



小剧场戏曲的创新探索

□ 张艺馨

作为甘肃省首部小剧场戏曲作品,《长相念》从创排之初就致力于探索秦腔艺术在小剧场形态中的新可能。这不仅仅是一次形式上的创新实验,更是在叙事结构、表演语汇和观演关系等多个维度展开的深度探索。该剧在成功完成甘肃高校巡演大量“圈粉”年轻观众之后,又进京参加了第十二届当代小剧场戏曲艺术节,这也意味着这部从甘肃土地上成长起来的作品已经在全国范围内引起了关注。

叙事升维:传统故事的当代重构

《长相念》的独特之处在于,它取材于我国民间传说,但并未停留在“孟姜女哭长城”的传统悲情叙事,而是将主人公孟姜女重塑为一个充满主体意识的“觉醒者”。她踏上寻夫之路,既是源于个人情感的执着,也是一次对生命意义的主动探寻。剧中三位筑城亡魂——分别由话剧生、秦腔净、京剧丑饰演。他们以“为你好”的逻辑,将孟姜女引入三重梦境,试图用各种方式打消她的坚持。

剧中层层递进的梦境设计,构成了该剧叙事结构的精髓。孟姜女从最初那个只会“凄凄惨惨”的寻夫女子,逐渐成长为能够直言“你们所愿非我所愿”的独立个体。她的选择不再局限于传统叙事中的“守节”或“殉情”,而是指向更具现代意义的自我意识。

美学实验:融合中的戏曲新语汇

《长相念》在艺术表现形式上进行了大胆的跨界尝试,打破了剧种之间的固有边界。秦腔的雄浑苍劲、话剧的生活化表演、说唱的直白锐利、电子音乐的现代感,在剧中形成了跨界的艺术共振。丑角时而以传统戏曲的丑行程式表演,时而切换至现代说唱,这种语境的突然转换制造出强烈的区间效果,促使观众在古今对话中思考问题的本质。

该剧的唱腔设计在坚守秦腔本体韵律与板式的基础上,为精准贴近孟姜女复杂的人物内心,大胆融入了自由随性的吟唱,使情感表达更为细腻真切。在音乐创作上,进行了开创性的融合,极具节奏张力的电子音乐中,回荡着琵琶与古筝的悠远音色,

它们并非简单叠加,而是化为电子音乐的一部分,从而与秦腔唱腔达成了深度的和谐。秦腔的唱腔韵律与电子的澎湃律动相互激发,说唱的现代语汇与戏曲的念白节奏彼此呼应,共同编织出一个既古老又先锋的听觉场域,打破了年轻观众对传统戏曲的听觉壁垒。

舞台视觉语言同样体现了创新与传承的结合。三块白色幕布不仅是简单的布景元素,光影在幕布间切换时空、营造梦境。在幕布的开合之间,舞台时空自由流转,实现了从现实到梦境、从历史到当下的无缝切换。水袖的运用尤为精彩,它时而是孟姜女与范杞梁爱情记忆的柔情纽带,时而化作她悲愤情感宣泄的刚烈武器。当孟姜女挥动水袖击打城墙时,长袖舞动的光影投射于剧场四壁,写意地勾勒出人物内心的波澜壮阔。

这种美学上的创新是对戏曲艺术本质精神的回归与发扬。正如一位专业观众所指出的:“《长相念》最可贵的是,它所有的创新都没有离开戏曲的本体。那些现代元素的使用,反而让我们更加清晰地看到了戏曲本身的表现力。”

空间重塑:多元场域构建观演关系

《长相念》的探索并未止步于舞台之上,它主动走出标准剧场空间,进入排练厅、旧厂房、校园活动中心等非传统演出场所,这种空间转换不仅改变了演出的物理环境,更重要的是重构了演员与观众之间的心理距离。

在兰州大学的演出中,当“孟姜女”走向台边,直接向一名年轻观众提问:“你说,女子本分是什么?”时,整个演出空间的气氛瞬间改变。那位被问到的学生后来回忆道:“我完全没准备好回答这个问题,但在那一刻,我突然意识到我不再是旁观者,而是必须思考这个问题的参与者。”这种互动体验,正是小剧场戏曲希望建立的新型观演关系——不是单向的展示与接受,而是共同的思考与感受。

乐队位置的改变也体现了这种观演关系的重塑。在传统戏曲演出中,乐队通常隐藏在乐池或侧幕,而在《长相念》的多场演出中,乐队被置于表演区的一侧,甚至与表演区交错布置。当表演的最后一刻水袖翻飞鼓声擂动,观众看到节奏是如何与表演相互激发。这种透明化的处理,打破了表演的“神秘感”,让观众得以窥见艺术创作的过程。

更为重要的是,这种空间的重塑使得每一次演出都成为独特的艺术事件。一位“三刷”不同场地演出的观众评价道:“每一次看《长相念》都有不同的感受,它不仅是一部戏,更像是一个与表演环境共同生长的有机体。”

青年接驳:艺术与观众的双向选择

《长相念》在甘肃高校的巡演过程中,收获了大量年轻观众的认可与喜爱。调查数据显示,约70%的观众年龄在25岁以下,其中超过46%的观

众是首次观看戏曲演出。这一数据打破了“年轻人不爱看传统艺术”的刻板印象,揭示出问题的本质:年轻观众排斥的并非传统本身,而是陈旧的内容与僵化的表达。

在艺术表达层面,该剧也成功找到了与年轻观众的契合点。调查问卷显示,超过87.5%的年轻观众对唱腔创新表示肯定,近80%的观众认同传统与现代的融合叙事。观众“好风凭借力”在社交媒体上评价道:“它真的很‘年轻’,很‘大众’,融合说唱、京剧、秦腔、话剧等元素,紧紧抓着观众眼球。”而观众“鲸落”的观感则更为直接:“《长相念》就像一把钥匙,打开了传统文化和现代审美的连接通道,原来老祖宗的东西这么酷!”这些反馈印证了一个重要事实:传统文化的当代传承,需要的是平等姿态的“对话”。《长相念》通过工作坊、演后谈等深度交流形式,让年轻观众从被动的“观看者”转变为“理解者”与“传播者”,完成了一次成功的文化传承与青年文化培育。

路径探索:戏曲传承的实验与突破

从甘肃的首创孵化,到成都、北京的接连亮相演出,《长相念》的旅程本身即是其创新价值被不断验证的过程。作为2024首届黄河小剧场戏剧节的开幕剧目,2024第十一届繁星当代小剧场戏曲节特邀剧目(成都),再到荣获第七届北京棱镜MINI戏剧节“青年力量”称号,第十二届当代小剧场戏曲节邀请展演季“优秀剧目奖”,甘肃省第十一届敦煌文艺奖,这些认可标志着该剧已从地方性实验成长为备受关注的全国性作品。

该剧的成功之处,在于它证明了古老秦腔与年轻审美之间可以建立对话。然而,实验途中也难免留下探索的刻痕——部分跨界段落的衔接仍显生硬,说唱的插入虽意图鲜明却未能完全融入戏曲的美学肌理;多重梦境的叙事结构展现了野心,但在现实与幻境交织的节奏上,仍有凝练与深化的空间。

这些具体的不足,引向一个更根本的反思:在力求“破圈”的过程中,创作应如何把持自身的定力?《长相念》的实践提示我们,关键在于不将“年轻化”等同于“浅薄化”。它借用孟姜女之口提出的诸多诘问,其内核是严肃甚至尖锐的。它尝试用说唱解构社会偏见,用电子乐烘托悲怆境遇,其目的并非讨好,而是为了更有效地传递这种严肃性。真正的平衡,不在于舍弃深刻的“意义”,而在于寻找更有力量的“传达”。

这条路还很长。《长相念》的价值,不在于它给出了答案,而在于它以真诚且勇敢的创作姿态,为后续探索标注了一个清晰的起点:戏曲的当代传承,是一场内容深度与形式创新必须同行的“长征”。它提醒我们,创新不是让传统变得“好玩”,而是让它重新变得重要,让古老的戏文,能在今日观众的心中,激荡起深刻的回响。



《长相念》剧照 刘伟



MV《敦煌颂》画面

《敦煌颂》—— 弘大而深邃的精神空间

□ 杨建仁

金秋时节,大美敦煌。第八届丝绸之路(敦煌)国际文化博览会开幕前夕,由著名作家叶舟作词,知名青年音乐人段兴华作曲,奔流新闻制作并联合甘肃国际传播中心出品发布的一首MV《敦煌颂》,在各大网络平台广为传播,瞬间掀起了一股汹涌澎湃的“敦煌颂”热潮。

第八届丝绸之路(敦煌)国际文化博览会开幕式当天晚上,叶舟从敦煌发来一张深夜拍摄的照片,在一束强光的照射下,由贾平凹书写,雕刻在一块质地厚重、纹理清晰的石头上的10个金色大字:“敦煌叶舟文学创作基地”,金光闪闪,熠熠生辉,给人一种庄重的伟岸和肃穆的力量。

第二天早晨6点刚过,叶舟又发来当天《人民日报》大地副刊头条发表他的文章《〈敦煌颂〉只有八句》。我立马回复:“天时地利人和。”我想表达的意思就是,《敦煌颂》并不长,只有短短的八句:“一沙一叶一佛像,一山一泉一故乡。一窟一墙一坛场,一笔一画一颂唱。一卷一纸一苍茫,一秋一春一照亮。一天一地一念想,一世一生一敦煌。”这首看似信手拈来的八句歌词,不是叶舟刻意撰写的应景之作,也不是心血来潮的急就之章,而是被敦煌文化喂养了30多年后,自然盛放的一朵最静美的莲花。

敦煌之于叶舟,就是一生魂牵梦萦的思念,就是一世不弃不离的陪伴,就是一命所系所悬的天空,就是一辈子躬身叩拜的大地。20世纪90年代,大学毕业不久的叶舟,利用业余时间,身背行囊,孤身一人行走在祁连山下的河西四郡和两关之间,一次次触摸戈壁、沙漠、胡杨、绿洲的心灵褶皱,一遍遍倾听风沙、飞雪、驼铃、马嘶的酣畅交响,终于在辽阔而神圣的敦煌,找到了他安妥灵魂的归宿。于是,他扑下身子,像淘金者一样没日没夜地,捞取着散落在泥沙中的闪光颗粒。然后用整整10年的时间,锻造出一部名叫《大敦煌》的诗文集。如今,这本诗文集仍在畅销,“大敦煌”这三个字也成了常见词汇。此后,在长达20多年的时间里,叶舟陆续写出了《敦煌诗经》《蓝色的敦煌》《敦煌本纪》

《敦煌消息》等篇什,这些作品,大气、健朗、清洁、明亮,拓宽了敦煌题材的新气象,被文艺界称之为“叶舟的敦煌现象”。

所以《敦煌颂》不是叶舟的偶然所得,引发热度也不是巧合之遇,而是叶舟在用文字持续开窟造像时,用心用情描绘的最精美的一笔。虽然仅有八句,却以极简的文字,构建了一个宏大而深邃的文学和精神空间,其价值不仅在于语言的艺术性,更在于对敦煌文化内核的凝练表达与哲学思考。

全首歌词连续使用24个“一”,形成独特的计数诗风格。这种重复并非单调,而是通过“一”的叠加营造出庄严的仪式感和时空的延展性。每一处“一”既是具体事物的单元,也是无限时空的微小切片,暗示敦煌文化由无数个体细节汇聚而成,宏大而精微。歌词选取的意象具有典型的文化符号特征,“沙”“叶”“山”“泉”等自然元素,指向敦煌的地理环境与生命本源;“佛像”“窟”“墙”“坛场”“笔”“画”等人文符号,对应敦煌的宗教、艺术与历史积淀;“苍茫”“照亮”“念想”等抽象概念,则升华至精神层面。意象由实入虚,层层递进,形成从物质到精神、从个体到永恒的立体画面。每句采用“一X一X一X”的固定结构,工整对仗,朗朗上口,兼具民歌的淳朴美与古典诗词的格律感。这种形式上的统一性与敦煌文化中“秩序与和谐”的美学理念相契合,同时通过尾韵“像”“乡”“场”“唱”“茫”“亮”“想”“煌”形成音韵闭环,象征文化的完整与传承。歌词将敦煌提升为跨越时空的文化坐标,呼唤人们对文化根脉的崇敬和守护。

《敦煌颂》的文学力量正源于其“极小形式”与“极大内涵”的矛盾统一:八句歌词犹如一枚文化胶囊,浓缩了敦煌的物理空间、历史层积与精神维度。它不仅是敦煌的颂歌,更是对所有人类文明的隐喻——文明由无数“一”构成,每一个“一”都值得敬畏,而正是这些微小单元的集合,照亮了人类存在的苍茫与壮丽。

凉州攻鼓子:战阵之美与鼓韵之魂交相辉映

□ 杨门元

凉州攻鼓子是武威独特地理位置和悠久历史文化孕育出的民间军乐技艺。其震撼的鼓声、刚猛的动作和军队般的阵形,把古代战场的气势和西北人的豪情,原汁原味地体现出来,是黄土高原上活着的“古代军阵乐舞”,是凉州人血脉里的剽悍、雄浑、勇毅生猛的真实写照。

据专家考证,凉州攻鼓子是汉唐军旅出征乐舞的遗存,与《秦王破阵乐》颇有渊源。《秦王破阵乐》是唐朝宫廷乐舞的代表作之一,具有强烈的军事风格和战斗气息。而攻鼓舞以鼓为道具,以“攻”为主要表演手段,两人一对,五对一组,表演时阵法多变,舞步

和谐,干净利落,处处体现军旅出征乐舞的文化气象。攻鼓子通过战阵队列展现军威,其武舞风格被凉州民间吸收转化。唐代凉州大曲中的“健舞”(如《胡腾舞》)以雄健刚劲为特色,攻鼓子延续了这一传统,其“马步对攻”“鹞子翻身”等动作极具武术要领,被归为“西凉健舞”的活态传承。2008年,凉州攻鼓子入选第二批国家级非物质文化遗产名录。

攻鼓子舞者黑衣白扣的“武士装束”,融合了吐蕃“胡服”元素与西夏党项族的图腾崇拜。攻鼓子面部化妆的“粗眉上翘”“红黑火牙”等纹样,与吐蕃舞面具的威慑功能一脉相承。攻鼓

子“拜坛”“祭阵”等环节,保留了党项羌族出征前击鼓誓师的仪式结构。激越的鼓点声里内蕴着匈奴“祭天”的祈祷和羌族的出征誓言,更有汉唐军旅的铁马金戈,也有农耕民族的祈福祷告。攻鼓子延续了这一传统,其“马步对攻”“鹞子翻身”等动作极具武术要领,被归为“西凉健舞”的活态传承。2008年,凉州攻鼓子入选第二批国家级非物质文化遗产名录。

鼓手表演时的服饰打扮具有鲜明的西部边塞文化特色,呈现出多元文化融合的历史禀赋。

攻鼓子舞蹈不仅是肢体动作的规范,更是军事化仪轨与自然力量的凝

练表达。基础步法称为“攻鼓子步”,包括正步击鼓、退步击鼓和踏步击鼓。鼓手表演时两手密切配合,右手强击发“咚”声,左手弱击发“哒”声,在“咚咚哒咚”的鼓点声里,双脚划出“八卦”舞步,鼓点和步法协调表演,姿态优美潇洒。个体表演分为攻着上、躺着打、弓步击鼓等四种步法,看似繁琐,拆开分解则有一定规律。在大型场所演出时,鼓手之间须进行合作表演。合作表演又称“对打”,两个鼓手的步法在相互配合的前提下,还要变换出“跋着套”“对鼓子”“打着踩”和“换着套”等五种复杂的步法。

凉州攻鼓子的表演程式又称“套

路”,是艺术体系的核心框架。在二十人以内的小型表演中,鼓手只进行简单的“套路”程式。鼓手队伍庞大时,方能摆出正规阵法。比如“猛虎出山阵”“四门兜底阵”等,需要四十位鼓手表演才能摆出来。而“三箭突围阵”“八卦连环阵”,则需要八十位鼓手才能表演出

