

文化经典的创新与转化：秦香莲故事 改编的戏曲和电影

高小健

【摘要】作为现代艺术,电影承担着主要的表现当代社会文化政治的任务。戏曲电影则处在这两种艺术门类和不同时代境遇当中。秦香莲故事在“十七年”戏曲电影的改编的文化实践,反映了历史上围绕这个故事所记载的价值的取舍。传统剧目,在经过新社会的文化改造后,作为中华文化的悠久传统的东西并未消失,其所承载的中国文化的优秀方面正是与世界沟通的桥梁,从内容到形式,不应仅仅作为遗产而存在于当今社会文化当中,而应作为一种时代文化与传统文化相交融的有力方式积极参与社会的文化发展。

【关键词】文化经典;秦香莲故事;戏曲;戏曲电影转化

【作者简介】高小健,中国艺术研究院。

【原文出处】《粤海风》(广州),2021.4.33~38

新中国成立后,在文化艺术领域进行意识形态改造是必然的,也获得了包括旧艺人在内的艺术界人们的拥护和认可,毕竟,在这样一个新的社会,艺人们的社会地位得到了认可,社会身份和政治身份得到了提高,得到一个平等的社会公民的权利,甚至他们比一般百姓还多了一个艺术家的头衔,受到人们的尊敬。而他们的艺术,要实现这种转变则不那么简单,思想意识、文化传统、旧有的习俗和认知范围都面临考验。在表现传统方面,电影面临的问题要更为尖锐。作为现代艺术,电影承担着主要的表现当代社会文化政治的任务。戏曲电影则处在这两种艺术门类和不同时代境遇当中。在新中国成立最初的年代,从百姓到国家领导人都对其赞誉有加,充满希望。戏曲电影能够成为新中国成立后持续较长时间的计划内电影产品,与上述不同层次观众的喜爱和民族情绪的提高不无关系,与官方对戏曲艺术的改造与宽容更有着直接关系。但是有一种文化目标是肯定的,那就是把这些民间性很强的文化艺术形式纳入主流意识形态中来,为国家统一的政治文化建构服务。在文化理论当中,存在着一个相类似的观点:“从历史的立场出发,我们应该关注的是历史的断裂和不连续,在这些时间点上,一整套模式和关系被剧烈地重构或变形。我们必须辨认那些相对‘稳定’的时期——其时不仅大众文化的内容,而且大众文化与主导文化的关系均保持相对‘稳定’。我们还需要辨认转折点,即阶级文化关系在质上被重

构和改变时的转化时期。”^①这个观点说明了这样一种现实,即社会的大变革,带来文化的重构需求,而同时,也必然存在着某种稳定的文化渐变的“进化链”,这种现象表明作为一种文化的延续,变化则是肯定的。其观点的核心在于从中认识断裂和不连续的时间点,以确定文化本质何时和如何被重构。在中国历史上,作为现在的国家形态,1949年无疑就是这个时间点,而所有旧有文化和艺术及其所表达的文化价值观面临着被改造和重构。但是在其后,那种相对“稳定”的时期,文化的“稳定”在这些文化艺术的存在中就表现为对旧有东西的传承和延续,这种传承和延续在与重构的对峙和博弈中,呈现出更为长久的生命力和道德价值。

一、秦香莲故事的文化经典性

秦香莲故事在传统文化传承中是最能代表中华民族传统伦理、道德、价值的典型代表性叙事原型和样本,它集中表达了中华民族文化的贯通性、共融性和一致性的方面。不论最高统治阶级还是民间价值评判,都会严格遵循着这里边所寄予的价值准则和判断标准。即使到了新中国的意识形态中,这种文化的传统浸润和习惯性认知、评判的思维走向也无法被彻底推翻和颠覆。新中国“十七年”的政治走向有一个逐步发展的过程,而这种传统被不断取缔和替换,但是在实际的文化掌控中,这种文化传统依然是国家层面所不能或在主观意识中不情愿地当作完全异类的现象而完全被取代,这就是文化的潜在力量。

戏曲在很大程度上是这种文化势力的民间传播介质,类似的故事原型尽管存在于中国历史的浩瀚典籍中,但是作为民间文化的认知和传承渠道,除了小说外,对于最广大底层民众而言,戏曲是最直观最通俗的方式,同时也相对更多地寄予着大众的情感和认知理念而较少知识阶层的意识投射,所以也最具有大众文化体现和情感寄托的作用。其本身所具有的民间性和非阶级性在新中国意识形态中是一种比较尴尬的被改造的对象。而改造的方式虽然采取的是一种逐步推进的方式,但是从本质上说,这种改造不仅涉及内容叙事,还直接涉及形式的革命化改造,这就是后来现代戏产生的深层背景。然而,古典戏曲在人们心目中的位置却无法真正取代。

新中国“十七年”中拍摄的三部秦香莲故事的戏曲电影:评剧《秦香莲》(导演:徐苏灵,主演:李再雯等,长春电影制片厂,1955年摄制)、淮剧《女审》(导演:徐苏灵,主演:筱文艳等,海燕电影制片厂,1960年摄制)、京剧《铡美案》(导演:郭维,主演:马连良、张君秋、裘盛戎、李多奎、马长礼、谭元寿等,长春电影制片厂,1964年摄制)。这个故事的表述反映了历史上围绕这个故事所记载的价值的民间取舍。如果我们从时间顺序来看,它们的叙事形态和文化表述正好印证了新中国文化走向的阶段性的。但是这样认识显得滑稽,因为不能人为地将这些影片的出现做这种机械地划分和联系,这不是一种客观的历史的自然逻辑。起码这些秦香莲影片是根据戏曲舞台剧创作的,而这些舞台剧的原有表演剧目也是长期以来历史传承下来的传统剧目,其中反映了在这个故事中寄予的不同的民间伦理态度。所以,不能将它们与社会现时的文化意识形态做完全直接的对应。但是,从其文化表现和出现的时间上,却还是可以推测出一些现时文化的需求和电影创作及电影创作者与现时文化意识之间的关系及内在联系。在内容叙事上也同样可以看到新中国意识形态对这个故事原型不同的改造和赋予它时代意义。

秦香莲故事的经典性在于:一是皇权与民权被放到了一个价值平台上。这个故事的冲突表现为“一边是香莲、包拯所代表的正义和王法;另一边则是驸马、皇姑、国太等人所代表的仗势欺人、无法无天的帝王特权(而这也正是凭借着他们眼里的另一种‘王法’)。”^②其基础是一种民间性一人民性,这个基础可以让这个故事在新中国舞台上经过改造得以存在;二是义理战胜了利和权,这种挑战皇权的结局

与革命的目的是相通的,具有反封建意义,存在有其合理性,而对于长期处于封建统治下的民众来说,这种民间正义的胜利是普通大众的长期的心理欲求;三是家庭伦理冲突模式的建构性意义,并在这个模式的内在冲突中,情理法的处理结果符合民心,伸张了民间的怨气,道德沦丧者报应昭彰。在这种模式中,道德正义的主题性规则至高无上,成为衡量是非价值的最重要的标准和尺度。至于后来加入的阶级性阐释和文化改造也无法超越这种标准和尺度,而是放置在其统摄之下。

二、三部电影的异同

在三部秦香莲影片中,评剧《秦香莲》摄制于1955年,淮剧《女审》摄制于1960年,京剧《铡美案》摄制于1964年。每部影片相隔5年左右,这个时间间隔虽然偶然,却也显得有点巧合,也正是反映了新中国社会政治发展的不同阶段时期的产物。

《秦香莲》的拍摄是在著名的“5.5”指示之后,应该是在新中国成立后戏改中的第一批被搬上银幕的古典戏曲之一。情节上,虽然历史文本中秦香莲、陈世美的结局各有不同,但是正如有研究者指出的,在这个全新的时代,“这场夫妻冲突的本质便急速上升到‘人民的意识和反人民的意识的冲突’”,所以,“1949年以后的‘陈驸马’必死无疑”^③,因此,这个结局就成了后来这个戏曲故事的一致结局,只不过方式不同罢了。而1964年拍摄的《铡美案》在情节上与此基本相同,版本差别不大。基本有“闯宫”“拜寿陈情”“杀庙”“包拯断案”“铡美”为主要叙事情节结构,略有不同的是评剧以秦香莲带儿女进京投奔陈世美开始,而京剧后来在电影中是以陈世美离家赶考为始,线索大同小异。

《女审》则与上述两部影片在情节上就有了很大不同,其基本情节为:当年秦香莲携带儿女英哥、冬妹,千里迢迢到京城找寻丈夫陈世美。谁知陈世美考中状元,招作驸马,贪图富贵,不认妻儿并狠心地派家将韩琪追杀秦香莲母子,想斩草除根。韩琪追到三官堂,了解了真相,仗义放走她母子,自己自刎而死。秦香莲母子逃离皇城后,遇一老者,老者带他们到介元山学习武艺。数年后,香莲母子练成一身好本领,正值西夏进犯边疆,秦香莲改名孔月华,投军杀敌,大获全胜,被封为都督。秦香莲班师回朝途中,路经三官堂,特地下马,带英哥、冬妹祭祀恩人韩琪,并取出韩琪自刎的钢刀,洒酒作誓,定要报仇雪恨。到了京城,秦香莲连夜写好控诉陈世美罪恶的

御状,要求王丞相代呈皇帝。王丞相看了控词,心想皇帝不会准本,且两虎相斗必有一伤,于是暗生一计,在陈世美生辰那天去祝寿时,暗示陈世美,孔都督与他有乡亲之谊,劝他前往拜会,指望他们自行和解,共保皇家。陈世美到了都督府,知孔都督就是前妻秦香莲时,既惊且恐,便想告辞。但秦香莲怎肯放过仇人,正对陈世美盘诘之时,太监奉了公主之命,来接陈世美回宫,并出言不逊,秦香莲大怒,撵走了太监,将陈世美扣留。太监奔回宫中,禀告公主,公主哭诉太后,太后责成王丞相将驸马接回宫中。秦香莲扣留陈世美后,随即升堂,亲审他“不孝父母、停妻再娶、杀妻灭子”三项罪名。陈世美自以为贵为驸马,秦香莲不过是一个小小的都督,奈他不得,于是强词夺理,拒不认罪,反以皇亲权威,指责秦香莲以下犯上,私设公堂。秦香莲见陈世美毫无一丝悔悟之心,正待将陈世美绑押起来,王丞相带圣旨赶到。圣旨竟是代陈世美脱罪,命秦香莲即将驸马送回宫去。秦香莲眼看朝廷昏聩,枉法徇私,已是十分激愤,忽报皇帝又派来了御林军,将都督府团团围住,以武力来威胁,秦香莲忍无可忍,用当初陈世美要杀她母子的那把钢刀,劈死了这个无情绝义、人面兽心的陈世美,报了十年之久的血仇,然后带了英哥、冬妹和家将杀出皇城,重奔介元山。

从版本上来说,《女审》的来源要早于前两部戏,但是后来变成了这样的情节结构方式,即把原本复杂的、表达劳动人民大众广泛的社会意愿、同时带有比较明显的社会化主题变成了一个以家庭伦理为起点的,彰显封建社会中国普遍道德和价值评判的单一主题。这也大多是出于大众心理和情感的需求而不断加工演变的。对皇权的反抗就民族文化和大众诉求来说并不是一个带有普遍性的话题。而社会劝诫主题对于维持社会均衡和稳定是一种有效的方式,也是大众所乐于接受的方式。在这种方式下,单纯的伦理道德的追求反倒成了约束不同阶级阶层的人所共同遵守的社会性准则,因此其社会传播与影响也更广泛和有力。

但是《女审》为什么还要保持着这样一种原始面貌并在新中国戏改中进一步将其人物冲突的性质加以尖锐化、敌对化,并进一步在戏的矛盾冲突上有了更为暴力和阶级冲突的性质,这就完全与现实政治意识形态的走向有关了。

有研究者讲到了这样的历史情景:1958年,康生在上海一个座谈会上提及清人焦循的《花部农谭》中

记述的《赛琵琶》情节,并引用了焦循的评语:“此剧自三官堂以上,不啻坐凄风苦雨中,咀茶嚼檠,郁抑而气不得申,忽聆此快,真久病顿甦,奇痒得搔,心融意畅,莫可名言。”此话以文件形式传达到各戏曲团体,随后出现的淮剧《女审》,便是根据文件精神而在传统戏《女审包断》的基础上整理改编的。原本《女审包断》,写秦香莲母子三人在三官堂遇害之际被神人救去,习兵法,揭皇榜,平寇立功,被封都督,后来亲审丈夫,经包公断案欲斩,她却反过来为夫讲情,最后当然是夫妻和解。淮剧《女审》的改编,除删去了神怪迷信部分外,更重要的是让秦香莲不仅亲审其夫,而且亲断其案,亲杀其夫。为突出人物的“反抗性格”,还让秦香莲剑劈圣旨(皇上要赦免驸马),坚决与朝廷决裂。^④说明了这出戏的由来。

“《女审》是上海人民淮剧团根据秦香莲的传统剧目,以百花齐放、推陈出新的精神整理出来的一出优秀的有战斗性的剧目。把秦香莲的性格做了进一步的发展,使主题更为鲜明。”^⑤这是为把这出戏拍成电影所做的导演阐述中的第一句话,基本概括了这部电影创作理由。这句话提供了这样几个信息:它的原型是秦香莲的传统剧目。作为传统剧目的叙事目的是讲述一个男人喜新厌旧、攀附权贵、杀妻灭子、身败名裂的故事。另一个信息是以百花齐放、推陈出新的精神对传统故事进行了新的改造,使之变成了一个有阶级性、有战斗性的故事。这种改动无疑是注入了新中国意识形态中对恶势力必须进行武装斗争的精神。再有就是在做法上,是让秦香莲的性格有了发展。这里所谓的发展,是在传统故事中韩琪在杀庙一节中完成了放秦而自杀的桥段后,秦香莲携子上了介元山学武,后从军为国征战,取得胜利后官封都督,并最终完成了“女审女断”行为,不再是原来的“女审包断”。进一步刀劈圣旨,造反上山。最终在这个情节的铺垫下,秦香莲的复仇行动变成了一种强势的武装行为,迎合了新社会的女性解放的主题,同时,这种强势没有停留在对男性的处置,而是反叛朝廷,变为社会政治主题,正因为如此,这个人物形象变得“鲜明”。这个故事的改编对于传统故事来说是非常具有颠覆性了。如同新中国对于旧政权的颠覆一样,是一种改天换地式的变化。秦香莲身份的改变显示了新社会对于女子社会身份的预期,尽管她依然在宋代社会中要靠自己变成一种类似男性身份来进行自己的复仇,但是她最终终于完成了对于欺辱女性的男性恶行的复仇,已经完

全摆脱了依靠更为强势的男性替自己报仇,而自己并没有根本改变女性弱势地位的情况,部分取得了女性的自主权。这种自主权还超越了性别界限,成为革命的阶级斗争和反抗的参与者,一个向旧社会造反的革命者、一个战士。其实所谓变得“鲜明”起来的并不是她的性格,而是故事对于新社会政治文化思潮的攀附。

相比上述情节模式,另两部戏曲及影片的叙事模式更加符合中国百姓对于类似故事的接受心理和感情容忍度,观众获得的满足体现在对于弱者的同情和最终报仇成功的释怀,秦香莲的那种弱势的坚持才更加感人。《女审》的故事其实在其中依然存在诸多矛盾之处,说明这种改编存在某种牵强附会之处。如为了说明秦香莲能够成功晋身都督,剧本运用了改名换姓的做法,回归真名时并没有什么情节上的安排,说明这个改名之举完全是为了让她功成名就而硬插进去的一个借口罢了。在堂审一节中,秦香莲列举了陈世美的罪名是不孝父母,停妻再娶和杀妻灭子,此外还有负义之徒、欺君等罪名。可见秦与陈的关系从夫妻关系演变成了民与君的关系,报仇也演变成了一种家国之仇。在对影片主题阐释的时候,导演阐述把情节的附加意义进行清楚的解说,更加明确了对于主流意识形态的生硬的链接:“这出戏的主题思想,是通过秦香莲和陈世美之间的个人仇恨,反映平民与封建统治阶级之间的矛盾,歌颂了祖国妇女求解放的强烈愿望。并且,通过影片将要突出地指出来被压迫阶级向压迫阶级做的合法斗争,主要在揭露反动统治阶级的罪行,要企图只用合法斗争幻想反动统治放下罪恶统治,放下武力镇压是不可能的。秦香莲是一个生在封建时代的女子,当她到京城开始对陈世美进行斗争时,她还存有幻想,采取了合法斗争,希望陈世美能认错悔悟。所以,她托老丞相王廷玉代呈奏本,企图以国法来处理陈世美的罪行。她想不到那所谓的国法是维护封建统治的,即使有正义感的王廷玉,也不能不屈从在国法之下,所以接着几道圣旨的威逼,又派了御林军来包围,一步逼一步,把秦香莲逼得非造反不可了,她才亲手杀了陈世美,冲出了皇城正式造反。”^⑥上述观点是违背秦香莲的生活背景身份特征的,一个是妇女求解放的强烈愿望;一个是从合法斗争向武装反抗的意识。即使在今天写古人,适当地加入新的现代的社会意识无可厚非,但是应该在人物身份和时代所许可的范围内进行巧妙地处理,如秦陈之间的

矛盾无非是一个家庭中背叛与报仇的伦理故事,而这出戏把这种家庭矛盾演化为政治矛盾,甚至导致了对于朝廷的武装反叛,也是不太符合常理的,完全是为现实服务的一个典型做法,为古代故事进行了一种“牵强的政治化阐释”。

三、京剧《铡美案》的文化处境

据该片导演郭维先生回忆,这部影片的拍摄初衷是要通过包括《铡美案》这些影片的拍摄去进行海外发行,赚取外汇。事实证明,这个目的是在一定程度上达到了。这出戏曲被选择拍摄成影片,而且是在“文革”前已经开始京剧革命的情况下上马的,其中缘由是非常有趣的。“法国前马克思主义社会哲学家圣西门(Saint-Simon),一生横跨旧制度(ancien regime)和大革命、拿破仑时代,直到反动的波旁王朝复辟。他曾写道,虽然经历过最对立的政治体制,但他意识到那些一贯的、根深蒂固的社会倾向,完全不受那几十年里他们自己感受到的政治变革的影响。社会观念正是出于这种洞察。今天各种政治体制彼此始终存在严格界限,不过在一种特定的政治体制中,大众文化的内容也是完全不一致的——大众文化是第一等级社会的组成部分。在社会大环境里,当然,尤其是在权力的分配中,评判标准就成了权宜之举。”^⑦正如这段论述所解释的,在一种特定的政治体制中,大众文化作为一种“一贯的、根深蒂固的”社会文化观念和传统,不完全受到政治体制和政治意识形态的限制。这部影片的出现,它的叙事主题被宽容地对待,成为“文革”前最后一部古装传统戏曲片,不能不说是一种幸运。应该有这样一些原因:从最为直观的逻辑来看,就是上文所披露的情况,是为了拍摄戏曲片为国家创汇。也就是说是一种经济原因,也因此得到了国家层面的默许甚至支持。这个非常表层的直接的目的,却隐含着一些背后的深层原因。为什么国家层面的考虑,却在文化上选择了这样一种带有比较浓厚的封建时代文化遗留的曲目,而无视国家内部的政治日益极端化的现实走向?

第一,必须考虑的是国家文化政治的多重性。尽管在国内的政治运动和其间歇期,在政治思想和文化宣传控制上具有一致性,但是也要看到在政策调整期的评判准则左右摇摆的实际操作中宽松的一面。因为有这种宽松的一面,才存在在一定的特定时间里,留给传统文化的缝隙和空间,这在一定程度上造成了文化面貌上的多重表现和兼容的现实。

第二,国内的政治制度与周边国家和地区的政治制度存在着不同,而社会主义和共产党的国家政体与那些国家和地区的文化的界限显示为一种严格的政治分野和意识形态的对峙状态。而作为大众文化来说,传统的中华文化文明的长久传播和影响,以儒家文化为标志的统治阶层文化与大众的文化共识在亚洲区域内的普遍存在不容忽视,因此,为取得这些国家和地区大众层面的接受,就不得不用与国家内部意识形态要求不相一致的、甚至是显得有些对立的文化表现去做出某种妥协,以达到自己的现实目的,因此,可以说,这种策略是国家层面的主动设计和战略姿态。事实是,这种策略是成功的,这部影片确实也为国家换回了可观的外汇。不过同样出于国家层面的策略,影片拍摄完成以后,并没有在国内放映,直至“文革”结束之后。

第三,在国家制度与意识形态之间也的确存在着一种权力分配的问题。作为大众文化,作为一种千百年传承有序的文化秩序,与不同时代和政治体制的意识形态要求存在着差异。特别是作为社会主义这种前所未有的国家政治制度和意识形态与政治制度高度统一的社会模式,不可能把以往政治意识的传统完全隔离开来,这种不同性质的社会意识的交融、妥协和逐步改造是个长期的过程,因此“评判标准的权宜之举”往往就成了常态,文化的宽容政策在“十七年”中,经过了“三起三落”的过程,说明这种文化的对峙与妥协是这个时期的非常明显的时代特征。古装经典京剧《铡美案》就是在走向极端政治之前的最后的景象,一个历史现象可作为这个事件的注脚:影片完成后,没有在国内放映;而在国外,影片为国家换回了外汇。但是作为影片的导演却进了牛棚,这是一段滑稽又十分可悲的历史经历。^⑧

第四,京剧版本的《铡美案》在民间性上做了一些有益的改动,增加了可看性和亲和性。在影片开始的告别一段,影片描述了一家人一一惜别的真挚情感;客店老板对他们一家的同情和帮助;“闯宫”一折,门官设计的撕下一片罗裙作为他私放他们母子等进宫的托词,有意放他们进去,也是一种表示同情的举动;韩琪自刎的结果也是为了正义和同情弱者,并表示了一种抗命的意义;老相爷亲自劝说受辱,举荐秦香莲去开封府包拯那里上告,并把自己的扇子作为支持她的凭证;还有包拯先劝后审,最后义无反顾地铡了陈世美等。这些情节虽然在评剧《秦香莲》中也都存在,但是在细节和情绪的处理上还是有差

别的,评剧重于叙事和悲氛感,所以其过多的同情则显得不如京剧。评剧里也没有诸如撕下罗裙的细节和最后包拯在国太和公主的压力下的纠结起伏的内在抒情性。张君秋先生为影片创作的一段抒情唱腔更加深了京剧《铡美案》的情感深度,因此这部影片在人文倾向和民间判断方面还是坚持了传统方式,并没有因为意识形态的关系而在斗争性和阶级性对立方面进行更多的现实改造。也许是外销的关系,这部影片集中了京剧当时的众多著名艺术家,更加体现了一种市场意识和文化的普及性。

从这部影片的产生和命运可以认识到在“十七年”后期的文化走向中,从国家意识方面显现出了不一致的文化标准,所谓内外有别。同时也可以看到,中国文化的传统在国家层面并非完全受到批判和否定,除了功利和现实态度之外,其实这种做法本身也承认这种传统文化所具有的普遍价值和意义。通过政治运动的方式并不能对上述文化传统实现彻底割裂,大众的文化生活和深层意识、社会认知、评价的习惯性思维方式和逻辑,其结论也必将与表层政治相抵牾。长期以来,人们习惯于说一套做一套,其实正是这种文化和意识形态的矛盾的反映。京剧及其传统剧目,在经过新社会的文化改造后,作为中华文化的悠久传统的东西并不可能彻底消失,其所承载的中国文化的优秀方面正是与世界沟通的桥梁。从内容到形式,不应仅仅作为遗产而存在于当今社会文化当中,而应作为一种时代文化与传统文化相交融的有力方式积极参与社会的文化发展。不能为了追随社会的现代化步伐,而丧失自己原有的文化本质和面貌,变得不伦不类。从这个意义上说,京剧《铡美案》给我们的启示是非常值得思考的。

注释:

①[英]斯图亚特·霍尔著:《大众文化与国家》,引自陶东风主编《文化研究精粹读本》,北京:中国人民大学出版社,2006年,第262页。

②③④张炼红:《人伦困境?阶级观念?生活实体:论〈秦香莲〉的改编》,当代文化研究网,2006年8月23日。

⑤见上影集团《女审》影片档案。

⑥见上影集团《女审》影片档案。

⑦[英]洛文塔尔著:《大众文化的定义》,引自陶东风主编、保罗·史密斯等著:《文化研究精粹读本》,北京:中国人民大学出版社,2006年,第252页。

⑧史实参见赵景勃、冉常建主编:《舞台与银幕之间》中对郭维的采访。该书由中国文联出版社2007年出版。