

# 大戏剧论坛

THEATRE FORUM

中国传媒大学  
第4辑 戏剧戏曲研究所 编

主 编：周华斌

本期责任编辑：周靖波 施旭升



中国传媒大学出版社

# 大戏剧论坛

(第4辑)

Theatre Forum

---

中国传媒大学戏剧戏曲研究所 编

---

主 编 周华斌

本期责任编辑 周靖波 施旭升

图书在版编目 (CIP) 数据

大戏剧论坛. 第4辑/周华斌主编. —北京: 中国传媒  
大学出版社, 2010. 2  
ISBN 978-7-81127-817-0

I. 大… II. 周… III. 戏剧—艺术理论—文集  
IV. J80-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 217492 号

大戏剧论坛 (第4辑)

---

主 编 周华斌  
本期责任编辑 周靖波 施旭升  
责 任 编 辑 欧丽娜  
责 任 印 制 范明懿  
封 面 设 计 源大设计工作室  
出 版 人 蔡 翔

---

出 版 发 行 中国传媒大学出版社 (原北京广播学院出版社)  
社 址 北京市朝阳区定福庄东街1号 邮编: 100024  
电 话 86-10-65450532 或 65450528 传真: 010-65779405  
网 址 <http://www.cucp.com.cn>  
经 销 全国新华书店  
印 刷 北京市后沙峪印刷厂

---

开 本 730 × 988 毫米 1/16  
印 张 13.75  
版 次 2010年6月第1版 2010年6月第1次印刷

---

书 号 ISBN 978-7-81127-817-0/J·817 定 价 38.00 元

---

版权所有

翻印必究

印装错误

负责调换

# 目 录

|                                             |            |
|---------------------------------------------|------------|
| 论《长生殿》的整本演出 .....                           | ○ 周华斌(1)   |
| 伎乐:横游于亚洲大陆的艺术之舟 .....                       | ○ 麻国钧(17)  |
| 礼仪之属和娱乐之需:宫廷戏剧的两种文化属性 .....                 | ○ 李真瑜(25)  |
| 上海新式舞台的出现与海派京剧的确立 .....                     | ○ 王永恩(37)  |
| 明清女性戏曲作品的“拟男”现象研究 .....                     | ○ 孟 梅(46)  |
| 中国古代历史剧神异情节及其渊源 .....                       | ○ 刘丽文(57)  |
| 王瑶卿经典剧目《悦来店》解析 .....                        | ○ 于 萍(73)  |
| 定位李玉茹:从京剧表演艺术发展的角度 .....                    | ○ 李元皓(82)  |
| 戏剧意象论 .....                                 | ○ 施旭升(92)  |
| 相通的戏剧源流及相似的审美理念<br>——兼论梅兰芳访日公演成功的艺术因素 ..... | ○ 袁英明(103) |
| 民初文明戏剧坛的党派之争 .....                          | ○ 向 阳(116) |
| “世纪末”在中国新浪漫派戏剧中的表现 .....                    | ○ 赵晓丹(122) |
| 论曹禺戏剧事件的剧场性功能* .....                        | ○ 刘家思(131) |
| 论沙叶新剧作的现代启蒙主义精神 .....                       | ○ 李 伟(140) |
| 笑声与立场<br>——新世纪喜剧类型及作品论析 .....               | ○ 谷海慧(155) |

“铁变成了钢”  
——李龙云《荒原与人》剧作的诗美阐释 ..... ○ 张 荔(166)

从先锋到媚俗  
——从《两只狗的生活意见》看孟京辉创作的转变 ..... ○ 幸 洁(177)

译文

书面戏剧/口头表演 ..... ○Erika Fischer-Lichte 著  
种洁、周靖波译(183)

问题研讨

为何名曰《四声猿》? ..... ○丁明拥(190)

用英语演唱中国戏曲可行吗? ..... ○马 慧(197)

如何建设数字戏剧博物馆? ..... ○肖良生(203)

书评两则 ..... ○ 周靖波、丁 帆(208)

# 论《长生殿》的整本演出

○ 周华斌

2006年6月初,上海昆剧院在兰心大戏院演出《长生殿》,号称“全本”,是“三百年来首次完整呈现”。按当今剧场演出在时间上的惯例,此次“全本”演出实际上分为四本,连续四次呈现(下详)。此次演出是一种忠实于原著的对昆曲的整理加工,有创新,但不是改造。

全剧耐人寻味,很好看。沉浸于其间颇有收益,有如下看法:

## 一、对全本主题的再认识

我始终认为,像《长生殿》这样一部“长篇”传奇,表现的是丰富而复杂的内容。犹如长篇小说,主题内容不像短篇小说那样单纯,很难用简单的一两句话来概括。

《长生殿》不是严格意义上的历史剧,只是以历史为背景(同时采用神话传说的素材),演述了一个充满感情色彩的浪漫的故事。它显然以歌颂李、杨爱情为主旨,同时认为过犹不及、乐极生悲、沉溺于爱情将误国误己。于是,最终只好落入哀叹,以浪漫的形象赋予它一个神话般的“天国”结局。其中,渗透着中国传统的人生哲理。

浪漫的理想与严酷的现实,感性的渲染和理性的思考,永远是带有戏剧性的。通常的戏剧,或截取人生片段,或表现整体的人生,或喜、或悲,有喜、有悲,乐极生悲,否极泰来,都是永恒的题材——所谓爱情、生死都是戏剧永恒的主题。西方哲人将人生视为悲剧,中国哲人则认为“人生如梦”、“人生如戏”。按西方古典戏剧的戏剧观,喜剧是“将人生美好的东西展示给人看”,悲剧是“将人生美好的东西撕破给人看”,并且认为悲剧比喜剧更深刻、更崇高。中国戏曲的舞台上尽管不一定将人生美好的东西“当场撕破给人看”,但认为“天下没有不散的筵席”,也没有“不散的戏”,一切终归烟消云散。爱情是美好的,值得留恋,但同样如同梦境。梦断之后,不可抗拒的衰老和死亡必将到来。即使帝王贵族及时行乐,骨子里也隐藏着深层的对衰老及死亡的恐惧与悲哀。

中国人在梦中、在戏中常常悲喜交加。“人有悲欢离合,月有阴晴圆缺”,“此事古难全”,但或悲或喜,有起有落,颇有辩证观念。它不像西方的古典戏剧那样,喜则喜,悲则悲,泾渭分明,却同样存在着深沉的悲剧意识。有人把中国传统文化概括为“乐感文化”,似乎中国人只是一味注重实际、注重当下,而西方文化则更加注意关注未来、关注危机,具有“悲剧意识”。这种概括不能说没有道理,但是面对更为宏大的人生哲理,这样的概括显得比较简单和表面。

在中国戏曲领域,“喜剧”和“悲剧”都只是人生的片段,没有“圆”。一台戏总要有喜有悲,最后寄希望于圆满的结局。倘若现实中圆不了,便借助于冥冥之间的神灵。这种观念与“儒”、“道”文化有关,儒家入世,道家出世。《长生殿》中对李、杨爱情和历史事件的现实描写(包括道德观念),是儒家的、入世的,最后的月宫长生,是道家的、出世的。《长生殿》的主要情节其实没有脱离白朴的《梧桐雨》杂剧,如七月七唐明皇钗盒定情、长生殿盟誓、进荔枝果、霓裳盘舞、马嵬坡兵变、唐玄宗幸蜀、梦杨贵妃、哭像等等。这些也都是《长恨歌》、《太真外传》和传统李、杨故事中原来的东西。《长生殿》只是删去了一些“涉秽”的东西,如杨玉环本是寿王妃、安禄山以胡旋舞博得杨妃欢心、杨妃收其为义子、安禄山起兵欲抢杨妃等,目的是使杨贵妃纯化。结局部分,则添加了传说中的入道入仙和月宫团圆。《长生殿》与《梧桐雨》的思想内涵同样是将生、旦的男女之情归结为人生家国的兴亡之叹(“情悔”),只是视角和基本格调有异:《梧桐雨》的结局是悲剧性的李隆基的哀叹,《长生殿》的结局是理想中的天国重圆——《梧桐雨》没“圆”,《长生殿》“圆”了。

按说“人生如梦”、“天国重圆”的观念并不新鲜,在古典小说和戏剧中比比皆是。它可以上溯秦汉神仙故事、六朝志怪、唐宋传奇、元明小说戏曲、民间曲艺和各种通俗故事,也就是说,贯穿整个中华文化。就戏曲名著而言,汤显祖的临川四梦同样视人生为梦——两个好梦(《牡丹亭》、《紫钗记》),两个噩梦(《枕中记》、《南柯记》),故事题材均来自于唐传奇。《红楼梦》儿女情长、热热闹闹,最后也归结于宝玉出家人道,归结于红楼一梦——这是男性视角的对现实人生失望的红楼一梦。洪昇创作《长生殿》时所谓的“清夜闻钟”、“遽然梦觉”,便体现着这样的人生观念。

此次全本或整本演出的《长生殿》,可以看到舞台上经常不演的〈觅魂〉、〈补恨〉、〈寄情〉等出(各种选本也都不选)。由此可以知道,在结尾部分,洪昇安排了个道士叫杨通幽,他像目连戏里的目连寻母那样,“上穷碧落下黄泉”,天上地下到处寻找杨贵妃的灵魂。最后,终于在蓬莱仙山找到了已化归蓬莱仙子的杨玉环。也就是说,洪昇是以道家的出世观念为结尾的。

道家的出世观念同样也在孔尚任的《桃花扇》上体现。当侯方域与李香君历经坎坷后在栖霞山重逢、准备互诉衷肠时,有个叫张薇的老道大喝一声:“呵呸!两个痴虫,你看国在那里,家在那里,君在那里,父在那里,偏是这点花月情根,割他不断么?”于是,侯

生与李香君如清夜闻钟，遽然梦觉，男归男，女归女，各自修真学道而去（第40出〈入道〉）。

这种将人生视为梦境的宗教观念是中国式的。但是，西方经典的文艺作品也有类似的情况，比如：但丁的《神曲》、歌德的《浮士德》、福楼拜的《圣安东的诱惑》、易卜生的《培尔·金特》等。它们也把世俗的声色男女视为罪孽，带有那种“遽然梦觉”的情悔意味。尽管如此，文艺家笔下芸芸众生的纵情欢娱往往被写得有声有色，相比之下，“情悔”的哀叹和理性的出世入道却显得枯燥乏味。

这或许是文艺的特性决定的。文艺本就重“情”，“情动于中而形于外”。儒家以理性规范感性，道家排斥情念欲念，于是入儒入道以后，就没有什么戏了。至于“游仙”，作为一种浪漫的创作手法，却未必一律被视为消极，它常常可以为文艺作品增光添彩。比如毛泽东脍炙人口的《蝶恋花·答李淑一》词，它原本的副标题就是“游仙”。这首词被评价为“积极的浪漫主义”，但是“泪飞顿作倾盆雨”分明有泪。论者多认为是“喜悦之泪”、“悲喜交加的泪”，但是“蝶”恋“花”，蝶和花毕竟已归天国，不可返回人间。人生理想往往和残酷的、无奈的现实发生冲突，成为悲剧。在文艺作品中，中国式的“游仙”可以说是一种对现实世界和悲剧人生的“圆”场——理想中的、非现实的圆场。中国戏曲的结局尽管都是“大团圆”，但有些作品的基本格调同样对人生现实充满悲剧意识，比如《长生殿》，还有《桃花扇》。

## 二、场上演出的整理与改编

《长生殿》的观众和读者大抵是文人。

将文学底本转化为场上演出，现在的说法叫“二度创作”。当初，场上演出没有字幕，观众需要熟悉文本，否则，演员照本宣科地吟诗诵曲很难让人当场领略其中的韵味。场上演出是演员在熟悉文本基础上的另外一种审美创造，观众也可以从中获得不同于案头文本的另外一种审美情趣。

清康熙以后，乾隆、嘉庆时期，戏曲的场上演出已成为剧坛主流。市井里的戏园子是商业化的公众剧场，演出环境与私人宅第里的厅堂各呈异趣，后者主要是以主人的个人爱好自娱娱人的。在市井戏园子里，审美情趣更加公众化、感性化，而且不断需要更新、更替。没有特殊情况，长篇累牍的、始终呈现单一的审美情趣的长篇传奇很难慢条斯理地连演好几天，那样势必带来审美疲劳。再说，明清时期长篇传奇的传统故事常常是老生常谈，观众耳熟能详，猜也猜得到。于是，在市井的戏园子里，观众的观剧情趣便不再满足于讲一个老生常谈的剧情故事，不再强调情节发展的突转、悬念、高潮等等，而是将审美重点转向唱腔、表演以及人物性格的心理刻画和外在表现（包括表演技艺、技巧）。



在这种情况下,长篇传奇的精彩片段以“折子戏”的面目呈现于舞台,获得了观众的青睐。折子戏的盛行促使戏曲的表演艺术和舞台艺术走向精化。

有人认为:

清代戏曲演出的一个突出的特征是折子戏的兴盛。

明末清初的昆剧舞台虽然演出全本戏,但艺人们已经非常注意精简场子,要求剧本结构紧凑,关目生动。戏剧家李渔就提出了要多编十几折一本的新戏。紧凑、生动等适合演出的创作规律,已经为一些有舞台实践经验的人所认识。正因为此,梨园界出现了竞演新戏的盛况。但是,这些新戏大多是艺人创作的,文字水平有限,经不起推敲,所以只是昙花一现,不容易流传下来。而且,艺人们位卑言轻,其创作经验虽然在梨园里有作用,却往往难以影响壁垒森严的文人创作。

“南洪北孔”之后,文人们基本上是照本填词、闭门造车。自我欣赏罢了。到了康熙、雍正之际,上层文人对戏剧创作的狂热大为减弱,虽然富豪之家仍蓄有家班,但是宴宾、节贺的演出已成为一种例行公事。此外,清廷大兴文字狱,在扬州设局,修改词曲,也给戏剧创作带来了消极的影响。于是,从剧作来看,《长生殿》、《桃花扇》以后,昆曲没有保留什么新的精品剧作。

昆剧在剧本创作上虽然没有什么新的发展,但是在其他方面却有了重要的突破。

从初创时期到康熙末年,昆剧已有两百年历史(按,从明《浣纱记》走上戏剧舞台算起),经过反复补充、淘汰,已积累了大量传统剧目(包括以昆山腔演出的元明戏曲剧目)。聪明的艺人从这些家喻户晓的剧目中进行选择、加工,在表演艺术方面精益求精,使原来受观众喜爱的、蕴藏在整本戏中的重要关目更加突出,反过来又推动了包括舞台美术在内的昆剧艺术的全方位提高,开启了昆剧艺术的新篇章。

在以后的两百多年中,大量传统折子戏支配着昆剧舞台。直到现在,我们欣赏到的昆剧大部分仍然继承有乾嘉以来的艺术特色。<sup>①</sup>

该文同时认为:尽管清代昆曲演出的主流是折子戏,但是全本演出也还存在,“局限

① 王姝:《从〈牡丹亭〉看昆剧服饰造型艺术的流变》,中国传媒大学戏剧戏曲学专业硕士论文。

于文人士大夫间”。<sup>①</sup>如：乾隆、嘉庆时期，《纳书楹曲谱》的参订者王文治（杭州、镇江书院的主讲文人）有诗称：“稗畦（按，洪昇的字）乐府绍临川，字字花紫柳絮牵。芍药栏低春是梦，华清人去草如烟。”末句注：“时演《牡丹亭》、《长生殿》全本”<sup>②</sup>。这说明乾隆时期的杭州尚有《牡丹亭》、《长生殿》的全本演出，只是在某种特殊的、个别的场合。

从场上演出的角度看，折子戏的演出与整本演出有着不完全相同的审美旨趣和审美价值。折子戏简便易行，盛行于市井间的会馆和戏园子，但经典毕竟是经典，经典具有不可替代的魅力。到一定的时间，有了一定的条件和机会，观众自会回过头来重新领略和体味经典的原汁原味。

### （一）清朝乾隆时期的折子戏《长生殿》

乾隆二十八年至三十九年左右（1763～1774），苏州钱沛思、钱德苍等将当时场上流行的折子戏精品陆续编辑成册，纳为《缀白裘》，凡十二集，意思是“取白狐之腋，聚而为裘”（二集序）。其序称：“钱君沛思……跌宕于酒旗歌扇之场，岁辑《缀白裘》一册，自歌自咏，若醉若狂”（八集序）。又称：“今人之词曲有二：案头与场上。案头多务曲……于节奏之高下，不尽叶也；斗隼之缓急，未必调也；脚色之劳逸，弗之顾也。若场上则异，是雅俗并收，浓淡相配，音韵谐畅，非深于剧者不能也。”此书所选之剧“节奏高下，斗隼缓急、脚色劳逸，识者深得乎场上之痛痒者，故每一集出，梨园中无不奉为指南。”（七集序）甚至对当时剧坛上的流俗倾向表示不满：“今世之人，云翻雨复，厌旧喜新，趋利者往往盗袭元明词曲改作新剧，唯务荒诞不经、怪异无伦而优，”该书所选的折子“绝无荒诞怪异之出”（八集序）。

编者是颇有见地的。

此书共收昆剧折子戏430出，“外编”收“弋阳、梆子、秧腔”59出，共489出。昆剧《长生殿》亦以折子戏的方式被收录其中，分别为：〈定情〉、〈酒楼〉、〈醉妃〉、〈惊变〉、〈埋玉〉、〈闻铃〉。<sup>③</sup>

那么，在二百四十多年前，《长生殿》已经以折子戏的方式通行。当时，离全本的定稿已经有半个多世纪。

《缀白裘》所选的几出《长生殿》不仅是当时场上的精品，也是后世经常演出的折子

① 该文引金鸿达《〈牡丹亭〉在昆曲舞台上的流变》一文：“这时昆曲演出主流是折子戏，全本演出只是零星在昆曲基础好的地方，观演者也只是局限于文人士大夫。”见《汤显祖研究在遂昌——中国汤显祖研究会首届年会论文集》，中国文学艺术出版社2002年版，第227页。

② 诗名《冬日浙中诸公叠招雅集，席间次李梅亭观察韵》，转引自江巨荣《〈牡丹亭〉演出小史》，《上海戏剧》1998年第6期。

③ 〈酒楼〉即原著第10出〈疑谶〉；〈醉妃〉即第24出〈惊变〉的开头部分，后来被改编为京剧《贵妃醉酒》。

戏。当然,《长生殿》的场上流传不会仅仅是这样几个片段。这些可以进行“二度创作”的折子片段,可以分别体现相对独立的主题。比如:《惊变》开头部分的《醉妃》在全本中表现唐明皇与杨贵妃沉溺于爱情的得意忘形,与随后的“渔阳鼙鼓动地来”形成强烈的戏剧性反差;而《醉妃》乃至后来的京剧《贵妃醉酒》则通过宫苑美景的渲染,表现贵妃因李隆基移情别宫而带来的苦闷与失态,体现宫娥的悲哀。可见,《长生殿》的丰富的内容给场上折子戏的“二度创作”带来了再理解、再表现、再创作的余地。

## (二)传统通俗化的《长生殿》

贵州弹词传统曲目中的三回本《长生殿》,可以当做通俗化的《长生殿》的一种典型。该弹词本大约在清末民国时期流传,系民间通俗文人所撰,分〈密誓〉、〈埋玉〉、〈惊梦〉三回。

贵州弹词是一种介乎说唱与戏曲之间的表演形式,其文本纯属戏曲的代言体,有正生、小生、旦、贴旦、小旦、花旦、净、末、丑、付、介等脚色,唯唱词是七言、十言的通俗化韵语,并非长短句的曲牌。唱演的故事有长篇,有短篇,演出分“本”或“回”。三回本的《长生殿》演述的是压缩并改编了的全部《长生殿》故事,大致如下<sup>①</sup>:

〈密誓〉——从牛郎织女鹊桥会开始,演述杨玉环在宫中乞巧,李隆基因为暗召梅妃,泄露了梅妃的绣履金钗。散朝后,欲回宫与贵妃“寻乐”,恰好窥见杨玉环向牛郎织女双星祈祷“姻缘永不离分”,二人遂密誓“在天愿为比翼鸟”云云。

结尾称:“此一回密誓在宫内,下一回埋玉在马嵬。”

〈埋玉〉——从李隆基与杨贵妃在御园游玩设宴和贵妃醉酒开始,涉李白在沉香亭作“清平乐”三章之事。又有杜甫(付扮)击鼓,报安禄山反。“渔阳鼙鼓之声惊天动地而来”,李隆基西行入蜀,马嵬坡兵谏,杀杨国忠。陈元礼(净扮)奏,缢杨贵妃。

结尾称:“此一回马嵬埋玉情牵罹,下一回剑阁闻铃更堪嗟。”

〈惊梦〉——从李隆基回銮思念贵妃,命鸿都方士招杨玉环魂开始,访得娘娘在海外仙山。唐明皇昼寝,梦游幻境,二人相会。忽有安禄山(末扮)二次造反,杀入宫中。李隆基欲将江山分一半给安禄山,安禄山称:“不要江山要玉环”。李隆基惊醒,原来是一场噩梦。“从今以后,寡人打破迷津,将世事付之黄梁罢了。”

<sup>①</sup> 见于1962年11月贵州省文化局、贵州省文联《贵州弹词汇编》研究本第19册,内部印刷。

结尾称：“此一回惊梦情愁解散，成全了长生殿佳话永传。”

此类通俗化的改编比较普遍，虽然留下了《长生殿》“情钟情悔”的爱情线索和“遽然梦觉”的警世意图，但是并未领略原著的丰富内涵和文化意蕴，甚至比不上折子戏。而且，还乱加安禄山与李隆基抢夺杨贵妃的“惊梦”，只剩下一个蹇脚的故事。

### （三）新中国成立后演出的《长生殿》折子

新中国成立后最早演出《长生殿》折子的是浙江省国风昆苏剧团，主力阵容是昆剧传习所的传字辈、世字辈演员（按，苏州昆剧传习所于1921年创办）。1954年，该团以此剧目参加华东区的戏曲观摩演出大会，11月11日起，留沪公演于上海光华大戏院（延安东路），说明书称：是“为纪念洪昇先生逝世250周年”而上演的“昆曲优秀剧目”。此次演出的各出及顺序如下：

〈定情赐盒〉（即原著第2出〈定情〉）；

〈进果〉（原第15出）；

〈鹊桥密誓〉（第22出〈密誓〉）；

〈小宴惊变〉（第24出〈惊变〉）；

〈骂贼〉（第28出）；

〈埋玉〉（第25出）。

演出从〈定情〉起，以〈埋玉〉终，结构顺序较原著有所调整。与《缀白裘》所选的折子相比，此次演出强调“情钟”一线，删除了唐明皇的“情悔”（如〈闻铃〉）和郭子仪的忠心（如〈酒楼〉，即〈疑谶〉），增选了〈进果〉和〈骂贼〉。

就当时形势而言，这样的选择和顺序排列有它的道理：不选唐明皇的“情悔”，显然把它视作封建统治阶级的不健康的心理；不选郭子仪的忠心，显然把它视作忠君思想，况且与爱情一线相游离。但是，却选了同样与主线游离的〈进果〉、〈骂贼〉，而且将它们从后面调到前边。其实，这两出不仅与爱情一线游离，唱词在艺术上也不能代表该剧风格。在原著中，这两出主要用于情节的叙述交代和增强戏剧性，可相对独立。

选入〈进果〉，大概是因为运用了唐诗名句“一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来”的意境。以其插入，与〈定情〉、〈密誓〉形成对比，可以揭露宫廷的奢侈腐败和官府鱼肉百姓。选入〈骂贼〉，显然是为了表现下层小人物嫉恶如仇、视死如归的气节。在相当一段时期内，大学里的戏曲教材也只选〈疑谶〉、〈惊变〉、〈埋玉〉、〈骂贼〉、〈弹词〉，不选卿卿我我的〈定情〉、〈密誓〉等争风吃醋的事。当时，选这样几出几成定例，乃时代精神使

然。此外,剧场演出不过两三个小时,按照力求精练和精神健康的原则,唱词有较多的删减。这几出折子是50年前昆剧《长生殿》演出的“善本”。

#### (四)整理改编的全本《长生殿》

经典名著是文化矿藏,可以反复重温,具有相对永恒的文化价值。人们可以出于各种目的,用多种视角来汲取其中的营养,因此具有值得开发的商业价值。尽管文艺以现实生活为创作源泉,但开发经典同样是文艺创作的有效途径。

或许当代工业社会的生活太机械刻板了,在令人目眩的商业大潮下,文艺作品同样有工业化制作、商业化包装、娱乐化运营的趋势。千篇一律的工业产品和短、平、快的娱乐快餐大量充斥社会,人们感到了自身的渺小和人性的失落。尽管叛逆的、个性膨胀的文艺现象和娱乐现象在当代社会中纷纷崛起,一阵阵流行,但也很快一堆堆消逝。当人们对琐碎的现实生活和充斥文坛艺坛的平庸作品感到乏味和失望的时候,就会眷恋昔日的经典精品,也会把目光投向人类文明的经典。

重演、重编、重拍经典似乎已成为一种国际潮流。经典在现代社会的回归呈现出多种方式,如再现、重组、颠覆、戏说等等。不管哪种方式,都是借助经典、利用经典、开发经典。成败的关键在于艺术功力。艺术的价值不是简单的票房冷热和商业利润所能决定的。

昆剧《长生殿》以经典重现的方式出现,时间是在改革开放以后的20世纪80年代。它以忠于原著、遵循原著精神和昆曲艺术精神为宗旨。虽有改编,却非改造。其“当代创新”主要在表导演和舞台艺术方面,内容则比较宽松,不再有意识形态的严格束缚——这与新编、重组、反思、颠覆、荒诞、戏说的所谓“创新”思潮不同。1983年,北方昆曲剧院曾整理演出过《长生殿》(北京),是为北昆;1987年,上海昆剧团亦编演过《长生殿》,是为南昆。北昆、南昆在表演艺术上各呈异趣。

1988年、1992年,上海昆剧院的《长生殿》分别到日本、我国台湾演出过;2004年2月,苏州昆剧院的三本《长生殿》在台湾首演,回来后在北京演出过(后来又有大制作的京剧《贵妃东渡》到日本演出,为“创新”作品,而且是京剧,另当别论)。

进入21世纪后,浙江、苏州的昆剧表演艺术家和专业昆剧团体也都以不同的方式演出过《长生殿》,或为一天(常规的剧场演出)、或为两天(上、下两本)、或为三天(上、中、下三本)。一本、两本、三本的《长生殿》,尽管舞台呈示方式不同,但有两点基本相同:其一,基本上是洪昇《长生殿》原本的压缩和折子串联,所采用的折子多寡不同;其二,表演特色主要是当年昆剧传习所传承的“南昆”路子。

号称“全本”的《长生殿》有两种:一种是苏州昆剧院演出的上、中、下三本。背景是:2001年5月,昆曲被联合国批准为“世界非物质文化遗产”以后,苏州成为昆曲保护

的重点基地,建立了昆曲博物馆(周边昆山也另建了“中国昆曲博物馆”)。于是,数家联合制作,台湾商家出资,于2003年全本重排《长生殿》,2004年2月赴台湾首演。

这部号称“全本”的《长生殿》便是“特殊的、个别的场合”,并非为了商业性票房。而且,由于以“非物质文化遗产保护”为宗旨,便尽量体现传统昆剧的艺术精神。此次演出尽管现代观众看起来“慢”、“温”、“老”、“旧”,但它的舞台呈现手法有厅堂昆曲带来的、值得今人思考的、并不刻意追求现代剧场效果的诸多“写意”特征。虽称“全本”,其实在文学性过强的50出原本中剪裁掉22出,仅剩下28出。否则,会更拖、更慢、更温。

2007年6月初,上海昆剧院在上海兰心大戏院演出“全本”《长生殿》(4本,可分4天演出),确实是迄今最长、最丰富、最完备、最好看的原本《长生殿》,但是,如果叫起阵来,应是“整本”,并非绝对严格的“全本”。

现将该演出本的整体框架记录备考:

### 第一本:钗盒情定。

大唐天宝年间,太平盛世。此本演述唐明皇与杨贵妃以钗盒为凭定情。定情后,杨贵妃娇纵,与三国夫人争宠,被遣出宫。贵妃献发示爱,唐明皇思念,复召,二人恩情加深。此本穿插安禄山获罪、贿杨国忠得赦一出(〈贿权〉)。

(按,纯系原著第1出〈传概〉至第9出〈复召〉。)

### 第二本:霓裳羽衣。

杨贵妃本为蓬莱玉妃。梦至月宫,记仙乐“霓裳羽衣曲”。作谱,舞盘。窥知唐明皇探梅妃,心生醋意,二人在翠阁絮语,再诉衷情。中间穿插郭子仪在市井酒楼察奸、官府进荔枝草菅人命、杨国忠与安禄山权哄、安禄山围猎准备反叛的情节。

(按,即原本第10出〈疑讖〉至第19出〈絮阁〉。删去了第14出〈偷曲〉。各出顺序因戏剧节奏的需要略有调整,如:第17出〈合围〉原在第19出〈絮阁〉之前,现调在〈絮阁〉之后,作此本的豹尾。以此为结尾,并为下本情节作铺垫。又,原第12出〈制谱〉后的第14出〈偷曲〉虽然删去,但在〈制谱〉的导演处理中作了弥补,设置了小生李暮偷听。由此,为后边〈弹词〉一出李暮与乐工李龟年的对场作了铺垫。)

### 第三本:马嵬惊变。

杨贵妃华清池出浴,唐明皇偷窥。七月七日夜,二人在长生殿密誓。宫中惊变,马嵬坡埋玉。唐明皇入蜀。以唐明皇剑阁闻铃的伤感思念为煞尾。中间穿插郭子仪暗察安禄山动静,杨贵妃灵追唐明皇、向织女神灵求助的情节。

(按,即原本第20出〈侦报〉至第33出〈神诉〉的前半部分。删去了第26

出〈献饭〉。将第28出〈骂贼〉、第31出〈剿寇〉、第32出〈哭像〉后延,纳入下本情节。)

#### 第四本:月宫重圆。

织女下凡,召马嵬坡土地神将杨玉环灵魂复活,带钗盒升入仙阁。郭子仪剿安禄山,安禄山因部下内江被刺。郭子仪收复长安。李隆基在回长安途中为杨贵妃建庙哭像,梦杨贵妃,召道士杨通幽建道场,为杨贵妃觅魂。八月十五,两位情种在月宫重圆。

(按,即原本第33出〈神诉〉的后半部分至第50出〈重圆〉。删去了第36出〈看袜〉、第39出〈私祭〉、第42出〈驿备〉、第43出〈改葬〉、第44出〈怱合〉、第45出〈雨梦〉。穿插第38出〈弹词〉,由沦落在金陵的乐工李龟年说李杨爱情、叹大唐兴衰。)

全剧包含原著50出中的42出,删去了8出(头本未删,二本删去1出,三本删去1出,四本删去6出)。删去的8出大抵是冗杂和游离主题之处。按场上演出的要求,洪昇原著确实并非无懈可击,改编者吃透了洪昇原著,熟悉场上规律,努力以最大限度保存精髓。这符合李渔《闲情偶寄·词曲部·结构第一》所提倡的场上剧本要“立主脑”、“密针线”、“减头绪”的要求。同时,所留的42出在字句上也做了精练。

场上演出与案头原著是不大容易一字不差地完全吻合的,对于长篇传奇来说尤其如此。若过于拘泥,会损伤戏剧效果。李渔所说的“立主脑”、“密针线”、“减头绪”,有的放矢地针对文人长篇传奇的通病,是一种具有场上经验的灼见。按场上戏剧的要求,洪昇原著的后半部分尾大不掉,缺乏戏剧性。一是唐明皇一人的哀叹不断重复;二是在杨贵妃灵魂的尸解、看袜、改葬、神诉等过程上做了太多的文章,这些内容游离主线,不过是情节的交代,可看之“戏”不多。即使像现在这样在第四本中删去了6出,依然不如前三本那样集中、紧凑,有戏剧性。就整本而言,这一本懈下去了,可看处主要只在〈弹词〉。

尽管如此,迄今为止,此本仍然可以说是完整体现《长生殿》原著精神的最佳本和善本。

### 三、昆剧的表演中心及现代剧场的导演处理

《长生殿》的演出原是昆剧。这台戏总的感觉是精致美——制作精细,阵容齐整。舞台演出“一棵菜”,一棵玉白菜,体现着昆曲原本就具备的“精致”、“水磨”的特性。它具有当代的昆剧精神,主要表现为:传统戏曲的表演中心和现代剧场的导演处理。

### (一) 角儿——以表演为中心

传统戏曲是以表演为中心的。在戏曲中,所有行当的演员统称“脚色”,优秀的演员称“角儿”。“脚”是垫底的;“角”是冒尖的。“看戏要看角儿”(而不是看故事),这是对演员表演艺术的肯定。在这方面,昆剧极为典型。

观众有品味戏曲、把玩戏曲的审美习惯,常常反复观看同一出戏,对不同演员的表演技艺和艺术造诣品头论足。中国戏曲的“角儿”与近现代西方戏剧影视的“星”尽管有相似之处,但是在审美观念上并不完全相同。“角”是冒尖的;“星”是发光的。“角”是练出来的、比出来的、冒出来的,需要行里观众和戏迷的认可;“星”则满天皆是,可以借助于其他因素炒作发光。“角”的水准一旦下降,会冒出“拔尖”的新角——“小荷才露尖尖角”,已持有“尖”的位置;“星”则闪闪烁烁,可以为某种目的被哄抬起来,闪亮一时,于是,在商业化的星坛上,满天星斗,不乏流行之星——“流星”。戏坛上尽管也存在类似于“捧星”的“捧角”现象,但是,倘若观众不认可,就会鄙视其为“捧臭角”(捧臭脚)。

看上海昆剧院的《长生殿》,满台锦簇,特别能感受到与众不同的“角儿”的艺术魅力,感受到“角儿”对行家和戏迷观众的艺术震撼力与感召力。

四本《长生殿》,总体上每一本的人物扮相、性格刻画、表演投入、感情把握、气韵展示、尺寸拿捏都比较到位,没有太多的毛病。作为主要角色的唐明皇分别由三个演员扮演;杨玉环分别由四个演员扮演。在不同情节中出现的三个唐明皇和四个杨贵妃,观众难免有所比较,包括对“脚色”(行当演员)是否担得起“角儿”品头论足。于是,“角儿”便显示了戏曲演员在运用行当技巧刻画人物、表现情感方面的独特的艺术魅力。

在看戏现场点点滴滴记了些印象,有相当部分与表演有关,如:

第一本:贵妃略胖。但史载“环肥燕瘦”,贵妃丰满正合适。贵妃“春睡”娇媚,两眼会做戏,惺忪的睡眼忽闭、忽睁、忽偷看,甜而媚。“悖恩”的贵妃娇纵而易妒,喜怒无常,亦“外化”地表现在演员的脸上。

(按,此本耐看和值得回味之处在于魏春荣扮演的杨贵妃。魏春荣是从北方昆曲剧院特邀来的青年演员,2003年曾获中国戏剧梅花奖,她表情细腻,戏做得足,果然是“角儿”。青年演员张军扮演的唐明皇与她配戏,演出了唐明皇的“情钟”。)

第二本:霓裳羽衣,明皇击鼓。华美,“舞盘”略带现代,身段漂亮。“絮阁”的戏剧冲突在于性格冲突、心理冲突。女性的心理刻画极为细腻,使人联想到一往情深的“茶花女”在无奈中克制爱情的悲哀。



(按,此本亮点在于:青年演员沈映丽扮演的杨贵妃在服饰、灯光、场面的烘托下,以优美的身段和古典舞的造型呈现于半透明的莲花玉盘上。略带现代民族舞味道,不亚于天女散花和虞姬舞剑之美。)

第三本:言必有动,唱必有舞,明皇与贵妃珠联璧合。载歌载舞,唱做并佳。明皇浑身是“范”,念白急徐吞吐、收放自如,真嗓、假嗓和藪音的穿插使用,随着剧情和感情的变化,或逐步放开亮嗓,或节奏加快,昆曲的“冠生”韵味十足。

(按,此本的观点在唐明皇的扮演者蔡正仁 and 杨贵妃的扮演者张静娴。蔡正仁,1954年考入华东戏曲研究院昆曲演员训练班,从师于新中国成立后最早演出《长生殿》折子戏的传字辈老演员和俞振飞等昆曲大家,得其亲传。据称:传字辈老师教他们的第一出戏便是《长生殿·定情赐盒》,他演唐明皇。一出戏学了半年,期终考试勉强及格——倘若不及格,当今昆曲舞台上就少了这么一个演技精到的“唐明皇”。此后,他被确定从事冠生、小生行当,常演《长生殿》。1986年他就荣获中国戏剧梅花奖。演好唐明皇是他几十年来的最大愿望。如今他66岁,演了半个世纪的唐明皇,曾带着《长生殿》到台湾演出。他不仅是昆曲冠生的“角儿”,更是专扮唐明皇的“角儿”。此本中,蔡正仁的唐明皇一出场,言行举止、一举一动都是戏,浑身是“范”儿。张静娴,1959年入上海戏曲学校昆曲班,以闺门旦应工。1989年、2001年两次获得中国戏剧梅花奖,“二度梅”。嗓音甜美,字正腔圆,《长生殿·絮阁》始终是她的拿手好戏,是扮演杨贵妃的“角儿”。)

第四本:神仙道化并不可怕,可见人鬼情(所谓“人鬼情未了”)。〈弹词〉之李龟年开口四句便有味道。“词韵”,字词之韵也。嗓好,有抑有扬,有抑才有扬。微妙的装饰音的使用见细腻的情感变化。

(按,此本的观点在〈弹词〉。计镇华扮李龟年。“白发渔樵叹兴亡”,“古今多少事,都付笑谈中”。计镇华,1954年考入华东戏曲研究院昆曲演员训练班,师从传字辈老演员沈传芷,先学小生,后改老生。嗓音好,舞台风度佳。1986年荣获中国戏剧梅花奖。几十年来,《长生殿·弹词》始终是他的拿手好戏。)

“角儿”常常集中在扮演主角和戏份足的关键角色身上,但是在本戏中,饰演安禄山(净)的吴双、饰演高力士(丑)的胡刚等配角也有上乘的表演,性格突显,戏做得足,引人注目,同样可见以表演为中心的“角儿”的魅力。