

影视戏剧评论

Film, Television and Theatre Review

2024年第2期

《满江红》：电影戏曲化创作探析

刘 珺

摘要 | 2023年的春节档影片《满江红》讲述了小兵与秦桧亲兵营副统领在机缘巧合的巨大阴谋中完成刺杀秦桧的使命，并由此揭开秦桧真面目的故事。影片以岳飞和秦桧之间的忠奸矛盾为前提，在史料的基础上进行改写，将电影叙事与戏曲叙事相融合，在创作中有创新地实现场景设计、人物设计、表演办法和拍摄手段等内容的戏曲化，探索在当代电影的创作语境中，中国艺术传统如何在中国电影里实现创新性发展的突围。

关键词 | 《满江红》；电影戏曲化；角色设计；场景设计；情感表达

Copyright © 2024 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



1905年，我国拍摄第一部电影《定军山》，这部标志着中国电影诞生的影片为京剧老生谭鑫培的拿手好戏，而后中国电影走向发展阶段，也由此诞生了独属于中国的影戏风格。在电影诞生之初，它是戏曲与摄影机的产物，而电影进入“中年时期”，它就演变为文明戏和摄影机的产物。并且在20世纪20年代，电影演员也大部分来自戏曲或是文明戏舞台，因此戏曲、戏剧与电影具有不可分割的血缘关系。20世纪五六十年代，由戏曲改编的电影颇多，他们大多为戏曲电影，即“专以中国戏曲表演为拍摄对象，倾向于展示中国独特的戏曲艺术的魅力、记录中国戏曲表演

艺术大师的艺术成就和优秀的中国戏曲剧目、弘扬中国悠久的民族戏曲传统”^[1]的电影，可见戏曲电影的重点在于戏曲二字，因此可将其称为“戏曲电影化”。

2023年贺岁档影片《满江红》在《宋史》的基础上进行改写，完成原创剧本。电影在艺术表现形式上，借鉴了戏曲的创作办法，从戏的创作到景的呈现，再到情的表达，融合了诸多戏曲元素，将戏曲的虚与电影的实结合，展现类型杂糅

[1] 高小健：《中国戏曲电影史》，文化艺术出版社，2005，第3页。

下的新张氏电影。它在创作之中，思考的是“电影如何戏曲化”的问题，这类电影不同于戏曲电影，它们重在电影二字，是在电影中融入部分传统戏曲特征，实现戏曲与电影的二重奏。因此本文以电影《满江红》探讨中国传统戏曲文化如何融入中国电影的创作之中。

一、戏：由戏曲到电影的故事创作

“满江红”原为词牌名，又名“上江虹”“念良游”“恹恹词”“烟波玉”“伤春曲”，宋代将领岳飞在抗金过程中写下自己对中原沦陷的悲愤，对祖国统一的期望与赤忱之心，将此词命名为《满江红·写怀》。20世纪60年代，范钧宏、吕瑞明等人在《宋史》和京剧《风波亭》、滇剧《牛皋扯旨》的基础上加以改编，经两次重编经典京剧剧目《满江红》。京剧《满江红》讲述宋金求和之际，岳飞欲攻金却遭遇秦桧等人构陷与谋害，岳飞与儿子岳云被处死刑，最终岳家军一举破金的故事。两次改编加入了岳飞的《满江红》一词，并将《满江红》置于结尾，加强了精忠报国的爱国主义精神和岳飞的英雄气概，也让全剧更加悲壮。

2023年贺岁档电影《满江红》由陈宇编剧，陈宇依旧是在《宋史》的基础上进行改写，由此创作出原创电影剧本《满江红》。电影《满江红》讲述岳飞死后四年，奸臣秦桧与金会谈，因金国使者被暗杀，密信不翼而飞，秦桧命小兵张大和亲兵营副统领孙钧在一个时辰内找到凶手，正反派由此一起寻找真相的故事。电影《满江红》将岳飞之死作为真相，也将《满江红·写怀》置于结尾，和戏曲一样，在叙事中强调爱国主义精神。虽为原创电影剧本，但在人物创作上却遵循戏曲中的“生旦净丑”四大行当，表演方面也结合了“四功五法”和“唱念做打”，再配以豫剧

选段，实现戏曲艺术在电影中的创新性发展。

（一）“生旦净丑”之角色设计

在传统戏曲中，“生旦净丑”是四大行当的类别，生角是指男性角色，老练与成熟是生角色的特征，生一般多为正面角色，且又可以分为老生、武生、小生、末等。旦角特指女性角色，可细分为正旦、花旦、武旦、老旦、彩旦等，根据旦的不同类型，角色有着不同的性格特征。

“净”指的是无七情六欲的人，可将其看作为勇猛刚直、豪迈粗犷的人物，可细分为大花脸（正净）、二花脸（副净）。丑角大多指的是性格开朗的人物，在戏曲中可归结为喜剧角色，有文丑和武丑两大分支。这些角色在戏曲舞台上有不同的装扮，性情也各不相同，电影《满江红》中几位重要角色的设计遵循戏曲角色的创作。

电影的主要人物可归结为以下两个部分，第一部分为正面角色，分别是解决问题的人物张大（沈腾饰），协同解决问题的人物瑶琴（王佳怡饰）、孙均（易烊千玺饰）。第二部分为反面角色，分别是问题施加者秦桧（雷佳音饰），问题施加协同者何立（张译饰）、武义淳（岳云鹏饰），其他角色暂不做参考。

在这六个角色中，前者解决问题人物以张大为核心，后者施加问题人物以秦桧为核心。张大为喜角，即丑角，具体可归为武丑，他饰演的是这六个角色中唯一的没有官职的小人物——小兵。在京剧中，丑角并不是特指反面人物，正面人物的丑角大多与小人物联系起来，展现小人物的性格魅力，起到烘托主角的作用，且正面角色的武丑武艺精炼，社会经验丰富，遇到事情能随机应变，不慌不忙。张大在影片前半部分的主要任务是在规定时间内找出信件与凶手，后半部分的主要任务是刺杀秦桧，正是他的随机应变推动着电影一次次反转。他在电影中承担着喜剧的效

果输出，性格是机灵幽默，正直善良，因此导演在张大的台词和人物行动上都有做特别安排，如张大出场时小声喊孙均三舅并跪地求饶，因两人年龄差异和张大的台词“我啥都不知道，我刺个鸟啊”而产生喜剧效果，而后张大在刀起刀落间大喊“认得、认得、认得”，这与武丑表演中要求的口白清脆响亮，音色性格化，语气幽默、节奏鲜明对应。

瑶琴作为女性角色，是张大的妻子也是舞姬，可归为旦角，为正旦中的一支——刺杀旦，这类人物大多受了很多苦，也为爱情勇敢斗争，且在故事中的行径为刺杀复仇的烈女，所以性格上多为泼辣、狂放。电影在大院长廊押解瑶琴部分，出现配乐《穆桂英挂帅》选段来暗示瑶琴的正旦形象。“瑶琴”一名出自岳飞的《小重山·昨夜寒蛩不住鸣》，里面写道“欲将心事付瑶琴，知音少，弦断有谁听？”，因此瑶琴这一角色的行动元也包含着解决岳飞的心事，驱逐金兵入侵，收复失地。

孙均为张大的三舅，是秦桧的亲兵营副统领，因剧情需要，孙均大多处在反派之位隐藏身份，经历几次反转完成除奸。孙均应为全片的主角，最终在大家的牺牲下完成整个剧本主线任务，因此可将孙均看为生角，具体细分为武生，这一角色性格十分刚烈，提着刀只以办事为目的，在白云生的《生旦净末丑的表演艺术》一书中谈到武生的特点是“漂”“率”“脆”，具体来说“‘漂’是扮相漂亮，但不是擦脂抹粉的漂亮，而是丰度气派的漂亮”，“‘率’是唱念做打中的美感，给观众以舒适的感觉”，“‘脆’是干净利落，不拖泥带水”。^[1]这三点要求武生人物扮相硬朗，性格直率，表演时动作要快，节奏要稳。孙均的人物形象正契合武生的形象，人物穿戴盔甲，英气俊朗，无论是武打戏还是动

作都讲究干净利落。

而反面的三个角色中，秦桧是整个大院里权利最大的人物，他的主要目的是隐瞒自己叛变的事实，因此为了隐藏证据，需要何立和武义淳二者协助。新编历史剧《满江红》中秦桧所饰演的为花脸丑角，在电影《满江红》中可将秦桧看作文丑，性格是阴险狡诈，卑鄙自私。这一角色与张大所扮演的丑角有所不同，秦桧的丑角是反面人物，主要是为了展现人物丑恶，表现人物的阴险歹毒。这类丑角的作为大多是阴毒的，因此有文丑活于阴暗之下，动作投袖都是前伸的说法，而秦桧的人物设定与其一致，一直处在阴暗之中，几乎没有位置变动，仅是坐在原地前伸手袖与他人说话，以此表达人物名利心重、损人利己的阴暗面。

作为副总管的武义淳从最开始帮助秦桧办事到最后只求自己活，人物行径也可归位丑角，且在电影中他也承担着喜剧效果输出的职能，因此他可细分为三花脸，即小丑。三花脸的身材矮小，令人看见就想笑，台词功底要好，要求台词诙谐幽默，但自己却不动声色。电影《满江红》选取岳云鹏为这一角色，实则是因为岳云鹏作为相声演员台词趣味性十足，身高较矮，与三花脸的表演要求十分契合，且电影中武义淳一角在台词设计上也遵循着三花脸的原则，喜剧效果突出。

在戏曲中有“白净”一角，白净属于净角的一部分，特指专门扮演奸臣的人物，如曹操、董卓都是白净，宰相府总管何立也是白净。白净通常心肠歹毒，掌握权威后不把别人放在眼中，总仰着脸，得意时喜爱晃动身子。电影中何立这一角色目中无人，甚至有些女相，拿着匕首杀人狠毒。初见瑶琴片段中，何立询问柳燕红蓝玛瑙选

[1] 白云生：《生旦净末丑的表演艺术》，北京：中国戏剧出版社，1959，第3页。

择哪颗，表演中何立晃动身子，故作轻松状，但匕首却直插柳燕后背，在众人面前趾高气昂，表演中充分诠释了“白净”这一角色。

戏曲创作中，根据四大行当和具体角色的不同，人物的性格及形象设计、表演技法都有所不同，电影《满江红》将四大行当的创作特征移植至电影，在人物设计阶段强化“电影戏曲化”特征，为人物表演作铺垫。

（二）“四功五法”之人物表演

戏曲表演依据人物角色的不同，具有程式化和综合性的特点，特别强调节奏，要求突出舞蹈化、戏剧化，因此“四功五法”在戏曲中如何展现十分重要。“四功”指的是戏曲艺术中的“唱、念、做、打”基本功，即唱腔、念白、做工和打。五法则指的是“手、眼、身、法、步”，即手势、眼神、身段、台步和表演办法。而电影强调贴近现实，电影表演强调自然，因此《满江红》在自然化的电影表演中融入戏曲表演元素，让剧本所设计的角色更具戏曲化特征。

首先电影在叙事中加入曲调，以人物的曲调演唱完成关键情节的揭示。这一曲调是瑶琴在与张大相认时所演唱的“红了樱桃，绿了芭蕉”，即为片中所说的“樱桃曲”，此曲以传统乐器加戏曲的形式呈现。在张大与瑶琴相认的这场戏中，瑶琴第一次唱起“樱桃曲”，在表演形式上为戏曲表演中的慢速“跑圆场”的变形，配合瑶琴运手的手势，以此展现戏曲表演中的舞蹈化特征。瑶琴的运手手势是古典舞中的云手，也是戏曲表演中的程式动作。云手来自中国武术，因云的造型而呈现，正以手表达云轻盈，千变万化的状态。“云手作为基础的训练可以说是所有身段的基本原则，其口诀有：‘丁字取势，子午为法，一身是轴，四肢无用’。这十六个字简单概括了云手的外在运动规律和内在审美方向。所谓

‘丁字取势’是说的做云手时基本的脚位，丁字步是在双脚接触直立的情况下，能够移动重心最大的脚位。重心的移动、动势的走向全然是靠身体的中心线去控制，且力量都在脚下。”^[1]在本段表演中，瑶琴在张大身边唱起樱桃曲，边运手边围绕张大开始“跑圆场”，以此展现舞蹈化的动作，如图1所示。



图1 瑶琴唱曲片段

这段“樱桃曲”的表演可以归为唱的部分，此外，电影还注入了武功部分，即为“打”。孙均这一角色完成任务的途径正是打，以盔甲和刀枪剑戟为重，虽不像戏曲中的武打包含翻滚跌扑的毯子功技艺，但在表演上却兼顾“武生”这一角色的角色特征和“把子功”的套数。在影片打更兵丁三旺栽赃王统领片段中，可以看见“小快枪”和“大刀枪”的配合，人物表演稳中有快，迅猛刚烈，如图2、图3所示。



图2 丁三旺栽赃王统领片段

[1] 苏海陆：《从云手展望中国古典舞之根性与发展之未来》，《大众文艺》2020年第16期。



图3 丁三旺栽赃王统领片段

（三）豫剧配曲

“我也很喜欢我们传统艺术中、传统文化中那种民间的走马灯，用走马灯式的方式，（实现）一个时间和空间的压缩，这种形式感的东西。”^[1]走马灯本是我国的一种传统灯型，轮轴转动时，灯上的剪纸投射出你追我赶的走马样式，而灯又为圆形，无论怎么走不过是一个“圈”。电影以走马灯为想法，无论影像里的人物如何发展，似乎都在“圈”中，因此电影根据人物角色设计了几次在长廊行走的画面。行走中人物大多穿着厚重的盔甲，配以变形化的豫剧来完成配曲。因岳飞的家乡为河南省汤阴县，其故事也发生在河南，所以豫剧在这里起到点睛的作用。配曲的片段分别是《包公辞朝》选段、《包龙图坐监》选段、《探阴山》选段、《打銮驾》选段、《五世请缨》选段，《包青天》选段、《穆桂英挂帅》选段，每个选段的内容与电影所展现的人物状态、剧情发展高度契合。

如寻找舞姬问话片段，选用《包公辞朝》为内容，唱词为“下陈州我铡四国舅，回朝又来铡陈驸马，王强贼小小一司马，欺君罔上把忠良压”，这是全片第一个出现的豫剧选段，暗示孙均、张大二人惩治贪污官吏，清正廉明的决心。寻找后厨线索片段中选用《探阴山》，唱词为“人命关天我岂能不管，查不出柳金蝉我不回阴间”暗示孙均、张大等人接到命令后，必须要查出密信下落，也必须完成惩恶扬善。

豫剧选段经改编在电影原声中命名为《花

火》《辨认》《摇摇晃晃》《提审》《寻找线索》《会面》《一别》《凌乱的脚步》《威风凛凛》，其中这些选段大多以辨忠奸为题，紧密契合影像的主题，以此揭露秦桧的真面目，表达爱国情怀。戏曲选段除了原调外，还加入摇滚元素，实现现代音乐风格与古典音乐的相交融，张艺谋在采访中提到“把电声摇滚加进去，很特别，而这种方式中国人又特别接受，走马灯、章回体，都是中国人很熟悉的动静结合、一张一弛的方式”^[1]。动与静的结合在此将曲调变得更高昂一些，以配合电影的叙事方式完成戏曲的多样转换。

从戏曲到电影的原创剧本，除了原本的人物设计，电影在视听上依然保留部分戏曲元素，或将其进行风格交融，完成电影戏曲化的特征。除这些元素之外，电影在置景上也更加偏向戏曲的假定性舞台设计，实现了戏曲的无物表演到电影的实景表演之间的转换。

二、景：由无物到有物的实景转换

“戏曲艺术轻实景而重意境，意境是中国艺术创造性想象力的最高产物。所谓‘意境’是指艺术作品中呈现的那种情景交融，氤氲着本体生命和诗意空间之美的‘境’。”^[2]因此戏曲更加注重演员的表演，戏曲舞台上，舞台布景通常以“简”为核心，一般只留下基础场景的布置。在京剧《满江红》的舞台设计中，除了表达场景内容所置办的桌椅、旗帜外，就只剩下表现剧情的重要道具，如岳飞入狱写《满江红》的卷轴、请岳飞回京颁布的圣旨，整个

[1] 张艺谋、曹岩：《〈满江红〉：在类型杂糅中实现创作突围——张艺谋访谈》，《电影艺术》2023年第2期。

[2] 顾春芳：《中国戏曲电影的美学特性与影像建构》，《电影理论研究（中英文）》2021年第3期。

舞台的重心不在景，在演员的表演上，如图4、图5所示。当今随着社会发展，也有部分戏曲舞台会以LED屏幕做舞美设计，减少实景部分。这与电影置景大有不同，电影置景讲究真实感，要求去戏剧化，因此大多电影在置景上会要求以更生活化的形式重现情节场景。



图4 京剧《满江红》的置景和重要道具



图5 京剧《满江红》的置景和重要道具

电影《满江红》依旧以实景拍摄为主，但在景的部分做了假定性舞台的场景设计，实现电影场景与戏曲场景的交融。《满江红》的故事内容主要发生在秦桧大院，所选择的拍摄场景面积较小，且为封闭性场景，有似于《小城之春》中的封闭颓城。导演张艺谋在采访中提到，专门盖了两个大院，二者都为山西大院复制，想要以此展现中国独有的建筑文化，让电影更具民族特征。“两个院的规格不太一样，然后把横向打通，还做了一些活片，可以拆掉，把它们打通，横向竖向的空间全有。其中有很多迷宫式的走廊，我很喜欢那种长长的走廊，把大院做成迷宫式的。中国

这种亭台楼阁，尤其长廊，它是连接的部分，很有中国文化的特点。”^[1]一方面，导演在选择秦桧大院的场景时，根据多次反转的剧情设计了迷宫式的场景，并在场景上加入中国元素。另一方面，电影关于秦桧大院的塑造有似于做了一个假定性舞台，把演员框在“舞台”之中进行表演。

因《满江红》和戏曲一致，以假定性舞台的封闭场景设计为主，且电影美术设计部分变化较小，所以为了把控住电影的叙事节奏，其视觉重心就被转到了人物表演上。观众在观影中所见的迷宫式视听呈现，很大一部分来自演员表演，演员通过肢体语言和台词完成自身的行动元拆解，剪辑师再将戏进行组接，打造悬疑反转的叙事内容，这一变化也带来了讲故事方式的变化，此处的方式分为情节的演绎方式和镜头的叙事方式两种。

在情节的演绎方式上，能够看到电影更偏向于舞台设计，如秦桧多次找张大、孙均、何立等人谈话，场景设计上将秦桧放置在一边，隔着帘子另一边是被审问人，人物的活动范围较小，和舞台情节的设置办法十分类似。此外，在张大、孙均、武义淳几个人探究密信在哪的戏份、刺死丁三旺的戏份中，场景设计十分简约，只有桌子和重要道具，用背景屏风的花纹来为画面增加景深，遵从戏曲舞台设计的“简”。且人物也几乎处于静止对话状态，即使有行动，行动范围也似舞台一样，路径不会太复杂，如图6、图7所示。



图6 刺死丁三旺片段

[1] 张艺谋、曹岩：《〈满江红〉：在类型杂糅中实现创作突围——张艺谋访谈》，《电影艺术》2023年第2期。



图7 探究密信片段

因情节演绎走向舞台化，所以镜头设计上也更“稳”，镜头设计主要体现在强调正面性、固定化。《满江红》的镜头安排和舞台类似，大多是以人物或场景的正、侧面镜头强调假定性舞台，以镜头分切强调部分细节，有似于舞台拍摄的镜头分切效果。如在面见秦桧的戏份中，以正面镜头展现隔着帘子的秦桧和被审讯人，再分切审讯人面部细节或部分道具做剧情强调，有似于早期影戏的拍摄手法，摄影机在人物表演区域的中间，以固定镜头的分切来展现情节，如图8、图9所示。



图8 秦桧审讯片段



图9 秦桧审讯片段

通过景的设计，电影的叙事方式和拍摄手法也相应发生了变化，以此将秦桧大院的假定性舞台具体化呈现，并融入诸多戏曲元素，完成电影的传统文化输出。景在情中，情在景中，电影《满江红》以景衬情，展现写实与写意间

的情感流动。

三、情：由静观到想象的情感体验

在情感体验上，戏曲艺术更注重虚与实的结合，引实为虚，画虚为实，戏曲艺术“需要在一定的尺度内消除不真实的‘无实物的虚拟动作’，并增加有限度的‘有实物的真实动作和场景’。让本来只是存在于戏剧想象中的虚境，成为承载人物情感流动和变化的实境”^[1]。此处的实可理解为戏曲艺术的人物表演、场景装置等，但这一“实”相较于影像来说是很不足的，戏曲创作更多的还是无实物表演带来的虚，即为观众体会到的情感意境，并由此将戏曲想象中的虚与戏曲表演中的实、戏曲舞台上的景与观众感受到的情相交融，形成超脱实象之外的“宇宙本体”和“生命之道”。因此戏曲艺术虽为虚实结合，但其静观性和想象性都要更高一些。

何为静观？顾春芳老师在《中国戏曲电影的美学特性与影像创构》中谈到，以一个更远的距离拍摄，将布莱希特的“间离”方法用在电影之中，把无法兼容的“物理空间”和“审美空间”同构，让观众处于静观默察的状态来欣赏电影即为静观。在此她举例郑大圣的《廉吏于成龙》的拍摄风格，摄影机将整个影棚都拍摄下来，形成“穿帮”的效果。这一拍摄手法在今天的电影当中是不常见的，且电影本身在制作时就要求消除非真实性元素，以剪辑、分镜头、声音创作等手法让观众感受到身临其境的情感体验。

电影《满江红》中，导演张艺谋在很大程度上故意拉强“静观”的体验效果，完成电影戏曲化的转换，让观众在静观中感受更多的想象性

[1] 顾春芳：《中国戏曲电影的美学特性与影像创构》，《电影理论研究（中英文）》2021年第3期。

情感。《满江红》中最令观众印象深刻的为众人在古宅大院的走廊前往线索地的戏份，其原因是此段戏份虽为过场戏，但结合了影像原本要表达的“走马灯”形式，在配乐上选取了“摇滚戏曲”，且本段戏份多次重复，以此在电影的整体叙事框架上做划分。因此在本段的拍摄手法中，为了契合“摇滚戏曲”的节奏，镜头设计上以运动镜头为主，配曲的节奏虽稍高，但镜头拍摄却遵循长镜头的拍摄风格，拉长镜头的拍摄时间，做镜头内部调度。这里镜头的展现为上帝视角的俯拍移动式长镜头，让这幅秦桧大院的画卷慢慢展开，如图10所示。类似镜头还出现在每个线索段落的开头，提醒观众以静观俯瞰事件发展。此外，上述提及的演员表演和场景设置舞台化、叙事方式的变化等都是强化电影《满江红》的“静观”手法，带领观众在景和情中完成从静观到想象的情感体验。



图 10 俯拍秦桧大院

电影结尾之时引出岳飞的词《满江红·写怀》强调情，这与戏曲《满江红》的叙事方式是一致的，戏曲《满江红》在经两次改编后，也是将《满江红·写怀》融于戏中，表现家国情怀。在电影《满江红》进入高潮阶段，情节上逐渐走向揭示秦桧的部分，情感上以《满江红·写怀》做铺垫，让众士兵在镜头前跟随假秦桧和孙均复诵这首词，完成情节想象之下的

情感流动。

“最后结尾的高潮段落，我也很喜欢。我们用一种特别的方式，从讲故事的角度，在复诵的环节中，产生一种传递感。当我们大声地把中国的文字如此隆重地、仪式般地吟诵出来的时候，我很感动，我为我们的文字自豪。”^[1]在这场“复诵戏”中，叙事的空间也由静观被拓展，前半部分的戏被框定在假定性舞台中，叙事环境是封闭性的。而在“复诵戏”中，叙事环境上，打开了整个秦桧大院的大门，镜头也要放得更大，以大全景展现大院门口的诸多士兵，城墙和远处灰色的天空也出现在镜头中，以此扩展画面的叙事内容。这一部分转为开放性叙事，实中有虚，虚中有实，营造情感上的虚实意境，让家国情怀流露在写实与写意之间。

四、结语

《满江红》作为新年档的合家欢电影，将合家欢元素与传统文化相交融，完成电影与戏曲两种美学的结合，是对中国古典艺术的融合与传承。戏曲有其特殊的美学特征，如表演戏剧化、置景舞台化，以人物肢体表演强调叙事意境等，中国电影融入戏曲元素其本质上在于中国性的表达，以此展现民族精神。但《满江红》的这一实验性尝试目前看来，有许多观众难以接受。翻看观众对《满江红》的评价，“表演过于戏剧化”“演的假”“叙事手法单一”“不像电影像综艺”“无聊”“剧本杀”等词汇一一出现，也再次说明《满江红》的这次实验性尝试还有待改进，探索电影戏曲化的道路依旧甚远。

[刘珺 西南大学文学院]

[1] 张艺谋、曹岩：《〈满江红〉：在类型杂糅中实现创作突围——张艺谋访谈》，《电影艺术》2023年第2期。