

民族之根的追寻与形塑

——论姚一苇的戏剧创作

刘 丽 曹新宇

[摘要] 中国传统文化是姚一苇戏剧创作的强大根系,他不但在戏剧形式上借鉴传统曲艺,将采茶戏、莲花落、道情、数来宝、快板(书)、木偶戏、皮影戏、相声、京剧、地方戏等中国元素,创造性地糅入自己的戏剧创作,实现了中国传统曲艺/戏曲的现代转型,而且将中国人的民族性格呈现在舞台上。民族之“根”成就了台湾剧作家姚一苇,而姚一苇对中国民族之根的形塑,则让优秀的传统艺术形式和民族精神在舞台上鲜活起来。中国传统文化之所以对姚一苇有着吸引力,与他的生命体验及创作的使命感有关。

[关键词] 姚一苇;戏剧创作;传统文化;寻根;形塑;身份认同

中图分类号:I207.3

文献标识码:A

文章编号:1004—3926(2013)08—0191—06

基金项目:教育部人文社会科学研究规划项目“台湾香港澳门当代话剧创作研究”(11YJA760025)阶段性成果。

作者简介:刘丽(1980—),女,安徽淮北人,南京大学文学院博士研究生,研究方向:戏剧戏曲学 曹新宇(1976—),女,浙江诸暨人,南京农业大学外语学院副教授,研究方向:戏剧翻译与外语教学。江苏 南京 210093

台湾剧作家姚一苇,从1963年公开发表第一部戏剧《来自凤凰镇的人》起,躬耕于剧场三十余载,在戏剧创作、戏剧理论、戏剧运动、戏剧教育诸方面创下殊多建树。他一生创作剧本十四部,无论是历史题材还是现代题材,或隐或显地彰显了民族文化在其创作中的影响。台北艺术大学叶根泉指出姚一苇的戏剧创作是“现代主义形式下的寻根”,“姚一苇一方面接收西洋剧场不同形式与创新,糅进自己对于中国传统文化的延续中;另一方面对于现代主义影响台湾现代剧场,剧作者潜意识里面心所向往,不自觉地接受西方的形式,横的移植和内在中国元素产生矛盾、和谐同存的现象,但其目的,事实上是用西方现代主义来包装内在对于中国传统的寻根。”^[1]笔者认为,中国传统文化如采茶戏、莲花落、道情、数来宝、快板(书)、木偶戏、皮影戏、相声、京剧/地方戏等形式,以及中国人的民族性格,皆是姚一苇戏剧创作的民族之“根”,这强大、发达的根系正是姚一苇取之不尽、用之不竭的创作源泉。忽略了这一点,则难以找到通往姚一苇戏剧之门的钥匙,无法抵达姚一苇的心灵世界,对于理解姚一苇的精神实质是不够全面的。

一、中国传统曲艺/戏曲的现代转型

《来自凤凰镇的人》的发表,激发了姚一苇的

创作兴趣,他说:“这时候我正谦卑地向我国传统戏剧学习,使我企图结合我国传统与西方、古典与现代,在一个大家所熟知的故事中注入当代人的观念。”^{[2](P.33)}至创作《傅青主》,他有了更大胆的设想:“在这部戏剧里,我要所有的一切都是中国的,不能沾上丝毫的西洋气味;我企图建立我们自己的戏剧,把传统与现代结合起来,为开拓我们自身的文化尽一点力。”^{[3](P.7)}他以四两拨千斤的大手笔,将传统曲艺形式与戏曲巧妙地融合到自己的创作中去,使之如盐入水,有味无痕。

以《孙飞虎抢亲》为例,这是一出大胆的实验剧,糅入了数来宝、快板(书)、木偶戏、皮影戏、面具等多种艺术样式,使用了歌唱、说白与韵诵体三种形式。第一幕先入场的路人甲和路人乙就是对比着来写的,他们在剧中起着叙述剧情发展、评论、说明的作用,他们不停地斗气、打嘴仗,对于同一位人物,看法上截然相反,如:

路人乙:(诵)孙飞虎咱们可就说得怕人得多,
说他是一个杀人不眨眼的大恶魔,
长得又粗又大又麻又秃背又驼,
使根乌铁棒子又狠又准又利落,
黄的白的他见了全都爱,
丑的老的俗的俏的他都抢去做老婆,
小孩儿听了他的名儿吓得瘪嘴儿不敢哭,

谁要是遇见了他保管小命儿见阎罗。

路人甲:哈、哈、哈。

(诵)那孙飞虎哪是什么又粗又大又麻又秃背又驼,

人家可是真的一个漂亮的小哥儿,

真个儿的唇红齿白、眉清目秀赛姐儿,

人才又好、心眼儿又细、花样儿又多,

娘儿们见了打心里高兴只是口里不敢说。^{[4](P.89-90)}

路人甲和路人乙的韵诵体对话里,使用了花辙,但是并不拘泥于数来宝、快板书的“七字句”、“三三七”等句式,比喻、对比、夸张、铺陈、双关、排比、借代等多种修辞手法的运用,有曲艺形式的耍宝、戏谑趣味,又接近于传统戏曲中净角、丑角的插科打诨,整个舞台看起来生动活泼,听起来明白晓畅,增强了舞台效果。说唱结合的韵诵体是本剧一大特色,虽然姚一苇其他作品中亦时有念诵/吟诵成分,但《抢亲》中提示的“诵”就有128段,这些“诵”有时押花辙,有时押一字韵,错落有致,如同琴键上跳跃的音符,富有节奏感和韵律感,在通俗易懂、雅俗共赏之间充分展示了作者的文字工夫。以崔双纹“茶亭等待”的“诵”为例:

那是个很美丽的秋天,

那是个堆着白云的秋天,

那是个黄花满地的秋天,

那是个西风阵阵的秋天,

那是个北雁南飞的秋天,

那是个霜林染醉的秋天。^{[4](P.116)}

这段诵改写自《西厢记》中的“碧云天,黄花地,西风紧,北雁南飞,晓来谁染霜林醉”,作者创造性地化用了这部元杂剧的诗词,精心雕琢韵头、韵脚,不但使用了数来宝、快板(书)常用的“押头韵”,还使用了每句唱词韵脚押在同一个字上的“一字韵”,重复、叠字、叠词交叉使用,如“那是个”、“秋天”,在韵律感之间掺入色彩,如“白(云)”、“黄(花)”、“霜林染醉”(借代秋色和人物心境),方位词“西(风)”、“北(雁)”、“南(飞)”的运用,拓展了令人遐想的空间。这样一段本色、清新的台词,作者却明确提示演员要以一种平板而没有丝毫感情的音调念诵,只为了让这样的秋景衬托出崔双纹落寞、迷惘、无奈的心理,在强烈的内外对比中加深悲剧气氛。

剧中还使用了两段木偶戏、一段皮影戏的造型。以第二幕中的木偶戏为例,幕启时,崔双纹、阿红和张君锐坐在茶亭内等待,作者提示:“下面这段戏是属于木偶戏的类型,观众所看到的宛如

三具木偶——会发声的木偶,然而他们发出来的声音有如鹦鹉。差不多近似一种无聊的重叠与反复。”^{[4](P.115)}这一段是作者精心设计的重复,剧中三个人物的“木偶”造型,意在说明他们失去了“人”的感情和血肉,生活中看不到希望,只能重复着别人的话语,跟着人云亦云,随波逐流,他们的心灵早已在追求世俗名利、虚荣的游戏中变得麻木不仁。

剧中使用了京剧(戏曲)的舞台样式,开篇即说明“这是相当古老的一座舞台,一半真实,一半虚幻”,这样的设计是因为作者借用传统戏剧舞台的虚拟、象征与自由,在一无所有的舞台上,演员可以更加随意地表演,以使其包罗万象。如送亲时,郑恒与迎亲的队伍只要“作骑马之姿势,手执马鞭,在茶亭前下马”,而不必真的把一匹马牵上舞台,在虚实之间吞吐万象。张君锐、崔双纹、孙飞虎、郑恒四个角色暗合了传统戏曲形式中的生旦净丑。孙飞虎采用了面具(塑形)化装,这种化装的长处,一是可以对演员的面部、头部及全身进行夸张的雕塑性的改造,二是便于改扮,使一个演员可以借助于不断变换的面具兼演多重角色。在吴晓江导演的《孙飞虎抢亲》里,便充分发挥了这一优势:一个演员兼扮孙飞虎和郑恒两角,戴上面具是孙飞虎,脱下面具扮演郑恒。阿红无知者无畏,滑稽风趣、性格爽朗无拘无束,相当于彩旦一角。崔双纹开场扮演的是端庄、严肃、正派的正旦,但是当她在自私、虚荣的心理作祟下,要求与阿红三易装束,一改传统的贤妻良母、贞节烈女形象。在这个过程中,阿红成了丑角俊扮,而崔双纹则是地道的俊角丑扮。作为不第的穷酸文人,张君锐是一个穷生角色,虽然落魄潦倒,也与孙飞虎互换装束,俊角扮花脸,孙飞虎则是花脸扮书生。郑恒则是一个放浪形骸、无担当的纨绔子弟,他扮演的是不涂抹油彩的丑角。作者在《后记》中说,只有“口语”没有“诵文”的剧场,是跛腿的剧场。因此,在音乐上采取“帮腔”形势。关于演员的身段、姿势、腔调、脸谱、服装,我们要向平剧、木偶剧,以及地方戏学习。至于舞蹈,将需要一种创造性的设计;这种设计它必须来自我国传统,同时又必须具有现代人的观念与精神。”^{[5](P.267)}

相似创作手法的还有独幕六场剧《我们一同走走看》,有着传统戏曲中“三小戏”的喜剧风格,借由小旦(山地妓女黄阿美)、小生(打工仔李聪)的滑稽表现,制造出丑角(私娼馆保镖牛屎和黑狗)的讽刺喜感。姚一苇立意创作一出笑剧,他认为:“在人类进化发展与变化的过程中,有一种万

古常新的东西,那就是丑角。……中国的情形更不例外,那些流行于民间的‘三小戏’,平剧中的小丑,使人看了愉悦。”^{[6](P.62)}三小戏就是由小旦、小丑、小生这三个行当为主的戏,传统三小戏多表现家长里短、男女爱情、日常生活的小故事。“花旦、小丑的产生,在潜意识里是针对老生、青衣所标榜的道德的一种反叛。人毕竟是人,有超脱不了的欲望和真情,平时为教条所禁锢的观众,借着舞台上的敢爱敢恨、有血有肉、接近现实生活的三小戏,使台下认同发泄,作为情感的转移。”^{[7](P.74)}1980年,《我们一同走走看》参加第一届实验剧展,导演牛川海希望将戏剧回归到演员身上,演员不仅要使用他们的声音语言,更要运用他们的肢体语言。

其他戏剧如《碾玉观音》中不但使用了雕塑造型,暗喻戏剧人物被抽去了血肉无法回到过去的心灵断裂,而且使用了音色柔婉、哀怨、凄凉的民族乐器洞箫,三幕各安排了一次箫声,分别是韩崔相见、分离、重逢时,一方面烘托了舞台气氛,另一方面暗喻着秀秀是崔宁的“知音”之意。《红鼻子》一剧中出现了杂耍班,萧老板表演了滑稽的魔术,田大力表演大力士,小猴儿翻跟头、打拳,田大力与小猴儿合作表演特技,四个舞娘跳的原始而神秘的舞蹈,小卢的山歌演唱,红鼻子表演了独角戏,即一个人扮演国王与大臣两个角色,国王与大臣的一问一答,如同表演的单口相声。《大树神传奇》中老张和老王的表演近似于对口相声,已具有相声剧的雏形。京剧《左伯桃》则是姚一苇尝试京剧现代化的作品,对于京剧的“创新”,他有自己独到的见解:“我认为要复兴平剧剧场,绝不宜去更动它的形式,而是要去丰富它的内容,使它更能表现现代人的精神和观念,更适宜于反映现代人的生活,更适应今日的需要,我们便必须自创作新的剧本开始。”^{[8](P.228)}要想创造出堪与古希腊戏剧、莎士比亚戏剧相媲美的京剧作品,应该摆脱农耕时代、专制社会下的陈旧、保守的价值观、道德观,超越时代和空间的界限,但不是向壁虚造,“它仍然是出自中国的土壤,具有中华民族的特色的;问题是在这特殊的文化背景的事件中应蕴含一般性或恒常性,使观众所感悟的不是一个陈旧的观点,而是真正中华民族的精神特质。”^{[9](P.73)}他企图结合古今中外的戏剧资源,在人们所熟知的故事中注入现代理念:“我想传统与现代的结合应该是一切艺术今后努力的方向。盖传统如果脱离了现代,它将不与我们的生活契合,我们所见到的只是历史的陈迹;而现代如果脱离了传统,则将缺乏民

族的特色与精神内容,只剩下虚空与贫乏的外壳。”^{[10](P.93)}

《傅青主》这部戏里,《序词》和《尾声》相当于“俗讲”里的“押座文”和“解座文”,却是以道情的形式表达出来的。第一部里,《序词》部分是由负鼓盲翁手持渔鼓弹唱,交代傅青主的学问、品行,以及顺治十一年因反清复明之罪被收入监的过程;第二部开场仍是《序词》,傅青主出狱后得到平反,继续行走江湖,医治穷苦百姓。这一次,负鼓盲翁的唱词以七字句为主,句式没有变化。在负鼓盲翁的鞠躬之后,舞台落幕。这前后的弹唱,将傅青主的一生贯穿起来,一个坚持“富贵不能淫,贫贱不能移,威武不能屈”的民族义士,饱含人道主义精神的名医形象赫然出现在眼前。这两篇《序词》和一篇《尾声》,占满了十三道大辙,可见姚一苇是经过精心设计的。剧中的“负鼓盲翁”,意味着民间唱鼓词的多是盲人,陆游在《小舟游近村舍舟步归》里也曾提到过:“斜阳古柳赵家庄,负鼓盲翁正作场。身后是非谁管得?满村听说蔡中郎。”姚一苇的主要目的是为了中国传统曲艺形式在舞台上复活起来,给古老的曲艺形式注入崭新的生命力。该剧采取了鄱阳渔鼓的形式,鄱阳渔鼓是江西道情的一支,在明代流传于鄱阳湖畔,饶河两岸,主要伴奏乐器是渔鼓和简板。此外,他的《申生》、《马嵬驿》等剧作,亦或多或少地将传统曲艺和戏曲艺术的中国元素,创造性地糅入自己的戏剧创作,实现了中国传统曲艺和戏曲的现代转型。姚一苇戏剧创作中的传统文化转型,不是简单地回归、嫁接、重组,而是传统的再生与重塑,意味着对原有文化的审视、剥离和形塑。

二、民族性格的舞台呈现

姚一苇的戏剧世界,是一个崭新的王国,从形式到主题,都离不开民族文化优秀因子的传承与影响,儒、道两家尤其是儒家学说对姚一苇的影响很大,这种积淀在作者心灵深处的集体无意识,一俟遇到合适的土壤与环境,便会蓬勃生长起来。

在创作《申生》时,剧作家说:“我阅读历史,发现晋世子申生之死,具有极为浓厚的悲剧性,但是此种悲剧性质不是西方的,而是中国的,是中国人所特有的。于是我开始仔细阅读有关史料,我想尽可能忠于事实。”^{[2](P.34)}他在《〈申生〉小识》说过,自己关注的是人的处境问题,因此,除了骊姬这个角色很复杂之外,申生也是个不容易理解的人物。申生为何自杀?这是剧中的一个疑点。骊姬为了巩固自己在宫里的权势和地位,为儿子奚

齐谋下一个锦绣前程,首要的条件是奚齐要立为世子,才有可能成为晋国的继承人。世子之位是通向继承人的必经之道,申生已经占据了位置,要想让奚齐得到这个位置,只有除掉申生。于是,力荐申生出征东山,想借战争之手杀死申生的骊姬,没有想到申生不但没有战死,反而大胜回国,赢得赫赫战功,巩固了他的世子地位。一计不成再生一计,骊姬与优施商定,谎称自己做梦梦到申生的生母齐姜,于是要求申生祭奠生母,申生遵旨送来胾肉和酒,因为晋献公打猎尚未归来,胾肉和酒在宫里停放了六天。骊姬指使优施利用女官在祭酒和祭肉里下了毒药,嫁祸给申生。打猎归来的晋献公相信了骊姬的谎言,以为申生要毒杀自己,甚为愤怒。在晋献公还未对这件事做出任何处理的时候,申生选择了自缢。在整出戏里,申生没有正面出场,甚至没有一句台词。作者用烘云托月的表现手法,刻画了宫女们、少姬、奚齐、女官、优施、卓子、晋侯、骊姬眼中的申生,智勇双全、善良忠厚、英俊潇洒、爱父友弟,拥有显赫的地位和光明的前程,申生的死,与儒家文化提倡的“孝”、“仁”有关,《论语》中有“弟子入则孝,出则悌。谨而信,泛爱众而亲仁”、“其为人也孝悌而好犯上者,鲜矣。不好犯上而好作乱者,未之有也。君子务本,本立而道生。孝悌也者,其为仁之本与?”可见,至孝、至仁的申生为了不让父亲在儿子和妻子之间为难,以自杀向父亲表达自己的“孝”。

《傅青主》第一部,面对严刑拷打的傅青主没有低头,表现了“威武不能屈”的民族气节,第二部则塑造了傅青主出狱后,行医四方和不阿谀权贵的品质。傅青主只医正人与穷人,不给富人看病。康熙特设博学鸿词科,诏令各省举荐。傅青主榜上有名,地方官员争相促成此事。为了表示反抗的决心,傅青主自己刺伤小腿,只求主宰自己的躯壳和灵魂,颂扬了知识分子“富贵不能淫,贫贱不能移”的民族品格。提到撰写本剧的意图,姚一苇说:“傅青主给予我的印象是入世的,而非出世的,他的身着皇冠朱衣只是一个幌子;他与这凡俗世间共休戚,同生死。同时他不是冷冰冰的高不可攀,更非板着脸孔说教,他是一位和蔼可亲的长者,一位人人爱戴的老人。或许这一切可以说明在许多我所景仰的前贤之中,特别喜爱傅青主的缘故吧。”^{[11](P.40)}反清复明的傅青主,身上体现了“忠”,即儒家所谓的“臣事君以忠”。

1967年,三幕话剧《碾玉观音》在《文学季刊》上发表,这一部著作,被俞大纲当年认为不仅是姚一苇“个人剧作中的最上品,也是中国话剧从迷失

中找到自己面目的例证。”^{[12](P.315)}《碾玉观音》中的秀秀是积极入世的,少女时代的她天真、善良,追求真爱而放弃了位尊权重的郡王小姐生活,但是,在生下念儿之后,她变得坚强、精明、世故,可见,“穷则变,变则通”,“变”是一切的根本。崔宁则是“志于道,据于德,依于仁,游于艺”,固守贫穷,“一簞食,一瓢饮,在陋巷”也不改其乐。左伯桃与羊角哀(《左伯桃》)的友情体现了一个“义”字,左伯桃为了羊角哀可以舍弃生命,表现了义薄云天的气概。左伯桃的妻子形象亦刻画得很精彩,是一个典型的中国传统女性形象:善良、贤惠,对丈夫的事业极为支持,不愿意拖后腿,虽然舍不得丈夫离开,一旦听闻丈夫去意已决,便为其整理衣襟,劝其早去早回。并在丈夫面前保证替丈夫尽孝道,孝敬年老多病的婆婆,管教年少的儿子。《马嵬驿》中,李隆基对于自己从一个贤明走向昏聩的帝王生涯做了深刻的反思,这种反思是中国色彩的。朱恒夫在《论姚一苇的戏剧创作成就》中评价:“姚氏不可能在几部剧中,或仅通过剧中的一两个故事,就将中国人丰富复杂的民族性格面面俱到地摹写出来。但可以肯定地说,他已经表现出来的,毫无疑问,都是中国人的性格。”^[13]可谓切中肯綮。

姚一苇并不是对于民族品格只有歌颂,他也有金刚怒目式的批判,如《来自凤凰镇的人》中的秦功勉,对朱婉玲威逼利诱,丑态百出,一旦遇到周大雄这样的强硬角色,便露出色厉内荏的本质来;《红鼻子》中的彭孝柏、邱大为等人,《大树神传奇》中的老张和老王,以及《一口箱子》中的阿三、食客们等戏剧人物身上,体现了“小人喻于利”的卑劣。但是,不论他是赞扬还是批判,即便在污浊的社会和阴冷的生命里,姚一苇始终抱着希望,以希望反抗绝望,挣扎着寻找和创造生命的意义。他偏向于给他的剧中人一个有希望的结局,喜欢给笔下人物留下一条“光明的尾巴”。1995年5月,姚一苇亲自参与剧本《重新开始》的排演,饰演金琼的马汀尼著文《光明的尾巴》,文中阐述了姚一苇给男女主角留一条“光明的尾巴”的原因:“‘我知道很多人不这么认为,但《重新开始》一剧的结尾,就是姚一苇式的‘和解’。我不同意人的未来偷偷摸摸过掉,不走 Beckett、Ionesco 的路子;重新开始只是一个起点,不一定要走到哪,只提出希望的可能……一片黑暗中的一片光亮……我的结尾一定带着一光明的尾巴!’重读他的几个重要剧本,我发现姚老师的‘光明的尾巴’原来是透过他对女人韧性的不变信心、透过他对爱情的信

仰完成的。”^{[14](P.106)}《重新开始》是姚一苇的最后一个剧本,但是,在他的第一个剧本《来自凤凰镇的人》里,这个“光明的尾巴”就已经出现了。这条“光明的尾巴”,正如同孟子提出的“生于忧患死于安乐”的精神,只有在经历挫折与磨难的痛苦之后,才能达到理想的境界。

姚一苇的作品思想是多层次的,他深受西方现代主义思潮影响,但又不局限其中,因为他不断自我省察,其生命与民族生命忧患与共。在二度西潮、“西学东渐”中,他对东西之学兼收并蓄,创作中保持鲜明的民族特色,在民族之根的寻觅与形塑中,展示了质朴与绚烂的民族文化,以开放的视野、多方位的视角,展示了中华民族带有普泛性、典型性、时代性的社会人生,讲究自然、平实的艺术风格,总体上看,语言行云流水一般,品后犹有回甘。

三、从台湾到鄱阳的生命回溯

自称是一个“现代主义迷”的姚一苇,为什么偏爱中国传统文化?这与他的生命体验以及受到儒家治学思想的影响有深刻的关系。

姚一苇原名姚公伟,祖籍江西南昌,1922年4月5日出生于鄱阳乡下。江西是中国戏曲文化发达的地区,产生了《牡丹亭》(汤显祖)、《中原音韵》(周德清)这样的杰作。在明朝,江西的戏曲文化进入繁荣阶段,在声腔剧种以及作家作品诸方面都有令人瞩目的成就,南戏“四大声腔”中的弋阳腔,是江西人的创造,江西还盛行采茶戏、道情、莲花落等曲艺形式。采茶戏中的一旦一丑或二旦一丑或一生、一旦、一丑的演出体制,俗称二小戏或三小戏,在演唱形式上不断革新,以一唱众和为基础,加以轮唱、对唱等形式;始于宋形于明而盛于清的江西新干“莲花落”,是当时盲人乞丐行讨而唱的民间曲艺,以扬善惩恶、吉祥纳福为主,是一种说唱兼有的曲艺艺术。耳濡目染这样的艺术氛围,对姚一苇产生了一定的影响。

地域环境的影响是一方面,家族记忆的影响也很重要。曾祖父时代的姚家做生意,在当地有“姚百万”之称,太平天国战事发生,姚家为带兵与太平天国作战的曾国藩捐助大笔钱财,使得其子姚鑫得以去了北京。身为满清遗少,姚鑫虽不做事,却精通吹拉弹唱,三弦尤其拉得好,还演过文明戏。姚公伟的母亲石小静,是剧作家石凌鹤的姑母,1982年第3期的《上海戏剧》上,石凌鹤发表了《漫话<红鼻子>》一文,回忆当年看到睡在摇篮里的姚公伟,深得祖父姚鑫的疼爱。也许,姚

一苇一生对戏剧的钟爱,从他的祖父姚鑫和表哥石凌鹤两个人的艺术生涯里可以找到一点源头。两年以后出生的弟弟姚公鹄,是他童年时代最好的朋友,父亲在远离鄱阳的地方教书,兄弟俩跟着母亲生活,寒暑假才回家的父亲会教他读《诗经》、《左传》,背诵唐宋八大家的文章。父亲崇尚国学,认为诗、词、笔记小说玩物丧志,把这类书锁在箱子里。姚公伟不喜欢背书,但是喜欢读新旧小说,如《三国演义》、《水浒传》、《红楼梦》,这些小说给他后来的创作提供了很多养料。

1946年,姚一苇于厦门大学毕业去台之后,经历了二二八事件、戒严、1951年无端羁押八个月,以及60年代的现代主义二度西潮来袭、70年代台湾在国际舞台上的政治地位剧变及乡土文学论战、80年代的实验剧展以及90年代初后现代剧场的拼贴与破碎,民族文化遂成为他创作中坚守的“根”,“如果说,从整体上讲,五六十年代的台湾知识分子因脱离台湾本土现实,和与五四新文化传统阻隔,而成为‘无根漂泊的一代’,而姚一苇却是一个难得的例外,他是从三四十年代走来,熟悉中国现代戏剧,他有根,他的根深深植于中国传统文化和‘五四’新文化,同时其根须也舒展地延伸到西方文艺理论和文学艺术。”^{[15](P.24)}1978年,“云门舞集”的舞剧《薪传》的演出使他产生强烈的共鸣,《薪传》由序幕、唐山、渡海、拓荒、播种、丰收、节庆、尾声组成,以叙述先民渡海来台,筚路蓝缕之功,姚一苇看后甚为感慨:“我想传统与现代的结合应该是一切艺术今后努力的方向。盖传统如果脱离了现代,它将不与我们的生活契合,我们所见到的只是历史的陈迹;而现代如果脱离了传统,则将缺乏民族的特色与精神内容,只剩下虚空与贫乏的外壳。”^{[10](P.93)}对于台湾社会存在的“统独之争”,他认为以“和”为本:“中华民族的伟大,即在于她有亲和、同化其他民族的能力,绝不是以武力,而是以它的文化、心胸和气度。所以我永远以作为一个中国人为荣!所谓本省人与外省人者,实际上只是一个大家族中的兄弟姐妹,我们所要分辨的只是他的是非善恶,贤愚不肖,而不是出自那一房(省)。假如有人要夸大彼此间的距离,制造裂痕,使兄弟姐妹之间发生了阅墙之争,则不仅对不起我们的祖先,更对不起我们后世的子孙。我们今天只有心手相连,团结一致,自强不息,共同为台湾的进步而努力!”^{[10](P.95)}去台以后,他经常做一个梦:知道家在哪里,却总是找不到回家的路。关于这个离奇的梦,在姚一苇的自传里出现过,在他的戏剧人物身上也出现过,如少姬思乡的

梦,丁大卫向金琼述说自己的梦:“我常常做梦,梦到老家,梦到我的童年,梦到父母和弟弟。梦是那么的甜蜜,那么的有趣;可是每次梦中醒来,会觉得空虚和寂寞,一种亘古不化的虚无,一种莫名的恐惧,压在我的心头,使我的头脑像冻结了似的。我想喊叫,却发不出声音,我呼吸困难,全身冷汗,仿佛心脏要停止跳动。我只能躺着,要好一会儿,才能平静下来。我想我大概不久于人世了,因此想回去看看,也许这是我最后的一个愿望。”^[16](P.146) 少小离家老大回,也许,姚一苇的“怀乡”之情,在回大陆探亲后可以稍稍得到缓解。1987年台湾当局宣布解严,两年后,姚一苇回到魂萦梦牵的故乡南昌,见到阔别半世纪的弟弟姚公鹄。在这期间,他把自己对故乡、亲人的思念用戏剧创作表达出来,寻找自己的身份认同,以稀释自己浓郁的思乡情。因此,李映蓓说他:“从此做了近半个世纪的噩梦,直到七十一岁,偕弟妹重返老家,见到儿时住过的房子竟无所变更,才渐渐走出这个梦境。”^[17](P.164)

儒家思想也不同程度地浸染在他的创作意识里,他本人是积极入世的,怀着强烈的责任感和使命感进行创作,他在《人生之“境”——关于〈傅青主〉》中说:“我之所以采取了说书的方式,第一是剧本结构上的需要,另外也还有一个原因,那就是说书在中国眼看就要灭绝了,不管是弹词、大鼓,都是中国的国粹,我们都没有一个说书的场子,而说书这个东西,具有悠久的历史,这是自宋朝以来便有的,我们应该某种程度的让它复活。”^[18](P.47) 针对别人一提到叙事诗剧场,就提到布莱希特,姚一苇不认同这一观点,他认为真正盛行叙事诗剧场的是中国,他以京剧《红鬃烈马》为例,指出薛平贵和王宝钏从《花园赠金》到《大登殿》之间的每一场,都可以独立演出,《琵琶记》中的蔡伯喈和赵五娘分别之后的每一场也如是。1978年发表的二部七场话剧《傅青主》,使他受到袭用德国布莱希特史诗剧场的质疑,对此他不置可否,以《王宝钏》从“花园赠剑”到“大登殿”都是叙事诗戏剧为例,指出叙事诗戏剧正是中国戏剧的特色,这是不容置疑的事实。

姚一苇从中国传统文化中汲取养料,丰富了他的戏剧创作,民族之“根”成就了台湾剧作家姚

一苇,而姚一苇对中国民族之根的形塑,则让优秀的传统艺术形式和民族精神在戏剧舞台上鲜活起来。

参考文献:

- [1] 叶根泉. 姚一苇、汪其楣、赖声川的数位典藏作品概述. <http://e-theatre.teldap.tw/research/04>.
- [2] 姚一苇. 回首幕帷深——〈姚一苇戏剧六种〉再版自序[A]//姚一苇. 戏剧与人生——姚一苇评论集[C]. 台北:书林出版公司,1995.
- [3] 姚一苇.《傅青主》自序[A]//姚一苇. 傅青主[M]. 台北:联经出版社,1989.
- [4] 姚一苇. 姚一苇剧作六种[C]. 台北:书林出版有限公司,2000.
- [5] 黄美序. 姚一苇戏剧中的语言、思想与结构[A]//陈映真编. 暗夜中的掌灯者:姚一苇先生的人生与戏剧[C]. 台北:书林出版有限公司,1998.
- [6] 姚一苇.《我们一同走走看》后记[A]//姚一苇. 我们一同走走看[M]. 台北:书林出版有限公司,1987.
- [7] 施叔青. 西方人看中国戏剧[M]. 北京:人民文学出版社,1988.
- [8] 姚一苇. 从平剧的特质看《新绣襦记》[A]//姚一苇. 戏剧论集[C]. 台北:台湾开明书店,1993.
- [9] 姚一苇. 平剧的创新[A]//姚一苇. 戏剧与文学[C]. 台北:联经出版社,1989.
- [10] 姚一苇. 试评《薪传》[A]//姚一苇. 戏剧与人生——姚一苇评论集[C]. 台北:书林出版公司,1995.
- [11] 姚一苇. 我写《傅青主》[A]//姚一苇. 戏剧与人生——姚一苇评论集[C]. 台北:书林出版公司,1995.
- [12] 俞大纲. 舞台传统的延伸——读姚一苇〈碾玉观音〉剧本抒感[A]//陈映真编. 暗夜中的掌灯者:姚一苇先生的人生与戏剧[C]. 台北:书林出版有限公司,1998.
- [13] 朱恒夫. 论姚一苇的戏剧创作成就[J]. 戏剧. 2004(2).
- [14] 马汀尼. 光明的尾巴[A]//陈映真编. 暗夜中的掌灯者:姚一苇先生的人生与戏剧[C]. 台北:书林出版有限公司,1998.
- [15] 彭耀春. 建立起我们自己的戏剧——论姚一苇对台湾当代戏剧民族化的贡献[J]. 华文文学,2000(1).
- [16] 姚一苇. X小姐? 重新开始[M]. 台北:麦田出版社,1994.
- [17] 李映蓓. 谁谓河广一苇杭之[A]//陈映真编. 暗夜中的掌灯者:姚一苇先生的人生与戏剧[C]. 台北:书林出版有限公司,1998.
- [18] 姚一苇. 人生之“境”——关于《傅青主》[A]//姚一苇. 戏剧与人生——姚一苇评论集[C]. 台北:书林出版公司,1995.

收稿日期:2012-11-30 责任编辑 申燕