

以《沙家浜》为案例解读“文革”文艺思潮

邢 李 广西民族大学文学 广西 南宁 530006

摘要:本文以《沙家浜》为案例,对“文革”文艺思潮进行解读。主要侧重点为:江青与“文革”文艺思潮的关系、“三突出”创作方法的实质,并在此基础上探讨“样板戏”为何在今日仍在演出舞台占有一席之地之复杂原因,从而找到可供现代京剧创作借鉴之处。

关键词:沙家浜;“文革”文艺思潮;“三突出”;现代京剧

[中图分类号]:J614.93 [文献标识码]:A

[文章编号]:1002-2139(2013)-8-155-02

“文革”文艺思潮是“文革”留下的一道抹不去也绕不开的浓重痕迹,同“文革”一样,很长一段时期内,它都是我们控诉及排斥的对象,然而随着研究的逐步深入,越来越多的研究者意识到我们应当更理性地认识“文革”文艺思潮、反思“文革”文艺思潮。而“文革”文艺思潮中较具代表意义的文艺形式便是以现代京剧《沙家浜》《红灯记》、芭蕾舞剧《红色娘子军》等为代表的“革命样板戏”。作为出现于特殊年代的艺术形式,“革命样板戏”的最初面目固然是一种政治工具,但其中也包含文艺工作者某种程度上有意识的抗争及创作的心血,若简单把样板戏与十年浩劫等同,全面肯定抑或全面否定都是粗暴而不可取的。样板戏是历史,亦是艺术,历史与艺术的发展都有其自身的连续性和复杂性,不可只凭感情去看待。本文试图自“样板戏”的代表作品《沙家浜》为角度切入,解读“文革”文艺思潮。

一、《沙家浜》创作过程概述

大凡文艺思潮都有一个逐步累积的连续过程,“文革”文艺思潮亦是如此。1960年11月27日,一部名为《芦荡火种》的沪剧在上海首次公演,取得了非常轰动的演出效果。1963年冬,“江青到上海看戏,回北京后带回两个沪剧本,一个《芦荡火种》,一个《革命自有后来人》,找了北京京剧院和北京京剧院的负责人去,叫改编成京剧。北京京剧院‘认购’了《芦荡火种》。”¹之后,北京京剧院安排汪曾祺、肖甲、杨毓敏集体将《芦荡火种》改编为京剧剧本,初稿定名为《地下联络员》。这部剧本经过一个星期的改编和短期的突击性排练,预备在1964年元旦上演,“已经登了广告”,但江青得知后,“赶到剧场,说这样匆匆忙忙地搞出来,不行!叫把广告撤了。”²她吸取五十年代出现过的一批现代京剧失败的教训,认为这些戏未能获得成功的主要原因是质量不足,所以决定《地下联络员》这部戏还要进行修改才能上演,于是在1964年春,由汪曾祺和薛厚恩开始二稿的创作,这一稿恢复了《芦荡火种》的命名,并于1964年6月5日至7月31日在全国京剧现代戏观摩演出大会进行内部公演。内部公演后,毛泽东对这部剧本提出了一部分修改意见,其中包括剧本定名为《沙家浜》。按照毛泽东的意见,剧本又修改了第三稿,1965年5月,由江青审查通过,并定为“样板”。“‘样板’这个叫法,是这时候开始提出来的。”³

经过这样一段时期的积累,1970年5月,《沙家浜》最终定本,并在《红旗》杂志发表。

同所有“样板戏”一样,在“文革”结束后,《沙家浜》也经历了学术界几个不同的研究阶段:“文革”阶段的研究、评论极端政治化;“文革”结束后的八十年代则是情感唱主调,以批判为主;九十年代呈现过渡性的阶段特点;进入新世纪,“样板戏”研究跨入多元化新阶段。⁴

二、江青与《沙家浜》

“样板戏”研究中,一个很具争议性且十分关键的话题是江青与“样板戏”的关系,有观点认为,“样板戏”是与江青的政治图谋密不可分的一种畸形政治文化现象,而另一种观点则认为江青窃取了京剧现代戏的艺术成就,并自各方面考证江青并未对“样板戏”产生巨大影响。⁵这些观点虽具有一定的积极的探索意思,但未免失之偏颇,江青对“样板戏”的影响应视具体情况而定,如《沙家浜》这部现代京剧,《沙家浜》主笔之一汪曾祺在《关于〈沙家浜〉》一文中这样说:“我历来反对一种说法:‘样板戏’是群众创作的,江青只是剽窃了群众创作成果。这样说不是实事求是的。不管对‘样板戏’如何评价,我对‘样板戏’总体上是否定……但认为部分经验应该吸收(借鉴),不能说这和江青无关。江青在‘样板戏’上还是花了心血,下了工夫的,至于她利用‘样板戏’反党害人,那是另一回事。当然,她并未亲自动手写过一句唱词,导过一场戏,画过一张景片,她只是找有关人员谈话,下‘指示’。”汪曾祺在文中把江青的“指示”分为三类,一类是“有道理的”,比如“智斗”一场,原本是胡传奎“挂起来”,只有阿庆嫂和刁德一两个人演唱,江青提出把胡传奎也拉进来,展开三人间的矛盾冲突,增加戏剧效果。第二类是“没有什么道理的”,比如沙奶奶的儿子原本叫七龙,江青认为七个儿子太多了,于是七龙就改为四龙。第三类是“没有道理的”,比如“智斗”一场中阿庆嫂“垒起七星灶”这一唱段,江青认为“江湖口”太多,应该砍掉,但汪曾祺出于艺术考虑,还是“瞒天过海地保存了下来”。汪曾祺还说:“江青更多的精力在抓唱腔,抓舞美。”⁶

剥离掉感情与政治因素,我们可以这样看待江青与“样板戏”的关系:江青的参与并未使“样板戏”的内涵发生本质性转变,因以“样板戏”为代表的“文革”文艺思潮在江青参与之前,就已经有一个成长过程,如《沙家浜》,其前身沪剧《芦荡火种》已是一部相当成熟的作品,其中所显示出的政治对文艺的控制力亦是十七年时期左翼激进思潮的延续。江青的参与或许会加剧“文革”文艺思潮的意识形态化,但归根结底“文革”文艺思潮是国家意识形态强加于文艺而产生的必然结果,江青的加入则具有一定的偶然性,我们甚至可以这样说,即使没有江青,也会有其他人去做类似的事情。

三、“三突出”创作方法与《沙家浜》

“三突出”是“文革”时期特有的文学批评概念,此概念最早出现在于会泳的《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》一文中,后被姚文元简化为“在所有人物中突出正面人

物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出中心人物”。1972年，“四人帮”更将它上升成为“无产阶级文艺创作的根本原则”。⁷“三突出”创作方法体现了“文革”时期公开的文艺创作的典型思维方式和代表思想，其中，“样板戏”对“三突出”创作方法的运用尤甚。⁸

根据相关资料，《沙家浜》对沪剧《芦荡火种》的改编主要体现在以下方面：

首先，将郭建光提升为一号人物，阿庆嫂变为二号人物。此变动体现出“究竟是武装斗争领导地下斗争，还是地下斗争领导武装斗争”的所谓“原则”。其次，与此相对应，改变原故事线布局，将以地下斗争为主的故事线改成两条线并将重心落在新四军伤病员的故事线上。再次，通过为郭建光增加大段唱腔，刻画他的心里活动和精神面貌，突出其英雄形象。第四，通过舞美造型等手段突出主要英雄人物，大幅度削减次要人物戏份。“在表现突击排战士的同时突出郭建光，在整齐一致的动作中使郭建光居于一个显著位置，在目的性一样的动作中利用高低和角度的不同，使郭建光和战士既统一又有区别，使郭建光有单独亮相的机会。”第五，把原来“以阿庆嫂智斗取胜的结尾，改为新四军战士们在伤愈后配合大部队的进军，并与阿庆嫂的地下斗争相呼应，以武装斗争消灭敌人的结尾，突出了武装斗争的重要性。”⁹

这些改动，若从京剧艺术形式创新角度来看是具有某种程度上的积极意义的。如增加的最后三场戏“奔袭”、“突破”、“聚歼”，发挥了京剧“唱、念、做、打”中的“打”，这是京剧的特长，亦中国戏曲艺术独特性的体现。再比如前文提到的“智斗”一场的改动。但是我们若深入研究隐藏于戏曲艺术形式之后的创作方法与创作思想，会发现《沙家浜》有其内在的重大缺陷，或者说这是沪剧《芦荡火种》“先天不足”的延续。这些改动归根结底，是“三突出”创作方法运用到文艺创作中所产出的“畸形儿”，牺牲掉的是文艺创作中人文关怀这一终极关怀。此外，将沪剧《芦荡火种》中阿庆嫂智斗取胜改编为武装斗争取胜，以极端意识形态化的政治话语取代了民间话语，大大削弱了沪剧原作的民间意味，这又恰是与京剧这种传统艺术形式的特点背道而驰的。追本逐源，京剧是乾隆末年四大徽班进京之后所形成，与之前占据舞台的主要戏曲形式昆曲相较，它的特点就是更具通俗性，是相对昆曲的文人气而言更民间化的一种戏剧形式。虽然京剧的流行跟慈禧的个人喜好有很大关系，但从根本上挖掘，京剧之所以能够取代六百年历史的昆曲的舞台统治地位，还是因它的民间性。

所以，从《沙家浜》中体现出的这种“三突出”创作方法可看出，“三突出”创作原则既与鲜活的民间趣味相悖，又过滤掉人的情感、人的需求，让一种空前“理想化”的激情粗暴而孤独地占据于文艺作品，从而在文艺作品中形成政治的“乌托邦”。“革命样板戏”乃至其他文革时的公开文艺作品是主流政治意识形态强制力在文艺领域中的典型表现。

四、“样板戏”缘何继续流行

“文革”结束已逾卅年，绵亘于国人心中的那道伤疤永不磨灭，然而“样板戏”却从未失掉过它的舞台，甚至有再度流行

的趋势。与之相较，新时期创作的许多现代京剧却并未产生过太多涟漪，提及现代京剧，人们想到最多的仍是《沙家浜》《红灯记》等“样板戏”。把“样板戏”的继续流行归结为怀旧心理固然具有一定的合理性，但其背后的深层原因则是复杂而多样的，“样板戏”自身的艺术价值亦是不可回避的问题。

“样板戏”作为描写现代生活的京剧作品对戏曲改革发展做出了一定的努力和探索，虽然受到意识形态极大的干扰和扭曲，但是由于它的许多参与者都熟悉艺术、尊崇艺术，以及以完成国家政治行为的态度进行的创作，都使其达到普通社会形态下无法比拟的水平。现尝试自以下几个方面浅谈“样板戏”值得借鉴之处：

首先，是艺术上的虚实结合。中国戏曲是与世界两大戏剧体系即斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系不同的另一种戏剧体系（梅兰芳体系），它的特征是间离与共鸣的统一，是一种写意的、程式化的戏剧艺术。在京剧表演中，时空甚至一些物品都是通过演员的无实物表演实现的，而样板戏则借鉴了西方话剧的舞美设计，使京剧具有现代感，更贴近现代生活。而那些不能通过舞美表现的部分，如战斗场面，则通过传统的虚拟动作表现出来，体现了一种虚实结合的审美趣味。

其次，传统京剧的剧本结构常常是松散的，因此才会出现折子戏这种表演形式。而《沙家浜》、《红灯记》等“样板戏”的结构相对而言较为严谨，且这些剧目相对演出时间较短，如《沙家浜》演完全本的长度一般是120分钟左右，十分适宜舞台演出。

第三，传统京剧唱词为追求唱腔的优美，常牺牲语言上的艺术性，虽也有一些经典唱词，但大部分是文理不通的。而“样板戏”的一些经典唱词则体现了很好的艺术追求，比如《沙家浜》中“垒砌七星灶，铜壶煮三江”的经典唱段，既容纳生活气息，又具有语言上的艺术魅力。

五、结语

窥一斑而知全豹，《沙家浜》作为“样板戏”的代表剧目在很大程度上体现了“文革”文艺思潮的某些特点，亦留下许多值得我们深深思索的问题。任何一段逝去的历史都不是单一的，它们留给我们决绝而悠长的背影，使我们对它们永远只能无限接近而无法真正触及。对于“样板戏”、对于“文革”文艺思潮，甚至对于整个中国历史都是如此，一切研究都要在不断的继续中推进。

参考文献：

- 1、2、3、6、汪曾祺：《关于〈沙家浜〉》，《汪曾祺说戏》，山东画报出版社，2006年8月
- 4、邓文华：《样板戏研究40年》，《社会科学战线》，2006年第6期
- 5、刘起林：《“样板戏现象”：政治文化诉求蚕食审美的病态生命体》，《理论与创作》，2004年第6期
- 7、南帆：《二十世纪中国文学批评99个词》，浙江文艺出版社，2001年9月
- 8、李运抟：《现代中国文学思潮新论》，广西师范大学出版社，2011年10月
- 9、赵勇：《红色经典剧改编的困境在哪里——以〈沙家浜〉为例》，《社会科学辑刊》，2006年第6期