

革命化写作的失守与民间写作的坚守

——革命现代京剧《沙家浜》的嬗变

周建江

(广东技术师范学院, 广东 广州 510665)

摘要: 京剧《芦荡火种》在更名《沙家浜》之后, 历经三级跳远, 最终成为革命现代京剧“样板戏”的首批次剧目。在这个蜕变的过程中, 似乎是革命化的进一步加强, 实则是传统京剧艺术的回归, 民间写作力量依旧占据了《沙家浜》京剧艺术的主体部位。虽然还是党的领导, 还是武装斗争的主题, 却是借助民间写作的力量得以实现。形成了革命化写作的失守和民间写作的坚守态势。

关键词: 沙家浜; 革命化写作; 民间写作; 嫣变

中图分类号: I206.7

文献标识码: A

文章编号: 1001-4225(2015)06-0056-09

在革命化要求的推动下, 京剧《芦荡火种》迅速改编的成功, 标志着京剧革命化的开始, 党的领导、武装斗争、群众路线, 这些中国无产阶级革命成功的基本经验得到了表现, 也得到了革命领袖们的赞赏。然而, 京剧革命并未止步于此。对于京剧的革命化建设, 革命又提出了更新、更高的要求。短短的几个月后, 京剧《芦荡火种》被更名为《沙家浜》, 并且将故事的主题改变为突出武装斗争, 表现在中国共产党的领导下, 革命军队从胜利走向胜利的历史必然趋势。如此革命性的拔高, 为《沙家浜》的创作提出了新的要求, 也为《沙家浜》改编的混乱制造了借口。于是, 普通的京剧剧目竟然成为代表意识形态斗争的风向标。这是当初沪剧《芦荡火种》被移植为京剧时, 以阿甲、汪曾祺为代表的剧作家们万万没有料到的。

《芦荡火种》本身即是根据中国革命运动中的真人真事创作的, 突出了中国革命历史经验中“星火燎原”的传奇性表现, 说明了中国共产党人如何在艰难困苦的条件下, 开展革命的武装斗争, 在革命火种的燃烧中, 势成革命的烈焰, 从最初的十几名、几十名伤病员发展壮大为革命军队的

一部分, 取得了革命斗争的胜利。这样的经验性总结, 中国当代文学自 1950 年代以来, 以《红旗飘飘》、《星火燎原》为代表的革命回忆录都是这样做的, 成为经典的写法, 得到了当局的认可和支持。但是, 1960 年代中期以来, 随着中国政治格局的变化, 原有的革命叙事已经不能满足政治风云突变所带来的革命形势的变化。一般性的、集体性的革命叙事要让位于革命、领袖的崇高主题, 让位于革命军队的建设, 让位于革命军队“缔造者”的需要。“天意从来高难问”, 这就为《沙家浜》的革命叙事带来了不断变化的非确定性和革命叙事内容的摇摆性。如此的变化, 可以从京剧《沙家浜》1965 年演出本、1966 年演出本、革命现代京剧样板戏《沙家浜》1967 年演出本和 1970 年定稿演出本的几次反反复复修订的过程中得到验证。这种现象代表了中国文艺革命以来, 中国革命叙事的不断变化, 说明这种革命叙事的虚弱性和有选择性。

——
京剧《芦荡火种》第六场“授计”讲述的是新

收稿日期: 2015-03-16

作者简介: 周建江(1957-), 男, 北京人, 文学博士, 广东技术师范学院教授。

四军伤病员因日寇扫荡躲进芦苇荡、避免与日寇正面冲突；胡传葵的敌伪武装“忠义救国军”随之进驻沙家浜，搜捕新四军伤病员，致使新四军伤病员被围困在条件恶劣的芦苇荡里而不得安身，面临缺食少药的艰难处境。此时，身为中共地下党联络员的阿庆嫂陷于被敌伪武装监控的处境，一是得不到新四军伤病员在芦苇荡里坚持斗争的确切消息，二是得不到中共地下党组织的进一步指示。如何化解新四军伤病员脱困的难题，阿庆嫂心急如焚。作为一名共产党员，作为党对自己的信任而将新四军伤病员寄养在沙家浜的重任交给自己，自己却不能很好地完成。此时阿庆嫂的一段唱词中有两句话清楚地交代了她对于革命任务的深远认知：“阴雨中要保存这星星火种，看他日乘东风势成燎原。”说明了阿庆嫂党性的高度。这两句唱词不是可有可无的，它是《芦荡火种》整部戏里关键的点睛之笔，交代了《芦荡火种》作为革命叙事性质下表现中共地下党革命斗争的业绩，说明了中共地下党在中国革命胜利的过程中付出了巨大的牺牲和做出了巨大的贡献。中国革命进程中武装斗争的正面战场和地下斗争的非正面战场是相互依存的，在某种意义上讲，后者的艰苦卓绝程度丝毫不逊色于前者。因此，作为中国革命胜利成果的展示，两条战线的斗争同样重要。京剧《芦荡火种》的革命叙事就属于这两种革命斗争形式的表现，既有中共地下党的活动，也有新四军消灭胡传葵敌伪武装的军事斗争，可谓是相得益彰。如果硬要区别出彼此多少优劣的话，阿庆嫂中共地下党活动的戏份多一些、比重大一点而已。

1960年代中期以来，中共领导下武装斗争的军事题材的表现得到加强。这固然是中国革命大规模群众性、军事化、斗争化的各类政治运动所致，^①更是中共领导层有意加强突出革命军队缔造者的丰功伟绩的做法所致。京剧《芦荡火种》里同时表现两种斗争形式的做法自然受到批评。就在

京剧《芦荡火种》在北京公演取得巨大成功后不久，来自革命领袖的声音让《芦荡火种》进一步革命化和军事化。《芦荡火种》被要求突出武装斗争，革命军队的整体形象和新四军指导员郭建光的领导者形象成为正面，被投射以更多的光彩和亮相。为了适应这种内容上的变化，有必要对《芦荡火种》加以正名。在革命领袖的亲切关怀下，《芦荡火种》被易名为《沙家浜》，武装斗争的戏份加强了。^②京剧《沙家浜》有了新的面貌。

京剧《沙家浜》革命军人的正面形象和作为团体的革命军队的坚强性格，改动最大的是第二场“转移”。京剧《芦荡火种》的这场戏是以沙家浜人民群众的代表沙奶奶为主，表现革命军队与人民群众之间的血肉情谊。首先出场的沙奶奶，她关心新四军伤病员的身体，“盼他们身清爽早早康健”；然后出场的是沙家浜的基本群众老齐头，携带食品慰劳新四军伤病员，“送给指导员尝尝”；再之后才是新四军指导员郭建光的出场，身体恢复得差不多，“且喜今朝身健壮，杀敌又能上前方。”有意思的是，此时登场的郭建光身着便装，随之而上的其他新四军伤病员也都是便装。从人民群众的关心里，新四军伤病员们感受到了温暖和情谊，从而激发他们杀敌报国的决心。最后，在人民群众的帮助下，新四军伤病员被转移到芦苇荡里暂时安身，以待时机，重回沙家浜，消灭敌人。京剧《沙家浜》的同场戏，首先登场的是新四军伤病员，因为推让换药而显示出同志之间的阶级友爱；然后才是新四军伤病员与沙奶奶的对话，通过沙奶奶讲述自己的苦难史，传达出人民群众与革命军队之间的情谊是建立在阶级的基础上，共同感受到中国共产党领导人民群众求解放的伟大；再之后是新四军指导员郭建光的亮相。他一上场的一段[西皮原板]“朝霞映在阳澄湖上”唱段，既突出了他强烈的爱国主义思想，也传达了他回归战场的渴望，表现了他作为一名革命军人的大无畏精神和气概。武装斗争的主题开始显现和确立。

^①即使是经济生产活动，也被高度政治化和行动的军事化。强军政策在国家生活的各个方面被全面铺开，并得到落实，“全国学解放军”既是口号，也是命令。“没有一个人民的军队，便没有人民的一切。”（毛泽东《论联合政府》（1945年4月24日），《毛泽东选集》第3卷，1991年6月第2版，1074页）“人民解放军永远是一个战斗队。就是在全国胜利以后，在国内没有消灭阶级和世界上存在着帝国主义制度的历史时期内，我们的军队还是一个战斗队。对于这一点不能有任何的误解和动摇。”（毛泽东《在中国共产党第七届中央委员会第二次全体会议上的报告》（1949年3月5日），《毛泽东选集》第4卷，1991年6月第2版，1426页）。

^②转引自《汪曾祺与“样板戏”》文章里的若干文字。<http://www.ArtsBJ.com>。

重要的是,这个主题的确立将直接影响和指导《沙家浜》整部戏的剧情安排和结构设定。京剧《沙家浜》对京剧《芦荡火种》的改动巨大且明显。

革命军队有着光荣的传统,尤其是在克服困难、战胜困难、取得胜利方面颇具传奇性,这是为当代文艺作品大力宣传的。与京剧《芦荡火种》相比,京剧《沙家浜》特别强化与突出了革命军队的这些优秀品质。面对敌伪力量封锁湖岸,隐藏在芦苇荡里的新四军伤病员在指导员郭建光的领导下,以饱满的革命热情迎接挑战。作为这支革命军队领导者的郭建光表现得十分镇定。他一方面思考着如何打破目前的困境,绝处求生;一方面稳定军心,凝聚战士们的斗志,强化必胜的信心。“同志们,药和干粮都是问题,我相信地方党会千方百计想办法,老百姓也会来支援我们。看来自目前党和群众都有困难,不能马上来支援我们,那我们怎么办呢?难道我们这支有老红军传统的部队,就被这小小的困难吓倒吗?”显示出一名党的基层领导者的领导智慧。在郭建光的部署下,一方面搭建芦棚,让重伤员先住进去,做好在芦苇荡里坚持斗争的准备,迎接更大困难的挑战;一方面积极备战,派出精干战士潜入沙家浜侦察敌情,做好军事斗争的准备。当暴风雨来临之时,以大无畏的革命气概与天奋斗,以18棵青松自喻,决心成为革命的钢铁战士。这场戏删除了《芦荡火种》同场戏里新四军伤病员在芦苇荡里苦中作乐的乐观主义表现的枝枝蔓蔓,简化了内容,革命被精炼集中,革命军队的优良传统得到凸显,领导者的品质得到集中。一句话,革命军队的品质得到鲜明的再现,实现了剧名改变的初衷,令人印象深刻。

不仅如此,在表现革命军队的战斗力方面也得到突出。为了消灭盘踞在沙家浜的敌伪武装,解放沙家浜受苦受难的人民群众,表现革命军队解放人民的伟大历史使命,京剧《芦荡火种》原有“假报”(计中计,让敌人相信阿庆嫂)“捉刘”(活捉胡传葵“忠义救国军”的副官以获得情报)两场过场戏。这两场戏在演出效果上起到了将故事原委交代清楚的作用,也有着表现革命军队军事斗争经验的作用,但同时分散了主题的表现。戏剧效果强,政治效果弱。京剧《沙家浜》删除了这两

场戏,那些小儿科式的把戏,革命军队是不屑为之的。取而代之的是,正面表现革命军队长途奔袭、突破敌人的封锁线的战术性“奔袭”“突破”两场戏。革命军队、堂皇之师是不靠那些偷鸡摸狗的小把戏去战胜敌人的。革命军队的正面形象得到加强。

更进一步。在消灭胡传葵敌伪武装的战斗中,京剧《芦荡火种》有大篇幅表现新四军伤病员深入到胡传葵司令部尽情嘲弄敌人的内容,戏剧效果很好。京剧《沙家浜》对此则全部删除,直接打响战斗,活捉胡传葵,消灭敌人,跟敌人斗争是无话可讲的。突出的是革命的果敢性和革命军队的战斗性,革命、战争的主题被集中。整出戏以郭建光的一句话“把他们(敌人)押下去”而结束,整场戏也以这句话而结束。革命、战争的主题光彩又亮丽。

在京剧《沙家浜》里,革命的神圣性、正义性得到加强,这与京剧《芦荡火种》只是站在历史真实的角度上讲述形成鲜明的对照。以接受党组织的指示为例,京剧《芦荡火种》里的中共地下党常熟县委委员陈天民化装成江湖郎中来到沙家浜与阿庆嫂接头,但碍于敌人的严密监视,无法传递情报,只好利用敌人贪小便宜的弱点,以钱贿赂敌人转移注意力,阿庆嫂才得以和陈天民说上话,接受了党组织的命令。^①京剧《沙家浜》在处理这个场次时,则是突出了阿庆嫂作为一名共产党员的聪明与机智。阿庆嫂利用胡传葵与刁德一之间争权夺利的矛盾,扩大裂痕,站在胡传葵的立场上说话,取得了胡传葵的认同,从而与陈天民直接接头,将隐藏在芦苇荡里的新四军伤病员转移出去。既丑化了敌人,又彰显了自己。

再进一步,无论在各种情况下,主动权都要掌握在我们的手中,是我们支配敌人,而不是相反。核心人物、正面人物的表现要永远成为亮点。京剧《芦荡火种》的第八场“审沙”在京剧《沙家浜》里更名为“斥敌”。“审沙”明显是敌人审问人民,这是革命叙事万万不能接受的,即使是革命者利用这种场合表现革命的正义和反动派的罪恶也不行。“斥敌”则直接表明了革命者的战斗和不屈的斗争精神。不要小瞧这种小小的变动,它不是技术性的改动,而是政治性、革命性的变动。

^①这样的做法显然是降低了革命的堂皇性,有些寒酸,要靠小动作才能完成任务,长敌人的气焰,灭我们的威风。

敌人站在被人们审判的位置上，人民是革命的实行者。这样的戏剧表现角度的变化和角色身份的变化，是革命突出的效果，是革命历史进步性的体现。京剧《沙家浜》的革命性又进了一步，武装斗争主题的强化让中国革命胜利的革命叙事的政治化写作得以实现。

二

从沪剧《芦荡火种》到京剧《芦荡火种》，作品的革命化进程显然是加快了步伐，意识形态上的最新、最直接、目的性最强的要求得到了落实；从京剧《芦荡火种》到京剧《沙家浜》的更名，则印证了戏剧革命化进程的提速。戏剧革命化，大而化之的文艺革命、文化革命也因此得到推广。革命是不容置喙的。然而，尽管《沙家浜》的剧名是由领袖提议变动的，在实际上遮蔽了中共地下斗争的重要性和必要性，彰显了当时政治思想领域里斗争的复杂性和敏感性；但是，这种依托于传统京剧剧目改编的做法，其中所蕴含的政治斗争的寓意，让《沙家浜》的革命性内涵又出现了摇摆性和不确定性。《沙家浜》的名称留给人们以很大的想象空间，它可以包容各类文化因素在其间，自然也就为革命叙事的民间写作坚守拉开了一扇通往实现的大门，虽然里面是“重重帘幕密遮灯”，但却可以窥见一斑，为民间写作提供了一定的余地或空间。

曾几何时，当代中国现代化革命进程道路上的红绿灯在不停地切换，时时刻刻预示着中国政治风云的变幻。当京剧《芦荡火种》剧目组的编辑人员还沉醉在改编成功的喜悦中时，又接到变更的指令。昨天说“京剧《芦荡火种》是根据同名沪剧改编的……京剧本如果有一点成绩，溯本追源，应该首先归功于沪剧团同志们的辛苦劳动。”^[1]今天又说“强调了武装斗争的作用，最后消灭敌人，是靠新四军的枪杆子”，“着力刻画了新四军的英雄形象——通过刻画伤病员的代表人物指导员郭建光来完成。”“阿庆嫂被放在一个比较适当的位置上，她还是充分地起了一个地下工作者应有的作用的。”^[2]不停地在政治目标之间摇摆。

也真难为了汪曾祺、杨毓珉这伙编剧们。昨天考虑的是如何表现中共地下党的业绩，今天满脑子是武装斗争的颂歌。革命叙事角度的变换和主体精神的更改，让编剧们虽说不是无所适从，

但也是难以回旋。时间紧任务重，还是京剧革命的重要成果，丝毫不得马虎。这样的政治目标自然制约着编剧们的思考。但有一点是抹杀不掉的，即《沙家浜》源自于《芦荡火种》，京剧剧本改编于沪剧剧本，而沪剧剧本是建立在民间写作的基础上的。尽管京剧《芦荡火种》《沙家浜》的编剧者们秉承着来自于中央领导的指令，但故事原型和创作心理难以推倒重建，只能在原有框架的基础上做一些角度、叙述的变化或是某些技术性的修改。例如，我们在前面说过的京剧《芦荡火种》第六场“授计”里阿庆嫂“风声紧雨意浓天低云暗”唱段里有“阴雨中要保存这星星火种，看他日乘东风势成燎原”两句话，在京剧《沙家浜》里被删掉，该唱段其余的唱词则被保留。至于其他的一些技术性手段也多有变化，“在场次结构上减少了人物上下场交代性的闲文。多数场子开幕时人即在场，戏即展开；结束时也多切灯落幕……减少了形式上的老一套和陈旧感。”^[2]京剧《芦荡火种》与《沙家浜》在场次上有些不同，《芦荡火种》有11场，《沙家浜》有10场，场次名称也有所变化，显然是强化了革命化的程度。

《芦荡火种》 《沙家浜》

场 次	名 称	场 次	名 称
第七场	转移	第七场	斥敌
第八场	审沙	第八场	奔袭
第九场	假报	第九场	突破
第十场	捉刘	第十场	聚歼
第十一场	聚歼		

与此同时，《芦荡火种》、《沙家浜》的故事原型来自于基层的革命斗争，在那里，民间的传统文化影响力深远，民间写作得到了体现。就剧作家们来说，文牧（沪剧《芦荡火种》的编剧）也好，汪曾祺也好，虽说他们都是奉上级的指令行事，但他们是来自民间的自由主义作家。作品里党性、革命性、无产阶级性、革命军队、武装斗争等等政治术语固然是得到了体现，但在叙事的具体操作上，依旧得力于传统，得力于民间大众文化。沪剧《芦荡火种》自然不必说，京剧《芦荡火种》也不必多讲，就《沙家浜》而言，在革命化的改编过程中，又直接回归到沪剧《芦荡火种》上面。阿庆嫂的戏份是减少了，但作用丝毫没有降低，反倒有所加强。在第一场“接线”里，首先出场的是阿庆嫂，四句“陈书记派人来送信”唱词将《沙家浜》

整部戏的轮廓大致交代清楚,起到了定场的作用。第七场“斥敌”,又回复到沪剧《芦荡火种》的做法,恢复了沙奶奶和阿庆嫂出门打架的内容,消解了胡传葵对阿庆嫂的最后一丝不信任,也让刁德一探究阿庆嫂底细的阴谋破产。阿庆嫂的地位更安稳了,为日后新四军消灭胡传葵敌伪武装提供了保障。京剧《沙家浜》回归到沪剧《芦荡火种》的民间写作立场上的做法,相对印证了革命的政治化写作的苍白与乏力,也说明了即使在革命叙事这样严肃的问题上,民间写作依旧顽强地坚守着。

最能说明民间写作坚守的是《沙家浜》叙事文本中“智斗”这场戏。无论是在沪剧《芦荡火种》、京剧《芦荡火种》里,还是在京剧《沙家浜》、革命现代京剧样板戏《沙家浜》里,这场戏几乎是全盘被保存接收,即使是因为表现人物、突出共产党员的智慧而由对唱改为轮唱,也不影响这场戏的结构和内容。

无产阶级文艺革命、文化革命,包括京剧革命,本身是超越历史实际情况的一种激烈、自身没有任何文化基础的变革,在文化强音的环境中是缺少权威的,没有真正的话语权。为了确立自己的地位,就只有采取摧残、毁灭其它文化生存的极端做法,以自己的独立存在说明自己的唯一性、无选择性和无法回避的接受。在不断革命、继续革命理论的驱使下,京剧《沙家浜》在不断地革命化,随着年份的不同而有着不同的风貌。《沙家浜》至此,已经不再是一部文化、文学艺术作品,而是成为革命文艺、无产阶级革命、无产阶级文化大革命的风向标,已经失去了文学意义上存在的必要性^①。

即使如此,革命化的追求由于缺少了文化的基础和其它文化因素的支撑,自身是摇摆不定的;更由于政治任务的要求,革命化到最后竟然不知如何做。吊诡的是,此时《沙家浜》革命化递进竟然向被革命文化、革命文艺所扫荡的对象学习,向传统文化靠拢,向民间写作投降。与1965年版的京剧《沙家浜》相比,1966年版的京剧《沙家浜》第一场“接线”的结束语是由新四军指导员郭建光说出的,中共地下党常熟县委委员陈天民

的角色被淡化。结果是京剧《沙家浜》第一场的开场人物和最后一场戏的终场人物都是由新四军指导员郭建光担任,起到了首尾一致的作用,突出了革命军人的形象和武装斗争的重要性^[3]。1967年版的京剧《沙家浜》将第一场的终场人物又改回由中共地下党常熟县委委员陈天民担任,回到1965年的版本上。须知,此时的京剧《沙家浜》已经被冠以“革命现代京剧样板戏”这样响亮的名号,成为文艺革命标志性的成果。这是一种革命呢?还是一种倒退!或是一种向不充分革命的回归?^[4]不能忘记的是,当时对以京剧《红灯记》《沙家浜》为代表的“样板戏”给予的是怎样崇高的革命性评价。

在纪念毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十五周年的时候,我们编辑出版了在首都舞台上演出的八个革命样板戏:京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》,芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》和交响音乐《沙家浜》。

这八个革命样板戏,是江青同志高举毛泽东思想伟大红旗,率领革命文艺工作者在文艺战线的两条路线的激烈搏斗中杀出来的。它们的出现,是毛泽东文艺思想的伟大胜利,是一场捍卫无产阶级专政、粉碎资本主义复辟斗争的伟大胜利!

这八个革命样板戏,它标志着被封建主义、资本主义、修正主义颠倒的历史,在我们手里颠倒过来了!这是无产阶级文化大革命的辉煌成果。

这八个样板戏,热情地歌颂了我们的伟大领袖、当代最杰出的马克思列宁主义者毛主席,歌颂了战无不胜的毛泽东思想,突出地鲜明地树立了用毛泽东思想武装起来的工农兵的光辉形象。这八个革命样板戏一出现在戏剧舞台,就受到广大工农兵群众和革命的文艺战士的高度赞扬和热情欢呼,他们迫切地要求出版。“我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是为工农兵的,为工农兵而创作,为工农兵所利用的。”我们遵循毛主席的这一教导,满怀对毛主席和毛泽东思想

^①1967年版的《沙家浜》在第二场“转移”里增加了一段毛主席语录的台词:“军队必须和民众打成一片,使军队在民众眼睛中看成是自己的军队。这个军队便无敌于天下。个把日本帝国主义是不够打的。”(《论持久战》(1938年5月),《毛泽东选集》第2卷,1991年6月第2版,512页)就是证明。

的无限热爱,无限信仰,无限忠诚,满怀对无产阶级文艺革命的革命激情,编辑出版了这套书。我们诚恳地希望一切革命同志对这套书的编辑出版工作提出宝贵的意见,以便再版时得到更大的提高。

毛主席的革命文艺路线胜利万岁!
战无不胜的毛泽东思想万岁!
我们最最敬爱的伟大领袖毛主席万岁!
万岁!万万岁!

一九六七年七月^[5]

三

京剧《沙家浜》自1964年从沪剧《芦荡火种》移植改编以来,每年都会有新的面貌出现,像什么人物出场、人物身份、某些唱词的变化、个别细节的增删等等,这是为了适应当时疾风暴雨的群众性大规模政治运动的需要。形势、政策、任务、目标常常发生变化,文学艺术自然就要跟上,特别是像革命“样板戏”这样的代表无产阶级文化大革命胜利成果的作品。1968年以后,无产阶级文化大革命运动基本上达到了自己的目的,^①文学艺术相应地放慢了自己快速前进的步伐,京剧“样板戏”也得到了暂时休整的机会。然而,对京剧“样板戏”的关注并没有放松或转移,只是暗中使劲而已。1969年的最后三个月,蛰伏已有一段时间的京剧“样板戏”又在蠢蠢欲动了,对于已有的京剧“样板戏”进行最终的主题确立和艺术润色完善之后,作为无产阶级文化大革命运动标志性成果的“样板戏”定型推出,连续在中国共产党中央机关刊物《红旗》杂志上发表;^②同时,也会在当时的《人民日报》《解放军报》《光明日报》上发表,^③显见出“样板戏”的重要性。初澜在1974年7月5日的《人民日报》上发表专论长文《京剧革命十年》,将“样板戏”的重要性说得清清楚楚、明明白白:

在以毛主席为首的党中央领导下,在毛

主席的无产阶级文艺路线指引下,京剧革命已经走过了十年的战斗历程。十年的时间不算长,但在我国的文艺战线上则发生了巨大的根本性的变化。

……以京剧革命为开端、以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命,经过十年奋战,取得了伟大胜利。无产阶级培育的革命样板戏,现在已有十六七个了。在京剧革命的头几年,第一批八个革命样板戏的诞生,如平地一声春雷,宣告了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》所指出的革命文艺路线已经在实践中取得了光辉的成果,中国社会主义文艺的新纪元已经到来,千百年来由老爷太太少爷小姐们统治舞台的局面已经结束,工农兵英雄人物在文艺舞台上扬眉吐气、大显身手的时代已经开始。这是中国文艺史上具有伟大意义的变革……新的革命样板作品的先后诞生,巩固和扩大了这场伟大革命的战果,进一步推动了全国社会主义文艺创作运动的蓬勃发展……十年的发展趋势表明,我们社会主义文艺事业一年比一年繁荣昌盛。^[6]

回过头来认知京剧《沙家浜》的嬗变历程,其中的主题倾向、人物形象,以及剧情结构等等内容的不断变化,推手是政治的主流倾向性。尽管在其中的叙事策略上有顽强的民间写作的努力,但最终要让位于最终话语的权力。京剧《沙家浜》连续几年的不断变化,《京剧革命十年》将之表述为:“面对这场革命,代表资产阶级利益的刘少奇、彭真、周扬一伙如大难临头,气急败坏,他们利用篡夺去的权力,使出浑身解数,明枪暗箭,百般破坏,无所不用其极。不仅在人力、物力上故意设置种种障碍,他们还散布种种谬论,使用釜底抽薪的卑劣手段篡改样板戏的主题,歪曲无产阶级英雄形象,企图把京剧革命引向邪路。在那时,革命每前进一步,都要经过斗争;每一个革命

^①该打到的人打到了,该夺取的权力到手了,该确立的思想站稳了脚跟,且已经成为唯一绝对的思想。

^②1969年第11期发表《智取威虎山》,1970年第5期发表《红灯记》,1970年第6期发表《沙家浜》,1972年第2期发表《海港》,1972年第3期发表《龙江颂》,1972年第4期发表《红色娘子军》,1972年第11期发表《奇袭白虎团》,1973年第7期发表《平原作战》,1973年第10期发表《杜鹃山》。需要说明的是,《智取威虎山》先后于1967年第8期和1969年第11期上两次发表;另外,1970年复刊的《新华月报》也配合《红旗》杂志于同期发表相同的作品。

^③革命现代京剧《沙家浜》就享有这样的待遇,先是于1967年5月31日在《人民日报》上发表,后又于1970年5月31日在《人民日报》上发表。

样板戏的诞生过程,都有一部惊心动魄的斗争史。”^⑥京剧《沙家浜》的每一次修改,都是政治意图的表现。

1970年5月,革命现代京剧《沙家浜》^⑦以新的面貌出现在北京的戏剧舞台上。无论是主要人物,还是唱段唱腔;无论人物的身份,还是剧情的变动,较之以往不同,个别地方还是根本性的或决定性的。京剧《沙家浜》就此进入终极的阶段。

1970年的京剧《沙家浜》,比之前五年间的《沙家浜》,可谓是志得意满、踌躇满志。之前五年间的京剧《沙家浜》可以说是在兽笼里耸起满身毛发使劲拍打胸脯努力彰显自身肌肉的泰坦尼克式的巨兽。虽然说它身躯巨大,却因为有着革命叙事的先天优势而不显得臃肿,只不过由于指导思想的不断变化而内涵建设不足,只能是高举无产阶级革命的大旗将自己虚肿的身躯包裹起来。时至1970年,在经历近两年的休整之后,京剧《沙家浜》又以新的面貌出现在北京乃至全国的戏剧舞台上。其时的《沙家浜》似乎已经修成正果,不再以所谓的不人道的小伎俩为自己的革命性增色,并且回归到正气堂皇的作派上来。例如在胡传葵名字的处理问题上,之前版本的《沙家浜》都在使用“胡传葵”的字词,^⑧1970年的京剧《沙家浜》则将之改为“胡传魁”,虽然说“魁”字也有些中性偏贬的意思,但还是有雄豪之意,倒也符合人物的身份。另一个做法是,不再为自己的躯体增添革命的外在符号。^⑨这种做法显然是对于自己充分自信的表现,与那些不自信、丑化别人以抬高自己的行为划开界限,说明无产阶级文化大革命的胜利已然在握。这才是大度。

1970年的京剧《沙家浜》继续武装斗争的主线,淡化中共地下党的作用,看来是与“刘少奇叛徒集团”做切割。此时,阿庆嫂的身份不再是普通的“党的秘密工作者”,并且担任了中共沙家浜镇的党支部书记,走上了明面。她的丈夫阿庆,也不是简单地在第四场“智斗”戏里经由胡传魁之口介绍出,而是在第一场“接应”戏里经由中共常熟县

委程谦明书记郑重其事介绍给新四军伤病员指导员郭建光:“她的丈夫阿庆,是我们党的交通员”。且第一场的剧名也由“接线”改为“接应”,删去了相应的灰暗度,整部戏从一开始就明亮起来。

1970年的京剧《沙家浜》最大的亮点是对于领袖的正面直接歌唱。此时,领袖的个人形象已经取代中国共产党的集体形象,党的伟大英明被弱化、被遮蔽,领袖个人的伟大英明被强化、被公开。新四军伤病员指导员郭建光在被敌伪围困在芦苇荡里的艰难环境中,面对战士们革命的冒险主义和冲动情绪,想到的是毛主席的伟大英明正确,不是以前党的笼统形象。1976年京剧《沙家浜》:

……要防止焦躁的情绪蔓延滋长,要鼓励战士,察全局,等指示,坚守待命,紧握手中枪。要沉着冷静,坚守在芦荡,寻找药品解决粮荒。发动群众想办法想,大江南自有天然粮仓。团结在一起心向党,就能够坚如磐石,百炼成钢。

1970年京剧《沙家浜》:

……要防止焦躁的情绪蔓延滋长,要鼓励战士,察全局,观敌情,坚守待命,紧握手中枪。毛主席党中央指了方向,鼓舞着我们奋战在水乡。要沉着冷静,坚持在芦荡,主动灵活,以弱胜强。江湖港汊好战场,大江南自有天然粮仓。漫道是密雾浓云锁芦荡,遮不住红太阳万丈光芒。

如此的改动不止这一处。就在这场戏的结束部分,面对暴风雨的来临,郭建光鼓励战士们要提高胜利的勇气,去争取胜利。

同志们,只要我们大家动脑筋想办法,天大的困难也能够克服!毛主席教导我们:往往有这种情形,有利的情况和主动的恢复,产生于“再坚持一下”的努力之中。同志们!

困难吓不倒英雄汉,红军的传统代代传。毛主席的教导记心上,坚持斗争,胜利在明天。

同样的戏份在1967年京剧《沙家浜》的同场戏中也有,只是唱词不一样。

^①倒是沪剧《芦荡火种》使用的是“胡传奎”。无论从哪个角度讲,胡传葵都不是正常人的名字,哪怕是极为歹毒的人都不会用“葵”字作为自己的名字。这种浅薄的拙劣做法只能暴露出革命叙事的政治偏见性和政治化写作的虚弱,与实际生活中所宣传的中国共产党的形象格格不入。

^②京剧《沙家浜》(1965年)→革命现代京剧《沙家浜》(1966年)→革命现代京剧样板戏《沙家浜》(1967年),按年度增加自己身体肌肉的硬度,来证明自己的金刚不坏躯体。可是在1970年的《沙家浜》的标签上,则只有“革命现代京剧”的名号。

困难吓不倒英雄汉，众人的智慧大如天。
饥餐芦根香又甜，坚持斗争，胜利在明天。

这种对于领袖个人伟大英明正确的歌颂也表现在阿庆嫂的一些唱段里。党的形象直接被领袖的形象所取代，领袖的形象高大伟岸、光芒万丈。第六场“授计”，阿庆嫂失去了与党组织的联系，不知道下一步的工作。此时阿庆嫂的一段唱词说出了阿庆嫂的愁绪和不为困难折服的坚强斗争精神。1967年京剧《沙家浜》：

……党啊！你给我智慧，给我勇敢，你帮助我战胜顽敌度难关。

1970年京剧《沙家浜》：

……毛主席！有您的教导，有群众的智慧，我定能战胜顽敌度难关。

革命性的进一步强化显然是1970年京剧《沙家浜》所要做的。有一个例子可以说明这种做法。从沪剧《芦荡火种》到1967年京剧《沙家浜》，沙奶奶现有的儿子一直叫“沙七龙”，简称“七龙”；1970年京剧《沙家浜》将之改为“沙四龙”，简称“四龙”。显而易见，当初叫“七龙”在于说明地主老财对劳动人民阶级压迫的残酷，说明劳动人民起来搞阶级斗争、搞武装斗争的必然性。沪剧《芦荡火种》：

郭建光：同志们，大娘一共养了七个孩子，五个都被刁家地主害死了，现在只剩下四龙和七龙两个。

京剧《芦荡火种》：

沙奶奶：七个儿有五个短命夭亡……刁德一蛇蝎心肠毒狠，他四哥积劳成病一命身亡。^①

固然起到了阶级斗争的表现作用，但却忘记了革命的纯洁性。1970年京剧《沙家浜》则是：

沙奶奶：想当年家贫穷无力抚养，四个儿有两个冻饿夭亡……刁老财蛇蝎心肠忒毒狠，他三哥，终日辛劳，遭受毒打，伤重身亡。^②
既简单，又明确，突出了尖锐的阶级斗争。

这样的革命理论的表述和革命实践的落实，势必要将《沙家浜》里民间写作的残存势力驱逐出去，让革命化一统天下。我们注意到，即使是

容易被忽略的字词也被一一校正。京剧《沙家浜》第五场“坚持”戏里，郭建光对前去沙家浜侦察敌情的新四军伤病员战士们说：“你二人乔装划船到对岸，村西树下把船弯。”1965、1967年京剧《沙家浜》的版本作“弯”字，1966年京剧《沙家浜》作“湾”字，而1970年京剧《沙家浜》作“拴”字。这个不起眼的变动很容易说明革命化写作的长驱直入。“弯”字或“湾”字生动且富有意境，一湾清水，一弯明月，让身处其间的人在欣赏美感的同时触发心境的灵动。^③1970年京剧《沙家浜》将“湾”（弯）字改为“拴”字，虽然音相近，但形相远，意更全无，只剩下具体的动作。真是与传统告别，彻底革命化了。

四

1970年京剧《沙家浜》在革命化的道路上似乎走向了极致，同时似乎也走向了绝境，把自己清洗得没有一丝一毫的杂色，唯有革命的底色和本色。由于题材所限，不可能再进一步夸大武装斗争的经验；由于内容所限，不可能再增加毛泽东语录的引用和对于毛泽东的进一步歌颂，否则就只是《东方红》乐曲的翻版了。为了革命叙事的纯洁性，删去了一切有可能影响革命性发挥的因素，与传统文化的影响进行了彻底的决裂，“全凭着劳动人民的一双手，画出了锦绣江南鱼米乡”，京剧《沙家浜》至此成为革命的凝固版画。

但是，《芦荡火种》、《沙家浜》毕竟是从民间走出去的，即使是革命叙事的内容，也不能抹杀掉刻在它身上的民间写作的痕迹；即使到了《沙家浜》嬗变的终极阶段，也不能删去这一点。京剧《沙家浜》最为出彩的场次正是体现传统京剧表演艺术和充满民间智慧表现，并且能够得到观众会心微笑以及击节赞叹的第四场“智斗”。京剧《沙家浜》在处理第四场“智斗”时就是这样，充满了民间神魔斗法的文化趣味，三人双方之间唇枪舌战。妖魔化的胡传魁和刁德一有着批判性的革命化戏剧效果，尤其是这两个人物外形上的高

①京剧《沙家浜》1965年、1966年、1967年演出本该表述均同于京剧《芦荡火种》。

②沙奶奶有四个儿子足矣。这样才能有精力干革命。

③柳宗元《构法华寺西亭》诗曰：“远岫攒众顶，澄江抱清湾。”白居易《夜泛阳坞入明月湾即事寄崔湖州》诗云：“湖山处处好淹留，最爱东湾北坞头。”赵冬曦《灉湖作》诗曰：“三湖返入两山间，畜作灉湖弯复弯。”黄仲《瀑布湾》诗云：“飞来瀑布破青山，遂作寒流水一湾。”无论是作者还是读者，都会因此而意绪盎然。

矮胖瘦和气质上阴阳之间的语态差异,颇为戏剧性。^①在无产阶级文艺理论看来,这就是革命化的体现。“皇帝的新衣”般淡化了民间写作的文化效果。实际上,无产阶级的革命文艺也清楚地知道他们所作所为的虚假性,只是无法搬动,无法删去而已。

以京剧《沙家浜》为例,中国文学的民间写作的因素是构成中国文化内涵建设的基础,是任何政治文化的力量取缔不了的。政治目标的多变性和政治文化原则的非理性化,即使在某个时期能够降低民间写作在文学创作中的比重成分,却不能完全消除民间写作文化形态的影响,更何况政治任务的阶段性。从1964年开始的京剧革命,历经十年之后,号称取得了伟大的胜利,并且幻想有新前景的出现。

京剧革命十年,是战斗的十年,胜利的十年,是值得在无产阶级文艺史上大书特书的十年。“我们不但善于破坏一个旧世界,我

们还将善于建设一个新世界。”当前,无产阶级革命文艺正向着新的高度和深度进军。只要我们沿着《在延安文艺座谈会上的讲话》指引的方向前进,不断总结实践经验,就一定能够从胜利走向新的胜利。未来的十年、二十年,必定是社会主义文艺更加繁荣的年代。“快马加鞭未下鞍”,我们应当加倍努力作战,继续谱写无产阶级文艺史上的新的篇章。^②

因此,在革命叙事的书写过程中,民间写作始终存在,虽然时而多时而少,时而冒进时而后退。革命本身即是多元文化的集合体,即使被限定以无产阶级的唯一性,也应该如此。阶级构成本身就是铁板一块,而是无数的散沙。至于散沙里有着多少异态成分,没有人搞得清楚。对于文化建设来说,也不必去搞清楚。“水至清则无鱼”,道理很浅显。

京剧《沙家浜》就是一个很好的例子。

参考文献:

- [1]京剧·芦荡火种·前言[M],沙家浜.北京:中国戏剧出版社,1964:1.
- [2]京剧·沙家浜·后记[M],沙家浜.北京:中国戏剧出版社,1965:119-120.
- [3]京剧·沙家浜[M].北京:北京出版社,1966:4,62.
- [4]革命现代京剧样板戏·沙家浜[M].北京:人民文学出版社,1967:4.
- [5]革命现代京剧·沙家浜“编后记”[M]//沙家浜.北京:北京出版社,1967:133-134.
- [6]初澜·京剧革命十年[M]//京剧革命十年.长沙:湖南人民出版社,1974:7-8,11-12,18.
- [7]革命现代京剧·沙家浜[M].北京:人民出版社,1970.

(责任编辑:李金龙)

^①这是京剧《沙家浜》最核心的部分,也是自沪剧《芦荡火种》问世到京剧《沙家浜》发展以来整体结构和局部细节改动得最少的一场,至多是删去了胡传魁的匪气、霸气、流氓气,当然还有体现在他身上的江湖气;而阿庆嫂的形象也只不过精练了她的台词,以及表现她作为共产党员的崇高品质,并不是只凭借她的江湖气才能够成事。中国革命叙事向来回避它的民间性和它的种种非无产阶级性,以及它的无产阶级的低级趣味性;只是彰显和强调它的革命性,特别是共产党领导下的无产阶级革命的战斗性,以及大无畏的革命精神。任何阴暗面都是格格不入的,将自己打扮成为天上降下来的圣女,不食人间烟火。到了1970年代,中国革命更是这样。“破除资产阶级法权”“割资本主义尾巴”等等超越现实的口号满天飞,甚至出现了“只要社会主义的草,不要资本主义的苗”这样的奇谈怪论,真不知当时的中国人是否是在喝西北风活着。即使是那些残存着封建主义、资产阶级文化因素的事件,在清除不掉的情况下,也加以无产阶级的严格限制。“八级工资制还是要的”,披上一件革命的风衣,以此拉拢群众,吸引群众跟着领袖走,干社会主义事业,进而解放全人类。