

《红色娘子军》与戏剧的可能性

孔庆东

(北京大学 中文系,北京 100871)

[摘要] 《红色娘子军》版本众多,历演半个多世纪,依然火爆。该剧综合了最大限度的戏剧因素,最大可能地打开了人类对戏剧的想象。本文从戏剧的虚实与阴阳、戏剧的意象与文质、戏剧的中西与前景等诸方面,剖析了《红色娘子军》的经典与宝藏意义,并通过京剧版的唱白欣赏,印证了此剧“人剑合一”的完美境界。

[关键词] 《红色娘子军》;戏剧的可能性;阴阳转化;国剧

[中图分类号] J82 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1002-5227(2015)06-0027-07

《红色娘子军》作为一部经典文艺作品,版本众多,报告文学、琼剧、故事片、芭蕾舞、京剧、豫剧、话剧、朗诵剧、电视剧、长篇小说、广场舞……不胜枚举。

如果从京剧角度欣赏,男主角是马派,但是跟传统的马派有什么不同?演员冯志孝是马派的代表人物,但是也有人说他嗓子太洪亮了,音域太宽广。他已经唱到很高了,再唱上去两个八度没问题,有人说这不是正宗马派。欣赏了他的唱腔,再欣赏他的武打。其武打是京剧的动作,但是和芭蕾舞有没有关系?一看就会发现,似乎融合了多种戏剧因素。

如果从电影角度欣赏,其电影手段是如何运用的,近景、远景、推拉摇移是怎么组合的?还有音乐是怎么样创新的,哪里是新的,哪里是旧的?

洪常青有一些著名的唱段,综合了很多中国戏曲因素和西方音乐因素。有一些老戏迷不喜欢冯志孝,说冯志孝的嗓子适合唱西洋歌剧,但这个评价似乎不是对他的批评,而恰好是对他的表扬。冯志孝唱西洋歌剧照样是一流的,而西洋歌剧的表现手段,跟京剧比未免小巫见大巫,远没有这么丰富。冯志孝体会人物此时此刻的处境和心情,用声音和动作把它表现出来,所达到的高度,现在的演员是没有办法重新达到的。这有技术的原因,还有境界的原因。现在的人去演洪常青,体会不到洪常青的心情,即使演员很有革命理想,也只是觉得那是一个好人,我向他学习而已,不能做到人剑合一。

当这个演员在唱毛主席、共产党、亲爱的人民的时候,“我为你而生,为你而战”,他是真的发自内心这样想的,人物这样生活的时候他是幸福的。或许有人问世界上有这样的人吗?当然有。那些人就像孟子所说的,一转念之间就可以得到荣华富贵,但是他们真正做到了孟子所说的“富贵不能淫,贫贱不能移,威武不能屈”,这是大丈夫。老一代共产党人是真正地继承了中国传统文化之精髓的。很多老同志强调共产党继承发扬马列主义等等,也有道理,但本人更强调共产党跟中国传统文化的联系。这种崇高的人格来自于中国传统,就是孟子所说的大丈夫精神,并且以此为乐。如果以此为苦,还不算最高境界,以此为乐,才是最高境界。

《红色娘子军》这部作品,最大可能地打开了人们对戏剧的想象,从最大的人类表演形式的视域去展现戏剧可能怎么演。中国戏剧发展,存在着一个革命的脉络,中华精神的精髓就是革命。京剧本身就是在革命中前进,从徽班进京开始,它就是革命的。固执地认为某个唱段就应该怎么唱,某个人物就应该怎么演,某个戏就应该怎么呈现的,恐怕都不符合真正的戏剧精神。真正的戏剧精神是不断地创新,不断地前进,不断地超越前人。

那种动不动就说马派应该这样,谭派应该这样,只能算戏迷,但不是真正懂戏的人。有许多戏迷只达到这个境界,其实属于附庸风雅,觉得自己站在一个雅的角度上,可以训斥别人不懂艺术,而这恰恰是刚入门的表现,大师不会这样。不论是

老一代的四大须生,新一代的四大须生,还是四大名旦,谁是跟老师一模一样的?要学老师,但是跟老师完全一样就是没出息的。每一代人都生活在一个新的时代。只有像梅兰芳这样的人在每个时代都进步,因为他脑子里有艺术大局和人生大局。

当日本人占领中国的时候他拒绝演出,蓄须明志,这才叫高风亮节,这才叫“懂戏”。在民族问题上怎么表现,在阶级问题上怎么表现,怎么对待穷人,怎么对待权贵,这是大节。有了这样的大节,艺术方能上层次,工作、学问方能上层次。梅兰芳、马连良、周信芳等大师,都是这样的人。戏剧的可能性存在于其革命精神之中,梅兰芳年轻时就不断地演时装戏、演新编戏,中国京剧之所以至今还能保有相当的生命力,要感谢这一条革命的长河。

一、戏剧的虚实与阴阳

红色娘子军,首先出自历史真实。确实有那么一支人类文明史上罕见的、纯粹的妇女武装出现过。这个实际的事情中,包含着什么样的戏剧因素?把它戏剧化了之后,实情就要变虚,那么虚的东西是不是没用呢?这就涉及到文学理论的一些核心问题。比如莫言获诺奖后,在好几个场合都强调文学是无用的,这是莫言为了躲避纠缠和攻击,使用的一个回避政论的技巧,但这又不仅仅是为了避免攻击。他要表达的是老子的思想:无用之用,实为大用。

看似无用的东西,往往发挥着根本的作用,虚实常常发生转换,虚不永远是虚的,虚随时在转变为实,实随时转变为虚,在戏剧舞台上也是这样。有一部分人很迷信从西方传来的话剧,以为话剧才是真正艺术。为什么?因为话剧演的是“真实”的呀,舞台一打开,真的家具摆在那里,真的人坐在那儿说话,于是人们认为这是实的。这是实的吗?京剧是虚的吗?一个人物受到严刑拷打,上了刑场,还能那么风风火火地转圈,看上去不可思议。但其实这是观众与艺术作品达成一种默契,达成一种假定性,假定这是真的,那些情节不过是表现人物内心的手段。

按照现实生活的逻辑,按照现实主义风格去演,比如电视剧就不可能是这样的。电视剧里,威风凛凛的应该是那些拿着长刀的团丁,那些团丁也有长得浓眉大眼的,身材魁梧的。而几天没吃饭的没喝水的革命者,被打得遍体鳞伤的,外形一定是很差的。

《红色娘子军》前些年有一个电视剧版,就是

按照这种艺术观拍的。主创者认为创作要还原人性,什么叫还原人性呢?无非就是男女主人公动不动找个机会就接吻了,就拥抱了。镜头一掀,衣服一脱,玉体露出来了。很多人觉得这是真实的“人性”。

这是不是“真实”?还有小说版《红色娘子军》里,有大段文字去描写两个人接吻时的生理感受。是不是这样写才叫真实?才叫现实主义?近年中国的话剧也好,戏曲也好,艺术家们或者有了困惑,或者在向前继续探索,使话剧舞台上出现了许多戏曲因素,戏曲也出现了很多话剧因素,虚实在结合。

样板戏《红色娘子军》的很多画面也不完全是传统戏曲的。舞台上布置了一棵大榕树,真实布景,这不是传统戏曲的特点。传统戏曲的布景是写意的,只告诉你这里有一棵大榕树,洪常青在这儿被烧死了,让观众自己去想象。

舞台上有了这些布景,还是从“五四”以后开始的,传统戏曲舞台上布景的写意性,也得到了继承。京剧版《红色娘子军》舞台上的那棵榕树,是精心设计的,如果给它几个形容词,那是“阴森的,丑陋的,臃肿的,怪诞的,恐怖的”。

近年也有学者用阴阳理论来评价戏剧,但是很难说清楚。“阴阳”怎么翻译成西方语言?它不是月亮和太阳,不是黑暗与光明,不是正和反,不是男和女,不是公和母,但它包括这些东西。

传统的戏剧研究,主要讲戏剧的冲突和矛盾。而毛泽东的矛盾论,其实受了阴阳学说很大的影响,毛泽东思想很多都是中国传统哲学的提升。毛泽东讲矛盾的互相转化,一个是矛盾之间的互相转化,一个是矛盾内部的互相转化,矛盾的主要方面和次要方面的互相转化,这就是阴阳关系。

阴阳转化在戏剧中,其灵感其实就来自于对生活的感悟。学术界争论的“三突出”创作原则,就是阴阳转化的一个结果。在《红色娘子军》整个的戏剧结构中,也是一阴一阳,一张一弛。《红色娘子军》的场景转换,总是压抑/昂扬,紧张/活泼,保证了戏剧的可欣赏性。几十年前就有一篇文章讲《红色娘子军》的奇、趣、真、美,观众首先喜欢“奇”,就是不多见的传奇。中国很多传统戏剧都是传奇的,西方的罗密欧和朱丽叶也是传奇的,白马王子、睡美人都是奇的,奇是第一点。

第二点要有趣,要有很多有意思的事。《红色娘子军》就非常有趣,但是这个趣和奇一样,有负面的东西,过于奇,过于有趣,就冲淡了主题,冲淡了严肃性。观众和学者会认为某某作品是低级趣味,甚至会认为某种艺术是低级艺术,可能就因为

趣太多了,充满了恶搞,充满了段子。《红色娘子军》的趣不仅仅来自反面,反面人物容易制造乐趣,在正面人物身上也要制造出乐趣。比如河边挑水一段。

奇也好,趣也好,容易跟真发生矛盾。刻意制造奇和趣就容易失真,所以杰出的艺术、优秀的艺术不能失真。可什么是真?有时候把生活中一件确实发生过的事滴水不漏地写出来,别人会认为不真,会认为这是假的。叙述者自己会感到很冤枉。

此中有一个特别值得研究的阐释学的问题,即人们愿意相信什么。艺术的真和社会的真不一样,艺术要追求“让人相信的真”。所以这里面有一个真实感的问题,不是客观的真不真,而是“真实感”。这个真实感像美感一样,带有很大的主观性。一个作品,一个情节,一个人物,它与原素材的相似度已经不太重要了,重要的是吻合接受者脑海里的那个“真实结构”。而那个真实结构也是变化的,同样一个人在不同的环境中,不同的时代下,对真实的感受也不一样。

比如一般的小孩子不会去怀疑武松打虎的真实性,慢慢长大了,开始怀疑了,特别是到动物园看过东北虎。当然可以变通地说,武松打死的不是东北虎,是华南虎,是“周老虎”。但一个人赤手空拳打死一只猛虎,仍然会让人产生怀疑。

怀疑之后再去看看原著,发现原著写得很好。武松不是轻而易举把老虎打死,打得很费劲。他用了技巧,躲过了老虎的扑击,这不太难,然后又从后面抓住老虎的尾巴,把它摁到土坑里,打了五七十拳,并不是三拳打死,三拳打死那是镇关西。写得很真实。老虎打死之后,武松一点力气都没有了,手脚都软了,这是非常传神的写法。

对武松打虎的真实性问题,学者是这样对一般人解释清楚的。但其实这些根本就不用想,此乃小说,历史上没有武松这个人,这个情节就是虚构的。但虚构与否读者不管,读者要求的是这个情节、这个场面给我真实感就行。这也就是金庸小说超越于绝大多数武侠小说的一个奥秘,许多武侠小说写武功很神奇、很不可信,其实金庸笔下的武功更神奇,但是金庸想了办法让读者能信。比如层次递进法,往往先出场的人武功不太高,即便武功高也是能想象的。《鹿鼎记》一开始韦小宝遇到茅十八,茅十八一个人抵挡许多官差,读者觉得茅十八是可信的,结果这个茅十八到了北京之后遇见海公公,就什么都不是了。因为有了茅十八做铺垫,读者才相信后边的海公公,再后才能相信陈近南。这样一点点地递进,建立了一个庞大

的武功体系。

样板戏当然是艺术作品,不管它有何等真实的故事做背景,作为艺术作品就要虚构。但这个虚构在多大程度上让人感到真实,让人身临其境?上世纪六七十年代,那些戏刚上演的时候,或者观众第一次看的时候,是可以催人泪下的。当看到李玉和、李奶奶被枪毙,留下可怜的小姑娘李铁梅的时候,当看到洪常青这么好的一个人就在大榕树下活活被烧死了,很多人会流泪。它真的能够感人,感人的基础上就让人产生了真实感、认同感,虚的转化为实的,阴的转化为阳的。

样板戏的理念最后都是以胜利结束,以阳来结束。但是那些胜利不是最后的胜利,总是留一个尾巴,要继续前进。前途好像很光明,但是前面还有战斗。

上世纪 80 年代流行日本电影,有一个著名的片子叫《追捕》,高仓健饰演主人公杜秋。《追捕》的结尾也是好人终于取得胜利,把坏人抓到了,杜秋从警视厅出来,女主角真由美说终于完了,高仓健说:“哪有个完哪?”装得特深沉。这就是样板戏的路子:这个事完了,我们取得胜利了,但是战斗未有穷期。总是不让你简单地在一个阴或一个阳上结束。

二、戏剧的意象与文质

意象本来是诗歌的术语,用在戏剧上同样合适,而且可能更合适一些。戏剧有意、有象,意是通过象表达出来的。诗歌的意象是通过诗歌的手段用语言来表现。戏剧的象就多了,演员自己就是象,音乐是象,唱、念、做、打都是象,舞台、美术都是象。每一个象后边都有意,这些意要统一。传统戏的各个象之间不容易做到统一,主要人物在那里唱他的戏,其他角色可以闲待着。侯宝林的相声就讽刺过这种现象,演员没有互相配合的意识,有时候会造成舞台事故。而从观众的角度来看,只欣赏到了演员的个人功夫,没有对整个戏剧的文学意象的把握。

在《红色娘子军》中,洪常青牺牲那场戏,基本是洪常青一个人的天下。意象可以概括为“常青就义”,按照本人的原型分析,这个意象来自于圣经的耶稣受难。耶稣死了,基督教活了。党代表牺牲了,娘子军成熟了。洪常青就是革命的救赎者。这一场的意象,是非常深刻而又精彩的。可是这个意象并非依靠主角一个人就能表现完美,围绕他的那些团丁都是有戏的。每个参演的演员,都要清楚自己现在的身份:你现在是一个反动

团丁,你们这一伙人要灭亡了,在灭亡之前垂死挣扎,你作为这个团伙中的小喽啰,此时此刻的心态要演出来。所以洪常青如雄鹰展翅地健步大跳,加上众团丁匍匐在地,共同组成的意象,才能完成这场戏的宗旨。

这只是一个比较浅层次的例子,那些深刻的意象、整体的意象,在《红色娘子军》中俯拾皆是。舞蹈毕竟是一个单纯的手段,实际的作品中有歌、有舞,有芭蕾舞的特长,还有京剧的身段,都融合到了一起,这需要很多艺术家共同的努力。假设中国的戏剧沿着这个道路创新下去,那今天世界上将出现什么样的戏剧,中国的艺术会是怎样一个情况?

现代艺术要贯彻某种理念,这就是孔子所说的“质”。孔子强调“文质彬彬”,文与质要统一。思想理念如何传递,跟“文”是非常有关系的,所以艺术必须重视形式。而最重视形式探讨的,就是革命艺术。

样板戏的拥戴者和批判者,立场虽然不同,但经常有一个共同的误区,就是局限于样板戏的思想或者时代背景,用政治立场代替了学术剖析。样板戏的创作者,也确实很重视思想内容,但是重视来重视去,思想内容是有数的。简言之,以前的思想内容就是要讲革命道理,现在的思想内容就是不讲革命道理。其实样板戏最大的心血是花在艺术上,花在“文”上的。孔子说:“言而无文,传之不远。”样板戏的心血放在文上了,所以才传之久远。样板戏在“文革”之后很长时间不被主流意识形态接受,但是老百姓和艺术家以自发的力量让它又重新焕发出光芒来,这就是艺术的伟力。其关键在于,样板戏本身达到了意与象、文与质近乎完美的统一。人们可以赞美一棵松树或者讨厌一棵松树,但松树的价值在于其生长状态在多大程度上合乎“松树”的科学特性和美学特性。

三、戏剧的中西与前景

《红色娘子军》一直被作为“民族性与世界性”统一的典范。从鸦片战争之后,中国人就陷入了中西问题的思考。此前这个问题很简单,就是一个华夷之辨,用夷变夏还是用夏变夷的问题。而鸦片战争之后这个问题变了,中国人陷入了思维分裂。经过百十年的时间,到了上个世纪的40年代,毛泽东在延安把这个问题想清楚了,当然不是他一个人的功劳,他也继承了前人,最后变成“古为今用,洋为中用”。这后来成了《红色娘子军》的创作指导思想。

不是抛弃古,不是打碎洋,不是拒斥,不是投降,也不是大杂烩。古要为今用,一切要围绕着今。这就像鲁迅说的,你们都说国粹好,我们首先要看看你说的国粹对我好不好,对我有用没用。不是所有过去的东西都要保留,也从来没有一个朝代一个国家那样做过,每个朝代都要“破四旧”。“破四旧”不是打砸抢,打砸抢是对“破四旧”的歪曲和破坏。

美国对待中国也是“中为美用”,中国生产,美国消费。比如圣诞老人给美国孩子送了无数的礼物,80%的礼物上写的是“Made in China”。但是没有一个美国孩子认为这个圣诞老人是中国人,这不影响他们对自己文化的崇拜。西方没有在这个问题上动摇过,而中国花了许多时间,死了很多人才明白“古为今用,洋为中用”这个道理,这是在张之洞“中体西用”的基础上又往前走了一步。

“中”这个字本来是什么意思?中是测量日影的一个杆子,上面套一根绳,这是中的起源。以后跟中有关的字、词、意都是从这儿来的,中是标准,中是正确,中是对,中是合适,中是恰到好处,就是河南人喜欢说的“中不中”的中。中华思想是以文明来划分人,不是以地域、阶级、血缘、人种来划分人的。

那么《红色娘子军》的民族性和世界性,是如何构成的,其中的加减乘除的关系是如何生成的,都是值得深入探究的问题。

在《红色娘子军》提供的这个发散思维的视域中,可以探讨什么是“国剧”。有些人把京剧叫国剧,也有些人不同意,不管同意不同意,现在被认为最能代表中国戏剧的还是京剧。可是京剧有危机,京剧现在不论投入多少钱,只要不出杰作,不出代表作,不出样板戏,那就会慢慢地温水煮青蛙,走向灭亡。美国的戏剧是有人家的“样板戏”的,比如《狮子王》,没听说西方人厌烦,没有人批判那是“高大全”。还有《睡美人》《罗密欧与朱丽叶》,天天演,天天赚钱加洗脑,没听说哪个西方人反对。

中国一百多年来,要开创一种新的综合了民族性与世界性的演出形式,道路在哪里?现在有这么多京剧院、地方剧院、话剧院,但是套用一句老话来调侃,全国几千个演出团体大部分还在演“牛鬼蛇神、帝王将相、封资修”。戏剧的前途在哪里?是不是话剧舞台上添点戏曲因素,减少写实布景,舞台上垂两个布条代表一切,就满足了?或者戏曲舞台写实化?现在很多戏曲拍成电视剧了,亦可资研讨。

比如电视里演一个农村改革开放的故事,人

走在田间地头,一边干活,一边唱的是评剧,观众会觉得挺好还是挺奇怪?或者两个人坐到炕头上,抽着烟,突然把烟掐灭了,唱京剧。这些都不宜简单地肯定或否定。中国的“国剧”,民族与世界的成分是个什么关系?现在也有一些艺术家在探讨中国的音乐剧,学习百老汇,先找一个故事,删繁就简,编成舞剧,然后设计舞蹈动作,设计音乐和唱段,里边有咏叹调、宣叙调等。应该鼓励这些探索,但是目前诸多方面都不成功。最重要的是不好听,这些音乐剧中的唱段,没一段让人有兴趣去模仿,进而成为流行歌曲。

样板戏是怎么流传开、让全民喜欢的呢?首先是当初在剧场一演,老百姓听到之后就都要唱。而现在的音乐剧曲调不美,唱词不佳,故事也不好。本人曾参与将《天龙八部》改成中国音乐剧。《天龙八部》是一个蕴含着非常丰富的戏剧矿藏的作品,改成多少种戏剧都可以,每一种戏剧都可以从中吸取因素,特别是芭蕾舞、音乐剧。把故事充分地简化后,就剩下主人公萧峰,还有三个女主角,阿朱、阿紫、马夫人,很理想的戏剧结构。但是后来听那马夫人一唱,就明白是不成功了。回过头一想,中国的民族歌剧早已取得了非常辉煌的成就,《刘三姐》《阿诗玛》《洪湖赤卫队》等,许多50后60后70后都会唱,那个时候民族歌剧已经达到了很高的程度,为什么戛然而止了呢?今天重新到百老汇去学习,当然是必要的,但是已有的成就完全放弃了,就好像放弃两弹一星,重新去学习核物理一样。

当年一些外国政要来访,中国提供观赏的第一部戏往往就是芭蕾舞剧《红色娘子军》。例如尼克松访华,《红色娘子军》一直担负“外交戏剧”的使命。而今天请外国人看京剧,就只能看一些武打戏,看《大闹天宫》之类的,不可能听《二进宫》,因为人家根本就听不懂。

“国剧”这个概念,是20世纪20年代闻一多和许多戏剧界前辈提出并开始探讨的,但是在实践中没有多大的进展,后来就一直被搁置。《红色娘子军》等样板戏的实践,提醒后人在这个问题上是否能够创出一些亮点。

四、《红色娘子军》的经典和宝藏意义

《红色娘子军》的意义,本人曾概括为三个经典、三个宝藏。

首先它是红色经典,这是毋庸置疑的共识,而且它是非常有特色的红色经典,不必赘论。

其次,《红色娘子军》是女权经典。今天世界

上的女权主义很发达,分为很多派别,有比较极端的,也有合乎中庸之道的。

《红色娘子军》以中国人的方式讲述了中国妇女的命运问题。从鸦片战争到新中国成立之前这一百多年里,中国妇女所受的压迫,可能是全世界最深重的。并非如某些人想象的,越古代妇女就越痛苦。《诗经》时代妇女挺开放,没受那么大的压迫。《诗经》里有好多首都是女的骂男的,骂得很粗、骂得很爽的那种。《诗经》是孔子选的,孔子选《诗经》能保留这样的作品,说明那个时代妇女地位不是那么低。学术界一般认为,妇女地位是宋朝以后明显低下来,到了清朝更低。像鲁迅分析的,越打败仗,男人回家越收拾女人。国家是男人搞坏的,社会却对妇女加强了禁锢,所以妇女命运近代更惨。

中国妇女的解放问题跟西方是有所不同的,各国所关心的妇女问题都与其国情相关。中国的国情是什么?就是《红色娘子军》要解决的,千千万万像吴琼花这样的妇女,基本的人权都没有,她可能随时被打、被杀、被卖这样一种命运。

毛泽东说要砍断束缚在中国妇女身上的政权、族权、神权、夫权这四条绳索,把被压在社会最底层的妇女解救出来。鲁迅的《祝福》用文学手段把祥林嫂可怜可悲的境地放在读者面前了,但是他提不出解决的方式来。中国只有鲁迅不行,鲁迅把问题看得最深刻,但是他解决不了问题。毛泽东是来解决问题的。后人不能埋怨鲁迅为什么不给祥林嫂指出一条光明的道路来,鲁迅不是洪常青,鲁迅完成的是他的历史任务。《红色娘子军》对于妇女命运的阐释,还在于妇女最后成了真正的解放者。

什么叫妇女解放,是不是妇女什么都跟男人一样,甚至压男人一头,就叫妇女解放,就叫女权?《红色娘子军》指出的妇女解放是,当你能够去解放男人,而不是压迫男人,你能够成为这个世界的主人,忘记性别的尊卑的时候,才是真正的解放。只要胸中还横亘着性别的观念,非要一争男高女下、女高男下这个问题的时候,就还没有解放,就还在解放的路上。

再次,《红色娘子军》也是芭蕾经典,从世界角度来讲,是芭蕾舞的一次革命,给全世界芭蕾舞都带来震撼,也是中国唯一敢自称一流的芭蕾作品。外国要借鉴中国芭蕾舞,首先要看《红色娘子军》,其次看看《白毛女》,别的也就不必看了。人家不会去看中国的《天鹅湖》,虽然中国的《天鹅湖》跳得非常棒,技术上也是世界一流水平,但是一流水平还有好多,不一定要看中国的。

《红色娘子军》是一个戏剧宝藏,前文已经分析了它隐藏的戏剧可能性。《红色娘子军》也是一个理论的宝藏,这个理论不仅是戏剧理论,还有一部革命史的理论,都浓缩在里边。

《红色娘子军》还是一部创新的宝藏。从报告文学到琼剧,到电影,到芭蕾舞、京剧,每一种形式的从头到尾,都充满了创新精神。可以看到那个时代艺术家的艺术锐气,他们后来都成了腕儿,成了名人。但当年正在创新的时候,也不过就是一群年轻人,他们哪来的这些锐气,哪来的这种自信?今天的条件比以前好多了,但是却如此匮乏锐气和自信。

当今某个艺术作品刚受到一点欢迎,马上有无数的人来模仿,拍很多续集,叫“某某二”,所以今天是一个艺术上的“二”时代。现在很难找到一个浑身上下清新刚健、充满创新精神的好作品。就像著名导演贾樟柯所说,表面上每年拍了五百多部电影,可是在贾樟柯看来,每年只有两三部大片,还都是商业片,是为了赚钱的,不是艺术上的创新。

五、京剧《红色娘子军》唱白欣赏

《红色娘子军》的艺术魅力是丰富和全面的。最后可以挂一漏万地分析几处现代京剧《红色娘子军》的唱词和对白,作为对前文的一点小小印证。

“常青指路”中的一段唱词是这样写的:“莫道这,苦难深渊,无路走;有一条,解放大道,就在眼前。”传统京剧唱词一般是十字句和七字句组合,偶尔有变化,不讲究句内的平仄。一般十字句经常是三三四的结构,也有变化,是三四三结构。但是传统京剧的水词很多,这是它的一大弱点,这个“水”就是今天说的注水的水,没有文化含量,凑字数,凑韵脚,经常不通或者僵化。

现代京剧样板戏的唱词,非常精炼,严控水词,几乎每一句都是精雕细刻。比如上面这句“莫道这苦难深渊无路走,有一条解放大道就在眼前”,“莫道这”是传统戏里常有的句式,但它又是现代的;是十字句的结构,但有变化,后面加了一个“就”字。下面是“冲出黑椰林,跨越三座山,迎着朝阳去,迅跑无阻拦”,这就是一首诗。像这样优美的唱词,传统戏里是很少有的。传统戏很多段落都是唱得好听,但是把那唱词仔细一琢磨,不通,通的可能又不美。

接下来还有一段,“一身仇恨一身胆”,这是看到吴清华去投奔娘子军后,洪常青在背后评论她。

“求解放,敢夺霸主鞭!这样的奴隶齐奋起,将冲决一切罗网,迎来朝霞满天!”这是巧妙地用典,用的就是毛泽东著作的典故。毛泽东在《湖南农民运动考察报告》中有这样一段话,他说农民运动起来之后,“其势如暴风骤雨,迅猛异常,无论什么大的力量都将压抑不住,他们将冲决一切束缚他们的罗网,朝着解放的路上迅跑。一切帝国主义、军阀、贪官污吏、土豪劣绅都将被他们葬入坟墓”。这段唱词不露痕迹地化用了毛泽东著作的典故。除此,“霸主鞭”也是毛泽东诗词中的典故,“红旗卷起农奴戟,黑手高悬霸主鞭”。古代诗歌一个非常高的境界就是用典,能用典表明有学问,但倘若用得很生硬,让人注意到你用典了,那还是不自然,没到化境,到化境就是用了还让人觉不出来。这一段唱词就是这样,看上去是通俗易懂的大白话,却是有着非常深刻修养的大白话。也就是说,写这段唱词的人熟听京剧,熟知革命理论,熟读毛泽东著作,熟悉创作技巧,用不露痕迹的办法把它写出来。

今天很多艺术创作者为主旋律进行创作,往往写得很可笑,很生硬,一个主要的问题就是不懂得怎么巧妙用典,经常直接去歌颂。例如“改革开放好,农民都吃饱”之类的,艺术水平低下。而上述那段唱词,观众即便不知道它跟毛泽东有关系,也会觉得非常棒。这样的唱词在样板戏里是比较普遍的,样板戏最好的唱词不在《红色娘子军》里,而在《智取威虎山》《红灯记》《沙家浜》《杜鹃山》里,要讲唱词之妙、之美,《红色娘子军》还属于中等的。

洪常青进南府一段,“扮华侨,进匪巢,横眉四下看”,非常配合人物的动作,“华灯美酒,遮不住,它的血迹斑斑!”词句非常优美。“靠群策,制订好,战斗方案;抓战机,选中了,这老贼寿筵。”还是十字句的结构,加了一个“这”,显得灵活。“寨墙外,天罗地网,早布满;入虎穴,插钢刀,令群匪胆寒!”是既古典、又现代的词。“午夜里,鸣枪为号,里应外合,捣毁他,匪徒砦院。”南霸天出迎,白:“迎接来迟,还请洪先生多多原谅。”洪常青叫了一句“南团总”,继续唱:“不速客,来天外,搅扰你阖府不安。”

前几句是自己唱,表达人物此时的思想。下一句是跟南霸天寒暄,接得非常自然。“不速客,来天外,搅扰你阖府不安”是双关语——样板戏最妙的是双关语,当人物处在一个复杂身份状况下的时候,表达一种复杂的情怀。这个话好像是跟对方客气,给你添麻烦了,实际上呢,“我就是要给你添麻烦的,我实际上就是让你阖府不安的”,妙

就妙在这儿。

而“入虎穴,插钢刀,令群匪胆寒”,这种心情是共产党英雄所独有的吗?这里令人马上可以想到关公。共产党员的这种英雄气概既是马列主义培养的,也是中国传统文化滋养的,这其实就是关云长单刀赴会。样板戏里一再出现“单刀赴会”的情节,《智取威虎山》里有,《红灯记》里有,《沙家浜》也有。

单刀赴会的场面,烘托出一个又一个共产党英雄形象。这个英雄形象来源于关云长单刀赴会,也来源于张飞单骑喝断长坂桥,也来源于赵子龙长坂坡七进七出,观众在他们身上看到了中国传统的英雄血液的延续。

《红色娘子军》的对白还有一个探索,有些局部的对白是押韵的。例如南霸天和洪常青这段对白:“嘿嘿,椰林寨今晚添光彩,什么风吹得贵客来?”洪常青说:“十里春风吹海外,欣逢寿辰访高台。”南霸天又道:“才归来,便知南某把寿筵摆。洪先生,耳目灵通消息快!”洪常青答:“途经椰村,见民团挨户把寿礼派;登门拜贺,难道说有什么不应该?”一对一答,合辙押韵,潇洒漂亮。这两人好像说相声说快板一样,但又是分庭抗礼的。“哦,哪里哪里,您这样的贵人,请都请不来呀!”见洪常青送上贺礼,南霸天客气:“愧领愧领,叫洪先生破费钱财。”从头到尾压着一个韵,这在传统京剧里是没有的,这是样板戏的一大创新。

当然这在《红色娘子军》里只是局部,而《杜鹃山》全部是韵白,通篇押韵,把汉语的精妙发挥到一个极致。尤其难得的是,押韵成了诗、成了歌那种程度,还是非常自然的对话,不注意听不出来。观众开始不容易察觉为什么对话那么优美好听,仔细分析才发现,原来是押着韵,甚至还有很工整的对仗。

南霸天说的话跟古代的韵文一样,“才归来,

便知南某把寿筵摆;洪先生,耳目灵通消息快!”洪常青的答话更见水平,表面上好像是恭维,其实是揭露:“途经椰村,见民团挨户把寿礼派。”这句话像刀子一样扎人,明晃晃揭露了搜刮民财,但又仿佛说得很客气。“登门拜贺,难道说有什么不应该?”针锋相对。这种地方是观众爱看的,样板戏的一个奇趣,就是看人物之间的斗智、斗嘴。

接下来是二人更剑拔弩张的一段对答,洪常青唱:“常青仰天微微笑,椰林寨,度量浅,见识不高!”因为对方先前怀疑他。南霸天说:“全是误会,以后在省座面前,还求洪先生多美言几句。”洪常青接着唱:“难道说不怕我前来‘拆庙’?”南霸天道:“多有得罪!洪先生,南某也有苦衷啊!”洪常青教训他:“似这样疑虑重重,怎能‘成交’?创大业,就应该,有胆略,识航道,五湖风浪一肩挑!”这里讲的是生意经,他以华侨巨商的身份告诉南霸天做生意就应该这样,但其实又是明志,“我们共产党员就是这样,有胆有识有担当”。管理学的道理与革命的道理是相通的。

这样妙的台词,古今罕有。一句话表达出多种意思,多种身份,让多种人听了各有所得,南霸天听了觉得是教我做生意,但观众听了就明白他是说共产党就应该这样。这一段斗智,洪常青完全是转阴为阳,单身入虎穴,经过简短的唇枪舌剑,完全控制了场面,他成了南府的主人。

通过以上粗浅的分析,《红色娘子军》的戏剧宝藏、理论宝藏价值可见一斑。《红色娘子军》的经典意义,不仅可以启发后人提高戏剧素养,还能够照射到当今许多艺术问题。就戏剧来说,只要民众的艺术激情还在,艺术家们继往开来的创作精神还在,前途就应该是光明的。用一段《红色娘子军》的唱词来总结:“众望所归根基牢,宏图大展云路遥。且看明朝椰林寨,万紫千红分外娇。”

The Red Women Soldiers and the Possibility of Play Adaptation

KONG Qing-dong

(Chinese Department, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: There are various versions of *The Red Women Soldiers*. Although the earliest play was more than half a century ago, it's still very popular. *The Red Women Soldiers* has integrated the maximum play elements to offer people with more imagination room. This paper analyzes the classical meaning of this play by examining several aspects such as the play's virtuality and reality, yin and yang, image and content, west and east as well as its prospect. At the same time, with an appreciation of song lyrics of its Beijing Opera version, this paper proves the perfect realm the play has reached.

Key Words: *The Red Women Soldiers*; Play Adaptation Possibility; Transformation Between Yin and Yang; The National Play