

空间理论视域下的黄梅调电影研究*

钟平丹

摘要: 黄梅调电影是 20 个世纪中期在香港、台湾以及东南亚影响力最大、最为流行的华语电影类型。由于它兼具戏曲和电影两种艺术形式,具有非常鲜明的艺术特色,对其类型的界定、艺术特征的总结以及对其内涵的阐释都存在很大的研究空间。以往的研究思路忽略了艺术研究的空间维度,造成对黄梅调电影研究的片面性。本文借助戴维·哈维“时空压缩”等空间理论的研究视角,考察了黄梅调电影与空间的艺术生产和审美体验的关系,为黄梅调电影的艺术特征和意义生产研究提供了新的思考路径。

关键词: 黄梅调电影 空间生产 时空压缩 变异

DOI:10.13760/b.cnki.csalt.2020.0023

黄梅调电影诞生于 20 世纪 50 年代末的香港,在 60 年代迅速成为香港、台湾以及东南亚最受欢迎、影响力最大的电影类型之一,无论是口碑还是票房,均远超同时期的其他类型影片。黄梅调电影的艺术特色非常鲜明:一方面,它用电影化手段制作,在形式上接近传统的歌舞片,它将常规的影像叙事和电影演员的歌舞表演结合在一起,以歌叙事,以舞抒情;另一方面,影片的题材选择和唱段表演又深受中国传统戏曲特别是黄梅戏的影响,因而拥有一种独特的韵味。同时,黄梅调电影在香港电影史上有着非常重要的作用。香港导演张彻认为,香港国语片的“起飞”,正是由拍摄黄梅调电影开始的。^① 作为香港本土特有的一种电影类型,黄梅调电影独特的艺术形式及其引发的文化现象,都有很大的研究价值。

以往对黄梅调电影的研究,多注重对黄梅调电影的艺术特征和类型归属的梳理和总结,这些研究大多从艺术发展的时间维度进行

* 本文系国家社科基金重大项目“西方新马克思主义文论与空间理论重要文献翻译和研究”(15ZDB085)的阶段性成果。

① 张彻:《回顾香港电影三十年》,香港三联书店有限公司,1989 年,第 16 页。

探讨,这种研究方式的弊端在当前看来愈发明显:无论是理论研究还是实践创作都陷入了戏曲和电影之争,这种争论导致黄梅调电影长久以来在类型的归属上始终摇摆不定,甚至被看成歌舞片或者戏曲片的亚类型;即使被认定为一种单独的电影类型,戏曲和电影元素谁占主导依然是一些研究者们判定其类型特征的基本依据。这种方法沿袭自传统的二元对立的思路,仅从电影艺术总体的发展规律出发,忽视了黄梅调电影生产的空间维度。这导致黄梅调电影的研究趋于片面化,对黄梅调电影的艺术表达和意义生产的深入挖掘也无从谈起。我们必须跳出传统的二元对立的研究方法。因此,本文试图借助空间理论考察黄梅调电影的艺术生产和艺术表达以及背后所蕴藏的意义。

一、空间的缺席:黄梅调电影的传统研究路径

黄梅调电影的诞生对香港电影史来说是一个独特的现象。一方面,它的艺术形式较为独特,引发的观影热潮百年难遇;另一方面,它是香港电影发展史上的“断层”:在黄梅调电影之前,香港电影流行的是以写实为主的粤剧片,在黄梅调电影之后,香港流行的功夫片等电影片种在艺术形式上也和黄梅调电影相去甚远。黄梅调电影的独特性和20世纪50年代的香港空间生产有直接的关系,黄梅调电影的研究不仅是一个艺术问题,更是一个空间问题。

但是,在很长一段时间里,黄梅调电影被归类为戏曲电影的亚类型。无论是戏曲电影还是黄梅调电影,电影和戏曲之争成为戏曲电影实践和理论研究的主要思路。

电影和戏曲这两种艺术形式的融合一直是中国电影人不断努力的方向。在中国电影诞生初期,电影被称为“影戏”,是一种用电影化的手段表现戏曲故事的方式;戏曲是我国传统艺术,“戏曲者,谓以歌舞演故事也”^①——王国维提出的“以歌舞演故事”的思想表现了戏曲和电影结合的可行性,叙事性是两者融合的基础。中国的第一部电影《定军山》就是一部用电影化手段记录戏曲的影片。在20世纪30年代的老上海电影时期,面对制作精良的好莱坞歌舞片的流行,早期电影人试图制作一些和中国传统戏曲相结合的歌舞片,主要方法是把戏曲的唱段融入电影的歌唱环节,试图创造一种“不求全歌全舞,力图以纯歌唱树立类型形象”的“古装歌唱片”^②。这种尝试在当时取得了一定的成功,拍摄出了《西厢记》等代表性影片,戏曲元素的加入使

① 王国维:《王国维戏曲论文集》,中国戏剧出版社,1984年,第163页。

② 李道新:《作为类型的中国早期歌唱片——以30—40年代周旋主演的影片为例兼与同期好莱坞歌舞片相比较》,《当代电影》,2000年第6期。

影片别具一格。但由于过于流行化的改编和对戏曲动作的忽略,戏曲仅作为电影中的流行元素出现。同样,一些电影人也尝试过戏剧电影化。1948年,费穆和梅兰芳合作拍摄的京剧《生死恨》就是这类试验的代表作。在这部影片中,费穆尝试将电影和戏曲这两种艺术融合,他尝试用现代化的电影语言来展示京剧的韵味,拍摄一部“古装歌舞故事片”^①。从最终拍摄出来的影片看,尽管在剧本的节奏、布景、服化等方面都进行了一些电影化的改造,但影片依然是对戏曲的半记录形式,保持了戏曲的韵味,而电影手段运用相对简单,对电影在美学上的挖掘力度依然不够。

事实上,电影和戏曲这两种艺术形式要达到“强调两种艺术形式和各自表现手段的结合,在保持戏曲的艺术表现基础上融合电影表现技巧,进而达到美学上的交融”^②有很大难度。最大的阻力来自虚实之争。戏曲表演的程式是唱、念、做、打,是建立在虚拟和写意上的艺术;电影则是根据视觉暂留原理,利用光学成像技术把外在客观影像记录在胶片等介质上的一种艺术创作,它建立在记录和写实的基础上,无论是演员的表演还是布景、环境,都追求真实性。由此,戏曲和电影如何融合,虚与实如何协调,成为电影人在艺术创作和理论研究中最为关注的问题,这种二元对立的关系也造成了戏曲电影内在的分裂。从费穆等早期电影人的实践来看,戏曲和电影的融合走向了两极分化:要么以电影化的手段为主,在电影中穿插戏曲歌舞的画面,类似于西方的歌舞片;要么以戏曲为主,电影仅作为戏曲艺术表现的手段。由于戏曲艺术在传统文化中的深远影响以及早期电影的艺术表现手法和技术的限制,20世纪三四十年代的戏曲电影的主流创作思想依然是以电影服务戏曲。

新中国成立以后,大陆电影走上以歌颂党和人民为主的工农兵文艺创作道路,戏曲电影的拍摄延续了早期戏曲电影的“电影服务于戏曲”的创作思路。大量戏曲被搬上了电影银幕,越剧电影、黄梅戏电影、京剧电影、粤剧电影等种类繁多,百花齐放,深受观众喜爱。在20世纪的五六十年代末,戏曲界和电影界召开了三次戏曲电影座谈会,强调既要保持戏曲电影的舞台风格,又要利用电影艺术的表现手段打破舞台限制,发挥戏曲的艺术特点,力求做到虚实结合、情景交融、优美动人。在这一指导思想下,大陆的戏曲电影比较完整地保持了戏曲本身的舞台艺术特色,景别、蒙太奇、长镜头等电影技巧的加入又使这些戏曲电影更贴近生活,更有可看性。这一时期的创作实践基本确立了“戏曲为主,电影为辅”创作思路。

① 黄爱玲:《诗人导演——费穆》,香港电影评论学会,1998年,第222页。

② 高小健:《中国戏曲电影史》,文化艺术出版社,2005年,第14页。

与此同时,香港电影却产生了一种“另类”的戏曲电影——黄梅调电影。邵氏影业于1958年在香港出品了由李翰祥导演的第一部黄梅调电影《貂蝉》。该片大获成功。随后,以邵氏影业为主的电影公司陆续出品了《江山美人》《梁山伯与祝英台》等多部黄梅调电影。20世纪70年代末期以后,黄梅调电影逐渐走向衰落。尽管黄梅调电影的总产量并不多,但是它在华语电影中的影响力却是其他华语电影无法比拟的。

黄梅调电影的独特之处在于,它兼具戏曲元素和电影元素,并没有像戏曲电影那样以电影辅助戏曲,也不像歌舞片那样,把戏曲单纯作为电影叙事的点缀。这导致黄梅调电影在很长一段时间里被认为是戏曲片或者歌舞片的亚类型。真正把黄梅调电影当成一种独立类型进行研究的是台湾地区学者陈炜智,他在专著《我爱黄梅调:丝竹中国古典印象——港台黄梅调电影初探》中指出,黄梅调电影不是早年上海孤岛文明戏式的中西合璧,也非薛觉先的西装粤曲或电视剧集的哥仔腔调,而是融合了黄梅、越剧、京剧、昆曲等大江南北的戏曲特色,将时代流行歌曲的审美标准和创作技巧整合起来的艺术表现形式的总称。^①陈炜智强调了黄梅调电影文化中的多地性、复杂性和包容性,看到了黄梅调电影和戏曲片、歌舞片在艺术表达上截然不同的地方。但是,陈炜智提出的“融合”依然没有摆脱艺术本体的研究思维。在近年来的关于黄梅调电影的研究中,比较主流的观点认为:黄梅调电影呈现的是一种“以戏就影”的艺术风格,即“以电影为主导的戏曲电影”^②。这种观点体现出了黄梅调电影和戏曲电影的不同之处。但是这种“以戏就影”的结论依然陷入了戏曲、电影二元对立的传统研究思路之中。

可见,在对黄梅调电影的研究中,这种基于时间视角的二元对立的研究把重点放在了戏曲电影的艺术本体研究上,进而延续到对黄梅调电影的本体研究,其间缺失的是对空间的研究。这种研究方法以电影和戏曲的关系来作为类型划分和艺术特征分析的依据,从艺术本体来说,这种方法在一定程度上体现了黄梅调电影艺术特征的变化,也梳理出戏曲电影和黄梅调电影的渊源关系。但是,这种研究思路忽略了电影艺术生产的空间维度,简化了人们的空间体验对电影艺术创作的重要作用。时间和空间是人们认识和感受世界的两个维度,空间维度的缺席将导致黄梅调电影的研究趋于片面化而无法深入。因此,在空间理论视域下展开对黄梅调电影的研究,无论是对艺术形式的探讨,还是对意义的深入挖掘,都显得尤为迫切。

① 陈炜智:《我爱黄梅调:丝竹中国古典印象——港台黄梅调电影初探》,台北牧村图书出版社,2005年。

② 蓝凡:《邵氏黄梅调电影艺术论》,《上海大学学报》,2007年第2期。

二、拼贴与分裂：时空压缩下的艺术表达

一种新的艺术形式的产生，必然和它所在的空间息息相关。在空间理论的视野里，空间不仅仅是一种可被感知的物质实在，还被视为一种社会生产的产物。

在空间转向的基础上，美国著名的人文地理学家和新马克思主义者戴维·哈维重新回归马克思主义的政治—经济批判，创造性地提出了“历史—地理唯物主义”的理论，为讨论艺术表达和空间的关系提供了一个新的视角。哈维看到了空间的复杂性，他认为空间的定义是一个流动和变化的过程，空间的意义随着不同的语境发生变化，这种变化背后是它们与社会、政治、经济等活动的错综复杂的关系。为了进一步说明空间的复杂性以及空间之间的辩证关系，他把空间分为“绝对空间”“相对空间”和“相关空间”三个维度。绝对空间即物质空间，哈维认为在对空间的认知上，我们首先应该承认空间的物质特性，即能够被人直接感知的属性。而相对空间和相关空间体现的是空间在人类物质实践活动中不断变化的关系，我们只能通过对空间的表现去捕捉空间背后隐藏的这种复杂关系。哈维对空间的三个维度的划分，其目的并非要形成三个独立的研究框架，而是在强调空间的多样性和复杂性，提示物质空间所包含的各种复杂的关系。

香港是黄梅调电影诞生的摇篮，也是承载了空间感受和体验的物质实体。香港电影的发展和香港得天独厚的地理空间有非常密切的关系。香港地处沿海，是中国面向世界的重要港口，也是中国电影面向东南亚的重要港口。早期的香港电影是“华南电影”的重要组成部分，香港更是中国电影和东南亚等国家电影产业和电影文化汇集的场所。同时，由于临海的地理优势，香港迅速成长为重要的轻工业出口港。经济的发展为其电影的发展提供了必要的物质基础。以邵氏为首的电影公司大力发展跨国业务，在香港、大陆和东南亚打造了一个大型的跨国娱乐业网络，消费市场的多元化促使邵氏这样的大影业公司形成了较为灵活和开放的运营模式，其电影的创作和商业运营也体现出全球化和现代化的特点。

同样，香港有较好的电影文化传承。在香港电影发展初期，香港电影人通过到上海投资或合作建厂的方式扩大电影生产和发行的规模，同时，吸收上海电影的创作经验，创作出极具本土特色的粤语片。新中国成立以后，大陆电影创作趋于保守，而香港却吸纳了来自各地的文化资源。一些电影人从大陆移居香港，为香港带去了丰富的电影创作经验和大陆的传统文化资源，

同时,当时作为英属殖民地的香港也接触到欧美现代化的电影制作技巧和流行文化,一些成熟的类型电影,如歌舞片等,都有较好的观众基础。东西方文化的碰撞和融汇成为这座城市的文化特征。

在这样的空间环境里,黄梅调电影形成了多元杂糅的艺术风格,它在对东西方艺术的吸收上显示出了前所未有的包容性。

黄梅调电影大多取材于大陆戏曲电影中的经典曲目和人们耳熟能详的民间故事。它并未对戏曲种类进行详细划分,无论是黄梅戏电影《天仙配》《女驸马》《牛郎织女》,还是越剧电影《梁山伯与祝英台》《红楼梦》,抑或是其他的戏曲电影,都是黄梅调电影创作和改编的基础。在唱腔方面,黄梅调电影多采用大陆黄梅戏的旋律作为音乐的基础旋律,但并未完全遵循黄梅戏的曲调规律。根据剧情的需要、唱词的安排和演唱者的音色,影片中往往加入京剧、昆曲、山歌民谣、粤剧等元素,用现代化的音乐技巧进行编曲和演奏,力求悦耳动听。例如《天仙配》加入了京剧的弦乐演奏;《山歌姻缘》融合了中国的山歌民间小调和江西的采茶小调;《梁山伯与祝英台》采用了现代化的编曲方式,显得更有感染力。很多黄梅调电影虽然还是采用的黄梅戏的旋律,但唱腔和唱词已被本土化和通俗化,黄梅调也成为“一种现代化、精致化、时代流行曲化的传统戏曲、江南小调的代称”^①。从这个角度来看,黄梅调电影明显受到西方歌舞片的影响。

这种包容性同样体现在对戏曲和电影元素的处理上。戏曲和电影之争是戏曲电影研究中不可回避的问题。与大陆的戏曲电影相比,黄梅调电影更强调电影的写实性。在场景的设置上,黄梅调电影体现出好莱坞的片厂美学追求:宏大的场面、色彩鲜明、灯光和服装的配合,力图使故事的空间实在化,且形成一种视觉上的吸引力;演员的表演也弱化了戏曲中的程式化色彩,而采用一种生活化的表演风格。同时,电影拍摄技巧的娴熟运用也使黄梅调的“电影性”变得更为明显。以《梁山伯与祝英台》中著名的“十八相送”为例。在大陆的戏曲电影中,《梁山伯与祝英台》是一部越剧电影,由著名越剧艺术家袁雪芬和范瑞娟表演。在“十八相送”的段落中,场景的布置采用了虚实结合的方法。近景铺设一些基本的道具,如小桥、井等,远景则采用了人工绘景的方式,在演员表演的过程中,观众需要通过想象来完善画面。袁雪芬和范瑞娟本身是非常专业的越剧艺术家,无论是唱腔,还是身体的表演,都带有一种程式化的特征。在镜头的运用上,也多采用长镜头拍摄,尽可能保持戏曲的特征。而在邵氏的黄梅调电影《梁山伯与祝英台》的“十八相送”

^① 黄爱玲:《邵氏电影初探》,香港电影资料馆,2003年,第45页。

中,场景均由片场依据实景搭建,场景中的桃花和院落交相辉映,梁山伯和祝英台走在羊肠小道上。场景提供了一种更为真实的感觉。这个段落中的唱段较多,尽管在曲调上保持了原有的戏曲风格,但是演员的表演却更加自然。在对唱过程中,镜头的切换突出了两者的对话关系,特写镜头的运用也凸显了女主角作为电影明星的美貌,体现出一种时尚感。相较而言,戏曲电影强调的是表演的舞台艺术,而黄梅调电影更重视叙事和视觉上的冲突,这也意味着电影化的手段使戏曲和电影之间的融合形成一种新的样态。

在黄梅调电影中,多种艺术形式和多地文化的共存与融合成了黄梅调电影区别于戏曲电影的艺术特征。但是,这种共存的形式却处于不断变化的状态,我们无法从黄梅调电影中提炼出一个关于“共存”的标准。因此,这并非意味着真正的文化融合,而是对差异的暂时悬置。分裂和多变构成了黄梅调电影内在的艺术特质。这样一来,黄梅调电影的艺术特征便呈现出一种复杂的状态。如果说外在共存和融合是香港多元文化的产物,那么,黄梅调电影内在的分裂和多变则表现了空间的物质性的更深层维度,即艺术表达对时空压缩的回应。

“时空压缩”是戴维·哈维历史—地理唯物主义的核心理论。该理论认为资本主义现代性和后现代性已经把空间和时间的客观品质“革命化了”。“一方面是我们花在跨越空间上的时间急剧缩短,以至于我们感到现存就是全部存在;另一方面是空间收缩成一个地球村,使我们在经济上和生态上互相依赖。这两方面加剧压缩的结果是:我们在审美感受和表达时空方面面临着各种新的挑战 and 焦虑,以及由此引起的一系列社会、艺术、文化和政治上的回应。”^①这种焦虑感正反映出香港在20世纪50年代面临的一个极为特殊的状况。一方面,新中国成立以后,香港作为英属殖民地,和大陆相互隔离。远离祖国大陆的海外游子望洋兴叹,心中充满了离愁和哀伤的情绪;另一方面,凭借其作为港口的优势,香港社会快速转型,跨入工业社会之后又加快了迈向全球化大都市的步伐。资本主义生产方式的快速发展使人们深刻感受到了来自时空压缩的压力。人们还没有从农耕社会中脱离出来,就已经被推入高速发展的资本主义工业化大生产的漩涡。各种景观应接不暇,传统与现代、过去与未来……一切固定的东西都烟消云散了,“易变性和短暂性相似地使人难以维持低于连续性的任何稳定的感受,过去的体验被压缩进了某种势不可挡的现在之中”^②。这种迷茫、困惑情绪和思乡的情绪交织在一起,体现于电

① 阎嘉:《时空压缩与审美体验》,《文艺争鸣》,2011年第15期。

② 戴维·哈维:《后现代的状况:对文化变迁之缘起的探究》,阎嘉译,商务印书馆,2003年,第364页。

影艺术的创作中。正如哈维所言：“审美实践与文化实践对于变化着的对空间和时间的体验特别敏感，正因为它们必须根据人类体验的流动来构建空间的表达方式。”^①

时空压缩之下的艺术生产采用拼贴和压缩的艺术手法。在黄梅调电影中，多元文化的碎片正是通过这一方式被组装起来，它并不意味着文化之间的吸收和融合，而只是一种暂时性的并置。在对黄梅调电影艺术特征的研究中，当前的一种主要的观点认为黄梅调电影采取的是“将戏就影”的创作方法，遵循“电影为主、戏曲为辅”的创作思路。事实上，黄梅调电影中对电影化手段的重视并非基于戏曲和电影之争，更多的是出于片厂资源的运用和对票房的考虑。戏曲元素和电影元素在黄梅调电影中的运用依然有较大的随意性。“将戏就影”的观点只看到了黄梅调电影艺术特征的表层，缺乏空间思考的维度，没有看到黄梅调电影的艺术生产中物质和历史变迁背后的力量以及它们之间错综复杂的关系，因而这种观点是比较片面的。对黄梅调电影来说，表层体现出的是融合和平衡，其内在特征是分裂和多变。这种表层和内在的冲突，正好是处于时空压缩和与故乡分离的双重痛苦下的香港人对空间的体验和表达。

三、走向第三空间的意义表达

在哈维的历史—地理唯物主义的视野中，空间是不断变化的，因此我们要在不断变化的空间中去捕捉艺术和空间表达之间的关系。他借用了列斐伏尔的一组关于空间的概念来研究艺术和空间的关系，即物理空间、空间表征以及表征空间。他认为物质空间是可以被感知的空间，空间表征要借助概念和符号，而表征空间是人们内心创造的产物。哈维在研究中意识到，在艺术创作对空间的表达中，人们对空间的真实体验可能会隐匿，因此，我们应该重视空间的变化，在对物质空间的关注之外体会背后隐藏的更为抽象的关系。“在体验中，不仅要思考自身与物质世界接触时的各种内心感触，同时也要体察人与物的交流中所凝聚的各种社会性内涵。”^② 哈维所说的关系空间指向了一个更为开放的空间。同样，在列斐伏尔看来，空间中的“他性”是永远都存在的。他反对非此即彼的选择和传统二元论的制约，强调另一个“他者”

① 戴维·哈维：《后现代的状况：对文化变迁之缘起的探究》，阎嘉译，商务印书馆，2003年，第409页。

② 阎嘉：《空间体验与艺术表达：以历史—地理唯物主义为视角》，《文艺理论研究》，2016年第2期。

和第三种可能。在列斐伏尔的空间的三元辩证法里,物理空间的实践强调可被感知的物质性,是传统空间学科关注的焦点;空间表征可以被理解作为一种概念化的空间,也是一个想象的空间;表征空间则表达了“他化—第三化”倾向。表征空间并不试图和前两种空间一起形成三足鼎立,它和前两种空间有区别,又可以将它们包含其中,同时还是一种边缘化的空间,体现出极强的开放性和不确定性。“第三化”的概念含有“异于常规、异化、变异”之意,“第三化”的思维也为我们提供了一个新的研究思路:从那些游离在主流之外的不断转化的、不规则的、无序的事物中探索意义的生产。

“古典中国”一直是黄梅调电影力图构建的场景。陈炜智用“丝竹中国、古典印象”概括黄梅调电影的特征,认为黄梅调电影构建了关于古老中国地理和文化的想象空间。对此,邵氏影业公司的老板邵逸夫很早就发现了其中的商机。他在1964年接受邵氏影业的刊物《南国电影》的采访时就谈到了他对邵氏电影生产的定位:“我生产电影是为了满足观众的需要和愿望,核心观众就是中国人。这些观众都喜欢看耳熟能详的民间故事、爱情故事……他们怀念远离的祖国大陆,也怀念他们自己的传统文化。”^①他认为黄梅调电影表达了古老中国景象和传统文化,这对那些从大陆移居到香港和在早期移居东南亚的华人很有吸引力,因此定下了黄梅调“歌唱的古装片”的发展方向。邵逸夫对黄梅调电影的大力支持,不仅仅是出于票房上的考虑,他还意图在华语电影中构建“文化中国”版图的一部分。对于20世纪中期的香港电影来说,对“古典中国”的想象性建构无疑是电影创作的最佳策略。黄梅调电影在大众视野里成了“古典中国”和传统文化的象征,其意象符合电影的商业策略,也迎合了社会大众对故乡的想象。但是,“他者化”的空间理论要求我们去捕捉那些不断变化的,游离于主流之外的“异数”,在第三空间里考量艺术生产与空间表达的关系。

尽管黄梅调电影在叙事和造型上营造了“古典中国”的意象,但是,隐藏在影片中的变异却打破了传统价值理念和思维定式下的空间幻觉,进一步揭示黄梅调电影的意义。首先,这种变异体现在对传统价值观的表达上。黄梅调电影的题材来源于历史传记、古典名著、民间传说。这些传说和故事深受中国传统道德观念和儒家文化的影响,体现了忠孝、勤劳、隐忍、善良、惩恶扬善等传统美德以及男尊女卑的思想观念。同时黄梅调电影对人物形象的塑造又体现出一种游离于传统价值观念的异化。例如,黄梅调电影《潘金

^① 参见《南方都市报》于2014年1月日在其网络版发表的文章《南都社论:“六叔”神话犹在,香港娱乐发展难题仍存》, http://news.ifeng.com/opinion/society/detail_2014_01/08/32818240_0.shtml.

莲》的故事来自中国古典名著《水浒传》，在原著中，潘金莲被塑造成一个谋害亲夫、被万人唾弃的形象，故事的讲述也依据男性视角，以表达男性的忠义为主。但是在黄梅调电影中，故事更加偏向女性视角，以潘金莲的个人命运和感情变化来推动情节。剧中增加了潘金莲的唱段，以表达和刻画其内心世界。从整个剧情来看，潘金莲不满武大的丑陋，哀叹命运不公，但还是对武大温柔贤惠。武松回家以后，她燃起了对生活的希望，被武松拒绝以后出于报复而转向了西门庆，但她对西门庆杀害武大的阴谋并不知情。影片最后，潘金莲被逼自杀，围观群众纷纷摇头离去，以示对在原著中被塑造为英雄的武松的质疑。影片对原著的改编弱化了潘金莲的“淫荡”，转而塑造了一个在男权社会中的不幸女性。片尾哀婉的音乐表达出对潘金莲个人命运的同情。黄梅调电影中的女性形象比男性更有主动性，体现出女强男弱的特点。在《七仙女》中，七仙女毫不避讳地向姐姐们表达她对董永的爱慕；在《梁山伯与祝英台》里，由乐蒂饰演的祝英台聪颖靓丽，虽知书识礼、温柔孝顺，却也很有主见，她为了去学堂，敢于反抗父权，为了祭拜梁山伯，敢于反抗夫权。和中国内地的同名戏曲电影相比，黄梅调电影中的祝英台形象更加生动，具有一种现代化的女性意识，反抗精神更加强烈。黄梅调电影对这些故事进行重新阐释，一方面，其故事的框架和人物的性格依然处于中国传统文化的规约之下；另一方面，影片中的人物却拥有一种现代化的思想意识。

其次，这种变异还体现在影片中游移不定的性别意识上。黄梅调电影中的女性往往被赋予男性的性格特征：勇敢、坚强、果断、敢于抗争，而影片中的男性却显得柔弱、狭隘、优柔寡断。例如，在影片《江山美人》中，李凤为了爱情敢于冲破世俗的压迫，未婚生子，皇帝回宫以后却很快忘记了李凤，这种行为不仅体现了皇帝作为男性的不负责任，也质疑皇帝作为国家权力的象征、中国父权思想的代表，是否已经丧失了对子民的负责和保护子民的能力。在影片《閨惜嬌》里，閨惜嬌一反原著《水浒传》中荒淫，被塑造成了遵从礼仪道德的弱女子，最后因为误会为宋江所杀。宋江本是一个有侠义精神的好汉，在这部影片里却多疑、自私，这一形象颠覆了观众对中国古代侠义精神的想象。在影片《花木兰》《鱼美人》《宝莲灯》等黄梅调电影中，女性更是成为男性和国家的守护者，男性却显得退缩和软弱。男性常常以柔弱的书生形象出现，而书生的身份代表了儒家文化的捍卫者，柔弱书生的形象本身就是对儒家文化的质疑。20世纪60年代以后，黄梅调电影启用了女演员凌波来反串男性角色，这种去性别化的选角方式更是对男权的颠覆。无论是在人物性格塑造上，还是在视觉形象上，这种男性和女性的错位打破了性别上的二元对立，展现出一种游移不定的、多元化的性别意识和价值取向。

黄梅调电影中的变异打破了常规的二元对立,让我们在物质空间和想象空间之外,注意到包含无限可能性的“他者”的存在。在爱德华·索亚看来,“他者化”也是“第三化”,“不仅是为了批判第一空间和第二空间的思维方式,还是为了通过注入新的可能性来使它们掌握空间知识的手段恢复活力,这些可能是传统的空间科学未能认识到的”^①。关注“他者”意味着一种新的视角的加入,有助于让我们对时间、空间和社会相互影响下的艺术生产进行深刻的解读。黄梅调电影构建的空间体现出复杂性和多变性:既有传统价值观念,又有现代的批判意识;既有对历史人物的具象表达,也有对历史时空的模糊化处理;既体现了对“古典中国”的向往,又掺杂了面对故乡时的胆怯,这种游移不定和相互转化正是“他者”空间的特征。“他者”空间的视野展现了黄梅调电影与社会、经济、政治、文化、资本等方面的深层次的复杂关联,超越了传统的物质和精神二元对立的分析方法。如果说黄梅调电影中的“古典中国”表达的是香港社会中的思乡之情,那么,电影中的异质性则更为确切地表现出人们在经历社会巨变和时空压缩时的迷茫和焦虑,也折射出社会中的各种力量的并存和博弈。

作者简介:

钟平丹,四川大学文学与新闻学院博士研究生,四川师范大学文学院教师,主要从事电影学和艺术批评研究。

① 陆扬:《空间理论和文学空间》,《外国文学研究》,2004年第4期。