

川剧改革发展报告（2008）

周企旭^{*1}

川剧的改革，是现代中国改革大潮的一朵浪花。在潮起潮落的历史进程中，发端于 1978 年的“开放传统戏”，初显于 1980 年的“试验演出”，活跃于 1980 后的“探索剧目”，升华于 1990 后的“精品工程”。华夏 30 年的改革，改变着川剧剧种的灵魂，使川剧不断衍生出与时俱进的生命活力。也可以说，若无波澜壮阔的改革大潮，川剧就不可能随波助澜而涌现出列入国家舞台精品工程的《变脸》、《金子》、《易胆大》等精品剧目。

开放：搞活川剧的环境

1978 年春，邓小平途经成都短暂停留之际，明确指示要开放戏曲传统戏，并兴趣盎然地观赏了《迎贤店》、《别洞观景》、《拷红》、《水涌金山》等川剧传统折戏的名家演出。从此，“十年浩劫”中被一概封杀的戏曲“传统戏”沐浴春风，获得了重新复活于神州舞台的历史机遇。

中国改革开放之初的戏剧舞台，为什么要首先开放戏曲传统戏？

马克思在论及古希腊艺术和史诗“何以仍然能够给我们以艺术享受，而且就某方面说还是一种规范和高不可及的范本”时曾经指出：“一个成人不能再变成儿童，否则就变得稚气了。但是，儿童的天真不使他感到愉快吗？他自己不该在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗？在每一个时代，它的固有的天性不是在儿童的天性中纯真地复活着吗？为什么历史上的人类童年时代，在它发展得最完美的地方，不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢？”^{①2}

新中国成立初，毛泽东主席亲笔题写的“百花齐放，推陈出新”戏曲方针，即可以视为对马克思以上论断的创造性继承与发展。当时的周恩来总理，还对“百花齐放”和“推陈出新”的关系，历史而辩证地进行过阐释：“我们要发展自己的戏曲艺术，首先得承认‘百花齐放’，也就是首先要发掘我们民间的戏曲艺术，只有在这个基础上，才能够‘推陈出新’。如果不先‘百花齐放’，那你怎么去加以改革，怎么去加以发展呢？没有基础怎么改革，怎么发展呢？”^{①3}

而邓小平在新时期亲自开放川剧传统戏的史实，即可以理解为领导中国改革开放的总设计师以“开放传统戏”为突破口，针对思想文化领域“一花独放，百花凋零”的现状进行拨乱反正的政治壮举。

大禁初开，四川被桎梏十余载的川剧表现欲与欣赏欲，如同破闸奔泻的热流源源不断地涌汇于久违的剧场。舞台上，《白蛇传》、《柳荫记》、《迎贤店》、《秋江》，一批批尘封已久的优秀传统戏重放光彩；阳友鹤、周企何、袁玉梦、陈书舫，一个个年事已高的表演艺术家焕发青春；舞台下，农村、城市、工厂、军营，一处处长期冷落的看戏场所门庭若

¹ *周企旭，四川省川剧艺术研究院研究员。

² ① 马克思：《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第 2 卷，第 112 — 114 页。

³ ① 文化部文学艺术研究院：《周恩来论文艺》，人民文学出版社，1979，第 36 — 37 页。

市；农民、工人、干部、士兵，一群群蜂拥而至的川剧迷争先恐后。连那些从没有看过川剧的青年男女，也好奇地挤进了刮场。截至 1979 年底，巴蜀地区的川剧专业表演团体迅速增加到 119 个，演职员总数达 10914 人。演出场次、观众人数、经济收入均成正比呈上升趋势。当时国川省文化局制定的统计表显示：

1977 年：演出 21913 场，观众 22672 . 7 千人次。

1978 年：演出 42291 场，观众 35377 . 9 千人次。

1979 年：演出 58599 场，观众 58004 . 5 千人次。

川剧舞台的上演剧目，也呈现以传统戏为主，现代戏次之，新编古装戏（过去习称“新编历史戏”）再次之的格局。1979 年，是开放传统戏后川剧剧目演出最多、上座率最高的一年，剧目上演的大体情况如下表 1 所示。

表 1 1979 年川剧上演剧目分类

				单位：个
类 别	传统戏	现代戏	新编古装戏	合 计
大 戏	340	24	29	393
小 戏	338	53	3	394
合 计	678	77	32	787

以上事实和数据说明：开放戏曲传统戏与中国改革开放的初澜同步，是邓小平“解放思想，实事求是”理论的重要践行，是新时期对于马克思主义、毛泽东思想的继承与发展；开放戏曲传统戏是纠正极“左”路线的文化专制，弘扬灵族传统戏剧文化之必须，适应了中国特色社会主义初级阶段的国情民意；开放戏曲传统戏是中国的改革开放在思想文化领域的一个重要标志，搞活了人们的思想，昭示出“只有开放才能搞活”的道理。

改革：改变川剧的动力

开放才能搞活，但搞活还不能就此止步。演出“永不复反的阶段”之遗产，也绝非戏曲生存的唯一方式和终极目标。在急遽变革的新时期，川剧如不及时增强与时俱进的活力，必然会面临脱离时代、脱离人民的“危机”。

有关数据显示： 1980 年，川剧演出场次比上年增加 5 . 2 %，但观众人次却比上年减少了 3 . 5 %；1981 年，川剧演出场次比上年减少 6 %，观众人次竟比上年减少了 21 . 4 %。自此以后，以传统戏为主而“老戏老演”的川剧舞台，已明显缺乏继续维持的后劲。不仅没有重现 20 世纪五六十年代那样的“辉煌时期”，反而迅速呈现出每况愈下、由盛及衰的“危机”态势。

实际上， 1980 年初的川剧观众，已经有“天天《拷红》娘，处处看《秋江》，进出《迎贤店》，反复《做文章》”的怨言，已经在不断地发出“危机”的警报。但在缺少“危机”意识的川剧界，不少人却抱着“以不变应万变”的幻想充耳不闻。正当有些人依然在被动地把“危机”的急促警报声缓释为暂时的“不景气”而聊以自慰的时候，不久前座无虚席的川剧演出场所，已经很快变成了七成座、五成座甚至两三成座 … …

正是在此“危机”时刻，酷爱川剧而年已古稀的上海音乐学院教授沙梅，刚“落实政策”便急切同夫人自费来到了久别的四川。他与成都市川剧院合作编演的《红梅赠君家》一剧，打起了“川剧音乐改革试验演出”的旗号，敲响了川剧改革的锣鼓，拉开了新时期川剧改革的序幕！

也正是20世纪80年代的第一春，成都近郊新都县川剧团编演的《芙蓉花仙》一剧，以传统艺术精神与现代审美时尚相结合的尝试，为适应当代观众的审美需求连续演出了千场以上，迈出了走向全国、走出国门的第一步。

用“以人为本”的观点看，现代中国的改革，根本上是人的思想观念的改革。而从艺术社会学的视角看，社会的政治、经济、文化等大环境方面的改革，则是包括川剧改革在内的艺术改革的原动力。所以，以上两个剧目的试验与尝试，本应在“解放思想，实事求是”的理论指导下，得到文化主管部门以及业内人士的重视和支持，本应有领导、有组织地集中人力、财力，针对剧目突出显现的相关问题（如《红梅赠君家》音乐的“配器”问题，《芙蓉花仙》诸种时尚艺术因素的“再度综合”问题）不失时机地进行专业性的思考和理论性的总结，进一步探讨川剧“如何改”的问题，但由于川剧的改革进程总体上比较迟缓，却立即直接扩大到社会上，引发出一场激烈的关于川剧“该不该改”的观念之争。

从当时省级报刊上公开发表的“争鸣”文章可以看到：不少人面对改革的大潮反应迟钝，同时对川剧的“危机”事实置若周闻。既没有顺应时代潮流切实探讨川剧的改革问题，也没有深入学理层面思考理论的创新问题。而是站在了川剧改革的对立面，抱抵制或谴责的消极态度。仅从《“老调”必须重弹》（《四少I旧报》唯一的相关文章）、《人民喜爱的川剧艺术将是永存的》（《戏剧与电影》1980年第4期）、《争变“无知”为“有知”》（《戏剧与电影》1980年第6期）、《川剧观众是否“后继有人”》（《戏剧与电影》1980年第9期）等文的标题即可发现，抵触“改川剧”而主张“改观众”的守旧倾向非常明显。这些文章里，罕见热诚的支持或合理的建议，更多是意气用事的冷嘲热讽与横加指责——《红梅赠君家》被斥责为“非驴非马”的“乱改”；《芙蓉花仙》被贬责为“以袒胸露背迎合小市民低级趣味”而“歌不歌，舞不舞”的“大杂烩”……

更令人惊叹的是：继这场空泛的激烈论争之后，有些不熟悉也不喜爱川剧的年轻人，仅依据“老戏老演老观众”的暂时表面现象，就以偏概全地把川剧整体都定性为一种行将衰亡的“夕阳艺术”。并简单罗列传统戏曲与现代生活的种种“冲突”，^④根本上否定川剧改革的必要与可能。他们只看到“传统戏”这部夺遗产，却不见川剧整体戏曲化、地方化、现代化“三化一体”的复合结构及其所蕴含的丰厚人文特质，更不了解川剧系乎时变的演进历史。而是以静止不变、孤立片面的观点，将包括川剧在内的所有戏曲，统统都界定为远离现实而僵死不变的“博物馆艺术”，从而自觉不自觉地与那些故步自封、抱残守缺地指责《红梅赠君家》、《芙蓉花仙》却自称热爱川剧的人们为伍，加大了川剧改革的阻力。

显然，当小平同志针对国情特别强调“解放思想，实事求是”的时候，在缺乏事实依据和科学理论前提下空谈川剧“该不该改”的问题，即说明还没有“解放思想”；不根据具体剧目的实验或尝试认真研讨川剧“如何改”才能跟上时代步伐、适应观众需求的问题，即表明没坚持“实事求是”；站在川剧改革对立面的任意贬责在省级报刊上接二连三地公开发表，即证明当时四川的社会舆论（特别是川剧界）导向，停留于被动、消极的落后水平。

根据中国戏曲史上的无数事实可以判断：戏曲总体属于一种兼容性、内聚型、渐变式的演剧体系，从不是什么“夕阳艺术”或“博物馆艺术”。从戏曲演进的大体趋势不难发现，中华民族主张“中和”的“大一统”意识，支配着戏曲的审美活动遵循着社会生活“渐变”的一般规律；而社会政治、经济、文化诸种力量因素综合引发的重大“历史事变”，又总是决定着戏曲必然受其制约和影响而随之产生“突变”的特殊规律。我们不仅可以从元杂剧、明传奇以及清代地方戏此起彼伏的演进历程中，明显感触到一般规律和特殊规律的交替互变，而且可以从中国晚清改良运动的兴起与四川“戏曲改良公会”的成立、辛亥革命的胜

⁴ ① 《传统戏曲与现代意识的十大冲突》，《戏剧与电影》1987年第3期。

利与成都“三庆会”剧社的诞生、新中国的建立与戏曲“改戏、改人、改制”的推行等史实的相互联系和因果关系中，深刻体会到“历史事变”推动戏曲发生“突变”的特殊规律。

因此，在粉碎“四人帮”后拨乱反正的社会大变革时期，中国政治、经济、文化等各个领域的观念形态，都有个“如何改”而不是“该不该改”的问题，川剧作为一种戏剧文化的观念形态，自然也不能例外。

《红梅赠君家》与《芙蓉花仙》引起的川剧“该不该改”的争论，反映了当时四川的社会舆论“观念落后于实践”的大体状况。但是，毕竟中国改革的大潮势不可挡，这一争论的事实本身，亦如同改革大潮激起的一朵浪花，显示出川剧在新时期社会生活的推动下，不能不产生“突变”的生命律动与演进轨迹。

探索：转变川剧的途径

“该不该改”的问题属于认识论，“如何改”的问题属于方法论，认识论与方法论本应该辩证统一。但事实上，从认识论到方法论，还有个相当复杂而艰巨的转变过程。数十年的理论与实践证明，“该不该改”或“为什么改”的认识问题比较明确，但“如何改”的方法问题却一直没解决好。

例如，在社会发展的继承与创新问题上，马克思曾有过形象而精辟的论述：“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。当人们好像只是在忙于改造自己和周围的事物并创造前所未有的事物时，恰好在这种革命危机时代，他们战战兢兢地请出亡灵来给他们以帮助，借用他们的名字、战斗口号和衣服，以便穿着这种久受尊重的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面。”^①

1959年以后，周恩来总理还多次针对执行戏曲方针中“右”的偏差和极“左”的失误，提出过“两条腿走路”的哲学思想，并指出不能“强调这一面，忘记那一面”而应当“既要结合，又有主导”。^②然而，历史的经验告诉我们：认识论不等于方法论，方针政策的制定也不能代替具体的执行过程。如果只有权力制定的方针政策而没有符合艺术规律的科学方法和技术，即便是正确的方针政策也只能束之高阁。正由于不少人既没有真正懂得“两条腿走路”的哲学思想，也没有具体掌握执行戏曲方针的方法和技术，戏曲1957年曾停滞于“放”的层面而出现了不分良莠的“放、放、放”，1958年又出现“大跃进”式的“以现代戏为纲”。乃至“把帝王将相、才子佳人统统赶下舞台”而“写中心，演中心，唱中心”，终于在“文化大革命”中成为野心家、阴谋家篡党夺权的工具，根本上悖逆了党的戏曲方针。

1982年7月，中共四川省委针对“川剧的现状不能适应‘两个文明’建设和文化生活的需要。同京、豫、越、秦等剧种相比较，川剧的发展显得有些缓慢”的实际，向全省人民发出了“振兴川剧”的号召，提出了以“出人、出戏、赢得观众”为宗旨的“抢救、继承、改革、发展”方针（“川委办〔1982〕53号”文件）。这个八字方针，即可以看成是新时期的四川对于“百花齐放、推陈出新”戏曲方针的地方化演绎。

从认识论分析，八字方针中的“抢救、继承”，侧重从审美角度强调以“改良”求生存而“渐变”的一般规律。如晚清成都“戏曲改良公会”的活动、新中国建立初戏曲“三改”中的“改戏”（周恩来总理曾对当时的“推陈出新”解释说：“那还是一个改良的做法”）；“改革、发展”侧重从宏观角度强调在政治、经济、文化等“总的活力”的制约和影响下，以“改革”求发展而“突变”的特殊规律。如辛亥革命影响下成都“三庆会”剧社的活动、新中国建立初“三改”中的“改人、改制”。也就

^① 马克思：《路易·波拿巴的雾月十八日》，《马克思恩格斯选集》第1卷，第603—605页。

^② 文化部文学艺术研究院：《周恩来论文艺》，人民文学出版社，1979，第197页。

是说，振兴川剧的八字方针具有新时期的新内容，概括了“改良”与“改革”两种不同性质的规律及其相辅相成、辩证统一的关系，同时也明确了以先进文化为主导的前进方向。

但在方法论上，除 20 世纪 50 年代停滞于“挖掘、整理、加工、修改”的层面而不分良莠的“放”，60 年代以后又完全受制于政治而步步紧跟、图解政策的惨痛教训外，新时期的川剧“如何改”，却没有成功的经验可借鉴，也没有现成的答案可遵循——只能在四川社会政治、经济、文化改革总的形势制约和影响下，在振兴川剧的实践过程中，努力大胆地进行探索。

振兴川剧前十年，有两个方面的成绩尤为显著。一是在表演方面，通过录像、教学相结合，把老一辈艺术家的宝贵经验及时“抢救”了下来。1986 年 10 月举行的“四川省川剧青少年比赛演出”，比较充分地展示出“继承”的初步成效（后来获中国戏剧“梅花奖”的川剧中青年演员，大多在此时初露头角）；二是在剧本创作方面，通过在全省举办编剧学习班的普遍发动和重点推举人才、作品相结合，有百余位川剧作者成长起来。数以千计新剧本的涌现，标志着川剧的剧本创作迈上了新的台阶。其中，魏明伦、徐菜等一些有影响的作家作品，在此时进入了成熟阶段。这些成绩，是较好地把握了“一般规律”的结果，为川剧的“改革、发展”奠定了基础。

毛泽东同志曾经指出：“世界观的转变，是一个根本的转变。”实际上，中国新时期进行改革的诸多问题，首先也是个世界观是否根本转变的问题。如果说，1980 年的《红梅赠君家》和《芙蓉花仙》的试验演出，还没有走出传统的小打小闹、修修补补的“改良”思路，还仅仅是拉开了川剧“改革”的序幕，那么 1985 年开始出现的“探索剧目”，也就是川剧工作者世界观发生根本转变的标志。这种转变，是创造主体站在历史与现实的交汇点上，面对机遇与挑战，转变立场、转变观念、转变视野、转变方法的全方位转变，同时也意味着川剧剧种灵魂深处由内而外的根本性转变。这种转变不仅体现在创造主体对于传统艺术“去粗取精，去伪存真”的准确把握上，而且也体现在“古为今用，洋为中用”的操作方法上，同时还体现在传统美学精神与现代审美时尚有机融合的技术水平上。有了这种转变，川剧才可能在创造主体现代意识的全新观照下，融合中西、贯通古今地步入“改革”的崭新里程，才可能新的途径上迈开大步，实现追赶型、跨越式的突破。

20 世纪 80 年代中期，川剧有没有“危机”或“该不该改”已不是争议的热门话题。“振兴川剧”的“空谷足音”（曹禺语），继而又淹没了“该不该振兴”或“能不能振兴”的窃窃私语。随着中国改革开放的步步深入，随着中国戏剧在话剧界“形式年”影响下“探索性戏曲”的出现，不满足于跟在前人后面“抢救、继承”的川剧“探索剧目”，在新的道路上异峰突起，并很快产生了全国性影响。

20 世纪 80 年代中期，川剧有没有“危机”或“该不该改”已不是争议的热门话题。“振兴川剧”的“空谷足音”（曹禺语），继而又淹没了“该不该振兴”或“能不能振兴”的窃窃私语。随着中国改革开放的步步深入，随着中国戏剧在话剧界“形式年”影响下“探索性戏曲”的出现，不满足于跟在前人后面“抢救、继承”的川剧“探索剧目”，在新的道路上异峰突起，并很快产生了全国性影响。

1985 年，曾以《易胆大》、《四姑娘》、《巴山秀才》（与南国合作）连续三次获全国优秀剧本奖的魏明伦，再度与南国合作编写了现代川剧《岁岁重阳》。此剧以“双连环结构”另辟蹊径，以“无锣鼓”投石探路，在川剧的“改革”道路上迈出了新的步子。

1986 年，魏明伦又独具匠心地以荒诞川剧《潘金莲》领军弄潮。此剧以“夹叙夹议”的演出体制，主线叙事传情、副线喻理论辩而互相交织的戏剧结构，大刀阔斧地打破时空常规而集古今中外的名著名人于一台，在成都、南京、苏州、上海、北京等地的演出中，引发了全国争议和争演《潘金莲》的轰动效应。

1987 年，成都市川剧院三团编演的《四川好人》相继问世。此剧刻意将传统川剧的“间离”因素（如剧外人当众“检场”、“换景”、“化装”等）与布莱希特话剧原著的“陌生化”效果互相沟通，凸显出中、西方戏剧文化的契合点。

同样在 1987 年，魏明伦尊称“大姐”的女作家徐菜，接连推出了《红楼惊梦》、《田姐与庄周》（与胡成德合作编剧，由成都市川剧院一、二团演出）两个大戏。如果说她先前所写的《王熙凤》是以再现小说原著的人物形象为主，那么《红楼惊梦》则是以表现剧作者自身独特的感受与认识为主。而依据禁演多年的老川剧《南华堂》新编的《田姐与庄周》，则具有“脱胎换骨”而“化腐朽为神奇”的艺术魅力。由于此剧的哲理蕴涵及其表现形式趋于和谐统一，1988 年获第四届全国优秀剧本奖（在川剧“探索剧目”中唯一获此殊荣）。

1988 年以后可以纳入“探索剧目”的剧作，还有魏明伦重新审视“诸葛亮”的《夕照祁山》，徐菜根据尤金·奥尼尔《榆树下的恋情》改编的《欲海狂潮》、将传统戏《目莲救母》反传统地改为“母亲自救”的《目莲之母》等。

从总体上看，川剧“探索剧目”的“一度创作”主要以魏明伦、徐菜的剧作为代表。如果说“鬼才”魏明伦的剧作侧重于对封建正统观念、伦理道德观念的反思与诘难，那么“女秀才”徐菜的剧作则更多从女性视角对男权社会的驳问与批判；如果说他们的剧作是川剧作家现实感受与认识的对象化演绎，那么他们所在的自贡市川剧团、成都市川剧院的“二度创作”，则是川剧创造群体思想观念整体性发生转变的形象化写照。川剧的“探索剧目”，集中地体现出川剧创造主体志在改革、勇于创新的锐气与才华，并大致有以下几个共同的特点：

第一，“改”字当头，“立”在其中。综观所有“探索剧目”，主要人物和故事情节几乎全是根据前人的小说或戏剧作品加以改编。可是这种改编，并不“忠于原著”向后看，而是“借用原著”向前看。正如前面引述的马克思所言，是“借用他们的名字、战斗口号和衣服，以便穿着这种久受尊重的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面”。有些剧目的立意与构思，甚至与原著相反。实质上，那“重阳”的厄运、“金莲”的变态、“好人”的困境、“红楼”的惊梦、“庄周”的窘困、“欲海”的狂潮等事象、物象与意象，都不过是作者借以抒写现实感受与认识的一些语言符号。这种改立意、改构思、改手法等交叉互渗的改编，分明是一种更高层次、更加艰难而更富有深度和广度的再创造。

第二，刻意求新，不拘一格。无论剧本内容还是演出形式，无论艺术构思还是表现手法，“探索剧目”无不以“一戏一招”（魏明伦语）开拓进取而别开生面。在剧作家看来，真正的“创造”不能重复，一个内容只有一个相应的形式。例如《岁岁重阳》根据主题需要，针对千篇一律的“一人一事线形结构”以及川剧“大锣大鼓”比较粗糙刺耳的现象，进行了“双连环结构”和“无锣鼓”的尝试；《潘金莲》针对封建意识的荒诞而称“荒诞川剧”，并以其独特的“荒诞”手法超时空地反思妇女问题；《红楼惊梦》以今人之“惊”析古人之“梦”，在一种虚幻、浑茫、蕴藉的舞台氛围中，散点式勾画出一个阴冷、沉重而行将颓败的封建时代；《田姐与庄周》化抽象的哲理思辨为生动的情、理撞击，在肯定人生本体价值的同时，将观众引入到一个声、光、色、技、艺浑然一体的神奇世界；《四川好人》将西方视角的“四川”现实化、通俗化，从而更加适应于川剧观众的审美情趣与领悟能力。总之，每个剧目都力图既不重复过去，也不重复自己。

第三，博采众长，追求戏曲化、地方化、现代化的统一。“探索剧目”的作者，大都能娴熟掌握戏曲尤其是川剧传统的真谛。且能够结合现代审美时尚而扩开视野，在“古为今用，洋为中用”的前提下，赋予剧目戏曲化、地方化、现代化“三化一体”的时代特征。例如《潘金莲》中的“打饼”和《田姐与庄周》中的“劈棺”，都是川剧传统表演艺术的精华。作者在编演中不仅根据开掘主题的需要保留了这些精华，而且在细节和节奏的处理上使其更富于现代感；尤其难能可贵的是，“探索剧目”的作者，都能以开放的姿态，将现代的话剧、音乐、舞蹈、杂技、魔术等姊妹艺术甚至现代派、后现代主义的表现手法纳入自己的视野进行构思，大大丰富了川剧的艺术表现力与思想的涵盖力。例如《潘金莲》除大量吸取布莱希特“陌生化”手法以达到欣赏与思考并举的效果外，还采用“自由联想化”手法赋予人物潜意识的跳动性和随意性，从而通过联想、对比、夸张等手法从多角度、多层次来揭示人物的变态心理。至于从整体上打破时空、古今、生死、国界等方面的处理，则是“拿来”了“荒诞派戏剧”和“魔幻现实主义”；又如《红楼惊梦》中枯树、红柱、石狮等景象、物象的象征意义及其拟人化表演，王熙凤、贾母、焦大等人物主观意象的外化与变形流动，以及人物与灵魂的交错、梦幻与现实的互渗、意象与具象的结合等处理，皆令人感到似曾相识而又耳目一新。

未结束的历史

本文关于川剧改革的简述，主要就新时期川剧的“艺术改革”而言，主要从形式多样的上演剧目中梳理出一条与“改革”紧密相关的历史线索，旨在根据“艺术是人为”的道理，着重对“探索剧目”从主、客体关系上做一些由表及里、由内而外的概括，阐明“探索剧目”以“改革”求“发展”的开拓意义。也可以说，正由于 20 世纪 80 年代“探索剧目”的促进作用和积极影响，才会出现 90 年代《攀枝花传奇》、《刘氏四娘》、《死水微澜》、《中国公主杜兰朵》、《山杠爷》等获全国大奖的优秀剧目，才会有 21 世纪列入国家舞台精品工程的《变脸》、《金子》、《易胆大》等杰出成果，才能以这些杰出成果来证明川剧的“发展”。

应当看到：在中国改革 30 年的大环境中，川剧工作者没有辜负党和人民的厚望，在挑战与机遇并存中大胆探索，在生机与危机同在中努力奋进。先后涌现出魏明伦、徐菜、隆学义、谭愷等驰名全国的剧作家及其创作的优秀剧目；涌现出晓艇、刘芸（二度梅）、古小琴、沈铁梅（二度梅）、陈智林（二度梅）、马文锦、田蔓莎（二度梅）、陈巧茹、喻海燕、何玲、萧德美、蒋淑梅、刘萍、李莎、孙勇波、崔光丽、孙普协、黄荣华、刘谊等（截至 2007 年共计 19 人，23 人次）正在超越前人的“梅花奖”演员。以这些精英为代表的川剧表演团体和个人，即是川剧剧种的本体——川剧艺术的创造主体和承传载体。长期以来，川剧人肩负着弘扬民族的、地方的优秀文化传统的历史使命，多次走出夔门、跨出国门，足迹遍及祖国大江南北、港台地区和 20 多个国家，为巴蜀、为祖国赢得了荣誉。不少生动的事实表明：目前的川剧，已经从“自在”时期进入了“自为”的新阶段。川剧不仅继承了戏曲母体的大量“遗产”，而且扎根巴蜀，面对全国，走向了世界。从《变脸》、《金子》、《易胆大》、《死水微澜》、《山杠爷》等剧目突出表现的近现代巴蜀人民特有的地方性格、思想情感、意志理想、人格魅力等即可发现，川剧蕴藏着开拓创新的鲜活灵魂，跳动着先进文化的时代脉搏，不断地显示出传统艺术精神与现代审美时尚融合一体而与时俱进的生命活力，绝不是一种脱离现实的“博物馆艺术”。单以川剧人在社会进步思潮影响下审美意识的巨大变革（如“探索剧目”）在海内外产生的广泛影响而论，即表明在政治“文明化”、经济“全球化”、文化“多元化”的时代潮流中，屹立于新时期、新阶段刻意进取的川剧，蕴涵着川剧工作者能动创造的艺术世界观，不懈追求的积极人生观，自强不息的剧种价值观，正在以前所未有的改革开放姿态，以追赶型、跨越式的步伐，为弘扬中华民族的地方艺术，为促进东、西方戏剧文化的融会交流，奉献着自身光辉灿烂的生命，续写着自身日新月异的历史。

党的十六大以来，以胡锦涛为总书记的党中央提出了科学发展观。并要求各行各业都要在科学发展观指导下，尽力做到又好又快地持续发展。那么，新时期新阶段的川剧事业如何具体贯彻落实科学发展观而做到又好又快地持续发展呢？

窃以为，从世界戏剧的发展史上看，统治阶级的重视、知识阶层的介入、艺术人才的参与、当时观众的呼应“四要素”，即是振兴戏剧缺一不可的“总的活力”。新中国建立初的“三改”证明，“改戏”可以增强艺术的感染力和生命力，“改人”可以提高人的创造力和鉴赏力，“改制”可以解放生产力和加强市场竞争力。因此，在多元并存、多样选择、多极触角的现实审美活动中，单讲川剧的“艺术改革”远远不够。而从因果关系上看，“改人”和“改制”则属于“治本”方面，比“改戏”更加艰难、更为重要。

无数事实证明，要解决好“振兴川剧”的诸多困难与问题，仅依靠政府政策的“保护”、大众传媒的“炒作”、研究资料的“翻新”、剧团人员的“精简”等被动消极、感性盲目、松散无力的方式方法定然难以奏效。而如何“以人为本”地在“权力”与“财力”之间充分发挥科学技术的“智力”支撑作用，如何从加强忧患意识、竞争意识入手挖掘潜力、增添后劲，如何在科学发展观指导下通过探索川剧发展的特殊性和规律性以作为扬弃和鉴戒的依据，如何引导川剧的管理者、研究者、教学者、演艺者、爱好者集注于“川剧剧种”这一目标，在党和政府的正确领导和社会各界的协力支持下，将川剧改革列入重要的议事日程，同心同德、事半功倍地重新整合权力、财力、智力等力量因素而不断提高“振兴川剧”的自觉性、前瞻性问题，已经历史地突出摆在了我们的面前。