

简论《廉吏于成龙》的场面开掘艺术

● 曹树钧

《廉吏于成龙》(以下简称《于》剧)是上海京剧院2002年创作的一部优秀剧目,前后我看过两遍,无论是尚长荣、关栋天的精湛表演,还是剧作本身深厚的思想内涵、浓浓的艺术情趣,都给我留下了深刻的印象。

一

我们曾经在报刊杂志上发表过大量的文章,呼唤“大作”、“精品”的出现。认真研究戏剧场面,尤其是中外精品剧作中的戏剧场面的开掘艺术,对提高戏剧文本的艺术质量具有至关重要的意义。《于》剧就是当代剧作家创作的一部精品力作。

剧作家从事戏剧创作,必须从生活出发,反映他所热爱的社会生活。社会生活是无比丰富、广阔的。从生活中提炼出来的戏剧场面,它的开掘方法也不是单一的、刻板的,而是丰富多样、多姿多彩的。《于》剧的作者善于创造性地借鉴中外戏剧史上精品的经验,创造了多种多样的场面开掘的方法,为演、导演提供了任意驰骋的广阔天地。

一个戏的主创人员,无论编剧、导演、演员,总希望戏揭示生活要深入一些,不要矛盾刚一展开,很轻易地就迎刃而解了,因为它既不符合生活的真实,也缺乏艺术的魅力。那么戏如何才能将生活、人物揭示得深入一些呢?剧作家曹禺一次与一位中年的剧作家闲聊当中,这位剧作家向曹禺提出了这样一个创作人员都很关心的问题。曹禺没有立刻回答,而是用手摸着脸上的小肉瘤(后来被小手术切除),想了一下说:“深刻就是深下去,再刻上几下子!”

“深下去,再刻几下子!”这是一个十分形象而又精辟的解释。笔者认为,它具体落实在文本创作上,就是戏剧场面的开掘。一个好的戏剧场面,矛盾的展开不能浅尝辄止,而要尽可能充分地展开,在展开的过程中,揭示人物的性格、心理和复杂的人物关系。

在《于》剧中,主创人员采用了多

种方法进行场面开掘,一种方法是“针锋相对”开掘法,这种方法,矛盾往往集中在两个人物身上,在同一个地点围绕着一件事,矛盾冲突层层深入地展开。剧中第三章于成龙“拜见康王”便是典型的一例。

于成龙经过稠密的调查研究,证实涉及上万人的所谓“通海通敌”大案,乃是一种冤案,他决心要重新审理此案。然而此案“乃是前任按察使亲自审定,刑部衙门批复核准,还要得到驻节东南总揽军政的康亲王首肯。”而康亲王此人又权倾朝野,说一不二,喜怒无常,性情高傲。要翻此案,无疑是要他认错,谈何容易。于成龙要为民请命,矛盾就如此尖锐地放在他的面前。第三章通过“辕门枯立”、“逼康召见”、“免去摊派”、“重判大案”、“斗酒决胜”五个层次,详细展示了这一尖锐矛盾解决的过程。

第一个层次“辕门枯立”,康亲王虽然听说于成龙官声不错,但禁不住勒春说他越来越不懂官场规矩“分明要叫百官皱眉,同僚糟心,王爷您老人家难堪”一挑拨,认为他是个刺耳头,干脆将于成龙晾在辕门,来个闭门不见。然而,于成龙也不是一个省油的灯,他故意说:“我这儿有人命关天的紧急公事要禀报王爷,既然王爷忙着吃喝玩乐不便打扰,我只好回转衙门,独自行文,派八百里快骑直送北京城,请皇上定夺啦!”尚长荣在讲最后一句话时,还故意大声叫。于成龙运用智慧逼得康亲王不得不亲自召见他。

接着第二个层次,进一步展示于成龙的利口,他从“为王爷考虑”这一巧妙的角度,让康亲王不得不礼遇于成龙。

第三个层次“免去摊派”。在边谈公事,边饮美酒过程中,于成龙又据理力争,请求康亲王体恤下情,准予免去摊派捐银,同时又通达权变为康亲王献上借用皇粮一计,使康亲王豁然开朗,转嗔为喜,充分显示了于成龙的智勇胆略。

第四个层次“重判大案”。于成龙

乘胜追击,呈上陈情表,不但将无辜平民全部释放,无过牵连入狱的案犯亲属,一律交保候审,而且三千侯斩人犯,也要复议重审,“求亲王拯黎民水火之中”,言罢泪流满面,仆然跪倒在地。入情入理,解开了康亲王的重重困惑,一片赤胆忠心使康亲王也无法漠然置之、无动于衷。

戏剧情节发展到这儿,矛盾似乎可以解决了,然而剧本并没有一般化地解扣,忽然剧作家又刻了一下子,进入第五个层次“斗酒决胜”。康亲王本来已经无法拒绝于成龙的直谏,但他是一个心高气傲、权倾朝野的高官,自尊心极强,不会甘心认输。从人物性格出发,他忽然借于成龙下跪,指责他故意要挟王爷,马上转入一个新的层次——

康亲王 于成龙,你这一跪,莫是在要挟本王?

勒春 可不是吗?喝了王爷的酒,还敢挟王爷?

于成龙 下官哪敢要挟王爷?只是那三大碗也不能白喝吗!

康亲王 听你这话,是想和本王比个高低吗?

康亲王如此步步进逼,不依不饶,于成龙只好顺水推舟道:“下官不敢,不过……要是王爷喜欢用这种方法了断公务,下官只好斗胆奉陪!”

于成龙仗着自己酒量大,机智地通过比酒这一方式取得了“重审冤案”的全胜。

一部戏的永久价值在于人物塑造。巴尔扎克说得对:“当思想变成了人物的时候,它就能具有能动的力量。”(巴尔扎克《人间喜剧·序》)抽象的概念只能说服人,典型形象(即具有思想的形象)则能感动人。人物塑造的深浅有赖于戏剧场面的开掘。戏剧场面的开掘,则要通过生动的情节来体现。而情节的展开不是随心所欲的编造,它是人物性格的逻辑推动。如同高尔基所指出的:“……情节,即人物之间的联系、矛盾、同情、反感和一般的相互关系……某种性格、典型的成长和构成的历史。”

《于》剧第二章于成龙“拜见康王”这一场面5个层次的开掘,都是于成龙、康亲王这两个人物性格碰撞、发展的逻辑结果,观众看了非常舒服,而且由于情节充分展开,人物性格也获得越来越鲜明的展示。通过这五个层次的刻画,于成龙的大智、大勇、风趣、幽默、耿直,康亲王的傲慢,自尊、豪爽但又深明大义的性

格在舞台上活脱脱地矗立了起来。矛盾的表现形式表面上是双方针锋相对、寸步不让,而在具体展开方式上,又刚柔相济、曲折别致,形成一幕妙趣横生、扣人心弦的精彩华章。

二

在《于》剧的第四章中,剧作者又采用了第二种场面开掘方法,“层层递进”法。

“层层递进法”与“针锋相对法”不同,在这一种场面开掘的方法中,人物矛盾不局限于两个人之间,人物也不总是处在同一时空中,人物上下场也往往比较频繁。但所有人物的行为仍然是围绕着一个主要矛盾、同一事件展开的。

《于》剧第四章,一开始有两个矛盾,分别在不同的人物之间展开,一个矛盾是于成龙不堪八千两银的摊派,决定辞官归田。康亲王认为这是“要挟本王、蓄意抗王”,出现了于成龙辞官、康亲王反辞官的矛盾。另一个矛盾是勒春与于成龙之间的矛盾。勒春是康亲王的亲信,他以小人之心度君子之腹,一开始就不相信于成龙是清官。他察言观色,发现于成龙随从不牛挑的竹箱十分沉重,别人要帮他挑,他死活不让,还说这里装的是“我家老爷十八年就算没白做的宝贝”,就怀疑里面装的一定是金银首饰之类的贵重物品;后来又见山牛将一只翡翠镯子裹在旧衣里送进当铺,更增强了他的疑心。他在官场多年,深信无官不贪,世上本无“不偷油的耗子,不沾腥的猫。”他和于成龙之间展开的是一场“猜疑”与“反猜疑”的尖锐矛盾。这两对矛盾在第四章“夜访于成龙”这一戏剧场面中交织在了一起,于是展开了五个层次的“层层递进”的场面开掘:

第一层次“后衙私访”。康亲王认为于成龙辞职是要挟抗上,勒春则进谗说他是舍不得银子,又下不了台,才故意找碴躲开,溜之大吉。这就提出了一个于成龙究竟是不是清官的问题。康亲王决定来一个夜访,突然袭击,查个水落石出。为此,他不进厅堂,直插后衙,亲眼看一看他“睡什么榻,住的什么宅!”不料一看,康亲王与勒春两个人都怔住了!原来“眼前景况非料想,空空荡荡一间房。”接着,通过“吩咐买酒”、“白水敬客”二个层次,运用误会手法,揭示了于成龙不仅住得十分简朴,而且饮食也十分清苦,无钱买酒竟以井水代酒。情节发展到这儿,勒春再也忍不住了,他认为这些都是于成龙的伪装。紧接着,剧情从正面展开了勒春

与于成龙的矛盾。第四个层次“盘问山牛”，第五个层次“搜查竹箱”，勒春想通过两个事实的揭发，来证实于成龙是“口是心非”的小人。可是，这两件事恰恰进一步证明于成龙的廉洁。

第一件事，“当铺典当玉镯子”，这是山牛、翠妹瞒着于成龙所为。他们看到于成龙为了帮助贫困的百姓，典衣度日守清贫，于心不忍，便将翠妹母亲祖传的一只玉镯当掉，换来银钱买粮米，衙内布施受苦人。于成龙以为随从山牛私收他人财物，竟怒打他的耳光。经过盘问，真相大白，于成龙泪如泉涌，痛责自己冤枉了山牛。这一层次的开掘，不但将于成的廉洁描绘得更加形象具体，而且揭示了他与普通人民休戚与共的可贵品格。

第二件事“搜查竹箱”，将全剧矛盾推向顶点。从于成龙刚到福州第一天起，勒春就发觉于成龙随身带来的一口竹箱，定是一箱财物珍宝。因此“盘问山牛”时，山牛与翠妹的心酸哭泣、于成龙泪如泉涌地与山牛拥抱，他都认为是一场精彩不过的好戏，他坚持要打开于成龙床底下暗藏的这只竹箱，当场查验！山牛见状，气愤不过，要直接说出真相，被于成龙机智地挡住，故意冷淡地说：“那是我为官十八年积存的珍宝。”故意责问勒春说：“你，凭什么查验？”“我要是不让呢？”勒春以为于成龙心虚，更加有恃无恐：“那就强行搜查！都给我闪开！”话音未落，箱内抖出的是各色布包，落在地上的是各种不同色彩的泥土。此情此景，引发出于成龙一段深情的独白：“是泥土……但不是一般的泥土，……虽说值不到半分银子，换不来半件衣物，却是我于老西儿一份最宝贵的财富。”紧接着是一段情深意切的唱段：

“人生路多坎坷祸福不定，

有苦涩有酸楚也有欢欣。

脚踏着厚实的泥土，心平如镜，

牵念着善良的赤子，怀揣真情。……”

这一大段念白和唱段，不仅让康亲王感动不已，让勒春无地自容，也让全场观众精神获得升华，心潮激荡不已。

在戏剧创作中，剧作家戏剧场面的开掘方式是多种多样的，有的时候是针锋相对、剑拔弩张的，有的时候却很少外在的惊心动魄，而是寓浓于淡，于平淡中展现深度，以更加接近日常生活的自然形态的方式来反映生活，更加注重的是人物内心世界的抒发和开掘，剧作家更加追求的是内在的深度和力度。《于》剧中第三章，就是运用“寓浓于淡”法进行场面开掘的一个典型例子。它包括“强令捐款”、“当即辞官”、“读信思妻”、“后衙善后”四个层次。

经过第二章一场曲折的斗争，于成龙通海一案重审得当，民怨渐消呈瑞祥。康亲王也表彰于成龙堪称大清栋梁，并将福建布政使重任由他掌管，这便更加引起勒春的妒恨。一波未平，一波又起，由于勒春的挑拨，前方战事吃紧，康亲王又下令于成龙摊派捐银八千两。“强令捐款”一场，又起新的风波。

官场十八年，于成龙早就尝尽了酸甜苦辣，盟发退隐归田之意，当勒春宣读摊派手谕时，于成龙十分惊讶。勒春马上紧追一步：“若是违命，藩司印信难保！”于成龙是硬汉，“官印若靠重金保，于成龙宁愿信手抛！”他做官原不为财，性格耿直，他言罢立即取出官印。勒春求之不得，马上抢过官印“代掌”。不料这还不算，勒春还要他整肃官衙“务必将闲杂人等清理出衙！”要将于成龙收留的贫困之人统统赶出官衙！气得于成龙狂掷烟杆，大骂勒春。于成龙爱憎分明，无奈之情之苦，鲜明呈现。

“读信思妻”这一层次，是这一场面的重场戏，它从另一个侧面揭示了于成龙十八年来的内心痛苦，他与妻子的挚爱之情，同时刻画了一个贤惠、大义的邢夫人形象。在这一场次的开掘中，主创人员成功地运用了表现主义的创作方法，揭示夫妇两人深藏内部的灵魂，通过幻觉、对唱将于成龙对过去夫妻生活的回忆、十八年来的相思之苦、于成龙的愧疚、对未来的期盼这些错综复杂的感情细致淋漓地刻画了出来。如果说第一、二章着重于揭示于成龙阳刚的一面，这一场面就是对于成龙柔情的细腻展示，这一展示使于成龙这一人物形象更加生动、更加令人可亲可敬。

三

《于》剧场面开掘的成功，还取决于以下两个原因：（一）创作思想的解放，运用新的历史观念，理直气壮的歌颂中华民族的脊梁——为民请命、关心人民疾苦的于成龙；（二）正确处理历史真实与艺术真实的关系，既尊重史实，又不拘泥于史实，充分展开艺术想象的翅膀，满腔热情地塑造血肉丰满、栩栩如生的艺术典型。这两个经验，对当下的艺术创作均具有十分现实的启迪意义。

《于》剧的诞生是1978年改革开放以后，我国创作人员历史观念大解放的一个产物。这一历史观念的解放，为《于》剧戏剧场面的深入开掘提供了一个有力的思想支撑。

1978年十一届三中全会以来，拨乱反正，我国历史工作者在历史观念上也开始产生了一个深刻的变化。我国报刊上发表了大量的对传统观点提出质疑的文章。比如，在历史是谁创造的问题上，

传统的观点是：一说历史是英雄创造的；一说历史是人民群众创造的。一般都以后一说为历史唯物主义的解释，用以否定前说。三中全会之后，历史学家黎澍对此提出了不同的看法。他在《历史是谁创造的？》一文中认为，历史是人人的历史，所有的人都参与了创造历史的。只讲英雄创造历史固然不对，提出只有人民群众才是历史的创造者也有片面性。作者还认为，“人民群众是历史的创造者”的提法起源于苏联哲学家对《苏联共产党（布）历史简明教程》一书中某些观点的引申和附会，后来被公认为历史唯物主义的基本原理。这个提法在我国一变而为“人民群众是历史的主人”。但马克思、恩格斯、列宁都没有这样说过。马、恩则认为所有的人都在创造自己的历史。按照马、恩的观点当然清官也是历史的创造者之一。

实际上，在中国历史上，清官是我国传统的优秀道德继承者。比较起来，他们同情人民，关心人民的疾苦，不仅受到历史上开明君主的称赞，历来也受到人民的赞扬。1934年，鲁迅先生就在《中国人失掉自己自信力了吗》一文中，鲜明地指出：“我们从古以来，就有埋头苦干的人，拚命硬干的人，有为民请命的人，有舍身求法的人，……虽是等于为帝王将相作家谱的所谓‘正史’，也往往掩不住他们的光耀，这就是中国的脊梁。”（鲁迅《且介亭杂文·中国人失掉了自信力了吗》）

在中国传统的优秀剧目中，《鸣凤记》在揭露权臣之间的种种罪恶和丑态的同时，描绘了杨继盛等清官（正派人物）不畏强暴、与黑暗势力作坚决斗争的英勇行为；况钟是明代中叶传说中的“况青天”，昆曲《十五贯》生动地描写了他为命请命，不肯逢迎上级、马虎了事的强毅斗争精神和实事求是、注重调查研究的科学态度，一直在舞台上广泛流行。然而，十年动乱期间，批判清官，将是非黑白颠倒，扰乱了人们的思想。经过改革开放、拨乱反正，《于》剧主创人员认识到于成龙是一位为民请命的清官，是中华民族脊梁，就应该在舞台上理直气壮地予以赞扬、讴歌。同时，在讴歌的同时，他们恰如其分地写出清官在历史上的局限，他们的无奈和困惑。在新的历史条件下，既继承了我国戏曲文化的优秀传统，同时又向人民传递了正确的新的历史观。

《于》剧是一部描绘真人真事的传记剧类型的历史剧，很自然地剧作家在创作时就会遇到一个历史真实与艺术真实的关系问题。统观《于》全剧，我们不难发现《于》剧描绘的主要情节，在大的主要事件上都是有史实根据的。例如廉洁。据史书记载：于成龙饮食极为简朴，“日食粗粝”、“佐以青

菜”，每日清晨买二斤豆腐，便可以吃一天，外号“于青菜”。他也确实在官衙内收养过许多无家可归的孤儿和孤老。于成龙的居室也确实简陋，病逝之时，室内床头，仅有一个方形竹制容器，内有一旧官袍。康亲王也确有其人，名杰书，是康熙皇帝的堂兄。此人握有实权，驻节东南，总揽军政。于成龙也曾上书给他，请求平反冤案。而康亲王也十分看重于成龙，同意他重理冤案，如此等等。但史实毕竟与史剧不同，它的记载不但简洁，而且略去许多曲折的过程。在场面开掘的时候，就必须要求剧作家们充分展开艺术想象，通过艺术想象，建立内心想象，补充、丰富许多细节，这样才能构成一个又一个戏剧场面。

历史剧是艺术创作不是历史，而艺术就必须要有想象，如同剧作家曹禺指出的：“创作不是照猫画虎，把见过的东西如实写出来。即使是写实主义大师如巴尔扎克、左拉，也不是这样，否则就是照相，而不是绘画。创作要有想象、联想或幻想”（《和剧作家们谈读书和写作》）。又正如黑格尔所说的：“艺术作品既然是由心灵产生出来的，它就需要一种主体的创造活动，它就是这种创造活动的产物……这种创造活动就是艺术家的想象”（《美学》第一卷）。没有想象，也就没有戏剧创作，戏剧的构思本身就是一种想象力的审美创造活动。《于》剧的各种场面的开掘，就是剧作家在构思过程中运用想象力产生的结果。

《于》剧中于成龙这一形象的构思是一种以单个原型为主的典型创造。尽管于成龙在生活中实有其人，但在创作中它仍然需要典型化的形象创造。在历史剧创作中，在剧作家以单个原型为主进行典型创造时，剧作家的内心视觉是一个不可或缺的艺术才能。作家、剧作家的创造性想象首先表现在清晰而鲜明地想象出所观察的事物，尤其是所创造的形象的能力上。在文学创作中，这种能力常称之为内心视觉的能力。托尔斯泰指出：“凭借内心的视力来看所描写的对象，来创造作品，这就是作家的法则。”《于》剧在场面开掘的构思中，就充分地发挥了这才能。剧作家在艺术创作场面开掘的构思过程中决不是冷静地进行的，而是通过情感与想象发生作用。有的剧作家用“点燃”这个词，确切地表达了伴随想象而来的强烈的情感活动。通过想象、情感的综合和凝聚，剧作家改造了从生活中所获得的种种感受和印象，使它在表象中得到提炼和取舍，扬弃一些琐碎的、不能显示事物本质的形象，创造出具有独特艺术想象力的艺术形象。

（作者单位：上海戏剧学院）

责任编辑：晓芳