

关于戏曲片创作拍摄的若干思考

周 斌

摘 要：戏曲片是一种独特的电影类型。它是中华民族戏曲艺术与电影艺术有机结合的一个片种。同时，戏曲片也是中国电影最早产生的一种类型样式。由于戏曲片的创作拍摄具有重要的意义和价值，所以切实重视并不断加强戏曲片的创作，努力提高其艺术质量，积极推进其繁荣发展，乃是戏曲工作者和电影工作者应该共同承担的责任。当下戏曲片的创作应该处理好以下几种关系：文化传承与艺术创新之间的关系、戏曲艺术展现与电影技巧运用之间的关系、形象美与抽象美之间的关系。戏曲片的创作拍摄是一个复杂的系统工程，涉及到方方面面的多种因素；虽然上述几种关系只是其中需要关注的部分内容，但是，正确处理好这几种关系，乃是戏曲片创作拍摄不可忽视的重要方面。近年来，政府主管部门相继出台了一些政策规定，对于进一步保护各个戏曲剧种，不断推动各类戏曲剧目和戏曲片创作的繁荣发展发挥了很好的作用。戏曲界和电影界要用足政策、盘活资源、加强规划、推动创新，努力推动戏曲剧目和戏曲片创作跃上新台阶，为社会主义新文化建设作出更大贡献。

关键词：戏曲片；创作拍摄；若干思考；加强规划；推动创新

作者简介：周斌，男，教授，博士生导师。（复旦大学 电影艺术研究中心，上海，200433）

中图分类号：J951

文献标识码：A

文章编号：1008-6552 (2017) 05-0059-07

戏曲片是一种独特的电影类型，它是中华民族戏曲艺术与电影艺术有机结合的一个片种。同时，戏曲片也是中国电影最早产生的一种类型样式。1905年中国摄制的第一部影片《定军山》，就是由著名京剧演员谭鑫培主演的同名京剧片段的舞台记录，这也是最早的一部戏曲片。

中国戏曲剧种很多，不少剧种不仅历史悠久、传统深厚，而且拥有大量的观众群，是广大民众喜闻乐见的艺术样式。中国戏曲的繁荣发展，是与人民大众的审美娱乐需求紧密联系在一起，恰如钟惦棐先生所说：“中国戏曲发展的历史，最能说明人民创造艺术，哺育艺术。它之世代连绵，臻于至善，说明人民对它是需要的，否则它就不能生存，更不可能发展。”^[1]此言甚是。但是，由于这些年来戏曲观众的年轻化、娱乐方式的多样化和戏曲人才的断层等多方面的原因，戏曲市场日渐萎缩，一些弱小剧种处于濒危境地。“据普查数据显示，中国传统戏曲从1959年的368种减少至2013年的286种，以每年超过一种的速度在消失。”^[2]故而，传统戏曲如何保护和传承是一个应该关注的重要问题。

正因为如此，所以戏曲片的创作拍摄就有重要的意义和价值，它无论是对于包括传统戏曲在内的中华文化的保护和传承来说，还是对于戏曲艺术的传播以及对于梨园名家的经典剧目之记录保存来说，抑或是对于丰富电影艺术的类型样式和满足广大观众的审美娱乐需求来说，都具有重要意义和独特价值。梅兰芳先生曾说：“拍摄戏曲艺术片的意义，不仅使爱好戏曲的观众得到艺术上的享受，也给我们的下一代提供了学习资料。”^[3]因此，切实重视并不断加强戏曲片的创作拍摄，努力提高其艺术质量，积极推进其繁荣发展，乃是戏曲工作者和电影工作者应该共同承担的责任。

近年来，虽然戏曲片的创作拍摄在原有基础上有一定程度的拓展，有不少作品问世；但是，有较大

影响并能流传下去的精品佳作并不多。其原因当然是多方面的。其中,如何在总结此前戏曲片创作经验教训的基础上,更好地把握戏曲片创作拍摄的一些基本规律,在继续探索中不断创新变革,乃是一个重要的环节。窃以为当下戏曲片的创作拍摄应该切实处理好以下几种关系。

一、应正确处理好文化传承与艺术创新之间的关系

戏曲是中华优秀传统文化的重要组成部分,所以戏曲片的创作拍摄也是文化传承的一种重要方式。当下,在进一步“加强对中华优秀传统文化的挖掘和阐发,实现中华优秀传统文化的创造性转化和创新性发展”^[4]的过程中,就需要不断推动戏曲片创作的繁荣发展,使之在这一过程中承担重任。为此,除了应该把各个剧种、各个流派和一些有影响的梨园名家的经典剧目搬上银幕外,还应该采取各种措施积极鼓励拍摄一些原创戏曲片,要用戏曲片的艺术形式来表现历史和反映现实,充分发挥戏曲片在文化传承方面的重要作用。可以说,戏曲片创作的繁荣发展也是文化自信的一种重要表现。

虽然戏曲片在文化传承方面能发挥重要作用,但是,由于一些传统的戏曲剧目在思想观念、剧情内容和人物形象等方面尚有一些糟粕、落后或不足之处,所以在把这些剧目搬上银幕时就应该进行必要的改编,删除那些封建主义的糟粕,改造那些思想内容落后的剧情,弥补其形象塑造和文化内涵上的不足之处,通过推陈出新使之更符合新时代和新文化建设的需要,从而能给予广大观众有益的引导和教益。同时,由于舞台演出和银幕表现毕竟是有区别的,戏曲剧目也不等同于戏曲片,所以戏曲片的创作拍摄既要尊重戏曲艺术的规律,又要使之符合电影艺术的规律。为此,就需要大力倡导艺术创新,注重通过艺术创新使戏曲片无论在思想主旨还是剧情内容上,无论在人物塑造还是艺术形式上,都能有所深化、有所拓展、有所提高。无疑,戏曲片创作拍摄的繁荣发展是需要靠艺术创新来不断推动的,没有艺术创新,它就会停滞不前,其艺术生命力也会逐步萎缩,无法持续繁荣发展。

首先,艺术创新应该体现在创作者的思想观念和艺术追求上。戏曲片的编导在创作时不能仅仅满足于把传统剧目搬上银幕,或运用戏曲艺术形式和电影艺术技巧讲述一个历史题材或现实生活故事,而是要根据戏曲片创作拍摄的要求,有新的艺术追求和新的艺术创造。即使对一些梨园名家和戏曲大师的经典剧目,在搬上银幕时也要进行必要的改编和增删,使之不仅在剧情内容上显示出新的创意,而且在艺术形式上也能体现出电影艺术的特点。在这方面,一些前辈艺术家的创作为我们提供了可以学习借鉴的典型范例。

例如,1948年京剧艺术大师梅兰芳与著名电影导演费穆在合作拍摄我国第一部彩色戏曲片《生死恨》时,费穆并没有因为该剧是梅兰芳编剧并演出的剧目而不敢在艺术上提出一些新的创意要求;他在和梅兰芳商讨如何拍摄这部影片时,曾多次提出要对原剧进行改造。他说:“舞台剧搬上银幕,剧本需要经过一些增删裁剪,才能适应电影的要求。”梅兰芳对此表示理解,并虚怀如谷地说:“我们共同斟酌修改,彼此有什么意见只管提出来讨论。”费穆在认真研究剧本并观看了梅兰芳的舞台演出以后,明确表达了自己的观点,他对梅兰芳说:“1,我不主张原封不动搬上银幕。2,我打算遵守京戏的规律,利用京戏的技巧,拍成一部古装歌舞故事片。3,对于京戏的无实物的虚拟动作,尽量避免。4,希望在京戏的象征形式中,能够传达真实的情绪。因此,布景的设计要在写实与写意之间,别创一种风格。我尽量要设法引导观众忘记了布景,让他们能专心欣赏您的艺术,使《生死恨》里的布景,不致成为您的优美动作的障碍,请您放心。”^{[3](64)}由于费穆的意见颇有见地并合情合理,所以梅兰芳也欣然接受,并将其具体落实在影片的拍摄之中。影片将舞台剧的21场缩减为19场,使叙事情节更加集中,台词和场景也更为精炼。布景则趋于写实与写意之间,背景采用了中国画风格的绘景,前景运用

了一些具有实感的立体造型或实物；还在摄影棚内搭建了破落茅屋和华贵庭台等场景，并添加了佛堂用的供具、织布机等道具。因为用了虚实布景和一些实物道具，所以虚拟动作尽量减少，程式化的表演也有所变化。同时，影片注重运用电影技巧更好地塑造人物形象和展现戏曲艺术精华，如通过特写镜头突出了演员脸部表情变化以很好地刻画人物的内心心理，运用长镜头完整地再现了歌舞表演形态等。显然，在把舞台剧目搬上银幕时进行这样的改编和创造是符合戏曲片创作要求的。

又如，京剧戏曲片《杨门女将》的剧本是根据扬剧《百岁挂帅》和豫剧《十二寡妇征西》改编的，然后在舞台演出获得成功的基础上再拍摄成了戏曲片。该剧的编导在剧作的主题提炼、结构安排和人物塑造等方面都有一些新的创意。正如夏衍先生所说：“和《百岁挂帅》或者《十二寡妇征西》比较起来，《杨门女将》已经有了很大程度的提高和革新，这就是改编者运用了历史唯物主义的观点，对因袭已久的民间传说做了大胆的、去旧存新的改革，改编者强调了以佘太君为首的杨家一门四代在反侵略斗争中所表现出来的国尔忘家、公尔忘私的爱国主义精神，而没有像旧本子那样去刻意描写一门十二寡妇这种凄惨欲绝的悲怆场面和杨家一族只是为了报家仇而绝望地挂帅出征这种凄凉的情景。改编者一方面紧紧地抓住了‘杨家要报仇我报不尽，哪一战不是为江山、为黎民’的主题思想，但同时，并没有简单化地处理家国之间和主战、主和之间的矛盾。杨家一门和赵氏朝廷之间，主战派佘太君、寇准与主和派王辉之间的矛盾，在这出戏中虽没有放在首要地位，但是脉络还是很清楚，对照还是很鲜明的。”^[5]显然，即使是戏曲舞台纪录片，也并不是戏曲舞台演出的简单记录和复制，影片编导也需要在各方面对原剧目做一些改编，使之能充分体现出自己的创新意识。

由此可见，对于戏曲片编导来说，无论是面对戏曲大师和梨园名家的作品，还是面对各种戏曲经典剧目；无论是拍摄戏曲舞台纪录片，还是拍摄戏曲艺术片和戏曲故事片，在创作拍摄中都要敢于坚持自己的艺术观念和艺术追求，敢于进行艺术变革和艺术创新。对于那些一般的戏曲剧目和原创的戏曲片来说，则更应该如此。

其次，艺术创新是建立在戏曲片编导熟悉戏曲艺术和电影艺术的特点和规律，把握戏曲片创作基本要求之基础上的。否则，其艺术创新也就无从谈起。因此，拍摄戏曲片对编导提出了更高的要求。例如，京剧戏曲片《生死恨》的导演费穆不仅对京剧艺术很有研究，而且有较多戏曲片创作拍摄的实践经验。早在1937年他与京剧表演艺术家周信芳已合作拍摄过京剧戏曲片《斩经堂》；1941年他又与著名京剧演员瑞德宝、梁连柱合作拍摄了根据京剧传统剧目《水淹七军》《朱仙镇》《王宝钏》改编的京剧戏曲片《古中国之歌》。又如，京剧戏曲片《杨门女将》的导演崔嵬也具有很好的戏曲艺术修养和创作才能，他曾编写过戏曲剧本《东平府》，此后还导演了京剧戏曲片《野猪林》和《穆桂英大战洪州》。同时，他们又是著名的电影导演和电影演员，熟知电影艺术的特性和创作规律，所以在戏曲片拍摄中能很好地运用电影艺术技巧表现戏曲艺术精华，在创作中较好地体现了自己的创新意识。

二、应正确处理好戏曲艺术展现与电影技巧运用之间的关系

由于戏曲片是运用电影艺术的技巧和手段在银幕上展现戏曲艺术的精华，所以需要正确处理好戏曲艺术展现和电影技巧运用之间的关系。梅兰芳先生曾说：“电影与戏曲都是综合性艺术，但它们的表现手法，在写实与写意的程度上有差异。因此拍摄戏曲艺术片是一桩极其细致复杂的工作。”^{[3](1)}这是他的创作经验之谈。

的确，中国戏曲的一个重要特征就是其写意性，无论是舞台布置，还是人物服饰、化妆和表演，都体现了简约写意的特点。而电影艺术则注重于写实，无论是客观环境，还是人物造型和表演，都追求

逼真性。因此,如何在戏曲片拍摄中正确处理好写意与写实的关系,则是创作中不容忽视的一个重要问题。同时,由于戏曲表演往往注重于程式化,而电影表演则强调生活化。因此,在戏曲片创作拍摄中也要正确处理好程式化与生活化之间的关系。

中国戏曲的简约写意是建立在假定性基础上的,例如,用一支木桨配合着行船动作,就代表了划船过江;用一根马鞭配合着驭马动作,就代表了骑马奔跑;让几个兵士举着旗帜跑个圆场,就代表了大军已走过了万水千山;演员的几个虚拟动作,就代表了人物开门、进门等。戏曲之所以采取这种“假中求真,以假代真”的艺术表现形式,是因为它是在舞台上演出的,其表演的时间和空间都受到很大的限制,无法呈现出生活本来的真实面貌。而长期以来,这种简约写意的表现形式已经得到了广大观众的认可,演出者和观赏者建立了一种“约定俗成”的默契关系。观众不仅能看懂演员的表演,而且还能欣赏和评判其表演的优劣。

中国戏曲表演的程式化主要体现在戏曲动作的规范化和戏曲人物脸谱的模式化等方面。戏曲舞台上的人物动作并非现实生活中动作的直接模仿,而是在生活动作基础上通过一定的艺术美化和艺术夸张而形成的一种规范化的表演形式。而戏曲人物刻画则往往是将角色按照性别、身份等分为生旦净末丑等行当,在每个行当内又根据年龄、职业、家庭出身和所处的环境等分为若干类。这种对各种角色身份的划分和分类,不仅决定了戏曲人物脸谱化妆的模式化,而且也形成了各种人物特有的唱腔。

但是,当戏曲剧目被拍摄成戏曲片后,由于观众是面对银幕来观赏剧目的,所以其审美要求和观赏心理就会有一些变化。戏曲片若在客观环境和人物表演等方面仍然全部采用简约写意方式,既不能充分凸显电影艺术的特点并发挥其长处,也无法满足广大观众的审美娱乐需求。为此,就需要把部分原来简约写意的内容用电影写实的方式呈现在银幕上,并通过蒙太奇技巧使之产生独特的艺术魅力。当然,戏曲片并非把戏曲剧目中全部简约写意的内容都改用电影写实的方式予以艺术表现,还是要根据剧情内容和人物塑造的需要,在保留戏曲艺术精华的基础上,把部分内容用电影写实的方式来表现,以充分发挥电影艺术的特长。

同时,对于戏曲表演的程式化在拍摄戏曲片时也要区别对待,对于戏曲大师和梨园名家的经典剧目,要尽可能再现其原来的表演艺术;因为他们的表演技巧已经达到了炉火纯青的境界,并充分显示了戏曲艺术的成就和特点,所以用电影艺术方式予以记录和复制是必要的。而对于一般的戏曲剧目,特别是现代题材的戏曲剧目,在表演上则应趋向于生活化,这样更符合观众的审美娱乐需求。

总之,对于戏曲片创作来说,只有正确处理好戏曲艺术展现和电影技巧运用之间的关系,才能使戏曲片更好地凸显出自身的艺术特点,既保留了戏曲艺术的精华,又发挥了电影艺术的特长。长期以来,一些优秀的戏曲片编导在创作拍摄时能大胆探索,在这方面提供了不少成功的经验。

就拿京剧戏曲片《李慧娘》来说,影片导演在拍摄时首先根据电影叙事的方式改变了原剧的叙事结构。原剧在舞台演出时是从李慧娘卖唱开始,沿着被抢——被杀——复仇这样一条情节线来叙述故事;而影片则改变了这种传统的戏剧式叙述结构,采用倒叙形式来讲述剧情。影片一开始,情节便从“阴曹地府”展开,由李慧娘的幽灵充满哀怨的呼喊“冤枉啊!”以及黑暗中闪烁的点点鬼火所构成的视听造型拉开了影片的序幕,这样所形成的戏剧悬念就会更吸引观众。为了能够创造一个可视的“阴曹地府”,该片借鉴了英国故事片《王子复仇记》,用烟雾升腾的气氛来营造“阴曹地府”的视觉形象,收到了很好的艺术效果。另外,原剧中虽然也有判官送给李慧娘的宝扇会变色这一情节,但因为受到舞台演出的限制,演员只能把扇子藏在身后一折一折翻过去。而在影片里,当李慧娘手拿宝扇旋转起舞时,扇子就随着节拍不停地改变颜色了。原剧中宝扇的神力只能用道白和唱词来叙述,或靠演

员的表演予以暗示。但在影片里却通过电影特技将这些情节变成了可以直观的视觉艺术形象，李慧娘手里的宝扇放射出光芒，帮助其打开红梅阁的锁，使裴舜卿死而复生，并协助李慧娘战胜了持刀前来杀害裴舜卿的廖莹忠，烧毁了半闲堂。同时，李慧娘欣喜起舞时分离变形的舞蹈造型、判官栩栩如生的形象塑造等，都因为电影特技运用而更加生动感人。可以说，电影特技在这部戏曲片里发挥了独特的作用，使写意与写实无缝衔接，有效地增强了影片的艺术魅力。

又如，京剧戏曲片《白蛇传》大量运用了故事片的拍摄方法，用实景代替戏曲的舞台布景，注重充分发挥电影艺术各种表现手段的作用，在虚实结合上进行了大胆的探索创新，从而达到了舞台演出无法实现的艺术效果。黄梅戏戏曲片《天仙配》中七仙女飞到平台观望人间，以及仙女下凡、土地神出现、仙鹤送梭等场景都运用了电影特技摄影，这些神话片的表现手法为该戏曲片增添了艺术感染力。豫剧戏曲片《七品芝麻官》在表现唐知县访察民情坐轿出巡一场戏时，既保留了戏曲虚拟的表演艺术，又穿插了电影特技的定格摄影，由此很生动形象地凸显了唐知县这一反官场陋习的喜剧性格，给观众留下了很深刻的印象。昆曲戏曲片《十五贯》也能充分运用电影艺术的表现手段来刻画人物心理情绪，并着力渲染环境的真实性和典型性，从而使写意与写实、程式化和生活化得到了较完美的结合，受到了广泛好评。

三、应正确处理好形象美与抽象美之间的关系

一部优秀的戏曲片往往是形象美和抽象美有机融合、相辅相成的作品。何谓形象美？即指影片的剧情、演员、表演、唱腔、布景、环境等各种可见可闻的视听造型。何谓抽象美？其原意是指用抽象的造型语言，如点、线、面、色彩等来表现艺术家主观情感和内心世界而产生的一种美感。在此借用这一概念是指戏曲片的思想美、哲理美等较为抽象的内容主旨。倘若一部戏曲片只展现了形象美而缺少抽象美，则很难成为一部具有长久美学生命力并能流传下去的优秀作品。反之，一部戏曲片如果没有令观众赏心悦目的形象美，那么抽象美也就失去了可以生动表达的艺术载体，难以被广大观众所接受和喜欢。因此，戏曲片创作应该正确处理好形象美与抽象美之间的关系，使之在有机融合中创造出具有独特艺术感染力的优美的艺术境界。

首先，戏曲片对形象美的充分展现十分重要，这是戏曲片创作拍摄的基础。为此，编导在剧情叙述、演员选择、唱腔设计、服装布景、环境造型等方面都要精心安排，使之能充分显示出形象美的艺术魅力。众所周知，戏曲在表演上具有很强的技艺性，一些梨园名家和戏曲大师在长期的艺术实践中所练成的一些独到的表演技巧、唱腔流派和独家功夫等，乃是戏曲剧目吸引观众、感染观众并显示其独特艺术魅力的重要因素。因此，在戏曲片创作拍摄中要充分运用各种电影技巧在银幕上展现戏曲艺术的形象美，特别是一些梨园名家和戏曲大师的表演技巧，更应该予以充分展示，既以此记录保存了珍贵的艺术资料，也最大程度地满足了广大观众审美娱乐的需求。这应该是戏曲片创作的一种基本要求，理应得到创作者的足够重视。一些优秀的戏曲片在这方面都提供了成功的艺术经验。

例如：越剧戏曲片《梁山伯与祝英台》是新中国第一部彩色戏曲片。编导对原剧目进行了重新整理和再创作，不仅很好地再现了越剧名家袁雪芬、范瑞娟的精湛表演艺术，保留了原剧目许多优美动听的唱段；而且拓展了舞台剧的艺术空间，运用电影艺术技巧很好地发挥了色彩、调度等方面的长处，进一步加强了原剧的抒情特色，使戏曲片比舞台剧更具有艺术魅力。同样，越剧戏曲片《红楼梦》紧扣宝黛爱情主线来展开剧情，唱词典雅清新，唱腔优美动听，表演尤为上乘，越剧名家徐玉兰、王文娟所塑造的贾宝玉和林黛玉的艺术形象更是令人称道、深入人心，广受好评。

又如,黄梅戏作为安徽的地方剧种,之所以在20世纪50年代能迅速为海内外广大观众所了解和喜欢,是因为黄梅戏戏曲片《天仙配》的上映。该片既生动地叙述了美丽的七仙女勇敢下凡与勤劳朴实的董永结为夫妻这样一个优美动人的浪漫主义爱情故事,又通过黄梅戏著名演员严凤英和王少舫的精湛表演,成功地塑造了美丽热情、勤劳智慧的七仙女和朴实、憨厚的董永两个各具特色的人物形象,他们的真挚爱情与悲剧命运具有浓郁的人情味和强烈的真实感,产生了动人心弦的艺术感染力。同时,影片里优美的唱词、明快的曲调和健康的民歌风格,都颇受广大观众的喜爱和欢迎。

显然,这些戏曲片注重调动各种艺术手段来展现形象美的做法是应该充分肯定的,这也是它们能够获得成功并赢得广大观众喜爱和欢迎的主要原因。但是,戏曲片除了要充分展现形象美之外,还要重视对抽象美的开掘和表现,使之在思想主旨和文化内涵上更加深沉,从而能让观众在回味和思考中获得一些有益的启迪。对于戏曲片创作来说,这是一种更高的艺术要求。当然,要在创作中真正实现这一要求是有难度的。钟惦斐先生曾说:“艺术是个无底洞。仅以修养言,有技术,有艺术,还要有思想;技术很苦,艺术很广,而思想很难。”^{[1](63)}对于艺术家个人修养而言是如此,对于一部戏曲片创作而言,也同样是如此。因为思想的开掘和提炼比技术的提高与艺术的修炼难度更大,不狠下功夫是不行的。

应该看到,一些优秀的戏曲剧目的思想深度往往集中体现在该剧的“戏核”上。这种“戏核”主要是指剧作的思想主旨和哲理内涵,显示了剧作的抽象美。能让观众在形象美的审美娱乐中感受到抽象美的若干启迪,从而对历史、社会和人性的有更深刻的认识和领悟。特别是对于一些文化层次较高的观众来说,这样的“戏核”更具有吸引力。

因此,戏曲片创作拍摄既要注重运用各种电影艺术技巧充分展现剧目的形象美,又要在开掘和深化“戏核”上下功夫,使之具有独特的抽象美。两者的有机融合不仅会使影片具有引人、动人的艺术魅力,而且具有长久的美学生命力。回顾戏曲片创作拍摄的历史,一些优秀的戏曲片的“戏核”往往都有其独特之处。

例如,京剧戏曲片《李慧娘》的“戏核”就在于其凸显了“人有鬼性,鬼有人性”这个哲理内容。所谓“人有鬼性”,我们不难理解;而“鬼有人性,正是人有鬼性的衍生物,是被扭曲了的人性的反映,是人性的异化。”^{[1](68)}影片通过生动的剧情内容叙述和视听造型展现,以及对李慧娘、裴舜卿、贾似道等银幕形象的深入刻画,充分演绎了这一哲理性的“戏核”,有效地深化了原剧作的主旨内涵,提升了影片的美学品位。

又如,豫剧戏曲片《七品芝麻官》是根据豫剧传统剧目《唐知县审诰命》改编的。该片摆脱了一般清官戏断案锄奸的套路,把思想主旨升华到“权力与法制”的问题上,其“戏核”就体现在“当官不为民做主,不如回家卖红薯”这句唐知县简明扼要的台词“金句”上;其剧情内容和人物塑造就围绕着这一主旨展开,既揭露和讽刺了封建官场官官相护、行贿欺诈、为保住乌纱帽而遇事推诿等恶劣风气,又成功地塑造了一个刚直不阿、嫉恶如仇、敢于“为民做主”的七品县令的银幕形象。

再如,被誉为“一出戏救活一个剧种”的昆曲《十五贯》。编导在浙江省昆苏剧团《十五贯》整理小组整理本的基础上,进一步在剧情叙述中突出了其“戏核”,即“批判主观主义,深入调查研究”。该戏曲片通过苏州知府况仲在监斩命案时发现了冤情,进而深入实地进行调查研究,最终抓住真凶,平反冤案的过程,生动形象地演绎了这一“戏核”;既批判了昏庸知县过于执在办案过程中偏听偏信、主观主义的思想作风,也通过况仲办案的过程说明了只有坚持“为民做主”,用实事求是的态度坚持调查研究,才能避免冤假错案的发生。

显而易见，如果一部戏曲片缺少“戏核”，或“戏核”的意思不明确、不深刻，缺乏一定的哲理内涵，那就既不可能凸显抽象美，也无法让观众在审美娱乐中获得一些有益的启迪和感悟；同时，也会影响其美学品位和美学生命力。因此，在戏曲片创作拍摄中重视对“戏核”的开掘和提炼，使之形成独特的抽象美，是一项十分重要的工作。只有把形象美和抽象美有机融合为一体，才能增强戏曲片的艺术感染力，并提高其美学品位，延长其美学生命力。

四、结 语

戏曲片的创作拍摄是一个复杂的系统工程，涉及到方方面面的多种因素；上述几种关系只是其中需要关注的一部分内容。但是，以笔者之见，正确处理好这几种关系，乃是戏曲片创作拍摄不可忽视的重要方面，应引起创作者足够的重视。

应该看到，戏曲和戏曲片创作的繁荣兴旺一方面与培育观众、加强营销、赢得市场紧密相关；另一方面则与多培养一些梨园名家，多创作一些高质量、有影响的戏曲剧目和戏曲片紧密相关。当年，一出黄梅戏《天仙配》及其同名戏曲片的拍摄，不仅使黄梅戏这一地方剧种迅速走向全国，而且还在海外赢得了大量华人观众。一出昆曲《十五贯》及其同名戏曲片的拍摄，则及时挽救了昆曲这一古老的剧种，使之摆脱了生存困境，在原有基础上有了很大拓展。如今，程派传人、京剧名家张火丁无论是演京剧传统剧目《白蛇传》，还是演京剧现代戏《江姐》，都拥有大量的观众和“粉丝”，由此说明培养优秀的戏曲艺术人才和创作高质量、有影响的经典剧目对于推动戏曲和戏曲片的繁荣发展是十分重要的。

近年来，政府主管部门在这方面也相继出台了一些政策规定，对于进一步保护和扶持各个戏曲剧种，不断推动各类戏曲剧目和戏曲片创作的繁荣发展，发挥了很好的作用。因此，戏曲界和电影界要用足政策、盘活资源、加强规划、推动创新，努力推动戏曲剧目和戏曲片的创作跃上一个新的台阶，为社会主义新文化建设作出更大的贡献。

参考文献：

- [1] 钟惦棐. 钟惦棐文集（下）[M]. 北京：华夏出版社，1994：383.
- [2] 黄启哲. 舞台亮了，地方戏怎么唱 [N]. 文汇报，2017-08-15.
- [3] 梅兰芳. 我的电影生涯 [M]. 北京：中国电影出版社，1984：2.
- [4] 周玮. 激发文化创造活力，向着社会主义文化强国迈进 [N]. 文汇报，2017-07-24.
- [5] 夏衍. 夏衍电影文集（第1卷）[M]. 北京：中国电影出版社，2000：763.

[责任编辑：华晓红]