

■新作点评

田沁鑫导演的话剧《北京法源寺》具有实验意义，它没有日常生活的场景，现实主义的舞台表演手法完全被摈除，也没有儿女情长的故事情节和刻画人物心理的典型细节。满舞台的男人，满舞台的精英，满舞台的角儿和跑龙套一起走八卦阵；满舞台是悲壮的慷慨演说，满舞台是激烈的政治辩论，满舞台是夸张的声音和动作。刀光剑影，人鬼穿越，元气淋漓，空间自由变换，古今瞬间打通，舞台上演的故事时间是戊戌变法最后十余天，但是叙述历史的时间跨度却覆盖了此前此后30年，甚至更为久远。

该剧从大幕拉开就是天地玄黄的大气象，像一个深邃莫测的黑洞，观众随着演员的表演步步惊心进入剧情内核。这就给演员提出了极高要求。一般情况下，政治理想的表白和激情演讲都很难吸引观众，半文不白、文牍奏章，或者虽然念白是晚清官场语言也很难打动观众，但是该剧却令人信服地做到了，让观众在剧场里充分感受到沐浴政治风暴的审美惊喜，感情升华了。这如果没有演员的精湛表演，几乎是不可想象的。比如，慈禧出场，垂帘掀起，天幕上呈现巨大的大清国图，不是人们熟悉的鸡形图，也不是秋海棠图，却是勃然而起的卧狮图。慈禧口吐清音，徐徐道来：“我身后是一片惶惶然的大清版图，山川、河流、高原、森林、平原、矿产……”这是一段大清国富饶的赞词，但是当演员饱含沧桑感的声音在舞台上回荡，天幕地图上的卧狮突然吼了一声，整个剧场像被一整冷风吹过似的，顿时让人毛骨悚然。我亲身感受到这种神秘体验，不由得认真想一想，舞台的魔力从何而来？奚美娟演的慈禧真的有“还魂”之力？那恩威并重的神色，惟妙惟肖的形象，还有舞台音乐……我注意到台词中用了“惶惶然”一词，如果是赞词，似乎是用“煌煌然”才对，但正因为用了“惶惶然”的审美联想，虽然同音，演员念白的声音里含有一种凄惶的感情，加上狮吼联想到的近代痛史，竟然会产生奇异的审美效果。由此想到，这个戏是考验演员能量的一个新的标杆。也许若干年后，观众忘记了舞台上的故事情节，但是那种充沛在舞台上的气势，那种耸立在舞台上的人物群像以及他们的声音，都会转化为一种深刻的审美记忆，让人难以忘怀。

如果从艺术的更高要求看，剧本不是没有进一步完善的空间，但这样高难度的戏剧叙事和舞台形式，既为演员提出了很高要求也考验了演员的艺术功力。这台戏的主要演员们呈现出来的强烈的艺术个性和饱满的内心感情，与整个戏体现的先锋精神和叙事形式，构成了极为紧张的张力：先锋艺术突出了强烈夸张的颠覆力量，而演员们充满个性的表演又把被颠覆的元素转换为另外一种形式呈现了出来，本来可能一览无余的政治理想诉求，转换为润物无声的艺术感染力；原先概念中的历史人物，转换为饱满而有震撼力的艺术形象。

《北京法源寺》是一个以男人为主的戏。他们更多的是通过辩论形式的舞台对话和一系列动作来完成人物形象的塑造。导演在舞台叙事中吸收了大量的传统戏曲元素，人物表演也含有传统表意手法。这给角色带来明显的差异：谭嗣同是一个正气逼人、带点武生气质的老生，光绪是优柔寡断的小生，而康有为则生中带丑，含有一点喜剧因素。但是问题也在这里，话剧表演艺术没有传统戏曲艺术的夸张动作、唱腔和造型，角色规定的差异无法传达出人物的真实性格内涵，因此，演员们既需要通过角色的规定性来给自己舞台形象定位，不能像传统话剧艺术那样通过情节和细节来塑造人物的性格；又要有意地克服戏曲表演艺术的夸张性，还原到真实的内心逻辑，使人物在一个个表意的片段中连缀成完整的真实的艺术形象。这是导演的先锋舞台艺术理念所决定的，也是对演员提出了严峻的考验。看得出来，每一位主要演员都在舞台上戴着镣铐跳舞，但他们跳得真好真精



彩，显现出表演艺术家的魂魄所在。

我说演员们戴着镣铐跳舞，这副镣铐就是先锋艺术摒除了现实主义的表演艺术方法，没有完整的情节逻辑和日常生活细节作为依托来完成表演，譬如维新派策划政变的一场戏，舞台叙事抽离了时间的顺序，事件是突发的，逻辑是混乱的，充斥舞台的是一群男人慷慨激烈的舞蹈动作和不断争论，其中穿插了谭嗣同与袁世凯的短兵相接，又引出徐世昌是否参与密会等历史谜团，如果不了解戊戌历史的观众很难搞清楚具体剧情，但导演此刻的理念并非要求演员把一段历史事件演绎清楚，要传递给观众的，是一种政治斗争成败的关键时刻而出现的紧张、激烈、犹疑、抉择的气氛，以及不同人格对比的强烈效果。本来这样一种场面中，演员的个人形象很难在群像中凸显出来。可是，扮饰谭嗣同的演员贾一平极为难得地突破了这个关隘。

谭嗣同这个角色最难演。他一出场就突出了以殉求变的精神特征和角色功能，通篇台词都是慷慨陈辞，没有辩证变化或者渐进发展的心理过程，贾一平的成功，完全归功于演员先天具备的魂魄精神。“魂”体现为人的精气神，统帅无形之灵；魄表现为人的知觉动作，管理有形之体。一个演员在舞台上必须魂魄配合得当，精气神和身体语言要同时呈现最佳状态，神采奕奕却肢体迟缓，或者动作精彩却头脑空空，都不能很好地表现人物。而贾一平给人的感觉就是魂魄凝聚，神形相得益彰。看他站立在舞台上，含胸拔背，头微微上抬，“含胸”使他看上去不那么英雄气，恢复了一点平常读书人的姿态；而精悍的身材和利索的动作，又给角色注入了侠文化元素；头部微微上抬、眼睛炯炯有神，恰好表现出桀骜不驯的气质。几种元素综合成谭嗣同与众不同的英雄气质。

饰演康有为的方旭，故意采用了略带喜剧的手法，游刃有余地表现出一个怀着野心和权术，急功近利，处处以自我为中心的民间知识分子。其作为知识分子，既饱读经书博古通今，具有远大的政治理想，能够成为戊戌变法的精神领袖；又因为来自民间，时时表现出不雅粗俗、毫无顾忌的举动，在须生角色里杂糅一点丑角戏份是恰到好处。如在觐见光绪的片段里，康有为在皇帝面前讲述变法，躁动不安。他边说边走，突然做了一个奇怪的跳跃动作，给了观众意外的激灵，这显然是吸收了传统戏曲的表演手法，但一下子把康有为急切希望成功、急于往上爬的心情夸张地表达出来。但是演康有为的方旭非常有舞台经验，他对人物性格的准确把握，不在于言语动作的滑稽成分，而是他对历史人物的命运有完整的理解。最后一场，康有为以衰朽落魄的

眼中的父亲有三大特点：一是尊重人，平等待人，与人为善；二是勤奋好学，活到老学到老；三是一心为单位着想，不计个人得失。冯志孝回忆了47年前与阎肃一起工作的情形，上世纪70年代初阎肃借调进剧院，在剧院工作6年的时间里他创作了许多经久不衰的京剧作品，他创作的剧本颇具章法，唱词准确有力、朗朗上口，富于音乐性。最后，张凯华讲述了阎肃同志与国家京剧院的渊源。国家京剧院演职人员认真聆听，纷纷表示，要学习阎肃同志德艺双馨的高尚品格，为大力弘扬京剧事业作出应有的贡献。（许 莹）

国家京剧院召开阎肃同志先进事迹报告会

日前，国家京剧院召开阎肃同志先进事迹报告会。空政文工团团长张天宇，阎肃之子阎宇，剧院老艺术家、京剧《红色娘子军》洪常青的扮演者冯志孝到场作报告，国家京剧院全体演职人员参加了此次会议。国家京剧院院长张凯华主持会议并作发言。

报告会上，张天宇作了题为《党的文艺战士的好样子》的主题发言。他总结了阎肃同志在人生每个阶段的主要作品，并深情讲述了阎老虽年事已高，却依然勤奋工作，牢记自身的军人身份，时刻注意严格遵守组织纪律的感人事迹。阎宇做了题为《爸爸的一颗平常心》的报告。报告中讲到儿子阎宇

专家研讨比较哲学视野下的审视与传播

全球化时代背景下，如何确立中华文明核心价值体系的真正地位，如何树立我们的文化自信心日益成为专家学者们关心的问题。日前，由北京师范大学中国文化国际传播研究院和国际儒学联合会学术委员会联合主办，主题为“比较哲学视野中的中华文明核心价值”国际研讨会在京举行。与会者认为，在中华文化对外传播的过程中，既要体现中华文化的优势与文化自信，又要实现不同文化间的交流会通，从世界的高度和角度，深入挖掘中华文化的核心价值。

中华文明国际化的前提，应当是中国文化具有国际影响力。然而从现实格局的角度来看，相对于当代中国经济在全世界的巨大影响力，当代中国文化的国际影响力则是相对滞后的，中华文明国际化进程也遭遇了种种瓶颈。北京师范大学资深教授黄会林将中华文明国际化的现实瓶颈概括为：指导思想层面，中华文明国际化传播需要顶层理念与顶层

设计的大力支持；人才层面，人才培养和使用的体制需要尽快完善；作品层面，缺乏真正追求艺术和真理、缺乏能反映中华文明精神的高质量作品。黄会林认为，要实现中华文明国际影响力，需要花费很长时间，踏实做很多工作。她建议：第一，做一个资料库，从而对当代中国文化现代影响力作出合理评估；第二，对中国文化国际传播进行分类研究；第三，对强势文化国际传播案例进行实证研究。研讨会上，与会者从文化、儒学、中外哲学、东西方国际关系、宗教学、马克思主义理论等不同角度立体审视了中华文明核心价值；用国学、哲学、历史学、国际关系学、政治学、宗教学、民族学等跨学科领域知识全面地解读了中华文明核心价值。研讨会不仅是一次思想的碰撞，更是一次智慧的交融，对重新审视中华文明核心价值、提升中华文明核心价值国际影响力起到了重要作用。（许 莹）

■评 点

赣之远，乡之土

——话剧《遥远的乡土》观后 □肖 江

我从来没有看过江西省话剧团的演出，带着一份好奇，也怀着一份期许走进剧场，欣赏了这出名叫《遥远的乡土》的话剧。

该剧讲述的是发生在清朝咸丰年间的一个故事。咸丰五年进士余墨林系江右天台县白鹤村人。武英殿失火，时任朝廷五品翰林院待读的余墨林虽出差山东与失火案无关，但是，为了挽救部下54个人的性命，他独自承担过失，被褫夺官职后返回家乡。与此同时，家乡父老在族长的领导下正在为他修筑一座“翰林楼”，回到家乡的余墨林和分别16年的母亲相聚后，已经67岁又患上“血痹”的母亲希望余墨林能够“子承母业”担任“义庄”的“总理”。但是，余墨林却另有打算，宁愿违背母命也不愿就任。这年夏天，洪水侵袭天台县，灾民为了生存困在白鹤村。张县令为了保一县安危，软硬兼施逼余墨林筹5万石粮食。而族长以及白鹤村民拼死也不同意将“义庄”中的粮食献出赈灾。余墨林在权衡利弊之后，顶住压力，将自家存在“义庄”中的存粮送给灾民，同时积极筹款买粮用于救灾。余墨林的母亲梅太夫人在白鹤村德高望重，面对危局，抱病出行为灾民筹款筹粮。水灾终于度过，白鹤村也恢复了往日的生机，梅太夫人却因病和操劳过度逝去。白鹤村的乡民念梅太夫人



的品行，在停建的“翰林楼”的原址上修建了一座“梅太夫人祠”。皇帝念余墨林救灾有功，授其四品官衔，派往山西任职。赴任前的余墨林来到“梅太夫人祠”前，感念母亲梅太夫人的教诲，感慨万千，对为人、为民和为官进行了深入的诠释，向爱恋的乡土告别。

该剧大气磅礴，取材独到，立意新颖，结构紧凑，一气呵成。贯穿始终的音乐是全剧的亮点。从剧的开篇到剧的结尾，采用了诸多江西本土的音乐元素。例如，赣南山歌和民间小调等。主题歌《桃花谣》采用了兴国山歌的曲调，抒情而优美。观众在欣赏话剧语言的同时，也感受着赣乡音乐的魅力。同时，剧作充分运用了声光电的现代舞台技术和效果，营造了一部恢弘的视觉和语言的盛宴。

这是一部弘扬主旋律的优秀剧目，洋溢着真善美。它让人在观剧的同时，去思考怎样为官和怎样为人，以及所应承担的社会责任。

同时，它也给今天的人们提出一个值得深思的命题：今天的知识精英（包括官员）如何面对自己的进退，如何面对社会的责任。如何能够做到既心系故土又胸怀天下。该剧的成功在于感人的题材，也在于一批创作人员的共同努力。值得一提的是该剧中的主要演员。饰演余墨林的宋运城曾荣获“第九届中国话剧金狮奖”表演奖。他声音浑厚响亮，吐字清晰，演技成熟，给观众留下了深刻的印象。饰演梅太夫人的龙红，曾先后获得中国戏剧“梅花奖”以及文化部文华奖。我多次看过她的演出，基本上都是以唱为主。她的演唱风格深植于赣南深厚的泥土之中，优美动听，感人至深。而此次在《遥远的乡土》中，她的跨界演出着实让我吃惊。她在表演中驾驭角色的能力，让我对她舞台表演的功力，以及聪颖和悟性都有了全新的认识。尽管在部分角色语言的处理方面有待商榷，但是，瑕不掩瑜，随着该剧的成功，“梅太夫人”这一角色将为龙红的艺术生涯增添亮丽的一笔。

《遥远的乡土》讲述的不仅仅是余墨林的乡土，也是中华儿女的乡土，是我们每一个人的乡土。我们从“遥远的乡土”离去，又向“遥远的乡土”走来，我们行走在不同的“遥远的乡土”之间，开始着不同的人生旅程，各自书写着不同的人生故事和人生履历。而在不同的人生故事中，我们实现了对真善美的追求了吗？在不同的人生履历中，我们做到了真情系故土又胸怀天下了吗？在不同的人生旅程中，我们尽到了对社会和历史的责任了吗？《遥远的乡土》用感人的故事、语言和表演将答案告诉给了观众。

■艺 谭

歌剧是16世纪末在意大利产生的一种综合艺术形式，17世纪开始盛行欧洲各国。到18、19世纪，民族歌剧的创作和表演水平被认为是一个国家、一个民族音乐文化发展程度的重要标志之一。

“五四”运动以后，歌剧传入我国，一些中国作曲家开始在这一领域进行探索。上世纪20年代末，黎锦辉写了《麻雀与小孩》《葡萄仙子》《月明之夜》《小小画家》等10多部儿童歌舞剧，是歌剧在我国发展的最初成果。然而国人并不满足于小型的歌舞剧，希望创作出真正的大型歌剧。从20世纪30年代到40年代，张曙的《王昭君》、聂耳的《扬子江暴风雨》、冼星海的《军民进行曲》与黄源洛的《秋子》都在这方面进行了探索。但如何才能使这种外来的艺术形式与我国的社会现实生活相结合，怎样使它和我国丰富多彩的民族音乐，特别是民歌、说唱、戏曲等传统艺术形式接轨并与中国人的欣赏习惯相结合，采用何种手法才能运用我国民众熟悉的音乐语言表现戏剧情节发展，才能刻画人物的音乐形象，都没有得到满意的解决。

陕甘宁边区的文艺工作者通过学习毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》，深入群众、深入生活，提高了认识，1943年春节在延安掀起了轰轰烈烈的“新秧歌运动”。此后，边区的音乐生活面貌焕然一新，音乐家们不仅从群众的生活中获得了广阔的创作源泉，而且通过深入生活和采风，掌握并熟悉了人民的音乐语言和形式，创造了大量具有鲜明民族风格的优秀作品。1945年4月，由贺敬之、丁毅编剧，马可、张鲁、李焕之、瞿维、刘炽、向隅、陈紫等作曲的《白毛女》在延安演出。这部歌剧的作者们总结了“新秧歌运动”中创作大量“秧歌剧”的经验，探索适合广大群众的歌剧创作道路，取得了巨大成功，从而开辟了我国歌剧创作的一个新阶段。

《白毛女》的剧情具有群众基础和时代感，创作者们把流传在河北省西部“白毛仙姑”的具有传奇性的故事，提高到“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的思想高度，将传说中对个人遭遇的描绘扩展到了亿万劳动人民的命运层面。《白毛女》的内容既深刻反映了当时我国农村的现实生活，又给农民指出了斗争的方向。

作曲家们在创作中，在我国传统音乐的基础上，汲取了民歌的音调来塑造人物的音乐形象，如用河北民歌《小白菜》《青阳传》的音调作为喜儿的主题音调，用山西民歌《捡麦根》塑造了杨白劳的音乐形象。与此同时，他们还在唱腔设计方面充分考虑到了汉语有字调的特点，学习曲艺、戏曲中的做法，多处运用了“说中有唱，唱中带说”的行腔原则，运用了秦腔、河北梆子、山西梆子等的板腔变奏手法，表现戏剧性的矛盾冲突。在吸收传统音乐因素的同时，他们也借鉴了西洋歌剧中的重唱、合唱的形式并采用动机发展、和声及复调的创作技法，使我国传统音乐的因素和外来形式、技法密切结合在一起。《白毛女》演出之后，引起了广大群众和音乐家对歌剧创作的更多兴趣和要求。到60年代，我国在这方面有代表性的作品有马可等人的《小二黑结婚》、张锐的《红霞》、张敬安和欧阳谦叔的《洪湖赤卫队》、羊鸣等人的《江姐》等。这些作品在创作方向和艺术上都同《白毛女》一脉相承。

改革开放以来，我国歌剧创作迎来了新的春天，产生了一批优秀作品。这些作品在音乐结构和写作手法上更多地借鉴西洋歌剧的创作思维和技巧，如对朗诵调的处理，音乐主导动机的贯穿运用以及乐队的交响性手法等，以此来刻画戏剧性冲突。这些作品较少汲取我国传统音乐的因素，从风格上看，更接近西洋歌剧的艺术形式。由于我国广大群众对西方音乐的艺术形式并不熟悉，这些歌剧的音乐语言也和民族传统的距离较大，它们虽然取得了成功，但并没有像《白毛女》《洪湖赤卫队》和《江姐》那样，产生深远的影响。与此同时，还有一些新创作的歌剧，以洋为高，背离民族音乐传统，在音乐创作的过程中根本不顾汉语的特点，否认“以字行腔”，抄袭模仿西洋歌剧中的朗诵调和咏叹调，千篇一律。歌剧是以“歌唱”为主的剧，但有一些新创作的歌剧，音乐不成功，只好在舞台设计上追求奢华、炫富摆阔，想以此吸引观众。一些花了很多钱的“大制作”，音乐缺乏民族风格和地方特色，难听难唱。这些脱离民族传统、脱离群众的歌剧，根本没有生命力，群众不要看、不要听，更不愿意去唱。

日前，笔者在杭州观看了复排歌剧《白毛女》的全国巡演。到达剧场时，距离演出开始还有一个多小时，但是门口已经陆续聚集了大量的观众。演出开始时，剧院里座无虚席，更难得的是观众中有很大一部分是青年人。在首演后的70年，《白毛女》的演出还能出现如此火爆的场面，在今天“赠票成风”的中国原创歌剧市场是一个奇迹。与以前的排演相比，此次复排在舞美设计、故事结构、音乐设计等方面并无太大改变。饰演喜儿和大春的演员是雷佳和张英席。雷佳在学习、继承老一代演“喜儿”实践经验的同时，结合自己的嗓音特点和对人物的理解，塑造了一个性格坚韧、直率，嫉恶如仇、爱憎分明的喜儿形象。特别是她演唱的《我要活》《恨是高山仇是海》等经典唱段，较之于前辈表演艺术家在声腔造型方面显得更单纯，更能贴近于歌剧中的喜儿的年龄特点。

当代一些作曲家缺乏与人民群众接触的机会，也很少深入群众，了解、体验人民的生活。他们的作品内容往往不丰富，其中一些人一味追求现代技法，甚至执拗地认为音乐只需表现自己而无需考虑听众。歌剧《白毛女》巡演给我们最大的启示就是，音乐作品是给人听的，歌剧是给人看的，创作者心里必须时刻装着广大群众，才能创作出群众喜闻乐见的好作品。

歌剧《白毛女》巡演给我们最大的启示：音乐作品是给人听的，歌剧是给人看的。

创作者心里必须时刻装着群众

□杜亚雄 陈 烨