

评三个《阿Q正传》话剧本

顾文勋

【摘要】鲁迅的小说《阿Q正传》发表后的100年里,根据这部享誉世界的经典名篇改编的戏剧至少有41部,除掉20世纪90年代开始出现的几部颠覆性展现鲁迅原著的后现代戏剧,其余的全属于传统的现实主义作品;其中在中国戏剧文学史上影响最大并且都经过舞台实践考验的,当为分别出自许幸之、田汉、陈白尘手笔,剧名皆是《阿Q正传》的话剧本。本文从主题思想阐发、矛盾冲突处理、人物形象塑造、艺术手法运用等方面,对这三部同名剧本进行剖析、比较研究,以验证主要运用现实主义创作方法改编文学名著的基本原则。

【关键词】《阿Q正传》;名著改编;现实主义戏剧;比较研究

【作者简介】顾文勋,南京大学文学院退休教师。

【原文出处】《戏剧(中央戏剧学院学报)》(京),2024.2.108~122

鲁迅先生于1921年底至1922年初创作/发表的《阿Q正传》,是享誉世界的经典名篇。一百年来,根据这部中篇小说改编的正式发表/演出的戏剧至少有41部(见附录:《〈阿Q正传〉戏剧简表》),除掉20世纪90年代开始出世的几个颠覆性展现鲁迅原著的后现代戏剧,其余的全属于传统的现实主义作品;其中在中国戏剧文学史上影响最大并且都经过舞台实践考验的,当为分别出自许幸之、田汉、陈白尘的手笔而剧名皆是《阿Q正传》的话剧本,本文将它们分别简称为“许本”“田本”“陈本”^①。正如一个模特儿在不同画家的笔下会以不同的色调、线条并寄以不同的感情被描绘出来一样,三个剧本虽然取自同一蓝本,但在对原著的主题思想的理解和阐发、矛盾冲突的强弱和感情色彩的浓淡的把握、人物形象塑造和艺术手法运用等方面,各有自己的构思和匠心,体现出各自特有的个性和风格。对这三个同名的剧本进行剖析、比较研究,将有助于验证主要运用现实主义创作方法改编文学名著的基本原则。

一

鲁迅自己说得很明白,他写作《阿Q正传》最初的意图或目的,是“要画出这样沉默的国民的魂灵

来,……作为在我眼里所经过的中国的人生”^{[1](P81)}。所谓“沉默的国民的魂灵”,亦即“国民的弱点”^{[2](P144)}，“怯弱,懒惰,而又巧滑”的“国民性”^{[3](P240)};所谓“眼里所经过的中国的人生”,无非是指资产阶级领导的辛亥革命,因为这场革命是使鲁迅对“中国的人生”寄予极大希望而后来又极度失望的最大的事件。因此,鲁迅写作《阿Q正传》,一方面是为了揭发“国民性”,另一方面也是为了写出辛亥革命的实际;或者说,是通过辛亥革命的实际来揭发“国民性”。

我以为,三个话剧本,对于鲁迅的这个创作意图或动机,都把握住了。它们通过对主人公阿Q的以精神胜利法为核心的性格的刻画,以及对阿Q周围的人们如小D、王胡、红鼻子老拱、蓝皮阿五等的描写,深刻地暴露了旧中国农民的消极、落后、不觉悟的方面,同时揭示了造成农民精神麻木状态的社会历史根源,主要来自封建的经济剥削和政治压迫、宗法制度和宗法思想,以及与落后的生产方式相联系的闭塞性的层层束缚。它们对辛亥革命的不彻底性,更是作了充分的揭露和辛辣的批判;在鲁迅小说原有的一些情节之外,还各自增加了一些新的场面

加以渲染,如“许本”第五幕里县衙门“审理”庄大的“欠租案”、屠户的“杀猪案”;“田本”第五幕里关于地字号牢房的一群“囚犯”的描写;“陈本”第六幕结束前写监狱的黑暗、恐怖,第七幕开始写举人、县官、把总的内讧及“咸与维新”,等等。

但是,我们应当注意,鲁迅写辛亥革命,主要是总结这场革命失败的历史经验,提出了一个尖锐的问题:革命与唤起民众的关系。鲁迅在1925年写道:“最初的革命是排满,容易做到的,其次的改革是要国民改革自己的坏根性,于是就不肯了。”^{[4](P31)}在鲁迅看来,辛亥革命之所以失败了,问题的关键便是领导这场革命的资产阶级没有引导和启发人民大众,尤其是农民群众。

从这个意义上说,“陈本”较之“许本”和“田本”,对鲁迅在《阿Q正传》中用了最后三章的篇幅集中描写辛亥革命的意图,是理解得更为准确和深入的。“许本”中写县衙门荒唐地“审理”“欠租案”“杀猪案”,只是反映了辛亥革命没有动摇封建统治的根基,农民群众仍然备受地主阶级的政治压迫和经济剥削;“田本”写辛亥革命后的牢房里竟然关着光复会的元老、革命烈士夏瑜的战友马育才,也只能反映革命的果实已经旁落,为钻进革命队伍的洋绅士、土绅士们所窃取了。也就是说,这两个剧本都只反映了辛亥革命悲剧的结局,却未能深刻地揭示悲剧的造因。而“陈本”所增设的两个场面的着眼点显然是放在后者的。一方面,生活在社会最底层的人们并没有在这场“换汤不换药”的革命中觉醒,他们同为“办人肉酒筵的厨师”的砧上鱼肉,却彼此浑浑噩噩,不知道团结奋斗。另一方面,窃取了革命果实的封建统治阶级的余孽们,尽管因为分赃不匀而存在着狗咬狗的斗争,但是由于基本利害相同,所以沆瀣一气,“咸与维新”,并且利用革命加紧迫害无辜的农民。这就深刻地揭露了辛亥革命缺乏群众基础,因而最终不可避免地失败了;农民也因为这场革命未从根本上变动封建的阶级关系,因而仍然处于落后

麻木的精神状态。

尤其值得重视的是,鲁迅原著中有一段阿Q被枪毙时从他眼里所见的“看客”们的神态描写:

车子不住的前行,阿Q在喝采声中,轮转眼睛去看吴妈,似乎伊一向并没有见他,却只是出神的看着兵们背上的洋炮。

阿Q于是再看那些喝采的人们。

这刹那间,他的思想又仿佛旋风似的在脑子里一回旋了。四年之前,他曾在山脚下遇见一只饿狼,永是不近不远的跟定他,要吃他的肉。他那时吓得几乎要死,幸而手里有一柄砍柴刀,才得仗这壮了胆,支持到未庄;可是永远记得那狼眼睛,又凶又怯,闪闪的像两颗鬼火,似乎远远的来穿透了他的皮肉。而这回他又看见从来没有见过的更可怕的眼睛了,又钝又锋利,不但已经咀嚼了他的话,并且还有咀嚼他皮肉以外的东西,永是不远不近的跟他走。

这些眼睛们似乎连成一片,已经在那里咬他的灵魂。^{[5](P96)}

还有一段未庄人们议论阿Q被枪毙的描写:

至于舆论,在未庄是无异议,自然都说阿Q坏,被枪毙便是他的坏的证据,不坏又何至于被枪毙呢?^{[5](P97)}

这两段描写极为重要,它令人想起鲁迅在《〈呐喊〉自序》里所写的在仙台幻灯画片里见过的围看杀人的镜头,以及在短篇《示众》里所写的围看杀人的场面。它也使人联想到鲁迅的另一篇小说《药》:革命者夏瑜为群众献出了自己的生命,但是他的血却做了“人血馒头”的材料,他的死也只成为茶客们闲聊的资料。鲁迅如此一篇接着一篇、一层深入一层地揭示农民的麻木和愚弱,目的是用形象的艺术画面来唤醒人们对残酷现实的正视,来宣传“唤起民众”的重要性。

“陈本”理会了原著的深意,也学鲁迅的样,残忍地安排了这一幕令人颤栗的悲剧场面。但是,令人遗憾的是,“田本”却忽略了写阿Q被枪毙时旁观的

人们,也忽略了写人们对阿Q的死的议论。至于“许本”,就后者来说,犯了与“田本”同样的毛病;而对于前者,却作了与鲁迅的原著大相径庭的改写:吴妈怀着关切、哀怜的心情,特地赶来为阿Q送终;当别的旁观者取闹的时候,她愤愤地骂道:“妈的,别人倒要死了,要你们这些乌龟仔瞎起哄?”;再后,她还取来水,“慢慢送至阿Q嘴”。这一改动,显然有损《阿Q正传》的主题思想。

二

鲁迅的原著的深刻的主题思想,是通过塑造阿Q这个典型来显示的。因此,对于阿Q形象的刻画,无疑地成为衡量改编本成败得失的主要标准。我以为三个剧本在话剧史上都具有独立存在的价值和意义,其主要理由就在于它们都把阿Q基本上按照原著所赋予他的灵魂从小说搬上了舞台。

鲁迅对农民,向来是“哀其不幸”“怒其不争”^{[6](P80)};对于他们的被侮辱与被损害,寄予深切的同情;而对于他们身上所存在的“国民性”的痼疾,又深恶痛绝,猛烈鞭挞。塑造阿Q典型形象,需要把这两种对立的态度统一起来,于是,鲁迅采用了一种独特的表现方法:掩饰在表面的平静和滑稽之下的深刻的讽刺与沉郁的幽默。鲁迅是极其看重这个独特的表现方法的,他曾不主张把阿Q搬上舞台,担心一上舞台将只剩下滑稽。^②

可喜的是,我们眼前的三个话剧本,基本上保持了原著的独特风格。它们充分挖掘了阿Q身上种种讽刺性喜剧成分,性格上的如精神胜利法,生理上的如癞疮疤,扮相上的如长辫子、破毡帽,但又没有一味渲染阿Q的混沌、痴呆和捉虱子、擤鼻涕、摸裤腰等等丑态。它们将喜和悲、笑和泪交织起来,使人笑而不至于捧腹,悲而不至于哭泣,并且随着剧情的发展,悲剧气氛越来越浓,令人带着“含泪的笑”而陷入沉思。

恩格斯说得好:“我觉得一个人物的性格不仅表现在他做什么,而且表现在他怎样做。”^{[7](P344)}读鲁迅

的原著,我们都觉得,阿Q虽然头脑简单,但他的一切言行都还是受一定的思想所支配和驱使的:虽然他至死也没有摆脱精神胜利法,但他的性格是有发展的,合乎逻辑的发展。这就使鲁迅笔下的阿Q,不是一个抽象的、僵死的、某种概念的化身,而是一个活生生的艺术典型。

让我们来看看三个剧本吧!它们在表现阿Q“做什么”这一点上,相差无几,例如,都写了阿Q“恋爱的悲剧”,也都写了假洋鬼子不准阿Q“革命”。但是,在表现阿Q“怎样做”这一点上,有的本子泼墨堆金,而有的本子则是轻描淡写。“陈本”在第二幕里写阿Q向吴妈“求爱”,对其下跪的前因作了充分的铺垫,并且早在第一幕里便有伏笔:吴妈首次在剧中出现,是送赵太爷父子出门。阿Q劈头撞见这爷儿俩,本来“惶惶不安”,但转眼看见吴妈,却“咧嘴一笑”。可以想象,要不是吴妈急忙关上门,那阿Q的台词决不会简单到只有一个字:“吴……”剧本接着写阿Q调戏小尼姑。阿Q着实被小尼姑害得飘飘然起来,以至于晚上睡不着觉,“在铺上有如被波浪推涌着一起一伏,不能平静”,“捻着三个指头憨笑着”:“小尼姑……她骂我什么?‘断子绝孙的阿Q!……’”继之又“悚恐而严肃地”:“不行!不行!我不能断子绝孙!死后没人供饭,那还行?我该娶个女人!”夜深了,他还喃喃自语:“女人!女人!我应该有个女人呀!”第二天大早,吴妈来叫他舂米,想了一夜女人的阿Q自然喜出望外,热情地邀吴妈进去坐坐。吴妈没理他,他赶忙“追到门口”,大喊“吴妈”,又“神往了半晌,突然跳起来,把自己摔在铺上”。舂米休息时,吴妈送来了晚饭。吴妈无心,阿Q却有情,他感激不已:“你真好,吴妈!”这样,及至吴妈同他谈起赵太爷要买小老婆,并提到自己“那死鬼男人”时,才有了“阿Q突然对吴妈跪下”的行为。如此写,不但为阿Q下跪找到了合理的心理根据,而且将这一举动与阿Q的精神胜利法渊源于传统观念联系起来,辛辣地讽刺了封建礼教、“圣经贤传”,进一步加深了阿Q形象的悲剧

性。“田本”同样是在第二幕写“恋爱的悲剧”，在第一幕里也写了阿Q调戏小尼姑，但那只是作为阿Q欺负弱小的一个事例，而未将它与阿Q的恋爱观、女人观联系起来；后来也写了吴妈与阿Q的聊天，但是谈话的主题太分散了，并不能刺激阿Q突然下跪“求爱”。至于“许本”，把“恋爱的悲剧”放在第一幕，写阿Q与吴妈有头有绪的闲谈中一时“性欲冲动”，骤然下跪，这就使人仅仅觉得阿Q荒唐而已。

又如《不准革命》这一幕，在鲁迅的原著中是高潮。因为如果说在这之前，阿Q还“神往”革命的话，那么在这之后，他朦胧的革命要求就烟消云散了。假洋鬼子和“闲人们”的迎头棒喝，是阿Q行为的高峰转折。“陈本”对这场戏泼之以浓墨，施之以重彩，通过激烈的戏剧冲突，写出了阿Q大起大落的感情跌宕。你看，第五幕帷幕一开，是未庄的“闲人们”在酒店里无声地品酒。几天之前做了一场“革命梦”的阿Q，“从街的一头走来”，“故意地慢慢踱步，摆动着脑袋”，又“故意从酒店前走过，并且咳嗽了一声”，希望人们注意他已用一根筷子把辫子盘起来了，不料“没有反响”，更想不到小D也盘起辫子了。“小D是什么东西，居然也敢做革命党？”阿Q由惊而怒，真想“揪掉他的辫子，打他几个嘴巴”。而当他从酒客们嘴里听说“城里人剃光头了”，连县大老爷、白举人也当了革命党，这一惊更是非同小可，他终于领悟到：“要革命，单说投降还不行，盘上辫子也不行，还要巴结革命党，还要有银桃子……”于是他只得硬着头皮，怀着忐忑不安的心情潜入钱府，去乞求“洋先生”的恩赐。不料遭到洋绅士、土绅士们一顿嘲笑、奚落，这还不算——

钱大少爷(举起手杖)滚出去!

钱太爷(举起右手,伸出巴掌)还不滚!

钱秀才(也举起拳头)忘八蛋!快滚!

[赵白眼和赵司晨分别抓住阿Q的两臂,推他出去。

二赵 滚吧!你!

[钱大少爷等相顾大笑。

阿Q纵有精神胜利法，也经不住这个毁灭性的打击。当场景转换成为土谷祠时，只见“他有几分微醉，拖着沉重的脚步，扶着墙，在门外的台阶上慢慢坐下”，“愤愤然自语”：“我不配？……妈妈的，娶女人，我不配；造反，也不配？……只许你们造反，不许我革命？……假洋鬼子，赵太爷，赵秀才，这班东西都是……混蛋！——不，都是忘一八一蛋！”他深感：“这个世界太不像话了”，对前途完全失去了自信心。满腔的愤怒，强烈的复仇心理，使他从“神往”革命走向反叛革命。这场戏起伏跌宕，又脉络清晰，一层一层地、细腻地描述了阿Q的行动及其矛盾的思想感情，深刻地表现了阿Q性格的典型性及其悲剧性。

与“陈本”相比之下，“田本”和“许本”对“不准革命”的戏剧冲突的发掘就显得不够充分了。“田本”也写了“银桃子”，但是忽略了揭示这个“抵得一个翰林”的“柿油党的顶子”在阿Q心目中的分量；也写了阿Q领悟到“要做革命党单说投降，单盘上辫子怕是不够的，得跟革命党结识结识”的道理，但是没有写他主动去找假洋鬼子，而写了他更多的是因为“爱热闹”的缘故，才挤到“闲人们”里面，把“假洋鬼子拥上来了”。这样，阿Q和假洋鬼子似乎邂逅，大大冲淡了这场戏的意蕴。而“许本”干脆就没有写“银桃子”，也没有直接表现假洋鬼子之流不准阿Q革命的场面，只是在县官审判阿Q时，我们才从阿Q的“供词”中知道了原来还有这么一回事。把一个本来足以表现阿Q性格突变的重要情节如此一带而过，不能不使人引以为憾。

尤其令人瞩目的是，“陈本”第四幕里有一场阿Q做其“革命梦”的戏：阿Q黄袍加身，由一伙白盔白甲的革命党簇拥着，端坐在太师椅上。他想取代赵太爷在未庄的地位，要所有的人听候“Q老爷吩咐”。这场梦把阿Q白天宣布造反，在拱桥上振臂高呼的“我要什么就是什么，我喜欢谁就是谁”充分形象化

地演示了一遍,使观众具体看到了阿Q式革命的内涵,看到了阿Q一朝有权有势是如何大捞“女子玉帛”的小私有者的占有狂。它表明:阿Q要求摆脱受剥削地位的理想只有在梦中才能实现,但是,那种“老子坐江山”、从奴隶一变而为压迫别人的主子的“理想”,说来说去也只是统治阶级皇权可怜的写照而已。这就深刻揭示了阿Q精神是统治阶级赋予的,阿Q的性格最终摆脱不了悲剧的命运。这场戏是对原著十分出色的发挥。原著写阿Q式革命,只用了二百多字篇幅的心理描写,是“想”,而不是“梦”。如何在舞台上表现阿Q关于“造反?有趣……”这段“进跳出来”的“思想”,是一个艺术难题。因为舞台上表现的只能是人的可见的直观形象,不能直接展现人的思想意识和心理活动过程。“陈本”让阿Q做梦,巧妙地解决了用可见的形象表达思想活动的问题。俗话说,“日有所思,夜有所梦”,这种安排是有依据的,可信的。做梦既有和思想一样“虚幻”的一面,是一种潜意识的活动过程,又可以通过可见的、直观的形象呈现。在“田本”“许本”中,阿Q对革命的理解,都是通过阿Q和其他人物(如看土谷祠的老头子或赵太爷等)的对话,直接说出来的,这样不仅缺乏舞台动作性的渲染,而且也不利于表现阿Q那种飘飘然的虚夸狂热的性格。更必须指出,“陈本”的这场戏,不仅是一个成功的艺术探索,而且具有特殊的思想意义:以往研究《阿Q正传》,几乎倾全力关注的是阿Q要革命,阿Q在革命,假洋鬼子之流不准阿Q革命,对阿Q革命往往是肯定的。经过“文化大革命”,人们开始发现这其实是一种误解。“陈本”既彻底批判和否定了阿Q的不革命,同时也深刻批判和否定了阿Q式的“革命”,这就拨正了以往认识上的偏颇,打上了鲜明的时代的印记。

三

鲁迅基于对现实社会的深刻观察和丰富的生活体验,在《阿Q正传》中,真实而广阔地展示了阿Q所

生存的那个社会的复杂的阶级关系,各种人的不同的动态。阿Q正是生活在“这个”未庄的“这个”一群人中,才成为“这个”活生生的艺术典型,或者说,正是“这个”未庄及“这个”一群人,才培育出了“这个”阿Q。从这个意义上说,了解和刻画阿Q周围的人物,与了解和刻画阿Q有同样重要的价值。

三个剧本,在对阿Q周围的人们的刻画方面,都作了相当的努力。剧中人物,基本上都保持着原著的风貌,基本上都有自己独立存在的价值,而不只是作为填补阿Q性格的这个、那个表现形态之间的时间与空间的距离的材料。不过,请注意,我强调的是“基本上”,而不是“完完全全”。拿“完完全全”来要求,我以为“陈本”更为合格。

试以塑造赵太爷这个反面人物形象为例。赵太爷是未庄的封建统治势力的代表,阴险毒辣、虚伪凶残、奸诈权变、贪吝无厌。“陈本”在刻画赵太爷形象时,除了运用原著中的有关细节描写外,还设计了一些新的场面:第一幕中,赵太爷和赵秀才刚出大门,便听到“从街的另头传来了咯咯皮鞋声”,这是钱大少爷来了。赵太爷马上低声关照赵秀才:“不管他。”“依然领着儿子慢步向前走。”赵太爷为什么对钱大少爷这个同属于一个反动营垒的后辈持这样的态度呢?原来,钱大少爷出洋留过学,又披着革命的“激进派”的画皮,这在赵太爷看来,自然是不符合于封建教规的,也就不可避免地在内心深处轻视他、蔑视他、仇视他。赵太爷初见钱大少爷的一言一举,便传神地揭示了这个满清统治阶级的遗老的顽固、保守、老朽,揭示了隐藏于他骨髓里的那个东方精神文明优于西方物质文明的精神胜利法。哪知钱大少爷却径直“面对赵氏父子走来”了,并且扬起手杖打招呼。“陈本”写赵太爷这时的表现不是怒而不理,而是“连忙作揖打躬”:“钱大少爷!托福托福!”甚至当钱大少爷当面奚落他、傲慢地教训他要“研究研究新学”“读洋文原著”,他还“更加热情”地说:“感激之至!感激之至!以后请多指教!”这话诚然含有讽刺挖苦的味

道,但更多的却是活画出赵太爷的虚伪嘴脸。再看第四幕第一场。白举人慑于革命风潮,派人把装满金银财宝的五口大皮箱潜寄于赵府。出于对白举人平素瞧不起赵家的怨恨,更由于害怕“万一革命党闹事闹成功”,“要犯窝藏之罪”,所以赵秀才、赵太太都极力主张“这箱子不能收”。哪知道赵太爷竟“淡淡一笑”：“革命党要闹成事,那倒好喽!”又意味深长地问儿子：“革命党万一进了城,他白举人还能站住脚?”剧本虽然没有把赵太爷的“鬼主意”点明,但他那老奸巨猾的狐狸嘴脸却暴露无遗!革命闹成功,白举人如果完蛋了,他便能“不露一点风声”地把五口大皮箱吃黑;白举人如果投了革命党,他又在危难关头卖了个大人情,白举人日后会亏待他吗?在第五幕假洋鬼子不准阿Q革命的戏里,剧本也把赵太爷安排在场,而且让他做了穷凶极恶的表演,揭露了这个土绅士跟洋绅士勾结,共同镇压革命。第六幕第一场,则集中刻画了赵太爷的守财奴的本性:赵府遭劫了,把总趁机敲诈。赵太爷先是“赏他们一吊钱”,后又忍痛加到两吊,当听说把总提出的赏钱数目竟是二十吊钱时,他惊呆了,敲着脑袋呼号:“二十吊!二十吊!你是要我的命呀!”待他被迫把这二十吊钱认了的时候,简直气疯了,只见他“左右开弓,打了自己两个嘴巴子,大哭”。“陈本”根据原著的精神,惟妙惟肖地刻画了赵太爷复杂性格的各个侧面,深刻地揭示了这个地主阶级代表人物的丑恶本质。

“田本”花在赵太爷身上的笔墨不多,基本上是照搬了原著的一些情节,从舞台艺术的要求来看,似乎略嫌单薄。“许本”在刻画赵太爷形象时,则也有自己的创造,但却使人感到把这个反面形象的坏写得太露骨了。比如,它写赵太爷诱奸女佣吴妈,又借刀杀人,把这笔账推在阿Q身上,这固然能暴露赵太爷的荒淫、奸险,但我们知道,一个顽固维护封建礼教的乡绅,又同时带上“都市文明”的腐败,这在20世纪初我国农村,并不具有典型意义。又如,鲁迅写赵太

爷叫阿Q为“老Q”,那是因为赵太爷害怕阿Q革他的命。但“许本”却把赵太爷对阿Q态度的转变,安排在他欲买赃物之时。赵太爷为了阿Q偷来的衣物,竟亲移玉趾找到土谷祠,还亲热地拍拍阿Q的肩膀,一口一个“老Q”。这样的描写恐怕不合乎情理,因为这些衣物,赵太爷虽然垂涎,但也知道其来路不明,他无需因此而害怕阿Q,也用不着因此就降低了他的绅士的地位与尊严。

再看小D形象的刻画。在鲁迅作品中,小D不仅是阿Q的陪衬,也是阿Q某些性格的补充。鲁迅把这个人物取名为“小Don”,其意义在《寄(戏)周刊编者信》中说得很明白:“他叫小同,大起来和阿Q一样。”但“田本”和“许本”对这一点却忽略了,唯独“陈本”着力强调。特别是剧本的末尾,众酒客对阿Q的死议论纷纷时,“只有小D一直不吭声”,后来——

小D(独排众议)我看啦,阿Q哥他(走出酒店离开众人)还是一条好汉!……

[小D的神情、姿态都更像阿Q了。]

[解说词]“阿Q死了!阿Q虽然没娶过女人,但并不像小尼姑所咒骂的那样断子绝孙了。据我们考据家考证说,阿Q还是有后代的,而且子孙繁多,至今不绝……”

看到这里,令人拍案称绝!“陈本”不仅精确地把握了鲁迅塑造小D形象的深意,而且通过这个形象进一步生发了《阿Q正传》的超越时代的意义。茅盾说得好:“在旧社会中,所谓‘阿Q相’是普遍存在的:从‘衮衮诸公’到‘正人君子’(伪善者),知识分子,市民,乃至劳动人民,都是或多或少地有份阿Q的‘精神品质’。……认真说来,即在今天的我们,怕也不敢完全肯定地说:阿Q这面镜子里没有自己的影子,即使只是淡淡的影子,也到底是影子呵!”^[8]随着新社会的建立,阿Q的时代已经一去不复返了,阿Q的历史性命运已经发生了根本性转折,但是,在主宰中国人民两千多年的封建思想意识没有

肃清之前,阿Q的子孙后代确乎不会绝迹,而它们正是实现中华民族伟大复兴的绊脚石。陈白尘匠心独运地把这深刻的意蕴呈现于舞台,尽了戏剧改编者的使命担当。

至于吴妈,前文已有所涉及,恕不赘述。不过,值得一提的是,“许本”把吴妈写成“具有反抗性的悍烈的妇人”,并将她作为与“愚昧低能的精神胜利的懦夫”阿Q相比较而存在的女主角,这显然与原著思想相去甚远。

三个剧本,除了把原著中的所有人物几乎无一遗漏地搬上舞台外,还“拉”来了鲁迅其他小说中的一些人物,这不仅使未庄的“闲人们”、县监狱的“囚犯”或看守,大多有了确定的姓名和身份,适合于戏剧艺术的要求,而且开拓了《阿Q正传》所展示的社会环境的广阔性和社会生活的丰富性。十分有趣的是,鲁迅小说《明天》中的红鼻子老拱和蓝皮阿五,竟在三个剧本中都出现了。不能把这理解为偶然的巧合,或者是改编者们的相互启示。这两个人物成为《阿Q正传》中的角色,实在有其必要性:一则,《明天》所反映的时代,环境及主题思想,与《阿Q正传》有相通之处;二则,两篇小说的写作时间仅隔三年,从鲁迅世界观和创作思想的发展历程看,这三年属于同一个阶段;三则,红鼻子老拱和蓝皮阿五,不但性格鲜明而且形貌上很有特征,他们本身简直就是戏剧人物。三位剧作家都选中他们,也可以说是“英雄所见略同”吧!

让鲁迅其他小说中的人物来充当《阿Q正传》剧里的角色,是一个有眼光的创造。这种做法曾得到过鲁迅首肯。1934年11月,鲁迅看了袁牧之改编的剧本《阿Q正传》,在答《戏》周刊编者的信中说:“将《呐喊》里的另外的人物也插进去,以显示未庄或鲁镇的全貌的方法,是很好的。”^{[9](P145)}但是,我认为要注意两个问题:一是应当“不得已”而为之,换句话说,就是这些人物在剧中出现,应该服从《阿Q正传》所应该展示的典型环境和主题思想,而不能让这些互

不相干的人物交叉起来,发生横的关系;二是这些人物的既然出于鲁迅之笔,而且大多已为读者们所熟悉,那他们的性格就应当保持其在原著中的样子。我觉得“许本”和“陈本”较之于“田本”,更多地注意到这两个问题。例如,“陈本”把《药》中的牢头红眼睛阿义移置过来,并让他在阿Q行将赴刑场的时候“顺手抽掉了他腰间的旱烟袋”。这样的改动既没有改变原著的创作意图,又符合人物的性格逻辑,因而是允许的。而读“田本”,则感到它把其他人物拉过来太多了,对于这些人物本身的事件也写得太多了,使剧本显得头绪繁芜、主题分散了点;对于有些人物的性格刻画,也离开原著的精神过大了点。比如闰土,在小说《故乡》中,他是一个沉默、寡言、麻木、滞钝、近似于“木头人”的形象,而“田本”中的闰土,却很有点饶舌,也极泼辣、粗鲁,不但开口就是“他妈妈的”,而且慷慨陈词:“中国弄得这个样子,若是真去报仇雪耻的话,不要说要我们捐钱,就是捐性命也干……”我想,《故乡》中的闰土,是实在说不出这番话来。

四

在艺术处理上,三个剧本则显示出更大的独特的个性。

先看结构。“许本”和“田本”都采用了分幕方法。它们以阶级矛盾为主线贯穿全剧,围绕阿Q与赵太爷、假洋鬼子为代表的反动统治者之间的冲突,组织情节,穿插场面,着力描写生活的横断面,展示历史的纵的发展。矛盾纵横交织,结构紧凑集中。把《阿Q正传》所反映的广阔而纷繁的社会生活,组织在一幕幕时间和空间极为有限的舞台画面里,显示了剧作者高度的艺术概括力和巧妙的结构技巧。

但是,这种锁闭式结构方式,与原著的结构形态并不合拍。我们知道,鲁迅的《阿Q正传》,没有完整的故事,其中所写的阿Q的种种“行状”,不固定于一时一地,只是当作阿Q一生中的几件大事借以表现

他的性格的。鲁迅用的是我国古典小说传统的结构艺术,即以叙述为主,把场面、情景的描写穿插和融化于叙述之中。比如小说开头,作者并没有选择特定的场面、通过特定的事件来展示阿Q的性格,而是以作传者的姿态,讲述作传的种种“困难”和阿Q的种种“行状”。这种种“行状”之间,几乎没有时间上的直接联系,但却有阿Q性格上的内在关联。小说中也不乏生动的场面描写,但这些描写只是像插画似的,为叙述的主体服务。鲁迅就是这样用叙述的线索,贯穿起各个发生在不同时间、不同地点的具体情节,使作品的脉络伸展到广阔的生活领域,形象地、逐步地展示阿Q性格的各个侧面。这种结构形态,散而不乱,断而相续,有着金线穿珠之美。

结构是整个作品的骨架、格局。它不仅关系到艺术的风格,而且直接影响到内容的表达。如果我们也像清初戏剧理论家李渔那样,把结构技巧比作“工师之建宅”^{[10](P10)}的话,那么,田、许二位“工师”所建造的“宅”显然带有西洋风味,而鲁迅所建造的“宅”,则闪耀着民族色彩。由于两者的结构形态迥然不同,势必影响到剧本精当地表达小说的思想内容。如本文前面业已指出的,鲁迅在《不准革命》一章里,是写阿Q领悟到“银桃子”的重要,便主动地去钱府乞求假洋鬼子;而“田本”的第四幕里,却把阿Q和假洋鬼子写成邂逅,这种改写既有对原著精神缺乏深刻理解的缘故,也还有结构安排上的原因。因为这一幕的规定场景是酒店,于是剧作家只得把一切人和事“调遣”到酒店内外来活动。殊不知这么一“调遣”,就无法正确地表达原著的内容了。又譬如,鲁迅写阿Q“中兴”后,赵太爷差人把阿Q叫到赵府来,要向他购买赃物;而“许本”的第四幕,却改为赵太爷率领全家来到土谷祠索买门帘。这个改动的主要原因,恐怕也在于迁就这一幕的规定场景是土谷祠。锁闭式结构形态的缺点,在这些地方暴露出来了。

与“田本”和“许本”不同,“陈本”则采用了话剧一般常用的分幕方法与我国传统戏曲的分场方法相结合的结构方式。看京剧《打渔杀家》,观众可以随着肖恩,从河下一直走到县衙,再从肖家一直走到丁员外府上。一路上,可以看到肖恩父女的日常劳动,丁郎的寻事生非,吕子秋的偏袒地主,丁员外的压迫渔民。这有点像电影的摇镜头,观众所接触的世界十分阔大,“上穷碧落下黄泉”,主角的斗争过程及其性格、命运,也就在这丰富、开阔的社会环境中得到完整的、突出的表现。“陈本”吸取了戏曲结构艺术的因素,尽量缩小时间、空间的限制,地点随着主角而转移,场景随着主角而变幻,剧情连续发展,一气呵成,时而舒缓,时而紧张,兔起鹘落,跌宕多姿。同时,“陈本”也吸取了分幕方法的长处,大体依照原著的章节次序,把全剧分为七幕(外加序幕),每幕基本上写一个事件。此种结构形态,与鲁迅所用的十分相近,这就不但保持了原著结构艺术的特色,而且在表达内容方面也精确、合理。特别是全剧以阿Q性格为贯穿动作,这就犹如舞台上的追光灯始终照在阿Q身上,使他的形象显得十分鲜明、突出。

其次,“陈本”的艺术表现手法,还有一个引人注目的特点,那就是时而插入解说词,并且贯穿首尾。纵观全剧,插入的解说词竟有47段之多。这种艺术处理手段,并不合乎话剧的一般要求,甚而是违背戏剧的传统习惯,但是,却是改编者忠实于原著的精髓、努力追求广阔的现实主义的必然结果。从“序”开始全篇贯串着作者对阿Q行为、动作的动因、渊源、心理素质的评析,是《阿Q正传》不同于鲁迅的其他小说的独特风格所在。《阿Q正传》既然是“传记”,作传人就会时而出场发表议论,直接抒发自己的感受,把思想发挥得淋漓尽致。诙谐而精辟的议论,大大地增强了作品的思想性和战斗性。而且,这些议论又与叙述部分和谐地统一,成为情节的有机组成部分。它不但没有损害形象的完整性,反而使形象

得以加强和明朗。

诚然,直接的议论只有在恰当的艺术形式里出现才会显得相称。作为话剧,“陈本”运用解说词是一种艺术上的创新,我们可以把它看作是原著浓重的思想性在戏剧上的折光。从总体上说,这些解说词运用得恰到好处,差不多起到了与原著中的议论相同的功能;而且,免除了部分说明性的台词和承上启下的过渡性的次要情节,突出地揭示了每一场景的戏剧冲突的内涵;加之大多解说词警辟、隽永,富于哲理性、形象性,耐人寻味,给观众留下了遐想和沉思的广阔的天地,达到了对舞台之外的现实的广泛认识。但是,全剧插入的解说词毕竟太多了一点。特别是有的只是说明动作或情绪的规定性的,犹如“导演提示”;有些地方,角色本身的行动或场景的变换已经为观众看明白了,再插入解说词,就有点蛇足之感了。因此,对于表现可见的直观形象的戏剧来说,旁白不是不可以用,而是最好少用。这样,在创作上可以逼迫作者更多地寻找最富有表现力的动作和对话;在欣赏上可以免去观众听许多对话之外还听许多旁白的负担。

五

“陈本”创作于20世纪80年代,无疑地从发表于20世纪30年代的“许本”和“田本”中汲取了各方面的经验和教训,作为其创作的借鉴。就这个意义而论,“陈本”之于“许本”和“田本”,也可以说是“青出于蓝”。可喜的是,同时也应了自古以来的名言:“青胜于蓝”。

有必要申明的是,本文把许、田、陈的三个同名剧本对照分析,并非为了评判孰高孰低,而只是为了从比较它们的成败得失中,探求主要运用现实主义创作方法将文学名著改编为戏剧的基本原则。这些基本原则,其实前人业已揭示,可以归纳为两点:

其一,忠实于原著。资深剧作家夏衍结合自己改编鲁迅、茅盾的小说名篇的实践,强调:“真正好的

经典著作,应尽量忠于原著。……要保持原著的主题思想、人物、语言和富有地方色彩的环境描写。”^[11]如果我们承认“陈本”的思想性和艺术性较之“许本”和“田本”更高一点的话,那么我们不难发现其成功的“秘诀”首先在于它比“许本”和“田本”更加忠实于原著的精神。这不仅表现在大处,诸如主题思想、人物形象、艺术特色等方面,而且表现在细微处,包括细节、台词等等。举个例子,原著中写假洋鬼子和赵秀才到静修庵去“革命”,“老尼姑来阻挡,说了三句话”。查看“陈本”,它写这个场面时,老尼姑竟真的只有三句台词。“陈本”处处注意忠实于原著,于此可见一斑。陈白尘说,他的改编不过是开蒙学生的一次“描红”^[12],“只是加工的誊写而已”^[13]。这固然是谦辞,但也是强调改编文学名著时应当十分尊重原著的精神。这是值得我们深长思之的。即使对一般作品改编,尽管改动的幅度和再创造的余地可能要大一些,但也应当注意尊重原著的创作意图,依从人物自身的性格逻辑,努力体现原著的艺术风格,那种随心所欲、面目全非的改法是不足取的。

其二,又并非原著的简单照搬,而应富于创新。《曹禺同志漫谈〈家〉的改编》^③语重心长地说:改编需要有生活和自己的体会,原封不动地照抄原著的对话和场面是写不好的。如果不熟悉生活,只根据小说中提供的生活来改编剧本也是不行的。这是一代戏剧大师的经验之谈。“改编也得付出创造性的劳动”^[14],改编者必须基于自己的生活积累,充分理解原著的精神,把它消化成为自己的血肉。然后按照自己的体会,根据戏剧的要求,还要考虑,恰如陈白尘所说“时代要求”^[15],在原著所提供的生活天地里,去进行更多的想象和再创造。只有这样,剧本才会获得自己的艺术生命。因此,改编者不能是个工匠,而应当是个心底有人生的艺术家。陈白尘说:“要把鲁迅先生的这个不朽名著搬上舞台、银幕,这是积在我心中几十年的愿望了。”^[16]可见他动笔改编《阿Q

正传》,是经过了几十年的深思熟虑的,是调动了几十年的生活积累的。经过十年浩劫,陈白尘亲身经历、目睹了人生舞台上一幕又一幕悲喜剧,生活蕴藏更加丰富。读他的改编本,我们强烈地感

到他把这一切都融进去了,剧作具有浓厚的现实感和深刻的现实教育意义。不信,请您把那最后一段解说词再反复地读读,再细细地咀嚼咀嚼、回味无穷……

附录

《阿Q正传》戏剧简表

年份	剧名	戏剧形式	改编者
1928	阿Q剧本	六幕话剧	陈梦韶
1934	阿Q正传	话剧(未竟稿)	袁梅(袁牧之)
20世纪30年代初	阿Q在广州的街垒上	话剧	(苏联)
1937	阿Q正传	六幕话剧	许幸之
1937	阿Q正传	五幕话剧	田汉
1937	阿Q正传	三幕话剧	杨村彬、朱振林
1937	阿Q之趣史	话剧	(美国)雪森·库鲁(Sison Coolo)
1938	阿桂	滑稽剧	张冶儿主演
1938	阿Q正传	话剧	(日本)北川冬彦
1948	阿Q正传	七幕滇戏	孟晋
1954	阿Q正传	三幕话剧	(日本)霜川远志
1956	阿Q的大团圆	短剧	佐临
1956	阿Q正传	滑稽戏	南薇
1957	阿Q正传	通俗喜剧	南薇
1961	阿Q正传	四幕滑稽戏	集体改编、陆群执笔
1969	阿Q外传	话剧	(日本)宫本研
1975	阿Q正传	话剧	(法国)让·儒尔德衣
1977	阿Q	26场话剧	(德国)Bernard Chartreux
1979	阿Q正传	八场绍剧	潘文德、王云根
1980	阿Q正传	话剧	张学新
1981	阿Q正传	七幕话剧	陈白尘
1981	阿Q	芭蕾舞独幕剧	钱世锦
1981	阿Q	现代舞剧	重庆市歌舞团《阿Q》创作组
1981	阿Q正传	七幕滑稽戏	穆尼、陆群
1982	阿Q正传	小剧场话剧	(日本)话剧人社
1983	关于阿Q的真实故事	话剧	(德国)克利斯朵夫·海因(Christoph Hein)
1985	吉根纳特	话剧	(印度)
1993	阿Q梦	曲剧独角戏	陈涌泉
1995	阿Q正传	话剧	日本前卫剧团
1996	阿Q与孔乙己	曲剧	陈涌泉
1996	阿Q同志	先锋话剧	刁奕南
1996	阿Q同志	先锋话剧	黄金罡
1996	阿Q正传	京剧	台湾复兴剧社
1999	阿Q正传	河北梆子	陈家和
2001	阿Q	京剧	钟文农
2001	圈	无场次话剧	毛世杰
2011	阿Q后传	后现代荒诞悲喜剧	甄咏蓓
2014	Q的故事	话剧	(意大利)达里奥·福(Dario Fo)
2018	人生天地间	独角戏	杨占坤
2018	阿Q	实验话剧	(法国)米歇尔·蒂迪姆(Michel Didym)

注释:

①“许本”由序幕加6幕组成,1937年2月脱稿,经4次修改后在《光明》第2卷第10-11期(1937年4-5月)发表;又修改一次,于1939年7月14日由中法剧社搬上上海辣斐花园剧场舞台,连演半个月;并于1939年8月出版了单行本,光明书局发行,此为本文所评版本。“田本”5幕,发表于《戏剧时代》第1-2期(1937年5-6月),同年10月由现代戏剧出版社出版单行本;12月21日起中旅剧团在武汉公演,此后上海业余剧人协会、益友等多个剧团都演过该剧;艺术出版社于1955年7月出版单行本,此为本文所评版本。“陈本”7幕,发表于《剧本》1981年4月号,此为本文所评版本;演出者有江苏省话剧团、中央实验话剧院、辽宁人民艺术剧院等。

下文相关引文均出自这三个版本,不再标注。

②参见鲁迅1930年10月13日致王乔南信,《鲁迅全集》第12卷,人民文学出版社1981年版,第245页。

③载《剧本》1956年12月号。

参考文献:

[1]鲁迅.俄文译本《阿Q正传》序及著者自叙传略[M]//鲁迅全集(第7卷).北京:人民文学出版社,1981.
[2]鲁迅.再谈保留[M]//鲁迅全集(第5卷).北京:人民文学

出版社,1981.

[3]鲁迅.论睁了眼看[M]//鲁迅全集(第1卷).北京:人民文学出版社,1981.

[4]鲁迅.两地书·八[M]//鲁迅全集(第11卷).北京:人民文学出版社,1981.

[5]鲁迅.阿Q正传[M]//呐喊.天津:天津人民出版社,2011.

[6]鲁迅.摩罗诗力说[M]//鲁迅全集(第1卷).北京:人民文学出版社,1981.

[7]恩格斯.致斐迪南·拉萨尔[M]//马克思恩格斯选集(第4卷).北京:人民文学出版社,1972.

[8]茅盾.鲁迅——从革命民主主义到共产主义[N].人民日报,1956-10-20.

[9]鲁迅.答《戏》周刊编者信[M]//鲁迅全集(第6卷).北京:人民文学出版社,1981.

[10]李渔.闲情偶寄[M]//中国戏曲研究院,编.中国古典戏曲论著集成(七).北京:中国戏剧出版社,1959.

[11]夏衍.关于改编的若干问题[J].人民电影,1978(4-5).

[12]陈白尘.向《阿Q正传》再学习[N].新华日报,1981-09-04.

[13]陈白尘.《阿Q正传》改编者的自白[J].群众论丛,1981(5).

[14]夏衍.关于改编的若干问题[J].人民电影,1978(4-5).

[15]陈白尘.《阿Q正传》改编者的自白[J].群众论丛,1981(5).

[16]卜哈士.人间重晚晴——访陈白尘[J].文艺报,1981(1).

Three Drama Adaptations of *The True Story of Ah Q*

Gu Wenxun

Abstract: Since the publication of Lu Xun's novella *The True Story of Ah Q*, there have been at least 41 drama adaptations based on this world-renowned classic during the following one hundred years, most of which are traditional realistic works with only a few subversive post-modern plays created since the 1990s. Three adaptations, written by Xu Xingzhi, Tian Han, and Chen Baichen respectively with the same title, *The True Story of Ah Q*, are considered to be the most successful dramas of enduring influence in the realistic works. This paper analyzes and compares the three plays in terms of theme, conflicts, characters, and artistic techniques, verifying principles of realistic adaptation of literary masterpieces.

Key words: *The True Story of Ah Q*; adaptation of masterpieces; realistic drama; comparative study