

1949 年以来大禹文化在舞台戏剧中的传播研究^①

◎贾娟

娶妇山中不肯留，会朝山下万诸侯。
古人辛苦今谁信，只见情准入海流。

这是宋代苏辙缅怀禹王的诗句。大禹平水土、定九州的伟大事迹，口耳相传，史书转载，尧舜禹德行被诸子百家尤其儒家架构以后进入政治领域，更是为楷模代代相传。最古老的神话传说《山海经》也记载了鲧禹治水神话：“洪水滔天，鲧窃帝之息壤以堙洪水，不待帝命。帝命祝融杀鲧于羽郊。鲧复生禹，帝乃命禹卒布土以定九州。”漫长的岁月里，人们为了传播大禹精神，或写诗作赋作画歌颂，如唐李白《公无渡河》、宋黄庭坚《登临晴川阁怀古赞颂大禹治水》、明郑善夫游记《禹穴记》，晋顾恺之、宋赵伯驹、明仇英《禹王治水图》；或立庙建宫举办祭祀活动，如浙江、四川、安徽、江苏、山东、河南等；或以禹迹命名，如湖南衡山响喙碑、武汉禹功矶、开封禹王台、蚌埠禹王宫、北川大禹庙、绍兴大禹陵等。如今，随着对大禹文化认识的提高，各地结合地域文化资源加强对大禹文化的推广，重塑了当代大禹形象，如汶川地震后修建的汶川大禹故里，安徽禹墟博物馆、山东章丘龙山文化博物馆、绍兴正在扩建的大禹陵以及设计中的大禹博物馆等都成为展示大禹文化的景观。

除了以上景观外，传播大禹文化还有文学、影视、舞台艺术等产业。其中，与文学语言和影视视频传播相比，舞台戏剧对各艺术元素具有更多的包容性，具有更直观快捷的现场互动、情感感染和宣传传播效力。舞台戏剧作家们用多元化的舞台表演艺术传达着对大禹文化各异的审美倾向，承担着演绎大禹精神文化的重任。纵观中华人民共和国成立以来有影响力地传播大禹文化的舞台戏剧主要有戏曲（京剧、川剧、越剧、晋剧、淮剧、蒲剧等）、儿童剧、舞剧、话剧、音乐剧、木偶剧等。典型代表有 20 世纪 50 年代川剧和京剧《大禹治水》；20 世纪 80 年代京剧《洪荒大裂变》；20 世纪 90 年代绍剧《大禹治水》与川剧《伯鲧化龙》《情系洪荒》（后改编为《大禹魂》）；21 世纪晋剧、清唱音乐剧、儿童剧《禹王治水》、舞剧《大禹》。

^① 基金项目：本文为 2019 年四川省哲学社会科学重点研究基地大禹研究中心课题“《太平御览》大禹文献整理研究”阶段性研究成果。

1 舞台戏剧中大禹文化的内涵

文化传播的本质是指人们通过各种实践活动传播自身价值观念。舞台戏剧这种大众传播艺术在主题、人物、情感、语言、动作、音乐上融入民族精神就会让文化内涵更富有艺术表现力和感染力。早在《论语·泰伯第八》就记载了孔子对大禹的极致赞美：“禹，吾无间然矣。菲饮食而致孝乎鬼神，恶衣服而致美乎黻冕，卑宫室而尽力乎沟洫。禹，吾无间然矣。”今天的大禹文化经过中华五千年传播沉淀变得无可挑剔，被舞台戏剧表现得淋漓尽致，有些还被做了新的延伸解读。仔细分析，舞台戏剧在传播这种文化精华时将大禹文化内涵主要诠释为以下几种。

1.1 公而忘私，以天下为己任的忘我情怀

不管是20世纪传统的戏剧，还是21世纪具有新时代表现手法的音乐剧、舞剧、儿童剧，公而忘私、以天下为己任的精神一直是舞台上大禹的形象体现。故事主线围绕大禹治水成功过程进行素材取舍，把传统话题“三过家门而不入”作为重点情节进行不同的艺术创作，表达子承父命后大禹的担当与探索、夫妻的离别相思与付出、百姓的不解阻挠与拥护、治水的劳苦困惑与成功，而大禹禅让、涂山会盟、划定九州、国家政权建立等大禹治水外的功绩被弱化。

例如，2013年由杏花奖得主靳宝熊、马云萍主演的晋剧《大禹治水》首演即获得成功（两人分饰大禹、娇女）。由于主要展现山西灵石县地方文化，剧情围绕大禹带领百姓如何治理晋阳湖水患创作，以大禹“三过家门而不入”为主线。上场剧情，从悲凉低沉的旋律开始，洪水肆虐饿殍遍野，满山道啼饥号寒，身为治水司空的鲧与百姓用群舞一边表达在水患边缘的痛苦挣扎，一边表达对无情上苍的质问。无奈，鲧被舜君以“失职愧国”之名定罪。这时，身姿轻快利索的大禹闯羽山救父亲。大禹虽少有治水大志，但年少气盛，心中只怀有“父亲治水九冬春，不计生死和辱荣，无功即过被问责，让人难服理不公”的怨气。父亲把治水道理讲给大禹，开山石斧交予大禹，并以死坚定儿子的信心。大禹由桀骜不驯变成了“甘献家身效轩辕”有担当的男儿，前往涂山求取治水经书《水经图》。紧张的治水剧情似乎慢慢推向高潮，但在涂山戛然而止。女娇与大禹两情相悦结为夫妻，河伯“招贤婿、送宝图”。此时鲜艳的大红布景和年轻人欢快的群舞让观众暂时忘记了洪水的苦难，紧张情绪随着喜庆的婚礼放松下来，但这却为后面夫妻二人离别十年两相思，再遇却成陌生人做铺垫，鲜明的对比让人不禁感慨万千。下场剧情在庄严祭祀天皇，捉石刀歃血盟，百姓斗志昂扬齐治水的群舞中展开。剧情一开始就推向高潮，拉开了大禹“三过家门而不入”的篇章。大禹一心扑在建堤筑坝上，在精算开山细测河道时，担心相逢容易离别难，“一过家门而不入”；治水十月无功，解押蒲坂途径岐山，生怕负罪身份吓妻儿，“二过家门而不入”；多年在外，河工思乡罢工，追赶失信出逃的季氏酋长，“三过家门而不入”。“三过”戏剧故事紧凑，观众一

场比一场紧张心悬。尤其娇妹产子，大禹门外相望，“好似万根针刺胸膛”的情感折磨，以及泄洪淹部落，虞行火族人拒迁徙，女娇以死铸禹心的豪情把戏剧推向了最高潮，也让大禹“舍小家顾大家”的形象升华到制高点。百姓一心，打开灵石口，凿通霍太山，治水成功。戏剧最后以黄色格调的欢快丰收情景结束。该剧采用现代科技手法的逼真视频舞台技术，传统而又不失新颖的剧情，富有感染力的抒情唱词，细腻有力度的肢体语言成功地塑造了大禹为民忘我的形象，提高了戏剧舞台上大禹文化传播的力度和观众的接受度。

1.2 得道多助，心齐泰山移的群众力量

民间流传的大禹治水、涂山之盟、划定九州等故事对大禹的歌功颂德达到极致，而舞台戏剧在展现大禹治水变“堵”为“疏”、突出大禹功绩时，思想主题也越来越不忘彰显群众的团结力量，从群众凝聚力的角度再次深化大禹忍辱负重、礼贤下士、以理服人、以礼待人的高贵品质。

20世纪90年代的绍剧《大禹治水》不同于20世纪50年代的传统戏曲创作，剧作家对群众力量进行了浓墨重彩的描写：大禹苦苦思索，悟出“开山疏导”的道理，但在当时生产工具落后的年代，找不到“凿山畅通”的快捷办法，所以工期受挫。这时，焦心的大禹在群众指引下去拜访山中智慧老者。大禹“三顾茅庐”，长跪门外，老者被感动授予良策，壅滞的洪水才终得以疏通。此剧在1998年我国遭受特大洪灾后，在中央电视台多次播放，展示鼓舞人心、歌颂群众的力量。

同时期获得“五个一工程奖”的还有大型歌舞川剧《大禹魂》。作者用逆向思维塑造了拒绝为治水迁徙并以大禹母亲相刁难的部落首领相柳，塑造了因思夫、丧夫恨迁都迁怒于大禹的涂山女子们，以及治水十年不见希望、人心涣散而逃回家的河工们。这些反面人物的形象同大禹律己宽人的形象形成了鲜明对比，也让观众懂得只有在百姓拥护下，大禹才能一步步坚定信念、矢志不渝地让百川归于大海。

21世纪的晋剧《大禹治水》中，创作者更是用心去刻画群众的力量。鲧十年治水仍是生灵涂炭，受死之时指引大禹去寻找《水经图》。而破解《水经图》的奥秘让大禹整日不安与焦虑，最后在河伯与娇妹的帮助下，大禹终从坛破酒流中悟到“疏”的自然规律。此外，剧中还有每天送绿豆汤的豆婆婆、建议采矿冶炼铜铁与制作凿石工具的石猴爹，更有用大火烧石法开山采石、用青石烧成石灰化成浆砌垒筑坝的集思广益的乡亲们。这些同大禹甘愿为受伤河工吸取毒疮、平定河工罢工一起表现了大禹在面对水患和人患时，以德服人，以毅力开启人心，与百姓同心平水患的大德精神。

1.3 因势利导，人与自然和谐共处的大同理念

如果说20世纪舞台戏剧中的大禹不管人化还是神化，更关注的是塑造大禹在人们心中的“大爱、坚韧、奋斗”的英雄形象，那21世纪的舞台戏剧在此基础上还着重凸显了人与自然的关系。华夏文化自古强调生命本位、自然关怀，如孟子的“天人相通”、

董仲舒的“天人感应”，乃至宋明理学的“天人一体”，无不表现历代儒家追求“内圣外王”的至高境界“天人合一”；再如《道德经》：“人法地，地法天，天法道，道法自然”，亦强调了尊重“道”生万物的自然过程。而21世纪舞台戏剧传播的大禹文化正好呼应、传播了先人这种“群体和谐”的哲学思想。

2009年4月18日，清唱音乐剧《禹王治水》在北京国家大剧院首演，该剧由著名作曲家鲍元恺作曲，旅美华人过客作词，华侨华人组成的“游子吟”合唱团表演，首创用清唱音乐剧方式歌颂大禹功绩，表达对家乡、祖国的眷恋。清唱剧常见于西方，在我国舞台表演中几乎属于空白，它是一种介于歌剧与康塔塔之间的戏剧表现形式。虽然没有戏曲的角色化妆、戏剧化动作表演、舞台道具，但具有鲜明的戏剧情节。清唱剧版本的大禹故事让大禹精神传播方式产生了新的光芒并盛誉海外。

该剧由西方交响乐器演奏，融合了朗诵、男女高音中音独唱（分别扮演鲧、禹、狐仙）、合唱、混合唱，演绎了《洪水》《伯鲧》《理水》《涂山》《禹颂》《夏启》《孳孳》七个乐章故事。情节虽然是妇孺皆知的大禹继承鲧之事业治洪十三年，“三过家门而不入”，但交响乐与清唱剧艺术手法新颖的结合、歌唱者演唱与乐器旋律的自然衔接意外地带给听众了震撼。听众真切体会到了表达人们洪灾前的恐惧无助、大禹治水时的慷慨激昂、夫妻间杳无音信的哀婉、人们开始对敬畏自然、治水成功后的辉煌这些不断变化中的音乐世界。不管是状景，还是人物内心抒情演唱，听众仿佛穿越时空看到了百姓的流离失所、洪水的浊浪排空、治水后的蓝天白云。尤其是戏剧的最后两章，剧作家别出心裁地让代表未来的天真无邪的童声合唱、代表人类的婉转明快的四重唱、代表大自然雄浑的合唱融合在一起，借古喻今地告诉人们人类与大自然不是正反势力，不是压倒与征服，而是同为存在客体，人们寻求的应该是共生存的伟大哲学。所以，戏剧在诠释人文色彩的同时，也对生态主题做了很好的诠释。

1.4 家国情怀，与儿童心灵对话的新时代精神

中国共产党第十八次全国代表大会和第十八届中央委员会第三次全体会议中，习近平总书记指出，“要共筑中国梦，加强孩子们家国情怀教育，就要让优秀的传统文化融入到课堂教学中。”耳熟能详的大禹故事编进了各种儿童文学著作，走进了人教版小学二年级语文课本（教育部2016年审定通过）。当然，面对儿童，我们要避免单纯书本式说教，而是需要结合鲜活直观的形象向民族文化致敬。所以，民族文化不仅要走向课堂，也要走向儿童文艺，如舞台戏剧。

2018年6月，中国福利会儿童艺术剧院精心打造的儿童剧《大禹治水》在马兰花剧场开演。它是“开天辟地——中华创世神话”文艺创作系列工程之一。传统宣传大禹文化的舞台戏剧（如川剧、越剧、京剧、舞剧、音乐剧等）艺术欣赏对象几乎偏离了儿童，而这部剧作是为儿童量身打造的，即课本故事被打造成神话史诗风格的舞台儿童剧。

该剧故事精华与传统戏剧一样，鲧因用盗取的天帝宝贝“息壤”挡水失败被囚羽山

后，用自身精魂孕育了大禹，禹在外治水十三年，最后治水成功。不同的是编剧采用了充满想象力的儿童视角，选用儿童喜爱的现代穿越手法和神话审美角度。主人公峰峰是一名埋怨在外治水不回家的现代孩子。偶然机会，在饲养的小灵龟带领下，他带着好伙伴大黄狗从现代穿越到大禹时代。美妙的动画背景中，他看到了美轮美奂的原始幻境、童趣故事中鲜活的各种神怪，见证了大禹“三过家门”与洪水拼搏的过程。孩子眼中的大禹区别于传统戏剧，褪去了神的光环，是一位和现实中一样辛苦工作的普通父亲，是一位保家卫国具有刚强战斗力的英雄。峰峰与现代、古代两个爸爸完成了心灵沟通，懂得了什么是坚守承诺、什么是无私付出、什么是大德大爱。另外，戏剧中的古灵精怪与人们化敌为友共同治水的过程还告诉孩子们一种自然和谐规律。积极进取的民族精神、关爱亲人懂得感恩的人生态度、尊重并用智慧因势利导的自然规律，这些都是对新时代精神的响应，是对传统戏剧表现素材的再创作，真正实现了舞台戏剧放下传统“高冷”姿态，成功完成与孩子们心灵对话的目的。

2 舞台戏剧中大禹文化的建构特点

2.1 演绎故事精华，凸显人文情怀

《诗经·商颂》：“洪水茫茫，禹敷下土方”；《尚书·立政》：“其克诘尔戎兵以陟禹之迹，方行天下，至于海笔鳌，罔有不服”；《逸周书·商誓》：“在昔后稷，惟上帝之言，克播百谷，登禹之绩，凡在天下之庶民，罔不维后稷之元谷用蒸享”，这表明西周时期，大禹就已经被作为治水先王英雄歌颂。在后来的诸子百家中，尤其是在大禹精神被儒家吸收架构成最高道德标准后，更是被各朝各代赞颂，如《左传·昭公元年》：“美哉禹功！明德远矣。微禹，吾其鱼乎！”；乃至汉以后，大禹的功绩与道德被神化；清《绎史》卷十一引东晋葛洪《抱朴子》：“禹乘二龙，郭支之馭”；南宋《路史·后纪十二》：“乘龙降之，（禹）乃命范成光、郭哀御以通原。”；大禹之所以被塑造成寻常人难以企及的千秋伟人，说明了大禹这位理想主义先王值得人们敬仰和效法，尤其当下的大禹已经变成了文化精神，人们更应该传播这种精神与信仰。

因为上古缺乏文字记载，大禹资料不多，人们看到的古史资料也更多是类似的大禹精神的歌颂，所以舞台戏剧创作者不管处于什么时代和地域，剧作素材也都是史书传颂的大禹故事精华，如“三过家门而不入”、涂山娇女结为夫妻、涂山之盟、划分九州等基础上的艺术再创造。戏剧舞台上的形象有神化、有人化，舞台呈现方式也多样性，但凸显的都是故事人物的爱家爱民的人文情怀。如2016年，安徽省蚌埠市花鼓灯歌舞剧院创作了首部关于帝王的舞剧《大禹》，荣获中国舞蹈“荷花奖”等多个奖项，并在2017年开启了全国巡演之路。此剧以蚌埠市禹会村考古发现为背景，精心设计的“写意+写实”的现代舞蹈融入传统却不失新颖生动的祭祀舞、巫舞、傩舞、花鼓灯，再加上3D逼真的LED视频背景、经典震撼的音效，不仅让观众深刻感悟到剧中人物的真性

情,还让观众不由自主地去思索人类应该有的人文情怀。

全剧共分为五幕。第一幕《洪水》,在电闪雷鸣半圆形天幕中,凄婉的群舞刻画了洪水泛滥中人们流离失所、百姓责骂鲧的治水失策、有志气的大禹身先士卒等场景,用有力的舞姿表达子承父业的果敢与决心,诠释着对百姓生命的珍惜。第二幕《祭祀》,衣衫褴褛光着脚丫的祭祀群舞表达着对河神的敬畏,身怀六甲的女娇也用快节奏大幅度独舞表达着被选为献祭对象的不安。百姓的磨难、妻子的哀怜更是激发了大禹保家保民的决心。第三幕《平患》,大禹与河工疲乏的群舞尽显了治水的艰辛,场景忽换,女娇孤身一人的痛苦分娩与大禹家门口焦灼纷杂的舞姿形成对比,最后大禹反身一跳的动作、坚定的眼神把他超越个人的牺牲精神推向高潮。第四幕《离殇》,娇妹再也不是舞姿灵动的女子,积劳成疾难以站立,舞台进入碎片化回忆,大禹、女娇用轻盈矫健的舞姿表达着相遇相知、相濡以沫的爱情,而所有回忆与这幕开端凄凉等待夫归的娇妹形成对比。观众随着剧情进入沉默与思索,大家感悟英雄治水的背后是妻子的英豪牺牲精神!第五幕《火攻》,旋律高扬,大禹悟得规律,火攻劈山,引水入海,欢乐的群舞象征着幸福生活的到来。而大禹满载着伤痛,踱着“禹步”回到鸟语花香的涂山,成为跪地痛哭追忆妻子的一位可怜老人。观众感悟到治水后的大禹留给人们的不仅是人生价值思考,还有唤醒人们对英雄的尊重与对照。

2.2 走下神坛,变成落地可信伟人

大禹治水的美丽传说在中国古代典籍记载中就扮演着亦神亦人的形象。如《诗经·商颂·长发》:“洪水茫茫,禹敷下土方,外大国是疆,幅陨既长”,《诗经》中的大禹是一位部落治水英雄。而在《山海经》《尚书》《楚辞》《淮南子》《国语》等著作中,大禹的出生、制服洪水过程等亦蒙上了“神”的外衣,被塑造成具有神力的英雄。如关于禹的出生,有文献记载鲧生禹,《楚辞·天问》:“伯禹腹鲧,夫何以变化?”;《山海经》亦记载:“鲧腹生禹”,并郭璞注曰:“鲧死三岁不腐,剖之以吴刀,化为黄龙。”也有记载石生子,如《淮南子·修务》高诱注云:“禹母修己,感石而生禹,坼胸而生”;《世本·帝系篇》:“禹母修己,吞神珠如薏苡,胸坼生禹。”再如文献记载大禹制服群神的本领,《楚辞·天问》:“地方九则,何以坟之?河海应龙,何尽何历?”大禹制服神龙助己治水,《国语·鲁语下》:“昔禹致群神于会稽之山”等。当然,这与当时历史时期的君权神授有一定关系。在诸子百家著作中,大禹神坛地位削弱,成了最高道德模范的表率之“神”,如《孟子·尽心下》:“禹之声,尚文王之声。若禹、皋陶,则见而知之;若汤则闻而知之”,大禹成了人民楷模的明君形象。

舞台戏剧根据史实记载亦有把故事中人物塑造成亦神亦人的形象。如20世纪50年代川剧《大禹治水》中为了给大禹增添更多神力光环设计的攻击大禹的恶龙,20世纪80年代京剧《洪荒大裂变》中鲧父化玄鱼,大禹化熊,神女瑶姬化神女峰。尤其20世纪90年代杨中泉《伯鲧化龙》中,天地混沌、洪涛骇浪,伯鲧危难受命却无计可施,心力交瘁之际,天地女儿偷来社土暂时缓解,无奈天地震怒,社土收回,伯鲧受死却灵

魂不息，领悟真谛，剖腹生龙，继续对抗神力。这些剧本的创作脱离了历史考证，剧作者用神话的形式重塑了鲧禹对抗自然、争取人格自由的形象。

为了增强大禹可信性、提高戏剧情节接受度、用大禹文化来传递时代精神，中华人民共和国成立后越来越多的舞台戏剧中的大禹形象更多的是根据一定的史料塑造造成面对困难抉择时的真实多情人、有血有肉的接地气形象。

20世纪50年代京剧《大禹治水》是中华人民共和国成立后最早的关于大禹的戏曲剧目。剧中鲧治水失败，舜杀鲧以谢百姓，大禹担当重任却又无计可施，此时又遭奸人诬告。娥皇、女英实地勘探，证实大禹治水殚精竭虑。洪水制服，舜禅让帝位于大禹。剧中，大禹没有各方神的助力，只有开始时的有志青年打扮，以及治水后的蓬头垢面、衣衫褴褛。尤其远远地看着生病的妻子和刚出生的儿子时情意浓浓的哀怜眼神让剧中的大禹变成了人们身边的普通治水英雄。再如，20世纪90年代绍剧《大禹治水》也有着京剧中大禹治水前后的衣着模样对比。不同之处在于：绍剧对大禹与女娇婚礼进行了有鲜明群舞表演，在“三过家门而不入”故事中，采用了童趣的处理方式。启与玩伴在门口玩耍，不认识回家鬓毛衰的大禹，误以为迷路的老人。不管是前者的婚舞，还是这里的童趣，剧作家的这种对比处理让观众内心都泛起了酸楚的涟漪，看到了心忧天下的真实大禹。尤其到了21世纪的晋剧《大禹治水》，剧作者更是用娇妹与大禹相亲相爱相离的情感线索增添了大禹人物的写实性。大禹前往涂山古寨求取《水经图》，伙伴们的“你是来投亲的还是来相亲的”的有意挑逗戳；大禹与娇妹初次见面“知心知意两相投”的羞涩眼神；成婚后“夫妻坝筑和谐”的互相爱慕；大禹治水在外，娇妹结绳忆梦思夫君，“泪眼望绳心痛烂”的相思；临产时大禹门外守候不得相见，“方寸似割泪湿衣”的焦灼；尤其河工罢工、族人拒迁时，娇女不再是化石抵抗而改为刀下去世，大禹的“一掬爱心对明月，明月难把泪痕除”的心痛，这些都增强了大禹这位舞台人物在观众心中的接受度，以普通人身上细腻的真实衬托了大禹“舍小家顾大家”的大爱形象。

2.3 传播戏剧审美，不忘思想艺术性创新

20世纪80年代的武汉京剧《洪荒大裂变》属于当时年轻人创作的实验剧目，虽然当时被一些观众批评剧作脱离了传统京剧，但也有观众认为其是大禹戏剧思想创新的大胆尝试。剧中用了大量虚构成分，反复着力表现鲧禹父子治水中对事物发展的哲理性思考。戏剧一开场，鲧偷来神土息壤触犯天规被杀，死后的灵魂还在思索治水方法，腹中孕育大禹后变成玄鱼。继续治水的大禹被兴风作浪的水神共工和巫龙一次次打败后不堪重负地倒在了妻子怀中，一遍遍向上天发问“为何啊？为何啊？”此时倒地的陶罐触动了大禹的思维，悟出了“疏”的道理的大禹再次树立决心时却又遭到部落阻拦，尤其玄鱼（父亲）灵魂的质问“父命不可违，祖训不可变！”面对先人闭塞思想的阻碍，大禹理性发问：“祖先，生下我，困死我，为何？”最后，大禹悟出事物改变需要流血牺牲，甚至违背祖训与天命。于是他再次挣扎站起来无惧祖训与天命，劈山生火，引水东流。由此可见，该戏剧创作不同于传统大禹英雄的塑造，主要突出的是一种改变事物所需要

的思想观念的质的裂变。

尤其是21世纪舞台戏剧在传播大禹文化时,更着重刻画人物细腻的心理变化与人对外界认知能力的改变。2013年晋剧《大禹治水》中身为治水司空的鲧虽尽心竭力仍民不聊生,面对水患受刑前跪地嘶喊“苍天啊苍天”的不公;伯益献策,筑坝堵水,水仍日涨溢堤,群众悲凉高呼“天意难违”,发出对不幸遭遇的认命;大禹毁家纾难肝胆裂,巧遇妻子产子不得认,酒醉长跪门口发出“为什么苦心治水水淹堤,为什么苦读水经难解谜”的焦心与迷惑;娇妹托梦助大禹,破解“坛破酒流,水流趋洼,九流归河”的大道;面对河工受人蛊惑离去,尤其娇妹以死抵抗虞行火的阻拦,大禹发出“我父为治水血染羽山,河伯为治水尸骨未还,众弟兄为治水击掌为盟,可众心归一比登天难,难啊难”的不解,苦苦思索后,得出“百姓命为先,民心就是天”的哲理。

戏剧艺术来源于生活,随着生活水平的提高,21世纪的戏剧不仅如上所示寻求思想解放,也在寻求艺术表现的创新性。如2018年重庆歌剧院编排的音乐剧与同年中国福利会儿童艺术剧院演出的儿童剧《大禹治水》都大胆进行了艺术上的创新。

有别于传统舞台剧中的大禹治水,重庆歌剧院编排的是一部新型跨界融合舞台剧。它用器乐代替传统人物主要唱段,用浪漫主义手法赋予器乐拟人化,二胡代表大禹,琵琶代表洪水,笛子与鼓代表高山,钢琴、大中小提琴代表民众。剧中人物的内心情感、言行举止通过器乐的舒缓急促、高亢低沉、欢快伤感表达。不同于其他音乐剧,这儿的音乐还配上了角色演奏者的戏剧动作,观众在视听饕餮中感知到了大禹是如何因势利导感化自然、让洪水由恶转为善与人类和平共处的过程。这既是大禹文化思想上的突破,更是舞台戏剧艺术上的突破。儿童剧《大禹治水》剧情也没有局限传统神话故事本身,它采用古今结合,主人公小朋友以穿越的形式亲眼看见了大禹族人与水怪的斗争,亲身体悟了中华民族拼搏不止的正能量。民间歌舞、戏曲曲艺元素的融入,如舞龙、耍棍、翻身、扑倒、水旗、竹竿、斧钺钩叉、流星锤、大红纱等演活了一个个的古灵精怪,让孩子们领略到传统文化之美。同时为了让孩子们领略现代艺术之美,剧作在传统中国风的基础上又汇入了各种现代元素,如空灵纯真的赞禹童声“大禹足迹遍九州,开山治水成伟人,跋山涉水闯难关,天下百姓齐夸赞”配上现代音乐让全剧又不失现代感。

3 舞台戏剧中大禹文化建构的建议

当下的大禹已经变成了文化精神,一种华夏民族至高信仰。值得欣慰的是,中华人民共和国成立后大禹文化在舞台戏剧中的传播已经取得可喜的成果,而且戏剧中也不断尝试注入一些创新成分,给人耳目一新甚至震撼的感觉。从实践来看,大禹文化在舞台戏剧中的传播还存在一些局限性,需要人们去突破。

3.1 突破传播地域局限性,合作助推宣传效力

以大禹故事为题材的舞台戏剧多出现在与大禹治水遗迹有关的地区,如四川、山

东、河南、山西、安徽、浙江等。这些地方与大禹治水传说集中传播与研究有关，已经形成了较为固定的大禹传说圈，主要有：《蜀王本纪》：“禹本汶山郡广柔县人也，生于石纽”，《华阳国志》记载：“今夷人共营其地，方百里不敢居牧。有过，逃其野中，不敢追，云畏禹神，能藏三年”，禹生石纽的四川传说圈；《史记·夏本纪》记载：“左准绳，右规矩，载四时，以开九州，通九道，陂九泽，度九山”，《孟子·万章上》：“三年之丧毕，禹避舜之子于阳城”，大禹治水建都的山东河南传说圈；《史记》记载：“道淮自桐柏，东会于泗、沂，东入于海”，“禹会诸侯于涂山，执玉帛者万国”，《尚书·皋陶谟》记载：“娶于涂山，辛壬癸甲，启呱呱而泣”，禹治水娶妻生子会诸侯的安徽传说圈；《越绝书·地传》：“（禹）到大越，上茅山，大会计，爵有德，封有功，更名茅山曰会稽。因病亡死，葬会稽”，禹巡狩、记功行赏诸侯、定九州、葬绍兴为核心的浙江传说圈。

这些传说圈把大禹文化当成一种重要的非物质文化遗产，集中通过大禹景观及各种文化艺术提高大禹传播力度，尤其舞台戏剧这种更具直观性、现场性的表演艺术，增强了当地文化传播广度。这些戏剧因为地域不同，有着各地特色的剧种，又或有着当地独有的方言调腔，甚至不同地区的舞台搭建、礼节和戏服也不同。如2016年安徽舞剧《大禹》采用了为纪念大禹而流行淮河流域的花鼓灯舞蹈，是淮河流域大禹文化传播的体现，但这些传播地的大禹在戏剧中都统一表现了一种治水英雄与民族领袖的形象。而当下的大禹文化研究火热，已经变成了一种民族精神。戏剧中的大禹文化传播应该突破大禹传说圈的地域限制走向全国乃至世界，成为中国共产主义道德的组成部分、社会主义建设的动力。所以，各个城市各种戏剧艺术不要忙着去争“老祖宗户口”，而是应互相合作，联手搞好、丰富大禹文化传播。

3.2 突破史实局限性，注重现代性解读

20世纪初，以史学家顾颉刚通过聚焦“禹从何来”首掀用科学态度和方法重新审视历史的学术潮流。长期以来，历史学、神话学、考古学、民族学、文化人类学等各领域学者对大禹提出各种有争议的观点，尤其对秦汉以来古籍中记载的大禹身份、出生、事迹、文化传播及各地历史遗迹争论不休，这给舞台戏剧创作素材取舍带来了一定困扰，甚至有些地方为了当地文化城市名片去争先祖“户口”而刻意创作大禹戏剧。

“历史与记忆的互动是非常重要的，并非所有的事件都留存在记忆中，而是根据其社会重要性的逻辑被记忆”，所以大禹文化历史记忆在某种程度上更是社会需要，就像学者李学勤在《华夏文明》中提道：“翻阅战国诸子作品，不难看到很多古史记载都受到作者观点影响，甚或是为了适应一定观点而加以改造。”加上远古时代久远，缺乏文字记载，史实、神话、民间传说杂糅难分很正常，所以在历史中不免神话化或人格化，甚至政治化。如“禹藏会稽”，各代古籍都有记载。不管是否属实或者“会稽”地处何处，人们看到自始皇帝“上会稽，祭大禹”，各朝帝王都会前往祭禹，甚至明代还形成最为完备的帝王登基遣官祭禹的禹祭制度。这里面虽不乏带有政治色彩，但却是古人对

华夏民族的一种文化认同和强化。

所以,对舞台戏剧创作来说,与大禹有关的史实确实值得商榷,但今天的大禹已经变成汉民族情感基石,承载着精神典范的文化功能,舞台戏剧在传播时就不能徘徊在历史或者古籍资料是否真实的面前,而是突破史实局限性,古为今用,多在如何弘扬精神上下功夫,并应以与时俱进、“广容博纳”的姿态吸收各种文化艺术元素,以传播社会主义核心价值观为精髓的当代精神。实践证明,尤其在欣赏水平不高的民间,老百姓根据祖辈口耳相传的大禹民间传说编成的各种戏曲和曲艺很受群众欢迎,发挥着很大的教化作用。例如,已申请非物质文化遗产名录的浙江绍剧中的经典剧目《大禹治水》用软糯朴实却具有穿透力的绍兴官话把大禹故事演绎的通俗接地气,进京公演后,又奔赴天津、上海等巡演。

3.3 突破治水英雄形象,丰富大禹文化内涵

由于大禹是远古时期历史人物,人们挖掘大禹文化内涵时要依靠考据资料,而大禹有关史料散乱,不同时期、不同样式的相关古籍文献尚未进行全面的梳理,故戏剧创作者还不能很好地将创作还原到历史背景中,还得不到关于大禹传说演变过程的准确脉络。治水英雄是舞台戏剧中多年不变的主旨,但通过文献整理,人们看到大禹身上也彰显着光辉形象,所以戏剧主题在二度创作中还有值得打磨和提升的空间。

比如《尚书·吕刑》:“禹平水土,主名山川”中的受天命驯服洪水的山川之神形象;《论语·宪问》:“禹稷躬稼”、《韩非子·五蠹》:“禹之王天下也,身执耒耜以为民先,股无胈,胫不生毛”中的躬耕下地的亲民圣王形象;《史记·夏本纪》:“禹辞避舜之子商均于阳城,天下诸侯皆去商均而朝禹,禹于是遂即天子位”中的让位贤者的明君形象;《墨子》:“昔禹与有扈氏战,三陈而不服,禹于是修教一年而有扈氏请服”、《汉书·刑法志》:“夏有乱政而作禹刑”、《说苑》:“禹致群臣会稽山,防风氏后至,禹杀而戮之”中的重视教化严法令的圣王形象;《墨子》:“莫不牒牛羊,豢犬彘,洁为粢盛酒醴,以祭祀上帝鬼神,而求祈福于天”,又“昔者禹汤文武方为政乎天下之时,曰‘必使饥者得食,寒者得衣,劳者得息,乱者得治’,遂得光誉令问于天下。夫岂可以为命哉?故以为其力也!”在尊天命事鬼神与我命由我不由天的矛盾中苦苦思索的哲人。可见,史料虽驳杂,却给了创作者更多的空间。在戏剧主题表现中,人们应从单一的治水英雄上升到更大的文化体系,拉近大禹文化与当今社会的联系,提升人们对大禹文化的认同感。

4 结 语

纵观中华人民共和国成立后尤其是21世纪的大禹舞台戏剧更多采用的是现实主义风格,凸显了大禹身上的王性与人性,并且包容多元艺术元素的戏剧让大禹文化在思想性、文学性、戏剧性、艺术性上都有了新的高度,让大禹形象更丰满、立体和真实,弘

扬了新时代文化创新的精神，也让大禹文化继续发挥“魅力”。当然，大禹戏剧创作在追求创新、不受地域史实局限性的同时，人们也要以审慎态度对待，不能随心所欲，甚至于“荒诞无稽”，这样不但无助于大禹文化传播，还有损于它的开发和发展。相信经过创作者与时俱进地精雕细琢，人们会看到更多有感染力的优秀作品。

参考文献：

- [1] 刘万煌. 三苏诗选 [M]. 北京: 金盾出版社, 2007.
- [2] 袁珂. 山海经校注 [M]. 成都: 巴蜀书社, 1993.
- [3] 朱熹. 四书章句集注 [M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [4] 老子. 道德经 [M]. 北京: 中华书局, 2010.
- [5] 阮元. 十三经注疏 [M]. 北京: 中华书局, 1980.
- [6] 黄怀信. 逸周书汇校集注 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 1995.
- [7] 马嘯. 绎史 [M]. 北京: 中华书局, 200.
- [8] 罗泌. 路史 (四部备要本) [M]. 北京: 中华书局, 1936.
- [9] 刘向. 楚辞 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
- [10] 刘安. 淮南子 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2019.
- [11] 茆泮林. 世本 [M]. 北京: 中华书局, 1985.
- [12] 左丘明. 国语 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
- [13] 郑朴. 蜀王本纪 [M]. 四川: 巴蜀书社, 1993.
- [14] 常璩. 华阳国志 [M]. 重庆: 重庆出版社, 2008.
- [15] 司马迁. 史记 [M]. 北京: 中华书局, 2014.
- [16] 袁康. 越绝书 [M]. 北京: 中华书局, 1937.
- [17] 蓝达居. 历史人类学简论 [J]. 广西民族学院学报, 2001(1):4.
- [18] 李学勤. 古本竹书纪年与夏代史 [M]. 华夏文明. 北京: 北京大学出版社, 1987.
- [19] 韩非. 韩非子 [M]. 上海: 上海古籍出版社, 2015.
- [20] 孙诒让. 墨子间诂 [M]. 北京: 中华书局, 2001.
- [21] 班固. 汉书 [M]. 北京: 中华书局, 2007.
- [22] 刘向. 说苑校证 [M]. 北京: 中华书局, 1987.

作者简介：

贾娟，女，1981年生，山东济宁人，浙江越秀外国语学院中国语言文化学院讲师，主要从事古文献整理与研究、汉语言文化传播研究。