

青年说

# 施夏明：期待创造出属于我们这一代的经典之作

■对话人:施夏明(青年昆曲表演艺术家)  
武丹丹(《剧本》杂志副主编)



《世说新语·访戴》剧照

## 一次“重新学走路”的过程

武丹丹:《梅兰芳·当年梅郎》首演后,广受好评,并入选2020年度国家舞台艺术精品创作扶持工程重点扶持剧目,请谈谈你的创作体会。你认为,昆曲现代戏创作之难度何在?

施夏明:创作《当年梅郎》对于我来说确实不容易。第一个挑战就在于跨剧种、跨行当。我从14岁进戏校至今,学的都是昆曲,缺乏京剧的演唱以及京剧表演体系的认知。加上梅兰芳先生又是旦角演员,而我的本行当是生行。既跨剧种、又跨行当,塑造的人物又是梅兰芳先生这样的京剧泰斗,其难度与挑战可想而知。另一个巨大的难题是现代戏的程式手段与传统戏有着极大的不同。我常说,《当年梅郎》的创排是一次“重新学走路”的过程。该剧讲述的是20出头的梅兰芳先生初进上海滩的故事。处于当时的时代背景下,人物的语言表达、装扮首先就跟传统昆曲截然不同。我们所擅长的、熟悉的传统程式的积累在昆曲现代戏的面前突然“不灵”了。没有了水袖,我们很多传统的程式语汇用不上,很多情绪的展现无法用水袖来表达,很多舞蹈性的身段也无法应用;去掉了高靴,演员在舞台上走路也不能像传统戏中我们所熟悉的蹑着四方步去走,而是要用更接近生活、同时又不失传统程式表达特色的步子去走;再比方说念白,近现代人的语言跟昆曲惯常所演绎的古代题材中,人的说话方式截然不同。在舞台上,念白的节奏如果完全按照传统戏的念白节奏去处理,人物就会显得跟他当代人的身份格格不入。但又不能完全按照话剧对白去处理,避免“话剧+唱”的新编戏通病。

这些都是摆在这部作品的创作面前切切实实的难题。但在我们昆上上下下互帮互助的氛围特别好,我不会的、不懂的、做不好的,我的老师和同事们都会帮我。我们整个剧组就在导演、老师的指引下,一点点去想,一点点去琢磨,一点点去借用、化用传统程式,把它创造出来。

整个创作过程中,我们仍然朝着昆曲高度凝练的虚拟性、程式化的表达方式这个方向去发展、去琢磨。比如第三场《白夜》,我们在舞台上没有用到真的黄包车,而是虚拟了一个黄包车,虚拟了坐黄包车这样一种行路的姿态。最终这

施夏明,江苏省昆剧院副院长,省昆第四代演员的领军人物,也是当今昆曲舞台上最受欢迎的新生代昆曲小生。《白罗衫》中的徐继祖,《1699桃花扇》中的侯方域,《南柯梦》中的淳于棼,《牡丹亭》的柳梦梅,《玉簪记》的潘必正,《醉心花》的姬灿……他曾经是媒体眼中“昆曲界最忙小生”。但从2019年开始,施夏明进入了自己的创作元年,一路马不停蹄,努力创造属于自己的角色作品。上半年他排演了昆曲《浮生六记》,紧接着是《世说新语》中的《驴鸣》《访戴》,而下半年则排演了原创昆曲现代戏《梅兰芳·当年梅郎》。在这部极具创新和探索意义的作品中,施夏明饰演一代京剧大师梅兰芳,该剧目入选“2020年度国家舞台艺术精品创作扶持工程重点扶持剧目”,引发业界对昆曲现代戏的关注与探讨。日前,施夏明又携江苏省昆第四代演员,以昆曲《世说新语》系列试水哔哩哔哩网站直播。而排练厅里,以抗疫为主题的昆曲《养江城》也紧锣密鼓地排练着……

样的舞台呈现获得了观众和专家的认可。

《当年梅郎》虽然获得了一些好评,但对我而言,还有很大的空间继续加工和打磨。首先,我的京剧功底还要进一步跟梅派的前辈艺术家们学习精进,力求做得更好。其次,面对现代戏的创作,我们都是摸着石头过河,很多程式化的表达不像传统戏那样已经经历了上百年的锤炼,仍需要在演出实践中不断地去琢磨、去调整,力求将其打磨得更精准,更富有程式美感,能跟前辈艺术家们创造出的程式一样经得起时光的锤炼,留得下来、传得下去。

## 传承对昆曲的热爱与坚持

武丹丹:你师承昆曲表演艺术家石小梅先生,请问您迄今为止从石老师处传承了哪些剧目?你对昆曲传承有什么心得?

施夏明:我2011年正式拜昆曲表演艺术家石小梅先生为师,迄今为止已经传承了全本大戏《白罗衫》《桃花扇》、精华版《牡丹亭》,折子戏《牡丹亭·惊梦》《牡丹亭·拾画叫画》《牡丹亭·幽媾》《牡丹亭·冥誓》《玉簪记·琴挑》《玉簪记·秋江》《桃花扇·题画》《牧羊记·望乡》等等。除了传统剧目的传承,我这些年来排的很多原创剧目也得益于石小梅先生的指导。可以说石老师在我身上倾注了大量的精力和心血,去帮助我准确地塑造出我在舞台上演绎的每一个角色,我对此十分感恩。石老师已经70岁高龄了,她仍然保持着初心——对于昆曲的热爱。我从石老师身上除了传承到这些昆曲的剧目以外,也传承到了这样一份热爱与坚持。

昆曲的传承其实就是这样。作为学生,我们在传承老师们的剧目和表演艺术风格的同时,也在传承着老师们身上的艺术品格。我们常讲“南昆风度”,在我看来,它除了我们江苏省昆剧院一直以来秉持的典雅、细腻、精致的表演风格以外,也是老师们具有的艺术品格与艺术风骨。这种品格是无法量化的,它没办法像老师教戏一样,告诉你手放在哪里,这句腔怎么唱,它只能是老师的言传身教,我们做学生的耳濡目染,不知不觉地化到自己的血液中。

武丹丹:传承的剧目《白罗衫》在演出时,受众都注意到你在某些细节处理上与石老师有所区别,请具体谈一谈这些区别,以及传承与发展关系之你见。

施夏明:“一千个人眼中有一千个哈姆雷特”,应该说对于同一个人物,每个人都有自己的理解。徐继祖这个人物也是这样,我只是在老师教会我的基础上,结合自己的生活、阅历和经历之后,逐渐形成了自己对于徐继祖这个人物的理解,这份理解依然没有跳出老师教授给我的框架。当我把我心中所理解的那个徐继祖演绎出来时,可能与老师会有细微的差异,但总体的人物基调、人物气质是一致的。

人们常把传承与发展对立起来。大家会觉得传承就应该是一丝不苟地、一字不差地去把前人的东西“拷贝”下来。但其昆曲是活化石,我们不能只看到“化石”两个字,就认为昆曲理原封不动地封存起来,放到博物馆里,成为一个被追忆的“遗产”。我们更应该看到它是“活”的,是有生命的。我们历代昆曲演员所做的便是在小心翼翼守护它的过程中,不断精进对它的理解,在符合艺术规律的基础上,加入每一代人的理解和创造,让昆曲这门古老的艺术形成一代一代可以往下延伸发展的良性循环。这些理解和创造绝对不是伤筋动骨的,绝对不是推翻前人,而恰恰是站在前人的肩膀上,运用前人创造出来的宝贵财富加以创新和改进,让昆曲在保持自身艺术特色的基础上,不断向前发展下去,成为越来越精致的艺术。

## 青观察

则更多了几分与自我的和解与体认,更重要的是她们有重新出发的可嘉勇气。

已育、未婚、已婚,对于这一年龄段的女性而言,概莫能外这三种状态。《三十而已》不仅在人物设置上清晰围绕这三种状态的女性各自遇到的问题,更抓住了以北上广深为代表的一线城市女性的独特境遇。比如以顾佳为代表阶段性退居家庭的高知女性,以王漫妮为代表心比天高的沪漂一族,以钟晓芹为代表小富即安、自满自足的土著民。性别不再是孤零零地存在,而与地缘产生勾连,牵涉学区、户口、租房、通勤、职场、阶层等多方面因素。她们与各自的另一半,又形成了三种截然不同的搭配类型:顾佳和许幻山的“女强男弱型”、钟晓芹和陈屿的“强强对抗型”以及王漫妮与梁正贤的“男强女弱型”。表面上看,她们所遇到的问题都与另一半息息相关,出轨的许幻山、自私的陈屿、不婚的梁正贤使她们在30岁这天痛定思痛,一改过往生活轨迹步入人生下一阶段。但深入肌理,这种对男性形象的矮化无疑遮蔽了女性自身存在的问题,而事实上,如果没有对自身问题的正确认识,三位女性即便重新出发再走

合自己的生活、阅历和经历之后,逐渐形成了自己对于徐继祖这个人物的理解,这份理解依然没有跳出老师教授给我的框架。当我把我心中所理解的那个徐继祖演绎出来时,可能与老师会有细微的差异,但总体的人物基调、人物气质是一致的。

人们常把传承与发展对立起来。大家会觉得传承就应该是一丝不苟地、一字不差地去把前人的东西“拷贝”下来。但其昆曲是活化石,我们不能只看到“化石”两个字,就认为昆曲理原封不动地封存起来,放到博物馆里,成为一个被追忆的“遗产”。我们更应该看到它是“活”的,是有生命的。我们历代昆曲演员所做的便是在小心翼翼守护它的过程中,不断精进对它的理解,在符合艺术规律的基础上,加入每一代人的理解和创造,让昆曲这门古老的艺术形成一代一代可以往下延伸发展的良性循环。这些理解和创造绝对不是伤筋动骨的,绝对不是推翻前人,而恰恰是站在前人的肩膀上,运用前人创造出来的宝贵财富加以创新和改进,让昆曲在保持自身艺术特色的基础上,不断向前发展下去,成为越来越精致的艺术。

## 创作是“搭积木”的过程

武丹丹:你迄今已在《南柯梦》《醉心花》《浮生六记》《当年梅郎》等多部原创昆曲大戏里担纲主演,你认为昆曲原创作品中最需注意之处何在?

施夏明:在我看来,昆曲原创作品的创作中最需要注意的是一个“度”的问题。我们每排演一个新戏,都在小心翼翼地试探这个“度”到底可以达到怎样的边界。比方说现在排演大戏常要用到大量声光电的辅助。我在创作中所坚守的“度”便是以表演为本体,坚持昆曲“一桌二椅”的精神内核,力求做到即使去掉声光电的辅助,我们的表演依然成立,我们的戏依然耐看,只有这样,我们的作品才立得住。

对我来说,在原创剧目创作中最大的收获在于形成了自己独立思考的能力。每塑造一个人物,都需要通过查阅大量的文献资料、实地采风、考察人物生平等等去理解他的内心世界,去揣摩和体会他的情绪和感受,并将自己的理解与体会通过唱念做表、通过手眼身法步外化成舞台表演,呈现给观众。我把这种创作称之为“搭积木”的过程——之前所有传统程式的积累都是积木的元件,在创作新戏的过程中,这边拿一个手肘,那边加一小段圆场,这边我要用一个什么技巧,那边眼神怎么运用,这句腔怎么去唱才能够更好地体现人物情感……通过这样“搭积木”的方式,去把一个个人的基本行动线“捏”起来,把戏“搭”在舞台上。这种慢慢琢磨,慢慢掌握一个戏、一个人物的创作方向和方式,最后点滴呈现在舞台上的过程是我所享受的,也是我在这些创



《梅兰芳·当年梅郎》剧照

作中最大的收获。

## 期待经典折子戏走向繁荣

武丹丹:近年来,江苏省昆陆续推出了《红楼梦》《桃花扇》《世说新语》等系列折子戏,你们是怎么在老师们的指导下进行创作的?你对于原创(整理改编)“折子戏”有何体会?会将这种形式的创作持续下去吗?

施夏明:记得2006年排演《1699桃花扇》的时候,田沁鑫导演就找着一批我们江苏省昆剧院第二代的表演艺术家,包括石小梅老师、胡锦芳老师、黄小午老师、赵坚老师等等,让老师们先理解导演意图,然后把戏捏出来,再手把手教给我们这些初出茅庐的第四代的年轻演员。那会儿我们几乎不用多费脑子,只要依葫芦画瓢就可以了。

十几年来,通过一个个戏的排演,我们这一代人也逐渐成熟了。尤其从去年《世说新语》这个系列的创作开始,我们开始能够在老师的指导下,自己开动脑筋去“捏戏”了。这恰恰就是我所说的“搭积木”的过程,这个过程离不开指导老师的整体把控。折子戏更加依托于传统的积淀,而我们年轻演员的传统积累本身就源自于老师们的谆谆教诲。我们很多想法的实现,需要有老师给我们把关,在我们遇到瓶颈的时候,需要老师为我们点拨……也正是有老师为我们把握方向,我们才能够保质保量地完成这些折子戏创作。

折子戏是昆曲艺术的精华所在。《牡丹亭》《长生殿》《玉簪记》等许多我们耳熟能详的经典剧目都是由折子戏构成的。昆曲最擅长的其实不是说故事,而是演情感。在折子戏中,昆曲的特色与优势往往能够得以最大程度的发挥。《红楼梦》《世说新语》这样的传世名著,它本身有非常丰富的题材和内容可以对昆曲折子戏的形式,我们从中去进行选材和创作,应该说这是水到渠成的事情,这也是我们当代昆曲人应有的作为。

实践表明,这样一种创作形式是被广大观众喜爱和认可的,我们也会继续创作下去。就目前正在创作中的《世说新语》系列而言,我们希望能够将它打造成至少28折的体量——每晚4折的情况下,能够连演7天。我觉得这很酷,当它成为现实的那天,将是很震撼的一件事情。

## “偶像化”前提仍然是扎实的基本功

武丹丹:你最喜欢演的戏是哪一出?你最怕演的戏是哪一出?对于自己在表演艺术上的特点,尤其是强项与弱项,你是怎么看待的?又有怎样的艺术追求呢?

施夏明:我目前最喜欢演的和最怕演的都是《世说新语·访戴》。这是2019年我在石老师的指导下,和我的同学钱伟共同排演的一出戏,我

在戏中扮演王徽之。这出戏讲的是王徽之雪夜访戴的故事。王徽之宿醉醒来,看到窗外白茫茫一片大雪,一时兴起要去拜访好友戴逵。他骗着老苍头(钱伟饰演)山一程、水一程,千里迢迢来到戴逵家门口,却被枝头雪化浇了个通透,转身就要回家。老苍头说我们大老远赶来,都已经到戴老爷家门口了,总要进去见一面吧?王徽之却淡淡地答道:“我本乘兴而行,兴尽而返,何必见戴?”

好一个“乘兴而行,兴尽而返”。我们现在很多人都迷失在现代社会的物欲当中,反而遗失了这样一种“乘兴而行,兴尽而返”的豁达心境。王徽之这一夜的奔袭,不问结果,但求自己内心的快乐。这对于我来说是很有启示的。

在塑造这个人物时,我也倾注了大量的心血,精心设计他的表演:他如何出门,他怎样骑着毛驴在蜿蜒曲折的山间小路上行走,他怎样乘坐小船跟苍头两个人在这样一个雪夜顺流而下,怎样在风雪里奔驰,直到最后一捧雪将他浇醒,发出“大战死生”的感叹。这里的表演是高度程式化的,我们的舞台上没有任何辅助性的道具。我必须通过自己的表演,让观众看到山、看到水、看到轻舟小船、看到满天飞雪、看到兰亭集会、看到剡溪松涛……它将昆曲的音乐美、程式美、韵律美很恰如其分的结合在了一起,演起来酣畅淋漓,很过瘾。同时这出戏的体力消耗也特别大,唱做并重,全程没有任何一个地方能够松下来,以至于每次演完都是大汗淋漓,非常考验演员的基本功和体力。因此这出戏,我爱演,也怕演。但是再难、再累,也要把它演好,并朝着精益求精的目标上去努力。

我的强项应该还是比较擅长琢磨和分析人物,比较爱动脑筋。弱项是嗓音的天赋条件不是老天爷赏饭吃的类型。这十多年来我也一直在努力,认真吊嗓练唱,不断去寻找适合自己的发声方法,逐渐达到比较好的声音状态。

艺术追求方面不能好高骛远,能够塑造出好看的人物形象,能够演绎出优秀的昆曲作品,在传承好老师教我们的这些剧目以外,创作出属于我们这一代的经典代表作,这就是我的艺术追求。

武丹丹:近年来,昆曲的年轻化、偶像化成为常态,你是怎样看待和应对这样的趋势的?

施夏明:“年轻化、偶像化”不是一件坏事,大家对青春靓丽的美的追求无可厚非,这样的趋势也为昆曲带来了更多年轻的观众。但“年轻化、偶像化”前提和基础仍然是要打好扎实的基本功,掌握足够深厚的传统的戏曲艺术积累。

我当年戏校毕业,就有机会排演了《1699桃花扇》,一下成为昆曲青春偶像的代表,但当时我各方面的表演都还是欠缺的。我今年35岁,通过这么多年的积累和努力,逐渐成为了一个成熟演员,对自己的要求越来越高,对传统的积累也越来越重视。

我也会把这样的要求和重视传递到我的学生辈身上。他们就像当年刚刚戏校毕业的我一样,他们可以做青春偶像,但绝不能止步于此。昆曲是时光的艺术,青春偶像最终还是要通过不断的艺术积累和艺术实践成长为实力派,才能经得住时光的淘洗和检验,才能将昆曲的美好代代相传。

换取资源的“连带结果”,同时她的强势掌控,给林有有带来了可乘之机。

王漫妮则一直在“拧巴”的生活中找寻“体面”的方式,她未曾向任何一方作出妥协,她既不向现实妥协也不向理想妥协,既不自向家人妥协也不向自己妥协,生活上是“精致穷”的类型,情感上追求纯粹但又日常奢侈多销售过程中潜移默化放大着自己对物欲的渴求。最后荡开一笔,主人公带着一团巨大的疑云,赌上全部积蓄去欧洲深造学习,重新找寻多种可能的勇气可嘉,可是人物的成长与反省显得捉襟见肘,仰望星空也要脚踏实地,拥有遥远的梦想也该有朴实的生活。

钟晓芹和陈屿这一对夫妻的书写看似是普通大众标准生活的模板,实际却进行了最有新意的“反向”处理。他们有别于过往现代社会身份流动所呈现的“凤凰男”与“孔雀女”角色,而选择以爱与善意铺陈了家庭的温暖底色。在过往诸如《双面胶》《婆婆来了》《新结婚时代》等剧中,“凤凰男”的原生家庭问题往往会带来婆媳矛盾的升级,从而危及核心家庭的稳定与利益。而到了《三十而已》,不愿意为老家问题让妻子妥协、牺牲的陈屿,对陈屿偏爱有加的丈母娘以及为陈屿弟弟找工作、交保释金以及用稿费为婆婆买房的钟晓芹,这些设置少了鸡飞狗跳的强情节,却润物无声地强调了沟通、反思、谦让这一婚姻经营之道。是纯粹呈现一个人的坏更有分量,还是后悔没看到乃至误会了一个人的好更有分量,这恰恰是钟晓芹与陈屿人物塑造带来的启示意义。

# 出发与再出发

——从女性题材电视剧《二十不惑》《三十而已》谈开去 ■许莹

出自同一出品公司的女性题材电视剧《二十不惑》《三十而已》在各种机缘巧合下,相差3天分别于不同卫视与网络平台播出,同样是对女性群像的刻画,以明确年龄分野、以表明与过往不同人生态度为己任,甚至在《三十而已》中,3位女主角重回大学来到《二十不惑》的“主场”串戏,两部剧自然构成了一种新的合力,共同作用于公共话语空间,贯穿起由“80后”直至“95后”女性对社会、职场、亲情、爱情等多方面的全新认知与理解。

《论语》中孔子对自己评价说,“吾十有五而志于学,三十而立,四十而不惑,五十而知天命,六十而耳顺,七十而从心所欲不逾矩。”无论是《二十不惑》还是《三十而已》,似乎都有少年老成、倍道兼行之感。但是二十真的不惑吗?恰恰在20岁的年纪,居住在同一寝室的梁爽、姜小果、罗艳、段家宝遇到了各色各样的困惑,而这些困惑又被高度凝练在每一集中被思考、回答、演绎,“颜值即是正义吗?”“爱钱有没有错?”“谁先迈出第一步?”……《二十不惑》犹如一本馈赠大学毕业迈入职场的新人教科书,书中写满了各种疑惑,等待年轻观众通过该剧一窥究竟。

《二十不惑》中女性所遇到的一系列困惑并不全然由男性所引发,其中既有原生家庭的影响,也有丛林法则的规约,但成长的路上喜忧参半,整体基调轻快明亮,如果说《二十不惑》正是这群年轻人乘着时代的东风,用适合自己的方式大胆追求梦想,定准航向,《三十而已》中被情感裹挟、被后浪追赶的中年人

一遭,也着实不见得会拥有比现在更好的结果。比如剧中对顾佳金钱观的呈现,尽管最后落脚在唯愿平安,但从搬进黄浦江边的大房子到梦寐以求住进这栋楼的顶层,从挤入太太圈到手限量包抢占太太圈中心位置,从送子言进入贵族国际学校到学习马术等技能一应俱全,从盘下甜品店到不经实地调查就买下茶场……种种行为,真的可以借由“我为了你好、为了家好”而开脱吗?女性主义诗人南希·史密斯曾说:“只要有一个女人觉得自己坚强因而讨厌柔弱的伪装,定有一个男人意识到自己也有脆弱的地方,因而不愿意再伪装坚强。”顾佳强势的进取,令传统性别文化中,背负事业、金钱、权力“强者”的社会角色期待的许幻山不堪重负,观众不禁同情一个在家楼下车里玩完游戏、纾解好心情才面带笑意进门的许幻山。不可否认,出轨实质对顾佳已然造成伤害,不原谅也是一种合乎情理的选择,但许幻山并非一般意义上的“负心汉”,出轨后的无尽懊悔与他多次对林有有的拒绝让人不免担心,顾佳真的还能找到像许幻山这样珍爱自己的男人吗?令人唏嘘扼腕的是,许幻山的出轨对象恰恰是顾佳用太太圈