华语电影与中国戏曲

邵雯艳 著

复旦大学出版社

华语电影与中国戏曲

邵雯艳 著

复旦大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

华语电影与中国戏曲/邵雯艳著. —上海:复旦大学出版社,2013.3
ISBN 978-7-309-09500-5

Ⅰ.华… Ⅱ.邵… Ⅲ.①电影-研究-中国②戏曲-艺术-研究-中国
Ⅳ.①J905.2②J82

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第027934号

华语电影与中国戏曲
邵雯艳 著
责任编辑/胡春丽

复旦大学出版社有限公司出版发行
上海市国权路579号 邮编:200433
网址:fupnet@fudanpress.com http://www.fudanpress.com
门市零售:86-21-65642857 团体订购:86-21-65118853
外埠邮购:86-21-65109143
江苏省句容市排印厂

开本 890×1240 1/32 印张 7.375 字数 209千
2013年3月第1版第1次印刷

ISBN 978-7-309-09500-5/J·199
定价:28.00元

如有印装质量问题,请向复旦大学出版社有限公司发行部调换。
版权所有 侵权必究

本书为“江苏省教育厅高校哲学社会科学基金项目‘华语电影与中国戏曲’2011SJB760025研究成果”、“苏州大学重点学科建设经费资助出版”、“江苏高校优势学科建设工程资助项目”。

序　一

周　秦

1905年，距卢米埃尔兄弟在巴黎卡普辛路14号大咖啡馆的地下室放映《火车进站》、《工厂大门》之后10年，由北京丰泰照相馆老板任庆泰拍摄的记录传统戏曲表演的无声黑白电影《定军山》悄然揭开了中国电影的序幕，同时明确无误地宣判了这门全新舶来艺术的中国命运，将注定要同古老的东方艺术——戏曲无止无休、难分难解地缠绵纠结。

就中国传统文化观念而言，这似乎是再顺理成章不过的。所谓“戏台小世界”，它乃是人间百态的变相缩影。凡以歌舞形式搬演于场上的古今故事，均属戏剧之类。昆曲、京剧、绍兴戏固然是戏，歌剧、舞剧、话剧亦然是戏，甚或木偶、皮影、布袋莫非戏也，然则电影、电视之类非戏者何？宜乎一些老派人物至今将电影称为“影戏”。

然而毋庸讳言，“影”和“戏”的差异确是一望可知。最直观的就是电影完全突破了剧场和舞台的限制，其生产过程并不直接面对受众。倚仗层出不穷的摄影技术和制作手段，电影几乎是“随心所欲”地营造出一个个“真实”“立体”的时空场景，达至震烁感官的现场效果和传统戏剧无法企及的票房价值。因此自20世纪20年代开始，电影人就一直在检讨反思中国电影“曾经借重过戏剧”的“前生因”，大声疾呼“脱离戏剧的拘束”，“丢掉戏剧拐杖”，摆脱以叙事为基础的戏剧构思方法，“探索新的电影造型手段”，实现“电影语言的现代化”。

这股风潮甚至影响戏曲界，得到吸收“同化”，成为“戏曲改革”的动力。传统戏曲一度尝试丢掉程式、台步、韵读、行当、一桌二椅等与生俱来的传世家当，大量借鉴电影的场景形式和表现手法：声光电，交响乐，话剧导演，实景舞台，演《长生殿》就搭一座宫殿，演《牡丹亭》就建一个园林……有人至今乐此不疲。殊不知在戏曲舞台被越来越多“真实的”木料、布料和塑料侵削堙塞殆尽之时，一并遭受侵削堙塞的还有演

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

员的创造力、观众的想象力，以及传统戏曲艺术的存活依据——写意性原则。重拾“规矩”，回归传统，正日益成为戏曲业界的主流取向。

进入21世纪以来，以第五代、第六代导演为代表的中国电影界在背弃戏剧传统的道路上渐行渐远，直至影像技法的张扬淹没了对剧情的关注。动辄数千万美金的大投入支撑起夸张变形的大制作，打造出一部又一部遍布模仿痕迹的“商业大片”。“他们的问题或许还不在于对传统否定太多，更重要的是他们在对传统（包括世界电影的传统、华语电影的传统和民族历史文化的传统）缺乏真正理解的基础上否定传统，因而无法继承传统真正的精华，在盲目的反叛中迷失了自我成长的方向。”（P. 208）事实上，昂贵华丽的洋礼服已经越来越掩盖不住中国电影窘迫羸弱的病体。试想，如果只能耗费巨资生产好莱坞模式的粗劣仿制品，那么中国电影的存在价值又有几何呢？

“与此同时，抵抗好莱坞、反对‘全球化’的浪潮也一浪高过一浪。近年来，欧洲（含俄罗斯）艺术电影的坚守、伊朗电影的独树一帜、日本新电影的崛起、韩国电影民族文化的张扬、印度电影忠于本土的发展，都以各自的方式应对好莱坞电影帝国的侵袭。”（P. 1）这难道还不足以引起我们的深思和觉悟吗？

14世纪中叶，昆山人顾瑛筑玉山草堂，与友人结会吟歌，“善发南曲之奥”，开600年昆腔戏曲之先河。邵雯艳生长于此，自幼深受戏曲文化的濡染。1996年以昆山中学尖子生保送苏州大学国家文科基地就读，2000年又以推优免试成为攻读硕士学位研究生，专业方向电影学。当年三四月间，首届中国昆剧艺术节在苏州隆重举办，中断二百余年的虎丘曲会得以恢复，苏州大学师生40多人登上千人石高歌一支《琵琶记·赏秋》【念奴娇序】，拉开了曲会的序幕。2001年5月，联合国教科文组织在巴黎颁布首批人类非物质遗产代表作名录，中国昆曲全票入选。苏州市人民政府和苏州大学联合建立中国昆曲研究中心，文化部在苏州隆重举办昆剧传习所创建80周年纪念活动。2002年11月，全国昆剧优秀中青年演员评比展演在苏州隆重举行，联合国教科文组织官员自始至终参与了为期8天的盛会。2003年11月，第二届中国昆剧节暨首届中国昆曲国际学术研讨会同时在苏州升起帷幕，专业

会演、业余曲会和理论研讨同时并举，昆曲发展呈现出全新的态势。2004 年 7 月，第 28 届世界遗产大会择地苏州举行，苏州昆剧院打造的新版《长生殿》、青春版《牡丹亭》先后出访台湾，获致巨大成功。作为研究生和青年教师，邵雯艳不仅见证了昆曲中兴的真实历史，还亲身参与了昆曲遗产的采访调查，感触良多。2005 年，在工作两年之后，她终于下定决心，通过考试来到我的身边，攻读博士学位。生活经历和学问基础促使她选择以电影与戏剧关系作为研究方向和学位论文选题。这个选题兼具鲜明的现实性和重要的理论性，但是毋庸讳言，学术难度很大。邵雯艳对此有充分思想准备，她不惜付出 5 年青春年华，偶偶独行，跋涉求索，留下一串坚毅深刻的足迹。

2006 年 6 月，邵雯艳发表了读博期间的第一篇论文《被遗弃的昆曲精神——评电影〈十五贯〉》（《中国昆曲论坛 2005》，苏州大学出版社 2006.06.），通过电影《十五贯》与舞台版昆剧《十五贯》的比较，分析电影和舞台版昆曲在演员表演、砌末使用以及传播性质等方面的差异，指出媒介性质的不同导致电影难以成功再现昆曲舞台表演艺术。2007 年 12 月，邵雯艳在第四届中国昆曲国际学术研讨会发表《试论李渔编剧技艺观》（《中国昆曲论坛 2008》，古吴轩出版社 2009.06.）一文，结合李渔的创作实践，讨论《闲情偶寄·词曲部》的剧本写作观念。文章认为技艺与艺术是两个不同的概念。李渔的贡献集中在技艺方面，而并非纯正的艺术方面，得到众多与会戏曲学者的认同。2008 年 9 月，邵雯艳撰写《全球化浪潮中的中国电影发展策略》（《光影之舞——中国高等教育学会影视教育委员会 10 周年论文集》，湖南人民出版社 2008.09.），显现出思考的深化。文章认为中国电影必须在电影商业和电影艺术等多维领域齐头并进，不比拼投入而拼文化内涵、不比拼国际市场而拼国内票房、不比拼同步紧跟而拼艺术个性，一味的“大片”策略并不值得推崇。2009 年 7 月，邵雯艳发表《戏曲电视剧的迷惘》（《中国电视》2009 年第 7 期），一度将视野拓展到电视剧。文章通过回顾戏曲电视剧在 20 世纪末叶曾经的一度繁华，对照当前其既无法维系对普通电视观众的吸引，也无法实现对戏曲艺术本体的传承的尴尬现状，指出戏曲语汇单薄、写意美学弱化、艺术审美缺失等诸多原因。2010 年 5 月，邵雯艳应邀赴台参加两岸八校师生昆曲学术研讨会，发表《昆曲电影传播的回顾与反思》一文，分析昆曲电

影传播的两种类型，其一是以电影记录和传播昆曲舞台艺术，其二是突破舞台实况的机械记录，试图将昆曲表现手段与电影表现手段进行艺术上的深度结合，即在演员表演、砌末使用等方面对昆曲实施电影化的变异。文章指出，前一类型随着电视、网络等新媒介力量的兴起而日渐减少，趋向消亡；而后一类型则由于在与昆曲的深度结合中，改变了昆曲的表演程式和写意特征，因而难以展现昆曲艺术的真实面貌。其观点引发台湾著名戏曲学者王安祈教授的高度兴趣和呼应交流。

2010 年 5 月，邵雯艳的学位论文得到校内外专家的一致好评，顺利通过答辩并获授博士学位。但是她对这一论题的探索并未到此止步。2011 年 8 月，邵雯艳撰写《影戏传统与纪录片的叙事策略》(《中国电视》2011 年第 8 期)，探讨纪录片面向受众的叙事策略，指出传统戏曲小说的创作经验如文以载道的主题历练、求奇尚趣的故事打造、引人入胜的情节设计、线性流畅的结构安排以及以人物为中心的故事架构，都是值得纪录片珍视借鉴。2012 年 2 月，邵雯艳又发表《昆曲歌舞的呈现及其功能》(《中国昆曲论坛 2010》，古吴轩出版社 2012.02.)一文，讨论昆曲歌舞在电影故事片中挥发出的独特艺术魅力，不仅在电光幻影中奉上了视听合一的审美体验，更与电影的肌理融为一体，营造时空氛围、塑造人物形象、参与故事叙述、抒发心理情感、建立结构体系，全面参与电影的建构，扩展了想象空间和感受层次，提高了电影故事片的表达力、表现力和感染力，将电影故事片推向更深远的艺术意境。这些内容进一步提升了论题的学术厚度，成为即将面世的新著中的亮点。

读博五年，修改补充又是两年，如果加上兹前读硕的三年，则恰好印证了“十年磨一剑”的古训。在急功近利的当今学界，也足称难能可贵了。以一本新书了结十年心路，总是值得庆贺的喜事。可是作者毫无自得之意，她说：“这是一个深邃而艰辛的课题，我们刚刚起步。”(P. 209)想来也是，邵雯艳正当华年，一事初了却，一事已上心。新书把她推向新的学术起点：既然徘徊于影视和戏曲之间的边缘路径已被她基本否定，那么当今之计，是向西入影，还是向东涉戏？何去何从，抉择为难。作为导师，我无意揣测干扰学生的志向。我只是期待，无论向东或是向西，她都能走得很远很远。

2012 年平安夜草于寸心书屋

序　二

倪祥保

在世界电影100多年的发展历史中，华语电影作为一个客观的电影现象，事实上已绵延较长时间且很有作为；作为一个特定电影集合的概念，则相对新近而引人关注。关于它的研究，说不上汗牛充栋，也早已林林总总。但是，相对全面地从艺术主体及文化特质角度对华语电影进行较为全面深刻分析研究的似乎并不多见，尤其像邵雯艳博士那样努力探析、阐释中国戏曲乃是促进华语电影不断成熟并努力助推其更好走向世界主要文化艺术力量之一的研究，更是难能可贵而富有价值。细读她的研究成果，即在她博士论文基础上出版的《华语电影与中国戏曲》一书，可以令人比较信服地意识到，华语电影不仅始终是世界电影发展进程中的一个重要组成部分，而且它的灿烂辉煌确实需要以中国戏曲等民族文化艺术作为其非常独特而永不消褪的底色。

《华语电影与中国戏曲》一书认为，纵观百多年来华语电影的发展历程，对中国戏曲有意无意地表现、学习、借鉴，自觉不自觉地继承、坚持和升华，造就了华语电影特定民族化的呈现。在全球化的语境中，中国戏曲作为民族传统艺术，华语电影和中国戏曲的密不可分作为华语电影的历史传统，华语电影和中国戏曲的关系等，都是研究华语电影历史、现实和未来走向必须直面的议题。事实上，华语电影和中国戏曲在艺术本体上的互通，保证了华语电影与中国戏曲相关研究的可行性；针对两者关系的论述或隐或显地贯穿华语电影理论研究的历史，构成其中最具有民族特色的内容之一。相对而言，在以往的研究中，中国戏曲的独特性或淹没在了中西戏剧模糊一体的概念中，或作为民族传统艺术整体中的局部而未能凸显，因此，华语电影和中国戏曲的关系并未得到比较专门、具体和充分、透彻的关注。邵雯艳这部专著所取得的学术成绩，则较好地弥补了相关学术研究的不足。

邵雯艳博士的研究工作，紧扣华语电影与中国戏曲的关系展开细密的论述。全书首先回顾了华语电影对中国戏曲的机械复现和主观映现两种不同方式和手段，探究戏曲电影的观念形成，在此基础上就戏曲电影在当前文艺生态环境下与大众审美需求的错位，探讨其商业价值的失落，就两种艺术手段的本质分歧讨论以电影手段表现中国戏曲艺术的难以实现。在对戏曲电影观念和价值的反思后，全书围绕华语电影对中国戏曲的“同化（强调为我所用且以我为主，下同从略）”，即占据主导地位的华语电影吸纳、转化作为客体的中国戏曲的艺术元素因而愈加丰满的现象和可能，展开两者更深层次交互的研究。关于华语电影对中国戏曲的“同化”，该书从三个层面进行分条缕析：“华语电影与中国戏曲的歌舞”就歌舞影片与戏曲歌舞、戏曲歌舞片段在华语电影中的功能、华语电影表演技巧与戏曲歌舞技巧，“华语电影与中国戏曲的叙事”就主题表达、题材选择、情节设计、结构安排、叙述视点和人物角色，“华语电影与中国戏曲的诗性”就以诗言志的抒情、淡化情节的叙事、细腻精微的心理、情景交融的意境、心物溶化的意象进行详尽论述。

作者指出，中国戏曲在施加于华语电影巨大影响的同时，也遭遇了不绝如缕的质疑和反叛。其中有电影本体艺术自觉和语言技巧、特征认知的必需，也有在缺乏透彻认识与全面把握之上的草率论断。为此，她对中国戏曲形式、内容、美学风格进行尽可能较为深入的洞察和较为透彻的理解，在尊重电影和戏曲彼此艺术独立性的基础上，多方寻找华语电影“同化”中国戏曲的可能以及努力获得华语电影民族化市场生存、艺术生长的源泉和依据。很显然，所有以上相关研究，都是非常艰难的探索前行，仍具有筚路蓝缕的艰辛。

《华语电影与中国戏曲》作者邵雯艳，是我一位挚友的女儿。由于她父亲的信任，我参与了为他女儿“传道、授业、解惑”者的行列。虽说态度认真尚可，但我才疏学浅，加之经常工作忙乱，履职情况确实很差。她是我带的第一个硕士生，也是我与大学同班同学周秦教授联合指导的第一个博士生。周秦教授具有良好的中国古典戏剧戏曲艺术学养，尤其对被称为百戏之祖的昆曲具有独到的技艺功夫和理论基础，我则对电影艺术略知一二。表面看来，由我们俩联合指导邵雯艳的博士论文《华语电影与中国戏曲》，应该各取所长、相得益彰。其实未然。最为

主要的原因首先在于：我对中国戏曲的基本不懂，一如周秦对电影艺术的关注不够。其次，论文的重点在于中国戏曲和华语电影两者之间的艺术联系与特殊互动，而我与周秦之间只有同学关系而基本没有学术互动。也就是说，我们两个关系非常良好的同学在指导一名学术基础相当不错的学生写作这篇博士论文的时候，其实在最最关键的点上都是心有余而力不足的，或者说我们几乎没能为她论文的出彩提供淡淡的底色。于是，一切的一切，显然主要得依靠邵雯艳自己，其论文写作的难度可想而知，这也许是她自己始料未及的。与此同时，对于论文写作的是否可行与能否成功，我们除了原则肯定且偶尔说上片言只语外几乎就是束手无策。在相当长的一段时间里，我们更多的只是等待，等待她不断写出的文字来让我们俩不断地予以确认和逐步地放下担心。由于邵雯艳的聪颖与努力，经过多年独力潜心研究与刻苦写作，她的博士论文《华语电影与中国戏曲》与她可爱的女儿一起成长，日渐呈现出更多的令人欣喜，也带给我们一定的成就感。

正如作者、读者和我都很清楚的，作为技术的电影，它是舶来品，完全没有国家和民族的区分；作为应该带有民族文化特征的华语电影，则一定要植根于中华文化土壤才能根深叶茂。华语电影如果只体现在使用中文语言这个方面而不能很好地传播中华文化，那它就如行尸走肉。在世界公认的活动电影诞生地法国，曾经由梅里爱等用戏剧艺术拯救了新生而行将夭折的电影；世界电影大都会好莱坞的崛起，也主要并长期依靠与百老汇戏剧歌舞艺术的成功嫁接和有机熔铸；华语电影的当代发展和不断走向辉煌，同样继续需要文化积淀深厚、艺术精益求精的中国戏曲等民族文化艺术的“异养”。在一定意义上来说，这也应该是具有综合艺术属性的电影艺术生命力的题中之意。

要之，在经济全球化发展势不可挡，电影“好莱坞化”大潮汹涌澎湃的当代语境下，《华语电影与中国戏曲》作为努力阐释以中国戏曲为华语电影最为主要文化底色的研究成果，确实对学界和业界来说都具有一定的学术价值和积极的指导意义。为此，我即便无话找话地写下这篇有点东拉西扯而私下自觉汗颜的短文，还是愿意就此为该书作序。

2012 年 12 月于姑苏

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

目录

绪论 …… 1

第一章　华语电影对中国戏曲传播的回顾与反思 …… 10

第一节　华语电影对中国戏曲的技术复现 …… 10

第二节　华语电影对中国戏曲的主观映现 …… 13

第三节　戏曲电影的观念形成 …… 15

第四节　戏曲电影的价值失落 …… 17

一、商业价值的失却 …… 18

二、戏曲艺术的缺失 …… 19

第二章　华语电影对中国戏曲的“同化” …… 27

第一节　“同化”中的主客体定位 …… 28

第二节　华语电影“同化”中国戏曲的观念 …… 34

第三节　华语电影“同化”中国戏曲的创作 …… 43

第三章　华语电影与中国戏曲的歌舞 …… 61

第一节　华语歌舞影片与戏曲歌舞 …… 62

一、早期歌唱片中的戏曲歌舞元素 …… 63

二、戏曲电影化的“古装歌舞片”实验 …… 66

三、黄梅调电影与戏曲歌舞 …… 69

第二节　戏曲歌舞在华语电影中的功能 …… 74

一、营造时空氛围 …… 75

二、塑造人物形象 …… 76

三、参与故事叙述 …… 79

四、抒发心理情感 …… 81

五、建立结构体系 …… 83

第三节　华语电影表演技巧与戏曲歌舞技巧 …… 86
一、电影表演与戏曲歌舞表演的差异与共通 …… 89
二、华语电影表演技巧对戏曲歌舞技巧的借鉴 …… 94

第四章　华语电影与中国戏曲的叙事 …… 102
第一节　主题表达 …… 103
一、人情纷乱中的伦理维系 …… 106
二、社会动荡中的伦理呼唤 …… 109
三、政治困扰中的伦理重建 …… 111
第二节　题材选择 …… 113
一、戏曲故事的电影演绎 …… 113
二、戏曲题材与类型电影 …… 116
三、戏曲母题的电影开凿 …… 120
第三节　情节设计 …… 123
一、求奇尚趣 …… 123
二、悲喜交集 …… 126
三、巧合误会 …… 129
第四节　结构安排 …… 131
一、“一人一事”的线性缝合 …… 131
二、起承转合的流畅承接 …… 134
三、大团圆的封闭结局 …… 136
第五节　叙述视点 …… 138
第六节　人物角色 …… 142
一、角色行当 …… 142
二、形象类型 …… 145
三、人物善恶 …… 147

第五章　华语电影与中国戏曲的诗性 …… 151
第一节　以诗言志的抒情 …… 155

一、离合之情与兴亡之感 …… 156
二、含蓄蕴藉与“情理”之争 …… 160
第二节　淡化情节的叙事 …… 166
一、加速叙述与情节留白 …… 168
二、减速叙述与细节铺陈 …… 171
第三节　细腻精微的心理 …… 174
一、剧作者与剧中人合一的心理体验 …… 175
二、“身”“心”合一的舞台表演 …… 179
第四节　情景交融的意境 …… 184
一、“境景”的简约空灵 …… 186
二、“情意”的注入融合 …… 190
第五节　心物融化的意象 …… 193
一、情感象征的符号 …… 194
二、情感线索的枢纽 …… 197
结语 …… 203
参考文献 …… 210
后记 …… 220

绪　论

一

《阿凡达》(2010)以令人瞠目结舌的视听震撼、扣人心弦的故事叙述、无可挑剔的正义主题席卷全世界,再次证明了好莱坞电影全球扩张的来势汹汹、势不可挡。当今世界的"文化帝国主义"突出反映为西方电影尤其是好莱坞电影突破民族文化的差异和障碍,以市场争夺的所向披靡裹挟着思想文化的认同,在全球范围的传播与渗透。与此同时,抵抗"好莱坞"、反对"全球化"的浪潮也一浪高过一浪。近年来,欧洲(含俄罗斯)艺术电影的坚守、伊朗电影的独树一帜、日本新电影的崛起、韩国电影民族文化的张扬、印度电影忠于本土的发展,都以各自的方式应对好莱坞电影帝国的侵袭。多样性是文化艺术的必然存在和生命本质,电影也同样如此。

面对现实及潜在的巨大电影消费群体、积弱不振的电影市场和一触即发的电影需求,源远流长的文化传统和博大精深的艺术精粹,华语电影人面临挑战,同时拥有机遇。如何使华语电影在本土站稳脚跟,在电影商业和电影艺术的多维领域均有所斩获,同时努力走出国门,以求持久地自立于世界民族电影之林,是华语电影从业者及研究者最关注的议题。好莱坞的模式只可仰止而难以复现。《英雄》(2002)、《无极》(2005)、《满城尽带黄金甲》(2006)、《夜宴》(2006)这些徒具形式的对美国大片的拙劣模仿,固然不以艺术为旨趣,失落了民族文化阐释的野心。而当电影跨越国界的传播已成为现实,中国观众可以全球同步地分享好莱坞的最新作品,在与诸如《阿凡达》之类巨作的较量中,这些贩卖好莱坞模式的创作相形见绌、毫无招架之力,其在国内市场的地位堪忧,更遑论进军国际市场。

民族化的生存是华语电影必须直面的艰难而沉重的话题。电影的源头在西方，但其表达内容及其文化精神内涵应当是非常民族的。舶来的电影在中华文化传统中虽然找不到直接的对应谱系，但电影作为综合艺术所包含的文学、戏剧、美术、音乐、舞蹈等元素均有根可寻。这些民族传统艺术所到达的高度和获得的成就举世瞩目，对电影发展所具有的“异养”功能不可小觑。“中国戏曲融合了过去一切艺术的形式，在‘戏剧’原则的主导下，发挥着音乐、诗歌、绘画等艺术形式的作用”，是“一种在内容和形式上最大限度综合的艺术”，“是最能代表中国传统人文精神的一种艺术形式”[①]。中国戏曲经过漫长的历史磨砺，是中国特殊的地理环境与人文环境、自然生态与人文生态化和的产物，其深刻的文化根源深藏在每个华人的血液里，可以成为华语电影的文化源泉和精神涵养。中国戏曲对诗、书、琴、画、舞、乐的大幅度聚合，使其成为古典审美意趣的综合结晶和民族传统艺术的集大成者，脱颖而出，成为电影借鉴传统文艺的优先选择。视听兼备的审美功能，演员表演的形象塑造，叙事和抒情艺术的双重特征等，电影与戏曲之间诸多的共通，又使中国戏曲成为与电影最接近的传统艺术形式。从1905年戏曲电影《定军山》问世，华语电影自诞生之时便与中国戏曲水乳交融，这种浑然一体的关系以不同方式呈现，并延续至今。

综观国际电影界，由传统戏剧汲取灵感来推助民族电影发展的情况不乏先例，日本导演小津安二郎可谓身体力行。日本著名影评人双叶十三郎如此评价：“像小津安二郎这样的电影作者，全世界只有他一人而已。不过，‘只有他一人’并不是说他是最优秀的作家，而是类似能剧、歌舞伎或插花在独特表现形式中的第一人。和世界各国电影对照之下，最具日本风格的电影作家是小津安二郎。”[②]一生酷爱能剧的小津，将能剧的“幽玄美”融入了电影的“静、淡、纯”之中，表现为对岁月流逝、生命消殒的从容静观，对人与人之间温情宽容的柔和书写；能剧舞台效果的对称平稳转化为电影影像唯美、达观的构图；能剧中从观众出发的客观视角演化为彬彬有礼、恪守分寸的镜头语言；能剧的感伤情绪

① 叶秀山：《论艺术的古典精神——纪念艺术大师梅兰芳》，《哲学研究》1994年第12期。

② 转引自吴孟璋：《小津安二郎电影中的能剧影像》，《北京电影学院学报》2003年第6期。

弥漫在电影悲愁的诗境中。对能剧的深切体悟和灵活化用，帮助小津实现了日本电影艺术民族性的诠释。

在印度的艺术传统中，音乐、舞蹈特别发达和普及，培养了印度人特殊的审美意识，因而印度电影以轻歌曼舞的爱情歌舞片为主流，并且在本土电影市场大获成功。尽管印度歌舞并非民族戏剧的某一具体种类，但歌舞其实是中国戏曲的重要组成。从中我们也可以发现，民族戏剧所囊括的具体元素，其风格、观念与手法，及与此对应的观众审美习惯，对于电影市场开拓的重要价值。

上述种种都有力地证明了探求华语电影与中国戏曲的关联以实现华语电影民族化生存的意义和可能。

二

1949 年之后，由于政治和社会的原因，中国电影呈现出错位发展的现象。尽管政治、经济、社会、文化境况千差万别，由于分享同文同字的书面和口头语言以及由此承载的文化传统（历史悠久的中华文化传统），共同发源的电影传统（1949 年以前的上海电影传统），中国和中国香港、台湾地区的电影创作和审美、生产和消费体现出彼此趋同的内在向心力。“它们共同的、内在的‘中国文化情结’则又使他们共处于同一个大文化现象之下。”①

全球化的大势所趋中，中国电影界的隔绝也日益解冻。从 20 世纪 80 年代以来，中国电影开始跨区域地渗透、影响与整合，在资金运作、制作机制、创意策划、人力资源及发行放映网络等诸多方面广泛交流和互通。《霸王别姬》（1993）由中国第五代导演的领衔者陈凯歌指导，剧本出自香港地区作家李碧华之手，香港地区演员张国荣、中国演员巩俐、张丰毅联合主演，以跨地区的华人资本作为制片基金，围绕京剧这一传统文化精粹勾连起自清朝、北洋政府、民国、新中国以及“文革”前后的中国历史政治记忆。影片在中国甚至更广泛的华人地区反响热烈。在面对国际影坛时，《霸王别姬》以中国的名义参选，显示出电影身

① 陈犀禾：《新电影中的“中国经验”》，《电影艺术》2001 年第 1 期。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com