

载体的选择与样板戏的神话

阎立峰

摘要:选择京剧作为样板戏的载体,是江青发动“文艺革命”的艺术策略所在。中国戏剧属剧场性戏剧,文学性弱,以演员的歌舞表演见长,与西方戏剧以及小说、电影等相比,形式与内容相对分离的载道特性,使其回避了“理念显现”这一中间环节。于是江青在样板戏之戏剧性(dramatic)层面进行政治化写作,在剧场性(theatric)层面进行矫饰美学建设。结果,既凭借“戏剧”阐释了意识形态话语,又依靠“剧场”解决了“道”所需的艺术胞衣。

关键词:样板戏 京剧 载体 文艺革命

作者阎立峰,北京师范大学艺术与传媒学院博士后。(北京 100875)

短时间内,京剧要想直接创作出剧本来还很难”^②的指示,《龙江颂》、《杜鹃山》由同名话剧改编,《磐石湾》是话剧《南海长城》的移植,《平原作战》融电影《平原游击队》、《地道战》、《地雷战》等于一身,《红云岗》的前身《红嫂》也依托同名小说创出。“文革”结束前夕,江青还要求将电影《决裂》、《春苗》、《第二个春天》、《战船台》等直接搬上样板戏舞台,以配合同“走资源”的路线斗争。此外,这一系列的改编、移植始终呈现为单向度的、不可逆的进程,即一切符合当时意识形态标准的题材、内容,都需要借助于京剧来加以表现,其他艺术门类都须“让路”或替京剧“铺路”。而跻身样板戏的“革命现代京剧”要再移植再改编的话也只能是在诸样板形式——音乐、舞蹈及各地方剧种——之间流通:芭蕾舞剧《红色娘子军》于是有了一个京剧版本,《草原儿女》也被改编成京剧《草原兄妹》。用京剧作为阐释“文革”话语的最后形式颇耐人寻味。小说、电影、话剧的题材内容可以被京剧随意调拨,可“文艺革命”始终限于“京剧革命”,革命没能输出,至少成功地输出到话剧、电影等相邻的艺术领域。样板戏的声誉和成就乃至“生命力”无论当时或后来,远非共同肩负载“道”使命的其他艺术种类——如浩然的小说、“文革”后期的故事影片等所能企及。(90年代围绕着样板戏的论争,

① 《红旗》社论:《欢呼京剧革命的伟大胜利》,1967年第6期。

② 江青:《谈京剧革命》,《红旗》1967年第6期。

“捍卫派”更多地从形式艺术的角度为之辩护)就这一意义而言,起码在当其事者看来,京剧极具艺术上更新和突破的潜力来荷载“革命”的主张,并有望达到形式与内容的最佳组合。

政治与艺术(当然包括娱乐性、观赏性等大众艺术原则,即“喜闻乐见”的关系问题一直困扰着1949年后的中国文艺界。“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”这一指示是对艺术服务于政治的最高要求,决非单单凭借意识形态的传声筒能达到官方所期待的宣教效果。初澜在回顾“京剧革命”的十年历程时指出:“无产阶级能否牢固地占领文艺阵地,关键在于创作出‘革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一’的样板作品。有了这样的样板,才能有说服力,才能牢固地占领阵地,才能打掉资产阶级‘秋后算账’派的棍子。”^①这里强调的重点显然是样板戏以什么样的艺术质量来显示“文艺革命”的成果。尽管有论者提出“文革”文学与“五六十年代的作品,在文学观念和艺术方法上,并不存在截然相反的变化”^②。然而激进派出于政治目的对“十七年文艺”的彻底否定也的确击中了该时段文艺创作的“软肋”:“革命的政治内容”和“尽可能完美的艺术形式”之间的相斥与矛盾致使几乎不可能将二者统一于一个艺术体内,艺术家们往往只有顾及一端。以话剧、戏曲为例。讲求思想内容的纯正和直接配合现实政治,其极端产物就是杨绍萱改编的神话剧《新天河配》、历史剧《新大名府》等——当时就被斥为“反历史主义倾向的典型代表”。话剧《洞箫横吹》、《布谷鸟又叫了》则因为触及了生活与情感的真实而有较高艺术价值的剧作则在意识形态宣传方面显然不能令官方满意。对“写真实”论、“中间人物”论和“现实主义深化”论等的批判所针对的就是这股试图以降低政治性来换取艺术性的创作倾向。最为尴尬的属传统戏曲。古老的程式跟新生活间的枘凿闹出了不少“杨绍萱式”的笑话。于是尽管要求“三并举”,提倡现代戏,戏曲舞台得心应手的还是借新编历史剧来搞古为今用——又被称为“帝王将相、才子佳人”统治舞台。初澜对形式和内容的关系有一段堪称经典的描述:“要我们放弃无产阶级的政治标准,岂不就是给封、资、修文艺保留合法地位!要我们放弃无产阶级的艺术标准,岂不就是提倡粗制滥造,给资产阶级以反攻倒算的可乘之机!”^③这似乎是在宣告,样板戏——“革命现代

京剧”——已经成功地解决了政治与艺术完美统一这个难题,并且是纯而又纯的意识形态话语同“高标准、严要求”的艺术形式的统一。

由此看来,话剧、电影演员出身的江青,选择京剧作为“革命思想”的载体,无论如何艺术策略上的考虑是第一位的。有十七年“文艺黑线”处理政治与艺术时的失败作为前鉴,有上海戏剧界现代戏探索的经验总结,尤其是1964年全国京剧现代戏观摩演出大会肯定使江青对京剧的功能、特征与短长印象深刻;另外也不可忽视话剧、电影及京剧的演艺经历培养了江青对不同艺术种类的题材、风格及表现手法的感性认识和艺术鉴赏力。当然这一过程是渐进的,由不自觉到自觉,从直觉感悟上升为理论总结。例如“三突出”原则就是于会泳把江青的指示精神归纳提炼,后经姚文元修改润色始成。因此完全可以推定,为思想找寻合适的载体,正是江青发动“文艺革命”的战略意图所在。

如此,我们距破解“京剧革命”的成功神话又近了一步。英国哲学家科林伍德说过:“形形色色的伪艺术,实际上是可以分派给艺术的形形色色的用途。为了使这些目的中的任何一个得以实现,首先就必须有艺术,然后才是艺术对某种功利目的的服从。”^④就致力于载道的方式、效果而言,江青算是一个“形式主义者”。因为样板戏目的尽管狭隘,却脱十七年文艺的路子——为政治服务,只是将其推向极端而已;作为“文艺革命”艺术载体的京剧显然构成矛盾的主要方面。

有别于其他艺术门类,戏剧再现功能的实现要经由戏剧文学(drama)到剧场演出(theatre)两次呈现过程。由亚里士多德奠基的西方戏剧理论实际上是“剧诗说”,将戏剧(悲剧)视为诗(文学)的一种。他提出:“悲剧必须包括如下六个决定其性质的成分,即情节、性格、言语、思想、戏景和唱段。”这之中,“情节是悲剧的根本,用形象的话来说,是悲剧的灵魂。性格的重要性占第二位。”剧场因素遭到贬斥:“戏景虽能吸引人,却最少艺术性,和诗艺的关系也最疏。一部悲剧,即使不通过演出和演员的表演,也不会失去它的潜力。此外,在决定戏景的效果方面,服装面具师的艺术比诗人的艺术起着更为重要的作用。”^⑤尽管在20世纪遭遇到标举“剧场”、“表演”以及推崇东方戏剧等思潮的强有力挑战,“剧诗说”始终构成西方戏剧理论与实践的主

①③ 初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。

② 洪子诚:《中国当代文学史》,北京大学出版社,1999年,第188—189页。

④ 科林伍德:《艺术原理》,王至元等译,中国社会科学出版社,1985年,第33页。

⑤ 亚里士多德:《诗学》,陈中梅译注,商务印书馆,1996年,第64—65页。

流,因此以系统性和科学性著称的斯坦尼斯拉夫斯基演剧体系究其实质,仍是“剧诗说”在舞台表演上的分支。如该体系的理论支柱之一“最高任务”是这样定义的:“所有演出的主要任务就是要在舞台上传达出作家的思想、情感,他的理想、痛苦和喜悦。”“我们就把这个目标——这个吸引着一切任务,激发演员一角色的心理生活动力和自我感觉诸元素的创作意向的基本的、主要的、无所不包的目标叫做:作家作品的最高任务。”①

如果说,西方戏剧是文学性(dramatic)戏剧,中国戏剧则是剧场性(theatrical)戏剧。区别在于,文学性戏剧所蕴涵的道/理念,其感性显现过程是通过剧作家对戏剧性的追求获得实现的。当然此刻道/理念的感性形态——情节和性格是以语言为媒介的,尚有待于凭借演员形体来完成舞台形象的展示。但是导、表演所据以再创造的假定情境——斯坦尼斯拉夫斯基称作“规定情境”——却是由剧作家提供的;故事情节与人物性格,这些直接载荷思想主旨的因素,更是存活于文学剧本之中,并达到完善和丰满的。京剧也可两分为结构剧情、制造冲突、塑造人物的剧本文学层面(drama)以及歌舞化的表演技巧如唱、念、做、打等剧场艺术层面(theatre)。中国戏剧的特征正在于戏剧性(drama)弱而以演员的歌唱舞蹈见长。陈铨曾不无偏激地认为:“《(西厢记)》价值完全不在它的结构。无论拿欧洲戏剧或中国戏剧的标准来看,戏中的情节,都很无聊。中间不自然的故事,无谓的感伤,都令人发笑。……不过大家不觉得剧中情节可笑,因为中国舞台上,最重要的是戏子歌舞的本事,剧本好坏,没有多大的关系。后来有一次,有人把《西厢记》排成电影,没有诗词,没有歌舞,只有戏中的情节,结果处处令人捧腹。”②叶朗对此现象的解释是:“在很多人的心目中,戏剧艺术的内容就是故事情节。这种理解是不准确的。”“京剧的意蕴主要不在于故事情节而在于演员的歌舞(唱念做打)的表演”。③剧场阶段的演出,在西方戏剧发展中一直是剧本的附庸。反观作为剧场性戏剧的京剧,文学品格的薄弱甚或缺失使得戏剧性因素通常只构成演员展示演技的一个框架或背景。缺少了剧作家对戏剧性的建构,理念/道在剧本阶段的呈现过程就被大大简化

了:道向戏剧(drama)之转换几乎是零中介的;道与情节之间更是一种赤裸裸的逻辑推演关系,不外乎善恶分报、大团圆的结局等;类型化、概念化人物性格更是观念的抽象符号。与西方戏剧的载道范式相比,剧场性的凸显和对理念显现过程的无视等于回避了制约文学性戏剧的主要矛盾或“瓶茎”。因此前图所示剧场性戏剧三要素间,道/理念与戏剧之关系可称作“内容涨破形式”,或曰思想大于形象;戏剧与剧场之关系则为“形式溢出内容”,也即剧场层面的歌舞演技等纯形式因素与内容主旨是可剥离的两部分。理念和剧场的两边“坐大”,中间戏剧性相对弱化,呈现出来的是逾越了情节、性格之后道跟剧场的直接对话;借助于舞台调度及脸谱、行当、唱腔等程式化手法来分清主次、标明善恶、宣布主题,从而达到道的灌输。于是导致一个悖论,表面似乎剧场艺术(theatre)跟道及戏剧(drama)若即若离,实际状况是两者反能平安相处;前者求诸声色之娱,后者担当教化使命,缺少了统一,也不会产生相互制约、彼此掣肘等难以调和的矛盾。并且形式是没有阶级性的,所以阿甲说:“戏曲中有一种叫形式美的,和内容没有什么直接的关系,它整套的形式是属于歌舞的表现性的,……这些形式美可以和各种艺术内容相结合”。④

二

在革命文艺的大旗下,空头革命家从来不缺,缺少的总是将革命的信条具像化、感性化的艺术家。事实上“时代精神”看重的正是江青丰富的演艺经历所积累的形式艺术资本——来完成对“革命”话语进行形象化“包装”的使命。⑤ 我以为促成江青跟京剧历史性遇合的条件包括:首先,道/理念非江青所长,把道化为感性的显现,即文学意义上的性格、情节,更非她之长;江青由舞台起家,长于视觉表达,短于文学构思。其次,意识形态高压下文学性艺术(如话剧、电影)不可逾越的理念显现之矛盾,迫使江青只有求助于剧场性的歌舞剧——京剧,形式与内容相对分离的载道特性让江青免蹈“文艺黑线”的覆辙。最后,江青不自觉地选择剧场(theatre)作为她艺术投机的对象,选择戏剧(drama)

① 《斯坦尼斯拉夫斯基全集》第二卷,林毅等译,中国电影出版社,1959年,第406页。

② 陈铨:《中德文学研究》,辽宁教育出版社,1997年,第75—76页。

③ 叶朗:《京剧的意象世界》,《文艺报》1991年2月9日。

④ 阿甲:《戏曲表演规律再探》,中国戏剧出版社,1990年,第196页。

⑤ 1973年一次高层会议上,江青强调“用艺术手段宣传毛泽东思想,干巴巴地老是万岁万岁,人家最讨厌。”见翟建农著《红色往事》,第162页。江青曾说过“电影片子嘛,就是电影骗子”,并要求借鉴西方电影技巧以丰富国产电影的视觉效果。见李锡庚《话说“电影骗子”》,载《人民电影》1977年第11期。

作为政治投机的对象,既紧扣其自身优势,也暗合了京剧艺术的规律,而且还使政治和艺术/娱乐都找到了各自的对应物——彼此分离、互不冲突,而又处于同一艺术体系当中。以下,我通过剖析《红灯记》的改编定型过程,来进一步探究样板戏总的操作流程与建构策略。

京剧《红灯记》移植自同名沪剧,1964年参加京剧现代戏观摩演出大会前后在江的直接过问下又多次修改。从沪剧到京剧,最显著的变化是追求戏剧性的创作方法在京剧的版本中被置换,情节、性格等文学因素被公式化、概念化为思想、观念的简单符号。具体而言,京剧《红灯记》剧本文学层面的改动原则主要有:一是确立李玉和在全剧中的绝对中心地位。在场次的安排、人物关系的处理和情节的提炼等方面,都是为了集中、突出地塑造好李玉和近乎神性的英雄形象。例如第三场“粥棚脱险”,剧作者本来从情节的合理性与冲突的集中性出发已经删去,但江青认为通过这一场戏能够展示李玉和与劳动群众同甘苦、共命运的联系,结果又恢复。处理李玉和同李奶奶和李铁梅的关系时,剧作着重强调的是他们之间森严的主从之序,所以修改就主要针对“原来一些剧本往往从有‘戏’无‘戏’或有‘情’无‘情’出发,结果把老奶奶或铁梅推到了主角的位置,而有意无意地把李玉和的形象贬低了,削弱了”^①这一倾向。在严酷的敌我斗争中,改编后的京剧剧本也“处处考虑到长革命志气,灭敌人威风”,^②于是我们看到粥棚遇险时李玉和仍面带胜利者的轻蔑微笑,赴宴斗鸠山一场李玉和更是稳如泰山,巍然不动,鸠山却围着他转,坐卧不宁。总之,如署名“左民”的文章所指出的,“凡无助于塑造英雄的,无论在艺术上有多大魅力,一律舍弃不用;凡是有助于塑造英雄形象的,就是一个细节也不轻易放过。”^③第二,改编紧密配合“阶级斗争”这一时代主题,运用“阶级分析”的方法来重新阐释民族战争和民族矛盾。当时担任中国京剧院副院长的张东川认为,通过学习毛泽东著作,他们才觉悟到“剧本反映的这场斗争是中国的无产阶级战士与日本帝国主义的斗争,这不仅是民族斗争,而且是阶级斗争。”^④突出阶级斗争,显然是着眼于现实政治领域中的意识形态之争,因此在《红灯记》的定本里,李玉和跟鸠山的矛盾,其实就是壁垒分明的两个阶级、两种世界观之间的矛盾。李玉和的形象也因此被提升到共产

主义战士和彻底的无产阶级英雄的高度,而鸠山,则不过是腐朽的资产阶级人生观的丑恶代表而已。第三,倘若说《红灯记》的初本中尚留有些许人性和人生的多样色彩的话,那么样板戏《红灯记》的思想内容则被彻底净化。原作中李玉和偷酒喝,爱跟女儿开玩笑以及李奶奶缝补衣裳等细节因为“有损”英雄的性格和抒发了家庭感情而被删节,李玉和与李奶奶、李铁梅之间的人伦亲情也被极度淡化并消融进李玉和这句唱词中:“人说道世间只有骨肉的情义重,依我看阶级的情义重于泰山。”刑场上亲人间生离死别的悲切之情被荡涤一空,代之以一家人相互扶持、相互激励、一心为革命的壮志豪情。其原因在于“如果不从阶级斗争而从家庭关系来刻划(画)人物,就会走到歪路上去,就会让亲子之情、家庭生活的描写冲淡以至抵消了尖锐的政治斗争。”^⑤表明上述改动的真正意图是消除人之常性对意识形态灌输效果所造成的隐患。

京剧《红灯记》在剧本层面的修改显然导致作品的整体结构发生逆转。爱华沪剧团在观摩京剧《红灯记》后“钦佩”地发现,他们原来那“通过生动的戏剧情节,尖锐的矛盾冲突,富有革命意义的‘三姓成为一家’的人物关系,塑造了三代革命英雄、特别是李玉和的光辉形象”的设想,已远远落后于更为高明的中国京剧院的创作思路:“京剧《红灯记》处处紧扣李玉和这个人物,事事以他为中心,把他推向矛盾的顶端,特别是用阶级分析的观点将原剧的民族矛盾升华为阶级矛盾,贯穿了阶级斗争的红线。”^⑥如此处理后的人物形象在承担意识形态观念传声筒功能的同时,必然产生“道”跟情节、性格等文学因素之间的冲突。文艺左派也意识到此问题。他们的策略很明确,即在剧本环节,不惜以牺牲戏剧性来换取革命内容的“纯而又纯”。“什么是戏剧性(通常叫做‘戏’)?”,他们发问道,“我们承认戏剧性就是矛盾冲突……但在具体艺术实践中,却往往会认为‘戏’就是情节,因而片面追求情节,追求一环套一环的‘关子’,因而忽略、削弱甚至不惜歪曲革命的主题和正面人物。”^⑦这里,卫明首次由艺术观的角度提出了舍“戏”保“道”创作准则。左民的话则更具代表性:“《红灯记》所表现的这场斗争是非常残酷的……假如按照资产阶级的主张,要写什么‘复杂的内心’,‘性格的矛盾’,‘五分钟的动摇’等等,这个戏就毁了!《红灯记》

^{①②} 欧阳文彬、徐景贤,《为无产阶级英雄立传》,《戏剧报》1965年第4期。

^③ 左民:《坚决为无产阶级革命英雄立传》,《学术月刊》1965年4月号。

^④ 张东川,《京剧〈红灯记〉改编和创作的初步体会》,《人民日报》1965年6月3日。

^{⑤⑦} 卫明:《在艺术实践中有破有立》,《文汇报》1965年3月13日。

^⑥ 上海爱华沪剧团,《“红灯”照耀我们前进》,《戏剧报》1965年第4期。

的编导们唾弃了这种荒谬论调，他们遵循毛主席的指示：‘捣乱，失败，再捣乱，再失败，直至灭亡——这就是帝国主义和世界上一切反动派对待人民事业的逻辑，他们也是决不会违背这个逻辑的。’”^①有了主席语录这一“文革”的核心话语，那么任何情节、性格等中介环节都属多余，跟“道”的直接灌输相比都显得费力而不讨好。再如第七场中的几个情节：磨刀人接头，铁梅转移密电码，特务搜查，邻人掩护，鸿山登门“拜访”，李奶奶和铁梅被捕等，都极具动作性，演出中却只占了十几分钟左右的时间，所起的作用，仅限于推动剧情的发展。剧中浓墨重彩着意渲染的则是李玉和从容被捕，李奶奶讲述革命家史激励铁梅的斗志等抒情“宣道”的场景——这既是“道”的需要，更是戏曲的剧场性之长。最终，实现了虔诚的观者与纯洁的理念之对接：“看《红灯记》，一个突出的印象，是思想的鲜明性和深刻性；革命的火焰扑不灭，革命的红灯代代传！这个思想主题，是文学剧本提供的”。^②

客观上讲，京剧《红灯记》在众多样板戏中是难得的较备文学性之作，尽管这更多应归功于故事素材的传奇性和惊险性——符合中国人固有的审美取向，然而它改编成型的整个过程却不啻为样板戏处理“道”与“戏剧性”关系的一个缩影。类似情况不胜枚举。如《海港》一剧遵照毛泽东指示将钱守维处理成阶级敌人，《沙家浜》扬武装斗争抑白区工作等，显示了江青对戏剧性因素总的态度是鄙视加忽视的：打压戏剧性，以牺牲样板戏的文学价值来摆脱艺术真实规律对“道”的束缚，使京剧舞台彻底成为革命化想象的自由空间。

三

黑格尔对于利用戏剧来积极干预政治、伦理、宗教等现象，曾忧心忡忡地设想，最坏的情况是“对真理和艺术犯下了双重罪过”。^③样板戏与真理非本文的议题，与戏剧(drama)艺术的确有罪，而就艺术是指剧场(theatre)言，则无须我赘述，至今“捍卫派”仍以其形式上的成就傲人。毕竟样板戏之为“样板”，是因为在官方眼里她是艺术。作为剧场性戏剧的京剧，其价值中立/缺位的美学品格，决定了艺术动机跟巫术动机在京剧的剧场性层面不仅无冲突，京剧剧场的暧昧、两可反而使其获得了意识形态和艺术形态的双重认证。尽管

王元化指责“样板戏的制作者(剧本创作、舞蹈、音乐)在创作时都是有意识把当时的政治要求放在首位，竭尽一切可能在艺术表现中去加以体现和贯彻。”^④然而实际状况却是，政治跟音乐、舞蹈的结合要远比跟剧本创作来得默契，因为京剧传统从来就把舞台上最重要的地位、最突出的音乐等，都集中在着重描写的人物——“道”的化身上。

所以对江青来说，样板戏成功与否，决定性前提是维持京剧的美学精神的赓续，唯有此，才可以在应付政治诉求与艺术诉求时并行不悖。于是我们看到，虽然《红灯记》里传统的自报家门没有了，表演上的虚拟性、程式化的动作大为改变，韵白被舍弃，舞台布景趋向烘托环境的写实路子，但京剧基本的艺术特征皆保留：音乐唱腔是最紧要的；动作、对话的夸张和程式化，如亮相、工架和京白；舞台调度上前虚后实的布景原则，即留够足够的表演区域，以满足京剧大幅度的外在动作的需要。再有从表演的行当分配看，李玉和是文武老生，李奶奶和李铁梅是老旦与花旦，鸿山为花脸。以上这些已涵盖了京剧唱、念、做、打的全部表现手法，足以使《红灯记》一剧完成对京剧剧场性的移植和继承。

江青甩掉戏剧性这层艺术“累赘”和获得政治资格“认证”后，充分利用京剧剧场因素的可加工性和与相邻艺术的亲和力，征用大量人力、物力，吸收西洋音乐、舞蹈、美术的表现手法。典型如《杜鹃山》一剧的音乐设计趋向歌剧，女主角柯湘较李铁梅等人显然“女性”的特征更突出。在为政治服务的理由下江青使一批艺术人才获得自由并被委以重任，为了创作和排练的高质量，她还指令样板戏主创人员借鉴、学习一些“封、资、修”作品。此倾向到拍摄样板戏电影阶段尤甚。江青将京剧这一传统艺术推进到了前所未有的物质化和形式化——即“乐”的高度。

然而无论是继承或创新，江青“京剧姓京”的实质是极力维护京剧的虚拟性、假定性和写意性之规定情境不变，歌舞形式之价值定位不变。所谓现代京剧，只是剧场层面形式因素的取舍，而非剧本层面写实、叙事因素的添加。如果说以“摹仿说”为核心的西方戏剧观念难见容于京剧的话，那么将西洋音乐、美术、布景与京剧的唱念做打融为一体却只是技巧问题。结果既避免了任何写实性原则对样板戏所蕴含的“道”及其所依托之“戏剧性”的消解和去蔽，同时极大地丰富了京剧

① 左民：《坚决为无产阶级革命英雄立传》，《学术月刊》1965年4月号。

② 黄克保：《革命英雄主义的颂歌》，《戏剧报》1964年第7期。

③ 黑格尔：《美学》第三卷下册，朱光潜译，商务印书馆，1981年，第268页。

④ 王元化：《样板戏有艺术价值吗》，《明报·加西版》1997年5月6日。

的剧场形式,提升了样板戏的观赏价值。于会泳之于管弦乐队,李德伦之于交响乐,殷承宗之于钢琴伴唱,皆以各自艺术种类的形式资本,被纳入样板戏这一“艺术工程”之中。文学和文学家在样板戏的制作过程中也被技术化、匠艺化。诗人闻捷、作家汪曾祺等受命为样板戏剧本炼词、润色。他们力所能及的,并非情节与性格,却仅仅是作为文字工作者使“文革”话语更合辙压韵,悦耳动听罢了。样板戏成型的一般路数是集体创作,剧作家缺席,创作方法是“三结合”。当不需要作家凭借思想参与之时,剧本也不过是按照“革命”图纸所搭建起来的“框架”,也需要分工协作,技术挂帅和大兵团作战的。但此方法用于小说即失败,如《虹南作史》之类。原因是小说只有“框架”,而样板戏“框架”之上却有丰富多彩的京剧剧场形式来遮蔽和粉饰。

“文革”样板戏运动,耗十年之时,倾一国之力,“戏改”的价值是主要的。这包括对传统程式和表现手法进行改良,舞台调度借鉴西洋歌舞剧;尤为值得一提的是唱腔和音乐在民族化和现代化之路上取得了突破性进展,于正反两方面都积累了可资借鉴的经验。但难度无疑被夸大了。既然这种革新只限于剧场形式等音乐、舞蹈、美术环节,而不触及情节、性格等文学领域,那么在现实政治的驱使下,继承或创新的具体实施完全可以在技术操作层面。称京剧为“最顽固的‘堡垒’”^①只能显示江青的矫情和自夸。尤其当“要用最美的音乐,最好的唱腔,最挺拔的表演动作,最重要的舞台位置”,使“英雄形象更突出、更完美、更高大”^②时,样板戏的艺术追求、娱乐功用跟政治动机之间也完成了价值的“一体化”的捆绑过程。

随着江青矫饰美学手法的大量运用,样板戏的目的与手段也发生“暗转”:政治动机淡出而为背景,艺术形式凸显成为内容。江青不厌其烦地借用京剧来重复一个个已成熟套的革命故事,用艾思林的道理解释就是:“兴趣和悬念不一定专靠情节的安排来造成:一场

没有情节的芭蕾舞一开演,主要舞蹈演员的美就足以引起兴趣;观众期待看到舞蹈的全部步法的心情,会引起足够的悬念以保持长时间的注意力集中。”^③样板戏在此与京剧固有美学精神是相通的。发展到最后,交响乐,钢琴伴唱、芭蕾舞等尚未摘下“封、资、修”、“名、洋、古”帽子的艺术载体,也纷纷被用来包装一个故事(不合理性)、塑造一个形象(缺乏性格),传播一个主义。女演员美腿的展示、视听感官享乐等“资产阶级”娱乐方式与“文革”禁欲主义思潮泛滥的社会背景构成一个反讽式的“荒诞”存在。

德国电影史家乌利希·格雷戈尔评价样板戏电影“人物极其脸谱化、思想内容公式化”,但同时也承认:“这些舞台戏曲片把意识形态公式化的世界通过舞蹈、通过舞蹈家奇异的、优美的舞姿、通过音乐和绘制的布景恰当地表现出来,以致这些影片本身都是一部完整的艺术品。”^④格氏当然不明了样板戏故事题材的渊源以及反复移植的背景,从接受美学的角度看,他的直觉不过表明,相同的题材、故事,经过样板戏的再包装,反而出现了新的价值增长点。话剧、电影的生命在于情节、性格真实且合乎理性——而这恰恰是当代艺术在协调政治动机与艺术动机时所患的绝症。江青选择剧场性戏剧——京剧,用剧场的价值来替换文学的价值,以对剧场性的追求绕开戏剧文学这一“瓶茎”。结果,既借助“剧本”阐释了意识形态话语,又依靠“剧场”解决了“道”所需的艺术胞衣,缓解了“文革”的精神饥荒。(“十七年”故事片电影则因为缺乏这层独立于内容的形式,在政治上被否定的同时,艺术上也可怜地沦为样板戏的陪衬物。)外加的形式,仅仅作为形式,应该说强化了原作的观赏性、娱乐性,遮蔽了“道”的赤裸和“戏剧性”的荒谬。

责任编辑:项义华

① 《红旗》社论:《欢呼京剧革命的伟大胜利》,1967年第6期。

② 钱浩亮:《塑造高大的无产阶级英雄形象》,《红旗》1967年第8期。

③ 马丁·艾思林:《戏剧剖析》,中国戏剧出版社,1981年第37页。

④ 乌利希·格雷戈尔:《世界电影史》3(下),郑再新等译,中国电影出版社,1987年,第94页。