

从《尘埃落定》的川剧改编 谈传统戏剧符号的媒介创新

胡一伟

摘要：川剧《尘埃落定》的再度改编与重新演绎，让传统戏剧符号在现代媒介技术中焕发了新的生机，是一次媒介创新之举。从演示性叙述的特征——运用非特有媒介的角度而论，该剧在唱腔、说白，光影、布景、道具，乐音和其他声音三方面体现出其在传统戏剧符号与媒介创新之间的大胆尝试。此种创新方式和演述策略对川剧的改编和发展具有很好的启示与借鉴意义。

关键词：川剧；传统符号；非特有媒介；演示性叙述；《尘埃落定》

无场次民族风情川剧《尘埃落定》于今年3月在成都进行首轮公演，后续巡演场场爆满，观众掌声热烈。新版川剧《尘埃落定》根据著名作家阿来的同名长篇小说改编而成，与以往改编剧本所不同的是，该剧故事内容忠实于原著，并通过傻子的视角，表达了一种终极的人文情怀，且在著名编剧徐棻的巧手下，焕发出了别样观感。此外，该剧百万巨制，汇集了国家级和川剧界顶尖级的编剧、导演、演员、作曲、舞台美术等主创人员近150人，阵容强大，堪称年度大戏。其中，陈巧茹、孙普协、王玉梅、王超4位中国戏剧梅花奖演员同台献艺，蔡少波、马丽、王厚盛、李秋华等8名国家一级演员、演奏员联袂加盟，倾情演绎。

该剧的再度改编与重新演绎，引发了笔者对川剧改编的一些思考：川剧是如何再现发生在四川康巴藏族地区的故事，呈现出时代变迁、喧嚣动荡的景象，反映古老民族在历史前进中的变化与沧桑的？故事曾通过小说（记录类）、电视剧（记录演示类）、地方剧（演示类）等不同体裁叙述出来，不同文本之间关系如何？改编重现是否有助于展现川剧精髓、有益于故事的精彩再现？换言之，即川剧所具的演示性叙述特色如何影响《尘埃落定》这一故事的演述，改编与创新对川剧今后的发展道路有何影响？本文就从川剧《尘埃落定》的演示性叙述特点入手，进一步思考川剧的改编与发展。

一、川剧的演示性叙述特色

演示类叙述，即用身体、实物等做符号媒介的叙述，是人类最古老的叙述方式，戏剧是其最典型的体裁。一般来说，演示叙述有“展示”、“即兴”、“观者

参与”、“非特有媒介”等特点。剧院的首演、巡演，群众的观演、互动，演出设备、道具的设置等方面，都无疑将川剧《尘埃落定》所具有的演示性特点凸显了出来。而剧中非特有媒介的运用不仅有助于刻画康巴人格、预示故事的发展进程，还在卷入人物的变化、形成“框架隔断”、造成叙述分层等方面起着独特的作用。可以说，此次改编是川剧传统符号与媒介创新之间的一次大胆尝试。我们不妨从新版川剧藏歌式高腔的悠扬空灵、藏族舞蹈的曼妙婀娜、手绘布景的精美绝伦等方面，对把观众带入神秘康巴藏族世界的“非特有媒介”进行考察，从中窥见川剧的演述策略。

（一）唱腔、说白

言语、歌唱、吼喊等，是身体的基本功能。在川剧中，不同的身体功能（高腔、藏歌、四川方言等）对叙述效果起着不同的作用。

在唱腔方面，高腔无疑是川剧最具代表性的唱腔。该剧在表现康巴藏族的故事时，将川剧高腔与藏族歌曲相融合，体现出传统川剧媒介创新的一大特色。譬如，川剧高腔的无字歌（俗称“哈哈鸣”）多用以表现紧张、惊恐的情绪，而曲调优美动听的藏族歌调多用于表现雪域高原的奴隶们盼望自由的心情。两相融合不仅给人留下了深刻印象，还把奴隶们盼望自由的心情推向了高潮，甚至可以达到音乐通感之效。而论及唱腔时，需要考虑到几种情况：无词唱腔与有词唱腔、剧中人物歌声与乐池（后台）歌声等。

1. 无词唱腔与有词唱腔方面

该剧中的无歌词唱腔多表现为“啊”腔、“亚—拉—索”等唱调，这些腔调往往建立在多声部、功能和声

基础之上,这类组合形式可以为演示性叙述营造出其所需的场景氛围。譬如,傻子与卓玛身处罂粟花海中时,傻子忽然间浑身滚烫似火灼,咬了卓玛一口,唱到“酥油融化在奶茶里”时,卓玛“啊”腔长唱,高亢的藏族山歌调缓缓飘进观众的耳中,令人产生联想。二人依偎着,像酥油融入奶茶,在春光里融化,令观众深刻印象。而在麦琪土司宣布谁收割罂粟卖力,谁就获得自由后响起的“啊”腔,以及终曲官寨坍塌、傻子中枪后,幕后爆发出的“啊”腔,其再现出的氛围与罂粟地里的氛围便大不相同,这里的“啊”腔汹涌澎湃,具有惊天动地、夺人心魄之势。

而论及有词唱腔,以傻子(王超饰演)那四十多句最具代表性的核心唱段为例:

管家报告已经饿死了许多人后,傻子唱:

一言惊魂,见死不救作孽。似看见尸魂遍野,似听见,儿啼母,太缺德,人造饥荒。良心泯灭……(啊腔)……我愿奴隶得温饱,哪顾阿爸心不悦。不受欺凌压迫。(转板节奏强)怨恨怒火冲天,今日独自守官寨,机会难得。霎时浑身热血,自决策(大笑)。尊敬的土司大爷感谢您,傻子做傻事,阿爸只能喋喋不休,不休喋喋,我啥都不懂得(大笑两声)。傻子要让阿爸束手无策,胆战心惊。让所有土司大惊失色。(唱腔“亚—拉—索”)(大笑)看我是怎样的傻子。

此核心唱段不仅节奏变化大,情绪反差也大。前部分将傻子良心不泯、义愤填膺的情感状态表现了出来,而后部分情绪突转,调侃有余。整个唱腔高低往复,讲唱结合。最后的笑声与“亚—拉—索”腔调的渲染,把傻子调侃的喜剧性效果发挥到了极致。可以说,前庄后谐、层层递进的唱段,增强了这一片段的可述性,让观众百看不厌。

2.剧中人物歌声与乐池(后台)歌声方面

歌声与唱腔必然有其联系,而此处主要就台上演员唱出的歌声与乐池(后台)歌声在演示性叙述中所起到的作用进行分析。其实,乐池(后台)歌声与电影中的画外音、旁白有异曲同工之效。在该剧的演出中,乐池(后台)歌声主要起到下述几种作用:(1)帮助人物展现内心。剧中多处借用后台歌声唱出人物心声,譬如借他人之口,表达傻子内心的情感与想法等。(2)直接点明场景(或舞台动作)表现的主题。譬如在收割罂粟的片段中,土司发话“最卖力的那个人,我将让他成为自由人”后,幕后响起了女声独唱“扎西德勒,神在祝福你。你想得自由,你肯多卖力”。这与舞台上磕长头朝拜的舞蹈动作两相配合,将奴隶渴望获得自由的心情表达了出来。又如,在上文提及的傻子四十多句核心唱段之后,后台反复齐唱“康巴人杰”,声音铿锵有力,一阵高过一阵,直接点明了故事的主题——傻子不傻。(3)为演示叙述营造场景氛围。譬如剧中多处男生齐唱,配合回环复调的技法,既强

调了主题,又增加了气势。尤其是在最后一幕,当卓玛讲到“奴隶们都要成为自由人了”时,齐唱的无字歌主题以激昂之势飘出,不仅再现了奴隶向往自由的主题,同时也使序曲与尾声首尾遥相呼应。此合唱将剧情再次推入高潮,加强了自由解放的气势,最后随着后台“尘埃落定,覆盖了废墟”的歌声结束全剧。纵观歌声的叙述功能,它既能将叙述隔断显现出来,又有跨层穿越之效。如台上演员嘴型与歌声不合,或者台上演员未演唱,却又传出个人独唱的声音,我们就会知道此声音来自舞台之外,可能源于乐池或后台,此时声音的飘出让叙述框架显现了出来。而当歌声直捣人心,即展现人的内心活动时,它不仅穿透了舞台,还穿透了人心,表现出了跨层的效应。

诚然,上文论述唱腔歌调时,均会涉及言语问题。地方戏改编必然要体现出对当地方言的运用,这也是川剧演出不可或缺的一大特色。整场戏中,四川方言的诙谐粗犷与藏调歌曲的悠扬绵长两相结合,雅俗共赏。而在人物对话、韵白方面,复调、回环以及重音加强是其常用的表现手法。例如傻子做噩梦时,呼唤了三声“我梦见了,我梦见了,我梦见了……”表现了他梦见自己变成尘埃一粒,官寨倒塌,周围一片废墟的恐惧之情,等等。

(二)光影、场面、道具

光影、场面、道具等,是为展示身体功能而添加的设置。从该剧对此类非特有媒介的运用上来看,它们在很大程度上帮助了川剧叙述。而关于场面(布景)、光影方面,可以从以下三方面进行分析:

1.同一场面(布景)光影色调的变换

此类色调转换的场景有几处,多出现在表现人物内心独白之时。譬如,哥哥虏获汪波士司一方的奴隶,并将其全部杀害。鲜红的血留在了道具“墙”上,随着哥哥等人“淡出”舞台,灰蓝色灯光逐渐渲染着整个舞台,留下傻子一人独白:“我在哪里,我是谁?/喇嘛说人死了,灵魂可以升天,没看见灵魂升天,却看见官寨坍塌。/难道说他们已经下地狱,为什么俘虏下地狱,难道只因他们是奴隶……”此时,光影色调的变换不仅仅烘托出人物的内心独白,也利于其他人物的“淡入”、“淡出”。

2.同一场面(布景)光影效果的强弱

光影效果的强弱往往会影响到剧中人物性格和形象的刻画。以该剧对主角傻子人格特征的塑造为例,傻子傻还是不傻?可以说,光影强度的转换在某种程度上预示了这一答案。譬如,傻子几次入梦,与复仇者对话时,傻子面部的光影与周围暗沉的色调形成对比,仿若圣愚显灵。傻子守官寨,以“傻”犯“傻”救助饥民,让阿爸束手无策、让所有土司大惊失色之时,背向观众大笑的他,周身打上了一圈光亮,仿若智者的光环。而在全剧最后,傻子为换取大家的自由而“投降”,却背后中枪倒地时,金色强光也笼罩在

他身上。此刻，金光闪闪的傻子与卓玛便是“康巴人杰”最生动的写照。

然而，从另一个角度来看，光影效果的强弱还可以有叙述分层之效（媒介分层）。譬如，表现人物梦境时：当傻子意识到哥哥是未来的土司后（“哥哥是未来的土司，和阿爸一样，会杀人，会打仗，他是未来的土司”），他又进入了噩梦之中（复仇者站在其身后。傻子说，你来了，我看见你在官寨，动手吧。复仇者说，不，你没罪……），此时灯光渐暗，傻子面部光影与周身光影形成强弱对比。直到傻子说“突然我以为我要死了，我看见很多人都死了”，他面部光影与周身光影的对比才逐渐减弱。在这里，光影的强弱将虚构世界中人物的梦境即人物“入梦—所梦—梦醒”这一过程展现了出来。进言之，光影可以形成一个隔断或分层，将演员表演、人物对话、人物独白、人物做梦等情景区分开来。

3.不同场面（布景）光影色调的转换

该剧在表现家庭权力斗争中的亲情、爱情与权力交织时，光影色调有多处的转换，例如，在噩梦与爱情、悲伤色彩与喜剧性色彩相互交融时；麦琪土司俘获奴隶，喜得胜利时（暖色调光影）；汪波土司儿子的魂魄来到官寨复仇，厄运将至时（冷色调光影）。另外，傻子做噩梦（冷色调光影），卓玛带他去看罂粟花（暖色调光影）时，他觉得花好看得让人害怕（鲜红像血），深陷恐惧中，又顿时“偏感诱惑”，立马转入了轻快愉悦的节奏之中（卓玛在罂粟花地里跳舞，傻子唱：卓玛是开放的花朵……卓玛的腰身是绸缎，卓玛的身体是鸟儿活泼。忽然间，浑身滚烫，似火灼……酥油要融化在奶茶里）。可以说，不同光影色调的转换体现了川剧版《尘埃落定》叙述的速度与节奏，展现了爱、恨、痛苦、欢乐、无助的鲜明交织，人物的性格不仅顿时丰满了起来，还增强了艺术的感染力和吸引力。

其实，道具的选择、运用与场面的布置、构成有着不可分割的关系。而光影的转换又可以表现出道具的不同作用。就该剧出现频率最多的道具——藏族转经筒、筒钦而言，不仅以其民族象征意义呼应了该剧的主题，它们在整个演示性文本中出现的位置、次数也具有结构性作用。

（三）乐音和其他声音

光影变换的同时，往往也伴随着乐音和其他声响（这里均指用器具产生的人声）。换言之，增强该剧的艺术感染力和吸引力，不仅仅只倚靠视觉带来的效果，听觉上的作用也不能小觑。譬如，在傻子意识到哥哥是未来的土司，目睹哥哥与复仇人对话的片段中，变换的不只是光影，在音效上也有所不同。舞台造型设计让复仇人立于傻子背后，但坐着的傻子又如何获知复仇人来了？此时，声音透露了一切——紧张急促的声音骤然响起，暗示着复仇人魂魄的到来。这也即是说，声音将人物卷入了事件的发展过程中，在这里有

了时间和意义向度。

当然，乐音和其他声响对演示叙述的作用不止这一处，在帮助叙述时，有些乐音还将地方民族风情、川剧改编创新等特色体现了出来，譬如藏族弦子与人物唱段的融合。弦子曲调丰富，旋律优美抒情，是康巴藏族人民歌舞所必不可少的元素，尤为青年男女所钟爱。作曲家王文训根据《尘埃落定》剧情与剧中人表现的需要，巧妙地将其植入在男女主人公傻子和卓玛的重头唱段之中，既增强了川剧高腔的藏味，又使曲调更加优美动听。而在推动情节发展、渲染气氛、塑造人物方面，又将踢踏舞节奏用于唱腔的过门，起到了增光添彩之效。尤其是在特派员送来13000两银子，麦琪土司与两位太太分别站在三箱银子面前对唱这一片段中：三人对唱的过门是糅合了踢踏节奏的灯调，欢快的节奏顿时将三人爱财如命的丑态表现得淋漓尽致。此外，传统川剧中对锣鼓的运用，恰到好处地渲染了气氛，为事件的发生发展起到了铺陈之效。譬如，营造紧张氛围时，管弦乐快速演奏的力度不够，锣鼓则进入。此刻，管弦乐同锣鼓共鸣，人物与观众共听，整场演出一下子高潮迭起，扣人心弦。而当人物的动作与鼓点节奏协同时，人物性格被表现得更加立体、丰满。概言之，旋律节奏会影响观者对人物动作节奏、叙述节奏、叙述时间甚至被叙述时间的感知，而它们之间的张力关系又会对川剧所讲述的故事有不同程度的影响。

此外，夸张的音响效果，诸如法号声、枪声、官寨坍塌声、唱腔中的笑声所需的混响声等等，也对该剧的演示颇有帮助。可以说，这些人声的延伸或替代，可以作为一种修辞性符号，体现出了川剧叙述的地域特色。

当然，该剧所运用的非特有媒介不仅限于上述三点，还有作为身体的延伸——乐器、武器、器具等，身体的配备——化妆、衣着等。这些文本符号载体，与藏民日常生活中所用之物并无不同，例如藏族服饰是剧组长期在藏区采风，根据当地民族特色制作而成的。哈达、金塔等等也都是地域特色、民族风情的一种展现，与日常生活中的物品没有差别。一旦它们进入了演示性文本——“脱离了它们的‘实在’语境，转换为符号”，成为被叙述的故事的一部分（每个表演都包含了符号化的过程），也即当身体和物件转换成演示媒介后，它们所起的作用便俨然有所不同。这些符号可以作为叙述框架起隔断作用——光影场景切换、光线转暗等；可以作为“定调媒介”决定场景的意义解释——别样音乐与强光投射，不同唱腔歌调与金塔等道具的反复出现等；还可以突出某一叙述层次或叙述框架——演员在台上突然对观众说话，观众应答或后台声音表现人物内心想法等。可以说，这些具有身体性的演示媒介，不仅是媒介“非特有性”的最集中表现，也是该剧叙述策略的最集中表现。

二、川剧改编与媒介创新

观新版川剧《尘埃落定》，我们会发现该剧在剧本编写与演示性叙述策略方面与以往有很大不同。就剧本编写而言，徐蔡老师既忠实于原著，让傻子当主角，又要突破原著预先在读者脑中形成的印象。就演示叙述而言，该剧融合了藏地民族符号，与时俱进地吸纳了当代流行元素，又彰显了川剧传统符号。该剧在剧本编写与媒介运用方面的创新之举值得思考与借鉴，尤其在当代社会符号危机泛滥、电视电影等娱乐消费方式占据主流地位、传统地方剧发展堪忧之时。本文拟从底本与述本的选择再现关系，以及川剧自身的演示性特点等方面谈两点思考：

（一）关于选择、再现

川剧的改编突出了选择再现这一行为。且不论根据原著（述本）还是根据故事（底本）再现，如何选择以及是否适合川剧再现，是戏剧改编前期值得考量的问题。这个关于艺术的选择与再现的问题涉及社会性符码，它将阅读构造为一种兼有文化性与接受性的辨识行为。不同地域的人对文化符码的理解不同，特别是在这样一个消费时代，川剧作为一个符号文本，符号接收者这一方还会对符号价值产生不同的作用。换言之，选择坚持原来的传统样态，还是一味迎合主旋律，又或是调和大众口味，对川剧今后的发展有着深远影响。倘若继续固守川剧的传统样态，则不利于川剧与时俱进、大胆创新，演出可能无以为继，戏班剧团可能生存艰难。一味迎合主旋律，则无法推动大众消费，对川剧感兴趣或想要了解川剧的人会越来越少，不利于其叫好卖座。而过于调和大众口味，川剧的艺术性则会逐步被娱乐化所取代，川剧中的传统元素及其精髓不仅会逐渐消失殆尽，其意义在场还会被过度娱乐化所终结。此外，川剧作为地方戏，其中的地方方言等传统符号并非能为所有人理解与喜欢。地方戏要走出地域局限，让更多人了解，迎来更广阔的空间，一方面需要国家对地方文化的大力支持，另一方面还要增强表演的可读性、提高川剧叙述的可述性，既能让人看懂，又能让人百看不厌。因此，如何选择以及如何再现，成了影响川剧发展的一个重要因素。

（二）关于运用、发挥

如今，我们去影院、剧院消费的不是故事，而是讲故事的方式（特别是对改编而言，在观看之前，观者已经对故事梗概有所了解）。虽然电影与戏剧都属于演示类体裁，都具有“现在在场”的时间品格，但是二者讲故事的方式各不相同，譬如观者体验“现在在场”时的参与方式、程度不同。电影是被现代技术记录下来的演示类文本，受述者参与或者干预的方式很有限（观者不可能进入电影文本中打死故事中的某位人物等等）。但在戏剧演出时，受述者参与或干预的情况则会丰富得多。正如安德烈·埃尔博在《阅读

表演艺术——提炼在场主题》中所说：“一方面，观看者的在场合理化了演员的表演以及表演对他的影响；另一方面，演员身体性所表现的能量、紧张度，及纯粹密度则建立了一种‘舞台存在’。正是这种‘舞台存在’将表演艺术与其他艺术区分开来。在观演双方的共同营造下，通过对表演艺术多元系统的集体性呈现，使舞台和剧场艺术得以再现”。较之电影，戏剧的不可预测性、观者与演员之间的互动行为（跨层、跳出/跳入叙述框架）以及看戏的热烈氛围，是戏剧叙述的一大魅力。

而戏剧叙述的另一大优势与其演出的地点有关。首先，戏剧的演出不一定都得在剧院内。地方戏多与民俗节庆有关，过去常常在街巷、城镇中心演出，周围的环境会影响演出的方式，具有灵活性。而在这一点上，除了充分展现戏剧叙述的优势，我们还可以挖掘其民俗节庆的价值，让更多的人了解川剧、爱上川剧。其次，直接观看与在屏幕前观看的感受不同。看戏的角度不会像看电影一样完全受制于摄像机和镜头，而且不同的看戏环境与演出环境笼罩的氛围会影响戏剧叙述，有时成为演示文本的一部分。换言之，戏剧发生的“剧场性”是戏剧叙述的又一大魅力。对于现代技术造成的空间表意距离的消失情况而言，这一优势有助于拉近人与人之间的距离。现场性的、面对面的感受与互动交流有益于融解现代媒介技术所带来的冷漠，在伦理道德方面无疑也具有积极作用，这也是现场性更容易鼓动人心的一个原因。

注释：

赵毅衡：《广义叙述学》，四川大学出版社2013年版，第37、45、37页。

埃罗·塔拉斯蒂：《表演艺术符号学：一个建议》，段练、陆正兰译，载《符号与传媒》，2012年第2期，第163页。

赵毅衡教授在《广义叙述学》一书中首次提出叙述的三层次论，此三层为“底本1—底本2—述本”，在底本与述本的转换中，出现的是两个操作，选择与再现。这两种操作是文本形成过程中的必要成分，很难说时间上何者为先、何者为后，但在逻辑上可以认为有这样的顺序：底本1（材料集合，指聚合系的集合，没有情节）——底本2（再现方式集合，指已情节化，即故事已形成）——述本（上述两种选择的结果，文本化）。本文认为不管是通过小说改编，还是通过故事改编，不管是改编为电视剧，还是改编为电影，均与底本、述本之间的选择再现关系密切相关。赵毅衡：《广义叙述学》，四川大学出版社2013年版，第140-141页。

安德烈·埃尔博：《阅读表演艺术提炼在场主题》，吴雷译，载《符号与传媒》，2013年第3期，第166、164页。

（作者单位：四川大学文学与新闻学院）

责任编辑：高山湖