

# 越剧《孔乙己》的当下阐释

叶志良

-

所谓经典，是经过相当长的一段时间的检验而凝成的人类文化结晶。而且，在艺术上品味纯正，趣味高雅，有极高的审美价值和不可企及的原创性。其思想内涵具有人类普遍的共性，能通过自己原创的文本激活不同肤色、不同语言、不同社会习俗之人们的内在灵性。经典应当是在人类和民族文化峰颠闪烁光彩的为数不多的艺术精品，是一种在时空传播过程中不断被人诠释、被人演绎的文本。一千个人有一千个哈姆莱特，一千个人用一千个所处的时代文化来理解作为经典的哈姆莱特。而且，文本一旦成为经典被保留下来，就会与接受之间产生空间和时间上的距离。要消弥这样的距离，经典就一定会有不同的处理和不同的演绎。二十年代鲁迅创作的不朽小说，在人类文化的长河中熠熠生辉，无不具有留于后世不断阐释的经典意义，一次又一次地被后人提起并在其中挖掘深刻的思想内涵和渗入灵魂的精神蕴涵。像《阿Q正传》、《孔乙己》、《祝福》、《狂人日记》等作品，即是经典的空筐任人重新填补自己的想象而在不同历史时期获得了新的生命力。有电影《祝福》、越剧《祥林嫂》、话剧《阿Q正传》、《咸亨酒店》、《呐喊》的出现，证明经典在不同艺术表现领域和不同时空的不朽的影响力。由沈正钧编剧、郭小男导演、茅威涛领衔主演的越剧《孔乙己》的问世，又一次证明鲁迅小说超越时代的经久不衰的力量。

在观看《孔乙己》这部引起很大反响的越剧之前，曾经听到一些对该剧的比较尖锐的批评。论者反对“胡乱”地改编鲁迅的作品，认为这一做法，不过是借着鲁迅先生的由头以谋求名利以求得市场效应，损害了产生于特定年代里的已产生广泛影响巨大作用也早有定评的鲁迅作品。有一来自鲁迅故乡的学者通过一番对原作和越剧的对比分析，认定越剧《孔乙己》有较为明显的“戏说”成分，并且认为一般的改编只是艺术样式的改编而已，主题思想、主要人物、主要情节等应该充分尊重原作并保持原作精神。为增强此说的说服力，论者援引金庸会见影视明星回答明星关于文字作品被改成影像作品的感受，金庸感慨地说：“整个故事情节都改掉就很不好。我很喜欢的作品，就像

我的儿子女儿，今天我们有事出门，把他托人照顾，结果却被人打了，你说痛不痛心？作品被加东加西，东改西改，感觉就像儿子被打。”论者就此而语重心长地说：“改编鲁迅作品要十分郑重。”金庸的感慨是否具有普遍意义姑且不说，但论者一味扣住“改编”两字做文章，丢弃越剧创作者的立场于不顾，以及撇开越剧这一独特表现形式得出自己的结论，则恐怕是违背了越剧《孔乙己》创作的本意。笔者在观看了浙江省第八届戏剧节的演出后，思考良久，对上述的批评并不敢苟同。相反，笔者认为剧作者在编写时对鲁迅经典进行现代阐释和演绎，恰恰是鲁迅作品精深博大的当下亮相。

越剧新作《孔乙己》的节目单上，上面赫然写着这样一行字：取材于鲁迅《孔乙己》、《药》等多篇小说。这一特别提示意味着，越剧《孔乙己》并非一般意义上对原作的改编，原作 2700 字缺乏构成戏剧故事情节、矛盾冲突、人物形象的基本要素。因此，剧作者在新编剧本时，主要是以鲁迅所作同名小说为基础、杂取鲁迅同期小说作品中的人物、背景和意象，并在此作为素材的前提下结合现时代的具体语境而重新完成的创作。从表层上看，剧中人物除孔乙己、掌柜的直接出之于小说《孔乙己》外，故事发生空间咸亨酒店的小伙计改由《药》中的华小栓充任，华老栓一家成了这一酒店的跑堂、服务员，活跃在其中的红眼睛阿义、康大叔、革命党人夏瑜等，都来自《药》。钱奚为少爷、丁举人父子、小寡妇、蓝皮阿五、半疯子等，或取材于《明天》、《祝福》，如小寡妇、蓝皮阿五，或可在其他小说中找到影子或依据，如丁举人父子、钱少爷分明有《阿 Q 正传》里人物的踪影，半疯子则好像在《狂人日记》、《长明灯》里活动过。小寡妇糅合了《明天》和《祝福》中主人公的因素外，在她出场时，蓝皮阿五打着胆子调戏她：“咯支咯支，洗洗清爽还是蛮好看的。”几乎原封不动地照搬了鲁迅另一个小说《肥皂》中的情节和语言。人物虽似曾相识，但从深层意义上来看，剧作的内涵与小说的内涵已经发生了较大的位移，人物在其中的角色意义也发生了变化。

在鲁迅的原作《孔乙己》中，孔乙己的肖像是：“身材很高大，青白脸色，皱纹间时常夹些伤痕；一副乱蓬蓬的花白的胡子。穿的虽是长衫，可是又脏又破，似乎十多年没有补，也没有洗。他说话总是满口之乎者也，教人半懂不懂的。”“听人家背地里谈论，孔乙己原来也读过书，但终于没有进学，又不会营生；于是愈过愈穷，弄得将要讨饭了。幸而写得一笔好字，便替人家

钞钞书，换一碗饭吃”。他嗜酒如命，是咸亨酒店中穿着长衫而唯一站着喝酒的人。这个潦倒的读书人一而再地偷书，终至于被打折了腿，而由“穿长衫”在柜台边“站着喝酒”沦落为“穿一件破夹袄”只能坐着用手慢慢爬到门槛边喝酒了。总之，小说中的孔乙己活得很苦，他的存在价值知识可以让咸亨酒店里的人们笑几声，“可是没有他，别人也便这么过”。在新编越剧《孔乙己》中，这个能够反映“社会对于苦人的凉薄”的典型形象，在本质上起了很大的变化。虽然也爱喝酒，生活在鲁镇，喜欢向人讲“茴香豆”的“茴”字的四种写法，手无缚鸡之力，但却在拼贴中赢得了新的精神内核。越剧中的孔乙己虽也是一个软弱怯懦、昧于生计的悲剧人物，但却有一颗善良的、富有同情心的心，为此他可以把作贺联的润笔费转手给可怜乞讨的小寡妇，半夜祠堂巧救被老鸨追拿的小寡妇，让半疯子捎信给夏瑜劝其逃走，他是除了流洋东洋的钱少爷外的唯一认识到夏瑜的气度不凡、超群才能和价值的人。显然，这一人物形象与鲁迅的原创形象有较大的距离。这无疑是一种新的艺术创造。

这种创新，应该说具有一定的历史的可能性。在 20 世纪初期鲁迅抑或孔乙己生活的时代，知识分子的命运处在一种特别的存在状态，既有像鲁迅笔下的孔乙己那样的失魂落魄、自甘沉沦的没落的知识分子，也有像夏瑜这样的接受新的民主思想奋起抗争觉悟了的革命知识分子，当然更不乏介于大革命波浪中处在尴尬、无奈、无力自拔境地又无可选择的之间状态的知识分子。站在又一个世纪交界处，站在历史巨人的肩膀上，对名著作符合历史精神状态的处理，就必得敦促剧作者既要本于原作，又要超越原作。孔乙己的形象的出新就体现在剧作者在把握其形象时，既视其为没落文化的殉道者，又看出他作为新兴社会的呐喊人，新与旧的交织和矛盾的缠绕应当说是当时知识分子的一种真实的生存状态。因此，在以“三个女人一脉牵，一张瑶琴三组弦”为基本情节线的越剧作品中，第一幕“春”中的孔乙己是以满腹诗书、才气横溢的才子形象出现的。剧中，孔乙己尚未出场，一幅上书“斟北斗，邀明月，醉意朦胧知酒醇。题南山，酬清风，诗情飘逸见神韵”的大手笔对联已先声夺人，出场后又补续横批“品物咸亨”艺压群儒，形成一个极为精彩的出场亮相。他题写的诗文，与丁少爷的打油诗形成了强烈的对比，居然让长衫帮、短衣帮两个不同阶层的活物刮目相看。穷困潦倒、还欠着酒店十九文钱的孔乙己，视金钱若粪土，将题诗联之赏钱，慷慨悉赠小寡妇。正当他深深陶醉于自己为店庆所作的

诗联时，丁举人带来了意外的消息——朝廷废除了延续已久的科举制度。壮志未酬的孔乙己闻讯，如坠万丈深渊：“梦断青云路，陨落紫薇星。帝乡不可期，天子无门生。废科举，罢三考，恰似那晴天霹雳当头闷棍”。这一绝代之变，落在即将赴京城赶考、登龙门之程的孔乙己头上，顿使孔乙己惊愕语阻、双眼呆滞。由此，我们看到，传统知识分子的道路在此终结了。人文知识分子边缘化的身份开始显影。这就是说，当时废除科举，既是对这种用人选拔制度的中止；实际上，世纪初期蓬勃而起的科技实业救国的思潮，使得一部分知识分子也抛弃传统知识分子走仕途的道路，而热衷于学习科学技术。科技知识分子的中心化，势必造成人文知识分子的边缘化，使退出中心的人文知识分子一时如丧家之犬，惶惶而不可终日。孔乙己的命运正好镶嵌在这一世纪交接的夹缝中，作为人文知识者的代表，他的遭遇实是当时人文知识分子命运的显身。当仕途之门被关闭之后，孔乙己传统信念的颠覆已在眉睫，他既脱不了传统文人的理念，又难以转换自己的角色意识去学习科技，只能退居栖身之所恋情于旧文化的象征物，如穿一袭青衿，拥几部线装书，说一说“茴”的四种写法……欲进入“雅座”喝酒而不能，只能夹在雅士和短衣帮之间的，进退两难，这恐怕点出了在时代大潮前进退失据的人文知识分子的特有现象，带有一定的普遍性。尽管如此，当孔乙己的仕途梦幻土崩瓦解之后，孔乙己作为中国传统知识分子内心的善良人心，并未泯灭，仍然流于心中。这种跌入精神死谷然至死难改的行为惯性，能使他在自己面临厄运的困境时，仍能舍身在祠堂“智救小寡妇”，显现出这种人的善良、机敏的本性的流露。及至发现被救的小寡妇乃是“亭亭玉立一佳丽”时，孔乙己仍是“坐怀不乱”，颇有传统知识者那种“慎独”的儒家风度。

有此铺垫，第二幕“夏”中与夏瑜的往来就有了一定的心理基础和情理基础，与夏瑜的对话和为夏瑜通风报信也就成了孔乙己基本性格特征的逻辑发展。应该说，剧中写到的孔乙己与夏瑜的巧遇，是剧作的精妙绝伦的神来之笔。夏瑜，从外表来看，提藤箱，戴墨镜，英气风发。然后，这应是孔乙己的主观视角：她仿佛就是小寡妇。这符合孔乙己整天沉溺于酒缸处于云里雾里的状况。因此，主观视角的幻觉感致使孔乙己与夏瑜一照面就有了情感上的亲近性。直到读了夏的扇面诗：“风云际会有巾帼，泪眼神州叹陆沉。”孔乙己才在梦中醒悟过来：“此番豪情，断然不是那个小娘子”。他们的沟通，先是建

立在幻境之中，当清醒后看到：“酒醉了的中国，炮打国门也唤不醒。诗化成之历史，血洒长街都研成墨。”自傲诗才的孔乙己对这个“莫道英雄尽丈夫，更有豪侠女儿俦”的女革命党人已经是钦佩有加了。到无意探得夏瑜命在旦夕时，明知给革命党通风报信是要掉脑袋的，仍奋笔疾书，写出密札：“起义事败，大祸临头，官府虎口，夏瑜速走”。而且神情凛然地声称：“我自己去送！”引得半疯子大声喝彩：“好！有种！”孔乙己并不理解革命，但残留的传统知识者的良知以及仁者爱人的态度，如在听说镇压的消息时脱口而出“救人一命，胜造七级浮屠”，说明此举乃源于中国传统的儒道思想的影响。加之对这一女性的由衷感情，都会使并非勇敢的孔乙己作出这一决定的。然后，在第三幕“秋”中，当夏瑜终于成为人血馒头成为治疗痨病的药引，孔乙己为夏瑜收到自己的条子而不撤退舍生取义的壮举大惑不解，夏瑜那“头作中流砥柱石，血为共和染旗红。一死抗争唤民魂，莫教杜鹃泣鬼雄”的革命姿态，孔乙己仍然不能作出清醒的解读。当夏瑜将他俩初次见面时题有扇面诗的扇子送给孔乙己时，孔乙己就露出了他并非夏瑜所期望的后继人物的惶惑，他只觉得十分的沉重。尽管他有传递信息的举动，但那只是一个良知未泯的人文知识分子的自发行为，要这样的人转而去投身社会革命恐怕为时尚早。于是，在第四幕“冬”中，当孔乙己与女戏子骤然相遇，女戏子的出现，使孔乙己恍惚间似又见到了小寡妇和夏瑜，他与女戏子进行了一番“论扇”之后，竟将扇子交给了一个对社会人事毫不关心的女戏子手中，如释重负。孔乙己醉倒在咸亨酒店的角落里，店外，大雪纷飞……似乎一切都未曾发生。人们照样喝酒，照样说着闲话。

这让人想起朱自清在 1927 年写的《荷塘月色》中的一句话：“这几天心里颇不宁静”。为什么朱自清心里“不宁静”而非得要以描写荷塘月色来表现呢？阅读朱自清的《一封信》和《那里走》两篇文章，我们看到了那个时代，作为自由主义知识分子的作者的“性格与时代的矛盾”：一方面，他看到以“以暴易暴”的武装斗争为中心的“社会革命”和“政治革命”的道路，是一种时代的、历史的发展趋向；另一方面，他却固守知识分子的“自我”追求，不愿“革自己的命”，即不愿改变、改造自己，因而就陷入了不知“那里走”的惶惶然中。作为无可选择的选择，朱自清们把宁静的大自然——荷塘月色择为自己的精神的避难所。我们也可以把孔乙己设想成为一个介于两难选择

之中的中国新旧交替时期的知识分子。旧的道路已经颠覆，新的路径朦朦胧胧，孔乙己固守旧学而无所得，接近新思潮又无热情，因此，在援助了小寡妇之后，虽然由夏瑜将象征着革命接力棒的扇子传给了他，然后他面对着社会革命的选择，感到实在沉重和软弱疲惫，就想当然的将其交给既不能播火、也不会投身革命的女戏子的手中。虽然他已多少懂得夏瑜的“酒醉了的中国，炮打国门也唤不醒。诗化成之历史，血洒长街都研成墨”的话语蕴涵，他的眼帘里也许已经泛起了新世界的朦胧潮红，但他在丢弃了扇子之后，仍然让自己沉迷于酒之中，对外界变动不问不闻，这里的酒抑或就是朱自清笔下的景色了。孔乙己对社会革命的远离，注定他只是一个处在历史特殊语境中的具有“封建末世文化人格”的旧式悲剧知识分子。这一点，孔乙己恐怕到死也摆脱不了也理解不了。“百无一用是书生”，历史在这里敲响了警钟！而剧作者通过这样的安排，同样深刻地表现了鲁迅先生的爱国思想和忧患意识，同样表现了鲁迅先生对“国民性”的深刻批判。

剧作这样的定位，应该说与鲁迅的原作相去甚远。但我们要说，作品的原貌是难以寻觅的，要在这里去寻找鲁镇酒店的格局也是徒然的。对经典的理解和阐述，无需把作者的意图放到最终权威的位置上去，而任何复制作者本意的努力也终将是徒劳的。改编，应该是改编者对经典文本的接受以及与文本产生“视界融合”的基础上对原作进行解构和重新建构、整合的过程。莎士比亚文本的不同国别、不同时空的演绎，正好是这一说法的最好说明。越剧《孔乙己》对鲁迅小说的再处理，对人物形象的再把握，以及对华老栓之流、三个女子、康大叔们的打量，对孔乙己个体的精神家园的失落与“酒醉了的中国”两个富有复调味的主题的把玩，鲁迅诸小说的拼贴糅合，即使是演员茅威涛的光鲜表演、削发剃度，都是编剧发掘与现代社会、与现代接受者的审美指向相契合的一面，而在艺术上的强化和创新。这正如马克思所说的，借用历史的“名称、战斗口号和服饰”，是为了“演出世界历史的新一幕”。在这个意义上说，越剧《孔乙己》取得了不俗的成功，而且会成为 20 世纪即将过去戏曲的光辉探索的一个重要标志。由此可见，文学经典在新的文化语境中切合现代视界的不断演绎，是文学作品时时焕发新的生命活力的重要条件。