

戲曲研究

光影中的得失

——京剧电影刍议

宋 波

戏曲电影是中国特有的电影类型。戏曲是中国特有的民族艺术形式，电影和戏曲的结合，催生出这样一种电影形式，自然具有独特的形式特色。戏曲电影曾经有过相当光彩的历史，随着戏曲观众的流失，戏曲电影的拍摄数量急剧萎缩。近年来，由于政策扶持，戏曲电影再次大量投拍，戏曲电影的话题又被重提。本文试图以京剧电影为例，对京剧在电影中的呈现方式进行简单评价。本文所列举的京剧电影数据资料，主要来自《中国电影年鉴》《中国戏曲志》，特此说明。

一 表演的记录

近代讨论的“现代化”，最终都基本停留在对先进技术的态度和

认识问题上。现代西方史学观中的“傲慢与偏见”，出于把决定历史走向的技术归纳为“西方文明”的基本特征，由此世界被技术一分为二——掌握着先进技术的“进步文明”和“落后民族”。而世界各地古老文明在吃尽苦头后，对技术也产生了无尽的迷恋。近代史的讨论集中于造枪炮、修铁路、开矿山、通电报等时，虽然看到了先进技术的优势带来的工业化、标准化、规模化机械生产的物质破坏力量，却很容易忽略技术带来的媒介力量，如印刷机、照相机、留声机、电影机等引进时带来的文化渗透和改造力量。

电影进入中国的时间并不算晚。1895年12月28日，卢米埃尔兄弟推出了他们划时代的技术产品——木壳手摇摄影机。在巴黎的“大咖啡屋”，看到进站的火车迎面而来，观众第一次领略到电影的光影构成的活动画面冲击力。1896年8月11日，时间相隔还不足8个月，在上海的徐汇茶楼，“西洋影戏”中进站的火车，就让中国观众产生了共同的感受。这时电影无声，画面黑白构成，其内容对中国观众来说可能还无趣，穿花衣的美女、骑自行车比赛的小伙子，以及展现近代工业力量的巨轮、汽车……通过技术手段记录当代生活方式，是早期媒介机械的发明目的，印刷机、照相机、留声机、电影机等都是如此——尽管这一目的很快就出现了偏差。

中国电影是以电影和京剧结缘开始的。虽然当时中国人并不了解电影的拍摄原理，但是对“影戏”却不陌生，“用灯光照射兽皮或纸板作成的人物剪影以表演故事的戏剧”^①在宋代就出现了，“中国观众最难应付的一点并不是低级趣味或是理解力差，而是他们太习惯于传奇”^②。用中国人理解的传奇方式，“西洋影戏”完成了和戏曲的嫁接。1905年，中国拍摄出第一部电影《定军山》，纪念中国电影诞生百年的活动就是以此片问世为时间基点起算的。这部影片已经失传，综合

① “影戏”，载《辞海·艺术分册》，上海辞书出版社1980年版，第39页。

② 张爱玲《〈太太万岁〉题记》，《大公报》1947年12月3日第9版。

各方面资料，可知如下信息：

丰泰照相馆位于北京琉璃厂，经理任景丰曾经在日本学习照相技术。受到进口电影放映的启发，他在东交民巷德国商人开办的祁罗孚洋行购入德制木壳手摇摄影机一部，胶片 14 本。其后由任景丰策划，该照相馆摄影师刘仲伦掌机，邀请“伶界大王”谭鑫培出演，经过 3 天拍摄，制成 3 本影片，放映时间约 20 分钟，这就是第一部国产电影，也是中国第一部京剧电影《定军山》。剧中“请缨”“舞刀”“交锋”几个片段，按照舞台表演方式如实记录，剪辑成片。中国电影拍摄事业由此起步，谭鑫培同时兼具了中国第一个电影演员的身份，而任景丰由此成为中国电影第一位制片人和经理人，刘仲伦顺理成章地成为中国第一位电影摄影师。

《定军山》是否公开发行上映过？众说纷纭，一般认为这部影片既然没有正式出版，也不会正式上映——这是电影业已经成型、影片成为娱乐产品进入市场发行环节后的正确说法。可以肯定的是，中国第一部电影拍摄之时，根本就不会有相关的管理规定或成文法，因此在 1905 年，该片虽未正式出版却不意味着不能公开上映。《定军山》在前门外大栅栏大亨轩茶楼公开上映，由此北京大亨轩茶楼成为第一家放映国产电影的“影院”的说法是可信的。

由于历史资料匮乏，现在很难知道《定军山》是否获得了任景丰期许的商业利润，但是 1905—1908 年，他以丰泰照相馆为基地，陆续策划拍摄了俞菊笙、朱文英合演的《青石山》“对刀”一场，俞菊笙主演的《艳阳楼》片段，俞振庭主演的《白水滩》片段，俞振庭主演的《金钱豹》片段，小麻姑主演的《纺棉花》等，侧面反映出京剧电影的拍摄至少有利可图。1908 年丰泰照相馆因为失火停业，任景丰终止了电影拍摄，也没有转向京剧经营活动——这在当时似乎都是个人事业不错的选择。他租赁大亨轩茶楼，通过改装和增置设备，使之成为京城第一家电影院——大观楼电影院。对于这个因为电影而身上带有多个“第一”光环的精明商人，电影史或戏曲史都没有给予足

够的关注。当今天看到影院上座率正在成为电影拍摄或京剧演出的决定性力量，发行、推广、上映都和拍摄拥有平起平坐地位的时候，不得不对任景丰的见识肃然起敬，他很可能还是第一个真正领悟到电影的奥秘就是技术决定艺术想象能走多远、资本红利决定市场能有多大的影院经营人。

京剧电影的拍摄在默片时代，一直是不温不火，循规蹈矩，着力舞台演出实录，偏重舞蹈表演——这是当时摄影技术所决定的，但是演员和剧目的选择非常专业，即充分利用了京剧艺人的名气所带来的潜在市场号召力。1920年商务印书馆活动影戏部由廖恩寿摄影，拍摄了梅兰芳、姚玉芙、李寿山合演的《天女散花》，梅兰芳、李寿山、姚玉芙合演的昆曲《春香闹学》；杨小仲导演，周信芳、王灵珠、王鸿寿合演的《琵琶记》“南浦”“赏荷”。1921年，上海中国影戏制造公司拍摄了卢寿联导演、哥尔金摄影、南通伶工学校演出的《四杰村》。1924年上海民新影片公司拍摄了由黎民伟、梁林光、罗永祥摄影，梅兰芳主演的《西施》的“羽舞”、《霸王别姬》的“剑舞”、《上元夫人》的“拂尘舞”、《木兰从军》的“走边”、《黛玉葬花》等片段。

这段时期（20世纪10—20年代）京剧电影的拍摄，丰泰照相馆以武戏为主，数量以武生居多，即使《定军山》也还是侧重于靠把老生的武技展示；上海摄制的重心已经转向旦行，梅兰芳不但一枝独秀，其古装新戏更是被电影拍摄者格外青睐。简单分析各自摄制的具体内容，不仅可以发现北京和上海在京剧欣赏方面的差异，还可以看到20世纪第一个10年，京剧老生和武生依然地位稳定，在下一个10年中，旦行已经强势崛起，特别是梅兰芳连续推出的新戏代表作，适应了观众欣赏心理的变化，也被新兴的电影资本看中。

风起于青萍之末，虽然电影和京剧结缘很早，但是电影“作为一

种受企业、经济、社会和技术严格制约着的艺术”^①，一旦发现了属于自己的艺术天地，就会势如脱缰而去的奔马，再不受社会现实记录的技术发明初衷的影响，技术所带来的力量开始改变镜头中的一切。有声有色的电影艺术追求很快变成了现实，导演开始用镜头讲述而不是记录心中“真实”的故事时，京剧和电影的蜜月结束了。

二 记录方式的改变

1930年，梅兰芳在美国演出时，应派拉蒙影片公司之邀，拍摄了有声片《刺虎》，这出戏唱作繁重，是昆曲“刺杀旦”的“三刺”“三杀”之一，昆曲的历史比京剧更古老，更能展示中国戏曲艺术积淀的深厚，当然还有一个可能，在银幕上留下走进困境中的昆曲演出记录。今天有很多研究者认为，京、昆是不同的剧种，具有不同的音乐、表演特色，这个问题不在本文讨论范围内。可以明确的是京剧中的“昆旦戏”“秦旦戏”在20世纪二三十年代，是舞台通行而且被台上台下共同认可的。至于50年代以后摄制的戏曲电影，对剧种艺术特色的考量才有所变化。

京剧有声电影的出现相对迟缓。1933年，由古代有声影业公司发行，天一影片公司代为拍摄、录音的《四郎探母》成为中国第一部京剧有声电影。影片由谭小培编剧，尹声涛导演，谭富英演杨四郎，雪艳琴演铁镜公主，雪艳舫演萧太后，吴继兰演四夫人。《四郎探母》是历久不衰的名剧，举凡京剧名伶，这出戏大概都有过合作，要凭借《四郎探母》出人头地可谓难上加难。这部影片产生轰动效应的关键原因，在于电影导演的介入，电影手法的运用。或者说，从这部影片开始，电影对京剧表演的记录方式发生了改变。

^① [法] 乔治·萨杜尔著，徐昭、胡承伟译《世界电影史》，中国电影出版社1982年版，第32页。

尚美的京剧和求真的电影再次相逢，彼此都感到有些陌生，但是观众却是大饱眼福，大鼓其掌。这部《四郎探母》今天可以用“京剧故事片”来形容，简单说就是实景拍摄，贴近生活，追求真实，使用替身，创意无限，形式全新。“有声电影又使摄影棚和创作方法发生了变化……企业家极力要把偶然的因素减少到最小的限度。”^①比如回营探母时真马的使用，采用替身就绝不会是临时起意。此后，京剧终于可以在银幕上歌舞并重，文武兼备，随着技术和资本以及新的电影创作方法的改造，电影逐渐展现出对市场的统治力量。

1935年，上海新华影业公司拍摄了王虎辰主演的《周瑜归天》，王虎辰、童月娟主演的《霸王别姬》。1936年，新华影业公司拍摄了王次龙导演，李万春主演的《林冲夜奔》。1937年，上海联华公司拍摄了费穆编剧兼艺术指导，周翼华导演，周信芳、袁美云、汤桂芳、赵志秋、张德禄主演的《斩经堂》。1938年，上海新华影业公司拍摄了吴永刚编导，黄绍芬摄影，袁美云、顾兰君、陈燕燕、童月娟主演的《四潘金莲》。1940年，上海中国联合影业公司拍摄了杨小仲、言菊朋导演，言慧珠、言少朋、言小朋合演的《三娘教子》。1941年，上海民华影业公司拍摄了费穆导演，瑞德宝、梁连柱、顾正秋、关正明、周正雯、陈正岩、朱正琴及当时上海戏剧学校学生出演的《古中国之歌》。1941—1945年，北平燕京影片公司拍摄了王瑶卿导演，王铁瑛、徐和才主演的《孔雀东南飞》，王瑶卿、林一民导演，张玉华（贯珠）、金伯吟主演的《御碑亭》，林一民导演，吴素秋、黄萍、赵金年主演的《十三妹》，黄玉华、王维秋、费世威、朱斌仙主演的《盘丝洞》，王元龙导演，黄玉华、徐绣雯、应畹云、赵金年、王元龙主演的《花田八错》，以及《京剧精华》一、二辑。

这一时期的京剧电影有一个阶段性特点，即知名导演的主动介入。暂且抛开历史特殊原因不提（北平、上海沦陷），京剧电影开始

① [法] 乔治·萨杜尔著，徐昭、胡承伟译《世界电影史》，第32页。

注重故事完整性的同时，对实景拍摄始终兴致盎然，对生活真实感孜孜以求——尽管导演很清楚京剧表演不能写实，可是电影的记录方式，逼迫导演在虚实之间做出选择，道具、布景、实物、实景……出现了微妙的艺术真假之辩和导、演的虚实平衡。出自光影幻象的电影以真实再现自诩，真真切切的表演以表象写意自矜。甘苦自知，得失自省，京剧电影不断成为讨论话题。

1948年，由上海华艺影片公司拍摄，中国科学工艺公司代摄，费穆编导，梅兰芳、姜妙香等主演的《生死恨》问世，这是我国摄制的第一部彩色京剧影片，也是国产京剧电影的标志性事件——京剧电影进入了有声有色的时代。观影和看戏的感觉越来越接近，影戏关系的讨论越来越热烈：

我们问《生死恨》还是作为古装歌剧电影还是作为平剧记录电影？而且，为什么？

预备遵守平剧的规律，利用平剧的技巧，“织”成一部电影。（因为想做一个创作的尝试）

灯光的打法像银幕，因为这是电影。

布景道具将如何呢？是象征的还是写实？

在平剧的象征形式中，希望还能传达真实的情绪；因此它的周遭气氛不能虚假到底。

我决定了一个原则：尽力诱导观众“忘记”布景。^①

1948年，上海华艺影片公司出品了中国科学工艺公司代摄，费穆导演，李玉茹主演的《小放牛》。1950年香港长城电影制片公司拍摄了欧阳予倩任艺术顾问，白沉导演，张君秋、俞振飞等主演的《玉堂春》“起解”“会审”二折。香港胜利电影企业公司拍摄了欧阳予倩任艺术顾问，白沉导演，马连良主演的《借东风》，马连良、张君秋、

^① 《关于梅兰芳五彩电影〈生死恨〉的通讯》，《影剧丛刊》第1辑，1948年9月30日，第40~41页。

梁次珊主演的《打渔杀家》，马连良、张君秋主演的《梅龙镇》。

导演在京剧电影中是特殊的存在，他无法决定人物性格，不能改变故事结构，难以指导演员表演甚至是细节的安排。可是他却能够把握全剧故事发展，情节递进，甚至是表演情感的节奏变化。戏曲研究中非常重视演员内在情感的节奏变化，优秀的演员通过对情感节奏的整体驾驭，带动台下情感起伏，使观众和舞台人物进入到情感一致的欣赏氛围。但是任何演员都无法保证在每一次舞台演出中呈现出最佳状态。每一部优秀的京剧电影，都有可能为后人提供一份研究、学习演员把握内在情感节奏的范本，虽然这个节奏变化来自导演对影片整体节奏的掌控，但是，由于京剧中演员的突出作用，唱念做打的全方位技艺表演，精于表演的艺术顾问开始成为京剧电影必要的参加者，导演和演员在情感节奏的变化方面则力求彼此相通。这是京剧电影魅力所在，也是知名导演乐于执导京剧电影的重要原因。

三 京剧—电影

京剧电影价值何在？如何看待戏曲电影这样一个类型影片？“或许，文明的特点之一就是每一种文明都相信它自己独一无二，相信它比其他文明优越。实际上，这可能就是文化的意义。”^① 独一无二的电影形式类型，独一无二的表演艺术记录，这就是京剧电影的文化、文献和艺术价值所在。

客观地说，京剧电影的真正起步，是在 1950 年以后，1954—1964 年是其黄金十年。至于“样板戏”的拍摄上映，虽然是京剧电影空前绝后的高光时代，但是由于其产生的特殊性，公映的垄断性，以及影片生产的排他性、独一性和不可复制等种种艺术以外的原因，

① [加拿大] 哈罗德·伊尼斯著，何道宽译《传播的偏向》，中国人民大学出版社 2003 年版，第 113 页。

只能视之为特例而不可作为艺术借鉴的学习对象。1950年以后电影生产的国有化，是对京剧电影艺术性追求的最大保障，“游击商”的粗制滥造被彻底阻断，电影掮客和片商也没有了市场，“我深信现有的设备，人力，导演和演员已能拍制任何类型的剧本。有多少好剧本，便有多少好影片”^①式的梦想终于成为现实，不过新问题和老问题惊人相似，“剧本应走在资本之先，电影的第一线兵力是剧作家”^②。好在京剧电影的黄金时期，剧本问题并不显得严重。

1954年上海电影制片厂拍摄了白沉导演，黄裳编辑及撰写解说词，舒绣文解说，盖叫天、王少楼、李仲林、阎少泉、李秋森等主演的《盖叫天的舞台艺术》（有声黑白影片，收入《白水滩》《七雄聚义》《郑州庙》《劈山救母》《武松打虎》《狮子楼》《打店》《英雄义》诸剧片段）。1955—1956年，北京电影制片厂拍摄了吴祖光导演的《梅兰芳舞台艺术》（上、下集），包括梅兰芳、姜妙香、刘连荣、张蝶芬主演的《宇宙锋》“修本”“金殿”，梅兰芳、俞振飞、梅葆玖主演的《断桥》，梅兰芳、刘连荣、萧长华主演的《霸王别姬》，梅兰芳、萧长华、姜妙香主演的《贵妃醉酒》。1956年北京电影制片厂拍摄了吴祖光导演，梅兰芳、姜妙香主演的《洛神》，吴祖光编导，程砚秋、于世文、侯喜瑞等主演的《荒山泪》。上海电影制片厂拍摄了陶雄编辑，卢俊福摄影的有声黑白影片《周信芳的艺术生活》，桑弧改编，应云卫、刘琼导演，周信芳、李玉茹、童芷苓等主演的《宋士杰》。1957年北京电影制片厂拍摄了岑范导演，萧长华任艺术指导，郝寿臣任艺术顾问，马连良、谭富英、叶盛兰、萧长华、裘盛戎、袁世海、孙毓堃等演出的《群英会》《借东风》，岑范改编、导演，李紫贵任艺术顾问，柏之毅、胡学礼、袁国林、李玉声等演出的《雁荡山》。1958年上海海燕电影制片厂拍摄了周峰导演，张君秋、刘雪涛、李四广、耿世华等主演的《望江亭》。1960年北京电影制片厂拍

①② 费穆《国产片的出路问题》，《大公报》1948年2月15日第2版。

摄了许珂导演，崔嵬任艺术指导，梅兰芳、俞振飞、言慧珠主演的《游园惊梦》，崔嵬、陈怀皑导演，杨秋玲、王晶华、孙岳、冯志孝、毕英琦等合演的《杨门女将》。1961年上海天马电影制片厂拍摄了《周信芳的舞台艺术》（包括应云卫导演，周信芳主演的《徐策跑城》，杨小仲导演，周信芳、赵晓岚、王正屏、邱云芳主演的《下书·杀惜》）。1962年北京电影制片厂、香港大鹏影业公司联合拍摄了李少春编剧，崔嵬、陈怀皑导演，李少春、杜近芳、袁世海、孙盛武、骆洪年等主演的《野猪林》，西安电影制片厂拍摄了桑夫导演的《尚小云舞台艺术》（包括尚小云、萧盛萱、尚长春主演的《昭君出塞》，尚小云、尚长麟、尚长荣主演的《失子惊疯》）。1963年北京电影制片厂、香港繁华影业公司联合拍摄了崔嵬改编，崔嵬、陈怀皑导演，刘秀荣、张春孝、朱秉谦、王梦云主演的《穆桂英大破洪州》，上海海燕电影制片厂、香港金声影业公司联合摄制了吴永刚导演，童芷苓、王熙春、黄正勤等主演的《尤三姐》，上海天马电影制片厂拍摄了应云卫、俞仲英导演，盖叫天、赵晓岚、艾世菊、李秋森、阎少泉、孙正阳等主演的《武松》。1964年长春电影制片厂拍摄了郭维导演，张君秋、马连良、裘盛戎、李多奎、马长礼、谭元寿等合演的《秦香莲》。1965年长春电影制片厂拍摄了于彦夫、曾未之导演，张海涛、王长山、耿苓秋、金鸣森等演出的《节振国》。此后，“文革”爆发，京剧电影的拍摄一度中断。

今天所说京剧电影的杰作，大多出自这10年，如果对戏曲电影有兴趣，大可以去检索这10年的各种戏曲影片。这10年中不论舞台还是影坛，都称得上风云际会，虎跃龙骧。电影界几十年来的探索、思考和实验，终于有了用武之地——用歌舞片、类型片的方式拍摄京剧电影不再是希望，让京剧电影作为一种民族歌舞电影样式的追求不再是梦想；京剧界一直以来对电影公司的人是外行的担忧，剧目的戏剧性如何搬上银幕的考虑也得到尊重。这个时期京剧电影可谓英名盖世皆大家，杰作惊天真导演，其完整性、艺术性和开创性都值得长久

仰望。

问题不是没有，梅兰芳的《游园惊梦》审看时就被一口气指出四个遗憾：《盖叫天的舞台艺术》营造出的实况氛围由于结尾的社会活动实录，虚实结合的手法效果并不理想；《铡美案》改《秦香莲》，故事完整性大于表演技艺性，电影分场使表演平均安排的处理方式未必恰当……但是收获极其丰厚，归纳起来至少有以下几点：

一，确立了戏曲电影的类型化形式。此前的京剧电影由于经历着默片、有声、彩色几个电影重大变化时代，导演也还处于尝试阶段，京剧总是处在相对被动的地位，需要不断适应电影技术进步带来的新要求。而这10年间电影技术的提高和京剧高水平的表演处于相对稳定状态，电影技术的进步成为京剧电影发展的助力。导演对这一类型影片的认识和把握有了质的变化；而演员也对电影的表现手法有了明确的见解和深刻的理解，彼此的艺术沟通和交流，可谓相得益彰。而摄像、置景、洗印、胶片的技术发展，带来了京剧电影全新的追求。

二，确立了京剧电影古典民族歌舞表演的特性。1955年中国古典歌舞剧团巡访北欧5国，获得了极大的成功，北欧各国“所给予中国古典歌舞剧团的荣誉，乃是给予悠久而丰富的文化艺术的伟大的创造者——中国人民的”^①。不管当地怎样翻译，如“中国歌剧”“中国戏剧”“中国芭蕾舞”“北京歌舞剧”“中国京剧”……但都对一点印象深刻，表演“是综合的，在创造上高度地溶合了歌唱、舞蹈、哑剧、道白、武功、音乐、美术各方面，成为一种完整的统一的整体而又各有重点，灵活变化，使人既感到无限丰富，也感到无限完美”^②。越是民族的，就越是世界的，京剧“演员的三样工具是：他的声带、他的脸部表情和他的身体。中国的艺术家们对这三样工具都掌握到家了”^③。中国的电影导演当然更明白如何通过演员展示京剧的魅力，

①②③ 《中国古典歌舞剧团在北欧五国》，中国人民对外文化协会、对外文化联络局1956年编印，第2页、第1~2页、第94页。

银幕上这三样工具的运用，让熟悉京剧的中国观众同样如醉如痴。

三，确立了京剧电影中突出演员技艺表演核心地位的拍摄原则。此前的京剧电影，有着技术原因的阶段性特征（默片时期的武和舞，有声片时期的唱作并重，彩色片时期的故事完整），也有着影大于戏的记录艺术化特点，更多依赖于导演分场、镜头切换和剪辑的节奏，去满足眼见为实的流畅、连续、真实、完整的观赏要求。此时的京剧电影则是艺术化记录，导演对影、戏的双重观念认识和表现把握能力，使京剧电影中演员的选择和表演，具有了呈现的经典和范式意义。从特写镜头中面部细微的肌理和眼神变化，到近景身体局部的细致表现，中景演员表达的情感交流、情绪变化、心理对抗，全景完整的场面调度和场景更换……电影叙事化手段讲述戏曲故事的手法多样而且娴熟。导演细心地引导观众如何去观赏演员的表演，如何体会戏剧冲突带来的人物心理转变，人物心理和情感的变化又如何转化成舞台行动……《野猪林》中由导演加入的“大雪飘”，成为舞台演出的经典唱段，《杨门女将》中“寿堂”到“灵堂”的场景转换手法，成为舞台演出的效法对象，《徐策跑城》等直接被舞台演出所模拟，《武松》将系列舞台经典压缩于一剧之内，人物形象更加光彩照人。至于梅兰芳、程砚秋、尚小云以及《群英会》《借东风》诸剧，更是流派学习中必须借鉴的范本。

京剧电影才上高峰，转瞬就跌入低谷。“革命现代京剧”的拍摄，让京剧电影统治了银幕，也让京剧电影走进了死谷。1970年北京电影制片厂拍摄了谢铁骊导演，童祥苓、沈金波、施正泉、齐淑芳、王梦云等合演的《智取威虎山》，北京电影制片厂、八一电影制片厂联合拍摄了成荫导演，钱浩梁、高玉倩、刘长瑜、袁世海等合演的《红灯记》。1971年长春电影制片厂拍摄了武兆堤导演，谭元寿、洪雪飞、万一英、马长礼、周和桐等合演的《沙家浜》。1972年长春电影制片厂拍摄了苏里、王炎导演，宋玉庆、方荣翔、谢同喜、沈健瑾等合演的《奇袭白虎团》，北京电影制片厂、上海电影制片厂联合摄制

了谢铁骊、谢晋导演，李丽芳、赵文奎、朱文虎、艾世菊、周卓然、郭仲钦等演出的《海港》，北京电影制片厂拍摄了谢铁骊导演，李炳淑、周云敏、马名群、李元华等合演的《龙江颂》，八一电影制片厂拍摄了成荫导演，冯志孝、杜近芳、曲素英、李嘉林等合演的《红色娘子军》。1974年北京电影制片厂拍摄了谢铁骊导演，杨春霞、马永安、刘桂欣等合演的《杜鹃山》，八一电影制片厂拍摄了崔嵬、陈怀皑导演，李光、吴钰章、高玉倩、李维康、袁世海等合演的《平原作战》。1976年，上海电影制片厂拍摄了谢晋、梁廷铎导演，李崇善、华文漪、王梦云、齐淑芳、孙正阳等演出的《磐石湾》，梁廷铎导演，李炳淑、张达发、周云敏、罗通明主演的《审椅子》，八一电影制片厂拍摄了李昂、李文虎导演，张春秋、杨志刚等主演的《红云岗》。

“革命现代京剧”是出于政治宣传的目的，艺术沦为表演工具，而电影所做的就是更完美地呈现“样板”式的舞台演出形式。这里剥夺了创作的艺术想象和自由表达，调配的大量技术、人力和艺术资源，不厌其烦地完善着细节，镜头中红太阳如何又红又亮，青纱帐如何色彩如画，怎样的亮相让英雄人物形象更加高大，怎样的布光让反面人物更加猥琐，怎样的集体造型更好地传达胜利的喜悦……虽然摄制的镜头处理，音画对位的讲究，大场面的调度，各种武把子的设计，服装、道具的讲究，舞美、灯光的运用，在今天看来都有可借鉴的地方，不过戏曲电影的类型化形式在此重回舞台记录的起点，京剧电影古典民族歌舞表演的特性就此消失，演员技艺表演核心地位从此从属舞台叙事要求，至于京剧演员安身立命的流派艺术更是无影无踪。舞台和银幕都不需要观众习惯了的传奇，而是需要观众学会欣赏革命的传奇。这样的艺术道路，是无法走通的。

与银幕上一统天下的革命传奇相对应的，则是摄制于20世纪70年代中期出自传统剧目的一批京剧电影，已知在50部左右，装扮、唱法、表演完全按照流派演出的路子，只是灯光、布景讲究一些，应该是出于视觉效果更和谐的考虑。如北京电影制片厂摄制，陈怀皑、

陈方千导演，李和曾、王晶华、刘元汉、吴钰章、张春孝等演出的《辕门斩子》，陈怀皑导演，张学津、刘长瑜（李世济配音）合演的《游龙戏凤》；中央新闻纪录电影制片厂摄制，沙丹导演，刘秀荣主演的《盗仙草》，郑国权导演，刘长瑜、柯茵婴、萧润德合演的《卖水》等。这些电影虽然没有公开发行，但客观上说明，观众需要革命的传奇，也需要习惯了的戏曲传奇；戏曲可以进行现代京剧的推广，但不能消灭传统戏。

1979年，北京电影制片厂摄制了陈怀皑导演，关肃霜、高一帆、关肃娟、梁次珊主演的《铁弓缘》后，京剧电影发生了一个当时不太引人注意的转向，拍摄手法向电影表现特点倾斜，剧目选择向神话剧倾斜，电影特技的使用比重越大，距离舞台表演就越远，演员就越像故事的叙述者而不是故事演出者，舞台表演和京剧电影渐行渐远。2004年以后，数字电影大行其道，后期制作的比重不断增加，演员又变成了新技术呈现方式的载体。

当胶片逐渐成为历史的时候，当京剧在娱乐消费市场被边缘化的时候，当电影再次成为资本逐利的目标的时候，当传统文化重新被社会重视的时候，很多人又想起了京剧电影。尽管留下过太多的遗憾，太多的伤感，太多的无奈，京剧电影也留下了永恒的艺术印记——作为古典艺术的京剧曾经站在怎样的表演巅峰之上，作为民族特有的类型影片曾经达到怎样的高度，作为表演为中心的各戏曲剧种演员曾经具有怎样的艺术创造力，作为电影导演可以怎样艺术化地记录舞台表演。

“时间是可贵的东西，它能肯定或否定世界上一切的学说与主义。……时间说明了一切，也教训了许多人。”^① 蓦然回首，我们依旧在仰望高峰。

（宋波 中国艺术研究院戏曲研究所副研究员）

① 石挥《从舞台到银幕》，《影剧丛刊》第1辑，1948年9月30日，第11页。