

演戏走心

——文华表演奖得主李小雄的表演艺术

高扬晓耕



李小雄

秦腔《狗儿爷涅槃》根据同名话剧改编，是以李小雄扮演的狗儿爷为主角的大戏。此剧磅礴大气，展示了一个时代所造成的人性的复杂、人性的美好、人物命运的痛苦与曲折。

一面说就引起了戏剧界的震动，各种赞美与探讨从未停歇。此剧丰厚的文学性和人物复杂的多面性是戏曲剧目所少见的。李小雄往台上一站，就是“狗儿爷”，从里到外散发这个农民质朴的气息。形似不易，神似更难。导演张曼君夸小雄是位演戏“走心”的演员，戏曲演员身上有功夫，尤其是文武生，身上有绝活儿，亮两下子，吸人眼球，赢了掌声，但也容易因此忽略了刻画任务，成为“无心”的表达。小雄福气，赶上了大导演张曼君。曼君苦口婆心，一点一点分析人物，讲述要点；小雄悟性真强，努力体会，把人物内心世界与形体表演融为一体。小雄运气，初次担纲，就演大作家刘锦云扛鼎之作《狗儿爷涅槃》。有人演一辈子戏也碰不到

一个好剧本，只能在平庸中徘徊。

有了福气、运气、悟性、努力，小雄想不神气都不成。李小雄感到，狗儿爷这个人物的表演是多层次、多侧面的。光是“疯”就有各种不重样的“疯”，年轻时的疯，老年时的疯，刚开始疯，疯了三五年之后的疯，以及疯了好多年到老年时的疯，后来又清醒过来之前的疯，疯与清醒之间的疯，清醒之后的装疯等。这些都要用心捕捉，并把它用外在的表演传递出来，让观众清醒地感受到。秦腔《花儿声声》的人物表现是一条直线的，找到感觉顺着演下去就行了。而这个戏的人物是多面的，曲折的，而且时间是破碎的，这就需要一点一点地掘出不同时空人物的感觉，又要有整体观照下表演的统一性。“听房”，是全剧中最感人的一段。狗儿爷抱着凳子去听自己的媳妇与别人成婚后的洞房，戏剧情境中他是疯癫的，不知道是自己的媳妇嫁给了别人。这场戏的

内涵很丰富，两个场景，两个人物。疯着的狗儿爷来听房，听到后来，他穿越到自己当初结婚的场景，最后抱着凳子如同当年抱着自己的媳妇那样走了下去。时疯时醒的狗儿爷的生命状态，疯时讲真话，醒时却忍气吞声。谁能说他彼时没有清醒或有所清醒呢？李小雄的表演是美的，背着媳妇和背着凳子一样的甜美。李小雄的表演又是飘然的，没有沉重的脚步和撕裂的表情，李小雄的表演是纯净的，没有多余的动作和繁复的技巧。他的表情是满足的，欣慰的，如释重负。谁说他是疯着的？分明是已经清醒了，他自责不能养活媳妇，而要放她到活命的地方去，放她到幸福的地方去。李小雄的这段表演真挚动情，观众潸然泪下。

秦腔《狗儿爷涅槃》的文学厚度，人性的复杂丰富，程式与剧情结合的精到，不但在秦腔界就是在戏曲界也是一个新的突破。李小雄在其中的精彩表演，让他当之无愧地成了角儿。

戏曲音乐创作应除三个流弊

李春沐

中国戏曲拥有一套传承既久的表演法则，当中，音乐的创作表演具有艺术的稳定性和创造性。所谓的稳定性，即音乐程式的规范性所带来的稳定的传承法则；所谓的创造性，即音乐表演者的个体性差异所带来的多元的艺术风格。这种看似矛盾但又统一的原则，在戏曲音乐器乐伴奏与声乐演唱中，都保持着相互制约、相互促进的平衡与再平衡。

当西洋音乐漂洋过海来到华夏的时候，戏曲音乐的传承者们在默默地关注、接近、容纳与此前传统音乐文化截然不同的异域音乐时，采用了积极扩充音乐体制的实践，取得了很好的艺术成就。例如粤剧在中西文化交融进程中，曾经主动吸纳西洋乐器来实现艺术表现力的创新，西方乐器与粤剧核心的“五架头”至今很好地演绎着传统与现代共在的岭南审美风情。再如京剧在上世纪50年代以来所探索的民族管弦乐队，在单纯的京剧文武场规制中，朝着中型乐队的方向一路前行，与京剧多元的声腔、多元的流派相得益彰，形成京剧现代化演出的一种示范性导向。事实上，在时代进程中，中国戏曲的诸多剧种都尝试着中西合璧，包括戏曲的声乐演唱也不可避免地学习西洋发声法，来纠正传统戏曲声乐的弊病与局限，声腔配乐则将和声、曲式、复调、配器四大西方作曲法则与传统曲调逐渐糅合，

运用自如。这都是比较符合戏曲音乐规律的艺术拓展。但是，毫无疑问的是，当传统的戏曲音乐在接纳异质音乐时，不可避免地受到冲击乃至伤害，特别是新世纪以来，戏曲在中国文娱格局中迅速地趋于边缘，这种伤害最容易造成戏曲发展的“亚健康”乃至“病态”的困境。

目前呈现于戏曲音乐创作中的趋向，正需要引起戏曲界的格外注意。

一、戏曲向歌剧、音乐剧的趋同，带来声乐演唱的“基因异化”，戏曲音乐的传统韵味大量遗失。声乐艺术的科学化追求本来无可厚非，让戏曲演唱者更加从容、优美而健康地展现戏曲音乐魅力，是中国戏曲在历史发展中所秉持的艺术理想。但是，将歌剧、音乐剧等国际化程度较高的西方演唱形式，作为时尚或高雅的目标，无异于让戏曲演唱者舍弃自身优势，邯郸学步，自毁前程。特别是采用西洋演唱技法，最直接的结果就是导致戏曲音乐与汉字语文韵律的悖违。在中国戏曲艺术中，板式变化体和曲牌连缀体作为戏曲唱腔音乐的核心，形成了“依字行腔”“字正腔圆”等多元的音乐规范，在相对稳定的音乐腔调中，提倡演唱者进行个性化化的润腔和创造，特别是基于行当艺术在嗓音色彩上各有规范，形成了独具特色而多元丰富的民族戏曲声乐体系。在当代戏曲音乐创作中，由于行当艺术萎缩，丰富的声乐表

现力本已减弱，加之歌剧化、音乐剧化的不断增加，大量咏叹调、宣叙调、合唱、重唱等形式的掺入，戏曲表现力更加减弱。

二、戏曲交响化带来乐队体制的“肥胖症”，增加了戏曲演出成本，改变了戏曲艺术的本体特征，影响了戏曲的有效传播。戏曲交响化的探索无疑是重要的，特别是对于具有旺盛创作活力的大剧种、大剧团而言，交响化的实践确实为线性旋律为特征的戏曲音乐，带来了更加丰富的艺术质感。但并不是所有的戏曲乐团都具备交响创作的实力，不能保持戏曲传统配乐的原则与方式，盲目地使用和声、复调等国际通用的西方作曲方法，带来的只能是戏曲音乐的异化。庞大的乐队少则数十人，多则过百人，使演出成本大大增加，由此带来了乐队的电子化。为节省成本，戏曲院团只能提前录制配曲，到演出时最多只携带锣鼓等核心伴奏，演员如同唱卡拉OK一般，戏曲音乐表演失真，现场感明显不足，限制了演员发挥，也消减了舞台艺术的表现力。

三、戏曲音乐编创的模式化，导致戏曲作品缺少音乐审美的多元感受。近年来戏曲表演团体比较倾向于为戏曲领军人物量身打造剧目作品，这当然与戏曲崇尚“角儿”的传统密切相关，但是在实践中往往将作为集体艺术的戏曲，变成了一枝独秀的个人演唱会。这

种创作风气当然与剧本编写有关，与院团体制有关，与戏曲不健全的传承有关，但是一味地突出主演，忽略了多元的行当和其他演员的艺术呈现，最终导致戏曲音乐色彩的单调。因此，音乐编创者努力在每个曲段中，营造起、承、转、合的变化，形成模式化的旋律走向，演员卖力地唱，观众却费劲地听，那种听得上瘾、唱得舒服、可以广为流布的唱腔难得一见。

上述三点比较突出的创作弊端，集中体现了当前戏曲音乐领域在声乐演唱、器乐编配和唱腔编创中的误区，集中地反映了当前戏曲音乐不健康的创作趋向，追其根源即在于戏曲音乐创作者们对戏曲传统的自信力不足、自觉性不够。中国戏曲传承数百年的音乐规律，在西方的标准下，被不断地自轻自贱，这是最不足取的。

健康的音乐创作，需要以戏曲的民族声乐，在不损害民族“好声音”的前提下，稳妥地吸收外来音乐元素，张扬中国人由来已久的声乐审美；需要以戏曲的核心器乐，在不损害民族风格的前提下，稳妥地拓展器乐结构，渲染中国人传承不衰的礼乐精神；需要以戏曲的多元唱腔，在不损害音乐趣味的前提下，稳妥地创造新腔新调，张扬中国人屡变屡新的艺术感受。

这种健康的音乐创作才是戏曲良性发展的重要动力。

近日，两部关于“平城(山西大同古称平城)”的新戏、新剧进入笔者眼帘，一部是大同市北路梆子剧种传习中心创排的历史剧《平城赋》，一部便是正在热播的电视剧《锦绣未央》，虽然它们一部是传统戏曲，一部是荧屏故事；一部为严肃的历史题材戏剧，一部是戏说的大众娱乐产品，二者创作生产旨趣、方式方法相去甚远，但都事关“平城”，取材北魏，笔者也就不免将它们放在一起思考。

无论大众娱乐性的影视作品还是新编历史剧，获得成功大抵均要求新、求美、求深，试从这三个维度比较两部作品。

先说求新。古人谈创作早已说过“惟陈言之务去”，不管多难，“出新”确是艺术创作的不懈追求。模仿、跟风、重复甚至抄袭必将断送生命力。我们可以从思想上的新开掘和艺术上的新手法、新结构去衡量一部作品的“出新”。

后宫戏是当下“升职记”的宫廷版，刚一出现的时候确实容易得到观众与市场欢迎，但目前此类题材则已经过热。从现有的这类影视作品来看，明显呈现出选材窄化、视野狭小、套路庸俗陈旧等弊端，多是局限于几个知名朝代的几个人。《锦绣未央》更多的采用虚构，但把故事放进北魏，将拓跋氏、平城等呈现在观众面前，反映了创作方在题材开拓上的努力。再细看剧情的结构方法，仍脱离不了“宫斗”范式，至于原著文稿也被质疑有“复制、粘贴”之嫌。

《平城赋》根据杰出的女政治家冯太后的事迹改编而成，反映了北魏平城时代一段波澜壮阔的改制历史。它也取材后宫，却没有颠覆历史，呈现出的亮点、新意值得肯定。冯太后的改革在历史上占有重要地位，其嫡孙孝文帝的汉化改革是其延续，然而冯太后这位改革人物并不为大众所熟知。以此为题材的、在文艺创作上有影响力的作品目前仍很缺乏。将这一人物、这段历史搬上舞台，创作出文艺精品，担负文化传播上有待完成的使命，而且能宣传大同的历史文化、扩大地域知名度，主创勇气可嘉。

两相对照，《平城赋》开挖新史实，有填补空白之功，而《锦绣未央》吃别人嚼过的馍，没有太多滋味。

次说求美。《锦绣未央》简直是美女、帅哥的视觉盛宴，主角自不必说，连丫鬟下人都漂亮得不得了，而且画面明亮、色泽鲜艳。但是它的美似乎只停留在夺人眼球，没有入脑入心。对于流行娱乐作品，笔者有接受预期，不想也不能按照历史的真实性要求它，不过当代才有的美瞳、假睫毛，木质而又闪亮的地板，在火药没有发明前出现的烟火，鲜卑贵族穿着直到迁都洛阳后才穿着的汉服一一出现在剧中，令人如鲠在喉，芒刺在背。

《平城赋》舞美精湛、服装考究，带有北方游牧民族特色。唱腔高亢激越，剧种特色与题材选择相谐和。剧中张影平饰演的冯太后跨越了宫奴、皇后、太后、太皇太后四个阶段，角色把握精准到位，人物内心丰富，她修建孔庙、开凿石窟，以汉制代替旧制，锻造了民族

融合、经济繁荣之世。

人常说，美在心灵。浮于表象的美止步于视听感觉，始终缺乏撼人心魄的感染力。看剧中的冯太后有着不输李未央的美貌，况且多了睿智胆识，剧目内涵自然就深了一个层次。

再说求深。这是决定作品质量高低的关键。有人会说《锦绣未央》是虚构的“快餐”作品，不必计较太多，但笔者想问：难道缺乏厚重历史与文化支撑，紧靠“宫心计”真可励志？即便是通俗剧，也不能忽视它潜在的价值导向。观众在看剧的同时，难免将其中的景象、情节与历史联想。百度上，“李未央原型”已是检索热词，直接把李未央对号冯太后的为数不少。《平城赋》则忠于历史本来面目，强化体现女主人公的改革精神，值得现代人汲取。作品所反映的人性之深浅令两部剧目高下立判。

言之无文，行而不远。影视作品开弓没有回头箭，在拍摄前应该做足功课。作为新创的舞台艺术作品，也不可能一蹴而就、尽善尽美，贵在能不断打磨。《平城赋》首演过后正在不断收集各方意见，在减掉枝蔓、人物形象塑造上精雕细琢，在立得住的基础上，谋求传得开、走得远。



《平城赋》剧照



《锦绣未央》剧照

“歌仙”文化出新篇

——音乐剧《山歌好比春江水》观后

满新颖

日前，我在南宁欣赏了由广西歌舞剧院创作并入选了国家艺术基金资助项目的音乐剧《山歌好比春江水》。该剧由词作家张名河担纲编剧，杜鸣、傅滔作曲，延请黄定山任总导演，一些全国知名演员与该院演员进行了通力合作。作品并不是把上世纪60年代轰动全国的大型歌舞剧《刘三姐》复排，而是立足当下，立足于壮族民间传说、彩调剧艺人所形成的特有的“刘三姐文化”“歌仙文化”，创作出一部充满当代气息、时尚风潮且又具有国际化舞台高技术含量的歌舞并重的音乐剧新作。

从剧名可见，作品不仅与广西民间流传甚广的歌仙刘三姐的故事有关，也与歌舞剧《刘三姐》所歌颂、承载、传播以来生成的当地文化精神相连。创作方要传达给观众以一种继往开来的文化自觉意识：深挖本地传说素材又以现实生活为旨归。

“一幕一会”是该剧的格局：第一幕歌会、第二幕庙会、第三幕花会、第四幕灯会。用开明活泼、载歌载舞的现代歌会开篇，让盲人歌手石磊与岑月月因歌而惺惺相惜，出场相识，又让他们归途中相助，再来诉说“刘三姐”传播者这一家人的相亲相爱，其乐融融。第二幕

庙会采用了倒叙手法，写彩调剧刘三姐演员林芝和阿牛哥扮演者岑怀乡（月月的父母）的庙会归来，途中收养了弃婴，这一条暗线——月月的身世之谜开始成为戏剧行动的核心。第三幕花会恰是这一对年轻人的爱情生活因遭岑怀乡夫妇反对后而进入了戏剧的转折点，石磊出走他乡，月月又得了白血病。第四幕是借灯会民俗给整个故事人物命运来做最后了结：林芝因救月月心切，在寻找其亲生父母时遇车祸身亡，临终前将其眼角膜留给了石磊而让他复明，因贫穷、自私而当年抛弃了月月的傅子良最终为林芝的“三姐”般的大爱精神所感动，用他自己的骨髓拯救了亲生女儿。

该剧主要歌颂的是两代歌仙文化传人身上的那种质朴、善良的美德和品质。同时，《山歌好比春江水》中传统民歌与现代流行歌曲元素相结合，锐意追求更大、更内在的戏剧性张力，主动抛弃了既往的戏剧性羸弱特点，着力凸显在当代社会生活条件下，人间真情和社会道德滑坡的问题。

从音乐风格上看，《山歌好比春江水》的创作团队无疑一方面真诚而主动地向经典致敬、靠近，另一方面，又

向大歌舞的国际舞台形式迈进，该剧在场景音乐创作、人物形象音乐、性格音乐的创作设计上采取了特有的歌曲剧模式。该剧作曲家之一杜鸣坚持了以山歌风格作为自己创作的基本特色。不但在很大程度上恰当地运用处理了原歌舞剧音乐的整体性连缀，如《山歌好比春江水》、合唱《盘歌》，下方图使传统化为一汪清泉，来对称当下的现代音乐风潮，形成有联系又富有对比性的色彩。杜鸣创作的歌曲在采用分节歌的同时，也能按照剧情和矛盾冲突做相当有力的开凿，如石磊和岑月月二人的对唱《雨中》就使用了降E和F调的多次衔接与转换，其各自心理矛盾由此得以较深入刻画和抒发。而在换场和情节突转的群众性场面中，《三月三》《不停地奔走》都能较好地起到推动戏剧不断向前发展的效果。广西人民素有以歌传情、以歌待友又以歌言事的文化传统，可以说，不是出生在本地的作曲家竟能用如此优美、质朴和亲切的简洁旋律将整部戏贯穿得这样顺畅，令人惊喜。

吸引笔者的是，广西主创运用舞台高科技手段——全息投影技术，给

人以全新的视觉效果。

当然，作为一部新作，《山歌好比春江水》仍然有改善空间。现代戏剧，多以真实性来展现现代人性，过多的传奇和人为地制造戏剧矛盾，很容易消解了戏剧的核心思想。从这一点上看，此剧第一重点当是对林芝的歌颂，我们把她看成是传说中刘三姐的当代化身。而这里，对岑月月的身世之谜做戏剧探寻就相对不太重要了。然而，剧目由于纠缠于这两个主要人物孰轻孰重，最后平均用力，导致后续情节中要不断地制造生病和车祸的主要原因。作为现代戏，不必要安排如此曲折的情节，而应该集中笔墨于林芝或其女儿身上所具有的当代刘三姐的美德。若是能把传统彩调剧艺人遭遇经济大潮的生存状态和大爱精神加以呈现，未必不是良策，想必也能获得人民的支持。这部戏不少场景可以采用过场戏或人物补叙的方式将那些较为冗长、拖沓的情节减掉。

《山歌好比春江水》是近年来广西人民集中智慧新创的一部新作，希望在接下来全国的巡演中，能得到更合理、更有效的改进，让刘三姐文化和大爱精神滋养更多当代人。