

豪放舞台婉约声

Review on Huaiju Opera *Dawn of Spring*

淮剧《半纸春光》观后

□陈思和

人文新淮剧《半纸春光》在上海初演时，管燕草要我写几句话，我毫不犹豫就写了以下的话：“淮剧向以金戈铁马大江东去为传统，而《半纸春光》却携带着浓浓书卷气走出了传统，别开生面，让流浪知识分子、烟厂女工、黄包车夫等城市贫民在淮剧舞台上展开一部有情有义的新式都市剧。”我先读了剧本，先前也曾与燕草讨论过改编郁达夫作品的一些问题。说句心里话，我虽然鼓励她把郁达夫的作品搬上舞台，但还是为她担心。我深知其中难度。郁达夫的小说擅长抒情，抒的是个人的感伤、沉沦之情；擅长描写心理冲突而缺少动作性，几乎没有戏剧冲突。这两个特点与中国传统戏曲的表演特点正好相反。这是其一，还有其二。在多元海派戏曲的艺术架构中，人们似乎已经习惯性地认同了各剧种长期形成的主要艺术倾向和主体风格，如昆剧的雅致、京剧的辉煌、越剧的缠绵、沪剧的通俗、滑稽戏的谐谑、而淮剧，则以粗犷雄风为审美特点。所以，要把郁达夫的缠绵风格搬上

淮剧舞台，似乎是难上加难。

然而，舞台上的《半纸春光》确实成功了。可以说，这个戏提升了淮剧的艺术精神。我对淮剧的历史传统不是很了解，大致上说，淮剧是比较接近社会底层的，尤其在进入上海以后，起初接触的观众可能比较草根，淮剧在审美艺术上借助传统的苦戏题材来宣泄观众心中的忧懣和悲愤，同时又通过铿锵的唱腔表达底层民众的抗争之心。这一传统被长期保留下来，形成淮剧在海派文化格局中独树一帜的艺术风格。改革开放以后，随着都市人口的流动与发展，淮剧观众的职业身份、知识结构都发生了很大变化，于是都市新淮剧应运而生，在艺术上有了很大的提升，如《金龙与蜈蚣》《西楚霸王》等作品在人性刻画深度和历史内容的丰富性上都达到了新的高度，在粗犷的艺术模子里注入丰富复杂的人性因素，同时也保留了大江东去式的豪放基调。在这个前提下，我想进一步探讨《半纸春光》对淮剧艺术带来的新的提升。

这个剧本是根据郁达夫的《春风沉醉的晚上》和《薄奠》两个短篇小说改编的。这两个作品都是现代文学史上的名篇。从海派文学的发展上看，《春风沉醉的晚上》是以上海产业工人为主人公的新文学开山之作，它开启了海派文学中描写现代大都市社会底层生活的新传统。《薄奠》是以北平人力车夫为题材的新文学作品中最完整也是最生动的一篇。这两篇小说都描写了底层劳动者美好高贵的人性，郁达夫本人也自称，这两篇小说“多少也带一点社会主义的色彩”。长期以来，海派戏曲舞台上不断上演旧上海风情故事，表现的是租界、酒吧、舞场、妓院以及旧式洋房里的一幕幕阴暗的勾心斗角，这当然也是海派文化题材中的一个传统。但作为中国最早产业工人汇聚之地的上海，杨树浦的工业区，“下只角”的贫民窟，萌芽状态的是无产阶级意识的形成、知识分子的左翼活动等等，这同样是海派文化中不可缺少的传统，而且是海派传统的主导性的一面。所以，上海淮剧团把郁达夫的作品搬

上舞台展示新海派的风采，不仅填补了淮剧与“五四”新文学之间的关系，也是把自身与海派文化建设更加紧密地联系在一起。

《半纸春光》的主线是《春风沉醉的晚上》男女主人公的故事，副线是《薄奠》里车夫的故事。除了陈二妹用的是小说人物的名字外，其他人如慕容望尘、车夫李三和他的妻子玉珍的名字都是添加的，人物性格和生活细节也都有了一些改变，融入了改编者的理解。如果以郁达夫的原作为标准，《半纸春光》基本上是遵照原著的风格来改编的，把原作中浓浓的人文精神注入了剧情，整个九场戏贯穿的是“同是天涯沦落人”的男女情缘，缠绵婉约的生旦对唱和连唱，轻巧抒情的独唱，抒发的都是内心感情波澜和彼此间的感情交流，这里没有大起大落的时代风云，没有大锣大鼓的豪迈唱段，也没有生旦净末丑的传统角色搭配，洋溢在舞台上的是一派书卷气。改编者为这个剧本取名《半纸春光》，我觉得特别符合舞台上的氛围和感觉。“纸”既是量词，又突出了书卷气，“春光”暗示了心理的暖意与希望，而“半”字又恰到好处地提示了春光仅处于朦胧、萌芽状态，是一种克制的觉醒与情欲。乐而不淫，哀而不伤，追求着中国传统艺术的最佳境界。

这种人文气息的艺术效果，显然与传统的淮剧艺术精神是不相符

合的，但是其效果产生了婉约的美，非常之美。整个唱腔通过优美动人的抒情来表达主题思想——通过人与人之间的感情沟通以追求精神共鸣。我从未意识到，淮剧艺术可以通过如此优美的“文唱”来完成。管燕草有一个观点值得注意，她告诉我，其实淮剧唱腔里一向包含江南民歌小调的抒情性，只是我们过于从习惯性的认同出发，忽略了淮剧艺术中被刚健雄风遮蔽了的阴柔因素。她这个观点启发了我，我联想起我在淮安的漕运博物馆所看到的历史：明清两代淮扬一带是运河的中转重镇，交通发达，商业繁荣，人口流动，盐商的奢侈挥霍生活，可以想象，淮扬的文化应该是异常多元丰富，青楼美女，艺坛怪杰，风流一代人形成的文化艺术不会仅仅是金戈铁马所能概括，更不是草根文化所能代表。《半纸春光》的艺术改革可能是大胆冒险的，但也是有创意的，可能通过这样的冒险，把淮剧传统中的缠绵柔情的因素重新发扬，形成新淮剧的多元丰富的追求，来满足都市青年观众的现代趣味。

郁达夫的作品本身具有现代性的丰富内涵，所以《半纸春光》的内涵超出了传统戏曲的才子佳人的言情故事，这个故事的主人公陈二妹是一个烟厂女工，这个形象具有传统女性所不具备的性格特征。我们看到了，陈二妹在都市里展示了

一种新的生活方式：她从家乡来到上海，父亲去世，孤身一人，出卖自己的劳动力做工取酬换取生活资源。虽然贫穷受气，但人格精神是独立的。戏中她表述自己的工资是每月九块，她还为邻居玉珍介绍工作，每月八块，认为有了稳定收入，夫妻间也不再为了经济问题吵架了。这与传统女性靠着嫁鸡随鸡嫁狗随狗讨生活就很不一样，也为她后来选择离开慕容望尘有了铺垫。进而，正因为陈二妹是依靠出卖劳动力而生活，她既是现代产业系统的创造者建设者，又是与这种劳动制度相对立的异化者，她不像人力车夫李三那样念想自己买一辆车，她通过劳动创造财富的同时，又非常仇恨这种劳动关系，仇恨自己的劳动财富不属于自己所有。这是现代无产阶级革命性的最初发轫。这就决定在这个戏里，陈二妹的形象很有光彩，主动性大于慕容望尘，更大于李三夫妇。所以，在这个戏里，慕容望尘与陈二妹之间的男女情缘，还不仅仅是天涯沦落人的关系，更不是知识者对底层女性的启蒙和拯救，而是两个来自不同阶级不同教养的男女之间的感情沟通，从隔膜、同情到彼此欣赏和理解，直到相知。

慕容望尘是一个流浪型的知识分子，他是留洋学生，喜欢俄国文学，回到上海一时找不到工作，翻译的文稿还没有出版，暂时沦落



到贫民窟来栖身。他与二妹是萍水相逢，虽然可能彼此产生一些感情，但是最终两人的生活道路是不一样的。因此，戏里在描写他们之间的感情交流时既要碰触到感情的核心——爱情，又要有极好的分寸感。戏里有一段唱词写得很好，陈二妹在与慕容倾诉衷肠，但又暗示彼此即将离别时，二妹叫了一声“哥哥”，然后两人对感情产生了不同的理解：

二妹：一声哥，瞬间隔开我和你。

慕容：一声哥，顷刻拉近距和离。

从二妹的角度来说，她本来希望与慕容结夫妻之好。但此刻用“哥”来暗示他们最终只能以兄妹相称，情绪含悲。从慕容的角度来说则相反，他本来感觉到两人之间的距离很大，现在二妹呼他“哥哥”，以为是彼此距离拉近了，情绪含喜。这种差异感固然来自二妹始终是两人交往的主动一方，但同时也暗示了，两人各自对对方的感情理解是不一样的。这是整个戏在艺术上强调了彼此间克制感情，强调含蓄内

向的心理基础。顺便提一下，两位演员在这个戏里创造的角色都是很到位的，尤其是演二妹的邢娜（注：首轮演出中的饰演者）。陆晓龙饰演的慕容与郁达夫小说里的原型有一定距离，但这种距离感反而更加符合戏中的情节逻辑。陆晓龙的慕容性格内向，表情憨厚腼腆，感情交流中时时处于被动状态，但几分儒雅增加了在二妹心目中的分量。他不太像我们通常在传统戏曲里看到的又酸又浮的文小生角色，反而更接近老生的气质，稳重大方，刚健挺拔，我是觉得更加传神。如果舞台上表现一个风流倜傥、放浪形骸的慕容望尘，可能更接近郁达夫原作的风格，但对于淮剧艺术的特征而言，未必就很贴切。也许，这就是淮剧艺术与其他剧种（如越剧）不一样之处，即使是缠绵，也含有内在的刚性。

由于这个戏改编了郁达夫的两个作品，所以，作为叙事副线的车夫李三夫妇的故事也是值得重视的。在原作里，两者是没有任何关

系的，在舞台上，主要吸引观众眼球的是陈二妹与慕容望尘的故事，因此，能否处理好车夫李三的故事，成为对编创人员的一个挑战。在我的理解中，车夫李三在这个舞台上作为陈二妹的陪衬出现的。李三夫妇也是从农村来到大上海，与老舍笔下的骆驼祥子一样，他的生活观念和生活方式，都没有摆脱农民个体劳动者的范畴。他向往的仍然是自己要拥有自己的生产资料（一辆车），生活方式也是一家一户的孤立状态。所以李三出现在舞台上的形象是孤立的，演员的形象也是孱弱的。这为他以后扛不住天灾人祸的命运打击埋下伏笔。戏的第一场，德华里群像里没有李三的身影，他是在陈二妹与慕容初次交流以后才单独出场的，接下来就是夫妇吵架、拒绝陈二妹为玉珍找工作等等，李三都是作为陪衬人物，没有抢了主要人物的戏。从故事性来说，李三身上有大起大落、生生死死的成分，本来是可以浓墨重彩来表现的，但编导都放弃了，反而把李三在暴雨中丧命的悲剧移植到慕容与陈二妹在暴风雨里拉车的第六场，这是非常出彩的一场。这一场的内容是编剧添加的，而导演运用载歌载舞的戏曲形式，把男女主人公抗争命运的内心挣扎和彼此间的感情融汇，处理得有情有义，有声有色。假如缺少这样一场动作戏，整个戏的连篇“文唱”就会显得有



点沉闷；假如由李三之死作为这场戏的内容，当然也可以出彩，但从整体结构上，就显得有点抢戏。而现在这样处理，全剧有了二妹与慕容的感情“高潮”，接下来的“李三之死”“薄奠”“分离”几场戏，由盛到衰，起落有致，结构上显现得十分完整。

由此可见，《半纸春光》导演的手段非常干净利索，她集中力量把男女主人公推到舞台中央，而其他人物都作为陪衬人物，不仅是李三夫妇，我更欣赏的是德华里的群像，他们没有很多戏，每次出现也是“一群人”的集体亮相，但从装束打扮到寥寥几句唱词，譬如那个拾荒的“爷叔”，那几个妇女，还

有一个显得比较粗壮的汉子等，观众不一定记得住他们的角色名字，但都能留下鲜明的印象。尤其在尾声里，在慕容望尘的虚幻感觉里，这一群人围在桌子边包馄饨的其乐融融的场面，特别符合戏中的怀旧情调。

最后，我想对戏中结尾的处理提出一点想法，与编导们讨论。前面说过，这个戏的情节发展是随着人性发展自然推进的，没有刻意制造人为的矛盾来添加紧张的戏剧冲突。但是在结尾处理上，二妹与慕容两人分手的情节，处理为工头要迫害慕容望尘，二妹被迫离开上海回到乡下。这样的处理固然比较有戏剧效果，但是我大胆设想一下，

如果换一下角色，让慕容离开德华里，是否更加自然呢？理由是慕容本来就是暂时借住德华里，离开也属正常，而且工头是忌恨慕容，二妹仓皇离开似乎没有解决这个矛盾。如果，以慕容望尘作为一个陌生人来到贫民窟为开幕，以慕容望尘在众邻居的保护下匆匆离开德华里为终结，叙事线索似乎更加完整，再连接尾声中的慕容重访德华里，似乎更加顺理成章。

《半纸春光》是近年来难得的一部有创新意识的准剧作品，我希望编导们能够认真对待，艺术上精益求精，不断提升，使它成为海派戏曲舞台上的一个精品，发挥出更大的影响。■