



硕士学位论文



论文题目 昆曲电影简论

研究生姓名 缪磊

指导教师姓名 冯芸

专业名称 戏剧戏曲学

研究方向 中国昆曲及古典戏剧史论

论文提交日期 2013年4月

昆曲电影简论

中文摘要

戏曲电影是中国电影发展史中一个特殊的电影类型，既具有戏曲的表演元素，又兼备电影的艺术特征。在中国电影史上，戏曲电影曾创造了一度的辉煌，与京剧电影、黄梅戏电影、越剧电影等剧种的影片相比，作为“百戏之祖”的昆曲，无论是影片的数量还是票房都门庭冷落，同样，关于昆曲电影的研究也呈现出寂寞的状况，只有少量的影片观后感和导演或演员的回忆性文章。

本文的写作目的是，在前人研究戏曲电影的理论基础上，结合昆曲电影的影片本身及其稀少的记录资料，对为数不多的昆曲电影进行系统性的梳理。首先，结合戏曲电影的历史进程，梳理出昆曲电影在戏曲电影中的历史位置及发展脉络，并结合戏曲电影的理论基础，给昆曲电影下一个准确的定义，将已有的昆曲电影进行分类；然后，根据所分类别，结合类别中具有代表性的昆曲电影——《牡丹亭》和《十五贯》，阐释它们从舞台到银幕的电影化过程，从时空和意境两个方面对电影进行考量，探讨其电影化过程中的得与失。最后，总结昆曲电影拍摄的历史经验及教训。

关键词：戏曲电影 昆曲电影 《牡丹亭》 《十五贯》

作 者：缪 磊

指导教师：冯 芸

A Brief Comment on Kunqu Opera Film

Abstract

As Chinese film development in the history of a unique type of Chinese Traditional Opera Film has both elements of Chinese Traditional opera performances, but also characteristics of both the art of film. Chinese Traditional Opera Film has created a brilliant Chinese film history, but Kunqu Opera, as “the mother of Chinese opera”, compared with other traditional operas, such as the Beijing Opera, Huangmei, Shaoxing Opera and so on, the quantity and quality is no-good. And the research of Kunqu Opera Film is less, only a small amount of videos feed back and memoirs of the director and actor.

The purpose of this writing is to sort out the few Kunqu Opera Film combined with the film themselves and rare record information on the basis of previous studies. First, to tease out the location and development of the Kunqu Opera Film in the history of Chinese Traditional Opera Film, and definite the Kunqu Opera Film combined with the theory of Chinese Traditional Opera Film. Then classify the Kunqu Opera Film, and to identify the representative works. Peony Pavilion and Fifteen Strings of Coppers is two representative works. To explain the process to them from the stage to the screen and explore the pros and cons of the film process. Last, summary the history of the experience and lessons learned of Kunqu Opera Film.

Key words: Chinese Traditional Opera Film, Kunqu Opera Film, Peony Pavilion, Fifteen String of Coppers

Written by Miao Lei

Supervised by Feng Yun

目 录

绪 论	1
第一章 昆曲电影及其研究范畴	5
第一节 戏曲电影及发展脉络	5
一、戏曲电影的定义	5
二、戏曲电影的发展脉络	7
第二节 昆曲电影及其研究范畴	9
一、昆曲电影的定义	9
二、昆曲电影的研究范畴	9
第二章 昆曲电影的发展及其分类	13
第一节 昆曲电影的发展脉络	13
第二节 昆曲电影的分类	17
第三章 以《牡丹亭》为代表的传统折子戏 串演的昆曲电影	23
第一节 昆曲电影《牡丹亭》的创作概况	23
第二节 昆曲电影《牡丹亭》的时空构建	24
一、“大虚小实”的整体时空构建	24
二、镜头切换重组舞台时空	25
三、长镜头保留舞台时空	26
第三节 昆曲电影《牡丹亭》的意境创造	27
一、意境创造的基础——昆曲舞台的“诗乐舞”	27
二、意境的空间载体——“水墨园林”之景	28
第四节 昆曲电影《牡丹亭》中的虚实矛盾	30
第四章 以《十五贯》为代表的改编或新编戏 的昆曲电影	33
第一节 昆曲电影《十五贯》的创作概况	33
第二节 昆曲电影《十五贯》的时空构建	34
一、“大实小虚”的整体时空构建	34
二、镜头语言重组叙事时间	35

三、特写镜头冲破舞台的框架空间	36
四、镜头展现人物关系.....	38
第三节 昆曲电影《十五贯》的意境创造.....	39
第四节 昆曲视野中电影《十五贯》的遗憾.....	40
结语：昆曲电影的经验和教训.....	42
参考文献	45
攻读学位期间本人公开发表的论文.....	48
后 记	49

绪 论

戏曲起源于秦汉，形成于隋唐，成熟于宋元，是我国传统的大众娱乐方式，已经有两千多年的历史。据 1959 年统计，全国各地地方和民族戏曲达 360 余种。据不完全统计，我国传统剧目约有 5 万个以上，上至皇亲贵族，下至贩夫走卒，中国人曾一度陶醉于这一传承千年的艺术里，戏曲曾经是我国人民生活最重要的一个艺术需求。戏曲体现了中华民族特有的美学心理和审美风格，成为中华民族独特文化的重要组成部分。

电影，是在先进的科学技术和现代工业之下诞生的一种新型的艺术形式，并且依靠其科技优势和产业优势很快成为风靡全球一百年并占据统治地位的艺术和娱乐形式。在中国，它起源于 20 世纪初的北京，发展于 10 年代的上海。1905 年，我国诞生了第一部电影《定军山》（无声电影），是一部京剧舞台纪录片，由当时最富盛名的京剧表演艺术家谭鑫培主演。这部戏曲纪录片拉开了中国电影史的大幕，也将戏曲和电影从此紧密地结合在了一起。中国电影在银幕上发出的第一个声音也是戏曲。1930 年，明星影片公司拍摄了中国第一部有声故事片《歌女红牡丹》，片中穿插了女伶演出京剧《穆柯寨》、《玉堂春》、《四郎探母》和《拿高登》的四个节目片段。四个京剧片段用原始的蜡盘录音方式录制，在影片放映时同步播放出来，使得这部影片成为中国第一部有声电影。中国第一部彩色电影是 1948 年由费穆导演、梅兰芳主演的京剧《生死恨》。在中国电影发展的各个关键时刻，都是戏曲为电影开路。

中国戏曲艺术在中国人民的文化生活中享有不可动摇的地位，电影初来乍到，在中国传统的美学面前选择了妥协和投降。正因如此，电影自己独立的艺术地位才得以在中国形成并发展。戏曲不断为电影的发展提供营养：在叙事思维上，戏曲为电影提供符合民族和大众欣赏习惯的叙事思维方式；在视听语言上，戏曲艺术为中国电影提供了艺术参照，视觉造型上，电影甚至直接吸取了戏曲舞台表演的造型手段；在画面和组接的语言结构上，中国电影既学习了西方的蒙太奇等手法，也充分学习了中国传统叙事艺术，特别是小说和戏曲艺术的手法。连贯流畅的结构风格，通俗明确的画面交代，悲中有喜、喜中带忧的叙事情节等都是符合中国观众的欣赏习惯的；在表演方面，演员们也不约而同地向戏曲学习。

戏曲对电影最直接的影响结果就是戏曲电影的出现,戏曲电影在中国具有极为广泛的群众基础,经历了从纪录片形式到艺术片形式的变迁,戏曲电影成为中国电影独有的电影艺术形式而独领风骚百年。1954年,在日内瓦的卓别林看到越剧电影《梁山伯与祝英台》后,连连称赞。他深有感触地说:“你们有数千年的文化,希望你们能充分发扬优秀的文化传统,你们的成就会吸引整个世界。”卓别林肯定了戏曲与电影结合的成就,并意味深长地指出了它发展的光辉前景。新中国建立以来,戏曲电影共拍摄300多部,涉及剧种约60种。62年版的越剧电影《红楼梦》曾经迷倒了一代戏曲观众。有报纸评论它是“越剧历史上难以跨越的里程碑之作。影片当年上映时,人们的平均月工资大约在36元上下,但依然有无数的观众愿意为了这部影片走进电影院,甚至是连看七八遍乃至十几遍。当年全国有36家电影院24小时连续放映这部影片,4年内,全国各地的票房总收入达到2亿多元。一部戏曲电影获得这样的票房,在如今看来也是令人叹为观止的。”¹

戏曲电影是中国传统戏曲与电影艺术手段相结合的产物。电影的出现,为宣传、传播、保留、记录传统戏曲提供了一种现代艺术手段,戏曲也为电影的初期创作提供了艺术参照。戏曲电影经过创作实践,形成了自己独特的叙事美学和表现形式、特点,发展成为具有独特艺术魅力的电影类型。

2012年3月20日,昆曲电影《红楼梦》在北京怀柔影视基地杀青,并于同年6月20日应邀在位于巴黎的联合国教科文组织总部举行首映式。此片投资3000万元,是继越剧电影版、黄梅戏电影版之后,第三个版本的《红楼梦》戏曲电影。电影分为上下两部,共3个小时,电影版的演员是舞台演出版的原班人马,由龚应恬导演。2012年12月28日,昆曲电影《长生殿》在无锡国家数字电影产业园顺利杀青。此片由中国文学艺术基金会资助,中国戏剧家协会和上海昆剧团联合摄制,由昆曲表演艺术家蔡正仁、张静娴、刘异龙等主演,由龚应恬执导。一年之内,两部耗资巨大的昆曲电影相继杀青,在戏曲电影的历史中,昆曲电影还没有如此的热闹过。细观戏曲电影史,与京剧电影、黄梅戏电影、越剧电影等可观的影片数量、辉煌的票房相比,作为“百戏之祖”的昆曲,在与电影联姻的时候,却是门庭冷落,同样,关于昆曲电影的研究也呈现出寂寞的状况。根据高小健的《中国戏曲电影史》的统计,至2003年,昆曲电影共拍摄十五部,与戏曲电影接近四百部的总数相比,昆曲电影实在是微不足道。

¹ 瞿剑《中国电影卖座60年》,《华商晨报》,2008(15),C19

昆曲电影是戏曲电影大海中的一叶扁舟,昆曲电影的研究很大程度上依赖于戏曲电影宏观的研究成果。戏曲电影的研究成果是颇为丰富的。从1956年、1959年、1962年中国戏曲界和电影界召开的三次戏曲座谈会开始,越来越多的学者和艺术家开始对戏曲电影的美学认识、风格和创作手法进行讨论研究。戏曲电影的理论研究大致分为三个部分:一是戏曲电影史的研究。如高小健的《中国戏曲电影史》,作者对中国戏曲电影的发展作了一个较为全面的分析研究;陈少舟的《中国戏曲电影的黄金时代》,介绍了在20世纪五、六十年代出现的繁荣时期的戏曲电影。二是戏曲电影的艺术特征研究。如王永宏的《戏曲艺术片的理论与实践》,是第一本专门论述戏曲艺术片的著作,作者从多年的创作中,总结出拍摄戏曲片的经验,并对几部戏曲片进行了较细致的剖析;《我的电影生活》是梅兰芳对于四十年电影生活的回忆,详细地记述了这四十年中他拍摄戏曲片的经历以及与外国艺术家的交往和友谊。三是戏曲电影的评论及导演阐述,这些文章能够帮助我们了解当时社会对这部电影的反响。《论戏曲电影》是徐苏灵、陶金、张俊祥、桑弧等多位电影艺术家与理论家的论文合集,其中包括对戏曲电影的理论探讨以及戏曲影片拍摄手记等等。关于昆曲电影的研究则散布于戏曲电影研究中的角落之中,单纯对昆曲电影进行理论研究的作品是极少的,主要是一些观后感及少量的演员或导演的回忆性阐述。如《从“好管闲事”的况钟说起——再看电影<十五贯>有感》(1961)、钱昌照、沈性元《银屏牡丹分外鲜——电影<牡丹亭>观后》(1986)、周湘玟的《花非花——从昆曲电影<牡丹亭>谈戏曲与电影交融的魅力》(1987)、陶金的《摄制戏曲影片“十五贯”杂记》(1957)、梅兰芳的《<春香闹学>与<天女散花>的尝试》、《<游园惊梦>从舞台到银幕》等;邵雯艳的《被遗弃的昆曲精神——评电影<十五贯>》从昆曲的角度去分析和探讨《十五贯》电影化过程中的失落,是难得的比较深入地评析昆曲电影的文章,也为本文提供了理论依据。

高小健的《中国戏曲电影史》按时间顺序对戏曲电影的发展进行了分期,1989年之后被定义为戏曲电影的“整体衰落阶段”。娱乐越来越多元化,传统的娱乐方式也越来越被边缘化了。而电影已经成为风靡全球且占有统治地位的艺术和娱乐方式,已经不需要戏曲再为其开路了。在银幕上沉寂多年的戏曲电影是否能以这两部投资巨大的昆曲电影而重开生面,或者是昆曲电影可以从此大放异彩,这种希望实在是渺茫。本文只是以这两部电影的拍摄为契机,在前人对于包括昆曲电影在内的戏曲电影的研究成果之上,对为数不多的昆曲电影进行系统的梳理。首先,结合戏曲电影的历史进

程，梳理出昆曲电影在戏曲电影中的位置及发展脉络，并结合戏曲电影的理论基础，给昆曲电影下一个准确的定义，将已有的昆曲电影进行分类；然后，结合类别中具有代表性的昆曲电影——《牡丹亭》和《十五贯》，阐释它们从舞台到银幕的电影化过程，从时空和意境两个方面对电影进行考量，探讨其电影化过程中的得与失。最后，总结昆曲电影再创造的历史经验与教训。

第一章 昆曲电影及其研究范畴

第一节 戏曲电影及发展脉络

约有 60 个剧种曾经被拍成戏曲电影，总数达到近四百部。昆曲虽被称为“百戏之祖”，昆曲电影在戏曲电影中却是微不足道的一部分，昆曲电影的研究必须依托戏曲电影的研究成果。所以，要定义昆曲电影就必须从戏曲电影的定义入手，并从戏曲电影发展的脉络中寻找昆曲电影的发展足迹。

一、戏曲电影的定义

从电影进入中国开始，对于电影的各种讨论就开始了。至 20 年代末，电影工作者们在进行电影艺术实践的同时，开始对电影进行更加理性的思考。电影进入中国之初就和古老的戏曲艺术结合在一起，关于戏曲电影的理论探索在对于电影的理性思考中渐渐展开。研究的开始便把戏曲电影的特殊性作为研究对象，试图在本质上分析戏曲电影与戏曲以及电影三者之间的异同，描述戏曲电影的产生及发展的过程。

首先是戏曲电影的名称问题，关于这一命题的争论由来已久。如“舞台艺术纪录片”、“戏曲艺术片”等。燕俊曾经将戏曲电影分成三种：“舞台艺术纪录片、戏曲艺术片、戏曲故事片。”¹高小健《中国戏曲电影史》中也提到，建国以来对戏曲电影的提法就有“戏曲片”、“戏曲影片”、“舞台记录电影”、“戏曲记录电影”、“舞台艺术纪录片”、“戏曲艺术片”等等。所以，在戏曲电影的理论研究中，对于戏曲电影的定义到目前依然是莫衷一是。

著名的艺术家桑弧曾说：“我们现在所说的戏曲片则是指用电影的手段来介绍某一些剧目，使观众能欣赏戏曲，同时也能满足它们对于电影的要求。”²《电影艺术词典》中说：“戏曲片，我国民族戏曲与电影艺术结合的一个片种。”³高小健在《中国戏曲电影史》概述部分这样说到：“戏曲电影是中国电影特有的类型之一，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、记录中国戏曲表演艺

¹ 燕俊《从舞台到银幕：“十七年”戏曲艺术片对三大矛盾的处理》，《北京电影学院学报》，2002（4）

² 桑弧《谈谈戏曲片的剧本问题》，《论戏曲电影》，中国电影出版社，1959，页 36

³ 许南明等主编《电影艺术词典》，中国电影出版社，1986，页 70

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。”¹这些均是对戏曲电影的创作基础加以说明的阐述性文字——即戏曲电影必须以戏曲表演为拍摄对象，必须以戏曲为创作基础。书中继续讲到：“首先，它是电影，电影的物质载体是它的存在基础，以镜头为叙事的基本单位，按照电影的方式发行和放映，观看的方式也是按照电影的方式在电影院里完成的，在黑暗的密闭空间，观众进行单一性的观看体验。”²这个阐述则从电影的角度强调了作为“电影”所必须具备的电影的叙事方式、发行方式和观看方式。

戏曲和电影归属于两种不同的艺术体系，戏曲有“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”，电影则“是以高度写实化为特点，要求逼真地模仿自然和社会生活的原态，反对夸张和虚假”。³戏曲电影将戏曲和电影这两种不同的艺术形态结合在了一起，以电影艺术为表现手段，以戏曲为表现对象，成为了中国独有的一种电影新类型。

本文为了行文方便，试图从戏曲和电影各自最初的定义出发，结合前人的研究基础，给戏曲电影暂且下一个定义，虽然目的并不在此。近代戏曲史学的开拓者王国维在《戏曲考原》中指出：“戏曲者，谓以歌舞演故事也”。⁴他认为中国传统戏曲与西方歌剧很接近，主张将戏曲翻译为“Traditional Opera”。他对于戏曲的定义大致为“然后代戏剧，必和言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里”。⁵这儿突出了戏曲“演一故事”的要素为“言语、动作、歌唱”。由此可见，戏曲电影既然以戏曲为表现对象，必将戏曲的表演手法与曲词念白——“言语、动作、歌唱”即“唱、念、做、打”作为影片的表现基础。因此，参照上文所引用的《中国戏曲电影史》中从电影的角度所强调的内容，本文将戏曲电影的定义暂且归纳为：戏曲电影是以戏曲及其各要素为表现基础，以电影拍摄手法为技术依托而加以创作，按照电影的方式发行、放映和观看的一种电影类型，是中国传统戏曲与电影艺术手段相结合的产物，倾力于展示中国独特的戏曲艺术的魅力、记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。

¹ 高小健《中国戏曲电影史》，文化艺术出版社，2005，页22

² 同上

³ 朱广平《浅析中国戏曲与中国电影》，《中国戏曲学院学报》，2006（2）

⁴ 王国维著《宋元戏曲考》，江苏文艺出版社，2007，页33

⁵ 同上

二、戏曲电影的发展脉络

电影走入中国之初,基于中国观众首先对于中国传统戏曲由来已久的认同感和欣赏习惯,中国电影的基础之作便是一部戏曲电影。从中国第一部电影《定军山》,到中国第一部有声电影《歌女红牡丹》里的京剧唱段,再到中国第一部彩色电影《生死恨》,戏曲为电影在中国的每一个发展的关键时刻铺路。戏曲为电影提供了许多可借鉴的因素,如符合中国大众欣赏习惯的叙事思维模式、曲折起伏的故事情节、流畅的封闭式结构风格、扬善惩恶的道德倾向、明白晓畅的表现内容等。戏曲作为一种已经发展成熟的艺术形式为中国电影最初的发展提供了最基本的保证。或许可以说,戏曲电影的出现和发展是中国电影发展史的必然,戏曲电影是中国电影的必经阶段。从京剧电影《定军山》开始,戏曲电影在 100 多年的发展中已逐步成为了中国电影中一种独特的电影类型。高小健的《中国电影史》中将这一百多年分成戏曲电影发展的七个阶段。

戏曲电影的初始实验阶段为 20 世纪 10、20 年代。此阶段电影自身的艺术能力尚未完全挖掘出来,戏曲电影“只是发挥了记录名伶舞台化动作的功能”;¹此时电影处于无声状态,这些戏曲短片基本上只是记录了名伶的舞台化动作。“当时摄影机固定在一个地方,纯粹是照相式的记录舞台演出实况,镜头没有任何变化,根本谈不上运用什么电影艺术技巧”。²到梅兰芳拍摄戏曲电影,虽然仍然处于短片时期,但是电影手段逐渐丰富了起来,其戏曲短片中开始运用了特写与叠印等摄影和剪辑方面的电影手段。可以说,这一阶段的戏曲电影基本都是纯记录片的方式。电影手段贫乏、故事片段的不完整、无声电影的限制,很大程度上减缓了戏曲电影的前进步伐。

戏曲电影的初步探索期为 20 世纪 30、40 年代。这一时期的来临得益于 1930 年有声电影的产生。此时,电影在叙述容量上与早期的短片时代已经不可同日而语,加上戏曲艺术的表现不必再受无声的限制,电影为戏曲唱、念、做、打各个元素提供了全面展示的平等机会。与此同时,由于对电影手段运用的进一步认识,这一时期的戏曲电影表现出了电影由纯记录功能向电影手段有所表现的一种探索性转变。除一些折子戏的舞台记录片外,这一时期还出现了向戏曲艺术片发展的倾向。如越剧电影《祥林嫂》有了真实场景的拍摄,拍摄场景的转变具有很大的探索意义,为戏曲电影的发

¹ 高小健《中国戏曲电影史》,北京艺术出版社,2005,页 16

² 王永宏《戏曲艺术片的理论与实践》,中国电影出版社,1991,页 2

展积累了经验。

戏曲电影的成长阶段为 1953 至 1955 年。这个阶段的特点主要表现为开始了新中国戏曲电影的拍摄，舞台艺术纪录片与戏曲艺术片的区别正逐步明确化。此时出现了一批总结老艺术家表演成就的戏曲纪录片，如《梅兰芳的舞台艺术》、《盖叫天的舞台艺术》等，也有像《梁山伯与祝英台》这种努力向戏曲艺术片形式发展的探索性影片。值得一提的是，《梁山伯与祝英台》中出现了井中一男一女的幻想画面，这是电影手段在戏曲电影中多样化运用的一个典型例子。

百花齐放的繁荣阶段为 1956 至 1963 年。此蓬勃发展期的来源于毛主席为戏曲艺术“百花齐放、推陈出新”的题词。此时，戏曲电影有了很多经验上的总结和理论上的思考与研讨，更有徐苏灵在文章《试谈戏曲艺术片的一些问题》中首次提出了“戏曲艺术片”的概念；在创作实践上，此时也出现了一大批堪称经典的戏曲电影，如昆曲电影《十五贯》、《墙头马上》，越剧电影《红楼梦》、《追鱼》，评剧电影《花为媒》等，不管是数量还是质量上都达到了一定的水平。

极端政治化阶段为 1964 至 1975 年。传统戏曲和历史剧退出了舞台和银幕，这是文化专制与艺术精致并存的时期，大量的新编现代戏把戏曲电影推向一个典型期。

新戏曲繁盛阶段为 1976 至 1988 年。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。这时创作的“新戏曲”以历史题材为载体，表现了历史事件和历史人物的现代性解释，在演出形式上也加入了明显的时代感，画面上也更贴近于写实风格。这一时期戏曲电影基本上以“新戏曲”为主，拍摄的一些传统戏曲影片甚至没有发行。

整体衰落阶段为 1989 年至现在。文艺的多元化发展使戏曲电影的市场受到了很大程度的侵占，古老的戏曲逐步被推到了边缘。一方面，电影有了自己的发展空间，对于戏曲的依赖越来越小；另一方面，电视媒体将戏曲带进了百姓家庭，戏曲电视剧、戏曲电视栏目等使戏曲电影的生存空间被逐一抢占，戏曲电影的衰微之势愈趋明显。¹

清楚了戏曲电影的定义和发展脉络，对于研究昆曲电影的界定及研究范畴、分类是有重要意义的。

¹ 高小健《中国戏曲电影史》，北京艺术出版社，2005，页 15—21

第二节 昆曲电影及其研究范畴

一、昆曲电影的定义

上文已经从戏曲和电影各自的原始概念角度出发给莫衷一是的戏曲电影下了定义。昆曲是被拍成电影的约六十个剧种中的一个，套用戏曲电影的定义，昆曲电影的定义可以归纳为：昆曲电影是以昆曲及其各要素为表现基础，以电影拍摄手法为技术依托而加以创作，按照电影的方式发行、放映和观看的一种电影类型，是中国传统昆曲与电影艺术手段相结合的产物，倾力于展示昆曲独特的艺术魅力、记录中国昆曲表演艺术大师的艺术成就和优秀的中国昆曲剧目、弘扬中国悠久的民族戏剧传统。

二、昆曲电影的研究范畴

研究昆曲电影的界定范畴，依然要以戏曲电影的理论作为基础展开。1959年，一本专门研究戏曲电影的论文集《论戏曲电影》出版，大部分论文的探讨重点都围绕着如何创作“舞台艺术纪录片”这一问题展开。但是对于“舞台艺术纪录片”这一概念的界定也并不明确和统一。有的人主张以艺术片的要求谈舞台艺术纪录片的创作，有的人则要求以保留传统戏曲的表演特点为前提来创作，也有人说舞台艺术纪录片应该朝着电影化的方向发展。当时处于对戏曲电影的概念和创作要求都尚未统一的状况下。

徐苏灵在其论文《试谈戏曲艺术片的一些问题》中，首次提出“戏曲艺术片”的概念。他所提出的戏曲艺术片不是“根据舞台演出形式进行原封不动的拍摄，或者作为文献式的、教材式的影片”，¹而是应当与“舞台艺术纪录片”加以区别。他的这一理解对于戏曲电影的范畴界定和分类很有参考价值。

1962年，梅兰芳出版了著作《我的电影生活》，梅先生根据他四十年来的从影经验，总结说“舞台艺术与电影艺术有矛盾：1.戏曲表演讲究一气呵成，不能间断，而电影必须变镜头；2.戏曲表演用的是写意手法，而电影侧重写实，还有用景问题，至今未能彻底解决。因此，他主张拍两种方式的影片，一种是发行上映，面对观众，另一种是照舞台原样记录下来，供下一代学习参考”。²可见，当时他们已经开始考虑到戏曲电影需要用不同的影片样式来加以创作。

“范畴是人类思维对客观事物普遍的本质属性的概括，是人们借以从不同方面认

¹ 徐苏灵《试谈戏曲艺术片的一些问题》，《论戏曲电影》，中国电影出版社，1959，页23—34

² 许姬传《梅兰芳传》，《中国现代戏剧电影艺术家传》，江西人民出版社，1981，页114

识事物最普遍的本质和关系的科学概括”。¹要了解昆曲电影的特征和分类，首先要明确它的概念范畴。历来争论皆是戏曲和电影谁轻谁重的问题，不管是“将影从戏”还是“将戏从影”，走到极端的话，均不在本文研究的昆曲电影的界定范畴之内。将影从戏，如果做到极端的话，就是最原始的用摄像机来客观地记录昆曲表演过程，这种实时记录方式不符合戏曲电影以电影拍摄手法的运用为依托的要求。将戏从影，做到极端的话，就是故事片模式。昆曲只成为了影片中的音乐成分，其他内容均与昆曲相差很远，不符合昆曲电影以展示昆曲艺术魅力、记录昆曲表演艺术大师的艺术成就和优秀的昆曲剧目为基础的要求。

（1）昆曲电影有别于纯记录形式的昆曲“舞台资料片”

“舞台资料片”的特点是与戏曲表演同步进行拍摄，“忠实地记录舞台演出的实况”。²它客观记录戏曲的舞台演出，是戏曲舞台表演与拍摄同步进行的一种影片类型，常见于电视台的直播或录播拍摄。从严格意义上来说，它不能称之为电影，仅仅是具有纪实功能的资料片而已，“简单再现戏曲舞台表演”。³它的意义在于记录戏曲舞台的演出内容，给观众提供一个除了戏院之外的观赏渠道，也给下一代的演员提供学习参考的资料。“演员的每一次表演都是一次艺术创造”，这是梅兰芳先生对于戏曲表演与艺术创作的观点，“舞台资料片”正是把演员的每一次表演记录下来，给下一代留下更多可供参考与借鉴的影像资料。

例如，台湾首演青春版《牡丹亭》，国家大剧院第一百场青春版《牡丹亭》，均属于舞台资料片。青春版《牡丹亭》是以白先勇为首的两岸三地的专家打造出来的一个文化精品，到现在为止演出已超过两百场。它为昆曲培养了大批的青年观众，形成一个具有很大影响力的文化现象。2004年在台湾首演时，拍摄了首演的同步录像；2008年于国家大剧院举行第一百场演出时，又现场录制了“牡丹一百”。

如青春版《牡丹亭》一样的昆曲舞台资料片的特点是：具有完整及传统的昆曲表演手段，标准的四功五法（“四功”指的是唱念做打，“五法”指是口法、手法、眼法、身法、步法）⁴，有明确的场次划分，演员的上场和下场，甚至是现场的反映声。舞台的背景、场景布置与道具等，独白、自报家门等都是舞台表演的方法和模式。而电

¹ 吴乾浩《戏曲美学特征的凝聚变幻》，中国戏剧出版社，1988，页8

² 张林《戏曲与影视——电影戏曲片、电视戏曲片断想之一》，《安徽新戏》，2001（5），页41—42

³ 徐正军、沈昊《先论戏曲电视》，《艺术百家》2001（4），页107—110

⁴ 程砚秋《戏曲表演的四功五法》，宝文堂书店，1959，页5

影手段只是表现在全景、中景、近景、特写及拍摄角度的镜头机位的切换上。

这是昆曲专业演员舞台表演的现场同步录制影片。它的意义在于记录下不同的演出场次、或者是不同的表演者、或是不同剧目的演出内容，提供了一个除了剧院现场之外的观赏渠道，弥补了当时未能到达现场观看的观众的遗憾；同时，不但给演员自身的回顾与提高留下了资料，也给其他昆曲演员留下学习参考的影像资料。这是区别于昆曲电影范畴的标志。

（2）昆曲电影有别于具有昆曲元素的故事片

在具有昆曲元素的故事片类型的影片中，昆曲是被明确表明而出的、直接穿插的戏曲演出内容，是故事情节的一部分，但是对电影类型的界定不具有任何的意义。比如陈凯歌导演的《霸王别姬》、《梅兰芳》，杨凡导演的《游园惊梦》，陈可辛导演的《投名状》，四个影片的共同点即都用了昆曲《牡丹亭·游园惊梦》的片段。同一折《游园惊梦》，在四个故事片里却起了不一样的作用。杨凡导演的《游园惊梦》最大程度的利用了《牡丹亭·游园惊梦》这一折戏。

《游园惊梦》讲述了在 1930 年代的苏州，有脱俗容貌和绝佳昆曲造诣的得月楼歌妓翠花与虽为女儿身却有男儿之志的荣兰的故事。在故事情节上，昆曲《牡丹亭》的《惊梦》和《寻梦》两个片段贯穿始终。影片一开始就以《牡丹亭·例言》中的“情不知所起，一往而深”点明主旨。初会时，翠花在得月楼表演《牡丹亭·寻梦》中的【懒画眉】，尽显温柔；荣府的寿宴上，二人合演昆曲《牡丹亭·游园惊梦》，生出情愫；荣兰移情别恋后，画外音出现的是最初二人相识时《牡丹亭·寻梦》中的【懒画眉】的清唱，增添了几许凄凉；最终二人经历了种种人世悲伤，于凄凉的人间互相取暖，相濡以沫，《牡丹亭·游园》中的【皂罗袍】在落英缤纷的园林中渐渐传来。昆曲折子戏《游园惊梦》在影片中协助构成了剧作的内在逻辑，于外在形象构建上也意义重大。昆曲的歌舞贯穿着影片的起、承、转、合，昆曲使整个电影典丽优雅却又无奈凄凉。

昆曲的歌舞在此类故事片中的存在并非独立的系统，创作者们将其与作品的整体创作融合在一起，共同作用于一部影片的表达。昆曲的表演并不是拍摄对象，昆曲歌舞的作用是帮助塑造人物形象、营造影片所要表达的氛围。故事片中的昆曲歌舞和真正的昆曲表演的区别在于：首先，表演者只是尽量模仿昆曲的一些表演，戏曲的五

法（口法、手法、眼法、身法、步法）没有足够的考究，减少了很多的程式化动作，表演与场景更加自然和真切。其次，演唱部分都是剧组请专业昆曲演员配唱，演员表演时对口型。最后，着装上比较随意，不会如舞台演出那样考究，即使是模仿舞台演出的装束，也更多的根据导演想营造的感觉来设计装束。这些都是具有昆曲元素的故事片区分于昆曲电影范畴的标志。

（3）昆曲电影的研究范畴

排除了舞台纪录片和故事片这两种类型，昆曲电影的范畴就明朗化了。简而言之，昆曲电影应该是昆曲和电影有机结合加以表现的产物，不能是以影就戏到极端的资料片，也不能是以戏就影走到极端的具有昆曲元素的故事片。因此，戏曲注重虚拟的叙事模式与电影注重写实的叙事模式的互相融合，给予了创作者们很大的探索空间。二者结合经历了漫长的发展过程。初期，戏曲在戏曲电影里占有绝对优势，1979 年电影界提出了“丢掉戏剧拐杖”¹的口号，电影开始独立地成长起来。直到戏曲手法与电影手段的并驾齐驱，戏曲电影才进入健康的发展轨迹之中，出现了创作的繁荣期，也拍摄出了昆曲电影的经典之作。

此类昆曲电影的特点是：电影手段和昆曲进行了有机结合。影片中有镜头的切换、蒙太奇手法的运用，还有较为真实的场景等；同时，影片中也注重昆曲四功五法的表现，包括台步、水袖、背工等表现手法的运用，以及经典唱段的保留等等。

昆曲电影中的昆曲表演和舞台上的昆曲表演的区别有：第一，虽然对经典唱段加以了保留，但是也做了一些细节上的删除，如一些描述动作的唱词，就用动作直接表达；第二，演员的化妆被淡化了，舞台上的妆容太过浓重，淡化的妆容在电影中显的比较自然；第三，演员的台步和身段都有了一定的简化，更加符合电影的写实性。但是依然显示出不同人物的性格、身份、地位来，比如昆曲电影《十五贯》中娄阿鼠一出场便流露出他不学无术的本性。第四，故事情节的取舍、人物性格的刻画、经典唱段及其故事发展等，都能结合昆曲和电影各自的优势，使得故事内容较为紧凑及完整。这些表演都是由专业的昆曲演员来完成的，这是昆曲电影范畴的关键。

¹ 白景晟《丢掉戏剧的拐杖》，《百年中国电影理论文选（下）》，文化艺术出版社，2002，页 3

第二章 昆曲电影的发展及其分类

第一节 昆曲电影的发展脉络

电影刚刚进入中国，找到的第一个联姻对象并不是昆曲，而是当时处于鼎盛地位的京剧。然而经过了初始实验阶段之后，京剧大师梅兰芳先生首次尝试拍摄戏曲电影的时候，却将昆曲折子戏《春香闹学》作为他的戏曲电影处女作。这也是昆曲电影史上的第一部作品。纵观戏曲电影的发展史，昆曲电影的数量虽然不多，但是也有代表作品取得过全国性的巨大影响，如有“一出戏救活一个剧种”之称的《十五贯》。下面将以中国戏曲电影所经历的七个发展阶段为基础，梳理在各个阶段昆曲电影的拍摄及发展状况。

昆曲电影诞生于戏曲电影初始实验阶段（20 世纪 10、20 年代）的末期。此阶段电影本身的艺术能力还没有挖掘出来，且电影处于无声状态，戏曲电影只是起到记录名伶的舞台动作的功能。到梅兰芳拍摄戏曲电影的时候，积累了些许的经验，电影手段逐渐丰富了起来。1920 年春天，上海商务印书馆协理李拔可提议梅兰芳拍部电影，激起了梅兰芳的热情。在大家商量拍什么戏的时候，有朋友提出拍京剧《天女散花》，而梅兰芳自己却提出先拍昆曲《春香闹学》，由此产生了戏曲电影史上第一部昆曲电影。“并没有正式导演，由摄影师指定演员在镜头前面的活动范围，至于表演部分，则由我们自己安排。”¹

1932 年‘一·二八’中日战役中，商务印书馆印刷所被日本飞机投弹炸为平地，此片也被毁掉了。现在只能跟着梅兰芳先生的《我的电影生活》去了解第一部昆曲电影。昆曲《春香闹学》是汤显祖《牡丹亭》中的一折，在此片中，由李寿山扮演陈最良，姚玉芙扮演杜丽娘，梅兰芳扮演春香。“服装、化妆和舞台上一样，书房内景是用的舞台布景的片子，道具如书桌、椅子等都是红木制的实物。”²故事的发生地点本来就在室内，所以演出上应该和舞台上没有大的区别。但是梅兰芳提到的春香的出场倒是很有电影的味道，“春香的出场用了一个特写镜头，我用一把折扇遮住脸，镜头

¹ 梅兰芳《我的电影生活》，中国电影出版社，1984，页 3

² 同上

慢慢拉开，扇子往下撤渐渐露出脸来，接着我做了一个顽皮的笑脸。”¹此出戏的一个创新之处是后半段春香假领“出恭签”去逛花园，在舞台上暗场，到了电影里变成明场了。“我在花园里的草地上做了许多身段；打秋千、扑蝴蝶、拍纸球等等，不过都很幼稚，因为没有打过秋千，站到架子上去不敢摇荡，倒也合乎小春香的年龄。这几个镜头是照相部借用一座私人花园——淞社拍摄的。”²最后，春香同杜丽娘又经过花园走向闺房，这出戏就结束了。

第二年冬天，梅兰芳便在北京的真光电影院看到了《春香闹学》，后来也在各大城市映出，甚至发行到海外南洋各埠，受到了侨胞们的欢迎。这是梅兰芳的首部电影作品。当时，梅兰芳先生在海内外已经具有了很高的知名度。但是因为时间和空间的限制，很多人虽然仰慕梅先生却无法亲眼看到梅先生精湛的演技。这部电影拍摄的意义是重大的，它让更多的人见到了梅先生的表演艺术。虽然当时的拍摄技术仍然处于启蒙时期，也谈不上戏曲的表演艺术与电影艺术的融合问题，但是相比较《定军山》等纯舞台记录的戏曲电影而言，昆曲电影《春香闹学》还是做了一些新的探索的。如春香出场的特写镜头、春香“出恭”时在实景花园里游览等。第一部昆曲电影是建立在对戏曲电影的初步探索之上拍摄而成的。

昆曲电影的繁荣阶段是伴随着戏曲电影的繁荣阶段（1956至1963年）而产生的。戏曲电影经历了初步探索期（20世纪30、40年代）和成长期（1953至1955年），此时的电影在叙述容量上与早期的短片时代也不可同日而语，再加上戏曲艺术的表现不必再受无声的限制，电影为戏曲各个元素提供了全面展示的平等机会。这一时期，舞台艺术纪录片与戏曲艺术片正逐步明确化，出现了向戏曲艺术片发展的倾向。这个阶段共拍摄了三部昆曲电影《十五贯》、《游园惊梦》、《墙头马上》，虽然只有三部作品，但是以社会影响程度而言，这一时期堪称昆曲电影的繁荣阶段。

《十五贯》在搬上荧幕之前便已经引起了轰动，《十五贯》被浙江省苏昆剧团的创作和演出人员加工改造后搬上舞台取得了巨大的成功，形成了满城争说《十五贯》的盛况，被称为是“一出戏救活了一个剧种”。这部影片采用的是类似于故事片一样的实景拍摄，较好的利用了故事发生的江南小城富有特色的地理环境，增强了南方昆曲的剧种特点。南方特有的城镇风貌，与剧种的语言、音乐、人物造型和表演特点融

¹ 梅兰芳《我的电影生活》，中国电影出版社，1984，页3—4

² 同上，页4

为一体，形成了此剧的整体韵味。此剧由著名的戏曲导演陶金执导，在执导此片的过程之中，探索和总结出很多昆曲电影的拍摄技巧和经验。

《游园惊梦》是梅兰芳拍摄的又一部昆曲电影，由梅兰芳扮演杜丽娘，俞振飞扮演柳梦梅，言慧珠扮演春香。拍摄此片时，梅兰芳已经积累了很多戏曲电影的拍摄经验。中国第一部彩色影片便是由他主演的《生死恨》，当时虽然经过很多的努力，但是对拍摄成果并不是很满意。所以当夏衍提议他和俞振飞合拍一部彩色片时，他想到当时彩色电影拍摄技术已经成熟许多，不禁又跃跃欲试了。从此片的拍摄可以看出，电影中各部门的分工已经渐渐明确，而不是以往的一人中心制了。布景、化装、音乐、群场调度方面在之前的经验的基础上均做了进一步的探索。担任此片导演的是许珂，他利用了故事片的手法拍摄古典的《游园惊梦》，同时又保存了舞台上的优美表演。影片里的主要场景由闺房、庭院、花园、小桥畔、牡丹亭组成。梅兰芳在《我的舞台生活》回忆道：“汤显祖在《游园惊梦》里对人物、景致的描写是费尽心力的，我们在色彩构图方面都要考虑到如何来表达这种含蓄、淡雅的诗情画意。”¹整个电影团队为场景的选择煞费苦心。如“遍青山啼红了杜鹃”中的青山究竟是远景还是园内之景，他们分析古人“青山”这一意象的使用特点，最后总结出这里的“青山”应该是园内的假山。但是又考虑到不能因为一句台词而牵动布景的全局，最后讨论后决定用身段虚指一下，布景不作具体的设置。

在化装方面，梅兰芳也一改往日的习惯，在此之前拍电影均是由他自己化装，电影厂的化装师在旁边协助，但是始终没有达到理想的程度。这次变为由电影厂的化装师全权主持，演员们提出要求和意见。俞振飞甚至在拍摄前将牙齿进行拔补镶装，防止显得凹陷的两腮有损柳梦梅的青春形象。音乐方面也做了一些探索。因为昆曲的演唱过程中没有间断，导演提出插入一些音乐过门，使得身段、台步更适合写实的布景。大家经过思考和讨论之后，俞振飞提出音乐处理的“原则是过门的曲调尽量与唱腔能够融洽衔接，有时可以把唱腔重复一句”。²《游园》时，出房进房、进园出园的镜头比较复杂，用的都是配乐，为了能够让音乐的速度和演员的走位相协调，配曲和乐队的人员和演员之间也进行许多次的磨合。

现在我们看到的《游园惊梦》已经到达同时期的较高的水平。色彩方面，颜色的

¹ 梅兰芳《我的电影生活》，中国电影出版社，1984，页139

² 同上，页126

浓淡深浅的配合调和；布景道具，体现出时代气氛，也留出足够的表演区域，使演员能够发挥创造；镜头的处理灵活多样，衔接也很自然，既保存了昆曲表演艺术，又发挥了电影艺术的特点，同时体现出导演、摄影师的艺术风格；录音方面，音量适当，既清晰，又柔和；化装技术方面，打破了以往偏重舞台化装的做法，使电影化装与舞台化装相融合。这些都是《游园惊梦》拍摄团队在前人经验的基础上不断实验和探索的结果。

戏曲电影中的新戏曲繁盛阶段（1976 至 1988 年）却是昆曲电影传统折子戏拍摄的繁盛时期。经历了戏曲电影的极端政治化时期（1964 至 1975 年），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，这时创作的“新戏曲”以历史题材为载体，表现了历史事件和历史人物的现代性解释，在演出形式上也加入了明显的时代感。而这一时期昆曲电影却是进入了一个传统戏的拍摄时期，如 1976 年和 1977 年集中拍摄了《狗洞》、《琴挑》、《弹词》、《太白醉写》等传统折子戏，其中影响最大的是由江苏省昆剧院拍摄的《牡丹亭》，下文中将会详细介绍。可惜的是，这一阶段拍摄的十一部作品中，由于各种原因，只发行了四部。

从 1989 年至今，不论是戏曲电影还是昆曲电影都处于整体的衰落阶段。文艺样式的多元化发展，使戏曲这一传统娱乐方式走向边缘。电影已经发展成为成熟独立的艺术样式，再也不需要戏曲为其做后盾。此时期值得一提的是一部虽然特别、却也属于昆曲电影范畴之内的《凤冠情事》。

《凤冠情事》是由杨凡导演，他曾经导演的故事片《游园惊梦》充分利用了昆曲折子戏《牡丹亭·游园惊梦》，用一个昆曲歌妓命途多舛的一生写尽了 30 年代凄凉的人世，用《牡丹亭·游园惊梦》中几个经典曲子穿插而起了整个故事。《凤冠情事》则是以半记录、半剧情的方式刻画昆曲世界。片中用一座凤冠，串联起两个身处不同的年代的女人的悲情和恋情，展现了两出精彩的折子戏《烂柯山·痴梦》和《紫钗记·折柳阳关》。《痴梦》写的是汉朝的故事，烂柯山下，崔氏不耐丈夫清贫，但改嫁后任然寻觅不到幸福。一日得知前夫考取功名，她懊悔之余做了一个梦，梦中凤冠霞帔加身，醒来却只是一场“痴梦”。《折柳阳关》写的是唐代的故事，沦为歌妓的前朝郡主霍小玉嫁与新科状元李益，新婚翌日，李益却奉命西征，小玉凤冠盛装，于灞桥阳关送别李益。影片中融入了演员对角色的解析、幕后的排戏场景以及艺术家们日常的生活情景，全面的展现了昆曲及昆曲的生存环境。电影的片头用一句唐寅的诗句点名全片的

主旨,“痛追少年乐,不许俗人知。”片子自拍出后,曾在威尼斯电影节展映,收到了西方观众的欢迎,之后便被尘封多时才在香港放映两天,然后发行 DVD。昆曲是中国民族记忆深处的美,她象征着中国传统审美的最高标准,如今她只在一隅,永远都进不了大众的审美之中了。

以半记录的方式展现昆曲的生存环境是本片的一个独到之处,而本片最大的亮点是用故事片的拍摄方式展现昆曲原生态的舞台之美,颠覆了昆曲电影的拍摄方式,既忠实于昆曲舞台,又发挥了电影的优势,是昆曲美学与电影美学的完美融合。以《痴梦》为例,空旷的戏台,没有任何修饰的黑色幕布,黄色的地板,字幕“痴梦”二字像一泼墨洒落在舞台中央。崔氏的亮相是边场的俯拍背影,观众们从不会有这个角度观赏的可能。崔氏亮相后把腰巾一抛,给一个大的升格特写。后面镜头的运用,也不是从观众的观赏角度,而是从演员表现和情境营造的角度进行拍摄。大量的大特写的运用,使得表情的起承转合、五官肌肉细微的变化全部被捕捉到,甚至做动作时。行头发出的摩擦声都能够听见。很多的镜头运用斜拍,跟着演员的表演节奏移动。尤其是崔氏入梦,梦中的衙婆皂隶出场,一个个用升格特写,魔幻十足。镜头来回的调动,在各人面前闪回。这一折胶片下的《痴梦》,是观众从任何一个角度都未曾观赏过的,导演运用镜头语言给观众展示了一个别样的梦境。

相比较京剧电影、越剧电影等而言,昆曲电影的发展虽然有些冷清,昆曲电影也屈指可数,可是却不乏经典之作。但最终昆曲电影也随着戏曲电影整体衰落而衰落了。现在,我们在衰败中看到一点希望,即近年相继投入拍摄的《红楼梦》和《长生殿》。随着十年前昆曲被国际教科文组织选为第一批人类口头和非物质文化遗产代表作,在多方的努力之下,昆曲又渐渐进入大众的视野之中。有政府和各个组织投入巨资拍摄昆曲电影,也有真正爱昆曲的如杨凡这样的导演在不断挖掘和开拓昆曲艺术和电影艺术完美融合的各种可能性,在这样的努力之中,我们看到了一丝昆曲电影甚至是戏曲电影这一具有民族特色的独特的电影类型的希望。

第二节 昆曲电影的分类

昆曲的发展历史长,形成了成熟稳定的舞台程式。昆曲文辞优美、音乐采用曲牌体、表演高度写意,其创新对于作者文学和音乐两方面的造诣的要求极高,也正因为如此,昆曲舞台上少有新作品,许多新作因为经不起历史检验而被淘汰,少有经典之

作。昆曲被列为“人类口头和非物质文化遗产”，遗产就是现在舞台上依然能够演出的两百多个传统的折子戏。本文将从昆曲遗产角度出发，以现在舞台流传的经典折子戏为参照，将现有的昆曲电影分成两类：

第一，传统折子戏串演而成的昆曲电影。此类电影由传统折子戏串连而成，也包括单折戏。剧本和表演基本保留昆曲舞台的演出原貌。

第二，改编或新编戏的昆曲电影。此类电影以存留的折子戏为基础改编成一个完整的故事，或者舞台上没有可参考的折子戏，由新编昆剧改编而成的昆曲电影。

《中国戏曲电影史》列出了至 2003 年为止的十三部作品，2003 年的《凤冠情事》被本文界定为昆曲电影，2004 年至今为止共拍摄三部作品，昆曲电影屈指可数，共十八部，不防一一列出、归类。

1920 年，《春香闹学》，梅兰芳、李寿山、姚玉芙演出。《春香闹学》又名《闹学》或《学堂》，出《牡丹亭》原本第七出《闺塾》，《遏云阁曲谱》、《集成曲谱》、《缀白裘》均有收录，属于传统的折子戏。《我的电影生活》中，梅兰芳详细回忆了此片的拍摄过程。此片服装化妆和舞台上一样，电影化的二次创作很少，主要表现为三个方面，使用了部分实景、运用了特写及中景、将春香游花园由暗场变为明场，基本上忠于舞台演出。

1956 年，《十五贯》，陶金改编并执导，浙江昆苏剧团演出。《十五贯》现在留于舞台上的传统折子戏为三折，《判斩》、《见都》、《访鼠、测字》，分别出于原本第十五出《夜讯》、第十六出《乞命》、第十八出《廉访》，《缀白裘》中均有收录，曲词说白也基本保持原貌。昆曲电影《十五贯》是根据现存折子戏并参照原作进行改编而成的一个故事片。

1960 年，《游园惊梦》，许珂执导，梅兰芳、俞振飞、言慧珠等演出。《游园惊梦》出于《牡丹亭》原本第十出《惊梦》，分作两折《游园》、《惊梦》，舞台上常常连演。

《遏云阁曲谱》、《集成曲谱》、《缀白裘》均有收录，是昆曲舞台上的经典折子戏。此片用故事片的方法来拍摄，又尽量保存了舞台上的优美表演。

1963 年，《墙头马上》，蔡振亚执导，俞振飞、言慧珠等演出。“上海市戏曲学校根据元白朴同名杂剧改编演出。……原作 4 折，旦本，为元杂剧名作，但无舞台演出。改编本演绎为 9 场……改编工作始于 1958 年秋，以集体名义进行，由苏雪安执笔，杨村彬执行导演，朱传茗、方传芸导演……1963 年由长春电影制片厂摄制成彩色艺

术片。”¹昆剧《墙头马上》是取材于元杂剧的一个新编昆剧。

1976年,《狗洞》、《雅观楼》、《琴挑》、《弹词》、《八仙过海》、《思凡》;1977年,《太白醉写》。均由上海京剧团演出,且均未发行。“于会泳布置上海电影制片厂、工农兵电影制片厂录制京昆传统剧目。昆剧为《太白醉写》(俞振飞)、《狗洞》(王传淞)、《弹词》(计镇华)、《思凡》(蔡瑶铣)、《下山》(梁谷音、刘异龙)、《盗仙草》(王芝泉)。拍摄工作至“四人帮”垮台终止。”²从现在的拍摄结果来看,《下山》和《盗仙草》还未拍摄便结束了。

《狗洞》出《燕子笺》第三十八出《奸遁》,收录于《集成曲谱》,是此剧唯一保留于舞台的一折戏。

《雅观楼》是一折传统的武戏。“清末为京班盛演。主角李存孝为武小生戏。“传”字辈早期由顾传玠主演。顾得蒋砚香传授,以唱和功架为主。其后周传瑛所演,亦为此一路。令有张翼鹏教汪传铃、方传芸要令旗带出手的新路子。后期以这一路演法为主,影响较大。方传芸的《雅观楼》为“压得住大轴的好戏”之一……1985年俞振飞提议抢救此戏,并亲自参与向王芝泉传授。王以武旦反串小生,唱做并重,注重功架和出手武技,后又得厉慧良加工指点。现为上海昆剧团保留剧目中一出独具特色的武小生戏。”³

《琴挑》出传奇《玉簪记》第十六折《寄弄》,《缀白裘》第四集收录此折,曲词基本保留原貌,是现在昆曲舞台上常演的一折生旦戏。

《弹词》出《长生殿》原本第三十八出,《缀白裘》第二集收录,曲词基本保持原貌,是现在昆曲舞台上老生行当的代表作品之一。

《八仙过海》现在已不见于演出,“近年来,昆剧演出《八仙过海》,据说根据京剧改编的。其故事情节,大概是八仙赴宴归来,经过大海,吕洞宾调戏鲤鱼仙子,引起纠纷,于是,鲤鱼仙子便把八仙的宝物都收了去,迫使八仙赔礼道歉,方才罢休。这是个武打小戏,以武旦扮演的鲤鱼仙子为主,八仙为副……⁴是一折取材于京剧舞台演出的新编戏。

《思凡》为单折戏,《缀白裘》卷六收录,现在昆曲舞台常演的剧目。

¹ 朱建明等主编《上海昆剧志》,文化出版社,1998,页116-117

² 同上,页23

³ 同上,页109

⁴ 徐扶明《戏曲<八仙过海>与小说<东游记>》,《艺术研究》,1986(11),页65—66

《太白醉写》，“俞振飞饰李白，大官生应行。演出时间为1960年至1983年。此戏演李白于沉香亭赋《清平调》三章，基本无唱，主要表演手段为念白、哑身段和细节处理。由于李白始终处于醉酒状态，其手、眼、身、法、步有特殊运用。”¹此剧为俞振飞加工改编演出，现在为昆曲舞台上大官生的保留剧目。

1979年，《西园记》，贝康改编，陶金执导，浙江昆苏团演出。《西园记》是明代剧作家吴炳所作的传奇，但是并没有舞台演出本流传。根据《俞振飞艺术论集》中的讲述，“周传瑛同志看中此戏情节曲折，语言风趣，词章优美，特请改编传统剧的高手贝庚同志加以改编。贝庚同志仿《十五贯》改编手法，大刀阔斧，去芜存菁，将全剧二十四折，浓缩为现在的九折……说白唱词，又复雅而不奥，谑而不俗。再经过周传瑛的精心导演，就更加不同凡响了。”²由此可见，昆剧《西园记》是取材于明代传奇的新编昆剧。

1980年，《血溅美人图》，陈奔、涤新、习诚、王恒、兆桓编剧，陈奔、习诚、沙丹、兆桓改编，沙丹执导。据《新缀白裘》记载，“本剧以郭沫若同志《甲申三百年祭》的观点和《明史》、《纲鉴易知录》、《明末纪事本末》等有关史料为基本依据，通过红娘子、李岩与牛金星等的矛盾冲突，从一个侧面表现了李自成领导的农民起义由胜利迅速转向失败的历史悲剧。阐述了忠奸不分、敌友不分，对起义大业的危害。歌颂了李岩与红娘子顾全大局，奋战到底的精神品质。”³可见此剧为以历史故事为题材的新编昆剧。

1986年，《牡丹亭》，方荧执导，胡忌进行演出本整理，江苏省昆剧院演出。此片由舞台上演出的《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《写真》、《离魂》串演而成。《寻梦》出原本第十二出，《离魂》出原本第二十出《闹殇》，《缀白裘》等均有收录，是现在舞台常演的经典折子戏。《写真》一折是传字辈自捏的一折戏，至今依然是舞台上的保留剧目。

1987年，《疯秀才断案》，“1987年湖南昆剧团新创剧目。编剧陈维国、彭德馨，编曲李楚池，导演郝鸣超、唐湘音。……1987年由中央新闻纪录电影制片厂改名为《疯秀才断案》，拍摄成彩色昆曲艺术片。”⁴

¹ 朱建明等主编《上海昆剧志》，文化出版社，1998，页148

² 俞振飞《俞振飞艺术论集》，上海文艺出版社，1985，页258

³ 王蕴明 从兆桓主编《新缀白裘》，华龄出版社，1997，页322—361

⁴ 吴新雷主编《中国昆剧大辞典》，南京大学出版社，2002，页186

2003,《凤冠情事》,杨凡执导,张继青、王芳、赵文林等演出。由昆曲传统折子戏《痴梦》和《折柳阳关》串演而成,其间加入了一些昆曲演员的生活工作记录。《痴梦》出于《烂柯山》,是现在昆曲舞台上正旦的代表作品。《折柳阳关》出原本第二十五出,舞台演出有时分作两折《折柳》和《阳关》,《紫钗记》全剧留于昆曲舞台上的仅此一折。两折戏的拍摄保持了昆曲舞台演出的原貌,通过别出心裁的电影镜头的运用,再现了昆曲舞台上两折经典折子戏。

2008年,《公孙子都》,张烈编剧,森岛执导,浙江昆剧团演出,是一出取材于历史故事的新编戏。

2012年,《红楼梦》,龚应恬执导,北方昆剧院演出。《长生殿》,龚应恬执导,上海昆剧团演出。两部作品暂时均尚未公映。《红楼梦》无舞台演出存留,属于新编戏。《长生殿》留在舞台上的传统折子戏较多,各大昆剧院团经常将其折子戏进行串演进行舞台演出,此剧应为一部传统折子戏串演而成的昆曲电影。

综上所述,传统折子戏串演而成的昆曲电影有:《春香闹学》、《游园惊梦》、《狗洞》、《雅观楼》、《琴挑》、《弹词》、《思凡》、《太白醉写》、《牡丹亭》、《凤冠情事》、《长生殿》,共十一部作品。改编或新编戏的昆曲电影有:《十五贯》、《墙头马上》、《八仙过海》、《西园记》、《血溅美人图》、《疯秀才断案》、《公孙子都》、《红楼梦》,共八部作品。

戏曲电影跨越了戏曲和电影两种艺术领域,这两种艺术形式在本质上却存在着矛盾。写意的戏曲表演形成了戏曲表演时空的虚拟性,它随着演员一系列的虚拟化的表演而产生,也随着演员表演的结束而消失。电影则是以镜头说话,时空是写实的。戏曲电影将戏曲舞台虚拟化的时空和电影相对写实的时空进行结合,形成了戏曲电影虚实结合的时空特征。

中国独特的文化土壤中孕育出中国独特的古典美学,“意境”是中国古典美学的核心范畴。“意境”一词虽然是源自佛教的术语,但是意境的概念思想却是可上溯到先秦哲学和老庄美学。王昌龄首次明确使用“意境”的概念,提出诗有三境:“物境”、“情境”、“意境”。“戏曲的意境论”集大成者是清代的戏曲学大师王国维,他明确以意境论曲,并将意境定性为中国古典美学的最高范畴和艺术的最高标准。意境由实境和虚境两部分内容构成,虚实结合构成意境,虚实相生则产生意境。

“准确的时空构架,是戏曲电影的骨架。而戏曲电影的精气神,则取决于导演对

于戏曲意境的理解和塑造。时空和意境，是戏曲电影成功的关键。”¹昆曲电影《牡丹亭》是传统折子戏串演的昆曲电影的代表作品，昆曲电影《十五贯》则是改编和新编戏的昆曲电影的代表。下面将结合具有代表性的《牡丹亭》及《十五贯》，从时空与意境两个方面考量昆曲从舞台到荧幕的艺术再创造的过程，以及昆曲和电影作为两种单独的艺术形式在结合过程中的得与失。

¹ 冉常建主编《戏曲电影导演技法教程》，文化艺术出版社，2011，页 34

第三章 以《牡丹亭》为代表的传统折子戏 串演的昆曲电影

第一节 昆曲电影《牡丹亭》的创作概况

《牡丹亭》是明代戏剧家汤显祖根据话本《杜丽娘幕色还魂》重新创作而成的一部佳作，全剧共五十五出，于明万历二十六年（1598）秋刻成后便“家传户诵，几令《西厢》减价”。《牡丹亭》写成之初，基本上以文本的形式传播，是文人才女的案头欣赏玩味之书。精通文辞曲律的昆曲家叶堂，坚持以腔就字的原则，并合理继承前世曲家的成果，使得《纳书楹牡丹亭全谱》无论在定调还是行腔上都合于演唱实际，《牡丹亭》才得以顺畅的在舞台上全本演出，几百年来一直活跃于昆曲舞台上，成为昆曲的经典保留剧目。20 世纪，科技革命后，古老的戏曲在现代科技碰撞下产生了新的传播形态，《牡丹亭》也出现了唱片录音的有声传播和影视的视觉传播两种新的传播方式。有声电影的出现，使得《牡丹亭》得以声画同步传播。1920 年 5 月，梅兰芳拍摄了第一部昆曲电影《春香闹学》，开启了昆曲的影像传播。电影技术的出现，大量的昆曲舞台纪录片为我们留下了珍贵的影像资料。1960 年，梅兰芳拍摄了生前的最后一部戏，《游园惊梦》。1961 年，由石凌鹤改编的赣剧《牡丹亭》也被搬上了银幕。1980 年，江苏省昆剧团拍摄了电影《牡丹亭》，由张继青主演。迄今为止，关于《牡丹亭》的电影一共四部。

1986 年，为了纪念汤显祖逝世 370 周年，各单位纷纷演出了汤显祖的剧作，江苏省昆剧院未参加现场表演，而是拿出了张继青主演的昆曲电影《牡丹亭》，仍然受到了极大的欢迎，一些没有看过张继青演出的同行对此赞不绝口。张继青因其擅长的三个折子戏《惊梦》、《寻梦》、《痴梦》而获得“张三梦”的美名，其中《惊梦》和《寻梦》都是《牡丹亭》中的折子戏。当张继青年近中年，艺术上日趋成熟，他所在的江苏省昆剧院觉得不将其表演艺术记录下来会有遗憾。当他们在江苏省文化厅的党组会议上提出这个问题时，得到了全体党组成员的一致通过。由省文化厅下属的南京电影制片厂接受了摄制工作，筹建了“《牡丹亭》摄制组”，江苏省财政厅下拨了三十五万元的专款。摄制组请来了拍过评剧《花为媒》、京剧《真假美猴王》等艺术片的资深

导演方荧执导，聘请了拍摄过歌舞片《阿诗玛》的第一届金鸡奖的最佳摄影的许琦担任摄影。经过十个月的工作，拍成此片。

影片《牡丹亭》送到北京，请文化部、广播电影电视部等有关方面的领导、专家学者审查，受到好评。专家学者还为影片召开了专门的座谈会，同样受到了肯定和好评。然而在全国电影发行工作上，各地负责人都对《牡丹亭》在影院的上座率不敢抱希望，鲜有愿意接受《牡丹亭》拷贝者。当时电影已是市场运作，而戏曲电影正处于衰落阶段。所以，虽然影片受到了文艺界的一致好评，却并没有在全国影院上映。

第二节 昆曲电影《牡丹亭》的时空构建

一、“大虚小实”的整体时空构建

《牡丹亭》拍摄的主要目的在于记录张继青的艺术成就，记录下昆曲舞台上原有的唱、念、做、打写意的表演。电影最大限度的还原了舞台，改动较少。当时导演曾提出在影片中加入既能解释又可连缀剧情的旁白，最后还是被否定了。舞美方面，方荧导演提出了“前景实一点，后面层层虚，中间六个表演区”的舞美原则。电影中运用了四个布景，小院、厅堂、花园和闺房，四个布景都很简单，给演员留足了表演空间。

例如《惊梦》一场戏的布景，花园的布置是虚化时空的表现方式，布景中并没有完整的出现“芍药栏”、“金鱼池”等剧本中提到的景致，依然是通过演员虚拟化的表演来表现园中之景。但是时空的环境也不是完全虚拟的，我们可以看到由牡丹花、绿草地、片石假山等组成的一个花园。同样是这一场戏，杜丽娘梦醒之时恰逢母亲来到，二人交谈之时，杜丽娘和杜母同时面向镜头，这完全是戏曲舞台的时空手法。在电影的创作规律里，两个人的说话交流是不会向着同一个方向的，这里显然是电影时空的表现手法遵循了舞台时空的创作规律，目的也就在于保留下原舞台时空虚拟化的创作特点。但是屏风、桌椅、香炉、画卷等写实的布景道具又明确了时空的真实性，并非完全的虚拟化。

影片宏观上对写意的昆曲表演进行了保留，没有破坏舞台虚拟化时空的整体性，虚拟化的程度相对较深。同时，影片的拍摄视角始终定位于剧场的观众观看表演的视角上，保留了舞台演出“三面墙”的创作规律。但是电影镜头又反映出一定的客观真实性，布景的搭建和道具的运用又力求逼真。所以在时空构建上，《牡丹亭》更多的保留了戏曲舞台虚拟化时空特点，虚拟化程度所占的比重相对大于写实化程度，整体

上结合成一种“大虚小实”的时空特点。

二、镜头切换重组舞台时空

舞台演出时，时空转换通常通过两种方式。第一种方式即“场”和“场”之间的演变，通常是通过大幕的开合将每折戏的时空隔开；第二种方式即场内的时空转换，是通过演员在舞台上的圆场表演配合着唱念而进行时空转换。如《惊梦》这场戏中，柳梦梅与杜丽娘“到那答儿讲话去”，二人同走一个圆场，唱着“转过这芍药栏”，便交代了此刻他们已经在芍药栏边了。电影以镜头为单位，对于这两种时空转换采取了不同的解决方式。

电影以镜头为单位对舞台时空进行重组。对于“场”和“场”之间的演变，电影通过镜头的直接切换来完成。电影《牡丹亭》由《游园》、《惊梦》、《寻梦》、《写真》、《离婚》四个折子戏串演而成，折子戏的选择以杜丽娘为主线，完整地讲述了杜丽娘游园生情到为情而死的至情故事。舞台演出时，大幕拉开，故事开始，大幕合上，一折戏结束，故事暂停，等着几分钟后故事再次开启。观看演出时，观众随着一折戏的开始进入故事的时空之中，又随着此折戏的结束，回到现实的时空中来。电影中随着一折戏的结束，镜头就切到另一个场景中，观看者很自然的随着画面进入下一折戏中，从一折戏的时空连贯的进入了下一个时空中。观众的感情一直在电影的时空中延续着，从电影开始就跟随着杜丽娘的感情，然后由浅入深，由初见大花园的惊喜生出春情，到梦中的欢愉，到故地重游寻梦的由喜转悲，到最后因情而死，这种故事的连贯所产生的感情的连贯恰恰是舞台演出所无法达到的，这里是电影的蒙太奇手法发生了作用。

镜头对整个戏的时空进行了连贯性的重组，舞台上和“场”与“场”的转换相关的表演也就相应的发生了改变，即演员的上下场及自报家门。传统的昆曲舞台演出中有“出将”与“入相”，演员从“出将”门进入舞台时空，出了“入相”门，便不再是剧中人物。现在的舞台演出中，“出将”和“入相”已经不在，演变成“上场门”和“下场门”。剧中人物的上下场都有既定的锣鼓或曲牌，因此演员的上下场与其他的表演程式一样，依然成为舞台演出呈现的重要标志。而在电影中，人物的出场是没有固定的方向或方式的，不但如此，电影对人物出场方式的要求反而以奇特为最高的准绳。戏曲电影中的演员上下场虽然不强调“出奇制胜”，但传统的上下场带有明显

的舞台痕迹，故而搬至银幕时被淡化和重塑。《牡丹亭》以保留表演艺术为主要拍摄目的，对于上下场的改动较少，观众还是可以清晰的分出场次。演员的上场均做了保留，没有做任何删除，《惊梦》中杜母的上场、《寻梦》中杜丽娘的出场依然是伴着锣鼓的。但对演员的下场做了弱化的处理，《惊梦》中，杜丽娘唱念完成，镜头便由室内切换到《寻梦》的花园里，杜丽娘伴着锣鼓从画外走进画内，由《惊梦》时空进入到《寻梦》的时空。影片中“场”与“场”的时空转换均是通过镜头的直接切换完成，并由镜头切换代替了演员的下场。

对于场内时空的转换，影片中采取了两种方式处理，一是将镜头切换到下一个场景，二是保存舞台上的圆场调度。在《游园》一折中，杜丽娘打扮好便一路边唱边走来到花园，舞台上是通过圆场来实现的，电影中运用了三个场景的切换，即闺房、庭院和花园。到花园门口，杜丽娘和春香在舞台演出时均要做一个跨进门的程式动作来进入花园，影片中将这一进门的动作删除，镜头直接切入花园内，二人已然在花园之中，这边便是采用了镜头切换来转换场内时空。而《惊梦》一场中，柳梦梅与杜丽娘“到那答儿讲话去”，二人要“转过这芍药栏前”到达“湖山石边”，场景并未切换至芍药栏等景物，依然保留着舞台上演员的圆场调度，以演员的虚拟化表演来完成场内时空的转换。

三、长镜头保留舞台时空

长镜头是电影镜头中一种特殊的镜头运用方式，它在一个镜头内不剪切、不分割、不组接，通过镜头自身的运动融入演员的走位调度来进行画面中景别的变化。它以几乎等同于实际时空的镜头画面来表现所摄对象，保持了时间的连续性和空间的完整性。它“遵守时间空间的统一性”，“影像不再出现艺术家随意处理的痕迹”，“还其不说谎的生活原貌，让观众看到情貌无疑的被摄客体”。¹崔嵬导演认为：“戏曲片更应注意完整地表现那些富于技巧的形体身段和优美的舞蹈”。²长镜头的艺术特征决定了它在戏曲电影中的大量运用。

《牡丹亭》中运用了大量的长镜头，在所有的镜头数量上占到了八成以上。尤其是在有大段的唱念的时候，一个镜头经常长达三四分钟。大家可以从中看到张继青大段大段一气呵成的表演。例如《寻梦》一段，从杜丽娘进得园内至第一支曲子【懒画

¹ 赫朴宁 李丽芳《影像叙事论》，云南大学出版社，2007，页 233

² 郦苏元编《崔嵬与电影》，奥林匹克出版社，1995，页 199

眉】唱完，一个长镜头拍下了整支曲子的表演，时间长达三分十秒。当杜丽娘缓缓进入园内，唱“最撩人春色是今年”，而后渐渐走进院子深处，摄像机根据唱腔的节奏控制着镜头的运动变化，把握着镜头的角度。镜头随着杜丽娘移步换景，根据镜头的运动和演员自身的调度改变景别，继保留了【懒画眉】这支曲表演的完整性，也丰富了视听语言，使整段唱的背景不显得呆板。

昆曲的特点是，在唱段中，动作和身段丰富而细腻，以保留表演艺术为目的的电影自然不能用太多的分切镜头。长镜头的运用完整的记录了演员的唱、念、做、打，手、眼、身、法、步的每个细节，对于表演艺术做了真实的记录，对于以保留表演艺术为目的的昆曲电影来说是一个常用的手段。

第三节 昆曲电影《牡丹亭》的意境创造

昆曲电影《牡丹亭》在诗歌、画面、音乐自然结合而成的三位一体的效果中展现出其特殊的意境。其中诗歌和音乐是昆曲本体所具备的，画面则是电影镜头和昆曲诗化叙事共同赋予的。昆曲舞台上的写意演出是其意境之基础，而电影的画面为意境提供了空间载体。《牡丹亭》中诗意的文本、优美的音乐、水墨园林的画面及杜丽娘的生死至情合于一体，是一部诗化而成的昆曲电影。

一、意境创造的基础——昆曲舞台的“诗乐舞”

昆曲是“诗乐舞”的综合艺术，三者共同构成了虚拟写意的昆曲舞台。一段《游园》【皂罗袍】，几百年至今，“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……”，朦胧美妙的诗化语言，萦绕于心头的水磨音乐，以及鲜活出满园的花花草草的舞蹈，“诗乐舞”创造出的独特的意境让所有的观众们百思其味。

昆曲以文辞优美著称，《牡丹亭》更是昆曲文辞创作中的佼佼者。《牡丹亭》写成之初，便因为其辞彩出众及浓厚的抒情意味而受到众多文人学士、才子佳人的喜爱。古往今来，以花喻人的方法在文学作品中是常见的。《钟馗》的“一树梅花一树诗”表达的是一身傲骨，《红楼梦》的黛玉葬花是一幅凄美画轴。《牡丹亭·游园》中“遍青山啼红了杜鹃，那荼蘼外烟丝醉软，那牡丹虽好，他春归怎占的先”本是一幅春色满园的美好场景，杜丽娘以牡丹自喻，透出的是春愁的淡淡忧伤，美好的场景中添入

情感的象征,使物质层面的景象上升为精神世界的表象。昆曲的文本是叙事性的诗歌体,唱词和念白不但具有本身的叙事功能,还具有诗歌所独有的内涵。在电影以镜头讲故事的同时,诗化的文本贯穿始末,为电影的画面提供了特定的视点、情景以及内在依据,同时开拓了意境的空间创造。“意境说”最早便是见于诗歌之中,因此,“在诗歌中叙事”的电影文本成为了创造意境的优势之一。

音乐是昆曲的灵魂。昆曲歌舞化的表演特征便充分说明了昆曲的叙事方式和表演形式都与音乐有着密不可分的关系。音乐在电影中的作用也是不可忽视的,作曲家赵季平说,“作为一种重要的电影元素,音乐在现代电影创作中已不再是只具有协调作用和媒介作用,在与另一个重要的元素——画面,寻求审美对位的同时,它或能概括影片的主题思想,揭示影片的内涵价值,构筑影片的总体基调,或者推动剧情的发展,渲染画面的气氛,丰富画面的信息,促进画面与主题的运动……总之,它不再是电影可有可无的附带物,而应是揭示电影灵魂的重要手段。”¹而昆曲音乐和电影音乐是不一样的,昆曲音乐是昆曲叙事和表演的必要组成部分,昆曲音乐有着自己独特的听觉审美及表现个性。昆曲舞台上所有的声音都具有音乐性,当昆曲进入银幕,其本身的音乐功能依然延续着,电影镜头又为昆曲的音乐意境带来了具体可感的画面及音乐节奏的延伸和渗透,音乐由昆曲的灵魂变为昆曲电影美学中的核心。苏国荣在《戏曲美学》中,将中国戏曲的音乐的程式性归纳为“大音希声”,意思是说中国戏曲的音乐具有以简单曲调来表现复杂人物心绪和环境气氛的能力。戏曲音乐的戏剧塑造能力对意境产生了拓展和延伸的作用。音乐本身就能给人带来某种氛围、思绪或气势,音乐本身是抒情的、抽象的,它可以和人的感情深处产生共鸣。由于音乐的渗入,昆曲电影《牡丹亭》长于歌舞抒情,在镜头的剪辑与拍摄中,抒情性歌唱是中心环节,充满了节奏感和舞蹈美,电影的意境也在歌舞性中酝酿。虚拟写意的舞台表演特性是昆曲电影《牡丹亭》意境创造的基础。

二、意境的空间载体——“水墨园林”之景

景决定了戏剧和电影的空间特征,在电影手段的参与之下,《牡丹亭》中的景出现了多种形式:虚景、实景、虚实景等,不同形式的景在舞美及灯光设计之下,协调了镜头的写实倾向又不失昆曲的写意原则,以努力达到昆曲和电影虚实统一的艺术效果。

¹ 中国电影音乐协会编《中国电影音乐文集》,中国电影出版社,2001,页428

传统昆曲舞台上的景是虚化的一桌二椅，它在舞台上有着高度的灵活性和多变性，可以是书桌，也可以是睡床，演员以一桌二椅灵活地变幻出万象的空间，使空荡的舞台在观众的头脑中出现不同的环境和景物。《牡丹亭·游园》中，舞台上空无一物，演员用一把扇子配合表演让观众感受到了满园的春色，充分体现了昆曲表演写意性的特点。

电影《牡丹亭》以虚实景相结合的方式，无论是室内景还是花园都造出了一个“水墨园林”。浓墨淡彩的水墨画、空灵的空间与中国古典园林移步换景、粉墙黛瓦的韵味合于一体。跟沪剧、越剧等剧种相比，昆曲电影的布景更倾向于写意，因为存在着大量的程式化的虚拟表演，不太能够容纳较实的布景，一般是稳步在一桌二椅的基础上进行变化。导演根据剧本规定了闺房、庭院和花园等几个场景。中国古典园林是宅院合一的居住环境，也符合杜丽娘的家庭背景及生活环境，同时也比较有利于拍摄中的场景转换。电影中闺房内陈设比较空，如《惊梦》的前半段，屋子中间是一桌一椅，桌上一只秀气的白瓷花瓶，左边是一个放着香炉的高木架，右边则是放着青花瓷大花瓶的矮架，青花瓷的大花瓶内放着几轴书画。布景妙用使整个场景变得空灵且颇具国画的意境。布景运用了透视的效果，让观众看到屋外淡淡的摇曳着的竹子，使得原本充满横向调度的平面的闺房在镜头中变得通透，空气也有了灵动感。古典园林的设计中常讲究通过门、窗等的精心设计达到跟自然的联系，是中国传统美学“天人合一”境界观的充分体现。《惊梦》的后半段在花园之中。远处是人工绘画的水墨丹青，如假山、牡丹亭等，近处是以实景方式呈现的雕栏、柳条、花朵，如此虚实结合成一个空灵写意的花园。这样的背景给演员提供了较大的表现空间，身后的花红柳绿、亭台假山，仿佛笼罩在一层淡淡的雾中，似仙境一般，配上演员淡雅的戏衣颜色，使得整个画面如一幅写意的中国画。园林式的背景本身就具有了意境，加上整体淡雅的色彩搭配，将昆曲本身的写意特点用另一种形式表现出来。

“水墨园林”在戏曲电影空间意境的营造上有着非常突出的作用。“水墨园林”的制景方法充分具备了中国画和中国园林意境的神韵，无论是写意的虚景还是实景，景物和色彩的层次上都拥有了虚实相生的条件。“水墨园林”集中国园林特点和中国绘画精神于一体，通过水墨写意对写实的拍摄环境进行虚化和晕染，打破了镜头写实的客观性束缚，创造出了水墨意蕴的昆曲人物环境，也大大拓展了昆曲电影的空间意境感。

第四节 昆曲电影《牡丹亭》中的虚实矛盾

梅兰芳的成就不仅在其精湛的表演艺术，更有他对戏曲艺术理论的思考和探索，他对新生的电影大胆的尝试与思考。梅兰芳在拍摄《生死恨》前曾与导演费穆交流：“您在设计布景时，要注意到京戏的特殊表演方法，所谓特殊，就是从服装、化妆到全部表演都是夸张的，写意的，歌舞合一的。歌唱道白都有音乐性，一举一动都是舞蹈化，还有些虚拟的身段，如上马、下轿、开门、登舟……都是用手势脚步来代替实物，而电影却是偏重写实的，这两种艺术合在一起时会有矛盾……”¹在戏曲电影出现的早期，他便提出了戏曲电影中一处至今都没有完全解决的问题——虚实矛盾。电影的拍摄由摄像机与镜头共同完成的，画面是核心，而画面由景和演员的程式表演共同构成，景是画面的构成基础。摄像机写实的本性决定了画面的写实质感，这种写实的特点与昆曲大写意的舞美特征，在不断的互相冲突与融合。《牡丹亭》采用了“大虚小实”的时空构架，尽管昆曲表演已经占据主导地位，昆曲大写意的唱、念、做、打到了可视化的布景中，依然体现出了互相矛盾的一面。

首先表现在写意的动作即昆曲舞台上的做、打与实景之间的矛盾。在昆曲舞台上，开门、进门、上楼等均有其程式化的动作，到实景之中未必能与真实的景致合拍。《牡丹亭》的背景虽然采用近似舞台的处理方法，给演员留足了表演的空间，但这虚实交叉的背景依然有矛盾存在。细观电影可以发现，工作人员在再创造的过程中为避免此类问题的出现，对有些舞台动作做了一些修改。如《游园》中，杜丽娘见到牡丹花唱到“那牡丹虽好，它春归怎占的先”。舞台上表演时，杜丽娘和春香一同围绕着牡丹花旋转舞蹈，影片中改为二人向远方画外看，避免了花园内无牡丹实景的问题。又如《离魂》一折，杜丽娘让春香开窗看月，在春香向窗边走去的同时便将镜头切换到杜丽娘向外看的神情，这边便是利用了蒙太奇的方法避免了开窗的程式与“有房无窗”之间的矛盾。杜丽娘走到窗边，舞台表演时有被寒风冷雨惊扰的表演，这边改为杜丽娘向画外看的表情，同样避免了其间的虚实矛盾。还有一些地方，为保留舞台演出的完整性并没有找到适宜的方法进行再创造，如此便产生了很多虚实矛盾的地方。如《游园》中，杜丽娘被荼蘼花勾住裙钗，边唱着“是睡荼蘼抓住裙钗线”边半转身用扇子做一个旋转的动作。在空无一物的昆曲舞台上表演，观众们很自然的接受了这样的写

¹ 梅兰芳《我的电影生活》，中国电影出版社，1984，页69

意化的表演。但是在一个有花有草的花园里，观众已经由园内的花草、亭台带入到一个实际的花园之中，见花见树却不见“荼蘼”。如《寻梦》一折中，杜丽娘唱完【江儿水】便在梅树边昏睡过去，随后春香一路寻来将她扶起。舞台上杜丽娘是做一个手扶树的动作表示她依靠在树旁，银幕中在真实的花园内依然保留了这样的表演方式，导致花园之中有树有花却无“梅树”。这样的地方影片中还有很多。

其次，虚实矛盾还体现于唱念与实景之间。“唱念”，顾名思义就是“唱”与“念”的结合。“唱”即是歌唱，便是以歌抒情、言志、讲故事；“念”是“韵白”，是具有音乐性的念白。昆曲又称水磨腔，唱和念是昆曲中最重要的表演手段，许多人喜欢昆曲即是被昆曲优美的唱腔所吸引。戏曲“以歌舞演故事”，在昆曲舞台上，唱念还担负着抒情、言志、讲故事的作用。通常舞台的时空环境随着唱念及与之相呼应的身段表演的改变而改变。演员的表演在固定的空间中，但情境却可以是已经跨越了千山万水。如《游园》一折，杜丽娘梳妆打扮后，用一段【步步娇】【醉扶归】讲述着今日装扮的美貌，随着春香的一句“来此已是花园门首”，空间便已经从闺房转到花园了。舞台上空无一物，通过杜丽娘和春香的唱念，花园内的“姹紫嫣红”、“断井颓垣”、“云霞翠轩”、“雨丝风片”、“烟波画船”便一一展现在观众的脑海中了。人们常说，杜丽娘用一把扇子扇活了满园的花花草草。电影《牡丹亭》中，杜丽娘出场时便在闺房外面的院中，梳妆打扮完毕，杜丽娘走入院中，在院中唱完【步步娇】【醉扶归】，布景未曾改变，春香却报“已到花园门首”，丽娘伫立片刻便向之前走来的方向走去。在真实的布景中，杜丽娘在院中并没有移动却到了花园，到花园门口却是从闺房的方向进入画外的花园，这样的时空设置无疑矛盾的。进入花园内，花园的设计采用了虚实结合的布景，远处是画中的亭台、假山和柳树，近处一层则是一圈真实的花朵，中央的表演区域是一片绿茵。唱念所描绘的景致，画面中半有半无，观众的视角停留在眼前真实的时空之内，尽管演员用唱念描绘了故事环境的多姿多彩，观众的视角你却停留在银幕上布景所营造的时空之中。当唱念进入实景之中，故事发生的环境便由演员的唱念及布景共同决定。在银幕呈现时空内，观众先入为主的将实景所营造的时空假定为故事的时空，真实的背景束缚了昆曲写意时空的表现，观众很难再根据演员的唱念在心中再造一个写意的时空，并将心中写意的时空与实景的布景所营造的时空合成一个统一的整体。

除了唱、念、做、打与写实的布景相矛盾之外，写实的布景也要比原本写意的时

空更加的明确化。如杜丽娘的首次出场，在舞台之上，上场门进入便可，没有人会去仔细辨别她出场的具体位置，观众可根据自己的想象给其定位，但是大多数人还是理解她是正从闺房进入厅堂之中。但是在进行电影的二次创作的过程中，由于其出场的第一句念白便是“好天气也”，她在一个什么样的位置才能察觉到“裊情丝吹来闲庭院”的？于是电影中将其出场的位置定为小院，时空的变化引起唱念的变化，因为此时杜丽娘处于小院中，便只得唤春香“将镜台衣服放好”，而在舞台上则是“取镜台过来”。又如《惊梦》中，舞台上演出时，杜丽娘入梦，花神引得柳梦梅与杜丽娘于花园中相会，柳梦梅将带来的柳枝插在了桌上的花瓶之中。而在入梦之前，此桌是杜丽娘闺房中的几案。舞台上的“一桌二椅”灵活了整个时空，此时的桌子可以不是几案，而是他们相会的花园中的一个亭台。等到杜丽娘又回到几案上熟睡，柳梦梅从旁拿走柳枝，同样没有人在意此时他们到底是在书房还是花园，梦中本来就是天马行空的。而到了讲究逻辑的镜头之中，其中的时空的错乱便被观众察觉到了。为何明明相会于花园之中，柳梦梅梦中离开时却是在闺房之中，并从闺房的几案上取走柳枝。

第四章 以《十五贯》为代表的改编或新编戏的昆曲电影

第一节 昆曲电影《十五贯》的创作概况

《十五贯》又名《双熊梦》，故事根据宋元话本《错斩崔宁》和《后汉书》中李敬鼠穴中得系珠珙珥事改编，讲的是熊友兰、熊友蕙二兄弟因“鼠”致祸，而清官为民请命平反冤狱的传奇。原作共 26 出，浙江昆苏剧团将其删减为 8 出，形成了长度为 3 个小时的新版本。浙江昆苏剧团将剧本原来“批判昏官，颂扬清官”的主题上升为“反对主观主义的思想作风和提倡实事求是的思想作风”，将原来的熊友蕙和侯三姑、熊友兰和孙戌娟两起冤案的双线并行结构改成熊友兰、孙戌娟冤案从酿成到昭雪的全过程“单熊梦”的单线结构。

1956 年 4 月 8 日，《十五贯》进京进行了内部汇报演出。田汉有感南昆已陷于泯灭的边缘，这出戏把这个剧种救活了，回到家后连夜写成《看昆苏剧团的〈十五贯〉》一文，发表在《光明日报》上，要求北京戏剧界以及话剧界的同志们具体地学习他们整理、继承遗产方面的“先进经验”。随着此剧应召中南海进行专场演出，该剧渐渐成为首都舞台最为瞩目的热点。5 月 17 日，文化部和剧协为此剧联合召开了大型的座谈会，周恩来与会倾听并做了总结性讲话。次日，《人民日报》根据周恩来的讲话，发表了题为《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》的社论。在这种轰动效应的推动下，北京、江苏、上海等地相继恢复或建立昆剧表演团体，昆曲所包含的文化底蕴和艺术价值被重新发现、认识。昆曲《十五贯》的整理改编取得成功，一改昆曲艺术濒于衰亡与湮没的境地，使其走上改革与复苏之路。《十五贯》的成功，创造了“一出戏救活一个剧种”的奇迹。

为了继续扩大《十五贯》的影响，浙江昆苏剧团圆满结束赴京演出后便赴上海电影制片厂拍摄昆曲电影《十五贯》。搬上银幕时，剧本再一次进行了改编和压缩，由三小时一刻钟压缩为两小时。电影版《十五贯》的改编遵循了四项原则：第一，必须突出强烈的主题思想；第二，保持人物性格的鲜明；第三，要使故事情节清楚完整；

第四,不能削弱舞台上精彩的表演。¹搬上银幕后,电影的主题未曾改变,依然是“反对主观主义的思想作风和提倡实事求是的思想作风”。人物形象与舞台相同,况钟、过于执、周忱分别构成了实事求是、乐观主义和官僚主义的代表。在结构上,电影同样也彻底砍去了熊友蕙和侯三姑的故事,只保留了熊友兰和孙戌娟的故事情节,“双熊”故事的双线结构变为“一熊”的单线线索。舞台版《十五贯》的改编有着鲜明的时代烙印,昆曲电影《十五贯》在主题、人物、结构等方面与舞台演出如出一辙。《十五贯》的轰动一时及其所取得的成就多是因为时代的原因,历来对其评价也基本集中在主题方面,昆曲电影《十五贯》亦是如此。本文暂且抛开其主题方面的探讨,从电影本身出发,展现其从舞台到银幕的艺术再创造的电影化过程。

第二节 昆曲电影《十五贯》的时空构建

一、“大实小虚”的整体时空构建

昆曲电影《十五贯》的拍摄时期正值戏曲电影的繁荣阶段,此时戏曲电影的导演们较之前都掌握了丰富的经验,他们在构建时空时都比较偏重于电影时空的写实性。导演陶金觉得《十五贯》的表演“与写实的布景装置的冲突并不很大。……它的表演都是很接近生活……《十五贯》这个戏,在剧本以及舞台的演出上,有着很大的方便,可以采取更多的写实的处理方法”,²因此确立了此片写实化处理的基本思路。

《十五贯》采用了类似故事片的拍摄方式,摄像机拍摄的角度呈现出多元化,出现了正打与反打镜头,同时运用了电影创作中一系列的技术手段,以求真实的再现影片的故事情节。影片一开始,一个全景镜头交代了故事发生的环境,镜头从河的一边摇到了对面的岸上,我们看到了一个真实的夜幕下的南方小镇,河面上有船在行驶,河岸上有石桥,河边的屋舍里有透出的微光等。虽然是摄影棚内搭建的景物,但是导演力求再现真实的时空环境,在整体的时空架构上完全打破了昆曲舞台上的虚拟时空,展现出来的是真实的电影时空。在相对写实的时空环境中,演员表演的虚拟化程度被减弱了,如开门关门等舞台上的程式化动作,因为电影中有的真实了门的存在,继而转化为真实的生活化的动作了。虚拟性是昆曲舞台表演的特性,所以即使运用故事片的方式拍摄,片中依然存在虚拟性的表演因素。如娄阿鼠杀人的一场戏就用了传

¹ 高小健《中国戏曲电影史》,文化艺术出版社,2005,页154

² 陶金《摄制戏曲影片〈十五贯〉杂记》,《论戏曲电影》,中国电影出版社,1959,页55

统的表现手法，只用了几个程式化的杀人动作就交代了故事的内容，没有展现真实杀人的血腥场面。相对于类似于故事片拍摄方式的电影来说，此处是一种“小虚”的表现方式。

有了真实的布景展现时空的环境，原先靠演员的表演才能展现的电影时空具有了客观实在性，不会因为演员的离开而消失。也正因如此，原先演员的程式化表演被省略了，传统昆曲舞台上的时空的虚拟性被弱化了，形成了“大实小虚”的时空环境，基本打破了昆曲舞台演出的时空结构。

二、镜头语言重组叙事时间

《十五贯》以其“丰富的人民性、相当高的思想性和艺术性”¹取胜，其拍摄目的是继续扩大《十五贯》所代表的以人为本、实事求是的主题思想，而非单纯的展示昆曲之美。所以《十五贯》采用类似故事片的拍摄方法，力求在影片有限的时间之内讲述一个完整的故事，塑造突出的人物形象，从而表达其主体思想。原著共 28 折需要演三天，浙江昆苏剧团经过了两次次的整理和改编，将其压缩成北京献演时的 195 分钟。电影的时间长度基本不超过两个小时，《十五贯》从舞台到银幕遇到的第一个问题便是时间长度的矛盾。电影创作者们“确定了四项原则，作为压缩剧本的中心环节：第一，必须突出强烈的主题思想；第二，保持人物性格的鲜明；第三，要使故事情节清楚完整；第四，不能削弱舞台上精彩的表演。企图通过这四条明文规定达到尊重原改剧本和舞台的演出。”²纵观现在两个小时的影片，创作者们从剧本删减和电影拍摄技巧两个方面展开了压缩的工作。

虽然浙江昆剧团的演出本已经是很简洁，但与舞台演出相比，为了节省时间，剧本的内容依然进行了进一步的压缩。第一，删除了剧中略显重复的曲词和念白。如十五贯钱的来历，在对话中提及的次数达到了八九次之多，其中有六七次是纯属交代作用。又如尤葫芦醉酒回到家中，两段【六么令】后面的几句独白再一次解释了唱词。类似的一些稍显重复的地方都被一一删除了。第二，剧中大段的唱词也被有意识的缩短了。如孙戌娟在父亲熟睡后的【山坡羊】、《受嫌》一场熊友兰的一些唱词都被压缩了。

从舞台到银幕，镜头语言改变了故事的叙事方式。首先，镜头中写实的布景代替演员在舞台表演时交代地点环境的剧词。如尤葫芦边走边唱“才离秦家油盐店，又到

¹ 《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》，《人民日报》，1956.5.18

² 陶金《摄制戏曲影片〈十五贯〉杂记》，《论戏曲电影》，中国电影出版社，1959，页 50

自家猪肉脯”，画面中便可以看到尤葫芦离开了秦家的油盐店回到了猪肉脯，再做说明反而显得多余，于是删除了这边交代重复的曲词。其次，故事片的拍摄思路人物性格在剧情的发展和矛盾冲突中逐渐体现出来，而非昆曲舞台上出场便“自报家门”，让观众直接了解人物的性格特征。例如，过于执上场便是四句定场诗介绍自己，观众从四句诗中认识到他是个自以为是的主观主义人物；况钟出场是一段【点绛唇】，观众明白这是个体察民情，顾效包拯的好官；地方出场是四句韵白，让观众明白他的身份。到了银幕之上，此类“自报家门”式的语言均被删除了。人物的性格特点在故事的发展中、一系列的矛盾冲突中逐渐被塑造出来。

同时，镜头叙事的速度和舞台也是不一样的，电影中的表演比舞台上的速度更快一些。例如，在舞台上念白须服从剧场的条件，在生活的速度上适当地拖慢，以合乎于舞台速度的标准，从而被观众所吸收。而经过电影化处理的镜头中的表演便摆脱了这种束缚。镜头与拍摄对象之间的空间转换是自由的，打破了舞台和观众之间的距离，演员的唱、念从舞台速度变为电影的速度，在原有的表演形式和韵味的基础上适当的加快，使观众觉得快慢合适，不会有缓慢沉闷之感。

电影是以镜头为语言讲故事，通过镜头的处理和剪辑，舞台时空被重新组合，镜头语言特有的优势帮助创作者们进一步解决了时间的问题。首先，镜头的切换代替了转场，演员的上下场和舞台上的圆场均被删除和弱化。其次，是影片的节奏及速度。导演陶金在处理电影节奏方面总结了经验：“同一个戏，作为戏曲与电影两种艺术形式的表现，剧情人物内在总的节奏尽管相同，但舞台上和银幕中的表现是有着差别的；并且电影的蒙太奇比起戏曲的舞台调度，在推动节奏的变化上比较灵活便利，因为一个是舞台整体的运动，一个是镜头的变化，后者的时间需要是较为经济的。”¹电影是运动的艺术，而蒙太奇是电影艺术最主要的叙事手段和表现手段，运用了蒙太奇手段，电影创作在时间和空间的运用上都取得了极大的自由，“蒙太奇将现实的连续时空分切后重新组合，形成了电影时空，这种时空是虚拟的假定性时空。”²镜头语言对故事叙事方式的重组中，蒙太奇是运用于其中的重要手段。

三、特写镜头冲破舞台的框架空间

观众通过舞台欣赏演员们的精彩表演，舞台是昆曲长期以来生存和传播的土壤。

¹ 陶金《摄制戏曲影片〈十五贯〉杂记》，《论戏曲电影》，中国电影出版社，1959，页52

² 许南明等主编《电影艺术词典》，中国电影出版社，1986，页11

从视觉角度上看,舞台演出时,观众们看到的是一个相对静止的舞台,演员在这固定的舞台上运动。从电影镜头上来讲,观众看到的是大全景,演员的表情或者是局部的细节通常是难以看清的。从舞台到银幕,近景和特写拉近了观众与演员之间的距离,尤其是特写镜头,让观众觉得演员近在咫尺。“特写镜头表现成年人体肩部位以上的头像或某些被摄对象细部的电影画面。可把人或物从周围环境中强调出来。特写镜头往往能将演员细微的表情和某一瞬间的心灵信息传达给观众,常被用来细腻地刻画人物性格,表现其情绪。有时也用来突出某一物体细部的特征,揭示特定含义。特写是电影中刻画人物,描写细节的独特表现手段,是电影艺术区别于戏剧艺术的因素之一。”¹特写镜头的运用并非戏曲电影的拍摄后期才开始运用,第一部昆曲电影《春香闹学》便是以一个特写镜头开始。镜头一开,一张扇子后面慢慢露出春香俏皮的笑脸,这个镜头让看惯舞台表演的观众不免眼前一亮,同时也打开了昆曲电影的历史。

在昆曲电影《十五贯》的拍摄过程中,导演灵活的运用了大量的近景和特写,特写镜头起到了舞台演出无法企及的效果。首先,特写镜头加强了视觉效果,帮助故事叙事,使视听语言更加的清晰及震撼人心。如娄阿鼠杀人的一段,有两个十五贯钱的特写镜头。第一处,娄阿鼠偷了斧头准备离去时,回头看到十五贯钱,这里将他回头看到的十五贯钱用特写镜头表现,这么多的钱震撼着娄阿鼠的心,也说明此时他的一切注意力都在这十五贯钱上了。这个特写镜头让观众看到了娄阿鼠见钱眼开的本性,也为他为钱杀人埋下了铺垫。第二处,娄阿鼠杀人后逃走时钱撒了一地,这个镜头即展现出娄阿鼠杀人后的手忙脚乱难以全部拾得带走,也为后面况钟寻得散落的铜钱得以破案埋下了伏笔。又如,况钟重审案件时押孙戍娟、熊友兰于堂下,二人抬头间,连续两个特写镜头从熊友兰的脸摇到孙戍娟的脸,这两个镜头让观众看到了受尽刑法、不省人事的二人,二人的悲惨命运震撼着观众的心,此处触动了观众的怜悯之心,使观众期待着后面的剧情发展得以让二人沉冤得雪。其次,人物的面部特写还能突出人物的人心,帮助塑造人物形象。舞台演出时,通常是以唱词和动作使人物的内心外化,特写镜头的运用则让观众看清在舞台下难以看清的演员的面部表情。如剧中《访鼠测字》一段,娄阿鼠正跪在神前祈祷,况钟来到其后,娄阿鼠吓得侧倒在地,此处有一个他的面部表情的特写,观众看到了娄阿鼠惊恐万状的脸。此处不但令观众看清了演员惟妙惟肖的表演技巧,这表情也塑造出杀人盗窃后心虚惊怕的娄阿鼠。

¹ 许南明等主编《电影艺术词典》,中国电影出版社,1986,页324

电影的拍摄过程中,摄像机和拍摄对象间的距离极度的自由。特写镜头冲破了舞台空间的全景框架,突出了演员的面部表情、动作或有特殊意义的局部细节,观众可以近距离的观赏到剧中人物的情感以及演员本身的表演功力。“我认为有些情境,有些人物的思想感情,必须用特写,否则就等于取消了电影的特殊表现手段。虽然电影应该服从戏曲,不能违背戏曲的基本规律和它特有的表现手法,但在电影化的过程中,也还有一个再创造的问题。有人对戏曲片的特写有意见,我认为在于用得是否恰当。用的恰当就会使它更加优美和谐、情境动人,更富有感染力,绝不会因此而比原戏曲逊色。”¹特写镜头的运用增强了电影的表现力,同时也增强了戏曲电影的“电影化”,使此类戏曲电影更加与舞台纪录片明显的区别开来。

四、镜头展现人物关系

传统的舞台是一个开放性的环境,场上的一切变化,都明白的呈现在观众的眼前。众多的表演者在台上,观众也不会视觉重点不清,舞台演出有其引导观众视点分配的方法,依靠演员的动与静、向与背提示观众视觉重点所向。一般的舞台演出中,戏在哪个角色身上,此角色便处于面对观众的动态表演之中,而次要角色此刻处于相对的静态,但是观众依然可以根据自己的喜好决定自己的视觉重点。电影通过镜头引导观众的视点,近景与特写的景别运用将很多表演抛在了画外,帮助观众缩小了可视范围甚至决定了视点位置。镜头决定角色主次的同时也展现出人物的关系。

《测字》一场,杀人盗钱后惶恐不安的娄阿鼠遇到了假扮测字先生的况钟,二人间展开了一场智斗。这一场是扮演娄阿鼠的丑角演员展示表演功力的场次。影片中,扮演娄阿鼠的演员围绕一条长凳施展了自己的表演功力,通过戏剧化夸张的身体动作将娄阿鼠既卑下狡猾又心虚害怕的心理完美的表现出来。导演还利用镜头多角度、多视点的特点,用丰富的镜头画面展现了演员在这一场的表演场面。利用镜头的剪辑把娄阿鼠一系列的表演完整的记录下来,形成了紧凑的画面节奏,烘托出剧中紧张的气氛。这一场戏中虽然是以娄阿鼠的表演为主,但胸有成竹、处处占据主动地位的正面人物况钟也不容忽视。镜头在二人之间切换,很好的处理了二人之间的关系。从镜头看,正面人物况钟虽然常处于画面的后景,但总是使其处于居高临下的位置,形成了对反面人物的压迫感,反面人物虽然在画面中的前景处表演,但却总是处于低矮的位

¹ 郦苏元编《崔嵬与电影》,奥林匹克出版社,1995,页86

置,从而使其受到正面人物的压迫。这样的安排,既照顾到了反面人物重点的技巧表演,也没有忽视正面人物需要表现的精神气质。这样的视觉心理结构,既不妨碍反面人物高超的技巧表演,但也未因此打乱剧情逻辑。镜头的分切、景别的穿插使得整场戏紧凑连贯。观众看着狡猾的娄阿鼠一步步落入况钟的陷阱之中。镜头帮助观众事前决定角色的主次,使观众的视点集中,甚至将次要角色至于画面之外,从而引导观众观看。

第三节 昆曲电影《十五贯》的意境创造

昆曲电影《牡丹亭》在诗歌、画面、音乐的结合中展现出其特殊的意境。与《牡丹亭》相比,《十五贯》是一个偏向于故事性的、以展现主题为目的的昆曲作品,脱离了才子佳人传统昆曲的题材范围,作品的诗化语言减少,更多的是普通百姓的质朴语言。意境的塑造不在于是否运用了诗化的语言,语言是为人物抒情而服务的,合乎人物性格和身份的语言才能帮助人物抒发真实的感情。景是整部电影的空间载体。情景交融自然生出一番别样的意境。

影片非实景拍摄,布景由摄影棚内搭建的室内景,但是搭建的环境布景具有较强的逼真性。影片一开始,随着镜头由河的这一边摇到对面的岸上,我们看到了一个真实的南方小镇,屋内微光倒映于河中,河中有小船在慢慢行驶,深蓝色的空中挂着一弯新月,微风中柳枝飘荡,桥边的人家门口挂着灯笼,偶有打更的人穿过街道,街道是由一块块石板铺成的……小桥、流水、人家,是许多人梦中的江南景象。配合灯光的设计运用,观众看到了一个夜幕下安静的江南小镇。尤葫芦酒醉而回,从桥边一路往家走,到邻居的家门口,见灯还亮着,不忘敲门打趣。尤葫芦将借得的钱视与邻居,邻居则为其有钱开业而高兴,并答应第二天一早前去帮忙。从他们的交谈中,我们感受到的是邻里之间朴素却真挚的情谊。又如孙戌娟夜半逃走后路遇熊友兰,二人走于安静的田间小路,远处是淡淡的青山,河两旁树木苍劲,小路旁灌木丛生,二人相遇后便互相帮助、礼让有佳,展现出一幅江南清晨安静的田园风光及人与人之间美好的情谊。影片中塑造出来的江南小镇静谧而祥和。与剧情相对应的景使江南小镇具有了特殊的意境。

陶金对于《十五贯》这出戏的具体特点所采用的“大实小虚”的处理方法收到了很好的艺术效果。影片采用了类似故事片的实景拍摄,很好的描绘了故事发生的江南

小镇富有特色的地理环境,展现了南方昆曲的特点。南方具有的独具一格的城镇风貌,和与人物相适应的语言、音乐和昆曲的表演特点融合为一个整体,形成了影片《十五贯》的整体意境和风貌。

第四节 昆曲视野中电影《十五贯》的遗憾

《十五贯》是一部昆曲电影,其本体依然为一部舞台搬演的昆曲作品。与舞台表演加以比较,于昆曲本体而言,《十五贯》的改编没有保持昆曲本体所特有的艺术表现。昆曲在舞台搬演时依靠演员的“四功五法”展现于观众面前。“四功”指唱、念、做、打,其具体的技术要点又称为“五法”,即手、眼、身、法、步。

昆曲电影《十五贯》于昆曲而言最大的遗憾便是在于“唱”上。“唱”居四功之首。昆曲独特的演唱也是其区别于其它剧种的重要标志。浙昆舞台版的《十五贯》对原作进行了大量的修改,电影版则是与舞台版的大体相同。浙昆对原作中的唱进行了重新制谱及重填唱词的大胆改革。打破了昆曲以曲牌为单位、连缀成套的特点,在改编的过程中根据需要变换曲牌。全剧多用一眼板、散板和流水板,节奏较原来更显急促,三眼板却很少使用。而某些地方甚至不依谱填词,只是借用了某曲牌的音乐唱腔。有些地方修改过后的词虽然显得通俗易懂,却失去了昆曲本身所具有的雅致。如将孙戌娟的原唱词“只为葭葭在念,直作桃源避”改成“前往皋桥,探望亲戚”。昆曲舞台上一般以唱为主,而在电影中,大段大段的唱词被压缩,主要人物均是以念为主导。电影《十五贯》未能运用昆曲最重要的表现方式,也未能表现出昆曲独具一格的声腔特点。

其次,在“做”与“打”上,电影与舞台表演相比也有着很大的区别。在昆曲舞台上,“做”、“打”融叙事与抒情于一体,以程式手法、舞蹈动作、翻跌技巧等来表达人物的行为举止和内心情感,除了参与叙事,同时还具有较强的审美作用。“做”、“打”的表演程式来源于生活,同时又高于生活。它不是对生活的简单模拟,而是将生活中的细节高度凝练、加以想象夸张的创造。而电影却是讲究对生活的真实化模拟。电影《十五贯》运用了类似故事片的拍摄方法,演员的表演也要求尽量如实反映现实生活,于是以大量生活化的表演取代了舞台程式化的表演。如孙戌娟在电影中的第一段唱【山坡羊】,配合演唱的各种程式化动作被弱化到省略的地步,舞台上载歌载舞的演唱方式变成了临窗而唱。在舞台表演中,孙戌娟以一系列的身段及步法的表演表

现出她离家前的紧张与害怕，电影中却只是速度的夺门而去。熊友兰被冤时，扮演者以“鞭子功”表达主人公受冤屈时的痛苦愤懑。况钟在等待巡抚接见时，扮演者以水袖功夫和精彩的“翎子功”表现出况钟当时焦虑不安的心情。电影中已寻不到这些出彩的表演。

最后，依然是虚实之间的矛盾，即写实的布景、道具与写意的表演之间的矛盾。昆曲舞台上的道具经过了舞台虚拟化的加工，已经并非生活中的原貌。舞台化的道具协助演员的表演完成故事叙事。人在两面旗之间便是坐于轿中，马鞭握于右手便是骑于马背之上，有人拿着桨便是在船中随波而动。舞台表演中更多的是以表演展示虚化的道具，如《湖楼》一折中，通过上下楼的动作以暗示楼的存在。电影《十五贯》运用了写实化的处理方式，几乎所有道具都是真实存在的，失去了昆曲舞台上道具的虚拟化特征。如此也迫使演员的表演由程式化转而更贴近生活，如影片开头，尤葫芦酒醉而归，孙戍娟为父亲打开了真实的大门，舞台上开门的程式化美感便失去了。舞台上的布景同样是高度的凝练的，时空是由演员的表演展现的。而于电影中，布景所造成的环境时空则是演员表演的依据。实景所构成的空间难以提供演员表演所需要的平台，往往会束缚演员的表演。如娄阿鼠偷钱杀人的那一场戏，一系列的摸爬滚打于实景之中显得没有舞台上表演的游刃有余。

昆曲是音乐与表演的综合展现，通过舞蹈化的表演配合优美的唱腔表达人物的情感，运用演员自身的表演创造虚拟的时空，以此拉开和现实的距离，从而使观众得到美的最高享受，是一种难度很高的表演形态。电影《十五贯》倾向于运用电影的语言讲述一个具有现实意义的故事，以展现其富有时代气息的主旨。电影《十五贯》于昆曲本身而言是遗憾的，昆曲最具代表性的音乐和表演没有得到完美的展现，观众从此作品之中聆听不到昆曲的雅乐及美轮美奂的舞蹈表演。

结语：昆曲电影的经验教训

昆曲从形成之初到现在已经有六百年的历史了，于清朝的乾隆嘉庆年间呈现出前所未有的繁荣景象，然后便逐渐地走向衰落。其后花部盛行，至新中国成立之时，很多老百姓已经不知昆曲为何物了，这也是昆曲电影呈现出寂寞状态的最主要的原因。虽然有着“一出戏救活一个剧种”的传奇，昆曲的生存状态依然不容乐观。而随着2001年昆曲被联合国教科文组织列为世界第一批“人类口头和非物质文化遗产”后，这一古老的艺术又重新被人们所认识和熟悉。昆曲电影从第一部《春香闹学》开始，为昆曲的保存和发展注入了不可或缺的能量。

电影对现实的记录是电影的基本特征。“由于影像是以照相的手段获得的，是由光影成像的，所以其成像过程也就表现为对物象的还原和复制：利用技术手段把客观事物的物象转换成感光胶片上的画面投射到银幕上。当影片记录和揭示物质现实时，它才成为名副其实的影片。”¹电影记录了昆曲载歌载舞的舞台呈现方式，戏曲人物的造型特征。昆曲电影中的砌末、服装、化妆，唱、念、做等身体表情基本上都保留了舞台戏曲的表现方式。让我们后世子孙得以欣赏到戏曲艺术家的魅力，同时也为现在的演员在表演和造型上提供了参考。电影在记录的同时也起到了传播的作用。梅兰芳拍摄电影的目的“第一是许多我不能去的边远偏僻的地方放，影片都能去。第二点是我几十年来所有的国剧艺术，借了电影，可以流布人间，供我们下一代的艺人一点参考的材料。”借助电影的形式，艺术家优秀的表演艺术被保存了下来，借助电影本身及数字技术的传播，让越来越多的人，通过多样化的载体，领略到我们传统艺术的魅力。

电影以镜头为语言，在对昆曲的保存和传播上跨越了时空。首先是大量长镜头的运用，一个镜头内不剪切、不分割、不组接，对演员的唱念做打做最真实的记录。以几乎等同于实际时空的镜头画面来表现所摄对象，保持了时间的连续性和空间的完整性。不管是传统折子戏串演，或改编、新编的昆曲电影，均有大量的长镜头的运用，而由折子戏串演而成的昆曲电影对长镜头的运用尤其多，《牡丹亭》更是占到了八成以上。昆曲表演丰富而细腻，长镜头完整的记录了演员的唱、念、做、打，手、眼、身、法、步的每个细节，对于表演艺术做了最真实的记录。其次，特写镜头对于细节

¹ 邵牧君译《电影的本性——物质现实的复原》，中国电影出版社，1981，页3

的处理更是促进了表演艺术的传播和对细节的追求。观众长期以来通过舞台欣赏演员们的精彩表演，从电影镜头上来讲，观众看到的是大全景，演员的表情或是局部的细节通常是难以看清的。特写的镜头运用拉近了观众与演员之间的距离，让观众可以欣赏到舞台演出时永远都欣赏不到的细节。第一部昆曲电影《春香闹学》便是从春香俏皮的特写镜头开始。特写镜头的效果是舞台演出无法企及的。首先，特写加强了视觉效果，使视听语言更加的清晰及震撼人心。其次，人物的面部特写更能突出人物的内心，帮助塑造人物形象，同时也让我们更加细致的领略到艺术家精湛的演技。舞台演出通常以唱词和动作使人物的内心外化。电影的拍摄过程中，摄像机和拍摄对象间的距离极度的自由，特写镜头冲破了舞台空间的全景框架，突出了演员的面部表情、动作或有特殊意义的局部细节，观众可以近距离的观赏到剧中人物的情感以及演员本身的表演功力。不但增强了电影的表现力，同时也增强了戏曲电影的“电影化”，使此类戏曲电影更加与舞台纪录片明显的区别开来。

电影还以镜头为语言引导观众的视点。舞台表演开放性的环境使得台上所有的表演均于观众眼中一览无余，演员的动静、向背提示着观众的视觉重点。电影通过镜头引导观众的视点，近景与特写的景别运用将很多表演抛在了画外，帮助观众缩小了可视范围甚至决定了视点位置。首先，镜头帮助观众事前决定角色的主次，使观众的视点集中，甚至将次要角色至于画面之外，从而引导观众观看。其次，镜头还能展现出剧中人物的关系。通常正面人物总是处于居高临下的位置，形成对反面人物的压迫感，观众可以从中分清人物之间的关系。

电影通过镜头完成了对舞台时空的重组。舞台上通常以大幕的开合或演员的圆场表演进行时空的转换。电影通过镜头的直接切换来完成舞台上“场”和“场”之间的转换，从而代替舞台上大幕的开合，使得故事衔接紧密，观者的观赏具有了连贯性。对于演员通过圆场完成的场内转换，电影也有选择的进行了重组，对舞台上圆场的精华表演给予了适当的保存，而一些相对较弱的圆场则通过将镜头切换到下一个场景进行直接的转换。

电影对戏曲的保存和传播起到了不可磨灭的作用，对于昆曲也同样如此，但是二者之间的依然没有真正的融合为一体。电影与戏曲之间虚实矛盾的问题一直困扰着创作者们，而昆曲表演较其他戏曲更加的写意，所以昆曲电影中的虚实矛盾现象也尤为严重。在戏曲电影出现的早期，梅兰芳便提出了戏曲电影中虚实矛盾的问题。画面是

电影的核心，画面由景和演员的程式表演共同构成。摄像机写实的本性决定了画面的写实质感，这种写实的特点与昆曲大写意的舞美特征，在不断的互相冲突与融合。首先，写意的动作即昆曲舞台上的做、打与实景之间的矛盾，在昆曲舞台上，开门、进门、上楼等均有其程式化的动作，到实景之中未必能与真实的景致合拍。《牡丹亭》的背景虽然采用近似舞台的处理方法，给演员留足了表演的空间，但这虚实交叉的背景依然存在矛盾。为避免矛盾，有些电影在再创造的过程中对有些舞台动作做了一些修改，矛盾以改变舞台表演得到暂时的解决。其次，虚实矛盾表现在唱念与实景之间。在昆曲舞台上，唱念还担负着抒情、言志、讲故事的作用。舞台上时空环境随着唱念及与之相呼应的身段表演的改变而改变，演员的表演在固定的空间中，而时空却可以是千山万水。当唱念进入实景之中，故事发生的环境由演员的唱念及布景共同决定。在银幕呈现时空内，观众先入为主的将实景所营造的时空假定为故事的时空，真实的背景束缚了昆曲写意时空的表现，观众很难再根据演员的唱念在心中再造一个写意的时空，并将心中写意的时空与实景的布景所营造的时空结合成一个统一的整体。

尽管昆曲和电影之间的矛盾依然没有解决，但是昆曲和电影之间依然融合出了昆曲电影所特有的意境。昆曲融诗歌、音乐、舞蹈于一体，朦胧美妙的诗化语言，萦绕于心头的水磨音乐，缠绵的水袖舞蹈创造出昆曲所具备的独特的意境，也为昆曲电影的意境创造了基础。昆曲多才子佳人的爱情故事，电影为故事提供了浪漫的空间载体。如《牡丹亭》中的花园，花红柳绿、亭台假山，似仙境一般，配上演员淡雅的戏衣颜色，使得整个画面如一幅写意的中国画。园林式的背景本身就具有了意境，加上整体淡雅的色彩搭配，将昆曲本身的写意特点用另一种形式表现出来。水墨园林中的春夏秋冬成就了故事中的风花雪月。水墨园林集中国园林特点和中国绘画精神于一体，通过水墨写意对写实的拍摄环境进行虚化和晕染，打破了镜头写实的客观性束缚，创造出了虚实相生、水墨意蕴的昆曲人物环境，也大大拓展了昆曲电影的空间意境感。

虽然还没有一部作品将昆曲与电影完美的融合于一体，但是创作者们的经验在不断丰富，各种拍摄理念和手法在不断的催生，各种先进的电影技术正一日千里，新生的电影必定能够从昆曲这一古老的表演艺术中吸收营养，也必能将昆曲传播得更加久远。

参考文献

书籍

- 1.张俊祥主编《论戏曲电影》，中国电影出版社，1958
- 2.程砚秋著《戏曲表演的四功五法》，宝文堂书店，1959
- 3.邵牧君译《电影的本性——物质现实的复原》，中国电影出版社，1981
- 4.上海艺术研究所等主编《中国戏曲曲艺词典》，上海辞书出版社，1981
- 5.许姬传著《梅兰芳传》，《中国现代戏剧电影艺术家传》，江西人民出版社，1981
- 6.崔嵬著《崔嵬的艺术世界》，中国电影出版社，1982
- 7.梅兰芳著《我的电影生活》，中国电影出版社，1984
- 8.俞振飞著《俞振飞艺术论集》，上海文艺出版社，1985
- 9.许南明 富澜 崔君衍主编《电影艺术词典》，中国电影出版社，1986
- 10.吴乾浩著《戏曲美学特征的凝聚变幻》，中国戏剧出版社，1988
- 11.王永宏著《戏曲艺术片的理论与实践》，中国电影出版社，1991
- 12.周贻白著《中国戏曲发展史纲要》，北京大学出版社，1993
- 13.酆苏元编《崔嵬与电影》，奥林匹克出版社，1995
- 14.王志敏著《现代电影美学基础》，中国电影出版社，1996
- 15.王蕴明 从兆桓主编《新缀白裘》，华龄出版社，1997
- 16.周华斌著《广播·电视·戏曲研究》，北京广播学院出版社，1998
- 17.方家骥 朱建明主编《上海昆剧志》，文化出版社，1998
- 18.杨燕著《电视戏曲论纲：呼唤涅槃的凤凰》，中国广播电视出版社，2000
- 19.吴新雷主编《中国昆剧大辞典》，南京大学出版社，2002
- 20.周秦《苏州昆曲》，苏州大学出版社，2004
- 21.高小健著《中国戏曲电影史》，文化艺术出版社，2005
- 22.王国维著《宋元戏曲考》，江苏文艺出版社，2007
- 23.赫朴宁 李丽芳著《影像叙事论》，云南大学出版社，2007
- 24.冉常建主编《戏曲电影导演技法教程》，文化艺术出版社，2011

论文

- 1.《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》，《人民日报》，1956（5.18）
- 2.陶金《摄制戏曲影片<十五贯>杂记》，《中国电影》，1957
- 3.徐苏灵《试谈戏曲艺术片的一些问题》，《论戏曲电影》，中国电影出版社，1959
- 4.桑弧《谈谈戏曲片的剧本问题》，《论戏曲电影》，中国电影出版社，1959
- 5.徐扶明《戏曲<八仙过海>与小说<东游记>》，《艺术研究》，1985（11）
- 6.徐正军 沈昊《先论戏曲电视》，《艺术百家》，2001（4）
- 7.张林《戏曲与影视——电影戏曲片、电视戏曲片断想之一》，《安徽新戏》2001（5）
- 8.白景晟《丢掉戏剧的拐杖》，《百年中国电影理论文选（下）》，文化艺术出版社，2002
- 9.燕俊《从舞台到银幕：“十七年”戏曲艺术片对三大矛盾的处理》，《北京电影学院学报》，2002（4）
- 10.陈少舟《中国戏曲电影的黄金时代》，《电影艺术》，2005（6）
- 11.邵雯艳《被遗弃的昆曲精神——评电影<十五贯>》，《中国昆曲论坛》，2005
- 12.朱广平《浅析中国戏曲与中国电影》，《中国戏曲学院学报》，2006（2）第27卷
- 13.瞿剑《中国电影卖座60年》，《华商晨报》，2008（15）
- 14.王頔《20世纪昆曲<牡丹亭>的传播》，东南大学2009届硕士论文
- 15.刘彤《从舞台到银幕——戏曲电影艺术简论》，山西大学2010年硕士论文

影像资料

- 1.昆曲电影《十五贯》，陶金执导，上海电影制片厂，1956
- 2.昆曲电影《游园惊梦》，许珂执导，北京电影制片厂，1960
- 3.昆曲电影《墙头马上》，蔡振亚执导，长春电影制片厂，1963
- 4.昆曲电影《西园记》，陶金执导，珠江电影制片厂，1979
- 5.昆曲电影《牡丹亭》，方荧执导，南京电影制片厂，1986
- 6.昆曲电影《公孙子都》，森岛执导，浙江昆剧团等出品，2008
- 7.电影《霸王别姬》，陈凯歌导演，汤臣（香港）电影有限公司出品，1993
- 8.电影《游园惊梦》，杨凡导演，花生映社有限公司出品，2001
- 9.电影《凤冠情事》，杨凡执导，生映社有限公司出品，2003

- 10.青春版《牡丹亭》，汪世瑜执导，苏州昆剧院演出，2004
- 11.电影《投名状》，陈可辛导演，中国电影集团公司等出品，2007
- 12.折子戏《痴梦》，江苏省昆剧院演出
- 13.折子戏《折柳阳关》，江苏省苏州昆剧院演出
- 14.折子戏《狗洞》，江苏省苏州昆剧院演出
- 15.折子戏《琴挑》，上海昆剧团演出
- 16.折子戏《弹词》，上海昆剧院演出
- 17.折子戏《思凡》，上海昆剧团演出
- 18.折子戏《太白醉写》，上海昆剧团演出

攻读学位期间本人公开发表的论文

《昆剧折子戏<风筝误·惊丑>的表演特色》，苏州教育学院学报，2013（1）

后 记

昆曲美得让人融化，我所见到的这阳光下的冰山一角已经光芒万丈，那碧海之下深不见底的想必是无与伦比的。以后的日子里，距离会让她在记忆中愈加的无可替代。突如其来的一股热情竟坚持三年，没有学术理想、没有既定目标的我常暗自庆幸，这份感情没有被卷走。我非好学的人，三年的时间没读多少书，却是人生中成长最快的一段时间。我最美好的青春在这里，痛并快乐，笑着流泪。小小的自我不断的被外界打破，小小的希望又不停的长成去突破，丢了自己，又重新找回来。有了这样的财富，然后学习着去优雅地接受生命中迎面而来的种种。

谢谢冯芸老师三年来对我的教导，没有达成的期望日后会指引我更加的努力和认真地去对待人生。

谢谢周秦老师及师兄师姐们的帮助，了结了内心太多说出来矫情却又确实存在的愿望。