

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。拦路摆茶点请求演奏者，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。孙犁写道，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。到时搭好照棚戏台，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。孙犁自幼生活在这样的环境中，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，他便用嘴打着开场锣。”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



万方数据

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，小孩子只是沾在这里唱。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发说：“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，早年在中国普通民众间演出并不景气，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）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，使我学到了很多东西，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戏的人。……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，车上跳下一个人，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，

▼孙犁在白洋淀边留影

完全不是那么回事，甚至可以说是不着边际。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



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,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

