

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

ISBN 978-7-5059-5568-4



9 787505 955684 >

定价:36.00 元

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

[附记]

谢铁骊老师是我国著名的电影导演,他所拍摄的电影影响着我国几代人。在戏曲电影的创作历史上,他留下了多部经典的作品。在谈到拍摄戏曲电影的经验方面,谢老师是这样说的:“首先要熟悉这个戏,主要的唱段、唱腔的设计、身段,这些都要注意。比如盖叫天主演的《武松打店》,那个时候崔嵬跟演员谈到镜头内容,有时候想拍近景,盖叫天就说不行,他说不能光拍他的上身,他腿上的功夫也要出来。结果后来就没有拍成,因为总是拍全景就像现在看电视记录片一样没有特殊的地方了。”在接拍“样板戏”这个特殊的历史时期,他总结了“我仰敌俯、我正敌侧、我明敌暗”等拍摄模式,他们探索假景真做的方式,解决了戏曲舞台和银幕的差异,为我们创作出了一批艺术珍品。在谢导看来,拍摄戏曲电影和拍摄电影故事片是有所不同的,要根据戏曲的内容来决定电影的拍摄技巧,戏曲和电影要以和谐的方式融为一体。谢老师为人亲切随和,在他的家中摆放着许多奖杯,然而对于自己在电影创作上所取得的艺术成就谢老师却是淡然处之,让我们看到了一位老艺术家的谦逊。

(采访:杨秀峰、顾秋佳)

(整理:顾秋佳)

访《铡美案》的导演郭维

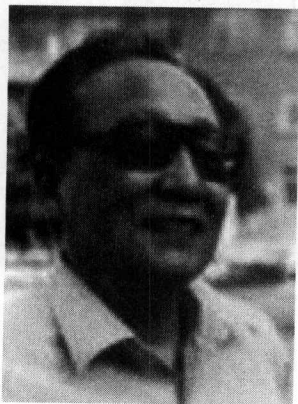
采访时间:2006年3月31日

2006年4月21日

2006年5月7日

2006年5月8日

采访地点:北京电影制片厂郭维住所



郭维,原名郭维哲,天津人,生于1922年11月,出身于铁路职员家庭。1938年6月参加革命,1950年调北京电影制片厂。执导的影片有《智取华山》、《董存瑞》、《花好月圆》、《铡美案》、《柳暗花明》、《笨人王老大》等。

主要执导的戏曲电影有:京剧《铡美案》(1964年)、豫剧《三全其美》(1984年)。

拍摄《铡美案》的原因

访:《铡美案》是“文革”前最后拍的一部传统戏曲影片,众多优秀京剧名家的出色表演在影片中得以保留和展现,1984年您又拍了戏曲片《三全其美》(豫剧),您自己喜欢戏曲吗?

郭:这说起来挺有意思,我是天津人,在长辛店长大(现划归北京市),“七七事变”以前我又在北平念书。我父亲是铁路上的高级职员,他很爱听京戏,我哥哥他们也是京戏迷,在他们的熏染之下我也爱上了京戏,能唱上几段,还学会了拉京胡。我在敌后抗日根据地文工团工作的时候,有时候也为根据地抗日军民演出一些传统的爱国主义京戏,又随手学会了看着司鼓指挥大小锣,懂得点锣鼓经。

访:参加革命前,在北平念书的时候您经常去看戏吗?

郭:反正那时候常跟着家人去看,也没看多少,就在家里面听留声机。一些爱好京戏的朋友来家里,我哥哥和他们就又拉又唱,这大概也是我从小就喜欢京戏的一个原因。为什么选上我来导演《铡美案》呢?就是因为长春电影制片厂的领导们知道我多少懂些京戏,还不完全是个棒槌,懂十分之一吧。(笑)

访:当时拍摄《铡美案》有什么特别的原因吗?

郭:我跟你讲为什么拍这个戏?就是为建设保定市电影胶片厂这个企业,在建设这个胶片厂时,因为缺少外汇遇到困难,陈毅总理就出主意,让电影厂拍一些经典的京戏,在香港、东南亚一带演出,用它挣些外汇,用来支持保定胶片厂的建设。

访:您说的这个胶片名字叫“代代红”吧?

郭:对。为此长春电影制片厂被指定拍摄中国京剧院的马连良、裘盛戎、张君秋等主演的《赵氏孤儿》,刚才谈到了因为领导知道我懂京戏,这个任务就落在了我的头上。

访:那您拍摄《铡美案》的时候用的是什么胶片?

郭:当时保定这个厂还不能生产摄影胶片,我们用的是东德的彩色胶片,感光度也不是非常好。拍的时候,在内景拍摄时要用30万度光,我都害怕那灯架子塌下来砸死人,所以我老盯着照明车间主任,要求他不断地

上去检查灯光架子的安全,那是俩人才能把它抬在灯光架上,沉重极了。

访:原来计划是要拍摄《赵氏孤儿》的,怎么后来又改拍《秦香莲》了呢?



《铡美案》中的秦香莲



《铡美案》中的马连良

郭:事出有因哪!我在进行《赵氏孤儿》拍摄前准备的时候,到戏院看了好几次戏,心里也有了构思,已经开始分镜头了,突然接到上级指示,要求停止这部戏的拍摄,于是《赵氏孤儿》停拍了,改拍了《秦香莲》。1955年长春电影制片厂拍过一部评剧影片叫《秦香莲》,我们这部片子就改为另一个名字,叫《铡美案》。

关于拍摄的时间

访:从舞台搬上银幕,从时间上来讲会有所压缩,这就需要在内容上进行一些变动,请您谈谈具体的变动有哪些?

郭:为了使这戏在影片上更精练,我多少进行了一些加工。首先这个戏在舞台上要演三个小时,由于影片长度的限制,我必须在不损伤它的内容全貌的情况下,尽量想办法将它压缩到两小时零五分钟的极限。还好,没有人向我提出这种改动损伤这出戏的精彩。(笑)

比如说,有些个过场戏我删掉了,文场的锣鼓长度压缩了。“杀庙”这

场戏我加长了,这场戏是《铡美案》中的重头戏,不能轻描淡写。你想,如果陈世美不杀妻灭子,就不能判他死刑,顶多就是重婚吧,还没到杀头的罪过。(笑)

再一个就是结尾,结尾这个戏啊,包公跟太后的斗争戏剧高潮不足。片子里加了包拯和国太的大段对唱,将戏引入激动人心的高潮,最后开铡。改革开放以后,允许京戏传统戏演出,有的剧团演出都按照影片样本改动了。看来,这么做也是得到了京剧界艺术家们的认可。

另外,我特别加强了秦香莲对太后直接反抗的对唱,以展示秦香莲反抗的性格。比如太后问秦香莲“下跪何人?”原剧本直接答“秦香莲”,我改为“陈世美的原配妻子秦香莲”,用以强调秦香莲敢于抗争的性格;随后,原戏中秦香莲有一段散板,我和演员张君秋研究,希望他能唱一段很哀伤的“二六”,另外写了唱词,表示对陈世美的愤怒。我这个意图先是跟北京京剧院的编剧王雁同志说了,他同意,并写了这些唱词,演员张君秋先生也非常同意这样的修改,而且提出这个唱腔他自己来设计。大概用了几天的时间,君秋先生这段唱腔设计好了,然后唱给我们听,我听了以后,兴奋极了,他创作的实在太好了。唱腔中有些绝妙的地方,是一般演员学不出来的。现在的舞台演出,许多演员也照着君秋这段唱来学,但有些细微之处唱不出来。当时,言慧珠和俞振飞正在长春电影制片厂拍摄昆曲《墙头马上》,在放映室听了君秋这段唱腔,言慧珠赞叹不已,说:“你这段唱腔,要了我的命我也学不会,绝了!”

另外我再给你说一点,我改“杀庙”这场戏,一是戏的需要,二是与谭元寿也有一定关系,一般舞台上演出韩琪这个角色多用一个“末”,给人一种过场戏的印象。而我呢?要把他作为主要角色处理,谭元寿是一个具有功力的演员,由他扮演韩琪,其做派气质,哎!只要一看他的扮相,就知道是一个英雄气概、正气凌人的角色,一下子就能吸引观众。请他扮演韩琪,实在是大材小用。改“杀庙”这一场戏,也正好一举两得,既加强全剧这一段的需要,加重全局冲突核心的内容,又展示了演员本人的才华,为观众所欣赏。

访:这部影片您一共拍了多长时间?

郭:现在记不清了,反正是比拍摄计划提前了十八九天,没拖期。当时拍电影不是像现在这么拼命,早上8点上班,中午吃饭,休息,下午一点

上班,五点钟下班,一天只拍8个镜头。也就是三四个月,整个就拍完了。拍完京剧就改革了。(笑)

我们这个戏比拍摄计划提前了19天,当时厂里高兴地大喜报都贴出来,因为拍摄提前完成,而且保证了质量,按照规定应该发给摄制组几万块钱节约奖金,每个人能分到几百块钱,那时候分到几百块钱就不得了。可过了几天,奖金还没见影,大喜报就撕掉了。之后才知道,原来“文化大革命”要来了,一切奖金都取消,不许物质刺激了。

后来总听不到这个片子在国内上演的消息,原来“文化大革命”一来,这个戏刚出娘胎就已经死亡了。之后我听说这个戏在香港、东南亚一带演了,60万元外汇挣给国家了,我也进了牛棚。(笑)

关于录音

访:在这部影片中有那么多的艺术家、那么多的唱段,保证他们各自唱腔的特色是很重要的,在录音上您是怎么处理的?

郭:我拍这个戏的时候主要演员都是老艺人、都是名角,像马连良、裘盛戎、张君秋、李多奎、马长礼、谭元寿。在舞台上这个戏是谭富英扮演陈世美,谭富英说:“我这么大年纪了,在银幕上演这个角色老了点儿,请优秀青年演员马长礼演。”马长礼在银幕上演得非常成功。

这个戏的唱、念、做、打我事先全部前期录音,把每段戏用多长时间全掐算好了。舞台多大、走几步、锣鼓家伙打多长,我都把它用秒表算出来,分镜头的时候我都写上了。整个戏的文武场全部录了音,这样演员面对镜头时就不用费力地唱,可以把全部精力用在表演上。拍戏时我叫剪接师坐在我旁边,告诉她上下镜头怎么连接,所以在摄影厂拍摄,后期也很快就全部完成了,这是保证了影片质量,还能提前完成任务的主要原因。影片中演员的念白全是韵白,那个老演员经验之足,口型对得分寸不差。我告诉你,马连良在拍摄中,动作的准确熟练,能在镜头分切中连接得严丝合缝,分毫不差,令人惊叹!哪怕你连拍十次,动作的连接也分毫不差,剪接师在剪接的时候总是感到非常神奇。

录音的时候还有个笑话,为了保证录音的质量,我按照全剧的演出顺序,要求每次分切成三五分钟录一段,这样就保证演员的嗓子每三五分钟

有一段休息的时间。马连良就提出来：您怎么这么录？我们在舞台上唱戏，不是连续的一下子就唱下来吗？这么录太麻烦，您就一下子录下来吧。当时没办法说服他，我说那就按您说的那么录吧。录了大约20分钟他就不行了，嗓子冒烟、开始咳嗽了，我立刻就让录音师把录音机停了，（笑）我笑着对马连良团长说，马团长您觉得清唱容易，还是在台上唱容易啊？他琢磨半天，他说清唱难。我说，对，因为你在台上有锣鼓家伙伴奏，咳嗽一声，或是出点小差错，观众听不见，还可以趁着锣鼓家伙响的时候稍微休息一下。清唱不行，全部注意力就在听你唱，差一点儿都不行，要听你显出十二分的功夫。咱们这戏，要把你们各位演员唱腔的全部精华记录下来，流传后世。我当时开玩笑说，比方说您的唱腔是个橘子，我要把全部精华挤出来，让观众得到百分之百的享受。后来他也笑了，说就按您的主意录。在录裘盛戎“包龙图打坐在开封府”这段唱腔时，是分三次录的，因为在唱完全段三分之一的时候，他觉得嗓子不行了，停了下来，歇了一下要求再录，但是已经唱过的这段非常好，待全段录完之后，相比之下这段唱还是第一次录的好，和他研究了一番之后，这段唱还是保留了他头一次的唱，将后面的三分之二的一大段，通过剪接师的剪接天衣无缝地连接在一起，听后让人感觉到十足的享受。

现在想起来，当时我们的录音设备也不是太好，但是你看影片或是听录音磁带，不能把声音放小，必须放大一些，才能真正听到张派、谭派、裘派、李派、杨派各具独创的艺术韵味来。

访：这个戏的录音师叫康瑞新，录音师在这个戏当中起一个什么样的作用？

郭：属于音响的东西都是录音师的工作。这个录音师还是很负责的，应当说这部戏的录音是很成功，他深知这个戏是集中了中国京剧界著名的艺术家，通过录音要把他们经典的唱腔记录下来，所以在工作的时候是全力以赴、一丝不苟，非常负责。

关于化妆

访：《铡美案》中演员在服装、化妆上有什么变动吗？

郭：没动，一点都没动，原来舞台上怎么画的就怎么画，怎么穿就怎么

穿。就是裘盛戎啊,他太瘦了,在舞台上看是没事的,可一拍近景脸就小了点儿。于是我们就想办法,用塑胶使他的脸变得丰满了一些,脸加胖了一点,但是塑胶的质量不好,画上颜色以后,使得两腮较黑。对于这一点,影片在香港演时,受到了观众的批评。那个时候咱们的化妆工艺还很差,原本想弥补一下的,但没太成功,一拍近景就露馅了,对这个缺点至今我也觉得遗憾,弄巧成拙,责任在我。

张君秋的化妆,底色、底粉用的都是进口货,所以他画得很漂亮。张君秋自己认为他拍了那么多戏曲片,秦香莲的妆化得最好了,他非常满意。在我的接触中,我感到张君秋对艺术非常执着,非常敬业,非常用功,生活中全部精力都投入在艺术中。过去有人形容敬业的人说“拳不离手、曲不离口”,张君秋就是这样的一位艺术家,他平时在走路、坐车、休息时,总是在轻轻地哼着唱腔。剧团中有演员告诉我,有的时候他哼唱是在熟悉老戏,有的时候是在创造新腔,在《秦香莲》影片中,张君秋的创腔不少,有很大的突破。裘盛戎也是这样。现在有些剧团,已经根据电影中的唱腔来演了。

我们的化妆师给李多奎化了点妆,他自己照着镜子咯咯地乐了,他对我说:“导演,我演了一辈子戏,脸上都没上过彩,就是上电影演《铡美案》的太后,化了妆了,这是头一回啊。”关于李多奎我要多说一点,李多奎是京剧界唱老旦的泰斗,也是独创一派,现在不少成名的年轻的唱老旦的演员都是他的学生,他已经故去,现在只有《铡美案》一部电影留下了他的表演艺术,实在可惜。还有,他对拍《铡美案》这部电影十分珍视,他在拍这部戏的时候近70岁了,为了拍这个戏,怕饮酒后身体出问题,他干脆滴酒不沾,把喝了几十年的酒一下子给戒了,实在令人感动。

拍摄中的几忌

访:在拍戏曲片的时候,每位导演的处理方法都有所不同,有完全遵照舞台演出的,也有打破舞台样式,倾向于故事片的。您在这部影片的样式处理上是怎么考虑的呢?

郭:对,不同的人有不同的艺术处理方式,我在拍《铡美案》的时候,是有几忌的。忌使用反打镜头。因为是京戏,在舞台上唱念做打都是面向

观众,是一个完整的表演体系,不能像故事片那样完全电影化地处理,我还要保持观众在戏院看戏的感受。另外如果不是拍现代戏,要忌用把现代生活的道具搬到电影上、加在戏曲的表演中。因为不协调,弄一把真茶壶和真碗,但又倒不出水,还不是真喝,就使得表演和动作不统一,这样的处理失去了京剧艺术整体的美,纯属画蛇添足。在拍摄传统戏时,置景上不能用写实的景,像上楼下楼、跋山涉水这些,因为在这些景中演员的行动都和写意表演特点不协调,破坏了形象谐和之美。但是在电影蒙太奇的组合上,可以切分它的远、全、中、近、特、推、拉、摇、移,根据戏的内容、人物性格的展示可以尽情使用,尽力地发挥作用。

过去我曾经形容这个京戏啊,是“一枝动,百枝摇”,就是你要动一个地方,都联系着整个演出体系的完整美,所以京戏最大的特点是姓“京”。就是用京戏改编的比较成功的现代戏,如《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》等,尽管它有诸多的创新,也离不开姓“京”。用一个很简单的例子说明,剧中人物的道白决不能像故事片电影或是话剧,即使说现代语言也要加上韵白,有机地与京戏的整体融为一体。

后来,河南洛阳市要求我拍摄他们市青年豫剧团演的现代豫剧《三全其美》,原来他们叫《金鸡引凤》,我觉得名字太旧,根据戏的内容和喜剧的样式,干脆就改做《三全其美》了。这个剧团听说要把他们这个戏拍成电影,都以为是用故事片的形式来拍,戏里面有个角色是开拖拉机的,一听说拍电影,他就准备开始学开拖拉机了。我说你别学了,这不是拍故事片,是拍你们河南传统豫剧,拖拉机在戏里就是个道具。和舞台演出一样,我不会让你在田野上开着拖拉机奔驰的,要这样的话我干脆把这戏改成故事片不就行了吗?总之不能把拍电影故事片的什么手法都加在戏曲片里,你要顺其自然保留豫剧的演出方式和表演,让观众领略到豫剧的美感。我拍《铡美案》,后来拍《三全其美》都是这样。

对《铡美案》剧中主要演员马连良、张君秋、裘盛戎、李多奎、马长礼、谭元寿等人在剧中的表演,我从来不做任何建议,一是他们在舞台上已经精粹地创造了剧中人物的形象,在这方面我还是他们的学生,没有资格、也没有能力提出什么建议;二是最主要的是要把他们的表演流派原汁原味不受任何干扰地保留下来,这两点我是基本做到了。

拍摄中的点点滴滴

访:您是十分尊重这些戏曲艺术家和他们的表演艺术,但舞台和电影的节奏会有所不同,需要有些调整和改动,拍摄中是否会碰到这样的问题呢?

郭:有这样的问題,根据电影艺术的特点,有些地方有改动,甚至有些割舍。比如秦香莲到王丞相府状告陈世美,王丞相设计在陈世美寿诞之日让秦香莲入府演唱被抛弃的凄苦以感动陈世美,求得夫妻团圆。这场戏在王丞相下场之时,马连良向内室中走去,在慢长锤的锣鼓伴奏下,长衣的下摆随着脚步左右摇摆,非常优美,而且在舞台上走的时间比较长,剧场效果很好,总会赢得阵阵掌声。因为走的时间太长,在拍摄时我就把它压缩了,从整个戏的节奏上看不能再延长,我就喊“停”。马连良说:“郭导演,为什么不把这段拍得长一点儿?在台上,我这段是有‘好’的。”我说:“马团长,在舞台上演是你本人直接面对观众交流,观众会感到格外的亲切,特意要去欣赏这段形体的美。在银幕上就不一样了,总归是你的电影形象出现,走的时间太长,一是从整个戏的节奏看不需要,二是观众也不会有像看你本人演出时直接交流的亲切感。”我说后马连良想了想表示赞同。

还有一个地方,在包公下定决心铡陈世美之前有这么一段唱,(郭老唱:宋王爷到此我也不饶)裘盛戎唱到此处时,激动得连连跺脚。我当时笑着向他提了意见,我说这个镜头是拍你的近景,突出您面部的刚毅和激动的情绪,您别跺脚,不拍全景,也不拍你脚上的特写。裘盛戎说:“我在台上唱这句是跺脚的,观众可是要叫好的呀!”我跟他开玩笑说,包公当时的身份是一个大官,有相当的修养和气派,他生了气决不会像一般人那样跺脚,这不是他的形象,如果这个地方强调跺脚,有失包公这个人物的形象和身份。裘盛戎认真地想了片刻,说:“对对对,这段戏就拍我的近景,这么是好。”我不知道他以后演出还跺不跺,我不知道。(笑)

访:在舞台上还是会保留的。

郭:在舞台上我觉得可以有,但是在电影上,因为跺脚,我用全景就坏了,因为观众在这一段唱中看的是包公在大堂上怒气冲天,不惧强权,不

怕掉乌纱帽的执法决心,这决心在脸上、眼中,不在脚上。

访:这个细节问题其实也反映出舞台演出和电影表演两者在艺术审美需求上的不同。影片第一个画面是二老送陈世美,第二个画面就是给了陈世美和远处二老的身影,我现在自己想,那是不是一个布景啊?在布景上面把两个老人的样子画了下来?

郭:是这样的,因为距离太远了,用真人太大,没有距离感了,所以就用平面画的,那时没有塑料的工艺,要是在现在就做两个塑料人就行了,拍摄时让平面上的两人显得虚一些,一晃而过也就算了。如果能用塑料做成如真人一样,对以后全剧的展开、展示陈世美不忠不孝杀妻灭子的罪恶,就会更增加力度。

访:这部电影都是在摄影棚里搭景拍的吧?

郭:是的。整个的设计都是出自美术顾问秦威同志之手。

访:影片中陈世美的父母亡故后,秦香莲领着儿女去寻找陈世美,画面中有一棵大树,十分写意,这是怎么做的呢?

郭:这棵树是用电影拍摄的特技——接景画出来的,方法是:在镜头前先摆好一块明净的大玻璃,对好位置连接摄影棚里对着摄影机画出来的。我所以设计出这样的场景画面,主要是突出当时秦香莲公婆死后,凄哀地领着儿女寻找丈夫陈世美的气氛。一出场就引起观众对她同情的共鸣。

访:在此之前您用过这种手法吗?

郭:这是当时在置景方面很普遍的手法,我在拍摄《智取华山》、《董存瑞》时都用过,用画跟实景合成,能产生很好的艺术效果。

访:《铡美案》中秦香莲在驸马府外有两段表演,那个场景的设计比室内戏要实一些。

郭:对,景中的石狮子和大门是很实的,但只能作为道具起衬托环境的作用,这样的设计强调了驸马府的威风气派的真实,另外它的存在与演员的行动表演没有不和谐的地方,比如进入驸马府的那段高台阶,同样也是道具的摆设,我根本没有让演员走上去,所以跟整个表演没有关系,不发生景与表演的矛盾。

访:陈世美在犹豫是否答应按照旨意娶公主的时候,他在犹豫的过程中,镜头上叠印了秦香莲带着两个孩子的景象,这样的处理您是怎么考虑

的呢？

郭：这样的处理是强调陈世美当时的矛盾思想和心情，也让观众回想起当初他离开家乡时的情景，以及陈世美的“糟糠妻不下堂”的誓言。当听到老太监传达皇太后的旨意让他娶公主时，从人物心情上讲，他一定有矛盾，如果说马上就答应了，从心理过程来讲少了一步，所以一定要有一个犹豫的过程，但是最终经不住富贵的诱惑，立刻断然抛弃了父母亡故后来投奔他的妻儿，这种稍有人性的心理矛盾是很自然的，也是有斗争的，如果生硬地抹杀了这段情感，从感情过程上来讲，就会欠真实。

访：秦香莲有好几段悲切的、申诉的唱腔，观众能看见眼泪。

郭：那是点的。用一般的蒸馏水或者是眼药水点的。

访：这是您的要求吗？

郭：是我的要求，当然演员也愿意这样做，因为这样能增加角色的情绪。

访：在拍戏曲电影的时候，特写镜头要比全景、中景更难处理。但在《铡美案》中特写镜头运用的很流畅，不知道您是用一种什么样的方式来把握的？

郭：主要还是对人物性格的展示，有的戏不太轻易用特写，这个戏的特写也不是太多，近景多，特写的很少。特写一定要用得恰到好处。这就需要导演掌握。著名电影导演史东山先生用很简洁的语言说，蒙太奇是观众的眼睛，也就是说影片镜头远、中、近、特的配置分切要导演根据和掌握观众视觉的需要，当你用全景、中景、特写的时候正是观众所要求的那种镜头。如果观众从视觉上正需要看他的某部分特写，比如近景，而你却用了全景或是特写，就违背了观众的视觉愿望。当然这只是一般的论述，但它的基本规律必然是这样的。

在陈世美到开封府见包公、质问包公为什么让他和秦香莲相认时候，（郭老唱：你叫我相认[大大]为哪桩……）就在[大大]这里给了包公眼睛的特写，为什么这么做？因为要突出展示包公对陈世美所说谎言的不满，也突出地预示包公最后所以铡了陈世美的伏笔。这种特写镜头正是电影表现独有的手法，用电影手法拍摄京剧舞台艺术片，是必须恰当使用的方法。

秦香莲在驸马府申述哀怨的那段唱腔，王延龄跟陈世美俩人，我用的

特写很多,用的近景也很多,那也是根据人物性格、人物情绪来的,同时也把马连良精彩的表演和道白极近距离地推到观众的眼前。这样做正是发挥了电影艺术手法的特长,让观众感受到在剧场中远距离看戏时所得不到的审美,当然这个手法用得不好,就会画蛇添足,弄巧成拙。

摄制组的其他成员

访:请您再谈谈摄制组其他成员的一些情况?

郭:这个戏的摄影师是葛伟卿,从我拍摄故事片《花好月圆》开始我们就一起合作,以后除了《铡美案》之外,我们还合作了《柳暗花明》、《笨人王老大》等影片。20世纪50年代初石挥拍摄的电影《我这一辈子》就是葛伟卿担任的摄影师,为了拍摄这部戏,他特别学习了京剧的唱腔,用心去理解京剧音乐、唱腔、文武场板眼的节奏和情感的表现,所以对整个戏的掌握在摄影上非常流畅,在推、拉、摇镜头的处理上和影片的唱念做打丝丝入扣,在影片的色调和光影的气氛上也掌握得恰到好处,应当说在摄影上这个戏他拍的是很成功的。可惜现在市面上卖的《铡美案》太粗制滥造了,色彩、声音太差,我自己都看不下去,真是让人伤心。

访:请您给我们谈谈美术师秦威,不少戏曲片像《野猪林》、《杨门女将》等影片都是他担任的美术师,总体上看写意和写实结合的非常好。

郭:秦威是个著名的美术家,我拍《智取华山》时他就是美工师,除了戏中搭景,还有不少的特技——接景都是他画的,他画得特别好,非常真实。在崔嵬同志拍摄的戏曲片《野猪林》中,他担任全剧的美术置景师,不少场景的设计真可谓令人拍案叫绝,出神入化。现在最受称赞的就是《野猪林》中的森林置景的设计,整个设计中松林的布置、气氛的展现,实在是无与伦比,给这场戏大大地添加了色彩。当我接受《铡美案》的拍摄时,我首先就想到了请他做美工师,当时在拍摄影片《智取华山》时做过秦威助理的叫王桂枝也参加到美工设计这个工作中来,盛情难却的情况之下,就答应了,但有一个条件:必须由秦威同志担任美工设计的总顾问,而且设计图样必须由秦威同志动手,这样我们都可以向他熟练的功力学习。王桂枝答应了这个条件,从头至尾地完成了这个任务,我至今都是非常的感激。秦威同志对《铡美案》的设计全部置景和我处理这个戏的设计融为一

体,非常成功,使人想到没有人还能想出比他更巧妙、更超出一头的设计了。秦威同志已经去世十几年了,实在是中国电影界的一大损失。另外,前面咱们聊到了录音师康瑞新,在这儿就不重复了。

访:在这个班子里头,您看看还有谁? 剪接师刘英,那时候她还很年轻。

郭:剪接师刘英是个非常勤恳的女同志,拍这个戏的时候,她并不懂京戏。但从前期录音开始她就跟着看,熟悉这个戏的唱、音乐、文武场,拍戏的时候,她拿着我的分镜头本,在现场一个镜头一个镜头对照着看。我拍戏有一个习惯就是——不太相信我现场突然冒出的灵感,而是相信我在分镜头时的案头工作,对一个镜头反复地推敲最后定案。因此在现场拍摄时就按照分镜头本,也有少许的改动,但是不多。所以刘英在现场拿着分镜头本就能看到每个镜头如何连接,有时也问我剪辑点,我就告诉她在哪段胡琴过门中,或哪句话的中间,她就立刻记下来,所以她能够在一场戏的样片出炉交给她之后就能立即剪接好,第二天不做任何修改的能拿给摄制组看。所以在我拍的所有影片中,这部戏我从未进过剪接室。她现在也已经 70 多岁了,当年她性格内向,很少讲话,很腼腆害羞,碰到一些不熟悉的人跟她讲话,她还脸红呢,但工作却非常专注。

我的评价

访:有研究者这样分析评价《铡美案》的成就,“片中众多优秀的京剧艺术家的出色表演成就展示在银幕上,并且通过这些老一代戏曲艺术家,把这些戏的人物刻画得生动感人,各具性格,一些人物在戏中的分量较少,但哪怕只有几个镜头,他也能将他们表演时的从容潇洒的演出风格和状态,完美地表现出来,他通过电影镜头的运用,对人物的性格特征进行了分门别类的塑造,使他们比戏曲舞台上的表演更为丰富。”您对这样的分析和评价怎么看?

郭:这个后来有人也跟我讲过,我对自己拍的作品,都是兢兢业业的努力去拍,总是想让观众喜欢,拍完了以后,总结一下经验,如果我再拍这样的戏,我会怎么样做能够更好一些。

访:《铡美案》之后,您有没有进行过这样的总结呢?

郭:没有,为什么呢?因为刚拍完“文革”来了。哈哈,根本没在国内放映,也没有功夫总结,我也被关进牛棚了。

访:还有一个问题,您对京剧电影,或者再扩大一点,对戏曲电影今后的发展怎么看?

郭:有人把这种片种叫京剧艺术片,我也这么叫过,其实这种叫法,说实在的有点勉强,不是很准确吧。为什么呢?说到底毕竟是用电影手法来记录舞台上的京剧艺术。要把它成为电影中一个独立的片种,说它是一种独立的片种我现在还找不到理论根据。我觉得它还是用电影工具记录、拍摄的京剧。如果一定要说它是电影艺术中一个独立的片种,那么要用电影手法拍相声那不就成了相声电影了?拍芭蕾舞就成芭蕾舞电影了吗?(笑)再研究研究吧。

现在戏曲电影少了,但我觉得还是有发展的前途,但必须是剧情好、演员好,还是有许多观众在期待着的。特别是有些名演员的名作值得用电影加工记录下来,作为文化遗产流传后世,供后人欣赏学习。

[附录]

《铡美案》(京剧,1964年)

编剧:胡殿国 导演:郭维 导演助理:王枫

副导演:苕荪 摄影:葛伟卿 录音师:康瑞新

剪辑:刘英 美术:秦威

演员:马连良、张君秋、裘盛戎、李多奎、谭元寿、马长礼等

演出单位:北京京剧团 摄制单位:长春电影制片厂

《三全其美》(豫剧,1984年)

编剧:李学庭 导演:郭维 摄影:李日斌

美工:张先得、郑会文 录音师:吕宪昌 剪辑:严尚华

演员:李金枝、王凯歌、陈继萍、陈淑敏、韦嵩之等

演出单位:洛阳地区豫剧二团(根据《金鸡引凤》舞台本改编)

摄制单位:北京电影制片厂

[附记]

在采访中,郭维老师清晰缜密的思维、流畅具有条理的表达,特别是用无比宽容和平和的心态谈及人生中那些磨难和艰辛,给我留下了深刻的印象和触动。老人家今年已经84岁了,但说起1964年《铡美案》的拍摄经历时,仍是那样的充满激情,不时地哼着某段唱腔,打着节拍。为了能讲得更为清晰准确,老人家还多次看了这部片子,他说:“给学生讲这些是我应该做的事情。”

郭老很喜爱京剧艺术,尊重那些优秀的京剧表演艺术家们,这些对他的戏曲片创作起到了重要的影响。在采访中,他一直强调拍摄京剧电影一不能反打,因为这样就会打破观众看京戏的观看习惯;二不能把现代生活的道具搬到电影上、加在戏曲的表演中,否则便失去了京剧艺术整体的美;三在置景上不能用写实的景,因为在这些景中演员的行动都和写意表演特点不协调,破坏了形象谐和之美。他形容京戏是“一枝动,百枝摇”。意思是对京戏唱、念、做、打文武场的改动都要合乎京戏的整体谐和,否则,动其一枝,则影响全局。郭老对“京剧艺术片”这一称呼还有自己的想法,他还认为戏曲电影是否能成为电影中一个独立的片种还需要思考和研究。

对后生晚辈的学习,郭老师也给予了许多教导,他说做戏曲电影研究,一要懂戏,二要懂电影史,其三还要有实践,这样的研究才能脚踏实地。

(采访、整理:杨秀峰)

访《升官记》、《华子良》的导演肖朗

采访时间:2006年5月17日

2006年5月23日

采访地点:北京电影制片厂肖朗住所



肖朗,1940年生于四川重庆,北京电影制片厂国家一级导演。1960年考入北京电影制片厂,1976年开始担任导演工作,任导演助理、副导演、导演。先后参与和独立执导的影片有:《南疆春早》(与郭均合作)、《阿凡提》、戏曲片《升官记》、《哑姑》、《幸福在你身边》、《奇迹的再现》、《血案疑踪》、《苏禄国王与中国皇帝》、《冒冒风险》、《魔力》,戏曲片《木兰传奇》、《大禹

治水》、《华子良》等作品。曾在1989年后与妻子邱丽莉合作拍摄了《风流乾隆》、《仗义英雄》、《幽魂奇恋》、《奇侠俏妹闹热河》

等影片。

作品《升官记》获华表奖最佳戏曲片奖,《木兰传奇》获“华表奖”最佳戏曲片奖、第十五届“金鸡奖”最佳戏曲片奖、“五个一工程”奖。戏曲片《华子良》获得第九届“华表奖”优秀戏曲片奖。

步入舞台艺术片

访:戏曲、电影作为两个艺术门类各自有着自己的发展历史和艺术特性,要在作品中体现出自己对两种艺术发展变化的理解,那么第一步对戏曲的知识储备是不可缺少的前提吧?

肖:当初跟随导演崔嵬、陈怀皑拍摄戏曲片时,在这个集体里工作,确实要在知识的掌握上做很多准备工作,我们要看许多演出,如梅兰芳先生的戏等。同时要有意识地去看相关的书籍,学习戏曲的音乐(锣鼓经),了解文武场。还要与京剧界的老师们长期接触,这些为后来我做导演工作打下了坚实的基础。当然作为电影导演最主要的还要有自己的想法。

在创作中,戏曲的发展与电影的发展是两个先决条件,而后是戏曲与电影的结合问题,对于拍摄来讲首先要解决的重点——虚实结合。

访:在您看来,戏曲与电影结合得比较有体现性的作品是哪一部?

肖:电影要求的真实与戏曲的虚拟融合得很好,才能产生成功的作品。从实践上看,比较有典型性而又能够说明问题的就是《野猪林》。

经历《野猪林》

访:《野猪林》是经典的戏曲电影作品之一,是具有里程碑意义的创作,请您给我们谈谈这部作品当时创作的情况。

肖:这部戏的创作交给了北京电影制片厂当时叫“第二创作集体”来负责。

创作集体就由崔嵬同志领导。李少春先生参加这部戏的拍摄还有一个小插曲。《野猪林》是李少春先生的代表剧目,在表演方面有相当深厚

的功力。决定拍摄这部戏的时候,恰好李少春同志因为声带长小结,他担心自己的嗓子不行。这样我们就给他做工作,说清楚在舞台上演出一演就是好几个小时,中间不会有休息的时间,可能会出现盯不下来的问题。但是拍电影是一段一段地拍,今天唱的不满意没关系,明天接着重拍,拍到满意了为止。这样一说,李先生的顾虑就解除了,同意参加这部片子的拍摄,并由袁世海和杜近芳两位演员饰演鲁智深和林娘子。

访:导演崔嵬和陈怀皑合作了很多部片子,在这部电影中他们两个人的工作是怎样配合的呢?

肖:崔嵬和陈怀皑两位虽然是联合导演,但是他们的年龄差距比较大,崔嵬导演是演员出身,到北影之前他担任中南区文化局长,他不愿意当官而愿意搞创作,他更多的是对剧本、人物、表演这些方面来把握。陈怀皑导演是从助手一步步做到导演工作,他更多的是做一些具体性的组织和技术上的工作,如具体安排、组织、计划、现场很多是他来负责。在实际工作中他们两人配合得还是非常好的,这在圈里都是有了名的。



《野猪林》剧照

访:舞台演出一般都比电影的时间长,在向银幕转化的过程中会对表现内容进行一些修改和加工。具体到《野猪林》来看,它的剧本变动还很大?

肖:对。决定拍摄之后首先就是对剧本进行修改和加工,以符合电影结构。在这方面崔嵬导演他们是用了很大的工夫,转换到电影中是有增有删,而且都很出彩儿。比方说:为了使林冲“误入白虎堂”更加合理化,

又加了林冲买到宝刀后与岳父比试时刀削枪尖和陆谦诱其与高俅比试宝刀的一场戏。还有在“长亭送别”一场中,原来舞台上就是四句唱,这个地方崔嵬导演就提出来说,这种情境之下夫妻两人的感情是难舍难分的,不能太过于简单地处理,应该有一大段抒情的唱腔,现在电影中大家看到的那一段反二黄是增加上的。在“火烧草料场”的那一段唱“大雪飘,扑人面,朔风阵阵透骨寒”也是后来加的。林冲受冤发配,心中的愤懑怎样展现出来呢?就在大雪之夜沽酒途中安排了一大段唱腔,以抒发林冲心中的感慨。这些地方从剧作上来说,改动是比较大的。这段创作是在分镜头的过程中提出来的。那天分到“火烧草料场”时就卡壳了,导演和主演都觉得应该在开始加以大段唱腔,来表达林冲此时的心境。崔嵬导演和李少春先生都有很高的创作热情,崔嵬导演说:“我来写吧。”李少春同志说:“还是我来写。”我们大家都劝崔嵬导演由李少春先生写。第二天还是在京剧院分镜头,下午李少春先生一来就说把写好的词忘在家里了,让我跟他一块回去拿一趟,当天的工作就提前结束了。当时也没有汽车,我们俩就从京剧院骑自行车到李先生家把唱词拿了回来,这段唱词写得很漂亮。

访:在《杨门女将》的创作中,崔嵬导演就提出:“戏曲电影虽然可以跳出舞台,可以突破三面墙的局限,但是在镜头的角度上必须受着无形的舞台框框的限制。”这个观点也影响到了后来的戏曲片创作。

肖:在《杨门女将》的创作中“三堵墙”理论还没能够形成得很完整,在《野猪林》中理解和运用得就更成熟了。所谓“三堵墙”,实际上就是没有反打镜头。提出这个理论,实际上就是想给观众创造出在电影院里看舞台演出的感觉,这是一个很原则的问题。因为观众在剧场里都是在台下看演出,不可能跑到台后面去看演员的背面,这样就形成了三堵墙。(其实舞台也不完全是三堵墙,两边有侧幕条,但没有多少延伸,很多时候都穿帮了)观众在电影院里看戏曲电影,跟看故事片的审美要求不会完全一样,要想给观众营造在电影院里欣赏舞台演出的效果,“三堵墙”理论就起到了重要的作用。“三堵墙”理论甚至影响到后来拍样板戏电影。

访:《野猪林》作为一出京剧剧目,在拍摄前的分镜头工作与常态电影一定有不同之处了,当时是用怎样的方式完成分镜头剧本的呢?

肖:很辛苦,演员、导演、摄影和其他部门的工作人员们都很辛苦。为

什么这么说？因为当时的技术条件所限，没有录像机，不可能用看演员表演的回放这种方式来分镜头，就只能是演员演戏，同时定机位。摄制组的导演根据演员的调度来分切镜头，应该给谁镜头？是给近景、中景还是全景或者怎么移动？就是分镜头要用多长时间，演员也要在那儿饰演、走位多长时间。我们工作八个小时，他们也要在台上陪八个小时。还包括音乐、锣鼓人员。当场定下来，我们都要详细地记下来然后整理成分镜头本。那时候给崔嵬、陈怀皑导演当助手的时候，分镜头都是这样完成的。

访：我们常见的唱腔、念白、锣鼓全部前期录音的戏曲影片并不多，这要求演员录音时带着戏去唱、念。而且要和实地拍摄时所用的时间长度相同，这需要前期工作很细致吧？

肖：对。除了最后那段武打没有事先录音以外，别的都是先期录音，包括唱腔中间的对白也都是前期录音。前期唱、念都录音对演员提出了更高的要求，唱、念的情绪、节奏、尺度上要跟在台上演戏一样，当然《野猪林》中的演员都是极其优秀的，做到这一点不成问题。再有就是作为指挥的打鼓师，不单要打得很准确，在时间长短上更要精准。打个比方说，在[长锤]中演员从这儿走到那儿，锣鼓打多长要确定好了，否则打的时间和现场拍摄的实际距离有差异，那么演员就走不到位置上了。现在说起来那个时候咱们的录音条件还是有限，之所以全部前期录制，就是担心如果一部分后期配音就可能出现影片中的唱段声音有差异。所以就全部前期录音，目的是为了片子中的声音统一，录出来像剧场演出的效果。这跟我们后来拍戏曲片不一样，后来拍的一般对白和锣鼓都是后配的。当然现在这个条件比过去好多了，声音统一是可以做到的。

访：我们现在看影片《野猪林》时，深感在服装、化妆、道具等方面也是遵从了舞台演出的原样。

肖：人物造型上基本上保留了舞台上的化妆和造型，只是色彩上稍稍淡了一点，不像舞台演出时那么浓，这样处理是符合电影的要求。脸谱还都保留着，像丑角脸上的豆腐块、高俅挂的髯口等等，这些要是变化了，就失去了戏曲的味道。

访：对于戏曲电影虚实结合的问题，环境布景的搭建是非常关键的事情，因为它直接影响到影片的风格样式，这在本片中是怎么体现的？

肖：讲到布景的虚实结合问题，担任《野猪林》的美术师秦威同志是个

老画家,他有很多处理是得到了大家认可的。室内环境就没有什么多说的,但是室外的环境不太好解决,直接牵扯到虚实的问题,怎么样拿捏它的尺度是很见功力的。你看《野猪林》室外的布景,它既不是真实的,又不是舞台上很风格化的,为了解决虚实问题,当时采取的方法是:一些室外的景在布景和景片前面拉上了一层纱,纱的前面才是演员的表演区。我所知道的好像这种方法也就是《野猪林》这样做了,因为它要占用很大的地方,那个纱不能靠布景太近,否则就起不到作用了,但是如果要是离得太远,表演区的位置就挤没了,所以要找一个比较适中的位置。这样才能把后面的景虚化了,布景透过纱之后显得不是那么实了。

访:相信许多观众还没看出来是采用了这样的处理方式,也就是说纱是绷得很紧的。

肖:是的。这就要求弄得特别细腻,要不然景片搞得太实了,跟影片的整体构想对不上了。如果要是老放烟,气氛不对,所以就采取这么一种办理方法,最成功的当属“野猪林”这场,后面有纱虚化,再放点烟,营造出了好像是有好多树的环境,实际上就三棵树,树干是假的,树枝都是真的。这个场景的成功首先是美术师的设计,同时也是摄影师聂晶的想法,通过机位的角度拍一个镜头挪动一下树的位置,然后把它们接起来,营造了一个树林的感觉。这场景在虚实处理的分寸上掌握的很合适,它不是真实的树林,地下的草、怪石也没有,但观众会认可这个环境,而且很有意境。在分镜头的时候不可能描述那些树怎么摆,这是现场来设计机位、分切画面的内容。比如说这个人物是中景,或者全景,或者是横移的,这是提前设想好了的。

访:在表演方面电影和舞台演出是有区别的,在拍摄中演员适应电影拍摄的要求吗?

肖:至于表演上,拍戏曲电影,一般都是要求演员稍稍收一点,不要做得那么用力。一开始拍的时候,演员们认为还应该像舞台演出那样,一亮相就挑眉毛、瞪眼睛。拍了近景出来后,演员们自己看了觉得也不舒服,太夸张了。在舞台上这样演没关系,观众离得远,不夸张还看不见呢,如果电影上用同样的表演力度,肯定是给人以夸张的感觉。演员们明白这个道理之后,在表演上就稍微收一点,能达到拍片的要求。

访:《野猪林》到后面“山神庙”那一块,就觉得电影化的程度更高一

些,相对于前二分之一的影片展现来讲,后面的电影化程度更高。

肖:“山神庙”这一场有武打了,这是先有动作设计了以后到拍摄的现场再分的镜头,拍完动作之后,进入后期剪完之后再配的锣鼓,可能就电影化一些。

访:您的印象当中,《野猪林》一共拍了多长时间?

肖:这部戏曲片大概有 300 多个镜头,这在当时就算比较多的,好像拍的时间很长。因为当时拍摄条件很差,首先胶片的感光度就低,我们现在拍戏,都用 500 度、800 度,一般都用感光速度 500 度。拍《野猪林》的胶片,不过期的话感光度才 64 度,胶片过期了以后,公司就推荐用 32 度的,后来我们做了实验,其实感光度才 24 度。所以那时候用的灯基本上很多都是炭精灯,就是一排要有好多灯,拍摄起来也就很慢,一般情况下一天拍六个到八个镜头就算不错了。因为剧组人还比较精干,当时拍得还算比较快的,快的时候可以一天拍到十一二个镜头,但这种时候不是太多。记得好像每天是下午、晚上进棚,因为戏曲演员不习惯早起,所以那时候的时间安排是上午 11 点钟左右演员去化妆,他们需要一二个小时化妆,下午一点半进棚,一直干到晚上 12 点以后。在我的印象中,这部戏起码拍了三个多月,像我们现在拍戏曲片,大概有一个多月也就拍完了。

访:拍摄完成之后,在审片阶段提出了什么修改意见吗?

肖:《野猪林》拍完以后,周总理、叶帅、陈毅、贺龙,都到北影厂去看这个片子,都给予了相当的肯定,说这个片子拍得不错。当时北影厂获得上层这么大关注的片子,这是唯一的一个。

访:舞台艺术片的提法也是从这部开始的吧?

肖:那时候的电影都得要有一个头衔,一般叫彩色故事片,或者立体声故事片。当时有人说《野猪林》叫舞台纪录片吧,导演崔嵬同志坚决不干,他说这既不是舞台纪录片、也不是舞台故事片,那叫什么呢?最后叫舞台艺术片,这样就有别于以前的舞台纪录片,这种叫法得到了大家的认同,最后就叫了舞台艺术片。

体验《升官记》

访:《徐九经升官记》是在戏曲舞台上非常成功的一出剧目,作为您执

导的《升官记》选择拍摄这出戏有什么特别的原因吗？

肖：舞台戏应该叫《徐九经升官记》，电影的片名是《升官记》，当时北影厂汪洋厂长说湖北出了《徐九经升官记》这台戏，在全国是非常轰动的，许多地方剧种都进行了移植，厂里想把它拍成戏曲片，我们接到工作任务之后就到湖北省武汉市去看戏。我觉得创作戏曲片，首先是要对剧本重新加工，舞台戏搬上银幕在剧本上做调整是必须的。

访：在这部作品中，拍摄手法没有按照“三堵墙”理论进行创作，具体有怎样的设想呢？

肖：我为什么没按“三堵墙”的拍法去做？是因为我考虑到“三堵墙”拍法最大的问题是没有反打镜头。这个戏里有很多场公堂审案的场景，如果按照“三堵墙”的拍法就要和舞台演出一样，主审官和被告人都得面对观众，电影上这样处理就太不真实了。而《野猪林》中的公堂戏，因为在全剧的篇幅很短，而且又有很多技巧，看起来没什么问题。而《升官记》中有好多场戏都这样处理就不合适了，这是一个方面。第二个考虑，这是一出新编历史戏。舞台导演比较有新意，没有扎靠武打、没有骑马、坐车划船这些虚拟的动作，我觉得有条件可以拍得生活化一点儿。

访：这样的想法之下，布景、化妆等许多方面就要和舞台上有很大的区别？

肖：是啊，有这样一个想法以后，一系列问题就都来了。因为电影跟戏曲有一个虚实关系的把握问题，现在用上第四堵墙了，其实等于更真实了一些，但是这个实又不是完全的实。另外演员造型问题，旦角好一点，无非是妆的色彩稍微淡一点。但是丑角就不一样了，他脸上有一个豆腐块，画上了就与实的布景不协调。当时就跟他们商量能不能把脸谱去掉，往生活化上靠一些？一开始演员们不同意，后来经过我们不断地解释，在他们理解后还是协调统一了。于是，把侯爷的勾脸取消了，但是现在看这个胡子还是比较长了，王爷原来挂髯口现在也不挂了，豆腐块也去掉了，这是关于造型。还有演员的调整等等，其实工程量还是挺大的。

访：这样的处理您有没有担心会削减戏的味道？我主要指装扮这部分。

肖：脸谱在戏曲舞台上是用来表现人物性格的，不了解戏的人也不一定会明白其中的道理，这部片子既然明确了要往生活化、往电影化的方向

创作,所以一切都要为这个服务。至于戏的味道,我想不会受影响。

访:这样的定位,布景的处理上就可以实一些了。

肖:这个戏就棚里有八个景,这是主要部分。在实景中也拍了不少,其中在故宫、中南海、还有清华大学、圆明园及几个王府好几个地方都拍过景,应该说下的功夫比较大。

访:在剧本上都有哪些改动?

肖:因为电影长度是有限制的,不可能像舞台戏那么长,所以对舞台戏多多少少都要增删,基本上剪的比较多。这个戏我觉得改动最大的一点是矛盾的设置,原来舞台演出是在第二场就知道故事的真相了,除了徐九经之外大家就知道谁是好人谁是坏人了——侯爷强抢民女。舞台戏的看点就是让观众来看徐九经怎么来处理这件事情。后来我提出来在电影中能不能让观众也不知道事情的真相,跟着故事的发展一直跟着往后看?

访:这个改动确实比较大,但这种改动符合故事片讲故事的模式。

肖:对一般观众来说,更容易有悬念感,一直到后来才解开这个扣子。

另外一方面,我们对音乐也有一些要求,徐九经有一段很著名的唱段,处理这个唱段的时候,我们利用了好几个景让徐九经一面走一面唱,一开始是在公堂里唱,后来是走在院子里唱,后来又到庭子里的假山处唱,后来又回到后堂去唱了,这样就把他这一大段唱,处理得不那么枯燥了。其他唱段的处理是根据不同的情况也有不同的处理。

访:在影片中运用了一些特技,让徐九经内心的矛盾得到了充分的展示,很诙谐,也很有趣。

肖:通过徐九经做梦来表现他的内心冲突,这段特技处理得还算恰当。当然技术操作上还是很麻烦的,因为要做大、小人,然后合成到一个画面上去啊,当时那是在特技棚里拍的。舞台演出时也有做梦这一段,舞台上两个演员相互争论,我们就在电影里头运用特技,这样更有意思,也更逼真。各自的手段不同,希望表达的内容是相同的。

访:这和您以前的戏曲片创作相比有了一些变化,也是因戏而异吧?

肖:我们原来参加过一些戏曲影片拍摄,老的方法也都做过;怎么用新的表现方法处理跟过去有所区别,让观众喜闻乐见易于接受,这要下点功夫。

访:这部片子的市场反映很好,也证明了观众对您这种艺术创作的认

可。

肖：这个片子单从影片市场效益来说是很成功的，恐怕是最后一部赚钱的戏曲片子了。后来再拍戏曲片，包括我们拍的《花木兰》也得了奖，但是市场上不一定接受，要靠政府或者当地部门的扶持，要想真正赢利恐怕还不行。

访：还有一个小问题，大家经常看到的片名是《徐九经升官记》，也有就叫《升官记》，请您来确认一下名字的问题。

肖：舞台戏的片名应该是《徐九经升官记》，电影的片名是《升官记》，但是光说《升官记》很多人不知道，一说徐九经好像谁都知道。

访：当时拍电影的时候定名字怎么没有定成《徐九经升官记》？

肖：没写那么长，电影片名就是《升官记》，但是确实确实，后来我们自己也叫《徐九经升官记》。

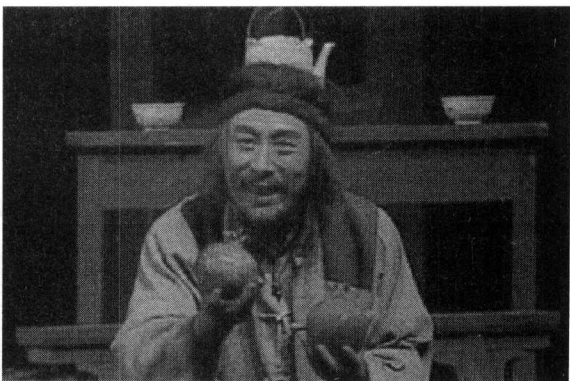
再创《华子良》

访：很多观众在观看之前都会认为《华子良》会不会是样板戏那种风格的电影？而观后才发现它既有别于舞台原貌，也不同于样板戏风格。最初您决定要拍这个戏的时候是怎样形成这种设想的？

肖：《华子良》是一出革命历史题材的戏，我一开始看了舞台演出，觉得要拍成电影很困难，因为舞台上没有什么布景，更多的是使用了几个符号——黑衣人，舞台上黑衣人不断地变化，帮助情节发展，这是一种不错的处理方式。但是拍电影要用这种方式，观众就不知道是怎么回事了。我的意见是要先按这几个符号的方式来拍这个戏，想要拍成功很困难。作为《红岩》这个题材这一台戏，还要找到新的切入点，我们提出来围绕着父子情、夫妻情、战友情来做文章，这个尺度也就好把握了。

访：剧本的改动之处最大的地方在哪里？

肖：这个戏舞台演出是 135 分钟，电影中最多 95 分钟，压缩了不少，作曲配合得特别好，过门、叫板这些都尽量压缩了。（在拍《升官记》也好，拍《花木兰》也好都是加入了重新作曲的音乐。）华子良这个人物塑造得比较成功得益于舞台戏的基础，我们只是提了一些建议，比如场次上有一些调整，强调以情感为主。



《华子良》剧照



《华子良》剧照

访:《华子良》在舞美设计上更倾向于真实,像院子地面常常是湿漉漉的。

肖:在电影中舞美基本上是按照重庆白公馆的真实环境设计的,棚内搭的景和重庆当地的外景衔接,感觉还比较协调。地牢的场景就设计了一个地下室让他们三个人见面,看起来合情合理;石榴树底下做的不是那么平,比较真实一些。往地上洒水这样的安排在后来看起来确实很好,一个是表现重庆这种气候特征,再一个显得不那么浮,后景衔接的比较好,街道也都洒了水。

访:这部片子和您创作的其他戏曲片有什么区别呢?

肖:我觉得这部戏跟我创作的其他戏曲片最大的不同在于唱段和画面的处理上,比如像拍华子良的唱段,基本上没有跳到其他的画面,而就是根据人物的感情来处理成为不同景别的画面,都是根据人物而调动,依据他的情绪时而推得很近,有时候拉开,就是这个节奏。所以这个应该要靠功力了,导演、摄影配合好,演员配合好,所以我觉得他这几段唱对演员

要求很高。这个我们通过镜头的内部调动,把他表现的唱段就拿捏得很准。

访:所以能够通过镜头内部运动来表现大段的唱腔、情感,也是因为演员能够主动地适应镜头。

肖:的确是这样,要是演员不能很好地配合的话,推到近景他面无表情,或者需要掉眼泪,他没眼泪往外流,这样的话就别自找麻烦了,镜头肯定要跳到其他画面了。有几个镜头都是几百尺,算比较长的,拍起来很累。在练习的时候演员和摄影之间不断地磨合,主演王平悟性很高,在表演和调度上非常快地就能适应。所以根据演员的情况,我们也有一些设想。比如《沙家浜》里有“智斗”这场戏,《华子良》里也有这样一个情节。当时我们希望能有新的办法有别于以往的“智斗”,所以后来就处理成:演员不张嘴唱都是用画外音来表明他的心声,声音上处理得比较空灵一些。跟演员商量后,他们也同意这样的处理方式,这与“智斗”区别就大了。同时也表现出了我们所需要的艺术效果。

访:您和邱老师合作导演了许多片子,你们在工作上是怎样分工的呢?

肖:她是演员出身,更多的是对戏、对演员表演的把握,我更多的是在总体上、镜头上、画面上进行把握。

[附录]

《徐九经升官记》(京剧,1982年)

编剧:郭大字、志淦 导演:肖朗 摄影:李月斌

美工:陈晓霞 副导演:邱丽莉、徐顺达

演员:朱世慧、万琼、陈国光、胡为文、谭长根等

摄制单位:北京电影制片厂、湖北电影制片厂

《木兰传奇》(龙江剧,1994年)

编剧:张兴华、杨宝林 导演:肖朗、邱丽莉 摄影:汝水仁 美工:武野

演员:白淑贤、张国庆、张晓梅等

摄制单位:长春电影制片厂、天津电影制片厂

《华子良》(京剧,2003年)

编剧:卫中、赵大民 导演:肖朗、邱丽莉 摄影:汝水仁

美工:王杰

演员:王平、王长君、杨乃彭、邓沐玮、李经文、黄齐峰等

摄制单位:天津电影制片厂

[附记]

通过肖朗老师口述拍摄《野猪林》的经历,我们感受到了上个世纪五十年代大师们执导戏曲影片的思维和追求,特别是崔嵬对“舞台艺术片”的定位,沿用至今并成为学术的概念。肖朗先生从事戏曲影片创作几十年,他在对两个艺术门类的美学趋向、观演模式、技术处理等诸多方面的异同,不断探索,正剧、喜剧,因戏而异,一戏一格。《升官记》与《华子良》的成功,告诉我们戏曲影视之路会越走越广。一部优秀的龙江剧《木兰传奇》在地方戏的土壤中也孕育出累累硕果。

(采访:杨秀峰、顾秋佳)

(整理:赵 达)

访《岳云》的导演汪宜婉

采访时间:2006年7月3日

采访地点:北京汪宜婉住所



汪宜婉,江西人,1932年11月生。北京电影制片厂导演。

1947年参加革命,1954年转业从事电影工作,在电影《红旗谱》、《洪湖赤卫队》、《花儿朵朵》、《红色邮路》、《萨里玛珂》等影片中担任助理导演、副导演;独立执导的影片有《岳云》、《五虎将》、《马加和凌飞》、《SOS村》等,并执导过电视剧《贫穷的富翁》、《为无名立碑》。

戏曲电影《岳云》获1985年首届童牛奖最佳戏曲片奖、1985年首届童牛奖优秀集体表演奖。

筹拍之初

访:1984年创作的《岳云》是中国第一部公映的儿童戏曲片(编者按:1962年长春电影制片厂拍摄了儿童京剧电影《天天向上》,导演于彦夫,但未公映。)组织上让您来做这部戏的导演,是否跟您1962年参与《花儿朵朵》、1978年参与《萨里玛珂》这些儿童片的拍摄经历有关?

汪:对,应该是和这些工作经历有关系。当时于蓝是厂长,我们曾经一块下生活,一块写剧本,一块拍戏,合作了很久,相互都比较信任;再加上我个人比较喜欢音乐,还特别喜欢孩子,各种因素都促成了由我来拍这部戏。

访:这部戏的创作在一定程度上丰富了儿童片的片种,作为这部戏的导演,您一定也意识到了这个问题吧?

汪:没错。《岳云》的责任编辑是郭玲玲,她是一个很有责任心的人,当时我们也考虑到丰富儿童片片种的问题,所以特别想尝试一下。我们对这部戏是倾注了极大的热情。说实话,第一次导戏曲片,对我来讲是一次挑战,还是比较紧张的,好在有不少的前辈老师们在,他们给予了许多支持帮助。还不错,比较顺利。

访:这是一部戏曲片,这就规定了人物形象和表现形式与故事片有很大的区别?

汪:对。戏曲与电影不同,它是虚拟的、写意的,而电影要求是真实的,它们的矛盾也就在这里,虚与实怎么结合是很关键的,也是我们思考最多的问题。好在陈怀皑和张云溪两位老师给了我们非常大的帮助。

访:说到这儿,请您也给我们说说这部戏的艺术指导陈怀皑、京剧艺术顾问张云溪两位前辈的情况吧?

汪:陈怀皑是我们厂的老导演,现在他已经不在了,他要是在的话对你们的研究会更有帮助。他是戏曲片专家,一生拍摄了很多戏曲片,有很多实践经验。这部戏在戏曲与电影的结合上、戏曲电影化上主要是由他来把握和指导的。我记得他跟我们反复地讲:戏曲舞台上喝水、喝酒都不是真喝,骑马也是通过马鞭的虚拟性的动作来表现,我们在排戏曲电影的时候,也要充分考虑戏曲的传统表现方式。他丰富的经验和对戏曲片的熟

悉,给了我很多的帮助,我很敬佩他。

张云溪也是非常好的戏曲专家,平易近人,武打部分全靠他把握,有问题我就向他请教,如果想改什么地方就直接跟他提出来,请他去验证是否合适,商量具体的操作办法。还有编剧奎生老师,也是个极好的人,剧本上有问题我们就一起商量。这样一个良好的创作氛围,使我对这部戏的成功有了一定的把握。

访:对于影片的定位,当时是怎么考虑的呢?

汪:拍摄戏曲片有两派,一个是京派,一个是海派。京派就是有虚实结合,电影和戏曲互相补充,但主要是先戏曲后电影。我们在创作戏曲片时首先要将戏曲舞台上精华的内容保留住,然后利用电影的特性和手法去表现。电影的表现手法有很多,但要保证利用这些表现手法来突出戏曲,而不能用戏曲来衬托电影。在这个方面我们是有明确的认识的。

访:这是“北影模式”的定位?

汪:对。

拍摄前的关键——看排练

访:听说在实拍前您到学校去跟着看了很长时间的排练?

汪:是的,我和责编郭玲玲两个人到戏校看了一个月的戏。我们看排练的时候,戏还很粗糙,戏是需要一点一点打磨的,尤其是由孩子们来演,当时他们的年龄也就只有十几岁,他们也要在这样的过程中慢慢成长。另外,学校很支持这件事情,提供了大量的时间进行排练,戏打磨得挺精细的。

访:花这么大的功夫去看排练?

汪:是啊,一个多月每天早出晚归的,不这么做不行的。如果它是故事片就可以外出采景、体验生活、看剧本、分镜头,但这种做法用在拍戏曲片上是不行的。

另外我不懂戏,看排练是很关键的,不是常说要知道梨子的滋味就得亲自去尝一尝吗?所以就必须自己到现场去看,去感受,才能知道这个戏可能会产生什么样的效果,值不值得拍,怎么拍。只有把戏弄得滚瓜烂熟,才能知道哪些地方要加强,哪些地方要简化,对于戏的想法都会在看

排练的过程中慢慢地浮现出来,没有这一步是绝对不行的。

访:看过排练之后,您有什么样的想法呢?

汪:看过排练之后,更加坚定了创作的信心。在看戏的过程中我回想起小的时候,我母亲经常拿《满江红》这首词教育我,尤其那句“莫等闲白了少年头,空悲切”。我在导演阐述时也专门提到了这几句,我们希望拍出一个气壮山河、精忠报国的儿童形象。这个片子通过树立岳云这位古代少年为了国家勇挑重担的英雄形象,弘扬了我们的民族气概,它的内涵在当时来讲切合时政,对今天的青少年也有榜样的作用。但是,我们怎么用艺术的手法、思想和内涵去感染他们,这是一个问题,需要在创作过程中去构思、去创造。

改动原则——以塑造人物为主

访:戏曲舞台演出时间通常在两个小时以上,进入电影之后都会有所增删,这部戏在哪些地方进行了改动?改动的原则是什么呢?

汪:改动的地方比较多,总的出发点是要确立并且强化岳云这个核心人物,一切都要为塑造这个人物形象服务,所有这部戏里的人和事都要从这个点出发进行构思。

我们的原则是一要一不要:妨碍塑造主要人物和主题情节的改动坚决要改,影响京剧基本规律和特殊表现手法的改动坚决不要动。

比如说岳云去牛头山的路上,这段在舞台上表演有很长的音乐;在电影中就进行了压缩,一些上场、下场也都删减和压缩了。关琳的舅舅张国祥在戏曲表演中有五分钟的唱腔,但因为不是主要人物,在电影中唱五分钟,时间有些长了,也妨碍了主要人物的塑造和主题情节的表现,所以这段唱就删掉了。这样主要的人物就能得到更加鲜明的突出,自然情节也就更加紧凑了。

还有,“比武”这场戏,原来舞台上只有三四个孩子,电影中增加到了十几个。为什么这样处理呢?一方面是为了营造真实的气氛,另外这儿要打出儿童趣味——抱脖子的、抱腿的,用这些动作去表现出孩子们个个都是小猛将。这里面还加了一个四五岁的孩子,这都是根据当时的设想加的内容,目的是为了突出围绕在岳云旁边的都是未来的小英雄,也预示

着他们长大后会成为英勇报国的勇士,是一种预示。武打部分加强了,在舞台上的武打都是假招式,电影中必须是真打的感觉,需要更真实一些。

再一个就是京白和韵白的问题。韵白难懂一点,京白很清楚就能听明白,但是有的地方不能改动,仍采用韵白的方式处理。

拍摄中的方方面面

访:作为一名导演要对影调、舞美、灯光、道具等各方面进行统一的构想,您对这些方面做了哪些要求呢?

汪:是的,这些方面都要统一在一个艺术构想之中。

首先谈景的问题,布景上总的要求就是简洁,要突出演员的表演。在每一场景上都会有具体的设想,美工师把设计图、气氛图拿出来,从影调、环境、气氛、色彩、灯光这些方面,一场一场的仔细谈。比如说对岳云到牛头山这场戏的布景就要求简洁,营造出饱满的气氛来就可以了,所以就采用了野外景。我记得是苍翠的松柏,远处有群山,前面是一块大的表演区域,这就符合简洁、不影响演员表演的要求。还有一场戏,讲的是城墙上站的都是手拿着棍子的老百姓,岳云和小孩子们正在比武,对城墙这个景的高度要求是一米二到一米三。为什么提这样一个数据出来呢?是因为观众在剧场里看戏差不多就是这个距离,在棚里搭这样高的景一是和舞台相仿,二是可以完成俯拍镜头。像这样的地方要想得很细致,陈怀皑老师考虑问题十分细,有他在一旁指导,让我们少走了很多弯路。

还有就是对摄像把握镜头上的几个要求,一个是变焦点准确迅速;一个是移动镜头流畅;再一个是演员和镜头的配合,镜头不动可以调动演员动,镜头动了演员就少动点,这就要看戏的需要了,这些当然是在拍以前都商量好的。

对服装的要求就是要求重点突出。整体服装是按照戏曲舞台演出的原样来,就在岳云下山去打金蝉子的时候,需要从服饰上、气势上让观众有耳目一新的感觉。因为这时他是以主将的身份和敌人打仗,看起来要非常威武和雄壮,表现出少年英雄的气势。整体化妆要淡,这样才符合电影的要求,否则到近景和特写的时候就太夸张了。

对灯光的要求就是环境光不要打得太亮,稍微平一些。

访:在录音上是怎么安排的呢,也分了前期和后期吗?

汪:是。录音是分两部分做的。一部分前期录音,主要是唱腔、拍摄的时候对口型就可以了。另一部分是后期配的,主要是打击乐,这样就确保动作和节奏是完全一致的。

访:这部戏用《满江红》作为主题曲,并且采用合唱的形式,结尾处理的很饱满。

汪:原本计划这首主题曲由戏曲演员演唱,可听了听之后,觉得在气势上不太符合要求,后来就决定用少年合唱团唱这首歌,他们唱得很好,表现出了岳家军的气势和岳云的命运,结尾皆大欢喜。

·小演员们的昨天和今天

访:演员都是小孩子,您用什么样的方法跟他们说戏呢?

汪:这是拍摄过程中一直存在的一个问题。

作为主人公,岳云在片子中有四段情节,每一段应该怎么把握处理,都要跟孩子讲清楚,他要完全理解你的意思,但做到这点很难,特别是最后一段情节:岳云到了牛头山以后,父亲要杀他,无奈之下他拿出祖母的信交给父亲,局面马上就变了,然后岳云讲路上怎样辛苦、怎样奔波才到了牛头山。这段戏在情节上起伏跌宕,感情变化比较大,处理好了是很感人的。演岳云的演员徐卫伟在排练的时候,这几段的念白很平,没有表达出内心的感情。毕竟他还是孩子,哪能从中提炼出那么多的感情?就需要有人一段一段地给他分析人物,说明当时岳云为什么那么说、在什么情绪状态下说,我还从现实生活中找了不少例子去启发提示,最后,还不错。另外岳云在几场武打上是下了功夫去设计的,每一场的打法都不一样,难度大,变化多。因为如果不充分展现岳云的武艺的话,最后他打败金蝉子就不可信了,所以给演员提出来:眼神要定,另外必须加强武功,练出一身豪气。

访:电影中对演员安排上做了一些调整?

汪:对。当时舞台上演岳云的孩子叫董晶,那个时候他个子比较矮,和我们设想的高挑、硬朗的人物形象有些距离,但这孩子身上特别利索,武打非常漂亮,我们当时还是很难以取舍的。但从岳云这个人物出发,没



《岳云》剧组合影

办法,考虑再三还是决定换演员。董晶则在戏里饰演一个群众演员,他很认真,眼睛里没有任何杂念,很纯朴,身上动作也漂亮,完成得非常好。

访:现在您对这些演员还有印象吗?

汪:有的,这些小演员都还在我的印象里。现在他们都长大了,偶尔能在电影、电视中看到他们,像我知道的屠洪刚后来唱歌了;董晶演了不少电视剧,还是以前那种朴实的样子;还有演金蝉子的演员穆力新也在演影视剧了;演牛皋的徐超和演张国祥的董德光做了教师,我在电视上看过他们的演出,他们发展的都很好,我特别高兴。

影片放映后的反响

访:您的印象中这部片子的票房情况怎么样?

汪:影片的票房好像还可以吧,是赚钱的。这部片子被评为1984年北京电影厂的最佳影片奖,要是票房成绩不好的话,估计就评不上这个奖了。

访:这部片子在社会上也有很好的反响,同时也获得了首届“童牛奖”最佳戏曲片奖,对此您自己有什么样的评价呢?

汪:京剧界的好多大导演都来看过,他们都很高兴,给予了相当高的

评价,说还没有在电影上见过孩子们唱大戏。听到这样的评价,我相信整个创作组的成员都很兴奋。其实我觉得我们是尽心尽力去创作,特别是有陈怀皑和张云溪两位老师的指导和中国戏曲学院师生的全力配合才出了这样一个作品,还算不错。

[附录]

《岳云》(京剧,1984年)

艺术指导:陈怀皑 京剧艺术顾问:张云溪

编剧:奎生 导演:汪宜婉 摄影:刘斌

美工:段震中 副导演:林燕

演员:徐卫伟、姜克诚、董德光、甄静闲、张远宁、徐超等

摄制单位:北京电影制片厂

[附记]

和汪宜婉老师约采访并不是件容易的事情,她说没什么“内幕新闻”可说,几次电话交流之后,汪老师明白了本次是学术性采访,于是便爽快地答应了。

对于1983年拍摄的戏曲片《岳云》,汪老师谈到了许多的构思和处理,很可贵的是还谈到了不少细节地方的处理和把握。通过采访,我们能够清晰地了解到创作《岳云》的指导思想——一要一不要:妨碍塑造主要人物和主题情节的改动坚决要改,影响京剧基本规律和特殊表现手法的改动坚决不要动,而一切变动都是为了塑造岳云这一少年英雄人物。在风格样式上,影片是按照“北派”的创作模式,在陈怀皑和张云溪两位前辈的指导下影片顺利地完成了,得到了广泛的好评,还荣获了首届“童牛奖”最佳戏曲片奖。

当然,汪老师印象最深的就是那些可爱的小演员们。谈到演员,汪老师总是特别高兴,并一再说很希望能够再见到他们,她笑着说:“要是能见到的话,一定是一件令人兴奋的事情。”

(采访、整理:杨秀峰)

访《荒山泪》、《群英会》、《红楼梦》等 戏曲影片的导演岑范

采访时间:2006年8月6日

采访地点:上海



岑范,1926年出生,祖籍广西西林,壮族。中国电影导演。

曾拍摄过《春之梦》、《清宫秘史》、《林则徐》(与郑君里合作)、《阿Q正传》等影片。

主要参加拍摄的戏曲电影有:《梅兰芳的舞台艺术》(京剧,1955年—1956年)、《洛神》(京剧,1956年)、《荒山泪》(京剧,1956年)、《群英会》、《借东风》(京

剧,1957年)、《雁荡山》(京剧,1957年)、《红楼梦》(越剧,1962年)、《牛郎织女》(黄梅戏,1963年)、《祥林嫂》(越剧,1978年)。

关于戏曲电影《梅兰芳的舞台艺术》和《洛神》的创作

访:岑老师,请您给我们介绍一下《梅兰芳的舞台艺术》和《洛神》两部戏曲电影当时拍摄的具体情况?

岑:我从1954年开始拍北京的第一部戏曲电影《梅兰芳的舞台艺术》上下集,还有《洛神》。那个时候北影刚刚建厂,没有自己的厂房和摄影棚,拍的虽然是北京电影厂的片子,但我们是在北京新街口北大街的中央新闻纪录电影制片厂里的两个摄影棚里拍的。那时候我们还没有拍过彩色戏曲片,(上海拍了一部《梁山伯与祝英台》是彩色片。)当时文化部电影局对拍这个片子很重视,特意从前苏联请了摄影专家、录音专家来协助我们,参加我们摄制组的工作,一个叫雅可福列夫,一个叫戈尔登。摄制组里有两个外国专家,说话沟通都比较难,生活习惯和工作习惯也有不少矛盾,但我们相处的还是很好。还有就是,我们当时并没有洗印彩色片的条件,拍过的胶片必须送到莫斯科电影制片厂去冲洗,印出工作样片。那是飞机运送的,要隔好几天我们才能看到。那个时候拍戏没有监视器,就一台摄影机,导演站在旁边,拍摄的时候我是看不到的。只有试戏的时候助手推拉镜头,我自己掌握着机器看一遍,拍的时候就是摄影师掌握了。所



京剧《生死恨》中的梅兰芳

以拍完以后到底怎样,要几天后从莫斯科送回来才知道。

在录音方面,录音师提出分几个声道录音,跟我们过去不一样。过去我们就在一个录音棚里,演唱和乐队中间隔离一下。但拍摄《梅兰芳的舞台艺术》时,我们给梅先生特别搭了一个小屋,有个玻璃窗可以看到外面,乐队在外边。拍戏曲片,唱段一般都是先期录音,梅先生戴着耳机在小屋里唱,乐队也戴着耳机才能听到小屋里的声音。

还有一点是我深有感受的,当时我们拍戏推行前苏联的一些电影拍摄的方法,导演中心制。摄制组是一个集体,目标一致,大家都是在完成一个光荣的拍摄任务,非常团结,工作得非常认真。而且梅兰芳、刘连荣、萧长华、姜妙香这些大师,他们都有种荣誉感,就是党领导的文艺单位给他们拍电影,是非常光荣的,可以将他们的艺术传给后世,让更多的观众去欣赏,所以他们都非常认真,相互合作。我在三十岁时就独立导演《群英会》、《借东风》,因为当时的时代就是导演中心制,所以萧长华、马连良、谭富英、叶盛兰这些名角儿我都拍下来了。

访:在与国外专家合作的过程当中,是否也有创作上的矛盾存在?

岑:主要的问题就是拍戏进度太慢。最伤脑筋的就是摄影专家雅可福列夫不理解戏曲。比如《断桥》里面许仙在前面跑,白娘子和小青在后面跟着,三人跑圆场,他就问是什么意思。我们就解释说,许仙在逃,她们在后面追。他就说为什么不一直跑,这样转圈一下不就抓住了吗?因此我们就要给他解释半天。

另外就是我的性格,我这个人在外国人面前是不服气的。特别是艺术创作,摄影专家在工作中要听导演的,当然只要他的意见正确,我一定会很尊重他。记得拍戏时出过这种问题:事先我们画好图,做好模型跟他谈,镜头也分好给他看,结果拍的时候临时又有变化,但他事先也没有跟我们提任何意见。比如平时拍一个近景我是跳拍的,镜头分好交给摄影师和灯光师去研究,他们可以决定镜头拍摄的顺序。什么都准备好了,拍完以后镜头车应该推成近景这个镜头我才好接,结果摄影师就拉开了,他说推没有拉好。摄影师拍完了可以什么都不管了,但是后期我是要剪辑的,这样拍我就没办法接了。近景跳一个中景或者远景是可以接的,但现在他拉开以后也是一个中景,中景在原地位跳中景就没法接了,所以我就不同意,因为拍摄戏曲片的镜位不是很多的。于是我就推上去了,他拉了

回来,我再推过去不撒手,看着他,到现在我还记得他当时的表情,耸耸肩膀,不敢跟我再争了,因为他没有理。(笑)作为副导演是很吃力的,什么都要去考虑,但真正想学东西、磨炼自己还是要通过做副导演。

访:当时拍片梅兰芳先生是怎样的情况?

岑:当时我们拍戏,编、导、演等摄制组的人员大家都是为了革命的文艺,完成革命的任务,大家身上都有一种责任感,梅先生也一样。梅先生以前的习惯,上午要睡到十二点以后才起来,半夜过了午夜才睡觉。拍梅先生的戏,整个把他的习惯打乱了。梅先生当时拍片是很苦的,摄影专家绝大部分的时间都是在布置灯光,一天也就拍十几个镜头。梅先生唱戏旦角要勒头,他扮上戏以后不能卸妆,从早晨八点勒头勒到下午六点多,中午休息一会儿也只能把外边的衣服脱掉,不能整个卸妆休息,他从来没有怨言,就那么坚持下来了,很不简单。拍戏时梅先生遇到过一件事,当时拍戏用的是炭精灯,挺大的,有一万瓦,拍着拍着突然炸了,虽然前面是有保护罩的,但大家也都吓得愣住了,可梅先生在拍戏的时候就没有动,他没有躲闪起来,还稳住站在原地。这是梅先生了不起的地方,很镇定。

拍《梅兰芳的舞台艺术》之前我们还特意请了北京的民间艺人“面人汤”,汤子博老先生将剧中的人物捏成面人作为人物模型。同时,他们还做了布景模型,分镜头、画图、做镜头卡片,很繁琐。还有就是拍《梅兰芳的舞台艺术》和《洛神》时我们还专程把画家胡若思请来画衬景,对戏曲的拍摄是很重视,那位画家是张大千大师的入室弟子。

访:在这几部戏曲电影的拍摄过程之中,您能否给我们谈一谈让您感触特别深刻的地方?

岑:拍了这几部片子,我想要谈一谈:就是到底是要保证艺术的质量还是要讲究人间的情谊。拍《霸王别姬》的时候,刘连荣老先生演霸王,演得很好,人也很好,但是由于他的身材相对较矮,跟梅先生站在一起,霸王和虞姬差不多高,少了一些霸气。当初我跟祖光就商量过,能不能换一个个头高一点的霸王。当时有一个演员叫孙毓昆,是杨派武生,(后来在《借东风》里扮演赵云。)我跟祖光看过他演的霸王,都觉得很好,我们就跟梅先生商量,说拍这个戏我们要求高一点,换一个身材高大一些的演员。梅先生说不行,他说他跟刘连荣合作几十年了,拍电影把他换了,老先生会受不了的,演一场戏临时换一个演员还可以,电影是传世的作品,拍戏的

时候把他换了是绝对不行的。所以我们还是拍了,但在镜头的处理上用了一些补救的方法,尽量让霸王站在镜头前面,让虞姬站在镜头后面;两人在一起的时候,镜头尽量低一点儿,这样霸王就显得高大一点儿。拍完以后我们还是觉得霸王不够理想,但作为梅先生来说,不管什么时候他都不会抛弃与他一起合作的演员。但是艺术还是损失了。拍《洛神》时也碰到了同样问题,当时俞振飞刚演过《断桥》里的许仙,他的年龄合适,戏也很好,我就跟祖光说,要是让他来演曹子建也很好。当然,并不是说姜妙香不好,而是姜妙香的年龄比他大十二岁。结果我们跟梅先生一谈,还是和刘连荣一样的原因,梅先生说不能换。

访:在这些戏曲电影的创作过程当中,从舞台到银幕之间,您都做了哪些改变?

岑:在拍《霸王别姬》的时候我就提出要有反打镜头,因为虞姬舞剑是给霸王看的,如果拍出来的虞姬面对着观众,霸王坐在后面看背影就很别扭。舞台演出是给观众看的,所以要对着观众,但拍成电影就不一样了。所以在影片中虞姬就是一个人在舞剑,后面没有霸王,而是虚的远景,这一个改动使电影看上去就比较舒服。这一段是电影与舞台演出所不同的地方,虽然是小地方,但是也很重要。可以看出戏曲电影与舞台演出的不同。

访:影片《梅兰芳的舞台艺术》开头有一个介绍梅兰芳先生生平的短片,您能否介绍一下这个短片的拍摄情况?

岑:短片叫《梅兰芳的生活与生平》,是专题片。拍了很多内容,当时齐白石、陈半丁都来了,梅先生在护国寺的家里舞剑,放鸽子,还拍了他到石景山钢铁厂为工农兵演出。在厂里还特别搭了一个露天的戏台,工人和家属一块儿去看戏,有好几千观众,很大的场面,大家很高兴,因为梅先生是送戏上门。

关于京剧电影《荒山泪》的创作

访:岑老师,京剧《荒山泪》是程砚秋先生留下的惟一的一部戏曲影像资料,当时各方面的创作情况是怎样的?

岑:拍程砚秋先生的《荒山泪》时没有请前苏联专家,因为拍戏方面负

担太重。程先生跟梅先生不一样,他的唱、念、表演等等都有他自己的特点。梅先生的表演已经到了随心所欲的程度,而程砚秋先生的表演就有一定之规,唱腔也有自己的特色。同时,吴祖光在剧本改编上做出了很多成绩,他改编的剧本和舞台演出不一样,在文字、唱词、结构上都下了功夫,特别是第一场“王屋山下”的那段四平调非常好听。同时程砚秋先生跟他的琴师钟世章、鼓师白登云一起也做了改编。拍摄方面也下了很大的功夫,程先生的戏更多的是改剧本和重新设计唱腔等,可以说拍程先生的一部戏比拍梅先生的几部戏下的功夫都要多。在拍摄前也做了很多的准备,因为改编后的戏里有许多新的内容。

拍《荒山泪》程先生自己也下了很大的功夫,但是拍出来的效果不是太好。主要是因为程先生的形象太胖,太高大了。为此我们也做了很多工作,所有的门、窗、桌子、椅子,包括跟程先生合作的演员都找大个儿来缩小反差,当然也起了一点作用。包括色彩方面,我认为彩色片和黑白片不应该完全对立。它们是不一样,但彩色片并不都是红、橙、黄、绿,黑跟白也是色彩之一,在彩色片里要会运用黑白。《荒山泪》就是这样,因为是彩色片,穿的衣服都要求是花的,其实程先生有时候穿黑色和白色的衣服反而漂亮,也不显得那么胖。

访:对于程先生惟一的一部戏曲电影,在拍摄的过程当中您是否有自己感到遗憾的地方?

岑:应该说是有的,我拍电影有个特点,就是重视人物,人物的动作要讲求内在依据,要有目的性。当时拍片时我觉得程先生的下场时的水袖太多了,(当然我是从拍摄一般故事片的角度来说的。)所以就和祖光一起和程先生商量减少一些水袖的表演,程先生接受了。但后来我想想,觉得还是我错了,我不能把戏曲片跟故事片等同起来,戏曲电影还要尊重戏曲。戏曲讲究技巧,水袖、髯口、翎子等等,所以在讲求人物内心依据的同时也要注意表现戏曲特有的技巧。我那时候就忽略了这个问题,因为我心里还有一些拍故事片的原则局限,所以拍程砚秋的《荒山泪》在这方面我是有遗憾的,因此我觉得我拍的这些戏没有一个可以说是成功的,应该说是得有得有失吧。

关于京剧电影《雁荡山》的创作

访:岑老师,请您谈一谈影片《雁荡山》的拍摄情况。

岑:拍完程砚秋的《荒山泪》之后我们还节约了一些彩色胶片,领导考虑说再拍一个短片,就选中了《雁荡山》。《雁荡山》没有唱词,全部是音乐和武打,我看完以后觉得挺新鲜,但是只有武打,没有人物的穿插感觉有些单调,所以我就大胆改编了。我给两个武将配了两个小马童,一好一坏,加了几段马童之间武打的戏。《雁荡山》大概十天就拍完了,剪接也是我自己剪的。没有唱词,完全是动作。在拍摄的时候我尽量用一些特技,包括一些高速摄影,还穿插了一些趣味性的东西,觉得很好玩。《雁荡山》不是大戏,全剧大概 50 分钟左右,所以拍的时候随心所欲,拍完以后一剪就行了。



京剧《雁荡山》剧照

关于京剧电影《群英会》和《借东风》的创作

访:岑老师,《群英会》和《借东风》是您独立担任导演所执导的戏曲电影,请您谈一下当时的拍摄背景吧。

岑:是这样的,早在拍摄程先生《荒山泪》的时候吴祖光就跟领导建议

说拍《梅兰芳的舞台艺术》的时候就是岑范执行的,这个戏可以让岑范独立执导。但领导的意思是,梅先生和程先生都是大艺术家,拍梅先生时请了前苏联专家,请了有名的吴祖光作为导演,到拍程先生的时候突然换一个人来拍不合适,所以那时候我的独立执导工作没有成为事实。到拍《群英会》、《借东风》的时候我就正式作为导演来独立工作了,那时候我刚刚三十岁。演员们是一大批戏曲界知名的老艺术家,不过好在最终还是顺利完成了影片的拍摄。

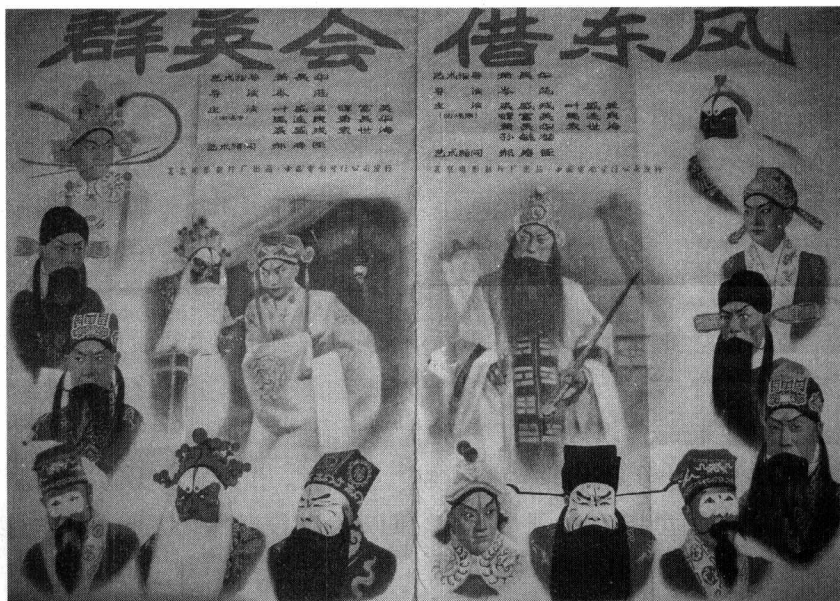
《群英会》和《借东风》的拍摄是因为当时的领导认为戏曲片也是电影厂拍摄任务的一部分,所以就请来一大批老的艺术家用拍了这两部戏。这些老演员都非常好,因为解放以后他们的政治地位提高了,政府的电影厂专门给他们拍电影,他们非常感激政府,感激党。作为导演我也并不是代表个人,而是厂里指派的,所以我们之间的合作没有什么大的矛盾,可以说非常好,我很怀念那一段时期的工作。

访:在影片《群英会》和《借东风》中,萧长华和郝寿臣两位先生分别是艺术指导和艺术顾问,当时您这样做的原因是什么?

岑:萧先生和郝先生两人的艺术指导和艺术顾问是我跟厂长提的。萧先生本身就演蒋干,他在拍摄现场,有些戏曲方面的事我可以请教他,剧中需要加唱腔或者加戏我也可以和他商量。因为最早富连成演的《群英会》、《借东风》就是萧先生排的,马连良、谭富英他们在科班演戏的时候都是萧先生排的戏,所以萧先生每一个角色都能演,所以我请他作艺术指导。郝先生是艺术顾问也有特殊的原因。本来是郝先生演曹操,但在演出的时候他在台上很累,结果他就提出不演了,让他的学生袁世海来演。当时我们研究了一下也没提出意见,也就换了。后来我后悔了,我应该把郝先生的戏拍下来。我可以跟郝寿臣先生说:“您今天演出累是因为您三个小时都在台上演,我拍电影的时候一天就给您拍一小段,而且唱段可以先给您录,今天嗓子不痛快明天再给您录,让您省力。”我想当时我要这么说就可以说服他了。因为郝先生没有参加拍摄,为了弥补这个艺术上的缺憾我就给他加了一个艺术顾问。

访:岑老师,《群英会》和《借东风》两部戏曲电影在创作上与原舞台剧相比都做了哪些改编?

岑:《群英会》我要提几点:一点就是曹操有一段“横槊赋诗”,这段戏



京剧电影《群英会》、《借东风》海报

是电影中独有的,但加在戏里结构上还是有些失调,加的太多了。还有一点我心中始终报愧,就是马连良先生的戏太少了,我应该给他加一点戏。因为过去演出,马连良是前鲁肃,后诸葛亮,现在拍成电影诸葛亮基本上没有什么戏。还有就是裘盛戎演黄盖,我也给他加了一段,唱词是裘先生找人写的,这段戏也是舞台演出所没有的——黄盖开唱了;还有就是庞统献连环计那一场,舞台演出也是没有的。拍成电影时我就希望这个故事不完全是给懂京剧的观众看,也要让不懂戏的观众喜欢,所以我就加了一段庞统吹箫把蒋干引出来,然后就谈到连环计。其实我很爱护演员,我希望我拍的戏里每个演员都有光彩。京剧有一个特点就是“有戏则长,无戏则短”,我也体会出来了。中国的戏曲是非常精炼的,是可以取舍的,所以这几段戏我加的到底对不对,到今天我还是不能确定。

另外还有就是诸葛亮祭风完了以后,徐奉、丁盛追来要杀诸葛亮,一看诸葛亮跑了,道童穿着诸葛亮的衣服,就问那个道童“诸葛亮去哪儿了?”原舞台演出中道童是说:“诸葛亮啊,他一步一步的步下台去了!”观众就笑了。拍电影时我认为和舞台演出是不一样的,要符合生活逻辑,所以我就改了,改的很简单,就是问:“诸葛亮呢?”答:“诸葛亮刚才还在这



拍摄《群英会》、《借东风》时岑范
导演给演员说戏

儿。”就完了。结果没效果了,观众也不乐了,我想这里是不是又改错了?因为京剧舞台上有时候演员和观众是可以交流的,这是它独特的表现手法。

访:您在采访开始之前和我们聊天的时候说到在《群英会》和《借东风》的拍摄过程之中您和演员之间也出现了一些问题,是您需要说明的?

岑:的确。《群英会》和《借东风》可以说是戏曲电影史上汇集了众多戏曲艺术名家的一次大规模的创作,剧组所有的演职人员都是为着一个共同的目标,就是将传统的戏曲艺术很好地保留下来,流传于后世,所以大家的相处是和谐的。至于是不是有些小的矛盾,当然会有,我也想借此机会说一说。曾经有很多的报纸刊物大肆渲染,说拍《群英会》、《借东风》的时候我和叶盛兰在是否保留演员的上下场问题上出现了矛盾。具体就是说我拍戏时把许多演员的上下场都删掉了,演员认为上下场是有戏的,就不同意删减,结果我就敷衍演员,骗他们说保留,但结果片子拍出来没有。这样的报道是很不实在的。

《群英会》和《借东风》这两出戏在舞台上演出要三个多小时,拍成电影时还加了许多内容,所以全部演下来要四个小时。虽然已经分成了上下集了,但仍然不可能两个小时一部电影,所以必须要删掉一个小时。因

为演员有些上下场里是没有戏的,所以就对有些上下场的内容进行了删减,但有戏的上下场我还是绝对保留的。其实大家现在看影片就是最好的事实,譬如,周瑜打黄盖那一场戏,“急急风”周瑜上场,我是从头拍的,不然镜头开始周瑜就坐在那里,整个气氛就没有了,我还特意为此出场设计了推拉镜头;还有“草船借箭”以后,诸葛亮和鲁肃两人上岸,哈哈一笑的走了,那个镜头我就始终拍着两人的背影,一步一步走远。其实一部戏的结尾可以有很多情绪,有些感情戏到了很饱满的时候,观众也需要时间来理解人物,所以有时候戏已经完了,我还要为观众留些时间去回味。所以上下场并不是简单的问题,也不是可以随便取舍的,它涉及到一个怎么样产生戏剧效果的问题。

事实上我与叶盛兰之间的确有过一个小矛盾,但在一个摄制组中,导演和演员在艺术创作上的矛盾是难免的,我们大家的工作原则都是对事不对人的,因此,这个小小的矛盾也就变得微不足道了。但是,面对报刊杂志上众多不真的报道,我很希望为你们提供一个真实的情况。

在拍诸葛亮、鲁肃、周瑜三人对“火”字的那场戏时,马连良先生和谭富英先生岁数比较大一点,我就先拍了他们的戏,然后再拍叶盛兰,因为他年轻一些。最后人都走了,叶盛兰忽然问我他的镜头带不带脚?我说这个镜头是半身,没有脚。如果要拍上脚我就不用分镜头了,一个全景把三个人都拍下来了。但我要突出每一个人的情绪,所以要分切镜头,三个人都是近景。后来他就提出这个镜头他要拍全身。我记得当时他说:“你不带我的脚,我这个脚上有几十年的功夫在那儿呢。”他就把脚翘起来动一动。我当时就想,戏曲演员的腰腿功夫当然是有几十年,但是当时拍戏的时候他的脚顶多也就是那么动一下。所以我就说我还是拍近景,镜头也分好了,我就继续拍了。他在那里就有点儿不高兴,那时候我三十岁,性格非常冲,我一看他那样就跟照明的师父说:“关灯!今儿不拍了!”我拿起剧本就走了。当然现在想想我也是比较浅薄的,太年轻了。事后我自己想想觉得我是不对的,戏曲演员不太了解电影拍摄的方式,对电影的拍摄提出一些意见是可以理解的,我可以跟他解释一下,何至于关灯就走,我不应该那样。第二天制片主任来问了一下情况,我们说开了,事情当然也就过去了,大家也很顺利的就完成了拍摄,并不是什么大事。事实的情况就是这样。

关于越剧电影《红楼梦》的创作

访:请您谈一谈越剧《红楼梦》的拍摄背景。

岑:越剧《红楼梦》是香港要拍的,在香港朱时麟先生已经拍了一场“黛玉进府”的戏,但因为越剧院的演员很多,在香港要拍好几个月,香港负担不起,越剧院的时间也耽误不起,所以就没有继续在香港拍摄。有一天,领导突然通知我去拍《红楼梦》,香港跟上海合拍。《红楼梦》是第一部合拍片。所谓合拍就是香港给提供彩色胶片,提供好的化妆品,还有摄影机的许多零配件,拍摄主要就交给我们海燕厂。《红楼梦》那时的拍摄资金大概也就70多万元。

访:岑老师,越剧电影《红楼梦》在创作上与您先前所拍摄的戏曲电影有所不同,您能否就此片谈谈戏曲与电影在创作上的区别?

岑:过去的越剧大都是才子佳人的戏,但《红楼梦》和一般才子佳人的戏不一样,因为越剧《红楼梦》在舞台演出上已经取得了很大的成绩了。接拍以后我就想,拍《红楼梦》要跟《群英会》、《借东风》完全不一样。越剧跟生活比较接近,所以当时我就一句话:“我要拿它当故事片拍!”

拍摄《红楼梦》时厂里也是非常重视的。我们摄制组的配备非常好:美工师胡倬云非常有经验,解放以前的许多古装片都是他设计的,他本身也是个画家;还有张曦白,摄影师陈震祥,录音师陆仲伯都很好。拍摄《红楼梦》时,一天大概拍十个镜头左右,主要都是布置灯光,因为所有的布景都搭在摄影棚里。当时的拍摄我力求拍出贾府和荣国府的气势,因为过去的越剧都是拍的一些小姐,公子,丫鬟,夫人,而贵族和帝王相对比较少,所以要真正拍出王府的气势,我是要下功夫的。举个例子:在拍戏的时候有些丫鬟很随便,我就跟她们谈,丫鬟不能这么演。贾宝玉可以不当丫鬟是下人,但是旧社会的贵族很讲究人的等级尊卑,作为丫鬟一定要有上下之分,所以我一定要把少爷太太跟下人定位好。

戏曲电影跟戏曲是不同的,一定要有空镜头来表现气氛、衬托人物的心理。戏曲在舞台上,景与人始终是结合在一起的;电影就不一样,电影可以单独突出一个道具或者一个景物。“黛玉焚稿”我就可以让观众看不到演员,只看见焚稿的炉子。林黛玉的死我就通过火盆中的灰、缥缈的

纱,以及贾宝玉结婚时隐约传来喜庆的声音来表现黛玉的凄惨,这都是电影的视听语言,舞台上是不可能达到的。所以拍戏曲片时要注意,不必总是拍人物,有时候用景和道具来衬托人物,表现人物的思想感情,拍一些空镜头和其他的镜头组接起来,效果会更好。电影一定要发挥电影的特点。

关于黄梅戏电影《牛郎织女》的创作

访:岑老师,黄梅戏电影《牛郎织女》在创作上都有哪些新的特点?

岑:《牛郎织女》是我的第二部合拍片,这部戏没有原舞台戏。拍完《红楼梦》之后,香港提出还要跟上海合拍一部电影,当时不叫《牛郎织女》,叫《天河配》。有几个条件:剧目是《天河配》;演员是严凤英;导演还是岑范;剧种是黄梅戏。我觉得拍戏曲片要根据不同的戏去找到最合适的拍法,不能笼统地说戏曲片就该怎么样拍。我拍《红楼梦》是一种方法,但拍《牛郎织女》就完全不一样了,因为剧种和剧目不同,我就要另找一个途径来拍摄。

严凤英在上海拍过三部戏:第一部是石挥导演的《天仙配》;第二部是刘琼导演的《女驸马》;我拍的是第三部《牛郎织女》。前两部影片都是黑白的,《牛郎织女》是她的第一部彩色片。拍《牛郎织女》我有一点遗憾,就是在内景和外景的选择上。当时我觉得戏曲片似乎不能拍实景,但是我也犹豫过,我去过黄山和九华山,因为我很想拍真实的外景。在摄影棚里搭出来的景都是假的,拍出来效果与真实的景是不同的。比如瀑布,画出来是没有动感的,本来我们设想通过风吹着玻璃纸来反光,但效果还是不好。当然,如果拍真实的外景,我也有自己的原则,就是要找“风景如画”的地方拍摄。选择的外景应该让人感觉好像是被画家提炼过的,没有多余的东西,像是一幅画。还有就是景的阴阳面不能太强烈,如果反差很大就会让人感觉不是画了,所以如果我要拍摄,一定不会选择在强烈的阳光下,我会在傍晚或者清晨的时候拍,把真实的环境拍成假的布景,让人感觉景物好像是搭出来的,但其实又是真实的。包括《牛郎织女》中的牛,当时用真的牛不听话,所以就用了假牛。如果我现在拍,就一定会真牛、假牛一起用,需要牛走路时我就用真牛,远一点拍,要牛说话的时候我就拍

假牛。这些都是我觉得遗憾的地方。

当然,《牛郎织女》也有好的地方,就是在感情方面非常全面和完整:有哥哥跟弟弟的感情;有老牛跟牛郎的感情;有织女跟牛郎的感情;也有村民跟牛郎织女的感情,我所追求的就是一种仙凡一样的情感意境。当时拍这部戏时和演员之间也有一个合作沟通的过程,让演员去看《洛神赋》,我还和演员一起到黄山去感受外景。同时还请了一位很好的昆曲老师方传芸专门教舞蹈。因为原舞台没有这个戏,严凤英拍戏的身段舞蹈都是临时学起来的,所以我们对这个戏还是非常重视的。

访:这部影片在特技方面都有哪些独特的创作?

黄梅戏《牛郎织女》剧照



黄梅戏《牛郎织女》剧照



岑:当时我们拍《牛郎织女》的特技条件是非常苦的,特技师戈永良非常有经验。有一场戏是牛大哥把牛角拔下来变成一只船,牛郎挑着两个小孩站在船上飞出去了。本来我说就在院子外面飞,后来戈永良说有一个办法可以让牛角在屋子里变大,然后从窗口直接飞出去。牛角是用钢丝吊起来的,窗口是没有办法飞出去的。他就把窗子分成了两个,上面那

部分是假的,就在镜头前面,真正的窗口是没有上梁的,钢丝就可以过去了。这样拍出来就很新鲜,大家会想:牛角是怎么从窗口出去的?《牛郎织女》的特技师还有他们全体的组员都做了很多的努力。

访:据说当时您拍《牛郎织女》的时候有人给您提出意见,织女下凡洗澡的一场戏要让织女穿得少一些,结果您是坚决反对?

岑:是的。我崇尚自己的影片要表现美好的东西,我也更不会用这些内容来吸引观众。所以碧莲池中织女洗澡的戏我不但没有让织女脱去衣服,反而让她穿着水袖在水里跳舞,同时还运用了一些高速摄影的特技,结果在全国特别是香港放映的时候得到了众多观众的喜爱。我不喜欢庸俗的东西,所以我把牛郎写得非常好,让他把衣服拿给织女。我追求的是一种真善美的境界,我希望生活是美好的,人是善良的。包括哥哥嫂子跟牛郎要分家,我在戏里就不让他们吵架。牛郎说愿意分,而且什么都不要,只要老牛,这就是我的想法。我要是牛郎我就是这样:绝不影响你们的生活,我和老牛在一起。这些都是很自然的,我就追求这些东西。哥哥也不坏,而是怕老婆。还有一场戏就是牛郎织女和老百姓在一起聊天,我也很喜欢。

访:您是这部影片的编剧之一,请您谈谈您在编剧方面的创作。

岑:早在1955年石挥先生就拍过一部《天仙配》,我也看过。但这两部影片是不一样的。在《牛郎织女》中我加入了牛大哥这一角色,这是别的戏都没有的。因为原先这个戏是王少舫演牛郎,但拍《牛郎织女》时香港要求换一个演员,我很理解一个演员的心情,我想一定要给他补回来,所以我就给王少舫塑造了一个牛大哥的角色,而且给他加了许多戏,他很高兴。我参加编剧主要就是在结构上和人物塑造上的创作。我很喜欢《牛郎织女》这个戏的意境,但是有些戏是很难拍的,因为没法拍喜鹊,所以鹊桥只有用动画。还有天庭的气氛,我用了透明的柱子,我希望能拍出天庭虚无缥缈的感觉。

关于越剧电影《祥林嫂》的创作

访:在越剧《祥林嫂》中,您运用了内外景结合的方式拍摄,请您谈一谈有关这方面的创作想法?



越剧《祥林嫂》剧照

岑：因为我喜欢故事片，不喜欢虚假的东西，凡是能够拍实景的我都会去拍实景。特别是绍兴，不到绍兴当地去拍是拍不出鲁迅作品的风格的。因此我拍《祥林嫂》就一定要到绍兴，我要突出绍兴味儿。举个简单的例子，我从小生长在上海，有一个很好听的叫卖声可以代表上海的地方特色。我给你们学一学：“檀香橄榄，卖橄榄，橄榄买一个，檀香橄榄，卖橄榄。”（岑老师唱）这是旧上海的街道里“檀香橄榄”的叫卖声，听起来很有音乐性。晚上的弄堂里路灯灰暗，一个人提着马灯走着。另一边有一位老人带着小孩回家。我很喜欢，这样的场景一拍出来就有上海味儿，因为这都是小时候我所经历的，我有一种既温暖又凄凉的感觉。老人带着孙子回家，一开门很暖和；再回头看那个卖橄榄的在叫卖，慢慢地走远，一拐弯人不见了，路灯照在上面，声音还悠悠的飘在空中，这种情调很美。（笑）所以拍《祥林嫂》的时候，拍摄了许多绍兴的外景，我是力求拍一种具有绍兴地方特色的情调出来。

关于戏曲片总体的创作经验

访：岑老师，您拍了许多的戏曲电影，在您看来，戏曲电影在创作上都有哪些不同于戏曲或者电影创作的特点？

岑：戏曲拍成电影是很难的，我碰到过很多问题。过去电影不普及，

戏曲演员拍电影的很少。当时有许多奇怪的事,萧长华老先生那时候已经八十岁了,拍戏的时候人家告诉我,萧老先生说:“给我来半身我这下面脚都没了。”这是一种习惯,老先生从前拍照要全身,连头带脚是个完整的。中国的老年人有个习惯,叫完整。但是拍电影都拍全身是不行的,所以当时拍戏这些问题都不容易解决。还有就是演员第一次看到自己在银幕上的形象时是很不舒服的,我当过演员,我是有体会的。我们平时看自己都是从镜子正面看的,看不到侧面;还有就是演员总是希望自己拍出来能漂亮一点,年轻一点,但想象与实际总是有距离的。所以从银幕中看自己觉得很舒服的演员不多,一般的都感觉不习惯,京剧演员当然也是一样,所以拍起来也有一定的困难。戏曲电影和电影相比有一个特长和优点,就是用唱来抒情。在拍摄戏曲片时我也有一些体会要谈。戏曲舞台演出中只有演员开口唱才有声音,但拍电影时就不一定。有些戏的内容就像是演员的内心独白一样,比如一个人临死前都没有力气了还要开口唱,就很容易破坏情绪。在这样一种特定的情况之下演员再唱就显得有些虚假,很容易出戏。所以我觉得当演员需要抒发感情的时候,就让他声音在旁唱,演员只需专注于表演,这样拍摄出来的效果也许会更好一些。我将这种表现方式定名为“内心独唱”,在将来拍摄戏曲片时或许可以作为你们的一项内容去探索和研究一下。

访:在您看来,戏曲电影的拍摄有没有一个规律可以遵循?

岑:我的观点是:拍戏曲电影要根据具体的戏来决定拍摄方法,因片子而异,因演员而异,不同的条件有不同的拍法。同时还要因拍摄的目的而异:拍这个戏目的是愉悦观众、还是收作资料?关于戏曲电影的拍摄我认为还是没有一个拍摄规律可循。当然有几种拍摄方法:一种是一台机器,分镜头来拍,这是最早的,像《梅兰芳的舞台艺术》、《群英会》我都是用故事片的方法分镜头去拍戏曲片的;还有一种就是几台机器同时拍,这种方法用在现场的转播是可以的,但运用到电影的拍摄中,几个机器拍同一个人,光线就不对了。在景的选择上我喜欢用实景拍,如果有些场面没办法用实景就要用实景加工,这样会比搭景要好,因为电影本身就害怕虚假。

在拍梅先生的几部戏时主要还是要突出演员,要让观众喜欢看。记得在拍《洛神》以前,苏联专家提的意见对我很有启发,他说《洛神》这部片

子很重要的一段内容我们没有拍出来,戏的开始甄后就已经死了,没有交代前因。的确,戏曲有时候会掐头去尾,只演中间的内容,这就很难处理,所以拍成电影的戏曲应该有一个故事情节。《红楼梦》之所以观众喜欢看是因为整部戏有头有尾:从黛玉进府到黛玉死,宝玉出家,宝玉、黛玉、宝钗三个人有个故事情节。所以拍戏曲片没有一定之规,应该根据当时的情况,每个人动足脑筋,尽了力就能拍好。

访:拍戏曲电影时,作为导演有没有需要特别注意的地方?

岑:当然有的。很重要的一点就是演员在先期录音时往往会慢,因为是在录音棚里,演员没有进入角色,所以人物的感情和节奏都不对。录音以后到现场一放往往声音的速度就不对,情绪也不对,在唱腔方面演员的感情也出不来。所以作为导演一定要注意,先期录音时一定要和乐队掌握好节奏。戏曲一定要前期录音,对白是同期的,后配也可以。

还有就是过去的戏曲演员非常注意自己外在的美,这当然无可厚非,但导演要控制,不要太过头。比如化妆上,我觉得嘴唇不要抹得太红,似有若无就可以了,不然电影里拍出大特写是很不好看的。同时还要引导戏曲演员更多地从人物性格方面去表演。导演要从人物关系的变化、时间的变化以及环境的变化中找戏。

拍戏还要注意,整部影片的节奏要有张有弛,有松有紧。有时候平缓一些是为了突出后面的内容。导演对有些戏要精雕细刻,而有些戏就要一笔带过。同时作为导演来说也要照顾观众的感受、了解观众的欣赏心理。导演把所有的问题都记下来,拍戏时注意不要出现这些问题就是一大进步。

戏曲往往色彩很艳丽,这是传统,因为在舞台上观众和演员之间有一定的距离,整个大舞台上演员穿得再艳丽也只是一个小部分;电影就不同,一个近景,色彩就成了主要的画面,所以拍戏曲电影尤其要注意,就是要以人物为主,色彩不宜太多。其实彩色片里也包括了黑和白。我拍《牛郎织女》中云房的一场戏,就全部用了黑白,来营造环境气氛。

还有,拍戏曲片一定要突出主要人物。不论拍什么戏我都喜欢把主要人物拉出来,舞台演出时后面的龙套可以显出主要演员的威风,但拍电影时我就尽量淡化这些龙套,让主要演员走到前面,刚开始演员们都不习惯,但拍出电影来画面效果很好。这也是舞台演出与戏曲电影的区别之处。

[附录]

《梅兰芳的舞台艺术》(京剧,1955年—1956年)

导演:吴祖光 总摄影:吴蔚云 摄影:王德成、张沼滨

美工:韩尚义 副导演:岑范

演员:梅兰芳、刘连荣等

演出单位:梅兰芳剧团、中国京剧院等 摄制单位:北京电影制片厂

《洛神》(京剧,1956年)

改编:梅兰芳 导演:吴祖光 总摄影:吴蔚云

摄影:王德成、张沼滨 美工:韩尚义 副导演:岑范

演员:梅兰芳、姜妙香等

摄制单位:北京电影制片厂

《荒山泪》(京剧,1956年)

改编:吴祖光 导演:吴祖光 摄影:张沼滨

美术设计:俞翼如 副导演:岑范

演员:程砚秋、侯喜瑞等

摄制单位:北京电影制片厂

《群英会》《借东风》(京剧,1957年)

艺术指导:萧长华 艺术顾问:郝寿臣 导演:岑范

摄影:连城、吴汉生 美工:张先得、田世珍 副导演:魏荣

演员:马连良、萧长华等

演出单位:中国京剧院、北京京剧院 摄制单位:北京电影制片厂

《雁荡山》(京剧,1957年)

改编:岑范 导演:岑范 摄影:陈国梁、吴汉生

艺术顾问:李紫贵 摄影指导:连城 美工:俞翼如

摄制单位:北京电影制片厂

《红楼梦》(越剧,1962年)

编剧:徐进 艺术指导:朱石麟 导演:岑范

摄影:陈震祥 美工:胡倬云、张曦白

演员:徐玉兰、王文娟等

演出单位:上海越剧二团 摄制单位:海燕电影制片厂、香港金声影业公司

《牛郎织女》(黄梅戏,1963年)

编剧:陆洪非、金芝、岑范、完艺舟 导演:岑范

摄影:陈震祥 特技摄影:周诗穆 美工:张曦白 特技设计:戈永良

演员:严凤英、王少舫等

演出单位:安徽省黄梅戏剧团 摄制单位:海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司

《祥林嫂》(越剧,1978年)

改编:吴琛、庄志、袁雪芬、张桂凤 导演:岑范、罗君雄

摄影:蒋锡伟 美工:胡倬云、谢荣前

演员:袁雪芬、金采凤等

演出单位:上海越剧院 摄制单位:上海电影制片厂、香港凤凰影业公司

[附记]

岑范导演拍摄过诸多的戏曲电影,其中有京剧、越剧、黄梅戏等南北各地的剧种,对于戏曲电影的拍摄也有着一定的经验。岑老师认为创作是一件很愉悦的事情,每一个人都有自己的看法,一部戏曲片拍出来,他会加入一些自己的喜好。他重视程式化的表演,但他又喜欢真实的外景。他的做法是“选风景如画的景”,但要“像画家提炼过的”,“把真实的环境拍成假的布景”。他重视突出主要人物,淡化“龙套”,所以要把主要人物“拉出来”。他尊重舞台表演,所以,他要用光影和特技把戏曲表演更强化,要显现电影化的功能。这些观点都是他在拍摄多部戏曲电影之后所总结出来的经验。我觉得对于岑老师的采访,收获很大。而岑老师自己

却始终强调,他所拍摄的戏曲电影并不能用“成功”二字来形容。他说他没有拍过很成功的戏,但很愿意和我们一起分享一些他多年拍摄戏曲电影中的得失甘苦。对于岑老师的采访,不仅丰富了我们在戏曲电影方面研究的成果,他那谦虚的态度、开朗的性格以及平和的心态,更使我们在人生的课堂中学到了宝贵的一课。

(采访:杨秀峰、顾秋佳、黄彦卓、宋采莲、侯翰琳)

(整理:顾秋佳)

访《磐石湾》的导演梁廷铎

采访时间:2006年8月7日

采访地点:上海梁廷铎导演住所



梁廷铎,1930年出生,上海电影制片厂导演。

曾拍摄过《椰林曲》、《钢铁世家》、《儿子、孙子和种子》、《蓝色档案》等影片。

主要参加拍摄的戏曲电影有:《梁山伯与祝英台》(越剧,1954年)、《刘介梅》(楚剧,1958年)、《槐荫记》(黄梅戏,1963年)、《磐石湾》(京剧,1976年)、《审椅子》(京剧,1976年)。

关于京剧电影《磐石湾》的创作

访：梁老师，影片《磐石湾》是在怎样的背景下拍摄的？

梁：《磐石湾》这个戏拍了三十多年了，是1975年拍的。戏曲拍成电影，最难的就是京剧，因为京剧的程式比较多。《磐石湾》这个戏有一个特定的时代背景，拍这个戏之前已经拍了很多样板戏了。样板戏当然有它的缺陷，要“三突出”，要“高大全”，但是拍的也是很精细的。例如《智取威虎山》，并不是一个人创作出来的，实际上是凝聚了无数人的劳动。在拍样板戏之前上海早就有这个戏了，当然音乐是丰富了。原来的京剧音乐有些单调，但是过去的条件有限，就是梅兰芳这么有名的角儿也不能用一个交响乐团去帮他演奏，那会开销很大的。

当时拍样板戏是不惜工本的。实际上几个样板戏的前身都在上海，《智取威虎山》是上海京剧院排的；《红灯记》是上海的沪剧，后来拍过电影，叫《自有后来人》，再后来是上海的一个沪剧团把它演出来了；《沙家浜》也是上海的沪剧，原名叫《芦荡火种》，我们曾拍过其中的一幕，就是“茶馆智斗”；舞剧《白毛女》是上海芭蕾舞团排的；《奇袭白虎团》不是上海的；舞剧《红色娘子军》和京剧《红色娘子军》是北京排的，是根据同名电影改编的。除了这八个样板戏之外，后来又拍了几个准样板戏：《龙江颂》是福建的一个话剧，上海京剧院改成京剧，拍成了电影，李炳淑演的；《杜鹃山》最早是话剧，是上海一个作者写的，改成京剧后也拍成电影了；再一个就是《磐石湾》。这三个准样板戏当时还没有提升到样板戏，是三个新的戏。接着又拍了一个小样板戏，就是《审椅子》。就是在这样的一个背景下拍的《磐石湾》。

访：梁老师，影片《磐石湾》采用了内景和外景结合的方式拍摄，当时为什么选择这种拍摄方式？

梁：京剧《磐石湾》的题材来源于一部电影叫《南海长城》，是八一电影制片厂拍的。拍京剧《磐石湾》时和我一起合作的是谢晋导演，他拍过一次样板戏，就是《海港》，他又是一位很有造诣的艺术家，所以谢晋对拍样板戏是有点经验的。同时，在拍《磐石湾》之前我也拍过一个孩子演的京剧样板戏。上海有个五七京剧班，其实就是现在的艺校，拍过一个样板戏

的折子戏,是片断,而且都是孩子演的。当时在拍摄的时候我们也很谨慎认真,反复看了样板戏的电影,所以后来拍出来也通过了。这个戏里面都是样板戏的片断,有《沙家浜》、《海港》等等,都是样板戏经典的部分。那时候我还没有拍《磐石湾》,那是我第一次接触京剧,这也为我后来的拍摄积累了些许经验。《磐石湾》的班子就是原来《智取威虎山》的班子,他们拍过电影,对样板戏的拍摄方式比较了解,拍电影他们也能适应,所以这个班子我们拍起来就顺手一点。拍《磐石湾》当时有几个要求:一个是内外景结合;第二个是各种不同的夜景要拍出不同的气氛;还有它特别强调动作的规范性和调度的规整性,就是说原来的舞台东西不能去掉。在拍《智取威虎山》的时候,有人就曾经尝试过要拍外景,提出杨子荣的“打虎上山”要到东北去,在真实的雪景里拍。当时谢铁骊导演就提出一个问题,在真实的环境里是用马鞭还是骑真马?那当然不能骑真马。戏曲的起霸、马鞭等都要保留的,所以最终还是没有用实景,但是把东北的雪景都搭在摄影棚里了。所以有一个问题就是戏曲的程式与电影的具体环境之间的矛盾。

《磐石湾》这个戏的内容恰好提供了可以拍外景的条件:第一个它是现代戏,要是京剧《空城计》、《借东风》拍外景就很困难。而现代戏是很现实的,磐石湾在海边,现实环境是有的,所以第一就是戏的内容提供了拍外景的基础;第二就是这个戏人物动作中程式化的东西不多,当然也是有的,否则就不是京剧了,但人物的这些动作除了有一点比生活中的夸张以外,很多是比较接近生活化的,这是第二个基础;第三个基础就是戏里人物的对白不是韵白,但又比普通对白带一点戏曲的味道;另外还有一点就是《磐石湾》的整个环境是在海边,海的线条是不复杂的,就是海滩、海水、礁石、浪花,衔接起来比较方便。所以就基于这么几个条件,我们就开始设想用外景来拍摄。当时我们在谈设想的时候剧组的演员也是比较同意这个设想的,同时他们也拍过样板戏,所以沟通起来比较方便,在拍摄过程中,我们从演员那里也学到了一些东西,我们很尊重他们,所以大家合作得比较愉快,没有什么大的矛盾。戏曲和电影是互相学习的。

访:您给我们谈一谈影片中内景和外景相结合的比较典型的几场戏的处理吧?

梁:拍样板戏有一点要求就是不能走样,“源于舞台,高于舞台”。拍



京剧电影《磐石湾》剧照



京剧电影《磐石湾》剧照

《磐石湾》有一条规定就是整个程式化的动作要有规范性。第二场戏“黑风卷”是一场典型的戏,还有就是第七场戏“蜂窝洞”,在山洞里摸黑武打。“黑风卷”这场戏整个在船上,因为前面有外景,而且有些戏也比较生活化,到了这场,如果不想想办法,那么在衔接上就会很不流畅。所以这场戏的处理是先从外景开始的:一个远景,看见一艘船过来了,然后通过船接一个渔网,因为伪装成了一艘渔船,下面用幻灯打出水在流动的效果,通过这个错觉让人感觉还在海中,通过渔网再摇过去连接环境。演员的动作加上音像效果可以造成一种船在海中摇晃的感觉,因为船太大了,拍戏的时候是推不动的,只有靠演员的形体动作来表现。遇到特殊动作的时候,我们就加上海浪的声音,利用观众的错觉,再加上灯光,就有船在摇晃的感觉。这一场戏最后有一个 08 跳水的镜头,跳水实际上是内景,人跳下去我们让水花溅上来,给人们一个真实的感觉,然后接海滩,一个黑影走过,内外景就这样结合起来了。这是一种,是通过细节来衔接内外

景。

还有一种是通过布景的类似来衔接。譬如说第六场“燕尾岛”，直接就接了外景，从石头摇过去，加一个空镜，通过布景中某些有类似特征的地方，礁石接礁石，一般看不出来是真石头还是假石头，这样就过渡了。还有通过空镜头的转换。当然不能纯粹的用空镜头，那就比较机械，要有景的转换，空镜头的转换也能起到比较自然的效果。大体上就是景的相似、细节的类似、还有通过语言、通过空镜头，就是用这些办法来完成内外景的衔接转换，但总体来说影片的风格要统一。

现在看来影片还是有一个缺陷，就是当时为了追求舞台戏搬上银幕的感觉，在打字幕的时候是叠在幕布上，等字幕完后就拉开幕布。现在看，一拉开幕布就是海，有些矛盾，其实已经不是舞台戏了。这是一个处理上的缺陷，不用幕布拉开应该更好些。

访：关于戏曲程式化动作与电影写实手法相结合的问题在影片中有怎样具体的处理方法？

梁：在外景的处理上最难的就是海中打斗的戏，这个只能从戏曲的角度来理解，用故事片的角度理解是不通的。海中的人是不可能站起来翻跟头的，要是把它去掉，戏曲程式化的东西就没有了，看影片的时候观众知道这是戏曲也就接受了，这些从目前来看观众还是可以理解的，但是矛盾还是有的。戏曲片既有它的真实性，也有它的假定性，完全用故事片的要求来要求戏曲片是不可能的，即使是现代戏，它的动作也是经过提炼和加工过的。

关于舞台动作的规范化，《磐石湾》里面最规范的大概有四段：第一段就是一开始的织网舞，介绍环境气氛；第二段就是开打，其实都是京剧的动作，加上现代化的武器；第三段是很重要的部分，蜂窝洞；还有就是最后在水里开打；其中还有就是“黑风卷”那一场在船上的戏，大概就是这么几段。我们当时处理的一个原则就是：规范化的动作不能去掉。因为去掉就不是京剧了。我们要把这些规范化的动作根据电影的特点，跟我们所设计的景很流畅地结合起来，这里很重要的一点就是演员的配合，大家要互相理解和沟通。譬如说一开始的织网，这就要虚虚实实，因为舞台上不会有网的，所以我们就在前面布了一层网，给人感觉是在织网，但不是真的织，真的织就是故事片而不是戏曲片了；但又比原来的舞台有所提

高,原来的舞台没有真实的道具也不影响动作的规范化,但拍成电影还是要有一些道具的;第二层后景中舞蹈时就没有网了,因为第二层再有网就会很繁琐。阿婆在织网的时候是真织,线是真的,她也穿两下,给人的感觉是真实的,但是她的动作也不宜太多,因为她还要演戏。这就是第一段,虚虚实实。

“蜂窝洞”那一段,在原舞台上的景是很简单的,拍成电影时我们进行了景的改造,让景完全按照现实景来搭,像真的一样;另外,敌人出现不能总在一个地方走圆场,所以景就搭了好几个部分,通过岩石把景连接起来,每一个地方还留有舞台的表演区,舞蹈的动作很大的,既靠近了现实,又考虑到演员动作的表现。搭好景之后,我们从前叫三审:第一审是审布景的草图,如果同意,导演要签字的,这第一就是审设计图;第二是审具体的地盘,就是在摄影棚内画好了地盘,把景片竖起来,再让导演去看;第三是验收布景。三审是为了避免出错。我们还多一点,就是景片竖起来以后要演员认可,方便他们的表演才可以,这就是配合。所以说景要给原舞台表演留有一定的空间,不能影响演员的动作。当然有些动作还是要适当地改一改,但改动都不大,原来是走圆场,现在换场景就要有相应的改动。对于演员的表演很多有特点的地方全部都保留了,所以这场戏拍的时候是很费时间的。

山洞那场戏,把孩子捉去的时候是一个外景,就是一条山路,看上去跟内景的街道比较吻合,从把这个孩子捉去以后就转到山洞了。山洞是一个内景,但是没有从外拍,而是从景里面向外拍,远远看见有一个洞,然后三个女民兵就进来了,因此在衔接上是顺畅的。当初这场戏拍完以后谢晋很高兴,因为原来的设想基本上达到了。关于开打的表演,这个戏本身在原舞台上也有一点改造,演员动作的程式还是原来的那些,但是换了枪和鱼叉,打起来既像现代的,也还保留了京剧的动作。我们镜头的角度还是像戏曲的拍法,是一排排整齐的舞蹈,电影是不会像这样拍的。

《磐石湾》这个戏有三个“靠近”:景的靠近、处理上的靠近和镜头上的靠近。山洞这场戏的镜头拍摄是很下功夫的,有些效果是舞台上达不到的。比如开打,包括灯光,可以说是调动各种手段。最麻烦的就是最后在海里的海战,这段海战观众也基本承认了。当然也有人提出问题,水里怎么打?水下面的人是站不住的,但是没有更好的办法,因此我们只有用海

水叠化的办法,先拍人在棚里打,然后叠海水。这样,在处理上既保留了原来舞台的程式,又通过电影的方式来适当地靠近现实。

整部戏共有八场,拍成电影以后结构没有变动,还是八场戏,但是通过内外景的转换和镜头的衔接已经打破了这个界限。当时我们让搭的景更接近实景一些,而找的实景就尽量接近布景一点,实际上就是走故事片的道路。比如阿婆在家的一场戏,它和舞台景是不一样的,完全像是实景,旁边就是海,接过去一个海的镜头给人感觉就很连贯,这就是实景和搭的景要在形象上基本吻合。还有就是外景和内景可以通过某一个细节来衔接,譬如说第一场戏,在海上有一只小船,然后拍它的近景,通过近景再跳到海边,通过一个渔网衔接,再到唱,这样就利用观众视线的错觉来衔接,效果还是比较好的。

这场戏本来还有一个设想,但是没有达到,就是阿婆回来我们找了好几只船,让阿婆在其中的一只船上,这样拍出来的画面效果会更好,结果拍的时候风一吹船的队形都乱了,所以就没有拍成功。

访:梁老师,在拍摄戏曲电影时,导演是怎样处理分镜头的问题的?

梁:关于分镜头的问题,戏曲片一般是先排戏然后再分镜头。因为戏有现成的,在原有的戏的基础上做一些调动,这样分的镜头演员比较容易接受,这是一种分法;另外就是所谓集体分镜头,有利有弊。故事片有时候也强调集体分镜头,导演、副导演、摄影等等共同参与,实际上是集思广益,也便于导演和摄影师的沟通,但最后还是由导演来统一。过去我们分镜头的方法有好处也有缺陷。看了景以后导演就可以把镜头分出来了,但演员也有自己的想法,有时候与导演的构想会有不同,这就容易发生矛盾。有两种演员:一种是根据导演的思路帮助导演丰富戏的内容,导演比较喜欢这种演员;另外一种就是完全根据自己的演出习惯,不跟着导演的思路演,这样就容易跟导演发生创作上的矛盾,因此有一种导演就现场分镜头。当然,现场分镜头导演事先也得有个构思,演员先走位置,然后再根据导演的构思把镜头确定下来,场记就把镜头记录下来。戏曲片的分镜头方法总是先排戏再分镜头。《磐石湾》的分镜头也有它的特殊性,那时候没有录像,我们用胶片把原舞台戏拍下来,看了几遍以后,谢晋导演让每一个人出一个方案,大家拿出来,最后是由谢导统一,因为导演有他的总体构思。这个戏有些场面的调度改动还是挺大的,因为有许多外景。

访:拍摄戏曲电影时关于排戏方面都有怎样的要求?

梁:过去的电影在排戏上有两个方法:一个是先排戏,我们过去基本上都是用的这种方法。排戏时不完全根据镜头,而是根据戏来排,找人物关系,树立形象,这是前苏联的办法;另一个是英美的方法,不排戏,他们认为拍电影时如果事先排过戏就没有新鲜感了。他们一般都是导演先和演员沟通,到现场再给演员讲具体的要求,演员现场来演,这样有新鲜感。这是过去的两种方法。

访:那么拍戏曲电影时,原舞台戏的导演是否也需要到拍摄现场来指导?

梁:一般是要有一个戏曲导演在旁边跟着,因为他们对原舞台戏比较熟悉,我们在拍摄中遇到问题可以随时向他们请教。这些舞台导演在电影开始拍摄的时候都在,拍摄的过程当中如果他们觉得没有什么问题也会走,或者不一定整天都在现场,有时候会来看看。总之摄制组很尊重他们,也尽量发挥他们的作用。拍《梁山伯与祝英台》时就是这样,原舞台导演开始是跟着的,后来在拍摄中他觉得没有出什么问题也就走了。《磐石湾》的原舞台导演基本上都在摄制组,我们合作的很好,他是话剧导演,不是京剧导演,但他对京剧比较熟悉。原来的京剧导演是比较少的。

访:戏曲电影拍摄完成后,后期剪辑工作是怎样进行的?

梁:戏曲片拍完,后期上剪辑台的时候也有专门的剪辑师剪辑,作为导演我们要天天跟着,导演的意图可以随时沟通,一般的剪辑规律是这样的。《磐石湾》这个戏比较特殊,有许多外景,所以就没有别的戏曲片那么好接。一般的剪辑分:粗剪、复剪、精剪三个阶段。粗剪的时候剪辑师就根据原来的分镜头剧本剪好让导演看;然后再复剪;到最后再精剪。剪辑的学问就是通过对戏和导演的意图的理解进行再创造,从而使影片的质量产生更好的效果。到后期,剪辑的作用是很重要的,但是有一个基础就是大家都在如何体现剧本主题思想的基础上来统一。戏曲片和音乐片一样,一定要先期录音。同样的音质有高有低,也有快有慢,因此,戏里的唱腔预先要录好音。对于导演来说很重要的一点就是,除了要注意演员的表演之外还要看演员的口型,不然将来剪辑时口型就对不上了。锣鼓是后配的,现场拍摄的时候锣鼓点也打,到最后看片子再录一下。音乐都是后配的,包括幕间的音乐也是后配的。

访:《磐石湾》拍成电影以后,在大段唱腔上都有哪些处理?

梁:《磐石湾》拍了大概近三个月,因为要到福建东山岛去拍外景。这部片子中大段的唱腔有三段:一段是发现海根的思想麻痹了,陆长海想到“临战前,多变故,因此思绪纷纭”的唱段;一段是教育海根;还有一段就是最后的狼牙礁抒发感情,三大段。唱段是根据整个剧情发展的节奏来安排的。“望海空”那一段,唱段没有安排太长,因为太长了戏的节奏进展就很缓慢;第二段唱是有情节有内容的,原来在构思的时候是想“化”到外景的,镜头是两个小孩在海边玩,这样可以避免一些拖沓感,有些形象的画面,也不会觉得太长。但是后来没拍,不知道是什么原因;最长的一段就是在狼牙礁,这是整部影片的高潮,这段唱是为了刻画主要人物的思想感情,唱段比较好听,但我现在看是长了一点。大的唱段就这么三段,所以处理上还算容易解决。

关于戏曲电影的创作经验

访:作为导演,您能否给我们谈谈在电影创作中的一些经验?

梁:搞创作的人,写理论的人很少。就我所知的我们导演里面,包括很著名的导演,写理论文章的也不多。(过去张骏祥、陈鲤庭、瞿白音等导演是有理论著作的,包括翻译国外的有关戏剧、电影方面的理论著作。)原因就是:第一,搞创作的人是形象思维,他对逻辑思维的东西不太有兴趣;第二,即使有一些总结,也没有上升到理论的高度。戏曲拍的很多,但很少有人在理论上有所研究,可能过去也出过一些集子,但是大多是从创作角度来谈的;第三就是拍完一部戏之后大家都忙下一部戏了。由于这些原因,在理论方面还是不太深入的。反过来,搞理论的人他一定要有实践,因为很多的经验都是在实践中得到,而上升为理论的。作为导演,要有理论作为基础,但实践也很重要。导演是个很苦的职业,要有毅力,要有组织能力,还要有判断能力,要有生活积累,还要有一定的艺术修养;同时还要有解决现场问题的能力,因为在现场没有人跟你谈理论,现场是要解决实际问题的,这个实际问题的解决能力有很多都是靠导演长年的积累。我们拍戏有一个规矩,拍得不好重来是可以的,但是等灯和器材都收了再重来,别人背后就会说这个导演没有能力。所以导演还要有魄力,要

有很多经验和实践的积累。

但是导演也是许多人所向往的职业,因为导演有机会接触不同的生活和题材,接触不同的人,在创作上具有一定的主动性。演员的名气再大也就是受人尊重,在创作过程中工作人员不会以演员为中心,因为演员决定不了戏的最终命运,最后还是要由导演来决定总的方向。当然过去的计划经济也为导演在创作上提供了相应的主动性。领导决定把戏给导演,导演就可以去拍,人员也比较好指挥和调配。而现在的市场经济会有很多事干预导演的工作,甚至可以随时把导演换掉。(笑)一部片子是通过演员来完成并和观众见面的,但却是无数工作人员共同劳动的结果。导演除了实际工作之外,人际关系也很重要,怎样才能让全组的人员表现导演的意图?导演要善于引导大家,集中大家的智慧纳入到自己根据剧本所设计的意图上来。同时导演要尊重别人的劳动,对待工作要严格要求,对待工作人员要宽容。影视是结合的艺术,是靠一个团体来完成的,作为导演,既要有理论基础,也要有实践的积累。

访:梁老师,在您看来,戏曲要具备怎样的条件才可以搬上银幕呢?

梁:拍戏曲电影是有条件的:第一就是这个戏比较好看,有搬上银幕的价值,戏里好的东西必须要保留;第二是演员的标准,就是在这部戏里,演员要有代表性,比如拍梅兰芳,拍程砚秋;第三就是戏在原舞台上有一定的影响。其实电影和戏曲应该是互补的,黄梅戏《天仙配》原来的舞台戏很少有人知道,而现在“树上的鸟儿成双对”大家都会唱,就是电影使它家喻户晓了;反过来说,电影也从戏曲中学习到了很多。当然一台戏能否搬上银幕很重要的一点就是这台戏是否适合拍成电影,因为过去拍戏曲电影一般都不太改动原舞台戏的结构。

举个例子,前些年我曾经要去福建拍一部戏曲电影,是越剧,剧名叫《孩子剧团》。要拍这部片子有很多的难题:第一就是投资方提出要求:要让十八岁的演员演十一二岁的孩子。(因为这些演员在舞台上得过奖)我说没法拍,因为年龄差距太大,拍出来会很假;第二就是这部戏说的是上海和武汉的事,但是外景让我只能在福建拍,那我也是没办法拍,因为不同的地方有它的地域特点,换了地方那种味道就表现不出来了。

访:《磐石湾》中运用了大量的实景拍摄,这与以往的戏曲电影都不同。那么您对戏曲电影能否选择实景拍摄这个问题上有怎样的要求?

梁:过去拍过很多戏曲电影,古装戏要用现实的景去拍是很困难的。当年拍摄的《杨门女将》、《野猪林》等都非常受观众的欢迎,它的景虽然比舞台进了一步,但基本上都是内景。我的印象中国装戏拍外景的还是比较少的。戏曲片当然都能搬上银幕,但要是想拍得好看就不是所有的戏都可以做到。早期戏曲电影的拍摄有过布景完全是幕布的形式,像上影厂拍过的《盖叫天的舞台艺术》;接着吴祖光拍《梅兰芳的舞台艺术》和程砚秋《荒山泪》时用了一点景,比原舞台要进步,但仍然是舞台记录的形式;到后来发展到样板戏,比如《智取威虎山》这部影片,有些景已经接近现实了,但还是没有拍外景。真正外景和内景结合比较多的就是《磐石湾》,因为戏的题材提供了可以选择外景的条件。《磐石湾》的表演动作本身就很接近现代化,如果像过去很程式化的动作可能拍起来也很困难。所以戏曲拍成电影很重要的一点还是题材。《磐石湾》这个戏的演员在舞台上经验丰富,以前他们也拍过电影,所以比较能适应电影的拍摄方法;在现场我跟演员的接触较多,向他们学习了不少戏曲方面的知识,同时对他们也很有熟悉和了解;再加上我也懂一点京剧,原来舞台戏也都是现成的,基于这些条件,《磐石湾》也就拍摄出来了。

关于其他戏曲电影的创作

访:梁老师,您曾经都参与过哪些戏曲电影的拍摄?

梁:做助手时我参与的戏曲片是很多的。京剧、越剧、沪剧、楚剧、黄梅戏,还有歌剧和舞剧。后来我自己拍过京剧《磐石湾》(和谢晋合作)和《审椅子》。当年还有一个戏,完全都是舞台的。上海曾经办过一个电影学校,大专三年。那批学生后来都成了著名的导演,他们的毕业作品就是我去辅导的,是越剧《拾玉镯》,不过那主要是学生的一个毕业作品,所以没有太大的变化和创新。《审椅子》这部影片也是现代戏,主要是讲地主的账本在椅子上,实际上是一个折子戏,但也是一个完整的故事,主要是看李炳淑的表演的。

访:您还参与过新中国第一部彩色戏曲电影越剧《梁山伯与祝英台》的拍摄,对吗?

梁:是的。在越剧《梁山伯与祝英台》的拍摄中我是场记。越剧《梁山伯



与黄梅戏电影《槐荫记》中的七个仙女的扮演者合影，第一排居中为梁廷铎老师

与祝英台》的导演桑弧是我的老师。我一生当中有很多机遇，那时候我没有上电影学院，我是在实践中学习，并且被厂里分配到这个摄制组去的。桑弧的名气很大，作风正派，我也不知道为什么就把我派给桑弧了。桑弧认为《梁山伯与祝英台》是戏曲片，不像故事片那么复杂，因此他向领导提出这个片子就不要副导演了，一个场记就够了，所以这就拉近了我和他的距离。当时我们的年龄相差很远，但是我们谈得很投机，所以我们就结成了师生关系，桑弧是我的第一个老师。《梁山伯与祝英台》是新中国第一部彩色戏曲片，拍摄时领导是大力支持的。那时候厂里没有多少戏拍，因为当时上海的八个电影厂合并成了一个联合电影厂，后来又和上影合并，刚合并的时候人员要调整，又要思想改造，天天都学习，所以拍的戏很少，一天也拍不了几个镜头。十八相送有很多场景，一个场景要搭好几天，拍的时候几个镜头就拍完了。我们下午1点左右开始工作，到晚上10点下班，一天能拍四五个镜头就不错了，所以拍了几个月。《梁山伯与祝英台》搬上银幕的原因是因为：第一，《梁山伯与祝英台》这个故事很有名，在群众中有一定的影响力；第二，当时袁雪芬的知名度很高，她的演技也很好。把“梁祝”故事拍成戏曲电影，首选演员就是袁雪芬和范瑞娟，除了她们的艺术造诣之外还有就是政治待

遇。那时候戏曲搬上银幕也是刚刚起步,“十八相送”在舞台上走圆场的,拍电影时我们就把每个场景都搭出来,后景用一些写意的山水画,同时前面用一些立体的景,这就是写意与写实相结合了。当时请了一个大画家叫胡若思来画布景,他是张大千的学生。越剧不像京剧那么难拍,它虽然也有身段和戏曲动作,也有一些虚拟的东西,但是没有像京剧的程式化那么凝固,所以拍摄上比较好处理一些。

黄梅戏《槐荫记》是彩色的,我是副导演。本来这个戏与我无关,原来是有副导演的,后来因为赶时间就叫我去看了,我是拍到一半时进去的。《槐荫记》在拍摄上基本是用的内景,惟一就是拍摄时运用了许多特技,很好玩;七个仙女是新选的;唱腔也很好听。接下来拍过沪剧,沪剧比较接近生活。我还拍过楚剧《刘介梅》,这个戏也没有拍外景,完全是搭景,导演是俞仲英。另外,《梁祝》小提琴协奏曲我也拍过,舞剧我也拍过,《小刀会》拍过一段,在没有成为样板戏之前,《白毛女》我也拍过一段。参与拍摄过这么多的影片,我觉得最难拍的还是京剧。当导演就是每件事情都要学。戏曲有个条件就是它得先演,你看了很多遍以后就熟了,拍起来也就好些了。

[附录]

《梁山伯与祝英台》(越剧,1954年)

编剧:徐进、桑弧 导演:桑弧、黄沙 摄影:黄绍芬

布景设计:胡倬云、张曦白 场记:梁廷铎

演员:袁雪芬、范瑞娟等

演出单位:华东戏曲研究院越剧试验剧团 摄制单位:上海电影制片厂

《刘介梅》(楚剧,1958年)

编剧:丁邑、崔焉 导演:俞仲英 摄影:查祥康

美工:凌雷 助理导演:梁廷铎

演出单位:武汉市楚剧团 摄制单位:天马电影制片厂

《槐荫记》(黄梅戏,1963年)

艺术顾问:严凤英、王少舫

改编:桑弧 导演:顾而已

摄影:吴蔚云 美工:卢景光

副导演:梁廷铎

演出单位:安徽省黄梅戏剧团 摄制单位:天马电影制片厂、香港长虹影业公司

《磐石湾》(京剧,1976年)

编剧:阿坚 导演:谢晋、梁廷铎 摄影:卢俊福

美工:葛师承、刘藩

演员:李崇善、齐淑芳、周鲁中等

演出单位:上海京剧团 摄制单位:上海电影制片厂

《审椅子》(京剧,1976年)

编剧:阿坚 导演:梁廷铎 摄影:卢俊福

演员:李炳淑等

演出单位:上海京剧团 摄制单位:上海电影制片厂

[附记]

在上海采访期间梁老师为我们提供了丰富的资料,对于我们的采访工作也给予了很大的支持。特别是谈到《磐石湾》的创作时,梁老师告诉我们,当时要解决的核心问题就是内景和外景的结合,因为用实景拍摄戏曲电影,《磐石湾》可以算是一个大胆的尝试。梁老师认为,戏曲电影的拍摄采用内外景结合的方式是需要有一定的原则的:首先,内景与外景需要有一个比较和谐的结合点,《磐石湾》中的大海线条并不复杂,为两者的结合提供了方便;第二,内外景的结合也依赖于演员的一些虚实结合的表演;第三,现代戏的题材也为内外景的结合拍摄提供了方便。基于这些条件,《磐石湾》中内外景结合拍摄的方式也就得到了实现。并说:“好的东西也要送给有用的人,祝你们学习进步!”梁老师豁达开朗的性格让我们感觉到在与他相处的时间里充满了轻松和愉快!

(采访:杨秀峰、顾秋佳、黄彦卓、宋采莲、侯翰琳)

(整理:顾秋佳)

访《三关排宴》、《朝阳沟》等 影片的副导演姜树森

采访时间:2006年8月24日

采访地点:北京市五棵松姜树森住所



姜树森,原名姜鹤琴,1930年出生,黑龙江肇东人。1946年东北解放后参加了县人民政府土改工作队,后保送干校学习。1947年调任中国人民解放军十二纵队宣传队,不久改编为野战部队四野49军文工团,担任演员、编导。1953年转业到广西壮族自治区财政厅任人事科长,曾就读于广西教育学院文学系。1958年后在广西电影制片厂、长春电影制片厂任副导演、导演。在重拍片《青松岭》、《豹子湾的战斗》等影片中任联合导演之一;独立执导的影片有《残雪》、《赤橙黄绿青蓝紫》、《花园街五号》、《女人的力量》、《嗨!姐们儿》、《血鼓》、《越狱女囚》、《山村新人》等十多部作品,并担任过多部译制片及电视剧的导

演工作。

主要参与的戏曲电影有山西上党梆子《三关排宴》、豫剧《朝阳沟》、京剧《沙家浜》等。

最初的电影生活

访：您从部队转业到地方后开始了电影创作，请您讲讲这段经历？

姜：我是部队文工团的，中华人民共和国成立的时候，我们正走在进军桂林的路上。解放战争结束、部队整编后，我就转业到广西省宣传部（属于现在的文化厅），1958年我到了刚刚成立的广西电影制片厂，不久厂里派我到长春电影制片厂去实习，参与了两部戏的拍摄之后评价还不错，就留在长影开始了导演工作。

访：您在正式做导演之前跟了不少戏？

姜：对，我当时的想法就是要多跟戏，不管哪个导演，什么样的戏，只要让我去，我就竭尽全力的干。一方面珍惜难得的实践机会，另一方面每一个导演的艺术构思和处理手段都不相同，实践出真知，用心学习一定会对将来自己做导演有帮助，所以我不怕苦累，也从不闲着。在正式当导演以前，担任了八个戏的副导演，得到了充分的锻炼，不仅熟悉了运作电影的流程、规律，同时也学到了不少知识和经验。

访：您执导了很多故事片，也参与了几部戏曲片的拍摄，在您看来戏曲和电影之间的差别在什么地方？

姜：戏曲和电影的创作是两种不同风格的艺术形式，各有特色。戏曲演出仅限于舞台，观众看戏不论距离远近，看到的是舞台全景和演员表演的全身。戏中的矛盾冲突及人物命运，展现的手段多是设置不同曲牌唱腔，运用打击乐来烘托人物的喜怒哀乐，有关人物的内心情感，也是通过演员和形体来表现，很难看清演员细微的面目情感。

拍戏曲故事片，特别是以现实题材为内容，那就要在不失舞台戏精华的前提下，充分与电影观赏艺术手段相结合。要想拍成一部贴近生活，好看的戏曲电影，确实要花费很多精力才能完成。首先导演要与摄影、录

音、美术、服装、化妆、道具以及剧团的主要创作人员、演员等人,商榷一个共同认可的拍摄方案;对每个部分都要明确任务和责任,因为电影创作是综合艺术,每个部门能否尽职尽责,关系到影片质量;特别是需要和演员耐心、反复地沟通,让他们尽早适应电影拍摄。

关于《三关排宴》

访:您于1962年参加了《三关排宴》的拍摄工作,这部戏是山西上党梆子,这个剧种是山西西南部的一个地方戏,当时选择拍摄这出剧目的原因是什么呢?

姜:一方面是大环境的原因,在那个年代各个电影制片厂每年的生产任务中总会有一定比例的戏曲片任务,主要是为了发扬传统文化嘛,这样就会选择不同的剧种、剧目进行拍摄。以前,长春电影制片厂曾拍过评剧《刘巧儿》(1956年)、吕剧《李二嫂改嫁》(1957年)、秦腔《火焰驹》(1958年)等等好多地方戏,上映效果都很好。《三关排宴》是上党梆子,这个剧种在山西省有着广泛的群众基础,如同河南的豫剧一样,很受欢迎。另外,这出戏剧目本身就是一出有影响力的作品,它在1956年就进京演出过,广受好评;1959年它又作为中华人民共和国建国十周年大庆演出剧目,决定拍电影之前又修改过好多次剧本,打磨得很精细。我想这些应该是拍摄这部戏的原因吧。

访:一般情况下,在拍摄前剧组要去看很多场的舞台演出,你们当时也是这样做的吗?

姜:对,我们先到当地去看戏,这一个环节是非常重要的。只有看熟了戏,才能知道应该怎么来表现,然后拿出具体的构想和拍摄方案。另外,来厂里拍戏曲片的剧团在开拍之前,不但是给全厂职工们演出,还要给省委汇报演出,这在长影厂都成为不成文的规定了,每个剧团都是这样做的,目的是为了多方征求意见,所以拍摄前我们看了很多次的戏。

访:那在布景的处理上有什么特别的考虑吗?

姜:这出戏本身也都是室内的戏,电影拍摄的时候也基本上是参考舞台的样式,变动不是很大。拍摄的时候,我记得晋东南专区上党梆子剧团的人基本上全都来了,服装、道具、化妆都是他们自己带来的,只有个别服

装是重新制作的,这部分基本上没什么变动。

访:虽然是按照舞台样式进行拍摄,但在镜头前的人物行动调度也会有所变动,怎样才能更好地适应镜头的需要?

姜:对,这个工作在分镜头的时候就要解决好。当时分镜头是这样操作的,导演先分出一稿来,给大伙儿看看,然后让演员根据分镜头本的安排在现场走戏,大伙儿再针对实际走戏的情况,对不合适的地方进行调整修改。把握一个总的原则就是怎么样把戏里边的内容更好地用电影语言和谐真切地展现出来,这是关键。

访:一般情况下,戏曲演员第一次拍电影都会有不适应的地方,动作、表情、调度等等,毕竟和舞台演出是不同的,演员需要有一个适应和了解电影的过程。

姜:是的,说起这段儿好玩着呢。(笑)很多时候演员走着走着就走出画面了,可是他们自己根本不知道已经出镜了。我们就提醒演员动作小一点、再小一点,可演员肯定是不理解这是什么意思,怎么办?后来我到前面去学演员的动作,让他们到摄影机前看,然后还要不断地解释:“看看,如果像你这样走的话就出画面了,镜头里就没你了;还有一个大问题,如果你这样前后晃荡,焦点就虚了,人就模糊了,所以必须在焦点范围内行动。”(笑)他们看了镜头之后才真正明白我们的意思,在后面的表演中就会注意这个问题。

另外,戏曲演员的表演都很夸张,好多镜头都不敢给大的近景,给一个瞪眼的近景,出来的效果就太夸张了。(笑)所以要求演员在镜头前表演收一点,化妆也不能像舞台妆那样浓,略微淡一点,这些都要反复跟演员讲,最后都明白了也拍完了。(笑)这部戏就这些情况吧。

关于导演刘国权

访:导演刘国权拍摄了豫剧《花木兰》、吕剧《李二嫂改嫁》、秦腔《火焰驹》等许多部戏曲片,但是有关他的资料很难找到。《三关排宴》您做他的副导演;1973年你们合作导演了重拍片《青松岭》,请您谈谈他的情况吧。

姜:刘国权是个非常好的人,不仅令人尊重,也是很有学问的一位导演,为人比较谦卑、真诚,人缘也好,他总是不言不语的,可是他在电影艺

术创作上很有想法,对创作很有激情,构思精良、独特,遇到不同意见的时候他会不厌其烦地说服对方,挺让人敬佩的。他的生活很清苦,记得他病重的时候就想看电视,后来我的邻居买了一个9英寸的小黑白电视,我跟人家撒了个谎,说是拍戏当道具用,借用了一天。其实是搬到他家给他看,可是电视接收信号很差,画面直晃荡,但怎么说好歹在他去世之前总算算是看上电视了吧。

他所拍的影片很有观赏性,像《黄河飞渡》、戏曲片《李二嫂改嫁》等等好多影片。我跟他拍戏时学了不少东西,他也愿意跟我讲他的想法,直到我独立导演片子的时候,遇到问题还是常常去请教他,给了我不少的帮助,至今我仍很怀念他。

关于《朝阳沟》

访:《三关排宴》之后,您参加了豫剧《朝阳沟》的拍摄,仍然担任副导演的工作,请您谈谈这部片子的创作情况。

姜:这是一部现代戏,写的是知识青年下乡的事情。当时很受群众喜爱,是部特别火的戏,很多剧种都移植了这出戏。

访:河南省豫剧三团于1958年5月在郑州演出,同年6月就到北京调演,反响很大。

姜:对,这个戏的编剧叫杨兰春,人很好,绝对是个老倔头。(笑)这是一出现代戏,导演是曾未之,是个农工党员,我是党支部书记兼副导演,当时的形势强调突出政治,党支部要起保证作用。那时候每个剧组里有临时团支部、党支部,每天都要出黑板报,好事坏事都说,政治气氛挺浓的。不过大伙儿都挺自律的,真要是干了什么违纪的事儿那可不得了,马上坐下来开会。(笑)

访:和剧团的演员们配合的时候还顺利吗?

姜:没有什么大的问题,就是在唱腔上,演员总想每一段唱腔都保留得很完整,但是电影时间有限,好些地方在拖腔甩腔的时候,画面就转到了人物的反应、景物上了。可是对这样的处理演员们十分不理解,认为这样一来表演就不完整了。这就需要我们去做解释工作了,要跟他们说在拍大段唱段的时候镜头不一定非要一直对着演员,拍些空镜去衬托,艺术

效果会展现得更完善。然后再举上几个成功影片的例子,说说他们也就明白了(笑)。一行一个做法。

编剧杨兰春是团里的副团长,又是编剧,还是这出戏的舞台导演,在工作上安排得很细致。他有时挺倔的,但也有个优点,一旦明白这个道理,就立刻没事了。我记得他用河南话说:“你说的有道理,中,我懂了。”影片发行后,每一次我去河南,只要是一看见他了,就会拉着不让走,还老说:“啥时候咱们再拍一部戏?”我开玩笑说:“我受不了你,不拍了。”(笑)这老爷子为人很耿直,我们相处得挺好。

访:这部戏在舞美上采用了开放的空间,打破了舞台的框框,倾向于故事片的创作路数,请您谈谈导演对舞美设计的要求?

姜:在布景上我们没有采用到实景里去拍,都是在棚里搭的景,这叫外景内拍,这样影片的风格样式和表演唱腔结合起来就比较统一。美工王崇是我们厂里最好的美工师之一了,我们把分镜头本拿出来以后,就跟美工师、摄影师和录音师一起研究,怎样将影片拍的情景交融、风格和谐,真是动了不少心思,记得当时拿出三个方案和剧团主创人员商榷。

观众看过之后都觉得戏里的环境设计特别生活化,为什么?因为舞台是个扇面形的,它没有侧面,电影是全方位的,正面、反面、侧面哪一面都有,比舞台效果更真实一些。《朝阳沟》在全国上映后,评价还是不错的。

访:这样一来就极大地丰富了舞台上的布景受限制的一面,生活气息更浓了。

姜:没错,很多生活细节就要考虑得更周全一些,有一场结婚的戏,美工师就在门上倒着贴了个“喜”字,剧团就不同意这样贴,说河南这地方从乡下到城里就没有人结婚时“喜”字是倒着贴的。我们说咱这是给全国人民看的,而且有“喜倒到喜”是有寓意的,这是人们的一种愿望,没有任何的贬义和迷信色彩,(笑)这么解释一下他们也就同意了。

访:豫剧有广泛的群众基础,自身也有表现现代生活的优势,演员演现代戏,应该说在表演上还是比较符合镜头的要求?

姜:对,比较符合。但有的时候也需要提醒演员,比方说拍人物近景的时候,就不用使那么大的劲,小声地说就行了,这不是在舞台演出,声音不需要送到剧场最后一排,人就在你面前,正常说就行了,演员很快就明白了。现场我们不能给演员增加任何负担,要求现场工作人员,不管发生什

么问题,都要轻声细语、相互尊重,维护一种轻松和谐的创作气氛。

访:在搭好的布景里,演员的调度就和舞台上不一样了,怎么解决这个问题呢?

姜:调度上肯定不一样了,舞台是横向调度,电影是纵深调度。我们根据现场的景和演员的戏,现场通过排练重新调整调度,只要说明白,演员很快就适应了。

访:您对《朝阳沟》这部戏有什么样的评价呢?

姜:这戏拍得不错,群众很喜欢,剧团也挺满意。(笑)就有一个镜头,当时我跟导演说了半天,有一个镜头轴线不对,感觉像整个房子翻了个儿似的,后来审片时也提出这个问题,但是景已经拆了,没办法补了。

前些日子中央台 11 频道播了一次,我又看了一遍,挺好看的。看的时候我脑子里闪回了很多拍摄时候的情景,当年演员都很年轻,现在都成老头老太太了,都当爷爷奶奶了。

[附录]

《三关排宴》(上党梆子,1962 年)

改编:山西省上党戏剧院(赵树理协助改编)

导演:刘国权 摄影:刘洪铭

剪辑:杨秉坤 美术:刘金乃、孙世祥

副导演:姜树森

演员:郝聘芝、吴婉芝、郭金顺、李素秋等

演出单位:山西省上党戏剧院 摄制单位:长春电影制片厂

《朝阳沟》(豫剧,1963 年)

编剧:杨兰春 导演:曾未之 摄影:张翠

美术:王崇 副导演:姜树森 录音:黄力加

演员:魏云、王善朴、高洁、马琳等

演出单位:河南省豫剧院三团 摄制单位:长春电影制片厂

[附记]

或许从采访稿中您就能了解到,姜树森导演是一位干脆利索的爽快

人。的确是这样,与她交流是一件很愉快的事情。采访所涉及到的问题,姜导演总会用简短的语言来回答,而这回答恰恰是问题的核心所在。当问到演员能否很快地适应电影分镜头拍摄的问题时,她说:“这些都要反复跟演员说,最后全都明白了也拍完了。”说完自己哈哈大笑。其实就这一句话,很形象地描述出了在拍摄过程中导演和演员之间不断沟通和交流的状态,很显然这种沟通贯穿了始终。

对于戏曲片的创作,姜导演说戏曲转向电影就像是在做翻译工作,表达方式不同,而意思是相同的。这句话很简单也很深奥,需要去细细体味。

(采访、整理:杨秀峰)

访《李慧娘》的导演邓逸民

采访时间:2006年8月31日

采访地点:上海邓逸民导演住所



邓逸民:又名邓一民,1920年出生,江苏无锡人。上海电影制片厂导演。

曾拍摄过《大地重光》、《南征北战》、《海魂》等影片。

主要参加拍摄的戏曲电影有:《生死恨》(京剧,1948年)、《小放牛》(京剧,1948年)、《上金山》(扬剧,1955年)、《天仙配》(黄梅戏,1955年)、《情探》(越剧,1958年)、《追鱼》(越剧,1959年)、《斗诗亭》(越剧,1960年)、《孙悟空三打白骨精》(绍剧,1960年)、《槐荫记》(黄梅戏,1963年)、《小店春早》(黄梅戏,1976年)、《李慧娘》(京剧,1981年)。

关于戏曲电影《李慧娘》的创作

访:邓老师,请您谈一谈戏曲电影《李慧娘》的拍摄背景。

邓:《李慧娘》这个戏是“文化大革命”结束以后不久由苏州京剧团演出的。那个时候上海电影制片厂有几个创作集体,我是在上影厂的第四创作集体里,组长是刘琼。刚好《李慧娘》这个戏的舞台剧到上海来演出,我们就去观摩了这出戏,看完之后我们大家一起讨论研究就认为这个戏可以拍,虽然是鬼戏,但并不是宣扬封建迷信,这个戏主要是描写李慧娘和裴舜卿与当朝恶霸进行斗争的故事,而李慧娘是被害含冤而死的鬼魂,是一种正义的象征。这部电影从筹备到拍摄完成大约用了三个多月的时间。

访:把舞台演出拍成电影,这个戏都做了哪些改动?

邓:其实我并不太懂戏曲里的程式、唱腔、唱词等等,所以拍电影时我就去找了一位懂得京剧的同志来协助拍摄,经过研究我们就请她把这个戏全部的唱腔和唱词按电影拍摄的需要进行了整理和加工,有的地方删掉,有的地方提高。拍摄成为电影之后比原先的舞台演出是有提高的,看起来也相对流畅了。比如电影的开头和舞台演出的开头就不一样,舞台上开始不是地狱判官那一场戏,我们拍电影时把戏倒叙了。电影的开始就是地狱那一场戏,先是判官出来,然后再到人间的戏,等于整个把戏倒了一个个儿。原舞台戏的开始好像是贾似道游湖,李慧娘是歌妓。裴舜卿后来顶撞了贾似道,贾似道就把他骗到家里之后杀死了,然后强占了李慧娘为妻,原舞台是这样的一个故事情节。但是拍成电影之后,加入了裴舜卿和李慧娘之间的爱情戏,贾似道不满意李慧娘,就把她害死了,然后葬在家里的花园里,把裴舜卿软禁在自己的家里,后来李慧娘的鬼魂再出来,电影是这样的情节。这样看起来比较有新意,也没有影响到戏的内容的表现,应该说是有一定的提高的。还有就是《李慧娘》这个戏的戏曲动作,我们是在原舞台戏的基础上更加丰富了一些,舞蹈根据人物的需要,从人物出发,我想我们拍电影应该要比舞台演出提高一些。

访:这部电影有许多的鬼戏,这就必然要在特技方面提出一些要求,那么在特技方面都有哪些新的创作?

邓:特技方面有几场戏:一是李慧娘被贾似道害死,她的冤魂离开身

体;还有就是她的头被贾似道割下装在锦盒里;再有就是李慧娘的鬼魂在花园门口进出,再到书房和裴舜卿相见。这些特技基本上由特技师在现场拍摄合成,也有一些是现场拍摄资料、后期加工而成。应该说那时的特技工作是比较辛苦的,不像现在技术条件比较优越,有电脑可以控制一切。那时候都是手工做的,比较麻烦。《李慧娘》这个戏的现场特技我们反复拍了很多次。比如花园的门是关着的,电影中的李慧娘是鬼,她要进去很方便,为了达到自然的效果,在拍摄的时候我们就采用多次曝光来完成,就是关着门拍一次,把胶片倒回来,开着门再拍一次,很麻烦。另外“地狱”一场戏里,判官的扇子要变颜色,这就是特技现场想出的办法,主要是把不同颜色的光打在扇子上,来实现不同颜色的变化。

访:拍摄《李慧娘》的时候,分镜头方面您是怎么做的?

邓:我们在电影没有开拍之前首先是要把戏从头到尾进行排练的,在排练的过程当中来熟悉每场戏演员的表演和人物之间的关系以及演员的行动路线等等,把原舞台调度和电影调度结合起来。在这样的一个基础之上导演再去分镜头,确定镜头的拍摄次序以及一天的拍摄进度。

关于其他戏曲电影的创作情况

访:邓老师,您还参加过《天仙配》的拍摄创作,是吗?

邓:是的。我是1954年和石挥一起拍的《天仙配》,严凤英演的。其实我挺喜欢舞蹈的东西,那个时候《天仙配》这个戏是华东戏曲汇演得奖的戏,这也是石挥的第一个戏,我是跟他合作的。这个戏里有一场天庭的戏,要求七个仙女都上去,原来的舞台戏中打击乐器就是大鼓,我们感觉情绪和气氛好像出不来,所以拍电影时导演就和作曲商量,加了一些西洋乐器在里面,加了定音鼓,定音鼓加进去感觉情绪就比较激昂,七仙女和董永的分离看上去感情就比较真实。这部戏是我第一次现场执行。

访:邓老师,我想问一个问题。就是1954年拍摄的戏曲电影《天仙配》中,有很多的镜头角度比较低,看上去好像是仰视的感觉,这是拍摄时特别安排的吗?

邓:是的。这主要就是考虑到天上和人间的关系,所以用了仰拍。天上的戏基本都是仰的,人间的戏都是平的,也就是正常的视角,主要就是

为了要区分开来,这也是电影和戏曲舞台不同的地方。拍电影时镜头的角度是有它自己的理由的,电影的镜头代表了人物的视线。还有就是镜头的方向分主观和客观,客观镜头代表观众的视觉,而主观镜头就代表戏中人物的视觉。

访:《孙悟空三打白骨精》这个戏在特技方面的创作比较丰富,您主管特技,请您谈谈特技这方面的创作吧?

邓:去拍这个戏主要还是帮忙。因为要赶任务,特技方面又没有人管,所以就叫我去了。这个戏里的特技镜头还是比较多的,比如戏中有小猴子,那是用镜头来缩小的,孙悟空的大手是后期做的;还有白骨精变成人,孙悟空变成人都不是后期做的,而是在现场拍的,主要是叠化:用摄影机反复拍摄,多次曝光。在这部影片中,白骨精的三次变化是要求有所不同的,所以在拍摄当中我们有现场完成的,也有后期加工完成的;还有孙悟空在现场划一个光圈围住唐僧他们,圆圈发光是后期加工合成的;前面说的孙悟空手掌中的小猴子也是两次合成的;影片的最后,孙悟空带着唐僧他们去往西天,经过深山峡谷,这个景是在棚内和露天结合着搭起来的,有的是模型,分几次拍摄,然后再去结合完成一个镜头。

访:据了解,您还参加过费穆导演的戏曲电影《生死恨》的拍摄。

邓:是的。1947年费穆导演的《生死恨》我就是场记。这部电影是梅兰芳和姜妙香主演的,使用的是16毫米彩色胶片拍摄的,这部电影基本上是舞台记录的形式。这个戏的具体情况我已经记得不很清晰了,只记得《生死恨》这个片子是现场录音的,因为当时还没有16毫米的先期录音设备,只能进行现场录音,有部分镜头是在后期加工完成的。

拍完《生死恨》之后还有一些剩余的胶片,所以就又拍了一个小戏,叫《小放牛》,也是彩色的,导演叫裴冲,我担任场记,演员是李玉茹和艾世菊,我记得当时的唱词还是文言文。这个戏是讲一个村姑和一个牧童两个人的小戏,也是现场录音,两台摄影机在不同的角度拍摄,这样便于电影的后期剪辑工作。

关于拍摄戏曲电影的创作经验

访:邓老师,请您谈一谈戏曲电影的拍摄都有哪些与戏曲舞台演出不

同的地方?

邓:那时候我们拍电影的时空还是比较简单的,我们会根据剧情的需要来决定时空的转换方法,一般常使用叠化、化入、化出和渐隐、渐出,有时也会加一个空镜头间隔一下,基本就是这样。还有就是戏曲电影的拍摄有一个节奏的要求,一台戏曲在舞台上可以演三个小时,但搬上银幕也就一个多小时,所以拍戏曲电影时一定得有删减,这个删减就是在场次的转换中要加入一些空镜头,这样时空的过渡就比较自然。舞台演出会有幕间音乐,以及演员的上下场等等,总之可以压缩的地方就尽量地压缩,但不能影响演员的唱腔和人物的表演,就是说我们在拍摄戏曲电影时一定要保留原戏曲舞台演出中的精华,我们的拍摄基本上就是这样一个原则。京剧的程式化程度比较深,拍摄起来就相对困难一些,而其他的地方剧种的拍摄相对就好一些。

访:您以前是拍故事片的,故事片一般注重写实,而戏曲片是相对写意的,那么您是怎样协调这两者间虚实关系的呢?

邓:故事片是表现现实生活中的事和物,相对来说是“实”;而戏曲片的拍摄就存在虚实结合的问题。在戏曲片中,“实”的东西一般是舞台上的各种道具,比如房间里的摆设、演员日常的用品等等,都是真实的;“虚”的东西比如演员的身段等等,两者的结合主要还是从人物出发,由演员来体现和表达,还原舞台的艺术性。

访:那在美术方面,搭景是否也要考虑到虚实结合的问题?

邓:戏曲片的拍摄是以搭景为主的,它的景与故事片还是有一定区别的。故事片是按现实生活搭景,而戏曲片搭景的原则就是要给演员留一些表演的空间,应该宽阔的地方就多留一些,需要窄小的地方就搭得紧凑一点,省去一些多余的东西。当然,这些都是要导演和大家一起研究的。总的来说戏曲电影要比舞台戏曲实一些。

访:唱腔部分是不是要先期录音?

邓:拍摄戏曲片的唱腔基本上是先期录的,还要预先把排练中确定的时间计算好,有些唱腔中间有对话,可以先期录,也可后期配,依具体的拍摄情况去定。唱的部分都是先期录的,有些内容现场没有办法录就只能后期再配。

访:那像演员的对白呢?

邓:有些大段的对白我们会现场同期录,如果发现有问題,那么后期再做补救。比如有些对白与音乐是无法分割的,只能先期同时录下,演员表演时对口型就可以了。戏曲演员在开始时是不太习惯的,不过拍的多也就慢慢好起来了。

[附录]

《生死恨》(京剧,1948年)

戏曲原作:齐如山 导演:费穆 摄影指导:黄绍芬

摄影:李生伟 场记:邓逸民

演员:梅兰芳、姜妙香等

摄制单位:华艺公司

《小放牛》(京剧,1948年)

导演:裴冲 场记:邓逸民

演员:李玉茹、艾世菊等

摄制单位:华艺公司

《上金山》(扬剧,1955年)

导演:黄祖模 摄影:钱渝

布景设计:张曦白 导演助理:邓逸民

摄制单位:上海电影制片厂

《天仙配》(黄梅戏,1955年)

改编:桑弧 导演:石挥 摄影:罗从周

布景设计:胡倬云 导演助理:邓逸民

演员:严凤英、王少舫等

摄制单位:上海电影制片厂

《情探》(越剧,1958年)

编剧:田汉、安娥 导演:黄祖模 摄影:李生伟

美工:卢景光 导演助理:邓逸民

演员:单仰萍等

演出单位:上海越剧院 摄制单位:江南电影制片厂

《追鱼》(越剧,1959年)

导演:应云卫 摄影:马林发 美工:葛师承

副导演:丁然 导演助理:邓逸民

演员:徐玉兰、王文娟等

演出单位:上海越剧院 摄制单位:天马电影制片厂

《斗诗亭》(越剧,1960年)

编剧:胡小孩 导演:应云卫 摄影:马林发、任志新

美工:葛师承 导演助理:邓逸民

演出单位:浙江越剧二团 摄制单位:天马电影制片厂

《孙悟空三打白骨精》(绍剧,1960年)

导演:杨小仲、俞仲英 技术顾问:周诗穆

摄影:卢俊福 美工:王月白 导演助理:邓逸民

演员:六龄童、筱昌顺、七龄童等

演出单位:浙江绍剧团 摄制单位:天马电影制片厂

《槐荫记》(黄梅戏,1963年)

改编:桑弧 导演:顾而已 艺术顾问:严凤英、王少舫

摄影:吴蔚云 美工:卢景光 副导演:梁廷铎 导演助理:邓逸民

演出单位:安徽省黄梅戏剧团 摄制单位:天马电影制片厂、香港长虹影业公司

《小店春早》(黄梅戏,1976年)

导演:邓逸民、徐纪宏 摄影:程世余 美工:施琦平

演出单位:安庆市黄梅戏剧团 摄制单位:上海电影制片厂

《李慧娘》(京剧,1981年)

改编:刘琼 总导演:刘琼 导演:邓逸民、沙洁

摄影:卢俊福、周福星 美术:郭东昌、林国梁

演员:胡芝风、詹国治、许鸿良、陈继章等

演出单位:苏州市京剧团 摄制单位:上海电影制片厂

[附记]

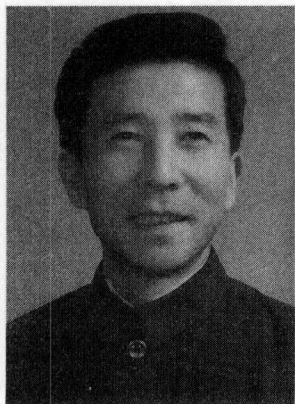
对邓逸民导演的采访收获很大,通过这次的采访才得知邓逸民导演参与拍摄过许多的戏曲电影,而这些有关方面的资料却很难找到,因为在邓老师所参与拍摄的诸多戏曲电影中他大多以导演助理的身份参加创作,并没有留下姓名。但在采访的过程当中他为我们提供了许多有关戏曲电影拍摄方面的经验。邓老师说:“对于戏曲,我算是外行,只是拍得多了,也就有了一些经验。我认为拍戏曲电影还是要保留戏曲舞台上精华的部分。”在他看来,电影的技术手段是为了更好地丰富戏曲。对于戏曲方面的东西他是丝毫不会马虎,如果遇到没有把握或是不太了解的地方就一定会请一些戏曲方面的专家来协助拍摄。他的观点是:戏曲电影的创作人员需要既熟悉电影的拍摄手法,又对戏曲舞台的东西有一定的了解,这样才有助于戏曲电影的拍摄完成。

(采访、整理:顾秋佳)

访儿童戏曲电影《岳云》的编剧奎生

采访时间:2006年4月18日

采访地点:北京中国戏曲学院



奎生,1935年出生。剧作家。中国文联全国委员会委员、文化部振兴京剧指导委员会副秘书长。1956年毕业于中国戏曲学校。毕业后留校任教、历任辅导员、班主任、校实验剧团副团长、戏曲文学系副主任、系党支部书记、表演系主任、系党支部书记。

戏曲电影《岳云》的编剧。

访:《岳云》的剧本是在怎样的一个背景之下创作起来的?

奎:《岳云》的创作是非常偶然的。中国京剧院有一个演员林燕,是武旦演员,武功挺好,她说张春华先生给她设计了很多耍锤儿的动作,张先

生的意思是让她找人给写一个耍锤儿的剧本《岳云》，因为岳云就是拿锤儿的。所以她就找到了我，我就答应了，用一个多月的时间就给她写出了《岳云》这个剧本。那时候舞台上耍锤儿的已经没有了，所以我就想我要是写这出戏，那么耍锤儿的技术就可以再演起来，把耍锤儿的京剧技巧延续下去，所以我就答应了。当时根本没有想到将来要去拍电影。

访：后来《岳云》这出戏怎么就拍成电影了？

奎：当时由学校 78 班的学生来排这个戏。那时候学校有一个党委书记叫李文，比较支持这个戏，他就和儿童电影制片厂的于蓝老师说了，我们学校排了一出新戏《岳云》。于蓝老师就说要看这个戏的统排，最后也就决定拍成电影了。作为学校的戏曲艺术片来说，《岳云》算是头一个，我想到现在，《岳云》也是学院拍摄的惟一的舞台艺术片吧。

拍摄完成之后，我听说发行了两百多个拷贝，这是赚钱的一部戏曲片。当时还得了首届“童牛奖”，这个奖是四个部级颁发的：文化部、教育部、全国妇联、共青团中央。这也是咱们学院得过的惟的一个四个部级的奖。“童牛奖”面对的是儿童观众，这个片子是儿童演员演的。在我的印象当中，标出演员年龄的片子，这个戏应该是戏曲片里的首创，当时确实是很轰动的。后来《岳云》这个戏又恢复了演舞台戏，还参加了第一届的京剧节。

访：《岳云》这部戏曲在拍成电影时都加入了哪些新的创作？

奎：我记得第一场戏陈怀皑老师就做了改动，他改用了叙述，那就和京剧舞台演出完全不一样了。其实对剧本没有什么大的改动，主要还是电影方面的创作。我们京剧是上场下场，而电影中就是镜头转换。

有一场戏是岳云在牛头山会战，打碎了免战牌，岳飞要杀他。当时是真杀还是假杀？是大义灭亲还是教育他？我们也有过讨论。最后选择还是教育孩子，将来打仗不能任性鲁莽，同时也给他一个教训，要他把金蝉子打败，不然回来还要受处分。这样一来，《岳云》主要就是要突出爱国教育的宗旨，整部影片的主旨也就很明确了。还有一个问题，就是传统戏里岳云用的是瓜锤，上面是尖的，不好耍。后来拍电影时我们就改成了八棱锤，这样上面是平的，就好耍了。影片的艺术顾问张云溪是同意的，他说艺术不是绝对的，为了表现技术就要有适当的改动。如果按书上说，关羽不是用刀的，是用宝剑的，那现在要是让关羽用宝剑观众还不接受呢。这

个改动大家也都认可了。



京剧电影《岳云》剧照

其实这个戏已经不是单纯的武戏了,而是一个有文有武、有故事情节和寓意的戏了,而且剧中很多的人物都有表演的机会,像岳飞、岳母等等都有很多的唱念和分量很重的表演。

访:奎老师,您刚才说了岳云打碎了免战牌时,电影里岳飞主要是教育岳云;那么在舞台戏中,这一段是怎样表现的?

奎:没进摄影棚之前,原来的想法也是教育岳云,只是拍电影时表现得更明确、更清楚一点。原来写的也不是大义灭亲,因为实际上岳飞不可能杀他儿子,历史上也没杀,但是岳云确实犯了纪律了,原舞台上也是出于教育的目的,拍成电影之后为了使它更加明确,我们又进行了修改和加强。

[附录]

《岳云》(京剧,1984年)

艺术指导:陈怀皑 京剧艺术顾问:张云溪

编剧:奎生 导演:汪宜婉 摄影:刘斌

美工:段震中 副导演:林燕

演员:徐卫伟、姜克诚、董德光、甄静闲、张远宁、徐超等

摄制单位:北京电影制片厂

[附记]

戏曲电影《岳云》是一部儿童戏曲电影,在剧本的创作上,作为编剧的

奎生老师也和我们谈了许多创作心得,其中奎生老师就提到了一点,他说:“《岳云》这个剧本的创作有一个特点,就是剧本既可以用于舞台演出,又可以拍摄成为戏曲电影。而实际的创作过程也是这样,《岳云》是先舞台上排演,再拍摄成为戏曲电影,大家看了电影之后,最后又重新回到舞台上排演这个剧目,这是一个迂回的过程,有一定的意义。如果我们的剧本创作能够既可以用于舞台的排演,又可以用于电影的拍摄,也应该算是一件令人兴奋的事。”

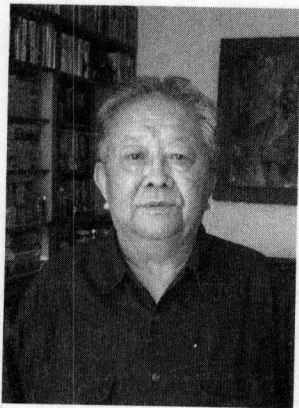
(采访:杨秀峰、顾秋佳、黄彦卓、宋采莲、侯翰林)

(整理:顾秋佳)

访《包公赔情》、《燕青卖线》的编剧王肯

采访时间:2006年8月30日

采访地点:长春市王肯住所



王肯,1924 出生,辽宁海城人。曾就读于东北大学、佳木斯军政大学,并在北京大学进修文艺理论。1955 年任东北师范大学音乐系讲师,讲授文艺理论,兼文史教研室副主任。从 1960 年起,参加吉剧的创建工作,多年来致力于二人转的创作和研究,主要作品有《鄂伦春小唱》、《从草原到北京》等。主要吉剧作品有《包公赔情》、《燕青卖线》、《搬窑》、《包公赶驴》、

《三放参姑娘》等。主要理论著作有《土野的美景》、《二人转史料》(第一集)、《从对口莲花落到二人转》、《论拉场戏》、《谈二人转现代剧目的创作》、《写戏全凭一腔血》等。

主要参与的戏曲电影有:《包公赔情》(1979 年)、《燕青卖线》(1979 年)、《桃李梅》(1981 年)。

我和吉剧

访:您从1960年起就开始参加创建吉剧的工作,当时为什么要创建这个剧种呢?

王:确切地说,吉剧是1959年开始创立的。

首先,1956年,二人转就出现了大拉场戏,像《半夜鸡叫》和《高玉宝》,观众们很欢迎,希望这样的戏能发展下去。

其次,那时候东北的工业在全国是很有名的,但是文化不行。1958年周总理到东北来时说,别的地方都有很多剧种,可你们这里除了二人转就没有别的剧种。周总理的这句话很重要,所以三个省都开始搞戏,吉林搞吉剧,黑龙江搞龙江剧,辽宁搞辽南戏,这与周总理有很大关系。

还有一个原因就是有专业演员,演员是从戏校里唱评戏的全盘端来的,都是我们省不错的演员,没有这些人吉剧也弄不起来。

访:吉剧的特点是什么?

王:吉剧是深深扎根于东北人民的心中。它是在二人转基础上发展出来的地方剧种,要发挥二人转在思维方式、表达方式的长处,并且要吸取戏曲的规律,要程式不为程式所限,从生活出发;要行当不为行当所限,从人物出发。

关于《包公赔情》的创作

访:谈完了吉剧剧种的创建,我们想请您谈谈您担任编剧的《燕青卖线》、《桃李梅》、《包公赔情》这三部吉剧作品以及在拍摄成电影过程中的创作经历。您先给我们讲讲《包公赔情》的创作吧?

王:《包公赔情》这个剧本是1960年根据二人转改编的,剧本改成电影最重要的是保留骨架,用咱们的戏曲话讲就是戏核,这很重要,如果不注意这个的话,一改成电影就糟了。《包公赔情》这个剧本就是反复折腾,电影里也是折腾,在情节发展时就折腾的小一点,情感重的地方比舞台上折腾的还大,电影把细节夸大了,情节反而可以缩小一些,这也是电影和戏曲的区别。

这个故事是包公把他的侄儿铡死了,他回家后,他的嫂子第一番折腾是要杀他——我把你养大,你反倒把我的儿子给杀了;第二番是训他,这就用唱了,讲到我是如何待你,有抒情的东西在里面,训斥包公你怎忍心杀我儿子?你太没良心;第三番是哭,包公跟她讲因为侄儿干了坏事,不铡不行。他嫂子明白了这个理儿,就开始哭。包公架不住她哭,很为难,一狠心要走,但是当包公把王朝和马汉叫来抬腿要往外走的时候,他嫂子又哭了,他的脚“吧嗒”就撂下来了。“清官难断家务事,家务事”,包公捧剑“嫂嫂要消杀子恨,你等我放粮归来死甘心”。包公给嫂子跪下了,嫂子也给他跪下了,嫂子说:“我跪的并非是你,跪的是你为国为民的一片真心!”包公说“嫂子你放我走吧。”这是比较动情的地方,两人都哭了,咱们叫“戏核”啊。

这个地方电影和舞台处理的不同之处在哪里呢?这是一部情感的戏,感情表达越充分越好,我跟导演说:“这个地方还不充分,要是观众在这个地方情感上受到强烈的感染就好了。”所以在电影中就加强了“三拜”:嫂子不但不怨包公,还亲自摆酒送他,头杯酒怎么样,二杯酒怎么样,到三杯酒的时候给包公的是特写,包公把袍子拎起来,浑身颤抖,“扑通”给嫂子跪下,这就表示不是一般的情了,这一跪观众也就掉眼泪了。所以我们写包公,实际上写的就是情字——“铁面无私也有情”,电影中就是在“情”上做足文章。

因为是拍电影,很多就要听导演的,这部戏的导演是肖桂云,关于这部戏的创作都是我们共同商量的,他们对此有很多的思考。

访:这样看来,剧本从舞台到电影的过程中变化还是有的。

王:有,但是骨架、情感不能变,这个很要紧。编剧和导演总有些分歧,但在这个问题上我们是统一的。如果这个骨架没了,我和导演都不干。变化在哪里呢?舞台上我们上四兵四将的时候,队伍要一点一点出,但这需要时间,然而在电影上就能处理的很简略,因为电影中要求情节的交代要减少,感情的交代要加重。这个戏大体上是这样的。

关于《燕青卖线》

访:《燕青卖线》也是1979年拍摄成电影的,和《包公赔情》是同一时

期的作品,这个戏的主要特点是什么呢?

王:这个戏也是要折腾,这个戏我们以前叫《时迁盗帖》,也叫《燕青卖线》。人物以写时迁为主。戏一开头时迁就上来吹牛,燕青去说服他,他不听,还是借机去盗取请帖,得手后十分得意。当燕青和小姐在花园里吵起来的时候,时迁就在一旁说“请帖在我这里呢”,小姐让他打开看,一看是个空盒子。这个戏说的是什么呢?说的是时迁你再有能耐,盗的也是个空盒子。这是戏核所在。

访:这部戏改编成电影有哪些改动呢?

王:《燕青卖线》变化比较少,不像《包公赔情》变化那么多。我想如果再变动大一点的话,应该会更简练。

访:头场燕青和时迁碰面时间很长,二场在小姐的闺房里时间也不短,三场到花园,场次上表述的和舞台一样,但是很清晰。

王:在电影上这样处理没有太大的必要,重要的是时迁开始的吹牛表达充分就行了,燕青的唱还可以减一些。舞台演出的时候演员可以走身上的技巧,丑的表演有很多是川丑;丫环身上也有戏,他俩人一见面就有戏。燕青和小姐就显得平了一些,在舞台上没有平的感觉,在电影上就很明显,这也是电影和舞台的区别吧。

关于《桃李梅》

访:《桃李梅》是一出大戏,1981年拍摄完成,应该是有很多故事可讲的吧?

王:是的。《桃李梅》是一出东北风格的大戏,有许多地方是直接搬用二人转的,为什么这样处理?因为吉剧刚刚开始起步,它的母体就是二人转,不拿二人转就没什么东西,除了唱腔有些变化,其他的就和评戏差不多。当我们认识到这个问题的时候,就使劲往戏曲上扯,你们没能看到舞台演出,很可惜,舞台演出比电影上还好看,因为它有很多是和观众直接交流,这是舞台演出的优势所在,电影当然不可能做到这一点。

这个戏主要以老太太和三姑娘为主,另外行当也齐全一些。吉剧就在这个戏里试验袍带戏,生、旦、净、末、丑全有,一下子就试验下来了。吉剧从一开始就不走三小戏为基础的路子。

访:这是第一个实验袍带戏的剧目吗?

王:是的,是实验袍带戏的第一个大戏,而且是东北风格的喜剧。

访:《桃李梅》在“文革”前就打算要拍的,后来什么原因往后推迟拍摄了呢?

王:“文革”以后吉剧也进京汇报演出过,那时候演的都是像《包公赔情》、《燕青卖线》、《搬窑》这样的小戏和《桃李梅》中的一折。那个时候《桃李梅》只有大架子,还很粗糙,不像后来拍的时候那样成熟。长影是有规矩的,凡是去厂里拍戏曲片的剧目,开拍之前要在厂里先演三场,全厂人都看。那会儿吉剧是个新剧种,谁也瞧不起它,第一天看演出的人不多,等到第二天演出的时候就有人要票看戏了,第三天人就更多了,这样《桃李梅》在长影厂演出的时候就红了,所以就拍了。

访:拍电影时在演员的选择上有什么调整吗?

王:演员没什么大的调整,但现在看来也有遗憾。有的戏里有的角色太闹,和别的戏差不多,拍成电影也就没法改了。《桃李梅》最好的地方是东北人喜欢看,它的语言很诙谐,东北人好乐儿。

访:相对于舞台演出而言,电影中都删剪了哪些内容呢?

王:删减了不少,我跟你说不删了什么啊。以前总督出场,要摆架子的,带着八兵八将出场。

访:对,舞台上要有一种气势,表现人物的身份。

王:是啊,要不怎么显得出他的能耐呢?而电影中这个出场是一带而过的。另外还有一些抒情的地方,比方说在二小姐思念她的表哥的时候,有四句唱:“挨到中秋秋风冷、盼来佳节节无情、低声唤珮珮不语、泪眼望月月不明。”在舞台上我们始终用伴唱的形式,也是一带而过,但唱腔很好听,而电影中是伴唱加上景,就把这种凄凉的秋天的月亮和思念的感情表达得很充分,这是电影的特殊手段。导演肖桂云是很灵的,看戏的时候他说这段儿挺好,我问他有办法表现吗?他说有。后来电影一拍出来,的确把这段的情绪、情境表达得很充分。

访:您前面谈到编剧和导演也有分歧的地方,具体会在哪些方面呢?

王:分歧的地方,一种是在人物的处理上,我也觉得丑角赵运华很圆滑,但是他也有很正的地方,不要把人物处理的很丑,这样的话人物就不可爱了。你比方说最后的大团圆,大姐、二姐都去了,他一进去就很尴尬,

我们就是让他尴尬,出点洋相,但是他以前有可爱的地方,在这儿一下子把他弄得很丑就不完整了,这些地方我们有时候会讨论一下。另外还有在舞台表演时特别滑稽、特别可恨的地方就去掉一点,让人物更加可爱一些。

自我评价

访:这三部戏的导演在处理上也是各有特色的,你觉得呢?

王:张辉为人很老实,也有些拘谨,对舞台演出的版本变化小一些。肖桂云胆子大一些,他第一部电影拍的就是《包公赔情》,他对待工作很谨慎,也很认真,起步很扎实,在一些问题的处理上我都很尊重他的意见。

访:作为编剧您鼓励支持导演对戏进行改动吗?

王:是呀,像一些很温吞的、一些瞎比划没什么好看的,可以拿掉,这些我都提过,但不要损坏戏里原有的精华部分。

访:在拍摄中,您就是在长影完成该剧本的?

王:我记得,把我放在小白楼大约半个多月,导演们天天来我这里,商量修改,等到拍摄的时候我就可以不管了。

访:拍摄完成后,您第一次看片子的时候有什么意见?

王:我对《包公赔情》很满意,《燕青卖线》有些地方拖沓一些。《桃李梅》有些地方邈邈一些,有些地方有点落俗套——别的戏用过的处理方式又搬过来用了。

我在电影创作中的一点认识

访:从舞台转化到银幕上,作为一个编剧,在哪些方面应该格外地关注?

王:一是尊重导演,还不能完全迁就导演。我感觉到一个编剧不懂电影的时候是很难说出道理来的,必须要认真地和导演合作。像我这样的编剧,懂戏不懂电影,提意见有可能和电影是反的,这样不行。二是我感觉到编剧要保证戏的骨架不能变。《包公赔情》我要强调的是情——铁面无私也有情,这个变没了就不行,这要坚持。怎么把这个情表现得充分,

像“三跪”怎么把眼睛里的戏、细节的情感表达出来是和导演一起商量的。我说电影不怕“细”，一些交待戏，像起霸，到了电影上就不如在舞台上看起来漂亮；再有，我认为电影要求动作不要太大，但脸上一点也没有是不行的，这就要求我们在选演员的时候特别注意。这也是我作为一个戏曲编剧在电影创作中的一点认识吧。

[附录]

《燕青卖线》(吉剧, 1979 年)

编剧: 王肯 导演: 张辉 摄影: 陈长安、赵耀

美工: 黄朝晖 录音师: 张凤侣 剪辑: 周骅

演员: 才志、刘邬莉、王桂芬等

演出单位: 吉林省吉剧团

摄制单位: 长春电影制片厂

《包公赔情》(吉剧, 1979 年)

编剧: 王肯 导演: 肖桂云 摄影: 许寿增

美术: 黄朝晖 录音师: 张凤侣 剪辑: 周骅 场记: 赵实

演员: 霍福庆、杨俊英等

演出单位: 吉林省吉剧团

摄制单位: 长春电影制片厂

《桃李梅》(吉剧, 1981 年)

原作: 薛白洛 改编: 吉林省吉剧集体创作 执笔: 刘中、王肯

导演: 肖桂云 摄影: 吴本立、唐云生

录音师: 王崇

灯光: 周化忠 剪辑: 张文林

演员: 王晓巍、王艳春、霍福庆、刘中、李松桥等

演出单位: 吉林省吉剧团

摄制单位: 长春电影制片厂

〔附记〕

王肯老师今年已经八十多岁了,他说自己年纪大了,好多采访都谢绝了,但是因为我们还是学生,所以有责任讲讲自己的工作经历,希望我们能从中有所启发。

他认为,作为编剧要尊重导演,但不能完全迁就导演,共同商讨是最好的创作方式。一个剧本从舞台到电影的过程中肯定会有变化的,但是骨架、情感不要变。

(采访:杨秀峰、宋采莲)

(整理:杨秀峰、赵晴)

第二章

【摄影师访谈】

访《盗仙草》、《断桥》等影片的 摄影师陈锦傲

采访时间:2006年7月12日

采访地点:中国儿童少年电影学会



陈锦傲,女,汉族,1934年生。新中国第一代女摄影师之一。1949年毕业于华北大学,历任中央新闻纪录电影制片厂摄影师、北京记者站站长,中国儿童电影制片厂导演、厂长。1950年至1969年曾跟随周总理等领导人拍摄新闻纪录片;在担任儿影厂厂长期间,组织生产的《哦,香雪》、《火焰山来的鼓手》、《杂嘴子》连获三届国际奖。主要作品:新闻纪录片《扬眉剑出鞘》、《春天》、《春蕾》、《爱》、《为了孩子》、《柜台语言艺术》等;儿童故事片《娇娇小姐》等。

主要参与拍摄的戏曲电影有:《盗仙草》、《断桥》、《文昭关》、《五台山》、《珠帘寨》。

《盗仙草》、《断桥》等影片的创作背景及创作情况

访:您给介绍一下 1976 年新影厂拍摄一大批戏曲舞台纪录片的背景?

陈:接受这个任务的时候是我们国家比较多灾多难的一年,1976 年,总理这一年去世了,不久,主席的身体就特别不好,拍这些片子是一个政治任务。之前我对戏曲不是特别了解,对京剧不是特别喜欢,但这是一个政治任务,你得完成。当时拍得非常紧张和辛苦。这部分工作由北京电影制片厂、长春电影制片厂、中央新闻纪录电影制片厂、上海电影制片厂来拍一批传统的戏曲剧目,要求就是如实地把舞台演出拍下来。

访:是不是任务很多?很严格?

陈:任务的确很多也很紧张,一般三天,最多一个星期必须拍完。而且是几个厂分头拍,我记得当时陈怀皑也拍了不少。我们拍的那些片子就叫舞台纪录片,用电影忠实地记录舞台演出。

访:这批片子都是用胶片拍摄的吗?胶片比是多少?分镜头是怎样进行的?机位是如何设置的?

陈:全部剧目都是用胶片拍的,那时候没有数码摄像机、录像设备什么的,电视也刚刚起步。当时的时间很紧,又不像是拍摄舞台艺术片,你可以融进一些电影创作上的想法、特殊的镜头的。当时就给你一部片子,必须三天拍完,一个导演只有一台机子,不是像现在这样动不动就几台机子,都靠后期剪接,都是这样一种形式。像现在的电视台现场录制节目的时候就是三台机器,一般就是全景、中景、近景,轮流切换。可是我们没有那么多的胶片,拍电影都有胶片比例的,一般是 1:2.5。作为舞台纪录片一般达不到这个片比,最多也就是这个标准了。

我们都是事先看一遍戏,分镜头的工作主要是导演来做了,他根据剧情的需要和音乐的节奏来分。拍戏曲片最重要的一点就是镜头的分切和移动必须和戏的剧情特别是音乐的节奏配合非常默契。这样的话,导演先看一遍戏,然后根据录音来完成这项工作。我们一般在舞台本上做一下大概镜头的分切,上面也都有对白、唱腔。拍摄的时候,我会把全景的镜头都拍得长一点,然后根据戏的剧情,像有精彩的表演或者需要加重或

者渲染表现的地方,就要切一个中近景。就是这样的,把全景拍完了以后,再拍个中近景。另外呢,尽管只有一台机器,也不能全是一个位置不变,也需要一些镜头的推、拉、摇、移的变化,那就得根据戏的音乐和节奏来变换。

访:这批影片都是采用前期录音吧?

陈:是的。

访:那就是说分镜头的方案都是提前做好了,正式拍摄的时候就按照这个来,要是有些分的觉得不满意的怎么办?现场改一下?

陈:可以通过后期剪辑来弥补,因为有一定的胶片比,一个镜头都会拍几条,所以这个问题完全可以通过后期来解决。你在现场拍的时候非常的紧张,忙得不得了,根本没有时间去现分镜头、改镜头,就是一直拍,赶进度嘛。你们都看过片子吧?

访:看过,感觉这一批影片风格都是一样的。

陈:是的,都一样。

访:看了之后觉得好多镜头的组接有点突然,会感到很愣,硬切的痕迹较重,是不是因为时间紧,在镜头的分切处理上就比较简单?

陈:对。它是一种突击任务,就是纯粹的纪录舞台。它不像拍摄舞台艺术片,作为创作人员你必须对这部电影有自己的创作,包括镜头的节奏和对戏曲的理解及机位的角度上都得有所创作的。舞台纪录片这种影片类型也不要求你有多少的创作,接了这部片子必须一天一夜拍出来,时间很紧。很多的时候会在摄影棚里头干个两天两夜,累得我都晕在摄影机上了,真是晕头转向的。那时候有许多长镜头很长的,拉出来,升上去,移一下,再推,降下来,随着音乐的节奏移动,那时候我还年轻才四十多岁,体力都很难坚持的。

访:当时看舞台戏的时候,是不是摄影师应该是和导演一起看?那么镜头的划分也是大家一起讨论的了?

陈:是大家一起看的,也一起讨论,现场讨论总是有的,我们现在回头看1976年拍的那批片子,遗憾很多,因为根本没有时间让你去发挥,但是毕竟拍的是舞台纪录片,不像《野猪林》、《杨门女将》之类的艺术片,这些片子的布景都有很多相应的设计和创造,我们拍的这些不一样,就是舞台上原来是什么景就是什么景,根本没有时间给你再重新搭景,能把这台戏

拍下来就行了,就算完成任务了,基本上就是要求原样、忠实地把这个戏记录下来,那个时候这批戏也没打算对外公演。但是拍摄下来这批片子有一个贡献,就是把这些经典的老戏记录下来了,极大地方便了后人的学习和研究。

访:这批纪录片在布光上有什么特别的设计吗?

陈:舞台光还是原来舞台上演出用的光,但是拍近景和中景的时候,就简单地给人物脸上打点面光、眼神光,都是最基本的光。

访:这些戏拍的时候是不是也没有反打镜头?就是保持舞台的观众视点?

陈:是的,没有反打镜头,就是舞台观众的视点。但是比看舞台剧要好一点的就是看电影可以有中近景的切换,这样就可以清晰地看见原本舞台上很远、看不清晰的东西,观众的注意力也全都在导演的手中了。

访:当时拍摄这样的长镜头是不是完全根据音乐的节奏?

陈:是的,就是根据音乐。还有剧情上也觉得合适,算是一点点创作吧。

访:老的经典的戏曲有很多,为什么会选定像《断桥》、《珠帘寨》、《盗仙草》、《文昭关》、《五台山》等一批剧目?有什么样的选择标准吗?

陈:当时跟京剧团一起商量,他们也是在完成一项政治任务,当然也得把他们认为比较好的、经典的戏曲剧目推荐出来。

访:这五部舞台纪录片都是您和沙丹导演合作的,那么请您给我们介绍一下沙丹导演吧?

陈:我们两个一直是搭档的,一直配合的都很好。他以前是搞纪录片的,我是搞新闻片的。我以前老跟周总理等中央领导人在一起,拍抢新闻,拍这种舞台纪录片不多。沙丹拍过舞台片,所以我就跟他学。当时我们分配任务的时候,只考虑你能不能完成任务,而不是依据谁在戏曲这方面或者拍舞台纪录片的业务有多精,不过沙丹导演懂戏,否则分镜头的这项工作就很难完成了。

访:您觉得在拍摄的过程中,了解、熟悉戏曲和不了解、不熟悉戏曲的差别在哪里?会影响到拍摄吗?哪怕是拍舞台纪录片?

陈:我认为应该说懂戏肯定比不懂戏要拍得好。因为如果懂戏,你就会有在镜头创作上想得更多,如果不懂的话,就只能按照基本的拍法如实地

拍下来,而不会在镜头上面去想一些很出彩儿的创意。这就好比,你喜欢的东西你会想方设法把它做好,反之,就会应付了事。我当时对京剧并不了解,自然也没有什么基础,而且当时时间又很紧,那个时候选我去拍,是因为我的工作态度比较好,这个任务很艰巨,你得能日夜加班,没有什么负担,能按时完成任务,别出什么差错就是了。我当时就觉得不会好到哪里去,因为没有时间去研究、去分析每一个戏,只是一个政治任务。时间紧迫,根本谈不上创作。你们现在看看就发现了,其实就是不怎么样。(笑)

访:尽管这批作品的质量谈不上多么高,但是它记录了一代戏曲艺术家的风采,代表了戏曲电影的一种类型——舞台纪录片。这样看来,这批作品还是有许多价值的,值得我们后人去总结借鉴。

陈:是的,但是遗憾的是没能对这些片子上做深层次的思考、总结,这是一件可惜的事情。

访:您以前是摄影师,以后又成为导演,自己独立拍过电影,那么您认为戏曲电影应该怎样发展?有哪些值得探讨和总结的地方?

陈:你们是研究中国戏曲电影的,首先,你们赶上了一个好时候。当前我们国家引进许多国外的电影,在接受了许多国外先进的电影理念、技术的同时,我们现在大力弘扬本民族的文化,抓住中国文化的精髓,有了自己的电影魂,才能拍出中国电影的意境。那么中国的戏曲是首屈一指的国粹京剧,更是应该弘扬继承发展。京剧里蕴含的中国文化的瑰宝是取之不尽的,它的内涵是很丰富的,都是素材,而电影是传播文化的一种很好的手段,我想今后应该多拍一些戏曲电影,要是用心去拍几部,会有很好的收效。

关于拍摄《岳云》等儿童片的经验总结

访:其实拍一些儿童的戏曲影片像《岳云》之类的也是应该很好的,儿童电影在这块儿更是空缺,应该可以把这方面的题材发挥一下。中国最精华的艺术要在孩子的心里有个芽儿,也好更久远的继承发展下去。不是吗?

陈:对。我们儿影厂不仅拍过《岳云》,还有一部以戏曲为题材的电影

《娃娃唱大戏》，今年的十月份到澳大利亚参加文化节，我就准备带这部电影去。一方面，宣传一下中国的儿童电影；另一方面也好宣扬一下中国的传统文化，也说明中国的儿童也在继承这些传统文化。我们儿影厂还拍过一部戏曲题材的故事片《飞来的青衣》，但是遗憾的是我们这么多年来没有真正地研究学习过戏曲，也没有介绍过戏曲。你们现在搞这样一个课题研究是很好的，很重要的，也会很有收获的。这个研究不仅是对电影的一个推进，而且可以通过电影这个媒介来弘扬中国的戏曲文化。说老实话，我从小就接受西洋音乐的熏陶，并没有接受过戏曲教育，所以也听不懂。相反，在农村的孩子比在大城市的孩子听得多。当时让我去拍这个电影的时候，就觉得这个调子很单一，好像就不如听西洋音乐那样身心舒畅。这就是童年时受的教育不够，了解的太少是件遗憾的事。所以我们儿影厂以后拍片子的时候，还是注意从儿童开始培养、宣传，传播这样一种文化还是很必要的。

访：儿影厂总共拍了几部这样的影片？

陈：我们拍的儿童片像《娃娃唱大戏》、《飞来的青衣》市面上很少看到，因为不赚钱，所以电影院也不爱放映。《岳云》获过首届“童牛奖”，相对来说，成绩还好点，也就是这三部。还有一个就是儿童片缺少宣传，连宣传费都没有，没人看过，当然也不知道好不好？现在有好多电影也不见得好看，但是经过炒作、宣传，宣传的费用比拍摄的费用都高，市场化运作，当然会有票房！儿童片没有炒作，怎么会有人知道？没人知道的话，又怎么形成票房？没有票房又怎么能够进行下一部电影的生产与制作？所以，这也是一个很关键的因素，电影毕竟越来越市场化了、票房化了。

访：您是如何理解戏曲电影这个概念的？

陈：严格地说，像《岳云》这样的影片，是以纪录戏曲的某个剧目为主的，围绕这个剧目展开创作的电影，就是戏曲电影。像《娃娃唱大戏》就属于拍摄戏曲题材的故事片，它主要不是介绍戏曲的某个剧目，而是以讲述一群孩子的生活为主的影片。

访：您的意思是戏曲电影首先必须是一个戏曲的剧目，然后剧情如何发展，如何推动，都是围绕这个剧目而展开的，无论怎么加工，怎么二度创作，都是在这个基础之上的，对吧？

陈：我是这么认为的。

访:作为一名摄影师,请您谈谈自己的见解或者摄影的风格?

陈:我觉得不管搞什么都没有一定之规,我认为创作就得不断地创新。像我以前是拍新闻片的,就得抢,就是做事的动作要快,要把最重要的新闻点抢下来,那是新闻纪录片的本质。但是我也拍过舞台纪录片、舞台艺术片,像我拍的那个粉碎“四人帮”以后的片子叫《春天》,这个片子就要去创作了,就是要把全国人民粉碎“四人帮”后的喜悦心情表达出来。就是全国文艺工作者创作的(不是在一个舞台上,像李谷一、李光曦等艺术家)各种文艺形式丰富多彩的大联欢,这个片子就算是艺术片,得融进各个阶层的不同庆祝方式,才能呈现一个统一的片子就叫《春天》。

我拍过的片种很多,各有特色,风格也不一样。你提到的摄影师的风格、爱好,我想是根据他的生活环境给他的熏陶、影响才形成了他的审美趣味。所以我认为电影创作真的很难说出它有什么风格,每一部片子都有不同的题材,都有可能改变,自己也能不断改变,不断创新。如果是形成了一个固定的模式,它就不是电影创作了,我是这么理解的。

我是觉得自己现在还真没有什么固定的风格,我所拍的每一部电影都是根据内容和现场所处的环境来处理,而且要不断创新。电影摄影包括几个方面:构图、色彩、用光,这是几个比较重要的要素。具体说用光方面有没有定论?也没有。也得根据不同的剧情采取不同的布光方式。拍新闻片,就是根据现场的情况,随机地选光、布光,找最佳的拍摄角度去抓拍。拍故事片呢,摄影还必须要做到的一条规则是:配合全剧和导演的意图来工作和创作。导演在一部片子里所要体现的思想,摄影师得配合。导演阐述之后,我们摄影才能有自己的阐述和处理,同时还要有美工的配合,这样一部片子才能融为一体。一部影片的成败,在于集体创作,是综合的艺术作品。作为一个演员,在这部戏里演这个角儿,下部戏里头的戏路肯定得变,是不是?不能演所有的人都用一个戏路吧?

摄影节奏的把握很关键

访:您觉得拍戏曲艺术片,在摄影方面最应该注意的是什么问题?

陈:我觉得摄影不光是画面,还有一个重要问题是摄影的节奏。因为摄影机运动起来,就必须配合戏曲音乐的节奏。如果是个悲剧,它的节

奏应该都是比较缓慢的;如果是个喜剧,它的节奏应该是很欢快的。当然这个也不是绝对的。如果戏曲的音乐是很快的,你拍了一个慢慢腾腾的镜头,和音乐节奏配合不起来的话,就觉得很别扭。但是也有一种反向的节奏,有的导演就要求营造一种反向的节奏,比如说要反映一种心理,音乐节奏是很快的,但是我节奏却很慢,一种反向的,来形成反差的心理,效果也许更好一些。所以不管戏曲片也好,故事片也好,我认为很难说有什么定论。但是节奏会造成一种情绪。

访:在戏曲中,有种很常见的手法就是“紧打慢唱”,这个跟您刚才说的反向节奏作用是很相似的,也许这种电影蒙太奇的表现手法是来自于戏曲。您始终认为摄影风格是多变的,节奏是控制情绪的弹簧。如果让您拍一部戏曲电影,您会拍成《十五贯》那样的故事片化的戏曲片?还是《野猪林》那种的戏曲艺术电影?

陈:这个不一定,毕竟我还没有拍过,如果让我拍的话,绝不会重复前面的样式,我会拍出新的类型样式,这样才算是新创作。这就是艺术的特色,要不断变化创新,有新东西才行。

[附录]

《盗仙草》(京剧,1976年)

导演:沙丹 摄影:陈锦俦

演员:刘秀荣、马顺成、宋杰、倪启勋等

演出单位:北京京剧团 摄制单位:中央新闻纪录电影制片厂

《断桥》(京剧,1976年)

导演:沙丹 摄影:陈锦俦

演员:杜近芳、单体明、叶盛兰等

演出单位:中国京剧团 摄制单位:中央新闻纪录电影制片厂

《文昭关》(京剧,1976年)

导演:沙丹 摄影:陈锦俦

演员:马长礼、阎元靖、刘盛通等

演出单位:北京京剧团 摄制单位:中央新闻纪录电影制片厂

《五台山》(一名《五台会兄》,京剧,1976年)

导演:沙丹 摄影:陈锦俦

演员:吴钰章、张元智、李世章等

演出单位:中国京剧团 摄制单位:中央新闻纪录电影制片厂

《珠帘寨》(京剧,1976年)

导演:沙丹 摄影:陈锦俦

演员:马长礼、张春孝、李玉英、倪启勋、张学敏等

演出单位:北京京剧团 摄制单位:中央新闻纪录电影制片厂

[附记]

陈老师为我们研究学习新影厂在1976年拍摄的一大批舞台纪录片提供了很重要的相关背景和创作情况。作为一名摄影师,她着重强调了拍摄影片最应该注意的问题是:摄影的节奏处理。指出在创作戏曲电影的时候就得注意音乐的节奏、摄影的节奏和剧情的节奏的关系及处理方法,她还指出节奏会造成一种情绪,这些观点都很值得我们研究和借鉴。

陈老师认为,在当今时代,媒体的宣传和商业的炒作也会对影片的票房和发行起着至关重要的影响,说明了市场已经对电影的生产、发行等都形成制约和影响,宣传已经成为影片发行很重要的方面,是不可忽视的。

最后,陈老师强调重申了她的一个创作原则:创新,突破,再创新。

(采访:宋采莲、顾秋佳)

(整理:宋采莲)

访《碧玉簪》、《尤三姐》的摄影师彭恩礼

采访时间:2006年8月2日

采访地点:上海彭恩礼住所



彭恩礼,生于1932年,山东济宁人。
中国电影摄影师。

1949年参加华东军区后勤部文工团。1950年进山东大学艺术系学习。1952年进上海电影制片厂任摄影助理。1955年进北京电影学院摄影专修班学习。1957年重返上影任摄影师。先后拍摄《碧玉簪》、《尤三姐》、《蓝光闪过之后》、《石榴花》、《喜盈门》、《漂泊奇迹》、《咱们的退伍兵》、《滴血钻石》等影片二十余部。

个人经历

访:彭老师,咱们就从您从事电影工作开始讲起吧?

彭:好的,我一直都是搞文艺工作,刚开始是在山东部队文工团,后来进山东大学艺术系学习,毕业后到上海电影制片厂工作。

访:从事电影创作是您所向往的一个职业吗?

彭:我并不向往从事电影这个职业,按照我自己的愿望还是愿意做舞台工作,可分到这里就要好好工作,听党的话嘛。

我从1955年到1957年在北京电影学院摄影专修班学习,那时候成立了四个专修班:导演专修班、演员专修班、摄影专修班、制片专修班。我记得学校还请了前苏联的专家们来给我们讲课,收获很大。

关于《碧玉簪》

访:您拍了许多片子,像《喜盈门》、《漂泊奇遇》、《咱们的退伍兵》、《蓝光闪过以后》等等,《喜盈门》还获得了“金鸡奖”特别奖、“百花奖”最佳奖,同时也拍了两部戏曲片《碧玉簪》和《尤三姐》,这是您第一次参与戏曲片的创作,您当时的主要工作是什么?

彭:罗从周老师是总体把握,比如影片摄影总体基调、光影、色彩等等。我就是掌握机器,从镜头里把握好光影效果,负责完成好画面构图。电影主要看银幕形象,摄影师的创作空间就是胶片上。

访:《碧玉簪》是您和老师罗从周共同担任的摄影工作?

彭:对。我的老师是一位在电影界德高望重的人,对下面的工作人员也很爱护,我二十岁跟他学习摄影技术,我跟他的第一部戏就是《鸡毛信》,是他培养了我。他工作非常认真、刻苦,创作上很有激情,对我很爱护也很严格。他总说做摄影要练就“猫眼、铁腿、神仙肚”。我还没来得及感谢他,他就走了。

访:您拍了很多好片子,这就是对老师最大的感谢了。

彭:你这是安慰我。

访:《碧玉簪》的导演是吴永刚,拍之前你们看了舞台演出吗?

彭:没有看过舞台演出,看的是剧本。吴永刚导演是个大导演,艺术修养很高,我们都很尊敬他,他在20世纪30年代就拍过《神女》,是中国电影史上是很有历史地位的人。

访:不同的剧种、不同的剧目在电影中所采用的表现方法是不同的,《碧玉簪》是越剧,对它的处理和对京剧《尤三姐》的处理有哪些不同呢?

彭:京剧和越剧各有不同的艺术特色,在我的印象中它比《尤三姐》的节奏要快一些,而且它的近景比较多。

访:近景多的原因是什么呢?

彭:这就与演员的表演有直接的关系,多数是因为要表现剧中人物内心情绪的变化。尤三姐是个悲剧人物,她的性格中有火辣辣的一面,也有很悲怨的一面,这些主要从人物的内心变化中去体现,自然在镜头上会有一些近景的运用。

访:《碧玉簪》开场的第一个镜头是一道一道的月亮门,镜头慢慢地推进去,很美,很有意境。

彭:其实那个布景十分简单,而且是在上影厂二号和三号两个最小的棚里拍的。我们多数用的是广角镜头,另外第四面墙不要推倒,因为这是



越剧《碧玉簪》剧照

戏曲片呀,要是故事片就不用管这个了。

“三盖衣”唱段的拍摄情况

访:“三盖衣”是影片中很重要的一段唱腔,表现了女主人公的矛盾心情,影片中对此表现的也很好。

彭:对。这段唱腔很长,镜头上如果表现不好的话,很可能拍得很呆板。因为就在一个空间里,一个人在睡觉,一个人在矛盾,空间、人物都没有变化,如果镜头也没有变化,节奏上也没有变化,内心的矛盾表现出来就会很平淡,观众看到这样的画面一定会腻的。我们在处理这段唱的时候镜头变化挺多的,有移动的、有拉出来的、有比较远的、有升起来的,而且这三次盖衣服过程中的每一次镜头运动方式都不同。

访:这些处理镜头的方式在拍摄前都是设计好的吗?

彭:对。这在拍摄前都设计好了。通过镜头的运用来表现三次盖衣服的不同心理特点,还有光线的处理也要配合镜头的拍摄,举个例子:“三盖衣”演员的背后是一扇窗户,风来了,窗户一翘起来就有一点亮光;窗户关上,亮光就小了,虽然是一个很小的动作,也得有人在那里操作,这些小地方都很细腻。

访:希望通过这样的细节表现什么呢?

彭:表现她内心的矛盾,内心的波动。(笑)这一段中有一个主观空镜头用得很好,“三盖衣”之前有一个灰溜溜的空镜头,色调上很冷,随后那个女的唱“洞房花烛夜,冷清清”表现了一种很空旷、很孤单、很伤感、很怅然的心境。摄影的色彩也要有节奏,你用什么颜色来表现人物的思想感情和在规定情境下的情绪,这些镜头的处理是完全打破了舞台的界限。

访:有资料上说“三盖衣”是一个镜头完成的,在后期剪辑中,分切成了几个镜头,是这样吗?

彭:“三盖衣”不是这样的,我们是按照分镜头拍的。

访:分镜头是一个镜头完成的?还是本身就是分切成了几个镜头?

彭:本身就分切成了几个,不是一个镜头完成的。

访:你认为拍摄戏曲片时要特别注意哪些方面的问题?

彭:故事片也好、戏曲片也好,有许多方面是一样的,都要突出影片的

主题思想、主要人物的性格。戏曲片特别的一点可能是在镜头处理上,要根据唱段、身段表演进行拍摄,那就要求操作机器的人更加熟练,不能让人察觉。

关于《尤三姐》

访:请您给我们谈谈《尤三姐》的创作起因和创作经历?

彭:拍摄《尤三姐》主要原因有两方面:一方面是因为我的老师罗从周,他是这部戏的第一摄影,可恰恰在那个时候又安排他参加另一部电影《北国江南》的拍摄,导演等着他去看外景,他临出差以前跟我说了对于这部戏的拍摄想法,剩下的要我自己来完成。当时我有一个想法,就是要做好,尽自己最大的努力把它拍好。

访:您有舞台实践的经验,在拍摄戏曲片的时候应该有点把握吧?

彭:是的。有一点我是很清楚的——这个戏我晓得它和故事片不一样,是有区别的。我们看戏曲中的一段唱腔有好几分钟,而到了电影里就可以只用几个镜头就解决了,同样的情况要是换成故事片的话就不得了了,十几个镜头都不一定能够完成。(笑)这样讲就很清楚了吧。戏曲片的处理方式就不像故事片,因为它的唱词很多,要保持完整的唱段,在镜头上不易分得太零碎。唱段是根据故事的内容进行的,如果中间硬性地把它切断,镜头上硬接硬跳,视觉效果一定会很不舒服。怎么办?应该是根据它的节奏、它的内容、演员情绪的变化来分切,所以对比故事片而言,戏曲片的节奏是比较缓慢的。

访:这就是说在最初拍片的时候,对戏曲片的节奏就要有一个认识。

彭:对,因为节奏这东西对一部影片来讲十分重要。一部故事片里面有三百个镜头,但戏曲片最多有一百多个镜头。

访:在分镜头的过程中这样的想法就会显得十分重要。

彭:对。但分镜头主要是由导演来分的,摄影除了要努力理解导演的创作意图,也可以向导演提出自己的设想和建议。

访:在看剧本、分镜头之前,也需要和创作组的成员们来商量节奏、色彩等一些问题吧?

彭:这个是要有的。在商量的时候我谈了对于节奏上的观点,导演用



京剧《尤三姐》剧照



京剧《尤三姐》剧照



京剧《尤三姐》剧照

绍兴话说：“好的。”(笑)

访：在您的印象中，分完镜头之后有没有让大家看看，提提意见什么的？

彭：没有。

访：在创作中您负责的摄影这一部分创作空间大吗？

彭:镜头、调度、机位确定好了之后,基本上是我在操作,导演就适当地提醒一下,点一点,但这个提醒是很重要的。当然,作为摄影,除了理解导演的创作意图,也可以向导演提出艺术设想和建议。

访:不少的舞台演员到了镜头面前就不如在舞台上自如,对分镜头拍摄这种方式有些不习惯,另外在调度上也需要有一个适应的过程。在这部片子的拍摄中有这样的情况吗?

彭:没有这样的感觉。童芷苓等这几位演员都很放得开,童祥苓是她的弟弟,演贾珍、贾荣的演员是京剧院有名的丑角,他们很会演戏的,很努力,有什么要求就直接跟他们讲好了,规定什么调度、什么动作,他们都能做得到。其实,能来拍电影的演员都是很优秀的,他们对艺术的理解和悟性都很高,大家合作的也比较愉快,导演也很开心。

访:舞台上只有三面墙,到了这部电影中,第四面墙是不是要推倒呢?

彭:第四面墙不能推倒。因为这是戏曲片,如果是故事片就不用管这个了。

访:还是保留舞台的三面墙?

彭:对。但是不会让观众察觉到,要察觉到就不对了。两个侧面的正反打没问题,但不能反打观众这一面。

访:《尤三姐》这个戏的镜头处理比较灵活,你看正打,也有侧一点的镜头,就像翻一个身一样。

彭:对。摄影机根据演员的动作,镜头旋过去,你感觉不到摄影机在动,但实际上很多是镜头在运动,摄影机根据演员动作的大小移动,也就是说演员表演的节奏和摄影机的节奏是一致的,如果不一致的话就“穿帮”了。其实也就是摄影机本身也在演戏,要完全理解剧中人物的心理、性格和状态,跟着演员的情绪形体动,两者要配合得非常好。

访:在拍摄前,创作组有没有去看舞台演出呢?

彭:没有,光看了本子。

访:拍摄之前您也要熟读剧本、掌握人物的性格特点和在具体情景之下的内心变化?

彭:对。

访:那如果看了舞台演出再进行拍摄,会不会对演员表演、调度掌握得更为清晰,对创作更有帮助呢?

彭:实际上在没有正式开拍之前,在摄影棚的布景内演员就开始走场、走地位。我们根据创作人员的要求和演员的实际情况,在调度上也还会有一些变动。

访:那时候胶片使用是很紧张的,这部影片用的是什么胶片?

彭:提起这个胶片就复杂了,那个时候最好的胶片就是美国的伊斯曼。《碧玉簪》使用的胶片是西德的阿克法三型,拍摄《尤三姐》的时候就不行了,用的是比利时的正片。你们不要忘记当时的时代背景,拍这个戏的时候是三年自然灾害时期,他们演员习惯于晚上拍,都是夜里拍戏,大家肚子都吃不饱,只有几级以上的人才配给一点东西吃。我记得,当时的一个咸鸭蛋要切成好几块,大家分来吃。当时在厂里的食堂吃点卷心菜叶子什么的,当然拍戏的中间也会有些吃的,一个鸡蛋就很了不起了。1962年生活还稍微好一点,但还是很困难。这些影片就是在这样非常困难的情况下完成的。吴永刚导演在这样的情况下拍了这个戏。

访:演员们每天下午就要开始化妆?

彭:对。六七点钟就得进棚。我们的拍摄速度不是很快,练习练习,走走地位,每天拍四到六个镜头就算快的,要碰上复杂的镜头,半天时间就只能拍一个镜头。

访:那这部戏一共拍了多长时间呢?

彭:记不太清楚了,大概半年不到。那个时候的工作方法在现代人眼里看起来可能一钱不值了,但是我们回过头来想想,那样的工作方法还很值得骄傲。大家都想把这个片子拍好,领导看着满意,群众看着也满意,“为人民服务”这个观念是很强的。那个时候的人们有强烈的事业心,女同志们也是一样,要干出一番事业。那时候电影厂有很多人,你能接到戏,就说明组织上、领导信任你,这是很难得的,主创人员更是这样。你们现在研究戏曲电影就知道崔嵬导演,他讲:你要把中国戏曲推广到广大的人民中间去,到广大的土地上去,电影对戏曲能够有很大的帮助,你拍好了一部戏曲片,你就可以拿着拷贝到处去放,比那么多演员都到山区去演出要方便得多了。

访:您对“南派”的风格怎么理解?

彭:我认为,南派更细腻一点吧。

访:对,人物感情很细腻的。

彭:(笑)我觉得《尤三姐》是南派的,但是第四面墙没有推倒,在没有推倒第四面墙的情况下照样有反打镜头。我拍这两个戏不是通过第三面墙造成纵深感,而是角度稍微移动一下,没有直冲着观众的;直对着演员可能是有的,根据她的动作,镜头一直跟着她,快到直的地方了,“啪”跳一个中近镜头,基本不给直的角度。

访:《尤三姐》中的布景相对比较实,您认为是否会影响到演员的身段表演?

彭:如果是很实的布景的话,是会影响到演员的身段表演,所以我们还没完全往实里走,还是给演员留了一定的表演空间,如果往实的方面走就失败了。尤三姐在屋里幻想到她和柳湘云在河边这一场戏,从手段上来讲是用了影视的手段,但表演还是在舞台的框框里。

访:这部片子中人物多,性格鲜明,怎样从摄影方面对每一个人物进行刻画呢?

彭:这是很重要的一个问题。摄影之所以叫创作人员,就是因为他参与创作,在光影、色彩、镜头的处理基础上,要把正反面人物的性格表现出来,当然太形式主义也不好,但是要把内心的丑恶、善良、坚强、脆弱都要表现出来,否则就是工匠了。尤三姐坐在桌子上就把贾琏、贾珍丑恶的面孔表现出来了,两个大男人在这么一个女人面前就显得萎萎缩缩,机器的角度肯定要高一点,就显得这两个大男人矮了、渺小了,尤三姐坐在桌子上很威武的,把他们给镇住了,人物的关系也就更明朗了。可能现在看起来觉得力度还不够,但是在那个时代,这样的创作应该说想法还是很大胆的。

访:《尤三姐》在光影的处理上运用了强烈的色彩对比,这样处理有什么具体的原因吗?

彭:主要是从人物性格出发来考虑影片的色彩。尤三姐的内心是很火辣辣的,很火热的,是一个敢爱敢恨、敢怨敢怒的女性。她对王孙贵族采取的是正面的反抗,保持了她神圣不可侵犯的人格。她大胆地追求爱情,并用死来证明自己,她的人生也因此显得更有价值。如果处理成很冷清、四平八稳的就不对了,于是在色彩上就要鲜艳一些,跳动一些,动感强一些,否则就不符合这个人物的性格。

访:在贾珍、贾琏、尤三姐三人喝酒的时候,是真喝,还是假喝?

彭:是真喝,在电影中真喝好。贾珍、贾琏他们两个跟尤三姐一个人喝酒,他们觉得三姐上当了,心中暗喜。可他们没有想到三姐那么泼辣,一杯接着一杯,他们都傻掉了,这时候就不要虚拟动作了,观众能够清楚地看到三姐最后把酒泼到他们两个人的脸上了,人物形象在这时候就出来了。

访:全片第一个镜头是一个长镜头,很悠长的,最后一个镜头是尤三姐最后死的时候,倒下去,然后是一把剑的特写,柳湘莲喊了声“我的妻”,很短促,全片就结束了。这又是怎么考虑的呢?

彭:(笑)原来我以为是很好,越简单处理越好,听你们这么讲,好像也有点道理,但是太拖了也不行呀。

访:在分镜头的时候就是这样设计的吗?

彭:对,就是这样设计的,好像是缩短了一些的。

访:那会不会和当时的文艺环境有关系,不能够太浪漫了?

彭:嗯,可能也有这方面的影响。你想她已经拔剑自刎了,镜头上你还要表现她什么呢?

访:那是不是也可以像《静静的顿河》中最后的处理那样,镜头慢慢拉起来,留下一个回味的空间?

彭:(笑)结束匆忙了一点,但是我想导演这样处理应该是有考虑的。吴永刚是一位很优秀的导演,拍片子很有经验。这个戏拍完了之后他很高兴,把我拉到他家里去,请我吃饭,我记得是在他家吃的涮羊肉。那时候的环境放在那里,我们不好多讲,彼此心照不宣吧。

[附录]

《碧玉簪》(越剧,1962年)

改编、导演:吴永刚 摄影:罗从周、彭恩礼 美工:张曦白

副导演:赵焕章 舞台导演:黄沙

演员:金采凤、陈少春、周宝奎、姚水娟等

摄制单位:海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司

《尤三姐》(京剧,1963年)

改编:陈西汀 导演:吴永刚 摄影顾问:罗从周

摄影:彭恩礼 美工:张曦白

演员:童芷苓、王熙春、黄正勤、刘斌升、童祥苓等

摄制单位:海燕电影制片厂、香港金生影业公司

[附记]

8月2日上午天气很热,我们到彭老师家时,桌上已经为我们准备好了冰凉的柠檬茶水。

谈到《碧玉簪》、《尤三姐》的创作时,彭老师说:“这么多年过去了,仍然有人关注戏曲电影,真是一件让人高兴的事情。”彭老师认为:在摄影方面,相对于故事片而言,戏曲片的节奏是比较缓慢的;因为镜头应该是根据唱腔内容、音乐节奏、演员情绪的变化来分切;对于摄影机的运动则要根据演员动作的大小来定,应该和演员的表演节奏一致;影片中人物不同,就要采用不同的方法来表现、刻画人物。

彭老师一再强调,现在谈几十年前的事情,可能会出现记忆偏差,有些地方不一定准确,希望大家谅解!

(采访:杨秀峰、宋采莲)

(整理:赵晴)

访《磐石湾》、《李慧娘》等 影片的摄影师卢俊福

采访时间:2006年8月2日

采访地点:上海美之国际青年宾馆



卢俊福,上海市人,1930年7月出生。1948年毕业于上海复旦中学。1950年进入上海私营东华电影厂,后为上海联合电影厂、上海电影厂。1990年退休。1950年—1956年,当摄影练习生、摄影助理。1956年与查祥康合作拍摄戏曲片《葛麻》,1958年开始单独拍戏。所拍摄影片有:《高山下的花环》、《秋天里的春天》、《芙蓉镇》、《最后的贵族》、《好事多磨》、《大李小李和老李》、《孙悟空三打白骨精》、《磐石湾》、《审椅子》、《李慧娘》等。

主要参与拍摄的戏曲电影有:《葛麻》、《孙悟空三打白骨精》、《周信芳的舞台艺术》、《磐石湾》、《审椅子》、《李慧娘》等。

从舞台到银幕没有绝对的“虚”与“实”

访:作为一名摄影师,您的经历十分丰富,拍过故事片、戏曲艺术片,还有舞蹈艺术片,请您谈谈在戏曲影片的拍摄中与拍故事片、舞蹈艺术片有哪些相同和不同的地方?

卢:从舞台搬到银幕,总会牵扯到怎样处理原有舞台呈现的问题,其实这个不完全是摄影的问题。现在单从摄影的角度去说,无论从曝光数也好,还是拍摄角度、拍摄方法来看,都不是很难。我们经常说拍片子的时候总会遇见的一个问题是:“虚”与“实”的问题。其实也无非就是电影多靠近舞台一点?还是舞台多靠近电影一点?在现实拍摄中,没有绝对的“实”,也没有绝对的“虚”,都得根据具体戏的剧情、剧种、总体的艺术构思,并且依据原来舞台的演出来综合考虑确定。

访:您认为戏曲片是以戏曲为中心对象,通过电影手段,再现戏曲艺术的美感?还是充分利用电影艺术特性,对表演形式进行改造呢?

卢:我最早接触的戏曲片是《梁山伯与祝英台》,当时是摄影助理,一直跟着黄绍芬老师的。从我拍摄的戏曲片来看,不管是楚剧的《葛麻》(楚剧是湖北的),还是湘剧《拜月记》、绍剧《孙悟空三打白骨精》,还有一些京剧的电影作品,应该说各个剧种的作品多少都接触了一些。《宝莲灯》也是我拍的,是个舞蹈片。将舞台呈现搬上银幕,这中间是有很大距离的。不管是《磐石湾》、《李慧娘》还是其他的戏曲影片,总归是从舞台到电影。而舞台和电影是两种不同的载体,这中间肯定会发生很多“应该你适应我,还是我适应你”的问题。实际上,这是需要相互适应的。我认为有些地方,电影会适应舞台的,因为当时所有的舞台戏要搬上银幕,总归是要先有一个舞台的演出,你总是会把舞台上的主要创作人员认为比较好的、比较精彩的记录下来。从这个方面来看,电影一定要适应舞台,因为你要记录它,那么电影一定要服从舞台。不管是《孙悟空三打白骨精》也好,《拜月记》也好,《葛麻》也好,包括《周信芳的舞台艺术》等,都是先有了舞台剧,之后又拍成了电影。但是反过来,既然要拍成电影,就得有相应的变化。《徐策跑城》是应云卫导演的,他对京剧是很了解的。《下书杀惜》是杨小仲导演拍的,之前他也曾经拍过很多的电影作品。他们两个都是

老导演,把舞台的东西搬上银幕,必然的会把电影导演的一些思维加到舞台上去,这个是必然的。所以在拍戏的中间,不管是京剧也好,其他的地方戏也好,由舞台到银幕,两者是相互影响、适应的。从观众的角度来说,即使是舞台上你很喜欢的一个演出,完全忠实地进行了拍摄,估计效果也不是很好。因为观众看舞台剧的感受,是立体的空间的感受,跟坐在电影院里的感受绝对不一样。所以,我觉得每部戏曲电影都是这样一个相互影响的过程。

关于《周信芳的舞台艺术》的创作情况

访:影片《周信芳的舞台艺术》是一部舞台纪录片,但是这部影片也进行了一些电影化的创作,显得真实度很高,但是它会与演员的虚拟化表演产生矛盾。请您谈谈当时的创作情况?

卢:我接触到的一个比较“虚”的戏是《周信芳的舞台艺术》,这部影片包括《徐策跑城》和《下书杀惜》两出戏。第一个戏是《徐策跑城》,搭的是立体的景,当时我没有特别的想法,现在看来,我觉得立体景的效果看起来反而不是最好。

当时应云卫导演把我们主要的创作部门召集到一起,他对京剧还是比较有研究的,对《徐策跑城》这出戏也很熟悉,他和我们讨论这个戏应该怎样拍?我记得一开始他就说“跑城”这段戏,应该是一个连贯的横移镜头,我们不要打断他;一直跟着他,他什么时候抬腿,什么时候转身,都给他记录下来,完全是这样。他知道演员在什么地方会抖胡子,什么地方会耍水袖,而这些都是周先生真功夫的所在,我们必须把它记录下来,并且用近景、特写镜头来强调,这些都能看出来导演对京剧的熟悉程度和态度。《徐策跑城》这个戏,我的感觉是从戏的角度说,基本上都是虚拟的,越“实”,反而越和这个戏不搭调。我们拍的时候基本上都是按照舞台原有呈现把它拍下来的,我的印象中就是布景太“实”了一点。

第二出戏就是《下书杀惜》,从表演风格上来看,比较接近现实生活,杨小仲导演对纪录的角度要求不是太多。我记得我们搭的景都是很实的,完全是生活中的那样。虽然有不少京剧的唱腔、身段,却是按照一般的故事片的拍法拍的。我之前不知道这个戏有“上楼”、“下楼”这样的动

作,但是我感觉导演对演员是很尊重的,周信芳先生是很有名的京剧演员,要是他坚持要求的东西,导演也会同意的。周信芳要求拍得真实一点。面对一个真实的楼梯,就取消了“上楼”、“下楼”的程式化动作,而是直接用镜头切换过去了,舞台上的虚拟动作在实景中反而不好表演,干脆就不要了。整个戏“实”的部分比较多,不像《徐策跑城》都是“虚”的,就全部都把它“虚”掉就好了。而《下书杀惜》中“实”的部分多,有真的楼梯再用上虚拟的动作,观众看来就不会特别舒服。导演根据这个戏的总体要求,用“实”的手法处理比较好一点。

关于《李慧娘》的创作情况

访:影片《李慧娘》是一部鬼戏,曾经一度遭到禁演,社会各界对这部戏的评价也褒贬不一,但是导演却在电影中进行了很多大胆、有益的创新和尝试,都取得了良好的效果,比原来的故事更加精彩。当时你们是怎样构思创作这部影片的?

卢:《李慧娘》这部戏是在“文革”以后拍的。刘琼导演对京剧很有兴趣,在拍摄创作期间,他对我们主创人员的要求很宽,尽管也有许多虚拟的舞台舞蹈,但导演特别鼓励我们多想象、多发挥、创新。导演对特技的要求也很高,要求任何地方可以丰富的都加上,尽可能地发挥电影的特性把戏表现得更好看。演员胡芝风相对来说比较年轻,对一些电影的特技要求都可以适应。刘琼导演对京剧的一些好的东西、适合剧情的东西还是保留了的,像“喷火”、“地府”的一些虚拟的舞蹈,但是总的处理方法是比较“实”的,像贾似道看李慧娘唱歌舞蹈时,我们用了俯拍镜头,这是完全脱离观众视角的,插在电影里,看起来效果也很适合。我们搭的“潮心亭”那个景,有水、还有倒影,都很实的。到了“阴曹地府”就都是“虚”的了,真正的“阴曹地府”是什么样子没有人知道,所以我们设计的时候就把背景都弄成黑的,再画一些隐隐约约的宫殿、鬼火之类装饰。但是后来发现,那些东西不好画,后来干脆不弄了,就放烟火。这个戏的烟火师是蒋伯林,我和他商量决定这部分的氛围全部用烟火来表现,就干脆弄得朦朦胧胧的。拍摄的重点是拍李慧娘、钟馗、小鬼们的舞蹈,这样处理的话,就没有具体的景了。后来,我想既然是把舞台拍成电影了,就得利用电影拍

出一些舞台上根本看不到的东西。我提出拍一个特别大的俯拍镜头:拍一个从舞台上最高的角度往下看的。原有舞台处理上是钟馗带领小鬼们出来,是走圆场。我拍《周信芳的舞台艺术》中的“下书杀惜”时的“赤发鬼”刘唐出场时也是用的跑圆场。当时我跟导演讨论过,演员跑的是个圆圈,有个圆心,如果从圆心的角度来看,这样幅度大,节奏也出来了,不会对戏有什么破坏,反而有帮助,但是当时的布景不行,拍出来会“穿帮”。戏曲的景如果这样拍出来就会“穿帮”。到了《李慧娘》这个戏,刚好又碰到这个问题,我们的布景周围都是烟火,其他什么都没有,我就跟导演说了我的这个看法,我们让演员跑圆场时圈子稍微大一点。这些演员都很能适应,那么我们就可以把摄影机放在中央圆心处,再让锣鼓乐队多敲几次,拍整整一圈 360 度。所以拍的时候也是蛮好玩的,因为摄影机放在轨道车上,它中间有个圆盘,摄影机放在上面,一推它本身就可以转的。所有的工作人员,包括导演、灯光、场记、录音等都躲在摄影机的后面。实拍的时候,摄影机转了 360 度,演员在镜头前跑圆场,镜头后面是一大堆工作人员跟着笃笃地跑,真是蛮有意思。导演对主创人员的要求是:你们尽量想出一些舞台上没法表现的,在电影中我们多给它丰富一下。所以特技在这里发挥的是比较好的,演员在这方面配合的也比较好。例如:在李慧娘被杀头以后,有一个李慧娘的头放在盒子里的镜头,这是真人的头和盒子合成的。拍这个镜头的时候,特技师戈永良要求演员做同一个动作保持同一高度并且长时间不动,那是非常累的。所以演员和特技配合的也是很好的。

关于《磐石湾》的创作情况

访:《磐石湾》是一部现代戏,拍摄成电影的时候更多的是强调真实性,把现代戏呈现到银幕上,当时你们具体是怎样处理的?

卢:《磐石湾》这部影片对景的要求是很“实”的。当时“四人帮”还在,由上海市革委会负责抓这个戏。他们认为既然从电影的角度来拍《磐石湾》这个戏,那么就得尽量“实”,要求内外景结合来拍,有一部分戏要到外景去拍。要求灯光不要还原舞台的大白光,要用像话剧一样的灯光,要讲究一点气氛。要根据具体的剧情、时间、空间来营造好气氛。上级说拍电

影的时候还是讲究一点的好,包括日景、夜景,黄昏的气氛,夜景中间要分几个不同的层次。后来又提出拍电影绝对不能把舞台中的激情丢了。因为舞台演出的时候,演员表演是一气呵成的,整个戏的情绪是很连贯的,激情就容易出来。拍电影的时候是按镜头分开拍的,这个地方你拍一个近景,然后过半天又拍下一个镜头。演员又是京剧演员,不是电影演员,很容易在表演的激情上比原来舞台演出有所损失。所以他们提出要抓住演员的激情。

他们说整个舞台演出得规范,不能打乱,尤其是舞台的调度,演员表演的一些程式。像“山洞”那场戏,演员到洞里去抓特务时做的一段程式动作,这是一整套完整的、规范的动作,并不是生活中真实的去抓特务的动作,拍电影的时候不要打乱舞台的规范的整套动作。我知道导演谢晋对这个戏应该说不是很有研究,但《磐石湾》的编剧王练同志和舞台的导演梁大成同志原来都是上海戏剧学院的,他们二人也参加电影摄制组一起工作,对我们的工作很有帮助,因为话剧的东西和电影容易沟通。在拍的时候,接触的一些演员,用“实”的方法处理,一般的他们都能够适应。有一些戏到了实景就不能够完全按照舞台的方法处理,他们也完全能够理解、适应。导演也知道要保留舞台上比较规范完整的一些程式动作,这就是电影服务于舞台,在这个基本前提下,导演可以任意发挥,内容还是最主要的。

这个片子一开始就采用内外景结合拍摄的手法,我们的外景是在福建省的东山岛拍的。那个地方的海湾沙滩很漂亮,水也很好,其他的硬件差些。到了要拍《磐石湾》的时候,要找一个渔村,我就跟导演说这个地方不错,最后就是在这个地方拍的。导演知道要把舞台呈现变成电影,完全真的按照实的拍也不行,也要有些虚拟的。本身是实景但是拍出来以后又像布景一样,这样结合起来才会比较好一点。当时我们是冲着这个目标去做的,尽量“实”,但在“实”的中间也注意到画面的构成和其效果,都注意到了这些问题。

关于《审椅子》的创作情况

访:现代戏电影《审椅子》在市面上已经很难找到了,请您谈一下这部

片子的具体情况,并且谈谈从舞台到银幕的过渡中不容易处理的问题?

卢:《审椅子》是由两个小戏组成的,《审椅子》和《战海浪》。《审椅子》是李炳淑演的,景是在厂里搭的。都是在这个景里头分镜头拍摄的。调度呢,《审椅子》虚拟的东西不是太多,所以基本上完全按“实”的把它拍下来;而《战海浪》都是舞台原有呈现,像翻跟头之类的动作性很强的武打动作,我们大部分都是把舞台的程式动作拍下来,就加了点特技像叠印一层层海浪之类的。这个戏因为没有通过上级的审阅,要求修改,又赶上“四人帮”被粉碎,就搁置下了。

从舞台转化到电影,有三个问题不太好处理。

一个是演员的唱腔。比如说周信芳的唱腔还比较好处理,因为他的拖腔不是很长,电影就好拍一些。像梅兰芳的“梅派”唱腔是个典范的东西,动都不能动的,拍电影的时候只能是尽量纪录。他的一个音可以拖很长很长的时间,这个在电影语言中就很难处理。其他的地方剧种,碰到这样的问题少一点,京剧中经常有拖腔,就不太好处理。

第二个难处理的问题,是在很多经典的传统戏里程式化的动作太多。中国的戏曲许多经典的程式化动作都来源于生活,像:推门,进门,都用成套的虚拟程式的动作来表达。这对于电影来说,就很麻烦。你搭了一个很实的布景,比如说一个实实在在的房間,但演员进门的时候却用很虚拟的动作,观众就很难接受。我接触的地方戏和一些演员,像周信芳、胡芝凤等,他们在电影拍摄过程中对“开门”、“进门”、“关门”这样的程式化动作演员好像也不是十分坚持。我也听说有些演员和导演拍电影的时候是比较坚持的,认为这个一定要保留的,这在电影拍摄方面就比较费脑筋,除非你的布景处理干脆“虚”一点,像《徐策跑城》是“虚”的,这也是个办法。要是你的布景是实的,而推门、进门用戏曲的虚拟的程式动作表现,拍出来肯定很不协调了。

第三个问题是音乐的过门处理。因为舞台上上一场(段)戏与下一场(段)戏之间都有一段比较长时间的过门。那么转换到电影,这个过门怎么处理?当然有的时候可以填充很多内容,一般反映比较好的是《智取威虎山》中的“打虎上山”,因为这个音乐本身就很好听,再加许多画面进去,就很好了。有的音乐只是过场的音乐,一般是导演想办法较快地转到下一场戏,这样处理效果比较好的例子就很多了,像《梁山伯与祝英台》的

“拜堂成亲”一场戏,先是前一场戏的景,音乐一转调,镜头再拉出来就是下一场戏的开头了,夫妻双双去拜堂,就是在观音堂的布景前面了。《孙悟空三打白骨精》也是一样,利用电影的蒙太奇,上一场戏是要去找一个庙,镜头拉出来,下一场戏就直接到庙里头了,这个中间要靠音乐。在这些地方的处理上,运用音乐调门的转换,使剪辑比较流畅,效果也比较好。

关于绍剧电影《孙悟空三打白骨精》的创作情况

访:《孙悟空三打白骨精》中有许多脸谱,而脸谱的本身就是舞台上演出时用来表现人物性格的一种符号化的东西。京剧脸谱有代表忠的、奸的,性格有刚强、柔弱的,全部用脸谱来表现。在该片的拍摄中,不同人物有什么不同的处理?



绍剧《孙悟空三打白骨精》剧照

卢:你要是遇到这样的脸谱比较多的戏,比较常用的处理手法就是基本上用平光把它记录下来,《孙悟空三打白骨精》就是这样的。唐僧在舞台上本来就没有什么脸谱,大概就是额头上有一点红,沙和尚也没有什么

脸谱的,猪八戒原来有没有脸谱我就记得不是特别清了。我知道绍剧中的猪八戒做了一个猪脸一样的面具,这个倒是从《孙悟空三打白骨精》开始的,也可能跟导演构思有关,他们感觉蛮好。所以这样一来,他们绍剧到现在一直沿用这样的东西了,不妨碍他们的表演。绍剧不像越剧等剧种那样受欢迎,有知名度。《孙悟空三打白骨精》放映并受到好评以后,绍剧渐渐被人们所熟知。

访:请您介绍一下黄绍芬和陈震祥两位老师的情况?

卢:陈震祥很早就自己单独拍戏了,在解放以前就开始了。他与黄绍芬老师的关系是合作关系。我一进电影厂就跟着陈震祥老师,以后我又跟着黄绍芬老师拍戏,我跟他们两位是师徒的关系,但是陈震祥和黄绍芬是同辈人,是合作关系。黄绍芬拍了很多戏曲片,像《宋士杰》,他是摄影。他为人很好,他对我说,他是很早很早以前就进电影厂拍戏了,自己单独搞摄影大概只有二十多岁。当然有个特殊原因,他的一个亲戚是这个圈子里的,还很有点名气,所以他早早就进厂工作了。解放以后,他是我们摄影科的科长,我就从《梁山伯与祝英台》这个戏开始跟着他,一直到1956年以后我自己独立拍片子。在我们电影厂,黄绍芬的摄影风格流派是:比较注意画面的质量,比较明朗、比较清秀;我们电影厂还有一个著名的老摄影师叫周达明,可能他拍的戏曲片不多,他拍的许多故事片比较有名,像《燎原》、《宋景诗》、《上甘岭》等,他的片子更侧重于营造气氛,所以他的片子在银幕上放映影像会比较暗。这是我们上影厂最老的两个摄影师,现在都不在了。在20世纪50年代的时候,摄影方面的人员不是特别多,当时评为摄影二级的全国只有一个,就是上影厂的摄影师吴蔚云,还有三个三级的,就是上影厂的黄绍芬、周达明和北影厂的朱今明。

访:请您给我们讲讲您当时学徒的时候是怎样的情形?

卢:当时的学徒就是自己看,黄绍芬是摄影,我是摄影助理,这都是组织上的安排,我一直把他当作老师。先是做基本的跟焦点工作。演员有很多时候走的位置不是很准,像赵丹这样的演员,激情一上来走的位置就变了,所以位置就变了,这都得自己去观察、练习、摸索,把摄影焦点跟准确,跟着师傅默默地学习。不像你们现在有老师比较系统地教,你们再去做、去实践。

善于捕捉演员的激情

访:在把舞台上的剧目搬到银幕上的时候,怎样能够保证原来戏的精髓?

卢:拍《周信芳的舞台艺术》的时候,因为周信芳的年纪比较大了,经常由另外一个人代替他走台。周信芳怎么表演的,他全知道,这个地方走三步,下个地方退三步,他全部会的,位置全部定下来了。当时拍摄的胶片条件比较差,要很多灯,灯光打不到的地方就暗掉了。后来我听说此人不是很有名,周信芳所有的动作他都走得很对,但是在艺术上却没有很高的造诣,可能是忽略了最重要的一点:神似。而影片《磐石湾》,领导要我们抓住形似和神似,也就是抓住了演员的激情,就是把握住了戏的精髓。我经常听许多演员说总感觉电影拍出来不如舞台演出时的神情饱满,就是这个道理。

访:如何才能把握住演员的激情?是反复去排?还是让演员反复去体验?

卢:在拍电影《芙蓉镇》的时候,导演和摄影在外面拍戏。有几场戏,导演就让演员在家中自己先琢磨一下。导演回来以后,总感觉不对劲儿。吃过晚饭后,导演再看,在某几个地方指点了一下,我们在外面看到感觉就不一样了。谢晋导演是很会排戏的,他总是希望演员自己在表演上有两套、三套方案。像在我们拍《高山下的花环》的时候,有个叫倪大宏的演员,是中国国家话剧院的。这个人的形象一般,可是演戏绝对好,谢晋导演也很喜欢他。当时他在《高山下的花环》里演一个很小的角色,刚开始演了一段,导演说味道不对,他就领悟过来,变换一种方式再演。他可以从角色出发,用几种方式演绎同一个人物。我认为这种方法很好,就是导演要起到点睛的作用。我跟白沉导演也合作拍摄过很多电影。我们在拍摄的过程中因为意见不同也争执过很多次,最后他说:我讲不出更多的道理,但是我就是喜欢这样的感觉,我是导演。这说明了艺术这个东西不同于技术,搞艺术的是要有一些天赋的。

有时候一些手法、处理方式,这样也通,那样也好,但导演说我就是这样的感觉,别的都不行,导演可以根据个人的爱好来决定。我跟谢晋导

演拍过一部滑稽戏,我们在拍喜剧电影《大李小李和老李》的时候,谢晋用了许多上海滑稽戏的演员。滑稽演员平时舞台上的表演都比较夸张,到了电影呢,导演的的主要工作就得帮他收。同样的台词,让一般的电影演员来念、来演不太会发笑,而滑稽演员用另外一种方式、另外一种语调、口气念出来就容易引人发笑。都是表演,由于舞台、电影等不同的载体,可能呈现出来的不同效果,要求演员的表演也有一定的不同,这个差距就需要在实现两种形式互相转化的时候导演必须能够把握住并且给予调整,这样才能保证电影的质量。这点不是每个人都能做到的,要求导演有这样的一种能力,才能驾驭好从舞台到电影的转化,打造出一部源于舞台但高于舞台的精品电影。

[附录]

《葛麻》(楚剧,1956年)

导演:张天赐 摄影:卢俊福、查祥康

剧本整理:武汉市楚剧团艺委会 美工:王月白

演员:熊剑啸、陈梅村、李雅樵等

演出单位:武汉楚剧团 摄制单位:上海电影制片厂

《孙悟空三打白骨精》(绍剧,1960年)

编剧:浙江省文化局《孙悟空三打白骨精》整理小组

导演:杨小仲、俞仲英 摄影:卢俊福

美工:王月白 技术顾问:周诗穆

演员:六龄童、筱昌顺、七龄童等

演出单位:浙江绍剧团

摄制单位:天马电影制片厂

《周信芳的舞台艺术》(京剧,1961年)

导演:应云卫、杨小仲 摄影:卢俊福

美工:王月白

演员:周信芳等

演出单位:上海京剧院

摄制单位:天马电影制片厂

《磐石湾》(京剧,1976年)

编剧:阿坚 导演:谢晋、梁廷铎 摄影:卢俊福

美工:葛师承、刘藩

演员:李崇善、齐淑芳、孙正琦、孙正阳、周鲁中等

演出单位:上海京剧团

摄制单位:上海电影制片厂

《审椅子》(京剧,1976年)

编剧:阿坚 导演:梁廷铎 摄影:卢俊福

演员:李炳淑、周云敏、罗通明等

演出单位:上海京剧团

摄制单位:上海电影制片厂

《李慧娘》(京剧,1981年)

改编:刘琼 总导演:刘琼 导演:邓逸民、沙洁 摄影:卢俊福、周福星

美工:郭东昌、林国梁

演员:胡芝风、詹国治、许鸿良等

演出单位:苏州市京剧团

摄制单位:上海电影制片厂

[附记]

卢老师认为拍摄戏曲电影的时候,没有绝对的“虚实”,应该根据不同的影片和剧情,在导演的构思框架之下,去发挥摄影师的才能,但绝不能把原来舞台上精彩的东西给丢了,要充分利用电影的优势把舞台上不可能实现的东西呈现出来,这样同样给摄影师留下了广阔的创作空间,想法要新颖、大胆。在影片《李慧娘》中的“地狱”那场戏,卢老师就提出了:可以配合烟雾出现光点,以衬托人物,作为星光、鬼火等不可名状物,并以烟雾为背景将人物拍美、拍立体。这就充分利用了电影的视听元素,从这方面来看,戏曲是服从了电影,但在戏曲电影中很多的地方都保留了原舞台

上的大段舞蹈、身段、程式动作,是因为很符合人物、剧情的情境要求,所以就一定要保留下来。这个方面似乎又是电影服从了戏曲,像《李慧娘》“地狱”一场戏中,开头,李慧娘、判官、小鬼出场时候的大段舞蹈身段都沿用了舞台上的成套的程式动作。所以,卢老师认为电影和戏曲的关系就是:相互影响、相互服务。

卢老师还有一个观点就是:在把舞台剧拍成电影的时候,一定要注意要捕捉到演员的激情,即:原来舞台剧精彩的戏拍成电影后也一样应该是出彩儿的。而且卢老师还提出,在拍摄过程中,导演会抓戏、点戏很重要,也很能启发各个工作部门,大家一起协作才能拍出好的电影作品。

(采访:宋采莲、顾秋佳、杨秀峰、黄彦卓、侯翰林)

(整理:宋采莲)

访《白蛇传》的摄影师俞士善

采访时间:2006年8月4日

采访地点:上海美之国际旅馆



俞士善,生于1934年12月1日,浙江定海人。上海电影制片厂二级摄影师。1954年进入上海电影制片厂,1994年12月退休。曾担任《林则徐》、《聂耳》、《枯木逢春》、《阿诗玛》等片的摄影助理。独立拍摄的影片有:《白蛇传》、《泉水叮咚》、《不当演员的姑娘》、《美人之死》、《姑娘今年二十八》、《第三个男人》、《孤女恋》、《天王盖地虎》、《烛光里的微笑》、《红帽子烂

漫曲》、《致命的深渊》、《世纪桥下》、《诸葛亮与曹操》等。

参与制作了京剧电影:《白蛇传》。

摄影师对剧本的理解与处理

访:京剧电影《白蛇传》是一部备受好评的影片,当年放映的时候票房极好,您接到拍摄《白蛇传》的任务时,当时是怎样构思的?

俞:我一辈子就搞这么一部戏曲影片《白蛇传》。1979年10月26日,领导通知我有这个任务,说上面有总摄影师黄绍芬,底下还有个副摄影叫孙国梁。黄绍芬是我的恩师。他把任务分配给我,他总的把握,他的其他任务还是很多的。他以前拍过《梁山伯与祝英台》、周信芳的《四进士》等很多作品。解放前我的老师最早拍的戏曲片是梅兰芳的《生死恨》,从那时候就开始拍,所以说我的老师在他一辈子的摄影生涯当中戏曲片的拍摄分量还是蛮重的。

老实说,我对戏曲本身没有什么兴趣。但在当时,二十年前,领导给你个本子,说明信任你,这是实事求是的讲。不是现在市场经济下,一个导演拍部戏筹集到一定的资金就可以自起炉灶搭班子可以拍了。这个戏,文学剧本修改了几遍,当我拿到本子后,去看了舞台剧的演出。作为摄影,把舞台剧拍成电影,不可能把摄影机原原本本地放在那里拍下来。既然变成电影,就一定要去掉舞台的框框,打破它,这就是我当初搞这部分的宗旨。当天下午,导演傅超武就开会叫我们碰个面,他是老革命,山东人,性格蛮好的。我说,老傅啊,要搞就要大搞,要利用电影的特性。我们拿的都是文学本,就开始谈开了,还好,《白蛇传》的故事家喻户晓,我们都很熟悉。大家就谈是怎样构思的?布景是平面的还是立体的?是怎样过渡的?如何对比?一定要把舞台框去掉。电影的手法、目的,技术比舞台多多了,只要你有想法。京剧是我们的国剧,这个不能破,它不像越剧、豫剧、河北梆子等地方戏,地方色彩比较浓。京剧它打破了地域的限制,各地的人都能听得懂。我认为在处理京剧的时候一定得遵循这样的原则:忠于舞台,高于舞台。如果你不忠于舞台,不管是地方戏也好京剧也好,拍出来的东西都变了味儿了,不是正史了,变成野史了。京剧的原汁原味儿是不能变的,如果变了就不伦不类了。

一个本子,我先看有没有对比性、矛盾冲突,生与死,爱与恨,好与坏等。如果一个戏,矛盾冲突没有,没有对比性,那么它是没有生命力的,这

样的戏是没有观众来看的。如果一个戏没有一点对比性的话,那么摄影是没有什么可以发挥的余地的。《白蛇传》这个戏,法海、白娘子、白娘子的孩子和许仙之间,就有爱和恨、生与死两对关系,对吧?母性是最容易打动人心的,白蛇怀着小孩和法海决斗,观众就很愿意看,很感动。我看了本子以后就看到了里面的对比性的矛盾。我和导演及其他主创人员商量:拍的时候就得破了舞台的框。这个说起来容易,如果说把《白蛇传》在今天全部重拍,厂里肯定不会同意的,没有那么多的钱。花点儿心思在市场经济上吧,似乎对我们搞艺术的来说是可怕的,当然当时我们上影厂的条件比较好了,导演、摄影意见也很统一。当时在全国放映的时候的确票房是全国第一。



京剧《白蛇传》剧照

我拿到文学剧本后,认为它不同于一般的地方戏,是国戏,就得“忠于舞台,高于舞台”。高于舞台最大的特点就是破舞台框框。而这种想法你摄影一个人这么认为是没有用的,要跟美工、特技、烟火等各个部门沟通,要发挥各部门的优势,不是每个人的主观的想法,是大家一起沟通的。作为摄影师我们把本子设想出来以后,就向我的老师汇报一下,和他也要沟通,得征求总摄影师的同意。

访:电影拍摄以前总会分一下镜头,那么请您谈一下这部影片分镜头剧本的创作情况吧?

俞:影片的文戏是可以提前分的,武戏是没有办法分的。比如像“盗仙草”、“上金山”、“水漫金山”这样的武打戏我们是根据录像来分的。里面有许多精彩的动作,像“吊毛”、“虎跳”之类的。一个片子的文戏如果节奏掌握得不好的话,观众是不会接受的,不爱看。

我们厂还是发扬民主的。1980年1月9号在上海人民大舞台演出,

全厂看。傅超武导演很爽朗、很民主,很愿意听取我们的意见,然后他自己再集中构思创作。

访:您的前期构思和后期定下的方案之间有哪些区别?

俞:区别大了。在舞台化的程度方面、如何充分利用电影的优势方面,还必须广泛听取各部门的意见。摄影师既要领悟导演的意图,还要配合好道具、服装、烟火、特技、化妆等各部门的工作,毕竟电影是综合性艺术。

拍摄过程中,摄影师的关注点

访:结合这部影片,请您谈谈您认为在从舞台向银幕转化的过程中,作为摄影师应该关注哪些问题?

俞:有了舞台,有了照相技术,之后才有了电影。戏曲比电影出现要早多了,卢米·埃尔兄弟发明了电影不过一百多年的时间。故宫里有戏台,农村各地方都有许多戏台,都说明了戏曲的历史和影响力。电影的诞生给我们提供了广阔的天地。戏曲有很长历史的,话剧的历史比较短,是从西洋传来的。梆子戏也好,黄梅戏也好,京剧也好,历史都比话剧要长的。我个人认为,京剧是老大。传统的京剧要转化为戏曲电影,作为摄影我认为,这主要是靠摄影师利用手中各种各样的手段来达到你的目的。摄影的手段无非是画面、色彩、光线、服装、道具,包括化妆,而且对每一个影片理解都不一样。

访:在这个转化过程中,您能否达到导演要的目的?达到您自己想要的效果?拍摄时应该注意哪些问题?

俞:摄影和总摄影师统一对剧本的看法这是最主要的。总的基调定了以后,摄影无非通过光影、色彩、构图、技巧的运用,构图的变化,达到你整个摄制组想要的效果。通过前段戏和后段戏的对比,戏剧节奏的运用快慢、过渡变化等各个方面的综合把握、控制来实现电影艺术的最佳效果。

通常一个电影要拍几个月,不可估计的因素非常多,导演构思的改变、上级指示的改变、现场突发事件的发生等都会直接影响到影片的拍摄和导演意图的实现以及摄影师的艺术创作。拍摄戏曲电影的过程中,从

演员的表演方面来说,在摄影棚拍戏和在舞台上排戏是不一样的。演员能否适应摄制组工作,也就是能否在水银灯下生活,对影片的拍摄质量影响很大。

在拍摄过程中,除了要注意这个片子的内容之外,我还非常注意演员的形象。作为摄影要通过摄影手段把所有的演员拍好,无论是好看的还是差点的长相。再丑的脸,它也有黄金角度,正面、背面、侧面各个角度都去观察,总会寻找到最佳拍摄角度,就是能把演员的脸拍好看的角度。因为电影镜头要拍特写的,演员形象就显得非常重要了。不像在舞台上,观众离舞台都很远,看到的都是全景。摄影要为戏服务,戏要为演员服务,而演员是靠脸、唱等主要方面来支撑、表现戏的。从根本上说,脸也是为戏服务的;戏是为剧本服务的。

在工作中,我还发现戏曲节奏太慢,一直唱,所以很多人就不爱看戏曲。当然也有很多经典的戏曲电影节奏控制得很好,观众也很多。比如北影厂拍的《野猪林》。有的戏曲剧目的主要唱段很长,摄影就得想办法在中间怎么样把它化出去,靠改变景别、运动方式的不同来实现自己的想法。大家都希望看喜闻乐见的东西,所以创作者可以在影片中加一些技巧。比如黄梅戏电影《天仙配》中,它就比较多地加入了特技,观众都很接受。作为电影工作者,拍片子要做到雅俗共赏,要以群众为基础,怎么样靠拢群众,就得怎么拍,这也是考虑到必须加快节奏的一个重要的方面,这是需要靠摄制组的各个部门一起合作共同努力才能达到的目标。



京剧《白蛇传》剧照

还有一个要注意的问题是要拍出剧本的“情”。就是说要把这个戏的情感拍出来。《白蛇传》这个戏最大的情感是母性。白蛇之所以怀着孩子

还要跟法海血战,就是为了保住孩子,而在“断桥”这段戏里白娘子原谅了负心的许仙也是因为孩子。而且我最关心这个戏的结局的处理,观众也很在乎这个,我是按照“欢、悲、离、合”这四个字来创作的。

我还关注一个技术性问题,就是内外景如何结合。不能让观众明显就看出哪是内景、哪是外景。我们定位这个片子是神话式戏曲片,它是民间传说,神话色彩非常浓。如果让人看出痕迹来就糟糕了。所以内景、外景不可能全在棚里拍,假;也不可能全在外景拍,会感觉太实。你比如说西湖这场戏,是在杭州拍的,这就要用到摄影的技巧,大光圈、景深短。就是在处理内外景融合的时候尽量保持内景光圈和外景光圈相差不大,这样拍出来的影片看起来就很舒服,不跳,这是个技术性问题,就是内景外景衔接的处理。

最后还要注意一个问题,就是把平面的舞台拍的有立体感,说容易,我们当时的技术准备工作非常复杂,升降机啊,高的、低角度都有。在当时,只要演员在舞台上用情演出,摄影师就通过构图、色彩对比、通过你的对比度、通过光影处理等方面来实现这个目的。

访:从摄影的角度看,当时演员是否适应在银幕前进行戏曲表演?

俞:摄影是为戏服务的、为演员服务的、为规定场景气氛服务的。拍戏时,机器不要离演员太近,不然演员会受不了,会影响他们表演,尤其是戏曲演员。我认为摄影师应该很好地服从演员。当演员充分体现表演的时候给他充分发挥,不要干扰他。拍李炳淑的近景时,我就用长焦去拍。因为长焦镜头所拍摄的物体是实的,背景是虚的,符合戏的要求,对演员也没有“近”的压力感,灯光师辛苦一点。在化妆方面,化妆师起两个作用,一个是为演员造型服务,一个是为胶片性能服务。因为用的胶片不一样,有的可能用的美国的,有的可能用的日本的,那么胶片的性能就不一样,有的是偏红,有的是偏青,所以,在电影中,选择和掌控色调时,一定要利用胶片的特性取长补短,达到银幕理想的效果。再有就是舞台妆和电影妆完全是两码事,这前面准备工作很复杂。

访:怎样做好导演提出的多角度拍摄的要求? 拍摄中您对哪些地方印象最为深刻?

俞:想法是目的,技术是手段。想法你得通过各种手段来达到目的。如果节奏慢,镜头分切散,拍摄角度、拍摄方式不丰富都会影响戏的质量,

那样必然就会失去大量观众。所以我们这个戏注重多角度,拍摄、移动摄影也不少。导演要求破了舞台的框框,那么拍摄的角度就十分灵活。固定镜头显得呆板,还容易看出破绽,因为它总是包括精美背景的各种镜头,如果演员在前面的戏好看可以吸引观众,反之,观众就分神了,所以单个固定镜头不能用的时间太长。移动镜头就显得流畅、舒服多了,但也要在合适的地方运用才好。

我印象深刻的是两场戏,第一场戏,是红楼结婚,喜气洋洋。结婚要求暖色调多一点,用红的,道具什么全都好了。实际上我觉得,这场戏,屏幕效果不佳。什么原因呢?红色用的太浓了,形式主义了。与影片实际设想的要“俗”、要“雅”调子不统一。这场戏拍的是失败的,一片红啊。《白蛇传》要素雅一点,结婚不一定要穿红衣服,而且这场戏中固定镜头用的太多了,这样后面很现代的道具就很明显地露怯了,按理说应该是明清时期的道具样子。这个教训蛮厉害的。神话影片的处理,道具不宜太多的,什么古董、花瓶啊、百宝阁等,应该少用而且精确。这样的地方用固定镜头的效果不好,景别稍微宽些会好点,但也不能时间长了。这就是拍戏曲片要注意的一些问题。

第二场戏是“断桥”,前断桥,后断桥。前断桥许仙、白蛇见面;后断桥白娘子刚刚水斗回来,充满怨和恨,这场戏是一百多个镜头,导演编了三大本,反复看也不太满意。因为镜头一长,演员就没什么戏可演了,用高速拍摄时就显得很假,很呆板。后断桥没有前断桥拍得好。因为那么一个场景,空旷,荒郊,野草,戏有一百多个镜头,导演记录有三大本,一本片子要放十分钟,三大本要放半个多小时。现在让我重拍的话,我就要加外景,到湖边、加上桥,戏的效果肯定要比以前好。老实说全剧效果不佳的就是这两场戏,印象很深。

关于恩师黄绍芬的回忆

访:黄绍芬是非常著名的摄影师,也担任了该片的摄影指导,能否介绍一下他的情况?你们是怎样的合作关系?

俞:黄绍芬是我的恩师,他是广东中山县人,生于1911年,从影70年,86岁去世的,之前是上海摄影家协会主席。1925年进了上海明星影

业公司。刚开始是学洗印的。我的老师非常用功,当时拍片他没事的时候就看外国摄影师拍戏,他完全是靠自学成才的。他18岁就当摄影师了。他接的第一部戏是拍电影皇后阮玲玉。阮玲玉的脸是非常难拍的,这是老师跟我说的,因为她脸上有很多斑点。老师就用平光处理,加一片纱,脸显得朦胧一点。老师拍的片子非常多,第一部戏就是阮玲玉的《故都春梦》。解放以后又拍摄影片《林则徐》、《聂耳》等,一共拍了一百多部电影。中国电影史上的三大改革,他都经历了——从手摇摄影机到固定摄影机;从无声片到有声片;从黑白片到彩色片。中国第一部彩色片是他拍的。1948年拍的《生死恨》。当时是16毫米胶片拍的,我听他讲的。黄老师是一个非常有骨气的人,日本人占领上海的时候他就坚决不当摄影师了,不同日本人合作。“一二·八”的时候,他拿着手提摄影机到前线,拍摄上海郊区宝山那里的19路军抗击日军的事。太平洋战争爆发,日本军队进入英租界,他也不拍电影了。抗战胜利以后他又重操旧业,拍了不少片子。他平时和我聊的最得意的就是解放前1948年他拍的中国第一部由梅兰芳主演的《生死恨》。解放以后第一部彩色片《梁山伯与祝英台》,也是他拍的,是袁雪芬演的。我的整个摄影生涯可以说都是在他的关照和指导下渡过的,拍《林则徐》、《聂耳》时都是当他的助手。他拍过很多戏曲片,比如《宋士杰》、《望江亭》等。

访:俞老师,您对于《白蛇传》的舞美这部分是什么看法?

俞:大家还是觉得“红楼”一段设计有些略差。

访:那“游湖”这一场呢?

俞:“游湖”是外景,这一场还可以。还有“断桥”。都是大家统一的想法。到了“盗仙草”和“金山寺”就搭得漂亮了。

访:俞老师,您刚才提到在拍《白蛇传》的时候,摄影部门的工作是很民主的,这个在进程上是不是会对拍片有影响?比如说拍普通的故事片,两个月就拍完了,拍戏曲片会不会因为特定的艺术性在那儿,会拍的稍微长一点?

俞:不会。因为这个片子是按要求完成的,这个戏是1980年3月20号正式开拍的,8月7号停机,全部结束。但是这个戏的准备工作还是蛮长的,当我拿到剧本时是1979年10月26号,准备到3月15号,直到20号才正式开拍。准备工作5个多月。准备工作做的充分拍摄起来就会轻

松得多。演员已经对《白蛇传》滚瓜烂熟了,拍的时候就会节省很多时间,工作进展还是比较顺利的。

把戏曲电影进行到底

访:您怎么看“戏曲电影”这个事物?它和戏曲、电影三者之间是一种什么样的关系?

俞:戏曲电影在农村有广阔的市场,现今在城市没有立足之地,这是我个人的看法。城市都被超女、粉丝给占领了,打开电视都是这些。在农村,相对来说,广大农民还是喜欢传统的戏曲片。但是,戏曲的舞台演出有它的缺陷性,演员下乡,什么程序、道具、运输、场地、灯光等各个方面都太复杂了,但是戏曲电影就要方便多了。电影银幕一挂,机器一放,戏曲电影总比戏曲下乡简单容易吧。

既然戏曲改编成电影方便,就尽量的把经典的剧目都拍成电影。20世纪50年代、60年代,很多成名的地方戏都拍成了电影,《红楼梦》、《天仙配》、《孙悟空三打白骨精》。只要有能力、有条件的话,戏曲还是应该拍成电影,这是我的一个非常明确的观点。即使简单的舞台记录也好,因为老一辈艺术家毕竟一点点在老去,年轻人的继承又很不够。像你们戏曲学院很好,就可以为保留、继承、发展戏曲事业做很多贡献。我认为只要戏曲剧目出来,就应该相应地拍摄出戏曲电影,不管是舞台纪录片也好,舞台艺术片也好,应该把戏曲艺术保留、继承、发展下去。

[附录]

《白蛇传》(京剧,1980年)

编剧:田汉 导演:傅超武 摄影:俞士善

美工:魏铁铮、黄洽贵 剪辑:张驾珊 录音:王舒

副导演:武珍年

特技设计:姜亦素、秦孝成、董雷

特技摄影:戴胜潮、蒲维仲 舞台导演:张鸣义

布景制作:王杭培 绘景:徐云龙 烟火:王世耕

演员:李炳淑、陆柏平、方晓亚等

演出单位:上海京剧二团 摄制单位:上海电影制片厂

[附记]

在采访中,我们了解到俞老师对戏曲电影的看法:拍摄戏曲艺术片,他认为应该遵循“打破舞台的框框”的原则,也就是说,在拍摄戏曲电影的时候应该站在电影的高度上去诠释戏曲,将戏曲精华绝对地保留并且想尽一切办法利用电影手段和技术来升华经典部分的戏份。在创作构思电影的时候应该大胆、创新,不应该被舞台的框子框住自己的思维,而且提出摄影应该能根据演员的自身长相条件来寻找黄金角度,把人物拍得好看,他说这样才符合戏曲的大美原则。俞老师很坚定地认为戏曲电影的市场是广大的,是在农村。

最后,他认为在有条件的情况下,拍摄戏曲电影最好与戏曲新剧目的推出和传统剧目的保留同步,提出了“有一部剧目就应该拍一部戏曲电影”的美好愿望与倡议。

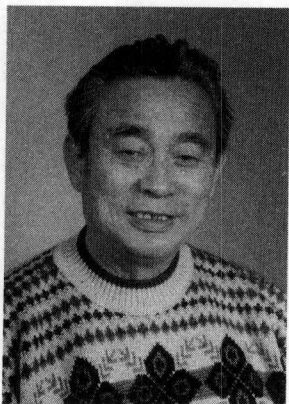
(采访:宋采莲、杨秀峰、顾秋佳、黄彦卓、侯翰林)

(整理:宋采莲)

访《火焰山》的摄影师孙挥

采访时间:2006年8月29日

采访地点:长春电影制片厂孙挥家



孙挥,1931年4月出生,长春电影制片厂摄影师。1953年学习摄影,1956年调入长春电影制片厂。拍摄作品有:《夜色多美好》、《黄河少年》、《神医扁鹊》、《哈尔滨大谋杀》、《第三女神》、《男儿要远行》、《红蜘蛛》、《标王》等,戏曲电影《火焰山》等。

1983年曾参与戏曲电影《火焰山》的创作。

拍摄《火焰山》的原因

访:孙老师,当时选择拍摄《火焰山》这个剧目的原因是什么呢?

孙:我原来是学特技摄影的,那几年长影特技这一块不太景气,为了把特技的精神头儿鼓起来,我和车间主任刘辉同志就跟吉林省京剧团联系了一下,看看他们那里有什么合适的剧目可以拍成电影,并且能够发挥特技技术。这样吉林省京剧团就给我们安排了两场戏《大闹天宫》和《火焰山》。

我们看了两场《火焰山》,一场是由教师级的演员演的,一场是学生级的演员演的,戏里有很多地方特别适合用特技手段来表现。看过之后我们觉得挺好,所以就没有看《大闹天宫》。

访:然后就顺利地开始筹备拍摄工作了吗?

孙:没有那么顺利,我们为这部戏折腾了整整两年时间。这期间我也没腾出功夫来,先是上西藏拍《第三女神》,后来又上河北拍《神医扁鹊》。这两部戏拍完以后,我们又一次去京剧团联系这件事情。有一次演出《火焰山》的时候,京剧团给了我们一些戏票,长影厂的好多导演都去看了。当时的文化局长见到我们就问:“你们折腾了好几年,到底是拍还是不拍?”我们说:“今天来看戏,就是准备拍了。”这样就定下来拍这个片子,由荆杰和黄延恩两位联合导演,在这之后,导演和我们又去看了两场演出,最后还是决定用年轻一拨的演员来演。

访:两位导演在工作中具体的分工是什么?

孙:我记得分镜头定下来之后,黄延恩懂京戏,他主要负责协调工作和与京剧团交流的工作,荆杰是做执行导演。

关于布景和剧本

访:从片子上看,绝大部分的场景都是在棚里搭的,但也接了一点实景,但是两者衔接的还比较协调。

孙:其实原来是准备在实景里拍摄,为此还出去采了外景,我们到了温州的雁荡山、江苏省的宜兴县。宜兴县有个张宫洞,这个大洞里面套了

好几层洞,景象很奇特,但是演员在里面表演实在太困难,另外电力问题也不好解决,考虑再三还是决定在棚里拍,厂里也同意我们的决定。

你提到的几个实景镜头,是我们派了两个组到黄山去拍风景,厂里同意我们多拍一点镜头,然后从里面挑一些适合用在电影里的画面。为什么实景和棚里的景在镜头衔接上还算协调呢?因为从实景雾气昭昭的环境之中过渡到芭蕉洞里面,从虚实上讲比较统一,这样镜头就容易接了。

访:刚才谈到了布景,片子中“芭蕉洞”的环境设计得很细腻,里面有山、有水、有桥、有亭,还有烟雾的配合,营造出了仙洞的意境,对这堂景的设计要求是什么呢?

孙:在布景上要求美术师能够把宜兴县张宫洞的特点设计出来。刚才谈到张宫洞里面有好几层洞,很符合我们对芭蕉洞的构想。美工师刘学尧画了草图,再根据大伙儿的意见修改。当时使用的是厂里的七号棚,这是厂里最大的棚了,整个芭蕉洞的景全是在这里搭的。不过试验这个景特别的复杂,差不多试验了一个礼拜,总是会有一些地方不太合适,那我们也只能就是不断地修改和完善。

访:拍戏曲电影总要修改舞台演出本,而《火焰山》又是一部神话戏,在拍摄过程中会使用更多的电影手法去表现,这就要求剧本的修改不仅要照顾到电影的叙事要求,还要考虑到特技的合理使用,请您谈谈对剧本的修改情况?

孙:我们出去采外景的时候,编剧孙驰就在埋头修改剧本,遇到他拿不准的地方,就只有等到分镜头的时候再说了。

访:剧本修改往后放,是否增加了分镜头的工作难度?那分镜头时的情况又是什么样呢?

孙:是的,分镜头的确费事儿。我们在现场拿着取景框落实每一个镜头,还要再修改剧本,演员就按照修改后的剧本排练。这个阶段大伙儿工作都特别卖力。

拍摄现场点滴回忆

访:这个戏在唱腔上也是前期录音,演员是否能适应呢?

孙:这是个事儿。片子里有很多武戏,演员边舞边唱有一定的难度,

要解决这个困难,唱腔就得前期录音。可是到了现场拍摄的时候,演员都没有经验哪,想要对口型都对不上;导演还要提醒他们别太大声唱,演员又不习惯小声唱着进行身段表演,好在戏曲演员特别灵,来得快,这个问题很快就解决了。

访:一般来说,戏曲电影中出现马的镜头是比较费思量的,在这部片子中对白龙马的处理特有意思,就露了马的一部分,当时是怎么考虑的呢?

孙:棚里的环境总归还是窄,几个人再加上一匹马就折腾不开了,没有马也不合适,那不就等于少了一个角色嘛,所以干脆就出现一个马头的画面,这就等于有马了。还有一个地方是他们到了火焰山,猪八戒觉得太累了,往凳子上一坐,“嗷”的把他烫了一下,他就牵着白马走,棚里还在这儿专门搭景,给马预备了道儿。

说起马来也挺有意思,原来我们厂有三匹马,一匹红色的,一匹棕色的,还有就是这匹白马,它们都已经适应拍电影的工作了(笑)。我们拍《神医扁鹊》的时候,扁鹊骑着马走,完了回来拍个小拷贝,那个时候拍一个小拷贝是为了将来好对照一下,再拍的时候,导演喊一声,马就能自己过来,连站的位置都一点不错(笑),拍完了就出去吃草了。在这个片子里白龙马的表现都不是人为设计的,都是它自己即兴表演的,挺听话的。

访:在这部片子里,特技的分量很重,请您介绍一下这方面的创作情况?

孙:特技部分确实分量很重,厂里定下我拍大组,所谓大组就是拍整个戏,我也是特技摄影师,特技摄影还有董振声、才汝彬、锺廷富几位同志。

特技创作有现场拍摄的特技手法,还有后期合成的特技手法,我讲讲这方面的情况吧。

先说现场拍摄的特技手法。比方说孙悟空变成牛魔王进芭蕉洞骗铁扇公主的这场戏,当时怎么拍的呢?

第一步:先是一群小妖把孙悟空围住,然后把机器停了;

第二步:演孙悟空的演员刘喜亮穿上牛魔王的衣服,钻到小妖们中间;

第三步:这时候开机,他就耀武扬威地站起来,好像是牛魔王似的,实

际上他的脸还是猴脸。

第四步：小妖们说：“不行，你脸没变。”孙悟空一转身，机器再停住；

第五步：演牛魔王的演员进去，然后开机，他站起来就是牛魔王了。

再比方说芭蕉扇变大变小，想要变得快，就要让它一格一格地拍摄——这个人手停在这儿，上面放着扇子，一会儿换个大一点儿的，然后再拿个大一点儿的，光拍扇子从小变到大一场就得有二十多把扇子才能完成。

再说后期合成的特技手法：比方说砍孙悟空头的那段——一剑下去，孙悟空的脑袋贴着剑边又回来了，那是两次合成之后的画面。一个是在特技棚里的黑幕线上拍的，拍人脑袋的时候，就拿黑布挡住身子，脑袋随着剑尖往下倒，倒下之后再回到原位，合成出来就是电影中看到的画面了。

访：过火焰山是全片的重场戏之一，当时火焰山上的火势是怎么拍摄的呢？

孙：我们拍了八次才算把火焰山翻过去，为这个主任刘辉还差点把命搭上。怎么回事呢？他在机场边的空场上挖了几道深沟，挖沟的目的是要在里头加柴禾点火，这样夜里拍的时候就看不到别的景物，只能看见高高低低的火光，等合到银幕上就好像是山在着火。晚上拍摄的时候他在那儿指挥，没留神脚下，往后一撤就掉下去了，幸亏被人拉起来了，挺悬的。

现在电影、电视上拍过火焰山、驾云走这些画面都挺简单的，那个时候费劲极了。为什么呢？那时候咱们从前苏联学来的红外线合成技术（那个时候觉得是比较先进的技术了，实际上现在看来是最笨的了），红外线合成就是在红外线前面搭景，用火做素材，景是在移动车上，车前面有一个框，在两边放上二氧化碳，把移动车推到远处就等于是往远处走，旁边老是有黑影，这个比较麻烦，所以拍了八次才算成功。

访：有的地方在摄影棚里点上了火？

孙：是的，在摄影棚里放火就是抓牛魔王的时候。

访：真火跟后来合的还是有一些区别的。

孙：真火和合成的还是不一样，你好好看都能看出来。要是用电子合成的话，不会出现这种情况。就说那时候拍个翻跟头到云彩上，然后驾云

走的镜头,真是费老劲了,演员刘喜亮坐到大扇子上,在红外线幕前面吊起来拍,画面出来后就看见他在扇子上一通技巧表演,翻跟头、打把式,实际拍的时候他一点没动(笑),都是后来合成的画面。人家都说特技是电影的魔术,实际上就是这样,电影里头的特技就是在变魔术。

访:后期剪辑您也一同参加了吗?

孙:后期剪辑剪完了我们大家都要看,然后提出意见,如镜头长了、短了,顺不顺的问题。这个戏特殊之处就在于特技比较多,可镜头用多长?用到哪儿?这更多的需要导演来把握。

成功与遗憾

访:大家为这部片子都做出了极大的努力和牺牲,在您的印象中,片子出来之后大家的反映怎么样?

孙:拍这部片子,厂里动用了不少人力、物力,大的摄影棚都给腾出来了,包括特技棚。其他的好几部戏为了给《火焰山》让地儿,都到外边儿去拍了。吉林省京剧团极其配合,省文化局的领导也很关心,各方面都为这个戏服务。可说实在的,刚开始大伙心里都没底儿,艺术副厂长刘儒负责这部戏,到底能不能完成、拍的行不行?他心里也是挺忐忑的。我们都立了军令状,说如果这个戏拍不好怎么处分都行。说实在的第一批样片出来的时候,我好几天没睡好觉啊,一看样片,哎呀,我心里有底了(笑),大伙心里也有底了。

这部戏 1984 年在北京获文化部优秀戏曲艺术片奖,在济南获中国电影第四届金鸡奖最佳电影特技奖,演员们拍完戏之后还在全省巡回演出,各方面反映还不错。

访:您觉得这部戏成功在哪儿?

孙:我觉得这部戏的成功就在于景、人物和特技技巧之间比较协调。电影中特技的运用丰富了舞台的演出效果。

访:有什么遗憾的地方吗?

孙:留有遗憾的地方就是过了八次火焰山,拍了不少画面,但后来电影中只用了那么一点儿,太短了。拍这个片子彩色胶片用的是柯达片,它没有伸缩性;红外线胶片用的是保定出的,这个胶片伸缩性大,一见水它

就长了,一干了就缩了,伸缩性一大就露格了,露格就会出现黑影,没法用。比如孙悟空驾云应该是在火焰山上绕一圈再接近景啊,但只绕了很短的距离,实在不行了,再绕就该出黑影了,只能是在黑影出来之前剪掉,那时候咱们的技术实在是达不到,没办法。

〔附录〕

《火焰山》(京剧,1983年)

编剧:孙持正 导演:荆杰、黄延恩 摄影:孙挥 美术:刘学尧、孙世祥

录音师:洪堤 特技摄影:董振声、才汝彬、雒廷富 剪辑:吴方海

演员:刘喜亮、王凤霞、欧阳甲仁、阎宗孝、杨才等

演出单位:吉林省京剧院 摄制单位:长春电影制片厂(根据吉林省京剧院同名京剧摄制)

〔附记〕

见到孙挥老师时他坐在床上,他的脚部有病痛,行动不甚方便。我们去的头一天,他刚刚搬进新家,一切都是崭新的,老伴和孩子也不时地在身边照料着他,挺幸福的一家人。

孙老师清晰地记得当年的拍摄情况,说到主任刘辉因为拍摄过火焰山这场戏差一点出现意外时,孙老师低下头,沉默了一会,等再抬起头时我发现他的眼眶红了。当谈及拍摄过程中发生的点点滴滴时,他说得最多的就是创作情况了,对于一位创作者来说这永远是说不完的话题。

作为一部神话戏,《火焰山》充分地使用了电影特技技术,达到了拍摄本片为长影厂特技部门鼓鼓劲儿的目的。虽然用今天的标准看来,片中的特技还可以更加精良一些,但在当年的技术条件下,创作者们克服了种种技术难题,创造了那个年代的辉煌。影片拷贝270部,发行28个国家和地区,受到了观众们的欢迎。

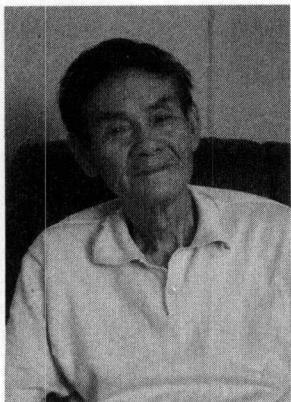
(采访:杨秀峰、宋采莲)

(整理:赵晴)

访《莫愁女》、《母老虎上轿》等 影片的摄影师冯秉镛

采访时间:2006年8月29日

采访地点:长春冯秉镛住所



冯秉镛, 1933年12月出生上海。
曾为长春电影制片厂摄影师。主要影视作品:《莫愁女》、《母老虎上轿》(戏曲电影)、《狐狸迷案》、《辑毒少女》、《黑盗》、《相约在凤尾竹下》。

主要参与拍摄的戏曲电影有:《莫愁女》、《母老虎上轿》。

访:您是戏曲片《莫愁女》的摄影。在拍摄这部戏曲电影的过程中,您和导演是怎样把握影片的总体风格的?

冯:拍之前,我和导演周予商量的拍摄方法的问题:能否用电影故事

片拍摄的方法呢？从电影拍摄舞台戏曲片的历史分析，大致可以概括为三个阶段。第一阶段我称为“实录式”拍摄。把摄影机固定在观众席位上，随着舞台演出开始而开拍，演出结束而停止。当时我们戏称“馄饨”导演。第二阶段是把舞台戏搬进摄影棚搭景拍摄，这是一次探索，应该是成功的。第三阶段是以实景为主的拍摄。

什么是电影故事片的拍摄方法呢？我们知道，在剧场看戏，观众和舞台都是固定的。电影故事片的拍摄方法则要求打破固有的格式。舞台面的调度是平面的，电影则要求纵深化调度。即使在摄影棚搭景拍摄舞台戏曲片，它也是平面调度，舞台面这个线我称其为轴线，在拍摄时摄影机不能超出这根轴线。电影故事片拍摄是纵深场面调度，机位多方向，角度多样化，必然要求突破这根轴线。其次，舞台戏在漫长的历史长河中形成了一种格式——程式化。它是因为受舞台空间制约而形成的。实景拍摄则要求表演者与实际环境相结合，情景交融！演员的表演，不论其面部表情、身段动作都不能夸大。

其次，舞台戏的演出布光是大平面的，每个角落都是亮堂堂的。即使是舞台戏搬进摄影棚搭景拍摄也是大平光，我们则要利用电影的特长——光影的明暗、层次、色彩的阶调和基调都作为造型手段，为人物的创造、环境的渲染、节奏的变速而设置，并随剧情的发展更好地吸引观众和感染观众。

概括为一句话：利用电影的一切造型手段，强化戏曲在电影中的表现力度。

访：在《莫愁女》的创作中，创作人员之间会不会有意见分歧？

冯：我认为这部戏曲电影不管是演员表演、环境制作、摄影都必须服从一点——电影化。比如说，拍《莫愁女》时，洞房花烛夜这场戏，我们的美工，也是舞台戏曲片《红楼梦》的美工。他认为岑范导演的舞台戏《红楼梦》这种模式是很好的。所以，他来了还是按照这个路子走。他的年纪很大，我们说什么他都不听，他搭了一个场景，下了很大的功夫，应该说是金碧辉煌，这里的门应该说都是精雕细刻的，最后用金粉涂出来的。景必须为这个戏服务。作为摄影，我说你不用涂，我们要表现的不是景，而是这个故事。这个剧情不要求突出景。景必须为这个戏服务。作为摄影师我是讲究光线明暗的，我分了层次，很多景就处在黑的地方。他很生气。我

说现在我们统一用故事片的手法来拍摄,而不是用舞台戏的表现方法。如果是舞台戏的话,我这么拍就是我的问题,应该把你的景反映出来。最后还是按故事片的方法拍摄了。事后他看了全片,很是满意,还画了一幅画,题字“奇葩”赠送给我,很高兴。这部电影的色彩还是很好的,色彩构成确实有所突破,我完全采用故事片的方法,也就是运用虚实结合、明暗结合、冷暗结合、冷调和热调结合。

访:我们看到戏曲片《莫愁女》在摄影上有好多不错的想法。您不是在这方面下了很大的功夫?

冯:作为摄影来说,在拍摄上我确实想了不少办法。例如,莫愁女的眼睛是被弄瞎的,怎么表现?不能把血淋淋、恐怖的形象展现在银幕上。我们在拍摄的时候,把白灯和红灯串起来,一白、一红交替闪烁,配以音效,接上一段黑片,演员再做一些动作来表现。这个办法效果很好,而且又省事,反映出来的效果也很强烈,给人的印象深刻。

莫愁女被残害后,一腔悲愤情绪必须展现,如何表现这一情绪?让她在竹林中跌跌撞撞地奔跑?还是让她在长廊中呼唤?或是在屋角抽泣。这些形式都不能表达她的悲愤情绪。拍摄中,在南京电影厂内偶然发现德国生产的一台摄影车,其最大的特点是可以360度旋转,演员和摄影机固定在车上。随着旋转速度的加快,背景就产生流动感,速度越快,背景的流动感变化越大,造成人天旋地转的效果,让莫愁女的情绪获得充分的抒发。所以我认为这个效果比别的艺术效果要好,达到了我们预想的界面,我自己也觉得满意。

戏曲电影版《莫愁女》比舞台版有很大改动。当时有几场戏费了好大的劲儿拍完了,但是全删掉了。比如竹林里的一场戏全都删掉了。那是我们用一个星期拍摄的,而且都是晚上拍的。但是为了全剧的节奏不拖沓,为了艺术效果多费点力也是正常的。其中有一场戏是在实景中走廊里拍摄的,走廊很窄,支不开机器,我用绳子把摄影机吊起来,难度是很大的,还要让演员和摄影机反轴心变位移动,效果很好,但也删掉了。这种现象在艺术创作中是司空见惯的。

访:《莫愁女》拍摄完成后就放映了。当时的反响怎么样?

冯:当时《莫愁女》是在小剧场放映,放映完后,厂长苏云说,让全厂职工在大剧场看,尤其是一线主创看。他说:“这部戏拍得的确很好。”在摄

影室的全体会议上,他又说:“原来他很担心长影厂的摄影后继无人,看了《莫愁女》以后不担心了。”总之他认为这部片子拍得很好。这部戏不仅在长影厂获得了轰动,江苏省委宣传部长说:看了这部戏以后,印象很深刻,为江苏省争光了。后来导演周予对我说,长影拍摄的《五女拜寿》也是采用这样的方法,效果也很好。

访:戏曲电影《母老虎上轿》是在1986年拍摄完成的。拍摄这部戏曲片的背景是什么?

冯:《母老虎上轿》是安徽屯溪文化局拍摄的。当时,在当地演出的时候,它的舞台版影响还是挺大的,反响也不错。正因为这样,长影厂就把它拿来拍摄。原来这个戏涉及到两个剧团。后来我们拍摄这部戏的时候饰演《母老虎上轿》的主要演员是安徽黄梅戏剧团的。我们到了安徽,先去看他们的舞台演出,看完了以后就开始修改剧本。剧本初步确定下来之后,我们就组成了一个摄制组。根据剧本所要求的,把歙县、黟县、屯溪确定为拍摄点。

访:在戏曲电影《母老虎上轿》中有大量的外景拍摄,而且景色很别致,很有特色。您能不能跟我们谈一谈这部电影外景的拍摄情况?

冯:这个戏是讲在一个江南小镇上发生的故事。当时我就想通过这部戏能够把江南的景色和味道从多个角度反映出来。所以我到屯溪以后,又去了歙县、黟县。歙县在黄山的南边,黟县在黄山的北面。黟县比较古老,那儿的风景很好,是一个很古朴、很有味道的小镇。那儿的民宅我特意去看了一下,给你的感觉完全不一样了。我参观了几家民宅,从一个小巷的青石板路走起,那儿的墙很高,感觉很特别。当地的文化局长告诉我,这样的建筑保存下来也是很不容易的,它们最起码是明朝以前的。他说,那时候的安徽人,都出去挣钱,有钱了就用来说他们建造的房子十分讲究。我觉得那里的民宅就是我要的,也是《母老虎上轿》中的环境所必须有的。这个戏还是比较生活化的,因为故事发生在小镇的普通老百姓的家里,它反映的不是富丽堂皇的,而是纯朴的。那里的民宅和街道很适合这部戏,所以我用了大量的实景拍摄。除了影片中的茶馆戏、洞房戏,其他地方都是实景拍摄。实际上搭景可以方便一点,但是实景拍摄和搭景拍摄它的味道就是不一样。

访:《母老虎上轿》是一部电影感很强的戏曲片,当时的创作过程是怎

样的？

冯：影片的分镜头是有一段时间的。根据剧本，在创作上大家一起来探讨这部戏。它是一个综合样式，其中重要的是人物的处理，大家都需要沟通。因为它涉及到这部戏的总体风格。演员确定下来以后，导演关起门十五天，就是分镜头。然后大伙儿轮流看，他分完一场，我们看一场。总体的都分完了，我们再讨论；讨论通过后，就送去检查；检查同意了，就可以拍了。就是这么一个过程。有的导演不是这样，他们自己分完了就完了。我们这个戏好在哪儿？就是大家讨论。因为王枫同志是部队出身的，他想让大家发挥的作用多一点，就是这样。这部戏检查后也没有什么修改，基本没动。这部戏很经典，因为我们自己讨论得也比较充分，而且大家在最后确定这个剧本的时候和演员的意见也比较统一，所以就没有什么更改的。

因为《母老虎上轿》是一部戏曲片，而且它有抒情和讽刺的情绪在里边，所以在处理人物塑造的时候要适当地夸张一点。我们都知道，戏曲演员在表演的时候，他们的动作和表情都比普通的电影演员要夸张。但是这部戏需要一定的夸张，但不是太过夸张。所以是两方面的：一方面就是我们需要戏曲演员来拍——他们夸张的形体和夸张的脸部表情；另一方面我们也需要他们发自内心的情感。所以在拍摄中的几个特写镜头我都用了广角镜头。这样镜头本身就比较夸张了，但是要求演员就不要演得那么夸张。例如母老虎、张三、张四，他们的表演动作都是舞台上的，在镜头中他们的动作显得不融洽。所以要求他们能控制自己在镜头前的表演，要配合镜头来体现这个人物的性格，来体现人物的情绪。所以拍摄时必须要有特写镜头，这样做确实起到一定补充的特殊的效果。拍摄中难就难在这个地方，戏曲演员动作都比较夸张，脸部表情也比较夸张，但是我们又要求他们不夸张，又要照平时的动作来表演。

这些演员对这样的要求也很快地就适应了，我觉得他们都是很灵的，几次做下来，他们就能适应要求了。但是有时候他们也不理解——我们戏曲的表演动作就是夸张的。从剧组建成开始，演员进来以后，我们就有要求，我们说你们在舞台上动作小了观众是看不清楚的，但是我们把摄影机器放到你们面前，动作一大的话就会有问题。我们在试片的时候就让他们看镜头中的动作，我们说过分的夸张必须改掉。他们承认这一点。

他们能接受,起码给我的感觉是他们没有反感。接下来他们就会很快适应。我们所要求的东西演员很快能理解,因为我们不是按照舞台上的戏曲拍的。要求他们的动作也好,脸部表情也好,包括走路、台词都按照生活本身去做。我们开诚布公地沟通了以后,跟他们说咱们这戏应该怎么拍?需要怎么拍?他们就理解了,后来他们也希望这样拍。所以无论是《母老虎上轿》,还是《莫愁女》也都要解决这方面的问题。所以说在舞台上的夸张表演基本上在镜头前都取消了,最起码是收敛了。

这部戏的女主角是一个黄梅戏的老演员,是安徽省黄梅戏剧团的。因为扮演母老虎嘛,所以就是要一个彪形的,你弄得漂漂亮亮的、秀秀气气的就完全反了。我们特地跑到湖北去看他们的演出,我们研究完了以后,摄制组派我去挑演员。我跑了一天的路程,从屯溪一直到晚上才到黄县,就是要看她的演出。看她演的行不行?是不是我们要的那个形象?确定了之后,我说,行了,就是你吧。

《母老虎上轿》这部戏的整个创作过程、拍摄过程都是比较和谐的。

[附录]

《莫愁女》(越剧,1983年)

编剧:张弦 导演:周予、吴秋芳 摄影:冯秉镛、单兴良

美工:张曦白、胡荣法 特级摄影:卞明 录音:韩维君

作曲:何占豪 剪辑:黄文平、任兆云、胜棋楼

演员:竺小招、林婷婷、樊建平、郑加琴、张小巧等

摄制单位:南京电影制片厂

《母老虎上轿》(黄梅戏,1986年)

编剧:余治淮 导演:王枫 摄影:冯秉镛

美工:王崇 作曲:时白林、吴春生、徐志远

录音:佟宗德 剪辑:张静

演员:王毓琴、陈小芳、赵万石、李龙斌、章其祥等

演出单位:安徽省黟县黄梅剧团 摄制单位:长春电影制片厂

[附记]

通过对摄影师冯秉镛的采访,我们在了解了戏曲电影《莫愁女》和《母老虎上轿》的创作过程的同时,也了解了当时戏曲电影工作者的一些创作理念。在采访过程中,冯秉镛先生分析了戏曲与电影这两种不同艺术形式之间的差异。其一是“舞台面的调度是平面的,电影则要求纵深化调度。”其二就是戏曲的程式化与电影的写实性存在着矛盾。基于这两点的思考,冯秉镛先生提出了自己对戏曲电影的创作理念,即:“利用电影的一切造型手段,强化戏曲在电影中的表现力度。”

(采访:杨秀峰、宋采莲)

(整理:黄彦卓)

访《半篮花生》的摄影师常彦

采访时间:2006年8月30日

采访地点:长春市常彦住所



常彦,生于1932年,山东省朝城县人。离休前,为中国电影家协会理事、中国影协吉林省分会副主席、吉林省文联副主席、国家一级导演。

1948年为东北电影制片厂演员。1952年,进北京电影学校摄影专科班学习;1954年,回厂任摄影助理;1956年,赴民主德国留学,专攻电影摄影。1959年回国,历任长春电影制片厂副摄影师、摄影师、导演等职。1976年,开始做故事片导演兼摄影师;1979年,成功地导演了《保密局的枪声》(兼摄影师),该片获1979年文化部优秀影片奖、长影小百花奖及最佳摄影奖、最佳导演奖;1983年导演影片《在被告后面》,该片获1984年文化部优秀影片一等奖;1985年导演的影片《路边吉他队》获吉林省影协及长影

小百花奖优秀影片奖、最佳导演奖。

1973年,曾参与戏曲电影《半篮花生》的创作。

戏迷与影人的合一

访:您在拍摄《半篮花生》之前,对我国的戏曲剧种哪一个比较熟悉?

常:京剧。那不是一般的熟悉,我小的时候就很喜欢唱戏。记得那时候在大杂院里住,经常晚上就到戏园子里去,当时被叫做“戏串子”。

访:是不买票吗?

常:不买票,蹿房跃脊跳到戏园子后院。想办法钻进去看戏,到后来都已经和戏园子里面后台管事的熟到点头就进了,所以对京剧比较熟悉。

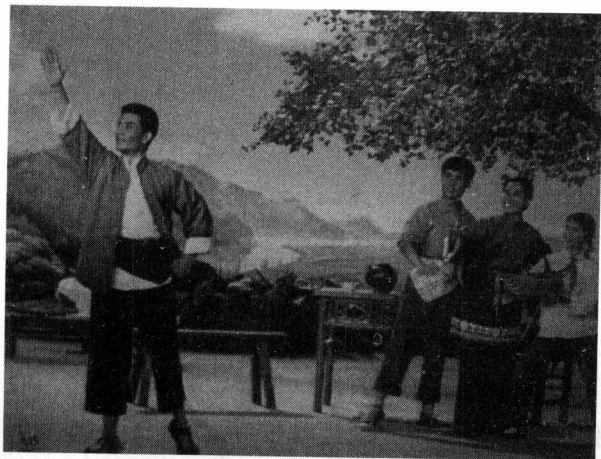
访:常老师,当您将熟识的戏曲与您从事的电影相结合后,它们产生最重要的意义又是什么呢?

常:我觉得戏曲能够走进电影本身就是一种缘分。中国的第一部电影就是《定军山》,京剧是我们民族文化的一种根,从祖辈延续下来的。而且让戏曲走入电影对普及戏曲有很大好处。在当时的社会中并不是所有人都可以有钱去戏园子里欣赏京剧,而电影却是一个普及性的产品。还有一个呢,我觉得通过欣赏样板戏,感觉到是丰富了京剧的表演,就是对程式化的东西有所丰富。

访:戏曲在影视中的处理是要比舞台上更丰富了。

常:因为京剧讲唱、念、做、打,是按照锣鼓做程式化的动作。但是电影基本上是要演员能够动起来、走起来,更立体化。这是极大地丰富了它原来比较程式化的模式。同时乐队变化更明显,因为原来京戏伴奏比较简单,只分文武场。文场中有三大件京胡(二胡)、月琴、三弦,这就是主要乐器。现在的京戏就丰富了,基本上把交响乐的成分加入其中,极大地增加了音乐的表现力。我觉得样板戏在艺术上,丰富表现手段是一大进步。

访:如果您在拍京剧电影时,会采用的是立体布景方式吗?也会把很



越剧《半篮花生》剧照

多程式化的动作变得更生活化吗?

常:我还是会尽量保留它的程式化,因为就你刚才提的这个问题,《红灯记》中就解决了。《红灯记》最初的那个场景,祖孙三代在红灯下时就是室内室外嘛,铁梅和她的奶奶也是出来进去的,依然是现代的立体布景,也可以程式化表演,就是动作上程式化。因为京剧毕竟有自己的表现手段,比如开门,门也是开的,但是程式化动作依然可以用,不矛盾。

访:在《半篮花生》创作的时候,这个问题有没有特别去注意一些?

常:没有,因为没有这种立体布景配合动作的地方,所以基本上没有什么大的改动。

戏曲程式与电影语言的融合

访:为了拍《半篮花生》戏曲片,您得到浙江去看戏,大概看了多少次呢?他们是专门为你们来演出,还是你们到剧团去看?

常:看了多少次记不清了,反正很多次。就是在杭州。在剧场里,对外演出的时候我们去看的,然后到厂里来也演过,我记得好像演了两场,给厂里的职工和省市领导演。

访:1973年拍摄的《半篮花生》,是朱文顺导演与您共同创作的作品,第一次接触戏曲题材你们的工作是怎么进行的?

常:朱文顺是大导演,但也没有拍过这一类的题材,所以作为摄影师

的我也没有这方面的经验。我们基本上是一边研究着、一边拍摄的。

访:您二位在各自的创作经历中都只拍摄过这一部戏曲题材的作品吗?

常:是的,就这一部。但是那一段时间合作非常愉快。因为我年轻,他比我大,我基本上属于他的小老弟。他是老导演,我很尊重他。

访:当时您二位创作原则上对一般的故事片和戏曲题材的影片创作有什么区别?

常:因为拍戏曲影片和拍一般的故事片不太一样。故事片没有锣鼓经这一说,分镜头就按戏的要求,按角色需要,按场景需要跟就行。但是戏曲影片不行,创作者要知道戏曲进行的节奏和它的锣鼓经,剪接点在什么地方。这方面多懂一些,剪起片子来也就自由一些。我觉得我们这个戏在这方面我和老朱在一起还都有所收获,都有新的收获。

访:戏曲演员在进入影视拍摄中与创作集体融合上有什么困难吗?

常:这个戏的主演是浙江越剧团的梁永璋和张榕桦,他们都是浙江省小百花越剧团比较有声望的演员,也是著名的演员。我记得当时给《半篮花生》做场记的小杨(杨小青),现在已经是越剧界的大拿了,好多新创越剧剧目都是她导的。我们那时喊来喊去的就叫“小杨,小杨”的。那么一个权威人士在,梁永璋和张榕桦我们拍起来也不费劲。演员在自身业务上都非常出色,只是不太适应拍电影,因为拍电影,要把唱句切开拍摄,与演员习惯的一唱到底不同。我们事先把音录好,然后现场放音乐,根据声音临时切断。同时对演员调度要求也比较高,要让他们动起来,不然把这个机器戳在这儿一动不动拍摄也不好看。

访:常老师,在《半篮花生》这个剧本创作与修改的过程中,导演和你有没有参与进来提一提修改意见?

常:因为它已经是一个成熟的作品了,而且在当时还获得了一些奖项,所以我们比较尊重人家,一般不给人家动。就是政治内容上没问题,我们只是在表演上,或者在场面调度上,为了适应影视需要做了一些修改。因为这个舞台表演和电影毕竟不同,舞台就是在台上冲着台下的观众表演。横向的调度比较多,纵向调度少一些。那么我们拍摄的过程中是在这个演员表演的调度基础上比原有的要复杂一些,要让他们动起来,不是单一在一个地方表演。因为这个戏情节比较简单,也没有什么武



常彦老师在工作中

打的动作,不像《奇袭白虎团》、《智取威虎山》那样复杂。

访:那么如果想在镜头中的场面上、拍摄角度上更加灵活,就要在分镜头的过程中下很多功夫了?

常:对。我们开始拍摄时,老朱按照拍摄故事片的方式分镜头。他一般按导演案头工作的程序自己先分好了,到现场比划比划,走一走,各主创部门提一些修改意见,导演认可后再执行。但是有一点,我刚才讲老朱对戏曲题材影片创作方面也不太熟。受长期拍摄故事片的影响,所以他分的镜头比较碎。后来我们把分镜头工作拿到现场,边走边戏边分切镜头,基本上是怎么拍下来的。

访:导演在初期分完镜头后,没有按照分镜剧本来执行?

常:没完全按照。一般的习惯,分镜剧本基本上就是设计蓝图,应该说不是原原本本、百分之百的实现,也是基本上大体实现他的设想。但是这个戏有点特殊。就是因为大家都不太明白戏到底怎么拍,所以后来没有完全按分镜头剧本拍摄。你们来访问我前,我特意找了找当时有没有分镜头的东西,找了半天没有,这个东西确实没有最后印发。不像我自己拍过的影片我都有档案啊,我把分镜头、修改定稿什么的都有保留,这一

组没有。

访:要把分镜头的这部分工作放到拍摄现场来做,就需要大家多了一个创作步骤,各工种能适应这种新的操作模式吗?

常:可以的。因为这样等于是边在现场切磋,演员也边适应拍摄,所以分镜头非常快,演员表演也觉得很清楚,特别是梁永璋,他说:“哎呀,导演哪,常技师哪,这样拍好,这样拍好。”同时我们也提出要求就是说让演员走起来,你不要受拘束,你原来舞台怎么走就照走。我们在哪儿需要变化,就可以直接沟通,跟现场做配合,他们觉得我们这个办法比那个定死的按照舞台调度要更适合。

访:您后期拍的这个音乐片《路边吉他队》,您觉得在拍摄手法上和您拍这个《半篮花生》之间有什么样的联系和有什么区别?

常:这个区别就不太大了。你必须要分切镜头,两个镜头之间衔接的地方,你要找一个接口,我们叫剪接点,这个剪接点你必须和音乐相吻合,否则的话,就等于你拉你的,我唱我的,就成了两张皮了。

访:就变成两个节奏了。

常:必须要求,配合的韵律要好,让镜头感觉到不露痕迹,这个唱腔依然是行云流水,你要离开这个东西,硬去分,糟糕了。

访:那可能就是当时在拍摄的过程当中,让演员走一遍戏,然后大家在商量怎么分镜头,并且要考虑音乐的贯穿问题。

常:你像我跟朱导演在现场切磋都是这样的,有时候我就提意见。我说:“老朱能不能让他在这地方唱,不要在那儿站着唱完再走过去?”他说:“摇过来不就得了。”我说:“不啊,咱们这个可以往前推跟着移,是不是变化了的景就更好看了?”那个时候没有现在这个监视器系统,他看不见,他得想一想。所以你必须告诉他画面是一个什么样子的,或者让他坐在上面,我给他推车看一遍。然后来确定方案。

访:在戏曲影片的拍摄中,一般拍摄的镜头数量要比常态故事片少许多,在《半篮花生》的创作中有没有一些特有的拍摄方法和技巧来适应这种规律?

常:在片长不减、镜头数量少的情况下,必然会设计许多长镜头。在使用中我们运用了“工”字移动来解决,这也可以说是中国摄影技法的一个发明。

访:怎么实现呢?

常:为了在视觉上让它拍得好看一些,当时在拍摄现场搞场面调度时,我们大量地使用了“工”字移动。这是中国的一个发明。通常的移动镜头,一般就是铺一条轨道是吧?摄影机放到移动车上上面,你铺设移动车只能沿着一个定向跟随演员,这就在一定程度上限制了场面调度的自由度。因为那时候没有变焦距镜头,那么,想要在摄影机位调度上有一种立体感,怎么解决呢?就是咱们中国人创造发明了一种笨方法,叫“工”字移动。简单地说,就是把三条移动轨道铺成一个酷似横向躺着的“工”字形。纵向移动轨道之间再架上一条横向移动轨道,摄影机就放到这个轨道的移动车上。这样一来,机器既可以直着往前走,同时也可以这样横着移动。我们一般统称它为“工”字移动。这极大地丰富了摄影的表现手段和导演分切镜头的自由度。后来拍故事片的时候,就几乎不再采用这种拍摄方法了。因为拍故事片的时候,一般需要四面墙,“工”字移动不太适用这种形式的场景。但在当时,摄影机的这种运动方法还是非常好的,这样演员就可以满台走,可以走到镜头前面来,你可以推出去,我也可以跟你,应该说,在当时是一个非常好的一个表现手段,体现了咱们中国人的智慧。

访:你们在拍摄《半篮花生》之前,是否有的影片在拍摄过程中就已经用上“工”字移动了?

常:对。尤其是拍样板戏。有的人用得好一点,有的人用得差一些。

访:还有,就是在拍摄现场,导演或者摄影师都会或多或少对演员的这个表演提一些修改意见,让他们的表演更符合电影的要求,您在拍《半篮花生》时也会有这种情况吗?

常:也有,这个方面主要是动作上,因为它在舞台上比较夸张,尤其是戏曲特别讲究亮相。有的局部再亮一下,走一下,程式化的东西太多,我们觉得它是个现代戏,应该体现得更贴近生活,把那个程式化的东西尽量减少一些,这样拍摄起来也显得生活、自然。还有就是我们有些地方增加了一些空镜头,这个是戏曲本身没办法解决的,只有通过电影手法,在锣鼓过门中我们那个镜头就是竹子被风吹动,因为唱词是“树欲静而风不止”,那我们就事先拍了好多草被吹动的素材,然后把这样一些空镜头插到里面,就显得生动了。

访:在美术设计和环境的布置这方面,当时有什么具体的要求呢?

常:环境布置基本上还是遵从原来舞台的布置,原来舞台上这儿是一个房角,一棵树,然后一个桌子,比较简洁,而且是意象化的设计。咱们后来拍摄的时候就给它丰富一些,像它原来那个树改成乌桕树了,因为乌桕树到秋天是红颜色的非常好看。这是根据生活里边来的,而且它是浙江特有的树种。然后这个房子上的花,真的是从花窖移来的,我说不清楚那是什么花,就是能爬到房上的那种花。花非常好看,也是红艳艳的那个大花,那个花在棚里面适应了,一开灯它就开花。

访:哦,在影片中还出现了生活中常见的一些动物。

常:对,因为这边包括我们养的一些鸡,显得很生活化的小院。那个鸡的生物钟也都混乱了,只要打开灯,它就喔喔的叫很有意思,比较有生活气息。在左边就加了一处南方特色的竹林,还在竹林中隐约的出现了一个小桥,就把这个环境感搞出来了。这个戏的美术也是不错的。当时我到北京送审这个戏,人家说美术也不错,还特别说了那么多的不错,就类似“三好”吧。

访:越剧这个剧种是比较柔美、婉转的,有这种革命色彩的特征的色彩在里面以后,您觉得在唱腔和内容之间,两者是否能够特别协调呢?

常:对越剧,我应该是外行的,因为咱们生活在北方很少听越剧,接触到的越剧只是电视上的节目,传统剧目比较多一点。

访:越剧还是很好听的。对于戏曲,除了京剧以外,通过这次拍摄您也对越剧有了更深的了解了?对它的感受能给我们谈谈吗?

常:它比较好听,娓娓道来,抒情性强。它的唱腔和原来这个剧种的诞生、发展有不可分割的关系。因为过去男演员是不上台的,就是男的角色也是要由女演员来扮演的。这个就决定了它表现男性的音乐不是那么厚重,因为它更适合女生的那个发声韵律。所以比较起来,像京剧包括北方的河北梆子、山西梆子,这些我都听过,接触过,那都铿锵有力。越剧的表现不是在这方面。虽然越剧音域比较窄,但是很好听,特别在南方江浙一带,越剧是大剧种,别的剧种赶不上它,它有广泛的观众群,咱们北方剧种稍微差一点。还有就是语言,因为越剧唱的都用他们江浙的方言,这个北方人听起来就稍微费点儿劲。反正我觉得还是挺喜欢,挺好听的。

成功的作品得益于成功的合作

访：当时片子拍完后，影响怎样？

常：我记得这个片子拍完了，因为朱导演没办法携带影片到北京送审，长影决定由我带这个片子去送审。看完了以后反映不错，给片子一个“三好影片”的评语——导演好，表演好，摄影好。通过了，没意见，挺好，谢谢，握手言欢。

访：没有什么需要修改的地方？

常：没有，挺顺利的。这样我就给厂里打了一个长途，家里等信啊。给老朱和我们厂长通了电话，老朱特别在意地问：“说什么话没有？”我说人家说：“三好，导演好，表演好，摄影好。”他说：“哎呀，太好了，快回来快回来我请你吃饭。”那是我们俩第一次，也是唯一的一次合作。因为拍了那个影片以后我就自己独立拍片去了。后来我拍的片子就自己导演、自己摄影，离开他了，但是我们俩在一起这一段经历是挺愉快的。老朱那个人是个非常憨厚的导演，而且业务能力也非常强，但是搞这类形式的影片他也没有经历。

访：当时作为刚刚步入影视工作的新人，厂里对您的评价是怎样的？

常：这现在都想不具体了，太久了，反正是《半篮花生》影片拍完了之后，朱导演在世的时候跟我说，他听到厂里大家都夸我，说我好运气，放到长影里面拍这么个小戏拍得非常生气，镜头用得非常活。这个具体是什么，我也不知道，到底怎么样。

访：请您给我们讲讲导演与摄影师之间应是怎样的工作关系？

常：我跟你讲一个实际的吧，现代做导演容易了，在上个世纪七八十年代之前导演是看不见画面的。就这个分镜头，您脑袋里自己演完分下来。谁能看见？是摄影师。摄影师是第一个能看见画面的人，他进行镜头的取舍，远近、运动、仰俯。第一感觉代替观众，第一观众是摄影师，所以有经验的导演，他和摄影师都会有一个良好的关系，因为片子要通过摄影师来体现。

你像我跟老朱导演在现场切磋都是这样的：他拿着取景框，跟着走，摇过去或者再摇回来……等等。有时候我就提意见：我说老朱啊，能不能

让她在这地方唱,不要让她在那儿站着;她可以再走过去。他说,再摇过来不就得!我说不啊,咱们的摄影机可以往前推啊,跟着移啊,是不是变化了的那个景就好看了?他想一想,因为他看不见,那个时候没有现在已经普遍配备的机外监视系统。所以你必须告诉他画面是一个什么样子的,或者让他坐在移动车上面,我给他推车看一遍,这时候他往往会说:对,是这样的,就这么拍。可以这样说,我们两个在创作上的合作是相当默契而又愉快的。

我至今仍十分怀念那次愉快的创作经历;

怀念当初浙江越剧团的朋友们;

怀念老大哥——我尊敬的朱文顺导演。

[附录]

《半篮花生》(越剧,1974年)

编剧:《半篮花生》创作组 导演:朱文顺 摄影:常彦

美工:王滔

演员:梁永璋、宋顺发、张榕桦等

演出单位:浙江越剧团

[附记]

我们走近这位激情的电影人,听他兴奋地回忆海外学成归来,尝试拍摄了越剧艺术片,在实践中与老大哥朱文顺导演建立了导演与摄影默契合作的关系,在有限的条件下,他们突破局限,发挥才智的能动性,巧妙运用“工”字移动,展露出中国式移动轨道的特有用途;他们探索把戏曲的程式表演和电影美术的有机融合;他们探索戏曲音乐和电影的节奏的和谐统一。这部作品也为他走上导演的道路奠定了扎实的基础,或者说铺下一块基石。

在采访中,我们感受到了一位戏迷在拍摄戏曲电影时的那份激情。

(采访:杨秀峰、宋采莲)

(整理:赵达)

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

采访时间:2006年4月16日

采访地点:中国戏曲学院



傅正义,生于1925年,湖北黄冈人。

1940年考入重庆中国电影制片厂,1946年进入上海昆仑影业公司参加革命,在地下党的领导下,合作剪辑了许多进步影片。如《八千里路云和月》、《一江春水向东流》、《万家灯火》、《乌鸦与麻雀》、《三毛流浪记》、《鸡毛信》等,受到我国第一代导演史东山、蔡楚生、沈浮、郑君里、陈鲤庭等电影艺术家的重视和好评。

建国以后,傅正义同志与著名导演孙瑜、崔嵬、成荫、张水华、谢铁骊等合作,剪辑出一大批优秀影片。如《武训传》、《青春之歌》、《杨门女将》、《小兵张嘎》、《野猪林》、《伤逝》、《知音》等,他还先后剪辑了500余(部)集电视剧和电视专题片,如《诸葛

亮》、《四世同堂》、《红楼梦》、《千里跃进大别山》、《焦裕禄》、《三国演义》等等,剪辑的影片多次获得最佳剪辑奖,因此被影视界人士誉为“中国的第一把剪刀”。

傅正义同志在理论上也颇有建树,著有:《实用影视剪辑技巧》、《电影电视剪辑学》、《影视剪辑编辑艺术》三本专著。

参与创作的戏曲电影有:《杨门女将》、《野猪林》、《穆桂英大战洪洲》等。

创作集体与工作流程

访:《野猪林》、《杨门女将》、《穆桂英大战洪洲》都是由大牌导演联袂重量级戏曲名家共同打造出的优秀电影,上映后在社会各界引起了强烈的反应,作为剪辑师,您是在什么情况下接到这三部片子的剪辑任务?

傅:当时的北影厂成立了四个创作集体,那么我们这些剪辑人和摄影、美术、录音是一个范畴的。这些是通过技术手段完成艺术效果的创作部门。编、导、演是另外一个集中的范围。现在不是分主要创作和次要创作嘛,剪辑创作就属于主要创作部分的最后一个部门,我们原来这个摄影、美术、录音、剪辑有车间。北影厂共分四个创作集体,编剧不是固定的,导演、摄影、美术、录音、剪辑、化妆,这几个部门是固定在创作集体的基本人员。其他服装员、道具员、照明员都临时调配,但是这几个部门的组长是固定不变的。那么,第一集体的制片主任是李秉忠,导演部门有张水华、谢铁骊等,摄影是朱今明。第二集体的制片是胡其明,导演是崔嵬、陈怀皑等,摄影是聂晶,美术师秦威,录音师陈燕嬉,还有化妆师孙鸿魁,还有我。第三集体是凌子风担任组长,第四集体是成荫担任组长。我就被分配在第二集体,我是那个剪辑部门的负责人,这个任务就落在我们身上,至于我带谁去当助手,或者当剪辑员,或者副剪辑师,那么由我来决定,他们就把这个片子交给我了,由我来负责,其他的人物,什么事情都由我来调配。这三部片子的剪辑任务是我在第二创作集体时接的,就是《杨门女将》、《野猪林》加上《穆桂英大战洪洲》,都是崔嵬、陈怀皑为首拍摄

的。人物当时是分配的,我们剧组当时分镜头,干各种事情都是非常明确,是公开的。



京剧电影《野猪林》剧照

访:戏曲片在当时制作的程序和技术艺术条件怎么样?

傅:中国拍戏曲片最主要的就是上海和北京两大阵地。上海拍戏曲片的叫“海派”,以实景为主来拍摄,代表人物有岑范、吴永刚,还有桑弧。另外,北京拍的戏曲片就叫“京派”,以崔嵬、陈怀皑为主,他们的拍摄方法是:在尊重戏曲的基础之上利用电影的特性,探索实践如何把电影与戏曲结合得更好。崔嵬一开始拍戏就讲这个问题——不要以电影为主,把戏曲什么都改掉,那是外行的做法。我们要尊重戏曲的传统规律和戏曲的表演的特点。他认为布景必须符合叙事结构,不宜实景来拍摄,要求布景是要搞成国画似的,认为这样符合剧情的需要。《野猪林》、《杨门女将》、《穆桂英大战洪洲》啊,这套人马都是第二集体的,美工师一直就是秦威,录音换过,一个叫吕宪昌,一个是陈燕嬉,她是后来的。拍戏曲片就不同于拍故事片,每一个摄制组开拍之前,崔嵬都要谈一谈什么内容,然后再谈谈主题是什么。一般情况下是这样的:

第一步,看舞台演出原本的样子。就是导演、副导演、场记、录音、美

工、摄影等等我们拍摄戏曲电影的这部分人员和戏曲舞台剧目的原来的编剧、导演一起看舞台的演出。大家从头至尾看完,看完了之后,场记、导演就把一些大方向的禁忌问题去掉。接下来,就是导演要面临的第一个大问题——时间问题。这里头有两个问题,一个就是这个戏有多长时间?拍成电影要多长时间?(一般情况下,一部电影的片长都在两个小时之内,而演出都长于这个时间)在拍成电影时导演就该动脑筋了,哪些戏可以根本不要就干脆拿掉,哪些戏前后要调,具体结构上要开刀,第一要删除一些不必要的过场戏,第二个就是要调整戏的出场先后的结构,这是第一步。

第二步,先是电影剧组的导演、摄影各方面研究完了,方案有了,再找戏剧方面的导演、编剧、主要演员过来一起谈谈。你比如说《野猪林》,三个主要演员都请来,导演还有乐队的负责人还有编剧都请过来商量,谈谈我们删掉哪些戏,我们要调整哪些戏的次序。那你调整以后音乐是要变的,通过我们的删减和调整,跟原舞台创作就是这个戏舞台方面原创的人讨论,结果有同意、不同意、有待思考三种情况。有的坚决说这个不能删掉,那你就谈谈,讲的有道理,那么这个场记就记下来。有些可以删掉的就双方确定删掉。还有哪些可以保留一点?哪些可以删掉?怎么衔接?这个也商量,如果有的时候怎么也谈不拢,就依照合同上写的:戏曲搬上银幕,双方的主要创作人员有许多删减修改互相尊重,互相协商。只有这样才能最大可能地把戏曲和电影两者更好地结合起来。第二步完了,如果时间还很长,说明改的地方不多,但是也接受了一部分意见,之后按照我们新谈过的办法再演一遍,演的时候,也是连续不停的,停的时候把时间都掐好,那是场记、副导演的事。整个看完以后,哪些不要的不妨碍这个戏,哪些可要可不要的,大家都看了,原创人员也在场看了,大家统一意见以后,再删一部分,看看时间还长多少?那么回去休息的时候,大家都想想有什么办法?最后经过磋商、讨论,在保证不影响原来戏的基础上压缩到两小时一刻钟。那时间也差不了多少,就小修小改一下,之后要很正式的再看一遍,乐队要按照新修改的来演奏,在看的过程中,摄影师就找好拍摄角度、机位,崔嵬走来走去想分镜头怎么弄啊,等看完了,双方创作人员按照心里的轮廓把音乐各方面弄好了,音乐和表演是绝对不能分开的,分开后是没法表演没法唱的,所以这个音乐是非常重要的。那

么就这样定稿了。

第三步:这一定稿分两头:一头主要是唱腔部分。凡是有唱腔的,有表演的部分,你像《野猪林》啊,比如袁世海、李少春、杜近芳,他们有唱腔的,一个一个地录音,录音就按改好的方案录,有的前期录音,有的后期配音唱,那就很严格的,一点也不能错。我们也在场看,因为这个录音带是分镜头剪辑的基础。另一头就分镜头,演员走场,陈怀皑、崔嵬、摄影师几个人,根据音乐结合布景初步的把镜头分下来,场记就把他记下来,哪一个打击乐,是弦乐器,完了以后写好一个分镜头剧本,镜头分完,这两个方面同时交叉进行。主要唱段录完以后,样片放出来,按照样片再走一遍。要拍摄之前,还要按照这个录完的音乐从头至尾再来一遍,所有的摄影师都在现场,拿着机器,镜头就按照正式拍摄的路线、机位走。演员演,我们看、讨论,可以随时停,停了再来,这么录完了,那个分镜头剧本有了,声带有了。具体的分镜头不要把那个声音放出来,他们听了那个声音表演,这个分镜头我们就来事了,剧本从什么场次到哪儿是第一个镜头,哪儿到哪儿是第二个镜头。我们分镜头就是在声音磁带上,声音的光学磁带上,不光是磁带,还有那个音波,你就听从哪一句到哪一句,这是一个全景,谁唱的,什么内容,剧本上都有,你从这个镜头划个记号,这就是第一句的声音。“你”,或者“你到哪里去”,那么就写个“你是”,到最后一句,“已经到了什么地方”这是一个镜头。那么每一个每一个镜头你在磁带上都要标出来。标出来了以后呢,就有一个技术问题了,这个拍片子都要重复的。从一开始要提前三秒钟,这是最起码的,三秒钟是四英尺半,一英尺半是一秒钟,正是到你要用这个地方之前,一秒半的地方有一个胶带,有一个 Mark,再前面又有一个胶带,最长的时候我们是六英尺,以后为了节省胶片,就三秒,三秒四英尺半,一秒钟一英尺半嘛,就四英尺半,是最短的了,要重复的。上面戏做到这里结束,下面戏就要提前四英尺半演员就要表演,表演以后就往下走,所以这个浪费胶片很多的,这样才准确。所以这个时候演员的表演,不管甩袖也好,舞蹈也好,唱腔也好,唱腔的适宜性先别去考虑,只要口型对上就行了。所以对演员也是个考验,说起那个杨秋玲、王晶华真是基本功好,非常过硬,她们怎么唱、怎么表演后来一点都没有错,真是有水平,后来的刘秀荣、张春孝这些人都有这个水平。完了以后,我们这里放完镜头以后,胶带贴好,第一个胶带经过放映机、还

音机,就是说有摄影机、录音机、还音机,这三个机器啊,要同步。所以呢,戏曲片的制作程序就以上四步,最后一步就是正式拍摄了。后来这几部影片在香港台湾公映时,那轰动的不得了,大家都说不错。

对于技术条件,全厂永远都是比较重视的。我们当时的录音设备、灯光设备都是经过导演和剧组人员的共同研究选择和调配的优良设备。人员可以随时调配,都是精兵强将和有经验的业务干部。因为戏曲片的拍摄制作主要的目的是保证戏曲电影的技术艺术质量。我们拍上面几部片子时严格按照戏曲、电影相结合的创作与制作规律进行摄制,就是说哪些不符合戏曲要求的你们发现了提出来我们随时就进行改动,因为我们拍摄的不是电影戏曲片而是戏曲电影片,因此说戏曲片的前提就是要尊重戏曲的本身规律和它的特点特性,因此电影的特性特点可以适应戏曲的特性,这是很重要的。

戏曲片的剪接特点

访:您参与过多部戏曲影片的剪辑,请您谈谈戏曲片剪接的流程和特点?

傅:戏曲片的剪接工作,最主要的程序特点就是前期录音的镜头组接。第一,戏曲片的音乐声带是经过严格的审查共同研究后录音的,不能随便剪辑挪动的。你剪辑的时候要根据这个录好的声带。这个声带一共两条,一条在那面放着录音,一条在我们手上要剪片。我们是一面拍一面剪的,那么洗出来的样片最大的特点是画面服从声音剪辑。跟那个故事片不一样,跟其他的片子都不一样,不能随便剪。你就必须按照镜头分的次序,一个一个地排列剪辑,就是画面服从声音剪。

戏曲片剪接的特点:画面服从声音剪。声音的位置不能随便挪动的,只有画面可以进行前后挪动。挪动也不能多,多了也不行。戏曲片的剪接点要比故事片的剪接点难度更大。为什么说难度更大呢?它的动作、它的情绪、它的口型必须是跟声音吻合,否则剪接点怎么选都衔接不上。我们剪的是画面,声音不能剪,如果声音能剪的话,那就跟故事片一样了,就没什么特点了,而声音是不能动的,也不能放长,也不能缩短,这就制约了我们选剪接点的自由度。那么这个剪接点就能在上面谈到的重复位置

的四英尺半的范围里选,哪个位置接得上就在哪个地方剪,接不上的情况下可以插接特写镜头,但是要用得恰当。比如说在影片《野猪林》中的“白虎节堂”,陆谦十分害怕的那个特写镜头就用上了,因为这个镜头符合这个戏。所以这个画面服从声音剪,剪接点与动作有密切关系。还有一个问题是,与音乐也有密切的关系。比如说:一个人亮相“叭嗒仓”!就要正在这个位置上头,就是说这个表演的动作就是要和音乐“叭嗒仓”配上,正好“仓”一亮相,你接到这儿,看起来就有味道。如果你提前了,退后了,“叭嗒仓”以后再做或者“叭嗒仓”还没完,都不行的。所以这个剪接点与音乐有关,与表演的形体动作也有关。剪片子是画面服从声音剪还有一个先决条件就是拍摄的时候随时随地要三机同步。

访:这三部片子的剪辑大约用了多长时间?

傅:如果采取一面拍摄一面剪辑,15天片子拍完,15天就都剪辑完成了。一般这种戏曲片,最多一个月。这里面包括合成。我们剪大概用15天,合成弄完了大概需要一个月。

武打场面镜头创作

访:在《野猪林》、《杨门女将》中的武打部分分镜头里不能够准确分出来,需要在后期创作?

傅:对。凡是戏曲片中武打场面的,当场都配有锣鼓伴奏。武打场面的拍摄随意性比较大,你怎么表演都无所谓,只要表演的好看,就是把原来舞台上的改编了都可以。剪完了以后,那么音乐、锣鼓点根据表演现配。那个分镜头,可以提前分,也可以不分,现场可以不告诉演员进行即兴拍摄,拍个近景,拍个特写,主要是为了多拍点素材备用,最后是剪接师在剪接台上来做处理。这个处理既有分镜头,又有组接,就是把你这个镜头拿来,该用哪个?不该用哪个?剪开以后就等于分镜头了。长镜头我用不了那么长,太长就没有节奏了,我把它剪开,插在别的镜头里面,这是基本的分镜头,又是组接镜头。这都是后期。我们完成之后,导演看了以后觉得满意,原创人员看了以后认为可以,就开始配音。就按照这个动作,乐队设计锣鼓点怎么配。我们剪的时候,就按照你们的动作来剪,演员表演的动作毕竟是连贯的,这里就不仅要求动作本身的连贯性,而且还

要求节奏的连贯性。凡是动作片,或者是戏曲动作武打方面,第一位的是节奏。节奏由慢到强,由强到弱,强调的是明快的节奏、鲜明的节奏感和紧张气氛的节奏,这就要看你表演的素材怎么处理。镜头的长短运用,是由剪辑师来决定,当然也得符合戏的要求。离开这个范围就不行了。所以我有个原则——有戏则长,无戏则短。就是要有张有弛。也就是说要符合它的表演规律,一定要把影片剪得有节奏,也就是说要剪出戏来,这一点很重要。

访:那么拍的素材给您,上了剪辑台之后,是导演和您来共同剪这段东西,还是您自己来完成这部分的剪辑任务,然后请导演来看?

傅:那个时候,导演陈怀皑有时候来看看,我剪完了再给他看。像成荫导演他就愿意让剪辑师全部剪完了再看,再提意见个别调整,崔嵬导演也这样,有一次,我剪完了给他看,他说:“老傅剪得不错,但是个别地方需要修改一下,改完了下次再看。”结果我还没吃饭,就把它改完了,下午看另外一个样片时,我又给他看了一遍修改的片子,他一看,“哟!这么快啊,你改的比我想的还好。”

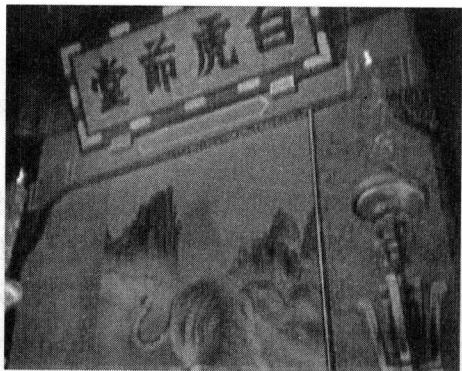
访:您有没有印象中这几段武打的剪接后,导演跟您又商量的另外的修改方案,又重新动了一下,有没有这种情况?还是说一次剪了,大家都比较满意。

傅:绝大部分的情况一次就行了。也有个别的地方,陈怀皑提过意见。

访:我记得《野猪林》中有一场,就是林冲在“白虎节堂”,开打之前,有一组很明快的快切镜头,虎牌、军牢的脸部特写等,我觉得这一部分也不是很容易在分镜头中就能够准确地分出来的,也能够看出来这块儿给了剪辑师很大的创作空间。

傅:这场戏的确是通过剪辑手段完成的。当时导演觉得这里很难办。为什么呢?“白虎节堂”、八十军棍,电影强调逼真性、真实性,特别强调细节的真实性,而戏曲它是虚拟的,是虚实相结合的,当然就不能那么真。在这种情况下,我们就把“肃静”的牌子拍了几个镜头,又拍了几个军牢的近景镜头、几个军牢喊打时候的面部特写镜头,以及军牢们执杖打林冲时的镜头也拍了几个,之后,我尝试性地把这些镜头交叉剪辑运用到影片相应的位置上了。剪片子时应该随时注意环境和人物关系的处理。那场戏

我是这样处理的:就是拍“白虎节堂”牌匾镜头比较短,我交叉地组接,形式上就是虚写,那个虚写就符合戏曲的要求。这样的剪辑处理刚好和音乐的码条长度符合,戏曲特别讲究假定性。导演崔嵬看了也说好。特别是一部分戏曲界的专家看了都说很好,不是像舞台上打的那么实,同时意思也到了。所以搞剪辑的人员也好,导演也好,首先你要了解这个戏,之后考虑用什么样的表现形式,表现形式是多种多样的,你看你采取哪种方法。



变形的百虎节堂



军牢喊打的脸部特写

我觉得你们赏析《野猪林》应该从七个方面来思考:音乐与剪接点的关系;道白与音乐的关系;动作衔接的准确性;人物情绪的交流;画面技巧的运用;镜头组接的节奏;镜头插接的方式。这七个方面非常具体,既是电影又是电视还是戏曲。

访:当时“白虎节堂”上这段戏的剪接方案,也不是在剪辑台上才有的,是不是在修改了这个戏之后,再重新看这个戏的时候,你们在看这段

戏的过程当中产生的一个创作的想法？

傅：嗯，当时的想法是很浅显的，到拍摄的时候在现场看到这个布景后，我觉得可以拍一些“肃静”、“回避”之类的牌子的特写，再拍几个衙役打手打人时候执杖的镜头，衙役喊的时候拍几个脸部的近景、特写镜头，这样我就可以后期交叉组接。

关于主创人员的回忆

访：您和崔嵬、陈怀皑、聂晶、秦威等主要创作人员合作多次，但是很遗憾，这些优秀的电影艺术家都已经不在了，请您谈一谈他们的具体情况？

傅：崔嵬是演员出身，在上海的时候我就认识他，那时候他还在上海拍戏呢。陈怀皑是江安戏剧学校的学员，是学戏剧的。这个人很有天赋。崔嵬导演很懂戏曲，那么他拍片的时候擅长总体把握。他两个人搭配一起，拍了很多片子都取得了成功，一个是长于从政治思想、艺术修养总体上把握。陈怀皑是擅长现场的场面调度，制作时间、成本核算等方面他也门儿清。他不仅是第二创作集体的导演，在制片上他很熟悉，汪洋很器重他，北影厂每年生产八部到十六部的影片生产计划最后都要经过他参谋。北影厂给他一个外号叫：铁算盘。陈怀皑在第二创作集体中确实出了很大的力量，而且对北影厂的生产、制作各方面也做出了一些贡献。崔嵬、陈怀皑这两个人是强强联合，所以第二集体的片子创作是比较好的。摄影师聂晶在摄影这方面的功力很不错。他拍画面在造型艺术上强调怎么样跟气氛、人物走，这是他跟别的摄影不一样的地方。聂晶就是对这个摄影造型如何服从人物、服从戏是比较通熟的。秦威是留学日本的大学生，在美术上很有成就，很有修养，尤其在古装片、戏曲片这些方面很拿手的。大部分他搭出来的布景，摄影师改动就不是太多，他拿捏这些的尺寸、做服装设计，包括戏剧的各方面都挺有水平的。包括化妆、服装、道具都在他的领导之下，是个人才。

实例分析三部影片的剪辑技巧

访:傅老师,在《野猪林》“游春”那一场里,林冲带着他的娘子往前走的时候,他在唱的过程中有一个特写,推到了演员杜近芳的眼睛这一部分,就是说这个镜头我看到的时候我觉得用的很大胆,因为特写,戏曲片用起来本身就是比较难以处理的。那么怎么用得好,特写怎么用上去就显得不会那么突兀?

傅:有很多拍法是摄影师聂晶提出来的建议,之后陈怀皑就和他思索、商讨,哪个特写用的好坏啊,聂晶在这方面是很有水平的。你比如说,聂晶还拍了电影《红雨》,他拍的那个刘小华演员,有个镜头从左方向右方,就这么拍,她向那边看,有一个是正面的,跟她的丈夫有呼应,另外一个镜头是侧面拍的,特漂亮,头发飘的,镜头拍的很好看,最后我按照他的要求用了,所以聂晶拍近景、特写是很有办法的。这个戏曲片很多特写镜头,是聂晶和陈怀皑两个人商量的。

访:这三部片子从剪辑上来讲,您觉得哪一部遇到的困难要多一些?

傅:困难多就是《野猪林》。

访:《野猪林》的困难多一点是吗?

傅:对。像《杨门女将》就比较好办。

访:《野猪林》您觉得困难的点在哪儿?

傅:主要是李少春、杜近芳的唱段比较多。拍的时候得照顾到演员,有的时候摄影机在动,有的时候景别也在换。演员在转换的时候不可能像你希望的那么准确。这样,不准确的地方我们得加工叫它准确,叫它流畅。所以每一个镜头在剪的时候,即根据原来的规矩来办,在剪的过程中有的时候达不到那个效果,我就要想办法,采取偷天换日的方法,就是我动一点画面,看出口型的变化,动一点使它剪得更流畅。实际上,远景、全景啊,差那么一点点,看不出来的。另外,我在剪辑的时候很在意摄影造型的完整性。

访:您觉得这三部片子哪部剪得最满意?

傅:我觉得《野猪林》和《杨门女将》在戏曲片方面我剪的是下了功夫的。《穆桂英大战洪洲》不行,《穆桂英大战洪洲》我绝大部分没有剪,是我

的学生在剪,我后来也就修订了一下,最后挂了我的名字。

访:在电影《杨门女将》中,有一场群体的下场戏,就是寇准、穆桂英的婆婆带着一队人马下场,您是这样处理的:就是穆桂英的婆婆刚走了一点儿就是马鞭刚过,您就一下子把它剪了,就接上下一场戏了,并没有保留主要人物的完整下场动作,这种处理当时是怎样考虑的?

傅:我剪片子有一个个人习惯,也就是所谓的剪片子的风格。其实是受外国片子的影响,因为我看了很多外国片,感到美国人剪片子干净利落,对话就特别流畅。我老在研究这个。外国片子有些专门对话的,我就到电影院放映室去看,看完了,我就手摇着片子看。凡是两个不同的空间,不管是戏曲片也好,故事片也好,只要戏一完了,你感觉到这个画面,戏曲里进画、出画前面不都是空的嘛?那个戏进画之前,有锣鼓点儿,我把声音换到别的地方,或者不要这个声音,或者是接到上个镜头。完了以后,我就突然看见有人,有动作,有画面,有人物,不是人物也能看到其他的主体嘛,所以这个剪片子的时候开头结尾要剪得干净利落,这里头有个时间和空间的问题。时间空间的变化,你必须叫它合情合理。“有戏则长,无戏则短。”我的剪辑原则就是这个样子的。因此说剪片子有一个很大的问题就是除了人物的形体动作以外,还有个时间和空间问题。每个镜头的衔接都存在时间和空间问题。你比如说,我们两个对话,镜头留长了就是时间长了,那么空间也拉大了。那么这个情绪对不对?对话当中必然是内容上的交流、情绪上的呼应。那么这个内容上的交流,再就是情绪上的呼应是不是合适,你得这么剪。都根据戏的内容,在情绪饱满的地方就多留,情绪不饱满的地方就少留。声音的地方可以往前,也可以拖后,这就是看你的剪接技巧的手法问题了。所以我觉得时间和空间问题,不管是戏曲片也好或者说是其他片子,剪接本身有个时间空间问题,从甲地到乙地,我从这儿一出门,下面具体的坐车路线都不要了,如果要在汽车里有戏,我一出画,就接汽车,在车里有戏就接在车里,没戏就直接接家门,我开门进去。至于中间有没有过渡镜头,怎么剪接那得根据戏的需要,这个时间和空间在剪片子、分镜头,摄影师造型艺术在两个镜头的衔接等方面是都要考虑的问题。这就是我的《实用影视剪辑技巧》一书中也提到的影视艺术的基本特性之一,时间性和空间性;还有三个方面的特性:视觉性和听觉性;逼真性和运动性;综合性和技术性。一共是四个方

面八个问题。那么我们剪片子的时候有一个很重要的问题,很多同志都没有注意到,这个问题就是时间和空间在剪辑过程当中也是相当的重要,你弄不好时间空间就拉大了。

访:但是对于戏曲来说,上场和下场一样都具有非常强的观赏性、情绪性在里头,就是这样的剪,您有没有考虑到戏曲舞台原来的这种规则?

傅:我这么处理就是没有考虑到。还可以这样处理:一走动,可以“化”过去,叠化到观战,这不是两个空间嘛?完全可以叠化过去。当时,我受一个片子影响,就是20世纪60年代初我看了戈达尔的《筋疲力尽》,他取消了各种技法不用,直接用跳切,我觉得那个很新,所以我好多后来的片子都不用特技了,不用淡入淡出了,直接想办法用跳切。可能这个地方我就也想直接跳切过去。要作为戏曲片,用“化”是最恰当的。

访:就是用的化。

傅:我当时用的化吗?那就是比较恰当的。

访:在《杨门女将》中这个技巧是用的比较多的,叠化。

傅:嗯,所以有的时候,技巧不能随便乱用。一个是时空的变化,一个是戏的需要。戏曲片要用特技的话就得符合戏的内容和特性,所以说是可以的。

访:在20世纪60年代的时候,您掌握的关于剪辑的方面的技术主要是从哪儿接受来的?

傅:从外国片,技法上很多借鉴戈达尔的《筋疲力尽》中出现的直接切换。剪接影片《知音》的时候,我和谢铁骊导演都在资料馆看过这个片子,看完了。我从电影《黑三角》开始就不用什么特技了,都直接跳切。也就是从上世纪60年代末70年代初我开始用了。跳切一定注意到时空,跳切手法比用特技还要慎重。跳切需要你技巧高,你必须考虑到影片的内容、人物、造型等各个方面的情况,根据这些选择剪接点来创作,不能胡乱切。用特技就不同了,用完了以后你什么问题都解决了。你不用特技,要让剧情看起来流畅、看起来符合要求,这个需要的技巧更高。现在有些生活片,就别用特技最好,你想办法要它连起来很顺畅,时空转换也不太跳跃,所以我就说这种艺术技巧更高。用特技就会很容易,哪里时空不接,淡出、淡入、化,那很方便,那是比较容易的。不用特技,把整个片子剪完了,干净利索,人家看了节奏又明快,那是个高级艺术技巧。

访:傅老师,在影片《野猪林》中,火烧草料场之后的一场戏,林冲在山神庙里呆着,然后陆谦在外面已经放了火,放了火之后,在剪辑上就完全是电影上的手法,里面是林冲,外面是陆谦,不是像戏曲那样这边表现完林冲之后,那边再表现陆谦,而是交叉地表现林冲与陆谦,是原来的分镜头剧本就有,还是说您的创作空间比较大呢?

傅:这里既有空间问题。重要的还是一个结构方法问题,结构方法就是说舞台戏是按照时间顺序,说完一边,再说那一边,因为舞台只能这样,不可能同时看得见的,它只能这边说完了,再说那边。谢铁骊执导的影片《知音》里头就是先说这边,再说那边,我就是给他剪得都交叉起来了,就是同一个时间当中,两面的事情都在进展,这样才是电影的结构方法。电影涉及到片长的问题,叙述故事太长了,太拖拉,不精彩,所以你必须交叉起来,才吸引人。这就叫做交叉的蒙太奇。这就是平行蒙太奇加上交叉蒙太奇就可以制造紧张的气氛,所以看起来,脉络清楚,片长也省了,戏也好看看了。

访:傅老师,我们在观看《野猪林》的时候,觉得前面很戏曲化(就是比较偏重戏曲),到了后面从白虎节堂开始就很电影化了,这是刻意处理的吗?

傅:这个电影前面文戏很多,基本上都是按照戏曲的各方面来做的。到了有武戏的时候就就得考虑电影化一些,否则就没法处理。牵扯到时间和空间问题,压缩时空,减少时间的长度,那么戏曲有几种方法,集中进行就是交叉蒙太奇,才能压缩时间,紧凑,把这个故事圆满讲完。后面如果完全按照前面弄的话,就又长了,所以电影与戏曲的结合必须要互相迁就,互相尊重。完全按照戏曲拍是可以的,那就是纪录片了。戏曲电影化,电影戏曲化是不一样的,一定要有一个原则:就是你拍的不是故事片,是戏曲故事片。戏曲片你就必须尊重戏曲本身的规律和特性,这一点你不能破的。要是破了,就不是戏曲片了,就成了电影戏曲故事。你拿戏曲的故事拍成的电影,弄得好就是个电影戏曲片,弄不好就不伦不类。

另外,在以后的影片创作实践中,你们选择镜头的时候,注意四个方面的问题:第一,我强调导演、摄影、剪辑三个方面是统一的,在故事片中,首先要看的是这个演员的表演到位不到位?合适不合适?是否符合规定情境的要求?第二,摄影的造型艺术是不是完善?第三,美术方面,布景

是否符合影片的要求?第四,导演方面,处理手法和演员的场面调度是否符合影片的要求?

[附录]

《杨门女将》(京剧,1960年)

编剧:范钧宏、吕瑞明 导演:崔嵬、陈怀皑 摄影:聂晶

美工:秦威 剪辑:傅正义 录音:陈燕嬉 化妆:孙鸿魁

演员:王晶华、杨秋玲、梁幼莲、郭锦华、王望蜀等

演出单位:中国京剧院四团 摄制单位:北京电影制片厂

《野猪林》(京剧,1962年)

编剧:李少春 导演:崔嵬、陈怀皑 摄影:聂晶

美工:秦威、程荣远 剪辑:傅正义 录音:陈燕嬉 化妆:孙鸿魁

演员:李少春、袁世海、杜近芳、孙盛武、苏维明等

演出单位:中国京剧院一团

摄制单位:北京电影制片厂、香港大鹏影业公司

《穆桂英大战洪洲》(京剧,1963年)

改编:崔嵬 导演:崔嵬、陈怀皑 摄影:黄心一

美工:秦威 剪辑:傅正义

演员:刘秀荣、张春孝、王梦云、李春城、朱秉谦等

演出单位:中国戏曲学校实验京剧团 摄制单位:北京电影制片厂、香港繁华影业公司

[附记]

傅老师十分强调在创作“戏曲电影”时,无论是理论工作者还是实践工作者都必须娴熟地掌握蒙太奇和长镜头的基本理论,而且,在创作戏曲电影的过程中,必须以戏曲为本,在尊重戏曲的基本规律和原则的基础上进行,表明他在这个问题上鲜明的态度和创作基点。他还提出在创作戏曲电影的时候要重视和善于运用长镜头来拓展剧情和刻画人物,充分利用镜头的内部调度。老人家特别提出了关于戏曲电影创作时剪辑方面的

关键是:画面服从声音剪。这个方法不同于故事片和其他影片的剪辑。他认为电影要利用一切手段去弥补戏曲本身的一些不足,去凸显戏曲中好的玩意儿,始终坚守“有戏则长,无戏则短”的原则,在剪辑方面亦是如此。

(采访:杨秀峰、宋采莲、顾秋佳、黄彦卓、侯翰林)

(整理:宋采莲)

访《秦香莲》、《奇袭白虎团》等 影片的录音师康瑞新

采访时间:2006年8月28日

采访地点:长春市红旗宾馆



康瑞新,生于1929年12月,辽宁大连人。长春电影制片厂一级录音师。毕业于东北电影制片厂第四期训练班(电影专业)。中国电影家协会会员,中国电影电视技术学会会员。

从事电影录音工作四十余年,历任东北电影制片厂译制片录音师、广西电影制片厂故事片录音师、长春电影制片厂故事片录音师。先后独立承担《战争与和平》等三十余部译制片的录音工作。

独立、联合并参与完成了以下戏曲片和故事片的录音工作:
《借亲配》(滇剧)、《铡美案》(京剧)、《奇袭白虎团》(京剧);《铁道卫士》、《刘三姐》、《战洪图》、《青松岭》、《金光大道》、《小字辈》、

《勿忘我》、《张铁匠的罗曼史》、《李冰》、《街上流行红裙子》、《神奇的土地》、《现代角斗士》、《路边吉他队》、《嘿！哥们儿》等。其中《现代角斗士》获长春电影制片厂第八届“小百花”个人优秀录音奖。《嘿！哥们儿》获长春电影制片厂第十届“小百花”个人优秀录音奖以及中国电影电视技术学会首届全国影视节目声音评选影视声音提名奖。

主要参与的戏曲电影有：《借亲配》（滇剧）、《铡美案》（京剧）、《奇袭白虎团》（京剧）等。

关于京剧电影《奇袭白虎团》的录音创作情况

访：《奇袭白虎团》是八个样板戏之一，当时影响很大，至今还流传着不少脍炙人口的经典唱段，作为该影片的录音师，请您谈谈当时这个电影拍摄时的创作背景？

康：《奇袭白虎团》是由山东京剧团创作演出的，这部影片在录音方面比较复杂。电影的唱段是跟着剧组在北京“二七”剧场（铁路文工团剧场）、上海大舞台中央人民广播电台等不同场合录下来的。

当时在“二七”剧场演出时，严伟才是由演员张治华饰演的。到了拍电影的时候，由宋玉庆来演，而当时宋玉庆的嗓子坏了，但是唱段又不能由别人配唱，就用以前他在各地演出时的录下来的唱段。因为各个剧场条件不一样，声音也就不一样。我们就先找出一些段落短的、声音以前录的不太好的，包括有改词那样的段落，开始进行前期录音。特别费劲，有时候一天一句都录不上，甚至一个字一个腔都录不下来。因此，剧组就请来了中央人民广播电台的技师，包括山东京剧团的导演，他们成立了一个组，之后，又拉来三台录音机。他们把过去唱段的唱腔、腔调统一，哪个好，就把哪个选出来，然后重新剪辑录音。我们之前录的是个别短的段落，就是两三句，或是四句，甚至一个字、一个腔地录下来交给他们。最后由他们衔接弄好之后，我们才能翻录下来，定下一个调，高中低音、音质、音量我们平衡一下，需要补偿的部分进行补偿，最后作为电影声音用。因

为过去的唱段不是在一个地方录的,不同场合录的声音是不一样的。从电影的角度讲就是进行音质补偿,咱们叫银幕补偿。就是说《奇袭白虎团》里边宋玉庆的唱腔,其实基本上都是他以前演出时候唱的。就这一点来看,这个样板戏比其他任何样板戏都复杂,都难录。

访:我们现在看的电影中,大约有多少是当时拍电影时他自己唱着录的呢?

康:这个很少。其实就是不懂京戏的人也能听出来,懂京戏的一下就听出来了,比如:从配器上辨别,三大件配器一响,打击乐一响,听到我们录的和当时剧场演奏的音色不一样,大小也不一样,这个可以一下就能听出来的。我们录的就有几段,你比如说严伟才一上场时的“风雨行军一夜晚,敌后侦查白虎团……”这一段。还比如严伟才和朝鲜阿妈尼谈话时唱:“志愿军离祖国千里远,你就是我们的慈母啊在眼前”等段落都是后配的。录音的时候很费劲,玉庆的嗓子一不行就不录了,嗓子好的时候再录,有时候一个字,有时候两个字、两个字地录。肯定是必须挑那音正的、音好的录,后期处理的时候也是这样,挑音好的截,这样的有好多段。尤其是拖音的时候,演员的嗓子不好就很难录。很多时候录下来一段,不一定能用,也许就只能用三五个字,剩下的就再录,直到合格为止。

访:这样几段录音当时录了多长时间?

康:当时宋玉庆的身体有病而且嗓子又不太好。因为武生演员武打翻跟头比较多,就得让他休息一段时间,保养调节一下身体,就只好慢慢录,声音就不要求他大声唱、使劲唱,我们把话筒离他近一点,之后在音质、音量上给补偿一点,把声音做得更圆滑一些,好听一些。完了把它录上,我记得有四五段这样的,似乎不是太长,但这四五段就录了好几个月。整个戏下来用了两年多。

在前期唱腔不能录的时候,我们就去处理电影中的其他声音,平衡各种环境下记录的声音。因为剧场和各种演播室的音响条件不一样,我们要根据电影的统一要求做一些音质音量上的补偿。

访:电影《奇袭白虎团》中,其他演员的唱段是怎样录的?工作进展得顺利吗?

康:他们的嗓子倒是没有问题,都是现场演的时候录音,没有一段用过去的,这部分录音工作进行的是比较顺利的。



京剧《奇袭白虎团》海报

访:演员都希望自己的声音是最悠扬的、最完美的,可能有时觉得录下来的有一些地方自己觉得不合适的、想重新录一下,有这样的情况吗?

康:有。

访:在声音的录制和处理上,样板戏的要求是什么样的?

康:拍摄样板戏对声音要求挺严格。我们在第一录音室试唱腔,现在改为混合录音棚。有的时候一试就半天、一天的。我们得确定哪个唱的声音最好?哪个地方放打击乐器合适?哪个地方放三大件(京胡、京二胡、月琴)恰当?我们都反复地试。中央人民广播电台派来了工程师、音响师,帮助我们试音。因为我们常年在这儿录音,实践中就积累了不少经验,这一点对当时的试音很有帮助。

打击乐中的板鼓声音很大,不用单给它话筒,它在哪儿音量都够,它还得隐蔽起来。它一响,就盖过了唱词,把三大件乐队给盖上了。所以打击乐队和其他乐队不能在一块,我们用的话筒都是高感度的,离乐队和演员都挺远。乐队在幕边上,刚开始的时候,演员和乐队的人员都不太适应,而且乐队一离开演员,他们就感觉没奔头了,找不到位了。渐渐地就习惯了,有什么问题的话,大家就随时用眼神沟通交流了。这样声音就有了层次感,另外各个方位的声音都要好,必须都是高质量的。

访:当时拍摄样板戏电影,每部作品录音完成后会不会有一些和其他电影制片厂互相交流、学习技术、对比测试录音效果等业务上的活动?

康:我们几个电影厂在业务方面一直都是互相学习,互相研究,互相交流经验。别的电影厂拍摄其他样板戏电影的时候我们也在现场看,学习实践嘛。拍完以后,就分课题、专业座谈,专业对口地座谈。即使都是录音师,有的时候情况也不一样。我这个声音是怎么录出来的?人家那个环境是怎么录的?比如:八一电影制片厂是在摄影棚录的唱段;而北影却是在录音棚录的;北影拍《智取威虎山》,就是在录音棚录的,但是我们的录音棚和人家的又不一样,空间、环境、结构等都不同。

访:在录《奇袭白虎团》的时候,是先录乐队,还是乐队跟唱段一块录?

康:《奇袭白虎团》不同于其他样板戏。从程序上来看的话,可能要费好多事。要是乐队先出来,演员跟着乐队唱,那节奏就不合拍。现在演员唱,一大堆人要跟着演员走。那个大交响乐队也得跟着三大件,因为它节奏不一样,那还得跟演员的唱段配合。起初指挥就不适应,因为感觉一会儿节奏快,一会慢,特别是京剧中的拖腔,他弄不明白,他得戴耳机子听节奏,然后慢慢适应节奏的快慢。就是说《奇袭白虎团》里宋玉庆的所有唱段的大乐队、专业乐队的音乐都是最后录。打击乐与三大件和演员唱的一起先录。因为得伴奏嘛。完了以后,就是整个声音都调整好了以后录,之后再把大乐队的音乐和唱段混录在一块儿,就是把现在已经录好了的个别唱段和原来演出时的唱段磁带声音挂在电影还音机上放出来,乐队指挥听着这个声音,根据这个节奏指挥,大乐队跟着指挥的节奏来录音。

交响乐队是后来才配上的,原先没有。宋玉庆的唱段是用原来演出时的唱段和现在个别录的唱段,里面都没有交响乐的声音。都是在拍电影的时候才配上的。我觉得样板戏有了交响乐以后,对情绪的渲染和气势的烘托以及表现的力度都是有幫助的。而这部戏里的其他演员的唱段的交响乐、唱段、三大件、打击乐都是一块儿录的。

访:等于说大乐队也是重新写的那个曲子,在音乐上的工作量也挺大的。

康:对。剧组有专门的乐队作曲来完成。只要按照录好的唱段的节拍创作就可以了。就整个录音的过程来看,工序是比较麻烦的。这是长影的交响乐队的指挥、山东京剧团的指挥共同合作才能完成的工作。

访:在《奇袭白虎团》中有各种不同的场景,有在防空洞里的、有在室内的、有在室外的等等,在录音的过程当中,是不是也要把不同的声音区

别开来呢？

康：这个基本上没有区别，它需要一定空间，唱腔才会好听。录音棚跟普通房间不一样，它是由吸音和特定混响时间要求而建的。普通的屋子回响时间太长就不行。必须有隔音、吸音材料的。比如有的唱段需要多唱点儿，就把棚里的帘拉开，让它混响时候长点儿。一般就是塑造人物的时候考虑到通过声音的手段来处理。当时有一场戏的唱段我是这样处理的，就是尖刀班改装以后，换上了美国军官的服装和南朝鲜军队的服装插入敌后，严伟才唱了一段导板：“乔改扮，捣贼巢，插入敌人心脏。”唱这句话的时候，我们想加上点混响的手段，那时我们没有混响器，就用两条声带错开一点重叠上，之后再加上混响。因为是英雄人物，就要考虑塑造英雄人物的方法，尖刀班一进到敌后方就觉得样子变了，又处在开阔的空间，未见其人先闻其声。一听到这个声音就感觉震撼大地山河了，好像排山倒海似的压了过来。混音放得高一些、大一点儿，就是为了造气势，有压倒一切敌人的感觉，这个气氛就是要营造出现场的环境感来。其他一般不是根据现场配音，不会因为内外景、山洞等不同场景因素而改变声音的处理。但是我们这些设想和做法不一定达到了理想的效果。有的录音效果是按照实际生活处理的，但基本处理还是很程式化，有一个套路。

访：《奇袭白虎团》在录音方面，除了上面这些，您看看还有没有其他的处理了？

康：再就是这个电影中的炮声，是真正电影中的炮所打的响声，叫音响素材。手头上有的素材就都用上，你比如说，打枪的声音、扔手榴弹的声音那都是真的。你就不能配上锣鼓的“仓仓”，那就不像了，在声音的处理上，该写实的就一定要写实一些。其实剧组也要求这样，要表现得更有力度，光锣鼓点儿力道就远远不够了，也显得太假。而且京剧院也要求能加上一些炮轰、枪声等音效，我们就做了。然后在深入敌后那场戏中，就配合尖刀班，加上一些动作音响，因为是在塑造英雄人物。刚才讲到导板唱完以后，英雄人物一上场唱一句，大家一个叫好，那就更有威力，更有气氛，所以我们搞录音的就必须注意这些细小的问题。因为舞台上演员穿的练功鞋，声音就不一样，在这里他的扮装是穿皮制短小鞋，一踢腿后拍裤角，“啪”的一声响，我们就把它突出出来，就是要在音响效果这方面渲染、突出一下，尽量完美地塑造尖刀班的英雄人物，烘托出他们的英勇气

势来。

访:请老师谈谈您印象当中方荣翔老师饰演的王团长这个角色吧?

康:他是裘派著名的演员。在录音的时候他的嗓子很好,功底很深厚,录音的进行是很顺利的,当时他的身体也很好。

关于京剧《铡美案》的相关创作

访:康老师还参加了《铡美案》的前期的录音,请您给我们谈谈当时的一些具体的情况?

康:这个戏的导演是郭维。分镜头和拍摄都得根据舞台演出的表演来进行,按照舞台的样式来搭布景。它和样板戏还不太一样,因为这个戏已经演过很多遍,已经很成熟了,很多经典的程式动作、重场戏的处理也很成熟了,不太需要再做一些改进了。所以念白、唱段和演出一样可以全部都前期录音。

访:我听郭维导演说,在整个录音的过程当中有一些唱腔是比较长的,就分了好几段来录,这样的话,演员最初时会不会不太习惯?

康:最初的时候是不习惯的,演员的情绪总是被打断了。经过一段时间就适应了。只要能保持情绪上的连贯,就能保证质量。的确有一些在舞台上看来无关紧要的小事,在电影中却决不能允许的。我举一个例子,马连良有个别时候这一场戏他都唱下来了,之后走两步就来个咳嗽。在舞台上一般观众听不见,而电影要求是很严格的,就是不需要的声音一点也不能要,因为电影录音用的话筒是高感度的。演员自己其实一点都没有注意,并不知道刚才自己咳嗽了一声,都是下意识的,主要是舞台演出习惯了。而拍电影出现这样的情况,就得重新录音,前面的就全作废了。

在《铡美案》中,张君秋扮演的秦香莲得弹琵琶,那是要下点功夫的。他本人不会弹,是别人弹的。但弹和唱是要同时进行的,弹琵琶那得弹出韵味儿来,所以我们就研究琵琶的声音,没有一定的混响时间,听了以后不舒服,不能干巴巴地拨楞弦,还得做出忧愁、伤心的样子。所以在现场试了很多次,最后搭了半米的小台子,这样可以有一定的混响时间。我们就选出比较合适的声音位置,有弹力的、有韵味的,配合张君秋的唱,感觉特别好,特别融合,也有那个悲愤气氛。那里在录音上想的办法、下的功

夫比较多。对我们录音师来说,关键是对搭的台子的距离和高低的控制,能直接影响到声音的质感。搭的台子有一定的高度以后,就觉得空间就会出现稍微长点,从技术和艺术角度来讲,声音韵味就容易出来。当然如果搭的台子太高了,混响时间太长了也不好听,会浑浊不清晰。台子低了,混响的时间短,声音听起来就会很闷。因为这场戏很长,是分成三段录的。另外还要和打击乐器进行衔接来分段。

访:搭台子的原因是要放话筒吧?

康:它本来就是已经放上话筒的位置,同样的位置不搭台子听着声音就干瘪,搭了一个好一点,又搭一个又好一点,再搭一个就更好。再往上多搭了是靠棚顶上了,反射声音就大了,混响的时间就更长了,声音听起来就混浊、不清晰了,那就不行了。要有一定的高度才能有一定的反射声。就是说混响时间正合适声音就会好听、悦耳,就有美感,所以在这个方面我们是下了些功夫。

访:据说那会儿李多奎老先生特别有意思?

康:李多奎没在台上费多少功夫,他嗓子也很好。他功底深,年岁已高,但是说唱就唱,不费劲。人也很好,没有一点架子。他的戏不多。

因为这个戏里主要是塑造秦香莲和裘盛戎演的包公。所以包公的戏是很下功夫的,他代表正义、为民除害。观众一听就觉得解气,唱得也好,大家就一直鼓掌,就得突出他的唱。他代表人民的利益和心声,所以他的唱段就得有力度,听起来非常威严。特别是要突出包公念状子这一块儿:“状子押在某的大堂上”。突出这段唱使人感到有威力。再比如包公念完状以后,叫王朝、马汉等人升堂时,要铡陈世美,上场时[急急风]一敲响,把这个锣鼓声音突出出来了,很有力度,就像以正压邪一样,使人感到一种震慑的力量。

访:秦香莲的唱腔有很多是悲悲戚戚的,有没有特意把这些声音进行一些处理,让她的声音变得更加婉转?

康:张君秋唱的和表演的情绪都很好,不用特意去做处理。但是在混录的时候、画面定型的时候,为了表现秦香莲年轻一些,把这声音稍微调整了一下,毕竟他是演旦角青衣,根据我们的录音机器设备的情况,切点低音,抬点中高音,这样声音就更清秀一些,更柔和一些,给人一种美的享受。

关于滇剧电影《借亲配》的创作情况

访:请您给谈谈《借亲配》这部地方戏曲电影的相关创作情况吧?

康:《借亲配》是滇剧。云南剧组的一个小戏,这个戏时间不是很长,一个半小时就完了。这个戏的情节也简单些。唱段全是前期录音的,念白是在现场拍摄时同期录音的。在镜头处理上,整个戏就是一个镜头下来,连唱带念都有了。这个戏不是太复杂。

访:在同期录音的时候对环境的要求是怎样的?

康:我们的摄影棚是同期录音构造的,混响时间的长短正适合录台词。棚内环境是没有问题的。另外外面有红灯,在拍同期录音的电影时,红灯一亮,全制片厂的员工在走廊走动都要轻轻的,不准说话,都有同期录音的观念意识。最主要的是同期录音省时间,效果也好。

访:戏曲片子声音已经录成型,后期的工作更多的是技术性的合成,还有没有创作的余地呢?

康:如果有变化就必须得向导演请示,改动也不能太大。声音该大的时候就得大,该小的时候就必须小,最后合成的时候也有完整的艺术构思。如果前期有什么不足的地方,到这时候就要适当调整了。

访:在《铡美案》、《奇袭白虎团》还有《借亲配》里面,到后期看完了样片之后,在您的印象中哪一部有这样的修改情况?

康:这个比较少的,比如说这一场唱的声音是大点儿好还是小点儿好?大伙谈论一下,我们更多的是倾向于听取人家剧团的意见,他们有伴奏师,还有乐队指挥,最后我们根据意见稍做一些声音的调整。

我的观点就是:不管三大件也好,打击乐器也好,绝不能盖过演员的唱,唱段必须突出。一定是别的做陪衬,而突出唱。另外电影胶片的声道有一定的宽容度,打击乐器太大容易失真,也就是破音了,刺耳不好听。

访:您参与过戏曲艺术片的摄制工作,也参加过戏曲舞台纪录片的拍摄工作,在把现代戏和传统戏搬上银幕的处理上,您认为有哪些区别?

康:传统戏有它的一套程式化的处理方法和表演方法。以写意为主,偏重于“虚”的处理方法。在舞台上相应的表演区完成表演。布景就是简单的“一桌二椅”式的传统设计。桌子上摆一套用木头做的“文房四宝”的

道具。演员开关门的动作都是用虚拟的程式化动作来表现,说话时拿腔拿调,也就是经常带着韵味儿,带着范儿。走路时迈四方步,比如:《铡美案》就是按舞台的表演区来演的。美术布景做得稍微好一些,除了桌椅之外还加了屏风。

现代戏就采用比较贴近生活的处理方法和表演方式。以写实为主,虚实结合的处理方法。演员的表演生活化些,语言通俗化些。舞台布景画成山水、树木、野草等布景片子。房屋、门窗也都用布景片在摄影棚里搭成,同样是为了显得生活化些,真实些。比如:《奇袭白虎团》就是这样拍摄的。

访:康老师喜欢京剧吗?

康:我对京戏是很有感情的,它是我的一大爱好。因为我在小学念书的时候,学校旁边有个小戏院就经常演评戏,也偶尔演京戏,放学了回家路过戏院,只要戏还没散场,我就混进去看一看。我也特别喜欢听戏,每次去北京我都买票上长安大戏院和人民剧场等地方去看一看、听一听京戏。

[附录]

《借亲配》(滇剧,1959年)

改编:杨明 导演:方荧 摄影:刘永臻

美工:汪永康 录音:康瑞新

演员:邱云荪、周惠侬、才象真、彭国珍、赵吟涛等

演出单位:云南省滇剧团

摄制单位:长春电影制片厂

《铡美案》(京剧,1964年)

编剧:胡殿国 导演:郭维 导演助理:王枫

副导演:芒荪 摄影:葛伟卿 录音师:康瑞新

剪辑:刘英 美术:秦威

演员:马连良、张君秋、裘盛戎、李多奎、谭元寿、马长礼等

演出单位:北京京剧团 摄制单位:长春电影制片厂

《奇袭白虎团》(京剧,1972年)

编剧:山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组

导演:苏里、王炎 摄影:李光惠、王雷 录音:康瑞新

演员:宋玉庆、方荣翔、谢同喜、陈玉申、邢玉民等

演出单位:山东京剧团

摄制单位:长春电影制片厂

[附记]

康老师凭着对戏曲无限的眷恋,认真执著地帮助我们完成了这次采访。虽然老人家的身体当时不太好,但是他对录音方面的任何问题毫不含糊,而且多次强调搞研究要实事求是,严肃认真,提倡多用实践的例子来充实、阐释相关的理论。

他指出:录音师的创作必须是在导演的统领下,准确真实地反映出影片的精神。在戏曲电影的拍摄中,录音不可以喧宾夺主,不能压过其他乐器,得找到一个均衡的点,很好地融合所有音效、音响、念白、唱腔以及音乐,达到完美的平衡。

康老师不仅提供录音的程序和经验,同时还提供“音质补偿”以及创造性处理的经验,为我们以后影片的拍摄达到更完美的视听效果提供了十分宝贵的经验。

(采访:杨秀峰、宋采莲)

(整理:宋采莲)

系。如“子”字，其韻母實爲“i”，然，其音值則因前後之聲母而異，
 不受韻母之限制，而依音流而定。故大不相同，有食韻之入聲韻，而
 于陽韻之實則爲韻母，其音值，且未事實要實爲韻母之入聲韻，而
 全與陽韻之韻母，實未
 流出如“i”之真韻母，于陽韻之韻母，其音值必與陽韻之韻母，出韻母
 系，其音值則不，主音實爲“i”，何不音果，中陽韻之韻母，其音值，而
 音及“i”韻母，白念，即音，故音實與合韻母之韻母，其音值，而
 韻母之“韻母實爲“i”韻母，其音值，而
 下陽韻之韻母，其音值，而
 韻母之韻母，其音值，而

(韻母實爲“i”韻母)

(韻母實爲“i”韻母)

第四章
【美术师访谈】

访《李慧娘》的烟火师蒋伯林

采访时间:2006年8月1日

采访地点:上海蒋伯林住所



蒋伯林,1943年出生,原海燕电影制片厂烟火员,1990年成为上海电影制片厂美术师。现任上海电影电视集团的电影美术设计师。

主要参与的戏曲电影作品有:《红楼梦》(越剧)、《碧玉簪》(越剧)、《尤三姐》(京剧)、《牛郎织女》(黄梅戏)、《李慧娘》(京剧)等。

访:《李慧娘》这部戏曲电影是在1981年拍摄完成的。这个戏的创作的背景是什么?这样的戏是否有它独特的创作意义?

蒋:我个人认为,它应该是有对“文革”的反思。戏一开场,即“冤枉”声喊出场,因为贾似道把她弄死,判官却把案件颠倒过来。大家心照不宣吧。

访:在戏曲电影《李慧娘》中,烟火可以说起到了很大的作用。您能否谈一谈在这部电影拍摄中烟火组的工作情况?

蒋:在《李慧娘》的拍摄中,烟火组最多时一共四个人。平时经常是两个人拍的是中班。下午进棚直拍到午夜,我们第二天一早还要准备大量的烟火器材。原来的烟火在特技部门下面,我们算是工人,但是我们也在动脑筋把影片的质量搞上去。那时的电影局也要求把工人的素质提高上去,很多工作笔记都是我自己整理的,包括看过的戏。



蒋伯林老师去采风时的照片

访:刘琼既是《李慧娘》的剧本改编又是总导演。请您回忆一下,谈一谈刘琼导演?

蒋:刘琼导演对我们小字辈很和蔼,他人很好的。当时我们看了参考片《王子复仇记》、《白蛇传》等等。《白蛇传》是傅超武导演的,外景是在杭州西湖边上拍的实景,内景搭的景也比较实。我个人认为京剧本身是相当程式化的,搞了实景的话,虚实关系不好处理。当时我们看完片子碰到傅超武导演,刘琼导演就说:“老傅啊,看到你的片子,向你学习。”傅超武就打趣说:“那就跪下!”导演和导演之间关系是相当融洽的。

像刘琼这样的导演,很有号召力,我们在他手下干活满舒服的。像他那样的大导演,下午两点钟开拍,一点钟就到了片场,相当守时,从来不拿架子。而且给你提要求不是那种强迫性的,而是开玩笑式的,很幽默的。在戏中,我搞了很多的光点,太多了,导演一看,好多烟冒出来,导演就开玩笑说:“伯林,这好像是第三次世界大战。”我说:“是啊,太多了。”然后我就改掉了。搞这戏的时候,刘导估计对“文化大革命”是有反思的,它是一个鬼戏,写的却是人间的事。刘导提出来,这个戏要求戏曲的程式和电影的语言产生沟通,叫做“电门京氏”。什么叫做“电门京氏”?就是京剧是女儿,嫁入电影中来,这是一个比喻。把这个戏搬上银幕产生了影响,就说明这戏是相当成功的。就是处理虚和实的关系,这个比较重要。

访:戏曲电影《李慧娘》是根据京剧舞台版《李慧娘》改编的。京剧的程式性很强,如果进行银幕创作的话,虚实处理很重要。您能不能具体谈谈你们的虚实创作?

蒋:也就是在银幕上怎样处理这个“鬼”戏,到底是实还是虚?这还是比较难处理的。当时我们的美工师提了几个方案,想弄成地狱的样子,因为这样比较恐怖,后来被否掉了,因为这个太实,不好。后来搞了装饰性的东西,几个大石块,现在还有痕迹,也被否掉了。后来,导演说弄成全部黑天片,像中国画一样,黑的天片前面弄成白的烟,就是黑白的对比,虚和实。所以现在看片子,有时候出现的背景不是烟,出现的烟也不是背景,虚虚实实,演员在其中来回转动,整个影片这样处理比较好。例如,很多反映神话题材的影片,这个和戏气氛联系的主要就是用光上面。《李慧娘》的光是很暗的,包括像李慧娘被救出来以后,光打的也不是很明亮。如《天仙配》、《白蛇传》中的云雾啊,光是很亮的,手段是差不多的。你们还提到了《庐山恋》。其中主要就是胶片曝光处理,我们拍摄的时候是秋冬,庐山已无多少云雾。也有我们人工施放的,现在看来还是有一些痕迹,跟这个戏不一样。《李慧娘》这个戏可以控制和处理,和摄影、灯光都有关系,如果摄影的光处理不好,灯光打的不理想,这个戏也不会太好。烟火这个部门是希望达到一种朦胧美,其实这个朦胧美理解起来还是有些朦胧和含糊。这是很虚的,很难用语言讲出来,不容易表达。

访:当时提出要朦胧美的时候,您是怎样理解导演的这种想法?用什么样的办法来达到他想要的那种朦胧美?

蒋:要达到朦胧美就是要朦胧。在片子开拍前是要试片的。反复地推敲,包括摄影、美术制作,都提了好多的要求。导演是比较明确的:哪个要,哪个不要。在拍之前,我们会分场,试一些烟火效果,让有关部门挑选。我们就想不能停留在天片上面,就想出了地面上要有那种很薄的气体以及大量的悬在空中的飘忽不定的白烟。第二天开拍两三个小时以后,这个效果就相当的好了。因为经过一夜,摄影棚已经冷却了,烟比较好控制。在这里面,照明工人是比较辛苦的,工作下来,鼻腔、口腔里面都是黑的。后面五颜六色的光不只是后面有灯光的照射,烟里面也加了颜色,灯光是固定的,不会动,烟雾是带颜色的,它可以飘动。

访:那么在拍摄《李慧娘》之前,是不是剧组人员看了很多次舞台版的《李慧娘》?

蒋:我看的不多,因为是底下的工人,大概也就看了一两次。但是创作人员看的比较多,反复推敲里面的台词,怎样把它搬上银幕。这个戏曲要把它改编其实还是很难的,包括我参加过《盖叫天的舞台艺术》,它是相当复杂的。老导演应云卫是相当有造诣的,拍这种名人的戏也是很难的。在我参与的这些戏曲影片当中,烟火只有在《李慧娘》中起到了很好的作用,在其他的戏曲电影里,只是起到了一个陪衬的作用。

访:在烟火起到的艺术作用上还是要和导演沟通,哪一场处理起来是比较困难的?或者是沟通起来是比较困难的?

蒋:好像这个戏不是太多,刘导演对我还是比较信任的,包括特技,好多大家都是共同商量的,用什么样的手段?达到一种什么样的效果?拍摄中,演员要走台,烟火效果好不一定戏好,戏好不一定效果好,完成片子以后才会达到这种效果。所以现在来看,印象当中开场喊“冤枉”跑圆场那一段,鬼火点点,导演说像第三次世界大战。发生比较大的、激烈的冲突还是没有过的,本身大家都是探讨着来做,基本上是1:3,拍三个镜头能保证一个镜头的完成。

还有一些想法是当时无法完成的。那就是判官喷火,它是后来叠加上去的,不是从判官的嘴里喷出来的。当时的光亮度不够,后期搞了一个喷火的点,对着判官“喷火”的口型,但实际上喷火是后加上去的。

访:看完舞台版的《李慧娘》之后,您心中对于烟火有没有一个大的构想?如果拍的话怎么拍?

蒋:构想就是刚才说过的,一个是鬼火,还有一个是云雾怎样处理。当时我是没有考虑这个背景,那个是美术设计提出来的,他的胆子大、想法多。

访:在拍摄《李慧娘》的过程中,美术设计和烟火有怎样的关系?想法会不会有冲突?

蒋:美术设计郭东昌当时和我的关系是很好的。我跟他学画画。这个人相当好,是山西的。因为我们都是小字辈,刘琼对他很欣赏。在《李慧娘》中,烟火和美术之间没有大的关联,因为朦胧美是很虚的。我体会就是戏曲的程式化和电影的真实性怎样来融合。电影本身是真实的,有什么影像要把它记录下来,戏曲本身是高度的程式化,有一个虚实结合的问题,处理好了就成功。

访:在《李慧娘》中出现了五颜六色的“鬼火”的片段,当时的“鬼火”您是怎样控制的呢?

蒋:做“鬼火”的烟火是很小的颗粒,像药丸一样,我们当时就是试,红光,黄光,绿光,蓝光,用细的钢丝吊在半空中,通过电线接入控制器。像钢琴的琴键一样,按一个亮一个,一会儿这个颜色,一会儿那个颜色,根据戏里面的情绪控制,以冷光为主。当时的烟散不掉,拖着一个尾巴相当难看,不大好控制,拍完一个镜头后,要用抽风机大量的排烟。光亮点都是人工配制的,还要用天平称来量,差一点儿或过一点儿颜色都出不来。然后我们先让导演看,用肉眼看,通过了,再放到片子里,好的就用。

访:您发表过一篇文章,是关于电影烟火创作的。在电影的摄制组里面,您赋予了这个工作一些艺术性的思考?

蒋:对,其实文章也很难写。因为你知道,底下的工作人员有时候喜欢玩,喜欢打牌,喜欢动脑筋的也有,但是比较少。我对本职工作是认真的。

我原来是搞烟火的,在1961年拍摄《红日》的时候被烧伤,身体不好,当摄影棚管理员三年,1980年代管美术资料管了八年,后来在浙江美院进修了两年。后来搞了美工,我个人对美术方面是比较关心的。拍摄《李慧娘》的时候,我看了一些艺术方面的书,对这个戏也有一些理解,所以你们现在对这个戏肯定,我也比较高兴。好多人看的时候都觉得这个戏有点新意。这是很虚的,很难用确切的语言讲出来的。



采访时,蒋伯林老师拿出了拍摄的胶片为我们讲解

访:我们知道,您除了参加戏曲电影《李慧娘》的拍摄,还参加过很多的戏曲电影的创作拍摄。能否谈一谈您其他几部戏曲片的创作?例如《盖叫天的舞台艺术》、《牛郎织女》等戏曲片?

蒋:《盖叫天的舞台艺术》是这样的,我当时还很小,盖老当时拍这个片子时身板已经不大灵活了,唱腔是没有问题的。他当时已经将近70岁了。《武松》那个戏景也是偏实的打光、站位都是他的儿孙辈代劳的。所以我建议你们去搞搞比较研究,北派的、南派的,所谓的海派、京派。上海这个地方的戏太杂,不纯,不像北方那样大气。李少春的表演相当好,还有袁世海,《杨门女将》也很成功。“盖叫天”中的烟火用的很少,就是陪衬。摄影提出来这里要放点烟。虽然不是主要的手段,但能在曝光上、或者程式上好看点儿。不像《阿诗玛》这个片子,全剧都要放烟。

《牛郎织女》也是搭的景,对烟雾的要求也不是很高,是平铺的,背景是画的云彩,烟雾放出来自然会滚动。现在也可以用电脑特技,它是一种手段,但不是惟一的手段。《牛郎织女》中放的烟是很多的。我们想在演员的半身处也停留一些烟雾,但是这很难达到。我们想做一个玻璃箱,让

烟停留在里面,但是这样摄影机就不能移动。其实好多电影都是在水箱后面拍的,像《追鱼》、《白蛇传》打斗的场面。凡是不移动的镜头都可以后期加上特技,但是移动的就不容易做到。现在,可以用电脑特技做,但是电脑特技也有问题,就是人背后的虚线,也就是头发边上有一点白的虚线,包括蓝幕抠像都有这个问题。

[附录]

《红楼梦》(越剧,1962年)

编剧:徐进 导演:岑范 摄影:陈震祥

演员:王文娟、徐玉兰、吕瑞英等

摄制单位:海燕电影制片厂、香港金声影业公司

《碧玉簪》(越剧,1962年)

改编、导演:吴永刚 摄影:罗从周、彭恩礼

演员:周宝奎、金采凤、陈少春等

摄制单位:海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司

《尤三姐》(京剧,1963年)

改编:陈西汀 导演:吴永刚 摄影:彭恩礼

演员:童芷苓、王熙春、黄正勤等

摄制单位:海燕电影制片厂、香港金声影业公司

《牛郎织女》(黄梅戏,1963年)

编剧:陆洪非、金芝、岑范、完艺舟 导演:岑范 摄影:陈震祥

演员:王少舫、严凤英、黄宗毅等

摄制单位:海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司

《李慧娘》(京剧,1981年)

改编:刘琼 总导演:刘琼

导演:邓逸民、沙洁 摄影:卢俊福、周福星

演员:胡芝凤、詹国志、许鸿良等

摄制单位:上海电影制片厂

[附记]

在戏曲电影《李慧娘》的创作当中,烟火的设计可以说起到了很大的作用。在当时的条件下,烟火的应用首先为影片的创作提供了一个虚拟而且有想象的空间,从而能更好地让京剧的程式性、虚拟性、写意性与电影的写实性结合。其实烟火的应用直至今日对戏曲电影的拍摄依然有着借鉴意义。

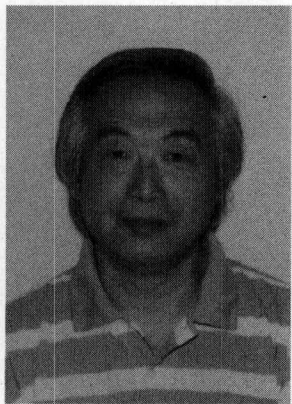
(采访:黄彦卓、顾秋佳、杨秀峰、宋采莲、侯翰琳)

(整理:黄彦卓)

访《李慧娘》的美术师郭东昌

采访时间:2006年8月4日

采访地点:上海市美之国际旅馆



郭东昌,生于1941年,山西人。国家一级美术师。

1959—1964年,在北京电影学院电影美术系学习,获得本科学位。1964年在上海电影制片厂工作。1999年,受法国政府/法国艺术城的邀请,赴法国访问并举办个人画展。主要参与了京剧《李慧娘》、《留守女士》、《父亲》、《天龙八部》及美国四十集电视剧《平地》等作品的创作。

当时的工作流程

访:《李慧娘》这部戏在1982年拍摄完成,是“文革”后恢复上演的第一个剧目,请您从美术设计的角度讲讲,当时您的工作流程是怎样的?

郭:首先,导演刘琼、摄影、制片、化妆还有我们美术设计一起到天津看了这个戏。不把戏弄熟就没法开展设计工作,因为景是“无中生有”,那就要根据戏的内容分出多少个场景来设计。我们说电影是综合艺术,我们美术师属于服务性行业,主要是为导演服务。

访:导演刘琼对美术设计提出了什么样的艺术要求?

郭:导演刘琼在解放前就被誉为“电影皇帝”,是一位大导演,但是他为人很谦虚,对我们也很尊重,他跟我说:“小郭,你随便搞,我不懂美术,我只懂导演,你弄好了我就拍。”整个过程中,他从来没在布景上说过不好或是不行,但是我会跟他交流沟通,美术设计是为电影服务,不能个性太强。我看过他以前拍摄的片子《阿诗玛》,能看得出来他在风格上是比较抒情性、比较唯美的追求,他不喜欢那种戏剧冲突那么大的,或者是血腥的、写实的,这样我就根据他的意思来进行设计,再加上我自己也觉得没必要弄得像故事片那样实。



导演刘琼正在给演员说戏

访:把戏吃透,同时和导演有良好的交流,这样就可以开始设计工作了?

郭:是的。首先戏要吃透,然后和导演沟通,来确定一个美术的风格样式,这样摄影、服装、化妆、照明就要和它统一。讲个例子,有一场阴曹

地府的戏,在镜头里是看不出舞美设计来的,实际这是事先谈好了的。我就坚持要搭一个台子。为什么?就是要强调它的舞台性,因为有了这个台子,摄影机的镜头就会低一点,演员的身段也就都能表现出来。当然我跟摄影师也讲了,尽量在脸上打平光,你要为了让她立体一点,你打一点轮廓光就行,这样就像画画一样看逆光。但是当时的光不好,我们的灯射程不够,按道理说李慧娘走出来以后要追光,当时的灯加套筒都不行,照的面积和射程都不够,另外还有胶片的感光度和洗印,种种的原因使这一场就有很多不足的地方了。

设计中遇到的问题

访:您在设计过程中遇到什么问题了吗?

郭:在设计平面图、设计图、制作图的时候就有大问题,因为我们设计的棚小,高度不够,宽度四周也不够,像裴生的书房,就是因为棚不够,书房的场景就是全部搭出来的,没有大的调度。后来要提供给电影导演大的景深,就把大走廊去掉了一块,我觉得很难受,这就是制约。现在北影的摄影棚是我们以前的两倍大,高度 11 米了,以前最多最多 6 米半。还有机器也不够,现在有大吊臂,以前没有,如果有的话,李慧娘上场跑圆场肯定很漂亮了,所以现在看这个电影很土,有时候是没想法,有时候是有想法却做不到,各种因素的制约吧。

访:从片子上看贾府和裴生书房这两个景有很大的区别,一个是很宽阔,显示出贾府的气派,裴生的书房就很拥挤,很局促。

郭:这就是因为那个棚搭不下呀,没有办法,哎呀!最大的棚都不够。搭裴生的书房用的是大棚,旁边有一个花园红梅阁,回廊的两端我把它设计成像咱们的垂花门那样的前门,但是两边不是有梅花嘛,必然还有空间,还有背景,背景光和人物光。人必须要离开背景三米五远,否则光一打,人的影子就到背景上了,就好像从天上又出来了一个人。所以各种条件的制约,就是不行。

访:每一场在环境、气氛上是不一样的,对美术的要求也有所不同,我个人看贾府和裴生书房这两个环境比较,裴生的书房更实一些,贾府空旷一些,这里有没有什么特别考虑?

郭:裴生的书房是有人气的,有窗户、天井、稍微有一些生气,要不然太沉闷了。贾府的色彩很暗、很冷,这样的设计只是遵照宋代建筑的特点,而不是我故意要去追求的。因为宋代国力不强,你看它的瓷器都是素的,像青瓷、白瓷,包括它的花纹,都是灰,所有的都加灰、加黑,包括柱子上的纹样,我都减了,一方面减灰了点,另外也跟摄影讲,不要把布景都拍出来,看不见背景咱们就成功了,你可千万不要像别的戏都拍出来。这样就和导演的抒情性风格统一了,并且把演员推到前面,起到了强调演员的作用。

访:在设计的过程中和各个部门沟通是一件很重要的事情,这样才能把各自的创作想法进行统一。

郭:是的,像鬼魂,那一点就是要提前设计,否则就会认为舞美处理很简单,只是搭了一个台子,其实是和特技呀、烟火呀、导演呀共同商量的,只有这样才能知道将来银幕效果是什么样的。要布景隐隐约有,如果真的没有,人家还会以为我偷工减料了,实际上我想的是拍出电影来没有布景才好呢,这就符合《李慧娘》了。

访:这部戏有人间和地狱,在色彩、风格上它们反差很大,在环境过渡上您有什么特别的想法?

郭:多数用了特技的东西。

访:在您看来,《李慧娘》的美术设计中您比较满意的是哪一堂景?

郭:最后一段戏有一个很小的回廊,背景上画的回廊和假山石效果就很好,最吻合李慧娘的心情,最吻合戏曲片的设计,最吻合这个戏。

访:《李慧娘》中的烟火也为营造气氛起到了很重要的作用。

郭:这是专门有人操作的,烟火师叫蒋伯林,他现在是美术师了,他喜欢看书、喜欢画画。影片中烟也要进入戏,也要参与到创作中去,这部戏中的烟火、特技、照明……都要投入其中,当然最主要的是导演的把握。

访:还有一位美术设计师林国梁,美术设计工作是你们共同完成的,请您介绍一下他的情况?

郭:林国梁是我下一届的同学,他的专业还不错的,他在中央美院附中学了四年,然后又在电影学院学了五年,进厂之后这是他接的第一部戏。

1976 年拍摄折子戏的经历

访:您还参与过哪些戏曲片的拍摄?

郭:我参与过样板戏《海港》的拍摄,还有六个月的折子戏的拍摄,还有电视剧《玉蜻蜓》的拍摄。《玉蜻蜓》的演员是无锡很有名的《双推磨》的演员,原来是黄佐临导的戏。

访:请您给我们讲讲 1976 年拍折子戏的情况吧。我们在北京采访的时候了解到折子戏的拍摄在美术这一块是很简单的,不知道上海的情况是什么样的?

郭:也是这样,挂块布就行了。对我来说有好处,成天看戏,也搜集了很多戏曲的纹样。

访:那也是要在开拍前讨论对于镜头的处理等问题吧?

郭:整天开会。

访:在创作上的讨论也会有的吧?

郭:也有,多数是谈怎么通过镜头把折子戏更充分地展现出来,这一点是谈的,我们作为美工,就在旁边听着,如果演员是穿红袍子后面就不能配绿色,我主要就是看演员穿什么衣服,配一块合适的布就行了。导演这一块还是挺麻烦的,为什么呢?要和演员沟通,演员也是有要求的,是不是把他的身段拍出来?拍的美不美?这都要跟导演商量。

访:那基本上还是按照舞台演出样式进行拍摄的。

郭:也要分镜头的,这样就会卡掉一些内容。我记得《孙二娘打店》这个戏在舞台上应该是很惊心动魄的,但是到了电影上就显得很平了,这就要求导演懂戏、还要懂剪接。

访:那会儿工作任务是很紧张的?

郭:对,每天从早到晚,前期录音、实地拍摄,还要送审,不行的话,有的还要重拍,整天就折腾这个。

访:那个年代人们也都怀着很朴素的、很饱满的热情在进行艺术创作。

郭:没错的,你讲的这是最基础的,搞文艺的人都是要很热爱这行,喜欢这行,艺术没有激情是干不好的,这很重要。

对戏曲片美术设计的看法

访:在您看来,戏曲片和故事片在美术方面有什么异同之处?

郭:戏曲片和故事片相比,我觉得不仅仅是布景的虚实不同。故事片和戏曲程式化的表演有很大的矛盾以外,戏曲片还是一个从无到有的创造过程。比方说《李慧娘》,舞台上什么也没有,舞台上就很守旧,大幕一挂,桌椅一披,所以对电影来说是有难度的,舞台上越没有对你的挑战就越大,这是肯定的;还有一个是说要为演员的表演提供一个足够的演区,像《李慧娘》中有大段的舞蹈,包括钟馗出来,表演区就要求更大,其重要性远远超过布景。还有一个不同,戏曲是把立体的东西尽量拉成平面的,但是电影不同,它是要把平面的尽量弄成立体的,它更强调纵深的调度、景深的运用,就是要有前景、中景、后景,镜头动作过程中画面产生的蒙太奇,这个东西和戏曲的表演本身是一个很大的矛盾。

另外美术设计还面临着一个难度就是侧幕的问题,因为电影不可能允许有侧幕,但是在戏曲里面侧幕太重要了。我认为前奏、间奏剪掉一点是可以的,还有锣鼓经也可以减一点,但是[导板]你不能剪掉,不能出现[导板]的时候,画面什么也没有,所以就必须要要有形象给它。

戏曲之所以是空舞台的演出形式,也是受制于演出而形成的,为什么呢?草台班子不可能搭布景,咱们这戏曲就全弄在脸上、头饰上、服饰上,当然中国的美学本身也是这样的,写意的,但是它的局限性也就让它更具有有一种灵活性。电影舞美设计戏曲的布景,其实也是可以把短处变成长处,看起来是制约你,实际上你的空间的设计发挥了。

戏曲的种类多着呢,比如说《乌盆记》是一种,如果是拍《文昭关》还可以用表现主义,伍子胥一唱还能变成白头发,我们那时候电影技术太落后了,其实现在的电影电脑技术合成,能在后期制作成像达利的画那样的布景。

访:在创作《李慧娘》之前,您个人有没有对戏曲电影有些关注?您个人喜欢哪一类的片子?

郭:我非常喜欢戏曲片,到现在我也喜欢。我常常想,要是拍《秋江》,我肯定是用中国的散点(平远法)拍;如果拍《文昭关》话,可以拍得很漂

亮,拍成表现主义的折子戏,就可以像达利那样超现实的设计,在家里唱到头发、胡子白的时候,家里的景随着造型颜色都可以变,到最后白胡子,最后住在家里的房子都能变,然后过昭关。

研究了明朝以后的版画,我觉得戏曲更应该向其他艺术门类学习,除了学习国画,还可以吸取中国的明清以后版画的特点,版画人物的造景、景和人物的关系是最协调的,王实甫的西厢啊、后花园的,你看景设计的好玩吧,它那个意境的渲染多好。

实际上我们好多想法没达到,没达到有好多原因,一是制作经费,另外一个制作时间。因为拍戏是属于生产,几月份开拍,几月份结束,摄影棚也不可能让你无限制的在那占着,它是有摄制成本的。各种因素,在制作上没有达到你的要求,好比说我讲的《李慧娘》里面的西厢房、梧桐叶子,应该做成什么样的呢?应该全部都是半平面的、半立体的梧桐树,叶子用铁丝钩,钩好以后用绢粘上,包括牡丹都是用竹子,都是半立体,地面不是平的,是斜的。你看中国的插图,从来没有地平线的,你看咱们中国的明清版画,你没有感觉不舒服吧?实际上没有地平线,但很美。而且版画的背景对人物气氛的渲染是最有意思的。

实际上《李慧娘》中红梅阁的设计,它的平面就是明朝一个版画的插图,我就是根据插图设计的,也有所改变,比以前的更丰富。

访:您喜欢哪一部戏曲电影的舞美设计?

郭:我很喜欢秦威老师设计的《野猪林》的布景,特别大气。

[附录]

《李慧娘》(京剧,1981年)

改编:刘琼 总导演:刘琼 导演:邓逸民、沙洁

摄影:卢俊福、周福星

演员:胡芝风、詹国志、许鸿良等

摄制单位:上海电影制片厂

[附记]

八月份的上海,天气热极了,郭老师按时来到约好的地方时,身上的衬衫已经被汗浸湿了。坐定后,他谈了戏曲电影《李慧娘》美术设计的构

思和过程,他说戏曲电影中的美术设计相比较舞台而言,是一个从无到有的创作过程;根据剧情和表演的需要,该突出舞台性的时候,就要淡化布景,突出表演。当然,还有更多的方法可以去尝试,或许能更有新意。

(采访:杨秀峰、顾秋佳、黄彦卓、侯翰林、宋采莲)

(整理:杨秀峰)

访影片《牛郎织女》、《李慧娘》 的特技美术设计师戈永良

采访时间:2006年8月20日

采访地点:上海戈永良住所



戈永良,祖籍江苏常熟,1926年生
于上海。

1940年进入上海中国联合影业公司
卡通部当上色员。1943年后,在上海充
仁画室师从张充仁。1948年,进入中电
一厂任绘景员兼美术助理。建国后,进上
海电影制片厂,历任特技美术设计师、特
技科长、技术办公室主任。1985年后,任
上海电影局总工程师。曾先后担任三十

余部影片的特技设计。其中《李慧娘》(与陈继章、周浩斐合作)
于1982年获第二届中国电影金鸡奖最佳特技奖。并先后参与
研制分色合成摄影工艺、中国第一台光学印片机、钠光幕活动遮
片摄影工艺、变焦距接景中心云台、蓝银幕活动遮片摄影等特技

新工艺和新器材。

主要拍摄的戏曲电影有:《碧玉簪》、《牛郎织女》、《磐石湾》、《李慧娘》等。

关于中国电影特技技术

访:现在的电影,特技的部分越来越多,它的作用也越来越大,您能给我们简单介绍一下特技的工作吗?

戈:特技工作是由特技美术设计和特技摄影两个人合作来完成的。实际上,特技美术设计和特技摄影是从大组中拉出来的,原来的特技摄影和特技美术是大组中共同的摄影和美术,专业化以后就把它分出来了。把原来摄影师和美工师要完成的一部分工作拿出来交给特技来完成,因此,他们的工作都是摄影和美工原来的工作。

解放以前,国内没有专门的特技部门。美国在开始的时候也没有专门的特技部门,都是由摄影师、美工师、导演兼职搞的。但是可以设想,他又要拍戏、又要搞特技,要兼职很难,电影是一个规模很大、很复杂的工作,根本没法完成,实际资金也是有限的。所以,美国早在20世纪20年代以前就逐步划分出来了特技这样一个工种。包括剪接,原来都是导演自己剪,后来也把它分出来。实际上,特技是代替导演、摄影和美工完成了应该是由他们来完成的工作。专业分工以后,它可以专门提供研究,特别是特技工作它需要用专门的设备,不是一般的摄影机能完成的,它需要许多幕后的效果工作要做,进行一些研究。这就需要进一些专门的设备,而这些设备呢,是一般市面上买不到的,是依据电影自己做的。我们就是,大部分都是自己做的。美国也一样。现在就是按照规定,进口那些合成的东西。解放以后,全国都要成立特技部门,上海就成立了上影特技,北京是首都条件可能会比较好一些,地方上资金比较困难一些。但是上海是中国电影的发源地,它原来有一些基础性的旧设备,拿来一改装,就可以用了。当时成立的特技部门,也叫特技车间、特技摄影部,负责一个戏就下组。他们就跟导演、摄影、美工等一起下生活。下生活就是跟导演

一起研讨哪些地方用特技表现得会更好一些。有的时候,特技设计还可以代替导演的工作。国外特技分为两种,一种就是由特技来搞,一种就是由导演来搞,但有的时候导演也参加特技的设计。有很多戏经常是这样。你比如说电影《渡江侦察记》,整个一个剧组现在分开来,他在这组,我在那组,这组是导演,那组是特技。到了晚上,我们发信号弹——也就是我们要在那个地方等到傍晚的时候发信号弹,这样拍摄就是同时进行的,就不影响摄制组的进度了。因为这项工作分量比较重,也比较复杂,特别是现在引进了数字化手段以后。除了一些技巧性工作以外,进入数字的加工就需要一个人来领头,这种人在国外叫做特技总监或叫做效果总监、效果监作等等,实际上就是一个特技的小小领班。他的基本工作是什么呢?会操作,会放焰火,会爆炸。过去我们都放过烟火、爆炸。像1952年做《南征北战》的时候,工兵排、工兵连一百几十个人纯粹就是放炸药爆炸,放烟火。要布置一个几公里宽的场面,布置了以后就安排哪个地方几秒钟爆炸、哪个地方几秒钟爆炸,并且都有烟火安排。不像现在有遥控,过去没有,都是放线,一点点放过去,有的面积太大呢,就用信号枪,放临摹弹来指挥。这样,一个戏下来,哪些镜头用这种方法好?哪些镜头用那种方法好?心里都有数了。在我们开始工作的时候,美工要画他的美工的气氛图和布景图,摄影师要考虑整个戏的气氛——布光情况好不好?是否还需要新的器材?电影不是一般的技术摄影就可以了,它要打光,要营造那种气氛,那是摄影师要考虑的。

访:我们都知道,特技设计是要与导演、摄影在对剧本深入沟通之后才进行具体的设计,那他们之间的工作是如何开展的呢?

戈:特技基本上是要和导演、摄影、美工商量定下来以后,再画气氛图,最后形成一个故事性的连环画本。

剧本中大的场面镜头和比较复杂的场景要作故事化的烽火连环画。这个连环画就是给导演讲故事,讲了故事以后,基本特技要画,美工要画,摄影也要考虑,它很重要。因为我们画下来以后,确认了,导演认为可以这样了,我们就将几个方案融合起来进行布置实施,再按照这个总的方案来做,包括模型什么的。所以设计是很重要的,我们每个戏都要设计一些连环画,就是草图。

画这个连环画之前,我们拿到的是文学剧本。我看了一遍剧本之后

就马上画,包括服装,有些特技镜头是自己创想出来的,然后导演说,这个东西不错,这个(创意)点挺好。画好以后,导演准备怎么表现、摄影师怎么表现,由他们来考虑,但我要先画好。

连环画还要考虑做上模型后的效果,考虑光影效果如何,速度要多少,这个光影效果要跟摄影师的大体保持一致。我们的东西不能自成一统,必须要与当时的原位一致,如果观众看不出来这是一体的,这样才好。因为特技有很多工种,比如烟火、爆炸、刮风、下雨、下雪、打枪,等等,所以在国外有专门的指挥,就是他让你来搞什么你就搞什么。制作后的模型要上颜色,而模型要有生活和岁月留下来的痕迹,要做旧,做旧的东西就跟普通的东西不一样了。这些基本上都是设计来指挥,上海都有,所以人家称上海是设计中心。

我们的特技部门有一百多人,相当于一个小厂!原来的天马制片厂集中到徐家汇漕溪路了,所以他们的厂就空在那里。这个厂给我们以后,我们就把设备搬到那里,就是一个车间了。各个工种都很全,包括电工、摄影、特技什么都有,像烟火就归特技部门管。国外没有专门的特技摄影,要专门调一个摄影过来,而我们这里是全套的、完整的模式。

访:在拍摄戏曲电影的时候,导演是着重于尊重原来的舞台剧本,还是发挥想像,尽可能地让特技部门在特技方面做得更意象些?

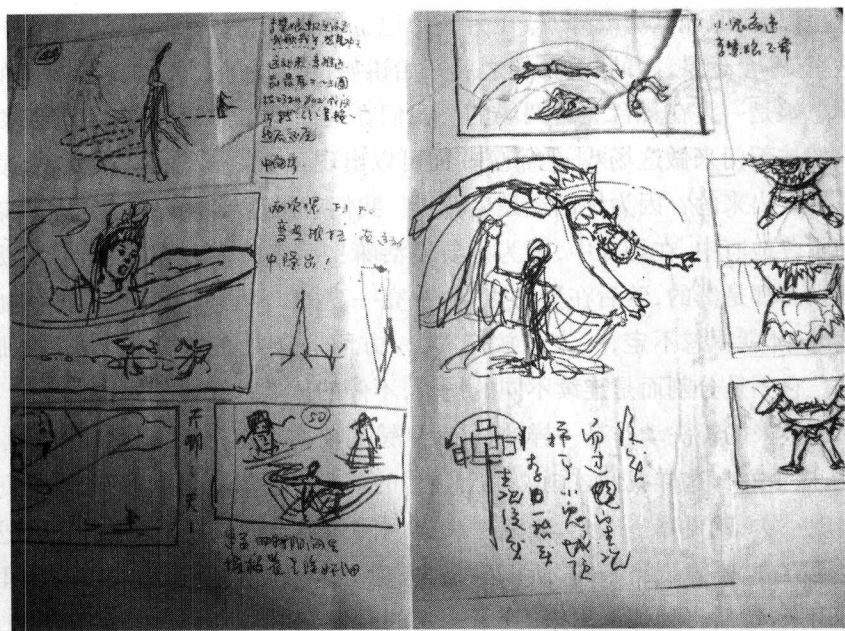
戈:这就涉及到虚实结合的问题了。基本上是按照舞台上的,但是导演还是希望跳出舞台,能够使戏曲故事电影化。作为戏曲片的导演和编剧,他们基本上重视的是戏曲电影的虚和实,二者比较匀称的结合。一般来说,电影是一个写实的过程,讲究真的情节、景别,但是在舞台上有时候一些情节是表现不出来的。比方说特写,演员那么小又那么远,观众在看台上是看不出来的,有些戏看不出来就可以把它直接跳过去,切近景,这样就可以增加节奏感变化的强劲度。这样,戏曲就被电影化了。整个戏的内容基本上是根据舞台剧内容拍摄的,但是如果说原来戏里没有的情节,后来又新加上去的,你说没有吗?也有,但这样的比较少。

风格统一的《李慧娘》

访:彩色影片《李慧娘》的特技获得了很大成功,据说当时对胶片上有

一些要求,您能谈谈吗?

戈:我们所有的镜头都要原底质量。什么是原底呢?原底就好比照片底片,艺术照片这个质量最高。可是特技作完后很难做出原底的效果,要通过翻底才能实现,但翻出来以后,这儿加工那儿加工,加工合成后才出来画面。尽管它不会褪色,但是出来的画面会有问题,比较粗糙。像电视剧里面做的抠像,一抠就出来了,但是效果再好,看着依然粗糙。当时这部戏要求我们必须全部是原底!过去的影片都是做翻版特技,而现在要求是原底,要在原底上一次完成的话,工作仔细得不得了,摄影机与特技事先都要严格分工好。



京剧《李慧娘》特技镜头设计图

访:在拍《李慧娘》这个故事片的时候,您是不是要提前看一下舞台演出?是全体剧组成员一起看吗?

戈:要看。但不是所有人,主要是筹备这部戏的摄影和特技这两个人,因为有一些时间上的原因。我们到北京去看的《李慧娘》,约好了时间到剧场看戏,接触交流。在演出的时候,我们就把这个戏中一些可能用特技来表现的情节用速写的方式勾画出来了。回去以后一点点生成,然后

回到上海天天排戏,排的过程中也要看好多遍。

访:我们都知道,将舞台上的戏曲进行电影化是一件很难的事情,尤其是表现鬼魅的戏,《李慧娘》的剧组是如何做到的呢?有哪些具体的镜头吗?

戈:舞台戏的跑圆场,就可以把它电影化。比如说《李慧娘》的开始部分,画面里面是黑的。如果按原来舞台戏的情节拍摄,只有背景音乐、锣鼓点,观众对长达一分多钟的黑场会感到乏味,难以产生联想。这样,我们就想到设计闪烁的亮点效果。一亮一亮的,代表我们所说的鬼火,一亮以后,这地方隐现出一个李慧娘,她跑到那里以后又出现一个,那她跑到那里以后,原先这个隐掉了,在另一个地方又出现另一个,到最后她跑到这里,一个近景,她的“天哪!”之后开始讲她的身世了。原来舞台戏里的李慧娘是一直在舞台上跑圆场的。我们在北京看了这部戏以后,导演要求特技部门来做这场戏,他希望前面可以出现一个影子,就是李慧娘到底是怎么出来的?因为她已经是鬼魂了!我们就想让她飘飘荡荡地在黑暗的阴曹地府中、在烟雾中,因为她要复活嘛!后来我们就跟导演商量,提出画面都是黑的,然后在黑的当中,一亮一亮的,表明那是鬼火。既然她是鬼,那就飘忽不定,一方面放烟雾,一方面一会儿在这里、一会儿在那里。它不是分割而是连续不同的镜头,不停的。然后让她到这里来,而且到这里来的镜头动作是一样的,最后到镜头前面站定,喊“天哪!”导演说,哎,这个好!这样我们才画。《李慧娘》的第一个镜头就是这样,李慧娘每出现一次,就要曝一次光,曝完一次光倒回到隐出的尺格处,演员跑到这个地方去,是隐现出来的,所以隐出去、隐进来就需要做技巧。她到这里再出来,然后再到那里出来,到了一定的时候,这里也出来,那里也出来,但是每一次出来都要曝一次光,这样倒过来、倒回去,而且出去的速度不能差了,差了就要有误差的。这样的话,现场就需要非常谨慎,非常紧凑,而且每个人手里都写着记录,(并拿着计时器)几尺几格,按技巧作隐现,然后再倒回到渐隐的尺格,拍另一个渐显。照相机的二次曝光是不用来回跑的,我们这个跑来跑去的,非常麻烦。一个这样的镜头就要拍几个小时。像这种情况就不能失败,失败以后这胶片就报废了。这些镜头都是一次拍成的,事先都准备好,哪里需要曝光。我们有四个人,我、我的助理、摄影师及他的助理,一边一个,四个人忙得不得了,紧张得不得了。然

后,我们再回到摄影棚里,做爆炸和烟雾的效果。烟雾笼罩表示鬼火,总共有十几次曝光,一次不能错。这就要求很严格,很准确。所以这个戏从进去到出来都是远景。

访:在这个片子里,有没有在原来的戏曲舞台上没有的而在影片拍摄过程中创新的一些情节呢?

戈:《李慧娘》中有一个情节就是我们看了戏以后加进去的,镜头是这样的:李慧娘从人间到地府去,人是一面转一面沉,一直沉到没有。这个情节舞台上是没有的。跑圆场就可以达到这种效果。我们决定要搞一搞。导演说好的。那怎么让她下去呢?我们想到一个方法,就是晚上进行拍摄,当灯光打好以后,演员在原地正常地转圈,让我们的摄影机在五层楼高的地方拍摄李慧娘的舞蹈动作。我们的设备是十倍变焦,开始的时候人可以拍得大一点,然后变、变、变,变到最小,拉近后,人就一点点下去了,其实她在跑圆场。同时我们也在高速摄影,就是慢动作。她转的时候是正常的速度,到了电影上她就优雅了一点,飘动了一点。用这种方法合成以后,感觉她是飘下去的,不是沉下去的。我们在旁边是要记录的,然后再测一次光,画面有石头、篱笆这些背景,摄影师要事先准备好,一般要曝两次光,要透明的,因为有亮度,这样就完成了。

访:判官和小鬼的出场,给人以惊奇,但更多的是惊喜,您能谈谈这部分的特技是怎么创作的吗?

戈:可以。当判官和小鬼出场时,判官嘴里要喷火,但是喷火效果出不来,因为亮度不够。因为那个火是我们两次曝光加上去的,所以很难。因为人站在那儿不动,实际上他是有细微的摇晃的,火就很难控制,必须找一个位子固定。要是单面的形象就容易了,可是圆柱型的人就难了。所以现场再美摄影师也体现不出来,因为亮度不够。后来,我们进了几台特技摄影的器材。他的每一个动作,在镜头里就有一种多层的棱镜,一转以后影子到这里,再一转他就到那里了,我们几个导演看过之后就说,好,就这样,魔幻得很。当判官和小鬼在一起后,小鬼们在这里出现一个,那里出现一个,这就要进行二次曝光。小鬼慢慢变大,然后从判官脚上跳下来。判官的腿跷着,小鬼围着他翻跟头。最难的在什么地方呢?这个镜头实际上是分开拍的,这是大判官,前面的是小判官,这人后面还有小鬼过来。后面的小鬼是在后面很远的地方,比方说24米左右,这样人就很

小了。前面的小鬼自由支配,时间计算好了后他在前面翻跟头。人家看出来的好像是小鬼围着判官在转。一个镜头一个镜头,拍了足有三四个镜头!最后有一个镜头,小鬼在里面翻跟头,这样转转转,晃啊,是原底五分之一的大小,在不知不觉中,慢慢变大起来。他在镜头前越晃越大,然后又往镜头前面翻,越翻越大,判官本身是不动的,小鬼越翻越大,整个图像就逐渐大起来了。这个镜头是用分光摄影机分开拍摄后再合成在一起的。

访:李慧娘拿的阴阳宝扇可以变换颜色,在当时特技设备比较简陋的情况下,扇子是如何变换颜色的呢?

戈:扇子本身就是一面是红色的,一面是蓝色的,但是它缺少珠光宝气,这样就要给它加上光芒。我们尽可能地让它接近于带有魔力的扇子。我们用玻璃珠幕材料来制造魔力效果,它是定向反射的,我们想办法把这个贴在扇子的贴面上,很薄的一层,它有成千上万颗玻璃微珠,贴在扇面上,两面都贴上。我们的摄影机镜头前45度角的光路上放一块半反光镜,通过它可以看到演员,看到扇子。我们在棚里打一个灯,这个灯贴两张纸,一张蓝纸,一张红纸,红纸放上去马上变成红的,放下来马上换成蓝的,两张纸拿上拿下,拿上拿下,因为灯的亮度是一百瓦,很亮很亮,所以她走出来拿的扇子一会儿是红的,一会儿是蓝的。这就像我们所说的拉洋片吧!蓝的、红的、蓝的、红的,根据她的动作配合,我们在这儿拉,演员在那儿演。我们拍《李慧娘》的时候,加了七十几天的班,几乎天天加班,半夜没画完,还要做。现在没有这样干的。

访:戈老师,您觉得拍戏曲电影是不是要比拍普通的故事片做出特技来复杂的多?

戈:难说,要根据这个戏的内容来看。戏曲在电影表现上不能那么简单,因为演员的动作是程式化的,固定的风格化,并且没有道具。所以这个比较难,它需要导演和美工一起沟通。确定风格以后,我们跟他们走,不会超出它的范围,包括我画的一些东西都是既定风格化的。比如说有一部戏,有个人要到相府把女儿接回来,就两个镜头,因为布景里面一般都没有单独的景,表现的气势又要大一些,因为想像中相府比较大也比较漂亮,这个时候就要考虑接景,在相府大门上加上一个气魄很大的屋顶和天空,布景上面有一棵树,树干、树叶都要画出来的。但是戏曲片与故事

片的风格是不一样的,并且接景的风格要与片子的风格相一致。所以说,《李慧娘》得奖了,它有一句评语:跟导演构思以及风格方面都比较吻合。

艰难中求新意的《牛郎织女》

访:您还可以跟我们谈谈《牛郎织女》吗?在这部影片中,织女在水下的镜头是怎么做出来的?

戈:《牛郎织女》原来是由两部戏组成,一部是新的《槐荫记》,一部是新的《天仙配》,那批演员是新演员,所以是新的《槐荫记》,槐荫树下嘛。同时也可以叫《牛郎织女》,是老的演员,严凤英和王少舫。现在人员不够,赶快找新的演员,但是基本上还是原来的班底。里面有趣的是游泳的那部分,那个天池是玻璃做的。七仙女下来要游泳,这时老牛精叫牛郎把她的衣服偷掉,对吧?!然后牛郎就接触到了织女。我们觉得拍摄这个东西(裸体)没意思。导演说,要拍一点水里的演员。当然,不是把演员定在水里。在水光映射中,背景打的是绿光,前面是水玻璃,反上来水印,演员在前面演戏,就感觉在水下了。有一个问题就是没有水泡,你们现在看有冒泡泡的镜头,冒泡泡是动画,都是水下的感觉,但是也不能特别像,必须要统一风格,也要有程式的动作,所以我不用真的水泡。另外,演员在水里游泳,有水圈,实际上演员没动,地板上面有白布,我们做了个圆月的转盘放在地板上,让她躺在转盘上,摆出一个侧泳的姿态,摄影机从摄影棚的顶上往下拍,摄影机的镜头上加了三四个棱镜,每一个棱镜出来一个形象,一模一样的,大概是四、五个。摄影机是转动的,以镜头为中心,演员的衣裙用小电扇微微吹动,同时也是用四倍高速摄影的。拍出来以后再把水印子加上,这里就不要加泡泡了,这样一看是仙女在水底下很优雅地转了一圈了。

访:《牛郎织女》里边还有一些动画,比如喜鹊、银河,都是特别吸引眼球的特技,当时这些特技是怎么做出来的?

戈:《牛郎织女》是1963年拍的戏,我在1960年搞了一个科研项目,专门用于后期合成。《牛郎织女》开拍的时候,这台机器正好研制完成。用这个机器我们做了喜鹊,我先画好构图、气氛图,喜鹊在什么地方,背景是什么样的,画好之后要画片子,一条是透明背景上黑色喜鹊的剪影遮片,



黄梅戏《牛郎织女》剧照

另一条是黑背景,然后把布景里面的牛棚按照草图把牛棚和喜鹊放在一起合成。因为整个画面是牛棚了,是原底,动画是很小的看不出来,然后喜鹊叫着就飞走了。银河就又不一样了,银河不能用真的河啊。银河中发光的东西是临时搞起来的,也不能搞很大的东西,因为驻地时间很短,时间上有规定的,两个月到三个月。所以我们就动脑筋了,后来我弄了一个很大、很薄的纱,在上面贴上亮亮的荧光片,下面用风筒一吹,它就鼓起来了,旁边有两个人,再鼓动鼓动,就是一个动的东西了。整个画面是在摄影棚里拍的,摄影棚的背景就是在银河的地方挡得稍微暗一点,看起来稍微有一点亮,然后二次曝光把这个薄纱合在银河的地方,它亮了以后比什么都亮,这个银河很大很长的,长度有二十几米,宽度有八米。

访:《牛郎织女》里面有一个牛角,它从老牛精的头上拿下来后变成一个小船,牛郎坐在小船上挑着孩子从屋子里飞出窗外。这个特技看起来就不容易,当时做起来一定很艰难吧?

戈:对。不过那个倒挺有意思的。他拿下来以后放在手上,变大,变大之后有两次曝光了,第一次曝光小了,大的钢丝的影子在他手上,这条马上废掉。

访:可是我们看见的感觉是一点点变大啊!?

戈:一点点变大,就是逐个放的,其实看到的是足够大,就是有一个余地。这个大的只是大一点点,比如电影一秒钟是24格,两桢是32格,但是船放在手上是不能动的,人是不动的,我们把他的手固定、撑住在那儿,不能让他上上下下,乱动就麻烦了,仔细一看还是动的,但是一般不仔细看还是看不出来的。

访:牛郎挑着孩子那场戏的钢丝是如何吊的呢?

戈:是这样的:这是外面,这里一个修长的牛角,那是窗外面,我们这样就看到大小一模一样的牛角了,然后一点点移过来,移到小牛角的地方。镜头、焦距、光圈、景深都算好了,然后演员演,镜头一亮,就有马虎眼了,真的跟假的、小的跟大的之间变化了,要跳动,一亮一转就变出来了。最后牛郎挑着小孩,跳了上去,追织女。他是从家里面的窗户出去的,要是吊钢丝的话,这窗户怎么办啊?后来我说,把顶(房顶)撤掉就完了嘛。顶没有了,我就在戏里面做一个小的模型顶,代表顶,他出去的时候就是吊出去的。模型顶放在前面,这个窗上面顶是没有的,现在我在镜头前面做了三四块假的斜面,一晃,刚好合上了,这个上框就拿掉了,升降机从窗外摇进来,上面有一个人,转动那个盘的,创作的时候出不去了,他要把它转过来,转到对着窗口出去,这个力度是很大的,对着这个窗户出去以后把它弯过来,从顶上出去。现在的电脑动画可以把钢丝抹掉,用电脑中的橡皮一擦就擦掉了。那个时候没有(电脑),所以钢丝要很注重安全的,过去我们吊钢丝,不仅有大人,还有小孩,很危险的。

我们找了很多钢丝,最后确定用进口的钢丝,这种钢丝很细,每根钢丝是0.6—0.9毫米之间,是合金钢丝,头发丝一样细的钢丝,再粗一点的话就看出来了。很牢很牢,但不能搭近,搭近它就露出来了。我们就用四根钢丝,把它挂在牛角上,挂到上面升降机上,绝对要保险,(不然)小孩怎么办呢?他刚上去根本不懂,所以天桥上我们给搭了一个车,钢丝在上面,有一个转盘,演员把它拉过来,他过来后就找这个点。还有几个镜头,就是好多仙女下来和飞上天的时候,不是有个大月亮吗?这时候需要两次曝光,因为演员太多了,人弄太多了以后,钢丝就容易断掉、出事故,我们就做了个滑车,每一个演员后面都有钢管,把她绑在上面,后面用钢管,下面是滑车,底下是轮子,慢慢滑,每个人在下面用绳索连在一起。演员之间不能太近或太远,要控制距离。滑行是靠人工拉动控制的,拍摄时先

拍人,然后把滑车拆掉,再补拍演员脚下的部分。

访:在亭子里面,大牛变成人的时候,人慢慢站起来,这个镜头如果现在做很容易,但是当时就比较难了,那这个镜头是怎么拍的?

戈:那就是同机位先拍牛的布袋木偶,后做一个淡出技巧将牛取走,再淡入演员慢慢起来就行了。

现在是用高科技软件,靠软件,没有软件他就没有办法了,而我们是自己做出来的。你这个戏用这个软件,那个戏用那个软件,是一样的。所以比如说这个人是鬼怪,人的身子不动,什么都没有变,就是头变了,这就用影像替代的软件。你的头、他的头是不一样的,你的头摄进去,他的头也摄进去,这样就要把眼睛、鼻子、嘴巴轮廓线勾好,相差多少?比如20个变化点,如果在一秒钟变化的话,以动画的方式自动变化,一个点一个点变,这两点是关键帧,这样就自动变化过去了。那么,在《铁达尼号》中,杰克给罗斯画画,慢慢地,她一点点变成一个老人的模样。这里最难的是眼睛,导演要求的是到老了,这个眼睛还是以前的眼睛,其他的器官是老太太的状态,这也是一个转变。过去也搞,但是非常难,对上眼睛,鼻子不对了;鼻子对了,嘴巴不对了。所以要一点点对,要用得好,用得不好也不行。包括有个电影里,洪水来了有一个人跑不出来了,后来往岸边跑,跑到最后这个镜头特别清楚。这里面就要用替身,远的时候要用替身,看不出来,近一点能看出来,脸不是这个脸,这个就需要脸部替换。

访:《牛郎织女》中有一段天梭在天宫里的镜头,梭子的特技是您做的吗?怎么做出来的?

戈:这是我做的。梭子发亮光,这是我们旁边放了效果灯光,控制变压器就行了。梭子要两次曝光,还要对位的。梭子的亮光是曝光控制的,一亮一亮的是技术做的,这个很难的。彩虹上也是两次曝光,它是画在布景天幕上的,天幕前面是高台,演员就站在这个带有一点坡度的高台上相对着跑到一起。摄影机前面另有一块画有彩虹和部分天空及银河的接景,它刚好遮住牛郎织女脚下的高台。从镜头中看过去,牛郎织女就像在彩虹上跑的样子。

访:您拍的这几部戏曲作品,您最喜欢哪一部?或者说您对哪部哪一个部分印象最深?

戈:《李慧娘》和《牛郎织女》都很好。《牛郎织女》还是蛮好的。它是

和岑范导演合作的。这个戏蛮好的,戏里面的王宫都是纱做的,特别有创意,牛郎被贬下凡去了,织女跑过来的时候很生动,其实特技只有三四个场景,其余全部都是画出来的。

其中有一个情节,牛郎与织女在天宫分别。一个往上走,一个往下走,这是两个镜头。另外还有一个——云海,顶上的东西是画出来的,云、雾天空也是要画出来的,最后摄影师要把光变一变,怎么变呢?先画出来然后变。我说我画完了之后就没法变了,呵呵,开玩笑,因为我们都熟练的。这个画是很实的,他什么时候开始变,变的时候是几秒钟,都要挑好,要量好,看他什么时候开始变,开始变的时候我停下来,然后我上去描,从开始到变完以后两个数据中间取一个数值,几秒几的时候,几秒几的时候,然后我再画并且有色光配合他,这就要每一个间隔都画,一点一点来变,这样观众就看不出来了。

虚实结合的《磐石湾》

访:听说拍摄《磐石湾》的时候,摄制组是一路走过去的?

戈:对,一路走下来了,不过我们也乘船。从福建的中山岛乘船到与浙江交界的沙城,几天后,就到了磐石湾。导演的想法我们事先都知道,尤其是看过戏以后,哪一部分该怎么表现我就知道了,比如08(剧中人物代号)跳海。

访:可是,光有人跳,却没有水?

戈:这个海水不能太真,要讲风格化。不能太真,戏曲化就有了。戏中一个镜头是一个人在山顶上往海里跳,一面海就是一幅画,画的是动画,水也是风格化的。

访:我们觉得《磐石湾》这个戏比较特殊,因为它有很多实景。当实景和舞台景结合的时候,这些场与场之间的衔接是不是也需要一些特技?

戈:有一些技巧,这些技巧一般通过洗印和剪接这两种方式来实现,不用专门的特技去搞。另外接景可以扩大或延伸布景的规模和气势。有些夜景是加上去的,海浪的队形也是加上去的。

[附录]

《碧玉簪》(越剧,1962年)

改编、导演:吴永刚 摄影:罗从周、彭恩礼

美工:张曦白 副导演:赵焕章 舞台导演:黄沙

演员:金采凤、陈少春、周宝奎、姚水娟等

摄制单位:海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司

《牛郎织女》(黄梅戏,1964年)

编剧:陆洪非、金芝、岑范、完艺舟 导演:岑范 摄影:陈震祥

美工:张曦白 特技摄影:周诗穆

演员:严凤英、黄宗毅、王少舫等

摄制单位:海燕电影制片厂、香港大鹏影业公司

《磐石湾》(京剧,1976年)

编剧:阿坚 导演:谢晋、梁廷铎 摄影:卢俊福

美工:葛师承、刘藩

演员:李崇善、齐淑芳、周鲁中等

摄制单位:上海电影制片厂

《李慧娘》(京剧,1981年)

改编:刘琼 总导演:刘琼

导演:邓逸民、沙洁 摄影:卢俊福、周福星

美工:郭东昌、林国梁 特技美术:戈永良、陈继章

特技摄影:周浩斐

演员:胡芝风、詹国治、许鸿良、刘传海等

演出单位:苏州市京剧团

摄制单位:上海电影制片厂

[附记]

当我们采访戈老先生的时候,80岁高龄的他正处在治疗癌症的关键时期,每个星期的固定理疗并没有削减戈老先生矍铄的精神。

特技工作是由特技美术设计和特技摄影两个人合作来完成的。它是影片的一部分,要与导演构思和风格相吻合。认真做好每一件事,把每一部片子都看成自己的孩子,每一个镜头都要仔细研磨,是戈老先生严谨的工作作风。正因为有了作风严谨的老一辈电影人,才留有今天硕果仅存的戏曲电影精品,才有了今天方兴未艾的戏曲电影事业。可以说,他是一个为艺术事业奉献一生的艺术家。

(采访:顾秋佳、侯翰林、黄彦卓)

(整理:侯翰林)

日 82 月 8 年 2005: 同 同 同 同

同 同 同 同 同 同 同 同 同 同

。 系 系 系 系 系 系 系 系 系 系

由 由 由 由 由 由 由 由 由 由

吉 吉 吉 吉 吉 吉 吉 吉 吉 吉

同 同 同 同 同 同 同 同 同 同

同 同 同 同 同 同 同 同 同 同

委 委 委 委 委 委 委 委 委 委

委 委 委 委 委 委 委 委 委 委

《 》 代 代 代 代 代 代 代 代 代 代

甘 甘 甘 甘 甘 甘 甘 甘 甘 甘

同 同 同 同 同 同 同 同 同 同

同 同 同 同 同 同 同 同 同 同

同 同 同 同 同 同 同 同 同 同

同 同 同 同 同 同 同 同 同 同



《 》 代 代 代 代 代 代 代 代 代 代

同 同 同 同 同 同 同 同 同 同

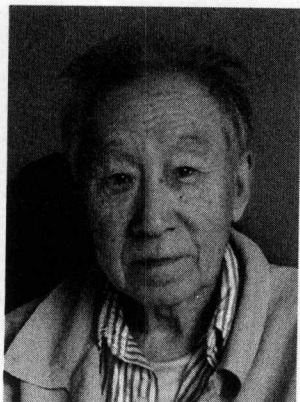
同 同 同 同 同 同 同 同 同 同

同 同 同 同 同 同 同 同 同 同

访《小姑贤》、《火焰山》等 影片的美术师刘学尧

采访时间:2006年8月28日

采访地点:长春市刘学尧住所



刘学尧,汉族,1922年生于哈尔滨。

原籍山东省安邱县。曾任吉林省长春电影制片厂一级美术师、中国电影家协会吉林省分会理事、中国电影美术学会顾问、吉林省美术协会理事、吉林省工艺美术协会理事。中国民主同盟吉林省委员会委员并担任第五届、第六届吉林省政协委员。曾担任过新中国第一部故事片《桥》的美术设计,后又担任《小姑贤》、《上甘

岭》、《边寨烽火》、《窦娥冤》、《火焰山》、《闯王旗》、《白奶奶醉酒》、《直奉大战》和《少帅春秋》、《长夜春晓》等三十多部影视剧的美术设计。其中影片《桥》、《上甘岭》、《火焰山》、《党的女儿》、《白奶奶醉酒》等获得国家优秀影片奖,《直奉大战》获长影“小百

花奖”优秀美术奖。现为中国电影家协会会员。

主要参与的戏曲电影有:《小姑贤》、《窦娥冤》、《闹天宫》、《汉津口》、《长坂坡》、《闯王旗》、《白奶奶醉酒》、《火焰山》等。

最初的电影创作

访:刘老师,您是在什么情况下开始参与电影工作的?什么时候开始戏曲电影创作的?

刘:1940年“满映”养成所(培训班)招人,我就顺利考进了这个训练班。当时是第一期。那个时候专业有演出科(导演、美术)、摄影科、显像科(洗印)、录音科(录音、剪接)、放映科、演员科还有财经管理科。除各科专业以外,舞蹈、音乐、戏曲等各个方面都学,比较全面。1941年毕业,后来就在美术科当助理。当时只有日本的摄影和技术人员在这里拍戏,虽然有导演,但是他们对中国的生活风俗不熟悉,所以就用中国人。1943年我创作了《爱与仇》、《晚香玉》、《紫丁香》三部影片。

1945年“八·一五”光复后,全厂职工沉浸在幸福欢乐中,大家等待“中央”来接收封存的电影机器和器材。那时大家对共产党了解甚少,存在盲目的正统观念,当时厂内倾向国民党的人和各种势力很活跃。一天,我去厂内同学家时,遇到中苏友好协会的工作人员刘建民(中共长春地下党负责人),在我谈到厂内的一些情况后,他说可以把大家组织起来。以后的一些学习使我们对共产党有了新的了解和认识。后来一大批进步员工在中共的组织下建立了“东北电影技术者联盟”和“东北电影演员联盟”,王启民、马守清、凌元、浦克、于洋等人都在其中,就是在两个“联盟”基础上成立的“东北电影公司”。

1948年8月,我们开始筹拍故事片《桥》。东影厂的负责人张辛实把我叫来,让我担任美术设计,当时还有于敏、王滨、王家乙、吕班、陈强等当时电影界的精英。我们在哈尔滨市三十六棚铁路工厂一边体验生活一边进行拍摄工作。长春解放后,也就是在1949年元旦过完,我们赶回长春拍内景。当时的布景搭在四号摄影棚和五号摄影棚内。搭景找不到需要

的材料,我就领着工人去找。摄影棚内没有暖气,布景上的颜色结成了冰,无法拍摄,我就找来一个大油桶生起火烘烤布景,满棚浓烟呛得人睁不开眼睛。更难的事还在后边,戏中一场工人抢修桥梁的高空作业的戏,一场大部队过江背景是断桥的戏,这两场戏都离不开桥,就是这“桥”难坏了所有人。当时战争年代找不到合适的外景地,又没有特技摄影,只能在摄影棚内搭景,实景尺寸摄影棚容纳不下。我就想出一个办法,就是按比例缩小搭景,我在工人抢修桥梁的高空作业一场戏的制景上,采用减低桥柱高度,把桥缩至一定尺寸的办法,拍出了较满意的艺术效果。在设计背景断桥时,我采用同样办法把桥缩小到一定尺寸,又在断桥布景前吹雪花、放烟雾,拍出了更加满意的艺术效果。这就是解放初期的情况。

后来,我和一些老导演合作了不少作品,像:《刘胡兰》、《白衣战士》、《鬼话》、《葡萄熟了的时候》、《卫国保家》、《土地》、《小姑贤》是评剧戏曲电影,是1953年林农导演的作品。后来参与创作了《神秘旅伴》、《上甘岭》、《党的女儿》、《边寨烽火》、《黄河飞渡》、《锡城的故事》、《烽火列车》等影片,还有一部《窦娥冤》是蒲剧电影,是张辛实导的,这是1950年的作品;1960年以后因为各种原因,我参与设计的片子逐渐就少了。1963年的《墙头马上》是部昆曲戏曲电影,导演是蔡振亚;1964年设计《景颇姑娘》;然后就是“文化大革命”,我下乡了。一年多后,因为缺人,就把我调回来了,参与一批舞台纪录片的拍摄,比如:《汉津口》、《闹天宫》、《长坂坡》等,这三部是刘玉河导演的。从这开始,我就对戏曲电影的拍摄有了一定的理解和认识,后来又拍摄了《火焰山》、《闯王旗》、《白奶奶醉酒》等戏曲电影。

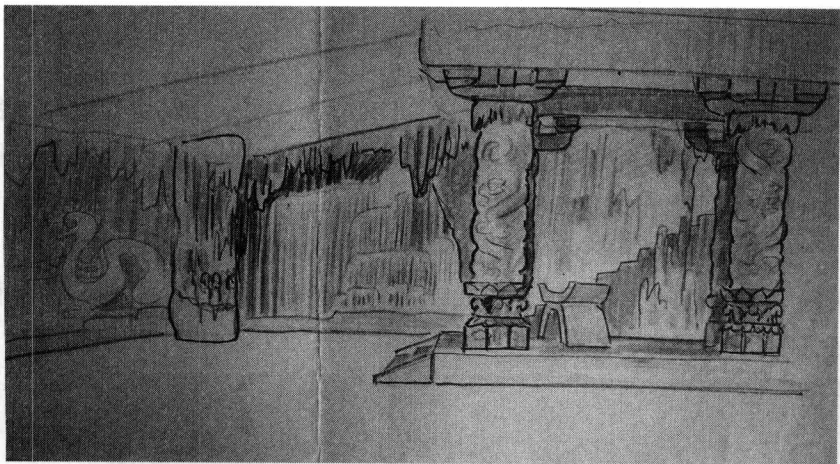
访:您参与创作的戏曲影片很多,而且都取得了很好的成绩,这其中有舞台纪录片如:《汉津口》、《闹天宫》等,那么请您谈谈以上两部戏曲纪录电影的创作情况?

刘:这两部片子是舞台纪录片,当时就是根据它舞台原来的场景去拍,基本没有别的改动,景也是这样,所以也没费多大劲。我这里没有这两部影片的资料,1980年以前的影片的图样、气氛图等相关资料都在长影的资料室里。1981年以后拍的影片的资料在我个人这儿,就是气氛图之类的资料。

关于影片《火焰山》的创作情况

访:1983年您参与创作了京剧电影《火焰山》,由于这是一部神话片,可能用电影的方式呈现的时候会给创作者以很大的空间,请您谈谈这部影片的美术设计?

刘:《火焰山》的资料我现在就剩一部分草图。



芭蕉洞内平面图

这张是平面图,就是芭蕉洞的。怎样设计洞里景物位置、大小、繁简等是个结构问题,电影的真实性要求演员的活动空间要与立体的背景有机地结合起来,所以角度和平面图的构思很重要。再就是气氛草图,它跟构思、将来搞成什么样式都有关系。既然《火焰山》是神话片,我就根据平时搜集的资料加上合理的想象,对树的造型进行创作,这样就营造出了一种浪漫的神话色彩。但是这种创作如果没有日常生活素材的积累作为基础,光凭想象是不行的。像这种草图吧,我画了不少,当时很有用的。芭蕉洞里,芭蕉洞外的都有。

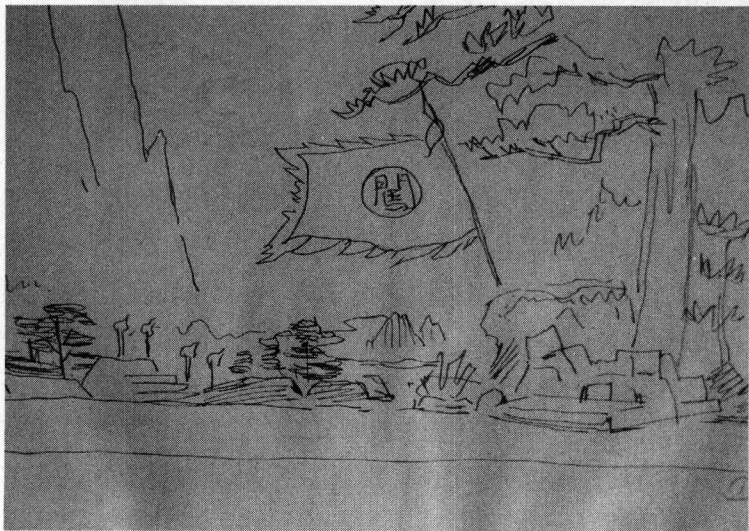
我自己有很多这样的关于石头、山、树啊、云的造型图。这里面有很多山是很奇特的。这是当时拍外景时我画的,因为那时候时间很短,所以我画的速写比较多,当时基本上画一个草图,回来继续画,这种资料速写本画了不少。而且有些地区,屋里头也很黑,那时候的照相也不是像现在

那么方便自如,想拍哪儿就拍哪儿,所以我就画,积累下不少资料,这对创作很有帮助。也有拍摄的照片,也有一些彩色的资料。还有云南的石林,那就更奇特了,这是画的,有很多不能去拍的地方我都画了。这部片子中的一棵树就是我根据在傣族地区采风时画的树而创作出来的一个新的树的造型,它很奇特。孙悟空到火焰山之后这棵树我就用上了。

芭蕉洞里的很多石头的造型都是根据我的这些石头资料创作的,这些奇特的石头,奇特的布景都来源于我平时积累的那些素材。包括一些很细小的东西,像树叶等都是根据采风时画下的大自然的各种好看的叶子构思的。

道具和布景的制作也很重要,它可不是所有的东西都像戏曲原来舞台上的那样,你得根据剧情的需要,适当地加以改造,也有可能完全是根据电影的需要加的,都有可能的。

这里还有《闯王旗》的一张,这是根据我搜集的资料图样,在导演、上级领导、顾问的统一指导之下,我发挥自己的想象力设计出来的各种柱子,还有一些怪石。



《闯王旗》大气硬朗的设计饱含帝王气魄

我有一本《火焰山》的美术设计,是拍完了以后我整理的。当时设计《火焰山》的完整路线地貌的时候,我是根据实际应该经过的那些地方,慢

慢想,一点一点的设计,当时就创作的很完整了,因为这块儿导演给我的时间比较充裕。

访:戏曲讲究的是虚拟,而电影讲究真实,这部神话片运用了电影的很多手段,如:布景、特技、特定的道具等,将故事演绎得出神入化,比原有的舞台呈现更吸引人,那么您是如何处理影片中道具、布景的虚实与演员表演关系的?

刘:在戏曲的舞台表演中,演员拿着马鞭表演是很自由的,也很美,观众也接受了这种表演方式,但是在电影中,就绝不能还让演员拿着马鞭代替马,那样就会让观众感觉很假,因为电影中的布景都是立体的、逼真的,它要求比较写实的,那么就得采用真马,而不能用马鞭;还有喝酒的时候,舞台上你有个酒杯,喝的时候用袖子一挡一扬脖就算喝了,但是在电影中,就得有一个真实的东西,演员就拿着酒杯,可以里面没有酒,但是必须得真实地完成像真有酒喝时的一系列动作,你光这么样举杯就不像了。影片中关于马的处理也是虚实结合的。马就露了一个头,在一个拱形的石门后面,这是跟导演、摄影在一起研究决定的。美术师也有自己的想法,但是在处理上得经过导演的同意,另外拍的时候,角度得跟摄影师商讨,设计的时候在空间上营造出一个立体感,这一点演员和导演也得配合。

电影的虚实结合也表现在布景上,该有的一定得有,不该有的一律不要。你比如说桌子,或者厅堂里头后面的影壁,这个必须得有,但是桌子上面的东西就得仔细考虑其必要性了。桌子也要做得简炼、精巧,这个在技术上必须得考虑。再就是在京剧中,所有景后面得精炼,不能过于复杂。

访:看来这部戏的布景、道具设计的确为影片增色不少,请您谈一下影片中印象深刻的几个设计?

刘:《火焰山》是一部神话戏,在美术设计上这个空间是很大的,但是你也必须得结合这个戏的特点。因为是神话片,天上地下的处理都可以很灵活,在造型上呢,必须有个美化的过程,比如说柱子,一般生活中的柱子是圆的,没有什么东西。在这里我可以雕上龙,我可以雕上石头,可以雕上云之类的东西;比如说桌子,桌子腿上我可以雕一个野兽,还可以有一个二龙戏珠之类的造型;比如说门,可以雕上两只老虎。这种设计就是

在具体形象上发挥想象力的,没有具体形象也不行,这些跟你的生活经历和你创作思考有很大的关系。我总是根据实际情况,灵活地设计创作。

在“魔云洞”里头的一根柱子上,我就提议加雕上一个狮子。这一场戏有一个平面图,整个结构的各个方面都画在上面了。有洞里的,也有洞外的。当时考虑洞里面的设计,也是本着虚实结合的原则。毕竟是拍电影嘛,它得有立体感,你不能平面没有变化。这样的话,在美术上设计方面,它又不能跟真的那种厅堂的布置去搞,而主要用几根柱子,至于柱子上面我就可以自由想象,这样的话就灵活了。演员活动得有他的活动区域,也是有层次的。像孙悟空从巨石上面跳下来,这个空间尺度得考虑,这跟他在舞台上的一蹦是截然不同的。拍电影时演员从高处往下蹦,立体感就出来了,而且又加强了他的动作性。

[附录]

《小姑贤》(评剧,1953年)

改编:东北戏曲研究院 导演:林农 摄影:韩仲良

美工:刘学尧

演员:菊桂芳、韩少云、徐菊敏、张忠义等

演出单位:东北戏曲研究院评剧团 摄制单位:东北电影制片厂

《窦娥冤》(蒲剧,1959年)

改编:山西晋南戏剧协会、山西晋南蒲剧院

导演:张辛实 摄影:包杰

美术:刘学尧 副导演:王岚

演员:王秀兰、阎逢春、杨虎山、筱月来、张庆奎等

演出单位:山西晋南蒲剧院 摄制单位:长春电影制片厂

《闹天宫》(京剧,1976年)

导演:刘玉河 美术:刘学尧

演员:王鸣仲、刘元汉、宋锋、娄振奎等

演出单位:中国京剧团 摄制单位:长春电影制片厂

《汉津口》(京剧,1976年)

导演:刘玉河 美术:刘学尧

演员:李世章、袁世海、李嘉林、高盛麟等

演出单位:中国京剧团、天津京剧团 摄制单位:长春电影制片厂

《长坂坡》(京剧,1976年)

导演:刘玉河 美术:刘学尧

演员:袁世海、李世章、黄荣俊等

演出单位:中国京剧团、天津京剧团 摄制单位:长春电影制片厂

《闯王旗》(汉剧,1978年)

编剧:程云 导演:林农 摄影:王启民

美工:刘学尧、王树堂、沈永康

演员:杨士雄、胡和、颜童志等

演出单位:武汉汉剧院 摄制单位:长春电影制片厂

《白奶奶醉酒》(河南越调,1981年)

改编:韩伟、刘德言、杜萍 导演:赵瑞起 摄影:李怀录

美工:刘学尧、范有信

演员:毛爱莲、任宏恩、杜朝阳等

演出单位:河南省许昌越调剧团 摄制单位:长春电影制片厂

《火焰山》(京剧,1983年)

编剧:孙持正 导演:荆杰、黄延恩 摄影:孙挥

录音师:洪堤 特技摄影:董振声、才汝彬、雒廷富 剪辑:吴方海

演员:刘喜亮、王凤霞、欧阳甲仁、阎宗孝、杨才等

演出单位:吉林省京剧院 摄制单位:长春电影制片厂(根据吉林省京剧院同名京剧摄制)

[附记]

刘学尧老师已经八十多岁了,精神头儿倍儿足,见面后带领我们径直

进到他的房间里,屋里有些狭小局促,但却是他家光线最好的一块地儿。刚坐下,刘老就点上一支香烟,开口就谈起来,一直到采访结束都是烟不离口,这大概能起到提神的作用,有利于他的思考。

从保存完好的资料和成堆的美术草稿、速写、气氛图中,可以看出刘老师是一个仔细而又勤奋、认真的人。在刘老师看来,做好美术设计最重要的一点是:有生活的经历和积累。任何美术设计的创意都是在生活真实的基础之上发挥想象力创作出来的,不可以凭空臆想。而且搞美术设计就得脑瓜儿灵活,必须有极强的想象力和创造力。要做到这些,就得养成善于观察、勤于动手、敢于创新的良好工作态度。

刘老说:“人们说,长影有一种精神,那就是艰苦奋斗的精神,现在时代变了,电影人成了自由职业者,但这种精神不能丢,失去了这种精神,艺术的灵魂就不存在了,没有灵魂的艺术是文化的垃圾。”他还说:“学技术你懂得门类越多越好,学无止境。电影美术设计更是如此,懂得多才能触类旁通,才能将你的设计理想最大限度地体现出来。艺术一定要有生活基础,没有基础的艺术是没有生命力的。”

(采访:杨秀峰、宋采莲)

(整理:宋采莲)

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

会议时间:2004 年 12 月 28 日

会议地点:中国戏曲学院 104 会议室

与会人员:郑洞天(北京电影学院教授、博士生导师)

周华斌(中国传媒大学教授、博士生导师)

苗 棣(中国传媒大学教授、博士生导师)

杨 燕(中国传媒大学教授)

赵 娟(中国传媒大学教师)

郭振元(中国传媒大学文学院创作室美术师)

许玉琢(中央电视台戏曲频道导演)

阎德威(中央电视台戏曲频道导演)

邹亚丁(中央电视台导演)

裴福林(中国戏曲学院导演系教授、硕士生导师)

冉常建(中国戏曲学院导演系教授、硕士生导师)

杨秀峰、顾秋佳(中国戏曲学院 2004 级戏曲影视导演硕士
研究生)

会议主持:赵景勃(教授、硕士生导师)

一、专业情况介绍和会议目的

赵景勃:各位老师早上好!首先感谢各位老师们在百忙之中参加这次教学研讨会,这次会议的主要议题是:如何提高、完善戏曲影视导演教学

工作;如何科学地设置戏曲影视导演专业的课程;如何结合实际需求找准人才的培养目标;如何结合目前的影视发展趋势探讨戏曲影视的教学工作。首先请导演系负责人介绍戏曲影视专业的情况。

冉常建:我院本科戏曲影视导演专业是从2000年开始招生的,现在已经招了5届,已经毕业了一届,全系影视专业的学生有一百六十多人,占整个系的三分之二,比戏曲专业的学生还要多,学员主要来自于高中生、艺术学校。本科的主要课程是导演基础、导演史论、摄影艺术与技术、录音与后期编辑、电视导演基础、视听语言、中外电影史、影视导演创作、表演台词。我们的师资大多来自于北京电影学院的硕士生、传媒大学、各电影制片厂,他们都经过了系统化的理论基础的学习,并有一定的实践基础,能够承担起教学任务。

裴福林:我们外请了一些老师来讲课,以此来丰富课程内容,同时也注重教学实践。在上影视剧作课的时候就开始实践课程,到学习摄影艺术与技术课程的时候,学生就已经可以拍摄照片,用照片说话;到第二学期的时候,就开始用摄影机了,这是配合影视导演创作,我们要求开始分小组做拍摄,然后两个人来做实践作业;第三学期每个学生都要完成一个作业,一步步地往上推,时间上一个比一个长。学校的硬件条件能够保证学生们的实践需要。现在我们也要求老师有实践作业,类似于电视栏目或是节目的策划制作,以保证教学的质量。

赵景勃:两位老师介绍了这个专业的一些情况,我希望大家都能来关注我们学院的这个专业。今天的会议第一个目的是请大家谈谈怎样开展好这个专业的教学工作。其二,我们也想广结师缘,在我们开展这个专业的教学工作中,得到了北京电影学院郑洞天老师的大力支持,我们还希望有更多的老师把我们的教学纳入到自己工作的内容中去,把这里当成一个基地,做相关的课题研究。今年戏曲影视导演的硕士研究生研究方向是戏曲影视导演史述,我们想把中国的戏曲影视从1904年开始第一部《定军山》到现在的历史进行搜集和整理。我们现在是两手空空、白手起家地在干,希望得到各方面的支持。在郑洞天老师的帮助下,我们从《杜鹃

山》、《智取威虎山》开始看起,然后准备开始课题调研,就这样一步步地往前走。也请各位专家看看我们应该怎样做,谈谈你们的观点。

二、戏曲影视片所带来的话题

周华斌:电视的本体是什么?它是一个现代的技术元素,它有两种性质:一种是媒体性质,就是传播功能;一种是载体的性质,负载文化。它的功能是复制、艺术再加工、传播、记录。因此我把戏曲电视分为舞台纪录片、戏曲艺术片、戏曲故事片以及戏曲文化。

我把电影、电视看作是视听艺术或者叫镜像艺术,我所理解的电视艺术是电视面对不同节目所形成的艺术技巧,摄影、光效、色彩、特别是视听语言,也就是蒙太奇,包括画面蒙太奇和声音蒙太奇,表达方式、电影技巧,这一切所带来的不同于文学的语言表述的,我认为这个是电视艺术范畴的基础。它带来电视面对各种文体和各种艺术本体的不同的视听语言。影视面对戏曲,这不妨看一看电影,尤其是现在不要再去滔滔不绝地去讲写意、写实,明亮的灯光下拍《三岔口》你怎么处理啊?谁都知道《秋江》中是虚拟的船。古装用戏装、戏曲用实景是早期电影界的一个普遍现象,经过一百年实际的使用,有成功的也有失败的,所以我主张因戏而宜,因作品而宜,郑洞天老师的《孔己己》写实与写意的问题就处理得很好,第一场“酒馆”就是写实的,短短的几分钟就把人物交代清楚了,而在“刑场”一场就是写意的,这之间的关系是融洽的,所以我们要一场一场的来看。我认为,戏曲和电影不是加法和减法,最重要的是尊重老祖宗创作的京剧美学规律。从最基本的京剧研究的ABC开始,对于戏曲影视作品实验性的也好、概念化的也好,探索的精神是很好的,探索不是因为不懂舞台而是太懂舞台。

郑洞天:我们从这次国际学生电影节的差距上一看,发现我们的学生最主要的差距不是怎么说而是在说什么。在学习过程中应该让他们怎么懂得到底艺术是干什么的?到底人类自古以来的艺术精神是什么?我认为戏曲是传统文化的最好的载体,是国宝,是中华民族精神的一部分,它天生承载了传统文化的艺术精神。

实际上电影和电视的区分越来越没有了,去年(2003年)在北京广播学院(现传媒大学)答辩,有个博士生写了一篇论文说没有电视艺术,这很荒诞。三年,他跟他的导师斗争,最后答辩还是以这个题目答辩了。我说我同意这个观点,最多叫视觉艺术、影像艺术。今年中国电影有一个很大的突破,我们有170个数字影院,是全世界第一。数字影院看什么呢?现在数字影院的功能是从经典的电影把它变成盘进行播放,可以放电视剧、2008年可以看球。你说它究竟是在看电视还是在看电影?说什么都没关系,我觉得要把戏曲影视导演专业的概念,建立在一个新的基础上拓展,影视这个词不好,不伦不类的,按世界上的说法影像是一种说法。

还有一种说法,说没什么可拍的才拍戏曲电影,其实真正拿出像样的戏曲电影是非常棒的电影导演拍出来的,你别人还拍不出来,我们电影学院的四位电影大师陈华谦、崔嵬、陈怀皑、谢铁骊,这些人的用功程度、文化程度、看书的数量都是很高的,最有文化的人反过来拍戏曲片,我们应该是深感自豪。

杨 燕:戏曲学院的优势是戏曲,戏曲导演艺术这一部分以往是舞台的,这方面你们也有优势,关键就是到了影视这里来,几个学科的交叉之后的一个新的研究领域,既没有教材也没有太多的资料,大家都在开创,这是一个非常有前途的学科,这是应该有使命感才能做的事业。

苗 棣:我是干戏曲这一行的,又是戏曲爱好者,往高了说叫戏曲影像美学,往低了说就是表现手法,好多基础的问题很多人还是在问,这个现象很突出。关于写实、写意的问题,还是没有解决。包括样板戏、老的艺术片和戏曲电影还是没有人来总结、归纳,哪些东西应该坚持发扬光大?哪些东西应该放弃?这还是让人困惑。

邹亚丁:最初我拍片子的时候听有人说戏曲是90度拍摄,那就是在舞台下拍了,我拍了两天发现不行,还是要上台360度拍,拍完后效果不错。在拍《程砚秋》的时候,我就一直看《霸王别姬》,看了好多遍,后来看到霸王背对虞姬的时候,霸王用背表演,看到这里我被震撼了,我觉得戏曲里面有很多好的元素都能够提出来。今天而言,戏曲除了继承之外还

应该考虑怎样跟时代相结合,这应该是个值得思考的问题。

赵娟:怎样来看待戏曲影视艺术的真实的问题,说法不一。我认为还是要强调一个“情”的真实的问题。有句话是:情到真时事亦真。主观的“情”展现出来了,艺术就是真实合理的,戏曲正是“只要合情即是合理”的艺术。其实应当强调的是主观的真实,而不应该是在像不像生活的真实上费脑子。而创作者就是要把主观的真实用镜头的艺术语汇表现出来。是一种主观真实的再现,而非现实生活真实的再现。抛开一切元素不谈,只谈最显著的特征——戏曲电视剧与普通生活片电视剧的主要不同在于,前者的人物在剧中演唱,而后者是像生活中那样说话,恐怕这是戏曲电视剧与生活片电视剧惟一不能缺少的元素了。那么由此可见,戏曲电视剧的创作手段重点并不是在叙事上,而是在抒情上。这是区分戏曲电视剧与普通电视剧的最重要的一点。

三、戏曲影视导演专业的课程设置

周华斌:作为研究生,首先要重视文字,一定要开写作课程,一定要有文学的思维,多读作品选。二是把握好戏曲技术论,加强观摩课。三是实践课程,干干试试,这是运用性学科。讲讲史论方法的有关知识以及研究方法论,这些对研究很有帮助。

郑洞天:对于从高中考上来的学生和已经学习戏曲多年的学生,怎么给他们一个合理的方式进行教学?对从戏曲学院附中进来的学生可能不用花大力气去讲,而从普通高中进来的学生是冲着影视来而不是冲着戏曲来的,怎么样非常好地用传统文化的载体把戏曲内在的精神传授给学生并让学生尽快地接近艺术的本原,这件事情需要讨论。

北京电影学院一直都以实践带教学的模式进行教学。拍电影有电影学院、拍电视也有传媒大学了,那咱们的学生呢?如果你戏曲拍好了是那一拨人干不了的,这很重要。这么好的传统文化氛围、这么好的戏曲独特的形式和精神,这个时候可以讲精品赏析课,或是个案分析也好。另外我觉得可不可以筛选最经典的折子戏,反复拍,每个班都拍,五个人一组,每

组风格不同,没有编剧,就是拍。分析课可以上半学期,导演系最重要的课程就是分析课,现在有条件让学生动手去拍摄,技术条件好的话可以再去改。这样摄影棚里的事情、拍摄的流程、与演员的关系就全明白了,然后在这个基础上到了第四年再去拍自己的构思。这个过程会让学生认识,对专业的选择是多元的,应该是在新的基础上认识它。

阎德威:我们要培养学生对于戏曲的认识和感情,这也是我们区别于其他学院学生的重要方面。实际上我们的学生真正对于戏曲喜爱、了解得不多,他们口气都很大,反映在对戏曲的轻视。所以要让学生们喜爱戏曲、对戏曲有感情,这是一个点。投机取巧做不好事情。教学上对普通高中招进的学生要开一些戏曲课程,在台上站一下、表演一下、感受一下,当然文字的功底也很重要。

戏曲频道的后备军还真就是在咱们这里。我们那里来了一些广院的学生,学中文的学生,不是我们心目中理想的人,但是不少人做得很好。电视台戏曲的设置需要不同类型的人才,有一些是保留戏曲舞台艺术的,同时也需要策划和撰稿的人。如何把戏曲介绍给国内外的观众,培养观众,培养戏迷,都需要有大量的专业人员参与进来。

杨 燕:我们的学生大多来自各个专业,一进来我们首先要解决热爱戏曲的问题,接着是学戏曲知识,然后再来学其他方面的知识。主要开设的是史、论和方法论、方向课四类课程。根据现在的情况我们只能做到个案分析,针对一个作品进行分析,我们提倡学生进来后多看戏,路应昆老师提倡多唱一唱,这样确实很好,学生们有感觉了也深入进去了。

苗 棣:我们的学生要懂戏曲,这是基础,很重要,这样你才会有特点,一点影视不懂、戏曲不懂都很成问题。经常能看到好的直播,那是导播和导演对这个戏有一定的理解,知道在什么时候该给你看什么,但有些时候就不能做到这样。《空中剧院》的质量就不一样,有时镜头什么都跟不上,有时做得很好,再深一步怎样才能做到到位呢?对于戏曲精髓的理解很重要,通过影像把戏曲的精华提出来,这里面有什么规律可循,一定会有一些具体的办法,我也很想知道。

郭振元:戏曲片有这么几大类别:戏曲、戏曲纪录片(现场录像、现场转播、现场直播)、戏曲艺术片、戏曲专题片、戏曲电视剧。在理论基础课和专业课程的基础上进行系统的循序渐进式的拍片实践,并纳入到教学计划中十分必要,可根据几种类型的电视戏曲片来设定。对于戏曲纪录片(现场录像、现场转播、现场直播),这是很好的学习机会,可以了解戏曲影视转播的工作流程,能去关注镜头,以及后期剪辑。对于戏曲艺术片,可以观摩后分析不同剧种的戏曲艺术片。对于戏曲专题片,可以进行人物专题创作、戏曲文化专题片创作的实践练习。对于戏曲电视剧而言,根据实际条件,学生可根据某一戏曲剧目,以分镜头剧本的形式进行前期导演的作品。

许玉琢:对于戏曲电视导演来讲,在实际工作中舞台纪录片不容易切换。不单单只是京剧,各个剧种都有特色,最起码要保证观看流畅,一次偶然看到我们台的戏曲转播《乌盆记》,这是一个节奏感很强的戏,可镜头就是来回来去地叠,很难受。现在观众经常来信也会点评我们导演的手法,这说明观众有一定的赏析能力。这是个基本功,要真正掌握它需要戏曲的基本功,所以必须端正认识,必须脚踏实地地学习。

赵 娟:我认为任何一种理论研究所提供的只是一种思维方式,一种对艺术现象的规律性认识和正确掌握艺术规律的思维方式。所以培养学生首先是一种思维观念的培养,即戏曲理论和创作的思维观念。这就不仅要求学生要知其然还要知其所以然。不仅要熟悉戏曲,还要明白戏曲为什么会是这样的形式特征?戏曲的样式是什么样的?培养学生的戏曲影视的创作情商——学习中国传统美学,以及相关学科的知识,比如传统艺术的绘画,音乐,诗词,舞蹈等。研究戏曲形成的综合性因素,才能很好地分析戏曲与其载体的关系。其二,在戏曲艺术的理论研究中,要从戏曲艺术发展的历史角度和社会审美价值观念的时代的角度,认识其创作的性质和艺术地位。

赵景勃:我们这次会开得很好,各位专家给了我们很多建议和鼓励,

接下来我们还会召集本学院导演系的各位老师召开一次戏曲影视导演专业的本科教学工作研讨会,请我们自己的老师多加考虑,你们各自的专业不同,到了戏曲学院要考虑咱们怎么带着自己的专业与戏曲专业交融,创作的第一要素是发现,发现美。今后我们还会不断地开这样的专题研讨会,感谢各位老师的支持!

[附记]

在本次会议进行的一周后,学院导演系的教师们集中召开了戏曲影视导演专业的教学工作会,与会教师结合教学的实际情况,针对理论和实践课程的设置问题进行了讨论。

(杨秀峰根据录音整理)