

艺海观潮

文化部艺术司 中国文艺报社 主办

# 梅兰芳拍摄戏曲电影的启示

秦华生

梅兰芳大师能创造独树一帜的表演体系,就在于他善于学习和思考,积极吸收中外艺术营养,化用在自己的戏曲表演之中。其中,他在拍摄戏曲电影中,创造性地思考与转化,值得进一步总结发掘。

早在1920年,他应上海商务印书馆所约,拍摄无声片《天女散花》和《春香闹学》。初次拍摄,条件很差,镜头大部分采用远景与全景,黑白片上人物表演黯淡模糊,但他仍兴致勃勃,认为这种能保留与传播自己表演艺术的新形式值得去做。

1924年秋天,梅兰芳先生应华北电影公司之约,拍摄了《黛玉葬花》等5出无声片片段之后,随之在第一次赴日演出期间,应日本电影公司之邀,在宝塚拍摄了《虹霓关·对枪》和《廉颇枫·刺蚌》两个片段。尤其是1930年访美演出,应美国派拉蒙公司所约,拍摄有声片《刺虎》,成为保留至今的珍贵影像。

梅兰芳尤其喜欢看电影,他在《我的电影生活·小引》中自述:“我看电影,受到电影艺术的影响,从而丰富了我的舞台艺术。在早期,我就觉得电影演员的面部表情对我有启发,想到戏曲演员在舞台上演出,永远看不见自己的戏,这是一件憾事。只有从银幕上才能看到自己的表演,而且可以看出自己的优点和缺点来进行自我批评和艺术上的自我欣赏。电影就好像一面特殊的镜子,能够照见自己的活动的全貌。因此,对拍电影也感到了兴趣。”

1955年6月中旬,梅兰芳拍摄完《断桥》之后,他在《我的电影生活·梅兰芳的舞台艺术》的拍摄经过中说:“拍摄《断桥》应该肯定的是它忠实、准确地记录了这出戏的表演艺术。同时,根据剧情和人物的性格在表演上作了某些必要的修改,使这出戏更臻于完善。至于它的不足,我以为有两点:一、国画西

湖背景图,烟水苍茫,作为一幅舞台后幕来看,是象征写意的,并不影响表演。但电扇吹动衣袖又把观众引领到实景的想象中去,而且背景的‘三潭印月’、山、桥等又不能随着演员的行动变动部位,演员脚下踏着的不是山径小路,而是米黄色的地毯,真真假假,就使人感到不够协调。二、整出戏的色彩是不够鲜明的。在打光方面,面部的阴阳反差较大,对于戏曲里的且角不大相宜。我的化妆也有问题,我只是按照舞台化妆略加变动,摄制组方面要求我的化妆要淡,要接近自然,而我以为贴这片子,穿着戏衣,色调都是很浓烈的,如果过于接近自然,怕不协调。当时因为拍戏很忙,没有余暇时间大家坐下来对这个问题作仔细的研究,我也只能用尽量化淡一点的办法来力求适应电影的要求,所以虽然双方在做好这一工作的愿望上是一致的,但由于技术上没有能找出解决舞台化妆与电影化妆如何统一的办法,所以还是没有收到应有的效果。”

1959年11月,梅兰芳在北京电影制片厂拍摄了《游园惊梦》之后认为:“在我的表演部分我觉得还有不足之处,因为戏曲表演的习惯,演员常常是面对观众做戏的,而电影的规则,在镜头下不代替任何人、物对景的情况下,演员是不能看镜头的,这就使我在拍摄时思想上有顾虑,眼睛的视线会有意识地回避镜头。我曾这么想:电影在拍摄一般故事片时,演员应该遵守这一条规则,但拍摄戏曲片时,不妨变通一下。当然,我们不能故意去看镜头,如果无意中看一下,也不致影响艺术效果,或者还有助于面部表情的更为自然。我这种想法,并没有实行,将来再拍摄影片时,打算通过实践来证明我的看法是对还是不对。”

梅兰芳对电影艺术的学习,还体现

他地向优秀的电影演员学习。他观看《大独裁者》的感想:“《大独裁者》这部影片,我在香港连看了七次,一次又一次的体会,它的思想和艺术的深度,不是一下子就能探索到底的。卓别林在影片里兼演两个角色,他扮演大独裁者希特勒(化名兴格洛),又扮演善良的小人物理发师夏尔洛。卓别林用他那喜剧的风格和深刻的表演尽情地讽刺了好战的独裁者们之终必失败。”梅兰芳认为卓别林在《大独裁者》中的精彩表演,是用很长的篇幅都说不完的。《我的电影生活·再次会见卓别林》对《大独裁者》的观感记载:“从这部影片里,还可以看出卓别林决不轻易放过任何一个细微的动作和表情,每一个动作和表情他都经过反复推敲,精心设计,所以处处含有双关意味,处处都是针对着希特勒的思想行动以及法西斯阵营中的种种矛盾和弱点来进行嘲笑和讽刺的。”

综上所述,梅兰芳大师拍摄戏曲电影有自己深入的思考。他深知电影与戏曲都是综合性的艺术,但它们的表现手法,在写实与写意的程度上有差异。因此,拍摄戏曲艺术片是一桩极其细致复杂的工作。我们虽然在不断实践中积累了一些经验,取得了一些成绩,但还是有不少问题没有得到彻底解决。“例如,在电影里如何表现京剧的武打场面,如何处理长距离的地点,怎样求得布景与表演程式的协调,甚至很小的灯柱光亮问题,都需要摸索经验,不断钻研,来解决电影艺术与戏曲艺术不同特点的矛盾,以求两者的结合,更臻于完善的地步。”他的许多感悟,为当今戏曲的传承、借鉴与发展,带来以下诸多的启示。

梅兰芳大师一直重视利用电影传播戏曲艺术,他抱有的艺术随时代前进的革新精神令人赞叹。梅兰芳之所以能够成为戏曲艺术大师,就在于他虚怀

若谷,善于学习,勇于借鉴。他通过长期观看电影,亲自参加拍摄戏曲影片,执着地探索如何运用电影的特殊表现手段,丰富戏曲艺术表演方法。梅大师进而探索如何解决戏曲写意性的程式化表演与电影写实的布景之间的矛盾,以及如何时间在时间空间上恰当处理。这种跨艺术种类的探索、借鉴、融合,很有理论价值和实践意义。

近几年来,中国文联和中国剧协启动了梅花奖数字电影工程,还有一些国家重点院团等纷纷拍摄了戏曲电影,包括龙江剧《木兰传奇》、晋剧《傅山进京》、梨园戏《董生与李氏》和《节妇吟》,秦腔《大树西迁》,京剧《野猪林》、《兰梅记》、《霸王别姬》,豫剧《苏武牧羊》等等影响很好的作品。这些行动起到了展示名家舞台风采、留存戏曲影像资料的积极作用,普及戏剧戏曲文化、扩大剧种剧目影响、传承民族文化的重要意义,是功在当代、利在千秋的实事。但我仍然有这些建议:戏曲创作主体剧院团,各类传媒、研究单位、教学机构等都应更加重视戏曲电影这个载体。仅就教育体系而言,在上个世纪五六十年代甚至到80年代,我们的大学、中专教育体系中,一直没有戏曲电影专业成立,而80年代以来,电视普及,新世纪网络又逐渐普及,而我们的教育体系中,较长时期没有戏曲电视系(或专业)和戏曲网络系(或专业)。各级电视台都有戏曲频道或节目,有相关的制作人员及机构,从业者众多,由于缺少专业毕业生,从业者都是临时学习,边学边干,参差不齐,从而影响了戏曲节目的制作、播放的质量,进而影响了戏曲节目的观赏及社会影响。这方面研究更为滞后。因此,有关方面应该进一步重视! 总而言之,只有像梅兰芳大师那样,让戏曲跟上时代的步伐,才能让戏曲艺术发扬光大。

# 光有姿态还不够 要靠作品说话

纪念习近平总书记文艺工作座谈会上发表重要讲话一周年感言

吴文科

距习近平总书记2014年10月15日在北京主持召开文艺工作座谈会并发表重要讲话快整一年了。应当说,近一年来,整个文艺界在走进基层和深入生活方面,出现了比较积极的姿态,形成了较为良好的态势;在确立以人民为中心的创作导向并远离奢华制作等方面,有了较高的认识和较大的改观;一些不良的创演习气及粗鄙的审美倾向,也得到了有效的遏制与明显的改变。许多作家艺术家在各自的创作及表演领域,都做出了自身相应的努力。但足以扭转一个时期以来所存在的“有数量缺质量、有‘高原’缺‘高峰’”创演现状的局面,尚未真正形成。广大文艺工作者的使命与责任,依然非常重大和艰巨。

冷静地认清这些,并将繁荣发展社会主义文艺当作一项长期而又艰巨的历史任务去对待,因而非常重要。“冰冻三尺,非一日之寒”。当前文艺创演所存在的诸多问题,不是一天形成的,不可能在很短的时期内一蹴而就加以解决;同时,文艺创演虽有自身特殊的规律与特点,但文艺活动不是孤立的社会存在。纠正创演积弊,催生精品力作,不仅需要调整与修复文艺的自身业态,在优化行业伦理与重建价值理想方面逐步加以改进,而且需要通过营造良好适宜的社会文化生态环境,包括在全社会推动形成正确的人生观、价值观尤其是审美观和休闲观,来为文艺的正常发展提供健康的阳光、雨露与空气、土壤。任何孤立、静止和片面地看待文艺发展问题,并简单地以为摆出积极的姿势、发出高调的表态、提供物质的刺激就能促进文艺繁荣的想法与做法,都是十分幼稚和不切实际的,是没有意识到责任与使命的重大与艰巨而缺乏理想且不负责任的。

为此,广大文艺工作者要反复学习并经常重温习近平总书记在文艺工作座谈会上的重要讲话,深刻领会并仔细体会其所蕴含的精神实质。要像总书记所说的那样:“牢记创作是自己的中心任务,作品是自己的立身之本,要静下心来、精益求精搞创作”,而不是仅靠发言和摆姿态去应付事和忽悠人。拿不出精品力作,不能靠作品说话,即使态度再好、身段再软、调门再高、动作再大,也无济于事。特别联系到一些文艺部门和大作家艺术家繁荣创演时,依然

热衷于采取举办各种名头的非正规比赛和蜻蜓点水与走马观花的游走式采风等等方式,就不能说是最好的办法。有的甚至可以说是违反相关规定的自行其是与形式主义的劳民伤财。必须高度警觉并切实加以纠正! 俗言“一昏于细,难抵不过一个行动”。只有通过塌下心来的扎实创作和卧薪尝胆的不懈努力,打磨并推出真正思想性和艺术性有机结合的精品力作,才是实实在在的为人民服务、为社会主义服务,也是对习近平总书记讲话精神的最佳响应与切实贯彻。

# “杂技舞蹈化”构建杂技艺术“新常态”

于平

跨入新世纪的中国杂技艺术,有两个最为显著的亮点:一是对人体技能的全面超常开发向极限逼近,以不断超越的“超能力”令观众心旌摇曳、叹为观止;二是对超常开发的人体技能进行全面美化,形象的说法就是“舞蹈化”。很显然,“杂技舞蹈化”是针对杂技表演者的“身体运动”而言的。我曾思考过杂技艺术的形态分类,认为沿用中国古代文献的命名,杂技的主体部分是“把戏”——所谓“耍把戏”,区别于幻戏(魔术)、优戏(滑稽表演)和猴戏(马戏)。“把戏”作为杂技的主体部分,在于它对“身体运动”的格外强调。作为杂技的“身体运动”,它与舞蹈“身体运动”的区别,除前述到底是以“身体运动”为目的(杂技)还是以其为手段(舞蹈)外,还有一点很重要的,也即杂技的“身体运动”尤为强调对器物(道具)的操控。中国传统舞蹈虽也不乏对器物(如袖、剑、绸、扇)的把握,但不像杂技重在“耍”,而不是重在“叙”。从“把戏”的杂技来看其“身体运动”,我把它分成五类,即平衡类、柔韧类、撑持类、攀援类和腾翻类。需要说明的是:其一,平衡、柔韧、腾翻是“身体运动”由低至高的基本能力,是“舞蹈”可以美化的基本对象,而“撑持”与“攀援”的差异,在于发展前述“身体运动”的能力,一个是将器物玩弄于肢体之间,一个是将景物助力于肢体之行。其二,上述五类在具体的杂技节目中往往是重合、交织的,这也说明了“身体运动”的能力开发虽可单项进行,但综合而包含的繁复多变却体现出更高水准。

有了上述认识,我们就能够指出,“杂技舞蹈化”首先是对“身体运动”的体动造型加以美化。杂技的体动造型本身不是目的,它是耍弄器物或借力景物的“身体运动”的附随物。但显而易见的是,观众寄望于杂技表演者的,不仅是“把戏”耍得好,而且要“体动”行得顺。“行得顺”的要求一是体动流畅无碍,二是体动造型有态;这里的“有态”指的是符合一定“造型美”的规律。舞蹈视野中的造型美,主要有古典芭蕾的“黄金比”和中国传统舞蹈的“阴阳合”。所谓“黄金比”即柏拉图所说“黄金分割律”,它的0.618是存在于数学意义上的构图平衡。这个构图平衡的“比率”有头顶至脐和脐至脚踵之比,有下肢长度与全身长度之比,有下肢长度与上肢长度之比等等。古典芭蕾按此“比率”挑选舞者,因为只有这个“比率”才能做出最符合

这个“比率”的造型。但杂技表演者并非按此身材比率来挑选,其造型美还可参照“阴阳合”之观念,这个由“太极图”推演的“阴阳合”更符合“中国造型美”的观念。所谓“阴阳合”具体而言便是程砚秋所说的“三节六合”。《程砚秋的舞台艺术》写道:“鉴定一个戏曲演员的身段表演,主要是看他‘三节六合’的互相对照。从形体动作的‘三节’来要求,头、腰、脚的对照,胯、膝、脚的搭配,肩、肘、手的追随,这是‘外三合’;‘内三合’则是心与意合,意与神合,神与貌合。”该书还写道:“外三合”是手与脚合,肘与膝合,肩与胯合;要讲究梢节起,中节随,根节催……如果中节不随,根节不催,只在梢节单独活动,整个动作的“势”就断了。当然,作为舞蹈美化的动作之势,如何贴合杂技耍把戏的技巧动作,是需要精心、审慎研究的。

其次,“杂技舞蹈化”体现为对各单项杂技技巧基本动作的编排美化。这个编排美化,一是要考虑主题动作的确定及其合规律变化。所谓“主题动作”,是一个杂技节目的基本动作与核心呈现。这个主题动作应该是得到造型美化的杂技技巧的基本动作,这个基本动作还应有“可衍展性”,最好还有独特的形象风貌和性格特征。比如《俏花旦·抖空竹》。主题动作的合规律变化,指的是“主题再现”与“主题变奏”。在这方面舞蹈编排的规律是“保留一部分,变化一部分”;但变化哪部分又保留哪部分,变得多还是留得多(变为多“突变”而留多为“渐变”),需与形象发展和对比效应来综合考虑。编排美化二是要考虑群体表演的空间布局 and 空间位移。空间布局即表演者形成的舞台构图,这种构图特别需要避免的是“对称化中”;空间位移指的是表演者队形变化中的舞台调度,这种调度特别需要关注的是“视觉式样”。无论是舞台构图还是舞台调度,要确立“等平衡”的意识,也即以舞台中轴线为支点,通过表演者人数多寡、离中轴线远近、动作大小、表演区明暗等等重、轻要素来平衡调节。在此基础上的“视觉式样”,是“完形(格式塔)心理学”的概念。这一概念认为任何“视觉式样”的“完形”是独立于其组成要素的全新整体,“完形”的结构骨架比结构要素占有更重要的位置。同时,“视觉式样”在作用于知觉活动时,会因“式样”倾向性张力与“视觉”选择性简化的交流而产生“心物同

构”,使舞台构图与调度具有某种情感效果,比如圆形的向心力和三角形的锐进力,比如横线的辽阔与“满天星”的灵动等等。

第三,“杂技舞蹈化”还体现为对独立杂技作品的创意美化。这个创意美化,一是要考虑舞台形象构成的“织体化”,二是要考虑舞台形象内涵的“意象化”。杂技表演者在舞台的群体呈现,在其构图转换和调度流动中,会形成我们称为“舞群”的现象。所谓“舞群”,指的是表演者的聚散离合在舞台呈现的相对独立的视觉单位。这种舞群呈现,可能是一个“舞群”,也可能是一个以上的“舞群”,我们称前者为“单舞群”而称后者为“复舞群”。“舞群”在“织体化”理念中,相当于音乐中的“声部”;因此,处理“声部与声部之间关系”的音乐织体,在我们舞蹈或舞台织体中,处理的是“舞群与舞群之间关系”。面对“单舞群”,“织体化”强调的是“齐一关系”,强调舞群的整合与单纯;面对“复舞群”所分的“主调舞群”和“复调舞群”,前者主要体现为“主副关系”,这又通常体现为“独领”与“群随”的“多关系”;作为“主调舞群”的基本形态,“一”与“多”的关系往往呈现为“旋律性舞动”和“节奏性舞动”的关系。在“织体化”理念中,“复调舞群”是最富于变化也最具有表现力的样式。在各“舞群”基本的“平行关系”中,可以是你腾我跃的共鸣关系,可以是此起彼伏的消长关系,可以是相互追随的横进关系,还可以是互相抗争的矛盾关系……如果说,创意美化的“织体化”更多体现为一种形式美;那我们就要结合内涵美的营造实现“意象化”。杂技作为曾经的“把戏”,很重视道具的应用。道具道具,意味着它可以成为“通道之器”。中国传统艺术精神,十分讲究“技以通道”,当然也十分讲究“器以载道”。“器以载道”意味着杂技艺术的舞台呈现,具有弦外之音,言外之意,味外之旨,象外之象。这就是我们所说的“杂技舞蹈化”中创意美化的“意象化”。如果有这方面的自觉,“意象化”并非高不可攀。构建杂技艺术“新常态”,这个“新”一定要“杂技舞蹈化”的织体化和“器以载道”的意象化。

(作者系文化部“十三五”时期文化改革发展规划专家委员会委员、中国文艺评论家协会副主席)



快言快语

徐刚(xuxugang81)

作为一种批评方式,或者说学术建制,“学院派”批评的形成自有其历史原因。这也是上世纪90年代以来学术转型的产物,文学批评的学院化与思想淡出,学术突显的社会现实密切相关,再加上1990年代以来海外汉学的影响,文化研究的冲击,年青一代批评工作者所经受的教育和学术训练,使得学术化、理论化的批评模式成为文学批评的新常态,这也造成了当今文学批评的基本样貌。但是一味指责学院派的弊端,其实并不公平。比如作为学院派批评的对立面,媒体和网络批评固然有许多鲜活的东西,其自由与随意所塑造的“焦点”和“热点”往往也能牢牢抓住人们的眼球,但不可否认,其间大量充斥的吹捧灌水,粗制滥造的软文,以及哗众取宠的奇文,所表征的批评问题可能比“学院派”更加严重。所以问题的根本并不是文体的问题,而是批评从业者有没有用心投入的问题,用比较矫情的说法是,有没有带着批评者的体温和诚意。

大键(rechardtseng)

青衣,早已成为一种最中国的古典想象。在戏曲里,她沉淀了太多的人物情绪、命运踪迹,尤其是在历史转折之处,在迭变渺茫的人世间,始终纠缠纠缠,袖牵袂引,执着、不甘,如怨如诉。这样的题材,不论小说还是舞蹈,真的需要一种气质的吸引和偶遇。毕飞宇的小说

《青衣》如此,王亚彬的舞剧《青衣》亦如此。毕飞宇《青衣》,很有声气,青衣被抛在那个特殊年代里的命运遭际,很典型。她不再活自己,她的精神全在青衣里;但是,悲剧就是要把美好的、有价值的东西摧毁给人看的。《奔月》是筱艳秋一生的作伴,她最后的选择,终也难逃凄美。这些化作舞蹈语言,特别是由王亚彬表演,她的古典气质和苦心追求,竟有着天然的契合——在历史和时代的洪流及其呈现的具体的险恶诡谲中,每个人都可能是一个青衣。或许,这是最后的琴弦。

天翼(tianyij350353)

很早就听说在国家体育场“鸟巢”有一部大型原创视听盛宴的音乐剧《鸟巢·吸引》,2015年后该剧重新制作,并移至水立方演出。日前终于有机会一睹真容:不得不承认想要驾驭这么大的一个演出空间难度的确很大。导演已经极力将空间填满,但给人感觉他只是想尽办法来填满空间,而不是去很好地利用空间!为了将这个高近10米宽近40米的LED背景大屏利用好,在制作一些背景效果的同时,不断让身着长裾拖尾的演员在空中飞来飞去,但是由于技术上的难点,不仅视频效果非常一般,吊在空中的演员也丝毫感觉不到美感。

说到演员,除了个别主演还算认真投入演出当中,绝大多数演员给人感觉是在为了完成任务而应付了事,或者并不是他们不想演好,而是能力的确有限,在这样硕大的一个空间里完全迷失了自己。同样是大空间大制作的视觉舞台剧《驯龙高手》就要好很多,故事根据同名电影改编,情节曲折离奇,人物性格也非常丰满,演员很容易进入角色,最关键的是让人震撼的道具和视觉效果与剧情能够很好融合在一起。