

从《十五贯》现象谈昆曲的 自救与被救

周立波

摘要:《十五贯》只是昆曲舞台上的一个剧目,并不能完全代表昆曲,因此,《十五贯》与昆曲重生缺乏必然的联系。真正救活昆曲的并不是一出戏或其他的外因,而是昆曲本身,是昆曲本身所特有的品质。这种特有的品质既包括昆曲本身极高的艺术性和革新精神,也包括昆曲艺术家身上展现出来的坚忍不拔的品性。

关键词:《十五贯》 昆曲 自救 剧种

艺术发展的他律性决定了艺术在发展过程中必然与经济、政治、道德、宗教、哲学等有着本质的、必然的联系。普列汉诺夫在谈到政治与艺术的关系时指出:“任何一个政权,只要注意到艺术,自然就总是偏重于采取功利主义的艺术观。这也是可以理解的,因为它为了自己的利益就要使一切意识形态都为它自己所从事的事业服务。”^①艺术在其发展过程中受政治等因素影响是毋庸置疑的,昆曲的发展也不例外。

昆曲的发展在经历了明末清初的鼎盛之后,逐渐呈现衰微之

* 周立波(1964—),文学博士,浙江艺术职业学院学报编辑部副编审,专业方向:古代戏曲史论。

① 普列汉诺夫:《没有地址的信·艺术与社会生活》,人民文学出版社1962年版,第215页。

势。到晚清,甚至连流传于民间的“草昆”也濒临消亡。至民国初期,就连以昆曲独霸天下的苏州也只剩下一副半的昆班——即一个“文全福”班和半个“武鸿福”班。到20世纪40年代末,全国只剩下半个昆剧演出团体,就是被时人称之为“讨饭班子”的“国风昆苏剧团”,这个剧团“艰难地流落在浙江农村,挣扎在死亡线上。一些希望把昆曲传下去的‘传字辈’演员,一个个被迫离开本行,有的甚至饿死在街头”^①。1953年,时任浙江省文工团副团长、杭州大世界游乐场总经理的周大风通过文工团的昆曲传字辈演员姚传芑、沈传锺了解到情况,便派人在嘉兴濮院镇找到了“还在坚持唱昆曲”的国风昆苏剧团,并把班主朱国梁带到杭州。当时,朱国梁向周大风诉苦说:“吃了上顿不知下顿在哪里,难以维持,近日就打算解散了。”“我马上带了他去‘大世界’会计处,拿出一百三十五元安家费,让他把三十几人都带来。”“第二天来了三十个人,都破衣烂衫的。”^②而据周传瑛回忆,当时国风剧团进入杭州是在1953年年初,通过杭州市戏改协会丛树桂安排参加杭州市戏曲会演才落户杭州的。无论谁说得更接近事实,但有一点是可以肯定的,当时国风剧团的生存非常艰难,昆剧已经濒临灭绝的边缘。生存的艰辛并没有让执著于昆剧事业的人退缩,他们首先想到的是剧团,留恋的是昆剧。尽管经历了“宁波的马厩,湖州的牛栏,罗店、王店没有我们的宿夜店,太平山、浒墅关是回不了家的‘山海关’,年三十跳财神”等一系列的困苦,但这些昆剧人想到的是剧团和昆剧戏,“不愿意离开舞台这个天地”^③。这是一种精神,是自昆剧诞生之日起开始打造的精神,也是昆曲得以传承的精神。也正是有了这一精神,才使《十五贯》的重生看似偶然其实是一种必然的结果。

① 周传瑛:《周传瑛同志发言》(之一),江苏省文化局剧目工作室编《昆剧工作座谈会文集》,江苏省昆剧院,江苏省文化局剧目室,1978年版,第37页。

② 周雪华:《我的恩师周大风》,《浙江艺术职业学院学报》2015年第3期。

③ 周传瑛:《昆剧生涯六十年》,上海文艺出版社1988年版,第120页。

《十五贯》在晋京之前融注了诸多人的心血,尤其是一批懂昆曲的政治家和艺术家的认同和打造。

1953年前后,国风昆苏剧团流落于杭嘉湖一带演出,举步维艰。当时的浙江图书馆馆长张宗祥是个昆曲的行家,对全国唯一的昆剧团的生存非常担忧,他曾经联络胡士莹、钱南扬、马一浮等名家,“向浙江省文化局反映,并投书在北京的马彦祥和郑振铎”^①。此后,张宗祥一直在积极支持着昆曲的推进与发展。而田汉对国风苏昆剧团的关注,则直接影响到这个剧团的未来走向。据黄源回忆,1955年春天,当时的浙江省长沙文汉曾经专门找文化局局长黄源谈话,转达了田汉的意愿,就是希望国风苏昆剧团进京参加汇演。于是,一个小剧团的一场戏的排演,被当成政治任务来抓,其效果和力度自然与往日不可同日而语。

省长亲自抓,省委文教部副部长兼文化局局长参与组织编演,一批政府部门官员投入精力,于是,吃饱肚子的艺术家干劲十足。在省长沙文汉的直接关注下,“《十五贯》剧本整理小组”很快成立,该小组由时任浙江省文教部副部长兼文化局局长黄源、文教部艺术处处长郑伯永和由文化局副局长陈守川推荐的编剧陈静三人组成核心。这个核心不包括周传瑛、王传淞、朱国梁、包传铎等一线演员。而选择《十五贯》作为进京演出剧目,恰是黄源陪同当时的上海电影局局长张骏祥在观看了国风剧团演出《十五贯》后而定下来的,“黄源觉得还有进一步提高的可能,经过一番周密考虑,决定对之作认真的改编”^②。至于《十五贯》的改编者是谁的问题,一直存在着争论。沈祖安的观点较为中肯,他认为:“黄源同志主持改编新本,始终关心备至,并且一直在努力促成。应该说,在剧本定

① 沈祖安:《水到渠始成——〈十五贯〉编演前后的回忆片段》,《文化艺术研究》2012年“戏文专辑”。

② 蒋星煜:《〈十五贯〉沧桑录》,载《湖北文史资料》2000年第2辑。

稿前,其作用也是不可替代的。……1956年以后编演成功的昆曲《十五贯》,当然首先要提陈静和周传瑛等几位实至名归的人。”^①后来的《中国戏曲志·浙江卷》的说法最接近当时的事实:“《十五贯》整理小组于1956年据清朱素臣同名传奇改编。整理小组由黄源、郑伯永、周传瑛、王传淞、朱国梁、陈静组成,陈静执笔。同年,由浙江昆苏剧团首演。”^②

经过众多艺术家和官员的整理改编后的《十五贯》,首先在杭州公演。在得到省长的首肯之后,邀请了上海的几位艺术家和理论家前来鉴赏,其中有作家兼编辑家章靳以、魏金枝,文艺理论家、戏曲理论家赵景深。赵景深在观看之后撰文评价说:“这次整理,的确花了很大的工夫,它不是公式化或教条主义,而是艺术性与人民性相结合的。”^③然而,杭州的演出并未引起预期的反响。于是,经省领导斡旋,《十五贯》剧组携剧前往上海。

在上海的演出是《十五贯》得以名声大噪的关键一步,犹如越剧之进入上海一样。在上海,《十五贯》得到众多官员的肯定,时任中宣部部长陆定一、上海市委第二书记陈丕显、上海市委第三书记魏文伯、上海市委宣传部部长石西民等都到剧场观看,并大为赞赏。上海演出的成功,成为《十五贯》影响力的标杆,特别是中宣部部长陆定一的肯定,使这部戏抹上了一层红彤彤的色彩。如此的影响力自然使原来身处杭州的有关人士不得不对《十五贯》另眼相看。剧组回到杭州后,很快便得以在省人民大会堂演出,省委书记江华的夫人、时任省高级人民法院院长吴仲廉到场观看,看完之后赞赏《十五贯》是“一场难得的好戏”。省委书记江华在审阅完《十五贯》进京申请后,欣然同意。

① 沈祖安:《水到渠始成——〈十五贯〉编演前后的回忆片段》,载《文化艺术研究》2012年“戏文专辑”。

② 《中国戏曲志·浙江卷》,中国ISBN中心1997年版,第139页。

③ 赵景深:《昆曲〈十五贯〉的来源、剧本和整理》,《杭州日报》1956年1月24日。

在得到了省委书记首肯后，国风昆苏剧团由一个民营剧团变为国营剧团，剧团的名称也改为浙江昆苏剧团。由民营变为国营，是这个剧团的一次华丽转身。从此以后，这个剧团的所有人员不再为基本生活保障犯愁，可以放下心来专心做戏。自1952年始，国风昆苏剧团已经开始更名为国风昆苏剧团，但所演的戏大多像周传瑛向田汉开玩笑所说的“荤素戏”；而自从改名为浙江昆苏剧团之后，剧团演出的戏已经有了明确的方向，以昆曲戏为主，苏剧剧目已经很少出现了。虽说这是一次“华丽转身”，可这转身背后包含的内容和辛酸足以让昆曲永远铭记。

剧团到达北京后，首先得到的是几位德高望重的戏剧家的支持和鼓励。剧团在北京的居住处就是马连良的旧宅。《十五贯》在北京的首场演出是在前门外的广和剧场，田汉、梅兰芳、欧阳予倩、马连良、白云生、阿甲、夏衍等戏剧家到场观看后，大加赞赏，纷纷撰文表扬。田汉的文章是《看昆苏剧团的〈十五贯〉》，发表在1956年4月14日的《光明日报》上。梅兰芳的《昆苏剧团的〈十五贯〉观后》、欧阳予倩的《谈昆剧〈十五贯〉和〈长生殿〉的演出》、白云生的《谈浙江昆苏剧团演出的〈十五贯〉》、阿甲的《向〈十五贯〉的表演艺术学习什么》、夏衍的《论〈十五贯〉的改编》，亦相继在报纸刊物上发表。

剧团在北京的最重要的演出就是4月17日在中南海的演出。在此之前，公安部部长罗瑞卿的观赏也不容忽视，因这个戏的内容与当时搞的“肃反运动”有点关联，罗瑞卿在观剧后立即向毛泽东主席推荐。当晚观看演出的党和国家领导人除了毛泽东主席外，还有刘少奇、彭德怀等。

4月19日，周恩来总理亲自到广和剧场观看演出，并接见了全团的演职人员。陪同周总理看戏的是当时的文化部副部长刘明芝。

后来，剧团又分别于5月2日和13日在中直机关礼堂和国务

院小礼堂为国家领导人进行了两场演出,毛泽东、周恩来、朱德、董必武、邓小平、彭真等党和国家领导人观看了演出。

5月17日,文化部、剧协在中南海紫光阁组织在京的两百多位文艺界人士召开《十五贯》座谈会,周恩来总理出席并讲话。《人民日报》于次日发表题为《从“一出戏救活一个剧种”谈起》的社论。

浙江省前文化厅厅长钱法成,当时曾经随团经历了剧团在北京的全部演出与研讨的活动,他回忆说:“浙昆《十五贯》首都之行,使参加者终身永志,也使我坚定了从事民族戏曲工作的人生选择,义无反顾地在这条道理上走了40多年。”^①

纵览《十五贯》从改编到在北京激起巨大反响,有很多问题值得我们深思。笔者觉得摆在我们面前的首先要考虑的两个问题最值得我们深究:一是如果没有《十五贯》,昆曲会不会获得重生?二是如果不是昆曲,《十五贯》会不会引起如此大的反响?第一个问题涉及昆曲本身的问题,第二个问题则侧重于戏曲之外的内容。

首先来看第一个问题:如果没有《十五贯》,昆曲会不会获得重生?《十五贯》只是昆曲舞台上的一个剧目,并不能完全代表昆曲,因此,《十五贯》与昆曲重生缺乏必然的联系。洛地曾就“一出戏救活了一个剧种”的说法提出质疑,他认为,《十五贯》救活的并不是一个剧种,而仅仅是一个昆剧团而已。一个昆剧团并不代表全部昆曲^②。笔者认为,真正救活昆曲的并不是一出戏或其他的外因,而是昆曲本身,是昆曲本身所特有的品质。这种特有的品质既包括昆曲本身极高的艺术性和革新精神,也包括昆曲艺术家身上所展现出来的坚忍不拔的品性。

昆曲经历了四百多年的沧桑变化,有过辉煌,也有过黯淡,但

① 钱法成:《浙昆进京演〈十五贯〉回忆》,叶炳南主编《新中国地方戏剧改革》,中国文史出版社2000年版,第312页。

② 洛地:《〈十五贯〉回顾和思考》,载《戏剧艺术》2007年第1期。

其本身展现出来的优美的文学性、优雅的音乐性、优柔的舞蹈性、优雅的美术性,使昆曲从苏州迅速蔓延到大江南北。而艺术的发展离不开革新,没有革新便没有艺术生命。欧阳予倩在观看浙江昆苏剧团演出的《十五贯》和《长生殿》之后,发表了这样的观点:“昆曲艺术是我们的很大一批宝贵的戏曲遗产。无论从文学、音乐、舞蹈方面或表演方面说,都保存着很多好东西。但是无可讳言,它也有一些招致衰落的致命缺点。如果保存它,就必须加以改革,使它有新的发展。要克服它的缺点,发扬它的优点。”^①魏良辅对昆山腔的革新,使昆曲从诸多声腔中脱颖而出;汤显祖不拘泥于曲律条框,使《牡丹亭》成为不朽之剧;李玉打破才子佳人的俗套,使昆曲走近普通民众。刘士杰在谈到《十五贯》在表演上的革新时说过:“《十五贯》在表演艺术上既批判地继承了传统昆曲表演细腻、载歌载舞的艺术特点,又吸收了现代话剧的表现手法,较好地做到了古为今用,推陈出新。”^②

昆曲本身所具备的特质还包括昆曲艺术家身上展现出来的优秀品质。王传淞曾说:“设想一下,如果我们中途改行了,就不会有今天这样兴旺的局面;再如果我和传瑛离开国风往外面去闯,只怕早就像师弟施传镇那样冻毙街头,连尸骨也没有了。”^③再艰难的岁月也没有磨平昆曲艺术家执著于昆曲事业的坚定意志。周传瑛在回忆当年困苦岁月时有这样一段描述:“但是,人穷志不穷;再潦倒,精神不潦倒。哪怕全部破‘行头’装不满一只小板箱,哪怕全套乐器只有一个乐师摆弄,成为‘独脚场面’,哪怕演员兼做炊事员、

① 欧阳予倩:《谈昆剧〈十五贯〉和〈长生殿〉的演出》,载《人民日报》1956年4月16日。

② 刘士杰:《古老兰花放新彩——谈昆曲〈十五贯〉的推陈出新》,《文艺论丛》第5辑,上海文艺出版社1978年版,第251页。

③ 王传淞:《我的艺术生涯》,浙江省政协文史资料委员会编《浙江文史集粹·文化艺术卷》,浙江人民出版社1996年版,第549页。

杂工和管服装、道具等工作,大家还是和衷共济,饿着肚子不散伙。当然,那时候我们还不知道要为人民服务,也没有明确的政治目标,只靠艺人的传统道德——义气和志气来支持。”^①这种优秀的品质,是对昆曲的热爱,是对昆曲艺术的信念的执著,是因昆曲而生发出来的对生活的容忍和对未来的期待。

昆曲是包含所有昆曲元素的整体,不会因为某一个因素而灭亡,更不会因为某一个人而改变历史的进程。没有魏良辅,还有梁辰鱼;没有《牡丹亭》,还有《桃花扇》;没有《十五贯》,还有更多的优秀剧目。与其说《十五贯》救活了昆曲,还不如用吴新雷先生所说的“激活”更为准确^②。

其次是第二个问题,如果不是昆曲,《十五贯》会不会引起如此大的反响?很明显,《十五贯》的红火不是因为一个濒临灭绝的剧种,也不是因为除昆曲之外的其他任何一个剧种,而是因为这个剧目恰好顺应了当时政治形势的需要。政治形势需要一个文艺作品来催化政治理论。王朝闻在《〈十五贯〉与美术》一文中谈到艺术创作时认为:“我们的美术创作,也需用形象思维来反映阶级斗争和生产斗争。这种反映,只有把观众的欣赏估计进去,才能避免重复标语口号式的倾向。艺术创作不是为了给作者个人欣赏的,它那团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的作用,只能通过观众的感觉和理解来体现。”^③这正如普列汉诺夫所说的“功利主义艺术观”一样。

① 周传瑛:《枯木逢春忆当年》,《浙江日报》编辑部《必要的一课》,浙江人民出版社1963年版,第173页。

② 吴新雷:《情系“传”字辈——纪念苏州昆剧传习所成立80周年》,载《艺术百家》2001年第4期。吴新雷在该文中认为:“自1956年《十五贯》激活了昆剧以后,江苏、湖南、河北、北京、上海、永嘉、宣平、武义等地相继成立了昆剧院团,使昆剧事业进入一个全新的阶段。而南北曲友交相呼应,纷纷成立业余的曲社,也都得到‘传’字辈艺师的指教。”

③ 王朝闻:《〈十五贯〉与美术》,载《南京艺术学院学报》1978年第1期。

作家陈登科在谈到《十五贯》的时候举了两个实例：一是合肥的京剧团不卖座，便引来了各种议论，有的说是因为“受京剧形式的限制，不能表现现代的新生活”，有的说是因为没有名角，于是有人断定“京剧没有前途”了。二是《十五贯》在杭州初演时邀请了上海的批评家和戏剧家，谁知这些专家们“看了戏，当场互相谦让一番，沉默了。后来到上海演出仍是沉默的，直到《人民日报》发表了社论以后，大家才惊叫起来”^①。陈登科举的第一个例子是要说明，《十五贯》的红火印证了“京剧没有前途”说法的荒谬。第二个例子是要说明，批评家和戏剧家，包括其他领域的人士，都是以政治为风向标，以《人民日报》的是非为唯一标准，缺乏对新鲜事物的热情。

台湾学者蔡欣欣曾经就“一出戏救活一个剧种”发表了自己的看法，她认为：“《十五贯》对于昆剧的薪传与发展，的确发挥了‘一出戏救活一个剧种’的实质能量，而由此亦可见证到官方的扶植与民间的自发，政治的号召与艺术的实力，演出的推广与薪传的教学等，各种力量的汇聚与多元渠道的并行，亦是当代昆剧艺术延续命脉的根本策略与重要助力。”^②这一说法较为中肯而全面，政治的力量不可忽视，艺术本身的规律同样有其合理的发展轨迹。《十五贯》只是一个剧目，一个剧种不可能因为一个剧目而决定生死，更何况是一个具有四百多年历史的民族瑰宝，能救活昆曲的只有昆曲本身。

① 陈登科：《从〈十五贯〉引起的》，载《江淮文学》1956年第8期。

② 蔡欣欣：《时代文本——谛览〈十五贯〉在昆剧发展史轴上的坐标意义》，载周华斌、李兴国主编《大戏园论坛》第3辑，中国传媒大学出版社2007年版，第139页。

天衣端赖巧织成

——从“钱”看昆剧《十五贯》的“针线”得失

吴 戈

摘 要：昆剧《十五贯》吸收了原剧《双熊梦》的艺术精华，如用十五贯钱作为全剧的道具，把全剧的人物、情节、各种关系等等提挈、连缀起来。当然，在运用这一道具时，还有针线不够绵密的地方。这种用一个物件勾连全剧情节的做法，值得借鉴。

关键词：昆剧《十五贯》 十五贯钱 道具 情节构建

大家知道，十五贯铜钱是昆剧《十五贯》的中心事件和贯穿道具。无论是原著还是改编本，都是通过这十五贯铜钱，将全剧的所有人物、情节、事件等等连缀起来的，它在剧本中起着举足轻重的作用。例如，尤葫芦因为十五贯铜钱而死，过于执因这十五贯铜钱而错判，苏戍娟和熊友兰因这十五贯铜钱而蒙冤，况钟借这十五贯铜钱而平反冤狱……。十五贯铜钱，看上去仅仅是全剧中的一个细节、一件道具，但是，如果抽掉了它，这个戏就不能成立。运用一些贯穿全剧的道具、动作或细节，把全剧的人物、情节、思想等等提挈起来，连缀起来，像一条锁链一样，牵动全剧，环环相扣，这是我国戏曲的主要结构手法之一，也是我国戏曲编剧技巧的优良传统，很值得我们加以继承和发扬。

* 吴戈(1936—)，浙江艺术研究所研究员。专业方向：戏曲历史与理论。

昆剧《十五贯》，正是在吸取原著《双熊梦》的精华基础上加以创造性发展的。现在，就让我们从这十五贯钱的贯穿道具上，看看它如何铺陈情节、绵密针线及其还存在的不足之处。

第一场《鼠祸》，是写尤葫芦从皋桥姐姐家借了十五贯铜钱回来，准备做杀猪的本钱。回到家里，同女儿苏戍娟开玩笑，骗她说是她的卖身钱，女儿信以为真，逃奔姨母家；娄阿鼠入门，见财起意，为窃取这十五贯钱而杀死了尤葫芦。其基本情节，两个本子是一样的，但具体细节，却有些不同。在原著《双熊梦》中，第九出《窃贯》是：游葫芦（《十五贯》中改为尤葫芦）借钱回家，到了家门。敲门时将邻居秦老伯吵醒，秦老伯得知情况后，即表示明日邀众邻居去游家作贺。改编本则改为游先找秦老伯，请他明日帮忙去买猪，然后再回家敲门。这一改，有什么好处呢？因为这十五贯钱事关重大，以后女儿出逃和尤葫芦被杀，都因“钱”而起，所以，必须将“钱”的来龙去脉交代清楚，不能轻描淡写，一笔带过。朱素臣是懂得此中道理的，所以，他对这十五贯钱一再强调：游葫芦上场时，自报家门讲了一次；见了秦老伯时，又与秦讲了一次。但是，有些地方不大合理，强调的也不够。游葫芦借了十五贯钱，是要用来做杀猪生意的本钱的。原著只写游一上场就敲自家的门，无意中吵醒了秦老伯，虽然将钱的来历和用途告诉了秦老伯了，但带有极大的偶然性，缺乏必然性：游开肉店是与姐夫合伙，也没叫秦帮忙，与秦关系不大，所以，秦就没有必要一定要了解钱的来历和数量。秦说，明日向他作贺云云，也可能是句应酬的客气话，当不得真。现在，改为尤葫芦主动去叫他，请他明日帮忙去买猪，这就与秦的关系密切了，秦就自然要知道尤怎么会有这许多钱，要仔细看一看，认真问一问了；再加上尤见秦时同他开玩笑，先骗他说钱是路上拾来的，再讲出实情，这就会更引起他（也包括观众）的注意。次日一早，秦就非找他不可了，因而，尤葫芦被杀由秦首先发现，也就更自然了。

尤葫芦到家以后,情节更与原著相同,不同的是在“钱”的问题上增加或改造了两个细节:一是尤葫芦与女儿开玩笑以后,上床睡觉时,将钱“堆在床角落里”改为压在枕头底下,演出时,还一半挂在床沿;二是娄杀死尤以后,想出门时,让娄听到打更声,急回室内,躲在床后,铜钱部分脱落,来不及全部拾起。前一个细节只是改造了一下,但却比原来合理多了。因为堆在床角落里,娄虽然迟早也会发现,但是不醒目,娄不易看见,即使看见了,观众也看不见;另外,堆在床角落里,尤不一定就会压住钱,娄偷窃时,就不一定会把尤惊醒了。现在这样改,就很醒目,娄要偷钱就必然要惊醒尤葫芦了。下面发生夺钱、杀人的情节,也就更自然了。第二个细节是改编本新增加的,在本场,一般观众看不出散落的钱的作用,要到第六场《疑鼠》,况钟在尤家踏勘,在床后发现了散落的铜钱,才会明白的。这是为第六场埋下伏线,为况钟疑鼠增加了证据。

此外,第一场还增加了一些重要的细节,例如,尤与女儿开玩笑前,先同秦开了两次玩笑,点明尤葫芦酒喝醉了;娄阿鼠的骰子改成“灌铅”的。但这些细节都是从十五贯钱而构成的命案生发出来的。增加了尤同秦两次开玩笑的细节,是为他同女儿开玩笑作好铺垫,说明他平时就有此习惯,使之更符合尤的人物性格;点明尤葫芦在姐姐家喝了两壶酒,在请秦老伯帮忙买猪时,秦又说:“只怕你酒醉误事,明朝还是我来叫你吧!”这是说明尤葫芦喝醉了,同女儿开了玩笑,就上床睡觉,所以,铜钱没有放好。因为酒醉,尤睡得沉,所以,女儿出逃,娄阿鼠进门偷窃,尤都没有惊醒。尤葫芦爱喝酒,不仅为本场戏下面的情节作了铺垫,还为第六场、第八场戏埋下了伏线。第六场《疑鼠》,况钟在尤家踏勘,发现了一副赌具——灌铅的骰子,过于执断定是尤葫芦的,众邻居证明说:“他经常喝酒,从不赌博!”喝酒成了尤“从不赌博”的反证。第八场《审鼠》,况钟从娄家抄出一只有洞的钱袋,娄撒谎说是他自己的,秦老伯证明是尤葫芦的,说:“去年尤葫芦吃醉了酒,把这钱袋烧了指头

大的一个圆洞……”用喝醉了酒正面予以印证。如果第一场戏不增加尤爱喝酒的细节,这些证明就不会如此有力。

《十五贯》的第二场到第四场,都是围绕着十五贯钱做戏的,第二场《受嫌》是写熊友兰身边恰好也有十五贯钱,被诬为与苏戍娟通奸谋杀;第三场《被冤》,是写县官过于执凭熊友兰身上的十五贯钱,将熊、苏判成死罪;第六场《判斩》,是写况钟听了熊、苏对十五贯钱的来历的不同口供,引起怀疑,决心为他们平反。这都是原著中有的,改编本在“钱”的问题上,除了做些删繁就简的小改动之外,没有原则性的改动。无论是原著还是改编本,无论是正面人物还是反面人物,都紧紧抓住十五贯钱做文章,各自得出不同的结论,这都是从第一场的十五贯钱贯穿下来的。但是从此以后,原著对十五贯钱的问题,就没有着重描写,只在第十出《廉访》中附带点了一下。因为这场戏,主要是要写况钟断定娄是真凶,所以,对十五贯钱,只在扮成测字先生的况钟与娄阿鼠见面前,娄与陶复朱说话时,陶告诉娄,他有十五贯钱助熊救弟,被况听到。改编本已删去了熊友蕙与侯三姑一条线和陶复朱这个人物,原著的这个情节自然不能用了。即使能用,这个情节也是不好的。因为要用这个情节,不但要在舞台上多一个人物,而且,还要交待陶如何认识娄阿鼠,这是节外生枝,增加头绪。这正是“传奇之大病”(李渔语)。另外,陶是远在外面做生意的,恰好此时来城隍庙进香,与娄见面、也太巧了。戏的“巧合”,自然可用,但也不能太滥,而且要合乎情理。所以,改编本将这个情节删去,改为熊友兰的十五贯钱是为主人陶复朱办货的钱,而且移到《判斩》一场,用暗场处理。为了使十五贯钱的戏不断,表现况钟实事求是、调查研究的精神,特意新写了《疑鼠》一场戏,让况钟带过于执去尤家踏勘,在床后发现散落的近半贯铜钱。这是十分高明的、有创造性的发展。这个细节,不但与第一场前后呼应,增加了戏剧性,而且况钟翻案的证据也更充分了,使剧本闪耀着辩证唯物主义的光芒。

在《疑鼠》中,关于“钱”的描写是十分严密细致的:先是由况钟首先在地上发现一枚铜钱,继则皂隶又发现了一枚,然后众人寻找,在床后发现了有半贯之多。因为剧本第一场有交代,观众可以断定这是尤与娄夺钱时掉的,已肯定无疑了。但是,剧中人却还难以肯定,尤其是对错判的当事人过于执来说,更要竭力为自己辩护,所以,他开始说,一两枚铜钱说明不了什么问题,接着,发现有半贯之多,还断定是尤葫芦自己落在地上的,不足为奇。于是,况钟问众邻居,尤平日家境如何?众邻说是停业多日,借当过活,家无隔宿之粮。况钟据以断定,这钱决非尤平时所落,贫穷如此,这么多钱掉了,怎么会不知道?三五枚或可讲,半贯钱决难遗忘。然后,由秦老伯猜测是十五贯里面掉下来的,其邻居又说是可能凶手杀人后,手忙脚乱掉的,并且提出熊友兰身上的十五贯一文不少的怀疑。这时,过于执虽然还要强词夺理,但是况钟与众邻心里已完全明白,熊友兰的十五贯决非尤葫芦的十五贯了。改编者在这里,真是细针密线地缝制,使台上台下的人都无懈可击。

但是,到此为止,无论是原著还是改编本,关于十五贯钱的戏,都没有了。如何使这条线贯串到底呢?改编者又设计出“钱袋”的点子,使“钱”的线不中断,在戏的高潮处继续发挥作用。因为在尤家虽然发现了散落的铜钱,可以断定是那十五贯上散落的,但是,钱乃是人人通用之物,没有记号和名字,难以断定杀人凶手就是娄阿鼠。只有钱袋能弥补这个缺陷。这又是改编者高明的一招,实在令人钦佩。在最后一场《审鼠》中,剧本用暗写方式,写了况钟的门子从娄阿鼠家中抄出的各种赃物中,有一只有洞的钱袋,并且让苏戌娟与秦古心分别辨认,都说是尤葫芦的。特别是两人都一致说这个小洞,是尤葫芦火烧出来,由苏戌娟缝补,绣成花朵模样的。这就更确凿地证明是尤葫芦之物。

但是,也正是在“钱袋”问题上露出了破绽,说明改编者在精细中还有不够精细之处。因为这样的描写,对况钟来说,证据可说是

充分了,而对观众来说,还嫌不足。观众虽然在第一场尤葫芦背钱回家时,见过那只钱袋,但娄偷钱时,并没有也无必要连钱袋一起偷走。因此,观众难以断定这钱袋为娄所窃。同时,观众未见苏戌娟为钱袋补洞,也难肯定钱袋的洞为苏所补。如果在第一场尤葫芦借钱回家时,先交代苏戌娟在家绣花,听到父亲敲门再来开门;娄偷钱时,本是无需将钱袋偷走的,因为夺钱时,线断了,钱散落了,才不得不装进钱袋,连钱袋一起带走,就可信一些。实际上,钱袋的事,即便如此,也还不很“圆”。因为娄是个惯偷,从况钟判斩到审案,时间间隔又很长,娄早有所闻,心虚地逃奔在外躲避,钱袋早该销毁了,为什么还原封不动地放在家里,等况钟来查抄呢?这是难以说通的。

尽管《十五贯》的针线还有不够绵密之处,但瑕不掩瑜,它在这方面所取得的成就,还是主要的、突出的和可贵的。其针线机趣绵密巧妙之处,值得我们认真学习;其不足之处,亦可引起我们思考。

解析张继青“二梦” 之表演艺术

顾聆森

内容提要：《牡丹亭》之“二梦”即《惊梦》、《寻梦》，是表演艺术家张继青的代表作，就其艺术价值而言，达到了昆剧表演艺术的最高峰。不仅在于唱腔之细腻、韵味之醇厚、身段之优美，更在于张继青对于人物杜丽娘性格的准确把握以及独到的内心体验。

关键词：游园 内景 大寻梦 触景生表

2010年《大师说戏》制作人叶兆鑫先生特邀表演艺术家张继青演说《牡丹亭·惊梦·寻梦》的表演艺术，并诚聘我为张继青演讲稿的指导学者（冠云）。于是我有了这样的机会浸润于“二梦”之间，得其细微。张继青号称“张三梦”，是指她的代表作《惊梦》、《寻梦》和《痴梦》。《惊梦》、《寻梦》即是其中的“二梦”。

一、“二梦”之一：《惊梦》

《惊梦》是汤显祖名著《牡丹亭》之第十出，分两大部分，一是“游园”，二是“惊梦”。俗称“游园惊梦”。

第一部分“游园”，其中【皂罗袍】【好姐姐】是两支名曲，也是

* 顾聆森（1943—），苏州中国昆曲博物馆研究员、副馆长。专业方向：昆曲史与理论。

“游园”的主曲，通过杜丽娘在花园中的所见所闻描绘了春天的美丽景色。但汤显祖对春天景色的描写，不是为描景而描景。人在景中，触景生情，景是带着人物情感的。情景交融或因景生情不仅是汤显祖高超的文学手法，也是张继青理解人物、在舞台上塑造人物的基石，从而把握住了“游园”表演理论的制高点。

杜丽娘在春香陪同下兴致勃勃地游园，从来没有经历过在大自然中“把全身现”的她，竟然能全身心地投入春的怀抱时，不由得兴奋地长叹：“不到园林，怎知春色如许！”并不自主地化成了【皂罗袍】的唱句：“原来姹紫嫣红开遍。”这是她面对景色如画的大自然的第一反应，然而她接下来唱了什么呢？“似这般都付与断井颓垣！”常有人读不懂汤显祖的原句，堂堂太守府的后花园，怎么会有“断井颓垣”的残败景象？殊不知“姹紫嫣红”写的是景，“断井颓垣”写的是情。杜丽娘触景生情，想到自己的青春和春天同样美丽，然而却“似水流年”般地正在伤逝，恰便似付之与“断井颓垣”！于是又才会有“良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院”的慨叹。这种慨叹和进园门时发出的“不到园林怎知春色如许”的兴奋的叹息不同，这时园林的景色已被染上了情感，带着淡淡的悲哀。下一曲【好姐姐】唱“遍青山啼红了杜鹃”，指的是殷红的杜鹃花开遍山坡，同是写景，然而一个“啼”字却让美丽的景色抹上了浓浓的主观色彩：被杜鹃鸟“啼”红了的血的色彩！杜丽娘内心的寂寞凄凉已溢于言表，这才会引起“便赏遍了十二亭台是枉然”的退身之思。在这里，歌唱的是景，演绎的一定是情。明白了这一点，再观看张继青的“游园”就会有全新的感觉。她的身段舞蹈与其说是在图解唱词，不如说是在剖析心理和情感。杜丽娘最后“观之不足由他续”，退出了园林，而她因游园引发的愁思，已如开放闸门的渠水，会不停地向前流淌，去浇灌“惊梦”的那一片土地。

第二部分“惊梦”，曲唱始自【山坡羊】，杜丽娘的思春情怀，是决不能向人倾吐的内心秘密，正如【山坡羊】所云：“这衷怀那处