罗怀臻戏剧文集

上海人民出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

第六卷:理论·演讲卷

目 录

CONTENTS

第六卷:理论·演讲卷 …… *1*

完成你的代表作

——在中国戏曲学院第四届优秀青年京剧演员研究生班的演讲 / 1

敢问路在何方

——在“上海淮剧百年论坛”上的演讲 / 20

戏曲现代化散论

——在陕西省重点剧作者座谈会上的演讲 / 25

在创新中继承

——在河南省文艺创作人才研习班上的演讲 / 43

中国戏曲的当代处境

——在文化部“第一届西部戏剧编导培训班”上的演讲 / 61

跨进 21 世纪的中国戏曲

——在河北省戏剧创作会议上的演讲 / 82

现代化背景下的地方戏曲

——在扬州市艺术工作会议上的演讲 / 95

当代戏曲编导的觉悟

——在台北现代戏曲文教学会主办“传统戏曲编导培训班”上的演讲 / 106

沟通融汇 殊途同归

——在台湾《中国时报》主办《两岸文化交流十年回顾与前瞻》
学术研讨会上的书面演讲 / 120
戏剧文学精神的当代表现
——在文化部“第二届西部戏剧编导培训班”上的演讲 / 131
当前舞台艺术创新中值得思考的几个问题
——在文化部“第二届西部戏剧编导培训班”上的演讲 / 159
我的创作之旅
——在文化部“第二届西部戏剧编导培训班”上的
演讲 / 171
卷后语 …… 191
图说半生缘(图71—图84) …… 192
附录一:罗怀臻剧作简表 …… 206
附录二:罗怀臻剧作获奖名录 …… 209
后记 …… 211

完成你的代表作

——在中国戏曲学院第四届优秀青年京剧演员研究生班的演讲

（北京·2005年4月15日）

今天我们讲话的关键词就三个字——“代表作”。我们所有的话题都围绕这三个字，什么是代表作？现在是不是产生代表作的时期？怎样完成代表作？

学校学习是产生代表作的重要基础

各位来到研究生班学习，我想你接到通知书的一刹那，一定对未来有很远大的憧憬，一定有改变自己当下艺术地位的冲动，一定对自己到中国戏曲学院来读书抱有热切的期待，但是随着时间的流逝，当初的激情逐渐冷却下来，甚至每一次看到课程表都会有一种疲倦的感觉。那么，为什么会出现这种状态呢？为什么会从最初的冲动、激情到逐渐地冷却、疲倦，乃至于盼望着学习早点结束？我认为大家应该理性地看待这个问题。

我曾经两次在上海戏剧学院读书，不是科班的，也不是研究生，都是进修。我也曾经历过这样一个心态演进的过程，但是当我离开这个学校以后，我还是深切地意识到，能够参加学校的学习对我今后的创作甚至对我整个的一生都起着至关重要的作用。我第一次进入上海戏剧学院学习是在1983年，那是中国思想最活跃的时期，“文革”时期的思想禁锢刚刚结束，整个民族进入了一种集体大反思的阶段。同时西方的各种文学思潮、哲学理念、艺术流派像洪水一样涌进中国。整个中国艺术界，充斥着一种喜悦、亢奋的情绪。那个时候，可以说思想开放的程度胜过今天。就在那个时候，我接触了国外大量的文学艺术理念，一下子感觉到，除了我们的革命文艺传统之外，还有很多不是这个精神原则指导下产生

需要全本请访问 www.ertongbook.com

的，是人类可以共同享受、接受的东西。所以对这些艺术理念接受的过程也是自己的艺术视野拓展的过程。那一次的进修使我从一个业余作者变成一名职业作家，使我从一个江苏省淮阴市淮剧团的兼职编剧变成了上海越剧院的专职剧作家。我从这个学校结业后创作的第一部作品，同时在北京、上海的两个最重要的戏剧刊物上发表，随后自己作为一名特殊人才被调入上海。在1986年的时候要进入上海是很不容易的，在当时进入上海的一个基本条件，就必须是上海无法调节的人才，因为戏曲编剧是无法调节的，就那几个剧团，所以，就这样，我第一次进戏剧学院学习给我带来了这样的命运转折。

第二次是1991年，我就是在1991年的这个“高级编剧进修班”上，构思了《金龙与蜉蝣》剧本，当时这个戏的名字叫《龙种》，龙的种子，龙的传人，后来因为觉得这个名字影射性太强，中华民族历来被认为是龙的传人，你怎么能把自己的传人给阉割了呢？所以在打印说明书的时候作了修正，从剧中找了两个主要人物的名字作为剧名。总之我的体会是两次的学习对我意义重大。

当然，你也不能把所有的希望仅仅寄托在流程般的听课、写作业上。更多的是利用这种学习机会，给自己一段相对宁静的心境，使自己暂时从名利、事务的纠缠当中解脱出来，进入一个学习的、思考的氛围。我的体会是，学习的成果不在于你在读书期间读了多少书，看了多少戏，而在于你真正思考了多少实质性的问题。我想学校能够给大家提供的就是尽可能安静的校园环境，尽可能多的艺术信息。但归纳这些信息，需要靠我们自己。如果是我在这个班学习，我就会产生一种紧迫感，迫使自己勤奋、主动地进入一种自觉的学习状态。我相信经过一段时期的学习，到离开这个学校的时候，我对中国戏剧的认识，对自身的认识，对我所在的剧院以及所熟知的剧种的认识，一定会有一个质的飞跃。所以我常开玩笑说我的两次学习，一次使我从一个业余爱好者进入了专业队，一次使我从地方队队员变成了国家队队员。

在写《金龙与蜉蝣》之前，其实我已经出版了自己的剧本专集。对中国剧作家来说，出版剧本集往往是一生成果的总结。那时候，我只是在江浙沪一带，在越剧这个剧种当中小有影响，在全国视野当中是看不到我的，是《金龙与蜉蝣》使我进入了全国戏剧的大循环中，进入到了被中国戏剧界整体所关注的视野，同时它也给我的人生和命运带来了重要的

转折。所以，我希望这四届研究生班毕业以后，三五年内要形成气候，十年、八年中要构成中国戏剧的一个时代。如果做不到这一点，我认为，研究生班就没有办成功。

以梅兰芳先生这代人为老师、以袁雪芬这代人为学生的那个讲习班，恐怕只有几个月吧，那几个月的学习时间虽然短暂，但我认为它构成了一个时代，构成了中国地方戏剧的一个风华绝代的时期。我们这里以京剧为主体，兼顾了一部分地方戏曲。我希望这个班还会继续办下去，这是我真心的期待。

何为代表作？

《金龙与蜉蝣》在不经意当中成了我的代表作，其实《金龙与蜉蝣》之后我又写了十多部戏，有些戏的艺术成就、得奖的程度可能比这部戏还高，可是，大家就是忘不掉这出戏。为什么呢？就是因为作为代表作，它有作家、艺术家个人的生命特质，有那个剧种的特征，有剧种所依托的地域的特征，同时它还具有时代的精神。所以，个人的生命气质、剧种和地域的独特神韵加上时代精神、时代风尚，这才构成一部代表作。

我们可以简单地回顾一下，如果梅兰芳先生没有《仙女散花》，没有《霸王别姬》，没有《贵妃醉酒》，纵使梅先生其他那些戏都存在，梅先生还是我们今天记忆中的梅先生吗？把梅先生那种清贵之气，静雅之气，不食人间烟火之气取消掉，梅先生还是我们想像中的梅先生吗？梅派的神韵，梅派的所谓的改革成果主要都体现在这些剧目上。

周信芳先生呢？如果没有《徐策跑城》、《四进士》，没有《宋江杀惜》，那么，周信芳先生的其他艺术作品就没有依托，也看不出它们的区别。盖叫天若是没有他的《武松》，没有他的《七侠五义》，你就很难把这个武生和其他武生区别开来。我说的这三位前辈艺术大师，一想到这几出剧目，一听到这几个人的声腔或道白，你就会有一种审美的冲动，同时又觉得每个人的艺术特征又是不一样的，而各自的艺术特征又与他们的日常生活习惯、个人的性格特点相吻合，与他们所依托的那个地域的气场相吻合。

梅先生呢，依托在北京；周先生呢，依托在上海；盖先生呢，依托在杭州。他们个人的生命气质和那个剧种在那个时候所能够做到的最好的记忆和舞台呈现，以及在那个时候观众对舞台艺术的审美习惯，对男人、

女人，对英雄人物的审美理解都是贯通一致的，并且和他们剧中人物的性格特点也是一致的。他不会把武松演成一个色鬼，一个同性恋，或演成一个胆小鬼。我们记忆中、推理中武松形象的代言人就应该是盖叫天。再就是那个杨贵妃的形象、天女的形象代言人就应该是梅兰芳，而不应该是程砚秋，也不应该是尚小云。当然，其他先生也有他们各自的特质，不可能互相替代。

如果程砚秋先生一直模仿着梅兰芳，用梅兰芳的代表剧目作为自己的代表剧目，程先生是不可能产生代表作的。《锁麟囊》、《荒山泪》中悲苦的中年女性形象，与他的体态、他的声音和他的气质很吻合。当时以士大夫和市民阶层为主要戏曲欣赏群体的观众对古代女子形象的认识，与梅兰芳先生塑造的那个充满渴望、像虚幻的影子一样在空中飘移的女性形象相吻合，所以梅先生的代表作就完成了。而像在我们邻家，像在我们日常生活当中，像我们的母亲、妻子、大嫂一样的女性形象被程先生塑造得惟妙惟肖，因此，程先生也完成了他的代表作。这些大师们的声腔也无不依附在这些独具特色的人物身上，以及他们的服饰、造型，他们一切的一切都定格在那儿。

我们再说地方戏。了解越剧的人知道尹、袁、范、傅、徐、王、陆、金、吕、张，所有的流派都是这样，袁派的剧目傅派就是演不好，王派的剧目张派就演不好，这里面有一种唯一性，不可替代性。提起袁雪芬，我们能想起她什么？我们认可她什么？我们真正认可她的是《祥林嫂》。袁雪芬平时就很有政治家的气质，对政治很感兴趣，是与时俱进的政治家，所以她演鲁迅笔下的人物，无形当中你会觉得她很适合演这种角色，那么，让袁雪芬去演林黛玉可以吗？即使让她去演那也是一个并不柔弱的林黛玉。范瑞娟可以演梁山伯，你说范瑞娟这个梁山伯让徐玉兰去演，让尹桂芳去演，你肯定就会觉得不像了，你不相信他们会有那么忠厚、那么傻，所以这种不可替代性才产生了她们各自的代表作。

所谓代表作，其实就是把艺术家个人的生命气质洋溢出来，放大出来。正因为有了这些艺术家的代表作品，他们的声腔艺术、表演艺术才有了依托，也正因为黄梅戏有了严凤英，黄梅戏主要的旦角音乐格局就奠定了。我们还可以举出大量的地方戏的例子，我想每个来自地方戏的演员都会产生联想。那么，当我们自己再一次建立的时候，前提是什么？是深深地走进我们的传统中去，然后对传统再扬弃、再发挥、再创造。我

在五六年前就曾讲过，我们必须赶紧走出梅兰芳。这不是一个道德问题，因为梅兰芳首先就是走出了王瑶卿，才成为梅兰芳的。程砚秋走出了梅兰芳才成为程砚秋。金彩凤、王文娟都是从袁雪芬的袁派中演化出来的，都是走出袁雪芬的杰出代表，因为每个人的生命气质不一样。

我们不可能把《四郎探母》理解为是李维康的代表作。在中国京剧界，李维康之所以能有独特的地位，是因为她有《蝶恋花》或者有包括《李清照》这样的独创剧目（主要是《蝶恋花》），你看仅仅一出戏，这个人的艺术地位比同代人就高出来了。我们不会因为于魁智经常演《打金砖》、《野猪林》，就把《野猪林》当成于魁智的代表作，他不过是李少春的延伸，或者说是延伸得蛮接近李少春的水平，只是满足了人们对这出剧目的再度欣赏，这也很有价值，但没有个人创造。所以，你们在学梅兰芳的时候，有没有打造“我的代表作”的意识。也许有，但至少你们的代表作还没有完成。哪怕在电视电影中再去演林黛玉的时候，我们都会觉得有一种心理障碍，因为我们心目中的林黛玉就是王文娟，这是一种不可替代性。但是，我们不可能重复前人，尽管这个承传的本身是庄严的、文明的、崇高的。

我们今天讲的是创造，是代表作。如果沈铁梅没有《金子》，如果韩再芬没有《徽州女人》，如果尚长荣没有《曹操与杨修》，那么，他们就没有代表作。因为只有这个金子、这个徽州女人、这个曹操是独一无二的，是在继承前人，走出前人的前提下完成了自己的又一次创新。尽管我们认为他们在声腔上还有一点欠缺，但就塑造的艺术形象来说，已经达到了一定的高度，他们已经成为一个不可动摇的标志，乃至于成为中国戏曲的一个标志，这就是代表作。所以我说我们在这儿读书最重要、最紧迫的是要利用戏曲学院的人力资源、艺术资源、地域资源，赶紧完成自己毕生要实现的代表作，并把自己的生命，把活在世上几十年里最华彩的时节留在这些代表作里，像李少春留下了林冲，刘长瑜留下了李铁梅，钱浩梁留下了李玉和。不管凤凰卫视怎样调侃钱浩梁，只要他一亮相，你仍然会怦然心动，没有哪一个“李玉和”能跟他比，他已经深入人心，尽管他后来卷进了政治风波，但当政治风波过去以后，大家仍然觉得钱浩梁当时真帅，在那个时候他能把中国京剧提升到让人心动的状态，这是一个人一生都值得骄傲的事情。所以我们一定要抓紧时间啊，岁月匆匆。

启动你的代表作

我1993年来这儿开座谈会的时候，三十多岁，现在四十多快五十了，

需要全本请访问 www.ertongbook.com

回忆自己青年时候的这种感觉，岁月匆匆。我们演员也是这样，几年一眨眼，又一拨过来，而原来那一拨演员呢，腰也粗了，孩子也牵在手上了，说话也有气无力的，岁月不饶人啊！不抓紧时间是不行的。你毕业的时候有一种做一番事业的冲动，剧院对你也有一种期待，所以你在这三年当中就应该做好自己的案头准备工作，回去以后搞什么戏，导演、剧本等各方面都准备好，回到家就开始操作。这个剧院不能上，我换个剧院，剧院没有钱，我想办法找钱，不是要和别人发牢骚，而是要对得起自己的生命。父母把我生下来，老师含辛茹苦地培育我，好不容易锻造成这样，正好到这个当口，得把这个最好的影像保留下来，这些都不是别人的事。

东方电视台找我们做纪念上海京剧院成立50周年的节目，我在被采访时说，不管怎么样，你得承认八十年代到九十年代这二十年间是一个上海京剧院的尚长荣时代，这个人和其他演员最大的不同，在于他会想尽一切办法，调动各种资源，做他要做的事情。所以自己的主观因素是很重要的，而且我有一个深刻的体会，凡是代表作，几乎都是演员个人启动的，因为你不能按照别人的艺术趣味来完成你的生命创作。尚长荣当年拿《曹操与杨修》的剧本跑遍了中国，北京京剧院、中国京剧院、山东、江苏、一圈跑下来到了上海。说实话上海当初也没把他当回事儿。我们私交很好，他也经常跟我讲起这些事情：当时上海给他住的是一个仓库，里面蚊子特别多，京剧院都忘了给他配个帐子，他也不好提，他来是演戏的，人家让他演就不错了。所以每到晚上睡觉时，他就在床的四个角放四盘蚊香，就像送瘟神似的。我们现在已经过不了这样的生活了，可长荣先生当时是放了四盘蚊香把《曹操与杨修》排出来的。这种自我启动太重要了，他一直有一种坚定的信念：把这苦中苦、难中难度过了，一定会成功！我说得可能世俗了点，在很大程度上他也是一种艺术追求，为中国京剧艺术的发展。不过两者总是兼而有之的。

后来的《贞观盛世》、《廉吏于成龙》都是尚长荣自己启动的。尽管我们对这三出戏的水准看法不一样，但这三出戏维持了上海京剧院十几年的繁华。如果你把这三出戏抽掉，上海京剧院还有什么？我们无法否认表演艺术家的作用。上海京剧院除了这三出戏，最好的就是《狸猫换太子》，如果这样，上海京剧院整个光彩就要黯淡得多。这就是艺术家个人启动剧目的作用。

《曹操与杨修》成功的前提首先是有湖南岳阳的才子陈亚先的剧本做后盾。他受贬官文化的熏陶，始终觉得这个时代辜负了他，他怀才不遇，期待着被认知的机会。为什么湖南出领袖？就是湖南人有一种与生俱来的使命感，特别能忍。你看他平时不修边幅，可是他特别能做成大事。所以首先有陈亚先这么个人，又是个边缘人物、小人物，他向往着辉煌，向往着成功，向往着庙堂，向往着青史留名。这样一种生命诉求就寄托在《曹操与杨修》这个剧本上了。然后是又一轮独特的自我生命的解读，尚长荣虎落平阳，曾经居住在繁华的京城，后来随父亲迁居西安，流落西北，“文革”中父亲遭受了那样的不幸，桩桩件件都是痛苦的记忆。他下定决心，必须离开这儿，重振家族繁盛，同时实现自我的生命价值。因此，他也具有了一种等待爆发的内驱力。至于马科就更不用说了，他天生就是一大导演，可很少有人把他当作大导演，也的确排了很多戏都不像大导演，他总要寻找机会来完成这个名副其实的大导演的角色，于是遇到了这个戏。这三驾马车的相聚，可以说这三个人的生命力在这里都得到了淋漓尽致的挥洒。所以这出戏出来了，这三个人的代表作也就出来了。

代表作的完成是非常的艰难的。我以宁波的王锦文作为一个例子。王锦文以为自己不能演戏了，不适合演戏了，她自己也不想演戏了，她想转行。于是就到上海戏剧学院进修导演专业，准备将来做一名导演，给别人排一些戏。她在上海戏剧学院进修了两年，回去以后被提拔成宁波甬剧团的副团长。宁波甬剧团总共就三四十个人，因为第七届艺术节要在浙江举办，宁波要抓创作，所以就请我去协助。我说过我不可能轻易地进入一个地域，即使再有能耐的人，也不可能包打天下。

我所活动的范围还是在东南沿海一带，这是有原因的。我自己是苏北人，在苏北淮阴出生、长大，我做过六年淮剧演员，淮剧等于是我的母语，所以我能写淮剧，这是应该的。然后我调到上海越剧院，成为上海越剧院的职业编剧，在上海越剧院六年，我这个介入可谓深了吧，所以越剧我也能写，越剧所有流派我都能唱好几段。我从小在京剧样板戏的声音中长大，京剧又是国剧、是普通话，我们都能接受，我也可以写。然后我又写了昆曲，我在上海的朋友大多是昆剧演员，交情最深的也是昆剧演员，我们相处十年之久。他们有些戏我都是个义务的编辑，戏的过程我都参与。我就是不会去写，他们再动员我，再邀请我，我都不会去写。我

说，我走不进昆曲，走不进古代文人士大夫的境界，至少眼下不行。所以我在1998年决定给岳美缇写司马相如后，先签了协议，可一旦写的时候我觉得自己的准备还是不够，我进入不了那个氛围，把握不准这一剧种的神韵，这是一个无法言传的事情。但这事是我折腾出来的，我得替人家把这事做成，于是我跑到北京请郭启宏来写。等经历了《司马相如》这个戏以后，我觉得我找到点感觉了，才和张静娴合作了《班昭》。所以说一个剧种的气质不是很容易进入的。

甬剧的王锦文，她也称我为老师，也追逐我的作品十几年了，只要我的戏演出她一定要到上海来看。做了团长之后，她就把我的戏请到宁波去演，像《西楚霸王》、《班昭》等，剧团买单，她去拉赞助，让文化局长、各个院团的人都来看，她是在不断地推进宁波的现代化，完成对宁波戏剧界的一种启蒙。我觉得她这个小女人是有大追求的，她是零存整取，在存的时候你没有发觉，不知道她会有这个动机，做得滴水不漏，到了一定时候便水到渠成。所以，后来我为她写了这个《典妻》，很自然而然的。因为《典妻》需要文化修养，我就请曹其敬来搭了一套班子，最后这个角色由她来演，她完成了自己生命的一次飞跃，梅花奖啊、白玉兰奖啊，中国戏曲的奖项都拿了，从团长成了院长，成了浙江的“一方诸侯”。所以我在想，甬剧这么个三十几号人的剧团都能做成的事，我们在座的谁做不成啊？一定能做成。

寻找人物自身的生命特质

代表作不管成就了多少作家、导演、舞台美术家、作曲家，可是最后都要凝聚在主要演员身上，通过主要演员可视的形象，可听的唱腔，可以感受到的流动的美感，然后载入到人的记忆里。就像我们想到《红灯记》首先想到的是李玉和，想到的是李铁梅、李奶奶这些形象，然后编剧是谁，导演是谁，差不多就得翻资料了。这就是中国戏曲，演员可以通过演一出戏获得不可替代的艺术地位，编剧要通过若干出戏来完成作为一个剧作家的影响，比如提到曹禺，我们会想到《雷雨》、《日出》、《原野》等一系列作品，如果别人跟你介绍这是某某戏的编剧，那就是戏已经超过作家的声望了，那就说明你作为一个剧作家的影响还没有完成。

那么演员就不同了，一出戏就完成了代表作。沈铁梅一出《金子》，韩再芬一出《徽州女人》，田蔓莎一出《死水微澜》，王锦文一出《典妻》就

完成了。而且演员也往往就那么一两出标志性的剧目。你看，严凤英就是《女驸马》、《天仙配》，《牛郎织女》已经是边缘了，然后严凤英的声腔，或者说后来黄梅戏主要旦角的声腔无不是从这里衍生的。因为她是又一次的建立，她是在之前的徽调、小调、民间歌曲等相结合的基础上创造了她自己的个性特征，在某种意义上是对黄梅戏剧种的新的建立。所以代表作一定是创造性的，而不是继承性的，就像《江姐》不可能成为张火丁的代表作，《梁祝》也不可能成为张火丁的代表作一样。因为他是继承性的，只有演出样式上的转换，没有对人物的，对历史的，对那种气质结合自身特征的又一次解读。

也许安平这个韩信真的演好了，真的演成功了，也许就是独一无二的。当然这有待进一步的研究，这个戏不能到此就放下。以韩信为题材的戏，我觉得应该有时代的视角，这不仅是说目前唱的多了，去掉几句，重要的是这个时代的观众能看出韩信戏的意义或美感在哪里？也就是说目前还找不到韩信和这个时代的结合点，和这个时代的共鸣点，你如果给这出戏赋予和平统一的主题，那一定不是韩信。人文意识，让世界充满爱，我们从此结束斗争，死我一个人太平千万家，这一定不是韩信。韩信就是屈辱，就是轻信，就是太自以为是，“她（指吕后）敢杀我？不可能的事。”高祖在外面打仗，一个女人她敢杀我？于是他就大大咧咧地去应诏，吕后还真就杀了他。韩信就是屈辱，死于后宫妇人之手，对他来说太屈辱了，这才是韩信。

我反复强调要研究人物的生命特质。比如你给吴凤花写戏，你就要研究她的生命特质是什么？她像个小男生，给人一种吊儿郎当的感觉，漫不经心，心不在焉的感觉，她虽然声量很小，但是有一种张力，有一种冲劲，身上功夫也不错。吴凤花就是把她的生命特质张扬到了极致。绍兴小百花是个女子越剧团，人们总是认为要文戏武唱，所谓的“武戏”人们理解的又都是技术层面，只是技巧，而且走的又是京昆的路子。她怎么可能演得过昆剧中的男人呢？某个剧团她演得过，整个中国她演得过吗？而且在中国只有一个标准，大家都是按照这个标准来做的，她肯定不行。对武戏、对阳刚、对力量的理解更多的是生命气质。这是一种内在气质。

在研究完吴凤花以后你还要研究越国。越国，今天我们的理解是很秀美的，是江南清秀的女子，但当时它不是。越国是蛮荒之地，当时北方

中原开发了，而一直到魏晋，到唐朝甚至到了北宋，南方都是很蛮荒的，需要北方的士族、贵族通过向南方的迁徙，带来北方的文明。所以，史书记载句践时代的古越国是：断发文身，跣足楫行。留着长头发，身上文满刺青，因为南方气候比较温和，他要展示身体的美，跟北方的宽袍大袖不一样。跣足，就是赤着脚；楫行，就是驾着小船在水上走。想像一下，在细长的小舟上，扎着发带，露出满是文身的古铜色肌肤，撑着竹篙。这展现的是阴柔中的阳刚。古代的绍兴被称为会稽，而会稽被叫做“复仇之邦”，项羽起兵不是在山东，是在会稽，和他的叔叔项梁两人杀了会稽的太守，呼啸了八千江东子弟，这些江东子弟就是绍兴人、杭州人。直到南宋赵构偏安江南，迁到江南以后，那种岌岌可危，家国不保，始终提心吊胆的心理，才使越人变得更为内敛，加上江南秀美的山水，使得我们对江南的认识只剩下了阴柔。明净、轻柔的女性文化好像成了江南的印象，可是它的根脉是张扬，是凄厉，是充满生命的张力。浙江人知道女调、男调、绍剧、瓯剧、婺剧，就是梆子戏，比梆子戏还要惨烈，是高腔。这个就是它们的遗存，如果我们找不到这个，找不到演员的生命气质，找不到剧种的艺术神韵，地域的传统，我们就不会完成一部代表作。同时我们还要找到句践那场战争曾经爆发的时机，和我们这个时代的结合点，那这种作品就是大作品，一定会成功。

抓住社会转型的有利时机

中国社会的转型给各位提供了机遇，不是每一代演员都能遇到这样的社会转型期，但是大家是否意识到中国戏剧也在转型啊？如果意识到，抓住这个机遇，这个时候做事会事半功倍。你想，梅先生这一代之后，在相当长的一段时间内要启动一次转型是很难的。梅先生试图启动的转型是《穆桂英挂帅》，但是没有在他手上完成，为什么？他老人家的生命气质接不通那些人物，他的体态，他的趣味，都力不从心了，所以这部作品注定是在杨秋玲等中国戏曲学校第一届学生身上、注定是在新生代身上完成，因为这一批新生代的生命特质，和当时舞台艺术的审美特征相一致。当时的舞台艺术已经摆脱了简单的“角儿”，摆脱了以演员声腔艺术为第一标志，而进入舞台综合艺术的时期，它要求作品有文学内涵，梅先生这种“角儿”已经进入不了这种状态。他老人家就是再多活几年也是进不去的，所以梅先生的《穆桂英挂帅》只能留下两段唱腔，不可能留下一个完整的舞台格局，这个舞台格局一定要在《杨门女将》的综合

艺术中完成。

试想我们今天的京剧演员还去做梅先生时期的事，那你是不会成功的。我看中国京剧院里的好多大角儿们就是在做那种事，从他启动剧目那天起，我们就可以料定基本是白忙活。那么，今天来做《杨门女将》这种事是不是白忙活呢？也是白忙。因为那个时期转型已经完成了。与那次转型对应的，有上海的戏，比如《祥林嫂》、《红楼梦》、《梁祝》、《西厢记》等，有黄梅戏，如《女驸马》、《天仙配》，豫剧《花木兰》、《穆桂英挂帅》等。

所有的地方戏，这一剧种之所以能成为这一剧种都是在上世纪五六十年代完成了自己的一次建立、转型，这个转型就是从简陋的照明，简陋的表演，以角儿为中心，声腔为标志的时期，进入剧场艺术。我们所有的地方戏曲都进入了城市，至少也在地市级的城市，它才可以称为一个剧种。它们都是在上个世纪之初发轫，开始有了增长因素，甚至于在19世纪末，就已经有了增长因素，然后经过半个世纪左右的发展。这半个世纪左右的发展是中国戏曲进入剧场艺术的时期，然后在建国前后到五六十年代，中国地方戏曲的所有剧种就定型了。所以现在经常能看到建院50周年的戏，但改革开放以后，中国戏曲再一次进入了被解构、被超越的新的建立期。

所以我们再来看《徽州女人》，想想严凤英，她演不了。韩再芬演传统戏也许不是最好的，她第一年在上海演《徽州女人》是一票难求，第二年想趁热打铁演《女驸马》却是门可罗雀。在韩再芬身上几乎看不到严凤英的神韵，在《徽州女人》之前韩再芬演过大大小小几十个戏，她是中国拍戏曲电视剧最多的人，一个阶段，我们只要打开戏曲频道，就能看到韩再芬的面孔，她很早就出名了，可就是拿不下梅花奖，因为她没有自己的成功的代表作，或者说没有完成自己的代表作，直到《徽州女人》她才完成了自己的代表作。虽然在唱腔上，我们保留看法，但在她整体的气质上，是对黄梅戏的又一次建立。

我们现在看到的戏和以往的不同，在过去是不可能产生现在我们看的戏，因为剧场意识、表演艺术、声腔艺术包括观众的兴趣都有很大不同。所以文明经过几十年的积累，然后到了另一个时期，完成了一个转型，而这次我们所面对的转型，是中国面向现代化的转型。我提出“都市戏剧”这一概念的时候经常会被曲解，有人就认为我是不要为农民服务，

是要放弃农村。其实在同一时间，中南海里的人和边远地区（新疆、西藏）的人是一样的，只要他家有电视机，他们接受的是同一个信息。今天我们城里孩子的墙上贴着周杰伦、孙燕姿这些明星的照片，难道农村的孩子就会去贴郭兰英他们的，不可能啊，他们贴的也是周杰伦、孙燕姿。信息时代带给我们的是在同一时间把信息辐射到世界各个角落。以前是什么？当巴黎时装周发布的时候，可能第二年它才会进入香港，第三年才进入上海，第四年到达南京、杭州、成都，第五年、第六年经过几轮淘汰了恐怕县城里才开始模仿。可是今天不同了，巴黎时装周当天发布的时候，上海已经上市了，不但上海已经上市，南京各大商场也已上市，郑州、济南也是同样。以中国、世界的中心城市的时尚为特征，所以检验现代化最重要的标志就是城市化的程度。美国达到 72%，日本达到 86%，中国现在也达到百分之三十几，城市化是整个人类文明的一个必然进程，必然选择。

依托在这个历史过程当中的中国艺术不可能抽离出来，我们要把职业精神、职业道德和艺术本身发展的规律区别开来。在相当长的时间内，农民是不可能走进都市的剧场，在这个时候，他们还保留着对过去表演形态的欣赏，我们应该最大限度地去满足他们。但是，作为当代有使命感、有责任心的艺术家，我们必须要意识到舞台艺术也要随着时代的发展而发展。尽管在一定的时期内，我们还有延续性，比如上海京剧院也好，重庆川剧院也好，都有双休日场，在星期天下午演出一些只要 5 元、10 元、20 元一张票的传统戏，我们还要保持这种做法，有些人就是喜欢老戏，我们要满足他们。但是，我们要清醒地意识到我们这个剧种、这个艺术要想与时俱进，继续发展下去，必须关注时代的变革、时代的发展。今天，中国社会进入了又一个转型期，它的特征是什么呢？与其说是借鉴、开拓、吸纳、解构、突破更不如说是回归，是新一轮的对传统的再寻找、再提纯、再打磨、再建立。

你们看，所有的地方戏都这样，随着它从乡间逐渐进入中等城市，进入大城市，它原来的东西越来越适应城市了，原来地方戏身上的特色越来越淡化，久而久之剧种间的区别就不明显了。所以，当走到一定阶段的时候，我们需要回过头来找补一下。这种回过头来不是简单地回归，不是回归到简陋、粗糙。它是在承认现代剧场、现代审美观念，娴熟地运用了现代剧场的设施、技术的基础上更加强调自己的个性。

那么，什么是你的个性？什么是你的特质呢？比如昨天晚上我们看到的重庆川剧院的一台折子戏演出，我们是否觉得它对传统的继承更到位呢？看这台折子戏和京剧不一样，我们看见舞台上的吊角楼，这是重庆特有的街道建筑，是在现代剧场当中重现过去市镇的特色。在舞台上你看到的是一种市镇风情，但这种风情又是经过提纯、唯美、工艺化之后变得更干净、更纯粹的一种艺术样式。昨天的演出他们把乐队放到舞台上，很自信、很大方地把以往在幕后的“帮腔”都穿帮给观众看了，在对乐队的使用上，也不是整个“中交”都搬上，那是上世纪六十年代的做法了。今天是回归，单纯的音乐，尽可能地不用西洋音乐，然后在剧目选择上尽可能使用川剧特有的东西。所以我们这种转型需要你进行再提纯、再创造，然后完成自己的现代作品，完成你的代表作品。

创造你以一当十的代表作

我们要走出梅兰芳，走出常香玉，走出袁雪芬，但我们走出的前提是，首先要走进，我们要了解他们的特点和优势是什么，他们的这些特点和优势我们要继承，但并不满足于此。现在好多演员，特别是京剧演员，活脱脱就是一个留声机，靠几口唱混遍天下，春节混上电视台唱四句头，或是一个联唱唱一句头，还很满足。我们可以有这种东西，但不能得意于这种东西。所以往往地方戏演员要比京剧演员更有进取心，因为没有多少既得利益可以享用。你今天可能没感觉到忧患，但忧患可能一夜之间就到来。我觉得任何一个演员，尤其在他艺术生涯的风华时节如果太多地沉溺于前人的创造，太多地满足于对前人的复制，太多地自得于为固定的观众群所拥戴，这个演员其实是在很愚昧地消耗着自己宝贵的艺术资源，甚至是消耗着自己的生命。

所以我们到了这个坎儿上，到了能够进入中国戏曲学院研究生班来学习，已经是一种标志，这种标志就是你的双肩可以承担起你的剧团、你的剧种复兴的重任，或者说大家寄希望于你们担起这个重任。我想研究生班的学生毕业后，大致可能走这样三种路。

一种是当角儿。因为各位已经是角儿了，角儿的特征是什么？主要是以继承为主，是比较优秀的传人。他继承了前辈固定的观众群，然后在此观众群中受到拥戴，他们比较注重内在修养，比较清高，他们是比较纯粹地延续传统的生命活体，这类人是可以让我们肃然起敬的。但他的局限性也在这里，他没有开拓性，他是把自己生命存在的过程仅仅作为

需要全本请访问 www.ertongbook.com