

第三章

幽明之变：李慧娘鬼戏改编及其论争

第一节 《红梅记》：拈取一段人鬼奇缘

世代相传的戏曲故事中，特别是民众所热爱的戏曲人物，越是被伤害、被牺牲、被亏欠，越是边缘化、底层化的生活实践，越是被压抑、被磨砺的生命愿望，日积月累就越有强劲的生命力，越像是幽暗里发出的光，石缝间绽开的花，静默中震撼人心。哪怕生命被唾弃被杀戮，不屈的精魂到底还是要来洗冤雪耻，藉此倾其深衷，了其念想，就像《窦娥冤》《李慧娘》《焚香记》《京娘送兄》中的那些冤魂形象，猛回头，依然令人触目惊心。

有鉴于此，倘以戏改运动中几经反复而纷争不断的鬼戏改造为中心，深入考察传统戏中蕴含人民性的鬼戏（鬼魂戏）代表作的渊源流变，从中聚焦并解读窦娥、女吊、李慧娘、敷桂英等被杀戮被唾弃的冤魂形象与其独特的艺术表现力，进而梳理鬼戏改造过程中的社会反响、文艺论争及思想论辩，或可尝试着探析社会主义文艺实践在“推陈出新”方针下所能涵纳的更贴近世道人心的价值取向、情感结构与文化政治。

不同于“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”中政治意识形态化的人鬼之说，经典鬼戏中丽质而薄命的复仇女性，曾被无法抗拒的强暴和不义剥夺了生命，心有不甘，冤魂不散，转而以别样的可能性重现人世间；并以更强烈地介入社会矛盾和政治斗争的方式，延续并发扬其作为生命核心的抗争性的精神特质，即普天下冤苦无告者对现世一切压迫性结构的质疑、蔑视，进而渴望变革的诉求与行动。这些慑人心魄的幽魂，深情、决绝，微而不弱，至柔至刚，正像鲁迅推崇的绍兴戏里的女吊形象，“带复仇性的，比别的一切鬼魂更美，更强的鬼魂”，激扬着一种如地火般埋藏在吾土吾民中的隐

忍而执著的抗争精神，为的就是要死死捍卫人世间的生命权利、精神自由和社会正义，湛湛青天不可欺。

在民众生活世界所维系的世道人心之常与变中，这些长久压抑而日积月累的抗争意志，持续激发起人们异质性的主体力量及其强烈的形式感（戏曲尤甚），往往既能以其“激进性”获得革命政党意识形态的青睐和提升，也会因其“异质性”而被处于执政危机时刻的国家意识形态视若禁忌，以至于喑哑无声，间或沉潜为无声之声。正因此，围绕着“李慧娘”鬼戏改编的“鬼戏之变/辩”中所承载的，对传统/大众文艺进行社会主义改造的丰富实践性与广泛争议性，才可能凭借其强韧的张力，在高度政治化的特定历史文化语境中裂变出多重社会政治能量，甚至如新编昆剧《李慧娘》那样被强力制造成“文革”引爆点之一，由此而成为一种极幽深的关于新中国激进文化政治的隐喻。

—

文心世态常与变，一缕幽魂四百年。

追本溯源，各地传演至今的李慧娘戏曲，初皆改编自明代周朝俊所撰《红梅记》传奇。该剧出在传奇勃兴期，盛传盛演于明末，每逢宴客，诸伶无不唱《红梅记》。其间有袁宏道删润本、袁于令剑啸阁改本、汤显祖玉茗堂批本，后者辑入《古本戏曲丛刊》。汤显祖《〈红梅记〉总评》曰：“境界迂回宛转，绝处逢生，极尽剧场之变。大都曲中光景，依稀《西厢》、《牡丹亭》之季孟间。……词坛若此者，亦不可多得。”王穉登《叙〈红梅记〉》云：“其词真，其调俊，其情宛而畅，其布格新奇，而毫不落于时套。削尽繁华，独存本色。”¹。祁彪佳《远山堂曲品》则谓其“手笔轻倩，每有秀色浮动曲白间，当是时调之隽”。²

记中“李慧娘”故事，唐代《飞烟传》中依稀有影，宋代《绿窗新话·金彦游春遇会娘》亦可见其雏形，但情节与《红梅记》还有些距离。《红梅记》本事来源之一，据清代无名氏编《曲海总目提要》

¹ [明]周朝俊：《红梅记》，王星琦校注，上海古籍出版社，1985年，第177、178页。

² [明]祁彪佳：《远山堂曲品》，俞为民、孙蓉蓉编《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》明代编，黄山书社，2009年，第567页。

载，元人稗史有《绿衣人传》，讲述贾府侍女和男仆因情赐死西湖之后的人鬼情缘，《红梅记》中有关李慧娘数折即本此而作。其间最令人过目难忘的，就是《绿衣人传》借绿衣双鬟与赵源闲话之际，不动声色地提及了贾似道（号秋壑）一件旧事：

秋壑一日倚楼闲望，诸姬皆侍。适二人乌巾素服，乘小舟由湖登岸。一姬曰：“美哉，二少年！”秋壑曰：“汝愿事之耶？当令纳聘。”姬笑而无言。逾时，令人捧一盒，呼诸姬至前曰：“适为某姬纳聘。”启视之，则姬之首也，诸姬皆战栗而退。³

此事触目惊心，在元代刘一清《钱塘遗事》中直接题为“贾相之虐”。《宋史》“奸臣传”述贾专横，顺昌逆亡，朝中正人端士被其破坏殆尽。襄阳围急，贾相坐拥西湖葛岭，淫乐纵博，人无敢窥其第者，妾有兄立府门若将入者，见之即缚投火中。贾专恣日甚，畏人议己，务以权术驾驭，牢笼一时名士，加太学餐钱，宽科场恩例，由是言路断绝，威福肆行。⁴诸如此类有关贾似道的历史记载和民间传说，即为《红梅记》取材的另一来源。如明代冯梦龙辑《喻世明言·木绵庵郑虎臣报冤》，记述贾从发迹到败灭之过程，素材多采自《宋史》、南宋周密《齐东野语》、明田汝成《西湖游览志余》，以及《三朝野史》《山房随笔》《山居新话》等笔记。今世学者也曾为贾鸣不平，谓其固然专横跋扈、丧权辱国、骄奢淫逸，实际上也不无军功（救援鄂州）与政绩（推行“公田法”），并非全仗其父荫佑、其姐贾妃得皇宠而扶摇直上；且谓正史所载大多取自野史，以讹传讹，未必信实可征。问题是，南宋权相贾似道作为大奸大恶的名位，早已烙印在历朝历代的民众集体记忆中，所谓众口难辩，其奈谁何？

值得关注的是，明中叶以后虽仍以纯写才子佳人的传奇为主，却也出现描写士人关心政治并直接参与政治斗争的作品，借离合之情，写兴亡之感，处处流露其政治态度，《红梅记》可谓开此风气之先，发展到《桃花扇》成为“极至”。⁵《红梅记》作者周朝俊，万历

³ 《曲海总目提要》卷七，《历代曲话汇编：新编中国古典戏曲论著集成》清代编，第271-272页。

⁴ [元]脱脱等：《宋史》，中华书局，1985年，第13784页。

⁵ [明]周朝俊：《红梅记》，王星琦校注，前言，第2页。

年间诸生，生平事迹无可考，料想身世光景也颇寂寥，翻检之下唯见引述王穉登《叙〈红梅记〉》语：“举动言笑，大抵以文弱自爱，而一种旷越之情，超然尘外。”可以想见，万历年间宰相张居正逝后改革也告终，朝中党争剧烈，吏治腐败，横征暴敛，民怨深重，再加边患不断，情势绝类南宋之际，奸臣当道，社稷将倾。值此时代情境，周氏以正史野史所述南宋末年社会政治历史为背景，博采精选，重新构思，融世家国感怀于风月情事，敷演出裴李间人鬼奇缘、裴卢间离合姻缘这两条爱情线，垫之以太学生与贾似道的政治斗争线，而贾妒杀慧娘、幽禁裴生即为勾连三线的重要关节，遂能险中出奇，奇中生情，令人心会神往。记中语言科诨不俗，直刺世情，不惟周郎始作俑者，而后各色人等皆可藉此酒杯，浇其块垒。

二

传世《红梅记》分上下两卷，共三十四出，全剧重心在裴卢因梅结缘之始末：南宋末年，太学生裴禹春游西湖，权相贾似道侍妾李慧娘顾盼裴生，失声赞曰美哉少年，贾归府即杀慧娘，以儆姬妾。卢总兵之女昭容登楼闲眺，伤春吟咏，恰遇裴生折梅，昭容即以红梅相赠。贾见卢女幽姿美色，欲谋为妾，裴仗义相助，自荐权充门婿以拒聘。贾侦知裴计，口蜜腹剑，假以礼聘裴授馆，极表倾慕之意，暗中使人诳卢母，谓裴感其知遇，入赘相府，以绝卢女之望。昭容不从，随母避走扬州，历经曲折，积郁成疾。贾恨裴生阻其美事，拘于密室。慧娘鬼魂遂与裴生幽会，相契半载，了其夙缘。闻贾遣人刺裴，慧娘凭借法力引裴脱难。贾疑姬妾纵裴，严刑拷问，慧娘挺身辩斥，贾惊惧始免。后元兵攻破襄阳，贾匿不报，仍做寿恣宴，再加横征暴敛，假公田以济私，终遭台谏与诸生弹劾，贬谪途中被监押官郑虎臣仇杀于漳州木绵庵。裴生则应试擢探花，得与昭容结为伉俪。终场诗云：“落拓江湖二十年，闲愁闲闷过花前。且将一片丈夫气，散作绮罗丛里言。”

此记情节曲折，跌宕有致，整体通明促情。其最大贡献，较之《绿衣人传》和《金彦游春遇会娘》，李慧娘形象虽非主角，但她体现的情感更热烈，行动更坚决，意志更坚定，命运也更凄婉，因而

成为不朽的艺术形象。⁶记中慧娘现身仅六出，戏份集中于《泛湖》《杀妾》《幽会》《脱难》《鬼辩》五出，在紧锣密鼓中刻画出她善良正直、不畏强暴的反抗性格。特别是明末袁于令改本《鬼辩》，义正词严，足褫奸魄，更突出了慧娘的复仇精神及全剧的浪漫色彩。原作中，贾醉眼难辨来者是谁，只当是家中姬妾，拿出当日斩杀慧娘之剑来被她掷剑而没，方才恍悟；袁本则让她一出场就被贾认出，将其色厉内荏之态暴露无遗，也衬得慧娘之神采毕现。

【北混江龙】咱不是妖魔也非神将，却是个旧相知，怎待要费端详？（净惊介）你与我什么相知？（贴）也有时追欢买笑，也有时共枕同床。（净怕介）说起来是个妇人了。我姬妾如云，那里认得你？（贴）不记得清盼空招一少年，险些儿红颜随葬半闲堂？（净惊觑）莫非李慧娘的阴魂么？我且问你，怎的还在这里？（贴）咱是你，紧对头，怎想忘？（净）你在这里做甚？（贴）伴那裴秀士在西廊。（净）你还与他有帐么？（贴）休欺做鬼的少风光，（净）有甚风光？（贴）学那巫山女恋襄王。

.....

【北天下乐】咱本是生死冤家，论甚弱共强？（净）你不思量前日的宝剑么？（贴）若教人思也么量，思量转断肠。（净）那叫你看上了裴生？（贴）西湖上，偶赞扬，甚淫奔乱纪纲？不详察，不细商，握吴钩便斫的莽！埋我在牡丹根，谁人不恹快！（净）再在此胡缠，我就把宝剑又斫将来了！（贴）人只有一死，那有两死？

.....

【北煞尾】.....可这一阵旋风将人拦挡，众姬们哭哀哀只叫枉，一一的磕倒象牙床。只丢下一个寡平章，断头的有甚么商量？（净）只管絮叨。（贴）说得个月华惨淡灯不亮，冤家眼却觑得甚详。（走）（上看净）（净怕介）（贴）再请你认咱们半晌，咱待把血头颅向心窝一撞，（净作慌避摇手介）这使不得！（贴）方始信李慧娘做鬼强梁！⁷

⁶ 郭英德：《明清传奇史》，江苏古籍出版社，2001年，第270页。

⁷ 《剑啸阁新改红梅记》第十七折《鬼辩》，王星琦校注《红梅记》，第89-91页。

值得细品的是，周本《鬼辩》使用家麻韵，如“小妮子从来心胆大，因此上拚残生来吊牙”；袁本却在慧娘上场时改江阳韵，如“不记得清盼空招一少年，险些儿红颜随葬半闲堂？……休欺做鬼的少风光，学那巫山女恋襄王”，“咱本是生死冤家，论甚弱共强？……咱待把血头颅向心窝一撞……方始信李慧娘做鬼强梁”。家麻韵跳跃急促，营造出一种紧张气氛；江阳韵嘹亮激昂，更令慧娘唱词借韵生色，满是昂昂自信之意。⁸汤显祖则从情节场面调度来肯定：“上卷末折《拷伎》，平章诸妾，跪立满前。而鬼旦出场，一人独唱长曲，使合场皆冷。及似道与众妾，直到后来才知是慧娘阴魂，苦无意味。毕竟依新改一折名《鬼辩》者方是，演者皆从之矣。”（《〈红梅记〉总评》）

明清以降，各地方戏曲剧种中源出《红梅记》的剧目，大多保留裴卢、裴李两条爱情线，对太学生与贾似道的政治斗争线，或删净，或削弱，像川剧滇剧《红梅记》、蒲剧《红梅阁》、河北梆子《红梅阁》、京剧《游湖阴配》、秦腔汉剧山西梆子《游西湖》、豫剧《李惠娘》等（各地方戏中男女主人公名字有所变化）。而且，地方戏多以李慧娘为主人公，虽各有增删，铺衍变化，然《游湖》《幽会》《放裴》《鬼辩》等折皆长演不衰，成为各剧种保留至今的经典折子戏。⁹

⁸ 参见“丝窠缀露”的博文《红梅记》，2006年4月24日。

⁹ 参见《中国剧目辞典》（据王森然遗稿扩编），河北教育出版社，1997年，第784页；陶君起：《京剧剧目初探》，中国戏剧出版社，1963年，第284页。

第二节 《游西湖》：摆不脱的“传统窠臼”

“解放”了，“戏改”了。李慧娘，一缕幽魂不散，又将会经受何等历练与迁延？

关于鬼戏的改编，因涉恐怖色情(表演形式)、鬼神迷信(思想内容)，除禁演某些含有“严重毒素”的鬼戏或“澄清舞台形象”之外，当时争议焦点就在于如何区别“迷信”与“神话”。1950年12月，田汉在全国戏曲工作会议报告中指出：“审查旧戏时应注意迷信与神话的区别，因不少的神话都是古代人民对于自然现象之天真幻想，或对旧社会的抗议和对理想世界的追求。这种神话是对新社会不但无害而且有益的。”¹⁰ 1951年5月7日，《人民日报》发表社论《重视戏曲改革工作》，指明《白蛇传》《梁祝》皆属“优秀的传说和神话”，“以丰富的想像和美丽的形象表现了人民对压迫者的反抗斗争与对于理想生活的追求”，应当“加以保存和珍视”。1952年12月，周扬在第一届全国戏曲观摩演出大会的总结报告中也谈及：神话“对于世界往往采取积极的态度，往往富于人民性”，表现人们“不肯屈服于命运，并在幻想形式中征服命运”，因而能“鼓励人们努力摆脱奴隶地位而追求一种真正的人的生活”；迷信却“总是消极的，往往反映统治阶级的利益”，通过宣传宿命论、因果报应，让人们相信命运、顺从命运，因而“使人心甘情愿地安于做奴隶，并把奴隶的锁链加以美化”。¹¹ 上述说法成为人们把握改戏尺度的理论依据。

—

那么，“李慧娘”的鬼戏改编，究竟如何“剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华”，如何贯彻“推陈出新”的戏改方针？

据载，直至1949年前后，《红梅阁》还有如下演法：

李慧娘随贾似道泛舟西湖，适遇未婚夫裴生，不禁触动旧情，以帕丢赠裴生。当时贾酒醉熟睡未见，目击此事之书僮回府告

¹⁰ 田汉：《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》，《人民日报》1951年1月21日。

¹¹ 周扬：《改革和发展民族戏曲艺术》，《文艺报》1952年第24号。

贾，贾即议杀他俩，为慧娘侍女所闻，慧得报，乃上吊，希望贾能因此宽谅裴生。贾仍不罢休，诱邀裴生到家，禁于红梅阁中，夜使家将杀裴。慧娘鬼魂出现，幽会并救裴（原有火烧红梅阁一场，天蟾毛世来演时删去），并于荒郊现鬼吓退家将。分手之时，慧嘱裴生赴考，并约后会有期。接着是两个穷汉盗墓，尽剥慧娘服饰，抛尸荒郊，这时出现一个《探阴山》中“琉璃鬼”模样的小鬼，以扇使慧娘还生。慧娘遂赤身返娘家，被老父接进，剧终。¹²

曲家吴梅也曾提及，“近乱弹有《红梅阁》一剧，即隐括此记而成，实是点金成铁”。¹³ 此言不虚，剧中《幽会》《放裴》等折多有迷信恐怖及色情表演。对此，戏改之初就有评论对旧本《红梅阁》的主题、人物身份、情节结构和表现手法提出修改建议。一、关于主题，评论指出是“积极的反封建权奸并带有反不合理的婚姻制度”，可从贾的身份及其加诸这对未婚夫妻的非人行为上窥见，可惜有显魂、还阳等“冲淡了主题的积极性 and 明显性”；而更高的改编意图，不仅要打击贾，还要“打击产生贾似道的封建社会制度”。二、人物身份，慧娘是贾的妻妾，其父又身穿员外服，可见她是地主出身，“和劳动人民无关”，这会影 响主题，“至多只能博得小资产阶级的伤感，却赢不到广大群众的热爱和激愤”，建议“若将慧娘写作普通民女，而又是邻里闻名的聪慧而勤劳、善歌善舞的姑娘，因此这个好色的贾似道就仗势霸占，想是不会突兀，且会助长悲剧气氛和划明阶级分野、有助于演出效果的。同时演慧娘的跌扑功夫，也可大露一番身手，用不着使神使鬼的令人有非现实的感觉”。而裴生呢，“根据慧娘和看他装束，可能是破产的小资产阶级（旧剧里通常以穷儒出现），若在农村演出还是以劳动者身份出现为宜”。三、情节结构，建议游湖前加两场戏，第一场是计议抢亲，第二场是慧娘浣沙或洗衣，和裴生隔水互唱，作一个纯朴的抒情的描写，“以至贾贼使人强抢，这样会更加暴露贾的罪恶和明白慧娘、裴生的身世，激发观众的强烈感情”。四、鬼魂问题，上吊、救裴、还阳诸场，改

¹² 李传鉴：《关于〈红梅阁〉的几点意见》，《戏曲报》第3卷第1期（1950年8月）。

¹³ 吴梅：《红梅记·跋》，蔡毅编《中国古典戏曲序跋汇编》（二），齐鲁书社，1989年，第1201页。

为慧娘未曾吊死，在贾差家将杀裴时，“他俩急中生智扮鬼吓退家将”，这样“既去除迷信，还可用上跌扑功夫，和原剧出入也不大，又能适应目前群众的接受情况”。五、演出效果，评论认为《红梅阁》“反封建权奸的效果，是无可否认的：只要看过这出戏的，任何人都对贾似道深恶痛绝，寄同情于慧娘的；但因表现手法和布局欠妥，相对地抵消了效果”，因此呼吁要“认真、审慎地避免主观和粗暴，做好这一‘推陈出新’的工作”。¹⁴

戏改意图明确，落到实际改编中相应也就有所侧重。一是重塑裴李关系，认为偶见钟情不妥，应建立较久的“爱情基础”，有的就把原作裴卢的因梅结缘接枝到慧娘身上（如河北梆子、秦腔改本），有的则添加裴李自幼青梅竹马、互订终身的“基础”（如秦腔、越调改本）。诸如此类，主观上都想提高思想性，效果却适得其反，不仅使人物性格不统一，人物与事件的发展逻辑性也不免混乱。二是删削情节线索，有的只保留裴李爱情（如辰河高腔整理本《李慧娘》），突出慧娘形象，结构简洁，演到《鬼辩》为止，不涉及政治斗争；也有的同样略去政治斗争线，而仍保留裴李、裴卢两条交叉线（如川剧改本）。三是处理鬼魂问题，碍于戏改初期的禁忌，有些改本将鬼魂一律看作迷信，“不善于辨别受命运支配的迷信，与不屈服于命运的幻想的区别”，硬把慧娘改成未死，以致整个剧情和人物性格支离破碎，不能自圆其说，也降低了原作的思想性（如秦腔和京剧改本）。¹⁵

二

此处的秦腔改本，即指 1953 年西北文化局戏改处召集戏剧家讨论后由马健翎¹⁶执笔改编的《游西湖》，10 月在西安公演，观众异常

¹⁴ 李传鉴：《关于〈红梅阁〉的几点意见》，《戏曲报》第 3 卷第 1 期（1950 年 8 月）。

¹⁵ 参见陶君起、李大珂：《一朵鲜艳的“红梅”——从〈红梅记〉的改编，谈到昆曲〈李慧娘〉》，《人民日报》1961 年 12 月 28 日。

马健翎（1907-1965），陕西米脂人，1927 年加入中国共产党，1935 年毕业于北大哲学系，1937 年任延安师范并组织乡土剧团，1938 年率团入组民众剧团。建国后曾任西北文化部副部长兼戏曲改进处处长、西北戏曲研究院院长、中国剧协陕西分会主席等职。他坚信扎扎实实搞戏才是本行，一生创作 50 多部戏。1964 年创作《蟠桃园》被打成反党反社会主义的大毒草，1965 年被打为“柯、马、黄反党集团”，不久逝世，演员们曾在排练场为他举行小型追悼会。2006 年戏曲界捐款筹资，塑其像于省戏曲研究院。参见《马健翎生平史略》，《人民艺术家马健翎》；《中国戏曲志·陕西卷》，第 752-753 页。

¹⁶ 《改编“游西湖”的讨论》，《文艺报》1954 年第 5 号。

拥挤，剧本随即出版，推广全国，山西梆子、河北梆子、蒲州梆子、京剧等剧种都曾有剧团移植上演，引起文艺界及社会舆论的广泛关注。

马健翎改本删略了政治斗争，补缀了爱情基础，去除鬼魂，增衍人物，重新讲了这样一个故事：李蕙娘(初改本沿用旧名李蕙娘——笔者注)与裴瑞卿从小相邻，日久相爱，快订亲时被贾霸占为妾。游湖相遇，两人各示信物表情意，贾发现后因妒杀妾，并囚禁裴生。幸有姬妾蕊娘设计瞒过老贼，让蕙娘装鬼隐藏，且和园丁江老头仗义帮助蕙娘与裴生相见，逃跑时装鬼吓退杀裴者。贾领人追赶，蕙娘火烧贾藏贵重物件之楼，乘乱逃走。

在《修改〈游西湖〉的说明》中，马健翎说这些重大修改是想要克服原剧“耍鬼弄怪、形象恶劣、含有浓厚的宿命论与迷信成分”，修正把“肯定人物”处理得“轻浮浪荡”而使“爱情毫无来由与根据”的缺点，加强“裴生与蕙娘的爱情基础”以强调“反对封建婚姻制度的意义”，还要保持“原剧的气氛与技术表演”，让人起到鬼的作用，用上吹火、跌扑等功夫。此外，增加另一姬妾孙蕊娘的舍己救人和园丁江老头的见义勇为，前者“反映了被封建统治阶级玩弄的妇女都是心怀愤恨而采取各式各样的反抗”，后者“表现了不论在何时何地劳动人民的品质都是善良的”。¹⁷ 上述说法都与戏改精神若合符节，但这种“旧瓶装新酒”式的改法引起了有关鬼戏改造问题的持续争论。

1954年，《文艺报》刊登记者《改编“游西湖”的讨论》，着重指出“值得戏改工作者注意的问题是：神话和迷信之间究竟有什么区别，对历史题材的作品中所反映的社会生活的意义应该怎样理解”。对于马健翎的上述改编，有些熟悉旧剧的观众和老艺人心存困惑。在他们记忆里，不易磨灭的是“原剧中李蕙娘的死，和那激起了众愤的封建主大受嘲弄和鞭笞的鬼戏所造成的印象”。他们觉得，李蕙娘对贾十分怨恨，偶见裴生就动心而有所表示也很自然，所以她的死会深得观众同情。而蕙娘鬼魂痛骂贾时，“观众感情和她是相连的，觉得正是大家幻想的化身，是代替大家做了想做而做不到的事情的‘好鬼’”。因此再看改编本，“戏味全变了”，“分明在做戏”，很牵强；

¹⁷ 秦腔《游西湖》，马健翎改编，西北人民出版社，1953年。

继而又想“人家是要反掉迷信色情，宣传自由婚姻，不会错的”，可能自己在“恋旧”。也有读者明确批评道：原剧“反映了南宋的时代面貌”，“也抒发了古代人民反抗封建压迫的愿望”，其鬼戏并非宣扬迷信和宿命论，而是“表现古代妇女受封建压迫致死，死后鬼魂仍向封建势力积极反抗，使封建统治者的典型人物虽不能在事实上、却在人们的幻想中受到打击、甚至被征服的卓越创造”；改编本却“熨平了原剧时代的烙印，使人物性格漏洞百出”，改变一见钟情而机械强调“爱情基础”则表明“对原剧的社会根源及其历史现实性，缺乏认真研究与正确理解”，总之全剧“存在着一连串反历史主义、反现实主义的错误，严重地破坏了这一戏曲遗产”。¹⁸ 时隔半年，张真在《文艺报》撰文评析《游西湖》，论述更为细致，最后批评戏曲遗产整理工作中“存在大拆大改的粗暴现象”，其原因，“一方面是由于我们对古典戏曲作品缺乏透彻的研究和理解，另一方面，也由于我们对文学作品的教育作用，还存在着某些错误的理解”。¹⁹

1955年，《剧本》杂志也刊登《读者对马健翎改编〈游西湖〉剧本的意见》。对鬼魂问题，有人强调区分神话与迷信的基本原则，“是要看作品对待命运的态度如何”，如果“主要精神是要人摆脱命运的束缚，打破命运的羁绊，对不合理的命运(实际上就是不合理的社会制度所赋予人民的枷锁)进行不屈服的斗争的话，就不是迷信”；相反，如果“教人相信命运，就是迷信，就是削弱人民斗争意志的有毒的作品”。对于增加“爱情基础”，读者认为这会影人物性格的发展和戏剧结构的开展，使人物自始至终充满哀怨和追怀，看起来索然寡味。而新增人物及情节，“恰是削弱了主题，松散了剧情”，因无论让蕊娘“胸有成竹，玩弄贾似道于股掌”，还是让江老头这个“善良的劳动人民”在贾府长期存身且能看守裴生，都不真实。最后总结道，《游西湖》的改编“虽然还有优点，可是整体的说来，却是不好的”。²⁰

1956年，《游西湖》上演了袁多寿的改编本，恢复鬼魂形象，同年参加陕西省首届戏曲观摩演出，获演出一等奖、导演二等奖、音

¹⁸ 《改编“游西湖”的讨论》，《文艺报》1954年第5号。

¹⁹ 张真：《谈〈游西湖〉的改编》，《文艺报》1954年第21号。

²⁰ 刘乃崇整理：《读者对马健翎改编〈游西湖〉剧本的意见》，《剧本》1955年6月号。

乐演奏一等奖。1957年经陕西文艺界讨论后又推出马健翎等人的合作改编本，不仅恢复鬼魂，还把江老头改为传统戏里常见的土地，慈眉善目，赠扇相助。此本十四场(游玩、赠梅、抢亲、谢梅、思念、游湖、杀妾、鬼怨、幽会、谋杀、报惊、搏斗、分离、鬼辩)，情节曲折，冲突强烈，保持原剧火炽风格，提高了吹火、扑跌等秦腔特有的演技，还吸收兄弟剧种之长，音乐唱腔也有创造性的改革。1958年“三大秦班”进京，1959年国庆十周年献礼，《游西湖》随团晋京献艺，并巡回江南十三省，再度引起轰动，堪称戏改“推陈出新”的一面旗帜。²¹ 作为一出生、旦、三花脸唱做并重的戏，此剧能展示演员的高超技艺和唱腔艺术，成为各秦腔剧团的看家戏，《鬼怨》《幽会》《杀生》《救裴》等折流传甚广，久演不衰。尤其马蓝鱼塑造的慧娘形象，被誉为“飞天美神”、“火中凤凰”。据她回忆，唱腔设计、表演程式都是刘毓中、苏育民和前辈艺术家共同商定，排《鬼怨》《杀生》两场出动11名导演，马健翎院长说“八仙过海，各显神通，谁的招儿绝用谁的”。马蓝鱼在戏中也有些创新和发展，比如吹火特技，她用黄土苦练技艺，练到能连吹几十口火，还创造出回旋式、蘑菇云式等新花样。再如化妆和服饰，她改掉了旧戏中的迷信恐怖色彩，让慧娘鬼魂面色红润，一身缟素，鬓插一朵红花，恰似瑞雪中的红梅，以此美好形象体现出慧娘纯洁的品质和热烈的性格。²²

当年看了秦腔演出，曹禺很是激动，称赞《游西湖》摆脱了传奇《红梅记》和秦腔旧本的糟粕，“编、排、演、音乐都好极了”，全剧紧凑、完整，始终抓住悲剧主角的命运，矛盾尖锐，几乎每个场面都富于内心活动和强烈的动作，“体现了人民的观点和愿望，是修改旧剧目，使它发挥‘古为今用’的精神的好榜样”。特别是〈游湖〉和〈鬼怨〉两场，“是舞台上稀见的创造，是‘推陈出新’的香花，而‘鬼怨’为旧本所无，更是难得”，给人以深刻的印象：茫茫黑夜，台

²¹ 《中国戏曲志·陕西卷》，中国 ISBN 中心，1995年，第212页。

²² 《游西湖·救裴生》，《中国戏曲志·陕西卷》，第427-429页。

马蓝鱼(1936-)，陕西榆林人，12岁参加民众剧团，马健翎改“玉”为“鱼”，说叫鱼儿响亮活泼，富有生气。勤奋成就其才华，并以“李慧娘”名扬全国，为此也经历“文革”折磨，重出后从事戏曲教学，曾任陕西省艺术学校副校长，2011年获“秦腔终身成就奖”。参见《轰动京城的演出》，《人民艺术家马健翎》；吕宏轩、吕政轩：《“火中凤凰”马蓝鱼，一声“鬼怨”响中华》，《榆林晚报》2011年12月20日。

上天昏昏，地沉沉，慧娘的鬼魂用“尖板”唱着“怨气腾腾三千丈，屈死的冤魂怒满腔”……台后的帮腔像无数受压迫的人和她共悲愤。“天哪，天哪，为何人间苦断肠，飘飘荡荡到处闯”，她边舞边唱，音乐和舞蹈，优美、沉郁，整个舞台气氛扣住全场观众的心弦……当慧娘唱“一缕幽魂无依傍，星月惨淡风露凉”，导演的处理和演员极吸引人的表演，把慧娘沉重的痛苦挖掘到最深处。在观众面前，慧娘并没有“鬼”的感觉，她仍然是受尽压迫的“人”。²³梅兰芳也在《人民日报》撰文盛赞此剧：

《游西湖》是很有人民性的，李慧娘不仅是个被侮辱被损害的女子，而且她是个反抗复仇的鬼魂。马蓝鱼扮演李慧娘，在《鬼怨》一场中，她把慧娘的悲愤心情和善良性格，在那如泣如诉的歌唱和矫捷轻盈的舞蹈中，刻划得很细致。《救生》时，马蓝鱼和扮演裴生的李继祖把传统的甩发、吹火、扑跌技巧，用来表现他们处于千钧一发时的紧张心情，十分成功。……紧接着的《鬼辩》一场，把慧娘的形象提到了英勇高洁的峰巅。贾似道不仅是压迫人民的统治者，而且他敢于审鬼，由此可见他是多么凶残，但是慧娘这时挺身而出，大闹了贾府，惩罚了横行人间的贾似道以及他的爪牙。老艺人田德年把贾似道演的十分出色，他没有从表面刻划这个恶魔，他几次发笑都各不相同，很能表现贾似道的内心世界。最后，贾似道被慧娘吓得昏死过去，苏醒过来时“哎”的一声，正意味着代表百万个被侮辱被损害的弱女子的李慧娘，她站了起来，最后终于战胜了代表封建统治阶级的贾似道！慧娘这个复仇的女鬼，真是壮丽极了，也勇敢极了！²⁴

此文开头特意点明，陕西戏曲之所以受欢迎，“不仅是他们的戏好，还因为这些剧种很早就和革命运动相结合，成为革命斗争的有力武器，使人们对它产生了深厚的感情”。

²³ 曹禺：《创造更完美的现代题材的戏曲剧目——看陕西省戏曲赴京演出团的演出》，《人民日报》1958年12月23日。

²⁴ 梅兰芳：《谈秦腔几个传统剧目的表演》，《人民日报》1958年12月7日。

这就不能不说马健翎，作为接续此革命传统的代表，他在陕甘宁边区创排《中国魂》、《血泪仇》、《穷人恨》等秦腔现代戏，曾获“人民群众的艺术大师”称号。1943年毛泽东在枣园约谈民众剧团柯仲平等八人时，大赞“马鬃公坚持文艺和群众相结合，走人民大众的道路”。²⁵而民众剧团开创的从群众中来、到群众中去的艺术实践及其“中国作风”和“中国气派”，也为《讲话》所代表的毛泽东文艺思想和理论的形成提供了重要素材。²⁶自1949年率民众剧团从延安奉调西安后，马健翎就担纲西北地区戏改领导工作，从此扎根古都，致力于传统戏的整理改编，较少创作现代戏，对京城召任也无动于衷。

有意味的是，1957年马健翎等人的改编本虽已恢复鬼魂并作调整，但对某些问题仍作坚持，在评论者看来仍未脱出“才子佳人戏的窠臼”（常见于批评传统戏）。合作者黄俊耀回忆，始自1953年的《游西湖》改编及批评论争过程，使马健翎精神上受到很大折磨，西北戏曲研究院也几乎被省里解散。²⁷面临种种批评意见，当事人内心如何应对，于今已无迹可寻真。那么更不能忽略的，就是留在《改编说明》中的简单表述，想必也是对批评的回应：

“游西湖”是秦腔优秀的传统节目，剧中通过李慧娘为摆脱生活桎梏，与宋代奸相贾似道进行生死斗争的故事，反映了历史时代人民对统治者的万分仇恨和不可屈的意志。长时期来，这个戏一直为人民群众所热爱。

改编者本着去芜存精的精神，删除了参杂在剧中的一些迷信色彩与恐怖的场面气氛；同时又慎重地考虑了各方面的意见，为了突出主题思想，增加了李慧娘和裴瑞卿在被贾似道迫害前的爱情；有意识地移植保存了原剧折梅、赠梅等优美的写照，

²⁵ 杨醉乡：《金子般的回忆——毛泽东主席在枣园接见民众剧团负责人时的谈话纪要》，陕西省政协文史资料委员会编《人民艺术家马健翎》，三秦出版社，2004年，第8页。

²⁶ 参见林默涵：《历史的回顾——柯仲平、马健翎与民众剧团》，《文艺报》1992年11月7日。

²⁷ 黄俊耀：《马健翎的艺术生涯》，《人民艺术家马健翎》，第177页。

从而加强了故事的曲折性与结局的悲剧性，给予邪恶和正义以鲜明的对比。²⁸

对于地方戏中令评论界颇感不屑与不耐的“传统窠臼”，马健翎等人的这种努力和坚持，我们怎么理解才更妥帖？此时摆不脱的“传统窠臼”，又与彼时的“中国作风”和“中国气派”有何内在牵连？——当然，其间新中国政治舞台上戏目更替、出将入相、何曾消停过，戏改实践也随之几经波澜。而所谓变中之常，如同海面永久波动之平静，难道还会是简单的不变与坚守吗？

²⁸ 秦腔《游西湖》，马健翎、黄俊耀、姜炳泰、张棣庚改编，陕西人民出版社，1980年。

第三节 《李慧娘》：“幽魂”与“革命”

1959 年春节，应北方昆曲剧院邀请，孟超选取《红梅记》传奇中的相关情节（游湖、杀妾、幽会、谋刺、脱难、鬼辩及恣宴），并借鉴秦腔《游西湖》、川剧《红梅记》、梆子《阴阳扇》、粤剧《红梅记》、特别是京剧《红梅阁》等剧目，创作了新编昆剧《李慧娘》。

.....我爱这戏，亦自不例外。自总角之年起，每于草台社戏，得睹李慧娘幽魂之丽质英姿，光彩逼人，作为复仇的女性，鬼舞于歌场之上，而不能不为之心往神驰；形影幢幢，见于梦寐，印象久而弥深。.....这原因固不止由于一向上演《红梅阁》时，舞台上增加了不少喷火、变脸、跌扑、舞蹈等特技身段，足以引人入胜；而更重要的还在于塑造出李慧娘这一庄严美丽的灵魂，强烈的、正义的化身。一个无辜的牺牲者，身为厉鬼，而心在世间，与一代豪势苦斗到底，并同千古被压迫者同命运、共呼吸，因而也就不能不使人心头供养，只觉其气贯长虹，可敬可爱，而不觉其鬼气森森，不计其缥缈虚幻，未足征信，而予以最大的同情、最高的估价了。²⁹

该剧 1961 年 6 月首演，8 月公演于长安戏院，深得戏迷欢心，社会各界也都赞誉有加。如《北京晚报》刊登廖沫沙署名“繁星”的《有鬼无害论》为之“作护法”，《人民日报》发表陶君起、李大珂《一朵鲜艳的“红梅”》，《戏剧报》发表张真《看昆曲新翻〈李慧娘〉》，等等，一时间“南有《十五贯》，北有《李慧娘》”，南北这两出昆剧都被誉为戏改“推陈出新”的典范。庆祝建国 12 周年的天

²⁹ 孟超：《试泼丹青涂鬼雄——昆曲〈李慧娘〉出版代跋》，昆剧《李慧娘》，上海文艺出版社，1962 年，第 108-109 页。

孟超(1902—1976)，剧作家，山东诸城人。1926 年毕业于上海大学中文系，1928 年与蒋光慈、阿英等人组织太阳社，创办春野书店及《太阳月刊》，参加左联，与冯乃超、夏衍等创办艺术剧社，抗战时任桂林、昆明文协理事，桂林师范学院、重庆西南学院教授。曾任第五战区救亡工作队队长，《野草》月刊、集美书店、《西南日报》编辑，香港《文汇报》、《大公报》编辑。1948 年重新加入中国共产党。1949 年后任华北人民政府教科书编委会委员、总署图书馆副馆长、人民美术出版社创作室主任、戏剧出版社副总编辑、人民文学出版社副总编辑兼戏剧编辑室主任。因创作新编昆剧《李慧娘》在“文革”中罹难。著有《冲突》、《残梦》、《长夜集》等。

安门彩车游行中，就有这出红极一时的《李慧娘》。除公演及各地巡演外，此剧还要参加名目繁多的内部演出和晚会，前后共演出二百多场。³⁰

—

值得一提的是，孟超借鉴的京剧《红梅阁》，可能不单指花旦祭酒筱翠花擅演的传统戏，也许还包括1959年上海京剧院在“挖掘传统”的戏改号召下，把李玉茹从地方戏学来的表演技巧“改编、重写、发展”之后创排的新戏。³¹沪版京剧改本《红梅阁》有七场戏(游湖、杀姬、鬼怨·冥赠、夜访、遣刺、放裴、鬼辩)，给人第一印象是“简洁、爽朗、强烈，要阐述的问题说得很清楚，思想意义鲜明，毫不含混，也不拖泥带水”。³²与之相近，新编昆剧《李慧娘》六场戏(恣宴、游湖、杀妾、幽恨、救裴、鬼辩)，开场即见时代氛围，剧情也不枝不蔓，干净利落：贾似道携姬妾游湖，裴禹斥其荒淫误国，李慧娘赞裴美哉少年。贾回府即杀慧娘，又将裴生诱禁红梅阁，暗藏杀机。慧娘冤魂不散，明镜判官赐以阴阳宝扇，准其暂回人间，搭救裴生。贾遣人刺裴，慧娘施展法力救裴脱险，劝勉他为民除害。贾拷问众姬妾，慧娘现形解围，痛斥权奸，最后火烧半闲堂。

《李慧娘》的改编意旨，剧本以《序曲》明之：“南渡江山残破，风流犹属临安。喜读箒庵补《鬼辩》，意气贯长虹，奋笔诛权奸。拾前人慧语，伸自己拙见，重把《红梅》旧曲新翻。检点了儿女柔情、私人恩怨。写繁华梦断，写北马嘶鸣钱塘畔。贾似道误国害民，笙歌夜宴，笑里藏刀杀机现；裴舜卿愤慨直言遭祸端，快人心，伸正义，李慧娘英魂死后报仇冤。”³³于是该剧突出政治斗争，含蓄男女情爱，保留李与裴素昧平生只因一赞被冤杀的情节，而把太学生与贾似道的政治斗争推到中心，使这出新编《李慧娘》激扬

³⁰ 陈均、杨仕：《歌台何处——李淑君的艺术生涯》，人民文学出版社，2007年，第172、275页。

³¹ 李回忆此剧1959年首演，1960到1962年三度重演并巡演。《李玉茹演出剧本选集》，《红梅阁·前言》，上海文艺出版社，2010年。苏州京剧团胡芝风1980年主演《李慧娘》，即在此基础上改编并拍摄电影。

³² 龙夫：《试评京剧〈红梅阁〉》，《文汇报》1960年2月29日。

³³ 昆剧《李慧娘》，孟超编剧，陆放谱曲，上海文艺出版社，1962年，第9页。

着一种超越生死的豪情。对此，《红梅记》中虽有〈城破〉〈恣宴〉〈劾奸〉等折反映元兵入侵的时代背景与正邪之争，也抒发作者“笔酣墨饱的沉痛愤激的感情”，如〈泛湖〉中就有“锦乾坤一片平分，叹衣冠半染腥臊，还只怕着半壁江南犹未保。莫怪追欢买笑频，寻思离乱可伤神”，“平章心太骄，势倾朝，飞山立海恣凶暴。君心燥，国势摇，民情扰”，等等，但记中裴李形象的刻画难尽人意：裴禹“寻风觅月”，既爱昭容又与鬼魂有私，“反复的缠绕于男女间柔情欲障，格调并不够高”，如〈脱难〉中“小生被平章厮禁，甚是无聊。夜来幸遇佳人见爱，颇解愁怀”；李慧娘呢，“虽说为爱的压抑、爱的追求而致死，为爱的驱使、爱的反抗而幽恋，豪情足以震人，惟如《幽会》中‘又向人间魅阮郎’的情趣，毕竟使人物挫了分量”。因此，孟超觉得：“如果以时代背景为经，李裴情事为纬，而着重于正义豪情、拯人为怀、斗奸复仇为志，虽幽明异境，当更足以动人心魄。”³⁴

于是在昆剧《李慧娘》中，人物何所思、何所求、何所为随之变化，其性情、格局及形象塑造也得以纯化和提升。对裴李关系，此前有三种处理方式：一种常见于旧本戏曲，两人素昧平生，慧娘对裴一见倾心，死后仍苦苦追求，阴阳相配；另一种，以马健翎《游西湖》为例，改为裴李曾有才子佳人式的花园定情，被贾破坏，慧娘生不能遂愿，死后也要与所爱相会；第三种，同样素昧平生，慧娘因赞一辞而丧生，得知裴也受牵累，引以为疚，前往救护中产生爱情，而非“幽会”，更无生死纠缠之意，由此显示其正义、热情与反抗性。1959年沪版京剧《红梅阁》采取后者，评论认为这么一改就提高了主题思想和人物形象：“李慧娘之所以脱口称赞裴生，起因于她和姐妹们对他的胆识与气度的倾倒，也就是说，她们敬佩他敢于触犯权奸，由敬而生慕。至于裴生和贾府人役之争，并非意气之争，它反映了当时爱国的太学生反对祸国殃民的贾似道的正义斗争。虽然是以男女关系为主线的戏，却从一开始就揭示了政治斗争的背景，并作为一条纠缠的副线在发展着，因此，这个戏的格调就超越了一般才子佳人戏的范畴，而主要人物之一的裴生的精神面貌

³⁴ 孟超：《试泼丹青涂鬼雄——昆曲〈李慧娘〉出版代跋》，昆剧《李慧娘》，第110页。

也就大大提高了一步。”³⁵

要说裴生之“提高”，决非一时一剧之功。地方戏通常更突出旦角，裴原本就像大多数生角一样无力、无奈，也无光彩可言，恰是戏改让他脱胎换骨。在情感态度上，如马健翎等改编的秦腔《游西湖》，当慧娘说出已是鬼魂即将永别时，不同于旧本中的惊慌失态，裴生对此毫不恐惧，高唱“我不愿做人愿做鬼”，曹禺觉得“戏到了此地，已经超过了爱情的境界。这句话，道破了戏里的最高命题，诉出一切被统治阶级蹂躏的人们向黑暗的旧社会的反抗”，因此“裴生这个角色改写得好，忠实、坚决，不怕强暴”。³⁶ 与之参差对照的，则是 1959 年港版粤剧《再世红梅记》，编剧唐涤生保留了两条爱情线，也不涉政治，把裴禹写得多情又体贴，还为其见异思迁开脱，“失梅用桃代，对慧娘是爱才，对昭容是借材”。³⁷ 而从格局气象来看，《红梅记》中裴生寓居湖畔，准备会试，以期日后施展抱负，对贾相侍妾之顾盼不以为然，“乍逢留盼，亦人情所难”。汤显祖看到“裴郎虽属多情，却有一种落魄不羁气象，即此可以想见作者胸襟矣”，但也不满裴一进相府“不提卢氏婚姻，便就西席，何先生之自轻乃尔”。对此关节，港版粤剧《再世红梅记》改为贾以甘词厚禄相诱，裴自欺自解道：“丞相既能为天下惜才，我何不留身献策，以转其心，为民间造福。恩师，既蒙不弃，愿粉身碎骨，把恩义酬还。”如是几笔，勾画出裴生骨格之轻贱。同年沪版京剧《红梅阁》中，同样诓裴入府，裴曰：“舜卿才疏学浅，更不善于吟弄风月。相爷若是关心朝政，虚怀下问，舜卿倒欲面禀，若不屑一见，可将我旧日所上之书，再为审阅，或可纳其忠言一二，谨望相爷以社稷为重，黎民为念。别无他言，就此告辞！”两下对照，清浊判然。³⁸ 再看新编昆剧《李慧娘》，湖上两船相遇，裴非但不让，还将背后议论改为当面质询：“俺问你，为什么劫民盐，重利盘剥？为什么占民田，压榨抢掠？为什么增赋税，强索豪夺？……闹得这大宋朝，哀鸿遍野，黎民失所！……俺再问你，为什么襄樊军情狼烟急，高卧湖山

³⁵ 龙夫：《试评京剧〈红梅阁〉》，《文汇报》1960年2月29日。

³⁶ 曹禺：《创造更完美的现代题材的戏曲剧目——看陕西省戏曲赴京演出团的演出》，《人民日报》1958年12月23日。

³⁷ 杨智深：《唐涤生的文字世界·仙凤鸣卷》，三联书店(香港)有限公司，1995年，详见上编之《〈再世红梅记〉改编沿革》、下编之《〈再世红梅记〉本事·裴禹》等。

³⁸ 京剧《红梅阁》，《李玉茹演出剧本选集》，第112页。

不出兵？……你这大大的卖国奸贼，难道还想一手掩尽天下耳目！”如此翻新擢升的裴生形象，正色而大气，怎能不让李慧娘深长期待：“他威武不屈，七尺昂藏，忧国心切，拯民意张，冲出你的天罗地网，怎能饶过你贾阎王！”

随着裴生形象被翻新擢升为“政治小生”，慧娘形象也步步提升。从“美哉一少年也！真个是洛阳年少，西蜀词人，卫玠潘安貌”（《红梅记》），到“真乃浊世佳公子……美哉呀少年”（京剧《红梅阁》），再到“壮哉少年！美哉少年！”（昆剧《李慧娘》），慧娘对裴生的恋慕之情不再是单纯的知慕少艾，或曰“清盼勾引少年郎”，而是敬慕裴不畏权奸的政治立场、豪迈气概与磊落节操，则贾杀妾也随之产生同等的政治性，裴李情义遂成乱世抗争中的同声相应、同气相求，并且气贯全剧，逐场翻新。如〈游湖〉中，慧娘认出“这逞雄辩的，正是题诗的裴家少年”，更添敬慕，“几曾见似这般磊落奇男，不畏权势，敢把这人间正气显”，不觉低声赞叹：“壮哉少年！美哉少年！”³⁹《杀妾》则一改慧娘惊恐求饶状，表现她从惊惧、分辩、激动到愤然回应的全过程，更见其情之冤屈、其性之贞烈：“俺从来胸襟正大，坐得正，站不歪斜，千般罪状由你加，俺，没奸诈。……宰相腰悬上方剑，看你横行到几时？俺死不瞑目啊！”《幽恨》中，慧娘鬼魂且舞且歌，悵孤魂之凄冷，忧邦国之陆危：“忧的是灾黎苦，愁的是人间流离怨。……俺游荡着，瞅机缘，报仇冤！”听闻裴禹被陷，事在危急，慧娘当机立断：“贾似道，任你奸险凶残，俺要做一个南无观世音鬼菩萨，救苦救难，害人的有你，救人的看俺！”《救裴》中，为和原作及旧戏的人鬼幽媾撇清干系，慧娘上场就表明心迹：“到此来，不是偿还风流债，莽书生遭祸灾，为国事，困书斋，做鬼的再不怕瓜田李下流言在。壮一壮胆子，要把他救出了望乡台。”裴生怕连累她，不肯冒险同逃，慧娘不得不道出真情，婉言相慰：“咱二人，苦相怜，幽冥路隔，难得相逢同患难。……又何须娟娟明月回廊畔，向人间偷度金针线；就这样结就再世如花眷，纵海枯石烂，俺魂儿冉冉，心，永不变！”有感于慧娘深情高义，裴无意逃生，她又劝勉道：“国事为重，性命为重，留得青山在，哪怕贼横

³⁹ 康生添加“壮哉”句。据穆欣《述学谭往——追忆在〈光明日报〉十年》，东方出版社，2006年，第432页。

行。”道别时，裴生唱道：“今晚事，如梦复如烟，你义薄云天，俺得一个幽冥知己，自问无惭。”到末场《鬼辩》，慧娘故意羞恼老贼，“俺把你这集芳园当做了西厢，刚和他拜盟焚香……愿结下这来生的姻缘账”，并痛斥其罪孽：“俺笑君王无知昏庸，认你做好平章。你却向元兵称臣投降，任意诛杀，苦害善良。……俺李慧娘，生作冤禽，死为厉鬼。愤火千丈，正气凌人，喷血三尺，足制贼命。牡丹花下是俺的埋骨处，集芳园中有你的受刑台！……千古正气冲霄汉，俺不信死慧娘，斗不过活平章！”⁴⁰

回看秦腔改本《游西湖》，因是患难夫妻，裴唱“今夜晚好鸳鸯同枕共语，定巧计出牢笼并肩齐飞”，慧娘唱“恨老贼做此事太得凶残，叫裴郎强挣扎往前赶，有为妻我保你性命周全”。京剧改本《红梅阁》中则是患难知己，裴唱“但愿得凑机缘同逃性命，除奸贼与慧娘永不离分”，慧娘唱“感君情义海样深，慧娘泉下把目瞑。锦绣前程君当爱，莫为一女自轻生……愿君此去多安泰，若要相逢梦中来”。而到新编昆剧《李慧娘》中，“白云老(即导演白云生)和孟超都特别强调，把裴禹和李慧娘爱情的戏砍掉，慧娘对裴禹只是赞叹，赞叹什么呢？有志之士”。⁴¹

对此，张真肯定昆曲《李慧娘》“强调了人物的政治态度和政治感情，突出了人民对反动的统治者的义愤”，但觉有些地方表演略嫌强硬，救裴时还可加强感情描写，“强调了主题也不要忽略了生活的复杂性，强调了政治感情，也不要忽略了人物形象的丰满、含蓄和感情的深化，这正是许多剧种演《红梅阁》时，那些老艺人演技上值得学习的特殊优点”。⁴²李大珂等也认为强调政治斗争“完全必要”，同时指出这段爱情“暧昧难明”，反而削弱了全剧的“思想性”：

我们认为这段故事可以含蓄，却不要“含糊”，色情宜避，爱情则不须避。不仅不须避，而且应该突出。因为，在封建社会里，李慧娘与裴禹始无一面之交，徒因一赞即被冤杀，死后因裴被陷

⁴⁰ 本章插图中，对比新编昆剧《李慧娘·鬼辩》的经典剧照，与传奇《红梅记·鬼辩》的清代插图，分明可见李慧娘与贾似道之间的气势转变，新旧两重天。图见清无名氏选《歌林拾翠》，顺治间刊巾箱本。辑入张满弓编著《古典文学版画·戏曲(二)》，河南大学出版社，2004年，第143页。

⁴¹ 杨仕：《义薄云天“李慧娘”》，陈均、杨仕：《歌台何处——李淑君的艺术生涯》，李淑君回忆，第268页。

⁴² 张真：《看昆曲新翻〈李慧娘〉》，《戏剧报》1961年15、16期合刊。

而发生了爱情，这里面含蓄着有怜惜，有向慕，也有报复，这种爱情是复杂微妙的，总之，又都是对封建专制的大胆冲击，正是原作中浪漫主义色彩最鲜明的地方。尤其是针对贾似道那种极端残害妇女的暴行，已经到了近似奴隶社会中人身隶属的程度，用死后的爱情行动来反戈一击，正蕴有很大力量。这种爱情关系的本身，就寓有反专制的思想内容；不能简单地看做一般的“苟且”爱情，这爱情的背后正蕴藏着一种进步的社会理想。因而，这一段爱情所以不同于裴禹与卢昭容的姻缘者在此，李慧娘的形象所以具有特色者亦在此。这个戏有了这段爱情穿插，不但不会冲淡政治斗争，降低剧本的思想性，相反，倒会更提高其思想性，比写李慧娘直接加入太学生的行列，更有说服力。⁴³

郦青云认为，李慧娘故事之所以令人“激荡”，一是表现了慧娘“对自由和幸福的渴望”，二是揭露了封建统治者的残暴本性，其三鬼魂反抗既是“理想的化身”也是“现实的化身”，但改编本过度的政治性让“这使人难忘的一切”都“黯然失色”，所以“新人不如故”。因为慧娘形象一旦“提高”，因赞被杀就是“政治性的杀害”（如贾所言“欲平学府乱，先斩萧墙根”），鬼魂反抗随之也成为“政治性的斗争”，而这种斗争方法与其斗争内容是否相称呢？

.....虽然，在形式上，她仍然是以个人面目出现的，但由于她对贾似道的痛斥，主要已不能不是着眼在他的政治立场和民族意识方面（“卖国害民”“向元兵称臣投降，任意诛杀，苦害忠良”），因而观众便不觉感到，这个斗争，实际上已带上了全民的性质。而这样的斗争，要由一个鬼来进行，就不免缺少力量了。这给人一种印象，好像被压迫者，倒真的永远是弱者了.....因为，她的斗争方法和她的斗争内容，是不相称的。

.....问题在于，并非所有的完美的情节都可以和政治事件联系在一起而自身不会受到损害的。.....而且，作品的思想性高不高，也并不全在于其中有没有政治性事件。往往有些作品，其中

⁴³ 陶君起、李大珂：《一朵鲜艳的“红梅”——从〈红梅记〉的改编，谈到昆曲〈李慧娘〉》，《人民日报》1961年12月28日。

并不出现什么政治性事件，但是他们所反映的政治性问题，却比那些生硬地加进一些政治事件的作品要深刻得多。自然，这些其中不出现政治事件的作品，就其社会意义来说，会带有一定的局限性。但是，任何艺术作品都是不能表现所有的社会问题的。观众也不要求一切作品的社会意义都一般大小。主要的是，艺术作品应当从独特的方面来表现生活，揭示社会的本质；同时，要遵循艺术的规律，使观众进入新的形象世界，通过他们的感性认识而触动他们的理性思维，使他们能够从新的角度更深刻地认识生活的真理。⁴⁴

此文感受细腻，说理清透、平实，因而也更引人深思：在“政治性”、“政治/政治性事件”、“政治性问题”、“社会意义”、“社会的本质”、“生活的真理”等等之间，到底存在着怎样的内在关联？我们如何才能更好地辨析和把握，此间种种关联与其特定历史情境、情理的对对应关系？

话说回来，对编导、演员和观众们而言，《李慧娘》之所以动人，关键还在其精湛的演技、鬼影婆娑的“幽怨情调”和由此激扬出的被压迫者的复仇豪情。建国后整理改编的李慧娘戏曲，无论是改动较大的秦腔《游西湖》、京剧《红梅阁》，还是更忠实于原作的川剧《红梅记》⁴⁵，都有各自出彩的表演特色和技巧。《李慧娘》在舞台表演中更是广泛吸收地方戏的表演精华，使《游湖》、《杀妾》、《幽恨》、《救裴》、《鬼辩》诸折唱做俱佳，而这恰恰也是主演李淑君为之着迷的地方。1963年，她在请人代笔的检讨中这样写道：

.....我开始努力练功，下决心钻昆曲的传统。.....我不再坚持从生活出发、从人物性格出发，而是从程式、从技术出发去进行艺术创造，这就不能不导致我在创作道路上走弯路。.....因而当我接到鬼戏《李慧娘》的剧本时，是很喜欢的，因为它有技术可钻。同时自己也欣赏李慧娘的幽怨情调。这一点还由于我受芭蕾

⁴⁴ 郦青云：《谈谈李慧娘的“提高”》，《戏剧报》1962年第5期。

⁴⁵ 周裕祥：《〈红梅记〉导演手记》，《光明日报》1961年12月14日。

剧《吉赛尔》的影响，我欣赏吉赛尔那种幽怨的美，那轻飘的鬼舞，而李慧娘与她很有相似之处。可是这些都必须有较高的表演技巧才行。为了完成这个任务，我还拜了老师专学传统的鬼步。……我没有更好的考虑这出戏的主题思想如何，脑子里想的只是怎么才能练的像老师说的要像秋风扫落叶那样。我当时只想到如何演得美，而没有想到我演的是鬼，演出后会有什么样的效果？⁴⁶

据说，当年报刊上猛批《李慧娘》时，北京就有读者致信《光明日报》编辑部：“今之妄评昆曲《李慧娘》，余不服，口占一绝，寄孟超先生指正。”此信未署名，其诗云：“鬼影婆娑舞更香，人情足可傲荒唐；为文轻薄凭他去，醉步狂影李慧娘。”⁴⁷

二

1963年3月，中共中央批转文化部《关于停演“鬼戏”向中央的请示报告》，点名批评鬼戏《李慧娘》：“近几年来，‘鬼戏’演出渐渐增加，有些在解放后经过改革去掉了鬼魂形象的剧目（如《游西湖》等），又恢复了原来的面貌；甚至有严重思想毒素和舞台形象恐怖的‘鬼戏’，如《黄氏女游阴》等，也重新搬上舞台。更为严重的是新编的剧本（如《李慧娘》）亦大肆渲染鬼魂，而评论界又大加赞美，并且提出‘有鬼无害论’，来为演出鬼戏辩护。”报告指出：“戏剧界对‘鬼戏’问题的看法，目前还不一致。对于思想反动、形象丑恶恐怖的‘鬼戏’，大家都认为不能演出；但对于那些在一定程度上反映了被压迫者的反抗和复仇精神的‘鬼戏’，则觉得还可以演出。我们认为，这两类剧目虽则有所不同，但不能否认无论哪一类都首先肯定

⁴⁶ 李淑君：《要演“红霞姐”，不做“鬼阿姨”》，《戏剧报》1963年第9期。

李淑君（1930-2011）北昆代表人物之一，山东济南人。初求学于北京辅仁大学，后入中央音乐学院，毕业后进入中央实验歌剧院任歌剧与民歌演员。曾先后向北昆名家韩世昌、马祥麟等学艺。进入北方昆曲剧院后，以其嗓音甜润、吐字清晰、表演细腻而成为“北昆第一旦”，善于在传统唱法基础上吸收地方戏和民歌演唱技巧。除演出《千里送京娘》、《昭君出塞》、《玉簪记》、《牡丹亭》、《长生殿》等传统戏外，还主演《文成公主》、《李慧娘》、《蔡文姬》、《桃花扇》、《血溅美人图》及《红霞》等新编剧目，还曾为电影《桃花扇》和话剧《蔡文姬》配唱昆曲。昆曲“申遗”成功后曾被联合国教科文组织和文化部联合授予“长期潜心昆曲艺术事业成绩显著者”称号。2011年岁末逝于爱晚养护院。

⁴⁷ 穆欣：《述学谭往——追忆在〈光明日报〉十年》，第439页。

了人死变鬼的迷信观点。即使有的‘鬼戏’有它的好的一面，对于缺乏科学知识、还有浓厚的迷信思想的广大群众来说，还是存在着助长迷信的副作用。这是和当前我们要加强群众的社会主义教育、克服各种落后习惯的任务相抵触的。”因此，报告明确要求：“全国各地，不论在城市或农村，一律停止演出有鬼神形象的各种‘鬼戏’。”⁴⁸

4月3日，中宣部发出停演“鬼戏”的通知。鬼戏禁令与此前文化部禁演剧目最关键的区别，就是它禁演某类戏剧而非禁演某些具体剧目。虽然此禁令也涉及大量传统戏，但主要针对孟超的新编昆剧《李慧娘》，大量传统剧目似乎只是被殃及的池鱼。⁴⁹由于禁演剧目的权限已下放地方政府，各省市纷纷公布本地禁演剧目。6月，《陕西省文化局关于对当前应立即停演的五十五出“鬼戏”的处理意见》开门见山：“（一）下列鬼戏、鬼魂形象贯穿全剧，问题较大，难作修改，应立即停止上演。如何处理，以后再研究。1.《游西湖》秦腔老本、改编本、移植昆曲本。《红梅记》越剧本。《李慧娘》豫剧本。”就连一向作为传统戏经典剧目的《窦娥冤》移植蒲剧本，也被要求“修改鬼魂惊梦”。⁵⁰

5月6、7日，上海《文汇报》连续发表梁壁辉的《“有鬼无害”论》，针对两年前廖沫沙的剧评《有鬼无害论》展开论辩，作者即人称“苏中才子”的华东局宣传部副部长俞铭璜。1962年江青对戏曲界有更多了解后，就想要中宣部、文化部批帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神，遭到冷遇。1963年元旦，柯庆施针对文艺现状与问题，在上海提出“写十三年”。4月中宣部召开文艺工作会议，周扬、林默涵等认为这不符合“双百”方针，张春桥、姚文元则列举“写十三年”的十大好处，从中可见京沪对峙，形成角力。因此江青见到柯庆施就表示支持，还要把上海作为文艺革命试验基地。⁵¹1966年11月首都文艺界大会上，江青重提《“有鬼无害”论》及其认识过程：“首先我感到，为什么在社会主义中国的舞台上，又有鬼戏呢？然后，我感

⁴⁸ 《中国戏曲志·北京卷(下)》，中国 ISBN 中心，1999年，第1501页。

⁴⁹ 傅谨：《近五十年“禁戏”略论》，《二十世纪中国戏剧导论》，中国社会科学出版社，2004年，第264页。

⁵⁰ 《中国戏曲志·陕西卷》，第899-901页。

⁵¹ 参见《陈丕显回忆录：在“一月风暴”的中心》，上海人民出版社，2005年，第8-10页。“梁壁辉”意为“两笔挥”，有张春桥的修改。另，《“有鬼无害”论》未收入《俞铭璜文集》，上海人民出版社，1981年。

到很奇怪，京剧反映现实从来是不敏感的，但是，却出现了《海瑞罢官》、《李慧娘》等这样严重的反动政治倾向的戏，还有美其名曰‘挖掘传统’，搞了很多帝王将相、才子佳人的东西。在整个文艺界，大谈大演名、洋、古，充满了厚古薄今、崇洋非中、厚死薄生的一片恶浊的空气。我开始感觉到，我们的文学艺术不能适应社会主义的经济基础，那它就必然要破坏社会主义的经济基础。这个阶段，我只想争取到批评的权利，但是很难。第一篇真正有分量的批评‘有鬼无害’论的文章，是在上海柯庆施同志的支持下，由他组织人写的。”⁵²

鬼戏论争也使毛泽东对意识形态问题更为关注。1963年5月8日，他就在制定《前十条》的杭州会议上指出，“有鬼无害论”是农村、城市阶级斗争的反映。9月底中央工作会议上，他提出反对修正主义要包括意识形态方面，除了文学之外还有艺术，比如歌舞、戏剧、电影等等，都应该抓一下；要“推陈出新”，“陈”就是封建主义、资本主义，要把封建主义、资本主义推出去，出社会主义；要提倡搞新形式，旧形式要搞新内容，形式也得有些改变；上层建筑总要适应经济基础，等等。11月，他又连续批评了《戏剧报》和文化部：一个时期，《戏剧报》尽宣传牛鬼蛇神。文化部不管文化，封建的、帝王将相的、才子佳人的东西很多。文化工作方面，特别是戏曲，大量的是封建落后的东西，社会主义的东西很少。文化部是管文化的，应当注意这方面的问题。要好好检查一下，认真改正。如果不改，文化部就改名“帝王将相部”、“才子佳人部”，或“外国死人部”。⁵³12月，中宣部文艺处编印的《文艺情况汇报》刊登了《柯庆施同志抓曲艺工作》，介绍上海抓评弹长篇新书目建设和培养农村故事员的做法。柯认为，有无思想上艺术上都不错的长篇现代书目，关系到社会主义文艺能否占领阵地的问题；故事员配合市郊社会主义教育运动大讲革命故事，起到了红色宣传员的作用。毛

⁵² 1966年11月28日江青在首都文艺界大会上的讲话，收入宋永毅编《中国文化大革命文库》（光盘），香港中文大学中国研究服务中心，2002年。1967年4月12日，江青又在军委扩大会上表功：“对于那个‘有鬼无害论’，第一篇真正有份量的批评文章，是在上海请柯庆施同志帮助组织的，他是支持我们的。当时在北京，可攻不开啊！”（《为人民立新功》）柯庆施与新中国革命文艺实践的关系，本文续篇再展开。

⁵³ 刘景荣、袁喜生：《毛泽东文艺年谱》，吉林人民出版社，2002年，第284、285、286页；李松编著《“样板戏”：编年与史实》，中央编译出版社，2012年，第57、58页。

泽东就此作了对文艺工作的第一个批示：“一、各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。

二、许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”⁵⁴ 1964年6月全国京剧现代戏观摩演出大会期间，他又在中央工作会议上插了话：唱戏这十五年根本没有改，什么工农兵，根本不感兴趣，感兴趣的是那个封建主义同资本主义，所谓帝王将相，才子佳人。⁵⁵ 而在同期有关《人民日报》的谈话中，他也明确表示支持对“有鬼无害”论的批判，一见面就批评总编吴冷西，批评《人民日报》提倡鬼戏。他说，《人民日报》1961年发表赞扬《李慧娘》的文章，一直没有检讨，也没有批判“有鬼无害论”；1962年八届十中全会就提出抓阶级斗争，《人民日报》对外讲阶级斗争，发表同苏共领导论战的文章，对内却不讲阶级斗争，对提倡鬼戏不作自我批评，这就使报纸处于自相矛盾的地位。⁵⁶

1963年9月，根据中宣部的部署，文化部、剧协和北京市文化局召集首都戏剧界举行戏曲“推陈出新”座谈会，回顾总结十三年来戏曲改革、整理改编传统剧目的经验和存在的问题，强调“百花齐放，推陈出新”乃是当前主要任务。此外还征求意见，准备将经过整理改编的75个优秀剧目，修订后出版国家定本。会议期间，《光明日报》发表了《关于戏曲推陈出新问题的讨论》、《关于上演鬼戏有害还是无害的讨论》《关于戏曲舞台艺术问题的各种意见》和《关于历史剧问题的讨论》等讨论资料，并加周恩来修改过的“编者按”，言辞颇多斟酌。但会议指导思想是批判“保守观念”，因而对包括“人

⁵⁴ 《建国以来毛泽东文稿》第10册，中央文献出版社，1996年，第436页。

⁵⁵ 戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨》，知识出版社，1995年，18-19页。

⁵⁶ 吴冷西：《忆毛主席》，新华出版社，1995年，第145-146页；参见陈晋：《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年，第260页。

民性”等问题在内的重要观点都进行了公开批判。⁵⁷《文艺报》、《戏剧报》也发表社论或专论，呼应之中仍见种种分歧。作为新成立的中宣部文艺反修写作组的成员，李希凡也参加了戏曲座谈会，领命撰写鬼戏问题的评论。他从《人民日报》借阅了十几年来讨论鬼戏的百余篇剪报，很快写出《社会主义戏曲舞台不应再演鬼戏》，全文五部分：1.鬼戏争论的由来，2.我国神鬼的产生和它们的特点，3.给所谓“好鬼戏”以历史的评价，4.神戏、鬼戏和“好鬼戏”，5.舞台上出现鬼对人民有害无利。《光明日报》出小样时题目已改成《非常有害的“有鬼无害论”》，“突出了对繁星观点的批评，说理也更充分了”。⁵⁸较之1965年《人民日报》刊发的齐向群《重评孟超新编〈李慧娘〉》(编者按称该剧为“反党反社会主义的毒草”)，李文与《“有鬼无害”论》都还属于文艺思想领域展开批判的说理论辩之文，此间种种意涵，拟另文展开。

1966年2月，《李慧娘》的演出单位北方昆曲剧院撤销建制，大部分武戏演员和个别文戏演员(如洪雪飞等)六十余人划归北京京剧团，李淑君等人则调往一字之差的北京市京剧团，待遇和处境天差地别，因为后者是安置“牛鬼蛇神”之地。北昆剧院及所属长安戏院的全部资财也统归北京京剧团所有，包括图书资料近万册及艺术档案、服装头面、灯光器材、乐器家具等等。⁵⁹这个北京京剧团，就是江青致力于“京剧革命”的“样板团”。

三

回望新中国戏改实践中刻意彰显的民众主体意识与社会政治能量，痛感其精神越强，能量越大，则越容易被现世政治斗争的风云变幻所裹挟和遮蔽。在此意义上，即使因“鬼戏”牵连被批判和迫害的冤主们“文革”后得以平反昭雪，而其内在精神之光恐怕也会冥灭不彰。

⁵⁷ 张庚主编：《当代中国戏曲》，当代中国出版社，1994年，第64-65页。

⁵⁸ 李希凡：《李希凡自述——往事回眸》，东方出版中心，2013年，第324-327页。

⁵⁹ 《中国戏曲志·北京卷》(上)，第116页；丛兆桓《北方昆曲剧院〈大事记〉》，未刊稿。《李慧娘》一案牵连百余人，详见丛兆桓口述、陈均整理《我所亲历的〈李慧娘〉事件》，《新文学史料》2007年第2期。

时过，境迁，如今我们还能否更深入地探析，新中国文艺实践所置身的历史情境与情理脉络？这里确实有太多的难题，也因其难，不易看得见。譬如，在“鬼戏”改编及其论争过程中，我们如何领会当时人们对“戏改”方向感和着力点的把握？而在李慧娘事件背后，在所谓高层政治斗争中（包括政治性的路线之争和非政治的权力之争），到底缠绕着哪些更具“政治性”的文艺理论与实践问题？这些问题又如何经由各种现实困境及世道人心的酝酿、整合、推动，具体而微地诉诸于“新中国”试图建设“新文化”的大众文艺改造？

慷慨通幽明，婉转知人心。希望有关鬼戏专题的后续研究，进一步探析所谓“鬼戏问题”与新中国大众文艺实践以及社会主义文化政治间的错综离合关系，并且能在更细致的考察中有所发覆，好让这一缕文化政治的“幽魂”，真正从共和国历史与现实生活的壅塞、幽闭处解放出来，抖擞精神，再励生人。⁶⁰

⁶⁰ 本章曾以《“幽魂”与“革命”：从“李慧娘”鬼戏改编看新中国文艺实践》为题，发表于《中国现代文学研究丛刊》2013年第5期。后全文转载于人大复印资料《舞台艺术》及《新华文摘》。2014年获评第三届唐弢青年文学研究奖。感谢刘慧英等编委老师在稿件修改过程中提出的宝贵意见。原计划的鬼戏论文下篇因故延宕，谢谢丽敏、毛尖、晓忠、罗岗、薛羽给我的建议和启发。春林还曾细读文稿，提出具体修改意见。李晨、高明也常帮我查找资料，而且彼此切磋激励。