



# 话剧《秦岭深处》：战争与和平语境中的军工群像

□李震

心，又智慧果敢、有血有肉的、真实的新一代军工人形象。

罗柱是从战争年代过来的老一代军工人形象的典型。他是军工厂的厂长，经历过解放战争和朝鲜战争。在军工厂的管理中，他沿袭了战争年代的果敢、勇敢和军令如山的作风，他以在战争中立军令状的方式向上级保证完成秦岭飞狐生产任务。作为长者和领导，他表现出宽

厚与慈爱的一面，但同时又因自己的女儿罗安丽走出大山，而且带走了技术骨干而与其绝交。这一形象是仅次于周大军的又一个原型人物。

罗安丽的形象在很大程度上表现了编剧直面客观真实和时代风气的现实主义精神。作为女性，罗安丽敢爱敢恨，敢作敢为，而且对生产尖端武器有自己的认识。她敢于走出大山，开办公司，追求自己的幸福和理想。作为从事军工生产的科学家，她是剧中唯一反对生产尖端武器，主张走出大山的人。这一形象在现实中是普遍存在的。尽管在剧中她并不是被作为反面人物来塑造的，甚至还表现了她对军工事业的贡献，但她想法与做法，与周大军构成了强烈反差，成为了整个剧情的冲突点。她对周大军的挚爱与反对，以及一系列极端的行为，构成了这一形象复杂、真实而生动的内涵。

## 复调式对话结构的话剧实验

《秦岭深处》所讲述的军人的故事，是一个典型的复调结构。复调原是一个音乐概念，被用于文艺理论，是从苏俄文艺理论家巴赫金开始的。巴赫金是用复调来分析陀思妥耶夫斯基的小说结构的。《秦岭深处》在叙事上尝试了复调结构，可以说是复调理论在舞台艺术中的一次成功实验。按照巴赫金的理论，作品中的人物不仅仅是作者描写的客体，不完全是作者思想的直接表现者，而是独立的思想主体。作品中不同的思想主体（主要人物）之间，及其与作者之间的对话关系，构成了一个作品“多声部”的复调结构。话剧《秦岭深处》正是由这样的多重对话关系组成的一个复调结构。

第一重对话关系，是在周大军与刘娟的灵魂之间展开的生者与死者的对话。由于周大军与刘娟在研制秦岭飞狐导弹问题上的一致立场，以及彼此的挚爱，这一重对话关系带有独白性质，所展示的不是冲突，而是因高度和谐与强烈的爱，生发出的诗意。这种阴阳两界之间的对话成为全剧最为生动、最具超越性的叙事支点。

第二重对话关系，是在周大军与罗安丽之间展开的现实层面的对话。由于他们在是否研制高端武器，是否坚守在秦岭深处等问题上存在严重分歧，所以这一重对话是全剧的核心冲突，是塑造周大军和罗安丽形象，凸显全剧主题的主要环节。

第三重对话关系是在周大军与罗天柱等老一代军工人之间展开的。由于对话双方在研制高端武器方面观念完全一致，而在行为方式方面有着代际差异，如对英雄的理解、对是否安放刘娟的雕像，以及是否可以让全体职工集体筹资去研发秦岭飞狐等问题上存在严重分歧。所以这一重对话既和谐又冲突，既展示了几代军工人对军工事业的执著与奉献，又展示了不同时代军工人各自的独特风貌。

第四重对话关系是在新旧两个时代的军工人之间展开的，是研制秦岭飞狐的周大军、刘娟、罗安丽等新一代军工人，与

曾经研制土制手雷抗击敌人而壮烈牺牲的辫子雷、大柱、三柱等旧时代军工人之间展开的跨时空对话。通过这重对话，作品烘托了新一代军工人坚守军工事业的坚定决心和坚强意志。

这三重对话关系，再加上编剧、剧中人物、观众三方构成的潜在的对话关系，整部话剧已成为一个相当复杂的复调结构和多元的意义框架。

作为舞台艺术，《秦岭深处》的复调结构和多种对话关系，是辅以灯光变化和多媒体手段来实现的，如与刘娟的灵魂，以及辫子雷等老一代军工人的对话关系，是在两种不同的灯光中展示的，这种灯光的变幻使得阴阳两隔、以及巨大的时空跨越，在一个小小的舞台上被真实地展现出来。这恐怕是作为小说家的陀思妥耶夫斯基无法做到的，也是巴赫金始料不及的。

## 战争与和平主题的当代化与中国化

话剧《秦岭深处》在真实地再现军工人为了军工事业坚守大山深处，奉献出自己的整个生命的感人事迹和伟大情怀基础上，反思了当代中国的战争与和平的辩证关系，使整部话剧的主题抵达了思想的深度和高度。

19世纪中期俄国作家列夫·托尔斯泰的史诗式长篇小说《战争与和平》，通过四大家族、一千多号人物的庞大结构，反思了法俄战争中的战争与和平的关系。而在20—21世纪之交的中国，战争与和平的关系再一次以完全不同的内涵，成为这个正在崛起的、13亿人口的大国必须面对的问题。可以说，在当今世界，托尔斯泰曾经反思的战争与和平的辩证关系，正在成为当今世界所要再次共同面对的问题。

话剧《秦岭深处》正是在这样一个背景下创作的。在讴歌几代军工人的无私奉献的同时，《秦岭深处》着重通过周大军与罗安丽的冲突与对话，通过是否应该研制高端武器的论辩，反思了当代中国所必需面对的战争与和平的关系。以下的这两段对白，直接道出了反思的结果，并将全剧的主题推向了思想的高处：

罗安丽：今天我必须告诉你，伟大的导弹设计师，那一次战争的背后，是一个个母亲在等待儿子，是一个个妻子在盼望丈夫，是一个个孩子在思念父亲。

周大军：你的意思是这个世界如果没有居里夫人、没有海默，就没有原子弹，世界就会更加和平。

罗安丽：难道不是这样吗？战争的升级始终跟装备的升级连在一起，周大军！

周大军：我也告诉你，正因为我痛恨战争，才要把装备搞上去，正因为我仇恨战争，才要扎根在秦岭深处。

罗安丽：你……真是走火入魔了……

周大军：安丽，你难道不明白，为什么有人敢炸我们的大使馆，为什么有人敢占我们的南沙海岛？说到底，是他们以为，我们的装备比不上他们。你不是喜欢读历史吗，那中国近代史，就是一部落后挨打的历史。

罗安丽：请你不要用教科书上的话来教训我。

……

好吧，为了你的梦……你就等着化成一尊雕像吧！

周大军：就是化成雕像我也在所不惜！安丽，你也是军人，你应该明白，我们的每一次试验，不是在推动战争升级，而是在放飞和平鸽，一只洁白的和平鸽。这个世界正是由于我们的奉献，才阻止了战争，才减少了杀戮和流血。

一部话剧，树起了一组清新而独特的人物群像，彰显了一种崇高的精神与情操，弘扬了一种博大的思想。足矣！

能用汉语拼音字母“拼”出来（即有人说的切音唱法）的字就是上口字。

有关京剧知识的著述都是这样界定上口字：凡是京剧唱念中与普通话（或北京话）声韵不同的字，即为上口字。上口字与非上口字是相对存在的，如“街”与“结”北京话都念“jie”，“街”京剧唱念（韵白）念“jai”，是上口字；“结”仍念“jie”，是非上口字。同是“街”字，韵白念“jai”是上口念法；京白念“jie”，是非上口念法。如果“身”、“外”是上口字，那它们不上口又该如何念呢？上口字的来源很复杂，有的来自中州韵，是通过昆曲间接继承来的；有的来自鄂、皖等方言。自京剧形成以来，这些上口字活在一代代京剧艺人嘴上近百年，直到1935年，才由著名语言学家罗常培先生做了系统归纳，概括为11项条例，这是京剧界所公认的。

在汉字中，单元音做韵母（前拼辅音字母或自成音节）的字只能读为整体音节，如“阿、衣、吴、饿、婆、大、西、子、枝”等，其他复元音韵母（尤其带i、u、ü介音的）都可以“拼出来”，非是把韵头或韵腹延长而已。至于某个字在具体唱念中是否要“拼”出来，这取决于节奏之快慢和有无大腔。如《锁五龙》中“号令一声绑帐外”的“外”字后面有一个长拖腔，它就易于唱成w-a-i，这样不仅能把字的头、腹、尾交代清楚，而且挂味儿。而《打龙袍》中“将为娘我推出了那午门以外问斩刑”的“外”字，就只宜整体音节唱出来，因为西皮流水节奏较快，“外”字在曲谱中只占半拍，后面还有个气口，是不允许“拼”出来的。其实“将身来在大街前”也是流水板，“身”字也只能一带而过，不适合“拼”出来唱的。可见，是否“拼”出来跟上口与否是无关的，如果能“拼”出来就是上口字，那恐怕京剧的上口字要数以千计了，这不符合京剧的实际，京剧的常用上口字不足1000个。裘盛戎先生曾说过，唱“盗不回御马我难回山岗”（《盗御马》）时，前面的“回”字一带而过，是切音唱法的“正切”；后面的“回”字字头、字腹、字尾都要交代清楚，是“反切”的唱法。“正切”与“反切”的说法是否恰当倒是可以研究，但裘先生指的确实整体音节的唱法和“拼”出来的唱法。因为第二个“回”字要突出裘尔敦盗马的决心，腔较复杂，音程长，所以能够“拼”出来唱。按蔡、张二教授的说法，岂不成了前一个“回”不是上口字，而后一个“回”是上口字？

电影众筹在我国尚属初期，发展过程中难免遇到困难和问题。然而，在世界及互联网语境下，众筹模式已经逐渐朝良性方向发展，亦为电影行业增加了融资渠道和平台，有利于整个行业的发展和繁荣。政府部门应该借鉴国外先进经验，制定相应法律法规，进行相应引导与规范，加强法律监管，使中国电影的投融资模式真正实现标准化、市场化，与国际接轨并参与国际竞争，为中国电影的国际传播打下坚实基础。

今天，中国电影已进入金融资本时代，互联网产业的广泛涉足，成为中国电影新的资金来源。“互联网思维”正不断刷新人们对电影产业的认识——“大数据”、“众筹”、“IP”等在成为流行概念的同时，使电影行业从生产制片，到消费方式，再到产业形态产生了真实而巨大的变革。诸多影视公司积极借力互联网行业的渠道优势，做大做强电影产业，推进了中国电影的国际化传播。

## 科学运用“大数据” 助推电影发展

“大数据”，始于互联网、指向用户、可量化投资的新产物，正在越来越广泛地应用到电影产业。如《我的少女时代》《万万没想到》《寻龙诀》《老炮儿》等多部影片均熟练应用了互联网营销，与百度糯米等开展“大数据”合作，使电影宣发精准地瞄准受众，而且比过去铺天盖地做广告成本更低，取得了不错的票房成绩。2015年，猫眼电影战略与“大数据”中心发布了《2014—2015中国电影大数据深度解读》报告，系统总结了2014年中国电影消费特征，并对2015年中国电影进行了预测和解析。同年，橙天嘉禾和大地院线联合艺恩公司发布了《用户能量白皮书》《小镇青年白皮书》，用“大数据”反映2015年中国电影市场的变化。“大数据”成为中国电影产业发展的重要参考坐标。

不过，必须清醒认识到，中国电影的“大数据”分析仍处于发展初期。目前，国内约90%以上的电影调查公司把百度指数作为研究模型，再综合题材、阵容等数据，得出一些研究结果，准确率却不堪设想。业内人士普遍认为，目前国内大数据应用的瓶颈，就像其他行业应用大数据的情况一样，光靠数据还不够，还需要懂得如何建立数据模型，去分析这些数据。而在中国，掌握这部分技术的人才并不多。此外，数据不真实、不透明也是阻碍数据挖掘的一个绊脚石。

应不断完善与“大数据”相关的外围系统建设，这样才可能真正与国际接轨，实现国际化的数据共享，从而指导中国电影走出国门，走向海外。诚如学者周铁东指出：“当我们能够存积了详实客观，没有被污染、没有被掺水的小数据的时候，我们才有资格去谈大数据。”而这样庞大的系统工程，仅靠一两家网站无法完成，需要全行业共同合作进行。同时，艺术创作是一项非常复杂的“工程”，不应过度依赖“大数据”。

## 完善“电影众筹”模式 参与国际竞争

“众筹”不但为电影新人及小众电影提供融资渠道和资金保障，也为草根网民们提供投资机会，聚集了资金又分散了风险；同时让投资者成为潜在消费者，对影片起到宣传作用，有利于推动票房。

影片《大圣归来》是众筹的一个成功案例，也标志着以用户为中心、社交电商运营的电影时代的来临。《大圣归来》的出品人路伟根据《大圣归来》《喜马拉雅天梯》等片的投资运营经验提出：以用户为中心的电影产品设计和投资的时代已经到来。他认为，在以众筹为中心的社群传播时代，筹社群比筹资源重要，筹资源又比筹资金重要。众筹参与人对自己投资的电影的参与度非常高，上映之前就在各种社交平台上自发“安利”电影。

业内人士分析，中国电影应该学习国外电影众筹的丰富经验，众筹平台应该努力发展，力求具备三种能力：一、大数据能力。未来，一部影片从内容生产到营销推广将会越来越依赖于大数据的深度挖掘和前瞻分析。二、内容运营能力。电影本质上是内容产品，如果平台本身具备内容生产及运营销售能力，便能助推电影的创作生产过程，甚至打通整个产业链。三、闭环能力。互联网产业，前端是用户，中间是商品或服务，最后连接支付。如果每一步都可以自己做，并可以直接接入第三方，便能避免环节之间的客户流失、节省佣金。

电影众筹在我国尚属初期，发展过程中难免遇到困难和问题。然而，在世界及互联网语境下，众筹模式已经逐渐朝良性方向发展，亦为电影行业增加了融资渠道和平台，有利于整个行业的发展和繁荣。政府部门应该借鉴国外先进经验，制定相应法律法规，进行相应引导与规范，加强法律监管，使中国电影的投融资模式真正实现标准化、市场化，与国际接轨并参与国际竞争，为中国电影的国际传播打下坚实基础。

## 发挥“IP”的积极影响力 促进电影国际化传播

近年，“IP”概念在国内电影界日渐流行。“IP”是英文Intellectual Property的缩写，直译为“知识财产”。它可以是一个故事，也可以是某一个形象，运营成功的IP可以在漫画、小说、电影、玩具、手游等不同的媒介形式中转换。“IP电影”指的是从热门的“知识财产”衍生而来的电影。近两年热映影片《何以笙箫默》《煎饼侠》《滚蛋吧，肿瘤君》《夏洛特烦恼》等都是由流行的网剧、漫画、网络小说和舞台剧等“IP”改编而来，都属于典型的“IP电影”。“IP”开始逐渐影响资本的走向，其营销价值和商业价值日益凸显，除了代表着更保本的票房收入，还吸收和依赖“IP”所积累的读者群、粉丝群构成的基本市场。前不久刚刚上映的改编自知名网游《魔兽世界》的电影《魔兽》，在资本市场上更是打造出了“魔兽现象”，该电影首日票房2.5亿元，上映第五天票房破10亿元，横扫各项纪录，亦开启对“泛娱乐产业”和下一个“超级IP”的白热化追逐。

当下电影随着视觉效果提升，成本越来越高。人们发现，追逐“IP”价值虽然能够有效地控制风险，却忽略了时间和经验这两个重要因素，从而导致电影艺术标准不断下滑、电影类型越来越单调、一切向利益看齐的趋势。因此，“IP”盛行也暴露出了中国电影业的一个根本问题：电影原创力的匮乏。中国目前的“IP”还不能叫做“IP”，只能叫品牌。

由此可见，想要建立关于“IP”与“泛娱乐”的成功模式，应摒弃资本的急功近利，培育足够好的产业环境，创造足够多的内容储备，这样才能吸引更多资金，形成一个良性循环，最终做大做强中国电影，进而推进中国电影实现国际化传播。

□黄海贝

# 京剧艺术与语音学

□史震己

呢？所谓舌尖“抵住”或“接近”硬腭，正是由舌尖和硬腭前部对气流形成阻碍（清塞擦音zh、ch、sh是抵住，zh不送气，ch送气；擦音sh、r是接近，sh清，r浊）。而发元音er时舌尖虽上卷，但绝对不是“抵住”硬腭，也不能贴近硬腭，气流是不受任何阻碍的。再者，描写一个音素er的发音也不能说“抵住或接近”呢？记得朱云鹏先生也说过，“儿”发音时“要把舌头紧贴上颤”（见2006年《中国京剧》，同样是错误的。大家不妨试试，舌头“紧贴”上颤能发出er的音吗？

另外还有一个问题，就是关于“魏”字的发音。李教授的解释是“上齿咬下唇”。发音时在上齿下唇对气流形成阻碍的辅音，北京话只有一个清擦音f，有些方言中才有浊擦音v，如吴语。从中原韵到现在的北京话，“魏”字一直都是零声母字念vei，前面没有唇齿浊擦音v声母；也就是说，从来就没有一个念vei的汉字。教唱前作为示范播放的这个唱段视频，演员郭玮也是把“魏”唱成wei的，并不是“上齿咬下唇”唱成vei的。

## “是”字的发音

京剧名家张慧芳教唱《二堂舍子》，三位学员中年纪较大的那位唱“莫不是……”时，“是”字的发音听起来总有些别扭，类似北京人说的“大舌头”。张除了反复示范外，还不时说她“舌头有点卷”、“又卷起来了”……使得那位学员一脸茫然，有些尴尬。

现代汉语语音系里，有三组舌尖辅音，发音时气流在口腔中形成阻碍的部位不同：z、c、s是舌尖与上齿背，叫舌尖前音；d、t、n、l是舌尖与上齿龈，叫舌尖中音；zh、ch、sh、r是舌尖与硬腭前部，叫舌尖后音。这里的前后是相对而言的。“是”字的字母sh是舌尖后清擦音，发音时舌尖上卷接近硬腭前部留一条窄缝，气流从窄缝中摩擦而出成音。卷舌是必然的，所以zh、ch、sh、r才叫卷舌音。卷舌音不让你卷舌，难怪那位学员茫然不知所措了。

那么问题究竟出在哪里呢？汉语中有些

方言是z、c、s和zh、ch、sh不分的，把zh、ch、sh全念成z、c、s，如吴语。操这些方言的人纠正发音时往往矫枉过正，舌尖卷得过于靠后，听起来就会给人以“大舌头”的感觉。那位学员的毛病不是“有点卷舌”而是卷过头了。

## 有“尖团之间”的音吗？

蔡英莲教授教唱《苏三起解》“来至在都察院”一段西皮散板时，播放了张君秋先生的演唱录音以示示范，偏巧录音中张先生把“吓得我心惊胆又寒”的团字“吓”唱成了尖字。蔡教授感到有些为难，于是解释说：张先生把这个字唱成了“尖团之间”的音。

京剧尖音字的声母是z、c、s，是舌尖音；团音字的声母是j、q、x，是舌面音。国际音标可以用来标记全世界所有国家、民族的语言和方言，但也没有一个标记舌尖和舌面“之间”的音的符号，请问这“尖团之间”的音是怎样发法？

人无完人。《谭鑫培艺术评论集》所收的文章，大部选自上世纪初至40年代之著述和报刊，其中许多文章即便对谭鑫培、余叔岩这样大家的评论，也不掩饰或回避其缺陷或不足，但这并不影响他们在京剧史上里程碑式的地位与作用。其实张君秋先生在吐字发音方面，确有不够讲究之处，一些专家在他生前就曾指出过。他把团字唱成尖字，也并非只“吓”字一例，听其《坐宫》音配像，也把“向、悬、乡、休”等团字唱成了尖字。同样，这也并未影响张君秋成为自创流派的大艺术家，缺陷就是缺陷，故意为尊者讳，不是一种实事求是的科学态度，也是对广大电视观众的不尊重。

## 何谓“上口字”

蔡英莲、张逸娟二位教授教唱《苏三起解》和《桃花村》时，对京剧唱念中“上口字”的解释令人莫名其妙。蔡说“将身来在大街前”也是流水板，“身”字也只能一带而过，不适合“拼”出来唱的。可见，是否“拼”出来跟上口与否是无关的，如果能“拼”出来就是上口字，那恐怕京剧的上口字要数以千计了，这不符合京剧的实际，京剧的常用上口字不足1000个。裘盛戎先生曾说过，唱“盗不回御马我难回山岗”（《盗御马》）时，前面的“回”字一带而过，是切音唱法的“正切”；后面的“回”字字头、字腹、字尾都要交代清楚，是“反切”的唱法。“正切”与“反切”的说法是否恰当倒是可以研究，但裘先生指的确实整体音节的唱法和“拼”出来的唱法。因为第二个“回”字要突出裘尔敦盗马的决心，腔较复杂，音程长，所以能够“拼”出来唱。按蔡、张二教授的说法，岂不成了前一个“回”不是上口字，而后一个“回”是上口字？