

毛泽东为雷锋题词发表50周年之际

话剧《雷锋》动人出场

本报记者 张 婷

自从1963年3月5日毛泽东题词“向雷锋同志学习”并把每年的3月5日定为学雷锋纪念日开始，雷锋的故事及形象就频繁出现在各类艺术作品中，这些歌曲、画作、电影记录着一代代文化艺术工作者对雷锋的怀念与致敬，激励着人们学习雷锋精神。今年3月5日是毛泽东为雷锋题词发表50周年纪念日。在这个特殊的时段，浙江话剧团有限公司创作排演的话剧《雷锋》动人出场。

雷锋精神有多大市场

对于话剧《雷锋》的编剧、著名作家黄亚洲来说，雷锋的光辉形象在他的心中根深蒂固。他已经不是头一次写雷锋了，长篇小说《雷锋》和电视剧《雷锋》的剧本均出自他之手。当记者问他为何如此钟情于写雷锋时，黄亚洲表示，许多人曾问过他这个问题，还有人对他的做法提出质疑——“雷锋”二字，今天还值不值得说？雷锋精神，在今天还有多大的市场？有关雷锋的文学艺术作品，今天

还值不值得创作？

黄亚洲写雷锋一事，赞成者众多，反对者也不少。一是认为不好写。一些人觉得雷锋太平凡，虽然做过许多好事，但都是小事情，根本没有惊天动地的大事。除了这些，又不能杜撰别的内容，观众有耐心看下去吗？二是觉得时代变了，没法写。很多人认为，当代企业精神与雷锋精神相悖，当代青年若再一味无私奉献，将无法与他人竞争、拼抢。甚至有人认为，雷锋精神的价值观念应该改变，变成大公无私，或者是大公小私、先公后私，青年人才可能有所接受。但黄亚洲不能这样写雷锋——实事求是的创作原则不允许这样写，对雷锋有感情的一辈也不会允许这样写。还有第三类反对者，他们把雷锋视为当时的“假典型”看待，以一些摆拍的照片为依据，认为雷锋所做的好事大半是假的。

“从我自己掌握的材料来看，雷锋是一个很可爱的人。年轻、热情，特别喜欢帮助别人，不求回报，这些的确是事

实。并且，他在工作当中不怕吃苦，踏踏实实干一行专一行，这些也都是事实。”黄亚洲说。提到雷锋摆拍照片等事情，黄亚洲表示，在这一点上不能苛求雷锋，部队宣传工作是有任务、有纪律的，雷锋必须服从。“这是历史的局限。我们不能因为这点，就拿个放大镜，说雷锋不值得在今天继续宣传。不然的话，任何一个民族都不能树一个标杆，都不能树一个典型，那不是民族之福。”因此，他下决心一定要把“雷锋”这个精神标杆在当代理直气壮地树立起来。

以日记形式讲述雷锋的一天

“话剧较之其他艺术形式，有着矛盾集中、现场感强烈的艺术特点，能使雷锋的故事更加真实、感人。”黄亚洲说，有了创作电视剧本的经验，他接着以影视的手法来创作话剧。导演孙晓燕借此视角把该剧做成一台电影式的舞台剧，利用剧场的所有空间(包括观众席)来转接或切换镜头，打破传统的镜框式舞台。

该剧从一本日记本切入，之后的每一个场景都出自日记中的故事，以雷锋的结对子姐姐方健来部队看望雷锋为线索，串起了雷锋一个个感人的事迹，姐姐没能见到一直在为他人忙碌的雷锋，最后却听到了雷锋不幸殉职的消息……“整个剧本就是雷锋全心全意为人民服务的一天，也是雷锋的一生。”黄亚洲说，话剧《雷锋》通过多场空间的转换展示雷锋精神，艺术手法平实，目的是再现充满朝气、年轻阳光的雷锋形象，诠释雷锋以奉献为乐、全心全意为人民服务的精神品格。

浙江话剧团有限公司的话剧《雷锋》于2012年推出后，深受人们喜爱，很多观众当场落泪。在该剧的研讨会上，业

界专家普遍给予肯定，认为剧本扎实、故事集中、细节真实、表演自然。

该剧中，“雷锋”形象的高大除了体现在事迹中，也体现在身高上——1.79米的魏鹏出演实际身高为1.54米的雷锋。据看过该剧的观众反映，这个高大、帅气的雷锋不负众望。

演雷锋学雷锋

从1963年第一部反映雷锋事迹的话剧《雷锋》问世，到如今这部《雷锋》亮相，已过去40年。这40年中，人们学雷锋的活动一直在进行。浙江话剧团有限公司党支部副书记李巧玲告诉记者，话剧《雷锋》在艺术风格上追求呈现一种温暖的温馨、淡淡的感动和静静的思绪，没有宏大的场面、激烈的矛盾冲突，在平淡中引领人们深思，拷问心灵。

“雷锋精神不仅感动观众，更感动了所有演职人员。”李巧玲说，在筹备该剧的过程中，浙江话剧团有限公司党支部、工会、团支部结合排练工作，开展了“排《雷锋》，学雷锋，争做当代雷锋”的专题活动，号召演职人员立足本职工作，从自身做起，从小事做起，从身边事做起，以实际行动响应“学雷锋”的号召，积极践行雷锋精神。为更好地表现军人气质，男演员们每天都开展一个小时的军训。当时，《雷锋》剧组开排不到一个月，已是名声在外，不少单位预订演出场次。2012年，《雷锋》已演了7场。

日前，话剧《雷锋》又开启了新一轮的演出。3月1日，在绍兴演出；2日，在萧山演出；4日至8日在浙艺艺术剧院演出。5日，在演出该剧的同时，浙江话剧团有限公司等单位举行一场大型的学雷锋为民服务活动，以实际行动向雷锋学习。



话剧《雷锋》剧照

艺术·论坛

艺术·剧评

舞动《九歌》

蒋 勋

《九歌》是云门届满二十周年的重要作品，在林怀民一系列创作中具有划时代的意义。

从一开始，林怀民的创作与中国传统的经典就有密切关系，包括从民间传说、戏曲取材的《夸娥报》、《白蛇传》，从美术造型出发的《星宿》、《梦土》，从文学经典编作的《红楼梦》、《九歌》等，都可以看到创作者身上切不断的广义中国传统的脉络影响。

在云门所改编的经典中，《九歌》时代最早，早过清代的《红楼梦》，早过宋元成形的《白蛇传》，它是两千年前楚地的祭神篇章，至少在汉代成为文体的典范，是经典中的经典，对中国知识分子的影响也早已根深蒂固，其实比其他经典更难动摇或突破。

但是，《九歌》有一个好处，它彻头彻尾是一篇神话，神话不管再古老，永远都具备着最现代也最新的解读可能。两千年来，希腊神话也在西方的世界一再被重新诠释，赋予完全现代的意义。学者如郭沫若、闻一多，在1930年前后便以神话学的角度指出《九歌》新的研究方向。

《九歌》原来是楚地祭神颂辞，可能被屈原修饰过，汉代以后就被学者与《离骚》、《天问》、《九辩》这些屈原的作品搜集在一起，由于都是楚地的文学作品，因此就被合称为《楚辞》。《楚辞》影响了汉代主流文学“赋”的文体，成为文学经典。

最初，学者未必认为《楚辞》一定等于“屈原”，但随着时代发展，《楚辞》逐渐与屈原画上等号，并且，以屈原的生平特色、历史事件来注解《九歌》，使《九歌》越来越失去原有神话的超然性。

近代神话学者重要的指证是：《九歌》应该是早于屈原的作品，《九歌》至多只是被屈原修饰过，它保留了楚地初民原始祭神的仪式歌舞赞颂，《九歌》是巫觋与神的对话。这些近代神话学的新看法，帮助林怀民可以更自由活泼的想象空间来看待《九歌》。

因此林怀民的桌面上放满不同版本的《楚辞》，不同时代的不同注解，许多是漫长历史里所有落魄、怀才不遇文人的愤怒不平，许多忠君爱国却不得重用者的牢骚不平。屈原被塑造成一个忧国忧民的政治落魄者，怀抱自己忠君爱国的坚贞而死，这个形象是两千年来中国政治受害者共同的投影，“长叹息以掩涕兮，哀民生之多

艰”，连鲁迅也不自觉地把自已投影在这个孤独而悲凉的绝望角色中。

幸好，林怀民并不是中国文学经典的学者，他不必只对桌上的注解负责。他可以浏览新出土的楚文物的图片，震惊或好奇于那些尘埋多年的古墓中的怪物竟充满现代文化的张力，他可以讶异于那些不可思议的夸张造型中呼之欲出的神话鬼魅的幻想力量。

林怀民因此摆脱了长期以来中国文学章句注解学者逐字逐句的引经据典，得以把《九歌》还原到初民的生活之中，还原到祭神仪式的歌舞中，还原到人与自然的对话关系之中，给予《九歌》全新复活的现代生命。

《九歌》——是初民的神话。

神话是初民生存中对一切神秘力量的敬与畏，他们向往创造力，向往原始生命的永恒壮大力量，他们向着天空或初升的太阳唱出了《东皇太一》、《东君》；他们尊敬崇拜天空的云，带来雨水，雨水丰饶大地，他们因此歌颂出了自由活泼的《云中君》；他们在河流边行走，在美丽的湘江上行船，歌唱对岸美丽的男子或女子，那歌声便流传成了《湘君》、《湘夫人》；他们走向山林，在幽暗隐蔽的角落感觉到“若有人兮”的孤独忧愁，低声叹息的声音和吟咏变成了山林水湄精灵的《山鬼》；他们畏惧死亡，不知道何时将至的生命的结束，使他们在冥冥中探索着不可知的主宰生死的力量，他们因此悲歌出沉重的《大司命》与《少司命》；他们也畏惧战争，不可知的屠杀，不可知的肢体的分离与断裂，他们相信每一次战争之后，空中便弥漫着无家可归的、飘零的魂魄，他们要引领那些魂魄回家，因此唱出了《国殇》。最后甚至以《礼魂》来召唤遍散在天地空间中的诸神、山林荒原的鬼魅，以及人间无主的魂魄。

林怀民编作《九歌》更大的灵感可能来自近现代文化人类学的内容，那些保存在不同原始部落中的面具、服饰、歌唱或舞蹈，在那些王国维所说的“巫”文化中，存有相传久远、不曾中断的人类的爱与恨的仪式，他可以到阿里的山的达邦或特富野，在邹族迎神送神的歌声里，听到《九歌》的《东皇太一》、《礼魂》；他可以从卑南族仍然传唱于台东知本或南王村一带的古调中，听到《湘君》与《湘夫人》悠扬缠绵的爱情；他也可以在爪哇巴厘岛的祭祀中，看到被鲜花簇拥的男巫、女巫列队迎接神的降临。是的，神的降临，不是一个外在的形象，真正的神的降临必然是一种附身，所有原来萎弱的生命会在忽然间狂喜悸动起来，唱歌、舞蹈，是神在一个躯体里交媾时的悸动。

《九歌》的原始信仰里有初民的崇敬、感谢、怀念与爱恋。林怀民在舞台上还原的也正是这些动人的人类初民的歌咏，使原来楚地的神话、中国的文学经典扩大成为世界性共通的声音。



《九歌》剧照

艺术·视野



皮影戏，又称“影子戏”或“灯影戏”，是我国民间广为流传的传统艺术之一。辽南皮影戏从明末兴起，到清代鼎盛，继而流传至今，已有500余年的历史。

从明末初创至清中晚期鼎盛之时，辽南皮影戏在长期的表演实践过程中，基本形成了相对完整的体系。这个过程大致经过了3个发展阶段。第一个阶段，音乐及唱腔风格近乎诵经。这一时期的辽南皮影戏既无影卷（一种连本大字墨抄卷本，演出时置于影窗下桌子正中，以便所有演唱者观看的剧本），也无文场的器乐伴奏，只是以寺庙里常用的如木鱼、钹、撞钟、镲、磬等法器为乐器敲打简单的节奏，演唱时极似和尚诵经。

这种演唱风格的形成与旧时皮影艺人大都是佛教信徒有着紧密的联系。皮影戏班称观音菩萨为祖师，每到一处演出，必先在下榻之所的正堂供奉观音菩萨的牌位，上书“供奉圣宗古佛之位”，左右分书“善才、龙女”。香案及牌位摆设完毕之后，全体演职人员无一例外，都要一同跪拜于香案前，三揖三拜，并焚香5支，观音菩萨3支，善才、龙女各1支。在皮影戏的演出过程中，若恰逢剧中带有观音菩萨的桥段，当其形象出现于影窗之时，全体艺人都要脱帽肃立，以表达对“祖师”的敬畏之情。逢每年阴历二月二十九观音菩萨的诞辰，皮影艺人们更是要吃斋念佛，以示虔诚。

第二个阶段，音乐及唱腔风格近乎民歌联唱。这一时期的辽南皮影戏也没有影卷，但出现了像“流口”（唱词口口相传）这样的简单的演唱形式，唱腔则多采用自明代以来流传下来的民歌小调等元素，过门儿几乎一成不变。这个阶段的辽南皮影戏演出形式非常简单，多则四五人组成皮影戏班，少则1人“要单出”，即此人手操弦、拿影，口唱调，脚蹬铜器打点，便可演出。

第三个阶段，音乐及唱腔风格基本定型为板腔体，即形成了一种具有严格节奏和固定唱腔的演唱模式。这种演唱风格的形成，主要是受到关内尤其是滦州（今滦县）、乐亭一带河北皮影戏的影响。因为关内皮影戏较辽南皮影戏而言，其起源更早、发展更久、艺术水平也更高。因此，当时的辽南皮影戏艺人

辽南皮影戏：七尺白布后的演变

孔庆印

们审时度势，在诸多领域都主动关内皮影戏学习，使得辽南皮影戏在艺术水准、表现手段等层面，都有了长足的进步。

经过数百年的发展，辽南皮影戏在演出形式、演唱方式、伴奏乐器、词格、唱腔、曲牌等方面，都形成了一套比较完备的模式。如辽南皮影戏的演出形式比较简单，将一块长7尺左右、宽3尺左右的白布于高台支起，便可作为影窗。皮影艺人们在影窗后面演唱的同时，操纵影人活动于影窗之上。一台皮影戏需要6至8人便可演出，其中分4大项——“拉”“打”“拿”“贴”。“拉”是主弦（四胡）的演奏者；“打”则是司鼓；“拿”是上影，即影人的主要操纵者，也兼顾“挑影”（演出前准备人物及道具）的工作；“贴”是下影，为“拿”做辅助表演。演出过程中，参演人员分两排坐于影窗后，除四胡演奏者之外，其余人员都要分担角色参与演唱。

由于皮影戏的影人本身不可能有面部表情的变化，加之操影者除了操纵影人的动作外，也没有其他的形体动作，所以，皮影戏在表演方面受到极大的限制。因此，演唱在皮影戏的表现手段中的作用就显得尤为突出。辽南皮影戏中的各色人物，根据性别、年龄、性格等因素，可划分为生、旦、净、髯、丑等行当。这些行当的演唱方式各有特点：小生的演唱要柔婉，武生的演唱要刚健，旦角的演唱整体上要求纤细而柔和，但各种旦角间也有差异。净的演唱要宽阔宏亮、粗犷浑厚。丑的演唱则要运用勾、挑、滑等方法，以达到诙谐、幽默、讽刺的效果。

不少“误读”可休矣

毛小雨

过30年的发展，我们的眼界已今非昔比，将一个演员与两个处于西方戏剧文化圈的导演拿来作比较，现在看真有点“关公战秦琼”的味道。如果将此继续下去，特别在戏剧教学中拿来谈，必将谬种流传。因为斯坦尼斯拉夫斯基和布莱希特并不能代表西方戏剧的全部，而梅兰芳只是中国戏曲的一个伟大演员之一，不说远的，仅仅是梅兰芳同时代的大师，就有数个，艺术成就难分轩轾，艺术特色各有专擅。所以，“三大表演体系”的提法现在看颇有点井底之蛙、自我意淫的感觉。

其次是“三大戏剧”说。现在不少人为了宣传中国戏曲，动不动就祭起“三大戏剧”的法器来，似乎在世界戏剧之林中，不把中国戏曲列入“三大”，就对不起列祖列宗。而这种提法也是戏曲界的“误读”之一。不少人把张庚的三种戏剧文化说简化成三大戏剧了。张庚曾提到：“世界上有三种古老的戏剧文化：一是希腊悲剧和喜剧，二是印度梵剧，三是中国戏曲。中国戏曲成熟较晚，到12世纪才形成完整的形态。”三种戏剧文化说是张庚在考察了世界戏剧的发展之后，从起源以及延续时间的长短来界定的戏剧文化圈，没有什么“三大戏剧”的说法，而且，他还特别指出了中国戏曲的晚出与年轻。然而，不少人忽略了“戏剧文

化”一词的提法，就笼而统之地浓缩为三大戏剧，这是一种非常不负责任的说法。在世界戏剧发展的长河中，中国戏曲虽自成体系，风华独具，但要排除其他，与古希腊戏剧和印度梵剧比肩，确实还是个小字辈。如果硬要将世界戏剧分出几大种或体系的话，那么，以古希腊、罗马戏剧为代表的西方戏剧和印度梵剧为代表的东方戏剧像“带头大哥”将世界戏剧的体系分成两端，一西一东。东西两种体系不光有演出实践还有理论总结，以亚里士多德的《诗学》和婆罗多的《舞论》奠定了两大戏剧体系的理论基石，一直到现在仍然影响着东西方戏剧的演出。虽然希腊罗马一支有过衰微，但又复兴；印度戏剧后来被挤压到印度最南边，但一直尚存，最终和中国昆曲一样列入第一批世界非遗。《舞论》总结的戏剧美学原则，不光是指梵剧的，其对包括中国戏曲在内的东方戏剧文化同样适用。

此外，中国戏曲发展时间与印度梵剧和古希腊罗马戏剧相比并不长，断言只有中国戏曲延续下来，其他两种失去传统，不具有历史的眼光。成熟的印度梵剧是发展了一千多年才衰落的，才800多年辉煌史的戏曲我们怎敢断言就一定会如何如何呢？因此说，把戏剧分为东西，中国戏曲是东方戏剧大树上的重要枝桠，

更为妥当一些。

最后，“话剧加唱”说。长期以来，戏曲圈内的人对戏曲化不够，或者说戏曲味儿不浓的戏总是一言以蔽之，这是“话剧加唱”。似乎“话剧”+“歌唱”=不好的戏曲剧目。这让从事话剧工作的人士情何以堪？似乎话剧就是满台说话，没有节奏，没有其他手段，这本身也是一种误读，话剧进入中国，国人似乎没有挑出一个合适的词汇，只好将drama以话剧命名之，于是乎，这种舶来品在中国发生了物种变异，说话成了其典型特征。当西方戏剧史论专家在描述中国话剧时，有些人就特别强调了这一点，加了一词，中国话剧是“讲话的戏剧”。这种讲话的戏剧让戏曲界有了口实，把不理想的戏认为就是说一说、唱一唱。可是话剧没引进之前，京剧里面已经有不少说一说唱一唱的戏，却无人说是话剧加唱。而在话剧在中国好戏迭出、自成格局的情况下，话剧成了不理想戏曲的垃圾桶，实在冤枉。其实，戏有好坏之分，不在于形式。如果再用这种提法，有点显出戏曲界的短视与促狭来。

以上林林总总的诸多误读，大多是以中国为中心或者是戏曲为中心生发开来的。而在今天眼光越来越开阔、信息越来越畅通的情况下，不少“误读”的提法应该休矣。