

非遗文化传承视角下当代川剧电影的 技艺景观呈现与文化记忆建构

李璇, 陈矿

(成都大学影视与动画学院, 四川 成都 610106)

摘要: 从非遗文化传承视角下探讨,《椒麻堂会》作为一部讲述川剧的“手工”电影,导演用创造性的手绘布景展现了电影与川剧结合的可能,用有限的舞台空间塑造了川地人文。电影以川剧为行文脉络,延续川剧以一求多的理念,采用程式化、虚拟性的方式构建时空,同时结合电影语言拓展时空,构建了一代川人记忆中的四川风景,在写实与写意的融合中刻画了川人独特的三观。这部首次展映于瑞士的影片在传承川剧这一非物质文化遗产的同时也走出国门,增强中华文化的国际影响力。

关键词: 非遗文化; 川剧; 椒麻堂会; 文化记忆

基金项目: 泸州市哲学社会科学重点研究基地·泸州市文化建设研究中心项目“数字媒介时代新大众文艺生产与审美实践研究”(编号:WH202633); 成都市非遗传承与发展研究中心自筹项目“非遗传承视域下数字技术赋能川剧跨界融合研究”(项目编号: cdfzfyZC25025) 阶段性成果。

DOI: doi.org/10.70693/rwsk.v2i7.599

非物质文化遗产的传承与影视化呈现,是保护与发扬传统文化的重要途径之一。影视作品通过影像与叙事手段,为非遗文化注入新的生命力,同时也为观众提供了认识和理解传统文化的窗口。然而,在众多以非遗为主题的影视作品中,更多集中于纪录片领域,通过纪实性影像展现非遗的工艺与文化背景,而将非遗作为剧情类电影的核心主题,特别是与“手工”这一创作方式相结合的探索却较为罕见。

邱炯炯导演的剧情电影《椒麻堂会》,以新又新川剧团丑角演员丘福的生前身后为线索,串联起了抗日战争、内战、大跃进、文革、改革开放等历史事件,而主人公丘福则像一粒尘埃,随着时代沉浮,直至入酆都过奈何桥,忘记一切,又周而复始。影片风格独特,导演在不到400平方米的工厂车间,利用木头纸板等材料手工打造了一个如梦似幻、虚虚实实的舞台,描绘了近代中国的演变,刻画了老一辈艺术家对戏曲艺术的热爱以及川人豁达的精神风貌。其独特性在于,它不仅是对非遗文化的记录,更是在剧情叙事中融入了手工化的创作技艺,将手工场景与川剧艺术结合,形成了独具一格的视觉风格。这种“手工”表达方式,不仅符合川剧舞台写意、象征的美学特征,更使得影片在表现非遗时,超越了单纯的记录功能,成为一个具有艺术性与诗意的文化景观。手工技艺的影像表达,不仅提供了一个让人耳目一新的审美体验,还成为文化记忆的重要载体。通过对手工景观的刻画,《椒麻堂会》展现了传统工艺的温度与匠人精神,使观众在体验传统文化的同时,也感受到时代与记忆的叠加。这种艺术化的呈现方式,为非遗文化的影视化表达提供了新的可能性,也拓展了手工技艺作为文化记忆符号的阐释空间。

一、非遗文化与“手工”电影

(一) 非遗文化中的川剧形态展演

川剧的形态展演指的是川剧艺术中可听、可见的,通过演员动作、表情直接呈现给观众的外在艺术形式。

作者简介: 李璇(2001—),女,硕士,研究方向为影视编导;

陈矿(1980—),男,博士,副教授,研究方向为戏剧影视文学、艺术美学和比较文学。

通讯作者: 陈矿

形态不是随意的动作或表情,而是经过时间沉淀下来的形成了一定规范化、标准化的表演语法,是特定的表演形式。具体表现在川剧的唱念做打当中,书生、武将、丫鬟、小姐,每一种身份都有其相对应的独特的身段规范,带有地域风味的川式念白,构成了听觉上的形态,在川剧中,变脸的运用更是区别于其他戏曲的显著手法之一,变脸通过不同脸谱展现情绪的瞬间转换,也是在规范化的限制之下,让观众通过脸谱颜色、表情对应情绪。

展演以身体为主体,是人类通过身体行为传达思想情感的动态过程,基于梅洛·庞蒂的《知觉现象学》和具身认知理论,主张知觉是身体与环境的互动共同作用构成的,强调的是形态在舞台上与观众、环境相交流、融合,并且按照唯物辩证法中的发展观来看无论是人类社会还是人的思维都是不断运动、变化、发展着的,因此川剧的形态展演也是动态发展的。

非物质文化遗产,与传统文物保护“实体”不同,它保护的是一种会随时间流变的,会在流变中创新发展的“活物”^[1]。川剧的形态展演传承正是所要保护的非遗文化。川剧的技艺核心就蕴藏在这些形态展演中,身体幅度、走位,变脸的诀窍和手势等,都需要师徒间的口传心授,以及个人的创新发展,每一次“展演”都是一次再创造。优秀的传承人会在尊重传统“形态”规范的前提下,结合自身的理解和时代审美,赋予表演新的生命力。这些形态是文化的载体,承载着丰富的历史、民俗、思想。同时川剧的规范化形态也形成了一种强烈的文化认同符号,人们能立刻辨识出这是川剧,从而产生文化归属感。

非遗文化中的川剧形态展演,就是要去鉴赏川剧独一无二,代际相传的表演技法,以及他们是如何在时间、社会的不断推进中,吸取历史、地域文化的精髓,凝聚出一套独特的技艺和审美的,关注的焦点是如何表演而不仅是表演什么。川剧作为一项国家非物质文化遗产,同时也是一项历史渊源深远的民间娱乐,蕴含着丰富的历史、民俗文化,其呈现主要就是通过人身体展演的方式,影片《椒麻堂会》正是在表现方式上融入了川剧,将川剧作为故事框架贯穿于全篇,构建了一个非遗文化空间,这既是电影的灵感来源,也为故事提供了可靠依据,使其变得真实和鲜活。

(二) 手工电影的技艺景观表达

2011年2月25日第十一届全国人民代表大会常务委员会第十九次会议通过的《中华人民共和国非物质文化遗产法》明确界定:“非物质文化遗产是各族人民世代相传并视为其文化遗产组成部分的各种传统文化表现形式以及与传统文化表现形式相关的实物和场所。”

传统技艺是非物质文化遗产保护的核心部分,指的不是冰冷的技术,而是创作者根据自身体验、审美结合手工技能以及知识体系进行的创作,强调的是过程性以及发展性。在电影《椒麻堂会》中体现为,导演手绘的桥面、纸壳拼接的卡车等物理层面的手工技艺,此外还有充满个人痕迹的光影处理,如冷暖的应用表现人间和冥界,或是油画般的人物面部妆容,这些都是导演自三岁起学习人物肖像画的个人美学经验^[2]。

景观包括地形、水体、道路、植物和建筑,指一种可被观看的现象,是一种视觉画面,但除此之外,它更是一种文化景观,即文化意义的载体^[3]。在电影中,景观起到展示空间,链接社会关系交流的作用,还可以激发个体和社会的共同情感,构建集体记忆。

而技艺景观描绘的则是通过物质手段将抽象的文化外化为可视的景观,并且传达思想情感,这里需要强调的是技艺不仅是物质手段,是技艺背后的实践与智慧。

手工的历史可以追溯到远古时期,如中国古代实现农业生产的陶器、织锦等手工艺制品,这些手工艺制品不仅满足人类的实用性需求还在历史演变中被赋予审美性功能,中国作为一个历史悠久的文明古国,其传统手工艺更是源远流长,例如:陶瓷、剪纸、泥塑、皮影等。而“手工”电影通常就是指在制作过程中使用了大量手工技艺的电影,例如微缩模型电影《月球旅行记》、定格黏土动画《鬼妈妈》等,这些作品都是由创作团队耗费时间和精力将不同质地的原始材料组合加工,再借助光影、构图进行拍摄。

早期的“手工”电影大部分都是为了满足人们对于不存在的事物的想象,在没有数字媒体技术、CG特效的时代采用的最质朴的手段,1927年由弗里茨·朗导演的《大都会》其中与当时建筑截然不同、风格独特的城市就使用了微缩模型,1968年库布里克的作品《2001太空漫游》则是采用了模型和强光灯来模拟人类无法轻易触及到的太空景观,风靡至今的日本特摄片也在不断实验“手工”电影的可能性。随着电影技术的发展,“手工”电影并没有成为过去,而是相互融合,成为了一种独特的艺术表达形式。

非遗剪纸动画《葫芦娃》、水墨动画《山水情》等国内作品,本身就是一种非遗传统文化的表现形式。现今电影工业蓬勃发展,但仍有许多电影运用数字工具来模仿、再现或是重新诠释传统手工的质感,恰恰是手工精神

的延续。非遗并不是静态的文物，而是一直随时间变化着的实践。电影《椒麻堂会》的置景不仅用到了传统手绘，还有微缩模型、非遗影偶等，使得电影特色更加鲜明。

二、非遗视角下“手工”电影的技艺景观呈现

（一）匠心织遗：《椒麻堂会》的技艺景观构造

电影《椒麻堂会》作为一部在 400 平方米的棚内纯手工打造完成的传记类电影，如何利用好有限的空间需要导演来进行技艺上的安排和调度。

首先是考虑怎样在方寸舞台上用技术构造出上个世纪的四川地区。声音是电影技术不可或缺的部分，可以创造出真实、多层次的空间，弥补二维空间的不足。现今各种眼花缭乱的图像渐入人眼，眼睛似乎成为了人类唯一拥有的感觉器官，视觉文化盛行，并逐渐膨胀有霸权倾向，但无论是在日常生活还是艺术世界，声音无处不在。在电影中声音和画面对于叙事抒情更是缺一不可。电影声音尤其注重对于现实世界声音听觉环境的重建与再现，与视觉一样，通过技术手段模拟沉浸式氛围，共同构建出独特的文化景观^[4]。在影片中，导演就使用极具川地特色的语言、音乐、音响构建出上个世纪的四川地区，即符合观众日常生活中的听觉经验，满足观众对于真实感的心理需求，又通过艺术手法的运用使观众获得一定的审美体验。影片开场就是牛头马面地道的四川方言：“还要好久哦，你快点嘛。”“你慌个球”这短短几句对话不仅引起观众对后面情节发展的好奇，也将观众带入到四川的“椒盐”氛围中。除了语言，配乐在影片中也起着不同的作用，邱福在通向阴间的桥上于昔日故人驼儿、鸡脚神相遇时，是一段舒缓的钢琴音，此刻这条黑暗的小路仿佛不再阴冷所有人都随音乐沉浸在重逢的温馨中，而邱福在新又新剧团时，大部分背景音乐又都是作为交代环境的戏剧锣鼓声，营造戏班氛围；光作为成像的关键因素、塑造形象的基本手段，在影片中无处不在，为了区别邱福阳间和阴间的经历，导演在阴间部分采用较暗的色调，添加蓝、紫光等来表现阴间的诡谲；除此之外，导演还在影片中运用了大量的烟雾，一来表现了四川盆地多雾的特殊气候，二来拓展景深，使棚内空间更加丰富有层次，三者还可以增加神秘感。

在《椒麻堂会》中，手工质感的服饰、脸谱与道具通过影像化的舞台呈现，与川剧写意性的表演方式相互配合，使视觉画面既保留了非遗的独特肌理，又展现电影思想内涵。由于故事依托于上一辈川剧艺术家的经历，影片叙事中融合许多川剧元素，唱念做打这些最基本的戏曲动作自然不可缺少，演员通过这些动作表达思想情感。在早期，中国艺术重意象，不论是诗词歌赋中的梅兰竹菊象征君子气概，还是狼毫下的笔走龙蛇展现作者洒脱心境，都是一种精神上的意象表达。但对身体的关注却少之又少，随着现代哲学发展，身体不再仅仅是动作的载体，更是意象化的文化表达，与思想的界限不再泾渭分明。梅洛庞蒂等人提出的具身认知理论摒弃了身心二元论的看法，认为认知离不开身体和环境的交互，身体是人类感知理解世界的基础，也就是人类的认知受身体经验影响，而在电影现象学中影视正是通过视觉、听觉激发观众在日常生活中积累的身体经验，从视听中体验到触觉和运动，影响情感。而中国戏曲表演的身体意象化特征明显，演员的身体本身甚至与身体相关的服装道具都能传达意象^[5]。戏曲的程式化、虚拟性特点正是通过演员的身段、手势、服装、脸谱展现了其对神似的追求，将人物外在形象和内在思想外化在身体动作上。人是环境的产物，总是生活在一定的环境中，并受环境影响，如邱福回忆的在戏班练习时出现的师傅们专业的身法、唱腔以及提手、堂鼓等乐器，或是利用川剧剧目《乞儿爱国》、《斩马邈》、《隋朝乱》对应不同时期的抗战局势下群众的心理变化。在《椒麻堂会》中，手工置景并非单纯复古，而是把六七十年代四川的建筑与器物转化为“可表演的空间”：建筑唤起集体记忆，影响演员行动线，塑造镜头的观看方式，从而与川剧的写意表演互为支点，合力构成影片的文化意涵。影片中通过油画的方式模拟特定时代的灰白墙皮、青苔石板，利用木窗、手绘标语、茶馆方桌等鲜明符号搭建出六七十年代的四川，这些建筑的历史纹理将空间融入观众的集体记忆。而影片棚拍的方式，使得环境的搭建类似川剧舞台，即以一个较为平面化的展现方式，天然规定了演员的走位和身段的伸展和收束，更有甚者，影片在麻子军长出场时还原了四川四合院生活场景，置景展现筒子楼的横截面，通过窗户外的人物走动丰富生活场景，延展画面空间，而观众的视线也受窗框、门洞、楼梯平台等框景的引导，感受导演镜头下的意图。

影片中采用镜头与手工置景相互配合以从视觉上拓展景深，电影常用固定镜头拍摄，但由于影片多是较平面化的舞台置景，所以导演时常安排演员从镜头外进入再出去，打破画面内外空间，减少观众视觉疲劳；有时为了刻画戏院学徒形象，导演也会利用平移的镜头，让演员依次入镜，在拓展了画面的同时众人百态也如画卷一般徐徐展开，影片带有川剧假定式风格，常采用意象化表达来代替实景，例如战乱后，戏班解散飘零，邱福和戏班成员坐上船漂泊在绸布模拟的江流中，演员左右摇晃的身体配合镜头运动，在原本静态的画面中表演出了一种乱世

飘摇的无根草模样。这样身临其境的环境不仅让观众更加沉浸式体验,也帮助演员全身心投入表演。在《椒麻堂会》中,演员的动作与身段总是依附于布景、道具与建筑环境而展开,身体因环境而获得节奏与力度,也因场域而形成观演的代入感^[6]。而手工技艺本身具有审美意义,所有的场景都是纯手工打造的艺术品,其中出现的四川城墙、院落、天空、山丘等均由废弃木料、纸板制作后再绘制而成。这种手工制作的布景贴合了20世纪时期不同的现实,使得影片具有艺术画般的独特风格。

(二) 虚实相生: 写意于写实的创造性融合

虚实观念是对立统一的,是一对相互依存、转化的哲学与美学范畴,探讨的是现实与非现实、存在与非存在之间的关系。在艺术作品中,“实”是具体可见的、可感的部分,是艺术的骨架,如画中的笔墨线条、诗歌中的词句、戏剧演员的唱念身段、园林中的山石流水^[7]。“虚”在艺术作品中表现为作者通过“实”构建出来的需要观者依靠想象去补充、感悟的部分,是艺术的气韵和精神,如山水画上的留白构建出的无际空间感,诗词中言有尽而意无穷的境地,戏曲舞台上演员绕台几周以象征跋山涉水。这一中华传统美学几乎贯穿了所有艺术形式。

西方的虚实观念同样源远流长且与中国思想有所区别,早期以二元对立的哲学思想为根基,柏拉图的理念世界为实,现实世界为虚,人们认同现实世界是对理念世界的临摹,20世纪,戏剧家布莱希特曾提出“间离效果”,成为了西方戏剧舞台发展的重要理论来源,具体就是划清虚和实的界限,阻止观众与舞台角色产生情感上的完全共鸣和沉浸,让观众跳出剧情,去思考作者表达的社会问题。

在以川剧作引的《椒麻堂会》中,虚实关系体现的淋漓尽致。无论是戏曲还是影视的舞台上,实就是演员本人、表演及辅助道具、景等,甚至川剧舞台几乎没有写实的布景,演员通过表演,“无中生有”出一切:上下楼、开关门、昼夜变换。影片中,演员的动作也是经过高度艺术夸张后超越了生活的真实性,他们的动作并非现实生活的真实,而是一种象征性的表现,演员的表演融合了川剧的程式化和话剧的舞台感以及电影拍摄技术,也是对川剧艺术的一种继承与发展。在空间上的虚实融合体现在展示戏班逃亡漂泊的一幕,在舞台中央用固定的船以及模拟波涛的白绸布来表达失势后支离破碎的剧团众人在战争中如浮萍般漂泊,既保证了船只的中心构图也表达出了邱福一行人在动荡时局中的渺小、随波逐流,船是实景,而波涛却是利用绸布来象征,与中国传统古画中的留白不谋而合,以简洁的实,构建无限的虚。

整部作品不论是从色调还是情节都透露出不真实感,这也是导演致力于将川剧与电影相结合以通过灰调、扁平化打光、舞台化表达等方式刻意营造的间离效果,让观众清晰地意识到这个世界是生造出来的、梦幻的,但其记录的历史又是真实发生过的,这种表演风格,时刻提醒着观众这是“虚”,观看的只是一则故事,而非历史本身的重现,导演想要表达的“实”是这段历史的本质与洪流下大部分人物的普遍命运。导演是在借演员在电影舞台上的动作、表情、语言这些观众感官能直接接收到的物质信息,来表现他想构建的故事情景、社会环境、人物心理等这些看不见摸不着的,需要观众自己想象的意蕴。

手工技艺是该影片实现“以实生虚”叙事美学的物质基础。川剧的特性贯穿了影片的内外,故事内容是关于一个川剧戏班在中国近代史波涛中的沉浮,而影片的视听本身又运用了川剧非遗技艺,即川剧锣鼓的现代化编排和人物身段的川剧式呈现,这种内外的高度统一,使得这部电影本身就成为了川剧艺术在当代的一次技艺创新展演,故事中,主角邱福的一招一式皆继承于戏班师父,在电影表演中,演员的一个踉跄步伐,可能融入了丑角的身段,创新了川剧在电影中的展现方式。在音乐上,影片将川剧锣鼓声与现代电子乐结合,既符合电影节奏与当代审美,又保证川剧韵味,让川剧这一门“手工”技艺创新型传承发展。

(三) 艺术意蕴: 扎根川人心底的思想

习近平总书记在文艺座谈会上讲话中强调,“‘诗文随世运,无日不趋新’,创新是文艺的生命”;“要以人民为中心,把满足人民精神文化需求作为文艺和文艺工作的出发点和落脚点”。随着社会经济的发展进步,新时代人民的精神文化需求自然不同以往,具有鲜明的时代特色。新时代以来,我国坚持将马克思主义基本原理同中国具体实际相结合、同优秀的传统文化相结合,马克思主义的本质属性是人民性,以马克思主义为指导思想的我们也是一切以人民为中心,文艺事业也不例外,将文艺人民性作为本质属性,同时这种观念也继承自中国传统美学的“以人为本”^[8]。人民性的核心,在于扎根土地,满足人民的民族认同与审美诉求,表现历史洪流中普通人的真实状态、情感与生命力,也就是挖掘民间资源,反映人民愿景。电影讲述的是一个戏班的丑角,并且改编自导演祖父的真实经历,以真实事件为基础奠定了电影的人民性,是从血脉与土壤中生长出来的“普通人的自

我讲述”。从个人记忆过渡到集体记忆，故事由导演祖父在戏班中的经历串联，这仅是小范围的家族记忆，但这个个体生活在巨变的中国社会中，与中国的时代变迁紧密交织，从而成为了承载着一代人共同记忆的容器。影片重现了那个时代的川剧戏班的生存状态，即戏班的唱腔妆容、等级分布、传承等，也通过戏班里的人展现了川渝地区的生活习惯，满足了观众对应自己记忆中几十年前四川的形象的愿望，增强文化认同。同时影片使用了四川方言这种艺术形式，方言不仅是对话工具，更能直接传递情感、思想以及本地人才理解到的诙谐，用川地观众熟悉的椒麻味精准满足其审美诉求。

同时影片通过阴阳两界互通，牛鬼蛇神的元素，夸张诡谲的舞台式布景，将一段沉重的历史包装成一场你方唱罢我登场的“堂会”，颠覆这段历史的庄严叙事，这与巴赫金的狂欢化理论不谋而合。狂欢理论是前苏联文学家巴赫金的著名理论，最早被用于研究小说，他将理论分为了三个层面，即：狂欢节、狂欢式、狂欢化，描述的是一种颠覆等级制度、重视世俗肉体、娱乐欢笑的文化^[9]。堂会是中国传统文化中一种重要的民间集会形式，具有丰富的民俗内涵和社交功能，是一种定期或不定期举行的大型聚会，与狂欢理论中的狂欢节有着共性，并且在这堂会上，人人平等，短暂地放下了阶级之分，导演在电影中弱化阶级的对抗，将一个丑角作为叙事中心，这样一来，一切荒诞与非理性的故事，都情有可原，同时也利用丑角的视角，揭示出事物的本质，即在宏大历史变迁下的人民坚韧顽强的生命力。导演事业的这种荒诞、戏谑的表现手法，与狂欢理论一脉相承，也体现着青年导演用世界性的电影语言来解构宏大叙事的先锋尝试。

电影《椒麻堂会》是一场青年导演创造的以狂欢为外表，内里扎根川剧传统文化表现川人乐观豁达精神的盛宴。

在结构上，导演打破了线性叙事，构建了一个阴间与阳间交织、活人与鬼魂共存的世界，将宏大庄严的历史转换为了一场荒诞诡谲的“堂会”。具有鲜明导演风格的舞台布景、油画般的人物形象设计，共同营造出间离效果，引导观众带着一个“看热闹”式的旁观者视角来审视这段历史。

在内容上，影片全程使用四川方言，表现小人物，又充满幽默，扎根于传统文化——四川谐剧。而四川谐剧与川剧丑角一脉相承，两者都以川地人民乐观豁达，苦中作乐的精神为内核。谐剧不是单纯搞笑，而是普通人民在漫长苦难、压迫中凝练出的生存智慧，是一种有伸展的反抗方式，在川剧中，丑角一般是喜剧角色，以插科打诨、调笑逗乐的方式扮演社会各阶层人物，特别是展示底层小人物的命运和民间智慧。邱福的丑角身份一方面是对应导演祖父的真实身份，另一方面也是用笑声化解苦难，体现小人物的乐观精神。在《椒麻堂会》中，邱福自进入戏班就画上了丑角妆，这样的妆容一直伴随他一生。除此之外在他身上也处处体现着小丑特质，即幼年父亲唱戏累死，他被母亲当作改嫁时的累赘弃养在戏班，然而他却学着师父，咿呀唱着仿佛是他判词一样的戏词：我父阆中归了天，邱福没有悲伤，只是作大人模样冲着远方告诉母亲自己会努力靠自己本事生活。成年后，他又乘着时代的大船，相继经历了国共政权交替、新中国成立、三年自然灾害、文革等风浪，邱福的人生是与他同期的中国普通百姓的缩影，他承受的历史巨变，也是当时百姓所承受的。在此期间他当过戏班一把手，当过低声下气的街头艺人，被尊称为人民艺术家，也被当作斗争对象批斗过，不过他从来没有抱怨，只是和无数底层人民一样，顺其自然地过活，这是一种顺势而为的韧性。在被打为反革命时，他捆上双手戴着高帽站在街口反思，百无聊赖时还冲着看热闹的小孩作鬼脸，这里看似是他在扮演被人取笑的角色，但却是他在无法撼动的外部压力下，以幽默的方式保持自己秩序的稳定，在他的内心深处隐藏着一种不屈不挠的尊严。影片的人民性，正在于它没有将邱福塑造成为一个有着崇高革命理想的伟人，而是忠于他的阶级身份，一个“丑角”，展现了人民在历史中的被动性以及顽强的生命力。

三、非遗视角下“手工”电影的文化记忆建构

（一）文化记忆的呈现与重构

“文化记忆”由德国学者扬·阿斯曼和阿莱达·阿斯曼提出，是一个文化族群在绵延发展中，总结出来的有代表性、认同感高的文化知识，是一个社会稳固其认同感和为了长久的延续而建构的记忆^[10]。它强调的是活态的记忆，即通过传承这一动态形式，将一些民众长期、反复进行的零散的文化信息转化为文化记忆，并且不断被后来者根据当下时代的需要重新建构的动态过程。例如中国人庆祝端午节以纪念屈原、遵循孔孟之道，诵读《论语》等，又或者在《椒麻堂会》这部影片中，川剧丑角这一非遗技艺最初存在于老艺人的身体和口述中，存在于代代艺人的传承中，在经过影像的记录，将这种小范围“记忆”转化为可以永久保存、传播的画面，这样一来，川剧就成为了文化记忆。

影片通过川剧丑角的一生投射出了 20 世纪的中国历史,让观众通过导演的家族记忆看到了上一辈的记忆,更是将个人命运与川剧艺术、中国近代史联系起来,电影的画面、声音建构了宏观的集体记忆,强化了群体的文化认同感和情感凝聚力。哈布瓦赫在《论集体记忆》一书中提出了“集体记忆”这一概念,将其定义为“一个特定社会群体的成员共享的、关于共同过去的记忆、知识和意向的总和”,其核心观点是:我们不是单单记得过去,而是重构过去,即活态传承,需要一个群体通过交流、仪式、活动来维持和传承。《椒麻堂会》中出现的 20 年代到 80 年代的四川社会风貌、人情冷暖、川剧文化等四川记忆,都是一定时间内,一个群体所共享、传承的^[11]。

(二) “手工”电影的“忆”到“艺”

《椒麻堂会》展现了一次从“记忆”到“技艺”的转变。影片通过——角色身体的表演技艺、戏班群体的传承技艺、导演创作的电影技艺——演示了脆弱的个人记忆如何被整合进集体框架,并最终被形式化为稳固的文化记忆。此过程,正是一场从“忆”到“艺”的创造性转化。

《椒麻堂会》是导演根据祖父的一生以及自己从小在川剧团耳濡目染的经历创作而成。邱福的一生经历,从被抛弃进入戏班做学徒到饱经沧桑的老艺人,此刻电影是艺术化的个人自传。小邱福在戏院门口借“我父阉中归了天”这一川剧判词将个人经历编码进了川剧表演中,在这里技艺承载了记忆。影片中体现出来的邱福面对历史变革时的豁达、以柔克刚、坚韧的处事哲学,将个人命运提炼为一种集体记忆,构建了上世纪底层民众的记忆背景,即他们的悲欢离合、生存智慧,以及中国人民在时代夹缝中为活下去所付出的巨大努力。邱福儿子小黑的四个妈,其“嘴冷心热”的管教方式,是川人记忆中典型的母亲形象。这种看似泼辣、实则深沉的关爱,以其高度真实的生活质感,瞬间唤醒观众关于童年与家庭的共同情感记忆;阴差鸡脚神在狭窄茶馆中熟练穿梭的姿态,其圆滑与周到,与成都茶馆里八面玲珑的堂倌形象完美叠合。此类角色不再是功能性符号,而是承载着地域文化性格与市井生活记忆的活化石,影片通过塑造这一系列鲜活的人物形象链接大众的集体记忆。而影片对戏班码头、吊脚楼、老茶馆的视觉重建,不仅还原了物理环境,更复活了其中的生活场域与邻里关系;川剧锣鼓、高腔、方言念白,共同编织了一个萦绕着乡音的声音记忆空间,直接叩击着观众的情感记忆。

《椒麻堂会》完成了一次记忆的创造性转化,从导演的个人记忆出发,塑造经典人物与特色地域景观升华为一代人的集体记忆,结合导演独特的“手工诗学”,将这些记录为可被观看、感知和共鸣的文化记忆。

四、电影媒介的记忆建构功能

媒介是处于两个及以上的事物之间起到连接、传递作用。媒介的发展是一个不断演进的过程,经历了口述-文字-印刷-电子-数字传播这五个主要阶段,是人体的延伸。其中影视属于电子媒介,同时随着互联网技术的发展,电子媒介与互联网、融媒体平台等数字化媒介有融合的趋势,形成了全新的信息传播方式和构建了新型社会关系^[12]。

电影是一种综合性的媒介,它不仅是导演以可观可听的方式直接讲述故事的工具,更是一种身体动作表情的直接记录。《椒麻堂会》中导演通过手工制作的 20 世纪四川景观为观众重建时代画面,还通过演员的方言对白、川剧锣鼓,演员的身体动作、微表情,唤起观众身体感官上的记忆,让观众仿佛回到那个时空,用身心去感受那种氛围。这种身体上的记忆比单纯的画面记录更加有代入感,这也是电影作为电子媒介超越了口述、文字等媒介之处,即电影记录的并非静态的文物,而是文化、技艺的活态演变,影片记录下来的川剧戏班中学徒的日常排练生活、供奉祖师爷的仪式也展示着川剧这门艺术的传承。

媒介最根本的功能在于传递。它作为连接创作者与受众的桥梁,其核心是将信息、情感与思想有效地送达。而电影,作为一门高度综合的媒介,其传递信息的方式并非简单的复制现实,而是通过创造与凝练符号,来实现高效、深刻的意义传递^[13]。影片中嘴冷心热的母爱、圆滑的市井人物,都是川渝文化中可被瞬间识别的典型符号。它们承载着地域性的情感记忆,使观众能越过情节,直接触动深层的情感认同。通过光影冷暖的对比,利用暖光营造符合观众认知的温馨生活——邱福在被尊为人民艺术家时生活在暖黄的小房子里,又或者是多次利用全景,衬托渺小个体,不仅展现沉浮,更是引发一种宿命感的唏嘘,影片正是通过一套已被大众承认的标准化视听语法,来引导观众情绪,体会其中文化意蕴。

邱福在面对“牛鬼蛇神”的压迫时,使用的“挤眉弄眼”不只是一个丑角的职业技能,而是与他的生命交织融合,成为了他应对世界的本能反应和生存外壳,这种技艺通过训练,已经成为了身体上的记忆,是一种弱者的智慧。邱福的形象自影片开始到最后,都画着丑角妆,除了体现导演的创作风格外,更是意味着他的技艺与他的

身份已经完全融合,让邱福超越了一个仅用来叙事的虚构角色,而成为了影片集大成的文化符号,背负着那个年代的命运和民族精神,通过导演的讲述,邱福这个在中国近现代史的骇浪中摸爬滚打的底层人物,被永久的刻在了影像中,这部影片让一段关于历史变迁、小人物的坚韧精神、文化传承的集体记忆,有了具体的载体,变成了可以被感知、传承的文化记忆。

五、结语

电影作为一种媒介,他的功能归根就是要讲好中国故事,传播中国精神,《椒麻堂会》这部电影讲述的不是宏大、主流的故事,反之选取了一个关于边缘个体在历史夹缝中坚韧生存的故事,塑造了一种具有反思性的、批判性的大众文化记忆,这种直面苦难,聚焦边缘个体的叙事同样有着冲击心灵的力量。为传统文化赋能,打破文化壁垒,与新时代接轨,走出国门,向世界展示东方魅力。

参考文献:

- [1] 刘星,黄小刚.非物质文化遗产与电影的互促共生关系研究[J].电影评介,2025,(16):100-106.
- [2] 李优.浅析“纯手工”电影《椒麻堂会》的色彩运用[J].艺术市场,2024,(01):48-49.
- [3] 郭超.杨集镇传统技艺符号的景观设计应用研究[D].河南工业大学,2024.
- [4] 赫铁龙.声景理论与类型电影声音创作[J].电影评介,2025,(05):106-112.
- [5] 李韬.知觉现象学视域下的东北电影美学空间研究[J].电影文学,2023,(10):77-81.
- [6] 唐子奕.具身性视域下“大坝高装”展演的地方认同与传承研究[D].四川师范大学,2025.
- [7] 滕琪乐.虚实观念在当代音乐剧舞台空间视觉中的应用研究[D].上海音乐学院,2025.
- [8] 杨子澜.中国式现代化进程下现实题材电影“人民性”研究[D].吉林艺术学院,2024.
- [9] 王恒然.狂欢理论视域下电商主播的口语传播提升策略[D].南京信息工程大学,2024.
- [10] 陈亮辉.非遗纪录片中的文化记忆与身份认同建构研究[J].视听,2025,(17):7-10.
- [11] 杨亚楠.年代剧《人世间》的集体记忆构建研究[D].内蒙古师范大学,2023.
- [12] 贺诗雨.媒介理论视域下的贾樟柯电影研究[D].中国艺术研究院,2024.
- [13] 李智,李潇雨.媒介记忆视域下纪录电影《里斯本丸沉没》的价值建构[J].电影文学,2025,(01):17-21.

The Presentation of Craft Landscapes and the Construction of Cultural Memory

in Contemporary Sichuan Opera Films from the Perspective of Intangible

Cultural Heritage Inheritance

LiXuan¹, ChenKuang

(Chengdu University School of Film and Animation, Chengdu, Sichuan, China)

Abstract: From the perspective of intangible cultural heritage transmission, *A New Old Play*, as a "handcrafted" film about Sichuan Opera, showcases the director's use of creatively hand-drawn sets to explore the possibilities of combining film with Sichuan Opera, while shaping the local culture of Sichuan within a limited stage space. The film follows the narrative thread of Sichuan Opera and continues its principle of achieving multiplicity from a single element, employing stylized and virtual methods to construct time and space, while simultaneously expanding these dimensions through cinematic language to depict the landscapes of Sichuan in the memories of a generation of Sichuanese people. In blending realism with expressive interpretation, it portrays the unique worldview of the Sichuanese. This film, first screened in Switzerland, not only transmits the intangible cultural heritage of Sichuan Opera but also steps onto the international stage, enhancing the global influence of Chinese culture.

Keywords: Intangible Cultural Heritage ; Sichuan Opera ; A New Old Play ; Cultural Memory