧紧地限定演员表演区域；同时，摄影机的运动透视关系，又常常给演员表演带来障碍，如：借位置、摄影机（摄像机）取代对手等等……通常演员表演是在无序，不连贯的段落中进行，有时先拍结尾的戏，有时先拍中间的戏，有时将一个角色一生在同一个场景发生的故事在当天全部拍完。期间，演员不断要经历改妆、换服装，转换年龄的角色考验。有时，影视剧因受

经费制约和摄制场地等方面限制，拍摄需以日程安排最有效、最经济、最核算的摄制方法进行。这些因素给电影演员表演带来很多困难，同时又对他们的表演技巧提出很高要求。由于电影表演的不完整性，这就要求演员对自己的角色要有总体构思及较强把控能力，无论怎样镜头怎样跳拍都能保持表演的连贯性和准确性；同时影视拍摄的纪实性和逼真性为银幕形象的体现者——演员提供了生动体现人物和充分展现人物内心世界的机会，这对演员的表演又提出了更高层次的要求，即在表演时来不得半点虚假和做作。这当中，影视演员有独特的“无对象交流”表演方法，即演员与想象中人物的交流形式。拍摄时，摄影机镜头占据了对手的位置，镜头是对方的眼睛，摄影机就是交流的对手。这就要求演员有跟“想象的”对手交流的本领。把摄影机当作具体、细致、有生命的“人”，而且是有情感流动、变化、发泄的对象。看到摄像机，就好像看到对方表情，听到对手声音，感觉对手刺激，并与对手进行交流。可以说，摄像机使影视表演具有独特性元素，它可以从一切方位拍摄演员，可以把演员放在很远地方拍，也可放在很近地方拍，使观众从不同角度观看人物性格。由于影视表演的特殊性，因此，影视演员无法把握表演的完成状态，只能中依据导演的分镜头想象和塑造角色^[16]。

总之，电影拍摄是分场景、分镜头来进行，一个镜头可以重复拍摄多遍，导演随时根据观看效果及时调整演员的表演状态。现场排练阶段，导演的调整与控制、摄影机的运动方式、角度、景别以及所用透镜的焦点深浅都直接影响着演员的表演，每一片段表演或镜头的完成质量由导演判定。可以说，电影表演是电影导演运用视听元素在银幕上塑造形象来传情达意的过程，它除了包括电影演员的表演之外，还包括数字技术的表演、摄像机镜头的表演、声音元素的表演等等。因此，从某种意义上，人们说“电影是以导演为中心的艺术”；而戏剧，尤其是中国戏曲表演则是“以演员表演为中心的艺术”。

4 中国戏曲舞台语言与电影镜头语言的冲突

4.1 中国戏曲表演中舞台的假定性

戏曲是通过舞台表演形式反映生活，舞台空间是有限的，但戏曲反映的生活却是无限的。具体说，作为剧场艺术的戏曲对空间选择只有一个（即舞台空间），所以不论在舞台上如何去改变或表现，观众只能得到一个虚拟舞台空间。“中国戏曲的解决方法有一种假定性，即和观众达成这样一个默契：把舞台有限的空间和时间，当成不固定的、自由的、流动的空间和时间。舞台是死的，但是在戏曲的演出中，说它是这里，它就是这里，说它是那里，它就是那里。一千里路虽然很长，说它走完了，它就走完了。从门口到屋里，虽说路程很短，说它没有走完就没有走完。一个圆场，十万八千里；几声更鼓，夜尽天明……。作为解决艺术与生活这对矛盾的基本方法，虚拟还体现在对现实各个领域、各个方面的具体表现上。例如对山岳河流等地理环境的虚拟、刮风下雨现象的虚拟，以及人物动作的虚拟等等。虚拟的手法解放了戏曲的舞台，给戏剧作家和舞台艺术家带来了艺术表现的自由，大大开拓了表现生活的领域。通过表演，在有限的舞台上，把观众带到多种多样的生活联想中去，借观众的联想来完成艺术的创造。”^[17]



图 4.1 戏曲空旷舞台

Fig 4.1 vacant stage of opera performance



图 4.2 戏曲大舞台

Fig4.2 grand opera stage

舞台的假定性是戏曲表演体系中最核心和最富特色的组成部分，它可以把观众在生活中各种各样的联想带到假定的舞台上，通过表演并借助观众想象完成艺术创造，这是中国戏曲可以在几乎一无所有的舞台或空旷的广场上表现出异彩纷呈的场景和千姿百态的人物的奥妙所在。换个角度说，戏曲舞台时间和空间形态不是实际生活的时间和空间，而是经过心灵折射的时间和空间的艺术反映，它们是一种心理时间和心理空间，存在于演员（创造者）与欣赏者（观众）美学趣味的交融和想象力的驰骋中，是无法用生活中的时间和空间形态来验证。由于它们

是心理上的时间和空间，在虚拟手法的作用下，才能够可放可收，或隐或显，浓缩漫衍，自由变化，让舞台时空服务于剧本情节的写意性时空处理，景随人转，依仗观众的想象和默契，从表达作者主观意图和人物内心需要出发，将客观时空主观化，创造一种距生活时空较远，主观随意性较强的写意时空，为表现客观事物的内在精神服务。在我想补充的是，剧场里的表演与假定环境的关系，使戏曲表演可以接纳相对稳定的表演中的假定性因素，在这样的假定因素中写意性手法运用使整个剧情妙笔生花。从观赏角度讲，观众走进剧场时，意识中引入了一种假定性，在这样一个特定空间里，就自然而然地对一切假定的内容产生联想式的真实感，从而达到情感上的共鸣。

舞台的假定性不仅体现中国戏曲的“流动美”，也体现出对戏曲“神韵”、“意境”、“虚拟”等独特美学追求^[18]。将写实，逼真的布景搬上戏曲舞台，不光要造亭台楼阁，甚至要造山岗河流，还加上各种各样的灯光造型，用这种奢靡铺张的布景去抢观众的眼球本来就不足取，也不合国情，更重要的是超级写实场景完全背离戏曲艺术的审美追求和艺术规律。试想都是真山真水真景色，真道具，真实人物服装，戏曲演员还如何去施展各种表演技艺？空灵的舞台又如何创造动感的美？戏曲舞台上本来就是“假作真时真亦假，无为有处有还无”。从一方空台的假定性出发，形成了一整套包括四功五法在内的和谐表演技巧和美学特征。简单地将舞台表演纳入生活场景的框框，弄不好不仅不能两全其美，反而会两败俱伤。这方面不是没有教训：第一部有声戏曲片《四郎探母》，导演想尽量追求电影的对物质现实的复原，不仅摆设、花园采用五彩布景，连铁镜公主怀里抱着的婴儿也是真人。杨四郎出关时，骑得马也用真的。这样一来，舞台的假定性被破坏了，铁镜公主抱上真婴儿后，其固有的身行动作被改变；杨四郎骑真马后，虚拟的“趟马”舞蹈只好放弃，更为惋惜的是台上和台下观众的互动性的“气场”荡然无存^[19]……那么，戏曲表演艺术走向银幕更是困难重重！

简而言之，电影强调“真实”，戏曲离不开“虚拟”；电影是现实的“再现”，戏曲是艺术的“表现”；电影强调“生活美”，戏曲强调“形式美”；戏曲的写意、虚拟、形式美特征与舞台载体有关；电影的生活化表演、生活化场景与屏幕载体有关。因此，用电影语言的手法拍摄戏曲，使其丢弃了戏曲表演中写意、虚拟、形式美的艺术神韵。

4.2 电影中蒙太奇构成独特叙事手段

影视中，一切清晰可感的视觉形象除了让观众有身临其境的真实感受外，同时还给观众虚构、想像、幻觉等现实中无形的、不可见的事物，这种都源于电影中蒙太奇的运用。蒙太奇是电影的构成形式和构成方法，它将一部影片所表达的内

容分成不同时间、不同空间、不同视点的镜头加以拍摄，再按照原定的创作构思加以剪接，组成一个连续、完整的运动整体。因此，蒙太奇的运用使多元时空的影片组合成同一空间，使时间呈现出动态的延续，从而达到叙述故事，抒发感情、阐述生活哲理的重要目的。

以影片《赎罪》为例，此故事时间跨度很长，场景不断闪回变换且情节线索虚实交杂，在英国导演乔·怀特高超的电影叙事技巧中，其脉络主线明朗清晰。就片中采用第三人称“他”叙述和第一人称“我”叙述相结合的多人称和多视点转换的叙事方法进行分析。

片中第一次视点转换：



第一部分在 1936 年英国庄园，讲述罗比与西西莉亚的恋情以及罗比蒙冤入狱。第一人称“我”叙事意味影片的视角以某一人格化角色（主人翁、次要人物、或特殊人物）的所见所闻为立足点。在此段落中“我”的视点在布里奥尼、罗比之间不停的转换。当布里奥尼排练话剧不成走到窗前，看到她的姐姐西西莉亚宽衣解带，跳进水池然后近乎赤身裸体站在罗比面前。这一幕代表的是布里奥尼眼中的景象。这一幕场景在一个早熟又敏感的 13 岁少女眼中有了一番迥然不同的意味。紧接着导演又用第三人称“他”的视点客观呈现了西西莉亚为何在罗比面前宽衣湿身的前因

后果。导演通过第一人称和第三人称的叙事转述，一方面让观众清楚了解事实真相，另一方面也赋予布里奥尼特定的叙事视点，造成了她认为姐姐和管家的儿子罗比有不可告人的奸情误会，从而为情节发展做了铺垫。

片中第二次视点转换：



罗比来西西莉亚家做客过程中，影片以布里奥尼的视点来叙述事件，当她下楼，看到遗落在地毯上姐姐的发卡，就跟着灯光来到书房，发现姐姐和罗比扭捏在一起，在她的眼中，姐姐的双臂被按在书柜上犹如耶稣被痛苦的钉在十字架上，痛苦万分。在她看来姐姐被侵犯了，这更加重了她对罗比“色魔”的判断。随后镜头以第三人称视点向观众呈现真相，原来那只不过是情人间的缠绵温存。在这两处导演用了双视角叙述同一件事情的方式，先是第一人称“我”看到，然后以第三人称

视角叙述客观事实，从而明白导致误会的缘由。这也使片中人物刻画相当出色。例如：罗比作为男人的温柔与情深，让人动容；布里奥尼身为女性的强大与非凡寻常的坚实与柔韧，让人记忆真切。《赎罪》中我们可以看到大量闪回镜头，每一次镜头回放都对前面镜头做出明确解释。导演正是通过镜头视点在第三和第一人称、在客观和主观镜头间不断转换，使情节合情合理、环环相扣。首先，通过影片叙述者布里奥尼主观视角设置悬念，然后通过事实闪回重放给出答案，进而推动故事情节迂回发展。随着剧情的展开，谜题不断揭开，对剧情的了解也更加深入。最后电影结尾处，又给了观众当头一棒：镜头转到演播间，原来所发生的这一切是年老的布里奥尼真实的回忆，故事中有情人终成眷属的团聚完全出自布里奥尼杜撰的虚构结局，事实真相却是有情人双双遇难，布里奥尼出于对人性的终极关怀才给出男女主角幸福美满的结局。看完《赎罪》后，不禁感叹其高超叙事策略和独具匠心的叙事技巧，不愧为一部玩之者不厌、味之者不尽的经典之作。

这种高妙的电影叙事结构，在中国传统戏曲的舞台呈现中不可能出现的。由此可见，蒙太奇的运用让我们充分意识到电影只有在还原物质现实的基础上，才能最贴切、最生动、最形象传达出审美创作主体所要给予观众的意念、情思、理想，这样，电影镜头语言的巨大魅力，才能吸引艺术创作者不断去探索和创新。而戏曲中，再现客观外在物质世界的能力是有限的，事件的大致轮廓只能在假定的舞台上呈现，且运用虚拟手法，用一个写意性、象征性的客体去完成人物塑造。戏曲把注意力集中于人的内心精神世界的挖掘和人心人性的探索，它更多关注的是人与人之间的人格、信仰、道德、追求、价值和人物内心的冲突，以及人和命运的冲突和抗争等。

5 中国戏曲走向银幕艺术只能是舞台记录片

5.1 作为舞台艺术的戏曲艺术魅力无可替代

几百年来戏曲中的歌舞融合成一个艺术体系，那就是“唱做念打”。“因此戏曲表演中，唱、念属于音乐范畴，做、打属于舞蹈范畴。”“戏曲这种综合性的歌舞表演，并不是单纯的声乐和舞蹈表演，而是戏剧性的歌舞表演。”故而，“有的同志把戏曲表演的艺术手段归纳成唱、念、做、打、舞五个方面，似乎还有一种非舞蹈性的做功和武打独立于‘舞’字之外，这就容易把戏曲歌舞表演的形态和性质搞模糊了。”^[20]歌舞剧、音乐剧、戏曲终究是三大艺术品类，它们融合极具艰难性，常要出现裂痕，产生疑议。近年来兴起的歌舞之潮，认为这是青春性，都市化，适应年轻人的生活节奏与审美情趣。于是一些剧作者自愿提出“散文诗”结构，“淡化情节，浓化歌舞”等构想，希望以歌舞包装而显豪华之色。把以戏曲之灵动引发歌舞之灵思，而求“以歌舞演故事”，弄成了歌舞“淹”故事，乃至乞求以歌舞“救”戏曲。这是当前戏曲加歌舞之风愈演愈烈的一个根本的原由。而戏曲如果真的以弱化戏剧、淡化情节、模糊人物来换取歌舞、音乐包装，那就必留遗憾。

王国维在他作于1909年的《戏曲考原》中说：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。古乐府中，如焦仲卿妻诗，木兰辞、长恨歌等，虽咏故事，而不被之歌舞，非戏曲也。柘枝、菩萨蛮之队，虽合歌舞，而不演故事，亦非戏曲也。”^[21]这里说得很明白：故事与歌舞是构成戏曲的两个元素，缺一不可。中国戏曲的表演方法，是把舞蹈动作融化在生活里，舞蹈是为剧情服务的。说到底，戏曲中的主要核心还是戏，歌舞是内在戏剧性的动力，只有二者有机结合在一起，内外交辉，戏曲之灵魂才得以升华。

当然，不乏有用歌舞拍摄成的歌舞片和音乐剧改编拍成功的电影，如《出水芙蓉》、《音乐之声》、《五朵金花》、《阿诗玛》等，但如前所述，中国传统的程式化表演，“行当化”造型，“写意”及“虚拟”美为特征的舞台艺术也不是前例歌舞片和音乐剧所可以类比的。

5.2 发挥电影优势，弘扬中国戏曲

电影的艺术语言既包括银幕载体带来的特定视听节奏和时空跳跃——即所谓“蒙太奇”的表述方式：（蒙太奇的动态叙事带来了抒情、描写、渲染、夸张、强调等修辞色彩）景别的组合、镜头的运动、声画剪辑、色彩光效、气氛烘托、构图设计、特技运用等一系列艺术技巧和技术手段；客观纪实与主观表现兼而有之的形形色色的风格追求，可以在银幕上创造无限奇迹。此外，不可否认，电影的改

变成功记录功能和纪实风格给人们留下了深刻印象，它是“写实”的、“再现”的、“生活美”的。前苏联“电影眼睛派”倡导人物维尔托夫说过：“我们的出发点是：利用比人的眼睛更加完美的电影的眼睛——电影摄影机，来研究充满空间的庞杂视觉现象。”可见摄影机可将世间万物展示给人们，但它带有强制性，导演传达给观众什么，观众就只能接受什么。而戏曲是一门独立的艺术形式，观众完全可以凭借主观意愿去欣赏。也许我们可以不必考虑两种艺术形式的融合，只需要让其中的一种为另一种服务即可。也就是说我们可以做的是借助影视手段，让戏曲艺术魅力更完美地展现，而不要企图用电影的视听手段解构戏曲艺术^[22]。

二十世纪产生的戏曲电影，大部分属于纪录片类型，它们是对戏曲舞台演出的直接记录。许多著名戏曲艺术家的精彩表演，大都是通过戏曲电影纪录片的形式保存下来的。戏曲影片把表演艺术家的身段、动作、唱腔保留在了电影胶片之上，也为后世保留了弥足珍贵的历史资料和艺术资料。如第一部戏曲电影《定军山》，记录了谭鑫培这位清末民初著名的京剧演员，婉转悠扬的唱腔风格和精到的老生表演艺术。当时很受欢迎，社会上就流传“老生无腔不学谭”、“国之兴亡谁管得，满城争说叫天儿”等说法；再如京剧大师梅兰芳的就先后拍摄了《春香闹学》、《天女散花》、《上元夫人》、《西施》、《木兰从军》、《黛玉葬花》、《廉锦枫》、《刺虎》、《虹霓关》、《梅兰芳舞台艺术》（包括《宇宙锋》、《断桥》、《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《洛神》）、《游园惊梦》，（图5.1）不仅精彩纪录了梅先生晚年的表演艺术，也留下了大师日常生活一幕幕珍贵画面，为后人研究梅先生的表演艺术和戏曲电影的发展过程，提供了重要的视觉资料。也正是多亏有了电影的记录，观众才能通过银幕了解这位京戏大师《西施》中的“羽舞”、《霸王别姬》中的“剑舞”、《上元夫人》中的“拂尘舞”等风采和京戏古典杰作神韵。为了纪念这位大师的风采，2006年12月20日在全球发行了“国粹——梅兰芳舞台艺术金银币·邮卡全集”，此收藏品包含了11枚金银币、8版64枚邮票、8枚精美电话卡，记载了梅先生出演的《贵妃醉酒》、《霸王别姬》、《宇宙锋》、《生死恨》、《游园惊梦》、《凤还巢》、《太真外传》、《穆桂英挂帅》、《木兰从军》和《金山寺》10出经典剧目中的经典扮相。

梅兰芳经典扮相：



图 5.1 《贵妃醉酒》 《霸王别姬》 《宇宙》 《生死恨》 《游园惊梦》 《凤还巢》 《太真外传》 《穆桂英挂帅》 《木兰从军》 《金山寺》

Fig 5.1 《The Drunken Beauty》 《Farewell, My Concubine》 《Universe》 《Life and Death》
《Dream in the Deserted Garden》 《Phoenix Returning to Its Nest》 《Anecdotes of Taizhen》 《Mu Guiying Commands》 《MuLan》 《Jinshan Temple》

戏曲电影把传统戏曲中的经典剧目、各种剧种以及当时明星表演都以电影为载体记录下来，然后在全国范围内普及。这些戏曲电影中涉及了京剧、越剧、粤剧、黄梅戏、豫剧、评剧、吕剧、昆曲、秦腔等近百个剧种，主要依靠的是戏曲电影播放。比如越剧电影《梁山伯与祝英台》、《追鱼》、《红楼梦》、《五女拜寿》，豫剧电影《花木兰》、《七品芝麻官》，黄梅戏电影《天仙配》、《牛郎织女》、《女驸马》；评剧电影《花为媒》、《刘巧儿》；秦腔电影《三滴血》等……以电影的方式传播戏曲，不仅使各个剧种在全国范围内拥有了最多的观众群体，而且也让中国电影以一种前所未有的面貌走向了世界，传统戏曲的独特性对世界人民认识中国电影起到了重要作用，五十年代越剧电影《梁山伯与祝英台》在国际上多次获奖，获得了极高的声誉，被一代西方观众所喜欢，称为“中国的罗密欧与朱丽叶”。可以说中国戏曲以电影为媒介走向了世界。



图5.2 越剧电影《五女拜寿》海报

Fig5.2 poster of a Shangxin opera movie – *Five Daughters Offering Felicitation*



图5.3 戏曲电影《珍珠记》海报

Fig5.3 poster of the opera movie – *The story of pearls*



图5.4 戏曲《梦蝶》

Fig5.4 the opera *Dream of the butterfly*



图5.5 梅艳芳演出海报

Fig5.5 poster featuring Mei Lanfang



图5.6 迟小秋赴台演出

Fig5.6 Chi Xiaoqiu's performing in Taiwan



图5.7 张火丁赴台交流

Fig5.7 Zhang Huoding's performing in Taiwan



图5.8 颜少奎在欧洲演出

Fig5.8 Yan Shaokui gives performances in Europe

6 结 语

综上所述,电影屏幕可以提供舞台形象、声音塑造等一切视听大餐,更能提供后台采访、幕后花絮等现场观众难得看到的内容,但是却无法提供中国戏曲上千年的传统文化——剧场效果,即观演双方共同营造、互相激励的“场气”,更无法用导演手段给原有的舞台戏曲节目增添光彩。这恰恰是戏曲之所以是戏曲的重要元素。电影戏曲传播效果不及现场观剧来得完整、痛快、直接,这是由于电影和戏曲各自艺术美学特征所决定。因此,如何扬长避短地发挥电影作为强势传媒的作用,达到弘扬传统戏曲艺术的目的,亟需理念与方法上的创新。这种创新的目的,是让观众“重回”剧场、欣赏真正的戏曲,而不是要让观众远离剧场、远离戏曲,成为“快餐文化”的食客。各类形式的戏曲电影,终究不是戏曲本身,它们对于戏曲的传承发展起到的都是外因作用。即便戏曲艺术与电影艺术结合真的产生了新的艺术样式,逻辑上讲,也肯定是对戏曲的异化,相信这是有违于戏曲电视工作者的初衷的。

电影工作者们为弘扬中国传统戏曲艺术作出努力,只需忠诚的用摄影手段和高科技设备更完美、更精确的记录戏曲演员的高超表演,这就是最大的贡献。

致 谢

本论文的研究过程中，离不开我的导师卢学公教授的亲切教诲和热情鼓励。从选题到开题报告，从写作提纲到耐心指出稿件中具体问题，无不倾注着卢老师辛勤的汗水和心血。从尊敬的卢老师身上，我学到了严谨治学的态度、科学研究的精神、鱼渔兼授的为师风范和乐观的人生境界，这些都是我生命中的无价财富，并将鞭策和激励我今后的学习和工作。在此我要向我的导师致以深深的敬意和感谢！

三年的学习生活中，还得到了许多领导、老师及同窗好友的热情关心和帮助，在此致意由衷的谢意！

感谢在座的各位专家评审，学生所学尚浅、阅历有限，论文中如有不足之处，望各位老师多多指正，多多包涵，学生不胜感激！

张晓玲

二〇一〇年五月 于重庆

参考文献

- [1] 钟大丰,舒小明.中国电影史[M].中国广播电视出版社,2000
- [2] 沈达人.戏曲意象论[M].北京文化艺术出版社,1995.
- [3] 蓝凡.戏曲虚拟表演新论[J].戏剧艺术,1983(4).
- [4] 徐沛.中国戏曲表演史论[M].北京文化艺术出版社,2002.
- [5] 钱才笑.电影:在“观众”与“艺术”之间[D].四川师范大学,2006.
- [6] 洪雪飞.漫谈戏曲表演中的程式动作[J].戏曲艺术,1983(3).
- [7] 吴祖光.我们永远纪念梅兰芳[J].中国戏剧,1981(8).
- [8] 矫元本.以形传神,以神为主——戏曲表演本质特征浅探[J].齐鲁艺苑,1984.
- [9] 李玉坤 刘沪.梅兰芳的手势表演.中国戏剧[J].1985(9).
- [10] 梅兰芳.我的电影生活[M].中国电影出版社,1984.
- [11] 张嘉.从川北灯戏谈巴蜀地方戏保护与发展[J].四川戏剧 SICHUAN DRAMA,2005.
- [12] 赵兴红 刘晓芹.论戏曲丑角的美学精神[J].大舞台,2008.
- [13] [苏]普多夫金(著).论电影的编剧,导演和演员[J].中国电影出版社,1984.
- [14] 齐·克拉考尔(著).邵牧君(译).论电影演员[M].世界影,1980.
- [15] 斯坦尼斯拉夫斯基(著).艾涛,黄丽嫣(译).演员的准备[J].江西高校出版社,2009.
- [16] [美]舍曼(著).丁昕等(译).电影导演的艺术[M].广西师范大学出版社,2005.
- [17] 朱恒夫.中国戏曲美学[J].南京大学出版社,2008.
- [18] 张英.潘之恒.戏曲表演及戏曲审美理论探析[J].戏曲研究,2010.
- [19] 吴平平.戏曲电影艺术论[D].东南大学,2006.
- [20] 中国戏曲剧种大辞典编辑委员会编.中国戏曲剧种人辞典[Z].上海辞书出版社,1995.
- [21] 傅晓航.戏曲史科学的奠基人——读王国维戏曲论文集[J].文艺研究,1980(2).
- [22] 俞振飞.艺术记录工作刻不容缓[J].中国戏剧,1980(1).

附 录

作者在攻读硕士学位期间发表的论文

- [1] 张晓玲.论冯小刚电影<集结号>的艺术特色——现实生活中人文主义的呼唤[J]. 电影评介, 2008(14).
- [2] 张晓玲. 论节目主持人语言个性的拓研[J]. 电影文学, 2008(24).
- [3] 张晓玲. 中外新闻节目主持之我见[J]. 重庆评论, 2007.