

# 独 创 声 明



本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果，学位论文的知识产权属于山西师范大学。除了文中特别加以标注的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得山西师范大学或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。本声明的法律后果将完全由本人承担。

作者签名：张朋君

签字日期：2013.5

## 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解山西师范大学有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权山西师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行网络出版，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）。

作者签名：张朋君

签字日期：2013.5

导师签字：王保才

签字日期：2013.5

论文题目：论中国电影中的戏曲元素

专 业：戏剧戏曲学

硕 士 生：张丽君

签名：张丽君

指导教师：王福才

签名：王福才

## 摘 要

1905年，正逢京剧老生谭鑫培先生60岁的寿辰，北京丰泰照相馆的老板任景丰为他拍摄一段戏曲，京剧片段《定军山》，这也标志了中国电影从此诞生了，自此中国电影便与古典戏曲结下不解之缘。论文紧扣戏曲元素在中国电影的研究并展开详细论述，采用传播学、艺术美学、电影学、戏曲学等多个学科的理论成果，并在文献资料的阅读基础上，以观看影像资料的方式总结戏曲元素在中国电影史上的重大影响。

从中国电影诞生的那一天，它就已经与传统戏曲有着密切的联系，中国电影的发展是在不断地吸收外国先进经验的同时也在不断借鉴中国传统文化的成果。所以，本论文通过对电影史的追溯研究以及对具体电影个案的分析，具体阐释了中国电影中戏曲元素的体现与运用，并论证中国电影与传统戏曲之间的借鉴和发扬。

戏曲元素在未来中国的电影民族化的发展上是一个新的方向，同时戏曲与电影之间一定是相互扶持发展的。首先，面对最近几年的大片“入侵”国内市场，致使国内电影受到一些影响，所以这些传统的戏曲故事为电影市场提供了丰富的题材，例如《青蛇》、《龙凤店》、《赵氏孤儿》等，戏曲元素是中国电影独具特色。其次，作为传统娱乐方式的戏曲现在似乎离人们越来越远，而电影在现在尽管是大片充斥，但我们不能否定戏曲为中国电影所做的贡献，所以对于戏曲元素在电影中运用的研究不仅为电影带来“民族化”的效应，同时也为传统戏曲提供了一个新的传播方式。最后，从本论文的研究内容来看，这些戏曲元素在电影中的体现与运用，为主人公、电影以及这些故事背景提供了足够资料来源以及人物形象的饱满，因此戏曲元素在中国电影的运用在未来的电影发展中是一个新的趋势，也许只是一点点，也为一些戏曲剧种留下了一个完整的影像。

传统戏曲对于中国电影的影响，绝不是排斥与质疑，在中国电影史上每一次华丽的转身与传统戏曲都是没不开的。在电影加入戏曲元素，不是简单把戏曲与影视拼接在一

起，而是要把戏曲与电影在表现手法、叙事方式等技巧上，找到取长补短的方法，这样才能是古老的戏曲在电影中如鱼得水，焕发新鲜、精彩的活力，也使中国电影在民族化的道路上展现独特的魅力。本论文在阅读书籍资料以及观看视频的基础上开始对戏曲元素进行探索研究。

**【关键词】** 戏曲 电影 戏曲电影 戏曲元素 民族化

**【论文类型】** 基础

**Title:** A Brief Analysis of the Chinese Opera Elements in Chinese Film

**Major:** Drama and Chinese Traditional Opera

**Name:** Zhang Lijun

**Signature:** Zhang Lijun

**Supervisor:** Wang Fucai

**Signature:** Wang Fucai

### Abstract

**Mr. Tan Xinpei, the old gentleman of Peking opera, celebrated his sixtieth birthday in 1905, in which Ren Jingfeng, the owner of Beijing Feng Tai photo studio, filmed a segment of opera that is *Ding Jun Mountain*. This event marked the Chinese film was born and generated. Since then there was a close connection between Chinese film and classical Chinese opera. This thesis concentrates on the study of the elements of Chinese opera in the films and goes on to discuss in detail, and makes use of the outcome in various fields, such as communication, art aesthetics, filmology, traditional Chinese opera and so forth, and based on reading the literature review, besides, the author watches these image data and draws the conclusion the Chinese operas have important influence on the history of the Chinese film.**

**Since the Chinese film was born, it has related to the Chinese opera closely. The development of the Chinese film results from both absorbing in the western advanced**

experience and learning and referring the traditional culture. Therefore, the thesis explains the demonstration and application of the Chinese opera elements in the Chinese films and proves that Chinese film and Chinese opera improve and develop each other by dating back to the study of filmology history and analyzing the film case.

The thesis thinks Chinese opera element is the new direction for the future development of Chinese films nationalization, meanwhile, Chinese opera and film develop together and improve each other. At first, recent domestic film market was affected by the foreign blockbuster's invading, while these Chinese opera stories provide plentiful materials for the film market, such as *Blue Snake*, *Dragon and Phoenix Shop*, *Sacrifice* and so on, Chinese opera is the unique character of Chinese films. Besides, opera has been regarded as the traditional way of entertainment, but now it gets far from the tradition. We cannot deny the Chinese opera's contribution to Chinese film although there are many Hollywood movies. Thus, the study of applying the opera elements into movies not only brings the effect of "nationalization", but also supplies a new spreading way for the Chinese opera. At last, from the study of contents of the present thesis, the use and

**demonstration of the Chinese opera offers enough materials origin and rich and vivid figures for the main character, film and background of the story. Therefore, it is a new trend to apply the Chinese opera elements to future development of the Chinese films. Perhaps it is a little, it can help some types of the opera leave their entire images.**

**What the traditional Chinese opera influences the Chinese film is not doubtful and exclusive. Every magnificent transforming of the Chinese film has close association with traditional Chinese opera. It is not the simple joint of tradition Chinese opera and film, but to find the respective advantages of the skillful way of expression and narration from the Chinese opera and Chinese film. Through that way, the old Chinese opera can be well utilized in the film, and be more energetic and novel, and help the Chinese film more charming and attracting on the way of film's nationalization. Based on reading the books and materials watching the videos, the thesis goes on to research and study the Chinese Chinese opera elements.**

**【Key words】** Chinese opera film Chinese opera film elements  
of the Chinese opera nationalization

**【Type of Thesis】** Basic Type



# 目 录

|                         |      |
|-------------------------|------|
| 引 言.....                | (1)  |
| 第一章 戏曲与电影.....          | (3)  |
| 第一节 中国戏曲与电影的渊源.....     | (3)  |
| 第二节 中国电影导演的戏曲情结.....    | (4)  |
| 第三节 中国戏曲与中国电影的结合方式..... | (7)  |
| 一、戏曲电影.....             | (7)  |
| 二、电影中的戏曲元素.....         | (9)  |
| 第二章 戏曲元素在电影中的体现.....    | (11) |
| 第一节 电影中常见戏曲剧种.....      | (11) |
| 一、京剧.....               | (11) |
| 二、皮影戏.....              | (12) |
| 三、昆曲.....               | (13) |
| 四、粤曲.....               | (13) |
| 五、其他剧种.....             | (14) |
| 第二节 戏曲传统故事主题的颠覆与分解..... | (15) |
| 第三节 从大团圆到悲剧、开放式的结构..... | (17) |
| 第四节 符号化的梨园人物.....       | (19) |
| 一、性别倒置的男旦形象.....        | (19) |
| 二、人物与戏曲中人物相同的悲剧命运.....  | (20) |
| 第三章 戏曲元素在电影中的运用.....    | (23) |
| 第一节 戏曲表演元素.....         | (23) |
| 一、戏曲服装.....             | (23) |
| 二、戏曲念白.....             | (25) |
| 三、脸谱与化妆.....            | (27) |
| 四、戏曲舞台动作.....           | (29) |
| 第二节 戏曲音乐元素.....         | (31) |
| 一、传统戏曲乐器的运用.....        | (31) |
| 二、戏曲曲调的演变.....          | (32) |
| 三、戏曲唱段.....             | (34) |



|                                   |      |
|-----------------------------------|------|
| 第三节 戏曲色彩元素 .....                  | (37) |
| 第四章 戏曲元素在电影中的意义 .....             | (41) |
| 第一节 渲染时空范围和悲剧气氛 .....             | (41) |
| 第二节 戏曲元素与人物命运息息相关 .....           | (42) |
| 第三节 塑造人物形象 .....                  | (43) |
| 第四节 抒发主人公的心理情感 .....              | (44) |
| 第五章 戏曲元素的运用对传统戏曲和中国电影的影响 .....    | (47) |
| 第一节 戏曲元素运用对传统戏曲的影响 .....          | (47) |
| 第二节 戏曲元素对中国电影的影响 .....            | (49) |
| 一、戏曲元素的运用是中国电影民族化的有效载体 .....      | (49) |
| 二、戏曲美学与电影美学的融合为电影提供了更深的文化内涵 ..... | (51) |
| 结 语 .....                         | (53) |
| 致 谢 .....                         | (55) |
| 参考文献 .....                        | (57) |
| 附 录 .....                         | (59) |
| 攻读硕士学位期间公开发表的论文 .....             | (67) |

## 引言

近年来,随着好莱坞大片的在电影市场的强劲来袭,中国电影的市场竞争也变得日趋激烈,中国电影的发展道路也变得非常崎岖,所以要想发展自己的民族化电影必须选择与传统文化合作才能走上一个全新的发展之路。所以,传统戏曲成为首要的选择,并且中国电影和戏曲之间本来就有着千丝万缕的关系。自从电影《定军山》以戏曲的片段作为电影故事的剧本在1905年诞生之后,戏曲与中国电影之间的联系就开始形成了,在中国电影发展的过程中的一些重要阶段,戏曲对于电影的发展有着不可磨灭的功劳。传统戏曲与电影的最初结合产生了中国独特的电影类型——戏曲电影,但是随着社会经济的高速发展以及人们生活节奏的不断加快,戏曲也在慢慢地从人们的欣赏中逐渐远离了人们的视线,如何让戏曲得到不断传播,如何让电影走出困境之路,这也成为电影人不断思考的方向。随着一些电影在国际上大获成功,我们不难发现这些电影有一些共同性,就是电影中加入了传统戏曲的运用,既让国外影人了解的东方文化,又为电影增加了更深的文化底蕴。

传统戏曲与中国电影结合的最直接方式就是戏曲电影的产生,从20世纪50年代戏曲电影的理论成果就集中在1959年出版的《论戏曲电影》的一书中。此后一系列的对于戏曲电影本身的特征研究的论文也居多数,2005年瞿孝军《戏曲电影:中国独特的电影类型》、2006年东南大学硕士论文吴平平的《戏曲电影艺术论》、2007年中国电影艺术研究中心硕士论文王庆勇的《中国戏曲电影简论》等。还有一些论文是以具体作品来分析分析戏曲电影发展的,如1998年苏国荣《走向新的世纪——评黄梅戏戏曲电影片〈徽商情缘〉》、2002年冯光钰《戏曲电影化电影戏曲化——喜看黄梅戏故事片〈生死擂〉》、2007年潘培成《经典的经典——读戏曲电影〈野猪林〉》、2008年江粤《戏曲电影〈天仙配〉创作手法赏析》等,这些论文虽然关注的焦点不同,但是在论述上都是以戏曲作为主要的关注点,对于电影的手法、技巧等并没有过多的阐述。

中国戏曲与电影的结合不紧紧只有戏曲电影这一个形式,戏曲元素在电影巧妙运用也是一个新的方式。传统戏曲对于电影的影响或隐或显地贯穿中国电影的理论研究历史,同时也是显示中国电影民族化的一个重要特征。潘先伟的论文《论电影中戏曲元素的运用及审美意义》中以电影《霸王别姬》为案例分析戏曲表演元素在电影中的运用;郭梅的《中国电影中的戏曲元素》中从传统的戏曲文本、古典文学上探讨电影与戏曲的渊源,从传统的戏曲故事改编到现代电影的运用,王柳芳的《浅论电影中戏曲艺术的运用》中探讨了戏曲艺术在电影中的意义,这些论文都探讨戏曲元素研究,从戏曲与电影结合的一个新的角度来研究中国电影。

在中国的另一个电影类型动画电影中,戏曲也有着重要的作用,在晏一立的论文《试谈戏曲对于美术片的影响》、李莘的《戏曲动画角色设计与戏曲元素把握运用》以及李骏的《艺术门类间的形式与元素借鉴——〈以中国动画电影对戏曲的形式与元素借鉴为例〉》分别从戏曲为动画电影提供资源、美术片里的人物塑造以及对于戏曲服装的借鉴方面,探讨传统戏曲对于中国动画电影的关系。

在中国戏曲与中国电影的关系上,苏州大学的邵雯艳,在博士论文《华语电影与中国戏曲》中从戏曲与华语电影的关系上展开紧密的论述,与中国戏曲歌舞、戏曲叙事和戏曲诗性三个方面进行全方

面的概括，为研究戏曲与电影的关系提供了一个新的研究方向。山西师范大学的张泰在硕士论文《影戏无间——论中国戏曲电影的发展及陈怀皑、陈凯歌父子对中国戏曲电影的贡献》中，总结了陈凯歌在电影中对于戏曲元素运用到电影中手法和技巧。

从上面我们可以看出，对于戏曲电影的研究著作以及论文研究已经有很多了，但是对于戏曲元素在中国电影中的研究相对来说是比较少的，所以，在电影和戏曲的研究路上，戏曲元素的如何运用也成为一个新的研究方向。本文从电影进入中国与戏曲结合开始，讨论电影和戏曲的关系，通过观看电影的方式总结戏曲元素在电影运用上的几种形式，这也是与前人研究的不同的地方，从戏曲元素的运用上阐述戏曲和电影未来的发展之路。

## 第一章 戏曲与电影

传统戏曲是中国民族文化的宝贵财产,电影则是从国外引进来的外来文化,是一种依靠工业技术的表现形式,戏曲与电影的结缘从电影传入中国的那一刻就开始了。1895 年是一个特殊的日子,这一年一种新兴的艺术形式——电影在一个咖啡馆诞生了,它就是卢米埃尔兄弟的《工厂大门》,这就标志着新的娱乐方式即将在世界蔓延。1896 年 8 月 1 日,在上海徐园茶楼内首次放映了这种新的艺术,这也是中国人第一次观看到电影,中国人看完之后称之为“西洋影戏”。“影戏”的观念因此也一直影响着中国电影的发展。到了 1905 年,这一年正值谭鑫培先生的寿诞之时,丰泰照相馆的老板任景丰为他拍摄他的代表作《定军山》,因为此时电影处于无声时期,所以,选取了“请缨”、“舞刀”“交锋”三个动作场面,这样观众容易接受,这也标志着中国电影从此诞生了。

### 第一节 中国戏曲与电影的渊源

大家都知道,我国电影 1905 诞生之时相对于世界电影的来说已经晚了将近十年,作为传统的东方国家对于这一新兴艺术的发展是比较陌生的,戏曲在中国已经有两千多年的历史了,所以电影走进中国电影的娱乐市场是一个很大的挑战。反之,这一新兴的娱乐方式对于传统戏曲来说也是一个不小的挑战,它想要继续成为大众的娱乐形式必须有所发展。虽然戏曲从清朝后期开始,戏曲经历了近代、现代到当代社会的发展,已经形成了自己一套成熟的固定的表演形式,但它对于现在娱乐形式的发展必须融合在一起,才不会影响其地位。

相对于戏曲来说,电影是 19 世纪末才出现的一种娱乐形式。而且电影和戏曲是两种不同的艺术,电影的发展是在科学技术的支持下诞生的,随着娱乐文化占据市场的主要位置,对于戏曲这一传统艺术的发展必然会产生阻碍。所以,在中国,中国传统的戏曲艺术与这种新的娱乐形式在新的技术发展中彼此都受到了极大的挑战,但两者并没有因为彼此而消亡,而是互相借鉴,各自显示自己的生命。因此,电影在中国的发展既要保持自己本身技术的独立性,发展电影美学的方向,又要学习和借鉴戏曲美学的方法,使电影美学与戏曲美学尽量地融合在一起。这也就形成了中国电影与中国戏曲割舍不断地联系,从中国电影发展史脉络上,我们就能清晰地可见戏曲在中国电影诞生与发展的历程中都占据着重要的篇章。

1905 年 11 月,中国第一部电影《定军山》(图 1-1)诞生。它是由当时北京丰泰照相馆的老板任庆泰(任景丰)拍摄的,拍摄了京剧表演艺术家谭鑫培先生拿手好戏《定军山》。由于当时电影还处于无声电影时期,电影中只是拍摄了京剧表演手法中的做、打,拍摄了“请缨”、“舞刀”、“交锋”三个片段。即使是简单的舞打动作的,但对于观众来说能在电影屏幕上看到戏曲表演也是让国人很振奋的一件事,电影在



图 1-1 《定军山》剧照

中国的首次触电就与中国的戏曲有着密切的结合,为以后电影的发展提供了重要的借鉴。1931年,



图 1-2 《梁山伯与祝英台》剧照

明星公司拍摄了电影《歌女红牡丹》,它采用蜡盘发音的方式,在电影主角在电影中发出了声音,几段经典的京剧片段出现在了电影中,中国电影中的第一缕声音就是戏曲唱段。到了1948年,随着技术的发展,彩色电影开始盛行,中国电影人也开始研究彩色电影的拍摄,电影《生死恨》拍摄完成了,也是采用戏曲题材的故事。到了1953年,新中国成立不久,电影把越剧艺术用电影的方式搬上舞台,新中国第一部彩色电影《梁山伯与祝英台》(图1-2)中把中国越剧表现的几近完美。同年,在日内瓦国际会议期间,周恩来总理为美国著名喜剧大师卓别林先生放映了此片,被他称为“中国的罗密欧与朱丽叶”。这些“第一”足以证明戏曲与电影之间千丝万缕的联系。

从以上得出,电影传入中国以来,绝不是偶然的与中国传统戏曲的结合,而是展现中国民族文化的博大精深。电影与戏曲的结合推动着中国民族文化的发展,也使中国电影带有本土的特色迈向更高的发展,俗话说“越是民族的,越是世界的”。

## 第二节 中国电影导演的戏曲情结

1905年,中国第一部电影《定军山》诞生了,它的故事情节取材于《三国演义·定军山》的片段,是戏曲表演艺术家谭鑫培先生的重要作品,任景丰把这一段表演录制下来,成就了中国电影的发展,从这时候起,中国电影导演在以后的电影拍摄中开始学习戏曲的表现手法,把这些艺术手法逐渐运用的故事片的拍摄中。

电影开始传入中国之后,观众看见屏幕上的演出的戏曲故事,所以,这时候电影也被称为“影戏”。



图 1-3 《歌女红牡丹》剧照

第一代导演的大部分作品都与戏曲密切相关,比如电影《歌女红牡丹》(张石川)(图1-3)讲述了一个红极一时的歌女红牡丹,为了自由下嫁给一名无耻之徒为妻。婚后受尽丈夫的虐待,而且辛苦赚来的金钱也都被丈夫挥霍掉。后来,因为身体原因不能继续,一致生活潦倒。最后丈夫痛改前非,红牡丹亦不计前嫌,一心一意等待丈夫归来的故事。它不是一部真正的戏曲电影,在但电影中穿插的几段经典的京剧唱段,电影屏幕上第一次唱出了戏曲,为以后戏曲艺术在屏幕上全面展示提供了铺垫,也说明这个时期中国戏曲在

这些导演心目中的定位。

第一代导演代表人物张石川、郑正秋，对于电影的手法他们其实并不是很完善，所以在故事片的拍摄中必须要从戏曲的叙事和艺术手法上不断地学习与运用。1923年，中国第一部长故事片《孤儿救祖记》顺利完成，电影中对于中国传统的封建伦理道德进行了宣扬，这就符合当时娱乐的方向与大众的思想，戏曲作为大众娱乐来说也是宣传道德的主要途径，所以电影必然也会走上这个道路。在电影技巧的运用方面，电影中的场景选择更像是舞台演出的一种延伸。在表演技巧上，演员依旧也保留着戏曲舞台的表演方式。在电影的拍摄过程中，由于技术的原因导演们也只能采用固定的镜头方式，这与台下看戏曲表演有很大的相似的地方。这些都说明在这个时期，电影人们企图在发展中国的电影事业中摆脱戏曲，但由于国人的观影习惯以及他们本身曾经都是戏迷，所以在他们心中中国传统文化占据重要的地位。

第二代导演相对来说活动的时间比较长，主要人物比较多，比较有代表性的就是费穆导演。在这些导演的作品中，与戏曲相关有代表意义两部作品就是彩色电影《生死恨》和《梁山伯与祝英台》，这两部本身都是戏曲电影，也是中国电影技术的发展史上的伟大成就。电影中，他们开始注重写实，不再是戏曲的程式化表现，同时，注意把“写实”和电影化结合起来，逐渐摆脱舞台的局限，充分发挥电影艺术之长。导演在电影作品中紧紧抓住传统戏曲叙事的精髓，利用慢动作等舞台的技巧刻画人物的性格，并把它运用电影叙事中去。例如费穆先生的代表作品《小城之春》（图1-4），当时电影在拍摄时，导演一直要求片中的演员学习戏曲演员的一些动作。所以在费穆先生的故事片中对中国传统艺术，特别是戏曲艺术进行大量的借鉴，从电影的风格到表演上都进行了独到的创造。虽然越来越多的导演们开始准备“丢掉戏剧的拐杖”，但从这个时期获奖的影片等来看，还是有戏曲风格的影片比较受大众欢迎，所有戏曲情结无论是导演还是观众都深深的存在心理。



图 1-4 《小城之春》海报

第三代导演主要是指建国后的艺术家，他们的主要作品中遵循生活的发展，追求现实主义，尤其在表现人物矛盾冲突上有重大的突破。这一时期有几部著名的戏曲片《杨门女将》、《野猪林》、《红楼梦》等，有一部电影与戏曲结合的作品那就是谢晋导演的《舞台姐妹》（图1-5），讲述旧社会越剧演员春花和月红这一对舞台姐妹的悲惨生活，受尽压迫，在新社会里才得到解放、重生……，影片以越剧舞台为主，将戏剧与人生巧妙串联在一起，是谢晋电影与戏曲结合比较极致的成功案例。谢晋在电影有意识地向中国



图 1-5 《舞台姐妹》剧照

戏曲学习和借鉴,他在《我对导演艺术的追求》中提到:“五十、六十年代我又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。”<sup>①</sup>在电影中,加入戏曲元素,增加主人公的悲剧色彩,同时也为戏曲传播增加了新的出路。电音融合戏曲美学与电影美学,建立民族化的视听形式,为中国电影的未来发展也提供了新的方向和出路。

第四代导演主要就是20世纪60年代电影科班出身的那一代人物,他们提出离开戏曲这一“靠山”的观念,开始寻找自己的电影之路。主要代表人物吴贻弓、吴天明、谢飞、黄蜀芹等。但是他们却在电影中加入这一传统文化,让戏曲与人物形成一定的象征意义。在这一代的导演的代表作品中已经没有单纯的戏曲片,而是在努力把电影故事与戏曲完美的结合,在不产生太多的矛盾的状况下,形成一定的象征含义。这一时期有两部代表性作品一个是《变脸》(以川剧中重要的绝活变脸为主要故事展开),还有一部是《人鬼情》(讲述一个戏曲演员秋云的演艺生涯),在电影中加入戏曲片段,展现主人公故事,展现戏曲演员生活的艰辛。在这段时间中产生的电影作品,既增添了戏曲元素在电影中的运用,又寻找了二者融合的新的艺术手法,从作品中看出对于人生和社会的反思。

第五代导演是一批年轻的导演,同样也是科班出身,主要代表人物有陈凯歌、张艺谋、田壮壮、黄建新等。他们这一代有很强的民族文化情结,想要在影片中探索中国的传统文化,所以在他们



图 1-6 《梅兰芳》剧照

电影作品中都有一定的中国文化的加入,比如戏曲、色彩等,并且这些作品在国外都获得很高的奖项,让中国的传统戏曲文化在国外得到极大的认可。以陈凯歌作品和张艺谋作品为主要代表,比如《霸王别姬》、《梅兰芳》(图 1-6)以经典戏曲唱段和人物传记形式出现,体现主人公人生如戏、戏如人生的命运。在《大红灯笼高高挂》、《活着》、《英雄》等作品中,大量戏曲的加入,增加了影片的观赏人群,

让年轻人从电影中了解中国传统戏曲的博大精深。第五代导演作品中都深藏着民族文化的密码,以直接而强烈的方式展现在观众的情感和思想中,这时期在电影作品中进入戏曲元素成为了一种电影的形式,同时这些导演也一直在探索着戏曲元素以何种方式更加吸引人。

2002年,新生代导演张元导演了他的第一部京剧电影《江姐》,与以往他的电影风格不同的是,这部电影几乎以“样板戏”的方式记录着舞台演出,没有加入电影的一些新的技巧。张元说,《江姐》最大的突破就是在江姐气宇轩昂的形象里加入了程派的委婉、悲切,使江姐多了一种“薄云遮月、雾锁荷塘”的人性美,希望更多的人了解京剧艺术。早在1996年,他导演的《东宫西宫》中,电影里就加入了一些戏曲音乐,电影从开始到结束都用京剧音乐为背景音乐,加上京剧演员的哀怨唱调给影片带来几分凄凉与无奈。在电影中加入这些戏曲元素一是为剧情需要,同时也为中国传统戏曲的传播提供了平台。

① 谢晋,《我对导演艺术的追求》,北京:中国电影出版社1998年版,第381页。



在香港和台湾的电影发展中,戏曲也处在一个重要的地位。从早期香港的邵氏黄梅戏电影到武侠电影,都从戏曲的脸谱与舞台动作的表演技巧中汲取大量的经验。从胡金铨的《侠女》到徐克的《新龙门客栈》,在电影中戏曲元素无处不在,电影中的动作设计甚至人物的服装都与戏曲有密切的联系。1987年,关锦鹏的代表作《胭脂扣》,影片中通过女主角“如花”的深情将粤曲《客途秋恨》的凄婉缠绵演唱到字字泣血,同时这段故事也对传统戏曲《牡丹亭》中“离魂”这一情节的改编。2000年,王家卫的代表作《花样年华》(图1-7),把中国的古典美学与电影完美结合,体现出中国传统道德“发乎情,止于礼”的男女之间的情感关系,传统戏曲越剧《情探》、京剧《四郎探母》、京剧《桑园寄子》、粤剧《红娘会张生》作为电影中的背景音乐依次出场。1993年,侯孝贤的代表作《戏梦人生》,讲述布袋戏大师李天禄先生一生的故事,从电影中我们看到了他一生的辛酸与曲折以及台湾的历史发展,与屏幕上短段的戏曲演出交织在一起,形成一个史诗大片。



图 1-7 《花样年华》剧照

中国电影导演的戏曲情结的变化也代表着中国电影的发展的变化,从戏曲与电影结合的开始,电影从纯粹的记录戏曲的舞台演出到现在对于戏曲元素在电影中的表现,这也说明戏曲这一元素与电影的结合不仅是在传承与发展传统戏曲,同时也为中国电影提供了新的元素。

### 第三节 中国戏曲与中国电影的结合方式

#### 一、戏曲电影

1905年,对于中国来说是一个特殊的日子,第一部电影《定军山》诞生了,它是一部戏曲短片。至此之后,戏曲就开始吸收和运用电影的技巧、手法,成就了新的艺术形式——戏曲电影,成为了中国电影的独特类型,这也是戏曲对电影的直接影响。

##### 1. 戏曲电影的定义

戏曲电影这一类型电影是我国独有的艺术形式,它的定义是:戏曲电影是专以中国戏曲表演为拍摄对象,倾力于展示中国独特的戏曲艺术的魅力、纪录中国戏曲表演艺术大师的艺术成就和优秀的中国戏曲剧目、弘扬中国悠久的民族戏剧传统<sup>①</sup>。我们从戏曲电影的定义上可以看出,戏曲电影的本质特征必须以戏曲表演为主要创作对象,可是事实上,戏曲和电影之间有着很大的差异,一个是写实的,一个是写意的,所以二者之间也将会存在冲突的隐患。

戏曲具有“以中国艺术审美传统为基础的程式化假定性、象征性的表演特点”,而电影“是以高

<sup>①</sup> 高晓健,《中国戏曲电影史》,北京:文化艺术出版社,2005年3月第1版,第3页。



度写实化为特点,要求逼真地模仿自然和社会生活的原态,反对夸张和虚假”<sup>①</sup>。所以,戏曲电影就是两种不同艺术戏曲与电影的融合版本,以戏曲故事为表现的对象,以电影舞台作为传播载体。在戏曲电影中展示中国传统戏曲独特的魅力,这样可以用镜头为中国的戏曲资料库留下优秀艺术家的经典剧目,可以供后人学习与研究,同时又可以通过中国电影在国外展映时把博大精深传统戏曲在国外的舞台上大放异彩。

## 2. 戏曲电影发展的简要历程

百年来,中国戏曲电影伴随着中国电影一路走来,电影和戏曲之间相互扶持,同时彼此之间也存在着许多矛盾。我们从中国电影史的发展来看,戏曲电影的发展从最开始的简单记录戏曲的表演到进入电影的表现手法,已经从幼稚的时期慢慢地走向戏曲电影的成熟时期。

初创时期,中国戏曲电影处于完全的记录名伶舞台化动作的功能<sup>②</sup>。由于当时电影还处于无声时期,所拍摄的戏曲片段基本上也以动作表演的片段为主,只是单纯的在记录舞台表演动作,没有任何艺术技巧。随着拍摄电影的经验的发展,在一些戏曲电影中也慢慢加入一些电影的技巧,增添电影的灵活性。但是,这一时期的戏曲电影没有脱离戏曲的手法,也没有对于电影手段的灵活运用,只是简单的加入,而且由于电影技术的限制,这些因素都阻碍着戏曲电影的前进。

在戏曲电影的探索阶段,由于技术的发展,电影已经进入了有声的时代,戏曲的唱功终于可以再电影频幕上展示了。在这个时期的戏曲电影中,保持了戏曲艺术表现的完整性,同时表现出不同于舞台纪录片的创造手段,电影手段的丰富运用也加强了故事的戏剧性,初步显示了向“戏曲艺术片”转变,这对戏曲电影的发展积累了很好的经验。

成长期的特点是舞台纪录片和戏曲艺术片逐渐明确。新中国成立之后,为了留下老艺术家的珍贵资料,专门拍摄了一些总结艺术家一生成就的戏曲纪录片,《×××的舞台艺术》,也出现了彩色电影《梁山伯与祝英台》,电影中艺术手法的运用表现了戏曲电影向戏曲艺术片探索的道路上慢慢过度的规律。

繁荣期,来源于毛主席为戏曲艺术的题词“百花齐放、推陈出新”。此时,戏曲艺术已经进入繁荣阶段,戏曲电影业进入自己的高潮期,同时戏曲电影的发展也有了经验上的总结和理论上的研讨;在戏曲电影的创作实践上,也出现了一大批堪称经典的戏曲电影,比如越剧电影《红楼梦》、昆曲电影《十五贯》、评剧电影《花为媒》等等;这一时期戏曲电影无论是数量还是质量都有了很大的提高,为戏曲电影的独特地位奠定了基础。

到了样板戏时期,传统戏曲被大量压制,新编的样板戏把戏曲电影推向了文化专制时代。

新戏曲繁盛时期,戏曲电影在“双百”方针的指引下,出现了第二次的创作小高潮。新编剧目中大量的历史题材故事出现了;戏曲的表演形式有了一定的时代感;画面上也更贴近于写实风格。

衰落时期开始于80年末,文艺多元化的发展使戏曲电影的市场受到侵占。电影逐渐找到了自己的

① 朱广平,《浅析中国戏曲与中国电影》,《中国戏曲学院学报》第27卷第2期,2006年5月

② 高小健,《中国戏曲电影史》,北京:文化艺术出版社,2005年3月第1版,第16页。

发展方向以及观众的年轻化,使电影在慢慢与戏曲分离,同时电视媒体的出现,电视直播、戏曲频道、戏曲电视剧等,抢占戏曲电影的生存空间<sup>①</sup>。

戏曲电影的产生绝不是偶然,戏曲和电影是一种互相促进的关系。戏曲电影为传统戏曲留下了很多的经典剧目,为后人研究戏曲艺术留下珍贵的资料。

## 二、电影中的戏曲元素

随着大大众传播技术的迅速发展,影院、电视、网络等新兴传播媒介的兴起以及迅速扩张,传统的剧场观众必然会受到一定的影响,甚至会走向衰落。究其原因,一方面是由于传统艺术的表现方式和内容不符合现代人的要求,另一方面也是最重要的是由于当代人的观赏方式的改变。

面对这一困境,戏曲这一传统艺术形式却没有淡出人们的视野,而是在其他的文化领域更加丰富起来。近几年来,传统的戏曲元素大量出现在影视作品、话剧、流行音乐等其他艺术形式中。尤其是戏曲元素与电影的结合具有很强的典型性

### 1. 戏曲元素的含义

说道元素一词,我们必然会想到的就是构成事物的部分要素。那所谓戏曲元素,其实就是构成戏曲演出中的各种要素。我认为,所谓的戏曲元素也就是构成戏曲演出的各个部分,支撑戏曲故事发展与舞台演出的重要元素。在本文中,将戏曲元素的定义归纳为:戏曲元素是构成戏曲本身所有的要素,包括各种戏曲的传统剧种,从视觉上的戏曲色彩元素,声音上的戏曲音乐元素,从表演上的戏曲表演元素,从主题上传统故事的演变元素以及传统叙事结构变化的戏曲元素。

### 2. 戏曲元素对电影的影响

从20世纪90年代开始,中国进入到社会转型时期,各个方面都发生这变化,产生新的特点,而怀旧也就成为一个新的文化突破点,通过文学作品、影视作品、绘画、以及服饰、餐饮、旅游等。在这一大背景下,电影作为现代化最高的艺术产品之一,必然会表现出怀旧的特点。比如《大红灯笼高高挂》、《变脸》(图1-8)、《花样年华》、《南海十三郎》等,在这些电影出现的戏曲演出场面、戏曲演员或直接采用戏曲音乐等戏曲元素。戏曲元素与旧上海一样,成为具有怀旧意义的象征符号,而且戏曲作为民俗文化的一部分为中国民俗文化提供的传播载体。

戏曲元素对电影的成功影响,一方面戏曲作为民俗文化进入电影中后,加强了电影的思考能力,提高了电影的文化深度。比如1995年吴天明的电影《变脸》,取材于同名川剧的舞台作品。电影中的变脸绝技,不仅作为戏曲这一



图 1-8 《变脸》海报

① 戏曲电影的发展脉络主要参考总结于高小健《中国戏曲电影史》,北京:文化艺术出版社,2005年,第15—21页。

民俗文化的表现形式，更显示出“传子不传女”的中国的文化传统，影射出中国重男轻女的陋习。另一方面中国的各种这种民俗文化为中国电影故事提供大量的新鲜素材，为电影的发展又开启了一个新鲜的素材宝库。戏曲作为中国传统文化集大成者，所包含的戏曲故事、表现方式、传统道德、舞台技巧等等，极大的丰富了中国电影的内容和表现方式。

## 第二章 戏曲元素在电影中的体现

电影中的戏曲元素,往往对电影起到多重的作用。无论是古老的剧种选择,还是对传统戏曲故事的吸收与借鉴都能增加电影的文化底蕴和电影意境的营造。

中国电影在吸收戏曲元素在为己运用的过程中,必然会根据自身需求,对戏曲元素进行有目的的改编与选择。最终进入中国电影中的戏曲元素必然会与电影相融合,表现出与传统的戏曲文化不同的特征。

### 第一节 电影中常见戏曲剧种

#### 一、京剧

京剧和电影本来是属于两种不同的艺术,但是在中国电影的发展过程中,京剧对中国电影有着重大的贡献。在电影未进入中国之前,京剧作为中国的国粹就已经深入人们的生活之中,所以,对于电影在中国的发展来说,这是一个很大的挑战,所以中国第一部电影必然会与京剧联系在一起,电影《定军山》(1905)就是对京剧的全程记录,这一年也成为中国电影的誕生日,之后中国第一部有声片《歌女红牡丹》(1931),女主角红牡丹在电影中的演唱片段,是由胡蝶表演,以梅兰芳先生的唱片代唱的。从此之后,电影与京剧开始了就开始结下了不解之缘。黄佐临导演的《夜店》(1948)中,店里的落魄京剧艺人的扮演者程之,在影片中他的一段回忆,回想起自己红极一时演出的盛况,戏曲片段是京剧《武家坡》,代唱的是杨宝森先生。

建国以后,与京剧有关的电影也是越来越多,大概分为以下几种:以京剧表演艺术家命名的自传式电影《梅兰芳》(2008),表现梅兰芳先生一生的经历;以一些京剧重要的曲目为命名的电影,比如《三岔口》(2005)、《霸王别姬》(1993)等;以京剧为依托,围绕故事情节的电影,比如《刀马旦》(1986)、《秋雨》(2005)等;电影中的主人公是自己本身是京剧的演员,被有钱人买去做老婆,表现命运的悲剧,比如《大红灯笼高高挂》(1991)中的三太太;还有以京剧的音乐鼓点作为影片的音乐的武打电影,比如《卧虎藏龙》(2000)、《大醉侠》(1996)等。

同时,京剧对香港电影的功夫片和武打片影响也是很大的。历来功夫电影中的重要人物,多与京剧有很大的渊源。从五六十年代的于素秋到现在的一些著名的武术指导袁和平、程小东以及一些著名的功夫巨星成龙、洪金宝、元彪等,他们早年都是在京剧艺术学校学习京剧的。比如电影《卧虎藏龙》(图2-1)中经典的打斗场面,作为武术指导的袁和平精心设计的武术动作,让外国人领教了中国功夫的传奇,还有就是这些功夫巨星在自己主演的一些电影中不经意间



图 2-1 《卧虎藏龙》海报

就会表演戏曲的动作和念白,例如在电影《A计划》(1983)中,成龙和洪金宝潜伏进海盗的地盘,在面对那样的紧急关头和危险的境地时,两人还不忘使用京剧念白来调侃一下,你来问一句“当真”,他来答一声“果然”。

在香港武侠电影中,对京剧运用的最好的就是导演胡金铨,他从小就爱听京戏,所以在他的电影经常借用京剧人物的亮相,京剧的鼓点节奏和场面调度,比如《龙门客栈》(1967)中的萧少兹,《迎春阁之风波》(1973)黑牡丹和夜来香等角色,这些角色的出场,都具有京剧中人物亮相时的风采,从身形到眼神,非常相似。

中国电影与京剧从一开始就结下了不解之缘。电影诞生之初,许多京剧表演艺术家就通过电影留下了很珍贵的影像资料;随着电影技术的发展以及国外电影的不断进入,越来越多的导演开始观众京剧文化,在电影作品中不断地加入京剧元素,既增添电影的文化深度,有扩大了戏曲的传播。

## 二、皮影戏

皮影戏是我国戏曲剧种中重要的一个部分,是我国重要非物质文化遗产。皮影戏又被人们称之为“灯影戏”,它主要是由皮影艺人在幕后操纵,通过幕布、灯光展现出来,这与通过幕布放映电影的方式几乎相同的,所以西方也曾认为皮影戏对于西方电影有着很大的启蒙作用。但是,随着一些新的娱乐方式的出现,皮影戏的处境也越来越难,而且这些知名的老艺人有的相继去世,这也导致皮影戏后继无人的现象,所以在电影中加入皮影戏的表演或故事,既让年轻人了解皮影戏,又可以培养学习皮影戏的兴趣。

皮影戏中的故事表演,都是通过皮影艺人操纵皮影,然后配上唱腔与动作完成的。电影中皮影的运用有两种形式:一种是展现皮影的制作工艺,表现近年来戏曲剧种的衰落,唤起更多人的关注,



图 2-2 《一个人的皮影戏》海报

如电影《一个人的皮影戏》(2001)(图 2-2),弘扬民族文化。第二种就是电影中穿插着皮影演出的片段,象征着电影中主人公的命运,《如欲望桃花》(1995)、《皮影王》(2007)《活着》(1994)。在皮影戏的表演中,皮影戏中的人物被幕后操纵者的手操纵和控制者,任由艺人的双手进行摆布,没有自己的自由。这些皮影人物在制作的过程中没有赋予任何性格与特征,在表演的过程中,被艺人通过唱词的表演,我们才知道谁是好人谁是坏人,自己不能控制自己的命运。

皮影戏本身就是一种独特的民间艺术,在皮影戏的表演中,通过一个屏幕和光影,五颜六色的皮影人物在操纵手里频繁动作,配和着各地皮影戏的唱腔和铿锵紧凑的鼓点,自己本身就已具有很强的艺术性和观赏性。所以,电影中加入的皮影戏不但表现了电影中主人公的一些性格特征与悲剧命运,而且还极大地增加了电影的美感和电影本身的文化底蕴同时也增加了电影的观赏性,起到了锦上添花的作用。

### 三、昆曲

昆曲作为中国古老戏曲剧种之一,现如今应有六百多年的历史了。它是文人雅士的爱好,所以很难与普通大众联系起来,甚至普通大众不敢接近。而如今,昆曲作为非物质文化遗产,需要保护经典剧目和重要剧目等,所以作为现代技术下新的娱乐形式,电影开始与昆曲紧密的结合。除了录制一些经典剧目之外,电影创作者还努力地把昆曲的经典剧目搬到电影中去,增加电影的观赏性。

2001年,联合国科教文组织公布了第一批人类非物质文化遗产名录,中国的戏曲剧种昆曲出现在了列表上中,可能这也是一个巧合,在这一年,正好杨凡导演的《游园惊梦》(图2-3)与也及时的与观众见面了,昆曲开始走进的越来越多人的视野中来,被越来越多的观众所熟悉。电影《游园惊梦》(2001)讲述红极一时的昆曲名妓翠花嫁入豪门之后与荣兰发生的一些列故事,电影中经典的段落莫过于翠花与荣兰唱的昆曲《牡丹亭》,既表现出昆曲的艺术感,又表达二人同性之间互相倾慕的暧昧之情。《游园惊梦》这个传统故事本身就是昆曲表演中的的经典剧目,再以其剧目名作为电影的片名就更加吸引人们的眼球了。另一部同样也是以剧目命名的电影《夜奔》(1999)表现两个男性的暧昧情愫,取源于昆曲《林冲夜奔》的片段,电影中也有经典的昆曲《林冲夜奔》唱段,同时也表现戏班中同性之间的爱恋,以及戏班班主对男性的猥亵的一个陋习。



图 2-3 《游园惊梦》海报

昆曲作为中国戏曲的重要品种,是中国文化艺术的一个重要的、丰富的资源。因此,现代电影作为一种新兴的记录和传承昆曲的重要手段。那些因着对昆曲的喜爱的人,同时也一定关注与昆曲有关的电影。尽管在电影《游园惊梦》、《霸王别姬》、《夜奔》中关于昆曲表演的戏份并不是电影的主要内容,但是这也不会阻碍观众对于昆曲表演的热情。

### 四、粤曲

粤曲是广东最大的剧种,是中国很重要的非物质文化遗产,它不仅是一种娱乐方式,更是一种去云的文化认同和民族记忆的延续。随着电影的诞生,一系列剧种的电影的拍摄,粤曲电影也不甘落后,比如《帝女花》《红楼梦》等,这也为之一剧种留下的宝贵的财产。

之后在香港电影中,我们几乎随处可见粤曲在电影中的出现。电影《虎度门》(1996)讲述一位粤曲名伶的故事,在舞台上功名成就,在现实中却面临着虎度门,片中粤曲音乐的运用,让影片的故事更加深入人心。电影《胭脂扣》(1988)中粤曲《客途秋恨》如歌词一样,表现如花的怨与爱。《南海十三郎》(1997)中更是以十三郎这个人物传记,描写了他的一生同时也交代了粤剧的发展历史。《九星报喜》(1998)中人物出场时每个人以粤曲的小调开头,同时又就古装的故事表现的淋漓尽致,电影中的音乐一直贯穿着整个电影,更像是个戏曲歌舞片。而电影《魂魄唔齐》(2002)(图2-4)中陈奕迅和容祖儿两大主角扮演的戏班里发生的故事,开篇戏曲化妆的展现为影片奠定的基调,而影

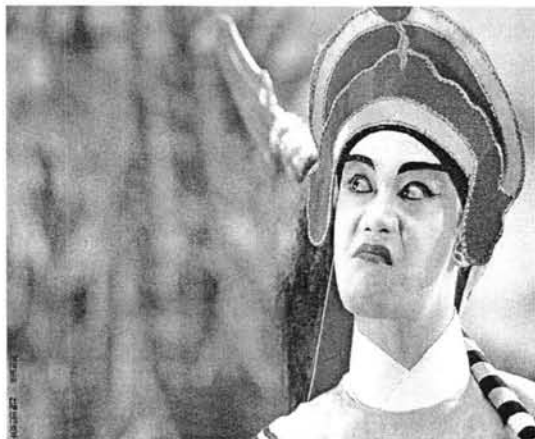


图 2-4 《魂魂唔齐》剧照

片中戏曲排练时的艰苦以及戏班中人与人之间的排挤等等，这与现代的故事有着诸多的相似，同时这部电影是 2002 年拍摄，让一些年轻观众也了解了粤曲的一些历史和表演。

粤曲作为香港电影中经常用的的一个剧种，在电影中经常会出现粤曲的而一些经典的唱段，这些粤曲电影中的运用既是对这古老文化的传承与发展，同时粤曲中的一些故事文本为电影提供了新的素材。

## 五、其他剧种

据解放后 1959 年统计，我国有各种地方和民族戏曲 360 余种<sup>①</sup>。这么多的戏曲剧种是中国电影进行电影创作的取材的一些重要的资源，所以在电影中慢慢也有很多的戏曲剧种出现。

2005 年，张艺谋的电影《千里走单骑》(2005) (图 2-5) 在各个地区上映，电影中对于傩戏



图 2-5 《千里走单骑》剧照

表演让人们印象深刻，傩戏这一个小的剧种也开始出现在电影屏幕上。傩戏又称傩堂戏、端公戏，是在间祭祀仪式基础上吸取民间戏曲而形成的一种戏曲形式<sup>②</sup>，在演出的过程中，面具是傩戏的主要代表符号，在面具的背后，我们看不见演员的喜怒哀乐，所以电影中利用傩戏中的面具 表达“面具下的人心”、“自己的本来面目”等深层含义，这也正是影片《千里走单骑》所要表达的重要意旨，它表现父子之间的情感纠葛。

而且《千里走单骑》是讲述关老爷的戏，与影片中那些朴实村民结合的相得益彰。

河南豫剧是我国最大的地方剧种，所以电影《鸡犬不宁》(2006)就讲述了一个豫剧团不景气，演员自谋生路的一个故事。电影中有很多豫剧的元素，同时还有著名豫剧表演艺术家小香玉的加入，电影所关注的豫剧的困难引发了人们的深思。

黄蜀芹的电影《人鬼情》(1987)表现秋芸学艺的故事，电影中加入戏曲河北梆子，而且戏曲唱段的表演时由著名的表演艺术家裴艳玲演出的，整个电影故事与与她自己学戏的过程有着很大的相似地方。

① 高小健，《中国戏曲电影史》，北京：文化艺术出版社，2005 年 3 月第 1 版，第 4 页。

② 来源于百度百科。<http://baike.baidu.com/view/45310.htm>



侯孝贤的电影《戏梦人生》(1993)中表现了布袋戏大师李天禄先生的一生的经历以及台湾的历史风貌,同时影片中对于布袋戏的表演有着完整的记录。

越剧是流传最广、影响最大的地方剧种,早年戏曲与电影刚刚结合之时,就拍摄了很多著名的越剧电影,如《梁山伯与祝英台》(1953)《红楼梦》(1962)后来在一些电影中开始展示越剧的唱段与故事,电影《舞台姐妹》(1965)讲述越剧艺人竺春花、邢月红的故事。

电影中戏曲剧种既表现对于戏曲本身的传播与发展,也通过戏曲的唱段或寓意象征主人公的命运,所以戏曲元素的加入必定会让电影和戏曲各自大放光彩。

## 第二节 戏曲传统故事主题的颠覆与分解

如前文所言,中国电影自产生之日起就与电影结下不解之缘,长期以来,电影从中国戏曲中得到很多的养分。从中国电影萌芽的那一刻开始,电影就在不断地向戏曲汲取养分。早期拍摄的一些戏曲电影还是故事片,都会找一些传统的戏曲故事作为自己故事大纲,之后再增添一些新的故事情节,这样把人们经常从戏曲中看到的剧情搬到电影的大屏幕上去,这样就会吸引一些爱看戏的观众,同时人们对于这样的情节也比较容易接受,从而也就能保证电影在中国市场的吸引力。中国电影的主流形态与中国传统戏曲主题都是对中国传统的礼仪文化道德的宣扬,这种融合同时推动了电影和戏曲的发展并为彼此提供了便利。但是,随着中国电影的逐渐成熟,电影对戏曲文本的关注点和选择的角度都发生着一定的变化,当代电影往往弱化了忠孝信义,更加强调个人主义,强调“个人的作用”。这种变化除了受西方电影的个人英雄主义影响之外,更多的是体现着现代社会中人的价值观和人生观。

流行的娱乐文化、现代价值观和戏曲文本元素在当代电影中结合起来,传统的戏曲主题被颠覆或是被解构,曾经的教化功能被现代娱乐化的年代人们的审美需求所取代。在强调电影故事性的前提下,也要符合当代人的观赏要求,所以中国电影中国对戏曲文本元素产生了一种新的状态。

《赵氏孤儿》的故事在我国流传甚广,老少皆知。“赵氏孤儿”这个传统的故事本来是一段历史上真实存在的故事,最早这个故事被记载在《左传·宣公二年》里“晋灵公不君”中,故事情节很简单,只是简要带过。之后就是在司马迁重要作品《史记·赵世家》中,详细描述了这一过程,根据流传的一些传说,增添情节与人物,形成了一个完整的“赵氏孤儿”的故事。最早被改编成戏曲的就是元代纪君祥所作的杂剧《赵氏孤儿》,这里面故事情节通过整理比较完整了。此后,《赵氏孤儿》的故事被各种艺术形式不断的演绎着,京剧代表作品有代表作《搜孤救孤》、《赵氏孤儿》,在话剧的舞台上,导演林兆华也把《赵氏孤儿》搬上了舞台,无论是哪种艺术形式,对于儒家传统的“忠、孝、义”一次次在舞台上得到了宣扬。但电影《赵氏孤儿》(2010)(图2-6)却在这么多的故事前提



图 2-6 《赵氏孤儿》海报



下改变这一主题，对于我们对于故事中一直宣扬的“忠、孝、义”做了一个很大的改编。

元杂剧《赵氏孤儿》，赵盾与屠岸贾是忠与奸的关系，屠岸贾诬告赵盾谋反，把赵家三百多口人全部杀光，就连遗腹子也用手段差点杀死，表现屠岸贾是个阴险毒辣的奸臣。而电影《赵氏孤儿》中，导演陈凯歌却把赵盾与屠岸贾的矛盾设计为大臣内部中两人彼此之间的不满，甚至是屠岸贾不断受到功劳大于自己的赵氏家族的奚落与排挤，并且赵盾的儿子赵朔作为小辈不但抢人家的兵权，还当着面对屠岸贾冷嘲热讽。电影里的一句台词“屠大人的儿子如果还活着，应该也要生孩子了吧？”面对赵氏家族的不断威胁与讽刺，所以，电影中屠岸贾才把这个弑君之罪嫁祸给赵家，同时杀光赵氏家族三百多口人。这与原先的故事蓝本是不同的，元杂剧中本是忠奸的对抗却在电影中表现的是私人的恩怨，这对于传统文本主题的一个颠覆。

程婴，救孤过程中的重要人物，本是赵家的门客，而电影中是一个江湖医生。在救孤的过程中，他并不是主动所为，只是看在庄姬公主平常对他好的情况下，他才选择这样。最后为了自己报仇抚养孤儿长大，到后面的复仇，程婴都在为自己的利益着想，想着如何救自己的孩子。等到自己的孩子被屠岸贾活活摔死，妻子也死在自己面前，这种痛苦才让程婴坚定了把赵氏孤儿一定要抚养成人。在传统戏曲故事的演绎中，程婴之所以能在屠岸贾杀死自己的妻子和孩子之后，还去给他当门客，并在他的眼皮底下把赵氏孤儿抚养成人，这完全是因为“忠义”，是一个保全大局的一个英雄。而在电影中的程婴他并不是给赵家复仇，而是由于自己力量薄弱，让赵氏孤儿为自己报仇，这与传统戏曲的英雄形象相背离，是对传统戏曲文本主题的“忠义”的一种颠覆。另一个人物韩厥也是一样，他并不是主动作为一个忠义之士就孤儿脱险，而是被庄姬公主自杀的举动所感动才放走程婴，而后他一直与程婴想让赵氏孤儿杀死屠岸贾，并不是为赵家，而是为自己被屠岸贾毁容而报仇。这与儒家的传统思想是相悖的。

随着娱乐化时代的到来，现代人价值观念也在随之改变，所以传统的戏曲主题在现代电影中为了商业利益必须被改变。现代电影中更多强调个人的作用与意志，人物的行为与动作完全来自于个人的意志，教化功能被减弱，这也正符合当代人的认知，容易被当代观众所接受。

如果说电影《赵氏孤儿》是对戏曲主题的颠覆的话，那么电影《唐伯虎点秋香》（周星驰版 1993）



图 2-7 《唐伯虎点秋香》剧照

（图 2-7）就是对传统戏曲文本问题的彻底分解。《唐伯虎点秋香》本来就是一个民间传说的故事，后来各地戏曲剧种都曾有这出戏曲剧目。周星驰主演的《唐伯虎点秋香》沿用戏曲的传统，用喜剧的方式演出了一出才子佳人的爱情故事。这部电影中到处都充满着戏曲的味道，从电影的一开始就伴随着阵阵京剧的锣鼓敲打声，很像一个戏曲舞台的红色幕布随着电影开头字幕的结束慢慢被拉开，标志着电影开始了。电影在传统故事的主题中加入了很多现代的元素，甚至加入

英文“follow me”。主人公唐伯虎不仅是一个文采非凡的文人，还是一个武功高强的高手。利用祝枝

山的身体画出一个“雄鹰展翅气吞天下图”。他不是传统戏曲中那个看见美貌女子就一味追逐的才子，而是一个现实中一个普普通通的男人。他虽然家产万贯，拥有八个美丽的娇妻，但他自己并不快乐，最后他与秋香的有情人终成眷属让他找到了知音，找到了生活中的快乐。女主人公秋香的形象和戏曲相比也更加让观众所接受。戏曲中的秋香受中国传统道德所约束，一直处于被追求的地位，但电影中的秋香（巩俐），道德约束的一部分几乎是被忽略的，她是一个有才情、有追求的现代女性。在华府中，没有人敢读唐伯虎的诗集，而她却大胆的追求自己心中所爱，被唐伯虎的诗所打动，大胆追求自己的幸福。这正也符合当代观众的欣赏兴趣。

### 第三节 从大团圆到悲剧、开放式的结构

无论是电影故事还是戏曲文本的情节，在创作的过程中都是以人物为中心，由一系列的人物的行为和动作组成的，形式故事的起承转合和强烈的矛盾冲突。尤其的戏曲的叙事结构，更是讲究首尾呼应，层次分明。夏衍在《写电影剧本的几个问题》中说道，“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。”<sup>①</sup>电影的叙事方式与传统戏曲的叙事方式是非常接近的，传统戏曲具有电影的线性特征，以人物在舞台上的时间顺序为故事情节展开叙述。廖奔、刘彦君认为：“线性结构是中国戏剧美学特征之一，它在宋代南戏里已经确立了。”<sup>②</sup>中国电影的主流叙事方式也以线性形式为主的，尤其是以戏曲为背景的电影作品尤其明显。

陈凯歌的电影《霸王别姬》（1993）以中国文化和历史为背景，戏曲名伶为故事的主角，描绘戏曲人物的演艺生涯，表现出人物的坎坷命运，反思中国现代历史。故事严格按照戏曲的叙事方式，从小豆子断指进入戏班，到少年成名，再到最后在舞台上用剑自刎，整个故事叙事清晰，层次分明，有条有理，与传统戏曲的叙事方式几乎完全符合，只是结尾处与中国传统的审美情趣有很大的出入。

中国传统的戏曲作品中，真正属于悲剧的作品几乎是没有的，基本上都是以大团圆结局的方式结尾的。这与中国传统文化的传统有关系的。中国传统文化与外国文化之所以不同，追根溯源是因为以孔子为代表的儒家美学，孔子提出的“中和之美”这一个美学理论是造成中国传统大团圆结局现象的重要原因。“中”就是适中，合适。“和”就是融合，和谐。中和之美要求处理文艺内部要素的时候，任何一种要素都要和谐适度，以此达到一种理想状态。“中和之美”这一美学思想对后世的影响是很大的。中国古代的剧作家无论自己生活多么痛苦，命运多么坎坷，在他们的作品中仍然是才子佳人历尽艰辛困苦最终大团圆，这也是剧作家在作品中得到心灵的慰藉和平和。

之后在《西厢记》和《琵琶记》两种重要作品完成之后，大团圆的结构模式也逐渐的流传固定下来，慢慢地这种大团圆的结构形式也就成为古典剧目的一个重要的形式。即使悲剧也是一样的，比如《窦娥冤》中窦娥最终的沉冤得雪，《赵氏孤儿》中最终也报仇雪恨，就算《桃花扇》中男女主人公

① 夏衍，《电影论文集》，北京：中国电影出版社，1995年版，第90页。

② 廖奔，刘彦君，《中国戏曲发展史》第一册，山西教育出版社，2003年，第347页。

没有在一起,但二人双双入道的结局也是为了自身的精神追求。中国传统戏曲即使是悲剧,主人公已经死去,不能有实质性的团圆,也一定会追求精神上或是象征性的团圆,完成愿望,比如《汉宫秋》中的梦中重逢,实现一种乐观精神。

但是这种与中国传统文化和审美情趣密切相关的大团圆的结构模式在戏曲进入电影之后,慢慢地被改变,甚至遭到严重的破坏,尤其是进入20世纪90年代以后。这个时期,大量的作品吸收戏曲元素,丰富形式和内容,但是为了追求一定的气氛以及深刻的思想性,作品开始抛弃这种原始的结构形式,开始追求悲剧式的结尾或开放式的结尾。

香港电影《胭脂扣》(1988)(图2-8),由王家卫导演的,根据李碧华的同名小说改编的,故事讲述的妓女如花与十二少之间的爱情故事,为了寻找爱情,如花重返人间寻找十二少。如花为了



图 2-8 《胭脂扣》剧照

他们的爱情吸食鸦片殉情,而十二少却因为贪生怕死没有与如花一起踏上黄泉路。如花苦等不得,五十年之后,自己来到人间来寻找十二少,可当年风流倜傥的十二少如今已经是一个老头,往日的恩爱早已不存在。如花因为自己的执着导致了爱情的毁灭。这个故事情节完全是受到《倩女离魂》和《牡丹亭》中“离魂”这一传统的戏曲元素的影响,如花与张倩女、杜丽娘一样情不知从何起。而新时代的人却对于这样的爱情很难理解,面对忠贞的爱情也会产生怀疑。如花

为爱而还魂,却没有得到爱,最终只能自己黯然离开。这样的结局与传统戏曲元素的“离魂”完全不同,张倩女与杜丽娘都有情人终成眷属,而如花的爱情却没有挽回,甚至可以说如花从头至尾都没有得到过爱情。

杨凡的电影《游园惊梦》(2001)讲述了一个昆曲名妓以自己的美貌加入豪门想过上安逸的生活,但是却未偿所愿,成为家中的“摆设”,没有人陪伴,生活寂寞,与荣兰经常在一起唱昆曲《牡丹亭》,两个女人由于生活现实的压迫,只有两个人相互依偎作伴,致使在戏外中二人隐约的产生了一种同性的情感。当荣兰遇到了自己心爱的人时,翠花自己黯然伤心,最终因病去世。二人的暧昧没有结果,无论是两个人的感情还是故事的结尾,留给观众自己去想象。

《霸王别姬》(1993)、《青蛇》(1993)、《夜奔》(1999)、《胭脂扣》(1988)都是以悲剧的结尾而告终。吸收了中国传统戏曲元素,在叙事结构上,遵循着传统戏曲的线性叙事,按照时间顺序的讲述故事,有明显的起承转合,但在电影的结尾却采取反传统的形式以悲剧或是开放式的方式。无论是传统的叙事方式,还是悲剧的结尾,其实都是为了满足中国观众的观赏习惯。传统的叙述方式符合中国电影观众的审美情趣,而现代的开始式结尾与叙事方式更符合当代人的观赏习惯,符合当代人对与主人公命运的认同感。无论哪种形式都是为了电影观众的习惯与电影放映的效果。

## 第四节 符号化的梨园人物

电影的戏曲人物,大多都是以有很高造诣的戏曲艺术家或是当时那个年代著名的名伶。电影中出了很多传统戏曲的经典脸谱人物,从造型上就能看出这个人是忠还是奸。

### 一、性别倒置的男旦形象

众所周知,在中国传统礼教制度下,女性的地位是很低下的,是不允许抛头露面的,所以传统戏曲中女性角色的扮演者就由男性来进行反串,而且过去看戏的观众中男性占的比例比较大,为了避免一些人为旦角争风吃醋,因此男旦形象在中国戏曲中成为最典型的符号化人物。

戏曲中的男旦形象在经历了一些社会和文化的变化。在传统戏曲中,男旦形象只是戏曲中男扮女装的一种形式,而在当下的电影艺术中常常把戏曲中的男旦和现实中的女人男性化,甚至与男性同性恋联系起来,并最终促成一种电影的类型——同性恋影片。

中国古代戏班有男班和女班之分,所以在演出时就经常会出现男扮女装、女扮男装的现象,慢慢的也就出现在这些演员心理就会出现自己性别倒置的现象。比如电影《霸王别姬》(1993)(图2-9),就是选取以男旦形象展开剧情的,影片不是在展示中国传统戏曲男旦脸谱的艺术形象,而是表现一个男同性恋的现实悲剧的人生。在这样的电影表现中,故事中的表演空间采用戏曲演出的舞台与现实的人生大舞台。在戏曲舞台上,人物演绎着自己不同性别的人物,演绎着与自己喜爱异性的爱恨情仇,戏曲舞台结束了,回到现实的舞台上,自己却把感情延续下去,致使自己不能脱离自己所演绎的角色。程蝶衣是这个样子,《游园惊梦》(2001)中的荣兰也是这样。程蝶衣从小被母亲送进戏班,由于自己被要求唱旦角,所以他从自己不愿意到被迫接受自己是“女娇娥”,电影中的台词“我本是男儿郎,又不是女娇娥。”到最后的“我本是女娇娥,又不是男儿郎”。小豆子主动认同自己的身份,最后与小石头演绎着虞姬与西楚霸王爱情故事。程蝶衣入戏太深,甚至彻底混淆了自己真实性别的定位,他认为自己就是虞姬,师兄段小楼就是西楚霸王。程蝶衣的悲剧在于所有人都从舞台回到现实,而他一个人却活在自己的舞台上,他将自己的真实情感寄托在虚拟的戏曲表演中,同时希望其他人也认同这点,显然必会给他带来悲剧的结局。



图 2-9 《霸王别姬》剧照

电影《霸王别姬》由戏曲脸谱切入到人生,从舞台切入到现实,性别倒置等多角度、多侧面展现了一段不为人知的东方秘史,同时也得到西方人的审美认同,戏曲中的男旦形象通常被他们解读于“同性恋”,这种方式为东方观众营造出了一种很“奇异”的东方奇观。最终,这种方式被慢慢的延续下来,被后来的电影的借鉴,同时也形成了中国同性恋电影的现象。无论是导演还是观众,只要一提到同性恋电影一定与中国戏曲的男旦联系起来。比如张元的电影《东宫西宫》(1996)中阿兰与程蝶衣不同,他把自己想象成自己是古代一个美丽的女贼,认为自己是美丽的,似乎有点忘记自己的

性别,这个时代人们已经慢慢接受这样的人群。之后,凡是以戏曲旦角出身的男性角色,其动作行为必定女性化,而且大多数都有些同性恋的倾向。中国大陆首部谍战电影《风声》(2009)中,就塑造了大帅的一个“男小蜜”的角色白小年。他动作夸张,到处凸显女性的气质,曾经是昆曲名伶。电影中介绍他的来历的时候,同事也暧昧的透露出“他本来是男旦演员”这一细节,所以,观众和银幕上的其他人都能对这一人物的行为动作不会感到奇怪,而且会表示认同。这种无意地对戏曲“男旦”的误读,虽然对于中国的传统文化和审美倾向有一些误导,但是却创造除了一个被市场广泛认可的戏曲的类型人物,同时在某种意义上也增强了当代观众对于传统戏曲的了解与关注。

## 二、人物与戏曲中人物相同的悲剧命运

无论是我们前面说的男旦角,还是戏曲中的其他角色,戏曲人物无论是在现实中还是电影中,他们的命运都是很坎坷的。戏曲人物在电影中大概包括两种:一种是以戏曲作为职业或是曾经以戏曲为职业的角色,比如《梅兰芳》(2008)中的梅兰芳先生,《大红灯笼高高挂》(1991)中的三太太梅珊。一种是根据戏曲故事改编的出现的电影中的人物,比如《青蛇》(1993)中的白素贞。大多数戏曲人物在电影中的悲剧的坎坷命运,似乎永远都逃不出程蝶衣那样的命运,始终都逃不开“心比天高 命比纸薄”的悲惨结局。

电影《游园惊梦》(2001)中的五太太翠花本是当地红极一时的具有的超凡脱俗容貌的昆曲名妓,后来嫁入豪门做起太太,但是生活并不是她想象的那样的美好。她只是那个深闺大院的一个摆设,老爷想听戏了,就会请她唱一段,她只是在一个所谓的“家”表演罢了。影片中反复出现的昆曲的唱段“皂罗袍”,既是翠花自己寂寞的真实生活的写照,同时也在暗示一个旧时代即将过去,良辰美景也即将随风而去,不复存在。

与翠花一样地位的梅珊一心想通过自己的美貌改变命运,她嫁入陈家做起养尊处优而且是被老爷惯坏的三太太,本来曾经也是京城的京剧名旦。电影中经常出现她一个人清早在空旷的房顶上唱戏的



图 2-10 《生旦净末》海报

片段。而最终三太太的下场只能葬身于大雪之中,在黑色的小屋中被结束生命,只剩下她曾经的唱片中的凄凉曲调环绕在耳边了。就连有很多法术的白素贞(《青蛇》)也终究逃脱不了世俗的眼光,不能完成自己真真正正地去追求完美爱情的心愿,最终只能是向世间妥协,被镇压在雷峰塔底下,找不到自己纯粹的爱情。

在以现代题材为电影的作品中,戏曲人物的命运也没有摆脱这样的悲剧性。象《榴莲飘飘》(2000)中的阿燕曾经也是京剧演员,由于现代京剧的越来越不受人关注,最后她自己放弃这个职业沦为妓女,虽然最后她又再次站在舞台上,但她的命运却不知道又会怎么样。

电影《生旦净末》(2001)(图 2-10)的主人公张金和是一个京剧演员,唱了一辈子戏,从来也没有当上主角,所以他一直培养自己的女儿,可当女儿终于成为主角之后却离开了他并与之决裂,最后女儿客死他乡,只留下一个混血的孩子。他一心想把这个孩子培养成一个著名的演员,

可是孩子的父亲却用法律的手段把孩子带走了。这个老人追赶着早已远去的飞机，看的让人惆怅。可命运就这样的，任你怎么努力的去改变，但结局却还是一样的。

在这些电影作品中，这些戏曲人物被强行带上一种“无可奈何花落去”的典型命运，这种命运的发展与当代人的审美情趣以及中国古老的文化传统有密切的关系。在封建时代，戏曲表演艺术家无论自己的知名度与多大，但他们仍然被有地位的人看作是三教九流中最低等的，所以那些戏子男旦容易被有钱人看上，比如袁四爷，张公公；女演员也会被一些有钱人想去娶回去做姨太太。所以，他们的命运是无法改变的。

综上所述，电影中的戏曲人物实际上就把戏曲中传统文化表现出来，展现中华民族的千姿百态。戏曲人物出现在电影中容易被观众认可，而且作为民族的文化符号，还会让越来越多的外国人了解中国的传统文化和传统戏曲的一些习俗。随着现在人们的审美水平的提高，越来越多的人关注电影行业，当下中国的电影导演把眼光放回国内，戏曲人物将成为他们切入中国民族文化的重要的文化符号，更承担着更多重的文化意义。我们一定要相信“越是民族的的就越是世界的”。





### 第三章 戏曲元素在电影中的运用

中国电影中加入戏曲元素，不但为电影发展“民族化”的道路上提供了发展的动力，而且对于中国两年多来的戏曲有着更广阔的发展。中国传统戏曲中的各种表现手法，都在慢慢的渗透到电影中去，在电影中呈现一种新的形态。在电影的表演、音乐、色彩上，传统戏曲都给予了很大的帮助，甚至从中借鉴到了许多有益的方式。从电影《定军山》开始，中国电影与戏曲就开启了中国电影的发展新的方向，从费穆的《小城之春》中演员表演从戏曲表演中借鉴的细腻婉转与简洁生动到陈凯歌的《霸王别姬》中对于戏曲的表演技巧、戏曲脸谱与戏曲唱段等的运用，以及在电影中加入戏曲造成的时代氛围和推动剧情发展的戏曲，比如电影《风声》中的那句唐山皮影戏，这些电影与戏曲元素的完美结合，为中国电影的发展提供了更高、更广的平台。

#### 第一节 戏曲表演元素

自从电影进入中国以来，电影和戏曲之间的争议就一直存在，同时作为外来艺术的电影在中国的发展中也是一个极大挑战，既要有自己的创新，又要从传统戏曲的表演中汲取一些成功经验。所以，电影在发展的过程中从戏曲中吸收了很多“养分”，在戏曲表演中，戏曲的服装、脸谱以及戏曲的表演手法“做”“打”在舞台上给观众留下最深的印象，所以中国电影从开始与戏曲的结合中，就从戏曲的表演中慢慢地借鉴，从一开始地对于戏曲舞台表演的一味的模仿，到慢慢摆脱模仿表演的痕迹，电影的一套表演动作方式从戏曲的汲取与运用中完成了自己的表演方式。

##### 一、戏曲服装

中国戏曲的服装具有程式性，多为明朝的服饰。同时戏曲的服装有很强的等级观念，根据不同服装的颜色表现不同的等级、气质、风俗，从高到低依次为黄、红（紫）、兰、绿、黑。在中国电影中，不同主角的服饰安排与故事情节的安排有着密切联系的，这点同戏曲服装的安排上是一样的，戏曲中根据自己所扮演的角色服饰也不同。所以，中国电影中有很多关于梨园行的故事，比如关于豫剧团生活的电影《鸡犬不宁》（2006），还有一些关于戏曲艺人的故事，《夜奔》、《生旦净末》等，在这些电影中，舞台上的演出与现实中人物服饰的完美结合成就了电影戏曲元素的完美结合。

1993年，对于中国电影来说是很重要的一年，第五代导演陈凯歌的电影《霸王别姬》（1993）（图3-1）获得第46届戛纳电影节最佳影片金棕榈奖，这个奖项对于中国电影来说是很高的荣誉。《霸王别姬》不是一部戏曲电影，但是我们在电影中却能随处可见戏曲元素的运用，服装、音乐、经典剧



图3-1 《霸王别姬》剧照



目等等,在电影中把戏曲元素与故事情节完美地结合在一起,成就了戏曲,也成就了电影。《霸王别姬》演绎的是一个戏曲艺人一生的故事,所以,电影中无论是台上还是台下,戏曲服装的展示也是必不可少的,每个主角的服饰与自己演绎的故事密不可分,也暗示着主人公程蝶衣人生如戏、戏如人生的命运。

在电影的服装上,为了表现程蝶衣的身份与个性,所以他的舞台服装与生活服装必须统一起来。从电影的第一个镜头来看,灰色的戏院里,程蝶衣与段小楼两个人手挽手一同走进戏院,镜头由远及近,慢慢的观众看清两个人的装束。两个人都身着戏服,程蝶衣身穿“虞姬”的服饰,手上还拿着宝剑,从外型看,真是美丽至极,一个典雅、高贵、柔情的“虞姬”形象出现在我们面前;段小楼则长髯飘飘,身着战袍,头顶将冠,一个威风逼人的“霸王”形象。从电影的第一个镜头来看,我们可以看出整部电影是离不开戏曲元素展现的,戏曲服装无论从舞台上还是生活中必然会贯穿两个人物形象塑造。

在电影中的大多数的镜头里,我们所看到的程蝶衣的基本上都是以“虞姬”的扮相出现的,目的是在于表现程蝶衣对于“虞姬”形象自我认同,同时也说明他对于“霸王”的痴情专一。蝶衣对于“虞姬”的热爱,使他分不清楚台上台下、戏里戏外,对于师哥的感情既有对于戏中“霸王”爱恨纠葛,也有对于现实段小楼的感情。在袁四爷亲自看《霸王别姬》的那场戏时,蝶衣还穿戴的“虞姬”服装未曾卸妆,段小楼已经不是“霸王”,变回他的师哥。程蝶衣劝说师哥的口气就像是一个“妻子”的身份,打情骂俏的口气与动作让段小楼感到很漠然,同时也第一次感到了蝶衣对于他的感情,直到袁四爷进来蝶衣迅速的离开小楼的腰上,有一丝的尴尬。当小楼与菊仙结婚时,那一句“从今以后,你唱你的,我唱我的”看似“虞姬”已经从蝶衣身上离开,可心里还是认为自己就是“虞姬”心理永远都是与“霸王”在一起的。之后,一出《贵妃醉酒》(京剧),戏中他醉了,戏外他已经心凉了。在电影的结尾,蝶衣与小楼被红卫兵批判,两个人依旧身穿着“虞姬”与“霸王”的戏服,身上都挂着示众牌子,脸色也已经变形。当他看见菊仙冲进去拿那把宝剑的时候,他似乎又回到了《霸王别姬》这出戏中,他自己有回到了“虞姬”境界中去,当时的社会环境下,蝶衣并没有真正地离开“虞姬”看到段小楼揭发自己,自己这时真的是心灰意冷了,所以,他辱骂菊仙,她抢走了自己心爱的师哥,

他大骂段小楼,因为他狠心的抛弃了“虞姬”。在万人批斗会上,他依然没有人情自己真正地身份,他永远是他自己的“虞姬”。电影中这些戏曲服饰的展现,既交代蝶衣和小楼二人是因为《霸王别姬》这出戏走出的,也暗示了两个人的悲剧结局,这样就把两个人的形象完整地塑造出来,更表达了程蝶衣人戏不分的风魔。

在一些古装片电影中,对于电影中主人公的服装多半的创意也来源于戏曲。香港导演徐克,在他



图 3-2 《青蛇》剧照

的电影作品中经常能感觉到古典美的存在，比如《刀马旦》、《青蛇》（图3-2）、《新龙门客栈》以及《龙门飞甲》等等，这些电影中徐克经常会选一些戏曲演员作为电影的主角，在服饰上也会选择戏曲的装扮来点缀，这样就更加增添了影片中的戏曲味道。在电影《青蛇》中，张曼玉与王祖贤主要造型就是中国京剧的青衣造型，白蛇的造型采用中国传统京剧的表现手法，发髻上不对称的三根长簪勾勒了白蛇温良贤淑的气质，白与红的搭配，肃静中透出喜悦。而青蛇的造型同样是京剧的表现手法，青色的衣服，青衣的头饰，显得活泼可爱，在剧中许仙扮演者吴兴国本身就是台湾的京剧老生，扮相也就京剧中书生的装扮。

这些服装造型在电影中的运用，既展示展示了中国的东方韵味，又为电影中的人物造型提供了重要的资源，为电影中人物形象塑造起到重要的作用。

## 二、戏曲念白

戏曲念白是我国传统戏曲在舞台演出时台词运用的一种表现手法，是指那种音乐性念白，就像现代音乐中说唱艺术一样。戏曲表演中“唱、念”是戏曲演出时重要的表现手段之一，两种手法之间是彼此互相衬托的。念白有时可能是人物的内心独白也可能是人物的对话，尾音稍微会拉长。念白非常有节奏，根据音乐与乐器的配合，戏曲念白声调和谐，节奏鲜明。在电影中，戏曲念白有的是戏曲舞台上演出念白，有的是电影中幽默表现。

在电影中，为了表现人物所处的时代氛围会加入一些戏曲念白，会推动故事情节的发展。电影《霸王别姬》是以京剧为线索，讲述程蝶衣与段小楼的故事，电影中有好几段念白的运用恰到好处。开篇的场景，师兄弟多年不见说的一段京剧念白：

画外音：干什么的？

段小楼：京剧院来走台的。

画外音：哎哟哟，是您二位啊！我是您二位的戏迷。

段小楼：我们哥俩已有10年没唱戏曲了。

程蝶衣：不对，11年，是11年了！

画外音：您二位唱戏二十多年了吧？

段小楼：我们一起唱戏21年了。

程蝶衣：不对，是22年！

从这段简单的电影的开场白完全可以看出，程蝶衣对于京剧的热爱以及对“霸王”的痴迷程度，他对于离开“霸王”时间或者是说离开京剧时间记得一清二楚，这段京剧念白塑造了程蝶衣这个人物形象，同时也为电影奠定了情感的倾向。小时候的程蝶衣在戏班训练时，一直坚持自己的性别取向“我本是男儿郎，又不是女娇娥”，经历过逃跑、挨打、受罚之后，最后自己混淆自己的性别甚至到想成为“我本是女娇娥，又不是男儿郎”，这样的想法，这也为之后影片的悲剧结尾做了铺垫，程蝶衣对

于“霸王”的痴迷之情与戏曲中“虞姬”的悲剧是一样的。电影中几段精彩的戏曲念白塑造了程蝶衣与段小楼个性特点与彼此的情感，在电影的高潮部分，由于文化大革命，京戏也被大量的批判，所以在这个段落一段精彩的念白出现在观众面前，段小楼采用西皮的腔调一板一眼地数落着程蝶衣的种种罪恶。

段小楼：（嘶声力竭）：程蝶衣是戏痴、戏迷、戏疯子！他给国民党伤兵唱戏，给北平戏院反动头子唱戏，他给资本家唱，给地主老财唱，给太太小姐唱，给地痞流氓唱，给宪兵警察唱……他，给大戏霸袁世卿唱！

段小楼：他为了讨好大戏霸袁世卿，他就给他当了……你，你有没有？……

这段段小楼自己的独白，揭示着段小楼自己内心的懦弱，他虽然身穿着“霸王”戏服，却不能保护自己的“虞姬”，无论是程蝶衣还是菊仙，他为了自己，依然放弃他生命中两个重要的人。此时，段小楼的心理和人性都已经扭曲和混乱了，他借着这段念白也与真正的“霸王”决裂了。从这里也能看出段小楼的性格特点，他戏里戏外分的清楚，舞台和现实可以自由变换，永远跟得上时代的步伐，最后只能无奈地丢掉自己的人格，丢掉了自己的理想，彻彻底底完成了从心灵至行为的背叛历程。

电影《刀马旦》（1986）（图 3-3）作为徐克 80 年代的代表，他成功地将商业的噱头与国粹艺



图 3-3 《刀马旦》海报

术完美的结合，电影本身命名就是戏曲的一个行当，这也为电影增添了更多的戏曲味道。电影中一段喜剧的片段就有这样一段念白，湘红一直在寻找自己的珠宝盒，为了掩人耳目拿了一套戏服，结果正好是穆桂英的扮相，结果在后台中却不慎摔下舞台，正好白妞在舞台上正在演出穆桂英的故事，两个穆桂英的出现令台上台下的观众和其他演员惊慌失措，配戏演员就问了一句：“怎么出了两个穆桂英啊？”随后，两人将计就

计。有几句对白：

白妞：她是假来，我是真！

湘红：她是假来，我是真！

湘红：我也回营去了。

白妞：追！

舞台上两个真假穆桂英的扮演，一精一笨，同时舞台上的对白又是现卖现演，增加了电影的喜剧效果，同时也为后面的剧情做了铺垫。两人的搞笑演出让督军为他们的美貌折服，所以才有了后面白妞、湘红和曹云三位主角的生命交错，共同谱出一段爱国的刀马旦。

还有一些电影中，由于演员本身就曾学过京剧，所以在电影中会不经意的就会说一些戏曲的念白，为影片增加一些幽默和滑稽。比如在电影《A计划》（1983）中，成龙和洪金宝二人曾经都是戏曲演员出身，所以在电影二人有一个段落脸上画着戏曲的脸谱，对着贩卖军火的那个人来了一段京剧的对白：

洪金宝：你勾结海盗，私卖军火，卿家，他该当何罪？

成龙：依律当斩

洪金宝：好，推出午门斩首

成龙：此处四面环水，哪里来的午门呀？

洪金宝：这个嘛岂不是便宜了他。代孤全部打入水牢。

成龙：你为什么不下？

洪金宝：此话当真？

成龙：当真。

洪金宝：果然？

成龙：果然。

洪金宝：这个如何是好？

成龙：顾念你年纪老迈，赐教生圈一个。

洪金宝：那就逃命去吧。

两个人的这段京剧念白增加了电影本身的趣味性，同时配合着京剧的伴奏与表演，好似在戏曲舞台上审理犯人一般，同时这段戏曲的表演也掩饰了二人的身份。

### 三、脸谱与化妆

脸谱是中国传统戏曲艺术的固有的组成部分，在中国戏曲中的“川剧”就有一个“变脸”的绝活，看到不同的脸谱展现，代表不同的人们性格特征。脸谱的造型手法是戏曲独有的一种造型手段，通过化妆与脸谱的表现，我们常常看不到演员的真实面容，因为人物背后的辛酸与性别都是看不到的。戏曲故事中演绎的好人与坏人，男人与女人经常通过脸谱与化妆的运用演绎与自己完全不同的人生。戏曲舞台演出中脸谱是为了戏曲的角色性格而表现的，转移到电影中，脸谱的运用更是故事人物悲剧命运的推



图 3-4 《人鬼情》剧照

动者。

电影《人鬼情》(1987)(图 3-4)讲述戏曲女演员秋芸的从艺生涯的故事,电影中反映了她自己的坎坷的经历,也表现出她无法得到一个女人应该得到的东西。在舞台上,她所扮演的是一个男性,通过对异性人物的塑造来表现对现实生活中人生的压抑。电影开头的第一个场景对就表现秋芸自己迷惘的场景,望着镜中的自己,她分不清自己是秋芸还是钟馗。我们知道电影是写实艺术,而戏曲是写意艺术,电影《人鬼情》的开头就充分运用戏曲的写意功能,把人世间的世界与鬼的世界描述的清清楚楚,片头秋芸在化妆,用特写镜头拍摄三碗不同颜色的油彩充满整个画面,白色代表纯净也代表人世间的苍白与无情,黑色给人压抑,更象征着鬼界的那种黑暗,找不到一丝的光亮,而那鲜血的红色油彩像秋芸自己人鬼的感情象征。秋芸在化妆,从一个女性人物通过脸谱的展现,从一开始的化妆,一点点展现秋芸是怎么样从一个女性变成一个异性人物的过程,同时也让观众对于戏曲脸谱的了解与理解。在中国戏曲的舞台演出中,戏曲的服饰、脸谱完全可以掩饰戏曲演员的性别、相貌、甚至演员的气质,从而形成一种程式化的仪式。秋芸是一个漂亮的姑娘,可是在这样的一种仪式掩盖下,她成为了钟馗,一个男人,而且还是一个长相很丑陋的男人,看不到秋芸自己本来的面貌,她内心对于女性的渴望也是完成不了的事实,形成内心与外在的反差。但秋芸是完全欣然接受这种反差的,只有这样,才能在戏曲舞台上暂时忘记母亲给她的阴影,通过对一个好男人的演绎来弥补自己心中永远的创痛和缺口。电影中的戏曲片段《钟馗嫁妹》在电影中反复出现五次之多,一心想给妹妹找一个好男人的“钟馗”正是人的化身,却是一个带着“面具”的人,通过对钟馗这一男性角色的塑造,在这样的易容装束的面具下永远地放逐了自己的身份和梦想。所以,脸谱可以掩饰人物自己本身的特点与想法的。

在中国电影史上,有两部以戏曲、人生相互映射的电影值得研究,一部是刚刚说过的《人鬼情》,一部是《霸王别姬》。两部电影有一个共同的特点就是有两种交织,一个是“人生如戏、戏如人生”的舞台与现实的交织;一个是主人公戏里戏外的性别倒置引发的性别交织。“虞姬”和“钟馗”都是在脸谱下生活着,脸谱也表现着他们的心理变化。在电影《霸王别姬》中程蝶衣和段小楼的脸谱,一个是爱妾“虞姬”,一个是“霸王”项羽,这两个人物的脸谱是电影中京剧唱段《霸王别姬》的舞台演出的需要,同时也代表着两个人的性格。“虞姬”痴情专一,从一而终,“西楚霸王”虽然是一个末路英雄,但是对于“虞姬”是尽力爱护的。然而电影中的程蝶衣就只有一个脸谱,那就是“虞姬”,张国荣扮演的“虞姬”外表优美,内心纯洁,与“虞姬”赤胆忠心的人格是相同的。而段小楼的“霸王”脸谱则是黑花脸,看着这个脸谱总是能看到项羽眉宇间的那种惆怅,这也预示着这位末路英雄的悲情结局。

电影中程蝶衣心理“霸王”只有一个,无论是舞台上还是现实中,但段小楼却不是这样的,所以他的脸谱不止一个,他把自己的角色分的很清楚,在现实与舞台上可以变换自如。在电影的叙事中,导演也有意的安排扮演与现实上的一些行事的不同,比如扮上花脸的时候,他是“霸王”,可以气壮山河慷慨陈词,在袁世卿面前可以不卑不亢;在捣乱的国民党伤兵面前大声咆哮,为“虞姬”解围;

当小四挤走程蝶衣成为“虞姬”唱主角的时候，气愤而罢唱；但是，回到现实中，摘下“霸王”的脸谱之后，他只能委曲求全，过着平常人的日子，他不得不离开他的京戏。电影的最高潮部分，两人同时被批斗，随着两个人都是“虞姬”和“霸王”的扮相，但段小楼的“霸王”却不在那个气壮山河的大英雄了，似乎更像是一个小丑，他揭发程蝶衣甚至连菊仙他都大声地说“我不爱她，我要和她划清界限”，一代“楚霸王”几乎变成了一个魔鬼。这个时候虽然他还带着“霸王”的脸谱，但这个时候似乎已经回到真实段小楼，他懦弱、胆小，不敢勇于保护自己所爱的人，是一个胆小怕事的“假霸王”了。

《霸王别姬》与《人鬼情》两部通过对于脸谱与化妆的运用，把电影中人物的故事与戏曲演出人物所扮演的故事紧密的结合在一起，使人们从心理与外形都达到了完美的统一。电影中由戏曲舞台上的脸谱不段的运用到人生中去，真的是“人生如戏，戏如人生”啊！

#### 四、戏曲舞台动作

戏曲舞台的表演动作是有一定的程式化的，“唱念做打”的演出都是根据戏曲的故事情节的安排来表演的，而且不同人物的表演方式也代表着不同的性格的人物形象。戏曲演出的程式化动作被借鉴到电影中就常常体现在故事中的武打动作的设计上，以中国电影中的动画电影为例，在中国动画电影史上，被誉为最为经典的两部动画电影《大闹天宫》（1965）和《哪吒闹海》就是因为借鉴了中国传统戏曲的表演元素，设计一系列具有民族意味的动作设计而走向了成功。

电影中关于人物的动作设计是根据故事的角色而定的，他是什么样的性格特征，应该用什么样的武打招式等等，戏曲表演中的“做”和“打”被电影完全的引入到电影动作设计中。先拿动画电影《大闹天空》来说。中国动画电影从戏曲舞台动作中的程式化表演得到了许多的启示，根据戏曲的动作设计出许多生动形象、富于美感的动画动作，电影《大闹天宫》中人物的动作吸取了京剧的程式动作，举手投足间到处可见京剧的影子，就连京剧最常见的出场动作——亮相也出现在电影中。



图 3-5 《大闹天宫》剧照

动画电影《大闹天宫》（图3-5）的每个角色的动作设计都是根据戏曲的表演动作技巧与动画设计的规律，既有戏曲动作本身的灵活，又充分展示电影的写实性和直观性，把两种艺术的特长融合在一起。比如孙悟空在花果山出场时的“亮相”，但又不同于戏曲，戏曲中出的亮相是人物第一次出场在“上场口”，稍微站一下，亮一下相。《大闹天空》的主角孙悟空从电影中一出场的亮相，既遵循动画中的要求，又是把自己的面部表情全部展现给观众，与戏曲中的亮相异曲同工。

中国电影的一个独特类型，武侠片，早年在中国电影史上占据的重大的地位。就拿中国第一部电影《定军山》为例，它“却既不向现实世界探寻奥秘，也不用影片来造梦和改组世界，而仅仅把摄影

机对准一种传统的艺术形式”<sup>①</sup>，摄影机对准的传统艺术就是博大精深的中国戏曲。武侠电影脱胎于中国传统文化的戏曲艺术。电影《定军山》中选取的“请缨”、“舞刀”、“交锋”三个片段完全是按照戏曲程式化的规则，由于当时电影还没有声音，不可能拍摄一些带有过多唱腔的剧目，所以只能拍摄京剧的武打动作，这样观众就可以在电影屏幕上看到戏曲的动作表演。对于其他的娱乐方式，戏曲本身的那种动作与舞刀弄剑的招式也有极强的艺术感，所以中国武侠电影的形成也是从这里得到了继承与发展。

早期武侠电影虽然为电影题材上提供的新的构思方向，但是由于当时技术的不完善，武侠电影必然会想到戏曲舞台上的武打动作，所以早期的武打片在我们现在看来只是对戏曲的一味模仿。

武侠电影史上一个重要人物，胡金铨，他从小就爱听戏曲，在他的电影中加入很多京剧的人物亮相、鼓点节奏和一些场面调度，其电影中的主要人物，像电影《龙门客栈》中的萧少兹，《迎春阁之

风波》中的黑牡丹和夜来香等角色，他们的出场，与京剧中人物亮相时的风采，从身形到表演几乎相同。在电影的打斗段落上，胡金铨借鉴戏曲的场面调度，采用以静制动的方式；同时，胡金铨在电影的武打动作设计过程上，他采用戏曲艺术的写意手法，看似激烈的武打动作却更像是“舞蹈动作”。



图 3-6 《大武生》海报

随着电影艺术手法的精湛和电影技术的不断发展发展，中国的武侠电影经历了从完全依赖戏曲表演的动作设计到慢慢运用戏曲舞台动作的“打”，形成自己动作风格。电影《大武生》(2011)(图3-6)，本身以京剧的一个行当命名，表现的也是关于梨园行武生的故事。电影的动作导演洪金宝自己曾经学习过京剧，也是一个动作巨星。所以，在电影中的动作设计上洪金宝把京剧的“打”和中国的武术完美的融合在一起。《大武生》中最为经典的一场戏无疑就是那场“夺匾大战”，三大武生的华丽上演，一边是捍卫自己的地位，

一边是替师父报仇，这中间的武打动作结合两大国粹艺术，显得真实与华丽。

武侠电影中的武打动作并不是中国武术的真实再现，而是将中国武术与戏曲的武打技巧技巧与舞蹈相结合，之后进行一些艺术的提炼，进而美化了造型。打，本来就是中国戏曲表演中不可或缺的部分与表现的重要手段，完成戏曲中的行侠仗义、除暴安良等，戏曲表演中的武打动作是经过不断积累与磨炼，从而形成了完整的程式化体系。武侠片中的打斗招式，和刀枪往来及花拳绣腿等，基本上来源于中国戏曲中的武打形式，早期电影中的一些武打明星也多半是戏曲武行出身，或是曾拜师学艺。比如成龙，在他的《A计划》、《警察故事》等，一系列动作都是得益于他的戏曲演员的出身。

① 马军骧.《中国电影:描述与阐释》，北京：中国电影出版社，2002.27.第29、30页，



## 第二节 戏曲音乐元素

中国的戏曲音乐是中国电影音乐的源泉之一，它始终伴随着电影屏幕的故事与发展，戏曲音乐把中国电影从无声时代带到了有声电影的时代，电影《歌女红牡丹》中几段戏曲唱段，让人们听到了电影屏幕上的声音，从此电影中的音乐运用再也离不开戏曲音乐的影子，戏曲音乐的运用也成就了一些优秀的中国电影。

众所周知，1895 年电影诞生的时候，电影是无声电影，经历科学技术的发展与革新，声音成为电影造型的一个重要的手段，所以，声音在电影中有着极其的地位，音乐作为声音的一部分，在电影具有音乐很多的作用，甚至不同的乐器，不同的曲调也有不同的含义。随着最近几年的流行音乐中都慢慢开始加入了戏曲元素，戏曲音乐元素越来越被更多的人重视，而且在音乐中加入戏曲元素增加流行音乐的时代感和文化深度。所以，戏曲音乐元素在电影中不断运用是一种必然现象，而且我国电影音乐体现着民族的文化，一个显著的特色就是借鉴中国的传统戏曲

### 一、传统戏曲乐器的运用

在中国传统的戏曲音乐中，乐器的运用增加了戏曲本身的影响力，同时这样的力量也延续到中国电影的发展中来了。传统戏曲中乐器在演出时有时是为了故事人物出场，同时音乐可以塑造故事中的人物形象。我们都知道，音乐中不同的乐器有时也表现一个人物的心境，所以，在电影中一些作曲家加入一些中国传统的戏曲乐器，增添电影的紧张感与氛围的渲染。在传统的戏曲音乐中，戏曲的打击乐被广泛地运用到一些武打片中，为中国电影的武打片增添了不一样效果。

著名作曲家谭盾在电影音乐的创作中对于戏曲音乐的运用几乎到了极致。两部经典作品《卧虎藏龙》（2000）和《英雄》（2002）中音乐的创作，成就了谭盾的名气，也成就中国电影在国际上的气势，尤其是《卧虎藏龙》中的配乐，是该作品获得了奥斯卡最佳原创音乐的奖项。在这两部电影作品中，电影中的音乐从传统戏曲乐器中得到了很多的启发。

罗怀臻曾说，“戏曲的各种元素可以被借用，但要与表现题材、整体美学取向和谐一致。它的本体是中国式的，表现的是中国的故事、中国人的情感。就好像一碗炸酱面，戏曲元素就是炸酱面里的浇头，一碗面做好了，有汤有面，加点什么浇头就叫什么面，但它的本体还是面”<sup>①</sup>。在电影中，章子怡与杨紫琼飞檐走壁打斗的这个段落，作曲家谭盾运用了中国的打击乐，利用鼓点的节奏让人产生一种紧张感，传统的中国鼓点一声紧接着一声。从开始玉娇龙与管家的打斗开始，鼓点声慢慢开始，两个人跟着鼓点的节奏就在打斗，当俞秀莲和玉娇龙两人在房顶交锋，鼓点声越来越紧张，两人飞檐走壁的追打着对方，鼓点在这场戏里的运用就好像舞台演出中，两大武生在打斗一样，让观众的心理也跟着鼓点紧张起来，调动观众的情绪。这些戏曲音乐元素的运用，将电影《卧虎藏龙》民族风更加强烈，把戏曲中的鼓点与武打动作结合在一起，令所有眼前一亮。

① 罗怀臻，《罗怀臻戏剧文集》第五卷《理论言论卷》，上海：上海人民出版社，2008 年 2 月。



另一位著名作曲家赵季平同样也是一个喜欢在电影音乐中使用戏曲元素高手。电影《大红灯笼高高挂》(1991)(图 3-7)是张艺谋经典的作品,在电影大量民俗文化的展示丰富了整部作品。同样音乐的运用上也到处充满的中国味道,电影中京剧打击乐不断地出现在每个场景的过渡里。



图 3-7 《大红灯笼高高挂》剧照

在电影的开头,一组打击乐首先拉开序幕,这组打击乐采用传统的打击乐器,敲打锣鼓的音乐就像舞台演出时的开场一样,让人们准备好,演出马上就要开始了,电影中也是这个意思,告

诉我们一段沉重的历史马上开启了,集中观众的注意力。在中国戏曲中,类似与这样的打击乐曲一般作为段落的开始或间奏。在影片中,根据季节变换,影片被分成了三个段落。每一个季节的更替都用黑底红字醒目的出现,同时配合打击乐的声音,告诉我们一个故事又要开始了。这段打击乐从影片的开始到中间段落间隔到影片的结尾,传统乐器对于封建大家族中故事的讽刺,封建思想的批判,也是为了表现影片主题的音乐旋律之一。



图 3-8 《天下无双》海报

## 二、戏曲曲调的演变

字、声、曲是我国传统戏曲演唱艺术的基础,同时也是区别不同戏曲剧种与特点的主要标志。戏曲的演唱艺术在电影中的运用也增加了电影本身的文化内涵,也提高了电影的观赏性与不同的收视人群。传统戏曲对于一些年轻观众来说是比较陌生的,所以越来越多的导演为了改变这种现象,在电影中的音乐或是说唱中加入戏曲的演唱甚至以戏曲的曲调来演唱剧中的故事情节和抒发情感电影《天下无双》(2002)(图 3-8)是一部喜剧电影,导演刘镇伟为了在影片更加搞怪与无厘头,影片中所穿插的音乐

作品采用在传统的黄梅戏的曲调上进行改变在。黄梅戏电影在香港电影史上处于举足轻重的地位,所以对于经常观看香港电影的观众来说,黄梅戏是一点都不陌生的。影片在字幕开始时,就马上充满了黄梅戏的味道,把黄梅戏《夫妻双双把家还》曲调进行了一定的改变,整个开篇就已经喜感十足,而且这段曲调作为影片的主要旋律,很欢快,马上把观众带到了喜剧的氛围中去。

电影中一共有两个插曲:《喜相逢》和《醉一场》,两个分别改编于黄梅戏《夫妻双双把家还》和《戏凤》。两段黄梅戏的演唱都是以男女对唱为主的,同时两种感情也是相通的。拿我们最熟悉的《夫妻双双把家还》来说,这段黄梅戏电影《天仙配》中的插曲,表现夫妻二人的感情的深厚与和谐,而在《喜相逢》中却是两个自认为是“兄弟”的龙哥和无双,看一下歌词:

男声：梁朝伟 女声：王菲

女：与龙哥 共举杯 萍水相逢做朋友

世间相聚不容易 请你再饮这杯酒

男：好贤弟 庆相逢 一见如故说风流

投缘就是好兄弟 今夜与你喝个够

女：与龙哥 称兄弟 千杯不醉乐悠悠

楼台近水月当空 酒逢冤家又何求

男：好贤弟 喝一杯 人生梦醒再回首

百年好酒千杯少 哪怕老板要我走

老板：唉！关我嘛事？

女：金镶玉 凤求凰 人间最难配成双

天下知己当你我 只恨时光太匆忙

男：说不完 喝不够 最难得是好朋友

酒逢知己千杯少 只恨时光太匆忙

女：阿龙哥 举目瞧

男：举目瞧

女：那太阳月亮又一双

男：又一双

女：日夜更替紧相随

男：紧相随

合：相辉相应如我俩

男：无双弟你醉了

女：我没醉

男：日月哪能同天照？

女：哪能同天照？

男：日夜更替紧相随

女：紧相随

合：还不如学星星一双双

还不如学星星一双双

电影《天下无双》的音乐制作人在音乐上把经典黄梅戏《夫妻双双把家还》的原来曲调加以改变同时加入一些新的摇滚元素，配上新的歌词，真的是搞笑十足。王菲所饰演的长公主偷偷跑出皇宫，女扮男装来到的梅龙镇，正好与小霸王阿龙相遇，两个人为了自己的目的，喝酒言欢，于是就有了这

段《喜相逢》：“与龙哥共举杯，萍水相逢做朋友，世界相聚不容易，请你再饮这杯酒。”在喝酒之间，两个人的情谊已经通过画面镜头表现出来了，同时也与改编的黄梅戏的故事联系起来，他们的相遇是夫妻的缘分。

电影《大红灯笼高高挂》中的音乐中，有着一段没有歌词的女生哼唱，只有一个“啊”这个叹词而且这段曲调在影片中是反复出现的。作曲家赵季平在创作这段音乐的时候，自己的灵感也是来自戏曲的，这段女生哼唱就是来自某段戏曲唱段的演变，经过改编成为《大红灯笼高高挂》中重要的音乐旋律，在表现人们痛苦、惊讶等等情绪。在影片中，女生合唱第一次出现是在颂莲新婚之夜被老爷脱去外衣时，之后老爷被三太太梅珊称病带走之后，自己一个人在空荡的屋子里，面对着镜中的自己悄然落泪，这时候，女生合唱声再次出现，哀婉，无奈，就像是颂莲在无言的传达着自己郁闷，绝望的心情，也预示着颂莲的灾难从此开始了。之后，这段旋律在雁儿死去和梅珊死的时候，都向在诉说着一个故事。女人的一旦成为男人的附属品，无论是太太还是丫头，命运都是一样的。女生合唱像是在另外一个世界伤心的讲述着故事的声音，诉说着悲伤和无奈。

影片《风声》（2009）是中国大陆的首部谍战电影，电影中一小段皮影戏让人记忆犹新，皮影戏《空城计》中的一段唱词，“我本是卧龙岗上的散淡之人，论阴阳如反掌保定乾坤，先帝爷下南阳御驾三请，联东吴灭曹魏”。这段皮影唱词首先让顾小梦与吴大队长接头，在最后的关头传递情报，根据唱词的曲调变化，自己的同志把情报传递出去，这也是抗日组织的秘密口令。

### 三、戏曲唱段

在电影中的戏曲唱词或是选择的戏曲唱段，不是简单出现的都是存在一定的含义的，不是对主人公命运的总结，就是对于主人公命运的暗示。电影中的戏曲唱词与戏曲本身中的自报家门有异曲同工之义。在中国传统戏曲的表演舞台上，戏曲的唱词往往就是一个人的自报家门的开场白，就是现在我们的自我介绍，大概介绍自己所处的特定的时代背景和自己的思想感情，主要内容就是人物的姓名、籍贯、身世、以及当时的一些情况、心理活动等。所以，戏曲唱段在电影中与人物的命运息息相关的。



图 3-9 《姨妈的后现代生活》剧照

在电影《姨妈的后现代生活》（2007）（图 3-9）中，京剧成为两位主人公相识了一个重要“信物”，斯琴高娃扮演的姨妈是一个酷爱京剧的票友，在公园里听到“江湖混混”潘知常（周润发）在唱京剧，非常爱慕这样一个与自己有相同爱好的知音，所以在电影中两人因为京剧的结识，开始了一段黄昏恋。两个人第一次见面的京剧唱段是《锁麟囊》中重要的一个段落《春秋亭》，唱词是“隔帘只见一花轿，想必是新婚渡鹊桥。吉日良辰当欢笑，为什么鲛珠化泪抛？此时却又明白了，世上何尝尽富豪？也有饥寒悲怀抱，也有失意痛哭嚎啕。轿内的人儿弹别调，必有隐情在心潮”。两人因为

京剧相识，但京剧在这里不但是让二人相识，也有一定的文化含义。这一折唱的是，薛湘灵与赵守贞的相遇，同时也表现姨妈遇到自己的知音。姨妈经历过文革，上山下乡，与一个没有文化的人结婚，她想要高雅的生活，毅然回到上海，相比剧中赵守贞的绝望，她拥有的是深入骨髓的寂寞。

而在电影的结尾处，同样是这段唱词，但意义却完全不一样。因为姨妈的想要寻知音的迫切心情结果导致自己所有的积蓄被潘知常骗走，不得已只能回到自己原来的生活。人往往因为一个细小的的事件会影响自己的一生，甚至自己可能还觉察不到，自己想象的就像是戏曲完美的故事结局，而现实却往往相反。

在另一部电影《游园惊梦》中的翠花，原本是一个红极一时的歌妓，在昆曲艺术上有很高的造诣，但当她嫁入豪门的时候，命运依然还是没有改变。昆曲《游园惊梦》中的经典唱段的唱词“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣，良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院”。这段唱词除了表现出对自己命运的不甘与幽怨，同时也暗示自己的感情得不到尊重，所以自己只能只能惆怅地自己浅吟低唱。

戏曲唱段与人物命运的关系一览表

| 电影名       | 剧种剧目          | 唱段唱词                                                                                                      | 指代者        | 人物命运                                                |
|-----------|---------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|-----------------------------------------------------|
| 《大红灯笼高高挂》 | 京 剧<br>《霍小玉》  | 叹红颜薄命生前就，美满姻缘付东流。                                                                                         | 梅珊         | 戏里面霍小玉是抑郁而死，戏外三太太也是因情被杀                             |
| 《霸王别姬》    | 京 剧<br>《霸王别姬》 | 汉兵已略地，四方楚歌声；大王意气尽，贱妾何聊生                                                                                   | 程蝶衣<br>段小楼 | 程蝶衣有虞姬的剑自刎而死，段小楼孤独苟活                                |
| 《胭脂扣》     | 粤 剧<br>《客途秋恨》 | （南音）凉风有信，秋月无边。思娇愁绪好比度日如年。小生缪姓莲仙字，为忆多情妓女麦氏秋娟。见渠声色性情人赞美，更兼才貌的确两相全。今日天隔一方难见面，是以孤舟沉寂晚景凉天。你睇斜阳照住个对双飞燕，独倚蓬窗思悄然。 | 如花<br>十二少  | 如花和十二少两人电影中是阴阳相隔的，同时与戏曲中故事，少年薄幸，妓女多情最后被抛弃的套路        |
| 《南海十三郎》   | 粤 剧           | 心声泪影女儿香，燕归何处觅残塘，红绡夜渡寒江雪，痴人正是十三郎。                                                                          | 江枫         | 这部电影集合了南海十三郎的重要的几个作品《寒江钓雪》、《女儿香》、《燕归人未归》，同时这些作品也是他自 |

|            |              |                                                                                      |    |                                                              |
|------------|--------------|--------------------------------------------------------------------------------------|----|--------------------------------------------------------------|
|            |              |                                                                                      |    | 己悲剧命运的写照。                                                    |
| 《夜奔》       | 昆 曲<br>《夜奔》  | 望家乡，去路遥。                                                                             | 林冲 | 林冲为了与少东的虚幻的感情偷渡到美国，却寻找不到自己的真爱。最终落魄地客死在异国他乡。与剧中林冲被逼出走也是相同的命运。 |
| 《游园惊梦》     | 昆 曲<br>《游园》  | 原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。                                                 | 翠花 | 虽然翠花嫁入豪门但仍然得不到任何尊重，只不过是养在豪门大院里的戏子，所以只能低低的吟唱。                 |
| 《人鬼情》      | 河北梆子<br>《钟馗》 | 来到家门前，门庭多凄冷，有心把门敲，又恐妹受惊。未语泪先淌，暗啊暗吞声                                                  | 秋芸 | 在影片中，钟馗是女性的庇护者，所以秋芸试图扮演这个理想型的男性形象，但却不能作为女性而得到别人的保护。          |
| 《姨妈的后现代生活》 | 京 剧<br>《春秋亭》 | 隔帘只见一花轿，想必是新婚渡鹊桥。吉日良辰当欢笑，为什么鲛珠化泪抛？此时却又明白了，世上何尝尽富豪？也有饥寒悲怀抱，也有失意痛哭嚎啕。轿内的人儿弹别调，必有隐情在心潮。 | 姨妈 | 戏中人家遇到了知音，姨妈也遇到知音，但却因为知音而被骗。                                 |

电影中的戏曲唱词不仅仅能暗示电影中主人公的人物的命运，有时还相应地参与电影故事的叙述。在这些电影中，演员不仅仅是一个身份，戏曲也不简单是一个时代的背景。电影中的那些戏曲唱段不只是关于戏曲的演出，更是电影故事情节完整表达的一个重要手段。在有些电影中，戏曲故事与电影故事本身就是两条线索，一个是电影本身的故事，一个是戏曲中演出的故事，电影中把这两条线索交叉在一起，互相推动故事的发展。当电影中的剧情发生转折或是人物在剧中情绪发生重大转变的时候，就会出现相应的戏曲段落出现进行配合和渲染。最后戏中人物与故事

中的人物合二为一，把电影剧情推向高潮。在电影《变脸》（1997）中川剧《观音得道》在电影多次出现，《观音得道》中观音为救父命而在舍身崖前切断绳子跳崖的情节，一开始的出现就是为了表现电影中川剧的名角梁素兰的精湛技艺以及他在人们心中的知名度，后来成为一个重要的故事情节。因为狗娃的原因，爷爷被抓进监狱，姓名危在旦夕，这时《观音得道》成为挽救爷爷性命的救命符。在梁素兰表演这出剧的时候，导演并没有表现观音隔断绳子是如何表演的，而是直接切换到狗娃这些观众的叫好声中。等到了狗娃为了救爷爷表演时，狗娃隔断绳索，从高处坠落下来，用一个长镜头来表现整个场景，用来表现狗娃的决绝。

我们所看到电影中的那些戏曲唱段的运用有着很强的叙事功能，戏曲唱段可以渲染故事的悲剧气氛，营造故事发生的时代氛围，进而使这些元素满足故事的情节发展。在电影《大红灯笼高高挂》中，将中国传统戏曲巧妙地融入电影中去，三太太梅珊的凄凉的京剧演唱与高墙围绕的灰色压抑的大院相配合，不仅增加了大院的清冷寂寞，同时也暗示着三太太自己本身的悲剧结局。在四太太进入陈府之后，三太太第二次以生病为由请老爷去三院时被拒绝，第二天清早，就传来三太太唱戏的声音，唱的是：

《红娘》——四平调

看小姐做出来许多破绽，对红娘偏用着要巧语花言。

本来是千金体大家风范，最可怜背人处红泪偷弹。

盼佳期数不尽黄昏清旦，还有个痴情种呀废寝忘餐。

非是我愿意儿传书递简，有情人成眷属不美神仙。

前面的三句是从远处传来的，听的不是很清楚，所以也就与电影的剧情没有太大的关系。第四句“最可怜背人处红泪偷弹”听的很清楚，我们看见镜头落到了三太太的身上，她身上穿的行头并不是红娘的装扮，所以三太太所唱的不是红娘的话，而是三太太自己心里的话。梅珊说唱的“盼佳期”其实在盼老爷来点他院里的灯，盼得到在家中的地位，明知自己只是一个妾身份，但仍然希望自己可以“有情人成眷属不美神仙”，这是自己对未来生活的美好设想，但这与那个时代的思想是格格不入的，所以三太太的下场是悲剧的。影片将京剧中的传统故事利用唱段结合到女性角色的身上，让他们勇敢地唱出来，这是内心外化的表现手段。

戏曲唱段在电影的运用，对于电影剧情的发展与人物命运曲折发展有重要的影响，就是“人生如戏，戏如人生”。在电影《变脸》中，有一出川剧《观音得道》讲述观音为就父亲割绳跳崖的故事，电影中狗娃急中生智割断绳子求师傅，打动军长，救回了因为自己入狱的变脸王，这时的戏曲唱段在电影中是一个新的转折点，推动故事情节的继续发展。

### 第三节 戏曲色彩元素

色彩作为传统文化中的一种的视觉元素，在戏曲中对于人物形象塑造以及人物性格的表达有着重

要的作用，而且戏曲舞台的色彩也是常常区别人物身份的重要符号。以京剧的脸谱的色彩为例，白色象征着阴险狡诈，比如《群英会》中的曹操；红色象征忠勇、忠心，如《单刀会》中的关公；黄色表示骁勇剽悍或凶暴残忍，如《南阳关》中的宇文成都等等。当戏曲元素运用到电影中时，传统的戏曲色彩也随之影响的电影创作的色彩运用，从而形成自己民族色彩的特色象征。

但戏曲色彩中的象征寓意一样在适用于当代的中国电影。《电影艺术词典》中是这样解释“色的象征性”，定义是：用一定的色来隐喻某种理性和观念的含义<sup>①</sup>。色彩在电影中的作用早已经超越颜色自己本身的含义，有很多的象征寓意。

众所周知，作为第五代导演代表人物之一的导演张艺谋是一个在色彩运用上具有特色的大师，在他的电影作品中，电影中的色彩都极富有东方色彩，符合人们传统的色彩心理以及接受心理。色彩作为电影的重要组成元素，同时也表现出色彩的传统美学特征。在张艺谋的电影中，他经常会加入一些中国的传统民俗文化和仪式化的一些传统元素，戏曲元素在他的电影作品中或不可少的因素。不论是音乐还是剧中，作品中都一一展现，戏曲色彩的选用更是张艺谋对于传统中国东方色彩的审美观。戏曲色彩元素中的色彩的象征含义是中国传统色彩的文化含义，尤其是在戏曲服饰的颜色上，比如黄色是帝王所专用的，其他颜色中红色最为贵气，黑色则是最卑微的颜色，只有最底层的人才穿这样的色彩服饰。戏曲在表演上有很强的节奏特点，所以必须会在服装的颜色上、线条上表现出强烈的节奏特点，还有在舞台的美术设计，让观众会感到舞台上的色彩丰富，层次丰富以及场面调度的丰富。张艺谋就是吸收了戏曲的这种服装色彩上特点，并在自己电影的创作思路加入这样的想法，开创了自己电影的色彩特色。

色彩的象征性具有以下三个层次，就像一个大树一样，三个层次就像是树叶、树枝、大树的关系。在张艺谋的电影里，戏曲色彩元素在电影中的含义与象征从这三个层次中进行分析而且与中国传统美学相得益彰。

电影色彩象征类型三层次<sup>②</sup>：

| 象征的分类 | 小类 1              | 小类 2         |
|-------|-------------------|--------------|
| 独立象征  | 色彩+人<br>服装、化妆色彩象征 | 色彩+物<br>象征符号 |
| 局部象征  | 色彩场景空间            | 两级色彩对比       |
| 整体象征  | 仪式以及色调象征          | 色彩线索象征       |

色彩的独立象征，不仅仅是指色彩的出现片中的数量，而是一定与某件物件结合才会产生某种含义。电影中一般是由两种情况：一种是色彩与人，也就是与人物在电影中的服装色彩形成一定的象征；另一种色彩与道具（物），也就是电影中的所选择一些道具，影片中赋予道具的色彩往往就是暗

① 许南明，富澜，崔君衍 编，《电影艺术词典》，北京：北京电影出版社，2005 年 12 月修订版。

② 梁明、李力，《电影色彩学》，北京：北京大学出版社，2008 年版，第 275 页

示着影片中的寓意和象征。

在传统戏曲的舞台上，戏曲的服装在舞台上的基本样式也是很有限的，没有什么特殊的样式，所以只能在服装的颜色和服装的花纹（图案）上做一些文章，才不会使舞台上显得单调无趣。戏曲服装的颜色一方面是表现人物在社会地位上的等级；另一方面也能表现人物的心理和性格。比如，在戏曲中年轻的小生和小旦所扮演的年轻的角色，在服装上多是采用鲜艳的、明亮的色彩，但是又通过服装色彩的不同来表现不同人物的气质。

在电影《大红灯笼高高挂》（1991）中，四位女主人公的服装色彩与传统戏曲色彩的用色上有异曲同工之妙，更与中国传统美学的审美情趣更是一致。四位太太在电影中的性格、地位各不相同，而且每个人的服装的色彩更是与其配合的身份非常符合。

大太太作为陈府大院的女主人，而且他的儿子还是未来大院的主人，所以她的地位是不可动摇的。大太太出场时一般是穿紫色的衣服，在中国的传统里，紫色是很尊贵的颜色，就像是北京城的故宫又被称为“紫禁城”一样。在中国传统的戏曲脸谱中，紫色也代表着刚正威严、沉着稳重，比如《武科场》中的常遇春。在西方，紫色在西方也代表着至高无上的力量。大太太作为陈家的正室，虽然已经年老色衰，但在陈府的地位是不可动摇的。并且大太太本身又是一个信佛的人，在处理事情沉着稳重，人物的地位与性格和紫色的象征寓意异曲同工。

二太太卓云本是出身高贵的小姐，但是为了大院里的地位，她在陈府大院里是城府极深的，功于心计，为了争宠，表面上是照顾四太太颂莲，却暗地里让丫鬟扎小人，挑拨是非，是个老谋深算的人。所以，二太太在电影中大多是穿土黄色的衣服。在京剧的脸谱中，黄色一般象征着工于心计的文官，用政治手段夺取政治地位的人，所以，最后她因为揭穿三太太、四太太的事情而得到了自己在家中的地位。

三太太梅珊曾经是红极一时的京剧演员，所以三太太穿的服装基本都是戏服的样子，而且大多数都是大红色，正好陪衬着她的性格：咄咄逼人、泼辣直爽性子。正红色在传统的社会是正室才有资格穿的颜色，即使三太太再怎么受老爷宠爱，她依旧是老爷的侧室，是不允许穿着正红色的。她的一身红衣是对传统的挑战，她心比天高，不甘心趋于其他人之下的性格，最后最终只能死于中国的传统道德下。

四太太颂莲本来是一个学生，因为家道中落被继母要求嫁人，被迫嫁给有钱人陈老爷做小老婆。所以刚出场时，她的衣服白衣黑裙，不懂生活的中的地位以及与别人相处的规律。经历了一些事情之后，她懂得了一些政治手段，甚至在遇见大少爷的时候，自己主动穿起了红色衣服，想着自己与少爷的相处。但最后她自己只能是因为自己不懂政治手段的而被其他人所陷害，最终只能活在自己的意识中里。

戏曲色彩的规律不仅仅是体现在人物的服装上，也体现在作品中的一些道具上。在中国的传统戏曲演出中，舞台上，我们所看到的布景有时候是实物，有时候也是有象征的含义。比如那些水旗我们看到了一个旗子，但是却象征着河流。虽然电影是写实艺术，但道具在影片中也有重要的作用，当色



彩与物质形象相结合的时候，必定也会产生象征的含义，色彩与道具的结合，会给道具赋予更加深刻的象征含义。就拿红色来说，红色常常是被称为“中国红”，表现各种喜庆的场面。在张艺谋的电影里，红色几乎无处不在，《英雄》中的侠女，《秋菊打官司》中的红辣椒，《红高粱》中的高粱地，《菊豆》中的红色染布与红色染池，这些红色道具成为电影中的亮点同时也成为东方电影中代表符号。

《大红灯笼高高挂》中最重要的道具符号就是那到处存在的红灯笼，它贯穿于整部电影中，同时更象征着女人的悲剧命运。红色在中国的戏曲文化中是象征着等级的，而红灯笼在影片中正好是特权的象征。整个点灯、封灯的过程就是一个仪式化的过程，一切事件的发生都是围绕红灯笼进行着。

在张艺谋的电影《三枪拍案惊奇》（2009）中，更是把传统的戏曲色彩元素运用的淋漓尽致，《三枪》是以西方电影文本《血迷宫》为蓝本，以传统戏曲二人转加以表现，而且主人公的服饰也以大红大绿为主要色彩，取材于戏曲二人转的色彩谱系，带有浓郁的民间色彩。

色彩作为中国传统的文化符号，无论是在传统的戏曲中还是在现代的电影中，色彩的造型都具有很中的地位，而且为戏曲为电影都有很大的影响。戏曲的色彩元素在不仅仅对电影色彩本身有重要的影响，而且对与色彩的象征寓意也给电影中的一些象征含义提供了一些借鉴。

## 第四章 戏曲元素在电影中的意义

近几年来,戏曲元素在其他艺术形式的运用上非常广泛,不仅仅是在电影、电视中,甚至在一些话剧和音乐中都加入一些戏曲元素,比如话剧《暗恋桃花源》、音乐《SUSAN 说》等。这些戏曲元素的运用为这些艺术形式增添了不少文化底蕴和观众的理解和认可,尤其是对于电影的发展,它更多地增加了电影的观赏性,同时也对戏曲的传播与发展提供了更大的空间,拉近了观众与艺术的距离。戏曲元素在电影中的作用有时是为了表现电影发生的时代背景,有时又塑造主人公的形象并与其的命运紧密相连,甚至对于主人公的心理情感进行抒发等等。

### 第一节 渲染时空范围和悲剧气氛

在这些电影中,戏曲的表现多为出现一些经典的戏曲唱段或是简单的几句唱词的出现,或是表现时代背景,交代电影故事的发生时间。在一些电影中,一些戏曲的出现并没有跟剧情有太大的联系,只是为了表现一些当时的时代背景。比如电影《霍元甲》(2006,李连杰)的故事是讲述清末的爱国武术家,在清末的时候戏曲也是在一些大户人家有什么喜事的时候,家里一定会请戏班来家里进行演出,电影中秦爷在酒楼里过大寿,请一个戏班在酒楼里面演出,同时舞台上演出的戏曲演员会根据情境临时加一些唱词,比如像过寿的家人说一些祝词如“今日乃秦爷大寿之日,祝秦爷福如东海……”。在王小帅的电影《我 11》(图 4-1)中,故事发生在 1975 年,文化大革命还在进行中,所以戏曲在这场动乱中是被划为“旧文化”,戏曲的队伍也被称为“牛鬼蛇神”,电影中王憨的父亲是一个京剧演员,却在很远的市里上班,而且也没有戏可演,电影中出现的那一段沪剧《燕燕做媒》,老董的一句好久没唱了也已经说明当时的戏曲不敢轻易表演出来的。所以,电影中这些戏曲的运用,只是告诉我们故事发生年代,为观众提供观看的背景,理解剧情。



图 4-1 《我 11》剧照

在另外一些电影中,戏曲元素的加入为影片奠定了悲剧的气氛。电影《游园惊梦》中昆曲的运用为在电影开篇的出现就已经奠定了影片的基调。舞台上的戏曲演员每个人都曾经有过如花的韶华,从小就开始严格的训练,才能成就舞台上的精彩演出。俗话说“台上一分钟,台下十年功”,为了舞台上精彩的演出,他们付出了太多的汗水,希望自己有一天能大红大紫,也希望将来自己有一个好的归宿。电影中的主人公翠花曾经是一个红极当地的昆曲演员,她希望自己可以有个好的归宿,所以当荣老爷第一次见到她时就说如花美的像菩萨,她的命运似乎已经在转折,她嫁入豪门,做起了太太。进门的当天,像所有新娘一样,鞭炮连天,红烛当门,她嫁人了觉得后半辈子有了依靠了。可是,在荣少爷的心里,荣家人的心里,她永远都只是一个戏子,每当家里来客人了,就叫翠花出来唱上一段昆曲,虽然嫁入豪门为人家的姨太太,可仍然是唱戏,只不过原来是在戏台上为自己的出名卖力,现在却是迫不得已。真的是一入侯门深似海呀,她怀念以前的生活,不甘心自己的后半辈子在这样的庭

院深深、没有任何自由的活着，所以如花的所唱的《皂罗袍》就好像在暗示她自己的生活。“良辰美景奈何天”，不知道自己生活在哪里，只能随着自己的离开，自己的病逝，悄然地离开人间。《皂罗袍》这一曲唱完之后，让人感觉到愁肠百结、黯然神伤，这哀婉昆曲就好像那个没落时代的谢幕，也像极了如花的生活在慢慢消失，翠花那菩萨般的美貌，终将随风而去。

## 第二节 戏曲元素与人物命运息息相关

在电影中，戏曲与人物之间有着密切的联系，甚至会牵引着主人公的命运。第五代导演张艺谋的代表作《活着》（1994）（图 4-2）根据同名小说改编，小说中原来并没有皮影戏，张艺谋在电影中加入了皮影戏这一传统文化，为影片增添了一条新的情节线。同时，皮影戏与主人公福贵（葛优饰）的一生紧紧地联系在一起。

电影中的皮影戏是对主人公福贵命运的暗示和象征。皮影戏作为中国传统的文化遗产，在皮影戏的演出中，皮影戏中的故事人物都是那些被幕后演员的手操纵和控制的，任由那些皮影戏的艺人双手摆布着。这些小小的薄薄的皮影人物，自己是操纵在艺人的手中的，他们就像一张简单的白纸，什么都没有，被皮影艺人赋予什么人物就是什么样的，自己只能“任人宰割”，听从命运的安排。

福贵，电影中的主人公，就像是他自己演出的皮影人物被他操纵一样，他的命运也被老天操纵着，他对于自己的人生也是无可奈何的。自己不知道前面的路是什么样的，不知道自己下一步会是悬崖还是平坦的大路，只要自己还活着，必须要走下去。像皮影人物一样，在舞台上寻找自己的命运。所以



图 4-2 《活着》海报

电影开头，皮影戏第一次出现中，福贵上台的表演已经暗示着他之后的人生与皮影戏是密切相关了。福贵年轻的时候是个败家子，成天赌钱，结果被人家算计，输掉了自己所有的房产，而且福贵爹也被气死，从此一贫如洗，沦落为一个靠皮影戏谋生的穷人。而在文革中，算计福贵得到他家全部房产的龙二却被人民枪毙，成了福贵的替死鬼，福贵逃过一劫；当福贵在乡下唱戏时，一把刺刀刺破了皮影戏的幕布，福贵和春生被拉到军队上去做壮丁，想逃跑但却跑不掉，福贵的人生又被他人改写，本来想唱戏养活自己的一家老小，但却成为了一个军队上的一个小兵，在战场上生与死是没有人在意的。在大跃进时代的特殊背景下，有庆死了；文革时代，因为红卫兵的无知，致使造成了凤霞的悲剧，留下了可怜的孩子，馒头；我们看着电影中福贵的一生，就是他自己给别人演出的皮影戏一样，

自己无法掌握自己的命运，被历史无情的捉弄。福贵虽然自己不能左右自己的人生，但他总能一次次坚强的面对着。

在电影《人鬼情》中，秋芸每次在舞台上演出《钟馗嫁妹》，那一段唱词是令人心酸的“来到家

门前，门庭多凄冷，有心把门敲，又恐妹受惊。未语泪先淌，暗啊暗吞声”，钟馗一直想要给自己的妹妹找一个好的归宿，就像秋芸她自己一样。她想为自己找到一个理想的男人，一直保护着自己，但是她只有通过舞台上的演出才能假装自己是自己的保护者。这段戏曲唱词就像是唱给自己一样，自己的门庭多凄冷，自己永远不能回到自己的真实身份，自己得到男人的庇护。

这些戏曲元素与人物的命运发展息息相关，无论的皮影戏还是戏曲唱段甚至还有一些戏曲服饰等等，这些代表一个人物的发展历程，也代表着人们的命运。

### 第三节 塑造人物形象

在电影的创作中，人物形象的塑造是重要的，他们承担着剧情的发展与发生。剧中的人物既要符合现实的形象，又要与剧情密切相关。所以，电影中塑造的有血有肉的人物形象，也是有效表现导演和编剧的意图，这也是衡量一部影片是否真正成功的重要标准。电影中的那些戏曲通过视觉和写意的形式去刻画电影中的人物形象，使观众不仅从人物的外形对电影中的人物有所认识，更能从心灵上去感受主人公心理的变化，而且更赋予了人物内心的文化内涵。

电影中的人物和舞台上戏中的人物融为一体，把人物的外形与内心更好的融合在一起。电影《夜奔》（2001），林冲是个戏曲演员，而且是荣庆班的头牌，舞台上的角色林冲是一个英雄，同时京剧《夜奔》也是这个英雄的孤独的自白。而影片《夜奔》（图 4-3）中舞台上的林冲与台下的戏曲伶人已经合二为一，一样有着悲愤和孤身逃脱的宿命。戏曲中林冲是因为火烧草料场被高俅派人追，所以有了戏曲《夜奔》。而台下的林冲是为了同戏班的师弟，错手杀了班主，而选择逃离，正是这样的相似，所以电影《夜奔》中所有的唱词其实都是为了林冲自己而唱的，因此林冲这个人物形象的刻画是电影看起来会更加有有引力。



图 4-3 《夜奔》剧照

同样是以戏曲剧目命名的电影《霸王别姬》，电影中张国荣扮演的程蝶衣的形象给观众留下更深的印象。在这个人物形象的塑造上，程蝶衣与“虞姬”就是一个整体，台上台下都是“虞姬”，是霸王的虞姬，也想成为段小楼的“虞姬”，程蝶衣一辈子也没有走出“虞姬”所映射的影子。小豆子逃出戏班的路上，看到了戏院演出的《霸王别姬》的魅力所倾倒，看到虞姬的扮相而且受很多人的关注，这些吸引着小豆子，从此投身到京剧中，一直追寻着自己的“虞姬”梦。成年后改名为程蝶衣，以《霸王别姬》中虞姬的形象迷倒众生，从此他自己再舞台上还是在生活中都扮演者虞姬的角色，戏里戏外对“霸王”和段小楼都在倾其所有的心血侍奉着。当段小楼与菊仙成婚之后，程蝶衣被背叛了，所以他选择袁四爷，与他同唱了《霸王别姬》，这时程蝶衣也已经真正的心灰意冷了。在电影的开头一幕程蝶衣与段小楼最后一次合唱《霸王别姬》时，蝶衣在舞台

上真正完成了戏曲中的人生,所以他选择了自刎完美地结束了他自己凄美的一生。段小楼在舞台上可以是霸王,舞台下他可以作为自己,而程蝶衣的一生都在扮演着虞姬,是真正地人戏融合在一起了。电影中的人物和戏中的人物好似一面镜子,把人物塑造的完美无缺。

影片《人·鬼·情》中主人公秋芸的形象采用了电影中的角色和戏曲的角色不断分裂对峙过程中完成了人物形象的塑造。影片采用了套层的结构,一层是由徐守利扮演的秋芸的人生,由于母亲在她童年的时候与人私奔,造成她童年的阴影,使秋芸从小拒绝自己女儿身的认同,所以她以舞台上扮演的武生的角色来实现自己的梦想,秋芸在舞台上得到了成功,在这条线上,电影中的故事与戏曲是融为一体的。而舞台上套层的戏曲则是由戏曲表演艺术家裴艳玲演出的《钟馗嫁妹》,最开始是因为临时救场展现了她的戏曲天赋,父亲是激烈反对的,之后父亲对其施加魔鬼似的训练,希望以此来断绝其秋芸演戏的念头。在戏曲舞台上,舞台上的《钟馗嫁妹》,钟馗凄凉地演唱:“来到家门前,门厅多清冷。有心把门叫,又怕妹受惊。未语泪先流,暗呀暗吞声。”在电影的特写镜头中,钟馗热泪盈眶。这段戏曲一方面表现秋芸表演的戏曲情节与人生波折结合,戏曲与人物难舍难分,把秋芸的内心世界刻画的更加饱满。另一方面,戏曲舞台上裴艳玲的演出,舞台上的色彩、灯光的设计正好区别了现实的人生。现实与理想,女性与男性的性别独立,秋芸与钟馗的角色的错位,正是这样的交错对立的身份,一个渴望得到关心的女性形象清清楚楚地出现在银幕上。

#### 第四节 抒发主人公的心理情感

电影中人物的内心世界的刻画是人物塑造的重要一部分,尤其是对于主人公的情绪和情感的表达,这样的表现既能体现出创作者的主观感受和自己的态度,又能在电影中主人公的形象更加饱满。我们都知道,情绪、情感这两种感觉是具有主观性、抽象化的,很难就简单的口头语言和肢体动作来表达的,这也是演员在扮演人物时最难把握的一点。

中国传统戏曲表演在舞台上的演出是载歌载舞的,可以说是电影中歌舞片的起源,相对于电影中



图 4-4 《东宫西宫》海报

通过人物表情、人物对白与旁白甚至是人物的动作来表达人物的心理活动,戏曲中的一些方式更能直接表达感官的层面,激发人物的情感反映,更为强烈的表现和传达情感与情绪的变化。中国戏曲细腻的心理描绘功能与抒情的功能以及对情感精致的刻画手法为中国电影提供了丰富的艺术源泉。

借助戏曲的歌舞表现,电影可以呈现出人物微妙的丰富的心理情感和体验。喜怒哀乐都可以找到相应的戏曲片段为它来表达,促进观众与影片中主人公的情感与沟通。影片《东宫西宫》(1991)(图 4-4)讲述的中国第一部的同性恋题材的生活电影,在影片中有大量的昆曲作为背景的音乐,影片开头,一声昆曲《游园·步步娇》响起:“袅晴丝吹来闲庭院,摇漾春

如线。停半晌，整花钿……”这段昆曲在影片中一共出现了两次，第一次出现像是一个戏曲舞台上的一段戏曲的表演，一个女衙役押解着一个女囚在寒冷的雪地里慢慢地走着。这段唱词原来是《牡丹亭》中杜丽娘游园惊梦时瞬间的觉醒，而在电影中女声阴冷恍惚，带三分鬼气，与唱词中幽静的美感具有极大的反差。电影中阿兰是个同性恋，而警察小史就是那个抓他的人，第二次出现的昆曲也暗示了小史的心理情感，蠢蠢欲动。和阿兰比，小史自认为很正直，厌恶阿兰作为同性恋者曾经所获得的快感，其实他更觉得自己更这种快感没有关联，他身上早就有同性恋的种子，或者他早就是同性恋而不自知。所以，在中国戏曲的舞台上，从最开始的“男旦”的形成就已经为同性之间的爱情埋下的伏笔，甚至也可以说中国电影中的同性恋电影与中国戏曲有着很大的渊源。所以阿兰说“我是女的”，戏曲片段中女囚爱上女衙役，现实中阿兰爱上的小史，这样的爱情是不被现实所接受的，阿兰在黑暗里说：“死囚爱刽子手，女贼爱衙役，我们爱你们，难道还有别的选择吗？”。这样的情感是无法用语言来表达的，只能通过戏曲的诗意抒情的功能来表现了。

另一部影片《大红灯笼高高挂》中戏曲音乐的运用是非常巧妙地，尤其是那段传统戏曲的鼓点音乐和根据京剧唱段改编的女生的合唱部分。在颂莲发现丫头雁儿的小人时，在她的强烈的追问下，从太太到最讨厌的梅珊，当问到是二太太卓云时得到肯定回答之后，女声哼唱起了一声，这时颂莲的心理的是很复杂的，有气愤，但更多的是不敢相信，平时对你这样那样的百般讨好，却在背地里这样的害人，所以这段心理情感的表达通过戏曲的表现更使观众了解的主人公的内心世界。

《南海十三郎》（1997）采用传记的方式讲述的粤剧编剧南海十三郎的一生的故事，表现了那个年代那些知识分子的悲惨命运。电影中出现的粤剧不是表现编剧自己人生的一个道具，而是从人物的心理角度再现编剧的一生，同时也是那些与十三郎有着同样才华的旧式知识分子的一种抒发自己的委屈。在南海十三郎的生活中，多次出现粤剧的歌舞，比如十三郎初次与粤剧名伶薛觉先见面时，十三郎为薛先生谱写的《寒江钓雪》，薛觉先自己遇到了知音，所以登门拜访太史公府，在府上薛觉先就唱了《寒江钓雪》：“心头咽种滋味呀，唯有自己知，一弯新月，未许人有团圆意，音尘讯杳，迷乱情思。”在电影画面中表现的正是十三郎在上海与莉莉小姐的故事，二人之间的甜蜜与分离表现的淋漓尽致，十三郎痴心一片却被无情抛弃，流落街头。这段粤剧正是十三郎情感的表达，只有自己知道自己的苦。由于十三郎恃才傲物，受尽世俗的冷落，所以当他四处流浪之时见到了自己的学生唐涤生，两个人隔着屏风以曲交流：“相见若似梦，自从别去匆匆。此刻再重逢，咫尺隔万重。我再见恩师，心中百般痛。仿似宝剑泥絮尘半封。昔日壮志与才气全告终。江中雪，泪眼两朦胧。辜负伯牙琴，你莫个难自控。知音再复寻，俗世才未众。”师徒之间短暂的重逢，结果唐涤生猝死，十三郎的心理的悲伤，无法用言语表达，痛失知音与亲人的悲情四处弥漫着。《南海十三郎》的粤剧的片段推动着电影中人物的情感，出现在电影中不同段落的戏曲根据不同的情境对人物的心理有着不同的变化和表现。

还有一些戏曲元素的运用在电影中增加电影的紧张感，比如《卧虎藏龙》中京剧音乐的运用增加武打动作的节奏和观众的心理节奏，还有一些电影的戏曲唱段的运用更是电影叙事的重要的情节为电

影发展提供了重要的线索。这些戏曲元素在电影中各种不同的作用，为电影和戏曲的发展有着重要的影响。



## 第五章 戏曲元素的运用对传统戏曲和中国电影的影响

传统戏曲与中国电影从诞生那一刻,彼此之间就开始密不可分。戏曲是中国电影电视行业 and 众多文化的资源宝库,并在一段时间内影响电影的发展。戏曲对电影的最大贡献就是戏曲电影这一独有的电影种类的产生;随着电影行业的竞争愈演愈烈,电影从传统文化中找到了一个新的素材,对传统戏曲的表现手法进行大量的借鉴与运用。

### 第一节 戏曲元素运用对传统戏曲的影响

戏曲是中国古老的大众娱乐形式,是中国传统文化瑰宝;电影是现代工业技术发展下出现的新的娱乐形式。1905年,中国电影诞生了,电影《定军山》中戏曲片段出现在电影银幕上,从那一刻起电影与戏曲之间的渊源也从此展开了。早期简单地把戏曲和电影两种不同的艺术融合在一起,形成了戏曲电影,成为了一种新的艺术形式,这样在新的媒体条件下,传统戏曲文化也可以得到更多人的认可。到了20世纪80年代末期,中国开始向市场经济转变,同时改革开放也逐渐开始,这时戏曲电影发展慢慢进入到了一个艰难的时代,在90年代大众娱乐多元化的年代时候更加是退到了边缘。随着经济的发展,人们的生活节奏也不断加快,戏曲已经逐渐失宠了,而且越来越多的年轻人对传统戏曲的概念也越来越模糊。因此戏曲必须有一个新的载体为它传播。

当一些好莱坞的大片开始席卷整个世界的时候,那些令人震撼的视觉感受,讲故事的模式、那些正义的主题对观众来说是无可挑剔的。面对着这些来势汹汹的大片气势以及中国电影市场最近几年的在国外电影节上的不尽如意,中国电影人必须选择传统文化作为中国民族文化的发展,所以传统戏曲成为中国电影的首选。在电影作品中开始加入戏曲元素,让电影的受众群也越来越广泛。

首先,在现在的市场经济下,戏曲元素在电影的运用给戏曲的传播提供的了一个巨大的平台。戏曲是中国古老的娱乐形式,戏曲的观众的受众面也是比较狭窄的,尤其在现代文化的发展情况下,与之不同电影成为现代社会流行的娱乐形式,因此对于戏曲的影响也是很重大的。随着中国经济的发展,现代人的生活压力越来越大,所以电影市场出现的一些纯娱乐的电影把受众已经分去一部分,再加上国外大片的影响,使中国的电影市场出现了一定的僵局。因此,中国电影在未来的发展中,无论是国内的还是在国外的电影市场想要站稳脚跟,必须要有自己的中国特色,自己的民族文化。所以,中国电影与传统戏曲的完美结合,既为电影提供了源源不断的素材,同时也为戏曲的传播提供了广大的平台,让更多的人了解了戏曲。据统计,中国各种地方和民族戏曲有360余种,除了一些大的剧种,如京剧、豫剧、越剧等大家众所周知以外,很多一些地方小的剧种大家都不知道,通过电影的表现我们了解了更多的戏曲剧种,比如电影《千里走单骑》



图 5-1 《千里走单骑》剧照



(2005)(图 5-1)以豫剧“千里走单骑”的这个剧目为线索,让观众了解了豫文化的发展,也增添了故事的意义,我们应该摘下面具生活,让国外媒体与观众了解了中国的豫剧。影片《戏梦人生》(1993)让观众了解了台湾的布袋戏,电影《游园惊梦》让观众听到了昆曲的优美唱腔。这些戏曲剧种的加入,让更多人了解到了中国传统戏曲的博大精深,为这些小的剧种中国电影为它提供了传播的平台。

其次,戏曲元素的加入为中国戏曲的传承提供了重要的基础。在中国的戏曲中,一些大的剧种在戏曲中的地位不可动摇,但对于一些小的剧种的发展却面临着一定的困难。那如何解决,那就是尽量把戏曲搬上银幕,让更多的人了解戏曲。就像昆曲《十五贯》一样,“一出戏救活一个剧种”,所以,戏曲元素在电影中的运用,会让一个剧种发扬广大的。戏曲作为中国的文化遗产,据上世纪80年代的调查,当时全国共有317个剧种<sup>①</sup>,但是,现在越来越多的娱乐方式占据着文化市场,传统戏曲文化的



图 5-2 《活着》海报

的市场上面临着新的挑战,尤其是在未来的戏曲发展道路上,没有新人来继续发展这些艺术。在戏曲的传播上,虽然戏曲创新是一个重要的改革,但更多的是需要有年轻的储备力量作为新的传承人。比如,我们就拿中国的皮影戏的发展来看,皮影的发展可以说是电影诞生的前身,随着各种娱乐文化在中国的蔓延,各地的皮影戏都已经慢慢消失在人们的视线之中了,这样一个重要的戏曲剧种也将慢慢被人遗忘了,而且各地的皮影剧团的主要演员的年龄均比较大,导致未来戏曲的发展面临着后继无人的现象。所以,这就需要新生力量来关注这一状况,培养他们的兴趣,让年轻人把这些传统文化发扬光大,正好电影《活着》(图5-2)中皮影戏的展现,让更多人领略皮影戏给人的魅力。同时,我们知道,



图 5-3 《人鬼情》剧照

戏曲现在的受关注的总体趋势呈下降的趋势,受众群体的年龄段特征也是老年化,年轻的观众,尤其是一些学生群体对戏曲的内容、表现方式不感兴趣,而且他们从小便开始接触电视,电影,甚至网络等多元化的艺术与媒体,并且缺乏接触戏剧的生长环境,造成现今的局面也就不奇怪了。所以,戏曲的表演方式和故事内容的加入,让年轻的受众在开心娱乐的同时了解了戏曲,而且也不会感觉到戏曲的枯燥无聊。

如周星驰的电影《唐伯虎点秋香》。这个故事原

来就是一个戏曲剧目,加上周星驰的无厘头表演以及电影中一些戏曲音乐的加入,让观众享受娱乐的

① 《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》,北京:中国大百科全书出版社,1983年,第587页。

同时也了解戏曲的发展。所以,慢慢在电影中渗透戏曲的表演手法和技巧等,会让一些年轻人对戏曲产生兴趣,也会有更多的人走上学习戏曲的道路,那么戏曲未来的发展才不会走向下坡路,戏曲的传承才会后继有人。

最后,戏曲元素的在电影中的运用让外国人更多地了解的中国的传统文化。戏曲作为中国的传统文化让电影自己本身具有了深厚的文化内涵,让国外的媒体与电影人真正地了解到中国博大精深的戏曲文化。就拿戏曲脸谱来说,它是戏曲表演中必不可少的装饰,通过不同脸谱在戏曲的展现,让观众了解不同人物的性格特征,尤其是对于国外的观众来说,脸谱为他们交代了故事情节,也展现出中国博大精深的文化。戏曲脸谱的运用,不仅仅是为观众欣赏的,更是这些表演艺术家与观众的对话和为观众带来的丰富的视觉。在电影《霸王别姬》中,戏曲脸谱的运用让更多人了解了东方文化的神秘面纱,电影中“勾脸”的几次运用,让国外见识了中国戏曲脸谱的构成,也就表现中国戏曲的博大精深。影片《人鬼情》(图5-3)开头,秋芸从一个女性通过戏曲的化妆一步一步变为一个男性形象钟馗,也为电影的悲情与悲剧的色彩奠定了基调。脸谱艺术是前辈们留给我们的珍贵遗产,作为戏曲文化的重要组成部分,是中国民族文化重要遗产,对于这些珍贵的东西,我们必须要好好继承与发展,把我们的民族的宝贵戏曲艺术发扬光大,在未来的舞台上更加绚丽多彩。所以,电影中这些脸谱艺术的发展与运用为影片增添了不可磨灭的艺术魅力,也让中国的电影在国外的电影节市场上大放光彩。

总之,戏曲元素在电影中的运用为戏曲的传播提供了方向和道路,让中国传统戏曲在世界上大放光彩,让中国的民族化电影在国外的电影节上越来越受人关注,中国电影的发展之路越来越强大。

## 第二节 戏曲元素对中国电影的影响

在现代的电影市场上,那些优秀的电影对于戏曲元素的运用是很明显的,比如电影《游园惊梦》、《夜奔》、《胭脂扣》等作品,这些艺术作品中加入了戏曲元素,既增加了作品本身的文化深度、又为戏曲提供了传播平台,同时作品也取得了很高的艺术成就。戏曲元素在电影作品中的运用,为中国电影增添了民族特色的符号,同时也增加了影片本身的文化内涵。

### 一、戏曲元素的运用是中国电影民族化的有效载体

全球化的浪潮冲击了人们的意识,而且也意识到电影民族化的问题。中国电影的发展也是离不开这一问题的,电影必须找寻自己民族化的特质,形成自己的民族化特色的电影,所以中国电影在创作的过程中找到了传统戏曲这一宝贵的元素。关于中国电影民族化的问题,其实很早就已经被讨论过了,早在上个世纪的80年代,这个问题就已经被人们提出与研究。只不过在当时的文化环境下,民族化的问题总是与中国的政治意识联系起来,片面地、过分地强调追求民族化的问题就是爱国的表现。自从中国加入世贸组织之后,全球化的发展日益加剧的,我们重新审视电影民族化的问题,经过研究发现,其实没有必要一定把民族化的问题与政治意识强行的联系在一起。在现代化发展的今天,一个国家、一个民族的文化,必须以一个开放的姿态与其他民族文化进行充分交流,彼此之间不断吸收、交流、融合对自己有益的成分,才能保持自己民族化的可持续发展。

好莱坞电影依靠它自己强势力量,想要把全世界变成美国电影的超级市场,而对于我们国家来说,中国有着几千年的东方文化历史,好莱坞电影不可能代替我们对于本土文化的关怀与运用。对于这样的挑战,我们必须把本民族的文化发展起来,成为一种新的艺术力量,发展自己的“民族电影”,与好莱坞电影不同发展方向,为在全球的文化市场上占据着自己的一席之地。作为文化产品的中国电影,不能一味地强调民族风格和审美情趣,如影戏传统、完整的叙事形态,我们应该用现代观众审美的思维,把中国文化最真实地情感表达出来。

近几年来,戏曲元素的运用不再仅限于文艺电影,而且也频频出现在一些国产大片中,文艺电影得到的投资回报来自于各个国际上的电影节,而中国的国产大片则更关注国内的市场价值。戏曲元素被两种不同形式的电影共同选择,这也说明了中国传统戏曲已经具有真正的市场价值的民族文化产品。戏曲元素被电影创作者大量的运用,不仅向外国人展示了中国的历史,同时戏曲的价值开始被大量的开发与挖掘。戏曲成为中国电影观众向传统文化回归,也成为一种怀旧的途径。戏曲成为电影实现民族化的有效途径和载体,被电影创作者不断地借鉴、采用与发扬。

中国戏曲作为中国传统文化的集大成者,无论是剧作、音乐、表演、色彩以及美术造型,都表现出中国传统的审美情趣和浓郁的东方文化色彩。戏曲元素运用到电影中,不仅被作为一个典型化的意象来强化电影的艺术风格,营造可以被现代人接受的中国传统社会形态;有时更是被当作中国传统的道德准则与审美情趣的代替。陈果导演的影片《榴莲飘飘》(2000)(图5-4)中,京剧元素的加入让



图 5-4 《榴莲飘飘》海报

影片多了一些道德准则。电影中主角阿燕,原来是一个京剧演员,在内地发展没有出路,放弃学了九年的京剧,来到香港做妓女挣钱,戏曲京剧正好出现在她每次工作洗澡的时候。影片中出现小燕在澡堂洗澡,一边洗澡一边哼唱着京剧。这一段落的京剧没有明显的叙事功能,京剧的介入只是为小燕营造一个安逸平静的空间,表现出一种刻意没有打扰而且显示出一种很放松的精神状态。用京剧暗示着小燕在大陆生活中作为一个良家女子所接触的传统观念与生活节奏,京剧强化了大陆生活的安逸与慢节奏,这样的脚踏实地地

生活与小燕在香港的生活状态形成了鲜明的对比。同样是洗澡的场面。小燕在香港一天要洗三四十次,但她却始终是在镜头外面,镜头里的就是那些嫖客的冲凉场面,这里本来是私人的空间的浴室却已经成为人们的公共空间,洗澡不再是安静的而是成为她“工作”的一部分。这体现出的是那样的冷漠乏味、没有归属感快节奏的生活与小燕在大陆的生活形成一种强烈的对比。

但是我们也认识到,戏曲元素进入到电影中,实际上也是处于被动的状态。这些电影创作者在选择和使用戏曲元素时,由于电影本身的各种原因,一定会对戏曲元素的表现方式进行主观化的表现方

式和延展，这也使电影中的戏曲元素往往呈现出一种新的文化特征。

## 二、戏曲美学与电影美学的融合为电影提供了更深的文化内涵

1905年，中国电影诞生了，它是把戏曲《定军山》的片段搬上了电影银幕，从此戏曲与电影的“缘分”也就开始了。而且传统戏曲不仅为中国电影的发展奠定了“影戏”的电影美学的基础，更为中国电影在题材和表现形式上提供了丰富的养分和基础。中国电影导演在电影市场日趋激烈化的今天都不约而同把传统戏曲拿出来在电影中大放光彩。最具有代表性的就是第五代导演陈凯歌的《霸王别姬》

影片从题目、故事情节、人物造型、选题的立意到美学的风格无一不体现着浓烈的传统戏曲的韵味。但由于戏曲与电影是两种完全不同的艺术，在美学范畴上一个写实，一个写意的，所以戏曲与电影的结合有时候也不一定是完美的，如果电影中两种艺术不能做到互补互助、求同存异，那样也会导致整个电影的失败。另一位第五代导演代表人物张艺谋，在他的电影作品中也是喜欢加入传统戏曲元素的，比如《大红灯笼



图 5-5 《三枪拍案惊奇》剧照

高高挂》中对于戏曲音乐、戏曲色彩的完美运用，为电影增添了不同凡响的效果。而另一部以二人转为主要故事的影片《三枪拍案惊奇》(图 5-5)中，在演员的表演、场面调度还是在时空的选择上都是很成功的，把电影与二人转的表演形式结合在一起，对于电影又很强的可看性。但是导演在电影中对于戏曲的形式表现的过分重视，认为只要套上民族化的外衣，只要这件外衣足够耀眼，即使是一个纯粹的西方电影的文本模式也会得到观众的认可，这显然国内观众不买账而且也不现实，导致影片得到的却是嘘声一片。相反，二人转的戏谑色彩与闹剧的风格的加入把电影原本《血迷宫》中的紧张紧张的风格全部消解。

中国传统戏曲相对于电影这个“舶来品”来说，在时间的长河中，早已经形成了自己独有的东方色彩的观点。其中最突出的一点，就是中国戏曲的“中和之美”。在中国的戏曲作品中，没有真正的悲剧作品，无论是戏曲的悲剧作品还是戏曲的喜剧作品都体现着这一特点。儒家的中庸之道的观念对中国的传统文化有着巨大的影响，是儒家文化的基本精神，也是中国文化的特征。但戏曲运用到电影这一外来艺术形式中，针对于这样精神有继承也有发展。

戏曲进入到电影这一西方的“舶来品”之中，与传统戏曲融合产生了一大批具有戏曲元素，富有东方民族文化色彩的经典电影作品。在全球文化发展快速的今天，中国电影人在努力寻找中国电影的发展方向，不再仅仅的追溯电影的源头，而是回归到中国的传统文化中去；另一方面，全球化的今天，戏曲元素的加入体现出东西方文化融合的体现。当好莱坞电影日趋进入全世界的文化中，中国的民族文化在不自觉的反抗着。

当戏曲元素进入电影中之时，这种“中和之美”有时会消解电影的故事性，使电影的氛围处于一

种舒缓之中。一部电影如果使用的戏曲元素越全面，那就回到了戏曲的舞台记录时期，这也不属于真正的电影了，所以电影中的戏曲元素在运用的过程中，要考虑电影的类型，如果对于讲究故事情节节奏的商业电影来说，戏曲元素的不当使用会造成电影的失败。戏曲元素对于电影来说要运用的“中和”。

综上所述，我们可以得知中国电影对于戏曲元素的运用，不仅增加了电影历史感和文化品位，丰富了电影的故事内容和表现手段，而且有利于营造中国电影独特的历史氛围，为中国电影的发展提供新的方向。对戏曲来说，中国电影推广了戏曲的传播和中国的传统文化，扩大了受众范围，赢得了更多的社会关注。传统戏曲和中国电影之间的借鉴与发展，必然会成为的一个的完美组合，这也推动着未来中国电影的民族化发展更上一层楼。

## 结 语

纵观中国电影发展的百年发展历程，中国电影和中国戏曲之间的关系可以说是亲密无间的，中国电影在发展过程中对于传统戏曲的借鉴和发扬我们是毋庸置疑的，而戏曲从最开始给电影的无形压力慢慢地与电影形成一种融合氛围，二者在最近几年的发展中更是相互扶持、完美结合，为中国电影的发展之路提供了一个新的方向。

我们都知道，1905 年中国电影诞生了，相对于世界电影诞生已经晚了差不多十年了，中国电影在这一百多年来的发展中并不是那么一帆风顺的。虽然在国外的电影节上经常会见到中国电影的获奖的影子，但相对于世界电影的水平，中国电影的发展还是具有很大的差距。最近几年“民族化”电影在各个地区都开始盛行，中国电影也不例外。中国电影找到了自己的民族文化就是中国戏曲，从过去的“影戏”观念中找到了自己的初步定位，不是电影刚起步时对戏曲的一味模仿，而是对戏曲本身的戏曲元素加以运用，与电影的人物、故事、甚至命运紧密相连，那些经典的戏曲唱段与故事中人物的发展密切相关，从戏曲的“打”到中国武侠电影的动作等，这样的运用即为戏曲提供了一个新的传统平台，也为电影增添历史的厚重感和文化品位。

在未来电影的发展中，我们可以借鉴西方电影的故事模式和技巧的同时，也一定要在自己国家的传统文化和历史中寻找和挖掘有价值的东西，既传播了传统文化，又为中国的电影提供了更多的素材。中国戏曲经历了千百年的流传与发展，戏曲中已经凝聚了众多的前辈的心血与智慧的结晶，中国的电影工作者可以从戏曲中吸取养分，对戏曲的一些表现手法加以利用，又可以为戏曲的传播提供一个新的平台。中国戏曲是中国电影取之不尽用之不竭的资源宝库，中国电影中戏曲元素的加入与运用，不仅可以让其他国家了解中国的传统文化艺术，而且还为中国的电影注入新鲜的血液。在不久的将来，中国的电影与其他国家的电影有着与众不同的道路，越是民族的，就越能震撼世界的。

但对于戏曲元素的电影表现手法要讲究策略。传统戏曲施加给中国电影的影响，绝不是排斥与质疑，中国电影的每一次华丽的转身与传统戏曲都是没不开的。在电影加入戏曲元素，不是简单把戏曲与影视拼接在一起，而是要把戏曲与电影在表现手法、叙事方式等技巧上，找到取长补短的方法，这样才能是古老的戏曲在电影中如鱼得水，焕发新鲜、精彩的活力，也使中国电影在民族化的道路上展现独特的魅力。



## 致 谢

时间过得真快，三年的研究生的学习即将结束，在这三年来的学习中我得到的很多人的帮助。现在向他们表达我最诚挚的谢意。感谢我的导师王福才教授，论文在王福才老师的悉心指导下完成了，从论文选题到论文的的最终完成，王老师都始终给予我细心的指导和不懈的支持，在此谨向王老师致以诚挚的谢意和崇高的敬意。

同时感谢三年来戏曲文物研究所里所有老师的教导，感谢我的同学和朋友，在论文的写作中给予了很多意见和热情的帮助。

由于自己的水平有限，论文还有很多不足之处，恳请各位老师批评指正！





## 参考文献

### 著作:

- 【1】 万叶等主编.中国戏曲剧种大辞典.上海:上海辞书出版社,1995.6。
- 【2】 李少白.中国电影史.北京:高等教育出版社,2006.7。
- 【3】 高小健.中国戏曲电影史.北京:文化艺术出版社,2005.3。
- 【4】 廖奔、刘彦军.中国戏曲发展史.山西:山西教育出版社,2000.10。
- 【5】 王国维.宋元戏曲史.上海:中华书局,2010.8。
- 【6】 俞为民.中国戏曲艺术通论.南京:南京大学出版社,2008.11。
- 【7】 魏力群.中国皮影艺术史.北京:文物出版社,2007.6。
- 【8】 彭吉象.艺术学概论.第三版.北京:北京大学出版社,2006.8。
- 【9】 梁明、李力.电影色彩学.北京:北京大学出版社,2008.8。
- 【10】 康宝成.傩戏艺术源流.广州:广东高等教育出版社,2005.7。
- 【11】 纪君祥.赵氏孤儿(中国古典文学名著百部).北京:中国戏剧出版社,2005.1。
- 【12】 冯梦龙.警世通言.上海:山海古籍出版社,1992.11。
- 【13】 张燕.映画:香港制造.北京:北京大学出版社 2006.5。
- 【14】 佳明等主编.中国电影:传统文化与全球化趋势.北京:中国电影出版社,2001.9。
- 【15】 贾磊磊.中国武侠电影史.北京:文化艺术出版社,2005.1。
- 【16】 周星.中国电影艺术史.北京:北京大学出版社,2005.2。
- 【17】 许南明,富澜,崔君衍.电影艺术词典.北京:北京电影出版社,2005年12月修订版。
- 【18】 罗怀臻,罗怀臻戏剧文集第五卷《理论言论卷》.上海:上海人民出版社,2008年2月。

### 期刊论文:

- 【1】 朱广平.浅析中国戏曲和中国电影.《中国戏曲学院学报》.2006.5.第27卷第2期。
- 【2】 郭晨子.试论中国电影和戏曲的互文性.《当代电影》.2000.4.P84。
- 【3】 郭梅.中国电影中的戏曲元素.《文化艺术研究》.2008.7.第1卷第1期。
- 【4】 潘先伟.论电影中戏曲元素的运用及审美意义.《四川戏剧》.2008.1。
- 【5】 王柳芳.浅论电影中戏曲艺术的运用.《四川戏剧》.2009.4。
- 【6】 雷昊霖.浅议中国电影中的戏曲电影.《齐齐哈尔师范高等专科学校学报》.2011.4。
- 【7】 李莘.戏曲动画角色设计与戏曲元素把握运用.《中国戏曲学院学报》.2011.5.第32卷第2期。
- 【8】 李俊.中国动画电影中的戏曲元素研究——以《大闹天空》、《哪吒闹海》为例.《湖北职业技术学院学报》.2009.12.第12卷第4期。
- 【9】 李俊.艺术门类间的形式与元素借鉴——以中国动画电影对戏曲的形式与元素借鉴为例.《青年与社会》.2011.2。

- 【10】 王际峰. 人是命运的玩偶——电影《活着》中皮影意象解读. 《电影评价》. 2007 第 20 期。
- 【11】 姚小. 中国电影的戏剧观念. 《郑州大学学报(哲学社会科学版)》. 2005. 6。
- 【12】 盖晓星. 从戏剧到电影——简论电影艺术的发展同戏剧的关系. 《齐鲁艺苑(山东艺术学院学报)》. 2005. 1。
- 【13】 李孟明. 试论戏曲脸谱的意向营构与表情体验. 《南开大学学报》. 2001 年 2 期. 。
- 【14】 秦勇. 脸谱: 中国电影民族化的切入符号. 《人文杂志》. 2006 年 3 期。
- 【15】 刘荃、吴超. 论武侠电影中武打影像的视觉流变. 《艺术百家》. 2010 年第 7 期总第 117 期。
- 【16】 邓筱溪. 从《白蛇传》到《青蛇》一次颠覆性的再创作. 《北京电影学院报》. 2007. 5。
- 【17】 赵丽君. 从史记、元杂剧到电影——论赵氏孤儿的主题变迁. 《北方文学》. 2012. 2。
- 【18】 李波. 价值的颠覆——对陈凯歌电影《赵氏孤儿》的解读. 《电影评介》. 2011. 2。
- 【19】 刘双. 简论电影艺术的民族化与全球化. 《当代教育理论与实践》. 2011. 1. 第 3 卷第 1 期。
- 【20】 宁敏、高淑霞、肖爱华. 民族化: 中国电影的突围之路. 《电影文学》. 2010. 8。
- 【21】 晏一立. 试谈戏曲对中国美术片的影响. 《四川戏剧》. 2008. 1。
- 【22】 易春容. 论电影《霸王别姬》的性别错位. 《影视与舞台艺术》. 2008. 9。
- 【23】 瞿孝军. 戏曲电影中国独特的电影类型. 《文史博览》. 2005. 11。
- 【24】 姚小亭. 中国电影的戏剧观念. 《郑州大学学报(哲学社会科学版)》2005. 11. 第 38 卷第 6 期。
- 【25】 王丽娟. 新时期“电影民族化”讨论综述. 《南京师范大学文学院学报》. 2003. 12. 第 4 期。

## 学位论文:

- 【1】 邵文艳. 华语电影与中国戏曲. 苏州大学博士论文. 2010. 5。
- 【2】 张泰. 影戏无间——论中国戏曲电影的发展及陈怀皑、陈凯歌父子中中国戏曲的贡献. 山西师范大学硕士论文. 2010. 5。
- 【3】 童玲. 简论中国戏曲电影的发展. 华东师范大学硕士论文. 2008. 4。
- 【4】 吴平平. 戏曲电影艺术论. 东南大学硕士论文. 2006. 3。
- 【5】 王晓明. 经典戏剧改编——兼论国产大片的创作倾向. 同济大学人文学院硕士论文. 2009. 3。

## 附 录

戏曲元素在中国电影中的运用一览表

| 片名              | 导演  | 戏曲元素的体现                      | 戏曲元素的运用                    | 戏曲元素的意义                                  |
|-----------------|-----|------------------------------|----------------------------|------------------------------------------|
| 《歌女红牡丹》(1931)   | 张石川 | 戏曲演出场景在电影中的穿插,描绘一个戏曲女演员的生活悲剧 | 京剧的强调第一次出现在频幕上,戏曲表现红牡丹的命运  | 为当时故事提供时代背景,同时也刻画人物内心的悲剧                 |
| 《歌场春色》(1931)    | 李萍倩 | 电影中戏曲演出场景                    | 戏曲音乐在电影中的运用                | 传统戏曲的加入使影片具有浓厚的传统文化韵味                    |
| 《神女》(1934)      | 吴永刚 | 戏曲的细腻和影戏的传统                  | 戏曲的脸谱,平面化人物造型              | 戏曲的加入使无声电影中表演细腻有神                        |
| 《小城之春》(1948)    | 费穆  | 形体动作、抽象的布景、京剧的风格化            | 从戏曲的形体动作中得到表演技巧            | 借戏曲借物喻人,以景抒情,产生意境                        |
| 《秋海棠》(1955)     | 吴回  | 表现艺人秋海棠的一生,戏曲演出场景的穿插         | 戏曲唱段的运用表现主人公的命运            | 戏曲演出场景作为电影的叙事背景,戏曲唱段是人物相识到相认的重要情节,塑造人物形象 |
| 《大闹天宫》(动画 1964) | 万籁天 | 京剧在电影中的加入                    | 音乐到人物的造型都来自于中的传统戏曲         | 传统文化与电影的结合为电影增添文化气息,渲染时空氛围               |
| 《舞台姐妹》(1965)    | 谢晋  | 电影中表现了越剧的发展以及越剧的演出场景及唱腔      | 越剧音乐在电影中的运用及电影与戏曲美学的融合     | 宣传越剧的发展及影片戏曲小舞台和社会大舞台、台上唱戏和台下做人有机地联系起来,  |
| 《大醉侠》(1966)     | 胡金铨 | 电影场景的戏曲舞台化                   | 采用戏曲的锣鼓乐器,京剧的武打动作形成武侠电影的风格 | 传播戏曲的方式,戏曲叙事手法的运用,增加影片的氛围                |
|                 | 张彻  | 戏曲京剧在电影中                     | 京剧的舞台技艺与电影                 | 塑造人物形象,抒发心                               |

|                    |           |                           |                                   |                       |
|--------------------|-----------|---------------------------|-----------------------------------|-----------------------|
| 《报仇》<br>(1970)     |           | 的体现,故事背景是戏班,故事人物是大武生      | 语言的结合,戏曲《界牌关》重要的叙事功能              | 理情感,戏曲美学与电影美学完美融合     |
| 《侠女》<br>(1971)     | 胡金铨       | 电影取材于戏曲中的女旦的角色            | 人物的亮相,戏曲音乐的加入及戏曲表演元素的运用           | 戏曲音乐制造相互电影武打时的紧张气氛    |
| 《哪吒闹海》<br>(1979)   | 王树忱       | 取材于戏曲的神话,                 | 戏曲的程式化武打动作,和戏曲舞蹈的运用               | 宣传中国的传统戏曲             |
| 《A计划》<br>(1983)    | 成龙        | 京剧唱段的巧妙运用                 | 京剧念白在电影中运用,京剧的鼓点节奏                | 增加了电影的趣味性             |
| 《人吓鬼》<br>(1985)    | 钱月笙       | 围绕戏班的故事,戏班演员之间的冲突         | 戏曲的扮相和戏曲打法在电影中充分利用以及戏曲音乐的作用       | 通过戏曲与鬼神之间的争斗增添情节的幽默   |
| 《梦中人》<br>(1986)    | 区丁平       | 戏曲题材的故事改编,人神恋、人鬼恋         | 戏曲故事与人物命运密切相关                     | 为电影提供题材与资源            |
| 《刀马旦》<br>(1986)    | 徐克        | 戏曲行当命名,戏曲演出片段,            | 刀马旦与三位主角的命运相融合、戏曲音乐与念白的运用         | 渲染电影中的时代背景和塑造主要人物的形象  |
| 《倩女幽魂》系列<br>(1987) | 徐克<br>程小东 | 选自于戏曲故事的古老题材,人鬼恋的故事       | 在人物造型上和音乐上从戏曲中的吸收与利用              | 戏曲效果的引入给人以美不胜收的感觉     |
| 《胭脂扣》<br>(1987)    | 关锦鹏       | 对传统戏曲结构的改变和粤剧的加入          | 戏曲唱段的叙事功能,与人物的命运息息相关              | 抒发主人公的心理情感,戏曲与命运的联系   |
| 《人鬼情》<br>(1987)    | 黄蜀芹       | 戏曲演出舞台在电影中的演出、河北梆子的剧种     | 戏曲脸谱和戏曲音乐的运用以及戏曲唱段的选择与主人公的命运融合在一起 | 戏曲元素塑造人物形象和抒发主人公的心理情感 |
| 《七小福》<br>(1988)    | 罗启锐       | 片名来自一出京剧,表现戏班的故事,梨园行的各种规矩 | 戏曲念白和戏曲脸谱在电影中的不断出现以及音乐的运用         | 表现故事的时代背景和塑造人物形象      |
| 《舞台姐妹》<br>(1990)   | 午马        | 以一个女戏班为故事讲述,粤剧的唱腔         | 人物造型与人物出场配合节奏亮相,戏曲唱段              | 戏曲元素渲染时代氛围和人物的形象      |

|                 |     |                                  |                                  |                                   |
|-----------------|-----|----------------------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
|                 |     |                                  | 的隐喻作用，戏曲的动作到武打的动作                |                                   |
| 《黄飞鸿》系列（1991）   | 徐克  | 戏曲演出的场景                          | 戏曲舞台上的表演元素，演变成功夫片中的武打动作          | 渲染电影中的时代背景                        |
| 《心香》（1991）      | 孙周  | 京剧戏班和梨园行的人物                      | 京剧国粹的表演、京剧沟通人物的人物的关系             | 塑造电影中外公的形象和性格                     |
| 《大红灯笼高高挂》（1991） | 张艺谋 | 戏曲演员的身份和与戏曲的同质化悲剧的命运             | 戏曲音乐的唱段、乐器和曲调的运用以及戏曲色彩在人物服装上的运用  | 塑造三太太的形象及抒发主人公的心理情感               |
| 《审死官》（1992）     | 杜琪峰 | 故事结构和剧情来源于京剧《四进士》                | 戏曲音乐的鼓点节奏                        | 为电影提供故事源头和素材                      |
| 《秋菊打官司》（1992）   | 张艺谋 | 戏曲秦腔的加入                          | 运用当地戏曲秦腔的配乐，增加影片农村气息与乡土气息        | 伴随着秦腔的“走啦……”姑嫂走上告状之路，控制影片节奏，增强幽默感 |
| 《新龙门客栈》（1992）   | 徐克  | 电影中人物与京剧舞台的角色相似                  | 戏曲服装、造型、音乐、人物亮相以及戏曲的舞台韵味在电影中的运用  | 为影片渲染紧张氛围和塑造人物的形象                 |
| 《霸王别姬》（1993）    | 陈凯歌 | 来自于戏曲剧目的故事，梨园行的练功的展现，戏曲与人物的同质化命运 | 从戏曲服装、表演、念白到戏曲音乐的运用，戏曲美学与电影美学的融合 | 抒发人物的心理情感和塑造人物形象                  |
| 《戏梦人生》（1993）    | 侯孝贤 | 戏曲剧种布袋戏的展现，戏曲大师的传记               | 戏曲与人物一生的结合以当地戏曲乐器的运用             | 展现当时的故事背景及人物一生的经历                 |
| 《唐伯虎点秋香》（1993）  | 李力持 | 来自于戏曲的剧目，对传统戏曲文本的解构              | 京剧音乐的运用及戏曲的“甩发”技巧                | 增加戏曲的幽默感和塑造了人物形象                  |
| 《青蛇》（1993）      | 徐克  | 来自于戏曲故事《白蛇传》，在选择上对戏曲主题的颠覆        | 人物扮相、色彩、表演、音乐等均汲取了京剧的营养，尤其是张曼玉的  | 塑造人物形象和时代背景，增加电影韵味                |

|                   |           |                                  |                                 |                                   |
|-------------------|-----------|----------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------|
|                   |           |                                  | 青蛇以及王祖贤的白蛇形象头饰, 更显传统京剧的扮相       |                                   |
| 《蝴蝶君》<br>(1993)   | 大卫·柯南伯格   | 戏曲演员的故事和性别倒置的男旦形象                | 戏曲唱段的叙事功德运用及戏曲表演及音乐的运用          | 与人物命运息息相关、塑造人物形象                  |
| 《活着》<br>(1994)    | 张艺谋       | 戏曲皮影戏在电影中的加入                     | 皮影戏与故事的发展息息相关, 戏曲唱段的叙事功能        | 塑造福贵的人物形象以及人物被人操纵的悲剧命运            |
| 《欲望桃花》<br>(1995)  | 田壮壮       | 皮影戏班的展现以失传百年的宫廷皮影戏文化             | 皮影戏的唱段的叙事功能, 戏曲音乐的运用            | 塑造满天红的形象及与桃花二人的悲剧的命运              |
| 《变脸》<br>(1995)    | 吴天明       | 川剧的表演特技“变脸”的展现                   | 川剧脸谱的展现、戏曲《观音得道》的叙事功能           | 展现时代背景和塑造人物形象                     |
| 《虎度门》<br>(1996)   | 舒祺        | 名称来自于戏曲舞台的台口, 粤剧表演和舞台演出以及戏曲名伶的故事 | 戏曲表演和戏曲唱段的叙事功能                  | 塑造人物形象, 增添时代感, 代表人物的命运            |
| 《东宫西宫》<br>(1996)  | 张元        | 昆曲的展现, 人物与戏曲的相同命运及同性之间的恋爱        | 戏曲舞台在电影中的运用, 京剧音乐作为背景           | 昆曲塑造阿兰的人物形象和性格塑造, 戏曲片段中展现了阿兰内心的情感 |
| 《南海十三郎》<br>(1997) | 高志森       | 粤剧在剧中运用以及电影中的戏曲演出场景              | 戏曲唱段的叙事功能以及戏曲与十三郎的命运相关          | 塑造十三郎的性格和人物形象, 展现香港的本土文化          |
| 《夜奔》<br>(1999)    | 徐立功<br>尹祺 | 取自于京剧《夜奔》, 电影中表现戏班的故事, 班主与戏子的关系等 | 昆曲唱段与林冲的关系, 表现他的命运, 以及片中戏曲音乐的运用 | 与人物的命运相关, 表现主人公的悲剧命运与内心情感         |
| 《花样年华》<br>(2000)  | 王家卫       | 多种戏曲剧中的展现: 评弹、京剧、越剧、粤戏           | 戏曲音乐电影的中客串, 戏曲暗示故事情节            | 渲染电影的时代背景, 形成一种怀旧气息               |

|                   |     |                           |                               |                                        |
|-------------------|-----|---------------------------|-------------------------------|----------------------------------------|
| 《卧虎藏龙》<br>(2000)  | 李安  | 京剧音乐在电影中的展示               | 戏曲中的打击乐, 及戏曲表演的动作设计           | 鼓点音乐表现电影的紧张气氛及武打动作的唯美                  |
| 《榴莲飘飘》<br>(2000)  | 陈果  | 京剧练功展现及演出的场景              | 京剧与主人公的身份相连, 用京剧暗示阿燕不同的生活环境   | 戏曲展现当时电影场景的环境和塑造阿燕的人物形象                |
| 《游园惊梦》<br>(2001)  | 杨凡  | 梨园行人物展现、人物与戏曲中相同的命运即昆曲的运用 | 昆曲《牡丹亭》的运用, 表现彼此的眷恋及戏曲音乐的运用   | 戏曲与翠花的命运联系在一起, 塑造人物形象及抒发内心的情感          |
| 《英雄》<br>(2002)    | 张艺谋 | 京剧在电影中的展现武打动作的借鉴          | 戏曲中的京剧叫板, 戏曲表演动作元素的运用及戏曲色彩的利用 | 戏曲音乐制造影片中打斗的紧张气氛, 色彩运用上带来的视觉效果         |
| 《天下无双》<br>(2002)  | 刘镇伟 | 黄梅戏曲调的运用, 改编与古代戏曲的题材      | 黄梅戏曲调的改编形成的一种幽默感, 戏曲音乐在电影中的运用 | 形成影片的幽默感和无厘头效果, 塑造人物的形象                |
| 《生旦净末》<br>(2002)  | 李晨声 | 京剧剧种加入, 戏曲演员的故事及戏曲演出场景    | 戏曲鼓点音乐运用、戏曲脸谱和戏曲动作在电影中的展示     | 京腔、京韵、京剧、四合院表现出来的浓郁的中国传统文化的氛围, 使影片感人肺腑 |
| 《二弟》<br>(2002)    | 王小帅 | 越剧展现及戏曲演出场景表现             | 唱戏让主人公相识, 女孩是戏曲演员, 戏曲音乐的运用    | 戏曲让人寻找梦想和渲染电影中的时代背景                    |
| 《十面埋伏》<br>(2004)  | 张艺谋 | 传统戏曲结构的借鉴与京剧元素的借鉴         | 戏曲舞蹈和戏曲动作的运用及戏曲音乐的改编          | 音乐给影片形成的一种紧张的节奏感                       |
| 《秋雨》<br>(2005)    | 孙铁  | 表现梨园世家以京剧演员学戏的过程          | 京剧《四郎探母》与电影剧情密切相关, 戏曲音乐的运用    | 戏曲与当时的背景结合, 感受中日关系的宽容与爱                |
| 《千里走单骑》<br>(2005) | 张艺谋 | 来自于传统的戏曲剧目, 雉戏在电影中的展现     | 戏曲演出片段的展现及传统戏曲乐器的运用           | 对于中国的传统文化的传播和人物形象的塑造                   |



|                  |            |                             |                                     |                                        |
|------------------|------------|-----------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------|
| 《最好的时光》(2005)    | 侯孝贤        | 台湾传统大戏南管戏加入与戏曲演员身份          | 戏曲音乐的运用及主人公与戏曲命运的联系                 | 使电影中的悲凉场景中增添了一丝婉转                      |
| 《夜宴》(2006)       | 冯小刚        | 京剧动作与传统故事题材的运用              | 戏曲动作及戏曲音乐的运用和人物服装的借鉴                | 为影片制造节奏和渲染气氛                           |
| 《霍元甲》(2006)      | 袁和平<br>于仁泰 | 京剧和戏曲戏台和演出场景                | 戏曲唱词的临时改编和戏曲音乐的运用                   | 体现电影故事发展的时代背景                          |
| 《鸡犬不宁》(2006)     | 陈大明        | 豫剧元素的展现及豫剧团里的生活             | 豫剧的念白的运用及演出的片段的预示功能                 | 体现现代戏曲剧团的真实生活和时代的背景                    |
| 《投名状》(2007)      | 陈可辛<br>叶为民 | 故事改编戏曲剧目《刺马》，电影中昆曲与京剧的展现    | 京剧唱段与现实兄弟之情背离，昆曲与人物的联系              | 戏曲作为一种表达手段，经过中气十足的老生演绎，将对兄弟之义的歌颂推向了高超。 |
| 《姨妈的后现代生活》(2007) | 许鞍华        | 京剧人物的扮相及人物与戏曲中相同的命运展现       | 京剧的脸谱展现和戏曲的身段，戏曲《御碑亭》在电影中的重要叙事作用    | 刻画人物形象和性格，展现当时人们的生活情趣与辛酸               |
| 《梅兰芳》(2008)      | 陈凯歌        | 展现一代戏曲名伶梅兰芳的一生，京剧及演出场景的片度展示 | 从服装、人物形象塑造及戏曲音乐等多方面与电影的完美结合         | 用电影向世界展现传统文化，展现戏曲大师                    |
| 《风声》(2009)       | 陈国富        | 唐山皮影戏和昆曲名伶的人物塑造             | 皮影戏《空城计》的叙事作用及曲调改编的传递功能，昆曲的演唱和动作的体现 | 传递情报，连接故事情节                            |
| 《高兴》(2009)       | 阿甘         | 秦腔的加入和戏歌的改编                 | 戏曲音乐作为背景音乐穿插在电影中以及戏曲始终伴随着主人公的活动     | 戏曲与说唱音乐、地方小调及其他或舒缓或紧凑的背景音乐一起组成了影片后现代特色 |
| 《赵氏孤儿》(2010)     | 陈凯歌        | 改编于传统的戏曲故事，对戏曲文本的           | 戏曲故事的改编及戏曲的背景的作用                    | 改编符合现代人的观念及对原始故事重新                     |

|                  |     | 主题进行颠覆                          |                                            | 创新                                   |
|------------------|-----|---------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------------|
| 《大武生》<br>(2011)  | 高晓松 | 来自于戏曲行当的，梨园行的故事，京剧的展现与人物的结合     | 武术与京剧动作的结合，戏曲服装和戏曲音乐的运用                    | 戏曲与中国武术的完美结合，传播者中国的国粹                |
| 《金陵十三钗》(2011)    | 张艺谋 | 故事中传统戏曲故事的借鉴，音乐根据江苏民歌《无锡景》改编的歌曲 | 戏曲色彩的运用和戏曲音乐的改编                            | 传播中国的戏曲，增添电影的韵味                      |
| 《龙门飞甲》<br>(2011) | 徐克  | 京剧的加入，人物角色深受戏曲影响                | 配乐采用了传统京剧的锣鼓经，人物的服饰以及化妆均汲取了戏曲服装的优势。        | 戏曲音乐构成影片的紧张节奏                        |
| 《白鹿原》<br>(2012)  | 王全安 | 家族戏班的演变以及华阴老腔皮影戏剧种加入以及戏台的重要表现   | 民间艺人歌唱的暗示以及陕西老腔及碗碗腔音乐的运用、戏台的重要叙事功能         | 通过戏台表现当时那个年代的重要历史及对于华阴老腔剧种的重要传播和传承   |
| 《危险关系》<br>(2012) | 许秦豪 | 京剧在电影中出现                        | 京剧豪华的舞台场面及著名京剧表演艺术家尚小云的加入，为电影情节提供了一定的连接与暗示 | 京剧的重大场面，表现了忙碌的贵妇阶级及奢华的社交舞会，渲染东方上海的富饶 |
| 《我 11》<br>《2012》 | 王小帅 | 京剧和沪剧在电影中的展现                    | 京剧与当时的背景和人物密切联系                            | 戏曲体现当时的文革背景和时代感                      |



## 攻读硕士学位期间公开发表的论文

1. 《略论意境及其在电影上的运用》，《青春岁月》，2012 年 4 月。