



论戏曲电影

张骏祥、桑弧等著

中国电影出版社

論 戏 曲 电 影

張駿祥 桑 弧等著

中 国 电 影 出 版 社

1959·北 京

内 容 說 明

如何把我国优秀的戏曲剧目搬上银幕，把戏曲艺术的特点和电影艺术的特点结合起来，完满地表现出我国传统戏曲艺术的丰富内容和优秀形式，是一个值得探索的理论和实践的问题。本书选辑了有关这方面的文章，共11篇，这些文章就戏曲艺术影片中的几个主要问题，如剧本的改编、导演的处理、演员的表演和布景的形式等，进行了探索和讨论。这里有不同意见的“争鸣”，这些意见将有助于读者对戏曲电影艺术形式问题作进一步的探讨研究。

論 戏 曲 电 影

張駿祥 等 編

中国电影出版社出版

(北京西單金液寺12号)

北京市書刊出版業營業許可証出字第 689 号

北京財政印刷厂印刷 新华書店发行

开本 850×1163 公厘 $\frac{1}{32}$ · 印张 $2\frac{5}{8}$ · 字数 67,000

1958年9月第1版

1959年6月北京第2次印刷

印数 2,061—8,350册 定价: 0.30元

统一书号: 8061·513

統一書号: 8061·513

定 价: 0.30 元

目 次

談舞台紀錄电影.....	王 逸(1)
談戏曲紀錄影片中的一些問題.....	韓尚义(6)
舞台艺术紀錄片向什么方向发展?	張駿祥(10)
关于舞台艺术紀錄片.....	阮 潜(18)
試談戏曲艺术片的一些問題.....	徐苏灵(23)
談談戏曲片的剧本問題.....	桑 弧(35)
摄制戏曲影片“十五貫”杂記.....	陶 金(49)
戏曲影片的布景形式.....	韓尚义(59)
我对舞台艺术和电影艺术的一些感觉.....	馬师曾(67)
“电影‘花木兰’里的矛盾”由来已久.....	池 龙(70)
对两部戏曲影片的一些淺見.....	屠 岸(75)

談舞台紀錄電影

王 逸

通过全国第一届戏曲会演，多少淹沒失聞的奇花异葩重新吐露芬芳。近两年来又陸續发掘整理了許多剧种的优秀剧目，把我們祖国丰富多采的戏曲艺术拍为电影向全国观众推荐，并由此促进戏曲遗产的整理研究，无疑地这是极有意义的工作。

由于这项工作刚开始，我們电影导演拍摄舞台紀錄片都还没有經驗。我担任舞台紀錄片“川剧集锦”的导演工作，也是第一次接受这样的任务，所想到的一些問題当然是很粗淺的。

拍摄舞台紀錄片，我想首先应该明确，为什么观众对象而摄制的这一問題。

一种是把优秀的舞台剧目用电影手段纪录出来，向广大观众推荐，利用影片广泛放映的可能性，把这一剧目供給广大观众欣赏。这种紀錄片拍摄的应是一个或数个短小的完整的剧目。为了电影上演不超过两小时的限制，对原舞台剧目可以压缩或酌量剪裁，但应该讓观众能看到完整的剧目。象影片“梁山伯与祝英台”，它已經经过压缩和剪裁成为两小时的影片，但它仍保留为一个完整的剧目。

另一种是把舞台大师卓越的艺术，纪录为电影，作为專家們研究的資料和后輩学习的教材。这种性質的电影，可以把这位舞台大师的代表性的剧目或有特殊性的表演，分段来摄录，这种紀錄片它的分析研究性要强，电影剧本的结构将为着这一目的而重新編写。拍摄的方法也有所不同，有时可強調某些細部，或先拍面部手部的表情，又重复拍体态的表演。有时可用快速摄影（放

出来是慢动作)的方法来拍摄。

如果在一部舞台纪录片中，两种性质的作用均想兼顧，我看是很难达到好的效果的。

一般观众看戏，他们对剧中人物的活动，是結合着剧情的发展去理会的，观众随着剧情的发展关心或担心剧中人物的命运。如果从剧目中抽出几段“精彩表演”，一般观众当他们还不了解人物的身分，不明白演員一切动作的意图时，也就欣赏不出精彩何在，难免会有看了几段杂技的感觉。同时我們也沒有向一般观众孤立地推荐片段精彩唱功、做功的必要。象“盖叫天的舞台艺术”这部影片，其中虽有完整的剧目，但同时过多地拍摄了片段表演，这些片段对一般观众来说兴趣并不大，作为艺术资料来说，它的分析研究性则又不够。

用舞台剧的題材来編制故事影片，和用舞台剧拍为纪录电影，这是两种不同性质的制片任务，要分別清楚。如果把古典的或現代的优秀剧目改編拍为电影，我們所应承袭的是原舞台剧主题闡释的深刻性与明确性，人物形象的完整性，和剧中所提供生活鮮明的色彩。但是我們必須要摆脱舞台剧的表现方法和形式。我們要从电影艺术这一特性出发重新处理。例如电影“白毛女”和“鋼鐵战士”就是这样的作品。

如果将舞台剧拍为纪录电影，我認为应该忠实于舞台演出。

作为戏曲改革工作来说，今天我們重排古典剧目，导演可以以新的观点来解释主题，对人物可有不同的处理。現代劇場物質条件不同了，表现形式上也可以大胆地发展变化。但是拍摄已經肯定了舞台剧纪录片的导演，我認为他对主题的解释、人物的处理和演出形式，是没有权利隨便改动的，他应该忠实于原舞台剧的演出。

为着忠实于原舞台剧演出，电影导演必須理解戏剧艺术的特性。不能破坏与这一特性相适应的表现形式。

戏剧有舞台的限制，对生活的反映便有着选择，編剧的取材、导演的处理，总是根据舞台条件，选择了舞台所适合表现的

生活場面。

由于舞台限制，戏剧有很强的假定性，观众坐在劇場看戏，舞台上显示的一切，他們并不还分的要求真实；观众对于劇場假定性的反映生活是認可的，他們会按照戏剧的特性来感受劇場所反映的生活真实。

中国的傳統戏剧，我認为可重視的一个特点，就是充分发挥了戏剧的假定性，它以此来突破了舞台時間的、空間的各方面的限制。

在傳統剧目中，剧中人进场再出场，通过道白和唱詞的介紹，那已是事隔多年了。在短距离的时间进展上，有时也不換場，比如：“听雞樓打罢了初更鼓”，說两句唱两句又是一次鼓声，一会儿便可一夜过去。观众們对舞台上時間进行的各种假定表現方法，是認可的。

空間的运用，在傳統剧目中更不受舞台限制，編剧者任意選擇戏剧发生的地点，荒山鬧市，云空海底，都可在舞台上表現。环境的变换也不受舞台限制，就在同一舞台上立刻可以从甲地換成乙地。有时山上山下，天上人間，不同的地点也可以同时出現在同一舞台上。在这类戏中，表現戏剧环境并不依靠布景实物，相反地，把环境表現的任务，依附于演員的表演，通过道白或唱詞的描述，配合着动作的表演，便在观众心目中，喚起剧中环境的幻象。許多舞台上不便表現的实物，如騎馬划船，登山泅水，便以各种假定的动作來表現。中国傳統戏剧运用这些假定的表現手法，其目的在于着重表現人物。环境是被人物的活动所規定的，主要的表現人物对环境的感受。实物与人相接触，引起了人动作的变化，于是便通过人物的动作显示出实物的存在。观众來到劇場，便信任着舞台上的一切假定，他們主要的是接受透过人物情感所反映的人生的真实。

中国傳統戏剧一系列假定的表現手法，便組合成它特具风格的演出样式。拍摄这类型的舞台紀錄片，必須注意到这种戏剧的假定性，應該保存它原有的表現手法和演出样式。如果改用布景

和不必要的实物，立刻就破坏了这种戏剧的假定性，与它整个表现形式就不统一。

在“川剧集锦”中“秋江”那一节目的背景，画得过分真实，船走了很久，仍旧是那一片江面，当剧中表现船经过激流，经过险滩，而背景仍旧是那静静的江面。这种真实的背景显然破坏了这戏的假定性。

在电影“梁山伯与祝英台”中，梁祝过独木桥的一段戏，按照我的理解：主要的是以祝英台过独木桥引起的惊惶，来透露她是个女性，表现她是不常外出的大家闺秀的身分。同时也表现梁山伯搀扶她过桥，引起她内心的波动与少女的羞怯。我想电影也就该着重去表现这种人物的精神活动，并没有必要真实地布置一座惊险的独木桥。当梁祝来到井边一同照影的那段戏，画面上出现了井内水面两人的倒影，这种电影表现手法的插入，我以为也是破坏了这种戏剧表现形式的统一。

舞台剧纪录片虽然应当忠实于舞台演出，但并不排斥导演应有的取舍权利。中国戏剧中的假定动作，虽然是很有特色的表现手法，我认为也还是有取舍的必要。如果这类动作在情节中是主要的部分，通过这些动作来刻画人物的性格、心情，在这些戏中往往会发展成为充满情绪的舞蹈性的表演，电影当然要着重地摄录它。如果仅是交代空间变换过场性的动作，并没有表现更多的东西，导演可以有所取舍，变更处理方法。舞台剧中常有些在剧情上并不是重要的部分，但在台上无法省略，电影就可变更处理方法。

舞台剧拍为电影，虽然忠实于舞台演出，但通过电影手段纪录下来，拍成胶片，在银幕上放映，它与观众见面的条件不同了，观众的感觉也将随着有所变化。

舞台剧在剧场演出时，观众与演员有着情绪交流，观众在整个剧场气氛的感染下，感受亲切就易于共鸣，舞台剧纪录片的放映，在这方面必然会有所损失。

一样的演出，拍为纪录片后，它的效果，可能没有舞台演出

好，也可能比舞台演出更吸引人，关键就在于舞台纪录片的导演，是否善于运用电影的有利条件，完成新的效果。

舞台纪录片导演主要的作用，就是善于运用镜头，引导观众准确地欣赏戏。

电影镜头代表着观众的眼睛，它被导演所掌握，引导着观众去看导演认为所应该注意的部分。观众在剧场中看戏，他与舞台有着固定的距离，但电影镜头随时可以改变距离，可以集中地表现戏的主要部分，可以突出地显示微妙的细节，这一有利的条件，可以帮助观众减少剧场中其他烦扰，集中地准确地欣赏戏。

如果导演对戏没有准确的理解，不根据剧情需要，摸不到观众心理，随便地运用镜头，那就会破坏了戏剧正确的效果，并将引起观众的反感。

拍摄舞台纪录片，导演有着向观众推荐的责任，因此要求导演对这剧目的内容与形式当有准确的理解，要求导演深入地发掘戏的优点和特色。在突出戏的优点、保持戏的特色的原则下，引导观众来欣赏这一剧目。

（原载1954.12.18“光明日报”）

談戏曲紀錄影片中的一些問題

韓尚義

为了紀錄祖国优秀的戏曲剧目及卓越艺人的精湛演技，使更广大的人民有机会欣賞，近年来我們拍了許多古典戏曲的紀錄影片，这一件工作是非常有意义、有价值的。

已經上映的戏曲紀錄影片如越剧“梁山伯与祝英台”，評剧“秦香蓮”，晉剧“打金枝”，閩剧“煉印”，川剧“評雪辨踪”等，都获得良好的成績，深受观众欢迎。但是，也有些戏曲紀錄影片的質量是不很高的，表現方面簡單枯燥，結構混乱，主題不明，既不象舞台上的戏曲，又不象銀幕上的“电影”，給戏曲的內行看，沒有細致精确的表演艺术分析，給一般观众看，又沒有完整的剧情和丰富的画面。在这里我想談談戏曲紀錄影片中的一些問題。

有些影片企图大胆突破舞台的局限，这种創造精神是很可喜的。可是在个别場景上，对于如何利用电影特性，如何运用立体布景，却缺乏适当的掌握，沒有認真研究写实的布景和象征性的动作之間所存在的矛盾，結果造成某些場景画面虽然丰富了，但与戏曲本身的风格不統一。如“秦香蓮”中，秦香蓮穿着綾罗的古典服飾，风格化的化裝，在写实的自然外景——荒山野地里做身段。川剧“秋江”的舞台紀錄片中运用了写实的青天白云以后，使观众感到艣翁是在台上划“地板”。我这样說并不是反对戏曲用立体布景，而是說應該非常謹慎，对不同劇目、不同演出形式分別予以不同的对待。

每一种艺术都有它自己的特性，自己的体系，要求这一种艺

术来介绍另一种艺术本来是有困难的。电影的特性是写实的，具体的，它的一切是生活现实的再现，而戏曲是写意的，是以歌唱和舞蹈来表达生活、反映生活的，欣赏者可以坐在固定的位置上，按照自己的爱好一会儿看全台，一会儿看一个演员，或者只看演员的手式眼神，甚至也可以闭起眼睛来不看光听。拍成电影后，经过导演的镜头运用，把它一个画面、一个画面地分出远近、大小，每个画面有了边框，并且每个镜头有了电影所难以避免的分割；这些电影所具有的独特的优点，如果在戏曲纪录片上运用得不好，就反而成为一种累赘。

那末是不是我们就没有办法来改进和提高了呢？我认为任何一个戏曲作品，如果被拍成电影，都能够得到进一步的充实和丰富。首先电影中最有表现力的“特写”，能清晰地表达出一个表演艺术家抒发感情的细部动作。好象我们很想看到列宾的名作“伏尔加船夫”细部的放大一样，观众可以细致地感受到人物肌肉的颤抖以至脉搏的跳动。就这一点已足够吸引观众从剧场来到电影院了。

要使戏曲纪录片满足观众的要求，必须注意镜头的运用。镜头不能是呆板的，老是在“剧场的某一排”拍摄似的，这样会削弱电影的造型能力，增加观众的疲劳。反之，无目的地分割和跳动也是不必要的。许多场景可以用镜头的移动作为画面的调度，把对象由一个画面变换到许多动态的构图，这样一方面给予演员活动的极大自由，一方面扩大了造型范围和立体效果，从而产生充分的感染力。对舞蹈性和音乐性特别强的戏曲纪录影片来说，更可以根据歌舞的动态来构图和音乐的节奏来运动。这也正是剧场观众所习惯的。

我们要让观众看到丰富多彩的画面，就经常要用景、用人物本身的远近、大小、正侧面来配置，把演员处理在美的完整的画面中活动。观众是不愿意看到残缺不全的画面的，如半截水袖、折皱的边幕，这些都只会增加视觉的不愉快。

对舞台上的某些场景，应加以了解和研究，然后进行取舍。

象京剧“宇宙鋒”金殿一場，赵艳容在台上背着观众摘凤冠，照理在电影特性上来处理是完全可以避免的。如“貴妃醉酒”中两个太监搬花的一場，**只是为了給演貴妃的演員換裝休息而安排的**，在影片中可以刪除。有些地方應該丰富增加，如最近拍的“梅兰芳舞台艺术”，“霸王別姬”中增加了一場簡短的九里山会战，这就比突然出現“四面楚歌”，在劇情上要完整得多了。象評剧“秦香蓮”，在秦香蓮演唱时，她怀中抱着琵琶，影片中是很可以配上乐曲演奏的，那就比現在影片中呆板无声地抱着更多彩。我們不能机械地单纯地纪录。

戏曲纪录影片的美术設計，要考虑与古典戏曲傳統演出形式的风格統一。尤其是古老的傳統劇目，剧本所規定的空間和写意性的表演方法往往是矛盾的。戏曲的基本格調是夸张和写意的，剧中人物的声音、动作、音乐节奏、服装、化装，这一切都是十分夸张的。舞台被作为无限的空間来使用。海闊天空沒有一点限制。甚至開門關門，上樓下樓，騎馬坐船，一直到每一件道具的运用，其动作都发展为优美的舞蹈身段。唱几句走一个圓場，表示从甲地到了乙地；在一样平的台板上，观众也会理解是楼上楼下。在这样的表演形式下，搭上立体的布景，肯定了空間，就造成不統一的感觉。象京剧“霸王別姬”有一場虞姬唱南梆子：“看大王在帳中和衣睡穩，我这里出帳外且散愁心。輕移步走向前荒郊站定，猛抬头見碧落月色清明”。这里如果运用立体布景和电影手法，只有虞姬的一个近景（第二句）和一个全景（第三句），其余是一个睡着的霸王和一輪明月的特写。如果这样拍摄，下面烏騅馬也要牽上場了。霸王要喝真酒，这就已經不是戏曲纪录影片，而是一般故事片了。

戏曲纪录片与一般故事片的美术設計是不同的，它既要运用电影的特性，又要表现戏曲的特性，光挂一块絲絨幕或者搭上完全写实的立体布景，都不能为戏曲观众和电影观众所滿足。美术設計者要研究傳統节目的傳統表演形式，保持戏曲本身的特点，也應該在电影特性上去探索發揮，用丰富多样的画面来丰富观众

的視覺，根据不同剧目的場景和不同演員的表演来考慮用景，多在民族形式上，在民間艺术、古典繪画上研究探討，設計出符合戏剧內容的布景来丰富戏曲紀錄影片。

應該認識到拍摄戏曲紀錄影片不是一件簡易的事情。我們的編剧、导演、美术家和摄影师們面臨着一項极其复杂而責任重大的任务，要謹慎而又富于創造性地把祖国优秀的戏曲剧目、和卓越表演艺术家們的精湛演技，搬上銀幕，創造出真正的富于艺术性的戏曲紀錄影片。

（原載1956.4.14“光明日报”）

舞台艺术纪录片向什么方向发展？

張 駿 群

这些年来，我們拍了不少的舞台艺术纪录片。許多优秀的戏曲节目，陸續被搬上了銀幕，和更广大的观众見了面。在这一类的影片里，有些是拍得好的，象“梁山伯与祝英台”、“秦香蓮”和“天仙配”等，都曾經得到社会上的欢迎和好評。然而，也应该承認，有些舞台艺术纪录片的質量是不够高的，甚或拍得很差，观众不爱看。

在舞台艺术纪录片的創作里，我觉得最主要的是我們一直没有对这一工作很好地进行总结，沒有肯定工作中的优点、分析和研究存在的問題，进一步明确这一样式的特点和它的发展方向，努力加以提高。因此，每个导演，当他被委任把一个戏曲节目拍成电影的时候，好象都得从头摸起，因而也就常常可能把自己的头再朝着已經把別人碰得鼻青脸肿的牆壁碰上去！

也不能不对批評工作者的冷淡加以指摘。很多剧評工作者和影評工作者，似乎都把舞台艺术纪录片划出了自己的研究范围之外。这类影片很少得到——或者簡直得不到——热情的、郑重的、富有指导意义的評論。特別是在影片的处理方法上、样式問題上，更是缺乏探討。舞台艺术纪录片是否就只能照現在这种样式拍下去呢？这么拍是否能滿足观众的需要呢？这些好象都是些吃力不討好的問題，大家有“不談为妙”的默契似地一律不提。于是，可以說有很大一部分舞台艺术纪录片，难免是在冷漠中出世，在冷漠中演完，除了发行公司的某些統計表上提到之外，留下什么痕迹。

当然，首先还是应该责备电影工作者自己。应该说，从电影生产部门的领导起，都对舞台艺术纪录片重视不够。除了象“梅兰芳的舞台艺术”和“梁山伯与祝英台”等少数片子之外（就是在这些片子里，更多的精力似乎也还是用在解决摄制的技术问题），一般的舞台艺术纪录片在影片生产领导的思想中所占的位置就远远及不上故事片。首先可以从对于剧本的改编上看起来。这项工作常常是在极匆促的时限中完成，仿佛原来戏曲剧本已经是现成的，只要做点剪枝去叶、归并裁补的工作就行了。改编的任务在大多数事例中是交给导演兼办的。可是导演呢，却又并不经常是委派对某一特定剧种（甚或不是对一般戏曲）和对电影两方面都有丰富经验的人去充当的。加上没有以往拍的舞台艺术纪录片的经验总结可资借鉴，许多影片久久停滞于现有水平，当然就不足为怪了。在有些场合，甚至拿戏曲纪录片来凑足年度生产任务的部头数字的情况，也不是绝对没有！

至于在编剧、导演、演员当中，讨论研究舞台艺术纪录片的样式问题以及表演问题的，更是罕见之事。

这种现象应该说是不合理的。我们不应该一面高呼发扬民族文化遗产，一面对优秀的戏曲节目作懒惰的、缺乏创造性的、敷衍塞责的银幕处理，使广大的群众不能很好地欣赏到前辈艺术家的心血结晶，增加和提高他们对祖国文化遗产的认识。

就电影艺术的成长来说，舞台艺术纪录片的拍摄也很重要，如果发展得好，就可以为电影添出新颖的、丰富的样式，为民族电影开辟出广阔的新地。而目前的摄制情况与方法，却很难说是能把我们引入这个丰富的园地的。

戏曲节目究竟应该怎样拍成影片，究竟应该怎样从一种艺术形式（舞台）过渡到另一种艺术形式（电影），成为另一个从内容到形式都完整的艺术品？这还有待于艰苦的探讨摸索。但在已经存在的一些处理方法、看法、想法中，有一些却可以肯定说是不正确的，是阻碍这一样式的发展的。

第一种可以叫做原封不动主义。原则就是：舞台上怎么演的

就怎么拍下来。这种处理方法差不多照例是开头先拍一个舞台框子，仿佛对观众声明在案，說以下就是这个框子里的舞台演出的照相。于是镜头慢慢推进，以后自然是“一礼全收”，照拍云云。这类导演有时甚至拘泥到連一般由于舞台条件所限，不得不挂的通常叫做“翼幕”的黑布条子，也照样拍入镜头。說实話，除了有远景、中景、近景的镜头分切之外，沒有任何理由可以把这种作品叫作电影。主张这么拍的人自己安慰自己說，他是在忠实地“纪录”舞台艺术，可是却忘記了自己从事的艺术形式的特性，忘記了虽說是“纪录”，他用以纪录的工具却是电影。而頂糟糕的是，这种“纪录”不但不能滿足观众对电影的要求，同时似乎也并不能滿足观众对戏曲节目的要求。值得庆幸的是，主张和遵循这种处理方法的人，現在已經比較少了。

其次是硬改的办法。粗暴地对待原有节目，濫用电影手法，这种現象还没有見到。但由于对原来演出形式的特性了解不足，体会不深，主观地匆促地作了一些改动，弄得顧此失彼，吃力不討好的例子却不是沒有。例如錫剧“双推磨”就曾因处理問題造成返工：导演企图在影片中用一种风格化的布景，然而美工师所能提供的“风格化”，无论怎样，总与戏中挑水磨豆腐等摹拟的动作格格不入，結果只好回到原来的舞台演出形式，什么布景也不用。又例如在“天仙配”的样片中，因为用了自然主义傾向的田野布景，在七姐上天夫妻訣別一場中，就不得不运用了話剧表演式的跌滾的动作，还加上大电風扇刮起的狂风，飄舞的落叶，費了很大气力，却没有原来舞台上的简单身段来得动人，甚至还不如那样真实！

但是，应该承認，无论原封不动或是改动得不恰当，在今天都还不是严重的現象。在今天成为主要問題的，毋宁說是一种不求有功但求无过的保守心理。在拍舞台艺术纪录片的时候，几乎成为普遍傾向的是：对剧本只在刪节上下些工夫，把次要場子裁并，对主要場子敬而远之，一仍其旧；在演出形式上，多少用些亭台楼阁的布景，但是只作为背景，尽量使它不与演員动作发生