

# 影像敘事：越劇《紅樓夢》的銀幕重構

洪逸柔\*\*

## 摘要

上海越劇院的《紅樓夢》不僅是越劇的經典作品，1962年拍攝為藝術故事片後，更成為中國戲曲電影的里程碑。越劇在一九四〇年代改革以後，即借鑑電影、話劇手法，逐漸向寫實化藝術風格靠攏，而《紅樓夢》電影導演岑範更有意打破舞臺表演的框架，將越劇藝術的精華以電影鏡頭重新組織，成為「電影化的敘事時空」。本文試從影像敘事的角度，觀察該劇如何將越劇表演素材以電影媒介與拍攝技術重新組織、呈現：在劇本編修方面，電影充分運用鏡頭剪輯便於換場的優勢，調換部分場次使情節之間的聯繫更為緊密，並增補過場加強黛玉內心轉折的表現，但在演出時間的限縮下也使得配角形象遭到削弱；表演重點方面，電影透過豐富的鏡頭語言，加強了流派唱腔與抒情特色的表現，身段做表則趨於生活化，改以拍攝技巧取代原本透過表演程式凸顯的情節或情感張力；場景建構方面，則由舞臺的三度空間轉換為銀幕景框的二度空間，在舞臺布景的基礎上延展了榮國府與大觀園的空間結構，演員在其間的走位身段也有相應變化，突出了導演不同的詮釋方式。實體布景與道具也被賦予了更多精神層面或文化象徵的意義，使之得以對劇情或人物有更深刻的影響。整體而言，岑範能運用電影媒介的優勢，為越劇《紅樓夢》電影創造出不同於舞臺演出的價值，其藝術創造手法值得當代戲曲電影借鑒。

**關鍵詞：**越劇電影、紅樓夢、岑範、鏡頭語言、影像敘事

\* 本文初稿原發表於2018年中國文化大學國劇系主辦「2018影像·印象—戲曲傳播回顧與發展」國際學術研討會，蒙會議講評人與期刊匿名審查人指導後修正，謹此致謝。

\*\* 國立臺灣藝術大學通識中心助理教授

## Image Narrative: the Arrangement of Yueju, *Dream of the Red Chamber*, on the Silver Screen

Hung , Yi-Jo<sup>\*</sup>

### Abstract

*Dream of the Red Chamber* played in the Shanghai Yueju Yuan is not only a classic, but a milestone of Chinese opera film industry ever since it was shot as an art feature film in 1962. After the revolution in 1940s, Yueju gradually became more realistic in its art style by using methodology of movies and dramas. *Dream of the Red Chamber* directed by Cen Feng went further to try to break the boundary of stage performance with the reorganization of the delicate scenes of Yueju in the film to achieve a cinematic way of narrative. This essay aims to observe how the performing materials of Yueju, *Dream of the Red Chamber*, were rearranged and represented with cinematic media and filming skills from the point of view of image narrative. Firstly, in script adaptation, the film sufficiently made use of editing to change scenes. The order of plots was also changed to increase the relation between plots. Similarly, some transitions were added to emphasize the changes of Lin Daiyu's situation and moods. However, the condensed performance weakened the images of supporting roles. Secondly, in the aspect of performance, with the unique camera language, the film enhanced the performance of singing styles and lyrical features. The traditional postures became ordinary behaviors in lives while the performing pattern emphasizing plots and emotional tension were replaced with shooting techniques. Thirdly, in the aspect of constructing scenes, the third-dimensional stage was turned into two-dimensional space framed in the silver screen. Sets based on the original stages were extended to display the spatial structure of Rongguo Mansion and Daguan Yuan, which made actors adapting their blockings and performing postures, featuring the various ways of interpretation from

the director. In addition, concrete sets and properties were given more psychological meanings and cultural symbolization, which strengthened the influence to both plots and characters in the film. To conclude, for Yueju, *Dream of the Red Chamber*, Cen Feng took the advantage of cinematic media to create value different from stage performance, and its means of art expression is worthy of reference for the contemporary Chinese opera film industry.

**Keyword** : Yueju film, *Dream of the Red Chamber*, Cen Feng, camera language, Image Narrative

---

\* Assistant Professor, General Studies Center, National Taiwan University of Arts

## 一、前言

中國戲曲電影發端於 1905 年的京劇電影《定軍山》，經歷了漫長的探索，終於在 1956-1963 年間迎來了戲曲電影百花齊放的繁榮階段。<sup>1</sup> 該階段中開始有意識地運用電影拍攝手法對舞臺藝術重新創作，為此導演徐蘇靈提出了「戲曲藝術片」的概念，以區別於「舞臺藝術紀錄片」，主張在劇本上，應使情節、主題與戲劇氣氛在銀幕上更充分的體現和突出；布景裝置與視角要打破舞臺表演的框架，並大膽運用電影的表現手法，使之與戲曲的藝術特點相適應。以此突破純粹記錄式的拍攝手法，使戲曲電影成為獨立而完整的藝術形式。<sup>2</sup>

一九四〇年代經過改革的「新越劇」借鑒了話劇與電影的養分，將傳統戲曲虛擬、象徵的寫意性美學，與上下場的舞臺調度模式，改為寫實布景與分幕分場的敘事結構；場景、服裝、表演與人物刻劃都更趨向於現實生活的再現，並吸收了話劇、電影常用的序幕、尾聲、倒敘、夢境、幻景等表現手法，<sup>3</sup> 轉型為「半程式化的新型戲曲」<sup>4</sup>。

相較於京劇、崑劇等寫意性、程式性較高的劇種，越劇生活化的表演風格實更具有拍攝戲曲藝術片的優勢，能提供電影導演更大的發揮空間。自 1953 年越劇《梁山伯與祝英臺》拍攝為電影，許多著名的越劇舞臺作品也陸續被搬上大銀幕。其中上海越劇院的《紅樓夢》的影響最大。<sup>5</sup> 該劇創製於 1958 年，由徐進編劇、鐘泯導演，顧振遐、高鳴作曲，上海越

---

1. 高小健：《中國戲曲電影史》（北京：文化藝術出版社，2005 年），頁 15-19。

2. 徐蘇靈：〈試談戲曲藝術片的一些問題〉，張駿祥、桑弧等：《論戲曲電影》（北京：中國戲曲出版社，1958 年），頁 24-34。

3. 高義龍：〈「新越劇」異軍突起〉，《越劇史話》（上海：上海文藝出版社，1991 年），頁 130-132。

4. 龔和德：〈《紅樓夢》與越劇建設〉，《龔和德戲曲文集》（臺北：國家出版社，2015 年），頁 565。

5. 如龔和德指出：「如果把越劇一百年分作前後兩個五十年，……後五十年的『第一代表作』選哪齣戲呢？可以肯定，非《紅樓夢》莫屬。演出頻率之高，社會影響之大，對越劇藝術品味的提升，對表演後續力量的引領，能有哪齣戲可以超過《紅樓夢》？」，見龔和德：〈《紅樓夢》與越劇建設〉，頁 561。

劇院王文娟、徐玉蘭主演，隔年並作為國慶十周年獻禮劇目進京演出，並於1962年由岑範導演，上海電影製片廠拍攝成上下兩集的彩色戲曲藝術片。<sup>6</sup>該片攝成後，在香港連映卅八天四百餘場，觀眾近四十萬人，一個月內香港文藝界人士撰寫的評論文章便達到百餘篇，足見演出熱潮。<sup>7</sup>上海則因適逢文革未能上映，但1978年重新播映，便創下二億人民幣票房，唱片發行數逾三百多萬張，成為中國戲曲電影中的里程碑。<sup>8</sup>該劇不但體現並保存了徐、王流派的唱腔藝術，使今天的觀眾仍能一窺流派宗師的表演風采；所掀起的熱潮更帶動了其他劇種《紅樓夢》電影的創作，在劇本與拍攝手法上對越劇都有所承襲。<sup>9</sup>甚至是上海越劇院本身，除了舞臺演出的影像紀錄之外，也將電影劇本一再翻拍，而出現了2003年的「新版」<sup>10</sup>、2007年的「經典版」<sup>11</sup>與「交響版」<sup>12</sup>三個版本的越劇《紅樓夢》電影。無論在越劇史或戲曲電影史中，該劇都堪稱是具有劃時代意義的經典作品。

歷來對於徐進《紅樓夢》的討論，較多著墨於劇本、唱腔流派與舞臺表演的藝術成就。<sup>13</sup>然岑範在受訪時即表示：

- 
6. 蔣中崎編著：《越劇文化史》（杭州：浙江大學出版社，2015年），頁409。
  7. 高小健：《中國戲曲電影史》，頁148-149。
  8. 胡凌虹：〈天上「再掉」林妹妹——紀念經典版越劇《紅樓夢》五十年〉，《上海采風》2008年第7期，頁73。
  9. 王安祈：〈淒美蒼涼與清峻冷硬——越劇與黃梅戲《紅樓夢》〉，《當代戲曲》（臺北：三民書局，2002年），頁204。
  10. 徐進編劇，胡雪揚導演：《「新版」紅樓夢》，上海越劇院錢惠麗、單仰萍主演。舞臺版首演於1999年，2003年由泰國正大集團、上海文廣集團共同製作。該劇劇本重新編修，刪去「黛玉進府」與「識金鎖」二場，加入「元妃省親」的開頭與「太虛幻境」的尾聲，音樂也經重新處理，但仍由徐、王流派的演員擔任主演。
  11. 徐進編劇，韋翔東導演：「經典版」《紅樓夢》，上海越劇院鄭國鳳、王志萍主演，2007年中央電視臺攝製。該劇劇本與流派皆承徐玉蘭、王文娟《紅樓夢》電影，並恢復1962年電影因受時間限制刪去的曲白。
  12. 徐進編劇，韋翔東導演：「交響版」《紅樓夢》，上海越劇院趙志剛、方亞芬主演，2007年中央電視臺攝製。該劇劇本同「新版」以「元妃省親」與「太虛幻境」開頭與收尾，音樂採用交響隊，唱腔則改以尹派與袁派為主。
  13. 徐進《紅樓夢》越劇的相關研究，如王安祈：〈藝術·商業·政治·紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉，《民俗曲藝》190期（2015年12月），頁1-66；陳芳：〈誤讀《紅樓》：徐進的抒情密碼〉，上海戲劇學院戲劇學研究中心編：《戲劇學》第四輯（2016年12月），頁363-377；龔和德：〈《紅樓夢》與越劇建設〉，《龔和德戲曲文集》，頁560-572；傅謹：〈越劇《紅樓夢》

當初讓我拍戲曲片，我不是很喜歡的，覺得把傳統節目照樣兒搬上銀幕，沒意思，總覺得應該有創新和建樹。所以將越劇《紅樓夢》搬上銀幕，我打破了以往戲曲片的做法，而採用接近故事片的拍攝手法，徹底突破戲曲舞臺演出的形式結構，在一個完全電影化的敘事時空中，為越劇構建了一個廣闊自由的表演空間。<sup>14</sup>

岑範自四〇年代投身電影界，曾執導過多部戲曲電影。早期執導的京劇電影多屬舞臺藝術紀錄片的形式，但在《紅樓夢》中，其有意打破舞臺表演的框架，將越劇藝術的精華以電影鏡頭重新組織，成為「電影化的敘事時空」。因此1962年的《紅樓夢》電影絕不只是再現越劇舞臺表演的媒介，透過影像的敘事節奏與取景視角，也呈現了導演對於劇作的觀點與詮釋。則越劇表演素材如何在銀幕上被重構與呈現？其間有什麼樣的藝術創發與價值？電影敘事與舞臺演出錄像的藝術表現手法有何不同？演員的表演又如何因應影視的媒介產生變化？

本文即試以此劇為研究對象，從經典劇目舞臺表演錄像與電影銀幕重構的對比，具體探析影像敘事下戲曲藝術的因襲與變革，以及兩者之間藝術價值的差異。論及電影以1962年岑範導演的《紅樓夢》<sup>15</sup>為主；舞臺表演方面，由於徐玉蘭、王文娟該劇的演出影像今已不存，故以徐派、王派傳人，上海越劇團

---

的文本生成》，《紅樓夢學刊》2010年第3輯，頁1-14；趙藝青：〈《紅樓夢》——從小說到戲曲〉，《湖北函授大學學報》第23卷第1期（2010年），頁144-145；李根亮：〈試論《紅樓夢》的戲劇改編與傳播問題〉，《社會科學論壇》2006年第7期，頁135-139；廖夏璇：〈從小說到戲曲：對越劇《紅樓夢》跨文本改編路徑的考察〉，《浙江藝術職業學院學報》，第19卷第4期（2021年），頁22-26；石璐潔：〈越劇《紅樓夢》改編芻議〉，《紅樓夢學刊》，2024年第1輯，頁38-55；陶今：〈《紅樓夢》的影視改編〉（上海：上海師範大學人文與傳播學院碩士學位論文，2009年）；佟靜：〈《紅樓夢》越劇改編研究〉（北京：中國藝術研究院博士學位論文，2014年）；王璐璐：《1962年版越劇電影《紅樓夢》的節奏處理問題》（北京：中國戲曲學院碩士學位論文，2014年）等。

14. 信芳：〈天上掉下個林妹妹——越劇《紅樓夢》被搬上銀幕的前前後後〉，《上海采風》（2010年2月），頁32。

15. 徐進編劇，岑範導演：越劇《紅樓夢》，上海越劇院徐玉蘭、王文娟主演。舞臺版於1958年首演，電影於1962年海燕電影製片廠與香港金聲影業公司共同製作，影音資料見江蘇省文化音像出版社出版，2005年）。下文引自電影中之曲白俱出於此，不另加注說明。

錢惠麗、單仰萍 1999 年的舞臺藝術片<sup>16</sup>為參照。該劇雖是當代舞臺演出的樣貌，導演與舞美或為當代的創發，然猶可從唱做之中看出表演上一脈相承的痕跡，亦可由此比較電影媒介與舞臺演出的不同。以下試從「劇本內容的編修」、「鏡頭語言的運用」與「寫實場景的建構」三個面向，探究《紅樓夢》越劇電影在影像敘事上的嘗試與開拓，並由此略窺越劇電影《紅樓夢》有別於舞臺作品的藝術價值。至於「新版」、「經典版」與「交響版」之間的繼承與創發，本文限於篇幅未能開展，容後再敘。

## 二、從舞臺到銀幕的劇本編修

徐進編寫的越劇《紅樓夢》劇本，以寶玉和黛玉的愛情悲劇作為中心線索；在戲曲改革的政治思潮下，作劇主旨乃在於「把愛情悲劇和反封建精神揉和在一起」，對人物的塑造也多著墨於「歌頌他們的叛逆性格，揭露封建勢力對新生一代的束縛和摧殘」<sup>17</sup>，因此選取的情節多呈現了賈府人事對於寶黛戀情的衝突與打壓，從中展現了這段愛情由滋長到摧折的完整過程。儘管具有較濃厚的政治意識，然其作為當代首度將《紅樓夢》寶黛戀愛完整呈現於舞臺的戲劇作品，仍因主題集中、剪裁得宜、語言優美且人物塑造成功而獲得佳評，也使該劇獲得電影界的關注。<sup>18</sup>1962 年由海燕電影製片廠和香港金聲影業公司將該劇攝製成戲曲藝術片，劇本架構雖大抵遵照徐進原作，但因應影視媒介的需求與演出時間的限縮，劇本亦經一番編修。具體可就場次調整、情節增補與精簡

---

16. 徐進編劇，胡雪揚導演：越劇舞臺藝術片「新版」《紅樓夢》，上海越劇院錢惠麗、單仰萍主演，泰國正大集團、上海越劇院、上海文廣新聞傳媒集團聯合攝製，中國唱片上海公司出版發行，2003 年，DVD。該劇雖稱「新版」，但 DVD 內容猶以「黛玉進府」開場，疑是包裝錯誤。該劇較 1962 年電影更接近徐進的原本，也可代表目前舞臺演出「舊版」《紅樓夢》的藝術樣貌。下文引自舞臺演出之曲白俱出於此，不另加注說明。

17. 徐進：〈越劇《紅樓夢》重印後記〉，《越劇《紅樓夢》劇本》（上海：上海文藝出版社，1979 年），頁 158。

18. 王安祈指出：「《紅樓夢》小說出版後，產生了許多部戲曲劇本，……但以寶黛釵關係為主軸，呈現『全本』紅樓架勢的，徐進的越劇是第一本。……是這條由徐進越劇本拈出的線索軸線，卻廣為後來的全本紅樓戲曲或電影所採用，影響非常重大」，見王安祈：〈藝術·商業·政治·紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉，頁 41-42。

曲白三方面說明：

### （一）調換場次以加強情節之間的聯繫

徐進原劇本提取原著中與寶黛愛情有關的情節，串連為〈黛玉進府〉、〈識金鎖〉、〈讀《西廂》〉、〈不肖種種〉、〈笞寶玉〉、〈閉門羹〉、〈葬花、試玉〉、〈王熙鳳獻策〉、〈傻丫頭洩密〉、〈黛玉焚稿〉、〈金玉良緣〉與〈哭靈、出走〉共十二場戲。<sup>19</sup>1962年電影在主題思想與情節架構上並無太大的更動，但在舞臺的表演中，為使排場轉換不過於零碎，多將場景相同的戲集中在一場，每場之中至多一二核心事件，其餘細節則以暗場帶出。而電影具有鏡頭易於剪輯切換的優勢，便運用蒙太奇的手法，將部分排場分割與調換順序，並增加幾個過場，使敘事更顯完整流暢，也更清楚地交代了賈府人物關係與角色性格。

以第一場到第五場為例，在舞臺演出中，黛玉第一場進府後，第二場緊接著是寶釵與寶玉把玩金鎖，表示寶釵已然進府，並同寶玉前來探望黛玉；隨後寶玉送走寶釵，始終未現身的黛玉此時由另一端上場，與返回場上的寶玉在床榻前親暱地對話；第三場寶玉與黛玉在大觀園中共讀《西廂》；第四場寶玉初在房中百無聊賴地讀書、與丫鬟們廝混。接著寶釵來訪寶玉，與襲人數落寶玉結交戲子之事；第五場賈政在廳中教訓寶玉，這時親王府長府官來訪，寶玉助琪官逃走之事曝光，遭賈政鞭笞教訓。

由上述說明可以看出，舞臺版前五場敷演了寶玉與黛玉在賈府的生活種種以及與周遭人物的關係，但每個排場間各自獨立，缺乏敘事上的聯繫。至電影中則作了如下改動：首先將寶玉與黛玉的榻邊對話提至寶釵進府之前，表現黛玉來到賈府後，兩小無猜親密的互動。而在該場之末，增添丫鬟來報寶釵進府，寶玉與黛玉興奮地相偕去見寶姐姐，聯繫下一場「寶釵進府」。其次新增了寶釵進府與眾人見禮的過場，後才銜接原本第二場寶玉與寶釵的「識金鎖」，一

---

19. 徐進：《越劇《紅樓夢》劇本》（上海：上海文藝出版社，1979年）。

DOI:10.7020/JTCT.202406\_(30).0004

方面較正式地介紹了寶釵的出場，另一方面也更明確地交代了寶釵與賈府的關係。隨後又增加了黛玉來訪，三人對奕的情節，暗示了黛、釵之間看似融洽，實則略帶競爭意味的關係。而在對奕之時，另增添小廝來尋寶玉，說是賈政叫喚，寶玉戰戰兢兢離去後，跳接原本第五場開頭賈政對寶玉訓話的唱段，並藉賈政之口道出元妃令眾人搬進大觀園的旨意，為其後園中開展的情節埋下伏筆。接著將原本第四場中寶玉讀書的情節移至賈政訓話之後，凸出了苦讀是基於父親所施加的壓力。對襲人苦勸感到厭煩的寶玉被院中丫鬟的嬉笑所吸引，一路來到大觀園，遇上培茗「獻寶」，才接上了原本第三場與黛玉共讀《西廂》的情節。在賈政訓斥與襲人勸進對比下，黛玉的心靈相知顯得更難能可貴。而在讀《西廂》之後，電影又新增了一場寶玉送別琪官的劇情，將此一原本作為暗場處理的重要事件化為明場，則其後再銜接襲人見汗巾、聯合寶釵勸說寶玉，以及賈政怒答寶玉的情節，便更加順理成章。

以此觀之，電影中對場次的調整與增補，加強了每個事件之間的因果關係，在情節的承先啟後、環環相扣下，一步步堆疊醞釀成最後的衝突。「寶釵進府」、「三人對奕」、「賈政訓話」與「襲人勸進」等短場若單獨出現在舞臺上，不但缺乏戲劇的張力，使表演流於平淡，更會致使場景轉換過於頻繁而瑣碎。徐進在創作劇本時，便曾因此為寶釵的出場煞費苦心。<sup>20</sup>但當這些短場成為電影鏡頭，角色的神情態度取代戲劇行動成為表現重點，則不但能夠作為迅速切換的敘事環節補強故事的完整性，使情節進行更為縝密而緊湊；更能透過畫面與特寫帶出人物關係的隱喻，充分發揮電影媒介的優勢。

## （二）增補情節表現黛玉內心轉折

在原劇本中，敘事視角較集中在寶玉與家族之間的衝突。從第一場寶玉摔

---

20. 徐進：「也設計過專門寫一場寶釵進府，這一專場，電影容易解決，舞臺上則有場子零碎更兼無戲之琪」，趙藝青：〈從小說到戲曲——談越劇《紅樓夢》的改編〉，原載《人民日報》1962年7月15日，資料來源 <http://www.guangyuxiqu.com/thread-3226-1-1.html>。

玉被王夫人警告「當心你爹知道」，其後被迫讀書、遭賈政鞭笞、被瞞著娶了寶釵，到最後棄玉出走，濃墨重彩地鋪陳了寶玉與家族傳統勢力的對抗。相較之下，黛玉出場時猶受盡賈府上下的呵護，其後則多是伴著寶玉或喜或悲；儘管〈閉門羹〉一場曾因誤會備感委屈，然再上場時便唱出「葬花詞」中悲淒哀婉的身世飄零之感，也難免有些鋪墊不足。而電影則運用了影像敘事的技巧，增補了幾個鏡頭解決這個問題：

在「寶釵進府」一場中，紫鵲請黛玉先回房吃藥。黛玉獨自回房途中，聞下人議論：「寶姑娘家裡，是有田有地有產業的名門大族，舅舅在京裡作大官，你看可不像林姑娘那樣……。聽說寶姑娘還有什麼金鎖，也像寶二爺那塊玉一樣，是件稀罕的東西呢！」，凸出了黛玉身世與寶釵的落差，勾起黛玉的自卑感，也使「金玉良緣」從此成為黛玉心裡的疙瘩。〈閉門羹〉一場，黛玉探望寶玉卻被拒之門外，也用了同樣的手法，讓黛玉聽見一旁的嬈嬈教訓丫鬢：「自己是個賣身投靠的丫頭，哼！老實說住在這園子裡，要是沒有一套借刀殺人、過河拔橋的本領，就休想站得住腳跟！老天總有一天開眼，把你們這些人一個個趕出園去才乾淨呢！」對寶玉信任的破滅，使黛玉對這番話不自覺投射了自身的處境，而萌生「這裡住不得了」的驚懼。在電影中，這兩場皆用了黛玉的主觀鏡頭，窺視下人們肆無忌憚的言語，再移攝或拉近特寫黛玉不自在的表情與倉皇離去的身影，使鏡頭與黛玉的心理產生連結。在攝影機的調度下，大觀園裡的眾生相，全成了對黛玉緊緊相逼的「風刀霜劍」，細膩地呈現了黛玉內心孤立絕望的感受。

此外在原劇本中，黛玉對於寶玉情意的表現也是比較含蓄的。除了溢於言表的關心之外，只有在面對寶玉熱烈表白時，兩次點到為止的回應：一次是在〈讀《西廂》〉時脫口而出「我為的是我的心！」；另一次則是〈葬花〉面對寶玉訴衷情時說：「還有什麼可說的？你的話，我都明白了」接著便是劇末對寶玉負心滿懷怨憤的〈黛玉焚稿〉了。在此之間，黛玉對於兩人情愫暗生的真實想法與內心轉折都表現得比較間接、隱晦。

DOI:10.7020/JTCT.202406\_(30).0004

為此電影在寶玉遭笞後，增加了三段情節：一是黛玉來探寶玉，聞老夫人將至匆匆離去，寶玉命晴雯送手帕給黛玉；二是黛玉心有所感、在手帕上寫詩；三是黛玉撫琴，寶玉來探，贈送墜子給黛玉。前兩段情節自原著小說中提煉而來，電影中對白極少，多用近景拍出角色內心情感的變化。如寶玉命晴雯送帕後，先是直直望著晴雯的離去，想像著林妹妹收到手帕的心情，然後靦腆地笑了。隨即又思及黛玉匆匆離去的原因，神情忽地凝重了起來。又如黛玉收到手帕，提筆寫詩，除了以幕後伴唱吟出詩作內容，更以近景或特寫捕捉黛玉下筆時的每一蹙眉、一抬眼，帶出其百轉千迴的心事。這一切極其細微的表情變化，是舞臺上的演出難以呈現的。而在黛玉寫詩之後，電影為其增加了一段唱詞，使黛玉表達出對這段感情的癡迷與惶惑：「我與他若是今生沒奇緣，為什麼合一個心肝合一副腸？若是今生有奇緣，為什麼隔一座高山隔一堵牆？」贈帕之舉已足證兩心相知，但在黛玉擁帕沉思的鏡頭淡出後，接上了瀟湘館外風吹竹影的夜景，似又暗示了賈府人事的諸多變數，為寶黛戀情帶來陰影。然緊接在該場之後，則一改場景為明亮的白日院落，黛玉撫琴時臉上掛著愉悅的笑容，指間流瀉輕快的琴音，寶玉則入神地聽著。一曲終了，寶玉送上玉墜，黛玉嬌羞地收下，兩人相偕而去。整段情節幾無曲白，且不見於原著或原劇作，置於此處或許是象徵著兩人終於認定了彼此的知音關係。從贈帕到撫琴，電影增補的情節也為黛玉在感情中從糾結到接受的心路歷程，作了更細膩的描繪。

### （三）曲白精簡下配角形象的削弱

越劇《紅樓夢》的舞臺演出將近三個小時，拍成電影片長僅 159 分鐘。為符合電影觀眾的觀賞習慣，時間限縮下電影內容勢必得有所調整。因此除了前述增補的情節之外，各場的曲白幾乎都被大量刪減。取捨的原則大抵是敘事先於抒情、主角先於配角。保留能夠推進寶黛戀情發展主線的曲白，抒情的唱段或能夠刻劃週邊人物形象的對白則常被刪去或簡化。以〈葬花〉一場為例，開場眾人偕賈母遊春的唱段，便刪去了寶釵與鳳姐唱的頭兩句；其後黛玉葬花，也刪了前半段敘景抒情的唱詞，僅保留了最能凸顯黛玉飄零之感的「葬花詞」，

並將黛玉向寶玉投訴怡紅院前遭受冷落的整段唱詞刪去，只以「那天我到怡紅院去，為什麼不叫丫頭開門呢」一句對白帶過。連寶玉的經典唱段「想當初妹妹從江南初來到」也刪了兩句，最後甚至不上襲人一角，連帶將〈王熙鳳獻策〉中襲人揭發寶黛私情的唱段都改成了鴛鴦同情黛玉的唱詞。由此可以看出電影與舞臺表演在藝術追求上的差異：舞臺藝術是透過唱段、念白展現演員唱念做表的功底，藉由演員的表演來感動觀眾；電影藝術則更傾向完善交代故事的每個環節，追求敘事節奏的緊湊流暢。

在這樣的取捨原則之下，作為主角的寶、黛形象仍能被較完整的呈現，但其餘配角的曲白則往往被視為情節的旁支刪減，削弱了這些人物的存在意義，使之略失烘托或反襯主角的功能。如〈黛玉進府〉一場，王熙鳳初見黛玉，刪去了故作傷感的幾句唱詞，與為黛玉裁衣裳、備屋舍的大段對白，只表現出其精明幹練的形象，而少了幾分長袖善舞的姿態。〈不肖種種〉一場，刪去晴雯讓寶玉畫眉時要求「不要像林姑娘」，以及跟襲人鬥嘴的大段曲白，只保留了勸解讀書的情節，連襲人發現琪官汗巾後三人關於戲子的討論也被刪減大半，多少減損了兩個丫鬟的價值差異，與寶玉的互動情形也相對失色。而電影中角色平面化最明顯的人物是寶釵，在〈識金鎖〉一場，原由鶯兒點破寶釵金鎖片上的兩句話與寶玉的是一對，寶釵連忙推說「沒有什麼字」。後寶玉盛讚其薰香，寶釵則說：「好端端的衣裳為什麼要薰呢？」<sup>21</sup>；電影中刪去了鶯兒一角與關於薰香的對話，僅讓寶玉與寶釵交換玉片、金鎖欣賞。不但未能表現出寶釵內斂而低調的性格特色，也使寶釵對於「金玉良緣」的態度不明。〈閉門羹〉一場，又把原本寶釵來探望挨打後的寶玉，在病榻前勸慰襲人之語，改成對寶玉的當面規勸，並刪去寶釵私下贈送戒指給襲人的對白，使其體貼圓融的性格面向無從發揮，寶釵遂被簡化為一個樣板式的符號，場次雖多但形象十分薄弱。

---

21. 在錢惠麗、單仰萍主演的舞臺藝術片中，鶯兒一角亦被刪去，本段對白見徐進：《越劇《紅樓夢》劇本》，頁12。

徐進在創作劇本時，原就偏重寶黛戀愛的描寫，圍繞著愛情事件，也「適當地擴大一些生活描寫面」<sup>22</sup>。這些配角人物的戲分，帶出了賈府的環境，也形塑了寶、黛愛情在家族之中的處境。一旦這些角色的形象趨於單薄，便使得焦點更加集中在寶、黛的小情小愛中，多少限縮了整部作品的格局。

綜上所述，可以看出越劇電影《紅樓夢》雖大抵依循徐進劇本的場次，但基於影視媒介的特色，減弱了演員唱做的發揮空間，打破以「場」為單位的敘事結構，使情節的銜接更為合理而流暢，講究事件進行與情感衝突的完整性。同時透過情節與鏡頭的增補，加強主角內心的刻畫，特別是使黛玉的處境與情感更細緻的展現在觀眾面前。但因應演出時間的限縮，為顧全以寶、黛為主軸的敘事中心，遂大量刪減了配角人物的曲白，致使賈府人物群象趨於單薄，家族興亡與世態人情的面向無法呈現，敘事焦點更集中在寶黛戀情之上，難免限縮了該劇的格局。

### 三、以鏡頭語言呈現表演重點

前已述及，越劇自一九四〇年代改革以來，確立了導演制，使越劇表演向寫實性的電影、話劇靠攏。然其【四工調】、【尺調】、【弦下調】等傳統曲調、各流派的唱腔藝術、借鑑自京劇、崑劇與紹劇的表演程式，以及女子越劇柔媚細膩的表演風格等，都仍是越劇最重要的劇種特色。以《紅樓夢》而言，劇本所建構出的寶黛情史固然是該劇成功的重要原因，徐玉蘭、王文娟的唱腔表現與人物塑造更奠定了經典的藝術形象，加之舞臺導演鍾泯在敘事節奏與情感張力上的傑出表現，使該劇自上海首演以來便廣受歡迎。<sup>23</sup>然在劇場中，一切表演全開展在觀眾眼前，觀眾在

---

22. 徐進：〈越劇《紅樓夢》重印後記〉，頁158。

23. 據劇團統計，該劇首演一個多月，就演出54場，觀眾總人數達到86343人。見傅謹：〈越劇《紅樓夢》的文本生成〉，頁2。

演員功底與魅力的吸引下，自行決定欣賞重點；而在電影中，則由導演透過鏡頭選擇特定的敘事視角與表演焦點。鏡頭畫面大小的改變，以及鏡頭長度的變化，可以加強故事性，也可以帶來節奏和戲劇張力的變化。<sup>24</sup> 則當越劇《紅樓夢》被搬上大銀幕，導演如何運用拍攝手法將既有的唱念做打呈現在觀眾眼前？是否能保有其原汁原味的藝術精髓？又反映了怎麼樣的藝術價值與導演觀點？以下便就電影如何運用鏡頭語言，將舞臺上的抒情唱段與身段程式加以轉化展開具體探討，並觀察鏡頭中的背景、構圖與色彩運用對該劇表演藝術或精神內涵上的象徵意義。

### （一）以畫面渲染音樂唱詞的抒情性

在越劇《紅樓夢》中，流派唱腔是一大看點。在作曲者顧振遐的精心設計下，高亢挺拔、激越昂揚的徐派小生唱腔，<sup>25</sup> 與纏綿委婉、韻味醇厚的王派旦行唱腔，<sup>26</sup> 適足以發揮所長，以細膩的聲情變化，飽滿地詮釋寶玉與黛玉內心的情緒。因此在這些抒情唱段的演出中，觀眾往往專注在唱腔與聲情的欣賞上，導演無須安排過多的身段或戲劇動作，全憑演員強大的感染力抓住觀眾目光。

而在影視媒介中，一個鏡頭在銀幕上的持續時間只能延長到重點傳達出去為止，並不允許將畫面靜止在演員身上憑其發揮，否則觀眾的注意力必將逐漸渙散；但鏡頭運動也不能喧賓奪主，模糊抒情唱段的表現重點。電影《紅樓夢》中保留了多數經典唱段，導演卻能適切地運用鏡頭語言，使影像的敘事節奏巧妙與音樂節奏相疊合，不但不會干擾觀眾對唱腔的欣賞，反能透過畫面剪輯、拍攝角度與運鏡手法，加強音樂與唱詞的情感張力。其具體的處理方式有如下

24. Peter Ward 著，廖意蒼譯：《影視攝影與構圖》（臺北：五南出版社，2005年），頁11。

25. 周大風指出，徐派唱腔以高亢、激昂、豪爽、瀟灑為特點，旋律上較為高亢跌宕，表現較強烈的情緒對比，並在落調與潤腔的唱法上獨樹一格。見周大風：《越劇音樂概論》（北京：人民音樂出版社，1995年），頁359-373。

26. 周來達指出，王派唱腔的特色是委婉自如、韻味醇厚，常以小腔聯繫上下兩句唱腔，並在下句末字運用獨具特色的長拖腔，見周來達：《中國越劇音樂研究》（臺北：洪葉文化，1998年），頁411。

幾點：

一是運鏡與畫面剪輯能配合音樂與唱腔節奏進行。以〈黛玉焚稿〉【弦下腔】<sup>27</sup>為例，一到六句是低沉哀怨的【尺調式弦下腔】，在慢板中隨著唱詞<sup>28</sup>，以閃回手法緩緩帶入大觀園、瀟湘館、海棠花、酒壺令籤與書櫥書案等空景，將觀眾帶入黛玉的回憶流淌中；接著四句【正調式弦下腔】，從不同角度拍黛玉的如泣如訴，每次鏡頭的切換必在一句唱腔完結之際；自「把斷腸文章付火焚」以下轉入流水板，節奏愈催愈快，跳接的近景堆疊出黛玉愈加鬱結的情緒。至「詩帕未變人心變」時黛玉悲憤至極，在「變」字的低音長腔中鏡頭忽而推遠，全景拍攝黛玉在紫鵲攙扶下喘息，流露出絕望之感；隨後黛玉望著詩帕又負氣地愈唱愈激動，至「萬般恩情從此絕」的「絕」字則是個高音長腔，鏡頭再度拉近，突出其憤恨決絕，終將詩帕投入火盆。可以看出在不同板式的唱腔中，導演運用了不同的運鏡方式，配合著音樂節奏進行畫面的剪輯，而在人物情緒最激憤的長腔中，則透過攝影機的推／拉來強調情感的高潮，同時也凸顯了王派富有特色的長拖腔。

二是隨著唱詞中抒情對象的轉換或情感的轉折，跳接不同的拍攝角度。以〈寶玉哭靈〉的【弦下腔】<sup>29</sup>為例，舞臺演出中，由於觀眾的位置固定，寶玉只能圍繞著黛玉的靈堂，面向觀眾演唱；而在電影中，鏡頭即代表觀眾，演員可以從任何方向入鏡，行動相對自由，每個鏡頭也都有其所要表達的獨特觀點。許多時候，鏡頭角度所代表的看法，往往比被攝物本身更重要。

---

27. 即〈黛玉焚稿〉一場中「我一生與詩書作了閨中伴」至「一彎冷月葬詩魂」唱段，見徐進編劇，岑範導演：越劇《紅樓夢》，上海越劇院徐玉蘭、王文娟主演。樂譜與調式、調腔說明參見周來達：《中國越劇音樂研究》，頁414-417。

28. 該段【弦下腔】一至六句為「我一生與詩書作了閨中伴，與筆墨結成骨肉親。曾記得菊花賦詩奪魁首，海棠起社鬥清新。怡紅院中行新令，瀟湘館內論舊文。」徐進：越劇《紅樓夢》劇本，上海越劇院徐玉蘭、王文娟主演。

29. 即〈哭靈、出走〉一場中「金玉良緣將我騙」至「它果然逼你喪九泉」唱段徐進：越劇《紅樓夢》劇本，上海越劇院徐玉蘭、王文娟主演。樂譜與調式、調腔說明參見顧振遐：《徐玉蘭唱腔集成》（上海：上海文藝出版社，1992年），頁367-376。



【圖一】



【圖二】



【圖三】



【圖四】



【圖五】



【圖六】

<sup>30</sup> 如在寶玉唱「金玉良緣將我騙，害妹妹魂歸離恨天」時鏡頭自靈堂方向正拍寶玉跪在靈前哭訴（圖一），強調的是寶玉乍聞噩耗的悲慟與懊悔；唱至「空留下素燭白帷伴靈前」時則反拍寶玉背影，使素燭白帷入鏡呼應唱詞（圖二）；「如今是千呼萬喚喚不歸」以下四句寶玉捧著牌位背向靈堂走出，鏡頭後移正拍寶玉的一步一哭，像是四面在召喚黛玉芳魂（圖三）；唱至「盼到洞房花燭夜」時寶玉思及洞房之中的掉包計，眼神轉向窗外，語氣中帶幾分對賈母等人的控訴，鏡頭則改由窗外角度向內拍；唱至最後的散板，寶玉則來到窗前，鏡頭改以窗為背景全景拍攝（圖四），一方面以畫面與身段呼應唱詞中的「落花滿地傷春老，冷雨敲窗不成眠」，一方面也藉人物比例的明顯縮小，凸顯出對環境支配命運的無可奈何。「你怕那人世上風刀和霜劍」以下四句，寶玉憑窗向外訴說，鏡頭則由窗外近拍寶玉正面（圖五），帶出他面對外在「風刀霜劍」的怨忿眼神，最後唱「到如今他果然逼你喪九泉」時寶玉退後轉身，撲向靈堂翻袖拭淚，鏡頭則停留在窗外，全景斜拍寶玉悲傷的背影（圖六），配合著唱腔的完結，帶出強烈的落寞之感。整段唱腔藉由拍攝角度的變換，層次分明地

30. Louis D. Gianne 著，焦雄屏譯：《認識電影》（臺北：遠流出版社，1991年初版七刷），頁25。

帶出寶玉沉吟自語、深情思念、委屈訴冤、怨忿控訴種種情緒轉折，也反映了導演對人物情感變化的理解與詮釋。

三是在唱段中插入空景畫面，或帶出大環境，或呼應唱詞內容、渲染唱詞情感。此於黛玉獨唱時用得尤其頻繁；如〈黛玉葬花〉中的【尺調】<sup>31</sup>散板，開頭黛玉唱「花落花飛」時，黛玉並不露面，而以其主觀鏡頭在一片桃樹林中前進，一來以落花紛飛的畫面呼應唱詞，二來也象徵黛玉走進桃林深處的孤寂，與前面寶釵偕賈母遊春的熱鬧作一對比；唱至「一年三百六十天」時則插入落花流水的畫面，暗示黛玉身世如水面落花飄零。〈答寶玉〉中黛玉在寶玉所贈帕上題詩，也穿插了大量空景畫面，如瀟湘館外的門牆與竹影、案前的燈火與書匣、燭火的火光等。前敘〈黛玉焚稿〉【弦下腔】中，亦有前述「菊花賦詩」等四句唱詞中的空景疊印剪輯，末句「一彎冷月葬詩魂」則使鏡頭停留在瀟湘館外清冷月光下的一株竹子，靜止的畫面與寂寥的意象搭配幕後伴唱的低腔收尾，帶出說不盡的哀婉淒涼。這些空景往往出現在唱腔較為舒緩的時候，一方面能點染黛玉獨處時的蕭索氣氛，烘托其幽微的內心世界；一方面也能使唱詞中的情感或回憶具象化，並藉疊印畫面使場景得到延伸，使大段抒情唱腔的敘事節奏更具變化。

四是在唱段中穿插聽者的反應或主觀鏡頭，放大舞臺表演中可能會被觀眾忽略的情感訊息。如在〈黛玉葬花〉中寶玉唱【尺調】<sup>32</sup>慢板對黛玉訴說情意，鏡頭多聚焦在寶玉身上，但適時穿插黛玉聞言的反應。像在「還怕那丫鬟服侍不週到，我親自樁樁件件來照料」時黛玉心有所動，略一抬眼便又別過頭去；唱到「一母所生的親同胞」句完，則跳接黛玉放下花鋤的鏡頭。「誰知曉」以下四句節奏轉快，寶玉與黛玉二人同時入鏡，拍出寶玉急切訴說，黛玉被說中

---

31. 即〈葬花、試玉〉一場中「花落花飛飛滿天」至「花落人亡兩不知」唱段，見徐進：越劇《紅樓夢》劇本，上海越劇院徐玉蘭、王文娟主演；陳芳對徐進劇本此段唱詞的抒情層次有細緻分析，可與下文的鏡頭語言相參看。見陳芳：〈誤讀《紅樓》：徐進的抒情密碼〉，頁375-376。

32. 即〈葬花、試玉〉中寶玉所唱「想當初妹妹從江南初來到」至「屈死的鬼魂冤難告」一段唱詞。見徐進：越劇《紅樓夢》劇本，上海越劇院徐玉蘭、王文娟主演。

心事，不知所措地逃開；最後在寶玉唱完「屈死的鬼魂冤難告」後再獨拍黛玉頹然坐下的鏡頭。相較於舞臺錄像全景式地拍出兩人互動，兩方鏡頭的穿插更顯出其各自情緒的變化。又如〈寶玉哭靈〉【弦下調】中，也不時穿插紫鵑的鏡頭。在寶玉初次哭喊「林妹妹」時，紫鵑微帶不耐的瞥過頭，延續〈焚稿〉一場黛玉主僕對寶玉的不諒解；至寶玉唱出「想不到林妹妹變成寶姐姐，卻原來你被逼死我被騙」時則跳接紫鵑驚詫轉身，帶出其聽聞真相的反應；以下四句則以紫鵑的主觀鏡頭，反拍寶玉面對靈堂捶胸頓足的背影，復接回紫鵑不忍再聽的表情，表現其對整樁事的理解與莫可奈何的傷心。在以主唱者鏡頭為主的大段唱腔中，因穿插了聽者態度的變化，使唱詞的傾訴與關注的對象更為具體，也使觀眾更易將自我情緒帶入主觀鏡頭，為銀幕中的表演所感染。

綜上所述，《紅樓夢》電影導演對原劇經典唱段的抒情層次與藝術特色有充分的理解、掌握，能以影像的剪輯強化唱腔的音樂性與節奏感，保留流派唱腔的藝術精髓；並透過鏡頭的移動、取景的角度與拍攝對象的變換，渲染唱詞中的抒情性，表現出鮮明的情感層次，使該劇中的經典唱段能以豐富的鏡頭語言加強其藝術魅力，取代舞臺上演員現場演唱的感染力。

## （二）淡化身段程式代以生活化做表

越劇《紅樓夢》的舞臺表演雖已傾向生活化，但仍有許多可供演員發揮功底的身段做表，然部分在舞臺上順理成章的表演程式與藝術規律，置於電影的二度空間與寫實場景中便難免產生扞格。導演岑範便表示：「舞臺上再優美的動作，到了電影裡就顯得不真實，因此，要靠內心來演戲」<sup>33</sup>，在劇場廣闊的空間中，演員需要靠較為開放、誇張的動作，方能彰顯在舞臺上的存在感，並將此份情緒傳達給觀眾。但在電影中，每個鏡頭的景框範圍相對小得多，人物即位居畫面中心，自然成為觀眾焦點，因此「塑造人物不能光靠外部動作，內

---

33. 信芳：〈天上掉下個林妹妹——越劇《紅樓夢》被搬上銀幕的前前後後〉，頁 37。

DOI:10.7020/JTCT.202406\_(30).0004

心表演才能真正表現人物性格」<sup>34</sup>。於是在電影中，程式性的身段表演大大地被弱化，代之以寫實的生活動作，以及更細膩、更真實的情緒表現。

如〈黛玉葬花〉一場，王文娟的表演手段便經歷了「寫實／寫意」、「生活化／藝術化」的調整過程。在舞臺的演出中，黛玉荷著花帚、花鋤與花籃上場，運用砌末作出掃花、挖土與埋花等身段。但在電影鏡頭下，過於外露的舞臺式表演風格，卻讓黛玉做表「太生活化、太愁眉苦臉」，太多砌末與動作也使葬花的表演「完全就是個園林工人去掃地」。於是導演堅持捨去了花鋤，又設計了一系列舞蹈；但王文娟認為，林黛玉感情細膩，卻又不乏剛毅執著，所以鏡頭中的動作應當要求秀麗，而不是大起大落，「動作和唱腔都應該以人物心情為目的，否則再美也多餘」<sup>35</sup>，最後只以水袖和花鋤組成幾個簡單的動作，配合中景、近景與空景的穿插變化，著重呈現黛玉感花傷己的內在情感。

除了以生活化做表取代程式表演之外，舞臺上原本藉由身段來表現的情緒或情節高潮，在電影中則往往藉由運鏡或剪輯手法來呈現。以〈笞寶玉〉一場為例：舞臺演出（圖七）中，賈政數度以翻袖、拋袖等激烈的水袖動作表達內心的盛怒，寶玉則以跪步求饒。當家丁們奉賈政之命責打寶玉時，將寶玉圍在舞臺中央，假意揮板空打，寶玉則作勢哀嚎，以虛擬身段表達家丁的手下留情；賈政見狀，奪過大板親自教訓孽子，寶玉則融合了絞柱、翻滾、搶背等程式元



【圖七】1999年新版《紅樓夢》（舞臺） 【圖八】1962年《紅樓夢》（電影）

34. 信芳：〈天上掉下個林妹妹——越劇《紅樓夢》被搬上銀幕的前前後後〉，頁37。

35. 信芳：〈天上掉下個林妹妹——越劇《紅樓夢》被搬上銀幕的前前後後〉，頁34。

素，表現挨打時的翻滾掙扎，在緊湊的鑼鼓中將父子衝突推上高峰。

而至電影（圖八）中，上述身段程式皆被刪去，一開始賈政命家丁拿繩子將寶玉捆住，即以寫實動作限制了寶玉的行動；導演對於該場表演的處理也相對簡潔，先用了一個俯角的大全景，凸顯榮禧堂的高門深院，賈政站在中間命四周家丁向倒臥的寶玉步步進逼，以畫面中環境對人物的壓迫，加深了賈政的威權威感與寶玉的孤立無援。<sup>36</sup> 在賈政盛怒的唱段中，讓父子同時入鏡，以中景鏡頭呈現寶玉微微掙扎卻徒勞無功的頹喪，與大禍臨頭猶不懷愧意的執拗，對於父親每句訓斥的反應都真實而內斂地呈現在觀眾眼前。當賈政唱至「不如今日絕狗命」時，鏡頭正對寶玉拉近，以其充滿驚恐的表情渲染緊張氣氛，再跳接賈政憤怒下達杖責指令。其後答寶玉的情節皆先拍家丁或賈政執板揮動的鏡頭，再交錯剪輯寶玉驚詫或是痛楚的反應，區別出家丁與賈政下手的輕重。整段情節不以唱做繁重的表演為拍攝重點，更傾向以自然的表演、拍攝手法的變化，凸顯當下的氣氛與人物處境。

承上所述，鏡頭的角度與運動往往能表現出不同的戲劇張力。如俯角鏡頭可用來凸顯環境，使環境看來似乎可以吞噬角色；<sup>37</sup> 畫面中的傾斜移動則會帶給觀看者迷惑和不穩定之感，<sup>38</sup> 凸顯人物內心不安，或是環境中神秘、危險的氛圍。此種運鏡技巧在〈傻丫頭洩密〉一場就得到很好的運用：在舞臺上，黛玉聞知寶玉將娶寶釵，以狂亂激烈的水袖動作表達內心的混亂與震驚；至電影中，鏡頭先是拉近特寫黛玉震驚的表情（圖九），隨後忽地拔高為俯角大全景（圖十），黛玉遊走於空無一人的園中，迷途般的身影變得非常渺小、脆弱，幾乎要隱沒在樹影幢幢中；在「眼面前橋斷、樹倒、石轉、路迷」的伴唱聲中，

36. Lynne S. Gross and Larry W. Ward 指出：「高角度俯拍物體或人物，通常會縮小或減弱力量；低角度仰拍，則會加強力量和主體的支配力」，見 Lynne S. Gross and Larry W. Ward 著，廖愷蒼譯：《數位影片製作》（臺北：五南出版社，2006年），頁 108；高小健則認為黛玉進府與寶玉挨打的大堂，「都共同運用了大俯角全景鏡頭，人物在景中顯得十分渺小，更增加了人物的孤單的印象，造成人物與他（她）們周遭環境的巨大反差，畫面極具張力」，見《中國戲曲電影史》，頁 146。

37. Louis D. Gianne 著，焦雄屏譯：《認識電影》，頁 28。

38. Lynne S. Gross and Larry W. Ward 著，廖愷蒼譯：《數位影片製作》，頁 109。

DOI:10.7020/JTCT.202406\_(30).0004



【圖九】



【圖十】



【圖十一】



【圖十二】



【圖十三】

鏡頭又化為黛玉的視線，跳接傾斜翻轉的橋面、狂風中搖晃的樹影等畫面（圖十一），再接回黛玉驚惶掩面的動作，透過主觀鏡頭象徵其精神世界的崩塌。其後鏡頭隨黛玉踉蹌的腳步向左復向右移攝，用持續移動的長鏡頭加強了人物的徬徨感；水袖身段被大為簡化，卻令其衣袂在狂風中翩然飄飛，藉外在環境凸出其弱不禁風。再穿插黛玉失魂落魄的中景鏡頭，使人物的情緒與環境都得到較完整的彰顯（圖十二）。最後黛玉表示要去問問寶玉，奔上石橋後鏡頭亦以全景帶出黛玉癱軟橋邊、口吐鮮血，透過廣大環境與渺小人物的反差，凸顯其無力與命運對抗的心境（圖十三）。

綜上所述，可知越劇的行當表演程式在電影中明顯被淡化，不僅導演在鏡頭調度時刪減了表現身段的片段，鏡頭中代之以較為寫實的生活動作呈現；演員更自覺地收斂表演的幅度，內化為更細膩深沉的心理戲。如徐玉蘭在拍攝電

影時便體悟到「拍電影的眼神、表情都要濃縮，感情要蘊含在心中」<sup>39</sup>，而透過運鏡手法、畫面構圖來加強外在與內心衝突的張力。此一創作方向不免削弱了越劇的「戲」味，卻能運用影視媒介的優勢，在氣氛營造、人物刻劃上達到與舞臺演出不同的藝術效果。

### （三）背景、構圖與色彩的象徵意義

在劇場中，演員靠唱念做表成為觀眾的目光焦點，舞臺上布景、燈光或龍套的移動絕不能喧賓奪主，分散觀眾的注意力。電影鏡頭亦然，每個畫面都有「主體」與「背景」之分，要凸出主體，除了靠演員的表演，還有賴畫面中的「構圖」——即安排配置畫框內所有的視覺元素，以求得令人滿意又完整的影像。而影像的完整性來自於被攝主群體的擺放，還有色彩與光線能作出最令人舒適的安排。<sup>40</sup> 適當的背景設計、構圖技巧與色彩運用可以加強主體的存在，使觀眾的注意力集中在導演所安排的拍攝重點上；倘若一個畫面只是雜亂而無章法地使各種視覺元素並存，則會使鏡頭的敘事意義不明。

越劇《紅樓夢》電影鏡頭中的背景與構圖多經精心設計，作為拍攝主體的演員往往位於景框中央，這與舞臺上的表演規律是一致的；因銀幕的中央往往是視覺上最重要的位置，也是一般認為的注意焦點，使觀眾能專注意材，不致被畫面中的其他東西轉移注意力。<sup>41</sup> 而把拍攝主體放置在明顯線條上，或是人物組合形狀造成的導引視線方向上，會加重其重要性。<sup>42</sup> 因此群戲或對手戲中，其他人物要與拍攝主體別出主次，則導演或藉景框位置，或藉鏡頭變焦，使之產生烘托主角的功能；亦可藉由構圖位置的調整，或聚焦對象的變換，來達到敘事視角的轉移。

---

39. 信芳：〈天上掉下個林妹妹——越劇《紅樓夢》被搬上銀幕的前前後後〉，頁 34。

40. Peter Ward 著，廖意蒼譯：《影視攝影與構圖》，頁 16。

41. Louis D. Gianne 著，焦雄屏譯：《認識電影》，頁 64。

42. Peter Ward 著，廖意蒼譯：《影視攝影與構圖》，頁 264。

DOI:10.7020/JTCT.202406\_(30).0004



【圖十四】黛玉進府



【圖十五】金玉良緣

以不同人物在景框中的位置凸顯拍攝主體的手法多用於群戲。導演往往在衝突的最後，配合著音樂與表演節奏，令賈母、王熙鳳、王夫人或襲人等聚攏到寶玉身旁，並由全景拉近為中近景，使眾人左右對稱地將寶玉簇擁在畫面中央，凸出寶玉作為敘事主體的重要性，同時使其做表成為該鏡頭的敘事重點，亦即整場衝突最後的結果。如寶玉摔了玉不肯戴上，而在王夫人警告「當心你爹知道」時不由怔住，任王夫人與王熙鳳一左一右靠上來掛玉勸說。鏡頭拉近至三人填滿景框，而凸出了寶玉懾於父親威權，不甘卻又無奈的表情（圖十四），作為〈黛玉進府〉一場戲的收尾。又如寶玉在洞房中聞知黛玉已死，鏡頭後拉拍其踉蹌前行後撲倒在椅邊，攝影機靜止時王夫人與王熙鳳亦靠攏上來，寶玉癱軟在兩人懷中成為畫面上的視覺中心，配合著「好一條調包計偷柱換樑」的伴唱（圖十五），以此鏡頭作為這場騙局的悲慘結果。

以變焦鏡頭凸顯或轉移拍攝主體的手法，則通常用在兩人對話的鏡頭。如〈黛玉葬花〉中，寶玉對黛玉懇切地說「你放心」時，兩人並列為畫面中的拍攝主體。隨後黛玉表示「我有什麼不放心的」，邊說邊前行數步，靠在樹邊。這時二人雖也前後分占畫面的兩邊，跟隨在後的寶玉卻成了失焦的背景，而將焦點集中在黛玉身上，使其臉上羞怯與驚喜的表情成為這段對話的重點，凸顯黛玉的口是心非。寶玉情急訴衷，往前走入焦距之中，兩人再度並列為主體。

但當他講到「你總為不放心的緣故，才弄了一身的病」，暗合黛玉心事，鏡頭隨著黛玉行至樹的另一側略略左移，使樹身佇立寶、黛之間，同時再度聚焦黛玉，蹙起的眉頭流露出其情緒的變化。當寶玉自顧自的說著「我為你弄了這一身的病，又不敢告訴人，只好挨著」，鏡頭以寶玉為主體，卻使黛玉在焦距外背對鏡頭扛起花鋤，轉頭望了寶玉一眼，向右出鏡。然後在寶玉「只怕等你的病好了，我的病才會好呢」的畫外音中，跳接黛玉再度回望寶玉後離開的全景，再切回寶玉兀自絮絮叨叨告白著的近景畫面。整段對話雖由寶玉主導，但透過鏡頭焦距的變換，使觀眾的注意力更多地集中在黛玉的心思流轉上，也反映了導演在此段表演中所選擇的重點。

除了以次要人物烘托拍攝主體之外，越劇《紅樓夢》電影也常以背景中畫面結構的平衡或線條的聚合，來加強拍攝主體的分量，一方面加強其表演力度，一方面也增加畫面的和諧感、寄託導演的隱喻。如〈葬花〉一場前半，賈母偕寶釵、鳳姐等人遊春，在薛姨媽與賈母的輪唱曲中一行人走過曲橋，來到一處亭前的空臺。鏡頭隨之由移攝到靜止，全景鏡頭中以填滿畫面的亭子正面為後景，賈母站在畫面中央，寶釵與王熙鳳分站兩旁，一人一句接唱承歡；三人站立的畫面下方是亭臺的石階，前景兩側則有石欄與花株，正將賈母等三人圍繞在畫面中間，恰似站在舞臺上一般。賈母身後則有石桌石椅與並排的丫環，卻能平均分布在畫面的中景，成為點綴熱鬧氣氛、烘托賈母等身分的視覺元素，而不使畫面顯得雜亂。

當畫面中只有一人時，導演有時會以背景的線條與結構營造「景框中的景框」<sup>43</sup>，以達到集中焦點、渲染氣氛的作



【圖十六】寶玉哭靈

43. 克利斯·肯沃西：「雖然銀幕的長方形景框很優美，但還是有其他手法可以讓它更有張力。一種是強化景框的外觀，另一種則是打破景框，當你在畫面內加入其他形狀的景框時，就可以營造出驚人的效果。」，見克利斯·肯沃西著，陳珊珊譯：《100種電影拍攝手法——給獨立製片與業餘玩家的



【圖十七】不肖種種（舞臺）



【圖十八】不肖種種（電影）

用。如〈寶玉哭靈〉一場（圖十六），在寶玉唱至「止以為暖巢可棲孤零燕」以下【清板】，唱腔表現力極強，導演便將鏡頭固定在靈臺前正拍寶玉，畫面左側的白燭與寶玉身後垂掛的素帳在背景中形成平衡的視覺元素，使其所組合而成的視覺樣式形成一個中心點，凸顯了景框中央的寶玉，使觀眾能將目光聚焦寶玉的唱做。又如〈不肖種種〉一場（圖十七），黛玉在寶玉房門外無意間聽見寶玉說：「林姑娘從來沒有說過這些混仗的話！」，舞臺錄像中寶玉與襲人位於舞臺前段的寶玉房內，黛玉則在舞臺後段的門欄外聞得此語。當寶玉忿忿下場，黛玉前行至舞臺前區，在「萬兩黃金容易得，人間知己最難求。背地聞說知心話，但願知心到白頭」的伴唱中，藉水袖動作表達內心的驚喜感動。電影中，則先特寫黛玉乍聞此語時臉上驚喜的表情，接著黛玉緩緩轉身，背對鏡頭走去；鏡頭逐漸後拉為全景，寶玉房外兩扇圓洞門成為背景，並隨著鏡頭的移動疊合為一同心圓。黛玉行至圓心中間再度回首凝望，繼而轉身款款走向圓心深處的房門外。整個畫面使黛玉凝望的側影與離去的背影都被圈在洞門之中，成為畫面中的焦點，放大了其神情姿態所展現的、極其含蓄的幸福感，取代了原本水袖的表意作用，也藉背景與構圖象徵了黛玉對愛情圓滿的嚮往。

此外電影中猶透過強烈的色彩對比，加強情感的表現力。<sup>44</sup> 舞臺表演中雖

的專業拍片技巧》（臺北：電影人文化／創意市集，2007年），頁47。

44. Lynne S. Gross and Larry W. Ward 指出：「一般都會認為，像紅、黃等特定顏色，有著溫暖的情緒感；



【圖十九】書房場景



【圖二十】大觀園場景

也有各場燈光色調的變化，但電影透過不同場次剪輯穿插的手法，使色彩的對比性與象徵性更為強烈。如電影在〈不肖種種〉一場之間插入寶黛〈讀西廂〉的情節，在書房裡的場景（圖十九），屋內擺設多為深色的木質家具，寶玉分別穿著湖綠與灰色的褶子，整體色調看起來較為凝重沉鬱，且鏡頭周邊往往有一圈陰影，更加深了寶玉在書房中沉滯、壓抑的感受。及至鏡頭切換到大觀園中（圖二十），則改以一片明亮歡快的色調。電影中用了比舞臺上更多的篇幅，拍寶玉與園中花鳥蟲蝶的互動，帶出環境中明媚鮮艷的色彩元素。寶玉並卸去了湖綠色的外衣改穿粉色褶子，與園中的亭臺花樹相得益彰，頗有爭脫枷鎖投奔自由的味道。

〈黛玉焚稿〉一場對於黛玉臨終的處理，則穿插了兩幕寶玉洞房的過場，藉由冷暖色調的對比，營造出強烈的悲劇張力。黛玉臨終的瀟湘館以灰暗的白色為基調（圖廿一），屋外淒冷的月光映照著一地白雪，屋內則是充滿陰影的白牆、夜窗與病榻，黛玉與紫鵲皆身著布面素色的綠衣白裙，襯著黛玉蒼白的臉，烘托了唱腔中淒涼幽怨的氛圍。而寶玉的洞房（圖廿二）中則瀰漫著紅豔

---

藍、綠，則是比較冷的情緒。有個理論也認定暖的顏色會使物體看起來較大、較近、較持久，冷的顏色則較小、較遠而輕，且較短暫。……顏色也能強調，或是不予強調場面調度中的某個元素。經由修改攝影機色調上的呈現也能改變情緒上的內涵。」，見《數位影片製作》，頁122。

DOI:10.7020/JTCT.202406\_(30).0004



【圖廿一】瀟湘館場景



【圖廿二】洞房場景

豔的喜氣，不僅新人身上穿著大紅的喜服，更有紅燭、紅帳與多盞燈火，伴以喜氣的配樂與歡悅的唱腔，將整個畫面點綴得溫暖明亮。兩個場景的色彩運用營造了情感上的巨大反差，卻以音樂連結了兩個場景的轉換：周嬾嬾帶走雪雁後，鏡頭由清冷的瀟湘館切至喜樂驟響、明燈高懸的洞房畫面，寶玉正滿臉喜氣地著裝，寶釵則顯得心事重重；樂聲中，鏡頭又切回孤淒的瀟湘館，黛玉在昏暗的房中尋找音樂來源，終於體力不支癱軟在牆邊。當黛玉虛弱地向紫鵲交代遺言後，遠處的樂聲又起，鏡頭再度切到熱鬧的喜事場面，眾丫鬟、一對新人以及賈母等先後進入洞房，新人並坐床沿，賈母等人亦入座，欣慰地看著這一切。接著樂聲趨弱，鏡頭回到瀟湘館，紫鵲攬著黛玉躺上病榻，恍惚中黛玉在飄飛的簾上見到寶玉迎面而來，樂音隨著黛玉心緒逐漸轉強，而在黛玉斷氣剎那驟止。洞房的兩段過場雖則無曲無白，透過音樂的連結插入黛玉臨終的場景卻能造成強烈的視覺反差，引起情感的衝擊，更加強了寶玉成親與黛玉歸天同時發生的悲劇性。

#### 四、三度空間到二度空間的場景轉化

四〇年代改革後的越劇場景雖往實景化發展，但在三度空間的舞臺上，觀

眾既位於特定的面向，空間劃分仍須有一定的流動性與象徵性，亦難免有所侷限。對於這種寫實與寫意結合的舞臺，上海越劇院導演胡越指出：

這種寫實的三維戲劇場景的設置，一方面大大增強了舞臺造型的表現力，同時也遏制了導演對空靈戲曲舞臺特點之充分運用。導演在對劇本進行藝術構思時必然要對原先以「上下場」的分場及走圓場形式、結合虛擬表演創造舞臺時空手法，重新作一番取捨、加工和改造。<sup>45</sup>

實景舞臺構築了越劇《紅樓夢》中各場景的具體空間形象，但也多少限制了場景延展的靈活性。如〈黛玉進府〉中舞臺前半為賈府正廳，後半則置有實體的圓洞門與遊廊，並以半掩的窗櫺及屏風區隔舞臺前後（圖廿三），令黛玉、王熙鳳與寶玉分別自洞門外、窗



【圖廿三】黛玉進府場景（舞臺）

櫺後與遊廊上場，表示其來自不同空間。由於實景劃定了空間區域，眾人的表演便被限縮在正廳之中，否則便會導致偏臺或不合邏輯的問題。〈不肖種種〉一場則在演員走位上與實景略顯衝突，其舞臺中央以一架圓洞門框區隔前後（圖十七），前半為寶玉書房，黛玉在門框後聞得寶玉知心語，卻基於戲曲表演的藝術規律，不得不在寶玉下場後，前進到原屬內室的舞臺前半，表現她對寶玉之言的反應。是知寫實舞臺上的越劇表演仍具有寫意性的特點，如何使兩者得到適當的調和，考驗著導演的功力。及至銀幕中，表演的寫意性削弱，場景的寫實性則得到更充分的發揮。破除了劇場中換景與觀眾單一面向的限制，每一

45. 胡越：〈越劇舞臺調度的特點〉，高義龍、盧時俊主編《重新走向輝煌——越劇改革五十週年論文集》（北京：中國戲劇出版社，1994年），頁206。

個鏡頭都成為了一個新的被界定空間，也都自有其暫時的各種向度。<sup>46</sup>於是電影《紅樓夢》的場景在實景舞臺的基礎上有了進一步的擴展與豐富，表演也有了相應的改變。以下即就「榮國府與大觀園的空間延展」、「演員表演路線調度」與「布景道具對影像敘事的影響」三方面說明：

### （一）榮國府與大觀園的空間延展

在越劇《紅樓夢》中，場景大致集中在賈母房、榮禧堂（榮國府正廳）、瀟湘館（黛玉房、黛玉靈堂）、怡紅院（寶玉房、寶玉洞房）與大觀園五處。舞臺上，各場景藉由實景擺設，區別出不同的空間結構，但這些空間並陳在觀眾眼前，主次有別，演員主要的表演多集中在單一區域。至電影中，主要場景雖仍以此五處為主，但卻透過鏡頭轉換，建構了更完整、更多元的空間結構。由下表可以看出電影中場景的擴展：

場次	舞臺場景	電影場景
黛玉進府	賈母正房	榮國府外→西角門→庭院→ 檐廊→正廳
識金鎖（含寶釵進府）	黛玉房（瀟湘館）	遊廊→黛玉房 賈母房外室→穿堂 寶釵房
讀西廂	大觀園	大觀園
不肖種種（含送琪官）	寶玉房（怡紅院）	寶玉房、穿堂、怡紅院外、 榮國府外
笞寶玉	榮禧堂	榮禧堂、廳外檐廊
閉門羹	寶玉房（怡紅院）	寶玉房、檐廊、怡紅院外
遊春、葬花、試玉	大觀園	大觀園
王熙鳳獻策	賈母房	賈母房

46. Louis D. Gianne 著，焦雄屏譯：《認識電影》，頁 249。

場次	舞臺場景	電影場景
傻丫頭洩密	大觀園	大觀園
黛玉焚稿	黛玉房（瀟湘館）	黛玉房、瀟湘館外
金玉良緣	寶玉洞房	寶玉洞房
哭靈、出走	黛玉靈堂（瀟湘館）	黛玉靈堂（瀟湘館） 榮國府外

幾乎每換一個場景，導演都會先以全景帶出整體的環境，或以局部環境的特寫，象徵場景的變化，以建構觀眾對於空間的想像；接著人物入鏡，再由全景轉換為近景，從時間、空間的交代轉入人物情感的表達。以〈黛玉進府〉一場為例，鏡頭先以大全景正拍榮國府正門，一乘轎子自右下方入鏡，左方則有一隊人馬出來迎接，展現賈家的氣勢與全劇的格局；接著側拍轎子走進西角門，這時賈母正廳房外的遊廊上有幾名丫鬟奔告「林姑娘來了」，還插入鸚鵡復誦「林姑娘來了」的特寫。隨後轎隊穿過庭院，在一垂花門前停轎，鏡頭側拍黛玉下轎，再切為黛玉的近景，凸顯其初至賈府的好奇顧盼。後全景拍黛玉穿過內院、踏上檐廊，再從賈母廳房內拍廳門向內對開，正面迎來黛玉一行人。僅僅黛玉入府一段，便用了多達九個鏡頭，層次分明地帶出賈府建築的空間結構，也較舞臺演出更能表現原著中賈府的豪華排場，與黛玉的「步步留心、時時在意」的謹慎。

又同樣是大觀園的場景，〈讀西廂〉、〈遊春〉、〈葬花〉與〈傻丫頭洩密〉四場中，舞臺上皆用相同的景色背景與石階平臺，再另以拱橋、太湖石、亭子或花株等實景擺設區別。電影中，不僅能藉鏡頭的移動展示更寬廣的場景空間，也透過畫面剪輯，加強了每個場景之間的聯繫，呈現出空間的流動感。如〈遊春〉一場，先以大全景拍賈母一行人魚貫走在亭橋之上，然後疊印王熙鳳領著賈母走過洞門的全景，接著鏡頭隨眾人移攝上了另座曲橋，來到水上亭臺設宴之處，再由亭臺的正面拍王熙鳳等人的承歡唱和。透過幾個鏡頭的剪輯、移攝，展現出園中更多的景致，並建構景與景之間的方向與位置。當眾人在亭前熱鬧開宴之時，幕後伴唱：「看不盡滿眼春色富貴花，說不完滿嘴獻媚奉承話」，

DOI:10.7020/JTCT.202406\_(30).0004

鏡頭再度切為大全景，自另座亭臺處遠拍宴席，似自遠處冷眼旁觀一切繁華。唱至「誰知園中另有人，偷灑珠淚葬落花」節奏轉慢，鏡頭亦緩緩降移至近處平臺上謐靜的花樹，再疊印黛玉荷著花鋤自亭中走出的全景，悠悠的音樂映著黛玉幽幽的側影，再接上前述黛玉葬花開頭的主觀鏡頭，令黛玉葬花的場景與賈母等人賞春之處有了地理位置上的聯繫。較之舞臺上以人物的上下場銜接〈遊春〉與〈葬花〉兩個場景，電影更像是帶著觀眾抽離喧嚷的眾人，走向園中深處，也走進黛玉的內心世界。

## （二）演員表演路線調度

電影鏡頭中的場面調度，混合了劇場和平面藝術的視覺傳統。導演在拍攝過程中雖也將人與物依三度空間觀念安排，但經過攝影機後，即將實物轉換成二度空間的影像。<sup>47</sup>《紅樓夢》電影主要於三個攝影棚中拍攝完成，<sup>48</sup>個別場景的空間配置大抵承襲舞臺上的相對位置，故演員的走位方向並無太大改動。但從三度空間的舞臺到二度空間的景框，除了觀眾視域縮小，同時突破了第四道牆的限制，使觀眾能從不同角度看到演員的表演，從而打破了一部分舞臺上場面調度的藝術規範。以下略舉二點說明：

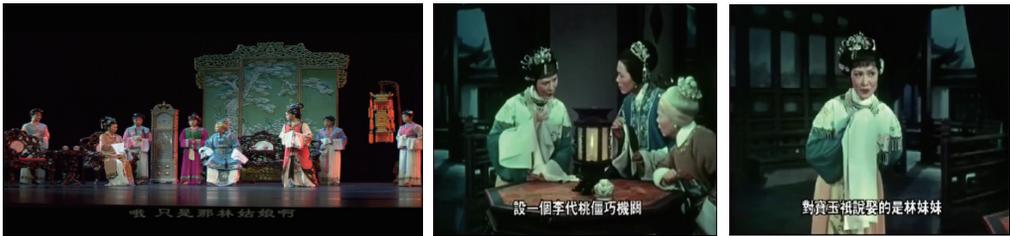
首先是減少了人物互動時的走位與交錯。在舞臺表演中，為加強劇場的視覺效果，常令角色在曲唱或互動時藉由走位表現人物情緒或關係的變化，同時維持場面的平衡與靈活。但到了電影中，演員不再需要靠著大幅度的走位填滿景框，必要的移動在銀幕上往往以分鏡呈現，以單一角色為拍攝主體的鏡頭也無須考慮兩人互動時畫面的平衡，遂使演員的走位簡化許多，使之能於固定景框中完成。如〈讀西廂〉一場，舞臺演出時寶玉與黛玉在一段配樂中圍繞太湖石追逐爭書，電影中則僅令演員在鼓點子與小鑼一擊中一個撲身轉身，原地完

---

47. Louis D. Gianne 著，焦雄屏譯：《認識電影》，頁 60。

48. 信芳：〈天上掉下個林妹妹——越劇《紅樓夢》被搬上銀幕的前前後後〉，頁 32。

成爭書的戲劇動作；〈王熙鳳獻策〉一場，舞臺上賈母、王夫人與王熙鳳三人坐的位置相對較遠（圖廿四），當王熙鳳唱「定一條偷樑換柱掉包計」唱段時，便穿梭在賈母與王夫人之間，以走位時豐富的肢體動作與水袖身段凸顯其強勢權謀的作風；而電影鏡頭中，三人一開始圍桌而坐（圖廿五），王熙鳳在畫面左半，賈母與王夫人則於畫面右半，唱頭兩句時三人同時入鏡，王熙鳳悄悄言說，賈母與王夫人凝神傾聽，從三人聚攏商議的姿態中反映出此樁計謀的見不得光；第三句以下鏡頭則隨王熙鳳左移數步，使其成為唯一拍攝主體（圖廿六），繼而原地唱做，以幅度不大但堅定沉著的手勢展現其果斷性格。直到末句鏡頭又隨其回到桌邊，拍三人相對領會，賈母、王夫人點頭默許。整體而言，電影對此段的處理簡化了王熙鳳的走位與身段動作，卻更凸出這場密謀的凝重陰險。



【圖廿四】王熙鳳獻策（舞臺） 【圖廿五（左）、廿六（右）】王熙鳳獻策（電影）

其次是對手戲的場面調度常由橫向走位改為縱向走位，以此調整鏡頭的構圖。在舞臺上分量相當的二人往往位於並立或對稱的位置，由於劇場中觀眾所見的舞臺較為寬長，兩人的互動走位多以橫向移動為主。電影中則透過不同的拍攝角度，將多處橫向走位改為縱向走位，以演員靠近或遠離鏡頭控制畫面構圖，凸出該角色的主體性，或傳達導演的意念。如〈黛玉進府〉中經典唱段「天下掉下個林妹妹」，舞臺上寶、黛兩次相視對轉，但基本上皆是並立於舞臺中央，同為此段表演的焦點（圖廿七）。電影中，兩人則於初見之時並肩而立，當寶玉唱「天上掉下個林妹妹，似一朵輕雲剛出岫」時正對鏡頭向前走出，鏡頭隨之後退，黛玉在寶玉身後成為背景（圖廿八）；輪到黛玉唱「只道他腹內

DOI:10.7020/JTCT.202406\_(30).0004

草莽人輕浮，卻原來骨格清奇非俗流」時換黛玉往前走，寶玉向後走，鏡頭則左移使黛玉成為畫面中心唯一的拍攝主體（圖廿九）。「嫵靜猶如花照水」以下對唱，鏡頭復以兩人為主體，並逐漸由中近景拉為全景，拍二人交錯過位後再度相視對轉的互動。此乃在舞臺走位的基礎上，增加縱向走位並運用拍攝技巧加以變化，凸顯兩人主唱時各自的內心想法。又如〈讀西廂〉一場，黛玉聞寶玉道出「我是那多愁多病身，你是那傾國傾城貌」，一時佯怒，在唱完「我可要到舅舅跟前將你告」時直直走向鏡頭，寶玉亦跟上前將黛玉攔下，透過人物走位使畫面由全景變為中景；其後黛玉唱「我以為你也膽如斗，原來是個銀樣蠟槍頭」時寶玉抓到把柄，鏡頭亦令寶玉直走上前欲去告狀，黛玉則從右方入鏡，拉住寶玉。較之舞臺上寶、黛喊告時俱往下場門去，縱向走位令畫面更有人物疾行的迫近感，加強了戲劇的張力。



【圖廿七】黛玉進府（舞臺）



【圖廿八（左）、廿九（右）】黛玉進府（電影）

### （三）布景道具對影像敘事的影響

前已述及，在越劇舞臺上，砌末與布景多已實體化，因此轉化為電影寫實的藝術風格較無衝突。而因應電影中真實場景的營造，與近距離拍攝的需求，布景與道具的設計往往更加別緻逼真。《紅樓夢》越劇電影的舞美蘇石風即為

打造榮國府的場景，自蘇州東山收購了訂做傢俱的紅木，連鸚鵡架上都有雅致的雕刻。導演也將演員配戴的飾品換成真實的首飾，甚至連幾個次要場次中的小道具都盡心更新，足見其講究程度。<sup>49</sup>但著重寫實性的場景與道具在表演上的功能也相對減弱，如前述〈黛玉葬花〉時黛玉所持的花鋤、花籃，於舞臺上原還用於身段表演，至電影中則更多地用於點綴鏡頭中的黛玉造型，「葬花」的表演則以生活化的動作呈現。而實體造景與道具在電影中更重要的價值，應表現在象徵意義、畫面構圖與抒情手法三個方面：

象徵意義指的是透過某些物件在傳統文化中所代表的特殊意義為喻，來象徵人物的關係或情感的變化。如前述「釵黛奕棋」與「黛玉彈琴」兩場，前者藉「棋局」的較勁意味暗示寶釵與黛玉的競爭關係，後者則借伯牙子期的典故，象徵寶玉與黛玉之間相互認定為知音，在寶玉遭笞、贈帕題詩的情節後使兩人的情感變化不言而喻。

除了以物為喻，電影的隱喻和象徵也常能從景框的部位帶出意義，此即場景與道具在畫面構圖中的作用——將人或物放在景框內的某個部分，常代表導演對該人或物的意見或評價。<sup>50</sup>以《紅樓夢》中的「橋景」為例，〈讀西廂〉舞臺演出中，場上置半架石橋，令黛玉自橋上出場，寶玉也一度作勢上橋，具有表演上的作用；但大部分的場次，橋影僅是作為大觀園背景幕上的遠景。電影《紅樓夢》中，則出現大量以橋入鏡的畫面，且運用鏡頭與構圖的變化，帶出不同的視覺效果與隱喻。如〈黛玉葬花〉中賈母等眾人賞春，先是一個大全景鏡頭（圖三十）——一道曲橋橫列在畫面中央，前景是水面平臺的石欄，後景有亭閣柳樹，賈母等人列隊過橋，即以橋為主體，層次分明地構築出大觀園花團錦簇的風光，與賈府繁榮熱鬧的景況；接著賈母等人步上石橋（圖卅一），鏡頭隨著人群移攝，則凸顯了橋的延伸性，連接了園中的不同場景；及至黛玉葬花，則用了兩個橋景鏡頭——一是黛玉唱「紅綃香斷有誰憐」時，以俯角全景拍黛

49. 信芳：〈天上掉下個林妹妹——越劇《紅樓夢》被搬上銀幕的前前後後〉，頁 32。

50. Louis D. Gianne 著，焦雄屏譯：《認識電影》，頁 64。

DOI:10.7020/JTCT.202406\_(30).0004

玉荷鋤行過蜿蜒的平曲橋（圖卅二），走至畫面中間略頓了頓，在平闊的水面與細長的橋體襯托下，顯出黛玉的孤弱無依；二是唱至「風刀霜劍嚴相逼」時，全景鏡頭的中央有一截石橋（圖卅三），景框周圍布滿花樹，橋頭橋尾也幾為群樹掩映，橋下一彎清水，黛玉孃孃娜娜地上橋，畫面唯美之外，橋體與人物似要隱沒在環境之中，也與唱詞暗作呼應。

抒情手法方面，則是運用拍攝道具的畫面來加強情感的表現力。有時是作為角色的主觀鏡頭，有時則是人物內心情緒的外化。主觀鏡頭可以〈讀西廂〉一場的「書」為例。黛玉讀《西廂》時，鏡頭交錯剪輯黛玉專注的神情、黛玉眼中書頁的特寫，以及寶玉凝視黛玉的眼神，使觀眾彷彿隨著書頁走進黛玉的精神世界，又透過黛玉的鏡頭體會寶玉所思所想。當書翻至張生向鶯鶯作揖的插畫頁，鏡頭疊印寶玉站起身來，學著張生的動作對黛玉躬身道：「我是個多愁多病身，你就是那傾國傾城的貌」，顯然也是見黛玉讀至插畫頁而仿效之。則一頁書影連結了黛玉的心神與寶玉的行為，更使寶玉借《西廂》故事對黛玉表白的心思展露無遺。

以道具作為人物內心情緒的外化，則可以〈黛玉焚稿〉中的「火盆」為例。黛玉於【弦下調】唱腔中將詩稿丟進火盆，先以全景帶出榻邊的火盆燃起火焰，但拍攝主體仍是病榻上的黛玉。接著黛玉唱「把斷腸文章付火盆」以下三句，鏡頭以近景拍黛玉，火盆不在畫面中，但熊熊火光仍映在黛玉忿怨的臉上。唱完「揩過多少舊



【圖三十（上）、卅一（下）】賈母偕眾人賞春



【圖卅二（上）、卅三（下）】黛玉葬花

淚痕」，切入火盆特寫，盆中火光逐漸微弱，終至熄滅，暗喻著黛玉情緒從滿腔怒火到心如死灰。及唱至「萬般恩情從此絕」，情緒再度揚起，黛玉將她視為寶玉真心的詩帕投入火盆，再度切入火盆畫面，在驟止的音樂中特寫大火吞噬了詩帕，最後切回黛玉望著火光的絕望眼神，幽幽響起「止落得一彎冷月葬詩魂」的伴唱，並以瀟湘館外清冷月光下的竹影鏡頭作結。火盆中火光明滅作為黛玉心緒具象化的表現，最後以「冷月」收束烈火的意象，也象徵著黛玉的生命終將消逝。

綜上所述，越劇《紅樓夢》在舞臺上的布景與道具雖已借鑑電影、話劇而往實體化發展，但仍具有較多表演用途或舞美作用。及至電影中，則憑藉鏡頭剪輯與影像敘事的技巧，在物件的象徵意義、鏡頭的畫面構圖，以及影像的抒情手法方面，賦予了布景與道具更多精神層面或文化象徵的意義，使之得以對劇情或人物有更深刻的影響。

## 五、結語

上海越劇院的《紅樓夢》不僅是越劇的經典作品，1962年拍攝為藝術故事片後，更成為中國戲曲電影的里程碑。越劇在一九四〇年代改革以後，即借鑑電影、話劇手法，在表演與舞美方面逐漸向寫實化藝術風格靠攏，而《紅樓夢》電影導演岑範更有意打破舞臺表演的框架，將越劇藝術的精華以電影鏡頭重新組織，成為「電影化的敘事時空」。

本文即試著從影像敘事的角度的角度，觀察該片如何運用電影拍攝技巧轉化越劇《紅樓夢》的表演藝術。透過「從舞臺到銀幕的劇本編修」、「以鏡頭語言呈現表演重點」與「三度空間到二度空間的場景轉化」等面向，可以看出《紅樓夢》電影的拍攝重點從舞臺上的演員表演，轉移到故事敘述與人物塑造，充分發揮影視媒介的優勢——在劇本方面，加強各場之間情節的聯繫，並增添過場鏡頭，使主角的心理刻劃更為全面、細緻。同時運用豐富的鏡頭語言，使越劇的流派

唱腔與抒情特色得到彰顯；原本以程式化身段或緊湊的鑼鼓節奏表現的情節或情感高潮，則改以拍攝手法的變化來呈現。畫面中舉凡背景的構圖、取景的角度、鏡頭的運動、焦點的選擇與色彩的運用等，莫不反映了導演對於劇情、人物的詮釋與隱喻。攝影棚中建構的場景，更使舞臺上的實景空間得到延展。在範圍相對限縮的景框之中，演員的走位簡化許多，導演的處理也展現出與舞臺不同的側重面向。布景道具的應用亦然，舞臺上這些實體物件具有較多的表演與舞美功能，及至鏡頭中，則被賦予了人物內心情感的象徵意義，帶有更多的精神內涵。

然不可避免的，電影《紅樓夢》因應觀眾觀影習慣，演出時間的限縮致使曲白大量被刪減，配角人物形象因之趨於單薄，而使敘事重心更集中在寶黛戀情之上，不免侷限了劇作的格局。又生活化的表演方式，使越劇的程式化表演大為削弱，連演員的表演方式也自覺地往寫實話劇靠攏，多少沖淡了越劇的「戲」味。以此觀之，電影《紅樓夢》無疑對越劇藝術有一定程度的理解，但並非以舞臺藝術的保存發揚為拍攝目的，乃運用影視媒介的手段，對劇作有更多的藝術創造，方能轟動一時，成為具有獨特藝術魅力的作品。

較之中國在戲曲電影的發展上已有一定的積累，臺灣曾在一九五〇年代盛行過電影歌仔戲，從而促進了歌仔戲的轉型；<sup>51</sup> 然其後即較少見到戲曲電影的拍攝。今日留下的戲曲影像，多為舞臺表演的實錄。而本文透過越劇《紅樓夢》「舞臺錄像」與「藝術電影」的比較可知，前者的拍攝目的乃在於保存舞臺演出的原貌，並完整呈現演員唱念做打的功底，故在取景上優先顧及整體排場的調度，再聚焦演員個人的表演；而藝術電影則更重視人物內在的情感表現、鏡頭語言的敘事技巧，以及實體場景與道具對主題的象徵呼應，具有與舞臺錄像截然不同的藝術價值。時至今日，影視媒介對舞臺表演的記錄更為普遍，則戲曲電影的創作不妨更為大膽，運用大銀幕的優勢，創造出不同於舞臺表演的藝術內涵。《紅樓夢》越劇電影的創作，或可對臺灣戲曲電影的發展提供借鑑與啟發。

---

51. 曾永義：《臺灣歌仔戲的發展與變遷》（臺北：聯經出版社，2001年），頁77-78。

## 徵引書目

### (一) 專著

1. Louis D. Gianne 著，焦雄屏譯：《認識電影》，臺北：遠流出版社，1991年初版七刷。
2. Lynne S. Gross and Larry W. Ward 著，廖意蒼譯：《數位影片製作》，臺北：五南出版社，2006年。
3. Peter Ward 著，廖意蒼譯：《影視攝影與構圖》，臺北：五南出版社，2005年。
4. 克利斯·肯沃西著，陳珊珊譯：《100種電影拍攝手法——給獨立製片與業餘玩家的專業拍片技巧》，臺北：電影人文化／創意市集，2007年。
5. 王安祈：《當代戲曲》，臺北：三民書局，2002年。
6. 周大風：《越劇音樂概論》，北京：人民音樂出版社，1995年。
7. 周來達：《中國越劇音樂研究》，臺北：洪葉文化，1998年。
8. 徐進：《越劇《紅樓夢》劇本》，上海：上海文藝出版社，1979年。
9. 高小健：《中國戲曲電影史》，北京：文化藝術出版社，2005年。
10. 高義龍、盧時俊主編：《重新走向輝煌——越劇改革五十週年論文集》，北京：中國戲劇出版社，1994年。
11. 高義龍：《越劇史話》，上海：上海文藝出版社，1991年。
12. 曾永義：《臺灣歌仔戲的發展與變遷》，臺北：聯經出版社，2001年。
13. 張駿祥、桑弧等：《論戲曲電影》，北京：中國戲曲出版社，1958年。
14. 蔣中崎編著：《越劇文化史》，杭州：浙江大學出版社，2015年。
15. 顧振遐：《徐玉蘭唱腔集成》，上海：上海文藝出版社，1992年。

16. 龔和德：《龔和德戲曲文集》，臺北：國家出版社，2015年。

## （二）單篇論文

1. 王安祈：〈藝術·商業·政治·紀錄——論「戲曲電影」及其對黃梅調電影的影響〉，《民俗曲藝》190期，2015年12月，頁1-66。
2. 石璐潔：〈越劇《紅樓夢》改編芻議〉，《紅樓夢學刊》，2024年第1輯，頁38-55。
3. 李根亮：〈試論《紅樓夢》的戲劇改編與傳播問題〉，《社會科學論壇》2006年第7期，頁135-139。
4. 信芳：〈天上掉下個林妹妹——越劇《紅樓夢》被搬上銀幕的前前後後〉，《上海采風》，2010年2月，頁28-37。
5. 胡凌虹：〈天上「再掉」林妹妹——紀念經典版越劇《紅樓夢》五十年〉，《上海采風》，2008年第7期，頁72-73。
6. 陳芳：〈誤讀《紅樓》：徐進的抒情密碼〉，上海戲劇學院戲劇學研究中心編：《戲劇學》第四輯，2016年12月，頁363-377。
7. 傅謹：〈越劇《紅樓夢》的文本生成〉，《紅樓夢學刊》，2010年第3輯，頁1-14。
8. 廖夏璇：〈從小說到戲曲：對越劇《紅樓夢》跨文本改編路徑的考察〉，《浙江藝術職業學院學報》，第19卷第4期，2021年，頁22-26。
9. 趙藝青：〈《紅樓夢》——從小說到戲曲〉，《湖北函授大學學報》第23卷第1期，2010年，頁144-145。

## （三）學位論文

1. 王璐璐：《1962年版越劇電影《紅樓夢》的節奏處理問題》，北京：中國

戲曲學院碩士學位論文，2014年。

2. 佟靜：《《紅樓夢》越劇改編研究》，北京：中國藝術研究院博士學位論文，2014年。
3. 陶今：《《紅樓夢》的影視改編》，上海：上海師範大學人文與傳播學院碩士學位論文，2009年。

#### （四）影音與網路資料

1. 徐進：〈從小說到戲曲——談越劇《紅樓夢》的改編〉，原載《人民日報》1962年7月15日，資料來源 <http://www.guangyuxiqu.com/thread-3226-1-1.html>。
2. 徐進編劇，岑範導演：越劇《紅樓夢》，1962年海燕電影製片廠與香港金聲影業公司共同製作，江蘇省文化音像出版社出版，DVD，2005年。
3. 徐進編劇，胡雪揚導演：《「新版」紅樓夢》，泰國正大集團、上海越劇院、上海文廣新聞傳媒集團聯合攝製，中國唱片上海公司出版發行，DVD，2003年。