

疫灾为患，剧场停演，锣鼓息响，已经好几个月了。回想去年12月观看成都市川剧研究院青年演员王华茂演出专场的热闹情景，竟然有点暗自“偷着乐”。因为如果当时稍一迟疑，疫情随即爆发，就会错过这场引人关注的演出，说不定就缘悭一面了。

首先，一台戏由不同演员演出几个不同的折子戏组成，是我们早已见惯的川剧演出常态。而由一个演员担纲演出几个不同剧目的专场，却少见安排，自易引起关注。再有，王华茂的父亲王世泽是观众喜爱的小生名家，虽不幸过早辞世，但遗泽犹在。组织者在专场的主题词里巧妙地嵌入了父母俩的名字：“存世以泽，留华而茂”，无疑给演出平添了一分温馨亲情及传承深意。然而，更吸引我的还有她所选定的三个主打剧目：《情探》《逼嫁玉莲》和《铁龙山》。

《情探》这个已有百多年“戏龄”的老戏，早已是世所公认的川剧经典，评价多多，无须多说。其实，它还是一本教科书，是川剧生旦演员的必修课。仅据1987年在成都举办的《情探》研究演出时的估计，自清末民初康子林与周慕莲首演以来，历经代代相传，通过《情探》就培育过至少七代“王魁、焦桂英”。其优美的文辞与曲折的剧情，更深深打动过千万观众的心。如戏剧家田汉就曾有诗记感：“纠缠至死似春蚕，犹恋从前一叶甘。双鬓近来秋意满，怎堪此夜看《情探》？”见《柴市节·情探·断桥——川剧观感之一》。王华茂作为新一代演员选演这个剧目，为了传承经典的用心是显而易见的。

《铁龙山》，虽于正史无据，但以其传奇火爆堪称“麻辣”的情节及经过阳友鹤等名家的精心打造，也同样是川剧经典目之一，而且是难度极高的旦角犯功戏。《逼嫁玉莲》源自古老的南戏《荆钗记》，却在巴蜀水土间，岁月磨洗下，早已“川剧化”了。剧中的四川方言、俗语、言子、巷话风，趣幽幽默，也极具川剧特色。

而经典所以成为经典，关键是对艺术家成功塑造了典型环境中的典型人物，如《情探》中面对负义王魁依然柔情百转的焦桂英，《逼嫁玉莲》中口蜜腹剑又善于忽悠的继母。至于《铁龙山》中，那霸气凌人泼辣狂野的杜后，更是戏曲舞台上一个十分独特的人物形象。美学家王朝闻曾誉之为“角色性格丑的揭示与形象的艺术美的统一。”（见《达则变——阳友鹤表演艺术散记》）。

这三个角色虽同属旦行，但又各有“应工”。焦桂英虽鬼实人，应属青衣，重在唱功、表情；继母属摇旦，重在讲白、台步；杜后则是泼辣旦，重在水发、身段。

作为演员，应该以塑造人物为自己的“最高任务”。看来，王华茂在许多旦角折子戏中，选定这三个剧目作自己专场的主打，正是想接过前辈艺术家的“接力棒”，

本文为国家社科基金艺术学项目“川剧导演艺术研究”（17BB027）的阶段性研究成果。

川剧舞台表现手法是指在川剧舞台上为刻画人物、推进剧情、构建时空、烘托气氛、传达寓意等而运用的特殊的艺术手段和表现方法。历代艺人在不同剧目中不同舞台上创造了许多精彩手法。从表演的角度说，它们是表演手法；从导演的角度说，它们是导演手法。那些由演员、鼓师、打杂师们设计、运用的各种精彩手法就是导演手法。随着川剧导演制度的建立，导演的作用更加突出。这里只从功法特技、砌末道具和时空转换三个方面讨论导演手法的运用。

一、导演对功法特技的准确运用

川剧中的各个行当均有一套各具特色并成体系的功法程式，这是川剧艺人扮演角色和塑造人物的技术基础。但他们并不满足于一般化的表演技巧，特别是在人物感情深刻处、剧情发展关键处，总是要千方百计地寻求精巧独特的表现手段，以构成表演中的闪光点，收到画龙点睛的效果。比如在《活捉石怀玉》中，就运用了一系列功法特技来变现人物心理，非常精彩。石怀玉背信弃义杀死狐仙后，深夜独坐书房，心神不宁。忽听敲门声，手持蜡烛前去开门。狐仙鬼魂进门时，明风吹灭蜡烛。石怀玉用手一遮，蜡烛又被点燃。望着忽明忽灭的蜡烛，石怀玉惊恐不已。这里用点蜡烛的特技，把石怀玉做贼心虚的心理状态表现得非常鲜明。当石怀玉被捉时，先用“拭暴眼”的手法（即转身时用手将鼻梁眼边抹黑）来表示他内心的惊吓，接着瘫倒在地，再抬起头时已变黑，这里又用了“吹脸”的技巧（脸上先抹上油，地上放好黑灰，倒地吹灰脸即粘上了黑灰）。

二、导演对砌末道具多义性的把握

川剧舞台上的道具种类繁多，它们在使用上大多具有内涵的多义性，能结合演员的表演，表达人物的心境和情绪的起伏变化，创造各种真实的或意象的生活场景。川剧舞台上，一桌二椅是最基本的场景布置，但在每一场戏具体情景中，随着摆设位置、组合形式不同，代表的含义也

通过扮演这些经典剧目中的典型人物来锻炼自己。不过，也不得不承认，她这一出于良好意愿的选择，却迎来了严峻的挑战。

我们知道，演员艺术的创作特点就在于作者、工具与作品集于一身的“三位一体”。具体到川剧演员的创作过程，就是作者（演员）——工具（四功五法及文化素养）——作品（舞台形象）。也就是说，演员进行创作的工具及最后的作品都集中在自己身上。古话说“工欲善其事，必先利其器”。川剧演员的“器”是什么？就是“四功五法”的基本锻炼。加以细化，还有生、旦、净、丑的不同的功法。再作细化，以旦行为例，就还有青衣旦、闺门旦、奴旦、花旦、摇旦、刀马旦、泼辣旦、鬼狐旦等等具体的程式、技巧。一个好演员，当然应以“艺多不压身”的追求，掌握尽可能多的技巧，以便适应更多的角色，达到“全挂子”的高度，通过“利其器”实现“善其事”。试想，王华茂面对焦桂英、继母娘与杜后等各有特色的创作对象，如何避免“一道汤”，做到个性鲜明，算不算挑战？

以上所述，当《情探》《铁龙山》《逼嫁玉莲》作为单折演出时，需要掌握不同人物对表演法的不同要求，对一个青年演员来说，已有不小的难度。再把这三折压缩在一起，组成一台专场演出，则是难上加难。因为这不只是量的增加，更有质的变化。这变化主要表现在时限上。就是说这台演出，不像摆单折子那样从容。它要求演员在有限的时间内，在紧锣密鼓催促中，迅速完成从形象到内心“脱胎换骨”的转变，迅速转换一个又一个角色，迅速在几个反差极大的人物之间自如穿越，而要实现这种穿越，不止“劳力”（从妆扮到连续唱做需要的体力负荷）也要“劳心”（承受进入角色后的感情感染，焦桂英与杜后尤甚）；更要时刻注意“自控”（拿捏表演的分寸，不瘟不火，准确到位），前辈表演艺术家周慕莲就很讲究演戏“三不”：“不少——少则偷工减料；不多——多则庞大臃肿；不过——过去则失真走味。”（见《周慕莲谈艺录》）。如此这般，这个专场对于王华茂，又算不算严峻的挑战？

值得庆幸和祝贺的是，功夫不负有心人，演出终了，谢幕之际，观众的掌声和鲜花，以及王华茂自己激动的眼泪，说明她较好地应对了这场严峻的挑战，实现了这次艰辛的穿越，而痴心不改的敬业精神与刻苦训练的扎实功底，正是实现成功穿越的根本保证。

放眼一观，这一专场所取得的锻炼新人、缅怀前辈、传承艺术及服务观众的综合效应，是不是也可看作是对多种良好价值取向的一种穿越呢？！

2020年6月，疫情初解于成都。

川剧导演与舞台表现手法

□刘翼

从“拭暴眼”到“吹脸”，将石怀玉心态的变化在脸色的变化中层次分明地表露在观众面前，让观众轻松解读人物内心。最后鬼魂将绳索套上了石怀玉的脖子，将其带上弓马桌，随即又有“耍靴子”和“提耙人”的精彩表演（即孤仙站上弓马桌，用绳子套住石怀玉的脖子，将他提起，整个人似乎被悬在空中甩来甩去，这就是川剧艺术的魅力）。

川剧特技绝活很多，大家熟悉的还有“变脸”“藏刀”“耍火”“飞褶子”“耍翎子”“踢慧眼”等。虽然观众很喜欢看绝活表演，但戏曲舞台不能为特技而特技，不然就会失去观众。比如旧戏《红梅阁》中，当惠娘去告诉裴生，说贾似道要派人来杀他时，裴生被吓得魂飞魄散，全身瘫软，这时他俩表演了“提耙人”技巧来展现裴的恐惧。显然这里的“提耙人”与全剧中裴生的正直勇敢形象很不协调，而且也与后面的“冤辩”一场中惠娘抓住贾似道时表演的“提耙人”技巧相重复。这是一个没有用好特技的反例。因此，作为导演应该牢记，在运用特技手法时，一定要与人物形象的塑造前后一致，与作品总体思想艺术的表达和谐统一。

二、导演对砌末道具多义性的把握

川剧舞台上的道具种类繁多，它们在使用上大多具有内涵的多义性，能结合演员的表演，表达人物的心境和情绪的起伏变化，创造各种真实的或意象的生活场景。川剧舞台上，一桌二椅是最基本的场景布置，但在每一场戏具体情景中，随着摆设位置、组合形式不同，代表的含义也

最近，川剧界一些同仁在讨论川剧高腔帮打唱问题。有同志问：为什么是“帮、打、唱”，而不是“唱、打、帮”？就此我也谈一点看法，求教各位师友。

一、川剧高腔继承和发展了中国戏曲曲牌联套体的结构

川剧高腔，在中国戏曲的高腔腔种中，是发展得最为完美的一个剧种。有的高腔剧种，将帮腔器乐化，即用器乐演奏取代了人声帮腔。川剧高腔，没有因“加滚”“放流”解决长段唱词的演唱，而用板腔体发展手法来取代曲牌体本身结构。它依然保存了曲牌联套体特色。川剧高腔帮、打、唱，实是对其特色的高度概括。

二、为何将“帮”排在“打”和“唱”前头？

我认为原因有四：一是因为帮腔的形式和腔调最具曲牌体的代表性。二是大多数曲牌由帮腔起腔，明确调性，唱腔完后还由帮腔结束。川剧高腔曲牌中至今都保留了不少帮唱多唱少的曲牌，如《锁南枝》《孝南枝》等。三是“飞句”“钻句”“重句”“犯腔”等曲牌发展手法，几乎都在帮腔中。四是辨别所唱是什么曲牌，须经帮腔才能准确判断。

在川剧高腔中几乎没有不用锣鼓套打的曲牌。为何“打”不排在头位？虽然它紧随帮腔，无处不在，但它不能明确调性，更不能明确曲牌名。如一字清板锣鼓，在各类曲牌的帮腔中都可用，用途甚广，但却不能用它来辨明是何曲牌。套腔锣鼓是紧随帮腔出现的，所以它排在“帮”之后。

“唱”是塑造人物的主要手段，为何排位于后？高腔腔种的鼻祖弋阳腔，因受制于曲牌规格，其唱词往往受限。之后兴起的青阳腔，用“加滚”“放流”的手法，突破了上述的局限，可以因人物情感的抒发而增长扩大唱词，“加滚”“放流”实则是借用板腔体上下句结构及其变奏手法，使唱腔增长，结构增大。然而其中的“飞句”“钻句”“重句”及“尾煞”“合头”（合同）等，却仍然是曲牌体的结构法则。

有乐谱记载的川剧高腔曲牌，略去同曲异名，增加同名异曲状况，共有360多支曲牌，而唱腔却只有6种唱法（指唱腔曲调风格），即【端正好】《新水令》《香罗带》《江头桂》《红衲袄》《梭梭岗》六类。【课课子】等10多支乐谱类曲牌，因有讲无唱，所以未从唱腔角度列类。

据上述，余以为川剧高腔的特点，概括为帮打唱是符合实际的。

据上述，余以为川剧高腔的特点，概括为帮打唱是符合实际的。

挥舞着扇子暴打老婆的凶狠样。在肖方身上，扇子的特殊道具作用被充分挖掘出来了。观众不得不赞叹导演在对肖方形象总体把握基础上对扇子的总体设计精妙至极。

三、导演对时空转换的自由展现

川剧是写意的艺术，时空处理灵动自由，可以根据景随情迁的原理不断转换，借助观众的想象力进行空间的压缩、扩展和穿透。时空压缩的例子很多：“待我大跨一步”就走完数里；“谯楼三更鼓响”就过了几个时辰。观众最熟悉的时空转换的实例是《柳荫记·送行》，梁祝在无实物的舞台上，仅凭唱词和细腻的身段表演，几个圆场的调度，就把观众先后带到池塘、山坡、古庙、水井、独木桥等地，使观众完全相信这些环境空间的存在和时空转换，并深深沉浸于剧情的既喜剧又感伤的氛围中。

随着时代环境的发展变化，传统艺术需要在保持本质不变的基础上不断适应现代社会审美需要。川剧时空表现手法不仅受影视艺术的影响，也受现代哲学思想的影响，越来越新颖越来越深刻。以非常规手法“旧戏新唱”荒诞川剧《潘金莲》在时空处理上就有不同以往的做法：情节主线描述潘金莲与张大户、武大郎、武松、西门庆的故事；情节副线以女记者吕莎莎的故事串连。作者借吕莎莎先后将施耐庵、贾宝玉、武则天、安娜·卡列尼娜等古今中外的人物联结起来。两条平行时空在同一个舞台上相互交织。副线中的人物站在局外看着剧中人的命运发展，用他们的眼光评判着过去发生的种种是非与非。局外人在无意中也成为剧中人。

总之，川剧导演手法丰富多彩，值得我们悉心研究，认真继承，大力发展。

也谈川剧高腔帮打唱

□王小遂

——看戏札记

彭潮溢

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——

——