

# 昆曲《十五贯》补论

徐宏图

半个世纪来,有关昆剧《十五贯》研究,在高度评价其在改编演出上取得巨大成就的同时,一些学者也指出其中的某些不足,体现戏曲理论界一贯坚持的实事求是学风。其实,有关1956年昆曲《十五贯》改编演出成功仍存在各种质疑。本文从“缘起与结果”、“剧团与剧种”、“推陈与出新”关系出发,指出《十五贯》改编演出的成功并非偶然而而是必然的、所救并非仅是剧团而是剧种、“出新”并非只是思想内容而是全方位的、“经典剧目”也有推陈出新的空间。

本文为2009年文化部文化艺术科学研究项目“浙江昆剧演出史论”(批准号J09DB14)阶段性成果

昆曲《十五贯》,1956年4月由浙江昆苏剧团演出于北京,一时间轰动全国,被誉为“一出戏救活了一个剧种”。五十多年来,有关该剧的历史地位与艺术价值众说纷纭。对此,傅谨《昆曲〈十五贯〉新论》<sup>①</sup>一文,已作了比较全面的检讨、纠错与论证,此不赘述。唯学界在评论该剧时,还曾提出诸如“偶然性”、“救活谁”、“经典不须出新”等问题,有待进一步解答。笔者从上世纪80年代担任《中国戏曲志·浙江卷》编委兼责任编辑期间,即开始对涉及上述问题的有关历史进行深入调查,走访许多当事人,掌握了大量的第一手资料,现试作补论。

## 一、缘起与结果

有关昆曲《十五贯》的改编,有人认为存在许多偶然因素,其中最大的偶然是由于时任浙江省文化局局长的黄源看好浙江“国风苏昆剧团”演出的《双熊梦》,从而放弃《牡丹亭》而选择《十五贯》进行改编,以作为贯彻“推陈出新”方针的典范。要不然,所救活的也就不会是昆剧而是别的剧种了。由此观之,一个偶然的因素使《十五贯》获得了改编机会,也就是说,这一改编似与昆剧后来的发展无必然的联系。其实,这一判断并非合理。

1949年5月浙江解放,朱国梁领班的“国风剧团”落脚于嘉善县。1951年秋末,在嘉兴地区举办戏曲汇演期间,为配合抗美援朝,剧团演出了朱国梁根据抗金故事改编的大戏《靖海怒潮》(又名《光荣之家》),戏中饰金兀术的沈传锺等名角广受赞扬。接着,剧团又推出由周传瑛

导演的《渔家乐·端阳》,周世铮司笛,沈传铨、周传瑛、王传淞、包传铎分别饰演四渔夫,字正腔圆的歌唱,惟妙惟肖的表演,使台下观众报以热烈的掌声,在场领导也给予了充分的肯定。是年,剧团于嘉兴地区获准登记。1953年1月,由周传瑛改编的《牡丹亭》参加杭州市戏曲汇演,再获好评。由此,剧团获准落户杭州。是年秋,京剧名家唐韵笙来杭州演出,希望能观摩学习昆剧,剧团为唐韵笙组织了一个演出专场,所演的全是昆剧折子戏,其中王传淞主演的《下山》最为唐韵笙赞赏。演出结束后,唐赠送大幅锦旗以示谢意。

1954年7月,为纪念洪昇逝世二百五十周年,由张宗祥发起,田汉、洪深促成,邹大憨执笔、周传瑛执导、李荣圻司笛的《长生殿》上演,9月赴上海参加华东地区戏曲观摩大会演出,又获好评。这是一个大胆尝试的改编本。全剧选用《定情·赐盒》、《进果》、《鹊桥·密誓》、《小宴·惊变》、《骂贼》、《埋玉》等折子戏,突出了揭露封建统治者追求享乐、不顾百姓疾苦的内容。1955年11月,在杭州东坡剧院举行昆曲观摩演出,又对参演剧目《长生殿》作了更为大胆的改编,分别在《进果》后增加了《舞盘》与《惊讶》,在《密誓》后增加了《边报》,删除《骂贼》,以突出李、杨爱情悲剧这一主线。除本剧外,剧团还献演了《牡丹亭》中的《闹学》、《游园惊梦》、《连环记》中的《议剑》、《献剑》、《小宴》、《西游记》中的《借扇》、《寻亲记》中的《茶坊》、《跃鲤记》中的《芦林》、《吕蒙正》中的《评雪辨踪》、《贩马记》中的《桂枝写状》。俞振飞、朱传茗、华传浩、郑传鉴、方传芸、汪传钤等应邀来杭州同台演出,名声大振。《十五贯》正是在这一昆剧迅速走向复苏的大背景下进行改编演出的。

单就《十五贯》而言,其改编和演出亦绝非始于1955年底。早在清光绪十六年(1890)的十月十五至十六日,大雅班于上海三雅园就分别演出了前、后本。前本为《义全》、《别弟》、《邻疑》、《得环》、《摧花》、《饼毒》、《陷辟》、《商赠》、《归家》、《杀尤》、《皋桥》、《审问》、《朝审》、《男监》、《宿山》、《女监》等十六出,后本为《批斩》、《见都》、《踏勘》、《访鼠》、《测字》、《义诉》、《审谿》、《谒师》、《拜香》、《刺绣》、《订婚》、《双圆》等十出,合计二十八出,不仅比原著多了两出,而且出目的名称大都作了改写。民国十四年,经沈月泉、沈斌泉、吴义生、尤彩云等传授,“传”字辈于上海徐园演出时又作了较大的删改,包括《商赠》、《杀尤》、《皋桥》、《审问》、《朝审》、《宿庙》、《男监》、《女监》、《判斩》、《见都》、《踏勘》、《访鼠》、《测字》、《审谿》等十四出,号称《全本十五贯》。1953年秋,国风苏昆剧团在杭州人民游艺场演出时,又作了删改,删去《宿庙》、《女监》两出,并安排了最佳演出阵容:周传瑛饰况钟,王传淞饰娄阿鼠,龚祥甫饰熊友兰,朱世藕饰熊友蕙,张世萼饰苏戍娟,朱国梁饰过于执,包传铎饰都爷,周传铮饰尤葫芦,蒋笑笑饰陶复朱。此次演出获得了极大的成功。在此后很长一段时期里,该剧始终边改边演,直至1955年11月黄源陪张骏祥于杭州劳动剧场观看时,仍在不断完善。这一相对比较完善的《全本十五贯》,正是1956年演出本据以改编的底本,连演出阵容也大部袭旧。可见,新编《十五贯》演出成功并非偶然。除了黄源、陆定一等领导人慧眼及时发现外,主要还是昆剧“传”字辈艺人包括他们的前辈长期演出与不断改编实践的结果。

《十五贯》改本的成功,为昆剧传统剧目如何通过改编而获得当代生命找到了一条新路。如何使传统戏曲得以保存和延续,是长期存在的一个难题。早在1942年4月,毛泽东在延安平剧院成立题词时,即针对许多人对平剧或全盘肯定或全盘否定的做法,提出了“推陈出新”的方针。这个方针曾在解放区取得成效,但当时并未推向全国。新中国建立初期的1951年,在中国戏曲研究院成立时,毛泽东再次重申并提出了“百花齐放,推陈出新”的方针。昆剧《十五贯》正是在贯彻这一方针的背景下取得成功的,也为其他昆剧传统剧目的改编做出了表率。

原著《双熊梦》本来就是一本比较优秀的传统剧目,历来盛演于昆剧舞台,直至“传”字辈

艺人,仍以此作为看家戏。该剧通过熊友兰、熊友蕙兄弟俩因“十五贯”钱引发的悲欢离合的故事,揭露了封建官场的种种黑暗与丑态。不过,原著采取两条线交叉进行,头绪纷乱,导致主题分散。针对这种情况,改编者对原著并没有采取简单的否定、批判的粗暴做法,而是尊重原著,从原著的二卷二十六出戏提炼出八场戏,删去了熊友蕙、侯三姑这条线,选择对熊友兰、苏戍娟这条线集中提炼,使之首尾贯穿,结构严谨。更重要的是,借况钟通过实地访查、终于捕获真凶、昭雪冤屈的剧情,提炼出坚持实事求是、反对主观主义与官僚主义作风的思想,引起观众强烈共鸣,收到了良好的宣传效果。与此同时,这一改编的成功也使昆剧这个剧种从“被压抑”的状况中被解救出来。当时《人民日报》的一则社论曾透露一条消息:“我们看到的,是为数不少的现代过于执们的‘察言观色’和‘揣摩猜测’。他们只凭少数人的兴趣和口味……就信笔一挥,这一挥不打紧,一个具有悠久历史的剧种在解放后就压了好几年。”<sup>②</sup>这里所谓“历史悠久的剧种”显然是指昆剧,《十五贯》演出之后昆剧迅速复苏的事实即证实了这一点。

《十五贯》的成功演出,为昆剧“传”字辈的精湛演技提供了充分发挥与传承的平台,从而吸引了大批观众,培养起观众对昆剧的热爱。本剧的三个主角况钟、娄阿鼠、过于执,分别由周传瑛、王传淞与朱国梁饰演。他们的表演刻画入微,妙趣横生。其中周传瑛向演小生,而况钟须由老生担当,他却迎难而上,经过精心研究,把小生和老生的动作融为一体,既表现况钟的稳重严肃,又表现出况钟的文雅风度,且打破程式化,使每个动作均有的放矢,简练而不重复。例如《见都》与周忱相对,演来不“冷”;《疑鼠》与过于执交锋,演来不“瘟”;《访鼠》改扮测字先生,与娄阿鼠勾心斗角,简直演“活”了。王传淞饰演娄阿鼠,可谓“活灵活现”,不过凭借的手法却不是他平日惯用的诸如“五官挪位”、“矮子功”等特技,而是从深刻体会人物灵魂深处固有的状态入手,把握人物的内核,把娄阿鼠这个惯偷的内“虚”外“强”神气刻画得淋漓尽致。朱国梁的表演,有人称他塑造的过于执形象以“冷隽”和“执拗”取胜,很好地衬托出况钟的“刚正”和“精干”,收到了绿叶红花的效果,可谓一语中的。其他次要人物如周忱、苏戍娟、熊友兰、尤葫芦等,大多亦由“传”字辈饰演,所演亦无不炉火纯青,如包传铎饰的油葫芦即栩栩如生。

《十五贯》改编与演出的成功,为促进全国各昆剧院团的恢复或重建做出了巨大贡献。《十五贯》进京之前,全国专业的昆剧团只有一个,即浙江省昆苏剧团,而民间半职业剧团也只有金华宣平昆剧团、温州永嘉昆剧团等少数几个;另外上海戏曲学校有一个昆剧班。《十五贯》巡演之后,无论是专业剧团或业余曲社均相继出现并迅速壮大。如1956年10月,江苏省苏昆剧团在苏州宣告成立;1957年6月,北方昆曲剧院在北京宣告成立;1957年冬,湖南郴州专区湘昆剧团的前身湘昆学员训练班在嘉禾宣告成立;上海青年京昆剧团亦以1954年上海戏曲学校昆剧班为基础宣告成立,并推选俞振飞、言慧珠为领导。业余曲社也纷纷步入正轨或组建,如成立于1954年的南京乐社昆剧研习组,自1956年起由市文化局按月拨给活动经费,从此开展正常活动;由俞平伯任社长的北京昆曲研习社于1956年8月成立,至次年其社员人数即增至一百二十多人;由赵景深任社长的上海昆曲研习社于1957年成立,社员人数亦迅速增加。与此同时,苏州、杭州、天津、扬州等地,亦相继成立一些业余曲社。至1960年,昆曲队伍猛增至一千多人,是1956年前的四倍多。应该说,全国的昆剧团绝大部分被救活了,这是有目共睹的事实。

## 二、剧团与剧种

“剧团”是演出团体,其主体是演职员;“剧种”是一种戏剧艺术,是包括文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及人物扮演等各种因素的综合艺术,两者是有严格区别的,因此,救活剧团

与救活剧种是两个不同的概念,但两者又是密切联系在一起的。剧种往往以剧团为载体,戏剧艺术要依靠剧团排演并再现舞台以表现其存在与活力,单就这个意义说,没有剧团就没有剧种。尤其是当一个剧种只剩下一个剧团时,这个剧团的作用就更为关键。

昆剧是一个剧种(从前没有剧种概念,而以“声腔”划分,如称“昆山腔”),它有许多支派,如上述提及的金昆、北昆、湘昆、川昆等,它们在大多数情况下指的是剧种,即昆剧的不同支派,并非指剧团。它们与所谓的正昆在包括文本、声腔、语言及表演等诸多方面是有区别的。例如金昆,系苏昆于明代传入金华而形成的支派,初期努力秉承苏昆规格,后来为了适应当地观众的审美需求,并受到高腔、乱弹与徽调的影响,通过创新与发展,逐步形成了自己的特色,主要表现如下:首先在音乐方面,创造了“提纲曲”与“众堂曲”,曲本分类创造了“三指板”本、工尺本、一眼三板本与标准本,曲牌除常用者外,还创造了独备的曲牌,如【大红袍】(《铁冠图·议图》)等。其次在表演方面,声腔地方化,包括语言与腔韵,并加快节奏,增加特技表演,如《火焰山·骗扇》“孙悟空剪牛魔王”即很惊险,脚色多兼职,有“三花四白七包头”之说,武戏多面具,“民生乐社”时期尚保存有三十六副面具。再次在剧目方面,以多样化取胜,有所谓显行头戏、彩戏、找戏、正本戏、提纲戏等,其中有不少为金昆独有剧目。金昆盛兴时不仅有大量的职业大班,还拥有不少坐唱班与“太子班”。道光年间,金华昆剧大班多达二十八班,至民国初尚有十四班。能演的戏很多,如傅金玉、叶联玉、何金玉、胡春聚班,都能演三十多本大戏和一百多个折子戏,可见昔日金昆之盛。而作为金昆的剧团在1956年勉强存活的宣平昆剧团,又怎么可以与它同日而语呢?又如北昆,系苏昆入京后地方化的产物,时称“北京昆曲”,与后来的“河北昆曲”合称“北方昆曲”,简称“北昆”。因长期与弋腔(高腔)同班合演,又称“昆弋”。在演出过程中,逐渐形成自己的艺术特点,如唱、白基本上用北方语音,表演风格开朗、豪迈、粗犷等。北昆兴盛时有很多班社,至清光绪初年尚有五十多班。可见,作为昆剧支派的“北昆”,与1957年才成立的“北方昆剧院”之“北昆”不可互相取代。再如“湘昆”,系于“苏昆”于明嘉、隆年间经浙江传入湖南而形成的支派,由于长期接受当地语言、音乐及地方戏曲的影响,变吴歙为楚声,终于形成了自己的特色,如宾口参用弹腔白口,副、丑不再用吴语,一律改为方言,唱腔少用装饰,变得朴实,且掺杂紧缩节奏、加滚加衬等手法,被称为“俗伶俗谱”,伴奏保留传自明代的怀鼓与提琴,锣鼓与祈剧相通,表演粗犷豪放而不失优美细腻的风格,具有山野气息,深受当地观众青睐,班社众多,清乾隆年间,仅桂阳一地即有十多个班社。如此特色鲜明而盛行的昆剧支派,怎么可以与1957年以后才成立的“湘剧团”相提并论呢?

从《十五贯》成功演出至今五十年昆剧发展历史看,当初救活的确实不仅仅是一些剧团,而且还包括昆剧的各个支派。先从浙昆说起。浙江是昆曲支派最多的省份,除正昆外,尚有嘉兴的兴工、温昆(又称永昆)、金昆、甬昆(宁波昆剧)、绍兴昆弋武班等。《十五贯》演出成功后,除甬昆与绍兴昆弋武班因消亡已久无法恢复外,其余均被救活,先后成立了浙江省昆苏剧团、永嘉昆剧团、宣平昆剧团、兰溪金家昆剧团、武义昆剧团。同时救活的业余曲社有何金玉班、民生乐社、团清社、艺和联春社、永乐会、艺和联春社、杨店昆剧团、壶山镇下王宅昆剧团、鸣盛社、仙乐会、同庆会、夏李太子班、巍山坐唱班等。这些剧团与曲社纷纷上演拿手好戏,驰名一时的剧目有《长生殿》、《牡丹亭》、《桃花扇》、《杨贵妃》、《救风尘》,折子戏《琴挑》、《醉写》、《议剑·献剑》、《写状》、《相梁·刺梁》、《狗洞》、《下山》、《拾画·叫画》、《题曲》及现代戏《红灯记》、《奇袭白虎团》、《琼花》等,移植剧目有《三关排宴》、《燕燕》等。浙江昆苏剧团改编的《风筝误》参加1957年浙江省第二届戏曲观摩演出,获剧目、演出、导演、音乐、演员等十二个奖。1962年,浙江昆剧团演出改编本《西园记》参加江、浙、沪昆剧观摩演出,后由珠江电影制片厂摄制成彩



色戏曲片。永嘉昆剧团与武义昆剧团,也分别为温昆与金昆的发展作出不懈的努力。此外,还于1958年1月创办浙江戏曲学校,其中设有昆剧班,计招演员专业四十余名,音乐专业十六名;1960年8月,全班转入浙江昆苏剧团培训;1962年改称“盛字班”,聘请“传”字辈周传瑛、王传淞、姚传芾、沈传锬、张传芳、马传菁以及张娴等执教,培养了一批以王奉梅为代表的优秀的“盛”字辈演员。其他如苏昆、上昆、湘昆、川剧、北昆等,均有类似的情况发生。诚然,昆剧,包括它的上述众多支派的复活,未必全赖浙江昆苏剧团1956年于北京献演的《十五贯》的功劳,可这一出戏在救活昆剧过程中产生的影响与作用是空前绝后的。

说《十五贯》在救活剧团的同时也救活剧种,还在于这出戏基本上是按照昆剧的规格排练与演出的。首先,从文本上看,改编自清初人作的《双熊梦》传奇,虽然对原著固有的传奇体制作了某些改变(改双线为单线),但依然保留了昆剧常用的传奇结构。其次从用曲与曲律看,尽管有些欠缺,如平仄不协等,但基本还是符合昆曲格律的,未伤及大雅。再次,唱、念及表演等,仍采用“苏昆”规格,这与参加演出者大多是“传”字昆剧老艺人有关,他们决不会丢掉老祖宗的传统。除上述提及的“传”字辈外,又如著名笛师李荣圻,昵称“阿荣”,苏州人,九岁师从周永福习昆曲与笛子,系光绪年间著名曲家殷桂深的再传弟子,自1919年开始在苏州传授昆曲,1937年参加仙霞社任主笛,是“传”字辈的老搭档,1953年参加浙江国风昆苏剧团,他能戏多,笛风好,对《十五贯》的音乐进行精心的设计与处理,做出巨大的贡献。正因为如此,所以演出之后受到广大昆曲爱好者的赞许,连其他剧种也纷纷移植演出。可见这出戏的成功演出,对于昆剧的复苏乃至其他剧种的发展所起的作用是何等的巨大。

总之,剧团是剧团,剧种是剧种,两者未可等同。只是由于历史的原因,上述昆剧支派原先虽拥有许多剧团,可是到了1956年之后,均只剩下一个剧团了,这个团的存亡与这个支派的命运休戚相关,因此,救活了这些剧团,实际上即救活了昆剧的各种支派,其意义远远超出救活一个剧团。

### 三、推陈与出新

“推陈”与“出新”是事物发展的规律,新事物往往从“推陈”中产生。对比改本《十五贯》与原本《双熊梦》,就充分说明了这一点,其“出新”之处至少有以下几点:

首先,内容与主题出新。按照当时的形势提出要突出实事求是、反对主观主义的内容,以服务于现实政治的意识形态需要。有学者以为此乃原著中固有的内容,不可称之为出新。诚然,改本为体现这一主题,使用的主要关节,如屠户尤葫芦被窃贼所杀,其女苏戍娟与商人熊友兰被当作嫌疑犯捕送官府,无锡知县过于执主观判断苏、熊两人通奸谋杀,被判死刑,苏州知府况钟在监斩时发觉罪证不实、连夜去见巡抚周忱请求缓刑复查、获准后作深入细致调查、终于拿下真凶娄阿鼠等情节,均袭自原著。但原本除这些情节外,尚有其他情节将上述主题湮没其中。改本经过删选和提炼,使主题更加突出,令人耳目一新,这当然可称为出新。这里牵涉到推陈与出新的辩证关系。我们认为“推陈”是相对“出新”而说的,未必要予以否定或批判,所否定的只是其中的糟粕部分,对于其中的精华则要推崇与保留;“出新”自然也是相对“推陈”来说的,也未必要“全新”,如原著中固有的实事求是、反对主观主义的因素,经过改本的着意强化与凸显,并被赋予时代的背景,更好地为现实服务,照样亦可称之为“出新”。

其次,戏剧结构出新,主要是将原著的双线改单线。原本除熊友兰被冤一线外,尚有熊友蕙被冤一线。该线演熊友兰弟弟熊友蕙在家读书,与邻居粮铺掌柜冯玉吾家童养媳侯三姑卧

室仅隔一墙,老鼠将冯家金环和十五贯钱衔到熊氏房中被友蕙拾得,又将友蕙放置的包有毒鼠药的面饼衔到冯家,被侯三姑的未婚夫锦郎拾得吃下而丧命。友蕙将拾得的金环拿到冯家粮铺典当换米度日,冯玉吾见而疑心,认定三姑与友蕙通奸并毒死锦郎,乃以金环为证,告到官府,知县过于执未加探究,经逼供信即致友蕙、三姑含冤屈招,被判死刑,还立限追索十五贯,友蕙因交不出款项而屡遭毒刑,命在旦夕。上述两桩冤案的缘由虽然不同,但结果只有一个,即均因知县过于执逼供屈招,判为死刑;太守况钟查明真相,为其洗冤,旨在颂扬况钟的实事求是、为民请命的精神与深入民间、实地查访的亲民作风。可见,根据李渔“减头绪”的原则,即“头绪繁多,传奇之大病也。荆、刘、拜、杀之得传于后,止为一线到底,并无旁见、侧出之情。三尺童子,观演此剧,皆能了了于心,便便于口,以其始终无二事,贯穿只一人也”<sup>③</sup>云云,删去友蕙一线及其他枝节,并不妨碍这一宗旨,反而使故事简练紧凑,主题鲜明突出。此外,原著或名《十五贯》,或名《双熊梦》,后者称熊氏兄弟两人的冤案因城隍庙神明托梦况钟得以昭雪故名,无疑带有一定的封建迷信色彩,改本彻底删除这一情节,并统一定名为《十五贯》亦可看成是出新。

再次,宾白曲词出新。比较改本与原本《十五贯》无论在宾白或曲词,均另起炉灶重新撰写,给人以全新的感觉。对此,多数人称好,少数学者针对曲词改用白话且不合格律提出异议。众所周知,中国古代戏曲,宾白一般用散语,也用韵文;曲词都是韵文,属于文言,对于今天观众皆不甚习惯,尤其是曲词,由于绮丽晦涩,好用典故,不借注释简直不知所云。如原本《双熊梦》“踏勘”【一江风】(况钟唱):“闪双旌,点染花骢影,千里风霜应。玉壶冰,白日清风,掩映腰金冷。名轰神鬼惊,名轰神鬼惊,威行狐鼠清,莽黄堂代执乌台柄。”其中不少典故,如“玉壶冰”语出鲍照《代白头吟》:“直如朱丝绳,清如玉壶冰。”比喻自己胸襟高洁,心如玉壶中的冰一般;“狐鼠”,即“城狐社鼠”,语出《晋书·谢鲲传》:“(王敦)谓鲲曰:‘刘隗奸邪,将危社稷,吾欲除君侧之恶,匡主济时,何如?’对曰:‘隗诚始祸,然城狐社鼠也。’”全句是说:威严的法令一经施行,城狐社鼠一样的坏人便被清除干净;“乌台”,指御史台,此处指周忱的官署,语出《汉书·朱博传》,这句是说:知府代行御史台的职权,即拿了周忱的令箭可以“便宜行事”,踏勘案情,洗清奇冤了。以上曲词如不作解释,观众中有几个听得懂呢?故改编者一律改用白话,这当是符合观众的审美需求的。其实早在明代,针对从南戏到传奇格律日趋严整、语言日趋文雅的现象,曲论家就提倡戏曲语言要“当行”和“本色”,如王骥德《曲律·杂论上》即说:“作剧戏,亦须令老姬解得,方入众耳,此即本色之说也。”<sup>④</sup>到了清初的李渔,则再三强调宾白与科诨非改不可。他在《闲情偶寄》卷四说:“科诨与细微说白不可不变者,凡人作事,贵于见景生情,世道迁移,人心非旧,当日有当日之情态,今日有今日之情态。传奇妙在入情,即使作者至今未死,亦当与世迁移,自啖其舌,必不为胶柱鼓瑟之谈,以拂听者之耳。况古人脱稿之初,便觉其新,一经传播,演过数番,即觉听熟之言,难于复听,即在当年,亦必不自厌其繁而思陈言之务去也。我能易以新词,透入世情三昧,虽观旧剧,如阅新篇,岂非作者功臣。”<sup>⑤</sup>可见《十五贯》的语言革新是顺应历史潮流的。至于曲词的用韵与平仄问题,当然是完全叶律最好,因为汉语声分平仄,字别阴阳,抑扬顿挫,颇为悦耳,否则不但听起来不美,唱起来还会拗断嗓子。因此,自元以后,即陆续有人为曲家编著韵书与曲谱,如周德清的《中原音韵》、朱权的《太和正音谱》、沈璟的《南曲谱》、王骥德、梁廷枏等人的《曲律》、《曲论》等。我国的传统戏曲,一般均遵守这些规则,但往往难以完全办到,尤其是遇到若拘泥于曲谱则必以词害意处,连名家如汤显祖也不顾招人之讥而宁可违律。古人尚且如此,对于今人,我们更不要求作者非字字合乎曲谱、句句不违音律不可,不然则难免以词害意,得不偿失。

总之,《十五贯》的“推陈出新”并非只在思想内容方面,更主要还在于艺术理念与艺术手法等方面。由于在剧本、音乐、表演诸方面均有较大的突破,因而赢得观众的热烈好评。

## 结 语

值得注意的是《十五贯》从动手改编到首演是在很短的时间,据说仅用了不到二十天,即使由天才的作家与天才的演员来完成这项任务,也很难避免欠缺。有的专家指出改编本在文辞、曲律、用曲等方面所存在的某些毛病或不尽如人意之处,都是有一定道理的,应受到重视。当然,这些缺点与它的成功及其对整个戏曲发展的巨大影响比较,无疑是次要的。因此,我特别赞赏傅谨有关《十五贯》“超剧种的历史意义”的一段评说:“准确完整地评价《十五贯》的历史地位,除了要看到它在政治领域被用于‘反对主观主义、官僚主义’的工具这一其实并无多少实际价值的所谓‘教育意义’,更重要的是要看到它在戏剧界所产生的非常的影响……在这个意义上说,《十五贯》不仅仅在传统戏剧改编方面具有示范意义,从传统剧目如何获得当代生命的角度看,它的贡献更是无与伦比。”<sup>①⑥</sup>《十五贯》与当时的政治形势的吻合多半是巧合,即使没有这种巧合,它照样会成功,因为改编后的《十五贯》符合观众的审美需求。亦如张庚所说:“《十五贯》之所以成功,其原因之一,是没有从原作之外强加进去一些它原来无法承受的主题,整理者只是从原作中发现了它的积极因素,发掘了它。”<sup>⑦</sup>

站在观众的立场,用发展的眼光看,才会洞察《十五贯》的重大意义。所有传统剧目,包括经典剧目,都存在推陈出新、继承发展的空间。那些以为改本“变味”、不像昆曲而感到无奈的人,大多是熟悉昆剧的行家,但同样是昆曲行家的胡忌却不是这样看,他曾满腔热情地称赞《十五贯》及受其影响而产生的大量改编剧目“对于培养新一代的观众起到很大的作用,不然了解昆剧的人肯定比目前要少得多”。他在《昆剧发展史》中所说的另一段话更令人深思:“殊不知走了样的并非纯属坏事,不能一概反对。试问,魏良辅他们改编而成水磨腔,在这之前不是早有‘原样的’昆山腔吗?魏良辅怎地被一致公认成为‘曲圣’?……而保存‘雅部’和一字一句一招一式恢复‘谭派正宗’、‘梅派嫡派’一般,应该说只是戏曲艺术的最后一条道路。这种‘正宗’、‘嫡派’若是一味倡导,大概对戏曲艺术的发展是多弊少利的。”<sup>⑧</sup>可见,为昆剧发展的前途计,除了作为非物质文化遗产保存的剧目必须严格按原来的规格排演以保留其原汁原味予以永久性收藏外,其他剧目是乎均应首先考虑观众的审美需求,在保持昆剧这一剧种固有特性的前提下进行适当的改革创新,以争取更多的观众,从而使自身获得健康的发展。这也应该是《十五贯》的成功经验给予我们的有益启发。

①⑥ 傅谨《昆曲〈十五贯〉新论》,《浙江戏剧理论选集》,中国戏剧出版社2008年版。

② 《人民日报》社论:《一出戏救活了一个剧种》,载《人民日报》1956年5月18日。

③⑤ 李渔《闲情偶寄》,《中国古典戏曲论著集成》七,中国戏剧出版社1959年版,第18页,第79页。

④ 王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》四,第154页。

⑦ 张庚:《向〈十五贯〉的成功经验学习——谈〈十五贯〉的剧本整理》,《张庚文录》,湖南文艺出版社2003年版,第2卷第242页。

⑧ 胡忌、刘致中:《昆剧发展史》,中国戏剧出版社1989年版,第708—710页。

(作者单位 浙江艺术职业学院)

责任编辑 容明