

## 独迎风雪写传奇

——论吴祖光的话剧创作 □王 雪



### 经典作家之 吴祖光

在中国现代戏剧史上,吴祖光是一位富有才情而又多产的剧作家,他多才多艺,涉猎广泛,集编剧导演于一身,在话剧、戏曲、电影等方面均有建树,传世之作有话剧《凤凰城》《正气歌》《风雪夜归人》《少年游》《捉鬼传》《闯江湖》,戏曲艺术片《梅兰芳的舞台艺术》《洛神》《荒山泪》,戏曲剧本《风求凰》《花为媒》《三打陶三春》等。吴祖光的独特性在于:他熟练地运用话剧这种舶来的艺术形式创作,却又直言西方的话剧对他影响不大,他的写剧方法更多是从古老的广和楼学来的,他爱传统戏曲远超过西方戏剧。从一开始的潜在影响到后来的有意追求,吴祖光的话剧创作始终离不开传统戏曲的视阈。

在对话剧“情节”的理解和戏剧结构的处理方面,传统戏曲对吴祖光的影响是十分明显的。中国传统戏曲中没有产生“一个完整的戏剧行动”这样具有时空压缩性的“情节”概念的土壤,传统戏曲的兴趣在于叙述一个有头有尾的“故事”,故事由一个传奇动人情由所发起,关注的是一段相对完整的人生历程,事件按其本来固有的顺序联系在一起,此历程关注的不是情节密度与情感力度,而是事件之间的照映埋伏。吴祖光的话剧承袭了传统戏曲的史传式叙事,在剧情上不以西方写实剧的“行动”贯串全剧,也不以“冲突”结构剧情和推动发展,在形式上表现为有头有尾的开放式结构,往往展现主人公一段完整的人生历程,呈现出传记性的特点(如《凤凰城》《正气歌》《风雪夜归人》《闯江湖》),剧情场面随线性时间的发展呈点状分布,剧中场景变化较多,而人物的聚合主要是由于君臣、父子、夫妻、朋友等伦理因素而非利害关系,因此人物的集结缺乏必然性的联系,是穿插式而非情节聚焦式的,联络人物

吴祖光是当代中国不可多得的全能型艺术家。他在书法、电影、社会活动等领域声名远播,又以大量的散文、剧本、戏剧评论等作品蜚声文坛。其创作题材丰富,体裁多样,数量巨大,经典文本脍炙人口。单是六卷本《吴祖光选集》(河北人民出版社1995年)就收录了他的41个剧本(有独幕剧、多幕剧、歌剧、评剧、京剧、诗歌剧、小歌剧、电影、电视剧等),以及大量杂文(包括叙事、抒情、议论性散文,杂感随笔,序、跋、后记,创作谈、戏剧评论等)。他早期还写过小说,后又出版过诗集《枕下诗》,编导过多部电影电视。总体看,吴祖光的创作能巧妙地利用民间资源,贴近人民大众;能有效地结合生活实际,表达主流话语;能敏锐地紧跟时代风云,描绘社会众生相;他和他的作品为中国现当代文学的繁荣、发展,为中华优秀传统文化的传承、弘扬作出了不可磨灭的贡献。归之有如下三个方面。

一、善于结合时代精神和审美需求改写传统人物形象,推陈出新

中国古典文学、戏曲塑造了许多经典形象。如何使之与时代需求结合,焕发新的生命活力,赢取普通大众的喜爱,需要剧作家们在通晓古今的基础上把握好时代脉搏,了解今人的审美习惯。吴祖光的《正气歌》《武则天》《蔡文姬》《三关宴》《风求凰》《三打陶三春》《林冲夜奔》等剧中人物可谓家喻户晓。要超越前人,打破既成的思想认识和审美观念,作家必须对人物赋予新的时代精神和审美趣味。《三打陶三春》便是颇为成功的案例。

陶三春是民间传说和戏曲中的传奇女子。京剧《风云配》《打瓜园》《打桃园》,滇剧《打瓜招亲》等传统戏曲把她塑造成丫鬟环绕的富家小姐。吴祖光则改之“为世乱家贫”、武功高强的看瓜女,降格其社会地位,去掉其富贵光环,接近平民大众。为了凸显陶三春自强自主、自尊自爱、敢作敢为、敢爱敢恨的个性,作者通过郑恩等人的粗犷、莽撞和霸道行为进行反衬。与三春交手的三次打斗中,都以三春完胜、郑恩等人的失败告终。郑恩们貌似强大、凶悍,男权思想又特别严重,结果处处输给了看似柔弱的少女三春。洞房花烛夜之战更是展露了郑恩的狭隘、强蛮和笨拙,三春的大度、机警与智慧。剧本在三春荣获“天下无敌一品勇猛夫人”、立下郑恩的卖油梆子作为“家法”,且由小舅子陶虎掌管的忍俊不禁情境中达到高潮。刚柔相济的三春终于让逞强逞能的郑恩明白“从此王法添家法”的规矩。这对“不是冤家不聚头”的夫妻以打斗相识、打斗迎娶、打斗圆房,一路走来都贯穿着出人意料、动人心魄的喜剧元素。改写后的剧本因其民胜官、女胜男、弱胜强的陌生化情节,以及女主人公不甘示弱、刚强忠贞的鲜明个性获得了良好的舞台效应,满足了各层观众的审美心理。陶三春,作为“女权保卫者”,还得到

事件的手法主要是传统戏曲中的照映埋伏。《风雪夜归人》的戏剧结构相对来说比较特别,开场选择了20年后这个“迟着手点”进入剧情,这让人产生某种误解,以为如《雷雨》一样是走近代写实剧的路子,在剧情最关键处入手,而高潮即将展开。细究剧情才发现,该剧正场的三幕戏演的都是20年前的往事,而不是像写实剧那样:过去的戏在当下的戏的挤压中一点一点透露出来,多以暗场表现,其目的是推进明场剧情的发展,有机地参与剧情。更特别的是,根据西方写实剧的原则最符合“冲突律”最有“戏剧性”的地方,如20年前的玉春、莲生与苏弘基、王新贵的具体冲突,20年后玉春、莲生有可能的重逢,对20年来具体遭遇的倾诉,以及向苏弘基、王新贵当面质问和算账的场面,吴祖光却不予考虑。至此我们发现,该剧并非西方写实剧的套路,序幕和尾声的安排仍是传统戏曲有头有尾,故事完整的思路。吴祖光既放弃了20年后重逢复仇这样一个高密度的行动,也没有描绘20年前具体冲突的兴趣,在《风雪夜归人》中没有出现动态进行着的尖锐斗争,而是用了三幕流水场子,把重心放在玉春和莲生的情感历程上,呈现出重冲突而重抒情性的特点。剧中人物之间的抒情性对话占了重要的位置,如第一幕结尾玉春与莲生的初相逢,第二幕莲生与玉春的定情场面,第三幕玉春、莲生决定私奔及被迫分离。用新文学话语来说,玉春与莲生是启蒙与被启蒙的关系,用传统戏曲模式来说,两人是点化与被点化的关系,启蒙也好,点化也好,都不可避免要进行说教。而《风雪夜归人》的成功之处恰在于以工笔画的细腻描摹出人物之间富有层次感的情感进程,将爱情试探如盐入水般融入点化说教,这种细致的情感描摹与委婉的情调表现,是传统戏曲重情致而非重冲突的美学特色的体现。吴祖光既放弃了对我们寻找民族化的表现方式来传达契诃夫式的内在戏剧性是极有借鉴意义的。

吴祖光在话剧中遵循了传统戏曲的悲喜美学。他的悲剧《风雪夜归人》重情韵,以抒情性场面取代冲突与行动,使人低徊难忘。2014年国家大剧院重排《风雪夜归人》,任鸣导演十分注重抒情气氛的营造,序幕中老年魏莲生于风雪中抒情是原作已有的,尾声的处理才是一种令人惊艳的续作与致意:青年魏莲生一袭红衣,持一柄酒金折扇,从月洞门中缓缓走出,伴着一曲皂罗袍,于漫天飞雪中宛转踏歌,让人有“此情可待成追忆,只是当时已惘然”之感。而《闯江湖》则是一部他着重创作的悲喜剧,该剧描绘了一个评剧班子一段充满苦难的江湖生涯,对苦难的描绘主要是从师徒、父子、夫妻、兄弟、姐妹的伦理情感角度出发的,写尽了苦难中的夫妻情、父子情、师徒情、姐妹情、兄弟情。吴祖光对“悲”的理解明显来自传统戏曲中的“苦戏”,苦戏的特点大致有三:首先要写人物受难的遭遇,极绘其苦境苦情;其次要真切动人,多从伦理情感出发,催人泪下;最后大多是苦尽甘来,团圆结局。但是吴祖光的本意并不是让大家伤心流泪,而是希望观众能笑的时候带泪,流泪时又带笑,在上海青话的演出说明书上,他特别强调印上了“五幕悲喜剧”的字样,这说明他有意追求一种悲喜交集,苦乐

相错的美感。这种悲喜交错的手法也是戏曲所特有的,中国戏曲的产生与戏谑滑稽有密切联系,这成为它与生俱来的特色;传统美学讲求“中和”,即对立的情感因素要互相抑制达到中和,不致偏倚某一方方向,正所谓“乐而不淫,哀而不伤,怨而不怒”;传统美学强调对立面之间的渗透、协调与转换,如阴尽阳生、苦尽甘来、祸福相倚。在这样一种传统戏曲美学的影响下,《闯江湖》在每幕之中是十分注意悲喜福祸的转换安排的,既有悲苦,也有戏谑,取得了既“动人”又“乐人”的效果。吴祖光的《捉鬼传》在文学史中被称为中国的“荒诞喜剧”,与陈白尘的《升官图》并称。除了剧情的荒诞离奇之外,《捉鬼传》所取得的特殊喜剧效果来自吴祖光对传统戏曲娱乐性的深切体会,他充分调动了演员与观众、人物与观众、人物与人物这三重交流语境,观众在观演过程中获得一种狂欢化的体验,并随着剧中人物一起自由出入剧情,共同嘲讽黑暗的官场现实。虽然该剧的结构并不严谨,人物形象类型化,在语言上更是有种种“穿越”,但这些都不是吴祖光在该剧的关注点,他所关注的是如何通过观演距离的多变以及跳入跳出的自由来酣畅淋漓地抒发情志,充分展示了源自传统戏曲的诙谐美感与娱乐精神,为观演关系的探索提供了富有民族特色的借鉴。

吴祖光认为写戏时要掌握三种身份,即剧作家的身份、人物的身份、观众的身份。正如欧阳予倩在《有关戏剧表演导演艺术的两个问题》中所言:“情节贯串,爱憎分明,人物形象鲜明,节奏鲜明,简洁有力而又深刻细致,人情入理的戏,是中国人民所最喜欢的。灰暗的、感伤失望的、人物形象模糊,情调低沉,晦涩难解的戏,中国人素来不欢迎。有许多欧洲近代剧在中国吃不开,也就是这个原故。”吴祖光从民族欣赏习惯出发,注重人物的鲜明可辨识性,主要是通过人物个性化的语言、动作设计和信物设计,以一种直观感性的方式让观众认识人物,这是戏曲中“传神”美学的体现。比如《风雪夜归人》中刻画王新贵的势利和善于察言观色,为王新贵设计了一个习惯动作:偷偷掀开门帘探头窥视一下,又悄然缩回,鲜明地勾画出此人猥琐的小人嘴脸。《闯江湖》中土匪司令李作尧强娶银灵芝并带走所有的行头,一句“我李司令娶个戏子,就是为唱戏给我看的,戏衣给人,我看什么?”一个粗鲁地将银灵芝抱起伸手平端着走的动作,写出了绿林土匪的巧取豪夺。至于信物,在传统戏曲中不仅仅是道具,它不但起到串联剧情的作用,还是寄托人物情思的媒介,是将主观思想客观化的重要手段。《风雪夜归人》中玉春赠给莲生的金镯,《闯江湖》中金香与小红互赠的彩鞋与手帕,《少年游》中前男友陈允成赠给洪藩的孔雀翎毛等,都是吴祖光有意设计的信物,是人物性情特点与情感状态的外化呈现。此外,吴祖光还认识到话剧审美形式的匮乏与演员的不足(传统戏曲是十分重视演员的技艺的),在话剧创作中隐含了对于话剧演员的表演要求。当时话剧演员为人诟病之处在于技艺的缺乏,除了朗诵,能做多样的形体表演的并不多,时人甚至有这样的看法:话剧演员没有功夫,没有艺术,只要能讲普通话,就可以当话剧演员。吴祖光

## 吴祖光创作中的民间资源及其艺术贡献

□李 莉

了国际友人认同,走向了世界。

民间流传的优秀文化亦是作家的挚爱。吴祖光“一向对民族传统的东西有兴趣,从小就喜欢民间传说故事,觉得这些故事是我们最宝贵的艺术传统”(《吴祖光谈戏剧》江西高校出版社2003),多次在创作中提到民间艺术对自己的影响。有些作品虽然是根据文学史上的经典改编而成,如《牡丹亭还魂记》《感天动地窦娥冤》等,但也借助了民间文化力量。戏剧改编中,吴祖光特别强调“效果”和“现实意义”,目的是要能“引起观众思想感情上的共鸣”,尤其要满足现代人的审美需要。惟其如此,传统戏剧、民间神话、传说故事才能真正为“今天的现实服务”。

《捉鬼传》写于国民党临近崩溃的1946年。文本穿越阴阳两界,把钟馗捉鬼的民间故事与现实生活勾连。前期的钟馗从阴间回到凡间,降服了很多无恶不作的鬼。可是20年后,恶鬼复活,钟馗不再是他们的对手。剧本讽刺了国民党当局的黑暗腐败。《嫦娥奔月》(1947)源于神话故事,鲁迅曾把类似故事改编成小说《奔月》,英雄和女神变成了世俗男女。吴剧中,后羿曾经是一个射日英雄,当了皇帝后却成为暴君。以此影射某些人掌握权势后性格和观念发生的恶变。《牛郎织女》(1953)中把织女下凡改为牛郎上天。牛郎是一个“对现实感十分厌倦的人,幻想着去另一个世界”。他上天找织女,发现天上和人间没多大区别,厌倦后又回到人间。离地、上天、回地的经历使牛郎明白了一个道理,“幸福要凭自己的力量去创造”。《孟姜女传奇》(1988)根据民间传说改编而成。孟姜女故事有数种版本和异文,人名和故事情节各有不同。吴剧把孟姜女的来历写成是孟家和姜家争抢的葫芦瓜里蹦出的娃娃,融合了葫芦娃的故事。其夫万喜郎(非范杞梁)被抓去修筑长城,因为谗言万里郎而被当做牺牲祭祭长城。孟姜女千里寻夫哭倒了八百里长城,与丈夫尸骨见面。剧本赞美了劳动大众对爱情的忠贞不渝,批判了统治者漠视民情、一意孤行。同时也用2000多年来的事实说明:数以万计的劳动者用血肉修筑的长城难以御敌,反而会封闭自己。昔日规模奇伟、气势绝伦的军事工程如今只成为人们观瞻历史风景的遗产。借此告诉人们:唯有开放的心态对待事物,才会利国利民。吴祖光这些文本,将民间艺术与主流政治接轨,创新了写作

题材;历史人物与时代生活贯通,又创新了思想观念。作品紧跟时代步伐,充满浓郁的时代气息。

吴祖光的创作,除改写历史人物、神话传说人物、传统戏剧中人物外,还有很多现实生活中人。他从小爱看戏,故擅长观察戏剧演员的生存状态和精神风貌。成名作《风雪夜归人》具有“亲历”特点。以其朋友为原型塑造的名伶魏莲生,心地善良,才貌双全,为追求爱情而被驱逐,最后冻死于风雪之夜。跟包李蓉生热爱戏剧,因为嗓音“倒仓”被迫离开舞台,忠心耿耿的他最终难以圆梦。根据新凤霞经历撰写的五幕话剧《闯江湖》塑造了评剧演员群像。师傅张义祥宽容厚道,克服重重困难带领剧团艰难生存;剧团主力张乐天敬业负责,敢于担当,擅长用幽默和苦笑化解危机;杨金香年纪不大却极有品格,不为利诱,不失尊严;张彩霞倾尽全力甘愿牺牲性小拿。作品借民间艺人的有利有节、坚强刚毅来展示中华儿女自强不息、匡扶正义的精神风貌,展示中华民族不畏艰难坚贞不屈的崇高气节,具有深远的历史意义和现实意义。

二、善于吸收各种话语资源刻画人物性格,继承光大优秀的语言文化

中国传统戏曲讲究科白,语词典雅,渲染意境,抒发情感,文本极富诗情画意。《西厢记》《牡丹亭》可为典型。吴祖光在继承传统的基础上,关注现代人的审美感知,力求“使用符合角色身份的语言”(《吴祖光选集》5)。他尤其擅长将古典语言、戏曲语言、民间语言有机混融渗透,创造出生动活泼的新鲜语言。既有古典的精致、凝练,又有现代的简朴、明快;既有戏曲的高雅格调,又有生活的通俗趣味,华彩流光中不乏平易亲切。评剧《花为媒》的经典唱段让人击节称奇,真正做到了古为今用。

该剧第九场,贾俊英假扮王俊卿在张家花园与张五可会面的那段对话精妙绝伦。张五可问贾俊英姓名等情况,一问一答:“小生贾……。”/“贾什么?”/“家住东村,王俊卿到此第一遭。”贾俊英差点暴露了自己是假扮的王俊卿,灵机一动,连忙用谐音字“家”来转换话题,顺口说出自己是“王俊卿”,巧妙平息了代人相亲风波,也为后文两人喜结连理,有花为媒的情节发展提供了良好铺垫。戏剧效果呈现。其唱词都使用了民间骂人的话语,泼辣火爆,令人捧腹。结果是二大娘促成

了王俊卿和李月娥的婚姻,阮妈也急中生智给贾俊英与张五可巧妙牵线。终于皆大欢喜,实现了天生一对,地配一双的良缘。文本的对话和唱词还使用了很多重复、回环、顶针、复踏、双关等修辞,各种人物语言浑然天成,产生的幽默、喜庆效果让剧本高潮迭起,精彩纷呈。

《三打陶三春》塑造人物性格时,在侠义、情爱、姻缘的情感交织中,作品辅以大量方言、俗语、戏曲语言来表现陶三春和郑恩的野性。她带弟弟陶虎去汴梁城找“黑脸的郎君”,路遇高怀德等“响马”。吴祖光在有关该剧创作的两篇文章中(《三打陶三春》后记、《我和京剧〈三打陶三春〉》)中有明确说明:作家在人物对话中使用了大量“民间口语”,风格上也接近“梆子、评剧”。吸收各种话语资源创新人物语言是作品成功的重要因素,也为后继者提供了很好的范例,是作家对文学创作的另一贡献。

三、探究戏剧理论,重视戏曲教育,弘扬戏曲文化

吴祖光爱看戏,写戏,还论戏,算得上优秀的戏剧评论者和理论研究者。他的戏剧创作谈、戏剧观后感以及各种讲座发言均有体现。其中一部分收录于《吴祖光谈戏剧》,另一部分则散见于人物随笔以及各种序、跋、后记文章,生动活泼的言论饱含真知灼见。

《我对传统戏曲的认识》《谈谈戏曲改革的几个实际问题》《关于戏曲的技术性、娱乐性和剧种分工》等文章就高屋建瓴地探讨了戏剧发展中的某些问题。前两文指出了中国传统戏曲的独特性,以及对传统戏曲改革必须“慎重”,不能“轻率”,即如何扬弃的问题。后者探讨了戏曲艺术的某些规律,既是经验总结,也是理论阐释。有些理论则附丽于戏剧演员的演技才能评述中。如《无与伦比的叶盛兰》中,他称叶为“不世出的伟大演员”,是“天才的小生”。小生最难演,“说白要大小嗓并用,唱腔就几乎全用小嗓”;“穷书生要唱出迂腐气,状元郎唱出富贵气、少年将军唱出英雄气……不同的身份,不同的性格都要有不同的表现”。没有深入的研究,很难用如此精准的语言描述小生演员的要求和技巧。而叶盛兰“在台上装龙像龙,装虎像虎,忽

是在剧本创作中体现对演员的表演要求的,他认为不应把剧写得太满,为演员留出了充满戏曲味的可供发挥的空间,如《风雪夜归人》第一幕莲生与玉春相见这段就有很多留白,便于导演和演员设计富有情韵的表现形式。吴祖光要求演员有一定的唱念功底,他在《捉鬼传》中设计了大段的数板,如果演员没有传统戏曲的口齿功夫是说不下来的。他也重视演员的形体动作与舞台节奏感,《牛郎织女》中许多富有生活气息的喜剧性场面都需要丰富而优美的身段来表现。《正气歌》中翁应龙向文天祥索薪素素,在翁应龙与薛素素的扭结进退之间,蕴含着戏曲中锣鼓点的节奏感。至于《风雪夜归人》与《闯江湖》这两部以戏曲艺人为主人公的剧作,对技艺的要求就更高了。吴祖光的这种探索并非对戏曲技艺的机械移植(如阿英的《李闯王》中话剧和戏曲两种风格的分裂),而是比较符合剧作整体风格和人物内在要求的,也使剧作远离了自然主义的表演倾向,增强了剧作的观赏性和韵味性,是探索民族化话剧表现形式的丰硕成果。

吴祖光为中国现代话剧创作提供了另一种思路,是对近代写实剧的一种反拨,即不以“行动”贯串全剧,不以“冲突”结构剧情和推动发展,而靠内在的充沛情志,曲折故事情节,鲜明生动的人物形象与丰富多姿的戏剧情调支撑起整部剧作。假如将他的剧作看作一幅画卷,则他以淡彩白描勾画渲染出的鲜明人物为“点”(如一身正气的文天祥,美好深情的玉春,纯良真挚的莲生,洒脱诙谐的乐天,泼辣善良而又得过于且过的金香娘),以他精心构思的充满诗意、谐谑情调或观赏技艺的场面为“面”(如玉春与莲生的海棠花下诉衷情,义亭班的扮戏救保赢,封箱破台祭小红等),以剧作家充满激情感发的意志为“线”(往住是剧作题材最打动剧作家的这一点,或者是剧作家创作的情感缘起),以“线”贯穿“面”,“面”上绘“点”,而曲折有致的剧情和以情驭理的手法,又避免了因穿插过多或叙事太实而造成的流畅感和灵动美的缺失,至此,一幅充满民族色彩的生动画卷在我们面前徐徐展现,我们也随着观赏过程不知不觉卷入画面,在熟悉的审美认知中获得愉悦和宣泄。

吴祖光的独特成就就是以《风雪夜归人》《闯江湖》为代表的“传奇剧”的创作。传奇是我国古典戏曲最完备的戏剧形态,它有约定俗成的格局,有完善的戏剧结构,有一脉相承的戏剧性要求,是我国古典戏曲中最稳定的形态和美学的集大成者。吴祖光的话剧鲜明地体现了以传奇为代表的古典戏曲特色,这是他与现代戏剧史上其他剧作家最重要的区别所在。吴祖光的剧作保留了传统戏曲的审美资源,将人物的类型对比、传奇性、抒情性、谐谑性、技艺性圆熟地熔铸进话剧的形式,又深味悲喜冷热调剂的手法,剧情极尽悲欢离合之致。而且在创作中他坚持了剧作家的人格精神和审美品位,避免了因生搬硬套戏曲和过度商业化而出现的一些庸俗和噱头主义倾向。但是吴祖光也有他的局限,他的剧作始终囿于“史传式”结构,这种结构方式较难深入挖掘人物的内心世界(散点透视,人物众多,没有提供聚焦性的机会),也难于表现壮阔的历史画面和复杂的事态(缺乏有机戏剧思维)。晚年的吴祖光对自己的剧作结构并不是十分满意,认为“写话剧剧本已近半个世纪,至今还是按那种凝固了的分场分幕的老公式从事写作”,没有达到自己理想中“重点突出,枝节淡抹,提得起,放得下”的戏剧境界。应当说,中国话剧在新时期的舞台假定性的探讨中,在探索戏剧多样化的创作实践中,已经达到了吴祖光的理想境界,找到了兼得传统戏曲与西方话剧之长的美学范式。

而文质彬彬,忽而威风八面,文武全才,唱、做、念、打无一不精”,是“当之无愧的小生泰斗”。高度褒扬中包含着何等精彩的小生理论!《爱国艺人常香玉》描述她是个富有“创造力的革新家,能汲取各种戏曲之长,但又能保存古典的民间艺术的优良传统”。常香玉灵活地将秦腔、梆子、坠子、山歌、小调、大鼓、京剧、越剧等其他民间剧种和演唱风格融入豫剧,发展豫剧。作为演员,她的“外形是健康的坚强的”,“动作干净清楚,用手势和身段代替了语言的说明”。作为“优秀的歌唱家”,能真假嗓子并用,其歌声“兼有宽亮与柔细之长”。她还是个“严肃认真的导演和戏剧教育家”,是“戏曲界爱国主义的一面大旗”。吴祖光的文章看似写人,实际是写戏,看似评戏,实际是评人。人品与戏品、人格与戏格互相映衬,相得益彰。

积极挖掘、培育文艺人才是吴祖光的又一贡献。其夫人新凤霞就是在他的大力支持与精心指导下使演技炉火纯青。尤其是他患病后,受其鼓励投身于文学、绘画与戏剧教育等工作,人生道路被指明,另辟蹊径后大获成功。吴祖光还把儿女们也培养成优秀的文艺工作者,使戏剧人才代代相继,薪火相传。他给儿女的信《戏曲艺术将更加发扬光大》(1985)中肯定中国戏曲的生命力,并对喜欢戏曲艺术的青年寄寓厚望;反驳戏曲是“夕阳艺术”的论调。吴祖光对中国传统戏曲及其发展道路有十分清醒的认识。既看到了不足,又坚信戏曲不会消亡。“中国民族传统的戏曲表演艺术惊才绝艺,源远流长,它要在本土更加发扬光大,而且正在征服世界!它永远是不朽的。”(《吴祖光选集》6)这些观点表明他对中国优秀传统文化的倾心热爱,期待戏剧这株艺术之花有良好的发展前景。

吴祖光还用真挚的情感、生动的文字记录了许多德艺双馨的文艺家,为后人提供了难得的研究资料,作为中国文艺事业留下了弥足珍贵的文化遗产。如梅兰芳、周信芳、盖叫天、齐白石、夏衍、田汉、丁聪、赵丹、秦怡、叶圣陶等等,用他们的才智和生命书写了中国现当代文艺事业。吴祖光因为记录他们也记录了自己,为当代文坛留下了一篇篇优秀散文。

一个人不但自己获得成功,还使家人获得成功,并让各界朋友以及这个时代的优秀人才活跃在人们的精神世界,为后辈事业的发展指引方向,他的精神就是伟大的,人格就是光明磊落的,吴祖光做到了。他的才情,他的道德文章及其贡献,在中国文艺事业中永放光辉。

本专刊与中国现代文学馆合作