

略论汪曾祺的戏剧观

施小琼

摘要:汪曾祺虽以小说、散文闻名,但他与戏剧情缘深厚,他曾长期任专职编剧,参与过“样板戏”的创作。上世纪80年代以来,他写了大量随笔式的文艺评论,在与戏剧有关的篇目中,反思了“样板戏”的得失,清醒地认识到京剧的危机并提出对策,对编剧工作也有许多经验和见解,对今天仍有一定的指导价值。

关键词:汪曾祺;样板戏;京剧危机;剧本创作

中图分类号:I207.3 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-1999(2010)09-0110-03

作者简介:施小琼(1973-),女,硕士,巢湖学院(安徽巢湖238000)中文系讲师。

收稿日期:2009-12-27

汪曾祺虽以小说、散文闻名,但他一生却与戏剧结下不解之缘。他自小即喜爱民间戏曲,在西南联大读书期间曾参加“晚翠园曲会”,20世纪50年代任《民间文学》编辑期间创作剧本《范进中举》,上演后获得北京市戏剧调演京剧一等奖。被打为右派,在张家口劳动期间,他指导工人业余演出,为他们化妆、制作布景,还亲自登台演小话剧。摘帽以后,1962年入北京京剧团当专职编剧。1963年下半年,他的编剧才能被江青看重,加入“样板戏”创作组,此后,他在江青的控制下搞创作十多年。晚年,他写了多篇与戏剧有关的文章,有对“样板戏”的回顾与评价、有对京剧危机和出路的思考、也有对戏剧创作的感想。归结起来,大致如下:

一、对“样板戏”的反思

“样板戏”是“文化大革命”中的一个特殊词语,源于《人民日报》1967年5月31日的评论《革命文艺的优秀样板》。汪曾祺认为“样板戏”这个说法是不通的。“样板”本是服装厂成批生产据以画线的纸板。文艺创作不能像裁衣服似的统一标准、整齐划一。文革中江青提出“三结合”的创作方法,即领导、群众、作者相结合,领导出思想,群众出生活,作者出技巧。“领导”实际上就是江青,她出思想,这就是说作者不需要思想。“群众出生活”,就是到群众中去采访座谈,记录一点“生活素材”,回来编编纂纂,当时创作都是集体创作,每一句都得举手通过。对于这样的做法,汪老很不赞成,他认为创作是一个浑然的整体,不可以机械地分割开,这种人为分割实际上抹杀了创作者的个性,消弭了创作的“主体意识”,是一种荒唐行径。

“样板戏”在创作理论上主张“三突出”和“主题先

行”,这是于会泳的“发明”。“三突出”是在所有的人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出主要英雄人物,把人物划分三个阶梯,为全世界文艺理论所未见。“主题先行”这种思想,江青原来就有,不过不像于会泳概括得这样简明扼要。江青抓戏,十分强调主题:主题不能不明确;戏剧的主题是什么;主题要通过人物来表现——也就是说人物是为了表现主题而设置的。汪曾祺认为“三突出”和“主题先行”是从概念出发,根本违反了艺术创作规律,违反了现实主义规律。它把“样板戏”带进了一条绝径,也把中国所有的文艺创作带进了绝径,“无功可录,罪莫大焉”!

尽管汪曾祺认为“样板戏”在创作理念和创作实践上都违背了艺术规律,是产生于特定时代的艺术“怪胎”,但他也不赞成十年的中国戏剧都是空白的说法,认为“样板戏”也有可资借鉴的地方。首先“样板戏”非常重视质量,“十年磨一戏”,有一定的正面意义,是艺术上追求认真细致的表现。其次,“样板戏”在唱腔、音乐上有创新、突破,改革了传统戏,发展了京剧音乐;并成功地把曲艺、地方戏的音乐语言揉进京剧里。在这方面于会泳有较大贡献,他研究过40多种地方戏剧与曲艺的音乐语言,把它们成功地揉进京剧音乐里。《海港》里的二簧宽板,《杜鹃山》里柯湘的“家住安源”的西皮慢二六,都是老戏里没有的板式,很好听。第三,“样板戏”试图解决现代生活和戏曲传统表演程式之间的矛盾,做了一些实验,并且取得了成绩,使京剧表现现代生活成为可能。

在对待江青的态度上,他既指出了江青把“样板戏”作为政治工具,企图借以推行其激进主义文艺观念,实行文化“一体化”的罪恶目的;同时也肯定了江

青在“样板戏”创建过程中,极为重视“样板戏”的质量,提倡“十年磨一戏”,组织编创人员对“样板戏”精雕细琢。他认为江青对于“样板戏”是花了功夫的,“样板戏”确实是她“抓”出来的。排除她的政治目的,她对于艺术还是有见地的。但是,也有违背京剧艺术的规律瞎指挥的时候,如提出抒情专场的设想,就不合乎京剧唱词叙事为主的一般原则。关于于会泳,汪曾祺对他有关艺术与政治的观念大不以为然,但是,汪曾祺认为于会泳是有天才的,对于京剧音乐有独特的贡献,而且前无古人。于会泳分析过几十出地方戏和曲艺的音乐素材,引进到京剧唱腔中来,丰富了京剧的音乐语汇;他把西方歌剧的人物主题旋律的方法引用到京剧唱腔中,使人物既有性格,又出新而好听;他提出了“音乐布局”的概念,还创造了新的板式,使唱腔富于变化^{[1][2]}。

因为“样板戏”,汪曾祺在文革中免受了许多折磨;也因为“样板戏”,他在文革结束后受到长时间的审查,被怀疑是“四人帮”的死党,写了十几万字的交代材料。但汪老并不因自己的毁誉颠倒是非,他文章中的这些评价应当说比较公允得当,也体现了一个老艺术家的诚实。

二、对京剧危机和出路的思考

汪曾祺以小说闻名后,曾有人劝他到文联当专业作家,他拒绝了,说他对京剧很有感情,还想跟京剧“闹一些别扭”。为此,他写了《京剧杞言》、《从戏剧文学的角度看京剧的危机》等文,谈到京剧面临的危机,并思考如何改变京剧的面貌以适应时代的发展和观众的欣赏需求。他认为决定一个剧种兴衰的,首先是它的文学性,而不是唱做念打,也就是说戏剧的生命力在于有高质量的剧本,而不仅是表演程式和技巧。但京剧恰恰在这方面做得不够,对剧本的作用压得过低,缺乏有个性、有创造力的“剧作家”。

他认为所有的戏都应当是“现代戏”——具有当代思想,符合现代审美观点,用现代的方法创作,引起人们对当代生活中存在的问题进行思索。但大量未经整理的京剧传统戏的思想观念和创作方法却是陈旧的。

一是历史观的陈旧。传统戏大部分取材于历史,但严格来讲,它不能叫作历史剧,应该叫作“讲史剧”。中国戏曲的材料往往不是从历史而是从演义小说里找来的,很多都歪曲了历史的本来面目。汪曾祺主张要创作大量历史题材的新戏,用以取代原来的老戏,还历史本来面目,还要对传统戏加工整理,化腐朽为神奇。二是人物性格的简单化。由于中国戏曲脱胎于演义小说,而演义小说一般注重讲故事,很少塑造人物,所以中国戏曲里的人物多类型化、模式化,没有细

致的心理刻画,缺乏复杂的丰富的充满矛盾的人物性格。简单的性格同时也是肤浅的性格,必然缺乏深度,只能让观众快意一时而不能长久回味。人具有无限的丰富性、复杂性和可能性;世界上最大的发现是对人和人性的发现,最大的无知是对人和人性的无知。京剧里有很多历史人物,这些人本身性格都非常复杂,甚至充满矛盾,比如汉武帝、诸葛亮等。戏曲应该表现人物内心世界,塑造典型人物,因此他很赞赏《四进士》里的宋四杰,说他是个很坏的好人,是一个有血有肉的活人,而不是救苦救难的观世音菩萨。三是结构松散。大多数剧本很松散,一出戏里只有几折比较精彩,全剧显得有些无味。今天的青年对这种没头没尾的折子戏是不感兴趣的。很多优秀的折子戏应该重新加工,写成一个完整的戏。四是语言粗糙。京剧里有些戏唱词写的不错,但是少数。京剧的语言和《西厢记》、《董西厢》是不能比的,很少有象《琵琶记》“吃糠”和“描容”那样真切写出眼前景、心中情的感人唱词。京剧的文学性甚至比起一些地方大戏,如川剧、湘剧也差得很远。京剧缺少真正的幽默感,缺少鲜活的生活气息,还有大量唱词不通。此外,中国戏曲的创作态度过于严肃,非常强调教育作用,导致主题的单一和浅露,不允许主题的模糊性、不确定性和荒诞性,缺少真正的喜剧。

汪老以小说家的敏感和编剧的职业性对京剧存在的问题进行了深入的思考,他谦虚地说自己开不出药方,但实际上他已指明了出路:京剧要正视自身存在的问题,要向地方戏学习,要接受外国的影响,借以恢复自己的活力。

汪老的这些文章写于80年代初,那时中国戏曲尚有400来个剧种,在老百姓的文化生活中还很“火”,虽然存在问题,地位还是显赫的。20余年过去,现在中国的传统戏曲才真正面临全面危机,大有被颠覆、被消解而走向衰亡的危险。在京剧尚处于兴盛时期即能够看到它潜在的危机,令人不得不佩服汪老的远见卓识和他对京剧事业的热情。

三、关于剧本的创作

汪曾祺在北京京剧团工作了10多年,写剧本算是他的“本职工作”,他写过的剧本有《范进中举》、《沙家浜》、《擂鼓战金山》、《一捧雪》、《小翠》、《裘盛荣》、《大劈棺》等。他反对纯案头的剧本,认为剧本创作的最终目的是上演,也反对有些剧种对编剧的轻视,认为好的剧本既要可读也要可演。

(一)人物塑造

他认为戏剧的创作应从人物出发,作者必须感到人物好象已站在自己面前,否则不要动笔。有了人物,

然后才有情节、有细节,那种“主题有积极意义,再加工加工”的废话是杀死戏剧的官僚主义软刀子。人物塑造最重要的是性格刻画。一个能给读者和观众留下深刻印象的具有审美魅力的人物,不是简单化概念化的人物,他应当有自己鲜明独特丰富的性格,有生活气息。那种好人一尘不染,坏人十恶不赦的符号式人物,只会使艺术形象远离生活真实,变得枯燥乏味,不再有多少审美价值,从而导致观众的审美逆反。

他认为《四进士》之所以能够流传到今天,成为一出无可比拟的有魅力的京剧,是因为剧中塑造了一个独特的典型——宋四杰。宋四杰是一个讼师,很会打官司,也是一个尖刻利害的刀笔。他办事傲慢,好管闲事,世事洞明,人情练达。他既不是纯粹的好人,也不是纯粹的坏人,算是有缺陷的“好人”。

为了更充分地刻画人物性格,要运用大量细节,剧本里要有一些“闲文”。它虽然不直接与戏剧情节有关系,但对表现人物有帮助。如《四进士》里宋四杰因喝酒误了午堂,状子不曾递上,心中懊恼,琢磨着回家后如何向干女儿杨素贞说。回家后父女一对话,果然不出所料。杨素贞说:“嗳,我不是他的亲生女儿……”,宋四杰用极低的声音说:“来了!”“我早知道你有这两句话了。”汪老认为这一段把宋四杰这个人对人情世故的练达表现得非常清楚^[2406]。还有《打鱼杀家》里萧恩打算过江杀吕子秋一家,临出门时和女儿的一段对话:“爹爹请转。”“儿呵,何事?”“这门还未曾上锁呢。”“这门么关也罢,不关也罢。”“里边还有许多动用的家具呢。”“傻孩子呵,这门都不关了,还要家具做甚?”“不要了?”“不省事的冤家!”桂英的娇憨不懂事,萧恩的压抑、悲愤,要报仇的老英雄的悲壮心理,尽在这简单的对话中表现出来。

汪曾祺对戏剧人物的重视与他的小说观有很大关系,他谈小说写作经常讲到沈从文先生说过的一句话“要贴到人物来写”。在他看来,戏剧和小说有一定的血缘关系,都以叙述故事和塑造人物为追求,所以在作品中要以人物为中心,语言要和人物相协调。

(二)唱词写作

唱词是戏曲的重要组成部分,汪曾祺在《浅处见才》一文中专门论述了唱词写作需要注意的问题。在他看来,京剧唱腔主要是板腔体,不象杂剧、传奇的唱词那样有抒情性,因为曲牌体和板腔体制的不同,所以向京剧唱词要求“情景交融”是强人所难。板腔体的语言,句子整齐,每句有一定字数,二二三、三三四,限制性很大。汪曾祺认为可以适当打破板腔体的字句定式,可以吸取一点曲牌体的格律,也可以吸取一点新诗的格律,或创造一点格律。这样可以突破程式化

的限制,增加语言的文学性和表现力,在死板的格律里写出生动的感情。

他还指出写唱词容易犯的毛病;一是不连贯。句与句之间缺少逻辑联系,东一句西一句;二是少层次。几句话说的是一个意思,原地踏步,情绪没有向前推进,缺少语言的动势。好的唱词应该是一气贯注,流畅自然,细看却一句是一层意思。比如《武家坡》“这大嫂传话太迟慢,武家坡站得我两腿酸。下得坡来用目看,见一位大嫂把菜剥。前影儿看也看不见,后影儿好象妻宝钏。本当上前将妻认,错认了民妻理不端。”这一段唱词很连贯,又有很多层次。唱词要想好了一段一段地写,想一句写一句,容易艰涩板滞。

剧本不像小说,没有叙述人语言,人物性格是通过人物语言来表现的。李渔曾提出“写一人即肖一人之口吻”,性格化的语言在念白里比较容易做到,在唱词里就很难。因为京剧唱词的语言十分归整。汪曾祺在创作实践中摸索得出:要使唱词性格化,首先要使唱词口语化,突破京剧“雅言”的束缚。像他写的《沙家浜》“智斗”中的一段唱词,把胡传魁的江湖义气,刁德一的狡猾多疑,阿庆嫂的沉着智慧、软中有硬尽在唱词中显现出来。

写戏还需注意时代性和地方色彩,他主张写一个时代的戏曲,要多读一点当时的作品,在这些作品里“熏”一“熏”,从中吸取一点语言,可以增加历史感。戏曲工作者还应对语言有特殊的敏感,熟悉各种方言,多读一些民歌。这样可使唱词出一点新,有地方色彩和民族色彩。

为了增强戏剧语言的文学性,使一句唱词有更丰富的含意,则可适当摘用、脱化前人诗句。譬如《裘盛荣》剧本中写“文革”动乱,徐岛的唱词:“家家收拾起,户户不提防。父子成两派,夫妇不同床。访旧半为鬼,惊呼热中肠。茫茫九万里,一片红海洋。”此处汪曾祺摘用了杜甫的诗句,又十分符合徐岛戏曲编导的身份,唱词雅致而又充满难于言说的情愫。“垒起七星灶,铜壶煮三江”则是汪老从苏东坡《汲江煎茶》“大瓢贮月归春瓮,小勺分江入夜瓶”脱化而来。汪曾祺从自己写作唱词的切身体会出发,认为一个编剧枕边应置诗书数卷,随时翻看,才不会“书到用时方恨少”^[2416]。

(三)戏剧与小说的区别与联系

汪曾祺自称是“两栖类”,他既写小说也写剧本。戏剧和小说都是语言艺术,都反映生活,塑造人物,但二者毕竟是不同的艺术形式。小说有叙述语言,作者可以把自己的思想感情、态度通过叙述语言表达出来;戏剧只有通过人物语言和动作来表现,作者不能出来讲话。小说的对话与戏剧的台词也不是一回事。

(下转第 120 页)

着被历史湮没、抹杀,失去了语言就意味着消极和弱势。马克思说:“不能表达自己,就只有被别人来表述。”剥夺话语权是霸权话语用来排斥和边缘化少数族裔的惯用伎俩。所以,对于像汤亭亭这样的少数族裔作家,打破沉默,恢复言说能力是为其族裔争取权力和地位,确立文化身份的根本策略。《中国佬》中,她有意识地彰显华裔先辈的言语能力,每一个中国佬都努力寻找自己的语言,打破沉默、发出声音。伯公便是一个典型的代表。

语言是文化的载体,更是身份、权力和自我的体现。《中国佬》中,汤亭亭以诗性的语言张扬先辈们的言说能力,使他们走出历史的湮没。她去夏威夷甘蔗园聆听曾祖父的声音,乘火车去内华达山脉寻觅祖父的足迹,走亲访友解读父亲的沉默。“承继父亲的诗情,汤亭亭成了懂两种语言的蔡琰和以笔代剑的花木兰,用激进的历史书写撕破了美国官方宏大叙事,赋予其静默的先辈以声音、历史、属性和自我。”

三、结语

新历史主义认为,历史不是既往完成的,而是一个开放的对话过程,今天的研究者转向历史的目的,不是一味进行事实认同,而是在表述中与“大历史”对话。《中国佬》以“听”来结束。在这个楔子中,汤亭亭提到了多个版本的金山勇士的故事,背景分别置于墨西哥、菲律宾、西班牙。汤亭亭并不强调哪一个是真的,而是让不同版本的金山故事并置,形成多重声音的“杂化”,其目的在于揭示她讲述的历史就是一种对话。在对话过程中,达到消解权威叙事,触摸和回归历

(上接第 112 页)

小说的对话越平常,越和普通人说话一样越好,不能有深文大义,不能用警句交谈;戏剧语言则不能太平淡。小说贵淡雅,戏剧要凝练;小说要分散,戏剧要集中。一般来说,戏还是重情节、重戏剧性的^[232]。

汪老认为中国戏曲与文学——小说,有割不断的血缘关系,戏曲和文学不是要“离婚”,而是应该“复婚”^[133]。戏曲的某些手法和技巧对小说创作也有借鉴意义,比如构思的整体性和语感的培养。汪曾祺说他二十余年的编剧生涯对自己写小说有很大影响:一是想好了再写,先打好腹稿,几乎能背出,再凝神定气、一气呵成;二是有人说他的小说有“音乐感”,他认为这和他会唱几句京剧、昆曲,写过京剧剧本有关系。

史的真实。

讲述过去不仅仅是再现历史,更是为了更好地把握现在和将来。以“听”作为楔子的标题,汤亭亭寄予年轻一代的华裔,只有了解华裔历史才不会在多元文化社会中失去自我和发展的根基,保持与主流不同的历史和民族个性,建立起自己作为华裔美国人的文化身份。

参考文献:

- [1] Bressler, Charles E. *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice* [M].Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Simon & Schuster, 1994.
- [2] Cheung King-Kok. *Articulate Silences: Hisaye Yamamoto, Maxine Hong Kingston, Joy Kogawa* [M].Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- [3] Goellnicht, Donald C. “*Tang Ao in America: Male Subject Positions in China Men.*” in *Reading the literatures of Asian America*. Eds. , Shirley Geok-lin Lim and Amy Ling [M]. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- [4] Skenazy Paul,Martin Tera. *Conversations with Maxine Hong Kingston* [M].Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- [5] Maxine Hong Kingston. *China Men* [M].New York: Knopf, 1980.
- [6] Maxine Hong Kingston. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts* [M].New York : Knopf, 1976.
- [7] 单德兴,何文敬.文化属性和华裔美国文学 [M].台北:中央研究院欧美研究所, 1994.
- [8] 王岳川.后殖民主义与新历史主义文论 [M].济南:山东教育出版社, 1999.
- [9] 张进.新历史主义与历史诗学 [M].北京:中国社会科学出版社, 2004.

四、结语

汪曾祺多年来一脚文坛一脚梨园,在他的创作实践中,除了文学创作,文论也自成一派。他是一个有理论自觉意识的作家,他谈小说、谈戏剧、谈散文,虽然并无多少抽象的大道理,却往往能一语中的、切中要害。他所谈的似乎都是老生常谈,“卑之无甚高论”,但却都关乎文学的根本问题,对今天的文学创作和批评仍然有指导价值,这也是他留给后人的一笔宝贵的精神财富。

参考文献:

- [1] 汪曾祺.关于“样板戏”[G]// 汪曾祺全集:第 4 卷.北京:北京师范大学出版社,1998:325.
- [2] 汪曾祺.宋四杰:一个独特的典型[G]// 汪曾祺全集:第 6 卷.北京:北京师范大学出版社,1998:406.