京剧为魂，电影为用

——从京剧电影《捉放曹》看戏剧艺术与电影功能的美学统一

杨晨

京剧名作《捉放曹》已有整整200年历史，是京剧老生谭余一派的代表作，取材自《三国演义》中陈宫与曹操的经典故事，展现了中国古代士大夫的为人哲学和一代枭雄的人生际遇。要搬上大银幕，如何将“古典之举”变“应式之道”是导演滕俊杰一直思考的问题。面对舞台“写意”与影像“写实”的终极矛盾，他延续了费穆导演“布景为实，表演为虚”的创作手法，坚持“京剧为魂，电影为用”的创作原则，实现了戏剧艺术与电影功能的美学统一，让经典的国粹京剧艺术富有创新性地赢得了更具魅力的大银幕绽放，进一步推动了戏曲艺术的创新性发展和传统文化的对外传播。

影片由上海京剧院京剧名家王珮瑜领衔主演，国家京剧院名净王越共同主演。耳熟能详的故事、舞台与影像的艺术性结合、最先进的电影技术，使其成功出圈，试映期间便一票难求，并荣获第17届中美电影节金天使奖、第35届中国电影金鸡奖最佳戏曲片的提名。

▲京剧电影《捉放曹》由上海京剧院京剧名家王珮瑜领衔主演。

以实带虚：影像空间与虚拟表演的碰撞与融合

著名戏曲理论家张厚载曾用“假象会意，自由时空”来概括京剧艺术的特征，这引起了国内最早对于京剧特征的探讨争论。“假象会意”指戏曲表演的“写意性”与“假定性”，“自由时空”则是指京剧舞台调度的“灵活性”与“创造性”。

在京剧《捉放曹》的舞台上，大部分的场景由一桌二椅组成，舞台设计简洁清晰，秉承着戏曲的“写意”风格，舞台没有光影变化，观众对场景的想象通过演员的表演实现，所谓“布景出在表演里”。有规律的程式动作以及观众的想象意境共同组成戏曲舞台的审美特性，但虚拟的舞台表演会削弱观众的情感介入，提高京剧受众的观看门槛。

而电影是空间的艺术，“写实”更是电影创作的重要原则。影片《捉放曹》的场景按照一比一的实景搭建，能够瞬间拉近与观众的距离。中牟县城门、公堂、吕家宅、旅店都还原了色彩鲜明真实美观的布景，让观众的想象变得可视。同时，在重要的三折戏前，导演都会用延展性的大全景镜头交代背景，营造真实的幻觉，所谓“表演出在布景里”，其带给观众的沉浸度和感染力是虚拟的舞台所无法实现的。

戏曲的虚拟性还体现在通过演员的动作来表现舞台上不存在的事物，斯坦尼斯拉夫斯基曾把中国戏曲的表演动作称为“有规律的自由动作”。如“骑马”，舞台上并无真马，演员需要通过程式的动作表演，使观众产生有马存在的感觉，这种虚拟性的表演就是把现实生活变为诗化意象的过程。电影《捉放曹》便保留了诗化意象的表演，在影片中陈宫与曹操并无真马，而通过手拿马鞭以及程式化的动作表演骑马状态。从第一次陈宫跟随曹操骑马出中牟，面对小吏的质疑，陈宫用手示意曹操先走，影像分别运用特写、近景、中景镜头展现了三者之间的矛盾，为后续陈曹二人关系转变埋下伏笔；再到曹操错杀吕家家眷后威胁陈宫逃走，曹操骑马在前，陈宫在后，通过正反打镜头暗示陈宫对曹操开始产生怀疑和动摇，生出警惕之心；最后到宿店时，陈宫在知道自己错认奸臣为忠良后将马牵出，连夜逃走。不同景别间的镜头切换以及180度平摇镜头将陈宫“落花有意随流水，流水无情空恋花”的悔意与无奈表现得淋漓尽致。

技法合一：人物传神与动态叙事的相得益彰

京剧听道理，电影看人生，戏曲电影的创作离不开对于故事内核的打磨。影片围绕着陈宫从“正义”“侠义”“仁义”出发的“捉”“放”“逃”，曹操从英雄到奸雄演变的“捉”“放”“杀”而展开，其中人物关系的变化和矛盾冲突是整部剧最引入入胜的地方。在舞台上，演员依赖锣鼓节奏，通过大段唱词和动作交锋将矛盾紧张的情绪直白地表达出来。而在电影中，导演在满足京剧表演工法的同时，聚焦于演员的眼神功力，将静态叙事转变为动态，加深了人物之间的调度链接，反而能将人物形象刻画得更立体多元，富有感染力。

东晋画家顾恺之在《世说新语·巧艺》中提出“传神写照，正在阿堵中”，“阿堵”是人的眼睛，是最能反映人物精神气质的所在。在剧场中，由于舞台和观众的距离限制使得观众没办法看透演员眼神的细微表达，眼神传递的意蕴也就被消减了，但在电影大屏幕上，导演运用蒙太奇和特写镜头的表现手法聚焦演员眼神戏，在“捉”“放”“杀”“逃”等重要情节放大演员内心活动，充分展现角色“有感而发、由内而生”的眼神状态，在充满功力的演员们的演绎下，使陈宫与曹操之间的“动摇”“犹豫”“震惊”“威胁”“后悔”等情绪直穿人心，直触心底，成为全片情节推进的重要引擎、剧情升华的精彩戏眼。

除了演员表演上的塑造，角色的成功之处还在于人物故事线的首尾呼应和动感叙事。导演在影片中运用了两次闪回记忆的手法，在舞台版中，曹操被全城缉捕的原因通过开头唱词交代，但在电影中，导演以“尊古”和“创新”为前提，设计了一段原作中没有的“曹操刺杀董卓未遂，被追杀仓皇出逃”的画面，在不破坏程式的前提下改良了传统京剧舞台静态亮相的开场，弥补了故事情节的空缺。第二次闪回则是曹操杀了吕伯奢后，黑白画面插叙了吕伯奢招待二人的温情时刻，热情与冷酷的对比加之王珮瑜细腻丰富的唱腔，将陈宫错把奸雄当英雄的悔恨、自责、无奈、进退两难的情绪表达得淋漓尽致，为观众对曹操人物角色从“英雄”到“奸雄”的形象转变提供了“解读密码”。

心物交融：诗性意味与科技光华的相生相成

让·米特里认为任何电影影像都包含三层含义，即影像的知觉层、叙事层和诗意层面。这就要求电影影像不仅要故事前后连续，更要使它展现的东西有别于客观现实本身，能够体现出主体对情感、思想、意念以及哲理的认识，包含着可供人们仔细品味解读的审美价值和意义。

电影《捉放曹》非常注重影像的诗意层面，影片的片头就具有明显的诗性“意味”，竹笺卷轴缓缓展开，呈现一幅幅手绘的彩色泼墨画，以全片剧情的时间流为贯穿线，将中牟县城至最后的郊野宿店用连轴面的方式倒叙呈现，为全片奠定了清新古典韵味的同时又透析出了当代用意。而在空间氛围的营造上，导演则擅用意象符号，强调动态天象的寓意表达，从故事开篇奔涌的满天乌云到结尾时夜晚浮云中的一轮明月，首尾呼应，突出表达了国粹京剧的深意内涵和多重意味。

影片不仅通过意象符号来进行诗意表达，更是运用影像的新技术，超越文字与台词，直接打破了影像与观众之间的界限与隔阂。早在1921年，电影人顾肯夫宣称“影戏的原质是技术、文学、科学的三样”，强调了技术之于电影的重要性。导演滕俊杰始终坚持以新理念、新科技为用，格外重视电影科技带来的变革力量，2019年，他用8K超高清电影技术开始了京剧电影《捉放曹》的全流程拍摄与制作，以相当于高清电影16倍、4K电影4倍的超高清晰度、超宽色域度再现历史传奇，让演员的发丝、每个细微的表演神态都有着大大超越舞台表演的纤毫毕现，使之更加生动、真切，从而使观众产生全新的沉浸感和视听满足感。他曾多次在采访中提到福楼拜的一句名言：“真正的艺术与技术是一对孪生兄弟，它们常常在山脚下分手，又在山顶上重逢。”而他也真正做到并见证了最前沿的科技与最经典的国粹艺术的重逢与结合，将国粹之韵、科技之美、文化之魂充分展现，是又一次传统艺术的创新性审美与宏扬民族文化自信的成功实践。

“苍茫人间事，真假谁鉴察。丈夫思报国，青衫走天涯。捉曹又放曹，千古争共话。英雄何在，且看浪淘沙。”在影片的最后，银幕的左侧呈现了两百年来主演过《捉放曹》的京剧名家的老照片和生平经历，伴随着影片中陈宫扮演者王珮瑜所演唱的《浪淘沙》，一幅时空画卷缓缓展开，梨园智慧与现代科技绽放的光华流淌进每个观众的心里，熠熠生辉。

千百年来的传承与创新，亘古不变的是艺术家们的热爱与情怀，戏曲电影前景有“戏”，未来已来。

（作者为华东师范大学传播学院博士生）

流行语观世界

把『装腔』进行到底

徐默凡

随着《装腔启示录》的热播，“装腔”这个词以崭新的面貌重新进入大众视野。“不精致，就刻意假装精致，直到你真的精致。不自信，就努力强行自信，直到你真的自信。”“装腔”从此和“装腔作势”划清了界限，似乎变成了现代人提升自我品位的一种不懈努力。

“腔”就是“腔调”，换个文雅点的说法，就叫“格调”。美国学者保罗·福赛尔1992年写过一本《Class》，1998年被翻译成《格调》，在中国畅销一时。副标题“社会等级与生活品味”很好地解释了什么是“腔调”，概言之就是表征了上层社会卓越品位的生活方式。它是一种做派，一种风格，一种气场，绝不等同于财富、权势和地位。另一个与“装腔”形成互文的流行语，是当下时尚界追捧的所谓“老钱风”。其由来，是所谓累世传承的“老钱”会鄙视辛苦创业的“新钱”，“盖茨比”虽然“了不起”，但仍被视为“镀金时代”的暴发户。然后，还要看花钱的做派：可以顿顿山珍海味，却为了健康只吃有机蔬菜；能够天天司机接送，却为了环保常骑单车出行……

因为“腔调”只关乎品位，才有了“装”的可能性。一掷千金学不来，买点手工打磨的小众物件还是力所能及的。而且“装腔”主要体现在精神文化领域，只要张口陀思妥耶夫斯基，闭口维特根斯坦，早上读圣经晚上背诗经，就能“腹有诗书气自华”。于是洛阳纸贵，读《格调》也成为有格调的标志。该书在2002年、2011年、2017年三次重新出版，足可证明，不管是对“装腔”有需求还是有好奇，不同时期的读者显然有着高涨的热情。而对比之下，作为“装腔”指导力的文化供给，似乎倒显得有些乏力与落后了。

所以万能的互联网就有了各种类型的“装腔指南”，有牛肉装腔指南、男士发型装腔指南、马克杯装腔指南、Web3装腔指南……只有想不到，没有装不到。这其中当然有一些极尽讽刺之能事，但也有不少是在真诚地出谋划策。

严肃专家为了普惠大众，也把自己的独门秘技倾囊相授。2016年，两位英国学者出版了一本书，名字叫《How to Sound Cultured》。国内也不再遮遮掩掩，堂而皇之地翻译为《装腔指南》。这本书用极简风格勾勒了228位文化名人的经典事迹（平均每人几百个字），以供读者在高雅场合“漫不经心”地用作谈资，可谓贴心贴肺之作了。

虽然有了各类指南，但“装腔”其实还是很难的。三代出一个贵族，腔调是情不自禁而举重若轻的，需要长期熏陶。一旦要“装”，它就成了意识的中心，聚光灯之下难免把“清水出芙蓉”搞成牵丝攀藤，拖泥带水，把“天然去雕饰”搞成捉襟见肘，扭扭捏捏。而且在各种“装腔指南”里，存在一个很有意思的悖论：“腔调”本来源于特立独行的个性，而这些个性一旦被归纳为标签，成为批量模仿的对象，就变成了烂大街的“媚俗”。更何况，如果炫耀知识经验多少还能跟“终身学习”的积极意义沾上边，那么透过物质消费来确证身份认同的“装腔”，实在是有些虚张声势。由此所产生的优越与鄙视，深究之下，都不过是虚空。这也就难怪《装腔启示录》的一众CBD男女，会在一场场“装腔”交锋后，感到疲惫与无可奈何。

装还是不装，这是一个问题，答案也许在心理学里。

心理学有一个关于自我意识的理论，认为“自我存在于别人对我的看法之中”，而别人的看法则是你想象出来的结果。所以，那个野性不羁的“本我”不是“我”，那个完美无瑕的“超我”也不是“我”，“我”就是那个自己努力表现出来，并且自认为已经被大家所接受的形象。

这样一来，关于“装腔”的一系列问题都可以发掘全新的解释。我们为什么要“装腔”呢？不是谋求合群，不是角色扮演，而是一个寻找自我、塑造自我的过程。我们装的什么“腔”呢？当下大众越发清醒——不是上流社会的腔调，不是文化精英的腔调，而是认为自己应该有的腔调，是对自我进行的一种合理想象。我们怎么“装腔”呢？不是模仿别人言行，不是营造虚假人设，而是在别人凝视下，做好那个理想的自己。

在这个意义上，谁又不是在“装腔”呢？更何况，今天的装是为了明天的不装，把“装腔”进行到底，是为了逐渐就能够不装而自成腔调。

（作者为华东师范大学中文系副教授）

书间道

想法的成功大于文学的成功

——评马伯庸新作《太白金星有点烦》

吴心怡

在《两京十五日》《大医》这些从书本体积和题材上来说都“大而厚”的历史小说之后，马伯庸的新作《太白金星有点烦》着实给人一种“小而薄”的感受。说它“小”，是说切口小，故事小，太白金星虽然贵为神仙，在《西游记》中毕竟是个配角，以他为主角，自然只能是个小故事。说它“薄”，是说读来没什么负担，《西游记》的人物和情节读者大都已经非常熟悉，对《太白金星有点烦》的背景知识已经有大致了解，不用花心思去记忆人名、地名与法宝，只要看作者为这些熟悉的角色安排了哪些新花样，就能轻松进入这个故事。“小而薄”使它短时间内收获了相比之前几部小说更多的读者，登上各大排行榜首，一跃成为“网红书”，似乎也不那么令人意外。不过，近年来《西游记》的改编作品可以说是佳作如云，《太白金星有点烦》能够从中异军突起，也不完全是乘着《西游记》的东风，而是有它的独特之处。

对于《西游记》比较熟悉的读者不难发现，《太白金星有点烦》的出发点，其实是百回本《西游记》中一个今天看来颇有些生硬的设定：取经小队一路上的种种磨难，都并非自然而然，而是出自满天神佛的刻意安排。《西游记》中许多情节都带有磨难天定的宿命论调。例如最后取经一行到达西天时，西天佛祖菩萨对唐僧所遭遇八十一难都记录在册，以备检查，仿佛早就将这些苦难安排得明明白白。

这一方面自然受到时代局限性的影响，另一方面也是因为西游的故事是一代代讲述者历经千年的漫长岁月才沉积出来的，早期的西游故事就是一个宣教为主的故事，百回本《西游记》虽然是最终的文本，但也不是完美的文本，难免带有一点拼凑敷衍的瑕疵。很早就有评点家指出，唐僧的这八十一项磨难有的是一难分成几难，有的是几难合成一难，有些甚至很难称得上磨难，多有凑足八十一这个特殊数字之嫌。

尤其令人印象深刻的是，在百回本《西游记》中，许多次重大磨难的元凶是神仙的跟班、坐骑、宠物，甚至下界作乱的本来就是神仙所化。这种时候，神佛菩萨就会出面，将磨难解释为考验师徒四人，或实现因果报的“必要之恶”。如太上老君的两个童子化身金角大王与银角大王作乱，太上老君解释说“此乃海上菩萨问我借了三次，送他在此托化妖魔，看你师徒可有真心往西去也”。文殊的狮子假冒乌鸡国王，便解释为乌鸡国王曾经将文殊菩萨的化身浸在黑水河中三天三夜的报应，“一饮一啄，莫非前定”。可是，这些下界为邪的神仙家属所作恶行太多，不乏以吃人、屠杀为乐者，再以神仙的刻意安排来解释，反而显得故事里的神仙护短藏奸。故而这类神仙及家属化妖作乱的情节，很难让读者感到情节上的圆满，读者只能跳出情节，将它们理解为对当时社会阴暗面的讽刺，才能接受。

《太白金星有点烦》的创意之处，就在于它将《西游记》里生硬的设定全给“坐实”了：既然百回本《西游记》中说这些磨难是神佛有意安排的戏码，那么作者就给这些生硬的刻意安排找出合适的解释。在马伯庸的设定中，灵山与天庭确实是在“安排”玄奘去西天取经，而太白金星就是具体工作的负责人之一。小说中，太白金星所在的天庭，显然是借用了层级分明的大型现代化组织的管理方式来设计的。这又是当代读者再熟悉不过的。故事的主要看点，就是从太白金星的角度，去展露“西天取经”这张花毯满是线头与疙瘩的背面：揣摩、沟通、分配，都是学问。请示、留痕、汇报，概不可少。途中产生的花费，也要按照流程，在截止时间前报销。工作的展开绝非一帆风顺，灵山与天庭作为合作双方，暗地里各有私心，台面上却是波澜不惊。而参与取经大戏的临时演员——那些地仙和小妖，也都想借着这次机会，谋一点私利。太白金星的工作越来越难做。随着故事的展开，更牵扯出天庭一些不为人知的陈年机密，太白金星也因此不得不面对个人仙途的重大抉择。

以太白金星李长庚为主角，是《太白金星有点烦》作为《西游记》衍生作品的主要创意所系。在此之前，《西游记》的衍生作品多以孙悟空为主角。最近几十年，电影《大话西游》系列、小说《悟空传》、动画《大圣归来》、漫画《西行纪》《大猿魂》等，都曾经引领一时潮流。而这些引起热潮的作品，绝大部分都以孙悟空为主角，毕竟在百回本《西游记》中，最受人们喜爱的，就是那只勇敢、自由又饱含智慧的猴子。人们欣赏孙悟空所代表的理想人格，这些衍生作品又会进一步挖掘孙悟空遭遇的冲突和挫折，演绎孙悟空大无畏的品格，更直接地激起读者的共鸣。去年的动画《中国奇谭》中的短片《小妖怪的夏天》采用了一个无名小妖的视角，展露平凡小妖的家庭温情和被大妖怪欺压的困境，最后再让孙悟空以除暴安良的英雄形象出现，孙悟空仍然是这个故事中的灵魂人物。

然而，相比帝王将相，马伯庸更倾向于去讲述小人物在大时代的人生悲喜，展露日常生活中平凡人的英雄情怀。在马伯庸过去历史小说的创作中，就已经表现出他对于小人物的偏爱。《长安十二时辰》里暗中查案的死囚张小敬，《长安的荔枝》里为贵妃运荔枝的李善德都是如此。《太白金星有点烦》也用了一贯的小人物视角，故事的主角太白金星，虽然贵为神仙，品阶不低，但在百回本《西游记》中的作用，却主要是忙于奔走各方，沟通传讯，相当于一个负责推动情节的龙套配角。到了《太白金星有点烦》里，马伯庸更进一步突出了太白金星的平凡性：一个有些世故却又善良的普通天庭小吏，疲于奔命但迟迟不得晋升，唯一的法宝是他在天庭摸爬滚打多年积累下的处事经验。《西游记》故事中种种生硬刻意而不合理之处，都被解释成基层执行者太白金星在处理上司菩萨佛祖们一个个或不切实际，或互相矛盾，或各怀鬼胎的任务时的种种努力。太白金星绞尽脑汁，竭力弥缝，最终既完成了上司的要求，又避免自己犯错，却终究无法阻止荒诞的结果。与这样一个平凡的太白金星相对应的，不是过去西游衍生作品中偏爱的大闹天宫的盖世英雄孙大圣，而是一个压在五行山下五百年，受尽委屈，终于看破世情，只想着了却任务的孙行者。这样的孙悟空，也是同样让人耳目一新，又让人有所联想，使得整个故事在欢笑背后有了更多的无奈。

《太白金星有点烦》这样一种演绎方式，无疑是打破传统的。但这其实也是在延续百回本《西游记》的一个重要精神内核，即鲁迅所谓“神佛皆有人情，精魅亦通世故”。《西游记》虽然是幻想故事，但不少情节都在揭示成人社会中的人情世故。比如即使孙悟空，也常将“与人方便，自己方便”之类的世俗处事法门挂在嘴边，并以之指导自己待人接物；比如即使是佛祖身边，也有阿傩、迦叶索要“人事”这样的世俗陋习。从这一点来看，《太白金星有点烦》或许可以算是《西游记》的“灵魂续作”。

然而不得不说，这部小说在想法上的成功，还是大于文学上的成功。这部小说中人物的塑造多是漫画式的，对话中也有不少插科打诨，虽显得机警，却不够动人。另外作者执着于对《西游记》原有情节的忠实，尽可能将《西游记》中的小人物、小细节全都用上。熟悉《西游记》的读者，看到百回本情节上的纰漏，被作者用几句话巧妙地弥补，自然引起会心之乐，但那些对百回本《西游记》原文细节不够熟悉的读者，反而可能云里雾里，不知所云。这项为了忠实原著而付出的工作，在小说前半部分花费了作者诸多心力，显得后半部分余力不足。“清浊”之辩和凌云渡脱胎，本该是小说中的精华之处，却写得匆匆。更有在读后对天庭潜规则生出欢喜心、效法心，当作职场指南金针的，难免使人有买椟还珠之叹。马伯庸自己在讲述历史小说写作时经常感叹“知识的诅咒”：对史实的熟悉与忠实，反而容易成为创作中导致顾此失彼的阻碍。对于《太白金星有点烦》而言，也许这就是原著文本的“诅咒”吧。

（作者为复旦大学中国古代文学研究中心、中文系馆员）

上海文艺评论专项基金特约刊登