



采茶戏《八子参军》，江西赣南采茶歌舞剧院

[编者按]: 2012年8月至10月, 文化部举办“纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表70周年优秀剧目展演”及“讴歌伟大时代, 艺术奉献人民——2012年全国优秀剧目展演”活动, 戏曲导演张曼君有六部作品入选进京参加展演。中国戏剧家协会组织部分专家观摩了这些作品的演出, 并于2012年12月5日在京召开张曼君新作品研讨会。文化部董伟副部长发来的贺信及十多位专家的发言均载于2013年第1期《中国戏剧》。其中, 王晓鹰、王蕴明、龚和德等专家学者的发言, 由张曼君导演作品评论延伸开来, 探讨了地方戏曲在新剧目建设中的审美走向与艺术形态问题, 值得关注。本刊特摘编以上三位专家的发言, 以飨读者。

让地方戏曲的根扎得更深

——张曼君导演艺术三人谈

王晓鹰: 张曼君的“新歌舞演故事”

张曼君近年来作品很多, 品质很高, 得过很多大奖, 不愧为一个“新世纪杰出导演”。更为显眼的是, 她的导演创作涉及剧种很广, 赣南采茶戏《山歌情》和《八子参军》、湘剧《李贞回乡》、昆剧《一片桃花红》、京剧《武则天》、小剧场京剧《马前泼水》、京剧汉剧“两下锅”《水上灯》、广东山歌剧《山稔果》、豫剧《洛神》、蒲剧《山村母亲》、越剧《梅龙镇》、湖北花鼓戏《十二月等郎》、川剧《欲海狂潮》、评剧《凤阳情》、黄梅戏《娃娃要过河》、晋剧《大红灯笼》、河北梆子《晚雪》、秦腔《花儿声声》……在这方面大概没有一个中国导演能与之匹敌。

在这一长串剧种名称的背后, 我明显地看到从多年前的《山歌情》到《十二月等郎》, 再到最新的

《花儿声声》, 张曼君的创作个性越来越鲜明, 自觉的艺术追求越来越清晰, 我认为这是最难能可贵、最值得关注和研究的。

张曼君曾是一个优秀的戏曲演员, 对中国戏曲艺术的特点和精髓有着真切深入的感受和理解; 她又在中央戏剧学院系统学习了话剧导演的现代艺术理念, 从而使她在话剧和戏曲之间的结合部获得了一个制高点, 在认识上可以超越二者, 在创作上可以融合二者。但是她并没有简单地利用她的这个有利条件, 并没有直接把戏曲元素植入话剧或者把话剧理念带入戏曲, 做这样本可能是驾轻就熟的创作。她想走一条更有创新性也更有挑战性的探索之路。

她的探索之路就是她自己所说“新歌舞演故事”。“以歌舞演故事”原本是中国戏曲演出艺术的基本特质, 其中的“歌舞”在传统戏曲演出中, 更多

地是指程式化的唱腔音乐和程式化的舞蹈身段。这种程式化的歌舞既在场景描写、场面辅排上表现出中国戏曲特有的虚拟、写意的境界，更在人物性格形象塑造特别是人物情感表达上有一种精致、象征的美感。深谙此中门道的张曼君并没有满足于在这个层面上进行与别人大同小异的导演创作。她所追求的“新歌舞演故事”中的“新”，就在于“非程式化”。她有意识地、持续地、渐进地在中国戏曲的演出框架中，寻找以非程式化的“新歌舞”来演绎故事、抒情写意的可能性，包括非程式化的人物形象塑造、情感抒发和非程式化的舞台气氛意境的营造。

张曼君的这种创新探索有一个日渐清晰的“路线图”。首先，她越来越多地把自己的开创性实验放在那些受程式化约束不那么严格的地方戏剧种上。然后，她每次创作都尽可能地挖掘一种与这个剧种或这个戏的内容有关的地域性音乐作为主体音乐形象，如兴国山歌、荆门民歌、湖南民歌、花儿等等，她对这些地域色彩浓郁的山歌小调在旋律、配器、演唱上进行精心处理，令其与原剧种的唱腔音乐有机对接，互为映衬。

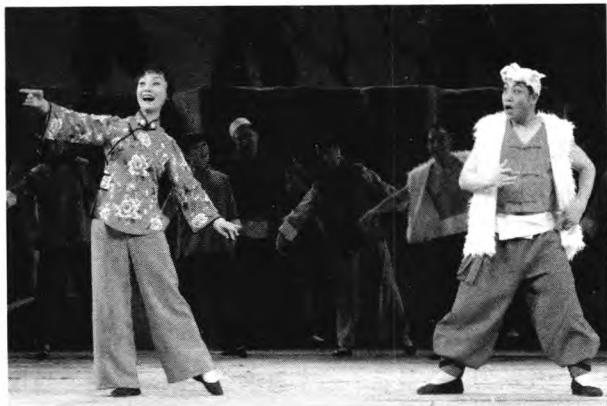
有时张曼君还刻意让这些山歌小调直接成为戏剧内容的一部分，这在《花儿声声》中表现得最为突出：杏花这个西北女子可以说根本就是一个“花儿女神”，她的生命的美丽与张扬、她的心情的欢乐与苦痛，都可以用花儿演唱来表达。她生命中的两个男人老五和眼镜，一个也是唱花儿的顶尖高手，另一个则是超级花儿迷，他俩一个善良勤劳，一个知书达理，杏花与他们都有最质朴的情感交流。而这三人之间的共同语言就是花儿，“花儿本是心里的话，不唱还由不得自家。刀刀拿来头割下，不死还是这个唱法。”“墙上跑马还嫌低，面对面坐着还想你。树叶儿落下树根底，想把你含在嘴唇里。”在这反复出现的“花儿声声”中，情爱以其最具生命本质的美感，张扬又含蓄地表达出来，感人至深。

张曼君在每个戏的独特音乐形象基础上，还会花大气力再发展起与音乐相符、与戏剧相融的舞蹈场面，因为音乐风格各异，舞蹈也就风格各异。这些舞蹈与戏曲本身的那种程式化舞蹈动作截然不同，它与在话剧中常见的在情节关键处、情感高潮处进行强化

渲染的舞蹈场面也不尽相同。比如《花儿声声》中的“土地舞”和“接雨舞”，它们出现的契机并不具有很强的情节性，与人物在戏剧冲突中的情感内容也没有直接联系，但是却与戏中整体的情境、氛围、气质、情绪紧密相关。张曼君对这样的“舞蹈时刻”抓住不放，大肆渲染，把农民得到土地时质朴的欢乐和久旱逢雨时深刻的喜悦表现得淋漓尽致，既有观赏性又有感染力。

如果只有这种场面性的“新歌舞”处理，还不足以建构起戏剧演出所需的具有完整性的艺术语汇系统。张曼君将更多的创作精力放在与演员共同尝试努力，把这种非程式化的歌舞表达充分贯彻到演员表演人物的过程中。张曼君所要求的人物形象塑造，虽然也有戏曲身段和戏曲技巧，但并没有把演员表演局限在戏曲程式化系统之中。当然她也没有让演员简单地“话剧加唱”。她努力在演员身上建立一种不拘一格的形体语言，这种表演状态中的人物形体表达常常是十分张扬甚至夸张的，洋溢着一种鲜活、拙朴的美感。这种形体表达的语汇构成，有时是人物自己的舞蹈化动作，有时是人物与人物之间的形体组合，有时是人物与道具之间的造型关系，其中有戏曲舞蹈语汇，有民间舞蹈语汇，也有现代舞蹈语汇，而这些舞蹈语汇如何选用，都是由“充分表达人物的鲜活情感”这一根本性目的来决定的。这就是张曼君的“新歌舞演故事”艺术追求不断取得令人耳目一新的创作成果的关键。

有了“新歌舞场面渲染”和“新歌舞人物表演”这两个部分，张曼君的戏曲导演创作在整体上就构成



秦腔《花儿声声》，宁夏演艺集团秦腔剧院有限公司

了非程式化的虚拟与写意，于是一些非程式化的舞台意象的大量出现就是必然的了。在《花儿声声》中，除了那些并不是在情节关键点和人物情感高潮点出现的舞蹈场面带来的舞台意象之外，像对歌结亲、新娘花轿、红绸洞房、杏花分别与老五和眼镜的两段未能如愿的情爱戏，老五与眼镜被塌方掩埋前的高潮对唱，杏花与两个灵魂“人鬼情未了”的奇异眷恋、最后杏花在旋转的拖拉机和花轿前的大段抒发，以及演出中时常出现的叙述因素的跳进跳出、时间空间的辗转腾挪等等，张曼君的“新歌舞演故事”已经让她在戏曲演出中获得了一种非程式化的舞台自由，也让她的戏曲演出创作在一个新的层面上充分体现了中国戏曲艺术“抒情写意”、“诗化象征”的审美特质。

从《山歌情》开始起步，到《十二月等郎》的引人注目，再到最新的《花儿声声》的走向成熟，张曼君已成系列的创作成果和明确持续的创作理念，无疑是非常具有创新性的，她的这种“新歌舞演故事”的创新让我想到了“音乐剧”。过去曾有人说中国戏曲其实就是一种中国式的音乐剧，其基本依据就是中国戏曲的“以歌舞演故事”。这话听上去有些道理，但其实有些牵强，因为中国戏曲的“歌舞”是程式化的歌舞，这一点与现代音乐剧有着审美品质上的根本区别。现在，张曼君在中国戏曲中寻求一种非程式化的歌舞表达，而且其歌舞进入的契机和用法也与话剧迥异。特别是当她让“新歌舞”在场面渲染和人物表演两方面都得以充分展示时，她已经十分接近现代音乐剧了。这也许意味着，张曼君的“新歌舞演故事”，实际上是在中国地方戏曲和中国民族民间音乐、舞蹈包括歌唱的基础上，对中国戏曲走向现代、走向未来的一种大胆的、持续的尝试，而且已经取得初步成果。她也许已经从“新歌舞演故事”开始找到一条将我们的民族戏曲引向“民族音乐剧”的发展道路。当然这不会是中国戏曲走向未来的唯一发展方向，但它却是一个十分有前景、十分有诱惑力的发展可能性。

王蕴明：张曼君寻求新的戏曲表达方式

我以为，张曼君的艺术追求、实践路径对于当代中国戏曲的革新发展具有某种特殊的意义。我今天重

点要讲的不是曼君已形成自己的艺术风格，而要说她正开始迈入或曰开拓着一个新的艺术历程，即正在寻求一种现代型戏曲的表达方式、一种现代型戏曲的审美样态，或曰探寻着一种现代型戏曲的美学特征。

我在以前的文章中曾几次进述：有着近千年历史的中国戏曲，今天正处在一种生命的蜕变期，即由古典型蜕变为现代型。在这种生命蜕变的历程中，会大体呈现三类形态：一是传统的古典型；二是现代型——既遵循戏曲的美学原则，由当代文化生态中汲取营养、吸纳素材，锻造一种以时代精神为统领，以当代审美指向为皈依的新的艺术肌体，一种新的审美样态；三是介于古典型与现代型之间的过渡型。

看曼君近五年执导的几部作品，从《十二月等郎》始，到《李贞回乡》、《山村母亲》、《大红灯笼》、《二泉映月》、《晚雪》、《娃娃要过河》、《八子参军》、《花儿声声》，其中《大红灯笼》、《娃娃要过河》的题材时间略早一些，应属民初的近代戏，其余几部都是现代戏。《大红灯笼》与《娃娃要过河》因为故事与人物的年代关系，在服饰、形体上呈现一种新旧交接的情状，而在表演、音乐尤其在整体艺术观感上，同其他几部现代戏一样，都是一种有别于传统的崭新的艺术风貌，彰显着一种鲜明的现代型审美样态的艺术追求。

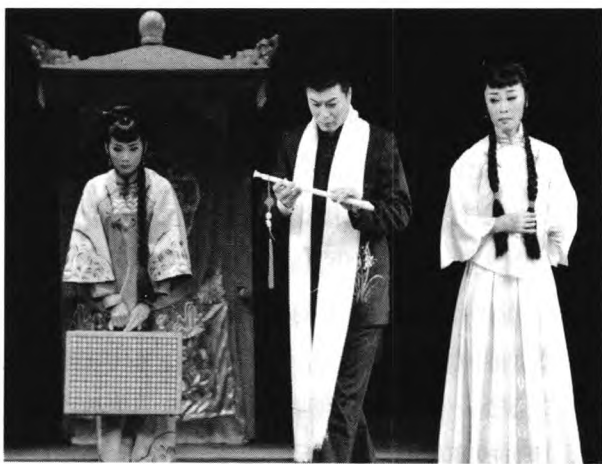
自“五四”新文化运动以来，伴随着中国社会的变革，中国戏曲的转型，业内人士对现代型审美样态的寻求由被动到主动，由朦胧到自觉，一直在不停顿地进行着。这种寻求在上个世纪的六、七十年代，以京剧现代戏《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《杜鹃山》等的创作达到了里程碑式历史高度。新时期以来，京剧现代戏《骆驼祥子》、《华子良》，评剧《高山下的花环》、《我那呼兰河》，豫剧《香魂女》，赣南采茶戏《山歌情》，楚剧《大别山人》，秦腔《西京故事》等都在延续着这种寻求的脚步。而曼君则是其中的翘楚，是一位佼佼者，一位开拓的猛士。

戏曲现代型审美样态的营造，其关键是准确把握传统与现代的关系。中国传统文化（戏曲）的美学观念是中和之美，“喜怒哀乐之未发谓之中，发而皆中节谓之和。中也者，天下之大本也，和也者，天下

之达道也。致中和，天地位焉，万物育焉。”（《中庸》）这就是说，要由传统出发，要遵循戏曲的美学原则，不论在人物行为、结构布局、形式表达、舞台呈现都要把握艺术的度，“不过无不及。”要创新，要由现代的审美观念出发，吸纳、选取现代的生活题材与文化元素，必须融于戏曲最基本的写意虚拟、以形传神、形神兼备和“有声必歌、无动不舞”的基本美学特征之中。应当跨越“话剧加唱”的初级形态，寻求一种传统与现代、内容与形式更加融合的高级形态。

我们看曼君自《十二月等郎》以来几个剧目的艺术创作，可以看到她的这种清醒明晰的美学追求，题材、人物、情景、理念是新的，音乐唱腔既保持了剧种的基本旋律和音色，又吸纳了若干当代新的音乐元素，演员的表演是现代人物的真情实感、神态形貌，又是在戏曲的规范、节奏、韵律之中。剧中每一个主要角色，几乎都能找到符合其身份、性格的特定造型和相对规范的肢体语言。而全剧的舞台呈现，总能找到一种独特的艺术样式，总能营造一种疏朗、灵动、雅致、诗化的审美景观。看曼君导演的这些剧目，虽有各自的艺术个性不雷同，但又体蕴着一种大致的美学理念：渐进式的开拓，稳健式的创新，惯常中见新奇，雅淡中蕴激情，彰显着一种纤浓、洗炼、绮丽、清奇的大家风范。

这在洋溢着当代宁夏农村生活、浓郁地域风情的秦腔《花儿声声》中展现得最为充分。此剧表述了杏花与老五、眼镜三个人物的命运。音乐上以秦腔与民歌花儿与现代音乐融化得那么自然流畅，既熟悉又新颖；舞台的场面、氛围、节奏和演员的表演歌舞并重，舞中有歌，歌在舞中，张弛有度，浓淡允中。你看杏花与老五赛歌、婚恋的情境；杏花中夜为技术员眼镜送衣、求爱；杏花上半夜与老五下半夜和眼镜灵魂聊天，既有澎湃的激情，又有娴淑的仪容。老五与众男子的亲土舞、杏花与众妇女的求雨舞等场面的处理，男舞粗犷中见韵致，女舞灵动中见柔情。均静中寓动，淡中见浓，欢乐奔放而不张狂，激情满怀而不失雅态。舞台美术：几堵土墙、几棵老树、几根电线杆及其上的高音喇叭和两间土屋、一个内中有转台的大广场，简洁、具象、写意，随着剧情、灯光的



晋剧《大红灯笼》，山西省梅花文化传播有限公司

变化，很好地衬托了人物的情感心态，平添了诗化的意境。全剧由这种基于传统营造出的一种现代审美样式，诗化地表达出由自然和社会背景的干渴而造成人的情感的干渴和人性的扭曲这一深邃的时代主题。

赣南采茶戏《八子参军》，是写江西农民杨大妈送八个儿子参加红军并先后捐躯疆场的壮烈故事。这样一种悲壮的革命历史题材，演来却壮烈而凄美，慷慨而抒情，欢快又温馨。剧中的音乐、舞蹈、歌唱全部是当代江西的艺术元素，演员的表演生动、情趣又规范。戏剧场面并非只注重红军战士威武雄壮的行军阵容和壮烈的战斗，相反，腾出更多篇幅营造了杨大妈与八个孩子家中叙话的亲情场面，村中妇女支前的欢快场面，七个哥哥牺牲后小儿子满崽奉命回家侍母的凄切场面，满崽未婚妻已有身孕的兰花在满崽也牺牲后挺着大肚子来到杨大妈家中的感人场面，以及幕后传出那一声清脆的婴儿降生的啼哭，这是一幅多么壮烈、深情、凄美、温馨的动人情景啊！支撑这些戏剧场面的行军舞、刺杀舞、板凳舞、纳鞋底舞、送情郎舞、孕妇舞、十月怀胎歌等，既生活化、规范化又洋溢着一种特有的诗情画意，彰显着编导的美学理念与艺术功力。

曼君近期执导的其他几部剧作大都体现着她的这种美学追求，拥有自己的艺术个性。如河北梆子《晚雪》中歌队与群众场面的合二为一，满台雪花随剧情飘舞和小红帽的反复出现；晋剧《大红灯笼》中红灯笼的明灭、穿插闪现；黄梅戏《娃娃要过河》中的船工河涛舞、送嫁哭嫁舞等都别具情致风韵。

由曼君近期的艺术实践可以清晰地看出，她对自己美学理念的坚持和创建现代型戏曲艺术样态的寻求。不仅使人看到曼君导演艺术的日臻成熟，更看到现代型戏曲——中国戏曲新生代的曙光，从而可较精准地确立曼君在中国当代戏曲生命历程中的位置。我们看到有人也在探索中国戏曲新的表现样式，甚至称为某某剧种音乐剧。西方的音乐剧是在西方话剧、歌剧、舞剧的传统下诞生的，它那种综合当代歌舞、音乐与表演为一体的美学原理与中国戏曲的美学理念一致。西方的音乐剧形成不足一百年，中国戏曲形成近千年，不能说西方的音乐剧是学习中国戏曲而形成的（我没有做过也未见到此种研究），但至少我们没有必要把中国戏曲的现代型审美样态靠到音乐剧身上，千万不要看轻了中国戏曲自身的生命力。曼君的美学理念和艺术实践，也可能受到音乐剧的某种启示，但她的艺术创造是由中国戏曲这棵千年大树的根基上绽放的绚丽的时代新花。

龚和德：张曼君导演艺术的“三民主义”

张曼君是《中国戏剧》杂志社2005年以来陆续推举的6位新世纪杰出导演之一，是其中唯一的女性导演，专门从事戏曲导演工作。她执导的戏相当多，涵盖不少剧种，成功率也比较高，要评述她谈何容易！我只想说她作品吸引我的一个亮点：十分重视并善于运用民间音乐、民间舞蹈、民间习俗来丰富地方戏曲。这种做法并非由她开始，但她做得格外自觉，持续不断，取得丰硕成果。我把她的这种艺术追求，戏称为导演艺术的“三民主义”。

这个“三民主义”同张曼君的艺术出身有关。她年轻时是赣南采茶戏的优秀演员，能戏甚多，才思敏捷，会自编自导自演，如传统戏《试妻》，经她重新处理，成了一出很有格调的喜剧。她当年台上的绮丽风光我是领略过的。1994年，由她导演的《山歌情》获文华大奖，女主演龙红获梅花奖，曼君本人也因办个人表演专场有出色表现而获得梅花奖。“连中三元”使曼君一举成名，也是她对培育她的艺术之母——赣南采茶戏的丰厚回报。这种艺术经历，为她尔后的导演创作铺上了民间艺术的底色，也给了她一把钥匙，继续开启民间艺术宝藏。但张曼君又不是一

般的民间艺人出身的导演，她两次进入高等学府——中央戏剧学院，接受导演艺术的严格培训，她的“三民主义”已超越于个人爱好，应当看作是她导演艺术的一种创作方法。导演是演出的创造者。剧本是导演创作的出发点，导演的创作就是从剧本走向演出。但从现实主义的更高要求来说，不能满足于从剧本出发，而应当从剧本走向剧作家所表现的现实生活，对之进行观察、体验、研究，再走向演出的创造，这样会使演出的艺术大厦建立在更加厚实的基础之上。对于戏曲导演来说，还必须以戏曲的表现形式和表现手段作为中介来进行导演构思，即通常所谓的“程式思维”。张曼君正是沿着这条道路走的。她的特殊性还在于，有些作品，剧本还没有成熟或者甚至只有一个创意，她就开始参与创作了。她常常同剧作家一起研究原始材料，一起采风，走向与剧种、与未来演出有着密切关系的“三民”深处，从中汲取灵感，汲取意蕴，汲取鲜活的艺术元素。从这个意义上说，她的“三民主义”就是她的现实主义的一种特殊形式。

且看她作品对“三民”的运用。赣南采茶戏《山歌情》的故事发生在第二次国内革命战争时期的赣南苏区。剧中的“山歌”实际上由两部分组成：一是赣南采茶戏的原有曲调，另一是从这个革命历史题材“背后”开掘出来的兴国山歌和苏区革命歌谣《十二月共产歌》等。两类曲调都产自赣南，语言亲近，音乐风格有别：前者载歌载舞，轻快活泼；后者能让人感到“一种原始生命力的充盈和躁动，还有点悲怆”（盛和煜语）。它们都经过情境化而有机地结合起来，比之单纯运用采茶调更加丰满、更加真切地表现出了当时农民的生存状态——从改变自身悲苦命运的本能冲动，转化为阶级觉悟，凝聚为革命力量。对于湖北花鼓戏《十二月等郎》来说，它的情节参考了中篇小说《乡村留守》，而它的主题“等待”则是从当地流行的民歌《等郎调》中提取的。女主人公忍受了空巢寂寞，承担了生活重压，放弃了心心相印的情爱，却在除夕之夜没有等得丈夫归来。一盏等郎归的红灯笼仍在雪雾中闪亮着，悠悠的《等郎调》已经提升为妇女命运的象征而贯通今昔，闯南洋、当红军、进城打工，女人的等待何时是了？在秦腔《花儿声声》中，宁夏民歌“花儿”成了剧情展开的“导火

线”，它与豪放的秦腔始终交织、推进，演绎着女主人公对爱的渴望。而最让我惊奇的是黄梅戏《妹娃要过河》，创作灵感来自民歌《龙船调》。20世纪80年代，《龙船调》曾被联合国教科文组织评为世界25首优秀民歌之一，宋祖英等当代歌星广为传唱。歌中有两句插话：“妹娃要过河，哪个来推我嘛？”“我就来推你嘛！”这成了剧中反复出现的台词，穿插在这出发生在“很久很久以前”的爱情悲剧中。由于女主人公是土家寨主的女儿，土家族最古老的茅古斯舞蹈被组织在剧情之中，土家族姑娘出嫁时的习俗礼仪“哭嫁”，演化成悲剧气氛浓烈、最动人心弦的戏剧场面。那末，这还是黄梅戏吗？是的！全剧人物无论客家水手、土家姑娘都唱黄梅调，《龙船调》、茅古斯、《哭嫁歌》等的溶入，使黄梅戏别开生面，有了一出“土家风情黄梅戏”。

这些新戏贯穿着张曼君“退一进二”的理念：

“退一步，即牢牢把握戏曲本体，回归家园，那儿有我们丰饶的艺术富藏；进两步，即进入时代审美，赢得当下，走向未来。”徐晓钟教授把她的艺术理念和艺术实践概括为“在肥沃‘家园’的土地上展翅飞翔！”（见2007年第9期《中国戏剧》）地方戏曲要“前进”还得“后退”，“退”到哪儿去？张曼君想的和做的就是“退”到地方戏曲赖以生长的那个丰饶的生活家园和艺术家园中去。但要谨防迷失，必须处理好“把握本体”与“回归家园”的关系，目的是激活戏曲本体，使之能以丰富的艺术表现力和富于时代感的审美形态赢得当下、走向未来。这就决定了张曼君会尊重戏曲的美学精神、重视剧种的艺术特色，却不会拘泥于“程式思维”。

我们通常讲的“戏曲是程式的艺术”，是从整体上把戏曲同“非程式”的话剧区别了开来。但程式之于戏曲又是不平衡的。真正程式化程度高、规范严的只是一些比较古老的古典剧种，即便如此，也应记取程砚秋的话：“活动于程式之中，而能够遗弃程式，把灵魂的花朵展露出来，才是程式艺术的最终极的目的啊！”（《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社2003年版，第161页）像采茶戏、花鼓戏、黄梅戏这类离它们歌舞小戏的母体还不远的现代地方戏曲，岂可满足于已有的表现形式、表现手段而固步自封呢？



黄梅戏《妹娃要过河》，湖北省地方戏曲艺术剧院

张曼君最得意的作品较多出现在这些地方戏曲中不是偶然的，因为它们束缚少、自由度高、发展空间大，可以施展她的“三民主义”。我们从她的作品中可以体会出：形式化高于程式化。形式化之所以比程式化“高”，就在于它能容纳非程式因素，同时，它对吸入的新因素要进行艺术加工，达到全剧形式感的和谐统一。这些非程式因素将来会不会变成新的程式呢？这要看它运用的稳定性和可变性了。戏曲的程式积累总是先角色（人物）后脚色（行当）、先剧目后剧种。通过新剧目建设来实现对肥沃的生活家园和艺术家园的开放，有利于让地方戏曲的根扎得更深，继续广泛吸收滋养，更加枝繁叶茂，获得旺盛的生命力。我以为，张曼君导演的这种努力，对于地方戏曲今后的发展具有重要的战略意义。

王晓鹰：中国国家话剧院副院长、国家一级导演

王蕴明：中国戏剧家协会原分党组书记，戏剧评论家

龚和德：中国艺术研究院研究员

责任编辑：万素