

非物质文化遗产川剧 传承人创新探究

秦 勤

(重庆大学 艺术学院,重庆 401331)

摘要:川剧是巴渝地区移民文化激烈碰撞后形成的文化瑰宝,分为昆曲、高腔、胡琴、弹戏、灯戏等几个类型,川剧作为非物质文化遗产,其传承人以超人的才智承载着川剧技艺。改革开放30年来,中国文化生态迅速变迁,川剧要生存、发展必须创新。文章从重庆川剧编剧、音乐、演员、导演的改变,探究川剧传承人的创新。川剧编剧隆学义、魏明伦、罗怀臻等着力于开创新的主题、新的表现手法以适应现代背景下观众不断变化的审美诉求,演员沈铁梅、孙勇波、黄荣华、谭继琼等则大胆运用多种表现手法,与西洋音乐激烈碰撞,产生了新的声腔及音乐形式,在川剧濒危时刻重燃了生命之光。

关键词:川剧;传承人;创新

中图分类号:J825

文献标志码:A

文章编号:1008-5831(2014)02-0165-06

一、研究背景

川剧是巴渝地区移民文化激烈碰撞后形成的艺术表现形式。它运用四川方言,吸收鄂、甘、赣、苏、皖、陕等地声腔和巴渝地方弹戏、花灯而形成的唱腔。川剧仅靠舞台上一桌二椅,演义上下五千年,方圆几万里的故事,带给人们无限遐想。川剧剧目包罗万象,艺人们把社会上流传的故事提炼、美化,带给观众一气呵成、酣畅淋漓的情感体验,它是川渝民族历史、文化、精神的载体,是巴蜀两地的文化瑰宝。

承载着巴渝历史和文化的川剧艺术,以其幽默风趣的语言、精彩绝伦的表演,彰显着巴渝人们的智慧和生活。巴蜀人狂热的川剧情从川剧理论园地“一报三刊”的繁荣景象可窥一斑。《四川戏剧》等集中发表川剧论文的期刊,为川剧的理论研究提供了良好的基础。改革开放30年来,中国文化生态迅速变迁,电子时代到来,流传了300多年的川剧艺术在电视剧、电影、音乐剧等当代艺术的冲击下市场萎缩,观众流失,经费严重不足,古老的传统艺术面临着新的挑战。

2006年川剧被列为首批国家级非物质文化遗产。随后,川剧人、民间组织及政府,掀起了挖掘传统剧目,发展、创新川剧的热潮。川剧艺术的传承方式是“口传心授”,作为非物质文化遗产传承人的川剧人,人人身怀绝技,他们成为川剧可持续发展的中坚力量。正如戚序所言:“非物质文化遗产这一无形、活态,以人为载体的文化形态,因绝大部分信息都集中并生动地存储于传承人身上,使得传承人成为非物质文化遗产的重要组成部分。”^[1]

“川剧振兴”30年,川剧人对川剧传承和创新可谓呕心沥血。特别是自1999年起,川剧大小研讨会,各种演出报道比比皆是。为搭建良好的川剧传承创新平台,政府建成“中国川剧网”供国人交流。但笔者通过对大量刊物阅读研究发现对传承人创新研究相对较少,特别是对重庆地区的川剧研究更是捉襟见肘。作者进入中国知网,输入主题“川剧传承人”,检索出113条结果,有39条研究川剧传承人,余下的则是其他相关

门类。39条中期刊论文23篇,硕士论文2篇,报纸报道7份,会议记录7份。在这些成果中涉及人物介绍、历史渊源、川剧大小事件评论、建议等,为川剧的推广和传承起到了积极作用。然而这些成果也存在一些不足:一是论述多为宽泛介绍、简述,研究的深度和专业度不够;二是存在较重的地域偏颇。川剧的“一报三刊”发行地和从事川剧研究的川剧艺术研究院都在成都,自然对成都地区的挖掘和关注较多,而对同为川剧之乡的重庆以及重庆传承人的研究和挖掘则较少。重庆现有重庆市川剧团、三峡川剧团、永川川剧团、綦江川剧团以及民营的群艺川剧团共5个川剧团和流动的川剧小分队。这些剧团平时的演出多以传统折子戏为主,有些剧院为了生存也加演些歌舞、杂技、魔术等以支撑着极不景气的川剧市场。

振兴川剧30年来,成都500多个剧目复排,演出1.6万场川剧节目,9个演员获梅花奖,国家一、二级演员120个。与成都相比重庆活跃在川剧舞台上的大约有100人,近年推出川剧大戏引起社会巨大反响的有6部:《灰阑记》《乔老爷奇遇》《李亚仙》《金子》《中国公主图兰朵》《鸣凤》。三度梅获得者1人,一度梅奖3人。从数据看综合力量较成都弱,但因政府大力支持和川剧人励精图治,重庆川剧却也熠熠闪光。

川剧的传承方式为“口传心授”,对传承人的研究和保护,理应成为川剧研究的关键和核心任务。因此,笔者在此对重庆地区川剧现状以及传承人的创新进行厘清,以期对重庆的非物质文化遗产的传承光大尽绵薄之力。

二、川剧传承人创新轨迹与成果

非物质文化遗产的大部分领域,如表演艺术,一般是由传承人的口传心授而得以代代相传。在这些领域里,传承人是非物质文化遗产的重要承载者,他们以超人的才智承载着非物质文化遗产相关类别的文化传统,他们是非物质文化遗产的活的宝库,又是文化传承的“执棒者”^[2]。川剧传承人有编剧、音乐、演员、导演等多个行当,现以川剧编剧隆学义、阳晓、魏明伦、罗怀臻为例,从重庆编剧现状进行讨论

(一) 编剧创新——开创有新意的主题,描述用新颖的形式,反映作者新思维

开创有新意的主题,描述用新颖的形式,反映作者新思维,是川剧编剧创新特征。川剧编剧是戏曲文字形式的表述者,是整个戏的灵魂与核心。编剧必须熟悉川剧舞台、舞台程式,在给表演者提供表演依据的同时给演员二度创作留出空间。

1. 本地剧作家

重庆川剧编剧人的创作精神是:现代化背景下的主题开创,且传承、创新并重。重庆川剧编剧的有如下几人。

隆学义,1941年出生于重庆,四川大学中文系毕业,整理剧目有《冲霄楼》等数十个,其作品涉猎各剧种,作品有话剧《河街茶馆》,京剧《江竹筠》《梦蝶》,黄梅戏《雷雨》,广东汉剧《金瓶梅》,曲艺电视剧《吊脚楼》。而在社会上产生较大影响的则是川剧《金子》《鸣凤》《春潮急》《南华堂》《貂蝉之死》《刘姥姥进大观园》《玉娇龙》等。其作品风格雅俗共赏,文采卓著,具有深厚的文学底蕴,令人赏心悦目。编剧时传承创新并重,用传统川剧独特的表演程式也叫基程式来表达情感的同时注重个性化、民族化、地域化。川剧程式源自社会生活,艺术家们根据舞台艺术审美要求与规律将生活自然状态加工提炼为舞台艺术形态并与打击乐、唱腔融为一体形成规范的、固定的表演方式,去塑造人物、表现生活形态。编剧在考虑文学性的同时兼顾表演手法,以便演员二度创作。如《金子》中仇虎醉后把焦大星看成焦阎王,演员变脸技艺便体现得恰到好处。《金子》中常五听说虎子回来了,演员运用踢褶子、矮子功把常五对仇虎的惧怕表现得淋漓尽致,文学性与动作性自然契合。隆学义对此剧的创新表现为:曹禺的《原野》核心人物是仇虎,改编后,在大体情节保留的前提下,删去一些情节细节,突出金子。在金子泼辣、勇敢、爽快、机敏性格展现的同时,对她心灵深处的善良进行了充分的挖掘,使川剧里的金子极富吸引力。她既是一个川剧独特的艺术形象,又是一个典型形象。对于剧本改编,剧作家曲润海这样看“改编是剧作家思想的闪光;改编是剧作家、导演思想文化积淀的展现;改编是非物质文化遗产的保护”^[3]。隆学义对《金子》的改编极其成功,从剧中每个人物通俗而性格化的语言,可以看出隆学义独特的艺术匠心。全剧充满诗情画意,尤其是金子不同场合激越、俏皮、深沉、泼辣的唱词,句句打动人心。

“只晓得油炸花生……脆嘴儿,脆嘴儿,嚼起香!清炖鸡腿儿咬起香,晚上的夜宵吃起香,热呵呵的铺盖睡起香,早晨的叶秆扯起香,胭脂花儿闻起香,嫩咚咚的脸儿挨起香,晓不晓得,野叉叉的嘴儿……啵起香!”

一开场大星和金子的对白谐谑、通俗,闻之捧腹,紧紧抓住观众眼球,博了开场头彩。

第三场焦大星回家后心绪不宁唱起:“我虽是加减乘除珠算巧,金子心我左算右算闷不牢!加不完深深

情意好,减不去重重心思焦,乘不来一家一天开口笑,除不尽半时半刻怨气高。”这段用加、减、乘、除写成的唱段,也是剧作者较为满意的唱段。

川剧剧目的高度文学性和艺术性表现为语言艺术亦雅亦俗,可庄可谐,各擅其长,各戏不一。虽则“远近高低各不同”,却又“淡抹浓妆总相宜”。隆学义除《金子》一剧成功创作外,《鸣凤》一剧也取得较高成就。作者对原著的故事情节、主要人物基调、基本主旨不颠覆,而是熔铸提炼,剪裁增益,充分吸收各种艺术元素和优势,再度创造出独具特色的艺术形象。

编剧阳晓,重庆人,创作多面手,改编创作作品有《灰阑记》、《杨闇公》以及现代川剧《村官朝天骄》,还有曲艺晚会代表剧目《雾都明灯》,方言喜剧《信不信由你》《人与人不同》,话剧《沙洲坝》等。他对川剧强调传承,在传承的基础上创新,即“移步不移形”,他认为川剧太完美了,“树老搬不弯,人老搬不动”。话虽这么说,但在他的作品里我们也看到了变化。川剧《灰阑记》以川剧为宗旨大胆融入话剧与其他戏曲元素,把传统戏的线性结构和现代以写人性为中心的戏剧结构结合起来,用了许多间离的戏剧手法。阳晓老师的间离手法是居于现代舞台的,他讲的是故事,写的却是人性,充满了写意、风趣的戏剧精神。原作《高加索灰阑记》是德国戏剧大师布莱希特的作品,他跟中国有着很深的渊源,深受梅兰芳的影响,因此《灰阑记》创作团队着力体现川剧灵魂和布莱希特精神,将布莱希特的戏剧美学和川剧美学完美结合,使这出戏很具特色,做到了现代化、川剧化、中国化。

由于川剧编剧凤毛麟角,为了推出更多的风格不同的作品,选择外援已成为一种普遍的“川剧现象”。

2. 外地剧作家

“巴蜀鬼才”魏明伦(外援)重庆演绎青春版《中国公主图兰朵》。

意大利作曲家普契尼的歌剧《图兰朵》因旋律优美而闻名世界,其中几个经典唱段《主人您听我说》《今夜无人入睡》家喻户晓。川剧名编魏明伦对此剧精心提炼,巧妙地为一位外国公主更换了“国籍”,赋予了崭新的主题思想,给故事形成了全新背景,再通过川剧的表演程式全新演绎。在符合当下国人审美习惯的同时,赋予这个古老传说以现代意识。不仅如此,魏明伦还为这个原本没有结局的故事加了个全新的结尾,青春版《中国公主图兰朵》抓住了川剧的精髓和灵魂,中西文化碰撞,擦出了精彩的火花,使该剧在以往各类《图兰朵》的表演形式上增添了许多新意。借鉴西方文化习俗,以中国文化习俗为本体,用中国价值标准实现了故事内容的生动表现和哲理化提升^[4]。该剧带来的巨大影响,远远突破戏剧界,在各文化圈掀起热议。各种音乐形式之间的突破性融合,以及跌宕的情节,都不为传统所牵绊。之所以被称为“青春版川剧”其主要原因是参加演出的演员全是90后年轻人,有着不一样的青春气息,而他们成熟、老练的技艺又将戏剧本身的魅力彰显无遗。川剧的古典美与歌舞的现代美通过年轻的力量而结合,化妆、舞美的时尚意识使帅哥靓女演绎的传统剧目带给观众全新的视听感受。

魏明伦思维的极度活跃和不羁,在思想和形式上都有极其先锋的实践,让观众耳目一新,开中国荒诞剧先河。作品《潘金莲》便是其代表,剧中的潘金莲成为中国妇女思想解放的先锋。

“戏曲表演文学”是关于交织在一起的戏曲的语言文学和戏曲的表演文学。这一命题由阿甲先生最早提出。阿甲先生认为艺术既要有感情形式,又要有思想内涵,戏曲表演文学要表现内容,不能仅是作为文学语言的附庸^[5]。罗怀臻为重庆川剧院沈铁梅量身定做的剧本《李亚仙》正是编剧的“戏曲语言文学”和演员的“戏剧表演文学”的完美结合,作品令人震撼,让人感动。它不同于原作,是对文化原型的合理变形。它粉碎了原作传统中富于浪漫幻想情怀的结局安排,以冷静的现实主义精神,叙述青楼女子不被社会所容的真实现象——李亚仙在刺目劝学、帮助郑元和中状元后,最后毅然出走。

走都市化路线是罗怀臻创作的指挥棒,他认为“地方戏曲城市化”、“传统戏曲现代化”,通过现代审美意识及现代文明意识对剧种的特征、地域的特性进行了新的提升。《李亚仙》一剧的创作中体现了罗怀臻的创新思想和创新手段。

(二)音乐创新——中西碰撞,对原有曲牌或板式进行改良,再做西洋配乐、配器处理

戏曲音乐是在长期的发展进程中,与戏曲的其他元素相互依存、互相融合,为共同适应戏剧化的最高目的而逐步成熟起来的,具有相对独立的、很高的艺术审美价值^[6]。

川剧是个包容性极强的剧种,昆、高、胡、弹、灯是川剧的五个声腔,它是移民文化激烈碰撞的结果,任何艺术要生存要发展必须不断完善、创新,川剧从来没有停止过改变,以期适应人们不断变化的审美需求。

很早以前川剧从野外演出到剧场演出就不断进行调试,由鼓师领腔硬场面合腔,改为女声领腔与合腔,由于女声音色优于男声,所以观众乐于接受这种变化。打击乐也由大改小减弱音量,川剧人擅长的高腔徒歌加入乐器伴奏,进行符合人物性格的唱腔美化处理。后来记谱法也开始用于川剧几乎所有声腔形式,改

善了川剧“口传心授”的落后局面,同时传统意义上的单旋律跟腔伴奏,开始具有器乐化的思维,不再仅是大齐奏。乐器一般都按弦乐、管乐、拨弹及低音等声部进行编配。

“文革”中,各个地方剧种只能演出、移植样板戏,川剧当然也不例外。可以说这一阶段,川剧停滞不前。倒是为了烘托样板戏高大全式英雄人物,伴奏音乐高昂激越,传统乐队已不能胜任,于是西洋乐器、配器、和声理论等进入川剧领域,乐队指挥正式登台。这在川剧音乐史上可谓创举。审美不分种族,先进文化也没有国界,作曲理论、西洋乐器进入川剧创作、演出,是时代发展的必然。

重庆当下川剧音乐创新表现为:(1)乐队组成:演出原始的传统戏时,采用民族乐器为主的三、四人的伴奏小组,或者用小型的民乐队伴奏。七星岗金汤街周六的演出多采用这种伴奏形式。如果排演新编大戏,则采用中西混合的乐队或以制作精良的MD电子制作音乐为伴奏,如《李亚仙》《金子》等。这是川剧人在音乐伴奏上的创新,或者说是从前人的各个先进手段中,总结出一个适应现在市场和形势的最佳乐队组合。过去川剧高腔多是徒歌式的,“帮、打、唱”是精髓。现在的伴奏形式是为了适应现代观众的需要,使音乐语汇更时尚,音乐形象更丰满。(2)音乐创作:以前川剧并无作曲,旧时叫“挂牌子”或“安曲牌”都是拣老祖宗留下的传统曲牌“安”“挂”上去。比如《金子》,使用较多的是《一枝花》《点绛唇》;《李亚仙》的《红鸾袄》都是川剧人顺手拈来的曲牌。现在为了适应当代人的审美要求川剧有了唱腔设计,对原有曲牌进行改良,再做西洋配器配器处理,配器人多为歌剧、交响乐创作者,这样川剧音乐与世界文化接轨,就有了一些铺垫,促成了川剧交响诗《衲袄青红》《凤仪亭》等作品在世界各地的成功上演。

川剧创新音乐作品,影响最大的是《衲袄青红》,重庆籍音乐家郭文景创作,沈铁梅主唱的川剧交响诗。得名于川剧高腔曲牌《青衲袄》《红衲袄》,音乐分五个部分:第一乐章是一段西洋交响表现唐朝宫廷的奢靡华丽。第二乐章《贵妃醉酒》用纯粹的川剧高腔唱出贵妃情怀,所用曲牌是《新水令》帮腔,川剧文场穿插其间,小提琴、长笛、川剧鼓点合贵妃唱“奴不羡嫦娥奔月宫,清清冷冷广寒宫。怎比得帝王家夫妇居九重”。第三乐章《惊变》是用纯器乐刻画安史之乱,及贵妃之死。第四乐章《大漠》刻画塞外金戈铁马的场面。第五乐章《昭君出塞》,描绘的是昭君的家国情怀,边关烽火、奔马、风沙、号角在雄浑苍劲的交响乐中,奔腾而出。川剧《文林坐舟》的旋律在木管及轰鸣的川剧打击乐中若隐若现。这个作品上下阙、两个唱段结构,共五个乐章,是交响乐创作最常见的奏鸣曲式,川剧的高腔、帮腔、打击乐、锣鼓仍然完整保留。这是一个真正意义上的戏曲交响乐作品,是中西方艺术成功结合的典范,是重庆川剧人和音乐家大胆创新之作,在国内、国际舞台引起巨大反响,对推广川剧起到了良好的推动作用。

(三)唱腔创新——博采众长,改变川剧唱腔,科学性、艺术性并重,追求象外之象

如果说川剧音乐有了西洋音乐技法和声、配器、交响乐队是对川剧的创新和包装的话,重庆川剧唱腔的改变却是最直接、让观众感受变化最大、最深切的一部分。这要归功于重庆川剧领军人物沈铁梅。其从小受父亲沈福存的影响习唱京剧,成人后涉足歌剧领域,见多识广决定了她在演绎川剧作品时,对其他姊妹艺术的融汇贯通、巧妙运用。沈铁梅的演唱大气,富有歌唱性,更具时代感,在保留川剧本色的同时,与现代人的审美产生了共鸣。

沈铁梅,重庆市川剧院院长,先后三次获中国戏剧梅花奖,被誉为“川剧声腔女皇”,主演作品有《孔雀胆》《泉雄夫人》《玉京寒》《聂小倩》《金子》《李亚仙》,其传统折子戏代表作有《三祭江》《拷红》《思凡》《凤仪亭》《阖宫欢庆》等。王国维把戏曲概括为“歌舞演故事”,讲究“立象以尽意”,运用歌和舞等艺术手段揭示人物的精神世界^[7]。沈铁梅善于“立象以尽意”,准确刻画人物,综合运用各种艺术手段把握人物性格,塑造众多富有艺术感染力的舞台形象,在继承、创新川剧艺术道路上艰苦磨练,上下求索,使古老的川剧艺术焕发出新的活力和光彩。在继承川剧传统的前提下,大胆创新,创造性地赋予戏剧人物形象时尚内涵和当代风貌,如《金子》《李亚仙》等,极大地提升和丰富了川剧声腔的艺术品质和艺术内涵,实现了川剧声腔改革的重大突破,川剧从此打破“好看不好听”的魔咒,在追求“象外之象”时融入写实语汇,受到广大观众和学者、专家的喜爱和推崇。重庆川剧院创作团队根据沈铁梅的特点,在《金子》《李亚仙》中用了大量的《红鸾袄》曲牌。《红鸾袄》属于唱多帮少的单独曲牌,它依靠长段唱腔中的板式变化来表达剧情和刻画人物。从该曲的词格看,十字句、七字句、长短句均可唱,因而在唱腔的运用上有很大的灵活性,能唱出喜、怒、哀、乐等不同的感情,表现力很强,有曲牌之王的说法^[8]。《李亚仙》一剧中《朝云暮雨为谁忙》《红杏花送来满园香》两个精彩片段都是用《红鸾袄》曲牌,它是沈铁梅川剧唱腔创新缩影。

孙勇波,第二届中国戏剧梅花奖得主,主演作品有传统剧《逼侄赴科》《装盒盘宫》,新编剧《好女人坏女人》《激流之家》《目连之母》《新乔老爷奇遇》《李亚仙》《槐花几时开》等。孙勇波师从首届梅花奖知名川剧表演艺术家晓艇,习文武小生,唱做俱佳,是全能型演员,深受戏迷痴爱。近两年与沈铁梅合演的《李亚

仙》,以及作为外援主角参加宜宾川剧团《槐花几时开》均获极高评价。在《李亚仙》中演郑元和,其准确细腻的表演、控制自如的唱腔以及与沈铁梅的对手戏,有迎有送,通过踢褶子、衔褶子、绞褶子等小生传统程式,组成富于韵律的戏剧动作^[9],塑造了一个形神兼备的“郑元和”,为《李亚仙》的成功立下了汗马功劳,可以说没有孙勇波就没有《李亚仙》。

近年来,重庆川剧人的表演和演唱已经产生了变化,除川剧领军人物沈铁梅、孙勇波等大胆创新求变外,所有重庆川剧人也在积极探索。年前观梅花奖获得者黄荣华演《白兔记》中李三娘,其唱做俱佳,亲切自然、情真意切,唱得场内观众唏嘘不已,但她此时的演唱与纯粹传统已有了较大的变化,曲牌没变,但声腔里装饰音变了,揉进了民歌、小调的风格,使剧场死板、陈旧的状态也慢慢有了一丝春意。

黄荣华,第二十二届梅花奖得主,13岁时进入四川苍溪川剧团随团学艺。她戏路宽,有驾驭不同角色、不同行当的能力。参演剧目有《三娘教子》《长乐悲歌》《评雪辨踪》《阖宫欢庆》《出北塞》《金子》等,主工花旦、青衣,同时能演正旦、泼辣旦、摇旦、刀马旦等。黄荣华嗓子音色明亮,音质甘醇,音域宽,发声方法科学,演唱丰富多变,可塑性强,能不断地适应观众的审美需求。她特别注重声情并茂,以声传情,她的演唱极具艺术感染力。她忠实地继承了川剧的传统精华同时努力向京剧等兄弟剧种学习,并汲取各民族音乐元素和西洋演唱的科学发声方法,使表演和唱腔更具个性化,并日趋完美。

黄荣华在大型新编历史剧《长乐悲歌》中扮演性格复杂的吕后。这是一个心狠手辣的争权者,她不择手段,凶残暴虐。在剧中黄荣华并未把吕后纯粹地当成坏人演,以皇后的身份和地位为基础,以生动的争宠、争权等情节,层次分明地演出了吕后的母爱和亲情,把吕后色厉内荏、阴狠与羸弱等人的多面性表现得淋漓尽致。她的表演得到观众和专家的一致好评。

三峡川剧团的梅花奖得主谭继琼创新意识也很强,主演作品有《武松杀嫂》《鸣凤》等。由于《鸣凤》的演出采用的是海政歌舞团王晓刚编配的总谱,其创作视角即在歌剧角度展开,音乐元素里充满歌唱素材,同时还融入了四川清音、民间小调。作为角色塑造者的谭继琼、徐超在二度创作时,自然增强了曲牌的旋律性、歌唱性,使川剧传统唱腔的说唱、念白富有了歌唱性,节奏拖拉冗长自然改善。无论《鸣凤》《李亚仙》还是《金子》,在唱腔中增强的歌唱性的创新方式便是古老的传统剧目与现代观众审美不断调试、统一的手段之一。创造能够反映新的生活内容,使人物思想和感情外化的美学样式为现代观众所理解,如舞蹈加入芭蕾舞元素,舞台语言增加了魔术、话剧语言等语汇,再如鸣凤摘梅,伸手摘,回手一枝梅花下来了,如此增强了真实感和趣味性。

川剧《鸣凤》把谭继琼的演艺事业推上新的台阶,它像一部融入川剧元素的歌剧,在保留川剧精髓的同时努力大胆创新,活动舞台、写实性舞美的运用发展了川剧。传统川剧帮腔者都坐在幕后帮,与画外音意义相同,但该剧帮腔者却以不同身份出现在剧中,或伴舞者或代表两个矛盾思想的交锋者,在该剧中川剧的“帮腔”艺术发展了,它不仅可以出声音,而且可以出形象,在“帮腔”的同时也可以“助形”,这是川剧历史上的一大创新。

(四)导演创新——影视剧导演介入,体验法、间离法并重,把关整体审美诉求

戏曲导演对剧本的再创造有一定的特殊规律,在熟谙戏曲自身特点和舞台规律基础上,综合戏曲各种物质材料(包括演员的身心)去组织自己的艺术语言,或写实性体验,或离间手法艺术性地反映生活真实。导演掌控全剧整体效果,除重点引导演员表演外还同时对舞美、灯光、化妆、服装作整体把控。重庆有影响的几个大戏除《金子》的导演是本土导演胡明克外,其余《李亚仙》《鸣凤》等都是外援。特别是《鸣凤》一剧,除邀请川剧导演任庭芳执导外,还邀请了话剧导演查明哲。话剧导演的介入,带来了川剧审美意识的变化,戏曲创作时写意手法减少,写实意识增强,戏曲程式化的表达加入了话剧、歌剧痕迹,舞蹈编排也揉进芭蕾、民间舞元素,川剧传统用一桌二椅表现的大千世界,现在进行了专业的舞台设计,加上灯光处理,川剧演员的虚拟动作收到了虚实相生、化虚为实的逼真效果。优美的舞蹈与绚丽写实的舞台交相辉映、浑然一体,取得了尽善尽美的艺术效果。与当代的审美情趣契合,是川剧创新重要成功方式之一。

《李亚仙》一剧,根据导演需要借鉴话剧舞台灯光的使用,比如一束光线直射演员,舞台暗光,强化了人物的雕塑感;顶灯或追光,普通灯和电脑灯混合使用,增强了舞台效果,渲染了舞台气氛。此外,如果需要,也使用彩灯,如李亚仙刺目时,整场的灯光瞬间变为红色,对于情绪的渲染起了较强的支撑作用。使一贯用大白灯的川剧舞台增添了新的魅力。此外,化妆、服装也不断调整,李亚仙的荷花图案服装,便借喻了她的出淤泥而不染,其整体造型弃用传统的平面造型,采用了写生技法,增强立体感,使剧中人物造型非常美丽,令人赏心悦目。

三、结论

作为非物质文化遗产传承人的重庆川剧人努力完善一切可能,对编剧、唱腔、程式、音乐、舞美、服装服

饰进行创新,从现代人的审美角度,改编诠释川剧艺术,同时利用微博、网络、媒体营销积极推广川剧,取得了不小的成绩,如今周六想到金汤街看川剧,需提前预约买票,反映出重庆川剧市场的回暖、升温。

川剧发展、生存的途径重点在于创新,如果停留在吃川剧老本,翻来覆去表演“传统折子戏”,而不开拓创新,路只会越走越窄,甚至退出历史舞台。在文化繁荣发展的长河中,只有拓展题材,突破传统,表现形式多样化,更多演绎当代故事,确立全新创作理念,符合现代观众审美情趣,才是发展川剧的根本途径。重庆川剧创作,要揣摩时代的变化和观众欣赏水平需求,在坚持发挥自己艺术优势的前提下,依托生活,从中吸取宝贵的素材,借鉴《金子》《李亚仙》《鸣凤》的成功经验,不断打磨推敲,推陈出新,打破传统题材的束缚,努力用贴近观众生活、反映时代风云的题材,创作出艺术性、影响力、价值观俱佳的川剧新品,使川剧自身的戏曲品格,显得更加鲜明,故事更加贴近观众,唱腔更加清新优美,才会诞生更加富有渝派特色和时代气息的川剧作品,彰显代表重庆地方戏曲的非物质文化遗产项目,使具有三百年历史的川剧,富有长久吸引观众的魅力。

参考文献:

- [1] 戚序,王海明. 对非物质文化遗产传承人生存环境的思考[J]. 西南大学学报:社会科学版, 2011(3):111-116.
- [2] 刘锡诚. 传承与传承人论[J]. 河南教育学院学报:哲学社会科学版, 2006(5):24-36.
- [3] 曲润海. 乐当观众看川剧——从川剧《欲海狂澜》想到戏曲改编[J]. 四川戏剧, 2009(2):14-15.
- [4] 廖全京. 勇者魏明伦[J]. 四川戏剧, 2011(1):23-27.
- [5] 阿甲. 戏曲艺术最高的美学原则——戏曲程式的间离感和传神的幻觉感的结合[M] // 戏曲表演规律再探. 北京:中国戏剧出版社, 1990:183.
- [6] 蒋菁. 中国戏曲音乐[M]. 北京:人民音乐出版社, 2005:18.
- [7] 胡芝凤. 看梅花奖演员的表演,谈中国戏曲表演审美特征——评陈霖苍、黄孝慈、沈铁梅的表演[J]. 四川戏剧, 2003(4):36-38.
- [8] 四川省川剧艺术研究所,四川省川剧学校. 川剧音乐概述[M]. 成都:四川文艺出版社, 1987:262.
- [9] 陈国富. 尽显风流数新锐——孙永波侧记[J]. 中国戏剧, 2002(12):18.

Research on the Inheritor and Passer of the Immaterial Heritage Sichuan Opera

QIN Qin

(School of Fine Arts, Chongqing University, Chongqing 400044, P. R. China)

Abstract: Sichuan Opera is one of the cultural treasures of the Chinese nation resulting from the chock, combination and integration of the migration cultures of the Bas and the Shus. As a form of immaterial cultural heritage, the actors and actresses play an important role in passing down this form of art by their talented interpretation and creation. Since the reform and opening, the Chinese cultural environment has evolved with chances and challenges. Survival and innovation are the key to this form of art. This thesis is intended to tackle this problem by an exemplary research of the personnel of the Sichuan Opera in Chongqing and their interpretation and innovation.

Key words: Sichuan Opera; inheritors; innovation

(责任编辑 胡志平)