

# 新编历史川剧的银幕化形态与双重现代性研究

杨继芳

成都大学影视与动画学院 四川 成都 610100

**【摘要】**：新时代文艺思想指引下，《梦回东坡》等代表性新编历史川剧在故事内容、思想表达、审美意涵等方面表现出诸多创新性特征，尤其是在继承川剧传统艺术特质的基础上，通过非线性心理叙事、时空交错结构与蒙太奇手法，打破传统戏剧线性叙述模式，实现从“历史再现”到“现代观照”的转向；借助动态投影与空间调度等银幕化手法，拓展了戏剧的物理与精神空间，构建出具有电影质感的视听场域。《梦回东坡》代表了新编历史川剧在叙事结构与舞台语言方面的现代性突破，体现了传统戏曲与当代艺术的有机融合，为川剧的创造性转化与创新性发展提供了重要路径。

**【关键词】**：新编历史川剧；《梦回东坡》；“银幕化”

DOI:10.12417/3041-0630.25.21.085

自1982年四川省提出“振兴川剧”以来，四十余年的发展历程，振兴川剧工作取得了丰硕成果。近年来，《南海李准》《青山依旧在》《落下闲》《草鞋县令》《花自飘零水自流》《梦回东坡》等质量优秀、表演精湛、形式创新的新编历史题材川剧剧目令人耳目一新。其中，《草鞋县令》在第十三届中国艺术节上荣获第十七届“文华大奖”；《梦回东坡》《花自飘零水自流》获第三届四川艺术节四川文化剧目大奖。新编历史川剧作为传统戏曲现代化转型的重要载体，在继承巴蜀艺术精髓的基础上，积极回应时代审美需求与文化使命，拓展了川剧艺术的表现时空，丰富了当代川剧的审美意涵，展现出独特的创作风貌与发展路径。本文将结合大型新编历史川剧《梦回东坡》，考察其艺术实践与文化意义。

## 1 新编历史川剧的创作特征：共性与差异并存

近年来，新编历史川剧在故事内容方面呈现出“史中求美”“古为今用”的创作共性，多从巴蜀历史人物、重大事件或民间传说中汲取素材。与此同时，其差异性则具体表现在对取材范围的扩展，如《草鞋县令》等延续传统正史叙事模式，《天衣无缝》等对历史进行大胆解构与重构，而大型新编历史川剧《梦回东坡》则是在融合史实与浪漫想象的基础上，对历史人物进行艺术性的想象与重构。该剧目由四川省文联主席、著名表演艺术家陈智林担任艺术总监并领衔主演。创作者选取北宋历史名人苏轼一生中几处重要转折并串联成故事主线，以凝练的故事情节、生动接地气的现代语言、诗意的浪漫主义手法演绎了苏轼先后被贬黄州、惠州、儋州的生活境遇。

除故事内容之外，新编历史川剧在思想意识方面呈现出从

“历史再现”到“现代观照”的转向共性，即致力于在历史叙事中植入现代价值观。具体来看，这些创作在价值重构的维度上亦凸显了差异性，有的作品强调传统忠孝节义的现代转化，有的侧重个体命运与时代关系的思考，还有的致力于人类共通情感的普世表达。这种思想层面的多元探索，使新编历史川剧成为传统文化与现代精神对话的重要场域。《梦回东坡》一剧便是在诗酒画意、亲情伦常、家国情怀等多个层面的微观抒写中展现苏轼迭荡的人生传奇与达观的生命思想，借川剧这一艺术形式实现四川历史名人的现代“活化”。

在审美意涵方面，新编历史川剧呈现出从“雅俗共赏”到“审美多元化”的演进趋势，在保持川剧高腔、帮打唱一体等传统艺术特质，同时融入现代审美元素。特别是在艺术表现形式上大胆突破传统范式，对于叙事构型和舞台美学等展现出显著的现代意识，如广泛运用多线叙事、倒叙插叙等现代叙事技巧创新传统川剧的叙述结构与视角定位；大量融入现代舞蹈、话剧表演元素对传统川剧的念白、唱词进行现代化改造，使其更符合当代观众的听觉习惯。值得一提的是，在舞台表现形式上，新编历史川剧大量融入影视视听思维和表现手法，使舞台语言呈现出“银幕化”审美趋势。《尘埃落定》运用投影技术创造动态背景，实现场景的快速转换；《天衣无缝》运用特写灯光效果模拟影视镜头语言，突出关键情节和人物表情；《梦回东坡》大胆突破川剧的语言形式传统，散点式的情节构成与超现实的叙事手法打破了戏剧舞台时空的有限性，建构起一个具有“银幕化”美学特征的视听场域。概言之，这种“银幕化”转型不仅丰富了视觉表现，更重构了观众与舞台的审美关系，创造出一种介于剧场与影院之间的新型观演体验。

作者简介：杨继芳（1995年9月），女，彝族，云南临沧，成都大学影视与动画学院，博士研究生，讲师，电影学。

基金项目：该论文系四川省哲学社会科学重点研究基地川剧发展研究中心2024年度项目：“新编历史川剧的银幕化新形态与双重现代性转化研究”成果（项目编号：24CJYB24）。

## 2 《梦回东坡》：叙事构型与舞台美学的“银幕化”趋向

从艺术表达形式的现代转化来看,《梦回东坡》一剧最具革新意义的艺术创造性便是在叙事结构与舞台美学方面打破了传统历史川剧的形式规律,通过时空交错结构,将苏轼的多个生命片段并置,形成心理剧式的内心探索,以个体记忆视角去还原苏轼半生的故事经历,表达了一种梦境与现实交互、生与死交织的超验美学。

### 2.1 叙事构型：戏剧时间的层级构成

《梦回东坡》打破了中国传统戏曲线性、勾栏瓦舍式的叙事结构,转而采用了一种高度“电影化”的非线性心理叙事模式。剧目第一场,年老迟暮的苏轼在一个风雨飘摇之夜,坠入梦境中追溯平生过往。“梦里依稀,平生事,细数风流多趣。惠州遥记,恩仇灭,留得虹桥金堤。躬耕东坡,鸿痕雪泥,黄州居不易。旧稿难觅,憔悴雪堂独立。犹记闰之苦心,苏子酒病矣,雌威雄发,谁赋赤壁。恍惚间,斯人匆匆如玉。知我罪我,曾闻乌台啼,宠辱不系。临川一梦,还是大江东去……”开篇一首词概括了全剧故事线索,接着以苏东坡在海南儋州的晚年时光为“心理锚点”,继而通过梦境、倒叙、闪回等蒙太奇手法潜入苏轼生平,自由穿梭于其生命中的各个关键节点,七场戏剧内容分别为苏轼被贬惠州期间与程之才修桥;初贬黄州担任团练副使、躬耕东坡、修筑雪堂;妻子焚烧旧诗稿,反映乌台诗案阴影下苏轼的生活苦境;与好友泛舟共游赤壁之下;妻子病逝,二人道尽辛酸;向双亲袒露心怀、跨时空再现“乌台诗案”惨象;被贬儋州,途中与昔日敌友章惇冰释前嫌。从情节顺序来看,该剧并未以传统史传手法纪实叙事,而是打乱线性的真实历史时间,错位颠倒的叙述时序凸显出梦的无序性与意识流特征,在似梦似真的戏剧时间结构内营造出一种伯格森意义上的时间绵延感。其次,该剧既没有采取纯戏剧式结构所惯用的“结”——重要事件——来架构开端-发展-高潮-结局,也不像史诗式戏剧结构那般讲究大起大落和传奇性,剧情人物无紧张的起伏发展,结构松散平淡,摒弃“三一律”的严谨规律,在呈生活流的时间结块内描叙人物关系和事件。与此同时,该剧表现出了“形散神不散”的美学特征,即将苏轼一生中几次重要转折凝缩在微小的日常情境中,以点带面式地勾勒出历史人物的生平面貌。纵观整部戏剧,《梦回东坡》包含了戏剧时间、情节时间与生命时间三个层级的叙事时间构成关系。舞台上展开的两小时物理时间即是主人公梦境的戏剧性发生时间,每一场的戏剧内容中则是相对集中地展现了几段故事情节的演进时间,而以上两个层级的叙事时间与过场空隙里省略的共同构成了跨越主人公近一生的生命时间。严格地说,传统戏剧的场景跳跃一般是按照时间顺序排列的,该剧所用形式则是错动的不受限制的,表现出一种类似电影蒙太奇剪辑的

特征:梦境与现实穿插,场景中无序嵌入幻影、回忆、臆语,构成一组完整的交叉蒙太奇。总的来说,这种叙事结构方法与电影《公民凯恩》或《阿拉伯的劳伦斯》通过回忆拼图构建人物的方式异曲同工。它不再“讲述”历史,而是“再现”一种历史在人物心灵上的投射与沉淀,极大地增强了剧目的心理表现深度,契合了现代观众对复杂叙事和人性探微的审美需求。

### 2.2 舞台美学：从物理空间向精神空间的延展

戏剧舞台的发生空间是限定的,观众坐在台下,全方位全景式地观察着舞台上发生的一切情况,为制造更精彩的舞台视觉效果,创作者往往会在舞台场景的布置、转换、空间调度等方面创意构思。首先,在物理意义上的舞台空间里,该剧运用了动态投影技术,使光影成为一个活跃的、参与叙事的“角色”。例如,在表现“乌台诗案”的惊悚之状时,投影呈现出扭曲的文书、倾覆的墨汁和逼仄的牢笼阴影,吞噬整个舞台和演员,营造出电影特写镜头般的压迫感。在表现《赤壁赋》的旷达时,浩瀚江流、无尽明月通过光影变幻,无限延伸舞台的物理边界,构建出中国画式的写意空间,这无疑也是对电影“造梦”功能的剧场化实现。

其次,《梦回东坡》不仅在时间组织方面使用蒙太奇手法使文本具有一种“电影式”结构特性,其“银幕化”美学意味还体现为对舞台空间的多维意义延展,使物理-舞台空间向着非物理维度生成了三重“可见的”精神空间。

第一重空间即为苏轼的梦境。第一场戏中,当苏轼以独白形式概述完自己的一生,随着童子的一声声呼唤,故事紧接着进入了苏轼的一场梦,他在梦中与双亲再会,并向父母禀明自己获取功名后做了哪些事,分别讲了惠州修桥、黄州躬耕、修筑雪堂等事件,直到最后一场戏落幕为止,我们都可以把整部剧的故事内容看作是主人公的一场梦,其发生空间为存在于主人公头脑神经中的虚幻梦境。正由于梦生成的凌乱性,故而创作者在叙述的时候颠倒了历史事件的先后顺序,观众坐在剧场里,犹如被带入到一个充满幻影和不稳定性的梦境空间,去窥探苏轼的潜意识活动。第二重空间即为文本中多次出现的超现实空间。第二场,在苏轼要去与程之才申请修桥资金之前,姐姐以“鬼魂”形象出现,提醒苏轼要注意程之才受人拉拢,会故意阻挠苏轼修桥,正因姐姐还阳助力,苏轼想出了应对之策。剧中,苏轼父母亦以“鬼魂”形象游荡于舞台之上,与苏轼来了一场穿越生与死的超现实对话。如第七场再现“乌台诗案”,苏轼对父母道出实情,说自己在接受审判时并未表现得正义凛然,紧接着被官兵衙役五花大绑的“苏轼”出现在舞台中间,父母分别站立在舞台两侧,与观众一同目睹苏轼受审的场景。在梦境、超现实空间之内,我们也可从舞台文本中剥离出主人公精神维度的第三重空间——记忆空间。记忆,“既表示个体对于他/她的过去维度的存在(哲学家迈克尔·奥克肖特将此称

为“被记住的过去”）所具有的一般意识，又表示他/她对于过去特定经历（用奥克肖特的术语来说，“被回想起或者征询的过去”）的具体回想。”<sup>[1]</sup>整部戏剧文本，是苏轼在梦境中对过往特定经历的回想或曰征询，他以个体性的回忆视角去追溯人生，而这一文本内的个体记忆书写与文本外创作者、观众的历史视角重叠在一起，互文构成了苏轼及其故事的当代形态，亦支撑了这一断言——“历史在本质上是对他人记忆的重组”<sup>[2]</sup>。

为了在限定的舞台内部呈现多维空间形态，创作者采用空间切割——苏轼与程之才在舞台前景商量修桥一事，章惇位于后景操纵观察事态发展，暗示苏轼在朝廷中遭遇变法派的打压；戏中戏——苏轼回忆“乌台诗案”，他与父母、观众一同作为“看者”亲临审判现场；时空对撞——苏轼吟唱《念奴娇》，词中所唱人物周瑜、曹操、诸葛亮皆以实体现于舞台，以“可见的”形式展现出两个不同时空下的人物的精神交流。

### 3 话语整合：新编历史川剧的现代转化路径

在新时代文艺思想指引下，新编历史川剧通过对历史题材的改编、重写与价值重构，实现了与当代价值的有效对接，构建了独特的新时代话语特色。而在探索川剧的现代性转化与创

造性书写方面，《梦回东坡》等优秀的新编历史川剧通过极富创造力的艺术形态创新实践为我们提供了宝贵的经验与启示。需要强调的是，以《梦回东坡》为代表的新编历史川剧的现代性转型，绝非是对其他艺术形式简单的技术借鉴或者形式拼贴，其核心在于以川剧艺术的本体特征为“体”，以现代电影及其他艺术资源的美学精神与表现手法为“用”，实现了不同艺术种类在话语方面的有机融合，完成了一场深度的“化合反应”。

这启示我们，当代川剧艺术在完成对传统的继承、沿袭与传播的同时，更要转化思维、拓展视野，积极寻找能与之跨类融合、形式互补的艺术资源。当然，一方面要坚守川剧的艺术本体：程式化的表演、写意性的美学原则、以演员表演为中心的舞台观念，以及高腔、锣鼓、帮腔等核心音乐特色。另一方面，要大胆整合包括电影在内的其它现代艺术的优秀资源与话语方式，在叙述构型、舞台美学等方面实现突破性创造，在内容本体和跨媒介外延上完成多维度的现代性转化，使古老艺术形式焕发新生命。未来，不仅是新编历史川剧，其它题材的川剧创作仍需在传统与现代、本土与全球、艺术与市场之间寻求平衡点，继续探索戏曲艺术的当代生存与发展之道，使这一古老艺术形式在新时代焕发更加绚丽的光彩。

### 参考文献：

[1] [英]杰弗里·丘比特：《历史与记忆》，王晨凤译，译林出版社，2021年，第39页。

[2] [英]杰弗里·丘比特：《历史与记忆》，王晨凤译，译林出版社，2021年，第19页。