

黄梅戏电影《罗帕记》： 戏影相融，虚实相生，守正创新

■文/张燕

传统经典剧目的改编,是黄梅戏电影的核心创作内容,也是黄梅戏开拓全国影响力的重要招牌。《天仙配》《女驸马》《牛郎织女》等最负盛名的传统剧目,早在20世纪五六十年代经由著名艺术家严凤英等领衔主演就被搬上了银幕。但与《天仙配》《女驸马》合称“黄梅戏三绝”并被誉为“江淮版《窦娥冤》”的传统经典剧目《罗帕记》却迟迟未有电影版。就这个意义而言,黄梅戏电影《罗帕记》的隆重推出值得特别赞赏,不仅具有补白“黄梅戏三绝”银幕谱系的重要意义,更在数字赋能的新时代语境下呈现出艺术与技术、传统与现代交叉融合的创新意识。

从舞台到银幕叙事： 传承与创新

传统戏曲是方寸舞台上通过演员虚拟表演所创造的抽象时空叙事艺术,仅靠一桌多椅甚至空无一物,以“虚”造“实”地讲述悲欢离合、大起大落的动人故事。戏曲电影则是以银幕为媒介,以视听为手段的以实拍摄、影像存真的叙事艺术,在数字化多维度虚拟空间中,承载戏曲传统与艺术想象。因此,《罗帕记》拍成电影的成功关键,在于解决从舞台到银幕的“破圈”转化,通过跨媒介叙事讲好悲欢故事与可信人物,实现传统戏曲的精髓传承与现代化视听表达、情感演绎的创新性转化。为此,编导精心斟酌以“影”就“戏”,通过多维度努力探索电影化叙事。

第一,电影改编时以“戏”为本,不偏离原作主线精髓,故事发展脉络基本保持,同时也超越戏剧思维,积极运用电影思维与悬念铺垫等影像叙事技巧,打破戏剧“三一律”规则下紧凑的时空表现,而适度调整情节张弛起伏的节奏。电影首先取消了“场”的概念,将原本割裂的七个单元戏组合连贯,以“戏剧性”诉求为核,结构起故事的起承转合,对部分情节进行精心择取删减,形成有效的悬念效应。比如管家英雄盗罗帕前与男主人公王科举相见,戏曲原作中管家道出“我美家与她陈家好比是一家”等台词,在开篇就透露其歹心坏意、人物形象脸谱化;该场景转换时唱词更是直言“贼人起祸心”,这样罗帕失窃开篇就毫无悬念地直指反派,既损伤了戏剧性牵引效力,也破坏了观众对情节发展的整体期待。对此,影片改编时删除了管家的相关台词,让管家不起眼地存在(尽管有镜头暗示),这样罗帕被谁盗窃则在下段戏剧性场景中才出现,一定程度上达到了巧妙铺设悬念、隐藏重要信息和延宕戏剧性张力的效果。其次,戏曲舞台是“强戏剧性”关联,但电影则胜在戏剧性、情感感、意境性共存,戏剧冲突与表情达意张弛有度(交叉推进,故事信息可以更完整。对此,当陈赛金从被丈夫休弃到被父亲驱逐,电影特别加入了丈夫王科举拿笔书写休书、陈父阅看休书的镜头,影像补充了舞台省略的内容,而合理化了故事发展走向与人物行为逻辑。再次,电影改编延展了时空的自由度,通过光影流转的电影特效镜头,让情节发展融入到相对较长的跨度中,进一步理顺可信的故事现实逻辑与时空体量,并实现了影像思维统摄下的情节转换。

电影改编创作中最具创新突破意义的是,对传统结局进行了一定程度的匠心改写。旧版舞台版《罗帕记》以“夫妻破镜重圆”收尾,虽符合传统“大团圆”的戏曲叙事规则,却削弱了女性苦难的深度与批判封建礼教迫害女性的力度。电影大胆摒弃庸俗俗套的大团圆,改为陈赛金在冤案昭雪后选择与丈夫各自安好,以独立姿态掌控自己的后半生。这一开放式结局没有刻意拔高,也没有妥协迎合,以中国文学艺术的留白方式,传递出“苦难可抚平,伤痕难磨灭”的思考,更难得可抚事悲剧走向的合理逻辑,让故事更具有了现实意义,也符合现代观众的接受逻辑,促使传统戏曲与当代精神产生了银幕内外的共鸣。

第二,电影保持了戏曲以“戏”塑“人”的戏剧性中心原则,但在戏剧性和人物形象塑造之间,更巧妙安排了推戏、抒情、走心的桥段与场景。舞台上,陈赛金蒙冤后的悲愤控诉通过甩水袖、快走调度的身体表演展现到极致,表达出传统贤淑女性逆来顺受后的质疑与绝望,情感演绎比较直

接。电影中,陈赛金坚韧向善,面对丈夫休妻、父亲逐女,她并非一味悲情哭诉、歇斯底里,而在特定情景中抒怀内心苦难与挣扎。片中回娘家途中在萧瑟庞杂的芦苇荡里颠沛流离的一段戏,在情景交融中写实兼写意,配上婉转悲切的黄梅唱腔,女性悲剧命运被渲染得淋漓尽致,更展现出人物走向心灵深处的叙事内蕴。陈赛金店遇丈夫绘妻描容这段戏,原作中两人同台相遇但不相见的假定表演,在电影中被实体的场景空间所区隔,这使得情节情境与人物关系更真实合理,实现了不虚假的鲜明戏剧性效果。男主人公王科举形象也被部分改写,舞台版他是偏执多疑、薄情寡义的悲剧制造者,尽管间或有性格矛盾、情感滞碍,但都处理得急转突兀,电影版中则以景别、剪辑等镜头语言技巧,加重了其休妻前眷恋昔日情分而犹豫、真相大白时愧疚与悔恨的内敛表演等,一定程度上实现了人物去脸谱化、更显复杂性真实的具像描写。

可以说,电影《罗帕记》以戏曲为本,以故事为核,以改编为翼,一方罗帕牵起十八年女性冤屈浮沉,以旧故事凸显新精神,以一个蒙冤昭雪的故事连接了传统与当代,书写了一曲指向现代的颂扬女性坚韧与尊严的赞歌。

从唱演到视听： 虚实相生的影像美学

传统戏曲的艺术内核在于舞台假定性,在有限的舞台时空中,通过演员的唱念做打、程式化的虚拟动作以及景随人移的环境假定,构建独特的虚拟美学,实现由历史到当下的戏曲与观众意会言传的美学约定。戏曲电影则兼具“戏曲性”与“电影性”,既需要保留传统戏曲的程式美感与唱腔韵味,又需要采用影像语法拓宽叙事边界、强化情感表达。《罗帕记》从舞台唱演成功转化为银幕佳片,关键在于影像转译下足了工夫,积极探索传统戏曲与现代电影语言之间的平衡,有效构建虚实相生的视听美学。

戏曲电影作为以影像符号的真实性为基础的银幕美学系统之一,讲述故事和塑造人物均需真实立体的时空环境,无论实景拍摄、棚景搭建还是数字合成,都离不开“造境造景”的创作技法。突破原本舞台“一桌二椅”虚空简约的局限,在《罗帕记》电影创作时,编导深入领会故事情境与人物信息,结合自身艺术审美与文化经验创新尝试,以中国古典美学契合古装戏曲之境,将实景搭建与写意布景多维结合:一则创造了夫妻告别时的庭院花亭、陈赛金被休弃之后的萧瑟荒野、儿子为母伸冤将日常客栈店堂变公堂等多处实景,再结合服装布景、色彩分布等,透过精彩摄影,让戏曲演员的虚拟表演驻足于真实立体的日常空间,使得故事与人物具有鲜活性与氛围感。二则契合叙事推进,编导适时匹配了春日繁花、挑窗绿意与寒夜凄风等,服务于人物心境的历时演变与瞬时表现,比如陈赛金与王科举深深相爱时,红花绿叶、池中锦鲤寓意着琴瑟和鸣的美好图景,再比如陈赛金被休之后颠沛流离于萧瑟荒野,此时错落庞杂、随风摇曳的芦苇荡更映衬了女主人公伤心悲痛的情绪心理,人与环境之间形成了独特的戏剧性张力与表现性韵味。在“一切景语皆情语”的美学框架下,戏曲在电影化手段下实现了寓情于景、情景交融。

电影长于写实,戏曲长于写意。戏曲电影需要借助实拍或数字技术,运用持续拍摄、运动变化的镜头语言与剪辑语法,将戏曲唱念做打的虚拟表演与写意审美具像化,这是电影化创作的基本文法。电影《罗帕记》采用推、拉、摇、移等运动镜头以及景别变化、蒙太奇组接等手法,突破了传统戏曲舞台的二维局限,在银幕上呈现出立体饱满的三维空间:一则,影片将戏曲演员的舞台动作进行有机分解并构思衔接,实拍时通过丰富的影像调度与运动组合,促使舞台表演具有了神奇的动作变化性与连贯性。陈赛金与丈夫在庭院内借景抒情,镜头结合跟、移、摇等运动形式,将两人举手投足的协同与美好精彩捕捉,尤其两人对唱“我好比池中水清澈见底”“妻好比那水中鱼鱼水情长”时的心意相通、熟练熟练的下摇镜头从双人转换至鱼儿游弋的纯美画面,一镜实现写实与写意。全片此类丰富运用与流畅衔接的运动镜头很多,再结合景别切换,影像化之后的舞台动作产生了类比联想的审美效果,在保留戏曲之美外,给观众带来了陌生化、新奇感的影像审美新意。二则,景别变化是转换空间与强化演员表演的重要手法,尤其特写、近景是可以记录人物微妙表情、强化内心情感透视的突出视觉语言。王科举回家质问陈赛金并休妻的段落,震惊、矛盾的两人情绪情感纠结,在全景、中景与近景、特写的景别变幻中,形成了特定的心理节奏,也延伸出固定空间中酝酿爆发的叙事助力;最后陈赛金决意各自安好后送别丈夫,随着“蝶双飞”唱词响起,在门外光影特殊构思下,俯拍镜头将她踟躅于丈夫离去时长长的身影转至其独自移步的长长身影这一过程记录下,将往日情感的惋惜、未来命运的抉择等复杂的情感心理巧妙容纳于一瞬,形成了强烈的视觉冲击力,产生了超越于戏曲舞台、也超越于电影银幕的无限感染力,写实与写意在形式感的碰撞中和谐共生。

诚如电影制片人董培雯所言“黄梅戏的魅力在于唱腔的传唱度与情感的细腻度”,黄梅戏表演艺术家程丞曾说“黄梅戏里面没有高腔,赢不起观众的叫好,但是我们要把情感唱到极致”,作为传统戏曲的黄梅戏,其唱腔与情感是最具精髓的艺术内核。因此,当《罗帕记》搬上银幕之时,导演与摄影师精心构思影像化语言,并借助4K高清镜头以及沉浸式音效等现代电影技术,努力实现了戏曲唱腔表演之美与承载情感之极致与和真实。表演是影片的靈魂,摄影是电影之笔,演员精湛演绎与影像神韵捕捉,让经典角色焕发出新的银幕光彩。女主角程丞精准把握陈赛金这一人物不同阶段的状态:新婚时温婉端庄、眉目含情,唱腔轻柔婉转,尽显大家闺秀的柔情;蒙冤被弃时,唱腔悲愤激越,哭板、火攻等板式转换自如,水袖翻飞间暗藏不屈傲骨;十八年流落他乡,唱腔沉稳厚重,将一位母亲的坚毅隐忍与伟大展现得淋漓尽致,堪称黄梅戏青衣行当的典范。片中陈赛金无论是在演唱“雄鸡啼破五更天,云霞淡淡残月弯,庄外隐逸马行疾,夫君又隔几重山”以及“谁能赐我千目,看郎君可添罗衫御风寒?谁能赐我顺风耳,听郎君心底声声唤妻言”时展现出的牵挂丈夫的情愫,还是控诉“天地间,能容得,胡蝶双飞,鸳鸯交颈,牛羊哺乳,雏雀相亲,鲜花开放,百鸟争鸣,青山含笑,江海奔腾;也容得,叛臣当道,恶贼横行,却为何,偏逼我,多情痴子,带孕孤身,含冤蒙屈,骨肉难亲,容不得我这怀揣体书无罪的人!”时的字字含泪、如泣如诉,戏曲唱腔或柔情婉转、或激昂悲叹,在戏曲演员传神表演、身姿绰约、“水袖翻飞”“指尖功夫”等情境下,影片均有机配合了精彩调度摄影机运动、镜头剪辑、光影色彩等电影化技法,努力构建服务于戏曲神韵的“虚实相生”的独特影像美学。

(作者为北京师范大学艺术与传媒学院教授,北师大亚洲与华语电影研究中心执行主任)

中国电影艺术研究中心 电影文化研究部专版

《敦煌英雄》——何以为“唐”？

■文/周舟

“归唐,是我的梦,也是所有漠州人的梦。”

《敦煌英雄》讲述的故事是安史之乱后,河西孤城漠州,被叛军所占,逼民为奴。六十载后,漠州军民不堪暴政,起义归唐,还奴为民。

故事固然有归义军收复河西的史实为底,现在关于影片的诸多争议,也都源于史实。但影片几经修改,对着史料“死抠”现在这个公映版本不太现实,也不必“脑补”揣测那些不可见的版本,写电影评论只能立足于现在公映的成片文本。于我而言,这部电影最值得考察之处,倒正在于它如何运用了现代的观念去回应一些古老的历史命题。

何以为唐？

关于什么是唐?什么是唐人?影片用了相当篇幅展开讨论。起义影片用了相当篇幅展开讨论。起义归唐前,有兵卒问,他们已与长安音讯断绝六十载,甚至不知如今唐是什么年号,哪位皇帝,也不知道唐朝的皇帝对他们这地被叛军占领过的孤城是什么态度,他们为什么要拼死归唐。

这是一个好问题。弹指一甲子,差不多三代人了,“唐”已经成为一个遥远的回忆,是祖辈口中的故事,是缥缈的传说。为什么要为了这样一个缥缈的传说拼尽最后一滴血?全片没有出现过一秒长安、唐王朝,关于“唐”的讨论便成为悬置于时空之上的普适性议题。

这个问题其实在拍摄很多历史影片时都会面对,当观众以现代的意识去拷问历史故事时,甚至会问:为那样一个昏庸的王朝,一个昏聩的皇帝老儿,值得吗?

《敦煌英雄》的回答是:大唐,值得。

守兵心里的大唐,是能从奴隶做回自由人的开明之治;女主角月牙,漠州举义大都督张祐承之女,从头奋战到尾,从一个小女孩变成一个女军人,她为之奋战的大唐是爷娘向她描述的女子可以同男子一起受教育、挥洒才能、衣袂飘飘、礼乐齐备的世界。包括演员章宇扮演的角色狼鹞子,还有少数民族角色诺坎,他们都算不上传统意义上的唐人,却愿意为沙洲归唐浴血奋战,不惜舍命。

所以,唐,是什么?

唐是寰宇清宁,礼乐雍容,锦绣文章,四夷宾服,家给民足,兆庶有尊,万物自适……

唐,是人间理想。

唐,是天边的“白月光”,所有世间的美好、未偿的夙愿、追逝的遗憾,全为它赋予魅力。

历史书里,安史之乱之后的那个唐,跟它比不上。即便是盛唐,恐怕也比不了。“白月光”的魅力就在于:哪怕真身亲临,也不及想象的完美。

何以为唐?影片首尾呼应的一个视觉符号给予了最简洁也最醒目的回答,影片开头张佑承都督长女十二娘,身着唐制服饰,在耻辱的受辱祭典上献舞,刺杀叛军首领任光热,随即被害。唐衣之美而炫目却孱弱,是一个不被允许的禁忌。而影片最后,章宇扮演的高进达穿上唐制服

饰,十三娘月牙跟她姐姐十二娘一样,穿上唐制女装。在大漠黄沙的衬托下,唐衣那湛澈的蓝、明亮的黄、张扬的红犹如视觉饕餐,尤其是十三娘跑起来送别友人,衣带飘飞,裙袂若举,宛若天上仙子的那种高级美感,无需多言,观众自然会懂得之前所有人浴血奋战的意义。

何以拯救？

《敦煌英雄》将叙事重心放在求援小队,而不是守城军民,这也是影片的主要争议之一。从目前的公映版本而言,其叙事重心并不在于反抗,而在于拯救。

漠州归唐的原计划是只要他们率先起义,其他的部族就会一起推翻暴政。漠州起义了,也刺杀了幕虐的叛军首领,但首领只是受伤并没有死,他的余威导致原计划中的救助与外援都像流沙一样消失了。漠洲城派出一支求援小队在浩瀚的大漠里进行着无望的努力。影片全程都处于一种绝望而低压的状态。

剧作的最低点,是求援小队来到约好共同局势的回鹘营地,却只看到一片沙海,空无一人——女主角跪在无边沙海里痛哭的时刻,他们终于意识到没有援军、没有同盟、没有希望了,那是影片的至暗时刻。很多经典电影都着力描述这种至暗时刻,描写当人物被无边的黑暗与绝望层层包裹濒死时,一道微弱的人性光芒是如何划破黑暗、重燃希望起死回生的。

在这种绝对的敌强我弱情势之下,怎么让绝望的故事“逆袭”与反转?常见的剧法:除了“小宇宙”爆发,就是天降奇兵了。编剧马伯庸的天降奇兵是将两个时空合一,让六十年前壮烈殉职的唐朝老兵借体还魂,求援的孤军小队与六十年前守卫漠州的唐朝孤军隔空接力,尘封六十载的唐甲擦去厚尘,重新披挂上阵,而残破的唐旗被重新高举,一片火光的映衬下,这只孤军的身影宛若天神,令叛军心惊胆裂,阵脚自乱。

当尘埃落定,硝烟散去,守城的将士才看清根本没有天降奇兵的唐军,是他们派出去的那一支求援的孤军,回来成了自己的救援。显然,这又是一个非常现代的议题与诠释:没有谁能伸出援手把你从漆黑时刻里拯救出来,唯一能拯救你的只有你自己。

除了物理意义上的孤城被拯救,求援孤军里的每个人物,其实都被某种程度地拯救了,每个人都在这段炼狱般的旅程中找到了自己的使命、身份或名字,于人生的茫茫大雾中窥见了那条渐渐清明的前路。比如章宇扮演的角色,原名狼鹞子,但他最后找到的名字是高进达,六十年前扛着唐旗凛然赴死的那个唐朝旗手的名字。在他把写有这个无上荣光名字的名牌挂到自己身上的时刻,他为贼为匪的人生被拯救了,他重新定义了自己,从此变成另外一个人。

何为电影？

这部电影是2023年的片子,诞生于AI浪潮到来之前,现在看这部

影片,也促使我从另一个角度思考:到底什么样的电影才是真正属于影院大银幕的电影。

我记得好莱坞剧作理论里有一个说法,一部电影就是把英雄扔进斗兽场,看他在其中历经惊心动魄的命运试炼或者把人物锁在压力锅里,压力一涨再涨,看人物如何应对与突围。试炼所压榨出的内核,就像由砂砾磨砺出的珍珠,才值得观众反复把玩回味。

《敦煌英雄》正是如此,而要达到剧作上的这种“压力锅效应”,足够长的片长是实现的基础。三分钟就结束的短视频,观众会轻松地从故事里“放风”;而这部电影两个多小时的炼狱之旅,才能让观众跟着主人公一同坠入绝望,再从暗巷里摸索着寻一丝微芒。只有在这种持续高压、没有出口的试炼场中,关于人生的哲思,才能从庸常琐碎的生活浮沫里慢慢压榨出来。煎熬的过程无法省略、无法快进,深刻的感悟永远无法从几十秒的轻量化浏览中获得。

电影就是一趟酣畅淋漓的情绪过山车。人们谈及电影里的哲理、艺术、价值观,但这些落到观众身上,最终的载体都是情绪。无论是看到奇观而生出由衷赞叹,再由此生出对唐、对唐人的自豪,或是生出其他旷远的思索,全部依托情绪完成传递。

这又引出影院电影的“尺寸”一说,正如诺兰在谈及IMAX格式时说的,“用IMAX70毫米胶片拍摄,是真正让银幕消失。你能获得一种不戴眼镜的3D感。巨大的银幕填满观众的全部周边视野,将他们完全沉浸在影片的世界之中。”影院电影的“大”尺寸不只是题材宏大,当然题材宏大也是优势;更重要的是放大感官、瞬间与情绪。在大银幕前,观众被影像、声音完全包裹、笼罩,巨大的情绪将人裹挟,这种身体体验会直接影响你对一部电影的审美判断。

《敦煌英雄》中的攻城场面让人想到《天国王朝》,沙漠里的车马追逐,让人想起《疯狂的麦克斯4》,这些场面拍摄都诚意满满。但在AI影像时代,这些曾经“燃烧经费”的炫技镜头,似乎也没什么意义了,AI影像时代,实拍还有必要吗?我想,实拍是有意义的,甚至在AI时代更有意义,因为它是所有人用时间与心力兑换出来的,它自带生命的密度,而这是AI所不能给予的;举一个可能不太妥帖的类比,实拍就像一匹手织挂毯,凝聚了一个织女的一段人生。在AI时代手工制作更应该体现出自带的质朴质感,这样反而更加动人。我甚至猜想,在AI时代胶片或许会再度回归,因为胶片独有的光学成像质感,和电脑数字生成的画面,本质完全不同。

电影本质上是一场理想主义的白日梦,《敦煌英雄》全片正是如此。影片从最初大众所期待的历史写实叙事,演变为如今这版写意的故事,讲述一群人奔赴、兑现自己的理想之梦。犬儒的现实主义者或许会说,他们追寻的理想终究没有落地,从头到尾只是一场幻梦。但人之所以为人,需要这样理想主义的白日梦;而电影,就是为承载这样的幻梦而生。

