

中国戏剧经典作品赏析

郭 涤 主编



高等教育出版社

中国戏剧经典作品赏析

郭 滌 主编

高等教育出版社

内容简介

本书以时间为经,以作品为纬,以点带面,精选中国戏剧(戏曲、话剧)史中的经典作品,从戏剧文学赏析的角度,以“剧情脉络”、“剧作家小传”、“剧作赏析”为体例,分别对每部剧作的结构编排、语言风格、悬念冲突、情境设置、剧作特色等予以介绍和评析。

本书分析得当,语言平实但不失理论深度。作为一本引导读者接触、领略和欣赏中国戏剧经典作品的入门读本,能帮助戏剧专业初学者、非戏剧专业的大学生和业余戏剧爱好者在阅读剧本时获得启发,从而使他们能更为全面地鉴赏戏剧作品。

本书适用范围广泛,除可作为师范本、专科和普通高等院校教材外,还可为爱好中国戏剧的广大社会读者参考选用。

图书在版编目(CIP)数据

中国戏剧经典作品赏析/郭涤主编. —北京:高等教育出版社,2005.1

ISBN 7-04-016389-6

I. 中... II. 郭... III. 戏剧文学—文学欣赏—中国 IV. I207.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 000749 号

策划编辑 张江艺
版式设计 王艳红

责任编辑 张江艺
责任校对 胡晓琪

封面设计 王 隼
责任印制 朱学忠

出版发行 高等教育出版社
社 址 北京市西城区德外大街 4 号
邮政编码 100011
总 机 010-58581000
经 销 北京蓝色畅想图书发行有限公司
印 刷 北京鑫海金澳胶印有限公司

购书热线 010-58581118
免费咨询 800-810-0598
网 址 <http://www.hep.edu.cn>
<http://www.hep.com.cn>
网上订购 <http://www.landaco.com>
<http://www.landaco.com.cn>

开 本 787×960 1/16
印 张 16.5
字 数 310 000

版 次 2005 年 1 月第 1 版
印 次 2005 年 1 月第 1 次印刷
定 价 20.90 元

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题,请到所购图书销售部门联系调换。

版权所有 侵权必究

物料号 16389-00

前言

中国戏剧的历史十分悠久，远溯秦、汉、隋、唐，近考宋、元、明、清，自古典戏曲一直到现代话剧，其艺术传统源远流长。而戏剧文学剧本则是其中的重要组成部分，也是中国文学宝库里的无价珍品。在中国戏剧文学史上，涌现出了一大批的著名作家和优秀作品，他们以非凡的文学成就为中国乃至世界戏剧文学艺术的繁荣发展做出了突出的贡献。大戏剧家关汉卿一生著作 60 多个剧本，是举世公认的中国戏剧文学作家第一人，他的许多作品成为中国文学史上的经典；元代杂剧《赵氏孤儿大报仇》早在 18 世纪就被翻译成法语、英语，远播海外，并且至今还为现代戏剧艺术实践提供着灵感；而《西厢记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》、《雷雨》、《茶馆》等也都是中国人耳熟能详、家喻户晓的杰出剧作。

戏剧是一面艺术的镜子，社会生活之风貌，世道人情之变幻，鼎故革新，恩爱情仇无不于戏剧舞台上得到逼真的再现。戏剧和戏剧文学的艺术魅力也感动着观众与读者领悟人生，乃至成为启发人们从事文学创作之动力。

当然，剧本是为舞台演出服务的，戏剧文学塑造人物、刻画性格、结构情节也自有其专门的手段，其中妙处亦须读者具备一定的欣赏能力方能领会。而对于不甚了解个中三味的读者来说，这一点可能或多或少地影响了他们的阅读兴趣。

因此，为了非戏剧专业的大学生和业余戏剧爱好者能够更为全面地赏鉴戏剧作品的艺术价值，我们选取了一部分优秀的中国古典戏曲和现代话剧作品，就作品情节、作家情况和艺术特点等方面进行了概括性的介绍与分析，意在使非专业读者在阅读剧本时获得一些启发，以起引导之效用。

需要说明的是，中国的古今优秀戏剧作家和作品数量庞大，本书所选作品仅为其中较有代表性的一部分，篇幅有限，举其一不能反其三，择其偏难以概其全，这是希望读者予以见谅的。

本书的撰述者都是从事戏剧文学专业方面学习和研究的人员，虽然他们都有着专业的学习经历和对所分析作品较为深入的了解，但从纯专业的角度看，

文中存在一些问题是不难以避免的。我们衷心希望广大读者和专家们给我们提出宝贵意见，斧正纠偏，以利于我们在今后的工作中得到改进。

郭 洙

2004 年 12 月

目 录

古代部分

1

关汉卿：《感天动地窦娥冤》	(3)
关汉卿：《赵盼儿风月救风尘》	(8)
杨显之：《临江驿潇湘秋雨》	(12)
白 朴：《唐明皇秋夜梧桐雨》	(17)
李文蔚：《同乐院燕青博鱼》	(21)
马致远：《破幽梦孤雁汉宫秋》	(27)
无名氏：《包待制陈州粳米》	(33)
石君宝：《鲁大夫秋胡戏妻》	(38)
李好古：《沙门岛张生煮海》	(43)
王实甫：《崔莺莺待月西厢记》	(48)
康进之：《梁山泊李逵负荆》	(54)
纪君祥：《赵氏孤儿大报仇》	(59)
尚仲贤：《洞庭湖柳毅传书》	(64)
郑光祖：《迷青琐倩女离魂》	(69)
高 明：《琵琶记》	(73)
周朝俊：《红梅记》	(79)
施 惠：《拜月亭记》(《幽闺记》)	(84)
柯丹邱：《荆钗记》	(90)
无名氏：《刘知远白兔记》	(94)
徐 暹：《杀狗记》	(100)
徐 渭：《四声猿》	(105)
汤显祖：《牡丹亭》	(110)
高 濂：《玉簪记》	(115)
徐 霖：《绣襦记》	(119)
李开先：《宝剑记》	(124)
梁辰鱼：《浣纱记》	(128)

张凤翼：《红拂记》	(133)
李 玉：《清忠谱》	(139)
阮大铖：《燕子笺》	(144)
朱 瞻：《十五贯》	(149)
李 渔：《风筝误》	(153)
洪 昇：《长生殿》	(158)
孔尚任：《桃花扇》	(162)
方成培：《雷峰塔》	(166)

现当代部分

171

丁西林：《三块钱国币》	(173)
曹 禺：《雷雨》	(179)
曹 禺：《日出》	(185)
曹 禺：《北京人》	(193)
老 舍：《茶馆》	(198)
郭沫若：《屈原》	(203)
田 汉：《丽人行》	(208)
夏 衍：《上海屋檐下》	(213)
胡 可：《槐树庄》	(219)
吴祖光：《风雪夜归人》	(225)
锦 云：《狗儿爷涅槃》	(231)
陈子度等：《桑树坪纪事》	(237)
李龙云：《洒满月光的荒原》	(243)
杨利民：《大荒野》	(248)
何冀平：《天下第一楼》	(253)

古代部分



关汉卿：《感天动地窦娥冤》^①

剧情脉络

穷秀才窦天章欠蔡婆本利共 40 两银子，因无钱偿还，又想再借钱去参加科举考试，便把自己 7 岁的女儿端云卖给了蔡婆当童养媳。蔡婆给端云改名做窦娥，10 年后让她与自己的儿子成了亲。可不到两年，蔡婆的儿子病死了，婆媳俩孤苦相依。一日，蔡婆到城外找赛卢医收账，赛卢医把她骗到郊外想勒死她，正好张驴儿父子经过，吓跑了赛卢医，救下蔡婆。他们听蔡婆说家中只有她和媳妇两个人孀居，便要父子配婆媳。蔡婆不肯，张驴儿就要勒死她。无奈之下，蔡婆只得将他们带回家。窦娥听说了事情的经过，指责婆婆的不是，还臭骂了张驴儿父子。蔡婆左右为难，只好先留张驴儿父子住在家中，希望能慢慢劝得窦娥答应。张驴儿心中不悦，想趁蔡婆生病的时候害死她，然后逼窦娥成亲。他去找赛卢医买毒药，赛卢医不肯卖。张驴儿威胁他要把他的罪行告官，赛卢医为了自保，把毒药卖给了他。蔡婆要喝羊肚汤，窦娥做好端来，张驴儿说少盐醋，让窦娥去拿，自己趁机把毒药放进汤里。可蔡婆突然作呕不吃了，张老吃了，被毒死了。张驴儿赖说是窦娥毒死了他爹，问她是要官休还是私休，想逼窦娥嫁给他。窦娥情愿跟他同去见官。公堂上，太守不听窦娥之词，拷打窦娥，窦娥据理不服。等要打蔡婆的时候，她才为保护婆婆招了供，被打入死囚牢里。第二天，窦娥被押赴法场，她恳求公差走后巷，以免婆婆看见伤心。在刑场上，窦娥责问天地，发下三桩誓愿——血溅白练、六月飞雪、三年亢旱——之后含冤而死。她的誓愿也都离奇地一一应验。窦天章作了官，奉命到处审查案情，正好来到楚州。他本来不想看已经完结的案子，可窦娥的魂魄三次灭灯火，把案卷重新放在他面前，父女这才相认。窦天章升堂重审女儿的冤案，窦娥的魂魄亲自与张驴儿对质，官差还抓来了赛卢医，张驴儿哑口无言。窦天章为女儿洗脱了不白之冤，处死了张驴儿，并受女儿的嘱托，把蔡婆赡养在家中。

剧作家小传

关汉卿是伟大的元代戏剧家。关于他的生平史料很少，我们只能通过现有

^① 简称《窦娥冤》。

的一些片段材料大致了解到他的情况的一些轮廓。根据《录鬼簿》所载：“大都人，太医院尹，号已斋叟。”《析津志》记载：“关一斋，字汉卿，燕人。生而倜傥，博学能文，滑稽多智，蕴藉风流，为一时之冠。是时文翰晦盲，不能独振，淹于辞章者，久矣。”关于他的籍贯，现有多种不同的说法，以大都人为通行。

关汉卿确凿的生卒年月现已无从考证，但据史料推断，他大约生于金末或元太宗时期，即1230年前后，不会早于1210年。卒年大致不会晚于1300年。《录鬼簿》将关汉卿列于“前辈才人”56人之首。明初贾仲明在《录鬼簿》吊词中说，关汉卿“驱梨园领袖，总编修师首，捻杂剧班头”，可以看出他在元初剧坛上的崇高地位。他被公认为元代最多产的戏剧家。

关汉卿不仅有着超群的文学素养，而且由于他长期活动于勾栏瓦肆之中，具有丰富的舞台经验。明人臧晋叔在《元曲选序》中指出，关汉卿“躬践排场，面傅粉墨，以为我家生活，偶倡优而不辞”。他和当时的一些著名演员也有交往，特别是朱帘秀。另外，他对民间语言和民间艺术也都非常熟悉。这些都为他的创作打下了坚实的基础。他一生创作了65种杂剧，现存的尚有18种：《窦娥冤》、《救风尘》、《单刀会》、《调风月》、《哭存孝》、《蝴蝶梦》、《金线池》、《谢天香》、《望江亭》、《玉镜台》、《拜月亭》、《鲁斋郎》、《裴度还带》、《陈母教子》、《西蜀梦》、《五侯宴》、《单鞭夺槊》、《绯衣梦》。其中，以《窦娥冤》和《救风尘》为最优秀的代表。

剧作赏析

谈到《窦娥冤》，必须把它放进当时的历史背景中去谈。它之所以能成为中国戏剧史上最伟大的悲剧，是与当时的历史背景分不开的。

元朝是中国历史的一个分水岭。在元以前，国家一直是由汉民族统治的，尽管也曾有过分崩离析的局面，也有外族入侵并建立局部政权的局势，但总体来说，国家政权依然掌握在汉民族手中，直到宋朝。

宋朝之后，蒙古族逐渐地建立起完整的政权，统一了中国，但在经济和文化上，他们还处于比较落后的状态。为了自保，防止比他们进步的汉民族的反抗，他们采取了极其残酷的种族压迫政策，当时的民族矛盾十分尖锐。所有地方行政长官都由蒙古人或早已归顺于蒙古的色目人所担任，而这些人对中国的律令是不甚了解的，李行道《灰阑记》里郑州太守苏顺的自述，就是很好的明证：“虽则居官，律令不晓，但要白银，官司便了。”还有《窦娥冤》中楚州太守桃杌的丑态：

（净扮孤引祗候上诗云）我做官人胜别人，告状来的要金银。若是上司当刷卷，在家推病不出门。下官楚州太守桃杌是也。今早升庭坐衙，左右喝

攥厢。(祇候吆喝科)(张驴儿拖正旦卜儿上云)告状!告状!(祇候云)拿过来。(做跪见,孤亦跪科云)请起!(祇候云)相公,他是告状的,怎生跪着他?(孤云)你不知道,但来告状的就是我的衣食父母!

窦娥诉说自己的冤情,这个糊涂官既然以为窦娥是在狡辩,还说:

人是贱虫,不打不招。左右,与我选大棍子打着。

在这样的社会情况下,张驴儿是很明白其中的关节的,一出事,他就立刻问窦娥是要官休还是私休,因为他很有把握,官府一定是会偏向于他的。官府的脑子里根本没有所谓的法律,也分不清是非曲直,只知道勒索威逼、毒打逼供。在这样的社会背景下,窦娥的冤案就是必然的,窦娥的冤案也就是当时社会所有冤案的典型代表。为什么这么说,这就要从窦娥的身世来看。窦娥3岁丧母,7岁被父亲卖给债主蔡婆做童养媳,终于盼到成了亲,可不到两年,丈夫又死了,与守寡多年的年迈的婆婆相依为命。窦娥的命运可以说是极其悲惨的了,可就是她这么一个对社会、对其他人物不成任何威胁的可怜女子,最终却落得个屈死的下场。因此她的冤案是典型的代表。

刚才我们结合历史背景简单地谈了一下窦娥冤案的必然性,现在我们来看看它的偶然性。作者在第一折设置了一个意外事件,就是蔡婆去找赛卢医要债,赛卢医赖账而起起了杀人之心。张驴儿父子偶然经过,救了蔡婆,然后要挟蔡婆让她婆媳二人嫁给他父子二人。这是引起全戏矛盾纠葛的导火线,正是这个偶然因素的介入,才导致窦娥悲剧的产生,所以我们说窦娥的悲剧也是具有偶然性的。综上,它是偶然与必然相结合的结果。

从全篇的结构上看,《窦娥冤》这个作品是相当严谨的。它完全遵照元曲四折一楔子的文学结构体制。在楔子里交代了全剧的前提事件及主要人物介绍,而后的四折则严格遵从事件的开端、发展、高潮和结局来安排构建。第一折,就如上个段落提到过的,作者设置了一个意外事件,由它来引发下面剧情的发展,正是这个关键性事件引起了全剧的波澜。窦娥的坚强性格也在这里得到了第一次体现,她听说了张驴儿父子的强霸意图,怒从心起,一面埋怨婆婆的软弱妥协,一面不理张驴儿的可恶嘴脸,怒目以对:

则被你坑杀人燕侣莺俦,婆婆也,你岂不知羞,俺公公撞府冲州,争挫的铜斗儿家缘百事有。想着俺公公置就,怎忍教张驴儿情受。(张驴儿做扯正旦拜科,正旦推跌科,唱)兀的不是俺没丈夫的下场头。

但窦娥的反抗没有得到蔡婆的支持,蔡婆将张驴儿父子留在家中住下,使得矛盾冲突继续向下发展。第二折是冲突激化的发展过程。张驴儿见窦娥态度强硬,始终不肯顺从自己,便起了歹心,想用毒药害死蔡婆,使窦娥孤立无援,自己再乘虚而入,但意外地将自己父亲毒死。他威逼窦娥嫁给他了事,可窦娥情愿跟他去见官。这是窦娥反抗精神的第二次体现。在官府的重刑下,窦娥身受苦难:

[感皇恩]呀,是谁人唱叫扬疾,不由我不魄散魂飞。恰消停,才苏醒,又昏迷。捱千般打拷,万般凌逼。一杖下,一道血,一层皮。

即便是如此,她也毫不屈服,坚持自己的清白。可当重刑威胁到婆婆的时候,她善良地屈认了杀人的罪名。黑暗昏庸的官府,就这样把窦娥打入了死囚,等待处以极刑。到了第三折,窦娥的悲剧发展到了顶点,这也是全剧最精彩的部分。窦娥在被押赴刑场的时候,发出了生命的悲鸣,对天地的控诉:

[正宫端正好]没来由犯王法,不提防遭刑宪,叫声屈动地惊天,顷刻间游魂先赴森罗殿,怎不将天地也生埋怨。

[滚绣球]有日月朝暮悬,有鬼神掌着生死权。天地也,只合把清浊分辨,可怎生糊涂盗跖颜渊。为善的受贫穷更命短,造恶的享富贵又寿延。天地也,做得个怕硬欺软,却原来也这般顺水推船。地也,你不分好歹何为地;天也,你错勘贤愚枉做天。哎,只落得两泪涟涟。

窦娥的呼喊是很有层次的,先是道出了天与地的职责所在,就应当“把清浊分辨”。可自己的遭遇又证明了天与地的糊涂、好坏不分,进而指责天地的“怕硬欺软”、“顺水推船”,表明自己对天地的失望。紧接着,一腔怒气一下涌出,咒骂天地,“地也,你不分好歹何为地;天也,你错勘贤愚枉做天。”最后,面对自己无法改变的命运,也只能发出无力的感叹,“哎,只落得两泪涟涟”。可尽管如此,她还是在临刑前许下了三桩无头愿,血溅白练、六月飞雪、亢旱三年,以求天地显灵,证明自己蒙受了不白之冤。她的愿望也终于感动了上天,一一得到了实现。第四折,是全剧的结局。窦天章作了官,与女儿的魂魄相见,替女儿洗脱了冤屈,张驴儿受到了应有的惩罚。这样紧密的结构,在中国古典戏剧剧中实在是不多见的。

《窦娥冤》这部作品,结构严谨、人物丰满、曲文优美,这许多的优点,在上面我们已经简略地阐述了。最后,我们再来谈一下这部现实主义悲剧中的浪漫色彩。它主要体现在两个地方:第一,窦娥许的那三桩无头愿,血溅白练、六月飞雪、亢旱三年。这些在现实生活中是不可能实现的,可在剧中作者安排它们都实

现了。读者不会感觉到虚假,因为这是符合读者愿望的。窦娥的死带给人们的震撼是很强烈的,大家都为她天大的冤屈鸣不平,可谁也无法帮助窦娥,唯一的希望就是上天能感受到她的冲天怨气,能在她死后证明她的清白。当窦娥的血真的全都飞在了白练上,漫天的六月雪掩盖了她的尸首,楚州大地三年亢旱,相信读者们都会露出会心的微笑,激动的心情也能得到些许的平静和安慰。因此,这种不现实就是带有浪漫色彩的现实。第二,就是全剧的结局,窦天章做官,为女儿主持公道,窦娥的冤魂上公堂与张驴儿对质,最终奇冤得以昭雪。这在现实生活中也是无稽之谈,甚至有人认为对于悲剧的结构来说这一段是不必要的。其实不然,在当时黑暗的社会环境下,百姓们处于水深火热之中,这样的冤案数不胜数,必须给他们希望。作者借助于超自然的力量来平息人们心中的苦怨,让虚妄的鬼魂来为他们伸冤。从另一个角度来说,活生生的人要依托鬼魂来找到出路,这是更深层次的悲剧。所以,这一段是很有必要的,是很有力的悲剧结局。同时,它也很具有浓烈的浪漫色彩。

(杨丹若)



关汉卿：《赵盼儿风月救风尘》^①

剧情脉络

歌妓宋引章与官宦子弟周舍相好了多年，宋引章看周舍很知重自己，便答应嫁给他。安秀实也曾与宋引章交好，昔日宋引章也答应嫁给他，可现在宋引章突然与周舍成亲，他心中不服，求宋引章的姐妹赵盼儿为自己说情，赵盼儿深知妓女的苦楚，劝宋引章不要被周舍的甜言蜜语所骗，以免将来后悔莫及。怎奈宋引章心意已决，根本听不进去，还说就算以后真吃了苦头也一人承担。赵盼儿骂了周舍一通，转身离去。周舍把宋引章娶回郑州家中，一路上，宋引章在轿子里赤条精光地打滚，回到家中又不会缝被子，还把自己和邻居王婆婆缝在了被子里。周舍对她十分不满，终日打骂宋引章，却不肯休了她。宋引章实在是熬不住，只好写信向赵盼儿和妈妈求救。她妈妈收到信，干着急没办法，便来求赵盼儿帮忙。赵盼儿让人先捎信给宋引章，通好计谋。然后把自己打扮得花枝招展，置备了酒、羊和红定，来郑州找周舍。她先在一家小店住下，让店小二去把周舍找来。这家店就是周舍出钱开的，目的是让店小二给他留意南来北往的美女。周舍一听说有个绝色的美女要见他，便飞奔前来。赵盼儿说自己这回来是打算和他成亲的，还说当日抢白他是因为吃宋引章的醋。周舍心中很是欢喜。他们二人说话的时候，宋引章还特地赶来假装吃醋地吵闹了一番，被周舍赶走了。赵盼儿跟周舍说要他休妻，周舍多了一个心眼儿，怕自己两头落空，便逼赵盼儿发个毒誓。赵盼儿就依着他发了誓，他这才放心。周舍让人去准备酒、羊和红定，赵盼儿说自己都已经准备好了。周舍高高兴兴地回家休妻，给宋引章一纸休书，宋引章还假装不肯走，周舍把她赶了出去。等周舍再回小店接赵盼儿的时候，人已经走了。周舍赶紧去追。赵盼儿在路上偷偷换走了宋引章的休书，周舍赶到，骗宋引章说自己在休书上只按了四个指印，不能生效。宋引章拿出来看，被周舍一把抢过去咬碎了。赵盼儿这才说自己手里的才是真正的休书。周舍责骂赵盼儿违背誓言，还说她已经受了自己的聘礼，就是自己的妻子了。赵盼儿提醒他说那些东西都是自己准备的，还说誓言根本是胡说的。周舍气急败坏，拉她们去见官。在公堂上，赵盼儿一一反驳了周舍的控诉，说宋引章早就和安秀实定下了亲事，是

^① 简称《救风尘》。

周舍抢亲，她还找来了安秀实作证。李大人判周舍杖责六十，把宋引章还给了安秀实。

剧作赏析

《救风尘》是关汉卿另一部代表作，同《窦娥冤》相反，这是一出喜剧。主人公是关汉卿擅长描写的风尘女子。在这部戏里，作者借赵盼儿的嘴，道出了妓女的辛酸和凄凉，语言深刻到位，表达了作者对妓女们深切的同情，同时也成功地塑造了成熟老到的妓女赵盼儿的形象。

赵盼儿的形象在戏曲史上也是寥寥无几的，她语言犀利、眼光深邃、头脑机敏、胆色过人、心地善良，这在妓女中是不多见的。她的性格外刚内柔，面对纨绔子弟，她很有自己的主见，不会掉入他们的美丽陷阱；而独处的时候，内心对爱情的渴望却非常细腻。她有丰富的生活经验，多年来也看到其他姐妹的悲惨教训，所以可以清醒地认识身为妓女的悲哀。正是由于在风月场中混迹多年，对倡妓们的生活了如指掌，关汉卿才能塑造出这么生动、丰满的赵盼儿的形象。下面，咱们从具体的几段曲词中来分析一下赵盼儿这一人物形象。

[油葫芦]姻缘簿全凭我共你，谁不待拣个称意的，他每都拣来拣去百千回。待嫁一个老实的，又怕尽世儿难成对；待嫁一个聪俊的，又怕半路里轻抛弃。遮莫向狗溺处藏，遮莫向牛屎里堆，忽地便吃了一个合扑地，那时节睁着眼怨他谁。

[商调集贤宾]咱这几年来待嫁人心事有，听的道谁揭债谁买休，他每待强巴劫深宅大院，怎知道摧折了舞榭歌楼。一个个眼张狂似漏了网的游鱼，一个个嘴廋都似跌了弹的斑鸠。御园中可不道是栽路柳，好人家怎容得这等倡优。他每初时间有些实意，临老也没回头。

从这一段可以看出，赵盼儿心中虽然也有对婚姻的渴望，“谁不待拣个称意的”，她也明白做妓女不是长久之计，始终是要嫁人的。可她更知道身为妓女，择偶相当困难，高不成低不就，无论是老实人还是聪俊人，选了谁都会有担心，只不过担心的内容不一样，到底都不会如意的。她认为那些个想攀高枝儿的妓女们更是天真，不想想自己是下贱的“路柳”，又不是高贵的名花，怎么能挤进上等御园中呢？到头来，也只是突然摧折了自己的青春。宋引章就是这样的人，她瞧不起贫寒的安秀实，不想跟着安秀实受苦，一心要嫁个好人家，还说“我嫁给安秀才呵，一对儿好打莲花落”。赵盼儿之所以劝宋引章不要嫁给周舍，就是因为她早已看透了像周舍这样的官宦子弟，是不可能真心实意地对待宋引章的，宋引章早晚都会吃亏。虽然她也不认为嫁给安秀实就很理想，但最起码安秀实比周舍要

安全可靠得多。事情果然不出赵盼儿所料，宋引章为自己的糊涂付出了代价，嫁给周舍后，不但没有过上她理想中的幸福生活，反而被周舍朝打暮骂，受尽折磨。赵盼儿本不愿帮她，埋怨她当时不听自己的话，还不领自己的一番好意，可内心的善良使得她又不能见死不救。她聪明地布了一个局，利用自己的美色去诱惑周舍，救宋引章脱身。作者在这里的描写，很符合人物的身份：

我到那里三言两句，肯写休书万事俱休；若是不肯写休书，我将他掐一掐，拈一拈，搂一搂，抱一抱，着那厮通身酥、遍体麻，将他鼻凹儿抹上一块砂糖，着那厮舔又舔不着，吃又吃不着。赚得那厮写了休书，引章将的休书来淹的撇了我这里出了门儿（唱）可不是一场风月我着那汉一时休。

这样的话出自老练泼辣的妓女口中，真是再合适不过了。赵盼儿很清楚怎么对付像周舍这样的浪荡子弟，也懂得如何运用自己的美色，知己知彼，她怎么可能赢不了呢？当然，关汉卿笔下的周舍也不是个傻子，他可是“酒肉场中三十载，花星整照二十年”这么个风月场中的老手，这样的设置才会使矛盾冲突激烈，戏好看，给赵盼儿一个强有力的对手，才更能显出赵盼儿的机智。周舍听赵盼儿说要他休了宋引章，他立刻起了戒心：

且慢着，那个妇人是我平日间打怕的，若与了一纸休书，那妇人就一道烟去了，这婆娘她若是不嫁我呵，可不弄的尖担两头脱？休的造次，把这婆娘摇撼的实着。

尽管他想到了，但他始终不是赵盼儿的对手，赵盼儿自己准备了定亲用的羊、酒和红定，并以其人之道还置其人之身，依着他发了个空头誓，而且事先还教了宋引章，让她拿了休书之后别急着走，假意地纠缠一下，免除周舍的疑心，周舍果然掉进了圈套。可这还不算完，周舍追上她们，从宋引章手里骗过来了“休书”，可那“休书”是假的。赵盼儿早就想到了，之前就把休书换到了自己的手里。周舍彻彻底底地失败了，还不肯死心，说赵盼儿已经发过誓了，赵盼儿则轻描淡写地说：

[庆东原]……遍花街请到倡家女，那一个不对着明香宝烛，那一个不指着皇天后土，那一个不赌着鬼戮神诛。若信这咒盟言，早死的绝门户。

赵盼儿以自己特有的优势，轻而易举地击败了风月老手周舍。

之所以说《救风尘》是出喜剧，在于本戏节奏活泼明快、语言诙谐幽默、结局

大快人心。赵盼儿的唱词直率而犀利，总是能一语点中要害，虽然其间有道不尽的辛酸，但给我们的感觉是干脆利落、极具讽刺性的，节奏感很强。宋引章这个人物是最具喜剧效果的，她既是作者同情的对象，也是作者讽刺的对象。她在嫁到周舍家的路上，在花轿里脱得赤条精光地打滚；嫁过去之后，又不会缝被子。作者在此处设置的情景非常有趣。周舍进门发现家里没人，只见床上的被子里隆起了很高的包，然后听见宋引章在被子里叫，周舍很生气，想拿着棍子打她，可宋引章说打了自己没关系，可千万别误伤了邻居王婆婆，她把别人也一起缝到被子里了。这样的情节虽说是生活的夸张，但配上生活化的语言，让人觉得它就是真实的，而且让人乐不可支。结局是赵盼儿——一个地位身份卑贱的妓女，巧用妙计打败了官宦子弟周舍，这是符合观众愿望的喜剧式的结局。《救风尘》中的语言朴实通俗，看上去就像是生活中直接摘取而来，达到了返璞归真的境界。看似通俗的曲文，其中却蕴涵着作者丰富的人生体验和深刻的道理；其中看似幽默调笑的一字一句，都包含着作者内心无限的辛酸和同情，很值得我们去慢慢推敲，细细领会。

（杨丹若）



杨显之：《临江驿潇湘秋夜雨》^①

剧情脉络

谏议大夫张天觉因秉性忠直，累谏不从，被朝廷谪往江州，他带着女儿张翠鸾离开朝门，行至淮河渡边时，风浪陡作，打翻船只，父女落水失散。张翠鸾被排岸司救起，在河边遇到渔翁崔文远。崔文远见她是宦家之女便认做义女，收留至家。

崔文远的侄儿崔通十年苦读，途经淮河，上朝应取。崔文远让义女见过崔通，翠鸾含羞施礼，心生情愫，崔文远见侄儿聪慧风流，做媒将淑女配与才子，令二人行过夫妻之礼。翠鸾担心他日后负心，背新忘旧，崔通指日为誓，别妻赴考。

擢过试题，崔通名位卷端，又复试折桂，司考官欲招他为婿，崔通私下揣度，谎称未婚，另娶司考官的女儿，携妻赴任。崔文远父女得知崔通已擢秦川县令，却久不见音信。无奈，翠鸾冒着秋风败叶，徒步千里寻夫。新妻见到张翠鸾后醋意大发，崔通更是翻脸不认，还诬陷张翠鸾为偷盗在逃的女奴，将她痛打一顿，在脸上刺了逃奴二字，发配往沙门岛，并嘱咐解官在途中杀掉张翠鸾。

时值深秋，连降大雨，道路泥泞，张翠鸾身上棒疮复发行路艰难，又有解子在后催行，得知崔通欲将她置于死地，心情一片凄楚。

三年之间，张天觉又因廉能清正被提为廉访吏，巡查官吏，一路不辞惮劳，夜宿至临江驿。解官押着张翠鸾也来到临江驿外避雨过夜。父亲夜梦娇儿，念她在何处飘零，翠鸾在外自感身世凄苦，泪沾襟裳，哭声数次惊醒了驿馆内的张天觉。天亮后父女相逢，张翠鸾悲诉自己的遭遇，张天觉领侍从亲自抓回了崔通夫妇。张天觉本欲处决二人，后因前来寻义女的崔文远相劝，将司考官的女儿降为奴婢，令崔通、张翠鸾夫妇二人重交凤鸾。

剧作家小传

杨显之，生卒年不详，元代大都（今北京）人。钟嗣成《录鬼簿》中载：“关汉卿莫逆之交，凡为文辞，与公较之。号杨补丁是也。”贾仲明吊词亦说：“显之前辈老先生，莫逆之交关汉卿。公未中，补缺加新令，皆号为杨补丁。有传奇，乐府

^① 简称《潇湘雨》。

新声。王元鼎，师叔敬；顺时秀，伯父称；寰宇知名。”顺时秀为当时著名女艺人，可见他是一位熟稔勾栏生活，与当时剧作家及下层艺人关系密切，在剧坛上颇负盛名的活跃人物。杨显之写过杂剧8种，今仅存《临江驿潇湘秋夜雨》和《郑孔目风雪酷寒亭》两种。明代朱权所著《太和正音谱》中评道：“杨显之之词如瑶台夜月。”

《酷寒亭》写郑孔目迷恋妓女萧娥，娶她为妾，妻子为此气死。在郑孔目为官府送文书去京师期间，萧娥虐待前妻的孩子并与役从高成通奸。郑孔目回家后杀死萧娥自去官府投案，受高成迫害被发配往沙门岛服役。途中行至酷寒亭，为他往日救过的宋彬所救，杀死高成，同上山寨。剧中写到郑孔目与高成因争风吃醋而结怨，萧娥与郑妻争风气死后者、虐待郑孔目的儿女与人通奸种种情节，可见杨显之亦擅长于家庭剧。但《酷寒亭》在艺术成就上不及《潇湘雨》。

剧作赏析

表现男人负心的题材在我国的文学史上有着悠久的传统，早在《诗经》中就有《谷风》和《氓》，到汉代有乐府诗《上山采蘼芜》，这种自发的民间创作到唐时一旦进入传奇文人的创作领域，加之说唱文学的兴盛，在质与量两方面都达到了一个新的高度。戏曲的民间性为此类题材作品的发达提供了更为广大的空间。进入科举时代以后，普通平民可以通过读书取仕进入国家政权集团。这类知识分子一旦得志，就往往可能抛弃原来患难与共的糟糠之妻，另娶高门，寻求仕途上的靠山；而许多权贵也希望通过儿女婚姻，笼络新贵，以巩固自己的权势，因此造成许多婚姻悲剧。从最早流传在民间的南戏《赵贞女》到《张协状元》、《荆钗记》、《琵琶记》等，都反映了这一社会现象。而此类题材的作品在南戏中占相当大的比重。在元代杂剧中，《潇湘雨》则是现存剧本中唯一一部表现此类题材的作品。

在《潇湘雨》中，作者成功塑造了负心文人崔通这一人物形象，而这一形象是随着剧情的发展一步步展现出来的。崔通初见张翠鸾时还是一介儒生，临行前信誓旦旦地表示：“小生若负了你呵，天不盖，地不载，日月不照临。”可一旦高中，便抛弃了社会地位低微的发妻而另娶试官之女，以为攀附之阶。试官问他有婚无婚的时候，崔通“（背云）我伯父家那个女子，又不是亲养的，知他哪里讨来的，我要她做什么。能可瞞昧神祇，不可坐失机会”，以及作者对试官及其女儿充满讽刺嘲笑意味的描写，愈发衬托出他的趋炎附势。当翠鸾历尽千辛万苦找到他时，他不仅不认翠鸾，反诬翠鸾为逃婢，让手下重责：“左右，你道她真个是夫人。那不于我拿翻，不与我洗拨，不与我着实打，你须看我老爷的手段，着你一个个去充军。”并嘱咐解差在途中将翠鸾害死。而对他赖以高攀的妻子，崔通又是另外一副嘴脸：“夫人不要多心，我哪里有前妻来……如今这一去秋天阴雨，棒疮

发呵，她也无那活人的也。咱和你后堂中喝酒去来。”当张翠鸾遇到已经成为提刑廉访使的父亲张天觉前去捉拿他时，他又说出：“我早知道是廉访使大人的小姐，认她做夫人可不好也。”作者犀利地揭露了一个狠毒阴险、人格卑下的无行文人的丑恶灵魂。但是在剧作的结尾，作者让崔通在没有受任何惩罚的情况下，与翠鸾重续鸾胶，削弱了作品的悲剧性，不得不说是一种遗憾，同时也显示了作者的历史局限性。

女主人公张翠鸾，本是宦家之女，父亲官居谏议大夫，自小长在深闺，只因官场风云莫测，张天觉被奸臣所害谪迁江州，便随父流离途中，这是她人生的一个转折。从这个转折开始，张翠鸾的命运就陷入了每况愈下的境地之中。而且祸不单行，在疲于奔走的途中，遇风浪翻船，父女落水，生命濒危，这是一个宦家娇淑在走出深闺后遇到的第一个打击。好在有排岸司相救，危难很快过去了，接踵而来的是更大的打击，父女失散。相对来说，第一次不幸是她在没有任何预料的状态下突然发生的，并很快就化险为夷了，她精神上只是受到惊吓，还没有使她真正发生什么改变；第二次不幸却使她陷入了一种突如其来的绝境之中。父亲生死未卜，对失去父亲的恐惧和伤痛同时向她袭来，这时她还没有意识到另外一个更加严峻的问题，即自己的生存，从小的生活环境以及能盼到父亲出现的希冀使她还不会想到这个问题。天色渐浓，渔夫崔文远的出现，把她等待奇迹的念头变成了一直伴随在心底的悲伤与怀念，同时也解决了一直在暗处的另一个威胁。这时，她的境遇出现了一丝缓和，而真正的生活却从此发生了彻底的改变，从宦家小姐变成了渔夫的女儿，开始被迫走上在世俗中成熟的道路。这种生活环境和社会地位上发生的转变，使她的成熟经历了一场灾难性的考验。渔家女的平静生活很快就被爱情打破了，崔通的到来，马上把她拉回到以前的生活。面对才情洋溢的清俊书生，闺阁少女对爱情的幻想真实地出现在眼前，她几乎是在同时就爱上了这个与她过去生活“有关”的人，在义父的主持下如愿以偿地和崔通结为夫妇。到这时，她的境遇看似出现转机，前途一片光明，只要丈夫能月宫折桂，她就能重新回到原来的生活。虽然分离也给她带来隐约的担心，但是崔通的誓言还是令她对未来充满了信心，怎么也不会想到命运此次的眷顾是为了把她带入苦难的底端。等待的过程虽然漫长，可是她心里还有希望。直到得知崔通已经高中得官，却没有捎回只言片语，不祥之感涌了上来，她决定千里寻夫，又一次踏上了尘途。与第一次离开深闺不同的是，她这一次离开渔家是因被命运所迫自己作出的选择，某种意义上说这是一种痛苦的成熟，而前面等待她的接二连三的打击将会彻底改变她大家小姐的面貌。渔家生活锻炼了她的生活能力，然而艰辛生活在她身上留下的痕迹加之旅途劳顿，容貌已经和逃奴无二。接着，她被侮辱、受杖责及至最后被判刑，内心的愤怒、委屈、难过、绝望使她完全成熟了起来。除了在雨地里寻找掉落的梳子还有一点小姐的影子之外，向押解官乞食俨

然是一个饱经生活苦难的普通民间女子了。直到父亲出现，噩梦终于结束，她开始向命运讨伐，愤怒过去之后，崔文远为崔通求情，她才恢复了一个成熟女人的正常理智。如果杀死崔通，她一生便失去了依靠，于是她很自然地把仇恨转移到丈夫新娶的妻子身上——女人的直觉使她对一直在丈夫身边的另一个女人充满敌视。张翠鸾的这种转变是旧社会地位低微的女性的悲剧，结尾的委曲求全是她在深刻体验了生活苦难之后所做出的让步，她自己已经浑然不觉。这个悲剧的另一个牺牲者就是司考官的女儿，她是此剧中最无辜的受害者，她唯一所做的让别人不满意的事就是与张翠鸾争风吃醋，争取自己的幸福，然而却成了结局中唯一受惩罚的人——张翠鸾悲剧故事的附属牺牲品。

《潇湘雨》最大的艺术成就在于它的情境描写。剧本第三折写张翠鸾披枷带锁被发配往沙门岛，沿途荒郊旷野、风雨交加，在一片凄风苦雨的景象中，想到自己负屈衔冤，心境悲凉凄苦，曲辞如泣如诉，凄婉动人：

……（做悲科）天啊天啊。我委实的衔冤负屈也呵。（唱）

〔黄钟醉花阴〕忽听的催林怪风鼓。更那堪瓮泼盆倾骤雨。耽疼痛。捱程途。风雨相催。雨点儿何时住。眼见的折挫杀女娇姝。我在这空野荒郊。可着谁做主。

（解子云）快行动些。这雨越下的大了也。（正旦唱）

〔喜迁莺〕淋的我走投无路。知他这沙门岛是何处酆都。长吁气结成云雾。行行里着车辙把腿陷住。可又早闪了胯骨。怎当这头上急簌簌雨打。脚底下滑擦擦泥淤。

……

〔出队子〕好着我急难移步。淋的来无是处。我吃饭时晒干了旧衣服。上路时又淋湿了我这布裹肚。吃跤时掉下了一个枣木梳。

……

（解子云）你走便走。不走我打你也。（正旦云）哥哥。（唱）

〔山坡羊〕则愿你停嗔息怒。百凡照顾。怎便精唇泼口。骂到有三十句。这路崎岖。水萦纡。急的我战钦钦不敢望前去。况是棒疮发怎支吾。刚挪得半步。（带云）哥哥。你便打杀我呵。（唱）你可也没甚福。

（解子云）你休要多嘴多舌。如今秋雨淋漓。一日难走一日。快与我行动些。（正旦唱）

〔刮地风〕则见他努眼撑睛大叫呼。不邓邓气夯胸脯。我湿淋淋只待要巴前路。哎。行不动我这打损的身躯。（解子喝科云）还不走哩。（正旦唱）我捱一步又一步。何曾停住。这壁厢那壁厢有似江湖。则见那恶风波。他将我紧当处。问行人踪迹消疏。似这等白茫茫。野水连天暮。（带云）

哥哥也。你着我女孩儿怎过去。

……

[随尾]天与人心紧相助。只我这啼痕向脸儿边厮聚。(带云)天那天那。(唱)眼见的泪点儿更多如他那秋夜雨。

这种凄凉的气氛一直贯穿到剧尾张翠鸾与失散多年的父亲重逢,如果说白天的凄苦还夹杂着行路的艰辛与身体上的劳顿,那么夜宿临江驿时的心境就是纯粹沁人肺腑的凄凉了。张翠鸾长枷横锁躲在驿馆门外,夜色茫茫,风雨相缠,想到当年风高浪卷与父亲失散,音讯皆无,又被丈夫残害抛弃,“我我我,捱一夜似一年。我我我,埋怨天。我我我,敢前生罚尽了凄凉愿。我我我,哭干了泪眼。我我我,叫破了喉咽。”只能怨自己命运乖蹇,将凄凉吞咽。与此同时,她的父亲张天觉在一墙之隔的临江驿内梦断魂劳,墙外凄切的哭声数次惊醒了自己在梦中与女儿的相会。

……精神惨惨,客馆寥寥。又值深秋天道,景物萧条,江城夜永,刁斗声焦,感人凄切。数种煎熬。寒蛩唧唧,塞雁叨叨。金风淅淅,疏雨萧萧。多被那无情风雨,着老夫不能合眼。正是闷似湘江水,涓涓不断流。又如秋夜雨,一点一声愁……

到这里,“临江驿潇湘秋夜雨”的意境与悲剧的气氛达到了高潮。

此外,《潇湘雨》的宾白与关目朴实无华,切合人物情境,也是本剧特色之一。京剧《临江驿》(也叫《潇湘夜雨》),即据此剧改编。

(李 立)



白朴:《唐明皇秋夜梧桐雨》^①

剧情脉络

番将安禄山有一次未能完成军令,幽州节度使张守珪本欲将他斩首,惜其骁勇,将他押至京城问罪。丞相张九龄奏请明皇杀掉安禄山,明皇不从,反而召见授官。此时贵妃正受宠幸,奉明皇命收安禄山为义子,赐洗儿钱。后来安禄山因与杨国忠不和,出京任范阳节度使。七月七日,贵妃与明皇在长生殿欢宴。明皇将金钗钿盒赐给贵妃,酒酣之际,二人深感牛郎织女的坚贞,对星盟誓,愿生生世世为夫妇。好景不长,天宝十四年,贵妃正在品尝她喜爱的荔枝,安禄山谋反的消息传到,明皇携贵妃仓皇入蜀。驻扎马嵬坡时,军队起了骚乱。龙武将军陈元礼请明皇诛杀祸国殃民的杨国忠,明皇依言而行。但军队仍不肯前进,陈元礼又请诛媚惑君王的杨贵妃。明皇无奈,令高力士将杨贵妃带到佛堂中,由她自尽。这样,军队得到了安抚,保护明皇逃亡。肃宗收复京都后,太上皇(明皇)闲居西宫,悬挂贵妃像,与之朝夕相对,追念不已。一夜,明皇正在梦中与贵妃相见,却被梧桐雨惊醒。他追思往日与贵妃欢爱情景,惆怅万分。

剧作家小传

白朴,生于金哀宗正大三(1226),卒年不详。著名元杂剧作家,原名恒,字太素,一字仁甫,号兰谷先生。

其父白华任金朝枢密院判官,金哀宗开兴元年(1232),蒙古军攻南京(今开封),白华随哀宗奔归德,白朴则与母留南京。次年金将崔立叛降,南京失陷。崔立掳王公大臣妻女送往蒙古军中,白朴母亲也在其内。这时白朴尚年幼,由他父亲的好友元好问带领,渡河至山东聊城,又迁居山西忻州。元好问视他如亲子。数年后白华北归,白朴随父依元名将史天泽,客居真定(今河北正定),故钟嗣成《录鬼簿》又称其为真定人。元世祖中统初,史天泽曾将他推荐给朝廷,白朴再三辞谢。后师巨源又荐他从政,也不就,终身未仕。至元十七年(1280)移居金陵(今江苏南京),随诸遗老过着“诗酒优游”的生活,暮年北返。白朴与关汉卿、马致远、郑光祖合称为“元曲四大家”,一生作杂剧16种,现存《梧桐雨》、《墙头

^① 简称《梧桐雨》。

马上》、《东墙记》三种全本和《流红叶》、《箭射双雕》二种残本。另存散曲小令37首,套数四套;词集《天籁集》二卷。在他的词和散曲中,常表现出故国之思、沧桑之感和身世之悲,情调凄凉低沉。

剧作赏析

天宝之乱以来,杨、李故事成了文坛的热门话题。特别是白居易的《长恨歌》问世以后,唐宋两代诗人从不同的角度,对这段历史进行反思。坊间还出现《杨太真外传》、《玄宗遗录》等著述。到金元易代之际,剧作家们对杨、李故事也表现出浓厚的兴趣。关汉卿写过《哭香囊》,庾天锡写过《华清宫》、《霓裳怨》,岳伯川写过《梦断杨妃》,王伯成写过《天宝遗事》。但这些剧本都已亡佚,惟独白朴的《梧桐雨》流传了下来。

白朴的剧作《梧桐雨》更多地表现出文人化的趣味,尤其以典雅优美、富于抒情诗特征的曲词著名。这一剧本借鉴于白居易的《长恨歌》,但又并不是对《长恨歌》的直接改编,如在材料处理上就有许多不同。从中唐开始,历来描绘、评论杨、李故事的作品,或侧重同情、赞誉杨、李生死不渝的爱情;或偏于揭露、讽喻杨、李耽于享乐,贻误朝政。白朴的《梧桐雨》固然也写到杨、李的情爱、侈逸,但创作的着眼点却不在于此,它没有把杨、李的爱情写得那么“纯洁”、“真挚”,不仅不回避唐明皇父纳子妇的历史事实,还依据野史传闻点明了杨贵妃与安禄山的“私情”,可见它并不是以单纯的爱情为主题的。尽管《梧桐雨》比《长恨歌》更多地涉及唐明皇专任恩倖、耽于享乐而招致战乱的问题,但在这一点上却没有展开,所以它也不是一部以总结政治教训为目的的历史剧。作者通过《梧桐雨》要向经历过沧桑巨变的观众宣示更深刻更沉痛的人生变幻的题旨。

《梧桐雨》共四折一楔子。序幕“楔子”中,首先触及的并不是杨、李的爱情,而是当时重要的“边政”:番将安禄山丧师辱国,被押送京城听候裁决。在处理这一政治事件时,杨、李才正式出场。李隆基在“太平无事的日子里”,不问是非,昧于安禄山“惟有赤心”的一句谎话而赦免他。尤其荒唐的是,杨因为安禄山会跳胡旋舞,要留着解闷,李隆基就把安禄山赐给杨作“义子”,并加封官职让他镇守边境,结果是安禄山与杨发生了“私事”又与杨国忠争权。这就预示了杨、李在爱情和政治各方面存在的严重危机。

第二折写李隆基与杨玉环在长生殿乞巧排宴,两人恩恩爱爱,情意绵绵,“靠着这招新凤,舞青鸾,金井梧桐树映,虽无人窃听,也索悄声儿海誓山盟”,相约生生世世,永为夫妇。

第三折是故事的转折点,安禄山作乱,李隆基仓皇逃走;到马嵬坡,六军不发,李隆基在“不能自保”的情况下,只好让杨玉环自缢。“黄埃散漫悲风飒,碧云黯淡斜阳下”,经过一场激变,一切权力、荣华,烟消云散。

第四折是全剧最精彩的部分,李隆基退位后在西宫养老,他满怀愁绪,思念着死去的杨玉环,怀念着过去的月夕花朝。他想到无权柄的苦恼和凄惶。他在梧桐树下盘桓,“常记得碧梧桐阴下立,红牙箸手中敲”,到如今“空对井梧阴,不见倾城貌”,一切美好的事物和时光,只成了追忆。在此折中先写了李隆基看画而哭,接着回忆华清宫宴乐、长生殿乞巧而哭,“越看越添伤感”,辞朝的皇帝筑庙也无权,翠盘中芳草满,闲行又感旧恨,在落叶满阶、秋虫絮聒的气氛中,李隆基无可奈何睡去,做了一个朦朦胧胧的梦。梦中杨玉环请他到长生殿排宴,不料才说上一两句话,梦就被惊醒了,“好梦将成还惊觉”,层层写出“惊我来的”是那“窗儿外梧桐雨潇潇”,引到一气以七支曲文写雨,并用比喻的手法写雨声的变化,由听雨想起前尘往事,写各种花木的雨声与梧桐雨的惊魂破梦、助梦添愁做对照,写种种雨的声态,最后以“雨更多,泪不少”的雨声紧一阵慢一阵,淅淅沥沥,“一点点滴人心碎”,淋漓尽致地烘托出李隆基凄楚悲凉的心境。

从全剧的核心部分——曲词来看,它的重心实际是以作者自身的体验为依据,来描写唐明皇的内心世界的。由于政治上的失败和因此造成的唐王朝由盛及衰的转变,他从权力的顶峰跌落,失去繁华辉煌的生活,失去美如天仙的杨妃和如痴如迷的爱情,在孤独与苍老中感受着美好往日如梦消逝以后的寂寞与哀伤,一种对盛衰荣枯无法预料和把握的幻灭感。这既是写历史人物,也渗透了作者因金国的灭亡而产生的人世沧桑和人生悲凉之感。因此,《梧桐雨》的抒情气氛特别浓郁,并通过大量化用古典诗词的意境、意象,把语言写得非常华美。像第一折写七夕之夜的[忆王孙]:“瑶阶月色晃疏棂,银烛秋光冷画屏。消遣此时此夜景,和月步闲庭,苔浸的凌波罗袜冷。”

尤其是第四折,全部 23 支曲子几乎都是唐明皇的内心独白,写他的忆旧、伤逝、相思、愧悔、孤独、哀愁等种种心情。其中后 13 支曲子,通过对秋雨梧桐的描写,反复地以凄凉萧瑟的环境与人物的心境相互映照,彼此交融,获得强烈的抒情效果,如[黄钟煞]的末节:

斟量来这一宵,雨和人紧厮熬。伴铜壶点点敲,雨更多泪不少。雨湿寒梢,泪染龙袍,不肯相饶,共隔着一树梧桐直滴到晓。

白朴选取白居易《长恨歌》中“秋雨梧桐叶落时”的意境,将这一人们熟悉的题材巧加剪裁,营造了一种饱含凄清幽怨的意蕴,在为数甚多的同一题材作品中成为风格独特、影响深远的佳作。在《梧桐雨》里,白朴把梧桐与杨、李的悲欢离合联系起来。李隆基对着梧桐回忆:“当初妃子舞翠盘时,在此树下;寡人与妃子盟誓时,亦对此树;今日梦境相寻,又被它惊觉了。”由此可见梧桐在整个剧本艺术构思中的作用。在我国的诗文中,梧桐的形象,本身即包含着伤悼、孤独、寂寞

的意蕴。白朴让梧桐作为世事变幻的见证,让雨湿寒梢、敲愁助恨的景象,搅动了沉淀在人们意识中的凄怨感受,从而使剧本获得了独特的艺术效果。金元时期,李隆基与梧桐的细节,颇受诗人的重视,与元好问、白华有联系的冯璧、姚枢、袁桷等人都为名画《明皇击梧桐图》题诗。

《梧桐雨》结构谨严,在短短的四折中,巧妙地安排了杨、李故事的全部情节,而且脉络清楚,首尾完整。每折之中,裁剪得法,繁而不乱,处处见出作者的组织功夫。如在开头用“楔子”交代了安禄山和杨贵妃的私情,为后面的变乱埋下了伏笔。在第一折中,由杨的独白补叙进宫前后的情况,然后就集中叙写长生殿的密誓。第二折写小宴惊变,第三折写马嵬埋玉,剧情紧凑,前后呼应。其中写安禄山叛乱,玄宗闻警,始而议战,继则奔蜀逼杀杨国忠,杀杨妃。事虽繁而头绪清楚,细节虽多而有条不紊。所有重要关目,都有交代,主次分明,无支离破碎之病。等到剧情发展到高潮过后,作者便在第四折从容不迫地对玄宗思念杨妃的迷恨状态,展开了细致的心理描写,使作品在深沉的悲剧气氛中结束。因受元杂剧体制的束缚,《梧桐雨》在反映社会生活的广度和塑造人物性格的丰满上稍显不足,而明朝吴士美的《惊鸿记》则头绪纷繁,只有《长生殿》在人物性格的塑造和反映社会生活的广度上颇有建树。

关于《梧桐雨》的主题思想,研究者有不同看法。有的认为它与白居易《长恨歌》一样,是歌颂杨、李生死不渝的爱情;有的认为作者借以评价李隆基的政治得失;也有的认为是批判杨、李。实则作者既批判了李隆基的荒淫误国,又同情他在爱情上的不幸,主题思想上存在明显矛盾。但全剧结构层次井然,曲词华美文雅,诗意浓厚。末折以闻雨打梧桐声作结,渲染悲剧气氛,衬托李隆基凄凉的内心世界,尤见成功。前人对此剧评价甚高,清人李调元说:“元人咏马嵬事无虑数十家,白仁甫《梧桐雨》剧为最。”此剧对清人洪昇的传奇戏曲《长生殿》影响很大。

(熊 殷)



李文蔚:《同乐院燕青博鱼》^①

剧情脉络

燕青由于耽误军令十日,按律本应斩首,后因众家兄弟苦苦说情,改为脊杖六十赶下山去。燕青一气之下患上眼疾,双目失明,于是宋江等人各送燕青金钗一只,让他下山寻良医调治。

燕青英雄受困,大雪天被店小二赶出店,流落汴梁街头行乞,因眼瞎被杨衙内骑马撞倒,双方起争执,幸遇燕顺劝开。燕顺擅长神针法灸,治愈了燕青的眼疾,并且两人结拜为兄弟。燕顺与哥哥燕和及嫂子王腊梅一起生活,因与嫂子不和,离家外出。燕和之妻王腊梅与杨衙内通奸,并约定清明时节三月三在同乐院相会。

燕青病愈后向人借了些小本钱,以贩卖鲜鱼为生。清明节燕青来到同乐院博鱼,遇见游春的燕和夫妇,鱼儿被燕和赢去。燕青说明困状,燕和出于同情将鱼退还燕青。燕青出去时被杨衙内撞倒,鱼篓、鱼盆被踢翻、摔碎。燕青起始欲息事宁人,后听说撞自己的人就是杨衙内,想起那日雪地里遭打的情形,不禁怒起,揪起杨衙内,痛打一番。燕和见燕青好身手,遂相交并结为兄弟。

八月十五中秋节之际,王腊梅乘燕青与燕和赏月喝醉酒,约杨衙内来后花园幽会。不料被燕青无意中撞破了两人私情,并通知燕和一起捉奸。杨衙内从吊窗逃走后,还带人将燕和、燕青拿住,下在死囚牢。

燕顺自从与燕青分手后,来到梁山入伙。当他得知燕和、燕青为杨衙内陷害入狱,立即下山救人。燕和、燕青从牢中逃脱,在途中遇见燕顺,并合力抓获追来的杨衙内和王腊梅,而后和闻讯而来的梁山众家兄弟一起,押解杨衙内与王腊梅回到梁山,将其分尸断首。

剧作家小传

李文蔚,生卒年代不详。元代人钟嗣成的《录鬼簿》将其归在“前辈已死名公才人”一列,应该是元朝初期的杂剧作家。钟嗣成的《录鬼簿》中只简单记录其为“真定人,江州瑞昌县尹(曹本,江州作江州路)。”

^① 简称《燕青博鱼》。

《录鬼簿》在记录李文蔚的姓氏和简略履历之后,还记载了一段对李文蔚的剧作评语:“石州情醉写蔡萧间。芭蕉雨秋宵周素兰。浇花旦才并推车旦。破苻坚淝水间,晋谢得(案赵公辅有此目。得作德)安高卧东山。瑞昌县为新令;真定府是故关。月落花残。”然后列出李文蔚的12部剧作。

已知李文蔚的12部剧作中,现在保存有3种:《同乐院燕青博鱼》、《张子房圯桥进履》、《破苻坚蒋神灵应》。其中最为著名的就是《同乐院燕青博鱼》。

剧作赏析

《燕青博鱼》是个“末本”戏,由正末扮演燕青,主唱全剧。整个剧布局简单,平铺直叙地逐步展开故事情节。楔子简短明了地介绍了燕青下山流落在外的前因——燕青因违反宋江将令,被罚脊杖六十,燕青“感了一口气,坏了眼”,下山寻医。第一折燕青和杨衙内当街起冲突,得燕顺援手;第二折同乐院中燕青博鱼,和燕和夫妇相遇,后又遭杨衙内欺凌,新旧仇恨相加,燕青痛打了杨衙内。前二折人物分别上场,表明彼此间的关系,为第三折准备高潮、制造气氛。第三折是全剧的高潮,戏剧效果最强,王腊梅和杨衙内的幽会,燕青与燕和的捉奸,前后经过十分严紧,一气呵成。第四折英雄惩奸除恶,回归梁山。本剧共有两个矛盾冲突:燕氏兄弟和王腊梅、杨衙内之间的矛盾,燕青和杨衙内的矛盾。第二折同乐院燕青博鱼,将两对矛盾的众人物联系贯穿起来,两条线索织成了一条线索。而且,两个矛盾冲突在第三折汇合在一起,形成一个大冲突,在第四折中通过武力解决了这个矛盾冲突。整个故事结构简洁,过程清晰明了。

本剧的语言非常有特色,尤其是它的宾白,散发着浓烈的生活气息,极富人物性格特征。明代朱权在他的《太和正音谱》中评价其语言为“如雪压苍松”。

《燕青博鱼》人物杂出,其中燕和是个小角色,有人认为燕和属于去掉也无碍的角色。可就是这样的小角色,李文蔚用寥寥数语就勾勒出一个窝囊的老好人形象。第一折一出场,燕和夹在妻子王腊梅和弟弟之间打圆场,燕顺要打王腊梅,燕和忙道:“兄弟也,你休打你嫂嫂,你打我波。”燕顺走后,马上安慰王腊梅:“我兄弟搬出去了,大嫂,你心中可快活了也。”并答应她三月三去同乐院吃酒赏春,并自夸“我家里有这好娇娘”。燕和虽然窝窝囊囊,但他疼爱王腊梅之心一目了然。第三折,燕青告知他王腊梅有奸夫,燕和却回答:“拏他做什么,他吃了酒好歹去也。”杨衙内逃脱了,燕和反而说:“好,走了倒是场干净。”后来燕青劝他杀掉王腊梅时,他又说:“兄弟不争我杀坏了他,谁与我焐脚,我委实下不得手。”几句地道的口语,将燕和善良、懦弱的性格勾画出来,宾白非常贴切,符合人物的身份性格。

《燕青博鱼》中刻画得最成功的人物是王腊梅。作者用了不少篇幅来刻画王腊梅的风骚、刁蛮、泼辣和机智。

第一折借燕顺之口介绍王腊梅“辱门败户，顶着屎头巾走”，随后王腊梅自己也说道：“我虽嫁了这燕大，私下里和这杨衙内有些不伶俐的勾当。”王腊梅的风骚形象立刻清晰地呈现出来。第二折又通过燕青的眼生动地描绘王腊梅的形态和装扮：

[赚煞尾]你看这髻髻上扭的出那棘针油，面皮上刮的下那桃花粉，只这两桩儿管做了你个哥哥的祸根，穿着些素淡衣服越风韵，兀的不是天生玉软香温，我见他扭回身抖擞下精神，则被他那眼角眉尖断送了春。我恰饶舌贴着你那耳轮，敢可也一言难尽。哎，哥也，你是个好男儿，休戴着这一顶屎头巾。

从这曲文中可看出王腊梅确实是个可人儿，难怪燕和明知自己顶了个“屎头巾”，还是那么钟爱王腊梅；也难怪杨衙内一直念念不忘去见王腊梅姐姐。

从王腊梅和杨衙内相会的几段情节来看，清明、中秋的相会都是王腊梅约杨衙内，可看出她这个人事事喜好主动；私会时担心被人发觉，定下暗号“赤赤赤”，“关上门，打开吊窗，把这芭蕉扇合着这酒，把这梨花样磁钵遮着暗灯，但有人来你就打吊窗里跳出去，怕作甚么”，这一切又反映出王腊梅做事谨慎、狡诈。第三折捉奸这一段作者处理得相当出色，把王腊梅的风骚、泼辣抖搂得淋漓尽致。燕和捉奸，杨衙内却逃脱了，王腊梅得理不饶人，来了个恶人先告状：“奸夫在那里，姓张姓李，姓赵姓王，可是长也矮，瘦也胖，被你拏住了来。天气暄热，我来这里歇凉，那里讨的奸夫来。常言道捉贼见赃，捉奸见双。燕大，你既要拏奸，如今还我奸夫来便罢，若没奸夫，怎把这样好小事儿脏污着我。我是个拳头上站的人，胳膊上走的马，不带头巾男子汉，丁丁当当响的老婆。燕大，我与你要见一个明白。”对燕青的质问，对答如流，非常机智。而当燕和在燕青的劝说下，打算杀王腊梅时，她马上软了下来，哀声求饶讨好，“我那亲哥哥，如今天气热，你便杀了我，到那寒冬腊月里害脚冷，谁与你焐脚。”当杨衙内带人抓住燕青二人，王腊梅立即脱口欢庆：“好也，好也。”随着剧情的起伏发展，王腊梅的形象渐趋丰满，栩栩如生。

虽然《燕青博鱼》是个“末本”戏，但是主人公燕青的形象与王腊梅相比，描写得略有逊色。在剧中燕青被塑造成一个原本雄纠纠的英雄好汉，因延误假期而受罚，气坏了双眼，在下山求医的过程中遭遇一连串不顺心的事，情绪低落。虽然如此，但他仍旧尊重爱戴宋江，并未怀恨在心，是一个讲义气、重友谊的人。燕青忠厚诚实、知恩能报，对待帮助过自己的燕顺与燕和两兄弟诚恳爱护，疾恶

如仇，爱打抱不平。

第一折的[初问口]：“俺也曾那草坡前把滥官拏，则俺那梁山泊上宋江，须不比那帮源洞里的方腊，你将我这蝼蚁残生厮救拔，我把哥哥那山海也似恩临厮报答，从今日拜辞了主人家，绰着这个过眼齐眉的刺儿棍，依旧到杀人放火蓼儿洼，须认的俺恨那吒。”燕青的眼睛给医治复明后，心情大好，情绪极佳，于是唱出这么一支铿锵有力的曲文，充满了豪迈之情。同乐院里痛打杨衙内，后花园捉奸，狱中脱逃，擒住杨、王二人等经过，反映了燕青作为绿林好汉疾恶如仇、恩怨分明的性格，为我们展现了一个坦荡荡的好汉形象。而全剧中最好的几支曲子是第三折[中吕·粉蝶儿]、[叫声]、[醉春风]、[倘秀才]、[么篇]等8支曲子，这8支曲子中间穿插着各人形象生动的宾白，将燕青乘凉、捉奸的整个经过表现得栩栩如生，并且较好地描绘出燕青的形象：

[中吕·粉蝶儿]鼓打初更，是谁人推出这一轮明镜，原来是配金乌那免魄东生，这早晚玉绳高，银河浅，恰正是夜阑人静，端的这月白风清，我则见滴溜溜倒垂着斗柄。

[叫声]我恰才便横饮到两三巡，灌得我来酩酊酩酊犹未醒，原来那一盏盏都是裹头清。

[醉春风]我铺的这艾叶纹藤席净，掇过这桃花瓣石枕冷，醉魂儿偏喜月波凉，就这搭儿里挺挺，满鼻凹清风，拍胸膛爽气，落的这彻骨毛索性。

[倘秀才]鼓打到一更也那二更，犬吠到三声也那四声，我这里呵欠罢翻身，打个吃掙，惊见个女娉婷引着个后生。

[叫声]眼见的八九分是奸情，是谁家鬼精鬼精，做出这乔行径，怎知道黑影里偏撞着俺这泼燕青。

[滚绣球]俺这里将怪眼睁，他那里抬的脚步儿轻，他若是但回身，我这背阴中掩映。则见他厮扯拽悄地前行，那厮赤的唤了一声，那妮子赤的应了一声，早是这吃敲才胆硬，我见他笑吟吟推入门捏，比及我唾润开窗纸偷睛觑，他可也背靠定球楼侧耳听。他说什么海誓也那山盟。

[么篇]你这个养汉精，假撇清，你道是没奸夫，抵死来瞒定，恰才个谁推开这半破窗棂。谁揉的你这鬓角儿松，谁捏的你这腮斗儿的青。可也不须你折证，见放着一个不语先生，谁着这芭蕉叶纸扇翻合着酒，谁着这梨花样磁钵倒暗着灯。这公事要辩个分明。

[煞尾]则你个纸做的瓶儿怎干的井，蜡打的锹儿怎掘就的坑，你道他有体态，有聪明，知你的意，会你的情，有他时春自生，没他时坐不宁，怎知他欠本分，少至诚，忒淫滥苏小卿，不值钱王桂英，拏住了奸夫，你又杀不成，倒被他拖入囚牢死狗似撑，也不是我病僧劝患僧，有一日押向云阳市上行，只

等的高叫开刀和那声,方才道悔不当初,你可便恁时节省。

前三支曲子描绘出中秋之夜,月白风清、夜阑人静之际,燕青醉酒在后花园纳凉的情形,其豪爽之情可见。〔倘秀才〕、〔叫声〕、〔滚绣球〕突出刻画了燕青的性格特征。燕青发现奸情后,并未鲁莽行事,而是仔细观察,长于分析。〔么篇〕中对王腊梅的质问,更是反映了这一点。〔煞尾〕处既有对王腊梅的辱骂,又带有对燕和的劝诫,反映了他重友谊、疾恶如仇的性格特征。

但是第一折中有关燕青眼瞎落难,遭到杨衙内欺负的长篇描述,〔大石调·六国朝〕、〔喜秋风〕、〔归塞北〕等曲文虽然描绘出燕青受罚后情绪低落,但语言啰嗦絮叨,缺乏斩钉截铁的决断,在一定程度上影响了燕青的英雄形象,使得燕青的英雄形象不够突出。剧本在处理把握燕青的整体性格方面,没有做到均匀平衡。

本剧题目中还提到了一人——宋江,但是在本剧这出“水游戏”中,宋江只在楔子和第四折最后出场,时间很短,而且可以说宋江的形象非常失败,没有梁山好汉首领的风范。燕青误期,按军令应该斩首,但作为头领,不问缘由,就下命令,有些令人难于理解;更何况梁山一百零八将彼此是结义兄弟,不该如此草率。吴用等人求情,他又立即减刑,也未交代减轻处罚的依据,让人难于信服。燕青挨罚后,因怒而眼瞎,山寨中明明有医术高超之人,却打发燕青孤身下山求医,毫无义气可言。

剧本中的缺陷不仅在于人物形象塑造得不够丰满,不够典型化。从本剧曲文的文字技巧角度来看,虽然语言朴实又别具风格,但多数曲文由于句子过长而显得节奏软弱无力。

此剧最大的不足之处在于:枝蔓太多,关目松散,内容庞杂,头绪较繁,人物杂出,未能突出主线。在整个剧情情节上存在一些漏洞和不合理之处:一是上面提到的宋江的形象。二是燕青流落汴梁,却无人过问,第四折末尾宋江说:“我遣神行太保戴宗打探明白”。到底打探了什么?而且燕顺上了梁山,不可能不告知燕青之事。三是燕青治好病,唱道:“从今日拜辞了主人家,绰着这个过眼齐眉的刺儿棍,依旧到杀人放火蓼儿洼,须认的俺恨那吒。”但却没有立即回梁山,反而是借钱博鱼为生;要找杨衙内报仇,却也未去寻找。四是时间上的不吻合。杨衙内的几次出场,除了中秋节以外,都是在三月三,不免让人怀疑,是同一天的事?还是每年三月三?

虽说存在着一些不足之处,但作为元杂剧中为数不多的“水游戏”之一,《燕青博鱼》的出现,对后世的《水浒传》在语言和情节上都有直接或间接的影响。虽然此剧中的情节没有在后来的《水浒传》中出现,但据王季思考证,《水浒传》的石秀、杨雄杀潘巧云,武松杀潘金莲的原型和语言出处就在于此。而且“博

鱼”这种宋元时期“关扑”(赌博)风习的表现,对研究宋元时期的市井民俗有着重要参考价值。史料中关于市井文化的记载不够详尽,而《燕青博鱼》恰好为我们具体生动地记录了一次“博鱼”经过,因此《燕青博鱼》不仅仅只有文学上的价值,还有着史料价值。

(张 苓)



马致远:《破幽梦孤雁汉宫秋》^①

剧情脉络

汉元帝刘奭为了声色享乐,欲选天下美女为宫妃,命毛延寿到处选访绘画送上。毛延寿为当时朝廷官员,是一个“雕心鹰爪,做事欺大压小”的奸佞。他百般敲诈,中饱私囊,因为王昭君的父亲未向他行贿,便怀恨在心,把王昭君画得丑陋不堪,结果昭君被发配永巷,长居冷宫。某个夜晚,汉元帝巡视后宫,被昭君美妙的琴声所打动,意外见到困居长巷的王昭君,由此心生爱怜,表示“我特来填还你这泪搵湿缴销帕,温和你露冷透凌波袜”。昭君得到宠爱,被册为明妃。汉元帝追查绘画之事,欲斩毛延寿。毛延寿逃往匈奴后献上昭君图,勾引番王呼韩邪单于。当时的匈奴势力强大,“久居朔漠,独霸北方,以射猎为生,攻伐为事”;汉朝则是懦弱无能,贪官污吏兴风作浪,朝政危机四伏。而汉元帝却被蒙在鼓里,以为“边塞久盟和议策,从今高枕已无忧”,只以后宫寂寞为念。单于指名“索要昭君娘娘和番”,否则即要南侵,使得汉朝陷入了兵临城下的绝境。汉元帝本来是不肯让昭君出塞的,然而平日“山呼万岁、舞蹈扬尘”的满朝文官武将此时却互相推搪,了无良策,只能众口一词,劝元帝割断情缘,以美人换取和平。汉元帝无奈,只好忍痛割爱送昭君出塞和番,眼睁睁地看着昭君被匈奴使者带走。昭君行到黑河边,不愿受辱,便投江自尽。呼韩邪单于发现受了毛延寿的欺骗,于是派人将毛绑送汉朝处置,毛延寿被杀掉,番邦依旧与汉朝结好。而汉元帝只能在痛苦的回忆和思念中抑郁度日。

剧作家小传

马致远,字千里,号东篱,大都(今北京)人,其生卒年代和生平事迹无确考。曾任浙江行省务官,是元初大戏剧家和著名的散曲作家。马致远一生共创作杂剧15种(一说13种)。今存7种:《江州司马青衫泪》、《太华山陈抟高卧》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《破幽梦孤雁汉宫秋》、《邯郸道省悟黄粱梦》、《马丹阳三度任风子》、《半夜雷轰荐福碑》。又有《刘阮误入桃园洞》1种,仅存残曲。其余《风雪骑驴孟浩然》、《大人先生酒德颂》、《冻吟诗踏雪寻梅》、《吕太后人彘戚夫

^① 简称《汉宫秋》。

人》、《王祖师三度马丹阳》、《孟朝云风雪岁寒亭》、《吕蒙正风雪斋后钟》7种已佚失。除此外,马致远还创造了大量的散曲,流传至今的有小令115篇、套数16种和残套7种。

从流传下来的众多散曲作品中约略可知,马致远一生郁郁不得志。年轻时曾热衷于功名仕进,先前为吏,后来担任的只是一个有权无职的闲散小官,混迹官场20多年。由于世道险恶,人情淡薄,政治恶浊,大约在40或45岁时,开始过田园隐退生活,晚年的马致远皈依全真教。马致远在隐退生活中,接触了不少民间艺人,这对他的戏剧创作有较大影响。他曾与花李郎、红字李二这两位艺人以及不得志的书会文人李时中合作,撰写了《黄粱梦》作为他官场生活的小结,以梦醒后的锐利目光看待不幸的人生。马致远一生还创作了大量的神仙道化剧,现存有《岳阳楼》、《黄粱梦》、《任风子》、《陈抟高卧》4种。这些神仙道化剧塑造了形形色色的神仙道士形象,宣扬了一些隐居乐道的出世思想。但总的来讲,他个人并不是一个淡薄无求、超然物外的宗教使者,宗教只是他失意逃避时的一个寄托,把他看作是一个在现实生活中郁郁不得志的文人更合适。

剧作赏析

《汉宫秋》描写的不仅是汉元帝刘奭与王昭君的爱情悲剧,也是他们之间的政治悲剧。他们既是相爱的两个人,又是两个政治人物。他们的爱情始终与政治斗争和国家的命运交织在一起。王昭君是真实的历史人物。关于她的故事,正史上就有记载。班固的《汉书·元帝纪》、《汉书·匈奴传》和范曄《后汉书·南匈奴传》都曾记载过。至于后人的歌咏感叹,更是难以记数。东汉蔡邕的《琴操》、西晋石崇的《王昭君词》,东晋葛洪的《西京杂记》等,都记述了昭君出塞的事情。唐代的《昭君变文》、杜甫的《咏怀古迹》、李商隐的《王昭君》等也都记载了昭君故事。到了元代,随着元杂剧的成熟与繁荣,昭君故事被搬上了戏曲舞台。历史上的汉元帝并没有宠幸过王昭君,他在位时汉朝依然强盛,而匈奴则相对衰败。王昭君出塞和亲也不是因为匈奴的逼迫,而是为了使汉王朝和匈奴的关系更加友好和亲密。王昭君出嫁后,曾经在塞外生儿育女,并没有投江自杀。

马致远的《汉宫秋》并不是根据正史的史实来写的。作者改变了胡汉之间的力量对比,将汉元帝时期汉族和匈奴势均力敌的史实改为汉朝软弱无力、任由异族欺压。作者也写君臣、民族之间的矛盾,但是着重抒写的是家国衰败之痛,寄予了自己对现实的不满却又无奈的悲凉的人生感受。

马致远以宋元时期的社会历史为背景,虚构了汉元帝与王昭君的爱情悲剧,对这一传统题材进行艺术处理,突出了民族苦难的主题,强调了爱国主义精神和强烈的民族气节,寄予了作者深切的忧患意识。在《汉宫秋》中,王昭君不再是单纯地悲凉远嫁,并久居匈奴,生儿育女,了却终生,而是充满了正义和勇气,甘

赴国难与匈奴和亲,并且为了自己和民族的尊严投河自尽。同时作者对满朝文武大臣的懦弱无能进行鞭挞,对皇帝的昏庸无能给予了同情和感慨,全剧凝聚了作者对现实的愤懑和不满。

《汉宫秋》是一出“末本”戏,即由正末主唱,一唱到底,汉元帝由正末扮演,是戏里的主角。作者把汉元帝塑造成一个具有悲剧色彩的亡国之君。当时的形势是朝廷内部奸佞当权,又时时受到外族的威胁,可谓内外交困,危机四伏。而汉元帝却被这文恬武嬉所蒙蔽。《汉宫秋》楔子里他一上场就说道:“边塞久盟和议策,从今高枕已无忧。”他自以为天下太平,便只想着后宫寂寞了。他邂逅久居长巷的昭君,从她所弹奏的琵琶曲中听她的哀怨之情,便心生爱怜之意,说:“我特来填还你这泪搵湿鲛绡帕,温和你露冷透凌波袜。”(第一折[油葫芦])他说自己与昭君的姻缘是“五百载该拨下的配偶”(第二折[梁州第七])。但是汉元帝如此珍视的爱情,却因匈奴的南侵而化作泡影。他迫于形势,不得不把自己宠爱的妃子王昭君送去和亲。对满朝的文武百官,他则异常愤恨:

兴废从来有,干戈不肯休,可不食君禄命悬君口,太平是卖你宰相功劳,有事处把俺佳人递流。你们乾请了皇家俸,着甚的分破帝王忧。

恁也丹墀里头,枉被金章紫绶;恁也朱门里头,都宠着歌衫舞袖。恐怕边关透漏,央及家人奔骤,似箭穿着雁口,没个人敢咳嗽……休休,少不得满朝中都做了毛延寿。(第二折[牧阳关])

作为天子的屈辱使他万念俱灰,也使他痛苦地认识到:

我呵,空掌着文武三千队,中原四百州,只待要割鸿沟。(第二折[斗蛤蟆])

马致远笔下的汉元帝虽然是软弱无能的,但更是一个真挚的多情才子,作者对他的态度更多的是同情、哀怜和美化,而不是批判。汉元帝虽贵为天子,却身不由己,受他人摆布。在灞桥送别昭君时,汉元帝依依不舍,朝中尚书却干涉他不必苦留昭君,让她早点去往番地,汉元帝不禁悲从中来:

说甚么大王、不当、恋王嬀,兀良,怎禁他临去也回头望!(第三折[七兄弟])

作者着力描写的是汉元帝与王昭君之间缠绵悱恻的爱情,以及昭君死后汉元帝痛苦的思念之情,借此寄托作者自己对社会和人的命运的关心,抒发了他对

汉民族失望悲哀的愤懑之情，表达了一个失意的汉族知识分子思念故国、鞭挞当今朝政的深切用心。

昭君出塞后，汉元帝思念犹切，彻夜难眠，孤雁在云间声声的哀鸣使得悲剧主人公更加凄怆和哀伤：

早是我神思不宁，又添个冤家缠定。他叫得慢一会儿，紧一会儿，和尽寒更比争你打盘旋，这搭里同声相应，可不差讹了四时节令。（第四折〔上小楼〕）

伤感似替昭君思汉主，哀怨似薤露哭田横，凄怆似和半夜楚歌声，悲切似唱三叠阳关令。（第四折〔么篇〕）

那种刻骨铭心的哀伤与思念，使得不同时代的人都会产生同情与怜悯。在第四折中，马致远着重表现了汉元帝这种感情，构思巧妙，引人入胜。汉元帝梦见王昭君从匈奴逃回汉宫，当他刚刚要与心上人倾诉衷情时，却被凄惨的雁鸣声惊醒，梦醒后却是更加深重的伤感与思念。人去楼空，面对秋夜里萧瑟冷落的宫殿和仅剩的美人图，汉元帝郁积在心中的思念、孤寂和伤感汹涌而出，他先是埋怨大雁惊破了他的好梦，使他无法在梦中与爱妃团聚，继而又联想到自己就像大雁一样孤独和可怜。大雁的哀鸣和徘徊恰好映衬了此时此刻汉元帝特殊的心境，深刻地揭示了人物的内心世界。

（雁叫科）（唱）

多管是春秋高，勐力短；莫不是食水少，骨毛轻。待去后，愁江南网罗宽；待向前，怕塞北雕弓硬。（第四折〔白鹤子〕）

你却待寻子卿，觅李陵；对着银台，叫醒咱家，对影生情；则俺那远乡的汉明妃，虽然得命，不见你个泼毛团，也耳根清净。（第四折〔么篇〕）

王昭君是《汉宫秋》中的一个配角，作者尽管对她着墨不多，但塑造得却相当感人。她本是个无辜的良家女子，却背井离乡，被送入皇宫。她空有才情与美貌，却事事难以如愿。毛延寿的陷害使她被打入冷宫，汉元帝的宠幸给了她欢乐，但又好景不长。她眷恋汉朝，却又被迫离开。她的女性弱小的肩上承载的却是国家生死存亡的使命，她是伟大的，更是不幸的，是特殊的黑暗时代的牺牲品。她与汉元帝一样受命运播弄。剧本着力赞颂她在民族危难之机，敢于挺身而出、以息刀兵的爱国主义精神。面对匈奴“江山难保”的威胁，面对皇帝的软弱无能和大臣们的怯懦昏庸，昭君说出这样的话：“妾情愿和番，得息刀兵，亦可留名青史。”显示了一个普通女子的胆识勇气和崇高品质。昭君不但舍己救国，而且为

保自己的尊严与民族的气节，“誓不辱身，誓不辱国”，毅然自尽。虽然她的命运与历史事实相去甚远，但如果放到民族矛盾极其尖锐、普通百姓尤其是汉族人民遭受践踏与蹂躏的元代，就不难理解马致远的良苦用心了。作者借昭君之死，以表达对异族的压迫的抗议，显示出鲜明的政治态度。在元代这样一个特殊的社会，马致远选择汉室受辱的题材，本身就有作者对现实的一种褒贬之意，即通过戏剧来阐发自己对历史和人生的体悟以及人无法主宰自己命运的悲哀。

《汉宫秋》的语言具有很高的艺术成就。马致远的清新自然、不事雕琢的语言风格在元杂剧的作家中独树一帜，具有抒情诗人的气质。如汉元帝在灞桥送别昭君后，心中无限悲凉：

呀！俺向着这迥野悲凉，草已添黄，色早迎霜，犬退得毛苍，人捋起纓枪，马负着行装，车运着糒粮，打猎起围场。他他他伤心辞汉主，我我我携手上河梁；他部从入穷荒，我銮舆反咸阳。返咸阳，过宫墙；过宫墙，绕回廊；绕回廊，近椒房；近椒房，月昏黄；月昏黄，夜生凉；夜生凉，泣寒蛩；泣寒蛩，绿纱窗；绿纱窗，不思量！（第三折〔梅花酒〕）

呀！不思量除是铁心肠，铁心肠也愁泪滴千行。美人图今夜挂昭阳，我那里供养，便是我高烧银烛照红妆。（第三折〔收江南〕）

这里，作者运用了文学创作中“顶针续麻”的修辞技巧，重叠反复，一唱三叹，表现了汉元帝愁肠九转、寂寞悲伤的情怀，把一个“愁花病酒”的封建帝王对爱妃的无限思念和对眼前处境无可奈何的惨痛心情展现得无以复加。幽深的宫苑，恰与元帝落寞孤寂的心情相呼应，酣畅淋漓地抒写了一个空有天子的尊贵却连自己的命运都无法把握的人的内心悲凉与哀伤，含蓄而深沉地传达出人生落寞、世事难料的凄苦意境。

马致远典雅清绝的语言风格一直为后人所推崇。元末明初戏剧家贾仲明为马致远作挽词《凌波仙》：“万花丛中马神仙，百世集中说致远，四方海内皆谈羨。战文场，曲状元，姓名香贯满梨园。汉宫秋，青衫泪，戚夫人，孟浩然，共庾白关老齐肩。”周德清的《中原音韵·序》中把“关、马、郑、白”并提，尊马致远为“元曲四大家”之一。明代朱权在他的《太和正音谱》中曾这样评价马致远的语言：“马东篱之词，如朝阳鸣凤，其词典雅清丽，可与《灵光》、《景福》两相颉颃，有振鬣长鸣、万马齐喑之意。又若神凤飞于九霄，岂可与凡鸟共语哉！宜列群英之上。”朱权把马致远创作的杂剧列于他选的“群英所编杂剧、元五百三十五种”之首，足可以见其尊崇之意。

在我国戏剧史上，马致远及其作品无论对当时还是后世，都有较大的影响。他的剧作，大多以文人为主要描写对象，专注于诉说文人不幸的命运，因而他的

作品在古代的文人和知识界中,拥有最多的读者。马致远自以为是怀瑾握瑜之士,但在他的生活中,却充满了理想与现实的矛盾——元代特殊的社会背景与一个儒家文化熏陶下的视功名为整个世界的文人之间的矛盾。对社会的深深失望使得他逐渐消极避世,力图从宗教中找寻安慰,然而骨子里却并不能够真正超脱,这种心绪恰恰与在封建社会里宦海沉浮的官吏和在人生路上遭际坎坷的文人的心理和审美情趣相投合,因而得到了广泛的认可。这就使得他们一方面敢于大胆地抨击黑暗的现实社会,抒发自己的不满,另一方面却又处处流露出对人生的悲观、失望、消极、颓废的情绪。因此,这些影响有积极的一面,也有消极的一面。

马致远的杂剧在国外也有不小的影响,如《汉宫秋》剧本在1829年就由英国人戴维斯翻译出版,之后又有道格拉斯的英译本,拉卢瓦的法译本,宫原民平、盐谷温的日译本等。此外,《黄粱梦》也是为欧洲人较早知道的作品。

(蔡美云)



无名氏：《包待制陈州粃米》^①

剧情脉络

陈州亢旱三年，颗粒无收，百姓苦楚，几乎到了人吃人的地步，户部尚书范仲淹奉命召集公卿，商议差两名清廉的官员到陈州放粮赈灾，并规定五两白银一石细米。刘衙内硬是举荐自己儿子小衙内刘得中、女婿杨金吾前去，却暗地指使他们因公干私，私下改做十两银子一石米，里面再掺上些泥土糠糲。斗是八升的斗，秤是加三的秤。他们还带着皇帝赐的紫金锤，可以打死勿论。刘得中和杨金吾到陈州后，用种种非法手段盘剥百姓，百姓有苦难言。正直的灾民张愬古和他们据理力争，被刘得中和杨金吾用紫金锤打死，小愬古决心为父报仇，遂遵照父嘱，到京城告状鸣冤，而刘得中和杨金吾根本不把打死人放在眼里，仍不误去相好的妓女王粉莲家喝酒。这时，朝廷也风闻了刘得中和杨金吾贪赃枉法的行为，经朝臣合议，决定再差一位官员去陈州，并赐势剑金牌，有先斩后奏的权利。范学士举荐包拯，让他去陈州粃米，并勘断刘得中和杨金吾害民之事，包公开始不应允，后见刘衙内假意相劝，便佯称看在衙内的面上去一趟。刘衙内十分惊恐，害怕儿子和女婿受到惩罚，忙求范学士代请赦书，以保住儿子和女婿的性命。包公让告状的小愬古回去，命随从张千先进城，自己扮成庄稼老汉私访。包公路遇王粉莲，替她笼驴牵驴，得知刘得中和杨金吾的所作所为。刘得中和杨金吾去十里长亭接包公，没有接到包公，却与包公扮成的庄稼汉发生冲突，他们没有认出包公，将他吊在老槐树上，张千赶到才救下包公。包公很快审清了此案，他先将杨金吾斩首，再让小愬古用紫金锤打死刘得中，为父亲报了仇，然后又把小愬古关在牢里，恰好刘衙内从皇帝那里请来的“赦活的不赦死”的赦书赶到，本想赦免儿子、女婿的罪行，不料正好中了包拯的计，借此赦书释放了小愬古，取得了大快人心的结局。

剧作家小传

关于《陈州粃米》的作者，现今主要存在着两种说法：一是无名氏所作，产生于元前期，一是陆登善所作，产生于元后期。

^① 简称《陈州粃米》。

陆登善是元代后期的戏剧家,字仲良,扬州人,长期住在杭州,他与《录鬼簿》作者钟嗣成是朋友,约活动于1330年前后。根据《录鬼簿》记载,陆登善名下有《开仓粜米》一目,有人据此推想《开仓粜米》就是《陈州粜米》,因而论定《陈州粜米》的作者是陆登善。除《开仓粜米》外,陆登善还著有《乐府隐语》和《勘头巾》杂剧。

剧作赏析

《陈州粜米》这个剧目产生较早,据《永乐大典》残存宋元戏文《宦门子弟错立身》第五出[鹊踏枝]曲词可知,在南宋末年即有《包待制陈州粜米》戏文。在元人的公案戏中,有许多以包公秉公断案为题材的戏,大部分写包公判断人命案件和解决家庭纠葛,也有一部分涉及重大的社会问题。在后者中,《陈州粜米》无疑是最优秀最具有代表性的一部。此剧通过陈州灾荒中权豪势要欺凌百姓的事件,具体而深刻地揭露了封建社会吏治的腐败,虽然是以民间传说为基础,但从内容看,却真实地反映了元代末年的史实。

在元代社会,蒙古贵族保存着分封采邑制度和贵族世袭制度,在各生产领域还有作为奴隶制残余的驱奴制度,汉族贵族也有很大的权势,他们无恶不作,横征暴敛,严重地破坏了元代的社会经济生产,使得生产凋敝,民不聊生。加上自然灾害,百姓陷入水深火热之中,苦不堪言。据《元史·五行志二》载,从元统元年至正二十一年(1334—1361)间,因水、旱、蝗灾,“稼不成”,几乎大半个中国出现“大饥”,发生“人相食”的惨剧。元朝统治者虽然也施行过所谓的赈济,但救济粮款往往被权豪势要和贪官污吏巧取豪夺,赈济反而给贫苦百姓带来深重灾难。

在这样的社会背景下,《陈州粜米》中的刘衙内一伙人才敢如此横行不法、强取豪夺,视人命为草芥。剧中刘衙内自称:“我是权豪势要之家,累代簪缨之子,打死人不要偿命,如同房檐上揭一个瓦。”他为儿子和女婿讨得去陈州开仓粜米的差事后,教他们:“如今你两个到陈州去,因公私干,将那学士定下的官价五两白银一石细米,私下改过十辆银子一石米,里面再插上些泥土糠秕……。”为怕陈州百姓不服,又奏过皇上,“有赦赐紫金锤,打死勿论”。这就将从朝廷到地方的黑暗与腐败揭露出来。刘得中、杨金吾本无能无得无才,只因门第显赫,有后台很容易为官,而为官后又因有恃无恐,到陈州便盘剥夺百姓,如同“吃仓廩的鼠耗,啗脓血的苍蝇”,甚至连四方流落的饥民也不放过,这不仅深刻地揭露了刘得中、杨金吾的本质,也生动形象地揭露了封建社会无数贪官恶吏的共同本质,具有普遍性。

揭露权豪势要的罪恶是元杂剧作品的重要内容,也是元杂剧现实性的表现之一,但该剧并没有仅仅停留在对社会现实的暴露上,而是进一步通过张憨古父

子形象的塑造,描写了穷苦百姓与权豪势要的激烈冲突,表现了人民的抗争精神。在第一折戏中,包公没有出场,作者先是集中揭露了仓官斗子互相勾结、欺压百姓的行径,然后是刘得中和杨金吾到陈州后,与大、小斗子相勾结,众灾民赇米受尽折磨,最后集中写张愍古赇米被害的过程。张愍古是一个具有斗争性的人物形象。他对官吏勾结害民的手段看得十分清楚,他尖锐地指出:“你正是饿狼口里夺脆骨,乞儿碗底觅残羹……则这官吏知情,外合里应,将穷民并。”他在开始赇米时,就准备和这些假公济私的害民贼进行斗争:“他若是将咱刁蹬,休道我不敢掀腾。”当他被打得满身血浆、脑浆外流时,他还警告这些权豪势要:“有一日受法餐刀正典刑,恁时节,钱财使罄,人亡家破,方悔道不廉能。”他要儿子继续到京师告状,并表示不报仇,死不瞑目:“我便死在幽冥,决不忘情,待告神灵,拿到阶庭,取下招承,偿俺残生,苦恨才平。若不沙,则我这双儿鹞翎也似眼中睛应不瞑。”张愍古上场后,矛盾始终十分激烈,作者通过赇米论理、遭金锤打、告子复仇等情节,使得戏剧冲突一浪高过一浪。剧中大量运用和提炼了元代民间语言,富于表现力。如斗子上场时说:“也非成担偷将去,只在斛里打鸡窝。”虽是简单的两句话却活画出斗子的丑象。张愍古揭发权豪势要的话更是铿锵有力,如:

[混江龙]做的个上梁不正,只待要损人利己惹人憎。他若是将咱刁蹬,休道我不敢掀腾。柔软莫过溪涧水,到了不平地上也高声。他也故违了皇宣命,都是些吃仓廩的鼠耗,啗脓血的苍蝇。

这些话对刻画张愍古嫉恶如仇的性格起了很好的作用,充分体现了人物的个性。语言浅俗而感情深刻,节奏感极强,是很成功的戏剧语言。作品通过对灾民张愍古被害事件的描写,有力地鞭挞了残暴的统治者,歌颂了善良无辜的人民。

《陈州赇米》在反映人民的苦难和抗争的同时,更着力表现了包公“心怀社稷忧”,与“百姓每分忧”,坚决与权豪势要斗争的精神。《陈州赇米》中包拯的形象,比起其他元杂剧中的包拯,可以说更有个性,更真实可信。这出戏之所以具有相当高的思想价值和美学价值,一个重要原因就在于包拯形象的塑造上。

在一般元杂剧中,包拯名为主角,实为配角,他本人的活动在剧中甚少。而在此剧中,包拯一连出现于三折之中,且化装私访与公堂办案相结合,掌握第一手材料跟权豪势要斗争,故能多方面展示人物复杂的内心活动,使其成为有思想、有智谋,既刚直风趣,又在内心深处充满正常人在利害关系面前产生复杂感情的人物,不只是一种模式、一个观念、一块牌位。

剧中的包拯一辈子刚直不阿,铁面无私,斩杀了不少贪官污吏,但由于难以

触及封建体制和基础，坏人不但没有绝迹，反而变本加厉，越来越猖獗。包拯难免为之心忧。他知道权豪势要都诅咒他，内心很是矛盾，他想过：“从今后，不干事休开口，我则索会尽人间只点头，倒大来优游。”也曾想到前朝贤臣，都皆屈死：

[滚绣球]有一个楚屈原在江上死；有一个关龙逢刀下休，有一个紂比干曾心剖，有一个未央宫屈斩了韩侯……那张良呵若不是疾归去……那范蠡呵若不是暗奔走，这两个都落不的完全尸首。我是个漏网鱼，怎再敢吞钩？不如及早归山去，我则怕为官不到头，枉了也干求。

包公此时已是一个饱经宦海沉浮之苦、担忧前途风波险恶的老人，不禁产生了急流勇退、辞官归隐的念头。但当百姓的灾难一旦呈现在他面前时，他却做不到袖手旁观，因为他心怀社稷、解民倒悬的善良本质，决定了他最终依然要为黎民伸冤。

在元曲作者的笔下，这位包公的清官形象是在浓郁的生活气息和丰富的生活情趣中产生的。戏的第三折，前面的悲剧气氛完全不存在了，呈现在我们面前的是一副诙谐的喜剧画面，而充当喜剧主角的是我们想像中不应当喜剧角色的包公。这位包公来到陈州，不是摆出钦差大臣的架势，鸣锣开道，威风凛凛地入城，而是打发唯一的随从张千骑着自己的马，带着势剑金牌先进城了，并且嘱咐张千不管出现什么岔子，也别轻易暴露了他的身份。他自己却打扮成一个不起眼的庄稼汉，缓步入城。快到接官亭时，只见一个女人从驴上摔下来。女人喊人帮她笼驴，包大人赶过来正好揽上了这份差事，连扶上扶下也在所不辞。而这个女人正是刘得中、杨金吾的相好——名妓王粉莲。在接官亭，刘得中、杨金吾正迎候包大人，因不甘寂寞，要她来陪伴作乐。一路上，她和包拯絮絮叨叨，说起了刘得中、杨金吾同她的交情如何深厚；如何盘剥残害饥民；如何荒淫无耻，追欢买笑，连皇帝赐给的紫金锤也留在她家做了当头。她还得意扬扬地邀请老头儿去她家看紫金锤。她错把包拯当成庄稼老儿看待，包拯也出色地扮演着庄稼汉的角色，两个人一路聊来，言者无心，听者有意。就这样，包大人在一种喜剧气氛中，轻松地通过“知情人”的口掌握了刘得中、杨金吾的罪证。到了接官亭，妓女出于好心，叫送些酒肉给老头儿充饥，刘得中、杨金吾吩咐送去，不料这老头儿全不识抬举，竟把官家恩赏的吃食，一股脑儿喂了妓女的驴。刘得中、杨金吾发了怒，叫人把这老头儿吊到亭外的槐树上，等接过钦差，再作发落。而胸有成竹的包公，竟不声不响地任其摆布，宁叫自己吃苦头，也要让他们作充分的表演。这些出人意料的喜剧处理，既符合戏中包公的性格特点，也符合情节发展的必然逻辑。

经过深入细致的调查后,包拯的心里升腾起伸张正义的激情:“我个包龙图元铁面,也少不得着您名登紫禁,身丧黄泉。”于是,他让小憨古用御赐紫金锤打死刘得中、杨金吾,又巧妙地用刘衙内慌忙赶来手持的赦书,因其内容是“赦活的,不赦死的”,恰好赦免了小憨古打死人之罪。在这里,包公巧妙地钻了一下皇权的空子,严肃地开了一下皇权的玩笑——这个玩笑,是对生活本身的辛辣讽刺。同时,严肃和风趣、机智和公正在包公身上得到了和谐的统一,这不仅使人物避免枯燥、干瘪,而且使全剧妙趣横生,更耐人寻味,带有鲜明的民间色彩。他的庄稼汉形象和普通正派官吏的复杂心理以及富有人情味的言谈举止,构成了一个有血有肉、有情有趣、可敬可亲的包大人形象。正因为如此,《陈州糶米》中的包拯,成为元杂剧中最血肉丰满、亲切感人的包拯形象。

剧中的包拯形象,较明清的包公戏更多地代表了人民的愿望,但我们还应当注意到,包公仍然是维护封建秩序的代表。正如剧本结尾所说:“今日个从公勘问,遣小憨古手报亲仇;方才见无私王法,留传与万古千秋。”从而把希望寄托于清官和象征皇权的势剑金牌,而这种希望恰恰是封建社会人民尚未真正觉悟的产物。

在元杂剧中,此剧第一次出现了清官私访的情节,这不仅对后世有关包公案的戏曲、小说影响甚大,对清代三大公案,即《彭公案》、《施公案》、《于公案》戏曲与小说,也有间接影响,启发和丰富了公案戏曲、小说的内容。

(杨 敏)



石君宝：《鲁大夫秋胡戏妻》^①

剧情脉络

鲁人秋胡与罗梅英成亲才三天，就被抓去从军。面对勾军，梅英临危不惧。

十年来，秋胡杳无音信，罗梅英在家靠给人洗衣刮裳、养蚕择茧来侍奉婆婆，日子过得很苦，但从没有怨言。有财有势的李大户，见罗梅英长得标志，又因梅英的父母欠他 40 石粮食，便趁机要挟其父母，把女儿嫁给他。软硬相逼之下，罗梅英父母终于答应，并收了李大户的花红彩礼来至秋胡家，哄骗秋母喝下了三杯“肯酒”，收下了一匹“红定”。李大户随后前来迎亲，遭到了罗梅英一通怒斥。

秋胡在军营中屡立战功，被鲁昭公拜为中大夫，并赐以衣锦返乡。返家省亲途中，秋胡在桑园遇到妻子，彼此没有认出，秋胡看见梅英的美貌，不由上前以言语调戏她，并出示金子诱惑她。梅英决然不从，痛声斥骂秋胡，并与其拼死抗争。

秋胡回家后，见到了母亲与妻子，才发现在桑园戏弄的女人，竟是自己的妻子，梅英看到调戏妇女的男人竟是日夜盼望的良人，悲愤至极。哪知秋胡死不认账，不承认自己所为，梅英失望之极，便向秋胡索要休书。正在此时，李大户前来抢亲，秋胡命左右将其拿下。最后，秋母出面讲情，梅英不忍拒绝，只得尽释前嫌，言归于好，一家得以团圆。

剧作家小传

石君宝，元代戏曲作家，平阳（今山西临汾）人，生卒年不详，以写家庭、爱情剧见长。石君宝对家庭婚姻问题比较关注，揭露了一些生活与社会矛盾，诸如夫妻关系、伦理与亲情等。但作者并未找到解决这些问题的方法，其剧往往不得不回归到大团圆的结局中。石君宝笔下的妇女形象，都有自己独立的生活主见和独特的性格，见识常比周围的男子还高出一筹。石君宝著有杂剧 10 种，现仅存 3 种：《鲁大夫秋胡戏妻》、《李亚仙花酒曲江池》、《诸宫调风月紫云亭》。另 7 种皆佚，分别为：《秋香怨》、《酿彭越》、《金钱花》、《红绢释》、《哭周瑜》、《雪香亭》、《岁寒三友》。今人孙楷第《元曲家考略》考出石君宝为女真族，姓石，名德玉，字君宝，元世祖至元十三年（1276）去世，享年 85 岁。

^① 简称《秋胡戏妻》。

剧作赏析

《秋胡戏妻》是石君宝的代表作,这出剧是在传统题材的基础上改编加工而成的。故事最早见于西汉刘向的《列女传》,题名《秋胡诌妻》。其大意是:鲁人秋胡,娶妻五日而出游,为官于陈,五年未归。衣锦还乡途中,遇到一位采桑女子,便以黄金相诱,遭到拒绝。归家见其妻,认出是桑园所戏之女,大惭。其妻羞愤交加,责以仁孝俱亡,不堪与语,遂投河而死。这篇作品宣扬了孝义节烈。晋人葛洪《西京杂记》对这个故事作了较为具体的复述。在其后的流传过程中,民间艺人又将汉乐府民歌《陌上桑》中罗敷智拒“使君”的细节掺入其中,增加了传奇色彩。南朝宋颜延年有《秋胡诗》五章,直咏其事。至唐乃有《秋胡变文》,已发展为长篇故事,可惜存本结尾已残缺,不知妻子是否投水而死,但据文中秋胡妻“泣泪交流”数语来推测,很可能仍为悲剧结局。

石君宝在这些题材基础上,进行了可贵的艺术再创造,剧本情节更贴近现实生活,结局为符合当时观众的意愿,变投水自尽为经调解而夫妻和好团圆,尤其是女主人公罗梅英的性格较之原型有突破性的进展,成为元杂剧妇女群像中形象鲜明的代表。在她身上,倾注了剧作家的满腔热情和才华横溢的艺术笔力。

石君宝成功地塑造了一个形象鲜明而又富有个性特征的女性形象——罗梅英。作为精心塑造的民间女子的典型代表,罗梅英已与传统题材中的人物大相径庭。她美丽、善良,有教养,不仅具有农家妇女朴素善良、勤勉孝顺的优良品质,而且安贫乐俭,深明大义,在婚姻家庭、义利抉择等问题的处理上,常常表现出皎然于尘俗之外的自主意识和牺牲精神。更为可贵的是,她忠于爱情,并富于强烈的斗争精神。

当第一折罗梅英以新嫁娘的身份出现在读者面前时,就表现出与众不同的情怀和信念。尽管她明白由父母包办婚姻将决定她终身的命运,“妇人家一世儿都是裙带头这个衣食分”,但并不认为家庭幸福与否完全取决于夫家的钱财和地位,她看重的不是吃穿享用,而是夫妻之间的互相尊重、情投意合,“则要的厮敬爱相和顺”。这表现为罗梅英对媒婆的一段心灵剖白:

[油葫芦]至如他釜有蛛丝甄有尘,这是我的命运。想着那古来的将相出寒门,则俺这夫妻现受着芥盐困,就似他那蛟龙未得风雷信。你看他是白屋客,我道他是黄阁臣。自从他那问亲时,一见了我心先顺。咱人这贫无本富无根。

她没有非分的期求,只愿与“穷苦艰难”的丈夫白头偕老,可兵连祸结的年代过早地打破了她安时处顺的生活理想,刚过门三日,丈夫即被勾去当兵。面对

凶恶的勾军人，梅英首次在剧中表现出她的临危不惧：

[上马娇]王留他情性狠，伴哥他实是村。这牛表共牛筋，则见他恶嗽嗽抡着粗桑棍，这厮每根，端的便打杀瑞麒麟。

丈夫走后，侍奉婆母、维持家计的重担落在她羸弱的肩上，她不得不“与人家缝联补绽，洗衣刮裳，养蚕择茧”，甚至担水卖浆，忍饿挨冻，苦撑苦持。虽然如此，她也无怨无悔。当婆婆劝她“买些胭脂粉搽搽脸”，“这般蓬头垢面，着人笑你也”时，梅英却道“也谁有那闲钱补簪簪”。

可险恶的世情并不让她平静度日，剧中第二折，有权有势的好色之徒李大户乘人之危，编造谎言，以金钱笼络梅英贪财忘义的父母，强逼梅英改嫁。梅英临变不惊，当李大户调戏她时，她公然打他一个嘴巴，并凌然嘲骂他：“把这厮劈头劈脸泼拳捶，向前来我可便抓挠了你这面皮。这等清平世界，朗荡乾坤，你怎敢把人家妇女来调戏”，“我道你有铜钱，则不如抱着铜钱睡”，“我则骂你闹市云阳吃剑贼，牛表牛筋是你亲戚”。同时梅英还责备爹娘“葫芦提没见识”。当然，梅英作为封建社会的妇女，不可能摆脱“烈女不事二夫”的贞节观念，但梅英对李大户的反抗，却反映了她忠于爱情、蔑视富贵，具有强烈斗争精神的可贵品质。

然而，罗梅英万万没有料到，刚刚摆脱李大户的纠缠，却在自家桑园里受到衣锦荣归的丈夫的羞辱。她含辛茹苦殷殷期盼了整整十载的丈夫，竟是一个被功名利欲熏黑了的无耻之徒。第三折将秋胡“戏妻”、罗梅英与之斗智斗勇的场面写得相当精彩。

夫妻在桑园偶然相遇，但已不相识。一开始，秋胡看见梅英的美貌，不由上前调戏，先是用四句诗“嘲拨”她，接着给梅英作了一个揖。梅英则以为他是误入桑园，见其装束“不是闲游的浪子，多敢是一个取应的名儒”，于是赶紧整顿衣裳，“躬着腰，插着手，陪言语”，“慌还一个庄家万福”。哪知秋胡恃强凌弱，把她当作人家的妻子来调戏。梅英大惊失色：“怎人模人样，做出这等不君子待何如。”不想秋胡不依不饶，步步相逼，竟上前去拉扯梅英，梅英立刻将其推开，向四处高声呼救，并骂道：“则道是峨冠士大夫，原来是个不晓事的乔男女。”当秋胡以金赠以梅英时，她不为重金所诱惑，而是斥责他：“岂不闻财上分明大丈夫，不由咎生愤怒。我骂你个沐猴冠冕，牛马襟裾”，“似你这伤风败俗，怕不的地灭天诛”。而当秋胡恼羞成怒，以武力威逼时，她也毫不示弱：“我又不曾掀了你家坟墓，我又不曾杀了你家眷属”，“这厮睁着眼觑我骂那死尸，腆着脸着我咒他上祖。谁着你桑园里戏弄人家良妇，便跳出你那七代先灵也做不的主”。痛快淋漓，骂得秋胡无言以对，充分表现了梅英敢于斗争的精神。罗梅英不贪恋权势，只求美好的爱情生活，希望夫妻平等和顺地过日子。因此，她不羡李大户的钱，

也不慕桑园里秋胡的权势。正因为如此,梅英才能那样大胆、坚决地同邪恶之徒作斗争。

第四折,当梅英一眼认出面前的秋胡就是那个死乞白赖的恶棍,心中顿时倾倒了五味瓶,她禁不住指着这个厚颜无耻的衣冠禽兽厉声喝骂:

[折桂令]据着你那愚滥荒唐,你怎消的那乌靴象简,紫绶金章;你博的个享富贵朝中栋梁,你可不辱没杀受贫穷堂上糟糠!

这时候的梅英处境非常困难,或者如《烈女传》中所写以一死来表明自己的贞洁;或者屈从于秋胡,甘心做夫人县君;或者与秋胡离异。她选择了后者,向秋胡索要休书,以此来“整顿我妻纲”。对于秋胡向她炫耀的“五花官诰,驷马高车”、“夫人县君”,她毫不动心,却决意与这个“沐猴冠冕,牛马襟裾”的家伙一刀两断。她甘心忍受十年的艰辛和凄凉,却不能忍受人面兽心的丈夫的欺骗和侮辱。

似乎整个戏都是在试炼梅英的贞节,有粮食、有田地、有金银、有“五花官诰,驷马高车”等等,她却不为所动,在与媒婆、父母、李大户等的争执中,无论对象是谁,她都锋芒毕露,却又恰如其分。尤其是第三和第四这两折戏里,她严拒和怒斥秋胡调戏妇女的恶劣行径,一番淋漓尽致的责骂的确大快人心。梅英一反男尊女卑的传统,公然喊出“要整顿我妻纲”的口号,并主动提出要跟丈夫离异,向秋胡索要休书,更可谓是骇世惊俗,非同凡响。

尽管剧本的结尾意料地笔锋一转,我们看到的是一个强扭人物性格的结局:婆婆见媳妇坚决要与儿子离婚,便站出来以寻死相逼,此时此刻,梅英只好长叹一声:“罢罢罢!则是俺婆娘家不气长。”妥协在“孝”字面前,答应同丈夫和好如初,最终放弃了抗争,梅英仍然做了秋胡的妻。但是,她那种为提高妇女在家庭地位的斗争,要求人格独立,不受父母、丈夫摆布及“整顿我妻纲”的呼声,仍对封建的传统道德观念有很强的冲击。

戏剧的情境设置也是很独特的。从梅英的角度来观察,桑园是工作的场所,她在桑园出现是理所当然的,在一个合理的空间中出现自然呈现稳态的结构,也标示出其内心的稳定性。这不同于秋胡。秋胡返家,却误入桑园,在该不该出现的空间中,做出不该出现的行为,错置的空间里,表露了错置的情感。

相反的,远行的秋胡将外地的贪婪、野蛮的习性带回家乡,就在桑园进行戏妻的不轨行为。而这个桑园本身正是“只见那浓荫冉冉翠锦哎模糊,冲开他这叶底烟,荡散了些梢头露”这样一个充满禁忌的模糊地带。就秋胡而言,狂野的内心在充满禁忌的家居附近狂野地展开,越是家居附近,越是充满危险、越具有挑战性。如此一来,在这样一个规定的情境中,本应是单纯的夫妻重逢,却以“戏

妻”作为相逢的方式,便使单纯的内容冲突性提升,梅英内心的稳定和秋胡内心的狂放无可避免地针锋相对起来,戏剧冲突也就此得到了更好的展开。

在石君宝现存三种杂剧中,《秋胡戏妻》是以婚姻家庭生活为题材的社会道德剧。其思想倾向总体上值得肯定,这就是对男主角秋胡所作所为的蔑弃和对女主角梅英反抗性格的讴歌。就此而言,该剧大体上可划归为古典戏曲中正面描写女性之作。梅英这个民间女子不肯屈从环境压迫的泼辣和勇敢的个性,给全剧染上了明朗、乐观的色调。同时,该剧还着力表现了金钱与权势所导致的人性丧失和道德败坏。剧中女主人公喊出的“整顿妻纲”的呼声,反映了挣扎在夫权制度底层的劳动妇女要求人格独立的强烈愿望,尽管这种欲求带有某种超现实的虚幻色彩。但罗梅英所代表的是元代妇女乃至元代民族精神的写照。她们虽然被压迫,受侮辱,但是那种强烈的斗争精神,为争取自由幸福所做的努力,又为女性的解放作出了光辉的榜样。从这一点上说,罗梅英的形象不仅具有很高的文学价值,同时又具有深远的社会意义。但是,在当时的现实社会中饱尝酸辛、几乎再无力承受苦难和缺陷的剧作家,除了让女主人公屈从婆母以死相求之外,恐怕难以找到其他更好的结局。

(唐一激)



李好古：《沙门岛张生煮海》^①

剧情脉络

潮州青年秀才张羽父母早年亡故，虽然自幼颇学诗书，但功名未遂。后闲游海滨，借住在石佛寺里读书。夜间独居无事，张羽抚琴散心。恰在此时，东海龙王的三公主琼莲出游来到海边，被悠扬的琴声深深吸引，不禁循声来到张羽寓所。俩人见面后顿时互生爱慕之情，定下了终身。琼莲和他约定：“你到八月十五日，中秋节届，前来我家，招你为婿。”并赠给张羽鲛绡帕一幅，作为定情之物。

琼莲走后，张羽相思殷切，因炽烈的爱情所驱使，等不及中秋之约就独自来到海边寻找琼莲，但毫无踪影。正当他进退维谷之际，遇见了偶然乘兴闲游来到东海边的仙姑毛女。从毛女那里，张羽得知琼莲的身世，毛女告诫他琼莲父亲——东海龙王非常凶残，并劝他知难而退。虽然张羽明白前途凶险，但为了自己和琼莲的纯真爱情，他决定知难而上。张羽的痴情打动了仙姑毛女，毛女赠给他三件宝物：银锅一只，金钱一文，铁杓一把，并教他：“将海水用这铁杓儿，舀在锅儿里，放金钱在水内，煎一分，此海水去十丈，煎二分，此海水去二十丈，若煎干了，海水见底，那龙神怎么还存坐的住，必然令人来请，招你为婿也。”

张羽带了法宝来到东海之滨、沙门岛，架起锅来，煽风点火马上开始煎海水。奇迹果然出现了：当锅里的水沸腾时，海水也同时翻腾沸滚。直烧得虾兵蟹将焦头烂额，龙王无法忍受。最后龙王不得不央求石佛寺长老来劝说张羽止火，并让长老做媒，带张羽来到龙宫，招他作了女婿。

剧作家小传

李好古，元代戏曲作家，生卒年代不详。钟嗣成的《录鬼簿》将其归在“前辈已死名公才人”一列，应该是元朝初期的杂剧作家。

据钟嗣成的《录鬼簿》记载，李好古为东平人（今山东省东丰县），曹本作保定人（河北保定市人），或云西平（今河南省汝阳县）人。孙楷第的《元曲家考略》中提到元代有四位李好古。

《录鬼簿》中还记载有贾仲明吊词：“贾仲明词曰。芳名纸上百年图，锦绣胸

^① 简称《张生煮海》。

中万卷书,标题尘外三生簿。镇凶宅,赵太祖,劈华山,用功夫,煮金海张生,故撰文,李好古,暮景桑榆。”其中吊词中提到的《镇凶宅》(《赵太祖镇凶宅》)和《劈华山》(《巨灵神劈华岳》)已失传,今仅存《沙门岛张生煮海》一种。《沙门岛张生煮海》与尚仲贤写的《洞庭湖柳毅传书》同为元杂剧中较为罕见的神话戏,并称为元杂剧中的神话剧“双璧”。

剧作赏析

《沙门岛张生煮海》与尚仲贤写的《洞庭湖柳毅传书》,都是以凡人和龙女的恋爱故事为题材的极富积极浪漫主义精神的两个剧本,并称为元杂剧中的神话剧“双璧”。金院本中有《张生煮海》,已佚,元杂剧张生煮海的故事应是由院本发展而来。清代初期李渔吸取《张生煮海》及尚仲贤的《柳毅传书》两剧的情节,写成了传奇《蜃中楼》。和《柳毅传书》相比,《张生煮海》的结构比较松懈,但它是制伏象征最高统治者的龙王而取得胜利为中心的一个故事,较之《柳毅传书》更具有积极意义;同时文辞也很美丽,不失为神仙剧中的佳作。

这个美丽的神话故事表现了古代人民征服大自然的美好幻想,也显示了青年男女反抗封建势力、追求爱情的斗争精神。第四折琼莲的唱词——“愿普天下旷夫怨女,便休教间阻,至诚的一个个皆如所欲”更点明了全剧的主题。琼莲敢于违抗父命,渴求人间的幸福;张生用三宝降服龙王,达到求爱的目的。这既是对自由恋爱的颂歌,也是对所谓父母之命、媒妁之言的封建婚姻制度的否定。

元杂剧的基本结构形式是四折加一楔子。但是本剧的结构形式比较特殊,有着其独特之处:第一,无楔子,只在第一折开始,由外扮东华仙上场简单介绍前缘;第二,由正旦或正末分别在各折轮流主唱,第一折、第四折正旦扮演龙女,第二折扮演仙姑,第三折正末扮演长老。而主角张生由冲末扮演,不曾主唱任何一折,从一般元杂剧的结构来看,似乎他并非主角。但实际上,张生是唯一贯穿四折、折折登场的角色,整个剧的发展、剧情的推进又都是依靠张生的活动进行的,这一切又说明了主角非他莫属。这种旦末兼顾的巧妙安排突破了元杂剧一人主唱体制的局限性,是本剧的一大特色。

本剧虽然是讲述张生和龙女琼莲之间的爱情故事,但它和《西厢记》等一般爱情故事的发展过程的结构处理方法不尽相同。张生和龙女琼莲两人的爱情历程,即相遇、爱慕、私订终身仅仅只在第一折“龙女听琴”中表述。而第二折描绘了张生寻找琼莲的艰难。张生在途中偶遇仙姑毛女,虽有仙姑的告诫,但张生痴心不改,决心不负此“听琴”缘分;仙姑毛女为之感动而赠三宝。第三折通过石佛寺长老的唱词将张生煮海的壮举、龙王无可奈何同意婚事的经过描写得淋漓尽致。第四折描写张生和龙女在龙宫相见的情形,两人在龙王面前互诉因“听琴”而结下的姻缘。正如本剧末“题目:石佛寺龙女听琴正名:沙门岛张生煮海”

所提示,本剧的重心在“张生煮海”,赞颂两个年轻人对爱情的坚贞,张生不畏权势追求爱情的斗争精神;而“龙女听琴”是个引线,是两人真挚爱情产生的缘由。第四折龙女的唱词中有这么一段:

[折桂令]俺去他那月明中信步阶除,听三弄瑶琴,音韵非俗,恰便似云外鸣鹤,天边语雁,枝上啼乌,他待觅莺俦燕侣,我正愁凤只鸾孤,因此上要识贤愚,别辨亲疏,端的个和意同心,早遂了个似水如鱼。

正是因为双方有此炙热的爱情,才使得张生煮海成为可能,最终得以团圆结局。

本剧是个神仙剧,不仅有龙女、龙王、仙姑毛女,而且在本剧的开场和结尾,作者还安排一位东华仙上场。在第一折中,东华仙说道:“为因瑶池会上,金童玉女,有思凡之心,罚往下方,投胎脱化……待他两个偿了宿债,贫道然后点化他,还归正道。”第四折,当龙王同意婚后,东华仙又上场说道:“如今偿还夙契,便着他早离水府,重返瑶池,共证前因,同归仙位去也。”乍一看仿佛是作者对“思凡之心”的鞭挞,这和“至诚的一个个皆如所欲”的主题相违背。这种处理,历来被认为是《张生煮海》的消极不足之处。其实考虑到作者所处的时代环境,就不得不让人体会到作者的一番苦心。安排东华仙出场,增加神仙道化色彩,使得这个宣扬自由恋爱的剧本有了个合法的外衣,而不至于遭到禁演的结局,并一直流传至今,这正是李好古的高明之处。

《张生煮海》的词曲清丽精彩,词句婉转细腻,明初朱权的《太和正音谱》中称:“李好古之词如孤松挂月。”尤其是第一折龙女琼莲月夜带侍女闲游海上,所唱颂海景的两支曲子《仙吕点绛唇》和《混江龙》,写得非常清新:

[仙吕点绛唇]把凌波步轻挪动。海水汹汹,晚风微送,兼天涌,不辨西东。

[混江龙]清宵无梦,引着这小精灵闲伴我游踪,恰离了澄澄碧海,遥望那耿耿长空,你看那万朵彩云生海上,一轮皓月映波中。觑了那人间凤阙,怎比我水国龙宫,清湛湛洞天福地任逍遥,碧悠悠那愁他浴凫飞雁争喧哄,似俺这闺情深远,直恁般好信难通。

“海水汹汹,晚风微送,兼天涌,不辨西东”,“澄澄碧海”,“耿耿长空”,“万朵彩云生海上,一轮皓月映波中”,一句句勾画出东海的月夜景色,水天一色,壮观迷人,使得全剧一开始就充满了浓厚的浪漫主义色彩。和一般仙女思凡的剧本不同,在如此美景中,琼莲对自己出身龙宫感到自豪,“觑了那人间凤阙,怎比

我水国龙宫”，但末两句“似俺这闺情深远，直恁般好信难通”，却不自觉地流露出她的怀春情绪，这一切又不露痕迹地为即将到来的听琴定终身作了绝妙的铺垫。

其后的“龙女听琴”套曲——[那吒令]、[鹊踏枝]、[寄生草]、[六么序]、[么篇]，是全剧中写得较出色的曲词，这和《西厢记》中“琴音”有着异曲同工的作用。作者先通过[那吒令]、[鹊踏枝]、[寄生草]对琴声进行描绘，“听疎刺刺晚风，风声落万松，明朗朗月容容，光照半空，响潺潺水冲冲，流绝涧中”，“他一字字情无限，一声声曲未终，恰便似颤巍巍金菊秋风动，香馥馥丹桂秋风送，响珊珊翠竹秋风弄”，琴声中饱含深情，显示出张羽的高超琴技。这一切深深地吸引了琼莲，使得她情不自禁要去偷窥。而后两支曲子则由琴声过渡到弹琴人张羽，“正色端容，道貌仙丰，莫不是汉相如做客临邛，也待要动文君曲奏求凤凰，不由咱不引起情浓”，“似良宵一枕游仙梦，因此上偷窥方丈，非是我不守房栊”。张羽的非凡琴技，让琼莲如痴如醉，忘却了礼教、闺范。如此，作者一步步地将龙女的内心活动起伏，通过琴声心心相印的情感表露出来，使得二人相见后立即私订终身的剧情发展顺理成章。

《张生煮海》一剧塑造了两个性格鲜明的人物。龙女琼莲相貌绝世，善解人意，虽知家中老父亲凶狠，但因爱慕张羽“秀才聪明智慧，丰标俊雅，一心愿与你为妻”，大胆直率地表达自己的爱情，主动赠帕定下中秋之约。当她父亲询问两人相爱经过时，她落落大方地坦诚道：“他待觅莺俦燕侣，我正愁凤治鸾孤，因此上要识贤愚，别辨亲疏，端的个和意同心，早遂了似水如鱼。”当龙王抱怨张生煮海之事因龙女而起，她唱道：“不想这火中生比目鱼，石内长荆山玉，天边有比翼鸟，地上出连枝树。”一个主动追求爱情的青年女子形象跃然眼前。

另一个人物形象——张生，虽然是一个门第低微的秀才，但他品貌才学兼优，“听琴”一折通过龙女琼莲的角度将张生的才智心意描绘出来。他书生气十足，有些迂腐，仙姑毛女点化他龙王的凶残时，他却仍未开窍，“那小娘子姓龙，你这道姑，怎么说起龙来”；他为人至诚，且敢作敢为，为了追求龙女不畏艰险。当仙姑毛女劝他说“休为了那约雨期云龙氏女，送了你个攀蟾折桂俊多才”时，他仍是好不畏惧，一往无前，“大海将来升斗量”。煮海一折，主要是通过石佛寺长老因龙王的央求来劝止张羽时的唱词来表现的。[正宫端正好]、[滚绣球]、[倘秀才]三支曲表现的煮海场面相当壮观，“我则见水晶宫血气从空撞，闻不得鼻口内干烟炷”，“莫不是放火光逼太阳，烧的来焰腾腾滚波翻浪，纵有那雷和雨，也救不得惊惶，则见锦鳞鱼活泼刺波心跳，银脚蟹乱扒沙在岸上藏，但着一点儿就是一个燎浆”，唱词富有非常浪漫的想像力；而且从中还可以看出张羽不达目的誓不罢休的精神，这和多数描写爱情的杂剧中性格比女主角还要软弱的“银样镗枪头”男主角形象完全不同。

而作为矛盾冲突的另一方——龙王，虽然在第二折中仙姑毛女的唱词中有“青脸儿长左猜，恶性儿无可解，狠势儿将人害”的描写，但他并没有在第三折张生煮海时上场直接交锋，而是只在最后一折出场，无可奈何地同意了两人婚事。如此，作者将人们心目中高高在上的权力象征的龙王塑造成屈服于人类、有着其软弱一面的形象，这反映了现实生活中人们盼望人定胜天的希求。

除此之外，本剧中还穿插了一些小角色在场上的科诨表演，不过这些科诨表演水平参差不齐。如第一折，琼莲以信物赠张羽时，张羽的家僮也看中了琼莲的侍女，央取信物时，“（侍女云）我与你把破蒲扇，拿去家里扇煤火去。（家僮云）我到那里寻你？（侍女云）你去兀那羊市角头，砖塔儿胡同总铺门前来寻我。”这几句对白充满了浓郁的生活气息，表现出一种世俗化情调，使得作品富有浪漫传奇的同时，又反映出朴实的日常生活。但是第三折石佛寺行者被老虎吞进肚，又被它一个响屁迸出的一段科诨，即与剧情毫无关联，又显得低俗，破坏了作品的整体性和艺术审美性。

（张 苓）



王实甫:《崔莺莺待月西厢记》^①

剧情脉络

《西厢记》讲述了唐代贞元年间书生张珙与相国小姐崔莺莺的爱情故事。崔莺莺与母亲送父亲的灵柩归葬,途经普救寺暂做歇息。张生书剑飘零,独自游学到此,邂逅崔莺莺,两人一见钟情。莺莺自小受到严格的封建教育,母亲老夫人对她管教甚严,再加上莺莺已经受父母之命,与表哥郑恒订有婚约,因而只能在心里独自烦恼,她虽不满意自己的婚姻,却也无力抗争。当地贼兵孙飞虎率军兵围普救寺,强索莺莺为妻,万般无奈之下,老夫人出下策,谁能救得莺莺,保全普救寺众人的性命,就把女儿许配给她。张生于危急中,在旧日同窗白马将军杜确的帮助下,计退贼兵。老夫人却食言悔婚,不肯兑现诺言,而是让莺莺和张生结为兄妹,张生和莺莺一时陷入痛苦之中。在莺莺的丫鬟红娘的热心相助下,张生和崔莺莺终于冲破礼教的约束,大胆相爱,并且私订终身。老夫人知道实情后,大发雷霆,在红娘的一番“晓之以理、动之以情”的劝解下,自知木已成舟,无力挽回,便以老相国家三代不招白衣女婿为由,逼迫张生赴京赶考,中状元后方可娶莺莺为妻。最后,张生和莺莺在历经种种磨难之后,争取到了自己爱情和婚姻的自由,以美满告终。

剧作家小传

《西厢记》是元代杂剧中最负盛名、流传最广的一部作品。虽然它的作者王实甫因此获得天下夺魁的美誉,却没有为后人留下更多的生平资料。从元代钟嗣成的《录鬼簿》可知,王实甫,名德信,大都(今北京)人。元末明初贾仲明在追吊他的《凌波仙》词中,曾这样评价他:“风月营密匝匝列旌旗,莺花寨明飏飏排剑戟。翠红乡雄纠纠施智谋。作词章,风韵美,士林中等辈伏低。新杂剧,旧传奇,《西厢记》天下夺魁。”由此可推断,王实甫经常出入于艺人官伎聚集的场所,与广大市民十分接近。他所作的《西厢记》在那时就已经是出类拔萃的作品了。王实甫创作的杂剧计有14种:《东海郡于公高门》、《孝父母明达卖子》、《曹子建七步成章》、《才子佳人拜月亭》、《韩彩云丝竹芙蓉亭》、《崔莺莺待月西厢记》、

^① 简称《西厢记》。

《苏小卿月夜贩茶船》、《四大王歌舞丽春堂》、《吕蒙正风雪破窑记》、《赵光普进梅谏》、《诗酒丽春园》、《作宾客陆绩怀桔》、《双渠怨》、《娇红记》。今存杂剧三种,即《西厢记》、《丽春堂》、《破窑记》,而《贩茶船》、《芙蓉亭》仅存残曲,其他俱已失传。

在戏剧文学史上,王实甫是第一个全面、复杂、大胆地表达出“愿天下有情的都成了眷属”这一敢于挑战封建礼教和封建婚姻制度、呼唤个性自由、追求美好爱情的思想的剧作家。

剧作赏析

《西厢记》的题材,最早来源于唐代元稹的传奇小说《莺莺传》(又名《会真记》)。元稹是与白居易齐名的唐代诗人。《莺莺传》叙述的是唐代贞元年间,书生张珙游学山西蒲州,寄居普救寺,巧遇暂居于此的表亲崔氏母女莺莺。当时正值蒲州发生兵变,崔氏一家因着张生的设法保护才幸免于难。崔夫人为答谢张生的活命之恩,设宴酬谢,并命女儿出拜张生。张生见到莺莺后深为爱慕。在婢女红娘的帮助下,两人私订终身。后来张生去长安应试,以莺莺为“尤物”和“妖孽”而遗弃了她。因传中所叙情事与元稹的经历大致吻合,很多人便认为是元稹的自传。但是作为文学作品,《莺莺传》不仅有虚构的地方,也有高于现实的心理描写和细节描写,因此,只有从真正的文学创作来理解,才不至于损害它的审美价值和思想意义。

在宋代,诗人秦观和毛滂都以“调笑转踏”这一歌舞形式歌咏过莺莺和张生的故事。赵令畤咏会真故事的《商调·蝶恋花》鼓子词,以说唱的形式表现这一故事。这些创作的一个共同特点是:对张生的负心都有了批判之意,否定了张生对莺莺“始乱终弃”的结局,并且丰富了这个故事。在这些艺术形式的基础上,金代的下层文人董解元集其大成,创作了《西厢记诸宫调》以下简称董《西厢》。董《西厢》改变了张生对莺莺“始乱终弃”的悲剧性结局,给二人一个团圆的美满结局;在人物的塑造上,也已取得了较高的成就,为元杂剧《西厢记》的出现奠定了基础。王实甫删除了董《西厢》中的不合理之处,增添了许多曲折动人的细节描写,并以高贵华美的语言谱写了传诵千古的爱情名剧。

《西厢记》大大小小写了七八个人物,但主要的矛盾冲突是围绕张生、崔莺莺、老夫人和红娘展开。它的戏剧冲突首先表现为老夫人为一方,张生、崔莺莺和红娘为另一方,也就是封建势力和礼教叛逆者之间的矛盾。同时,该剧也写了张生、莺莺、红娘之间的性格矛盾。这两组矛盾,一主一次,相互交错,推动着情节的发展。

剧本开篇就暗示了老夫人莺莺之间的内在冲突,只是这个冲突此刻还未明朗化。在第一本楔子里,老夫人就流露了她的伤感:

[仙吕·赏花时]我想先夫在日,食前方丈,从者数百。今日至亲只这三四口儿,好生伤感人也呵!

夫主京师禄命终,子母孤孀途路穷;因此上旅棹在梵王宫。盼不到博陵旧冢,血泪洒杜鹃红。

世态炎凉、门庭冷落引发了老夫人的无限伤感,如今只剩下女儿与她相依为命。而此时的莺莺也是伤感的,但她的伤感与母亲不同,她的伤感隐含了对青春无端流逝的惆怅与无奈。不难想像一个正值青春的妙龄少女在有形的和无形的两种枷锁下其内心是怎样的凄凉。第一本第一折中,莺莺一上场,便流露了自己对爱情和自由的潜在追求:

[仙吕·赏花时]可正是人值残春蒲郡东,门掩重关萧寺中,花落水流红,闲愁万种,无语怨东风。

莺莺在佛殿烧香,邂逅张生,两人一见钟情。而他们的感情是不会为老夫人所允许的,这一点,连红娘都十分清楚,她阻拦二人的接触,要小姐“咱家去来,怕老夫人嗔着”。莺莺也怕母亲知道,吩咐红娘“休对夫人说”。虽然此时老夫人与三个年轻人尚未发生正面冲突,但是却可以让人们感到,老夫人所代表的封建礼教的阴影无处不在。随着张生与莺莺爱情的发展,这种冲突已经逐渐明朗化,演变为对礼教的叛逆与反叛逆的冲突。

孙飞虎兵围普救寺,使得戏剧的情节发生了一个大的转折。张生计退贼兵,本以为老夫人情急之下许下的婚事可以兑现,却不想遭遇突变,老夫人食言悔婚,封建势力与追求爱情的年轻人之间的矛盾激化开来,出现了第一个戏剧高潮。矛盾激化带来的结果却并不悲观:此后莺莺公然违背母亲的旨意与张生私传书简,甚至私结秦晋。可以说,莺莺最终叛逆的勇气正是母亲的背信弃义造成的。而红娘先前观望的态度也彻底地转变,站到了莺莺的一边,想帮助小姐,成其美事。在这一过程中,张生、崔莺莺和红娘之间又出现了性格上的冲突。莺莺对红娘起初是戒备多于信任,他们看似单纯的主仆关系,实际上也是复杂多变,相互猜测。在爱情问题上,莺莺想依赖红娘,又怕被红娘出卖,还要表现出她那相国小姐的矜持。红娘是她贴身的侍妾,但也是老夫人的耳目。因而她绞尽脑汁,生出许多的“假意儿”,对红娘遮遮掩掩。莺莺爱张生,但又有许多顾忌和尴尬,所以她的举动亦真亦假。而红娘虽有一付侠义心肠,却碍于自己的身份和处境不便明说。她心里对小姐有怨言,但又急小姐所急,多次在莺莺和张生之间奔走,为他们穿针引线。张生爱莺莺,执著追求的同时却又对莺莺的假意捉摸不定,疑惑不解。于是在他们所构成的统一战线内部又产生了这样的性格上的冲

突,也使剧本出现了第二个高潮。整个剧作,就是围绕这两条相互呼应、相互交织的线索展开,有矛盾激化的危机,也有矛盾暂时解决的平静。在每一次的戏剧冲突中,人物的性格得到了更深入的发展和开掘。

《西厢记》最成功的地方就在于它深刻、真实而又血肉丰满的人物塑造。崔莺莺就是其中最为光彩照人的一位。崔莺莺是一位贵族小姐,她美丽又端庄,稳重又矜持。从小在父母的严格教育和诗书礼仪的熏陶下长大,具有孤高洁傲、行为规矩的品性。老夫人出场时就表现出对女儿的欣慰,说她“针黹女工,诗词书算”无所不能。但是,这样一位妙龄少女,却只能在孤寂的深闺中苦度光阴。她并不满意自己已有的婚约,但并未有丝毫的反抗,只能在内心深处抒发对青春无端流逝的无奈与怅惘。张生的潇洒俊秀使她一见倾心。但是,显赫的门第、相国小姐的身份、封建文化的修养和已有的婚约却令她一开始就在爱情的道路上艰难跋涉。她追求自由爱情的本性和封建社会道德的约束时常令她游移不定。这也就造成了她时而“乖性儿”、时而“假意儿”,时而果断、时而又迟疑反复,欲说还休。第二本第一折中,她与张生隔墙吟诗,委婉地表明了自己的心境:“兰闺久寂寞,无事度芳春。料得行吟者,应怜长叹人。”她希望能够和张生有更多的机会相见,却又埋怨:“这些时直恁般堤防着人;小梅香伏侍得勤,老夫人拘系得紧,只怕俺女孩儿折了气分。”

孙飞虎兵围普救寺,张生计退贼兵,给莺莺的命运带来了意外的转机,却不想母亲的赖婚使她再一次陷入痛苦和彷徨之中。第二本第三折中,她虽然表面上敢怒不敢言,心里却对老夫人的变卦极为不满:

[得胜令]谁承望这即即世世老婆婆,着莺莺做妹妹拜哥哥。……碧澄澄清波,扑刺刺将比目鱼分破;急攘攘一面何,挖搭地把双眉锁纳合。

[殿前欢]……若不是一封书将半万贼兵破,俺一家儿怎得存活。他不想结姻缘想甚么,到如今难着莫。老夫人谎撒到天来大;当日成也是恁个母亲,今日败也是恁个萧何。

莺莺怪怨母亲不顾女儿的前程,而她的大胆反叛也就从此开始。“寺警”之后,张生因相思害病,莺莺心里着急,却又要防范红娘,用尽了心计。当她真正明白了红娘的心思后,才在红娘的帮助下,勇敢地“自荐枕席”,与张生私订终身。之后,她又对自己未来的命运有所担忧,这一切都折射出一个旧时代的封建女子的不幸和痛苦的心路历程,揭示出莺莺身上所存在的社会负荷和精神枷锁。莺莺这一人物形象矜持典雅的气质、缠绵悱恻的心绪、刚柔并济的个性,使其千百年来一直在戏剧舞台上熠熠生辉。

比起莺莺来,张生要单纯得多,也滑稽得多。作者把他作为一个喜剧形象来

塑造,并突出了他对爱情的执著的性格特征。和莺莺一样,张生也有着出众的外貌与气质,他俊逸潇洒、风流倜傥,文采外露、儒雅多情,有英雄气,也有儿女情。第一本第一折他出场时的一段唱,充分表现了这一性格特征:

[油葫芦]九曲风涛何处置?只除是此地偏。这河带齐梁,分秦晋,隘幽燕。雪浪拍长空,天际秋云卷;竹索揽浮桥,水上苍龙偃;东西溃九州,南北串百川。归舟紧不紧,如何见,恰便似弩箭乍离弦。

张生佛殿邂逅莺莺,为莺莺的美貌所倾倒,惊呼:“我死也!”三个字写出了他的情态。第一本第二折中,他处心积虑地想同莺莺结识,见到红娘时便自我介绍:

小生姓张,名珙,字君瑞,本贯西洛人也,年方二十三岁,正月十七日子时建生,并不曾娶妻。……(第一本第二折)

谁料却被红娘抢白一顿:“谁问你来?”接着又伶牙俐齿告诉他:“今后得问的问,不得问的休胡说!”把张生在爱情的驱动下痴迷冒失的性格展现得栩栩如生。第二本第二折中,他替老夫人“白马解围”后,自以为老夫人请他吃酒是定下婚事,便梳洗打扮一番,还让红娘为他参谋,结果被红娘取笑一番:

[满庭芳]来回顾影,文魔秀士,风欠酸丁。下工夫将额颅十分净,迟和疾擦倒苍蝇。光溜溜耀花人眼睛,酸溜溜蛰得人牙疼。

张生的天真忠厚、憨态可掬、没有丝毫世故气的样子委实令人好笑。从性格上讲,张生比莺莺更加天真率直,他身上也带有那个时代封建文人所特有的狂放不羁和迂阔。但他对待爱情又是那样的坚贞,被人们美誉为不追求“蜗角虚名,蝇头小利”的“志诚种”。在王实甫笔下,张生已经不再是那个“始乱终弃”的无行文人,而是对爱情专一、执著并有着可爱的个性的“傻角”。他具备了良好的个人品行和内心操守,是作者着力肯定的人物。

在《西厢记》中,红娘有着举足轻重的地位,至今享有盛名。她是封建社会里地位卑微的下层人物,但她身上却具有劳动人民的正直、机智、泼辣、热情和勇敢。王实甫把她放在一个相当微妙的位置上。老夫人让她服侍莺莺,其实是让她“行监坐守”,但她的正直与善良使她对小姐无限同情。而她的微妙地位、小姐的防范却又使她百般为难。当她明白小姐的心思后,积极地愿意为小姐“穿针引线”,处处想帮助小姐,却又不得不忍受指责和怀疑。她要对付莺莺,又要对付

老夫人,承担着种种压力,却又义无反顾。红娘在莺莺听琴之后,替张生传简,莺莺见到书信后,佯装发怒,说要告诉老夫人“打下你个小贱人下截来”。红娘知道莺莺的“假意儿”,便也将计就计,以假对假,令莺莺立即服输,还得叫红娘“好姐姐”,央求她告诉自己张生的情况。她敬重张生的人品,同情他的遭遇,热心帮他促成好事;同时对他的书呆子气又毫不留情地加以奚落,把他比做“银样镗枪头”。老夫人知道事情真相后,莺莺和张生都很慌张,红娘却镇定自若。面对老夫人的淫威,她以守为攻,先发制人,明之以理,晓之以利害,逼得老夫人步步后退,最后不得不认为红娘在理,最终成就莺莺和张生二人的好事。可以说,没有红娘,也就没有莺莺和张生之间的爱情,也就不会有流传千古的《西厢记》。

《西厢记》的风格大约可以这样概括:“温和,雅致,不动声色。”它没有关汉卿剧作的激烈和“嬉笑怒骂”,也不似马致远的凄绝苍凉,它的风格是温婉的、平和的;结构是精致、谨严并且清晰的。整个剧作首尾连贯,前后呼应、富有条理。每个关目都是经过精心设置、缺一不可的。同时作者还设置了很多的悬念,并逐个解答,环环相扣,如“寺警”、“请宴”之后“赖婚”,造成悬念,之后又有“酬简”做解答,对剧情暂时有了一个交代。而莺莺的“赖简”又是一个悬念,又有新的关目解答,等等。这些都增强了戏剧冲突的艺术效果,并有助于深入揭示人物性格。

王实甫的语言以其华美蕴藉为后人所推崇。明朱权在《太和正音谱》中这样评价王实甫:“王实甫之词如花间美人。铺叙委婉,深得骚人之趣。极有佳句,若玉环之出浴华清,绿珠之采莲洛浦。”李渔盛赞其词是“多瑜鲜瑕者”。一部《西厢记》处处诗情画意,文采飞扬。如莺莺长亭送别时所唱之曲,历来为人们赞颂:“碧云天,黄花地,西风紧,北雁南飞。晓来谁染霜林醉?总是离人泪。”(第四本第三折[正宫·端正好])。

《西厢记》的语言还十分个性化,不同的人物以及身份、性格、地位的不同,运用的语言也不同:如莺莺的语言温婉妩媚,红娘的语言泼辣鲜活,老夫人的语言则是威严持重,而张生的语言既文雅又轻狂,郑恒的语言就显得鄙俗、粗陋。总之,文采与本色相生,蕴藉与白描兼备,人物各肖其声口,具有强烈的戏剧效果。

(蔡美云)



康进之：《梁山泊李逵负荆》^①

剧情脉络

清明时节，梁山泊脚下的杏花庄酒旗招展，老汉王林把铺面打扫干净，热好酒，等众英雄下山光顾。无赖宋刚、鲁智恩一向假冒梁山名义行骗，今天一进酒铺就自称是宋江、鲁智深，王林满怀敬意招待替天行道的好汉，并唤幼女满堂娇出来敬酒。不料宋刚假意回敬，又脱下红绢搭膊送与王林缝补破衣，鲁智恩便翻脸说王林喝了肯酒，接了定礼，带走了满堂娇作压寨夫人，留言三日之后再送还。

梁山泊放假三日，黑旋风李逵带着醉意，一路追逐落花流水下山。进了杏花庄，王林含泪上酒。李逵喝至大醉，见王林形状悲切，便询问情由。王林说宋江抢走了他女儿，李逵见有物证留下，就向王林保证三日之内送回女儿，到时见了宋江二人休要不敢指正，便拿起红搭膊上山去了。

李逵回到山寨，见了宋江也不下拜，便出言冷嘲热讽，又指骂鲁智深穿针引线，从中帮闲。众人当他酒后性起胡闹，李逵怒从中来，说原来梁山泊也是有天无日，拔出板斧欲砍倒杏黄旗。大家急忙拉住，细问原委，李逵才托出情由，把老汉王林的凄惨悲伤说得十分真切。宋江道其间必有蹊跷，李逵却因有证据在手，在众人面前立下军令状，要宋江和鲁智深下山与王林对质。

李逵一再叮嘱二人不要吓唬老汉，王林还是说他们并非当日抢走满堂娇的宋江与鲁智深，李逵痛打王林一顿，说自己人头不保，悻悻而去。

李逵负荆上山请罪，众人为他说情，无奈军令难违，宋江下令将李逵斩首。这时，王林一路跑来救人，说他已经把假冒的宋江和鲁智深灌醉，请下山捉拿。宋江让李逵戴罪立功，命鲁智深和他一道去捉拿贼人。李逵终于将功赎罪，免了一死。

剧作家小传

康进之，生卒年不详，棣州（今山东惠民县）人。元代剧作家，一说姓陈，生平事迹记载甚少，疑与康显之为兄弟行。孙楷第在《元曲家考略》中云：“《录鬼簿》康进之，疑于晔为兄弟行。其剧《老收心》、《杏花庄》，演梁山泊李逵事，皆涉

^① 简称《李逵负荆》。

东平，盖亦曾寓东平者也。”康显之名晔，曾主东平府学，由此推测。钟嗣成所编《录鬼簿》把康进之列入“前辈已死名公才人，有所编传奇行于世者”，可知他为元前期杂剧作家。康进之有《黑旋风老收心》和《梁山泊李逵负荆》杂剧两种，俱谱梁山泊黑旋风之事。《黑旋风老收心》已失传，《李逵负荆》是其代表作，对近代影响很大，近代地方戏《丁甲山》（又名《杏花庄》、《李逵负荆》）题材与此相同。明代朱权《太和正音谱》列其词曲为杰作，赞其为“真词林之英杰也”。此外，康进之还写有套曲《双调新水令·武陵春》，可以看出其创作风格的多样性。

剧作赏析

无论朝代怎么更迭，人民总是处在社会的最底层，宋以来俗文学的发展，使我们可以了解到他们的悲欢、苦难和美好的愿望。战争与赋税永远是他们苦难的根源，在这样的现实状况下，人们便创造出心目中的英雄来反映他们对生活的美好愿望。水浒戏、清官戏中劫富济贫的豪侠义士和体谅民情秉公断案的清官形象就应运而生。水浒英雄的故事自南宋以来就在民间广泛流传，戏曲艺术成熟以后，这些形象很自然地就进入这个领域。在元杂剧中，《李逵负荆》堪称是水浒戏的代表作。

剧本的主题非常明确集中，老汉王林的女儿被假冒的宋江、鲁智深抢走，说明善良百姓的生活中充满各种压迫，即使是在百姓眼中象征正义的梁山脚下也还有邪恶势力。善良的人易受到欺凌，梁山精神就是除强扶弱、替天行道。但《李逵负荆》写的不仅仅是他们的这种正义精神，而是通过几个梁山人物之间的矛盾冲突和他们与受害者的关系，反映出他们强烈的集体荣誉感以及对这种荣誉的珍惜与维护。

与主题相对应的，剧本中存在着双重矛盾。一重矛盾是宋刚、鲁智恩与王林和梁山的矛盾，另一重矛盾则是梁山内部李逵与宋江、鲁智深之间的矛盾。前者引发了后者，又随着后者的解决而解决，所以剧本以集中解决李逵与宋江之间的矛盾为主。他们的矛盾因误会而起，李逵莽撞、嫉恶如仇的性格是推动矛盾发展的直接动力，剧本的节奏也随着他的莽撞很快进入高潮。第二折中，当李逵在证据确凿的情况下知道宋江、鲁智深就是抢走王林女儿的凶手，怒不可待地冲上梁山时，对宋江多年的信赖与崇敬使他心里充满了复杂的感情。他不能无情地当面指责，又无法发泄心中的怨恨，而只能用冷嘲热讽来旁敲侧击，希望大哥会主动承认错误，这是他在正义与个人感情之间做出的一种妥协。就李逵素来的行事风格而言，这种隐忍与让步已经是极限了。而对于矛盾的另一方来说，本来是山寨中很平常的一日，李逵突然闯进大门，行动言语古怪，按正常的逻辑他又是酒后发疯了，因此众人都不太理会。自认为做了极大忍耐的李逵终于像困兽一样爆发了，一边说原来梁山泊也是有天无日，一边拔出板斧砍向杏黄旗——梁山

旗帜。这样矛盾就很快激化到了顶点。

可以看出,剧本的内在节奏是以李逵的情绪变化为依据的。冲突激化后,双方矛盾转入明晰。宋江问清详情,心中已尽皆明了;而李逵在感情到达一个极点急剧发泄之后又略微平静下来,王的悲伤深深地触动了他,引发了他对凶手的憎恨,有物证在手以及他固有的简单行事逻辑更使他断定宋江做了违背天理的事情,该受到应有的处罚。到这里,双方处于僵持局面,并且相互位置发生了微妙变化,宋江由劣势转为优势,但李逵却不自知。于是,宋江与李逵立下军令状,一起下山对质。

剧中与双重矛盾相对应的两条线索,从李逵和宋江、鲁智深下山与王林对质开始,又合到了一起。下山的路上,事情很快就要得到证实,李逵胸有成竹,在他看来,宋、鲁的种种形态包括走路都充满可疑之处。表面看来李逵似乎占了上风,连他说话的语气都很得意,给故事场面蒙上一层欢快的气氛,但欢快的下面暗藏着一个极大的转变。王林认出宋江、鲁智深并非抢走他女儿的梁山头领,宋江、鲁智深清白昭然,冒名的宋刚、鲁智恩的罪行始得以显现。同时,李逵的处境发生了一个大转折,不仅发现自己误解了大哥,而且因为已立下军令状,性命也搭了进去。此时他所做出的反应是暴打王林,发泄心中的愤懑。

情节上的转折带来了矛盾双方位置的彻底转变,全剧的高潮“负荆请罪”段落也随之到来。李逵出于正义和鲁莽犯下杀头之罪,赤膊负荆上山请罪;宋江作为纪律的代言人,不能带头破坏纪律,冲突的结果是牺牲私情,李逵被逼饮剑自绝。剧中的气氛达到了最低点,想当年自己杀蟒蛇得宝剑赠送大哥,现在却要用这把剑结束自己的生命,不觉悲从中来。不料峰回路转,王林灌醉了真正的凶徒,上山报信,搭救李逵。这个小转折带来了真正的柳暗花明,宋江准许李逵负罪立功,与鲁智深一起下山捉拿损坏梁山名誉、为非作歹的宋刚和鲁智恩。剧本结尾,正义得以伸张,内部纠纷冰释,王林牵羊担酒上山致谢,聚义堂上一派喜庆,又恢复了往日众人豪饮的场面。

在结构上,《李逵负荆》有一主一副两条线索交织,内部和外部双重矛盾并进。全剧小高潮不断,节奏张弛有致。

本剧历来被大家所称道的是李逵的人物形象。在塑造的过程中,除了我们曾经提到过的莽撞、率直、嫉恶如仇的一面,作者还通过细节描写刻画了他性格中可爱的、粗中有细的一面。如他在清明节下山,带着略微的醉意,看暮雨初收,杨柳轻扶,水波微皱,一派春色如许,就像是吴用笔下写出的诗,突然看到一只黄莺在枝头轻啄桃花,忍不住拾起一片落瓣:

……(云)俺绰起这桃花瓣儿来,我试看咱,好红红的桃花瓣儿。(做笑科云)你看我好黑指头也。(唱)恰便是粉衬的这胭脂透。(云)可惜了你这

瓣儿，俺放你趁那一般的瓣儿去。我与你赶与你赶……

把一个莽汉酒后的天真与憨态写得惟妙惟肖。之后还是下山，李逵、宋江、鲁智深三个人亦前亦后，然而在李逵的眼里，连走路的先后紧慢都另有深意，煞有介事：

（宋江同智深正末上）（宋江云）智深兄弟，咱行动些。你看那山儿兄弟，俺在头里走，他可在后面，俺在后面走，他可在前面，敢怕我两个逃走了那。（正末云）你也等我一等啵，听见到丈人家去，你好喜欢也……花和尚，你也小脚儿，这般走不动。多则是做媒的心虚，不敢走哩……宋公明，你也行动些儿，你只是拐了人家女孩儿害羞也不敢走哩……

再后来，王林上山搭救，宋江让李逵立功赎罪，刚才的悲哀就一扫而光，高兴地说“这是揉着我山儿的痒处，管叫他瓮中捉鳖，手到拿来”。他性格中可爱的一面为全剧笼罩上一层欢快的喜剧色彩。他也有细心的方面，带宋江、鲁智深下山与王林对质，还不忘叮嘱二人“他是一个老人家，你可休唬他”。王林被逼认了数次，仍说不是抢走他女儿的宋江、鲁智深，李逵登时傻眼，也不顾他是一个老人家，对王林一阵殴打，又表现了他暴躁、野蛮、不讲理的一面。作者就是通过特定情境中对人物的描写以及细节的刻画，使一个生动的李逵形象跃然纸上。

作为梁山头领的宋江，剧中则着重表现了他的沉着和对纪律的重视，但是在他知道事情另有蹊跷，为了洗刷自己的清白，逼李逵立下以人头为赌注的军令状时，没有顾及到立这个军令状已经为李逵判了死刑。从这一点我们可以看出起码在作者的眼中，宋江身上还有很多山寨大王的习气，以及草率、意气用事等性格弱点。因此不难理解在剧本一开场，宋江的上场诗不够大气，没有将王风范。第四折在他决定斩首李逵以严军纪的时候，也没有应有的难过与不舍，这应该说是作者留给我们的遗憾。

剧本中对其他人物形象的描写也各有特色，鲁智深也是梁山上的一员，李逵屡次言语相激，他都能忍让，比较稳重。然而仅仅是剧尾的一点表现，就把他耿直、不白受冤枉的草莽性格点出来：吴用让他协同李逵下山捉拿恶人，他心中的不满这才发泄出来，“那山儿开口便骂我秃厮会做媒，两次三番让那王林过来认我，是甚主意。他如今有本事自去拿那两个，我鲁智深决不帮他”。然而他毕竟还明白大理，不会就此纠缠不休。鲁智深的直爽、稳重与李逵的鲁莽、单纯形成了鲜明的对比。另外，王林老实忠厚、勤劳善良，有老百姓身上那种朴实的忠义与道德感，知道李逵是因为自己才惹下大祸，便牺牲了女儿的终身，去救李逵；宋刚、鲁智恩是两个反面形象，他们欺软怕硬、行事乖张，是典型的乡村无赖。

《李逵负荆》性格化的语言也极富特色,适合人物的身份。如第二折李逵所说的要将鲁智深“一刀分开两个瓢”,对宋江则是“待我亲手服侍哥哥这一遭”,既写出了他的粗犷直率,又表现了他对二人的不同感情。另外,剧中还运用了一些成语和俗语,如“虎头蛇尾”、“节外生枝”、“帽儿光光,今日做个新郎;袖儿窄窄,今日做个娇客”、“镋枪头”等,这些都是经过作者充分提炼的。唱词上则感情充沛、质朴生动。例如李逵一听到王林说自己的女儿被贼人抢走,便认为受到极大的污蔑,立即火冒三丈:

[金盏儿]我这里猛睁眸,他那里巧舌头。是非只为多开口。但半星儿虚谬,恼翻我怎干休。一把火将你那草团瓢烧成为腐炭,盛酒瓮摔做碎瓷瓿。(带云)绰起俺两把板斧来(唱)砍折你那蟠根桑枣树,活杀你那阔角水黄牛。

这充分表现出李逵向来以武力解决问题的鲁莽性格。类似的曲词还有第一折[赚煞]、第二折[正宫端正好]和第三折[双雁儿]等。但是,剧本第一折李逵下山时所唱的:

[混江龙]可正是清明时候,却言风雨替花愁。和风渐起,暮雨初收。俺则见杨柳半藏沽酒市,逃花深映钓鱼舟。更和这碧粼粼春水波纹皱。有往来社燕,远近沙鸥。

这一段虽然细腻抒情,却不大适合李逵身份,不如下面一段中说的“俺学究哥哥道来”更贴切些。

《李逵负荆》一剧,多角度地展示了李逵的性格和丰富的内心世界,全剧洋溢着浓郁的喜剧气氛,有很强的艺术感染力。

(李 立)



纪君祥：《赵氏孤儿大报仇》^①

剧情脉络

晋国大将屠岸贾素与大臣赵盾不和。为排除异己，屠岸贾几次三番陷害赵盾，并将赵盾全家 300 余人诛尽杀绝。赵盾之子赵朔为晋国的驸马，亦未免其祸，被赐死。

屠岸贾囚禁了赵朔之妻晋公主，不久公主诞下一男婴，起名“赵氏孤儿”。屠岸贾恐后患无穷，誓斩草除根，故命将军韩厥看守遗孀遗孤。公主将孤儿托付于自家一门客——“草泽医士”程婴，随后自缢而死。程婴将遗孤放于药盒内，欲带出。不料撞见韩厥，哪知韩将军为保忠良之后，毅然将程婴和孤儿放走，继而拔剑自刎。屠岸贾发现有人偷偷救出孤儿后，遂限三日之内，不将孤儿找出，即将晋国内凡是半岁以下、一月以上的小儿尽行诛戮。

程婴带婴儿至归隐的老臣公孙杵臼处。为保全孤儿和全国幼儿，他毅然献出自己的儿子冒顶孤儿，且要与亲子一同去屠岸贾那里自首，孤儿便留给公孙抚养，待日后报仇雪恨。公孙却提出自己年事已高，无力抚养婴儿长大成人，应当由他自己领着程子去送死。于是，抚养孤儿的任务还是落在了程婴身上。

程婴到屠岸贾处告发了婴儿的下落。屠岸贾一行随程婴来至公孙家里，对公孙施以严刑拷打，逼出了假的赵氏孤儿，屠岸贾亲手将婴儿剁成三段，公孙杵臼撞台基而死。屠岸贾接着将真正的赵氏孤儿认为义子，从此将其悉心抚养，并亲自授以武艺。

20 年后，孤儿长大成人，起名程勃，练就了一身精湛的武艺。一日，程勃见程婴暗自垂泪，问其故，程婴不语。程婴故意留下一幅画卷给程勃。程勃初看不解，问其究竟，程婴终将 20 年前所发生之事告知程勃。程勃听罢，誓言将屠岸贾斩除，以报家仇。是日，程勃在闹市中将屠擒获。晋灵公随即下令将屠岸贾钉于木驴上，剐上三千刀；并复孤儿本姓，赐名赵武；将韩厥的后代仍然赐封为上将；同时赐给程婴良田十顷；给公孙杵臼立碑。

^① 简称《赵氏孤儿》。

剧作家小传

纪君祥,大都人,元代戏曲作家。一作纪天祥,生卒年不详。据《录鬼簿》上所记:“与李寿卿、郑廷玉同时。”现代研究者考知李寿卿为至元(元世祖年号)间人,由此可推知纪君祥的活动年代。著有杂剧6种,现仅存一种:《赵氏孤儿冤报冤》,一作《赵氏孤儿大报仇》,简称《赵氏孤儿》。另有《陈文图悟道松阴梦》一剧,仅存曲词一折。

剧作赏析

《赵氏孤儿》是一部历史剧。其本事见于《左传》、《史记·赵世家》,但两书所记差异较大。本剧主要依据《史记·赵世家》所记春秋晋灵公时赵盾与屠岸贾两个家族矛盾斗争的历史故事演变而成。

这个剧本很早就传入欧洲,1754年,法国启蒙思想家伏尔泰把它改编为歌剧《中国孤儿》,并注明“五幕孔子的伦理”。

这个充满强烈复仇思想的历史故事的焦点是存赵与灭赵、救孤与灭孤。围绕着这一焦点,纪君祥抒发了对善、忠、正义的歌颂,也表达了对恶、奸、非正义的谴责。但是,《赵氏孤儿》不只是停留在“忠奸斗争”的主题上。实际上,屠岸贾之“奸”与赵氏之“忠”,在剧中主要是作为基本的背景而提出的,作家并无意对此做过多的渲染。奸臣屠岸贾的残暴狠毒与程婴、公孙杵臼等人冒死历险、慷慨赴义的自我牺牲精神构成了尖锐激烈的戏剧冲突。

同时,这个故事十分悲壮,令人震撼。在这场殊死的斗争中,赵氏孤儿成了忠义的象征,“救孤存孤”是展现剧中人物忠义的事业。赵氏孤儿的命运,自始至终成为这场善恶、忠奸、正义与非正义斗争的焦点。剧本围绕着这一焦点,着重揭示勇士们为正义事业前仆后继的反抗精神和百折不回的复仇意志。剧本对善、忠、正义的歌颂充分体现在韩厥、公孙杵臼、程婴三个人物身上。他们是救孤事业的承担者,是抗暴扶危的义士。“为了除奸报仇,他们将自己的生命,亲人的生命,朋友的生命,还有一辈子的光阴,都如此义无反顾地献出去。剧中除公主和孤儿可说是奸臣屠岸贾的仇人之外,其他所有最主要的人物和程婴、韩厥、公孙杵臼等等,其实跟屠岸贾并没有什么过节,屠岸贾仇杀和追剿的对象本来并不是他们。是他们为了一个诺言,一种信念,一腔义愤,自行投入到拯救赵氏孤儿的行列中来,一个个慷慨赴死,杀身取义,或者是付出无比沉重的一生。也就是说,这戏真正使人为之动容处,是他们道德和人格的崇高境界,是人对于生命更为激情的一种理解。数百年后读下来,令人热血沸腾而神往。”^①

① 黄维若:《读元杂剧〈赵氏孤儿〉——关于一种创作技法的辨析》,见《戏剧》1998年3月,第117页。

《赵氏孤儿》的人物形象塑造颇具特色。剧中的一批正面人物形象,作者赋予他们不畏强权、见义勇为、视死如归的崇高品格。但他们性格的完成,并不是标签式的抽象道德观念的外化,而是在剧情的展示和尖锐的矛盾冲突中加以凸现的,因而显得真实感人。

《赵氏孤儿》结构上的一个特色是程婴的角色安排。程婴在剧中没有由正末扮演,故没有唱词来抒发他的思想感情。但程婴是一个贯穿始终的人物,剧本的中心人物与其说是赵氏孤儿,毋宁说是程婴更准确。因为在整个事件中,赵氏孤儿只是一个象征,而程婴,接收公主托孤的是他,救孤出宫的是他,和公孙杵臼合谋存孤的是他,20年抚育孤儿长大的是他,助孤报仇的也是他。可以说,程婴才是将剧中各个人物、各个事件贯穿起来的一条纵线。剧中戏剧矛盾的发展、灭孤势力和救孤力量的转化,都是通过程婴来实现的。从某种意义上说,有了程婴这个人物贯穿始终,《赵氏孤儿》的结构才更加统一,更加严谨。

程婴最初受托救护赵孤时,还是出于单纯的报恩思想,而当屠岸贾声言要杀尽晋国“半岁之下,一月之上”的小儿以后,他的舍弃己子的举动,就不仅仅是为一个赵孤,同时也是为了挽救更多的无辜生命,他的思想境界明显地有一个升华的过程。在剧本第三折,狡诈的屠岸贾让程婴拷打公孙杵臼,以试其真伪。程婴为保住赵孤,既要背负卖友求荣的恶名,又要亲手拷打共谋者,特别是屠岸贾当着程婴的面,亲手将假冒赵孤的程子剝为三段,这都使程婴处于常人所无法承受的精神重负之下。而在严峻的考验面前,他强忍悲痛,始终不露破绽。正是在这种尖锐激烈的矛盾冲突中,程婴忍辱负重、沉着坚毅、视死如归的思想性格特点,得到了充分的表现。

但是,我们还应该看到程婴性格中的复杂性。他其实也是一个行事老练、心思缜密的谋略家。他既然答应了公主,在他看来,为了办成这件事,是可以不惜任何代价、使用任何手段的,而所有的这些都是为了一个目的——“救孤存孤”。所以,他要扫清所有对这件事不利的障碍。首先,程婴将公主逼到一种没有选择的境地,他对公主说:“公主请起。假若我掩藏小舍人出去,屠岸贾得知,问你要赵氏孤儿,你说道,我与了程婴了也,俺一家便死了也罢,这小舍人休想是活的。”很明显,程婴利用了公主对孤儿的母爱,实质上是让公主自己去死,以免留下活口。果然,在其明确的暗示之下,公主虽然是无奈,但却忍痛马上说:“罢,罢,罢,程婴,我教你去的放心。”说完她就拿裙带自缢了。公主死后,程婴将婴儿放到药盒里带出,不想又碰到了奉命看守的将军韩厥。程婴深知韩厥是一位忠义之士,于是就以是与非、忠与奸的大义来打动他,动之以情,晓之以理,说得非常诚恳,非常可怜。果然,正直的韩厥将程婴和婴儿一并发走了。可程婴两次“走出又回跪”,他说:“将军,我若出得这府门去,你报与屠岸贾知道,别差将军赶来拿住我程婴,这个孤儿万无活理。罢,罢,罢!将军,你拿将程婴去,请功受赏;我与赵氏

孤儿,情愿一处身亡便了!”这时,我们不难看出程婴是在试探韩厥,他怕韩厥回头又将自己出卖。同时,这也不失是一种激将法,果不出所料,韩厥的确被程婴的话给激怒了:“你有忠我可也有信,你若肯舍残生,我也愿把这头来刎”、“程婴,你也忒眼内无珍,将孤儿好去深山深处隐,那其间教训成人,演武修文,重掌三军,拿住贼臣,碎首分身,报答亡魂,也不负了我和你硬端着是非门,担危困”,接着又说,“程婴,你去的放心者”。于是自刎而死。公主和韩厥皆是让程婴“去的放心”,可见,他们知道程婴心中的疑虑,而他们的死都实属无奈,皆是为了让程婴去得无任何的后顾之忧。同时也可以看出程婴的老辣和颇深的城府。公孙杵臼同样屈服于此方略之下。当程婴说“老宰辅,你精神还强健哩”,公孙杵臼在此便主动请缨说,“我精神比往日难同,闪下这小孩童怎见功?你急切里老不得形容,正好替赵家出力做先锋。我委实的握不彻暮鼓晨钟”。程婴却说“老宰辅既应承了,休要失信”。如法炮制,程婴再次对公孙杵臼用上了激将法。结果公孙怒了,说“言而无信言何用”,程婴一看行了,赶紧转舵,说:“老宰辅,还有一件,若是屠岸贾拿住老宰辅,你怎熬的这三推六问,少不得指攀我程婴下来。俺父子两个死是分内,只可惜赵氏孤儿,终归一死。可不把你老宰辅干累了也?”这下果然逼得公孙说出程婴最想听到的话:“我从来一诺似千金重,便将我送上刀山与剑峰,断不做有始无终!”

《赵氏孤儿》结构严谨完整,情节曲折紧凑。从整体看来,纪君祥展示给我们的是典型的悲剧结构,即由逆境转入顺境,最后以顺境作结。

剧本开场就揭示了邪恶势力的强大和一种凝重的杀气,屠岸贾以一种丧心病狂的姿态在观众的面前讲述他那令人发指的恶行。但几次三番杀害赵盾不成,恼羞成怒的屠岸贾干脆说动了晋灵公,将赵盾一家300余口全杀了。先行事件都已经如此令人不寒而栗,从而也确定了整个戏杀机四伏、惨烈悲壮的基调。于是,戏一开场,其中心事件便是“复仇”了。

当赵朔被逼自杀之际,他向公主道:

公主,你听我遗言。你如今腹怀有孕,若是你添个女儿,更无话可说。若是小厮啊,我就腹中给他个小名,唤作赵氏孤儿。待他长立成人,与俺父母雪冤报仇也。

也就是说一个孩子,“在他还未出世的时候,就已被报仇的人命定了,他唯一的生命价值就是复仇。赵氏孤儿在戏的前半段不是一个写实的人物,而是一个道具。一种复仇意识的象征物,一种符号”。^①

^① 黄维若:《读元杂剧〈赵氏孤儿〉——关于一种创作技法的辨析》,见《戏剧》1998年3月,第120页。

这时是邪恶势力最强大、最嚣张之时，也是正义力量最弱小、最无助的时候。作者安排了屠岸贾为了“剪草又除根”，而准备杀尽晋国所有婴儿这样一个情节，为程婴、公孙杵臼等人的自我牺牲提供了比单纯的“忠”更具人情味的道义根据。包括韩厥决定放走程婴和所携赵氏孤儿时的一段唱词：“见孤儿额颅上汗津津，口角内乳食喷，骨碌碌睁一双小眼将咱认。悄促促箱儿里似把声吞，紧绑绑难展足，窄狭狭怎翻身。”这也表达了对无辜的弱小者的同情。因而，他们或杀身成仁，或忍辱负重以实现其使命的行为，便有了完整的人格意义和崇高的悲剧美感。从公主的宫中住处到宫门，又到公孙杵臼隐居的太平庄，屠岸贾步步紧逼，直到在太平庄上搜到假孤儿并亲手用剑将婴儿剁死，这场由邪恶势力掀起的血腥大屠杀方告一段落。此时，屠岸贾再无“腹心之害”，他独揽朝权，为所欲为。这是他的势力达到顶峰的时候，也是双方力量开始转换的时候，随着时光的推移，邪恶势力的力量在削减。而正义的一方，经历了惨烈的屠杀之后，以公主、韩厥、程婴子、公孙杵臼的生命保全了赵氏孤儿，他是报仇的唯一希望所在。但是赵氏孤儿尚是婴儿，不堪一击，他的保护者也只剩了一个程婴。对程婴和孤儿来说，这是最艰难的时候。然而正如假孤儿的死是邪恶势力由强而弱的转折点一样，假孤儿的死也使得赵氏孤儿的生命不再受到威胁。而屠岸贾收程婴为门客、收孤儿为义子，又为程婴和孤儿提供了一个看似最危险实则最安全、最理想的栖身之地。因为正义的一方需要的是一定的条件抚育赵氏孤儿长大成人，需要时间来积蓄力量、等待机会。诚然，从逆境到顺境、从弱到强的转换过程是漫长的，它整整用了20年的时间。赵氏孤儿长大成人，已“能文善武万人敌”，正义力量积蓄已久，准备已足，待时机成熟，赵氏孤儿终于完成了“复仇”这一动作。随着屠岸贾被擒杀，邪恶势力终于失败、受到惩罚，正义力量由逆境转入顺境。剧本在顺境中结束。

（唐一激）



尚仲贤：《洞庭湖柳毅传书》^①

剧情脉络

洞庭老龙的女儿龙女三娘，嫁给泾河老龙的儿子为妻。婚后泾河小龙被婢仆所迷惑，与龙女三娘不睦。小龙在老龙面前毁谤三娘，说她性情乖劣，倚仗其父叔神通，不把泾河龙宫放在眼里。泾河老龙原本就为二人的琴瑟不合甚感不快，听了儿子的话，更是发怒，一气之下，罚三娘在泾河岸上牧羊。

自幼锦衣玉食的三娘何曾受过如此折磨。不堪其苦的三娘，期盼家中来人搭救，修下一封家书，却苦于无人送信。书生柳毅辞别母亲上京赶考，不意落第东归，顺路探访泾河故友。柳毅路经泾河畔，发现三娘，不禁好奇询问。得知实情的柳毅对三娘的遭遇深表同情，遂替她到洞庭湖传信给洞庭老龙。

柳毅按照三娘所述，来到洞庭龙宫。洞庭老龙夫妇闻信大悲，恰在此时，三娘之叔钱塘火龙来访，洞庭老龙担心火龙的火暴脾气，避而密谈。不料被钱塘火龙偷听到，火龙闻之大怒，立即带领水族赶至泾河，与泾河小龙大战一番，杀死了泾河小龙，救出龙女三娘。

钱塘火龙得胜携龙女回洞庭，洞庭老龙思量，若无柳毅的传书报信，龙女性命难保，因此为报恩德，提议将三娘许配柳毅。柳毅想起牧羊时的龙女容貌憔悴，虽然面临钱塘火龙的恃势逼婚，但仍婉言拒绝，请求归乡侍奉老母。在龙宫的答谢宴上，柳毅发现龙女美貌非凡，情真意切，十分后悔，但已无计可施。

回家后，母亲为柳毅与范阳卢氏女订婚，柳毅因对三娘情丝难断，起初没有应允。在母亲的劝说下，柳毅和卢氏完婚。待到洞房花烛之时，柳毅才发现卢氏就是龙女三娘，惊喜不已，遂与三娘结成美满夫妻。

剧作家小传

尚仲贤，真定（今河北正定）人，元代戏曲作家，生卒年代不详。钟嗣成的《录鬼簿》将其归在“前辈已死名公才人”一列，应该是元朝初期的杂剧作家。

据《录鬼簿》记载，尚仲贤“真定人。湘江省务提举（曹本作真定人，江浙行省务官）。贾仲明词曰。弃官归去捻渊明，工巧王魁负桂英。四务提举江浙省，

^① 简称《柳毅传书》。

与戴善夫相辅行。较论功,诸葛阆成。三夺槊,谒浆崔护。秉烛旦,越娘背灯。洞庭湖,柳毅传情。”其后列有已知的杂剧剧目11种,但现存只有《尉迟恭三夺槊》、《尉迟恭单鞭夺槊》、《汉高皇濯足气英布》、《洞庭湖柳毅传书》4种。他写的戏,多数是以历史故事和神话故事为题材,在元代剧坛中别具一格,其中以《柳毅传书》最为著名。

剧作赏析

尚仲贤的《洞庭湖柳毅传书》取材于唐代李朝威的传奇小说《柳毅传》。柳毅传说在唐代风传于时,《类说》卷二十八《异闻集》题作《洞庭灵姻传》,唐末亦有以此改成的《灵应传》。到了宋代此传说更甚,并且被改编成戏曲在舞台上演出。根据宋代周密的《武林旧事》和明代徐渭的《南词叙录》记载,宋杂剧中有《柳毅大圣乐》,宋元南戏有《柳毅洞庭龙女》,可见这一故事在宋元时期颇为流行。

尚仲贤的《洞庭湖柳毅传书》与李好古写的《沙门岛张生煮海》同为元杂剧中较为罕见的神话戏,并称为元杂剧中的神话剧“双璧”。而且《洞庭湖柳毅传书》对后世戏曲影响颇大,如传奇《龙绡记》(明·黄惟楫作)、《橘浦记》(明·许自昌作)、《蜃中楼》(清·李渔作)和杂剧《乘龙佳话》(清·何塘作)以及地方戏中的《乘龙会》、《龙女牧羊》等都直接或间接地受到本剧的影响。

这个神仙剧以凡人和龙女的恋爱故事为题材,写了一个神仙世界里女性受难的故事,但实际上,这仍然是现实社会生活的反映,反映了依父母之命、媒妁之言而定的封建婚姻制度给妇女造成的痛苦,尖锐地指出在封建宗法制社会中广大妇女任人宰割、备受摧残的悲惨命运,不仅在人间,天上仙界也同样存在。而《柳毅传书》正是以龙女三娘对封建婚姻和夫权的反叛,以及她不惜抛弃龙宫的富贵生活,降身凡间,化名范阳卢氏女子,和自己所倾心爱慕的柳毅结为夫妇这一主线贯穿全剧,故事情节飘逸浪漫,洋溢着强烈的民主思想和浓郁的生活气息。

《柳毅传书》中还讲述了一个传奇性的情节:位列仙班的龙女三娘遭受苦难,无计可施;而作为凡夫俗子的柳毅挺身而出,才扭转了龙女的悲惨命运,使她逢凶化吉,脱离苦海。这就是说神仙也要依靠凡人的力量,人拯救了神。《柳毅传书》中提示的这种人神关系是一般神仙剧所描述的“凡人有难,神仙相助”的反动,表现了在宇宙万物、神灵鬼怪和这个大千世界中无处不在的人类本体的伟大力量及其不可战胜,歌颂人性的崇高和人生的美好。

全剧结构四折一楔子,是个“旦本”,由正旦主唱,贯穿全剧,正旦分别扮演龙女三娘(楔子和一、二、四折)和电母(第三折)。此剧情节紧凑,波澜叠起,同时场面变化很大。第一折以寂静凄凉的河岸为背景,表现出龙女三娘牧羊时的

凄惨心情，“魂断频哭，梦回不睹，逢春暮，甚日归期，备把这离愁诉”；以及她修下家书却又无法投递的苦恼。这一切又为柳毅的出场做了铺垫，使得柳毅传书顺理成章。第二折柳毅传书到洞庭，钱塘火龙率兵出征，场面热闹。尤其是通过电母和泾河老龙的对话，描绘出钱塘火龙与泾河小龙在电闪雷鸣中的恶斗场面，“天北天南，海西海东，云闭云开，水淹水冲，烟罩烟飞，火烧火烘”，激烈非常。第三折描写龙女获救后，富贵华丽的龙宫设宴奏乐和赠宝的场面，写的是金珠玛瑙，琉璃剔透，堂皇华美。尤其是龙女的几支唱词，将各人的心理活动过程，如龙女的惊、怨、喜，柳毅的惊、悔，钱塘火龙的恼等等描绘得惟妙惟肖。第四折写龙女和柳毅结婚的热闹场面，“画烛荧煌”、“仙乐嘹亮”。当柳毅心中已有龙女，不忍另娶他人之时，峰回路转，龙女上场点出卢氏即龙女三娘，团圆结局。全剧的场景描写非常优美，让人有身临其境之感觉，同时烘托出剧中人物的心理起伏过程及他们之间的相互关系；而且全剧闹场和冷场相间，奇譎变化，富有浪漫主义的神话色彩，让观众不至于感到单调，非常适合于舞台演出。

本剧相当出色地刻画了几个性格鲜明的人物形象：为摆脱悲惨命运而努力挣扎的龙女，见义勇为的书生柳毅，疾恶如仇、暴躁粗鲁的钱塘君。

《柳毅传书》在描绘人物情感起伏上很有特色，尤其是龙女三娘的形象。一会是寂静而悲哀的怨诉，一会是感情猛烈的爆发，一会是含蓄而惆怅的情别，一会是由淡淡哀愁到突兀惊喜，令人荡气回肠，具有极强的艺术效果。

如第一折的[混江龙]：

往常时凌波相助，则我这翠鬟高插水晶梳，到如今衣裳褴褛，容貌焦枯，不学他萧史台边乘风客，却做了武陵溪畔牧羊奴，思往日，忆当初，成缱绻，效欢娱，他鹰指爪，蟒身躯，忒躁暴，太粗疏，但言语便喧呼，这琴瑟怎和睦。（带云）俺那龙呵（唱）可会有半点儿云雨期，敢只是一划的雷霆怒，则我也不恋你荣华富贵，情愿受鳏寡孤独。

龙女三娘因与丈夫泾河小龙相处不和，被逼来到河边牧羊，备受凄苦，却又无计可施。这支曲子，就是龙女牧羊时所唱的。丈夫暴躁凶狠，公婆不问青红皂白，即罚她牧羊。自幼娇生惯养、锦衣玉食的龙女，失去了自由和快乐，衰草残红，凄风苦雨，只剩下无边的忧愁和哀怨。曲词开始，“思往日，忆当初”，龙女也梦想有一个如萧史般风流多情的丈夫，“成缱绻，效欢娱”，过上幸福恩爱的生活。却不曾想会有如此般凄惨的遭遇。一支[混江龙]就把娇生惯养的龙宫少女遭遇命运转折时的戚戚之情，表现得鲜明生动，非常切合龙女的身份和个性特点。

脱离苦海后，龙女三娘在酒宴上拜谢柳毅时唱了[后庭花]和[柳叶儿]两支

曲子，恰如其分地反映出龙女的心理活动。

[后庭花]俺满口儿要结婚，他舒心儿不堪婚，信口儿无回话，划的偷睛儿横觑人，我这里两眉颦，他则待暗传芳信，对面的辞了亲，就儿里相逗引俺叔父敢则嗔，那其间怎的忍，吼一声风力紧，吐半天烟雾昏，轻喝处摄了你魂，但抹着可更分了你身，你见他狠不狠，他从来恩不恩。

[柳叶儿]秀才也敢教你有家难奔，是是是熬不出寡宿孤辰，谁着你自搅下四海三江闷，你端的心儿顺，意儿真，秀才也便休愁暮雨朝云。

龙女在最困难的时候，与柳毅邂逅，由于柳毅的仗义相助，才脱离了苦境。龙女感激柳毅传书之恩，对正义热忱、乐于助人的柳毅不无爱慕之心。当她得知要招柳毅为婿时，心中一喜；当听说柳毅执意不肯时，不免顿生一怨；当见到柳毅“暗传芳信”，有眷恋之意时，不觉一嗔；当想起叔父钱塘火龙脾气暴躁，如他看出柳毅当面辞婚却又暗中传情，必定会大怒时，不由得一惊。龙女的感情变化，忽悲忽喜，忽怨忽惊，摇曳多姿，令人叹绝。最后在[柳叶儿]中，多情的龙女一边埋怨柳毅不该辞婚，一边又安慰他，“你端的心儿顺，意儿真，秀才也便休愁暮雨朝云”。这就为后来三娘改扮卢氏，与柳毅洞房花烛埋下了伏笔。

这两支曲子，不仅反映了龙女三娘的惊、怨、喜等心理活动过程，从中还可以看出其他两位人物形象的个性特征。

龙女担心叔父发怒，“吼一声风力紧，吐半天烟雾昏，轻喝处摄了你魂，但抹着可更分了你身”，几句话就把钱塘火龙的威风凶猛描绘得淋漓尽致。

第二折中有这么一段，柳毅送信到达后，洞庭老龙劝夫人说：“住住住，夫人，休得大惊小怪，恐防兄弟火龙知道”。钱塘火龙尚未出场，就通过洞庭老龙的口反映出钱塘火龙疼爱侄女，脾气暴躁的性格。钱塘火龙上场时交代自己曾“因在唐尧之时，行差了雨”而受罚，可看出火龙行事粗心莽撞，不计后果。当他察觉洞庭老龙夫妇神情不对时，随即在外偷听。当他一得知三娘受苦时，怎么也忍耐不住，马上率水卒赶往泾河，打败泾河小龙，一口吞下他。得胜回来后，洞庭老龙埋怨他太性急了，火龙的回答是，“你兄弟没有使性处，忍不的了也”。而当柳毅回绝婚事时，火龙威胁道，“你近日允了便罢，不允我与你俱夷粪壤，休想复还”。通过故事一层层地推进，急性子、暴脾气的火龙形象逐渐出现在大家眼前。最后柳毅和三娘成亲后，钱塘火龙不忘捉弄柳毅一番，“柳先生，你这点义气在那里，与我侄女儿做了亲来”。可见火龙还是一个和蔼幽默的人物。

同时[后庭花]中的“划的偷睛儿横觑人”和“他则待暗传芳信”两句又表现出柳毅见龙女美若天仙，不禁后悔没有答应婚事，私下里不断地偷看龙女的情形。

柳毅在剧中是一个富有同情心,具有仗义心肠的青年书生,见义勇为,急人之所急,却又不图回报。对威武性烈的钱塘火龙的逼婚,他是毫无惧色,谈笑自若,称火龙是“虫蚁性儿”,终于使钱塘火龙退步。虽然他拒绝婚事的最大理由是龙女“憔悴不堪”,后发现龙女美貌非凡,又动心后悔,不断地偷窥,这使得柳毅的形象带有浓郁的世俗之气。不过正是这种世俗之气,让柳毅的形象更加可信。柳毅是贪美色,但他并没有因龙女的父亲有财有势,便恨不得当上乘龙快婿。

《柳毅传书》和《张生煮海》并称神话剧“双璧”,两者讲述的都是凡人和神仙的爱情故事。但张生和琼莲之间是热烈的真挚爱情,两人曲意相通,情投意合,因此张生不畏艰难,煮海斗龙王;而柳毅和三娘的结合,报恩更多过爱情。从这角度来说,《柳毅传书》在争取爱情和婚姻自由方面的斗争意义不如《张生煮海》。

(张 苓)



郑光祖：《迷青琐倩女离魂》^①

剧情脉络

衡州张家与王家交好，并指腹为婚。恰好张家生一小姐，叫做张倩女，生得闭月羞花；王家生一公子，名唤王文举，学成满腹文章。可由于张倩女的父亲和王文举的父母亲都不幸亡故，二人的婚事搁置了许久。直到二人都已17岁这年，王文举才应张母的邀请，拜访张府。张母让倩女出绣房来见王文举，倩女对文才相貌出众的王文举一见倾心。可张母却令他们兄妹相称，倩女猜不透母亲的想法，又羞于启齿相问，只能暗自苦恼。王文举没有在张府久留，立刻往京师应举。张母带倩女到郊外的折柳亭相送，席间，王文举终于按捺不住心中的疑惑，谨慎地问张母为何让自己与小姐兄妹相称。张母坦然地回答自己家三代不招白衣女婿，只要他能得一官半职回来，便马上让他们完婚。王文举抚慰了倩女之后，乘舟离去。倩女归家后，相思成疾，淹煎病损，一心念着未婚夫，竟然人神分离。其肉体在家煎熬，其生魂跳出拘嵌，于夜间疾行，赶上了王文举。可王文举见到“倩女”的第一反应，竟然认为她的举动有玷风化，不成道理。直到“倩女”用自己的一腔真情打动了他，王文举才同意带她一起上京。选试中，王文举得到了圣上的赞许，一举状元及第，并被封为衡州府判，衣锦还乡。王文举修书一封，向岳母报喜并谢罪，着衙役张千先送信回家。在家的倩女收到王文举的来信，以为他另娶了别人，伤心过度，病情愈甚。王文举带着魂魄“倩女”回来，张母以为是鬼，王文举立刻拔剑要斩妖媚。魂魄无从分辩，进入闺房，与肉体合而为一，倩女的病顿时冰消瓦解，终于如愿地与王文举结成夫妻。

剧作家小传

《倩女离魂》的作者是元代人郑光祖。郑光祖，字德辉，平阳襄陵人。后人将他与关汉卿、马志远、白朴并称为元曲四大家，其生活年代晚于其他三人。钟嗣成在《录鬼簿》里评价他说：“以儒补杭州路吏。为人方直。不妄与人交。名闻天下。声彻闺阁。伶伦辈称先生者。皆知为德辉也。病卒，火葬于西湖的灵芝寺。其作剧存目18种，今存8种：《迷青琐倩女离魂》、《醉思乡王粲登楼》、

^① 简称《倩女离魂》。

《浣梅香翰林风月》、《辅成王周公摄政》、《虎牢关三战吕布》、《钟离春智勇定齐》、《立成汤伊尹耕莘》、《程咬金斧劈老君堂》。

剧作赏析

《倩女离魂》是郑光祖的代表作,取材于唐人陈玄祐的传奇文《离魂记》。该剧对男女主人公形象的刻画可谓淋漓尽致。张倩女,一个深处幽闺的小姐,对爱情的向往和追求,是细腻的,羞涩的,同时也是大胆的。她与王文举初次见面,就对其十分中意,“他是个轿帽轻衫小小郎,我是个绣帔香车楚楚娘。恰才貌正相当”。面对母亲从中阻挠,她敢怒不敢言,只能心里埋怨,“可待要隔断巫山窈窕娘,怨女鰥男各自伤,不争你左使着一片黑心肠,你不拘箝我可倒不想,你把我越间阻越思量”。这些语言准确地表达了倩女的真情实感,比如说“你不拘箝我可倒不想,你把我越间阻越思量”,这是明显的反抗精神,也是少女时代的叛逆思想,这样的言语出自17岁少女的口中,再恰当不过,即便是现在的少女也同样适用。因为不管时代进步得再快,人类的情感几乎都是一样的。

倩女这一形象,最成功的就是其“离魂”,尽管这不是郑光祖的原创,但他在原有的基础上,将之推向了极致。从现当代文学用语的角度上来看,“离魂”就是倩女的人格分裂。它展现了倩女性格的两面性,一个是她的躯壳,另一个就是她的灵魂。她的躯壳是生活在现实中的,不得不服现实的束缚。现实的礼教牢牢地禁锢着她的躯体,她的一举一动、一言一行,都不能越雷池一步;否则,就将被视为离经叛道、伤风败俗,受到他人的指责和唾骂。何况她是那个社会中的大家闺秀,就更得把自己的内心包裹得严严实实,不能有一丝外露。可人的灵魂是可以超越一切的,思想是百无禁忌的。她的灵魂撕掉了现实的伪装,展现出她人性的一面。所有躯壳不敢做的事,她的灵魂都替她做到了。她的躯壳只能眼睁睁地看着情人远去;情人离去后,只能在闺房中相思成疾,望眼欲穿。可她的灵魂却大胆地追随情人而去,终日幸福地依偎在爱人的身旁,近距离地感受爱人的气息。躯体和灵魂都是真实的倩女,只是体现在不同范畴内:躯体是现实中的真实,而灵魂是人性中的真实。两者合而为一,造就了最真实的倩女。

王文举这个人物形象也是活生生的。他有热情的一面,也有非常理性的一面。尤其是当爱情与道德发生碰撞的时候,他的理性一定会战胜情感,处于绝对性的优势。虽然他见到倩女之后,也怦然心动,但他不会像倩女一样溢于言表。他很懂得收敛自己的情感,紧守礼教的规范。全剧中,他仅有两次真情的流露:一次是在折柳亭相送的时候,他终于忍不住问张母为何让自己与小姐以兄妹相称;另一次是倩女追上他的船,倾诉了自己挚热的情感后,他答应带倩女一起走。除了这两次,他甚至可以说是封建礼教的卫道士,一点儿也不逊色于倩女的母亲。他第一次与倩女见面的时候,对于他的反应作者只字未提;面对张母的阻

挠,王文举并未有一丝疑义。直到临行前,他才终于忍不住动问了原因,也只是被动地接受了张母的条件。可当倩女私自追上来,出现在他面前的时候,他又摆出一副冰冷的面孔,义正辞严地指责倩女说:“古人云,聘则为妻,奔则为妾。老夫人许了亲事,待小生得官回来谐两姓之好,却不名正言顺?你今私自赶来,有玷风化,是何道理?”未婚妻舍身来追,热情似火,可他却没有欣喜若狂、为之感动,反而说出这样一段让人心痛的言语,极有力地烘托了他这个人物的性格。类似于这样的情景还有一处,即王文举带着魂魄“倩女”回家,老夫人以为是妖媚,王文举立刻拔剑以对:“小鬼头,你是何处妖精,从实说来,若不实说,一剑挥之两段。”他可以全然不顾往日的情分,转眼间变换面孔,这样的男人实在可怕。换作其他任何人,即便真是妖媚,毕竟相处了那么久,耳鬓厮磨了那么长时间,绝对不可能一点不念旧情,顷刻间就翻脸。所以王文举这个人物具有他独特的一面,在所有同类题材的元杂剧中,是不多见的。

剧本采用了双线结构,由倩女的躯体和灵魂引出了两条线索。一条是倩女的躯体,不出闺门一步,饱受相思之苦,在痛苦中煎熬,这条线索描写了倩女真实的生活,现实生活的残酷暴露无遗。另一条是倩女灵魂的行动线,她在王文举走后,勇敢地追上,甘冒天下之大不韪,不顾世俗偏见地追求自己的幸福,随王文举上京考试,时刻地守在爱人的身边,与之同喜同乐。这条线索是倩女的理想生活,它的美好与现实的残酷形成鲜明的对比,二者交叉描写,互相呼应,直到中举回家,两条线索会合成一,完整地结束了全剧。

郑光祖笔下的曲文文辞优美,情景交融,也很值得一提。如第二折中的[紫花儿序]:“想倩女心间离恨,赶王生柳外兰舟,似盼张骞天上浮槎。汗溶溶琼珠莹脸,乱松松云鬓堆鸦,走的我筋力疲乏。你莫不夜泊秦淮卖酒家,向断桥西下,疏刺刺秋水菰蒲,冷清清明月芦花。”叠字叠韵的手法,在文中也很突出,如第四折[古水仙子]中的一段:“全不想这姻亲是旧盟,则待教袄庙火刮刮匝匝烈焰生。将水面上鸳鸯忒楞楞腾分开交颈,疏刺刺沙鞬雕鞍撒了锁鞦。厮琅琅汤偷香处唱号提铃,支楞楞争弦断了不续碧玉笋。吉叮叮当精砖上摔破菱花镜,扑通通冬井底坠银瓶。”这种叠字,不过是随意形容,已觉得声繁调促,有如急水流泉。更妙的是,它在形容中还夹着音响,这样的曲子,要是演唱起来,真可谓绘声绘影,神态栩栩。这一类的文辞,剧中还有很多,不仅质朴,而且形象,又不失清新雅丽。元杂剧重在抒情,与明传奇和南戏的重叙事是截然相反的,所以曲文对于元杂剧而言就是灵魂。《倩女离魂》能如此成功,很大程度上,归功于其出色的曲文。

从戏剧冲突方面来看,本剧开端时设置的戏剧冲突与《西厢记》有些近似,都是男女主人公互相情投意合,可遭到封建礼教的化身老夫人的阻挠,连老夫人的说辞都几乎一样,“我家三代不招白衣女婿”。这二者的近似并非出于偶然,

其中有一定的社会历史原因。二者都取材于唐传奇,《西厢记》取材于元稹的《莺莺传》,而《倩女离魂》取材于陈玄祐的《离魂记》。在唐代,阶级观念与族望地位对于婚姻的束缚力很大,地位低的男子不可能娶比自己地位高的女子为妻,体现在戏剧中,莺莺比张生的家族地位高许多,倩女比王文举的家族地位也高很多。所以,如果他们不能依靠科举博得一官半职,从而改变自己的阶级地位的话,就很难如愿地与小姐们结合。老夫人之所以都会说“我家三代不招白衣女婿”的社会原因也就出自于此。但王实甫和郑光祖却都没能跳出历史的局限,解决这个问题,还是让男主人公最终都状元及第,与心上人谐成连理。作者们虽然发现了问题,并且以之作为戏剧矛盾,但历史的局限性就是这样,无法为作者提供更加理想的出路,只能按一般的结局来解决矛盾了,这不能不说是个遗憾。

这两个戏的女主人公面对压力的反抗是不一样的,在这一点的处理上,我认为《倩女离魂》更为巧妙,塑造了倩女的“形”与“神”两个形象,二者之间的矛盾,正象征着理想与现实的矛盾,结果是理想的双翅冲出了现实的牢笼。一种形象是痴呆、抑郁,失魂落魄的样子;另一种形象却充满欣快、自由,像是从笼子里飞逃出来的小鸟,尽兴翱翔,作者又给她的形象涂上一层虚无缥缈的色彩,游仙似的轻盈舒展,一望即知是倩女之“魂”。这种巧妙高绝的手法,含有积极浪漫主义的成分。

《倩女离魂》在目前所能见到的元杂剧里,具有它独特的美感和不可取代的地位。人物的生动,曲文的优美,构思的巧妙,真挚的情感,无一不体现着它的价值所在。我们能被它感染,从而融入其中,想人物之所想,哀人物之所哀。曲文的诗情画意,更好地把我们带入情景之中。而且该戏具有很强的行动性,不比有些案头剧。适合于搬上舞台,这才是真正的戏剧。

(杨丹若)



高明：《琵琶记》

剧情脉络

蔡伯喈与赵五娘刚成亲两个月，就被父亲逼着上京赶考。尽管蔡婆和赵五娘明里暗里反对，岂奈蔡父主意已决，只得从命。蔡伯喈把父母托付给赵五娘和邻人张太公，在妻子的百般叮嘱下，离开了家乡，上京赶考。蔡伯喈果然不负众望，高中状元，正当他打算衣锦还乡的时候，被皇上指婚、牛太师逼婚，无论他怎么推辞，也改变不了牛太师要把女儿嫁给状元的决心。蔡伯喈欲辞官回家，怎奈牛太师从中作梗，皇上不准。无可奈何之下，只得入赘牛府，回不了家乡。此时，蔡伯喈的家乡，恰逢灾年，赵五娘卖尽了所有的衣物，也解不了家中之急。好不容易等到了开仓放粮，可粮又被人抢走。好在张太公慷慨解囊，缓解了蔡家的燃眉之急。赵五娘怕公婆伤心，暗中吃米糠，省下粮食奉养公婆。可是蔡婆却埋怨有米无菜，怀疑赵五娘偷偷地吃好东西。蔡公蔡婆跟踪媳妇儿，想探明究竟。谁知，看见赵五娘吃米糠的时候，蔡婆伤心而死，蔡公也一病不起。蔡公终于后悔了当初的决定，埋怨儿子杳无音信，弃父母于不顾。张太公帮助赵五娘安葬了蔡婆，不久，蔡公也命丧黄泉。赵五娘不好意思再麻烦张太公，于是剪下自己的头发，以求卖了钱安葬蔡公。可是无人买她的头发，还是张太公帮助了她。赵五娘支身用裙包土，想为公婆搭起坟冢。她十指磨破，感动了上苍，神明帮她筑好了坟冢，并让她上京寻夫。赵五娘辞别了张太公，带着自己给公婆描就的画像，背着琵琶上京寻夫。蔡伯喈还不知道父母已经亡故，托人给家中送信，送信人却是个骗子，久久没有回音。中秋之夜，牛小姐请蔡伯喈赏月，可蔡伯喈并无那份闲情。终于，牛小姐得知了蔡伯喈的身世，很是同情，向父亲请求跟随丈夫回乡探亲。起初，牛太师执意不允，后来终于派家丁李旺去迎接亲家和赵五娘来京。蔡伯喈到庙中上香，为途中的父母祈求平安。赵五娘匆忙间遗下画像，正被蔡伯喈捡到，可是他并没有认出画像上行将就木的父母。赵五娘看到了蔡伯喈，便到牛太师府上寻夫。在牛小姐的宽容帮助下，终于夫妻见面，蔡伯喈得知了家中发生的一切。牛小姐和赵五娘不分大小，共同侍奉蔡伯喈，相处得很和谐。蔡伯喈携两位夫人一起回乡，为双亲守孝。三年后，牛太师为蔡伯喈全家求到了忠孝之名，亲自去迎接女儿、女婿回府，共享天伦之乐。

剧作家小传^①

高则诚，名明，号菜根道人，后人称为东嘉先生；生长在南戏流行的温州瑞安。元末南戏作家。生年不详，但知其弟高旸约生于元成宗大德十年（1306），高则诚的生年应当相距不远。高则诚死于元顺帝至正十九年（1359），即元代覆亡（1368）的前夕。他的一生，正经历了元朝统治日趋衰败的过程。

高则诚出身于隐士家庭，他的祖父、伯父和弟弟都是诗人。他学识渊博，工诗文、词曲，交游多是当世名士。时人称他“才长硕学，为时名流”。他于元顺帝至正四年中乡试，次年中进士，始入仕途。他先后曾任处州录事、杭州行省丞相掾等职。他为人耿直，为官清廉。

在十余年的官场生活中，高则诚始终是郁郁寡欢，解官隐退后，他旅居四明栢社，闭门谢客，以词曲自娱。他的名作《琵琶记》当在这时完成，即至正十六年（1356）前后。

高则诚可能还有诗文《柔克斋集》20卷，也已散失，现在只能看到50多篇了。从这些作品中可以看出，高则诚对处于水深火热中的广大人民的疾苦，有着较深的了解和同情。

剧作赏析

《琵琶记》的源流很早。早期南戏中就有《赵贞女蔡二郎》的名目，徐渭在《南词叙录》中称为“里俗妄作也”。高则诚《琵琶记》是这一古老剧目的改作。在这之前，赵贞女的故事还曾通过各种民间艺术形式广泛流传。如金院本有《蔡伯喈》；南宋诗人陆游听过盲艺人演唱的鼓儿词《蔡中郎》（见《剑南诗稿·小舟游近村舍舟步归》）；元杂剧《金钱记》、《老生儿》、《铁拐李》、《刘弘嫁婢》、《村乐堂》等剧中，也曾一再提及“守三贞赵贞女，罗裙包土将那坟茔建”的“典故”。可惜这个故事的本来面目，今天已看不到了。

高则诚是最早参与南戏创作的文人作家之一，后人往往把他的《琵琶记》与王实甫的《西厢记》相提并论，当作南、北剧的代表作。《琵琶记》的出现，振兴了古老的南戏，为南戏的进一步发展奠定了基础，对后代戏曲尤其是南戏诸腔的影响是极为深远的。明代昆曲艺术大师魏良辅说：“（《琵琶记》）虽出于《拜月亭》之后，然自为曲祖。”徐渭在《南词叙录》中说：“（高则诚）用清丽之词，一洗作者之陋，于是村坊小伎，进与古法部相参，卓乎不可及已。”这些都说明了《琵琶记》卓越的艺术成就。

高则诚在《琵琶记》中，重新处理了蔡伯喈的艺术形象，把他从一个“弃亲背

^① 参见张庚、郭汉城：《中国戏剧通史》，中国戏剧出版社1992年版。

妇”的反面人物改写成了“全忠全孝”的正面人物，从而也就改变了戏剧冲突的性质。起初蔡伯喈不愿上京赶考，是撇不下年已80的双亲，怕自己一去，就难以再见到父母。后来辞官想回家，也是为了能尽早地侍奉父母。被迫入赘相府之后，心心念念想着父母，终日愁眉不展。他的一举一动都为父母所牵绊。这在很多唱段中都有印证：

[金蕉叶]愁多怨多，俺爹娘知他怎么。摆不脱功名奈何，送将来冤家怎躲。

[三换头]名缰利锁，先是将人摧挫。况鸾拘凤束，甚日得到家。我也休怨他，这其间只是我不合来长安看花，闪杀我爹娘也，泪珠空暗堕。*

作者对于这一古老人物形象的改写，重新构建了全文的戏剧冲突。如果不是蔡公一心要儿子上京赶考，以求光耀门楣，一系列的悲剧也就不会发生，蔡伯喈就不会被逼婚，以至于淹留在京城不能回家；蔡家也就不会在灾年的时候，仅靠着媳妇苦自支撑；蔡婆也就不会因为心疼吃糠的五娘含恨而终。直到最后，蔡公终于认识到了自己当初的一意孤行是错了。通过蔡公，作者对当时人们追求功名利禄的社会风尚作了针砭。但是，蔡公只不过是这场悲剧的导火索，其真正的关键性情节是辞官和辞婚两不从，而酿成悲剧的关键人物就是牛丞相，牛丞相为了达到自己嫁女的目的，不惜凭借自己的权势，断了蔡伯喈辞官回家的打算，根本不顾及人家已经娶了亲，更加不管他家乡父母的死活。作者通过这样的情节安排，深入地反映了广阔的社会生活图景，开掘了剧本的主题思想，把谴责锋芒指向了封建社会上上下下的统治者，尤其是以牛丞相为代表的上层阶级人物，使得原先比较狭隘的主题得以升华，使一个古老的负心故事有了新的面貌。

蔡伯喈的形象是很丰富的，他并不是简简单单的求孝，他内心的矛盾也是很激烈的，尤其是入赘相府之后，他处于两难境地，既放不下眼前的富贵，又惦记着自己的父母。正是由于这样的左右摇摆，使得他非常痛苦。正如他自己说的：

俺只弹得旧弦惯，这是新弦，俺弹不惯……只为有了这新弦，便撇了那旧弦……我心里岂不想那旧弦，只是新弦又撇不下。

由此可见，他对现在的生活已经有了依恋，不再像当初拒婚时那么坚决了，因为这正是他历经十年寒窗苦所追寻的名和利，怎肯轻易放弃；可感情上始终还是抛不下家中的双亲和妻子，所以才会如此煎熬。也正是因为他的犹豫不决，他也只能是牢骚满腹，而没有一点儿作为。

赵五娘的形象没有什么改变，仍然是一个孝妇，作者只是在原有的基础上使

之更加丰满。赵五娘是一个难得的妻子和儿媳，她虽然不愿意丈夫远行去科考，但又不敢违抗公公的意愿，隐忍着送丈夫上路。灾年之中，她勇敢地挑起家庭的重担，只身去领救济粮，想尽办法地凑钱换粮，以求让公婆填饱肚子，又怕公婆伤心，自己偷偷地吃米糠。公婆死了之后，没钱买棺椁、筑莹台，用裙包土双手筑坟台，以至于感动了上苍。一个女子，不知道自己的丈夫是否还忠实于自己，连一封书信都没有，她还坚持着自己的“责任”，尽心尽力地侍奉公婆，把苦楚含着泪水往肚子里咽，正如她那段糟糠自比的曲文，真是闻者断肠：

……糠那，你遭碾被舂杵，筛你簸颺你，吃尽控持，好似奴家身狼狈，千辛万苦皆经历，苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去。

糠和米本是相依倚，被簸颺作两处飞。一贱与一贵，好似奴家与夫婿，终无见期。丈夫，你便是米呵，米在他方没寻处。奴家便是糠呵，怎的把糠来救得人饥饿……

这样丰富的联想，用在处于这种悲惨境地的赵五娘身上真是再合适不过了，把自己比作卑贱的糠，备受磨难，孤苦无依，随风漂泊；把丈夫比作是米，自从与糠分别后就再无相见之期。米可以解人饥肠，但无处可寻，只留下糟糠，无法入口，却又不得不用来充饥。赵五娘一个女流之辈，本来是无力承担家庭重任的，但在灾荒之时，丈夫不在，她只能独力承担。咽着粗涩的糠，真是“苦人吃着苦味，两苦相逢”。另外，赵五娘似乎也意识到丈夫已经得到了荣华富贵，所以才会说“一贱一贵，好似奴家与夫婿，终无见期”。她已经作好了被丈夫抛弃的思想准备。这段唱曲包含了赵五娘复杂、无奈的内心活动，正如吕天成在《曲品》中所说的：“志在笔先，片言宛然代舌；情从境转，一段直堪断肠。”

赵五娘是一个活生生的人物，是《琵琶记》里最有人格魅力的人物。她与蔡伯喈刚成亲的时候，为公婆庆寿，掩饰不住新妇的娇羞。尽管她很不愿意让丈夫前去赶考，想去劝说公公，可欲行又止，为的是怕公公责备自己不贤惠。在相府与丈夫相会时，她抑制不住内心的激动，一股脑把自己多年的委屈酣畅发泄，细细地讲述了分离后的遭遇。她是有血有肉有灵魂的人物，是很经得住推敲的。

与赵五娘相比，牛小姐这一形象就逊色了许多。从某种程度上来说，她只不过是一个代号，是封建礼仪的代号。整出戏里，她没有什么有个性的台词，完完全全是遵循礼教的大家闺秀。她的丫鬟和奶妈私自游春被她发现，她振振有辞地训斥她们，如一个不食人间烟火的圣女，单从这一点看，她还不如丫鬟惜春显得更可爱。她嫁给蔡伯喈之后，基本上没有正常的夫妻对话，除了跟丈夫说一些仁义道德之类的大话空话之外，再没有一点交流。尽管她很度大，可以说是识大体，劝服了父亲，帮助蔡伯喈完成了心愿，但基本上可以说她不是一个人物，而是

一个抽象的概念。

在戏中，高则诚非常成功地运用了对比的手法，使得人物情感更加强烈。大的对比，就是本戏的两条主要线索，一是赵五娘及公婆的凄惨生活，另外一条是蔡伯喈在相府的富贵生活。蔡伯喈忧思忡忡，割不断对父母的系念；赵五娘悬望征人，愁恨无穷。两条线索相辅相成，互为呼应，紧密地交织在一起。同时，又形成了强烈的对比效果，极富极贵与饥荒死亡一替一换地交织描写，给人以十倍的情感冲击。这样的情节安排不仅达到了引人入胜的效果，而且再次鲜明地表达了该剧的思想主题，展现了“朱门酒肉臭，路有冻死骨”的触目惊心的图景。如第十七出，赵五娘领救济粮被人劫了，她与公公二人走投无路，蔡公欲跳井：

媳妇，你衣裳尽解典，囊匣已罄然。纵使目前存活，到底日久日深，你与我难相念。苦，衣食缺你行孝难，活冤家不如早折散。

与这求生不得的场面相对比的，就是第十九出的“强就鸾凤”：

[传言玉女] 烛影摇红，帘幕瑞烟浮动。画堂中珠围翠拥，妆台对月。下鸾鹤神仙仪从。玉箫声里，一双鸣凤。

[画眉序] 攀桂步蟾宫，岂料丝萝在乔木。喜书中今朝有女如玉，堪观处丝牵红，恰正是荷衣穿绿。

一边是家破人亡，无法度日；一边是珠光宝气，喜结良缘。一边是哭断寸肠，一边是喜气洋洋。作者把人生中的两个极限——大喜与大悲糅合对比，令人生寒。

另外，《琵琶记》在语言艺术上的成就是不可忽视的，它对后来的戏剧文学作品的语言，影响非常之深远。作者特别善于运用生活语言来写曲文、宾白，用以剖析剧中人物的思想感情。他把生活中的语言加以淘洗、锻炼，看上去自然澄澈、朴素无华，就仿佛从生活中信手拈来，没有一点儿雕琢的痕迹。经典的段落除了上面已经提到的[糟糠自厌]之外，还有[代尝汤药]、[祝发买葬]等出，都是情景交融，感人肺腑。下面举几段曲文，一同感受一下朴素之中流露出来的真挚的情感：

第二十三出[代尝汤药]

[青歌儿](外)媳妇，我三年谢得你相奉侍。只恨我当初把你相耽误。天哪，我待要欲报你的深恩，待来生我做你的媳妇。怨只怨蔡伯喈不孝子，可苦只苦赵五娘辛勤妇。

(旦)公公,奴身不足惜。我一怨你身死后有谁来祀,二怨你有孩儿不得相看顾,三怨你三年间没一个饱暖的日子。三载相看甘共苦,一朝分别难同死。

第二十五出[祝发买葬]

[香罗带]一从鸾凤分,谁梳鬓云,妆台懒临生暗尘,那更钗梳首饰典无存也。头发,是我耽搁你度青春,如今又剪你资送老亲。剪发伤情也,怨只怨结发薄幸人。

第二十九出《乞丐寻夫》

我待要画他个庞儿带厚,他可又饥荒消瘦。我待要画他个庞儿展舒,他自来长恁面皱。若画出来真是丑,那更我心忧,也做不出他欢容笑口……我只记他形衰貌朽。这真容呵,便做他孩儿收,也认不得是当初父母。休休,纵认不得是蔡伯喈当初爹娘,须认得是赵五娘近日来的姑舅。

上面举的每一段唱词,都是极其生活化的语言,没有一点儿骈俪晦涩之处,但对于人物情感的表达可谓酣畅淋漓,情真意切。而且每一段简短的曲文,都包含着人物复杂的心理活动。既表达了对自己现状和命运的感叹,又抒发了对相依为命的亲人的关爱,同时也都宣泄了对毫无音信的蔡伯喈的怨恨。作者将这许多层的情感都融入到一段曲文中,用朴素的语言达到荡气回肠的效果,这都是《琵琶记》之所以能经久不衰、流传千古的原因所在。

当然,该作品也有它的遗憾,主要是因为作者高则诚所处的时代局限。他过于渲染封建礼教观,正如他在开场所点明的“不关风化体,纵好也徒然”。他是借《琵琶记》来替封建统治阶级达到教化的目的,以至于作品在结局上出现了强弩之末的效果。他把蔡伯喈的形象彻底改变,一反负心的旧态,还安排了牛小姐这样一个符号性的人物,以此来宣扬忠孝节义的道德观,为朝廷广教化,这样的意图未免有些伤害作品本身的艺术价值。这个问题是与当时的社会背景分不开的,高则诚的思想在当时有一定的代表性和号召力。但这无法撼动《琵琶记》的卓越成就。它数百年一直被保留在戏曲舞台上,在昆腔、弋阳腔及后来的高腔戏中,都是重要的剧目,影响至今。

(杨丹若)



周朝俊：《红梅记》

剧情脉络

南宋度宗时，书生裴禹同社友游西湖，权相贾似道侍妾李慧娘顾盼裴生，并出言赞扬，被贾似道杀死以儆众妾。卢总兵夫人孀居西湖，女儿卢照容对窗眺望，折梅吟咏，裴禹路过欲折院内梅花，被丫鬟朝霞惊落下墙，照容遂以梅相赠。贾似道见卢照容美貌，欲纳为小妾，卢夫人正在着急时，裴禹酒后闯入，出计权充其婿，卢夫人感恩，言祸事过后愿将照容许配裴生。贾似道使计将裴禹拘于府内，一再逼迫照容，卢夫人只好带女儿连夜逃往扬州。慧娘被埋在后园牡丹花下，灵魂不散，见裴生后与之幽会。贾似道娶妾不成欲杀裴禹，被李慧娘暗中听到，救裴生脱险离开贾府。为帮众姐妹开脱，慧娘现身，并出言嘲讽、痛斥贾似道。卢夫人一家在妹妹杨氏家躲避，侄儿曹悦觊觎照容相貌，几番纠缠求婚。后贾似道因失襄阳遭贬，行至木绵庵被郑虎臣杀死，民心大快。裴禹路过卢家旧宅遇曹悦得知照容身在扬州，大考过后，亲往寻找照容。二人相会时被曹悦看到，抓裴禹去官府，状告其有奸情，却得到县令——裴禹旧时学友李子春的帮助，并告知他已擢探花，二人回杭州完婚。

剧作家小传

《红梅记》的作者为明代周朝俊，生卒年不详，活动年代大约在隆庆、万历年间。字夷玉，一作仪玉，《万锦清音》选《红梅记·鬼辩》一出，题周公美撰，公美可能就是周朝俊的别字。今浙江宁波人，诸生，少有才，善词曲，王穉登《叙〈红梅记〉》中说：“观其举动言笑，大抵以文弱自爱，而一种旷世之情，超然尘外。”所作传奇有《红梅记》、《李丹记》、《香玉人》、《画舫记》等10余种，今仅存《红梅记》1种。

剧作赏析

《红梅记》总34出，分上、下两卷，情节委曲有致。故事有两条线索，一条写裴禹和卢照容的聚散离合，但下卷写贾似道因做寿恣宴失襄阳遭贬，途中被人杀死这一节虽然符合历史真实，从编排故事的角度来说，他与裴、李之间的矛盾未免因此不了了之。另一条线索是裴禹和李慧娘的爱情故事，尽管只是插曲，却成

了剧本的精彩所在。在剧作中,作者巧妙安排情节,加之复杂的人物关系设置,使得整个故事错综曲折,跌宕有致。

李慧娘一节来源于明代瞿佑所著《剪灯新话》中的《绿衣人传》,在剧中处于副线地位,却成了《红梅记》中最具有生命力的部分,广为流传,甚至仍活跃在今天的戏曲舞台上。也许是她终日在相府里看厌了往来的衣紫腰金和仆人们的点头哈腰,忽然在湖心的断魂桥上看到了一个风流脱俗的文弱书生,心中豁然清新,赞美之词脱口而出,“美哉一少年。真是个洛阳年少,西蜀词人,卫玠潘安貌”,并回首顾盼,感物即言的率真大胆跃然而出。贾似道假意说要将她嫁于书生,李慧娘“低首自笑”,完全沉浸在自己的喜悦与羞涩中,毫未掩饰。这样鲜活真实的性格在充满争斗与奸诈的深府高墙之中终归是难以留存的,一次偶然的直言被贾似道看在眼里就招来杀身之祸。也许天地有灵,真有所谓的孽缘,李慧娘对裴禹的爱情并没有因为死亡而结束。她的魂魄不甘,在花园中游荡着,忽然在相府的回廊里又见到了裴禹,“使妾私情顿起,故态复萌,敢天,天怜我无辜,故遣书生到此,了我夙愿……”。不料裴禹却以为她是贾似道遣来陷害自己的使女,拒绝了她。此时的李慧娘已经把热情用到了极端,“……你反不容我,我就叫起来,管做你个强奸的罪名儿……”,疑惑终于冰释,成就了一段奇缘。李慧娘帮助裴禹逃出相府,贾似道拷打众妾,为了解救昔日的姐妹,她又现形挺身而出,承认事实,痛斥贾似道:“休休休这话儿提他,怎么说得来叫人痛杀,则她在断魂桥盼上个人,清雅少年郎,瞥见了冷嗟呀,并不曾背地里通些情话,也不曾背人眼角眉梢去挑动他,却怎生半声纳来一剑儿分花。”待贾似道要杀她时,才知道她便是李慧娘的鬼魂,二人的恩怨至此了结。李慧娘热情执著,人死而魂生,与裴禹幽会,在风格上与《牡丹亭》、《西厢记》有异曲同工之处。

同是写爱情,剧中的主线——卢、裴之间的爱情,则有些流于松散。二人相识不久便被拆散,感情没有得到充分发展,而后来裴禹从曹悦处得知小姐下落,亲往扬州寻访,有情人终成眷属,却未免有一些牵强。况且卢与裴的婚姻未成定论,卢夫人到扬州后既未设法打听裴禹消息,也不再提女儿终身大事,任照容独自伤怀,有失于人之常情。但是剧中把卢照容对裴禹的情感心理变化描写得十分细腻。初在闺中,折梅吟咏,满怀着少女的清纯和对爱情的憧憬,“花枝摘来红袖擎,擎奇得两袖猩猩。人面花枝相照映,照得来各各娉婷……他笑我红颜薄命……我笑他香魂独趁。两难凭,漫惜玉怜香,都付与多情”。裴禹闯入,朝霞认出是那日折梅的秀才,照容忙向朝霞“背摇手”——怕母亲知道后责怪。裴被带进贾府,卢照容在家中不免担忧:“为心中事几般添,一夜心撩乱。向诗书绣谱,没处为欢。梦儿中惊起有谁人唤?醒后愁来只得强自宽。凭栏望,站得俺腿酸。恨沉沉音信断青鸾。”听算命先生说裴禹变心后,又十分寥落,怨秀才薄幸:“我寻消息,心痛酸。惹相思,衣带宽。一回一望肠先断,减却香温半。只为心中恋

所欢。恁薄幸，才高行短，指望将围解，翻成叛。”背井离乡，裴禹又无半点音讯，自然凄清：“秋空雁影孤，夜色虫声度。愁绝黄昏是这数点梧桐雨，道甚秋风病骨疏？倩人扶……玉粉香肌渐渐的枯。早知今日埋尘土，恨不当年弃路衢。朱颜误，叹花开花谢，只须臾。想人何处是欢娱，赤紧的为夫妇。”久别重逢，不禁悲喜交加：“相逢不语无限情，教人珠泪如倾。万千愁堆积心头，一时怎生得罄。”中国戏曲的长于抒情，亦即在此。

《红梅记》是一出写才子佳人的爱情戏，但是作品中所包含的思想却远远超出了爱情本身，它虽不像《桃花扇》“借离合之情，写兴亡之感”那样旗帜鲜明，从作者在人物描写中所表现出来的态度，依稀可以看出明以来戏曲反映社会政治生活内容的痕迹。剧中涉及元兵入侵，在南宋外有忧患的历史背景下，社会内部的情形从剧中可见一斑。且不说上层像贾似道那样的奸佞，就剧中几个代表社会思想主流的书生，也都沉浸在自己的舒适之中。

贾似道是中国历史上的一代奸相，剧中通过种种细节，成功刻画了他骄奢淫逸和残暴奸诈的形象，看[杀妾]一出，贾似道上场：

[番卜算]（贾平章蟒衣拥从人上）不数帝皇家，但说着平章大。蟒衣玉带映乌纱，徐步金阶下。

相国威严不可当，非常富贵倾朝堂。门无珠履三千客，座有金钗十二行。自家大宋平章军国重事贾似道也。首居台辅，专制朝纲；富贵倾朝，权谋盖世。造第葛岭，危哉峻宇雕墙；座占西湖，终日朝欢暮乐。（笑介）富贵至此极矣！昨日泛舟湖上，巨耐侍妾李慧娘看上一个美少书生，一念痴情，十分流盼。我想那书生纵无磨勒之谋，这妮子倒有红绡之计。不如轻轻断送也，勾除俺胸中一笔。

一出场就将他的威严、权势、骄纵、嫉妒、凶狠表现得一览无余。杀了李慧娘，还把首级取下，置于金盒之中，不动声色地叫众侍妾来观看送给李慧娘的妆资，至众人大惊，才说出“……怀人有玷闺门化，为官待要齐家法。妇人家，杨花水性，（俺）打草要惊蛇！”目的始见，而事前的深藏不露足见他的阴险。贾似道对其他侍妾的态度可从《鬼辩》一出中看出，听廖莹中说行刺不成，裴禹被一妇人放走，便大怒道：“（怒介）可恼！可恼！这班贱人恁般作怪……众妾们哪有……你们这般臭歪刺骨！是哪一个私自放去了裴秀才？从实招来……与我一个个拶起来，各敲一百！”他杀妾无数，李慧娘魂魄现形，他已经认不出到底是哪个侍妾。不择手段强娶卢照容则是他荒淫无耻的另一例证。面对书生文人时，贾似道又立刻变得老谋深算起来，他不会轻易冒犯这些文人给自己招惹麻烦：泛舟西湖，见两个秀才并未回避，院子报之有一个专爱管闲事，就下令调转船头。

一旦真正发生冲突,裴禹为卢家充婿拒婚,他又能摸透书生心理,以达到目的为主,假意奉承,留他在府中作先生,暗中将其拘禁,令人放出风声说,相国仰慕裴禹才学,欲招他为婿。裴禹心中感激,酒后说出真情,让照容早日跟从了贾相国。事情失败,卢府已举家逃走,他的凶残便暴露出来,也不管什么书生名士,派人行刺裴禹以解心头之恨。郭谨在他生辰之日送来讽喻诗,破坏了好景,便要将他“明日送提学道处理”。他对文人敬而远之,若被冒犯,决不会手软,身居高位,巧取豪夺,以至商人被逼破产,百姓衣食无所,连寺院都要向他送礼以保平安。《瞥见》一出,贾行至天竺寺,见众僧便说“你们这班和尚,又不守戒律,敢在这里吃酒吃肉养婆娘,秽污菩萨,是何道理?”下令把住持锁起来,当住持连忙送上一些“土物”时,马上换了一副样子,说“生受你,以后要做好和尚,不可干歹事”,前后态度的转变,俨然一个市井无赖。《恣宴》一出,又表现了他生活的骄奢,席中报子来报战事紧急,贾置之不理,出言荒唐“寻常不说军情重,今日偏言乱兵动,他们镇守成何用?大将军,小把总,自夸能勇。大家都吃朝廷俸,如何要把我大臣来送?”说罢斩了报子,接着寻欢作乐,沉醉华堂。贾似道如此暴虐无道,民怨日聚,连士兵都出来指责他,最后终于得到了应有的下场。

历数各代故事,与弄臣奸相对立的往往是忠臣义士,而以书卷为本的意气书生总是站在反抗的最前端,《红梅记》中作者对这一群体的褒贬之情亦溢于笔端。剧本一开场,三个书生游历西湖秀色,看红梅吐艳,一阵笙歌袅袅而来,贾似道画舫驶近,李子春怕惹是非,忙“虚避介”;及至贾似道要过寿辰,李又牵头集结众生为相国送礼。他熟稔官场之事,能“出入衙门建言兴颂不分虚实”,受人贿赂还理直气壮云“有什么大事”。就是这样的人才能左右逢源,被革退为民后又“黑虎一跳,做个扬州府幕录事官”。曹悦揪裴禹来告状,当时李子春已得知裴禹高中探花,又兼是他的学前好友,当然会僻护裴生,但这个老练的朋友在不知事情原委的情况下,装作并不认识裴生,这样即便裴禹真的理亏,他暗中偏袒也不会给别人留下什么枉徇私情的把柄。李子春无疑代表了当时书生秀才中只为自己发迹显耀的一类人。

裴禹虽不似李子春那样势利,却过着另外一种风流自得的生活。裴生天生潇洒英俊,又有些才气做得几首诗在社会上流传,贾丞相也不想轻易招惹他,这样一种优越感让他不风流也难。他酒后兴起,闯入卢家,一听她们有难便书生意气想英雄救美,出了“充婿”一计,实是便宜了自己,心中暗喜。进入相府,面对权势倾朝的丞相威严,他的软弱无能便暴露了出来,完全不提拒婚之事。贾似道要请他作名师,他“(背云)我且暂时应承,改日再辞。正是:明知不是伴,事急且相随”。裴生本是个处处受用的公子,真的与权豪对峙,他是没有那种豪气的。贾似道几句好言,正好给自己一个台阶,即使心中明白是计,也无能为力,只好权宜。不必说与贾似道,就是面对李慧娘对他的要挟,他也只能屈从。但是当他知

道李慧娘与自己幽会确是出于爱慕时，他还是乐得其所，欣然接受，与卢照容的婚约顿时忘得无影无踪。倘若李慧娘不是鬼魂的话，他又将如何取舍？

郭谨是唯一一个关心民生疾苦、有社会良知的书生。在西湖碰到贾似道，李子春躲避不迭，他却言“说哪里话！西湖是大家的，他游得偏我们游不得？站在断桥上去”。难怪贾似道的手下说“那一个胡子是个学霸，最要管闲事。老爷不要理他罢”。李子春来找他为贾似道凑寿礼，被直言回绝；百姓的苦难他都看在眼里，送讽诗破坏贾的寿宴。最后独中状元，总算有了施展抱负的机会，这也是作者心中的一线希望。

而剧中其他的人，像《城破》一出中写的文武官员，更是丑态百出：“不瞒列位说，我在襄阳做这一任官，费了许多心机，苦了多少百姓，赚得些钱儿，指望拿回家养老，不想这骚达奴不前不后闯将来，使我上不上，下不下。”还有像曹悦那样的整日想着如何赚取美貌的媳妇。商人破产，船夫没有生计，百姓流浪，这样一个南宋王朝怎么能不走向灭亡呢？

除此之外，《红梅记》中的科诨也别出心裁，《应试》一出常为人所称道：一改几个考生轮番作诗的惯例，而是以题目不明为由，通出由科诨构成，令人耳目一新。剧中的场次安排，如《杀妾》后接《折梅》，激烈与舒缓相对比，冷热场相间，过场穿插等都安排缜密。如上所述，《红梅记》虽然不是一出很好的才子佳人爱情戏，但其思想的深刻，语言的造诣以及情节设置上的精巧，在明传奇普遍的繁杂、冗长中不失为一篇简约生动之作。《古本戏曲丛刊》版《红梅记总评》中是这样评价的：“下卷如曹悦种种波澜，悉妙于点缀，词坛若此者亦不可多得。”

（李 立）



施惠：《拜月亭记》（《幽闺记》）

剧情脉络

金国末年，番军大举南侵。金国朝廷发生了迁都之争。反对迁都、主张抗敌的左丞陀满海牙被主张迁都避敌的大臣聂贾列诬陷，致使全家招来满门抄斩。海牙之子陀满兴福是忠孝军将领，在被围捕时逃进秀才蒋世隆家园中躲避，幸免于难。兴福遂与蒋世隆义结金兰，并在蒋世隆的资助下逃离他乡。兴福来到虎头山后，便寄迹绿林，被众强盗拜为山大王。

朝廷急传敕旨，派兵部尚书王镇前往边城议和。王镇不顾年迈力衰，辞别妻儿，奔赴边城议和。在番军逼近的压力下，金主撤离中都（今北京），迁往汴梁（今河南开封）。官民奉令大举南迁，仓皇逃命如奔獐走鹿。蒋世隆与妹妹蒋瑞莲、王镇之女王瑞兰与其母亦在此逃亡途中。不料，蒋世隆兄妹以及王瑞兰母女分别失散。在蒋世隆的寻妹声中，王瑞兰循声与其相遇。为随世隆一道脱离困境，瑞兰不得已，愿认兄妹。世隆早对王瑞兰一见钟情，乃以“面貌不同，语言各别”为由加以推脱，直到瑞兰含羞表示“权说是夫妻”，他才应允同行。王母在寻女的途中巧遇与兄走失的蒋瑞莲，王母将其认为女儿，二人结伴而行。

蒋世隆和王瑞兰二人行不多时便遭遇一伙强人，被其押回山寨。没想二人在此偶遇兴福，蒋世隆方知他已做了山大王，兴福赠以百金与蒋王二人。二人离开虎头山，来到广阳镇招商店宿歇。世隆重提“权说是夫妻”的旧话，而瑞兰虽然爱他，却碍于礼法，再三推诿。蒋不断进逼，瑞兰许诺到汴梁后禀告父母，挽媒说合，方成正礼。世隆不放心，于是击桌发起脾气，惊动了店家夫妇。店主开导瑞兰在此颠沛流离之际，不可固守成规，同时还提醒她，从人200余里，虽冰清玉洁，谁人肯信，而且此后若无秀才保护，难免遇上不良之人。瑞兰无奈，只好依从，终与蒋世隆结为夫妇。

不久，蒋世隆重病在床。恰逢番军退兵，王镇和寇还朝，亦来至广阳镇招商店，与女儿重逢，得知瑞兰已与一穷秀才私订终生，勃然大怒，不顾世隆、瑞兰二人的苦苦哀求，执意将瑞兰带走，而将病重的蒋世隆一人留下。王镇父女驱车来到黄河畔孟津驿过夜，与王母、蒋瑞莲相遇，王镇一家得以团圆。

兴福蒙圣上恩福，还得清白之身，准备上京应试，来至广阳镇招商店，见到蒋世隆。二人便结伴而行，一同进京赶考。

瑞兰随父母回到家中,因时常思念蒋世隆,终日幽郁感伤。一夜她烧香祈佑,拜月祷告,倾诉思夫之情,被蒋瑞莲听见,瑞莲这才知道瑞兰的丈夫正是自己的亲兄。

蒋世隆、陀满兴福二人分别高中文武状元。圣上降旨,因王镇功勋显赫,故命其招赘文武状元为婿。瑞兰不知状元正是蒋世隆,却道自己已有丈夫,不愿从命。王镇却以圣上之命为由,强逼二女出嫁,又遣人给世隆、兴福二人递送丝鞭。兴福欣然接收,而蒋世隆却断然不收,并表达了自己不会停妻再娶之意。王镇得知此事以后,方知这位文状元正是瑞兰的丈夫蒋世隆,便安排蒋世隆与瑞兰、瑞莲相见。这时夫妻、兄妹皆得以重聚。两对夫妻终结连理。

剧作家小传

施惠,元代戏曲作家,字君美、均美。生卒年不可考,元人钟嗣成《录鬼簿》称其为浙江杭州人,“施惠巨目美髯,好谈笑,居吴山城隍庙,以坐贾为业,是一位书会才人。”同时还将其列为“方今已亡名公才人余相知者”中,可见施惠在钟嗣成作《录鬼簿》时已去世,而《录鬼簿》作于元至顺年间,故施惠生活于元至顺以前。施惠与钟嗣成、范居中、赵君卿、陈彦实、颜君常等相交,曾与范居中合撰《肃霜裘》杂剧。作有南戏《拜月亭》,另据传抄本《传奇汇考标目》所载,施惠尚作有《芙蓉城》、《周小郎月夜戏小乔》两剧,今皆佚。同时还著有《古今砌话》等作品。

剧作赏析

《拜月亭记》讲述了一个在兵荒马乱中颠沛流离的故事。一般认为,此剧是根据关汉卿的杂剧《闺怨佳人拜月亭》改编的。而南戏《拜月亭记》把四折杂剧扩展为40出的南戏,从而使情节更加丰富,剧情更加曲折,把剧中主要人物的性格刻画得更加鲜明突出。王国维在《宋元戏曲史》中说到此剧:“细较南北二戏,则汉卿杂剧固酣畅淋漓,而南戏中二人对唱,亦宛转详尽,情与词偕,非元人不办。然则《拜月》纵不出于施君美,亦必元代高手也。”^①

男女主人公踏上逃避战火的风雨旅途,在患难相扶之中,他们萌发了爱情。离乱中的结合,既无父母之命,媒妁之言,又门不当户不对,自然有悖于封建伦理,但作品肯定了它。充满干戈的人生遭际,是极其痛苦的,但作者着意渲染的是关切他人的美好情操。美好的人物关系与严峻背景的对比,人物亮丽的情感色彩和非常巧合的情节融合,是这部剧重要的艺术特点。

作品着力描写了蒋世隆和王瑞兰对爱情的坚贞。此剧言情不落俗套,在南戏同类题材的作品中,独具特色。剧中世隆与瑞兰的结合,不是郎才女貌的一见

^① 王国维:《宋元戏曲史》,上海古籍出版社1998年版,第124页。

钟情。在兵荒马乱中，一个贵族小姐离乡背亲，孤身无依，为了活命被迫越过礼教樊篱，主动求一陌生男子携带同行，已够艰难。接着在患难扶助中，两人产生了爱情，也很自然。到战乱稍定，世隆始向瑞兰求婚。然而，名门闺秀的矜持和为“礼法所制”，瑞兰此刻却违心地用“多多将些金银”，“与爹爹说与你个官儿做”以拒。当然这不是她的本意。故到头来虽由旁人做媒，结成鸾侍，实为二人自主。因此，在客店父女相逢时，她敢于坦然告诉父亲蒋世隆是“我的家长”，并和蒋一起反对父亲恃强拆逼。瑞兰的性格在这一连串情节变动中，朝着恐连她自己也没料到的叛逆方向发展。然而剧情发展却合情合理，令人可信。她在向父亲痛陈她与世隆在患难中结成的情谊时，与《荆钗记》里的钱玉莲一样，也借用“守贞守节”这块招牌拒绝“重婚重嫁”。这种在自由恋爱的基础上建立起来的爱情，拆逼不散，坚贞不渝，深刻地指出包办婚姻的不合理和封建伦理道德的冷酷绝情。

剧中，男主人公蒋世隆在离乱中与“仪容娇媚”的王瑞兰旷野偶遇，孤男寡女，他能至诚持重，遵“别嫌之礼”，开初虽产生过“得落便宜”的念头，然终不及乱，实属难得。瑞兰不勉强托付终身，他也不乘人之危。中状元后，他不“贪豪恋富”，在[天凑姻缘]一出戏中，不忘患难妻室，敢冒违旨之罪，拒绝“再配弯铸”，实属可敬。

《拜月亭》的全部情节在一次重大的历史事变中展开。在这次事变中，上自朝廷大臣，下至招商店的店主人、店小二，作者都按照他们不同的社会地位和生活道路，描绘了他们的精神面貌。这一连串生动的场景既揭示了民族的压迫和统治阶级的昏庸给人民带来的灾难，同时也显示了人民在患难中的互相帮助和关心。为此，作者特意安排了一个勇猛、侠义的角色——陀满兴福。就全剧来看，剧情是按照两条线索并行的：一条是蒋世隆与王瑞兰的爱情；一条是兴福的命运变化。虽说前者是主线，后者是附线，但其作用实属不小。它不仅突出了故事背景，同时又贯串起情节，使得整个故事更加富有张力。首先，作为背景，这个人物带出了故事发生的特定环境：金国末年，番兵大举南侵。兴福是金国左丞陀满海牙之子，由于其父主张抗敌，反对迁都而惨遭杀害，并使得全家300人等“不分良贱，尽行诛戮”，而随后兴福的死里逃生引出了故事主人公蒋世隆的上场，至此故事得以真正展开。其次，兴福来到虎头山后，寄迹绿林，被众强盗拜为山大王，这个情节为后来蒋世隆和王瑞兰两人被劫持至虎头山，与兴福相遇并获救打下基础，从而使得蒋王二人在遭此劫之后，在患难中见得真情，而他们的感情也得以加深、发展。最后，又是因为兴福的劝说，蒋世隆与他一同进京赶考，双中状元，才有王镇招婿，世隆与瑞兰得以团圆的结局。

《拜月亭》的重要情节几乎全是通过意外的遭遇展开的。由于这些情节是在社会大动乱中发生，没有读者会对它的真实性产生怀疑。至于许多细节描绘，

特别在[旷野奇逢]、[招商谐偶]、[抱恙离鸾]、[皇华悲遇]、[幽闺拜月]等重要场次里,就有更多的现实描绘,而且情节生动,符合舞台演出的要求。

试看这一段对话:

生(即蒋世隆):(唱)担烦受恼,启容易,共伊得到今朝。有分忧愁,无缘恩爱,何时了?

……

生:我和你有缘千里能相会。

旦:我只是无缘对面不相逢。

生:娘子,你怎么把言语都说远了,你敢是忘了?

旦:奴家不曾忘了什么。

生:既不曾忘,可记得林榔中的言语来?

旦:林榔中曾与秀才说是兄妹同行。

生:这也有来!我说面貌不同,语言个别,娘子又怎么说?

旦:奴家再不曾说什么。

生:正是贵人多忘事!娘子再想。

旦:奴家想起来了,说怕有人盘问,权说是夫妻。

生:却又来。别的便好“权”,做夫妻可是“权”得的?我也不问娘子别的,可晓得仁义礼智信?不要说仁义礼智信,只说一个“信”字。

旦:“信”字怎么说?

生:天若爽信,云雾不生;地若爽信,草木不长。人为何失得信么?

旦:奴家也不曾失信与秀才。

生:既不失信,如何不依林榔中的言语?

旦:秀才,你送我回去,多多将些金银谢你吧。

生:岂不闻书中自由黄金屋,要你那金银有何用?

旦:也罢!你送我回去,我与爹爹说与你个官儿做吧。

生:呀!官是朝廷的,是你家的?我一路来,到不曾闻得娘子,不知娘子是何等人家?

旦:……奴家是守节操的千金小姐。

生:既是千金小姐,怎么随着个穷秀才走?

旦:不知你妹子随着那个哩!

生:你自身顾不得,哪管得别人。且住,不要说与他硬,若硬两下里就硬开了,还要放软些。娘子原来是宦家之女,我蒋世隆低眼觑画堂,尚然消受不起,倒与娘子同行同坐,望娘子高抬贵手,饶恕蒋世隆之罪!(跪科)

旦(亦跪科):大恩人请起!

生：咳！你既知我是大恩人。（唱）说什么宦室门楣，寒士寻常，望若云霄，时移事迁，为地覆天翻，君去民逃，多娇。此时相遇，应料我和你姻缘非小，做夫妻相呼厮唤，怎生忘了？

……

生：既如此，却又推三阻四怎么？

旦：（唱）怕仁人累德，娶而不告，朋友相嘲。

生：娘子，你晓得瓜田不纳履，李下不整冠么？

……

生：……从教整冠李下，此嫌疑实亦难逃。

旦：秀才，你送我到行朝，与爹爹说知，教个媒人说合成亲，却不成全了奴家的节操？

生：（怒击桌科）你前日在虎头寨上，若没有蒋世隆呵，（唱）乱乱军中遭驱被虏，怎全节操？

以上对话可谓是精彩纷呈。经过一段颠沛流离，蒋王二人这时才安顿下来，店家准备客房，世隆要一房一床，瑞兰却要两房两床。店家想了一法，安排了一房两床。夜阑人静，两人秉烛枯坐，此时蒋世隆将“权说是夫妻”的旧话提起。然而，这却在两人之间形成了“对垒”：一个攻，步步逼进；一个守，节节败退。王瑞兰对自己的救命恩人蒋世隆还是有感情的，但又顾虑到自己是“守节操的千金小姐”，而要迈出私订终身的一步，对她来说实在是一件既矛盾又痛苦的事情，于是在蒋世隆再三的进攻下只好左躲右闪，一再推却。而蒋世隆无疑是深爱王瑞兰的，他希望王瑞兰能信守诺言，与自己结为秦晋，厮守终身，却不想瑞兰在与自己历经劫难之后竟然反悔，还说出诸如像“多多将些金银谢你吧”、“我与爹爹说与你个官儿做吧”、“奴家是守节操的千金小姐”这样的话。对于蒋世隆来说，这无疑是对他最大的侮辱。于是他嘲笑王瑞兰：“既是千金小姐，怎么随着个穷秀才走？”王瑞兰同样反唇相讥：“不知你妹子随着那个哩！”经过一番针锋相对之后，两人隐忍已久的情绪在这一刻终于爆发出来，蒋世隆跪在王瑞兰面前说：“娘子原来是宦家之女，我蒋世隆低眼觑画堂，尚然消受不起，倒与娘子同行同坐，望娘子高抬贵手，饶恕蒋世隆之罪！”王瑞兰的防御情绪也决堤了，她也跪在蒋世隆的面前说：“大恩人请起！”于是两人就这么相对倾吐起各自内心的苦痛来。蒋世隆最怕的是瑞兰一回到父母身边，定然住进深宅大院，见面尚难，何论婚姻？哪知到最后，王瑞兰还是说：“秀才，你送我到行朝，与爹爹说知，教个媒人说合成亲，却不成全了奴家的节操？”蒋世隆的愤怒至此上升到了极点，他再也无法忍受了，以至于“怒击桌”，说道：“你前日在虎头寨上，若没有蒋世隆呵，乱乱军中遭驱被虏，怎全节操？”——这段对话将人物的性格、心理活动以及人物之间的关系

淋漓尽致地展现在了读者面前。

再看看下面一段曲白：

老旦(即王夫人):孩儿历尽了苦共辛,娘逢人见人寻问。只愁你举目无亲,子父每何处厮认为。

旦(即王瑞兰):我有一言说不尽……

老旦:有什么说话?

旦:向日招商店蓦忽地撞著家尊……(哭科)

老旦:孩儿有甚事说与我知道,不要啼哭。

旦:我寻思他眼今今人远天涯近。

老旦:为甚的来那壁千般恨?

外(即王镇):(怒科)夫人,你休只管叨叨问。

老旦:相公,有甚事争差,且息怒嗔,闲言语总休论。

小旦(即蒋瑞莲):贱妾不惧责罚,将片言语陈,难得见今朝分……

旦:甚时除得我心头闷!甚日除得我心头恨!

这段短短的曲白把剧中四个人物的性格和内心活动一一揭示在我们面前:王瑞兰毕竟是长在深闺的贵族小姐,虽有满怀的愁苦想向母亲倾诉,却又碍着父亲不敢诉,只是欲说还休,痛苦地自持着;王夫人对瑞兰的关心、疼爱,以及调停的态度;王镇的蛮横专制;瑞莲的勇敢、善良,企图从旁排解矛盾。

作者把人物置于一个接一个意想不到的波折中,在剧情变化中发展性格,取得了很好的戏剧效果。《拜月亭》里的这些描写符合当时背景下人物的生存状态和社会的实际情况,具有典型意义。

(唐一激)



柯丹邱:《荆钗记》

剧情脉络

书生王十朋幼年丧父,家道清贫,与母亲相依为命。贡元钱流行见王十朋聪明好学,为人正派,便将自己与前妻所生的女儿玉莲许配给王十朋。十朋母亲因家贫,便以荆钗为聘礼。而玉莲继母嫌贫爱富,欲将玉莲嫁给当地富豪孙汝权。玉莲不从,只愿听从父亲安排,遂嫁给王十朋。婚后半载,试期来临,王十朋便告别母亲与妻子,上京应试,得中状元,授江西饶州佾判。丞相万俟卨见十朋才貌双全,欲招他为婿。十朋不从。万俟卨恼羞成怒,将十朋改调广东潮阳任佾判,并不准他回家省亲。十朋离京赴任前托承局带回一封家书。不料信被随十朋至京的孙汝权骗走,加以篡改,诈称十朋已入赘相府,让玉莲另嫁他人。孙汝权回到温州后,即找玉莲继母,再逼玉莲嫁给汝权。玉莲誓死不从,投江殉节。幸被新任福建安抚钱载和救起,收为义女,带至任所。钱载和来到福州上任后,即差人去饶州寻找王十朋。差人打听到新任饶州太守也姓王,到任不久便病故,回来告知玉莲。玉莲误以丈夫已死,悲痛欲绝。而十朋在赴任前接取母亲与妻子来京城,听说玉莲已投江而亡,十分悲恸。五年后,王十朋调任吉安太守,而钱载和也由福建安抚升任两广巡抚,赴任途中路过吉安府,王十朋前去码头拜谒。当钱载和知道王十朋就是玉莲的丈夫后,就在船上设宴,使十朋与玉莲得以团圆。

剧作家小传

柯丹邱,元戏曲作家,生卒年不详,生平事迹不详。作品今知有南戏《荆钗记》。现今流传者多为明人改本,以《六十种曲》本较流行。

清张大复《寒山堂南曲谱》卷首《王十朋荆钗记》目下注云:“吴门学究敬先书会柯丹邱著。”吴门即苏州,可见柯丹邱是苏州敬先书会中的书会才人。有些学者据宁献王朱权的道号为丹邱先生,而认为柯丹邱即为朱权。其实《荆钗记》必为宋元人所作,明徐渭《南词叙录》已将《荆钗记》列于“宋元旧篇”项内,清钮少雅《南曲九宫正始》也将《荆钗记》题作“元传奇”。可见《荆钗记》的作者柯丹邱并非明代的朱权。

剧作赏析

《荆钗记》为元代四大南戏之一。现存南戏剧目中,有代表性的除了《永乐大典·戏文三种》外,即元末盛行的“荆、刘、拜、杀”四大传奇(《荆钗记》、《白兔记》、《拜月记》、《杀狗记》和《琵琶记》)。

现存有《荆钗记》,多种明刻本,以温泉子编集的《王状元荆钗记》较近原貌。结局也有两种:一种是两人在钱安抚舟中以荆钗相认,重续前缘。另一传本则是两人在玄妙观追荐亡灵时,意外相逢,得以团聚。

《荆钗记》共48出,在结构方面,它以“出”为单位,人物上下场,出而复入,叫做一“出”。一本戏往往长达几十出,演出时间则需要一天甚至多日。南方温暖的气候条件,为通宵达旦的演出提供了便利。《荆钗记》的开场“家门”声明此剧是为表彰“义夫节妇”而作,它的宗旨是提倡夫妇间的相互忠信。作品以轻柔婉转的音乐风格演绎了一出情意缠绵的故事,其中有独唱、对唱、接唱、同唱,还有在后台用以渲染气氛的帮腔合唱,这不仅表现了各个角色的思想感情,同时有利于刻画身份不同、性格各异的人物形象。

《荆钗记》在结构上最显著的特点是主线突出,简洁凝练。它虽然写的是王十朋和钱玉莲的爱情故事,但作者细致地把封建势力区分为三种:执掌大权的像万丞相那样的封建权奸、横行乡里的像孙汝权那样的封建富豪以及像继母姚氏那样的封建家长制,同时将这三种封建势力作为男女主人公的对立面,并把深广的内容有条不紊地组织起来,使“三尺童子观演此剧,皆能了了于心,便便于口”(《李笠翁曲话》)。究其原因,正是李渔所说的“止为一线到底,并无旁见就出之情”。作者虽然写了三组矛盾,但始终围绕钱玉莲和王十朋的爱情主线展开。为了进一步突出爱情主线,作者更匠心独运地设计了荆钗这一物件,并特意让剧中人物王十朋的母亲指明这是“表情”之物。从剧本的开端王十朋用荆钗聘婚到玉莲投江,再到结尾十朋认钗、夫妇团圆,荆钗就像织锦引线的梭子一样,把男女主人公坚贞不渝的爱情形象化地贯穿始终。

《荆钗记》在结构方面的成功,还在于戏剧冲突的巧妙组织。帷幕一拉开,作者就用强烈的对比手法揭示剧中的矛盾。代表正义力量的王十朋和代表邪恶力量的孙汝权,一是“风扫地,月照地”,一贫如洗,一是“白银积下如土块,黄金堆垛似方砖”,“富比石崇”;一是文采船舶书万恭的“才学之士”,一是胸无点墨的“奸诈之徒”。通过对比,冲突双方的性格得到了鲜明的表现,而偏是这样两个贫富悬殊、品格绝异的人物却都在向玉莲求婚。作者更是将双方的聘礼进行具体的对比。两人的聘礼都是“钗”,但王十朋的是“荆钗”,用玉莲继母的话来说是“一分银子买十根”的“木头谷子”,而孙汝权的却是“金钗”——一种贵重的首饰。这一木一金的强烈对比,使冲突双方的斗争具体形象地集中到一个火力

点上。钱玉莲到底是接受荆钗还是金钗,这便是观众所急切要了解的问题。但作者却没有立即让玉莲作答,而是让她深藏绣房,先让她的父母和媒妁们进行一场“受钗”的争吵,这不但是符合历史真实的现实,而且造成了悬念,增加了艺术魅力。作者十分注意将矛盾最大限度地激化。“受钗”一出中,在主张接受荆钗时,玉莲父亲已经妥协,为十朋说媒的许将仕也已经消极,人物之间平衡状态的打破,意味着危机(高潮)的到来。但作者并没有让决战在继母和玉莲之间直接展开,而是让姑母(媒婆)在绣房同玉莲先行交锋。玉莲先是以“家寒貌丑”婉拒,继以“我须房奁不整,反放那人相轻”说理,而当媒婆说她“父母俱已应承”,事已无可挽回时,她才下了这样的决心:“便刎下头来断然不依允。”接着继母出场,作者让媒婆多方挑拨,特别是编造玉莲说过“爹是亲的,娘是继母”一句,火上加油又把继母的行动导向“逼嫁”这一全剧的第一次高潮。

《荆钗记》对王十朋的描写是比较成功的。《见母》一出写十朋赴京一举中了状元后,正思念家人,见母亲前来,十分高兴,但不见其妻玉莲,甚为诧异,经再三询问,得知家信被人篡改,玉莲已经投江,十朋为此痛不欲生,刻画了人物坚贞不渝、忠于爱情的性格:先是在权相淫威的胁迫下仍不弃“糟糠之妻”,后又获悉玉莲噩耗时,又一语惊人地以“端的是不如布衣”来控诉黑暗官场,颇见力度。在被贬潮阳后,他一面“切齿恨奸臣”,一面不忘奉公爱民,行下许多德政。尤为难能可贵的是,他谢绝了同僚关于续弦的规劝,发誓“纵独处鰥居决不再婚”,这在夫权社会里更显示出独特的意义。

钱玉莲作为受迫害的女性形象,令人同情。不过剧本对她的描写实不及王十朋。我们并不排除她对十朋的眷恋是出于一种真情挚爱,但剧本同时赋予了她浓重的封建贞节观念。她与十朋的结合欠缺自主的恋爱过程,婚嫁全凭父亲之命。当继母逼迫改嫁孙家时,她考虑得更多的是“忠臣不事二君,烈女不更二夫”。在投江前,更发表了一通以封建伦理为内核的宣扬:“……富室强谋,希图娶妇,惑乱人伦;萱亲听信,怒逼成亲,毁伤风化。妾身岂可弃旧而从新,焉肯随邪而失节!争如就死以忘生,决不辜恩而忘义。一怕损夫之行;二惭污妾之名;三虑玷污宗风;四恐乖违妇道。唯存守节,不为邀名……(唱)……只为志节投江,万古名不朽!”后来讹闻十朋病故,丫头梅香劝其“待等三年孝满,别赘豪杰”,她则表示:“再蘸徒然费唇舌,共姜背母甘自悦,守寡从教鬓似雪!”此剧以“义夫节妇传今古,亏着诗人灯下题”两句诗赞作结,透露了作者的旨趣所在。而玉莲形象的塑造正因为受到这种旨趣的左右,在一定程度上就像是封建说教的产物,欠缺人性人情的鲜活。

《荆钗记》情节结构颇为精巧,戏剧性较强,语言质朴自然,并以白描见长,虽非元时旧作,但仍保留了民间创作的艺术特色。它利用荆钗这一道具贯穿全剧,层次分明地展开冲突与纠葛,因而“以情节关目胜”(徐复祚《曲论》),特别适

宜于舞台表演。此外,作者驾驭语言的能力也比较高,吕天成说它“以真切之调写真切之情,情文相生,最不易及”(《曲品》)。虽然文辞较粗糙,多用俚俗语言,但戏剧性很强,有较好的演出效果。

据《紫桃轩杂缀》、《瓯江逸志》记载,故事原型写的是十朋负心抛弃玉莲,玉莲投江自尽,与《王魁》、《赵贞玉》属同一类型。今传本改为歌颂“义夫节妇”生死不渝的夫妇之爱,与《琵琶记》改蔡二郎的不道德为蔡伯喈的纯孝中所强调“关风化”的倾向是一致的。这体现了元末把书生作为歌颂对象的风气,也与在南方戏剧圈中较多强调伦理道德的总体倾向相一致。不过,《荆钗记》在许多方面突破了儒家的价值观,像王十朋在误闻玉莲死讯后,守情不移,甚至宁无子嗣,也不再娶,就突破了“不孝有三,无后为大”的纲常观念;钱玉莲重才而轻财,为了自己的信念,甘赴一死,她的“节”,虽有封建贞节的因素,但更多体现了“富贵不能动其志,威逼不能移其情”的品质。剧中涉及如何对待贫贱,如何对等富贵,如何处理夫妻关系、继母与前妻子女的家庭关系等等,这些都是旧时代下层民众深为关切的社会问题。因而,它的出现,吸引了广大观众的注意。王世贞称“《荆钗》近俗而时动人”(《曲藻》),所谓近俗,正好说明它具有贴近现实生活的一面。

、 (熊 殷)



无名氏：《刘知远白兔记》^①

剧情脉络

刘知远因挥霍无度、耗尽家财，被继父赶出家门，夜宿马鸣王庙。正巧李文奎带着妻儿来上香，他们进献的供品被藏在案下的刘知远偷吃。李文奎发现他相貌异常，就把他带回家中，让他帮忙放马。李文奎的儿子李洪一因其贫穷落魄又不会耕田种地，对他非常讨厌。一日，刘知远在放马时睡着了，鼾声如雷，五蛇钻窍，红光附体。李文奎看见，觉得他有贵人之相，便把女儿李三娘嫁给他，以图将来能光耀门楣。两人完婚后，李文奎和妻子双双病倒。李洪一贿赂了和尚，把双亲咒死，然后逼刘知远休妻，想把他扫地出门，再把妹妹改嫁。休书却被李三娘抢去撕了。李洪一夫妻又生一计，骗刘知远说把瓜园当作妹妹的嫁妆分给他们。刘知远本来很高兴，可听三娘说瓜园有食人的瓜精，才知道上了当。刘知远壮着胆子去看守瓜园，打跑了瓜精，还在地里挖出了盔甲兵书，转危为安。他们的叔叔李三公见李洪一和刘知远水火不容，便资助刘知远前往岳使节处投军。刘知远走后，李洪一逼妹妹改嫁，三娘不从，他便心生歹意，让三娘朝挑水夜推磨。此时的三娘已怀有半年的身孕，度日如年。刘知远来到军营后，被分到了长行队，在一个雪夜巡逻的时候，被岳使节的女儿岳秀英看见了。岳秀英可怜他，错扔了父亲的红色战袍给他御寒。结果刘知远被当作了盗贼。岳使节要杖责他，但见他有五色蛇爪护体，知他是奇人，便把女儿许配给他。与此同时，三娘在磨房中分娩。三娘向嫂子借脚盆和剪刀，嫂子借故不给。三娘只好用衣服把孩子擦干，并用嘴咬断脐带，给孩子取名叫咬脐。她嫂子把咬脐丢进荷花池，被李家的老奴窦老救起。窦老自愿地抱着孩子，一路求乳，把孩子带到太原找刘知远。刘知远征得了岳秀英的同意，把孩子养在府中。后来，刘知远平息了贼乱，被封为九州安抚使。16年后，外出围猎的咬脐在追赶一只白兔时，与在井边汲水的三娘相遇。交谈中，他发现三娘的丈夫和儿子与自己父子俩同名，且身世相同，便回家询问父亲。刘知远这才把实情告诉儿子，并前往沙陀村，把三娘救出。他本要重责李洪一夫妇，可李三公和三娘都为李洪一求情，便放了李洪一，而将其妻子做成了蜡烛。

^① 简称《白兔记》。

剧作家小传

《白兔记》的作者已不可考。根据1967年在上海嘉定县宣姓墓中出土的明代中叶成化年间刊印的《新编刘知远还乡白兔记》来看,它就像是当年的演出本,而非那些经过后人润色的版本,它上面的作者是“永加(嘉)书会才人”。目前所能知道的也仅此而已。

剧作赏析

《白兔记》与《荆钗记》、《拜月记》(《幽闺记》)、《杀狗记》并称“荆、拜、刘、杀”,是著名的“四大南戏”,地位与《琵琶记》相当,都是早期南戏的重要剧目。明人王骥德在《曲律》中说:“古戏如‘荆、刘、拜、杀’等,传之凡二三百,至今不废。以其时作者少,无此等名目便以为缺典,故幸而久传。”可见《白兔记》的创作时代当不晚于元代。《白兔记》目前的版本有三种,分别是富春堂刊本《新刻出像音注刘知远白兔记》、汲古阁刊本《白兔记》和成化本《新编刘知远还乡白兔记》,三者的情节基本相同,只有些许差别。其中以汲古阁刊本最为常见。

刘知远的故事取材于五代历史,很早就在民间流传。《白兔记》是在现存话本《新编五代史平话》中叙述的刘知远与李三娘的故事与金、元时的《刘知远诸宫调》这二者的基础上创作产生的,而更直接的则是继承了后者的传统。另外,元杂剧中也有刘唐卿作的《李三娘麻地捧印》一剧,惜已失传。《刘夫人庆赏五侯宴》中的某些情节和《白兔记》也有相似之处。前代民间的传说和艺术作品为《白兔记》提供了丰富的养分。同时,《白兔记》的产生也为这一古老的传说开创了更深远、更广泛的影响。

《白兔记》的结构和《琵琶记》的结构有相似之处,都是双线结构。从刘知远去投军开始,单线变成了双线,分别描写李三娘在家的凄惨生活和刘知远一步步发迹的过程,二者加以对比,交叉进行。这边李洪一夫妇强迫三娘改嫁,给她四条门路选择,三娘毅然选择了担水推磨;此时的刘知远却被帅府的千金看上。这边三娘在磨房痛苦中分娩,连剪刀和脚盆都没有,无依无靠,悲惨凄凉;刘知远却高高兴兴地跟岳秀英拜堂成亲。这边三娘在日夜不停地担水推磨,受尽折磨;刘知远正得意洋洋地凯旋归来,领功受赏。每一组对比,都烘托了三娘的悲惨境遇,她的命运远比刘知远要凄苦许多,可三娘从来不会像刘知远那样怨天尤人,她相信这就是自己的命。最令人心碎的就是李三娘分娩、刘知远新婚这组对比:

(李三娘)[锁南枝]星月朗傍四更,窗前犬吠鸡又鸣。哥嫂太无情,罚奴磨麦到天明。想刘郎去也,可不辜负年少人。磨房中冷清清,风儿吹得冷冰冰。

[前腔]叫天不应地不闻,腹中遍身疼怎忍。料想分娩在今宵,没个人来问。望祖宗阴显应,保母子两身轻。

这是三娘在即将分娩之前的一段唱词,先把她孤苦无依的形象展现出来,在大家还没来得及为她不平的时候,孩子就在这种恶劣的环境下出世了。可哥嫂连脚盆和剪刀都不借给三娘,正想着如何扼杀这个小生命呢。三娘只好用衣服把孩子擦干,用嘴咬断脐带,还心肺俱裂地告诉孩子:

(白)我那儿,做娘的瓦片不曾准备得,就把口来咬断脐腹。有命活了,无命死了。

有哪个母亲会在孩子刚刚降临的时候说这样的话,母性的挚爱在此已转化成了无力的悲鸣,三娘此时肝肠寸断的情感也通过这一句话跃然纸上。可刘知远正在干什么呢?他正欢欢喜喜地在帅府成亲,根本不曾想到三娘,

[花心动]想是前生曾留恋,今日里误入桃源。

[黑麻序]深感不弃贫寒,守居在沙陀村里,受尽迍邅。欣然。平步上九天,姻缘非偶然。

话里话外都透出刘知远的猥琐形象,他正在为自己的平步青云兴奋不已,不知道该如何感谢岳父的提拔。他以自己的贫寒为耻,觉得岳家不嫌弃他是对他的恩赐。刘知远的猥琐人格与三娘的坚强伟大形成强烈的对比,让人们为三娘的付出感到不值。从人格上来看,刘知远和三娘是极其不相称的,可以说,他根本就配不上三娘。与刘知远的结合,应该是三娘的悲剧。

李三娘是作者歌颂的主要人物,在她身上寄予了极大的同情。她的家庭虽不是豪门大户,但也丰衣足食;她虽不是大家闺秀,但也是地主千金。嫁给刘知远这样一个穷酸的男人,她开始是不愿意的,她觉得门户不相当,但还是听了父亲的话,嫁给了刘知远。结婚之后,她紧守妇道,坚持一马配一鞍的道德,全心全意地爱自己的丈夫。无论哥嫂怎样排挤,她也毫不变心。刘知远在李洪一的逼迫下写了休书,可李三娘勇敢地 把休书抢过来撕了。她明知道瓜园里有瓜精,可还是把偷偷省下来的饭给丈夫送去。刘知远还小心眼儿地试探妻子对自己的真心,算不得一个光明磊落的男子汉。与丈夫分别后的日子最难熬,可三娘依然勇敢面对。她不答应改嫁,哥哥给了她四条路选:

(净)一条,三十三天,玉皇殿上捉漏。(旦)交我上天无路。

(净)二条门路,去十八层地狱,阎王殿前去淘井。(旦)这是入地无门。

(净)第三条,早早嫁人。(旦)决不改嫁。

(净)第四条,日间挑水三百担,夜间挨磨到天明。(旦)奴家愿从第四条门路。

出于对丈夫的爱,出于一个封建社会的女人应该坚守的道德,她毫不犹豫地选择了最艰辛的那条路,并且一做就是16年。但是直到最后,三娘都没有后悔过,她没有因为刘知远的背叛和遗弃而悔不当初;甚至在可以报仇的时候,她宽容地为哥哥求情。在她看来这就是自己的命,谁也不怨。虽然刘知远把她救出了火海,接进了府中同住,但根本就无法弥补自己对三娘的亏欠。三娘的责任感远远超出了她的丈夫,在最艰难的时刻,她也没有放弃自己的孩子。可当窦老把孩子送到刘知远手上的时候,刘知远做的第一件事却是先征求新夫人的同意。试想一下,如果岳秀英不答应,那他会怎样安置自己的孩子?三娘做到了对丈夫负责、对孩子负责、对自己负责;然而刘知远却什么也没有做到。尽管作者是站在肯定的立场上塑造刘知远的,但我们还是能看到与作者出发点不同的一个刘知远的形象,也许这是作者自己都没有想到的。剧中对刘知远的指责只有两处,一是窦老送孩子时,看到发迹了的刘知远,说他:“你一发扩充了……刘官人,石灰布袋,处处有迹。”这是一个局外的热心人对刘知远的冷嘲热讽,也表达了对三娘的同情。另外一处就是咬脐见到母亲后对父亲的斥责:“继母堂前多快乐,却交亲母受孤恹。爹爹,忘恩负义非君子,不念糟糠李氏妻……”这是亲生儿子对他的责难。我们由此也可以看到,作者自己其实也是矛盾的,他对李三娘的同情是绝对的。还有一处细节也值得我们注意,刘知远去接三娘的时候,三娘正准备去井边汲水,二人重逢,五味杂沉。刘知远让她先去李三公家暂避,三娘习惯性地又拣起地上的水桶,被刘知远一脚踢翻。可以想像,刘知远看见自己的妻子那么自然地拣起自己的奴仆生活,他心中也一定是万分的愧疚。总之,无论是直接描写李三娘,还是借讽刺刘知远来烘托李三娘,其中都包含着作者深深的情感。

《白兔记》情节发展紧凑,脉络分明,但相对而言,对人物形象的刻画才是本剧取胜的关键。剧中甚至连次要角色都刻画得非常生动鲜活,比如李洪一夫妻。他二人一净一丑,本来只需要完成插科打诨的任务就行了,可作者却依然同样认真地塑造他们。比如[逼写休书]这场,李洪一强逼刘知远脱衣服、写休书:

(净)老婆,刘穷教他写休书不肯,脱他身上衣服又不肯,怎么好?

(丑)待我慢慢里哄他脱下来与你。

(净)我看你本事。

(丑)刘姑夫,怎么在此与大舅争闹?

(生)大舅好没来由,怎么教我写休书,又要脱我的衣服,好没紧要。

(丑)姑夫,他这等无礼,待我骂他。大贼好无礼,你父母亡得几时,就欺负刘姑夫了。你还不跪着我。

(净)偏不跪。

(丑)偏要你跪。

(净介丑)姑夫,你不要恼,我埋怨了他。就是身上衣服,姑夫脱下来,待我送与三姑娘收了。

(生脱介)你这等贤惠,就脱何妨。舅母这个才是。

(丑)衣在这里了。

(净)好家婆,好家婆。

这一段把李洪一夫妻的丑恶嘴脸尽展无余。为了剥下刘知远身上的衣服,他夫妻二人先硬后软,一个唱黑脸,一个唱红脸,配合默契。这里的语言都是性格化的语言,动作性很强,在得到舞台效果的同时,也把人物的不同形象刻画得淋漓尽致:李洪一的野蛮狡猾,其妻的口蜜腹剑。二人活灵活现,既滑稽,又可恶。剧中类似于这样的描写还有不少,如逼三娘改嫁、谋害咬脐等情节都非常生动。

《白兔记》的传奇色彩很浓,并且集中体现在刘知远这一人物形象身上。他从落魄潦倒到后来的拜将封侯,过程是很离奇的,我们来大致看一下:刘知远在马鸣王庙中偷吃李文奎祭神的供品,被李文奎发现他红光护体,认为他是奇人,才把他带回家;他帮李家牧马,一日睡着了,竟然鼾声如雷,且五蛇钻窍,李文奎认为他日后必定富贵,所以才把女儿三娘嫁给他;后来,他投了军,夜间巡逻,紫气上升,才引起了岳秀英的注意;岳使节要杖责他,也是见他有五色蛇爪护体,认为他是大富大贵之人,所以才把女儿嫁给了他,而且提拔他。我们顺着这条轨迹来看,刘知远的发迹过程是非同一般的,每一次向上的转折,都是由于他身上具备的那些离奇之象,没有一处是由于他自身的努力所争取来的,可以说就是“变泰发迹”。为什么会出现这样的情节设置呢?要知道这种情况在戏曲作品中是不多见的。全剧人物命运的转折发展都是由这些非现实的因素来支撑,这基本上是不可想像的。之所以会出现在《白兔记》中,是有它的历史原因的。我们上面已经谈到过,《白兔记》取材于五代历史。那个时期是中国历史上动荡不安的阶段之一,所谓“乱世出英雄”,乱世中不能再靠正常的途径来实现个人的愿望了,有些人往往能趁乱取胜,用不正当的手段达到目的,变泰发迹者很多,其中也不乏流氓无赖之徒。在这样的历史背景基础上创作的《白兔记》当然就无法摆脱其影响,只不过作者还是比较含蓄地把那些卑劣行径改变成了离奇之象。尽

管如此,刘知远身上还是有无法掩盖的流氓气。如他第一次上场时的自述:

(白)自幼父亲早丧,随母改嫁。把继父泼天家业,尽皆花费,被继父逐出在外。日间在赌坊中搜求贯百,夜宿马鸣王庙安身。这苦怨天不得,恨自己难言。正是时运苦淹留,何须去强求。百花逢骤雨,万木怕深秋。

他在开场时作这样的自我介绍,完全是一个游手好闲的败家子形象,这是很难引起观众同情和怜悯的。可后面作者又千方百计地想维护他,造成了前后的矛盾,原因可能就是作者实在无法脱离历史现实的局限性,或者也许他根本就没有把这些看作是恶习。所以刘知远作为一个正面人物来塑造,会使观众觉得不舒服、不能理解,但他确实是生活在那个动荡时代的英雄人物。

当然,《白兔记》也有它不可避免的遗憾。李文奎当时决定把三娘嫁给刘知远的时候,考虑的是刘知远日后必定富贵,想趁他未发达之时先把女儿嫁给他,以后好光耀门楣;而三娘开始并不同意,原因是:“他是我家牧牛放马的,缘何把我与他做夫妻。爹听启,儿拜启,山鸡怎与凤凰棲。”李文奎的初衷和三娘反对的理由,都是有思想局限性的,这是作者思想局限性的表现。这对于三娘的形象无疑是有损害的,减弱了对李洪一夫妻嫌贫爱富的批判。另外,作者正面肯定刘知远变泰发迹的历程,也是其思想局限性的表现。

(杨丹若)



徐岷：《杀狗记》

剧情脉络

孙华、孙荣兄弟俩父母双亡。兄孙华是个纨绔子弟，与无赖柳龙卿、胡子传结为酒肉朋友，终日在外面花天酒地，吃喝玩乐。弟孙荣知书识礼，不屑与柳、胡二人为伍，并见兄长不思上进，便屡加劝谏，因而得罪了柳、胡二人。二人便从中挑拨，声称亲眼看见孙荣买毒药欲毒死孙华，好霸占家产。孙华听罢大怒，将孙荣逐出家门。

被赶出家的孙荣先是投奔一家客店，却因无钱付房费而被赶出。走投无路之时，孙荣欲投水自尽，却得一老者相救，并将其安置在一所破窑内。一日大雪，孙华与柳、胡喝醉酒后半夜回家，途中跌倒在雪地上，不省人事。柳、胡不但不救，反而窃取了孙华身上的羊脂玉环和宝钞，并将其埋在雪下，扬长而去。幸遇出门乞讨的孙荣经过，将孙华背回家中。孙华妻杨月真欲留孙荣在家吃完饭再走。不料孙华酒醒，发现自己身上的玉环和宝钞不见，不但不感谢兄弟救命之恩，反诬孙荣偷去，便把孙荣打了一顿，又赶了出去。

孙华携柳、胡二人一同上坟。孙家老仆王老受杨月真之托前来劝诫，反遭三人恶骂。孙华被王老数落，恶意难平，欲杀孙荣泄愤，故遣仆人吴忠前去杀死孙荣。吴忠不忍将其杀害，欲告知孙荣，劝其逃往他乡。

孙华妻杨月真贤淑聪慧，见丈夫听信柳、胡而执迷不悟，便想出一条计策，向邻居买来一条黄狗，杀死后穿上人的衣服，假作人尸，放在门口。待孙华半夜酒醉回家时，发现了死狗，以为是死人，恐惹出人命官司，求杨氏处置。杨氏要他去找柳、胡来帮忙，将“人尸”移到别处掩埋。哪知柳、胡二人恐殃及自身，假意佯病，一个说心疼，一个说腰疼，都不肯帮忙。见孙华无奈，杨氏又让他去找兄弟孙荣帮助。孙荣念兄弟手足之情，不计前嫌，欣然帮助哥哥将“人尸”搬到别处。孙华惭愧不已，兄弟二人和好如初。次日，柳、胡二人来至孙家，见兄弟二人和好，且见孙华与自己反目，凶形毕露，遂去官府告发孙华杀人移尸。

公堂上，兄弟二人争相承认是自己杀的人，正在难解之际，杨月真说明杀狗劝夫的真相，经官府勘验果是一条死犬，案情大白。杨月真、孙荣得到官府的旌表，柳、胡二人发配充军，得到了应有的报应。

剧作家小传

徐岷,元末明初戏曲作家,字仲由,浙江淳安人。生卒年不详。明洪武初年秀才,受征召不愿出仕。有文名,著有《巢松集》。一般认为南戏《杀狗记》由其所作。另据传抄本《传奇汇考标目》载,徐岷还作有《鲢直张志诚》、《王文举月夜追倩魂》、《杵蓝田裴航遇仙》、《柳文直元旦贺升平》等剧,今皆佚。

剧作赏析

《杀狗记》是根据萧德祥《杨氏女杀狗劝夫》杂剧改编而成的。这是一部家庭伦理剧,对这部描写家庭纠纷的戏,不少研究者以其思想无可取,艺术无特色,评价甚低。实则此剧尽管“曲文但俗”,有浓厚的封建意识,却在敷演人物性格的错综矛盾中,暴露了封建家族制度的专横冷酷和封建社会人情世态的险恶;在宣扬妻贤、弟义等封建伦理信条的同时,塑造了一个具有中国妇女传统美德的女性形象,侧面揭露了市侩小人趋利避害的卑劣行径,从而为人乐道。吕天成的《曲品》列《杀狗记》为能品,称赞它:“事俚、词质,旧存恶本,予为校正。词多有味,此真写事透彻,不落恶腐,所以为佳。”^①

该剧作者有着借艺术形象宣扬封建妇道的主观意图。《杀狗记》把“奉劝世人行孝顺,天公报应不差移”作为剧旨,提倡“亲睦为本”、“兄友弟恭”、“妻贤家和”的思想。然而这部传奇通过艺术形象流露出的主要思想倾向,是对古代妇女高尚品德的赞扬。虽然杨月真生活在封建家庭,长期的礼教熏陶在她身上也不同程度地留下了封建烙印,致使她谨遵夫命,不敢做“于礼不可”之事。但这些都远非其性格的主导方面。从她的全部思想行为来看,她不是封建妇道的奉行着。

杨月真尽管在家庭处于附属地位,无力制止丈夫的胡作非为,然而她贤德温顺,深明大义,对兄弟十分友爱。她见丈夫视奸为友,信谗害弟,十分不满。经多方劝诫无效,她才设计杀狗充人,巧妙地使丈夫认清奸友的真面目,回心转意,终致“兄弟敦睦”,表现了她的聪明智慧、处事干练,同时也表现出她是非明辨、办事稳重果断的品质。尽管作者在她脸上涂抹了一层封建道德的油彩,但是透过油彩,我们仍可看到她内心的淳朴善良。

在[归家被逐]这一出中,当孙荣将酒醉不醒的孙华背回家中,杨月真再三挽留孙荣“请些儿饭食回窑去”,孙荣却怕哥哥酒醒来,故不敢留下,这时杨月真说道:“醒来时我自支持。我妇人家岂怕男儿?”虽然后来孙华醒来后,果然打骂了孙荣,而杨月真无力劝阻,但是我们从这里还是能够看出在杨月真身上那种不

^① 吕天成:《曲品》,见《中国古典戏曲论著集成》第六册,第225页。

畏夫权的闪光之处。杨月真“苦谏亲夫”的表现可谓用心良苦：一开始，她采用的是正面劝诫，却回回遭到孙华的呵斥；接着，她在孙华看书之时，趁机上前借古讽今，列出历史上诸多兄弟和睦的故事来侧面劝诫，意以此来让丈夫回心转意，没想到同样遭到孙华的痛斥；之后，她又央求退休已久、且在孙家有一定威望的王老出面去劝诫孙华，哪知不但没有成功，连王老自己也遭到了孙华的辱骂；见累谏无果，她只好亲自导演了一出“杀狗劝夫”的闹剧，在完成了“买狗”、“杀狗”、“扮狗”一系列的动作之后，将狗放置在后门首，孙华酒醉归家，见到狗之后不禁大惊失色，果然中计。此时，杨月真见状，却不动声色，对孙华说：“员外每日与结义兄弟赛关张相好，如今可去央他来抬尸去僻静所在埋了，却不好么？”孙华果然去找了柳、胡两位结义兄弟。二人为了明哲保身，断不答应。孙华只好又回到家中。下面这段孙华与杨月真的对话写得很有意思：

旦(杨月真)：员外回来了。

生(孙华)：是。

旦：叫迎春看酒，两个叔叔来了。——讥讽孙华。

生：院君不要笑我了。

旦：我怎么笑你？——明知故问

生：不要说起，他每都不来。

旦：他两个都不来，霎时就要天明了，怎么好？——反问孙华，试探其反映。

生：院君，没奈何，你怎生商量一计？

旦：我是妇人家，只晓得三绺梳头，两接穿衣，拈针穿线，哪有甚高识远见来？——故意推诿，暗观其色。

生：贤妻，你若不与商量，我也只得投水而死罢了。

旦：员外，(唱)从来不自量，信那人常说，赛过关张，却不道死事替你承当、思量，口是心非都调慌。——见自己丈夫如此说，顿时感到是又好气又好笑，趁机指出孙华交友不慎。

生：院君，你再不要说那两个负义的了！

旦：(唱)却不道胜似的亲共爹娘。——再次讥消孙华。

……

旦：(唱)你结交恩义深，不知因甚反面望恩。我劝你不从听，霸王空有重瞳目，官人，有眼何曾识好人？——层层逼近，数落其不是。

生：(唱)……果然日久见人心，到此方知没义人。

旦：(唱)官人听拜禀，窑中兄弟是你的亲，唤他必然肯。教君识破假和真，自古的亲无怨心。——见孙华已是后悔不已，知时机已成熟，故提及解

决问题的关键。

如此循循善诱，终使孙华回心转意，由此可见杨月真的足智多谋和沉着机智。

剧中的另一个重要人物是孙荣。在剧中，孙荣的性格特征比较单一，是以一个“义弟”的形象出现的。他两次被孙华赶出家门，并屡次三番地遭其毒打，却从来没有任何的反抗，反而仍然一如既往的忠心于孙华。对于这些，作者是加以赞美的。但是，我们应该透过剧作者当时的社会局限性，看到孙荣的懦弱、窝囊、无能以及对哥哥的“愚忠”。

该剧除了对男女主人公具有时代特征的心灵作了不同程度的赞美和细致的描述外，还以动乱不安、“天理”扼杀“人欲”的社会为背景，较为广阔地揭示了人情世态的险恶、封建伦理道德的冷酷虚伪和统治阶级的丑恶本质。如拨弄是非、破人幸福的“奸诈之徒”柳、胡二泼赖，在剧中都受到充分的揭露和无情的鞭挞，深刻地反映了那个特定时代的社会风貌，具有普遍的批判意义。剧中对柳、胡两个反面形象的刻画，也很具特色。三人结义时，有茶有酒皆兄弟，柳、胡口头常说：大哥有事，我俩担当，“水里水里去，火里火里去”，万死不辞。一旦危难临头，便借口缩脱，甚而乘机勒索，落井下石。两个市井泼赖的卑劣内心，被揭露得入木三分。

对于孙华这一人物形象，我们不能单纯定义他是正面人物还是反面人物。总的看来，作者旨在将他塑造成一个糊涂、凶恶，却又胆小、懦弱、自私的人。在[王老谏主]这一出中，作者用喜剧的方式将孙华的糊涂和柳、胡二人贪得无厌的本性表现得淋漓尽致：当得知孙荣上坟，柳、胡二人急忙赶来，与孙华共同祭祖。突然，柳龙卿“作倒入神介”，佯装孙华之父的灵魂附体的样子，告诉孙华若不是他两个结义的兄弟，他的性命也难存，故让孙华给予他们俩房子，同时还要替二人讨老婆。这让孙华信以为真，吓得他诚惶诚恐，连连称是。在刻画孙华糊涂本性的同时，作者还着力刻画了他的凶恶。在[归家被逐]一出中，孙荣将醉倒在雪地里的孙华救起，并将其背回家中，随后孙华醒来发现孙荣，顿时怒火中烧，不分青红皂白对孙荣边打边骂：“打伊泼丑生，怎敢到此处！恶向胆边生，教人怒从心起也！”当孙华在上坟时，遭到家中老仆王老的厉声规劝之后，心中恶气难以发泄，由此便萌生谋杀孙荣之意。如此糊涂、险恶之人，不想在大难临头之时却是那样的猥琐、怯懦和自私。当发现有人死在自家后门时，孙华竟吓得“做慌说不出介”，首先想到的是找一人来替他受罪。于是以前的盛气凌人完全一扫而光，低三下四地求助于他的两个结义兄弟，结果不成，无奈之下，只好求助受尽自己凌辱的亲兄弟了。在孙荣替孙华移尸之后，作者让孙华的性格有了一个大转弯，让他醒悟到自己以前的错误，这么安排，虽然编造的痕迹很重，但是

却也合情合理。

该剧成功地运用喜剧手法,让孙荣历尽怨、恨、悲、苦,在愁云惨雾中奔波晃荡,获得喜庆结局;同时,作者保持了该剧“喜剧”的基调,没有血腥的场面,并没让柳、胡二奸友有很坏的下场,而是让二人的卑劣丑恶,在强烈的讽刺气氛中得以展示,场面活泼,在令人解恨的同时也令人愉快。

在情节安排上,该剧以人物的悲欢离合,分两条线索交错发展。孙华酒肆痛饮与孙荣沿街乞食,两种生活图景对照安排,或以悲怨映照悲怨,或以欢乐反衬愁苦,增强了戏剧冲突,突出了人物个性,其舞台演出效果定然绝妙。

但是,由于剧本旨在宣扬封建伦理道德,而出现了一些不合情理的安排和处理。如孙华仅因兄弟劝其疏远两个“市井之徒,馅谈之辈”,便视若仇敌,屡加陷害,甚至欲置之死地,是说不过去的。为了把孙荣写成标准的“义弟”,说他屡遭迫害,不惟“不敢怨家兄”,甚至“打杀我终无怨恨”;为赞美杨月真的贤惠,让她眼看着孙荣冻饿近毙,也不给点钱粮相救,说那是“背夫之命,散夫之财”,“于礼不可”。这便是赤裸裸地宣扬封建奴性了。对孙华的冷酷狠毒,剧中也有所谴责,如把孙荣的无端被逐、破窑栖身、沿街乞食与孙华的厚待奸友、高堂宴乐、酒肆痛饮等情节交错进行,形成鲜明对照,然而却过于强调孙华受骗的一面,对其卑劣自私的内心,未作批判,是本剧的严重局限。思想上的局限往往带来细节的不真实,从而影响作品的艺术效果,也就是必然的了。

(唐一激)



徐渭:《四声猿》

剧情脉络

[狂鼓史渔阳三弄](一出)

祢衡死后在阴间因才华出众,被奉为上宾。上帝擢他为修文郎,即将离去。判官为他送行,特招来曹操,重演当日击鼓骂曹之事,以留在阴司中做个千古的话靶。祢衡通过《渔阳三弄》11支曲子痛斥曹操逼迫献帝、弑伏后、杀董妃、害贤良、霸朝纲、纵声色等等,对曹操极尽揶揄嘲弄之能事。

[玉禅师翠乡一梦](二出)

玉通和尚一心一意修行,20多年未出寺门。新到任的临安府尹柳宣教因玉通和尚没有赴庭迎接,随众庭参,便对他施行报复,派遣妓女红莲假扮寡妇,以病痛为由加以引诱。玉通和尚因犯色戒而决意投胎报复柳家。

玉通和尚死后投胎为柳府尹之女柳翠,使其家衰败,沦为娼妓。玉通和尚的同门师兄月明和尚与玉通和尚原都是西天古佛再世,因洞察柳翠的前生因缘,出面为她说法点化,引渡她改邪归正,重回佛门。

[雌木兰替父从军](二出)

大魏拓跋克汗下郡征兵,花弧也在册。女儿花木兰怜其父年迈,效仿秦休和缙紫,女扮男装代父从军。

木兰辞别父母,来到军营,征战十二载。她英勇善战,擒住黑山贼首,建立奇功,被授为尚书郎。木兰省亲回家后,恢复女儿装,嫁与王郎。

[女状元辞凰得凤](五出)

西蜀临邛有一才女黄春桃,对联、诗文、琴棋书画无不精通。只因父母双亡,度日艰难,遂扮作男装,改名为黄崇嘏参加科举,在考场上充分展示文才,一举夺得状元。

黄崇嘏被授职成都府司户参军,办案三载,十分机敏精细,并且机智巧妙地审清了三件疑难案件,受到周丞相的赏识。

周丞相有一儿一女,欲招黄崇嘏为婿。不得已,黄崇嘏只有说出真相,告知自己是女儿身。周丞相的儿子状元及第,黄崇嘏前去拜贺,不想被相府娶为媳妇,男女状元结成百年之好。

剧作家小传

徐渭(1521—1593),原字文清,改字文长,又字天池,号青藤山人,浙江绍兴府山阴县人。徐渭是明朝有名的一位才子,诗文书画皆工,著作甚多,但一生在科举和仕途上皆不得意。后应聘到浙闽总督幕下作幕客,曾亲临前线参加抗倭战斗,建立军功。因官场倾轧报国无门,并清誉受污,以致精神失常,误杀其妻而入狱,7年后蒙友人营救出狱。晚年靠卖画为生。

《四声猿》杂剧是徐渭的戏曲代表作,由《狂鼓史渔阳三弄》、《玉禅师翠乡一梦》、《雌木兰替父从军》、《女状元辞凰得凤》^①四个独立的短剧组成。另外有学者认为剧本《歌代啸》是徐渭所写,但至今学界对此仍有争议。

徐渭还著有《南词叙录》,这是现存最早的一部研究南戏的专著,其内容包括南戏的起源、发展情况、风格特色、声律,以及对作家和作品的评论。对于戏中常用的术语、角色、方言等,《南词叙录》也作了简要的考释。最后还附载南戏目录:“宋元旧篇”65本,“本朝”48本。全书篇幅虽不多,但对于研究宋元南戏和明代传奇有宝贵的价值,对于研究元明杂剧和宋元以来的话本也具有参考价值。

剧作赏析

《四声猿》为四个杂剧总称。据《荆州记》所载,古渔夫的歌词有“巴东三峡巫峡长,猿鸣三声泪沾裳”,杜甫诗中也有“听猿实下三声泪”,可见前人用“猿鸣三声”来表达激越悲凉之情,徐渭更多一声,其悲愤之情可见一斑。

《狂鼓史》取材于《后汉书·祢衡传》和《三国演义》中的祢衡击鼓骂曹的故事。虽然只有短短一出,但一气呵成,骂得痛快淋漓,回肠荡气,而又舒坦怡然;其气势恢豪,令奸雄胆裂。徐渭将现实场景搬至阴间,使得祢衡和曹操的身份和地位为之一变,祢衡成为审判者,曹操成为阶下囚,因此祢衡可以居高临下彻底痛快地质数曹操的罪状和劣迹。[尾声]中“提醒人多因指驴说马,方信道曼倩诙谐不是耍”。许多学者考证是徐渭假借祢衡击鼓骂曹操,来影射当时严嵩的专横跋扈,迫害忠良,一吐胸中不平之气。而且判官一出场就说道:“善恶到头来撒不得赖,就如那少债的会躲也躲不得几时,却从来没有不还的债。”剧中善断持公的判官形象更反映出徐渭的理想愿望。

《玉禅师》由民间流传的渡柳翠故事(详见明田汝成《西湖游览志》卷十三)创造而成,剧本共二出。虽然《玉禅师》带有因果报应的迷信思想,但它在一定程度上揭露了官府和佛门的尔虞我诈。事件的起因本微不足道,但府尹心胸狭隘,仗势欺人,设下圈套。玉通和尚在自报家门中说:“俺想起俺家法门中这个休

^① 分别简称为《狂鼓史》(《渔阳弄》)、《玉禅师》、《雌木兰》、《女状元》。

持像什么,好像如今宰官们的阶级,从八、九品巴到一、二,不知有几多样的贤否升沉。”并讽刺达摩“盲修瞎练”、惠可“生胡突”,都是些“假慈悲,哭啼啼,瞒过老鼠”。因此可看出玉通和尚所谓的“清闲自在,打坐安心”的本质,当年轻貌美的妓女红莲勾引他时,玉通和尚的破戒是必然的。当玉通和尚怪罪红莲时,红莲所说的“不动念,临了那着棋儿谁教你下?你若不乘船,要什么帆收;你既自加鞭,却又怪马难拴”,一语道破天机。不得已之下,玉通和尚只有搬出阿难菩萨被西天摩登伽女摄去,几乎破戒之事为自己开脱。第二出,月明和尚点化柳翠时,语言诙谐。“齷齪”,“刹那屁的三生,瞎眼他娘四大”,“论大环,跳不出瓦查尿溺。只要一棒打杀如来,料与狗吃”等法门大意,更是极具辛辣讽刺。而剧终时玉通和尚洗心革面,重归佛门,又进一步地挖苦、嘲笑所谓的佛门修行。《玉禅师》对这类僧侣的讥讽嘲弄,另一方面也是对人性 and 情欲的一种肯定。

《雌木兰》取材于乐府民歌《木兰辞》,徐渭扩充其故事情节,描写了木兰乔装出征、征战凯旋的经过,以及回家后的归宿,使得故事情节更加合理丰满。全剧二出,都用北曲,非常适合刻画花木兰的英勇形象。“休女身拼,缁紫命判,这都是裙钗伴。立地撑天,说什么男儿汉!”“女多娇坐鞍鞞谁不道英雄汉!”这些曲文既是对木兰的颂扬,也是对男子的讥讽和奚落,更是对腐败无能将官的讽刺和攻讦。木兰乔装放脚时发愁以后怎么嫁人与后来换装后的娇羞神态,都描绘出木兰的少女之心,这从另一方面丰富了木兰的形象。

《女状元》取材于《玉溪编事》“参军”条,是《四声猿》中最长的作品,共五出。本剧塑造了一个女才子的形象,“世间好事属何人?不在男儿在女子!”表达了和《雌木兰》相似的男女平等思想。在第二出[应试]中,徐渭通过由丑角扮演的秀才胡颜与考官周丞相之间妙趣横生的对白,对科举制度狠狠地挖苦了一番。“韵有什么正经!诗韵就是命运一般,宗师说他韵好,这韵不叶的也是叶的。宗师说他韵不好,这韵是叶的也是不叶的。韵在宗师,不在胡颜。所以说:文章自古无凭据,唯愿朱衣暗点头。”“若重于公论,又不消说‘不愿文章中天下,只愿文章中试官’了。”胡颜的“胡言”中流露出徐渭对封建社会科举制度摧残人才的不满和牢骚,充满了悲愤凄凉之情。第三出的[断案],一方面颂扬黄崇嘏的聪明才智,具有“惠民束吏之才”,明辨是非,洞察秋毫;另一方面,“当时若只供香案,只好作看峨眉六月霜”,揭露了官场吏治的黑暗,暴露出冤狱的面貌。

《雌木兰》和《女状元》堪称姊妹篇,一文一武,歌颂了女子的才华,表现了徐渭的男女平等思想。但在客观上也揭露了封建社会压迫妇女的现实。黄崇嘏虽然才华出众,只因是个单身女子,竟无法度日,无奈扮作男子。木兰和黄崇嘏女扮男装,取得功绩,但当她们表露女儿身后,一切化为乌有,只能以成婚嫁人而告终。

《四声猿》的写法和情节构思诡异,四个短剧组合在一起,似乎漫不经心。

四位主人公两男两女,男者一为儒生,一为和尚;女者一为英姿飒爽的武将,一为文才风流的状元。前两剧在幽冥虚幻中展开故事,后两剧是现实生活的情节再现。其结构安排,既相似,又相异;既对立,又统一。这种形式上的奇巧构思,耐人寻味。从故事内容来看,剧与剧之间相互没有关联,不相隶属。但徐渭统称为《四声猿》,是将它们视为一个整体,肯定了人的欲望、情感和才能的存在,认为这些是人所固有的,是人的本色,不论男女,不论红尘中人还是佛门弟子都具备。玉通和尚的破戒,祢衡的尽情痛骂,木兰和黄崇嘏的功绩,都是他们本色、本来面目的展现。但四剧结尾:《狂鼓史》中的击鼓痛骂不过是戏耍;《玉禅师》的本相显露,也不过是黄粱梦一场;《雌木兰》和《女状元》的乔装更是一种幻想,终究要被否定掉。剧中暗藏的这种矛盾,使得《四声猿》表面上是运用种种喜剧手法、场场都有喜剧性戏剧冲突、结局美满的喜剧,但实际上暗含着浓郁的悲剧因素。《狂鼓史》的现实悲剧,《玉禅师》的人性悲剧,《雌木兰》的女性悲剧,《女状元》的女性悲剧和宦宦悲剧,徐渭用这深沉凄凉的悲剧意识作为情感主线将四剧串连成一体,因此命名为《四声猿》。《四声猿》的这种悲剧主题和喜剧情节的错位,在泪水和笑声、苍凉和喜庆、庄重和戏谑之间产生了强大的张力。

徐渭在临终之前曾写了一部题为《畸谱》的编年体自传。徐渭以一“畸”字作为自己一生的总结,这正是公开宣称自己与现实社会的格格不入,背道而驰。而《四声猿》这个杂剧集,正是徐渭一生悲愤之气的爆发,讽世骂时,入木三分地揭露了封建官场的黑暗、寺庙僧侣的虚伪,痛快淋漓地刻画出女性的艰难生活状况。

徐渭在戏曲的音律、体制等方面,有着一系列的创新,对于中国戏曲艺术形式的发展有着划时代的影响。杂剧本来皆用北曲。南北合套,徐渭并不是第一人,但大量灵活地杂用南北曲,则始于徐渭的《四声猿》。王骥德的《曲律》称:“《木兰》之北,与《黄崇嘏》之南,尤奇中之奇。”徐渭不仅创造性地吸收了南北曲的优点,而且把《唱鹧鸪》等民间小调也引进剧本,语言本色当行。如《狂鼓史》中具有民歌风味的[六么序]、[寄生草]等唱段吸收大量的民间语言,使得人物语言更加贴近社会各阶层的身份,增加人物的喜剧性特征。人物语言大胆新奇,经常出现粗俗“肮脏齷齪”的语句,令世人振聋发聩,形成俚俗率真的独特语言风格。同时,剧本力求浅显通俗,曲词明白如话,如《雌木兰》第二出的七支[清江引]等等。正如他在《南词叙录》所说:“常言俗语,扭作曲子,点铁成金。”

杂剧一本四折,徐渭完全打破了这种体制,四个故事共十出,每个故事独立成剧,其长短视剧情而定。徐渭的剧作有其独特的艺术构思,剧情离奇,如《狂鼓史》中采用了“戏中戏”的表现手法,充满浓郁的浪漫色彩,不过也存在人物形象刻画不够细腻,较单薄,戏剧冲突不易捉摸等缺陷。但是明清文人杂剧创作的主体风范——抒怀写愤主旨、嬉笑怒骂皆文章的风格,以及长短随意、南北不拘的

短剧形式的确立,可以说是从《四声猿》开始的。

《四声猿》问世后,受到人们的青睐和珍视。王骥德在《曲律》中评道:“吾师徐天池先生所为《四声猿》,高华爽俊,秾丽奇伟,无所不有,称词人极则,追躅元人。”澈道人的《题四声猿》称:“宁恃与实甫、汉卿辈争雄长,为明曲第一,即以为有明绝奇文字之一,亦无不可。”汤显祖也称赞道:“《四声猿》乃词场飞将,辄为之唱演数通。安得生致文长,自拔其舌!”

《四声猿》杂剧悲愤狂放的情绪、灵活自由的形式和淋漓酣畅的文词,在明代剧坛上有别于临川、吴江,自成一家,对明清两代的戏剧创作产生了深远影响。继《四声猿》之后,文人短剧创作日渐盛行,模仿《四声猿》的作品时有出现,如沈自徵的《渔阳三弄》、张韬的《续四声猿》等。由此可见《四声猿》在戏曲史上占有的重要地位。

(张 苓)



汤显祖：《牡丹亭》

剧情脉络

南宋时有一书生柳春卿，年方 20，是柳子厚的后代，流居广州，以栽培种植花果为业，贫困度日。一天，他梦见一个美貌女子，立在园中梅树边，口呼：“柳生！柳生！妾与君有姻缘之分。”醒来才知是一梦，自觉奇怪。再说福建南安郡太守杜宝，生有一女杜丽娘，年方 16 岁。某日，她与婢女春香畅游花园，见到百鸟和鸣，鲜花盛开，遂感青春的美好，引起无限伤春的感情。此时丽娘精神困倦，不觉睡去。梦中见到一个青年书生柳梦梅，手执柳枝与她爱恋。自此以后杜丽娘日夜思念，寝食难安。此后她背着父母和丫鬟春香再到花园里去寻梦，却只能失望而归。杜丽娘终为相思所苦，伤情而死。死前她曾画下自己的真容，使美貌常留人间，并在画上题诗一首：“近觑分明似俨然，远观自在若飞仙，他年得傍蟾宫客，不在梅边在柳边。”杜丽娘父母遵循她的遗愿，把她葬于梅树下，并建立梅花庵。三年后，柳梦梅上京赴考，经过南安，忽在路上患病，巧遇陈最良救起，并于梅花庵休息。病愈后，柳梦梅为排遣烦闷，走进埋葬杜丽娘的花园。在假山边拾到一幅画轴，正是杜丽娘的真容，和自己往年梦到的女子一样，不禁朝思暮想，十分怅然。一天晚上，丽娘的鬼魂与柳梦梅相会，自此二人夜夜相会。丽娘告诉柳梦梅，她即是画中人，尸体埋在后花园，请挖其坟，即可再生。柳生第二天找人择吉日挖坟，杜丽娘果然复生，二人遂结为夫妻。可是，杜宝却坚决反对他们的结合。经杜丽娘一再坚持，再加上柳梦梅中了状元，由皇帝做主，杜宝才与女儿和女婿相认。

剧作家小传

汤显祖(1550—1616)，字义仍，号海若，又号海若士，晚年号茧翁，自署清远道人。江西临川人。汤显祖出身世家，他的曾祖父和祖父都是藏书家。祖父汤懋昭在中年后笃信道教，父亲汤尚贤是个“为文高古，举行端方”的儒者。他们对少年时代的汤显祖都有影响。汤显祖自幼聪颖出众，14 岁为秀才，21 岁中举。他学识广博，上通天文，下知地理，诗书经传无所不知，一度名闻天下。当时的权相张居正慕名招致，却遭到了汤的拒绝，初显卓尔不群的个性。汤显祖所处的时代，是严嵩、张居正、申时行相继执政的时期。这一时期，也正是明代政治腐败、

实行封建独裁专政的时期,汤显祖不屑与这些人为伍。他忠厚、质朴、有正义感,生性豪迈磊落,性情孤高,不愿意被拘束,不肯屈就于人,并常有出世思想。因此,他在仕途上一直不是很顺畅,时时沉郁下僚,但他从不因此而放弃原则,依人而贵。汤显祖一生受佛学的影响很深,尤其是他在仕途上长期失意、并遇到达观禅师以后,思想上有了较大的变化。49岁时汤显祖弃官归隐,与达观交往甚密,直至老死。他所居住的地方以玉茗堂、清远楼为号。汤显祖的著作有:诗文集《红泉逸草》、《问棘邮草》、《玉茗堂集》等,有传奇《玉茗堂四梦》,包括《紫钗记》、《牡丹亭》、《邯郸记》、《南柯记》。

剧作赏析

《牡丹亭》又名《还魂记》,是汤显祖“临川四梦”(也称“玉茗堂四梦”)中最为人脍炙人口的一部,是汤显祖讴歌“至情”的得意之作,也是中国戏曲史上的杰出作品之一。《牡丹亭》的故事取材于明话本小说《杜丽娘慕色还魂》,汤显祖自己曾在《牡丹亭题词》中说:“传杜太守事者,仿佛晋武都守李仲文、广州守冯孝将儿女事,予稍为更而演之,至于杜守收拷柳生,亦如汉睢阳王收拷谈生也。”由此可知这部传奇是根据当时民间流行的话本改编的。汤显祖在旧有的轮廓上点石成金,将话本的认识意义与审美价值提升到新的高度,写出了充满诗情画意的传奇《牡丹亭》。它是作者思想、艺术同时趋于成熟时的作品。在《牡丹亭》中,汤显祖高度弘扬了“情”这一理想。在《牡丹亭题词》中,作者写道:“天下女子有情宁有如杜丽娘者乎,梦其人即病,病即弥连,至于画形容传于世而后死,死三年矣!复能溟莫中求得其所梦者而生,如丽娘者,乃可谓之有情人耳。情不知所起,一往而深。生者可以死,死可以生。生而不可与死,死而不可复生者,皆非情之至也……自非通人,恒以理相格耳。第云理之所必无,安知情之所必有邪。”汤显祖的“情之至”理论,实际上就是在肯定人的生命价值的基础上,进一步肯定人的欲望。这种认识,不仅是顺应明代的社会肯定人欲、肯定自我宣扬个性解放的进步思潮,而且是汤显祖哲学思想的中心所在。

杜丽娘出身于名门望族,从小受传统的封建儒家教养。在她的周围,只有孤寂的闺房、冷清的园林、用礼教来“爱”并且规范她的双亲和只知道教她“思无邪”、“收放心”的老师陈最良。有形的和无形的绳索,隔断了杜丽娘与外界的联系,然而这些并没有阻遏她对美的追求。杜丽娘是一个有着纯净的精神境界和独立见识的贤淑女子,她热爱生活,热爱大自然的美妙与和谐,她的女红精巧过人,在衣裙上绣上成双结对的美丽花鸟;她珍视自己的美好姿容,常常“云髻罢梳还对镜,罗衣欲换更添香”。在第十出[惊梦]一场里,她这样表达自己的心境:

[醉扶归]你道翠生生出落的裙儿茜，艳晶晶花簪八宝填，可知我常一生爱好是天然。恰三春好处无人见。不提防沉鱼落雁鸟惊喧，则怕的羞花闭月花愁颤。

因此，她一旦步入了充满生机、春意盎然的后花园时，她那对青春流逝的惆怅、对眼前生活的不满和无奈便如潮水般涌上心头。她羡慕前朝佳人才子的爱情和幸福，喟叹自己“年已及笄，不得早成佳配，诚为虚度青春。光阴如过隙耳，（泪介）可惜妾身颜色如花，岂料命如一叶乎”！自然之美使她体味了生命之美，由此我们也看到了她生命和青春的反光：

[皂罗袍]原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。恁般景致，我老爷和奶奶再不提起。朝飞暮卷，云霞翠轩；雨丝风片，烟波画船——锦屏人忒看的这韶光贱。

[好姐姐]遍青山啼红了杜鹃，荼蘼外烟丝醉软。牡丹虽好，他春归怎占的先。闲凝眄，生生燕语明如剪，啁啾莺歌溜的圆。

古老的爱情恋歌牵动了杜丽娘心底的柔情，“为诗章，讲动情肠”，散发着生命气息的美丽大自然唤醒了她心灵深处的情欲，引发了她内心的共鸣。杜丽娘无可排遣的幽怨愈积愈多，终于在幻梦中经由花神引领，与柳梦梅相识相爱。而现实的无情却燃尽了她的生命之火，最终在寻梦觅爱的徒然渴望中郁郁而死。然而杜丽娘的可贵之处不仅在于能够为情而死，还在于死后面对阎罗王据理力争，身为鬼魂仍然对柳梦梅一往情深，最终历经艰难为情而复生，与柳梦梅成婚。

汤显祖在杜丽娘这一形象中寄予了他对人以及社会的朴素的理想，那就是对人的普遍欲望的肯定，对人的天性的肯定。他在剧中寻找的，不仅是女性的精神世界，也是人们对封建礼教的严酷统治所产生的困惑之后的清醒。汤显祖还深刻地揭示了在礼教制约下整个社会的心理结构。无论是私塾老师陈最良，还是杜宝夫妇，都体现了封建礼教意识对人们灵魂的渗透甚至扭曲，使得他们无意之中成了封建专制的帮凶。因此，他们对杜丽娘丰富多彩的有情世界的不理解是必然的。汤显祖借杜丽娘的悲剧告知世人，人的天性应该得到应有的尊重，同时他还赋予其合理的存在和实现的权利。企盼人的自然天性的复归，是汤显祖在《牡丹亭》中所要揭示的人生真谛，也是他创作的出发点。

《牡丹亭》是一部浪漫主义的杰作，但是它的虚幻是建立在与现实的紧密结合的基础上的。此外，华美典雅而又绚丽的曲文、浓郁的抒情风格都显现出它的与众不同的艺术魅力。

只因为情的驱使，杜丽娘便去后花园寻梦。在日常的生活中，这个举动似乎

有点不切实际,甚至是荒唐可笑的,但是放在杜丽娘身上,却是合情合理的。因为即使是浪漫主义的幻想,也有着现实的真实依据。她对现实生活的伤感和她自己命运的坎坷,正好成为她追求理想和爱情的机缘。她越是伤感于现实生活的暗淡,就越沉醉于理想的追求,这种强烈的感情和意志使人相信,在那样的社会里,她不能不死;同时,又使人相信,她肉体虽死,而精神不会泯灭,甚至因此能够让肉体和精神同时复活。杜丽娘是个富有理想色彩的女性形象,这一形象,使作者的浪漫主义理想得到了充分的发挥。

《牡丹亭》的浪漫主义精神还表现在对花神形象的描写上。在汤显祖笔下,花神是“情”的化身,它不仅给大地带来春光,而且给人间带来爱情和幸福。它是一个不受“理”的约束、同时又为情的实现而驰骋于天地间的理想的使者。与花神相对,汤显祖还塑造了阴间的胡判官这个形象。他自诩正直聪明,恪守天条,表面上看是个正统的官吏,实则就是封建伦理纲常的代言人。他完全不理解杜丽娘的爱情,当杜丽娘说自己因情成梦、因梦而亡的遭遇时,他竟然批驳道:“谎也!岂有一梦而亡之理!”汤显祖正是用浪漫主义的精神和手法,以花神和胡判官的对立,体现了现实世界中“情”与“理”的对立,与人间杜丽娘和父母、和老师的对立相呼应,共同完成了对“情”的讴歌。

《牡丹亭》是一部悲喜剧的复合体。王思任在批叙中说:“其款置数人,笑者真笑,笑即有声;啼者真啼,啼则有泪;叹者真叹,叹则有气。”仅仅为了追求真爱,便付出了生命的代价,这是杜丽娘本人的悲剧,也是千千万万个像她一样有着美好青春年华的女子的悲剧。这是个人的悲剧,也是社会的悲剧。如第十三出[诀谒]、第二十出[闹殇]、第二十三出[冥判]、第二十七出[魂游]等,都写得非常悲凉凄绝。而第七出[闺塾]等则极富戏剧色彩。丫鬟春香的调皮天真、私塾老师陈最良的迂腐都颇有喜剧的味道。悲喜剧的交织,构成了《牡丹亭》的艺术风格。

王骥德在《曲律》中这样评价汤显祖剧作的艺术风格:“婉丽妖冶,语动刺骨。”他的戏剧语言,既有本色的传统,又有绮丽的风格。他吸收了元杂剧语言的自然、真切、质朴,同时又发挥自己语言的含蓄和空灵。再加上驰骋的激情和华丽的辞采,使他的作品呈现出独特的意境和美感。

[步步娇]袅晴丝吹来闲庭院,摇漾春如线。停半晌、整花钿。没揣菱花,偷人半面,迤逗的彩云偏。步香闺怎便把全身现!

这样的富有诗意的曲子在剧中处处皆是。王骥德赞为:“其才情在浅深、浓淡、雅俗之间,为独得三昧。”汤显祖还很擅长人物的心理描写。如[惊梦]一出中杜丽娘入梦前的心理,就十分细腻复杂:

没乱里春情难遣，蓦地里怀人幽怨。则为我生小婵娟，拣名门一例神仙眷。甚良缘，把青春抛得远。俺的睡情睡见，则索因循腼腆。想幽梦谁边，和春光流转，迁延，这衷怀哪处言。淹煎，泼残生除问天。

作者把杜丽娘难以压抑的热情和梦想以及孤独幽怨的心情描写得十分细致入微。

以《牡丹亭》为代表的“临川四梦”相继问世后，受到了各方面的关注与重视，无论在当时还是后来，都产生了不小的影响。无论从立意构思还是语言曲风，一大批剧作家都竞相模仿汤显祖的作品，出现了戏曲史上的“临川派”或“玉茗堂派”，如张坚、洪昇、孟称舜、吴炳等。张坚的《玉燕堂四种》受到汤显祖的启发尤多。该剧的题词有这样的话：“知音何在？玉茗堂前例一派；色色空空，勘破尘缘一梦中。”明白表示是受到汤显祖的影响。洪昇在《长生殿例言》中说：“棠村相国尝称予是剧乃一部闹热《牡丹亭》，世以为知言。予自惟文采不逮临川，而恪守韵调，罔敢稍有逾越。”可见《长生殿》剧作的审美情致和辞采韵律，皆是受了汤显祖的影响。沈德符《万历野获编》中说：“汤义仍《牡丹亭梦》一出，家传户诵，几令《西厢记》减价。”《牡丹亭》在当时的影响可见一斑。

《牡丹亭》还有其特殊的文化意义。作者借杜丽娘的命运反对自宋以来就占有正统地位的程朱理学，肯定了人的情欲和生命的价值。

汤显祖将人的生命的完美实现作为一种理想和憧憬，并艺术地展现出来；他写出了个人的觉醒和社会中大多数人的普遍欲求；他推出了几代人为之奋斗的人生主题，在这个层面上讲，《牡丹亭》的意义超出了它作为文学和戏剧的意义，上升到思想和社会的高度，把一个普通女子个人的命运和社会的进程联系起来。它呼唤男女之间的平等，把隐没在封建礼教中的个人欲望提升到合理的并且令人崇尚的高度。汤显祖为人们提供了一种新的人生境界，使人们从此发现并正视自己的生命的意义和价值，而且历经岁月更迭，恒久不变。

（蔡美云）



高濂：《玉簪记》

剧情脉络

宋朝时，和州潘必正与潭州陈娇莲由父母做主，以玉簪为凭，从小指腹为婚。

十多年后，朝廷征召贤良，潘必正奉父命入长安游学，求取功名。是时，金国四太子兀术率兵南侵，战乱霎时而起。此时陈娇莲的父亲已去世，与母亲钱氏相依为命，兵荒马乱中母女二人随百姓出逃，不料在混乱中母女失散了。

陈娇莲得到张氏二娘的搭救，二人结为姐妹。二娘引娇莲入金陵女贞观，蒙女贞观观主收留在观中，并为她取法号妙常。陈母钱氏与女儿失散后，无处安身，只好投奔和州亲家潘家。

金陵新府尹张于湖在赴任途中经过女贞观，暂住避暑。张于湖听得妙常的瑶琴一曲，因慕其美貌，以词挑逗妙常，却遭到妙常的拒绝，张于湖怜惜其才华，潇洒离去。潘必正会试落第，羞于回乡，因为女贞观观主乃其姑母，遂暂居女贞观，等待下一场科举。

四太子兀术来犯，时任建康太守的张于湖率兵出迎，大败金兵，国家趋于安定。溧阳王公子被妙常的美貌所吸引，欲纳妙常为妾，央求凝春庵的王师姑做媒，被妙常拒绝，于是设计来骗，告妙常悔赖婚姻，幸遇张于湖堂上明察。

妙常倾心于潘必正的清朗俊才，潘必正仰慕妙常的美貌才华，两人经过相互间反复试探，终于吐露心声。正当二人相爱情浓之际，被女贞观观主察觉了二人的私情，又逢科考再开，观主逼潘必正前往临安赴试。妙常雇船随后追赶，二人哭诉别离之情，互誓不忘前情，并以玉簪相赠。

潘必正登第得官，妙常也脱离了空门，二人终于永结秦晋之好。当潘必正和娇莲回乡探望父母时，娇莲与母亲钱氏重逢，一家骨肉团聚，共享天伦。

剧作家小传

高濂，明代作曲家。又名士深，字深甫，号瑞南，自署瑞南道人、湖上桃花渔。浙江钱塘（今杭州）人。生卒年代不详。沈璟《南词韵选》中录有他的散曲，吕天成《曲品》中把他的作品列入“新传奇部”，可见他是明万历时人，约与汤显祖、沈璟等人同时代。中年曾在北京任鸿胪寺官，后回钱塘隐居。所作传奇有《玉簪记》和《节孝记》，均保留至今。

高濂还是个有名的收藏家,藏书甚多,兴趣广泛,极富才气。他的散曲见于《南词韵选》、《南宫词经》、《吴骚合编》、《词林逸响》等书,存有小令、套数各十余篇。另还有诗文集《雅尚斋诗草》、《芳芷楼词》和杂著《遵生八笺》等。

剧作赏析

《玉簪记》的故事源出《古今女史》,经后世人们不断加工改写,话本、剧本繁多。其中,现存最早的当属《孤本元明杂剧》中收录的杂剧《张于湖误宿女贞观》,其后又有话本《张于湖宿女贞观》(简称《张于湖传》)等。高濂的《玉簪记》在继承、借鉴了前人作品成就的基础上,进行了充分的发挥和创造。《玉簪记》问世之后,也不乏改写者,如明末凌濛初的《乔合衫襟记》、清代高宗元的《增改玉簪》等。

《曲品》认为《玉簪记》“词多清俊,第以女贞观而扮尼讲经,纰缪甚矣”,因此将其评为“中下品”。但实际上《玉簪记》正是以发生在女贞观里的情爱故事,来揭露封建礼教和宗教的清规戒律束缚人性,歌颂自由情爱,张扬世俗人情。整部作品充满了一种反对宗教禁欲、要求人性解放的蓬勃生气。

在前人作品的基础之上,高濂突出了陈、潘的爱情婚姻这一线索。他把陈妙常对爱情既热烈追求又害羞畏怯的复杂心理和由此产生的矛盾行动,描写得细致生动。陈、潘二人的恋爱过程充满了喜剧色彩,具有浪漫主义的喜剧情调。

由于喜剧格调的制约,《玉簪记》的宗教批判精神不是从揭露宗教的残酷性入手,而是从讽刺它的虚伪性来进行的。

首先,这个恋爱故事发生在女贞观中,女主人公陈妙常是个遁入空门的尼姑。这种事件和环境、人物身份的不和谐,本身就是对宗教威仪的亵渎和讽刺。身为尼姑的陈妙常理应抛却一切杂念,专心向佛。但陈妙常自入了空门,其心无时无刻不在凡尘俗事上,如思念母亲、暗想月下姻缘等。因此当她遇见潘必正后,便不顾一切地与他相爱。佛堂成了这对青年男女约会的场所,这对宗教所谓的清规戒律是多么强的讽刺!

其次,[谭经]一出,众尼姑相会,“燕子双飞来复去,难禁,满腔心事对谁云”,“钱财竟没来方,酒食何曾入口。夜里翻来覆去思量,我也管不得出乖露丑”等词句,着力揭示了众尼姑心绪的不净。由小旦、净、丑扮的三位尼姑表白得非常直露,心态与言行,表里如一,描绘出一群情感炙热的市井女儿图;众尼姑的出家动机缘由更是势利之至,只是为了混饭寻钱。这出戏虽带有插科打诨的性质,但却真实地反映了宗教对人性的禁锢扭曲,并入木三分地揭露了宗教、僧侣的本质所在。而陈妙常则更是心口不一,表面上是她主动催请师父出来讲经;师父讲毕,她却作背科,唱道“暗想分中恩爱,月下姻缘,不知曾了相思簿。身如黄叶,逐波流,老去流年竟若何?”其挥之不去的情根,又一次地明显表露,与前六出

呼应,使得她与潘必正的一见钟情不致突兀。

再次,女贞观观主和凝春庵王师姑的形象也是极具讽刺意味。观主似乎是个清心方正之人,但当她收到潘必正书信,得知两人之事时,“好,好!出家人原来如此!罢,罢。今日之事,也是五百年前宿缘,天涯相会”。当听说潘、陈二人玉簪为凭,竟贺道“可喜,可喜”。观主的形象中世俗人情逐渐地高过冷酷的宗教道义。王师姑的形象更可笑,堂堂师姑,竟成为奔走于空门和豪门之间的皮条客!

这些尼姑的形象将宗教的虚伪外衣剥落得一干二净,其反宗教的主旨非常明确。不过有关潘、陈二人自幼由父母指腹为婚的描写,在一定程度上削弱了主题的战斗性,结构也有些枝蔓。

本剧一共33出,从戏剧结构来看,它以潘必正与陈妙常的恋爱过程作为贯穿剧情的主线索,头绪清楚、单纯。但单纯并不等于单调。潘、陈二人的爱情,并非直线上升,了无波折,而是一波未平,一波又起,悲欢离合,愈传愈奇。其中还穿插着两条副线:张于湖和陈妙常;王公子的丑态。这两条副线都与陈妙常有关系,在[诳告]一出,将两条副线扭结到了一起。这两条副线有条不紊,起到特定作用:一是烘托妙常不为其他人的追求而动心的情操;二是张于湖和陈妙常的[手谈],体现出张于湖“风流而不伤雅”,他对妙常的欣赏,为后面的[诳告]埋下伏笔;三是张于湖大败金兵,有助于渲染战争年代的时代背景,并增加武戏,发挥热场效果;四是王公子的插科打诨,使得演出冷场和热场相间,可调剂情节;五是推动情节发展,使故事起伏跌宕,丰富了内容。但第一出至第十一出,都在介绍时代背景和人物关系,直到第十二出,潘、陈二人才初次见面,戏剧冲突才正式开始,就显得拖拖拉拉,不够集中紧凑,而且点缀时代背景的戏和主要线索的戏,结合得不够紧密。

《玉簪记》在人物描写和某些剧情的处理上受了元代王实甫《西厢记》的影响,却没有给人以雷同的感觉。有些情节,如“听琴”、“吟诗”、“佳期”、“送别”之类,作者借剧中人物之口,作了点明。如第十六出[寄弄],潘必正说:“他独自理瑶琴,我独立苍苔冷,分明是西厢行径。”所谓西厢行径,就是指《西厢记》中崔莺莺夜听琴。剧中写景抒情的清丽曲文,有些也学自《西厢记》,如第十六出:

[懒画眉]月明云淡露华浓,倚枕愁听四壁蛩,伤秋宋玉赋西风,落叶惊残梦,闲步芳尘数落红。

但《玉簪记》与《西厢记》不同:《西厢记》是反对封建门第婚姻,争取婚姻自由,而《玉簪记》的主旨是反对宗教清规戒律的束缚,要求享受权利。就人物而言,崔莺莺是个相府小姐,而陈妙常是个出家人,和生活在深闺中的崔莺莺相比,

能够经常与外人(施主、过客等)接触,因此她与潘必正的相爱,如“茶叙”、“琴挑”、“偷诗”,都不必借助旁人从中牵线,常常是两人单独面对面的倾诉。

全剧语言比较清素淡雅,有些地方写得相当优美。这些清俊的语言,使得人物心理刻画得细致入微,惟妙惟肖。如妙常十六出[寄弄]中的[前腔](旦):

你是天生后生,曾占风流性。无情有情,只看你笑脸儿来相问。我也心里明白,脸儿假狠,口儿里装做硬。待要应承,这羞惭,怎应他那一声。我见了他假惺惺,别了他常挂心。我看这些花阴月影,凄凄冷冷,照他孤另,照奴孤另。

这段曲文,明白如话,却又不是大白话,对妙常此刻的矛盾心理活动,作了深刻的揭示,使她毫无掩饰地吐露出自己的内心苦闷,显得情真意实。作为女尼的妙常,本应“四大皆空”、“六根清静”,而今却动了“凡心”。她爱潘必正,但因为少女的羞涩以及佛门清规戒律的束缚,使她不敢公开坦率地表白,因此表面上“装做硬”,“把脸儿假狠”,其实内心里早就“春意恋尘凡”,待到作态发怒之后,又暗自懊恼后悔。而另一方,潘必正对妙常深怀爱意,却未能明了妙常的真情实意,生怕孟浪冲撞,况且还有姑母的干扰,不能不有所顾忌。所以,在这个特定的环境中,两人恋爱过程中,双方微妙的心理变化,不断产生出喜剧性纠葛,洋溢着浓郁的喜剧气氛。这出[琴挑]用四支[懒画眉],较好地表现了潘必正潇洒热情、陈妙常闲情逸致的精神面貌。

又如[词嫖]一出,写妙常不知自己抒发思凡心事的词篇已被潘必正所得,还一本正经地拒绝潘必正的爱情要求,等到发现证据已被对方拿住时,方才相就,写得非常风趣。而[秋江]一出写这对年轻恋人被迫分离,在千里秋江一叶舟的背景中,从焦急的追赶到痛苦的叙别,情境交融,富于情趣;两支由船夫歌唱的吴歌,“风打船头雨欲来,满天雪浪那行教我把船开。白云阵阵催黄叶,惟有江上芙蓉独自开”,“满天风舞叶声干,远浦林疏日影寒。个些江声是南来北往流不尽的相思泪,只为那别时容易见时难”,不仅点明了秋江景色,表达了船夫的心情,还引起了陈妙常的心事,语言自然优美,富有诗情画意;所用的[小桃红]等几支曲子的旋律有如江水起伏跌宕,正适合潘、陈二人在船中的倾诉、依依不舍之情。

这几出戏成就较高,后来各剧种的《琴挑》、《偷诗》、《秋江》等折子戏均出于此。

《玉簪记》描绘潘必正和陈妙常的恋爱发展过程,充满了优美而委婉的抒情风味,可以说是一出抒情喜剧。

(张 苓)



徐霖：《绣襦记》

剧情脉络

常州刺史郑儋之子郑元和，俊朗超群，大比之年在同乡乐道德的陪同下前往长安应试。二人来到长安后，乐道德掇掇郑元和到妓女聚集的平康巷，适遇在门口闲步的李亚仙，郑元和为之倾倒。次日，郑元和带重金前往，当晚托言路途遥远，便在府中住下。随后，郑元和搬至李府，与亚仙终日厮守。客店老板和乐道德相劝时，他已深陷其中，不能听从进言。乐道德为脱干系，四处张贴文书散布郑元和遭人劫财害命，然后尽携其箱中银两而逃。李母在姐妹贾二娘的唆使下，使丫鬟榨其钱财。淹留日久，资财散尽，郑元和不惜典卖书童，聊续欢娱。李母见郑元和已经无利可图，欲遣其出门，李亚仙却和他难舍难分，于是李母向贾二娘讨计，决定金蝉脱壳。次日，李母骗二人去竹林院烧香求子，中途骗回李亚仙，并强行带走，举家迁移。当日，郑元和在二娘家久等不见音讯，徒步回到平康巷时已是人去楼空，大门紧锁。次日再赶至贾二娘处时，贾二娘亦不知去向，他始知被骗，回到客店便一病不起。

店主的妻子怕惹麻烦，将他骗弃在凶肆（丧葬院）门口。正好东、西二凶肆互相竞争，要举行比赛，东肆长见他声音凄切，便将他救起，教习挽歌。比赛之日，郑元和大获全胜。恰逢其父郑儋例行朝觐来到长安，家人在比赛中认出郑元和，拖他见父。郑儋突然见到儿子沦落至此，盛怒之下，将他打昏过去，弃之荒郊。东肆长将他救至救济院存身，待身体渐渐好转后，郑元和就向众乞丐学唱莲花落，以乞讨为生。

李亚仙自从被母亲拆散后，心绪不振，亦不再接待客人，听说郑元和沦为乞丐后，更加难过，不时让丫鬟出门打听。一日风雪交加，郑元和行乞至亚仙门口，被丫鬟认出，李亚仙亲自出门为他披上襦衣，带回暖阁。李亚仙苦劝母亲，为自己赎身，与郑元和别处赁屋而居，为了激励郑元和苦学，不惜刺破自己的双目，终于使他置身朝廷，并被封任成都参军。职责已尽，李亚仙让郑元和另娶高门，送他赴任至剑南驿时，幸遇升为成都府尹的郑儋，父子相认。待问明事情原委后，郑儋请媒人，将李亚仙正娶至家。

剧作家小传

徐霖(1462—1538),明代戏曲作家。字子仁,号髯仙,快园叟,九峰道人,江苏华亭(今上海市松江)人,一说江苏长州(今苏州)人,后迁居上元(今江苏南京)。自幼聪慧,有奇童之称。工书画,善词曲,通音律,明武宗南巡时,受教坊奉銮臧贤的推荐,为武帝作曲,备受宠幸,武帝尝两幸其家。欲授教坊司官,固辞不受,乃授锦衣卫镇抚。曾于南京武定桥东筑快园,命伶童侍女演戏自娱,并结交四方名士,与吴中四家中的沈周、文征明、祝允明及散曲作家陈铎、陈沂等相交甚密,与陈铎并称为“曲坛祭酒”。作有传奇八种,今存《绣襦记》一种,在昆曲中有折子戏流存。另一说《绣襦记》为明薛近兗所作。

剧作赏析

在中国戏曲作品中,以书生与妓女的爱情故事为题材的传统源远流长,从现在能看到的最早的宋元戏文《永乐大典戏文三种》中的《宦门子弟错立身》,到元杂剧中关汉卿的《金线池》、《谢天香》等,皆以歌颂书生与妓女的爱情为主题;至明,在唐传奇小说以及元杂剧基础上改编为传奇的戏曲作品中,这一题材就更层出不穷,《绣襦记》就是其中之一,但这时的戏曲主题已不仅仅是单纯的描写爱情而已,往往还以较大篇幅谈及很多社会伦理道德;入清后,一本《桃花扇》“借离合之情,写兴亡之感”,将这一题材流派推向了顶峰。值得一提的是,在这类作品中被歌颂的对象往往是社会地位低下的妓女,概是因为中国古代“男女授受不亲”之束,普通的良家女儿与异性的接触机会受到很大限制,自由的爱情因此也不易萌发。像崔莺莺那样大胆的出格行为虽然被传为佳话,但是人们对卓文君的毁誉之词也各执己说。妓女则由于职业之故,能充分与男性交往,其中不乏才貌重情义者与风流多感的秀才之间产生爱情。与书生相比,妓女对爱情总是无比的执著,并且往往要付出很大的代价,这种执著与牺牲本身就值得敬仰,因此也就不难理解在这类题材的剧作中被歌颂的大部分都是女性了。因此,像《宦门子弟错立身》和《风月紫云亭》中的男主人公完颜寿马与完颜灵春对爱情不惜追求,在众多的此类作品的男性中能独占一枝,让人另眼相待。明传奇《绣襦记》则是在这条长河中一篇独具特色的成功之作。

要谈《绣襦记》就不得不首先提到唐代白行简的《李娃传》,这部传奇小说写荥阳公子某生,赴京考试,遇名妓李娃,二人热烈相恋。后因资财荡尽,娼家设计驱逐,使他流落街头,做了丧葬店唱挽歌的歌手。一次与父亲相遇,把他痛打了一顿,几至于死,弃他而去。生沦为乞丐,风雪之日被李娃所救,与他同居。在李娃的护理和勉励下,奋志读书,考试连中,终于登第为官,李娃也被封为汧国夫人。这部小说是在当时民间传说《一枝花》的基础上创作而成的,可见故事最初

也是来源于民间。作者极力歌颂了一个有情有义的妓女形象,结构完整,情节缠绵。此外,在唐代门阀观念严重的情况下,写一个妓女与当时所谓最高门阀——“五大姓”之一的荥阳“郑”姓书生恋爱,并最终结为夫妻,也是对门阀制度的一种讽刺与冲击。

在从传奇小说到戏剧的改编过程中,出现过“宋元南戏《李亚仙》、元高文秀杂剧《郑元和风雪打瓦罐》、石君宝杂剧《李亚仙花酒曲江池》和明朱有墩杂剧《曲江池》”,而《绣襦记》被称为是描写郑、李故事最细致、完整的一部剧作。

《绣襦记》的人物基本上依据《李娃传》设置,妓女李亚仙、郑元和、荥阳公郑儋、李母、乐道德、贾二娘、书童来兴、郑元和乳母的女婿老仆宗禄、崔相国、店主熊仁、东肆长等《李娃传》中提及的人物均在《绣襦记》中出现。但徐霖在重新创作时显然又做了充分的发挥,如乐道德在唐传奇中只略做一提:“乃密征其友游长安之熟者,以讯之。”而在戏曲中,他却成了一个有名有姓的人物,被作者定位为一个“惟以利欲是图”的投机秀才,并且充分利用这个人物设置进行情节安排。如让他在离开郑元和后四处散布消息,完成了从《李娃传》中荥阳公得知其子“以多财为盗所害”的叙述到戏剧的转变。此外,剧本末尾乐道德又一次以驿丞的身份出现,作为郑元和与李亚仙的正式媒人,这种身份的转变不仅进一步刻画出了他的性格特征,也使故事更具有戏剧性,同时又不显得突兀。除此之外,剧中的其他次要角色如贾二娘、来兴、崔相国等人物形象都更加丰满,并得到巧妙利用,使《李娃传》由一部单一叙述郑、李爱情遭遇的传奇小说变成了情节完整缜密、人物丰富、形象饱满的戏曲剧本。

从《李娃传》到《绣襦记》,人物形象改变最大的是李亚仙,她由一个良知未泯、有情有义的老练妓女变成了一心一意、有牺牲精神的痴情女子。因此情节设置都以此为出发点,适当取舍,如李娃迫于鸨母压力设计欺骗并遗弃荥阳生一节到《绣襦记》中成了李母与贾二娘串通,金蝉脱壳,拆散了李亚仙与郑元和。在李亚仙的形象塑造上,作者保留了《李娃传》对她的赞扬,又加入了[孤鸾罢舞]和[闻信增悲]等铺垫,并且突出了[襦护郎寒],增加[剃目劝学]这一重要情节,以歌颂她对爱情的忠诚与自我牺牲精神。除此之外,《绣襦记》还运用了对比的手法,通过描写其他一系列妓女形象,来衬托李亚仙。

《绣襦记》中,作者极力歌颂了李亚仙忠于爱情、坚强练达、清醒明智的品质。郑元和因为自己被父亲抛弃,沦落街头,衣衫褴褛,李亚仙见到后,心中怜惜、愧疚:“今日弄得你这般模样,我就是死也无怨恨。”李母要把他当乞丐逐出去,李亚仙晓之以礼,明以大义说服母亲:

(旦)娘,听儿告禀。他乃是宦家子也,昔日驱高车,持金装,至孩儿家来,不逾年而荡尽。你与贾二妈互设诡计,舍而逐之,殆非人行。令其失志,

不得齿于人伦，父子之道天性也，使其情绝，杀而弃之，又困蹶若此，天下之人，尽知为孩儿所害也。况此子亲戚满朝，一旦当权者熟查其本末，祸将及矣。况欺天负人，神鬼不佑，待自貽其殃耳。请细思之。（贴）你待要怎么。（旦）孩儿今年已二十岁矣，计其资，不啻值千金。今娘六十有余，愿计二十年衣食之用以赎身，当与此子别居。所居非遥。晨昏得以温清，儿愿足矣。

别居之后，为了激励郑元和奋发读书，李亚仙又剃目劝学。当郑元和高中状元后，李亚仙深知自己使命已经完成，劝他娶一位门当户对的夫人，并说：“当初是我累君，故而剃目激劝。今已复君本躯，妾亦不相负也。愿以残年归养老母。君当自爱，妾从此去矣。”

与她相对立的李母则是一个贪财的鸨母形象，郑元和带着钱来的时候把他奉为上宾，趁他和女儿感情深厚的时候千方百计唆使丫鬟骗取钱财。待郑元和资财荡尽，她就冷言相待。因为女儿倦给，李母更不惜举家迁移，拆散二人，让李亚仙继续为自己赚钱。她的姐妹贾二娘，则是一个风韵尽失的过时妓女，她“自小声名属教坊，而今弄得鬓如霜。蜂蜜舌头砂糖口，心肠似铁性如钢”，她教给李母怎么榨取钱财，又出谋划策分开郑、李二人，是李母的得力帮手。丫鬟银筝出面赚取钱财，在李亚仙因怀念郑元和心情低落不愿接客的时候，她又接替了李亚仙的位置，很自然地融合在她的生活环境当中。而竹林院曹大姐采取的又是另外一种逃避的态度：“因为被妈儿爱了没疼热的钱钞，不管好歹。因此忿气出家，道号净真。我如今识破悲欢离合之情，特修养丹炉，消磨火性。寻几个烟霞外道，逍遥善信。”通过对这些人的描写，更加反映出李亚仙出污泥而不染的高尚情操。

作者对郑元和这一人物形象进行了极力的铺陈和发挥，作品简略了传奇小说《李娃传》中东、西两肆竞技的详尽场面描写，从另一个角度入手，既写出了他作为一个书生的痴情，也写出了他宦门子弟的奢华、无能。为了表现他对李亚仙的痴迷，在〔试马调琴〕一出中，作者不惜将《李娃传》中的“乃鬻骏乘”写为郑元和为了博取李亚仙的欢心，让书童来兴宰杀骏马，取肠煮汤；直到自己身无分文，要典当春衣：“（丑）相公，衣者身之章，不可卖了。（生）我的衣服，一年一换，穿过就不用了。”下面是郑元和见到父亲之后的一段对话：

〔雁儿落〕（外）呀。我闻说你为金多死盗贼。谁想你流落在卑污地。做歌郎歌莲露词。那里是念之乎者也儿。（白）宗禄取马捶来，着实与我打。（生）爹爹，饶了孩儿性命吧。（外）你这不肖子，那许多辘装都哪里去了。

〔江儿水〕（生）被盗劫辘装去。（外）那乐秀才在哪里。（生）为财疏朋友离。（外）来兴在何处。（生）来兴也逃走了。孤身沦没在泥途里，更遭疾

病多狼狈。(外)你一向在哪里。(生)幸逢肆长加恩惠。馆古亏他周济。
(外)他既馆古你,为何又做歌郎。(生)为感恩私,权做歌郎报取。

他隐瞒了因贪恋亚仙而沦落至此,自己也谎称为盗贼所害,既反映了他对父亲的惧怕,也说明了他某种程度上的不成熟。他有满腹才华,却要四处乞讨为生;李亚仙剃目劝学,也是因为他在学习的时候仍要惦记着李亚仙的容貌。

正是通过对郑元和的这些细节描写,使他们的父子关系与《李娃传》中有了一些不同。郑儋弃子而去的行为也让人觉得情有可原。及至后来,郑儋见到儿子终于走上正途,能不顾自己门第高贵,下礼聘李亚仙回家,可见《绣襦记》中对郑儋的讽刺与批判已经不像《李娃传》中那么尖锐了。

《绣襦记》的成功不全在于它的情节安排和人物形象塑造上,还依赖于作者对下层生活的熟悉。徐霖在剧本中写了大段的莲花落的唱词,剧本中描写的凶肆、卑田院等场景更是普通百姓所熟知的。正是这种广泛的群众性,使得这部作品能在民间广为流传,经久不衰。

对同一题材的改编,以石君宝的《李亚仙花酒曲江池》杂剧为例,却是另外一种特色。与《绣襦记》情节的完整丰富相比,石君宝的《曲江池》更注重对郑、李爱情本体的描写和人物心理的把握,在歌颂爱情的主旨下,进行素材的提炼与选择。例如,《曲江池》中省略了原传奇小说中李母设计遗弃荃阳生的情节,突出李亚仙和李母之间的矛盾以及李亚仙对郑元和的爱情。最重要的变化在于,《曲江池》中的郑元和性格有了很大的改变,集中表现在他重归正途、中举得官后不能原谅父亲当初对他的遗弃。在人物设置上,《曲江池》只保留了李亚仙、郑元和、李母和郑父几个重要角色,又重新加入赵牛筋和刘桃花两个陪衬人物。《曲江池》在原传奇小说的基础上做了较大的调整,情节更简练,冲突更集中,人物性格也更加独立。

因为《李娃传》这一故事本身浓厚的传奇色彩和它的内容与群众的联系比较紧密,而《绣襦记》对这一故事做了成功的完整的演绎,使它成为一部不得不读的剧作。

(李 立)



李开先:《宝剑记》

剧情脉络

林冲本是成都太守林皋之子,林皋早亡,子母孤孀,林冲娶张贞娘为妻,一家人生活祥和安乐。

林冲身值乱离,皇榜招贤,杀方腊,被封征西统制。因看不惯小人拨弄威权,林冲上书谏言,弹劾奸党,却被进谗言,落得诽谤大臣的罪名,被滴降巡边总旗。后经张叔夜举荐,做了禁军教头,提辖军务。林冲不满高俅采办花石纲,结党营私,祸乱朝廷,深怀苦谏之心,决心“轰轰烈烈做一场”。于是弹剑自励,不顾黄门官的劝说,决然上书弹劾高俅等人。童贯来信,要高俅治办林冲以解旧时之恨。高俅也把林冲看作是自己的心头之患。于是设计命承局以看宝剑为理由骗林冲进白虎堂,按圣旨带兵刃闯白虎堂罪当斩首。林冲夜梦鹰投罗网,虎陷深坑,算命先生解梦说大不吉。果然林冲在承局的带领下一步步走入高俅设下的陷阱。蒙冤入狱后,林冲被屈打成招判成死罪。妻子张贞娘得知消息,手执冤词,在冤鼓楼前欲以自刎惊动皇帝,以死诉冤。幸被救下,惊动朝廷。皇帝命将林冲转交开封府尹杨清重审。杨清不理睬高俅的简帖授意,秉公断案,判林冲无罪。但被高俅童贯等人奏准,免去死罪,刺配沧州充军。

经略府提辖鲁达在相国寺为僧,过去曾征吐蕃,在军中和林冲是八拜之交。鲁达担心高俅派人路上加害林冲,于是在野猪林埋伏。高俅果然密令差人董超、薛霸路上杀死林冲。危难时候,鲁达出现救下林冲,并一路护送至沧州城。沧州太守惜才,派林冲看守草厂。不想刑曹得到汴京密书,十日内处死林冲。林冲又被枷上大枷,日夜受苦。幸其故人公孙胜公务路过,解救林冲免于死。

林冲充军离家后,林母生病,张贞娘来东岳庙还愿并祈祷丈夫平安。遇到高俅之子高朋,高朋本是酒色之徒,调戏贞娘,遭贞娘怒斥。高朋不死心,又托人提亲。贞娘“只说夫主见在沧州,坚持不嫁”。高朋便使陆谦、付安等去沧州诛杀林冲,又叫张贞娘的舅舅李不顺对林家谎称林冲已死。

雪天,林冲外出打酒,巧遇陆、付二人,手刃奸党,夜奔梁山。消息传到东京,林母悬梁自尽,高朋又来逼亲,锦儿替嫁,终自缢。贞娘在王婆的帮助下出逃,后在白云庵出家。林冲到了梁山,成为十万马军总领,启准宋江,统领五万铁甲军,

“风霆迅急，直抵汴京”。朝廷震恐，派洪太尉招抚，将高俅父子绑缚在林冲军前。奸党授首，英雄吐气，林冲加官晋秩，夫妻团圆。

剧作家小传

李开先(1502—1568)，字伯华，号中麓，别号中麓野人、中麓林下散客等，山东章丘人。

李开先年轻时性好词曲，于音律颇有心得。嘉靖八年中进士并授户部主事，几经升迁，后曾官至太常寺少卿。为人耿介赤诚，有“鞭挞倭寇，扫除天下之志”。由于不满朝政腐败及党派倾轧，他与王慎中、赵时春等人上书抨击朝政，与奸臣结怨，嘉靖二十年终遭罢官。回乡后主持“诗社”、“词社”，弹唱作曲，进行杂剧、传奇和散曲的创作，留下了大量的作品，戏剧作品有传奇《宝剑记》、《登坛记》(已佚)、《断发记》，杂剧六种《园林午梦》、《打哑禅》、《搅道场》、《乔坐衙》、《昏厮迷》、《三枝花大闹土地堂》，总名《一笑散》。另有论曲杂著《词谑》，诗文集《闲居集》，散曲有《中麓乐府》、《中麓小令》。此外他还收藏了大量的戏曲典籍，有“词山曲海”之称。

李开先不仅学识广博，还有着独到的文学创见。时与王慎中、唐顺之、陈束、赵时春等人并称“嘉靖八子”。

李开先生活在明代传奇较为繁荣的时期，但是他的代表作品《宝剑记》在当时剧坛依然有着十分重要的影响。《明史》中虽仅给他列了一个30余字的附传，但他的故乡章丘乃至中原数省至今仍传诵着“奉常公”(李开先)的名字。

剧作赏析

《宝剑记》是李开先的代表作，写于明嘉靖二十六年(1547)，当年刊印成书。此剧问世后，很快就在剧坛广为流传。“搬演此戏，坐客无不泣下沾襟。”(《宝剑记》序)

《宝剑记》是一部借古喻今、有鲜明时代特色和政治性的水游戏。它取材于《水浒传》中林冲的故事。但情节上不尽相同，当时写戏还无法摆脱教忠教孝的余风，所以在《宝剑记》第一出[鹧鸪天]中还有“诛谗佞，表忠良，提真托假振纲常”这样的话，也可见李开先对整肃朝纲的渴望。剧作中间还加入了李开先自己的一些仕途感受及对当时社会的认识。尤为重要的是，《宝剑记》中塑造了一个和小说《水浒传》里迥然不同的林冲形象，二者在性格、思想等诸方面都有很大的不同。

《宝剑记》中的林冲是寄托着李开先情感塑造出的全新人物，他不再是《水浒传》里那个空有一身武艺却谨小慎微、逆来顺受的武夫，而成了世代簪缨、疾恶如仇、敢于直言、对国家怀着一颗赤诚之心的青年儒将，有一片忠君报国之心。

“虽不能拜将封侯，也当轰轰烈烈做一场。”正是因为爱国之热切，使得他不顾自己安危，上书弹劾童贯、高俅这些朝廷重臣，结果引来祸端。他因采办花石纲之事去弹劾高俅，初衷是站在爱国爱民的立场上，也并非毫无原则的愚忠愚孝。林冲由被动的受欺压一变而为主动上书，揭扬奸恶，有着更为浓重的政治色彩。而《水浒传》中林冲和高俅的矛盾则是由于高俅之子高衙内调戏林冲的妻子引起的，集中表现的是个人的仇恨。这也在人物的起点上有了根本的区分。

在《宝剑记》中，通过林冲和高俅的斗争，表现出了统治集团内部的矛盾。林冲两次弹劾童贯、高俅败坏朝政而一再遭到迫害，而高衙内看中了林冲妻子张贞娘，则改为是林冲发配以后的事情，剧中将林冲写成是一个忠臣义士，将贞娘写成了一个孝妇贞妻。一方面寄托了作者遭受官场挫折后的愤慨，另一方面也具有一定的反抗意味。作为忠君爱国的青年将领，林冲投奔梁山与一般的农民起义不同，他的根本目的仍是要借助梁山去治愈朝廷的顽疾。传奇中林冲的这种忠君爱国是小说中所不具备的，作者也是借助对林冲性格特点的设置，来加强人物的悲剧感。

传奇中将小说里高俅领兵攻打梁山改为梁山起义军起兵攻打京城，这也是作者的一片苦心。忠臣的叛逆原比细民的造反更加具有震撼的力量。

李开先笔下的林冲这个英雄具有着明显的时代特征，是明代人所呼唤的时代英雄。正因为林冲是英雄，所以他身家多难；正因为林冲能于厄运中奋起抗争，才愈发显出英雄之难为。

《宝剑记》剧中唱词偏文雅工丽而不僵化雕琢。其中最为脍炙人口的一段，非[夜奔]莫属。[夜奔]表现的是林冲杀人后四处被通缉，万般无奈下拿着柴进的书信奔向梁山的一段情节。在这出戏中，李开先生动地刻画了林冲星夜逃奔梁山时复杂的心理。唱词苍凉中不失哀婉，富于悲剧意味。

林冲的报国热忱在高俅等人的阴谋中一点点冷却，最终将他逼得走投无路。对林冲而言，投奔梁山意味着对自己过去生活的一种背叛，而这一曲[新水令]正是林冲当时内心挣扎的真实写照。

[新水令]：按龙泉血泪洒征袍，恨天涯一身流落。专心投水浒，回首望天朝。急走忙逃，顾不的忠和孝。

在林冲心中，他为了忠君爱民所遭受的每一次挫折和伤害都似一滴血泪，此刻这血泪已经洒满征袍。曾几何时，在林冲的心中，天朝与水浒是无法放在同一个天平上去衡量的。而如今，他却似乎没有在二者间选择的权利。“专心”与“回首”则准确地体现出林冲内心交织的矛盾。“专心”旨在揭示林冲走头无路，而回首则突出体现着林冲对过去理想的依依不舍。残酷的现实却是将林冲曾经

对未来的踌躇满志转瞬间变做“急走忙逃”，怎不令人心痛！

除了表现林冲内心的矛盾外，对于他在奔逃路上的外在表现也突显出李开先对人物寄予的深深同情。

[驻马听]：良夜迢迢，投宿休将门户敲。遥瞻残月，暗度重关，急步荒郊。身轻不惮路迢迢，心忙只恐人惊觉。魄散魂消，魄散魂消，红尘误了武陵年少。

[沽美酒]：怀揣着血刃刀，行一步哭号啕。拽长裾急急蓦羊肠路远，且喜这灿灿明星下照。忽然间昏惨惨云迷雾照，疏喇喇风吹叶落，振山林声声虎啸，绕溪间哀哀猿叫，吓的我魄散魂消，百忙里走不出山前古庙。

好一个“叛国的红巾，背主的黄巢”，在命运折转的关口，禁不住一番番魄散魂消。这两支曲子给人们描画出一幅林冲惊恐中奔逃的图景。情景交融，更加传神地体现出林冲的另一个侧面。英雄不止有勇武豪迈，惊恐、惧怕，人之七情一分不少，英雄原本也是血肉之躯。这两支曲子中，我们依稀看到山路、荒郊，失意英雄的踉跄脚步夹杂着叶落、虎啸、哀哀猿叫……仿佛能听到林冲奔跑中粗重的呼吸，急促的心跳……“百忙里走不出山前古庙”，是因为林冲的惊惧慌张，更是他面对命运的千种迷茫，万般思量。

“这一去，博得个斗转天回，须叫他海沸山摇。”惊恐中的悲愤之情满溢林冲胸中，这是他面对悲剧命运的奋力呐喊。

短短的一出[夜奔]，简单的情节里却蕴含着丰富的悲剧意蕴，着实为全剧增色不少。因而，这个折子戏在剧坛上广为流传。至今在昆曲、京剧舞台上仍常演常兴。京剧演员杨小楼、李万春，昆曲演员侯永奎，河北梆子演员裴艳玲等皆擅长演此剧，并因而享有盛誉。

《宝剑记》全剧共52出，虽描写头绪较多，但其故事情节并无明显错误，只是在结构上依旧和多數的明传奇一样，松散冗长。故而在明代人们对这个戏的评价褒贬不一。明代戏剧理论家祁彪佳在《远山堂曲品》中就批评说“此公不识练局之法，故重复处颇多”。

尽管如此，《宝剑记》是明代传奇中第一部以水浒故事为题材的剧作，其在剧坛上的历史地位及对后人创作上的深厚影响是毋庸置疑的。此后近百年的时间里，明代戏曲家们出现了一股以水浒故事写戏的热潮，如沈璟的《义侠记》、许自昌的《水浒传》、李素甫的《元宵闹》、范希哲的《偷甲记》和陈与郊的《灵宝刀》等。这些戏的出现都可以被视作是《宝剑记》的余波。

（曲士飞）



梁辰鱼:《浣纱记》

剧情脉络

春秋末年,吴越两国相互攻伐。吴王夫差在相国伍子胥的支持下兴兵攻伐越国,并将越王勾践困于会稽山。勾践采纳大夫范蠡计谋,携妻子大臣赴吴服役。与西施有着婚约的范蠡也不避艰险,陪同越王夫妇入吴为臣。勾践在吴三年,卧薪尝胆,伺机复仇雪耻。三年后,吴王不听伍子胥劝谏,特赦勾践还乡。范蠡为了使江东父老百姓免受战祸的蹂躏,又一次推迟了与西施的婚约,并推荐西施到吴国去迷惑吴王,为越灭吴做内应。西施与范蠡倾诉离情,并把当年定情物溪纱各留一半,互相嘱咐不要忘了彼此。来到吴国后,西施果然不负越国君臣的重托,把吴王夫差弄得神魂颠倒。伍子胥以死相谏,却不能使吴王醒悟,吴王仍然恣意荒淫。越国此时兵精粮足,又施计谋使吴年荒粮尽并出师伐齐,越乘机侵吴,西施又从中迷惑吴王,使吴大败。报仇雪耻之后,范蠡与西施重新见面,勾践拜谢西施,范蠡向勾践提出退隐,与西施飘舟五湖。

剧作家小传

梁辰鱼,字伯龙,号少白、仇池外史,江苏昆山人。梁辰鱼出生于一个官僚家庭,祖父梁纛曾任泉州府同知,父亲梁介曾任浙江平阳训导。可是梁辰鱼本人在仕途上却很不得志,累试不第,只是“以例贡为太学生”。而且,当时朝廷内严嵩父子专权,朝廷腐败,吏治黑暗,也不可能有所作为。因此,他仕进不成,便走上了消极避世的道路。他“好任侠”,仗着祖先留下的富裕家私,广交天下奇士豪杰。他遨游天下,除了观赏各地的名胜古迹之外,还“与天下豪杰士上下其议论,驰骋其文辞,以一吐胸中奇耳”。他“喜音乐”,寄情声色之中,并常在家里邀集一些士人和歌舞女度曲自娱。梁辰鱼一生戏曲方面的著作有传奇《浣纱记》,杂剧《红线女》、《红绡》及散曲《江东白苎》等。

剧作赏析

关于吴越相互攻伐的历史事实,最早在《左传》、《国语》等史籍中已有记载。但这些记载甚为简略,而且没有同西施亡吴的故事结合起来。最早将吴越攻伐之事与西施的故事结合在一起加以描写的是汉代越晔的《吴越春秋》。明代梁

辰鱼的《浣纱记》正是在前人记载及民间传说的基础上创作而成的。它是第一部用昆腔新声演出的传奇,并首创了“借离合之情,写兴亡之感”这种创作模式,开拓了传奇的题材领域。

作者借历史上吴越相互攻伐与西施亡吴的故事来抒发爱国主义的主题,这并非偶然,而是有感于时事而发的。明代正德、嘉靖年间,外患十分严重,东南沿海一带倭寇不断侵扰,成为明王朝的主要边患,而北方蒙古贵族也伺机南下。作为吴国后裔的梁辰鱼,虽因仕进无望后走上了好侠游、喜音乐的消极避世的道路,可他内心对国家的前途仍十分关心。《浣纱记》的第一出[家门]就道出了他的心声:“骥足悲伏枥,鸿翼困樊笼,试行往古,伤心全寄词锋。问何人作此,平生慷慨,负薪吴市梁伯龙。”因此,他就借历史上吴越相互攻伐的故事与民间有关西施亡吴的传说,来抒发自己的爱国志向,并对那些妨碍自己实现志向的奸臣加以抨击。他敏锐地从这个陈旧题材中发现了可以表现新内容的地方。他以范蠡和西施的爱情作为贯穿全剧的线索,却又不重在描写他们的离合悲欢,而是突出地展现了春秋诸侯争霸时吴越两国兴亡替废的历史经过。这种“借离合之情,写兴亡之感”的创作路子,突破了传奇习于描写爱情婚姻和家庭生活题材的局限,扩大了表现生活的范围。

《浣纱记》的结构未脱一般传奇上的窠臼,它以范蠡和西施的悲欢离合作为全剧的中心线索,而庞大繁杂的有关吴越兴亡的历史事件就通过这条线索得以贯串起来。剧本一开始,就写了范蠡和西施在若耶溪畔以纱定情。接着,吴国来犯,范蠡和西施的爱情线索暂且中断。接下去的几出就主要敷演吴越兴亡之事。等到越王夫妇与范蠡放归后,因要征访一美女入吴迷惑吴王,为越灭吴做内应,剧情又暂时回到爱情这条线索上来。范蠡向越王推荐西施,并亲自送西施入吴。两人分手后,接下又继续写吴越兴亡之事。等到越灭吴后,范蠡与西施得以团聚,一起泛舟五湖。剧情自爱情始,又以爱情结,而中间转折自始。范蠡和西施的爱情犹如骨架与筋脉,把有关吴越兴亡的历史事件罗织在一起,使爱情故事和历史事件得到完美的融合。而且作者在设置情节时,将象征范蠡和西施爱情的一缕溪纱贯串剧情发展的始终。这缕纱在剧中一共出了三次,一开头范蠡和西施就以赠纱定情,中间分纱离别,最后合纱团聚,使剧情发展前后照应,首尾一致。

与前人的同类题材作品相比,《浣纱记》将吴越攻伐之事与西施的故事结合得更紧,情节也更丰富,而且赋予了这一故事鲜明的爱国主义思想内容。另外,作者为了突出主题,褒忠贬奸,在设置情节和塑造人物时,采用了对比的手法,一方是越国,君臣合和,和衷共济;一方是吴国,主昏臣庸,将相失和。作者将这两组情节对立起来安排,映衬对照,使褒贬之意更加突出。

首先,剧本集中表现了越王勾践和他的臣子团结一致及艰苦复国的决心,赞

颂了越王勾践为了报仇雪耻,为了光复祖国忍辱负重的精神。作为阶下囚的越王去吴国养马,甚至不惜接受吴王夫差提出的最大污辱——去舐吴王的大便。而吴王却荒淫腐化,骄横跋扈,他宠幸西施,重女色轻国事,听信奸臣,整日过着醉生梦死的生活。当越王勾践去屈身做马夫时,大臣范蠡表示誓为振兴祖国而奋斗:“不避艰险之途,甘守困辱之地,辅助危主,誓兴灭国,往而必返。”留在越国的文种也是誓为振兴祖国而奋斗:“内修封疆之役,外整耕战之备,亲附百姓,连和诸侯,废而必兴。”[送钱]越王和他的臣民万众一心,众志成城,国虽亡,但精神未降,思想未败,人心未散。而吴王却听不进忠言,专横跋扈,残暴地逼死了忠臣伍子胥。经过了极为艰险卓绝的斗争,勾践和范蠡终于胜利回到越国。勾践在返回时说:“今日复返乡国,是皆赖群臣百姓之护持也……酸辛须记尝羹苦,劳苦休忘养马年。”[放归]说明勾践并未好了伤疤忘了疼,他清楚地认识到他的国家的存在,全在于群臣和百姓护持的结果,他在屈辱的岁月里,深刻地认识到国家的安全来之不易,因而在获得自由后,更加珍惜重新得到的一切。他依靠全国上下团结一致的力量,终于扭转了乾坤,灭了吴国。而吴王由于听不进忠言,也不杀奸臣,终于导致了吴国大厦的崩溃,造成了国家灭亡的结局。[打围]与[问疾]两出写明了吴国灭亡的重要原因,乃是封建统治者内部腐化堕落的结果,揭露了吴王夫差醉生梦死的生活。作家以一种嘲讽的笔调写道:“笑君王仪容衰老,没来由将精神消耗,连宵搂着如花貌……而今看看瘦了,笑你鸡皮鼓能经几敲?”[问疾]通过这种对比的手法,淋漓尽致地揭示了吴国由于内部的腐烂而不能抵御外敌攻击这一必然灭亡的原因,从而给后世提出了亡国的历史教训。

其次,在人物的塑造上,作者不仅从正面肯定了范蠡的爱国忠臣形象,同时还以奸臣太宰为对比,肯定了敌国伍子胥的忠臣形象。

范蠡是剧中的男主角,他本是楚国人,面对春秋末年诸侯称雄、兵连祸结、民不聊生的混乱局面,他也怀有“尊王定霸”、为国建功立业的志向。但由于楚君的昏庸,在楚国实行不了自己的志向,后来投奔越国,才得到越王勾践的重用,于是他一心一意地为越国效力献智,表现出“为天下者不顾家”的精神。他刚与西施订了婚约,就遇到了吴国来犯,越败后,越王夫妇入吴为臣,范蠡便不顾与西施的婚约,把个人的婚姻抛之一边,不避艰险,陪同越王夫妇入吴。三年后,他才回到越国。这时他本可以去和西施团聚,但为了使百姓免受战祸的蹂躏,他又一次推迟了与西施的团聚,推荐西施到吴国去迷惑吴王,为越灭吴做内应。这并不是由于他的薄情,他对西施是真心相爱的,当初在若耶溪畔西施赠给他作为定情之物的那缕溪纱,他一直带在身边,他时时想念着西施,但在“家亡国破,君系臣囚”的情况下,在具有“为天下者不顾家”的爱国思想的范蠡看来,复国亡吴事大,个人婚姻事小,因此他忍痛割爱,说服西施挑起亡吴的重任。直到越兴吴亡、大功告成后,他才与西施团聚,一起泛舟而去。

《浣纱记》中的范蠡，有着梁辰渔自己的性格与生活的明显痕迹，因此自然也是他自己思想感情的某些流露。如第二出范蠡的〔游春〕，自白道：“少小英雄侠气闻，飘零仗剑学从军。何年事了拂衣去，归卧荆南梦泽云。……倜傥负俗，佯狂玩世，幼慕阴符之术，长习权谋之书。”英雄侠气，佯狂风流，玩世不恭，不得志而想退隐，都是他自己思想感情的流露。

伍子胥是作者刻画的敌国中的忠臣形象，在他身上也同样体现了爱国主义精神。伍子胥与范蠡一样，也是楚国人，因楚王杀了他的父兄，便投奔吴国，得到吴王的重用。当夫差听信奸臣、沉迷声色、荒废国政之时，他不计个人利害得失，直言切谏。但吴王始终没有采纳他的谏言。他死后，对吴国的一片忠心还不泯灭，当越兵即将攻入胥门，伍子胥显灵，阻止越兵入城。范蠡和文种只好稽首谢罪，并按其指点，改道由东门入城。因此，虽然伍子胥是敌国大臣，可等到灭掉吴国后，越国仍“立庙奉祀子胥”。可见，作者对伍子胥的爱国主义精神也是充分肯定的。

吴国太宰是作者批判的对象，他身为吴国重臣，但他的所作所为却没有一点是为吴国着想的。为了自己多得金钱美女，他于国家利益而不顾，如接受了越国的贿赂后，就得意忘义，在吴王面前替越国说话，允许越国求和，致使吴国不能一举灭掉越国，留下了后患。后来，他又不顾伍子胥的反对，为越王夫妇求情，撺掇吴王将他们赦回越国，纵虎归山。而对于妨碍他投降卖国的忠臣伍子胥，他却千方百计加以打击陷害，在吴王面前诬陷伍子胥对吴不忠，最后唆使吴王逼其自杀。在他的弄权下，吴王昏庸至极，一个强大的吴国终于被彻底葬送了。而在越灭吴后，他竟背主投越。这一人物的所作所为与伍子胥的爱国行为形成了鲜明的对照，更显示了伍子胥爱国精神的可贵，从而突出了作品的主题。

剧本除了热情歌颂把国家利益放在第一位的忠臣外，还歌颂了范蠡和西施离而复合的忠贞恋情，歌颂他们为了拯救自己的祖国而牺牲自己个人的幸福甚至贞操的精神，歌颂了西施无私的高尚品德。

《浣纱记》的另一个主要成就，便是成功塑造了西施这一个古代忠于祖国和人民又忠于爱情的人物形象。西施美丽、聪敏、智慧、热情又不失温柔，她顾大体，识大局，忠诚于祖国，为百姓无私奉献。剧本还较好地表现了西施从不愿去吴国到愿意去吴国的思想演变过程。她先是拒绝去做夫差的宠妃：“尊官为国，伏望别访他求；贱妾为身，恐难移彼易此。”经过范蠡一再请求后，她向范蠡倾诉了自己痛苦的心情：“悬望三年，今得一见，意谓终身可了，岂料又起风波，好苦楚人也。”〔迎施〕可是最终为了祖国，她毅然前行。梁辰鱼以细腻的笔触，描写出了西施思想感情上微小的波纹，从而使西施形象更为逼真、感人。西施来到吴国后，果然不负越国君臣的重托，勇敢机智，把吴王夫差弄得神魂颠倒，听信奸佞，倒行逆施，以致亡国。历史上以身色误国的女子很多，如妲己、杨玉环等人，但西

施的以色亡国带有明显的爱国主义色彩,这种行为是别的女子所不能比拟的。西施在王宫里怀念着逝去的青春,她思家、思国、思情人、思自己痛苦的身世,积郁成病,她盼望赶快灭亡吴国,并坚信这一天必定会来到,和范蠡重逢并永不分离。[思忆]一出则是通过对西施细致的心理描写来塑造并完成西施忠实于爱情、忠诚于祖国的爱国主义形象。

最后,当越国占领了吴国时,于凯歌声中,西施和范蠡重逢在清澈的湖面上,范蠡对她完全谅解与信任,仍然地爱着她,这是她受侮辱与破碎心灵的最大安慰,他们告别了世人,双双乘着小船凄然飘流而去,西施用生命与青春复兴了祖国,但是她自己并没有任何希求。西施这一人物形象与前人的描写及民间传说相比,她的爱国主义精神更加鲜明突出。

《浣纱记》以借古证今或借古讽今为主要目的,明显地打上了明代社会的烙印,也具有明代的时代精神。剧中第四十五出[泛湖]中说:“尽道梁郎识见无,反编勾践破姑苏;大明今日归一统,安问当年越与吴?”这正是反说正用,意思是说,虽然明代消灭了元朝异族统治统一了中华,但是也应从当年吴越的分裂中取得教训,说明梁辰渔写此剧正是与现实的联系。

(杨 敏)



张凤翼:《红拂记》

剧情脉络

隋末,天下纷争,群雄并起,乱世出英豪。李靖胸怀文武韬略,欲成就一番伟业,前往西京投靠司空杨素。路遇隐士刘文静,二人惺惺相惜,相约李靖若投杨素不成即追随刘文静去投奔秦王李世民。李靖献策为杨素所赏识,但在杨府遇到一手持红拂的貌美侍姬。此女慧眼识英雄,是夜即探访李靖,托付终身。二人私奔,另往太原投靠秦王。

行至灵石在客栈休息时,偶遇虬髯客,感其英豪,红拂当即与之结为兄妹。虬髯客本志在天下,待见李世民后,自愧不如,便倾十余年积攒之家业赠与李靖、红拂以辅佐明主,自己偕妻只带一仆前往扶徐国另谋他业。昔日红拂姐妹、杨府侍姬李美人乃前朝亡陈之乐昌公主,在红拂感召下,勇敢地向杨素吐露了自己思念前夫徐德言之情,杨素令人代其寻夫,并赠银两玉成美事让夫妇离开。

李靖衣食无忧,陷入儿女情长,不思进取。在红拂规劝下,他只身离家追随秦王成就霸业。杨素亡,贼人薛仁杲趁机犯西京。红拂避战祸出城,途中恰好来到乐昌夫妇家,遂劝徐德言追随李靖寻功名,并交徐以红拂为信物。

已官拜行台兵部尚书的李靖带兵征讨高丽国,于乱草垛中发现了寻他而来的徐德言,徐忙辩自己不是奸细,乃是带红拂信物投靠李靖而来的友人。李靖留徐德言效命军中,徐献计令新罗、扶余等国协助合剿高丽。当年的虬髯客今已为扶徐王,他设计帮李靖擒住了败逃的高丽王。战后返乡,故人、亲人得以相见,李靖、红拂、虬髯客、徐氏夫妻相会于徐家,英雄济济一堂,谈笑天下。

剧作家小传

张凤翼(1527—1613),明代戏曲作家、文学家。字伯起,号灵墟,别署灵墟先生、冷然居士。长洲(今江苏苏州)人。与其弟献翼、燕翼并有才名,时人称为“三张”。嘉靖四十三年(1564),与燕翼皆中举人,但其后四处会试不中,遂放弃仕途之路。张凤翼品格孤高,耻于以诗文翰墨结交权贵,而以卖字和诗文为生。他喜度曲,自朝至夕,曲不离口。曾与次子合演《琵琶记》,自饰蔡伯喈,其子饰赵五娘;虽观者盈门,他竟毫不在意。晚年尤好撰乐府新声,颇受人们喜爱。

张凤翼著作等身,有《文选纂注》、《处实堂前集》、《处实堂后集》、《四书句

解》、《瑞兰阁景行录》、《清河逸事》、《自订年谱》、《海内名家工画能事》、《国朝诗管花集》、《谈谔》、《梦占类考》等；另有《敲月轩词稿》，久已散佚。传奇作品有《红拂记》、《祝发记》、《灌园记》、《窃符记》、《虎符记》、《庾廖记》，合称《阳春六集》，现存前五种。另据傅惜华《明代传奇全目》著录，尚有《平播记》、《芦衣记》、《玉燕记》三种，但均无传本。《群音类选》中收录《庾廖记》九折曲文，是否为张氏之作还待详考。

剧作赏析

《红拂记》是张凤翼的代表作，根据唐朝杜光庭传奇《虬髯客传》和唐朝孟棨《本事诗》中所载乐昌公主故事演绎而成。题为“红拂记”，但实为一部描写乱世英豪的戏。第一出〔传奇大意〕最后四句下场诗：

打得上情郎红拂妓，撇的下爱宠杨司空。

让别人江山虬髯客，成自己事业李卫公。

这四句诗充分表明了剧作家心目中理想的种种英雄形象，有枭雄、豪杰，有女中丈夫……剧中人物形象都很鲜明，没有什么复杂性。没有一个人物是恶的，是遭到作者批判的。人物的内心，也没有什么道德重负，没有过多的矛盾挣扎。在那个混乱的时代，各色英豪皆明察秋毫，善审时度势，择良木而栖，依靠自身才智、能力建功立业，做自己想做的事情，既成就、扶持了他人，也将自身价值得以充分实现。成大业者如秦王李世民固然英雄盖世，但处其下风却光明磊落、当断则断的虬髯客，胸怀襟阔的杨素，给自己定位准确的李靖，有胆有识的女伯乐红拂等人也未尝不是大豪杰、人中翘楚。

李靖之功成，贵在自知。他对自己的能力、实力有一个比较清醒的认识，知道自己虽“雄才大略，韩彭伯仲”，身怀“屠龙剑、钓鳌钩、射雕宝弓”，但只堪辅佐明主，而不能独担天下。他其实并不信神佛，第三出在古庙中，他因行藏未决而欲拜求一卦，但却先恐吓神灵：“倘三问不对，亦何神之有灵？我便当斩大王头，焚其庙。”抽签之举实为验证自我判定，谶语一旦与自己的认识相符，便不存夺天下的痴想，心下安定，遍访群雄，志在辅佐真正有能力的人。对于乱世，他的志向抱负则是：“奸雄方竞逐，社稷将倾覆。待横行须臾，电击风驰。扫除氛祲清寰宇，斩戮鲸鲵万姓苏。”这与总是手持一柄红拂，“欲待拂除烟雾，拭却尘埃，打灭蜉蝣”，除尽人间魍魉的张姬是一致的，因而他二人可以一见钟情、志趣相投，成就一番事业。

红拂，只知她姓张，排行第一，虽然连名字都没有，只能以她喜持的标志性物件“红拂”来代称，但她心存高远，有慧眼，能从杨府表面一片奢华、富贵中，发现

潜藏着的朽败和倾颓之势，而认准一介贫士李靖，预见他的远大前程。红拂有勇气、自信，深夜易装毛遂自荐，带上行囊就不准备回头，相信李靖定会喜欢自己，带自己走。她虽贱为歌姬，但却有智谋，“情耽书史，性好兵符”，出走越府时连自己最好的姐妹都没有告诉；当私奔途遇虬髯客张仲坚貌似登徒子、贪看她梳头姿态时，她能识破张氏并非好色之徒，而是奇人志士借机考察她和李靖的胸襟、成府，背后摇手制止了意气的李靖，拜问虬髯客之姓，一听说与自己同姓就立刻与其结为兄妹，为日后虬髯客倾资相助他们夫妇奠定了基础。她豪胆惊人，当看到虬髯客取仇人的首级、心肝作下酒物时，也不动声色，侃侃而谈。她是婵娟生就丈夫志，惜乎“空有炼石奇才，误落裙钗后”，在当时的社会，女性不能建一番功业，只能“丝萝附乔木”，于是把满腔抱负寄托在自己选择的男人身上，他的成功即是自己的成功。因而这样一个志向远大的奇女子，在得到义兄的全部家资，李靖却在富贵乡中耽于儿女私情时，点醒他去闯事业、觅封侯；当遇到姐妹李美人的夫婿时，也劝他去投奔李靖，成就男儿事业。虽然表面看去是她对功名迫不及待的追求，暗藏的却是一个急欲实现自我价值的女性的无奈。

全剧对虬髯客的刻画比较出彩，他的拱手退让很让人叹息，却又不得不佩服他“拿得起放得下”的英雄气概。他因为杀人避仇，在繁华西京大隐于市，见天下将乱，便广蓄资财，图霸王业，显示出非凡的能力和实力。虽非好色之徒，但途遇红拂夫妇，见二人气宇不凡，欲结识，便先对二人进行考验，故意“看他梳头，要识他丈夫”，不料被红拂识破，与他结为兄妹，从此他就一心一意对待红拂夫妇，甚至倾尽家资扶助他们。他重义嫉恶，对口蜜腹剑的“负心人”可以追踪十年而杀之。他心胸旷达，不畏贤妒才，虽自己欲成王业急需人才，但看李靖对李世民赞不绝口也不嫉恨，也不设法收二人为己所用，还想见李世民一面，与之比肩决雌雄。他知道取舍，是识时务的俊杰，知道什么时候该离开，旁观自己的谋士徐道士与秦王一局棋，便明了自己不能与秦王匹敌，遂当机立断，将自己十余年的心血、“十就八九”的事业转手赐予他人，成就他人，而另寻他谋。但英雄也毕竟应有恨，当远赴海国一路行来，一句“你看好风景也呵，好闷人也呵！”读来让人热血沸腾，气郁难抒，不由让人感叹“既生瑜何生亮”，成事在天。他也意难平，喟叹自己“我当初的意儿好不狠也。谁知道遇敌劫，把利名缠收不迭。怎肯造赤眉业，怎肯蹈乌江辙”。但既然不如他人，也只得“把袖里乾坤，做梦里蝴蝶”。当望茫茫大海，自己即要赴海而去，不由感叹：“我想起这大海，知道他磨过了多少英雄也呵。变桑田几多岁月？祖龙桥旧基磨灭。可惜这片无穷的大水也，淘不净我心性薄劣，洗不清我面皮红热。伤嗟，痛嗟。若不自宁贴，呀！那纷争几时休些？”说明他心系天下苍生，不愿与秦王为敌，以免百姓备受战乱之苦。这是何等的胸襟！又何等令人扼腕！待到他几经周折成为扶余王，李靖领兵征高丽时，他还设计擒了败逃的高丽王，送与李靖作战功，完就了兄弟之义。

戏中对虬髯客之妻虽然着墨不多,但也很有个性色彩。她与丈夫祸福于共,明白自己的丈夫,让他按自己的意愿办事,而不以妇人之心干涉。当红拂提出虬髯客与李靖共同“谋王同力助,定霸两心齐。谈笑功名,断金之力”的建议时,她知道丈夫不会甘为牛尾,便夫唱妇随,“这其间也随他意儿”。即使家产全抛舍、流落异邦,她心里固然难过,但并不埋怨丈夫,甚至当虬髯客有一丝怨气时,比他更为磊落、坦荡,像对孩子般斥责他:“裙钗应有恨,豪杰漫咨嗟。偌大江山都抛舍,又何必絮叨叨多话说。”

还有越公杨素,也是一个了得人物。且不说他是“整顿乾坤手,扶持日月功。腰间三尺剑,掌上万人雄”;不说他“志平吴楚,功盖华夷。挥戈处,赤日车回,炼石来,青天缺补”;不说他“将令的严明,使三军股慄。看他催锋的气概,是一阵雷霆”、“因风纵火,智慧丧胆捕逃”,单说他放过自己私奔的宠姬与门客,还帮侍妾寻找前夫,并赐予金银助其生活的豁达就众人难及。他怎不识人,早明白红拂“识见不凡,志气颇远”,奈何英雄迟暮,自知气数已尽,只得任凭花儿在身畔恣意开放。一旦芳踪无迹,便知她一定是看上李靖的才调,私奔他去了。不但不派人追赶二人,还后悔当初不如成人之美,将美人赠与英雄,也成就一番佳话,得一贤才。正因如此,乐昌公主见杨素不是轻贤重色之人,才敢壮着胆子在他问自己因何幽怨之时,吐露思夫之情。

这里,杨素为乐昌寻夫一段戏的描写十分精彩:杨素平日常见乐昌怀着半面破镜黯然魂伤,乍听得这是她和前夫的约见信物,想到自己英雄盖世,她在越府锦衣玉食、饱享荣华却还念念不忘前夫,心下也未免不快,先是问她:“你既不知他存亡,又想他怎么?”继而又问:“你还指望那镜儿重合么?”接着步步进逼:“你既知道完聚不成,何不把那破镜撇下了罢?”待看到乐昌恋恋不舍不愿抛却旧情,不免一股邪火上升:“你如今莫不怨者我么?”但见美人哭得梨花带雨,也就不免怜香惜玉,软下心肠,转念一想:“你既不忘丈夫,也是你的好处。”于是便差老仆按照乐昌夫妇相约的法子,持半面破镜沿街叫卖,引得徐德言跟到越府。这时他的心里应该还是有些不服的,想见识一下谁能让乐昌如此魂牵梦萦,想让乐昌当面比较一下他和徐德言的气度。但当他看到昔日的恩爱小夫妻如今见面却像隔着迢迢银河,相顾暗自神伤,才明白感情的事情不是用道理可以揣度,不由自责道:“看他垂垂偷堕泪两行,使人蓦地心伤。他经年寂寞芙蓉帐,分明我拆散鸾凰,把他青春虚旷,埋没了画眉张敞。漫思量,忍见这低头辗转回肠。”但还是撑着一口气儿,使乐昌将眼前情境赋诗一首。待听罢公主哀诵“今日何迁次,新官与旧官。笑啼俱不敢,方信做人难”时,也就鼻酸、惨伤,蓦然心灰,忍痛割爱,“算咱每风月襟怀,肯教人云雨分张。你当初镜破鸾孤往,管今朝重合妆台上。谢伊郎,使君有妇,肯效野鸳鸯”。不但把乐昌归还徐德言,还为她备妆奁,赠徐白金二錠,关文一通,以便他们顺利离开,重新成家。这里就把杨素这一英雄形象写

得非常饱满，铁汉柔情，读之令人怦然心动。

全剧传奇色彩浓重，如神鬼托梦给李靖；如红拂仅从李靖的寥寥数语，就能判断他是可依托终身的伴侣，甚至在未知对方心意的状况下，深夜易男装私奔投靠他；如虬髯客之十年追仇，取其首级，以其心肝佐酒；如徐道士为虬髯客观星“望气”，判断真命天子的位置所在；如仅有一面之缘，虬髯客就对李靖和红拂信任有加，竟能倾家相助；如仅凭一局棋，虬髯客就能对秦王李世民甘拜下风，放弃自己筹谋了十余年的王业；如虬髯客远去海外，竟能夺得扶余国王位……《红拂记》将“无奇不传”的传奇精神发挥得淋漓尽致。

剧中虽然讲述了红拂和李靖私奔的故事，但剧作家理想中的爱情却主要寄托在乐昌夫妇身上。他们贵为国戚，年少结发，一朝国破家亡，生离死别，虽一个没入豪门沦为宠姬享受富贵，一个流落江湖成为草民尝尽贫贱，但始终记得当初的山盟海誓，对对方念念不忘。乐昌一介弱女子，面对权重一时、位及人臣、战场上杀人如麻的杨素，敢于讲出自己思夫的心里话；徐德言这个手无缚鸡之力的书生，虽知道“越公府中不是耍处”，不敢随一个不明身份的老头儿进去，但为了得到妻子的讯息，也豁出去身赴虎穴。他们夫妻的相互信任和了解很让人感动。且看下面一段：

（外）莫不他去了。

（丑）他的半面镜子，被小人拿来了，他一定不去。

（外接镜与贴看，贴作悲科）是了。奴家也知道他一定不去。

（外）你如何就知他不去？

（贴）他既知奴家在此，要图一面。纵令万死，岂肯回避。

（外）既在门首，可唤进来。

（贴）他原是文士，望老爷礼貌他些。

（丑）秀才有请。

当杨素听说徐德言在府门口等候，料想他一定不敢进来，但乐昌却坚信他们之间的生死真情，并且自己尚在他人屋檐下低首，还力图维护丈夫的自尊，款款深情实在令人倾慕。相比之下，红拂和李靖之间的爱情，也许太顺利、太完满，没有缺憾，反而缺少了一种张力，难以引起人们的叹息和共鸣。

以唐传奇《虬髯客传》为题材的明代剧作有数部。据汤海若《梁州序》云：“红拂已经三演，在近斋外翰者鄙俚不典，在冷然居士者短简不舒，今屏山不袭二格，能兼杂剧之长。”说明当时至少已有三部《红拂记》。稍后又有凌濛初的杂剧《虬髯客正本扶余国》、《识英雄红拂莽择配》（《北红拂》），分别以虬髯客和红拂为中心人物，表现了剧作家理想中那些能实现自己人生价值的“豪侠”、“伯乐”。

杂剧《北红拂》与张凤翼的传奇《红拂记》是两部影响较大、至今保存完好的以红拂为人物中心的明代剧作。

张氏《红拂记》写于明代后期，正是明传奇盛极一时的阶段。剧本共4卷34出，时间跨度数十年，人物众多，结构庞大，更像一部史诗性电影；构思敏妙，几条线索按事件穿插、按时间顺序向前发展，向着一个大团圆结局奔去；有条不紊，这边是李郎怀才，那边是佳人空叹，这出是张娘心许，下出是李郎神驰……节奏紧凑，每出戏都很简洁干净，起伏有序，张弛有制，结构灵活，不露牵合痕迹。但是优点也是缺点，因其庞大，该剧所涵盖的内容，够分写好几部戏，因此显得用力太均。明代王骥德曾深表不满：“传中紧要处，须着重精神，极力发挥使透。如《浣纱》遗了越王尝胆及夫人采葛事，《红拂》私奔，如姬窃符，皆本传大头脑，如何草草放过？”（《曲律·论戏剧》）不过在当时明传奇长篇大幅、动辄四五十出、结构松散已成通病的状况下，他的作品结构尚算上成。全剧没有一波三折的情节，没有激烈的冲突，不以情真取胜，而以气势见长。语言方面用词典雅、绮丽，引经据典，化诗入词，甚至遭到后人“群书集锦，诗学大成”的诟病。

总的说来，这部作品基调明朗、积极。据明末清初戏曲家尤侗《题北红拂记》云：“唐人小说传卫公、红拂、虬髯客事。吾吴张伯起新婚伴房，一月而成《红拂记》，风流自许。”19岁的张凤翼新婚燕尔，憧憬着“洞房花烛夜，金榜题名时”，该是踌躇满志，睥睨天下，只用一个月的时间便写成了他的代表作，因而全剧读来淋漓酣畅、意气风发，以至于“一时洛阳纸贵”，“演习之者，遍国中”（沈德符《野获编》）。明冯梦龙曾改编为《女丈夫》，对后世影响较大，近代京剧和许多地方剧种都有改编本上演，如《红拂传》、《风尘三侠》。

（罗琦）



李玉：《清忠谱》

剧情脉络

明代天启年间，阉宦魏忠贤擅权用事，残害忠良，东林党人与之作决的斗争。被“削职”的吏部文选司员外郎周顺昌在家乡苏州过着清贫的生活，因廉直而为苏州人民所拥戴。状元文文起因劾奏魏阉亦被削籍家居，周顺昌不避嫌疑，登门造访，二人抵足论心，痛斥阉党。东林党人魏大中被阉党构陷，当押解其入京的船途经苏州时，周顺昌毅然登船看望，并将自己的女儿许配给魏大中的孙子，可谓患难相交。

魏忠贤广收党羽，遍置鹰犬，很多督抚都拜在其门下甘当义子，倚为靠山，并大肆搜刮民脂，在全国范围内为其起造生祠。苏州巡抚毛一鹭，亦是魏的爪牙之一，他与苏州织造李实一起，在七里山塘为魏建造“普惠生祠”。生祠落成之日，周顺昌特地前往，入祠内指着魏忠贤的塑像大骂不止，历数阉党的滔天罪行。毛一鹭上疏，魏忠贤获悉这两件事后恼羞成怒，将周顺昌嵌入已卸任的苏州巡抚周起元减料误运一案，发矫旨派校尉到苏州逮捕周顺昌。而周顺昌早已将生死置之度外，从容就逮。消息传出后，激起苏州人民的强烈义愤，以颜佩韦、杨念如、周文元、马杰、沈扬五义士为首，动员全市一万多百姓，到巡抚衙门闹诏示威，要求释放周顺昌。毛一鹭不予理睬，掩门宣读逮捕诏书。忍无可忍的颜佩韦等人冲进察院，痛殴校尉，结果殴杀一名，其余重伤。周顺昌被秘密押解到京师后，受尽酷刑拷打，但始终威武不屈，并当堂叱骂、扭击、血喷阉党，终被囊首身死。毛一鹭为苏州市民殴死差官一事飞章入奏，请旨屠城。多亏银台徐如珂从中斡旋，只将为首几人正法。为了避免苏州全城被屠，颜佩韦等五人挺身自首，慷慨就义。时隔一年多，熹宗驾崩，思宗登基，阉党失势，魏忠贤畏罪自缢，群奸论罪。苏州市民闻报后欣喜振奋，涌向山塘将生祠捣毁，严惩了阉党爪牙，并将颜佩韦等五义士重新安葬在生祠的基地上。文文起还京前与众人到墓前祭奠亡灵。周顺昌长子周茂兰呈上血疏，崇祯帝下诏，周顺昌被平反昭雪，并荣封三代，全家受荫。

剧作家小传

李玉(1591?—1671?)，字玄玉，一作元玉，江苏吴县(今苏州市)人，明末清初戏曲作家。他与吴地戏曲家多交往，结侣啸歌，故别号“苏门啸侣”。因其书

舍名为“一笠庵”，又人称“一笠庵主人”。

李玉生平事迹材料极少。据焦循《剧说》卷四记载：“玄玉系申相国家家人，为申公子所抑，不得应科举，因著传奇以抒其愤。”吴伟业（梅村）在《北词广正谱》的序中称“其才足以上下千载，其学足以囊括艺林，而连厄于有司，晚几得之，仍中副车。甲申以后，绝意仕进。以十郎（李益）之才调，效耆卿（柳永）之填词。所著传奇数十种，即当场之歌呼笑骂，以寓显微阐幽之旨”。由此可见，李玉出身低微，极富才学却身受束缚。直到明崇祯末年，才考取了一名副榜举人。入清以后专心于戏剧创作，成为以编剧为生的职业剧作家。

李玉一生创作极丰，剧作合计有33种，目前整本留存的19种。他在明末即写有《一捧雪》、《人兽关》、《永团圆》、《占花魁》，即所谓“一、人、永、占”四种，为其早期作品中最为著名者。入清后又写了《麒麟阁》、《千钟录》、《太平钱》、《牛头山》、《清忠谱》、《万里园》等。其作品之多，在清代剧作家中首屈一指。

此外，李玉还精于音律曲学。他曾取徐于室、纽少雅《北九宫谱》原稿，补入元人杂剧、散套及明初南戏中的北词，编定《北词广正谱》18卷，为北曲曲谱较详备的著作。

剧作赏析

李玉剧作最大的特点是选取重大时事或近代史事，在加以艺术化处理后呈现在舞台上，以表达其鲜明的思想倾向和强烈的爱憎。明以来的戏曲创作，多表现才子佳人的悲欢离合、儿女情长，即所谓“十部传奇九相思”。李玉则跳出了这一窠臼，描绘了一幅幅广阔的社会生活画卷，描摹了一组组广大人民的群像，这无疑具有题材上的创新性。《清忠谱》即充分地体现了这一创作特色。

明朝末年，魏阉当道，祸国殃民，社会矛盾日益激化。以江南士大夫为主的东林党人主张开放言路、实行改良，这在一定程度上符合广大人民的利益。东林党人的代表人物周顺昌清正廉洁，痛恨魏阉，深得民心。当周顺昌被逮捕之时，自然激起人民的义愤，一场轰轰烈烈、声势浩大的市民运动也就不可避免地发生了。《清忠谱》正是对这场运动的真实描绘，将当时的市民运动直接搬上了舞台，这在李玉以前的剧坛是不曾出现过的，因而是戏曲舞台上崭新的题材。

既然是表现如火如荼的市民运动，自然离不开群众场面的描写。如第十一折〔闹诏〕，当群众闻知要在西察院开逮捕周顺昌的诏书时，都赶到察院门前，还未开读，“门外人山人海”，“众百姓执香号泣者，塞巷填街，哀声震地”，要求出疏保留周顺昌。从这些描写足以想像出场面之热烈，声势之浩大。由于舞台的限制，不可能让众百姓全部登台亮相，作者巧妙地将群众置于幕后，通过众人对台前进行之事的反应（主要是声音），来营造生动的群众场面。这一折舞台上差官、校尉、太守、知县，在表现幕后的百姓时，作者用了一连串“内众声喧喊

介”、“内众乱喊介”、“内众又喊介”、“内齐声号哭介”、“内齐声应介”的舞台提示,层层推进、步步向前,既简洁生动地描绘出宏大的场面,又有力地推动了剧情的发展。此时的百姓经过一系列的铺垫已是群情激愤到了一定的程度,故当毛一鹭出场时是被“众百姓乱拥上”,且“众喊介”:“求宪天爷爷做主,出疏保留周乡宦呢!”但马上又是“外、末喝退众下介”。这看似不经意的过场戏,其实起到了点睛的作用,使幕后与前台相互穿插呼应,同时也符合剧情与人物情绪的发展脉络。

还是《闹诏》一折,当描写到百姓得知被毛一鹭所骗,矫诏被掩门开读时,作者将众百姓置于台前,将察院读诏放于幕后。大家听到“内念诏介”,欲打进门去;此时“付扮差官执械上”,众人怒斥:“你传假旨,思量吓咱!”百姓激情难抑,逼向差官;颜佩韦等五人首当其冲,一声“众兄弟,大家动手”,接下来是一连串的动作描写,“打倒付介”、“付奔进介”、“众赶入打介”、“众打进打出三次介”,直至“二旦扛一个死尸上”。通过紧凑合理的场面调度、人物上下场的精心安排、场内场外的有机穿插、情节展现的合理取舍,寥寥数笔便将这一群众斗争场面勾勒得紧张激烈、惊心动魄,且动作性极强。同时作者还注意了舞台效果,将毆杀校尉的血腥暴力场面巧妙合理地置于幕后,用群众打进打出多次来表现斗争的坚决性和曲折性,最终用扛上一个死尸明确交代了斗争的结果。这一段戏节奏鲜明、张弛有度,颇有电影蒙太奇的效果。可见李玉不仅开创了市民运动的新题材,同时也创造了表现这一题材的新形式,在群众场面的描写上匠心独运,有诸多创新之处,这在明清戏剧作品中是罕有所见的。

周顺昌是作品着力刻画的中心人物,全剧情节围绕他来展开。作者将其塑造成一个典型的正直士大夫形象。他为官清正廉明,第一折[傲雪]一上来,其学生陈文瑞来拜访时问“如此大雪,老师何不向火,少敌寒威”,周顺昌则称自己“一介寒儒,十年清宦,这几根穷骨头是冻惯的,何藉炎威熏灼”。他招待这个当知县的学生也只是“白酒一壶,生腐一方”。

廉洁正直的品行也就决定了周顺昌与魏阉水火难容、势不两立,必定会与之作殊死的斗争。全剧更多地表现了他在斗争中不畏权势、仗义执言、铁骨铮铮、笑看生死的豪迈气概。如第五折[缔姻],魏大中因“劾权珰”而被逮捕解京,周顺昌“不以生死介意”,毅然登舟会晤,还与魏大中缔结姻亲,完全不考虑个人安危。第六折[骂像]更是全剧的一个小高潮。毛一鹭之流在苏州为魏忠贤建造生祠,周顺昌入祠指像斥奸,开始与阉党正面交锋。到这里,周顺昌刚直不阿、不肯附势趋炎的性格被初步勾勒出来。第九折[就逮]中他面对危难更是视死如归,对家人称“若是一步回头品便低”。第十五折[叱勘]则使周顺昌的形象愈加鲜明丰满:当魏忠贤亲自审问他时,他在公堂上昂然不跪,对之进行了面对面的抗争,大骂魏阉不止,并踢翻案桌,扭击阉党爪牙;当被敲去门牙时,仍血喷奸贼

满面,并称“有口不能咀贼肉,好将碎齿嚼奸肠”。至此,周顺昌坚贞不屈、不畏强暴的性格被淋漓尽致地表现了出来,一股浩然正气充盈天地间。

从全剧可以清楚地看出,周顺昌的所作所为以及他的性格形成都是建立在“忠君为国”的基础之上的,这在正直的封建士大夫是再正常不过了。周顺昌看到了朝纲的腐败以及阉党的暴政,但他仍寄希望于“贤明”的君主,希望有既清且忠的官僚来力挽狂澜。正如他自己讲的那样:“血淋淋一点赤心,只是忠君为国;铁铮铮千寻劲节,不肯贪位求荣。”他明知魏阉发矫诏来捉拿自己,却不敢违抗,还说:“闻呼即赴,君命难违。”当群众闹诏杀差官试图解救他时,他竟称:“此番大闹,我周顺昌倒无生路了。”显而易见,他的忠心完全是愚忠,这与其同阉党的拼死抗争看似矛盾,而实则思想上是统一的:铲除阉党就是为了忠君,但又要在忠君的前提下同阉宦斗争,即不能超出这个范围,哪怕是“愚忠”。这与士大夫的性格特征是吻合的,因而作者如此描写周顺昌是符合当时的历史真实的。

面对如此这样一个人物,我们可以不趋同他的思想,可以不赞成他的做法,但他这种为了理想与信念不惜牺牲一切、舍生取义的精神,以及忧国忧民、举身赴国难的实际行动和浑身上下散发出的凛然正气,在任何时候都具有现实意义。

除了周顺昌以外,作者着墨较多的是颜佩韦等五位义士,他们皆是市井平民,因而是这次群众运动的代表人物。作品明确地突出了他们侠肝义胆、无私无畏的英勇气概,由于他们身上没有士大夫的“光环”束缚,因而洒脱率真、无所羁绊,也就更可敬可爱。尤其是颜佩韦,是个“不贪着过斗钱财,也不恋如花女色,单只是见弱兴怀”的侠义之士。第二折[书闹]他刚一出场,当听到说书人讲童贯陷害忠良时,作品描绘他“拍桌怒嚷介”:“讲这样歪书!讲这样歪书!”然后是“踢翻书桌介”,在书场大闹起来,爱憎分明、嫉恶如仇的豪爽性格鲜明地展现了出来。第七折[义愤]中,当众人要去求官府放了周顺昌时,颜佩韦怒道:“求他什么!他若放了周乡宦罢了;若弗肯放,我们苏州人,一窝蜂,待我们几个领了头,做出一件轰轰烈烈、惊天动地的事来。众兄弟不可缩头缩脑,大家并力同心便好。”到了第十一折[闹诏],作为这次群众运动的领袖,也正是他带领众人冲击西察院,打杀差官校尉。如此描写,恰与本折中周顺昌听命假旨、怕群众闹事而陷他于无生路形成鲜明对照,两相比较,颜佩韦在这里的形象自然更富光彩。及至第十三折[捕义],公差密谋逮捕了周文元、马杰、沈扬三人,颜佩韦为了搭救弟兄,对公差说道:“这桩事是我做的,何消拿得别人。”“男儿意本豪,猛拼生,忿一朝,身家担自挑。怎偷生?惜羽毛。急向公庭分白皂,肯任他人李代桃?”为朋友可以牺牲自己的生命,侠义之情发展到了极致。可以说,颜佩韦等五义士的侠骨豪情及敢于反抗、重义轻生的形象更贴近人的本性,更富人情味,因而能被更广泛地认可和接受。

由于李玉是熟悉舞台艺术的剧作家,他的剧作多是直接为戏班上演而作,因

而他在写作时能充分考虑舞台因素,紧密结合舞台演出来创作剧本,并设计出流畅的舞台调度,为表演提供广阔的空间。《清忠谱》自然也不例外。如前面已经提到过的让演员在台前幕后频繁相互穿插以表现群众运动的紧张激烈和声势浩大,就是将有限的舞台空间向幕后无限延展,通过声音和前后呼应扩大了表演区域,同时又调动了观众的想像力,将一场轰轰烈烈的市民运动表现得十分生动传神,收到了很好的舞台效果。《清忠谱》多用生活化语言,既符合市井生活气息,又利于演出,全剧中偶有穿插的喜剧性情节也不时调节着演出气氛。凡此种种,使李玉的剧作“尤为梨园子弟所欢迎”,“每有新作脱稿,各戏班便争相排演”。

李玉的剧作多取材于时事或历史事件,故剧中有一定的历史真实性。记载《清忠谱》一剧史实的,有《明史·周顺昌传》、张溥的《五人墓碑记》、吴肃公《五人传》以及《五人取义纪略》、《颂天胪笔》等。后还被改编为京剧《五人义》。《曲海总目提要》说《清忠谱》“剧中事皆据实”,“皆足补史传之阙”。吴伟业在给本剧刻本写序时也曾说:“事俱按实,其言亦雅训。虽云填词,目之信史可也。”但李玉并未完全拘泥于史实,如史书记载毛一鹭为魏忠贤建造生祠是在周顺昌遇害之后,而在剧中却写成在周被捕之前,目的是为安排周顺昌“骂像”这一重场戏,以丰富人物形象,表现其不畏权阉的精神气概。因而自然不能片面地把它也当作“信史”来看待。

(张宇静)



阮大铖：《燕子笺》

剧情脉络

唐朝安史之乱前夕，秀才霍都梁满腹文才进京赶考，于途中结识纨绔子弟鲜于佺。霍都梁真乃是潇洒少年，初到京城就受到名妓华行云的倾慕。一日霍都梁兴致偶发，为华行云作得《听莺扑蝶图》，在店铺裱糊时却阴差阳错被礼部尚书之女郇飞云获得。郇飞云展开画卷不禁被画中少年的风流倜傥深深打动，随即提笔作情诗一首于笺上，无奈诗笺却被园中嬉戏玩耍的燕子衔去。令人惊奇的是，诗笺并未落入旁人之手，而恰巧被霍都梁拾获。霍都梁看到如此情意绵绵的诗句，只道是闺中少女对他多有垂青，可是终不知诗出何人之手，随即陷入深深相思。霍都梁才艺非凡，笔试文章精妙绝伦，却被鲜于佺私下串通考官调换。霍都梁与郇飞云的愁思也为鲜于佺所知晓，借机诬陷霍都梁密谋勾引尚书女儿，迫使霍都梁惶惶逃命。霍都梁的功名利禄看似全要被鲜于佺所强占，他与郇飞云、华行云二女的缘分也要被斩断，怎奈反贼此时攻入京城。战乱中郇飞云与父母走失，孤苦飘零之际幸得郇尚书故友贾南仲大人收留为养女。惶惶逃难的霍都梁此时也在贾南仲大人幕府中假名卞参军。霍都梁在幕府中深得贾南仲的器重，贾南仲欲使养女郇飞云嫁与霍都梁。二人完婚后相认，这才知是当时作画的公子与写诗的小姐，夫妇好不欢喜。名妓华行云在逃难中偶遇郇夫人，因与郇飞云的相貌相似被郇夫人收作养女。战乱平息后，鲜于佺金榜题名，不日即来参拜礼部郇尚书，不想事情因华行云指正而败露，鲜于佺被革去功名收监待审。霍都梁重获功名，随即娶名妓华行云为姨太太。霍都梁与两位“云娘”得以团聚，终而皆大欢喜。

剧作家小传

阮大铖(1578?—1646?)，明末清初戏曲作家。字集之，号圆海，又名石巢、百子山樵。怀宁人。万历四十四年(1616)进士。天启时官给事中，依附魏忠贤。崇祯元年(1628)起为光禄卿。魏党败，以附逆罪罢斥为民，乃匿居南京，力求起用，受阻于东林党和复社。明亡后，与马士英迎立福王。弘光时官至兵部尚书、右副都御史，对东林、复社诸人罗织罪名，进行报复。南京破后降清，随清军

攻仙霞关时死于道途。阮大铖作传奇9种。现存《春灯谜》、《燕子笺》、《双金榜》和《牟尼合》，世称《石巢四种》。《忠孝环》、《桃花笑》、《井中盟》、《狮子赚》、《赐恩环》未见传本。

剧作赏析

《燕子笺》作于崇祯十五年(1642)，是阮大铖的代表作。剧本写唐代士人霍都梁与名妓华行云及礼部尚书郾安道之女飞云的爱情故事。霍都梁与飞云之间的关系，起因于《听莺扑蝶图》与《水墨观音画》在裱糊时被相互调换，飞云题诗于笺，被燕子衔去，落入霍都梁手中，于是两个素未谋面的青年男女陷入苦苦相思。作者以细腻的笔触描写了闺阁少女的孤寂生活及其对美好爱情的向往。《燕子笺》是明传奇中为数不多的精品之一，但却没有受到历代戏曲理论家的重视，其原因恐怕在于这些戏曲理论家们对阮大铖本人及其恶劣的人生格调的厌恶。不可否认，这种以封建道德的标准评判阮大铖，继而评判其作品《燕子笺》的做法，湮没了《燕子笺》原有的艺术价值，使得这部本应受到广泛重视的文学作品消沉于世。

剧本巧妙地运用各种巧合与误会，形成跌宕起伏的剧情，塑造出风流才子霍都梁、绝色美女郾飞云和华行云三个主要人物。出身书香门第的霍都梁熟读经书却不乏风流，出场时就器宇不凡，仿佛功名利禄非他莫属。霍都梁心志极高，言语之间总能透出对国家大事的急切关怀，其次就是苦于没有功名不能报效祖国。出仕为官的唯一途径就是科举考试，霍都梁和天下所有读书人一样，都期盼着通过科举改变他们的人生命运。京城市井繁华，商贾云集，烟花风尘好不快乐。霍都梁这样一位风流倜傥、才艺非凡的少年又怎能耐得住寂寞。他在烟花巷中结识华行云，初次见面便被华行云的美貌所吸引，同时华行云也为霍都梁的才貌征服。可以设想京城名妓华行云身边绝对不乏朝廷权贵、富家公子，她能在初次见面时就青睐于霍都梁，从侧面表现出霍都梁的风采非比寻常。霍都梁对华行云爱慕的根源不能简单的概括为贪图美色，两人在交往过程中还是存在很多真挚的情感的。为博得红颜一笑，霍都梁挥毫泼墨为华行云创作出一幅《听莺扑蝶图》，可见其情感不仅仅停留在皮肉关系，而更多的是出自真心的喜爱。但是，毕竟华行云出身风尘，霍都梁的种种依恋就不免因为世俗的道德理念而略显轻薄。这种想法也为后来霍都梁陷入深深的愁思给出合理的解释，显然在他的认识中只有寄笺给他的闺阁小姐才是他理想中的配偶。古代文人向来不拘风流，两位夫人也未必说明霍都梁用情不专。他之所以陷入对郾飞云的深深相思，不是出于对其美貌的向往，而是被真切的情感、斐然的文采所打动。这也可以说明霍都梁并非是只贪图美色的放荡子弟，而是向往得到真挚感情的多情少年。为着这至真至切的感情，他萎靡不振且日见消瘦，终日期盼与梦中的佳人相见。

可是垂手可得的功名眼看就要化为乌有,不免让人痛心。幸而从医婆处得到郦飞云的消息,方知日夜想念的佳人乃是尚书府的小姐,而且这位郦小姐似乎也钟情于他。霍都梁喜出望外,万万也没有想到天下会有这等的好事。

霍都梁既然如此钟情郦飞云,那么他又如何对待与华行云的感情,难道以往的爱恋全都是逢场作戏。求解霍都梁复杂的情感问题,似乎成为读解人物的首要工作。封建王朝中的婚姻缔结除去感情因素之外,更多的是社会地位的对等,这种观念当然会在古代的戏文当中有所表现。霍都梁感情的前后变化正是这个落后社会现象的佐证。设想如果霍都梁先倾慕于郦飞云,后又爱慕华行云,最终将出身风尘的华行云娶做原配夫人,而将堂堂的尚书府的小姐收做偏房,这样的人物关系处理便有背于世俗理念,必然为绝大多数观众所不能接受。因而继承中国封建传统的婚配理念,霍都梁必须先娶尚书府小姐为原配,后又高中状元衣锦还乡而收风尘女子为偏房。在霍都梁身上体现出古代文人对于婚配观念的落后认识,这种认识压抑了人物的真实情感,强迫人物按照贵贱尊卑的等级制度完成他们的婚配。霍都梁的感情变化及与二女婚姻的前后关系看似巧合使然,其实质是作者主观意志的强硬安排,透露出腐朽的封建婚配理念。如果能够冲破封建观念的枷锁,让霍都梁按照人物自身的情感去完成他的戏剧行动,那么这部优秀的传奇作品必然会拥有更高的艺术价值。可惜的是作者没有真正关注人物命运,而只是刻意地追求情节离奇。虽然作品为绝大多数观众所认同,却永远也不能成为举世瞩目的旷世之作。

华行云虽然出于风尘,却具有令人敬佩的人格魅力,她高尚的情操使得她拥有比郦飞云更加完美的人物性格。悲惨的人生遭遇并没有使华行云丧失对生活的热情,她热爱身边一切美好向上的事物,虽然坠落风尘却从来不苟言笑,保持着至真至我的真性情,恰恰是她这种独具魅力的性情使得无数权贵拜倒于她的石榴裙下。那么华行云为何最终选择一文不名的霍都梁而不是那些能给她丰厚物质生活享受的权贵们呢?华行云给以霍都梁的感情是无比真挚的,绝非钱财权势所使然,也不是偶然间非理智的激情。通过戏中的台词,我们知道华行云爱慕霍都梁的才华,这种特异的才华是华行云流落烟花红尘中难得一见的,所以也颇为珍贵。从戏中的种种迹象可以透露出来,华行云多年来等待的正是这么一位既风流倜傥又满腹经纶的少年情郎,她掩藏在内心深处的真挚情感在见到霍都梁的刹那便不可遏制地奔涌出来。连日来的情意绵绵使她体会到人间真情带来的快乐,并且因为这样的快乐而感激霍都梁,因为正是遇到霍都梁才使她暂时脱离令她痛苦不堪的肮脏环境。

可是华行云的幸福并不像她所预期的那样完美,偶然拾获的诗笺使得霍都梁不再对她迷恋,而陷入对另一个女子的深深相思之中。华行云作为女性的尊严再次遭受到男人的粗暴践踏,可是值得庆幸的是她很坚强,或者说她更了解这

个残酷的社会。华行云的妥协不能说是屈服,因为她的举动基于对霍都梁的感情,她希望自己的情郎能够拥有幸福快乐的生活。华行云一如既往向霍都梁付出真情,当霍都梁因酈飞云落难而逃,鲜于佶几次三番调戏她的时候,她始终遵守誓言,洁身守节。宽厚与仁爱正是华行云这个人物形象难能可贵之所在,也是这个人物之所以善良而可爱的原因。华行云这个人物的处理给作品以更高的格调,使作品略微摆脱出旧世传奇的俗套,不再将妓女简单地脸谱化、概念化,而是塑造成为鲜活生动而可爱的人物形象。

酈飞云这个人物的塑造较之其他两位主要人物略显单薄。身为尚书府的小姐,她深居闺阁,偶然得来的画卷搅得她春心荡漾,将自己的无限遐想与画中人联系起来,于是便深深地钟情于画中的潇洒少年。几经周折,酈飞云与霍都梁见面的希望越来越渺茫,可是作者巧妙的安排却让她因为战乱而开始了充满传奇色彩的历险,最终与画中少年霍都梁终成眷属,而且还做得个状元夫人。酈飞云的贵族身份便是她异于华行云的珍贵之处,她们面容相同却有着不同的身份地位。不同的身份地位又给她们带来决然不同的人生境遇,酈飞云这位尚书府的大小姐理所应当会被迎娶为名正言顺的原配夫人。酈飞云的幸运并非出于自身的不凡,而是世俗理念对达官显贵的垂青。

本剧总共42出,故事情节完整,各个事件间的线索清晰。作者运用高超的写作技巧把一个个误会巧妙地穿插起来,构造出曲折离奇故事情节。首先作者巧妙地在霍都梁身边设置出两位“云娘”。以后的所有巧合与误会也都基于二人都叫“云娘”,且面容相像,几乎不差分毫。霍都梁为华行云所画的《听莺扑蝶图》阴错阳差地被送到酈府,而后酈飞云看到图中男女的情意绵绵后开始春心激荡,图上所题的“云娘”二字更让酈飞云误以为有风流少年钟情于她。酈飞云随即也作情诗一首,谁知却被园中玩耍的燕子衔去。拾获情诗的不是别人,正是《听莺扑蝶图》的作者霍都梁。看似不可能的巧合,却被作者用高超的编剧技巧十分自然地设置在情节当中。酈飞云偶获《听莺扑蝶图》、霍都梁巧拾佳人诗笺,这些巧合推动着剧情继续向前发展。当男女二人都因相思成疾、延医问药的时候,找的却又是同一位医婆。这又是个巧妙设置的巧合,否则两人实在难有相识的机会。医婆于二人间穿针引线,待到即将见面的时候却又有鲜于佶来借故捣乱。为追求跌宕起伏的情节,作者进行了巧妙地安排,让鲜于佶得知事情的来龙去脉,促使他为谋取功名借故陷害霍都梁。霍都梁为奸人所害只得隐姓埋名于贾南仲大人手下,作幕府参军。“安史之乱”迫使酈飞云流离失所,不想却被贾南仲所救回并收为养女。贾大人对霍都梁十分器重,使养女酈飞云嫁与霍都梁。十分巧妙的是,此时霍都梁只道是贾小姐也与华行云长得一般,天下有三个长相相同的女子,酈飞云也道是嫁给素昧平生的幕府参军。可想这样的巧合在舞台演出当中必然使得观众为这个巧妙的误会所惊叹,也会为剧中人物能否相

认的悬念而担忧。最终医婆的出场为这对夫妇拨开迷雾,使得二人终于得以相认。因为《听莺扑蝶图》和诗笺而相爱的这对情侣,终于有情人终成眷属。正是一次次绝妙的巧合使得二人最终获得了美满的婚姻。再说华行云于战乱之中却遇到郦府的老太太,相貌极似被郦夫人当作女儿的郦飞云,华行云说明自己并非郦飞云后被郦夫人收为养女。又是因为两女极其相似的相貌,原本已经渐渐淡出情节的华行云又被巧妙地设置在故事主线上。鲜于侁偷换试卷,正是被郦府养女华行云所揭穿,之前埋下的伏笔此处再次显现出推动情节的作用。鲜于侁被革除功名,霍都梁喜获状元后娶华行云为偏房,正是才子佳人皆大欢喜。作者正是这样运用大量的巧合,将情节寓于在这些巧合的联系与穿插中。同时,这部戏的结构也是以每个小的巧合为单元,让这些单元间存在必然的联系同时又都服从于最终的结局。当情节被各个小的巧合逐渐推向结局,或者说是戏在接近尾声的时刻,整部戏的所有巧合统一起来形成一个有机的整体巧合。如此巧妙的结构在以往的传奇中也是不多见的。

作为明末清初传奇的精品之作,《燕子笺》具有极高的艺术价值。作品虽然演绎的是唐代“安史之乱”中状元霍都梁与尚书小姐郦飞云、青楼名妓华行云的奇巧因缘,但却在更深层的意义中表达出作者崇尚封建道德、推崇封建礼教的精神。许多类似作品的主题也都无外乎花前月下、才子佳人,缺乏对传统封建的理念突破,没有真正关注到人物内心世界的真实情感。我们只有不因人而废言,认真地读解作品的艺术魅力,这样《燕子笺》不凡的艺术价值才会被客观地展现出来。

(张 磊)



朱雉:《十五贯》

剧情脉络

无赖娄阿鼠杀死酒徒尤葫芦并盗其十五贯钱,尤的继女苏戍娟当夜因父亲戏言要卖她出走投亲,路遇客商熊友兰,身上恰带十五贯钱,昏官知县过于执于是以之为据,妄断苏、熊二人盗钱、杀父、淫奔,判其死刑。清官况钟监斩时发现冤情,越权过问,在仔细查勘后发现凶手的蛛丝马迹,于是化装成拆字先生微服私访,以拆字奇招诱使真凶娄阿鼠招供,而后将之缉拿归案,平了苏熊二人的冤狱。

剧作家小传

朱雉,字素臣,号笙庵,江苏吴县人,与朱佐朝齐名,时称“二朱”。生卒年代不详,创作活动大致在明末清初。昆曲起源于江苏昆山地区,因为那里南曲流行,南宋以来就流传滑稽、傀儡戏等,元时,那里商业兴盛,对戏曲也有推动作用。

900多年前,宋真宗至神宗时,北方戏曲(杂剧)和南戏,各与当地民间的音乐和语调结合,产生了不同的声腔。元末明初(1368年左右),昆山一带的南戏,已得名为昆山腔,流行于吴中。这一时期,剧作家和演员多为苏州、无锡、昆山等地人,形成了以剧作家李玉为代表的苏州派。朱素臣与李玉交好,是这个流派的重要一员。他们对清王朝的统治不满,大多数没有参加当时的科举考试,利用戏曲形式书写社会的不平,反映现实生活。朱素臣共创作传奇19种,今存《十五贯》、《秦楼月》、《锦衣归》、《万年殇》、《文星现》、《未央天》、《聚宝盆》、《翡翠园》等8种,其中《十五贯》是舞台上经常上演的名作。

目前所说的《十五贯》一般是指陈静据此以及小说《醒世恒言》中的《十五贯戏言成巧祸》进一步改编(执笔)、浙江昆苏剧团在1956年首演的版本。

剧作赏析

1956年,昆曲《十五贯》像一朵鲜艳的奇葩,开放在戏剧舞台上,一时有“人人争道《十五贯》”之誉。《十五贯》的改编和演出,使昆曲获得新生。1956年5月18日,《人民日报》发表题为《从“一出戏救活了一个剧种”谈起》的社论,称赞它是贯彻“百花齐放、推陈出新”戏曲改革方针的良好榜样。同年,昆曲《十五贯》摄制成彩色戏曲艺术影片。因此可以说,改编版的《十五贯》是昆曲的代表性作品。

传奇《十五贯》写况钟在双熊吁鼠入梦示冤的启发下,平反熊友兰与苏戍娟、熊友蕙与侯三姑两桩冤案的经过,又名《双熊梦》。传奇的剧情是:明朝,淮安山阳县有熊友兰、熊友蕙兄弟。熊友蕙在家读书,近邻冯家丢失媳妇侯氏金环和宝钞十五贯,同时儿子又中毒身亡,偏偏金环又在熊友蕙手里被人发现,友蕙和侯氏因“通奸”而入狱。做梢公的熊友兰带着客商陶复朱送给他的十五贯回家,路遇因继父谎说把她卖了十五贯钱而逃出的苏戍娟,而就在她逃走的当夜,她的继父被人杀死,十五贯不见,友兰和苏戍娟遂也成“通奸”而被问死罪……身为监斩官的苏州知府况钟梦见两熊乞哀,查冤,复审,平反冤狱。

现在所演的《十五贯》是根据传奇《双熊梦》改编的,删去了其中巧合的情节、神明托梦破冤狱的思想以及熊友蕙与侯三姑的另一条线索,从而成了一出较纯粹的“公案戏”。

抛开历史意义看,《十五贯》本身也是有一定的研究价值的。《双熊梦》的原剧过于离奇巧合,没有明确形成单一的矛盾冲突主线,没能集中笔力写好体现主题的性格冲突。原剧虽写了况钟和过于执、周忱三个官吏审理案件中不同的思想作风,但他们是分散的,没能组织到一起来形成鲜明的对比,进而形成对立的矛盾冲突,因此它被淹没在琐碎繁杂的情节中。但是现本《十五贯》把它选择出来,使况钟、过于执形成鲜明对比,并加以发展,使之成为全剧的冲突主线,深刻揭露了封建吏治的黑暗腐朽,发人深省。

浙昆本的《十五贯》克服了某些昆曲冗长松散的毛病,继承和发扬了中国戏曲的优秀传统,在情节结构上也做到了推陈出新。它故事完整,情节紧凑,在结构安排上既能开门见山,使人一看就懂,同时又不流于平直,仍然情节曲折,冲突强烈,使人看得饶有趣味。而大量的细节描写,也很好地为展示人物性格和全剧主题服务。同时,作为一出公案戏,《十五贯》体现出非常典型的民间趣味,其情节也属于“巧合成奇冤一昏官冤枉无辜一清官以奇招破案”的模式。这种戏之所以受民间欢迎,当然与清官形象有关,但更重要的是其中奇案与破案的趣味性。

在《十五贯》中,十五贯成了巧合的中心,苏、熊二人因而被冤,真凶在一旁贼喊捉贼更使案件扑朔迷离,这样的故事很能吸引一般人的好奇心。而况钟以拆字奇招破案,更与《潘杨讼》中寇准设假阴曹审潘仁美的情节有异曲同工之处:关键不在其现实可能性,而在于这种传奇式的情节所具有的趣味性能够满足市井小民好奇听闻轶事的心理。况钟以“鼠”、“窃”、“窜”及老鼠好偷油(尤)的字面与意义联想,旁敲侧击,让娄阿鼠在胆战心惊中说出真话,这段心理战写得很成功。

《十五贯》成功地塑造了几个典型的人物形象。这些人物形象非常丰满,而且都有个人的合理的逻辑思维,比如况钟、过于执、周忱、娄阿鼠等。接下来我们就从塑造人物的角度来评说一下《十五贯》。

况钟不同于《聊斋》中神秘而不可攀的于中丞,也不同于《秦香莲》中的包拯。原本中的况钟有被神话的地方:他有神明托梦指点,所以能保证昭雪冤案,在发现怨情后毫无思想斗争就去见都,并自己要求周忱限他半月查清而不感到困难。戏的最后,熊氏兄弟高中后手执条香,三步一拜地去向他谢恩,简直是把他的当作了神。现本中的况钟不是神,而是个活生生有血有肉的人物。

现本中塑造的况钟形象,去掉了神秘色彩,增加了内心冲突的描写。他具有“君轻民为贵”的思想,所以当犯人在刑场赴冤时他能发现疑点,但过问案情超出了他的职权范围,况且已经三审定案,能否昭雪很成问题,所以他不免犹豫,但看着犯人的冤苦,他又觉得不可草率判斩,“这只笔,千斤重,一落下,丧二命!既然知,冤情在,就应该,判断明。错杀人,怎算得为官清?”于是他终于冒着丢官的危险,下定决心来翻案,因此对其心理冲突的描写使其性格有了更现实的内涵。

改本对作为陪衬的昏官过于执与老官僚周忱也作了精彩的漫画式描写。过于执这一典型的人物形象,不是“沈不清”、“苟得安”之类的贪官污吏,不是喝血的酷吏,也不是《老残游记》中以杀人做升官本钱的“王太尊”式的人物。在表演上,过于执原是丑或净行担当,现在浙昆演出不勾三花脸和小白脸,而是“正(俊)扮丑唱”,改做“末”,高仰着脸,眼神无力,向前直视,挺胸阔步,骄傲自负,目中无人,自以为精明能干。他的性格核心不是过于“固执”,而是深信自己英明果断,因而无须调查和详问实际,固执则是他主观自信的产物。

过于执在刚审案时的场面,突出地表现了其草率、愚蠢、固执的性格:“看她艳若桃李,岂能无人勾引?年正青春,怎能冷若冰霜?她与奸夫情投意合,自然生比翼双飞之意,父亲拦阻,因之杀其父而盗其财,此乃人之常情。这案情就是不问,也已明白十之八九了。”他的逻辑是把没有必然联系的现象看成是有必然联系——男女同路必有私情、尤葫芦好酒则必好赌、非亲生女儿必杀继父、年轻美貌者必通奸私奔。这些在大家看来非常可笑的逻辑,在他看来却十分有理。他的典型特征,不是借人物之口直接讲出来,而是通过生动丰满的形象和有个性化的可信的行动表现出来,所以很有艺术感染力。

周忱也是一个独特的人物典型。昆曲中本来是“老生”(《双熊梦》本子里是“末”),现在的演出作“外”,戴白髯,更显得倚老卖老,爱摆官架子,正好表现出他是一个官僚主义者的典型。他不贪污,表面不横暴,看来似乎老成持重,处事妥当,端正清廉。他也不像过于执那样锋芒毕露,显得能干,过分主观,自满之状溢于言表。他的性格核心是但求自己高官厚禄,养尊处优,闲适轻松,根本不管人民死活和民生痛痒。他对工作极不负责,每日只是官样文章,例行公事,上转下批,等因奉此。现本中加了一句台词,非常精彩,说明他对怨情不认真核查是有“充分理由”的:“本院巡抚江南,所辖县甚多,国家大事,尚且无暇一一料理,这小小案件,难道还要本院亲自详细审问不成?”不过,周忱这个典型人物的存

在,决不只是为了陪衬况钟的高大。作为一个独特的典型,周忱本身就具有深刻的意义,是过于执这个典型人物无法替代的。

《十五贯》中,另一个成功塑造的人物就是娄阿鼠。娄阿鼠的性格有一个转变的过程。他并不是一出场就想做杀人凶手。他的性格核心是到处想占便宜,不劳而获,能骗则骗,能偷则偷;偷不到便抢,抢不到就杀。总之,只要有就会就抓拿骗吃,巧取豪夺。但他在某一时刻到底采取什么行动,并非预先想好的。娄阿鼠初过尤葫芦家时,并不是想偷想杀,他杀人后非常心慌,只想逃脱罪责。混在邻居中,身体动作不多,但全身都有戏。他嫁祸给苏戍娟和熊友兰之后,尤其听到过于执判定他们二人有罪时,心中的一块石头落地,高兴地歌颂过于执。当他听说况钟要来,起初还想混在街坊中充当好人,但后来还是觉得走为上策,缩脖子溜跑。娄阿鼠的每一段戏,都符合他性格逻辑的思想过程,这些变化正好表现出他“见风使舵,见机行事”的狡猾性格。

在测字过程中,娄阿鼠的矛盾心情,更是表现得淋漓尽致。求签测字,增加了情节的曲折起伏,鲜明地写出两个人物的性格特征,是全剧最为精彩的段落之一,富有生活气息。况钟对娄阿鼠一紧一松,一擒一纵,写得酣畅淋漓,大快人心。先是况钟说,随便一个字都能测出祸福。娄阿鼠很高兴。娄说想问官司,况故意大声重复“官司”,使娄阿鼠惊魂不定。况随即安抚他说,官司最近不会弄穿,使娄又松弛下来。况钟说不是代测,乃罪魁祸首,娄阿鼠又第二次吃惊。况钟解释说鼠乃生肖之首,所以说是祸首,娄又松弛,况钟说一定偷了东西,那家人家姓尤,娄阿鼠因此大惊失色,从凳子上摔了下来,听完况钟的解释,又松弛下来,故作镇定。这几次一紧一松,十分曲折生动。

这段情节的核心是,况钟要娄阿鼠说出是“自测”,所以况钟问了他两次是自测还是代测。第二次问后,现本增加了娄阿鼠的思想斗争,欲说还遮。况钟就说:“四海之内皆兄弟也……你说出来我或许可以替你分忧。”娄阿鼠才承认是自测。至此,况钟取得了决定性的胜利,接着他就给娄阿鼠指点逃走的时间、方向和方法,引君入瓮。这一场戏只有两个角色,但是人物按照各自的逻辑、性格、目的,积极地行动,相互试探、观察,不断地思索、判断,环环相扣,层层推进,丰富多变又不混乱,情节发展的每一部分都有合理根据,所以非常生动。

现本《十五贯》的成功突出地体现了官方、知识分子和民间对历史的不同想像和寄托。官方从中看到了“现实的教育作用”,民间欢迎的是清官形象,但更重要的是其中奇案与破案的趣味性。整体来看,现本《十五贯》仍然是一出具有浓厚的民间趣味、民间感情、民间意识的戏曲作品。

(徐 行)



李渔:《风筝误》

剧情脉络

才子韩世勋父母早年亡逝,家道凌夷,自幼由父亲的好友,乡绅戚补臣抚养成人。戚补臣也有一子,叫作戚友先,年龄与韩世勋相当,但戚友先成天寻花问柳,不学无术。

西川招讨使詹烈侯奉命去川广一带平定边疆,但家中二妾梅氏和柳氏不和,为避免两人争吵,詹烈侯让人在院子中间筑起一座高墙,将一宅分为二院。梅氏生女爱娟,容貌丑陋,言行粗鄙;而柳氏生女淑娟却花容月貌,端庄淑雅。

一日,戚友先放风筝,韩世勋在风筝上题了一首诗,风筝误落柳氏的院子。淑娟见风筝上的赋诗,便和了一首。韩世勋见诗品高雅,便心生爱意,再次将风筝有意放到詹家院子里去。不料却放错了院子,让爱娟拾到了风筝。韩世勋误以为上次是爱娟和的诗,于是冒充戚友先与她幽会,而爱娟也冒充淑娟来幽会。幽会时韩世勋惊觉爱娟不但奇丑无比,而且粗俗好色。情急之下,韩世勋将外衣脱掉,才得以脱身。

戚补臣因儿子戚友先不思上进,骄纵荒唐,于是为他娶妻詹爱娟。戚友先没想到詹爱娟其丑无比,詹爱娟误以为戚友先是韩世勋。洞房之夜詹爱娟不得不答应戚友先可以再纳妾的要求。而戚友先看上了自己的小姨子淑娟,他央求爱娟帮忙,爱娟为了自己的利益,同意为两人牵线搭桥。没想到淑娟拼死不从,并怒斥爱娟和戚友先。

韩世勋参加科举考试,结果高中状元,戚补臣为其做媒,将淑娟许配给他。韩世勋误以为淑娟是爱娟,虽然被迫同意,但百般无奈。洞房之夜,韩世勋对淑娟百般冷落,并讥讽前来问个究竟的柳氏。淑娟在母亲的逼问下气愤难当,两相对证后韩世勋才发现自己认错了人。

詹烈侯平定边疆有功,衣锦还乡。与家小和新婚的女儿女婿见面时,一切误会水落石出。

剧作家小传

李渔(1611—1680),原名仙侣,字中谿凡,号天徒。中年时改名为李渔,字笠鸿,号笠翁。祖籍浙江金华府兰溪县,出生在一个医药两兼的商人家庭。

年轻时的李渔禀赋异常，才气横溢，25岁时以五经见拔，被誉为“五经童子”，试卷被印成专帙。但后来两次参加科举考试不第，使得他心灰意懒。

明朝颠覆，清军入关后，李渔担任金华同知许檄彩的幕僚。两年之后，金华为清军所克，无路可走的李渔返回故乡兰溪。在“伊山”结庐隐居三年后，由于生活所迫，李渔卖掉伊山别业，来到杭州，开始了他“卖赋以糊其口”的生活。尽管在杭州李渔创作力极其旺盛，写出了《风筝误》、《十二楼》、《奈何天》、《玉搔头》等多部传奇，但依然不足以糊口，甚至要靠借债过活。不得已，他决定移家金陵。在六朝古都的金陵，李渔完成了《十部曲》的其余几种，以及为他赢得盛名的《闲情偶寄》。在寓居金陵期间，李渔开始组建自己的家班女戏周游各地，靠演戏甚至“打抽丰”的收入来应付全家的衣食所需。但他内心深处应该有一种无可奈何的悲伤，以至于他曾经在自己的寓所门上书“贱者居”来聊以解嘲。

李渔著有《笠翁一家言全集》，其中成就最高的当属《闲情偶寄》中的“词曲部”，这是他的美学思想和人生经验的结晶。在《闲情偶寄》中，李渔充分阐述了他的文艺观和导演理论。

李渔创作的传奇剧本，合称《笠翁十种曲》，即《玉搔头》、《怜香伴》、《风筝误》、《意中缘》、《蜃中楼》、《奈何天》、《比目鱼》、《凰求凤》、《慎鸾交》、《巧团圆》，本着劝惩和愉悦的目的，取材于现实生活，并从不同侧面反映生活。在清代乾隆时期，《笠翁十种曲》就传到日本，被译成日文，有些还被译成拉丁文流行于欧洲。此外，尚有《无声戏》、《十二楼》、《合锦回文传》等小说作品。

剧作赏析

传奇原为消愁设，费尽杖头歌一阙；
何事将钱买哭声，反令变喜成呜咽。
惟我填词不卖愁，一夫不笑是吾忧；
举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投。

李渔在《风筝误》中写的这首结尾诗，我们不妨看作是他的创作宣言。“举世尽成弥勒佛，度人秃笔始堪投”，把笑声看作是“度人”的金针，也许就是他写作喜剧的目的。

《风筝误》讲的是由一串假冒行为引起的婚姻纠葛：韩世勋本想借风筝向詹淑娟传情达意，而风筝却让詹爱娟拾到。这些事件都是偶然的，但所有的偶然事件之所以能形成起来，是因为人物、意志和性格的冲突，因为所有人都在冒充别人：韩世勋冒充戚友先，所以引出与詹家大小姐的“风流”巧遇；詹爱娟冒充詹淑娟，所以将韩世勋弄得狼狈逃窜，并引出后来的拒婚误会。因为“冒充”，且不论

动机如何,所以产生了一系列的“误”。正如《风筝误》第一出[巔末]云:“好事从来由错误。”这一句作为全剧的主脑,是作者面对这个是非颠倒、黑白混淆的世道人心和社会风气发出的一声长叹。

《风筝误》以一只“作孽的风筝”为线索,组织全剧的矛盾冲突。虽然取材儿女情长、家庭琐事,全剧2/3写的是日常生活,如妻妾不和、丈夫惧内、男女幽会等,但它的着眼点并不只囿于家务事。另外1/3的篇幅是副线,副线故事是詹烈侯与韩世勋平定侗蛮叛乱,两条线索均始于詹烈侯。他一身二职,既是一家之主,又是一军之长。第三十出两线交汇,全剧结束。正是由于副线的发展,将这个原本发生在一家二院的男女情事扩展开来,使它不再孤立于时代之外,而与整个社会背景相联结。

副线故事写得非常辛辣有趣,入木三分地反映出明末官僚腐败、政府软弱的大背景。比如说左右副将叫钱有用、武不消、闻风怕、俞敌跑。他们遇到战事,甚至求老爷题疏,情愿降级调用。这样的讥刺直接影射出明末的社会现状。正是这样一个从上到下、从家到国都黑白不分的荒唐世界里,才就会出现这样的荒唐现象。虽然这里所用的笔墨不多,却是作者真正的笔力所在。至于假的关圣帝君、火德星君和太岁星君大败贼兵,假狮子吓退真象,以假充真居然十分奏效,不能不说是作者对这个社会的揶揄。这种揶揄是无所谓喜怒的,这是在彻底认识了现实黑暗却又无力改变之后的寓哭于笑。

平心而论,《风筝误》较之与他同时代的李玉的《清忠谱》、孔尚任的《桃花扇》而言,李渔的《风筝误》的思想意义确实要逊色得多。其差距在于李渔没有正面地、集中地反映现实的民族矛盾和阶级矛盾,而只是以零碎笔墨,用旁敲侧击、虚敲实、借题发挥、含沙射影的手法去反映现实,难免欲说还休,吞吞吐吐,而结果也只能反映出社会生活的一鳞半爪,而且这些笔墨又极容易淹没在热闹新鲜的男女情事中。所以长久以来《风筝误》一直被认为是思想平庸之作,所关男女情事,被人认为无聊浅薄。但事实并非如此。在《风筝误》里,实际上就是将整个是非颠倒的社会风气拆解,然后丝丝缕缕地揉在一场荒唐的情事之中。正如诗中所说,“何事将钱买哭声,反令变喜成呜咽”。虽然李渔呈现的是喜剧逗乐,但细细品味,剧中充满了对现实的讥讽和嘲弄。比如第十七出[媒争]这样的小场面,作者也不忘嘲弄两句:

张铁脚:……你前日替王翰林的夫人兑金,七成当了十成;替朱锦衣的奶奶兑珍珠,十换算了十五换……

李钻天:……你前日替吴总兵娶小,把寡妇当了女儿,……又替孙百户续弦,把梅香当了小姐……

所有的事情都是假的或者是掺了假的,所有不正常的都是正常的,正如詹烈侯所说的,“习得吵闹为常,反觉平安可诧”。这里其实包含了作者对社会的曲折批判。

李渔的这种创作方法是由他的文艺观、创作个性、时代氛围和写作动机决定的。李渔文艺观的核心就是“寓教于乐”,他追求的就是劝惩说教与娱乐消愁的和谐统一。正如前文所提到的,他把笑声作为“度人”的金针。而喜剧一般是不表现重大题材和激烈的社会冲突的,它往往选取生活中的某个侧面或者局部,反映生活中带有全局意义的事件,以避实击虚,反言显正。

生活在明末清初的李渔,戏曲创作主要在清初,而当时文字狱非常严酷。为了不触犯文网,他的作品不直接反映现实的政治斗争。然而,作为一个有思想的文人,他又焉能目睹现实的黑暗而无动于衷?所以他只能采取化整为零、插科打诨的手段去曲折批判。仔细研读他的《风筝误》,可以发现那些揭露批判现实的文字实际上和情节的关系并不密切,是处于半游离状态的,如果删除这些笔墨,就故事而言,影响不大,然而就是这些游离零碎的文字,是作者有感而发、有意为之的。

在李渔的传奇中,所表现的爱情观较时代而言也是进步的,具有强烈的个性解放色彩,甚至洋溢着青春的气息。《风筝误》中,韩世勋因建功立业,皇上要将宰相之女钦赐于他。而韩世勋为了不重蹈詹家小姐“惊丑”的覆辙,连上三书,推辞亲事。他深有体会地说,“以后的婚姻,切记要仔细:一不可听风闻的语言,二不可信流传的笔札,三不可拘泥要娶阀阅名门。”

在人物设置上,李渔采取了一一对应的手法,所有的人物都有关照,有对比,从而呈现出来的人物个性也非常鲜明突出。韩世勋和戚友先,一个文采风流,寄人篱下;一个鄙俗不堪,养尊处优。淑娟与爱娟,一个贤淑多情,一个丑陋好色。戚补臣和詹烈侯有同年之谊,但一个疏于教子,一个惧内。柳、梅二妾,一个嫉妒,一个尖酸,二人针锋相对,却又声口各别。这样的设置从舞台的角度来看,喜剧效果非常强烈。

在所有的人物中,除了淑娟,作家讽刺的笔锋所向,连被赞美的人物也没有放过。剧中的“生”韩世勋风流自傲,体瘦才肥,囊饥学饱。文能高中状元,武能赴危疆克敌制胜。虽然李渔还是安排他最终娶得美女,如愿以偿,但是对他求美心切还是进行了揶揄。第十三出[惊丑]中,韩生的[渔家傲]是这样的:“俯首潜将鹤步移,心上蹊跷,常愁路低。我藏形不惜身如鬼,端的是邪人多畏……”短短几句,将一个怀春少年想要偷香却又担惊受怕的模样很喜剧性地勾勒了出来,不可不说是神来之笔。

至于其他的角色,都是在被讽刺中带有极强的喜剧色彩。比如詹烈侯宁可落职家居,也不趋炎附势。然而,他“长于治国,短于齐家”,任由两个小妾把家

里搞得乌烟瘴气。两个小妾争风,拿他出气,把他推来推去,他居然也能自我解嘲,“我只当在这里打秋千”。梅氏走后,他假发威风,安慰柳氏,“当面不骂,是替你省气,背后骂他,是替你出气”。惧内之相,可怜可笑。也正因为如此,剧中人物的性格才非常丰满,真实可信,又充满喜剧色彩。

此外,剧中一些无足轻重的小角色,作者都没有放过,而是做足了戏,充满了喜剧色彩。比如媒婆张铁脚、李钻天,两人互相揭短,令人忍俊不禁;詹家把门的管家、梅氏的保姆,其言其行也无不妙趣横生。

作为李渔喜剧的代表作,《风筝误》是非常能体现其独特并且相对完整的创作观和文艺观的。尽管对李渔的评价一直颇有纷争,而且他的作品也的确反映出他认识上的局限。但评价任何一个作品或作家,我们都不能跳脱于他所处的时代。李渔的文学观在他的那个时代是独具特色的,他能够有意识地把文学的社会功能置于整个文学大系统内予以考察,这无论在当时还是在现在都是有意义的。

(朱 凝)



洪昇:《长生殿》

剧情脉络

唐开元以后,唐明皇纵情声色,委政权奸,国政日非。唐明皇对杨玉环的爱情,一方面是尽可能满足她的奢侈享受,如曲游江南、华清赐浴、从四川取来荔枝;另一方面又满足她的权位欲望,如杨国忠拜相、三夫人受封。而杨玉环从帝妃之间产生了一点真情的那一刻,为维护自己与唐明皇的稳定关系,她妒忌、侦审、吵闹、百般邀宠,其兄杨国忠招权纳贿,而唐明皇则是“弛了朝纲,占了情场”,导致朝纲废弛,拥有重兵的番将安禄山造反叛乱,哥舒翰潼关兵败降贼,唐明皇仓皇逃往蜀地。陈元礼纵兵逼哄,军士哗变杀死杨国忠。逼迫之下,唐明皇在马嵬坡赐杨玉环佛堂自缢,之后男女主人公飞升仙境,在情悔与梦幻中,爱情最终得到升华与净化。

剧作家小传

洪昇(1645—1704),字昉思,号稗畦,又号南屏樵者,钱塘(今杭州)人。康熙七年(1668)入国子监肄业,终身未入仕。康熙十二年(1673)作《沉香亭》传奇,后改写为《霓裳舞》。至二十七年,又重取更订之,易名《长生殿》。康熙二十八年(1689),因在清圣祖孝懿温诚仁皇后佟佳氏大丧期间于寓所演出,被言者所劾,革去国子监学生籍,一时株连达50人左右,时人诗云:“可怜一曲长生殿,断送功名到白头。”翌年在浙江乌镇失足落水而亡。他是和孔尚任齐名的剧作家,作品有传奇《长生殿》、杂剧《四婵娟》传世,另有《锦绣图》待考。其余作品均佚。今人章培恒著有《洪昇年谱》。

剧作赏析

《长生殿》是洪昇的代表作之一,也是戏剧舞台上一部场面恢宏的经典巨著。

清朝康熙年间,“南洪北孔”的佳作《长生殿》、《桃花扇》先后问世,为昆腔全本戏提供了里程碑式的新作,使在京城处于劣势的昆腔复苏,形成“两家乐府盛康熙”、“勾栏争唱孔洪词”的局面。清代的戏曲理论家焦循推崇《长生殿》为“近代曲子第一”。

关于唐明皇和杨贵妃的故事，“安史之乱”以后便开始在民间流传，在唐人的诗歌、小说中就产生了像《长恨歌》、《长恨歌传》那样有较高艺术成就的作品。宋乐史的《杨太真外传》描述得更为详尽，为后来的戏曲创作提供了更多的资料。元明以来，它更成为戏曲和说唱文学的重要题材，无论诸宫调、院本、杂剧、南戏、传奇、弹词、鼓词，都有有关这个故事的创作。其中以元人白朴的杂剧《梧桐雨》和明人吴世美的传奇《惊鸿记》影响最大。在这类作品中，有的着重描写他们荒淫的宫廷生活，比较接近于历史真实；有的侧重描写他们的爱情，具有浓厚的悲剧气氛。白居易的《长恨歌》首先把有关唐明皇和杨贵妃爱情的传说和“安史之乱”联系起来描写，并以极大的同情歌颂他们的爱情悲剧。白朴的《梧桐雨》在完成爱情主题的同时，更有意通过他们的宫廷生活写出一代兴亡的历史教训。《长生殿》继承了他们的成就而又有所发展，热烈地歌颂唐明皇和杨贵妃的爱情，并联系他们的爱情生活，反映了封建社会复杂的矛盾斗争，抒发了作者的爱国思想，成为这类题材中成就最高、影响最大的戏曲作品。通过唐明皇和杨贵妃的故事，作者一方面颂扬生死不渝的爱情；一方面又联系他们爱情的发展，揭开了“安史之乱”前后广阔的社会背景。唐明皇和杨贵妃在爱情上所表现的荒淫昏乱，必然给政治带来严重的后果；而政治形势的逆转，又促成了他们的爱情悲剧。所以作者在自序中说：“然而乐极哀来，垂戒来世，意即寓焉。”这期间，个性解放的思潮渐汇成浪漫主义洪流，“情”和“理”的斗争在汤显祖的《牡丹亭》中充分展示，洪昇即在首出〔传概·满江红〕中点题：“今古情场，问谁个真心到底？但果有精诚不散，终成连理。”并说：“借太真外传谱新词，情而已。”作品思想的复杂性和作者的创作意图紧密联系在一起。

《长生殿》的艺术成就，主要表现在以下几个方面：

第一，在结构方面，全剧分上、下两卷，长达50出，场面壮丽，情节曲折，笼罩着全剧的气氛也随着剧情的发展而变化，内容情感浓烈、想像丰富，组织相当严密。上卷，一方面通过从〔定情〕到〔密誓〕的过程，反映爱情的发展，一方面通过〔贿权〕到〔陷关〕反映日益尖锐的社会矛盾。场次与场次之间，互相对照，交错发展。下卷，抒写了风雨飘摇的局面和生离死别的哀怨，形成了强烈的悲剧气氛。在结构方面，下卷不如上卷那样紧凑，为了求得两卷对称，故意铺张，有些拖沓，如〔仙忆〕、〔驿备〕等出。同时《长生殿》也有些无聊的插科打诨，如在〔禊游〕、〔驿备〕中对市民的描写有些丑化。

李、杨爱情是作品的主线，这条主线又以一组道具——一对金钗、一只钿盒贯穿始终，随情节变化由合而分，由分而合。剧本的前半部从〔定情〕到〔密誓〕，写李、杨爱情的曲折发展。剧本一开始就直接描写他们二人以金钗钿盒为定情信物，而后经过一番波折，唐明皇的感情由不专到专，至七夕长生殿盟誓，形成一个高潮。紧接着，安史乱起，马嵬坡兵变，两人生离死别，李、杨的爱情转化为悲

剧。[埋玉]一出,作者不仅对杨玉环之死寄予深切的同情,而且还肯定和赞扬了她甘愿牺牲自己的生命来解脱、调和唐玄宗与兵将矛盾的精神品格。此时,作为信物的金钗钿盒成为随葬品。下半部仍然以两人的“那论生和死”的爱情关系为主线,描写人间天上,两人互相思念,情意绵绵。[哭像]、[雨梦]等出都极力渲染出唐明皇离开杨贵妃以后那种相思寂寞的凄苦心情,而杨贵妃虽然死后复登仙籍,仍然念念不忘与唐明皇的爱情。如第四十七出[补恨]中所唱:“位纵在神仙列,梦不离唐宫阙。千回万转情难灭……双飞若注鸳鸯牒,三生旧好缘重结。又何惜人间再受罚折!”剧本里写他们这种未了的情缘,无休的离恨,竟使得“泥人堕泪”,“铁汉也肠荒”。已成蓬莱仙子的杨贵妃拆金钗一股、钿盒一扇托道士转交唐明皇,又坚前盟;最终二人在天宫团圆,金钗再成双、钿盒又重合。对“钗盒情缘”的刻意描写,具有很强的戏剧性。同时,剧中又巧妙地把宫廷内外的政治、社会生活情景与李、杨爱情的线索组合成一体,写了安禄山、杨国忠、高力士、李龟年、雷海青等各式人物乃至村妇小民的活动,使剧情既丰富又层次分明。

作者愤怒地抨击了弄权误国。“外凭右相之尊,内恃贵妃之宠”,明目张胆“卖官鬻爵”、“纳贿弄权”的杨国忠,接受贿赂,为安禄山掩盖罪状,使一个死罪的军犯作了高官,而当安禄山得势后,为了专权,又排挤他出朝,并有意激变,以证明自己“忠言最早”。作者在[楔游]、[疑趁]、[进果]等出中,描述了杨氏家族的奢侈生活。作品中的安禄山是一个十分阴险、贪婪、狡猾、残暴的人物。作者借雷海青之口把那些卖国求荣的投降分子骂得体无完肤:

[骂贼]平日价张着口把忠孝谈,到临危翻着脸把富贵贪。早一齐儿摇尾受新衔,把一个君亲仇敌当作恩人感。咱只问你蒙面可羞惭?

作者在塑造叛将奸相的同时,又成功刻画了一系列爱国者的光辉形象。郭子仪在[疑趁]中道:“可知他朱甍碧瓦,总是血膏涂!”日夜忧心的就是“杨国忠窃弄威权,安禄山滥膺宠眷。把一个朝纲看看弄得不成模样了”;在战乱一起,他又以“扫清群寇、收复两京、再造唐家社稷、重睹汉官威仪”为己任,终于建立了赫赫功勋。雷海青是一个普通的乐工,但在敌人面前表现得正气凛然,与降贼的众伪官形成了强烈的对照。

第二,《长生殿》曲词优美,为人们称道。作者深通音律,所以《长生殿》在音律方面的成就一向受到曲家的推崇。在全剧中,北曲、南曲的各种曲调,都有细致的安排。即使在一出剧中,对曲牌的安排也很注意。遣词用韵方面,字字审慎。故当时南北上演,盛极一时。

从文字上说,作品清丽流畅、刻画细致、抒情色彩浓郁。剧中唐明皇的形象

刻画虽比较简单,但在写他痴“情”这一点上,还是很深入的。如[闻铃]一出,继承了《长恨歌》、《梧桐雨》的笔法,借风声雨声,衬托唐明皇心中的缠绵悱恻之情:

[前腔]浙浙零零,一片凄然心暗惊。遥听隔山隔树,战合风雨,高响低鸣。一点一滴又一声,一点一滴又一声,和愁人血泪交相迸。对这伤情处,转自忆荒莹。白杨萧瑟雨纵横,此际孤魂凄冷。鬼火光寒,草间湿乱萤。只悔仓皇负了卿,负了卿!我独在人间,委实的不愿生。语娉婷,相将早晚伴幽冥。一恸空山寂,铃声相应,阁道峻嶒,似我回肠恨怎平!

而随着人物身份的不同,《长生殿》曲辞的风格也多有变化,如李龟年流落江南时所唱的别有一种苍凉的感觉曲子:

[南吕一枝花]不提防余年值乱离,逼拶得歧路遭穷败。受奔波风尘颜面黑,叹衰残霜雪鬓须白。今日个流落天涯,只留得琵琶在。揣羞脸上长街又过短街,那里是高渐离击筑悲歌,倒做了伍子胥吹箫也那乞丐。

另外剧中有几支民间百姓的唱词,则大多偏向于通俗风趣。

作者曾因有人将《长生殿》称为“一部热闹《牡丹亭》”而自喜。在突出并热情地歌颂生死不渝、执著深挚的爱情这一点上,《长生殿》确有跟《牡丹亭》相通之处。但汤显祖并不是抽象地强调“情”,而是具体地描写了“情”与“理”的矛盾,因而具有鲜明强烈的反封建礼教的思想倾向。而《长生殿》则只是抽象地强调“情”,并且将这种“情”硬嫁接到本来缺少真挚爱情的帝王后妃的身上;而他们的爱情悲剧也不像杜丽娘和柳梦梅那样是由于封建势力的压迫所致,而是由于他们自身的错误和罪孽造成的。因此,李、杨爱情的悲惨及其最后的团圆结局,缺乏真实感,也缺少像《牡丹亭》那样的战斗性和动人力量。

(熊 殷)



孔尚任:《桃花扇》

剧情脉络

明末,弘光皇帝在南京即位后,沉迷声色,不理朝政,偏安一方。朝廷被奸臣魏忠贤的余党马士英、阮大铖等控制。才色双全的秦淮名妓李香君性格刚强,志向高洁,与当时进步的复社文人侯方域相互爱慕,并订有终生之约。阮大铖欲结好于侯方域、吴应箕、陈贞慧等复社文人,就托杨文聪代致梳拢费用,助侯、李二人结婚,想以此买得侯之欢心。李香君深明大义,把妆奁一律退还阮大铖,阮因此怀恨在心。阮大铖与复社文人结交不成,利用自己的权利逮捕了吴、陈诸公子,侯方域得到杨文聪的通告,在下层艺人柳敬亭、苏昆生等人的帮助下,逃到爱国将士史可法处避难。侯走后,马党官员以及杨文聪逼迫李香君出嫁别人,香君不从,撞头寻死,血溅扇上。扇子乃是侯方域送与香君的定情之物。后来李香君被强制选入宫中,侯方域亦被阮大铖逮捕入狱,直到清兵攻陷南京,弘光皇帝和马士英、阮大铖等人逃跑后他们才得以见面,又重新看到了桃花扇。然而物是人非,南明覆亡,张道士撕破了扇子,李香君和侯方域得到点化,割断情缘,双双入道而终。

剧作家小传

孔尚任(1648—1718),字聘之、季重,号东塘、岸云亭山人,山东曲阜人。他生于清朝,为孔子第六十四代孙。青年时代的孔尚任曾努力由科举进入仕途,然而屡困乡试,隐居石门山读书,后于康熙十九年(1680)卖田纳粟捐了监生的科名。康熙二十三年(1684),康熙皇帝第一次南巡,返程过曲阜祭祀孔子,孔尚任被推举,为康熙皇帝讲经,受到康熙的嘉许,又为康熙导驾观览孔庙、孔林,当即指定吏部破格任用,由一个乡村秀才变为国子监博士。次年,孔尚任在国子监做了半年的学官,又受命随工部侍郎孙在丰赴淮扬疏浚黄河海口,三载无功。但在淮扬期间,广泛结交当地的文士,成为主持风雅的名士,写了大量的诗作。康熙二十九年(1690),孔尚任返回北京,又做了多年的国子监博士,转为户部官员。在和京城文人骚客诗酒唱和的同时,孔尚任开始写《桃花扇》,当时的官员都竞相传阅。康熙三十九年(1700),《桃花扇》上演,引起轰动。孔尚任也在此时不明不白被罢官,从此再也没有被起用,绝望中回到家乡,最终病死于家中。

孔尚任一一生著述颇丰,有文集《石门山集》、《湖海集》、《岸堂文集》、《长留集》、《宫词百首》等。传奇作品有《小忽雷》(与顾彩合著)和《桃花扇》。

剧作赏析

《桃花扇》是一部反映南明弘光王朝覆亡的历史剧。它以明代复社名士侯方域和秦淮名妓李香君的爱情故事为主线,直接或间接地涉及了当时的重要人物和重大史实,并鲜明地表现出了作家对他们的看法和态度。在这部剧作中,孔尚任全力抨击了马士英、阮大铖和弘光帝为代表的南明上层统治集团的黑暗政治。

在《桃花扇》小引中,孔尚任这样说明他写此作品的命意:“《桃花扇》一剧,皆南朝新事,父老尤有存者。场上歌舞,局外指点,知三百年之基业,隳于何人?败于何事?消于何年?歇于何地?不独令观者感慨零涕,亦可惩创人心,为末世之一救。”明清易代,给无数的汉族知识分子带来了心灵上的伤痛,形成了一种普遍的追忆历史的心态。《桃花扇》所反映的南明弘光小王朝的兴衰,正体现了明末遗老们痛定思痛后对历史的反思。孔尚任也是借这部剧作总结明朝灭亡的历史教训,此作为后人的借鉴。

《桃花扇》的艺术构思是非常成功的。全剧以侯方域和李香君的悲欢离合作为全剧的贯穿线索,用一把扇子把主人公的命运和国家的命运紧密联系在一起,但它的目的则在于“借离合之情,写兴亡之感”。作者在《桃花扇小识》里说:“其不奇而奇者,扇面之桃花也;桃花者,美人之血痕也;血痕者,守贞待字,碎首淋漓,不肯辱于权奸者也;权奸者,魏阉之余孽也;余孽者,进声色,罗货利,结党复仇,堕三百年之帝基者也。”扇子,记录了它的主人在特殊时代下的特殊遭遇。从赠扇定情开始,侯方域和李香君的爱情就和当时的重大政治事件纠缠在一起。魏忠贤的余党阮大铖在杨龙友的帮助下欲结好于复社文人侯方域,送妆奁以助侯、李二人结合,却遭到了李香君的拒绝。阮大铖怀恨在心,侯因此被迫逃往史可法处避难,侯、李二人从此分离。两个人分别后各自不同的遭遇,反射出南明政治的复杂和凶险。桃花扇就成为这段“离合”与“兴亡”的历史见证。当南明王朝一步步走向毁灭时,侯、李再次重逢,然而物是人非,扇子还是那把扇子,人却走向决裂。最后南明王朝覆亡,张道士撕破了桃花扇,结束了侯、李的爱情。

《桃花扇》虽然线索繁多,内容庞杂,但是用一把扇子把它们串在一起,组成宏伟的结构,体现了剧作家的匠心和卓越的艺术概括能力。侯方域与李香君的结合,本是复社文人的风流韵事,但作者却以此为戏剧的开端,把政治斗争和儿女之情在朝代兴亡之际紧紧地结合在一起,使得这部传奇的思想和艺术达到完美的融和。

李香君是《桃花扇》全剧的女主角,按照当时的等级观念,她是地位最为卑

贱的下层女子，但作者却把她塑造成了一个有着高洁情操和正义感的高尚女子。她爱侯方域，是出于对东林党人的敬重，她爱的是清流明节。当她知道阮大铖送妆奁的卑鄙用心时，毅然却奁，愤怒地说：

官人是何说话，阮大铖趋附权奸，廉耻丧尽，妇人女子，无不唾骂。他人攻之，官人救之，官人自处于何等也！

官人之意，不过因他助我妆奁，便要因私废公，哪知道这几件钗钏衣裙，原放不到我香君眼里。（〔却奁〕）

这不仅表现出李香君的崇高节操，而且反衬出侯方域的软弱。在〔拒媒〕和〔守楼〕两出戏里，表现了李香君对爱情的忠贞和对节操的坚守。她宁可血溅扇子，也不肯向权奸妥协。她敢于追求女性人格的独立和自由的爱情。在〔骂筵〕一出里，她当面痛骂马士英和阮大铖等荒淫无耻的“列公”，怒斥他们祸国殃民。李香君的孤高、刚烈，关心国事，明辨是非，使得那些清流文人相形见绌，更不用说昏君和奸党了。

比较李香君，侯方域则显得软弱、妥协。他有正义感，关心国事，风流倜傥，忠于爱情，在当时的文人中也是比较进步的。但是，在复社人士与马、阮集团的斗争中，他的行动不够果断，调和多于对立，显出了一个知识分子的软弱。特别是他出仕清朝，最终断送了他和李香君的爱情，也使他们的命运走向寂灭。

孔尚任还以不小的篇幅塑造了支持忠良的义士形象柳敬亭。柳虽为民间艺人，出身下贱，但是他有着普通百姓的可爱与可敬。他诙谐、豪爽，见义勇为；他深明大义、痛恨权奸，宁愿“闲坐街坊吃冷茶”，利用说书来褒贬时世，宣扬公道，抨击邪恶与黑暗。明代灭亡后，他不愿做清朝的顺民，泛舟江湖，常和朋友一起慷慨悲歌，倾吐怀念故国的深情。

此外，《桃花扇》还塑造了其他众多的人物。上至帝王将相、文人学士；下至清客妓女、凡夫走卒，各色人等，无所不包，每个人都寄予了作者的爱恨、褒贬等情感指向。其中杨龙友的形象较为复杂。他圆滑世故，周旋于东林党和魏忠贤阉党两种力量之间，他出面为阮大铖送去妆奁，梳拢复社文人；在马士英要逮捕侯方域时，他又通风报信。他趋炎附势，处处巴结马士英和阮大铖，但在李香君痛骂奸贼面临杀身之祸时，他又巧言救护李香君；侯方域投奔史可法后，他却又威逼李香君嫁与他人。他多才多艺，八面玲珑，十足一个政治掮客，他的生存哲学虽然为人所不齿，但是在南明特殊的社会状况下，这样的人生哲学是不奇怪的。诚如《桃花扇·媚座》批语所言：“作好作恶者，皆龙友也。”其他人物如荒淫无度的福王弘光，恃权而骄、横行霸道的马士英，奸诈、狡猾的阮大铖，均刻画得栩栩如生。

《桃花扇》是一部接近历史真实的历史剧。孔尚任本着“实人实事、有根有据”的原则进行了创作，真实地再现了历史。从历史背景到人物塑造，以至大部分的情节，都遵循这个原则。正如剧中老赞礼说：“当年真如戏，今日戏如真。”

《桃花扇》的创作既忠实于历史，又不拘泥于历史。孔尚任对南明历史的覆亡有着很深的感慨。他几乎付出了半生的心血，塑造出形态各异的人物，编织出真实而庞大的戏剧情节。他的目的在于，用历史本身所提供的教训来感染观众。他在《桃花扇凡例》中指出：“朝政得失，文人聚散，皆确考时地，全无假借。”在此基础上，作者对历史题材又进行了加工和提炼，使之更富有戏剧性。作者对李香君、史可法等人物依照史实进行了刻画，但又适当虚构并给予美化，突出了人物的感人力量。比如，历史上的李香君晚年并未“入道”，也没有同侯方域再见过面。作品却写二人在栖霞山道场上重逢，刚刚想重圆旧好时，却被张道士猛然断喝：“当此地覆天翻，还恋情根欲种，岂不可笑。”“呵叵！两个痴虫，你看国在哪里？家在哪里？君在哪里？父在哪里？偏是这点花月情根，割它不断么？”（〔入道〕）作者给予侯李这样的结尾，是有深刻用心的。作者在此想要强调的是山河破碎之际，是不能奢谈儿女之情的。这对那些明亡后只知沉湎于儿女情长的“风流名士”们来说，显然是一种批判和讽刺。

再如他对南明烈士、抗清英雄史可法之死的处理。历史上的记载是南京陷落后他自刎不死，被清兵俘获，誓死不降清，不屈而死。孔尚任并没有依据史实，他处理为：扬州失陷后，史可法只身南渡，欲重振军威，挽救国家。后得知南京已大乱，福王出走，在走投无路的情况下，史可法沉江自尽。这种写法更能营造场面的悲壮气氛，激扬起庄严肃穆的情感。

对马士英、阮大铖等人，作者也是在尊重历史的基础上适当进行了夸张和变形，突出了其性格中的主要部分，加强了人物的典型性，使之更加生动、富有感染力。从中也很明显地看出他对于历史人物的针砭。

《桃花扇》在当时和后来都有很大的影响。此剧产生之时，正值昆曲的繁荣时期，孔尚任出众的才华也使他能够娴熟地驾驭多种戏曲声腔和民间的艺术形式，他曾经专用艺人们熟悉的曲子填词，以便他们能够出口成歌。这对《桃花扇》的广为流传，也起了不小的作用。而作品所流露的无限兴亡之叹和故国之思，在很大程度上影响了汉族儒者，他们在亡国的痛苦中不禁思索大明基业毁损的原因，在阅读或欣赏演剧中寻找答案。今天，作为经典名剧《桃花扇》以其特有的思想价值和艺术价值依然活跃在舞台上。

（蔡美云）



方成培：《雷峰塔》

剧情脉络

道术高明的蛇仙白云仙姑，收伏了临安的青蛇精，唤作青儿，两人以主仆相称，一同居住。清明佳节，白云仙姑和青儿同游西湖，遇见了一名叫许宣的青年，白云仙姑顿生爱慕之心。在青儿撮合下，许宣同意与白云仙姑结成百年之好，白云仙姑给许宣两锭银子，让他回去央媒说合。那知赠银却是库银失窃之物，在县衙做捕快的姐夫李君甫让许宣去苏州躲避，自己带了衙役去捉拿白云仙姑和青儿。等赶到她们住处时，大家却莫名其妙地昏了过去，待醒来时，已不见她们的踪影。

白云仙姑和青儿去苏州寻找许宣，许宣早已从姐夫的书信中得知白氏系妖精所变，见了白云仙姑后，不禁惊魂飘荡。在白云仙姑的解释下，许宣相信了她的话，并和她完婚。婚后不久，白娘娘出资开了一家药店，生意兴隆。四月十四日，正逢纯阳老祖圣诞。许宣备下香烛到庙中敬香，道人魏飞霞给了许宣两道灵符，让他一道藏在发中，一道烧了哄白娘娘服下。白娘娘早已识破道人诡计，设计让许宣相信了道人才是妖，夫妇二人从此更加恩爱。

转眼到了端阳佳节，许宣预备了酒菜，请娘子饮酒，已经怀孕的白娘娘推辞不过，喝下酒后现出原形，把许宣吓得昏死。白娘娘不顾自己性命，到嵩山南极仙翁处求得九死还魂仙草救活了郎君性命。秋季来临，许宣穿戴上白娘娘为他准备的新衣和八宝明珠巾，前去虎邱游玩，哪知他戴的八宝明珠巾却是萧太师府中失窃的物品，捕快抓住他，并去捉拿白娘娘和青儿，两人早已不知去向，许宣被发配到镇江为民，住在何员外家。白娘娘和青儿寻到何家，经白娘娘和青儿百般解释，许宣原谅了白娘娘，夫妻相认。何员外却被白娘娘的美貌所迷，欲对她非礼，白娘娘变成了一个大头青胖鬼，把何员外吓得半死。法海停驻金山寺，商人刘成船上一块重100多斤的檀香不翼而飞，法海算定是白娘娘所窃，他约许宣上金山寺，白娘娘到金山寺寻许宣，法海拒不放人，白娘娘倾整个水族之力水漫金山。但终因敌不过法海的妖术而归于失败，最后被镇压在雷峰塔下，许宣也被法海“点悟”出家。16年后，白子许士麟中了状元，来西湖祭塔，佛念他一片孝心，让他们母子见了面。又过了几年，白蛇灾限已满，法海奉佛之命，放了白蛇。

剧作家小传

方成培，字仰松，号岫云词逸，徽州（今安徽歙县）人，是继洪昇、孔尚任之后的著名戏曲作家。方成培约生于清代雍正年间，幼年多病，曾学医多年，一生未能应科举，布衣终生，卒年不详。方成培善词曲，论词律音吕尤精，除改编《雷峰塔》外，还著有《听奕轩小稿》、《香研居词麈》、《香研居谈咫》、《方仰松词槧存》等，戏曲作品有传奇《双泉记》。

剧作赏析

关于白蛇精的故事传说，经历了长期演化的过程，北宋的《太平广记》中就有白蛇化作美女迷惑李黄，使李黄化为血水的故事。宋元话本《西湖三塔记》中，奚宣赞游西湖，遇到迷路的女孩卯奴，认识了卯奴穿白衣的母亲和穿黑衣的祖母，因与白衣娘子同居，几乎送了性命。奚宣赞的叔叔奚真人请来神将，捉住她们，原来卯奴是只乌鸡，婆子是个獭，白衣娘子是条蛇。这个故事与《雷峰塔》有血缘关系，但它的宗旨是劝戒人们要警惕化成美女的蛇。明代冯梦龙编录的《警世通言》有《白娘子永镇雷峰塔》，白娘子已经是一个大胆追求爱情幸福的蛇仙，许宣则是一个庸俗、懦弱的小市民，胆小怕事，缺少理想，与白娘子形成鲜明对比。它的基本情节已经为传奇所借用，但它对白娘子和许宣爱情关系的描写却不那么委婉动人，白娘子仍然妖气未除。

方成培《雷峰塔》中的白娘子，不再有一点妖气，而是一个多情、勇敢、坚贞不屈的妇女。她既会安排生活，又富有斗争经验。同时，方成培在过去版本的基础上对许宣的性格作了更多的发展，不少地方表现了他对白娘子的真实感情，然而自私、动摇仍是其性格的基本特征。此外，法海作为封建势力的代表而存在，是白娘子的真正对立面。方成培的《雷峰塔》，可以说是多年来白蛇故事发展演变的一个总结，它集中体现了艺人和剧作家们的创造成就。

《雷峰塔》的戏剧冲突，主要有列几次：一，赠银遇祸；二，赠符逐道；三，端阳显形；四，戴巾发配；五，楼诱吓奸；六，化香水斗。端阳显形表现的是夫妻矛盾，楼诱吓奸表现的是店主和店员的矛盾，其他四次都是围绕着财物表现白娘子和官府、大官僚、道士、和尚等各种封建势力的矛盾，但各种矛盾都是围绕着对许宣的争取展开的。白娘子在和许宣的恋爱过程中，受了许多折磨和波折，每一次都引起了许宣的疑惑和动摇；然而由于白娘子的聪明机警，对每次疑惑都作了合理的解释，取得了许宣的谅解与同情，使近于破裂的姻缘重归于好。但是，自由恋爱是封建宗法制度所不容的，何况人妖相恋？因此，破坏她爱情的事件不会停止，她与法海争夺许宣的矛盾也就不可调和。《雷峰塔》传奇的主要冲突具有悲剧性质，白娘子经过一系列斗争，最后还是被法海收进西天佛祖所赐的金钵中，

镇压在西湖边的雷峰塔下。按当时的社会历史条件和力量对比,白娘子是不可能取得斗争的胜利的。但《雷峰塔》不是一出绝望的悲剧,作者充满同情地注视着白娘子的遭遇,并且以一种对命运誓不屈服的态度来描写白娘子的追求和斗争。

作为剧中的主要人物,《雷峰塔》中的白娘子已完全“化”为人世间的一个女人,有着人世间女人的情与爱、痴与恨,甚至痛苦和无奈。当她下山之际,黑风仙即劝她不要自入红尘,免遭缠绕,她却痴情不改。赠银遇祸,许宣逃往苏州,她锲而不舍;端阳显形,许宣以雄黄试探,她明知有险,但不忍拂却情郎的“好意”,更不愿失去他的信任,结果再起祸端;许宣被法海诓入金山寺,她明知自己前去定然凶险,但为争得许宣的同情,维系难得的情缘,她别无选择……爱情的小舟一次次遇险,白娘子一次次穷心竭力、一次次化险为夷。为了争取犹疑的许宣,她与官府、与恶道、与法海一次次斗智斗法;为救许宣,她以有孕之身冒不测之险前往嵩山盗草;西湖断桥畔,小青横剑欲杀许宣,又是她苦苦拦下。[水斗]是剧情发展的高潮,也是争夺许宣的一场最激烈的战斗。白娘子明白,如果许宣被法海“点悟”,她的一切努力都将化为泡影,因此她下了誓死战斗的决心:“为了俺意中人把你命轻抛。”在战斗中,她时而说理,时而叫骂,时而战斗,时而哀求,各种斗争方式用尽,而顽固冷酷的法海始终不肯放出许宣。直到她确知许宣被法海“点悟”而“皈依三宝”之后,才不得不倾整个水族之力来水漫金山,但终因敌不过法海的妖术而归于失败。白娘子为许宣受尽了折磨,可是许宣却抛弃了她,在断桥上,她碰上被法海派来的许宣,白娘子仍痴心不改,为许宣的虚情假意所迷惑,直到[炼塔]一出,法海在许宣的配合下将白娘子收入钵内,才对许宣断绝痴情。她本应该看得清,许宣其实并不值得她那样倾心相爱,但因为爱情,她便无视或说是纵容了他的种种弱点和缺陷,甚至可以说,她明知许宣并不值得她这样热爱却心甘情愿地去爱。最终的结果是,两年的爱情却要她用18年被压塔下来偿还,许宣、法海、官府一次次伤害了她,最后她不得不带着永远的伤痕凄然离去。她的醒悟也是在18年后,当她和儿子见面,共同谴责法海这个“青蝇贝锦的野狐禅”、专门“离间人骨肉”的奸徒”外,白氏还特别叮嘱儿子:“但愿尔日后夫妻和好,千万不要学你父薄幸!”这完全是现实中妇女的哀怨控诉,深刻地揭示了以男性为中心的封建宗法制度对妇女的压迫。白娘子的正义斗争被镇压,理想被扼杀,正是剧本所要体现的悲剧精神,而白娘子的斗争精神和坚强不屈的性格,却给人以鼓舞的力量。

许宣是《雷峰塔》传奇中仅次于白娘子的悲剧人物。他父母早亡,寄人篱下,身世凄凉。年轻美貌又善解人意的白娘娘对他的青睐多少让他对这份感情有了一些认同和依恋,但自身的自卑又很难让他对白娘子产生热烈的爱。两人在处理感情时的差异也显示了两人在性格上的差异,一个是处处主动的攻击型,

一个是事事被动的承受型，一动一静，一快一稳，刚柔并济。其间许宣不太有主见为以后他的动摇埋下了伏笔。许宣的动摇，主要表现在以下几次：第一次，许宣家贫无力成婚，白氏盗取官府库银相赠，许宣避祸逃往苏州；第二次，许宣再次动摇，接受道士赠符，被白氏看破，逐走道士；第三次，许宣听信法海之言，决计以雄黄试之，白娘子在端午节经不起许宣殷勤相劝，饮了雄黄后显形吓死许宣，白氏盗草相救；第四次，许宣戴了从萧太师府盗来的“八宝明珠巾”游虎阜，被官府逮捕，发配镇江……许宣的动摇一次比一次强烈，这就为[水斗]一出里许宣的背叛爱情做了有力铺垫。如果没有波折，许宣可能会伴白娘子度过一生，然而一旦得知自己朝夕相伴的妻子竟是蛇精所化，许宣便勇气全无。当自觉生命受到可能存在的威胁时，许宣想到的不是如何怎样保卫自己的爱情和幸福，他首先想到的是退守，是保全自己的性命。在关键时刻，许宣薄弱的意志始终禁不住求生本能的冲击。应该说，许宣并不是一个恶人，他有向往，也有追求，他爱白娘子，不只是因为白娘子的如花似玉，还因为白娘子的深情。然而另一面，许宣的小市民人生哲学以及强烈自我保存的欲望，又使他对白娘子的“异端”行为异常恐惧，不得不考虑茅山道士的话，不得不相信法海的警告。对白娘子，他只能接受她温柔多情的一面，而不能理解她叛逆的、为理想而战斗的一面。总之，他感到白娘子是个既能满足他感情上的需要的亲密伴侣；同时又是一个威胁着他的正常生活的危险伴侣。他对白娘子既爱又惧，想捧出自己的心，又不能不有严重的保留。这种自我矛盾的复杂性格，使得许宣在白娘子与法海的激烈斗争中，终于不自觉地帮助法海，毁灭了白娘子，也毁灭了自己的幸福生活和一切美好的希望。

在整个悲剧冲突中，法海起着极其重要的作用。在剧中，他不仅是个有力量的统治者，而且是个老谋深算的统治者，是所谓有“德行”的高僧。他与白娘子的斗争，不是采取简单镇压的办法。虽然也采取[水斗]那样刀来枪去的方式，但更多的时候是表现在对许宣的争取上。在法海看来，镇压白娘子是目的，“点醒”许宣也是目的，因为这可以彻底摧毁白娘子。他是一个十分阴险、狡猾而又老练的统治者的形象。法海靠着凶狠和狡诈镇压了白娘子，却镇压不了她的心。他利用许宣的弱点使他成为镇压白娘子的帮手，无情地制造了一出人间大悲剧。由于剧本突出了白娘子敢于斗争、勇于追求幸福和爱情的正义性，干涉白娘子爱情生活的法海自然是破坏人间幸福的祸首，自然成了反面形象。同时，法海作为封建统治阶级代表人物的典型性格，也得到了深度的刻画。

值得一提的是，方本[夜话]一出，为他本所无，是一出很好的抒情戏。在此之前，白娘娘、许宣经历不少风波，才得以正式结合，又从依附别人转为独自开行经理生计，因此，白氏才说出“聊为市隐，亦足幽栖”、“彼唱我随，式歌且舞，可谓极琴瑟之欢，遂于飞之愿”等一番心情比较安闲愉快的话来。此时，安排一场抒

情戏,正恰到好处。这场戏前半出,写白氏月夜感怀和与青儿夜话。白氏的唱曲中,有一支[下山虎]:

暗思掷果,好事多磨,行藏每怕人瞧破。纵欣女萝,得附乔松,尚愁折挫。(贴)娘娘请放心,凡事有青儿帮衬,断不决撒。(旦)慢道恩情忒煞多,猛然念故我,似孤云闲涧过。一自因缘合,叶辞故柯,未识将来事则那。

不仅概括了白氏此时的心情,也概括了全部剧情,心理活动写得相当深刻。后半出写白娘娘、许宣相偕,至庭前步月,喁喁谈情,极尽缠绵恩爱。然而,“月有阴晴圆缺”,白氏触景生情:“圆缺恨娑罗,休轮到我。”吐露了白氏对前途的忧虑。这种忧虑,又预示了剧情的发展。

方成培改编的《雷峰塔》还是白娘子传奇诸本中较完整、优秀的一部,其中的《端阳》、《求草》、《水斗》、《断桥》、《合钵》等戏,奠定了《雷峰塔》传奇的悲剧冲突,有着极强的艺术感染力,对《雷峰塔》传奇的传播起着积极的影响。直到今日,京剧和昆曲中仍常上演此剧。

(杨 敏)

现当代部分



丁西林：《三块钱国币》

剧情脉络

吴太太在抗战期间避难逃往西南后方，因为她的女仆李嫂无意中打破了一对花瓶中的一只，就逼她赔三块钱国币。为了拿到这三块钱国币，吴太太甚至搜李嫂的身，可是李嫂身上只有三角钱。吴太太就叫来警察，要把李嫂的铺盖拿去当掉来赔。大学生杨长雄和吴太太住在一个院子里，他有正义感，为李嫂打抱不平，与吴太太发生了争执。可是他的讲理说情并不能阻止吴太太对李嫂的欺压。等到警察回来说，“当铺的少奶奶，给了三块钱，听说太太是外省人，她不要李嫂的铺盖。”杨长雄气得大骂她是“无耻的泼妇！”吴太太当然不肯善罢甘休，反而一再骂他是“无耻，下流，混蛋！”杨长雄在怒不可遏之下，一时冲动，将另一只花瓶也摔得粉碎，还没等吴太太反应过来，他灵机一动，拿出三块钱国币赔给了吴太太。吴太太也只能气得“抢了纸币，捏成纸团，鼓着眼，看着对方”。杨长雄在和吴太太争执的过程中，一直和他的朋友成众下棋。到闭幕的时候，成众说了一声“和棋”。其实这里“和棋”是个双关语，表面上是指杨长雄和他下棋不分胜败，实际上说的是杨长雄和吴太太的斗争也是不分输赢。吴太太从李嫂那里拿到了第一只花瓶的“赔款”三块钱，固然可以说是打了胜仗；可是杨长雄当着她的面故意打碎了第二只花瓶时，她吃了个哑巴亏。但是一个穷学生平白无故地赔了三块钱国币也可以说是吃了小败仗。所以这一次的争斗，成了“和棋”的局面。

剧作家小传

丁西林，原名丁燮林，1893年9月29日生于江苏省泰兴县黄桥镇的一个开明地主家庭。丁西林的童年正值清末变法维新时期，由于受到“新学”思潮的影响，自幼便喜爱刻写。1910年丁西林考上上海交通大学的前身——清政府交通部工业专门学校学习，1914年赴英国留学，就读于伯明翰大学，攻读物理学和数学。在英期间，他广泛阅读，尤其对萧伯纳、高尔斯华绥等人的作品发生了浓厚的兴趣。1920年回国后，丁西林在担任北京大学物理系主任的同时，开始从事戏剧创作。1923年，他的处女作《一只马蜂》问世。这个剧本幽默风趣，充满机智的对话，加上反封建的主题，一时间脍炙人口，广泛上演，成为“五四”时期难

得的佳作。20年代丁西林的作品还有:《亲爱的丈夫》(1924)、《酒后》(1925)、《压迫》(1925)、《瞎了一只眼》(1927)。其中,《压迫》是丁西林早期喜剧的“压轴戏”。此后,他还创作了《北京的空气》(1930)、《三块钱国币》(1939)、《等太太回来的时候》(1939)、《妙峰山》(1940)。《三块钱国币》是抗日时期甚至整个现代戏剧史上最优秀的独幕剧之一。解放后,他的创作以历史传说为主要内容,如《雷峰塔》、《孟丽君》等。

剧作赏析

《三块钱国币》的故事其实很单薄,篇幅也很短小。但是从中,我们还是不难看出丁西林“淡雅的幽默”和活泼、开朗、轻松的喜剧风格。作为中国现代喜剧的主要开拓者之一,丁西林的喜剧与同时期的熊佛西和陈大悲等人的喜剧不尽相同:后者往往以“奇情和惨事”作题材,往往是生活表层的可笑事件,以追求“趣味”;前者则充满了机智的幽默和情趣,开我国现代幽默喜剧的先河。

《三块钱国币》是丁西林在抗战期间写的第一篇作品,在此期间,他始终没有放下手中的笔,一直坚持从事戏剧创作。这一时期的作品《三块钱国币》、《等太太回来的时候》和《妙峰山》除了保持了他一贯的喜剧风格外,题材的现实性和主题的深刻性方面,较前期作品有了明显的进展;同时在结构的完整和语言的风趣等方面,也显示了作者技巧的纯熟和进步。

丁西林在独幕剧创作方面独树一帜,因此被称为“独幕剧圣手”。关于独幕剧的创作,丁西林也有很多独到的见解。他认为,独幕剧的艺术使命,只是为了表现生活中的某个片段,甚至只是为了突出描写某种气氛,某种情调,或是抓住一两个人物的个性,表现生动的生活情趣和感受。人物众多、情节繁杂的内容,往往不是一个短小的独幕剧的容量所能包涵得了的。作家应该善于择取生活中适合于写成独幕剧的题材,看是否“配作独幕剧”。

《三块钱国币》就像一幅很好的素描。它就像可能发生在任何四合院里的故事。凶狠刻薄的太太欺负女佣,年轻气盛有正义感的邻居——一个穷学生打抱不平,却被刻薄的太太逼问得说不出话来。张口结舌的他突然急中生智,小小地惩治了一下太太。故事不长,但是逸趣横飞。故事主要发生在两个人物的争斗之间,两个人你来我往,进退有致;人物的语言非常生活化,而且充满了机趣。平淡中充满了妙趣,知识分子的气息相当浓厚。这种表现力,毫无疑问,是来自作者对素材的掌握和对生活的熟悉。

作者的进入点非常特别。一开幕,作者并没有表现李嫂如何收拾屋子,打碎了花瓶;幕一拉开,戏剧冲突已是白热化,吴太太已经开始和杨长雄交锋。当吴太太唠叨那番关于穷人的话时,杨长雄的反应是被动的,他“想用两手掩耳,则无手拿书,不得已,用一手把对着声浪的一耳掩上。”事件是从李嫂砸花瓶起的,但

剧作家却把李嫂做成了整出戏的引线和背景。这里剧作家想要的是喜剧，他想表现的不是李嫂打碎了花瓶但又没有钱赔，最后丢了工作，连铺盖都差点被当掉，那只能构成一个悲剧或者正剧。作者要观众看到的是一个不相干的人——杨长雄，本来是打抱不平，甚至起初吴太太反击他时，他的反应都是被动的——这样的一个人，最后居然忍无可忍地把另一只花瓶也砸碎，而且机智地粉碎了吴太太的进攻。虽然从金钱上，杨长雄损失了三块钱国币，但是从精神上讲，他完全胜利了。这个过程本身是具备喜剧元素的，而且还有着丰富的讽刺内容。

在杨长雄摔花瓶之前，人物的情绪也不是平铺直叙的，在吴太太的“一逼，二逼，三逼”之下，杨长雄“一忍，再忍，三忍”，终于忍无可忍，摔碎了花瓶。这时台上台下都会停顿，观众势必会和吴太太一样，没有料到杨长雄的举动，目瞪口呆。随后而来的就是观众的期待，看看杨长雄会如何打开僵局，将难堪的局面巧妙地翻转过来。杨长雄“请君入瓮”似的回答，不由得使观众发出会心的微笑。就在抑扬反正在之间，产生了强烈的喜剧效果。

然而这还不是最后的结局，正当吴太太气得鼓着眼睛，想说又说不出来的时候，成众一语双关的“和棋”，随即大幕落下。这既像是讥讽，又像是调侃，还像是成众替杨长雄说的“胜利宣言”。作者留在吴太太口边的就是一句话，这使得整个大幕虽然落下，但是整个戏的气势却未中断，所以它唤起观众想像的，又何止是一句话。这就像是丁西林说的，在“最强烈的高潮时突然以千钧之力一下收住”，而留给观众的，一定是无穷的回旋余味。

由此可看出，丁西林对一出戏的结尾非常重视。事实也的确如此。丁西林认为写多幕剧不必从第一幕写起，写独幕剧也不必从头写起，可以从你认为最重要的部分写起，甚至可以最先写它的结尾。而独幕剧的结尾最重要，它必须给观众一个最终的难忘的印象。

让我们来看看《三块钱国币》的结尾：

吴太太：（三逼，转到杨长雄的面前）你没得说了是不是？刚才你很会说话，怎么现在连屁也不放了？你骂了人你不承认。这才是无耻。是的，无耻！下流！混蛋！

〔杨长雄面白手颤，忍无可忍。忽然看到了茶几上放着的花瓶。急忙地走过去，抢在手中，走到吴太太的面前，双手将花瓶拼命的往地上一掷，花瓶粉碎。〕

吴太太：（血管暴涨，双手撑腰）你这怎么说！

杨长雄：（理缺词穷，闭紧了嘴唇，握紧了拳头，没得说。忽然灵犀一点，恢复了面色，伸手从衣袋中摸出了三张纸币送上）三块钱——国币！

〔吴太太事出意外，一时想不出适合环境的言词。抢了纸币，握在手内，

捏成纸团，鼓着眼，看着对方。

成众：（危险暴风波度过，得到了这一场恶斗的结论）和棋。（收拾棋子）

剧本在最高潮的地方突然以千钧之力一下收住，霎时万籁俱寂，令人目瞪口呆，半晌才如梦方醒，而一句“和棋”一语双关，让人回味之后哑然失笑。

虽然《三块钱国币》事件本身的波澜不大，缺乏让观众捧腹大笑的力量。但是由于剧作家善于喜剧的结构和语言的拿捏推敲，所以让这个短短的独幕剧也充满了文质彬彬的幽默。看看杨长雄帮助李嫂辩解的那段话：

你这就错了，该有花瓶的人，不会把花瓶打破，因为他没有打破的机会。动花瓶的人，不会把花瓶打破，因为他没有打破的机会。动花瓶的人，擦花瓶的人，才会把它打破。擦花瓶是娘姨的职务，娘姨是代替主人做事。所以娘姨有打破花瓶的机会，有打破花瓶的权力，而没有赔偿花瓶的义务……

这是非常典型的“丁西林式”的对白。杨长雄是个生活在抗战激流中的进步学生，随着学校从沦陷区来到内地。虽然在说这段话时，他自始至终都是义愤填膺，根本没有说俏皮话的闲情，但是他的话听起来，却“贫”得俏皮。这种“演讲式”的说话，本来是这个热血青年的一种习惯性的自然流露，而在这样一个小小四合院内，面对一个有钱的泼妇，制止她的某种无理行为，向她演讲无异于对牛弹琴。因此这种环境、对象的差别一经强调出来，杨长雄的这番热心“演讲”就被敷上了一层喜剧色彩。在这里，俏皮的就不是语言本身，而是作者对它的夸张和嘲弄了。

但是相对于杨长雄的语言来，吴太太的语言显然还不够蛮横和粗俗，这也多少反应了作者生活范围的有限，知识分子气息相当浓厚。剧作家骨子里还是保有诗的传统，作品中语言清楚，表意却很含蓄。读他的作品，仿佛能感觉到作者有着彬彬有礼的绅士风度。他从身边的琐事中摄取嘲讽世情习俗的主题，虽然也是在用“幽默”和“夸张”来嘲讽社会，但并不是在直接尖锐而火辣地向社会、向人生挑战；也不是在感伤苦闷地表现自己。这种淡雅的幽默喜剧风格与当时抗战时期普遍迸发出的火热激烈的狂飙精神是有一定背离的。虽然当时丁西林也曾被指责为“避重就轻的消极的生活术”，但这种精致清颖的文人喜剧正是丁西林特有的艺术风格。

同时，丁西林的喜剧也并不是完全从趣味出发，他是力求通过自己的喜剧来反映发生在生活中某些“角落”的可笑之人和可笑之事。在他的喜剧里，没有那么冲的火药味，但是我们也是能感受得到他对作恶的有钱太太的鄙视和对见义

勇为的穷学生善意的玩笑。当然,他所追求的不是闹剧般的滑稽,而是趣味,是微笑。他的渲染着色,是以其“嘲之以冷,讽之以微”的态度来反衬社会的不自然。

丁西林曾经讨论过关于喜剧和闹剧的区别,他认为,“闹剧是一种感性的感受,喜剧是一种理性的感受”;“闹剧只要有声有色,而喜剧必须有味”;“闹剧的笑是哄堂,捧腹,喜剧的笑是会心的微笑。”他强调喜剧效果不是巧合,应该并且一定要写伏笔。伏笔引起来的笑的效果,自然而不牵强,正是喜剧的笑。

《三块钱国币》中,在最后杨长雄摔花瓶之前,作者花费了不少心思在伏笔上。所有的“铺平垫稳”,就是为了最后的一摔能摔出他意料中的效果。比如吴太太之前一直在说这个花瓶在哪里买的,值多少钱。观众至少从中得到两个信息:吴太太很喜欢这个花瓶,并且它值三块钱国币。前一个信息让杨长雄的“摔”解气,如果吴太太不稀罕这个花瓶,那么第二个“摔”就失去了意义;而它值“三块钱——国币”,则和最后杨长雄摔了花瓶之后如何解扣完全应和,喜剧效果也就非常强烈的表现出来了。

更妙的是,作者设计了一对花瓶。在第一个花瓶被李嫂不小心打碎以后,吴太太又把第二个一模一样的花瓶拿了上来。它在台上,仿佛就是那个已被摔碎的花瓶,无时无刻不向观众“提醒”着吴太太的狠毒,也让观众不由地好奇,关注着这个事件到底将如何收场。从这里,我们不得不佩服作者独具的匠心和纯熟的结构手法。这些伏笔贯穿在剧中,如同戏的经络和脉搏,使得整个情节千变万化又不离其宗;最后的效果,出人意料而又在情理之中。

丁西林的剧作中,往往还出现一类人物,他们并不在冲突之中,也不能左右冲突的发展趋势,像是个摇旗呐喊的角色,似乎可有可无。但是他们却是一面活的“放大镜”,他们的设置,让整个戏不干涩,鲜活而且有致。在这出剧中,有一个始终没有正式“参战”的人物——成众。他从出场到闭幕一直是在下棋,他的注意力一直没有离开过棋局,台词也只有四处。但是这个人物与整个的舌战却融合得非常好,简直就是整出戏的标点符号。

当吴太太独自骂街,杨长雄不接茬时,成众的一句话“老杨,我和你赌个输赢好不好?这盘棋,如果你赢了,我出三块钱;如果我赢了,你出三块钱。赢的钱送给李嫂让她还债,怎么样?”从而引出杨长雄的一番议论,让吴太太逮住空当,点燃两人的战火。当两人把话都说尽,争得乏味时,成众的“下棋,下棋”给了杨长雄一个台阶下,对观众来讲也是缓解了一下节奏。接着警察来拿李嫂的铺盖去当,杨长雄跳起来欲拦,也是成众“下棋,下棋……”将他拉了回来,冲突又暂时平息。当杨长雄骂吴太太“泼妇”,吴太太寻求同情,成众的一句“对不起,我在下棋,没有留心到我四周围的环境”,造成一个顿挫。最后杨长雄摔了花瓶又送

上三块钱后,成众的“和棋”给整出戏划上了一个感叹号。也是有了成众这个角色,杨长雄见义勇为然而又冲动、不讲策略的个性才被强调得格外鲜活。尤其是成众的最后一句“和棋”,十分有趣地影射着这个喜剧性的残局。在一个强烈的高潮之后,突然冒出这么一句冷幽默的话,观众紧张的观剧情绪不由一松,禁不住哑然一笑。

丁西林笔下的人物热情而富正义感。丁西林在赞美他们的同时,也善意地嘲讽了他们的不足和缺点,使观众在轻松的笑声中,获得了陶冶和享受。

(朱 凝)



曹禺:《雷雨》

剧情脉络

周朴园,虽曾留学德国,又是一个现代厂矿的董事长,但他的性格冷酷、自私、虚伪,在家庭里像一个黑暗王国的统治者。故事就围绕他而发生。30年前,他的家庭为了给他娶一个名门闺秀,硬是把他所爱的,并为他生了两个儿子的女佣侍萍逼走了。他以为她已投河自尽。但是,她却为人所救,嫁给一个佣人鲁贵。岂料,30年后,鲁贵不但在周家当差,而且,他们的女儿四凤又像她的母亲当初一样,来到周家做佣人。她同周家的大少爷周萍(周朴园和侍萍所生)相爱,并已有孕在身。但他们的爱情却带着内心的隐痛,因为周家年轻的太太繁漪,不肯放弃曾与她私通的周萍,而四凤却又要面对周家二少爷周冲(周朴园和繁漪所生)的爱情。侍萍由于寻找女儿来到周家,在这里,她最不愿看到的事发生了:她与周朴园再度重逢,而昔日之情却已覆水难收;女儿重蹈了她的覆辙,和同母异父的哥哥相爱并已有了身孕;她的两个儿子周萍与鲁大海本是同根生,而今却因身份不同而水火难容;所有的人都蒙在鼓里,只有她知道,她感到老天太不公平了。当一切血缘的谜底被揭穿时,一场大悲剧发生了:四凤触电自杀了;周冲为救四凤也触电身亡;周萍开枪自尽;繁漪疯了;侍萍呆痴了。

剧作家小传

曹禺(1910—1996),生于天津的一个封建官僚家庭。他原名万家宝,祖籍湖北潜江。曹禺是我国杰出的剧作家和“当代语言艺术大师”。1933年,曹禺在《文学季刊》上发表处女作《雷雨》,一举成名,该剧以杰出的现实主义风格和一系列形象鲜明人物形象,成为中国话剧走向成熟的标志。此后他又接连创作了《日出》(1935年)、《原野》(1937年),这三部剧作显示出他独特的戏剧风格和艺术才华,奠定了他在中国戏剧界的大师地位。抗战爆发后,曹禺计划创作“抗战三部曲”,但由于种种原因,只完成了第一部《蜕变》。1940年,曹禺创作了多幕剧《北京人》,并且根据巴金的同名小说成功地改编了话剧《家》,前者平淡深沉的美与戏剧性,后者诗意的抒情风格都显示出他戏剧民族风格的进一步成熟与发展,从而进入了创作生涯的又一高峰。解放后,曹禺历任中央戏剧学院副院

长、北京人民艺术剧院院长、中国戏剧家协会主席等职,这一时期的主要作品为《明朗的天》(1954)、历史剧《胆剑篇》(1961年)和《王昭君》(1978年)。

剧作赏析

这是一出严格遵循“三一律”原则而创作的戏剧,所有的矛盾冲突都发生在一个阴郁闷热、雷雨交加的夏日(从上午到午夜两点钟),和两个舞台背景(周家客厅、鲁家住房)之中。从资本家周朴园家庭内外各成员之间前后30年的错综纠葛深入进去,到整个人际关系网全部分崩离析为止,展示了封建家庭不合理关系所造成的罪恶和悲剧,透露出这个黑暗的社会必然崩溃的信息。

曹禺开始酝酿《雷雨》时只有19岁,23岁时他完成了这部处女作,震动剧坛。从1935年8月国内首演至1936年底,各剧团上演达五六百场,矛盾形容为“当年海上惊雷雨”。

关于《雷雨》的主题,曹禺有过这样一段阐释:“《雷雨》对我是个诱惑。与《雷雨》俱来的情绪蕴成我对宇宙间许多神秘的事物一种不可言喻的憧憬。”青年时代的曹禺满怀激情,尝试用创作表达自我的人生感悟,然而冷静的理性思考的相对缺乏又令他无法对人生困惑——作出解答,因此《雷雨》创作更多呈现出情绪化的倾向,感性体验的丰富完整为剧本注入了充沛的生命力。大多数作家的创作都是由情感的汹涌激流推动的,不仅如此,这种情感的潮水还将强烈地折射到创作的具体过程和创作内容。曹禺就是这类情感十分丰富的作家。他在创作《雷雨》时,就“隐隐仿佛有一种情感汹涌流来推动我,我发泄着被压抑的愤懑,毁谤着中国的家庭和社会”。同时,他还力求通过对故事的真实描写,把严酷的人生深刻地描绘出来,并通过人物命运的高度巧合提示人物命运的残酷性。

《雷雨》中每一个人物也都带有强烈的个性和情感体验。这是一出像盛夏一样郁热的戏剧,所有的人物都被这热压抑得透不过气来,当驱赶热浪的雷雨挟全剧的高潮到来之时,剧中人就奔向了他们命定的死亡与疯狂的归宿。

繁漪作为周朴园的第二任妻子,作为周萍和周冲的母亲,是个弱不禁风的,没有反抗能力的人;但是作为一个女人,她拥有自己的爱情,炽烈而坚定,并且义无反顾地准备为这份爱情付出一切,粉身碎骨。她在这出戏中情绪和身份更多的是定位在爱着周萍的女人上。她第一次出场就是和年轻的“情敌”四凤的一段对话,她说话的口气都是太太对佣人说话的口气,但是她的眼睛总是不时地望着她,“又故意的转过头去”,她也假装有意无意地问起大少爷的近况,我们可以设想一下她当时的处境:一方面讨厌眼前的四凤;一方面自己又已经不能得到大少爷的讯息,不得不从四凤那里打听大少爷的近况,这对一个女人来说是怎样的—种悲哀,她内心充满着爱情带来的痛苦和矛盾。在这沉闷黑暗的周公馆里,她差点就此枯萎而死,当她选择同周萍开始这段不伦之恋的时候,她的生命又绽开

了新的活力,但同时就已经没有任何的退路,她一直是挂在悬崖边上垂死挣扎的人,而现在那根维系着她美丽生命的绳索就是周萍的爱。只是让她彻底失望的是,当她决意要为这段乱伦爱情付出一切的时候,周萍撤退了。这个男人苍白着脸,退出了爱情的阵线,退回到虚伪的道德里去,并且再拉上一个更年轻更美好的灵魂来为自己赎罪。在这个封建家庭中,每一个女性都是可怜的,繁漪也是。她值得同情,同时她又通过自己的迸发出来的情感和毁灭性的热情赢得了人们的尊敬。她一直被压抑着,被损害着,周朴园娶了她也并不是因为爱她,周萍与她好,更加不是因为爱她,她的存在与否在两个男人眼中根本就不值得一提。而且仅仅因为15年前周朴园喝醉了把周萍是私生子的事情告诉她,就被周朴园强迫安上了“神经有问题”这样的帽子,让大家都疏离她,不信任她。事实上,她就算疯了,也是被人逼出来的。无穷无尽的精神折磨加上不断吃药的肉体折磨,她只有渐渐凋谢日益残败。她一生也许只做了两个真正的选择,一个是不顾一切的投入与周萍的恋爱中去,另一个就是爱情失败之后不顾一切的报复。也许她促使了悲剧的发生,但是她决不是这场悲剧的根源,一切的根源都在于这个罪恶的家庭,谁都无法逃开命运的安排。诚然,繁漪决非真善美的化身,但是,她正是在这种类似自我毁灭的反击之中,显示了她生命抗争的勇气和力量,并且在向着命运大无畏的挑战之中,展示了真正的个性和自我存在的价值。这正是她最闪亮最令人着迷的地方。

周萍,周朴园的长子,大少爷,从来就碌碌无为,既没有继承母亲的善良温和,也没有继承父亲的果断坚毅,他就像个终日生病的灵魂,无所事事。他羡慕那些拥有热情果敢性格的人们,是因为他本身没有办法具有这些特质,而且更关键的是,他心里从来不能为别人而热情,他只爱他自己。他的可恶就在于,他只想从别人身上得到安慰和满足,却不会顾及自己的索要会对别人造成怎样的伤害。他并不是一个生性勇敢的人,但是却背叛自己从小害怕的父亲,做出和后母通奸的行为,接着又与佣人四凤发生关系,确实可以看出他内心是有一点狂躁和试图反叛的天性,但是却都没有承担责任的勇气。在与繁漪“闹鬼”之后,他立刻觉得对不起家庭,拿出道德、家庭来做自己撤退的挡箭牌;而在四凤怀孕之后,他又选择一个人去矿上,甩开四凤。这两段感情的发展都是悲剧,事实上正是因为,第一,他并不曾真心爱过这两个女人,无论繁漪也好,四凤也好;第二,他也许一辈子都不知道自己到底要什么。周萍本身注定了就是一个悲剧,他就是一个精神空虚、内心极度病态的魔鬼,他用以维系自己生命的是不停地从别人身上吸取青春和热情,直到把对方榨干为止。这样心理不成熟的人物并不是只有在那种封建家庭中才有存在,而实际上在生活中比比皆是,他缺失的是他的灵魂,是他的良心和不肯面对生活拿出热情和勇气。他是一个懦夫,仅如行尸走肉一般地无赖生存着,是一个具有典型意义的人物形象,是必然走向毁灭的。

《雷雨》中,另一个成功的人物形象是周朴园。在这个看起来体面的家庭中,周朴园是唯一的主宰,他按照他的一套标准统治着这个在他看来“最圆满,最有秩序的家庭”。周朴园作为一家之主,也是家庭秩序的统治者,他完全按照自己的意愿来要求家里人,是一个典型的父权的代表。他蛮横、强有力,而有威严,他事业成功,有社会地位。在某种角度看来,他完全是一个成功人士。但是剧本塑造这个形象的成功之处就在于,他不单是一个家庭的统治者,而且还是一个独立的人。他有他内心深深的不安和恐惧,有他最隐秘的痛楚。

我们看剧本发生时的故事背景,整个故事大概发生在中国 20 世纪 20 年代。在这个时期的中国,中国共产党成立,工人阶级在“五四”运动中开始作为独立的政治力量登上历史舞台,反帝反封建的精神成为当时的主导思想。老牌的封建家庭受到个性解放、自由恋爱等等对“人”的重新认识和定义的冲击。在这种背景之下,周朴园虽然有自己独立的王国,但是一样感到了外界斗争和热情带来的阵阵冲击波。他矿上的工人意识觉醒了,也开始罢工,他的家里有快要濒临崩溃的繁漪、整天忧郁而无所事事的长子,和闹着跟佣人恋爱的小儿子,件件事情都在不断冲击着他年近花甲的内心,仿佛每个人都在与他做着斗争。他所能做的,只有不断地捍卫自己的威严和王国的秩序,另外就是更多地陷入对往事的怀念之中。但是,他的过去也并非可以使他安心,他过去丑恶的发迹史,和对侍萍做出的不负责任的事情,都成为了他内心焦灼不安的原因。他确实在恐惧,恐惧因为前半生的罪恶可能带来的灾难;他也同样有着深沉的焦虑,害怕与侍萍的任何瓜葛令他失去现有的一切,他担心命运将无情地剥夺他已经拥有的财富与名誉。这也使他后来所做的一切都出自人的真实情感的直接反映,而他最终也还是逃不过命运的惩罚,最终失去了一切,孤独终老,并且一生都生活在无穷的忏悔和痛苦中。这个人物也因此成为中国话剧史上的最成功的人物之一。

《雷雨》在艺术精神上受到古希腊悲剧的影响,情节展开借助于血缘伦常纠葛,故事整个情绪带有神秘主义色彩,对于命运的极端恐惧折磨着剧中每一个强烈欲望中的灵魂,作品呈现出情绪化的倾向,但这种感性体验的丰富完整为剧本注入了充沛的生命力。曹禺善于处理戏剧冲突,能深入剧中人的内心世界,表现人与人之间、人与自我之间的心灵交锋。一切的外在冲突、争辩,和日常生活场景都是为了酝酿、激发和表现内心冲突。《雷雨》中处处可见这样的戏剧场面。第一幕中繁漪出场与四凤的一段关于大少爷的对话,看似是夫人与佣人之间的日常对话,但实际上各有各的心事,也是繁漪对情敌的一次试探;周朴园逼繁漪吃药,也是非常著名的一场戏,当时在场的人物有周朴园、繁漪、周萍、四凤、周冲,这一场里出现的每个人物,起码都有两种以上的身份和人际关系,就像一串多米诺骨牌一样,一张紧扣一张,看似是周朴园逼迫繁漪,但实际上还牵扯到周萍跟繁漪的特殊关系,并因这个事件的发生,也为日后繁漪的爆发埋下了又一根

导火线。在《雷雨》中,这样看似平静实际暗藏汹涌的场面比比皆是,因为这个故事拉开大幕到结束虽然只有短短的一天,但是它的导火线已经埋下30年了,一切的矛盾因为一个人物的到来达到了最激烈的点,产生了戏剧激变,由过去的事件不断推动现在的事件,并且在不断揭示过去的秘密。几组冲突不断地交织在一起,越来越紧越来越密不透风,迅速将故事推向高潮。

曹禺在《雷雨》创作中,是极为注重理性把握的。我们认真研读一下他的《雷雨·序》,就会发现,他生动朴实地道出了在整个创作过程中,人物的塑造、借鉴和创造,形象的思维,人物的配置,剧情的调整,表演的要点等等,尤其是对艺术的分寸感,他强调必须要有理性的把握。在解说演员如何演好鲁妈和四凤这两个角色时,他认为“两个人都需要多年演剧的经验和熟练的技巧,要找着自己感情的焦点,然后依着它做基准,来合理地调整自己成为有韵味的波纹,不要让情感的狂风卷扫了自己的重心,忘却一举一动应有理性的根据和分寸。……要抑压着一点,不要都发挥出来,如若必须有激烈的动作,请记住:‘无声的音乐是更甜美’,思虑过后的节制或沉静,在舞台上更是为人所欣赏的”。这段话的要义他后来多次强调和发挥,他以为演员之于角色一定要进行理性的思考,一要寻准自我和角色的情感基点,深刻体验角色的情感世界,做到纵恣自如;二要寻求艺术的平衡感,求得理智对情绪和肉体的适度控制,以理节情。不仅是表演论,在编剧论的阐述中,他也不断强调“‘理’是整个剧本的灵魂”。曹禺是非常重视理论的指导的,并不赞成仅靠情绪的张扬去创作。他“崇拜理论的力量”,期望理论能给他更坚实的自信与自知,他曾极为虔诚地说:“我懂得理论的重要,如同我热爱那些光辉灿烂,不朽的诗歌。”由此观知,我们直觉到曹禺创作的情绪性特征时,也绝对不应忽略了他的深潜着的理性素质。仅仅靠感情的流溢,是写不出一部《雷雨》来的。

曹禺对《雷雨》的理性把握,首先表现在中国民族特色和个人风格的形式上。他既广泛地汲取了西方戏剧的优点,又不忽视自己民族戏剧的宝贵经验(也包含新兴话剧艺术的经验),第一次在较大的思想容量和深刻性上表现了中国的民族生活,使一种外来形式在中国土壤上扎下了根。对于正在涌起的世界戏剧创作新浪潮,他没有机械地模仿那些令人眼花缭乱的现代派戏剧的东西,而是循着易卜生所开拓的现代戏剧潮流,寻找着使中国观众能够接受的东西。从易卜生、契诃夫、奥尼尔再回到希腊悲剧、莎士比亚,曹禺领悟到了世界戏剧发展的本质趋势,即诗与现实的契合,作为一种审美意识、审美思维的首义,焕发了他革新的创造力,形成了他的创新的戏剧观念。他对欧洲命运悲剧、性格悲剧、社会悲剧在艺术上都有所吸收,并把这些集中起来,从本民族的生活出发,写出了中国现代第一出真正的悲剧。梅特林克、斯特林堡和奥尼尔那时都是领导世界戏剧新潮的人物,但曹禺偏偏对奥尼尔发生了兴趣,主要原因就在于他与奥尼尔有相

同的观点,不赞成写那种抽象化了的戏剧和人物。中国观众喜欢的是引人入胜的故事,是热热闹闹的场面,是有个性的人物,这些美学目标,在他的《雷雨》中都得到了体现。

其次,曹禺的理性把握还在于着力展示人物的繁复的内心世界。曹禺追求的是对人的灵魂、人的精神世界的发掘,是对性格的倾心塑造,所以有人称曹禺是“心理现实主义”,这是不无道理的。

再次,在《雷雨》的情节结构上,也表现了曹禺深刻的理性思考和出色的把握才能。曹禺十分清楚,作为叙事文学的戏剧,尤其是多幕剧,仅靠飘忽的思绪和情感是支撑不住的,必须有理性的诸理,正如他后来说过的:“话剧是建筑,不是堆砌,所以也像建筑物一样地需要精确的设计。”在《雷雨》中,多线索的情节设置与场景十分集中,结构严谨,高度统一,周鲁两家八个人物,彼此均有尖锐的矛盾冲突,要把30年中产生的这些矛盾冲突组成一张巨大的错综复杂的网,表现出那么多的内在的容量,是颇不容易的。作者采用“回溯式”结构,着眼于30年前的矛盾,却从一天之内冲突落笔,以“现在的戏剧”为主,让“过去的戏剧”穿插其间,“过去”与“现在”交织在一起,推动冲突迅速发展,其他的矛盾冲突都围绕着这两条线索,构成了一个完整而严密的整体,一环套一环,环环相扣。一部《雷雨》都是巧合,当然也非完全没有雕饰的痕迹,但就其严谨和完整性来说,在中国话剧史是堪称典范的。

此外尤值一提的是,曹禺在剧本的创作中,还精心设计了“序幕”与“尾声”,讲述10年后的一天,孤寂的周朴园到医院(周公馆)去看望已疯了的繁漪和侍萍,彼此却无言以对。一对偶然来此的小姐弟俩惊异之余,又像听“古老的故事”一样听人们谈起了十年前的往事。可惜的是,这序幕和尾声一直未能搬上舞台,导演和演员们始终未能理解剧作者的超前的理性思考:结构上的首尾框架的设置,可以使观众站在更高的角度,远距离地进行理性的审视,从而“将戏剧本事中的郁热、愤懑与恐惧消解殆尽,而达到类似宗教的效果:……剧中人之间的一切矛盾、冲突、争斗也都消解”。这种欣赏的距离感,其实是更高意义上的清醒。

(徐 行)



曹禺：《日出》

剧情脉络

年轻漂亮的交际花陈白露以银行家潘月亭为靠山，住在大旅馆里，以夜生活为生活方式，过着醉生梦死的生活。童年时代青梅竹马的好友方达生闻知她“堕落”的消息后，从家乡跑到都市来，企图以结婚的方式感化她挽救她，但被高傲的陈白露拒绝了。同楼的16岁孤女小东西为了逃脱黑社会老大金八的魔爪误入陈白露的房间，小东西对金八的拒绝和反抗使陈白露赞不绝口，于是决定全力救助，于是她找来了潘月亭，提出要认小东西当干女儿，希望以这样的方式救小东西一命。但小东西终于还是被金八手下卖到了下等妓院宝和下处，最后不堪凌辱自尽而死。平民出身的银行职员李石清看不起老实而被社会抛弃的银行小职员黄省三，铤而走险，通过要挟潘月亭而坐上了银行襄理的位置，但很快被潘月亭耍弄并解雇。潘月亭在与金八的股市博弈中被金八挤垮，陈白露失去了潘月亭这个经济上的靠山而又不愿意苟活，最后选择了自杀，以一死保持自己最后的自尊。而原来处处看不惯陈白露都市生活方式的方达生最后决定留在这个城市里跟金八们斗一斗。

剧作赏析

1934年，曹禺有机会去了上海，十里洋场的纸醉金迷，金钱世界人与人之间的尔虞我诈，使他对那个不合理的世界充满了愤懑，而对天津下等妓院的调查则更使他感觉到了不吐不快的郁闷，于是他用饱蘸激情的笔墨，写出了这部他所有剧作中最具社会批判意识的作品。

《日出》延续了曹禺在戏剧时间上的超凡艺术感觉，选取了陈白露一生最后的一个星期，形象地描述了她从觉得自己生存有价值到最后绝望自杀的全过程。《日出》以陈白露及其内心生活作为贯穿全剧的主线，联结起了上层社会和底层社会的诸种矛盾，通过她所在的某饭店华丽的客厅和从她那里被卖到下等妓院宝和下处的小东西的视线，展现了一幅损不足以奉有余的中国都市社会的浮世绘。

一、从悲剧到喜剧的自然流转

从总体上看,《日出》是一出悲剧,里面充满了人世间的生命哀歌:女主角陈白露尽管才华过人,想用自己的力量和智慧在社会上走出一条活路来,却最终在她 23 岁的如花年华自杀身亡;十几岁的无辜少女小东西亲生父亲被砸死,自己被养父母逼良为娼,因为胆敢反抗黑社会老大金八而被卖到下等妓院,最后悬梁自尽;银行的小录事黄省三老实工作了一生,最后家破人亡,求生不得,求死不能;李石清希望破釜沉舟用不光彩的手段冲出一条血路来,却最终失去了赖以生存的位置,断送了儿子的生命;过了气的妓女翠喜曾经红极一时,年纪大了却不得不在下等妓院混事由,知道自己最后的结局是老得没人要的时候死去用芦席一卷埋掉……

但曹禺表现那些本不足而被又损害的社会底层者的悲剧时,并不曾忘记那些被奉有余的人物的无聊生活,使剧作在总体的悲剧氛围中又蕴藏了许多喜剧的色调:

——顾八奶奶本已徐娘半老,却总是忸怩作态,作小儿女情状,把肉麻当有趣,明明是自己出钱养着一个好吃懒做的面首胡四,却硬把这种丑陋的关系说成是爱情,觉得自己“顶痛苦”,“顶悲剧”,还为“爱情”下了一个让人忍俊不禁的定义:“爱情就是你甘心情愿地拿出钱来叫他花,他怎么胡花,你也不心痛。”

——李石清在第二幕里原本是以谨小慎微的形象出现的,可是第四幕他出场的时候,气派忽然不同了,一副小人得志的模样:“有些趾高气扬,马褂换了坎肩,头发也贼亮贼亮地梳成了好几绺,他不像以前那样对陈白露低声下气,他有些故为傲慢。”原来是因为他通过不光彩的要挟手段,当了襄理了。

这些在整体悲剧中对喜剧因素的运用、对人物命运从大悲到大喜和从大喜到大悲的自如流转,使原为展示那个光怪陆离社会的浮世绘的《日出》色彩更为斑驳和丰富。

二、象征意蕴的贯穿

在《日出》的创作风格上,剧作家在表面的写实风格中,始终贯穿着强烈的象征意蕴。

《日出》既是剧名,也是陈白露喜欢看的一本小说的名字,里面有这样的文字:“太阳升起来了,黑暗留在后面。但是太阳不是我们的,我们要睡了。”当她最后选择在日出前结束自己年轻的生命时,我们已经能感受到那些文字对她生命结局的暗示。而剧中象征着光明和未来的工人们在打夯时唱的歌词:“日出东来,满天的大红!要想吃饭,可得做工!”体现了作者对于一个合理的新的社会的向往。

金八是剧中自始至终没有出现过的人物，但又是《日出》中无所不在的一个人物，他左右了《日出》中大部分人的命运：小东西因为不堪忍受他的凌辱而逃跑，最后被他手下的人卖到宝和下处上吊自尽；潘月亭因为在股市上被金八做多的假象所迷惑，投入了巨大的资金，最后全线套牢，彻底破产；陈白露因为不能救小东西和潘月亭的破产而陷入精神危机中最后选择了死亡；与潘月亭有关的顾八奶奶、胡四等都将因为潘月亭的破产而一贫如洗；方达生因为金八的行为而放弃了回故乡的决定，准备留下来与金八这样的人斗一斗。金八虽然没出场但却是情节变化发展的关键性人物，他准确地象征了那个“损不足以奉有余”的社会。

三、陈白露——梦醒了却找不到出路的人

陈白露是《日出》着力刻画的人物。曹禺认为陈白露这样的人在那个社会是没有出路的，她最后只有死路一条。因为当时的社会没有给她提供活下去的理由和出路。

陈白露的第一条路，也是看上去最好的出路，是与向她求婚的方达生结婚，而她却拒绝走这条路。“在任何情形之下，我都是不会嫁给你的。”这让方达生愕然，也让观众意外，仿佛是她过惯了养尊处优的生活，她自己也宣称：“我要人养活我”，“我要舒服”，“我出门要坐汽车，应酬要穿些好衣服，我要玩，要花钱，要花很多很多的钱。”

她拒绝方达生，并不是不知道方达生的为人，而在于方达生能给她提供的未来是她早已经历过的生活：几年前，她曾与一位与方达生极为相似的年轻诗人相爱，于是她离开了都市，离开了表面繁华的生活，义无反顾地跟着她所爱的诗人走了。但是，“后来，新鲜的逐渐不新鲜了。两个人处久了，渐渐就觉得平淡了，无聊了。”“结婚以后最可怕的不是穷，不是嫉妒，不是打架，而是平淡，无聊，厌烦，两个人相互觉得是个累赘。懒得再吵嘴打架，直盼望哪一天天塌了，等死。于是我们先皱眉头，拉长脸，不说话。最后他怎么想法子让我头痛，我也怎么想法子让他头痛。他要走一步，我不让他走；我要动一动，他也不让我动。两个人仿佛捆在一起扔到水里，向下沉，……沉，……沉……”

经历了这么可怕的婚姻生活以后，陈白露对于和方达生可能开始的生活不抱任何幻想，所以她干脆地拒绝了方达生，堵死了这一条出路。

陈白露的第二条出路，是与潘月亭继续保持暧昧关系，以期继续苟且过着经济上说得过去的生活。陈白露有她的聪慧、她的自尊，她和潘月亭的交往于她只是生活的一种权宜之计，所以她从不刻意去讨好潘月亭。在第一幕她同意和潘月亭见面时，觉得受宠若惊的是潘月亭而不是陈白露：

潘月亭 白露,我知道你会找我来的!我等了 you 一晚上,叫人看了你好几次,你都没回来。你看,我请你吃饭,你不去;我请你跳舞,你不去。可是(非常得意)我知道你早晚会找我的。

陈白露 (睨视)你这么相信你的魔力么?

从这段对话我们知道,在她和潘月亭的关系中,她始终占据着主动权。她在他面前我行我素,她并不在意潘月亭是否会离开她。一个星期以后,由于金八在公债市场的操纵,潘月亭破产了,陈白露知道她与潘月亭的关系也就永远结束了。以她年轻美貌的资本,她还可以投靠别的富翁继续过她的交际花生活。但是,她在与潘月亭的关系中已经忍不住露出了她的厌倦和从灵魂深处对潘月亭的蔑视,高傲的她又怎么能容忍自己再去屈就一个比潘月亭还恶劣的人呢?

陈白露的第三条出路是与向她求婚的张乔治结婚。张乔治第一幕喝醉了酒闯到陈白露的卧室就是去找陈白露求婚,因为他已经和他太太正式离婚了,希望陈白露嫁给他。从表面上看,张乔治像是一个正经人家女儿都愿意嫁的人:他在美国留过学,得过硕士博士一类的东西,当过几任科长,现在口袋里很有几个钱。而且,如他自己向陈白露表白的那样:“我在广东路有一所房子,大兴煤矿公司我也有股票,在大丰银行还存着几万块现款,现在还在衙门做事……三四千块钱一月的收入是一点也不费事的。”

这在一般人看来应该是一个不错的选择。可是这个在社会上混的不错的留学归国人员究竟是一个什么货色呢?陈白露挖苦他是此地的高等出产,他毫无同情心地抛弃了为他生了3个孩子的太太,认为世界上的一切都可以用钱搞定,当陈白露问他“你太太不是为你生了三个小孩么”时,他不以为然地说:“噢,我给她钱,给她钱哪。你这个人怎么啦?”

他还带着一身的洋奴气息,说话必定带点洋文,方显得自己不一般:“我简直不习惯说中国话,说外国话总觉得稍稍地方便一些。”又号称中国“到处没有一块舒服的地方”,连他从美国带回来的狗“在中国都感受着痛苦,又何况乎像我们这样的人”!

对于张乔治,陈白露是打心眼儿里鄙视的,她看不起他对他太太的始乱终弃,看不起他的洋奴相,又怎么可能去嫁给这样一个她所憎恶的人呢。

陈白露的第四条路是继续做她的所谓交际花,所托之人一个不如一个,最后到年老色衰时,变成翠喜那样下等妓院的下等妓女。第三幕那看似和一、二、四幕不相干的宝和下处,实际上是作者在用翠喜和小东西的命运暗示陈白露如果苟活下去的最终结局。

至此,剧作清楚地告诉我们,陈白露那些看上去不错的出路其实都是走不通的,她只剩了一条路——结束自己年轻而美丽的生命。离开这个世界,她有太多

的惋惜和无奈,毕竟,她才23岁,但自尊和梦醒了的无路可走,使她只能选择死亡:

陈白露 (端详着镜子里一个美丽的妇人,摇摇头,凄然地)生得不算难看吧。人不算太老吧。(她不忍再看了,慢慢又踱到中桌前,倒出药片,将空瓶丢在地下。望着前面,哀伤地)这一么一年一轻,这一么一美。(眼泪悄然流下来。拿起茶杯,背过脸,把药很爽快地咽下去)

短短的一个星期,她走完了尚存童心——以为自己生活还有价值——以为自己能救小东西这样的弱者,到最后对这个世界对周遭人的完全失望,明白了“不是我们允不允许金八他们活着的问题。而是金八他们允不允许我们活着的问题”。她终于知道,她以为自己靠自己的能力、美貌和智慧在那个社会混出一条路来的想法是多么幼稚,这个社会不是为她那样的人准备,而是为金八、张乔治那样的无耻之徒准备的,她其实是根本无路可走的。陈白露这一人物形象,是曹禺的杰出创作,这一形象的生动鲜活,使《日出》这个本来充满社会批判色彩的剧作上升到了优秀艺术作品的范畴,显示了曹禺结构整部剧作的能力。陈白露最后的死亡是一种必然的结果,为了达成这一最后的结果,曹禺统筹全剧,从不同方面进行了设计和安排,令人信服地完成了陈白露从生的追求到死的选择的必然性。

四、李石清——浓缩人生的最大起伏

李石清是《日出》里的一个配角,只在第二、四幕出现。但他却是作者描写得非常清晰的一个人物。剧中选取了他整个人生中一个突变的阶段,成为曹禺创作的出发点。李石清从爬上去到跌下来只有一个星期,但却是他一生中最有戏剧性、行动最积极的阶段,显示了曹禺对人物生活中的突变阶段的选择和压缩能力,李石清也成为了《日出》中创造得最成功的人物形象之一。

这个人物的塑造手法是别具一格的。首先,剧作者为李石清选择了合适的交锋和交流的对手:他的妻子、潘月亭、黄省三。这三个人的选取对于刻画他的性格有很大的作用,因为他对不同的人说不同的话,表现的是他人格中的不同侧面。

在他的妻子面前,他展示的是一个负责任的丈夫的一面,说的都是自己发自内心的感叹:

李石清 (爆发)你不要说了,不要再说下去了!(沉痛地)你难道看不

出来我心里整天难过？你看不出我自己总觉得我们穷么？我恨，我恨我自己为什么没有一个好父亲，生来就有钱，叫我少低头，少受气。我不比他们坏，这帮东西，你是知道的，并不比我好，没有脑筋，没有胆量，没有一点心肝。他们跟我不同的地方是他们生来有钱，有地位，我生来没钱没地位就是了。我告诉你，这个社会没有公理，没有平等。什么道德、服务，那是他们骗人。你按部就班地干，做到老也是穷死。只有大胆地破釜沉舟地跟他们拼，也许有翻身的那一天！

这番话是他半生苦斗才悟出来的，种种的情势逼得他只有铤而走险，于是在接下来的剧情中，他开始了这一生中最关键的人生赌博，通过要挟潘月亭而得到了过去20年奋斗也没得到的银行襄理的位置，第一次尝到了做小人的好处。

在李石清与潘月亭的关系中，剧作者更多地展示他身上的小人物本性：想往上爬，采用不光彩的手段达到自己的目的，一旦得志，又趾高气扬。他以为用自己的智慧和能力帮潘月亭在做公债上狠捞了一把，帮潘月亭赚了几十万，潘月亭会感激他。从他的自尊心来说，虽然他是用不怎么光明磊落的手段得到襄理的位置，但他确实是想用自己的能力向潘月亭证明，用他李石清并不吃亏，他李石清值得拥有这个职位，会帮潘月亭赚更多的钱。

而此时的潘月亭，因为已经大赚一笔，资金周转上没有任何问题了，又怎么会容忍被人要挟的状态继续下去呢？潘月亭不但干脆利落地解雇了他，还很刻薄地挖苦他：“回家之后，你不妨在家里多多练习自己的聪明，有机会你还可以经常开开人家的抽屉，比如说看看人家的房产是不是已经抵押出去了，调查调查人家的存款有多少……不过我可以顺便声明一下，省得你替我再多操心，我那抽屉里的文件现在都存到保险库里去了。”

但曹禺对潘、李二人关系的戏剧性描写并没有到此为止，他继续设计更为戏剧性的场面：就在潘月亭觉得自己胜券在握，无情地抛弃了为他鞍前马后奔忙的李石清后，立刻传来了金八做空的消息，潘月亭被金八坑了，不但没赚着钱，反而彻底破产了，李石清终于找着机会一出心中的恶气了：

李石清 ……潘经理，你可怜可怜你自己吧。你还不及一个穷光蛋呢，我叫一个流氓要了，我只是穷，你叫一个更大的流氓要了，他要你的命。（尖酸地）哦。你是不跟一个自作聪明的坏蛋讲信用的。可是人家跟你讲信用？你不讲信用，人家比你还不讲信用，你以为你聪明，人家比你还要聪明。你骂了我，你挖苦我，你侮辱我，哦，你还瞧不起我！（大声）我现在快活极

了！我高兴极了！明天早上我要亲眼看着你的行里要挤兑，我要亲眼看着你付不出款来，看着那些十块八块的穷户头，骂你，咒你，他们要宰了你，吃了你，你害了他们！你害了他们！他们要剥你的皮，要挖你的心！你现在只有死，只有死你才对得起他们！只有死，你才逃得了！

他终于痛快淋漓地说出了他心中隐藏多年的愤怒，他这时已经成了彻底的无产阶级，所以他无所畏惧了。

但李石清还没有从报复潘月亭的快感中缓过来，就立刻又受到了致命的打击：生病的儿子因为没有钱得到及时的医治，已经断了气。

第四幕这惊心动魄的几次角色的心理换位，体现了曹禺的大手笔，他在应该做戏的地方没有吝惜他的笔墨，把戏做到了极致。

与黄省三的关系中，剧作家却让我们对李石清有了更多的同情。李石清敲诈潘月亭一场戏本来让人很看不起李石清的为人，但之后黄省三的上场却使李石清的言行显出了他的个性和要挟潘月亭的无奈：如果他不做小人，他人生的结果就是黄省三第二。

黄省三的出现，促使李石清下决心除了做小人没有别的出路。黄省三第一次找李石清，是为了让自己和孩子活下去。他人本分老实，连银行的笔墨纸张之类的小便宜也从来从不占，他只知道在银行老实做人，拼命干活，却只能每月挣十来块钱，而银行裁员第一批就裁掉了黄省三，孩子们饿得直叫。妻子跟人跑了，逼得他只好来求李石清帮他找事做。看见黄省三的凄凉景况，李石清做小人曾经有过的那么点内疚立刻就烟消云散了。他为自己不像黄省三那么老实本分而庆幸。他怒斥黄省三：

你既没有好亲戚，又没有好朋友，又没有了不得的本领。好啦，叫你要饭，你要顾脸；叫你拉洋车，你没有力气；叫你偷，你又胆小。你满肚子天地良心，仁义道德，你只想凭着老实安分，养活你的妻儿老小，可是你自己连一个老婆都养不住。你简直就是个大废物，你还配养一大堆孩子！我告诉你，这个世界不是替你这样的人预备的。

这段话其实是他说服自己做小人的内心独白，曹禺通过他对黄省三的痛骂，让观众沉痛地感觉到了在那个社会里面李石清别无选择：做老实人的结果就是黄省三第二，只有做小人，才有可能在那样一个损不足以奉有余的社会里杀出一条血路来，李石清别无选择，社会把他这样一个出身平民而天资并不差的人逼到了不得不做小人的境况。

第四幕李石清再见黄省三的时候,黄省三已经在走投无路的情况下买了鸦片亲手毒死了自己的三个孩子,然后自己投河自尽,却被人救了起来,法院判他杀死几个孩子是精神错乱不负法律责任又把他放了出来。当他想活下去的时候,没有人给他活路,而当他想求死的时候,社会又偏不让他死。他沉痛地告诉李石清:人不能这么待人啊!

黄省三的凄惨命运把心情正不好的李石清的心都搅乱了,这时的他其实对黄省三的同情是非常深厚的,但他只能用痛骂的方式表达他对潘月亭愤怒、对黄省三哀其不幸怒其不争的同情。

李石清是《日出》里写得极为成功的人物,剧作家通过他爬上去再跌下来这短短一个星期的人生变故,写出了一个人有着激烈内心冲突的人物一生中起伏最大的阶段,完成了对这个形象的生动刻画。

(卢 敏)



曹禺：《北京人》

剧情脉络

曾家是北平一个官宦世家，曾经风光几代，如今却家道衰微，徒有其表。自私的老太爷曾皓只顾自己的身体，天天吃补药，最看重的就是那副漆了15年的棺材。他还拉着姨侄女愫方不让她出嫁，好让她照顾自己。已出嫁的女儿曾文彩和女婿江泰寄居在家里。江泰是个志大才疏的人，时不时会和家里其他成员发生矛盾。善良的愫方和曾家长子文清相爱，一直留在曾家，但却不见容于文清的妻子——曾家真正的主人曾思懿。文清性格软弱，总是屈服于妻子的意志。曾思懿掌管着家里的经济大权，对曾皓和江泰夫妻都十分吝啬。她计划要把愫方嫁给家里的房客、人类学家袁任敢，招致了众人出于各种动机的反对。文清的儿子曾霆也和父亲一样，早早地被安排成亲，和妻子瑞贞各自过着痛苦的生活。年少的他慢慢地喜欢上了袁任敢的女儿，活泼的袁圆。

由于坐吃山空、债台高筑，曾家面临着巨大的经济危机。曾皓发现文清又在抽鸦片，痛苦地跪下求儿子戒烟，而醉酒的江泰此时又来逼老丈人给钱，受此打击，曾皓一病不起。文清终于离开曾家，给愫方带来对新生活的憧憬。由于愫方把瑞贞怀孕的消息告诉袁圆，曾霆和瑞贞发生冲突，瑞贞决定和袁氏父女一起离开曾家，投奔自由的生活。临行前，瑞贞要愫方和自己一起走，愫方却说，只要文清能够在外自食其力，不再回到这个家来当废人，她甘愿替他照顾一家老小，一直到死。

但懦弱的文清经不起外面的风吹雨打，还是回来了。他的归来使愫方的希望彻底破灭，她决定也和瑞贞一起离开。曾思懿与儿媳同期怀孕，为了拴住文清，又找个不花钱的劳动力照顾自己坐月子，她张罗着要把愫方娶过来给他做小老婆。文清羞愧难当，失去了赖以生存的愫方的爱，他最后选择了自杀。曾家上下走的走，死的死。逼债的人又上门了，抬走了曾皓视若生命的棺材，他的生命也快要终结了。而整个曾家，也即将彻底崩溃。

剧作赏析

《北京人》诞生在四川一个长江边上的小城江安。那时整个中国已经饱受战火蹂躏，国立剧专被迫迁到江安，担任教务主任和教师的曹禺也同学校一起，

来到了这个在战乱中显得更加安静的小城。1940年春,怀着爱国激情的曹禺完成了他的抗战剧作《蜕变》,随后同剧专演出大队一起去重庆公演,不料却遇到国民党当局的刁难,被无理禁演。后来虽然在社会的压力下,《蜕变》得以演出,但曹禺的热情却受到了很大的打击,更加痛感人心颓败造成社会黑暗。同时,由于婚姻生活的不如意,他开始计划写一部剖析人灵魂、揭示人深层隐秘情感的剧作。于是,从重庆回到江安后不久,曹禺挥笔写就了和时事剧《蜕变》完全不同的、以自己熟悉的大家庭生活为背景的悲剧《北京人》。

《北京人》展示了在旧时代崩溃瓦解之际,一个传统的封建大家庭的衰落,以及在这个家庭内部、有着各种情感或利益纠葛的人们,在面临新时代到来时不同的人生和价值选择。剧中的三种北京人相互参照、比较:原始北京人,代表着不妥协、原始的野性以及勃勃的生命力;现实生活中的北京人,代表了行将灭亡的朽败的封建士大夫文化;理想中的北京人,是一代新人,代表了“五四”新文化“科学、民主”的精神,从而立体地表现了剧作家对“今日北京人”及其所代表的封建士大夫文化的批判性审视。

曹禺在剧中运用了像棺材、耗子和鸽子等象征物,但前两个没有作为实物出现,而是通过人物的语言,作为一种意向存在。棺材预示着曾府这个朽腐的封建士大夫家庭,以及身心被士大夫文化所腐蚀、浸透,没有前途的人们的归宿。耗子象征着曾家三代人的寄生生活,他们不劳而获,坐吃山空,把曾府这座在风雨中飘摇的封建大厦挖得窟窿遍布,坍塌在即。而鸽子,原本是一对,是陈奶妈特地从乡下带给文清的,半路上飞了一只,“就剩下一个”,“它叫孤独”。这从“一对”到“一只”的笼中之鸽,显然象征着文清和愫方的性格和命运,并且体现着剧中人物内心深处情感的变化和人物关系的质的变化。在第二幕中,当文清下决心要走的时候,他以为自己就像飞走了的那只鸽子,而愫方则像“孤孤单单地困在笼子里”的这一只,哀怜愫方的处境;在第三幕第一景中,文清走了,疲惫的愫方独自在小花厅,“忽然看见桌上那只鸽笼,不觉伸手把它举起”,凝望着“那个名叫‘孤独’的鸽子——眼前似乎浮起一层湿润的忧愁,却又爱抚地对那鸽子微微露出一丝凄然的笑容”。这时,她的自怜与思念还有祝福都隐藏在这些细微的动作中,她真愿意自己就是这只笼中之鸽,只要文清像飞走的那只那样,即使经受风吹浪打,也永不回来。但文清的归来,破灭了愫方的满腔希望。在第三幕第二景中,两个人在陈奶妈的安排下见了面,文清愧对愫方,只想避开她,愫方用沉痛的两次呼唤叫住了文清,却没有向他倾诉心中所有的绝望、痛苦和怨恨,而是不觉把目光投向了笼里的鸽子。而曾文清没话找话,凄凉地问她:“这,这只鸽子还在家里?”愫方点头,沉痛地回答:“嗯,因为它已经不会飞了!”就把文清推到了无法回避的事实前面——自己的确是个懦弱、无能的废人,“困在笼里”的鸽子其实是自己的象征。而最后愫方正像飞走了的那只鸽子一样,投向了自由

的怀抱。

对于剧中人物的塑造,曹禺的写法有大同小异、小同大异之妙。如文清与愫方,一个是婚后与妻子没有共同语言,没有爱情,咀嚼着寂寞;一个是寄人篱下,感受着没有家的“伶仃孤独”。他们曾经以为他们是知己,以为是“同声同气的灵魂,常在静默中相通的,他们了解寂寞正如同宿鸟知晓归去。他们在相对无言中互相获得了哀惜和慰藉”,但事实上两个人却不是真正的心灵相通,文清终究还是不能懂她的,她也“误读”了文清。虽然都“寂寞”,但却有本质不同。曾文清寂寞的背后是无穷无尽的虚空,生活对他来说没有任何意义,爱情也仅仅是借以苟延残喘的小小救命稻草,也许他连这根稻草也不是真的在意。对他来说,生活本身就意味着空洞、乏味。但愫方却不是,她的孤独源自于对知己的渴望,在她“异常的缄默”的背后,有着深沉执著的爱,有博大的精神世界,“她的心灵是深深埋着丰富的宝藏的。在心地坦白人的眼前那丰富的宝藏也坦白无余地流露出来,从不加一点修饰。”“她温厚而慷慨,时常忘却自己的幸福和健康,抚爱着和她同样不幸的人们。”她以为文清是自己的一面镜子、一种透射,“她哀怜文清甚于哀怜自己”,不仅为他做了本该由他自己去做的事,替他承受了本该由他自己承受的感情折磨,而且爱屋及乌,当他离开以后,连他的宠物鸽子和她怀孕的妻子——对自己刻薄、仇恨的思懿也一并照顾了起来。就算一辈子见不到他,她可以“海内存知己,天涯若比邻”,可以坦然欣喜地奉献着一切。但文清终究不是她另外一个“自己”,不能按照她对自己的要求来完善人格,所以懦弱、懒惰的他又回到了曾家这所“鸽笼”。这次他们虽近在咫尺,但心灵的阻隔却将两个人遥遥分开。他们二人属于小同大异之列。

而曾文清与江泰(甚至可以上衍到年轻时的曾皓),则大同小异,都是曹禺着力塑造的“大少爷”形象。虽然一个自幼浸淫于封建士大夫文化,一个是“专攻化学的老留学生”;一个“温厚可亲”,一个人穷气盛、成天牢骚满腹;一个精于品茗,一个“十分懂得吃”,但两个人都只会享受不会做事,从本质上看是一样的。正如文清所说:“他也是跟我一样:我不说话,一辈子没有做什么;他吵得凶,一辈子也没有做什么。”两个人都是没有生活能力的“废人”,没有真正的追求,没有对生命的自觉意志,没有对无聊、烦闷的寄生生活的抗争。第一幕开始,曾文清要离开曾家,既非出于对以往寄生生活的觉悟,也非心甘情愿,乃是为“家道衰落”所逼,不得不外出谋生。但犹如一只“从未飞过的小鸟”,他已经失去了再学习飞翔的勇气,“虽屡次决意跳出这狭窄的门槛”,每每却又踌躇不行,“仿佛中了瘫痪”。最后虽然悄然离开了,却是出于对家庭生活的失望与逃避,而且走出去刚一个月,就受不了外面谋生的艰辛,又半夜偷偷溜了回来。江泰寄住在丈人家,受不了大嫂曾思懿的冷嘲热讽、白眼相向以及仆人的怠慢,叫嚣着要结清曾府的房租,离开这个家,但经济上的困顿也只能让他“说说罢了”,只能把自己

颓败的生命,与曾府这艘行将沉没的残舟绑缚在一起。

曹禺笔下这种“大少爷”形象,从周萍(《雷雨》)、焦大星(《原野》)一脉相承而来,虽然外在的情况有所不同,但本质上是一致的,都是精神孱弱的“大孩子”。虽然和俄国“多余的人”一样,“他的懒惰,他的冷淡,正是教育和周围环境的产物”,都是精神空虚;但不同之处在于,“大少爷”们的内心并不存在意识与潜意识、善与恶、美与丑等对立因素的激烈厮杀,外在世界的洪波巨浪对他们不产生什么影响,他们也没有充满尖锐矛盾的悲剧性格。而俄国的“多余的人”如奥涅金、罗亭、奥勃洛莫夫、皮却林等,首先怀有一种对历史责任、对个体存在价值的思索;其次他们虽然对传统的价值标准持怀疑态度,又不能认同新的生活准则,但他们是一直在真诚地搜寻、追求一种生活的意义的。他们会追问自己人生的终极是什么?相信命运留给了自己崇高的使命,只不过是尚未找到而已。

中国的“大少爷”们则早已“死”了,麻木、空洞,没有对人生真谛的探求,没有独立生存的能力,甚至连独立思考的能力也没有。清奇飘逸如曾文清,“风趣不凡,谈吐也好”,琴棋书画,无所不知,无所不通,却“懒于动作,懒于思想,懒于说话,懒于举步,懒于起床,懒于见人,懒于作任何严重费力的事情。重重对生活的厌倦和失望甚至使他懒于宣泄心中的苦痛”。不但如此,在剧中我们可以看出,他其实连爱情都懒于争取。他没有能力保护自己的爱人,反而还要一个孤苦无倚的弱女子来哀怜他,处处为他着想,但他却从未从她的角度出发来考虑问题,也不曾为她做过什么事。作为一个男人来说,他活得很没有尊严,被自己的妻子所轻视,终日遭她讥讽、调侃及至威逼,甚至当着自己心爱女人的面还被呵斥,而他却只能遵从。文清最终选择死亡,虽然是他在绝望和无奈中的最好选择,却是向生活所做的最后一次反抗。通过死亡,文清为自己找回了一丝尊严,使得自己虽曾作为一只“耗子”活着,但最后是作为一个“人”而死。

综观全剧可以发现,其实从《雷雨》就表现出来的,一直伴随曹禺戏剧创作的矛盾的心理素质“郁热”与“沉静”,在《北京人》里也依然相从而来,只不过是比重不同而已。同样是压抑、窒息,在《雷雨》表现为“闷”,在《北京人》则是“寂寞”。《雷雨》和《原野》都是以“郁热”为主调,浓墨重彩,在不易被人注意的地方,才悄然透露出相左的色调:如繁漪不但“有更原始的一点野性”,而且“有她的文弱,她的哀静,她的明慧”;在《原野》炽烈的情感火焰是发生在“秋暮的原野”里一栋“孤独的老屋”……在《日出》里也同样贯穿着这两种气质。但在《北京人》中,“沉静”的生命形态的深层诱惑已占据了曹禺心灵的主要部分,内心的寂寞、孤独在诗般的语言中流淌。尽管如此,在沉静的生命之河下,仍隐藏着他对博大的原始生命力挥之不去的崇拜,那种郁热仍然未曾消退,从结构上暗藏着的一环紧过一环的步步进逼,可以感到作家“时日曷丧,予及汝皆亡”的大彻的决心。虽然表面上没有不可遏止的生命的欲望与冲动,更没有《雷雨》中“最残

酷的爱和最不忍的恨”，《原野》中的“极爱与极恨”，但“情到浓时方转薄”，比起“太像戏”的《雷雨》，《北京人》的戏剧技巧、手法更加成熟，犹如“羚羊挂角，不着痕迹”。

《北京人》的语言富有诗意、质感，从视觉、听觉、嗅觉、味觉方面充分调动起人们的感官，营造出一种抒情意境和氛围，给人以醇美的精神享受。如在第一幕说明性文字中，融合了剧作家对以往生活悠远的回忆与淡淡的思恋：声——古老苏钟迟缓的“滴答”声，随秋风吹下的冷冷的鸽哨响，由远而近，又由近而远的单轮水车在磷磷不平的石板路上“孜孜，孜孜”的呻吟声，间或挑担子的剃头师傅打“唤头”如巨蜂嗡嗡的声音，以及磨刀剪的人吹起烂旧的喇叭“唔吼哈哈”的吼叫声……；色——“耀目的阳光通过客厅里（即大客厅）一列明亮的窗子，洒满了一地，又折射上去，屋内阴影沉浮，如在水中，连暗淡失色的梁柱上的金粉以及天花板上脱落的藻饰也在这阳光的返照里熠熠发着光彩”；味——素心兰静静散发着幽香，微风吹来，窗外也送进来桂花甜沁沁的气息；色味俱全——“一大盘冰糖葫芦，有山楂红的，紫葡萄的，生荸荠的，胡桃仁的，山药豆的，黑枣的，梨片的，大红橘子瓣的”……这些都仿佛一幅老北京的风情画卷，很容易把人带入一种悠远而苍凉的氛围中。

与激荡郁愤、深受欧洲传统戏剧影响的《雷雨》相比，《北京人》平淡而深沉、忧郁而明朗，表现出了契诃夫式“寓深邃于平淡之中”的创作风格，反映了剧作家追求水到渠成的自然之美的审美理想。《雷雨》在紧张激烈的戏剧冲突中展现人物的心灵交锋，而《北京人》却在看似平淡的生活化的冲突中展开心灵上的刀枪相搏。在剧情展开过程中，由琐碎的日常生活构成的戏剧场面，如流水般在不经意间发生，潜伏的内心冲突和内在戏剧性构成戏剧冲突和戏剧性的特殊形式。剧作家以含蓄、精炼、准确、具有强烈表现力的台词，还有停顿、潜台词等多种方式，在一个设定的情境中，将人物丰富、复杂的心理活动，以外在的形式表达出来，使观众不仅感受到台词本身的意思，还能感受其言外之意，从而探索到人物内心深处的秘密。如第二幕“退信”一场戏，直面曾思懿的咄咄相逼，愫方自始至终只低声说了一句“表哥找我？”，文清也只有“我——”、“哦”和“愫方，你走吧，别听她”这样简单的台词。但通过人物的动作、眼神和停顿、静场这样的戏剧处理，使得观众可以体会到人物内心身处的洪波巨浪，这样乍一看似乎并不激烈，但比起那些闹哄哄的争吵场面却更扣人心弦。像第三幕愫方与瑞贞倾心交谈中一连串的“嗯”字，看似简单，实则蕴含了极其复杂、丰富、多变的心理内容，是剧作家借以表现人物性格的手段之一，反映出剧作家独特的审美气质。

（罗琦）



老舍：《茶馆》

剧情脉络

1898年维新运动失败后，顽固派暂时得以喘息，气焰嚣张的庞太监竟然也要娶老婆。专事说媒拉纤的刘麻子投其所好，拉来了京郊贫农康六及其女儿康顺子，极力怂恿康六将女儿卖与庞太监，并欲从中牟利。生活极度困苦的康六被逼无奈，只得就范。而有钱人为了一只鸽子也要大动干戈，流氓头子黄胖子正为调停此事而来到了裕泰茶馆。耿直的旗人常四爷因一句闲话而与善扑营当差的二德子发生冲突，后被吃洋教的马五爷化解，但这位洋奴马五爷却不屑与常四爷等人交往。讲维新、主张实业救国的秦仲义满面春风地也走进茶馆，精明练达的王掌柜赶忙上前对这位房东极力讨好，并精心应对。出于同情，常四爷给了穷得卖女儿的乡妇两碗烂肉面，引来秦仲义的不屑。常四爷对这类卖儿鬻女之事所发的一句“大清国要完”的感慨，却给他带来了牢狱之灾。正下棋的茶客甲一句“将！你完啦！”引得包括庞太监在内的众人心头一惊。

十余年后，军阀割据，内战频仍，社会更加动荡不安。北京城内的大茶馆已相继关了门，“裕泰”可说是硕果仅存的一家，好改良的掌柜王利发将其后部改成了公寓，茶座也改成了小桌，但“莫谈国事”的纸条却保存了下来，而且字写得更大。巡警、兵痞和特务的不时骚扰使得王掌柜不得不破财免灾。出狱后的常四爷自食其力，以卖菜为生，可无一技之长的松二爷却在这民国挨了饿。当初被卖给庞太监当老婆的康顺子被轰出庞家后走投无路，又找到了这个茶馆，被好心的内掌柜王淑芬收留。两个逃兵托刘麻子给找一个老婆，还未成交，刘麻子就被稀里糊涂地砍了头。

又过了将近30年，抗战胜利了，可裕泰茶馆变得更不体面了，只有更多、字更大的“莫谈国事”的纸条突出惹眼。王掌柜的孙女王小花已经好多天没吃过一碗面了。为生意不好着急的王掌柜又寻思着改良——用女招待，却引得小刘麻子想以此为缺口，霸占裕泰茶馆。迫于庞四奶奶与小吴祥子、小宋恩子的压力，康顺子与王小花等先后离开了茶馆。遭到现实沉重打击的秦仲义和此时以卖花生米为生的常四爷又齐聚茶馆，三位老人撒纸钱祭奠了自身，王利发在沈处长等人到来之际上吊自杀，结束了自己悲剧性的一生。

剧作家小传

老舍(1899—1966),原名舒庆春,后易名舒舍予,老舍是其主要笔名,小说家、剧作家。生于北京一个满族家庭,父亲死于八国联军入侵北京的炮火中。老舍自幼勤奋好学,品学兼优。1918年从北京师范学校毕业后,开始在小学、中学担任教师工作。1924—1929年在英国伦敦大学东方学院任华语教师,并开始小说创作。长篇小说《老张的哲学》、《赵子曰》、《二马》都是在这个时期完成的。1930年后,老舍在济南、青岛等地的大学任教授,同时继续从事写作,这一时期有《离婚》、《猫城记》、《牛天赐传》、《骆驼祥子》、《月牙儿》、《我这一辈子》等小说佳作问世。

抗战初期,老舍开始戏剧创作。相继写出的话剧作品有《残雾》、《张自忠》、《面子问题》、《大地龙蛇》、《归去来兮》、《谁先到了重庆》等。

1946年,老舍和曹禺应美国国务院之邀赴美讲学,在美国完成了百万字长篇小说《四世同堂》。1949年末,老舍回到北京。曾任中国文联副主席、中国作协副主席、中国戏剧家协会理事等职,并多次出访国外。

老舍归国后直至逝世的17年间,是他戏剧创作的第二个高峰期,先后发表20余部剧作,如《方珍珠》、《龙须沟》、《西望长安》、《茶馆》、《神拳》等,其中《茶馆》堪称中国话剧创作的经典作品之一,它也是中国话剧首次出国公演的剧目,为中国话剧艺术赢得了国际性声誉。

1966年8月24日,“文化大革命”刚开始不久,老舍不堪凌辱,自沉于北京太平湖。

剧作赏析

看惯了传统结构的剧作,《茶馆》不觉让人有耳目清新、不同凡响之感。短短三万字,却包容下了70多个人物,前后长达50年的时间跨度以及此起彼伏、接连不断的桩桩凡人小事。而通观全篇却显得线条清晰、张弛有度、散而不乱,颇有《清明上河图》的神韵,让人不得不佩服老舍驾驭文字的深厚艺术功力。

很明显,从清末到军阀混战再到抗战胜利后的三个历史时期是全剧纵向发展的脉络。而要在有限的时空内展现这三个不同历史发展阶段,并达到“葬送三个时代的目的”,传统的“一人一事”的戏剧结构显然是办不到的。老舍因而就顺理成章地采用了“多人多事”的结构,即“人像展览式”,并截取了三个时代的横断面与历史纵线交错结合。这样一来,三个时代的人物你方唱罢我登场,好不热闹,诸多社会现象随即淋漓尽致地呈现在舞台上,主题也找到了最佳的表现方式,观众自然一目了然,印象深刻。与此结构相类似的剧作还有高尔基的《底层》、霍普特曼的《织工》、曹禺的《日出》以及夏衍的《上海屋檐下》的前半部分。

此外,《茶馆》与布莱希特的“叙事体戏剧”也颇多相似之处,即都没有贯串冲突和情节,全剧时间跨度都很大等等;再有就是说数来宝的大傻杨在每幕之前的出场亮相,既简要交代了剧情,又增加了全剧的叙述性。

然而,老舍选取的这一特殊却极合理的戏剧结构在当时并未被某些传统的戏剧理论家所接受和理解。如有人为加强《茶馆》的故事性,向老舍提出“用康顺子的遭遇和康大力的参加革命为主,去发展剧情”的建议。对此,老舍有着清醒的认识,他说:“我感谢这种建议,可是不能采用,因为那么一来,我的葬送三个时代的目的就难达到了。抱住一件事去发展,恐怕茶馆不等被人霸占就已垮台了。我的写法多少有点新的尝试,没完全叫老套子捆住。”^①事实证明,老舍当年的坚持是有道理的,这“新的尝试”无疑为《茶馆》打下了坚实的基础。

有了这一独特的艺术构思,还要有与之相匹配的场景让如此众多的人物穿插亮相、行动自如。老舍最终选定了老北京一家普通平常的大茶馆,可谓匠心独运、独具慧眼。对于这一选择,老舍是这样说的,“茶馆是三教九流会面之处,可以容纳各色人物。一个大茶馆就是一个小社会。……我只认识一些小人物。这些人物是经常下茶馆的。那么,我要是把他们集合到一个茶馆里,用他们生活上的变迁反映社会的变迁,不就侧面地透露出一些政治消息吗”。^②显而易见,茶馆就是社会的缩影,是当时各色人等汇聚之处,因此可以以小窥大,深刻真实地反映社会。同时,茶馆具有浓郁的民族特色和地方特色,以前在北京这种大茶馆“每城都起码有一处”。由此也使全剧具有了鲜明的民族风格。可见老舍选择茶馆来写戏,决不是偶然的。

确定了场景这一构造性生发点,再去设置人物,此时在这一特定时空规定下的人物就会具体而清晰。在戏剧创作中老舍沿袭并发挥了他在小说中着力刻画人物形象的优势与特色,他曾说:“我写惯了小说,我知道怎么描写人物。一个小说作者,在改行写戏剧的时候,有这个方便:尽管他不大懂舞台技巧,可是他会三笔两笔地画出个人来。”在谈到《茶馆》之前自己另一部有影响的剧作《龙须沟》时,老舍是这样表述的,“这个剧本里没有任何组织过的故事,没有精巧的穿插,而专凭几个人物支持着全剧。没有那几个人就没有那出戏”。^③由此我们也看到了程疯子、丁四、程娘子、丁四嫂、赵老头和王大妈等等能在舞台上站得起来的人物形象。可见,人物在老舍戏剧中拥有决定一切的作用和重中之重的地位,这一特点在《茶馆》中则被发挥到了极致并获得了极佳的艺术效果。

《茶馆》中的人物最显著的特点是都是单侧面的,即作者在茶馆这个限定的

① 老舍:《答复有关〈茶馆〉的几个问题》,见《剧本》1958年5月号。

② 老舍:《答复有关〈茶馆〉的几个问题》,见《剧本》1958年5月号。

③ 老舍:《〈龙须沟〉的人物》,见《文艺报》三卷九期,1951年2月25日。

场景内选取最能体现其性格特点的侧面来刻画人物,其他的生活面诸如王利发的情感生活、秦仲义筹款办工厂始末、常四爷等旗人生活观念的转变等等均不涉及。惟其如此,全剧70多个出场人物才能个性鲜明地“立”在舞台上而不显得凌乱庞杂,而且从人物的简单勾勒中我们就已经清楚地看出他们的全部生活和思想。不难想像,如果以全方位的生活细节来刻画人物并让人物全部展开动作,那《茶馆》必定是一个庞然大物了。由此,老舍别无选择,只有通过个性鲜明的语言来塑造人物,“开口就响”的语言也就成为老舍戏剧的又一鲜明特征。

王利发作为全剧的中心人物,自然是作者精心刻画的对象。《茶馆》呈现出的是一幕幕人生悲剧,王利发就是这悲剧的主要载体,也就摆脱不了他的悲剧命运。第一幕中,他才20来岁,年轻、有干劲,精明干练又老于世故,圆熟地周旋于各类人中间,把裕泰大茶馆经营得有声有色、红红火火。对待落魄且常蹭茶喝的唐铁嘴,王利发虽无奈却不忘了教训和规劝;眼见二德子要与常四爷动手,剧本的舞台提示是“王利发急忙跑过来”,并说:“哥儿们,都是街面上的朋友,有话好说。德爷,您后边坐!”对待吃洋饭的马五爷,王利发是了如指掌、引而不发;对待特务宋恩子、吴祥子,他是小心应对并劝常四爷说话留神……尤其是与秦仲义那一段对手戏,从秦仲义进茶馆直到被送出,王利发始终从容应对、巧妙周旋并见风转舵、顺水推舟,如其中他应对秦仲义要提房租的一段对话:

秦仲义 小王,这儿的房租是不是得往上提那么一提呢?当年你爸爸给我的那点租钱,还不够我喝茶用的呢!

王利发 二爷,您说的对,太对了!可是,这点小事用不着您分心,您派管事的来一趟,我跟他商量,该长多少租钱,我一定照办!是! 瞧!

秦仲义 你这小子,比你爸爸还滑!哼,等着吧,早晚我把房子收回去!

王利发 您甭吓唬着我玩,我知道您多么照应我,心疼我,决不会叫我挑着大茶壶,到街上卖热茶去!

寥寥数语,王利发半是担心成真,半是通过玩笑话求情,圆滑老练、八面玲珑的性格被表现得淋漓尽致、活灵活现。

到了“今天王大帅打李大帅,明天赵大帅又打王大帅”的民国初年,王掌柜还能勉强应对兵痞和特务的敲诈勒索,所以他仍对这个社会心存幻想,寄希望于“死马当活马治”。等到了“茶叶、煤球儿都一会儿一个价钱”的抗战之后,王利发对现实的梦想已被彻底打碎,“他钱也光,人也老,身上剩了一件破棉袄”,即将走到生命的尽头。由此,这一角色在三个历史阶段的发展脉络已一步步清晰地呈现在我们面前,其性格及心理的转变是符合人物身份和环境变化的。其中尤使人印象深刻的是他“老没忘了改良,总不肯落在人家后头”,这一性格特点

是贯穿全剧的,正如他自述的那样:“卖茶不行啊,开公寓。公寓没啦,添评书!评书也不叫座儿呀,好,不怕丢人,想添女招待!”可他“变尽了方法”改来改去,还是活不下去,终究逃不脱上吊身亡的悲惨结局,也即圆满地诠释了作者赋予他的悲剧命运。如此,王利发的形象不仅真实可信,而且已经神形兼备地立在舞台上上了。

不光是主要人物,就是次要人物也被老舍刻画得入木三分、性格鲜明,使人过目难忘。如只在第一幕开场出现的吃洋教的马五爷,对他的全部描写只有一句舞台提示和三句台词,一开始“马五爷在不惹人注意的角落,独自坐着喝茶”,这是为他后面的一鸣惊人做铺垫。当二德子欲与常四爷动手时,马五爷“并未立起”,只是说:“二德子,你威风啊!”从二德子紧接下来的请安足可衬出马五爷的威风;接下去马五爷的台词是“有什么事好好地说,干吗动不动地就讲打”,貌似公正合理;但当常四爷要他“给评评理”时,马五爷“立起来”,称“我还有事,再见”,然后“走出去”,其虚伪傲慢的性格特点立时暴露了出来,一幅人物速写随即宣告完成。

即便是没名没姓、戏份极少的小人物,也是依了这一种勾勒而“活”在舞台上的。如那个仅一句台词的卖小物品的老人,一句“这年月呀,人还不如一只鸽子呢!唉”,人与鸽子对比,强烈的命运反差映出老人的凄惨晚景,这叹息之声便始终萦绕在人耳畔,久久挥之不去。又如那个报童,三言两语便让人无法忘却。诚如老舍先生自己讲的那样:“这样的人物虽然也许只说了三五句话,可是的确交代了他们的命运。”^①此言不虚!“这样的人物”还有刘麻子、唐铁嘴、小丁宝、沈处长……均用墨精简而个性鲜明、活脱自然。可见,注重人物的塑造是老舍戏剧最显著的特征,也是《茶馆》获得成功的关键所在,而人物那些脆响且极具个性化的语言也是老舍所独具的。

精妙的构思、新颖的结构、独特的场景、鲜活的人物、开口就响的语言,再加上演出的再创作,使得《茶馆》无愧于“中国话剧史上的瑰宝”的称誉。

《茶馆》于1958年3月由导演焦菊隐、夏淳首次搬上舞台,由此奠定了北京人民艺术剧院的“京味”演出风格。随着时间的推移,该剧日益显现出长久的艺术魅力。从某种意义上可以说,《茶馆》与北京人艺已经融为一体、不可分割了。正如曹禺指出的那样:“北京人民艺术剧院的生命,一部分是由老舍先生的心血灌溉的。”^②20世纪80年代,该剧先后出访欧洲、日本,引起极大轰动,被称为“东方舞台上的奇迹”、“现代戏剧的经典之作”。当年于是之、郑榕、蓝天野等人炉火纯青的激情演绎如今已成世纪绝唱了。

(张宇静)

① 老舍:《答复〈茶馆〉的几个问题》,见《剧本》1958年5月号。

② 曹禺:《〈茶馆〉的舞台艺术·序》,中国戏剧出版社1980年版。



郭沫若：《屈原》

剧情脉络

《屈原》共分五幕，只写了屈原自清晨至午夜一天中的活动。

剧本一开始，楚怀王采纳了屈原联齐抗秦的主张，已拒绝了秦使张仪要楚国绝齐结秦的要求，张仪无颜返秦复命，就要辞楚到魏国去了。

南后郑袖为了固宠的个人目的，与张仪勾结，竟用陷害屈原以使他失掉信用的办法来达到使楚怀王抛弃屈原政治主张的目的。南后假装晕眩，倒在屈原怀中，诬陷他淫乱宫廷。楚怀王大怒，剥夺了屈原的官职，同意了张仪要楚国绝齐结秦的要求。

被赶出皇宫的屈原踉跄于城外，遇见了楚怀王、张仪和南后。恶毒的南后将屈原当疯子来耍弄。屈原大骂张仪，楚王下令将他拘禁在东皇太一庙。屈原和一直忠心耿耿的女弟子婞婞从钓者口中发现了南后与张仪内外勾结的真相，戏剧冲突立即白热化。婞婞去看望被拘禁的屈原，误服毒酒而死。卫士愤而搜庙，从郑詹尹身上搜出南后密旨。这两件事让屈原彻底发现了南后等人要谋害他的真相，促使他下决心随卫士去汉北。

剧作家小传

郭沫若(1892—1978)，原名郭开贞，又名郭鼎堂，诗人、剧作家、历史学家、古文字学家、社会活动家。出生在四川省乐山县观峨乡沙湾镇的一个地主兼商人的家庭。童年的郭沫若接受了八年的家塾教育，深受儒家文化浸淫。1913年，他东渡日本学医。

1919年，五四运动爆发后，郭沫若成为激进的民主主义者。也就在此期间，他发表了诗集《女神》，震惊了文坛，并开创了一代新诗的先河。在他戏剧创作的早期阶段，发表了《黎明》(1919)、《女神三部曲》(包括《棠棣之花》(1920)、《湘累》(1920)、《女神之再生》(1921)三部)、《广寒宫》(1922)、《孤竹君之二子》(1922)等神话剧和历史剧，以及即兴抒情剧《月光》(1922)。《女神三部曲》表现了“五四”时期狂飙突出的时代精神。

郭沫若早期历史剧的代表作是《卓文君》(1923)、《王昭君》(1923)、《聂嫈》(1925)，合称《三个叛逆的女性》。

由于抗战的爆发,20世纪40年代的中国剧坛出现了历史剧创作的热潮。郭沫若的历史剧成为其中的代表:五幕史剧《棠棣之花》(1941)是在他20年代的诗剧《棠棣之花》和历史剧《聂嫈》的基础上整理和创作的第一部大型历史剧;五幕史剧《屈原》(1942)是郭沫若历史剧的代表作;其后还写了五幕史剧《虎符》(1942)、《高渐离》(1942,又名《筑》)和四幕史剧《孔雀胆》(1942)、五幕史剧《南冠草》(1943,演出时更名为《金风剪玉衣》)。

建国后,郭沫若写了历史剧《蔡文姬》(1959)和《武则天》(1960)。

剧作赏析

1942年战时的陪都——重庆,被沉重的政治低气压笼罩着。白色恐怖像看不见的幽灵时时刻刻在城市里游荡着,搜寻着。人们太渴望能有滚滚的雷声打破山城的阴霾,能有闪电划破雾都的黑暗。正是这一年的元旦,报刊上传出了消息,“今年将有《罕默雷特》和《奥塞罗》型的史诗出现。”这消息是文艺界听说郭沫若要创作大型史剧《屈原》而发出的。

郭沫若的大型历史剧《棠棣之花》的发表,已经预示着作家的又一个创作爆发期的到来。郭沫若从1月2日投入《屈原》的创作,11日就完稿。剧本发表于1942年1月24日至2月7日的《中央日报》副刊,立即引起了强烈的反响。“中华剧艺社”在不到两个月的时间里,便把它搬上了重庆舞台。

在当时政治气压低郁沉闷的后方,《屈原》的上演无疑像一柄利刃,刺痛了敌人的某处神经。在重庆,如果一个人遭到迫害或者失踪了,人们便会愤怒而隐讳地传告,他到“东皇太一庙去了”。《屈原》的出现在当时是“别有用心”的,它的“用心”就在于它是“将时代的愤怒复活在屈原的时代里去”,是“借了屈原的时代来象征我们当前的时代”。

郭沫若投身历史剧的创作,固然是面对满目疮痍的家国,借古鉴今。但是作为一个诗人兼剧作家,他从未在创作中忘记自己的美学观点。他强调戏剧和小说都要有诗情。他曾说过,“小说和戏剧中如果没有诗,等于是啤酒和荷兰水走掉了气,是没有灵魂的木乃伊。”因此,他的历史剧不但是人物的语言,甚至整个剧本的结构都充满了澎湃的诗意。

郭沫若称这个剧本抒情性的构思完全是“意想外的收获”。剧本完全不是按他原来所设想的上半部写楚怀王时代,下部写楚襄王时代直至屈原投江。这种抒情性的构思打破了他精心结撰以描写屈原悲剧经历的企图,而是让屈原更大地喷发情感,展示灵魂。

第一幕的中心就是描写《橘颂》,通过屈原对橘树的赞美,其实是展示了屈原与橘树同风的品格和他做人的准则。“有人欣赏,它们并不叫苦,没有人欣赏,它们也不埋怨,完全是一片的大公无私。”这一幕完全是静态的,戏剧冲突这里并

没有发端,也没有让人不安的预兆:楚怀王采纳屈原联齐抗秦的主张,已拒绝了秦使张仪要楚国绝齐结秦的要求。

但到了第二幕,风波陡起,剧情突转。南后诬陷,屈原被罢黜。信而见疑,忠而被谤,屈原一生的悲剧都凝结在这个具体的事件当中。从戏剧结构上讲,事件在这里就已经到了发展的最高潮。政治斗争中,志节高远的心胸被卑劣的小人所诬蔑,兴国大业竟毁于昏庸的君王听信谗言。面对这样的逆境,屈原义愤填膺地发出了这样的质问,“我是问心无愧,我是视死如归,曲直忠邪,自有千秋的判断。你陷害了的不是我,是你自己,是我们的国王,是我们的楚国,是我整个儿的赤县神州呀!”至此,政治斗争的事件已经被具体而又高度概括地写完,后面的章节必然要从外部事件转向描写抒发屈原内心情感的路子上去。

在第三幕,郑袖和新尚为了将已经被罢官的屈原置于死地,开始扩散谣言。屈原内心充满悲愤却被乡邻认为发了疯,他们善意地聚到橘园来为屈原招魂。这样的举动让本来就需要理解的屈原更加痛苦。到了第四幕,大骂了郑袖和张仪的屈原结果受到更深的伤害。至此,屈原已经被恶势力逼到了爆发的边缘。

作者曾做过这样的阐述,“第三第四两幕的作用,都为的是要结穴成这一景(第五幕雷电颂)……我是存心使他所受的侮辱增加到最深度,彻底蹂躏诗人的自尊的灵魂。这样逐渐叠进到雷电独白。”由此,我们可以看出《屈原》全剧大开大阖、抒情长诗般的结构。全剧所依循的并不是事件线索,而是屈原心理发展的线索和节奏。全剧真正的高潮也就是第五幕东皇太一庙中的雷电独白。在雷雨交加的暗夜里,怀抱着心爱的学生婞婞的尸体,屈原所有的愤慨冲破岩层,他的感情在燃烧,在爆炸。他的独白不是“哲学的,寒冷的,哥德式的天问”,而是显示的、热烈的“自身与雷电同化,而未向任何鬼神求饶”。

在这里,作者也不是冷静地站在一旁精心地雕琢屈原,或者让屈原充当自己的喇叭。在这里,作家对时事的思索和对黑暗现状的愤怒俨然已经同屈原的遭遇和愤慨有机地结合起来,简直分不清这是屈原的独白,还是郭沫若在呼喊;这是关在东皇太一庙的屈原,还是战斗在重庆的郭沫若。

很明显,郭沫若在历史剧中流露出来的诗情是浪漫主义气质的。郭沫若曾用“赋、比、兴”来区分历史剧的不同样式。就他自己所言,《屈原》是采用了“比兴”的手法写的。“比兴”的历史剧着重在旨在借历史的酒浇现实的块垒,它不是在再现历史的本来面貌,而是在追求一种历史的诗意,并将这种诗意与时代精神和作家的激情融合在一起。这种创作方法本身就是一种很富于主观抒情性的浪漫主义创作方法。

郭沫若的历史剧是深受戏剧大师莎士比亚的影响的。大量的诗歌和散文,人物大段澎湃的独白和诗剧的语言,让人物的情感以非生活态的方式进行表达,而用充满了激情的诗歌语言作为戏剧语言直接抒情,感荡心灵,展其义,骋其情。

但是《屈原》中的诗歌也并不是游离于剧情之外的独立成篇的东西。比如《橘颂》，它勾连情节，贯穿始终，一开场就为展示屈原的高洁品性服务，从而为之后一系列的情节冲突的发展打下了人物性格的坚实基础。

这样浓郁的浪漫主义诗情，甚至在他塑造的人物上也有着充分的体现。屈原的人物形象本身就带有浪漫主义诗人的气质，他的形象里其实饱含着郭沫若自家的血泪深情。众所周知，作家在塑造人物形象时，必然要通过此传达出自己的嫌恶喜好，而郭沫若在塑造一些正面形象时，不仅“以他敏锐的直觉，惯会突进对象的核心”，而且甚至把剧中人当成自己，成为“夫子自况”。

在《雷电颂》中，屈原要和风、雷、电融化在一起，从自然的伟力中发掘出奔放的生命力，屈原、作者和自然的密切关系已经强烈到了进合为一的地步。这里，给人感受最为强烈的就是“那浩浩荡荡的无边无际的伟大的力”，是那无边无际的怒火。如果说，风的咆哮只能“吹走一些灰尘，吹走一些沙石”，雷的轰鸣只能把诗人载到那求得解脱的场所，电的闪耀只能像劈水一样劈开眼前的暂时的黑暗，那么，这一切力量的汇合、交融，就能产生“无边无际的怒火”，产生烧毁“一切罪恶黑暗”的“火”。“火”——这是贯穿整个“雷电独白”的核心意象。它是时代愤怒的象征，是炽热战斗激情的象征。我们可以从中清晰地看到作者的主观抒情性，感受到作者自身浓烈的浪漫主义诗情的气质。

此外，屈原身上带有的崇高悲壮的性格特征，使这个人物富有诗意。《屈原》取材于战国时期。“战国时代是带有悲剧性的时代，”作者认为，“我们先人努力打破奴隶制度的束缚，想从那铁的桎梏中解放出来，但整个的努力结果只是换成了另外一套刑具。”而作者“主要的并不是想写某些时代有什么人，而是想写这样的人在这样的时代应该有怎样合理的发展”。就是这样宁折不曲，忠于自己的信念而最终被放逐的纯粹的忘我主义，使人物充满了诗意的崇高美和悲壮美。

除了屈原，侍女婬娟和卫士的设置也充满了诗意。郭沫若在《序俄文译本史剧〈屈原〉》中说，“婬娟和卫士的形象是两种诗人的感情或者两种诗人性格的象征。婬娟象征着悠婉的怀旧的感情，卫士是象征着激越的奋斗的感情。”

从艺术构思上，婬娟是屈原形象的补充，力求以婬娟的诗魂来展现屈原辞赋的精神。婬娟美丽、纯洁、善良，对比宋玉的卑琐，她的天性更是清澈晶莹。屈原说，“我不是要人装傻，而是要人一片天真”。婬娟这个角色完全是从屈原辞赋的精神气质中虚构出来，而她的“一片天真”又是婬娟道义美的灵魂。“一片天真”的性格是容不得半点渣滓的。她爱会爱得忠贞纯粹，恨会恨得彻骨透底。在屈原遭到陷害之后，几乎所有人都被谣言迷惑了，惟独她不相信那些谣言。当屈原被逼到疯狂的临界线上时，婬娟也随着受到强烈的刺激。她和屈原在东皇太一庙见面的情节，以及最后倒在屈原怀里死去的一幕，是婬娟诗魂的极致，也是

一幅浪漫主义的画卷。

另外值得一提的就是在《屈原》中所表现出来的作者在历史剧创作观念。郭沫若的历史剧一定不是为了抒发怀古之幽思，弹唱个人之哀怨；他的历史剧也不是“为了历史而历史”的游戏之笔。正如我们之前所提及的，他的历史剧一定不是为了正在为新生活斗争的人们，是“献给现实的蟠桃”。因此，同时也是一个史学家的郭沫若认为，“史学家是发掘历史的精神，史剧家是发展历史的精神”；“历史的研究是力求其真实而不怕伤乎零碎，愈零碎才愈逼近真实。史剧的创作是注重在构成而务求其完整，愈完整才愈算得是构成”。因此，郭沫若认为，历史研究是“实事求是”，而历史剧创作是“失事求似”。就好像“史学家是凸面镜，汇集无数的光线，凝结起来，制造一个实的焦点。史剧家是凹面镜，汇集无数的光线，扩展开去，制造一个虚的焦点”。史剧家重要的是把握历史的精神而不必为历史的事实所束缚，重要的是要把真实的古代精神“翻译”到现代。

历史真实和艺术真实一直是历史题材文学创作必须解决的一对矛盾。如何辩证地处理这个矛盾，使之完美统一，这就是历史剧创作追求的境界。《屈原》显然是为这对矛盾的解决提供了一个很好的范例。

郭沫若作为一个激进的革命家和浪漫主义诗人，他的作品也无时无刻不透露出他充满激情的浪漫主义气质。几十年后，当我们重读《屈原》，它仍然能以充沛的激情打动我们；我们依然能把握到它的脉搏，感受得到它愤怒着当时的愤怒，怒吼着时代的怒吼。屈原，这个早已离我们而去的前代英灵，在郭沫若的笔下，成为了时代的灵魂，民族的灵魂，面对黑暗的社会，他质问着，愤怒着，像利剑一般，劈向阴霾的天空。

（朱 凝）



田汉：《丽人行》

剧情脉络

《丽人行》以抗日战争时期日本帝国侵占下的上海为背景，刻画了三个不同阶层的女性典型：第一个是朴实善良的纱厂女工刘金妹。她被日寇强奸，含恨自杀，但被革命者孟南救下，受到李新群、梁若英的照顾。回家后丈夫友生骂她为什么不去死，孟南晓以大义，让他把仇恨对着敌人，但残酷的现实又第二次把她避上了绝路。丈夫为了救她，被流氓弄瞎了眼睛，自己的工厂又关门。刘金妹只能以借高利贷摆小摊来养活母亲和丈夫，但是货物又被当局没收，她只能忍痛卖身，丈夫发现后盛怒之下不仅打了她，而且骂她“无耻”，叫她“快滚”，她走投无路，跳进黄浦江，所幸被渔民救起。在这个苦难的历程中，刘金妹自杀的消极心理中萌生出对“中国快天亮了”的希望，她丈夫的那种个人褊狭的怨愤也变成民族的、阶级的仇恨。

第二个是为革命艰辛地工作，满怀信心的英勇战斗着的党员李新群。丈夫孟南被调到内地以后，她更加忘我地参加党的工作，在这条线上，增加了对她地下工作的描写，引出了章玉良、刘大哥、孟南等一系列革命者的形象，还侧面写到了处于地下的共产党人发动工厂罢工的情景和狱中革命者不屈的斗争精神。

第三个是倾向革命但又留恋于资产阶级生活的知识妇女梁若英。她的丈夫章玉良为了抗战到内地去，她却追求物质生活的享受，居然和银行家王仲原同居了。她身上存在物质享受和精神苦闷之间的矛盾，既不能忘怀章玉良的爱情，又割舍不去“阔太太”的“太平饭”。直到最后发现王仲原已经和汉奸俞芳子同居，好言相劝反被赶出来，才开始醒悟，踏上革命道路。结尾处，三个女性在黄浦江畔相遇，“她们三个女人，在美丽的夕阳中紧紧抱在一起，迎接新的斗争生活。”

剧作家小传

田汉，原名寿昌，1898年3月12日出生于湖南长沙县。出身贫民家庭，1912年就读于长沙师范学校，1916年考入日本东京高等师范学校，1919年在东京加入李大钊等组织的少年中国学会，开始发表诗歌和评论。1921年与郭沫若等组织创造社，倡导新文学。1922年回国，受聘于上海中华书局编辑所。1924年与

妻子易漱瑜创办《南国半月刊》。以后相继任教于长沙第一师范学校、上海大学、大夏大学。1926年在上海与唐槐秋等创办南国电影剧社。1927年秋到上海艺术大学任文学科主任、校长,年底同欧阳予倩、周信芳等举行“鱼龙会”演出,影响甚广。1928年与徐悲鸿、欧阳予倩组建南国艺术学院,同年秋成立南国社,以狂飙精神推进新戏剧运动,多次到南京、杭州、广州等地演出,同时主编《南国月刊》。

从1929年冬开始,他在从事文艺活动的同时,积极参加政治活动。1930年3月他以发起人之一的身份参加了中国左翼作家联盟成立大会,并被选为七人执行委员会之一,接着参加了中国自由运动大同盟。同年6月南国社被查封,左翼剧团联盟改组为左翼戏剧家联盟,他是发起与组织者之一。1932年加入中国共产党后参与了党对文艺的领导工作,和夏衍等打入电影阵地,为艺华、联华等影片公司写了《三个摩登的女性》、《青年进行曲》、《风云儿女》等进步电影文学剧本,使电影文学从思想到艺术出现了新的面貌。1935年2月田汉曾被捕入狱,后被保释出狱。

1937年“七七”事变后,他创作了五幕话剧《卢沟桥》,并举行劳军演出。8月赴上海,参加文化界救亡工作。上海沦陷后到长沙、武汉从事戏剧界抗日统一战线工作。12月中华全国戏剧界抗敌协会成立,他是组织者之一。1938年初与马彦祥等编辑出版了《抗战戏剧》半月刊,后又去长沙筹办了《抗战日报》。1938年2月到武汉参加国民政府军事委员会政治部第三厅,负责艺术宣传工作,同洪深等组建了10个抗敌演剧队、4个抗敌宣传队和1个孩子剧团,1940年到重庆,与欧阳予倩等创办《戏剧春秋》,后到桂林领导组建新中国剧社和京剧、湘剧等民间抗日演剧团体,1944年春与欧阳予倩等在桂林主持了西南第一届戏剧展览会,对加强戏剧队伍的团结和坚持进步戏剧运动起到了推动作用。1949年后田汉任职文化部戏曲改进局、艺术局局长。“文化大革命”中于1968年被迫害致死。1979年4月为田汉平反,在北京召开了隆重的追悼大会。

田汉毕生从事文艺事业,创作话剧、歌剧60余部,电影剧本20余部,戏曲剧本24部,歌词和新旧体诗歌近2000首。其中《义勇军进行曲》经聂耳谱曲,被定为中华人民共和国国歌。话剧代表作有《获虎之夜》、《名优之死》、《乱钟》、《回春之曲》、《丽人行》、《关汉卿》、《文成公主》及改编戏曲剧本《白蛇传》等。

剧作赏析

在田汉20世纪20年代至40年代的话剧创作中,《丽人行》是一部在思想和艺术上的集大成作,标志着他在新民主主义革命时期话剧创作的高峰,它也是我国20世纪40年代最优秀的作品之一。

首先,田汉在《丽人行》中,成功地运用了话剧的多场式结构,这是他对话剧

结构形式的创新。《丽人行》虽然是话剧,却没有受话剧场景的一般规定,彻底打破了“幕”的切割法,将全剧分为21场戏,13个景。在剧本结构上,田汉把具有完全不同人生观的三个女性进行并列式的展示、比照,并且采用了一个幕间报告员,以记者向观众报道见闻的方式,成为贯穿整场戏的线索。舞台背景则不再是实景,而是尽可能地接近中国戏曲演出的写意布景,使得整出戏剧不再受时间空间上的限制,而是拥有了最大限度的自由,从而能够更好地展示社会现实。同时,田汉也借鉴了电影和报道剧、街头剧的某些艺术经验,《丽人行》的多场景,开放式的结构,随物赋形,散而不乱,如行云流水,舒卷自如。过场戏该简则简,重场戏该繁则繁,形成了一种自由的、开阔而又宏伟的结构。从《丽人行》开始,田汉的话剧都是运用多场式结构的。田汉一直追求舞台上的新样式,这个新样式绝不是写实主义的。他强调戏剧的“视”、“听”两要素,认为要“鼓动时代新兴的机运”,必须有“自然的、律动的、精力的、高速度的剧本与话本”;布景不尚“华丽写实”,要造成“暗示的”、“激荡的”、“美的幻影”;灯光则因地制宜,“运以巧思,收艺术的效果”,这些艺术观念至今都有强烈的先锋性。

用这种方式处理话剧,是与他对中国戏曲的深厚研究分不开的。这些既中且洋的手法构成了田汉剧作的一大特点,显示了国学基础和民族特性在他心里的深刻烙印。民族的,也是世界的,这让田汉的剧作有了更为宽广的先锋意义——将民族性溶化到血液中。

其次,《丽人行》与从前的剧本相比,表现了更为广阔的社会生活画面:有咖啡馆,有黄浦江边,有监狱,有资产阶级的糜烂生活,也有工人区和贫民窟。采用场景的对比,强调道德和人格的感染力。如刘金妹和梁若英生活环境的显著差异:刘金妹借了高利贷去买小货,又被警察没收痛苦地回到家,丈夫气苦地骂她,两人伤心地抱做一团,紧接着一场是王仲原和新的姘头从舞厅回到家吵嚷着要洗热水澡。这种对比的运用在整出戏里随处可见,造成剧作的视觉和节奏的冲击力,意在明确地指出社会制度的不公,充分调动观众的情绪机制,使观众更好地理解人物和主题。

田汉从来就不是躲进世外桃源,沉溺于自身生活的隐士,他一直站在时代的最前沿与人民同呼吸共患难,这种责任感与可贵的牺牲精神是中国知识分子的品格希望所在。早在20世纪20年代,他对莎士比亚、王尔德以及日本现代剧的翻译,就对中国现代戏剧的发展产生了积极的影响。田汉一生创作了近百部剧本,是现代剧作家中最多产的作家之一。

《丽人行》明写日本统治下的上海,暗写美蒋统治下的现实。李新群、梁若英、刘金妹这三个女主人公,有着不同的性格和命运。金妹受到日本人凌辱,丈夫又被流氓弄瞎了眼睛,为了一家人活命她借高利贷摆地摊,也被警察没收。这些悲惨的情节,实际上也是现实中发生的真实案件,在当时曾经引起过不小轰动

的“沈崇案件”和发生在上海的“摊贩事件”。若英由于贪图享受,从一个具有爱国热情的青年变成资产阶级的太太,摇摆于革命与堕落之间,她的道路是许多知识妇女的一面镜子。而剧中特务跟踪李新群、章玉良等情节,也正是当时国民党特务盯梢捕人、制造白色恐怖的现实的反映。可以说他的剧本是紧紧与当时社会联系在一起的,田汉自觉地把自已融进了时代里去,拥有明确的政治性、强烈的民族性和突出的现实性,有浓重的感情色彩和具有时代特点的理性精神。

田汉的把握现实与夏衍、阳翰笙等具有深刻理性的现实主义有着明显不同,即不是刻意地表现生活写实似的真实和对社会的直接针对性,而是把握着社会、时代的特征的同时,有着作者真诚的流露。即使在进入现实主义的创作阶段,田汉也始终保持一贯的浪漫主义精神。只是与过去不同,从前的浪漫主义是与他“为艺术”的出发点和小资产阶级知识分子的幻想以及精神苦闷相关联的,而这时的浪漫主义无疑有着一种更为积极的内容,一种阶级的自觉和义无反顾的献身精神,因此,他此时的作品格调是明朗解脱的。《丽人行》尽管充满对社会生活的真实描绘,但那种饱含“忧国泪”的诗意还是十分突出的,结尾场景三个女性在江边相遇的写意性很强。可以说,粗疏的写实与战斗的浪漫是这时期田汉戏剧剧作的风格基调。

我们可以再从田汉对人物的塑造上来体会他的特征。《丽人行》中的李新群、章玉良、刘大哥甚至包括年轻的贝贝,他们都是正面人物形象。在他们身上,表示着一种积极的生活方向,散发着抗争的渴望。但也由于经历不同环境不同,分为两种人物类型:一种是成熟和理性的性质,有明确的生活目的,既定的生活准则的人物,如李新群、章玉良、孟南、刘大哥等等。章玉良是个革命者,为了革命被迫离开家庭7年,回来面对妻子的变心和长大的陌生女儿,面对被捕、面对酷刑,他仍然坚信革命的必然性,表现出牢固的信念,是一种成熟的乐观。李新群在到处都是特务跟踪的情况下,坚持不离开上海,并且继续开着自己的小学,从事有利于社会的事,是一个实践的理想主义者。而另一种如刘金妹、梁若英、贝贝、周凡则在剧中叙述了他们性格发展史。梁若英一直在资产阶级的生活中摇摆,最后成了弃妇回到革命者丈夫章玉良的身边,脚踏实地地从事社会事业;刘金妹从一个被侮辱被损害的女性形象,到重新振作起来,对生活继续抱有美好愿望;周凡则从一个革命者转变为被敌人腐蚀的叛徒,但最后良心发现幡然醒悟,用以死拯救别的同志的行为,为自己重新找回了正确的位置。

在剧本中,这些人物的转变,是从作者对他们转变前行为的展示而说明其性格中某些受到有意识强调的偏差,如对安逸生活的迷恋以及幻想和动摇等,用某种突发事件给人物以重大刺激,是一种外力的促动。就剧作方式而言,是剧情在推动人物。而在这一时期的剧本创作中,田汉把爱情、亲情、或是情欲都放在一种反讽的位置上予以批判,而最终的结果都是主人公抛弃了这一切,唯一得到的

肯定是同志情、战友情。这样田汉抛弃了或者说重新解释了传统情理观念，而赋予中国共产党的意识形态的内涵。而《丽人行》另一个重要的意义在于，田汉创作中以女性问题为题材的作品已经不单将妇女当作作品的题材，正如著名导演洪深所言，田汉创作的女性题材作品已经严肃地接触到妇女解放问题与整个社会问题之解决的关系上来了。

田汉的作品非常有特色，个人风格十分强烈。不管是在舞台上演出还是在案头作读物都十分精彩。他的描写极有力量，富于感染性。我们的同情心，创造的冲动、美感、正义感、恋爱的热情、冒险的勇气、英雄的崇拜、献身全人类的热忱，还有其他的美德，都可以于不知不觉之间，被他的作品调动起来。

（徐 行）



夏衍：《上海屋檐下》

剧情脉络

20世纪30年代的上海，一栋弄堂房子里住着五户人家。二房东林志成，曾经的热血青年为生活所迫在工厂里担任监工，违心地充当资本家的爪牙。他一方面忍受着良知的煎熬，另一方面却不得不帮助资本家榨取工人血汗。林志成的夫人杨彩玉，曾经是他好朋友、亲密的战友匡复的妻子。由于大革命的失败，匡复于八年前被捕入狱，林志成代为照管杨彩玉的生活。当时落后的中国社会不能接纳一个带着孩子的单身女人。杨彩玉在生活中面临重重危机的时候，与朝夕相伴的林志成产生感情而同居。但是八年的同居生活并没有给他们带来生活的乐趣，她体会到的却是更多的苦闷与焦灼，甚至是对生活的绝望。林志成冷漠地对待着众位房客，对杨彩玉也漫不经心地敷衍，唯一能够触动他心弦的就是葆珍，他对于葆珍的情感是极其复杂而又耐人寻味，绝不单单属于继父对于女儿的那种淡漠的情感。

住在亭子间的房客黄家楣是失业的商行职员，他的父亲专程从农村老家赶来看望以前从来没有见过的孙子。黄家楣对老人家隐瞒自己的失业，其根本原因是不希望父亲失望，而且希望在父亲面前维护自己精干的形象。黄家楣想尽各种办法想让父亲在上海享受天伦之乐，可怜的积蓄眼看就要花光，最终要靠变卖妻子桂芬的衣服勉强度日。憨直的黄父感觉到儿子生活的窘迫，把一生的全部积蓄留给尚未懂事的孙子，而后匆匆地离开了上海。赵振宇是小学教员，微薄的工资使得他无力负担更多的房租，只得全家将就在灶披间。赵振宇应该说是乐天派，无论生活中遇到什么样的困难，他总还能对人生保持着乐观态度。他的妻子是位口强心善而未受过教育的中国劳动妇女，所以在生活的困境中不免有些幼稚而又让人同情的行为，但她总归是心地善良的而且乐意帮助他人的。

施小宝的丈夫是远洋油轮上的海员，出海数月仍杳无音信。施小宝年轻、漂亮，是位现代味十足而又显得廉价的摩登女郎。她生活在上海底层社会，不时受到地痞小天津的恶意骚扰。小天津的最终目的是强迫她从事皮肉生意。施小宝并没有束手就擒任人宰割，她做出了无力的反抗。施小宝大喊着“Johnie 快回来了”，她想用这个毫无力量的托词抵挡住残酷的现实，可最终还是衣衫凌乱地从恶臭的烟花弄堂归来。施小宝曾经试图寻求邻居的帮助，可是因为种种原因，这

里所有的人都没能向她伸出援助之手,而最终使她沉没于丑恶社会的肮脏泥潭。与施小宝一样,李陵碑同样是个悲剧性的人物。他独居在冰冷潮湿的阁楼,日夜吟唱戏曲《李陵碑》中的“盼娇儿,不由人……”这段戏文。这位历尽沧桑的老报贩完全失去面对生活的坚强意志,他不断欺骗自己,甚至不敢正视儿子已死的残酷现实,只能痛苦地吟唱“盼娇儿……”。

剧作家小传

夏衍,原名沈乃熙,字端轩,1900年10月30日出生于浙江省杭县城外一个破落的士绅家庭。在中国现代革命浪潮的推动下,他响应并追随中国共产党的领导,同时凭借着个人的艰苦奋斗,创作出大量具有革命教育意义的文艺作品,在戏剧、报告文学、电影艺术等领域都做出了卓越的贡献,被公认为中国革命戏剧运动的主要奠基人之一。

夏衍是位深切地感受时代脉搏的知识分子,早在“五四”运动时期,夏衍就投身于学生运动,担任马列主义刊物《双十》的编辑。而且他的艺术观念中充满着强烈的民族意识和社会责任感。1929年6月5日,夏衍与冯乃超、郑伯奇等艺术家成立了上海艺术剧社。他大力倡导“普罗列塔利亚戏剧”(无产阶级戏剧)运动,为广大无产阶级争取自身政治地位摇旗呐喊。1930年3月,夏衍被选举为中国左翼作家联盟执行委员。由于对社会现实的广泛关注,夏衍在1932年创作、改编了电影剧本《狂流》、《春蚕》、《上海二十四小时》、《风云儿女》、《自由神》等。通过对工人阶级恶劣生存状态的深入考察,痛心疾首的夏衍于1935年2月发表了引起国内外进步学者广泛关注的报告文学《包身工》。同年,夏衍开始他的话剧创作的第一阶段,写了独幕剧《都会的一角》(1935)、《中秋月》(1935)、多幕剧《赛金花》(1935)、《秋瑾传》(1936)和现实主义杰作《上海屋檐下》(1937)。

抗战期间,夏衍写了四幕剧《一年间》(1938)、《心防》(1940)、《愁城记》(1940)、独幕剧《赎罪》(1938)、《猖狂》(1939)、《冬夜》(1940)。1942年他在重庆做统战工作期间,还写了多幕剧《水乡吟》(1942)、《法西斯细菌》(1942)、《芳天涯》(1944)。

建国后,夏衍写了剧本《考验》(1956),并在第一届话剧观摩汇演中获奖。1984年写的回忆录《懒寻旧梦录》是这一时期的重要著作。

剧作赏析

三幕剧《上海屋檐下》创作于1937年。剧本直接取材于现实生活,集中体现了夏衍的现实主义戏剧观。通过几个具有鲜明性格特征的人物塑造表现出当时畸变的社会现状,同时透过小人物的生活遭遇与抗争反映出一个即将来临的

伟大时代。通过对小人物日常生活悲剧的真实描写,使人物感奋起来继而去追求新时代的希望。它的诞生标志着夏衍戏剧创作的成熟。

戏开场于令一切腐败的黄梅天。上海的一群小人物蜗居在狭窄的弄堂房子里面,枯燥乏味的贫苦生活中到处都透露着悲剧的气氛。在使人感到抑郁、烦躁的黄梅天气里,弄堂房子里的人们因为各自的困境而焦虑着,苦熬着,生活的热情已经被残酷的现实消磨殆尽,人们都在为明天的继续生存挣扎着寻找出路。正为生活彷徨不安的林志成面前惊现出匡复的身影,匡复的到来就如幽灵一般,鬼使神差而没有任何征兆。林志成绝对想不到这个他原本以为永远停留在记忆里的朋友——匡复竟然会活生生地站在自己的面前,毕竟他还没有为迎接匡复的到来做好必要的心理准备。林志成惊愕、不知所措,茫然中完全失去行动的能力。匡复一再追问着杨彩玉与葆珍的下落,面对哑口无言的朋友,他非常疑惑。后悔不已的林志成终于将事情的全部真相告诉匡复,他已经做好接受匡复审判的准备。匡复面对朋友的自白并没有爆发内心深处瞬间积聚的愤懑,也许是多年的牢狱生活已经使他明白人生的无奈。匡复努力克制住自己,只是略显颓丧地说:“我不该来看你们,我多事了……”。正是言有尽而意无穷啊!这耐人寻味的寥寥数语托出了匡复心灵的百感交集,透露出人物内心更深的而无法言状的痛苦。而林志成则如释重负般,他终于从背信弃义的枷锁中解脱,同时良知也得到渴望已久的平静,坦然地等待着匡复的宣判。而匡复的状态呢?作者有意让匡复看到笔记本上“林葆珍”的名字,暗示出不可往复的生活已经匆匆流逝,杨彩玉与林志成的八年同居生活已是不争的事实,这里为匡复仅存的是痛苦与无奈。

杨彩玉从外边归来,与匡复即将见面的时候,大幕徐徐落下。作者没有直接描写这对久别重逢的夫妻富有戏剧性的见面,而是把广阔的舞台空间留给观众去遐想。尴尬的沉默,不和谐人物关系,紧张的气氛,匡复与杨彩玉开始他们久违的交流。他们寒暄着,都不知道究竟该说些什么,终于杨彩玉打破僵局,这可能是女性的情感比男性的更脆弱的缘故吧。开始构成两人矛盾冲突的对话后,杨彩玉倾诉着自己的苦难,表白与林志成的同居纯系迫于生活,因为“这世界有我们女人做事的机会吗?……逼着你乖乖的做一个家庭里的主妇。”杨彩玉于匡复意外归来抱有很高的期望,新生活的憧憬使她仿佛重新燃起生命的火焰。她追问匡复“……那么你看,我幸福吗?”匡复无以对答,更不知道该怎么回答,他隐忍着痛苦继续保持沉默。而杨彩玉的希望是匡复能带给她新的生命,也只有匡复能把她从闷得透不过气的畸形家庭环境中解脱出来。“……永远永远地要使我幸福吗?只要你活着。”在经历了那么多的变故后杨彩玉的这句话实在是出人意料。作者巧妙设置的情境中,这句话竟然自然而然的从杨彩玉的口中说了出来,也许出于对生活现状的极度不满,也许出于面临情感危机。杨彩玉是过度

天真幼稚,还是不愿意考虑自己的以前作为,她终归将一个女人的所有哀怨都诉说给匡复——她的前夫。匡复也就真的以为所有的过失都是因为他和他的被捕入狱。两人的矛盾冲突非常表面性地被杨彩玉盲目地凝结在对往昔的回忆与对美好未来的向往之中。他们甚至开始相信时间可以倒流,生活中也从来不曾存在过林志成。

林志成从工厂辞职,不再是资本家走狗的他充满了对新生活的渴望,背负良知谴责的生活已经成为过去。他与匡复再次见面时依稀闪现出久违的亲密,二人开怀畅饮。酒精的麻木负载着快乐还是痛苦,剧中人恐怕也不得而知。林志成决心要离开这个令他抑郁、彷徨的家,也只有他离开才是最合适的。黑暗中,他默默地整理行囊,不想惊动任何人而悄悄地离去。人物命运再次因特定的情境而改变。杨彩玉——八年间朝夕相处,患难中相濡以沫的妻子发现他要离开,开始挽留他。“不,不,你不能走……我不能让你走……我知道你是不愿意离开我们的……”此时,杨彩玉才意识到与林志成的结合并非只是生活所迫,八年的共同生活中她已经注入了真挚的感情,生活表层下流露的是爱,人间难以割舍的真挚情感。匡复目睹这一幕,平静地写出心声,“……也很高兴地知道了你们的结合并不单是为了生活!我明白,我留在这儿会扰乱你们的安宁,……”他深深地感到自己贸然闯入并不正确,而且清醒地意识到自己无法给任何人带来幸福,甚至是自己。于是,细微变化的心理活动与合乎人物性格的人物关系变化带给三个人物以不同的人物命运。匡复黯然离去,但他的离开却是在找寻新的希望。林志成与杨彩玉似乎还是要继续以往的生活,值得高兴的是他们相互间认同的加深,也许他们将来也能得到幸福的生活。

夏衍不仅在塑造匡、林、杨三人时展现出非凡的才华,在剧中其他人物的塑造上也显露了大家之笔。赵振宇的成功塑造就突显了作者匠心独运的诙谐,他为人热情、诚恳,而且总是喋喋不休地“譬如说、譬如说”,极其乐意解答邻居们的疑惑,并且对妻子的小市民气颇为不屑。乐观的人生态度使得赵振宇拥有了比林志成、黄家楣等剧中人更高的人生境界。在剧中其他人物都为“明天”惶恐不安的时候,他却还能十分认真地给黄父讲解什么是“电气”,并且不管黄父能否明白,他都要将自己所知道的物理常识向那位上了年纪的乡下老汉解释清楚。他乐观的精神和幽默的语言为剧中人物也为观众带来些许轻快,使得那令一切变质的黄梅天不至于把人闷得喘不过气来。但是赵振宇作为旧社会的文人终究摆脱不了所处时代的局限,他和剧中许多人物一样,忍受着畸变社会带来的苦难与不幸。他这样的人物可以使自己生活得无忧无虑,也可以帮助他人摆脱暂时的困境,却永远不能改变时代背景下大多数人濒临绝望的精神状态。如果我们只关注这间弄堂房子,那么赵振宇肯定是值得颂扬的,但当我们把目光放之整个社会的时候,会发现赵振宇对于那个腐朽不堪的社会走向灭亡是徒然无功的。

夏衍先生曾在《谈〈上海屋檐下〉的创作》中这样写道：“这是一个我们生活中习见的乐天主义者，当然，他也有‘安分守己’的一面，……我喜欢他。他既不是一个‘值得模仿的人物’，但也不是一个必须批判的对象。……我写这么一个人物，正如大师傅在菜里加了一点作料，在一出悲喜剧中偶尔让观众破颜一笑……”正如作者本人所说，赵振宇的确是这样一个脱离世俗中是非对错的人物形象，他以自己乐观的人生态度、超然的人生境界为剧本增添了几许轻松。

结构往往决定着一个剧本的成败。作者由于对上海市民生活的熟悉，具备了写《上海屋檐下》的良好条件，为我们提供了个性化的人物、生动有趣的细节和富有上海地方特色的市民化语言。可惜这些优秀的元素配置在了一个不太理想的结构里，使本剧最终不能成为一个完美的剧作，令人遗憾。

本剧在最初的结构搭建上，采取的是人像展览式结构的框架，第一幕完美体现了“群像展览”式结构的特色，舞台空间是一个上海特有的弄堂房子的横断面，每间屋子摆在观众面前，每间屋的故事也摆在观众面前，剧作家巧妙地运用电影蒙太奇镜头的组接手法，将林（志成）、赵（振宇）、黄（家楣）、施（小宝）和李（陵碑）五家人平行发展的生活错落有致地编织在一起。故事有时个别进行，有时穿插进行，呈现“断而复续”的画面感，用各个“生活切片”组接成了一幅市民社会的全景图，构成各个角色都有戏的“群戏”。第一幕也是整个《上海屋檐下》最精彩的一幕。

但第二幕由于匡复这个人物的出现，改变了这个戏原来的结构，从“五户人家齐头并进”而变成了“林志成、杨彩玉与匡复三个人的感情纠葛”，在一个以描写人物的生存状态见长的人像展览式结构中，开始以大量的篇幅来写人物的情感状态，这就大大占据了剧本的时间和空间，打破了剧作原有的结构设计，使得剧本没有办法再用更多的笔墨去描写其余四家人的生活状态，这种结构变更延续到第三幕，并使整个剧本的结尾成为难题。最后作者不得不借助孩子唱歌这种没有说服力的情节来结束整台戏，使得剧作整体上有“头重脚轻”的弊病。

造成《上海屋檐下》结构失衡的原因首先与剧作家当时的身份和创作目的密切相关。夏衍当时是一个职业革命者，一直强调创作与现实的同步性。他的戏剧创作始终与现实、政治有着密切的关系。作为一个革命者，他有宏观的视角；作为一个记者，他又有敏感的新闻写作直觉；作为一个艺术家，他的作品有在大时代背景下的责任和创作的冲动、契机，这些敏感的素质造就了他，同时也给他的剧作带来了艺术上的硬伤。

艺术家的任务是展示现象和问题，而不是开出解决问题药方。前者是艺术家的职责，后者是政治家和社会学家的职责，两者是不能共存的。

夏衍的剧作却由于宣传的需要，始终想给剧中人开出解决问题的药方，既真实地写了剧中不同人物的心理，同时又想给出剧中人应该怎么行动的答案，因而

造成本剧分合的结局与观众心理期待的结局分离的状态。观众一直以为匡复的出现会改变这个弄堂房子里一些人原有的生活格局,但最后什么也没改变,跑来把别人原本就不幸福的生活搅得更加不幸以后只身走掉了,既有损于革命者的形象,也使剧作的结局难以令人满意。

尽管如此,《上海屋檐下》仍然是中国现代话剧史上的优秀剧作之一,夏衍对上海这个大都会本质特点的描述和对上海最有代表性人物阶层——市民生活的选取和描写仍然是相当见艺术功力的,值得我们借鉴和学习。

(张 磊)



胡可：《槐树庄》

剧情脉络

1947年初冬，华北农村槐树庄的土地改革正进行得轰轰烈烈。村民们兴高采烈地准备清算地主崔老昆，均分他家的财产。这时崔老昆的儿子、国家某企业部门的采购股长崔治国回家了，对此甚为不满，认为是破坏革命。崔治国儿时的奶妈郭大娘，现任贫农团委员，带领大家同他论争。郭大娘的独子永来带头参军，与未婚妻黑妮依依惜别，在他的带领下，贫农团的另一个委员刘老成的儿子根柱也告别未婚妻金梅入伍了。

1953年初冬，槐树庄的人们在生活水平上已有提高，正在走合作社道路。老党员刘老成却只顾自家致富，不愿入社，给全村入社工作带来了负面影响。崔治国当年因阻挠土改工作受到开除党籍处分，调到教育部门，他心中有恨，6年没有看望过郭大娘，却为自己待产的妻子重新登门，想要黑妮去帮佣，遭到了黑妮和郭大娘的拒绝。根柱复员回家，带来了永来牺牲的消息。

1955年初冬，为了入社的事，副社长根柱与顽固的刘老成父子之间矛盾加剧。这时村中谣言四起，给合作社工作带来了更多困难。刚从北京开会回来的郭大娘严肃地批评教育了刘老成，指出要再不入社，就要开除他的党籍；而被打倒的崔老昆对共产党的刻骨仇恨也深深触动了刘老成，他终于入了社。枣庄与槐树庄要合并成立高级社，中农李满仓对自己买的地要归公有意见，言语间透露出是崔治国在造谣。

1957年初夏，全县正在推行水利化，而枣庄和槐树庄却因为庄稼分配的事闹着分社。崔老昆趁机说怪话挑拨党群关系，崔治国则以全村的名义写匿名信告郭大娘的状，调唆李满仓闹事要求撤郭大娘的职，并鼓动群众退社，还四下造谣，说两个村子合建的扬水站劳民伤财不起作用。黑妮和老高回村安机器，即将投入灌溉使用的事实使崔的谣言不攻自破。

转眼到了1958年秋，槐树庄已成立了人民公社，郭大娘当了社长。记者前来采访先进事迹和经验。崔老昆已怀恨死去。崔治国成了右派，表面上写检讨承认错误，实际上仍是逃避改造。全村社员、民兵要去修水库的、参加农业展览会的、去公社的……各自信心十足，呈现一派热火朝天的局面。

剧作家小传

胡可(1921—),山东益都(今青州)人,满族。长期从事军队文艺宣传工作,曾任总政治部文化局副局长、解放军艺术学院院长、中国戏剧家协会副主席等职。

少年时代的他,喜欢阅读《水浒传》、《七侠五义》等古典小说,也喜欢“五四”以来的新小说,尤其是鲁迅先生的杂文;曾参加过《父归》、《王三》等剧的演出,田汉和曹禺的剧作也深深影响着他。凭借一腔抗日救国的激情,胡可积极参加学生运动,结果于1936年秋被学校开除。16岁那年夏天,在哥哥的带领下他参加了游击队。1938年他被分配到晋察冀军区政治部宣传队(演戏时对外称作“抗敌剧社”)作宣传员,从此便与军队、文艺结下了不解之缘。

出于抗战宣传的需要,胡可从1940年起开始学写剧本,写了大量急救章一类的作品。虽然只有初中文化程度,也没上过什么艺术院校,而且是演员出身,但他刻苦读书,勤于观察生活,记录了大量的生活笔记,为创作打下了良好的基础。1942年初编写的儿童剧《清明节》,是他写的第一个多幕剧。之后又创作了多幕报道剧《戎冠秀》,独幕剧《枪》、《喜相逢》等。代表作有:四幕剧《战斗里成长》(1949),《英雄的阵地》(1950年),五幕剧《战线南移》(1952年),以及五幕话剧《槐树庄》(1959年)等。出版有论文集《习剧笔记》、《论文杂识》。

剧作赏析

《槐树庄》一剧,是1958年秋全国号召“放卫星”时的作品。胡可接受上级任务,为向建国十周年献礼,在年底开始动笔,写了华北平原的一个农村从1947年土改到1958年人民公社建立,11年间发生的日新月异的变化。该剧曾在全国产生过很大的影响,60年代初还被改编成电影,“文化大革命”中也曾作为“社会财富”被多次改编。这部以我国合作化、人民公社为背景,描写郭大娘等农村人物群像的写实作品的得与失,曾引起众多评论家关注。那么该剧的魅力究竟何在呢?除却政治性因素不提,剧作家本人的写作功力还是可圈可点的。

该剧的主题,引用胡可自己的一番话:

好心肠的农妇变成了坚强的战士,变成了干练的基层干部,而曾是革命干部的人却滚进了泥坑。走在前头的人忽然掉下队来,而走在后头的人却追赶了上去。穷丫头成了技术工人,穷孩子成了革命军官,长工翻身当了主人……这一切变化,都是在不长的时间内发生着的。在这些变化的背后,可以清楚地看到,我们党正以怎样的速度把人们的生活引向美好的未来!而这些变化本身,又为我们提供了多少值得记取的教训啊!

按照这种想法,剧作家没有专注于一个人的经历,而是把众多人物放在一个较长的时间段来展示。在结构上以几个特定年份来分幕,试图通过几个横剖面表现中国农村在土地改革、合作化、反右斗争、人民公社等几个历史阶段的面貌与发展,总体呈现为散文式结构,是一部不以故事情节取胜,而以刻画群像见长的作品。

全剧登场人物众多,光有名有姓的就有17个,但每个人都有其独特的性格特征,尤其是郭大娘的形象,曾经鼓舞了无数人。剧中没有大的高潮,没有一个贯穿始终的戏剧冲突,但这部类似编年史的戏剧,却犹如一幅笔力遒劲、色彩浓重的连环画,让人看得热血沸腾。这种群像塑造的成功,离不开剧作家富有艺术魅力的细节描写,以及由这些细节构成的精彩片段,也得益于剧作家扎实的戏剧语言功底。他以极其口语化的台词,展示了特定环境中人物的身份、性格、心理发展、情感等特点,往往寥寥数语就勾勒出一个人物的侧影,如仅从老成婢几句:“我就冲着分房子分地才送我儿参军的!我明告诉你吧!”,“又是开会。……革命成功啦还开会!”,“你们党里边的事儿,就不兴我问问啦?我又不是特务!”,“白啦!胖啦!(倒水,羡慕地)净吃好的啦吧?”一位泼辣、爽快,又有些世俗、小精明的中年农村妇女形象跃然纸上。贫雇农李老康,仅从他回答别人的几句:“我……我服从!我……我服从!”,“我……我……我接受!我……我接受!”这样的话,就能看到他性格中软弱的一面。

主人公郭大娘是剧作家依照“子弟兵的母亲”戎冠秀的思想品质、性格特点和言谈风貌来摹写的人物形象,像在办合作社时遇到的困难、儿子的牺牲、见到毛主席时的感情等都是戎妈妈的个人经历。她是剧作家着力塑造的一位淳朴、善良、慈祥的妈妈,也是一名坚强、忠诚、踏实的战士和基层干部。因为是共产党、八路军解放了她,使她从奴隶翻身作了主人,所以她对党和毛主席怀有深刻的感情和无比的信任,坚定地跟党走,甚至牺牲自己也在所不惜。剧作家是通过从不同侧面表现郭大娘的思想品质和内心情感,来完成这个榜样形象的塑造的。

如第一幕贫农团要清算地主崔老昆时,她虽然知道“要翻身,先翻心”的道理,但还是与众人一样,因为多年养成的习惯,对当面清算那曾经高高在上的恶霸有些胆怯,还得请民兵们一起去“给咱们壮壮胆”。但面对崔老昆挑拨离间党群关系,言语间鄙夷众人是共产党的傀儡时,愤怒之火使她勇敢直面这个曾鞭笞过她丈夫,还拔她家锅封她家门、将她一家驱赶在外,逼死她丈夫的万恶地主,怒叱:“你拿鞭子抽我们的功夫,那会儿我们做不了主!如今有了共产党,我们做了主啦!”并发出了:“告诉你老昆!等打完了老蒋,我们还想坐坐天下呢!”的豪言壮语。这个心理过程的转变,剧作家把握得十分到位。

在第四幕,谣言纷飞,给郭大娘的工作带来了很多障碍。但十来年的斗争和工作锻炼,从没有动摇过她对党的忠诚和信心,她在政治上一天比一天成熟,胸

襟也一天比一天开阔。在得知有人以全村名义往省里写匿名信告她的黑状时,她虽然有些吃惊,但一点都不慌乱失措,也没有抵触情绪,与调查干部老田谈这事儿刚开了头,老田就说先去吃饭,她的回答只有一个字:“哎!”——多么轻松、自信的回答,又多么坦荡的胸怀!如果不是大公无私、问心无愧,又怎会这般举重若轻?该是吃也吃不下了。这简洁明快的一个字的台词,充分表现了剧作家对人物心理的拿捏之准。

总体来说,郭大娘的形象塑造,在前三幕中比较成功,到了第四、五幕,由于剧作家要表现的内容太多,也就无法将笔触更加深入人物的内心世界,郭大娘的形象也就不够丰满了。但即使这样,由于胡可擅长以人物的真情实感来感动人,这一缺憾也就得以弥补。比如第二幕描写郭大娘丧子之痛一场戏,写得细腻而富有层次,巧妙地控制了观众的情绪。

第二幕开场不久,观众就从根柱口中得知了郭永来牺牲的消息,但剧作家欲扬先抑,并不将这巨大的打击马上降临到郭大娘和黑妮头上,而是先按下不表,插入了郭大娘热情劝说赵和尚入社、根柱和郭大娘交接组织关系、交生产资助金等情节。郭大娘见到根柱,虽然很迫切地想从他那里知道6年未见的儿子的消息,但却强忍着把个人私事放在后面,先跟根柱谈公事,表现出了郭大娘高尚的品质,并以她强烈的工作激情和满怀喜悦来映衬即将到来的无比悲痛。这时观众早已为郭大娘的不幸遭遇担心了。而当根柱怀着复杂心情,脱口而出“大娘,你把我当成你的儿子看吧”!郭大娘还笑着说:“我见到的解放军,都愿意说这句话!你也这么说,……”时,观众已经开始叹息了。根柱不得不说,却又欲言又止,郭大娘这才意识到蹊跷,预感到儿子的不幸,她这时迷惘的神情,令人心痛;她口中说的是“我什么都经得住”,好像已经作了最坏打算,但又心存侥幸,问:“他受伤啦?”这时观众的心,几乎紧张得都快停止跳动了。最后根柱终于痛苦地讲出了永来牺牲的消息,郭大娘无法相信,她“失神地立在那里,半晌,突然坐在石凳上”。她竭力地克制自己,念叨着:“他半年多没有信儿啦!……我睡不着觉的时候,也往这儿想过……”这时郭大娘表面上是平静的,但在极力压制的平静下面却涌动着即将喷涌而出的极度悲痛,她愈是压制,观众就愈觉同情,对悲痛的控制使观众的情绪产生了一种断层,一种失落和伤感无处释放的难过。而当不知情的黑妮兴冲冲地念永来未写完的家书,还傻傻地问为什么没写完时,郭大娘终于控制不住了,她哭出声来,踉跄着跑进屋中,而观众久久压抑的泪水也不禁随之夺眶而出。

刘根柱、刘老成的形象及他们父子关系也写得比较成功。根柱是个头脑简单、爱憎分明的毛头小伙子,而刘老成则是位比较顽固、保守的农村基层干部。围绕着入社问题,父子二人各不退让,各自的性格特征也显露无遗。

在第三幕一开场,已是村支部副书记的根柱带气回家,表面上还装得若无其

事,但他毕竟还年轻,一说话就露了底。叫他吃饭吧,他气哼哼地回答:“你跟爹吃吧!”问他为什么,他说“我们内部的事儿”。再问什么事儿,答曰:“娘!你别问啦,我们党里边的事儿。”活脱脱一个不耐烦的小青年。但他干工作的决心还是很足的,决心要和他爹刘老成斗争到底,“熬到他入了社!”他的气愤用唱志愿军军歌来发泄,“雄赳赳,气昂昂,跨过鸭绿江……”,“保和平,卫祖国,就是保家乡……”,“中华好儿女……”唱一句,指责他爹几句,同时也是在给自己鼓气儿,是用军人的精神来鼓舞自己和亲生父亲斗争。一直在里屋听着母子对话的刘老成终于沉不住气了,气急败坏地冲出来跟他吵:“你不是想开除我么?你不是想开除我么?你开除吧!”以为这样可以把儿子镇住,没料到儿子不慌不忙,以一个共产党员和领导干部的身份和他对话,气得刘老成直发抖,不得不摆资格:“你想开除我?(对着观众)我……我参加党那功夫,……我参加党那功夫……(手指颤动着指刘根柱)他,他……他还拿着红缨子枪查路条儿呢!”说完又无话可说,只好愤然回屋。刘根柱这时候还打个官腔,在背后慢条斯理儿地说:“你的光荣历史,我是尊重的。但是对你的错误,我是不原谅的。”非常形象地把一个处于劣势、想搬出自己的革命历史为自己撑腰的父亲,和一个踌躇志满,自以为胜父一筹的儿子的姿态和内心情感都描画了出来,产生了很好的喜剧效果。

剧中像崔老昆、李满仓等人物形象的塑造也是栩栩如生的,都有与人物相契合的语言和细节描写。如通过崔老昆在清算他家时故意说反话,说自己没意见、不心疼,表现他的老奸巨猾;用他多次低声念叨“十月初三”,还每年在这一天全家停伙,表现他对共产党的刻骨仇恨;甚至极具讽刺意味地让他在几年后的这一天死去。李满仓则是说不上是精明还是愚蠢的一个中农形象,通过他卖驴买驴的事情让人看清了他小算盘;他被坏分子崔志国利用当枪使,还自以为聪明得很;口口声声说自己家里粮食不够吃,还惋惜不能借给生产队粮食,自己的儿子却带着同学们回家闹积肥,拆开炕洞发现了他藏在里面的3000多斤小麦。这些描写都很传神。

因为要写到槐树庄十多年的变化(这变化不仅体现在外在的居住环境、人物吃穿方面,还有通过语言体现的人物心理、习惯上),剧中还使用了许多对比手法。如赵和尚通知村民集合,在第一幕时是敲一面破锣四下里吆喝,到剧终时则已用上了扩音喇叭;李老康出场时穿的是祖孙三代都穿过的一件破棉袄,见了地主还很畏惧,最后一幕时却拿着件短大衣催着儿子穿,还把地主记的“变天账”拿去当手纸用;刘老成在第二幕里还只顾着自己,不想去开会,对郭大娘抱怨:“可我那萝卜再不刨就冻啦!”第五幕中却作为生产队长担心公共财产,给社员安排任务:“先刨咱们那萝卜!再不刨就冻啦!”

但就是这样一部讴歌人民群众对党和社会主义的热爱,赞美贫下中农勇于改天换地、追求美好生活的英雄气概的剧作,在“文化大革命”初期也被认为存

在“人性论”(指剧中郭大娘作过地主儿子奶妈的情节)、“歪曲贫下中农形象”(指李老康畏惧地主的描写)、“歪曲共产党员形象”(指共产党员刘老成迟迟不肯入合作社的情节)等“黑线错误”,认为只有“大方向是正确的”,需要再进行改编。后来由“人人献计献策”,只花了9天时间就“改编”完成,以后又持续数年“边演边改”,把原剧改得面目全非,剧中人物甚至举着红宝书高喊大批判语言。

胡可本人对此是十分痛苦的。1978年,他的剧作集《战斗集》再版时,他将原剧本编入,表达了自己对“改编”问题的看法。

(罗 琦)



吴祖光：《风雪夜归人》

剧情脉络

一个寒冷寂静的雪夜，两个小乞丐躲在阔人家的后花园里生火取暖，一个又病又饿、奄奄一息的落魄“老人”也悄然而至。映着孤单跳跃的火苗，在小乞丐们的陪伴下，怀着对美好往事的回忆，“老人”度过了他生命的最后一刻，微笑着倒毙于茫茫大雪覆盖下的破败庭院之中。他其实不是什么老人，而是正值壮年、曾经红极一时的名旦魏莲生。

20年前，魏莲生正当红的时候，不但被众多戏迷所追逐，为达官贵人所“赏识”，还能利用这些“关系”替穷人办点事，所以他自恋、骄傲，对自己的地位和成就沾沾自喜。和他相反，法院院长苏弘基的第四小妾、妓女出身的玉春虽然从表面上看已脱离了受凌辱的地位，但却深刻地认识到自己目前的生活“不过还是当人家的玩意儿”，感受到极大的痛苦。所以，当她发现魏莲生身上的善良天性并爱上他后，她首先做的事就是点醒这个和自己一样生活在苦难里却不自知的人，使他明白谁是最可怜的人，人应该怎么样去活。

经过玉春的启发，魏莲生意识到自己可悲、可怜的地位，开始寻求改变自己的人生道路。对现实和未来的共同认识使两个人倾心相恋了。但这段恋情却被魏莲生介绍到苏家当管家的王新贵发现，并出卖了魏莲生。当玉春来到魏莲生家，俩人正商量离开这个罪恶之地时，王新贵带人来“捉奸”。魏莲生被逐出城去，玉春也被苏弘基“赠予”他人。

魏莲生走上了漫漫人生求索之路，但贫困和疾病却没有使他放弃对爱情的追寻。20年后，当他预感到自己将离人世，便在一个雪夜回到了念念不忘的地方——苏家。在苏家后花园，他遥望当年玉春的居所，那个自己第一次与爱人倾心而谈的地方，回忆着自己的一生；而同一个夜晚，玉春也从千里之外回到了这个城市。但两人终究没见到对方最后一面。魏莲生恬静地死去，玉春神秘地消失，只留漫天的风雪，掩盖了人世间的一切罪恶。

剧作家小传

吴祖光(1917—2003)，祖籍江苏武进，但自幼生长于北京，官宦世家。20岁即担任南京国立戏剧学校秘书，22岁开始在该校任教。20世纪40年代曾任多

种报刊、杂志的编辑、主编。1949年任中央电影局编导,1960年冬任中国戏曲学校实验京剧团、中国戏曲研究院实验剧团编剧。1978年起任文化部艺术局艺术委员会委员。历任中国人民政治协商会议第五、六届委员,中国戏剧家协会副主席等职。

中学时,吴祖光曾长期观看富连成科班的京剧演出,接受了戏剧启蒙,还与一些演员交上朋友。1935年在中法大学文学院就读时,开始在报刊上发表小说、散文。1937年冬,年仅20岁的他写成了处女作四幕剧《凤凰城》,该剧曾在前后方广为上演,赞誉颇佳,使他从此走上了职业创作之路。1940年,吴祖光创作了历史剧《正气歌》,并于1941年被上海《剧场艺术》杂志评为剧本的一等奖。

1942—1944年,吴祖光写了他的代表作《风雪夜归人》(1942),以及《牛郎织女》(1942)、《林冲夜奔》(1943)、《少年游》(1944)、《凯歌归》(与陈白尘等合作,1944)、《画角春声》(改编本,1944)共6个剧本。抗战胜利后,创作了《捉鬼传》(1946)、《嫦娥奔月》(1947)讽刺国民党统治。20世纪60年代后期,主要从事戏曲创作,作品有《三打陶三春》、评剧《花为媒》;话剧作品有《咫尺天涯》(1964)和《闯江湖》(1978)。曾导演了《梅兰芳的舞台艺术》、程砚秋的《荒山泪》、《洛神》,为保存珍贵的戏曲艺术资料做出了巨大贡献。

剧作赏析

《风雪夜归人》的创作初衷,对于吴祖光来说,首先源于情感的积淀,又继而升华为对人生意义最深层次的拷问。1941年前后,抗日战争进入最为艰苦的相持阶段,长期的战争使郁闷和压抑的情绪在广大知识分子中逐渐蔓延开来。其时,身在雾都重庆的青年吴祖光也深有同感。多年背井离乡的生活使敏感的他有着强烈的怀乡情愫,国愁家恨都成为心头挥之不去的忧伤。那些失去的生活总令他回味无穷。1942年,一次极为偶然的机缘使吴祖光提笔创作出他一生中最为优秀的话剧作品。那时他在江安国立剧专任教,讲授《中国戏剧史》,在后来的一篇文章中他回忆道:

当讲到清代乾、嘉年间北京城里歌台舞榭的往事时,蜀伶秦腔花旦魏长生由名震都下、盛极而衰至贫不能葬的一章,引起我很大的触动,使我想起自己在中学读书时与富连成科班的花旦演员刘盛莲约近半年交往的故事……在那一段不算太长的时间里,首先是伟大祖国的传统京剧艺术迷住了我;遂后就是刘盛莲,这个与我年岁相仿的青年,他几乎成了我心灵中的上帝。使我受到很大的刺激,也可以叫做打击的,是一次我和盛莲约好在他散戏之后同去公园走走;就在剧场门前,他受到一群街头流浪儿的包围和攻击;无端受辱的盛莲,抛下瞠目发呆的我,哭泣着跑开了,这只是由于他平素

扮演过的某一类角色所引起的人们的误解和鄙视吗？但我却是那样钦佩甚至崇拜他的表演艺术的。这事给我心头永远笼罩了一片驱赶不掉的阴云，长时间教我思索：为什么同一个人，同一事物，以不同的眼光看来会有这般不同的评价呢？

由于魏长生，想到刘盛莲，从而引起的联想远远不止上述这一些。抗战促使我中断学业进入社会，立刻使我感觉到这个世界太复杂了……当然，如果浑浑噩噩地打发日子那是很容易的，可是假使认真思考一下就会觉得处处“有戏”。

这样，一方面出于对严酷社会现实的不满：“前方军事吃紧，日本人攻打得很凶……而后方的那些达官贵人、发国难财的有钱人却花天酒地，吃喝嫖赌，压迫侮辱人，欺凌善良的老百姓”；另一方面，对故乡的深切思念，对旧日朋友不幸遭遇的同情，对自己少年生活的自省，促使吴祖光拿起了笔，写出自己对人生冷静的思考，对普通人命运的关注，以及对生命存在价值的探讨。

《风雪夜归人》虽然从表面上看讲述的是一场悲欢离合的爱情悲剧，但又不囿于感情的漩涡。“戏子”与“姨太太”是旧社会的产物，都是地位低贱的人，是达官贵人的玩物，在他们之间发生感情在那个特定的历史环境里并不少见，但作者却并不止于简单地去描写一个常见的通俗爱情故事，而是通过发掘这两个为世人所不齿的“下贱人”身上所具有的高尚品质，提出“人为什么活着，应该怎么活着”这一哲学问题，从而去探询生活的真正意义，表现生命的终极追求。

在序幕中有这样一段话：

我这个戏是在什么时代呢？

是永无止境的人生中的一个段落。那时代也许可以算刚刚过去了，也许还没有完全过去，然而那时所发生的故事却也不免在将来重演，因为时代纵易，江山纵改，人性却是常常不移的。

这段话概括了剧本的基本思想主题在于写“人”。魏莲生和玉春这两个主人公虽然都是被侮辱被损害的小人物，但对独立人格的渴望、对平等自由的追求使他们的灵魂显得高贵与纯洁。

主人公魏莲生是一个真实生动的艺术形象，一个沉浮于戏剧与人生舞台的京剧名角。出场之初，涉世不深的他对自己红得发紫的现状得意非凡，对人生还没有来得及仔细地思索。与玉春的相恋是他人生中一个重要的转折，在玉春的启发下，他逐渐打开了心扉，真正了解了玉春，也对自己有了全新的认识。

在第一幕中，王新贵求职、陈祥捧场、两位戏迷小姐的迷恋以及马大婶的求

助,都表现出了魏莲生其时的身价和地位之高。他在自恋与自鸣得意的心态中第一次见到玉春,玉春却向他提出了一个尖锐的问题:“你觉着过没有?觉着你自个儿是个顶可怜顶可怜的人?”对于这样的问题,魏莲生从未考虑过,心中也就只觉一片茫然。玉春接着又说:“我就老觉着我是天下顶可怜的人。其实就不能算是人。”这个话题直击人心,再一次超出了魏莲生日常思考的范围,使他迷惑不解,甚至玉春临走时,点醒他“顶可怜的不就是自己不知道自己可怜的人吗?”也不能使他明白。但这些话语毕竟促使他开始对自己的人生进行思索了,一夜未眠,琢磨着玉春对他所说的每句话。

第二天再见到玉春,魏莲生却依然没有想明白她所提出的问题,其实他也根本不知道从何去想。当玉春问起他的身世时,他耻于出口,不得已时谎称父亲是读书人。直到玉春一针见血地指出他并没有把自己当作受苦的人,并直斥他“你笑,是从心里发出来的笑吗?你想到过你是个男人吗?一个男子汉,大丈夫”时,魏莲生才尤被当头棒喝,深为震动——自己为什么不肯说出父亲是个铁匠?自己为什么不敢面对这些真实的人生?这些问题在刹那间冲破了魏莲生自欺欺人的脆弱的心灵防线,使他痛苦,一时承受不了这突如其来的冲击,要求玉春“不说了,不说了,不……”。玉春了解他此时的感受,进一步向他明确指出:如果没有思想,人就只能白活几十年;一旦有了思想,“你才真是一个人了,到时候你才知道什么是快活,什么是苦恼,你才觉得什么是人的快活,什么是人的苦恼”,“不然的话,迷迷糊糊过一辈子;那么人跟猫,跟狗,跟畜牲,有什么两样?”玉春的话使他第一次明白了自己根本不是什么要人,不过是有钱人的玩物而已。这些话直刺他的内心,使他对过去过去的沉迷感到无地自容;他开始逐渐脱去外表的虚华,向玉春袒露真正的自我:“我不快活呀!我知道我的快活都是假的呀!”并全身心地信赖眼前这位美丽而聪慧的女子,问她:“我怎么办呢?我该怎么做呢?”这时的他,正如玉春所说,是一颗曾被蒙上灰尘的珠宝,开始重新发光发亮。

经过对自身价值的思考,魏莲生的思想产生了很大变化。这些变化从他之后对戏迷陈祥和马大婶母子的态度上可以明显看出来。他曾经对戏迷们的迷恋习以为常,并且乐在其中,现在他却不愿意别人将舞台上和生活中的自己混为一谈。他质问陈祥:“为什么不找个硬里子做朋友?为什么不找个跑龙套的做朋友?”这时,魏莲生已经非常清醒地认识到别人的追求只是冲着自已的名气来的,他们并不了解也不想了解真实的“魏莲生”。而当马大婶兴奋地向他道谢,说多亏他认识那么些阔人才让儿子得救时,他已经无法承受这种感激了,痛苦而羞愧地说:“您这是骂我呀”!至此,魏莲生已经完全恢复了他一个穷孩子的本来面目,对待马大婶母子的态度不再高高在上,而变得真挚和诚恳。

玉春和魏莲生相约出走,去寻求理想的自由生活。但魏莲生在出走前却不坚决,还有些徘徊不舍。毕竟他目前所拥有的一切,都是通过从小超乎常人的

艰苦磨砺才获得的；他也已经习惯了这种生活，而且这里还有对他亲如兄弟的李蓉生；无论是人，还是环境，都牵扯着他的心，割舍不下；更何况，离开这里不再唱戏，此外便身无长物的他又该如何生存，又如何去照顾自己心爱的人呢？这一方面是他性格中的脆弱使然，另一方面也是人之常情，符合人物心理变化的轨迹。最后恶奴王新贵为了报复看不起他的玉春，卖友求荣，带人来“抓奸”，反而彻底将魏莲生推出这种两难境地。

虽然两个相爱的人最终没能一起冲出樊笼，但魏莲生终于觉醒了，变得坚强而冷静。即使要和心爱的人分开，即使要面临未来不可知的苦难，他也“平生第一次把胸膛挺起”，并且今后也将一直挺着胸走下去。而这种改变正是玉春一开始就希望看到的。在和爱人生离死别的时候，魏莲生终于感受到做一个独立的自己的意义。他们最后的对话是这样的：

玉 春：莲生，是我害了你。

魏莲生：是你救了我。

玉 春：这是你的心里话？

魏莲生：我要是口是心非，叫天雷劈死我。

玉 春：莲生，天长路远，要你自个儿保重。

魏莲生：你放心，我将来也许会穷死，会冻死，会饿死，会苦死，可是我会快活一辈子。

魏莲生离开了这座“好大”但满是罪恶的城市，将任人玩弄、把人生当作舞台的日子彻底抛于身后，从此，他才是一个独立的、有尊严的、真正的人，这才是生命的价值所在。20年之后，他的经历果然应验了他所说的话，但他也真的是快活的，所以他以微笑迎接了死亡的到来。

从表面上看，玉春是一个旧社会里被侮辱被损害的女性，但其实她是剧作家理想化了的一个人物，是吴祖光继承新文化运动以来的启蒙思想，着力塑造的一个启蒙者的形象，是一个拯救世人于懵懂、混沌之中的“女神”。剧作家不满足于长期以来那种主要是普及知识的“开启民智”，毕竟几千年以来，中国民众早已习惯了盲从和听天由命，仅仅给予麻木而不自知的人们以知识和技能的普及是远远不够的，是治标不治本的做法。他深知人之所以区别于动物的本质在于人的理性，盲从的背后隐藏着深深的奴性。启蒙正是要激发人们独立思考的能力，认识到自我作为独立个体而存在的价值，不断进行自省式的批判，并探索人生的终极意义。因而他塑造的这样一个“具有非凡的美，无论是形体或精神”，本不应属于尘世的聪慧女子，虽历经人间沧桑，但出淤泥而不染，对世人怀一颗悲悯之心，尽己所能启发、改变着身畔每一个有着纯真本质的人。甚至当她出走

失败被送给徐辅成后,还影响、劝说了对她早已心怀爱慕、因为年轻身上还残存有率真的徐氏,使他从此断了和苏弘基的联系,没有参与当初二人商议好的犯罪勾当。

虽然力图表达自己个性化的创作主旨,但剧作家并未简单、生硬地把玉春当作自己的传声筒,她的台词富有技巧和戏剧性。见到魏莲生后,她一边启发他认真思索人到底该如何生活,一边以各种方式向他透露自己的感情,同时也不停地试探他对自己的感情。如在第二幕中,她以天上两颗无法相会的星星为喻,感慨:“有一天它们真见着了,那多好,那它们该怎么样呢?”询问魏莲生对自己的心意。这两颗星星的比喻,同时还暗示了只要两人心意相通,即使今后无法长相厮守,也会像天上的星星一样,永远在自己的轨迹上闪着光辉。在得到对方的肯定回答后,她“变得庄重起来”,转向对人生意义的探讨,使双方的感情得到升华,并最终使魏莲生得以醒悟。

《风雪夜归人》的主题与剧情都与抗战没有直接关联,因而在当时一方面为进步力量所不满,是夏衍力排众议组织演出;另一方面,由于它所蕴含的反封建压迫、追求自由独立的主题表现了当时人民反抗国民党禁锢文化的激情,抒发了对民主自由的无限向往,因此,当该剧在重庆上演时,其深刻的思想内涵、诗意的语言和浓郁的浪漫主义色彩深深感染了观众,使这出戏历时长久而不衰,而它的深远的现实意义更触到了国民党等统治阶级的痛处,被斥为“诲淫诲盗”,遭到禁演。

纵观全剧,虽然没有波澜起伏的抗争和尖锐的矛盾,但它表现的是人物心底的辛酸和内心深处的痛苦,描写的都是欢笑下掩盖的泪水。在这些泪水中,我们看到的不仅是美好心灵被欺凌、被践踏的哀伤,更重要的是还有他们不屈的挣扎,对自身状况的思索。因而这部悲剧,表面看是表现恶势力对美好事物的扼杀,但实际上是体现了男女主人公不满足于人世的物欲享受,在达到一定的“成功”阶段后,仍对人生终极意义孜孜以求的境界。整个剧的节奏既是深沉、凝重、压抑的,又是明快、流畅的,剧中激扬的情绪、明丽的诗意和深邃的哲理性使全剧“哀而不伤”,让人思索、发人深省。剧作语言自然、流畅、清新、隽永,结构纵横自如,虚实结合,意境优美而抒情,具有浓郁的民族风韵,不但是吴祖光的代表作,也是“五四”以来中国话剧史上的一颗璀璨的明珠,至今仍有其旺盛的生命力。

(罗 琦)



锦云：《狗儿爷涅槃》

剧情脉络

土改时期，地主祁永年落荒而逃，爱地如命的贫苦雇农狗儿爷趁机占有了他的土地及熟透了的庄稼。战后，祁永年逃难归来，打上狗儿爷的门来要地里的芝麻，被狗儿爷一口回绝，后者还在祁永年面前流露了想当地主的强烈愿望。正当双方争得不可开交之际，民兵队长李万江及时赶到，他训斥了祁永年，并使狗儿爷如愿分到了那代表财富和身份的祁家门楼。但狗儿爷在得到这一切的同时也为此付出了惨痛的代价——媳妇被炮弹炸死了。

不久，狗儿爷在村里剃头匠苏连玉的撮合下，仗着他那还不算多的地和芝麻以及对条件的满足满许而娶了邻村的小寡妇冯金花。婚后的日子过得很兴旺，狗儿爷觊觎苏连玉村东大斜角那三亩地，巧的是苏连玉此时嗅到了政策将要变化的空气正急于将地出手，狗儿爷对土地的痴迷使他顾不得多想；他们二人一个愿打、一个愿挨，最终由祁永年代笔立字据，仅以三石芝麻的低价顺利成交。其后狗儿爷又对祁永年那标志身份和地位的印章发生了兴趣并欲夺之，但因祁永年毫不放手而只得暂时作罢。

转眼到了人民公社时期，农业合作社，“大跃进”运动，私有财产都“归了大堆堆儿”。狗儿爷的菊花青马、气轱辘车以及他的命根子——土地全没了，换来的只是一朵大光荣花，他由此陷入了极度悲怆之中而无法自拔。

三年困难时期，已变得疯疯癫癫的狗儿爷仍记挂着他失去的土地。贫苦的大环境再加上狗儿爷的病使冯金花的日子过得异常艰苦，此时已当上副大队长的苏连玉用瞒产私分的豌豆周济了她，并授意她晚上到地里弄点粮食。冯金花在月夜掰玉米棒子时被李万江抓到，后者欲带其回大队部开会批判。冯金花被逼无奈，连哭带闹让李万江软了心，困苦的生活使她投入了自己平素就有好感的李万江的怀中。冯金花和李万江很快结婚了，婚礼的当晚，在洞房外她巧遇来看牲口的狗儿爷，四目相对，愧疚的冯金花给狗儿爷下了跪，但疯癫的狗儿爷却没能认出她来。

“文化大革命”中“割资本主义尾巴”，由于狗儿爷的儿子陈大虎娶了地主祁永年的闺女祁小梦而使狗儿爷的“成份”变得不干净，又由于他在风水坡上搞“单干”，自然是“割尾巴”的重点对象。狗儿爷据理力争，再加上冯金花的相助，

最终保全了这最后的土地和儿媳妇。“文化大革命”结束后,农村经济改革,李万江将菊花青马和土地又交回到狗儿爷手中,狗儿爷百感交集,一下子清醒了许多,自然又想起了冯金花。当得知真相后,他接受了现实,把金花永远留在了心中。有着全新观念的陈大虎和祁小梦欲拆掉门楼盖厂房,遭到正欲重修门楼的狗儿爷的极力反对。当狗儿爷得知门楼已被卖时,伤心欲绝,一把火烧掉了门楼。火渐渐熄灭之时,推土机隆隆地开入了……

剧作家小传

锦云,本名刘锦云,生于河北,1963年毕业于北京大学中文系。初从事小说创作,曾与人合写短篇小说《笨人王老大》等作品。20世纪80年代中期开始戏剧创作,主要剧作有《山乡女儿行》(合作)、《背碑人》、《乡村轶事》、《杀妃剑》、《阮玲玉》、《风月无边》等。《狗儿爷涅槃》是其代表作,成就和影响最大,是新时期我国话剧创作的优秀作品之一。

《狗儿爷涅槃》为多场现代悲喜剧,剧本最初发表于1986年6月号的《剧本》月刊,同年10月由北京人民艺术剧院首演,导演刁光覃、林兆华,由著名演员林连昆饰演狗儿爷。演出引起强烈反响,该剧于1988年获第四届全国优秀戏剧奖。

剧作赏析

《狗儿爷涅槃》以传统农民狗儿爷一生对土地的眷恋与追求为线索,以他在不同历史时期围绕土地所经历的恩怨往事来展开情节,完整展现了其随时代发展而不断变化的心路历程。全剧最突出的成就是着力塑造了狗儿爷这一极具典型性代表性的中国农民形象,使这一形象成为了中国农村千百年坎坷变迁中农民悲剧命运的缩影,从而引发了人们对此的关注和深刻的哲理思考与文化反思。

狗儿爷这个地地道道的农民一生最大的理想就是拥有足够多的土地,当一个挂“千顷牌”的地主。这也是多少代中国贫苦农民苦苦追求的最大的梦想。狗儿爷他爹当年就是为了赢人家二亩地而跟人打赌,活吃一条小狗儿,结果不仅搭上自个儿一条命,还为其子挣下了这个不雅的浑号。这一段屈辱的历史深深刻在狗儿爷陈贺祥的心里,使他时刻不忘对土地的热望与贪婪,并不惜一切代价、不择手段去攫取它、占有它。战争年代,为避战火,地主祁永年跑了,全村人也跑光了;可狗儿爷不跑,因为这儿有“那没边儿没沿儿的一汪金水儿似的好庄稼,满洼满洼的饱盛粮食,瞅着眼宽,想着舒心,拿着顺手”,机不可失,时不再来,此时不取,更待何时?!枪炮的威胁又算得了什么?!他不顾惜自己的命,也无暇顾及妻儿的安危,气得媳妇抱孩子跑的时候大骂:“你个财黑子,连老婆孩子都不要了!”而此时狗儿爷的全部心思都在祁永年那20亩芝麻上。虽然他一度拥有

了它,可却为此付出了媳妇被炸死的代价。

战后,狗儿爷仗着这15石五斗芝麻又娶了19岁的寡妇冯金花做续弦,一家三口过了几年富足的日子。手里有了闲钱,狗儿爷又琢磨着置地了,天缘巧合让他与苏连玉一拍即合,三石芝麻就成交了三亩地。事后狗儿爷虽也觉蹊跷,但对土地的痴迷已使他顾不上这些了,他的眼里只有“地”。果然没过多久,广大农村就迎来了人民公社时期,一夜之间,狗儿爷失去了一切私有财产,而最要命的是他辛辛苦苦挣得的地没了……包括人在内全都“归了大堆堆儿”。深秋的夜晚,狗儿爷伏在他爹的坟前倾诉心声,为土地的得而复失、为政策的变化之快愁肠寸断、痛不欲生。对于他来说,失去了土地,即失去了安身立命之本,也就意味着失去了一切,他这个舍命都不舍地的人如何能承受这一切呢?!于是在接踵而至的三年困难时期,狗儿爷疯了。可即便是疯疯癫癫,他念念不忘的还是土地,连拉屎都要去他曾经拥有的“大斜角”、“葫芦嘴儿”。

“文化大革命”期间,狗儿爷的状态有了好转,时而糊涂,时而明白。趁着明白他又看上了村里的风水坡,而李万江因夺走了冯金花而时时感到郁积于心的愧怍正好成全了他,于是狗儿爷又在风水坡种起了庄稼,热火朝天地干了起来,连1975年的“割尾巴”都没能奈何他。“文化大革命”结束了,农村进入了新时期,马和地又回到了狗儿爷的手中。面对失而复得的土地他感慨万千,回溯与憧憬一齐涌上心头。土地让他走向混沌,土地又使他走向清醒,他仿佛一下子找回了自我。狗儿爷之所以能接受冯金花被“抢走”的事实,是因为他爱土地胜过爱老婆。当他意识到自己的衰老和力不从心时,他热切盼望儿孙能承继和延续其对土地的眷恋与挚爱,希望儿孙也能像他一样在这土地上继续耕作、收获,所以他根本接受不了儿子儿媳脱离土地去办工厂,走新型的发家致富之路。当他最终意识到一切已无法改变,而且连自己一贯视作命根子的高门楼都保护不了时,他别无选择,只有把它烧掉了……

纵观狗儿爷在各个历史时期的遭遇和经历,他的人生理想、价值取向甚至一言一行从来就没离开过土地。土地是他的先人、他的新娘、他的孩子……总之,土地就是他全部的生命意义和精神支柱,是一切的一切。土地让他魂牵梦系、让他牵肠挂肚、让他走火入魔。他对土地有着无法形容的深厚情感和无法言说的深度痴迷,因而他对土地对于农民的意义和重要程度有着深刻的理解和感悟,正如他自己讲的那样:“有了地,没的能有;没了地,有的也没。”虽然直白简单,却也一语中的,引人思索。透过狗儿爷我们仿佛看见一代代辛勤耕作的中国农民,他们每天日出而作、日落而息,一生面朝黄土背朝天,在土里刨食、土里掘金,土地承载了他们太多的欢乐与悲伤、梦想和憧憬,土地对于他们来说是何等的重要啊!离开了土地,他们自然就失去了根基而无所依傍、无所寄托了。他们对于土地的热望与渴求又有什么可指摘的呢?虽然新时期以来多数农民发展各种新型

经济获得了极大的利益,但不论到了什么时候,土地对于农民来说还是不可丢弃的根本。从这个意义上来说,狗儿爷的固执与坚守不无道理,虽然他有些极端、有些偏执、有些绝对、保守而狭隘,但他是中国几千年农业文化的直接承继者,又身处那样的历史阶段与环境,历史的转型、社会的动荡、政策的多变,使得我们无法对他有过分的苛求与指责,我们当然也不能指望他有什么转变和提高。狗儿爷就是狗儿爷,一个传统、标准、道地的中国农民,同时又是一个勤劳、善良、正直、幽默的好老头。他的生存状态与那个时代是完全吻合完全合拍的,他是千千万万个农民的代言人,把他们对土地的迷狂予以概括、放大而呈现在我们面前,因此这是一个真实可信、完全能立得住的典型性人物形象。

《狗儿爷涅槃》很容易就让人想起阿瑟·米勒的《推销员之死》。两部作品的主人公——狗儿爷与威利·洛曼,一中一西,一农一商,开场时同样是老年,同样是为理想奋斗了一辈子:威利一生追求的是“美国梦”,狗儿爷则是“地主梦”。二人在本质上没有什么区别,都在努力实现着自己的精神和物质的追求。当梦想在现实中受挫时都一度迷失了自己,陷入下意识的恍惚状态,分不清现在与过去、现实与梦幻、生存与死亡。《狗儿爷涅槃》受《推销员之死》的影响并加以借鉴和发挥是显而易见的,但前者已深深植根于民族的土壤,明显地具有了中国特色和民族风格,因而没有生硬造作之感。

同《推销员之死》一样,《狗儿爷涅槃》也是以主人公的意识和思绪的涌动来结构全剧的,具有意识流作品的特征。整个剧作通过现实与过去的自由跳接、主观意识与客观现实的盘错交织、疯癫与清醒的界限模糊等手法,同时大量运用内心独白、幻象和梦境的具象化等主观表现方式,注重对主人公潜意识的开掘,并把它“戏剧化”,着力表现其“深藏在内部的灵魂”,从而完整顺畅地展现了狗儿爷的心路历程,也使全剧具有了鲜明的表现主义风格。

狗儿爷一生离不了土地,他与土地之间的关系及几十年的纠葛就成了全剧的主线。围绕这条主线,剧作者让狗儿爷在时间和空间中任意驰骋漫游而无任何羁绊。他一会儿是老年,一会儿跳回壮年;一会儿又进入老年,一会儿又人到中年;有时是现实生活中一个历经沧桑、满头堆雪的老人在追忆逝去的年华;有时他亲身回到或红火或不堪的往日生活当中;有时他精明强干,有时又愚蒙疯癫;有时他与祁永年的幻影对话和争吵,有时又自言自语、絮絮叨叨……而这一切都是以狗儿爷那飘忽不定、无序并存的多重意识的碰撞与呈现为基点来铺排衔接的。

祁永年与狗儿爷有着极其紧密特殊的关系,二人有千丝万缕的关联,一生纠缠扭结在一起,祁永年死后的幻影还时时出现在狗儿爷的幻觉和想像里,真可谓“生生死死、来世今生永在一起”了。祁永年和狗儿爷一样,都是靠土地吃饭的,对土地都有着深厚的恋情,都在力求拥有更多的土地,可以说在本质上二人也没

有什么区分。只不过祁永年通过某些手段拥有了足够多的土地，成为了农民中成功的典型而在当时被称为“地主”，而狗儿爷像大多数农民一样没有土地而只能受雇于祁永年这样的人。狗儿爷常年给祁家扛长活，他与祁永年也就形成了一种相对稳定的雇佣与被雇佣的关系。但战争改变了这一切，狗儿爷趁着祁永年避战乱逃走而占有了他的土地和门楼。当战后祁永年回来向狗儿爷索要那20亩芝麻时，被后者理直气壮地拒绝——

祁永年 胡搅蛮缠！把芝麻还我，没事儿。

狗儿爷 想要芝麻，没门儿。

祁永年 别忘了，这地——我是地主！

狗儿爷 大炮一响，你滚蛋了，我就是地主！

祁永年 我是地主！

狗儿爷 我是地主！

从这段对话可以清楚地看出两人已由雇佣关系发展到分庭抗礼，旋即发生了逆转和戏剧性变化：狗儿爷成了土地拥有者，而祁永年则成了被监管和处理的对象。但实际上土地并没有发生变化，只不过从一个人手中流转到另一个人的手中，改变的只是各人的心态。然而两人的特殊关系还远未终止：后来狗儿爷买苏连玉的地时，是由村中唯一有文化的祁永年代写的文书，并由此引得狗儿爷看上了他的印章并多次索要；再后来陈大虎与祁小梦又谈起了恋爱，后者最终做了狗儿爷的儿媳妇。角色换位后，二人的关系反而更紧密了。尤其是在祁永年死后，这密不可分的关系更是发展到了极致——祁永年的幻影在因失去土地而变得疯癫的狗儿爷的恍惚错乱的潜意识里反复出现，招之即来，挥之即去，灵活自如地融入情节中，与狗儿爷如影随形、相得益彰，几欲成为一个独立的形象；而实际上狗儿爷是在心里和死者对话，那幻影只不过是狗儿爷内心意识的外化形象罢了。之所以如此乃是因为二者有着共同的人生理想和利益追求而在心灵深处日益达成了契合与共鸣，也即二人在骨子里是一致的，或曰此时已经融为一体、无法剥离了。剧作者对这一幻影的运用已到了信手拈来、出神入化之境地。其不断推动剧情向前发展，并帮助刻画人物性格。如第十一段戏中陈大虎引祁小梦来见狗儿爷一场：

祁小梦 （腼腆地）大叔。

狗儿爷 （欣慰地）噢，好，好，就是你们俩——打恋恋？（猛然）你，你怎么像他？

祁永年 是我闺女不像我？

狗儿爷 你姓啥？

祁小梦 ……

……

狗儿爷 你不是这个祁永年的闺女？

祁小梦 （痛苦地）不是。

祁永年 是又怎么样？

狗儿爷 是我不要她。

祁永年 你不要，他要——我们祁家的大姑老爷。

狗儿爷 我宰了他！

在这里，狗儿爷与祁永年的幻影（实际是自己的内心意识）是在一个话语通道，而他与陈大虎、祁小梦两人又是在另一个话语通道，难怪陈大虎与祁小梦见其“状”要相视摇头了。不同的逻辑通道有着不同的话语逻辑，作者却将它们巧妙有机地连接在一起，自如天成，灵活多变，产生了新奇的戏剧效果。

全剧在融合西方现代派戏剧手法的同时，还借鉴了多种艺术形式的表现方法为我所用。如苏连玉几次直接面对观众的表述：“瞧他那满脸胡茬子”、“好事儿全叫他摊上了！喝喜酒去。”就是借鉴了中国传统戏曲中“打背躬”的表演形式，表达出人物的内心活动，同时也产生了间离效果；又如狗儿爷和苏连玉去桃村娶冯金花要走18里地，则是用了戏曲中“跑圆场”的方法实现了时空的转换。开场的一段戏中，通过灯光划分的表演区将狗儿爷与祁永年的室外戏同陈大虎与祁小梦的室内戏共同呈现在舞台上，同时异地的两场戏相互穿插、此起彼伏，类似电影的平行蒙太奇结构；而在全剧中两次出现的，在狗儿爷一左一右的光环里同时显现的祁永年和陈大虎，站在各自的立场对狗儿爷的行为进行评判，是引入了电影中圈出圈入的特技效果。多次在剧中出现的狗儿爷的大段内心独白，则显然是借鉴了小说的叙述性因素，加强了对人物心理流程的揭示，使该剧又拥有了布莱希特叙述体戏剧的特征。此外，狗儿爷等人的语言时时闪现着特有的农民式的幽默，作者是在用喜剧的形式来塑造悲剧人物。

在开场、结尾及剧中反复出现并多次被提及的门楼有着多重的象征意味，它不仅象征着土地，也是权力和财富、身份与地位的象征，它蕴涵了老一代传统农民太多的悲剧含义，它见证了狗儿爷苦难辛酸与得意失意的奋斗历程，它是狗儿爷一生地主梦的唯一寄托与希冀。他的梦从此出发，又在此结束，当其意识到这只是一个残梦时，处于交叉的悲剧时代的狗儿爷最终只能放一把火了，而他所代表的广大中国农民却在烈火与阵痛中走向涅槃，走向新生了。

（张宇静）



陈子度等：《桑树坪纪事》

剧情脉络

桑树坪是西北山区一个贫困而闭锁的小山庄。1968年麦收来临前的一天里，雷声从远处隐隐传来，大雨将至。桑树坪众村民声势浩大地赶来，他们个个仰脖望天喊着雨，期盼这雨落到南边而不致淋湿自己的麦子。邻村的陈家塬人见状也不示弱，齐声发喊希望这雨降到北边的桑树坪，双方于是敲锣打鼓、有声有色地对骂了起来。一声炸雷，倾盆而下的大雨使所有人四下奔逃。

麦子收割在即，几个公社干部照例来到桑树坪村进行估产。队长李金斗拉着知青朱晓平，一面殷勤招待估产干部，一面又挖空心思与估产干部周旋耍赖，目的只有一个——压低估算的产量，好让村民们多剩些口粮。这一次由于有朱晓平的帮助及村民的配合，目的又达到了，村民们喜极而泣。

李金斗赶到麦客市场雇麦客来帮助村里割麦子，经过一番讨价还价，精明狡黠的李金斗再次如愿以偿地以低价成交了。麦客的到来给闭塞的小山村带来了生机和活力，其中一个叫榆娃的引起已守寡的李金斗的儿媳、年轻的许彩芳的注意。两人不久就不顾一切地相爱了。然而这爱却为桑树坪所不容，以金斗为首的村民们打伤了榆娃，榆娃被迫离开此地，离开了彩芳，但二人的心已紧紧连在一起。

村民李金财好容易为自己的“阳疯子”儿子福林定下了一门亲事。李金斗为金财出了个“换亲”的主意，即聘出福林的妹妹月娃以收取“彩礼”，再把这钱转给青女家，为福林办亲事。月娃终被连哄带骗地送出了门，深厚的兄妹之情使李福林痛苦万分……模样俊俏的青女很快按计划被迎进了门，当她知晓福林的情况后无奈地认了命，并想以自己清白的女儿身医好福林的病，盼望从此过上幸福的生活。但因福林对月娃的思念，使他经常狂暴地毒打青女。有一天竟然在村里闲后生们的怂恿挑逗下，当众扯下了青女的裤子，致使青女从此也疯了。

自幼失去双亲的王志科是入赘到桑树坪的外姓人，自从妻子死后便日益受到村里人的排挤和打击，仅仅为了王志科占的那孔李姓人的窑洞，李金斗等人就决定撵走他；他们向上边递了写有所谓王志科罪行的状子，终使公安机关逮捕了王志科，使其与年幼的儿子骨肉分离。

队里的饲养员李金明平日爱牛如子，细心呵护老牛“豁子”。然而有一天公社却要强买“豁子”，请县上和地区上来的领导们吃牛肉。被激怒的桑树坪人万般无

奈之下几近疯狂,他们将“豁子”团团围住,打死了这队里唯一的耕牛……为救金明,李金斗被砸断了一条腿,他仍喋喋不休地逼彩芳转嫁给小叔子仓娃。彩芳以死抗争,最后投了村中那口唐井。朱晓平怀着复杂的心情离开了桑树坪……

创作者小传

徐晓钟:本剧策划者与导演,中国当代著名导演艺术家,教授,博士生导师。曾执导过话剧《奇怪的101》、《马克白》、《培尔·金特》、《桑树坪纪事》、《大雪地》、《洒满月光的荒原》等以及歌剧《图兰朵》等,1985年—2000年任中央戏剧学院院长,现为中央戏剧学院名誉院长。

陈子度,1953年生于上海,1969年上山下乡,1984年毕业于中央戏剧学院导演系,曾在中央戏剧学院导演系任教。1990年赴美留学,现在美国从事戏剧研究。

杨健,1952年生于北京,1969年赴黑龙江生产建设兵团。1982年毕业于中央戏剧学院戏剧文学系。著有《文化大革命中的地下文学》一书,并创作三幕话剧《风满楼》。现执教于中央戏剧学院戏剧文学系。

朱晓平,1952年生于四川,16岁去农村插队,有过军营、工厂、机关、书刊编辑部等多种生活经历。1982年毕业于中央戏剧学院戏剧文学系。创作有小说、戏剧、影视等各类作品多部,其作品曾多次获奖,并被译成英、法、日等文字在海外出版发行。现为北京电影制片厂编剧,中国作家协会会员。《桑树坪纪事》系根据他的桑树坪系列小说的三个中篇《桑树坪纪事》、《桑塬》及《福林和他的婆姨》改编而成。

剧作赏析

《桑树坪纪事》不同于一般先有剧本再搬上舞台的创作程序,而是在改编之初就按照该剧导演徐晓钟所追求的美学原则,在统一的构思下由三位编剧执笔创作。而且在从酝酿改编到最后演出的延续近一年的创作磨合中,结合排演场上的创作实践不断丰富和完善剧本,把在统一的艺术观念和演剧原则统辖下的创作中摸索到的最佳的表现手法和舞台呈现统统纳入其中。正如该剧导演徐晓钟自己指出的那样:“很难分清是导演根据改编本排戏,还是改编本记录了排演场上创造的轨迹。”可见,现在呈现在我们面前的剧本实际上应称为舞台演出本,因而我们也就不能仅仅停留在纯文本的层面上去研读它,而应结合舞台演出来感受和品味。

综观全剧,我们首先能够感受到一种强烈的兼容与综合的倾向。这是徐晓钟导演在他的舞台实践中一贯追求的创作风格,即“继承现实主义戏剧美学传统,在更高的层次上学习我国传统艺术的美学原则,有分析地吸收现代戏剧(包括现代派戏剧)的一切有价值的成果,辩证地兼收并蓄,以我为主,孜孜以求戏剧

艺术的不断革新”，一句话，在兼容与结合中嬗变。具体到这部戏，就是兼有叙述体戏剧及戏剧性戏剧的特征，“情”与“理”相结合、表现与再现相结合的美学原则以及破除现实幻觉，创造诗化的意象，并通过歌队、转台、主题歌、舞蹈、幻象和象征物等戏剧元素和手段的共同作用来努力实现这一艺术构思。从剧本的舞台提示以及转场手法的运用上我们还可以清晰地感觉到舞台演出的痕迹。因此最终呈现在舞台上的《桑树坪纪事》，较之其他剧作更具有综合性和舞台化的特点。

如果暂时抛开创作技巧来感悟《桑树坪纪事》，我们的感觉是震惊、困惑、不安和愤怒，为之动情、为之不平，为之心中流泪、为之魂牵梦萦。那荒凉的山脊、贫瘠的土地、闭塞的小村、麻木的人群，还有那口深不可测的古老的唐井，无不深深印在我们的脑海中，许久不能磨灭。恍惚间我们仿佛也像知青朱晓平那样，已然走进桑树坪，来到李金斗、许彩芳、榆娃、青女、李福林、王志科们中间，与他们一同生活、一同劳作、一同开会、一同“自乐”，甚至一同爱、一同恨、一同听墙根、一同打死了老牛“豁子”。这似梦非梦、似幻亦真的情境在“我们”离开桑树坪之后很久仍历历在目、挥之不去。

《桑树坪纪事》是一部无场次“中国现代西部戏剧”，全剧没有中心事件贯穿，而是由三个章节加上序和尾声构成，呈现出明显的散文化特征。每一章有几个主要人物走到台前，展示其生活与命运，其他人物则穿插其间作陪衬，并在另外的章节中走入前景。队长李金斗是贯穿全剧的人物，串连起全剧的人和事，但他在每一章中并非处于中心地位，其作用类似于《茶馆》中的王利发。

彩芳与榆娃是第一章的主角。贫穷的生活使他们有缘相遇，青春的年华让他们情感萌动，而麦收结束后“自乐会”上的“戏中戏”，则使二人炽烈的感情得以碰撞升华、尽情挥洒。一曲《芙奴传》，宣泄了彩芳和榆娃心中无限爱恋与激情。陶芙奴（许彩芳）“为春愁抱琵琶弹曲消遣……将心事付流水慢挑琴弦”，胥坝（榆娃）“她此曲‘琥珀匙’暗含幽怨，我不免横玉笛和她一番”。一挑一吹，一唱一和，两情相悦，琴瑟相谐，衷肠互诉，情意缠绵，分不清台上台下，戏里戏外。终于“‘芙奴’激动地抬头，恰与‘胥坝’视线相触”，二人从戏里走了出来，回到了现实，但显然已不是唱戏前的现实了，而是经过心灵沟通与交融的“更高的现实”，此时“榆娃与许彩芳彼此直勾勾地盯着，眼里都闪动着异样的光……”爱的火焰终于在眼中点燃了。紧接着，灯光转换，“象征五千年黄土高原的大塬背”的转台启动，同时喧闹的人群已散去，彩芳和榆娃缓缓向塬上走去，时空转换得以顺畅完成。而“转台的转动不单是物质空间的转换，也是散文与诗、叙述与咏诵的转换，即再现与表现两种美学原则、两个美学层次的转换”。具体到此段落，即从对“自乐会”的客观描绘转入对两个年轻人心灵世界的剖露，写实逐渐向写意有机转化，自然熨帖地出现“一对象征爱情的男女青年，在许彩芳与榆娃身后的某块光区内舞着”，同时热烈抒情的歌声起——“抓住胳膊端起手，搬转肩头亲上一口。蛤蟆口灶火烧干

柴,越烧越热难分开手”。这舞蹈就是两人炽热爱情心灵独白的意象化,这歌声则进一步烘托了不断升温的氛围,将情节推向高潮。视觉形象被舞蹈化,听觉形象被音乐化,音乐的旋律节奏与舞蹈的动律意蕴复合交糅,视听同感,水乳交融。中国传统戏曲的美学风格与表现形式在这里被继承和发扬,使歌、舞与剧作有机融合、血脉相连,这是《桑树坪纪事》相对于以往话剧的一个创新。

当彩芳和榆娃还沉浸在温情之中的时候,灯光再次转换,在二人周围“闪动的光环骤然变成了桑树坪愤怒的火把。桑树坪村民已将许彩芳和榆娃团团围住了”。第一次“围猎”开始了……

第二章是围绕青女和福林而展开的。把女人当作商品的换亲换走了月娃,换回了青女,而最终换来的只能是女人悲惨的命运,任谁也逃不掉。一如婚后的陈青女,任她千般铺排、万般柔情,换来的只是一次强似一次的毒打和精神的摧残。终于有一天,这损害与凌辱发展到了极致——李福林在村里闲后生们的恶意挑唆下当众扯下了青女的裤子,“村民们哗地一下围了上去”。这第二次“围猎”是何等的残忍!何等的令人发指!又是何等的愚昧野蛮!时间仿佛在此凝固了、模糊了,“我仿佛看见青女——这个想做母亲而不得的女人,精赤着那洁白如玉的身子,就这样躺在中华文明的发祥地黄土高原之上!”李福林举着青女的裤子声嘶力竭并伴有几分得意几分愚憨地狂喊:“我的婆姨!钱买下的!妹——子——换——下——的!”此时村民们在音乐声中渐渐散开,在青女被按倒的地方,“一尊残破但却洁白无瑕的侍女古石雕出人意外地展现在观众面前。它令人想起远古,它让人想起多少代殉葬的女人……”它外化了我们震颤的心灵。这时的“青女”已不是青女,她的悲剧已成为一种象征,象征着更久远的年代和更多的女性千百年来共同的悲剧命运——被围猎、侮辱、蹂躏和屠戮,始终是男权社会的牺牲品和殉葬品。从青女受辱的写实到侍女石雕的象征意蕴,散文转换成诗,再现与表现相交替、结合,不仅使现实场景得以提炼而产生意境,也使观众的情感得以升华,并促使他们进行历史和文化的反思。

到了第三章,桑树坪的“围猎”还在继续,这次他们把目标锁定在王志科这个外姓人身上。公社向村里索牛又使老牛“豁子”也进入围猎者的视野。一人一牛,共同的命运模式使他们有了一定本质上的联系。因而,导演徐晓钟对这一章的结构做了精心的安排。前三个小节都是围绕王志科来展开剧情,从批斗、软硬兼施排挤直到上状子密告;然后在第五小节“逮捕王志科”之前插入“饲养员金明爱牛如子”一节,既是为最后“打牛”做铺垫,又可使观众对比人与牛的命运,两条线索得以交叉组接,共同向前发展。在“逮捕王志科”之后再接整部戏的高潮——“打牛”。两条线相互纽结交错,本章的六个小节也就构成了一个完整的电影蒙太奇句子,它产生了新的表现语汇和超脱表象的新义,引起观众的惊觉与思索,并力图探求二者的悲剧内涵。

“围猎”王志科，桑树坪人一如既往地表现出麻木和冷漠，因为他们已经习以为常；然而围杀老牛“豁子”，桑树坪人是由无奈而愤怒，并进而疯狂的，这是情感的总爆发，使全剧达到了高潮。当平日里护牛如子、惜牛如命的金明率先向“豁子”发难时，“灯光在音乐中逐渐变成了腥红的色调。整个打牛的场面也随之形成了一种震撼人心的慢动作舞蹈化场面：村民们发疯似的围打着向四处逃窜的老牛‘豁子’。‘豁子’躲闪着、翻滚着、哀号着……”惨烈却具有悲壮美的舞蹈以大写意的手法把桑树坪人内心种种痛苦无奈、愤怒至极、近乎歇斯底里的情感淋漓尽致、准确传神地尽情宣泄了出来，在观者心中产生了强烈的共鸣。浸染于这舞蹈、音乐和灯光等舞台美术因素共同营造的诗情氛围，我们仿佛逐渐穿越时空，来到茹毛饮血的蛮荒远古，欣赏我们的祖先正在进行的一场壮美的围猎。但很快，许彩芳、陈青女、王志科等许许多多朴实善良却软弱无助的人们又将我们拉回到现时，展示他们无法逃脱的被围猎的命运，而这惨烈的场景使我们震颤惊悸，几欲无法目视。远古的围猎是为了生存，现实的“围猎”仍然是为了生存；彼时围猎的是野兽，而此时“围猎”的却是我们的同类，是我们自己！而且是肉体与精神的双重围猎！经过如此漫长的历史淘洗，始终以“万物之灵”自居的我们是进步了还是倒退了？！或者根本就没有改变。而更可怜、可悲、可叹的是我们还漠然而不自知！在这里，“打牛”的场景既是写实的，更是写意的。老牛“豁子”的形象已然成为一种象征，它是全体桑树坪人的象征，更是中国农民的诗情象征，他们忍辱负重、痛苦挣扎，在不断的戕害与自戕中苦苦迈着生存的步伐艰难前行。这种象征形象的催化，创造出一个饱含哲理的诗化形象，从而也就使徐晓钟导演达到了“破除现实幻觉，创造一种和民族、民间艺术审美取向相结合的‘诗化的形象’的目的”。

在桑树坪，作为生产队长的李金斗是个举足轻重、不可或缺的灵魂人物。他是整个桑树坪村的“大家长”和主宰者。村里的大事小情几乎都要出面并作决断；每一次“围猎”，他或是间接介入形成直接后果，如他的“换亲”的主意导致青女变疯的结局；或是直接的策划者和指挥者，如棒打小麦客、排挤陷害王志科以及被迫打死老牛“豁子”；有时甚至是亲自上阵，如拆散彩芳和榆娃并多次威逼前者转嫁自己的二儿子，终使其走上投井的绝路……这种种无理野蛮甚至是令人发指的暴行使我们感到深深的震惊和愤怒，愤怒到无以复加！然而在另一些事情的处理上，我们又可以看到他身上闪光的东西：如一场估产一段，他想方设法使所估的产量低下来，尤其可贵的是他那一段掏心窝子的大实话，确实是发自肺腑地为农民自身着想，也的确是真情的流露，让我们在赞赏他机智诡谲的同时，也暗暗佩服他在那个岁月的那种情境中敢于说真话的勇气和胆量。又如尾声时他为救金明而义无反顾地冲进窑里导致被砸伤致残，虽有些莽撞，却不影响人们赞扬他的勇敢和忘我。这些行动再加上为保护老牛“豁子”的据理力争，雇

麦客时为压低价格的精打细算,甚至是为金财家换亲时的愚昧陈腐,甚至是赶走王志科的冷酷无情,这一系列所作所为,其目的和宗旨不都是为了全体桑树坪人的利益吗?不都是贫穷与生存的现实再加上从众深厚的传统意识所致吗?!在谴责与怒斥他的某些行为时,我们还能讨伐他的初衷吗?他是个像老母鸡一样护着村民这些小鸡,却又常常凌驾于全村之上的说一不二的“一家之长”,打榆娃时一句“在桑树坪这块地方,我说了算”,已让我们充分领略他的“特权”;然而他也能上台唱戏,与民同乐地打成一片;他有威严权威的一面,却又不时散发着农民式的狡黠与幽默,如他在麦客市场与霸场的之间的一段对手戏,在给人于心计的感觉的同时又颇让人忍俊不禁,从而使其集可爱、可笑、可叹、可悲、可怜、可鄙、可恨于一身,真正是一个立体丰满、有血有肉的活生生的人。对李金斗,我们很难给他准确的定位和评判,真的有一种无法言说、欲说还休的无奈;也惟其如此,才使这一形象在美学意义上更真实也更符合人的本性,因为“人之为人的特性就在于他的本性的丰富性、微妙性、多样性和多面性”。

青女和彩芳有着相似的生活经历和遭遇,是千千万万个被当作商品并饱受压迫和蹂躏的女性中的两个典型代表。她俩同病相怜、同忧相救,然而一个刚强倔强、敢爱敢恨、向往堂堂正正地做个人,一个却低头认命、逆来顺受、委曲求全。洞房中青女娘的幻影一连四句“不把你聘出去,你兄弟的亲事又该咋办呢”的反复咏叹,让我们认识到青女已无路可退,同时也让我们深深感受到现实的残酷和无奈,并预示了青女具有普遍性的悲剧意义。变疯前后各说的一句“天下的女人都一个样儿”,说明青女还像大多数与她命运相同的妇女一样没有觉醒。而许彩芳却从不向命运屈服,抗争贯穿于她全部的行动中。她在村中饱受屈辱却敢于以自己独特的方式报复向她身上泼脏水的民兵队长保娃,她对小麦客榆娃大胆而热烈的爱至死不渝,她对李金斗多次威逼其就范的“转房亲”断然拒绝,终至以死抗争……彩芳像娜拉一样觉醒了,而“人生最苦痛的是梦醒了无路可走”,她虽然没有逃脱悲剧命运,但相对于同样是悲剧人物的陈青女来说,许彩芳显然具有更强的悲剧意义和警醒作用。

当一幕幕悲剧都过去、当一切尘埃落定之后,桑树坪村陷入了暂时的平静。李金斗闷头坐在那口唐井边抽烟,他在思索,我们也在反思和追索。也许前面还有“围猎”,还有悲剧,但我们毕竟已经像李金斗那样“向远处走去”,整个中华民族还要在求索中向前走。正如在剧中反复出现的主题歌咏诵的那样:“穿过一道道曾紧锁的山峰,走出了这五千年的梦魂。历史总是提出这样的疑问,东方的巨龙何时才能猛醒?尽管前面有泥泞的路程,尽管有多少山峰需要攀登。总是这样不断地自问,总是这样苦苦地追寻。”

(张宇静)



李龙云：《洒满月光的荒原》

剧情脉络

在落马湖插队的知青马兆新爱上了女知青细草，而细草却被落马湖王国的“国王”，生产建设兵团的连长于大个子占有。细草痛苦万分，却出于恐惧，不敢将此事告诉自己深爱着的马兆新。细草怀孕了，于大个子为了摆脱干系，设计让细草同马兆新发生了关系。为了在落马湖生存，马兆新本打算忍辱给于大个子送礼，而倔强的性格让他无法这样做。

马兆新无意发现细草写的检查中将两人发生的关系提前了两个月。逼问之下，细草哭诉了自己被于大个子侮辱的经过，并说于大个子告诉她只有这样写才能放过他俩。马兆新无法忍受这样的耻辱，而细草为了报复自己，嫁给了一个她不爱的马车夫。马兆新则因为无意引起了荒火，在细草生下了儿子后，逃离了落马湖，开始了长达15年的浪迹天涯。

教授的女儿李天甜爱上了苏家琪，在情书和日记将被公之于众的压力下，她的秀发成片脱落。于大个子要组织批判苏家琪和李天甜。在批斗会上，人们将李天甜遮丑的帽子抢走。为了永远保持自己的完美的形象，她走进了落马湖的沼泽地中。

在连长于大个子身上，童年的屈辱和妹妹的惨死换来的是对权力的崇拜；婚姻的不幸使他仇恨真挚的爱情。他也曾下死力开拓落马湖，但只是为了统治它。落马湖是他的王国，甚至是他的产业。在这里他享有至高无上的话语权威。他几乎占有了落马湖所有的女性，只有在荒原的私生女毛毛面前，才有他善良的流露。

剧作家小传

李龙云，1948年生于北平南城，祖籍河北河间县。1966年高中毕业，1968年上山下乡到黑龙江生产建设兵团，在北大荒生活了10年。1978年考入黑龙江大学中文系。一年以后，其剧作《有这样一个小院》在全国引起争议和反响。在他处境最艰难的时候，南京大学中文系教授陈白尘破格招收他为戏剧创作研究生。1982年1月到北京人民艺术剧院任编剧。

李龙云的主要话剧作品有《有这样一个小院》、《小井胡同》、《这儿不远的圆

明园》、《洒满月光的荒原》(又称《荒原与人》)、《正红旗下》等。其中《小井胡同》是其前期剧本创作中最有影响力的作品,剧作以北京南城一个小胡同为背景,描写了一群普通老百姓从解放前夕到20世纪80年代初期所经历的风风雨雨。作品没有中心事件和任务,却以其较长的历史跨度和浓烈的生活气息,描绘了一幅北京普通百姓在那段特殊的历史时期的生活长卷,因而被誉为《茶馆》的续篇。但作者过强的平民意识,也使作品的风格不尽统一,主要矛盾和事件的带入迟缓而褊狭,从而作品的风格上也显得有点拖沓。

剧作赏析

知青是一代有着特殊经历的人群。在那个人人生怕在政治上站错了队的时代里,在那个狂热的年代里,年轻人的理想和热血使他们最积极地响应着时代的召唤。在上山下乡之前,他们不可避免地将即将来临的磨难理想化和诗意化。这“两化”带来的结果就是当面对残酷的现实时,许多人无法承受信仰和现实之间的巨大落差。在这个落差之间,有人依然执著于梦想,有人选择逃避,有人变得实际和钻营。但对于所有的人,内心深处都无法逃避一种感觉——失重。这种失重带给他们的是无所适从,是不知所措,是对信仰的置疑甚至是颠覆。用海明威的一句话来总结他们,他们是“失落的一代”。

正因为如前所述,探索挖掘知青题材的话剧和影视作品不在少数,如话剧《北京往北是北大荒》、电视剧《今夜有暴风雪》、电影《我们的田野》等等。在众多知青题材的作品中,李龙云的《洒满月光的荒原》在其中独树一帜。

《洒满月光的荒原》发表于1986年的《新剧本》杂志。一经发表,就引起了话剧界的普遍性的重视和极大争议。在《洒满月光的荒原》问世之前,李龙云的《小井胡同》已经享有很高的声誉。但很多喜欢《小井胡同》的人并不认同《洒满月光的荒原》。他们甚至对它持否定、怀疑的态度。与《小井胡同》相比,《洒满月光的荒原》的形式感似乎更强。《洒满月光的荒原》中大量的内心独白、贯通全剧的双重结构和对诗意风格的追求,都显示出作者对形式探索的强烈意图。20世纪80年代初,中国的戏剧创作和演出对形式“求新”的追求似乎已是流行,而理论的偏颇又为这股潮流推波助澜。因此,本剧一经问世,也被打上了“探索戏剧”的标记。但由于当时一大批所谓的“探索戏剧”的焦点只放在形式上,因其内涵经不起推敲而很快被评论界冷落。在“探索戏剧”的热潮逐渐冷却的时候,不少人认为它对形式的追求远大于其对内容的探索和突进。

《洒满月光的荒原》曾被两度搬上舞台,著名导演艺术家王贵在沈阳首先把这部剧作搬上舞台。1991年,徐晓钟导演再度搬演《洒满月光的荒原》。在这一次的演出中,徐晓钟导演在导演艺术中进行了一系列新的试验性创造,对原剧本进行了相当大的改动。虽然如此,我们不能不承认,李龙云的剧本作为一个独立

的作品,并未完全消失在导演艺术实验的得失之中,它也具有独立性。它仍然值得我们脱离演出,完全从文本角度给予品评和研讨。

较之于同时期的剧本,《洒满月光的荒原》在外在形式与内在内容上的深化和探索是不容忽视的。

首先,在剧中,虽然整个大环境是在政治风云中,但是一改同时期的其他戏剧作品,李龙云并没有把人物的命运放在政治斗争的刀口浪尖上。政治环境在剧中完全是个大背景,也就是说,剧作者借助这个特殊的政治环境中的一个相对封闭的角落——落马湖王国,试图写出一代人的失落感。虽然所有的人物和情节发展是跟当时的政治气压丝丝相扣的,但是主要情节并不是靠政治环境中的特殊事件推进和牵动的,而且剧作家的关注也并不在对政治环境的批判或者反思上。比起《小井胡同》,在剧里,李龙云没有用政治化、道德化的标准来评判剧中的人物,而是转化成一种人性的批判。剧中的诸多形象,马兆新、细草、李天甜、苏家琪、于大个子和李长河,他们的情感是非单一的,都蕴含着更丰富、更厚实的人性内容和情感意义。

在李龙云的《人,大自然,命运,戏剧文学——〈荒原与人〉创作余墨》中,他这样写道:“这部戏写了人的失落感。大胆点说,这部戏写了人的永恒的失落感,这种失落感,不仅仅属于某一地域、某一时代,更具体点说,这部戏写了人在失去归属之后,人在寻找自我的焦灼之中,人性平衡的一个全过程。”李龙云说,之所以叫《荒原与人》,“荒原”在这里不仅仅是空间概念、地理概念,还是个时间概念,心理概念。“当旧有的信仰在人身上逐渐失去了力量,而生活往往又不能迅速提供一个新的信仰来弥补人精神上的空虚时,人的头脑里出现了一个可怕的空间”,这就是所谓的“荒原”。在剧本的舞台提示中是这样写的,“时间:人的两次信仰之间的空间”。

从剧作家自身写作的意图来看,他不是要写在政治风浪的漩涡中人的斗争和生存状况。他试图观照的是广义的人在旧信仰破灭和新信仰建立之间的失落感。我们暂且不论剧作家是否达到了他的意图,但这样观照人性本身的角度确在道德化、政治化充斥作品的20世纪80年代是不多见的。

李龙云力图在《洒满月光的荒原》中还原人性的完整性和多侧面性,试图挖掘人物行为表象下的历史成因。在剧中,马兆新、细草、天甜、苏家琪同于大个子的矛盾被处理成情境下的一种因素。在这种情境下,作者要着力表现的是人物内心的矛盾和冲突。比如,马兆新对细草的感情和他潜意识中对封建道德的认同的矛盾;再如于大个子在落马湖中利用权力对女性的侮辱和他对情感的需求的矛盾;细草夹在于大个子和小马之间,她的真实情感的走向和选择行为方式的矛盾。这些矛盾所构建出的人物性格和内心世界是丰富的、多元的、真实的。

剧作家还尽力避免人物内心刻画单薄和概念化。比较突出的例子是对于

大个子的刻画。于大个子被权力扭曲的灵魂背后是童年的苦难和妹妹的惨死。作者用重墨来描写于大个子的悲惨童年并不是要使于大个子的恶行合理化,而是力图在丰富人物性格和体现人性的复杂性。

除此,贯通全剧的双重结构是《洒满月光的荒原》在外在形式上的一个显著特征。即人际间的冲突和人物自身的内心冲突。人际间的冲突是人物心理冲突的外化,表现在情节的发展上。比如于大个子同落马湖其他“臣民”之间的冲突。剧作中着墨更多的是人物自身的内心冲突。细草内心的冲突;李天甜内心的冲突;苏家琪内心的冲突;15年前的马兆新和十五年后的马兆新的冲突;而毛毛这个人物的设置,我们也可以看作是于大个子另一个纯洁自我的表象。她和于大个子的对话,实际上就是灵魂扭曲的于大个子和另一个健康人性的于大个子的对峙。

作者在心理空间和物理空间的交错和架构上,也显示出了不凡的功力。在“爬犁房”的那场戏里,马兆新、细草和四川女人三个人独立而又交错的内心独白构成一段非常巧妙真实的心理戏剧场面。小马、细草这对恋人彼此在想像的空间中完成了爱与被爱的对话,而四川女人作为一个旁听者,一个有过私生子的痛苦经历的女人,对相同命运的细草所表现出的同情和忧虑,赋予这个戏剧场面三重唱的效果。这三个人既是被间隔在三个独立空间的独立的人,又是在思维的空间中没有被任何东西隔断的三个相互关心的人。

在“送情人出嫁”这场戏中,从场面上来看,细草和小马这对有间隙的恋人并没有实际的交谈。构成整个场面的,是两人内心独白的交织。细草内心有两个自我在斗争:一个是真实恋人的感性的自我,见到日思夜想的小马,本能地、自然地恨不得一下子扑进他的怀里;一个是已有了身孕的理性的自我,女性的自尊拉住了她冲动的脚步。小马心中也有两个自我:看到细草挺着笨重的肚子,他不能原谅细草,不能突破狭隘的自己;可是心中还有一个声音告诉他,他爱这个女人,“她是失过身,她身上有个孩子,一个别的混蛋男人的孩子,可那怨她吗?”

李龙云将小说的表现手段移植于话剧,他将人物在内心时常发生的争论、真实的自我说服的过程,用心理独白表现出来,并组成一个情感大起大阖、瞬间激荡的戏剧冲突场面。

作者在《人,大自然,命运,戏剧文学——〈荒原与人〉创作余墨》一文中这样写道:“这是一部悲剧,悲剧的实质在于:落马湖荒原上的人们重建自己理想的愿望的破灭。令人痛苦的是:这些人所追求的理想并不是过分的奢望,不过是一些人的基本权利:爱情、理想、尊严、人世间的温暖……然而,就是这点可怜的愿望,却也不能实现。更可悲的是:落马湖的人们对所处的环境缺少清醒的认识,因而对自己的追求注定要破灭的前景也就缺少清醒的估计。”从这段话中,我们可以了解,剧作家是要在逝去的历史生活中寻找一代人精神生活的基点。他是在几

十年后用当代人的眼光来反观当年的历史生活。这样,传统的写实手法就不能满足剧作家的构想。于是,剧中大量象征手法的运用就承担起表现的作用。如贯彻始终的、震颤心灵的、象征这野蛮专横的钟声和最后那横扫一切的拖拉机,就连落马湖这片几乎被遗忘的荒原都是作者精心营造的意象。他们同人物的心灵独白交织融入一体,勾织出剧本凝重、深邃的诗情。

《洒满月光的荒原》是20世纪80年代中国话剧中很有代表性的作品,是当时中国话剧创作所能达到的巅峰。但《洒满月光的荒原》不可避免地带有那个年代的剧本普遍的弱点。在独立人格被剥夺的时候,在爱情被压抑的时候,在价值观念幻灭的时候,悲剧的表层现象得到了表现,但是悲剧后面必然的历史因素、文化因素以及更深层的心理内涵却没有被一层层的剖析出来。例如马兆新,在他与细草的痛苦的爱情关系中,阻碍他真正与细草结合的理由只有一个,就是他对细草被污辱这个事实无法接受的心理障碍,而且他也不时地在接受和不接受之间左右摇摆。但这样一个顽固而强烈的意识从何而来?剧作家并没有深入下去。所以在剧本的后半段,让人读来有拖沓冗长的感觉。同时,虽然大量的内心独白对揭示人物内心起着重要的作用,而且用内心独白来构建戏剧场面这样的做法很大胆。但不能忽视的是,这些内心独白情绪性的东西太多,从而整体上讲,缺少变化和层次。以上这些不可不说是缺憾,但是从另一个角度来将,艺术不就是缺憾美吗?

(朱 凝)



杨利民：《大荒野》

剧情脉络

春天，在荒原上孤零零的油气井边，老工人老梁头在远离人群的地方和一只狗孤零零地生活着，他的工作看着那口维系着城市里千家万户取暖烧饭的油气井。有一天，一个当地屯子里的牧牛婆来到了附近放牛，她向老梁头问东问西，尤其关心老梁头的老伴和孩子的情况。老梁头告诉她，他的老伴回老家了，他将来也要去那里，他和老伴约好在那里碰头。牧牛婆走后，老梁头和狗交流，狗想起了从前的那些好日子。过了几天，牧牛婆又来了，她向老梁头夸耀自己的儿子是如何懂事，丈夫的力气是如何大，能扳倒一头牛，年轻时曾经抱着她在平原上走了十多里路，然后开始攻击老梁头的老伴太狠心，把丈夫一个人扔在荒原上自己回老家瞎逛。她的话激怒了老梁头，他被迫承认自己的老伴已经死了（回老家了），临死前还给自己织了一双毛袜子，听得牧牛婆直掉眼泪。

夏天，牧牛婆又来找老梁头，说她的牛丢了。老梁头挤对她怎么不让她身板壮实得像头牛的老伴和懂事的儿子帮她找牛？这话激怒了牧牛婆，老梁头只好答应帮她找牛。下雨的时候，他们在一起躲雨，老梁头说附近有一座无字的坟，也不知是谁的，牧牛婆岔开了话题，让老梁头还是多想想活人，他们在雨中扭起了大秧歌，感觉到了久违的年轻和快乐。

秋天，他们又见面了，看着秋天荒原的日落，他们感觉到了生命的飞逝。老梁头想起了自己一生中的几次大难不死，后悔着多年前错失了一次从水泡子里救一个孩子的机会。霜冻的时候，牧牛婆来帮老梁头做棉衣。牧牛婆告辞回家的时候，老梁头要她带两瓶酒给她的老伴，她拒绝了。在老梁头的一再追问下，她终于说出了她是一个孤老婆子，那座坟是她儿子的，儿子在8岁的时候掉进水泡子里淹死了，她是为了能看见儿子的坟，才不断往油气井这里跑；她的丈夫打从她出嫁，身体就从来没好过，她伺候了丈夫18年，丈夫最后死在了炕上。老梁头答应她，等他退休了，他们一起去放牛。

冬天，跟了老梁头多年的狗黑子在失踪后终于又回到了荒原，它被想吃狗肉的人打伤，送进了城里，历经艰难终于逃了回来，但已经生命垂危，临死前，黑子向老梁头承认，自己不是狗，而是荒原上最后一只狼，为了生存，不得不把尾巴翘起来冒充狗。老梁头告诉黑子，当它曾经扑倒过三个逃犯救了老梁头的命的时候

候,他就已经知道它不是狗。

全剧结束的时候,老梁头病死在了看油气井的小房子里。

剧作家小传

杨利民,1947年出生,当代剧作家。黑龙江齐齐哈尔人,中学毕业后到大庆当石油工人。1974年到中央戏剧学院编剧进修班学习,结业后回到大庆继续其文学创作。1987年考入中央戏剧学院戏剧文学系,师从谭霈生教授攻读戏剧创作硕士研究生,1990年获硕士学位。现为黑龙江省作协副主席,大庆市文联名誉主席,大庆市文化局艺术创评室一级编剧。

30多年前,17岁的杨利民随父亲来到了大庆,开始了他风餐露宿、艰苦卓绝的创业生活。在这儿,他当过学徒工,钻井、打夯、种地什么都干过。早年的生活经历成为了他得天独厚的创作源泉。正是缘于深厚的生活积累与实力,和文艺工作者的责任意识与使命感,近10年来,杨利民创作了16部话剧、4部电视连续剧、3部电影、1部长篇小说、数十篇散文随笔等数百万字的作品。他的话剧作品《黑色的石头》、《大雪地》、《大荒野》、《北方的湖》、《地质师》等先后获得了“文华奖”、“五个一工程奖”、“曹禺戏剧文学奖”,他本人被评为新时期十名优秀编剧之一,中国文联授予他“德艺双馨艺术家”称号,还被文化部、人事部评为全国文化系统先进工作者。

剧作赏析

话剧《大荒野》创作于1991年,副题是《春夏秋冬的抒情》,讲述的是北方最遥远的荒原深处,历史和未来之间,老梁头、牧牛婆的一段人生。

《大荒野》富有浓浓的诗意。

在杨利民的艺术创作中,大庆是他的出处,大庆是他的布景,那首20世纪五六十年代广为传唱的《勘探队员之歌》,是他握笔时激扬而沉厚的伴奏。“是那山谷的风吹动着我们的红旗,是那狂暴的雨洗刷了我们的帐篷,我们有火焰般的热情……”杨利民的心中燃烧着同样坚韧的火焰,他顽强地匍匐在这片黑土地上,谛听着大地深处沉实而奔涌的脉动,成为黑土地上无悔而不倦的歌人。

杨利民是关东话剧的代表人物之一。关东话剧以其对文化意蕴和生命意识的严肃思考和凝重表现,有一种人类化、生命化、哲理化、诗化的现代审美走向,赢得了观众的肯定。关东话剧中时时处处流露出来的宏大之美和阳刚之气,形成艺术风格上雄浑、豪迈、壮丽的特点。

《大荒野》是杨利民剧作中最具有才气的作品,标志着他在剧作上的深化和发展,入选了《二十世纪中国文学大师文库》。跟以往的作品不同,《大荒野》不再刻意追求外在的情感冲突和矛盾,而是以一种近乎抒情散文的笔触,贯穿全

文。作品节奏舒缓,语言精到,举手投足信手拈来皆成戏,显示了他对舞台剧的充分的把握能力。

剧作中没有复杂的社会内容,剧情相当简单,可以说是作者抽离了具体的社会内容。《大荒野》力图从具体的人生故事中挖掘具有普遍意义的哲理蕴涵。这与传统话剧中剧作家追求个别反映一般,个性反映共性,并努力塑造典型环境中的典型人物的艺术手法不同。在《大荒野》中,剧作家有意淡化戏剧人物活动的时空背景,将时间安排在“历史与未来之间”,而空间则是“北方最遥远的荒原深处”。

在这里,戏剧时空的非确定性主要体现为时间的模糊性与空间的虚幻性。一方面,戏剧人物活动的具体空间与时代背景淡化了,另一方面,作为压迫人的强大的外在力量以及戏剧人物心灵的现实,环境被加以人格化而得到充分渲染。

但这样做的结果是剧作仍给人以触动和感动,仍然启发人们思考,并且从中有所得。剧作家在荒原这个自然里,让人物“认识你自己”,此时的荒原是忠诚与道德、美、崇高和爱的象征,而“认识你自己”的结果是人物具有了自己的眼睛和自己的心灵,并讲出了自己的心里话,将自己的心灵的海洋向对方敞开,也向我们敞开。

我们在《大荒野》中看到,老梁头以顽强的毅力苦守着自己心中的信念,为此,他不得不忍受着大自然施加给他的风暴、疾病甚至孤独。老梁头的死,集中体现了人与自然搏击的壮观,他不是倒在大自然的淫威中,而是倒在对自然的一次颇有象征意义的征服中,但他为此亦付出了惨重的代价。面对人与自然抗争时,剧作家将满腔热情倾注到戏剧人物身上,对其命运寄予无限的同情。强烈的抒情性成为他的主要特色,文本的哲理意蕴,隐含于剧作家的抒情过程中。

在平原上,一切东西都显得非常小。哪怕自以为高大的东西,在辽阔的大自然面前也显得特别渺小——小家子,小房子和小树毛子,像被丢弃的火柴盒、烟头飘在海面上一样。

类似的环境渲染,在剧作中还有很多。外在环境的变化,是被异化了的世界的象征,同时也是戏剧人物心理的写照,它具有无穷的“隐含意义”,表现了人的自觉意志与其意志不可能实现之间的矛盾。这种矛盾在《大荒野》中主要体现在人与其所处环境之间的矛盾。这种环境,既包括人身处其中的自然环境,也包括使他的所有行为动机和心理欲望以及一切喜怒哀乐的感情得以形成的社会、文化等人文环境。人被置于一个更为广阔的历史文化视角中加以观照,意义更加深刻。

《大荒野》中塑造了两个孤独的善良的老人形象——老梁头和牧牛婆,他们

之间的关系本来毫无关联,只是为了几乎相同的目的“离开越来越不能理解的现代文明”躲入了荒野之中,从而进入了同一个境遇之中,他们都以自己的人生目的、道德准则与行为方式默默生存,相安无事。而心灵与心灵之间的隔阂与冷漠,却是他们试图克服的,这种人物关系的设立,更加强烈地表现了现代人无所归依的孤独感。

剧中老梁头和狗的一段对话,在流露出剧作家对人生况味充满着自己的独特体验后的理解的同时,也折射出生活与生命朴素而简单的哲理性。

老梁头:黑子,你说这人活世上怪不怪?小时候,我们家乡门前有条河,河也不宽,浪也不急,我就总想过南岸看看。爹就骂我:有啥好看的,都一个样!我呀就不信,总觉得南岸有新鲜事。后来,我长大了点,就偷偷游到了对岸,结果回头一看……嘿,这岸跟南岸真差不多。这边牛吃草马吃豆,南岸也是牛吃草马吃豆。再后来,那条河干了,两岸的人跑过来跑过去的,真叫我爹给说着了,都一个熊样!

狗:我从前呆的地方是一片美丽的草原,后来人们把草给烧了,说在上面种粮食,结果,没过一个秋天,大风沙把土地淹没了,人们又拼死拼活的在上面种草。我们动物也搞不明白,大家都在瞎折腾什么?人们把自己的才能,常常用来毁灭自己。

老梁头与狗的对话,实际上流露出剧作家对从事情感与生命体验的坚定信念,及对随着文明程度的增长,人仍能与其他人和谐相处,与自然和谐相处的渴盼。人总是在不断地挤压着自己生活的空间,对权利的贪恋、对美的破坏、对生命的不珍惜,其实都是人类自己给自己带来的伤害。人与环境之间如何调和,如何和谐相处,也正是作者所关心的。

老梁头与牧牛婆的相遇相知,老梁头与曾经是荒原狼的老狗黑子的相遇与相知,老梁头与牧牛婆对春夏秋冬的大荒原的深情眷恋,大毛的四处漂泊,疯女迷失后的回归,显示出了当代人的生存窘境。

剧作还塑造了老梁头的徒弟大毛和她的女朋友疯女的形象。大毛为了心爱的女友从荒原调回了城市,但是他的女友却“跟一个倒腾汽车的老色鬼去了南方了”,为此,大毛四处奔走寻找女友。他的女友被人玩弄后疯了,回来寻找失落的荒原,却又与大毛失之交臂。剧中疯女回来寻找失落的荒原时说:“我从最热闹的大都市来。你知道吗?我到这来,整整走了两个世纪。我路过一个地方,有一座世界上最高的摩天大厦,但她却是用女人的死胎奠的基础,用男人的谎言铸造的台阶!他高大无比,遮住了太阳,使你感到孤独、寒冷……”疯女的疯话颇富意味,是对现代文明的质疑与批判。现代文明的发展给人们的生活带来极大的方

便和舒适,但是,技术的高度发达,产品的极大丰富,也是诸多不尽如人意的现象伴随而来的。疯女的话,意味在此。因此,该剧与简单的人物和情节之间又具有了某种哲理内涵。

比之自然环境对人所造成的压迫,人文环境对人的挤压尤甚;前者只能摧毁与毁灭人的肉体,后者吞噬的则是人的灵魂及美好的天性。理想的毁灭、信念的崩溃以及放眼看世界后所产生的觉醒者的悲凉笼罩着他们敏感多思的心灵,除了真实地表现人在其无法驾驭的历史与文化面前的悲剧处境外,他们别无选择!这种人与环境矛盾冲突过程中产生的失落,也称之为“失落的命运”,矛盾力量对比的悬殊决定了人在这场冲突中的悲剧命运。在大自然和大荒野之外的那个物质文明和文化积淀面前,老梁头和牧牛婆失落的是岁月和生命,老梁头身边会说话的狗失落的是大草原和做狼的形象。这种源于人物意识深处的失落,不仅表现在老梁头和牧牛婆在那片具有象征意义的荒野上的压抑和斗争,也是狗的挣扎、疯女的反抗失败后的悲壮与惨烈。这种失落,主要关心的是人的精神悲剧,是剧作家内心情感的真实投影,这种对理想思索的本身就伴随着强烈的情感体验。

舞台上季节变化时强烈的色彩“大红日头照着荒野的尽头,浸红了荒野的一切”,“蓝色的天空,高远而透明”,“夏季的平原,被埋在神秘的绿海里,到处是一片绿色的迷蒙,黄的,蓝的,绛紫色的小花像是大海里的一簇簇波浪,神气而壮观。太阳西下的时候,没有人影,没有风,只有一轮血红的落日顶在荒野的草尖上”,“深秋,第一场霜降,把平原的颜色加深了。金黄色中偶尔透着一片淡紫和火红……没有人影,只有一轮火红的落日。”都是凝聚了诗情与哲理的《大荒野》一剧总体的审美意象。一方面,它是剧作家对其同时代人失落了的青春、爱情与理想的祭奠,另一方面,也包含着剧作家对人类命运的理性审视。

走向远方,走向沃野,走进深深的地层,走进一个沉甸甸的世界。杨利民说,一个剧作家的价值是靠作品来体现的,而成功的作品靠对生活的把握和挖掘而来。北方的广袤沃土和油田的沸腾生活,给了他质朴宽厚的艺术心胸,鼓动着他的创作激情。

(朱 凝)



何冀平：《天下第一楼》

剧情脉络

1917年的北京，辛亥革命失败后，张勋倒行逆施为清王朝复辟，北京城里又一次插上了龙旗，贪图享乐的遗老遗少们又开始光顾繁华的前门商铺。“福聚德”在名店云集的前门经营生意可谓是艰辛之极，老掌柜唐德源身染重疾却不得不亲自照看柜上的生意。此时“福聚德”已经濒临倒闭，不甘祖宗的基业毁于一旦的老掌柜笃定卢孟实能够力挽狂澜，随即将其招来当二掌柜。三年后，善于管理、懂得经营的卢孟实，在堂头常贵的合力帮助下，终于在“福聚德”的原址上起了座高楼，完成了老掌柜的遗愿。为唐家带来丰厚财富的同时他也实现自己的人生目标，成为了饮食界数一数二的领军人物。致力于“福聚德”发展壮大，卢孟实不得不与唐家二位少爷发生些摩擦与冲突，无奈时的郁闷只有相好玉雏宽慰于他。在玉雏多次劝导后，卢孟实终于决定与唐家合伙经营“福聚德”，真正做起了掌柜。后来的五年间，“福聚德”不断发展壮大成为与各大名号齐名的大饭店，招呼起了总统府的客人。卢孟实到达人生顶峰的同时，身边的危机也不可避免地来临。唐家二位少爷对卢孟实的猜忌使得他面临困境。堂头常贵因为自己下贱的身份而阻碍儿子当学徒，悲愤之极而一口气憋死在“福聚德”。烤炉师傅罗大头私藏的鸦片烟被检举，侦缉队发难“福聚德”。

最终卢孟实没能改变自己的人生命运，凄然地离开的“福聚德”，重蹈了多年前他父亲的覆辙。被人所弃，只是感慨地写下“好一座危楼，谁是主人谁是客。只三间老屋，半宜明月半宜风”，悄然而去。

剧作家小传

作者何冀平，女，中央戏剧学院戏剧文学系1978届本科毕业。1982年任北京人民艺术剧院编剧。创作话剧《好运大厦》、《天下第一楼》。1989年移居香港，先后创作了电影《新龙门客栈》、《西楚霸王》等作品，电视连续剧《新白娘子传奇》、《黄飞鸿》、《楚留香》等。1997年任香港话剧团驻团编剧，先后创作话剧《德龄与慈禧》、《开市大吉》、《还魂香》、《烟雨红船》、《明月何曾是两乡》。现为中国戏剧家协会会员，中国青年联合会会员，香港电影戏剧编剧家协会会员，香港华南影联会会员，中华海外联系会理事。

剧作赏析

四幕话剧《天下第一楼》创作于1987年。翌年,北京人民艺术剧院排演这个剧本并最终使之呈现于舞台,首演成功后该戏随即赴香港、日本、韩国等国家和地区演出百余场。这部戏的成功演出引起了戏剧界尤其是戏剧评论界的广泛关注。

本剧着眼于中国悠久灿烂的饮食文化,详尽地描述了饮食行业的艰辛,借剧中人物之口道出饮食从业者的辛酸血泪,展现出他们悲喜交加且令人惋惜的人生命运。剧本气势恢弘,但细微处又皆能体现出中国饮食文化的博大精深。“福聚德”无外乎是中国饮食文化的一个缩影,透过“福聚德”的兴衰变迁与卢孟实的悲喜人生,观众们真正读懂的是“民以食为天”的中国“吃”的不凡。作者以其独特的视角为观众解读“食”文化的璀璨,同时也给那些为中国奉献这一璀璨文化的“卢孟实”们以诚挚的关怀。

作者塑造的卢孟实、玉雏、常贵、修鼎新等多个人物都是具有代表性的,是对千千万万为饮食业奉献毕生精力的人物的浓缩与精炼。心怀壮志的卢孟实在北京的饮食业苦苦拼搏,希望凭借自己非凡的才干出人头地。此时已经小有名气的“福聚德”因经营不善濒临倒闭,卢孟实来到饭店的这天正好赶上算大账的日子。今天“福聚德”真正是内忧外患之中,少掌柜随意支取银两,债主上门却拿不出半两银子,伙计们没有拿着足额的工钱而悻悻不乐,“全赢德”烤鸭店开张在即。风烛残年的老掌柜唐德源恐怕再也支撑不住了,但又不忍祖上的基业毁于一旦。当风水先生宣称“福聚德”是大福大贵之地的时候,始终在寻找机会的卢孟实明白“福聚德”就是实现抱负的理想之地。他正是要借助“福聚德”这顶八抬大轿成就自己的人生目标,改变以往世俗对饮食业的种种偏见。在卢孟实的内心深处总是暗暗涌动着对世俗不公的愤怒,因为他的父亲就是为着自己的卑贱郁郁而终,卢孟实极度渴望得到社会的尊重,所以他也极度渴望着成功,因为只有成功别人才会把他当人看待。可是终归他无法逃脱他的宿命。

卢孟实三年的心血为“福聚德”筑起了高楼,他也从北京饮食业中名不见经传的“玉升楼”账房摇身成为无人不晓的“福聚德”二掌柜,这其中的艰辛可见一斑。这三年间老掌柜唐德源已经去世,现在当家的是他的两个儿子唐茂昌、唐茂盛。唐茂昌痴迷于梨园,唐茂盛却喜欢耍枪弄棒,两人从不过问店里的生意好坏,但仍一如既往随意支取柜上的银两。卢孟实初掌“福聚德”就展现出非凡的才干,首先是致力理顺店里的关系,改变经营策略。在烤炉罗大头与大厨李小辫不睦的事情上,他辨析双方对错权衡利弊,最终将罗大头赶出了“福聚德”。王子西的软弱无能也使得卢孟实几欲发作,但终归都在玉雏的劝阻下没有形成僵

局。他与玉雏一起研究出鸭内脏的多种做法,推出闻名于世“鸭八吃”。种种积极的作为都使得原本散漫无序烤鸭店伙计们迸发出团结奋斗的精神,伙计们都对把“福聚德”经营成名冠京城的大饭店充满自信。可是无奈乎卢孟实始终都是“福聚德”的二掌柜,作为二掌柜他就得遇到很多原本不用他操心劳神的麻烦事。作者这样的处理为他最后的凄然而去埋下了伏笔,使得他走得不那么突兀,同时也要观众时刻记得卢孟实只是“福聚德”的雇员,这里并不是卢家的祖宗基业。可是卢孟实并没有比观众看得更清楚,他拼命地为唐家“福聚德”经营,毫无保留地施展着自己才华,从来没有预见他终有离开的时候。

卢孟实有他可贵的人生目标,而“福聚德”恰恰是他得以实现这一目标理想场所。可令人不解的是卢孟实为自己一步一步实现目标而欣喜的时候,似乎也迷失其中。卢孟实已经分不清他的目标是铸就名冠京城的大饭店继而使自己为“人上人”,还是眼前生意红火的“福聚德”。也许在他的认识中这两者本来就没有什么分别,正是这样的认识为他最终的悲剧结局给出合理解释。我们应该能够理解卢孟实,甚至应该认同卢孟实。为人秉直却又始终不能从父亲为人侮辱而后含冤而死的阴影中摆脱出来,他渴望的成功不仅仅代表他自身,而是代表背负着极大痛苦的卢家两代人。父辈的屈辱时刻激励着他奋斗、继续奋斗,使他渴望“福聚德”的成功就如渴望自己的成功那样的执著。在成就“福聚德”的同时成就自己,卢孟实果然通过自己不懈的努力为小小的烤鸭店盖起了高楼,也为自己筑起了八抬大轿。在历经无数风雪的八年后,他终于实现了远大的人生目标,爬上了人生道路的顶峰。

当所有人都在为“福聚德”欢欣鼓舞,为卢孟实大掌柜鼓掌喝彩的时候,危机也蓄积到足够的力量而最终爆发,在卢孟实陶醉于自己人生顶峰时候,他一脚踢出了“福聚德”。他是被自己的成功击败的,正所谓奴大欺主,他的功劳已为唐家两位少爷所不容,同时也因为他的成功,“福聚德”已然不再需要他了。

剧本中塑造的成功人物除了卢孟实之外,我们最应该关注的是玉雏。玉雏出于风尘,做的一手上好的“堂子菜”。与卢孟实的感情似乎不是男女之间生离死别的爱慕,而是相互钦佩继而相互关爱的友情或者亲情。卢孟实在玉雏面前可以坦言在老家已有家室,玉雏也从没打算让卢孟实为她赎身以做得长久夫妻。难道是玉雏不爱卢孟实吗,绝对不是,她的爱很真切。可为什么她从来没有要求过卢孟实为她做些什么呢?因为这个显然经历过无数人生苦难的不幸女人能够准确地把握自己的定位,明白只能自己帮助卢孟实,卢孟实却永远不能给以任何东西。正是她这种豁达的无所求,显示出一份超然的完美。她的美在于成熟,那么这成熟的根源或许就是这难能可贵的超然。对情人深深的感情促使她尽力帮助卢孟实完成心愿,把“福聚德”经营成前门地界最有名的大饭店。玉雏

心地善良而天资聪明,善于察言观色,成为性情秉直的卢孟实的有益补充。她总是在卢孟实即将陷入僵局的时候,运用女人特有的智慧为其解围。又偶尔展示自己高超的厨艺,维护“福聚德”百年老号的名誉。可是命运不会因为她的聪颖而对她们有所眷顾,在卢孟实遭受厄运的时候,玉雏也悄然走出“福聚德”的大门。她走得十分凄凉,却又不乏洒脱,因为她坚信自己的手艺不会就此埋没,她有她自己的人生归宿。

与玉雏相比常贵的命运就不免让人痛心。常贵的可爱在于他将自己的一切毫无怨言的全都奉献给“福聚德”,奉献给饮食业,同样他的可悲也正是因为他的行当,是低贱的职业最终断送了他充满辛酸血泪的人生。常贵终日伺候的净是京城的达官贵人,人前的曲意逢迎是他最为擅长的,因为这张“名嘴”很多客人都来照顾“福聚德”的生意。让客人们吃得舒服、吃得高兴是常贵对自己的基本要求,所以他无时无刻不在堆砌着笑容,为客人奉上最舒心的话语,而将自己高贵的人格深深掩藏于心。牺牲自己的品格换来别人的快乐,饱尝人间苦味为的是妻儿老小,为的是让儿子比自己有出息。儿子的未来在他看来比任何东西都宝贵的多。令人痛心的是常贵人生的唯一希望却被世俗的偏见碾得粉碎,“下九流”的出身在毁灭儿子的前途同时也毁灭了常贵的精神支柱。常贵再也经不住命运的打击,他的退却使他再也经不住人格的侮辱。当洋人给他耳光,耻笑常贵为“人,dog!”的时候,常贵终于明白自己的梦想彻底破灭了,他真正意识到在世俗的眼中自己无非是任人讥笑、供人解闷的畜生而已。这一记闷雷已然震碎常贵的心肺,令他发出最悲伤的呼喊“我,该打。该让人瞧不起,臭跑堂的……”。此刻常贵的心已然死了!当他喊出他人生的最后一道菜单的时候,给以观众的震撼是无比巨大的,展现出的人性光芒也是无比明亮的。

成功塑造出生动而丰满的人物形象使得《天下第一楼》这个剧本具有非比寻常的活力。使得观众能在读解巧妙的戏剧情节的同时,感悟“酸”、“甜”、“苦”、“辣”、“咸”的五味人生。同时剧本在语言方面别具一格,充分表现了中国饮食文化的思想内涵。

作者以饮食业独具魅力语言融入人物对话,将中国“食”文化的精髓尽数展现。“福聚德”里上上下下每个人物都可称得上美食家,他们对“吃”有自己独到的见解,用自己的思想、语汇为观众道出“吃”的意义。玉雏向众位食客报菜单:“珠联璧合、富贵有余、莲生贵子……”,而后解释何谓“金玉满堂”。她对“吃”的精通可真称得上御厨。常贵唱的菜谱“干烧活桂鱼两尾、扒鱼唇三斤两盘盛……三不沾、带四鲜果、四干果、四密果、四看果、进门点心、干们碟儿。齐了!”这些饮食行业最具特色的语言被作者和盘托出,观众在观赏舞台演出的同时也尽饱耳福。如果常贵、玉雏等人是精于饮食加工与制作,那么修鼎新可谓是既懂得吃又会吃的真正美食家。修鼎新的口中总能说出对“吃”更为精妙的见解,言语字句之间

又总流露出对饮食文化的向往与崇敬。作者借修鼎新之口赋予了中国饮食文化的深厚底蕴。

中国话剧发展至今,很多剧作家都曾经创作过为数颇多的优秀话剧作品。何冀平作为近年来较为知名的女性剧作家,以其细腻的笔触、独特的视角创作出《天下第一楼》这一优秀剧本。因为这部优秀话剧作品的成功创作,何冀平与她的《天下第一楼》都在中国当代话剧史中找到了应有的位置。

(张 磊)