

# 论赵清阁的《红楼梦》话剧改编

扬州大学文学院 陈军

（发表在《中国现代文学研究丛刊》2015年第4期）

**内容提要：**在中国话剧史上，赵清阁堪称成规模、有系统、高质量地改编《红楼梦》的第一人，在“红楼”戏剧改编史上占有重要地位。本文从“再创造过程即研究过程”“从人物出发”“适应文艺形式的变化”三个方面来具体阐发她的改编思想及创作实践，其关于名著改编的诗学践行至今仍有借鉴价值。

**关键词：**赵清阁 《红楼梦》 话剧改编

《红楼梦》是中国历史上脍炙人口、蜚声中外的最伟大的小说，长期以来，关于《红楼梦》这一经典名著的戏剧改编一直兴趣未减、持续不断，是戏曲舞台上常演不衰的保留剧目。自20世纪初以来，《红楼梦》小说的话剧改编也呈出不穷、佳作迭出。据笔者查阅《中国现代戏剧总目提要》和《中国当代戏剧总目提要》，将《红楼梦》改编为话剧的作家有翁振清、张冥飞、马绛士、欧阳予倩、孙民侠、白薇、顾仲彝、吴天、陈麟瑞、端木蕻良、赵清阁、孔令镜、朱雷、朱彤等人，1940年代曾掀起《红楼梦》话剧改编的高潮。其中最受瞩目的当属女作家赵清阁，因为她在《红楼梦》话剧改编上用力颇多、倾情最注，取得了不俗的业绩和影响，成绩斐然。

傅光明在《赵清阁与〈红楼梦〉的未了缘》一文中曾这样评价说：“说她是中国现代话剧史上成规模、有系统地改编‘红楼’话剧的第一人，并不为过，而且，她的改编亦堪称‘红楼’话剧改编中的上乘之作。”<sup>①</sup>从《红楼梦》戏剧改编史来看，这种定位是客观而准确的。就规模而言，赵清阁一生耗时40余年曾先后根据《红楼梦》改编了五个话剧本，分为《诗魂冷月》、《雪剑鸳鸯》、《流水飞花》和《禅林归鸟》（以上4部皆由上海名山书局1945-1946年出版），新中国成立后又在阿英的鼓励帮助下创作了四幕五场话剧《晴雯赞》（1980年在《海洋文艺》第九期最初发表时，标题为《鬼域花殃》）。上述5种戏剧中又有2部话剧先后有不同版本的再加工，如四幕五场话剧《诗魂冷月》在顾颉刚先生建议下又增为五幕八场话剧，改名《贾宝玉与林黛玉》出版；四幕七场话剧《禅林归鸟》后又改动了故事结局，并在文字上略微修饰，更名为《富贵浮云》。1985年四川文艺出版社还专门为她出版了《〈红楼梦〉话剧集》（收有《贾宝玉与林黛玉》《晴雯赞》《血剑鸳鸯》《流水飞花》四种），这种心力、体量与规模在《红楼梦》戏剧改编史上无人出其右；从系统性来说，她有意识地从《红楼梦》小说中抽取不同人物和情节来改编“红楼”剧，不同角度地反映原著的思想意识。例如围绕宝黛爱情悲剧写成了《诗魂冷月》，将红楼“二尤”的不幸遭际改编成《血剑鸳鸯》，以贾迎春、贾探春、贾惜春以及众多女性的悲剧命运为题材写了《流水飞花》，根据晴雯的“高标见嫉”而被驱逐致死的情节故事创作了《晴雯赞》，而《富贵浮云》一剧则通过贾府的崩溃揭示“树倒猢狲散”的盛衰规律。赵清阁十分注意改编的丰富性和系统性，以期充分地反映原著的风貌、展

示其多元艺术魅力。最后，从影响和成就来说，抗战后期，由于改编《红楼梦》的成功，她被誉为用话剧诠释《红楼梦》的最佳女作家，其话剧演出十分红火，影响广泛。1990年1月，她的《贾宝玉与林黛玉》和《血溅鸳鸯》还漂洋过海在新加坡演出……围绕名著改编，赵清阁满怀敬畏之心，用心良苦、持续耕耘，在探索和实践形成了自己的一套心得体会，其关于名著改编的诗学践行至今仍具有学习和借鉴价值。

### 一、“再创造过程即研究过程”

赵清阁改编《红楼梦》是看重它本身的文学价值和现实意义，出于对名著的喜爱和尊重，她多次强调改编要忠实于名著，不能糟践了《红楼梦》原作。而在如何体现原著精神上，她提出“再创造过程即研究过程”的主张，她说：“把《红楼梦》小说改编为其他文艺形式的戏剧或说唱，是一种再创造；这种再创造过程，实际上即是研究过程。再创造要忠实于原著，而又应适当地对原著加以整理，做到去芜取精，不能照抄，也不能轻率地随意篡改。这就必须精读原著，吃透原著精神，并参阅一切有关资料，进行严肃认真的思考，深入细致的钻研。这样通过研究改编的成果，也可以说是研究成果。”<sup>②</sup>赵清阁提出改编成果亦是一种研究成果的见解还是发人深省的，具体到她的改编实践，她除了反复细读文本外，还查阅了大量资料，包括曹雪芹个人的生平经历、作品反映的时代社会，尤其是参考《红楼梦》新近研究成果，参与《红楼梦》研究的讨论与对话。这种对名著研究的重视对其改编极为重要，只有深入细致地研究，才有实事求是的评价，才能更好发掘其中的精髓，而不会轻率地否定或简单地肯定，最终才能保证确切和较高质量的改编成果。

经过认真地研究，赵清阁把《红楼梦》主题定位在反封建和民主性上，这在1940年代抗战进入相持阶段仍具有现实意义。在上海名山书局出版的《红楼梦》剧本“前言”中，她说：“这四部剧本乃取材全部《红楼梦》原著。每部情节独立，调子不同，惟时代背景大致是顺序而联紧的。意义也统一，为：反封建与提倡人性道德。”<sup>③</sup>而在《贾宝玉与林黛玉》前言中，她又说：“我只集中贾宝玉和林黛玉的事件，改编为一个五幕话剧，主题在于反对封建社会的婚姻制度，通过贾宝玉和林黛玉两个具体人物，表现青年男女为了追求自由幸福而斗争，并揭露统治阶级的腐朽和罪恶本质。”<sup>④</sup>赵清阁的5部话剧清一色的全是悲剧，刻画了众多灵魂高洁、纯真善良、刚强不屈的悲剧人物命运，深刻揭露了统治阶级的虚伪残暴以及封建礼教对人性的扼杀，同时表达了作者对受害者不幸命运的同情。

关于原著中的民主性，她在《晴雯赞》一剧的改编中是这样阐发的：“我之所以取材晴雯改编剧本，因为从《红楼梦》主人公贾宝玉对社会下层、穷人奴仆的平等相待、亲密无间中发现了作者曹雪芹具有一种朴素的民主思想；这种思想，古人固然难能可贵，今人亦不可易得。因此我愿将这种思想加以发挥，予以讴歌。”<sup>⑤</sup>这种民主、平等意识鲜明地体现在赵的5部话剧改编上，她的话剧多把目光聚焦在《红楼梦》里一群卑贱小人物身上，如刚正不屈的贾府奴仆焦大，善良世故的农

民刘姥姥；任侠仗义的优伶柳湘莲以及众多被压迫、被损害、被侮辱的下层女性群体，她的《晴雯赞》更是以小人物奴才丫鬟为主角，并且毫不隐讳地表明自己的态度：“我就是喜爱晴雯的一个。”<sup>⑥</sup>必须指出，赵清阁“红楼”改编剧中的平民意识与女性意识是有她自身的生命体验和内心情感的外在投射的。她幼失母爱，从小在寂寞与冷漠中长大，后出于对封建家庭的不满离家出走，让她接触了不少下层人民，对他们产生深深的同情，同时对贫富悬殊的社会深感不平和愤慨。在她走上文学创作道路后，她一直致力于女性文学的创作，是《女子月刊》的基本撰稿人，编辑过《妇女文化》杂志，其小说、戏剧、电影也多以女性为主人公，或关注女子在旧社会的不幸与抗争；或展现女子在抗战中的业绩与风采，对中国现代女性文学和抗战文艺做出过不可抹杀的贡献。赵清阁一生未嫁，在改编中，她有意识把自己的个性气质、心路历程和情感苦闷寄托在《红楼梦》人物身上。反封建和民主性赋予了赵清阁改编的现代性，反映了一个现代女作家所具有的现代启蒙意识，并与此前《红楼梦》改编中不同程度存在的诲淫诲色以及封建迷信形成区分与界限。

对《红楼梦》长期的浸淫和研究使得赵清阁在改编中能认真揣摩作者的原旨，想像历史情境下人物行动的内在可能性，从而给原著以拓展与建构。例如在《禅林归鸟》中，贾宝玉最后的结局不外高鹗所续“中乡魁宝玉却尘缘”所写的那样，婚后应试中举，还有了尚未诞生的孩子，最后被一僧一道点化出家。随着研究的深入和阅历的增长，她认识到“《禅林归鸟》与曹雪芹笔下的贾宝玉性格言行不甚统一，有损于贾宝玉艺术形象的完美。因此，我仍遵循前八十回贾宝玉的一贯性格思想，写他由于对林黛玉始终不渝的爱情；和对功名利禄的厌恶；在目睹家破人亡之后，万念俱灰，毅然主动出家为僧，而略去了应试中举、薛宝钗怀孕，以及僧道点化出家的一些情节。”<sup>⑦</sup>应该说，宝玉由“被出家”到“毅然主动出家”的改编，是符合人物的思想性格和行为发展的，也符合曹雪芹的原旨。同样，在《诗魂冷月》中，贾宝玉最后只是嚎哭不已，显得软弱无力，未有实际行动；到了《贾宝玉与林黛玉》中就增加了尾声，交代宝玉哭灵和出走的情节，赋予贾宝玉以一定的主体性，以出走来反抗封建礼教的束缚。而这种对自由幸福的向往、对封建势力压迫的抗争和对人格尊严的肯定与追求在其他悲剧人物身上亦有不同程度地体现，这是赵清阁在改编原著时有意识加以强化和凸显的，例如5部话剧集中刻画了晴雯、芳官、鸳鸯、金钏儿等一批烈女子形象，给予同情与赞赏。她还不遗余力地在剧中展示悲剧人物身上有价值的地方，正是这些人的“美的毁灭”才令观众唏嘘不已。

研究虽给赵清阁以想像的自由和再创造的空间，同时研究也增加了赵清阁对社会人生、作家思想及笔下人物的体认，使得她的再创造“不逾矩”，一定程度上赋予赵清阁的改编以客观性与可信性。在《〈红楼梦〉话剧集》前言中，她通过宝、黛恋爱过程的梳理以及贾宝玉、林黛玉和薛宝钗三人个性特征的分析，指出：“贾宝玉、林黛玉和薛宝钗三人思想性格不可协调的矛盾，也就是贾宝玉、林黛玉和封建正统之间的矛盾。而封建正统在当时有着统治力量，于是便决定了宝、黛婚姻

的必然失败。”<sup>⑧</sup>在作品中她虽然以林黛玉的死和贾宝玉主动出走表现他们的反抗精神，但并没有过分拔高人物的思想境界，没有写他们如何觉悟和超前，怎样同封建势力展开你死我活的斗争，而更多写他们的无奈、不幸与痛苦，他们的抗争是盲目的，行为是消极的。正如她分析指出的：“虽然这一死一走的结局显得有些消极，可是在那个历史时代，又是处于孤军无援的具体境况中，若要求贾宝玉和林黛玉有更进一步的积极行动，是绝不可能的，也是脱离实际的。”<sup>⑨</sup>这种创造的分寸感体现在她精心刻画的各个人物身上，也体现在剧中情节设计、对话冲突、情调渲染等方方面面，使得她的戏剧张弛有度、收放自如。

纵观《红楼梦》戏剧改编史，由于改编的目的、态度和方法的不同，既有拘泥于原作不敢“越雷池一步”的；又有夹挟私货、肢解经典的，可谓形形色色，花样百出。相比之下，赵清阁对原著研究的重视使得她较好地解决原著先在性、客观性与自身主体性、能动性之间的平衡和融通问题，游刃有余地掌握好改编的分寸感（“度”），较好地处理了二种文体在改编过程中可能产生的矛盾和分歧。我个人认为，改编实际上是一种“二度”创作，所谓“二度”就是指一种约束性，一种依附于“一度”创作的约束性；同时既是“二度”，就不能完全重复“一度”创作，而有自己的发挥和再创造。过分的自由和过分的依附都不是一件好事。

## 二、“从人物出发”

在《漫谈〈红楼梦〉改编》中，赵清阁明确表示说：“我是在忠实于原著的基础上，从人物出发，以原著中的一些重要人物为主，把围绕着人物的故事情节，集中概括地改编成四个既独立又有联系的多幕话剧。”<sup>⑩</sup>赵清阁戏剧改编的着眼点在人物，她的5部话剧都是以人物为中心加以改编的，精心雕塑了许多品貌兼美的女性人物形象，这成了她戏剧中一道亮丽的风景线。赵清阁的平民意识和女性意识使她能以一种“同情之了解”的态度对待笔下女性人物，即使对心目中多有否定的袭人、薛宝钗、王熙凤，也还是从同情出发，贬中有恕。对人物重视使得赵清阁十分注意剧中人物的“舞台提示”，几乎每个出场人物的介绍都是一段精彩的性格和心理分析，可谓用心良苦。

具体来说，赵清阁改编的“红楼剧”在人物塑造上有以下几个特点：

1、对原著中的人物加以剪裁和丰富。虽以《红楼梦》人物为原型，但在改编时赵清阁并非原封不动、照搬照抄而是有自己的删减和丰富的。以《晴雯赞》为例，她指出：“当我研究晴雯时，我觉得原著有些情节、细节不太精彩，不能很好地为人物服务。”<sup>⑪</sup>她以晴雯被撵回家贾宝玉去探望，和晴雯诀别时的一段情节、细节为例。小说中写晴雯剪指甲送贾宝玉又与贾宝玉换穿各自的贴身棉袄，表示出晴雯对王夫人诬蔑的愤慨和她敢作敢为的刚烈个性。赵清阁认为，尽管这种心情、行为是可以理解的；但认真分析晴雯的思想、性格，以及对照她一贯表现的清白矜持，似乎有些矛盾，

毕竟晴雯与贾宝玉的关系是主子和奴婢的关系而不是情人或恋人关系，这样写多少降低了晴雯的精神风貌，不利于人物的完美性，因此在改编时她就省略了。但也有情节增加的，例如当贾宝玉吩咐下人不要告诉外人他来探望晴雯时，晴雯蓦地坐起身，愤慨地说：“不必撒谎，宝二爷！只管回去说实话，我服侍了你一场，难道临死以前，不该来看看我吗？”这一细节表现了晴雯对贾宝玉怯懦性格的不满和敢爱敢恨敢于担当的性格。

2、注意人物的贯穿性和多侧面性。赵清阁的每部话剧基本上围绕着两到三个主人公来写，这是剧本重点表现对象，此外还存在大量贯穿性人物，或陪衬、或丰富、或补充，缺少这些人物，戏剧就显得单薄、平淡和乏味。王熙凤、袭人、贾母、贾宝玉、薛宝钗、晴雯、王夫人等都是几场戏里多次露面的，属于贯穿人物，当然，贾宝玉、晴雯等既是主要人物，又是贯穿人物，兼具多种身份。她说：“非有必要性的，我绝不让一个角色无意义地重复出场。凡是再度出场的角色在这部戏里一定是占着次要的地位，而是为了陪衬故事的发展。或则为了他的事迹太多，上一部戏里表现不完，必须在下部戏里补充。这样作，我是想忠于《红楼梦》原著，而不愿稍一遗漏其精彩的材料。”<sup>⑩</sup>这些贯穿人物在不同剧本中出现，有的是原样再现，例如晴雯、薛藩、平儿、王夫人等，几乎是重复性形象，形象性格相同，情节故事也差不多；有的则略加区分和延展，能够看出人物年龄、身份和经历的变化。如贾宝玉在《诗魂冷月》中还显年轻和浪漫，到了《禅林归鸟》中则变得更加消极和世故。还有贾母、王熙凤、薛宝钗等都是见证贾府由荣到衰变化过程的人，她们作为贯穿人物能够看出岁月的变迁和情节的发展轨迹。

此外，赵清阁还通过人物在不同剧中的穿插来反映其不同性格侧面，以揭示出人物的丰富性与复杂性，这集中体现在王熙凤身上。在1991年4月23日，赵清阁致韩秀的信中，她说：“四十多年前，我胆敢冒天下之大不韪，将王熙凤之多面性格揭示出来，也是想为王仗义执言，不忍见她在一些舞台上的形象长期被扭曲。”<sup>⑪</sup>她认为剖析一个人物不能脱离她的时代背景和生活环境，过去人们只注意早期王熙凤精明强干、狡狴泼辣、尖刻凶残的一面，而贾府衰败时代王熙凤一蹶不振，病体支离，悔恨而死的形象却被人们忽略了，有失片面。赵清阁认为从曹雪芹把王熙凤列为金陵“十二钗”来看，作者对她也是否定中有肯定，所以在她改编的几部“红楼剧”中，王熙凤的性格不是静止不变的，而是动态变化的。例如在《诗魂冷月》中着重展现王熙凤为虎作伥工于心计一面，她与王夫人设定“调包计”、骗贾宝玉说娶的是林妹妹，对宝黛悲剧有不可推卸的责任；在《流水飞花》中，王熙凤一方面善辞令、喜奉迎，竭力讨好贾母；另一方面有政治手腕，刻薄冷酷，这分别从“刘姥姥进大观园”和“抄家”两件事中能真切反映；在《血剑鸳鸯》中，她先是虚情假意地骗尤二姐搬回贾府住，百般虐待欺凌，后又买通张华告官，大闹荣国府，表现她两面三刀心狠手辣的一面；而在《富贵浮云》中则又展示她可怜复可悲的一面，连年的操劳、病患以及贾府被抄的打击已使她的心性收敛了许多，她不再逞强好胜，而开始悲戚忏悔，良心发现，最后在寂寞凄凉中死去。作者通过不同剧本的“棱镜”来透视王熙凤，最终塑造出可恨可怜可叹可悲的一个全面丰满的人物形象。

3、加强人物之间的对照和对比。在改编中，赵清阁有意将相似、相近人物对照和对比起来写，

例如《血剑鸳鸯》中尤氏姊妹的对照和对比，姐妹两人都长得美丽娇媚，风姿动人，但尤二姐感情浮动、软弱天真，最后不堪虐待吞金而死，令人扼腕叹息；而尤三姐骄傲自尊、豪爽不羁，敢于在贾珍、贾赦面前撒泼，最后不忍柳湘莲误解而拔刀自刎，令人敬佩不已。类似的，《流水飞花》中“三春”之间也存在对照与对比。而同是丫鬟，《晴雯赞》中晴雯与袭人在作家笔下亦构成对照和对比，二者个性不同、追求不一：一个正直刚烈、倔强倨傲；一个趋炎附势，巧伪阴险，显示出不同性格特点。尤其是二人对功名富贵有不同认识和见解，晴雯鄙视功名利禄，是贾宝玉的知己；袭人则艳羡达官富贵，一味规劝贾宝玉攻读诗书，将来为官做宰，反映了她们人生观、价值观的不同。在《漫谈〈红楼梦〉改编》中，赵清阁指出：“因为曹雪芹既把晴雯和袭人作为两个鲜明对立的形象塑造的，那么改编也应该区别晴雯和袭人的思想感情；区别晴雯与贾宝玉、袭人与贾宝玉的关系。”<sup>⑭</sup>这种不同人物关系的对照和对比也反映在《诗魂冷月》中宝、黛与宝、钗之间，突显婚姻自由与封建正统的冲突。当然，更多的对照与对比是在王夫人、贾政、贾珍、贾琏等为代表的上流人物与晴雯、司棋、鸳鸯、侍书、入画等为代表的社会底层人物之间进行的，一个卑鄙下流、荒淫奸诈，是一个鬼域魍魉的世界；一个善良美丽、清静刚正，是一个纯洁美好的世界，这是《红楼梦》两个世界的对照与对比。

### 三 “适应艺术形式的变化”

赵清阁清醒地认识到从小说到戏剧是一种跨文体改编，必须尊重和遵循文体形式的变化和要求。她说：“从小说到戏剧，为了适应艺术形式的变化，又要对原著素材进行提炼、概括；重新组织、结构；使剧本的戏更集中、紧凑，更能鲜明地突出主题思想”<sup>⑮</sup>在《红楼梦》改编中，赵清阁有意识从不同人物出发来选择、组织和安排情节，采用线性的开放式结构，把《红楼梦》改编成相对集中概括又错落有致的5部话剧。应该说，对《红楼梦》这一长篇巨著来说，她这种相对独立而又彼此关联的“系列剧”改编模式无疑是一种创新。因为《红楼梦》内容浩瀚，情节繁多，单单用一个话剧的体量把它完整改编出来是很困难的，亦难以体现它的博大精深，她的这种改编显然有古代戏曲“折子戏”“连台戏”结构模式的影响，亦与她丰富的多文体写作经验有关。

除了情节的选择和组织外，“适应艺术形式的变化”就是要学会按照话剧特点和规律来创造，具体来说她力求做到以下几点：

一、强化戏剧的冲突性。戏剧由于受舞台时空的限制，必须通过冲突来刻画人物，吸引观众，这已是不争的事实。什么是戏剧冲突？黑格尔认为：“戏剧诗是以目的和人物性格的冲突以及这种斗争的必然解决为中心。”<sup>⑯</sup>他把戏剧冲突归结为人与人之间“目的和性格的冲突”。法国戏剧理论家布伦退尔却认为：“戏剧所表现的是人的意志与神秘力量或自然力量（它们使我们变得有限和渺小）之间的斗争。”<sup>⑰</sup>他把戏剧冲突解释为人物内心的“意志冲突”。美国戏剧和电影理论家劳逊则把“意

志冲突”解释为“社会冲突”，他说：“由于戏剧是处理社会关系的，一次戏剧性的冲突必须是一次社会性的冲突……戏剧性冲突也是以自觉意志的运用为依据的，戏剧的基本特征是自觉意志在其中发生作用的社会性冲突。”<sup>⑮</sup>强调人与所处环境的冲突，戏剧冲突的内容应该是有社会意义的。

具体到赵清阁的《红楼梦》话剧改编，可以看出她多方运用各种戏剧冲突来结构剧情、刻画人物，以增加剧本的动作性。

1、人物之间的“目的和性格的冲突”。这在赵清阁的话剧改编中有多量运用，因为她“从人物出发”，为了对照和对比不同人物的个性，就需要通过不同人物“目的和性格的冲突”来达到，以塑造不同人物形象。例如《晴雯赞》中晴雯形象就是通过她与贾宝玉的冲突、与袭人的冲突、与坠儿的冲突以及与王夫人等人的冲突展示的，第一幕中晴雯与贾宝玉的冲突表现她对自身尊严和人格平等的渴求，她撕扇子的举措是对贾宝玉误解她的一种内心发泄；第二幕中晴雯与袭人的冲突为的是表现他们不同的人生境界和个性特点；第三幕中晴雯与坠儿的冲突表现她恨铁不成钢的刚烈个性；第四幕中晴雯与王夫人的直接冲突，反映了晴雯对上流社会统治的反抗，表现出她坚强不屈的个性。

2、人物内心的“意志冲突”。在贾宝玉、林黛玉等人身上，赵清阁抒发了他们在封建社会因无法掌握自身命运而造成的内心的无奈、无助和苦闷。以贾宝玉为例，他真心喜爱林黛玉，想追求自己的幸福，与林黛玉结合，但由于在那个时代婚姻多由家族安排、父母做主，再加上他自身性格的软弱，结果造成自身的悲剧，也造成别人的悲剧，只得在不能两全的矛盾境地中优柔寡断、苦闷不已。这种因内心意志得不到实现而造成的苦闷和不满在剧中多是通过贾宝玉、林黛玉等人物的内心独白和挣扎来展示。

3、人与环境的社会冲突。赵清阁在其话剧改编中还有意识地把人物放在尖锐复杂的环境冲突中来刻画，让人物做出选择，采取行动，从而突显人物的性格。例如在《富贵浮云》中贾母的形象就是放在贾府被抄、家族崩坏、群龙无首而混乱不堪的社会环境中来刻画的，在人与环境冲突中，贾母敢于承担、挺身而出，毅然以一己力量拯救家族灾难。此时的贾母不再是《流水飞花》《贾宝玉与林黛玉》等剧中老顽童形象，而表现出她的大度、坚毅和处事不惊的另一面。在家庭变故面前，她宽怀自慰，自慰慰人，主动拿出自己私房钱分给大家救急，帮助家族度过难关，同时谆谆教诲儿辈上进进取，重振门庭，其沉着、豁达的形象令人敬佩。

二、注意戏剧场面的冷热相济、雅俗共赏。赵清阁的话剧改编除了受西方“冲突律”的影响外，她还向中国古代戏曲取精用宏，尤其注意戏剧场面的冷热相济，在整体悲剧氛围中适时地插入喜剧因子，使戏剧不失之于沉闷，以达到雅俗共赏的目的。

众所周知，西方的悲、喜剧是泾渭分明的，形成不同的美学风格；而中国戏曲则相互参合，喜乐相间，使得我国戏曲结构呈现出错落有致的节奏感，有利于调节观众的情趣，增强戏剧观赏效果。

赵清阁的“红楼剧”虽是悲剧结局，但亦注意学习戏曲的悲欢离合、冷热相济。以《流水落花》为例，第一幕刘姥姥醉闹大观园，是俗的、热闹的；第二幕贾惜春触景伤怀，是雅的、静的。第三幕，王熙凤搜查大观园，是俗的、热闹的；但贾惜春悟道谈禅理，是静的、雅的。第四幕薛藩贪色戏宝蟾，夏金桂调情迷薛蝌，是俗的、热闹的；香菱病中悲身世以及众多女性不幸命运，又令人感伤不已，是雅的、静的。整个戏剧动静搭配、曲折生动。有时一幕之中也大起大落，忽悲忽喜，例如《富贵浮云》第二幕开始王熙凤讲笑话给贾母听，是喜的；随之祸从天降，锦衣府来抄家，王熙凤因体己钱被没收晕倒，贾琏被抓，贾珍发送海疆，贾府摇摇欲坠，是悲的。紧接着贾母拿出自己的积蓄分给大家并诫勉子弟，皇上开恩让贾政承袭荣国公世职，贾琏经由两位王爷说情释放，又是喜的。就连格调阴郁的《诗魂冷月》也注意展现它的欢快一面，例如史湘云的达观性格为全剧增加亮色，作者还另用鸳鸯嫂子的俗不可耐来起到插科打诨的作用，有效地调节了气氛。

三、精心设计人物对话。赵清阁在话剧人物对话上亦下了大力气，她对于剧中人物的不同心理和言行做过仔细分析和研究，不少对话虽采自《红楼梦》原著，但也经过她精心设计和认真打磨，在揭示人物的性格，交代故事情节、推动剧情发展上起了很大的效能，不仅十分自然、真切，而且简洁、生动。具体说，其戏剧语言做到了以下几点：

1、个性化。即剧中人物对话各以独特的词汇、句式、修辞、语气反映出人物的思想情绪、内心状态，吻合人物的性格特征、经济地位、生活经历和情趣爱好，真正做到写一人、肖一人。以《流水飞花》中“刘姥姥进大观园”一场戏为例，刘姥姥为博取众悦，故作昏聩，其语言显得粗俗不堪，风趣幽默，反映她为人世故，善于敷衍的性格；其孙板儿的语言则幼稚未消、天真烂漫、因未见世面而显得傻头傻脑；贾母的语言则和蔼可亲、笑闹得体，反应她为人随和的性格；王熙凤则是“促狭鬼”，为了奉迎贾母，一味取笑刘姥姥，认为她乡愚可戏，言语中充满调侃和戏弄，反映她聪明而狡诈、处事有权术的性格特点，这些不同性格特点和语言风格的人物聚到一起就满台生戏，妙趣横生。

2、动作性。指剧中人物对话各有其动机和目的，本身带有行动性质，有助于改变人物关系、推动戏剧冲突和情节发展，这是戏剧语言的特殊要求。在赵清阁《红楼梦》话剧中，我们就可以看到人物的对话都在试探着对方、作用着对方、影响着对方，其语言都是在冲突中进行的。例如黛玉在宝玉面前使“小性子”，实际上是在试探宝玉究竟爱不爱她，她的吃醋是一种爱的表现，经过多次心灵碰撞和磨合，两人的恋爱关系才明确。再例如王熙凤得知贾琏在外私娶尤二姐，怒不可遏，却和平儿找上门来大献殷勤，对尤二姐满口“妹妹长妹妹短”，加意奉承，实则是诓骗尤二姐搬回贾府，好由她操纵和欺凌；而尤二姐则生性软弱、步步退缩，最后在王熙凤软硬兼施下束手就范，二人对话之中含有强烈的动作性。

3、诗化。早在亚理斯多德《诗学》和黑格尔《美学》中就确认戏剧的“诗本体”地位。含有

诗意的语言是戏剧语言的精品，英国戏剧家尼柯尔认为：“戏剧语言毫无疑问不是日常生活中的语言；……日常的谈话，如果放到戏里，就会使人感到无法容忍的乏味，而且，也从没有一个伟大的剧本是用这种语言写出来的，不论它看起来可能是多么‘现实主义’。”<sup>①⑨</sup>从赵清阁《红楼梦》戏剧改编看，她偏爱抒情性强、诗意隽永的风格。人物对话除了性格化和动作性外，她还十分注意人物言语的口吻和修辞，注重对话的内向性和蕴藉性，更有一些诗词（如“终身误”）的直接引用，显得文采斐然。正如她在另一改编本《此恨绵绵》的序言中说：“为了我要尽量保持原作的情调，本剧——或稍嫌文艺性了些。”<sup>②⑩</sup>这种文艺性也体现在她的《红楼梦》话剧改编中。

以上我们从三个方面具体阐发了赵清阁《红楼梦》话剧改编的特点和成就，当然，受时代的影响和研究视野的限制，赵氏的《红楼梦》改编也不无缺陷，例如她对《红楼梦》主题的理解仅仅停留在反封建、民主性等社会政治主题上，而对《红楼梦》主题的复杂性、模糊性、多义性及超现实性重视不够；同时，她的改编也不同程度存在拘泥原作、偏重文艺性而造成舞台性不足、戏剧性稍弱的问题等等。但瑕不掩瑜，从《红楼梦》戏剧改编史来看，她这种成规模、有系统、高质量的改编，有力地扩大了《红楼梦》戏剧改编的广度和深度，进一步推动了《红楼梦》小说的传播和影响，在“红楼”戏剧改编史占有重要地位，她的一些戏剧改编思想及创作实践至今仍有启示意义。

---

#### 注释：

- ①⑬傅光明：《书信世界里的赵清阁与老舍》，复旦大学出版社 2012 年版，第 119 页、第 101 页。  
②⑤⑩⑪⑭⑮赵清阁：《漫谈〈红楼梦〉改编》，《行云散记》，百花文艺出版社 1983 年版，第 146 页、第 147 页、第 147 页、第 150 页、第 147 页、第 150 页。  
③赵清阁：《禅林归鸟》，上海名山书局 1945 年出版，第 1 页。  
④赵清阁：《贾宝玉与林黛玉》，上海文艺出版社 1957 年版，第 1 页。  
⑥赵清阁：《再创造过程即研究过程》，《社会科学》1980 年第 3 期。  
⑦赵清阁：《富贵浮云修订后记》《曹雪芹研究》2011 年第 2 期。  
⑧⑨赵清阁：《红楼梦话剧集》，四川文艺出版社 1985 年版，第 6 页。  
⑫赵清阁：《流水飞花》，上海名山书局 1946 年出版，第 3 页。  
⑯ [德]黑格尔：《美学》第三卷下册，朱光潜译，商务印书馆 1997 年版，第 283 页。  
⑰ [法]布伦退尔《戏剧的规律》，转引自约翰·霍华德·劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，邵牧君、齐宙译，中国电影出版社 1978 年版，第 80 页。  
⑱ [美]约翰·霍华德·劳逊：《戏剧与电影的剧作理论与技巧》，北京：中国戏剧出版社 1978 年版，第 207 页。  
⑲ [英]阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，徐士瑚译，中国戏剧出版社 1985 年版，第 95 页。  
⑳赵清阁：《此恨绵绵》，上海正言出版社 1948 年版，第 2 页。

作者简介：陈军，扬州大学文学院教授，文学博士，博士生导师，主要从事中国现当代戏剧研究。

通讯地址：扬州大学瘦西湖校区文学院

邮编：225002

电话：15861377769

E-MAIL:yzchenjun22@sina.com