

《草鞋县令》的剧曲融合与川剧“出夔门”之路

吴 平 白 浩

摘 要 川剧《草鞋县令》的成功带来多重意义的解读，其魅力首先在于现实主义锋芒和光辉，剧中人物的成长性使得真实性和深度意蕴大大强化。它不仅好看，而且深刻，其潜藏的超越于个案的艺术探索性也值得发掘，尤其对于戏曲与话剧的融合发展这个老话题来说，该剧也提供了新的超越性典范启示。全剧保持强烈的矛盾冲突压力感，演化为紧凑的故事情节冲击波，从外冲突到心理剧内冲突深化，在川剧艺术观念与现实传播力上探索出一条“出夔门”之路。

关键词 《草鞋县令》；民族化；现代化；融合

川剧《草鞋县令》以道驭艺，技道融合，让我们看到了不同的作品的层次性，它首先是文艺，然后是剧，然后才是川剧。魏明伦曾提出当代戏剧“台上振兴，台下冷清”^①问题，也引发了如何扩大戏剧影响力的讨论。在戏剧接受金字塔的三级跳中，作为文艺乃是最大公约数，是塔基，而川剧则需要相当专业的狭窄人群才能领会其门道；从川剧到戏剧到文艺，由窄入宽，需要放置到更宏大的系统中寻找创作理念上的破门之路。

一、有魂——现实主义之魂

对川剧《草鞋县令》的分析先走宽路，就从具有普泛性的文艺作品魅力说起。文艺作品的根本魅力首先在于道，《草鞋县令》的魅力就首先在于是一部具有现实主义锋芒和光辉的文艺作品。

从创作初衷来说，这是一个反腐倡廉的主旋律主题，题材是旧的，话题是老的，戏曲的形式也是老的，这简直构成了一个需要面对的刻板三件套，也正因此本剧的探索就具有了攻坚的代表意义。《草鞋县令》最突出的突破口就在于充分引入当代现实生活的鲜活资源，正因此，当代生活现场的认同感代入强烈，全剧的现实主义锋芒甚至具有了批判现实主义的严峻和真实感。“县长”纪大奎所面对的阻力是一目可见的，一场又一场戏所展示的就是一幅幅官场现形图、升官图。他所处理的三桩政务赈灾、削罪、治水，其实压力来源和难度都是来自于人祸。甫一上任就迎头撞上灾荒，而灾荒的处理难度在于地方实权派人物的专横冷酷和权力格局的牢不可破。县丞杨承祖实权在握，衙役、士绅基

本都在他的掌握调度之中，他说捕人就捕人，他说没粮就没粮，他架空纪大奎，一方面以“国家法度”“朝廷降罪”为名打压，另一方面又以“天灾你我无责任”推诿责任。什邡三年两灾已是常态，而官员则是拖字诀应付，官民对立，纪大奎面对的灾荒只是表象，而极度恶化的官场生态才是更为可怕的。在这个官场生态里，媚上欺下、权欲熏心、面子工程、残民害民等潜规则大行其道，反而成为“正途”。已经升迁的前任出面发号施令，鸡毛当令箭的随员戈什哈，在任的杨承祖、杨承祖之下的爪牙士绅，这已经织成了一张从上到下密不透风的立体大网，这张大网可以轻松地吞噬掉、同化掉各种异质元素。纪大奎秉持的惟民至上信念与这张网里一众官吏的明哲保身、求个仕途前程的理念从根本上是冲突的，故而这个本质冲突会在不同时段层出不穷地爆发出新花样来。这也是本剧的核心矛盾冲突，由此驱动而推演出持续不穷的“戏”。纪大奎坚持施粥赈灾，杨承祖阳奉阴违，又将高景关人排除在赈济之列，牵扯出戴罪旧案。真是一波未平一波又起。继而杨强硬缴夺山民救命茶，将纪大奎与吴忠隆定下的“以茶换粮”大计来了个上房抽梯、釜底抽薪，也将纪吴二人刚建立起来的信任破坏，吴忠隆怒斥：“你两个官老爷，合伙骗我们茶叶，就是想把高景关五千山民困死饿死！”纪大奎感叹：“把师兄搵来立起，置我于不仁不义之地。”取道野河滩的治水方案更置高景关山民死活于不顾，官民矛盾方才缓和，瞬间就又彻底激化，高景关山民绝望中炸山引水，什邡百姓则“红起眉毛绿起眼睛，杀气腾腾上山去了”。“一边要炸，一

边要保，民情汹汹似火烧”，这火既是旧矛盾的堆积，也是杨承祖的煽动激化，而纪大奎就被架到了这火上烤，不得不自戴枷锁赴死犯险，这固然展示出纪的担当作为，可从另一面也说明治理的穷途末路。赈灾、缴茶、炸山，杨承祖一步一步推起的矛盾掀起全剧第一波爆发的高潮，各种缓和救治被销蚀，各方势力走向摊牌，各方意志对抗不可调和。这“雷雨”式的堆积与总爆发以射箭镇压、吴忠隆中箭赴义、吴纪折箭盟誓再结盟而结束。

总体看，什邡县情走势都是在这个县丞杨承祖的暗中操控下发展，县令纪大奎可谓权力被架空，努力被掏空，上被上级呵斥停职夺权，下不得百姓支持，在与地方实力派的斗争中可谓是一败再败。纪大奎的危机方从雷霆爆发中脱身，接着就又陷入软刀子阵之中，杨承祖指使众人“雅贿”，“群起而攻之”与群起而贿之只在手掌翻覆间。一方面污民为匪，将吴忠隆之死谎报为纪大奎镇压有功，另一方面又打压其“私抚罪民，擅改引水方略”，糖果与大棒齐下的系统工程高效运转。在与官场潜规则的斗争中，纪大奎尽管洁身自好，勤政爱民，但却不得不坠入落败就范的旧轨。

雅贿围猎图是本剧别出心裁的精彩一幕，充分展示杨承祖既是翻云覆雨的权力高手，又是投机钻营高手，他一手导演出多幅官场现形图、升官图。这些都使得一个历史剧转化为一个鲜活的现实题材、现实主题剧目，历史题材新的重生意义恰恰是鲜活的现实经验和现实意义赋予其活力的。从接受效应来说，该剧所打开的官场现形记、升官图这现实意义使得接受人群面开阔，现实生活的强烈认同带来广泛人群入脑、会意的共鸣，也突破传统戏曲接受人群相对狭窄的痼疾，带来戏曲的开门、破门效应。观众从听戏、看戏的局外人，到戏中人的同情共振，不拘于戏曲艺术形式专业门槛，超乎技艺的细节门道，而直击灵魂。《草鞋县令》走向广阔的社会、广阔的生活，实现了人人皆懂、人人动容的接受量，戏曲艺术的开门效应凸显，广开门户也带来自身艺术的登堂入室，传统戏剧的祭祀、教化、审美、娱乐多功能皆开。

查明哲早有言，“当代不当代，关键不是题材。题材可能是当代的，也可能不是当代的，但其中的思想意识和人物要用当代意识去观照、去解释，我始终这样做的，即使是排经典戏也是要和当代人的思想灵魂去沟通”。^②《草鞋县令》夺古人之酒杯，浇自家之块垒，其“立主脑”立的就是现实主义之魂。艺术的生命力永远来自于现实生活的滋补，有了这个现实主义的支撑，文艺也才能旗帜

鲜明、理直气壮地文以载道——反腐倡廉，跑山悟道，转变作风，人生修炼，在理想与现实之间奋斗。查明哲“戏剧是教堂”的信条就注定了对于精神、对于信仰、对于灵魂的追求高度与深度，他之被称为“残酷导演”的从艺史也证明了这种追求的神圣与严谨。纪大奎面对困境不逃避责任，既承担眼前的现实问题，也不回避对于永恒价值的追求雄心，该剧对于主题“载魂之舟”的提炼升华，就从简单的廉政主题上升为人生哲学，对于政治生态中的人来说由此具有了更为丰腴的经验体验，也具有更为深邃和强硬的信念之骨。与戏曲唱念做打的形式丰富性相比，话剧的主要艺术形式“话”相对单一，但相对应而突出的直白表达与通俗化传播力、对于生活反映的现实性以及思想探索的深度使得其生命力旺盛，正是因此，《草鞋县令》在剧曲融合中对于现实主义之魂的培育成为其核心艺术魅力。

二、有戏——压迫感与爆发力

丰富的现实生活资源是培育现实主义之魂鲜活的艺术土壤，《草鞋县令》以此为基础的艺术提纯和升华也同样重要。全剧保持着强烈的矛盾冲突压力感，演化出紧凑的故事情节冲击波。在赈灾——缴茶——炸山的逐级酝酿发展到武戏高潮之后，转入雅贿文戏，戏谑调侃，张弛有度，压力一抵抗一再压力一再抵抗，在县衙内的阳奉阴违、民间士绅的雅贿后，上峰的压力直接出场。在纪大奎题写“离微不二”以明志之后，上峰公文下达，“着其自省”将其停职，在县内软硬两手均未得逞时，上级权力直接强硬出场，不顺从者被发配冷板凳，而佞徒杨承祖取而代之开始发号施令，这图穷匕见的强压再次将纪大奎“逼上山”。一波又一波的矛盾层层叠叠，终于推出全剧最为精彩的华章——跑山悟道，这场戏是炸山一次爆破后累积压力的再次爆发，更是从前面故事情节的外冲突转到心理活动内冲突的深化，推动了全剧在情节上的总爆破，在精神境界上的总攻坚。

跑山悟道一场，“脱衣脱靴又脱皮”的过程可谓是为官为人修炼过程的实践论积累和逐层升华。纪大奎的路越走越窄，越走越难，除了官场潜规则势力的强大外，纪大奎本人也是有问题的，除了个人道德修炼的“慎独”“离微不二”，以及抽象的“惟民至上”理念，他缺少可堪与敌对方较量的力量来源。在山重水复疑无路中，他需要自我反省，也需要自我革命。脱衣是摆脱虚伪面子和架子，脱靴是务实走群众路线基层路线，脱皮则从身

外浮物转到本体,由肉体而触及灵魂,是痛彻肺腑的“出血”,由表及里的三层间形成鲜明的逐层递进,也益发地知易行难。成长之路其实也就是自我批判之路,昨日之我不死,明日之我不生,破皮流血之痛,既是对于脚上血泡写实之破,也是旧日窠臼的写意之破,“这一痛我把他好有一比,看起来人生路不破不立”“痛彻肺腑啊当洗礼”由此成立。也正是这蜕变之难,更反衬得新生后的喜悦发自肺腑,极具感染力,“竹杖芒鞋轻胜马”的从形到神、从写实到写意都贴切实用,旧词在此反而翻出新意来。

“三脱”是破,也是转变工作作风的自省,由此登上山顶而一览众山,观察角度的变化带来了人生境界认识的彻底升华,“几次上山,走马观花。今日登顶,恍然有别”。但《草鞋县令》的超越处在于嫌这还不够,还需要一次“立”的支柱作用,需要对“道”的更为精炼和更为纯粹的升华。百尺竿头更进一步难,《草鞋县令》跨出了这一步,它对于升华的点化不是硬安上去的抽象概念化,而是来自民间生活和历史文化的催化,那就是民间船棺葬所提醒的“载魂之舟”。磨难到点化一层叠一层,层次丰富,意蕴深刻,过程自然。对于一般干部来说,跑山常有,而悟道难,正是因此,这种人生境界的升华既是何其不易,又是何其自然,难怪纪大奎要欣喜万分地欢呼“找到了,找到了”。这个升华过程绝非肤浅的表皮式过场,也非脸谱式、概念化的嫁接,相反,是对于灵魂蜕变残酷之旅的充分体悟和展示。全剧毫无简单肤浅的乐观可言,相反充满压迫感,浴火的残酷性令人颤栗,上山的过程犹如下地狱般从一层到十八层式的严峻和丰富,这是纪大奎的上山之路,也是中国人的灵魂上山之路,是灵魂攀峰之旅。从脱衣脱靴脱皮的三叠再到载魂之舟悟道,水温看着一度一度上升,临界点上再添一把火,终于彻底沸腾,唱腔的高亢犹如雄鸡一鸣天下白,浪上迭浪,灵魂的颤栗与喜悦何其激越又何其自然。跑山悟道一场既是现实主义的工作方法成长笔记,也是浪漫主义的、抽象表现主义的灵魂蜕变的寓言。

从艺术上看,从现实世界的上山勘探治水路径这一写实事件过渡到灵魂洗礼这一抽象写意,自然而又自由,堪称神妙,跑山悟道一场对于话剧写实与戏曲虚拟写意的融合堪称探索的典范,将戏曲的写意、虚拟之长发挥到极致,实现了写实手法极限基础上的再次攀峰突破,堪称当代戏剧道路发展中的杰作。就全剧而言,心理的压力、灵魂考验与折磨,再到升华的严峻与残酷性,堪称中国当代灵魂

进化史上的“神圣的喜剧”——“神曲”。这就是查明哲所推崇的——戏剧就是教堂,是灵魂的家。围绕灵魂升华的深刻主题,丰富的艺术手段自然而又传神地展开,雍奴的牵引勾连,帮腔辅助的推波助澜,杨承祖冷眼式的边锤旁鼓,再加之主角纪大奎念白、唱词、繁复精彩的跑场与“三脱”动作,把抽象的精神世界变动演绎得生动具体,抽象理念以活灵活现的舞台呈现来传达,既是实的又是虚的,既是虚的又是实的,虚实相生相激,回环往复,构成无限生发的意境。跑山既有情节性过程性,又有可视化可吟咏化,甚至上升为抒情性的啼血鸣叫,戏曲性戏剧性的综合体系各部分相得益彰,构成多角度、多声部、多形态多艺术路径的宏大交响奏鸣效应。戏曲的现代化、民族化,剧与曲融合与创造性发展,在此得以典范体现。

跑山悟道一场高峰耸立,其爆发力并非偶然,我们可以看到全剧在情节节奏、人物设置、戏曲形式运用等多方面铺垫而形成的“出戏”系统工程效应。在查明哲导演的二度创作中,分明可见在全剧节奏控制上的匠心。针对传统戏曲慢节奏、从内容到形式枯燥老套的痼疾而有的放矢,全剧有意识地紧缩节奏,加强观众压迫感,压缩前部救灾部分,压缩铺垫部分,以疾风骤雨般的节奏推进,更多戏份转入升华和高潮部分。次要人物设置上,增加了戈什哈,增加了上峰情节线压力线,减少了对情节推动作用无足轻重的老师岳丈,这一增一删,明显使得矛盾冲突更加集中和尖锐,剧情节奏更快。剧中多次出现纪大奎、杨承祖、吴忠隆等人剑拔弩张的对立面多角色联腔,既有几方同台异梦的各自小心思表白,更有火花四溅的直接交锋,犹如快板书抢词一样的对白和唱腔节奏大大提升了情节节奏,再辅以戏曲特有的锣鼓节奏,此种形式巧妙调用戏曲舞台的假定性夸张性之长,既聚合矛盾,更突出鲜明的对比性,把戏曲的虚拟性与话剧情节的激烈冲突性进行了创造性的聚合。

三、有人——成长性与复杂性

尖锐的矛盾冲突,奠定了全剧具有压迫感的情节,层层铺垫再到总爆破,完成了高潮中的升华。作品不仅情节出“戏”,而“人”也出“戏”。

在核心人物设置上,纪大奎、杨承祖这两大主角都具有突出的人物成长性,这是出“戏”的关键元素。人物成长性的逐层变化既使得全剧的故事变化丰富,又使得人物的真实性和深度意蕴大大强化。就全剧来说,除了第一主角纪大奎,杨承祖这个人物的塑造,也焕发出人意料的别样魅力。前

面已经分析过杨承祖作为官场老手对于纪大奎施政的掣肘，杨承祖既是个酷吏，也是个干吏能吏，他是官场潜规则的洞察者和执行人，既有地方实权派的强横冷酷，也有察言观色、见缝插针的心机手段，他是官场现状的百科全书，一心往上爬，也升官有道，什邡县的风波里基本都有他的影子。他既有瞒上欺下又有媚上欺下，既有硬抗软拖、偷天换日，也有人情雅贿的陷阱和软刀子，他既是趋炎附势的帮凶，也善于揣测人心投其所好。杨承祖是一个有水平有深度的官场投机分子，但他主要是对官场潜规则的随从和随波逐流，他这样的行为主要仍是一个官场旧秩序的被塑造者。而在查明哲的创作中，将杨承祖从单纯的反派改造为一个丰富复杂得多的“可教育好的对象”。在官场之中，与纪大奎的独树一帜相比，杨承祖这样的多面人、这样的几面光心理其实更具有普遍性，其内心的波澜和转变也更具有代表性。

作为纪大奎的另一个影子，杨承祖这个人的丰富性逐步展开，他同样具有纪大奎相似的学而优则仕经历和价值追求，“我也曾秉烛攻书寒窗苦，我也在修身追先贤。我也想早日成为七品县，一路顺风魏阙前”。立德立言立功这三不朽是所有读书人终极价值追求的经典表述，作为同道，这又何尝不是杨承祖的追求？正因此，他深明纪大奎的价值追求软肋之所在，才会导出量身定制和对症下药的雅贿手段。但官场现实是骨感的，“得罪上司仕途险，求自保明哲保身是必然”“上峰牯到这样做，我只好苦瓜当成嫩包谷”。杨承祖作为帮凶，甚至变本加厉的手段也不过是要交纳的官场升迁投名状和灵魂卖身契，他面对师兄的理想主义与现实冲突有着“一言难尽”的苦衷：“师兄，山上罪民沾不得，只有这治水才能出政绩呀……收缴茶叶五千担，师兄斥责我脱了关联，非是我下作耍手段，出无奈只得与你挽圈圈。”他对师兄有私谊更有人品学问的敬佩，他也是有着按他所遵从的官场规则来替师兄仕途前程操持的劳心劳力。增加戈什哈，就增加了上峰情节线和压力线，这压力既是对纪大奎的，也是对杨承祖的。他也有内心的痛苦，也有面对上级压力的无奈。杨承祖这样的人物和心态在官场中是具有代表性的，甚至是居于主流的大多数，而他这样的人物最终的抉择和发展方向更是代表着官场发展的风向标。跑山悟道一场戏既是纪大奎的灵魂深化之路，也同样是一路尾随的杨承祖的灵魂蜕变之路。

对杨承祖这第二主角，改变原先的敌对派定位，变为可教育好的成长人物，展示他也有灵魂变

化的过程性，展示人物的内在心理变化的丰富性，挖掘灵魂内部斗争的激烈性到嬗变的意义，既具有主题的现实针对性，也使得本剧更有戏。纪、杨这二人转变有先后，具体过程、分寸亦有差异，彼此形象相互配合相互映衬，更见光彩，全剧主角就此由单一主角变成了双子星。“好啊，师兄悟道，载魂之舟”既是杨承祖对纪大奎悟道的敬佩和点化之语，也表明是对自己的教育和转化的关键一步。但杨承祖之悟又与纪大奎之悟仍有差异，其后乞娃的掘墓找书与杨承祖的昧心藏书形成灵魂高下的对比，而跳崖的决绝更是再对杨承祖加上一把火，也将他那温吞水终于烧开。他的转变具有更为沉重的脚步，交书之举意味着他与此前他所厕身伺候的官场势力的决裂，也意味着其前半生所信奉、所经营事物的轰然倒塌。杨承祖具有浮士德式的与魔鬼订约的沦落过程，也具有读书人对理想和天堂的向往，客观上演绎了由炼狱向天堂的蜕变飞升过程，这更体现出人性的丰富复杂性。人都有现实生活的肉身性，如果说纪大奎算是“沉重的肉身”的话，那杨承祖就要算是“沉沦的肉身”，对肉身性的丰富认同与不懈拯救所具的人性挖掘深度可堪与纪大奎悟道升华相提并论。

人物的成长性带来情节的变化丰富性，也带来主题意蕴的深刻性。《巴山秀才》中孟登科的成长性已有先例，而在《草鞋县令》中，纪大奎转变作风悟道生，杨承祖良心苏醒步后尘，跑山悟道这场戏、杨承祖这个人，使得剧作在艺术境界上具有了超越性的巅峰意义。如果说纪大奎给人以崇高的悲剧美感，那杨承祖的转变就给人以更多现实经验的亲切感，更多凡俗世人认同投射的温馨感；纪大奎是高音部，杨承祖就是中低音部，二人的声部和鸣构成该剧主旋律更为丰富和更为深邃的意蕴。

四、有路——川剧振兴的“出夔门”之路

传统戏曲的发展一直面临两难的焦虑，戏曲的现代化与民族化双向需求，融合发展已为大势所趋，但戏曲界也有声音担心被话剧性所吞没，忧虑戏曲性的丢失。这种焦虑也体现在近年来对话剧导演加入戏曲执导阵营带来的活力以及伴随的争议中。查明哲是新世纪以来话剧导演执导戏曲的代表性人物，他先后执导黄梅戏、京剧、越剧、秦腔、评剧、歌剧等多剧种多部作品，川剧则先后执导《易胆大》《鸣凤》《铎声阵阵》《峡江月》等，均在新世纪川剧振兴的史册上留下了标志性成就，2022年执导《草鞋县令》又获第十七届文华大奖。

查明哲一方面坚信融合的必要性,“话剧导演被引入戏曲有它的必然性,戏曲要发展要变化,这是他们的强烈意识,希望在思想性、在现代化上有所提高,希望能跟上时代大文化的发展”。^③“我可以这样说,话剧导演排演戏曲,会有利于戏曲的现代化,同时也有利于话剧的民族化”。^④另一方面对于话剧与戏曲的道路之争,查明哲并不掉入这老圈套,他以大而化之的文艺观来处理,在他看来,并无话剧导演戏曲导演之分,只有好导演差导演之分,创造才是正道,活力才是解药。“问题是你拿出什么好的东西来给社会,你自己做到了什么?谈论戏剧的命运,能不能首先还戏剧以生命。”^⑤戏曲的门户之见、艺术特征的刻舟求剑都非发展的正途,文艺现场的优秀创造出是硬道理。

川人的发展历来有所谓盆地意识的限制,故而需要冲出盆地,顺江而下“出夔门”,一旦冲出夔门,境界扩大,往往带来质的飞跃。川剧要振兴,要实现影响力的“出夔门”,就得先实现艺术观念的破除窄门,实现艺术创造的进化。事实上,在新世纪以来川剧新编剧目中戏曲与话剧的融合发展早已成气候。

在物理空间呈现上的现代化。场景布局、道具是对于戏剧观念体系的直接物理呈现,从生存观念上来说,它既是对生活背景的设置,也是对社会环境的预设,从技术层面来说,它也是演员具体台上表演活动开展的依赖空间。传统农耕社会生活的简单性和模式化,以及传统舞台技术手段的简单,促成了传统戏曲“一桌二椅”这种高度抽象化、虚拟想象化的布景模式。随着生活土壤的变化,现代生活的丰富复杂性带来对于传统简单僵化模式表达的挑战,也随着技术层面上现代光电科技技术的发展对于舞台布局技术革新的可能性,加之话剧舞台观念的引入,打破单调、僵化的舞台布局成为可能,在此方面川剧艺术舞台也已发生了长足进步。在近年来四川戏剧界,舞剧《努力餐》的轰炸、追缉、打斗场景,话剧《赤水河上的密电码》的战斗场面,均对光电技艺的运用炫目神奇;文旅融合的“只有峨眉山”实景系列也带来场景观念的革新;川剧《易胆大》中的鬼魂,《铎声阵阵》中的枪杀、火烧、甚至“床戏”,《江姐》《烈火中永生》中的监狱、刑罚道具,都大大实化舞台,创设更为丰富的场景性;《欲海狂潮》的情节性、布景的现代化手段、“欲望”角色的由虚转实化呈现令人耳目一新。

回到《草鞋县令》,作品在现代化舞台布景与戏曲的虚拟化结合上更加丰富,加以山、印、书

画、采茶、祭祀、镇水神兽等大量地方特色布景,呈现形态采用道具、光电投影、幕墙等多样化形式,出场方式包括舞台不同分隔部位的移动升降、实景引入等,既更加灵活自如,又与情节变化有机融合。在道具运用上,如第六场雅贿一场里对于桌子的推来推去尤具匠心。“老爷啊,文名千秋,博学大儒,不正是你孜孜以求的吗?”这句话对准中国文化中读书人的最高价值追求下手,这雅贿正可谓是量身定制精准围猎,对于纪大奎的心理防线是个极大挑战。这种内在心理的压力巧妙地外化为众人推动着场上硕大的长条形文案向纪大奎碾压而去,名为献媚,实为胁迫,一方气焰嚣张汹汹而来,一方节节败退乃至躲入桌底落荒而逃。从场上信号看文案的区隔成为两个阵营划分的鲜明标志,从深层意义看则隐喻着“围猎”内在压力的增大,表演的过程性和符号化凝聚于简洁的一张文案道具的推动滑行。对传统的承续转化上,固然还是那“一桌”,可实际上把这“一桌”加长、动起来,就大大改变了它的应用功能,既增加了实景实用功能更增加了虚拟意义,明显具有四两拨千斤的妙用奇效。其实,考究查明哲的执导史,可知在2004年越剧《何文秀传奇》中就已采用类似的文案道具移动,“这流动的桌子和演员的调度可能是我下意识从话剧借来的,但又是依照戏曲的假定性原理才得以完成的……演员不满足完全照以前呆板地演唱。但50多年了,想了多少回要变,桌椅就是动不得。一变动,整场戏活了,更加有声有色”。^⑥而借用于《草鞋县令》,则从外在行为到内在隐喻、从实到虚的结合上更加轻松自如,也更加含意隽永。

在艺术编排体系上,从传统戏曲的以角为中心已经转向了以戏为中心,更鲜明地凸显综合舞台艺术特征,包括表演、导演、道具舞美、编剧、音乐等多个体系都以现代工业体系化的细分与合作运转,集成为庞大系统的合力。传统戏曲以角为中心,一方面是累死角的负担,另一方面对角的依赖性也导致质量的参差性,没有导演,主要依靠角的个人发挥,这必然导致质量提升的偶然性。现代话剧导演制的专业主导与演员专注表演的功能分解使得这种现代工业化的分工合作机制形成新的戏剧生态。《草鞋县令》中既有“二度梅”陈智林,“梅花奖”肖德美、刘谊以及李乔松、苏明德等一众名角的精彩表演大放光彩,同时,导演查明哲对戏剧的“署名性”色彩也得以明显体现。

而在角色的表演中,现代戏曲也明显出现了对行当划分和程式化限制的突破,应工已经走向常态

化。应工本属传统戏曲体系中的专门术语，在传统戏曲中，相对封闭的社会生活环境决定了表演的程式化、招牌化限定，不同行当意味着“四功五法”训练、表演的规定性差异，在以角为中心的体系中行当严格限制。而在现代戏剧体系中，以戏为中心则更强调剧情变化的丰富复杂性，更多需要综合调用多重手段来表现人物发展的丰富性，应工的常态化本身也就说明对于传统角色行当限制和表演程式限制突破的需求。《铎声阵阵》中崔光丽由少女到老年一人演到底，角色行当也由花旦到老旦，《好女人·坏女人》中更是饰演了小生、闺门旦、青衣旦、刀马旦等更多的川戏行当。这种一人多角色的现象在影视剧中已屡见不鲜，实际上对于普通观众来说，行当限定和应工这样的专业词汇已然陌生，他们看到的更是剧情和人物发展需要的鲜活表演，《草鞋县令》中陈智林、刘谊等都有精彩的应工表演，对于角色表演更见鲜活和丰富。

在表演成分上，传统戏曲中“唱”具有核心地位，以至有“唱戏”“听戏”之说，唱使得抽象性、抒情性更为突出。而在现代戏剧中，大大增强叙事性，将大量铺垫性唱词转为“话”，《草鞋县令》的“话”剧特征也很明显，接受的直白、普及性、大众性凸显。在大量“话”对剧情的铺垫基础上，唱的抒情性反而更加有效，对情节、对心理的画龙点睛作用也更加出彩。

在对川剧门户技艺的运用上，《草鞋县令》并不是炫技展览，而是将技术有机嵌入情节需求中，如在山神祭祀情节中对变脸绝技的使用就赋予其灵魂，用活用神了。帮腔是川剧另一特色，2014年成都本土造话剧《春天来了》就将话剧和川剧巧妙混搭，戏中戏川剧版《列宁在十月》在网络传

播甚广，尤其是其中最具川剧特色的帮腔直接搬个小板凳成为舞台角色之一，其构成的表意多声部、多层次性更为直观，形成对比、反衬、解构效应也更为鲜明。《草鞋县令》中雍奴、帮腔不时亮相，甚至直接与鼓师讨论起跑山时“那要打啥子锣鼓呢？”“赶锤嘛！”在入戏与出戏间转化带来的幽默感，戏剧观念上的间离性都明显是国粹进化。

总之，川剧振兴要“保护、继承、改革、创新”，《草鞋县令》在剧与曲的融合上，拓宽了口径，发扬根本，全剧有魂、有戏、有人，迈出了川剧在艺术观念上、在影响力传播力上的“出夔门”之路。

注释：

①魏明伦：《当代戏剧之命运——在岳麓书院演讲的要点》，《中国戏剧》，2002年第12期。

②⑥丁西：《传统戏曲的现代演绎——与查明哲谈戏剧》，《中国戏剧》，2004年第4期。

③张驰：《真诚地追求深邃的戏剧人生——查明哲访谈录》，《戏剧文学》，2005年第3期。

④查明哲：《与时俱进，戏曲才会有前途》，《中华艺术论丛》（第10辑），同济大学出版社，2011年版。

⑤查明哲、马也、焦洱、高扬：《热论当代戏剧之命运》，《中国戏剧》，2003年第7期。

吴平，四川师范大学影视与传播学院讲师；

白浩，四川师范大学文学院教授，博士研究生导师，四川省文艺评论家协会秘书长。

责任编辑：任红军