

地方戏戏曲文学的丰富性

安葵

一、地方戏戏曲文学在戏曲发展中的作用

我们今天所说的地方戏是与昆曲相对而言的,实际上成为昆曲以外的各个戏曲剧种(包括京剧)的总称。清人李斗的《扬州画舫录》说:“两淮盐务,例蓄花、雅两部,以备大戏。雅部即昆山腔。花部为京腔、秦腔、弋阳腔、梆子腔、罗罗腔、二黄调,统调之乱弹。”^①花部即各种地方戏。各个地方剧种是由不同的戏曲声腔决定的;由于发展过程中的互相吸收融合,有的剧种又包含不同的声腔。声腔和剧本文学又是互相依存、互为表里的。因此地方戏与昆曲的区别就表现在戏曲音乐和戏曲文学的两个方面。

按戏曲音乐家的说法,昆曲是“以文化乐”,也就是按南北曲之长短句文体文辞“依字声行腔”,要求定音、定腔、定辞、定谱,在文字和唱念上都十分严格。而“乱弹诸调”则是“以乐传辞”,每个剧种有“基本定腔”的唱调,但可以有不同速度和节奏的变化,允许并鼓励演员发挥自己的创造。^②因此与昆曲相比,地方戏的音乐创作和文学创作都是一次“解放”。

这种“解放”为戏曲的发展带来了什么?在音乐方面,出现了不同剧种的争奇斗妍,即使在同一剧种中,也可有不同的流派,各剧种都出现了更多的为观众欢迎的名演员。关于这一方面本文不拟多谈;在戏曲文学方面,这种“解放”表现为曲折的发展过程,人们对它的评价也经过一个逐步深入的过程。

万方数据

明清传奇是继元杂剧之后我国戏曲文学的第二个高峰,昆曲演出的是传奇剧本,都是文人精心创作的,因此其文学水平是很高的,这一点不能否认。2001年我们向联合国教科文组织申报昆曲为人类口头遗产和非物质文化遗产代表作时也强调,昆曲演出的剧本,如《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等,是古代戏曲文学的经典,昆曲的许多作家、音乐家是中国戏曲史和文学史的天才代表,昆曲具有成为人类创作天才代表作的突出价值。这样的评价也得到了联合国教科文组织的认可。

清代地方戏兴起之后,即与雅部展开了激烈的竞争。经过几个回合,花部逐步兴旺,而雅部——昆曲却走向衰微。在这个过程中,清政府曾几次下令禁止地方戏的演出,但并未能遏制住地方戏的发展。这说明地方戏有广泛深厚的群众基础。

但是地方戏的戏曲剧本,却主要是由民间艺人和一些接近民间的文人创作的。一方面作者的文学修养不可能像传奇作者那样高,另一方面地方戏的观众主体是文化水平不高的下层群众,因此地方戏的文学剧本不可能也不必要像昆曲剧本那样典雅,那样讲究。这样一来,必然会出现大量文学性差的剧本,有的甚至文理不通。在发现这些毛病之后,一些文人和有较高文化的艺人便努力提高地方戏的文学性,以致使这些本是为老百姓看的戏剧却变得过于典雅,使老百姓看不懂。京剧的梅兰芳和一些川剧剧目都曾有过这样一个阶段,因而受到了指责。

那么,到底应该如何看地方戏的戏曲文学呢?最初,人们多是从文词如何来评价地方戏。这也是中国古代剧论的一个传统。比如宋元南戏,从剧本文学的角度说,它与后来的地方戏的戏曲文学有许多相同处。明人徐渭的《南词叙录》说:“其曲,则宋人词而益以里巷歌谣,不叶宫调,而士夫罕有留意者。元初,北杂剧流入南徼,一时靡然向风,宋词遂绝,而南戏亦衰。顺帝朝忽又亲南而疏北,作者翬兴,语多鄙下,不若北之有名人题咏也。”^①关于南戏的兴衰过程,戏曲史家对徐渭的说法尚有不同意见,但徐渭说的士大夫对这类民间创作的戏剧“罕有留意者”却是客观事实。

一部分文人对地方戏及其文学是赞赏的,如焦循,幼年时就跟大人一起观村剧,到了老年,仍“携老妇、幼孙,乘驾小舟,沿湖观阅”,并与农民一起,“群坐柳荫豆棚之下,侈谭故事”。与农民观众互相交流感染,因此他能深深理解地方戏的优点。他把地方戏和昆曲做一对比:“盖吴音繁缛,其曲虽极谐于律,而听者使未睹本文,无不茫然不知所谓。”“花部原本于元剧,其事多忠孝节义,足以动人;其词直质,虽妇孺亦能解;其音慷慨,血气为之动荡。”因此他得出结论:“彼谓花部不及昆腔者,鄙夫之见也。”^②焦循虽然也用“忠孝节义”为地方戏辩护,实际上他之所以喜欢地方戏是因为与农民有了共同的审美感受。

另一些文人虽然也看到时尚的变化,但对地方戏所表现的道德观念及其文词、音乐是排斥的。如清代礼亲王昭槤《啸亭杂录》说:“近日有秦腔、宜黄腔、乱弹谱曲名,其词淫褻猥鄙,皆街谈巷议之语,易入市人之耳;又其音靡靡可听,有时可以节忧,故趋附日众,虽屡经明旨禁之,而其调终不能止,亦一时习尚然也。”^③

到了近代,研究戏曲史和文学史的专家也多轻视和漠视地方戏曲。王国维开戏曲史研究之先河,但他的研究到元代为止,对明清戏曲不屑一顾。吴梅“连接上了在王国维那

里中断了的戏曲史研究链条”,^④对明清戏曲做了细致的研究,但他对地方戏的兴起是抱忌愤态度的。“百年以来,秦声四起,古调落落,等于广陵,亦可慨矣。”“光宣之际,黄冈俗讴,风靡天下,内廷法曲,弃若土苴,民间声歌,亦尚乱弹,上下成风,如饮狂药,方士按词,几成绝响,风会所趋,安论正始。”^⑤吴梅之所以贬低地方戏主要因为地方戏不合音律,这是对剧本文学性一种更严格的要求。

抗日战争之后,中国的知识分子大规模地深入民众,对于群众喜爱的地方戏有了更多的了解,因之一些学者对地方戏做出了新的高度的评价。

田汉在抗日战争时期经常看各种地方戏,和艺人们一起讨论和修改剧本,他对地方戏的文学性、艺术性都很赞赏。“倘使昆腔戏和今日的平剧‘炉火纯青’,只剩一点艺术的空壳,那么地方戏表现真感情常常如生龙活虎。”^⑥他在看了川剧《情探》之后与传奇《焚香记》做了对比,《焚香记》是“团圆”结尾的,田汉说:“但说到戏剧的艺术性,与其要那么多神仙手法勉强凑成大团圆,还不如作为悲剧的《情探》来得较近人情。”^⑦

张庚三十年代在上海时,对地方戏就很关注、赞赏。关于蹦蹦戏(评剧),他说:“在角色的典型构成上,蹦蹦戏已不完全是从封建的尺度来衡量,已不再用武断的概念,而发现了客观的原因,心理的原因。”^⑧关于川剧,他说:“四川的高腔剧本实在是非常优秀的。”^⑨

欧阳予倩是京剧表演艺术家和剧作家,他对京剧以外的地方戏同样十分喜爱。他说:“对去人们多从文词之美评论戏曲剧本的得失,观点十分狭隘,认为杂剧传奇之外没有戏剧文学,这是完全错误的。我们在各种地方戏里都能发现很好的剧作,如果我们要写表现中国人民、反映中国人民生活的戏,就可以而且应当多向传统的戏曲剧本学习编剧,其中尤其值得学习的是地方戏。”^⑩

这些戏剧家已经不只是站在文词和雅俗的角度来看地方戏了,他们从戏剧观念的变

化和表现群众生活的生动肯定了地方戏的优点,这些认识是深刻和可贵的。今天我们讨论地方戏的文学性,我想更应该不只就文学论文学,而是在前辈认识的基础上,着重考察一下地方戏戏曲文学在戏曲发展中的作用。

我们说地方戏的剧本是戏曲文学的一次解放,不只是指剧本的文学语言。就文学语言说,也确是一次解放。王国维曾经称赞元剧是“最自然之文学”(《宋元戏曲考》),地方戏回归并发展了元剧的传统,使用了富有生命力的群众语言,这对明清传奇的典雅古奥是巨大的突破。

我想着重强调地方戏的地方性,这对戏曲的发展意义更为重大。因为中国幅员辽阔,民族众多,人们的欣赏要求差异很大,只有多样化的具有地方特色的艺术才能适应群众的需要。

昆曲剧本是文人创作的,而且有严格的规范,虽然在发展中,有些地方的昆曲演出也有地方化的倾向,但这种地方化比起地方戏来那要差得多。因此昆曲剧本是不强调地方特色的,昆曲作家所使用的语言是“普通话”。地方戏则不同,它的形成即源于某一地方的说唱和歌舞,它的剧本文学与这种乡音乡调紧密结合,所以地方戏作家的艺术语言偏重“方言”,他们热心而且能自然地反映出此一地区独特的生活和人物,反映出这一地区群众的审美爱好。它的浓厚的生活气息与显著的地方特色是紧密结合在一起的。多姿多彩的地方生活和文化给了剧作家以无穷的灵感,因此在地方戏作品中常有许多意想不到的创造。这种创造在传奇剧本中是不易看到的。

五十年代进行戏曲改革时,曾有过以哪一剧种为主的讨论,后来确定了“百花齐放推陈出新”的方针,即对各个剧种都要同样重视和扶植,在整理改编传统戏和创作新的剧目时都注意保留和发挥地方戏的地方特色,于是出现了戏曲艺术繁荣的局面。地方戏的出现是戏曲发展的一个新的历史阶段,地方戏

万方数据

戏曲文学和音乐的地方性所带来的丰富性,是它生命力强盛的原因之所在。下面通过一些具体的例证加以论述。

二、民间性与地方性

民间性是地方戏剧本文学最显著的特点。这一点已为大家广泛注意到,这里只简要讲一讲。有些地方小戏选取的多是民间生活题材,如《打猪草》、《小拜年》、《小借年》、《小放牛》、《小姑贤》之类。即使是反映官庭生活的题材,地方戏也都把它民间化了。对于帝王将相的生活和他们之间的关系,老百姓不理解也不感兴趣,所以传统戏作者往往用老百姓的眼光来解释和描绘帝王将相们的生活。比如晋剧《打金枝》,写唐代大将汾阳王郭子仪与唐王(代宗)为儿女亲家,郭子仪寿辰,儿子儿媳双双来拜寿,唯三子(六子)郭暖的妻子昇平公主自恃金枝玉叶不去拜寿。郭暖蒙羞回府怒打公主。公主生气回宫告状。子仪害怕绑子上殿。但代宗从大局出发不仅未怪罪驸马,反给他加官三级。这个故事见于唐赵璘《因话录》和《隋唐演义》。从当时的历史看,唐代宗要巩固政权,必须维护好与重臣郭子仪的关系,所以他把不懂事的公主挑起的这场风波大事化小,确实是出于政治考虑,所以河南剧作家杨兰春说,《打金枝》小两口打架打出个大主题。但剧本在描写唐王和王后对这一事件的处理过程完全像一对普通百姓中开明的父母。郭子仪绑子上殿并要替万岁传旨,将郭暖斩首。唐王连忙拦住,“论国法本该将儿斩,王的爱婿舍不得。用袍袖擦了儿脸上泪,王与你更衣戴帽官升三级。”然后他又对郭子仪说:“叫声亲翁莫在意,寡人有言对你提。郭暖本是孩子气,夫妻们争吵是玩耍的。有道是痴聋翁爹将眼闭,闺房之言装不知。清官难断家务事,何必管他闲是非。莫说替孤将他斩,就是他受一点委屈我还是不依。”

殿上处理完之后,唐王和王后又把女儿女婿领到后宫,耐心地教育一番。王后对郭

暖讲了一番扶保社稷的大道理之后,又说:“国母好言相劝你,忠言逆耳对你提。我的女儿不成器,娇养成性惯下的。驸马是少年有为英雄体,岂能与他见高低。父教子、子劝妻,愿你们相敬相爱、忍忍让让、到白眉。”人们不是不愿意在戏里听“说教”吗?但是这段“讲道理”的唱词配上晋剧味道浓郁的唱腔,却成为老百姓百听不厌的唱段。

还需要一提的是,五十年代新文艺工作者在整理这些传统戏时态度是十分慎重的。比如李北辰在整理晋剧《打金枝》时,对于一些比较杂乱的场子进行调整,对于年代的错讹予以订正(比如郭子仪应与代宗为儿女亲家,传统本把代宗误为玄宗,与历史不合),不通顺的字句予以修改外,特别注意保留原作的民间风格。这是这部作品得以流传的根本原因。^⑬

地方戏在反映生活时善于选取生动的生活形式,这种生活形式又与地方特点紧密结合,因此地方戏的民间性又是通过地方性体现出来的。比如越剧《梁山伯与祝英台》中的“十八相送”。说的是梁祝相送,从杭城送到城外,送了十八里路,路上祝英台作了十八个比喻,又送到“十八里长亭”,故称“十八相送”。民间艺人的演出每次都不一样,这十八个比喻也在变化,据记载,二十世纪初艺人张云标演出时这十八个比喻是:喜鹊、樵夫、牡丹花、龙爪花、牛郎织女、蝴蝶、船、井、观音堂、和尚尼姑、绣花鞋、小九妹以及狗、鹅等。^⑭

五十年代上海越剧院徐进等根据袁雪芬、范瑞娟口述,进行了新的改编,下边是其中的一段:

祝英台 过了一山又一山,
梁山伯 前面到了凤凰山。
祝英台 凤凰山上百花开,
梁山伯 缺少芍药共牡丹。
祝英台 梁兄若是爱牡丹,
与我一同把家还,
我家有枝好牡丹,
梁兄要折也不难。

梁山伯 你家牡丹虽然好,
可惜是路远迢迢怎来攀!
祝英台 清清荷叶清水塘,
鸳鸯成对又成双,
梁兄啊,英台若是女红妆,
梁兄愿不愿配鸳鸯?
梁山伯 配鸳鸯,配鸳鸯,
可惜你,英台不是女红妆!
银 心 前面到了一条河,
四 九 飘来一对大白鹅。
祝英台 雄的就在前边走,
雌的后面叫哥哥。
梁山伯 未曾看见鹅开口,
哪有雌鹅叫雄鹅。
祝英台 你不见雌鹅对你微微笑,
他笑你梁兄真像呆头鹅。^⑮

英台女扮男妆与山伯同窗共读三载,对山伯产生深深的爱情,但一直不能表达,现在英台下山,是最后的机会。所以这十八相送既表现依依不舍的同窗之情,又是英台借各种比喻提示山伯,但憨厚近乎笨拙的山伯却不解其意,就使这一段对唱充满喜剧的趣味。对于知道故事悲剧结局的观众来说,这种喜剧性更加强了对人物的同情、惋惜和悲悯。

文人有许多送行诗,表达情真意切的感情。如李白的《赠汪伦》:“李白乘舟将欲行,忽闻岸上踏歌声。桃花潭水深千尺,不及汪伦送我情。”用桃花潭水比喻友情之深,这是诗的意象,需慢慢品味。越剧《梁山伯与祝英台》的“十八相送”也是以物喻情,但它描写的是眼前江南农村景物,虽然不像诗人的比喻那样深沉凝重,却通俗明白,群众非常熟悉,所以使人感到格外亲切。

到了东北二人转里,祝英台唱的便是东北的景物:

走一洼来又一洼,
洼洼长些好庄稼。
高粱长个竹杆子样,
荞麦开花白刷刷,
高粱缺苗带小豆,
芝麻缺苗带打瓜,
有心摘个打瓜给傻哥用,

怕你吃完不回家。^⑨

这些景物似乎离题远了些,但和当地观众的心却更近了。所以不同剧种演《梁山伯与祝英台》,尽管大的情节基本相同,细节、语言和人物性格却有许多差别。

把当地的风俗和生活细节写进戏里,增强戏的真实性和观众对它的亲切感。如越剧《何文秀》,写忠良之子何文秀因受奸臣陷害,落魄飘零,遇相国小姐王兰英相助,二人相爱,私订终身。后文秀被诬入狱,幸被救出,金榜题名,被封为巡按。但兰英以为文秀屈死,设灵牌祭奠三年。文秀在海宁访得兰英下落,化妆成算命先生前去探询,看到兰英正在祭奠他,桌上摆着供菜。这段唱词是这样:

文秀举目向内望,只见一间小草房。

小小香台桌上摆,被木交椅分两旁。

三炷清香炉中插,荤素菜肴桌上放。

第一碗白鲞红炖天堂肉,

第二碗油煎鱼儿扑鼻香。

第三碗香茸蘑菇炖豆腐,

第四碗白菜香干炒千张。

第五碗酱烧胡桃浓又浓,

第六碗酱油花椒醉花生。

白饭一碗酒一杯,桌上筷子有一双。

啊呀,看起来果然为我做三年。

感谢娘子情意长。^⑩

桌上摆的这些供菜都是江浙一带居民最爱吃的菜肴,因此祭奠时摆上这些菜肴表达出对亲人最真挚的思念和慰问之情。何文秀看到娘子这样祭奠他,所以非常感动。这段唱词不厌其详地一碗一碗地报菜名,看似没有什么文学性,但当地观众却非常喜爱,看这个戏,最大的期待是听这段数菜名。不熟悉当地群众生活、不熟悉当地观众审美习惯的作者,大概是写不出这样的唱词的。

评剧《花为媒》的“报花名”与此有异曲同工之妙。《花为媒》是评剧的创始人成兆才根据《聊斋志异·寄生》的故事创作的。原剧最后是一夫二妻大团圆结局。五十年代中国评剧院整理改编,增加一个角色:男主人公王俊卿的表兄贾俊英,使两对男女各成佳偶。剧

万方数据

中阮妈设计让小姐张五可到花园与贾俊英相见。贾俊英还未到,张五可并不知阮妈的用意,急着要回房。为了拖延时间,阮妈让张五可报四时花名,张五可报花名文词是雅的,比如:“夏季里端阳五月天,火红的石榴白玉簪,爱他一阵黄昏雨,出水的荷花亭亭玉立在晚风前。”张五可报完阮妈又报:

正月里开迎春十四五六,

六月六看谷秀春打六九头,

二月里开杏花杏花如豆,

豆腐脑就切糕还有两个大馒头。

三月里开桃花清明以后,

后生子去上坟哭他的舅舅。……

六月里开荷花荷莲生藕,

藕坑里去摸鱼,我就摸呀,我摸呀,

就摸了个大泥鳅。……^⑪

文词俚俗,却非常贴近北方农村的生活。“六月六看谷秀”和“春打六九头”都是农民俗谚,由“正月里开迎春十四五六”的“六”字,引出这些谚语,这种思维似乎怪诞却又非常灵动,因此活脱脱地刻画出了一个热肠、泼辣北方大嫂的可爱性格,所以这段报花名也成为最受评剧观众欢迎的唱段之一。

地方戏的不知名的作者有很高的概括生活的能力。对于各种生活形式、自然景观和各类人物,都有生动描写。甚至形成一种不同的戏可以通用的文字。二人转叫“篇”,“景”比如梳洗篇、盔甲篇、夸奖篇、路途景、夸城景等。越剧中叫“赋子”,大风、大雪、花园、夜景、观灯、观阵、开船、应试、丑妇、美女、乞丐、贼子等等都有赋子。既然到处都可通用,那不是公式化概念化的吗?其实不然。且看下边卖婆(媒婆)的赋子:

三月桃花红如火,里厢走出我卖婆。

头上鲜花插一朵,手里持个小包裹。

东边做媒统是我,西边做媒也是我。

总叫银钿银子多,活拆夫妻也会做。

只要谢媒银子多,牌坊也会抬过河。

哪怕独眼跷脚麻皮婆,哪怕瘸手驼背癞子哥,

我嘴巴里会吐莲花,讲得女像西施在纺纱。

讲得男方相貌似潘安,讲得鸭蛋会夹路爬,
讲得白鲞像箭射,讲得烂泥菩萨会唱歌。
反正双方一洞房,生米已经来煮熟。
管俵夫妻和勿和,谢媒银子总赚落。^⑨

多么生动形象!作者准确地抓住了媒婆的共性,这是民间作家对这类人物观察的结果。在剧中与具体的戏剧情节相结合,就可使人物的个性更为鲜明。二人转除了“通用”的景、篇之外,还常常抓住一些特定的情景,写出最具感人力量的“扎心段”。比如《冯奎卖妻》。冯奎家穷,活不下去,妻子李金莲同意丈夫把自己卖掉好养活孩子,临别时她这样嘱咐孩子:

拉住女儿小桂姐,
抱过我儿小保安,
我有心说了真情话,
一双儿女叫苦连天。
低头一计有有有,
花言巧语把儿女瞒;
桂姐啊,我和你爹把集赶,
你在家好好领着你弟弟玩。
别人家小孩打你别动手,
别人家骂你别还言,
到晚间妈妈我不回转,
给你弟弟做饭餐。
门后还有秫秸半捆,
盐篓里还有半把盐,
葫芦头里还有一碗小米,
炕席底下还有三个大钱。

听到这里,真是铁石人儿也要心酸。像李金莲这样的经历不会人人都有,但与亲人的离别以及苦难中对亲人的关心、牵挂和担心的情感却能引起人们广泛的共鸣,秫秸、盐篓、葫芦头、炕席,又是东北农村所特有的。这样的语言只能出自对当地生活有深刻体验的民间作家之手。许多观众已经分不清是演戏还是真事,纷纷向台上丢钱丢物,表示同情。

通过以上例证可以看到,地方戏剧本比起传奇剧本,无论是人物形象、生活形式还是艺术风格,都更为丰富多彩。传奇剧本的不同风格主要是作者个人风格不同的体现,而

地方戏的不同风格则是作家(有时是集体的)的个人风格与地方特色的天然统一。

传奇作家(文人)一般居于社会的上层(物质方面和精神方面),上层的生活共性更多一些。而下层民众的生活因地制宜,表现得更丰富多彩。文人要了解下层的生活,需要特意去观察、体验;而民间作者与他们描写的对象是熔为一体的,所以他们的创作个性、地方特点和典型性是自然合而为一的。所以地方戏剧本深层的特点在于它塑造出众多具有地方特有的文化心理、气质和性格的人物形象。这一点在下一节中结合当代剧作家的创造一起论述。

三、当代剧作家对人物性格地方特点的把握

当代的戏曲作家都很重视向地方戏的传统学习,能够得地方戏真髓的就可能在艺术上有较高的成就。他们从各个方面学习和继承地方戏的传统,这里我想简要论述一下杨兰春、王肯、魏明伦等几位作家对人物性格的把握和刻画方面的成就。

在地方戏的剧本中,人们普遍对带“傻”劲的男主人公表示喜爱。即使是绝顶聪明的人,也要写他少那么一点心眼,带一点傻气。黄梅戏有的研究者甚至说:在黄梅戏里简直是“男人无才便是德”。^⑩你看《天仙配》里的董永以及《闹花灯》、《打猪草》等小戏中的男主角,不都是有些傻吗?但在各种地方戏中这傻法是不一样的。比如豫剧中的河南人,作家李準说:“一般人管河南农民叫‘侉子’,‘侉’是什么东西?我理解是既浑厚善良,又机智狡黠,看去外表笨拙,内里精明幽默、小事吝啬,大事却非常豪爽。我想这大约是黄河给予他们的性格。”^⑪在豫剧中还经常可以看到人物取得一点成功之后洋洋自得的神情。他们不想掩饰自己的得意,或者欲盖弥彰。这使他们显得很可爱。杨兰春的剧作所以受到观众欢迎,正在于他的人物都有河南农民那样劲头。比如《朝阳沟》,是写1958年“大跃进”知识青年下乡和回乡的。这段生活

早已成为历史,但《朝阳沟》这个戏却仍为人们津津乐道。这主要是由于剧中塑造了多个富有河南人特点的人物形象。比如拴保娘,银环未来以前日思夜想:

昨夜晚,我老婆做了个好梦,
梦见俺媳妇前来看我。
一进门来就笑呵呵,
先叫娘,后叫爹,
说话和气又利索。
帮助我做饭又刷锅,
高兴得我心里没法说。……

丈夫说她傻,“几辈子没有当婆婆”,但她为自己的“傻”得意。见了银环以后又夸自己村和自己家:

我的儿你不用多操心,
咱这每年都是好收成。
棉花白,白生生,
萝卜青,青凌凌,
麦籽个个饱满盈盈,
白菜长的磁丁丁。
你爹爹长年能劳动,
你妹子生来就勤谨。
全家人连你整五口,
你又是城里头下来的学生。……

不仅喜悦之情溢于言表,而且人物性格也跃然纸上。其他人物,如老支书、二大娘等,只几句话就呼之欲出。二大娘本是拴保家的邻居,但说起话来把自己等同于拴保家人,又俨然以全村妇女的代表自居:

俺是白天盼来夜里等,
你婆婆急的乱哼哼。
看见相片想起了你,
笑在脸上想在心。
你头发黑黑丁丁,
脸蛋白白生生。
两道眉弯整整,
一对大眼忽灵灵,
银盘大脸好齐整。
早听说你想把山沟进,
一心来山沟当农民。
俺全村老少都高兴,
我代表娘儿们家来欢迎。②

杨兰春的人物和语言既来自于生活,又
万方数据

来自于传统,所以地方特色非常鲜明。有些语言他是直接从传统化来,但经他一化,就有力地表现了新的人物。比如豫剧《李双双》(杨兰春、李準、赵籍身改编)中的孙喜旺当了记工员以后,高兴地唱:“高文举中状元名扬天下,游三宫和六院帽插金花,你看看居官人威风多大,记工员我一手托着百家。”四句中前三句都是传统戏《花亭会》里的原词,改了一个第四句就使人们不仅看到孙喜旺此时洋洋自得的心情,而且可以看到流在他身上的那河南人的血液。

吉剧作家王肯同样十分重视向地方戏的传统学习。他参予创建的吉剧是从二人转脱胎而来的,所以他称二人转为“母奶”,一再强调“这口奶断不得。”丑在二人转艺术中占有重要地位。王肯说:“东北丑之魂,是东北人赋予的,是在东北广阔的黑土中孕育、诞生、成长的。”与西北人相比,“东北人少一些西北的悲怆,更多一些无拘无束的诙谐。”③丑和傻分不开,在二人转中,不但傻柱子、猪八戒是傻的,梁山伯更是傻的:“光念四书不识字,……巴嗒巴嗒掉眼泪,撅箭杆儿(高粱秸),扎笼子,养活蝈蝈百灵子儿……”

与别的地方戏不同,二人转中的女主角也带傻气。比如《王二姐思夫》中的王二姐:

王二姐,把嘴撇,
二哥你不该赶考把奴撇,
状元纱帽有啥用,
拆了它,不够二妹我做双鞋。……
王二姐,泪汪汪,
拔下金簪画粉墙。
二哥走一天我画一道,
二哥走两天我画一双。
不知二哥走了多少日,
三间楼房画满墙。……
若不是二老爹娘管得紧,
我一画画到苏州城大街上。
傻得多么可爱!

王肯笔下的人物也都富有东北人的特色。比如《三放参姑娘》,写一个挖人参的小伙叫那瓜,本来有机会捉住人参姑娘,但出于

同情,却把她放了。他的人生哲学是:

大道上摆着个金元宝,
不是我的,我怎么能拿;
山坡上开满了金菊花,
不是我的,我怎么能掐;
地里长出个金萝卜,
不是我的,我怎么能拔;
河里跳出个金蛤蟆,
不是我的,我怎么能抓。
金元宝,金菊花,金萝卜,金蛤蟆,
不拿,不掐,不拔,不抓,
千金不换我这心眼傻,
愿叫傻瓜就叫傻瓜吧!^⑧
这简直成了一首傻子的颂歌。

四川人是十分聪明的,但在川剧中,许多正面人物(特别是四川秀才)都要有一点迂、酸腐,也就是多少有些傻气,这就使人物带有喜剧性,就更可爱。比如《乔老爷奇遇》中的秀才乔溪,敢于与权豪势要做对,肯为被欺压的人打抱不平。面对恶霸的强横,他言道:“乔老爷怕鸡怕猫怕绵羊,独不怕你们这些为富不仁的豪门权贵!”但他下船时只记住了一棵柳树;再要上船时走错了码头,见不到船,他却问:“船开走了,未必然这棵柳树也开走了不成呀!”

再如《评雪辨踪》,穷秀才吕蒙正雪天赶斋受了欺负,忍饥耐寒回到居住的寒窑。看到窑外雪地上有男子脚印,便心生疑虑。回到窑内,妻子刘翠屏给他端上米粥,更加重了他的疑心,但他又不明说,却要带刘翠屏到窑外“看景致”,指三指四,最后才说出是对脚印有怀疑。其实脚印是刘翠屏的母亲差家院送米来踩下的,一句话可以说明,吕蒙正却偏不问。这不是有些傻吗?但这种傻与东北的傻,河南的傻,都不一样。

魏明伦与南国合作创作历史剧《巴山秀才》,在思想深度方面有了更高的追求,但此剧之所以能成功,则在于作者塑造出了一个极具四川特点又有新的发展的秀才孟登科的形象。魏明伦是川剧演员出身,非常熟悉川剧传统,他说:“描绘‘酸’秀才,是戏曲、尤其

是川剧的看家本领。如今再写,必须出新,既要继承共有之‘酸’,更应创造特有之‘酸’。我们为‘这一个’秀才设计了性格发展的若干层次:拒告、想告、迂告、智告、怒告,循序渐进,最后大转折为悔告。”^⑨剧中写了一些独特的情节和动作,比如他知道自己上了当,铁匠被官兵砍死,他悲痛之极却有板有眼地念祭文:“秀才明哲保身,铁匠舍己救人,枉咏阳春白雪,不如下里巴人。”迂中可见真诚。总督要杀他,说他“负隅顽抗”,把“隅”念成“偶”,孟登科死到临头,却不忘纠正总督把字念错。又何其迂也。出场时他抱着中状元的幻想:

一声春雷报家中,
两朵金花步蟾宫,
三杯御酒皇恩宠,
四川又出状元公,
五旬老翁摘桂蕊,
六部领文送归鸿,
七品县官来伺奉,
八府巡按有威风,
九彩凤冠妻受用,
十全十美满堂红。

后来梦想未成,却挨了四十大板,使他清醒了。他藏起了霓裳盗来的总督恒宝下令“剿办”的礼子,却又故作迂态地唱道:

十年寒窗状元梦,
九考不第成老翁。
八股文章未读懂,
七窍不通告上峰。
六神无主把壁碰,
五体投地腿打红。
四十大板还在痛,
三年不敢会亲朋。
两耳不闻窗外事,
我竹篮打水——一场空!^⑩

觉醒中仍带着秀才的迂腐,迂腐中又透露着四川秀才特有的聪明。这一人物的独特性是剧作家赋予的,同时我们也看到他深深植根于川剧的传统之中。

这里只是以“傻”为例,可以看到各地人物性格的不同。河南人的“傻”显示出乐观和

自信,东北人的“傻”表现出憨厚和质朴,四川人的“傻”与聪明相反相成。而中华民族的民族性格正是通过这些不同的“地方性格”体现出来的。剧作家通过对各地人物性格的把握具体地认识了民族性格;他们的作品又开阔和加深了受众对民族性格的认识。这一点在传奇作品中是不明显的。传奇中的人物也都有籍贯出身,但作家并不重视描写地方环境对人物性格的影响。写出人物性格的地方特点是地方戏作家的新的贡献。

上面只是列举了三个剧种的三位作家在塑造人物方面继承并发展了传统的例子。实际上这样的例子是不胜枚举的。地方戏戏曲文学的丰富性给当代戏曲作家提供了广泛的借鉴,他们的作品又进一步证明了地方戏戏曲文学的丰富性。重视戏曲的地方特色,充分发挥其丰富多彩因而为群众喜闻乐见的优势,是克服“戏曲危机”的重要途径。沿着这条路继续前进,即使有时觉得山穷水尽疑无路,也总会出现柳暗花明又一村的情景。

参考文献:

- ① 李斗《扬州画舫录》卷五,中华书局 1960 年版 107 页。
- ② 参看常静之《中国近代戏曲音乐研究》人民音乐出版社 2000 年版。
- ③ 徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》(三),中国戏剧出版社 1959 年版 239 页。
- ④ 焦循《花部农谭》,《中国古典戏曲论著集成》(八),中国戏剧出版社 1960 年版 225 页。
- ⑤ 转引自《中国戏曲通史》(下)中国戏剧出版社 1981 年版 15 页。
- ⑥ 宁宗一、陆林、田桂民《明代戏剧研究概述》天津教育出版社 1992 年版第 51 页。
- ⑦ 《吴梅戏曲论文集》(王卫民编)中国戏剧出版社 1983 年版 469、166 页。

- ⑧ 田汉《沪剧第一课——〈铁骨红梅〉与〈西太后〉》,《田汉文集》第 15 卷中国戏剧出版社 1986 年版 572 页。
- ⑨ 田汉《柴市节·情探·断桥——川剧观感之一》,《田汉文集》第 15 卷,中国戏剧出版社 1986 年版 89 页。
- ⑩ 张庚《谈蹦蹦戏》,《生活知识》2 卷 1 期 1936 年 5 月 1 日出版。
- ⑪ 张庚《谈四川高腔》,《生活知识》2 卷 10 期,1936 年 10 月 5 日出版。
- ⑫ 欧阳予倩《话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统》,《欧阳予倩戏剧论文集》上海文艺出版社 1984 年版 39 页。
- ⑬ 李北辰整理《打金枝·前言》。北京宝文堂书店 1954 年版。前引唱词亦见此书。
- ⑭ 丁一《越剧〈梁祝〉的由来和发展》,《越剧溯源》,浙江文艺出版社 1992 年版 236 页。
- ⑮ 《梁山伯与祝英台》(袁雪芬、范瑞娟口述,徐进、成容、宋之由、陈羽、弘英改编)上海文艺出版社 1962 年版 14—15 页。
- ⑯ 本文所引二人转唱词曾转引自王肯《土野的美学》时代文艺出版社 1989 年版。二人转含曲艺、戏曲二种成分。东北人称之为地方戏。本文主要论述它属于地方戏的特点,故不与曲艺严格区分。
- ⑰ 剧团演出本。
- ⑱ 《花为媒》(陈怀平、吕子英改编),载《评剧大观》第一集中国戏剧出版社 1981 年版 194—196 页。
- ⑲ 《越剧传统赋子选辑》,《越剧溯源》105—106 页。
- ⑳ 王长安《黄梅戏初论》,大众文艺出版社 1997 年版 80 页。
- ㉑ 李準《黄河东流去》下卷第 305 页,转引自《豫剧艺术总汇》中国戏剧出版社 1993 年版 53 页。
- ㉒ 杨兰春《朝阳沟》,《杨兰春剧作自选集》中国戏剧出版社 1993 年版 95—96、99、101—102 页。
- ㉓ 王肯《土野的美学》71 页。
- ㉔ 王肯《三放参姑娘》,《王肯戏曲集》中国戏剧出版社 1986 年版 178 页。
- ㉕ 魏明伦《这一个秀才》,《巴山夜话》四川文艺出版社 1996 年版 350—351 页。
- ㉖ 魏明伦《巴山秀才》,《魏明伦剧作精品集》上海古籍出版社 1998 年版 99 页。