

戏曲电影导演不仅要掌握戏曲和电影这两门综合艺术各自的形式特点，更需要有选择地对两者进行融合，力求创造出融戏曲与电影特长的戏曲电影精品。戏曲影视导演研究方向建立在戏剧戏曲学和电影电视学交叉学科的基础上，它体现了戏曲美学与影视美学的交融，戏曲导演技法与影视导演技法的结合，形成了研究内容上的鲜明特色。

戏曲电影 导演技法教程

冉常建 主编

戏曲电影

导演技法教程

冉常建 主编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

戏曲电影导演技法教程/冉常建主编
—北京:文化艺术出版社, 2011.4
ISBN 978-7-5039-5039-1

I. ①戏… II. ①冉… III. ①电影导演—导演艺术—教材 IV. ①J911

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2011) 第 052790 号

戏曲电影导演技法教程

主 编 冉常建
责任编辑 褚秋艳
装帧设计 刘玲子
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700
网 址 www.whyschs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 84057666 84057660 (总编室)
(010) 84057691 84057690 (发行部)

经 销 新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2011 年 4 月第 1 版
2011 年 4 月第 1 次印刷
开 本 700 × 1000 毫米 1/16
印 张 15.75
字 数 200 千字
书 号 ISBN 978-7-5039-5039-1
定 价 32.00 元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

冉常建

19世纪末，随着电学、光学、化学、机械学等科学技术的发展，被称为“第七艺术”的电影在西方诞生。随后，电影由西方传入中国，揭开了中国电影发展的序幕，其标志是1905年北京丰泰照相馆拍摄的京剧舞台纪录片《定军山》。这部电影是西方电影技术与中国戏曲艺术交融的产物，因此，第一部由中国本土拍摄的电影就是戏曲影片，这一事件具有独特的文化意义。

此后的100多年间，戏曲电影工作者和戏曲工作者不断合作，拍摄了数百部戏曲电影，有效地促进了电影艺术与戏曲艺术的融合，创造了一个非常独特的电影类型——“戏曲片”。在中国电影所经历的百年历程当中，戏曲电影作为中国电影特有的类型之一，在电影史上占据了一个不容忽视的位置。1931年，明星影片公司拍摄了中国第一部有声故事片《歌女红牡丹》，片中插入了京剧《穆柯寨》、《玉堂春》、《四郎探母》和《拿高登》等段落。1948年，费穆导演完成了中国第一部彩色影片，即梅兰芳主演的京剧《生死恨》。可以说，中国电影的发展历程与中国戏曲舞台艺术有着密切的联系。

戏曲是中国传统的综合艺术。在漫长的岁月中，中国戏曲不断吸取其他各种艺术形式以丰富自身的表现力。当电影这一新兴艺术出现后，戏曲艺术以极大的包容性，迅速与电影结合，利用电影这种新的渠道，传播戏曲艺术。同时，新兴的电影也利用当时广为流传的戏曲剧目吸引更多的观众。在戏曲电影的创作中，电影与戏曲在审美理念和表现方式上产生了强烈的碰撞，在不断的碰撞中两者也在某种程度上相互融合。

戏曲影片的重要作用在于：一、把戏曲舞台上转瞬即逝的东西，纪录在电影胶片上，长久地保存了戏曲表演艺术的精华。例如，京剧“四大名旦”、“四大须生”离世后，他们的表演艺术在舞台上已经消失了。现在，人们只能从戏曲片中领略他们的表演风采和艺术魅力了。二、戏曲与电影可以取长补短，不断丰富和完善各自的艺术表现力。在表现生活方面，电影与戏曲各有独特的优点和限制。优点和限制决定了电影和戏曲表现生活的不同原则和方法。运用电影的特殊表现手段可加强和丰富戏曲艺术的表现力，同时，吸收戏曲的营养也拓宽了电影艺术的表现力。三、经过戏曲艺术家和电影艺术家的共同努力，戏曲片已经成为一个独特的电影种类。这个电影种类集中体现出中国戏曲的神韵，彰显了中国电影的美质，构成了中国电影的独特风景。

由于戏曲电影是一门跨学科的艺术种类，因此，戏曲电影导演不仅要掌握戏曲和电影这两门综合艺术各自的形式特点，更需要有选择地对两者进行融合，力求创造出融戏曲与电影特长的戏曲电影精品。大体来说，戏曲和电影都属于综合性的时空艺术。戏曲艺术以舞台为场所，实现了多种艺术手段的综合；电影艺术以银幕为场所实现了多种艺术手段的综合。由于传统戏曲舞台艺术与现代电影技术的结合，使得戏曲电影这一艺术形式产生了新的特点。导演只有在掌握戏曲电影特性的基础上，才有可能进行成功的二度创作。也就是说，在戏曲影片中既要保持戏曲程式的美感和特性，又要完美地展现电影技术的独特魅力。

纵观一百年来的戏曲电影创作，大多数戏曲片是在“源于舞台，高于舞台”的理论下完成的。也就是说，电影的各种手段主要是为展现和突出戏曲舞台艺术服务的。从20世纪五六十年代的《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《红楼梦》、《野猪林》、《杨门女将》、《追鱼》等，到六七十年代的“样板戏影片”，以及八九十年代的《七品芝麻官》、《徐九经升官记》、《五女拜寿》等，都力图探索戏曲片的拍摄方法，寻找戏曲电影的创作规律。

1978年改革开放之后，中国文化与世界文化的交流进入一个新的阶段，促进了大众传播技术、电视、网络等新兴传播媒介的兴起。在新兴艺术波澜壮阔的发展态势下，戏曲电影的创作逐渐进入了低谷，观众数量也不可避免地受到了影响。这一方面与戏曲艺术的内容及表现方式有关，但更多的还是与当代观众审美趣味的变化有关。面对这种状况，有必要深入研究戏曲影视导演技

法，吸收现代艺术的新元素，实现戏曲影视创作的新突破。

为了深入而系统地研究戏曲影视导演创作的规律，中国戏曲学院导演系设置了戏曲影视导演学科方向，并于2004年招收了首批戏曲影视导演方向的研究生。该方向主要研究戏曲影视发展史、戏曲影视导演理论、戏曲影视导演创作等内容。戏曲影视导演研究方向建立在戏剧戏曲学和电影电视学交叉学科的基础上，它体现了戏曲美学与影视美学的交融，戏曲导演技法与影视导演技法的结合，形成了研究内容上的鲜明特色。加强戏曲影视导演学科方向的研究，不仅有助于培养稀缺的戏曲影视导演高端人才，而且能够促进戏曲与影视的交融，丰富戏曲艺术和影视艺术的表现力。

2005年，利用被评为北京市中青年骨干教师的机会，我向北京市教育委员会申报了《戏曲电影导演技法教程》的课题，带领戏曲影视导演专业的硕士研究生，对戏曲电影导演技法进行梳理，力争总结出较为系统的应用性理论。在争取到这个科研项目后，我与几个硕士研究生仔细讨论了这本专著的结构框架，并确定了每个章节的大致内容。在分配各章节的研究内容时，我们充分尊重每个学生的学术兴趣和专业特长，对全书的结构内容和撰写人做了如下安排：

| | |
|-----------------|---------|
| 第一章 戏曲电影的时空特性 | 撰稿人：顾秋佳 |
| 第二章 戏曲电影的意境创造技法 | 撰稿人：杨建华 |
| 第三章 戏曲电影的唱念技法 | 撰稿人：张璐 |
| 第四章 戏曲电影的做打技法 | 撰稿人：李娜 |
| 第五章 戏曲电影的群体调度技法 | 撰稿人：高明 |
| 第六章 戏曲电影的特技技法 | 撰稿人：张博悦 |
| 第七章 电影的戏曲元素导演技法 | 撰稿人：马郦 |

研究的过程既是不断深化对戏曲电影导演创作规律认识的过程，也是一种非常有益的学习过程。将研究生教学与科学研究工作紧密结合，可以探索培养研究生的新模式，建立以科学研究为导向的导师负责制，保证研究生能够在科学研究中学习、在科学研究中创新。在具体的研究过程中，我们力求把尊重研究生创新精神与发挥导师主导作用相结合，努力形成有利于培养拔尖创新人才的教学氛围。这种研究方法使我有更多的时间与同学们接触，也便于把握课题研究的进程和方向。

经过几年的研究，同学们完成了分配的任务。在《戏曲电影导演技法教程》出版前，为了统一全书内容，避免各章节之间内容的重复，我委托马郦同学承担了全书的统稿工作，删去了一些不必要的重复内容。2010年暑假期间，她不辞劳苦，完成了这项任务。另外，北京市教育委员会、中国戏曲学院在本书的出版方面给与了大力支持，在此表示诚挚谢意！

由于《戏曲电影导演技法教程》主要是学生完成，加之我在电影艺术方面知识储备不足，难以进行深入指导。因此，本书的谬误之处在所难免，希望各位专家学者批评、指正。

2010年9月

| | |
|------------------------------|-----|
| 第一章 戏曲电影的时空特性 | 1 |
| 一、戏曲电影时空的类型 | 1 |
| 二、戏曲电影时空的特性 | 7 |
| 三、戏曲电影创作中的时空运用 | 28 |
| 小 结 | 34 |
| 第二章 戏曲电影的意境创造技法 | 35 |
| 一、戏曲电影意境的含义及特征 | 35 |
| 二、戏曲电影意境的构成因素 | 41 |
| 三、戏曲电影意境的表现方式 | 62 |
| 小 结 | 78 |
| 第三章 戏曲电影的唱念技法 | 79 |
| 一、戏曲唱念的定义及作用 | 79 |
| 二、戏曲电影中“唱念”的表现手段 | 82 |
| 三、视听语言与戏曲唱念的嫁接与变通 | 95 |
| 小 结 | 115 |

| | |
|------------------------------|-----|
| 第四章 戏曲电影的做打技法 | 116 |
| 一、戏曲电影“做打”的特性 | 116 |
| 二、戏曲电影“做打”的类型 | 121 |
| 三、戏曲“做打”与电影手段的融合 | 130 |
| 小 结 | 147 |
| | |
| 第五章 戏曲电影的群体调度技法 | 148 |
| 一、群体调度的概念 | 148 |
| 二、构建高于舞台演出呈现的视觉形象 | 149 |
| 三、弥合人与景之间的虚实矛盾 | 165 |
| 小 结 | 169 |
| | |
| 第六章 戏曲电影的特技技法 | 171 |
| 一、戏曲电影中特技的定义及分类 | 171 |
| 二、戏曲影视导演特技技法的美学功能 | 190 |
| 小 结 | 207 |
| | |
| 第七章 电影的戏曲元素导演技法 | 208 |
| 一、被选择与被消费的戏曲元素 | 209 |
| 二、戏曲元素在电影中的运用 | 211 |
| 三、戏曲元素在电影中的创作规律初探 | 225 |
| 四、戏曲元素对电影创作的价值与意义 | 233 |
| 小 结 | 235 |
| | |
| 结 语 | 237 |
| 参考书目 | 238 |

第一章

戏曲电影的时空特性

“时空”因素是戏曲电影创作中最基本的内容。戏曲电影导演对戏曲电影时空特性的把握，直接影响到影片的质量。因此，研究戏曲电影的时空观，一方面可以强化电影创作者的美学思维，为创作实践提供更深层次的理论指导；另一方面，则可以深化戏曲电影创作者对戏曲电影本质和特性的了解，开拓其创作思维。

一、戏曲电影时空的类型

在戏曲电影的百年发展历程当中，戏曲电影时空大致呈现出三种不同的美学类型：虚化的时空类型、虚实结合的时空类型和写实的时空类型。对这三种时空类型的研究不仅有利于把握戏曲电影发展的脉络，而且可以看到戏曲电影导演在创作中不同的美学兴趣。

（一）虚化的戏曲电影时空类型

虚化的戏曲电影时空是依附于戏曲表演而存在的。这种戏曲电影时空类型呈现为一种虚拟化的表现形式，这种虚拟性与演员表演密不可分，它随着演员

在舞台上一系列虚拟化的表演而产生，随着表演的结束而消失。

早期拍摄的戏曲电影往往存在这种时空类型，摄影机所记录的是虚拟化的戏曲舞台。在表演开始之前，时空并不体现具体的环境，甚至并不存在；只有当演出开始时，才会随剧情表现出特定的时空环境。这种时空类型的特点在于摄影机的拍摄完全保留了戏曲舞台的时空特征，而没有形成电影化的时空。比如丰泰照相馆拍摄的戏曲电影片断：谭鑫培主演的《定军山》、《长坂坡》；俞菊笙主演的《青石山》、《艳阳楼》；俞振庭主演的《金钱豹》、《白水滩》等。还有梅兰芳早期京剧电影《天女散花》、昆曲《春香闹学》等。这些戏曲电影片断都是单纯的舞台记录形式，与舞台演出相比没有太大区别，这一时期的戏曲电影一般称为“戏曲舞台记录片”。在这些戏曲电影中，电影更多地发挥了记录的功能。

这一时期所拍摄的戏曲舞台记录片的显著特点在于摄影机还原了戏曲舞台表演的原貌，保留了传统戏曲舞台演出的方式。演员面对摄影机表演和面对观众表演时基本相同，因此也没有破坏戏曲演员舞台演出时的表演程式。银幕中的戏曲演出基本达到与剧院舞台上演出相同的视觉效果，完整地还原戏曲演员在舞台上的表演。这类戏曲电影的意义更多的在于资料的保留，电影完全成为戏曲表现的一种渠道，尚未形成真正的戏曲电影类型。随着创作者审美思维的提升和观众欣赏要求的提高，戏曲和电影必定要探寻一种更加和谐的结合方式。

（二）虚实结合的戏曲电影时空类型

一切事物都是在探索中追求进步和发展的，戏曲与电影的结合也必然需要寻求一种更好的融合方式，当电影手段的单纯记录形式无法满足戏曲电影发展的需要时，也就预示着一种新的结合方式将要在戏曲电影中产生，而这种新的结合方式也必然将戏曲电影的时空类型引入一种更高层次的美学范畴，也就是虚实结合的戏曲电影时空类型。

虚实结合的戏曲电影时空呈现出一种虚拟化与写实化相结合的表现方式。这种时空类型把演员虚拟化表演所展现的时空环境和写实的布景所相结合，在戏曲电影时空特性的探索上拥有了自己独特的美学思考。

这是戏曲电影发展中一个很重要的历史阶段。这个时期，在戏曲电影的拍

摄中，电影充分发挥了自身多样化的创作手段，对戏曲舞台时空进行重组，将戏曲舞台虚拟化的时空与电影相对写实的时空进行有机的结合，使戏曲电影的时空呈现出一种虚实相生的美学特点。在这一阶段中，各个剧种的戏曲电影蓬勃发展。这一时期戏曲电影创作中的布景基本采用摄影棚内搭景的形式来表现，较之早期单纯的记录戏曲舞台时空的方式，此时的戏曲电影时空已经显现出了更多的生活真实性。

由于这一时期戏曲电影的创作者大都是经验丰富的电影导演，所以他们在进行时空构建时，比较偏重于电影时空的写实性，在戏曲电影的创作中也有着美学上的思考和民族性的探索。这一时期的代表剧目有：《群英会》、《借东风》、《梁山伯与祝英台》、《天仙配》、《荒山泪》、《野猪林》、《杨门女将》、《宋世杰》、《十五贯》，也包括 20 世纪六七十年代的“样板戏”等等。

虚实结合的问题一直都是戏曲舞台与电影之间存在的核心问题，这种时空类型下的戏曲电影在虚实结合的程度化问题上也有着创作上的区别。有些影片更多地保留了戏曲舞台的虚拟化时空特点，虚拟化程度所占的比重相对大于写实化程度，因此可以定义为是一种“大虚小实”；而有些影片则是更多地运用了电影写实化的特点进行艺术创作，写实化的程度在作品中所占的比重相对大于虚拟化程度，因此显现出一种“大实小虚”的时空特点。

在时空的构建上，《群英会》、《借东风》、《野猪林》等片仍然保留了戏曲舞台上“三面墙”的创作规律，摄影机的视角始终定位在剧场观众的观看视角上，宏观上并没有破坏戏曲舞台虚拟化时空的整体性，虚拟化程度相对较深，可以将其定义为一种“大虚”；但电影的摄影机镜头对于影片反映又具有一定的客观真实性，布景的搭建和道具的运用又力求逼真，就这方面而言又是一种“小实”。例如：京剧电影《群英会》中，“蒋干盗书”一场戏的布景，屋内的卧室和屋外的书房只用一道门帘相隔，这是传统戏曲中虚化时空的表现方式，虽然没有完整的布景表现房间的布局，但通过演员虚拟化的表演，规定情境已经很明确了。这是“大虚”；但仍然是这一场戏，时空的环境又不是完全虚拟的，影片中的书桌、烛灯、信件以及书桌上的道具又都是写实的，这些细小方面的写实化创造出了环境的真实感，显现出时空的逼真性。

同样，在影片《野猪林》中，林冲白虎节堂受审一场戏：林冲在前景中面向镜头，高俅在后景中也是面向镜头，这完全是戏曲舞台的一种时空表现手

法，严格地说的不符合电影创作规律的，两个人的说话交流是不可以面朝同一个方向的，在这里显然是电影时空的表现手法遵循了戏曲舞台时空的创作规律，目的就在于保留下戏曲原舞台时空虚拟化创作的特点。但尽管如此，时空的环境也不是完全的虚拟化，高俅所在的公堂是写实的布景道具，创作者正是利用了这些写实的布景道具来明确时空的真实性。这种结合方式，表现出了戏曲电影时空“大虚小实”的创作特点。

还有另一类戏曲电影，如《十五贯》、《红楼梦》、《尤三姐》等影片，在拍摄的过程当中，完全打破了传统戏曲舞台时空的虚拟化特点，采用了故事片的拍摄方式，摄影机拍摄的角度变得多样化，出现了正打和反打镜头，并且调动了电影创作中一系列的技术手段，力求真实地再现影片的故事情节。此时的戏曲电影，由于有了相对写实的布景来表现时空环境，所以省略了演员在表现环境时的一些虚拟化表演，原先戏曲舞台上依赖于演员虚拟化的表演才可以表现的时空环境，通过写实的布景道具就可以很明确地得到展现，传统戏曲舞台上的一些时空的虚拟性在这里被弱化了，成为一种“小虚”。虚拟性始终都是传统戏曲舞台上的一个显著特性，因此当戏曲以电影的形式展现出来时也少不了虚拟性的因素，否则戏曲片与故事片就没有区别了，只是在虚实程度化上有所区别。例如昆曲电影《十五贯》中，娄阿鼠杀人一场戏就仍然采用了传统戏曲的表现方式，没有血腥的场面，只是几个程式化的杀人动作就交代了故事情节，这在整部电影中相对于故事片的拍摄规律来说就算是一种“小虚”的表现方法。在越剧电影《祥林嫂》中，祥林嫂在大雪中死亡的一场戏，导演采取的也是“小虚”的处理方式，雪景用的是摄影棚内搭景的方式表现的。《祥林嫂》这部戏曲电影在拍摄的过程当中是有真实外景的，而且外景还专门选择了绍兴，为的就是能够表现出鲁迅小说中所描写的地方特色，应该说这是一种“大实”；而祥林嫂在大雪中的一场戏是全剧的主题，祥林嫂有大段的唱腔和大量的身段需要表现，因此为了不破坏戏曲原有的程式化特点，在环境景物的选择上也要契合演员的表演，从而可以充分地表现戏曲的美学元素，因此选择了搭景的方式。这相对于剧中真实的外景表现来说是一种“小虚”。在类似的影片中电影时空的写实性成为影片的主导因素，摄影棚内所搭建的环境布景具有较强的逼真性，与现实的环境非常接近，而在这样的时空环境下创作出来的戏曲电影看起来更像是故事片。例如：昆曲电影《十五贯》对于环境的

再造就充分展现了时空的逼真性：影片的开始用一个全景镜头交代环境，画面从河的一边摇到另一边的岸上，我们可以很真实地看到一个南方小镇的夜景：河边的屋里隐约透出灯光；河中有船在行驶；岸上有石桥等等。这些景物虽然都是在摄影棚内搭建的，但创作者力求真实再现时空环境，在时空的结构上已经完全打破了戏曲舞台虚拟化的时空，展现出真实的电影时空。在这样的时空环境中演员表演的虚拟化程度自然也减弱了。比如开门关门等舞台上被虚化的动作，在电影中因为有了门的存在就可以变成真实的行动了。由于真实的布景表现了时空的环境，所以即使画面中空无一人，环境也仍然是存在的，不会随着演员的离去而消失。因此，电影时空具有客观实在性。这种“大实小虚”的时空环境，在不破坏戏曲舞台表演程式化特点的同时，也力求戏曲电影的时空能够真实地再现现实的环境。

这一时期的电影时空，无论是“大虚小实”还是“大实小虚”，都丰富了戏曲创作的内容，深化了戏曲创作的主题，也充分地发挥了电影创作手段的优越性，在戏曲与电影的结合上更迈出了历史性的一步。

（三）写实的戏曲电影时空类型

随着戏曲电影的发展，开始出现了全实景的拍摄模式。这种模式下的时空类型呈现出完全电影化的特点，对于传统戏曲来说无疑是一种挑战和冲击。写实的戏曲电影时空往往具有客观实在性，用真实环境塑造电影时空。这种类型的戏曲电影，在时空的表现上更多地采用了电影化的表现手法，如《磐石湾》、《白蛇传》、《升官记》、《草原母亲》等等。

选择真实的外景来拍摄戏曲电影，其显著特点就是写实性强。对于注重写意的传统戏曲来说无疑是一种很大的挑战，真实的场景容易破坏传统戏曲中虚拟化的美感，使得戏曲电影较之传统舞台少了几分韵味。但从电影美学的角度来看，这种实景的出现，更加贴近生活，更容易表达故事情节，更有电影表现力。在选择实景拍摄戏曲电影时，创作者们都希望能够在电影的写实性和戏曲的虚拟性之间找到一个融合点，解决好虚与实之间的关系，并将戏曲和电影完美地结合起来。就这一方面而言，戏曲电影的创作者们也一直在做着大胆的尝试和新的探索。以京剧电影《磐石湾》为例，选择实景拍摄的重要原因是故事发生的背景是海边，导演认为海的线条并不复杂，就是海浪、海水、礁石

等，所以在内景和外景的衔接上相对来说比较自然。

（四）戏曲电影时空的发展历程

戏曲电影时空类型的发展，其实是戏曲逐渐与电影融合的过程，在这一过程中，中国的电影创作者们逐渐从传统戏曲的时空观念向电影化的时空观念转化。戏曲电影从单纯的戏曲演出记录工具逐渐演变为具有独立审美特征的艺术形式。而这三种时空类型表现出戏曲与电影结合之后在时空的创作领域所产生的三种不同的美学特征。其主要区别具体表现在三个方面：第一，在布景的搭建方面，虚化的时空形态，布景比较简单，大多照搬舞台布景；虚实结合的时空形态则多采取摄影棚内搭建景物的形式，具有一定的立体感和纵深感，比较接近电影故事片的景物搭建，但仍然没有采用真实的外景，所谓的虚实结合是指在场景设计上尽量接近真实的外景；而写实的戏曲电影往往大部分或完全使用实景来表现时空环境。需要说明的是，我们这里不再讨论内景搭建的虚实性质，只要有实景介入影片的创作之中，就将这一类的戏曲电影的时空界定为写实的时空类型。第二，在摄影机镜头的运用方面，虚化的时空类型是以戏曲舞台为拍摄基础的，因此在拍摄过程当中，摄影机的位置始终是停留在观众观看的角度，并没有打破传统舞台的三面墙。而虚实结合的时空类型和写实的时空类型，由于景物的搭建具有了写实性以及外景的介入，使得摄影机的镜头角度打破了舞台的局限，呈现了多角度、多方位、多技巧的拍摄方式，可以说较之虚化的时空类型是迈出了很大的一步。第三，演员的程式化表演也随着景物的虚实程度而发生了变化，景物越是写实，程式化的表演程度就相对减弱，因此可以说虚化的时空类型中演员的程式化表演的程度最深，而写实的时空类型中演员的程式化表演的程度最浅，这也是戏曲电影的一个创作规律。当然，值得一提的是，戏曲电影无论写实化程度有多深，都不会与电影故事片相同，戏曲的元素始终会影响到电影的创作，因此，戏曲的美学原则不能丢，这也是戏曲与电影结合的一个很重要的原则。从以上三种戏曲电影时空类型的区别不难看出，戏曲电影时空类型的表现方式是具有一定的美学特征的，这些美学特征是创作者进行艺术创作的基础，正因为如此，戏曲电影时空的特性也在这些探索和实践得到更加清晰的呈现。

从历史上看戏曲电影时空所经历的发展历程是由“虚化”到“虚实结合”

再到“写实”，这是由于戏曲电影越来越多地使用电影手段表现时空特点，一定意义上来说是写意美学向写实美学倾斜的结果。但戏曲电影最终并没有停留在“写实”的层面上，而是在更高层面上又向虚拟风格靠拢。这种虚拟性已经不再是戏曲电影最初那种对舞台演出的单纯模仿，而是充分利用电影手法来表现传统戏曲美学原则下的写意性、程式化等虚拟特点。这种戏曲电影站在一个新的高度来展现中国的传统戏曲，将传统戏曲中的美学因素以一种电影的方式展现出来。其中最典型的就是郭宝昌导演的戏曲电影《春闺梦》，影片中戏曲演员的表演比较规范地遵循了传统戏曲的程式性特点，而在镜头的拍摄和剪辑上则充分运用了电影导演的创作思维，将戏曲的虚拟与电影的虚拟相融合，传统与现代相碰撞，将戏曲电影的创作推向了新的高度。

二、戏曲电影时空的特性

戏曲电影时空的特性，是传统戏曲时空观和电影时空观相互碰撞融合后的产物，既体现出戏曲电影时空的总体艺术特性，也表现出戏曲和电影各自的时空特征。

（一）戏曲电影时空的假定性

戏曲电影时空的假定性是指，戏曲电影的时空内容并不完全是客观现实时空的复制、还原和再现，而是一种对客观现实时空的改造、超越和变形，具有一种超现实的特性。简单地说，就是戏曲电影中出现的银幕时空可能在现实生活中并不存在，而创作者通过一系列电影手段为观众创作出了一个看起来真实存在的假定的时空环境。

戏曲电影时空假定性的表现形式大致可以分为三种形态：一是通过演员虚拟化的表演所表现出来的时空假定性形态。比如，早期戏曲舞台记录片中虚拟的开门、关门等表示的时空环境。这种时空环境没有写实的舞台布景，时空关系基本通过演员虚拟化的表演来实现。随着演员表演的结束，假定性的时空环境也就消失了。二是通过布景和道具所展现出来的时空假定性形态。当写实的布景道具介入到戏曲电影时空的创作中时，假定性的时空形态也就很自然地借助这些布景道具得到体现，这类电影中演员表演对电影时空环境的塑造能力被

相对的弱化了，即使表演结束，由于布景依然存在，所以时空环境也不会随之消失。三是通过摄影机的镜头运动创作出时空假定性形态。这是一种相对复杂的创作，它既不完全通过演员的表演也不完全通过写实的布景来表现，而是需要通过电影的摄影机镜头变换和组接来实现。例如：京剧电影《铡美案》中，影片开始是陈士美的双亲送他上京：镜头一是陈士美双亲送别的镜头；镜头二是陈士美和秦香莲带一双儿女向双亲告别的镜头。在实际拍摄时，双亲送别是在一个时空里拍摄的，而陈士美告别却是在另一个时空里拍摄的，但经过两个镜头的组接，让人感到双亲和陈士美是在同在一个时空中，其实这个时空就是假定的，并不是现实存在的，而是通过镜头组接创造出来的。这样的拍摄方式是电影所具有的，一方面可以交代双亲送别，另一方面可以交代陈士美告别，两者都在电影中得到了充分的表现。这种时空假定性的形态是在戏曲电影的拍摄中被普遍运用的。

戏曲电影时空的假定性与传统戏曲所具有的虚拟性有着不可分割的关系。传统戏曲的虚拟性是戏曲电影的假定性的基础，而戏曲电影时空的假定性为表现戏曲表演的虚拟性提供了更广阔的创作空间。戏曲电影时空的假定性是建立在戏曲舞台的虚拟性和电影的假定性相结合的基础之上。“电影假定性是指：电影被拍摄对象的非同一性。是电影对现实进行艺术概括的一种方式，也是帮助电影作品达到本质真实，进行典型化的必要手段。”^①当戏曲和电影结合以后，戏曲的虚拟性特点也融入了电影假定性特点之中。“戏曲的虚拟性首先表现为对舞台时间和空间处理的灵活性。任何艺术都要用一定的形式表现生活，这种特定的形式对于每种艺术来说，既是表现生活的手段，也是表现生活的条件。每种艺术都按照一定的条件去表现生活，在这个意义上说，艺术的特定形式也是一种限制，一种局限性。戏剧是通过舞台表演的形式来反映生活的，舞台对于戏剧就是一种限制。因此，戏剧必须解决如何利用舞台的空间和时间的问题。……中国戏曲的解决办法，它有一种假定性，即和观众达成这样一个默契：把舞台有限的空间和时间，当做不固定的、自由的、流动的空间和时间。……运用自由，富有弹性，舞台的空间和时间的涵义，完全由作者和演员予以假定，观众也表示赞同和接受。时间和空间处理的灵活性使戏曲把舞台的局限

^① 许南明、富澜、崔君衍主编：《电影艺术词典》，中国电影出版社1986年版，第11页。