

中国电影对戏曲情节的选择与运用

朱怡森*

[摘要] 影像时代,传统戏曲与中国电影的结合往往是戏曲元素与电影的结合,其中戏曲情节是重要的一个方面。戏曲情节在电影中的功能主要体现为参与叙事与塑造人物,而电影从叙事角度对戏曲情节的选择与运用,则彰显了电影创作者出于戏剧化效果的营造和悲剧意识挪借的需求而对戏曲情节有选择的吸收,以及作为情绪表达、地域或时代特色的需求而对戏曲情节的改良性运用。通过对戏曲情节与电影的结合实践的得失分析,我们可以获得今后戏曲与电影发展的启示。

[关键词] 中国电影;戏曲情节;功能;选择;运用

戏曲与电影相伴共生的变迁生态,对应着银幕上所呈现的戏曲的大致形态:一、以舞台为主要的表现空间、以固定机位的摄影机把整部戏曲完整记录下来的演出实录,即“戏曲纪录片”;二、戏曲电影,即“戏曲艺术片”,指虽然突破了舞台的限制、采用实景拍摄,但依然以戏曲为主导,影像手法的运用是为了配合戏曲曲目的演绎;三、电影为主导,各种戏曲元素散见电影的不同部分,并非电影的主体,仅充当配角的角色。前两种在银幕上的戏曲演出,其本质是戏曲,具有自足性,电影只是作为一种手段和方法来辅助这些戏曲更好地保存、观赏与传播,而在当下影像主流、媒介主导的语境中依旧谈论戏曲的影像记录手段,对推动电影与戏曲的结合与创新缺乏积极意义,只有以元素的形式与电影全方位结合的第三种模式,才更值得我们关注,这也将是当下语境中戏曲与电影两种艺术形式携手的光明未来。戏曲元素与电影的交汇,广泛存在于电影叙事、画面、声音、人物塑造乃至审美功能诸方面,而电影对戏曲情节的移植与化用,是戏曲元素与电影非常重要的一种结合方式。

著名电影理论家伊芙特·皮洛认为:“一切电影表现形式的出发点应当是情节,是一系列事件。”^①一个个情节组成一个事件,一系列事件构成一个故事。情节是电影叙事的一个微单元;是塑造人物形象和刻画人物性格的利器;是影片力求达到的“较大的思想深度和意识到的历史内容”^②。可见,情节在电影中的功用之明显与意义之重大。在电影中,一出完整的戏曲被打碎,择取部分揉进电影当中,参与叙事、塑造人物与表达思想,成为电影的有机组成部分,而且还不能使故事的发展有断裂突兀之感,其间无疑充满了选择的智慧。戏曲情节与电影的结合形式多样、目的各异,而戏曲情节在电影中功能的实现途径则是其研究的基础。

*文学博士,南京师范大学文学院副教授,210097。本文系国家社科基金艺术学重大项目“戏曲艺术当代发展路径研究”(2014ZD01)阶段性成果。

① [匈]伊芙特·皮洛:《世俗神话——电影的野性思维》,崔君衍译,北京:中国电影出版社,1991年,第11页。

② 《马克思恩格斯全集》(第二十九卷),北京:人民出版社,2001年,第583页。

一、戏曲情节在中国电影中的功能

(一) 参与叙事,推动故事发展

亚里士多德认为,情节指的是“事件的安排”^①,某一情节的运用要考虑到故事的整体性和完整性。“就电影叙事的角度而言,情节意味着影片文本‘呈现在我们面前、使我们看到的和听到的每一件事’”^②。作为各自独立、迥然相异的两种艺术,在电影故事中安排戏曲情节,必须充分考虑到戏曲与电影的相异性,努力寻找两者结合的关键点。电影中的戏曲情节要保留戏曲原本的特征、体现出戏曲的韵味,运用的戏曲片段要使受众从短暂的戏曲情节中窥见戏曲曲目的全貌,进而从戏曲传奇中体味电影故事;而戏曲情节与电影叙事更要严密对接,从电影叙事的角度选择戏曲片段,以完成电影情节的起承转合。选择什么曲目、哪一唱段都必须基于为电影服务的目的。

电影中的戏曲情节只有体现出其具有不可取代的作用,才能使两种艺术真正融合,才能保证观众的接受过程顺畅无误,这就要求戏曲情节在电影叙事中必须承担一定的叙事功能,而实例证明,电影中的戏曲情节在电影叙事中的确有着不可或缺的作用。

首先,戏曲情节作为叙事线索,往往具有引导剧情发展的作用。情节线索有牵一发而动全身的作用,对于剧情走向非常重要,某一条线索可能会使故事走向完全不同的结局。电影《风声》巧妙运用了京剧《空城计》作为影片的叙事线索。京剧《空城计》描写的是三国时期诸葛亮以空城吓退司马懿大军的故事,在电影《风声》中一共出现两次:影片第29分钟处,剿匪司令吴志国在晚上清唱京剧《空城计》,被收发专员顾晓梦立刻识破其为共产党员——京剧《空城计》是共产党情报员的接头暗号,唱此曲意味着是同党人士,而敌方要寻找的“老鬼”正是共军情报员;影片第1小时27分钟处,被敌人严刑拷打逼问无果的吴志国已奄奄一息,在病床上咿咿呀呀地唱着《空城计》,表面看仅是排遣无聊的哼唱,而实则京剧《空城计》在影片中是重要的情报传递载体,暗含着牵涉生死的关键信息——在情报的传递中,戏曲曲调、唱词的变化可以表达不同的含义。正是吴志国在病床上的哼唱,把重要信息传递给了潜伏在医院里的其他共产党情报员,从而避免了我党地下组织的伤亡。在这部影片里,京剧《空城计》作为重要的叙事线索贯穿电影,是剧情的开端,也是叙事展开的推力,更是最终高潮的呈现——这种传递情报的方式,隐秘而具有民族特征。京剧《空城计》的原型故事也暗示着这些民族英雄们的奋斗目标与美好憧憬——抚琴退兵,还我河山。

其次,戏曲情节作为故事转折点,规约着剧情的跌宕起伏。“情节的要义不在于如实复述故事,而在于赋予故事以激动人心的效果和曲折复杂的面貌”。^③一个故事怎样被讲述取决于情节的安排。一部打动人心的影片必然少不了跌宕起伏的剧情。亚里士多德说过,“反转和发现是情节的两个要素”^④,“通过反转或发现,或者既通过反转又通过发现,而实现人物命运的改变”。^⑤而反转就是我们所说的转折,一个故事的转折关乎剧情的走向,人物的命运以及人物之间的关系。电影中的戏曲情节在叙事转折方面,也承担起了重要的作用。

孙周导演的电影《心香》中人物关系的转变就是依靠戏曲情节来完成。影片伊始,京京在北京表演戏曲,外公在广州哼唱戏曲,戏曲成为一条隐藏的线索,暗含着人物之间除了血脉之外的文化联系与艺术渊源。之后京京只身来到广州和外公同住,性格与年龄差异导致祖孙关系非常紧张。而两人关

①④⑤ [古希腊]亚里士多德、[古罗马]贺拉斯:《诗学·诗艺》,郝久新译,北京:中国社会科学出版社,2009年,第21、31、29页。

② [美]戴维·波德维尔、克里斯琴·汤普森:《电影艺术导论》,史正、陈梅译,上海:上海文艺出版社,1992年,第82页。

③ 李显杰:《电影叙事中的故事、情节与叙述》,《华中师范大学学报》(人文社会科学版)1992年第6期。

系转变的契机是京京在街头的一场戏曲表演。曾是著名京剧琴师的外公对戏曲有深厚的感情,当他看到外孙为帮助自己解决困难而在街头演唱戏曲时,既感动又震惊。“京剧,将成为影片的主要被叙事事件:(外)孙向(外)祖父认同的故事的重要媒介”。“京京由厌憎这种属于外公的语言,隐匿自己理解和使用这种语言的能力,到认同于这种语言与这一语言背后的价值世界,并将其作为自己的行动方式,从而获得外公与传统的承认。”^①影片结尾,外公与京京在河边共同高唱:“道德三皇五帝,功名夏商诸侯……”祖孙的合作意味着两人之间以京剧为媒介的大和解彻底完成,同时隐喻着京剧的传承与传统文化的延续。京剧作为叙事转折与人物关系转变的重要因素,在电影里引领剧情跌宕起伏。

(二) 刻画人物,塑造经典形象

情节构筑事件,事件组成电影,电影中的人物塑造隐藏在每一个情节里。“电影是描写人的”。^②人物形象的塑造,离不开情节。“情节就是人物性格形成和发展的一系列生活事件,它是人物在特定环境中活动的产物,并由人物之间错综复杂的社会关系和矛盾组成”。^③所以电影情节的设置与人物塑造互为表里、相辅相成。电影中的戏曲情节,生动塑造舞台上下的人物形象,借古代传奇诉当下离殇。

塑造人物性格是戏曲情节的重要作用之一。“情节是展示性格的必要条件,性格是情节发展的内在动因”。^④电影情节发展的过程就是塑造人物性格的历程,一个饱满的人物形象离不开丰富的性格塑造。高尔基说:“情节,即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系,——某种性格、典型的成长和构成的历史。”^⑤因此,情节的发展要符合人物性格的内在逻辑。人物的性格决定人物的行动方向,情节的起承转合反映了人物的动机。中国电影史上的经典人物形象程蝶衣,就深刻体现了情节塑造人物的重要功能。电影《霸王别姬》里,程蝶衣的悲剧命运与京剧《霸王别姬》紧密相连。作为扮演京剧《霸王别姬》中虞姬的名角,虞姬忠贞不渝的爱情观深深影响了他,并内化为他的性格特质:对京剧痴迷、对段小楼深情、为人处世的耿直固执……这些都让他在风云变幻的时代吃尽苦头。其性格中的真诚与执拗,既无力抵抗颠沛流离的时代变迁,又难以应付尔虞我诈的人间百态。程蝶衣的人物性格与其说是电影中某个单一戏曲情节的规约,不如说是戏曲文本与电影文本形成一种互文关系。在整部影片里,戏曲情节与电影情节水乳交融,戏曲角色与电影人物浑然一体,是时代语境与历史巨变映照下小人物性格的现代演绎。毋庸置疑,电影中的戏曲情节与电影情节互为表里的格局,更加丰富了程蝶衣作为戏曲角色和作为电影角色的双重身份,使人物性格更加立体丰满。

戏曲情节的另一个作用是能够准确表达人物心理。电影中人物的心理活动通常以外化的形式表现,或借助声音(如对白、旁白、独白、音乐等),或通过人物的肢体语言(如丰富的表情、各式各样的动作等)。而运用影像精准表达人物的心理活动并与剧情有效衔接,形成可供理解的影片整体,则是导演要努力思考并实现的目标。其中,戏曲情节在电影中的运用,可以巧妙地解决这一问题。借助戏曲这一艺术载体,电影中的人物或用戏曲唱词表达心境,或用戏曲动作宣泄情感。如张艺谋导演的电影《活着》中福贵的皮影戏表演就准确地反映了他的现实处境:第一次表演在赌楼中,锦衣玉食的地主家少爷嫌弃皮影班的表演差,自己走到幕后唱起来:“望老天,多许一更,奴和潘郎宵宿久,宵宿久,象牙床上任你游”,戏曲唱词即其纸醉金迷的生活现状。第二次皮影戏表演则是嗜赌成性的福贵将全部家产输光,不得不靠唱皮影戏谋生,戏曲唱词道尽人生悲苦与人世艰难:“文仲心中好惨伤,可恨老贼姜飞雄,青龙关上逃了命。”唱词由纨绔子弟的挑逗意味转至凄凉悲惨的伤感氛围,相关戏曲情节的母本

①戴锦华:《雾中风景——中国电影文化(1978—1998)》,北京:北京大学出版社,2000年,第229页。

②[日]岩崎昶:《电影的理论》,陈笃忱译,北京:中国电影出版社,1982年,第114页。

③彭吉象:《试论现代电影的情节性》,《当代电影》1986年第5期。

④程善邦:《电影剧作情节论》,《湖北教育学院学报》1995年第2期。

⑤[俄]高尔基:《论文学》,孟昌、曹葆华、戈宝权译,北京:人民文学出版社,1978年,第335页。

故事也奠定了富贵的人生由极奢至赤贫的变迁基调。

高志森导演的电影《南海十三郎》用十三郎跌宕起伏的一生指代当下的艺术创作环境。影片借戏曲之调传达心声,在这里戏曲不再是刻板单调的固定程式,而是叙事载体,其唱词结合了时代语境与个人心情,成为表情达意的工具。当熟悉的粤剧曲调配之以“此时此地”的唱词,或针贬时事,或感怀愁绪,言为心声,至情至性。正是如此,影片在表达人物心理方面达到了精准传神的境界。

暗示人物命运是戏曲情节第三个重要作用。和电影中插入零星的戏曲情节相比,戏曲情节在以戏曲演员为主角的影片中塑造人物的作用更为关键。如京剧《霸王别姬》之于程蝶衣,昆曲《林冲夜奔》之于林冲,河北梆子戏《钟馗嫁妹》之于秋芸,这些以戏曲演员为主角的电影中,戏曲成为电影人物生活的一部分,他(她)们往往在演戏的过程中对戏曲角色产生认同,戏曲角色的性格在潜移默化中影响其情感认知和行为方式,从而重塑性格,甚至改变命运轨迹。因此,经过精心选择的戏曲情节在电影中往往有着暗示人物命运的作用。

电影《夜奔》中的主人公林冲以戏曲角色命名,直接体现出影、戏角色命运之相似。出身孤苦的林冲因唱戏曲《林冲夜奔》而出名,便以角色之名命名。舞台上的林冲被逼上梁山,唱词字字皆为血泪,念亲人无依靠,恨自己难尽孝,内心悲苦愤懑。走下戏台的林冲同样有着无法诉说的难言之痛——被戏班老板凌辱多年默默承受、被富家少爷看上虽不情不愿却只能迁就随从、喜欢留洋公子但碍于身份悬殊朋友之谊以及性别相同只好将情感深埋心底……所有这些现实境遇助他更深刻地理解戏曲角色,舞台演绎时更加生动独特。而戏曲角色背井离乡的悲惨结局最终宿命般地降临在电影人物身上——林冲历经颠沛流离,只身前往国外找寻挚爱,却最终客死他乡,遗憾而终。影片中的林冲与戏曲中的林冲命运遭际极其相似:委曲求全、有情有义、孤苦凄惨,电影人物仿佛复制了戏曲角色的命运轨迹,一切在冥冥之中早已注定。

如果说电影《夜奔》中的林冲有着与戏曲角色的类似命运,那么黄蜀芹导演的电影《人·鬼·情》中的戏曲情节则暗示着秋芸在舞台上下的悖逆人生。电影中的戏曲情节展示了秋芸精湛的表演,又暗示着秋芸的心路历程和现实境遇。戏曲《钟馗嫁妹》中钟馗面目丑陋却心地善良,秋芸因现实生活中对男性的失望和内心的孤独而对其情有独钟,钟馗之于秋芸,不仅是对于美好男性的渴望和向往,扮演钟馗更是她获得补偿性满足的途径。电影中的人鬼对话以一种表意的形式将秋芸的内心世界外化,戏曲《钟馗嫁妹》伴随秋芸一生,当她经历不幸时,钟馗是她的心理寄托,是忠于她的理想伴侣,这一虚拟人物让她体味到情感的忠贞与真切的关怀,因此秋芸才沉迷于舞台、醉心于钟馗。她对钟馗的深刻认识和鲜活演绎来自于她对现实生活的无可奈何,其与钟馗结缘的一生,是其自主选择的结果,却也是她无法掌控命运的被动选择。

总之,电影中的戏曲情节在传达人物内心情感,表现人物性格以及对人物命运的关注方面有着非常重要的作用,戏曲情节的介入能快速使人物“立”起来、“活”起来,同时能增加观众对人物的认同感。

二、电影叙事对戏曲情节的选择与运用

戏曲情节在电影中的植入与化用,究其本质,是电影创作者对戏曲情节自觉的选择与接受。诞生初期的中国电影曾经大量汲取传统戏曲的养分,从故事内容、表演方法到拍摄手法均或深或浅地留有戏曲的印记,这从以郑正秋、张石川、蔡楚生为代表的第一、二代电影导演们的“影戏”观念中可窥知一二。戏曲圆熟的叙事技巧、精巧的结构设计以及曲折的故事安排都给了电影创作者不少灵感与启发。而今,电影作为大众文化的典型代表,已占据主流文化的中心位置,拥趸者无数,而古老的戏曲艺

术虽然历经千年传承,艺术技巧成熟精致,却并不适应当下语境,呈现出小众化、精英化的特征。从电影艺术与戏曲艺术此消彼长的发展历程中,我们可以清晰地发现戏曲与电影交汇相融的关键节点,从早期戏曲对电影全方位的渗透到如今电影对戏曲有选择地接受,彰显着电影在主流文化圈日渐强势的话语权,也宣告了电影对戏曲的反治其身。因此,戏曲情节在电影中的出现,几乎都是电影创作者们精心选择、为我所用的结果,具体到电影的叙事中,则有如下体现:

(一) 电影叙事对戏曲情节选择性的吸收

“电影对叙事的吸纳是其升腾为艺术的重要凭借。”^①电影是一种讲述故事的媒介,是由一系列声音和画面组成的情节单元结合成的一个或几个也许完整、也许开放的故事。情节是电影叙事的微单元,电影对情节的取舍直接关系着影片最终的面貌,而怎样取舍、如何组接这些情节素材则是电影叙事的重要内容。在本文的研究视域中,戏曲情节对电影叙事的作用,从早期的不可忽视到如今的任意挑选,原因之一在于时代语境的改变。电影在起步阶段对戏曲的全盘吸收是迫于戏曲在当时的强大影响力,传承千年的戏曲在20世纪三四十年代是全民性的娱乐方式,具有压倒其他艺术形式的优势,其艺术本体的成熟度与自足性不仅足以满足社会各个阶层的艺术需求,而且在故事题材、叙述技巧、人物塑造等各方面也无疑是电影的素材宝库,因此,电影对戏曲的依赖是其成长的必经之路。而今,电影作为大众文化的典型代表,早已无需依靠其他艺术来壮大自身,但是电影对戏曲元素的运用既是中国电影中,传统文化血脉维系的无意识表达,更是电影对多种艺术门类融汇贯通的体现。所以,戏曲情节作为电影创作阶段的素材累积,在以影像为表达方式的电影叙事当中,处于被动的从属地位;而电影叙事对戏曲情节的吸收,凸显在以电影为主体、借助戏曲情节来完成电影叙事——这种吸收是有选择、有保留的,是“为电影所用的”。

电影叙事对戏曲情节的选择与接受,往往借由戏曲情节来制造戏剧化的效果。作为中国传统的叙事艺术,戏曲所拥有的广泛的群众基础源自其曲折动人的故事情节。“我国的古代戏曲十分重视情节的新颖奇特。故事情节的新颖生动,曲折奇特,这是戏剧性之所在。‘奇’能产生吸引观众欣赏兴趣的艺术魅力。”^②同样作为叙事艺术的电影,其故事的曲折离奇依然是吸引受众的重要方法。融合了戏曲情节的电影,因为有传统文化的加持,天然具有历史积淀的厚重感,尽写人世变幻与悲欢离合。荡气回肠的《霸王别姬》引人唏嘘喟叹,暧昧迷离的《游园惊梦》让人流连忘返,沉浮跌宕的《南海十三郎》令人可惜可叹……但戏曲情节一旦与电影相结合,戏曲情节的“奇”就在戏曲之外、电影之中,即电影中的戏曲情节若作为一个独立的部分观赏,则不是完整的戏曲传奇,其“奇”已不奇,仅仅作作为电影情节的一个单元,必须经过蒙太奇的剪辑和组接,才能达到曲折离奇的戏剧化的观赏效果。就中国电影的全貌而言,电影对戏曲情节的吸收已不限于丰富电影外在表现形式,更是将戏曲情节内化到电影的叙事当中,或推动故事发展,如陈可辛导演的电影《投名状》中三兄弟关系的演变早已借由戏曲《刺马》在电影中的演绎而露出端倪;或塑造人物形象,如侯孝贤的《最好的时光》中舒淇饰演的艺旦借如泣如诉的南戏塑造出一个飘零哀怨的风尘女形象;或抒情表意、传递思想,如电影《天注定》借由戏曲情节表达人物行动以及宿命结局。

从宏观角度看,电影叙事对戏曲情节的选择在于建构曲折动人的故事;而在微观层面,电影叙事对戏曲情节的吸收则往往体现为借助巧合、误会制造戏剧化的效果。“巧合即利用偶然事件来结构故事情节、打通人物关系、组织戏剧冲突,是剧情发展和矛盾陡转的催化剂。”^③“巧合每每引发误会,误

①邵雯艳:《华语电影与中国戏曲》,上海:复旦大学出版社,2013年,第103页。

②俞为民:《古代曲论中的情节论》,《中华戏曲》1996年第1期。

③邵雯艳:《华语电影与中国戏曲》,第129页。

会往往是巧合的发展,两者之间明显构成一种因果嬗变的关系。”^①传统戏曲擅长以巧合、误会的巧妙编排来营造或喜或悲的演出效果与出人意表的大结局。而电影在叙事中也往往会设置巧合与误会来追求戏剧化的观赏效果。电影叙事对戏曲情节的选用也有较多这方面的考虑,如电影《刀马旦》中几位主角借助戏曲《八仙过海》中的升天情节成功逃脱追捕,其情节设计精妙、惊险刺激,极具可看性。戏曲动作的精心编排演绎出精彩的电影画面与刺激的视觉效果,不仅推动了剧情的发展,而且带来了圆满的结局,从而完成电影的叙事任务。再如电影《胭脂扣》,年轻的十二少与如花私定终身,因遭反对而相约殉情,但十二少背弃承诺,苟且偷生。在阴间苦等的如花返回人世,寻找情郎,却早已人事皆非。如花悲愤失望,独行于清冷街头,恰遇粤剧演出《山伯临终》,戏曲中的情比金坚与现实中的始乱终弃对比鲜明,将如花悲哀又绝望的心情表现得淋漓尽致。这出看似偶遇的戏曲演出,将如花与十二少的不了情从此彻底切断,同时将十二少丑陋自私的一面毫无保留地显现出来。

电影叙事对戏曲情节中悲剧意识的挪借则是值得关注的另一个方面。大团圆的封闭结局是传统戏曲结构上的一大特征,但在追求圆满结局的过程中,传统戏曲往往在情节上设置多重磨难,主人公历经悲欢离合后方能功德圆满、得偿所愿。传统戏曲强调的,是达到圆满结果之前的曲折过程,其间多有悲剧性情节,蕴含悲剧意识。戏曲情节的悲剧意识大致可以从两个方面去理解:其一,戏曲里冲突的性质。悲剧冲突旨在表现人物的逆境和不幸,尤其指正面主人公在出于自己意志的行动中,遇到了不可避免的不幸或犯了无可挽回的错误时才成为悲剧的冲突。反之,若是反面人物遇到不幸,只会令人觉得罪有应得,其主题也成为道德教化。而正面主人公的不幸遭遇,若非其自愿,而是意外发生或命中注定,也不会构成悲剧的冲突。因此,悲剧冲突“本质上是对历史与人性的内在矛盾的揭示,表现出对现存事物合理性的怀疑”^②。其二,悲剧情节所产生的情感效果。悲剧效果依据悲剧类型的不同通常有怜悯、同情、愤慨等类型,但通常意义上,“悲剧产生的是严肃、沉郁的情感,并倾向于崇高之美,使人超越日常的生活态度和道德水平,激发正义感或产生对人生的更为严肃、深沉的感受,带给人强大的震撼,从而使心灵或多或少地受到净化。”^③所以,戏曲悲剧性情节里所蕴含的悲剧意识,往往隐藏着振聋发聩的力量,能够升华人性、针砭善恶、呼唤正义、鞭笞不公,有效避免了流于情感浅薄化的情节至上或片面强调感伤。传统戏曲千百年来叙事精要即在于此:悲剧意识结构情节而最终归于皆大欢喜的大团圆结局,既充分彰显悲剧的崇高之美与内在张力,又迎合中国人渴求圆满与愉悦的审美趣味。电影叙事对戏曲情节的选择与接受的过程中,电影创作者摒弃了传统戏曲固化的大团圆结局,却精准地把握了悲剧意识的内在张力对电影的重要意义,移植或化用具有悲剧意识的戏曲情节,其蕴含的悲剧意识既有关于时代捉弄的无可辩驳,也有个性使然的无力挣脱,还有命运不济的无可奈何,这三种悲剧相互交织,彼此影响,带给此类电影与生俱来的厚重历史感。

时代的风云变幻对个体的人生轨迹有着重要影响。无数历史事件都昭示着个体的力量终究不敌时代的洪流,个体与时代对抗的不可逆结局注定以个体惨败而告终。电影《霸王别姬》展现了那个混乱的年代里,个体被忽视与被摧残的跌宕过程,借“虞姬”程蝶衣与“霸王”段小楼的死别来控诉那个颠倒的时代对人性、对生命的戕害。除了个体在时代风云里的随波逐流,程蝶衣的痴情与执拗也是造成悲剧的深层原因。入戏太深的程蝶衣把个人情感投注在戏曲角色上,导致人戏不分,痴迷于“霸王”段小楼,这份情感成为程蝶衣的性格枷锁,是他悲剧的起点。当他看到他所钟爱的“霸王”在恃强凌弱的现实世界里被迫放弃尊严、低头屈从时,他的内心世界彻底崩塌并对人性、对生活极度绝望与厌恶,最终宁愿在表演《霸王别姬》时结束自己的生命,将戏曲《霸王别姬》的悲剧演绎为程蝶衣的生命

①邵雯艳:《华语电影与中国戏曲》,第130页。

②③伍光琴、左菊:《论〈哈姆莱特〉的悲剧意识》,《海外英语》2010年第4期。

悲剧。戏曲《霸王别姬》虽然以虞姬自刎的悲剧收尾,但其间彰显的矢志不渝的爱情是遗憾里的美好,而电影故事最终的“霸王别姬”则借戏曲情节鞭挞了世态炎凉与人格沦丧,粉碎了情感乌托邦里的温馨幻象,演绎了一个彻底的人性的悲剧,某种意义上,电影升华了戏曲情节的悲剧意味,更加残酷地揭露出在极端语境下的人的丑陋面目。

“宿命论”是悲剧意识的表现形式之一。“‘在几乎每部悲剧中,从一开始就有一种在劫难逃的气氛。’这种氛围成就了悲剧意识表现形式之一的宿命和神秘感,悲剧的恐惧正来源于此。这恐惧不是别的,恰是我们在强大的命运面前的弱小和无助。”^①传统戏曲中“宿命论”是较为常见的一种悲剧意识,而电影情节对戏曲情节的精心挑选也往往有着预设人物命运、暗示人物结局的宿命论色彩。如电影《夜奔》中的主人公林冲与戏曲角色林冲同名,性格忧郁,每当他唱起“望家乡,去路遥”时,不仅是戏曲角色林冲的悲怆抒发,更是戏曲演员林冲的现实写照。戏曲情节成为一条隐藏的线索,暗示着主人公的命运走向,和戏曲角色同质化的命运更加重了主人公命运的悲剧性。如果说时代悲剧可以归咎于特定历史时期的局限,个性悲剧可以追溯到个体性格的原因,而命运悲剧则成为无处言说的伤痛,只得默默承受,无力改变。

(二) 电影叙事对戏曲情节改良性的接受

电影中的戏曲情节仅是电影众多情节中的一小部分,往往呈零散状态分布在叙事的各个环节。因“戏曲为电影服务”的结合宗旨,电影叙事对戏曲情节的接受,享有“为我所用”的极大自由,电影叙事不仅对戏曲情节有选择地吸收,必要时还会对戏曲情节进行改良,以便更好地服务于剧情展开、人物塑造和思想表达。电影叙事对戏曲情节的改良性运用体现在以下两个方面:

首先,戏曲情节是一种情绪表达。电影叙事对戏曲情节的接受,并不是对原有戏曲情节的照搬照抄,而是结合电影的叙事需求,进行适当地改良。因此,出现在电影中的戏曲情节有时会与其本义有所差别,为使其更符合电影的叙事需求,甚至会将片段化的戏曲演绎来替代电影人物进行情绪表达,赋予戏曲情节别样的内涵。电影叙事将戏曲情节改良为情绪表达的途径是最为关键的部分。

戏曲因其悠久的历史、深厚的民族文化基因以及电影出现之前的垄断性娱乐地位而有着广泛的群众基础,成为过去年代里主要的娱乐方式。电影创作者一般会将戏曲情节作为一种追忆往昔岁月的情绪流露,以戏曲情节将人物的思绪拉回过去,找寻逝去的岁月和情感。瞿友宁导演的电影《为你而来》中,布袋戏是阿公家乡的传统戏曲,布袋戏的表演也一直是阿公的情感寄托。年轻时的阿公曾因饥饿偷过馒头,却被善意对待,他对此恩一直铭记在心。后来阿公背井离乡,定居台湾,临终前最思念的是当年的恩人和自己的故乡,为了完成他的夙愿,电影开始了一段寻梦和还愿之旅。布袋戏作为阿公与故乡的唯一联系,寄托着他对故乡的思念和对当年的忏悔,是过去年代的记忆,是逝去的岁月,更是回不去的故乡。宁瀛导演的《找乐》中出现的戏曲情节则是电影的叙事载体,借戏曲串联起一群退休老大爷的喜怒哀乐。戏曲曾是他们年轻时的主要娱乐方式,也是退休后用来充实业余生活的爱好。影片中大量的戏曲演唱以及关于戏曲演唱技巧的争论凸显了戏曲在他们那一代人心目中的崇高地位,戏曲连接起了他们的过去和现在,也将影响到他们的未来,戏曲已然成为一种生活方式。影片里各种戏曲唱段的出现,充满浓郁的怀旧情愫,展现了不同的时代印记,“怀旧”通过一种“不忘记”的方式表达出来,在不断地演唱、不停地争论以及不倦的磨合中将对传统戏曲的热爱体现得淋漓尽致。

电影叙事对戏曲情节的接受,不但有追忆与怀旧的伤感表达,亦有传承与弘扬的乐观表现。如吴天明导演的《变脸》与孙周导演的《心香》都是以戏曲的传承为主题,讲述了传统文化在代际传承中遇

^①谢劲秋:《论悲剧意识及其表现形式》,《外国文学》2005年第6期。

到的阻碍。电影《变脸》借川剧表演的特技“变脸”反映封建思想中传男不传女的文化陋习,最后又通过戏曲情节的演绎达成爷孙关系的转变,实现对传统的维系;电影《心香》则是在隔代交流的重重障碍中借由戏曲情节的演绎打开了尘封已久的心结,从血脉相承的戏曲表演中看到了文化遗产的希望。如果说传承是历时性的时代延续,那么弘扬则是共时性的地域传播。孙铁导演的《秋雨》形象地展示了京剧《四郎探母》对日本女孩梶子的吸引,梶子姑娘远道而来,喜欢国粹京剧,这充分反映了中国戏曲的国际影响力。李晨声导演的《生旦净末》是继承与弘扬的综合体现,在戏曲艺术的传承中,借女儿的出走与外孙的回归勾勒出戏曲延续的蜿蜒之路,同时又巧妙地以外孙的新加坡身份指出中国文化的跨地区魅力……这些电影的思索与探讨凸显传承与弘扬都是戏曲继续下去的必经之路,两者缺一不可。

电影中的戏曲情节无论是作为追忆往昔的怀旧情绪,还是基于可持续发展的弘扬与传承,都是电影叙事对戏曲情节的策略性运用,戏曲情节成为一种手段,服务于电影整体的思想表达。

其次,电影借助戏曲情节能够突显地域或时代特色。电影叙事对戏曲情节的采纳,通常具有地域性与时代性。传统戏曲因其千年的传承历史与广泛的传播地域,在种类与样式上呈现出斑斓各异的形态。电影选择一定的戏曲情节进入叙事范畴时,符合电影所讲述的时代与地域等情境是最基本的要求,因此在客观上,电影叙事也通过对戏曲情节的接受体现着不同地域或不同时代的特色。

中国幅员辽阔,不同地域的景物、文化、群体性格等都有各自的特色,在传统戏曲中尤为凸显。如碗碗腔的粗狂反映着西北大地的豪迈,婉转的昆曲与江南的秀美相得益彰,京剧的字正腔圆则是皇城根下的优越感使然……这些鲜明的地域特色,随着戏曲情节进入电影,给影片打上了浓郁的地域烙印:张艺谋导演的《活着》把电影故事的发生地设置在陕西,所以主人公福贵在表演皮影戏时唱的是西北的碗碗腔,歌声中透着一股苍凉,赋予了影片黄土高坡般的浑厚气质;在他的另一部电影《金陵十三钗》中,十三位摇曳着身姿款款走来的妓女演唱的《秦淮景》则完美诠释了江南的温柔和婉约;储可为导演的《不可触摸的恋人》里多处出现的锡剧表演则展现了江南小城金坛的精致与安逸……挑选与影片故事发生地相符合的戏曲剧种是电影创作的基本要求,而展现与影片故事相符合的戏曲情节才是其中的关键,于是我们不仅从电影《活着》里感受到声音形式上碗碗腔的苍凉浑厚,更从随着福贵命运的变化而变化的戏曲情节与唱词里读出了人生的无奈与命运的无常。

电影叙事对戏曲情节的运用,不但要考虑具体的地理方位,而且还需兼顾故事所发生的时间。戏曲的日渐式微已经使其成为小众化、偶然性的文化现象,因此电影中的戏曲必须出现在一个合适的时间点,才能达到为电影叙事推波助澜、锦上添花的作用。如《霸王别姬》、《夜奔》、《南海十三郎》等影片就将故事背景设置在新旧交替、时局动荡的上世纪三四十年代前后。彼时,伴随着政治、经济以及文化上的变革与更迭,戏曲的文化主流的传统地位不断受到冲击,戏曲演员的命运也颠沛多舛。电影展现特殊时代背景下人生的跌宕起伏,而戏曲艺术在那个年代所经受的坎坷与艰难则隐现其中,与主人公的人生遭遇互为表里,诠释悲剧的深层原因。换个角度说,特殊的故事讲述年代往往会成就特别的人生,正是因为身处乱世,主人公才会有异常曲折丰富的经历,同时,这也是电影叙事对戏曲情节的选择与接受的依据之一。动荡年代的故事往往荡气回肠,但和平年代的故事未必就索然无味。在世纪之交或者更接近当下的时代,戏曲已然失却主流娱乐方式的地位,以此为时代背景的电影对戏曲情节的选择往往与回忆、往事、怀旧等相勾连,电影叙事对戏曲情节的改良性接受具体体现为戏曲以一种更日常化的方式参与到人物的生活之中,如电影《心香》、《姨妈的后现代生活》、《找乐》等。在这类电影里,戏曲不复动荡时代的惊心动魄与生死攸关,而更多以平和的情态出现,作为衔接过去与现在的重要文化基因。除此之外,和平年代的背景设置下,还可能表现为电影解构了戏曲情节的程式化与完整化,以碎片、拼贴的自由身份消融于电影之中,如电影《鸡犬不宁》、《秋雨》等。由此可见,电影叙事对戏曲情节的消化吸收,与影片故事所处的时代和影片拍摄所处的时代均有关系。

三、电影叙事对戏曲情节选择与运用的得与失

作为两种独立的艺术形式,电影与戏曲相伴共生的历史经历了此消彼长的过程,从电影诞生初期战战兢兢作为戏曲艺术的记录与传播的媒介,到“电影为戏曲服务”,到当下的“戏曲为电影服务”,彰显的是古老与新生的艺术之间在高速变化的社会文化语境下一次次的磨合,电影对戏曲情节选择与运用的诸多实践也给了我们很多启示与思考。

每部电影几乎都在铺衍故事,故事该如何被巧妙地描绘出来、电影情节该如何被组织、如何被叙述是每个电影创作者最关注的问题,而曲折离奇的情节历来是解决电影叙事的关键。电影叙事对戏曲情节的选用,往往也遵循这一标准。有些电影以戏曲为母题,借戏曲的故事内核来叙事,以戏曲情节的合理化改编来完成跌宕起伏的电影故事。如电影《青蛇》由戏曲《白蛇传》改编而来,戏曲历经千锤百炼而完整、流畅的叙事、精心设计的曲折离奇的情节均被电影采纳,经过风格化的演绎和影像化的表达最终成为一部经典的电影。蜚声国际的电影《霸王别姬》若不是对戏曲情节的合理运用,在影片的观赏效果上会大打折扣。无论是促使小豆子下定决心演戏的戏曲演出段落,还是影片最终“姬别霸王”的生离死别,戏曲情节的使用让影片的情感冲击更加猛烈,彻底呈现出程蝶衣人戏不分的癫狂状态。因此,以戏曲故事为基础,电影在情节的设置安排、剧情的流畅表达方面会从容许多。电影叙事对戏曲情节的选用,凸显了戏曲情节在情节设置上的作用。

戏曲情节融入电影所获得的特殊审美效果,不仅体现为电影情节因此而引人入胜,还表现为电影呈现出的古典之美。戏曲唱念做打的艺术表现手段为电影的对白和动作增加趣味与深度,为影像叙事提供了发挥余地,如陈凯歌导演对戏曲的深刻领悟为其电影增添哲思意味,香港编剧杜国威对戏曲的经典化用为电影《南海十三郎》、《虎度门》带来经典与生活相糅合的俗世气息……戏曲的古典韵味为现代的电影艺术扩大了思考、回味的空间,使电影更有韵味和美感,杨凡导演的《游园惊梦》即利用了戏曲情节的暧昧迷离营造出奢靡醉人的浮华氛围,使得影片始终弥漫着一股没落悲伤的淡淡哀思。此外,戏曲的程式化与庄重严肃的端庄气质也带给电影沉稳、平整的创作思路,戏曲线性完整闭合的叙事方式深深地影响了电影的创作,不只是在含有戏曲元素的电影中起作用,而是影响了整个中国电影史。

电影叙事对戏曲情节的选择与接受,几乎可以视为电影和戏曲的双赢策略。对于电影而言,戏曲情节的融入不仅丰富了电影的故事内容、拓展了电影的艺术形式,而且带给电影更多的古典韵味与美感,可谓内外兼修。对于戏曲而言,戏曲元素融入电影为戏曲的传承与发展带来机遇,这对逐渐式微的戏曲来说无疑是适应当下语境、尝试突破非常重要的一种方式。历经时间磨砺的戏曲艺术具有极高的审美价值,但其高度程式化的演绎方式却往往让观众敬而远之,随着多层次、多种类的大众文化的兴起,传统戏曲几乎面临无人问津的际遇,因此,式微的传统戏曲如何传承与发展是当前一项非常重要的任务。《心香》、《生旦净末》等电影就明确表达出了这种隐忧。而以电影为载体,戏曲的各种元素融入其中,以此来传播戏曲,是用适应当下语境的主流文化类型来有效地宣扬中国传统文化,既避免了戏曲的曲高和寡、无人问津,又能充分利用电影的音画手段对之进行改良,以适应当前大众的审美水平,因此,电影叙事对戏曲情节的选择与接受,是戏曲在当下发展的一种有益的策略。

但从电影实践来看,戏曲情节与电影叙事的合作,也存在一些不足。电影叙事对戏曲情节的选择与接受是片段化、零散化的,一部电影甚至可能出现来自多个戏曲曲目的不同情节,从表面看,只要不影响观众对电影故事的理解,似乎就没什么问题,但其代价却是牺牲戏曲故事的完整性与独立性。电影中出现的戏曲情节承担了戏曲故事以外的叙事任务,有时甚至完全失去了戏曲情节的本身内涵,仅

成为一种展示手段。这对于电影来说是合乎情理的处理方式,但对戏曲而言却是一种伤害,因为断章取义的戏曲情节会造成观众对戏曲本身主题的误解,或者仅把戏曲当作一种耍花腔的表演形式。在戏曲艺术式微的今天,观众能接触到戏曲的任何机会都有可能是接触戏曲的唯一机会,他们对某个戏曲的认知很可能就是来源于电影中的某个戏曲情节,被误读的戏曲主题和片面强调演唱技巧的影像呈现都可能令观众失去进一步了解这门传统艺术的兴趣,这样不仅不是对戏曲的宣扬,反而是一种戕害。而电影对戏曲情节的碎片化运用,可以视为上述情况的一种最极端的例子,因为这出戏曲曲目只是充当了在不同的场景中拾遗补缺的作用,其完整性、独立性都丢失殆尽,更毋庸提及其主题、人物等具体的细节。另外,时代的变迁导致现代观众与传统文化的疏离,作为传统文化承载者的戏曲实际上对其受众有着天然的筛选功能,只有具备相关戏曲知识和审美修养的受众群体,才能看懂戏曲情节;反之,电影对戏曲情节的选择、运用及其作用都可能存在被误读的风险,从而不能发挥其功能。电影的声画蒙太奇以及摄影艺术,也会对戏曲情节的选择、处理以及表现带来改变,在一定程度上阻碍观众对戏曲情节的理解。

作为两种特点迥异的艺术形式,电影与戏曲的磨合历经百年。早期的戏曲电影曾经是电影与戏曲结合的通行模式,这从一个侧面证明了当年戏曲的主导地位与电影的从属性质,正如高小健教授在论述戏曲电影的美学属性时所说的“戏为情事,影为现象;影以戏为踪,戏以影为变”。^①但如今,戏曲元素呈散落状态分布于以电影为主体的影像之中,客观上确实起到为日渐衰落的戏曲提供传播路径的作用,但是以碎片拼接出现的戏曲情节,以一种娱乐逗趣、嬉笑玩闹的面目呈现于观众眼前,正在逐步消解着戏曲艺术深厚的文化积淀。所以,令人悲哀的是,今日的戏曲文化传播似乎离戏曲越来越远,程式严谨、内容完整的戏曲正在以搞笑滑稽、断章取义的方式流传于大众之间,以一种非戏曲的面目存活。但同时,无论如何我们还是可以发现,有真心热爱戏曲、真正懂得戏曲的优秀电影导演在持续从戏曲中挖掘传统文化的宝藏,让传统戏曲薪火相传。那些成功的电影范例给了我们信心与启示,在寻求电影与戏曲更好结合的途径与方式的道路上,尚有一定的空间值得我们探索,也期待将来能出现更多的戏曲元素与电影完美结合的优秀电影,对戏曲与电影的发展都有裨益。

(责任编辑:高峰)

Adaptation and Use of Opera Plots in Chinese Films

ZHU Yi-miao

Abstract: In the era of image, the combination of Chinese opera and Chinese film is often conducted in this form: the latter adopts the elements and in particular the plot of the former. The function of opera plot in the film is mainly embodied in its narrative and characterization. The selection and use of opera plot shows how the film directors select and use the opera elements to create a dramatic atmosphere and introduce into the film a sense of tragedy. The adaptation and use of the opera elements also indicate the directors' needs to express feelings and highlight the local and temporal characteristics in their works. The analysis of the practice of the integration between opera and film has significant implications for the development of Chinese opera and film in the future.

Key words: Chinese film; opera plot; function; selection; application

^①高小健:《戏曲电影艺术论》,北京:中国电影出版社,2015年,第343页。