

文姬归汉题材的 新视角新突破新超越

——谈评剧《胡风汉月》、京剧《蔡文姬》兼及泼来的污水

●康式昭

这

两年，连续看了两出以文姬归汉为题材的新编历史故事剧：由姜朝皋、张秀元编剧、石家庄市青年评剧团演出、刘秀荣主演的评剧《胡风汉月》，和姜朝皋根据评剧本改编、由北京京剧院青年团演出、王蓉蓉主演的京剧《蔡文姬》。两出戏在舞台面貌上虽各有特色，艺术呈现上各有千秋；但就剧本看，则无论人物、情节、主题、意旨，均基本相同。本文拟将它们连在一起，作总体地剖析。

—

我认为，这两出新编文姬归汉戏，在主题思想的新开掘、民族团结的新视角、主人公形象的新定位、戏剧冲突的新设置以及舞台呈现的新面貌等诸多方面，都有新的突破，取得了突出的成绩，是非常值得重视的创作现象。

剧作立足点高，视角新，而且在本质上符合我们这个多民族国家发展的历史。我们中华古国历史上有过众多的民族，今天，五十六个民族团结和睦、友好共处，成为一个统一大国，这在世界上是绝无仅有的。由各民族共同创造的中华文明，几千年连绵不绝，持续发展，也是举世无双，世所敬仰。在历史的长河中，中华各民族间尽管有过矛盾争斗，有过杀伐侵扰，但本质和主流是相互学习、相互团结、相互交融、相互尊重。即便是历代侵扰，也不仅是少数民族之于汉家王朝，也有汉家王朝对少数民族的掠夺镇压。看不到这一点，是短视；有意否认，则是偏见。

如果做一点简略的回顾，我以为，

有关民族题材的戏剧创作，有过三个阶段：解放前，几乎完全在大汉族主义和正统观念的统照下，少数民族被看作无知、落后、粗暴、野蛮，借用一个新词，就是妖魔化少数民族及其领袖人物。解放后，周总理提出重新审视民族题材，倡导歌颂民族团结。曹禺、田汉、郭沫若等大师先后写出了《王昭君》、《文成公主》、《蔡文姬》等一批新剧目，成绩斐然；但站在更高的角度看，仍未完全脱开汉族中心的局限，仍旧是汉王朝高高在上地去怀柔，去赐予。进入新时期以来，剧作家们尝试用新的视角，把我国历史上的民族关系建筑在完全平等的基地之上。如漫瀚剧《契丹女》、晋剧《梳妆楼》、高甲戏《金刀会》、京剧《少帝福临》等，或者讴歌少数民族的杰出人物，或者称颂民族间的团结和睦，都一扫将少数民族漫画化、妖魔化的贬损，还历史以真实，让人耳目一新。而新近推出的《胡风汉月》、《蔡文姬》，则堪称这方面的杰出代表。

剧作精心塑造了蔡文姬和左贤王两个新的艺术形象。蔡文姬一扫传统舞台罩在她身上的悲惨屈辱的阴霾，她性格刚烈，人格高尚，不是迫于无奈而苟且偷生地作了左贤王侍寝的玩物。左贤王身上也摒弃了习见的粗野、蛮横、少文化，对女性只有占有和玩弄、不懂得尊重的陈套。这是两个性格的强者：左贤王是草原雄鹰，人中豪杰；蔡文姬是中原才俊，汉家烈女。汉族和匈奴人民都创造了伟大的文化，而民族间文化的差异、碰撞，和交融、互补，正是作为整

体的中华民族前进的重要动力。剧作通过蔡文姬和左贤王在特定情况下的相遇、相斗，到相识、相知，最后在相互尊重基础上的相爱、相交，形象地展示了民族团结融合的主旨，具有深广的象征意义。应该说，这两个人物都写得很丰满，很鲜明。既写出了蔡文姬复杂的内心世界，也写出了左贤王的人性光彩。

剧作对主题的把握和展示，是通过蔡文姬和左贤王两个极富个性的艺术形象的塑造来完成的；而两个主人公的性格冲突和碰撞，又是通过极具特色的情节和一系列细节来实现的。不事图解概念，注重艺术支撑。比如，第一场“护琴”。这是他们之间初次见面，也是第一次冲突。文姬十分珍爱父亲蔡邕留给她的焦尾桐琴。左贤王令她弹奏庆功曲，她却不断地弹起了怨愤曲。精通汉家音律的左贤王气恼地欲拆断桐琴，文姬则拼命护琴。左贤王威逼：要手还是要琴？文姬平静地把手伸了过去。一个小小的动作就把文姬的刚烈性格展示得活龙活现。又如，“补字”。敬慕中原文化的左贤王得到一幅蔡中郎的书法精品，要向文姬显示。谁知被管家损坏。盛怒的左贤王要将肇事者处死。文姬初露才华，补好字幅，救下管家。左贤王方面面对的是蔡中郎的女儿，中原才子，敬意油然而生。这一情节状写了左贤王从意欲征服、遭遇对抗到顿生敬慕的生动过程。“药酒”的情节是剧中极为精彩的笔墨。纳文姬为王妃之夜，刚烈的文姬誓不相从，并要投火自尽。左贤王几经内心斗争，自认恃强凌弱决非

英雄所为，决心不再相强。告诉文姬：“我睡地毡你睡床。”文姬自然不相信。为示诚信，他把属下送来为访文姬反抗而用的麻醉药酒自己喝下，沉沉睡去。这出乎文姬意料也让群众惊诧的细节，充分展现了胸怀磊落的左贤王尊重中原文化的眼光和尊重女性的人格魅力。追至昭君墓前的护送，是两人关系的转折，也是极富特色的神来之笔。“新婚”之夜，趁左贤王药性发作睡去，文姬和乳娘连夜逃遁，到了昭君陵墓。左贤王领兵马来追。文姬自以为必死无疑，偏偏左贤王送来行李、粮食、马匹、镏重。他尊重她的选择，保证她能平安地回到中土。这对蔡文姬无疑是极大的感情冲击。她不得不想起在中原的悲凉和在这里的礼遇。此前，半生坎坷，爷死家亡；这里，巧识雄鹰，巧遇知己。左贤王是一个胸怀坦诚、值得信任的人。于是，文姬便从敬重到接受他的爱。

既往的以文姬归汉为题的剧作，几乎无例外的在“归汉”上做文章。《胡风汉月》的作者，把眼光投向了“入胡”、“留胡”，匠心独运地、道人所未道、发人所未发地呈现了一幅别开生面的艺术画图。艺术贵在独创，贵在独特的贡献。《胡》剧的价值，我看首先在这里。

《胡》剧的“归汉”，同样富有新意。矛盾自然依旧在回归中原和长留胡地之间，内容却增添了新意。传统的写法仅仅在眷恋自己的子女上。一如《悲愤诗》所说：“天属缀（联系）人心，念别无会期”，“儿前抱我肋，问母欲何之？……我尚天成人，奈何不顾思！”“见此崩五内，恍惚生狂痴”。可谓生离死别，椎心泣血。《胡》剧则更添一番心绪：离别丈夫，离别家庭，离别12年之久的安定的生活，地地道道的“抛家别子”。“胡风汉月两情稠”。如今的南匈奴，早已是她的家，她心系胡地，心系匈奴。“归汉”就意味着离开一种和谐安定的生活，离开一个挚爱她体谅她的丈夫，离开一个和睦幸福的家庭。胡汉感情对她来说，已如奶茶一般水乳交融。她的眷恋已经不仅仅是对家人的留恋，可以说是上升到了民族之情。左贤王自然也舍不得朝夕相依12年的王妃。最后，在弘扬汉文化（文姬要继承父志，续修汉史）的大目标上，达成了

共识。左贤王忍痛送别文姬，文姬则含悲离去。此剧的归流部分就总体说，也是成功的。是对两个主人公形象的进一步升华，是对两个伟大民族团结的进一步宣扬，是两个民族精神上的融合汇流。

在舞台呈现上，无论是多姿多采的音乐设计，还是朴实流畅的导演处理，都见功力；特别是刘秀荣、王蓉蓉的表演，更是流光溢彩，艺惊四座。两个左贤王赵立华和杜镇华，也很有光彩。两个剧组都配置了强大的演出阵容。近年来参加的多种戏剧评比中，均获佳绩。《胡风汉月》继首届中国评剧节荣居金奖榜首之后，去年又在第七届中国戏剧节上获优秀剧目奖，仅次于获多项大奖的川剧《金子》，位列第二。《蔡文姬》则在去年全国第二届少数民族文艺会演中，荣获创作、主演和舞台美术三块金牌。厚实深邃的思想内蕴，民族团结的动情歌颂，魅力四射的艺术张力，征服了观众，征服了市场。是为民族题材的崭新收获。

二

日前，偶然在《文艺报》上，读到孙焕英一篇文章：《用玉帛掩干戈：危险的创作模式》。文章挖苦地将2001年称作“文姬年”，点名批评京剧《蔡文姬》等是“用玉帛掩干戈”，实为“很危险，很危险！”的“危险的创作模式”。汉朝和匈奴是一种什么关系？——文章首先设问。答曰：“匈奴犯汉，一贯成性且屡败不改”；“蔡文姬是在匈奴侵汉战争中被匈奴掠夺后又被匈奴头目左贤王霸占的”；“蔡文姬对匈奴及左贤王充满反感、厌恶、仇视和愤恨，对自己被迫失节感到恐惧、内疚、羞耻和悲哀”。声称“只要有一点唯物主义和历史知识的人，都清楚这一切”。如此等等。这就提出了三个问题：其一，化干戈为玉帛是否违背了我国历史上民族关系的本质和真实；其二，如何看待蔡文姬的命运；其三，东汉时期匈奴和汉是什么关系，剧作对左贤王是否美化和拔高。

我试着做些解析。先说之三。孙先生说，《汉书》、《后汉书》等文献都表述得非常清楚和确切。我担心他要么没认真看，要么没大看懂。《汉书》记叙的是西汉的历史，主笔班固生于公元32

年，卒于92年，说他写了距此一百年后蔡文姬时代汉和匈奴的关系，查无实据。匈奴自周、秦至西汉，确乎屡犯边境，侵扰抢掠。但历朝历代也都有对匈奴等少数民族镇压以开边的史实，西汉时也有匈奴与汉友好的记录。如呼韩邪单于于公元前33年，朝见汉元帝，“自言愿婿汉氏以自亲”，元帝即以王昭君等五名宫女赐之。昭君成为宁胡阏氏。到了东汉，匈奴呼韩邪子孙争单于继承权，呼韩邪长孙比不满其叔父孝单于与欲传其子而杀害单于储副、左贤王伊屠知牙师（王昭君之子），破坏兄终弟继的规矩，率南边八部四、五万人内附，从此匈奴分裂成了南北两支，《后汉书·南匈奴传》对此有详尽的记载。南匈奴从此在汉保护下，与北匈奴对抗。公元50年，汉光武帝使南单于入居西河郡美稷县（山西离石县境）。南单于分部众屯北地、朔方、五原、云中、定襄、雁门、代郡，助汉守边。沿边八郡流民得还本土，北匈奴不敢大举南侵。其后，人口繁衍，生计日盛。据范文澜《中国通史》称：汉和帝时，有户三万四千，口二十三万，兵五万。汉每年给南匈奴一亿九十万钱。南单于自称“生长汉地，开口仰食，惭无报效之义”。南匈奴贵族精神上与汉朝廷是亲密的。南匈奴人民与汉人杂居，逐渐进行农业生产，文化与汉人大体相同。东汉后期，南匈奴骑兵成为击北匈奴、鲜卑、羌的主力军。该书还说，匈奴族与中原接触地带很广而时间又长，自然受到汉文化的某些影响。特别是西汉呼韩邪单于以后，匈奴贵族的衣服、食品、用具、乐器、刀甲、车舆、仪仗都是汉朝供给的，汉文化给匈奴的影响更多更深了。南匈奴单于每年三次祭天，兼祭汉皇帝。南匈奴和许多北匈奴人愿意内附居住汉地，显然不仅是生活上的要求，同时也是对汉文化有所爱慕。

不厌其烦地引出这许多，无非是想说：一，“匈奴”和“南匈奴”并不是一回事，蔡文姬生活的东汉末年，面对的是“助汉守边”、与北匈奴对抗的南匈奴。在诅咒“匈奴犯汉，一贯成性且屡败不改”时，最好先把这些常识性的问题搞清楚。二，自昭君出塞（公元前33年）至蔡文姬入南匈奴（公元195年），已历经220多年；呼韩邪之孙南

单于比朝见光武帝，也已150来年。南匈奴受汉文化的影响日深，上层尤甚。在这种情况下，蔡文姬遭遇的左贤王，完全可能是个尊崇汉文化、心胸开阔、性格豪爽的少数民族领袖人物。剧作如此设定，不存在无端拔高的问题。要说刻意美化，可以承认。需知，我们早就“刻意”丑化了几千年，不应该美化美化他们吗？

蔡文姬生于汉末乱世，身世十分悲苦。现存史料不多，仅《后汉书·董祀妻传》有少量记载。我们只知道她是陈留圉（今河南杞县）人，“博学有才辩，又妙于音律。适河东卫仲道。夫亡无子，归宁于家。”“兴平中，天下丧乱，文姬为胡骑所获，没于南匈奴左贤王，在胡中12年，生二子。曹操素与邕善，痛其无嗣，乃遣使者以金璧赎之，而重嫁于祀”。文字虽短，但联系到《蔡邕传》，特别是学术界公认的文姬自己抒怀名篇五言《悲愤诗》，我们还是可以窥见端倪。《悲愤诗》108句，前40句写入匈奴前的遭遇，中40句写居南匈奴12年的心境，后28句写归汉回旧居时的见闻。我们也按她命运的这三个阶段作些解析。

文姬生卒年不详，入胡前有三点是明晰的：一，早年嫁人丧夫无子，作为寡妇回到了娘家。二，其父蔡邕也一生坎坷，屡屡获罪，流亡无所。史传记载，建宁三年（170年），依附司徒桥玄，后召拜郎中，迁议郎。熹平四年（175年），奉诏正定“六经”文字，书丹刻石，碑立大学门外，后学晚儒，皆住取正，以至日车乘千余辆，填塞街陌。这几年算是蔡邕早期最得意的时候。两年以后，上书论朝政阙失获罪，“劾以仇怨奉公，议害大臣，大不敬，弃市”，即杀头。得近臣请赦，灵帝也愍其才华，“诏减死一等，与家属髡钳徙朔方，不得以赦令出”。次年，上书自陈，撰补“后汉记”，许之，获赦。但又被进谗：“怨于囚放，谤讪朝廷。”不得已亡命江阴，达十二年之久。这就是说，文姬作为犯官家属，流放亡命十余年！中平六年（189年），灵帝死，董卓为司空，起用蔡邕，署祭酒，补待御史，迁尚书。董卓废少帝，立献帝，又迫帝西迁长安。初平元年（190年），蔡拜左中郎将，从献帝到长安后，封高阳

乡侯。初平三年（192年），董卓被王允、吕布诛灭。蔡邕感董卓之恩遇而悲痛，遭王允痛斥：“董卓国之大贼，几倾汉室。君为王臣，所宜同忿，而怀其私遇，以忘大节！今天诛有罪，而反相伤痛，岂不共为逆哉！”当即收付治罪，瘐死狱中。从189年到192年，文姬似乎又过了两三年好日子，但很快成为死囚遗属，而且事关董卓“逆党”，落入更悲惨的处境。三，汉末战乱何由酿成，《悲愤诗》前四十句所写作者何？“汉季失权柄，董卓乱天常”。诗说得明白，是董卓弑君图篡，残害忠良，引发海内义师，共讨逆贼。而直接带给文姬不幸的，则是“卓众来东下”“来兵皆胡羌”，“斩截无子遗，尸骸相撑拒”……余冠英先生50年代为该诗作的注释称：董卓本起自陇西，军中多羌、氏族人，“胡羌”即羌胡，指此。初平三年（192年），卓之部将李催、郭汜等曾出兵关东，大掠文姬的家乡陈留、颍川诸县，蔡琰即于此时被掳。“长驱西入关”，关即指函谷关，卓众本从关内东下，大掠后还入关。而“还顾望冥冥，肝脾为烂腐。”“旦则号泣行，夜则悲吟坐，欲死不能得，欲生无一可。彼苍者何辜？乃遭此厄祸。”更写尽了被“卓众”此番“东下”抢劫，她受掠备受欺凌之苦。另据我看，诗中的“马边悬男头，马后载妇女”，也可以从《后汉书》、《三国志》的“董卓传”中得到印证。“卓性残忍不仁”，“尝遣军到阳城，时适二月社，民各在其社下。悉就断其男子头，驾其车牛，载其妇女财物，以所断头系车辕轴，连轜而还洛。云攻贼大获。称万岁。入开阳城门，焚烧其头，以妇女与甲兵为婢妾”（《三国志》）。这里虽然说的是迁都长安前的事，但烧杀抢掠成性的董卓部队，决不会一试则止的。另据余冠英先生分析，文姬的没入南匈奴，史传称在兴平中（195年），其时蔡邕死已近三年。是年11月，李催、郭汜等军为南匈奴左贤王所破，疑蔡琰就是在这次战争中由李、郭军转入南匈奴军的。这些看法很有道理。《后汉书·献帝纪》有过记载：“杨奉、董承引白波（按：黄巾郭泰等起于西河白波谷，故名）帅胡才、李乐、韩暹及匈奴左贤王去卑，率师迎奉（献帝），与李催等战，破之。”但在《后汉书·南匈奴传》及

《通鉴纪事本末》中，均作“右贤王去卑”。姑存疑。总之，按《悲愤诗》和相关史传的记载，入胡前蔡文姬的种种不幸，无论丧夫寡居，从父流亡，还是成为“逆党”家属，死囚子遗，最后乱中被掠，流离凄苦，从根本上说，都源于汉人自家的纷争，和南匈奴、特别是左贤王不搭界。就算文姬“没入南匈奴”的公元195年，左贤王是奉护送汉献帝的杨奉、董承之约，保卫汉天子、抗击董卓余孽李催郭汜等叛逆势力的。说“蔡文姬是在匈奴侵汉战争中被匈奴掠夺”，这“侵汉战争”，史无记载。相反，《后汉书·南匈奴传》有一段很重要的记录：“建安元年（196年），献帝自长安东归，右贤王去卑与白波贼帅韩暹等待卫天子，拒击李催、郭汜。及车驾还洛阳，又徙迁许，然后归国（河东平阳）。二十一年，单于来朝，曹操因留于邺，而遣去卑归监其国焉。”《通鉴纪事本末》补充：“单于岁给绵、绢、钱、谷如列侯，子孙袭其号。分其众为五部，各立其贵人为帅，选汉人为司马以监督之。”是南匈奴和汉政权继续友好的确证。

入南匈奴以后的生活，除开首“边荒与华异，人俗少义理”寓贬意外，主要写的是胡地风光，霜雪肃杀。“处所多霜雪，胡风春夏起”“翩翩吹我衣，肃肃入我耳”。其间，也难免有夸张之处。“边荒”也者，南匈奴单于实际上在河东平阳，今山西省临汾附近，就纬度看，比北京还要低许多。从中土到“边荒”，作为文姬的内心感受，此说也可理解。诗中更多的是写归汉前与骨肉难分难舍之情，“已得自解免，当复弃儿子”“存亡永乖隔，不忍与之辞”“号泣手抚摩，当发复回疑”……凄惋哀切，摧崩五内。然而，统观全诗，并无一字提及左贤王，更无对其谴责仇怨之语。孙先生义愤填膺的描述：被“左贤王霸占”后“对匈奴及左贤王充满反感、厌恶、仇视和愤恨”，“对自己被迫失节感到恐惧、内疚、羞耻和悲哀”等等，均不见踪影。“少义理”云云，完全可以从风俗差异上去理解。特别值得指出的是，写诗之际文姬已回归中土，泣血控诉，椎心诅咒，均无所顾忌，满腔苦水可以大吐一番的。不置一辞应该有她的道理。

“编剧主将制”与“角儿制”

——在国家图书馆的学术演讲

●魏明伦

中国国家图书馆是文学艺术的殿堂，也是文化典籍的殿堂。国家图书馆选中我，让我来谈心得。我的口才不行，笔头还勉强可以，我的口才与我的文才相比差距较大，如果同样一件事情，用文笔来表述比我用口头表述要准确得多，生动得多。口头一说就笨，我事先声明，希望读者原谅。

我今天谈的只是一家之言，是我经过独立思考的一些体会。我的这些独家浅见，在中国戏曲史和中国文学史中都没有人这样谈，或者说不是从这个角度谈。

“角儿”（jueer）就是演员，北京人更清楚。四川不叫“角儿”，四川叫“角色”（操四川口音）。“角儿制”是大家都公认并共同使用的词，就是以演员为中心、“演员至上”的一种体制。我所说的“编剧主将制”是我自己编的词，是我杜撰的。据我考察，戏曲在中国历史上确实存在着一段很长的“编剧主将制”。从元代到清代中叶，曾经实行过“编剧主将制”，之后到晚清断裂了，被“角儿制”所取代。为什么这样

说呢？因为作为中国文学经典之一的戏曲，它的辉煌时期就是元人杂剧。元人杂剧超越了元代其他姊妹艺术，成为领导时代的新潮流。超越了当时的诗、词、文、赋而上升到文化的峰巅。我们通常把中国古典的、最经典的唐诗、宋词、元曲和明清小说，看成是引以为自豪的四大类。四类当中元曲又包括两类，一个是元人杂剧，一个是散曲。相对而言，元人杂剧成就高于散曲，数量也多于散曲，影响也超过散曲。元曲以元人杂剧为主要代表，她们与唐诗、宋词、明清小说，并列为中国文学宝库里的精品。她成功的主要原因，就是涌现出了以关汉卿、王实甫、马致远、白朴为代表的一大群剧作家。写出了“窦娥冤”、《西厢记》为代表的一批杰作。元代钟嗣成写的《录鬼簿》，记录了当时所有剧作家的简历、生平和主要成绩。有些人称我是“鬼才”，我也调侃自己算是《录鬼簿》里面的后继人物。正因为有这一大群“鬼”，才形成了以剧作家指导梨园戏班的“编剧主将制”。这种体制在此以前没有，她的特点是以知识分子带动艺人，文化高的人带动文化

低的人，剧本带动演出。这种现象为什么会在元代形成高峰，形成“编剧主将制”？而在唐宋时期却没有呢？这个问题在戏曲史中没有从下面这个角度讲。我认为：蒙古人入主中原以后，他们把当时社会上的人分为四等，所谓北人、南人、色目人和汉人。把儒家、读书人和知识分子打入底层，所谓八丐、九儒、十娼，知识分子被列入“下九流”，这种状况在历史上是从来没有过的。这就使从先秦、两汉，到宋代知识分子中所形成的“学而优则仕”，走开科取仕的路彻底断了，儒家、知识分子从优越的士大夫阶层，沦为社会最底层。也就是说从先秦诸子到唐宋，大文化人不可能写戏。比如“唐宋八大家”他们以文章、典论、诗词见长，是文学的正宗，他们一定要走仕途之路。李白、杜甫无一例外，他们是不会来写戏的。可是到了元代，由于人为的原因，大文化人或者具备大文化基础的人被逼向民间。如果关汉卿、王实甫生在汉代、唐代或者宋代，肯定就会走李白、杜甫、韩愈、苏东坡、陆游等人的诗文道路。反过来说，如果李白、杜甫、韩愈、苏东坡生

第三大段写归汉回家园后的所见所感，尤为重要。诗中说：“既至家人尽，又复无中外。城郭为山林，庭宇生荆艾。白骨不知谁，从横莫覆盖。出门无人声，豺狼号且吠……”远不是莺歌燕舞、盛世承平的景象。家属已经死尽，更无中表近亲。满庭白骨，遍野豺狼。她连死的心都有！被人劝转来，只好寄希望于重嫁的丈夫，却又常常怕被新人捐弃。而现实生活中，则又遭不幸。《董祀妻传》载：“祀为屯田都尉，犯法当死，文姬诣曹操请之。”“及文姬进，

逢首徒行，叩头请罪，音辞清辩，旨甚酸哀”。曹操派快马追回斩杀文状，又赐给文姬头巾和鞋、袜。此情此景，也够悲哀凄楚的了。其后，才有曹操询问能否记忆蔡邕遗著并让记录缮书的事。

统观全诗以及从中折射出的文姬的命运遭际，可谓三悲三苦。入南匈奴前悲苦于颠沛流离；回归之际悲苦于骨肉分离；归来之后悲苦于前途茫茫。《悲愤诗》道出了蔡文姬悲苦的一生。而相对说来，在南匈奴作为左贤王妃的12年，是她一生中最安定的一段，以“黄

金时段”名之，也无不可。因此，新编文姬归汉戏的作者对文姬入胡和归汉作新的处理，对文姬和左贤王的形象作新的定位，对他们的关系作新的解释，我以为，不仅为着寻求艺术的独创，更是历史真实的回归。于文有因，于史有据。我是赞同这种追求的。

三

现在，再回到历史题材的“玉帛”和“干戈”关系上。如果我们抛开大汉族主义和正统观念的成见、陈见和偏见，站在历史发展的高度，实事求是地

在元代肯定会变成剧作家关汉卿。在元朝的历史条件下大文化人也只能够“沦落”到民间。这样一批文化精英被逼向梨园，走进民间，与下层社会相结合，这在前朝是没有的。当时的梨园叫“勾栏”，演戏的和陪笑的没有明显的区别，元代时“勾栏瓦舍”，后来就成了青楼妓院窑子的代名词。唐宋时期也有艺人，艺人之中也有人写戏，但没有大文化人和文化精英参考。由于阶级压迫、民族压迫、社会压迫、硬把这批人逼到梨园来了。于是就形成了大文化人与艺术合为一体，即把文化精英灌进梨园，文化精英又从民间的营养中丰富了自己，达到了前所未有的成就。这样的结合形成了一种很奇特的文化，不是诗歌的高峰，道理就在这里。我们说这个体制下出现了一大批剧作家，而体现剧作家成就的就是剧本，就是戏曲文学。从而产生了以《窦娥冤》、《西厢记》为代表的一大批大家最熟知的我国文学宝库里的经典作品。

一部中国戏剧史翻开来看，晚清以前没有“角儿”制。慈禧太后看戏之前，中国戏剧史上能够作为代表人物的一定是剧作家。从关汉卿、王实甫到《牡丹亭》的汤显祖、《长生殿》的洪昇、《桃花扇》的孔尚任，都是剧作家在领导潮流。那时中国戏剧界的代表人物都不是“角儿”，而是剧作家和剧作家们创作的辉煌的剧本，这是客观事实。宏观看来，这是戏曲历史上的优良传统。“编剧主将制”的传统由汤显祖、洪昇、孔尚任、李渔和四川的李调元等，一直延续到清代中叶，都是以编剧为代表，

他们带动了戏曲文学的向前发展。“编剧主将制”在文学史上没有这个说法，现在我这样命名是符合历史事实的。确是剧作家起到杠杆作用，他们既是剧作家，又兼任导演，行使导演职能，这一点不但是中国戏剧的优良传统，也是外国戏剧的优良传统。从历史上看，外国也是这样，凡是舞台剧，即话剧，西洋戏剧谁是代表人物呢？是莎士比亚、易卜生、莫里哀，一直到奥尼尔，都不是“角儿”。西洋戏剧里留下的辉煌遗产，也主要是剧本和剧作家。莎士比亚、易卜生、包括布莱希特的戏，都是剧作家在起杠杆作用。这个传统在外国戏剧里没有断裂，她的优良传统一直贯穿下来，贯穿到荣获诺贝尔奖的许多剧作家。而在中国戏剧里它断裂了。为什么会断裂呢？因为它发展到了晚期，所谓“物极必反”，就是事物达到巅峰的时候就要走向它的反面。用今天的眼光看当年的戏剧文学的发达原因，应该是剧本发达促成的，使它繁荣延续了几百年。本来应该是“编剧主将制”和表演艺术相结合形成比翼齐飞、双轨前进的模式，但当时的表演艺术却跟不上趟，形不成系统。所以能在史籍上留下来的，当时的演员只有个朱莲秀有点小名，关汉卿的散曲里面提到她，这还是因为她沾了关汉卿的光。除她而外中国戏曲史中基本没有关于演员的记载，或者说没有被保存下来。到最后，戏剧文学剧本单独向前发展，没有带动表演艺术，更没有能力带动演出，从此使它就走向反面。而随着时代的发展，到了明清以后，李渔、李调元的时代就不同了，这

些写戏的人又恢复了士大夫的阶级地位和士大夫阶层的生活，他们的剧本再也不是与艺人结合起来、反映民众疾苦的世间波澜，他们开始“玩儿”了，玩什么，就是玩戏，成玩派了，养一帮人玩戏班子。这些人恢复了自己的阶级地位以后，从反映民间心声、反映世态波澜、反映民众疾苦的戏，到慢慢转向追求形式、寻章摘句，最后成为纯粹的案头文学，其内容大多苍白无力。与元代相比，内容已变得十分浅薄，从而使忧患文化变成升平文化。从历史上看，不论是中国还是外国，凡是经得起历史检验的、推动历史前进的文化都是忧患文化，而不是升平文化。升平文化的内容是单纯的歌功颂德、十分浅薄。戏剧也是有规律性的，从关汉卿到《桃花扇》还行，《桃花扇》以后慢慢就不行了。到了清代中叶，李渔是比较有代表性的，他研究戏剧形式是非常到位的，《笠翁曲话》大多是教你怎样写戏的技巧，而他写戏的内容却不怎么样。也许我这辈班门弄斧，依我看他写戏的理论大于实践，内容浅薄，不能与关汉卿、汤显祖相比。

中国的戏曲文学走到清代中叶以后，就慢慢走向它的反面。形式典雅到了看戏要查典，更何况它的表演艺术不发达，没有形成体系。所以是时代在呼唤表演艺术，因此就产生了所谓的雅部与花部之争。雅部就是昆剧，在它以前地方剧种比较少，主要是昆剧处在统治地位，是真正的正统剧。可它的生命力非常脆弱，苍白无力，已经走到穷途末路。花部生正逢时，出现了以京剧为代

回到特定的历史时期，考察特定的历史人物和历史事件，还历史以其实，对于文姬归汉题材的新处理，便会认同它在表现我国历史上民族关系方面的创新和价值，便会感知它在拨偏还正、回归历史真实方面的启示和意义。如实说，多少年来，在文姬悲剧命运的根源上，在少数民族领袖人物的精神品貌上，我们有过源远流长的根深蒂固的误解、误传和误导，以及丑化、漫画化甚至妖魔化的历史，真需要反思反思了！

最后，需要再提一笔的是，孙先生

文章还有一段更加奇特的文字：在民族关系上，“用玉帛掩干戈”创作模式“不停地延展”，“终有一天，中国人会创作出日本侵华是中日亲善、抗战八年是劳民伤财、甚至‘东突主义’分子是民族团结先锋的怪胎来”，因此“很危险，很危险！”这是文艺批评吗？否！这是危言耸听，这是政治纲，是上混淆中华民族内部民族关系与日本军国主义侵略中国之间的本质区别基础上的无限上纲！将历史上的匈奴民族和当今的“东突主义”分子相比拟，更为荒唐！

王昭君的陵墓——青冢，作为民族团结亲善的象征，世代代蒙汉等各民族拜谒瞻仰，绵延至今，能向圣洁泼污水？依我看，这种无知、偏见、武断加无限上纲的模式，才是真正危险的批评信号。因为，它背后隐隐透露出“史无前例”那功夫的某些气味。奇文就我国民族关系的这番高论，其价若何？毋需笔者多饶舌，归根到底要请教少数民族朋友，看他们同意不同意，喜欢不喜欢，答应不答应！