

孟华剧作选

孟华剧作选

孟华

中国戏剧出版社



孟华剧作选

中国戏剧出版社

■
主 编
彭长胜

当代戏剧家丛书

主 编:杨雪英
李 勇

半个集·孟华剧作选

郑州市文学艺术联合会 编
郑州市艺术创作研究院

中 国 戏 剧 出 版 社 出 版

(北京海淀区紫竹院路 116 号嘉豪国际中心 A 座 10 层)

(邮政编码:100086)

新华书店北京发行所 经销

河南省豫公印刷厂 印刷

510 千字 880×1194 毫米 1/32 开本 26 印张 5 插页

2005 年 5 月第 1 版 2005 年 5 月第 1 次印刷

印数:1—1000 套

ISBN7-104-02005-5/J·861

全十册定价:200.00 元

本册定价:35.00 元

2236

2

孟华其人

孟华，南阳人。弱冠于跃进岁月，辍学于老三届前，好时候都没赶上。种过地，唱过戏，办过报，好差事都未能干到底。尤令人不可思议者，于文艺天地一片肃杀之大批判年代，傻乎乎兴冲冲自投罗网，掂笔写戏。虽然一“剧”成名，却因毒草挨批，遂惶惶不可终日。伺天弄云开，却痛定不知思痛，依然与戏暧昧，欲罢不能。尤愚甚者，辞却京城之招，谢绝深大之聘，爽误境外之约，苦心孤诣于贫困戏剧之漩涡而洋洋自得，故被挚友诮为“经济潮外奢贫虫”。惜乎垂垂老矣，兀自翘翘不舍。累计著有《山鹰》，《劳资科长》，《半个娘娘》，《春秋出个姜小白》等十数剧本，改编过《情断状元楼》，《生儿子大奖赛》，《新版·白蛇传》，特别不知趣者，竟斗胆翻动国际大师尤金·奥尼尔，茂文·勒洛依之巨著，炮制成纯粹中原味道之《榆树古宅》，《魂断蓝桥》，使得非驴非马之品大行其道。闹得剧界更见杂乱。所喜老夫子尚有谦虚之风，回望自己作品，一概嗤之以鼻；检点全部家当，合格未及半部，故而将其选集自命为《半个集》。呜呼！一生浇铸无囫囵，半个尚且是天成。

孟夫子人缘不虞，为人虔诚，广博领导朋友君子仁人眷顾，得以结集出书，以彰辛劳之苦，以绾挂甲之程，此以为谢，书以为志。





中国化的奥尼尔——《榆树古宅》剧照



20世纪70年代处女作《山鹰》一瞥



有点夸张的风情喜剧——《生儿子大奖赛》剧照



飞往大洋彼岸的河南曲剧——《榆树古宅》在美国洛杉矶



伞下“情”天



让美妃，留人才，求团结——《三杀小白》剧照



郑州市豫剧院演出的《情断状元楼》



台湾豫剧皇后演出的《情断状元楼》



《新版·白蛇传》其实有一看：蛇“魂”出壳



在美国“榆树古宅”前留影



在曹禹先生家作客(自左至右:孟华、曹禹、万伯翱)



孟华与夫人孟丁文玲



与恩师廖可兑先生(中)、谢亢在一起



也有酷的时候,但那年代叫烧包



赴美演出间隙与美国友人促膝

戏曲文本辨源

(代序)

孟 华

我不大在乎戏剧的源头起于何时,因为那是史学家的事情。虽然关于中国戏剧的起源争论起来也挺有趣,有先秦说、汉晋说、隋唐说、宋元说,甚或有追周溯商穷尧典诂远古之说。那原始部落的人群围着篝火烤着焦肉,“呐喊之,咏歌之,手之舞之足之蹈之”,或谓戏剧之始?那尧天舜地之下的葛天氏之乐,“三人操牛尾,投足以歌八阙”,“击石拊石,百兽率舞”,或谓戏剧之初?那周朝宫廷的《大舞》,先楚的《优孟衣冠》,汉代的《东海黄公》,大唐的《兰陵王》、《踏摇娘》……更兼备了戏剧作为综合艺术的总体特征,那里边有歌、舞、诗,也有演员、角色和简单的情节,说它们是初始的戏剧更觉贴切。从尧舜禹汤到汉唐宋元,戏剧史学家们进行过成千上百次的地毯式扫描,找出过数不尽的中国戏剧源头,这种奇景令人眼花缭乱。然而这些论定,哪一种观点都有道理,又哪一种观点也不能“一统诸侯”。于是,关于戏剧的源头,至今还是一个充满魅力和诱使人激发探索精神的悬案。这种关于悬案的研究并不怎么理会戏剧发展整个实践过程中的兴衰荣枯宠辱贱贵,只是沉醉于那种对源头单路独径探幽发微的寻找之中。

对于我这个写剧本的人来说,戏剧的源头似乎离我很遥远,剧本的源头却时时在我眼前萦绕。最能挑起我的好奇心与浓厚兴趣的,乃是中国戏剧文学剧本的起源——第一部中国戏曲剧本究竟写于何时?它是用什么形式写的?它是用什么载体写的?它是什么人写的?它是什么样的格式?它有多少文字?它用的是文人的语言还是百姓的语言?中国戏曲剧本为什么写得如此与众不同?



它与世界上任何国家的戏剧文本几无相似之处的根本原因是什么？……当然，这恐怕同样是一桩无头案。我也并不指望有朝一日盼来一个肯定的回答。我之所以提出这问题，是因为我很久以来对于中国戏曲剧本的产生过程进行过一些思索，做过一些推测和联想。虽然这些思索、推测与联想是出自一个当代剧本写作者对戏剧本体的生命寿限梦魇般的预测、考问与担忧，虽然缺乏科学性，虽然缺乏史证性，但它既然能够在意识、潜意识中浮现，就应该有浮现的冥冥玄机。就像周公解梦、弗洛伊德氏《梦的分析》那样，抑或可以从梦魇中测卜中国戏剧的未来？

于是，有了这种对梦魇的善解，我才敢于谈论一些梦魇般的意见。

—

还是从剧本源头说起。

有人曾肯定地说：“剧、本同源”——戏剧产生的那一天，同时产生了剧本。而且是先有剧本而后有戏剧。即使在文字产生之前的远古时代，人们也是先酝酿一个故事（腹稿），然后再去表演（戏剧）。那个腹稿即是剧本。这样说来，实在比“先有鸡蛋还是先有鸡”的千古争论还要清晰而且爽快得多。那尧舜时代的葛天氏之乐，那“三人操牛尾”的设计，那“投足”的动作安排，那“歌八阙”的歌词，不就是剧本么？那先楚的《优孟衣冠》，为了模仿楚相孙叔敖的动作言行，优孟这位表演艺术家整整练习了一年多才“像孙叔敖”，才使楚王及满朝文武大臣“不能别”。还有那与楚王的对话，那“请归与妇计之”的情节设计，不就是剧本么？这样说来，剧本为“一剧之本”的定义是再确切不过的了。剧与本不但同源同寿，而且本子这玩意儿还是剧的先兄、先辈甚而是母体呢！这观点实在是令剧作家们高兴和引为豪迈的事，因为这足以说明是剧作家们创造了戏剧，剧作家是戏剧的老祖宗。在那形态简陋、缺少分工的戏剧初创时代，剧作家不但要编剧本，而且要当设计，尤其要自导自演，集编、导、表、唱等诸多技艺于一身。他们是那时代十分了得的精英人物。那尧舜时代的葛天氏就是剧作家，那商周时代的《大

舞》设计者周公就是剧作家,那先楚时代模仿孙叔敖的优孟就是剧作家,那汉代的《东海黄公》、唐代的《踏摇娘》、《兰陵王》中的演员就是剧作家。那时候的剧作家不但要编剧本,还要当演员演戏,不但要娱乐大众,还要冒着生命危险讽谏君王(《优孟衣冠》)……那要比如今的剧作家难当多了。哪有如今的剧作家们如我者流这份潇洒与清闲?如今的剧作家越来越好当了,写得出有饭吃,写不出照样有饭吃;写出的剧本有人排心花怒放,无人排心安理得;有人排了,自己便退居幕后,让成堆成堆的高级艺术家诸如导演艺术家、表演艺术家、音乐作曲家、舞美设计家、灯光设计家、服装设计家、胡琴演奏家、鼓板敲击家……围着他编剧服务,诱使戏剧这门艺术越来越庞大,越来越复杂,越来越贵族,越来越不可捉摸,越来越花钱赔本,越来越远离戏剧。

话说回来,我列叙“剧本同源”的观点,历数剧作家们的自尊地位与非凡业绩,并非为了获取作为同行业者的我的自慰式满足,更不是萌生了改写中国戏剧生成史的贼心,而恰恰是为了映衬心中另一番逆向的潜意识涌动,为了对自己一种反叛式思维趋向进行一番对比式考问。或者干脆说,并非为认同寻求理证,而是为否定寻求反证。

说明白了,我不赞成“剧、本同源论”,我怀疑此论的科学性,我羞于持论者那种强拉硬凑的论据与捉襟见肘的辩辞。我不主张把剧本的辈分提得那么高,它不是老子,不是戏剧的母体,也不是戏剧的兄弟,它仅是戏剧的衍生部分。初创时期的戏剧是没有剧本的,腹稿称不上剧本,诗歌也称不上剧本,真正的剧本只能出现在戏剧的发展渐趋完备与日臻成熟的阶段。更具体地说,当这种“由演员当众表演故事”的艺术发展到不一而足的规模,当它的综合艺术特征越来越呈扩张趋势,当观众对戏剧的形态认可、接受并出现规范化、恒定化、文雅化要求的时候,剧本才得以应运而生——只有这个时候才是剧本的源头。

戏剧是艺人们的事,剧本是文人们的事。戏剧是由艺人们创造的,艺人们天赋的表演才能把“当众表演故事”这么个艺术形式用形体创造出来,于是戏剧便横空出世。艺人们创造戏剧的同时,



也创造了戏剧观众。这观看初始戏剧的观众群中就包括了能写剧本的文人。但那时候他们还只会傻着脸看表演,欣赏天才演员们的演技,被他们惊诧,被他们逗乐,抑或被他们所不齿。这个时期的戏剧应称作稚幼期。但随着戏剧的不断成长、演进、发展,故事越来越详,情节越来越丰,人物越来越多,综合性越来越强,对表演技巧的要求越来越高,舞台上的分工便越来越细。我想说的是,这个时候的戏剧呈现才是最佳的生长状态,艺人们纯生态的艺术才能可以毫无束缚地发挥到极致,吹、拉、弹、唱、表演、技艺处于纯自然演进,舞台生机蓬勃,演出日新月异。这时候的戏剧才堪称“口传艺术”。但是,又恰恰在这时候,戏剧艺人们发现,他们在表演中的说也好,唱也好,词也好,曲也好,光凭口传心记已经感到力不从心,那样不但易出纰漏,而且还常常走样,不但观众不满意,而且还容易招致不期之灾(俳优口祸)。这时候的戏剧称作青春期。青春期戏剧有两个特点,一是生命力旺盛,血脉贲张,枝叶疯长,极富掠夺性与兼并性,毫无顾忌地吞食裹挟着其他艺术门类的成就;一是游离性、随意性、不稳定性,缺乏规则制约与规范参照。这时候的戏剧犹如一头牙齿初齐却未上笼头的牛犊,就等一副牛鼻圈来使它就范了。而这副“牛鼻圈”就是剧本。

二

剧本的出现,标志着戏剧已经进入了成熟期。也就是说,戏剧的成熟期,才是剧本的源头。前面说过,剧本不是戏剧的母体、先辈,也不是平辈,而是晚辈,剧本是戏剧发展的衍生物。然而,正是这个衍生物的出现,使戏剧走向成熟,显露出端庄、典雅、雍容华贵,一副爆发户派头,成为七艺之首。但另一方面,因为有了这个衍生物,却使本来野性十足的戏剧扎上了牛鼻圈,戴上了牛笼头,收缩了原始的粗率、生动、奔放、即兴、恣意,而变得谨谨慎慎、规规矩矩、拿拿捏捏、文文气气、又臃臃肿肿。之前的戏剧可不可以叫做艺人戏剧?之后的戏剧可不可以叫做文人戏剧?剧本的诞生,是因为文人的参加;文人的参加,促使了剧本的诞生。剧本诞生后的戏剧,应是当时的中国社会中一道最靓丽的艺术风景线。

目前能够见到的最早的完整的古代中国式戏剧剧本,也就是金元以后那一拨勾栏作家们的作品了。这一拨人的数量实在不少,单一部《录鬼簿》中就记录了七八十位有名有姓的剧本写作者。但真正留下作品并为后世频频翻印和乐于拜读的,也就是我们现代人耳熟能详的那几位:关、马、郑、白、王、纪、高、康……。是元代人首创了戏剧文学剧本,于是戏剧文学剧本的源头就起于元代。元代这拨勾栏文人应该说是真正的大师级人物,真正的剧作家,是功力深厚的鸿儒。他们是被金元骑兵的铁蹄驱赶到“八娼”“十丐”群中来的。他们本来都是学富五车、壮志凌云、“货于帝王家”的官场角斗士,是蒙古统治者的民族压迫粉碎了他们的做官梦,于是,失落之情、愤懑之气、绝望之怨,一股脑儿带到了勾栏瓦肆之中。“于是以其有用之才,而一寓之乎声歌之末,以舒其怫郁感慨之怀,概所谓不得其平而鸣者焉”(明·胡侍《珍珠船》)。戎马出身的元代蒙古贵族们又十分不在乎意识形态的斤斤计较,因而使戏剧作家们在身份低下、条件龌龊、环境破烂的勾栏瓦舍,找到一方释放压抑、宣泄郁闷、抒发襟怀、伸张德义、播扬文采的自由天地。他们“振鬣长鸣,万马皆喑”,“语言辩利扫千兵”,创下“纸上清名,万古难磨”(元·钟嗣成《录鬼簿》)。元代戏剧作家们的冒出与疯长,使戏剧文学一跃而雄居于文坛之首,令诗词歌赋诸正宗文样逊尽颜色。无怪乎直到明代万历年间,著名戏剧学家王骥德提及元代戏剧爆炸性繁荣的奇景,尚且发出一通惊呼与感叹:“古之优人,第以谐谑滑稽供人主喜笑,未有并曲与白而歌舞登场如今之戏子者;又皆优人自造科套,非如今日习现成本子,俟主人拣择,而日日此伎俩也。……至元而始有剧戏如今之搬演者。是此窍由天地开辟以来,不知越几百千万年,俟夷狄主中华,而于是诸词人一时林立,始称作者之圣。呜呼异哉!”(《曲律·杂论下》)

明代人王骥德的这番话,至少说明三个问题。其一是说元代之前,戏剧由优人做主,舞台上的所有“科套”,皆由优人创造;而从元代开始才兴起“习现成本子”,演出市场的推销也是把剧本罗列一起,然后“俟主人拣择”;其二是说元代之前的戏剧,乃以“谐谑滑稽供主人喜笑”,当是纯娱乐性质的玩艺儿,表演时带有很大的即



兴随意成分。而元代之后的戏剧,便成了根据剧本排制出来的周周正正、规规矩矩的演出,而且天天不变,“日日此伎俩”了;其三是说元代之前基本没有专职写戏的文人,即便有也是隐名埋姓的“无名氏”,而到元代之后,“诸词人一时林立,始称作者之圣”,剧作家不但森林一般地冒出来,而且跃跃然跻身于文豪剧圣的行列,蔚为大观了。

闲话罗嗦到这里,有看客要提出问题了:你先生的文章前头说关于剧本的源头也是一个永远争论不清的悬案,却怎么又在这里武断地作出结论,说剧本的源头就搭在元代?这种说法的科学性在哪里?这种前后矛盾的自我否定又作何解释?那么,我的回答是,我的结论本身就是一种假设,因为我既不是史学家,也无心做考究家,仅是一个剧本作者职业性的推断。好像科学也不完全排除假设和推断。再说,我的假设和推断也不是空中取水,大变活人,而是有实物举证与条件要求的。我所谓的实物举证就是完整的元代剧本,我所谓的条件也是完整的文物剧本。元代人写的剧本我们看到了,而且流传下来了。而元代之前的宋代、唐代、汉代、先秦,为什么就没有剧本流传下来呢?尽管在那些朝代有关戏剧的记载颇多,却为什么片纸无存呢?宋人孟元老所撰《东京梦华录》曾记载一出叫《目连救母》的杂剧,可以从春节初七连续演到正月十五,这无疑是一出巨型连台本戏剧,可为什么这么大的戏也没能流传下来呢?答案只有一个,它仅仅是艺人戏剧,它没有文学脚本,它是真正意义上的口传文化。元代之前关于戏剧的史料只有散记,没有专著,只有论述,没有作品,根本原因就在这里。

三

前面说过,戏曲剧本的面世,一方面标志戏剧艺术成熟期的到来,一方面又给戏剧扎上了“牛鼻圈”,束缚了它的野性、原始性,削弱了它的粗率、生动、奔放、即兴、恣意的原生形态,而变得谨谨慎慎、规规矩矩、拿拿捏捏、文文气气、又臃臃肿肿。使演员们本来主动的生龙活虎的一度创造,变成了被动的谨小慎微的二度创作;使整个舞台艺术都被文学剧本牵着鼻子走。这对戏剧的发展是功是

过孰多功孰多过留待将来史学家们去评定,于此不赘。但我要强调的是,这种文样别致的戏曲剧本一经面世,便以其奔放的文思、潇洒的文笔、绚丽的文采先声夺人,引爆了中国戏曲艺术新里程的庆典礼花。戏曲文学剧本的出现,使戏曲艺术与文学深度联姻,使大批书斋鸿儒走进勾栏瓦舍,走进舞台幕后,走入戏剧生产全过程。他们的创作,一方面把中国戏剧自古以来的口传文化形态文本化,把方言俚语规范化,尤其是使舞台上大量流行而又违反文法的水词泛语赘韵词无义词得到修正、修饰,上升为与诗词歌赋同等品位的高度;一方面把中国丰厚的历史文明积淀故事化、戏剧化、民俗化,使人民群众以欢娱快乐的消遣方式广泛享受古老文明与理念知识的陶冶;而对于戏剧本身来讲,由于文学剧本的强势介入,使本来属于演员们的一度创造,退居为二度创作,使“谐谑滑稽供主人喜笑”的纯娱乐性质戏剧,逐渐演变为饱涵理性色彩、思想意义的戏剧。同时,也使习惯于表现自我、塑造自我的演员们学会了表现人物、塑造人物。从上述几方面看来,剧作家的涌现与剧本的面世,对戏曲艺术的发展无疑起到了积极的功大于过的作用。

然而,我要申明的一个观点是,中国戏曲剧本的出现,标志中国戏曲案头化的开始。之前的戏剧只供观赏,之后的戏剧便可阅读了。但凡应运而生的新事物都有其生的道理,但戏曲剧本的产生并非为了或者说基本不是为了戏剧的排练演出,而是为了向世人提供崭新而另类的文学样本,强力证实自己就是文学,而且是兼备了诗之咏志、词之抒情、歌之浩叹、赋之美文、经书之晓义达理、传奇之曲折动人的全新文学。因而戏曲文学剧本一经诞生,便势不可挡地跃居七艺之首,成为文学苑地里最耀眼的一朵奇葩。尽管封建朝代戏剧的地位低下,尽管演艺人被列为“八娼”“十丐”之间的臭老九、下九流,但仍遮挡不住戏剧文本璀璨耀目的光彩,遏制不住戏剧文学地位的一路飚升,一扫当时“文翰晦盲,不能独振,淹于辞章”的学界晦气,而以令人耳目一新的美辞华章与挥洒自如的抒情个性以及愤世嫉俗的开放文风登上时代文化的巅峰。戏剧文人与他们的作品不仅得到平民百姓的青睐,而且也得到豪绅士大夫世家子弟们的追逐,尤其得到儒林墨商们的垂青,刻板付梓,



著文推介,备加赞赏,“豁然胸次,锦绣文章”,“珠玑篇什,词馨藻香”,“发越新鲜”,“名香天下”——这些关乎戏曲作品的评价饱含着令其他艺术难得遭遇到的热情。《红楼梦》中贾宝玉念给林妹妹听的那册从地下书市搞来的《西厢记》,一下子就把林黛玉给迷上了,“越看越爱看,不到一顿饭工夫,将十六出俱已看完,自觉辞藻惊人,余香满口”。而且看完之后“好一阵出神,心内还默默记诵”。林黛玉是她那个时代的青少年,她们的喜好绝对领潮流之先。林黛玉原本不爱看戏,不曾留心过戏文。但当她听到小演员们随便唱的几句《牡丹亭》中的唱词:“原来姹紫嫣红开遍,似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天,赏心乐事谁家院”……她顿时感慨缠绵,点头自叹:“原来戏上也有好文章?可惜世人只知道看戏,未必能领略这其中的趣味”。当她继续听了“则为你如花美眷,似水流年,……你在幽闺自怜”,林黛玉竟然“如醉如痴,站立不住,蹲身坐在山子石上,细嚼‘如花美眷,似水流年’八个字的滋味。忽又想起古人诗中有‘水流花谢两无情’之句,又想起古词中有‘流水落花春去也,天上人间’之句,再联想到刚看过的《西厢记》中‘花落水流红,闲愁万种’之句,都一时想起来,凑聚在一处,仔细忖度,不觉心痛神痴,眼中落泪,没个开交处……”曹雪芹的这段描写,历史地反映出四个问题:一,戏曲剧本一出现,便以璀璨夺目的文学色彩赢得世人的瞩目,它既综合融会了诗词歌赋的文学素质,又超越了它们外部形式的束缚,一时间跃居文学品类的头筹;二,它以全新的思想性和开放的抒情性吸引了广大读者、尤其是青少年读者,尽管元后期以至明清时期文字禁锢政策严厉,尽管戏剧场所常被斥为“仕庶放荡不羁之所,子弟流连破坏之门”而殃及戏剧文学的名声,然而并不能遏制戏剧文本的流传,甚至以私坊刻本、手抄本的形式流传;三,剧本诞生的价值几乎全在于阅读,它是为阅读而诞生,它的诞生全为适应阅读。“看戏”与“读戏”是两种品格完全不同的审美活动,其观众与读者也是两类人文素质与文化差异存在明显区别的人群。像林黛玉这种“原本不爱看戏,不曾留心戏文”的人,一旦接触戏剧文本便被迷上了。他们迷上了戏剧文本之后也未必就接着去迷恋看戏,即如去看戏也是为了寻找读了戏剧文本之后心

目中留下的人物映像；四，剧场里的戏剧观众是社会大众，而戏曲剧本的读者却是文化人、尤其是知识青少年。前者是通过舞台博取欢娱，后者是通过文字接受文学陶冶。二者又为两立之群，并不兼容为一体。

——戏曲剧本的诞生是戏剧发展的衍生物——剧本的诞生，使戏剧从此以两种形式呈现（舞台与文字）——戏曲剧本是文人儒士的文学作品——戏曲剧本不是为舞台排练而写作，而是为读者阅读而写作——戏剧的观众与剧本的读者是两个不同的群体，前者是通过舞台博取欢娱，后者是通过文字接受文学陶冶——戏剧的舞台演出由戏剧性决定成败，剧本的写作由文学性决定成败——戏曲剧本既是戏剧发展的附着体，又是具有自身个性的独立体——戏曲剧本一旦失去文学性、阅读性，便失去了自身存在的价值——历史上铺天盖地的戏剧作品从舞台上爬过，转眼就消失了，为什么？因为它们只是戏，或者只是口传艺术；而仅仅留下了关汉卿、王实甫、汤显祖那几位、最多算上几十位写手的作品，这又是什么？因为这些作品是文学，是可以阅读、诱人阅读的文学……

上述这段文字算不算是本文洋洋数千字之后略略显露的几条提要性昭示？

四

历史留给我们的戏剧，都是可以阅读的文学作品；只有文学品位很高的戏剧文本，才得以存在于我们的历史。可惜的是，历史给我们这样的作品太少，在泱泱文学海洋里显得细流涓涓。进入现代社会以后，戏剧著作就更提不起精神了，除开舶来品话剧以外，近代的戏曲界作家既无巨匠大鳄，又无睥睨宋元诸子的时代扛鼎之作。进入当代之后，戏曲表演团体如春笋勃发，遍布全国，戏曲作家无闲不备，威武成阵。然而戏曲剧本却越写越远离传统格式，越写越缺少文学品位，越写越淡化诗词神韵。尤其是戏曲文本越来越失去独立品格，要么迁就演员，对剧本削足适履，以适应演员的特质条件；要么迁就导演，对剧本大卸八块或另类组装，以彰