

山西大学

2013 届硕士学位论文

传统戏曲与中国电影关系探究

作者姓名	张舒爽
指导教师	张明芳 副教授
学科专业	戏剧与影视学
研究方向	戏剧戏曲理论研究
培养单位	音乐学院
学习年限	2010 年 9 月至 2013 年 6 月

二〇一三年六月

Thesis for Master's degree, Shanxi University, 2013

**Study on the relationship between traditional opera
and Chinese film**

Student Name	Shu-shuang Zhang
Supervisor	Prof. Ming-fang Zhang
Major	Theatre and Film Studies
Specialty	Theatre and traditional opera theory study
Department	School of music
Research Duration	2010.09-2013.06

June, 2013



目 录

中文摘要	I
ABSTRACT	II
引言	1
第一章 双向的选择—相互影响的传统戏曲与中国电影	3
1.1 在方圆殊趣中探寻共通	3
1.1.1 作为独立样式存在的两种艺术	3
1.1.2 两种艺术相互影响产生的前提	4
1.1.3 两种艺术相互影响失衡的原因	5
1.2 在时代更迭中相得益彰	5
1.2.1 戏曲之于电影连绵不断的哺育	6
1.2.2 电影之于戏曲时隐时现的反哺	10
第二章 细腻的渗透—中国电影承载的戏曲元素	13
2.1 题材选择	13
2.2 人物塑造	15
2.3 情节结构	17
2.4 歌舞音乐	19
第三章 深度的融合—嫁接产生的戏曲电影	22
3.1 嫁接之中的传承与变异	22
3.2 秉承传统的内地戏曲片	25
3.3 追求实用的香港戏曲片	27
3.4 现代语境下的价值失落	29
第四章 迥异的境遇—两种艺术现状关注	33
4.1 英雄迟暮的传统戏曲	33
4.2 风华正茂的中国电影	36
4.3 各取所需的明晰定位	37
结 语	41
参考文献	42
攻读学位期间取得的研究成果	43

致谢	44
个人简况及联系方式	45
承 诺 书	46
学位论文使用授权声明	47

Contents

Chinese Abstract	I
Abstract	II
Introduction	1
Chapter 1 Two-way choice—Interaction traditional opera and Chinese film	3
1.1 Search for common in different ways.....	3
1.1.1 Two kinds of independent art style.....	3
1.1.2 Interactional precondition of two kinds art style	4
1.1.3 Reasons about interactional imbalance of two kinds art style	5
1.2 Help and supplement each other in developing society.....	5
1.2.1 Continuous feeding to film from opera	6
1.2.2 Flickering regurgitation-feeding to opera from film	10
Chapter 2 Exquisite penetration—opera factors carried by Chinese film	13
2.1 Subject selection	13
2.2 Characterization.....	15
2.3 The plot structure.....	17
2.4 Dancing and music	19
Chapter 3 Deeply mix—Grafting opera film	22
3.1 Grafting of inheritance and variation.....	22
3.2 Interior opera film with tradition	25
3.3 Hongkong opera film seeking utility	27
3.4 Value loss in modern society	29
Chapter 4 Different condition—status about two kinds art style	33
4.1 Dying of traditional drama	33
4.2 Chinese films in their prime	36
4.3 The clear positioning of each takes what he needs.....	37
Peroration	41
References	42
Research achievements	43

Acknowledgment 44
Personal profiles..... 45
Letter of commitment..... 46
Authorization statement..... 47

中文摘要

戏曲作为中国特有的民族传统艺术,从初具戏曲雏形的秦汉六朝百戏的产生到被称为国粹的京剧的形成已有千年的历史,可谓历史悠久,积淀深厚。而电影艺术则起源于西方,从它被引入我国,诞生了第一部本土电影起至今,中国电影也不过才走过一百多年的历程。然而,正是传统戏曲与中国电影这两种无论在起源、历史,还是在本质、特性和表现形式等诸多方面原本不尽相同的艺术,却产生了延绵至今的不解之缘。纵观两者百年来的关系,彼此间的相互影响尤为突出,构成了二者关系的主旋律,甚至可以说这种相互影响即是二者关系的真实写照。在不同的历史时期,二者间的相互影响性虽然在程度上有强弱之分,在影响的方向上呈现出单向或双向之别,但不论怎样,这种相互间的影响性却一以贯之,未曾停歇。从传统戏曲与中国电影的相互借鉴学习,到自身艺术元素对对方的介入,直至两种艺术高度融合,嫁接产生戏曲电影,无一不是这种相互影响的深刻体现。

本论文以传统戏曲与中国电影间的相互影响为切入点,将影响的程度作为轴线,层层递进,通过文献比对、实例解读等方法,全面梳理分析两种艺术的发展关系。为更加准确地论述,首先将对作为独立样式存在的传统戏曲和中国电影在本质、特征等方面做简要比对,在此基础上,对二者相互影响产生的前提和不对等的原因进行分析研究,进而对两种艺术间的哺育和反哺进行梳理和分析。紧接着,以分类的视角从题材选择、人物塑造、情节结构和歌舞音乐四个方面,详尽地阐述传统戏曲元素对中国电影的介入情况,并对中国电影承载的这些戏曲元素所起到的作用展开分析。之后,以独立的篇章对两种艺术高度融合后嫁接产生的戏曲电影做出论述。具体研究戏曲电影在嫁接中产生的传承和变异问题,并从地域的角度探寻在不同“土壤”环境下两种戏曲电影类型的成长情况,然后就现代语境下戏曲电影缘何价值失落做出分析。最后,从传统戏曲和中国电影迥然不同的生存现状出发,分析造成两者不同境遇的原因,并对它们未来关系的定位以及可能出现的问题做出了展望。

关键词: 传统戏曲; 中国电影; 关系; 相互影响

ABSTRACT

Opera as a unique Chinese national traditional arts, from certain opera prototype of acrobatics in the six dynasties produced to the qin and han dynasties, are called the formation of the quintessence of the Peking Opera has a history of one thousand years, and have a long history. While film art originated in the west, was introduced into our country from it, was born the first domestic film up to now, Chinese films but also through more than one hundred years of history. However, both the traditional opera and Chinese movies in the origin, history, or in the nature, features, and form many aspects, such as originally is not the same art, gives birth to stretch so far. Throughout the one hundred years of relations, especially the mutual influence between each other, make up the theme of relations between them, even this kind of influence each other is true portraiture of the relations between them. In different historical period, interactions between sex in degree and weak points of the, in the direction of the impact on present a one-way or two-way, but no matter how, the mutual influence between the sex is a consistent, never ceased. Learning from traditional opera and Chinese movies from each other, to their artistic elements involvement of each other, until the two art fusion, grafting drama film, nothing have is not this kind of influence each other deeply. This thesis interact in between traditional opera and Chinese film as the breakthrough point, to the extent of the impact of the axis, layers of progressive, through methods such as literature comparison, the instance interpretation, comprehensive analysis of relations between the two kinds of artistic development. To more accurately, this paper will first of all as an independent style of traditional opera and Chinese films in the nature, characteristics, etc, to do a brief comparison, on this basis, on the two influence each other and not the premise of research, analyses the reasons why is nurtured and feedback between the two kinds of art and combed and analyzed. Then, in view of classification in subject

choice, the shaping of the characters and the plot structure and song and dance music four aspects, in detail in this paper, the elements of traditional opera film's involvement in China, and the opera of China film bearing elements play a role in the analysis. As separate chapters after fusion of two kinds of art produced after grafting drama film made in this paper. Specific study drama film in the grafting of inheritance and variation, and explore from the perspective of geography in the different two kind of drama genre "soil" environment of growth, and then the context of modern drama why movies make analysis value loss. Finally, from the traditional opera and the existing situation of Chinese films is very different, analysis the cause of two different situations, and positioning for their future relationship and possible problems to make the future.

Key words: traditional opera; Chinese film; Relationship; interplay

引言

中国电影究竟是该不断地推行全球化战略还是继续本土化的坚守，在很长一段时间里都是中国电影人无法回避必须直面的命题。近几年，中国电影市场票房总体收入一路走高，纪录在不断地被刷新，沉寂多年的中国电影市场呈现出一片欣欣向荣的大好局面。尽管账面上一片“繁花似锦”，但一些所谓的“中国大片”国内圈钱，国外无人问津，中小规模的电影制作粗糙，名利双失。这种困窘的现实无论如何是虚高的中国电影票房数字无法掩盖的。同理，在我国的传统戏曲艺术领域内，几场原本再常规不过的戏曲表演就被媒体盛赞为“戏曲艺术的再度兴盛”、“戏曲春天的到来”，而在这被媒体界反复夸大措辞的背后，却是中国传统戏曲艺术市场没落和缺乏受众的不争事实。

历史上，传统戏曲艺术和中国电影都曾有过辉煌过去，并且两种艺术间千丝万缕的关系都令对方受益匪浅。就在中国电影还是蹒跚学步的幼年时期，传统的戏曲艺术曾如长者般滋养哺育着它，而当中国电影茁壮为少年之时，又为戏曲提供着源源不断的新鲜血液。但是，随着新媒体时代的到来，两种艺术面对各自不断更替并已然成熟的受众群体又该何去何从，二者间相互影响的关系是否依然能对对方的发展起到举足轻重的作用，这种影响又会发生怎样的变化，而变化后的影响对于二者自身的定位和关系的走向究竟又有多大，这些都是我们必须直面和认真反思的，这也是本文的选题意义所在。

长期以来，人们一直没有停止过对中国传统戏曲与中国电影关系的思考与研究。历史上，我国电影界和戏曲界曾于二十世纪 50、60 年代分三次以座谈会的形式对传统戏曲和中国电影深度融合后的艺术产物——戏曲电影，就美学观念和拍摄手法等问题进行过集中的探讨。而许多专家学者也从理论的角度对戏曲电影进行了研究。如崔嵬的《戏曲艺术片的探索》（1960 年）、少舟的《戏曲和电影结合的瑰丽奇葩》（1984 年）、高小健的《中国戏曲电影史》（2005 年）、中国电影艺术研究中心王庆勇的《中国戏曲电影简论》（2007 年）、江粤的《戏曲电影〈天仙配〉创作手法赏析》（2008 年）等。而更多的研究者还是从两种独立艺术相互影响的角度对戏曲和电影的关系发展进行关注，如朱广平的《浅析中国戏曲与中国电影》（2006 年）、潘先伟的《论电影中戏曲元素的运用及审美意义》（2008 年）、王柳芳的《浅论电影中戏曲艺术的运用》（2009 年）、王思慧的《电影文本当中“影戏”理论以及戏曲文化符号的探究》（2010 年）、耿光华与侯铁平的《浅议

戏曲与电影的时空艺术》(2011年)、殷伟的《戏曲与电影互动关系研究1896-1949》(2012年)等,这些文章无一不体现了对两种艺术关系的真切关注。但是这些文章中,有的对于传统戏曲与中国电影关系的论述不尽全面,或是从单方面影响进行论述,或是以断代的方式展开探讨;有的对于戏曲电影在新时期的定位较为模糊,未来发展上都归于美好的愿景;有的对于传统戏曲与中国电影在未来关系定位的关注上略有缺失。

本文是试图从传统戏曲和中国电影相互影响的角度入手,通过文献比对、实例分析等研究方法,对二者过往关系进行全面梳理,并对未来两种艺术各自的定位和相互关系进行现实、客观的展望。

第一章 双向的选择—相互影响的传统戏曲与中国电影

在电影刚从西方传入我国的时候，传统的戏曲艺术并未与其发生任何联系。公元 1896 年 8 月 11 日，经当时的殖民地香港传入中国大陆的所谓的“西洋影戏”第一次在上海徐园“又一村”公开放映。根据上海《申报》广告所记载，影片的放映是被安排在了游艺杂耍的间隙，至于所放映的影片情节等信息则已无法考证。此后的几年内，电影这个新鲜事物便逐渐走进了更多中国人的生活视野。当时还是殖民地的香港和台湾在 19 世纪末的最后两年也先后出现了电影的放映。1903 年，商人林祝三在北京用自己引进的影片和放映机进行了营业性放映，而他亦成为了放映电影的首位中国人。可以说，在电影被引入中国的头几年中，中国人基本上都是作为普通的观者和被拍摄者与电影发生着或多或少的关系。

直至 1905 年电影《定军山》的问世，国人与电影的关系才产生了变化。这部电影由作为商人的北京丰泰照相馆的老板任庆泰一手策划拍摄。整部电影从出演的演员到掌镜的摄影师均为中国人，可谓名副其实的“中国制造”。对于任庆泰为什么会产生自己拍摄电影的想法，其实原因很简单。彼时在中国放映的影片，内容不外乎就是些对于外国风土人情简单粗糙的纪录，而这些已然满足不了对电影的神秘感和好奇心都逐渐消散、降温的国人。于是，越来越想拍摄属于中国人自己的影片这一想法便促成了《定军山》一片的问世。

《定军山》的诞生，标志着古老的中国传统戏曲艺术与年轻的中国电影艺术（虽然那时的电影尚未被包括艺术家在内的世人看做艺术）开始了二者长达百年的不解之缘。同时，这部由中国人自己拍摄的首部电影也意味着在世界电影范围内，出现了一种唯有中国才有的新的类型电影——戏曲电影。

1.1 在方圆殊趣中探寻共通

中国传统戏曲与中国电影是各自独立的艺术样式，自成一体的外化形式彰显着它们不同的内在属性。在这千差万别之中，某些共通的特质令二者间发生了相互影响的关系，而由于各自本身的发展经历，又使得这种影响关系变得并非对等。

1.1.1 作为独立样式存在的两种艺术

作为独立样式存在的戏曲和电影两种艺术无论在起源、历史，还是在艺术本质、特征和表现形式上其实都不尽相同。

戏曲是我国特有的传统文化艺术，与印度的梵剧、希腊的悲剧和喜剧共同被称为世界三大古老戏剧。它的萌芽可以追溯到原始社会的歌舞，之后历经春秋战

国的俳優、秦汉的角抵戏、隋唐的参军戏和傀儡戏、宋元杂剧、明清传奇、直至各种地方小戏的兴起和最终京剧的出现。戏曲艺术虽然属于舞台戏剧的范畴，具有一般戏剧艺术的特点，但其以唱、念、做、打为表演核心的表演方式和程式化、虚拟化的舞台规范则是独树一帜的。并且经过千年的发展与演变，这种独特的美学形态和以程式化、虚拟性和象征性为表演特点的艺术形式已被国人所接受。可以说，戏曲就是以高度的概括性来反映现实生活的舞台艺术样式。此外，鲜明的地方性也是戏曲艺术不容忽视的一个重要特征。据统计，我国不同民族和地方的戏曲就多达 360 余种。

而电影则是诞生于 19 世纪末期的法国。它利用摄影机捕捉真实影像的能力，以写实为出发点，以求逼真地模仿现实，还原社会生活的本态。就像法国战后现代电影理论大师安德烈·巴赞所言“摄影的美学特征在于他能揭示真实。”^① 在他看来，纪实特征是电影最原始的特征。没有哪种艺术能像电影那样更接近生活，更贴近现实。而蒙太奇则是电影最为重要的叙事和表现手段，这也是它不同于之前所有艺术的一个显著特征。

简单而言，戏曲是表意的舞台艺术，电影是写实的镜头艺术。那么，这两种在诸多方面都差别很大的艺术，究竟又为何能够发生联系，相互影响，互为借鉴学习和吸收转化呢？

1.1.2 两种艺术相互影响产生的前提

通过比较可以发现，戏曲艺术和电影艺术都是以叙事或抒情为目的，都是按照一定的时间顺序，在特定的空间内通过演员的表演来表现或者再现生活。可以说，二者这种美学方面的一致性是其产生源源不断联系的本源。

最为重要的是，戏曲和电影这两种艺术都具备一种共同的艺术特性，即高度的综合性，而这种高度的综合性恰恰证明了他们都具有非常强大的兼容并包的能力。

中国戏曲博采众长，包括传统音乐舞蹈、古典文学、古典美学、杂耍技艺、功夫表演等众多传统艺术被其吸纳转化并加以表现，最终呈现出的便是戏曲这种代表了中国几千年文化艺术精髓的艺术形态。

同理，电影也综合了其它各种艺术表现形式，诸如建筑、音乐、绘画、雕塑、诗歌和舞蹈这六种最基本的艺术门类。法国电影史家乔治·萨杜尔曾说过：“一种艺术决不能在未开垦的处女地上产生出来，而突如其来地在我们眼前出现，它必

^①安德烈·巴赞[法] 崔君衍译.电影是什么.北京,中国电影出版社,1987, 13.

须吸取人类知识中的各种养料，并且很快地就把它们消化。电影的伟大就在于它是很多其他艺术的综合。”^①

由此可见，这种对于其它艺术形式强势的吸纳、转化，甚至融合的能力上的共通点成为了戏曲和电影一百多年来持续相互影响、借鉴的重要前提条件。

1.1.3 两种艺术相互影响失衡的原因

虽然戏曲和电影同为综合性很强的艺术，都具有兼容吸收其它艺术的能力，但这并不意味着二者在对对方的影响力强度上实力相当。回顾梳理传统戏曲和中国电影相互影响的历史不难发现，戏曲对电影的影响在影响强度的大小上要强于电影对戏曲的影响，即戏曲元素更多地介入到了电影中。反观电影对戏曲的影响，戏曲所能体现出的电影元素为数不多，持续时间亦不长久，从保留传统戏曲风貌的角度而言，电影元素对戏曲艺术的介入在一定程度上效果并不是很成功。电影对戏曲的影响，更多的是体现在对传统戏曲纪录保留、传播弘扬的层面上。

造成这种影响性不相等同的最为关键的一个原因便是，中国传统戏曲在其漫长的发展演变过程中，对于其它能够丰富自己表现形式的艺术手段的吸收已达饱和，自身演变达到了极致、圆满。这种成熟的艺术本身，如果再想通过吸纳其它艺术来完善自我，难度是非常大的。虽然仍有许多人试图再向戏曲中灌输其它的艺术元素和表现手段，甚至通过令人炫目的科技手段对它进行重新包装，但是这样一来，破坏的不仅是千百年来所形成的戏曲本身的外在美，更是对戏曲意蕴和内涵精神的颠覆。对于广大受众而言，当戏曲已不再是那个具有传统神韵美感的艺术时，留给老一辈受众群体的只能是失望与不解，而不断成长于新时期的年轻受众，亦会因无法原汁原味的欣赏祖先传承下来的正统戏曲艺术而扼腕叹息。

但电影则不同，它是一门年轻的艺术，如同处于青春期的少年一般，需要在打量这个纷繁复杂的世界时不断地去吸收学习能为己所用的知识，尽可能地充实完善自我。摆在中国电影面前的是如何进一步地丰富自己的表现手段，如何发展更加多样化的电影类型，如何兼容并包更多的美学理念，如何解决新时期与新媒体形式的抗衡问题，如何能在世界电影的大舞台上谋求稳定的一席之地……种种疑问都需要解答，中国电影的未来仍旧充满变数，它依然在路上。

1.2 在时代更迭中相得益彰

在中国电影还是蹒跚学步的孩童时期，古老的戏曲给予了它最初的帮助。此后，传统戏曲对中国电影的滋养哺育以一条清晰可见的脉络线索贯穿至今，未曾

^①乔治·萨杜尔[法] 徐昭、胡承伟译.世界电影史.北京,中国电影出版社,1995,31.

间断。而中国电影也曾对戏曲艺术本体产生过或多或少的影响，并在相当长的历史时期内肩负起了纪录保留和传播弘扬戏曲的重任。

1.2.1 戏曲之于电影连绵不断的哺育

回顾传统戏曲对中国电影的影响历程，我们不难发现，从中国电影诞生的那一刻起，戏曲艺术的养分就注入到了它的血液中，无论是在其发展阶段还是遭遇瓶颈之时，戏曲对中国电影始终不离不弃。

诞生于1905年的中国第一部电影《定军山》，从片名便昭示出了它与传统戏曲的关系。对于拍摄者任庆泰为何会选取著名京剧艺术家谭鑫培的代表剧目之一《定军山》，其一，是因为他是为庆贺谭鑫培六十大寿而特意选择该片，其二，出于对当时中国娱乐市场需要的一种不自觉的选择。虽然影片只拍摄了《定军山》一剧中“请缨”、“舞刀”、“交锋”三个片段，但这也足以吸引大批民众争相观看。影片一经放映，颇受欢迎。对于能在银幕上看到自己喜爱的戏曲名家的表演，老百姓在震撼之余纷纷为之叫好，给予肯定。在民众中产生的良好效应，也证明了任庆泰这种对于电影能洋为中用的接地气儿的做法是成功的，是符合国人审美心理需要的。趁着这股轰动效应，任庆泰接下来又拍摄了几部京剧影片，《长坂坡》、《青石山》、《收关胜》、《金钱豹》、《白水滩》等，均是同当时的京剧名家合作完成。由于是中国电影的初创时期，受技术条件等限制，对拍摄对象进行原封不动的纪录成为这个时期明显的特征。

之后，中国电影进入了一个开始对电影艺术不断摸索探求的阶段。

1913年，导演黎北海和编剧黎民伟改编粤剧《庄周蝴蝶梦》，拍摄影片《庄子试妻》。该片也是广东传统粤剧与电影的首次结合，开创了粤剧电影。1923年，标志着民族电影确立的《孤儿救祖记》横空出世。该片不论在讲故事的方式上，还是在结构的建立或人物的刻画上，戏曲对它的影响都很大。此后，由郑正秋和张石川继续合作的《玉梨魂》、《梅花落》等影片，依然将传统戏曲艺术中的精神内核作为影片的主旨。

从1927年到1928年，拍摄古装片在这一时期蔚然成风。由于前期电影市场上到处都充斥着现代题材的社会剧，产生了审美疲劳的观众对于古装片的出现表现出了极大的兴趣。而这一时期的古装片来源丰富，既有对民间传说、神怪小说的改编，如《美人计》、《盘丝洞》等，也有来自传统戏曲故事的影片，如《木兰从军》、《梁祝通史》、《孙行者大战金钱豹》、《西厢记》、《唐伯虎点秋香》等。可以说，这一时期的古装片对于传统戏曲文化的吸收和对戏曲舞美造型的借鉴，使

得中国电影和传统戏曲的联系更为紧密了。

1928年，中国电影市场上又出现了一个新的类型片—武侠神怪片。最为成功的当属《火烧红莲寺》。这部由明星公司拍摄的影片，不仅在当时票房大卖，更是带动了当时中国类型片创作的热潮。虽然和古装片在片种称呼上不同，但武侠神怪片却有着和古装片相同的时代环境设定，再加上直接脱胎于戏曲舞台的打斗技巧场面和侠客行走江湖除暴安良的传统内在精神，票房成功可谓是自然而然。同一时期较为出名的还有《荒江女侠》、《儿女英雄传》等。

进入到有声电影时期，中国传统戏曲依然影响着中国电影。《歌女红牡丹》是中国第一部有声电影。张石川将京剧《穆柯寨》等四个片段的聲音先期做好录制，在播放电影的同时配合播放。这也使得中国电影的“第一嗓”喊出的便是传统戏曲的腔调。此后，《歌场春色》等影片也同样将戏曲选段的聲音作为对影片的配合，传统戏曲的曲腔由此愈来愈频繁地出现在了电影中。

进入到二十世纪三、四十年代，中国电影人更加注重将中国民族传统文化与自己的电影创作相结合，试图走出一条电影民族化之路。在它们看来，传统文化中所蕴含的古典美、意蕴美和叙事手法是最能体现中华民族气质的宝贵财富。这一时期传统戏曲艺术给予中国电影的影响也愈发重要。

吴永刚拍摄于1934年的《神女》，将焦点对准了人的生存境遇。影片在人物刻画上，与传统戏曲一般采取脸谱式的塑造方式，心理描写更是细致入微，演员表演深沉含蓄，全片处处都萦绕着一种委婉的美感气息。此片在注重向传统戏曲学习借鉴的同时，更是对中华民族文化意蕴在中国电影中的表现进行了尝试。

1948年，由蔡楚生和郑君里共同执导完成的影片《一江春水向东流》一上映就引起了极大的轰动。影片从一个家庭出发，在巨大的时间跨度中，展现了这一家人的起起伏伏，沧桑变化，可谓以小见大，从“小家”的视角呈现了那个时代“大家”的历史性和戏剧性。影片在戏剧性的叙事架构下，采取对比的手法，演员表演丰满细腻，不仅体现出了厚重的历史沧桑感，更将中国古典美学中的意境美表达得淋漓尽致。

同年，还问世了另一部在中国电影史上占有重要地位的影片《小城之春》。该片由费穆执导，“在中国电影文化史上，费穆是一位执着追求古典美学与民族电影之间的内在关系，并以一批艺术精湛、寄托遥深的优秀影片载入史册的电影艺术家。”^①全片故事情节简单，在淡淡哀颓的氛围中，弥漫着对爱欲言又止、欲

^① 李道新. 中国电影文化史. 北京, 北京大学出版社, 2005, 200.

说还休的气息。主人公所代表的当时传统年轻人心中爱欲灵魂的挣扎也演绎得恰到好处，传神至极。为了使片中玉纹的饰演者更加贴近角色，更好地表现出角色矛盾交织的内心世界，费穆让这名女演员从学习京剧旦角的云步开始，慢慢领悟角色忧郁的气质，从而传达出一种慢节奏的格调。此外，布景的抽象化和空间的平面化，也让我们看到了京剧风格化的痕迹。影片气氛的成功营造和演员到位的人物刻画，体现出了传统戏曲韵味和古典诗画美的意境。

同为 50 年代杰出电影表演艺术家的石挥和赵丹，有着相似的兴趣爱好：两人从小都非常喜欢传统京剧。这种自幼受京剧耳濡目染的经历，使得他们在日后的电影艺术之路上受益匪浅。1954 年，传统戏曲素养极高的石挥亲自导演了电影《天仙配》，而这部黄梅戏影片也大获成功。1959 年，影片《林则徐》上映。作为赵丹的代表作之一，它将赵丹的演绎生涯推向了巅峰。在出演该片时，他“有意识地将中国戏曲和中国绘画的传统表现手法，灵活地运用到银幕表演艺术中去。”^①以不同于以往的表演方式成就了该片。

60 年代末至 70 年代初，缔造了中国新派武侠片的香港著名导演胡金铨历时四年，终于完成了电影《侠女》的拍摄。这部在之后摘得法国戛纳影展综合技术奖，享誉世界的武侠影片从内在气质到外在表现，无一不散发着中国传统文化的古典气息。片中人物角色善恶分明的二元对立与传统戏曲艺术中的道德评判准则一脉相承，脸谱化的人物塑造方式也是直接脱胎于传统戏曲的程式化表演套路，而片中的打斗技巧和形态更是全然借鉴自“国剧”“京剧”。可以说，他这种将传统戏曲的各种元素融会贯通于电影的做法与其自幼熟稔各类地方戏曲的经历不无关系。

文革时期，我国的电影事业受到了历史上最为严重的打击。那时候，全国人民在电影银幕上只能看到政治色彩浓厚的样板戏电影。《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》、《龙江颂》、《海港》、《红色娘子军》，无一不是采取了政治意味鲜明的处理手法。传统历史题材被“一刀切”式的摒弃出了电影银幕，仅有的现代戏电影彻底成为了服务政治的畸形产品，中国电影历经几十年形成的充满中华民族文化传统意蕴的局面就此间断，而传统戏曲艺术对中国电影的影响也遭遇了“寒冬”。

文化大革命结束后，中国电影再次迎来自己的春天，进入了全新的创作时期。世界各国不同的电影理念和电影思潮纷沓而至。与此同时，被割裂间断数年的中

^①赵丹.地域之门.上海,文汇出版社,2005,287.

国电影文化传统也得以在新时期重新焕发生命力。中国电影人在如饥似渴的学习外来电影理论之时，也重拾古老的文化传统精神为其所用。

作为中国第三代电影人的代表——谢晋，这位中国影坛的常青树，秉承老一辈电影人影戏观念的传统，辅以适合当下时代潮流的表现手法，在中国电影复兴的道路上一步步探索着。而对于从传统戏曲艺术汲取养分，他更是不遗余力，从未间断。“五十、六十年代我选择了对我影响较大的川剧和评弹这两个剧（曲）种，向他们学习、借鉴，吸收了许多养料。”^①谢晋在《我对导演艺术的追求》一书中如是说。

而在此之后的第四代中国电影人的许多作品，都有别于第三代影人的创作风格，传递出的是一种温和淳实的诗意化的叙事情感。导演黄蜀芹拍摄于1987年的《人·鬼·情》一片一直被电影评论界奉为最具女性意识的电影。该片不仅斩获了第八届中国电影金鸡奖最佳编剧和最佳男配角两个奖项，此后还获得了第五届巴西利亚国际影视录像节最佳影片金鸟奖和法国第十一届妇女导演电影节公众大奖。电影讲述了一个与命运抗争的女人在舞台与现实间内心痛苦挣扎，最终通过献身戏曲舞台完成自我救赎的故事。这部为纪念京剧舞台艺术家裴艳玲而拍摄的影片，来源于真实生活，是对戏曲艺术家舞台人生刻画极为出色的一部电影。

随着第五代导演的集体崛起，中国电影也越来越多地在国际舞台上崭露头角。虽然当初为了争夺中国电影的话语权他们以一种先锋的姿态出现，但绚烂过后他们并没有摒弃中国传统文化的精神底蕴，反而愈来愈多地将之融入到自己的创作之中。陈凯歌通过戏曲人生展现中国历史沧桑巨变的《霸王别姬》至今令自己和他人无法超越，张艺谋对中国传统影戏观的传承，使得《活着》、《千里走单骑》等片所具有的艺术美感愈发强烈，而田壮壮更是直接向电影前辈费穆致敬，重新诠释了颇具中华戏曲传统意蕴的《小城之春》。

与此同时，香港和台湾两地在不断加深对中国传统文化认同的大环境中，越来越多的电影作品都在不同的方面深受着传统戏曲艺术文化的影响。从侯孝贤的《戏梦人生》，到关锦鹏的《胭脂扣》，乃至王家卫的《花样年华》，都是此中的翘楚。从某种层面而言，港台影片不自觉地对传统曲艺精髓的吸收与重新演绎，无疑扩大了传统戏曲艺术对中国电影的影响维度。

直至今日，不论是中国大陆还是港台地区，越来越多的电影创作者都将目光投向了中国传统艺术的集大成者——戏曲艺术领域。对于电影人而言，它就像一

^① 谢晋.我对导演艺术的追求.北京,中国电影出版社,1998,381.

座灵感的源泉，一座素材的宝库，不断提携着在路上的中国电影。

1.2.2 电影之于戏曲时隐时现的反哺

纵观中国电影一百多年的发展历史，传统戏曲对中国电影的影响可谓始终贯穿其中。但是，如果想从已经进化演变了千年之久的戏曲艺术中提取发掘出电影的元素却并非易事。前文分析过造成这种现象的原因，即中国传统戏曲艺术是一门已经发展至高度成熟、圆满的艺术样式，很难再吸收其它艺术元素，也无需再依靠别的艺术形式影响自己。一旦其它种类的艺术或技术试图向戏曲灌输自身的因子，造成的后果便是将会使得古老、已成定式的戏曲失去自己本来原有的风貌，进而改变了经历史沉淀下来的具有民族特色的外在表现形式和内在精神气质。同时，中国电影对中国传统戏曲的影响亦不像戏曲对电影的影响那般清晰可见。它总是时隐时现，而每一次当中国电影元素对戏曲本身产生介入时，都会招致人们的评论争执。这种影响对戏曲艺术所产生的后果不论是积极的还是消极的，但它却真真切切地存在过。

“解放前广州、上海的某些粤剧、京剧，改编某些美国好莱坞的电影，采用机关布景，服装上闪着亮片，头和脚上装上电灯泡；也曾沦为不中不西、半土半洋的半殖民地艺术。”^①相似的，最近一些年，某些地方的戏曲剧团将现代科技手段不假思索地生搬硬套至传统戏曲舞台上，或是彻底颠覆传统戏曲程式，实物道具也一股脑儿地出现在舞台上，试图通过模仿电影去吸引观众的眼球。诚然，这种未经深思熟虑的做法并不可取，不仅破坏了戏曲艺术本身原有的美学风貌，更是使得真正喜爱戏曲的受众群体不断流失，其产生的影响也是消极的。

正可谓看待一切事物都需从正反两个方面进行。既然中国电影对传统戏曲有过消极的影响，那么也必然存在过正面的、积极的因素。

同样是解放前的广州，由于其特殊的地理位置，历史上一直是中国最大以及历史最悠久的对外通商口岸。它中西杂陈的特质也使得其具有较高的开放度，不论是文化还是艺术方面包容性都很强。广州引进和接触电影比较早，当粤剧还被称作广东大戏的时候，电影在编剧手法上面影响了某些粤剧的编剧家。虽然中国戏曲是一门综合性的艺术，包含了音乐、歌唱、舞蹈、小说情节等要素，但是唱念却在其中所占比例甚高。那时的广东人在观念中认为戏是用耳朵听的，民间俗称是听大戏，而非看大戏。这样便造成了一种观众在欣赏粤剧时注重戏曲的唱念，而不太注意故事和情节的情况。由于电影在编剧手法上对粤剧产生了一定的影

^① 罗艺军.20世纪中国电影理论文选(下).北京:中国电影出版社,2003,247.

响,使得当时的粤剧编剧者开始注意粤剧剧本的编写技巧,在故事的情节上更加下功夫,让情节更加细腻,细节更为突出。

同样是剧本方面,制作于2004年的被称为青春版的昆曲《牡丹亭》,吸收借鉴现代电影编剧手法,将原来五十五折的原本,选取精华,整合后改为二十九折。此外,加重了生角的戏份,使得戏曲剧本中旦角和生角并重,两条线共同发展。这种借鉴电影在编剧时注重矛盾冲突的尝试性做法,让新版的昆曲《牡丹亭》在情节上更加紧凑,节奏更加明快,从而更符合现代人的欣赏习惯。

此外,电影在光效方面也对传统戏曲的舞美产生了积极的影响。自中国电影进入彩色时代起,中国电影人就对影片拍摄时光效的运用对人物刻画和氛围营造所能产生的不同效果进行了探索研究。灯光发明之前,对于传统戏曲而言并无光效一说。戏曲表演者在舞台上的表演基本上是置于自然光之下,即便是在室内演出,蜡烛所产生的光亮也仅仅是起到照明的作用。随着电影光效技术在传统戏曲舞台上的应用,不同的用光角度和光照亮度极大地丰富了舞台表现手段,戏曲表演在表现人物、制造氛围方面又向前迈进了一步。

中国电影对于中国传统戏曲最为重要和深远的影响当属对戏曲艺术的纪录保留与传播弘扬。

这种纪录性和传播性在相当大程度上是体现在戏曲电影这个中国特有的电影类型上。从一定角度而言,中国电影对传统戏曲的传播史基本上便是中国戏曲电影的发展历史。不论是以忠实纪录戏曲舞台演出为目标的戏曲电影,还是此后占据主流的戏曲故事片,都是将传统戏曲表演作为拍摄对象,虽然在拍摄的手法上不同,但在客观上却实实在在地起到了保留传统戏曲的作用。

在我国电视戏曲节目出现之前,电影一直是传播戏曲艺术的主要媒介工具。以电影为载体,使得在民间原本传统的戏曲演出改为由戏曲电影进行传播。这种传播方式,对于戏曲演出者意味着通过电影的拍摄,能把自己最为满意的剧目保存在胶片上,更为方便的让更多的人看到自己的演出。但同时也打破了传统戏曲传播的唯一性,在一定程度上失掉了戏曲艺术的特有魅力。对于作为受众群体的观众而言,改变的是对戏曲艺术的感知方式。原本的舞台艺术变为银幕艺术,台上表演者与台下观看者的互动关系消失了,传统看戏时热闹的氛围也荡然无存。随着电视、网络等媒介的相继出现,纪录和保留戏曲艺术更多的便由这些新兴媒介来完成。

但是,电影在弘扬戏曲艺术上,依然具有强大的影响力。这种传播和弘扬并

非单单依赖戏曲电影。以呈现舞台上下戏曲人生，描写梨园生活，将传统戏曲作为通篇背景的常规故事片，或是在电影当中某一方面含有戏曲元素，吸收了传统戏曲表现手段的影片，都不同程度地传播、弘扬了传统戏曲艺术。

以 1993 年由陈凯歌执导的《霸王别姬》一片为例。该片一举摘得法国戛纳国际电影节的最高奖项——金棕榈大奖。由于戛纳电影节是世界三大电影盛会之一，凭借获得这一奖项所带来的巨大殊荣，该片也纷纷被国际片商引入本国做公映，在世界范围内产生了轰动效应，而片中所展示的京剧艺术，也让世界上更多的人领略了中国传统戏曲艺术的独特魅力。

2010 年，同为陈凯歌执导的电影《赵氏孤儿》在宣传期间就不断强调影片改编自中国传统戏曲剧目，是中国古典四大悲剧之一，曾被法国著名文豪改编为话剧《中国孤儿》。这种电影前期通过话题制造以求吸引观众注意的宣传方式，无形中已经吊足了人们对这一剧目的好奇和对该片的观影胃口。而当不熟悉或原本并不知晓此剧目的观众走进影院，欣赏了这部被重新演绎的电影版《赵氏孤儿》后，便会产生查看该剧目相关记载和知识或是从别的渠道观看其它版本等的举动。这样一来，观众前期的观影冲动和后续的对于该剧目知识的弥补作为，都客观上传播了这一传统戏曲剧目。

第二章 细腻地渗透—中国电影承载的戏曲元素

民俗，即民间习俗。简单来说，有人群居的地方便会形成社会，而社会一旦形成，具有当地特色的民俗也随即出现。中国传统戏曲艺术作为中华民俗中重要的组成部分，融合吸纳了众多其它民俗文化和民俗艺术。从传说、神话、历史、小说，直至舞蹈、歌唱、杂耍技艺等，戏曲艺术都广泛涵盖吸收。正是由于其来源的丰富多样性，戏曲艺术具备了其它中国传统艺术所没有的高度综合性。而它这种综合性恰恰是其能持续不断给予中国电影以强大影响力的重要保证。

这种影响，是传统戏曲中各种优秀的艺术元素对中国电影不断的、细致入微的渗透。虽然随着时代的变迁，戏曲元素在各个时期对中国电影的渗透程度不同，但它却始终存在，并深深影响着中国电影的风格形式。本章将分别从题材选择、人物塑造、情节结构、音乐歌舞几个方面展开阐述，以分类的视角一探中国电影所承载的戏曲艺术元素。

2.1 题材选择

经过漫长的历史发展和自身完善，中国戏曲成为了国人长期以来最为喜闻乐见的一种娱乐休闲方式。据统计，我国不同地区、不同民族的戏曲种类达三百六十多种。至于相应的戏曲剧目，更是数不胜数。民间传说、神话传奇、小说演义、正史野史等构成了戏曲剧目编写的主要基础。而这些汇集了中华民族叙事精华的故事由于得到了很好的传保留，具备了相当高的民众基础。所以，当中国电影在起步时期就选择戏曲作为自己的题材宝库自然是再正常不过的了。

在中国电影的初创时期，由黎北海于1913年导演的《庄子试妻》不仅是香港的首部故事片，更是中国叙事电影的开端。该片是改编自粤剧《庄周蝴蝶梦》，但是选材出处却是明代传奇剧本《蝴蝶梦》里的“扇坟”一段。故事讲述了庄子假装病死，变为楚王孙，试探自己妻子是否恪守妇道。全剧情节紧凑曲折，矛盾冲突集中。题材虽取自古代戏曲，却表达出创作者严肃的道德观，教化意味深重。从那时起，中国电影人开始大量选取戏曲故事作为自己电影的题材和素材。

纵观我国传统戏曲艺术的取材，源自现实生活的少之又少，大多数都是在历史故事的范畴之内，这就使得取材于传统戏曲的中国电影具有同戏曲故事相同的时代环境设定，是一种古装剧，而非反映当下社会现象的时装剧。《庄子试妻》之后，占据了中国电影市场半壁江山的古装片、神怪片、武侠片等众多古装形式的类型电影大量地将戏曲故事搬上大银幕，或原封不动地直接演绎，或稍做改

编重新诠释。至新中国建立前这段时期，如《孟姜女》、《唐伯虎点秋香》、《李逵负荆》、《宝剑记》、《聂隐娘》、《盘丝洞》、《三国志凤仪亭》、《武松打虎》、《梁祝通史》、《红线》、《十三妹》、《哪吒出世》、《义妖白蛇传》、《林冲夜奔》、《卖油郎独占花魁女》、《武松杀嫂》、《施公案》、《狸猫换太子》、《石秀杀嫂》、《孙行者大战金钱豹》、《续盘丝洞》、《豹子头林冲》、《昭君出塞》、《杨贵妃》、《义侠记》、《五鼠闹东京》、《西厢记》、《可怜的秋香》、《武松大闹狮子楼》、《美人计》、《打渔杀家》、《武松血溅鸳鸯楼》、《貂蝉》、《西施》、《三笑》、《林冲雪夜歼仇记》、《孟丽君》、《木兰从军》、《红线盗盒》、《碧玉簪》、《苏武牧羊》、《楚霸王》等许多影片，均是如此。

进入六十年代，黄梅调戏曲片在香港大行其道，风靡一时。虽然这是有别于武侠古装剧的一个新兴的电影类型，但也不妨碍它从传统戏曲艺术中获取题材上的创作灵感。《梁山伯与祝英台》、《江山美人》、《王昭君》、《白蛇传》、《凤还巢》、《新陈三五娘》、《宝莲灯》、《杨乃武与小白菜》、《阎惜娇》、《潘金莲》、《鱼美人》、《金石情》、《宋宫秘史》、《血手印》、《魂断奈何天》、《花木兰》、《万古流芳》等影片都是以戏曲故事为蓝本重新包装的。

新中国成立后，两岸三地由于在意识形态领域不同的原因，中国大陆电影的市场化、商业化进程极大地落后于港台地区。比较经典的为人所熟知的武侠古装片基本出自香港。从著名导演胡金铨的《大醉侠》、《山中传奇》、《喜怒哀乐之“怒”》到张彻的《水浒传》，程小东的《倩女幽魂》，再到徐克的《青蛇》以及黄飞鸿系列等电影中，依然可见电影题材脱胎于戏曲故事的做法。

1994年，由安德鲁·戴维斯导演，哈里森·福特主演的《亡命天涯》作为首部引入中国的好莱坞电影登陆中国院线。从此，好莱坞电影以逐步渗透的方式开始了对中国电影市场的占领。虽然国家广播电视总局对每年引进我国的外国影片在数量上加以限制，但以好莱坞大片为代表的西方电影却总能产生令国产影片无法企及的票房收入。除却某些外国大片在视觉效果上对观众产生了强大的吸引力这一因素外，花样繁多的题材样式和能讲一个引人入胜的好故事也是这些影片成功的关键原因。反观近年来我国众多的电影，不是没有好的导演和演员，更多的是题材上的匮乏，要么跟风而上，千篇一律，要么乏善可陈、毫无新意。而在影片叙事，即讲故事的能力上也出现了不少问题，不是漏洞百出，就是无法自圆其说，要不就是干脆不知所云。好在许多中国电影人已经认识到了这一点并开始着手寻找解决这一顽疾的办法。“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在，灯火阑

珊处。”这是宋代词人辛弃疾《青玉案·东风夜放花千树》中的著名词句。当电影人在绞尽脑汁考虑如何找一个好故事和讲好一个故事的时候，传统戏曲故事进入了他们的视野，才发现原来自己一直守着一座“故事和题材的宝矿”。确实，正当我国越来越多的影片在故事性方面饱受观众诟病的时候，电影人从千百年来已被受众接受认可的传统戏曲故事中获取灵感或直接将戏曲故事改编润色的做法再度兴起。2010年，陈凯歌导演，改编自纪君祥杂剧《赵氏孤儿》的同名电影《赵氏孤儿》调整变换了故事的叙述基点，呈现出一种有别于传统戏曲的全新感觉。2011年，导演程小东取材于传统戏曲故事《白蛇传》的电影版《新白蛇传》，更是对这个在电影历史上已经被演绎了众多版本的戏曲故事的最新诠释。该片在奉献了更加出色的视觉效果的同时，也令观众再次重温了这个家喻户晓的经典感人爱情故事。

随着中国电影市场的日渐成熟和商业化的不断加深，从古典戏曲故事中汲取电影题材灵感的做法必将成为中国电影创作的一条重要渠道。中国传统戏曲故事作为古代商业叙述最为成功和成熟的范例这一事实，以及它包罗万象、汇集南北、丰富多变的特质，也是中国电影题材永不干涸的重要保障。

2.2 人物塑造

虽然从表演的范畴来看，传统戏曲是舞台艺术，而电影则属于镜头艺术，但是却都离不开构成表演的最为重要和基本的要素——演员。不论戏曲还是电影，演员对于人物角色的塑造都是其艺术创作的根本任务和核心部分。由于二者艺术性质不同造成的差异性，也体现在演员的扮相造型和表演方式上。在当今社会以电影为娱乐市场主导的现实背景下，人们已经习惯了银幕上演员生活化的表演方式，传统戏曲那种写意、程式的演绎方法由于与现实相去甚远而不被接受。但是，中国的电影人却没有将之遗忘，依然从传统戏曲中学习借鉴这种成熟多样的人物塑造理念，并在不断的探索过程中变换出了与时俱进的全新解读，给予了观众全然不同的新鲜感。

人物的造型扮相是演员进行表演创作时剧中角色的外在表现。在传统戏曲艺术中，角色是有行当之分的。根据所要塑造的人物在性别、年龄、性格、身份、气质等方面的不同，角色被划分为生、旦、净、末、丑等几个大的行当。每个不同的行当中又有更为细致、具体的区分。如旦角就又可以分类成正旦、花旦、老旦、彩旦、武旦等。在每一种角色行当中，演员的外化形象也呈现出各自不同，具有较高辨识度的鲜明特征。这种角色的划分和角色造型的自成一体是戏曲艺术

在经过长期的实践中传承规范形成的，具有较强的程式化。在电影中，虽然演员没有像传统戏曲那样对角色进行严格硬性的程式化分类，但也有一名演员或一类演员长期出演某一固定、相似类型角色的情况。相应的，每种类型的人物角色在形象上也呈现出类似的特征。由此可以看出，中国电影与中国戏曲在人物塑造的理念和手法上还有些许一脉相承之意，这种做法在中国电影的早期阶段表现得尤为突出。在当今社会，这种理念和手法在中国电影中仍然依稀可见，但却早已有别于某一时期所形成的“假、大、空”似的呆板定型的人物塑造方式。

通过剧中人物的穿戴打扮便可将角色的性格、善恶等猜个八九不离十，这是许多电影观众都曾有过的观影经验。这种以貌取人的做法能让观众对于角色有一个先期的心理预设和心理定位，随着情节的不断推动和人物行为的逐渐展露，这种之前对于影片角色的种种设想一一得到验证，从而使得电影的代入感更强，同时也满足了观众的期待视野。于2012年年末上映的《人再囧途之泰囧》一片中演员王宝强饰演的王宝一角为例。当王宝在片中首次亮相时，其头戴红帽，发色金黄，上身套蓝色短袖，下身穿红色长裤的装扮，加上一副本就显丑的面容和一脸夸张怪异的表情，观众立刻便会结合现实生活中的认知经验，认为其肯定是一个傻里傻气的搞笑人物。在还未看到王宝更多行为举止的情况下，就对这一角色性格已经有了先入为主的思维预设。随着剧情的展开，王宝“笑果”十足的行为举止也与观众的预想自然契合。其实在一部电影中，当对剧中人物的预想与角色产生契合验证后，观众便会安心投入到对影片情节的关注上。再如1992年由徐克执导的影片《新龙门客栈》中曹少钦曹公公一角。其面部犹如戏曲化妆一般的阴冷苍白扮相，便直观地给了观众暗示，此人可能阴险狡诈。而随着剧情的深入，观众这种判断得到证实。而影片中无论正派反派，都以符合现实生活中的真实面貌出现，唯独曹公公一角的面容装扮上采取了类似京戏中脸谱化的人物塑造方式，在巨大的反差映衬下，这就将该角色所要传达给观众的性格信息做了更为明显的突出强调，曹公公绝非善类的观念无形中深植于观者的脑海中。但是，并非所有的观众都喜欢这种直白简单的人物刻画方式。电影《夜奔》中，林冲的扮演者在舞台上身着戏服演绎戏曲《林冲夜奔》时，他是武艺高强、生性耿直的豹子头，台下身穿大方得体的素衣面对戏班小兄弟时，他是不怒自威、严格传统的大师兄，但是当观众逐渐发现他是一个性格温和、心思细腻的“同志”时，不禁为之震撼。当今，越来越多的影片在人物塑造上都刻意打破传统戏曲以貌取人的方式，或者故意通过一定的角色造型来迷惑误导观众的判断，以便不断吸引观众跟

随剧情一探究竟。这种做法在悬疑片、恐怖片等类型电影中较为常用。

在演员的表演方式上,中国电影也深受传统戏曲的影响。早期著名导演郑君里在自己的《角色的诞生·新版自序》一书中说到“现代中国的表演艺术的传统应该说是从五十多年前的‘文明戏’开始的。”^①而文明戏正是由早期京剧改革而来的,在人物刻画等方面秉承了中国传统戏曲的很多特征。其实,在中国电影的各个时期,很多电影演员都有戏曲艺术的背景。像成龙、元彪、王馥荔、陶慧敏、王晓棠、于荣光、何赛飞等演员均是传统戏曲出身。而他们在电影中对人物角色进行塑造时,自然免不了夹带着一丝戏曲的特有韵味。以功夫巨星成龙为例,由于其自幼便师从于著名京剧武生于占元,受过严格的曲艺训练。这种经历也使得他的很多影片中的打斗场面都非真正意义上的实战搏斗,而是体现出一种带有戏曲武打似的杂耍写意感和戏曲舞蹈般的洒脱飘逸美。除却两种艺术在演员上颇深的渊源外,戏曲艺术程式化的角色塑造方式在中国电影中也得以延续。就像《三国志之见龙卸甲》、《赤壁》等许多以三国时期为历史背景影片中对于关羽一角的塑造,不仅在外在造型扮相上与传统戏曲所演绎的关羽基本上如出一辙,就连打斗动作、说话语气等都可以说是舞台关羽的银幕再现。而由周星驰演绎的电影版《唐伯虎点秋香》一片中,对华安妙答华太师一段,华安的形态举止借鉴了京剧《击鼓骂曹》里祢衡的动作,进行了后现代荒诞的包装处理,呈现出了符合年轻观众的时代幽默感。此外,贾樟柯导演的电影《二十四城记》中,剧中角色宋卫东呆立于镜头面前和顾敏华对着镜头讲述自己故事的表演手法,以及香港导演彭浩翔的《低俗喜剧》中,片中人物三级片制片人杜惠彰在非真实世界中面对镜头前的观众自说自话的表演手法,都呈现出了一种间离的效果,而这从某种程度而言似乎也具备了传统戏曲中打背供这一表演程式的些许意味。

2.3 情节结构

中国传统戏曲艺术在情节的编排设计和结构的安排架构上自成一体,具有鲜明的特征。长久以来,中国电影深受其影响,在这两方面可以清晰地发现戏曲艺术的烙印。

先来看情节的编排设计。我国戏曲艺术通过不断吸收其它传统叙事艺术之精髓,经千年的艺术积淀,基本上形成了以曲折新奇、悲喜交融、寓教于乐为特征的情节设计范式。

一部成功的电影往往需要具备许多因素。但是,如果一部影片首先就设计好

^① 郑君里.角色的诞生.北京,中国电影出版社,1981,1.

了一个精彩的情节，那么此片便离成功不远了。戏曲文学家李渔言：“古人呼剧本为‘传奇’者，因其事甚奇特，未经人见而传之，是以得名，可见非奇不传。”^①这里的奇，是为新奇、奇特之意。可见，追求情节上的曲折离奇在我国自古有之。受这种戏曲艺术情节编排思路的影响，中国电影也非常强调影片故事情节的曲折、新奇。一部电影所讲的故事，若能引人入胜，令人好奇，使人猜想，让人回味，便可称之为精彩。在我国电影发展史的各个时期都不缺少这种情节设计令人耳目一新的电影作品。从早期风光无限的《火烧红莲寺》到近几年的《疯狂的赛车》、《风声》、《让子弹飞》、《听风者》、《消失的子弹》、《西游降魔篇》等电影，无一不是在影片情节上下足了功夫，以奇制胜，票房大卖。郑正秋在谈及电影剧本创作的时候曾说过：“先决问题，还在有没有好的情节，要是想的出好的情节，不论什么顾虑都是杞人忧天；要是想不出好的情节，就什么好处都是镜花水月。”可见，一个吸引人的电影故事情节对于一部电影的成败而言确实尤为重要。但是，过分追求电影故事情节的离奇曲折，也容易造成影片产生混乱荒诞的情况，使影片走上违背常理、现实与艺术脱节的极端道路。在武侠神怪片发展的后期，大量粗制滥造的过于夸张荒诞的影片就导致了这一类型电影暂时的衰落。当前，我国电影市场上类似《无极》、《刺陵》等一样情节混乱又不知所云的影片比比皆是，如此这般，无异于自掘坟墓。

传统戏曲艺术在讲故事的同时，擅于融悲于喜，置喜于悲，悲喜交加，这也成为了戏曲情节设定的一大明显特征。从某种层面而言，戏曲这种对于叙事悲喜交加的处理手法得益于中国传统的阴阳互补的思想。二者相互渗透，无形中加深了戏曲主题的穿透力，使得其所要表达的思想内涵以更为震撼的方式直抵人心，形成了纯粹的喜剧和悲剧所没有的独特艺术魅力。当这种艺术手法运用在中国电影中时，效果同样明显。“可于悲中见喜，可于喜中见悲，可于冷中寓热，可于热中遇冷，可于苦中得甘，可于甘中得苦。”^②以香港演员周星驰为例，其出演的大多数电影都呈现出一种无厘头似的风格，但即便在这种癫狂夸张的喜剧效果中仍然融合着一些令人唏嘘伤感的桥段，像《武状元苏乞儿》、《济公》等影片都是如此。而于1995年出品的《大话西游》虽然延续了周氏的喜剧表演方式，但影片的主旨基调却是严肃的，讲述了一个令人黯然神伤的爱情故事。此片可以看做是周星驰有意从单纯搞笑中跳脱出的信号。之后，由周星驰自己导演的《喜剧之王》更是将这种容悲于喜的表达方式用到了极致。生活的喜剧，在这里成为

^① 中国戏曲研究院.中国古典戏曲论著集成(七).北京,中国戏剧出版社,1959,15.

^② .秦学人、侯作卿.中国古典编剧理论资料汇编.北京,中国戏剧出版社,1984,306.

了承载悲剧的形式，让人笑中带泪。除此之外，《金鸡》、《耳朵大有福》、《蛋炒饭》等影片亦都是利用悲喜交加这一表达手法的上佳之作。

戏曲艺术的结构编排是指将戏曲故事内容按照一定的逻辑和方式进行组合排列。夏衍曾在《写电影剧本的几个问题》中将中国传统叙事艺术的结构方式概括为：“中国的诗歌、小说、戏剧都有一个共同的特点，就是有头有尾，叙述清楚，层次分明。这是中国文学艺术的优良传统之一。京戏、昆曲、地方剧，都有这个特点。”^①单条线索的线性叙事以及大团圆式的封闭结局一直是我国传统戏曲艺术的结构安排方式。这种简单直白的架构理念也深植于中国电影的叙事中。

从早期电影《难夫难妻》开始，中国电影采用的就是一种单线顺序时态的结构方式。这种组合故事内容的方法对于那个时代习惯了传统戏曲叙述方式的国人来说在接受理解上不存在障碍。也正因此，这种编排方式成为了中国电影一百多年来的主流叙事模式，并延续至今。

以电影《霸王别姬》为例。从主人公“小豆子”初入戏班，到历经磨练年少成名，直至最后的自刎谢幕，通篇平铺直叙，没有过多的附加线索和繁复的现代叙事技巧，成功地将主人公传奇坎坷的戏曲生涯和那个时期我国动荡的历史环境生动地呈现于大银幕上。唯一不同于传统叙事方式的是电影悲剧性的结局，虽然契合了电影的整体基调和气质，但多少也与国人传统的审美期待大相径庭。

其实，这种有悖于传统结构编排的叙事方式在当下的中国电影中并不少见。从被称为“第五代”的导演开始有意识地颠覆传统电影叙述方式起，此后越来越多的电影人不断向传统发起挑战。多线叙事、环线叙事、开放多样的结局等结构手段日渐丰富着中国电影讲故事的方式。《寒战》、《江湖》、《疯狂的石头》、《疯狂的赛车》、《红河》、《hello! 树先生》等众多影片均在此列。

但是，近年来许多导演的影片都回归于电影传统的叙事中。张艺谋的《活着》、《山楂树之恋》，许鞍华的《天水围的日与夜》、《桃姐》等影片，都重新拾起了单线串联叙事的传统做法，在不温不火中踏踏实实地讲故事。似乎在他们看来，质朴简洁的表现手法也许更容易让观众在这个物欲横流、节奏飞快的年代安静用心地体会电影中作者所想传达的思想意蕴吧。

2.4 歌舞音乐

国学大师王国维曾在《戏曲考原》中这样说到：“戏曲者，谓以歌舞演故事

^① 夏衍.电影论文集.北京,中国电影出版社,1985,90.

也。”^①看似简单的一句话，便将传统戏曲艺术的本质准确地表达出来。表演无疑是戏曲艺术的核心部分。戏曲理论家齐如山也以“无声不歌，无动不舞”这一精炼的说法来概括中国戏曲的形式特征。^②

戏曲的表演手段在长期的演出实践中被归结概括为“四功五法”。其中的四功便是唱、念、做、打。唱可谓是所有戏曲表演技艺中最为核心和重要的部分，同时也是最基本的。古典戏曲能被称之为“曲”也是由此而来。戏曲中富有韵律节奏之感的，与生活语言既有区别又较接近的人物对话及独白是为念功。做功是与戏曲艺术中唱配合紧密且具有层次感的戏曲形体动作，是一种被舞蹈化了的不同于日常生活的动作。同样的，戏曲技艺中的打，也并非等同于现实生活中的格斗，而是经过美化提炼后颇具美感的舞蹈化打斗动作。四种功法时而单独表现，时而紧密配合，使戏曲艺术呈现出载歌载舞的综合表演形态。当这些戏曲艺术中的表演技艺融合进中国电影后，一方面催生了戏曲电影和本土歌唱片的产生，再就是丰富了中国电影的艺术表现手段，增强了电影的表现力，在营造特定的时空氛围、参与故事叙述和刻画人物上为探寻中国电影民族化的电影人指出了一条切实可行、行之有效的道路。

中国第一部戏曲电影《定军山》是对戏曲剧目《定军山》中的三个场面进行了拍摄。由于处于中国电影的起步期，电影技术的限制使得这部影片以现代人的眼光来看并无多少艺术性，电影仅仅起到了纪录的功能。但是，中国的银幕上却首次出现了戏曲艺术中的形体动作。此后，直至中国电影中出现声音，观众在电影中欣赏到的只有戏曲的舞蹈及打斗场面。包括早期俞菊生的《艳阳楼》、《青石豹》，俞振庭的《金钱豹》、《白水滩》，许德义的《收关胜》，梅兰芳的《春香闹学》、《天女散花》等戏曲名伶在内的著名剧目都是如此。

这种只见其影，不闻其声的状态一直持续到1931年电影《歌女红牡丹》的上映。虽然此片并不是戏曲电影，但却宣告了戏曲声音在中国电影中的出现以及中国歌唱片的诞生。同年，电影《虞美人》和《歌场春色》先后上映。片中其实在歌舞元素方面都具备。可以说中国早期的歌唱片是发轫于戏曲的歌舞。另一方面，戏曲电影从谭富英的《四郎探母》开始，也进入了声像并现的时代。之后，费穆试图通过将戏曲电影化的方式创造出一种古装歌舞片类型的电影，但随着影片《生死恨》的尝试未果，这一类型歌舞片的探索也告一段落。此后，香港地区的黄梅调戏曲片一度充斥着香港各大院线的银幕，但片中所呈现的却并非原汁

^① 王国维.王国维戏曲论文集.北京,中国戏剧出版社,1984,163.

^② 齐如山.齐如山全集.台北,台北联经出版社事业公司,1979,1827.

原味的戏曲歌舞。直至今日，戏曲电影日薄西山，歌舞片在中国亦非主流电影类型。电影观众，尤其是新一代的年轻人更多时候对戏曲歌舞音乐的认知来自于以表现戏曲人生为主的电影故事片，如《霸王别姬》、《人·鬼·情》、《梅兰芳》、《戏梦人生》、《舞台姐妹》等，再就是一些穿插了戏曲歌舞元素的电影，如《鸡犬不宁》、《夜奔》、《胭脂扣》、《投名状》、《姨妈的后现代生活》、《刀马旦》、《水玲珑》等影片。

2008年年末上映的电影《梅兰芳》就是一部表现戏曲人生的故事片。电影以传记的拍摄手法，呈现了京剧大师梅兰芳大半生的传奇经历。影片中，戏曲歌舞贯穿了电影的前半部分，伴随着梅兰芳一起历经人生的起起伏伏。由于影片的传记性质，片中出现的戏曲歌舞元素乃主人公生活的一部分，所以表现起来自然贴切，非刻意而为，并且有效地推动了影片的叙事。“没乱里春情难遣，蓦地理怀人幽怨……甚良缘，把青春抛的远。俺的睡情谁见……”随着青年梅兰芳直抵人心的动人演唱，片中邱如白也完全折服于梅兰芳的戏曲演绎。之后，随着戏曲剧目《穆桂英》、《一缕麻》、《黛玉葬花》、《四郎探母》、《卖马》、《定军山》的先后亮相，将观众很好地代入了梅兰芳与十三燕比唱斗戏的部分。三个回合下来，一种英雄迟暮、后生可畏的氛围自然弥漫开来。而片中梅孟二人互相心生爱意却又无奈消逝的感情戏份又都围绕着《游龙戏凤》一出缓缓铺陈开来。电影中戏曲剧目的相继演绎，不动声色地推动着剧情的发展。

再如电影《大红灯笼高高挂》。片中京剧的演唱不仅起到了推动剧情发展和表达人物心理活动的作用，更是为影片气氛的营造增色不少。“……本来是千金体大家风范，最可怜背人处红泪偷弹。盼假期数不尽黄昏清旦，还有个痴情种呀废寝忘餐。非是我愿意儿传书递简，有情人成眷属不羨神仙。”这是三太太在争宠未果后独自一人于天还未亮时唱的京剧《红娘》。就在“最可怜背人处红泪偷弹”一句之后，镜头落在了三太太梅珊身上。虽然她身披红帔，却非红娘行头，由此暗示给观众她所唱之句也非红娘之话，而是自己的心声。而其所唱的“有情人成眷属不羨神仙”也恰到好处地表达出了自己的美好期望。全片中，无处不在，一直萦绕于耳旁的是三太太所唱的凄厉哀伤的曲调，这些唱词不仅反映出她的内心世界，更是为影片营造了一种挥之不去的清冷哀怨感。

第三章 深度的融合—嫁接产生的戏曲电影

一百多年来,传统戏曲与中国电影的关系并没有止步于相互的借鉴学习,也不是只停留在自身艺术元素对于对方的介入上,而是走入了一个更为深入的相互影响的层面。换言之,正是由于它们彼此不断地从对方身上汲取有益于自身的养分,吸收转化适合自身表现的艺术元素,从而使得二者达到了深度的结合,嫁接产生了戏曲电影这个中国特有的类型电影。这个艺术嫁接产物的形成是源于两种艺术共同的推动因素所致,在它身上所体现出的是传统戏曲与中国电影的关系最为紧密,最为深刻的一面。

3.1 嫁接之中的传承与变异

电影《定军山》既是中国电影的开山鼻祖,又是戏曲电影的奠基之作,作为母体的中国电影和身为子类的戏曲电影的诞生都是始发自同一部影片。这样看来,传统戏曲与中国电影的嫁接,是伴随着中国电影的起步而同时发生的。

对于一手造就了这个艺术嫁接品的创造者任庆泰而言,他选择传统戏曲作为电影的拍摄对象仅仅是出于不满足于当时外国人制作的影片所呈现的内容和当时中国娱乐市场的考虑。这是一种不自觉的选择,而他当然也不会意识到自己的选择是一种对两种艺术的嫁接行为。包括此后他分别在与不同的戏曲大师合作拍摄戏曲短片时,同样都没有认为自己的举动是对两种艺术的融合。

以此后戏曲电影的发展来看,作为独立电影类型,它当然不是将戏曲艺术与中国电影各自特征的简单堆砌。从艺术上而言,在经过自身的不断实践后,戏曲电影慢慢具有了属于自己的表现形式和美学形态。这种美学形态和表现形式是对戏曲与电影两种艺术各自特点的深层次的融合。这样一来,戏曲电影便免不了对在嫁接过程中逐渐形成的自身美学形态和表现手段等进行有益于自己的调整,保留两种基本艺术因子更适合自身的特点,剔除两种基本艺术因子与戏曲电影本体发生排斥的内容。

对于戏曲电影嫁接过程中所出现的传承与变异的问题,中国的电影人和戏曲界的艺术家也是在不断地理论探讨和拍摄实践中逐步认识、解决的。从《定军山》的诞生到新中国成立后的头几年,戏曲电影虽然作为一个独立的电影类型也在慢慢成熟,但总体上来看,基本上还是处于一种自生的状态。直到建国后的三次关于戏曲电影的座谈会,戏曲电影在诸多方面的问题才得到了较为集中的讨论,人们对于这种类型的电影在观念、表现方式等方面才有了一个比较统一的认识和清

晰的定位。虽然三次会议的主题略有不同,但究其实质,实际上关注的都是这个嫁接艺术品的自身矛盾,涉及到的是嫁接过程中的传承与变异的问题。

1956年中国戏剧家协会上海分会和《中国电影》杂志一同召开的戏曲电影观摩座谈会集中探讨了中国戏曲电影的观念、特点以及戏曲与电影在特性上如何更好地结合等问题。

对于戏曲电影的观念认定,会议中出现三种不同的意见。一种意见是,应该把戏曲电影定位于一种纯粹的舞台艺术纪录片。“并不是什么戏一旦拍成电影就非得把它变为电影的艺术形式不可。把舞台艺术拍成电影,……重要的是如何使用电影特性为舞台艺术服务的问题,如何把演出成功地纪录到影片上的问题。”^①这种观点其实仅仅是把电影作为了一种纪录戏曲艺术的工具,并且限制了导演的主观能动性,归根结底只不过是从大银幕上看戏。另外一种看法是以张骏祥为代表,在他看来戏曲电影应该“作为一种新的样式的电影——一种民族歌舞电影的样式而存在,不必再在前面冠以舞台艺术纪录片这种意义含混的头衔。”^②此种观点给予了导演在改编戏曲剧目时充分的自由性,对于在改造戏曲时应采取故事片的方式。第三种观点意见则是提出了“戏曲艺术片”这一概念。这种意见的主张是“既是电影,它就有电影的特色,没有必要一定让观众在看电影时还要保留看舞台演出的印象。”^③这种主张可以说是对于“新的样式的电影”较为接近实质的阐释。除此之外,这次会议还就戏曲艺术与中国电影在特性上的结合,戏曲电影布景造型,戏曲电影剧本改编和镜头技巧的处理方式等拍摄实践中的具体问题进行了意见的交换和探讨。

根据这次会议中对戏曲观念的形成所产生的三种观点进行整合提取,可以将戏曲电影的基本类型分成两种。

第一种是戏曲纪录片,这种类型的戏曲电影以记录传统戏曲表演艺术为主要目标。实质上,是完全对戏曲艺术进行了传承。电影之于它而言,只是起到一种纪录、保存和传播的作用,在这里电影仅仅是载体工具。虽然传统戏曲被搬上了大银幕,但戏曲艺术的本体以及它原有的整体风格面貌并没有被改变。从功能上说,它主要可以起到记载保存或教学交流的作用。在戏曲纪录片中,常用的电影化的处理手法一般使用得都比较少。例如多个画面并置、正反打镜头等,差不多都难觅其踪迹。

^① 阮潜.关于舞台艺术纪录片.载《论戏曲电影》.北京,中国电影出版社,1959.

^② 张骏祥.舞台艺术纪录片向什么方向发展?.载《论戏曲电影》.北京,中国电影出版社,1959.

^③ 徐苏灵.试谈戏曲艺术片的一些问题.载《论戏曲电影》.北京,中国电影出版社,1959.

第二种便是戏曲片，或称之为戏曲故事片。这类戏曲电影是把戏曲舞台与电影影像进行了结合。究其实质，这种戏曲电影对传统戏曲的纪录并非完全忠实，在通过电影语言对戏曲进行表现时充分考虑到电影手法的使用程度以及对拍摄对象原貌的破坏程度。电影在这里不再是单纯意义上的载体工具，而是起到了一种转化的作用。传统戏曲舞台经过电影这种“转化”，其形态上发生了根本性的改变。戏曲舞台成为了呈现在电影银幕上的影像化的场景，而非原有观念中的实体性戏曲舞台。这种戏曲电影中影像化的处理技巧比比皆是。就像1962年由北京电影制片厂制作，崔嵬与陈怀恺执导，李少春主演的京剧戏曲片《野猪林》，在表现林冲怒杀陆谦这个场景时就使用了“正反打”的镜头处理方式。

在1959年的第二次戏曲电影座谈会之后，中国电影家协会与中国戏剧家协会于1962年又共同举办了一次戏曲电影座谈会。在这次会议上，导演崔嵬重申了自己的观点。“电影要服从戏曲，不能离开戏曲这个基础，既要保持舞台风格，但在一定程度上又要打破舞台框框。要利用电影艺术的表现手段，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。”^①由此明确看出这时关于戏曲电影拍摄的主流观点，即用电影的表现技巧与手法来表现中国戏曲，戏曲电影应该是以中国戏曲为主导的。这种观点在中国内地之后相当长的时间里都影响着戏曲电影的创作方式。

这样看来，从哪种艺术占主导的角度出发，在排除戏曲纪录片不谈的情况下，进一步对戏曲电影基本类型中的戏曲故事片进行分类，又可将之划分为两种不同的类型，即戏曲主导型戏曲片和电影主导型戏曲片。这两类戏曲片都不是对戏曲艺术原封不动的纪录，而是在戏曲艺术与电影艺术融合的过程中对双方都做出了一定的妥协处理，只是妥协的程度不同而已。

戏曲主导型戏曲片把戏曲艺术作为根本，是在最大限度保持戏曲的叙事原则和叙事手法的基础上对影片做了电影化的处理，舞台美学是其所追求的终极旨意。此类型戏曲片更加看重影片的艺术传统与内涵，中国内地的戏曲电影大都属于这一类。

而电影主导型戏曲片则是强调电影的本性，讲求以电影的叙述原则和叙事手法来对戏曲艺术重新诠释，可以说它探寻的是戏曲片的片场美学。这类型戏曲片的着眼点是电影市场的票房。以黄梅调戏曲片为代表的香港戏曲片都归为此列。

这两种类型的戏曲片在具体的拍摄手法和最终呈现上都不尽相同，以下分别

^① 崔嵬. 拍摄戏曲电影的体会. 《崔嵬的艺术世界》. 北京, 中国电影出版社, 1982.

从代表了戏曲主导型的内地戏曲片和代表了电影主导型的香港戏曲片两个方面来进一步研究在不同“土壤”环境中戏曲片的成长情况，从而更好地认识两种艺术深度融合下所发生的传承与变化。

3.2 秉承传统的内地戏曲片

中国内地和香港在意识形态上的差别，以及由此派生出的对待传统戏曲艺术文化的不同政策是导致两地出现不同类型戏曲片的主要原因。国家投入资本扶植戏曲片的拍摄基本上是内地戏曲片制作的通行法则。从第三次戏曲电影座谈会后，戏曲片中电影要服务于戏曲的创作理念便成为了内地戏曲电影创作的准则。彼时的戏曲片创作者，包括对传统戏曲文化持有极大热情的导演和戏曲出身的演员，基本上都把传承戏曲艺术文化精髓作为第一要义，其秉承的是一种对传统戏曲艺术尽可能保留原貌的做法。通过梳理内地戏曲片的发展过程便能对这一特点有较为透彻的了解。

从1905年中国第一部戏曲短片《定军山》的诞生至二十世纪四十年代，这一时期可以说是内地戏曲电影的起步阶段。包括周信芳等戏曲界名角在内的戏曲演员携手中国电影导演，共同致力于对这一片种的积极探索。在《定军山》推出后不久，任庆泰又相继与其他曲艺界大师合作摄制了《艳阳楼》、《收关胜》、《青石山》、《长坂坡》、《金钱豹》、《纺棉花》等戏曲短片。而这些主要以动作戏份为主的短片，其实仅仅起到了对戏曲表演舞台动作简单记录的作用。由于当时的电影技术并不发达，没有丰富的电影表现手段，也使得这些短片在“误打误撞”中完成了对传统戏曲最初的传承。

二十世纪的前期，著名京剧艺术家梅兰芳开始涉足戏曲电影的拍摄。商务印书馆活动影戏部与民新公司先后与梅兰芳合作，拍摄了《天女散花》、《春香闹学》、《西施》、《霸王别姬》、《上元夫人》、《木兰从军》和《黛玉葬花》。之后，应日本电影公司之邀远赴东洋，拍摄了《虹霓关》和《廉锦枫》。另一位伶界大师周信芳的《琵琶记》也于同时期制作完成。这一阶段，由于中国电影的艺术手段日渐多样化，戏曲短片中也出现了电影化的处理技巧，如叠印和特写镜头等。但是包括梅兰芳在内的戏曲名家在拍摄时首先想到的是通过电影可以将自己的表演让更多的观众看到，从而传播中国传统戏曲文化，是出于秉承传统戏曲艺术的一种文化自觉。

之后，随着电影中声音元素的出现，戏曲电影也迎来了自己全新的创作阶段。声音进入戏曲电影后，戏曲艺术在银幕上才以较为完整地呈现其独特的艺术魅

力，而当色彩技术结合了戏曲电影后，戏曲的民族意蕴美终于完全表现了出来。以更为丰富的电影化语言在与常规电影相当的影片时间内讲述更为戏剧性的戏曲故事，也成为了这一阶段戏曲电影拍摄的显著变化。而电影的定位也不再是纯粹的纪录工具了，真正意义上的戏曲片模样渐渐显现。

在这个时期，导演费穆不得不提。正是由于他对戏曲电影做了更加深入的探索，才使得戏曲片不同于之前的短片作品。1948年，他与梅兰芳合作完成了《生死恨》。这部电影是中国第一部彩色戏曲片，而费穆在该片中尝试了诸多戏曲片新的拍摄可能。如片中对于影片场景的处理，由于舞台背景效果并不很好，他就在摄影棚内布景。道具方面，实体织布机也取代了原本舞台上的纺车。而为了保证戏曲原汁原味的唱腔，他更是不辞辛劳，采取了先录音，后转录到电影声带中的做法。在如此繁复的工作下，他这种大胆的虚实相间、写意与写实并重的办法也收到了较为不错的效果。更为重要的是，在拍摄此片时，他不断的与梅兰芳进行各种艺术表现上的探讨交流，反复地修改实际拍摄中的处理方式，两人如此小心谨慎，都是为了更好地将传统戏曲艺术的美感以最佳的效果呈现在大银幕上。由此可见，虽然当时的拍摄是一种商业意味比重较大的尝试，但创作者所怀揣的却是一颗对传统戏曲艺术“敬畏”的心。

新中国成立后，戏曲电影步入了自己的首个创作繁荣期。在国家文化政策利好的情况下，中国电影人与戏曲艺术家继续对戏曲片的创作摸索探求。《孙悟空三打白骨精》、《花为媒》、《十五贯》、《碧玉簪》、《杨门女将》、《红楼梦》等时至今日都堪称经典的戏曲片均产生于这一时期。需要强调的是，与此同时戏曲片的美学观也日渐成熟。经过三次戏曲电影座谈会，内地的电影人和戏曲家统一了认识，将电影服务戏曲的理念作为拍摄戏曲电影的终极要义。在这一原则的指导下，内地的戏曲电影越来越明显地呈现出了其戏曲主导型的特征。

虽然在文化大革命期间，中国的戏曲电影在国家意识形态极端政治化的影响下经历了创作的畸形过程，但此后随着文革结束，国家文化事业重新步入正轨，戏曲电影的创作便再次回归到以戏曲为主导，以秉承传统为先的道路上来了。

在戏曲片这一再度兴盛的阶段，众多传统戏曲剧目纷纷回归大银幕，诸如京剧《白蛇传》、《吕布与貂蝉》、《姚期》、《李慧娘》、《铁弓缘》、《火焰山》、《盗御马》，豫剧《背靴访帅》，昆曲《牡丹亭》，秦腔《三娘教子》等。另一方面，新编和改编的古装历史题材戏曲相继出现。《七品芝麻官》、《樊梨花》、《三打陶三春》、《升官记》、《真假美猴王》、《血溅美人图》、《三关点帅》、《花烛泪》、《五女

拜寿》等作品都受到了观众的欢迎。

这一时期，内地这种戏曲主导型戏曲片在实践中虽然电影化、实景化的拍摄手法比重上升，但还是尽量保留戏曲艺术原本的虚拟性和程式化，类似拾花轿、千里跋涉这种虚拟的动作，不仅完整保留，更是以电影化的处理对其放大凸显。如1986年由陈献玉导演，河南豫剧二团演出的《拾花轿》一片，虽然也出现了实景中抬轿赶路的场景，但之后还是落脚在“虚”上，通过镜头的剪辑和布景的虚幻化，将抬轿等动作置于“云雾”的效果场景中。由此，既不丢掉戏曲的程式化动作和周凤莲在轿中的心情变化，也没有破坏戏曲原有的韵味。而对于电影中戏曲唱腔，内地戏曲片也基本上是完整保存，在一定程度上甚至做到了更为强烈的表现。这也是出于电影服务戏曲，传承戏曲精华的考量，不让传统唱腔曲调失传。回看摄制于1959年的《女驸马》一片，导演就有意识地将浓烈的戏曲腔调原汁原味地保留了下来。此外，新时期的戏曲尽管在演出形式上也有将传统戏曲与现代话剧、歌剧等在表现技巧上做实验性的融合探索，但总归还是通过一定的电影语言来表现传统戏曲艺术。

戏曲电影创作的第二次高潮在持续了仅仅十年后，由于新时期娱乐方式的不断多样化和大众文化的日趋多元化，戏曲电影开始走下坡路。作品数量的急剧减少直接反映出戏曲电影窘迫尴尬的生存现状。而基本上都是由政府出资拍摄的戏曲片更是以抢救传统戏曲艺术为拍摄目的，其创作理念依然是对秉承传统这一做法的沿袭。

3.3 追求实用的香港戏曲片

与内地戏曲片截然不同，远离祖国大陆的香港戏曲片基本上都属于电影主导型一类。它所追求的是一种实用性，这种追求实用的做法与彼时香港的大环境不无关系。

当时还是英国殖民地的香港，由于其奉行的是与内地计划经济体制不同的市场化经济体制，具有高度开放的电影市场和较为成熟的电影体系。在一切以票房数字说了算的情况下，戏曲片的创作自然也遵循这一规律。在成熟完善的电影工业体系下的创作者秉承的也必然是一种符合社会潮流的实用的观念。这倒不是说香港的戏曲片创作者不重视传统的戏曲美学观念，像张彻、李翰祥等人其实都是对戏曲艺术非常熟悉的行家。但在票房主宰一切的现实面前，这些电影创作者也不得不屈服于这一规则。

香港的戏曲片是以黄梅调戏曲片为发轫。从1958年香港戏曲片的产生到

1969年的逐渐衰落，短短十余年便历经沉浮，在这一点上它与内地戏曲片跨越了一个世纪的历史相比着实很短。在短暂的时间内，虽然香港也有诸如由吴宇森执导的《帝女花》这样的粤剧戏曲片和像《三笑》一类融合了各种江南小调和别的南方戏曲曲调的被冠以“喜剧戏曲电影”名头的戏曲片，但黄梅调戏曲片却绝对是香港戏曲片的主流。从某种程度而言，黄梅调戏曲片就是香港戏曲片的代表。一方面是由于黄梅调戏曲片的产量最大，另一方面，即便是少量其它的香港戏曲片在拍摄手法和自身的美学形态上都与黄梅调戏曲片如出一辙。

黄梅调戏曲片将源于传统黄梅戏唱腔的曲调作为自己音乐曲调的主导，但是在表演动作上却是将传统戏曲程式化的套路进行改良，融入了舞蹈的性质。其题材的选取也并非全部来自于传统黄梅戏剧目。

香港的戏曲片之所以选择传统的黄梅戏作为自己戏曲片母体的主要来源，是有一定客观原因的。这与黄梅戏特殊的发展轨迹有很大的关系。鄂、皖、赣三地交界处以黄梅采茶调为主的民间歌舞是传统黄梅戏生发的基础。起步已经远远晚于中国传统京剧、昆曲等剧种的黄梅戏在二十世纪30年代进入上海等大城市后才开始了自己由歌舞向戏曲的转变。这样来看，黄梅戏并不具有纯粹完整的“传统”基因。况且其还间或地向西方话剧等学习，这也致使它与传统戏曲渐行渐远，戏曲艺术中基本的艺术原则在其身上体现得愈加不明显。而正是由于此原因，当香港的电影人将黄梅戏拍成戏曲片时，才使得黄梅调戏曲片呈现出有别于内地戏曲片的通俗化，观众也更容易接受。

当有了以电影票房的卖座率作为衡量影片是否成功的标准这一大环境，以及不同于内地戏曲片的艺术本体特征不甚明显的戏曲拍摄来源，自然便使得香港戏曲片形成了自己特有的追求实用的风格，而这种风格的烙印也深深地嵌入了香港的电影主导型戏曲片的美学形态和表现方式上。

香港的这种电影主导型戏曲片在拍摄时采取的方法是尽量“避虚就实”。包括唱腔念白、身段技艺、虚化布景、虚拟性表演等在内的一些传统戏曲的基本舞台原则都被电影银幕剔除掉了。取而代之的是尽可能地用电影语言进行诠释。比如多变的镜头呈现、剪辑技巧的使用等等。

在电影场景的布置上，香港戏曲片总是尽可能地采用实景化的处理方式。虽然由于种种原因，许多影片不得不在室内的摄影棚拍摄，但即便如此，还是想方设法营造出真实的环境氛围。如在拍摄于1963年，由李翰祥执导的黄梅调戏曲片《梁山伯与祝英台》一片中，“十八相送”一段的背景就在摄影棚内铺设了真

实的草皮。而1965年由岳枫导演的《宝莲灯》一片中，沉香劈山救母一段，电影特效的助阵可谓将这一做法进行了科技化的升级。由此不难看出香港戏曲片对于实用美学的追求是何等的强烈。

此外，这一类型的戏曲片在表演的唱腔上也与戏曲主导型影片中唱腔的表现截然不同。黄梅调的演唱虽然源于中国内地的黄梅戏，但却做了适合当地受众欣赏习惯的改造，使之更为通俗简单化，更具时代感，普通的观众在观看了影片后都能很容易地自己哼唱，可谓是朗朗上口。再一点与内地戏曲片不同的是，香港戏曲片中很多情况下是由电影演员进行表演，如林黛、李丽华等。而内地如费穆等导演拍摄的戏曲片，则均是启用戏曲演员演出。还有就是香港的戏曲片中演唱的部分均由幕后代唱来完成，只有极个别的是由演员自己完成，这也可以说是香港戏曲片的一大特点。这些有别于内地戏曲片的创作方式，无一不体现着香港戏曲片全方位的向电影市场的妥协。

以黄梅调戏曲片为代表的香港戏曲片虽然历史不长，但它波及港台及东南亚地区的超强影响力这一贡献至今被奉为中国电影史上的传奇，并且在带动香港国语片兴盛上起到了居功至伟的作用。十余年间，这一特殊的戏曲片不仅在电影票房上大卖，更是屡屡夺得包括亚洲影展、台湾金马奖在内的各种电影奖项的大奖，可谓是叫好又叫座。包括香港邵氏公司拍摄的《貂蝉》、《江山美人》、《白蛇传》、《杨乃武与小白菜》、《红楼梦》、《梁山伯与祝英台》、《杨贵妃》、《花木兰》、《凤还巢》、《七仙女》、《阎惜娇》、《王昭君》、《乔太守乱点鸳鸯谱》、《潘金莲》、《血手印》、《玉堂春》、《双凤奇缘》、《宝莲灯》、《西厢记》、《魂断奈何桥》、《宋宫秘史》、《万古流芳》、《鱼美人》、《女巡按》、《女秀才》、《新陈三五娘》、《三更冤》、《金石情》、《三笑》等影片，以及那个时期香港另一大电影公司香港国际电影懋业有限公司出品的珍珠泪》、《嫦娥奔月》、《金玉奴》、《苏小妹》、《扇中人》、《红梅阁》、《描金凤》等戏曲片，都是在以一种追求实用美学的姿态撑起了香港一个时代的电影市场，同时也以其迥然有别于内地戏曲片的风格丰富了中国戏曲电影的历史。

3.4 现代语境下的价值失落

进入二十一世纪后，就在中国电影市场日渐成熟和电影体系不断完善的大背景之下，由传统戏曲与中国电影嫁接而生的戏曲电影却遭遇了寒冬。不论是作品数量还是作品品种，都跌至了谷底。更为尴尬的是，即便拍摄完成，大部分作品都在电影院中难觅踪影，有的虽然进入影院院线，却总是如匆匆过客一般悄然下

线。这种虽有电影之名却无电影之实，无缘大银幕，关注度日渐走低的局面可谓是戏曲电影在当今社会中的真实写照。

造成目前这种状况首当其冲的原因便是戏曲电影自身桎梏无法得到解决，对于传统戏曲艺术的魅力，戏曲电影在经历戏曲和电影融合的过程中其实很难将其完整充分地表现出来。

首先，传统戏曲艺术其核心是舞台化的表演，是讲求“四功五法”，集曲调声音与身段动作于一体的综合呈现。但是在戏曲电影里，这些传统的戏曲表演艺术中的精华总是无法得到最为原汁原味的欣赏。受电影真实环境所困，很多时候戏曲的表演不得不予以迁就，使得原本极具古典意味的戏曲演绎和程式化的艺术规范消失殆尽。戏曲中的“唱”和“念”在很大程度上是推进戏曲故事发展的重要因素，但在戏曲电影中为了更加符合电影的表现形式和叙事节奏，“唱”和“念”的比重往往不断被压缩删减，大量普通话腔调的对白和现代乐感式的音乐虽然对于观众而言通俗易懂，却也失去了戏曲原有的“唱”、“念”精髓。此外，戏曲中带有舞蹈性质的“做”和“打”的肢体语言，以传神的独特审美方式表达着剧中人物的心理活动，但同样也是为了配合电影的真实环境和镜头表现，戏曲电影中这种身段动作被迫做出了种种写实化的改造或省略。

其次，传统戏曲艺术中写意性和虚拟化的砌末元素未能在戏曲电影中得到很好的呈现。砌末是戏曲中最具创意和特点的元素，它的运用能使戏曲舞台空间变得灵活自由。两手一推便是开门，双手一合便是关门，马鞭挥舞即是策马奔腾，船桨划动即是水上行舟，诸如此类的意念化舞台动作给观众以极大的环境想象空间。而电影有违戏曲舞台造型特点，对其写实化的处理方式，不仅破坏了观看者的自由想象空间，也使得表演者写意性的形体动作显得不伦不类。戏曲电影场景的实景化，同样破坏了传统戏曲简约空灵的舞台布景美学理念，生硬地将戏曲表演的虚拟化动作与真实背景相结合，不仅令演员的表演略显多余，与环境显得格格不入，也逾越了传统戏曲的程式性范畴。

最后，戏曲电影不能营造传统戏曲艺术的舞台观看效果和氛围。传统戏曲艺术的舞台并不是一个纯粹意义上的独立的表演空间，而是一个由艺术创造者与接受者一同组成的审美空间。从一定层面而言，戏曲舞台在观众观看表演的时候是外延到了观众中的。而戏曲演员的表演也是瞬时性的，具有不可逆的特点。在演员进行表演的时候，场下的观众不仅仅是在单纯地欣赏，而是作为艺术的参与者与台上的表演者形成了积极的互动关系。观众对于台上演员的表演状态可谓看得

是真真切切。每当演员表演了一个精彩的形体动作，或者完成了一句挑战极大、难度甚高的演唱时，观众都会马上给予鼓掌、叫好等鼓励性的反馈，演员感受到鼓励后表演自然更加卖力，而当台上的演员表演失误或是消极出演时，观众也会采取喝倒彩的形式作出回应，此时台上的演员就会马上调整状态。例如电影《梅兰芳》一片中所描述的，当台下的观众对十三燕的表现不甚满意时，不仅喝起了倒彩，更是将手边的茶杯、板凳等器物扔上舞台以表达情绪。这种台上台下、演员与观众形成互动的艺术特点是所有舞台艺术所共有的，而台下观众热闹的观看氛围，则是中国传统戏曲舞台艺术所独有的。与戏曲是舞台艺术所不同，电影是镜头艺术，观众在电影院内欣赏到的表演是演员已经创作完成被保存在胶片等载体中的影像。由此，舞台艺术里那种表演者与观看者实时互动的情况不复存在，只剩下观影者对于影片内容的被动接受，不论观者对电影内容是喜欢、厌恶还是失望，其情绪都无法马上反馈给演员，进而对影片产生不了任何影响。演员与观众的互动关系和热烈的观看氛围是传统戏曲舞台所特有的，戏曲电影在瞬时互动交流上的封闭性以及戏曲艺术独有的观看氛围的缺失，也从一定程度上促使了戏曲电影的衰落。

归根结底，戏曲艺术与电影艺术在美学性质和观念上的强烈反差造成了戏曲电影自身无法根除的顽疾。法国导演罗贝尔·布烈松曾经这样说道，“舞台剧和电影书写结合只会共同毁灭”，“用两种艺术结合而成的手段不可能有力地表现什么，要么全是一种，要么全是另一种。”^①美国著名哲学家苏珊·朗格也曾说过：“每一种艺术品，都只能属于某一特定种类的艺术，而不同种类的艺术作品很不容易被简单地混为一体。然而，一当不同种类的艺术品结合为一体之后，除了其中的某一个个别艺术品之外，其余的艺术品都会失去原来的独立性，不再保留原来的样子。”^②这样看来，当戏曲艺术结合电影艺术生成了戏曲电影时，戏曲原本的传统艺术特质在电影语言的重新表达与解构下已然发生了变化，而这种变化对于它的受众群体而言却是很难接受的。

此外，一些外部因素也加速了戏曲电影的衰落。国家原有计划体制被市场经济体制所取代，失去了原有制度上的强力保障，单靠政府出资支持下的戏曲电影可谓是独木难支。随着新媒体时代的来临，娱乐文化也日趋多元化，戏曲电影的商业价值慢慢消失，电视、网络等更加方便快捷的传播媒介对戏曲电影造成了强大的威胁与冲击。受众群体文化欣赏水平的逐渐提高，年龄结构的快速变化以及

^①罗贝尔·布烈松[法] 徐昌明译.电影书写札记.北京,生活·读书·新知三联书店,2001,25.

^②苏珊·朗格[美] 滕守尧、朱疆源译.艺术问题.北京,中国社会科学出版社,1983,80-81.

受众群体的不断更替，都使得戏曲电影在新的历史时期举步维艰。

戏曲电影自身固有的矛盾促使人们必须重新对其进行定位。这并不意味着否定过去戏曲电影对于戏曲艺术和电影艺术所做的贡献，也不表示可以停止对它的艺术探索。从国家层面的文化艺术决策者，到直接参与其中的创作者，乃至普通的观看者，都应该清醒地意识到戏曲电影本身带有的艺术矛盾性，摆正心态，理性地对其做出顺应时代的调整。在新的历史语境下，戏曲电影应更多地作为纪录、保留、传播、弘扬戏曲艺术的载体和教学交流的有效工具，同时再予以适当地商业化开发探索。其实对于每个关心关注中国戏曲电影的人来说，真正可怕的不是戏曲电影逐渐减少的作品数量，而是来自行业内对其自欺欺人一般的自说自话。

第四章 迥异的境遇—两种艺术现状关注

时至今日，中国戏曲和中国电影相互影响的关系已经持续了一百多年。回顾这段历程，两种艺术都有过各自的繁盛期和低迷期。如今，影响犹在，二者却处境迥异。历史悠久的传统戏曲艺术在当今社会已不复当年之勇，但却如迟暮英雄般依然屹立于世。风华正茂的中国电影身处壮年，风头正劲，却也时而陷入迷茫。在各自迥然不同的境遇下，它们又该何去何从。

4.1 英雄迟暮的传统戏曲

2001年，中国的昆曲艺术被联合国教科文组织列入首批“人类口头和非物质文化遗产代表作名录”，2010年，京剧艺术也被列入其中。以中国的京剧和昆曲为代表的传统戏曲艺术被列入“非遗”项目，一方面标志着这种艺术在人类文化艺术历史的长河中确实做出过巨大的贡献，但从另一个角度而言也反映出传统戏曲艺术无论是在世界范围内还是在我国，其生存现状都令人堪忧，亟待抢救性的保护。

根据《中国戏曲志》的统计，我国的戏曲剧种历史上曾一度达到过394种之多，但中国艺术研究院戏曲研究所于2004年公布的《全国剧种剧团现状调查》显示，我国目前戏曲剧种仅为270余种。在戏曲剧种数量上减少的背后，是传统戏曲艺术日渐没落的不争事实。而这个具有千年历史的古老的艺术样式之所以日薄西山，不得不说与其成长环境的变化和自身艺术的特点休戚相关。

戏曲艺术赖以生存的环境发生了改变可以说是引发戏曲走向没落的主要外因。原始的、以农耕为主的农业社会一去不复返，取而代之的是发达的工业社会。在农业社会里，生产力水平低下，经济活跃度不高，从事农业劳动的人是构成社会的主要群体，而整个社会的整体文化水平又比较低。于是发源于民间的戏曲由于其融合了舞蹈、说唱、歌唱、打斗、杂技等诸多娱乐因素而被当时的人们所接受，另外当权者对这种本身还含有一定教化意义的人们喜闻乐见的娱乐形式也是倍加推崇。这样一来，戏曲不论是从作为娱乐休闲的方式来看，还是从作为统治阶级的教化工具而言，都对当时的人们产生了非常大的吸引力。但是，随着时代的发展和社会的进步，农业文明被工业文明代替，戏曲艺术也失去了呵护自己成长的土壤环境。在当今这个信息化时代，文化休闲日趋多元化，娱乐项目也丰富多样。电影、电视、网络等众多新兴媒介娱乐形式层出不穷。在大银幕上先进的特效手段制造出一个又一个令人震撼的视觉奇观，在家庭荧屏中引人入胜的电视剧给予人们的是更为细腻连续感，而高效便捷的互联网带给人们的又是海量的

信息和实时的分享互动,多元化的娱乐选择,使得戏曲艺术这个古老的娱乐方式逐渐淡出了人们的娱乐视野。此外,人们的欣赏要求和欣赏水平也在日益提高,面对娱乐意味已然不甚出众的戏曲艺术,受众群体便不断流失。如今,虽然大多数戏曲演出早已脱离了之前草台班子露天表演的形式,转入剧场进行表演,但是在城市中,戏曲的演出空间却是非常小,剧场、剧院的数量严重短缺,硬件上的欠缺也使得在新时期原本就越来越在走下坡路的戏曲艺术更加无人问津。而与之形成鲜明对比的是不断新建的电影院和与日俱增的银幕数量。以2012年为例,全国电影院银幕总数截至年底已从2002年的1845块剧增到现有的13118块,全年累计新增银幕3832块,日均新增10.5块。

在戏曲艺术的生存环境发生变化的同时,其自身凝固不变的艺术特点便显得愈发的不合时宜。而这也成为了戏曲艺术逐渐没落的内因。

一方面,戏曲艺术程式化、虚拟性的美学形态和表演方式与当今社会的审美需求不相吻合。程式化是我国戏曲艺术在千年的演变中,经由历代的戏曲参与者不断完善而形成的。这里的戏曲参与者不仅包括戏曲的创作者和舞台上的表演者,还涵盖了观看戏曲的受众群体。他的形成是表演者与观看者在不断的磨合中达成的一种审美默契。不论是唱念的表达,还是身段形体的展现,一句一腔,一招一式,都有严格的规范。但是,正是这种表现上的固定范式在如今看来却成为了阻挡它与时俱进的最大绊脚石。其实,自电影艺术诞生后,人们在大银幕上欣赏电影的时候,其审美习惯已经在不知不觉中悄然发生了变化。电影是反映真实的艺术,不论是通过长镜头还是蒙太奇,画面上人物的行为动作与说话方式都是和现实世界一致或趋同的。而戏曲中角色的表演则是有悖于真实生活的,从穿着打扮到面部妆容,从说话方式到神态举动,都是经过了艺术化的提炼和浓缩。当习惯了观看贴近生活的电影的人们再在欣赏戏曲的时候,就会觉得舞台上的表演与现实生活相去甚远。在观众眼里,戏曲程式化的呈现方式看起来是如此的机械与呆板。时代的进步已使得人们的审美习惯更加倾向于真实化了。而虚拟性,这个一度曾被认为是具有传统戏曲艺术神韵的特征在如今人们的眼中也变得愈加与时代格格不入。其实,戏曲的虚拟并不仅仅是演员表演与舞台环境这种外化上的虚拟,它更多的是通过这种外部的虚拟达到与观众心领神会般的交流传递。但是,正如上面提到的,当电影、电视等越来越多的纪录真实的艺术样式出现后,人们对于传统戏曲的这种意会式的表达方式已失去了耐心。表演上的非真实性,舞台布景上的简单失真,无论如何也唤不起当今社会人们的兴趣,在观众看来这

一切是无比的虚假与矫揉造作。

另一方面,传统戏曲艺术的唱腔难懂,整体表演节奏缓慢。如今在剧场内欣赏戏曲演出,当台上的表演者在展示其唱功时,舞台两侧的电子显示屏大都会进行实时的字幕匹配。同样的,即便是电视中播放戏曲演出,荧幕上一般也都会有演唱内容的追踪字幕。虽然也有像黄梅戏这般的演唱上比较接近现实发声的剧种,但绝大多数的传统戏曲剧种的唱腔并非自然发音。这样一来就造成了观众在欣赏时无法完整、准确地理解表演者所演唱的内容。除了戏曲唱腔上非自然发音外,各种地方戏曲在演唱时对于方言的使用,也使得不同地域的观众在欣赏起来较为困难。其实这种非自然的发音和方言的使用不仅表现在戏曲的唱腔中,还体现在人物的对话和念白上。而不论是戏曲的演唱还是对白,很多时候在很大程度上都是推动剧情发展的手段。对于戏迷或老一辈对于传统戏曲较为熟悉的人而言,由于其接触这种艺术的表达方式时间较长,尚能理解演唱或对白的内容,但对于年轻一代而言,戏曲唱白上的这种特征使得其听起来就晦涩难懂。与通俗歌曲相比,在当今社会传唱度上便已经远远落后于时代了。另外,戏曲表演在整体上节奏缓慢。这种缓慢,不光体现在唱功上,在舞蹈打斗上也同样如此。例如在演唱时故意将某个字分别以头、腹、尾三个部分唱出,造成了一种缓慢悠长的效果。而动作上由于与戏曲的唱、念等联系紧密,是剧种人物心理外化的一种表现,故会刻意地反复或停顿。这些表现方式对于现在听惯了流行歌曲,在银幕上见惯了快节奏打斗场面的观众而言自然是毫无吸引力。更重要的是,戏曲的缓慢不仅表现在外在形式上,其冗长的叙事节奏下简单的故事内容在观众看来却是无尽的拖沓。

面对传统戏曲艺术令人担忧的生存窘境,越来越多的措施被用于对戏曲的保护。如电视中开辟了专门的戏曲频道,相关院校戏曲艺术类学生的招收比例不断扩大,加大了对民间戏曲剧团的扶持,注重对二三线城市甚至乡镇一级的戏曲市场的培养,在学生受教育阶段增设了戏曲艺术的普及课程等等。可以说,这些措施都在一定程度上起到了抢救传统戏曲的作用。但是也有一些不懂戏曲艺术却自以为是的好事者打着抢救戏曲的幌子对传统戏曲进行所谓的“改革”,最终使得戏曲艺术变得不伦不类,即失去了原有的受众,又让新的观众一头雾水。其实,在对戏曲艺术保护时,人们更多地是应该以一种坦诚的姿态面对现实。应该看到原本就是娱乐项目的传统戏曲其自身“俗”的意味正在不断褪去,而有了日益“雅”化和小众化的趋势。准确把握戏曲这一变化,及时调整保护的手段。适当适度的

商业开发当然可取，但更多的是应该真正将其作为古典艺术进行传承，而非一味地苛求普及。

4.2 风华正茂的中国电影

相比于我国古老的传统戏曲艺术而言，中国电影无疑是年轻的。虽然自诞生至今也走过了一百多年，但直到跨入新世纪后它才真正迎来了自己高速发展的阶段。

观察目前中国电影整体的发展环境着实令人感到欣喜。国家对于电影业出台了一系列有利于电影产业化发展的相关政策，这也使得中国电影的生产力得以解放，加之民间投资日益活跃，从而促进了电影的市场化程度不断提高。在这样的利好局面下，我国的民营电影公司和电影制作单位持续增多，电影的产量逐年递增，影院数量和规模迈上了一个新台阶，电影的观影人次日益增加，国产片票房收入也是节节攀升。

自 2010 年中国电影票房首次冲次破百亿元大关后，此后的两年更是分别达到了 131.15 亿元和 170.73 亿元。此外，从新世纪的第一年开始至今，我国票房过亿的国产片也达到 80 部之多，累计贡献票房 184.7 亿元。但是，在令人欣喜的表象之下却也有很多不尽人意之处。以 2012 年为例，虽然我国电影票房总数达到了创历史新高的 170.73 亿元，但其中国产影片票房仅为 82.73 亿元，对全年的票房贡献率不足 50%。其中，上半年进口影片票房多达 52.67 亿元，12 部影片票房过亿，而国产影片票房却只有 28.05 亿元，票房超过亿的国产影片也仅为 6 部，市场份额只占 34.75%。虽然全年 21 部国产影片票房过亿，但是票房成绩前二十名中，国产影片却连半数都不到。在我国对国外影片引进数量做了限制和对国产电影采取了“国产片保护月”措施的前提下，中国电影交出的答卷并不令人感到乐观。

虽然单纯以票房的多少来衡量一部影片的艺术质量有失偏驳，但是影片的票房成绩和卖座情况在一定程度上确实能够直观地反映一部影片的水平 and 观众对其的喜爱程度。随着观众的欣赏要求和审美水平的不断提高，其观影的消费心理日益成熟，消费行为也趋于冷静。那种仅靠打着“大片”旗号就能将观众忽悠进影院的时代早已一去不复返。

由此，这便直指国产电影在当下艺术本体自身的问题。中国电影虽然风华正茂、意气风发，但也正是由于它的年轻，不免存在各种各样的不足。面对如何应对来自以好莱坞电影为代表的国外电影的挑战和怎样使中国电影在世界范围内

更具竞争力这一困扰已久却又无法避开的命题,摆在中国电影眼前更为实际和现实的问题理应是如何让国产电影首先得到国人的认可,这才是中国的电影人需要认清并亟待解决的。

国产影片类型单调,不够丰富,可以说是当前中国电影最为突出的问题。纵观近年来上映的国产影片,古装类型和动作类型的电影无疑是银幕上的“大户”片种,喜剧类型的影片也不在少数。除此之外零星分布着一些诸如战争、谍战类型的影片,而关注当下社会问题的现实题材的类型电影则是少之又少。这种在类型上的单调化,不仅使得观众产生了观影的审美疲劳,更是反映出中国电影在对类型开发上的严重欠缺。

此外,无法兼顾影片的娱乐性与文化性。有人认为,电影作为一种休闲放松的项目,娱乐性乃是其根本旨趣,不必非要承载教育意义。诚然,电影的出发点本就是意在让观众于观影的时刻得到放松、释放,不论是开怀大笑还是悲伤难过。但这里所指的文化性,并非是某些人所认为的教科书似的说教,而是一种精致的内在艺术品位和气质。这种艺术品质本身与电影的娱乐性并不相冲突,在一定意义上还能提高或凸显影片的娱乐境界。目前在中国电影的创作中一些创作者片面理解电影的商业化,在影片中一味的、无可节制地追求暴力、恶搞,低俗的调侃,或是盲目跟风,在影片的制作上急功近利、粗制滥造。这种竭泽而渔的行为和创作态度的不严谨不光在透支着受众群体的信任度,更是对年轻的中国电影的一种致命打击,是一种极其不负责任的做法。

面对如今中国电影在艺术本体创作上存在的这些问题,中国的电影人着实应该进行深刻的反思,并作出积极的改变。否则,在连目前中国电影这种非常实际、现实的问题都无法作出行之有效的解决的情况下,想抗衡好莱坞电影并在世界电影中占有一席之地,只能是痴人说梦,最终成为笑柄一个。

4.3 各取所需的明晰定位

传统戏曲和中国电影已经携手走过了一个多世纪的路程,期间虽然自身都历经起伏,但始终未变的是它们延续至今的相互影响的关系。面对当下各自迥然不同的生存境遇,传统戏曲和中国电影应该在它们的关系中更加明确地找到顺应时代的自身角色定位,并清楚地明白对方能够给予自己什么样的帮助,各取所需。而在一定长的时期内,它们这种相互影响的关系仍将持续。

目前,传统戏曲日薄西山已是不争的事实。由于社会大环境的变化和自身高度的综合性以及其它艺术本体上的特点,其在新时期试图通过中国电影从而拯救

自己的这一方式，效果并不理想。

但是，中国电影站在纪录、传播的角度依然能够对传统戏曲形成一定的影响，即便当前这个任务主要是由影响人群更多、范围更大的电视媒介和传播速度更快、时效性更强的网络媒介来完成。需要注意的是，中国电影在新时期对于传统戏曲的传播并非完全无条件的。

2009年，导演郑大圣执导了戏曲电影《廉吏于成龙》。作为新时期对这一类型电影的努力探索、革新之作，影片在拍摄时主动引入了“摄影棚”的概念，并在某些段落将京剧高度人工化的表演彻底呈现出来。不仅如此，一些服装架、现场道具等也都直白地暴露于大银幕中，刻意制造出了一种间离的观影效果。虽然此片做了许多不同以往的对戏曲电影的尝试，并且也在当年进入了院线，但是先不论其这种对于戏曲电影本体表现手法的尝试成功与否，单从观看的人数和票房来看，效果并不成功。从这部电影的遭遇不难看出，新时期戏曲电影在作为一种电影类型对传统戏曲进行传播时，收效并不明显。不论其在表现方式还是别的方面做何种努力，一般也仅仅是作为专家学者的讨论对象，对作为观影根基的广大观众来说，无法施予太大的影响。戏曲电影由于其自身的艺术矛盾和有违于市场经济的操作方式等诸多原因，在普通人之中的存在感并不强。所以，试图期望通过这种类型的电影对传统戏曲以完整记录的方式传播于社会，其路子只能是越走越窄。以媒介的身份做好对优秀戏曲剧目的保留、纪录才是其更应该担当的。

但是，如果中国电影是以常规故事片的形式在影片中对某种戏曲或戏曲的某一方面有所展现，其产生的传播传统戏曲的效果反而不错。从受众接受心理的角度而言，这种通过以自己常见的讲故事的方式所传达出的戏曲艺术的信息，观众能产生一种观影之外的额外获得感，会认为自己既观看了电影，又知晓或更加熟悉了某些传统戏曲的历史和知识，从而唤醒了观影后继续对该戏曲相关信息进行关注的心态。反之，如果观众面对的是以电影为单纯载体对戏曲进行纯粹的记录性的传播，就会在某种程度上造成一定的逆反心理，从而加深了对戏曲艺术索然无味的印象，造成心理上的排斥。如近些年来为人们所熟悉的《霸王别姬》、《大红灯笼高高挂》、《赵氏孤儿》、《梅兰芳》等影片，或以表现戏曲人生为主，或是取材于戏曲剧目，又或是在片中有意无意地展现了戏曲的某些内容，这些影片都较好地对传统戏曲艺术做了无形的传播。而其中《霸王别姬》一片，由于其在世界三大电影盛会之一的戛纳电影节上获得了大奖，也使得该片在世界范围内传播弘扬了中国古老的戏曲艺术。从中也不难看出，中国电影在传播传统戏曲艺术上

仍然具有电视艺术和网络媒介尚且无法企及的优势，即在传播中所体现出的艺术精度、深度和世界影响力。

反观当前的中国电影，虽然整体上呈现出一派蓬勃向上的活力，但在创作上却依然存在着诸如题材匮乏、底蕴缺失等迫在眉睫的现实问题。面对这一现状，中国电影更应该在新时期向曾经哺育了自己的传统戏曲不断地“取经”。而从长远发展来看，戏曲艺术对于中国电影的影响在未来必将持续下去。

前文曾经提到过，目前中国电影在艺术的创作中普遍存在一种盲目跟风、粗制滥造的不良现象。这种情况的产生当然也有因少数目光短浅的投资者急功近利所造成，但很大一部分是由于现在的电影创作者太过浮躁，宁肯胡编乱造，也不去从中国广博深厚的文化艺术积淀中学习借鉴。传统戏曲作为中国艺术的集大成者，汇集了小说、神话、评书、传说等众多叙事文学样式，完全能够从题材上给予中国电影源源不断的创作灵感。此外，戏曲艺术的其他独特的艺术特点均可以经过重新诠释后在电影中加以利用。诚如《卧虎藏龙》一片，脱胎于戏曲舞蹈的竹林打斗一场戏，不仅契合了影片的整体基调风格，更是展现出了令人耳目一新的观影体验。再如香港影片《江湖告急》一片中，黄秋生扮演的关二爷以传统戏曲中关公的舞台造型亮相，一来为影片制造了意想不到的笑料，二来也完美烘托出了电影黑色幽默的氛围，乃片中的点睛之笔。

与此同时，中国的电影也在不断向好莱坞电影进行学习，其先进的电影制作理念和技术手段确实开阔了国内电影人的眼界，丰富了国产电影的表现形式。但是，中国电影的成长不能紧靠技术手段的包装，更重要的是应从本国的传统艺术文化中汲取养分，使国产电影具有属于自己的独特精神内涵和意蕴气质。以香港导演许鞍华执导的《桃姐》为例，该片获得了包括第68届威尼斯电影节最佳女演员奖项等在内的众多国际、港台大奖。片中并没有夸张的科技特效，也没有紧张刺激的打斗，只是在一个单线发展的线索下，用一种平实舒缓的节奏，以悲中带喜的方式讲述了一个感人却又普通的伦理道德故事。该片不仅在叙事手法上与传统戏曲讲故事的方式相同，在影片的内在气质和精神品质上也同戏曲艺术所遵循的传统美学意蕴和道德内涵不谋而合。在即将于内地上映之时，包括导演本人在内的许多人都以为这部小成本的文艺电影也许会面临“叫好不叫座”的局面，但经过仅一个月的放映，单在内地就取得了6810万元的票房收入，做到了文艺片的口碑票房双丰收。由此可以看出，观众对于这类深含中华民族精神内涵与道德底蕴的电影是从心底真正认同的，并以实际行动去支持。

中国传统戏曲虽然古老，但却汇集中华文化艺术之精华。中国电影在自己成长成熟的道路上，面对这样一座文化艺术的宝库，没有理由不静下心来进行认真的研究和发掘。其实，中国传统戏曲艺术中蕴含着许多放之四海而皆准的普世意义，从电影的内涵出发，脚踏实地地做电影，中国电影自然会得到包括本国观众在内的世界人民的真心认可。

结 语

从中国电影诞生的一刻起，便注定与古老的传统戏曲艺术有着无法割舍的联系。两种艺术在一百多年的历程中不断地相互影响，而这也成为了二者关系的真实写照。这种影响不仅包括相互间的学习、借鉴、吸收、转化，更存在一种深层次的融合。本文以传统戏曲和中国电影相互影响的角度，通过追寻历史和层层递进的研究方法，详尽地梳理了两种艺术由浅入深相互影响的关系。

传统戏曲与中国电影以它们高度的综合性和兼容并包的能力为基础，开始了对对方持续不断地学习、借鉴，由此也拉开了彼此相互影响的序幕。

传统戏曲由于其悠久的历史文化积淀，在被中国电影纪录、传播的同时，也对其展开了更为细腻的自身艺术元素的强大渗透，这可视为二者相互影响关系的又一深入。

戏曲电影的出现，标志着传统戏曲与中国电影的高度融合。这种嫁接形成的艺术产物在百年的演变发展中曾两度辉煌，但在现代语境下由于自身的艺术矛盾等原因逐渐远离人们的视野。

随着时代的进步和社会的发展，传统戏曲日渐没落，没有了往昔的辉煌；中国电影虽然身处高速发展的阶段，但在艺术本体的创作上也存在着诸如粗制滥造、盲目跟风等各种问题。

回顾两种艺术相互影响的过往，观照它们当下不同的境遇，可以认为在今后一定长的时期内，二者仍将以相互影响作为彼此关系的主流。中国电影对传统戏曲的影响更多的表现在纪录和传播的层面，而传统戏曲则会着重在故事题材、叙事思维、内在文化底蕴等方面持续对中国电影给予帮助。

参考文献

- [1] 安德烈·巴赞(法) 崔君衍译. 电影是什么[M]. 中国电影出版社, 1987 年版.
- [2] 乔治·萨杜尔(法) 徐昭, 胡承伟译. 世界电影史[M]. 中国电影出版社, 1995 年版.
- [3] 李道新. 中国电影文化史[M]. 北京大学出版社, 2005 年版.
- [4] 赵丹. 地狱之门[M]. 文汇出版社, 2005 年版.
- [5] 谢晋. 我对导演艺术的追求[M]. 中国电影出版社, 1998 年版.
- [6] 罗艺军. 20 世纪中国电影理论文选(下) [M]. 中国电影出版社, 2003 年版.
- [7] 郑君里. 角色的诞生[M]. 中国电影出版社, 1981 年版.
- [8] 中国戏曲研究院. 中国古典戏曲论著集成(七) [M]. 中国戏剧出版社, 1959 年版.
- [9] 秦学人、侯作卿. 中国古典编剧理论资料汇辑[M]. 中国戏剧出版社, 1984 年版.
- [10] 夏衍. 电影论文集[M]. 中国电影出版社, 1985 年版.
- [11] 王国维. 王国维戏曲论文集[M]. 中国戏剧出版社, 1984 年版.
- [12] 齐如山. 齐如山全集[M]. 台北联经出版社事业公司, 1979 年版.
- [13] 阮潜. 关于舞台艺术纪录片. 论戏曲电影[M]. 中国电影出版社, 1959 年版.
- [14] 张骏祥. 舞台艺术纪录片向什么方向发展. 论戏曲电影[M]. 中国电影出版社, 1959 年版.
- [15] 徐苏灵. 试谈戏曲艺术片的一些问题. 论戏曲电影[M]. 中国电影出版社, 1959 年版.
- [16] 崔嵬. 拍摄戏曲电影的体会. 崔嵬的艺术世界[M]. 中国电影出版社, 1982 年版.
- [17] 罗贝尔·布烈松(法) 徐昌明译. 电影书写札记[M]. 生活·读书·新知三联书店, 2001 年版.
- [18] 苏珊·朗格(美) 滕守尧, 朱疆源译. 艺术问题[M]. 中国社会科学出版社, 1983 年版.

攻读学位期间取得的研究成果

- [1]张舒爽. 从早期纪录性戏曲电影窥探晚清艺术创作. 山西大学学报[J], 2012年11月, 第35卷 增刊, 57-58.

致 谢

三年的研究生生涯很快就要结束了，可预见的学生生涯也即将结束。在这个特殊的时刻里，我认为，更多的时候，论文所承载的已经不单单是一个学术的研究，更多的是对这三年来点点滴滴的总结和回忆，是对未来的无限憧憬与展望。在过去三年的学习中，有快乐，也有悲伤，有斗志昂扬，也有沮丧失落。然而，当这些生活即将结束的时候，留给我的却是深深的回忆和一生受用的知识财富。

一直以来，想要感谢的人有很多，包括我的父母，感谢他们一直以来对我的支持和帮助。感谢我的导师张明芳，感谢她三年以来对我的孜孜教诲和关心爱护。张明芳老师平易近人，治学严谨。三年来从她身上我不仅学到了对待学问一丝不苟的精神，更有做人做事的原则和谦虚宽容的人生态度。特别是课题期间，一起讨论选题，写作过程中不断给予我指导、鼓励与支持。在此，再次向张老师表示衷心的感谢。

感谢山西大学对我的培养，感谢各位领导的关怀和温暖。还要感谢一直陪伴我生活战斗的同学们，怀念和你们一起走过的日子。

感谢在百忙之中参加评审的各位专家老师，你们辛苦了！最后感谢所有给予我关心和领导的领导老师！谢谢大家！

个人简历及联系方式

个人简况：

姓名：张舒爽

性别：男

籍贯：山西太原

个人简历：

2004年-2008年 就读于解放军炮兵学院 信息管理与信息系统专业

2010年-2013年 就读于山西大学音乐学院 戏剧与影视学专业

联系方式：

电话：

电子信箱：gigilovesky@126.com

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

张静爽
2013年6月5日

学位论文使用授权声明

本人完全了解山西大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意山西大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：张舒硕

导师签名：张明芳

2013年6月5日