

探索现代戏的新空间

——“张曼君样式”研究

张之薇

内容摘要：

进入 21 世纪，戏曲领域导演张曼君异军突起。成就她的三要素其实是以擅演为底，以戏曲传统为体，以开放的艺术观念为用。而这样的三位一体实际上也应是 21 世纪戏曲领域优秀导演所必须具备的条件。张曼君以现代戏创作为突围的重点，她通过作品实践着自己的思考，“退一进二”和“三民主义”是现代戏创作观，而笔者以为这皆可以“张曼君样式”来涵盖。本文以张曼君现代戏作品为研究对象，从她对舞台样式空间的探索，对现代戏类型题材的开掘两方面得出结论：“张曼君样式”的本质是从对形式的追求切入内容，从而形成自己样式风格的，其风格特征是与张曼君自有的一切相联系的，她的作品在舞台空间和题材内容上所表现出的新特征是戏曲现代化建设的表与里，缺失了任何一方面，“张曼君样式”恐怕都不会如此耀目，甚至还有可能掉入新的“陷阱”。与此同时，笔者认为对“张曼君样式”的自我超越应该是张曼君导演未来应有的目标。

关键词：张曼君 现代戏 张曼君样式

对戏曲舞台样式的探索是伴随着戏曲现代化建设这一议题而来的。虽然，这个命题所指

并不单单是戏曲现代戏创作，在一定程度上它也涵盖着新编古装戏，甚至在今天还涵盖小剧场戏曲这种新兴戏曲类型。但是，现代戏，作为表现现代生活的戏曲类型，无疑是戏曲现代化建设的重中之重。它与传统戏和新编古装戏最大的不同在于，因为所表现人物的生活方式发生了变化，现代戏一开始就与创造、革新紧紧联系在一起。早在 1949 年之前的延安戏剧阶段，戏曲现代化这一议题就成为各方人士实践的重点，彼时的新秧歌运动就是对这一问题的尝试，它旨在通过对具有群众基础的民间艺术——秧歌进行现代化改造，从而建立一种戏剧新样式；而之后的新歌剧则可以视为新秧歌剧的一种提升，它是将民间秧歌和话剧相结合，期求更自如地表现现代生活。而 1949 年新中国建立之后，一些理论家和实践者发现了从民间孕育发展起来的地方戏具有表现现代生活的基础，于是提出了让地方戏向歌剧学习，以期求地方戏的现代化。而 20 世纪 60-70 年代举国之力而起的“京剧革命”和样板戏运动，更是通过京剧这一剧种将戏曲舞台样式的现代化探索推向了极致。

可见，运用什么样的舞台样式来表现现代生活，如何看待戏曲继承和革新的关系，如何处理戏曲与相邻舞台艺术的关系，在创作中如何通过吸收、借鉴、优化、创造、再生让现代戏与现代戏曲¹发生深度关联，就成为现代戏创作中每一个实践者探索的命题。进入 21 世纪，当导演一职越来越成为戏曲创作的主导，那个能够对以上问题有思考的实践者；那个能够将剧本、演员、观众融为一体的实践者；那个能够将不同艺术手段有机融合的实践者，必然会脱颖而出。导演张曼君，就是这个人。

令人遗憾的是，张曼君在今天这个时代几乎是不可复制的。著名编剧毓钺曾经在一篇文章中说：“要说好导演，或人或戏，见过不少；要说好演员，或人或戏，更是时有所见。可是二者兼善的就不过了。天资很必要，勤奋也不可缺。仔细琢磨一下，这里似乎更有一种气质在起作用，不妨称之为一种文化气质。”²笔者以为，毓钺先生此话极为公允。张曼君不是当不好演员无奈转行的导演，相反她几乎是为舞台而生的那种演员，从小就表现出极强的表演天赋，十几岁就在赣南小有名气，16 岁正式进入赣州地区文工团成为台柱子，28 岁进入赣州市采茶剧团担任主演，并有了自己表演的代表作，演员的前途很光明。但是，张曼君并不仅仅满足于表演带给她的荣耀，她能够在 34 岁的时候跳出江西，两次北上去中央戏剧学院导演系深造。在那里她开阔眼界，吸收新的戏剧观念，得以重新认识戏曲，并能够将自己以往表演歌剧、话剧、采茶戏的经验与新接受的观念融会贯通。如此不同寻常的履历给予她最直接的回报就是在演和导两方面的双丰收。1994 年她导演的赣南采茶戏《山歌情》荣获文化部第四届“文华大奖”，张曼君也凭此剧获得“文华导演奖”；同年她也荣获得第十一届中国戏剧梅花奖得主称号。

实际上，以擅演为底，以戏曲传统为体，以开放的艺术观念为用，恰是成就今天张曼君导演的三要素。成熟演员的经验让她能够很敏锐地抓住观众的观赏兴趣点；戏曲传统，尤其是贴近泥土和民间性的地方戏传统是她的根脉；而开放的戏剧观念则让她能够挣脱戏曲演员的自我封闭，大胆吸收其他艺术的养分，为其所用。三位一体，缺一环皆不可，实际上这也是 21 世纪戏曲领域优秀导演所应该具备的条件。只是，这样的人才在今天这个时代并不

¹ 关于“现代戏曲”这一概念的界定：20 世纪 80 年代末，孟繁树先生曾经提出了“现代戏曲”的概念，他认为现代戏和新编古代戏是“现代社会的产物，它们所反映的是现代生活及现代人眼里的古代生活，所追求和体现的是现代审美意识，因此属于现代艺术的范畴。”见孟繁树《现代戏曲的崛起》，载孟繁树《现代戏曲艺术论》，北京时代华文书局 2017 年版，第 59 页。进入 21 世纪初龚和德先生也曾对这一概念进行过论述。他认为“现代戏曲就是具有鲜明现代性的戏曲。内容上现代性的主要标志，是对人的心灵的艺术展现达到现代人赞赏的深度，并有利于现代人的心灵建设。形式上现代性的主要标志，是在进行新的综合中达到现代人赞赏的高度整体感，并且含有现代人击节称赏的形式技巧的美。”见龚和德《戏曲的现代建设与现代戏曲》，载龚和德《关注戏曲的现代建设》，文化艺术出版社 2014 年版，第 2-3 页。吕效平先生也撰文论述过现代戏曲，如《论“现代戏曲”》，见《戏剧艺术》2004 年第 1 期；《再论“现代戏曲”》，见《戏剧艺术》2005 年第 1 期。除此之外，安葵先生则对现代戏曲理论体系构建方面做出过贡献，如《中国现代戏曲理论的构成和新的建设》，见《戏剧艺术》2008 年第 1 期。

² 毓钺《宝山之门——小议张曼君》，《中国戏剧》1994 年第 2 期。

多。所以，在《中国戏剧》评出的“新世纪杰出导演”中，张曼君成为唯一一名纯粹立足戏曲创作的导演。

一 探索舞台样式的新空间

为什么张曼君能够在当今众多的戏曲导演中拔得头筹？笔者以为是她清晰地意识到观念和风格对一部戏曲作品、乃至对一名导演的重要性，而这实际上也是现代戏剧导演应有的自觉。19世纪末叶，导演一职之所以在西方明确出现，就是因为文学和表演的单维发展已经满足不了戏剧发展的需要，戏剧需要一个人“施加一种观点，使剧本、演出和观众融为一体”，同时“要凭借其艺术处理，将和谐的艺术和敏感的观众连接在一起”¹，于是，导演制诞生。而在中国戏曲界，导演制诞生于20世纪50年代，尽管如此，对导演观念的淡漠在戏曲界人士中至今仍存在，戏曲不需要导演的声音也时有出现。其实，导演制是戏剧发展进入现代阶段的重要标志，导演的价值就在于综合统领和风格创造。一部具有“现代”属性的现代戏，演员表演、思想内涵、舞台样式、戏剧观念皆为衡量标准，而绝非是否“戏曲化”的单一评判。

张曼君就是一位对现代戏的“现代性”有艺术追求的导演。从赣南采茶戏《山歌情》（1992）一鸣惊人的张曼君，虽然也曾导演过京剧《马前泼水》（2000）、川剧《欲海狂潮》（2006）、黄梅戏《小乔初嫁》（2014）这样有影响力的古装戏，但是她似乎意识到了现代戏能够给予她更大的创作空间。于是，从荆州花鼓戏《十二月等郎》（2005）到晋剧《大红灯笼高高挂》（2010）、赣南采茶歌舞剧《八子参军》（2011）、黄梅戏《娃娃要过河》（2011）、秦腔《花儿声声》（2012）、秦腔《狗儿爷涅槃》（2014）、评剧《红高粱》（2015）、湘剧《月亮粑粑》（2015）、评剧《母亲》（2015）、京剧《青衣》（2016）、秦腔《王贵与李香香》（2017）、沪剧《敦煌女儿》（2018），她通过一部部作品实践着自己对现代戏的突围，并逐渐将自己对现代戏创作的思考概括为“退一进二”和“三民主义”。²一名现代导演其实就是一位书写者、一名阐释者，往往确立什么样的样式风格来表达一个题材内容比题材内容本身还重要，而张曼君的独特风格来自于自己的成长烙印和观念追求，“退一进二”与“三民主义”这样的戏剧观念最直接、最感性地呈现在舞台上，形成了她鲜明的戏曲舞台样式，笔者姑且将其称之为“张曼君样式”。

而实际上，“张曼君样式”的很多手段在她的第一部作品《山歌情》中就能清晰地看到。所以，赣南采茶歌舞剧《山歌情》这部作品，对于张曼君的现代戏来说不亚于基因式的存在。

——**主题曲和民间音乐的应用。**在张曼君的现代戏中，常常有一首以当地民间音乐为素材创作的主题曲，这个主题曲会在剧中不同段落反复吟咏，其最重要的功能是串起全剧的叙事结构和音乐结构，同时也能起到抒情和渲染气氛的功能。在《山歌情》中，这首主题曲就是革命民谣《十二月共产歌》。当《十二月共产歌》第一次从年轻女子贞秀口中唱出时，表达了她获得山歌大王的欢喜雀跃，同时也通过这首歌点明了故事发生的背景环境——苏区。第二次响起是在蓝衫团的扩红宣传演出上，由贞秀和明生共同演唱的《十二月共产歌》以“戏中戏”的形式出现，表现了苏区后方百姓参与革命宣传的热情。第三次出现《十二月共产歌》是白军令苏区百姓指认“山歌大王”之时，贞秀和明生这对有情人在生死面前，用山歌互诉衷肠，更通过唱山歌舍己赴死，此时《十二月共产歌》犹如临死之前的战鼓，激励着更多的村民为革命而献身。而第四次主题曲响起的时候，则是从牺牲的尸体中爬出的满仓背身向着

¹ 杜定宇编《西方名导演论导演与表演》，中国戏剧出版社1992年版，第479页。

² 张曼君《“退一进二”与“三民主义”——我的戏曲创作及戏曲观》，《戏曲艺术》2017年第1期。“退一进二”：退一，即退回戏曲艺术本体自身；进二，即把现代观念融入戏曲创作，在尊重戏曲艺术本体的基础上进行现代阐释。而“三民主义”，则是将民间音乐、民间歌舞和民间习俗在舞台上的应用。

光明走去,《十二月共产歌》在此刻预示着满仓灵魂得到了洗礼,重新认识到了生命的价值,同时全剧的主题也得到了升华。《山歌情》正是以此红色民谣为音乐“火种”构架起了全剧的叙事,同时也结构起了全剧的音乐。

兴国山歌是全剧的音乐主干,在苏区百姓斗歌场景时大量出现,更在塑造小和尚这一人物时发挥了重要的作用。除此之外,赣南采茶音乐、赣南山歌、宁都道情等民间音乐元素恰当出现,让整部作品的音乐风格既丰富,又浑然一体,让全剧的音乐风格呈现出质朴、山野、奔放、昂扬的气息。

主题曲和民间音乐的元素应用已然成为张曼君现代戏创作中最醒目的标志,《十二月等郎》中的“月望郎”、《娃娃要过河》中的“龙船调”和“哭嫁”、《花儿声声》中的“花儿”、《狗儿爷涅槃》中的华阴老腔、《八子参军》中的“十月怀胎歌”、《月亮粑粑》中的“月亮粑粑”、《母亲》中的“望儿归”等皆为全剧的点睛之曲。值得注意的是,这些民间音乐都是从当地选取,在选择这些民间音乐元素后有时会适当加以变化,并以此为音乐上的“火种”来架构全剧。可以看出,“张曼君样式”这一个突出点的目的是:在强化其作品地域个性的基础上,与作品剧种本身的音乐、唱腔相融合、相嫁接,同时,不拘一格地用音乐、唱腔塑造人物,表达人物情感,推进叙事,这是张曼君导演对现代戏音乐性的自觉。而音乐性恰恰是戏曲,尤其是现代戏的灵魂。

——民间歌舞与程式化歌舞的应用。谈“张曼君样式”,其作品中的歌舞样态无疑是个焦点。著名导演王晓鹰先生曾将张曼君的作品称之为“新歌舞叙事”,作为传统戏曲中最本质的叙事手段——程式化的戏曲歌舞,在张曼君诸多现代戏作品中其实已经发生了变异,她的歌舞样态已经引起了实践者、理论者的关注和研究,因为,张曼君的歌舞思维绝非传统戏曲的歌舞思维。

在《山歌情》中,张曼君对歌舞的运用就呈现出一种混合、模糊边界的样式。赣南采茶戏作为江西重要的小戏剧种之一,以一唱众和的联唱表演为多,并配合手帕、扇子、花篮等道具,边唱边舞,与戏并重,其群舞的形式尤其适合表现热闹非凡的场面。比如,在《山歌情》第一场,由“送别”到“斗歌”,导演在处理的时候注重发挥采茶戏歌舞的特色,初始歌舞队演员手拿彩扇,边歌边舞,谢明生作为领舞者出现在群舞阵列中,而小和尚则以丑角形式点缀其间,生动而昂扬,将苏区百姓送别兴国师的场面表现得很艺术化。由蓝衫团队长要评选“山歌大王”自然转到谢明生与小和尚“斗歌”,以兴国山歌的形式展开,谢明生以生行、小和尚以正丑行出现,二人你来我往,而小和尚的矮子步滑稽诙谐,在尽情展现苏区百姓淳朴自由,同时也展现了赣南采茶戏的剧种特点。就在谢明生以为“山歌大王”稳操胜券之时,贞秀的山歌先声夺人,一生一旦二人边歌边舞,直到贞秀唱起了《十二月共产歌》,贞秀和群舞演员一唱众和,极其生动活泼,赣南采茶戏这种极具民间性、地域性、歌舞性的剧种被展现地格外充分。除此之外,《山歌情》中还有大量的段落则是将采茶戏歌舞进行拓展,在其中注入民族舞、山歌、民谣等艺术元素,形成了一种独特的、非典型性的采茶戏歌舞。比如:贞秀和明生就义前的一段双人抒情的歌舞场面。但是,我们也能在《山歌情》中看到纯粹舞蹈场面的展现,比如:第三场开场的剪影造型,以及接下来小村溪边一群少女的木屐舞和洗衣歌舞,这样的歌舞段落并不负载叙事的功能、不刻画人物、也不展现冲突,仅仅是以肢体律动的形式美来呈现人物的整体情绪,这显然与程式化的戏曲歌舞思维是大异其趣的。与此同时,在《山歌情》中也有充当叙事功能的非程式化歌舞的展现,也就是一般舞剧中的歌舞形式,比如:贞秀和满仓少年时的闪回段落。

可见,“张曼君样式”中另一突出表现即不拘一格、兼收并蓄的歌舞思维。那么“旧”歌舞,或者说传统戏曲歌舞思维又是怎样的呢?理论家马也先生曾经对此问题进行过辨析。他说:“由于戏剧性的增强,首先要求戏曲歌舞要负载并表现剧诗的情节时空,其次是相应地削弱了它们(原先)只在时间单线中欣赏的形式美的独立性,也就是说,戏曲歌舞和普通

歌舞的音乐和舞蹈相比,表现性质削弱了,再现性质增强了。”¹也就是说,从功能上看,戏曲歌舞不是单纯为了表现形式美,而是还要负载时空,又要突出行动内容。除此之外,还有一点,戏曲歌舞中的动作是由戏曲程式组接而成的,是以塑造形象为核心内容的。相较下来,张曼君的歌舞思维是对现代戏固有模式的巨大挑战,尤其是在一些相对轻程式、表现现代生活相对容易、更具民间性的地方戏剧种中,这种不拘一格地、模糊歌舞样态边界的创造是令人耳目一新的。

但是,大胆挑战的同时,笔者也在思考,当面对像京、昆这样程式更为稳定、民间性相对较弱的剧种时,张曼君特有的歌舞思维是否依旧可行?对歌舞样态的混合、模糊,对戏曲程式表演的稀释,会不会违背剧种的艺术规律?会不会让剧种的艺术特色逐渐淡化?这不仅是一个更艰巨的创造工程,更是一个需要谨慎与理性对待的问题。

——活用舞台支点,让时空变换自如。在张曼君的现代戏中,时空自由转换,人物跳进跳出是一个非常鲜明的特色。众所周知,戏曲历来就是讲究时空自由的,但它的时空往往是线性流动的,所谓“无穷物化时空过,不断人流上下场”²,时空的转换取决于戏曲演员身上的表演。但是,“张曼君样式”的一个特征是,舞台时空以团块状和线性形式共同推进,或者多时空并置。在她的作品中,闪回、意识流等心理场面比比皆是,倒叙、插叙等叙述方式不一而足,心理时空和现实时空常常交替出现、甚至并置于一个舞台。而这种不同时空之间频繁转换则是借助于一个支点缝合的。在她的作品中,有的时候是一个传统小道具,有的时候是一件衣物,有的时候甚至是一个角色。

在戏剧舞台上,支点是人物行动一把必备的钥匙。导演黄在敏先生曾在他的《戏曲导演概论》中说:“话剧舞台上,常常要靠布景和大道具的设置作为支点来安排和组织调度,而戏曲的舞台调度一般不需要可见的支点。必须实物支点时,也处理得十分自由灵活。……运用支点的目的,也不仅仅是为人物的活动提供合理的空间依据,更主要的则是利用这些支点,为组织情节、强化冲突、刻画人物心理、表现人物关系等服务。”³可见戏曲支点,不仅灵活多变,而且在舞台上具有特殊的功能。张曼君导演很明确自由支点在戏曲中的意义,而且她对支点进行了新的拓展。

其实借助某支点转化时空在她的《山歌情》中就已初见端倪。该剧中,这个支点就是赣南采茶戏最寻常的传统道具——彩扇。张曼君在导演阐述中提到:“彩扇一打开从现时的舞台动作自然过渡到抒情空间;彩扇一合拢,即又回到现实,使得写实与诗情之间的表述瞬间完成,并具有剧种的魅力。”⁴一把原本作为歌舞辅助性道具的彩扇,却发挥了现实时空和抒情空间过渡的支点,而更重要的是,这个灵活自由的支点助益了戏曲的可舞性,同时与演员的表演附着在一起。如果说,这种支点的应用在《山歌情》中尚显稚嫩的话,那么,在张曼君后来的诸多现代戏作品中却越来越娴熟。

秦腔《花儿声声》中,老年杏花身上的那件素布灰袄就是该剧时空自由变换的支点,当灰袄脱下时,杏花进入闪回的心理时空,当灰袄再穿上之后,人物立即跳回到现实时空。秦腔《狗儿爷涅槃》中,老年狗儿爷和死去的祁永年阴阳两隔、人鬼对话,身着素袍的祁永年,仅有两只黑色的袖子长长地伸出代表着他鬼魂的身份,当祁永年把袖子撸起,地主小帽、马夹和皮鞭加身时,时空顿时转换,原本狗儿爷的心理时空开始闪回,时空发生变化。以一件衣服的穿脱为支点,使时空变换自如,不仅让演员的表演迅速切换,更有层次,而且这种自由与戏曲的虚拟性、假定性的美学精神完全一致。张曼君这种舞台时空变换的手法还直接影响了作品的一度创作。如果说《花儿声声》中善良这一角色的设置还是舞台支点的初尝试;

¹ 马也《戏曲艺术时空论》,中国戏剧出版社1988年版,第109页。

² 阿甲《无穷物化时空过,不断人流上下场——虚拟的时空、严格的程式、写意的境界》,载李春熹选编《阿甲戏剧论集》(上),中国戏剧出版社2005年版,第374页。

³ 黄在敏《戏曲导演概论》,文化艺术出版社1994年版,第131页。

⁴ 张曼君《〈山歌情〉导演阐述》,未公开发表。

那么，在评剧《母亲》中小仔的设置，则将这种手法推向极致。小仔这一角色成为母亲邓玉芬打开心理时空的重要支点，他穿针引线、跳进跳出。犹如精灵一般时而旁观、时而进入、时而预示、时而从旁说破，让现实时空、心理时空自由流转。

“张曼君样式”是独属于张曼君的风格样式，其实也是一名现代导演在开放的、综合的观念之下所形成的具有鲜明个性的印迹。样式虽然属于形式范畴，但是，如果研究“张曼君样式”，简单地把它与内容剥离开来，则是片面的。从更深层次上来说，“张曼君样式”一定涵盖着她对现代戏题材、内容层面上的新开掘。

二 开掘类型题材的新层次

毋庸讳言，长久以来现代戏的题材已有趋于类型化的倾向，公式化的情节、定型化的人物、图解政策式的表述，让一些导演视现代戏为畏途。戏曲理论家傅谨先生曾在《现代戏的“陷阱”》一文中概括：现代戏总是被局限在当代题材与革命历史题材中，甚至“基本上被局限于中共党史与1949年以后的中国当代史的范围之内”；现代戏总是以回忆革命家史，歌颂伟大时代为主要内容；现代戏总是具有特定的意识形态色彩。¹这些属于现代戏的“陷阱”常常使得创作者在创作时艺术规律让位于现实功利因素，对人的关注让位于对事的关注，探究社会与人的处境让位于直白地讴歌颂扬，而正常的艺术探索更成为奢谈。可张曼君却令人惊叹，她不仅以革命历史题材的现代戏成名，而且还从现代戏的重重迷障中走出来一条属于自己的道路。

戏剧理论家林克欢先生曾说：“戏剧艺术的突进，是一个不断否定、不断超越的过程，其第一个阶段，便是在拓展题材范围的同时，改变对题材内容审察、透视、表现的角度、开掘类型题材的新层次。”²笔者以为，现代戏的突进也同样如此，其关键也在于转变题材内容的陈旧视角，开掘类型题材的新层次。何谓类型题材？林克欢先生又说：“某种题材，当它成了一种悬赏，一种获得殊荣的机缘，急功近利者便趋之若鹜、蜂拥而至。既然提倡者以题材为目标，以时间先后为标尺，自然良莠不分、高下莫辨。”³可见，类型题材因其本身附着复杂的非艺术因素，且常常与现世紧紧联系，反而更易掉进“陷阱”，久而久之题材的窄化不可避免，题材表现中现实因素与艺术因素的相互掣肘不可避免。在某种程度上，现代戏中的类型题材是反映时代最直接的艺术方式，但是，怎么让这些类型题材避开狭窄功利目标，通向更为宽阔的艺术空间？怎么样让这些类型题材中的人触及真正的生命状态？怎么样让这些类型题材中的情感表达不因时代的变迁而褪色？这恐怕是现代戏抛给每一个创作者们的难题。而张曼君不仅意识到了这一点，而且还着力去突破它。

——**打破常规，别开生面。**张曼君的成名作《山歌情》确定无疑是红色革命题材。这类题材惯常的模式是以正面战场的英雄、战士等人物来展现中国人民斗争的图景，而受样板戏套路的影响，这类题材中的英雄往往是高大全的，缺乏人情味的，缺乏变化发展的，仿佛英雄是生来天然的，所以，总是难以令人信服。而《山歌情》（谢干文 江洪涛 盛和煜编剧）却避开苏区正面战场、避开战争路线，避开具体的历史史实，去写苏区一群与山歌紧紧纠缠在一起的普通百姓，这对于红色革命题材则是别开生面的。在盛和煜先生的《我改〈山歌情〉》一文中提到：“在革命历史题材创作方面，我们已经有了大批优秀之作和至少是同样数量的平庸之作，还有不少强拎着你的耳朵去听他传经布道的让人腻味的作品。敌我厮杀，刀光剑影；路线斗争，尖锐激烈，当然，还得点缀一点爱情、人性什么的。各种套路、招数都用

¹ 傅谨《现代戏的“陷阱”》，《福建艺术》2001年第3期。

² 林克欢《舞台的倾斜》，花城出版社1987年版，92页。

³ 林克欢《舞台的倾斜》，花城出版社1987年版，93页。

尽了，写来写去，手中的笔不由自主地顺着惯性思维滑动。”¹可见，编剧盛和煜是有意识地打破红色革命题材的常规，其目的是拒绝宣教，以情动人。而在《山歌情》中的确有一群活生生的普通人，贞秀和明生是一对互生情愫却不能在一起的恋人；收养贞秀的母亲，却也是强迫贞秀和养母之子满仓结婚的人；小和尚和四妹子则是在苏区中普遍的年青男女。这群人算不上崇高和伟大，或许他们对革命也没有什么明确的认知，但是他们是一群与自己的土地紧紧相连的鲜活生命。这里的人是最质朴、最顽强、最具有生命力的。这里有爱情，有敌敌之间的对抗；有世俗，有旧式婚姻的捆绑；有理想，有对参加蓝衫团的渴望；可唯独没有敌我之间的战争和硝烟。这种写法对于红色革命题材来说是少见的，但却抓住了戏剧的核心——人。而创作者又是通过什么来表达人们对革命的激情呢？是山歌。这种最贴合苏区百姓情感表达方式的载体，透着最贴近土地的山野气息喷涌而出。人们通过最贴合赣南地域特色的山歌来表达人的诸般情感，或怯懦，或隐忍，或明朗，或无畏，或觉醒，无疑是浪漫的、饱满的、诗意的，也是最具感染力的。

在张曼君的诸多现代戏作品中，我们都能发现这种打破常规的思路。《十二月等郎》（盛和煜编剧）本身是一个“三农问题”的类型题材，本以聚焦农民工现状为主旨，但是盛和煜和张曼君却另辟蹊径，从农民工们的留守妻子入手，将这个现代社会中有些被忽略的群体放大，展现了一个与时代、与都市建设、与外出打工的男人们无法分割的女性情感空间。剧中像苗子等一帮留守女人的孤独、等待、无奈、困惑，何尝不是当代诸多女性的困惑。一个农民工题材的作品，张曼君就这样突破了类似题材的局限，直奔着女性的情感体验而去。《花儿声声》（班杰 刘家声编剧）也同样如此，本来仅仅是宣扬当地的惠民政策，一个标准的“主旋律”题材。可在以张曼君导演为核心的创作团队下，绕开直奔主题、宣讲政策的寻常创作思维，居然呈现出一个史诗般的诗篇。老年杏花，一个“钉子户”，她之所以不愿搬迁是因为她生命中两个放不下的男人夜夜都会回来看她。由此牵出了在动荡岁月中杏花和老五儿、“眼镜”一世的纠葛。杏花，一个以唱花儿闻名的西北女子，热情奔放；老五儿，一个西北的憨汉子，土地就是他的生命；“眼睛儿”，一个被下放改造的“臭老九”，带着知识分子的自我禁锢而来。在那片从来就缺少甘霖的马莲沟里，他们上演了一幕与土地、与自然、与大时代的浓情悲歌。在充分发挥艺术的创造力和想象力之下，一个“主旋律”的搬迁题材演变成了一部探寻幽微人性的艺术作品。

——**变换视角，重新定焦。**类型题材的创作需要突破盲点和禁区，而不是还未创作就自缚了手脚。所以，要想创作出好的现代戏首先要在观念上明晰：戏剧不是政治，图解政治，意味着戏剧家们失掉了自己独立的人格；戏剧不是生活的替身，只有摆脱了对原本生活的摹仿、复制，才能拥有创作的自由；戏剧也不是讲坛，戏剧家与观众的关系应该是平等的；戏剧就是戏剧，探讨人生、探讨社会发展的规律性、探讨人性的复杂，才是戏剧最本质的目的。²如果所有的创作者在创作现代戏时有这份自觉，恐怕现代戏创作也就不会如此尴尬了。

张曼君显然有这份自觉，她曾说过：“即使面对宣教性的一些剧目，我在内心也常会提醒自己，产生某种职业警觉。我认为对常识（人学）的坚守，就是对观念（现代意义的诉求）的匡正，是导演工作的自觉。”³在她的《山歌情》中，实际就能看出这份自觉。一部讲述江西苏区红色革命的题材，时代背景和白军的敌对身份几乎隐没为底色，而推置前景的是贞秀和满仓以及明生三人的爱情纠葛。革命在这里成为了虚焦，人成了实焦。而其中的人又绝非扁平，且层次清晰。主人公贞秀既是对爱情有着憧憬，又是被传统女性的命运观撕扯的人，同时她也是在先进的革命精神与现实的世俗的人情观之间有所煎熬的人，最终促使她成长的还是这片激荡着红色信仰的苏区土地。剧中，无论是贞秀还是满仓都呈现出软弱与坚韧、暗

¹ 盛和煜《我改〈山歌情〉》，《中国戏剧》1994年第2期。

² 林克欢《舞台的倾斜》，花城出版社1987年版，第203-212页。

³ 张曼君《我的艺术路径》，新媒体“戏曲研究”2019年1月7日。

淡与光明、渺小与伟大的交织，而明生、母亲、小和尚这些人物无一不是深扎于那片土地的善良、顽强且抗争着的人。谁能说剧中革命被虚焦，就一定意味着革命精神的缺失呢？那开场的送别、让百姓们尽情歌唱的蓝衫团和扩红动员、以及满仓的变化，这些行动和人物都与苏区红色革命的精神自然交织，水乳交融。

在创作现代戏的时候，时代精神常常是被提及的一个词汇，而对时代精神的过分强调或许又可能成为一个“陷阱”。人们常常为了表现伟大的时代精神或革命精神而习惯性采用宏大叙事的方式书写，殊不知调整视点和方位，改变类型题材的重心，或许恰恰是让其呈现新面貌的一个途径。张曼君的很多现代戏之所以焕发出与众不同的风采，就是因为她知道挖掘大时代的侧面、暗面、甚至背面的艺术价值所在。她更知道怎么样让现代戏中的时代表达具有超越时代的能力？《八子参军》是一部讲述第五次反围剿时期的革命题材，当经过时间的淘洗，国共战争早已不是评价是非的唯一标准，那么这个根据真实事件改编的作品价值与意义何在？张曼君选取了母子情怀、生死契阔，弱化了具体的时代背景，由此“找到一种诗意浓郁同时又有血有肉的抒情路线”¹。这种母子的情感是永恒的，是可以超越民族、超越时代的，所以，这样的革命题材是不落俗套的，是有新意的。

创作现代戏要学会换一个方式审视、透视世界，张曼君的《敦煌女儿》这种明显打着弘扬时代主题精神烙印的类型题材，经过张曼君人学观念的自觉，也同样显现出不一样的成色。以敦煌女学者樊锦诗的人生经历为原型改编的《敦煌女儿》，并没有直白地写一个人物的无私奉献、也没有走苦情路线，而是贴合着樊锦诗作为文艺女青年、作为爱人、作为母亲、作为女性知识分子的不同侧面去深挖，而这些不同的身份又与她对敦煌石窟的情感汇流在一起，最终呈现出的是一位有温度的女性、执著的女学者形象。所以，紧贴大时代下的个人情感，一定是现代戏类型题材得以超越的方法和路径。

——**贴近民间，择情而叙。**张曼君曾经在《十二月等郎》的导演综述中，用“贴着地面行走，让生活放飞吟唱”来作为标题，实际上，民间性既是张曼君舞台样式风格的一个重要标签，也是她对戏曲文本创作的一个审美追求。在《山歌情》中，可以看到创作者们对各种赣南地区原汁原味革命山歌、兴国山歌的“拿来”，并糅合到剧情和人物的关系之中。即使是文理不通的山歌唱词也被编剧和导演原封不动保留了下来，因为在导演张曼君看来这些不加修饰的质朴和原始气息，是最具有生命力的。比如：明生在思念贞秀时所唱的一段“想起恋妹会发颠，深山蒙雾喊火烟。半夜鸡啼喊狗吠，八月十五喊过年。”但是，这样的唱词难道不是最直白、最贴合大山里底层百姓情感表达的吗？情感表达，就是张曼君牢牢抓住的戏曲创作之根本。

“择情而叙”是张曼君在很多场合中不断提到的一个词汇，我想这也是张曼君心中的法宝。而情感表达的最高境界就是诗意。不能否认当前一些创作者对诗意的误读，他们因为过度深陷文辞与格律之中，反而忽略了“剧诗”中的“剧”，从而削弱了剧中人物的性格与戏剧性表达。那么，究竟何为剧诗的诗意呢？在秦腔《狗儿爷涅槃》（刘锦云编剧）中，刘锦云运用诗化的语言，却又极尽俚俗、直白。如：狗儿爷背媳妇一场的唱词：“两条肥腿长又软，壮士的肩膀厚又宽，我恨不得背你一辈子，乐乐呵呵到百年。”这段唱词极为本色地将农民成亲的欢愉之情表达出来，同时也呈现出浓浓的诗意，令人感到作者对生活的艺术提炼那么游刃有余。

张庚先生说：“好剧诗的根本就是思想情感的丰富”²，抓住戏曲的抒情特性实际上抓住的是剧诗的诗化原则，而更近一层次来说，则是抓住了戏曲以表演为中心的特性。这是一个多米诺骨牌效应。

¹ 张曼君《我的艺术路径》，新媒体“戏曲研究”2019年1月7日。

² 张庚《关于剧诗》，载张庚《张庚文录》（第三卷），湖南文艺出版社2003年版，第294页。

三 “张曼君样式”：固守，还是超越？

追求自我的风格是每一位现代导演应有的自觉，风格是创作者通过艺术作品所表现出来的相对稳定、内在的、沉淀着创作者经验、思想、审美、观念的内在追求。其本质在于艺术家对审美独特鲜明的表现，这种表现的内在源是与艺术家的生活经历、艺术素养、审美倾向紧紧联系在一起的。“张曼君样式”是与张曼君自有的一切相联系的，她的作品在舞台空间和题材内容上所表现出的新特征是戏曲现代化建设的表与里，缺失了任何一方面，“张曼君样式”恐怕都不会如此耀目，甚至还有可能掉入新的“陷阱”。

“张曼君样式”的本质是以对形式的追求切入内容，从而形成自己的样式风格，但是如果当对形式过度推崇，甚至欲以形式的有余来遮蔽内容的缺陷和不足时，就有可能陷入风格主义的泥沼。

什么是风格主义？据《辞海》解释：风格主义“指文学艺术中强调形式的奇巧而轻视内容，过分强调风格上的个人癖好，或指对别人独特风格、技法的生硬搬用和模仿。”¹任何事物都有两面性，风格与风格主义的跨越仅仅一步之遥。康保成先生曾经在《中国近代戏剧形式论》中认为：“在与外界基本隔绝的情况下，中国戏剧形成了自己独特的戏剧形式更迭史。”²但是实际上，戏曲的每一个发展阶段形式与内容都是互洽的，这种互洽又是与时代的审美息息相关的，而进入21世纪，戏曲的现代化建设更需要如此。作为一名现代导演，其风格统领的主导性是建立在文学和表演都极度完善的前提之下的，如果后两者有着明显的不足，就可能有形式大于内容的嫌疑。秦腔《王贵与李香香》（刘锦云编剧）是张曼君较为晚近的一部作品。此剧根据李季1946年发表的同名长诗改编，讲述的是王贵反抗地主崔二爷起来闹革命的故事，其间穿插王贵与李香香的爱情故事。但是，该剧最出新之处无疑作为一部秦腔现代戏，导演动用了—一个规模宏大的百人唱诗班，以及在舞台后区高台放置了一架上极其醒目的钢琴伴奏。如果说，张曼君之前的现代戏对于歌剧有所借鉴是采取嵌入戏曲剧种表演的方式，那么《王贵与李香香》中的唱诗班和钢琴伴奏这种西洋音乐的方式则是与秦腔这个剧种剥离开来的。纯粹西洋歌剧式的唱诗班在剧中起到了叙述、咏叹、评述等作用，仿佛是一个当代的现实时空，而王贵、李香香、地主崔二爷的故事发展以戏曲的方式呈现，仿佛是一个历史时空，这两个时空交替出现，推进戏剧发展。同时，背景的钢琴伴奏与舞台前侧的秦腔锣鼓“场面”形成呼应，彼此照应着两个时空。这种对唱诗班的直接引入可以看作张曼君对戏曲的又一次大胆创新，但是形式的创新与戏曲的剧种性显然是脱节的，更值得警醒的是，这样一部以阶级斗争为主题的、于上世纪特定时代下产生的长诗不可否认是有时局限性的，用极具创造性的新形式来表现一个打着强烈时代烙印的故事，无异于“新瓶装旧酒”，本质上还是陈旧的。也就是说，形式上再出新出奇，也是与“现代”属性不沾边的。最终，形式也显得过于突兀，没有附着。

张曼君导演一定是期求在创作中不断超越自己的，但是，怎么超越是一个需要谨慎思考的问题。

——对自我风格的超越。笔者在拙文《解读“张曼君现象”——从第十一届中国艺术节张曼君现代戏谈起》³中曾谈到了张曼君导演作品由风格化带来的风格雷同、手段重复、结构模块化等问题。当张曼君“新歌舞叙事”的样式日趋稳定、娴熟，乃至被不断使用的时候，曾经作为其最鲜明的创作语汇可能会被认为是其固化、枯竭的症状，而引起观众的审美疲劳，所以，手段、手法的超越是必要的，在其“退—进—二”的观念下寻求导演手法的创新也是必要的。正如林克欢先生所言：“导演艺术创新活动中最为重要的是戏剧观念的变革以

¹ 《辞海》（艺术分册），上海辞书出版社1980年版，第296页。

² 康保成《中国近代戏剧形式论》，漓江出版社1991年版，第3页。

³ 张之薇《解读“张曼君现象”——从第十一届中国艺术节张曼君现代戏谈起》，《戏曲艺术》2017年第1期。

及与此相适应的导演语汇、导演手法的革新。”¹这涉及对戏剧本性、戏剧功能的重新认识，对戏曲传统舞台样式的重新估量，对舞台空间的多层次表达，对多媒体的综合运用，对剧场性、娱乐性的在意，对欣赏主体的尊重等方方面面。很显然，在这些方面张曼君需要的是自己对自己的不断超越。在寻求新语汇、新手段、新方法的基础上，求得与剧种的、程式的进一步化用和共融，同时求得与人灵魂深处的共栖。

——以戏剧艺术内在功能为关注的题材超越。戏剧的内在功能是什么？实际上也是戏剧最本质的功能，笔者以为亚里士多德对悲剧的定义依旧有效——“借引起怜悯与恐惧使人得以陶冶”。审美戏剧终究是一个灵魂被洗礼、被净化的过程，所以，对人的观照一定是首位的。张曼君从1992年《山歌情》至今漫长的导演艺术之路上，现代戏创作方面虽然也有《大红灯笼高高挂》《狗儿爷涅槃》《青衣》等作品，但是其对题材的选择主体是偏向“主旋律”题材的，因此，张曼君有可能被冠以“主旋律”导演第一人的称呼。当然，张曼君是对“主旋律”题材有自觉警醒的，但是尽管如此当“张曼君”这个名字被固定在某一类题材上，作为一名现代导演也有必要自觉超越，而不是让这种倾向成为自己的定位。在类型题材中寻求突破固然是张曼君努力的方向和自觉的使命，但是要想让自己的作品真正超越时代，还是要在民族深层次的心理结构中寻找，在更具超越性的自然与人、历史与人、社会与人的境遇中寻找。

——对现代戏戏曲类型的超越。戏曲的现代化建设和现代戏创作是两个概念，显然前者的范围更宽阔，正如文章篇首所言，前者还包括了古装新编戏，甚至现在流行的小剧场戏曲。但是，现代戏创作肯定是一个难题。张曼君曾经说过：“我喜欢现代戏！”因为，一方面现代戏的舞台留有足够的空间给她尽情“折腾”；另一方面，用舞台记录当下人民大众的生存状态和精神追求是创作者的责任与担当。²而笔者以为，真正记录当下人的生存状态和精神追求，现代戏反而可能是一个狭窄的渠道，相反拉开年代的距离，从历史的深邃中寻找与当下时代人心灵的契合，才有可能通向真正优秀的、伟大的作品。而在舞台的空间自由度上，古装戏在尊重戏曲程式和行当的前提下，其实并非排斥“折腾”，相反，在传统戏曲舞台上打破循规蹈矩的舞台空间、大胆创造或许更令人叫绝。成为了小剧场戏曲的开山之作的京剧《马前泼水》（盛和煜编剧）就是一个例证。所以，舞台就是舞台，一名好的导演会从对不同的题材中获得心灵契合，会从不同的戏曲类型中激发创造，会打破所有的艺术框架和自我限定并从中寻找艺术的无限可能。

“张曼君样式”之所以能够成立，在于其醒目的风格极力彰显着戏曲导演的主体性，其不拘一格的创造与戏曲民间性的自由气息互为缠绕，同时，在内容表达上注重对盲区和禁忌有所突破，因而独树一帜。然而，当张曼君的现代戏作品在内容层面上出现缺憾时，“张曼君样式”也会显得力不从心；与此同时，当众多导演陷入了对“张曼君样式”的生硬搬用和模仿中，同时又没有在内容表达上注入新的层次，那么诸多有着歌舞元素和民间元素的“伪张曼君样式”则需要被当前戏曲界的所有人警惕。因为，恰当的形式、样式永远需要恰当的内容附丽。

作者：张之薇 中国艺术研究院戏曲研究所 副研究员

电话：18601228953

邮箱：337884763@qq.com

通讯地址：北京市朝阳区惠新北里甲一号，中国艺术研究院戏曲所，100029

¹ 林克欢《舞台的倾斜》，花城出版社1987年版，第143页。

² 金妮《张曼君：现代戏创作是我的使命与担当》，新媒体“中国艺术头条”2018年1月24日。