

蜀籁

三部曲

陈国福 著



以亲历亲见、所闻所感，探讨
《变脸》、《易胆大》、《巴
山秀才》怎样从案头之作转化
成场上之曲……



蜀籁

三部曲

陈国福 著



巴蜀书社

图书在版编目 (CIP) 数据

蜀籁三部曲/陈国福著. — 成都: 巴蜀书社,
2015.6
ISBN 978-7-5531-0516-1

I. ①蜀… II. ①陈… III. ①川剧-戏剧评论-文集
IV. ①J825.71-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第052048号

蜀籁三部曲

陈国福 著

责任编辑 陈亚玲
封面设计 张 科
出 版 巴蜀书社
成都市槐树街2号 邮编 610031
总编室电话: (028) 86259397
网 址 www.bsbook.com
发 行 巴蜀书社
发行科电话: (028) 86259422 86259423
经 销 新华书店
印 刷 四川五洲彩印有限责任公司
版 次 2015年6月第1版
印 次 2015年6月第1次印刷
成品尺寸 240mm×168mm
印 张 11
字 数 200千
书 号 ISBN 978-7-5531-0516-1
定 价 42.00元

本书如有印装质量问题, 请与发行科联系调换



陈国福 戏曲评论家。1939

年3月21日生于四川省宜宾市。自幼聪慧，天赋文才，15岁起在成都、重庆报刊上发表各种短文。1956年出版小说集《补牛棚》（四川人民出版社），1957年出版《红领巾车》（四川人民出版社）。1956年考入四川大

学中文系，大学期间钟情乡土文化，常写戏曲品剧文章。1961年毕业分配到四川省川剧院，历任艺术室、编导室、院长办公室副主任、主任等。1977年创作现代戏《骄杨颂》（合作）、1980年改编传统喜剧《牡丹缘》，皆由四川省川剧院首演。曾先后任教于四川省戏曲编剧进修班、四川省川剧学校、成都市老年大学。在戏曲理论与戏曲批评工作中，笔耕甚勤，著述颇丰，陆续出版《天府之花》（重庆出版社，1983）、《川剧揽胜》（四川人民出版社，1986）、《周企何舞台艺术》（四川人民出版社，1989）、《中国川剧》（成都出版社，1993）、《一世戏缘》（巴蜀书社，2000）及《观图说戏》（合作，巴蜀书社，2000）等专著。单篇论文入选《川剧爱好者》、《川剧知识与欣赏》、《李文韵舞台艺术》、《张光茹舞台艺术》、《川剧艺苑春烂漫》、《面向新世纪的思考》、《中国专家论文选集》以及《中国大百科全书》（戏曲、曲艺卷）等。作为新中国培养起来的第一代文化人，陈国福潜心于中国戏曲的理论研究，既有着对传统美学乃至文论、画论的独到见解和认识，同时又熟悉戏曲发展规律与川剧舞台艺术，经过他的爬梳整理，探幽析微，使之系统化、科学化、理论化，并闪现出美学的光彩，在中西戏剧文化的比较研究中，勾画出20世纪川剧发展的历史轮廓。其著述被录入《川剧词典》、《川剧志》、《成都市·川剧志》、《成都文化文博词典》及《振兴川剧十年》等。

序

序

2007年，中共四川省委提出“振兴川剧”已历二十五度春秋。这一年又传喜讯，令人振奋：第八届中国艺术节四川省川剧院的参演剧目《易胆大》继《变脸》之后再次荣获中华人民共和国文化部“文华奖”，入选国家舞台艺术精品工程“十大精品剧目”，建立起国家舞台艺术精品剧目生产基地。两个剧目都出自四川省剧作家魏明伦之手。一个剧作家，一个剧院，在“精品工程”中连获殊荣，在全国戏曲表演团体中确属凤毛麟角。这是21世纪以来“振兴川剧”取得的重大成果。

“振兴川剧”以“出人、出戏、赢得观众”为主旨，在各种形式的全省性调演或庆典中，曾涌现出不少颇受好评的新创剧目，并享誉当时。但是，由于种种原因未能保留下来，有识之士都为之惋惜。2002年5月“振兴川剧”20周年之际，四川省川剧院院长陈智林，毅然做出重排《巴山秀才》的决定。《巴山秀才》是第一届“振兴川剧”调演时留下的优秀剧目，由自贡市川剧团搬上舞台，一经演出，当时就享誉四



川，很快蜚声全国。像这类深受观众欢迎的新创剧目，经过再度打磨完全能够成为舞台精品，做到“异地共赏”与“异时共存”；倘若任其束之高阁，那么，我们永远也不会有剧目的积累。所谓“出戏”，也只能是“猴子掰包谷”。川剧拥有那么多优秀传统戏，所谓“唐三千、宋八百，还有数不完的三列国”，正是历代艺术家不断创造、发展和传承的结果。陈智林因领衔主演《巴山秀才》与《易胆大》，两度荣获中国戏剧“梅花奖”，连续两届被选为全国人大代表，成为享有盛誉的著名表演艺术家，成为剧院和剧种的代表人物。出演《易胆大》的崔光丽（饰演麻五娘）、李莎（饰演易大嫂）、刘谊（饰演霓裳、花想容）等中青年演员也因此荣获中国戏剧“梅花奖”，成为观众熟悉和喜爱的优秀演员，在戏曲舞台上焕发着无限的魅力，为各个层次的观众喜闻乐见。

四川省川剧院取得的骄人成绩，不仅是在全国各项重大演出活动中累获大奖，更在于他们通过较长时间的艰苦奋斗，开始扭转“台上振兴、台下冷清”的被动局面。自1997年首演《变脸》后的十年间，他们不断以精品意识打造精品剧目，博得了观众，特别是青年观众的喜爱和好评。一个不可忽视的事实是，川剧院的演员在观众中口碑甚佳，他们将那些从未看过川剧的新观众请进剧场。这正是国家舞台艺术精品工程的价值所在。一个贫穷落后的国家，不会产生精品剧目，更不会实施精品工程。创作演出舞台艺术精品剧目，不仅仅可以让观众认识到中国的传统文化，还能深切地感受到当代中国的全面发展和进步。

“振兴川剧”不仅出了精品剧目，同时还出了及时评论精品剧目的学术专著《蜀籁三部曲》。由四川省川剧院演出，魏明伦创作的《易胆大》、《变脸》以及与南国合作的《巴山秀才》，这三部剧作都非常鲜明地反映了近代四川的社会风情，《蜀籁三部曲》就是对这三部剧作的研究。作者陈国福系资深评论家，长期供职于四川省川剧院，曾直接参与《易胆大》、《变脸》、《巴山秀才》的排练与演出，以其亲历亲

见，所闻所感，探讨它们怎样从案头之作转化成场上之曲。并从一个剧院说到一个剧种，从“振兴川剧”论及中国当代戏曲的发展。

中国当代戏曲进入改革开放的历史新时期，社会转型必然带来文化转型，戏剧观念的突破导致戏剧手法的创新。《蜀籁三部曲》全书贯穿着鲜明的历史唯物主义观点，突破“就人说人、就戏说戏”的成规旧制，不落前人窠臼，提出独特见解。当《易胆大》回到20世纪80年代初期，便不仅是一个孤立的、静态的新创剧目或文化现象，而且是剧作家在新时期的试笔之作，成为当代戏曲转型的标志性剧目，甚至可以看作是新时期中国当代戏曲的开篇之作；《变脸》将川剧传统中的绝技“变”作舞台上的绝剧，演绎出一曲动人肺腑的人性悲歌，倘若将它放在世界历史发展的大舞台上再加审视，剧中对中国封建传统观念的形象批判，便明显地具有了世界话语权。作者在重新评价剧本、充分肯定剧本的历史地位的同时，还就剧作家的“编剧主将制”、“斗室文化”等观点提出了自己的见解。这些论述是会引起广大读者阅读的兴趣和思考的。

我与陈国福相识多年，此前由他著述的戏曲理论专著《天府之花》、《川剧揽胜》、《周企何舞台艺术》以及《中国川剧》等，其视角独特，在戏剧界影响颇大。《蜀籁三部曲》是他晚年的倾心力作，既能读到他深厚广博的学识，又能看到他对戏曲舞台的深刻理解。本书以较多的篇幅论述舞台艺术，深入探讨其中的表演艺术特别是舞台美术。并从四川省川剧院追溯自贡市川剧团；从舞台装置论及古典戏台；从中国戏曲远涉西方戏剧……甚至从舞台艺术角度来深入剖析，提出重新界定中国戏曲现代戏。尽管戏曲与话剧属于两种不同的戏剧观，但在舞台实践中完全可以在相互碰撞之上融为一体，写实与写意其实能够并行不悖。熊源伟、查明哲两位著名话剧导演为“振兴川剧”注入了新鲜血液，为我们建立国家舞台艺术精品剧目生产基地奠定了坚实的基础。中国现代当代戏曲在20世纪因政治风波和西方文化的冲击，遭到各种各样的



颠覆和解构，在戏剧创作、戏剧批评等方面，产生了理论上的混乱，导致一些剧目的流失。《蜀籍三部曲》则有助于我们恢复和重建中国戏曲的传统美学。

当前，在川剧总体上还不是很景气的情况下，“振兴川剧”提出“好戏要广泛上演”、“千锤百炼、精益求精”，目的是“赢得观众”、“出人、出戏、出效益”，并在实践中遵循和坚持。近年来四川省川剧院在四川及各地演出引起强烈反响，令人注目，发人深省。《变脸》演出160余场，演出收入100万元，观众10万人次；《易胆大》演出75余场，演出收入180万元，观众5万人次……这些佳绩，让人欣喜不已；透过这些数字，我们可以看出四川省川剧院及其戏剧工作者付出的辛勤劳动，也可窥见舞台作品的成长和成熟过程。

从提出“振兴川剧”以来，四川省川剧院注重观念的创新、剧种资源的整合、人才优势的互补、演出渠道的拓展、对外交流的多元，培养和造就了一批精干的队伍，他们在创作中突出时代精神、鲜明的民族风格与浓郁的地方特色，使剧院拥有一批质量较高、久演不衰的保留剧目。尤其是近年来，剧院排演的《变脸》、《易胆大》、《巴山秀才》、《董竹君》等，通过“名院+名编剧+名导演+名演员”的组合模式，汇集了全国著名的编剧魏明伦、徐棻，导演熊源伟、查明哲、任庭芳，演员陈智林、李莎、崔光丽、刘谊等，并取得了耀眼的佳绩。

“若要人迷戏，先要戏迷人。”这是李致同志多次引用的两句话。川剧不是没有人看，关键在于要有好戏、好演员，要多出闪耀着独特光彩的、有艺术价值的成果。怨天尤人于事无补，与其口头上絮絮叨叨，倒不如多下些实在的工夫吧！

朱丹枫

2009年9月2日



目 录

序	/ 1
引 言 新世纪中国当代戏曲鸣蜀籁	/ 1
第一章 蜀籁三部曲迭现的平民英雄	/ 3
第二章 蜀籁三部曲独具的关目排场	/ 31
第三章 陈智林全新包装蜀籁三部曲	/ 52
第四章 蜀籁三部曲加盟的舞台明星	/ 84
第五章 蜀籁三部曲演出的台前幕后	/ 116
余 论 中国戏曲现代戏的另类绝唱	/ 142
附 录 蜀籁三部曲演出获奖纪要	/ 147
后 记	/ 167

引言

新世纪中国当代戏曲鸣蜀籁

四川省川剧院是一个富于开拓创新、蜚声国内外的戏曲表演团体。剧院在打造名牌戏曲院团的同时，注重打造精品剧目，建立精品剧目生产基地。21世纪以来，接连推出由“巴山鬼才”魏明伦创作的，展示巴蜀风情的《变脸》、《易胆大》、《巴山秀才》三部作品，在中国戏曲舞台上形成了一道亮丽的文化景观。在中国艺术节、中国戏剧节、北京国际戏剧演出季以及上海国际艺术节等重大庆典中屡获大奖：《变脸》享誉在前，《易胆大》令名于后，并收入国家舞台艺术精品工程“十大精品剧目”。在文化部、财政部联合实施“国家舞台艺术精品工程”的第一个五年选拔的50台精品剧目中，一个作家、一个剧院连占两台，这在全国戏曲院团中实属罕见。《巴山秀才》荣获中宣部第十二届“五个一工程”奖、“曹禺戏剧奖”、“文华新剧目奖”。四川省川剧院院长、著名表演艺术家陈智林因领衔主演《巴山秀才》、《易胆大》深有感触，他将这两部剧作与《变脸》合称为“蜀籁三部曲”。在一次《易胆大》艺术研讨会上，魏明伦支持这



一论点，并坦言：“我的这三个戏是巴蜀文化的符号，非川剧莫属。这个土特产是巴蜀文化的，是现代化的土特产，土特产的现代化。”魏明伦剧作的号召力很强，因为它存留了历史上川剧的精华，体现了戏曲遗产的价值。如今，三部曲已经载入史册，成为永远的川剧，永远的戏曲文本。随着当代社会对传统戏曲理解的不断深入和价值重估，魏明伦剧作的文化含金量与艺术风采亟待我们进一步咀嚼、含化并发扬光大。中国艺术的本质，是以深厚的文化底蕴取胜。文化的贫瘠，不能产生高尚的艺术；文化的富有，才能引导人类精神向上。“蜀籁三部曲”正是这种精神的高度体现。

当人类社会进入21世纪，基于对“越是民族的就越是世界的”这一理念的感悟和认同，努力创造具有强大生命力的地域文学，已成为文学界和戏曲界共同关注的创作课题。相对于京味、海味、陕味、东北味、粤港澳味诸多作品而言，蜀籁三部曲在剧本创作方面达到了相当水准，经四川省川剧院重新推出，在广泛辐射中产生了深远影响，进而在中国当代戏曲舞台上为川剧争得了一席之地。三部剧作由一个剧院同时推出，为广大观众献上一席精美的饕餮大餐，凝聚着新一代川剧人以精品意识创新川剧的梦想。十年来，三部戏突破时空，打破方言隔阂，在大江南北尽显风流。通过持续演出接受观众和市场的考验，表现出“异地共赏，异时共存”的经典品质，成为“留得下，立得住，传之久远”的舞台艺术精品，不愧为当今最具精品水准、最为经典的艺术佳作。

任何一个民族都有自己独特的文化记忆。这种文化记忆通过一个个文化符号形象生动地表现出来。正像中国古典小说《西游记》、《水浒传》、《三国演义》、《红楼梦》，古典戏曲《窦娥冤》、《西厢记》、《牡丹亭》、《桃花扇》。《蜀籁三部曲》中的水上漂、孟登科、易胆大，作为一个特定历史阶段产生的传奇人物，在清代巴蜀的文化遗产中早有自己的位置。在当代戏曲舞台上，塑造如此成功的艺术形象，不仅仅是剧作家的杰出成就，同时更是艺术家的杰出成就，值得戏曲理论家深入探讨，值得戏曲史家载入史册。

第一章

蜀籁三部曲迭现的平民英雄

在中国古典戏曲中，“传奇十部九相思”，爱情仿佛成了永恒的主题。蜀籁三部曲避开了缠绵悱恻的艳异题材，把寻常百姓作为正面人物，着意塑造了三个血肉丰满的舞台形象：一个是善于在谐谑中除暴安良、济困扶危的“梨园怪杰”易胆大；一个是在大彻大悟中为民告状的“巴山秀才”孟登科；一个是《变脸》中人人小翻大案的假小子狗娃。他们都是易代之际剧作家心灵感受的具象化，在各自的生存空间被排挤在生活的边缘，尽管出身卑微，也没有什么豪情壮举，却动人肺腑，令人景仰，在很大程度上触动并改变了我们的思维定式和传统观念，从而消解



川剧《巴山秀才》剧照 陈智林扮演秀才孟登科



了高、大、全形象阴影带给人们的心理逆反，使当代戏曲更加贴近实际生活中的芸芸众生。

长期以来，文艺创作以塑造英雄人物为最高准则，革命领袖和志士先烈成了当代文学的主人公。广大读者（包括新老观众）既需要作家、艺术家歌颂为了国家独立、民族解放敢于抛头颅、洒热血的时代英雄，同时也呼唤文艺作品和戏剧舞台上出现见义勇为、救人危难的平民英雄。时代英雄以拯救天下为己任，平民英雄则是现实生活中抑制邪恶势力的正义能量，堪称不是“英雄”的另类英雄。在气质与魂魄上，时代英雄与平民英雄同样具有那种震撼人心的阳刚之气与豪迈之情。



川剧《易胆大》剧照 陈智林扮演梨园怪杰易胆大



川剧《变脸》剧照 任庭芳扮演水上漂

“艺胆大” 写出《易胆大》

《易胆大》剧本创作于1979年，那是中国当代历史发展中一个极其特殊的年代。

粉碎“四人帮”初期，满目疮痍的中国文艺界，广大作家、艺术家尚处在一片混沌之中，既不满足于回到“十七年”的老路上去，又对社会变革和文化发展的前景感到朦胧与迷茫，或者还在回到十七年中重复自己，沿袭旧的戏剧观念和戏剧手法。就在这一年的10月30日，邓小平

同志在中国文学艺术工作者第四次代表大会上致祝词，庄严地宣布文艺领域的行政命令必须废止，并直截了当地指出：

党对文艺工作的领导不是要求文学艺术归属于临时的、具体的、直接的政治任务。写什么和怎么写，只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步得到解决。在这方面，不要横加干涉。

邓小平同志在祝词中还特别指出：

雄伟和细腻，严肃和诙谐，抒情和哲理，只要能够使人们得到教育和启发，得到娱乐和美的享受，都应当在我们的文艺园地里占有自己的位置。英雄人物的业绩和普通人们的劳动、斗争和悲欢离合，现代人的生活和古代人的生活，都应当在文艺中得到反映。我国古代的和外国的文艺作品、表演艺术中一切进步的和优秀的东西，都应当借鉴和学习。^[1]

文艺作品不再全力配合政治，图解政策，剧作家主体意识的觉醒，追求创作个性自由，表达真情实感，给戏曲文学注入勃勃生机。早在1978年初春，邓小平同志在成都观看被“四人帮”禁锢多年的川剧传统戏，亲切会见被“四人帮”长期摧残的川剧艺术家，作了石破天惊似的重要指示，开创了新时期中国当代戏曲发展的新纪元。

1980年7月27日，中共中央宣传部副部长、著名文艺理论家周扬在全国戏曲剧目工作座谈会上曾做重要讲话：遵循马克思主义关于批判地继承文化遗产的理论，回顾戏曲改革的曲折历程，总结其中丰富的宝贵经验，对新时期进一步贯彻“百花齐放，推陈出新”方针中的几个主要问题做了深刻的阐述，对现代戏塑造英雄人物也提出了重要的意见：

提倡戏曲表现我们时代的英雄人物，这也是对的，是我们时代的需要；但是我们的戏曲和其他文艺一样，不应当只着重表现英雄人物，而忽视多种人物性格的塑造，更不能要求表现英雄人物一定要是“完美无缺”的“高大形象”，不允许反映英雄人物身上的任何短处，这是一种反现实主义的公式主义和



形式主义，势必导致创作上的公式化和概念化。后来，“样板戏”之所以受到大家非议，这是一个很重要的原因。〔2〕

所有这一切，给剧作家以巨大的精神鼓舞和无穷的力量。魏明伦大胆解放思想，敢闯创作禁区，走出简单二分对立的极化思维，不是在“深入生活”中寻找矛盾，设置正反面人物，而是在生活积累中结构戏剧冲突，塑造典型形象。一写“性”，二写“鬼”，三写“伶”，仅此三招，堪称“艺胆大”！由此，写出了新时期的试笔之作《易胆大》。1980年，由自贡川剧一团搬上舞台，同年6月，在成都春熙西段新闻影剧院隆重演出，当即爆发出迥异于寻常的轰动。社会转型必然带来文化转型，戏剧观念的突破导致戏剧手法的创新，《易胆大》成为新时期中国当代戏曲成功转型的标志性剧目。恰如鲁迅先生所说的“敲门砖”，《易胆大》插响了新时期中国当代戏曲的开台锣鼓，一次又一次地火爆了新时期中国当代戏曲的盛大舞台，同时也使这个在“十年浩劫”中累遇坎坷的青年剧作家一次又一次得到了与其才华相匹配的演出机遇，从而赢得了日益高涨的人气和知名度，风头盛极一时。

这个戏源于巴蜀文化的丰腴土壤，人物和故事曾在四川民间广泛流传。20世纪60年代，《成都日报》开辟“易胆大的传说”专栏，以川剧



川剧《易胆大》荣获2006-2007年度国家舞台艺术精品工程十大精品剧目奖、中国文化大奖

名丑周企何口述最多，后来由四川人民出版社结集出版，经魏明伦钩沉稽考，串缀成戏。剧中许多情节都有来源，不少人物也有其原型。九龄童在“戏中戏”中累死《八阵图》，让人联想到著名川剧文武小生康芷林，病逝前在重庆惨遭军阀迫害；花想容花轿内持剪自戕，更令观众忆及著名文武坤伶李小钟，因军阀逼嫁而吞食鸦片烟自杀^[3]。故事和人物从观众尘封的记忆中脱颖而出，怀旧但不媚俗。剧作家以令人捧腹的闹剧手法，演绎旧社会戏曲艺人的悲剧命运：三和班在龙门镇遭遇浑水袍哥与清水袍哥的明枪暗箭，当家小生九龄童累死《八阵图》，当家花旦花想容哀悼亡夫，痛不欲生，戏班全体同仁盼望师兄快来解围，以此立起全剧的主体——易胆大“三闹”龙门镇。面对两个色鬼相继为恶，易胆大利用矛盾，拿其奸弊，以恶制恶，一闹茶馆；趁机抬出骆善人，遏制麻大胆，乔装九龄童，重演《八阵图》，“变脸”装鬼，威逼恶霸跳岩亡命，二闹坟山。这场戏写了“鬼”，这在当时曾令不少人心有余悸而难于接受。亲身经历“十年浩劫”的文化人，不会忘记“谈鬼色变”的恐怖岁月。1959年冬，孟超应北方昆曲剧院之约，根据明代周朝俊《红梅记》传奇改编昆曲《李慧娘》，1962年夏秋之交首演于北京长安大戏院。由此引发一场关于“鬼戏”的大争辩与大批判，诸如京剧《探阴山》、《乌盆记》与川剧《情探》、《放裴》等传统剧目中的所有鬼戏明令禁演。1964年，孟超因剧惹祸，停职反省；“文革”初期，在批斗升级中含冤去世。魏明伦敢闯“禁区”，以鬼制恶，更令广大观众和业内人士深表钦佩。

在中外文艺史上，人类对“性”的描写，有时不但是恰当的，而且是必要的。莎士比亚的作品与基督教的圣经也常有性的描写。无论对男对女，性是一股极大的力量；尤其是在将性与爱情连在一起的时候，可以形成最富有戏剧性的场面。然而，在中国，历代批评家为此争论不已，相关的作品累遭禁毁，在“十年浩劫”中更是登峰造极。爱情变成了色情的同义语，接吻与拥抱则是修正主义的具象化。美籍华裔作家董



鼎山先生指出：正当中国“大革文化之命”的60年代，美国掀起了包括反越战、黑人人权、女权以及性自由等各项运动的社会革命。性的革命替文学创作开辟了一条方便之路，文学作品已不需要受过去惯例的束缚。色情小说总是可贬抑的，但是严肃的文学不能脱离性的描写，因为性是人类生活中最自然的一部分^[4]。如果在“性”的表层下面蕴藏着一个深层的社会问题，它就不再是简单的生理属性，而具有了社会内容的鲜明指向，议论者不得不站在超越于“性”意识的更高的社会意识立场上来分析这些性表现的社会内容的意义和价值。这大概便是剧作家后来创作现代戏《四姑娘》、荒诞川剧《潘金莲》最早的初衷吧？

《易胆大》以打擦边球的微妙方式，从反面切入人们讳莫如深的“性”与“色”，刻画了两个觊觎花想容的色鬼，演绎出又一个“英雄救美”的传奇故事。值得一提的是，剧中不仅设置了麻大胆、骆善人与花想容、麻五娘之间的种种冲突，还有易胆大夫妇、九龄童夫妇乃至麻大胆夫妇的情感纠葛，蕴藏着各自不同而又相互交叉的性话语和性叙事，与情节发展中不断并发的悲剧、喜剧或闹剧紧密地交织在一起。广



川剧《易胆大》剧照