

古典韵味与现代意识的融合

——论“都市新淮剧”《金龙与蜉蝣》

胡德才

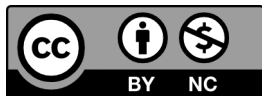
摘要 | “都市新淮剧”《金龙与蜉蝣》是罗怀臻的戏剧代表作，它是一部以寓言形式出现的新编历史剧，代表了当代历史剧创作的新突破。剧作通过金龙从王子到渔夫、再由渔夫到君王，以及为了永远占有王位的所作所为有力地批判了王权对人性的腐蚀。《金龙与蜉蝣》借鉴了欧洲古典悲剧的样式、手法与精神，具有类似古希腊悲剧的风格，同时，该剧传承了雄浑浪漫的楚文化精神，具有浓郁的民间风味。它是一部古典韵味和现代意识、民间风味与都市品性相融合的创新之作，它的成功对中国当代戏剧的发展具有重要的启示意义。

关键词 | 罗怀臻；都市新淮剧；《金龙与蜉蝣》；古典韵味；现代意识

Copyright © 2023 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



自20世纪80年代以来，中国戏剧界“戏剧危机”的呼声频频传出，但正因为有危机感，戏剧界的有识之士和有志之士才纷纷从理论到实践为中国戏剧寻找生存和发展之路，也才有四十年来中国戏剧的多方探索、勃勃生机和累累硕果。21世纪初，著名剧作家魏明伦在岳麓书院演讲，发起“当代戏剧之命运”的讨论，^[1]随后，著名

剧作家罗怀臻正面提出了“重建中国戏剧”的口号，其具体方案和途径则是“传统戏剧现代化”和“地方戏剧都市化”。^[2]这既是罗怀臻对自己创作实践的初步总结，也是对中国戏剧发展方向的展望。

罗怀臻自20世纪80年代起，即致力于“传统戏曲现代化”和“地方戏曲都市化”的理论探

[1] 魏明伦：《当代戏剧之命运——在岳麓书院演讲的要点》，《中国戏剧》2002年第12期。

[2] 罗怀臻：《重建中的中国戏剧——“传统戏剧现代化”与“地方戏剧都市化”》，《中国戏剧》2004年第2期。

索与创作实践。主要作品有淮剧《金龙与蜉蝣》《西楚霸王》《武训先生》，昆剧《班昭》《一片桃花红》《影梅庵忆语》，京剧《西施归越》《宝莲灯》《李清照》《建安轶事》《大面》，越剧《真假驸马》《梅龙镇》《玲珑女》，甬剧《典妻》；川剧《李亚仙》，琼剧《下南洋》，豫剧《斗笠县令》，黄梅戏《长恨歌》《孔雀东南飞》，芭蕾舞剧《梁山伯与祝英台》，舞剧《朱鹮》，话剧《兰陵王》等。评论家称他在剧本创作上有两个不可替代的“唯一性”：第一，“他是同时代剧作家中唯一在三十多年里创作并上演了近四十部作品的剧作家。”“而且其中还出现了几座‘高峰’，既代表着罗怀臻个人也代表着当代戏曲创作最高水准的具有时代标杆意义的优秀剧作。”第二，他是“新时期唯一深入介入十余个剧种的剧作家，他用自己的剧作推动了一个又一个剧种的转型和发展”^[1]。

罗怀臻出生在淮剧发源地江苏淮阴，参加工作之初，有过六年专业淮剧演员和编剧的经历，六年里背了上千句淮剧唱词，“像《官禁民灯》《探寒窑》《白蛇传》等剧目，几乎每一句唱词我都能背会唱，这也许为我后来成为一名戏曲作家打下了基础”。多年来，他辗转于多个剧种之间，但他更熟悉淮剧，对淮剧有深厚的感情，“淮剧之于我就像是母语，不需要调整。”^[2]他的成名作和代表作正是“都市新淮剧”《金龙与蜉蝣》，该剧也是其“代表着当代戏曲创作最

高水准的具有时代标杆意义”的“高峰”之一。《金龙与蜉蝣》的成功，使淮剧这个日渐衰落的小剧种获得了新生，不仅成为上海大都市戏剧中引人注目的剧种，而且在全国产生了广泛的影响，在淮剧发展史上具有里程碑的意义。当年有句流行语：“不看上海淮剧《金龙与蜉蝣》，不知93中国戏剧新潮流。”^[3]可见其影响之大。

《金龙与蜉蝣》创作于1992年，上海淮剧团1993年首演，导演：郭小男；作曲：程少梁、俞福保；舞美设计：韩生。何双林饰演金龙，梁伟平饰演蜉蝣，马秀英饰演老年玉凤，许旭晴饰演青年玉凤。该剧1994年获曹禺戏剧文学奖。

一、历史剧创作的新突破

《金龙与蜉蝣》是一部历史题材的五幕悲剧，但不同于传统以史籍记载为基本依据、以真实的历史人物为主人公的历史剧，该剧只有历史的背景，却没有设定具体的年代，人物亦为虚构。这是历史剧创作的新尝试、新突破。作者自称其为“非历史的历史剧”^[4]或“现代寓言史剧”^[5]。

关于历史题材的文学创作，鲁迅曾谈到历史小说的两种写法，一是“博考文献，言必有据”，二是“只取一点因由，随意点染，铺成一篇，”他的《故事新编》就是后一种写法，“叙事有时也有一点旧书上的根据，有时却不过信口开河”^[6]。但正因为鲁迅不拘陈法的创造性写作，使《故事新编》中的小说具有了鲜活的

[1] 毛时安：《为信仰而创作——我看罗怀臻的戏剧创作》，《戏曲艺术》2018年第2期。

[2] 罗怀臻：《淮剧与上海》，载《罗怀臻戏剧文集》第五卷，上海人民出版社，2008，第14页。

[3] 罗怀臻：《“都市戏曲”的自觉探索——关于“都市新淮剧”〈金龙与蜉蝣〉的创作》，载《罗怀臻戏剧文集》第五卷，上海人民出版社，2008，第142页。

[4] 罗怀臻、孙瑞清：《古典戏曲现代沉思》，载《罗怀臻戏剧文集》第五卷，上海人民出版社，2008，第108页。

[5] 罗怀臻：《传统下的咏叹——一种被调整的历史眼光》，载《罗怀臻戏剧文集》第五卷，上海人民出版社，2008，第145页。

[6] 鲁迅：《〈故事新编〉序言》，载《鲁迅全集》第二卷，人民文学出版社，1981，第342页。

生命力，给后来者诸多启发和灵感。国外汉学家认为，“以这种手法写成的历史小说，使鲁迅成为现代世界文学上这种流派的一位大师”^[1]。诚如鲁迅所说，第一种历史小说要“博考文献，言必有据”，“其实是很难组织之作”，也几乎难有成功之作。拘泥于文献史料，在史学家是严谨、是美德，在创作者则显得拘谨和迂腐。但既然是历史小说，即使像鲁迅的《故事新编》，也还是“神话、传说及史实的演义”，因为毕竟还有历史上的“一点因由”“一点旧书上的根据”，鲁迅虽然说得轻描淡写，实则有自谦之意。纵观《故事新编》中的小说，虽有大量虚构、甚至有鲁迅自称为“油滑”的现代情节和现代语汇的融入，但每篇小说的基本史实或情节框架和主要人物都有史籍记载作依据。

历史剧和历史小说的情况很类似，“博考文献，言必有据”的历史剧虽然被少数学者肯定和坚持，但在创作实践中实际上难以做到，优秀之作更是凤毛麟角。大多数历史剧属于鲁迅所说的第二种写法，虽然鲁迅用的是“只取一点因由”“有一点旧书上的根据”这样的表达，但事实上这“一点”很关键，就基本情节和主要人物而言，这“一点”就是“史有记载，实有其人”。正因为有这“一点”，才被称之为历史小说或历史剧，尽管其中不乏虚构的情节和人物，甚至对历史事件和历史人物有不同于史籍或不同于已有文学作品的全新解读。无论郭沫若的《屈原》等抗战时期的历史剧，还是新时期以《曹操与杨修》为代表的新编历史剧，大都如此。即基本情节符合史实，主要人物性格有历史记载的依据。罗怀臻的大多数历史剧也属于这一类型，但《金龙与蜉蝣》是例外。

罗怀臻对历史剧创作有自己的理解和追求，他说：“历史剧作者之所以始终对历史充满兴趣，是因为可以透过那些相对有限的历史实物表象，感受

或感觉到那隐没于表象背后的绝对无限的历史精神空间。”他不追求历史“表象的真实”，即历史遗留的典籍和文物这种“可见”的历史，而追求历史“本质的真实”，即“潜涵于这些文字和器物之内的思想、观念、情感、道德、人格，以及由这些物质与精神所共同构筑而成的某种气息或者氛围”，他的兴趣是在这种“可感”的历史。因此，在创作中，他“把兴趣和关注的焦点更多地放在了对一般历史发展规律、普遍人性共性的总结和发掘上”。如果说，追求表现历史“本质的真实”是罗怀臻历史剧创作的基本原则和出发点，那么，《金龙与蜉蝣》又有其特殊性，它应属于第三种历史剧，是另类历史剧，是“非历史的历史剧”或“现代寓言史剧”。“在那里，历史只是一个框架一幅影像一具骷髅，或者说是一组具有某种寓言和象征意味的信息符号。”具体地说，《金龙与蜉蝣》中的人物和故事是历史上可能发生的，或者说，历史上出现过类似剧中的人物、发生过类似剧中的事件，只是没有这么集中这么巧合罢了。但金龙与蜉蝣及剧中其他人物又确是剧作家的虚构，其人其事，史籍并无记载。剧作的创作灵感来自剧作家对历史的感悟，剧作家“用今人对于生活和生命的体验去表现古人在某种特殊的历史条件和环境下所可能经受的与今人相似或想通的某种体验、某种追求、某种忧患或某种痛苦。而这一种贯通古今的感受又能够不受具体的时代或时事的左右，直接地和一般人生、一般人性相通，从而启迪我们的心智，唤醒我们的情感，并且激起我们的共鸣”^[2]。因此，它是一种以寓言方式出现的新历史剧，“对历史与人性之间关系的思考”是《金龙与蜉蝣》这类现代寓言史剧

[1] [捷克] J·普实克：《鲁迅》，载《鲁迅研究年刊》（1979），转引自《〈故事新编〉新探》，山东文艺出版社，1984，第226页。

[2] 罗怀臻：《漫议“新史剧”》，载《罗怀臻戏剧文集》第五卷，上海人民出版社，2008，第139-141页。

的重要美学特征。

二、王权对人性的腐蚀

《金龙与蜉蝣》的故事情节发生的时间设定为：西周以降，华夏某诸侯国，大体为楚流裔一脉。全剧由序幕“流亡”、第一幕“出海”、第二幕“入宫”、第三幕“盘桓”、第四幕“闯宫”、第五幕“祭祖”和尾声“入主”共七部分组成。

该剧序幕一拉开，就是惊心动魄的场面：玉碎宫倾，一片狼藉，死寂的宫廷里，老王被悬挂在王座上方，背后插着一柄剑。戏剧开幕的瞬间就能抓住观众的注意力，气氛紧张，悬念顿生。就在观众满腹狐疑之时，王子金龙打猎归来，目睹父王在宫廷政变中被杀的惨状，他悲怆不已。但追杀王子的叛军正从四面八方袭来，战将牛牯情急中踹倒沉浸在哀伤中金龙，并急中生智，摘下头盔与其交换，助其潜逃。序幕的第一景可谓开门见山，浪峰突起，引人入胜，可就在第一个浪峰刚刚下滑之际，又一个浪峰急速涌起。剧作快节奏地进入第二景：海天一角，一片湛蓝。金龙在惊心动魄的逃亡奔突中，力渐不支。突然，一张渔网凌空罩下，金龙被缚，动弹不得。剧情紧凑，悬念再起。等到渔家女儿玉凤出场，观众紧张的心情才再次得以放松。序幕在幕后“大哥哥心太黑”的独唱声中结束。

第一幕开场已是三年之后，金龙得到玉凤的救助，两人已结婚生子，现为渔夫的金龙“打鱼归来心欢畅，又见妻子与儿郎，渔家自有渔家乐，太太平平度时光。”可是，偶遇天子巡朝，海上一支庞大的船队经过，“忽见龙船过水上，蓦地心底起苍凉。往事如烟重忆起，始觉悠然大梦长。”在金龙的幻觉中，死去的父王几度显灵，再三提醒他：“你是君主，不是渔夫！”是继续留下做渔夫，还是从此出去打江山？金龙犹豫不决，“上天先人频

召唤，地下妻儿欲断肠。”但为了夺回江山，为了做君王，金龙“一腔奔涌都是血，”他终于抛妇别雏，毅然离去，从此踏上了报仇雪耻、征战伐戮二十年的不归路。

第二幕写金龙、牛牯经过二十年的戎马艰辛，在血泊中重返宫廷。但因牛牯自恃功高，兴奋中得意忘形地跳上了王座。牛牯的玩笑却使即将成为君王的金龙感到了“功高震主”的威胁，不露声色的金龙就在牛牯顽皮地坐上王位之时突起一剑，杀死了牛牯。此时，在混乱中被抓进宫中的蜉蝣与金龙相遇，蜉蝣自以为牛牯是其父亲，金龙为防牛牯的子孙报仇，乃下令将其施以宫刑，并将其留在身边，使其成为一个俯首帖耳的侍臣。

第三幕剧情发生在八年之后，金龙“后宫嫔妃三千众，数年难得一龙种。”当年流亡海岛，所生一子，入宫之后，派人寻找，全无踪影。如今年迈体弱，形神俱衰，更为无后而忧虑。于是广采民女，强征入宫。蜉蝣之妻玉莽被征，夫妻宫中相见，恍如梦中。经过数载磨练，已十分老成圆滑的蜉蝣，对金龙表面阿谀奉承，实则恨之入骨。为报杀父之仇、阉割之恨，他借金龙想播下龙种的急迫心理为其大选美姬，使其纵欲无度，自残身体。甚至劝说妻子玉莽留在宫里当王妃，陪大王，以其“美貌和聪明去摧残他，一直摧残到死。”正如蜉蝣所唱：“这也叫一报一报还一报，一刀一刀偿一刀。你把我废了，我将你折腰。耗干你的血，掐断你的苗。绝掉你的下一代，心头气方消。”而玉凤携孙子子子也找进宫来，与蜉蝣、玉莽相见，惨不忍睹。玉凤于是要闯内宫，见大王。

第四幕写盼夫、盼子盼瞎了双眼的玉凤得知“丈夫死，亲儿伤，儿媳被逼入宫墙”，满腔怨愤，直闯内宫，“面见君王论短长”。金龙则当她是牛牯之妻，下令将其驱逐出宫。子子寻找奶

奶与金龙相遇，金龙得知子了是牛牯之孙，欲置之于死地。追杀中，金龙拾得子了遗落的头盔，顿时神情大异，想起留给玉凤的头盔，仿佛灵魂出窍，深知大错已铸成。蜉蝣趁机高举利刃，追杀金龙，欲报仇雪恨，金龙乃告之真相，父欲认子，金龙向蜉蝣求饶，蜉蝣则难以认父，但利刃脱手，狂奔而下。

第五幕写金龙在电闪雷鸣之时来到帝王陵墓祭祖请罪，此时，蜉蝣到来，父子相认，哭作一团。彼此追溯往事，哭吐衷肠。金龙是“我一生负重担苦苦征战，失江山夺江山二十余年”，杀牛牯、阉蜉蝣，盼子孙，为的是永坐江山，却不知亲生儿子在身旁。如今是“大错铸成悔也晚”，“一片苍茫在心田。”蜉蝣则是“寻生父认生父噩梦一场，”“如今是寻也悲伤，认也悲伤，亲也悲伤，仇也悲伤，生也悲伤，死也悲伤。”最后，金龙难忘帝王梦，要向蜉蝣托付江山，但“霸业早厌透”的蜉蝣明确告之“帝王与我是对头”，蜉蝣不愿宫中留，“情愿天涯去放舟。”金龙转而寄希望于孙子，要蜉蝣留下子了，成为一代传人。但蜉蝣不允，并声言要杀死儿子，金龙则针锋相对，要“先杀死我的儿子”，并冲动拔剑，刺中蜉蝣，蜉蝣抱剑身亡。

在尾声里，宫殿辉煌，兵士匍匐。金龙捧着蜉蝣的尸体，玉凤带着玉莽和子了到来。玉凤抚摸着儿子的尸体，气绝身亡，玉莽随之拾剑自刎。金龙则挽定子了，让其跨过爹娘的尸体，坐上王位，要使他成为一代新君。不料子了冷不防一剑洞穿了金龙，将其杀死。兵士们整齐地拜倒在子了脚下，高呼“大王！”子了旋即捧起那顶头盔，满脸迷惑的神情。全剧在“大哥哥心太黑”的幕内伴唱中闭幕，和序幕遥相呼应。

《金龙与蜉蝣》并不以真实的历史人物与事件为题材，但我们从剧中的人物和情节中仍可看到历史上朝代更迭之际所发生的诸如“弑君篡

位”“兔死狗烹”等事件和人物的影子。“该剧从人物的命名到故事的简练都仿佛是中国历史抽象提炼而成”^[1]，在作者所说的“现代寓言史剧”中最具代表性。正如罗怀臻所说：

“在现代寓言史剧中，对于历史事件本身的成败得失已经不重要了，重要的是，人与历史之间的那种浓得化不开的情结，得到了更多方位的展现。”^[2]罗怀臻在《金龙与蜉蝣》里无意去再现某一具体历史事件的真相，因此也忽略了历史细节而注重对历史的反思，对历史与人性的关系的思考，表达的是具有鲜明现代意识的哲理化主题。

正如有学者指出的，罗怀臻是一位具有鲜明现代意识的剧作家，其剧作的现代意识，首先表现为对专制王权的批判和反思。“对专制王权制度进行最深刻的批判、最彻底的反思的是《金龙与蜉蝣》。”^[1]该剧通过金龙与蜉蝣的悲剧深刻有力地揭示了王权对人性的腐蚀。金龙的悲剧就在于他未能抵挡王位的巨大诱惑，在追逐王位和追逐让子孙永远占有王位的过程中逐渐人性异化、良心泯灭，抛妻别子、恩将仇报，导致在无意中阉割儿子、占有媳妇，最后杀了儿子，又被孙子所杀。

剧作通过金龙的悲剧生动形象地揭示了王权对人性的腐蚀，这一过程主要有六个环节：

第一，别妇抛雏。从一定意义上讲，《金龙与蜉蝣》是一部《麦克白》式的“过失人物”的悲剧。起初，金龙在父王被害之后，逃难到海岛，被玉凤所救。淳朴的民风，玉凤的真情和劳动的欢乐使这位落难王子甘于成为海岛上的

[1] 李伟：《论罗怀臻剧作的现代意识》，载《南大戏剧论丛》第十四卷1，南京大学出版社，2018。

[2] 罗怀臻：《传统下的咏叹——一种被调整的历史眼光》，载《罗怀臻戏剧文集》第五卷，上海人民出版社，2008，第145页。

渔夫，他过着打渔人家简单快乐的生活，享受着天伦之乐。变化的开始是“天子巡朝”勾起了他的如烟往事，是去做一代君王还是做一介渔夫的矛盾开始在金龙心里激烈斗争。在王位和妻儿之间，金龙选择了为夺回王位而出走。但选择离开妻儿时的金龙还只是有些心狠寡情，却良知未泯，他对玉凤满怀着愧疚和感激之情：“玉凤啊，感激你患难之时相为伴，感激你疗伤抚痛情意长。感激你果腹御寒一张网，感激你三年相爱恩一场。今日饮你一泉水，它年报还十条江。”但最终还是为了王位，他不顾玉凤痛心疾首再三劝阻挽留，毅然斩断羁绊，绝情离去。

第二，诱杀牛牯。金龙一旦做了君王之后，人性大变，心中只有王位，再没有仁义、慈爱等人之常情，更无感恩报恩之心。面对率真任性的牛牯，他把玩笑当真，虚伪多疑，心狠手辣，为了君王的宝座，为了江山永不易主，他趁牛牯不备，突起一剑，将其杀死。牛牯可是他二十年前的救命恩人，也是助他血战二十年、终于夺回王位的第一功臣，由此可见其人性变异。登上王位后的金龙可谓冷酷无情、凶残至极。

第三，阉割蜉蝣。蜉蝣外出寻父，被叛军抓夫，误入王宫，与金龙相遇。蜉蝣自以为是牛牯之子，金龙唯恐牛牯子孙复仇，乃下令将蜉蝣处以宫刑，使其不能生儿育女，传宗接代，目的仍是要让江山永远是金龙一家所有。

第四，强占儿媳。金龙为了永远拥有王位，广采美女，大选嫔姬，要生一群龙子龙孙。可八年之后，“试遍养精百味药，终归徒劳一场空。”金龙不知纵欲过度，适得其反，却下令广征生过儿子的少妇入宫。蜉蝣之妻玉莽外出寻夫，被强逼入宫。金龙虽然知道她是蜉蝣之妻，但为了“要一个传人”，威逼利诱，强行占有。殊不知，他阉割的是亲子，强占的是儿媳。

第五，追杀孑孓。孑孓随奶奶玉凤闯宫，与

金龙相遇。孑孓自以为是牛牯之孙，金龙大感意外，自己没有孙子，自然不能让牛牯有孙子，于是追杀孑孓，目的还是防止牛牯子孙复仇、江山易主。没想到孑孓奔逃之中遗落头盔，金龙拾起，真相大白。

第六，杀死儿子。金龙在大错铸成之后，虽有悔恨之心，但并无回头之意。金龙仍以千秋霸业为重，要儿子“同在京城享富贵”，遭蜉蝣拒绝后，则要求留下孙子继承王位，再遭蜉蝣拒绝时，他拔剑杀了儿子。在金龙的心中，江山、王位第一，为了王位永固，不仅可以诛杀恩人，甚至可以杀掉儿子。

剧作通过金龙从王子到渔夫、再由渔夫到君王以及为了永远占有王位的所作所为有力地批判了王权对人性的腐蚀。自抛妻别子、离开海岛“打天下”开始，夺江山、占王位、生龙子、承帝业，就成了金龙的精神支柱、生活的全部内容和追求的最终目标。人性被王权扭曲、理智被残暴代替、心理日趋变态。因此，“真正的悲剧人物是金龙自己，王权不仅毁灭了他的幸福，更毁灭了他的人性价值，而且就是他自己的意志选择了代表王权。另一个悲剧人物是蜉蝣，他是被王权异化的人性的另一面”^[1]。蜉蝣的性格是充满矛盾的，他本性善良、懦弱，因深受王权的残害，而变得圆滑、阴险、变态，甚至为了达到报复的目的不顾廉耻地劝妻子去伺候君王。但正因其深受王权之害，也深知王权背后的残暴与血腥，他最后唱出了“帝王与我是对头”的反抗之声，因而与金龙发生了不可调和的冲突，最终被金龙所杀，成了专制王权的牺牲品。

[1] 董健、胡星亮主编：《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，2008，第490页。

三、古典与现代、民间与都市的融合与创新

《金龙与蜉蝣》是一部古典韵味和现代意识、民间风味与都市品性相融合的创新之作。

首先，该剧借鉴和传承了欧洲古典悲剧的样式、手法与精神，具有类似古希腊悲剧的风格。正如有学者指出的：《金龙与蜉蝣》令20世纪90年代的观众耳目一新，“这种新鲜感主要不是来自它的思想内涵，而是来自它在戏曲形式中所探索的欧洲古典悲剧样式与风格，来自这种悲剧的强悍张力。”^[1]金龙打江山、占王位，刻意要生龙子龙孙而不可得，却无意中阉割了就在身边的亲生儿子，占有了儿媳，最后被孙子所杀。他曾自问：“桩桩件件有何错，谁知亲儿在身边。”金龙的悲剧有着《俄狄浦斯王》式的命运悲剧的影子。

从戏剧结构上看，《金龙与蜉蝣》将中国戏曲的“开放式”结构与源自古希腊戏剧的“锁闭式”结构相结合，在序幕和第一幕中，基本按照传统戏曲的结构方法，以一人一事为中心，按时间顺序从头展开剧情。序幕写宫廷政变，金龙出逃，海岛被救。第一幕写金龙难忘帝王霸业，抛妻别子，踏上征战之路。但从第二幕开始，跳过二十年，以近似锁闭式的结构，在诛杀牛牯、阉割蜉蝣、强占民女、渴求龙子龙孙以永坐江山的“现在的戏剧”进展中勾连起二十年前的海岛生活、与玉凤结婚生子等“过去的戏剧”。第二至五幕加上尾声全在宫廷展开，剧情集中，冲突激烈，节奏紧凑，戏剧性强，环环相扣，迅速推向高潮。而解开秘密，使人物关系真相大白的关键锁扣就是序幕里金龙出逃时牛牯与之交换的头盔，它也是金龙绝情离开海岛时留给玉凤的唯一物证。正是金龙在追杀孑子时拾得头盔，使剧情突转，发现自己阉割的是亲子，强占的是儿媳，

追杀的是孙子。

从戏剧技巧上看，该剧主要运用误会、巧合、突转、发现等手法，与欧洲古典悲剧一脉相承。从悲剧结局看，全剧七个主要人物，除老王在序幕开场被杀、牛牯在第一幕被金龙杀死之外，其他五个人物在全剧结束的瞬间有四人死亡。蜉蝣被父亲金龙杀害，母亲玉凤气绝身亡，妻子玉莽拾剑自刎，孑子杀了祖父金龙。《金龙与蜉蝣》不同于中国传统悲剧善恶有报的大团圆式的结局，而有西方古典悲剧那种“一悲到底”的悲怆惨烈。有学者认为：“《金龙与蜉蝣》集中体现了八十年代启蒙思潮的影响，中国戏曲悲剧达到的深度。”^[2]

而从《金龙与蜉蝣》中“老王显灵”、蜉蝣为戏弄金龙导演的“戏中戏”等情节，以及金龙发现自己大错铸成后“祭祖”时在惊雷闪电中“擎长剑，问苍天”的大段独唱中，我们可以窥见罗怀臻对莎士比亚的《哈姆莱特》和《李尔王》的借鉴。正如有学者指出的：“在对历史对人生的探究中，剧作中流淌出希腊悲剧中的崇高和莎士比亚戏剧的韵味。”^[3]但《金龙与蜉蝣》是以现代意识观照历史与人性，融入了剧作家的生命体验和人生感悟，因而能和当代观众形成交流，产生共鸣。正如评论家毛时安所说：“在奠定他剧坛地位的成名作《金龙与蜉蝣》中，一个带有浓烈莎士比亚色彩的父子间复仇故事，被赋予了罗怀臻极其个人化的全新理解和阐释。”^[2]

其次，《金龙与蜉蝣》传承了雄浑浪漫的楚

[1] 董健、胡星亮主编：《中国当代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，2008，第490-491页。

[2] 毛时安：《为信仰而创作——我看罗怀臻的戏剧创作》，《戏曲艺术》2018年第2期。

[3] 何玉人：《新时期中国戏曲创作概论》，文化艺术出版社，2005，第187页。

文化精神，具有浓郁的民间风味。

淮剧的根基在古楚国域内，淮剧的声腔更是兼容了徽调和楚调。在漫长的岁月里，楚人曾长时间被周王朝排斥在中原文明主体之外。楚人有着漫长的流离漂泊、跋山涉水、浴血奋战、饱尝艰辛、受尽屈辱的成长史，正是在万千磨难中，形成了楚人忍辱负重、桀骜不驯、坚毅顽强、狂放不羁、思维诡诞、勇于创新的性格基调。“楚虽三户，亡秦必楚”，“楚人的血气当中有一种革命性的冲动。楚文化在中国虽然一直不是主流文化，但是从先秦以来它就一直是推动中国文化前进的重要动力之一。”^[1]罗怀臻认为，上海的其他剧种，大都是本土风俗和江南风情，气质上比较温柔、秀气，作为现代大都市的上海，“它在需要华丽与精致的同时，也需要雄健和硬朗的支撑，需要深厚与壮阔”。相比较而言，孕育于楚文化的淮剧更具生命质感和生命张力。因此，罗怀臻融合中西，沟通古今，在《金龙与蜉蝣》里“提纯出古楚文明的深切与忧患，提纯出浪漫、雄浑与大气，并将这股原生之气吹送给现代的都市”。因为“现代都市中最稀缺的恰恰就是这种带有鲜明地域和民族重新认同感的原生气息”^[1]。因此，就像评论家指出的，在《金龙与蜉蝣》里，“城市观众看不到自己熟悉的物欲横流的场景，看不到生命委顿、灵魂苍白的人物”“扑面而来的是强悍的草莽气息，是人物顽强抗争命运的野草般旺盛的生命力”“《金龙与蜉蝣》使扎根苏北大地的淮剧在保持原有质朴的前提下，星云膨胀地张扬了民间人文潜在的原始的生命力”。^[2]

《金龙与蜉蝣》浓郁的民间风味主要体现在编创了大量民间歌谣式的质朴奔放的曲词、保留了淮剧音乐特有的韵味以及淮剧演员时而高亢激越时而细腻婉转的唱腔艺术。

如蜉蝣被阉割之后，痛不欲生，独自在宫中尽情宣泄千般思念、万种愁绪。这时的舞台上，出现了三个表演区：“郎在阶下跪——”，“妻在倚门望——”，“娘在家中想——”。三人隔空对唱，遥相呼应：

玉 凤（唱）房里无妻不成家，
家中少男唉声长。
儿呀儿，你爹爹此刻在何处，
哪年婆媳共成双？

玉 莽（唱）双飞双宿心向往，
一旦分离苦难当。
何日夫妻共鸳枕，
双双重入温柔乡。

蜉 蝣（唱）双飞双宿成梦想，
父子永远难回乡。
丈夫脚下血泊路，
一程落得一重伤。

思家乡，想亲娘。“寻儿归，唤夫归，一寻一唤一伤悲。它年亲人重聚首，满腹滋味说与谁？”词曲平易质朴，具有民歌风味，一唱三叹，情深意长。

淮剧是以唱功见长的剧种，《金龙与蜉蝣》根据剧情需要充分突出了淮剧小生（梁伟平饰演蜉蝣）、老生（何双林饰演金龙）和老旦（马秀英饰演老年玉凤）等行当的唱功特色。玉凤“闯宫”时“走一步，骂一声，骂一声，舞一杖”的长段唱词，金龙“祭祖”时的“擎长剑，问苍

[1] 罗怀臻：《重建中的中国戏剧——“传统戏剧现代化”与“地方戏剧都市化”》，《中国戏剧》2004年第2期。

[2] 毛时安：《为信仰而创作——我看罗怀臻的戏剧创作》，《戏曲艺术》2018年第2期。

天”，蜉蝣认父时“欢喜悲伤、噩梦一场”的倾诉都淋漓酣畅，荡气回肠，旋律丰富，节奏明快，感情充沛，具有极强的舞台感染力，充分彰显了淮剧粗犷刚健之美和原生的民间气息。

在剧作首尾及第一幕结尾三次出现的幕后伴唱，可视为剧作的“主题曲”：

大哥哥心太黑，
想得出就做得出，
小妹妹心太软，
有办法也没办法。
从今只求你一件事，
一辈子不离妹半尺……

有山歌的质朴，有民谣的直露，言词直率而

感情浓烈，是淮剧民间小调的本色，如怨似尤，如泣如诉，有哀叹，有反讽，有无奈，有伤悲，余音袅袅，动人心魄。在剧中反复咏唱，突出了主题意蕴，渲染了悲剧气氛，彰显了民间风味。

总之，《金龙与蜉蝣》是一部“兼有了古典神韵和现代精神，兼有了地域风情和都市品性”^[1]的“都市新淮剧”，它“在人性刻画的深度与历史内容的丰富性上都达到了新的高度，在粗犷的艺术模子里注入丰富复杂的人性因素，同时也保留了大江东去式的豪放基调”^[2]。它的成功对中国当代戏剧的发展具有重要的启示意义。

[胡德才 中南财经政法大学新闻与文化传播学院；中南财经政法大学世界华文文学与传媒研究中心]

[1] 罗怀臻：《重建中的中国戏剧——“传统戏剧现代化”与“地方戏剧都市化”》，《中国戏剧》2004年第2期。

[2] 陈思和：《陈思和文集·在场笔记》，广东人民出版社，2018，第432页。