

植入民间音乐与舞蹈对剧种特色的彰与伤
——对张曼君导演艺术风格的一点说明

熊姝

【摘要】张曼君导演将民间音乐与舞蹈植入剧种，这一导演艺术风格对剧种本身究竟是彰显还是伤害？理论界对此有些分歧。张曼君导演基本上是在五种情况下采用这一导演手法的，增强诗情画意、增强地域特色、增强时代感、连缀人物命运及剧情快速推进。本文通过个案分析的方法，对此给予了一点说明。

【关键词】彰显 伤害 风格 模式化

Motivation or Damages to the Features of Operas by Introducing Folk Music & Dances into Them----- A brief Comment on Zang Manjun's Directing Style

【Abstract】 Director Zhang Manjun introduces folk music & dances into various Chinese traditional operas. Is it a motivation or damage to the typical features of the operas in themselves? Critics have different opinions. Director Zhang generally adopts this method for 5 purposes: to promote poetic & picturesque charms, to highlight regional features, to stress sense of time, to introduce heroes' stories and to propel the pace of the plots. This paper attempts to make these clear by case analysis.

【Keywords】 Promotion; Damage; Style; Pattern

张曼君导演善于运用民间音乐、民间歌舞、民间习俗来打造戏曲情境，在表演形式上，融入大量的合唱与舞蹈，生动活泼，既增强了视觉的观赏性，又增强了剧情的连续性。她运用浪漫主义手法，以散文诗的形式，带来别样的意境美及古典美，逐步形成了民间风情与戏曲本体叠构而成的独特导演风格，王晓鹰导演称之为“新歌舞演故事”。¹

这种风格的主要特点是，立足于地方戏曲剧种丰富的音乐素材之上，在活用传统曲牌的同时，借鉴歌剧形式，引进时尚的节奏，运用和声配器的方法，形成了一种全新的地方戏曲剧种的表达方式。列宁在阐述夺取政权后如何巩固政权的策略时提出了“退一步，进两步”的设想。张曼君导演对此有新解，她所认为的“‘退一步’——回归戏曲本体、‘进两步’——高扬现代观念，树立新的坐标，化腐朽为神奇。”² 龚和德先生对张曼君导演艺术风格加以了高度的概括：“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，并取得丰硕成果。我把她的这种艺术追求，戏称为导演艺术的‘三民主义’。”³

尽管张曼君导演强调“音乐是我导演二度创作上灵魂中的灵魂”⁴，随着音乐灵魂而来的歌队、舞队使得她的作品绚丽多姿，独具价值。然而，恰恰是其歌队、舞队的运用遭到的非议最多。傅谨先生就曾说过，张曼君在她的导演作品里，喜欢将地域风情融入剧情中，尽

¹ 王晓鹰《张曼君的“新歌舞演故事”》，《中国戏剧》2013年第1期。

² 张曼君《退一步，进两步——〈马前泼水〉对小剧场京剧的探索》，《中国戏剧》2001年第11期。

³ 龚和德《导演张曼君的“三民主义”》，《中国文化报》2013年1月15日。

⁴ 张曼君《评剧〈母亲〉导演阐述》，《戏剧文学》2017年第3期。

管这有可能淡化甚至扭曲剧种的特色，但是从舞台效果的角度看，当然有其意义。

熊源伟导演认为令剧种丧失个性的原因：“是一些导演对戏曲的共性与各剧种的个性缺少认真的研究、缺乏深入的了解。”⁵ 数以百计的地方戏曲剧种，是建立在以地方方言为母语而形成不同的唱腔曲调，以“曲”为区别剧种的主要标志。因此“曲”是戏曲的灵魂之所在。伤害剧种特色的显然是对“曲”的改变。

那么，张曼君的导演艺术风格究竟对剧种特色起到的作用是彰显还是伤害呢？她是在什么情况下植入民间音乐与舞蹈元素的呢？对此，有必要进行个案分析。大致有以下五种情况：

一、增强诗情画意

张庚先生提出的“剧诗说”确立了戏曲的诗性品格。“剧诗”是通过寓情于景，创造出独特的意境，使思想与形象通过诗情画意的营造达到契合。戏曲导演也以营造诗情画意来达到求美不求真的舞台效果。以“曲”为魂的戏曲艺术更擅长在音乐的维度上进行诗情画意的营造。以往戏曲的“曲”特指“唱腔曲调”，张曼君导演在剧目中植入民间音乐与舞蹈，拓展了“曲”的外延，把人物、情节、情感叠构成视听饱和的形象，将全剧推向了高潮。她导演的湖北花鼓戏《十二月等郎》、湘剧高腔《月亮粑粑》、京剧《水上灯》等，都是因植入了民间歌舞而增强了剧目诗情画意的代表性作品。

湖北花鼓戏《十二月等郎》，讲述的是在长湖村，男人们全都外出打工，留守的女人们为他们送行。在《十二月等郎》的歌声里，女人们穿越了贫困和寂寞，创造了属于自己的一方热土。腊月里，男人们纷纷归来，只有苗子未能等到，她点亮红灯笼，为夫指路，那首歌再次响起。张曼君导演在该剧中突出一个“等”字，她植入荆门当地的民谣《等郎调》，一曲歌谣反复吟唱，时而与戏曲唱腔结合，时而变身为二胡曲，令民歌与现实迂回相遇，荡开万千诗情；在该剧中，导演创造了大量的新的表现当代生活的戏曲舞蹈动作，如投票舞、家书舞、灯笼舞，特别是二胡舞，她将二胡这一最能表达哀伤情感的民间乐器设计成为丈夫形象的代表，成为其精神及心灵的载体。每当夫妻进行情感交流之时，二胡声声为他们传情达意，当夫妻二人憧憬未来时，舞台后区设置了 50 把二胡，主人公隔空交流，乐声澎湃，为爱的守候助力出壮美的场景。该剧就是一部以民歌为基调的类似歌剧的戏曲，既新颖又存疑是必然的。

湘剧高腔《月亮粑粑》，讲述了山村女教师秦雅云在一个叫做黄荆树的贫困小山村，30 年坚守与奉献的动人故事。该剧中，月亮作为一个意象，支撑着全剧散文诗的意境，每当《月亮粑粑》的童谣音乐响起时，静静的圆月穿梭在那棵始终伫立的大槐树之间时，观众感受到小秦老师的无私奉献在时间面前的伟大。

京剧《水上灯》，讲述的是抗日战争时期，活跃在武汉三镇的一位名叫水上灯的汉剧艺人，与她的兄长之间爱恨情仇的故事。张曼君导演选用 60 多人组成的管弦乐队，演奏了一曲柔情似水的旋律，诉说着悠悠往事，不仅把这组旋律与京剧巧妙融合，而且淡淡地铺上了一层汉剧色调，让观众于不经意间就走近了充满传奇色彩的汉剧艺人水上灯的生活。

在增强戏曲舞台诗情画意的艺术实践中，其他导演也有自己的做法，如郭小男导演的越剧《梁山伯与祝英台》，以小提琴协奏曲《梁祝》贯穿始终，加强忧伤感及优美感；他在导演京剧《大唐贵妃》时，突出一个“大”字，也是采用大歌队伴唱的呈现方式，70 多名歌剧演员的演唱队伍和庞大的交响乐队，不仅壮大了气势，而且富有现代气息。在该剧中，为了表现盛唐的大一统，杨贵妃的舞蹈呈现出西域风情；胡伟民导演更是较早地运用过象征性的舞队，如在他导演的桂剧《泥马汨》中就有非生活化的“芦苇舞”。

二、增强地域特色

俗话所：“一方水土养一方人”，产生于各地的剧种，虽然具有一定的地域特色识别功能，

⁵ 熊源伟《突破疆界与恪守底线——兼谈当下导演之“十戒”》，《中国戏剧》2011 年第 8 期。

但在传统戏曲中，由于其高度的程式化表演，对剧目所要表现的故事背景的地域特色表现得并不明显。在现代戏的创作中，因其一戏一格的特征，根据剧目需要，将剧种与故事发生地的音乐素材相结合，突显其地域特色就成为了戏曲导演必须解决的问题。张曼君导演采用的植入民间音乐与舞蹈的手法，增强了剧目的地域特色，将剧目打造得更为美轮美奂。她导演的赣南采茶歌舞剧《山歌情》、《八子参军》及《永远的歌谣》，还有黄梅戏《娃娃要过河》和秦腔《花儿声声》等，都是因植入了民间歌舞而增强了剧目地域特色的代表性作品。

赣南采茶歌舞剧《山歌情》，讲述的是赣南苏区的“山歌大王”贞秀，单纯活泼，因唱山歌而闻名远近。她3岁被抱到刘家做童养媳。贞秀与邻村青年谢明生因唱山歌相识并相爱，但不得不与朴实憨厚的刘满仓结成夫妻。三个人共同吞噬着苦果。贞秀参加了“蓝衫团”（苏区剧团的前身），满仓为支持妻子的工作，抛子别妻上前线。一天，满仓回村取情报被敌军发现，乡亲们挺身而出，先后壮烈牺牲。该剧的音乐在传统采茶调的基础上，更多运用了兴国地区的山歌，同时融汇其他音乐元素，风格独特而浓郁。张曼君导演要求演员找到朴实的感觉，要唱得直白，唱得甩土，不要关注音质的美感，而要唱出原始的生命力，尤其是她将“哎呀来”属于山歌的抒情格式打造成为属于戏曲的叙事格式，这是以往戏曲音乐从未有过的创举。“这还是花鼓戏吗”的疑问当然在所难免。

赣南采茶歌舞剧《八子参军》，讲述的是苏区时期，革命母亲杨大妈在残酷的战争当中，毅然让八个儿子参加红军，战火无情，八子相继阵亡。在该剧中，张曼君导演将戏曲与舞蹈语言紧密融合，通过舞台上群舞群唱、生动活泼的表演形式来丰富人物特色和展现情节魅力；舞台上主唱与群唱、主舞与群舞相互衬托，相互渲染，相得益彰，这种亦歌亦舞的表演形式，将赣南地域风情活灵活现的展现出来，再加上采茶戏这种民歌调的唱法及植入的《十月怀胎歌》，使这部戏相当的别致清新，艺术地再现了真实的历史故事，并将地方特色与客家文化、红色文化贯穿始终。

赣南采茶歌舞剧《永远的歌谣》，讲述的是1931年中央红军进行了三次反围剿后，在兴国内产生了极为严峻的夏荒，李龙槐是龙潭村的村苏维埃主任，他带领村民与饥荒作斗争，顺利地度过了夏荒，而他却在借粮途中英勇献身。对于这样一位楷模，张曼君导演用传唱了80年的红色歌谣《苏区干部好作风》和有着400多年历史的赣南采茶戏经典的曲牌【俏妹子】作为贯穿全剧的音乐，将温情浪漫置于严峻的态势之中，形成一种奇妙的乐感。

黄梅戏《娃娃要过河》，讲述的是鄂西土家龙船寨主的女儿阿朵，为本寨利益，被迫许婚权贵世家。婚期将近，阿朵偶遇客家水手阿龙，二人一见倾心。因母亲有言“死也不嫁客家男”，阿朵百般拒绝阿龙。阿龙以其真诚的情怀消融了阿朵的心防。在母亲逼迫下，阿朵斩断情愫。迎亲路上，阿龙冒死抢亲，二人终于以生命的代价唱响了千古歌谣。在该剧中，张曼君导演用浪漫主义风格展现在家族矛盾的冲突下，一对青年恋人感人的爱情故事，同样融入很多舞蹈和合唱的元素及植入的《龙船调》，展现出少数民族独特的风情风貌，为观众带来一种别样的民族风。

秦腔《花儿声声》，采取倒叙的方式，讲述了宁夏西部干旱的马莲沟吊庄搬迁到水草丰茂的山下宜居新区，但杏花奶奶却舍不得离开生她养她的这片土地，成为了“钉子户”。她在回忆中痛苦着、眷恋着，直到被后生娃们说服，被一乘大红花轿抬向新希望的故事。张曼君导演以彻底的歌舞叙事来结构此剧，分别创造了吊庄舞、轿子舞、马舞、红绸舞、接雨舞、雨中舞、“我的土”的群舞、工地抢险群舞群雕等等，流畅贯穿，特别是配以流行于青海、甘肃、宁夏一带的“花儿”的反复吟唱，沁入心扉，撼人心魄。

在戏曲剧目中增强地域特色方面，其他导演也有建树，如何艺光导演的常德汉剧《孟姜女传奇》，将同样是国家级非物质文化遗产项目的常德澧州大鼓及澧水船工号子，穿插剧中，既表现了人物命运，又丰富了表演手段；谢平安导演的京剧《廉吏于成龙》，其音乐素材取自山西民歌小调和京剧曲牌，从中设计出出于成龙、夫人和康亲王三个人物的主题音乐；查明

哲导演的评剧《孝庄长歌》，植入蒙古族和满族音乐的符号，对外化孝庄的内心世界起到了强化作用；刘毅导演的川剧《挂印知县》，在舞蹈编排方面，融入了非物质文化遗产项目“竹梆舞”、“薅秧舞”等极具恩阳本地文化特色的舞蹈元素；谢平安、刘作玉导演的京剧《北风紧》中植入了西北民歌；谢平安导演的京剧《华子良》中植入了川东小调；石玉昆导演的晋剧《红高粱》，在音乐上大量吸收了左权民歌、祁太秧歌、柳林伞头秧歌等民间音乐，使晋剧音乐和唱腔更加丰富多彩；梅晓导演的广东汉剧《诗娘》特意融入了岭南音乐并新增了“埙”这种古老的乐器，以渲染主人公凄美哀怨的情绪。吸纳戏迷加入演奏的队伍，也是该剧的一个大胆创新，伴唱采用民族唱法，在音乐上浓缩了大量的客家民谣，通过不同唱法的相互碰撞、融合产生美的感受。

三、增强时代感

程式化的表演往往导致传统戏曲表演的时代感不强，甚至模糊时代感。戏曲艺术在当今的语境下，对时代感的追求，不仅仅是针对现代戏的创作有所要求，在新编历史剧创作中对时代感的表现要求得更为强烈。张曼君导演的评剧《母亲》与黄梅戏《小乔初嫁》，一为现代戏，一为新编历史剧，这两个剧目在增强时代感的艺术处理上最具代表性。

评剧《母亲》，讲述的是居住在北京密云山区的一位普通农妇，在抗日战争期间，义无反顾，送子参军。八年抗战结束，一连送走六位亲人的山中母亲，再也忍不住热泪飞进，声声呼唤亲人归来。张曼君导演在该剧二度创作伊始就定下了音乐的主基调“音乐要抓住民俗特点和地域特色，充分利用民歌、儿歌元素。”⁶ 因此，在该剧的背景铺垫方面，引用了当年的民歌及相关元素，如“民国 26 年，华北起狼烟”及根据冀东民歌《绣灯笼》创作的主题歌《望儿归》，反复吟唱，反复变奏，催人泪下；在舞蹈方面“充分利用歌队的作用，比如舞台上用‘女人们’（歌队）外化母亲形象，担当故事的讲述者，女人们又是母亲们。”⁷ 舞蹈其实就是母亲们心情的外化过程。马也先生认为该剧“是一首戏曲化了的歌舞长诗”⁸

在黄梅戏《小乔初嫁》中，张曼君导演巧妙地避开了三国时期留给人们刀光剑影的惯常印象，而是以市井小巷的静美，衬托战争的残酷无情。张曼君导演与演员共同摸索出一种亦唱、亦歌、亦舞的生活化的表现方式，尤其是植入的《送郎调》，从都督府内的小乔唱到民女叶儿，从石拱桥上送别夫君的女人唱到田间地头、河湖鱼家。变调、复调、重唱、和声，混合乐队伴奏模式，多重空间并置转换，既营造出大气磅礴的三国风云，又凸显黄梅戏沁人心脾的优美唱腔，直到唱出十里长亭所有女子的心声，唱出花香之地无和平的哀叹。

在增强剧目时代感的方面，其他导演也有值得称道的亮点，如曹其敬导演的昆剧《孔子之入卫铭》，为追求古朴及古典的质感，音乐配器上只用吹管、弹拨与打击乐，舍弃了那个时代并未出现的拉弦乐器，除了昆曲传统的笛、箫外，加入了富有时代韵味的编钟、管钟、编磬、云锣，浑厚的编钟与清越的编磬相互映衬，将两千多年前的诸侯宫廷生活穿过历史的尘埃呈现出来；张建军导演的花鼓戏《破铜烂铁》，以花鼓戏的主旋律为基调，揉以现代歌曲的时代音色，中西混合乐队的伴奏，既保持花鼓音乐的基本特色，又鸣响着强劲的时代旋律；余笑予导演的京剧《药王庙传奇》首创“轮椅舞”，轮椅的旋转配合着京剧三拍子的西皮板式，是戏曲化的歌舞，也是现代化的歌舞，音乐节奏的时代感增强了表演身段的时代感；他在导演汉剧《弹吉他的姑娘》时，将情感高潮落在“电话圆舞曲”上，三男一女，每人手持一个电话听筒，听筒下带着一截电话线，以歌舞抒发各自的思想感情；李杰导演的豫剧《都市阳光》中大胆地植入“街舞”，巧妙地把街舞的节奏感与豫剧的韵律感相统一，首次将街舞与戏曲这两项从未发生过联系的艺术形式融为一体；还有查明哲导演的秦腔《西京故事》中的农民工工作群舞和救火舞，张平导演的豫剧《焦裕禄》中的植树舞及抗洪舞，都较好地

⁶ 张曼君《评剧〈母亲〉导演阐述》，《戏剧文学》2017年第3期。

⁷ 张曼君《评剧〈母亲〉导演阐述》，《戏剧文学》2017年第3期。

⁸ 马也《看中国评剧院的〈母亲〉》，《中国戏剧》2015年第8期。

体现了人物的情感及行动。

四、连缀人物命运

戏曲终究是写人的艺术，那么，人物命运在一部剧目中起承转合的变化就是必然的。由人物的性格产生出的情节与冲突来敷衍一出剧目，仅仅依靠人物的唱腔来完成人物命运的转换，显得单薄。张曼君导演将民间音乐与舞蹈植入剧目当中，是在唱腔的基础上，以这种辅助方式进行烘托，类似川剧当中的“帮腔”，从而快速地转换并递进人物命运。她导演的秦腔《狗儿爷涅槃》、赣南采茶歌舞剧《山歌情》及湘剧高腔《月亮粑粑》，都是因植入了民间歌舞而在剧目中起到了连缀人物命运的艺术效果。

秦腔《狗儿爷涅槃》，讲述了三代庄稼汉半个世纪追求发家梦的故事。张曼君导演在该剧中采用的陕西老腔，每每在狗儿爷的人生重大转折关头便出现在舞台之上，被誉为“中国本土摇滚”的陕西老腔，以其特有的苍凉雄浑，连缀起人物的命运，在重点的场面之间穿针引线。

赣南采茶歌舞剧《山歌情》中，张曼君导演植入的《十二月共产歌》是一首极具特色的红色歌谣，作为贯穿全剧的典型音乐共出现了四次，每一次的出现对人物的命运发展有着不同的含义。第一次出现于第一场“斗歌”中，贞秀被评为“山歌大王”，唱起此曲，表达的是获奖感言；第二次出现于贞秀参加了蓝衫团，在扩红宣传阵地上，她再次唱起此歌，表现了歌谣对于革命的作用；第三次出现于众乡亲英勇就义时集体高唱此歌，表现人民对革命的信心；第四次出现于全剧的尾声，满仓从牺牲的人群中爬起，背影前行地独唱此歌，其情悲凉哀伤，却充满了希望。

湘剧高腔《月亮粑粑》中，张曼君导演植入《月亮粑粑》的童谣贯穿全剧成为戏眼，如小秦老师的第一堂课，这首歌成为她走近孩子们精神世界的一个媒介，再如小秦老师被从废墟中挖出时，孩子们又用这首歌给她鼓励。

在用歌舞连缀人物命运方面，其他导演也有相近的手法，如高笑梅导演的晋剧《救裴》，运用舞蹈连缀人物命运。第一阶段是李慧娘的单人舞，是鬼舞，利用水袖和绸纱表现怨恨的心情；第二阶段是土地爷与李慧娘的双人舞，是神与鬼的舞蹈，以舞扇为主，突出李慧娘得扇后的兴奋；第三阶段是李慧娘与裴禹、廖寅的三人舞，是人与鬼的舞蹈，以舞扇、喷火为主，突出李慧娘救裴时的激烈情景；石玉昆导演的京剧《骆驼祥子》中的“洋车舞”，始终贯穿着人物的命运。第一次出现于祥子亮相，表现出终于拥有自己新车的兴奋心情，凸显戏曲载歌载舞的精彩场面；第二次出现于祥子拉着小福子逛天桥，此时的他神采飞扬；第三次出现于丢车后决心东山再起的一段虚拟的洋车舞；第四次出现于梦想破灭后，萎靡不振的地拉着车。这一舞蹈鲜明地表现出人物命运的变化。

五、剧情快速推进

戏曲艺术长于抒情，有着“有话则长，无话则短”的表演传统，目的是为了给人物抒发情感留出空间，但是一些交代剧情的过场戏如何处理，戏曲导演对此也有各自的高招。张曼君导演将民间音乐与舞蹈植入剧目的一大功能，就是要快速推进剧情。她导演的湘剧高腔《月亮粑粑》和河北梆子《孟姜女》的开场就是两个典型的例子。

在湘剧高腔《月亮粑粑》中，张曼君导演以大量非戏曲化的歌舞表演来推动戏曲情节。如第一幕第二场，学生们在“上课啦，风停啦，雪住啦”的歌声中登场，一段流畅的歌舞完成了乡村孩子们在上路路上、到校升国旗、秦老师亮相、开始上课，几个动作一气呵成，既交代了情节，又将孩子们课前欢快的状态表现了出来。这段歌舞的音乐吸收了湖南民谣及湘剧帮腔的特点，将鲜明的节奏感与戏曲的抒情性相结合，不仅应用的贴切，且有创造性地参与叙事，起到了对剧情的快速推进的作用，使得戏曲的舞台时空更为流畅自然。

河北梆子《孟姜女》的开场，由 16 位美丽的少女组成的歌队，手持 16 把红色的线条极简的椅子，以充满忧伤的音调吟唱着《四季歌》，飘然而至又飘然而下，张曼君导演就是要

先声夺人，从一开始就与观众建立起演出风格的契约。¹⁶把椅子随着歌队的变化而变化，或山石，或婚房，或长城，或尸骨成堆，推动着剧情的快速发展。

在对剧情快速推进的导演构想中，其他导演的处理也值得借鉴，如黄天博导演的湘剧高腔《马陵道》，精心设计了导入式开场，让观众步入剧场就能听到隐隐约约的琵琶独奏曲《十面埋伏》，就能看到舞台上硕大的战车车轮。一声战马的嘶鸣代替演出铃响，并引发此起彼伏的多种战鼓声和阵阵呐喊声组成的幕前曲；谢平安导演的川剧《死水微澜》，则运用了各种手法来表现景随人动，如邓大娘上场召唤邓么姑时，自带一把竹椅落座，母女俩人谈心的场所瞬间变做邓家院落。当邓么姑同意出嫁时，邓大娘喜不自禁地向四邻吆喝一声：“快来哟！我家么姑要成亲了！”顷刻间，聚拢来的喜娘们为邓么姑披红换装，唢呐手吹奏于前，花轿紧随其后，送亲队伍浩浩荡荡。他导演的另一部川剧《变脸》，场与场之间用川江号子来过度，或激越，或悲叹，或哀婉，或沉吟，无不有感而发，同戏剧情境水乳交融。这些都有助于推动戏剧冲突的发展。

从以上的个案分析来看，植入民间音乐舞蹈的方法，凸显出戏曲舞台的包容性，且歌队、舞队的出现推进了主演的表演，是主演表演的辅助与延伸；在涉及人物内心，揭示其情感的重头戏时，依旧采用戏曲唱段加以展示，发挥出剧种本身的特色。目前看来，这种方法对剧种的彰显还是大于伤害的，并没有出现傅谨先生所言的对剧种特色的淡化与扭曲的现象，而是如徐培成先生对张曼君导演艺术所评价的那样“她的导演作品个性突出的原因是她十分注重该剧种的本体特色，根据该剧目反映的该地区该民族的故事而设定出该民族特色及时尚的样式。”⁹安葵先生对此也加以肯定：“通过这些作品可以看到张曼君已形成了她自己的导演风格，具有鲜明的艺术个性；但同时她没有使这些剧种‘趋同’，而是保持并丰富发展了这些剧种的艺术特点。”¹⁰

因为张曼君导演是跨界导演，是闯入戏曲舞台的歌舞剧导演，因为她将民间音乐舞蹈植入戏曲艺术，独创了“新歌舞演故事”的导演风格，每一条来路都指向对“曲”的改变。因此有人“望文生义”，武断地认为，张曼君导演既然对“曲”的形态加以了改变，那么必然导致对剧种特色的改变。这种建立在想当然基础上的推导，其结论既不合理，又不科学，甚至连基本的逻辑也不符合。

值得注意的是，导演在形成自我风格的同时要警惕固步自封的模式化。比如红绸舞的运用，张曼君导演说：“在评剧《母亲》中，我使用6米多长的红绸子作为表现人物情感最重要的道具。红绸在民族舞蹈中经常用到，它抛出去、接回来，其实是和传统戏中抛水袖、接水袖相应和。这种诗化手法取代了对生离死别的写实性表达，更抒情也更有冲击力。”¹¹因此，在她导演的评剧《红高粱》里有颠轿红绸舞、秦腔《花儿声声》里有洞房红绸舞以及京剧《红军的故事》里也用到红绸舞。古语说：“一鼓作气再而衰三而竭。”频繁地使用一种表现方式，会导致审美疲劳。其实任何一位导演都渴望能在二度创作中找到既符合剧本特质，又新颖别致的表达式。导演不易，或许应该给导演一些时间去思考，但喜新厌旧的观众，在离开剧场时连声再见都不会说的。风格与模式往往是一对如影随形的矛盾体，就像电影《色戒》所说的，她成功地勾引了他，自己也深陷其中；如同螳螂式的求偶，在步步接近目标的同时闻到了危险的气息。

张曼君导演以她的亲身实践提出了“一个如何承传历史传统拓展地方戏曲音乐空间，如何协调乡村民间音乐与歌剧、流行音乐等相对剧种而言的新质要素的大课题。”¹²这个大课题肯定不能止步于此，在她之后，相信一定还会有其他导演进行新的探索与突破，并用具有

⁹ 徐培成《张曼君与中国特色音乐剧》，《中国戏剧》2013年第2期。

¹⁰ 安葵《突出艺术个性，增强戏曲魅力》，《中国戏剧》2013年第1期。

¹¹ 张曼君《寻找现实的回响》，《人民日报》2018年7月13日。

¹² 张曼君《贴着地面行走，让生活放飞吟唱——〈十二月等郎〉导演综述》，《大舞台》2007年第5期。

中国文化精神品格的作品来做回应。

字数：9157

作者：熊姝

职称：研究员

手机：15081685763

地址：100029 北京市朝阳区惠新北里甲 1 号

单位：中国艺术研究院戏曲研究所

邮箱：xxgx1110@sina.com