

自我救赎——昆曲《公孙子都》的现代意义

■ 黎继德 中国戏剧家协会《剧本》杂志社

昆曲《公孙子都》(编剧张烈,导演石玉昆,主演林为林,演出浙江昆剧团)大改9稿,小改16稿,剧名由《伐子都》而《暗箭记》而《英雄罪》而《公孙子都》,磨砺10年,终成正果,先后获得文华大奖、国家舞台艺术精品工程十大精品剧目榜首多种荣誉,可谓功夫不负有心人。

公孙子都的故事最早见于《左传·隐公十一年郑伯伐许》,又见于《东周列国志》第七回。京剧、秦腔、川剧、婺剧、滇剧、豫剧、河北梆子、同州梆子、汉剧、湘剧、桂剧等均有同类题材剧目,并有《牛脾山》、《罚子都》、《伐子都》、《寨旗夺车》、《活捉子都》、《取华城》诸多剧名,情节近似,技艺繁难,为长靠武生或武小生的看家戏。

《左传》记载:“郑伯将伐许,五月甲辰,授兵于大宫。公孙阙与颖考叔争车,颖考叔挟辀以走,子都拔棘以逐之,及大逵,弗及,子都怒。”寥寥数语,尚无子都暗算叔考及冤魂附体的内容。《列国志》扩展了许多,不仅有公孙阙(子都)冷箭射杀考叔的情节,还有考叔冤魂附体、子都自首而亡的场面。后世戏剧取材《传》、《志》,各有侧重,同中有异,如西府秦腔艺人刘兴汉口述全本《伐子都》,就以考叔亡魂附体、子都自尽结束;《戏考》第九所载京剧本《伐子都》,最后一场写考叔附体伸冤,却并无子都自裁之事;而川剧《伐子都》、婺剧《火烧子都》等,子都又都是在考叔冤魂“拿命来”的惊吓中丧命的。

这个故事之所以不断被关注、被演绎、被改编、被移植、被搬演,不仅在于它有戏有技,更在于子都这个人物形象的复杂性和独特性。子都出身姬姓,贵为皇族,号称天下第一美男,连孟子都夸奖说:“至于子都,天下莫不知其姣也。不知子都之姣者,无目者也。”(《孟子·告子上》)不仅如此,他还兼有勇力,武艺高强,年纪轻轻就做了郑国大夫,执掌兵权,深得国君郑庄公宠幸,可说是年轻有为的时代骄子、世人偶像。然而,就是这样一个出身贵胄、风流倜傥、骁勇善战、屡立战功的人,偏偏骄横跋扈、目中无人、胸襟狭窄、嫉贤妒能,为了争功邀赏,竟然做出暗箭伤人的不齿之举。这种英雄与小人、高贵与卑鄙、美丽与丑恶、功劳与罪行集于一身的强烈反差,本身就具有相当的戏剧性和独特的审美价值,恰如雨果所说,“丑就在美的旁边,畸形靠近着优美,粗俗藏在崇高的背后,恶与善并存,黑暗与光明合共”,这“要算是大自然所给予艺术的最丰富的源泉”。(《克伦威尔》序言))

应该说,传统戏在这方面做了很多文章,突出了这种强烈的反差,对子都暗箭伤人的小人之举也深表不屑甚至有所批判,曾给观众带来很大的审美愉悦。尤其它的武戏表演,更是为人称道。但由于时代的局限,传统戏对子都往往流于一般的谴责,对其复杂的内心未能深入挖掘,主要是表达一种惩恶扬善、善恶相报的思想,其他重要人物郑庄公、祭足、颖考叔的形象也不丰满,而且不乏迷信色彩,因而已不符合现代人的审美要求。如果将这些演出放在今天来看,就会发现与许多传统剧目一样,它的技艺依然高超,形式依然优美,但思想内涵已经滞后时代,人物形象需要重新塑造。

昆曲《公孙子都》正是根据时代的要求和观众的审美变化,站在人性的角度,对这一题材进行了脱胎换骨的改造,将一出精美的武打戏转换为一出深刻的心理剧,将子都这个为人不齿的小人形象改造为一个耐人寻味的悲剧形象,描写了人在困境中痛苦挣扎及其自我救赎的过程,对悲剧的内涵做了新的阐释,从而具有了一种现代意义。

中国戏曲中的武戏,以其激烈的武打场面,繁难的武打技巧,优美的武打表演、丰富的武打剧目吸引了无数观众的眼球,但也不乏为武打而武打的演出。尽管从中国戏曲的特点、传统表演的继承以及观众多元化

的审美习惯来讲,这类演出有其自身的价值,但从更高层面的美学意义来讲,总是难以产生直指人心、发人深思的艺术效果。昆曲《公孙子都》在尽量保留武戏特点、充分发挥主演林为林高超的武戏技巧的基础上,将全剧的重点放在展示人物的心理上或者说“文戏”上,因而实现了“武戏文唱”的转换,具有了一种新的美学品格。这种转换,不仅是武戏发展的需要、当代戏曲的需要、现代观众的需要,也符合中国哲学、中国美学“阴阳相生”、“虚实结合”、“刚柔相济”、“文武兼备”、“中庸”、“中和”的理念和追求。

在昆曲《公孙子都》中,子都当然还是一个心胸狭窄、生性嫉妒、争功邀赏、暗箭伤人的人。在这一点上,他与以前的形象没有本质区别。也就是说,他仍然没有脱离传统审美对象的质的规定性。但是,全剧却改变了叙事角度和叙事重心,即从事件展示转移到情感反应上来,从情节推进转移到心理变化上来。它不再着重表现子都如何冒功领赏,冤魂如何大张挞伐,而是描写子都内疚、惊悸、不安、悔恨、绝望、自省的心理冲突,描写他自我救赎的心路历程。这种写法,既符合现代编剧的发展趋势,又赋予了全剧新的品格。

客观地说,子都出身贵胄,世袭兵权,被出身卑微的考叔抢去帅印,脸上无光,心中不满,嫉妒之心油然而生,也是可以理解的。从精神分析理论来看,这也是一种“正常嫉妒”,因为他丧失了曾拥有的权力,名誉、地位、利益,形象受到了影响,自己与郑庄公的“有价值的关系”受到了威胁。加上打仗只能殿后,攻城又被夺旗,就仿佛火上浇油,其不满、嫉妒变为仇恨,也是一步之遥,正如歌德所说,“憎恨是积极的不快,嫉妒是消极的不快,所以嫉妒很容易转化为憎恨,就不足为怪了”。然而,不是所有的人都会产生这种“消极的不快”,也不是所有“消极的不快”都会转化为“积极的不快”,更不是所有“积极的不快”都会导致杀人。一个心胸宽广的人,不会时常产生嫉妒;一个心地善良的人,不会轻易产生仇恨;一个心智健全的人,不会随意暗害无辜。而且,一个有涵养、明事理的人,即便产生了嫉妒之心,也会要么自控,要么自省,要么转移,甚至转化为激励自己上进的因素,并一般止于想象、幻想和内心体验上,顶多以一种恰当的方式宣泄出来,形成与威胁程度相等的“有限度的”抵抗或“富有智慧”的竞争,而不会变本加厉,自我疯狂,产生暴行,酿成恶果。只有在一定的条件下,“正常嫉妒”才会转化为“反常嫉妒”。换句话说,只有在胸襟狭隘、人格扭曲、境界低下、心理失衡的时候,妒火才会烧成怒火。说到底,这也是人的欲望在作祟,是人性之恶在霉变。正因如此,子都才会不仅妒火中烧,还淬炼、射出了仇恨之箭,在两军对垒时暗算了考叔。这一箭,尽管没有改变战争的结果,却改变了事件的性质,改变了人物的关系,改变了子都的命运。他从将领变成了凶手,从功臣变成了罪人,并从此堕入了痛苦的深渊。

杀害考叔之后,子都固然想瞒天过海,却总是气短心虚,但他毕竟良心未泯,所以又难免内疚,于是就惶惶不可终日,在惊悸中煎熬,在痛苦中挣扎,连新婚之夜也疑神疑鬼,不得安宁,无法面对颖姝的一片真情。当颖姝拜托他寻找杀人凶手时,子都尴尬、痛苦得无以复加,因为这凶手就是他自己,正如俄狄浦斯要查找的凶手就是自己一样,只不过一个是已知而清醒的,一个是未知而迷茫的。当梦中得知考叔是为了成全颖姝而保护自己时,子都不禁悔恨交加、痛不欲生,因为他不仅杀了一个仁义之人,而且杀了自己的恩人。同时,这也证明了他的嫉妒其实是一种“妄想性嫉妒”,与真正可能出现的威胁毫无关系。当看到郑庄公赠还的那支暗箭时,子都又胆战心惊,因为这表明郑庄公对他的罪行已心知肚明,抓到了他的把柄,掌控了他的命运,达摩克利斯剑将永远悬挂在他的头顶。伐成归来,子都得到国君的褒奖,达到了权力的顶峰,但他的内心并未因此平静,而是更加自责,近于崩溃。为了减轻心理负担,他鼓足勇气向颖姝坦陈了自己的罪过,并希望得到谅解,因为他也深爱着颖姝。不曾想到的是,他的坦诚带来的不是谅解,而是又一条人命——突如其来的晴天霹雳让颖姝难以承受,她悲愤之至,跳台而亡,给了子都最后的也是最重的一击。为了谢罪,为了解脱,更为了自我救赎,子都也跳下高台,结束了自己的生命。

从子都的悲剧中,无疑可以看到人性的悲剧。嫉妒在东方被讥为“红眼病”,在西方被视为七宗罪之一,它好像蛇卧心田,有时足以吞噬一个人(甚至一个杰出人物)的灵魂乃至生命。子都的悲剧,再次展示了这种人性的弱点可能造成的恶果。然而,昆曲《公孙子都》的更大价值,还不在于塑造了一个像天后赫拉、巫女美狄亚、摩尔将军奥塞罗、白衣秀士王伦、大都督周瑜、凤辣子王熙凤一样的嫉妒的文学形象,而在于刻画了一个从英雄到小人到罪人到病人到毁灭的悲剧人物,展示了这个人物自我悔恨、自我反省、自我觉醒、自我救赎的心理过程(尽管还嫌简单和生硬)。正是这种过程,揭示了人生的某种困境,显露了人生真实、严肃而残酷的某种状态,提出了人生的某种要求,这就是:人要不断提高自身的修养,明确自身的追求,清洗自己的灵魂,调整自己的心态,并对自己的行为负责。不论出自什么原因,人犯了错误或罪行,只能由自己来担承,在自我挣扎、自我反省中自我改正、自我修复、自我拯救、自我解脱,并自我升华、自我涅槃,无人可以援手,无

人可以顶罪。子都最后选择了死亡,也是一种责任的担承、心灵的清洗、人性的回归,也需要足够的勇气。他舍弃了自己的肉体,但收获了自己的灵魂。在这一点上,它是与现代精神息息相通的。现代观众也是在这种展示中,看到了他人,看到了自身,从心理上得到了满足,从情感上得到了宣泄,从审美上得到了愉悦,从思想上得到了收获。

为了表现子都的行为的合理性和心理的复杂性,昆曲《公孙子都》还增添了新的人物,加强了原有人物,改变、丰富了人物之间的关系。如考叔不再是一个出身低贱、争强好胜、试图改变自身命运的武将,而是看似争功、实则为了妹妹和子都煞费苦心的仁义男儿;郑庄公不再是一个毫无个性、面目苍白的国君,而是深通权术、恩威并重的一代枭雄,他明知子都有罪,却为了皇权的利益和利用、控制子都而缄口不提,反将弩箭还与子都,大大加重了子都的心理危机,充分展示了统治者高明的驭人术;祭足则是智者的化身,时刻敲打着子都的良心;而新增和虚构的颖姝,从倾慕子都到深爱子都,从信任子都到憎恨子都,从希望报仇到希望破灭,大喜大悲,凄美动人。这些人物和描写,都直接或间接成为推动子都走向悲剧、走向崩溃、走向死亡的重要外因,也是该剧的成功之处。

亚里士多德在谈到悲剧的时候,曾提出一个重要的概念,这就是“卡塔西斯”(katharsis)。两千多年来,人们对“卡塔西斯”有各种阐释,中文也译为“净化”、“宣泄”或“陶冶”。然而,无论心灵的净化、情感的宣泄还是美学的陶冶,都是从悲剧效果来认识的,或者说是针对观众而言的。2000年,台湾王士仪教授在《论亚里士多德〈创作学〉》一书中将“卡塔西斯”译述为“救赎”,可谓别开生面。他说:

“悲剧行动经过哀怜与恐惧之情完成补偿(或弥补,赎)了那些前面情感(哀怜与恐惧)受难事件的罪。”

这里尽管还是从观众的角度来论述的,却依稀透露出从悲剧行动、亦即剧中人物的角度来考察“卡塔西斯”的意思。仔细想来,俄狄浦斯因杀父娶母而自我放逐不是自我救赎吗?景清因身处两难而自挖双眼不是自我救赎吗?娜拉因意识觉醒而离家出走不是自我救赎吗?周萍因通奸乱伦而饮弹自尽不也是自我救赎吗?那么,公孙子都的悲剧,不又提供了一个新鲜有力的例证吗?

(责任编辑:翁婷婷)

从创作与接收的角度来看,现实社会中存在两类戏剧形态:精英戏剧和大众戏剧。

精英戏剧是高雅文化的代表,而大众戏剧是通俗文化的代表,两者本质上的不同就是雅文化(或称为精英文化)与俗文化(或称为大众文化)之别。

艺术总要寓教于乐,既然戏剧是艺术的种种形态之一,那么戏剧(剧本和演出)也应该是“寓言”,而不能是“报告”或者“论文”。所以,审美成为了精英戏剧与大众戏剧的共同表征,它们都披着审美的形式外衣。但站在不同的社会文化立场对戏剧艺术的教化、审美、娱乐这些基本功能会排下不同的座次。精英戏剧对现实采取批判和反对派的立场,它的主题词是现实主义、批判、教化、启蒙;而常人戏剧显示出一种极度的包容和喜乐,它的主题词是娱乐与快感。前者“严肃地追求与过去筛选下来的优秀遗产想媲美,与艺术和批评遗产中的典型性作品相媲美”。而后者“则只追求被大多数欣赏者在当前所接收,”在日常的社会生活中“它几乎完全是为了娱乐”^①。

为何会分化出这两种戏剧形态呢?根本的原因,要从戏剧的创作主体和接受主体来探究。在中国传统的社会环境中,创作者一般隶属于社会的精英阶层。精英知识分子往往会站在权力的对立面,他们是“天生的坚定的反对派”。居安思危,持久保持忧患意识和批判精神是他们天赋的本性。在精英阶层占创作主导的情形下,大量戏剧作品中或者隐性或者显性地表露出精英戏剧的主要特征——批判现实。这种现实批判更多针对的是知识阶层特别关注的社会问题、人性问题。从而,由戏剧的创作主体中就孕育出精英戏剧。同时,戏剧创作的接受方是社会大众,这是与精英阶层有着先天的内在矛盾的群体。为了让接受者“接受”,创作者不可避免地或主动、或被动地改变自己的创作策略来迎合和吸引大众。这种创作同接受之间的张力,刺激和鼓舞着大众戏剧的成长。所以,在任何人类历史阶段都存在精英戏剧与大众戏剧并存、交融、冲撞的格局。但笔者在这里需要特别强调的是,也许大众群体的心态并不像古斯塔夫·勒庞论述的那样“低劣”,但