

舞台与银幕之间

戏曲电影的回顾与讲述

主编：赵景勃 冉常建

中国文联出版社

舞台与银幕之间

戏曲电影的回顾与讲述

主编：赵景勃 冉常建

中国文联出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

舞台与银幕之间：戏曲电影的回顾与讲述 / 赵景勃，

冉常建主编. — 北京：中国文联出版社，2007.5

ISBN 978 - 7-5059-5568-4

I. 舞… II. ①赵…②冉… III. ①戏曲 - 艺术理论

②电影理论 IV. J80 J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 058489 号

书 名	舞台与银幕之间——戏曲电影的回顾与讲述
主 编	赵景勃 冉常建
出 版	中国文联出版社
发 行	中国文联出版社 发行部 (010-65389152)
地 址	北京农展馆南里 10 号(100026)
经 销	全国新华书店
责任编辑	冯善雅
责任校对	方 群
责任印制	李寒江 冯善雅
印 刷	淄博新海教育印务有限公司
开 本	787 × 1092 1/16
印 张	16.5
插 页	2 页
版 次	2007 年 5 月第 1 版第 1 次印刷
书 号	ISBN 978 - 7-5059-5568-4
定 价	36.00 元

您若想详细了解我社的出版物

请登陆我们出版社的网站 <http://www.cflacp.com>

为戏曲电影专业建设铺路垫石

赵景勃 冉常建

戏曲和电影的结合已有百年,但是,还没有把它作为一个专业方向来进行研究,此领域的学术积累也处于分散无序状态。中国戏曲学院决定开设此专业,2004年首次招收两名戏曲电影研究生,由我们两人分别担任导师。我们是戏曲人,对电影却是门外汉。所以我们必须和影视人联手共建。为此,我们请了北京电影学院郑洞天教授和中国传媒大学的周华斌教授,与我们共同策划、制定方案、招生考试、共同教学。

在教学中我们深感教学资源的匮乏,更意识到这个研究方向需要边建设、边教学。为此,萌生了对拍摄戏曲电影有成就的专家进行采访的意向,以汇集他们的艺术经验。我们首先在北京对著名导演谢铁骊,以及与崔嵬、陈怀皑合作的北影“一把剪”傅正义等人进行采访,采访使学生大受鼓舞,似乎发现了散失的“宝物”一样,得到了在报刊杂志中得不到的东西,这就是艺术家在从事戏曲电影创作过程中的所思、所做、所感,包括一些趣闻花絮,都具有历史的思考价值。可惜此行动太晚了,不少艺术大家已经辞世,我们决定进行抢救性的采访,汇集一册“口述史”。

2006年3月,五位研究生对北京七位艺术家进行了采访,利用暑假冒着酷暑又奔赴上海、长春,对上影厂、长影厂的十四位艺术家进行了采访,一鼓作气完成了三大制片厂的调研,另外还采访了两位编剧。学生每到一处都受到热情的接待,常常会听到这样一句话:“想不到还有青年人关心这个课题。”他们认真回忆,书写了提纲,有的还提供了笔记、分镜头剧本、完成本、气氛图、研讨纪录等宝贵资料。

既是调研又是教学。我们极为重视调研的过程,实施一系列教育。第一步是让学生学会“寻人”——寻找这些退休多年的幕后工作者。同学

们通过资料、网络寻找,通过一个人扩大线索,非常兴奋地联系上一批艺术家;第二步是让学生学会“设题”——我们总的采访方向设定为:①艺术家在创作过程中的所思、所做、所历。②艺术家在创作之后的思考、评价。③对从舞台转换到银幕所遇到的问题,以及对这些问题的认识、处理和反思。对每一个被采访者则要求单列一个详细采访提纲,这就要求同学们提前看被采访者的影片,查被采访者的资料,先期调研,才能提出有针对性的问题;第三步是学会“采访”——这是让学生步入社会的最活跃的课堂,让他们学会交流,学会提炼,还要同步进行记录、拍摄;第四步是锻炼“成稿”——把口语化的表述转换为可读的文字,做一番梳理,然后寄回被采访者审校,经同意签名后,才能正式作为文稿。

这本书可以说是我院一、二届戏曲电影专业硕士研究生的作业。它是一部“实践者说”,所以具有客观性,为下一步的研究提供了基础性资料。与此同时,导演系裴福林主任又启动了另一个研究项目,就是组织戏曲教师和影视教师联合写作戏曲电影精品分析,属于个案研究。我们的思路是先做基础性调研、个案性的研究,然后拾级而上,逐步完善戏曲影视专业建设。我们相信,只要不间断地努力,一定会逐渐完善戏曲电影专业的建设。

在此,我们感谢被采访的艺术家们,其中有八十多岁的岑范、谢铁骊、郭维等大家,他们都对我们的工作给予了无私的支持;

感谢中国艺术研究院的高小健、电影频道的陆弘石、长春电影制片厂的李东东、陈长安等老师在课题进行过程中给予的帮助;

感谢导演系教师张蜀津、苏东花、潘培成、黄迎等老师为此书审校把关;

感谢研究生部赵伟明、董德光老师的支持。特别是教务处李钢主任给予我们很多具体的指导和帮助。

参加此项工作的是一、二届戏曲电影研究方向的五位研究生,由杨秀峰牵头,顾秋佳、宋采莲、黄彦卓、侯翰林共同参与完成。

2007年3月30日

目 录

序	赵景勃 冉常建(1)
---------	------------

第一章 导演、编剧访谈

访《智取威虎山》、《杜鹃山》等戏曲影片的导演谢铁骊	(3)
访《铡美案》的导演郭维	(12)
访《升官记》、《华子良》的导演肖朗	(27)
访《岳云》的导演汪宜婉	(40)
访《荒山泪》、《群英会》、《红楼梦》等戏曲影片的导演岑范	(48)
访《磐石湾》的导演梁廷铎	(69)
访《三关排宴》、《朝阳沟》等影片的副导演姜树森	(83)
访《李慧娘》的导演邓逸民	(91)
访儿童戏曲电影《岳云》的编剧奎生	(99)
访《包公赔情》、《燕青卖线》的编剧王肯	(103)

第二章 摄影师访谈

访《盗仙草》、《断桥》等影片的摄影师陈锦俦	(113)
访《碧玉簪》、《尤三姐》的摄影师彭恩礼	(122)
访《磐石湾》、《李慧娘》等影片的摄影师卢俊福	(133)
访《白蛇传》的摄影师俞士善	(146)
访《火焰山》的摄影师孙挥	(156)
访《莫愁女》、《母老虎上轿》等影片的摄影师冯秉镛	(163)
访《半篮花生》的摄影师常彦	(170)

第三章 剪辑师、录音师访谈

- 访《杨门女将》、《野猪林》等影片的剪辑师傅正义 (183)
- 访《秦香莲》、《奇袭白虎团》等影片的录音师康瑞新 (199)

第四章 美术师访谈

- 访《李慧娘》的烟火师蒋伯林 (213)
- 访《李慧娘》的美术师郭东昌 (221)
- 访影片《牛郎织女》、《李慧娘》的特技美术设计师戈永良 (229)
- 访《小姑贤》、《火焰山》等影片的美术师刘学尧 (244)

附录 2004 年中国戏曲学院《戏曲影视导演教学研讨会》 会议纪要 (253)

第一章

【导演、编剧访谈】

访《智取威虎山》、《杜鹃山》等 戏曲影片的导演谢铁骊

采访时间:2005年1月20日

采访地点:北京谢铁骊住所



谢铁骊,1925年出生,江苏淮阴人。

中国电影导演。

曾拍摄过《无名岛》、《暴风骤雨》、《早春二月》、《千万不要忘记》、《知音》、《包氏父子》、《海霞》等众多著名的影片。1995年在纪念世界电影诞生100周年、中国电影诞生90周年之际,他获中国电影世纪奖、导演奖。2005年11月,获中国电影金鸡奖终身成就奖。

主要参加拍摄的戏曲电影有:《智取威虎山》(京剧,1970年)、《龙江颂》(京剧,1972年)、《海港》(京剧,1972)、《杜鹃山》(京剧,1974)。

关于京剧电影《智取威虎山》的创作

访:谢老师,京剧电影《智取威虎山》拍摄的时候,具体在戏曲电影创作上都有哪些特殊的要求?

谢:《智取威虎山》拍了将近两年。当时的指导思想是“还原舞台、高于舞台”。开始是看戏,然后是试镜头,试完镜头之后就是领导看样片。我们的样片是有唱段的双片。(胶片一条,磁带一条。)

拍样板戏有很多的原则问题。比如“我正敌侧”,就是拍我们的英雄人物都要是正面镜头,拍敌人都要是侧面镜头;“我仰敌俯”,就是我们拍英雄人物的时候机器要低,要仰拍;在照明上要求“我明敌暗”,有时候拍摄就很困难,因为有调度。比如,拍杨子荣走到座山雕面前,光就很难打,杨子荣的光明亮了,座山雕的光也就跟着杨子荣明亮了,在这些方面我们反复研究,究竟怎样还原舞台,再高于舞台。

比如“打虎上山”这出戏,江青要求我们可以到东北大森林看看,选选外景。当时我就说:“如果到东北大森林,实景很容易找,但是杨子荣拿着马鞭的舞蹈怎么办?那就要骑真马了。”我当时一问,大家都很为我担心,江青一愣,停顿了一会儿,不高兴地说:“我就是让你们去看看试试!”于是,我们就派了美工师去东北看景,也拍了一些照片回来,觉得实景不能拍,所以就搭了景,当然这些照片对我们后来搭景是很有帮助的。所以后来《智取威虎山》中“打虎上山”这场戏的景,就是搭出来的。树很粗,里面是木框架,外面做成树皮一样的东西,树枝、树叶是我们从十三陵找来的,都是真的。现在十三陵树木是一枝都不能动了。(笑)那个时候拍样板戏要什么有什么,大的树枝就是从十三陵那边拉过来的。我们把树枝和树干对上,主要靠钢丝吊着,钢丝涂上黑的颜色,就看不见了。我们搭的景与真实的外景还是有区别的,看起来很像真的,但又不是真正的外景,这样杨子荣打虎上山的马鞭舞蹈就可以用了。

把《智取威虎山》整个的舞台剧像纪录片一样拍下来之后,我们就用剪接室里小型的手摇画面显示器一边看一边研究分镜头,这个过程也耗费了很长时间。一般我们拍故事片分镜头最多十天半个月就分完了,这



京剧《智取威虎山》剧照

个戏的分镜头起码用了一个月的时间。

还有一个问题就是,江青提出要出绿,就是戏里要有绿的颜色,她喜欢绿。冬天草都枯死了,尤其是东北,我们就只好在有些树枝上喷绿的颜色或者是打绿光,这样也很麻烦,因为打光不能靠近人,一打在人身上人也变成绿色的了,那就不行了。同时江青还要求眼神光,眼神光也很难打。特写和固定镜头还好打一些;假如景别大一点,人在行动,眼神光就无法打,演员的头只要一动眼神光就没了。

拍《智取威虎山》,我们基于“还原舞台”的原则,把舞台的第四堵墙拆掉,机器的角度基本是观众的视角没有反过来拍,也没有多角度多方向地拍摄,还是广泛地采取推、拉、摇、移的机器运动来拍摄。

访:那么,在戏曲电影的拍摄过程中都有哪些技术上的处理?比如机位方面、录音方面等等。

谢:影片有一些唱段中的过门很长,像“打虎上山”这一段就好办,因为演员有舞蹈动作,过门音乐正好是伴奏;但有的唱段没有舞蹈动作,我们就采取机器在这个过门中运动,具体是用一种小型的升降机架在移动轨上,(因为机器一开始是在比较远的地方拍摄,机位是稍高的,但一推近如果还是原来的高度就太俯了,所以机器在慢慢推近的时候就要缓缓下降。)全景机位较低,推近时机器就要上升。当时这么拍还是非常的费劲。

当时我们拍摄主要都是先期录音。现在的戏曲片是可以同期录音的,演员身上都带着一个小麦克。但在当时我们拍戏曲片都是先期录音,除非一个镜头很长,把整场一口气拍完,可以同期录音。但镜头要是分切多了,全景、中景、近景来回跳,唱段如果是同时录音,最后的唱段里音色音量就接不起来,声调也不一样,所以只有先期录音。我们拍先期录音都有一个板,上面写镜头号,可拍出声音来。预备开始,就播放前面的过门音乐,“啪”一声就被录音机录下来了。同时在摄影机里又摄下了这个板合拢的部分,我们后期就这样来对磁带,这个“啪”的声音跟合拢的板一对,就对上了。同期录音打响板,后期配音就不用打响板了。这是我们拍电影最基本的常识,我们拍样板戏都是先期录音。

先期录音要注意演员的口型要准。演员可以唱,但演员的唱是录不上的,但也要注意表演的感情和力度。演员认为是先期录音,所以表演的时候就张着嘴但不出声音,这是不行的,舞台演出的时候一个高腔唱上去,演员脖子上的筋都能暴出来,观众也都能看见,现在拍摄时只是稍微张张嘴是不行的,力度不够。所以在这个方面也一定要注意。

当时,为了拍样板戏,各方面都要保证。在服装方面,要求杨子荣的帽子一定要是东北的貂皮帽;化妆方面,演杨子荣的演员童祥苓的鼻子有点长,试镜头形象不好看,后来我们就跟化妆师研究,用胶纸把他的鼻子往上吊,但是吊的时间一长,演员鼻子上的血液就不通,鼻子就肿了,一肿我们就赶快把胶纸拿下来,让他血液循环一下再吊,再继续拍,演员很辛苦,我们拍摄也很麻烦。

《智取威虎山》是最早的一部样板戏,每次拍出的样片都要送去审查,拍完以后我们把整个样片和声音磁带剪辑好,成为“混录双片”。(“混录双片”是电影技术构成中的一种:一个画面一个磁带叫“双片”,录音带就是把唱腔、道白还有音响效果都混成一条轨道。)混的时候要非常注意,片中演员走路的声音和别的动作的声音不能太大,太大就会压过演员的道白,太小又听不见后录的声音了,那都是不行的。这些都是一些技术问题。

在看《智取威虎山》混录双片的时候,好多中央领导都来了,除了毛主席没有来,周总理、叶帅都来了。看完以后周总理就带头鼓掌,然后大家也都鼓掌了,总理带头鼓掌那就没有说的了,就这么通过了。

访:谢老师,那个时候应该说您是在一种夹缝中进行创作的,尽管如

此,相信在您的心底仍然会潜藏着一种自己的艺术追求,对吗?

谢:当然,如果没有自己的想法电影就拍不下去了。当时拍摄时我们每一次进棚都要学习一个小时,先念毛主席语录,然后就是批判导演中心制,所以我们在中间导演很难当,不能像过去那样导演说了算。但实际上,如果导演不说话,各个部门也没有个领导,他们也没有办法统一,最后还得问导演,我还得安排。有一点是过去我们拍故事片没有的,就是在黑板上画出演员的位置和调度图,大家可以提出意见。一般都没有什么意见:第一不是每个人对整部戏都完全了解,因为每次看样板戏并不是整个摄制组都去,就是我跟钱江等少数人一起去看。

《智取威虎山》具体就是这些情况。

关于京剧电影《杜鹃山》的创作

访:谢老师,您的另一部戏曲电影《杜鹃山》被认为是几部样板戏中较好的一部,这部作品在创作上都有哪些特点?

谢:《杜鹃山》是我拍摄的最后一部戏曲电影,是1974年拍摄的。在拍《杜鹃山》之前,我们先去看了《杜鹃山》的舞台演出,看了《杜鹃山》的舞台演出以后,我就和钱江商量,我说:“拍《杜鹃山》我们可得要小心谨慎,如果稍有不慎,让江青挑出很多毛病来,她就会说我们心不在样板戏上了。”所以,在拍摄时我们各个方面都非常注意,从布景、调度,就是在“高于舞台”这方面,我们认为电影的手段在这部戏中运用的是比较完整的。既还原舞台,又高于舞台,已经不是单纯的舞台记录片的拍法了。

比如片中的竹子和竹叶,一般我们拍片就是用买来的竹竿喷上绿色,树上做些塑料的叶子,但是仔细看是不真实的。一是因为竹叶长得应该很茂盛;还有竹叶长的方向都是很一致的,而假的树叶不可能那么一致。后来就为了拍摄这部电影,专门从江西运来一车皮的新鲜的竹子,这些竹子我们就种在北影厂的制造车间的土地里,现在还活着呢!还有,在《杜鹃山》里我记得还有瀑布,是真的水从上面流下来,那水是我们用很大的木盆吊在山顶上,灌满了水,到开拍的时候让它“哗”的倒下来的,这在舞台演出中是不可能有的。

我们的摄制组、包括我们全厂都认为,《杜鹃山》的拍摄,在我们厂拍



京剧《杜鹃山》剧照

摄的五部样板戏中,是最好的一部,因为我们经验多了。

访:谢老师,影片《杜鹃山》和其他几部样板戏相比在舞美上好像有点不一样,是不是更加电影化了?

谢:是的,《杜鹃山》的拍摄的确是更加的电影化了,有了纵深感和立体感。电影的调度是可以有纵深调度的,舞台戏只是平面的调度。《杜鹃山》这部影片就充分地运用了这一特点,和其他的戏是不太一样的。我们厂里都认为,这是我们拍的样板戏里最好的一部。首先工作人员都是兢兢业业的;还有就是拍摄《杜鹃山》的时候我们已经拍了四部样板戏,有了一些经验。所以在“高于舞台”这方面,我们就注重用电影的创作方法去创作,来实现“高于舞台”的特点。

访:谢老师,像《杜鹃山》和《智取威虎山》这样的样板戏,在拍摄时有没有电影的分镜头剧本?

谢:是有分镜头剧本的,但现在这些分镜头剧本都没有保留下来。其实那时候分镜头也不是从头分到尾,因为拍摄一段就要送审一段,如果被否定了还要重新来;还有,一般拍摄电影都是按场景拍,并不是按顺序的。如果要拍大松林的戏,那么所有松林的戏都要在这儿拍完;威虎厅的戏也要集中在威虎厅全部拍完,这样就不能按顺序来拍了。所以分镜头也是

按场景、场次来分的,没有总的分镜头剧本。

访:那当时有没有一些导演阐述、舞美的创作方案或者是各创作部门对剧本的分析等等文字的资料留下来?

谢:没有,基本上没有文字的东西。一般舞美、化妆等都是各部门开会商议,不需要再写文字的东西了。



京剧《龙江颂》剧照

访:谢老师,请您谈谈戏曲电影《龙江颂》的创作情况吧。

谢:拍摄的时间最短,通过最顺利的影片是《龙江颂》,大概拍了三个月。在拍《龙江颂》的时候,江青刚好到外地视察了,就在这个时候毛主席正想看京剧。所以就到我们办公室一了解,结果正好,我们拍的样板戏《龙江颂》的双片完成了,正等江青审查。毛主席就说:“那好,我看看!”毛主席一看很满意,说:“好啊!不是争水而是让水,这是一种共产主义的精神,很好。”那么他这么一说,江青回来再看样片也就不好说什么了,因为毛主席已经说好了。

后来毛主席请《龙江颂》的主角李炳淑到中南海的丰泽园吃饭,江青坐陪。毛主席一边吃饭一边就跟她闲聊,说:“现在你们文艺界的情况怎么样啦?”李炳淑就直言不讳的讲,现在群众感觉影片太少,文化生活不是那么丰富。后来毛主席就说:“是啊,现在还是应该发扬‘百花齐放,百家争鸣’的方针!”后来这个话就传出来了,一传出来大家就知道,主席讲的话实际上就是批评了江青,所以后来江青为什么让同意拍故事片了,跟这

个还是有关系的。

访：谢老师您自己喜欢戏吗？

谢：我在文工团的时候也拉过胡琴，但调到北京来进入电影界之后我就没有再拉了，但是京剧我还是喜欢的。因为小的时候，我们淮阴城里没有别的，只有两个戏院：一个是演淮阴小戏的；一个就是京剧院。我从小看京剧，所以有一些京剧故事我都知道，演员一出来唱一段我就知道是什么戏。在部队文工团时还编导过京剧。虽然我还称不上戏迷，但可称为戏曲爱好者。（笑）

[附录]

《智取威虎山》(京剧, 1970 年)

导演：谢铁骊 摄影：钱江 美工：陈翼云、晓滨

演员：童祥苓、沈金波等

演出单位：上海京剧团 摄制单位：北京电影制片厂

《海港》(京剧, 1972 年)

导演：谢铁骊、谢晋 摄影：钱江 美工：陈翼云

演员：李丽芳、赵文奎等

演出单位：上海京剧团 摄制单位：北京电影制片厂、上海电影制片厂

《龙江颂》(京剧, 1972 年)

导演：谢铁骊 摄影：钱江 美工：陈翼云、晓滨

演员：李炳淑、周云敏等

演出单位：上海京剧团 摄制单位：北京电影制片厂

《杜鹃山》(京剧, 1974 年)

编剧：王树元等 导演：谢铁骊 摄影：钱江 美工：陈翼云、晓滨

演员：杨春霞、马永安等

演出单位：北京京剧团 摄制单位：北京电影制片厂