

现当代著名作家孙犁(1913—2002),河北省安平县东辽城村人,在文学创作上,可称为大师级人物。他的长篇小说《风云初记》、中篇小说《铁木前传》、短篇小说集《白洋淀纪事》、《村歌》等,有“诗体小说”之谓,在中外都产生了广泛影响,并创建了独树一帜的文学流派——“荷花淀派”。但鲜为人知的是,他在文学创作生涯中,与戏剧有缘,热爱并熟悉戏剧文化。早在抗战期间,他不但写过剧本,而且还经常带剧团在冀中根据地进行演出活动。文革期间他受命创作的七场京剧《莲花淀》,虽未被采纳排演,但充分显示了这位文学大师戏剧方面的才华和对戏剧的独到见解。

### 心中的小戏、大戏、地台戏

孙犁的家乡在冀中平原。冀中平原剧种繁多,无论战争年代还是和平建设时期,戏剧演出活动都非常活跃。孙犁从青少年时代起,就与戏剧结下不解之缘,看过许多戏,也非常懂戏。他在《乡里旧闻》一文中,就记述了乡间演“小戏”和演“大戏”的情况。

所谓“小戏”,就是农家遇有丧事时,请吹鼓手吹奏演唱。吹鼓手也称“小戏班”,少则六七人,多则十几人。在丧主门口的街道边,围坐一个八仙桌唱戏,乡间谓之“唱小戏”。演唱者不化装,一个人演几个角色,并且手中不离乐器。桌上放着酒菜,边演边吃喝。有人来吊孝,则停戏奏哀乐。男女围观,灵前有戚戚之容,戏前有欢乐之意。中国的风俗,最通人情,达世故,有辩证法。

富人家办丧事,则有老道念经。念经是其次,主要是吹奏音乐。这些道士并不都是职业性质,很多是临时装扮成的,是农民中的音乐爱好者。他们所奏为细乐,笙管云锣、笛子唢呐都有。最热闹的场面,是“跑五方”。道士们排成长队,吹奏乐器,绕过或跳过很多板凳,成为一种集体舞蹈。出殡时,他们在灵前吹奏着,走不远就有农民们放一条板凳将他们拦下,并在板凳上摆上糕点和茶水,请他们演奏一番。这时,灵前的孝男孝女们一齐跪下,待演奏完毕,送葬队伍才缓缓向前走。走不多远,又有拦路请演奏者。如此多次,出一次殡,灵车要在街上走一两个小时。拦路摆茶点请求演唱者,多为亲朋好友,一般人家不为。对此风俗,孙犁说:“在农村,一家遇丧事,众人得欢心,总是因为平日文化娱乐太贫乏的缘故。”

# 孙犁与戏剧

● 王德彰



▲晚年孙犁

所谓“大戏”,即演员化装登台演出。孙犁言道,农村唱大戏,多为谢雨。农民务实,连得几场透雨,丰收有望,才定期演戏,时间多在秋前秋后。他说——

我的村庄小,记忆中,只唱过一次大戏。虽然只唱了一次,却是高价请来的有名的戏班,得到远近称赞。并一直传说:我们村不唱是不唱,一唱就惊人。事前,先由头面人物去“写戏”,就是订合同。到时搭好棚架戏台,连夜派车去“接戏”。我们村庄小,没有大牲口(骡马),去的都是牛车,使演员们大为惊异,说这种车坐着稳当,好睡觉。

孙犁这样生动地记述早年在农村他目睹演“高台”大戏的情景:

唱戏一般是三天三夜。天气正在炎热,戏台下万头攒动,尘土飞扬,挤进去就是一身透汗。而有些年轻力壮的小伙子,此时刻好表现一下力气,去“扒台板”看戏。所谓“扒台板”,就是把小褂一脱,缠在腰里,从台下侧身而入,硬拱进去。然后扒住台板,用背往后一靠。身后万人,为之披靡,一片人浪,向后拥去。戏台照棚,亦为之动摇。管台人员只好大声喊叫,要求他稳定下来。他却得意洋洋,旁若无人地看起戏来。出来时,还是从台下钻出,并夸口说,他看见坤角的小脚了。在农村,看戏扒台板,出殡扛棺材头,都是小伙子们表现力气的好机会。

孙犁说,唱大戏是村中的大典,家家要招待亲朋,也是孩子们最欢乐的节日。直到他老年,他还记得一首歌谣,名叫“四大高兴”,其词曰:“新年到,搭戏台,先生(学校老师)走,媳妇来。”反之,为“四大不高兴”,其词为:“新年过,戏台拆,媳妇走,先生来。”

在早年的河北农村,唱大戏和过新年是农民最喜庆的时光。孙犁自幼生活这样的环境中,民族戏剧在他的心里烙下了不可磨灭的印记。

20世纪30年代初,孙犁在保定育德中学读书时,不仅在该校校刊上发表小说、文学评论,还发表过独幕剧剧本。他从育德中学毕业后,无以谋生,便流浪到北平,在市政府机关当过职员,在小学当过教师。在当职员期间,他经常节衣缩食,省下点钱,去看富连成戏班的演出,熟悉了许多名伶名剧。同时,他还常到北京的天桥、西单商场、东安市场观赏“地台戏”,并于1934年11月29日、30日、12月1日在天津《大公报》上发表《北平的地台戏》一文,抒发自己对戏剧的见解。

孙犁说,北平的地台戏,与说相声的、说大鼓书的一样,也是靠着嘴吃饭的。不过因为他们的组织、演戏的技术和“舞台”的形式的新奇,更容易引起我们的注意。北平的地台戏的精彩,在别的地方是不容易见到的,这或者因为北平是“京戏”发源地。地台戏的演出,差不多全是京戏。在当时,京戏在北平是普及的,上至达官贵人,下及劳苦大众,没有一个人不喜爱这种玩意儿。

孙犁在谈到地台戏的演出情况时说,在平地上,摆好两圈板凳,观众就坐在上面,中间的空地,就成了台面。还有一张方桌,这可以说是后台,在桌的两旁坐下了拉胡琴和弹月琴的乐师。所有的演员也站在那里。乐器很简单,除去必用的胡琴外,还有一把月琴,两块硬木板代替了鼓板,至于京戏应有的其他乐器,便全拿嘴来代替了。地台戏的角色,也就三四个,全是很年幼的孩子——八九岁至十一二岁。

“一出戏要开始了,他使用嘴打着开场锣。”孙犁回忆道,“他用一条布蒙住了演员的脸,等胡琴拉完了过门,他

▼1941年,孙犁(前左三)与晋察冀边区文学工作者合影。



把那条布一揭,演员便算上了台,一声声地唱起来。演员们不化装,也不照规定动作,小孩子只是站在这里唱。唱得很不错,我们可以猜想,他们曾经怎样地刻苦着学来的。”

孙犁在看演出时,曾看到这么一个情况:有一次地台戏演的是三国戏《捉放曹》,一个小孩饰曹操,在这个小孩要出场的时候,领班的拍了拍他的头说:“用力唱,唱完给你买包子吃。”为了“吃”,那小孩就格外地卖力气唱。这出戏演完时,小孩便捧着小盘向观众索钱。人最多的时候,他们可以得到三角或五角。平常的时候,只能得到两角来钱。

对于早年京城地台戏的这种演出形式,孙犁有自己独到的见解,他说道:“戏剧本来就是一种特殊的艺术,它能够由视觉与听觉,直接打动民众的心灵而支配其生活的意念,它能够最敏快地最牢紧地把握住民众的情绪。”地台戏,以“原始的”形式来接近广大的群众,而能得到艺术的效果,是很值得我们来探讨的。

话剧是舶来品,从来都属于高雅艺术,早年在中国普通民间演出并不景气,孙犁对话剧的普及,早在1934年就给出了良方。他说,话剧运动在中国,早就为一般人努力着。在过去,每每为了公演筹备不易,便流产了公演,想起来,是很痛心的事情。为了演出上的方便,“自由剧场”运动,“小剧场”运动,在从前也曾有人从事提倡和创制过。我想如果能够批判地采取了地台戏演出的形式,对于话剧运动的普及是有无限的帮助的。同时,在艺术大众化的口号下,这种工作也是很迫切地期待着有人来从事。——孙犁的见解应该说很超前。话剧传入中国至今整整百年,20世纪三四十年代在上海这样的大城市很红火,话剧作者众多,并出现了白杨、秦怡、舒绣文、张瑞芳“四大名旦”(后来都成为著名电影演员),但在乡间并不普及;五六十年代河北省话剧院的演出是鼎盛时期,《红旗谱》、《战洪图》、《邢燕子》等曾风靡全国。可是,现在的话剧市场很不景气。不景气的原因固然很多,脱离群众、脱离现实生活恐怕是一个主要原因。孙犁在73年前即提出话剧应采取“地台戏演出的形式”,实际上就是让话剧从高雅殿堂走向民间乡野,走向大众。

### 在河间光明戏院看歌剧

1945年冬,孙犁从延安回到冀中家乡,他一面参加土改工作,一面下乡写作。1946年6月3日晚,他到河间光明戏院观看了歌剧《王秀鸾》,次日凌晨便写了《看过〈王秀鸾〉》的观感文章,发在当年的《晋察冀日报》上。

河间光明戏院坐落在今河间市城内,迄今已有73年

的历史。它是1934年由河间城内戈、王、宋、张、韩5户投资,仿照天津共和戏院的样式建成的。戏院建成的当年,首场演出的剧目是京剧《甘露寺》。这个剧院在当年冀中的县城堪称一流。门脸是人造石结构,至今坚实如初。高高匾额上两个斗大方字“光明”,遒劲挺拔,为当年天津著名书法家华世奎的得意之作。至今,落款处的“华世奎”3字,仍依稀可辨。

抗日战争胜利后,河间成了冀中行署所在地,不仅冀中军区一些重要会议常在这里召开,而且冀中的“火线”、“群众”、“前卫”三大剧社也曾先后到光明戏院演出。这天晚上“火线”剧社在这里演出的歌剧《王秀鸾》,由傅铎(电影《冲破黎明前的黑暗》)编剧,写的是冀中一个普通的农村妇女王秀鸾,在艰苦的战争环境中,自力更生,坚持劳动,改造了贫困的家庭,教育了好吃懒做的婆婆。由于歌剧演出后影响颇广,王秀鸾成为当时社会中一位崭新的人物形象。

孙犁当时坐在光明戏院后楼上看戏,他说,虽然有些唱词听不清,但还“得到一个完整的和谐的感受”,“我很兴奋”。看戏时,还有段插曲:他的邻座是一位农民出身的工人,刚从家乡回来,看过村剧团演的《王秀鸾》,便对“火线”的演出大加评论。他说:“真差劲!要知这样,我不来!”孙犁问:“你看不好?”他道:“不好!我们村演得好!”孙犁问:“你们村演的好在哪里?”他道:“那个王秀鸾,一唱一声一掉泪,啪啪的!”话间,孙犁看了一下台上的王秀鸾,表情虽也难过,但毕竟没有真掉眼泪,便感到邻座这位农民出身的工人的看法是对的。他感慨道:“这说明了群众爱好的问题。”即群众爱好真实,真实到演剧和现实生活难解难分,这样的戏看着才过瘾。

在看戏过程中,孙犁的这位邻座对演出中的浇地、锄地、犁地等表演,时褒时贬,孙犁边倾听边与之交谈。

▼1952年,孙犁(左一)与郭小川、李冰在天津日报社内。



▲1943年,孙犁(左)在阜平县河西村与胡华、王炜合影。

孙犁说:“该剧是一幅完整的农民历史画,它和观众的生活息息相通。”“从这次演出,使我学到了很多東西,接触了很多新鲜事物,引起对平原艺术创作无限广阔的感受和希望。”

孙犁对戏剧艺术涉猎广泛,不仅京剧、地方戏、歌剧、话剧样样通晓,而且还会唱京剧。20世纪50年代初,由孙犁和诗人李季等组成的文学代表团出国访问时,在国外有时不外出参观,李季就把宾馆的房门一关,招呼同事们说:“请孙犁唱一段京剧!”这时,孙犁自然会唱上几段西皮、二簧。每到这时,孙犁就非常高兴,他说,“在这个代表团里,好像我是唯一能唱京剧的人。……每逢有人让我唱京戏,我就兴奋起来,也随之而激动起来。”

### 受命写白洋淀抗战京剧剧本

文革中,孙犁同其他许多著名作家、艺术家一样,饱受凌辱,蹲过“牛棚”,受到了非人的磨难和不公平的待遇。不过,孙犁自幼参加革命,又是教师出身,所以“解放”较早一些。只是,那时他进不了“革命群众”的行列,处境依然困难,心情也十分抑郁。

至60年代末、70年代初,“革命样板戏”风行神州大地,北京、上海两个直辖市排出的“样板戏”一个接一个,而同是直辖市又号称“京剧码头”的天津,除排了一出河北梆子小戏《渡口》(反映在船上一个小姑娘与暗藏的阶级敌人斗争的故事)外,并无大戏,更无“样板戏”。天津市当局自然感到脸上无光,所以决定抓一出以反映白洋淀抗日斗争为剧情的样板戏。天津原来有一个剧本,但上不去,“推倒重来”的任务就落在了既是著名作家,又熟悉白洋淀抗日斗争生活的孙犁身上。孙犁在《戏的梦》一文中,对写剧本的始末作了详细记述。

1972年春天,孙犁已被“解放”了一些时日,因心情不好,于是他向领导打一报告,要求回故乡“体验生活,准



▲孙犁全家唯一的一幅合影。摄于20世纪60年代初。

备写作”。被批准后，他一担行囊，回到久别的故乡，寄食在一个堂侄家里。乡亲们庆幸他经过这么大的“运动”安然生还，亲戚间也携篮提壶来问。最初一些日子，他的心里得到不少安慰。孙犁说，他“这次回老家，实际上是像鲁迅说的，有一种动物受了伤，并不嚎叫，挣扎着回到林子里，倒下来，慢慢自己去舔那伤口，求得痊愈和平复”。

在老家，他的侄子养着两只山羊，需要青草，当年烧柴也缺。于是孙犁每天就背上一个柳条大筐，在道旁砍些青草，或是捡些柴棒。滹沱河是冀中的“母亲河”，东西横贯安平县境内，离东辽城村很近，孙犁自幼就对“母亲河”充满感情。这次他回乡后，有时就到滹沱河的大堤上去望望，有时还到附近村庄的亲戚家走走。

一天中午，孙犁从野外回来，侄子告诉他，镇上传来天津电话，要他赶紧回去。电话听不清，说是为了什么剧本的事。侄子很紧张，不知大伯出了什么事。孙犁一听是剧本的事，心里就安定下来，对侄子说：“安心吃饭吧，不会有什么变故。剧本，我又没发表过剧本，不会再受批判的。”“打个电话去问问吗？”侄子问。孙犁说：“不必了。”

隔了一天，孙犁正送亲戚出来，街上开来一辆吉普车，车上跳下一个，是孙犁所在单位的组长。组长说接他回天津，参加创作一个京剧剧本。说是各地都有“样板戏”了，天津领导也很着急。市京剧团原有一个写抗日时期白洋淀的剧本，上不去。因孙犁写过白洋淀，有人就推荐了他。

孙犁没注意去听这些。他想，“剧本上不去找我，我能叫它上去？我能叫它成了样板戏？”但这是命令，按当时的政治形势，它带有半强制的性质。于是，第二天孙犁就随来人回天津了。

回到机关，当天政工组就通知孙犁，“下午市里有首长要来，你不要出门。”这一通知，不到半天，向他传达3

次。孙犁只好在办公室呆呆坐着，但首长没有来。

过了两天，市里的女文教科书记在市委机关找孙犁谈话。孙犁在延安时，曾与这位女书记做过邻居，彼此都很熟悉，那时这位女书记尚无官职。但这次见面谈话时，二人地位如此悬殊，孙犁“既不便放肆，也不便巴结”，只是听指示。谈话很简单，希望孙犁帮忙搞搞这个剧本。孙犁闻之说道：“我没有写过剧本。”女书记遂问：“那些样板戏，你都看了吗？”孙犁只好支吾以对，不置可否。

一天晚上，孙犁奉命去看那个原有的剧本的彩排。孙犁对京剧是很熟悉的，也是非常内行的，观剧定能说出一二三。可是那晚的演出，刺激了他，整个演出给他的印象是：“两个多小时，在舞台上，我既没有能见到白洋淀当年抗日的情景，也没有听到我所熟悉的京戏。”

孙犁在《戏的梦》一文中感慨道：

这是“京剧革命”的产物。它追求的，好像不是真实地再现历史，也不是忠实地继承京剧的传统，包括唱腔和音乐。它所追求的，是要和样板戏“形似”，即模仿“样板”。它的表现特点为：追求电影场面，采取电影手法，追求大的、五光十色的、大轰小闹、大哭大叫的群众场面。它变单纯的音乐为交响乐队，瓦釜雷鸣。它的唱腔，高亢而凄厉，冗长而无味，缺乏真正的感情。演员完全变成了政治口号的传声筒，因此，主角完全是被动的，矫揉造作的，非常吃力，也非常痛苦的。繁重的唱段，连续的武打，使主角声嘶力竭，假如不是青年，她会不终曲而当场晕倒。

戏剧演完，我记不住整个故事的情节，因为它的情节非常支离；也唤不起我有关抗日战争的回忆，因为它所写的抗日战争，完全不是那么回事，甚至可以说不着边际。整个戏锣鼓喧天，枪炮齐鸣，人出人进，乱乱轰轰。不知其何以开始，也不知其何以告终。

第二天，在中国大戏院休息室开座谈，孙犁准备了一个发言提纲。他谈了对这个戏的印象，说得很缓和，也很真诚。并



▼孙犁在白洋淀边留影

谈了对修改的意见,详细说明当时冀中区和白洋淀一带抗日战争的形势,人民斗争的特点,以及敌人对这一地区残酷“扫荡”的真实情况。

大概是因为他讲的时间长了一些,别的人没有再讲什么,女书记作了一些指示,就散会了。

后来孙犁才知道，昨天没有人讲话，并不是同意了他的意见。在以后只有创作组人员参加的讨论会上，原有成员开始提出了反对意见，并使他感到，这些反对意见，并不纯粹属于创作方面的，而是暗示：一、他们为这个剧本，已经付出了很长的时间和很大的精力，如果按照他的主张，他们的剧本就要从根本上推翻。二、不要夺取他们创作样板戏可能得到的功劳。三、孙犁是刚刚受过批判的人物，能算老几？

对此，孙犁说：“我从事文艺工作已经有几十年。所谓名誉，所谓出风头，也算够了。这些年，所遭凌辱，正好与它们抵消。至于把我拉来写唱本，我也认为是修废利旧，并不感到委屈。因此，我对这些富于暗示性的意见，并不感到伤心，也不感到气愤。它使我明白了文艺创作的现状。使我奇怪的是，这个创作组，曾不只一次到白洋淀一带体验生活，进行访问，并从那里弄来一位当年的游击队长，长期参与他们的创作活动。为什么如此无视抗日战争的历史和现实呢？这些游击队长，战斗英雄，为什么不把当年的历史情况和自己的亲身经历，告诉他们呢？”

后来孙犁才明白了个中原委：一些年轻人，一些“文

艺革命战士”，只是一心要“革命”，一心创造样板，已经迷了心窍，是任何意见也听不进去的。

让孙犁不明白的是,不知为了什么,军管人员在会上支持孙犁的工作。因此,剧本讨论仍继续进行。

当年的剧本创作，与孙犁这个剧本的命运如出一辙，即风行所谓“集体创作”：每天大家坐在一起开会，今天你提一个方案，明天他提一个方案，互相抵消，一事无成。如是积年累月，写不出什么东西，也就不足为怪了。

夏季的时候，孙犁随创作组到白洋淀去体验生活。整个剧团也去了，演出原有的剧本。随后又组织访问。因为剧本是女主角，所以访问了抗日战争时期的几位妇救会员，其中一位名叫曹真。孙犁说，那年曹真已经40多岁了。她在20岁时，和一个区干部订婚，家里常常掩护抗日人员。就在订婚那年冬季，敌人抓住了她的丈夫，在冰封的白洋淀上，砍去了他的头颅。曹真哭喊着跑去，收回丈夫的尸首掩埋后，她一如继往地做抗日工作。

回到天津后,对剧本讨论了很久,还是没有结果。孙犁这时想出一个金蝉脱壳之计:自己写一个简单脚本,交上去,声明此外已无能为力了。他说:“我对京剧是外行,又从不礼拜甚至从不理睬那企图支配整个民族文化的‘样板戏’,剧团当然一字一句也没有采用我的剧本。”

虽然孙犁写的这个“简单脚本”被弃之不用,但还是以文字的形式保留下来,并收入1982年花山文艺出版社出版的孙犁专著《琴和箫》一书中。

笔者从80年代就认真拜读过孙犁写的这个他谦称为“简单脚本”的京剧剧本。剧名是《莲花淀》，共七场，简洁明快。人物很少，计有：三木（日军队长）、贾威（伪军队长）、贾六（伪军）、曹莲花（抗日区长）、曹小莲（儿童团长）、何大藕（村妇救会主任）、白老淀（抗属）。应该说，这是一个很好的本子。场次分明，结构严密，矛盾突出，人物个性鲜明，生活气息浓郁，用现在的话说，符合“三贴近”原则。尤其是主角曹莲花戏份很重，是个站得住的人物。套用传统戏的行当，生、旦、净、丑齐全——三木为净扮，贾威为小生（或老生）扮，贾六为丑扮，曹莲花为闺门旦扮，曹小莲为花旦扮，何大藕为老旦扮，白老淀为老生扮。可见，懂戏的孙犁在安排人物时已分开了行当。唱词写得通俗而优美，极富京剧唱词的韵味。尤其令人玩味是，剧本中“人物”的排序，不按“样板戏”先正面人物、后反面人物，正面人物中又先排主要英雄人物的“三突出”原则，而是按人物出场先后顺序排列，第一个即是日军队长三木。这在1972年写剧本时，没有非凡胆量是绝不可为的。

责任编辑 齐玉东

▲孙犁创作的京剧剧本《莲花淀》手迹

第六坊

白老泥  
上唱

六十平生活。在白水坑（一生中心信託）  
 進村死又過密打南。房屋燒在。被槍砸  
 碎了。滿地。村。引。路上。住。風。雨。而。遮。掩。  
 村。子。部。美。心。我。常。去。看。路。云。的。形。勢。  
 緊。不。時。而。流。落。然。情。景。悲。壯。找。少。官。  
 院。邊。春。村。題。在。了。日。奉。人。追。回。密。圍。