

王昌言戏曲的原型意识和现代品格

■文/崔志远

王昌言(1925~1999),河北邢台县人,1940年参加抗日工作,曾任小学教师、县政府科员。1950年调邢台专区文工团,开始从事戏剧创作,后又调河北省戏曲研究室,1959年调河北梆子剧院任编剧至退休。自1950年创作《螳臂当车》到1993年的《艺侠响九霄》,他的戏剧创作生涯前后达40余年,整理、改编、创作近百个剧本,河北戏曲尤其是河北梆子广为流传的经典性剧目如《窦娥冤》《蝴蝶杯》《宝莲灯》《哪吒》等都浸透着他的心血和汗水。1994年,花山文艺出版社出版《王昌言剧作选》,收河北梆子、京剧、武安落子、武安平调、隆尧秧歌、评剧等戏曲剧本19种。

(一) 王昌言戏曲的原型意识

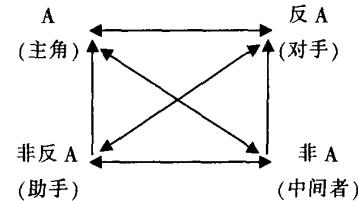
地方戏曲是民间文化的重要内容,体现着民间的价值观念、思维方式和审美情趣。文化分浅层结构和深层结构。文化深层结构实际是人类的“集体无意识”,因而又称为“文化潜意识”或文化性格。地方戏曲之所以在民间广为流传,一个重要的原因则是浸透着民族的

集体无意识,接受者在强烈的心理共鸣中形成接受愉悦和狂欢。集体无意识又称为原型意识,广为流传的地方戏曲便包含着丰富的原型。王昌言的戏曲自然可以进行原型分析。

其一,王昌言戏曲中的原型结构。王昌言的戏剧创作大致分为三类:(1)神话剧:包括《天仙配》(武安平调)、《宝莲灯》(河北梆子)、《哪吒》(河北梆子)、《八仙过海》(京剧)等;(2)历史剧:包括《两狼山》(武安平调)、《窦娥冤》(河北梆子)、《蝴蝶杯》(河北梆子)、《反杞城》(河北梆子)、《娘子关》(京剧)、《苍岩山传奇》(河北梆子)、《关羽》(京剧)等;(3)现代戏:包括《山村女儿》(评剧)、《奇取奶头山》(河北梆子)、《子牙河战歌》(河北梆子)、《双岭缘》(河北梆子)等。

在神话剧中,王昌言展示出一个如同弗莱所说的神启世界。这种天堂景象实际是人的想象世界。在这个世界里,七仙女、三圣母、哪吒、八仙等神启意象演绎着神奇的天堂故事,他们同对手、中间者、助手等的复杂关系形成戏曲文

本的“语义方阵”:



依据格雷马斯的“语义方阵”理论,如果把主角视为A,那么,它与对手、中间者、助手便构成“反”、“非”、“非反”的关系,这种多重关系构成尖锐复杂的戏剧冲突。《天仙配》写七仙女与董永的人神恋,他们的对手是以“天鼓声”为隐喻的玉皇大帝,中间者是傅员外、众仙姬,助手则是做媒的老槐树和送子的麒麟。该剧演出的是七仙女在老槐树和麒麟的帮助下,争取傅员外和众仙姬、反抗玉皇大帝追求自由爱情的悲欢故事。惜乎“对手”玉皇大帝并未出场而以雷声隐现,方阵结构显得不匀称。《宝莲灯》是一个几近完美的“语义方阵”;作为神启意象的主角除三圣母之外尚有沉香;对手除二郎神之外还有偷盗宝莲灯的哮天犬,两大阵营的丰富与强化使得戏剧

冲突惊心动魄；中间者既有人物樵哥、牧童、老者、村妇等，又有孔雀、梅鹿、白兔等动物；助手霹雳大仙不仅是三圣母人神恋的支持者，为沉香取名，还是沉香的抚养者和教育者，他指引、点化沉香，成为沉香救母、阖家团聚的神助力量。尖锐曲折的戏剧冲突强化了人物性格，丰富和丰满的人物又使文本结构变得严谨而完整。《哪吒》应是《宝莲灯》的派生作品，派生的原因是国宝级艺术家裴艳玲。1960年，13岁的裴艳玲在《宝莲灯》中以文武兼备的出众才华轰动菊坛，80年代初，进入而立之年的裴艳玲已炉火纯青，不仅是河北省河北梆子剧团的顶梁柱，而且成为享誉全国的剧坛奇才，哪吒无疑是发挥裴艳玲艺术专长的最佳角色，因而曾经学过《陈唐关》的裴艳玲看到《哪吒闹海》的动画片，当即提出改编河北梆子的要求，于是就有了轰动国内外的《哪吒》。哪吒形象可以说是沉香形象的发展和延伸，高难度的唱念做打将裴艳玲的艺术天才发挥到极致。哪吒成了主角，剧作成了没有爱情的抗恶故事，但是，剧情中人物关系仍构成格雷马斯的“语义方阵”：哪吒是主角，是一个不屈不挠的反抗者，龙王则是对手，自然也包括由龙太子以及虾兵蟹将组成的龙宫阵营；中间者有李靖及夫人；助手则是太乙真人，他对哪吒的救助与培养使人想到霹雳大仙和沉香。本剧的发展是对中间者李靖写得丰满而充分，主角哪吒、对手龙王、中间者李靖和助手太乙真人以各自鲜明的性格构成完整而严谨的“语义方阵”。《八仙过海》也隐含着“方阵”结构，主角八仙，对手龙太子龙公主，中间者龙王，只是不见了助手，虽然结构稍欠完整，但作品提供的龙宫奇境及八大仙人的神奇本领为艺术表演乃至影视拍摄提供广阔天地。

王昌言的历史剧塑造了一系列的英雄豪杰与神奇女子的形象，如杨继业、杨七郎（《两狼山》）、窦娥（《窦娥冤》）、田玉川（《蝴蝶杯》）、李信、红娘子（《反杞城》）、平阳公主（《娘子关》）、南阳公主（《苍岩山传奇》）、关羽（《关羽》）

等。他们在“程度上高于他人和环境”，其行动卓绝非凡，但其本人是人而不是神。他们是神的“移位”，他们生活的世界是与神的世界类比的世界，是对神的世界的“天真类比”。在这些豪男儿、奇女子构成的类比世界里，影响最大的是《窦娥冤》和《蝴蝶杯》，这种影响不仅由于改编者的努力，作为传统戏，也有原作的坚实基础。《蝴蝶》是王昌言历史剧中最优秀者，“语义方阵”完整、严谨而富有变化。主角是田玉川、胡凤莲，对手是卢林、卢世宽，中间者郝子良、姚文简、徐锡恭、卢凤英，助手董文、田云山。这个分前、后部的大戏，场面宏大、人物众多，“方阵”中的人物关系也复杂多变，比如，前部中，田玉川、胡凤莲与卢氏父子因胡父、卢子之死形成对立关系；后部中，田玉川在战场上救卢林，又娶卢女凤英，构成恩怨亲仇相互交织的矛盾关系，两家的怨仇也就不了了之。其他历史剧中都不难发现人物关系的“语义方阵”，较为特殊得是《关羽》，它更着眼于人物的复杂情感与心理。从集团意识看，关羽是主角，曹操是对手，貂蝉是中间者，未出场的刘皇叔是助手或指使者。曹、关是对立关系。从友情看，曹操迫使关羽归降后，给予优厚待遇，并应下三条件，分别时又破解毒酒计，挺身相救；关羽也为曹操诛文丑、斩颜良，立下战功，华容道又违犯军令，放掉曹操，虽不无策略意识，更有着英雄间的敬重和义气，已由对立关系变为矛盾融合关系。从爱情看，貂蝉虽属曹营人物，却与关羽相爱至深，关两次不杀貂，关死后貂又为其殉情，成为一对生死鸳鸯。“方阵”关系的复杂化锻造了人物性格的复杂性，关羽等便成为比较丰满的圆形人物。

王昌言的现代戏亦可看作对于神话的“类比”，不过是“理性的对比”。现代戏的主人公“在程度上高于他人，但并不高于他的自然环境”，“他的所作所为仍然处在社会批评和自然秩序范围以内”。弗莱称为“高模仿”。《山村的女儿》为配合肃反运动而作，这是一个写阶级斗争的戏；主角王爱莲，对手富德

贵、红辣椒、冯四，中间者冯老多，助手李天明、刘金萍。建国之初，阶级斗争是一种客观存在，写这种现实并无不可。但是，阶级斗争埋藏在生活之中，埋藏在各种各样的人情伦理之中。本剧显示出作家深厚的生活功底，只因为“配合肃反”，便将阶级斗争“扩大化”了，具体表现是“阶级斗争框架”的裸露。比如，冯四与爱莲夫妻本无感情危机，他被富德贵拉拢心情也很矛盾，最后却亲手掐死爱莲，未能写出深刻的心灵搏斗，生活依据便显不足。作家后来也认为思想上“受概念化倾向的影响”，“没有能抓住写人物，写有血有肉的人物，深入挖掘人物的内心冲突这些剧本创作要领”。^①创作于1977年的《双岭缘》写了一个先进帮后进的故事，主角爽婶，对手康老万，中间者崔清扬，助手李明水、二月、翠枝。这里已经没了阶级斗争框架，主角和对手是一对老夫妻，二月与翠枝是恋人，李明水与康老万是未过门的亲家。“语义方阵”终究穿插着多个饶有情趣的爱情亲情故事，作品更显得生活化、文学化。然而，刚刚走出文革的作家难免受“文革思维”的影响，剧中颇多政治思维与政治话语，许多地方使人想起《龙江颂》。总体看，现代剧的成就难与历史剧、神话剧相比，但是，“语义方阵”与前两者都暗相沟通。

其二，王昌言戏曲人物的道德品性。王昌言剧作追求人物性格的生动鲜活和丰富多样，但在道德精神追求上却存在着共同的东西。若将主要人物梳理分类，可以理出三条较长的人物系列：（1）哪吒系列，包括沉香、杨七郎、田玉川、红娘子、窦娥、胡凤莲等。这是一群富有反抗精神的侠男子和奇女子。（2）三圣母系列，包括七仙女、南阳公主、王美容、貂蝉、九红等。这是一群追求爱情自由的仙凡女子。（3）杨继业系列，包括平阳公主、关羽、曹操、爽婶、刘元兴等。这是一群作为古代将相或现代基层干部的国家栋梁之材。

在哪吒系列中，沉香战败二郎神，劈山救母，无所畏惧地反抗天庭；哪吒的反叛性更甚，将为非作歹的龙太子抽

筋剥皮,被迫自杀,复生后又大闹龙宫,将龙王打得落花流水;杨七郎反抗潘仁美,被乱箭射杀,却叫骂不止;田玉川打抱不平,打死总督卢林之子,胡凤莲不畏强暴,公堂伸冤;红娘子聚义绿林,反抗朝廷;窦娥在刑场指天骂地……细审之,哪吒们无畏反抗的背后,还有深层的道德追求;沉香救母牢记师父教诲:“欲败二郎神,先取宝莲灯。”宝莲灯是退华山恶瘴、造福百姓之宝,劈山救母后,宝莲灯大放光明,人仙一片欢腾。可见,沉香反抗天庭的背后,隐藏着一种深层精神:为百姓除害。哪吒逞凶、壮殉、闹海,也是为解救陈唐关百姓。杨七郎反抗潘仁美为抗辽保国,田玉川打死卢世宽为救胡彦,胡凤莲大堂鸣冤为救田云山,窦娥为解脱蔡婆,独自承担冤枉,红娘子聚义为杀富济贫……可见,哪吒们的反抗有一种共同的道德精神:为百姓,为他人。可称为“侠义”。

在杨继业系列中,杨继业孤军陷辽,宁死不降,撞李陵碑身亡;平阳公主镇守娘子关,别夫失女,奋勇抗击突厥;关羽虽蒙曹操厚爱,终是走向蜀汉;曹操厚待关羽,根本目的还在霸业;刘元兴积极分洪,舍小家为大家;爽婶援助西杨岭,全局一盘棋。他们忠于国家,忠于自己的政治集团,可称为“忠义”。

对国家讲忠义,对爱情讲情义,对他人讲侠义,这便是王昌言笔下主人公共通的道德品格。王昌言笔下人物的道德品性反映着地域的文化潜意识,不可避免地同燕赵地区的观众深层心理发生强烈的心理共鸣,这也是王昌言戏曲创作获得成功的原因。

(二)王昌言戏曲的现代品格

王昌言戏曲的原型意识,显示出深厚的传统文化。作为当代剧作家,其创作还有比较鲜明的现代性。现代性是一个意义复杂而含混的概念,它与现代化密切相关。现代化指人类社会从工业革命以来在科学技术和工业革命的推动下,社会的各个方面发生巨大、深刻变革的过程。现代性则是在现代化过程中,社会的各个领域出现的与现代化相适应

的属性。它是一种价值取向和思想意识。

王昌言的神话剧、历史剧和现代剧,相比较而言,我感到历史剧的人物塑造更为成功,尤其是新时期的剧作,作家刻意在人物形象上下功夫。常用的方法是将人物置于剧烈的社会变化漩涡中拷问其灵魂,使其在命运的挣扎中展现个性。《反杞城》的李信系世家子弟、当朝举人,妻子又是信国公之女,持有洪武皇帝玺书,一心报效朝廷,最终却成为反抗朝廷的义军领袖。人物心理变化如此剧烈,作品写得却层层递转,张弛有序;李信倡导“放赈”遭知县与豪绅仇恨——救红娘子初识其胆识和本领——上砀山更见红娘子雄心大志和义军英姿——陷囹圄看清县令的阴险与残忍本性——见巡抚“批语”打破对朝廷的迷梦——知宋献策、牛金星等名士投阁深受震撼——夫人自刎留遗诗为李、红做媒使其终下决心——撕毁玺书,与红娘子突围投闯。如此,李信被“逼上梁山”就步步推进,水到渠成,一个心理变化丰富、个性鲜明的艺术形象便活脱脱站立起来。该剧不仅整体情节递转有序,而且局部细节也丰满而精彩。如李信上砀山,口口声声“山林草寇,祸国殃民”,于是有了他和红娘子的一段对话:

红:公子,你看这是何人的庙宇?

李:(看对联)“一代雄图开赤帝,千秋遗庙傍黄河。”原来是汉高皇帝的庙宇。臣民李信,祝愿高皇英灵不泯。(跪拜)

红:公子,为何对这一庙宇如此崇敬呢?

李:你说庙宇中供奉的是哪位神圣?

红:他是哪个?

李:他就是在这个芒砀山上斩蛇起义的汉高祖。

红:他就是那个斩蛇起义的汉高祖啊?

李:正是。

红:他为什么要斩蛇起义呀?

李:只因为秦朝末年,横征暴敛,灾荒遍地,民不聊生,汉高祖才拔剑斩蛇,

率众起义,终于推翻了暴秦。

红:他拔剑起义,是不是也要先当山林草寇呢?

李:这……

正是这精彩的逆转细节,在李信心灵深处荡起涟漪,众多的涟漪形成大波、巨浪,一个在巨大的社会动荡中急剧转变的人物便跃然纸上。总之,作者运用情节递转和细节描绘,塑造出在独特的社会语境中锻造的李信的独特的性格。再如,《苍岩山传奇》将南阳公主置于隋王朝、夏王朝和唐王朝三大集团的斗争漩涡中,写出她由隋公主一步步走上苍岩山尼姑的心理过程,从而使其成为一个独有特色的艺术形象。

王昌言的历史剧还用现代主义手法表现人物的潜意识心理,为传统戏曲刻画人物打开新局面。如《娘子关》中,战事紧急,丈夫援救太原,女儿失踪,极端的孤独痛苦中,平阳公主出现幻觉:柴绍、小凤的幻影相继在舞台出现。借以展示公主痛苦复杂的内心世界。自然,这并非西方独用手法,传统戏《全本上天台山》中,刘秀的眼前便有鬼魂的幻影出现。《关羽》描写关羽的心理更独出心裁。关羽陷曹营,一面是曹操的金钱美女,一面是对桃园结义兄弟的思念,夜读春秋的关羽展开激烈心理冲突。剧作运用影视手法,天幕上的“左身影”告诫关羽勿忘桃源之盟,莫被貂蝉迷惑;“右身影”感到金钱美女,应有尽有,其乐无穷。之后,“左身影”战胜“右身影”,两身影合在一起,“合影”告诫关羽:“斩除妖孽,君当速断!”最终,现实中的关羽作出“立斩貂蝉”的决断。如此,隐秘的心理折射成直观的天幕形象,细微的心理波动放大为电闪雷鸣。然而,故事并没到此为止,当貂蝉得知关羽要杀自己,绝望地唱出:“今日幸饮将军剑,垂喜泪,跪君前,我纵死含笑在九泉!”这反而使关羽为难:“青峰剑专杀无义汉,怎斩这旷世弱女遗笑谈!”然而貂蝉死心已定,抽出关羽宝剑欲自刎,关羽急救貂蝉,将其扶拥入怀。这是一场政治与爱的搏击,理智与情感的激战,最终是爱战胜了政治,理智皈依情

感。关羽便不再是传统戏中那个面无表情、从不睁眼(据说睁了眼杀人)的红生,而是一个充满血性和情感的活生生的人物。

总之,王昌言戏曲对人物形象典型化的追求,使他笔下的人物逐渐摆脱类型化的拘囿,成为有血有肉、有比较鲜明的个性的艺术形象。

20世纪,中国大的历史变革可数出五四运动、共产党领导的工农革命、新时期的思想解放与现代化建设等。王昌言经历的是后两个时代,因而,他的创作意识与工农革命、新时期思想解放有关。在工农革命时期,王昌言的“强化断裂”首先表现为强烈的工农意识。新中国建立,多年受压迫的工农成为新时代的主人,翻身的幸福,劳动的热情,建设新生活的理想,成为时代思潮。见诸文学,常颂扬新生活的美,劳动的美、劳动者的心灵美。《宝莲灯》虽是神话剧,却也洋溢着这种新时代精神。《宝》根据传统戏《劈山救母》改编而成,《劈》写刘彦昌赶考进京,路过华山圣墓庙,见圣母神像魅力,题诗戏弄,圣母欲杀之,太白金星告以她与刘有姻缘之份,于是结为夫妻。带有浓重的士大夫情趣。《宝》将刘的身份改为“李时珍式的草泽医生”,一个采药济世的劳动者。并通过三圣母的唱词,歌颂他的勤劳和道德美:“采灵药济世人勤劳良善,五年间如一日从不偷闲。终日里入深山无人相伴,医药书岂能够陪伴君眠?”这是在劳动和劳动者道德美的基础上建立的爱情。已由士大夫情趣转变为劳动者情趣。这种情趣普遍存在于50年代的文学艺术中,谷峪的《新事新办》将一头牛作为姑娘的陪嫁,闻捷的《苹果树下》将爱情与果树的生长和成熟结合在一起,《刘巧儿》的著名唱词是:“我爱他身强力壮能劳动,我爱他下地生产有本领。”等等。《宝》浸透着对新生活的热爱之情。圣母出场的台词便是:

云消雾散,春满人间,好一派丽景也!

(唱)你听那林中柝柝樵声远,
再看那几处茅舍起炊烟。

阡陌间耕桑人男女相伴,
若得我洁净心顿起波澜。
做神仙不过是寂寥清淡,
怎比得在人间幸福万千?
我欲乘风去,置身在人间。
.....

好春光照时人不照神仙。

这“春满人间”美好景象,连神仙都艳羡,充满着劳动者的幸福感,岂不是新中国的新的生活的隐喻?笔者感到,沐浴着新时代阳光的青年的剧作家,对新时代的生活有着深刻体验,将这种体验写进《宝》剧,创造出激动人心的戏剧情境。这也是一种“移位”——由“类比世界”向“神启世界”的移位。

崇尚劳动和劳动者的时代情绪,形成王剧的劳动者视角。1954年改编的《九红出嫁》便充满民间情趣和乡土气息。汪曾祺认为,“《九红出嫁》所以能感动人,在于它创造了生动真实地合乎劳动人民心里愿望的祝九红性格。”^④这是一种农民视角。它自然与原作有关,改编者对此也尤为重视,而且强调新中国农民的健康情绪。剧中增写的窦秀英唱词“育儿难”写道:“在白天,七八遍把儿奶喂,哭一声如钢针刺娘的心。到夜晚,那里湿娘我去睡,腾出了干地方让儿存身。尿湿了好衣服娘也不嫌,拉一泡‘巴巴’娘也愿意闻。”这完全是乡村贫苦母亲的生活体验和语言风格,窦秀英是祝员外夫人,门第颇高,孩子很可能由庸人扶养,不大可能有这样的体验和语言风格。但是这段唱词不仅为本地的农民观众认可,还深受欢迎。作为地方戏,似不应受到指责。

需要指出的是,民间视角和农民理想,描绘出的是一幅幅小农经济的理想图景,展示的是农业社会的古典美,现代气息就显不足。这让人感到,现代化进程中的历史变革不会一蹴而就,还带有脱胎出的传统的局限。可惜的是,王剧并未发现这一点。

在工农革命时期,王昌言戏曲的“强化断裂”还表现为强烈的英雄情结和政治文化意识。英雄情结是几十年阶级战争和民族战争的悲壮成果。政治文

化意识也是战争文化意识:战争的两军对垒、你死我活发展为阶级斗争意识;战争的全局观念发展成为政治服务思想。阶级斗争是最大的政治,英雄情结在阶级斗争(民族斗争说到底是阶级斗争)中产生。如此,英雄情结、阶级斗争、为政治服务就融为一体,可统称为政治文化意识。王昌言戏曲大多在强化这种“断裂”。需要说明的是,政治并非文学之累,描写实际存在的阶级斗争也无可指责。问题是,一则文学不能直奔政治,阶级斗争深隐在生活的人性人情之中;二则建国之后的和平年代,阶级斗争逐渐为和平建设取代,一味强调阶级斗争便会走上谬误。王剧中为数不多的现代戏都写了阶级斗争。《山村女儿》写建国初一场复辟和反复辟的故事,当时地主和农民的斗争确实是一种客观存在。作品的失误不在于写了阶级斗争,而在于忽视社会关系和人性人情的复杂性,阶级斗争框架过于裸露。《子牙河战歌》写1963年的抗洪斗争,是时我国已经进行十几年的和平建设,作品仍有意识强调阶级斗争主线,就有了拼贴之感。《奇取奶头山》写解放战争时期东北的深山剿匪战争。充实的生活依据和恰当的武戏表现显示出对阶级斗争比较成功的把握。相对地说,在历史剧与神话剧中,英雄情结与阶级斗争意识得到较为恰切的表现。《两狼山》写民族战争,自然要体现两军对垒的战争文化意识,杨继业、杨七郎等便在刀光剑影之中显出民族英雄品格。即使如此,作家还在斗争中设计了父子抗辽、家族仇恨等人伦关系强化矛盾的复杂性。《宝莲灯》中沉香反抗天庭可视为阶级斗争的隐喻,这种斗争又深埋在仙女下凡,人身相恋,兄妹反目,被压花山,劈山救母等爱情、亲情和人伦关系中,一切都顺理成章。其间圣母、沉香的反抗性和英雄气是格外突出的。

新时期的思想解放与现代化建设否定了文革和阶级斗争扩大化理论,改革开放,中西交流,“团结一致向前看”,共建现代化。王昌言戏曲强化着新的“断裂”。《八仙过海》作为传统戏的保留

艺术研究

剧目为川剧、汉剧、桂剧、邕剧、秦腔、河北梆子等多个剧种演出，戏的主旨是“八仙过海，各显其能”，有的戏还写各仙的矛盾和斗嘴。王昌言根据自己的思考，将主旨定为“相互关照，团结过海”。作品不再讲“斗”，而是讲“和”。1990年纪念徽班进京二百周年赴京演出，好评如潮，《天津日报》《今晚报》《北京晚报》《人民日报》《文艺报》《河北日报》等纷纷发表评论，称赞其“试以新时代的审美观，焕发神话戏的魅力。”“剧情构思颇具匠心”，“八仙过海，各显神通”这句为人们所熟悉的言语，虽具有鼓励发挥个人主动性、激发进取的精神的意义，但同时不应忽视的是，在一个集体之中，个人的能力再大，相互之间缺乏必要的配合与协作，事业也难以成功。”不仅讲求精神主旨的“和”，而且追求艺术表现的“和”。“不少观众反映，《八仙过海》这出戏，对于爱‘听’京剧的中老年观众来说，有唱可听；对于青少年观众来说，可以欣赏到优美的舞蹈和精彩的武打。因而可以满足不同年龄的观众的不同需求，堪称老少咸宜，雅俗共赏，这就拓宽了京剧艺术的观众层面。”^⑤作家创作与观众欣赏发生的强烈共鸣，不仅仅是艺术感染力，在很大程度上是时代情绪的共鸣。无疑，《八》剧起到强化“断裂”艺术效果。此外，《反杞城》《娘子关》《苍岩山传奇》《关羽》等历史剧写到历史上的重大斗争，大都真有其人。作家涉及复杂的人物关系，政治斗争深埋在爱情、亲情、友情、家庭、伦理等纠葛中，较十七年创作变化很大，也是时代影响所致。

王昌言的一些剧作也表现出“抚平断裂”的特征。1961年改编的《蝴蝶杯》写穷苦的打鱼人胡彦被元帅卢林之子无辜打死，田玉川打抱不平又打死卢子，于是展开胡凤莲、田玉川同卢家的曲折斗争。按着当时的政治观念，这是一场不可调和的阶级斗争。但《蝴蝶杯》的下部却写外寇入侵，田玉川从军，战场救卢林，又娶卢女，真相大白后卢无可奈何，官司不了了之。下部的改编由王昌言执笔，虽然作了较大改动，强化了对

卢林的讽刺，但情节结构基本未变。一场杀父夺子的“阶级斗争”在翁婿关系的建立中草草结束，大有“阶级调和”之嫌。此剧抚平了阶级和伦理的“断裂”，揭示了生活的复杂性。至今成为河北梆子的经典。

如前所述，王昌言初登剧坛，就表现出劳动者视角，语言也追求民间口语化。随着创作的深入，其戏剧语言逐渐变化：遵循戏曲演唱的规律，吸收古代诗词的营养，根据剧情需要追求语言的精美与典雅。如《宝莲灯》的开篇唱词：“仙山层叠耸九天，暮钟朝磬漾云端。翠峰尽染三春艳，莺歌燕舞晓风传。”“漾”字写出声之动，“染”写出色之动。仙山琼阁的幽远境界映现眼前，很像是意境优美的七绝。有的颇似元人小令。如沉香唱词：“壮志凌云，寒光起精神振奋。冷飕飕，白练滚滚，追魄夺魂。”有的干脆用了曲牌子，如霹雳大仙唱“点绛唇”：“地暗天昏，人神同愤，凭谁问！扭转乾坤，自有轰雷震。”这与口语化的劳动语言已拉开很大距离。明显具有“抚平断裂”的特征。新时期，历史发生变化，王昌言语言的多样化成为时代的需求，由抚平断裂变为强化断裂。他的语言才能得到充分发挥，也达到炉火纯青。依据剧情，他的戏曲语言有的古朴典雅，如：“看夜空星斗齐月光明媚，菊弄影鬼飘香醉人心扉。月已圆烛成双灯花报瑞，为什么公子他不见转回？莫非是逢知己赋诗联对？莫非是与朋友饮酒贪杯？处处饥荒人变匪，夜夜惊恐防盗贼。兵荒马乱多灾祸，盼公子早踏明月归。”（《反杞城》汤夫人唱）有的采用口语化的民歌语言，明快质朴：

翠枝：（唱）杨岭湖里一只船，
为何去了又回还？
二月：（唱）小船来往把人渡，
怎能只去不回还？
翠枝：（唱）朋友来往像只船，
礼路有去应有还。
偏偏有人太懒惰，
还没有过河就挽住船！
（《双岭缘》）

王昌言对古代诗歌、宋词、元曲小令、民

歌，乃至现代诗歌等，广收博取，融会冶铸成自己的“文气”，他的戏曲语言达到颇高的水平。尤其是比较晚近的剧作，发挥综合性语言才能，将对唱、背躬唱、幕内伴唱等结合一起，形成交响乐式的优美唱段，如《关羽》中关羽和貂蝉的“灞桥送别”：

貂：（唱）心凄凄，意怆怆，
欲从难从泪两行；
关：（唱）心沉沉，意惶惶，
欲离难离情意长！
貂：（唱）多少次月下并肩把梅赏，
多少次夜读双影照纱窗。
关：（唱）怎能忘清歌驱我心惆怅，
怎能忘软语为我解忧伤。
貂：（唱）君一去旧恩得报——
关：（接唱）又将新情想，
貂：（唱）冰雪尽，翠竹绿——
关：（接唱）又添一层霜。

〔幕内伴唱〕

风凄凄，雁北翔，
浮云聚散期渺茫。
从此年年灞桥水，
声声悲鸣断柔肠！

诗词、散曲、民歌多种艺术语言铸造融合，创造出柔美凄婉的意境，大有《西厢记》“长亭送别”之风。精美的语言与动人的剧情相合相融，产生强烈的艺术感染力。

注释：

①《多一点艺术性》，《王昌言剧作家集》第102页，花山文艺出版社，1994年版。

②《多一点艺术性》，《王昌言剧作家集》第102页，花山文艺出版社，1994年。

③安东尼·吉登斯《现代性的后果》第34页，2000年。

④汪曾祺《学习〈九红出嫁〉札记》，转引自《王昌言剧作选》第23页，花山文艺出版社1994年。

⑤以上评论均引自《钗子奁内待时飞》，见《王昌言剧作选》第401~402页，花山文艺出版社，1994年。

责任编辑/兴 会