

浙江大学人文学院

博士学位论文

红色神话演绎之路——17年（1949-1966）戏曲改革研究

姓名：张莉

申请学位级别：博士

专业：中国现当代文学

指导教师：吴秀明

20090601

摘要

20世纪40至60年代中期,即新中国建国后的“十七年”间(1949-1966),戏曲这一古老艺术样式受到空前重视,政府投入相当的人力和物力,展开全国范围内的“戏曲改革”运动,使得戏曲从供娱乐消遣的“把戏”一跃成为新政权推行意识形态的主要承载物。这一运动以其时间之久和力度之大,成为当时引人瞩目的文学事件之一。

总体而言,中国共产党领导下的“戏改”运动在旧剧“改编”、历史剧“新编”、现代戏创作三个题材同时展开。在不同的时段内,主流意识形态重点关注的题材各有不同:1949-1956年,传统旧剧“改编”最受瞩目;1958-1962年,新编历史剧成为重心所在;1963-1966年,现代戏跃为时代新宠。事实上,旧剧、历史剧、现代戏此消彼长的背后,是新政权根据自身意识形态灌输的需求而进行的权衡与选择的过程。

作为“戏改”成果的集中展示,1952年和1964年两次全国规模的戏剧观摩演出大会可谓盛况空前。然而,轰动的背后,两次大会上参演剧目由传统旧剧、新编历史剧和现代戏“三并举”向京剧革命现代戏一枝独秀的显著变化,向我们传达了一个明确的信息:“戏改”的真正目的和作用,在于经过对旧剧“改编”、历史剧“新编”、现代戏创作的尝试与规约,最终选定并确立演绎红色政权合法性、传播社会主义意识形态的最佳戏曲样式。

鉴于此,本文以“社会主义意识形态诉求”为切入点,以横纵结合的方式,研究“十七年”间新政权在戏曲领域建立自己合法性的探寻过程。具体说来,就是通过对旧剧“改编”、历史剧“新编”和现代戏“创作”所依据的规则以及具体剧本进行剖析,阐明主流意识形态在三种不同戏曲题材内进行渗透与传播的不同手段与特色,同时,在对三种表述途径的优劣对比中,说明主流意识形态选择戏曲现代戏作为演绎无产阶级国家神话最佳戏曲样式的原因所在。

关键词: 戏曲 改革 神话 传统旧剧 新编历史剧 现代戏

Abstract

The government invested considerable human and material resources to carry out the national-scale reform of traditional Chinese opera after the founding of the People's Republic of China, which made Drama occupy the predominant position in the Chinese literary creation and become the best vector of spreading socialist ideology during "the seventeen years" (1949-1966).

Generally, the reform of traditional repertoire, new historical play and modern Chinese opera which were carried out simultaneously in 1949 organized the movement. In fact, they became the object of concern one by one during the procession basing on the needs of government. As the showing of the fruit of reform, nationwide drama display were carried out by government in 1952 and 1964. The changement of the proportion among traditional repertoire, new historical play and modern Chinese opera on the meetings conveyed a message: the real purpose of the reform is to choose the best way of constructing the perfect "new proletarian literature and art" in drama field.

Basing on the establishment of the legitimacy of red regime, this dissertation sets out to research the formulation process from two levels: the so-called horizontal research is to verify methods and characteristics of the penetration and establishment of the mainstream ideology in the three different fields of drama; the so-called vertical explore is to illustrate the reason of choosing modern Chinese opera being the best vector of constructing red state myth by comparing the advantages and disadvantages of the three different themes of drama

Key words: drama, reform, state myth, traditional repertoire,
new historical play, modern Chinese opera

浙江大学研究生学位论文独创性声明

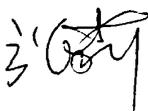
本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得 浙江大学 或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名:  签字日期: 2009 年 6 月 2 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解 浙江大学 有权保留并向国家有关部门或机构送交本论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权 浙江大学 可以将学位论文的全部或部分内 容编入有关数据库进行检索和传播，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名:  导师签名: 

签字日期: 2009 年 6 月 2 日 签字日期: 09 年 6 月 2 日

致 谢

当这篇文章收尾时，并没有如释重负的感觉。因为写作过程中曾有的心绪已沉淀为难以忘却的历程，因此，无法以论文的完成来宣告内心的解脱。

当初，之所以选择戏曲改革作为探索对象，主要是导师吴秀明先生的慧眼和敏锐。关于十七年间的戏曲研究，可以说是一个相当新颖的题目，因此，锁定这一论题之后，内心的激动与欣喜可想而知。但当真正进入论述之后，自身的局限，让我在无数暗夜中焦灼惶恐。然而，既然已经选择，就要坚持到底。

经过努力，虽然这一份答卷并未如曾经设想的那样尽如人意，但是，做为开始而非结束，在今后的学习过程中，我会尽量完善之，并力求将问题朝深处挖掘。

衷心感谢吴秀明老师，他的学识、人品，以及这几年来所给予的关心、宽容和支持，让我无法言尽。

感谢我的好友们，是友谊为疲惫中的我不断加油鼓劲。无论聚散，他们的情意，总是心中动人的风景。

还有我的家人，是他们的支持和付出，让我读书至今，而且是只享受温暖而没有承担任何生活的重担。无论怎样回报，都无法表达我对这份爱的感激……

1 绪 论

建国后的“十七年”文学，是以社会主义为核心的国家意识形态寻求和建立自己合法性的表述过程。因此，“十七年”文学几乎完全被裹挟到了国家意识形态之中，它的方方面面、角角落落无不受到来自国家意识形态的影响和控制。除了小说、诗歌、散文等文学样式在国家意识形态的规训下呈现出“一体化”的发展趋势之外，传统戏曲也成为主流意识形态进行渗透的一块相当肥沃的实验田。期间，传统戏曲、新编历史剧与戏曲现代戏之间的竞争和更替，为我们保存了国家意识形态逐渐扩张的历程，成为我们研究“十七年”间文学与国家意识形态之间张力的一个有效的突破口。

1.1 戏曲与国家意识形态的契合

新中国诞生之后，以戏曲改革为主要内容和目的“戏改”成为新中国政府文化艺术规划版图中的重镇。政府频频诉诸方针政策、命令指示、汇演、会议等诸多行为手段推动“戏改”的进行。从建国伊始大力推动传统旧剧的整理、加工和改编，1958年大跃进期间提出“以现代剧目为纲”，1960-1962年间新编历史剧的短暂出场与迅急离去，到1963年“大写十三年”口号在戏曲界产生强烈反响，直至1964年全国京剧现代戏观摩演出大会上戏曲现代戏被推举到共和国文艺事业的巅峰。

那么，是什么使戏曲成为国家意识形态格外青睐的艺术样式？关键的原因，在于戏曲满足了国家意识形态宣传的需要，符合了国家意识形态的神话精神本质。关于此，以下从国家意识形态的日常化、国家意识形态的权威化、国家意识形态的仪式化三个方面进行剖析：

1.1.1 国家意识形态的日常化

国家意识形态的目的是为了要渗透到每个个体的日常生活中，成为个体的日常生活准则和价值判断标准。这一目的决定了国家意识形态必须选择一个个体普遍能够接受的方式进行传达。而戏曲就具备这样的普遍的传播功能。

在传统中国的社会结构中，民间的劳动与生活均以家庭和宗族为单位。因此，

分散零落的乡民们除了在迎神赛会这种公共节日上得以聚集外,平时,庞大的国土与人口就消失在无数封闭的自然经济村落的田畴与农舍中。作为迎神赛会上的主要内容,唱戏随着这一民间节日的持续和传播,自然也为广大民众熟悉和喜爱。慢慢地,唱戏脱离了迎神赛会上的仪式性作用,成为目不识丁、生活封闭的村民们难得的娱乐消遣方式。所以,一旦有走乡串寨的戏班到来,男女老少就如同参加盛大的节日一般,汇聚一堂。何况,戏曲演出这种娱乐形式所受到的客观限制最少,尊卑、贫富、经济、文化、民族、地域等等都不能构成戏曲传播的障碍。演员走江湖、跑马头,翻山涉水,将他们的才艺送到任何一个偏僻的角落。可以说,上至帝王高官,下至山民村妇,都能通过各种档次不同的演出和剧目满足他们千差万别的审美需要。因此,在中国无论哪朝哪代,看戏是一种最经济、最大众化的娱乐。

戏曲艺术既然承担了将中国最庞大、散乱的民间聚合成为地方共同体的任务,那自然同时也促成了民间个体的地方认同。由此以来,在现代大众传媒问世以前,戏曲就以其独特的优势承担起文化传承和道德教育的使命。关于这一点,正如刘烈茂在考察“车王府曲本”的鼓词时所说:“中国自古以来,识字并不普及,缺少文化的民众只能通过鼓词等说唱形式来认识人生,了解历史。《三国演义》、《水浒传》、《西游记》等古典名著之所以能够家喻户晓、老幼皆知,成为中国老百姓的‘人生教科书’,鼓词等说唱形式所起的传播作用,功不可没。”¹通过听戏,乡民在勾栏瓦肆、山野草台之间共同完成他们对朝代更迭的认知、对神圣庙堂生活的想象、对民间伦理道德的体认与对价值和是非判断标准的建构。戏曲的教育功能在中国产生了特有的社会文化奇迹:不知“经史”为何物的乡民村姑、市井小民都能滔滔不绝地大讲前朝后代、评说忠奸善恶,有时还能语惊四座,令鸿儒之士慨叹不已。除此之外,戏曲剧目中所蕴涵的道德理念,如忠奸、善恶、美丑的评判标准深入人心,在潜移默化中成为民众生活的意义依据和价值准绳,对其立身、处世、待人、接物都发生了明显的陶冶作用。由此以来,比起关起门来做学问却不关心民间疾苦的文人士大夫文章,比起艰涩深奥的书本说教,戏曲以更加人性化的方式吸引了更多的观者,而剧目中所蕴涵的道德伦理观对民众的影响也是其它艺术样式所难以企及的。

认识到戏曲艺术在民间坚实、博大的意识形态基础,历代统治者都将戏曲作

¹ 刘烈茂:《车王府曲本》,北京春风文艺出版社,1988年版,第97页。

为实现其政治观念自上而下抵达民间的最佳传播渠道。本世纪初,那些力主革新的知识分子对此也有明确的认识。1940年,陈独秀在《安徽俗话报》上发表《论戏曲》指出:“戏园者,实普天下人之大学堂也;优伶者,实普天下之大教师也。”社会学家潘光旦在《中国伶人血缘之研究》的“绪论”中也有类似评价:“一些民众所有的一些历史知识,以及此种知识所维持着的一些民族意识,是全部从说书先生、从大鼓师、从游方的戏剧班子得来的,而戏班子的贡献尤其是来得大。”而中国共产党领导下的文学活动,自延安《讲话》之后,传统的民间文艺形式如民歌、秧歌、花鼓、地方戏、新编历史剧等逐渐引起作家的重视。一部分知识分子开始与民间艺人结合起来,开出了一片戏曲生活的新天地。这其中,“秧歌运动”和旧剧改革热潮中的丰硕成果使得边区政府和“新文艺工作者”看到了戏曲艺术在对意识形态传播方面的得天独厚。整个延安时期,各地乡土戏曲爱好者参加的村剧团一直非常活跃,它们的活动遍及边区的每一个角落,甚至渗透到了敌占区。如此艰难的生活和斗争环境中,戏曲的繁荣表明其不可替代的意识形态功能。通过将现实斗争的真人实事入戏,使农民明白了抗日的意义所在,清楚了开荒种田和交公粮对整个民族国家的重大意义。落后、分散的根据地农村就这样被注入了现代民族国家意识,并逐渐培养起对共产党政权的“阶级”认同。如此以来,戏曲以其广泛的群众基础和潜移默化作用,为未来中共政权的合法性打下了比政治基础更为重要的文化基础。

建国之后,伴随新政权的建立,传播以社会主义为主的意识形态就成为文学的首要任务。然而,当时的中国,除个别发达的城市外,广大的地区依然是地处偏僻的山区和农村。占全国人口三分之二的,依然是没有受过正规教育的民众。加上传播和通讯技术的有限,闭塞落后仍旧是新中国广大地区无法否认的真实情况。此种条件下,要想在最广大人群中植入社会主义的价值理念以确立并巩固新政治的合法性,最佳的途径,莫过于戏曲这一为“新政权的主人”——广大群众所喜闻乐见的艺术样式。

1.1.2 国家意识形态的权威化

国家意识形态在对个体进行普遍传达的基础之上,还要建立自己的权威,以达到既渗透于日常生活又超越日常生活的效果。而戏曲的舞台表演形式,往往也

是这样一种摹仿日常生活却又与日常生活间离,形成对日常生活宣喻的效果。这一点,从戏曲舞台表演特征就可得以证实。

作为戏曲表演最大的特征之一,所谓虚拟就是戏曲表演突破原有的舞台空间,创造出一个超出舞台空间的表现剧中人物和其活动所需要虚拟的空间。这里,有时间的虚拟、空间的虚拟、自然现象的虚拟、地理环境的虚拟、物体的虚拟、人物的虚拟等等。通过虚拟,戏曲表演突破了舞台有限空间的局限,驰骋万里、尽情演绎。然而,虽然是虚拟,可所有的根基都来源于生活,因此舞台不过是生活缩小若干倍之后的模型。

需要指出的是,虽然戏曲舞台上被虚拟了的动作、表情、时间、空间等都来源于生活,但是,它们又和生活中本来的样子不大一样。由此,就牵涉到戏曲表演与虚拟相辅相成的另一个特征:程式化。

什么叫程式?程就是标准,《荀子·致仕》说:“程者,物之准也。”就戏曲艺术而言,给艺术形式设立一定的标准使之成为一种规范化的形式就叫做程式。既然程式不是把生活的本来面貌原封不动地搬上舞台,而是对生活的自然形态进行艺术加工使之成为一种规范化的形式。那么程式化就是使戏曲表演的视觉形象比之生活中的原样更鲜明,更清楚,更准确,更美。

具体说来,戏曲艺术程式化的范围并不只限于动作,也不只限于视觉形象,它是无所不包的。举凡戏曲舞台上所表现的一切,无一不是程式化的。例如,戏曲的化装是完全程式化的。它把角色按性别、性格等各种条件进行分类,即所谓生、旦、净、末、丑等行当。在生的范围内又依年龄、职业、处境等条件的不同分为老生、小生、武生、娃娃生,在小生的范围内又分为扇子生、维民生、穷生等。其它旦、净、末、丑也统统如此。这种区分行当的本身就是对角色的一种程式化,在这种程式化的基础上建立的戏曲化装艺术当然也是完全程式化了的。就说戏曲服装吧,它不分周、秦、汉、魏、晋、陆、唐、宋、元、明,一律靠一套固定的服装形式来表现。而这些服装形式也舍弃了不同时代在服饰上的具体细节区别,而是抓住了性别、年龄、职业、社会地位等关键因素进行区分与定形;对属于听觉形象范围的部分,戏曲艺术也同样进行了程式化。例如哭和笑,戏曲把现实生活中哭的声音和笑的声音经过精选、装饰,使之成为一种固定的格式。可以说,中国戏曲艺术的表现形式就是程式化,在戏曲演出中每分每秒都离不开程

式，没有程式化就没有戏曲的舞台艺术。

遍布舞台的程式化表演，不仅让戏曲在念、唱、做、打各方面都更鲜明，更准确，更美，而且，作为“标准”、“规范”被执行的程式，它对万事万物的排序和分类随着日复一日的演绎，逐渐在人们心目中形成了定式，任何改动都会被视为对秩序和规范的触犯。由此以来，不仅表演程式本身的严格和准确被传承下来，而且，程式中呈现的秩序，以及通过程式化表演传达出的剧目中所包含的道理和意义，自然也具有了权威性，而更不易触动。

有一点需要说明，我们说没有程式就没有戏曲艺术，是指戏曲艺术的一切表现形式都需经过程式化这一加工过程而不是说程式是一种死的、不变的东西，何况这也不符合中国戏曲史的发展事实。凡是认真研究过中国戏曲史的人都会发现，中国戏曲艺术的程式是一直在不断演变发展着的，每一代演员都有自己符合当时时代潮流的新改革、新创造，每一代演员都不断地给戏曲程式的宝库中添加新的东西，同时也不断淘汰那些已经陈旧的不能再用的东西。这种推陈出新的过程在戏曲发展史上从未间断过。然而，程式的变化有一定的法则，即不论它怎么变，总还是程式，而不能变为非程式。因此，程式只能循着更完整、更系统、更程式化的方向变，不能向非程式化，向削弱程式化的方向变，因为取消了程式化就不成其为中国戏曲了。正因戏曲程式的这种发展变化特征，其自身所蕴涵和体现的秩序和规则也会越来越完善、越来越权威，并通过一遍又一遍的演绎渗透进民众的日常生活，从而影响、规范着意识形态的方方面面。

经过以上分析可见，正是戏曲舞台表演来源于生活、又间离于生活，并形成对生活宣喻效果的特点，致使想让自己推崇的意识形态达到既渗透于日常生活又超越日常生活效果的历代统治者，对戏曲这一艺术样式格外垂青。关于这一点，作为新中国政权领导者的中国共产党自然也不例外。

1.1.3 国家意识形态的仪式化

国家意识形态为了兼顾普遍传达和树立权威的效果，往往会将其核心概念进行抽象概括，并形成固定的模式反复进行灌输，以期达到类似宗教信仰的无法撼动、不可动摇的神圣地位。

这种以固定模式进行反复宣讲意志理念的做法，与宗教通过仪式灌输其信仰

观念的方式从性质到形式都并无二般。而作为起源于和发展都与宗教祭祀密切相关的戏曲来说，可谓是一种有着强烈仪式性的艺术样式。而且，在其后的发展过程中，也逐渐形成了几个固定的模式来达到对忠孝、仁义、善恶等基本原素进行阐释的目的。

之所以说中国戏剧的起源和发展都与宗教祭祀密切相关，是因为远古宗教祭祀产生之时，即是戏剧美因子萌芽之时。在宗教祭祀活动中，人类本能的戏剧模仿（拟态性、象征性模仿）与宗教仪式混合产生了礼仪化的宗教—审美活动。随着时间的推移，宗教色彩逐渐淡化，娱神目的逐渐隐退，而世俗色彩相应增强，娱人目的逐渐凸现，直至戏剧模仿从宗教活动中破茧而出，成为独立的表演形式。

由于中国戏曲与宗教的不解之缘，在漫长的历史旅程中，宗教与戏曲一直结伴而行。宗教活动既为戏曲培植、积聚了各种戏剧美的基因和要素，又为戏曲表演孕育了种种胚胎和雏形，还给戏冲艺术然注了浓烈的宗教精神。于是，起源与宗教密切相关，同时又和日常生活密切联系的戏曲艺术，不仅从表演形式上继承了宗教的仪式性和模式化，而且从内容上蕴涵并融合了宗教信仰与世俗人生理念：对自然界神秘现象的迷惑、对大自然威力的崇拜、对现世的感悟体验以及对来世的企盼，并最终以为对神佛的敬畏和对世俗功利的追求两大块呈现在戏曲表现内容中。

世俗功利的渴望，不外乎富贵、平安、祥和。为实现之，人们不仅乞求神灵的佑护，而且日益形成通过现世行善积德以换取来世福寿的心念。于是，诸如忠孝、仁义、善恶有报等道德标准和行事原则便在戏曲表演中得以体现，并形成固定模式加以反复演绎。比如报应模式，其道德内涵包括善报与恶报，所谓：“善有善报，恶有恶报；不是不报，时辰未到。”²“莫瞞天地莫瞞神，祸福如同影随形；善恶到头终有报，只争来早与来迟。”³报应模式的实现机制则有阴报和阳报二种：所谓阴报，即死后的报应，所谓阳报，即现世的报应。无论哪一种报应，报应的权柄都掌握在上天神明之手，尽管希求和标准都出自人的意愿。戏曲中报应模式的构成一般为：充分展示人们的善举或恶行，以及与此善举和恶行极不相称却颇有因缘的现实状况与现实利益，最终在上天神明的操纵摆布下，使这种状况与利益在现世或在阴间得到逆转。清人徐时栋从道德观念立论，揭示了戏曲中阴报的实质：

² [元]郑廷玉：《看钱郎冤家债主》，杂剧。

³ [元]无名氏：《硃砂担滴水浮沤记》，杂剧。

“凡忠臣义士之遇害捐躯者，须结之以受赐恤，成神仙；乱臣贼子之犯上无道者，须结之以被冥诛，正国法。”忠奸之别是如此，凡孝逆、贞淫、正邪、贤不肖之别也无不如此。

由此可见，将核心概念进行抽象概括，并形成固定的模式反复进行灌输，以达到在民众中的渗透甚至类似宗教信仰的神圣地位，是戏曲艺术“寓教于乐”的最大优势和特征所在。

需要指出的是，模式化的形成和其中所含理念的灌输过程并非生硬强制性的。因为戏曲表演的虚拟特征使观众在进入戏院欣赏剧目之前就已经承认舞台上是在演戏，承认自己是来看戏，这就等于宣布了自己准备接受任何含蓄的、暗示的、象征的舞台表现手段，宣布自己准备接受一切最大胆、最奇特、最意外的表现内容。换句话说，这就叫完全解放了观众的接受能力，完全解放了观众的欣赏力、理解力，并为发挥他们的想象力和创造性提供了条件。因此，对于演员或舞台上所表现的，观众就会主动地用自己的生活经验和想象来加以对照、匡正、认可与补足。就这样，通过台上的演绎和台下的参与，双方在虚实相间的时空中，共同完成对人生万象的体验，并且在强烈的情感共鸣中，使核心的信仰和理念在戏曲的仪式性演绎中升华至类似宗教信条的神圣地位。

通过上述三点分析可见，正是由于具备了与国家意识形态相通的精神特质，传统的戏曲拥有了解说“现代”的权力。然而，虽与国家意识形态有着诸多相通之处，却并不意味着戏曲能够与国家意识形态完全重合。在方向性的相同之下，还存在着众多差异与分歧。比如，同样是为了追求日常化，国家意识形态对日常化的渗透是一种绝对压倒、淹没的方式，而戏曲则需要通过“寓教于乐”的潜移默化的方式来对日常行为造成影响；同样是树立权威，国家意识形态对文学进行控制之外，还借助政权、军队等其他更加暴力的形式来进行。甚至在有的时候，国家意识形态树立权威性的过程，就是一个不断扼杀异己的暴力过程。而戏曲的方式则是隐喻的、暗示的；同样具有仪式化的国家意识形态和戏曲，其所要进行仪式化的内容却大相径庭。国家意识形态所要通过仪式化传达的主要是一种政治观念和政治准则，具体到“十七年”，国家意识形态则被具化为社会主义及其相关分支概念，比如革命、阶级、人民等。

由此可见，精神本质的相通，决定了国家意识形态与戏曲结合的可能性和必

然性。然而,差异的存在,又使得国家意识形态与戏曲结合中不可避免的冲突与矛盾。同时,由于国家意识形态的刚性,使得戏曲在与国家意识形态构成冲突的同时,又不得不不断地进行自身调整,服从和归顺于国家意识形态。这就使得十七年的戏曲改革,呈现出了复杂多变的局面,同时,也暗含着戏曲改革的多种方向,最终却又不得不出现了文革时期八个样板戏一统天下的局面。

1.2 “十七年”戏改进程

作为延安“秧歌剧”及“戏曲改革”成功经验的继续,“十七年”的“戏改”伴随着新中国的建立拉开了序幕。

作为国家意识形态表述一部分的“戏改”活动,是一个有步骤、有意识的国家意识形态实践过程。早在建国前夕的1948年11月23日,华北《人民日报》就发表社论《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》,鲜明地提出了即将建立的新政权试图全面进行戏改的立场、态度和方针、政策。此后不久,戏曲改进局、戏曲改进委员会、戏曲研究院等相关执行机构相继成立,并“最终形成了一个从中央到地方,从政府到民间的门类齐全的完整的组织系统”,“同时,一系列官方会议、会演等以行政手段频频举行,诸多指示、建议以政策实质屡屡颁布,以“改人、改制、改戏”为内容的戏改工作紧锣密鼓地广泛、深入地推行开来。

众所周知,“戏改”中提倡传统旧剧、新编历史剧和现代戏“三并举”。所谓“三并举”,就是“大力发展现代剧目,积极地改编、整理和上演传统剧目,多多提倡编写和演出新观点的历史剧”。⁴然而,“十七年”的戏改进程并未如政府所倡导和指引的那样呈现出“三并举”,而是在不同的阶段侧重点发生了比较大的转移。确切地说,“戏改”前期以传统戏曲剧目的审定、整理、修改、加工为主;后期表现为现代戏的倍受推崇与最终独领风骚;居于这两者之间,新编历史剧在1958-1962年间粉墨登场,以《海瑞罢官》被批判并引发“文革”而终结。从本质上讲,“戏改”关注点之所以发生转换,关键在于“十七年”间国家意识形态对自身合法性的诉说随社会大环境的转变而发生了程度上的递进式欲求。这一转变要求以推行意识形态为己任的戏曲本身所包含的因素不断减弱,即,为了实现国家意识形态意义的不断加强和渗透,无限强调戏曲的功能作用,以牺牲它对自

⁴ 高义龙、李晓:《中国戏曲现代戏史》,第128页。

⁵ 齐燕铭:《现代题材的大跃进——祝现代题材戏曲观摩演出的胜利》,《中国戏曲志·北京卷》,中国ISBN中心,1999年版,第1470-1471页。

身所包含意义的传达为代价。如此以来,戏曲剧目自身所蕴涵意义与国家意识形态之间的矛盾与冲突的爆发自然就在所难免。此种境况下,当局必须不断舍弃因矛盾无法调和而滞缓国家意识形态推行的戏曲题材,选择能在一定程度上调和两者之间的矛盾、最好根本不存在这种矛盾而能顺利实现意识形态的渗透与确立的戏曲样式。

为便于论述,现分三个阶段对“戏改”过程进行简要梳理:

1.2.1 1950-1957: 传统旧剧“改编”

建国初期,因为当时各种矛盾和问题有待解决,尤其是经济基础方面,还存在很多非公有制经济元素,整个社会处于对旧有制度和事物的“改造”阶段。况且,“戏改”政策的执行者中很多人是刚刚翻身的“历史的主人”,文化水平有限,无法短时间内创作出“内容和形式高度统一”的新的戏曲样式。于是,根据毛泽东的“普及与提高”的辩证法,在“推陈出新”的方针下对传统旧剧进行“改编”就成为“戏改”当局首要考虑的策略。何况,传统旧剧传唱千年,其自身拥有的观众群和巨大的影响力,其它戏曲题材短时间内无法与之抗衡。诸多因素合力作用下,对旧剧的“改编”成为“戏改”初期重拳出击的对象。

面对咄咄逼人的政治权力体系,处于弱势的传统旧剧在权力长驱直入的洗劫涤荡下,难逃删改抽撤、禁限销毁或收编利用的命运。但是,作为一个一系列文化因素复杂运作而形成的历史产物和文化空间,“传统旧剧”这个“藏污纳垢”之所决不会听任政治权威随意驱使。更何况,旧剧中包含的民间文化形态自我保留的坚固性和柔韧性也远远超出官方权力的想象和把握。于是,双方形成了既相互对峙、抵抗,同时又相互渗透、协商的复杂关系。反映在官方对传统旧剧的态度上,表现为禁止与利用两种策略。在双方相互渗透、协商的领域,即经由“改编”可以达到推行新政权意识形态作用的传统旧剧,主流意识形态主要通过“打扫灰尘”、“去芜存菁”、“脱胎换骨”等不同方法、不同程度的改造,使旧貌换了新颜。如京剧《贵妃醉酒》通过修改部分唱词,将原剧表现“荡妇淫娃的借酒发疯”改造为“反映出一些古代宫廷里面的女子所遭受的冷酷无情的精神虐待”;⁶《梁山伯与祝英台》脱掉了原剧封建迷信的外衣,“尽量保持民间传说的特点”和“美

⁶ 《梅兰芳谈对〈贵妃醉酒〉剧本的修改》,《戏曲选》(第5卷),中国戏剧出版社,1959年版,第472-473页。

丽的神话色彩”，突出“反抗封建婚姻制度”的主题；⁷莆仙戏《团圆之后》对一出提倡封建伦理道德、歌颂孝妇清官的“公案戏”《施天文》进行了全面的翻新改造，创造了一出揭露封建礼教的吃人本质、具有鲜明的现代意识和震撼人心的艺术魅力的大悲剧……与此形成鲜明对比，在双方无法达成共识的空间，呈现出对立冲突的剑拔弩张的关系格局：一方面，官方对“坏戏”禁令不止；另一方面，“坏戏”屡禁不止，甚至胁迫当局收回禁令，造成权威朝令夕改的尴尬局面。如，1950年7月至1952年6月，先后共有《杀子报》、《探阴山》、《九更天》、《滑油山》、《大劈棺》、《全部钟馗》、《黄氏女游阴》、《活捉王魁》、《阴魂奇案》、《僵尸复仇记》、《小老妈》、《引狼入室》等26部“坏戏”被明令禁演，旧剧中的“封建迷信思想”得到了有效遏制。然而，一系列批判、禁演运动造成戏曲界思想混乱，庸俗社会学应运而生，不成文的清规戒律致使传统剧目的整理和演出受到不应当的限制，“翻开报纸不用看，《梁祝姻缘》、《白蛇传》”成为对当时传统旧剧上演剧目贫乏化和雷同化的最大讽刺。除此以外，演出减少还引发了艺人生活的日渐窘迫。严峻情形下，田汉先后在《戏剧报》发表《必须切实关心并改善艺人的生活》和《为演员的青春请命》两篇文章，呼吁政府关心艺人的生活和工作。巨大的压力面前，中共中央不得不调整文艺政策。1957年4月27日文化部召开的第二次全国戏曲剧目工作会议上，文化部副部长刘芝明作了《大胆放手，开放戏曲剧目》的发言，主要论述了开放演出剧目的必要性。报告声明，1950年代初以来一直备受批判的“连台本戏”和“幕表戏”也是“花”，“应允许它们存在”。根据会议精神，文化部于1957年5月17日宣布1950年代初被禁演的26个剧目全部“开禁”，而且，此前所有的禁演剧目一律开放。如此以来，戏曲政策的调整与反复使社会主义文化领导权在用社会主义意识形态置换“传统糟粕”过程中遭遇的不可避免的矛盾以及主流意识形态在传统文化与现实生活之间难以周全的矛盾心态昭然若揭。

传统剧目强大的生命力使当局意识到，通过“改编”旧剧以实现主流意识形态对这一题材领域的全面掌控的美好愿望难以在短期内实现。然而，旧剧本身剧目质量的良莠不齐（传统剧目除去少部分包含着大量封建迷信色彩的坏戏之外，其余大部分剧目包含着封建性、人民性和民主性的多重因素），使官方既不能对其

⁷ 徐进：《〈梁山伯与祝英台〉的再改编》，《人民戏剧》，1951，3(7)。

进行简单的一律禁演,又不易轻率展开“改编”。因此,传统旧剧的“改编”之路就在政府左右为难、反复无常的政策下成为一个漫长而艰辛的探索过程。即使是在1958年大跃进期间,文化部全国戏曲表现现代生活座谈会提出“以现代剧目为纲”的戏曲工作方针,同时却也强调说明,“要在广泛搜集的基础上,重点整理、改编传统剧目”。事实上,直到60年代之前,尽管政府对传统戏曲剧目的态度翻云覆雨,但是传统旧剧仍然占领戏曲舞台的主流。

1.2.2 1958-1962: 新编历史剧“应运而生”

就在主流意识形态对传统旧剧的“改编”成效满心焦虑之机,1958年,社会主义经济基础改造取得全面胜利,国家从此进入全力快速建设时期。至此,“戏改”部门已经没有耐心而且也无需像刚刚建国时那样,通过旧剧“改编”委婉曲折地渗透以社会主义为主的意识形态所包含的价值理念和思想观点了。这时主流意识形态所需要的,是直接用社会主义价值观、历史观进行戏曲创作,以证明其“无可辩驳”的新意识形态的合法性与唯一性。反映在“戏改”进程中,表现为“政府动用国家的力量大力推动现代戏创作演出,并且使那些更符合政府意志的剧目在戏剧领域占主导地位的愿望更显迫切。”⁸

然而,一味的追求数量,新的话语规范指导下生产出来的“现代戏”作品大多空洞无物,权威话语试图让现代戏创作出现与经济配套的繁荣景象的美好愿望暂时难以实现。加之传统旧剧的“改编”的困境也早已让当局身心疲惫,此种境况下,党开始将“戏改”政策从1958年的“以现代剧目为纲”逐步向提倡历史剧进行倾斜。1958年4月,中宣部副部长周扬声明,戏曲“既要表现现代生活,又要继承传统”的两条腿走路的方针;1960年5月7日,文化部副部长齐燕铭在《北京日报》发表文章,特别提及“我们要大力发展现代剧目,积极地改编、整理和上演传统剧目,多多提倡编写和演出新观点的历史剧”。⁹随后,《人民日报》发表社论,将这一观点进一步阐发为传统戏、新编历史剧和现代戏“三并举”的方针。至此,“历史剧”的概念首次出现在权威话语之中,并得到了前所未有的重视。

由此可见,历史剧“兴起”的真正原因,是确立社会主义意识形态的“戏改”

⁸ 傅谨:《新中国戏剧史:1949—2000》,湖南美术出版社,2002年版,第75页。

⁹ 齐燕铭:《现代题材的大跃进——祝现代题材戏曲观摩演出的胜利》,《中国戏曲志·北京卷》,中国ISBN中心,1999年版,第1470-1471页。

进程遭遇“搁浅”时——传统旧剧的“改编”难以实现新的意识形态的顺利推进，现代戏的创作由于“象征年代”尚未到来，而且自身创作水平有限，所以未能产生“内容和形式高度统一”的无产阶级文艺样式——当局所采取的“权宜之计”。

显而易见，作为能以“科学的历史观分析、运用有关的史料或传说，同时合情合理的发挥艺术想象，塑造出栩栩如生的艺术形象……做到历史真实与艺术真实的和谐统一”¹⁰的新编历史剧，在对社会主义主流意识形态的宣传和确立上，要比旧剧“改编”要容易的多。因为它可以直接用“历史唯物主义观点”对历史题材进行处理，从而便洁地实现主流意识形态所期望的“剧作家站在无产阶级立场上，用历史唯物主义的观点正确真实地反映历史，提炼出和今天人民思想、愿望、要求相通的东西，借以激动观众、鼓舞观众”的目的。然而，一些剧作家为迎合主流意识形态的欲求，对新编历史剧的创作原则进行了简单化和庸俗化的理解和运用，不仅以今天的标准衡量古人，而且把古代的事情和今天强行牵扯在一起，以至于闹了很多笑话，引起了主流意识形态的反感而招致批评；还有一部分剧作家，鉴于新中国历次文艺运动的教训和戏曲政策的反复无常，选择了沉默。面对这种情况，1960年11月19日，中宣部副部长周扬召开有吴晗、翦伯赞、侯外庐等著名历史学家参加的历史剧座谈会，建议历史学家们把中国几千年来有意义的历史事件挑出来，供剧作家们作为选题的参考。权威话语的积极提倡和推动下，加上自建国至今相当一段时间的积累与思考，部分剧作家终于敞开心扉，在这难得的“宽松年代”开始尝试久已“生疏”的历史剧创作。

自1959年以来，京剧《海瑞上疏》、《满江红》、《海瑞罢官》、《强项令》、《谢瑶环》；昆剧《李慧娘》；川剧《卧虎令》、《夫妻桥》；越剧《红楼梦》、《文成公主》；绍剧《孙悟空三打白骨精》；粤剧《关汉卿》；彩调剧《刘三姐》；评剧《钟离剑》等相继问世。这些新编历史剧作品无论是在运用历史唯物主义评价历史人物方面，还是在塑造舞台形象方面，都取得了不同程度的成功。尤其是田汉的《谢瑶环》、吴晗的《海瑞罢官》、孟超的《李慧娘》，更是以深刻的思想内涵和真实生动的历史人物而蜚声剧坛。然而，历史剧终归逃不脱“现实主义”的衡量。1963年3月16日，文化部党组向中共中央提出《关于停演“鬼戏”的请示报告》。康生于1964年夏天突然发难，把《李慧娘》作为坏戏的典型，号召大家批判。¹¹而为

¹⁰ 《中国大百科全书（戏曲曲艺）》，中国大百科全书出版社，1983年版，第513页。

¹¹ 朱寨：《中国当代文学思潮史》，北京人民文学出版社，1987年版，第66页。

其辩论的《有鬼无害论》自然也在劫难逃,被指责为“资产阶级和封建势力再次向社会主义猖獗进攻”。¹²此种情势下,田汉的《谢瑶环》被指责为借古讽今、别有用心,吴晗的《海瑞罢官》被定性为反社会主义的“大毒草”,都遭到无情批判。这里,如果把最高当局对历史剧态度的变化看做朝令夕改似乎太过肤浅。那么,究竟是什么原因让新编历史剧在如此短暂的时间内就退出了戏曲舞台?问题的关键,在于史剧作家的思想认识和主流意识形态需求之间的“错位”。

联系历史剧“应运而生”的楔机,不难明白,虽然直接歌颂新人、新事的现代戏因种种原因暂时没能成为此时“戏改”的重心,但是,做为戏曲革命“缓冲”阶段的新编历史剧必须代替它完成任务,即用历史唯物主义观点进行创作,将“颠倒的历史颠倒过来”,让“人民”成为历史的主人和舞台上的主角。可是,新编历史剧作者却并未领会这一深层意图,他们积极响应着“敢于说真话”、“阶级斗争不容忽视”、“国家利益大于个人利益”等最高权威的号召,不遗余力地创造出为民请民的“清官”海瑞、谢瑶环、董萱;为国家安定、民族团结而捐躯或牺牲自己的“英雄”岳飞、文成公主;不畏权贵,至死也反抗的李慧娘,等等光彩照人的历史人物形象。然而,心系百姓、忘我牺牲的精神固然可敬,但主人公依然是封建社会统治阶级阵营中的“老爷”、“公主”、“将军”,他们的所作所为即使再感人,但最终目的都是为了巩固封建统治,阻止“被颠倒的历史颠倒过来”。况且,让人民放弃反抗而将希望寄托在为民做主的老爷、为民代言的知识分子身上,在阶级斗争日益加剧、知识分子向工农兵学习的年代,自然难逃消磨阶级斗争意识、颠倒时代主流话语的落后和“别有用心”的表现。由此可见,对主流意识形态需求理解的“错位”,早已注定了新编历史剧遭受批判的命运。况且某些史剧作品借历史人物之口,说出“开张视听,采纳忠言,使百姓有意壤之乐,无涂炭之苦。若再宠佰奸佞,残害忠良,只怕天下从此多事了”的多少含有抒自己心声嫌疑的建议。这样一来,主流意识形态满心期待新编历史剧继承延安《逼上梁山》和《三打祝家庄》的成果,在新时期“恢复历史真面貌”的希望落空了。联系当时国际敌对势力的猖獗进攻,加上毛泽东本人对阶级斗争的担忧与焦虑,一系列因素导致他在两个批示中作出“许多部门至今还是‘死人’统治着……至于戏剧等部门,问题就更大……许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术,却不热心

¹² 陆定一:《陆定一副总理在京剧现代戏观摩演出大会开幕式上的讲话》,《戏剧报》,1964年第6期。

提倡社会主义的艺术”¹³的严厉批评。

从此,作为“无产阶级新文艺”建构进程中的一个环节,新编历史剧退出了“戏改”舞台。对那些相信历史、歌颂从“历史”那里获得的“人民性”的编创者而言,“历史”成全过他们,也毁掉了他们。当他们尚陶醉于对“人民性”的歌颂时,根本没有想到,“历史”不失时机地扬弃了“人民性”,所有的传统戏曲都将散去,唯有“现代生活”才能“帮助人民树立社会主义理想”,现代戏将登台扮演新的“历史”角色。

1.2.3 1963-1966: 现代戏创作

毛泽东于1963年和1964年两个“批示”中对戏曲部门的严厉批评,传达出一个明确的信号:随着社会主义经济基础在全国的确立和迅速发展,“人民的历史主体地位”这一政治话语必须在戏曲舞台上得到表达。而这种话语表达的方式和途径,就是“人民成为戏曲舞台上的主人公”。

由此以来,以帝王将相、才子佳人为表现对象的传统旧剧和以封建官僚、将相公主、“鬼魂”为赞美对象的新编历史剧自然成为对历史真理的严重背离而遭到批判。然而,由于传统剧和历史剧本身题材的局限性,无论如何“改编”和“新编”,其主人公难免依然是“古人”、“死人”,由此以来,主流意识形态决然做出了摒弃传统旧剧和新编历史,选择现代戏做为“国家神话”载体的选择。于是,‘封、资、修’的戏曲剧目纷纷被限制乃至完全禁演,“现代戏”被提到了前所未有的高度。

事实上,“人民成为戏曲舞台上的主人公”这一政治权威对戏曲改革工作的态度和期望早在延安时期就已露峥嵘。1944年1月9日,毛泽东观看延安平剧院演出的《逼上梁山》后,给该剧的编导杨绍萱和齐燕铭写信说:“历史是人民创造的,但在旧戏舞台上(在一切离开人民的旧文学旧艺术上)人民却成了渣滓,由老爷太太少爷小姐们统治着舞台,这种历史的颠倒,现在由你们再颠倒过来,恢复了历史的面目,从此旧剧开了新生面,所以值得庆贺。”¹⁴这封后来又屡屡被提及强调的著名的信,开辟了政治话语在戏曲领域移植、贯彻的先例。“历史是人民创造的”,这种“历史真理”的表述成就了《逼上梁山》在20世纪中国戏曲变迁史上的重

¹³ 毛泽东:《关于文艺问题的两个批示》,《人民日报》,1967年5月28日。

¹⁴ 《人民戏剧》创刊号,1950年4月。

要地位,同时也指明了改革后的戏曲历史真理,“人民成为戏曲舞台上的主人公”成为权力话语表述的重要任务乃至唯一正确方向。

由此可见,不管是当年的热情赞赏,还是时隔二十年后对戏曲部门的严厉批评,毛泽东的信和指示表明的是政治话语侵袭、覆盖戏曲舞台的必然结果。要想充分掌握“文化领导权”,“人民的历史主体地位”这一政治话语必须在戏曲舞台上得到表达。此时,作为“戏改”新宠的现代戏,必须承担起恢复“历史的真实面目”,让“历史的主人”占领戏曲舞台中心的任务。

要注意的是,随着“人民成为戏曲舞台上的主人公”这种思维观念的日臻极致,曾经得到赞赏的“旧剧革命的划时期的开端”的新编历史剧中的封建历史的创造者林冲和众多群众,也因渐渐无法代表抽象的“人民”概念,而被挤出戏曲舞台。与此相应的是,在政治、社会生活各层面的话语表述中,更为具体的“工农兵”概念日渐置换了“人民”概念。事实上,“工农兵群众是历史的创造者”这种历史真理并不能在正统马克思主义的革命理论阐述中找到,而主要是中国共产党对中国阶级成分和中国革命性质、力量的思考、分析的结果。以毛泽东思想为核心的中国革命文化说明占全国人口百分之九十的工农大众是中国革命的主力军和根本力量,具有最坚定的革命性。因此,在革命文化中,被启蒙文化和城市文化视为他者的工农群众变成了历史真正的创造者和主人。尤其是农民,从启蒙文化中“原始、愚昧、麻木、冷漠”的形象转化为革命文化中“快乐、开放、进取”的形象。应该认识到的是,革命文化中“人民至上”、“工农兵至上”的话语并不仅仅是共产党政权强力构造的结果,它几乎蕴涵了以民族国家建立为理想的最广大的中国人的深层情怀。

通过1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》,“工农兵至上”的革命话语顺利完成从政治领域到文艺领域的转换。1944年,这种话语以“历史是由人民创造的”的表述形态第一次进入戏曲改革领域,此后便被不同身份地位的人出于不同的认识和动机以不同的方式反复表达。1964年,江青在全国京剧现代戏观摩演出大会上所作的后来被冠名为《谈京剧革命》的讲话就是对毛泽东两个批示在戏曲领域的集中演绎。她俨然以工农兵大众的代言人的姿态指出:“在戏曲舞台上,都是帝王将相,才子佳人,还有牛鬼蛇神。”“我们全国工农兵有六亿几千万,另外一小撮人是地、富、反、坏、右和资产阶级分子。是为这一小撮人服务,

还是为六亿几千万人服务呢？这问题不仅是共产党员要考虑，而且凡有爱国主义思想的文艺工作者都要考虑。吃着农民种的粮食，穿着工人织造的衣服，住着工人盖的房子，人民解放军为我们警卫着国防前线，但是却不去表现他们，试问，艺术家站在什么阶级立场，你们常说的艺术家的‘良心’何在？”¹⁵政治权威充满历史正义感和现实关怀的话语引发了工农兵大众强烈的认同和回应。于是，“工农兵一定要占领艺术舞台”成为十七年工农兵大众的话语表达。在从政治权威到工农兵大众共同的这种话语环境中，戏曲现代戏的创作和演出实在已经不可能仅仅是戏曲艺术自身的发展问题，而是成为“一场阶级斗争”。于是，表现“工农兵”及其在共产党的领导下针对“地、富、反、坏、右”所进行的艰难卓越的革命胜利进程，成为戏曲现代戏的唯一场域。而且，也只有那些表述了“历史真相”的戏曲现代戏才是唯一合法。于是，在“大家都编革命现代戏、都演革命现代戏、提倡大家都看革命现代戏”的号召下，现代戏任何其它表达的可能性都被打压了，一场轰轰烈烈的大规模的革命历史现代戏运动在神州大地奔涌而起。

1964年，历时近两个月的全国京剧现代戏观摩演出大会召开，舞台上的“革命人民开始破天荒地成为京剧艺术的主人”，“充满革命激情的一片色彩缤纷的繁荣景象”终于呈现在全国人民面前。不论是反映建国以来新生活的《奇袭白虎团》、《箭杆河边》、《战海浪》、《柜台》、《送肥记》、《审椅子》、《千万不要忘记》、《草原英雄小姊妹》、《柯山红日》、《李双双》、《黛诺》、《烈火里成长》、《耕耘初记》、《再接鞭》、《草原两兄弟》、《五把钥匙》、《红管家》、《好媳妇》、《苗岭风雪》，还是反映革命历史题材的《芦荡火种》、《杜鹃山》、《智取威虎山》、《革命自有后来人》、《洪湖赤卫队》、《六号门》、《强渡大渡河》、《延安军民》、《红灯记》、《节振国》、《红岩》、《掩护》、《红嫂》、《红色娘子军》，都“以其独特的光彩使时代的主人公——工农兵的光辉形象成功地走向京剧舞台，从而把过去京剧舞台上历史的颠倒真正地彻底地颠倒过来，根本改变了帝王将相才子佳人统治舞台的状况。”这一文艺现象不仅为人民文艺带来了前景和信心，而且证实了毛泽东的文化猜想完全可以实现。“文革”中，“工农兵一定要做文艺舞台上的主人”之类的大众话语成了样板戏合法化的基础，样板戏由此也参与了国家权力借助“工农兵”来改造世界的革命意识形态的建构。

¹⁵ 江青：《谈京剧革命》，《红旗》，1967年第4期。

1.3 选题意义、研究思路及现状

1.3.1 选题意义

近年来,随着左翼文学研究的升温,十七年文学也重新回到了我们的研究视野中。众多的研究者看到了十七年文学“一体化”的共同趋势,并多从小说、诗歌、散文等方面做出了卓有成效的研究。然而,对于十七年时期贯穿始终、波及面甚广的“戏改”却鲜有人提及。

就像“文革”并非凭空出现的一样,盛行于期间的戏曲观念也并不是猝然形成的。具体说来,导致“样板戏”出现的那些理论根据既不是出于某个“阴谋家”的个人趣味,它们在戏剧界形成的普遍影响也绝非一朝一夕之功。坦率地讲,指导着“样板戏”创作的那些艺术层面上的思想观念、刻有鲜明印记的戏剧原则、题材上局限于现代戏、“让工农兵占领舞台”的苛刻要求、舞台美术上强调写实置景、表演手法上“生活化”等等,都是在“文化大革命”之前的“戏改”中就已经出现并在戏曲界产生了巨大影响。作为“十七年”中一个显著的文学现象,“戏改”的特殊性和重要性不言而喻。发生于其间的事件、观念和意义系统无不表征着在戏曲这块实验田里,党为确立与巩固社会主义意识形态的“一体化”而进行的尝试与努力。作为新政权表达与塑造国家意识形态的一种途径和方式,戏曲褪去了其学科与个性化的内涵,开始被作为一种政治意识形态加以阐释,成为特殊历史时期“阶级斗争的晴雨表”,与政治、阶级、革命等学说裹挟在一起,建构着社会主义的共同想像体。然而,这些最终导致“文革”中戏曲百花凋零、“样板戏”一枝独秀的艺术观念在理论上受到的关注与反思却相当有限。原因在于“戏改”中占据主导地位的戏曲观念和“文革”戏曲之间的微妙关系是“文革”刚刚结束的那些年代的人们讳莫如深的。因此,在批判“文革”时期戏曲界的极左思潮时并没有联系其孕育期——“十七年”年间的“戏改”去寻找原因。相反,经历“十七年”成长起来的戏曲界大量演员、作家和理论家由于在“文革”中遭受残酷的迫害,于是就在对“文革”进行声泪控诉的同时,轻易将“十七年”视为“文革”的对立面而忽略了两者的深刻联系。于是,“样板戏”虽遭批判,“戏改”得失却在很大程度上被忽略和掩盖了。由于缺乏对十七年“戏改”中国家意识形态对戏曲不断渗透与控制的认识与反思,甚至形成了一些错误观念。一个非常突出的例子,就是《中国京剧史》将五六十年代称为“京剧的黄金时代”。

面对如此误解,如果说70年代末基于“十七年”和“文革”时期戏曲创作演出的强烈反差,因而给予“十七年”戏曲以较高的评价是有情可原的话。那么,时至今日,我们应该冷静客观地看待这一时期,给予“戏改”切合实际的分析与评价。

1.3.2 研究现状

关于“戏改”,20世纪50年代田汉、马少波等人写过一些相关文章。但因身处其中,所以评说也以配合“戏改”的深入开展为目的,并没有从反思或理论角度展开论述;50年代未到70年代末,由于特殊的时代历史境况,对“戏改”的研究与其它领域的研究一样,基本处于停滞状态;80年代起,随着大环境的改变,“戏改”开始被关注,高义龙、李晓主编的《中国戏曲现代戏史》;马少波、章力挥等主编的《中国京剧史》;赖伯疆、黄镜明著的《粤剧史》;彭隆兴编著的《中国戏曲史话》;金和增、王蕴明主编的《徽班和京剧》;傅谨《新中国戏剧史》;陈白尘、董健著的《中国现代戏剧史稿》等对“戏改”都有所涉及,然而,遗憾的是大部分只是略微点到,并没有深入展开论述,至于理论高度上的反思则更少。相较之下,高义龙、李晓主编的《中国戏曲现代戏史》的论述还算丰富:除对现代戏的发展流程和历史变迁作了详细梳理和颇有深度的探讨之外,建国初期的传统旧剧的改革情况也有所涉及,尤其是对“戏改”领导机构的设置和政策的制定,该书都有较为详细的考察。

除此以外,散见于各个单篇文章之中的有关“戏改”的研究成果,著名的有傅谨的《“百花齐放”与“推陈出新”——20世纪50年代中国戏剧政策的重新评估》、《近五十年“禁戏”略论》、《第三只看“戏改”》;安葵的《论十七年戏剧的古典主义倾向》;刘克宽的《十七年戏剧创作的常规范式与艺术创新》、《五十年:戏曲理论与实践》;王志锋的《新中国戏曲改革的发端》;郭汉城、章治和的《论戏曲的社会功能及效果》;黄擎《红色政权的政治合法性吁求与“十七年”戏曲改革》等。这些论著中,“戏改”目的、“戏改”方针、“戏改”过程、“戏改”范式等等分别被论述与评说,为我们从多个侧面更深入地了解“戏改”拓宽了眼界和空间。

可喜的是,近期以来,有关“戏改”的问题在博士论文中的受关注程度日益提高。张炼红的《中国五、六十年代的戏曲改革》,以晚清“戏曲改良运动”以降

的中国近现代戏曲改革进程为大背景下,着重阐述中国共产党主导的从以“秧歌运动”为代表的“延安文艺”到“样板戏”所标志的“文化大革命”这数十年间的文艺改造运动。重点说明中国主流社会对“游民文化”(以传统戏曲剧目为主)所包含的异质成分的消解过程;郭玉琼的《戏曲与国家神话》,着重论述从延安至“文革”这一时间段内现代戏的流变,剖析了现代戏被主流意识形态选中作为“无产阶级新文艺”样式的自身与时代原因所在。另外,温潘亚的《17年历史剧创作话语形态论》虽然论述对象是历史题材的话剧,而非“戏改”中的戏曲新编历史剧创作,但文中对“十七年”间历史题材话剧的叙事特点的分析 and 探讨也独具特色。

总体说来,目前所见有关“戏改”的论述中,不论史的编纂、抑或单篇和长篇论述,虽然各有侧重,但总体来说缺少从全局出发,结合“戏改”过程中戏曲政策的变化,对传统剧目的改编、历史题材剧目的新编、现代戏的创作这三种不同题材剧目自身的变迁及彼此间在“戏改”中份量的此消彼长背后的原因进行细致的探究与分析。

1.3.3 研究思路

武力可以夺天下,但治理和统治天下则不能仅仅依靠暴力,而要通过普通人民的“同意”,国家才能牢固确立它的“历史合法性”。由此以来,国家除了诉诸政治体制、权力机构、军事组织、经济运行模式、法律体系、外交政策等来维持政权运转外,还迫切祈盼民众情感的拥戴。而这种拥戴就是杰姆逊所说的:“统治阶级必须依靠人们某种形式的赞同,起码是某种形式的被动接受,因此庞大的统治意识形态的基本功能,就是去说服人们相信社会生活应该如其所示。”由此看来,群众对国家的认同之源即是政权所依重的意识形态对民众的号召功能。于是,作为政权合法性保证的意识形态的确立和运作,绝不是无意识或者自由想象的产物,而是精心构思的作品。

中国共产党构筑文化领导权是在延安时期开始的。毛泽东也正是在此期间开始重视、强调意识形态的性质、功能和建设,并多次说起诸如不仅要“枪杆子”,还要“笔杆子”之类的话。基于延安时已不仅着眼“抗战”还要考虑到“建国”的事实,文艺建构“国家神话”,即确立无产阶级意识形态合法性的实践由此起步。

作为毛泽东《讲话》之后最重要的文艺形态,戏曲开始成为延安“国家神话”建构的重要形式,通过舞台叙述实现对观众情感、伦理的唤起与认同,从而使国家权力合法化、自然化,以达成无产阶级意识形态对民众影响与号召功力的实现。及至新中国成立,毛泽东旋即掀起一场声势浩大的“戏改”。在各项“戏改”方针政策规定性的遮蔽下,通过“改编”传统旧剧、“新编”历史剧和“创作”现代戏,展开关于“革命”和“建设”等一系列旨在确立并巩固新政权合法性的无产阶级意识形态的言说。

经过“戏改”,“工农兵”逐渐取代帝王将相、才子佳人成为戏曲舞台主人公,传统旧剧、新编历史剧、现代戏由“三并举”逐渐演变为现代戏在时间上的渐次成熟化和空间上的渐次中心化。从本质上讲,这种结果既不是戏曲艺术内在发展的必然结局,也并非政治权力绘制国家文化蓝图时的偶然作为,而是新政权为确立并巩固红色政权的合法性而在戏曲领域进行的,不仅要实现无产阶级意识形态的渗透和贯彻,并最终实现将其所依重的价值理念和行为法则推向万人遵循、膜拜的“神话”地位的精心运作。

鉴于上述分析,本文以“社会主义意识形态的建构”为切入点,分绪论、正文四章、结语三大部分,对十七年“戏改”进行论述。

绪论分三节,第一节阐述为何党选取戏曲成为新政权贯彻社会主义意识形态最主要的艺术样式;第二节进行“戏改”过程的梳理。虽然传统旧剧、新编历史剧、现代戏这三种戏曲题材的革新始终存在于整个“戏改”期间,但是,伴随改革的推进,主流意识形态在不同的时段中明显有所侧重。因此有必要通过对“戏改”整体过程的梳理,阐明传统旧剧、新编历史剧、现代戏三种题材此消彼长的内、外因所在;第三节立足于二十世纪的大历史空间,考察“戏改”的研究史,揭示出现有研究的不足并提出研究新思路。

第一章分二节,通过分析“戏改”的宗旨以及“戏改”机构的高度组织化的特点,阐述党领导下的“戏改”本质目的,及其如何通过特有的组织机构确保“改革”过程中主流意识形态得以顺利贯彻。

第二章分四节,首先分析为何旧剧“改编”成为“戏改”的首要关注对象。然后,分别从“改人”、“改制”、“改戏”三方面阐述新政权如何通过展开对传统剧目领域全方位的“推陈出新”,以达到社会主义意识形态在民众中的渗透与确

立。最后,通过探讨旧剧改编力所不及之处,揭示“改编”旧剧的尝试在“戏改”中期终止的必然性。

第三章分四节,从史剧的创作范式、新史观下的历史新质、“古为今用”策略下真实与虚构的关系、审美特征四个方面,分析权力话语如何通过历史“新编”实现树立社会主义价值理念的目的。

第四章分四节,首先探讨为什么戏曲现代戏最终成为传播社会主义意识形态的最佳载体;接着,阐明红色政权合法性及社会主义国家神话如何通过对革命历史的回忆和对新社会广袤乡村中“继续革命”情形的塑造得以顺利实现;第三,通过对“民间”与主流意识形态之间关系的探讨,揭示现社会主义意识形态的传播;最后,揭示京剧何以既是1964年戏曲舞台上唯一的剧种,同时却又成为“戏曲革命”必须攻克的封建堡垒背后的本质原因与深刻内涵。

结语部分,把17年“戏改”置于世纪背景中进行考察,指出其特点与得失,而且,还指明它在哪些方面依旧影响着新时期以来的戏曲艺术。

然而,需要指出的是,虽然在由诸如国家意识形态、民间文化传统、戏曲生存特性、时代发展需求等多种力量共同推进下,“戏改”的最终走向还是出现过既有逾出或偏离“延安文艺”的复杂现象,也存在不必然导向“样板戏”结局的其它可能。但是,在以“一体化”为特征的文学大环境下,作为以社会主义为核心的国家意识形态寻求和建立自己的合法性的表述过程,“戏改”走向的种种偏离“正轨”的可能都被不同程度地及时扼杀。最终,“优胜劣汰”,现代戏成为最佳的承载“红色神话”的戏曲题材,为“文革”时期“样板戏”独霸舞台做了成功预演与铺垫。

2 戏改保障:权力护航下的戏曲之舞

2.1 建构历史认知的“戏改”旨归

“每一个企图代替旧统治地位的新阶级,为了达到自己的目的而不得不把自己的利益说成是社会全体成员的共同利益,抽象地讲,就是赋予了自己的思想以普遍的形式,把它们描绘成唯一合理的、有普遍意义的思想”。¹⁶然而,意识形态的达成,必需要有关一整套这个国家以及这个国家的掌控者的宏大叙事作为有力的支撑。对于刚刚成立的新中国而言,同样需要这样的一种叙事作为提供给广大民众理解过去、想象未来的依据。作为被新政权选中用以传播、贯彻社会主义意识形态的实验田,确立无产阶级价值理念,为新政权的合理性与必然性以及社会主义政权不败的国家神话建构做出证明与演绎,自然成为是“戏改”的终极目的所在。而这一使命反映在“戏改”进程中的戏曲舞台上,表现为最高权威“让人民占领舞台”的号召以及围绕之进行的“恢复历史真实面目”、“将颠倒的历史颠倒过来”的不懈努力在“戏改”不同阶段而展开的程度不同、含义有别,然而内核相同的最大限度的演绎。

这里,“历史”的认知之所以成为“戏改”的重心所在,原因在于要想向民众传递“没有共产党的领导,就没有中国革命的胜利;没有共产党,就没有新中国”这样的历史认知理念,其内在的叙事动机便是以历史来论证现实,为共产党领导社会主义建设提供充足的历史依据。关于这一点,孟繁华作出了精辟的论述:“胜利者在回顾或重视自己已经被证实了的历史,对它的重新叙事不仅进一步激起了历史书写者的自信心和光荣心,重要的是,它更隐含着过去/现实一脉相承的历史联系。民众通过历史进一步理解共产党领导的社会主义革命,并把历史/现实理解为一种必然的关系。”¹⁷然而,由于历史悠久的传统戏曲剧目大多以“帝王将相”、“才子佳人”为主角,要想让听惯了前朝旧事、悲欢离合的观众猛地转换口味,激动于马列主义的革命信念、陶醉于党领导下的革命图景中,恐怕必须假以时日。而且,戏曲自身的发展纵然在世纪之交面临严峻考验,也不可能短期内就能一扫“帝王将相”、“才子佳人”的内容而瞬间实现“人民占领舞台”的胜利局面。

¹⁶ 《马克思恩格斯全集》(第3卷),人民出版社,1960年版,第54页。

¹⁷ 孟繁华:《传媒与文化领导权》,山东教育出版社,2003年版,第40页。

此种境况下,“戏改”当局只能将对“历史”的终极认知分为几个步骤和层次进行。具体而言,就是在传统旧剧的改编、历史剧的新编和戏曲现代戏的创作中,通过不同程度和不同内容的“将颠倒的历史颠倒过来”、“恢复历史真实面目”的演绎,逐步打通历史与现实的时空隧道,在过去/现实一脉相承的历史联系中,顺利实现“没有共产党就没有新中国”的理念传达与确立。

需要指出的是,在这一逐渐接近最终叙述目标的进程中,伴随着“历史真实面目”的呈现,是“人民”形象与地位的日益演变与提升。作为人民当家作主的新政权,“人民”自然是与“历史”认知紧密相连、含义丰富的名词。因此,“将颠倒的历史颠倒过来”在很大程度上就成为对与“人民”相关事件的全新阐释。由此以来,对无产阶级意识形态的传播与确立以及红色政权合法性的证明,就通过对“历史”的建构以及与之紧密相连的“人民”的形象、地位、含义的提升与演变中展开。

在“戏改”打通“过去-现实”一脉相承的历史联系的进程里,实现“人民占领舞台”的第一步,就是将“被颠倒的历史颠倒过来”,即扭转传统旧剧中“帝王将相”、“才子佳人”占据舞台中心,而“历史的创作者”、“历史的主人”——群众却处于被掩盖、“被歪曲了形象”的地位。于是,“恢复历史真实面目”的进程迈出了可贵而必要的第一步——为“历史的主人”洗刷屈辱而扭曲的历史记忆与地位,揭开被蒙蔽的“历史真相”的面纱。于是,在当局“凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广,反之,凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或狼褻淫毒行为、丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对”¹⁸政策的号召下,清除一切丑化、扭曲、玩弄群众形象的现象;展现劳动人民勤劳勇敢、智慧善良、勇于斗争反抗的品质与性格的行动重拳出击。于是,“改戏”之初,首先面临的就是“澄清舞台形象”的问题。的确,虽然是中国文化的集大成者,但是,作为发源于民间的艺术,泥沙与珍珠俱存、精华与糟粕混杂的现象在传统戏曲剧目中是一个有目共睹的事实。在这个“藏污纳垢”的博杂空间里,确实有些应该革除的陋习与弊端,诸如旧戏舞台上带有“民族屈辱性”的辫子,过多地表现奴才性格的跪拜,残酷野蛮的虐杀、酷刑、打屁股,粗鲁不堪的打赤膊、挥鼻涕,迷信恐怖的阴曹地府、厉魂恶鬼,以及淫

¹⁸ 《关于戏曲改革工作的指示》,《人民日报》,1951年5月7日。

袭下流、低级取闹、歪曲历史诬蔑现实的表演等等。但是,清除这些只是恢复历史本真面目的饭前小菜,并未彻底演绎主流意识形态需求下的清除舞台“丑恶”形象的本质含义。事实上,要实现“中国戏曲的舞台面貌,臻于清新完美之境,与国家的气魄相称”,¹⁹不仅仅要清除这些“和我们五万万已经站起来了的英勇的勤劳的有着高度智慧的伟大的中国人民实在是极不相称”的恶风陋俗,而且,作为“站起来了的英勇的勤劳的有着高度智慧的伟大的中国人民”迈上舞台的第一步,旧戏中无所不在的“插科打诨”现象也被严格加以杜绝。

众所周知,“插科打诨”在传统戏曲中是丑角戏的内容与重心所在。丑角艺术在传统戏曲中除以“历史之悠久、剧目之丰富、角色之绚丽多彩、造诣之精深而驰名中外。如《十五贯》里的娄阿鼠,《下山》里的小和尚,《柜中缘》里的淘气,《秋江》里的老艄工,《女起解》里的崇公道,《拾玉镯》里的刘妈妈,乃至《七品芝麻官》里的唐知县……都是脍炙人口的丑角人物。”²⁰然而,在中共领导的“戏改”中,丑角在舞台上的存在遭到质疑。以“人民占领舞台”的宗旨下,“丑角不同于醜角,也可以代表伶俐活泼、正直可爱、勇敢善良的角色”观点绝不会被认同。“阶级论”的天平上,丑角被看成是统治者嘲讽与取笑劳动人民的方式:将“下作职业”的人装扮为丑,在脸上涂上两块粉墨,扮演马夫、衙役、酒保、佣人等角色。人民当家作主的新时代的戏曲舞台上,这种“封建统治阶级侮辱劳动人民”的现象绝不容许继续存在,理由很简单:“丑的性格不能代表历史上劳动人民的典型性格,尤其是在写劳动人民的光明面的前提下,劳动人民已不应该再是可笑的,猥琐的,含有侮辱性的,鼻子上点两块粉墨的醜恶的脸谱,应该名符其实的送还醜恶的反动统治阶级及其走狗,而还给劳动人民一付健康的本来面目!”²¹事实上,除了上述原因之外,传统戏曲中作为展示“人民”形象重镇的丑角戏之所以成为禁区,还有更深层的根由,那就是与舞台上正经八百的主角和正面人物相比,丑角在某种意义上因其“表现近于道,浅是玩世不恭,深是超脱”的特点而具有更重要的社会文化意义。换言之,因为丑角“言辞无度,举止乖张”的权利和自由,不仅让生命力在插科打诨、调笑戏谑中得以尽情释放,而且,通过笑和引发笑战胜了严肃、进而否定了现实日常生活世界中的秩序和法规。

¹⁹ 马少波:《关于澄清舞台形象—答文汇报记者谢蔚明先生》,《文汇报》,1951年8月6日。

²⁰ 戴平:《论丑角之美》,《戏曲美学论文集》,中国戏剧出版社,1984年版,第306页。

²¹ 非琴:《关于如何处理历史上的“小人物”——丑》,《戏曲报》,1950年第10期。

由此以来,塑造全新规则与秩序的“戏改”中“扫除一切污蔑、歪曲人民形象”的传统旧剧“改编”政策就具有了并非字面表明的目的与含义。因此,伴随着“澄清舞台形象”的深入展开,旧剧“改编”自然进入更深入、更重要的对旧戏思想内容进行“改编”的层面。而“人民”地位得以提升,反映在“改编”后的传统旧剧中,体现为两个方面:

一,“人民”远离了名不见经传、没有发言权,甚至是愚昧、自私、狭隘、戏谑的形象,一变而为正直、勇敢、智慧、乐观的全新面目,《春草闯堂》堪称典型。改编者别具匠心地抓住原剧中一个并不重要的戏剧情节“闯堂认婿”生发开来,剧情跌宕起伏、妙趣横生,创造了一出歌颂卑贱者聪明才智的优秀喜剧;

二,虽然没有“人民”的典型成为剧中主角,但是,将“人民”进一步延化为与之紧密相关的“反封建”、“反压迫”等主题进行演绎,从而展开对思想内容斑斑博博、甚至充满“毒素”的旧剧进行全新的构建。比如,莆仙戏《团圆之后》,通过对一出提倡封建伦理道德、歌颂孝妇清官的“公案戏”进行全面的翻新改造,从而创造了揭露封建礼教吃人本质、充满艺术魅力、震撼人心的大悲剧;京剧《贵妃醉酒》通过修改部分唱词,将原剧由“荡妇淫娃的借酒发疯”改造为“反映出一些古代宫廷里面的女子所遭受的冷酷无情的精神虐待”;²²越剧《梁山伯与祝英台》和京剧《白蛇传》的改编就使原剧脱掉了“封建迷信”的外衣,在“尽量保持民间传说的特点”和“美丽的神话色彩”的基础上,突出“反抗封建婚姻制度”²³的主题。

然而,主流意识形态“将颠倒的历史颠倒过来”的号召下,虽然旧剧“改编”取得了一定成效,但是,急功近利思想支配下,有些旧剧改编者企图跨越“人民”翻身阶段而直接进行“人民”与“革命”的对接,将歌颂中共领导下的工农革命这一“戏改”最终完成的终极“历史”认知提前实现。结果是,利用一切可能来演绎“阶级革命”概念的拔苗助长的做法,致使演出效果滑稽而荒唐。欲速则不达,如此局面下,非但国家意识形态所预计的“人民翻身”目的无法达到,反而在滑稽和怪诞的舞台气氛中消解了政治宣传本应具有的严肃与庄重,以致上演“戏说革命”的闹剧。

²² 《梅兰芳谈对〈贵妃醉酒〉剧本的修改》,《戏曲选》(第5卷),中国戏剧出版社,1959年版,第472-473页。

²³ 徐进:《〈梁山伯与祝英台〉的再改编》,《人民戏剧》,1951,3(7)。

既然传统旧剧有如此巨大的反弹力与不可攻占的区域,“戏改”部门不得不将目光投向其它戏曲题材进行尝试。恰巧,就在主流意识形态对传统旧剧的“历史”建构效果满心焦虑之机,社会主义经济基础改造于1958年取得全面胜利,国家由此进入全力建设时期。于是,“戏改”当局没有耐心而且也无需像刚刚建国时那样必须通过旧剧“改编”委婉曲折地渗透以社会主义为主的意识形态所包含的价值理念和思想观点了。此时主流意识形态所需要的,是直接用社会主义价值观、历史观进行戏曲创作以建构历史认知,通过表现“工农革命”和“党的英明领导”直接传达、贯彻、证明红色政权“无可辩驳”的合法性与唯一性。所以,“戏改”来至1958年后,“政府动用国家的力量大力推动现代戏创作演出,并且使那些更符合政府意志的剧目在戏剧领域占主导地位的愿望更显迫切。”²⁴然而,一味的追求数量,新的话语规范指导下生产出来的“现代戏”作品大多空洞无物。而且,要将范围广泛的现代生活题材短期内规范在特定历史区域内,即歌颂中共领导下的革命历史,也不是轻而易举的事,因此,鉴于权威话语试图让现代戏创作出现与经济配套的繁荣景象的美好愿望暂时难以实现。加之传统旧剧的“改编”的困境也早已让当局身心疲惫,此种境况下,“戏改”政策开始逐步向提倡历史剧进行倾斜。

作为能以“科学的历史观分析、运用有关的史料或传说,同时合情合理的发挥艺术想象,塑造出栩栩如生的艺术形象……做到历史真实与艺术真实的和谐统一”²⁵的新编历史剧,在对社会主义主流意识形态的宣传和确立上,要比旧剧“改编”要容易的多。因为它可以直接用“历史唯物主义观点”对历史题材进行处理,从而便捷地实现主流意识形态所期望的“剧作家站在无产阶级立场上,用历史唯物主义的观点正确真实地反映历史,提炼出和今天人民思想、愿望、要求相通的东西,借以激动观众、鼓舞观众”的目的。事实上,在主流意识形态没有大力提倡新编历史剧之前,这一戏曲题材已经在建构历史认知方面迈出了较之旧剧改编更为深入的、可喜的步伐,即完成了群众与“革命”间的对接,成功实现了“被压迫阶级”从“流寇”到“英雄”、从“谋逆”到“起义”的质的转变。这里有一点需要说明,“戏改”进程中,随着内外环境和多重因素的转变,“人民占领戏曲舞台”这一权力话语的表述中,作为高度抽象的名词,“人民”根据需要分别被

²⁴ 傅瑾:《新中国戏剧史:1949—2000》,湖南美术出版社,2002年版,第75页。

²⁵ 《中国大百科全书(戏曲曲艺)》,中国大百科全书出版社,1983年版,第513页。

“群众”、“农民”、“工农兵”等不同的人群所指依次替换。在主流意识形态还未来到用“工农兵”涵盖“人民”一词含义的阶段之前,对“人民占领舞台”的诉求在旧剧“改编”和历史“新编”中分别呈现为对“群众形象”和“农民军队形象”进行“恢复真相”的演绎。可以说,传统剧目中对“农民起义”性质评价的偏颇,对“起义领袖”和“农民起义军队”的漠视和“歪曲”,在中共领导下的新编历史剧中有了质的改观。在历史唯物主义新史观的指引下,“曲解历史,曲解事实或不合理的演绎部分”纷纷得以修正和改造。按照主流意识形态的需求,“汉朝的赤眉、黄巾,唐朝的黄巢,宋朝的梁山好汉及方腊,明朝的李自成等,都是农民的革命领袖”,因此,针对旧剧中许多地方都视农民军队为流寇造反的现象,展开了“彻底改造,还历史以真面目”的工程。于是,“贼寇”开始以“英雄”的形象出现,“京剧舞台上恢复农民革命的真实历史面目”²⁶的序幕从此拉开。建国初期,《闯王进京》、《夜奔梁山》、《猎虎记》、《九件衣》、《红娘子》、《陈胜吴广》、《黄巢》等纷纷登场,尽管这些剧作的创作水平有高下之分,但是,作为根据历史唯物主义新史观塑造出来的农民军队及其斗争历程,“官逼民反”、“农民战争是历史的动力”、“只有先进思想才能指导革命取得胜利”等思想观点终于得到生动演绎,最高权威“将被颠倒的历史颠倒过来”的宿愿得以阶段性实现。

当“戏改”来至1962年,即主流意识形态欲求下的历史认知进程遭遇“搁浅”——传统旧剧的“改编”难以实现群众与革命的对接,现代戏的创作由于“工农兵”年代尚未到来,且自身创作水平有限,所以未能产生“内容和形式高度统一”的无产阶级文艺样式——当局采取“权宜之计”,大力推崇新编历史剧隆重出场时,此刻的编创人员在此前已经为农民起义军队赢得合法权益的基础上,将主流意识形态所提倡的“新史观”(加上“阶级斗争”、“为正义而战”、“为人民利益而战”的革命话语波及所至)扩展为历史唯物主义观指导下的“爱国英雄”戏与为民请命的“清官”戏的蓬勃发展。于是,“农民战争”戏、“爱国英雄”戏、“清官”戏以特有的精神面貌和价值理念,共同支撑起“戏改”中新编历史剧“人民”占领舞台的天空。然而,新编历史剧作者忽略了重要的一点,那就是主流意识形态期许中的直接歌颂工农革命和党的英明领导的现代戏虽然因种种

²⁶ 《马少波剧作选》,山东人民出版社出版,第76页。

原因暂时没能成为此时“戏改”的重心,但是,做为戏曲革命“缓冲”阶段的新编历史剧必须代替它完成建构历史认知的任务,即,在为历史上的“农民起义”取得合法权益之后,将“农民战争”、“农民领袖”置换为“党的领导”、“工农革命”,通过“过去-现在”这一时间链条的顺延,实现对中共领导下的革命历程的肯定与歌颂,从而为红色政权的合法性作出不容置疑的、历史的必然的证明。可惜,新编历史剧作者未能领会这一深层意图,他们没有在已经取得成绩的基础上继续完成最高权威期待已久的对“历史本质”的演绎,反而陶醉于当时难得的“戏改”政策宽松阶段,以为终于可以借古人之口发自己心声,加之当时最高权威发出“敢于说真话”、“阶级斗争不容忽视”、“国家利益大于个人利益”的号召,于是,新编历史剧作者自认为找到了个人内心表达与国家权威需求最佳结合时机,不遗余力地创造出为民请民的“清官”海瑞、谢瑶环、董董;为国家安定、民族团结而捐躯或牺牲自己的“英雄”岳飞、文成公主;不畏权贵,至死也反抗的李慧娘,等等光彩照人的历史人物形象。然而,尽管这些心系百姓、忘我牺牲的精神固然可敬,但他们/她们依然是封建社会统治阶级阵营中的“老爷”、“公主”、“将军”,他们的所作所为即使再感人,但最终目的都是为了巩固封建统治,阻止“被颠倒的历史颠倒过来”。况且,让“人民”放弃反抗而将希望寄托在为民做主的老爷、为民代言的知识分子身上,在阶级斗争日益加剧、知识分子向工农兵学习的年代,自然难逃消磨阶级斗争意识、颠倒时代主流话语的落后和“别有用心”的表现。由此可见,对主流意识形态需求理解的“错位”,早已注定了新编历史剧遭受批判的命运。

1963年和1964年,毛泽东在他的两个“批示”中对戏曲部门依然是“帝王将相、才子佳人”占据舞台的现象进行了严厉批评。紧传统旧剧和新编历史剧的被清退,充分说明此时主流意识形态期许下的历史认知必须通过工农革命以及共产党的英明领导在戏曲舞台上得到表达。作为“戏改”新宠的现代戏,其创作和演出实在已经不可能仅仅是戏曲艺术自身的发展问题,而是成为必须承担起恢复“历史的真实面目”、让“历史的主人”占领戏曲舞台中心的“一场阶级斗争”。

作为建构主流意识形态欲求下的历史认知的最佳题材,戏曲现代戏通过对两个历史时段——中共党员领导下的革命历史、建设社会主义“新生活”中的“继续斗争”,前者通过塑造革命历史记忆,后者重点通过对和平年代乡村建设中“继

续革命”的描述(主要反映社、资两条路线的斗争,以及“为公忘私”道德乌托邦的建构)一一的认知建构共同支撑起社会主义意识形态建构的大厦,为实现确立无产阶级新政权的合法性、必然性、神圣性这一共同目的而编织着关于过去与未来的神话。需要指出的是,此时的“工农兵”已远非此前的意义所指了。如果说40年代“人民”还是受启蒙的对象,那么,到了60年代,农村、“人民”的性质则发生了根本的变化。因为经由毛泽东话语的阐述,此时的“人民”已经抽象为创造历史的主体、现代革命的重要力量、塑造民族精神和民族道德等的重要资源。关于此种语境中“人民”不是现实生活中的具体实在而是一种本质抽象这一点,李杨在“社会主义现实主义研究”中说的相当明白:“工农兵”并不是一个客观的存在,而是一个需要用叙事创造出来的本质;“生活”与“现实”本身是不确定的概念,它们都是一种叙事……以表现现代生活题材——“工农兵”为规定性的戏曲现代戏,终于逐渐成为一种象征性艺术。

可以说,革命题材戏曲现代戏提供的革命记忆,要比中国20世纪真正的革命历史更有意义。因为对革命题材戏曲现代戏来说,虚构历史、变形历史的结果更接近于官方期许人们予以接受的“历史真相”。而社会主义建设时期的“继续斗争”故事,同样是围绕着“革命”话语展开的对革命胜利之后历史时段的描述与确认。作为历史的塑造而非描述,革命取得胜利以后虽然没有了以经济基础为标准划分的“阶级”斗争,却出现了更高级的、思想意识领域的“阶级”斗争。这些在假想资产阶级敌人的基础上所进行的“敌我”之间、“自我”内心思想领域内的对抗与斗争,以及对群众道德乌托邦的建构,帮助人们完成对新时期历史状况的认知。“继续革命”的号召下,自我意识膨胀到极点的、被抽空了真实内涵的“人民”再次扮演了革命急先锋,与主流意识形态一道,共同构建了无产阶级国家政权永远纯净、不败的神话。

2.2 戏改组织架构:作为实现政治领导的保障

作为对新的历史认知的建构,“戏改”注定是一场国家意识形态领导下的变革。也就是说,它无论如何都离不开官方机构的引导和运作。

之所以这样说,是因为在党建立新的社会主义国家之际,旧有的商品经济、市场关系、私人资本以及社会结构等都已丧失了存在的合法性。在这样一种背景下,要想实现对社会的整合和控制,就历史性地出现了国家统治体制形态的新事物—

—“组织”。因此，“组织”在新中国的大量涌现，除了实现国家对仅有社会资源的集中分配之外，另一个原初目的则是为了“巩固新政权的社会基础之需要”²⁷。通过这些组织，国家政权赋予社会成员社会行为的权利、身份和合法性，满足他们的各种需求，代表和维护他们的利益；同时，国家政权也通过组织有效地控制他们的思想与行为，成功地将他们的日常生活与精神空间纳入到国家意识形态之中。

1949年7月2日，新中国建立前夕，全国第一次文代会上，周恩来在“政治报告”中就“组织起来”的问题发出了明确号召：“不仅我们要成立一个中华全国文学艺术界的联合会，而且我们要像总工会的样子，下面要有各种产业工会，要分部门成立文学、戏剧、电影、音乐、美术、舞蹈等协会。因为只有这样，我们才便于进行工作，便于训练人材，便于推广，便于改造。”总之，“文艺工作在政府方面也好，在群众团体方面也好，我们都要有计划地安排。这就靠你们将要推选出来的领导机构来安排这些事情”。²⁸随后，作为党内文艺工作的具体负责人与党的文艺政策的具体执行者的周扬，以解放区的文艺运动实践为榜样，更直截了当地指出了当前党在文艺方面亟待解决的问题：“除了思想领导以外，还必须加强对文艺工作的组织领导……这对广泛团结全国各方面的文艺工作者共同致力于新中国的文艺的建设事业，将起重大的作用。”²⁹事实上，这些言论除强调“组织”的重要性以外，更为重要的一个目的，则是向文艺界表明一个态度：中共领导的新民主主义革命时期的文学历史即将结束，仍然由党领导的社会主义时期的文学历史即将开始。

有史以来，马克思主义政治思想的一个基本问题就是党对无产阶级革命事业的领导问题。马克思与恩格斯在《共产党宣言》中明确指出，无产阶级要想完成“推翻资产阶级的政治统治，争得民主，建立无产阶级自己的政治统治”，就“必须有一个以科学社会主义为指导的无产阶级的先进政党的领导。”这一点成为中国共产党的基本信念，也是新民主主义革命的行动指南。1949年，毛泽东总结新民主主义革命取得胜利的经验时指出：“一个有纪律的，有马克思列宁主义的理论武装的，采取自我批评方法的，联系群众的党。一个由这样的党领导的军队。一个由这样的党领导的各革命阶段各革命派别的统一战线。这三件是我们战胜敌人的

²⁷ 刘建军：《单位中国：社会调控体系中的个人、组织与国家》，天津人民出版社，2000年版，第61页。

²⁸ 周恩来：《在中华全国文学艺术工作者代表大会上的政治报告》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第32—33页。

²⁹ 周扬：《新的人民的文艺》，《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，第96—97页。

主要武器。”而对于这三件法宝,毛泽东又说:“集中到一点,就是工人阶级(经过共产党)领导的以工农联盟为基础的人民民主专政。”³⁰可见,在即将获得全国政权之际,“党的领导”既凝结成了中国共产党完成革命事业的历史性经验,又为领导其后的各项事业提供了“公式”与“纲领”性的启示。

既然“党领导一切”,那自然就包括对文化(文学)艺术的领导。

党的文化是“新文化”,早在延安时期,毛泽东就给想像中的“中华民族的新文化”规定了阶级身份与政治属性:

所谓新民主主义的文化,就是人民大众反帝反封建的文化;在今日,就是抗日统一战线的文化。这种文化,只能由无产阶级的文化思想即共产主义思想去领导,任何别的阶级的文化思想都是不能领导了的。所谓新民主主义的文化,一句话,就是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化。³¹

此后,相关部门对毛泽东这一“新文化”思想强有力的宣传与灌输,使“党领导文化”在根据地及解放区逐渐成为了一个认知历史的集体意识。而且,通过一次次严厉的思想批判运动,最终把这一认识凝结成了“铁一般的事实”。事实上,延安时期的毛泽东在形成“党要管文化”的思想之际,也正是他考虑并实践把文人“组织起来”之时。在毛泽东的意识里,文艺对革命是有大用场的。例如,在说明延安“鲁艺”创立缘起时,他就讲到:“艺术——戏剧、音乐、美术、文学是宣传鼓动与组织群众最有力的武器;艺术工作者——这是对于目前抗战不可缺少的力量。”³²因此,要想最大限度地发挥文艺和文艺工作者的作用,党就必须把文艺纳入到自己的政治体制之中,通过对这些组织的管理与领导,最终达到思想与政治领导的目的。延安时期的“鲁艺”就是一个重要组织,其发起人则是毛泽东、周恩来、林伯渠、徐特立等一批中共中央的领袖及周扬、艾思奇等一些党内文化要人。可以说,鲁艺为发展革命文艺与培养艺术干部作出了巨大贡献。由于这种组织建制在党领导的革命事业中发挥了不可替代的实际效用,因而,在革命取得胜

³⁰ 《毛泽东选集》(第四卷),人民出版社,1991年版,第1480页。

³¹ 毛泽东:《新民主主义论》,《毛泽东选集》(第二卷),人民出版社,1991年版,第698页。

³² 徐一新:《艺术新园地是怎样开辟的》,《新中华报》,1939年5月10日。

利之际,组织建构不但没有被遗弃,而是得到了进一步的加强。建国伊始,毛泽东就发出了“组织起来”的号召:“全国同胞们,我们应当进一步组织起来。我们应当将全国绝大多数人组织在政治、军事、经济、文化及其他各种组织里,克服旧中国散漫无组织的状态,用伟大的人民群众的力量,拥护人民政府和人民军队,建设独立民主和平统一富强的新中国。”³³这一宣言的宗旨就是号召全国人民组织到由中共设置的各条战线与各个团体之中,以一种组织化的方式接受党在思想与政治上的实际领导。

在这样一种政治文化背景和历史经验的下,戏曲组织的功能已被预设,它们在根本上将作为党实现对“戏改”运动的政治领导的一个保障而存在,即,“这些组织是巩固团结和实现方针与任务的必不可少的工具。”³⁴更何况,新中国初建,在这样一个被人们寄予了美好憧憬与想象的新政权横空出世的历史情势中,戏曲界人士发自内心的政治热情和强烈的为人民服务的责任感,使他们在文艺观念上表现出了与党和国家积极配合的主动姿态。

于是,建议中央成立戏曲改革的领导机构和研究实验机构,以便于开展全国性的戏曲改革运动的提议便具有了顺应时代需求的历史意味。新中国成立的次日,中华全国戏曲改进委员会就宣布成立,并于1949年3月3日改称为文化部戏曲改进局。作为专门管理全国戏曲改革工作的领导机构,戏曲改进局的工作任务是制定戏曲政策,团结改造艺人,培养新生力量,拟订全国上演戏曲剧目审定标准,组织力量整理、改编、创作戏曲剧目,改革旧班社制度改进舞台作风等。除此之外,1950年7月,文化部邀请戏曲界的代表人物、新文艺界的戏剧专家与文化部戏曲改革工作的负责人员,共同组成中央人民政府文化部戏曲改进委员会,作为戏曲改革工作的最高顾问性质的机关,由周扬、田汉、欧阳倩予等四十三人为委员,周扬为主任委员。其工作任务是审定戏曲改进局所提出的修改与编写的剧本,对戏曲改进工作的计划、政策及有关事项向文化部提出建议。上行下效,全国各大行政区及省、市、县也相继成立了相应的戏曲改进委员会、戏曲改进协会或戏曲改进科。这些各机关除履行相应职能外,还要逐级上报所审查的剧目,即县戏曲改进科要向市戏曲改进委员会上报审查剧目,市向省报,省则向文化部戏曲改进局

³³ 《毛泽东选集》(第五卷),人民出版社,1977年版,第9—10页。

³⁴ 新华社社论:《我们的希望——祝全国艺术工作者代表大会胜利闭幕》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》,第540页。

上报。除此以外,1952年以后许多省成立文化事业管理局或文教厅,下设戏曲审定委员会或设艺术科主管戏剧,执行着从前的戏曲改进协会或委员会同样的职能。

通过如此一个层层把关、逐级审查的严密机构布局,主流意识形态实现了对“戏改”走向的牢牢掌控。然而,为使戏曲改革机构更加完善,一系列相关研究机构、学校、期刊等许多辅助机构如雨后春笋,纷纷成立。

关于戏曲研究机构,形成了中央到地方再到相关实验剧团的层层铺陈,可谓环环相连、上下呼应。成立于1951年4月3日的中国戏曲研究院,在三个方面发挥了重要作用:一,整理、修改传统戏曲的优秀剧本并创作新剧本以保证上演剧目;二,在戏曲艺术的各方面进行系统的研究和实验工作;三,用科学的方法培养戏曲演员和戏曲工作干部。与之相呼应,地方戏曲研究院或戏曲研究室也纷纷相继成立,其中比较著名的有东北戏曲研究院、四川戏曲研究室、华北戏曲研究院、华东戏曲研究院等。这些研究院的任务主要有三:一,研究、贯彻戏曲改革的方针、政策,指导戏曲改革实践;二,重点探索戏曲创作、表演、音乐、舞台美术等方面的改革创新;三,示范演出新创作、改编、整理的剧目。紧接着,分别隶属于这些戏曲研究院或戏曲改进会的实验剧团逐步出现,成为改革的试点或示范单位,比较有代表性的实验剧团有东北戏曲研究院下设的东北京剧实验剧团和东北评剧实验剧团。除此以外,各省、市也选择条件较好的剧院建成实验剧团,有计划地进行各种实验,使之成为该省、市中戏改工作的中心据点。可以说,这些剧团在推动各地的戏曲改革进程中起到了举足轻重的作用。比如,皖北人民行政公署改合肥平民剧场为实验剧场,在两个方面展开戏曲改革工作:一,对该地区盛行的倒七戏原有剧目、剧词加以整理、审定并进行必要的修改;二,排演现代戏。又如,苏北实验维扬剧团设有团委会、编演股、营业股。编演股下有旧戏改进、新戏编导和舞台工作三个组;营业股下有联络、宣传、总务三个组。周密细致的组织计划安排下,该剧团在一年时间内除创作和移植上演《守扬州》、《信陵公子》、《九件衣》等四十多个剧目外,还整理了扬剧传统戏《昭君怨》、《秦雪梅》等三十多个剧目,成为苏北行政区的剧团改革典范。

与各地剧团进行具体的戏改尝试与推进不同,戏曲学校则以负责进行戏曲人才——演员、戏改干部等的培养为己任。相对而言,这是一个需要有时间保证的长期事业。鉴于这个原因,加上受新中国成立初期各方面条件所限,戏曲学校相对

较少。为数不多的学校里,有中央戏剧学院、文化部戏曲改进局成立的戏曲实验学校等,地方上则主要有东北戏曲实验学校、皖北文艺干部学校、长春市艺人业余文化学校、西南川剧院实验学校、中南戏曲学校、上海市戏曲学校等。虽然培训以宣传社会主义意识形态、推进“戏改”进程为主,但是,从长远来看,这些学校培养出的戏曲人才还是为这一艺术样式的传承与发展打下了基础。

与研究院、实验剧团、戏曲学校不同,作为最方便快捷的宣传方式与主流意识形态的重要喉舌,戏曲报刊,以其自身的优势所在,为巩固红色政权、建立和阐扬社会主义政治文化的戏曲改革工作方面立下了汗马功劳。建国后相继成立的与戏曲相关的报刊可谓蔚为大观,中央有《新戏曲》、《人民戏剧》、《戏剧报》、《戏剧月刊》等,地方上有东北的《戏曲新报》、《剧评从刊》、武汉的《戏剧新报》、华东的《戏曲报》、四川的《戏剧通讯》等。这些报刊主要负责进行报道和宣传戏曲改革的实践经验、好剧本的刊载与推广;另外还负责组织开展对剧本修改的批评与研究。可以说,新闻媒介的宣传效应与日渐形成的权威身份,使其在配合主流意识形态确保“戏改”进程与方向的历程中,有着不可替代的作用。

通过以上分析与阐述可见,作为“戏改”的强大组织保障,这些不同类别、不同层次的戏曲改革机构的相继建立,最终形成了一个从中央到地方、从政府到民间的门类齐全的完整的组织系统。历时17年的、轰轰烈烈的“戏改”,就是在这样一个组织严密的系统里为实现主流意识形态所期许的历史认知,在全国范围内展开了有序的探索与尝试。

3 旧剧改编:意识形态的时代阐释

中国戏曲艺术自宋元时代,历经漫长的自我完善过程迤迤而至,举手投足透露的是上千年传统文化积淀的风尘。旧剧因为承载着传统中国普遍的伦理和道德思想,塑造着中国最广大民众的伦理和审美的心理结构和期待视野,无疑具有“革命”的必要性。何况,传统剧目本身良莠不齐,除去少部分包含着大量封建迷信色彩的坏戏之外,其余大部分剧目包含着封建性、人民性和民主性的多重混合因素。因此,对于选中戏曲为载体进行“红色神话”构建以确立、传播、贯彻社会主义意识形态的中共最高当局来说,对传统旧剧进行恰如其分的区分和“改编”,是“戏改”进程中无法回避的领域和必须争取的意识形态传播空间。

事实上,早在《新民主主义论》里毛泽东就已经把对传统文化的改造作为中国新文化建设的主要问题之一了:“中国的长期封建社会中,创作了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程,剔除其封建性的糟粕,吸收其民主性的精华,是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件;但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。”³⁵ 1942年的《讲话》中,他再次强调:“现阶段的中国新文化,是无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化,……对于中国和外国过去时代所遗留下来的丰富的文学艺术遗产和优良的文学艺术传统,我们是要继承的,但是目的仍然是为了人民大众。……但这些旧形式到了我们手里,给了改造,加进了新内容,也就变成革命的为人民服务的东西了。”³⁶反映在戏曲上,这一思想和态度就集中体现为“推陈出新”这一后来风靡全国的戏改方针上。由此可见,“在旧的废墟上建造起新房子,从旧有的土壤中培植起新生命”,³⁷即对传统旧剧这一“封建社会遗留下来的艺术化了的意识形态”³⁸进行内容上的“精华”与“糟粕”的区分之后,进行“脱胎换骨”的新创,成为旧剧在新社会发扬其意识形态影响和传播作用的合法出路。

然而,需要指出的是,除内容上的“改编”之外,要想真正占领旧剧市场,保证

³⁵ 毛泽东:《新民主主义论》,《毛泽东著作选读》,人民出版社,1986年版。

³⁶ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《戏剧工作文献资料汇编》,第187页。

³⁷ 《如何接受文化遗产》,《新华日报》,1943年12月25日。

³⁸ 根据何其芳《毛泽东之歌》记叙,毛泽东在延安时对他这样说过,1960年3月24日在天津会议上的一次谈话中,毛泽东再次说过。

旧剧在广大观众进行有效得社会主义意识形态传播和渗透,对旧戏表演艺人和旧有戏班的改造也不容忽视。无须多言,戏曲表演者即艺人绝大多数是从旧社会过来的,难免带有反动统治者所给予的坏思想和坏习惯。因此,策动戏曲革命的第一举措,就必须首先对旧剧、旧艺人、旧戏班进行改造,唯有如此,才能实现通过置换传统戏曲舞台上的“帝王将相”、“才子佳人”、“牛鬼蛇神”,从而阐发“历史是人民创造的”的叙事。

3.1 艺人思想改造:从戏子到文艺工作者

众所周知,作为戏曲艺术的直接掌握者,艺人熟悉中国戏曲的史料、剧目、表演艺术系统的文献资料,而且,各地方剧种的艺术精华也都完整地保存在艺人身上。因此,新中国想通过戏曲改革破除“旧文化”、建立“新文化”,就必须让新中国的戏曲艺人热爱国家和人民、愿意贡献力量于社会建设、主动投入文化事业之一的戏曲改革工作。共和国的戏改运动如果没有艺人参与,其动力之薄弱而阻力之强劲可想而知。

然而,对于戏曲艺人来讲,1949年的“解放”在他们眼里不过是又一次的改朝换代。所以,对于“上面要改革旧戏”,大伙儿心说“你有千方百计,我有一定之规”,这天底下唱戏卖艺的还不是照样凭本事吃饭?。”因此,《五五指示》明确提出:“戏曲艺人在娱乐与教育人民的事业上负有重大责任,应在政治、文化及业务上加强学习,提高自己。”而政治学习和业务提高的根本目的,就是在其头脑中重新注入马克思主义的新的社会发展新观,使其改掉现存的封建落后的思想和旧有的不良习气,实现思想上的脱胎换骨,从而真正成为“为人民服务,为社会主义服务”的新的文艺工作者。同时,作为剧本修改的重要参与者,必须通过思想改造,才能具有辨别“毒素”的能力,从而更好地改戏,让旧戏充分发挥教育人民的作用,这是新文艺方向对艺人改造的基本要求。于是,根据“五五指示”中“各地文教机关应认真地举办艺人教育并注意从艺人中培养戏曲改革工作的干部。农村中流动的职业旧戏班社,不能集中训练者,可派戏曲改革工作干部至各班社轮流进行教育,并按照可能与需要帮助其排演新剧目”⁴⁰的明确阐述,在诸如“爱护和尊重”、“团结和教育”、“争取和改造”等宣传口号的指引下,政府机关、戏改工作者和戏曲艺人之间在不断的冲突与磨合中,展开了“史无前例”

³⁹ 梦庚:《北平戏曲界在进步中》,《文艺报》,1949年第一卷第一期。

⁴⁰ 《人民日报》,1951年5月7日。

的协作与互动。

毋庸置疑,要想完成肃清艺人身上旧思想旧作风的思想改造,关键在于团结和尊重艺人、提高其社会地位,让他们拥有新政权的“主人翁”意识。正如周恩来在第一届文代会上的报告中所谈到的:“旧社会对于旧文化态度是爱好又侮辱,他们爱好的是旧内容和旧形式,但是又瞧不起旧艺人,总是侮辱他们,现在我们是新时代了,我们应当尊重一切群众爱好的旧艺人,尊重他们才能改造他们。今后对愿意改造的旧艺人,团结他们,组织他们,领导他们,普遍地进行大规模的旧文化的改革。”关于这一点,田汉也说过,“职业艺人是有一切群众基础的文艺工作者,也是劳动人民的一部分”,“我们若不尊重他们,甚或重覆旧社会对艺人的态度,那便是不尊重人民。古人说:‘民之所好,好之’,不尊重艺人,团结艺人,便是反人民之所好,便是脱离人民。”旧社会,艺人的地位是很低的,“戏子”被人轻贱。艺人行走江湖,常常是“今死今埋,倒在街头就是棺材”,足见其命运之悲惨。解放后,艺人不但是劳动人民的一部分,更是“以艺术教育人民的教师”,成为新时代的文艺工作者,地位发生了显著变化:

首先,大批的艺人被选进人民政府,成为领导者。1949年9月,梅兰芳、周信芳、袁雪芬、程砚秋四人作为戏曲界代表,参加了中国人民政治协商会议。1951年3月,梅兰芳被任命为中国戏曲研究院院长,周信芳被任命为华东戏曲研究院院长;1954年,梅兰芳、周信芳、程砚秋、袁雪芬、常香玉、陈书舫、郎咸芬等均被选为全国人民代表大会代表。在省、市、县的人大代表和政协委员中,也有很多艺人当选。据马师曾说:“许多粤剧演员,参加了中国共产党和共青团,被选为各级人民代表和政协委员,我就是政协全国委员和广东省人民代表”⁴¹;1950年3月,贾培之、周企何被选为成都市人民代表,出席成都市人民代表会议⁴²。1954年,吉林省有五名艺人被选为县人民代表⁴³。作为剧团改革示范的国营剧团中的演员,由政府发给工资,其待遇等同于国家干部,等等。

其次,坚决制止对艺人的侮辱和迫害。虽然艺人也同广大人民群众一样翻了身,但由于旧时长期形成的对艺人的轻贱,很多地方仍然存在侮辱艺人的现象,即便是新中国戏改干部也有类似的情况发生。如江苏宜兴县官林镇民兵队长纵容

⁴¹ 翰伯疆、黄镜明著:《中国戏曲剧种史丛书—〈粤剧史〉》,中国戏剧出版社,1981年版,第48页。

⁴² 《中国戏曲志·四川卷》,中国 ISBN 中心,1995年版,第32页。

⁴³ 《中国戏曲志·吉林卷》,中国 ISBN 中心,1993年版,第616页。

民兵纠察队非法查夜,并故意侮辱辱骂艺人是“流民、混蛋、特务分子气“戏子等于婊子”“等。对此,中央文化部发布了一系列相关政策,并对违反政策者给予纠正或严厉制止。

第三,对艺人的关心。在旧社会,江湖艺人飘泊无踪,生活没有保障。解放后,政府给他们以极大的关心和照顾。这种关心一方面表现在生活上,如解放初,对处于饥饿中的艺人发放救济粮。开展“三改”后,很多省地戏改会对贫、老、病艺人倍加照顾。另一方面,从职业生涯上对艺人进行关心。如聘请王瑶卿、萧长华、尚和玉、谭小培、刘喜奎等许多著名老艺人到戏曲学校任教。此举可谓一箭双雕,既发挥他们的艺术特长,又解决了他们的生活问题。

在成功提升艺人地位,使其充分体会到“主人公”的光荣与尊重后,以“主人翁”精神热爱国家和人民、自愿贡献力量、主动投入文化事业之一的戏曲改革工作,就成为广大艺人面临的任务与责任。而要顺利完成这一光荣任务,首要条件就是“肃清”艺人中间的“旧思想旧作风”,否则就无法提高“阶级觉悟”、加强“政治素质”从而为社会主义文化事业添砖加瓦。针对这一点,熊佛西在《小小的建议》中也曾提出:“为着使这一改革运动发生实际效果,我认为首先要改造一切地方戏曲及曲艺工作者的思想,从旧的人生观与旧的艺术观改成为为人民服务的人生观和艺术观因为没有健全的人决不能做出健全事。”“于是,在诸如“爱护和尊重”、“团结和教育”、“争取和改造”等宣传口号的指引下,政府机关通过举办艺人集训、上大课听报告、开座谈会等形式将“政治启蒙”、“业务辅导”与艺人间的“自我教育”相结合,拉开了诸如道德“洗澡”、政治“洗礼”和素质提高等方面的艺人改造工作的大幕。

所谓道德“洗澡”,就是各地在政府组织下发动艺人“诉苦”,通过控诉“旧社会”和“反动统治阶级”的罪恶,并在“自愿”前提下对“旧社会遗留在艺人身上的种种恶劣影响”开展批评和自我批评。“由于事先反复强调艺人同属“受压迫受剥削的“劳动人民”,即便是自身表现出的“不良习惯”和“不光彩”的经历(包括旧戏舞台上必须革除的那些“陋习”和“毒素”)也都是长期被压迫、被侮辱、被损害、被愚弄的历史烙印,而艺人本身却是无辜的、值得同情的。这

⁴¹ 《中国戏曲志·江苏卷》,中国 ISBN 中心,1992 年版,第 1007 页。

⁴² 《戏曲报》,1950 年第 1 卷第 1 期。

⁴³ 《安徽省暑期艺人集训学习的总结》,《中国戏曲志·安徽卷》,中国 ISBN 中心,1993 年版,第 729-730 页。

样一来,就有效地解除了他们的思想包袱,愿意通过“回忆”、“诉苦”、“反省”、“思想鉴定”等方式来袒露和清除自身的“污垢”。以此表示洗心革面、脱胎换骨的决心。⁴⁷大量事实证明,“忆苦思甜”无疑是新中国安抚、教育和动员包括艺人在内的基层民众的一大成功法宝。很多艺人通过这种“洗澡”把存在于身上的恶习改掉了,如安徽界首大众剧场,百分之八十的艺人吸大烟,经学习后,他们自动组织了戒烟小组,在互相监督下,都戒断了。⁴⁸

至于政治“洗礼”,主要是利用艺人的“翻身感”、“幸福感”来激发他们的“阶级觉悟”和爱国热情,从而使其主动学习马克思主义、毛泽东思想,学习党的路线方针政策和戏改政策,由此认识到戏曲的阶级性,明白在旧社会劳动人民所创造的戏曲被封建统治阶级篡夺并加以歪曲,一面来作为麻痹人民的工具,一面供自己消遣玩弄,这是统治阶级用戏曲艺术来为巩固自己的统治而服务。同时也认识到“学戏时受毒,唱戏时传毒”,反动统治阶级把旧戏曲加进的封建毒素,通过艺人表演注射到广大观众身上的道理。与此同时,政府利用艺人渴望洗刷耻辱、重新做人的念头,通过各种宣传教育使其明确作为新中国的“文艺工作者”的光荣职责就是要以工人阶级思想来批判地主、资产阶级思想所给予的影响,划清思想界限,从而树立起“为社会主义服务”、“为工农兵服务”的艺术观、人生观和正确的历史观。需要说明的是,这种“洗礼”主要通过举办艺人培训班、上大课听报告、开座谈会等形式来进行。课堂上,请戏曲界领导和专家来作专题报告,内容从“理论”到“技术”无所不包。这其中先后有《谈旧剧改革问题》(杨绍管),《谈戏曲的前途》(马少波),《旧剧改革中的技术问题》(阿甲),《旧班社制度的改革问题》〔马彦祥〕,《艺人的道路》(田汉),《旧艺人怎样换脑筋》(王亚平),《关于改造京剧的商榷》(欧阳予倩),《往日今朝大不同》(周信芳),《导演的作用》(洪琛、苗时培)……这些报告意在说明新旧社会中艺人的不同和“戏曲应该为谁服务”的问题。尽管有些内容对多数“没文化”的学员来说过于深奥了,但多少能“启发他们的觉悟”,“帮助他们打破封建、迷信、落后的思想”。

到1950年底,全国17个省的5万多名艺人参加了培训。1952年,据马彦祥所

⁴⁷ 吕林:《一年多来华东艺人团结教育工作概况》,《戏曲报》,1951年第4卷第9期。

⁴⁸ 《中国戏曲志·安徽卷》,中国ISBN中心,1993年版,第718页。

⁴⁹ 朱颖辉:《当代戏曲四十年》,北京文化艺术出版社,1993年版,第32页。

述,经过学习的人数是上一年的三倍。至少到1954年以前,艺人几乎被培训了一遍。通过学习改造,多数艺人认识到旧剧基本上是为封建统治阶级服务的,如南京许多艺人因诉苦反省而明确了自己的阶级立场,有的人说,“今后我们演旧戏,首先应该检查自己所担任的角色是个什么阶级的人物,戏的内容是替哪一个阶级说话的,当改的必须改”。⁵⁰辽宁许多艺人说:“政府给这么一讲,我们心里可明白啦,象过去有些禁演,我们也不知道为啥不让我们唱了,现在明白了,谁还愿意再唱那些对人民没有好处的戏呢?”⁵¹安徽界首有个艺人说,“从前我不知道演旧戏是为坏人宣传,今天我们翻了身,就得要为自己宣传,把一切旧戏都要改造好。”⁵²1954年,时任中宣部副部长的胡乔木多次向中国戏曲研究院传达中央指示,让艺人“自我改造”,“把马列主义交给他们”。在这一精神指示下,组织艺人学习的形式便由“艺人训练班”等初级形式逐步向“讲习会”、“研究班”等高级形式过渡。学习的方向也相应地变“改造”为“培养”,强调要从“翻身感”意识到“当家做主人”,从“卖艺谋生”提高到“为人民服务”,从“被改造”发展到“主动”成为各项戏改工作的骨干力量。⁵³总而言之,建国初期通过大规模、全方位而又紧密联系现实问题的学习和改造,随着各种新思想、新观念的耳熟能详,艺人逐渐消除了对新政权的疑虑和认为国家戏改与己无关的淡漠情绪,并在意识到身份与地位急剧上升的同时,更提醒自己要珍惜前所未有的“政治生命”,“听党话、跟党走”,以实际行动站稳“革命立场”。如此以来,这样的“改人”效果无疑为戏曲艺人投身于“革命事业”扳正了方向,同时也为他们最终进入国家体制铺平了道路。

然而,需要指出的是,虽然主流意识形态一再声明艺人是劳动人民的一部分,他们中间虽有不少人沾染了旧社会的习气,但就他们的实际社会地位来说,他们是在旧社会中被侮辱被歧视的精神劳动者,必须爱护、尊重他们,团结与教育他们,他们是能够而且愿意进步的,不能对他们采取轻视和排斥的态度。但是,对于戏曲艺人而言,他们在“新中国”、新社会中的“翻身”、“平等”说到底是党和政府给予的。既可予之、便可夺之,主动权显然在国家手里。而且,所谓“国家”并不是抽象的而是由层层叠叠的官僚体制填充和控制着。由于政府是戏曲活动的唯一

⁵⁰ 傅谨:《新中国戏剧史:1949—2000》,湖南美术出版社,2002年版,第12页。

⁵¹ 《中国戏曲志·辽宁卷》,中国ISBN中心,1994年版,第508页。

⁵² 《中国戏曲志·安徽卷》,中国ISBN中心,1993年版,第718页。

⁵³ 《当代中国戏曲》,当代中国出版社,1994年版,第676-677页。

的投资者,又拥有绝对的管理权,这种双重利益机制无疑引导人们随时随地配合政府部门的要求,并设法迎合国家主导的政治意识形态,最终实现了艺人的思想观念、组织制度直到现在生活方式上都趋于“国有化”的改造目标。由此可见,“重视对旧艺人的改造”实际上期待的是要求职业观的改变。角色转变意味着割断与传统的联系和多重的“压力”,“重识经典”意味着必须对所恪守的传统戏剧价值观实施放逐。作为有“特殊技艺”的个人,因为其技艺的差异而形成的物质利益的差异已经消失,个人被公开鼓励去利用这一技艺为自己的政治角色服务,政治角色的差异决定着个人的社会价值的差异。“戏改”并没有破除艺人的附庸性——只不过是所附庸的对象发生的改变。艺人们所需要的不是对艺术负责,而是对艺术的“意义”负责。

3.2 戏班体制转变:由私到公

为确保旧剧改编得以顺利有效进行,除去对艺人进行改造之外,剧团体制改革可谓是为改戏提供制度上保证的必须开展的又一重大举措。之所以这样说,是因为主流意识形态想方设法对艺人进行“社会主义改造”的过程中无法漠视两个事实:

一,戏班演出的流动性、艺人搭班的灵活性造成了旧社会戏班较为自由散漫、人员不好控制的局面。如此以来,即使是完成对艺人的思想改造,但因其流动性也会使精力和财力都有限的政府部门难免因鞭长莫及而造成管理和约束的薄弱,那么,戏班自然会出现为招揽观众而重新上演带有封建思想迷信色彩剧目的现象;

二,新社会建立之前,戏班自身形成了分账制、包银制、师徒制、养女制、领班制等相关分配与管理制。一系列纷繁复杂的经济关系,除造成戏班内部班主、主角、配角等之间报酬的悬殊与不公之外,剧院与班社、班主与戏班成员、艺人与徒弟或养女之间的不平等也被新中国视作“不法分子”为“从中渔利”而对剧团和演员起了“严重的破坏和腐蚀作用”的剥削关系而必须被加以扼制。

鉴于此,与改造艺人的思想觉悟相比而言,要想使旧剧改编工作达到主流意识形态预期的效果,对戏班体制的改造似乎更为迫切和必须。

无可否认,新中国“戏改”初期,政府实行在国家计划经济前提下承认民间和私有经济合法性的多元经济结构的“新民主主义”社会制度,可随着时间来到1952年底,中共中央的决策者们认为经济恢复的阶段性任务已经完成,而且公营经济

也已取得主导地位,于是便提出由“新民主主义”向“社会主义”过渡时期的经济总路线。其中,最为重要的一点就是通过对农业、手工业和资本主义工商业的“社会主义改造”以达到国家的“社会主义工业化”。由此以来,把私有的民间经济成分逐步纳入国营和合作社的集体经济体系,消除计划经济所无法触及的死角,使共和国可以更彻底地实行计划经济,就成为当务之急。

经济方针政策大趋势下,针对当时全国“民间职业剧团”将近两千个的情况,中央要求各级文化主管部门必须进一步加强领导和管理,而事实上一年前的“五·五指示”也早就提出:“戏曲工作应统一由各地文教主管机关领导。各省市应以条件较好的旧有剧团、剧场为基础,在企业化的原则下,采取公营、公私合营或私营公助的方式,建立示范性的剧团、剧场,有计划地、经常地演出新剧目,改进剧场管理,作为推进当地戏曲改革工作的据点。”“于是,历来自负盈亏的民间私营戏曲班社从此被划入“社会主义改造”之列,一系列有关戏班体制的改革措施相继出台,其中最重要的有三条:

首先,为消除原有戏班中班主对其它成员的剥削,以及出资人与戏班、剧院与班社间的剥削现象,资方被取消,班主被废除,由演员集体管理的“团务委员会制”建立。为突出新戏班的公平、公开、公正,委员一般由全体剧团成员选举产生;

其次,废除旧有的师徒制和养女制,建立新式培养人才的戏曲学校。由此以来,随着这种特殊的艺术传承方式的被取消,不仅师父对徒弟或养女的剥削不复存在,而且,学校培养出来的戏曲人才不再为个人生计或某个戏班的生存登台表演,而是以新社会艺术家的身份,为人民献上艺术的大餐;

第三,废除“包银”、“戏份”制,实行固定薪金制、分红制或民主评议“工分”制,同时,在剧团中建立起公积金制度。新的分配制度下,不仅主要演员与班底之间的收入差距缩小,实现了人人平等,而且,当剧团发生营业差、停演或歇夏休息时,以公积金支付工资的做法给艺人的生活提供了很大保障,使他们能够安心从事于社会主义戏曲事业。

然而,虽然新戏班制得到大多数戏曲艺人的拥护,但是,具体实施起来却因旧有体制长时间累积形成的习惯和某些既得利益者的从中作梗而难以顺利推行。可以说,剧团组织化和国有化的实现路途中,为使以上措施得以最终实行,主流意识

“《人民日报》,1951年5月7日。”

形态所采取的最扎实有效的办法,是从剧团的“登记”开始的。那么,何谓“登记”?以1951年8月上海市文化局率先颁布的《管理私营戏曲职业社团临时登记办法(草案)》为例,该草案规定:

一,凡现在在本市演唱或者正在筹备演唱的私营戏曲职业社团、曲艺演唱单位(即档)或个人,不论其演唱场所,一律须依照本办法办理临时登记。经审查批准者,文化局发给临时登记许可证,无证社团一律不得演唱;

二,已依法进行登记的私营戏曲职业社团、演唱单位或个人,经审查有不合规定者,由文化局另行通知其停止演唱,或予解散。

三,凡有违反或抗拒登记的私营戏曲职业社团、演唱单位或个人,当予以取缔。

可见,这里的登记不仅仅是“登记”,而是国家藉此对民间戏曲艺人和戏班进行更为彻底的管理。由于登记证明等同于演出资格,是否接受政府的领导与管理、是否接受并推行“戏改”部门关于戏班体制的政策规定,对艺人与戏班来说其实已没有选择的自由,因为接受者才有生存机会,而拒绝则将丧失这种可能。

但是,从各地所拟订的登记工作实施计划以及某些省市进行试点工作的实际情况来看,存在的问题还不少。比如,有的提出整顿剧团首先要健全组织,于是便盲目扩大剧团规模,致使冗员增多,经济上不堪负担。⁶⁹而更多的,则是急于要求剧团在限期内达到登记标准,⁷⁰以至因加大“政治力度”而造成艺人恐慌。于是,文化部不得不发布《关于民间职业剧团登记工作的补充通知》⁷¹“对种种“不仅会增加艺人对登记工作的顾虑,而且会造成剧团的混乱局面”的错误做法予以纠正。然而,尽管中央政府确曾试图改进工作方法而将剧团整顿的压力控制在艺人们所能接受的程度,而且一再强调对于私营剧团改造应采取“积极保护、重点培植、逐步改造”的方针,但是,由于表面平稳的“政策表述”通常无法涵盖实质激进的“政策目标”所必然引发的具体问题,因而,落实到基层的具体的戏改工作中,就难免出现偏离“中央文件精神”的这样和那样的不足。但不管怎样,主流意识形态的强硬手腕与广大艺人“政治觉悟”提高的合力下,各民间职业剧团经过全面“整顿”后还是终于逐步体制化、正规化、“革命化”。从新中国建立初起,先是李少春、袁世海的“起社”与叶盛章的“金升社”合并改组成新中国第一个

⁶⁹ 《中国戏曲志·湖南卷》,中国ISBN中心,1993年版,第45页。

⁷⁰ 《中国戏曲志·北京卷》,中国ISBN中心,1999年版,第1387-1389页。

新型的民间剧团——新中国实验京剧团,接着评剧演员小白玉霜、喜彩莲合作组成了“新中华评剧团”,河北梆子演员秦凤云、李桂云合作组成了“新中华秦剧团”,标志着剧团改革的开始,⁵⁷到五十年代末,剧团改革取得了全面胜利,因此此时全国除梅兰芳剧团和小部分仍由业主经营的剧团及一部分流动班社之外,大部分剧团都被改成“共和班”式的制度。针对这一可惜局面,周扬在1954年《在中国共产党第二次全国宣传工作会议上的发言》中说:“我们现在已将‘私营剧团’改称‘民间职业剧团’了(这个指示一两天内即可发出)。这是因为这些剧团中已没有了剥削、老板,是艺人自己合作经营,以此为职业来维持生活的。”⁵⁸1955年左右,全国大多数民间职业剧团基本上改成了艺人自己集体经营、集体管理的民主形式的共和班制。至此,剧团自身的独特性算是彻底被泯灭了。

客观地说,能将规模庞大、数目可观的艺人群体有效地归并整合,的确是了不起的社会主义“戏曲改革”成果之一。因为将戏曲艺人纳入到相应的组织对其展开从思想观念、组织制度直到分配形式上的“国有化”改造,不仅为社会主义意识形态的顺利传播创造了条件,而且也为艺人服务于无产阶级文化事业提供了保障。可以说,剧团集体化、国有化的转变使政府得以顺利从中开发出大量的文化资源和人力资源,从而全面投入新中国的社会主义意识形态宣传。很难想象,十七年“戏改”中假如没有收编到这样一支“宣教”队伍,那么,各项戏曲政策的上传下达,以及无产阶级意识形态的传播与确立能否进行得如此顺利都值得怀疑。

可是,戏曲表演团体的高度组织化与体制化,使其因离不开政治而造成个体发展的举步为艰,至于有创造性的艺术活动,则更是奢谈。至此,中国传统戏曲在历史上形成的颇有自由竞争意味的生存和发展模式发生“断裂”。而且,由于戏曲的商业功能受到不切实际的批评,导致剧团演出很少顾及戏曲的市场效应和大众审美趣味,于是,片面地追求按照少数人的趣味裁定的所谓艺术性,以致逐渐丧失了戏剧和观众之间的互动。鉴于此,尽管特殊时代环境下对戏曲艺人和戏班体制的改造是无法遏制的潮流,但其一旦成为国家意识形态在戏曲界的代言,那么,主要依靠个体行为进行艺术生产与传承的传统戏曲的继续发展便不可能持久。因此,在对传统自律机制的消解过程中,由于政治管制和操纵的过度倾轧,不仅会造成传统戏曲处境的岌岌可危,而且,旧剧改编原动力的逐渐减弱和丧失也在所难免。

⁵⁷ 刘乃崇:《田汉与戏曲改革(二)》,《中国戏剧》,1998年第11期。

⁵⁸ 《周扬文集》,人民文学出版社,1985年版,第301页。

3.3 剧目改编的意识形态化:从“民间性”到“人民性”

“戏改”的目的是“改戏”,因此,无论是对戏曲艺人的“改造”,还是对戏曲演出团体的“国有化”运作,其目的无非是为实现对传统旧剧“改编”的顺利进行。

但凡谈及传统旧剧改编,论者必引毛泽东的题词“推陈出新”⁹⁸和他在1940年的《新民主主义论》中的著名语录:“中国的长期封建社会中,创造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程,剔除其封建性的糟粕,吸收其民主性的精华,是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件;但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。”⁹⁹“共和国对于戏曲的功能定性,明确地体现在1951年颁布的戏改纲领性文件“五五指示”中:“人民戏曲是以民主精神与爱国精神教育广大人民的重要武器”,人民戏曲“应以人民新的爱国主义精神,鼓舞人民在革命斗争和生产劳动中的英雄主义为首要内容”,“凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广,反之,凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或猥亵淫毒行为、丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对”。¹⁰⁰于是,“改戏”之初,首先面临的就是“澄清舞台形象”的问题,包括取消旧戏中无所不在的“插科打诨”现象。马少波认为,要发展“爱国主义”的“新戏曲”,就必须从内容到形式、到形象,彻底地改变旧的舞台面貌。1951年9月,《人民日报》发表他的长文《清除戏曲舞台上的病态和丑恶形象》,指出一切“丑恶”的舞台形象“和我们五万万已经站起来了的英勇的勤劳的有着高度智慧的伟大的中国人民实在是极不相称”,诸如旧戏舞台上带有“民族屈辱性”的辫子,过多地表现奴才性格的跪拜,残酷野蛮的虐杀、酷刑、打屁股,粗鲁不堪的打赤膊、挥鼻涕,迷信恐怖的阴曹地府、厉魂恶鬼,以及淫褻下流、低级取闹、歪曲历史诬蔑现实的表演,脸谱的过于丑化,检场人出场的古今杂乱,配演人员的松懈散漫,龙套化妆以至表演上的缺点等通通都被坚决改革掉。“不然,想使中国戏曲的舞台面貌,臻于清新完美之境,与国

⁹⁸ 毛泽东的这一题词实已贯穿起一段始自延安文艺的中共戏曲改造史:1942年10月,延安平剧研究院在杨家岭中央大礼堂举行开学典礼,其宗旨是“研究平剧,改造平剧,进行平剧为新民主主义服务的工作”毛泽东题词“推陈出新”,1949年7月,“中华全国戏曲改进会筹委会”成立(即后来的“戏曲改进局”),毛再次题词“推陈出新”,1951年4月,中国戏曲研究院成立,毛题词“百花齐放、推陈出新”。

⁹⁹ 毛泽东:《新民主主义的政治与新民主主义的文化》,《中国文化》,1940年2月创刊号。

¹⁰⁰ 《关于戏曲改革工作的指示》,《人民日报》,1951年5月7日。

家的气魄相称,是绝不可能的事!”⁶²

在澄清舞台形象的同时,更重要、更深入的工作当然是对旧戏的思想内容进行改编。总体说来,旧剧改编者根据传统剧目自身良莠不齐的具体情况,将对旧剧的“改编”分为三种类型:一是“打扫灰尘”的再现剧本、二是“去芜存菁”的再造剧本、三是“脱胎换骨”的创造剧本。⁶³所谓“打扫灰尘”的再现,就是对基础较好的传统戏进行局部的修改,去其瑕疵,使之焕然一新。如京剧《贵妃醉酒》通过修改部分唱词,将原剧由“荡妇淫娃的借酒发疯”改造为“反映出一些古代宫廷里面的女子所遭受的冷酷无情的精神虐待”。“川剧《秋江》、楚剧《葛麻》、湖南花鼓戏《刘海砍樵》、秦腔《游龟山》京剧《三岔口》等也都是此种类型的成功改编例子;“去芜存菁”的再造是指对大量良莠杂陈、主题含混、情节烦琐累赘、人物性格矛盾的传统戏经过扬弃、改造,使其获得新的生命。如越剧《梁山伯与祝英台》的改编就使原剧脱掉了封建迷信的外衣,在“尽量保持民间传说的特点”和“美丽的神话色彩”的基础上,突出“反抗封建婚姻制度”⁶⁴的主题。昆剧《十五贯》更是大刀阔斧地简化头绪、突出主线、深入刻画人物性格、集中表达了富有现实意义的主题。此外,川剧《柳荫记》、《拉郎配》、《芙奴传》、《谭记儿》、《评雪辨踪》、评剧《秦香莲》、京剧《白蛇传》、闽剧《炼印》等都是通过这种途径创作出来的优秀剧目;“脱胎换骨”的创造是指对那些思想内容复杂甚至充满毒素的传统剧目进行全新的构建,从而达到化腐朽为神奇的艺术效果。可以说,这是整理、改编传统戏中最富有创造性的劳动,因而难度最大,达到这一境界的优秀作品也相对较少。可以说,莆仙戏《团圆之后》、《春草闯堂》是这方面成功的范例。前者对一出提倡封建伦理道德、歌颂孝妇清官的“公案戏”进行了全面的翻新改造,创造了一出揭露封建礼教的吃人本质、具有鲜明的现代意识和震撼人心的艺术魅力的大悲剧。后者别具匠心地抓住原剧中一个并不重要的戏剧情节“闯堂认婿”生发开来,剧情跌宕起伏、妙趣横生,创造了一出歌颂卑贱者的聪明才智的优秀喜剧。

旧剧改编情况相当复杂,以上只是粗略地从整体上作以归纳。为了更有力、

⁶² 马少波:《关于澄清舞台形象—答文汇报记者谢蔚明先生》,《文汇报》,1951年8月6日。

⁶³ 朱颖辉:《当代戏曲四十年》,文化艺术出版社,1993年版,第5页。

⁶⁴ 《梅兰芳谈对〈贵妃醉酒〉剧本的修改》,《戏曲选》(第5卷),中国戏剧出版社,1959年版,第472-473页。

⁶⁵ 徐进:《〈梁山伯与祝英台〉的再改编》,《人民戏剧》,1951,3(7)。

清晰地揭示出新中国旧剧“改编”工作的意识形态策略和运作方式,本节特以传统旧剧《白蛇传》、《杨家将》为例,通过考察其具体的改编过程,分析新旧意识形态之间彼此拉锯、妥协、利用的微妙关系。

3.3.1 《白蛇传》：“人妖之恋”的现世演变

作为我国历史悠久的民间传说之一,白蛇的故事在民间流传了八百多年。其剧中人物形象的流变,包含了丰富而复杂的民俗、文化、社会思潮等方面的信息。

关于白蛇故事的根源,最早可以追溯到唐人传奇小说《白蛇记》。最初的版本可谓是一个恐怖故事,主要讲述了蛇精祸害世人的主题,情节和思想内容简单而空洞。至明嘉靖年间,《清平山堂话本》中收录的宋元话本《西湖三塔记》,内容为祸害人间的白衣妇人为白蛇化身,最后被法师镇压于湖内石塔下,从主要情节来看,这一故事可谓是《白蛇传》的雏形。总之,这两部最初的关于白蛇故事的本子中,白蛇形象都以祸害人命的异类面目出场,其自身结局自然也没有什么好下场。可是,到了冯梦龙《警世通言》第二十八卷所辑南宋话本《白娘子永镇雷峰塔》的故事中,不仅游湖借伞、订盟赠银、庭讯发配、远方成亲、赠符逐道、佛会改配、重圆警奸、化香谒禅、遇赦捉蛇、付钵合钵等情节已经全部具备,而且,白娘子的形象也和此前大不相同。此时,她虽未脱尽妖气,但已经是一个大胆追求自己幸福的蛇仙形象。换言之,此刻的白蛇已经开始正处于从丑到美、从恶到善、从妖到“人”的转化过程中了。

而最早以白蛇故事作为题材的戏曲剧目,当数明代戏曲家陈六龙的《雷峰记》,可惜今已不传。第二位以白蛇题材进行剧本创作的,是清代乾隆年间的黄图,在他三十二折的《看山图乐府雷峰塔传奇》中,情节和冯梦龙的传奇小说大致相同,可以说是现存的《雷峰塔传奇》的祖本。时至乾隆三十六年,剧作家方成培在此基础上经过对白蛇故事的关键情节作出丰富和修改,写成四卷三十四折的《雷峰塔记》。该本中,不仅白娘子这一人物被赋予更多的人性,艺术深度得到加强,而且,全剧主体思想也由冯氏的“警世”观升华到为对争取爱情自由而反封建压迫的歌颂与赞扬。

建国后的“戏改”中,针对这一家喻户晓的经典剧本,旧剧改编者自然要通过对其进行“恢复历史本真面目”的叙述,以实现传播社会主义意识形态之目的。

在具体的“改编”过程中,首当其冲的难题,当是如何确定故事的主题。众所周知,在中国传统的神话故事中,神仙/妖怪和凡人产生的爱情,终将遭到上天的惩罚。皆大欢喜的风毛麟角,大多数是妻离子散、天各一方。原因之一,封建意识形态认为这种“仙凡之恋”或“人妖之恋”有悖人伦理法。通常把其萌生和消弭冠以“前世孽缘”的缘由,宿命论的观点下,悲剧结局在所难免;原因之二,千百年来,“仙凡之恋”的神话故事之所以广受人民热爱,关键在于它表达了对自由、幸福的追求,以及其间表现出来的善良人性,而这些善良的性格通过神话中人们对于封建势力的英勇斗争而愈显其深刻性和教育意义。但是,统治阶级之所以准许此类故事流传,目的却在于用人神两重天、仙凡有别、违规必谴等理念和分离的结局来“垂训”世人,以表示统治制度的“尊严”与“不可侵犯”。如此习俗观念下,白娘子一开始便因冒犯仙凡界限而“越轨”了。这一点对于道德的维护者法海来说,不仅证明白蛇犯下了不容辩驳的过错,而他自己也由此具有了降妖的绝对理由。于是,许仙和白娘子恋情的最终结局早已注定:许仙被统治阶级转化,成为法海参禅悟道的附属品;白娘子最终完成“反面人物”向统治阶级的屈服或回归——不是在象征封建权威的雷锋塔下香消玉殒,就是在佛法的感召下得道升天。至于为护卫自己的情感婚姻而犯下的过错,也都绝非是“反抗精神”的可贵闪耀,而不过是这最初的“不轨之举”所必然引发的情节。如此情形下,许仙的动摇彷徨也就在情理之中:一边是“好姻缘”,一边则是“冤孽债”,夹缝中的他,终日提心吊胆、左右为难,到了生死关头,不得不背信弃义,而后再陷入对妻子的无限愧疚与思念。身为凡人的许仙,在“人妖之恋”中的两难境地及性格和行为的真实性与复杂性,绝不是简单的“贪生怕死”、“反复无常”、“多疑狭隘”所能涵盖的。事实上,正是这个“中间人”、这个“动摇份子”才是推动全剧的关键,并且在某种程度上折射出人生的思索与真谛:相对于白娘子千年的道行、无限的生命、自由的爱欲而言,许仙真实有限的人间生命,恰恰是现实人生状况的再现。由此以来,如果说白娘子代表的是人类对自由生命状态的憧憬,那么,许仙则为人类理想与现实不断冲突、妥协的真实生存状态的高度呈现。艰难挣扎中的他(现实),不断追求、激发着她(理想),可同时,又不断地阻挠她、伤害她、背叛她。这里的关键,不在于两个人谁多情谁无情、谁真诚谁虚伪的问题,而是人类发自内心的、不可遏止的对自由与爱欲的想往同现世社会的基础,如规范、秩序、生命的

限数等不容逾越的界限之间的顺应与违逆。如此看来,从宋代话本、明代传奇、清代弹词,到此后广为搬演传唱的地方戏和曲艺剧目中,白蛇故事的主题之所以从最初的“传奇原为消愁设”过渡到“寸天理、灭人欲”的儒家教条,并最终定位在“务使有裨世道,以归于雅正”的佛儒思想,而且中间保留了那么多有关“宿命”或“色空”的感叹与劝诫,或许是在提醒动摇和矛盾中的“许仙”借佛道之眼审视这一源自“命限”的生存困境。

“戏改”中,毛泽东“一切文化或文学艺术都属于一定的阶级,属于一定的政治路线的”“观点影响下,传统旧剧中的人物符号、情感关系也必然要被打上“阶级”的烙印并放在“阶级论”的视角下加以审视。由此以来,对于文学阶级性的经典论述,使旧剧改编者在“改编”《白蛇传》时要解决的不仅仅是民众最为关心的白娘子的遭遇问题,其重点在于如何把传统内容上的“彼主题”转化为新中国主流意识形态所要求的“此路线”。弥漫于“戏改”各个时期的“阶级意识”,要求《白蛇传》的改编完成精确的定位,这主要包括人物的阶级代号以及戏曲冲突的阶级性质。于是,该剧丰富而复杂的主题就被进行了统一认识与定性:《白蛇传》属于“优秀的传说和神话”,“以丰富的想像和美丽的形象表现了人民对压迫者的反抗斗争与对于理想生活的追求”,应当“加以保存和珍视”。⁶⁶由此以来,对于爱情的追求便上升到意识形态高度,成为对于民主和自由的追求和对封建压迫者的不屈抗争。“反封建”主题的烛照下,“人妖之恋”所经历的种种苦难与挣扎,变成“拯救理想爱情”的、充满正义的“反封建斗争”——白蛇和法海的斗争就成为追求自由幸福、人性解放过程的你死我活的“不同阶级”之间的斗争,许仙和白蛇的爱情转化为在“反封建”斗争中不断升华、深化、转化的“阶级情感”。而随着这一变化而来的,是白娘子独特的“妖性”和相应由许仙表现出的复杂的人性的消失。

为清晰辨析主流意识形态如何通过剧本的改编进行社会主义价值理念的传达与渗透,以下分别围绕白蛇故事中三个主要人物形象的“改编”展开论述。

围绕“反封建”主题,战斗一方的主力军——白娘子必须由原本充满魅惑的“蛇妖”彻底成一个“好女人”。为让这个人物形象不仅有着理想女性的美貌和贤慧,而且具备为争取爱情自由同“封建势力”的斗争中的勇敢和无畏,旧剧改编

⁶⁶ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东选集》第一卷,人民出版社,1991年版,第43页。

⁶⁷ 戴不凡:《评〈金钵记〉》,《人民日报》,1952年9月12日。

者打破宿命论的窠臼,删除一切有损于战斗者美好形象的细节,保留发扬了最能表现白娘子性格的精华片段。田汉在观看中国京剧院1954年演出的《白蛇传》后,以诗人的激情盛赞剧中白娘子的性格:“强烈地表现了中国人民,特别是妇女追求自由和幸福的不可征服的意志,以及她们勇敢的自我牺牲的精神,她们在远非她们的力量所能抵抗的强暴的压迫者面前竟敢来抵抗,没有丝毫动摇,没有妥协,她们至死不屈,简直可以说,她们的爱战胜了死。”⁶⁶“本来,表扬白娘子如何如何为爱一往情深、勇于承担这都没错,可是,赞誉背后掩盖的,是对白娘子这一原本丰富生动、自由奔放的人物形象的抹杀。之所以这样说,是因为白娘子无论再痴情、再有反抗精神,但她毕竟是“蛇妖”。为争取、捍卫自己的爱情,她不理睬人间法则表现出骇人听闻的“妖性”:肆意盗取钱塘县的“库银”、为使药店生意兴隆散播瘟疫、寻夫不得水漫金山……可是,这些反映白娘子天生“野性”、“邪气”和“反抗精神”的情节,在建国后各地方戏的改编演出中都被不同程度得加以删除和隐讳,甚至连作为基本事实的“蛇妖”身份,也尽可能避而不谈。如田汉“解放”初的改编本京剧《白蛇传》中,保留了《盗库》一场戏。可惜,这一“蔑视官府”、“率性而为”的情节来至1953年以后,迫于种种压力,还是被彻底删去了。至于众所周知的“水漫金山”一幕,本是邪正斗争的高潮,白娘子索取丈夫不得,面对法海的劝恶归善忍无可忍,野性勃发,不顾百姓安危调用钱塘水淹没金山寺,以致生灵涂炭。为避免影响白娘子美好善良形象的情节出现,在越剧本《水斗》一场中,这一罪孽被归咎于法海的蛮横无理、灭绝人性、逼人太甚。

伴随着白娘子形象的提纯与升华,是《白蛇传》改编的另一个核心问题——作为“中间分子”的许仙的成长、转变和革命性的回归。如前所述,以前的本子里,作为理学文化浸润下的小市民,许仙不可避免地存在天理和人欲的矛盾二重性。一方面,他充满对荣华富贵的渴望和对男女食色的欲求。另一方面,一旦知道白娘子是蛇妖所化,虽然带给他的只有恩爱财富而没半点麻烦,但他还是被人类“集体经验”的深层恐惧所震慑,自私和怯懦让他求佛祈道以保平安,并且投靠自认为可以提供有力保护的法海。正是他的绝情,引发了白蛇和法海之间的火拼。如前文所述,许仙的微妙处境及其动摇性是推动故事进展并决定故事主题的关键因素。之所以如是说,是因为如果这个“中间分子”完全不动摇便没有了悲剧,

⁶⁶ 田汉:《改革和发展民族戏曲艺术》,《文艺报》,1952年第24号。

但是,如果他动摇到底,那就是一出更大的悲剧:反动势力终于战胜了无敌的爱情,情爱的追求在人伦理教面前一文不值。关于这一点,新中国旧剧改编者田汉认为:

“许仙代表了忘我无私的爱和自我保存欲望剧烈战斗的情人。他是善良的,但也是动摇的。他若完全不动摇,便没有悲剧;他若动摇到底,便成了否定人物。以前的佛教戏《白蛇传》便是像后者那样处理许仙的,那样便毁了许仙,也毁了白娘子”。⁶⁹如此思想观点下,为了让许仙“值得”白娘子舍身相爱,更为了使白娘子和《白蛇传》“值得”新中国倡导的“反封建”意识形态的厚爱,这个贪生怕死、自私自利、反复无常的男人至此转变为虽也多疑而总体上仍可谓忠厚无辜的“受害者”,他必须充当极富“教育意义”的“由动摇到坚定”的典型。于是,为了表现夫妻二人的阶级情意和同仇敌忾,戏中凡有使人无法原谅许仙的地方都被一一改写了:

一、原本他听信法海挑拨,端午节劝饮雄黄,逼得妻子显形:⁷⁰后改为夫妻恩爱,许仙诚意敬酒,白娘子盛情难却,仗着千年修行而心存侥幸,结果是不敌酒力以致显形。⁷¹

二、原本白娘子冒死盗灵芝救了他,他却还疑心作怪,私自跟随法海上金山参禅避祸,害得妻子怀着身孕前来索人,险些丧命:后改为许仙释疑,贴出“僧道无缘”,却被法海用危言恐吓(田汉本)或假借官府请帖(越剧本)骗上金山,眼看着妻子遭遇一场恶战心中懊悔不迭。⁷²

三、婴儿满月之期,他听从法海指使,竟然手持金钵罩住妻子,白娘子怨愤交加:后改为法海带韦陀(田汉本)或伽蓝(越剧本)捧钵进房强行收服白娘子,许仙见状拼死相救,患难夫妻倾诉衷肠并痛斥法海。⁷³

至此,善良而不乏动摇的许仙,在两个阵营的挣抢之中,经过“疑妻、冷妻、离妻”的波折与困顿、挣扎与反省之后最终回归到了革命阵营,和白娘子站在了一条战线上。“人”与“妖”彻底消弥了裂隙,为捍卫彼此的爱情和对立面——象征封建专制的法海及其帮凶进行斗争。

既然男女主角结成了巩固、真诚的情感阵线,作为“封建势力代表”的“妖

⁶⁹ 田汉:《(白蛇传)序》,《山汉戏曲选》(下),第209页。

⁷⁰ 《中国戏曲志·陕西卷》,中国ISBN中心,1993年版,第159页。

⁷¹ 《剧本》1953年8月号,第18页。

⁷² 《剧本》,1952年10、11月合刊号,第79-81页。

⁷³ 《剧本》1952年10、11月合刊号,第83-84页。

僧”法海,只剩下被妖魔化的命运。作为“反封建”怒火的集中发泄对象,他不仅成为“压制自由情感”的罪魁祸首,而且,同忠贞、正直、坚强的白娘子和许仙形成鲜明对比,他也成为集邪恶、自私于一身的代名词。

就这样,全剧经由“阶级斗争”完成对一个中间分子灵魂拯救的过程,给这场充满阶级象征和“革命性”的爱情划上了圆满的句号。

3.3.2 “叛徒”的命运:《四郎探母》与《三关排宴》

和《白蛇传》一样,京剧《四郎探母》作为传统保留剧目,在戏曲界可谓久负盛名。新中国成立后,该剧因涉及“投降变节”、“丧失民族气节”等问题而在“戏改”历程中几度沉浮。从某种意义上说,此剧可谓是中国戏曲改革运动的风向标,生动体现了五、六十年代政治形势和文艺政策对于戏曲活动的决定性影响。

建国之初,为能保住这出“禁戏”,景孤血于1949年秋将此剧改编为《杨延辉之死》。为展示“叛徒”的悲惨命运,全剧结尾时,杨四郎面对老母、兄弟、四夫人的齐声斥责羞愧难当,用杨延昭掷于地上的剑自尽。然而,观众无法接受这种演法,只演一次便收场了。⁷⁴无独有偶,随后天津又上演了时称“改良平剧”的《四郎探母》,结尾由佘太君痛斥四郎,后者羞愧自刎。据说当时观众的反应是大笑,演出同样以失败告终。

那么,究竟什么原因造成如此结果,这些改编究竟“不妥”在哪里呢?

对此,主持“戏改”工作的马少波于1949年10月围绕“旧剧本修改”问题谈到《四郎探母》的改编得失:“《杨延辉之死》我觉得编者的精神是很好,应该鼓励的;但是正由于剧情的处理在原则上不妥,演出之后,群众不满意。基本问题还是在剧本。《杨延辉之死》是结场把杨延辉处理成自刎而死,但前段一直是歌颂杨延辉,叫观众同情太甚,最后处死来得突然,不合情理,主要是研究材料不足。对于《探母回令》这类的戏,我以为采取否定的态度才对,过早的把杨延辉当成汉奸处理,就是承认了满清编这出戏的实质。必须从头到尾全面改动,而且须把家族问题放在次要地位,从政治关系着眼。”⁷⁵由此以来,要想成功进行《四郎探母》的改编,就必须辨明两个问题:一、杨延辉是不是叛徒?二、全剧思

⁷⁴ 景孤血:《谁敢“诬蔑人民”?——再从全面谈〈四郎探母〉》,《戏曲报》,1951年第4卷第11期。

⁷⁵ 马少波:《正确执行“推陈出新”的方针》,《戏曲改革论集》,1949年版,第19-21页。

想倾向有没有严重错误?

首先,对于四郎是否“叛徒”的定性问题,要想在这一点上“统一认识”,并非易事。为四郎执言者举证说,在《杨家将演义》中虽然出现了杨延辉的被俘招亲,可他并非“甘心事敌”的叛国贼,他娶敌国公主乃是权宜之计,其目的是为了探知敌情、“徐图报仇”。⁷⁶然而,对于种种“美化”杨四郎“叛徒”罪行的言说,有评论者提出了严肃批判:“如果宣扬了这种事迹,那就无异说:被俘后,为了保全自己,是可以投降一下的。试想:这将对人民起一种什么教育作用呢?”然而,除去正反双方截然不同的“叛徒”观之外,让“戏改”当局更头疼的是,在一般观众眼里,四郎充其量也不过是“英雄气短、儿女情长”,他降敌变节实出无奈,更何况冒险“探母”是尽孝心,返辽“回令”又是讲信义,总之情有可原,也就不计较他叛徒不叛徒了。”⁷⁷

至于此剧的思想倾向问题,有人根据“在一贯英勇御敌的杨家将故事中渗入‘异己’的投降气息最早始于清廷所编演的杨家将戏曲集《昭代箫韶》,而《四郎探母》一剧更是深得慈禧的偏爱”⁷⁸而认定,此种把“对外族侵略者燃烧着仇恨烈火的民间传说、民间艺术,变成了纯粹‘各为其主’的两国之争”,进而“对(敌我双方)一切尽忠、尽孝、尽节的人,也一律加以歌颂”的“篡改”,目的无非是“为了维护封建统治,粉饰民族压迫”。由此以来,“产生《四郎探母》这类戏的阶级基础,除去清朝统治者为了调和它同广大汉族人民的矛盾,篡改杨家将坚决御侮的战斗精神,以达到其麻痹人民和削弱群众斗志的目的,同时也是和近百年来在帝国主义铁蹄下各色各样统治者的民族失败主义、投降主义,很有关系”。⁷⁹既然该剧有着如此严重的政治问题,“翻案”自然不易进行。但是,留恋此剧的人们还是寻找理由为它辩护。其中颇具代表性的是,有人从“民族团结”出发,强调四郎的降辽招亲具有昭君“和亲”式的积极意义。而反对者指出,民族战争也有正义和非正义之分,用“和亲”取代“叛变”的观点显然是模糊了民族关系中理应具有的是非界限。双方僵持不下之际,同情者认为此剧意在“言情”,仅仅通过揭示四郎一昼夜间的矛盾与痛苦心理,就充分体现出了母子(女)、夫妻、

⁷⁶ 马少波:《正确执行“推陈出新”的方针》《戏曲改革论集》,1949年版,第20页。

⁷⁷ 墨遗萍:《关于儿出戏演出的小意见》,《戏曲报》,1951年第4卷第9期。

⁷⁸ 齐如山:《谈四角·陈德霖》,《京剧谈往录三编》,北京出版社,1990年版,第129-135页。

⁷⁹ 李希凡:《〈四郎探母〉的由来及其思想倾向》,《题材·思想·艺术》,百花文艺出版社,1964年版,第263-265页。

手足、婆媳(岳婿)、祖孙之情等各种人伦情爱。可坚决批判者指出,此“情”是“超阶级的人性论的典型表现”,“宣扬的是人情高于原则、家族大于国家这样一种反动观点”,“是不讲原则、泯灭是非界限的”。据此,反对者进一步严厉声明:“改编《四郎探母》,并不是怎样给杨延辉‘洗刷’汉奸‘污点’的问题,而是怎样给用‘人情’味冲淡了政治意义、麻痹人民、散布汉奸思想的原剧消毒的问题……是怎样分析批判原来剧本中的汉奸思想,以教育广大人民的问题。”由此以来,用所谓“儿女之情”、“伦理之爱”冲淡民族反抗的政治意义,就成为经反复强调而终成定论的《四郎探母》的“基本毒素”。⁹⁰在此基础上,任何“翻案”的企图都将是“给汉奸思想作注解,而收到加深原剧毒素的恶果”,甚至最后悔过与转变都可能“宣传了有毒的思想”。于是,最后的改编意见不留丝毫余地:“对《四郎探母》毒素这样深的戏,除非是干脆‘割爱’,要改,就必须要从怎样批判其中汉奸思想这方面着手;否则,都难免不是在一定程度上表扬了‘降敌’。”⁹¹

然而,无论意见分歧有多大,据以批驳各种“谬误”的立场却坚定不移:一切都是为了加强人民群众的“爱国主义思想”,为了体现“人民的本意”。那么,究竟什么是“人民的本意”?在有关《四郎探母》一剧的各地方戏的十多种版本里,上党梆子《三关排宴》被树为以“人民的力量”批判《四郎探母》的典型,并赢得戏曲评论界的交口称赞。这出最能体现“人民本意”的剧目,说的是宋辽交战,辽败议和,在议和宴上,佘太君索要投降辽邦并被招为附马的四子延辉,萧银宗无奈应允。不料,桃花公主也要随夫南归,遭其母后苛责严拒,绝望之中摔死亲子并自尽;四郎返宋后,对其投降行为,宋王与百官均为之讲情,但全遭佘太君严词拒绝,四郎见求生不得且羞愧难当,于是当庭碰死于金阶之上。1962年,该剧被拍成电影戏曲片,声誉日上。对比《三关排宴》的舞台演出本和电影改编本,最为重要的变化有三:

一,电影改编本砍掉了原剧中的“封建因素”——同情“变节投降”、宣扬“皇恩浩荡”的内容;

二,为使剧情发展更为集中,同时更加突出佘太君的是非分明而非做秀表忠心,她“责子”的地点由“金殿”提前到“三关”宴上;

⁹⁰ 俞玉:《根据什么原则来改编〈四郎探母〉?》,《戏剧报》,1951年第4卷第8期。

⁹¹ 郭著:《戏曲剧目论集》,上海文艺出版社,1982年版,第87页。

三,为使全剧意在批判“投降”的主题更为鲜明,²²四郎自刎由原本的出于孝心改为走投无路一死了之。

且看在“排宴”这场经过扩充和改动的重头戏里,编剧如何对剧中相关人物做了符合“人民本意”的处理:

闻听余太君要回四郎的要求,萧太后甚是不悦,可当太君说出“降辽邦他愿把国主孝敬,怎保他到后来不降他人”时,她的思想开始动摇了,一方面觉得不如做人情放四郎归宋,另一方面却又不忍心女儿“孤寡终身”,于是,她将难题推给了附马:“或在南或在北凭你的良心。”而陷入更大困境的四郎,两下都不能断情,内心苦苦挣扎之下,他想出一个折衷之计:“儿情愿对母后终身侍奉,也不敢违母命灭了天伦。辽邦义南朝恩我报之不尽,三两月回北国母后放心。”然而,桃花公主怕四郎一去不返,执意要和丈夫“同去同回”。作为母亲,萧太后又疼又气,规劝不行,盛怒之下以断绝母女恩义相威逼:“自家女儿心摇动,还望旁人尽什么忠?孤王要你有什么用,任凭你南北与西东。”巨大的感情冲击下,桃花左右为难、心急如焚。最终,她所有的情感纠葛归结于附马的违背誓言:“想当初我桃花被你蒙蔽,未赴会你还说生死不离。我为你在宴前吞声忍气,谁知你背信义又把我欺。十余载天地恩抛到海底,回南朝投靠你慈母娇妻。害得我老母后将我抛弃,害得我到如今难把人为。我桃花也曾经英名盖世,岂与你负心汉比翼双飞。老母后请恕儿不孝之罪……杨四郎!你自去乐天伦恕不奉陪!”说罢随即自尽。无辜女子的惨死,暴露出政治斗争的严峻和残忍。然而,面对这惨烈的一幕,经历过丧失亲人之痛的余太君却不过是稍加感叹:“贤公主察性刚只把命尽,纵然是一身死万古留名。”这里,桃花公主的炽热激情与余太君推重名节的“理性”形成了惊心的对比。

至于杨四郎的拔剑自刎,同样是百般无奈,而绝非简单的羞愧、悔过之举。对于背负政治原则、民族气节、家族声誉于一身的余太君来说,无论国恨、家仇都不容许自己以母亲的身份对“叛子”流露出半点恻隐之心。批判“投降”的主题之下,四郎已非她唯一幸存的儿子,而是民族的罪人和“满门忠烈”的耻辱:“虎斗龙争数十秋,七郎八虎一无留。眼前重见亲生子,反惹老身满面羞”,“小畜生算什么杨门之后,我杨家忠烈名岂容你丢”。这里,我们不能轻易指责老太

²²《赵树理全集》(第4卷),北岳文艺出版社,2000年版,第487页。

君的冷酷无情,因为即便是撇开一切单以“亲情”而言,她也很难在短时间内背叛对御敌而死的夫君和众儿郎的感情而轻易原谅这最后一个亲子。但是,作为母亲,即使再不能原谅,她内心深处还是希望唯一剩下的儿子能陪伴自己,平安渡日。但是,背负着如此众多大任的她,岂能轻易宽恕并收容“叛徒”?于是,同样是内心苦苦煎熬的太君,既不能如桃花公主那样慷慨淋漓,也不能象四郎这般于两难中寻找出路,唯有“退入帐中休息”以演示内心情感的波澜起伏。于此微妙尴尬之际,深知老太君隐衷的丫环杨排风及时出场,对四郎点明利害:“来议和她早把主意拿就,要讨你回朝来依法追究。老太君主意定不好转扭,劝四爷再无须苦苦哀求真要是老太君把你宽宥,回杨府我还是替你担忧。全家人察忠心扬眉昂首,四爷你怎么能混在里头。手下人也不愿把你伺候,对外人又不便让你出头。象这样呆下去将将就就,也不过是一个无期长囚。劝四爷你还是思前想后,老太君她怎好把你收留?”一番话说得四郎不寒而栗,万念俱灰,最终自裁了事。对于杨排风的“喧宾夺主”,有人认为实属“败笔”。可是,批评者哪里知晓,此种困境唯有老太君最信任的贴身丫环杨排风才能排解,否则,何以既合情合理又不至太过“冷血”得使“叛徒”得到应有的下场?

伴随着争论声,时间已然来至1961年6月。在一片批判“人道主义”、“人性论”的政治声浪里,余太君在关键时刻回避、对“叛徒”流露出“母子之情”的行为被特别拎出进行专文批判:“作为余太君这位为国征战毕生,具有高度爱国主义原则的政治家,军事家,为什么须让我们千古歌颂的女英雄有‘刻骨的伤痛’,‘心在泣血’呢?而且过分渲染这种所谓母性的心灵的创伤,对现今有什么好处呢?……这种资产阶级人道主义对革命人民来说,只能起到接触思想武装,混淆敌我界限,麻痹斗志,使对敌人——一切敌对势力分子抱有同情和幻想。”⁸³鉴于此,该年拍摄此剧为电影的同志在老太君为“坚持原则”而执意“逼死”儿子之时还能不能表现出人性天然的“母子之情”这一问题上,用他们拍摄成的戏曲片作出了回答:全剧自始至终,余太君面对四郎这个“畜生”的感情都极为克制,除了愤恨和鄙夷,没有流露出丝毫有悖于“大义灭亲”的亲情。剧终,面对拔剑自尽的儿子的尸体,白发老太赋诗一首以明心志:“自你幽州投敌寇,母子成了死对头。叛国求荣难宽宥,而今一死尚知羞。”

⁸³ 曲六乙:《驳日二党戏《二关排宴》的导演处理》一文的人性论,《山西戏剧》,1961年第1期。

就这样,为了让“叛徒”得到应有的下场,本应是一场情感冲突精彩纷呈、人心变换细腻曲折的剧目,原本包含了太多关于亲情与大义、国家与个人、爱情与信誉、生命与奉献等多种情素与思想的碰撞、发人深思的故事,在崇高的爱国情怀和不尽人情的冷酷中,拉下了大幕。

3.4 “纠偏”:旧剧改革的限数

为顺利实现通过传统旧剧传播社会主义意识形态,戏改部门针对旧戏演唱者、戏班所有权和“封建思想的携带者”而展开的改人、改制、改戏工作取得了显著成效:首先,艺人们不仅明白了从前演戏都是为地主老爷服务,今天是为广大民众服务,而且还认识到“旧剧是为封建统治阶级服务的”,“今后我们演旧戏,首先应该检查自己所担任的角色是个什么阶级的人物,戏的内容是替哪一个阶级说话的,当改的必须改”;其次,戏班由私营到国营的转变,不仅使原来流动性极大的戏班得到相当严格的组织化管理,而且,原有戏班配角与主角收入差距极大、体现“旧社会”入与人之间的不平等的分配模式,被干部们按照新社会遵循的分配观重新叙述,名角与配角之间的收入差距越来越小;第三,随着“改编”旧剧的上演,寓教于乐中,社会主义价值理念在民众中的渗透和影响也取得了一定的成效。然而,出乎意料的是,艺人收入分配制度的变化和旧剧“改编”原则的限制,不仅让演出效果受到影响,而且,严格限定下,符合要求的剧本数量稀少,上演剧目的贫乏引发了一系列问题……凡此种种,不仅让原以为旧剧只需经过符合主流意识形态的改编就能登台上演,从而实现对民众教育和引导作用的戏改部门大跌眼镜,而且,一些无法通过行政命令解决的问题,也让戏改部门认识到了旧剧改革的局限所在。

这里,我们先看分配制度的变动带来的影响。

旧戏班里不同的演艺人员收入差距动辄数倍、数十倍、甚至数百倍的现象,与新社会“人人平等”的意识形态相距甚远,它至少在两个重要方面有悖于新社会彻底消除剥削压迫的理想:其一,它不符合新社会采取更趋公平的分配方案的理想;其二,新社会希望从分配这一关键环节彻底清除重新出现穷人与富人之间互相对垒的可能。因此,戏班旧有分配制度中存在的差距和不公平就急待解决。

新社会的理想主义很快在戏班的分配模式变化中成为现实:采用给所有演职员评定“工分”的方法结算报酬。评定时,演员自报和民主评议相结合,由全体

演职员最后决定每个人在整个戏班收入中所占的比例。由此以来,名角与底包之间的收入差距迅速缩小,实现了最大限度的人人平等。但是,新社会的思想家们忽略了一点:戏曲是由演员在舞台上表演的艺术,因此,无论是从演员的舞台形象还是表演水平衡量,先天和后天的多种因素导致人与人之间的差距之大,要远远超过一般的体力劳动者。因此,虽然新政权推行的分配方式看起来似乎更趋公平,但是,这种基于简单劳动的分配观而制定的按劳取酬的分配模式,也许适用于体力劳动者,在戏剧领域,事实上是很难行得通。因为在这场革命中,利益受到损害的首先是那些决定戏班表演艺术水平高低和票房号召力的名演员,表面上简单化的平等其实只会趋于更本质上的不平等。付出与收入之间的巨大差距,使主角情绪受挫,后果可想而知。

除此之外,政府对戏班分配制度的干预还涉及剧院以及演出制度。建国前,许多城市的剧院已经形成雏形的商业演剧模式。所谓商业演剧模式,就是戏班除通常必需的演职员外,还有从事邀角请人、罗织演员、组进演出的业务人员,他们和演职员相结合,形成颇有效率商业运营机制。这些非演员人员的报酬需要直接从演员的收入中抽取,在一个经纪活动的价值尚未得到社会充分认可的环境里,这些人与演员利益的冲突不可避免。因此,在改制的过程中,取消此类人员的存在自然也是一项重要内容。可是,如此变更的背后,包含的是对戏曲演出商业制度的否定。由于缺乏这类专业从事商业运营的机构,戏曲演出在大中城市的赢利能力明显下降。而这,自然也会影响到每一个演员的切身利益。

由此以来,貌似更公平的分配制度却使戏班为此付出了昂贵的代价。为此,戏改部门不得不通过种种方法作出矫正,以维持戏曲演出市场最低限度的发展。事实证明,无论新政府的戏剧政策中包含多少激动人心的理想,最终,问题总是会触及到戏班、剧团运营过程中敏感而又关键的问题——分配,而这,绝不是行政命令所能决定的。

至于传统旧剧的“改编”,给戏改当局带来的进退两难的尴尬丝毫不亚于戏班分配制度的变革所带来的困境。作为“反动的旧的压迫阶级用以欺骗和压迫劳动群众的一种重要的阶级斗争的工具”,能经过“改编”而为主流意识形态服务的传统剧目毕竟只是有限的一部分,并非所有剧目都是能经过“改造”而登上新社会戏曲舞台。为此,早在1948年11月23日,华北《人民日报》就根据毛泽东的意

见发表了《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》的专论。社论指出:“改革旧剧的第一步工作,应该是审定旧剧目,分清好坏”,“对人民有利或者利多害少的,则加以发扬和推广,或者去弊取利而加以若干修改;对人民绝对有害或害多利少的,则应加以禁演或大大修改”。在这篇社论中,具体指出了传统剧目中“有害的部分”:提倡封建压迫奴隶道德的,如《九更天》、《翠屏山》;提倡民族失节的,如《四郎探母》;提倡迷信愚昧的,如舞台上神鬼出现,强调宣传神仙是人生主宰;提倡淫乱享乐与色情的,如《游龙戏凤》、《碎酒》。对于这些不能经过简单“改编”为我所用的剧目,社论指出应该“加以禁演或经过重大修改后方准演出。”

由此可见,旧剧“改编”主要是针对对人民有利和利多害少的剧目而言,比如反抗封建压迫、反抗贪官污吏的《打渔杀家》;歌颂民族气节的《苏武牧羊》;讽刺统治阶级内部关系的《四进士》;反对恶霸行为的《八腊图》;可以从中获得知识并启发智慧的《群英会》。至于其余剧目,虽说要经过重大修改后才能演出,其实是难逃被禁演的命运。

1950年7月,文化部副部长周扬为主任的重新组建的“戏曲改进委员会”首次以中央政府名义颁布了对带有封建迷信和淫秽色彩的剧目《杀子报》、《探阴山》、《九更天》、《滑油山》、《奇冤报》、《海慧寺》、《双钉记》、《大香山》、《关公显圣》、《双沙河》、《铁公鸡》、《活捉三郎》的禁演。紧接着,文化部通令停演《大劈棺》、《全部钟馗》、《黄氏女游阴》、《活捉南三复》、《活捉王魁》、《阴魂奇案》、《因果美报》、《僵尸复仇记》;热河省文教厅报请禁演《小老妈》;东北文化局查禁京剧《引狼入室》。事实上,禁演迷信淫秽色彩的剧目并非社会主义所独有,只是新社会更趋严峻,因为这里除了道德方面的考虑以外,对它们的禁演还有新的、与阶级利益相关的理由——在舞台上以色情、淫秽的手法表演所满足的是“腐朽阶级”的堕落的欲望,而作为劳动人民的艺人在表演过程中则受到污辱。

然而,问题的复杂性在于,继之而起的大量非迷信色情剧目在全国范围内也陆续遭致禁演。如锦州采取分期禁演的办法,通化县把评剧禁得只剩6出;天津专区所属汉沽县京剧、评剧只准演10出;东北辽西省1950年3月前曾经禁演京剧、评剧剧目达到300出以上;¹⁴“华北地区所有传统剧目都被分为禁演与准演两大类,

¹⁴ 《东北人民政府文化部报告》附件《东北各省市禁演、停演剧目初步调查资料》,《中国戏曲志·辽宁卷》,中国 ISBN 中心,1994 年出版,第 511 页。

到1949年7月第一次全国文代会召开时止,经过审查被认为是有益或无害而准许上演的,除10个解放区创作的新编历史剧和10个新编现代戏,只有63种传统剧目。此外,徐州禁戏200多出,山西上党戏剧目原有300多出,一度被禁到只剩下二三十出。⁸⁵阜阳禁演了京剧几十出,碭山禁演了一百多出梆子戏。⁸⁶

如果我们单纯以是否含有封建迷信和色情内容,抑或是否存在野蛮、恐怖、黄色、庸俗的表演为标准,肯定很难理解为何并不存在这些弊端的剧目被大量禁演。事实上,这些剧目的禁演已经涉及到政治层面,与“新社会”的意识形态诉求密切相关。正如文化部戏改局副局长杨绍萱所言:“在旧时代,中国人民在舞台上是没有发言权的,使旧舞台成为买办官僚和落后市民的玩笑场所、旧戏园几乎成为垃圾堆,折丧着、腐蚀着广大观众的灵魂。”⁸⁷因此,在新社会的舞台上,旧剧修改原则中除了“歌颂封建帝王、宣传封建秩序的部分,一律不演;宣传鬼神迷信和宿命思想的部分不演;提倡淫秽和伤风败俗的部分应该改造和删去”之外,最重要,其实也是旧剧“改编”的真正目的所在,就是我们必须揭露旧戏为封建统治阶级服务的本质,按照新的、更符合新中国的主人们的利益的历史观重新解释历史,“将被颠倒的历史重新颠倒过来。于是,“曲解历史,曲解事实或不合理的演绎部分,应该经过修正和改造,如汉朝的赤眉、黄巾,唐朝的黄巢,宋朝的梁山好汉及方腊,明朝的李自成等,都是农民的革命领袖,而旧剧中许多地方,视为流寇造反,都应彻底改造,还历史以本来面目。”除此之外,“鄙视贫民讽刺群众的部分,必须坚决地改造,旧剧中很多描写群众的地方,大部分为配角,都是旧剧编写的错误,都应彻底从人物性格上予以改造,给群众在旧剧中以正确地位。”⁸⁸然而,作为早已在观众中生根发芽的传统剧目,要想在一朝一夕之间完成从内容到人物的“翻身”大转变,并非易事。于是,颠倒了历史真相的剧目被禁演,自在意料之中。由此以来,在一个社会被表述为两个对立的阶级,而戏曲被看成是这两个敌对阶级用以斗争的工具的时代氛围下,我们不难理解,为什么当小脚、酷刑凶杀、打屁股、磕头、擤鼻涕、走尸等“舞台上的病态和丑恶形象”⁸⁹被禁绝之后,又有如

⁸⁵ 《当代中国戏曲》,当代中国出版社,1994年版,第36页。

⁸⁶ 《皖北人民政府公署文教处关于戏曲改革工作情况的报告》,《中国戏曲志·安徽卷》,中国 ISBN 中心,1995年版,第706-716页。

⁸⁷ 杨绍萱:《全国戏曲工作会议的历史意义》,全国戏曲工作会议筹委会发言材料,文化部戏改局档案,档案号:永久,1950年第12号。

⁸⁸ 冀中旧剧审查委员会:《关于改造旧剧问题的几个初步意见》,《冀中导报》,1946年2月15日。

⁸⁹ 马少波:《清除舞台上的病态和丑恶形象》,《人民戏剧》,1952年第3卷第6期。

此数量众多的传统剧目被禁演了。

既然“颠倒了历史真相”的剧目被禁演,那么,通过“改编”为戏曲舞台提供既能让观众接受,又符合新政权意识形态规范的作品就成为当务之急。事实上,各地也在努力改编一些传统戏,试图通过改编为戏剧舞台提供一些既能让观众接受,又符合新政权的意识形态规范的作品。

然而,主流意识形态“将颠倒的历史颠倒过来”的号召下,有些旧剧改编者利用一切可能来演绎“阶级革命”概念的做法,致使演出效果滑稽而荒唐。如,安徽东流将《借东风》改成《借北风》,让“中国人民解放军”的将领登上天台借北风,终伸大军顺渡长江;芜湖上演的《唐明皇游月宫》中,杨贵妃变成“爱国义士”,安禄山变成“革命英雄”,他们两人间的“淫乱”变为恋爱不说,安禄山的入侵与背叛居然改头换面为“起义”;更有甚者,有的地方在演出《女起解》时,居然让崇公道说出:“苏三呀,谁也不怨,只怨你的命不好,你若是生在今天,也就可以和女同志们一样的参加工作了,就不必当妓女了不是?”的惊世之语。诸如此类,不胜枚举。成也萧何,败也萧何。以传统旧剧能量之大,足可凭借“喜闻乐见”的优势成为一呼百应的宣传工具,结果,“改编”却使政治宣传变成大庭广众之下逗乐取笑的材料。而一旦失足滑入了“戏谑”之路,非但国家意识形态所预计的“教育”作用无法达到,还会在滑稽和怪诞的舞台气氛中消解了政治宣传本应具有严肃与庄重,以致上演“戏说革命”的闹剧。

与过分迎合主流意识形态而招致闹剧的“改编”相比,其它走“平稳路线的”旧剧改编剧目虽然没有遭到批评,但也终因很难在观众和政府之间找到恰当的平衡点而纷纷落马。以1950年北京群艺剧团呈报《马思远》、《孀妇怨》为例,群艺剧团在推陈出新方针的指导下,将“淫秽之词”的《马思远》易名为《全部赵玉》,并通过加工、改编,力求使之成为能移风易俗、教育大众的剧本。然而,送上呈文之后,得到的答复却是:“《马思远》一剧改写为《赵玉》一稿,作者用意虽佳,但以处理上不够严密,如上演必起很大的副作用。”而《孀妇怨》得到的批复为:“《孀妇怨》一剧系由《大劈棺》修改、庄子是中国史上的一个思想家,不宜随便处理,必须考虑。改写本对于现代婚姻理论,处理得还不够恰当”。⁹⁰由此以来,鉴于各种各样的理由,各地剧团、地方政府以及出版部门要求审定的传统剧目

⁹⁰ 引自杨绍萱在北京群艺剧团呈文上的批复,未公开发表,文化部戏改局档案,档案号:长期,1950年第7号。

的改编剧本大多数被否定了。就算一些改编剧目没有并立刻否定掉,但是,这些“留待研究”的剧目在得到明确允许上演的指示之前,实际上也就被打入了冷宫。如此以来,大部分改编剧目被‘教育性’、‘思想性’一出一出地打入死牢,唱来唱去总是眼面前几出戏打转。

既然旧剧“改编”绝非以为的那么简单,努力后也未必就符合要求,那么,当时各剧团就出现“整理老戏是吃力不讨好的事,不如移植外来的新戏好”的思想。因此,不再挖掘与整理传统剧目、努力赶排新戏,而是企图以新代旧、来缓和上演剧目的贫乏。殊不知,这样一来反而造成“上演剧目越来越贫乏,质量不高,不能满足观众要求,上座率逐渐减少,剧团生活越过越困难”⁹¹的现象。以当时的上海为例,据统计,“上海民间职业剧团的上座率1953年为72.6%,1954年为62.7%,1955年为55.7%,1955年比1953年的上座率降低了16.9%。”⁹²此种状况下,剧目繁多、矿藏丰富的传统剧目只剩少数几个被认可的剧本被各地不同剧种反复移植、上演。剧目如此单调、贫乏,引起了观众的强烈不满,以至出现了讽刺这种现象的“翻开报纸不用看,梁祝姻缘白蛇传”的顺口溜。

如果说戏改当局改编旧剧的出发点并非为满足普通观众的欣赏需要,因此无需为“剧目贫乏”而担忧的话,但是,由此而引发的另外一个难题:大批艺人生活日渐窘迫,却让政府文化部门和戏改政策的制定者如芒刺在背。1956年,田汉与章士钊、翦伯赞等以全国人大代表的身份到各地视察,途经湖南长沙樊西巷益昌里湘剧二团宿舍时,看到了这样的景象:“上下两层楼房住了140个人。楼下大厅住了十几家人家。隔一层帐子便是一家。单身艺人两个人一铺。也有青年女演员住在两对夫妻的当中间的。人既拥挤,地也潮湿,身体和精神的健康都不能保证”。⁹³在桂林期间,田汉见到的情况也同样很严重:“我逐一参观了几乎所有桂林桂剧艺人的宿舍。一处低湿的大统间住了九对夫妇(原是十对,后来撤走了一家)。楼上也是好几家一间房,而且每家一个灶,万一失火,那真是不堪设想。不止一般演员住得很苦,有名的桂剧武生小兰魁夫妇和名旦玉芙蓉都住得很苦。玉芙蓉为我们演了神话剧《金精戏仪》,她是一位值得人民珍视的女艺术家……我们去访问她的时候,王芙蓉正在进午餐,只有一样菜——辣椒粉拌苦菜叶。她苦笑着让我

⁹¹ 应城汉剧团:《应城汉剧团的挖掘与整理工作》,《湖北省孝感专区首届戏曲会演会刊》,1956年第1期。

⁹² 朱颖辉:《当代戏曲四十年》,第163页。

⁹³ 田汉:《必须切实关心并改善艺人的生活》,《戏剧报》,1956年第7期。

们拍了一个照。人们劝她少吃辣椒,免得坏嗓子。但她说:“不吃辣椒叫我吃什么呢?”……她赚的几十元一月的薪水,养家之外还得还债。”⁹⁴作为中国戏剧家协会主席、历任文化部戏改局局长和艺术局局长的田汉,亲眼看到戏剧艺人生活极度贫困的现象,极为震惊。且不说这一局面与新政府努力营造的艺人“翻身做主人”的喜庆气氛之间有巨大的反差,而且,艺人如此艰难度日,不仅不利于政府通过戏曲进行社会主义意识形态的传播和确立,其本身却形成了绝大的讽刺,无形中解构了政府在戏里戏外对光明美好生活所做的允诺。严峻情形下,田汉回到北京后,先后在《戏剧报》发表《必须切实关心并改善艺人的生活》和《为演员的青春请命》两篇文章,呼吁政府关心艺人的生活和工作。

巨大的压力面前,中央不得不调整“戏改”中关于传统剧目的“改编”与“禁演”政策,为“解决剧目贫乏问题”而进行“纠偏”。1956年,第一次全国戏曲剧目工作会议召开。可以说,这次会议是对新中国成立以来实施的戏剧政策进行讨论与修正的具有转折性的事件,尤其是张庚在这次会议上所做的《打破清规戒律,端正衡量戏曲剧目的标准》的专题报告,更是从一个全新的角度提出了“破除清规戒律,扩大和丰富传统戏曲上演剧目”的重要观点,为长期以来处于飘忽不定之中的戏曲政策提供了新的基调。

报告中,针对“剧目贫乏问题”,张庚指出了二条原因:

一,各地文化部门以及戏改干部通过旧剧“改编”实现社会主义意识形态传播的功利心太过急迫和直接,以至自觉不自觉地创造了许多足以扼杀戏剧事业的“清规戒律”。

为了“恢复历史的真实面目”,简单粗暴地将“人民性”的概念套用在复杂的传统剧目上,不仅用划分阶级的方法判断剧目的阶级倾向,认为凡是劳动人民就应该歌颂,凡是描写封建地主阶级或是提倡“忠孝节义”甚至有类似词句的作品都是在“宣传封建思想”,必须加以禁止,而且,要求每部作品都必须反映“历史的基本矛盾”,反映“统治阶级和被统治阶级之间的矛盾”,如《打金枝》、《闹严府》这类戏则被认为“其中严世蕃、严婉玉(或兰贞)都是一家子,都是统治阶级的人物,写他们之间的矛盾是写‘狗咬狗’,没有什么意义。”由此以来,“社会发展史”和“历史唯物论”的观念要求下,只有少数传统剧目才符合能通过改

⁹⁴ 田汉:《必须切实关心并改善艺人的生活》,《戏剧报》,1956年第7期。

编达到“教育作用”之列。而在这些少之又少的符合标准的剧目中,由于对戏剧功能的狭隘理解而造成的太过直接的迫不及待地‘教育’作用,至使戏曲本身艺术性无限缩小,令人兴趣索然,吸引不了观众,弄得门前冷落,不能终场。

二,虽然政府并不直接禁戏,但文化干部和专家在大众传媒上发表批评文章所起到的实际效用,却与禁戏无异。因为几乎所有大众传媒都不是真正意义上的公共舆论平台,在这些场合发表的见解往往代表政府的意志,这些批评文章也就很难真正被剧团理解为作者独立的个人见解。因此,政府在戏剧政策上的低调仅仅是一种表面现象,除了公开的禁令以外,各级政府还拥有足够多的手段控制戏剧演出,而这些手段的滥用,才是导致“演出剧目贫乏”的直接原因。比如,小歌舞剧、生活喜剧和家庭故事剧、传奇性较强的剧目、爱情故事剧目、闹剧、有技巧的剧目等,都是因为没有表现严重的阶级斗争而被行政领导以所谓“没有积极意义”之类的理由封杀。

张庚的发言引起戏曲界强烈反响。从“戏改”以来,面对文化干部滔滔不绝的新思想新观念,戏剧理论界从来没有为艺人们提供过可供运用的理论工具,话语权完全掌握在“新文艺工作者”手中。艺人们长期积累的知识与技艺的价值受到深刻怀疑,他们只能被动地向“新文艺工作者”学习,努力按照这一套新理论痛苦地重新建构自己的艺术价值观却仍然不得其门而入。随着《打破清规戒律》的发表,无数艺人用它来回应多年来文化部门和戏改干部们对传统剧目的批评,他们第一次理直气壮地上演传统剧目。在50年代,这几乎是决定戏剧行业能否继续存在以及数十万艺人能否维持生活的命根子。艺人们可以同意改制,也可以参加各种各样与戏剧毫无关系的学习,但却不能没有传统剧目。所以,张庚这份报告在一个非常关键的时刻,起到了挽救正趋于崩溃的戏剧行业的作用。

当然,“一体化”的大氛围下,张庚的发言绝不仅仅代表他个人,其实,他能在这次会议上做这样的主题发言的本身就说明,政府文化部问已经意识到戏剧政策的调整已成为当务之急。在“破除清规戒律,扩大和丰富传统上演剧目”的鼓励下,广大新老戏曲工作者经过近一年多的努力,发掘出五万一千八百六十七个剧目,其中优秀剧目一千零六十五个,昆剧《墙头马上》、评剧《秦香莲》、川剧《谭记儿》、秦腔《赵氏孤儿》、豫剧《花木兰》、湘剧《昭君出塞》、扬剧《百岁挂帅》、黄梅戏《天仙配》等更是家喻户晓。

然而,政府的“纠偏”举措并未到此为止。1957年4月27日,第二次此全国戏曲剧目工作会议召开。周扬明确指出:“有人要禁戏,我们必须禁止他们禁戏;有人以‘妨害生产’种种借口禁止农村演戏,我们可以禁止他们禁止农村演戏。”⁹⁵会议结束时,文化部副部长刘芝明在大会上作了《大胆放手,开放戏曲剧目》的总结发言,声明1950年代初以来一直备受批判的“连台本戏”和“幕表戏”也是“花”,也应“允许它们存在”。⁹⁶根据会议精神,文化部于1957年5月17日宣布,1950年代初被禁演的26个剧目全部“开禁”,而且,此前所有的禁演剧目一律开放。

通过一系列开放剧目的措施,传统戏曲市场凋敝的现象得到了缓解。虽然禁戏政策的调整与反复使社会主义文化领导权在用“现代”置换传统过程中遭遇的不可避免的矛盾,以及主流意识形态在传统文化与现实生活之间难以周全的矛盾心态昭然若揭。但是,作为以达到社会主义意识形态渗透、直至全面占领戏曲领域方方面面为目的的“戏改”,对传统剧目政策的调整到底能支撑多久,还是一个有待商榷的问题。

随着时间的推移,事实证明以帝王将相、才子佳人为主角的传统戏曲剧目无论如何“改编”还是难以迅速、直接、有效地实现政治宣谕。随着政治权力话语需要的转变,“戏改”重心亦悄然转变。

⁹⁵ 《记第二次全国戏曲剧目工作会议》,《戏剧报》,1957年第9期。

⁹⁶ 刘芝明:《大胆放手,开放戏曲剧目——在第二次全国戏曲工作会议上的总结发言》,《戏曲研究》,1957年第4期。

4 新编历史剧：在历史中突显意识形态

正如“任何理解阐释都不能超越历史的鸿沟而寻求‘原意’，相反，任何文本的阐释都是两个时代、两颗心灵的对话和文本意义的重释”⁷⁷，历史剧特有的“叙事性”特征带来的对历史的阐释权，使将“历史的资料”或“只有一个简单轮廓”的“历史故事”变成生动精彩的戏曲剧目的编写过程绝非一个简单的叙事过程，而是一个实施话语权力的过程。况且，与旧剧“改编”不同，历史“新编”中，主流意识形态不需再为自身合法性进行“见缝插针”式的“曲折委婉”的表白，更不需在旧有主题上进行颇费周折的“脱胎换骨”、“打扫灰尘”、“去芜存菁”式的提炼和修改，这里，新政权所依重的历史观、价值观、道德理念等被直接宣喻和证明，并通过剧中的主题、人物形象、悲剧观、喜剧观等渗透进大众的思想观念之中并对其行为起到示范作用。这些得天独厚的“先天”优势，使通过历史“新编”贯彻新的意识形态要比旧剧“改编”来得更加直接、有效。因此，新编历史剧一直是“戏改”过程中社会主义意识形态着力站领的要地。

作为对社会主义意识形态进行直接阐述的戏曲题材，在“新的历史观”——唯物主义历史观的指引导下，“十七年”新编历史剧的创作宗旨和内容主题呈现出高度的明确性和统一性。总体说来，“农民战争”戏、“爱国英雄”戏、“清官”戏成为新编历史剧的三大类型。与此相辅相成的，还有指导思想高度统一下形成的新编历史剧的创作范式，剧作家被规范的思想投射在剧本的类型中，反过来又规约着剧本主题思想的表达，从而加强了主流意识形态对编剧者历史述说权的掌控。各方力量都被压制的情况下，“人民的历史地位”得到了比旧剧“改编”中显著、甚至是质的提高。最明显的，莫过于“农民战争”戏中“人民”形象的转换。作为“历史的主人”，“人民”第一次以正面的、集体的、历史动力的形象出现在“颠倒过来”的“历史”舞台上。为了“恢复历史的真相”，史剧作家游走在历史真实和艺术真实之间，虽然期间关于这个问题有过论争，但最终艺术臣服于政治，选择了“历史真实与艺术真实相结合”掩盖下的为中共政权服务的实质。随着“人民”力量的增强，不仅史剧作家的创作个性逐渐消退，而且，“一体化”的政治诉求使新编历史剧出现喜剧不喜，悲剧不悲，正剧占据统治地位的局

⁷⁷ 胡经之：《西方文艺理论名著教程（下）》，北京大学出版社，2003年版，第577页。

面……

针对主流意识形态在戏曲历史题材领域方方面面、角角落落的渗透,本章主要从史剧范式、新史观下的历史新质、真实与虚构、审美四个方面展开新编历史剧如何在主流意识形态的规约下进行无产阶级政权合法性诉说的探讨。

4.1 回响时代强音的史剧范式

大致而言,“十七年”新编历史剧创作经历了四个阶段:平缓发展(1950-1953)、沉默阶段(1954-1957)、黄金岁月(1958-1960年代前期)、衰微时期(1963年代前期)。“平缓发展期”中,主要有三类新编历史剧产生了较大影响:一是描写农民起义的《夜奔梁山》、《闯王进京》、《猎虎记》、《九件衣》、《美人计》、《红娘子》、《陈胜吴广》;二是赞美建国初期火热的现实生活、对比映新旧社会的巨变的剧作,如《新天仙配》、《新白兔记》、《牛郎织女笑开颜》、《红色卫星闹天官》;三是根据建国初期的国际形势,借以歌颂当时抗美援朝战争的《信陵君》、《和平使者》、《唇亡齿寒》等;此外还有批判封建势力的《红楼梦》、《野猪林》,歌颂爱国志士的《将相和》、《屈原》等。“黄金岁月”时期的作品以两大类型为主:一是“好官戏”《海瑞上疏》、《海瑞罢官》、《强项令》、《谢瑶环》、《卧虎令》;二是“爱国戏”《于谦》、《满江红》、《穆桂英挂帅》、《奢香夫人》、《文成公主》、《钟离剑》;另外,还有赞扬不畏权贵、做鬼复仇的《李慧娘》,歌颂为民仗义执言、不失知识分子气节的《关汉卿》,赞扬农家女不失质朴真诚本色的《三打陶三春》,揭露封建势力摧残生命的《晴雯》等。

虽然取材和表现的内容不同,但所有新编历史剧创作的出发点和最终目的都是一致的,即以“新的历史观点”——历史唯物主义观点为基准,通过对历史的叙述,“恢复历史的真实面目,表现历史舞台上的真正主人”。指导思想的高度统一,使“十七年”新编历史剧形成了一定的创作范式。“范式”一词源出自希腊文,含有“共同显示”之义。美国科学哲学家托马斯·库恩在其《科学革命的结构》一书中首次将这一概念引入科学哲学,用以表示科学共同体成员所共有的东西。在总体意义上说,它可以理解为规范和指导其成员思想行为的准则。具体说,它是指在特定时期内根据共同体的理论体系和心理特征所制订的一整套原则、理论、定律、准则和方法等等。而文学作为个性化的创造,在逻辑意义上和理论意义上应该是忌讳这种“范式”的形成的。不过从十七年创作的总体面貌上考察,由于

种种历史的和政治、社会、心理的原因,实际上形成了主流文学的作家共同体的创作范式,进而形成了一个相对完整的实践阶段的常规范式文学。具体到新编历史剧创作来说,由于肩负建构意识形态、用新的观念阐释历史的任务,于是,史剧家们在戏剧观念和指导思想适应着整个社会主流意识形态的统摄结构,在以政治支配一切社会生活的基本原则和方法论的基础上,形成了以政治灌输作为创作的本原动机,在没有冲突就没有戏剧这一常规理论的指导下,强调以冲突为基础,重视线式情节的安排,结构趋于模式化。根据剧本展开的不同方式,“十七年”新编历史剧可归纳为三种类型:情节推进式、思想推进式、情绪推进式。

具体说来,这三种类型的分布极不平衡,绝大多数史剧属于情节推进式。因为根据毛泽东提出的无产阶级夺取政权后阶级斗争将更加激烈的理论,新编历史剧作家在创作时必须突出阶级斗争的矛盾冲突。而一旦以突出两大阵营的冲突为创作目的,个人的喜怒哀乐自然就变得微不足道。于是,全剧的必须在单一的主题意向下以最直观的行为冲突为基础,步步深入地展开情节。因此,围绕着中心事件设置人物,极力强化人物围绕事件所生发的矛盾冲突的推进力量,进而在由情节发展构成的起、承、转、合的冲突过程中着力揭示人物的精神世界,就构成情节推进式结构的显著特点。《猎虎记》就典型地体现出这种结构的特征。为了突出官逼民反、剥削阶级与被剥削阶级的势不两立,全剧以“猎虎”这一中心事件为线索,组织安排情节结构和矛盾冲突,鲜明地体现了情节推进式结构作为一种封闭性结构的特点。全剧共分十九场:第一场“祝寿”,通过顾大嫂生日,解宝未能来庆贺点明“华山内猛虎伤人”,知府命山下猎人立下三日丈限,擒得猛虎“商钱百贯,插花披红”,否则“重责八十,枷号一月”。一下就把人物置于阶级矛盾斗争的漩涡之中,戏剧的情节进展正是在这个中心基点上步步推进,层层深入的。第二场“入山”,第三场“问计”,将穷猎户冒风雪进山猎虎的无奈与辛苦和里正老爷毛寿行贿知府,取得猎不到虎责罚由猎户承担的特权形成鲜明对比,进一步揭示剥削阶级的本质和阶级矛盾的不可调和。第四场“猎虎”、第五场“讨虎”、第六场“路遇”,写猎户射死猛虎,老虎从悬崖滚落毛寿后园,解珍、解宝前去讨要,反被毛寿诬陷赖虎而押送官府,途中恰被孙立看到,孙立求情被拒。随着一系列情节的展开,阶级矛盾也逐渐加强。第七场“逼供”、第八场“报信”、第九场“闹监”、第十场“定计”,知府受贿,严刑拷打解宝逼破解珍招供,乐和见情势危机,

给顾大嫂报信，官府的黑暗和阶级仇恨积累至此，终于激起被压迫阶级的反抗，顾大嫂召集人马，决定劫狱救人。接下来的场次中，解珍解宝兄弟被营救出来，但全剧并非至此结束，而是让解珍解宝兄弟找到毛寿，将其杀死，并与官兵展开厮杀。剧情矛盾冲突达到高潮。最终，起而反抗的被压迫阶级取得了胜利，在对官兵的嘲笑和蔑视声中投奔梁山而去。

综观全剧，作家充分发挥了戏剧冲突对情节的推进作用，在围绕“猎虎”前后的风波这一基本线索构思情节进展的因果链环时，又特别重视人物行动冲突所包含的社会冲突内容，因而使戏剧具有深刻的思想意义。这类按照外部情节冲突来建构剧本的创作范式在十七年新编历史剧中占有主体性的地位。《谢瑶环》、《海瑞罢官》围绕官绅之子抢占民田、霸占民女、致死人命展开杀与放的冲突，在矛盾冲突推进的情节发展过程中生动地展示为民做主的青天形象。还有《九件衣》、《卧虎令》、《信陵君》、《胭脂》等，都表现了这些基本特征。从本质上说，这些剧本有利于反映新时代、新生活的需要，但是，剧情在单一的意向下发展，如此一来，剧中人物的行为和言语都必须直接或间接地推进中心矛盾的发展和解决，不停地揭示矛盾、展开矛盾、激化矛盾，不断把戏剧推向高潮，在紧张激烈的戏剧冲突描写中达到引人入胜的审美效果。不过这类剧本的闭锁式结构形态，往往将丰富多彩的生活纳入规范性的贯穿情节与冲突之中，对其复杂性客体特别是人物丰富的内心情态很难进行多侧面地反映。

情绪推进式的基点不是外部世界的矛盾冲突，但在情节发展上体现出的仍是矛盾冲突的决定性作用。换句话说，剧本的场次安排不再围绕中心事件的发展过程，而是在整体上体现出一种主体情绪的支撑或支配作用。即全剧依据情感、情绪等的变化或意志冲突的内在线索加以描述铺排。其着力点在刻划人物的内心世界，借以深化人物的性格。《三打陶三春》就是这种类型中的典型。作家把剧情的开展选择在大周天子柴荣登基之后，太平盛世、五谷丰登，赵匡胤请旨为北平王郑恩当年瓜田定下的亲事完婚中开始。第一幕就将人物置于感情的漩涡之中：郑恩因当年偷瓜被三春痛打，至今心有余悸。虽然不是坚决反对完婚，但怕挨打一事传为笑谈，自己今后没有面子。所以左右为难，对迎娶之事心有顾虑。一开始，作者即把戏剧冲突展示出来，使人物内心的矛盾冲突构成了剧情发展的基础。但当赵匡胤说出“倘若抗旨不遵，轻者削职为民，重者性命难保。你如今身居王位，

比不得从前了！”之后，郑恩的内心矛盾有了初步发展，硬着头皮接受了现实。

如果从情节上分析，在第一幕过后，外部的矛盾冲突已告一段落，在情节上就没有什么可写了。但作为一部以情感为中心线索的戏剧，作家没有让它直接按外部事件发展的结果转入迎娶准备事宜的描述，而是以情感之笔构组了此后的情节，使剧本在真实的感情冲突中一波三折、妙趣横生。不仅郑恩怕在三春面前没有面子，赵匡胤也担忧三春生性豪爽而不服约束，因此，伙同高怀德定计冒充响马于路上拦截三春并将其制服。谁料三春武艺高强，反将高怀德拿住。当得知要郑恩要杀自己的威风以便管教的用意后，三春火冒三丈，直闯金銮殿，捶打大臣，逼皇帝交出郑子明，郑恩见状溜进油库避难。赵匡胤、高怀德寻到他后，骗说路上已将三春制服，皇帝已命当晚成婚。郑恩闻说，放心大半，当得知三春千里寻夫对自己一往情深时，自感苦尽甘来，对婚后的美好生活展开了畅想。至此，郑恩微妙而真实的情感世界被表现得淋漓尽致。本来，至此全剧可以就此结束，但是，编者根据对主人公情感的细致把握，又添了“洞房对打”一幕，将郑恩妄想花烛夜打三春立威信的“小算盘”彻底打碎，皇帝、赵匡胤、高怀德一起赶来劝架，三春当众指责郑恩“无情无义”、“仗势欺人”、“半路劫杀”三条罪状，并乘机立下“子孙中有谁敢无情无义弄虚作假，家法无情不饶他”的规矩，至此全剧达到高潮。

除《三打陶三春》外，《李慧娘》、《奢香夫人》也都显示了同样的特点。《李慧娘》开场就是全府喜气洋洋中慧娘自叹老夫少妻的遭遇，心情郁闷。陪同贾似道西湖时，面对痛斥权相误国的青年学生裴永俊，不禁赞叹“壮哉少年！美哉少年！”贾似道闻听，以为慧娘少女怀春，顿起杀心。回府后剑杀慧娘，并设计囚禁裴生。因满怀对裴生勇气和才华的敬佩，更因惋惜他将被谋害的命运，屈死后的慧娘不顾男女有别，于深夜入室，痛说自己的身世，并表明赤诚之心。两人真情对白之后，慧娘将裴生救出，并杀死贾似道，终于报仇。同样，《奢香夫人》中，作为水西诺苏部族主穆的奢香，本是满怀维护祖国统一的美好愿望，并为“早日开弹道有利民生”而“绘成四百里九释图景”敬献朝廷，谁料却无故遭汉族将领马晔寻衅鞭斥。于是，奢香心中起了不小的波澜，面对曾经统领一方的祖先挂像，她“历历柱事如梦幻，悔恨交加摧肝”，产生了“我学星星伴月边，月有星绕月增辉，星借月明星光添，谁想明月过十六，一夜不如一夜圆：莫非况走的不是阳光道？不是阳光道……”的疑惑和矛盾。面对一直主张让她占边疆离朝廷，今日痛陈“当初不听老臣言，

如今受辱都堂前，再不发兵雪此冤，诺苏部族多丢脸”的老部下，奢香横下心来，“众人随我盟誓愿，取杖点兵到山前”。然而，瞬间她又犹豫了，“我祖先随孔明蜀汉封官，为统一锦江山功勋屡建，从此后我诺苏才得昌繁……倘若是因奢香往情割断，我死后到西海怎对祖先？倘若是因奢香水西反叛，版图裂乱寇来遭骂万年”，至此，主人公犹疑不决的痛苦内心将全剧冲突推向了高潮。就在这危急时刻，当年护送因叛军溃乱而失散民间的奢香返回家乡的恩人杨明渊代表朝廷前来安抚，面对自己“永记心间”恩人的“以大局为重”的劝诫，奢香的委屈和反叛之心化于无形，并亲赴朝廷献地图表忠心，一场风波就此平息。

总体说来，由于这类剧本比较注重人物自身的性格冲突或内心冲突，因此，往往把抒情、叙事与论理三者融为一体，表现出一种情理交融的艺术境界。由此，情节事件和内心情感往往在剧本中形成对立发展的两条结构线，使得剧结构体现为形散神聚的审美特点。和情节推进式剧本相比，这种剧本因其线索的非单一性而具有生动鲜活的特点。尤其是《三打陶三春》，是“十七年”新编历史剧一片为国为民舍生忘死的英雄人物和悲壮气氛中少有的喜剧结尾和真实朴素的人物心理展现。

至于思想推进式，是指剧中并无激烈的外部冲突，也没有阵营分明的斗争，支撑并导向剧情发展的，是主人公内心所秉承的信念和原则，《文成公主》可谓此种类型的代表。为了唐王朝的安定团结，文成毅然别离父母祖国，远嫁土蕃。一路之上，面对人为造成的对土蕃使者碌东赞和赞普的误解，公主一直秉承“唐蕃一家”的坚定信念，对我方内部的动摇和怀疑情绪进行“赞普英明万人颂，岂是反复无常人”、“失约之故不曾辨，草率行事必有患”的劝解，并作出耐心等待赞普到来的英明决策。除《文成公主》外，《海瑞上疏》、《屈原》也呈现出同样的特点。剧中人物为自己的信仰和原则犯颜直言，甚至献出生命也在所不惜，让人充分感受到“为大局、为崇高的信仰而牺牲”的伟大和光荣。这和“十七年”文学中其它艺术样式诸如小说、诗歌中所赞扬的集体主义精神是一致的，“个人”的生命在“集体”利益面前变得无限渺小，“成为历史前进车轮上的一颗螺丝钉”，才是个体生命的全部意义所在。

总之，不论是情节推进式、思想推进式，还是情绪推进式，这些范式的背后，是主流意识形态对剧作者历史叙述权的掌控与规约。被规范的思想投射在剧本的

类型中,反过来又规约着剧本主题思想的表达。双向的制约使新编历史剧创作的范围和空间越来越狭小,所有的历史故事都被集中表现为诸如“祖国安定”、“民族团结”、“阶级斗争”、“反抗起义”等重大事件,而历史人物也都围绕着宏大的主题纷纷进行诸如崇高的理想、忘我的精神、阶级的友爱等等美好品质的展现。

4.2 新史观下的历史新质

十七年“戏改”中,主流意识形态对新编历史剧创作的规约不仅表现在创作范式的形成,更重要的,是党所依重的历史观对新编历史剧的影响和制约。

历史观之于历史剧,可用灵与肉的关系来比拟,有了灵,肉才鲜活,历史观怎样,决定了历史剧的状态和样貌怎样。“戏改”期间,新编历史剧创作所依据的,是不同于以往的“新的历史观点”——历史唯物主义观点。在相关文件中,“新史观”是这样被阐述的:站在无产阶级的立场上,用工人阶级的观点和思想来观察和判断历史事件和人物,帮助人民认识推动历史前进的是什么人,阻碍历史前进、压迫、剥削人民的又有什么人。不言而喻,主流意识形态最期望的,是史剧作家通过创作,“将被颠倒的历史颠倒过来”,具体而言,就是对“人民”形象及其历史地位和历史作用进行“恢复历史真实面目”的诉说。

这里,有一点需要说明。“戏改”进程中,随着内外环境和多重因素的转变,新政权对自身合法性的诉说呈现出阶段性的不同和差异。表现在“人民占领戏曲舞台”这一中共戏曲改革最终目的的权力话语的表述中,“人民”这一象征着新政权组成力量来源之一的高度抽象的名词根据需要分别被“群众”、“农民”、“工农兵”等不同的人群所指依次替换。

在主流意识形态还未来到用“工农兵”涵盖“人民”一词含义的阶段之前,对“人民占领舞台”的诉求在旧剧“改编”和历史“新编”中表现为对“群众形象”和“农民军队形象”的“真实描写”的需求。这一点,从“戏改”制定的编创原则中也可得到证明:“曲解历史,曲解事实或不合理的演绎部分,应该经过修正和改造,如汉朝的赤眉、黄巾,唐朝的黄巢,宋朝的梁山好汉及方腊,明朝的李自成等,都是农民的革命领袖,而旧剧中许多地方,视为流寇造反,都应彻底改造,还历史以真面目。”除此之外,“鄙视贫民讽刺群众的部分,必须坚决地改造,旧剧中很多描写群众的地方,大部分为配角,都是旧剧编写的错误,都应彻底从人物性

格上予以改造,给群众在旧剧中以正确地位。”⁹⁶

据此,新编历史剧的工作重点自然是进行“恢复历史真面目”的创作。落实在具体剧目中,主流意识形态所提倡的“新史观”不仅通过对“群众形象”和“农民军队形象”的演绎得以贯彻,而且,由于“阶级斗争”、“为正义而战”、“为人民利益而战”的革命话语波及所至,又连带了历史唯物主义观指导下的“爱国英雄”戏与为民请命的“清官”戏的蓬勃发展。于是,“农民战争”戏、“爱国英雄”戏、“清官”戏以特有的精神面貌和价值理念,共同支撑起“戏改”中新编历史剧“人民”占领舞台的天空。

为清晰呈现社会主义意识形态如何通过史剧新编实现自我灌输的策略和方式,本节围绕新编历史剧三大主要剧目,分三个部分:“农民军队形象的转变”、“爱国主义的精品化”、“为民请命的模式化”分别进行分析和论述。

4.2.1 从“群盗”到“英雄”：《红娘子》与《闯王进京》

据史书记载,中国历史上从秦末始,至清朝太平天国运动止,共发生过43次较大规模的农民战争。对农民战争的抒写,始自西汉司马迁《史记·陈涉世家》。司马迁以客观、秉实的著史态度正面评价了秦末陈胜吴广起义原因和失败结果。继他之后,由于皇权统治对史书记撰的控制加强,加之儒学思想中对农民战争本来就存在的排斥态度,官方史书对农民战争的叙述一概持贬斥之词。与之相比,流传于民间文学作品中的关于农民战争的叙述,远较史书丰富、生动,情感也更加真实、可信。但由于起步较晚,时至宋元时期,才在话本及拟话本中显见一星半点,且无独立成篇之作,总体成就不高,而且,对农民军队仍以“贼、寇”相称。在这一历史观影响下,戏曲领域以农民战争为内容的剧目中,也都以“贼、寇”造反、叛乱看待、述说农民战争。如关于李自成农民军一事,旧剧就有《铁冠图》传奇、《沧桑艳》传奇、连台本戏《山海关》,以及由这些传奇派生出来的《排王赞》、《煤山恨》、《崇禎归天》、《杀官》、《明末遗恨》、《守官杀监》、《贞娥刺虎》、《费官人》、《圆圆曲》、《清清兵》等等京昆与地方剧种的剧目。然而,这些剧本几乎都是站在封建地主阶级的立场上,替朱明王朝唱挽歌,竭尽心力低毁李自成领导的农民军队。再如,描述朱元璋农民军队的《取金陵》、《攻徐洲》中,虽然没

⁹⁶ 冀中旧剧审查委员会:《关于改造旧剧问题的几个初步意见》,《冀中导报》,1946年2月15日。

有出现直接诋毁农民军的描述,但剧目重点在于通过一次次战役的胜利表达对军师徐达个人才能与智谋的赞扬,并未对农民军本身做过多陈述。至于“起义领袖”朱元璋和“农民阶级弟兄”则根本没留出展示空间。大同小异,“水游戏”中的《娱蛤岭》、《一箭仇》、《曾头市》、《贪欢报》、《清风寨》、《丁甲山》、《神州播》、《蔡家庄》、《雇家庄》、《女三战》、《十美图》、《快活林》、《翠屏山》、《坐楼杀惜》、《狮子楼》,“瓦岗寨草莽英雄戏”中的《当铜卖马》、《三家店》、《麒麟阁》、《断密洞》、《收罗成》、《罗成叫关》、《虹霓关》、《取帅印》、《淤泥河》、《翠花官》、《御果园》等等,虽然涉及农民反抗、聚众、战争,但重心都在对单个英雄形象的塑造,“人民”、“革命领袖”、“农民军队”要么根本没有出现,要么只是配角,并未成为舞台的主人。

来至中国共产党领导下的“戏改”运动中,旧剧舞台上这种对“农民起义”性质评价的偏颇,对“起义领袖”和“农民起义军队”的漠视与“歪曲”,成为必须重点攻克的“历史的颠倒”。历史唯物主义新史观下,旧剧视农民军队为流寇造反的现象通通被称为“曲解历史,曲解事实或不合理的演绎部分”而必须“彻底改造,还历史以真面目”。于是,“恢复农民革命的真实历史面目”的序幕从此拉开。以毛泽东为首的无产阶级政权之所以对戏曲舞台上的“农民起义军队”定性问题如此关注,原因在于这是一个关涉红色政权基础构成和革命性质、历程的叙说问题。事实上,中共对“农民”及“农民战争”的重视自1925年就已经开始了。俄国十月革命的成功,给了中国革命领导人以“工人运动与农民革命相结合取得革命胜利”的例证。“五卅”惨案后,回湖南休养的毛泽东发现“在继之而起的政治运动的巨浪中,湖南农民变得非常有战斗性”。于是,他在几个月之内组织了二十多个农民协会,发动了一个把农村组织起来的运动。农民协会在战斗中发挥的巨大作用,验证了毛泽东对农民在革命运动中重要地位的估想。于是,在1926年3月发表的《中国社会各阶级的分析》中,毛泽东将农民中的绝大部分划归到半无产阶级和无产阶级的行列,并把这一群体称为“我们最接近的朋友”⁹⁹;紧接着,在《国民革命与农民运动》一文中,他明确强调:“农民问题乃国民革命的中心问题,农民不起来参加并拥护国民革命,国民革命不会成功”,并指出,农民革命比工人运动更坚决,更彻底,因为“都市工人阶级目前所争,政治上只是

⁹⁹ 毛泽东:《中国社会各阶级的分析》,《毛泽东选集》(第一卷),人民出版社,1966年版,第9页。

求得集会结社之完全自由，尚不欲即时破坏资产阶级之政治地位。乡村的农民，则一起来便碰着那土豪劣绅大地主几千年来持以压榨农民的政权（这个地主政权即军阀政权的真正基础），非推翻这个压榨的政权，便不能有农民的地位”。¹⁰⁰由此，中国共产党在毛泽东这一理论的指引下，革命重心转移到农村，从而获得了更大的依靠力量，并且在国共反目之后，有效地躲避了国民党的剿杀，保存了共产党的力量。一系列斗争实践胜利的基础上，1939年12月，毛泽东的《中国革命和中国共产党》发表。在这份共产主义革命的纲领性文件里，毛泽东不仅肯定了农民战争在当下革命运动中的价值和意义，而且将农民运动的重要作用，向前推进到整个封建时代的发展过程中，认为“在中国封建社会里，只有这种农民的阶级斗争、农民的起义和农民的战争，才是历史发展的真正动力”。¹⁰¹由此以来，不仅当下，而且整个中国封建社会历史上所有的农民军首领都被抬高到历史前进的推动者的位置上。

落实在相关的语言运用中，毛泽东及中国共产党人对农民革命的肯定与赞同，从“流寇主义”与“农民起义”两个词的使用上就可看出。在谈到黄巢、李自成等农民军首领的时候，毛泽东没有使用“流寇”一词而是采用“流寇主义”这一说法。表面上看，这似乎没有什么区别，但性质上却发生了根本改变，因为“流寇”是对人的本质属性的归类，而“流寇主义”则属于政治思想问题。对此，毛泽东专门总结了“流寇主义”思想的表现特点：“一，不愿意做艰苦工作建立根据地，建立人民群众的政权，并由此去扩大政治影响，而只想用流动游击的方法，去扩大政治影响。二，扩大红军，不走由扩大地方赤卫队、地方红军到扩大主力红军的路线，而要走‘招兵买马’‘招降纳叛’的路线。三，不耐烦和群众在一块作艰苦的斗争，只希望跑到大城市去大吃大喝”。¹⁰²由此以来，封建时代如黄巢、李自成等领导的农民战争之所以失败，原因在于犯了“流寇主义”，即战略战术上采取不当措施。作为语言的吊诡，在承认农民军失败是由于“流寇主义”的同时，也就等于在实质上从另一方面否定了把农民军定性为“流寇”的说法。通过对人不可更改的本质属性替换为可以改变的思想问题，不仅为历史上的农民和农民军，而且为现时代农民战争的正义性提供了进步与合法的依据。

¹⁰⁰ 毛泽东：《国民革命与农民运动》，《农民运动》，1926年第8期。

¹⁰¹ 毛泽东：《中国革命和中国共产党》，《毛泽东选集》（第二卷），人民出版社，1966年版，第588页。

¹⁰² 毛泽东：《关于纠正党内的错误思想》，《毛泽东选集》（第一卷），人民出版社，1966年版，第92页。

政治话语所及，“农民战争才是历史发展的真正动力”这一权威论断折射在戏曲剧目中，表现为改写以往农民军队的“贼寇形象”为“起义英雄”。历史唯物主义新史观的指引下，“汉朝的赤眉、黄巾，唐朝的黄巢，宋朝的梁山好汉及方腊，明朝的李自成等，都是农民的革命领袖”。社会主义主流意识形态需求下，“曲解历史，曲解事实或不合理的演绎部分”纷纷得以修正和改造。“人民占领舞台日”的目标指引下，从延安至“戏改”，“农民起义”这一蕴涵中共“发动农民运动，以农村包围城市，夺取革命胜利”纲领精髓所在的意识形态内容源源不断地进行着“恢复历史真面目”的言说历程。

概括说来，在“起义英雄”翻身过程中，不仅有延安时期诞生的“掀开旧剧革命序幕”的《逼上梁山》和《三打祝家庄》，有抗日战争胜利前夕的《闯王进京》、《九官山》，还有建国初期纷纷登场的《闯王进京》、《夜奔梁山》、《猎虎记》、《九件衣》、《红娘子》、《陈胜吴广》、《黄巢》等。尽管这些剧作的创作水平有高下之分，但是，作为根据历史唯物主义新史观塑造出来的农民军队及其斗争历程，“官逼民反”、“农民战争是历史的动力”、“只有先进思想才能指导革命取得胜利”等思想观点得到生动演绎，主流意识形态将“被颠倒的历史颠倒过来”的宿愿得以阶段性实现。

作为“旧剧革命的划时期的开端”，¹⁰³新编历史剧《逼上梁山》之所以被毛泽东高度赞扬，关键在于它按照阶级观念重新认识与解读了历史。围绕着“揭露旧社会阶级压迫的本质、歌颂‘人民’如何反抗并获得胜利”的动机而展开的新编历史剧《逼上梁山》，与以往有关林冲的传统戏的最大不同之处就是林冲的不幸遭遇、林妻的贞烈、夫妻间的生离死别，以及林冲个人英雄的慷慨和悲歌等纷纷退居第二位，全剧主题成为描写林冲遭遇背后的广大群众的斗争和反抗，以及一个轰轰烈烈的创造历史的群众运动。通过对这一运动的描写，说明林冲正是在农民的帮助和教育下，深刻认识到封建社会的腐败和无可救药，认识到只有与群众结合才有出路，从而和群众结盟并共投梁山。因此，毛泽东看过该剧后抑制不住兴奋之情，当夜提笔写信给编剧，对于这一在“新的正确的观点”指导下的、首次在戏曲这一艺术样式中实现了《讲话》中有关突出文学为政治服务和表现“工农兵”主张的剧目给予了高度赞赏。

¹⁰³ 毛泽东：《给杨绍萱、齐燕铭的信》，《毛泽东文集》（第三卷），人民出版社，1999年版。

沿此思路,建国后“戏改”新编历史剧中有关“被压迫阶级”的反抗故事如火如荼。以《闯王进京》、《猎虎记》、《红娘子》、《陈胜吴广》、《黄巢》等为代表的“农民起义”故事,通过对群众运动进行“正义”和“必然”的解说,实现了农民队伍从“流寇”到“英雄”、从“造反”到“起义”的质的转换。这里,《猎虎记》与《红娘子》展现的是受压迫阶级如何由个人反抗走向集体抗争之路;而《闯王进京》、《陈胜吴广》、《黄巢》则是对主流意识形态“唯有正确军事思想路线的领导才能使农民起义走向胜利”理念的生动演绎。在这两大主题下,前者中的《红娘子》堪称展现被剥削阶级聚众反抗之路以及实现群众队伍由“匪寇”到“义军”转换的典型;后者中的《闯王进京》则通过不同版本,围绕“领导水平”与“军事路线”,为我们呈现了一本农民运动得失成败“关键所在”的教科书。为透彻阐明“戏改”新编历史剧如何实现对农民队伍“恢复历史真相”的构筑,以下特以《红娘子》和《闯王进京》为例进行具体探讨。

《红娘子》中,幼年丧母、父亲又被残害狱中的“苦大仇深”的红娘子只身逃往山林。匪首死后,身为义女的她接任首领之职,统领山寨。至此,全剧足以凭借“贫家女被逼为匪”主题下的完整故事就次结束。然而,作为“戏改”中被压迫阶级反抗的典范,红娘子的人生理想绝非“占山为王”就能满足。于是,身为寨主的地并没有安于现状,而是以贫民女儿的亲身经历对弟兄们进行“官逼民反,民不得不反”、“只有推翻吃人的社会,才能获得彻底自由”等道理的宣传。为避免情节的单一和说教的枯燥与突兀,编剧特意插入红娘子与误入山寨的书生互生爱慕的另一条线索。本来,全剧可以就此演绎为红娘子跟随书生下山,从此过上平安幸福日子的才子佳人故事。但是,阶级反抗风暴下,书生与红娘子没有共赴个人的美好生活,反而是留在山上展开了集体反抗与个人反抗两条路线的争论。最终,书生个人斗争地主行动的失败反衬了红娘子“走集体抗争道路才能胜利”主张的正确与英明。而且,饶有趣味的是,虽然心生爱慕,但碍于红娘子“土匪”的身份,书生迟迟不肯表达也不愿接受这份情感,直到红娘子向他倾诉抗拒官府、杀富济贫、投奔闯王的设想之后,随着“匪寇”向“正义之师”的转换,以及“占山为王”成为“被剥削阶级”同“剥削阶级”的直接对抗之后,这份感情才以两人的百年好合而落幕。全剧结尾,红娘子夫妇率领众弟兄走向光明——投奔“伟大领袖”闯王,成为其率领下的“农民起义军”中的骄傲一员。

如果说《红娘子》为我们演绎了“无产阶级”出身的群众如何团结互相、众志成城，以满腔热情踏上投奔“农民起义军队”之路，那么，马少波的《闯王进京》演绎的，则是群众投奔“农民起义军队”之后的故事。这里，群众有了自己近乎十全十美的领袖和英雄善战的军队，胜利的结局已然注定。请看，闯王没有出场前，已经有无数张口在传扬他的英明、果断、善良。等到领袖来到众人面前时，更是谦虚谨慎、随和持重。无论做什么事，他都要听取大家的意见，集思广益，从不独断专行。对部下，他象“对待自己的孩子”，嘘寒问暖。在这样领袖手下的将领和军队，自然也不含糊。与官军打仗都是被逼或者为了贪图高官厚禄不同，义军从将领到士卒，上下一心，都是为打出一个新的天下，为老百姓伸张正义，过上幸福的生活而努力。在这样迥异的战斗目标下，两大阵营的军心和战斗力也就有了天壤之别。义军作战格外勇敢，个个都是冲锋在前。相比之下，官军则是军心涣散，像一盘散沙，一遇到凝聚力、战斗力强的农民军就心生莫名的恐惧，常常是少数人的农民军冲杀官军数千人，把他们杀得七零八落，溃不成军，成就了一个个大逆转、大转折的战争传奇。难得的是，全剧不仅以历史唯物主义观点展现了“官逼民反”、“正义之师”推翻“腐朽王朝”的激情场面，而且通过对李自成农民革命军胜利后要么是自己称帝建立新的封建王朝，要么因为骄傲自满与贪图享受而被敌人偷袭，致使到手的胜利果实落入他人之手的两种结局，暗示李自成农民革命军的前途只有两种选择：要么被旧的封建政权所消灭，要么建立起新的封建政权，从而反衬出“伟大事业的成功必须有先进思想的指导，否则就无法摆脱封建社会农民阶级的思想束缚”的历史教训，从而得出“马列主义是历史上最先进的思想体系，共产主义是历史上最先进的社会制度”的结论。

因为成功塑造了农民领袖的高大形象、歌颂了起义队伍的勇猛无敌、生动演绎了“伟大事业的成功必须有先进思想的指导”的理念，《闯王进京》演出后，可谓好评如潮。时至60年代中期，为配合党对革命胜利后部分干部出现骄傲自满思想的忧虑，根据马少波版《闯王进京》修改后的新改本《闯王进京》将原剧二十四场被删减为十六场，集中火力展开对农民起义军“过分的骄傲情绪终酿成起义解体失败悲剧”的宣讲和劝戒，从而为我们展现了另外一个层面上的“历史真实面目”。这其中最为明显的变化，是“农民领袖”和“农民军队”形象与此前产生了鲜明对比：新编本《闯王进京》用相当的篇幅描述牛金星、刘宗敏之流沉沦

进了过分的陶醉里去的场景：“丞相牛金星所忙的是筹备登极大典，招揽门生，开科选举。将军刘宗敏所忙的是审押降官，搜括赃款，严刑杀人。纷纷然，昏昏然，大家都象以为天下就已经太平了的一样”。而李自成进北京后，自以为海宴河清可安享太平，渴望登极。于是，当红娘子、李岩建议从严惩处不法官军，并希望义军先不休息，密切关注内乱外患之时，李自成非但不接纳二人的忠告，反而轻描淡写一语带过，且隐含不快之意，致使这场忠谏在“自古犯颜多风险”，“四月阳春冰雷寒”，“壮士豪情犹未减”，“但愿大王辨忠奸”的叹息中收场。当义军日益贪图享受而侵犯百姓，以致引起民愤，李岩犯颜直谏，“大王深官把富贵恋，忙什么登极坐龙坛。若不听我忠言谏，功败垂成后悔晚”时，在众人吹捧和阿谀下已飘飘然的李自成却拂袖转身而去。终于，骄傲自满导致了“大功垂成，败于一旦”的结局：吴三桂引清兵入关，李自成一败于定州，再败于真定，且河南的州县亦被明朝余部收复，局势发生了剧变，难逃兵败被杀的结局。

本来，全剧到此已将“骄傲自满的危害性”演绎十足，可以就此结束。然而，毛泽东曾在延安高级干部会议上指出的“我党历史上曾经有过几次表现了大的骄傲，都是吃了亏的”并非仅仅要求在革命胜利时要保持清醒头脑，而且还透露出对新中国领导人形象的设想。在毛泽东的设想中，新中国领导人应该“谦虚、谨慎、不骄、不躁”，¹⁰⁴而这些都是与个人道德品质相关的。据此，《闯王进京》的作者又给骄傲自满招致兵败的李自成增添了“领袖个人品质影响革命进程”的一幕：兵败辽东、弃京西走的李自成在西安郊外召集众将商议军情，当听到李岩提出进入河南收回民心，再以河南为基地重整河山的建议后，出于“嫉贤妒能”和担心权利被他人夺取的自私心理，李自成听信谗言，指使牛金星乘李岩兄弟酒醉杀之。

自从“领袖品质问题”暴露之后，东山再起成了痴人说梦，以前一个个骁勇将战的将领忽然成了银样蜡枪头和脓包，浩浩荡荡、所向披靡的军队忽然成了不堪一击的乌合之众，红娘子战死、宋献策出走、牛金星降清、刘宗敏白刎，落得李自成百感交整，千秋遗恨。这是一个历史的大悲剧，“革命胜利后滋生的骄腐思想”，以及“狭隘”、“疑忌”的个人品质缺陷导致了功亏一篑的悲剧结局。一场“气吞山河”的“农民革命运动”就这样在“品质问题”中不光彩地惨败了。

¹⁰⁴ 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》，《毛泽东选集》（第四卷），人民出版社，1966年版，第1366-1367页。

4.2.2 “爱国主义”意境化：《穆桂英挂帅》、《百岁挂帅》、《杨门女将》

如前所述，“十七年”新编历史剧中，除了“农民军队”面貌的改天换地之外，另一群耀眼的人物群像，就是历史唯物主义观点指导下诞生的“爱国英雄”。然而，需要指出的是，正如任何事物都并非一成不变，不同年代里，爱国主义自然也有不同的内容侧重和评价标准。如果说传统社会的爱国主义宣扬的是对“一姓天下”的“愚忠”；那么，新中国的爱国主义则是为了国家的主人——“人民”的利益而无私奉献。在这一大前提下，剧作家对“十七年”主流意识形态引导下的英雄情怀展开了生动演绎，爱国志士一改以往旧戏中的忠君思想，成为为“民族尊严”、“人民幸福”而抛洒热血、甚至献出生命的优秀儿女。

总体说来，“戏改”新编历史剧中，除《于谦》、《正气歌》、《满江红》三部歌颂男性英雄的剧目之外，其余如《花木兰》、《穆桂英挂帅》、《百岁挂帅》、《杨门女将》、《文成公主》、《奢香夫人》、《王昭君》等，都是赞扬巾帼不让须眉的女红妆。特有的“爱国情怀”，让这些女英雄模糊了性别界线，为了国家安定和民族团结，她们像男人一样赴汤蹈火：要么征战沙场，要么忍辱负重，要么远嫁他乡。而在众多女性爱国人士中，根据民间广为流传的杨家将故事“新编”而来的《穆桂英挂帅》、《百岁挂帅》、《杨门女将》，不仅展现出以不同于以往的“爱国精神”，而且，三个剧本中对相关人物品格与精神境界的逐步提纯，为我们了解新史观下“爱国主义”的生成提供了生动的版本。

首先来看为配合“戏改”进行新时期爱国主义宣传而新编的豫剧《穆桂英挂帅》。与以往剧本不同，新编本将杨家出征放在“荒乱年要用兵马行，朝中无人去领兵”之时，以突出对其“爱国主义”精神更为有力的歌颂。除此之外，对穆桂英形象的塑造，更是让人眼前一亮。旧本中，因儿子争强好胜，比武场上为夺领兵权而失手杀死权贵之子。面对此种局面，身为母亲的穆桂英骑虎难下。因为一来儿子年轻，领兵征战难免经验不足而有闪失；二来“杀人偿命”的后果迫使杨家必须领兵出征并凯旋回朝以抵消过失；三来家中老老少少都不益于挂帅征战，唯有自己亲自出马，才能平息这场风波。由此以来，矛盾犹豫中的穆桂英内心的复杂情绪可想而知。深晓桂英心事的余太君权衡利弊之后，“你有功来我有名”的规劝让她“无奈何替奴才（儿子文广）把兵整”。此种情形下出征的女将领走入校场时，仍怀着“此一番到得两军阵，还不知谁死谁活准能回门”的厌战情绪。见了

宗保，她牢骚满腹，埋怨儿子不该“连累咱老夫老妻不得安宁”。对敌人，她叹息自己“如今五十单三岁，比不得二十四五破天门，此番到了两军阵，还不知谁死谁活谁能回家门”。新编本中，这些有损英雄形象的“糜霉之气”一概被清除无余。本来，一个“退休”了二十年的妇女，一旦让她重新披甲上阵，应该有一个比较复杂曲折的转变过程，但“爱国主义”却不允许有过多的铺陈。为使英雄人物“光明磊落”，佘太君鼓励孙媳出征的理由变为“国有事忠良将怎能得安？……为国效劳无怨言，咱不求高官和爵显，为的是平狼烟国泰民安……你不替文广去挂帅，待老身我亲自去平番”。而穆桂英的回应则更是慷慨激昂、舍我其谁：“我怎能袖手旁观不出征？老太君她还有当年的勇，穆桂英我就无有了当年的威风？我不挂帅准挂帅，我不领兵谁领兵！”于是，出征的真相被掩盖，对儿子的埋怨荡然无存，英雄豪气下，穆桂英飒爽英姿、舍身忘我。

如果说新编历史剧《穆桂英挂帅》中爱国精神的体现过于简单直接，那么，新编扬剧《百岁挂帅》则为我们呈现了“曲折”的爱国历程。作为《百岁挂帅》取材的旧本，扬剧连台本幕表戏《十二寡妇征西》讲的是西夏王进犯三关，杨宗保阵前丧命。佘太君带众儿媳于清明节去宗庙祭祖，惊悉噩耗，哀痛晕倒。苏醒后，太君历数杨家功业，悲愤难抑。此时，宋仁宗与八贤王前来祭奠，在八贤王的劝说下，穆桂英同意挂帅，带领杨家十二寡妇出征。两军阵前，穆桂英使用法术，取得战争的胜利。这一故事来至1958年的《百岁挂帅》新编本里，除原本中过于哀伤的情节被删去之外，为突显杨家女将的爱国精神与英雄情怀，新编本主要进行了四处变动：

一、闻听宗保阵亡噩耗的场所由清明节祭奠先烈改为庆贺其五十寿辰的宴庆场面。由此以来，“寿堂”变“灵堂”、一喜一悲的巨大反差下，不仅便于细致刻画每个人物的不同心态，同时更能为事态的发展蓄足情势；

二、将佘太君历数杨家功业一幕改为举杯遥祭宗保英灵。此一变动，不仅除去其悲愤之情中对朝廷的怨恨，反而通过悲中见壮的举动，更显英雄为国尽忠的豪情与气概；

三、将挂帅者由穆桂英改为百岁太君。通过对白发太君率儿媳血染杀场、刀劈王文、得胜还朝故事的演绎，将“天下兴亡、匹夫有责”的爱国主义精神进行了淋漓尽致的渲染；

四、删除旧本里战场上以“法术”取胜的迷信情节，增加穆桂英与文广比武一幕。此一变动，不仅显示出“革命自由后来人”的希望，而且通过“充满活力和生气”的人物精神状态的刻画，让杨家将的乐观精神与英雄气度得以充分体现。¹⁰⁵

然而，新编本中除去杨家将爱国精神的壮怀激烈之外，特别值得玩味的，是巧妙化解君臣矛盾，说服杨家以天下百姓为重、全力承当起御敌安民的大事的安乐王“范仲华”的形象。这个自称“卖菜”出身的、虚构的历史人物在矛盾冲突集中的《灵堂》一场戏中的表现，可谓这出新编历史剧最具标志性的特征。具体讲来，《灵堂》一场戏的情形是这样的：闻报宋王及八贤王、安乐王前来祭奠，众人回避，柴郡主一人出迎。当谈及朝中无人领兵退敌之事，郡主以“眼前杨家是无人了”加以委婉拒绝。尴尬之下，安乐王灵机一动，在宗保灵前哭诉“大元帅，国家无人，看来你的大仇难报了！”文广年轻气盛，闻听此言按捺不住，冲出帘去，请命出征，穆桂英急忙出面阻止。见此情景，八贤王为激将穆桂英故意叹气：“可惜她十年来雄心尽丧，可惜她把世代英名扔到一旁，可惜她眼睁睁看生灵涂炭，可惜她将夫仇付于汪洋！”郡主恐媳妇为争一时之气而领命出征，于是便抢先倾吐杨家“一门孤寡”的苦衷，再次拒绝领兵。僵持不下之际，余太君亲自出场，一番：“汴梁城禁军八十万，培植了忠勇将千百成行。万岁你圣明天子尧舜一样，早识得谁人忠勇谁贤良。我杨家虽说是世代武将，到今天心有余力量不强。战死在沙场上我一家事小，怕只怕外患深，国家败，百姓遭殃”不卑不亢、话里含刺的陈情表白窘得宋王等哑口无言、进退两难。在此关口，“卖菜”出身的安乐王说话了：“老太君，我对你说几句良心话吧。他要象你刚才说的那样，也不会来找你啦！他姓赵的对不起你姓杨的，我知道，天下百姓全都知道啊。这抵御番邦的大事，几十年来，天下百姓，哪一个不指望你杨家，相信你杨家？老太君，你不要管姓赵的怎么样，快看在天下百姓的份上，就此发兵吧！”这里，安乐王没说什么“忠君”、“保宋”，唯独强调了受苦受难的百姓盼望杨家出兵救国安民，这与其说是劝说余太君发兵的语言策略，倒不如说是流露出民间传唱杨家将故事的真实动机：君王昏庸，奸臣当道，唯有指望杨家将救民于水火之中。在此，政权、国家、人民三者的离合关系不言而喻，而老百姓心目中的“爱国主义”跟“戏改”颂扬的“爱国主义”的主题思想之间的距离，也了然于目。然而，考虑到宣

¹⁰⁵ 参见《中国戏曲志·江苏卷》，中国 ISBN 中心，1992年版，第193页。

传和教育民众的迫切需要，新中国的政治意识形态对这种“距离”采取了忽略不计的态度。于是，安乐王“为民而战”的劝说如拨云见日，开启了余太君深藏肺腑的忧国忧民之心，她当即接旨并毅然挂帅出征了。

1959年，扬剧《百岁挂帅》应邀参加庆祝建国十周年献礼演出，并得到好评。但是，鉴于其对“爱国主义”精神的展示不足，为了突出更高境界的杨门女将身上中华民族所赋与的爱国主义精神，更加刚毅、坚强、勇敢的女英雄形象的塑造被提上日程。围绕这一目标，新编京剧《杨门女将》紧锣密鼓地开始进行。为了彻底扫除旧本《十二寡妇征西》中的低落气氛，并且淡化《百岁挂帅》中杨家与朝廷、奸臣之间的积怨与宿仇等一系列“从个人恩怨出发的愤激、哀伤的情绪”，马少波建议将《灵堂》这场戏的主要冲突由君臣矛盾改为杨文广从征和杨家“留根”的问题，由此展开一番斗争并最终实现个人利益服从国家利益，“正是既符合人物性格又表现了英雄气概”。¹⁰⁶这一思路在范钧宏、吕瑞明的新编京剧《杨门女将》中被采纳，只不过是个人小家的“留根”问题被置换为关乎集体利益的、严峻的“主战”与“主和”之争。为此，在吸收扬剧《百岁挂帅》中《寿堂》、《比武》两场戏并参照其人物情节的基础上，新编《杨门女将》改写《廷辩》、添加《请缨》，并虚构出“主战”的寇准与“主和”的王辉两大阵营。由此以来，保家卫国、对外作战成为杨门女将的主要行动，至于同朝廷和奸臣的矛盾与纠纷，则通通作为“对敌斗争”激起的小小浪花而退居次要地位。可以说，《杨门女将》在为突出爱国主义而作出的努力中，将君臣矛盾转为“战”与“和”之争，可谓一石二鸟。首先，国家存亡之际，庙堂挂帅无人，宋王企图“乞和”，如此情景下，杨门女将挺身而出“岂不显得更为必要、更有气势、也更能如实地反映朝廷与杨家在危难关头对国家的不同的基本态度吗？”由此以来，不仅突显英雄本色，而且，“请命于危难”这一不同于以往意义上的爱国之情也得以淋漓尽致的展露。之所以如是说，是因为在杨家将前仆后继的忠勇报国传统里，无法排除身处国恨家仇集于一身的艰难险境中的她们/他们为先辈、为亲人“报仇雪恨”的强烈愿望。况且，出征杀敌对于立下汗马功劳却屡遭排挤的杨家来说，也带有几分勉强和无奈。这些，在《穆桂英挂帅》与《百岁挂帅》中都有所表现，尤其是扬剧《百岁挂帅》表现得更为充分。如果说“勉为其难”尚在可理解的范围内，那么，“报私

¹⁰⁶ 马少波：《扬剧多精品—谈〈百岁挂帅〉》，《戏曲艺术论集》，中国戏剧出版社，1982年版，第266-267页。

仇”作为一种令人不齿的狭隘动机，不仅成为对“世代忠良”的污辱与诽谤，而且也让人对“满门英烈”的爱国精神产生质疑。所以，《杨门女将》的“临危请纓”可谓“化腐朽为神奇”，不仅一扫英雄“阴暗心理”，而且让爱国英雄为国家与人民的安定不计个人得失的胸襟与磊落得以最具震撼性的展现。这里，为使忠烈后代“为江山”、“为黎民”浴血沙场的真正目的得以表白，编剧特意在堪称《杨门女将》戏魂的“灵堂请纓”一场中安排了最具激情的众英雄与王大人之间围绕“战”与“和”的唇枪舌剑：

王 辉：（急了）哎哟，老夫人，少夫人，我的众位夫人！军国大事，非同儿戏，挂帅出征，不是空谈，与杨元帅报仇事小，这朝廷的安危事大呀！

佘太君：怎么讲！

王 辉：报仇事小，朝廷的安危事大呀！

佘太君：（冷笑）哼哼哼，王大人你好小量我杨家也！（唱西皮小倒板）
一句话恼得我火燃双鬓！

杨七娘：哈哈，照你这么说，难道我们是为了报私仇？为了报私仇……

佘太君：（止住）嗯！（唱原板）王大人且慎言，莫乱测我忠良之心。自杨家火塘寨把大宋归顺，为江山称得起忠烈一门。恨辽邦打战表兴兵犯境，杨家将请长纓慷慨出征。众儿郎齐奋勇冲锋陷阵，老令公提金刀勇冠三军。父子们忠心赤胆为国效命，金沙滩拼死战鬼泣神惊。众儿郎壮志未酬疆场饮恨，洒碧血染黄沙浩气长存。两狼山被辽兵层层围困，李陵牌碰死了我的夫君。哪一阵不伤我杨家将，哪一阵不死我父子兵？可怜我三代伤亡尽，单留宗保一条根。到如今宗保边关又丧命，才落得，老老少少，冷冷清清，孤寡一门，我也未曾灰心！杨家报仇我报不尽，哪一阵不为江山，不为黎民！¹⁰⁷

饱经忧患的老太君一番如此锥心刺骨却又荡气回肠的表达，不仅驳斥了对方

¹⁰⁷ 《戏曲选》（第六卷），中国戏剧出版社，1963年版，第105-106页。

出于“小人之心”的猜度将全剧情绪推向了高潮,同时也使杨家将的爱国主义精神达到了前所未有的顶峰。而随着“立意”的“提升”,“战和之争”的第二个作用了然于目,那就是杨门女将“爱国主义”的英雄形象达到了前所未有的“意境”。这里,所谓“意境”就是对“人民性”的乐观和坚韧、以及中国文化中“家国一身”却又“轻家重国”的精神传统的高度展现。可以说,《穆桂英挂帅》、《百岁挂帅》、《杨门女将》不同新编本中伴随着杨家将爱国精神的逐步提纯,是乐观主义和牺牲精神的日益膨胀。据说田汉看了扬剧《百岁挂帅》之后曾建议“牺牲更大一些,就会更显得杨家一门忠烈”。而京剧新编者却认为应当发扬原故事寄寓着的感情和理想,突出其爱国精神和乐观精神,因此也不大同意要她们之中有些牺牲的主张,而是着力描写她们在艰苦战斗中的豪壮与昂扬。于是,旧戏《十二寡妇征西》中的无奈、凄凉与悲伤根据“人民的愿望”一转而为《百岁挂帅》中的悲中见壮、再转而为《杨门女将》中的慷慨激昂。至此,国家利益高于一切的“爱国主义”理论下,杨家将的故事终于扫除任何暗淡其光芒的悲惨气氛和异质成分的干扰,在各种因素的结合下,完成了“爱国主义”思想主题和精神境界的完美呈现。

然而,作为集思想性与艺术性于一体的“爱国主义的人民新戏曲”,《杨门女将》显然不再是原本意义上的娱乐之“戏”了。随着原本可以和“艺术”彼此交融、共同提高的“思想”被当作了“政治”与“革命”的代名词,“戏改”道路最终指向“现代京剧”、“革命样板戏”的辉煌前景,在此已经亮出了明显的信号。

4.2.3 “为民请命”的模式化:《海瑞罢官》、《谢瑶环》、《卧虎令》

作为对“人民占领舞台”背后所蕴涵的意识形态需求的另一种理解和演绎,新编历史剧中“为民请命”的“清官戏”以特有的面貌和内涵出现在“戏改”的舞台上。

仔细阅读剧本,就会发现,虽然此时的“清官”与以往的“清官”一样,都是为人民的利益仗义执言。然而,区别在于“人民”地位、形象、遭遇的大相径庭。具体说来,“清官戏”已超出“修正群众被侮辱、被歪曲、被鄙视形象”的层面,而是直接呈现主流意识形态心目中的“人民当家作主”景象。

为演绎“人民翻身”，“清官”戏剧作者通过矛盾的安排、斗争的经过、斗争的结果等不同环节使“人民的主人公地位”得到充分体现，为此，甚至出现了情节模式化的情况。无数剧中和剧目间的“巧合”，向我们展示了“一体化”年代戏曲特有的特色。这里，以《海瑞罢官》、《谢瑶环》、《卧虎令》为例，通过对剧目模式化的分析，梳理权力话语规约下的历史新编如何进行社会主义意识形态的渗透与贯彻。

(1) “清官”戏中的矛盾都是围绕官与民两大对立阶级之间展开，而且起因都是官宦子弟强占民田、强抢民女并由此致死人命而起；

《海瑞罢官》中，刚刚官复原职的海瑞遭遇的第一桩案件就是权贵之子抢占民田、强抢民女、致死人命；《谢瑶环》中也恰如其分地让奉命“安抚”百姓的女巡按巧逢官家之子抢占民田、夺民之妻的恶行；《卧虎令》里，事情的起因也是公主的家奴仗势欺人、打伤百姓。这一看巧合的背后，其实有着“恢复历史真相”的深刻含义：群众并非无事生非的刁民，作为被压迫阶级，他们一直忍辱负重、历尽艰辛。如果不是被逼无奈，他们绝不会起而反抗。关于这一点，新编历史剧《谢瑶环》有着生动的演绎。全剧第一幕就是朝廷得知江南人民聚众逃往太湖，围绕镇压还是安抚而展开争论。此时，谢瑶环奏禀，原因在于江南豪门贵族大肆兼并土地，人民无法生活而被迫逃往太湖。所以，当御史来俊臣主张发兵征剿之时，她挺身而出“为民请命”，主张“抚慰黎民安社稷，制止豪强严法制”。

然而，最早的关于谢瑶环故事的皮影传统戏《万福莲》中，谢瑶环是联合义士阮华和朝中大臣狄仁杰等逼武则天退了位的政治家形象；而另一陕西碗碗腔《女巡按》版本中，剧中的谢瑶环因受武三思迫害，最后与袁华等一起参加了太湖农民军，寄身江湖，从此逍遥一生。可见，“戏改”期间的新编历史剧《谢瑶环》中，其形象的转变可谓不小：她所做的一切都是为了天下百姓的安居乐业与清明政局的长治久安，她所忠于的，是为天下百姓代言的开明政局，而非一姓天下。

同理，新编历史剧《海瑞罢官》中，剧情矛盾和以往的海瑞戏也大有不同。

《大红袍》中，海瑞是清正廉明的典型。全剧围绕是两袖清风还是受贿揽财的人生价值观展开，从而赞扬海瑞洁身自好、为官清正的品格与作风。为此，全剧感人至深的一幕，是在他年老故去时身无长物，家中只剩有一件大红袍；到了《海瑞上疏》中，矛盾不再展开于个人人生理念的选择，海瑞成为心忧社稷、犯圣直

谏的忠臣表率，全剧突显的是他敢言敢当的气度胆识与个人魅力；新编历史剧《海瑞罢官》中，海瑞面对的不再是敛财与安贫的冲突，也并非明者保身与犯上直言的矛盾，这里，他遭遇的是华亭县的老百姓状告他曾经的恩人、现在告老还乡的老丞相徐阶之子家霸占民田、欺男霸女、草菅人命的罪恶行径。面对曾经的恩人和穷苦百姓，他究竟应当如何处理此事？是袒护恩人徐阶家？还是秉公处理为素不相识的百姓申冤？矛盾在此，“戏”也在此。

按常理，即使是再铁面无私，面对恩人之子，恐怕也难免有一丝不忍与矛盾心理。可是，此时的海瑞不仅雷厉风行地勒令以徐阶为首的乡绅归还强占农民的田地，并且严词拒绝曾经恩人的苦苦哀求，坚决主张依法斩首其子徐瑛，还百姓以公道。而支撑他法不容情、立斩恩人之子的强大理念是人民的利益和苦难。为此，他想百姓所想、急百姓所急、悲百姓所苦，为替百姓申冤不惜伤害恩人的心。如此和人民贴心贴肺的“清官”，恐怕也只有“人民是历史主人”的天空下才会出现。

海瑞之所以如此铁面无私，是为了替百姓申冤做主。那么试问，如果这场纠纷发生在同是官家子弟或同是穷苦百姓的原告与被告之间，海瑞是否还能心甘情愿地为冤屈一方背负恩将仇报的恶名或丢弃乌纱前程么？而这一点，恰恰正是新编历史剧作者的用心良苦所在。试想，如果不将矛盾集中在利益截然对立的两大阶级之间，那么，作为“历史的主人”的“人民”的地位转变将何以体现？

(2) 案件审理过程，即无论是接案方式、秉公判案的决心、公堂上的对峙过程等都出现惊人的雷同；

古往今来，民告官，如登天。然而，新编历史剧的“清官”戏中，百姓告官所必经的磨难与辛酸荡然无存。递状、陈述、辩论、审判等一系列审案过程必备的环节中，原告——“人民”无需亲历，而通通由“清官”全权代理。

且看，身穿布衣的海瑞和瑶环，一个是在路上偶遇遭受冤枉的百姓，一个是在庙中听到不平之事。如此的“巧合”省却了以往百姓击鼓鸣冤、拦轿喊冤、申冤被逐的遭遇与辛酸。听到冤情，“清官”们立刻作出了统一反映：满腔愤慨，立志为民做主。至于案情究竟如何，被控一方的罪行是否属实，都无需调查取证。

如果说《十五贯》歌颂并号召学习“清官”况钟实事求是、调查研究的做事态度，那么，此时的海瑞和瑶环是否在某种意义上犯了主观主义与经验主义的

错误?然而,“为民做主”帮助他们轻易躲过主观主义与实事求是的论争。因为压迫人民一方的罪孽之深重,和被压迫一方除非万不得已绝不会滋事造反早已是历史事实,无需证明。当然,为了不使“清官”为民做主的豪情来得太过突兀,剧作者还是费了心思进行了修补:“出身背景”和“家庭教育”两个环节对“清官”的“莽撞”进行了润色与解释。《谢瑶环》中,当观众正诧异于一个尚仪院籍籍女官何来顶撞权贵的勇敢和了解民情的渠道时,作者立刻交代瑶环本是江南一位乡村教师之女,在思想上和江南人民有很深的联系。她从父亲的遗书中得知,江南人民因豪门贵族大肆兼并土地无法生活下去而被迫逃往太湖。所以,当廷顶撞御史,主张“抚慰黎民安社稷,制止豪强严法制”。由此以来,经过身世背景的补充,身为女官的瑶环“为民请命”之举立刻变得合情合理。

异曲同工,《海瑞罢官》中,当海瑞面对人情、王法的两难而犹豫不决时,其母及时上场,历数家教门风。因此,当海瑞请教母亲如何决断此案时,老太太苦口婆心而又大义凛然:个人恩怨是个人恩怨,百姓疾苦是百姓疾苦,不能把两件事混为一谈。你身为巡抚,理应把百姓疾苦放在前面。同时,为了减轻海瑞的矛盾和痛苦,老太婆搬出百姓的评价以壮“清官”胆色:“连日来众百姓纷纷传讲,我儿官清正平判冤枉,除贪官、惩恶吏童叟欢畅”。于是,在母亲半是欣慰、半是虚荣心得到满足的陈述中,海瑞下定不循私情、执法如山的决心。然而,饶有趣味的,是此时站在一旁的老家奴和海瑞妻的态度和言辞:“杀徐瑛申国法不顾情面,人道你忘故旧忍把恩捐,更何况那徐太师神通方便,连乡党结宦官气势炎炎,这件事非同小可从长打算,莫落得遭报复忧患相缠。”相比之下,对于历经罢官入狱、宦海沉浮的海瑞来讲,此种规劝好像来得更实际、更贴心。然而,在“人民是历史的主人”的时代,海瑞除了坚定“受折磨壮志弥坚,除强梁、平民愤男儿志愿,哪怕他势大要与周旋”的决心之外别无选择,加上老母亲“喜我儿勤民政,执法当先,除豪强扶弱小,希圣希贤,贤德媳为内助,官高不美,粗茶饭布衣履乐比神仙”的知足常乐和“纵是你有挫跌被人倾陷,回琼岛,饱看难绿水青山”的美好畅想,昭雪民怨成为海瑞唯一的责任与义务。于是,贤妻规劝抛一边,曾受苦难挥指弹,海瑞终于斩钉截铁地作出“虽然恩相待我恩德不浅,事到此,怎能因个人恩怨忘却了百姓的饥寒”的结论,并再难更改。

既然百姓已胜券在握,接下来的公堂对峙自然应该是“被压迫者”对“压迫

者”的严厉斥责。然而，本应是被告与原告之间的矛盾展现场景却被同属统治阶级的“清官”与“黑官”之间的斗争所取代。瑶环面对的是皇亲国戚和当朝权贵的压力；海瑞也展开了与曾经的恩人——老相国之间的斗争与周旋。这一不寻常境况之所以发生，主要是因为此时的被告与原告既不是《十五贯》中百姓之间的贪财杀人，也不是《海瑞上疏》中统治阶层臣子与帝王间的矛盾，这里，对峙双方是利益截然不同的统治阶级与被统治的百姓。作为“历史主人”的“人民”只需讲出所受冤屈，至于斗争的复杂与曲折则由“为民做主”的海瑞与瑶环自愿用个人的官职前程甚至生命来担当，“人民”是“历史主人”的地位由此得到充分展现：眼看儿子性命难保，自己风烛年后继无人，徐太师抱着海瑞能“念旧谊放我儿性命”的一线希望和“纵然是罚巨款也可遵循”的退让，亲自登门求故友屈法顺情。然而，面对老太师“老夫长子次子都已去世，膝下只此一子，还望俯念残年，从宽发落”的请求，海瑞并未从父亲的角度体谅老太师内心的期望与悲伤，他回答的完全是另一套“时代”的话语：“老太师此言差矣！老太师你有爱子之心，想那老百姓，谁无父母兄弟？谁无夫妇子孙？骨肉之情，谁不悲痛！如今洪阿兰一家，丈夫被人逼死，公爹在公堂上惨遭杖毙，幼女被抢，我若循情枉法，上违国朝律令，下何以对得起那些孤儿寡母，屈死的老百姓！”见人伦亲情难以打动海瑞，老太师搬出旧日恩情进行感化：“上疏先帝犯君王，老夫救解上本章，当年若是把命丧，今日怎能抚此邦？”谁料海瑞一出言就将前恩旧情一笔抹杀：“太师说话欠思量，海瑞上疏为先皇，你子强暴压乡党，抢女行贿欺善良，是非曲直想一想，相提并论欠妥当。”见人情恩情都无法说服海瑞，老太师只好退而求其次：“我有子不肖脸无光，我退田赎罪充军粮，纳粟载明律例上，救人执法是两无妨。”按理说，这倒也是既保国法，又还恩情的两全之计，可铁了心地要为百姓利益决战到底的海瑞将这唯一的退路也断然拒绝了：“你家占田二十万，退还百姓理妥应当，执法持平太师讲，除害先除当道狼，交粮赎罪是妄想，杀人就该把命偿！”被气得浑身发抖的老太师终于忍无可忍，责怪海瑞“以怨报德丧天良，退田还要把人伤”的同时发出警告，“一意孤行祸潜藏，得罪乡官你难较量，只恐你乌纱戴不长。”可是，作为“人民”代言人的海瑞怎能因个人前程而就此退缩？不出所料，“生死荣辱从不想，何惧官职不久长，纵然丢掉乌纱帽，留得清名万载扬”成为他送客前掷地有声的誓言。

如果除去阶级斗争的外衣,我们是否可以说,海瑞如此对待一个老人,何况是自己曾经的恩人,是不是有丧失人性的嫌疑?然而,由于老太师出身剥削阶级,问题立刻简单起来。一切理应的同情与体谅都是多余,因为这是历史的审判和剥削阶级必然的下场。据此,我们也就不能轻易责怪海瑞致恩人的心酸于不顾,谁让身为父亲的老太师不属于“历史的主人”的阵营呢?面对毫不容情的海瑞,徐阶怒而联络权臣上疏,皇帝下旨再次罢除海瑞官职。至此,本应是剥削阶级和被剥削阶级间的矛盾终以剥削阶级之间的矛盾激化而结尾,“为民请命”的“清官”付出了巨大的代价。然而,如果我们换一个角度思考,在逐步升级的矛盾中,难道不是海瑞自己把老太师“逼上梁山”而最终出手拿掉了他的乌纱帽?

(3) 结局都以欺压百姓的罪魁祸首杀人偿命和“清官”的大意凛然而告终。

与旧剧“改编”的成功典型《秦香莲》中包拯因国太、皇帝、公主的求情和出于对自前程、性命的考虑,对于是否斩杀陈世美发生过多矛盾和犹豫,甚至送银两与秦香莲,劝她回家乡安稳度日不同,历史“新编”中的“清官”,无论海瑞、谢瑶环还是董萱,任谁求情,都是毫不动摇、毫不迟疑、毫不留情地斩杀有权有势的罪魁祸首。

关于结局,编剧吴晗根据历史记载对《海瑞罢官》的最初是这样处理的:海瑞被罢官后,老百姓的冤案无疾而终,海瑞带着老母和家人灰溜溜地离去。在海瑞离任之际,华亭县的老百姓自动组织沿途护送,依依难舍,怀念海瑞为老百姓做的好事。这样的结尾如果放在文学故事中,兴许读者看后还可能受感动,但作为戏剧,前半段矛盾尖锐、冲突激烈,结尾却如此戛然而止,大家实在难以接受。更何况,在人民成为“历史的主人”的新社会,岂容地主统治阶级占了上风?于是,根据王雁等人的建议,吴晗在《海瑞罢官》的结尾处增加了一个情节,即海瑞在交印之前,先把残害乡民性命的徐阶之子徐瑛斩杀了,然后再移交权力。如此以来,贫穷战胜富贵,正义压倒邪恶,不仅台下的人民观众感到出了一口恶气,而且全剧矛盾冲突达到高潮,演出效果大大改善。

作为一位历史学家,吴晗是非常重视历史的真实的,他曾表示自己提供的材料“无一处无出处,无一字无根据”。他认为历史剧首先是历史,为了不给后人造成错觉,他不赞成在历史剧中掺杂虚构的情节。然而,通过这次改动,吴晗对历史剧的看法有很大的变化。如他于1962年6月18日在《戏剧报》(1962年第六期)

曾发表过一篇文章，原来的标题是《历史剧是艺术，也是历史》，然而后来在收入《学习集》时，就改名为《历史剧是艺术，但是和历史有联系》。显然，后一个标题比前者更符合实际，也更科学。在观点上，他也和初写《海瑞罢官》时有了很大的变化，不再主张写历史剧要“无一处无根据，无一字无出处”了，而是主张“历史剧是戏，不全是历史，应该有虚构、夸张、集中，通过艺术手法，达到更高、更美、更动人的境界。”

与《海瑞罢官》结局异曲同工，《谢瑶环》中不仅让瑶环完成拯救民女肖慧娘、惩办刁棍蔡少炳、奖慰志士袁行健并和他永结同心等一系列大快人心之举，而且，以瑶环遭到权臣武三思与来俊臣的暗算，并被他们刑讯而死的悲剧结局让阶级矛盾激化到顶点。对此，田汉曾说，“之所以安排了一个悲剧的结局，就是为了警醒人们，其实斗争有很大的残酷性。”海瑞斩杀恶少罢官丢职本来已经令观众为之动容，瑶环命丧黄泉更让人们认清了剥削阶级的残暴，以及阶级斗争的艰难与残酷。

这里，不论是吴晗“通过艺术手法，达到更高、更美、更动人的境界”的收尾，还是田汉“发人深思”的悲剧结局，其实质都是毛泽东“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的文艺思想的呈现。

1959年反右斗争扩大化之后，毛泽东就认为，“在中国，在我党”，“资产阶级与无产阶级两大对抗阶级的生死斗争”“看来还得斗下去，至少还要斗二十年，可能要斗半个世纪，总之要到阶级完全灭亡，斗争才会止息”。¹⁰⁸在毛泽东将社会主义时期的阶级斗争严重扩大化的错误估计下，党内斗争愈演愈烈。1962年召开的党的八届十中全会上，毛泽东把一定范围内存在的阶级斗争更加“扩大化，绝对化”，阶级斗争成为批判一切意见分歧的武器，他期待利用这一武器来“清洁”全党，整肃党内越来越多的“不正之风”，挽救在他看来已经危险重重的无产阶级政权。因此，毛泽东的诗词中有不少都是浪漫主义与现实主义融为一体的。郭沫若曾对他的《蝶恋花·答李淑一》进行点评，称“主席这首词正是革命的浪漫主义和革命的现实主义典型的结合”。¹⁰⁹1958年，在中苏关系日益恶化的背景下，为脱离苏联社会主义现实主义理论创作模式，毛泽东正式提出了“革命现实

¹⁰⁸ 毛泽东：《机关枪和迫击炮的来历及其他》，《建国以来毛泽东文稿》（第八册），中央文献出版社，1993年版，第451页。

¹⁰⁹ 郭沫若：《答〈文艺报〉问》，《文艺报》，1958年第7期。

主义和革命浪漫主义相结合”的创作方法。之后，周扬对这一提法进行了论述，把“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”作为一项“根据当前时代的特点提出的”“十分正确的主张，应该成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向”。¹¹⁰在周扬的讲话文章引起文艺界广泛响应和讨论后，“两结合”作为根据时代发展提出的最好的创作方法，在1960年7月召开的全国第三次文代会上被正式确认为指导全国文艺创作的基本方法，取代了社会主义现实主义。尽管毛泽东并未给予这个新的创作方法明确的定义，而是“留待理论家去探讨，而理论家又有待于作家的实践”¹¹¹。

可以说，田汉编创新编历史剧《谢瑶环》时，正是基于此而进行的。正如他在创作谈中所说：“这出戏里出现了历史上的若干真人，他们充当了戏里的配角，并按照他们原来的思想品质和政治态度，被派为几种社会政治力量的代表人物，这一部分是和历史上的记载大致相符的，但是戏里所出现的事件，是武则天时代不曾有过的，因此它不是历史家所写的历史。但是剧中人的性格和命运，剧中所出现的人与人的关系和他们的行为本身，是符合历史生活的本质的，是当时时代可能有的。历史上确实不曾有过的如女巡按、武则天亲幸江南，为此作者只能让谢瑶环女扮男装出巡。作者都把它们巧妙地化为可能，并根据这种可能性，用艺术的方法再现了历史，同时也大大地增强了戏剧性的浪漫主义的气氛。因此它在文学艺术的范畴里是真实可信的，它在帮助人们认识历史生活方面仍然具有积极的作用。”¹¹²在革命浪漫主义的指引下，剧作者展开丰富的想象，不仅让武则天罢免武三思，斩杀来俊臣，以慰忠魂在天之灵，而且封瑶环为定国公，陵墓建成之日，亲临祭奠。这里，武则天不再是被唾弃、被谴责的对象，而是成为一个“一辈子都在和豪门贵族作斗争”的百姓代言人，她与人民之间是“她同情人民，故人民也同情她”的相濡以沫的关系。因此，在全剧开篇之初，当女皇在看到各地告密的奏章中“多提到吏治废弛，纲纪败坏之事”时，她立刻想到太宗的遗训：“民似水，能载舟，亦能覆舟”以提醒自己要尽力防止出现这种情况。虽然这种“覆舟”之感只不过是作为武则天的心理活动在她初次上场时加以表现，并没有作为一个情节在剧中展开，但是这一笔分明是借则天之口扬“人民是历史主人”的历史唯物

¹¹⁰ 周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，《红旗》创刊号。

¹¹¹ 茅盾：《解放思想，发扬民主——在中国文学艺术工作者第四次代表大会及中国作家协会第三次会员代表大会上的讲话》，《茅盾选集》（第五卷），四川文艺出版社，1983年版，第692页。

¹¹² 伊兵：《田汉专集》，江苏人民出版社，1984年版，第614页。

主义思想。毛泽东“一切反人民的势力，终归要被人民推翻”的光辉论断在这里得到生动的阐释。于是，当权贵阶层力主镇压绞杀太湖聚众百姓而瑶环建议安抚民众时，女皇一反嗜杀的铁血手腕而采纳了温柔和平的政策，派瑶环前往勘察民情，救民危难。从此拉开了君臣同心查民情、人民利益摆在先的故事序幕。当瑶环被害，女皇没有因亲情和个人好恶而庇护权贵，她明察秋毫，还忠臣以公道。由此以来，“人民是历史主人”的天空下，作为瑶环为民请民的坚强后盾，武则天俨然另一个以百姓利益为重、惩恶扬善的“清官”。

4.3 “古为今用”：虚构与真实的合谋

从20年代的浪漫主义抒情史剧到40年代现实主义的批判史剧，历史剧创作始终有一个敏感、关键甚至是根本性的问题与之同行，那就是历史剧中的“历史真实”究竟是事实的真实、还是精神的真实；是历史的本质真实、还是历史的主体真实？这在30、40年代的历史剧讨论中虽有涉及，但却始终未能解决好。50年代以来，随着“戏改”中权威话语选择历史剧作为承载与诠释社会主义意识形态的工具和载体，“历史真实”问题再次浮出水面。

众所周知，无产阶级新史观指导下，以“恢复历史真面目”为目标的历史创作，在理解和处理“历史真实”问题方面，呈现出“政治一体化”时代所有的特色。这其中，无论是50年代初对以杨绍萱为代表的“反历史主义倾向”的批判，还是60年代关于历史剧的大讨论，抑或是“古为今用”宗旨下创作出的新编历史剧的不同遭遇，无不折射出史剧新编处理“历史真实与艺术真实”关系背后的真正目的：为无产阶级政治服务。由此以来，强烈的工具意识和“为无产阶级政治服务”的宗旨，使史剧“新编”对历史真实的理解不再取决于历史的真实观本身，而取决于历史的“现实观”。由此以来，虽然“戏改”中一再强调要“客观的观察与真实的表现历史人物和事件”，但是，作为轰轰烈烈大讨论成果的“历史真实与艺术真实的统一”究竟如何运用于新编历史剧创作，最终还是要归结到“恢复历史真实面目”上来。

于是，“戏改”中政府对史剧创作不仅强调“客观的观察与真实的表现历史人物和事件”，而且特意指出要“古为今用”。这里，“古为今用”不仅表明新政权下史剧必须开始以“无产阶级的观点”来观察与表现历史，而且喻示着与40

年代史剧“以古讽今”、“以古喻为”所具有的反抗主流意识形态的现实角色不同,新中国“戏改”中历史剧和权力的关系开始从讽喻批判转为歌颂服务。由此以来,如何“为今所用”就成了“戏改”中新编历史剧家们选择何种史料、如何处理史实的决策依据。这也是60年代的“史”、“剧”之争最终均落实到如何理解和怎样做到“古为今用”上的主要原因。然而,落实到“戏改”新编历史剧创作中,“古为今用”宗旨下处理历史真实与艺术真实所取得的效果、所得到的评价,不同剧目却又大相径庭。探究这其中的原因,成为进一步看清主流意识形态自我灌输与确立策略的又一个途径。

4.3.1 “批判”：硝烟中的是非

以“古为今用”为宗旨的史剧创作,作者本身的创作意图难免会带有一定的目的性,“或是别出心裁地歌颂历史上伟大人物的文治武功,或是借古喻今为具体的现实政策服务”¹¹³。建国初期,为配合主流意识形态向民众讲明抗美援朝战争的正义性和明智性,出现了大量不同版本的新编历史剧“信陵君窃符救赵”60年代初期,正逢国民经济遭遇困难,中苏关系又突然破裂,一时之间,各地纷纷以春秋时代吴越争霸时越王勾践卧薪尝胆为题材,创作上演史剧新作。

本来,利用历史题材的戏曲为现实服务,配合主流意识形态向民众讲明抗美援朝战争的正义性和明智性,用以服务现实的“以古喻今”的做法无可厚非。然而,为了最大限度地通过对魏国君臣上下一心、同仇敌忾精神的表现以衬托抗美援朝战争的深得人心和鼓舞全国人民齐心协力,新编历史剧作者淡忘了“以古喻今”不仅需要两者在内容上有相似性,还必须在剧本内部建立两者之间深刻的艺术联系的要求,为急于配合主流意识形态的需求,剧本出现了不同程度的不符合史实的新编。比如,历史事实是信陵君救赵之后,留在赵国一直过了十年的亡命生活。十年之后,魏王受秦国压迫日甚,万般无奈之下,没法派人去请信陵君回国。可是,了解魏王心胸与为人的信陵君即使在这个时候,“还恐其怒之,乃诫门下有敢为魏王使通者死”。可是,北京新中国试验剧团演出的《虎符援赵》中,魏安鳌王经过反省,认识到自己的狭隘自私,于是“志愿”赶到邯郸“抗秦援赵”,将一场君臣之间的权力与威望之战“新编”为志同道合、为大局弃私利的“同志”见

¹¹³ 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，复旦大学出版社，1999年版，第109页。

面后的皆大欢喜。对于这样的新编，马少波认为有“凭着主观感情，不恰当地强调戏曲对于今天现实直接的积极作用，因而不尊重历史条件，歪曲历史真实，将历史人物现代化，把历史事迹与现代人民革命斗争的事迹，做不恰当的类比”之嫌。

同样，春秋期间吴越争霸的故事在 1960 年前后成为戏剧界的热门题材不是偶然的，它有着特殊的时代背景。历史上同类题材的剧作，基本上以梁辰鱼《浣纱记》的格局为典范，重在西施与范蠡之间的清爱主题，而此时这个古老的故事被发掘出了全新的内涵，成为在国际意识形态争端中需要卧薪尝胆以图来日的守国命运的写照。正因如此，在创作的过程中，剧家们将历史贴附于现实，对历史进行“以今变古”：剧中的越王勾践不但会像我们的下放干部那样从事农业劳动，与人民“四同”，而且还有今天我们所理解的以农业为基础”的观念；越国不但大兴水利，大搞农业，并且还大炼钢铁，还请外国专家帮助铸造武器，改良农具；越王勾践不但自己卧薪尝胆，而且还搞三反（反贪污、反浪费、反价工减料）运动；那时的越国不但有妥协（对吴囚）分子，有恐吴病者，而且他们的言论还很像现代的修正主义者；越王勾践的十年教训居然贯串着今天我们所说的“劳武结合”的政策。针对这种现象，茅盾进行了严厉地批评：“恕我直言，就我读过的那些卧薪尝胆的剧本而言，有 50%是或多或少地用现实来理解古为今用的。这就势所必然会变成影射现实，这对我们的现实是一种诬蔑”。因为，“无论如何，勾践总是越国的奴隶贵族的大头子啊！”由此以来，本着为主流意识形态寻求支撑的“失事求似”反而出现了“越是想要多多地紧密地联系现实的剧本、出的岔子就越多越大”¹¹⁴的现象，而这些偏差之所以会产生，主要原因在于“对古为今用的理解既片面而又机械”，并由此而“产生了从主观出发的想象和艺术虚构。”¹¹⁵这些具体的分析提醒我们注意：虚构内容大多是在现实实用目的下发生的。历史剧不是不能虚构，而是不能不顾历史真实过分虚构；艺术虚构有可能真实，只要它“符合于作品所表现的历史时代的真实性”。¹¹⁶

那么，历史人物先进与否到底应如何判断呢？关于这一点，代表了政府意见的唯一一段话在新华社有关戏曲改进委员会成立的报道里专门提及：“历史剧应

¹¹⁴ 茅盾：《关于历史和历史剧》，作家出版社，1962 年版，第 120-121 页。

¹¹⁵ 傅瑾：《新中国戏剧史》，湖南美术出版社，2002 年版，第 83 页。

¹¹⁶ 茅盾：《关于历史和历史剧——从〈卧薪尝胆〉的许多不同剧本说起》，《茅盾古典文学论文集》，上海古籍出版社，1986 年版，第 231-395 页。

忠实地反映历史真实,不应将历史人物‘现代化’,将历史事迹与现代中国人民的斗争事迹作不适当的类比……对中国历史上的英雄人物,应根据他们在当时历史条件下所具有的达步性、人民性和高尚的民族品质,予以应有评价”。¹¹⁷可是,“武训传”事件,却将这一评价标准引向了更深层次的思考。武训是一个民间英雄,为了使穷孩子能读书,行乞兴学,其志可嘉。可毛泽东却认为武训的行为在当时属于“向敌人投降”,不但不值得表扬,而且是反动的。他愤怒地指责了编导以及文艺批评者不用马克思主义社会发展理论研究当时社会结构中的敌我阵营,面对武训这样的人“丧失了批判的能力”。为进一步“揭穿”其“本质”,江青等人用“调查事实”证明武训为不折不扣的背叛本阶级的“敌人”。于是,对该片的批判上升为不仅歪曲历史将武训“化妆”成好人,而且“险恶”地“批判”农民起义的高度。

武训事件发生后,有关信陵君的评价问题也产生了分歧:有人说秦统一六国在当时是有进步性的,因此,一切反统一的行动都是拉了历史的倒车,所以信陵君不值得表扬;而反对者则认为,从“救邻自救”这一意义上看,信陵君“窃符救赵”应该是一种“民族美德”。由此以来,描写历史人物题材创作遭遇了困境:一方面不能违背戏改政策,尊重人物在历史情境中的积极作用;另一方面却有为阶级敌人辩护的嫌疑。面对争论,马少波含糊不清地指出,“信陵君‘窃符救赵’说明‘唇亡齿寒’、‘救邻自救’的寓义还是容许的。”与此同时,他指出,“这并不是我们所需要的人民历史剧的创作方向”。那么,“人民历史剧的创作方向”是什么呢?虽然没有明说,但是,描写古代人物所遭遇的困境和批判足以表明,主流意识形态所需求和鼓励的,是描写并歌颂农民起义的题材。由此可见,历史剧的现实性是政治尺度,历史剧的真实性是知识尺度。前者意味着权力,后者意味着知识。所谓历史真实与艺术真实的统一,是历史剧试图建立政治权力和历史知识之间协调合作机制的意识形态方式。

既然主流意识形态的关注点在于对农民反抗、农民起义作出“符合历史真实”的描述,作为延安新编历史剧《逼上梁山》编剧之一、时任中共戏改官员的杨绍萱,根据在延安获得的成功经验,本着使新编历史剧“直接服务于现实”的创作目的,不失时机地推出新编历史剧《新天河配》、《新大名府》、《新白兔记》,以期

¹¹⁷ 新华社电讯:《中央人民政府组成戏曲改进委员会》,《文汇报》,1950年7月29日。

在人民当家作主的年代创作出第二个辉煌。在这戏里，他不仅描写了农民造反和农民起义，而且，为了配合当时的政治现实，他还在剧本中加进“民族战争”概念，试图利用剧本“反映中国社会发展史”。比如，《新天河配》里，他用和平鸽与泉鸟“反映抗美援朝，保卫世界和平”。《牛郎织女》中，他让牛郎织女率领群众向玉皇大帝和王母娘娘进攻，众人高呼“打倒帝国主义”。¹¹⁸本来，现代文坛上的历史剧新编传统都是通过解构固有的历史形态，来确立新的历史观念。可问题的复杂性在于，《牛郎和织女》题材原本是一个意义混杂的故事，为配合主流意识形态的需要，直接影射时代政治的做法使剧本中人物形象和话语内涵的“能指”和“所指”发生纠葛。如此以来，不但不能实现影射的目的，反而产生电影“无厘头”似的自我消解。据说，观众看到牛郎织女率领群众向玉皇大帝和王母娘娘进攻，众人高呼“打倒帝国主义”时无不哄堂大笑。如此以来，以历史剧能量之大，足可凭“喜闻乐见”的优势成为一呼百应的宣传工具，可是，如此直白的宣传政治却使其成为被大众逗乐取笑的材料。

面对此种情况，艾青在1951年8月的《人民日报》上发表《谈牛郎织女》，率先对杨绍萱的反历史主义进行了尖锐的批判。文章指出，在杨绍萱的剧作中，人物没有一定的性格和思想。人物的语言和行动常常是前后矛盾，改编后的新剧生硬地加入“新内涵”、“新语言”，反而模糊了原来神话的线索，使剧本完全变成了“另外一个东西”。¹¹⁹紧接着，何其芳也发文指责，“做戏曲改革工作的同志既要善于保存和发扬中国戏曲原有的优点，又必须有勇气引进一些新的东西到它们里面去。但这种新的东西应该真正是好的思想内容和艺术成分，而不是杨绍萱同志那样的主观主义公式主义。”¹²⁰客观地说，杨绍萱对历史题材的现代解释并非独创。事实上，1949年以后各地普遍演出的《闯王进京》等剧目远比他的作品更适合于作为田汉指称的“反历史主义”的例证。而且，他的《新天河配》中“对历史时间的剪裁和腾挪”在引起这场批评的各种版本的牛郎织女题材剧目中也远不如一些地方剧团那样赤裸裸。回顾反思，杨绍萱之所以会成为反历史主义的靶子，除“戏说历史”外，一个不容忽视的原因可能是由于他在面对《人民日报》载文批评时的过于强硬的态度。如果留意就会发现，不止一篇批评他的文章提及

¹¹⁸ 《中国戏曲志·安徽卷》，中国 ISBN 出版中心，1993年版，第729页

¹¹⁹ 艾青：《答杨绍萱同志》，《人民日报》，1951年11月12日。

¹²⁰ 何其芳：《反对戏曲改革中的主观主义公式主义》，《人民戏剧》，1951年第3卷第8期。

“他的《新天河配》受到批评，他不检讨自己，反而狂妄地要求发表这种批评的《人民日报》彻底检讨，并写文章来为自己的不好倾向辩护”。¹²¹

这场针对“反历史主义”的讨论，最终以周扬的“我们反对旧有戏曲中对历史的歪曲同时也要反对反历史主义者冒充马列主义而对历史进行新的歪曲”¹²²的总结而告终。事实上，杨绍萱“直接服务于现实”的创作初衷并没有错，他的错误在于仅仅关注这场运动的最终目标——“将舞台上颠倒了的历史颠倒过来”，而忽略了它的阶段性任务。彼时他的成功在政治乌托邦——延安，而建国初期复杂的国家机器运作过程中，政治理想暂时有所迁就。因此，虽然主流意识形态并不想从根本上否定戏曲历史题材剧的意识形态功能，但杨绍萱激进的新编态度和过于自负的姿态会让国家因此付出难以承受的政治代价和经济代价。因此，国家意识形态暂时采取收敛威势、缓和矛盾的保守政策：把一切不利因素和负面现象统统批为“冒充马列主义”的膺品，那也就丝毫不损于始终坚持“真正的马列主义”而永远正确的国家意识形态了。

4.3.2 《海瑞罢官》：历史真实与艺术真实结合的典型

“戏改”中，最引人注目的新编历史剧莫过于吴晗的《海瑞罢官》了。

为响应毛泽东在中共八届七中全会上提出的学习海瑞刚直不阿精神的号召，身为历史学家和文化官员的吴晗，写了《海瑞骂皇帝》、《海瑞的故事》、《清官海瑞》、《论海瑞》、《海瑞》等一系列文章。后来，在马连良和其他朋友的建议和肯请下，“不懂戏，也不大看戏”¹²³的吴晗居然提笔写起了戏曲，对此，他自己也称之为“奇怪也乎”。¹²⁴在参考众多建议、七次¹²⁵修改之后，做为戏曲“门外汉”的吴晗最终创作出被毛泽东赞为“人好，戏也好”的《海瑞罢官》。对此，他不无骄傲地说：“对不懂的东西不必怕，只要不怕，肯钻进去，便多少可以懂一些，反之，越是怕，便越是不懂，以致永远不懂。通过写这个剧本的学习，我对京剧的知识，无论如何，比两年以前是多了一些了，文化水平提高了一些了。外行内行的界线不是不可逾越的，是可以打破的。从我的经验来说，不但可以，而且必须打破。

¹²¹ 何其芳：《反对戏曲改革中的主观主义公式主义》，《人民戏剧》，第3卷第8期。

¹²² 周扬：《改革和发展民族戏曲艺术——在第一届全国戏曲观摩演出大会上的总结报告》，《文艺报》，1952年第24期。

¹²³ 吴晗：《〈海瑞罢官〉序》，《关于〈海瑞罢官〉问题讨论资料》（一），第89页。

¹²⁴ 吴晗：《〈海瑞罢官〉序》，《关于〈海瑞罢官〉问题讨论资料》（一），第89页。

¹²⁵ 吴晗：《〈海瑞罢官〉序》，《关于〈海瑞罢官〉问题讨论资料》（一），第90页。

¹²⁶那么,认为历史剧创作应该“无一处无根据,无一字无出处”的历史学家吴晗,是怎样在新史观的指引下,本着“古为今用”的宗旨,成功实现“历史真实与艺术真实”相结合,创作出颇受好评的新编历史剧?探究这一过程中的个中曲折,无疑成为我们解读“戏改”中“历史真实”的一个难得的切入点。

作为北京市副市长的吴晗,出于对政治的敏感,同时也是为撇清“歌颂封建官员”嫌疑,可谓用心良苦。在《海瑞骂皇帝》、《海瑞的故事》、《清官海瑞》、《论海瑞》、《海瑞》等一系列文章中,在赞扬“海瑞是我国十六世纪有名的清官、好官,是深深得到广大人民爱戴的言行一致的政治家”的同时,指出海瑞“为了巩固封建统治阶级的长远统治,减轻农民市民的负担,向贪婪腐朽的封建官僚、大地主斗争了一生。”¹²⁷紧接着点明,海瑞的这些斗争由于“还没有突破封建制度所容许的限度”,因此“在主观上和客观上都还是忠君爱国的。”¹²⁸所以,海瑞“是忠于封建统治阶级的忠臣”,他“虽然骂过皇帝,因此坐牢,几乎被杀,皇帝死了,却又大哭。”¹²⁹在叙述海瑞个人生平的时候,强调说明“他受了严格的封建教育,遵守封建礼法,在政治上也必然道往古,称先王,维护封建统治阶级的利益。”¹³⁰在谈到海瑞哲学思想和行政措施的时候,指出:“他是个唯心主义者。……在行政措施上,也采用了王阳明的保甲法。”¹³¹在评论海瑞所进行的斗争的时候,说他“要求官吏不落时套,不做坏事,不贪污,不讲人情世故,不百凡通融,而不从社会的根本变革出发,也是不可能成功的。同样,不改变生产关系,简单地要求大地主退还侵占农民的部分田地,少剥削些,农民的苦楚减轻一些,无论事实上做不到,即使做到了,也还是封建的剥削的社会,地主剥削农民的关系依然不变,问题还是没有解决,也是不可能解决的。在当时情况下,这是不可能解决的社会矛盾。……他没有也不可能从本质上认识和解决这个矛盾。”以此,对海瑞的结论是“海瑞是封建统治阶级的左派。”¹³²除此之外,小心谨慎的吴晗还将海瑞画像、墨迹和《海瑞本事》同《海瑞罢官》剧本放在一起刊印,再次证明自己的剧作不仅有据可查,而且并非歌颂封建官僚。

¹²⁶ 原载《海瑞罢官》(历史剧)单行本,北京出版社,1961年版。

¹²⁷ 吴晗:《〈试论封建社会的“清官”、“好官”〉读后》,《光明日报》,1964年6月17日。

¹²⁸ 吴晗:《〈试论封建社会的“清官”、“好官”〉读后》,《光明日报》,1964年6月17日。

¹²⁹ 吴晗:《〈海瑞罢官〉序》,《关于〈海瑞罢官〉问题讨论资料》(一),第31页。

¹³⁰ 吴晗:《〈试论封建社会的“清官”、“好官”〉读后》,《光明日报》,1964年6月17日。

¹³¹ 吴晗:《〈试论封建社会的“清官”、“好官”〉读后》,《光明日报》,1964年6月17日。

¹³² 吴晗:《〈试论封建社会的“清官”、“好官”〉读后》,《光明日报》,1964年6月17日。

通过层层铺垫,吴晗终于表明“这个戏着重写海瑞的刚正不阿,不为强暴所屈,不为失败所吓倒,失败了再干的坚强意志”。为进一步说明自己的立场,他还特别指出:“评价历史人物,应该从当时当地的情况出发,应该从这个人的作为是否有利于当时的人民,当时的生产出发。”¹³³因此,作为“比较有远见,比较接近人民……当时人民因为他做了好事,拥护他,歌颂他”的海瑞,“是值得我们今天学习的”。¹³⁴而且,海瑞反对坏人坏事、反对贪污、反对奢侈浪费、反对乡愿,处处事事为百姓设想、为民谋利,不向困难低头、百折不挠的斗争精神,以及言行一致、里外如一的实践精神,“不仅是我们今天所需要学习和提倡的,而且只有社会主义时代,这些品质才能得到充分的发扬,虽然我们今天需要的海瑞和封建时代的海瑞在社会内容上有原则的不同”。¹³⁵

在七易其稿的写作过程中,吴晗经过“向剧团的朋友们学一点,向专家们学一点,也向非专家的朋友们学一点”,最终完成《海瑞罢官》的创作。最后定稿和最初原稿相比,重大的改动主要有三处:

第一,故事的主题思想。

吴晗最早提供的剧本中,讲海瑞做了三件事:一是治水救灾,为民造福;二是退田还民,维持百姓生计;三是除暴安良,平反冤案。前四个本子的主题都是强调海瑞下令强迫乡官退还强占百姓的田,引起乡官的联合反对,最终皇帝听信谗言,罢了海瑞的官。除霸只作为故事穿插,作为退田的陪衬。许多朋友指出,海瑞下令退田固然是历史事实,但在当时情况下,不可能也没有解决农民的问题。从历史发展来衡量,这种政治措施肯定是改良主义的。今天新编历史戏,宣传历史上的改良主义又有什么意义呢?这个问题经过多次反复,最后才改为将除霸、平反冤案二者合并,作为主线。返田退居陪衬地位,成为副线,一笔带过。由此以来,原剧中海瑞下令让徐阶和众乡官将霸占的大批田地一律退还农民的篇幅,被高度浓缩在道白和唱词中表达:“江南大害是乡官,强占民田稼墙难,冤狱重重要平反,退田才能使民安。”至于海瑞治水救灾的功绩,最初的剧本里是通过勘察灾情、修筑河渠、欢庆竣工等情节表现的。尤其是在庆功一场戏中,舞台上出现了耍狮子、舞龙灯的场面。但是,由于这一热闹的场面和京剧的传统表演风

¹³³ 《人民日报》,1959年9月21日。

¹³⁴ 吴晗:《〈海瑞罢官〉序》,《关于〈海瑞罢官〉问题讨论资料》(一),第33-34页。

¹³⁵ 《人民日报》,1959年9月21日。

格不协调,另外,对加强戏曲冲突也没有起到任何作用,反而造成全剧枝蔓过多、结构松散、平铺直叙,降低了舞台效果。所以,随着全剧主线的变动,兴修水利的戏被彻底删掉,关于这一功绩,仅在海瑞母亲的道白中顺便讲了一段,就带过去了。经过几易其稿,最后的故事主题改为:徐阶的三儿子徐瑛,霸占了洪阿兰家的田地,气死了洪阿兰的丈夫。在清明节,洪阿兰带女儿赵小兰上坟,徐瑛又把赵小兰抢走。之后,徐瑛又勾结知县做伪证,在公堂上打死了洪阿兰的公公赵玉山。这样,霸田、抢女、逼死苦主等矛盾一下子全都集中在海瑞为民除害、为洪阿兰一家人平反冤案上。这样一来,除霸、平反冤案的主线得以突出,另外两条副线被淡化。经过这一变动,全剧脉络更为清晰、人物更为集中、剥削阶级和被剥削阶级的矛盾和斗争成为看点,戏剧性更强。

第二,故事情节的改变。

围绕除霸、平反冤案这一主线,全剧以农妇洪阿兰一家的遭遇说明这个时代的阶级矛盾和统治阶级内部矛盾。但是,第二个本子铅印分发以后,许多反馈意见认为只有历史没有戏,全剧缺少曲折,高潮不突出,矛盾不尖锐。鉴于此,为了增加“戏”份,吴晗进行了三处改动:

一,为便于介绍海瑞的刚正无私和当地人民对其政绩的颂扬,中间几稿曾经加了“议接”和“元宵”两场。“议接”写海瑞到任前夕,苏松等府官员很紧张,大家会同到织造太监黄锦处探听情况。黄锦是实有其人的,海瑞上疏后,嘉靖帝气得要死,要派人看住海瑞,不让他逃走。黄锦这时正在嘉靖帝身边,说不必如此,听说海瑞早已和家人朋友诀别,备下后事,这个人很坚强,决不会逃走的。嘉靖帝一听这倒楞住了。“议接”这一场就用他作线索来介绍海瑞过去的经历和做事风格。如他上场时吩咐小太监,说海瑞要来了,减去舆从人数一半。众官员来到后,又从他口中述说海瑞上疏下狱的经过。到“元宵”这一场,在热闹的歌舞场面中,通过欢庆佳节的百姓之口,唱出从海瑞上任后这半年来的生活变化,以歌颂其政绩。而且,此时的黄锦已经得到海瑞罢官的消息,要出门看灯,小太监准备下四人大轿,他又说不行,要八人的。小太监问为什么,黄锦说海瑞要走了。但是,在最后的定稿中,黄锦这一历史上的真实人物却被另一位“肯实心办事,官声尚好”的郑愉所代替。海瑞的正直廉洁,以及上疏下狱的经历通过他的口中得以展现。黄锦只是在另一官员萧岩口中加以简单介绍:“听说海都堂要来,

织造太监黄锦老公公的大轿，从八人减到四人了”。对于这一变动的原由，想必是吴晗为了给海瑞增加盟友，以显示为民做主的清官不止一个人孤军奋战，而是一个群体、一个阵营在共同努力。

二，关于“元宵”这一场，有一稿改本的内容是海瑞从吴淞江督工回来，准备酒肴，和母亲妻子共度佳节，从家人谈话中说出这半年来的变化情况。但是饭没吃完，中军官送来邸报，奉圣旨海瑞以原官改督南京粮储，免去江南巡抚的职务了。接着又送到第二份邸报，南京粮储不必专门设官，改归南京户部兼管，没有免他的新职，却釜底抽薪，把新职裁撤了。这么短的时间间隔中，接到这样两次不同内容的邸报，海瑞肯定会有情绪波动和思想变化。对这一点，该本进行了刻划和表现。但是，经过多次研究，认为海瑞表现出在乎官职和名利有损他刚正崇高的品质，于是在最后的定稿中，“为了减少人物、头绪”，这两场戏被删去，海瑞成为一个“不止做官，还要做一个顶天立地的人”的光辉形象。面对太师“不听老夫良言讲，看你将来怎下场？”的警告，海瑞发出“老来做骨犹然在，肯折腰媚权臣？”，“纵然丢官不见谅，清名千古永流芳”的铮铮誓言。

三，为突出阶级斗争，特意增加“见徐”一场：让海瑞先去拜访徐阶，徐阶站在乡官的立场，要海瑞惩办刁民，要执法持平，等到海瑞问起洪阿兰的案情，徐阶却一口抵赖，并说如有罪证，听凭依法处理。这样以来，到“求情”一场，当老太师为子求情时，海瑞便拿徐阶的话针锋相对、寸步不让。通过增加这两场戏，不仅使处于对立阵营的两个人物的性格和作风得以刻划和对比，而且，也为海瑞力斩原凶做出铺垫并埋下伏笔。

第三，故事结局的改变。

原来几稿中，最后一场是“送别”：写海瑞便服离任，众百姓都到接官亭送别，表达对海瑞的怀念和惜别之情，中间插入新任巡抚戴凤翔到任，徐阶和众官员迎接的场面。海瑞和戴凤翔见了面，知道他是新任巡抚，便要求他不要改变这半年来新的政治措施，戴凤翔攻击海瑞，正因为你搞了这些名堂，虎狼百姓，鱼肉乡官，皇上才将你免职的。徐阶也从旁奚落。海瑞据理反驳。最后，在人民的愤怒声中，戴凤翔、徐阶仓皇鼠窜，海瑞一行人也就此离去。

这场戏经过多次改写和彩排，大家都不满意，认为海瑞走得灰溜溜的，情绪很消沉，没劲头。剧团的朋友们提出，该把这场戏改为公堂判斩，劲头会大一些。但

是，在历史事实里，徐阶的儿子只被判充军，并未处死，这样安排，妥当不妥当呢？何况吴晗一直认为历史剧创作应该“无一处无根据，无一字无出处”。但是，为突出海瑞不畏权势、为民除害的情怀，更重要的是，在人民当家作主的年代，怎能让阶级敌人占了上风，而让为民请命的清官默默离去？于是，经过几次改动，吴晗最终还是下定决心，将结尾改成海瑞在和戴凤翔争论后，不顾一切判处徐瑛死刑，执行以后，主动“罢官”交印而去。

通过以上这些改动，尤其是结局的改动，吴晗对历史剧的看法有很大的变化。为了有“戏”，吴晗进行了一系列必要的虚构，除以上分析的几点之外，还有一处虚构就是戴凤翔本是在朝中弹劾海瑞、令海瑞被罢官的人，是江南乡官在朝中的代言人。但是，为了便于表现，在戏中就把他安排为宣布罢官圣旨和接替海瑞做江南巡抚的人了。可见，“戏改”中“历史真实”的含义就是在不违反时代的真实性原则下，历史剧的剧作家“完全有权创造某些故事，当然也有权略去某些历史事实；集中突出其一部分；删去略去某一部分是完全可以容许的”。¹³⁶由此以来，吴晗在剧本中加入的虚构不仅顺理成章，而且成为“现实主义与浪漫主义相结合”下创作出的符合新史观的新编历史剧的成功典范。

1961年2月，《海瑞罢官》开始正式公演。以后在陆续公演的过程中，剧本还做过若干小的改动。当时，观众看了之后并没有强烈的反响。特别是京剧戏迷，感到在戏曲艺术上并无太大的突破。然而，历史界、教育界、文艺界等知识分子阶层中的反响却相当热烈，认为吴晗作为一位历史学家，一位副市长，能写出京剧剧本，是难能可贵的，一致感到新鲜，所以认同廖沫沙的“破门而出”的评论。面对大家的肯定，吴晗不无骄傲的说：“敢想，敢说，敢做，是大跃进以来的新风格。我写剧本，看来也属于敢的一流。假如不敢，那便什么事也做不成，只要敢，总可以多少做一点事，当然，成绩的大小以至成功或失败，那是另一回事。一部人类社会的发展史，也就是敢想敢说敢做的人们的历史。古人有抛砖引玉的成语，那就让这个本子当做一块砖，引起历史学界朋友们的兴趣，大家来写点新历史剧吧！”¹³⁷至于创作取得成功的经验，吴晗将之归结为：“我们要牢牢记住毛主席实事求是、理论联系实际”的指示，努力学习马克思列宁主义、毛泽东思想，掌握运用大量的充分的史料，切实做好调查工作，经过严格的科学的审查，取其精华，

¹³⁶ 吴晗：《谈历史剧》，《文汇报》，1960年12月25日。

¹³⁷ 原载《海瑞罢官》（历史剧）单行本，北京出版社，1961年版。

弃其糟粕，用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的手法，既要有历史，也要有艺术，结合当前的实际要求，创造出多多益善的真正的历史剧来。我衷心盼望戏剧家这样做，也盼望历史学家能够有效地参加这一工作，历史科学的普及工作”。¹³⁸

成功剧目的示范作用下，同一时期创作出的新编历史剧无不遵循着“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合”的原则，进行着“真实与虚构”的完美结合。《三打陶三春》就是另一个成功典型。

《三打陶三春》是吴祖光在王瑶卿先生的藏本京剧《风云配》的基础上进行新编的。原本写周朝花荣登基，准赵匡胤奏本，为北平王郑恩迎娶早年订亲的瓜园小姐陶三春。但赵恐怕陶三春武艺过人，将来难以驾驭，于是命高怀德假扮响马将她制服。但高却被三春打败。洞房之夜，郑恩再次被打，次日花荣又命高怀亮与三春金殿比武，反被三春抢挑紫全冠……剧本有很强的喜剧性，主题思想和人物形象方面也很有特色，但结构松散，场次繁冗，人物众多，语言粗糙，趣味不高。新编本将原来的17场删减合并为6场，可删的人物全部删去。最重要的一点是，陶三春由原本中的小姐身份改为与卖油郎郑子明出身同属一个阶层的看瓜人的女儿。由此以来，全剧通过看瓜女陶三春与其未婚夫，当年的卖油黑脸汉，今天的大将军郑子明之间“打”成姻缘的趣事，反映出“劳动人民”的女儿陶三春的优秀品质。“人民”赞歌的基调上，与以往贫民小子中举做官后抛弃当年同阶层的妻儿或未婚妻不同，剧中的郑子明之所以对迎娶陶三春抱犹豫态度，主要不是因阶级身份转变带来的鸿沟，主要是因当年口渴偷瓜被三春痛打，怕这件事因完婚而闹得人尽皆知，他颜面上过不去。可见，“人民”当家作主的年代，传统旧剧《秦香莲》式千里寻夫反被弃的悲惨遭遇，以及围绕弃妇而展开的人伦法理之争早已不再存在，代之而起的，是充满劳动人民爽朗、淳朴、真诚的气质，敢爱敢恨、敢作敢为，武艺高强而又不是蛮横不讲理，天真、通明透亮，容不得半点虚假势利，蔑视权贵、不被皇家威严和气势所吓倒的大胆、泼辣，风风火火的“翻身女性”形象。

《三打陶三春》中，“人民”成为主人的时代话语得到充分演绎。不仅郑子明未因当日卖油郎今日大将军身份的转变而抛弃三春，与他一起打江山今天也已

¹³⁸ 吴晗：《再谈历史剧》，《文汇报》，1961年5月3日。

封官加爵的哥们儿门也是“三嫂长”，“三嫂短”地提醒他当年的婚姻之约。更有意思的是，皇上也出面“命礼部差官钦赐鸾驾，凤冠霞帔，蟒袍玉带，恭迎王妃娘娘进宫完婚”。这种君臣上下一条心，喜迎农家女的“不忘本”婚姻，即使加让传统旧剧剧目，恐怕也是屈指可数。如果我们仅把这喜人场面归结为三春幸遇有情郎恐怕有失浅显。事实上，这是在响应毛泽东对革命胜利后党内一些领导干部出现“忘本”现象的焦虑和提醒。为了警示革命的队伍夺取政权后要戒骄戒躁，剧中的三春毫无半点与今日郑子明身份不同的自卑感，反而口口声声“英雄不论出身低，你姐夫本是个卖油的”，并以“看瓜女喜配卖油郎”为这桩婚姻作出本质判定。洞房花烛夜，郑子明为“重振夫纲”，命丫环拿家法责打三春。本来，这原是夫妻家间甜蜜的闹剧，谁料三春在“打斗”中再次占了上风之后不依不饶，甚至当着“赶来劝架”的皇帝和官员的面让丈夫跪下，唱出“你当了王爷派头大，忘记了昔日里卖油偷瓜，……今日里，为你们郑氏门中立家法，这梆子(卖油用)要世世代代供着它，子孙中有谁敢无情无意弄虚作假，家法无情不能饶他”的警世名言。试想，身为封建社会一个没有读过书、认过字的看瓜女，三春竟然能拥有如此远大、开阔的眼界和胸怀，不能不让人叹为观止。

可以说，《三打陶三春》是通过婚姻情感主题实现对“人民是历史的主人”生动演绎的新编历史剧的成功典范。请看，剧本中上至皇帝，下至官员和蒲城县令，无一不对三春“惟命是从”。县令成为护送三春进京完婚的小跑腿，不再是主宰百姓生死的老爷，更不需在“清官”和“黑官”之间作出抉择；当三春得知路遇强盗乃是郑子明为给她来个下马威而使用的计策时，不顾君臣礼法上演了一出热闹的“大闹金銮殿”，向皇帝索要郑子明。面对如此胆大看瓜女，皇帝居然一笑了之，并为之举行了盛大婚礼。帝王将相、县令老爷如此谦让农家女，恐怕也只有在社会主义社会才有如此人间平等景观。而面对这一前所未有的礼遇，三春不仅受之泰然，而且还时刻以“百姓”本色蔑视礼法与王权。如听到钦定进京完婚而郑子明没有亲自来迎时，三春不是庆幸自己多年的等待有了结果，也没有感叹卖油郎富贵不忘本的善良，而是批评郑子明“这么多年也不捎个信来，当了王爷就长了架子了”。和辛辛苦苦在家伺候父母教养儿女，千里寻夫却落个拒不承认和买凶杀妻结局的秦香莲相比，三春难免带有“人心不足蛇吞象”之嫌。可是，在“人民”成为舞台主人的新编历史剧中，这一切都早已是理所当然而容不得半点质疑。

然而,历史剧终归逃不脱“现实主义”的衡量。这些“历史真实与艺术真实相结合”创作出的新编历史剧,在获得短暂的殊荣之后,很快就因“脱离实际”、“违反历史的真实”而遭到批判。特别是《海瑞罢官》,被指责为“离开了阶级分析,抽象地、超阶级地去歌颂封建时代的所谓‘清官’”,¹³⁹“是在描写历史真实的幌子下,歪曲历史”,¹⁴⁰“不是什么艺术夸张、虚构和想象,而是臆造!”¹⁴¹《李慧娘》和为其辩论的《有鬼无害论》自然也在劫难逃,被定性为“资产阶级和封建势力再次向社会主义猖獗进攻”。¹⁴²联系历史剧“应运而生”的楔机,不难明白,虽然新编历史剧作者积极响应着“敢于说真话”、“阶级斗争不容忽视”等最高权威的号召,不遗余力地创造出为民请民的“清官”海瑞、谢瑶环;不畏权贵,至死也反抗的李慧娘,等等光彩照人的历史人物形象。然而,他们忘记了这些主人公依然是封建社会统治阶级阵营中的“老爷”,甚至是“鬼魂”,因此,他们的所作所为即使再感人,但最终目的都是为了巩固封建统治,阻止“被颠倒的历史颠倒过来”。况且,让人民放弃反抗而将希望寄托在为民做主的老爷、为民代言的知识分子身上,在阶级斗争日益加剧、知识分子向工农兵学习的年代,自然难逃消磨阶级斗争意识、颠倒时代主流话语的落后和“别有用心”的表现。由此可见,对主流意识形态需求理解的“错位”,早已注定了新编历史剧遭受批判的命运。

事实证明,作为社会主义意识形态建构过程中一个环节的新编历史剧,“古为今用”的提法本身是权力性的,判定什么可用什么不可用,什么是“借鉴”什么是“影射”,也是权力性的。而所谓“历史真实与艺术真实的统一”,也只不过是历史剧试图建立政治权力和历史知识之间协调合作机制的意识形态方式。真正的问题是,历史剧的何种现实性是被官方要求或许可的。

4.4 审美启示：“人民”力量增强下的苦难“失重”

由于承载着建构主流意识形态、阐释或演绎新的历史观念的重任,“戏改”中新编历史剧积极响应着最高权威“恢复历史真实面目”的号召,不遗余力地让“人民”成为历史和舞台上的主角,围绕着“人民利益高于一切”、“阶级斗争不容忽视”、“国家利益大于个人利益”等主题创造出为民请命的“清官”海瑞、谢瑶环、董萱;为国家安定、民族团结而征战沙场或远嫁边陲的岳飞、穆桂英、余

¹³⁹ 戎笙:《歪曲了历史真实的〈海瑞罢官〉》,《光明日报》,1965年12月22日。

¹⁴⁰ 戎笙:《歪曲了历史真实的〈海瑞罢官〉》,《光明日报》,1965年12月22日。

¹⁴¹ 戎笙:《歪曲了历史真实的〈海瑞罢官〉》,《光明日报》,1965年12月22日。

¹⁴² 陆定一:《陆定一副总理在京剧现代戏观摩演出大会开幕式上的讲话》,《戏剧报》,1964年第6期。

太君、奢香夫人、文成公主；不畏权贵、敢爱敢恨的“人民女儿”陶三春、李慧娘等慷慨激昂、光彩照人的历史事件和历史人物形象。

按常理，凡与“英雄”相关，十有八九是悲壮崇高、可歌可泣、感人至深的人生历程和情感体验。由此以来，根据“崇高是悲剧的最基本审美属性，悲剧性与崇高感犹如一对须臾不可分离的孪生兄弟”之说，“戏改”中的新编历史剧理应具备悲剧的价值所在，即通过主人公的巨大牺牲甚至是付出生命的代价“引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”。¹⁴³然而，“十七年”的新编历史剧中，本应由悲剧引发的哀伤和反思，却因“人民”力量的崛起而被冲淡和中和。悲剧呈现在观众面前的，不是对生命和青春丧失的惋惜，也不是亲人的悲痛与追念，“英雄”个人内心世界独特性、个别性的深入挖掘与揭示，不仅被被史剧家有意无意、自觉或不自觉地上升为非个人的、群体的苦难，而且，光明的未来、胜利的前景的宏大话语笼罩下，个人的付出升华成“为了理想和信念”的理所当然与心甘情愿。虽然此时的剧中主角依然是封建时代的官员、将军、公主，但是，其精神境界俨然已具备“工农兵”英雄人物的爱国信念与情怀。所不同的，是历史剧中的人物还没有觉悟到“为党的事业”、“为解放全人类”而慷慨就义、悲壮牺牲。

可以说，新编历史剧悲剧不悲，其中固然有中国自成体系的悲剧文化及古典悲剧结构中先悲后喜、以“大团圆”结束的模式在史剧家心中形成的积淀与思维定势的制约。然而，更深层和更本质的原因，则是“十七年”以歌颂为主旋律的新中国工农兵文学方向的制约。联系历史剧“应运而生”的楔机，不难明白，虽然直接歌颂新人、新事的现代戏因种种原因暂时没能成为此时“戏改”的重心，但是，做为戏曲革命“缓冲”阶段的新编历史剧，则必须先承担起现代戏应该完成的任务。由此以来，在历史唯物主义观点指导下，将“颠倒的历史颠倒过来”，不仅包括努力让“人民”成为历史和舞台的主角，而且，与之相应的乐观主义、忘我的牺牲精神也随之开启了符合主流意识形态需求的航程。

因此，虽然“戏改”行进到新编历史剧成为关注焦点的阶段，可是，一些本应由现代戏担负的任务已经提前进行。通过将历史人物所遭受的苦难得出合理化的解释，甚至进行浪漫化的渲染与夸饰，人们对苦难的同情与悲悯转换为满足于理想化的、虚无缥缈的追求所带来的安慰与希望。由此以来，悲剧不悲、以及“英

¹⁴³ 亚里士多德：《诗学》，伍蠡甫主编：《西方文论选》（上卷），上海译文出版社，1979年版，第57页。

雄”忘我牺牲的付出精神在历史剧中的成功建构,使现代戏中为党和人民的事业而舍生忘死的“工农兵”形象在大众心目中的接受和确立,成为理所当然和水到渠成。

总体说来,史剧“新编”主要通过苦难—仇恨模式、苦难—道德模式两种模式进行“苦难”的传达,成功地将“苦难”脱离个人的悲情,换化为“阶级反抗”的因和动力、意志的考验与磨难,以及为实现理想和信念的心甘情愿。为了清晰展示主流意识形态建构社会主义价值理念的策略与手段,本节将围绕这两种“苦难”传达模式,选取其代表剧目,进行细致的分析与解读。

4.4.1 “官逼民反”：“反抗”的正义与必然

“革命不可缺少敌人,也不可缺少对过去的仇恨,否则革命便无法存活”。¹⁴⁴

“苦难—仇恨模式”正是通过将主人公不幸的遭遇和磨难转换为“被压迫阶级”起而反抗的起因及动力根源,从而实现个人命运向集体前途的靠拢,个体悲伤淹没在阶级反抗的激情与雄壮之中的。可以说,经由“苦难”到“仇恨”的巧妙置换,不仅证明“阶级斗争”的残酷性,而且论证了“反抗”的正当性与正义性。随着苦难成了被压迫被剥削阶级自我称义的条件,不仅“仇恨这种负面的情感也被革命的光环所笼罩,变得合理了”,¹⁴⁵同时,个体命运的悲哀被冲淡,复仇的激情和愿望成为鼓舞人心的看点所在,本应由苦难和不幸引起的哀伤和辛酸,在“苦难—仇恨—复仇—胜利”的逻辑中消失于无形,剩下的,只有复仇的快意和奔向“革命”的光辉前程。

十七年新编历史剧中,属于这一模式的,有三种题材类型:反映农民起义的剧目,如《闯王进京》、《猎虎记》、《陈胜吴广》、《黄巢》、《红娘子》;描述封建统治阶级内部压迫的剧目,如《野猪林》、《夜奔梁山》;赞扬贫民弱女变“鬼”复仇的剧目,如《李慧娘》。

“恢复历史真实面目”的农民起义的剧目中,《闯王进京》、《陈胜吴广》、《黄巢》的开头,展示的均是百姓遭遇“天灾人祸”的不幸。尤其是《闯王进京》,甚至出现灾荒年间贫民百姓人吃人的惨状。本来,自然灾害的无常,往往超出人类的控制能力之外。然而,这些突如其来的灾难带来的哀伤,很快与阶级压迫造成的

¹⁴⁴ 别尔嘉耶夫:《人的奴役与自由》,贵州人民出版社,1994年版,第109页。

¹⁴⁵ 汪树东:《论17年革命历史小说的苦难叙事》,《长江学术》,2003(5)。

困苦结合起来，面对无力抗拒的大自然的破坏力，“饥寒交迫”的生存困境与苦难，通通转换为对“压迫阶级”的仇恨和不满。于是，“农民领袖”揭竿而起、众百姓风涌而动：砸官府、烧宅院、抢富豪、杀贪官，一系列暴力事件，在“起义”、“反抗”、“复仇”等正义词语的修饰下，变成理所当然。

与描述反抗百姓的“群像”不同，《猎虎记》和《红娘子》则是通过对典型个案的陈述，将个人的不幸和磨难转换为“阶级压迫”与“阶级仇恨”，成功实现“官逼民反”的生动演绎。《猎虎记》中，出现伤人猛虎，官府下令三天内捕杀，如果成功有重赏，否则严惩不怠。以解珍、解宝为首的猎户，在严寒雪天蹲守三天三夜，终于射杀老虎。然而，老虎从悬崖跌落至里正老爷家后花园中。里正贪功，将前去索虎的解珍、解宝诬陷为“赖虎”，并扭送官府。为免除后患，里正贿赂县太爷和牢头，妄图加害解珍、解宝。牢狱中，兄弟两个受尽酷刑与折磨。本应受到奖赏的杀虎英雄，反而被冤枉中伤、吃尽苦头。按理说，莫名的罪名和委屈，足以让兄弟两个悲愤交加，而监狱中的皮肉之苦，也足以让他们倍感凄凉。但是，所有这些哀伤都没有流露的机会，因为外面的“阶级弟兄”已经策划好了劫狱方案，并成功营救了解珍、解宝。剧终一幕：解珍、解宝亲手杀死贪婪黑心的里正，放火烧县衙，与孙二娘等以及觉悟的贫穷百姓一起，投奔梁山而去。

与男性的“反抗”异曲同工，《红娘子》讲述的，是贫民女儿红娘子因姿色秀美被地主老爷看中，凶残的老财设计将红娘子的父亲投入大狱折磨致死，并强行迎娶红娘子。危难之中，红娘子只身逃离，直奔山寨而去。和《白毛女》中同样遭遇的喜儿相比，红娘子的胆识令人赞叹，而她来到山寨拜匪首为义父，并很快接任首领之职的命运，更是让喜儿望尘莫及。如果说喜而逃往深山，过着孤苦无依生活的命运还能给人以辛酸悲哀之感的话，红娘子占山为王、杀富济贫，并说出“只有消灭剥削阶级，才能人人过上好生活”的见识和眼界，已将丧父之痛完全掩盖，俨然一个救己救人、高瞻远瞩、心怀天下的人民“救星”在运筹帷幄、解救苍生。

然而，为“恢复历史真实面目”，现实主义与浪漫主义创作原则指导下，新编历史剧演绎“被压迫阶级”起而“反抗”精彩故事的触角并非到此为止，“苦难”转换而来的“复仇”与“抗争”精神，不仅在人世间的贫苦百姓身上发挥着前所未有的激励作用，就连来自另一个世界的“被压迫阶级”的“鬼魂”，也加入了由苦难激发出的“复仇”行列。新编历史剧《李慧娘》，堪称“做鬼也报冤”的典

型。

1961年秋,北方昆曲剧院公演了孟超在明代周朝俊《红梅阁》基础上新编的昆曲《李慧娘》。该新编本主要讲述了相府侍妾李慧娘游西湖时赞叹不畏权贵的少年,回府后被权相一剑刺死,冤魂不散,终于报仇的故事。试想,在“人民当家作主”的年代,岂容“鬼魂”粉墨登场?然而,此剧上演后,纵然有人提出“既然是现代作家改编的剧本,就不应该保留旧戏曲的迷信成分,让戏台上出鬼,岂不是宣传迷信思想?”的质疑,但是,该剧获得的赞誉还是远远超出了批评的声音。其中的关键在于,孟超版的李慧娘代表着“被压迫阶级”对“剥削阶级”的反抗,舞台上的“鬼魂”不过是一种反抗思想的形象。

为将“苦难”转换为“复仇”和“斗争”的动力,新编《李慧娘》把三十四场的剧本提炼为六场,集中精彩的部分充分表现“阶级斗争”。具体说来,重大改动共有三处:

一,剧情由双线改为单线,删除原剧中裴郎与富贵小姐情感遭遇波折的线索,突出其与被奸相杀害变鬼的侍妾李慧娘之间的相识、相知、相恋;

二,原剧中,慧娘出身并无交代。新编本中,为突出“阶级压迫”与“阶级斗争”,慧娘成为平民之女,因避战祸中途丧母,随爹爹流落到杭州卖唱,不料被贾似道看中,爹爹被打身亡,自己被抢,从此“坠入阴风飒飒的半闲堂”。由此以来,游西湖见裴郎时“美哉少年”的赞叹,就摆脱了“嫦娥爱少年”的嫌疑,而成为对一样痛恨权相误国、感叹黎民受苦的志同道合者的欣赏与钦佩。这样一来,回府后贾似道剑杀慧娘就不再是因老夫怀疑年轻妻子暗恋少年的吃醋而引发的杀人事件,剥削阶级强抢民女、滥杀无辜的丑恶嘴脸由此暴露无遗。而慧娘也将丧失父母、以年轻之身陪伴老夫的不幸和悲伤通通化为“阶级仇恨”。由此,剧本的矛盾和冲突也就演变为“剥削阶级”与“被剥削阶级”之间的残酷斗争与势不两立;

三,原剧中,慧娘的鬼魂来至红梅阁,看到被困在内的裴郎年轻貌美,不禁春心大动,于是深夜私会。新本中,面对被权贵设计囚禁在红梅阁并企图杀害的裴郎,慧娘怜惜他少年英才,于是,本着“参倒权贵,为民请命”的高尚情怀,慧娘以鬼魂之身重返阳间,勇敢营救裴郎逃出虎口,并杀死贾似道,火烧半闲堂,终于报仇血恨。

经过如此改动,人恩怨升华为有关国家存亡的正邪之争,慧娘变“鬼”也要

复仇的勇气和精神令人感动,至于冤屈得报、焚火烧毁半闲堂的结局一幕,不仅将贫民女儿与权贵的斗争达到白热化,而且,“人民”取得最终胜利的场景更是大快人心。此剧上演后,在社会上引起较大反响。有评论指出:“看过孟超同志改编的《李慧娘》演出,人们都说这是一出好戏,不但思想内容好,而且剧本编写得不蔓不枝,干净利落,比原来的《红梅记》精炼,是难得看到的一出改编戏”;¹⁴⁶陶君起、李大珂在《一朵鲜艳的“红梅”》一文中给予其高度评价;¹⁴⁷繁星也著文《有鬼无害论》,对这一“资质美丽之幽魂”大加赞赏。¹⁴⁸可见,新社会对鬼戏的取舍不在于客观世界是否存在鬼魂,而在于这个鬼戏体现的思想是否积极。只要能发掘出积极的意义,“让这些有反抗性、有人民性的鬼能在舞台上出现”¹⁴⁹,不仅不属于“封建迷信”,相反,却是鼓舞人民斗志、激励人民抗争的另一条有效途径。

当“被压迫阶级”的抗争进行到人、“鬼”齐上阵后,为了进一步发掘“历史的真相”,新编历史剧作者开始在统治阶级内部寻找更有说服力的“官逼民反”的教材。于是,在建国后的新编历史剧舞台上,出现了围绕统治阶层的禁军教头林冲个人遭遇而展开的《野猪林》的生动演绎。《野猪林》讲述的,是家喻户晓的《水浒》好汉林冲被逼造反的故事。虽然矛盾是在统治阶级内部展开,但是,由于其揭示了“封建社会的黑暗和统治阶级的腐朽与凶残”,这一故事题材被反复搬演。与延安时期的新编历史剧《逼上梁山》不同,《野猪林》没有安排“群众”出场,而是集中全部笔墨表现林冲个人的命运起伏与辛酸经历。也许编剧认为,虽然主人公不是穷苦百姓,但是,身为统治阶层的八十万禁军教头,而且一直抱着“有朝一日回家乡”念头的林冲,能手刃仇敌并最终走向“革命”,在某种意义上,更加说明了封建社会“官逼民反”的黑暗与凶残的本质。围绕这一创作主旨,各种不幸和磨难一个接一个地涌向了主人公:妻子被调戏、误入白虎节堂、充军发配、野猪林险遭毒手、草料场失火、山神庙搏杀、投奔梁山……所有的苦难,都为走向“革命”积聚着法码,而这一场恩爱夫妻生离死别、从军官到的“贼寇”的命运突变中,个人本应有的悲痛与绝望除在“夫妻荒郊哭别”一幕中有所展示之外,就没有了踪影,大部分角落,都被“斗争”的刀光剑影所充斥。山神庙前,被逼无奈的林冲得知贤妻已死,砍杀昔日好友……强烈的情感冲击,本应让他陷

¹⁴⁶ 廖沫沙:《有鬼无害论》,《北京晚报》,1961年8月31日。

¹⁴⁷ 《人民日报》,1961年12月28日。

¹⁴⁸ 《北京晚报》,1961年8月31日。

¹⁴⁹ 《文艺报》,1956年第13期。

入巨大的悲痛与凄凉,然而,情感的勃发却被鲁智深及时提出的“如今你一无牵挂,快快随兄投奔梁山”的建议所阻碍,“光明的前景”让林冲来不及慨叹个人的命运,就匆匆踏上了“革命”之路。然而,有意思的是,经历了万千磨难的林冲,在山神庙前连杀数人,感叹“有家难奔,有国难投”时,面对鲁智深“投奔梁山”的建议,依然心存对沦为“贼寇”的抗拒,就在他挣扎于犹豫不决而又无路可走的矛盾中时,鲁智深“聚义兴师,以报此仇”的话让他终于作出“事已至此,就依仁兄”的决定。可见,个人的悲伤虽被掩盖,但是,借“革命”以“报私仇”的想法却无法隐藏,尽管它已被披上神圣的“革命”与“正义反抗”的外衣。

4.4.2 从《岳母刺字》到《满江红》：“英雄”的成长

“苦难—道德模式”旨在将“苦难”阐释为对爱国者、反抗者、起义者等正义一方意志的磨炼与道德的衡量。这一模式的巧妙运转下,每当正义一方屈居弱势、苦难度不断增强时,随之展现的不是个人的巨大悲伤,也并非反抗复仇的简单了断,而是苦难主人公意志的更加坚强和道德水准的无限提升。《满江红》中,岳飞遭受种种猜嫉和非人的肉体与精神的摧残,却升华出几近完美的斗争意志与爱国情怀;《奢香夫人》里,面对被无故当众鞭斥的奇耻大辱,为了国家团结、人民安居乐业的大义,奢香忍辱负重、千里奔赴京陈述为国为民的忠诚;《屈原》中,一代忠臣的满腔悲愤化为理想和信念的不屈,投江身亡以名心志……由此以来,通过英雄人物面对磨难时展现出来的不屈斗志、高尚情操,以舍小家保国家、舍小我为大我、爱国爱民、勇于斗争、视死如归等社会主义道德标准与价值理念对观众进行情感陶冶和道德教化的目的,得以成功实现。这里,为清晰、具体地揭示“苦难—道德模式”的渗透策略,本节重点通过对爱国英雄岳飞的“成长历程”加以阐释。

关于岳飞英勇事迹的众多剧本中,“岳母刺字”和“冤死风波亭”可谓英雄一生中所经历的最具代表性的磨难与不幸。因此,特围绕建国前后不同版本中对这两大“苦难”的不同演绎进行对比分析。

首先来看“刺字”故事。当人们津津乐道于《岳母刺字》中母子两人的爱国情怀、感慨于“精忠报国”的悲壮时,往往忽略了“刺字”的起因,而恰恰是这一点生动地折射出“英雄”的“成长”历程。根据清初永庆堂抄本、并用清雍正

间钞本和乾隆间南府抄本订补的弋阳腔改编演出本《夺秋魁》中，学会了“十八般武艺”和“三韬六略”岳飞，为挣得个“出头的日子”，¹⁵⁰踏上了“一跃龙门夺锦标之路”。¹⁵¹临行前，为使母亲放心并表明自己绝不会误入匪类，岳飞坚持让其母将“精忠报国”四字刺入自己皮肤。¹⁵²与之相比，另一流行于清中叶的秦腔剧本《回府刺字》中的“刺字”，则完全是另一番起因和景象：在外带兵扫北十二载的岳飞，本着“忠效两全”的思想回家探亲，不料遭遇母亲闭门不迎的局面。经由妻儿与众家仆的苦苦哀求，岳母终于网开一面，让岳飞进了家门。然而，刚刚落座，岳母的“训子”立刻开场：

岳母：“我且问你，二圣可曾迎回？”

岳飞：“没有。”

岳母：“哈哈，罢了！二圣未曾请回，你回家做什么来了！”

岳飞：“娘啊！一见老娘怒气生，不由本帅掉泪痕。孩儿出兵十二载，圣上见喜把官封。为儿与娘见一面，难道说不叫把孝先行？”

岳母：“娘说的是军情话，那个说的把孝行？常言说：‘有忠必有孝，有孝之中必有忠’。人生世上只要忠孝耿，才能天下扬大名。回兵去把二圣请，那才算儿有才能。今日听了娘的话，儿吓！落一个忠孝双全好美名。”¹⁵³

一番语重心常的教导后，老母打开祖先堂，命儿子跪下，刺“忠孝保国”四字于岳飞背后，以警示其切勿“因小而失大”。

从以上两个剧本中可以看出，虽然“刺字”的发起者和发生时段不同，但是，无论是离家“求功名”的岳飞，还是“已经掌管军中大事”的岳飞，其被“刺字”的命运早已注定，因为“忠于朝廷”、“报效国家”的思想才是“刺字”故事真正所要传达的主旨。区别在于，《夺秋魁》中，忠、孝之间根本没有形成冲突，而且那时的岳母只是担忧离家孩儿的安危，还没有具备以国家利益为重的境界和

¹⁵⁰ 《岳飞故事戏曲说唱集》，《夺秋魁》，第13页。

¹⁵¹ 同上

¹⁵² 《岳飞故事戏曲说唱集》，《夺秋魁》，第13页。

¹⁵³ 《岳飞故事戏曲说唱集》，《回府刺字》，第64-65页。

胸襟；而《回府刺字》中，岳母的见识空前提升，面对回家探亲的儿子，她闭门执杖，逼得全家人求情，方令儿子进门。值得注意的是，虽然此时的岳母大讲为国尽忠之道，但“有忠必有孝，有孝之中必有忠”的教导仍然将两者作为统一体进行歌颂。因此，“精忠报国”和“忠孝保国”即使有所区别，也可以看出以往的编剧者尽量将传统观念的“忠孝”思想进行两厢保全的努力。可是，新中国“戏改”新编历史剧《岳母刺字》中，忠、孝的关系与《夺秋魁》和《回府刺字》有了质的不同。

具体说来，尽管《夺秋魁》和《回府刺字》中，岳飞经历了“刺字”的痛苦，但是，其出发点却脱不掉“封建思想”的侵蚀和“自私自利”的嫌疑。且不说《夺秋魁》中岳飞自己口口声声“图个进取”，挣得个“出头的日子”，就连《回府刺字》中教子阵势惊人的岳母也在不经意间唱出“迎得二圣回朝转，你才算得上人上人”的似乎与“忠孝保国”慷慨语言不怎么匹配的私心。新编历史剧《岳母刺字》中，这些“落后思想”经由忠、孝两者关系的转变，被巧妙清除，英雄身上剩下的，只有不计个人得失的报国忠心与拯救百姓于水火的热忱。前面说过，忠、孝在《夺秋魁》和《回府刺字》中虽各有侧重，但却是份量相当的两种美德。可是，新编历史剧《岳母刺字》里，个人小家范围的“孝”经由老母“如今你既不能尽忠，又怎能尽孝？”的质问，无条件地让位于国家大范围内的“忠”。如此改变，可谓一石二鸟：既清除了英雄的私心，又通过忠孝之辩巧妙实现了个人利益对集体利益的归属。于是，面对岳母“山河破碎岂能侍奉娘亲，国破家亡怎把孝敬”的感慨与表白，回家探母瞬间成为不忠不孝之举。哑口无言的岳飞只有下跪受刺，并立下“此番回大营谨记母训，学一个奇男子建立功勋忠”的志向。

除此之外，《岳母刺字》与以往“刺字”故事另一不同之处，是“下一代”岳云“恰如其份”的出现在岳飞下跪受刺之际。关于这一点，如果说准剧《岳母刺字》里“刺字”是岳母恨铁不成钢、助儿成英才的话，那么新编历史剧《岳母刺字》中的“刺字”则是一箭双雕：一次刺字，教育两代人。由此可见，为了苦难的升华，不仅母亲和妻子都被遮蔽了正常的情感，就连未成年的孩子也成为符号，作为“受教育的下一代”，给人以鼓舞和安慰。只可惜，老母亲用心良苦，唯独没有考虑到岳飞作为丈夫和父亲的体面与尊严。但是，鉴于所刺为“精忠报国”这意味深长的四个字，于是，颜面与肉体的苦难在精神大餐中被忽略不计，血淋

淋的一幕反而成就了全家人精神的共同升华。更何况,即使岳飞再委屈,命运也比杨延辉(四郎)要好得多。虽然两人都是在“家”与“国”的取舍间没有分清轻重,鉴于只是暂时的“糊涂”而离开自己人的部队,岳飞毕竟还有重返沙场、报效国家的机会,而四郎,“叛国”的罪名让其母将逃离敌营、千里回家探望自己的儿子羞辱得无地自容,以致自刎身亡。相较之下,岳飞的苦难成为幸运,四郎的悲哀,则是警人警己的教材。可是,面对“英雄”的遭遇,我们禁不住发出这样的疑问:究竟是“精忠报国”激励他们血战杀场,还是亲人的“冷酷”让他们将苦闷与无奈化做一缕忠魂?

然而,疑问挡不住英雄“成长”的步伐。范钧宏和吕端明的新编历史剧《满江红》中,出现在我们面前的岳飞,再也不是那个目无军纪、依恋亲人、尚需刺字励志的岳飞。此时的英雄心无旁物,背负被猜疑的委屈依然血战杀场,纵然被押入大牢经受严刑拷打,甚至命丧风波亭也无怨无悔。至此,小家中“教子”的动人一幕,终于演化成“国家栋梁”为国为民捐躯的慷慨悲壮。而经受了更大悲剧和苦难的岳飞及其家人的感受,则在全国皆乐的群情振奋中,消融在胜利的国太民安中。

细说来,以岳飞抗金被害故事为题材的戏曲,几百年来被无数剧作者编写过。如元杂剧《地藏王证东窗事犯》、《宋大将岳飞精忠》,明传奇《精忠记》、《精忠旗》、《如是观》、《东窗记》,清代地方戏曲中,许多剧种也大都有《精忠传》或《风波亭》之类的连台本戏。虽然情节不尽相同,但主题思想不外是对岳飞精忠报国的英雄行为的热烈歌颂和对屈辱投降的卖国贼秦会的严厉谴责。本来,“表彰忠烈,抑贬权奸”的意图都是好的,但是,由于时代和阶级的原因,这些剧本都或多或少的掺杂了被“戏改”中称为“封建余孽”的思想和缺点。比如,有的剧本在歌颂岳飞的报国壮志时,渲染了他的愚忠思想,将“壮怀激烈”的爱国行为说成只是为了履行忠孝和追求节义;有的剧本在鞭策秦会的卖国罪行时,把他和岳飞之间的斗争解释成轮回报应的结果,给忠奸对立的矛盾涂上一层宿命论的色彩;有的剧本把高宗赵构写成是用人唯贤的英明君主,将全部责任推到秦会一人身上,从而削弱了矛盾的复杂性,并影响了剧本的深刻性。新中国“戏改”中,作为新史观指导下的新编历史剧,《满江红》不仅避免了以往相同题材戏曲剧本的缺陷与不足,而且呈现出截然不同的思想主题与见识高度。

客观地讲，与刺字之痛和家人的“冷酷”相比，《满江红》里岳飞所经历的已非肉体之痛而是命运的悲剧。试想，如若二圣回朝，那当今圣上，高宗赵高将何以立足？因此，仗未开打，高宗就确立了一个不打胜仗，也不打败仗，“且守且和”的对金政策。岳飞抗金无非是朝廷“谈判”的砝码，而他“迎回二圣”、以雪国耻的愿望，在某种意义上则是高宗的忌讳。但是，经历过母亲刺字的教诲，岳飞不仅摒弃了自己的私心杂念，而且以同样的心态来衡量皇帝的道德水准。如此以来，十二道免战金牌、“莫须有”的罪名、风波亭被害，就是岳飞无法抗拒的命运和巨大的心灵苦难与折磨。然而，新编历史剧《满江红》通过巧妙的置换，将个人的“苦难”化于无形。具体而言，为减缓岳飞个人悲剧命运引发的悲凉，同时确保英雄“精忠报国”理念的毫发无伤，《满江红》将全剧矛盾设置为阶级矛盾基础上引起的南宋统治集团内部投降派和抗战派之间的剧烈斗争：为求保持个人的统治地位和剥削人民的封建特权，以宋高宗赵构和宰相秦会为首的投降派，坚持向金人屈膝求和；而以岳飞为代表的抗战派，则是以人民的要求和愿望为重，顽强抗金并给予敌人以无情打击。如此以来，岳飞被投降派所嫉恨，最终惨遭杀害，就成为反映“人民”和统治阶级之间不可调和的矛盾的尖锐性和残酷性的代表；而英雄矢志不渝的“精忠报国”思想，则在同卖国贼的顽强斗争中更加光照四方。

然而，当我们沉浸在岳飞被十二道金牌召回，致使“十余载血战功轻抛洒”的遗憾时，却忽略了重要的一点，那就是以“人民”的要求和愿望为重的岳飞，在最关键的时刻，面对牛皋“打碎了金牌，反上他娘的牛头山”的提议，他厉声制止，并毅然作出了遵圣命、班师回朝的选择。而更让人困惑的是，既然在“忠君”与“报国”之间倾向了前者，回朝的岳飞就理应不再兴起波澜。可是金殿之上，面对高宗“卿家进兵中原，力挫敌锋，奉昭即回，尤慰朕望。如今江南可保，和议将成，真乃可喜可贺”的嘉评，以及“忧喜安危论国政，百战归来意不平，未解孤王难言隐”的话里有话，岳飞不但不心领神会，反而将矛头指向秦会，力劝高宗出战。如果略微有常识就会明白，议和大事如果高宗不默许，秦会是不可能独自完成“卖国求荣”的。但是，一心认为圣上被奸臣所惑的岳飞依然执迷不悟：“说什么社稷无忧江山稳，眼见得半壁山河也沉沦，望万岁痛思往事收回成命，臣纵然获罪如山沥血金阶，死也甘心！”如此以来，怕岳飞坏了大事，一心议和

的高宗只有授命秦会“善自权衡”。

终于，岳飞以“莫须有”的罪名被押入狱，儿子和副将张宪也受牵连而被处斩。按常情，遭受这么大的委屈和苦难，足以使岳飞及其家人悲痛万分。但是，“报国壮志”面前，本应凄凉哀伤的气氛演化为忠臣与小人对抗的豪迈；诬陷和严刑拷打，反而更加激发了舍生忘死的大义凛然；而失去亲人的巨大痛苦，则化为继续前进的力量和精神支柱。生命的最后一刻，英雄“三十九年不虚度，精忠报国毕我终身。壮志未酬身先陨，还我河山有儿孙。两河豪杰齐待命，复燕云岂只是岳家孤军，义师劲旅终必胜，英雄何必泪满襟，权当作塞雪立马黄龙痛饮……渡黄河，扫金酋，前仆后继，愤起哀兵！”的一番慷慨激昂的表白，将痛苦化为悲壮，把肉体的死亡转为精神的重生，最终微笑着走向死亡。

由此可见，被信仰赋予了意义的“苦难—仇恨”模式中，明显潜隐着现实生活中流行的阶级斗争话语及革命历史题材文学模式的影响：“苦难”被指向抽象的道德观念，“信仰”把消除苦难的可能指向了未来。虽然在新编历史剧中不能通过古人说出诸如“只有社会主义才能救中国，人民才能得解放，才会远离苦难永享幸福美好的生活”的话语，但悲剧不悲、“苦难”变乐观的转换，已经为“戏改”来到现代戏独领风骚阶段时舞台上展现为集体利益而忘我工作的新人新事，或着是“党领导下”的“工农兵”所进行的“革命解放历史”充满上下同心的革命乐观主义精神和主人公视死如归的大义凛然做好了成功的铺垫。

5 戏曲现代戏：建构国家神话

随着“大写十三年”口号的提出和毛泽东两个批示的下发，“现代戏”的创作和演出在经历了1958年的短暂繁荣之后，迎来了自己的第二个春天。然而，与此前经历戏曲政策反复、曲折变化之后，虽然传统旧剧、新编历史剧和现代剧在“戏改”中的分量此消彼长，但是戏曲舞台上依然是“三并举”的状况不同，这次，伴随着现代戏地位提升的，是新编历史剧和传统旧剧在“戏改”舞台上的退出。

1964年，作为历经17年的“戏改”成果的集中呈现，历时近两个月的全国京剧现代戏观摩演出大会在北京召开。与1952年第一届全国戏曲观摩演出大会上众多剧种参演情况不同，此次大会上唯有京剧现代戏独领风骚。至此，“百花齐放”的景象已成旧梦往事，现代戏成为社会主义戏曲舞台上的独宠。

此次观摩演出大会参演的35个剧目，就题材讲，共分两大类：一是反映党领导下的革命斗争历史；二是反映建国以来的现实生活，特别是社会主义革命和社会主义建设时期的现实生活。具体说来，反映革命斗争历史的剧目中，《杜鹃山》、《洪湖赤卫队》、《红色娘子军》等剧目是以第二次国内战争年代为背景，描写共产党领导下掀起的农民革命风暴；《红灯记》、《革命自有后来人》、《芦荡火种》等则描写抗日战争时期中国人民艰苦卓绝的斗争生活；《智取威虎山》、《红岩》、《节振国》、《六号门》反映国内革命战争时期人民解放军、地下工作者和城市工人阶级与反动派进行不屈斗争的光辉历程；反映建国以来现实生活的剧目中，《柯山红日》、《苗岭风雪》、《黛诺》等分别描写建国初期的剿匪斗争以及少数民族争取解放的斗争；《李双双》、《耕耘初记》、《战海浪》、《柜台》、《草原英雄小姊妹》、《红管家》、《好媳妇》等则从不同侧面反映社会主义革命和社会主义建设时期各条战线的现实生活和人民的精神面貌。

至此，“人民占领舞台”的“戏改”目标终于得以实现：“工农兵”成为京剧艺术的主人，充满革命激情的一片色彩缤纷的繁荣景象终于呈现在全国人民面前。作为现代戏两大题材，党领导下的革命历史和建国以来的现实生活，分别从对历史与现实、革命与建设这一彼此连接而又互为支撑与证明的时段的描述，共同建构起社会主义意识形态的大厦。通过反复的演绎，“以其独特的光彩使时

代的主人公——工农兵的光辉形象成功地走向京剧舞台，从而把过去京剧舞台上历史的颠倒真正地彻底地颠倒过来，根本改变了帝王将相才子佳人统治舞台的状况”的现代戏，向人们传达了诸如“只有共产党才能救中国”、“走社会主义道路才是真确的选择”、“时刻警惕阶级敌人的进攻”、“为社会主义建设贡献所有”等等一系列社会主义意识形态理念。且看，艰苦卓绝的革命斗争历史，令人更加珍惜今天的幸福生活，并甘心为其建设和巩固奉献所有力量；翻天覆地的幸福生活不仅证明了过往革命斗争的正确性和价值，而且更加突显了共产党及其领导的工农革命的英明与伟大。就在这样互为明证的循环里，众声皆默我独唱的现代戏，将红色政权的合法性、唯一性、神圣性演绎的淋漓尽致，成功地完成了作为意识形态最佳载体建构社会主义国家神话的义务和使命。

鉴于此，为何主流意识形态最终选择现代戏作为其最佳载体？在有特殊时段和特定内容限制的现代戏中，如何通过对过往历史的塑造和对新生活中“继续革命”的描述实现社会主义意识形态的传播和无产阶级国家神话的建构？离百姓日常生活越来越远的戏曲现代戏如何通过平衡自身与民间的关系以实现主流意识形态的顺利下达？为什么京剧成为现代戏中唯一剧种的同时又是戏曲革命必须要攻克的最大的封建堡垒？所有这些都成为本章所要重点讨论的内容。

5.1 “现代戏”：“国家神话”载体地位的确立

“戏改”进程中，现代戏发展趋势呈现出明显的波浪形。具体说来共分四个阶段：锋芒初露（1949—1952）、遭遇“寒冬”（1952—1957）、喧哗与沉寂（1958—1962）、独领风骚（1963—1964）。经过坎坷与波折，现代戏最终取得社会主义意识形态最佳载体的独尊地位，是时代大环境和其自身特质等多方面原因共同作用的结果。

为清晰地梳理、论述“戏改”中主流意识形态最终确定现代戏为传播社会主义意识形态的“形式与内容高度统一”的最佳戏曲题材背后的个中曲直，本节特结合其不同发展时段进行分析和探讨：

建国初期，新社会的戏曲不止于翻演传统戏，甚至也不止于将《白毛女》这样的歌剧作品用地方剧种翻唱到舞台上。1949—1952年间，另一类戏剧题材受到特别关注，它就是妇女解放问题。由于现代戏反映现实生活中真人真事的特性，因此，在反映此类题材上，它明显具有传统剧目和新编历史剧所不具备的优势。可以说，评剧《刘巧儿》、《小女婿》、吕剧《李二嫂改嫁》、沪剧《罗汉钱》、

眉户《梁秋燕》等，都是反映婚姻自由、妇女解放的优秀戏曲现代戏。而这其中，最有影响的，当推评剧《刘巧儿》和吕剧《李二嫂改嫁》。评剧《刘巧儿》取材于延安地区的真人真事，最初由袁静编写成剧本《刘巧儿告状》，用秦腔演唱，韩起祥又将其改成陕北说书《刘巧团圆》。1949年，凤鸣社依据说书本改成评戏，以幕表形式首演于北京，1950年由王雁改编成定本。《刘巧儿》中，为反抗父母为之订的幼亲，巧儿坚决“自己找婆家”。新女性追求自由婚姻的果断与泼辣，被演绎得淋漓尽致；山东省创作的吕剧《李二嫂改嫁》，取材与《刘巧儿》十分类似，因之也成为同时期较有影响的剧目。该剧讲述山东某村寡妇李二嫂与同村农民张小六的爱情故事，这段恋情受到她的婆婆天不怕的阻挠，但最后，在村妇女主任的支持下，李二嫂大胆追求自己的幸福，最终，她得到父母的理解，并和张小六终成眷属；同样，1950年的评剧《小女婿》和1951年眉户剧《梁秋燕》，也都以买卖婚姻为题材，揭露大媳妇小女婿这种婚姻模式的陋习。

可以说，这些短小精悍的现代戏在宣传、普及新中国颁布的《婚姻法》上，起到了传统剧目和新编历史剧所无法实现的作用。而《刘巧儿》里的马专员、《小女婿》和《梁秋燕》里的区长、《李二嫂改嫁》里的妇女主任等在剧中担任最后解决问题不可缺少一环的作用，委婉地传达了这样一个理念：新颁布的《婚姻法》以法律的形式给予了青年男女以自由恋爱的权利，而法律还需要由代表劳动人民利益的新社会的干部们来具体执行。因此，通过这些“党”领导下的专员、区长和妇女会主任们在新剧目里发挥的救赎作用，既歌颂了新时代的美好，又明确了权力的归属，可谓一举两得。

然而，需要指出的是，此时的现代戏创作基本上是结合着现实生活中的真人真事，进行社会主义意识形态的适度宣传。总体说来，此时主流意识形态并未刻意抬高现代题材戏曲的创作地位，“戏改”的中心任务还是整理旧剧目。

1952—1957年，现代戏创作进入低潮期，剧团基本上不演或少演现代戏，只有配合任务或者完成文化部门交的任务才会演出，尤其是1955—1957年重在进行传统剧目的挖掘鉴定工作，更兼一些现代戏新作受到“四不像”、“话剧加唱”等批评，剧作者、演员和导演大都丧失了对现代戏的兴趣；

1958年，随着社会主义经济基础改造取得全面胜利，现代戏创作又重新受到普遍鼓励。虽然此时传统旧剧的改编和新编历史剧的创作依然仍被提倡，然而，

一系列呼吁“现代戏”繁荣的此起彼伏的声音中，戏曲表现现代生活题材的“大跃进”明显已经是“山雨欲来风楼”：1958年始，戏曲界主动反省现代剧目创作、演出不甚乐观的状况。完艺舟《现代戏哪里去了》一文，讨论为什么“两年多来，在安徽的戏曲舞台上，已很少看到现代戏的演出了”；¹⁵⁴同年，周扬会见杭州越剧团和浙江绍剧团，提出“戏剧一定要表现新的群众的生活”；¹⁵⁵稍后，阿甲在《谈戏曲表现现代生活》一文中指出：“要求反映现代的革命斗争生活，要求歌颂社会主义伟大的建设事业，成为这个时期戏曲发展的主导力量”。¹⁵⁶显而易见，一系列的呼吁声中，现代戏的内容成为关注的重心所在，至于其艺术表现手法，以及内容和形式的不甚协调的与缺点和不足，则不在被考虑之列。

为使这一欲求更加明朗化，全国戏曲表现现代生活座谈会于1958年6-7月在北京召开。会议上，除提出“以现代剧目为纲”的戏曲工作的方针、政策之外，一系列的讨论无不在强调现代戏较之传统旧戏和新编历史剧优越的政治意义：

“现代戏能反映社会主义生活，有力地用社会主义精神教育人民”，“现代戏能更有力地为人民服务”。¹⁵⁷尤其是周扬在会上的讲话中，提出只有通过现代戏创作完成戏曲工作的第二次革新，戏曲艺术的革新才算是彻底完成。这里，所谓的革新，“就是要使戏曲艺术不仅适合于新时代的需要，而且要使它能够表现工农兵，表现新时代”。此时，作为高级文化官员的周扬的讲话，已经透露出主流意识形态希望“人民占领舞台”这一政治话语尽快实现为“工农兵”占领舞台的心情。

而事实上，“恢复历史真实面目”、“人民占领戏曲舞台”的“戏改”宗旨，最终也是服务于为新政权的来历作出历史必然性和唯一性的证明。占领舞台的“人民”始终要落实为“工农兵”而非改编传统旧剧中的“帝王将相”、“才子佳人”。他们/她们之所以能在社会主义戏曲舞台上暂时存留，一是由于传统剧目在广大观众中的影响力，使主流意识形态难以在短时间内将其完全取缔，而且也无法漠视其意识形态的传播功能，因此，采取对其通过某种程度的改编，推陈出新，为我所用；二是现代戏要想迅速克服采用戏曲这一古老艺术形式表现“工农兵”内容所引起的问题不可能在短时间内实现。因此，在选择社会主义意识形

¹⁵⁴ 完艺舟：《现代戏哪里去了》，《戏剧报》，1958年第2期。

¹⁵⁵ 周扬：《戏剧一定要表现新的群众时代——记周扬同志和演员们的一次谈话》，《戏剧报》，1958年第9期。

¹⁵⁶ 阿甲：《谈戏曲表现现代生活》，《戏剧报》，1958年第18期。

¹⁵⁷ 《用两条腿迈向戏剧的新阶段》，《戏剧报》，1958年第10期。

态最佳戏曲题材的摸索过程中，“戏改”部门没有让现代戏抢占先机。

然而毋庸置疑的是，“工农兵”占领舞台背后的隐藏话语，是现实生活中新政权的合法性和唯一性在戏曲舞台上的表征。因此，周扬发言中“现代戏创作完成戏曲工作的第二次革新”已经相当直接地传达了此时主流意识形态的关注重点已经从改编旧剧转移为创作直接表现“工农兵”的现代戏的欲求变化。而刘芝明在总结发言中将解决戏曲表现现代生活的问题称为“扩大社会主义阵地”，更是再清楚不过的发出了现代戏的被提倡不再是单纯的戏曲题材选择问题的信号：

我们的方针是：在戏曲工作中，大力贯彻建设社会主义的总路线，以政治带动艺术，百花齐放，推陈出新，以现代剧目为纲，推动戏曲工作的全面大跃进，在大力发展现代剧目的同时，继续认真发掘和整理传统剧目，并排演新历史剧目；在充分发扬优秀的传统艺术的基础上，推陈出新，创造社会主义的民族的新戏曲，有力地为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务。

发言中，虽然传统剧目和新编历史剧还在被关注之列，可是，“以现代剧目为纲”、“有力地为工农兵服务，为社会主义革命和社会主义建设服务”的号召已经明确地告知领导“戏改”走向的权力部门的主流导向所在。1963年1月4日，华东区兼上海市委书记柯庆施在上海文艺界元旦联欢会上的讲话中提出“写十三年”的口号。同年4月，中宣部召开文艺工作会议，针对“写十三年”的问题展开激烈争论。周扬、林默涵等人都指出“写十三年”的口号有片面性。然而，上海市委宣传部长张春桥则在会议上重点提出了“写十三年十大好处”。由此以来，会议不仅没有就此形成共识，相反，高层文化官员在艺术创作领域选择与侧重于不同题材的观点，反而暗示了一场政治风暴的即将来临。

事实上，柯庆施敢于在这个敏感时刻公开提出观点如此鲜明的戏剧方针，决非偶然，也决不简单。要知道，试图通过改变戏曲政策以证明大跃进时代的政治与意识形态取向出现了根本性错误，并不容易。而毛泽东在1962年9月的中共八届十全会上有关“阶级斗争”理论的提出，已经在表明包括戏曲艺术在内的整个社会发展方向又回到了他的掌控之中。而随之出台的文化部特别标明“请勿

外传和公开引用”的内部文件指出，戏曲领域最为关键的问题是“上演剧目不能适应当前形势的需要”，对当时戏曲现状的评判呈现出明显不同于此前一年的整体判断：

在戏曲方面，努力挖掘传统剧目是好的，但又出现了一些值得注意的消极现象……新编的大肆渲染鬼魂的《李慧娘》，竟博得评论界的一片赞扬，甚至提出“有鬼无害论”，作为辩护的理论根据……

造成上述情况的原因是多方面的：首先是新创作的好的剧本不多，戏剧创作队伍比较薄弱，而过去几年中间对于剧作家深入生活又缺少安排，剧作家在不同程度上脱离了当前的实际斗争，因此，反映当前现实斗争的优秀剧本更是缺少。正确有力的剧评比较少，过去一个时期的某些简单粗暴的批评，且使创作的积极性受到损害……但更主要的原因，是文化行政部门缺乏对于剧目工作的正确的领手和管理，在剧目安排上，往往顾此失彼。注意了剧目的多样化，又忽视了戏剧的教育作用；强调了继承传统，又忽视了革新；注意了避免管得太死的毛病，又发生了放任自流的现象。

传统剧目和新编历史剧遭到质疑，“反映当前现实斗争的优秀剧本更是缺少”的指责，表明政治上的考虑在戏曲政策中越来越占据主导地位。随着文化部的报告经中央同意批转各地，戏曲界刚刚经历了大跃进以后政策的转变，宽松的艺术氛围转瞬即逝，戏曲的生存空间越来越多地受到政治权力的直接影响。作为1962年下半年戏曲政策的重大转折过程中颇具代表性的事件，当属文化部报告中提及的“鬼戏”引起的一场逐渐公开化和愈演愈烈的争端。

其实，就在这场讨论公开化之前，中宣部已经批准了文化部的请示报告，向全国发出停止包括《李慧娘》在内的“鬼戏”上演的通知。通知虽然肯定了50年代以后仍然被允许上演的一些有鬼魂形象出现的剧目如《焚香记》、《钟馗嫁妹》、《伐子都》等是“思想内容比较好、表演艺术又较有特色的剧目”，但却明确表示对孟超新编历史剧《李慧娘》“大肆渲染鬼魂，而评论界又大加赞美”深表不满：

事实证明，“鬼戏”的演出、加深了人们的迷信观念，助长了迷信活动、残害了少年儿童的心灵，妨碍了群众社会主义觉悟的提高。而反革命分子和反动会道门也就利用群众的迷信进行活动。这种情况已经引起不少干部和群众的不满，提出了责难和批评。

戏剧界对“鬼戏”问题的看法，目前还不一致。对于思想反动、形象丑恶恐怖的“鬼戏”，大家都认为不能演出；但对于那些在一定程度上反映了被压迫者的反抗和复仇村神的“鬼戏”，则觉得还可以演出。我们认为，这两类剧目虽则有所不同，但不能否认无论哪一类都首先肯定了人死变鬼的迷信观点。即使有的“鬼戏”有它的好的一面，对于缺乏科学知识、还有浓厚的迷信思想的广大群众来说，还是存在通助长迷信的副作用。这是和当前我们要加强群众的社会主义教育、克服各种落后习惯的任务相抵触的。

将对“鬼戏”的批判提升至为了实现“文艺为社会主义服务，为工农兵服务”扫除障碍的现象，足以表明其背后的实质是新的意识形态为确立自身的合法性与唯一性，不容许有颠覆新政权所依赖的唯物主义理念的因素继续存在的态度与决心。

果不其然，对《李慧娘》的公开批判显示出这场争端具有远远超出了艺术层面的含意。江青在上海组织华东区宣传部副部长俞铭璜撰写了署名梁壁辉的文章，批评昆曲《李慧娘》和繁星的《“有鬼无害”论》，文辞激烈：生活在当前国内外火热的斗争中，却发挥‘异想遐思’，致力于推荐一些鬼戏，歌颂某个鬼魂的‘丽质英姿’，决不能说是一种进步的、健康的倾向。”这里，将一个剧作家的创体有意地放置于“当前国内外火热的斗争”这样的背景下，刻意强化两者之间的巨大反差，以暗指作者在现实政治领域中持有不同政见，这是我们会在以后几年的文革期间经常遇到的大字报文风。此文一出，全国很快就有数家重要报刊先后发表文章予以响应，尤其是《文艺报》发表的赵寻的文章，认为舞台上演出鬼戏“只能起助长迷信的消极作用”，“而迷信必然妨碍人们接受社会主义、共产主义思想，使人们屈服于命运，而不相信劳动人民能够用自己的双手来改造社会、改造世界……而且常常会给反革命分子和反动会道门以可乘之机”。从这些充满

火药味的评论中，不难窥见，有关《李慧娘》以及“鬼戏”的争端，内涵远非可否允许某一部戏曲作品上演那样简单。随着《李慧娘》和为其辩论的《有鬼无害论》被指责为“资产阶级和封建势力再次向社会主义猖獗进攻”，¹⁵⁸田汉的《谢瑶环》被指责为借古讽今、别有用心，吴晗的《海瑞罢官》被定性为反社会主义的“大毒草”，都遭到无情批判。严厉的批评声中，新编历史剧短暂的春天迅速结束。大部分史剧作家从此噤若寒蝉。然而需要指出的是，传统剧目和新编历史剧退出“戏改”舞台的原因，并非是这两种戏曲题材不再具有影响乃至塑造现实生活的意识形态功能。原因在于由于传统旧剧和新编历史剧这两种戏曲题材本身固有的不足，虽然社会主义意识形态经过“改编”和“新编”得到了一定程度的渗透与传播，但无论如何演绎，其内容终究只能停留在“古人”、“古事”的层面，这与最高权威“人民占领舞台”的终极要求之间，有着难以跨越的距离。

既然无论是对旧剧的“改编”，还是历史剧的“新编”，其实质都是在对“历史”作出符合主流意识形态需求的修正与重建，最终服务于为新政权的来历作出历史必然性和唯一性的证明。那么，几经波折与探索之后，党需求的“历史”诉说只有通过“现代戏”才能最小障碍、最大效益地演绎“人民占领舞台”的实质目标——“工农兵占领舞台”。只所以这么说，主要有两个原因：

一，表现现实生活中的人和事，是现代戏的任务和特质所在。因此，展示新人、新事和“工农兵”对现代戏来说，是再自然不过的分内之事。这样以来，就避免了为紧跟时代步伐而出现在旧剧“改编”和史剧“新编”中的“古人说今话、做今事”的尴尬与弄巧成拙；

二，公允地讲，题材与现实生活越切近，越容易契合接受者的政治、情感和伦理等现实诉求。因此，表现工农兵生活题材的戏曲剧目毋庸置疑更易于引发工农兵大众的共鸣，从而达成文艺宣传、鼓动的宗旨。比如，抗战时期某话剧团大冬天到部队为士兵演出曹禺的《雷雨》，惹得当时在场观看演出的一位将军勃然大怒。可以理解，一群来自社会下层身穿粗布军服的士兵在瑟瑟寒风中看戏，而舞台上服饰华丽的太太摇着扇子，还一个劲抱怨天气太热¹⁵⁹，此情此景，怎不让人动怒？相比之下，农民和战士看了《白毛女》、《血泪仇》、《刘胡兰》之后，群情激愤，不可遏止地发出“‘为喜儿报仇’、‘为王仁厚报仇’、‘为刘胡兰报仇’”

¹⁵⁸ 陆定一：《陆定一副总理在京剧现代戏观摩演出大会开幕式上的讲话》，《戏剧报》，1964年第6期。

¹⁵⁹ 高小康：《作品链与活动史——对文学史观的重新审视》，《文学评论》，2005年第6期。

的响亮口号。”¹⁶⁰如此以来，无论是旧剧“改编”中“对歪曲贫民和群众形象坚决予以纠正”，还是历史“新编”中农民起义军纷纷完成从“流寇”到“起义英雄”的转变，抑或爱国英雄和为民清官的粉末登场，都难以避免因时代的距离而带来的或多或少地观赏性，而难抵以表现“工农兵”为主的现代戏在观众中引发的情感震撼和响应。

通过以上分析可见，现代戏被选中作为社会主义意识形态最佳载体最根本的原因，是其题材的意识形态性，即“工农兵占领舞台”能够得以顺利而生动的演绎。事实上，《讲话》中确立的文艺“工农兵方向”，以及毛泽东发出的“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”号召，反映在戏曲领域，是“人民占领舞台”这一政治话语在传统旧剧、新编历史剧、现代戏中的不同演绎。而对这一“戏改”最高宗旨演绎的成效，也正是传统旧剧、新编历史剧、现代戏此消彼长的真正原因所在。归根结底，作为最高权威认识、理解，并传达、贯彻戏曲与政治关系的表现之一。不论是“三并举”还是“一枝独秀”，戏曲题材所具有的政治意义，也就是题材的意识形态性质和功能成了衡量戏曲剧目创作价值与成就的重要标准。“戏改”中，戏曲现代戏的数次编演高潮几乎都是迅疾响应政治权力的直接倡导，乃至贯彻执行政治权力的强制政令的结果。与对文艺创作整体题材的特殊性和重要性的强调相同，“戏改”中政治权力重视现代题材戏曲的创作，也总是预先赋予现代生活题材以特殊的意识形态涵义。因此，虽然戏曲界对题材问题也曾经努力地纠偏，但这些理性、审慎的纠偏仅仅是昙花一现。戏曲题材多样化的理论主张，一旦与政权利益发生龃龉，便迅速被政权打压下去，取而代之的是与政权利益相颉颃的题材决定论。由文艺的政治目的的实现角度来看，选择什么样的戏曲题材完全决定于该题材服务于政治的程度。因此，虽然1959年周恩来在一次部分文艺界人士座谈会上阐发戏曲创作“两条腿走路”的思想，次年，齐燕铭在现代题材戏曲汇报演出大会上，提出戏曲剧目“三并举”的政策，这都在一定程度上纠正了大跃进对现代题材戏曲创作的非理性号召提倡和任务规定。好景不长，随着毛泽东决定抓文化界、艺术界、思想界的阶级斗争问题，对《戏剧报》做出极其严厉的批评，戏曲创作题材选择又一次变成重要的意识形态问题。到了1964年全国京剧现代戏观摩演

¹⁶⁰ 杨匡汉、孟繁华主编：《共和国文学50年》，中国社会科学出版社，1999年版，第36页。

出大会召开，周恩来等中央领导终于明确把现代戏编演与政治立场直接挂钩，江青也发表《京剧革命》的讲话，尽情发挥毛泽东对戏剧界的批评，确立了京剧革命的戏曲发展方向。1966年的《纪要》进一步借反题材决定论否定，打击了大批创作者和作品。以京剧现代戏为主体的革命样板戏呼之欲出，戏曲创作的题材的意义终于被拔高到无以复加的巅峰位置。

由此不难理解，随着主流意识形态对“将颠倒的历史颠倒过来”的欲求已跨越了为“被歪曲了形象”的群众进行纠正、为被称为“流寇”的“农民起义军队”证明其正义性与必然性的阶段，而是来到了对新社会、新生活、新人物，以及“工农兵”进行演绎的时代后，对“现代戏”的提倡已经是一种具有强烈政治色彩的行为。至于“以前一直在戏剧舞台上占据着主导地位的传统戏和历史题材剧目，还有外国题材剧目，一时都被当作封建主义、资本主义、修正主义的艺术”¹⁶¹被限制乃至完全禁止上演，则是“戏改”掌控者发出的明确信号：戏曲舞台必须和现实生活保持一致，新政权下当家作主的“工农兵”替代帝王将相、才子佳人占领舞台的时刻已经来临，任何搬演封建社会人和事的剧目都是反党反社会主义的别有用心，即使是歌颂“清官”、“良将”也不被允许，因为他们都属于压迫和剥削阶级。

事实说明，因不能完美演绎社会主义意识形态从而证明新政权合法性与必然性的戏曲题材被无情淘汰的命运，自在情理之中。而传统旧剧和新编历史剧被抛弃，并非党放弃通过戏曲历史题材建构“无产阶级新文艺”的尝试，而是此时主流意识形态对舞台上所演示的“历史”时段和内容的要求再次发生了变化。至此，“戏改”对无产阶级政权合法性的证明已跨过委婉曲折、欲说还羞的阶段，而是进入直言言说与宣讲的年代。

“工农兵”占领戏曲舞台，不仅意味着最高权威借戏曲这一文艺样式使支撑新政权的社会主义意识形态得以在大众中被接纳与认可，从而巩固其统治。而且，舞台主角从“帝王将相、才子佳人”到“工农兵”的变化，也是对现实生活中党的领导“人民”翻身做主、“将颠倒的历史颠倒过来”这一“革命壮举”的生动演绎与再现，通过一枝独秀的反复演唱，不仅红色政权的合法性成为不容置疑的历史必然，而且，社会主义意识形态所依重的价值观念和伦理道德也逐渐在民众中

¹⁶¹ 傅谨：《新中国戏剧史》，湖南美术出版社，2002年版，第111页。

逐渐由认可而上升至类似于宗教信仰的不可质疑的神圣地位。从此，“工农兵”占领的戏曲舞台上，社会主义意识形态得以最大效益的传播和渗透，从而确保新政权的合法性得以证明和巩固。就这样，唯有共产党及其领导下的革命才能救中国、唯有社会主义才能引导人民走向幸福的无产阶级国家神话，最终在“现代戏”这块土壤中生根、发芽、繁盛。

5.2 革命历史记忆与“继续革命”：“神话”的建构

众所周知，表现现代生活题材确立了戏曲现代戏区别于传统戏和新编历史剧的规定性和正当性。从原则上讲，内容上的现实性，不仅是戏曲现代戏的重要本质，而且也是戏曲现代戏在“戏改”中得以安身立命，获取与传统戏、新编历史剧三者并举地位，直至成为社会主义戏曲舞台独宠的重要依凭。然而，在主流政治文化视野中，现实性作为戏曲现代戏本质规定性这一点，实在值得质疑。之所以如是说，是因为“人民占领舞台”这一“戏改”宗旨，来在现代戏创作中，落实为“工农兵占领舞台”。而作为一种新生的、正在不断成长甚至在文革中还将产生质变的抽象本质，此时的“人民”，或者“工农兵”，已远非此前的意义所指了。如果说40年代，农民还可以是受启蒙的对象，那么，到了60年代，农村、农民的性质则发生了根本的变化。因为经由毛泽东话语的阐述，此时的农民已经抽象为创造历史的主体、现代革命的重要力量、塑造民族精神和民族道德等的重要资源。关于此种语境中农民已经不是现实生活中活生生的具体实在，而是一种本质抽象这一点，李杨在“社会主义现实主义研究”中说的相当明白：“工农兵”并不是一个客观的存在，而是一个需要用叙事创造出来的本质；“生活”与“现实”本身是不确定的概念，它们都是一种叙事；在“社会主义现实主义”的理论中，生活真实与艺术真实是不同的概念，“人民”的被抽象化，使以表现现代生活题材——“工农兵”为规定性的戏曲现代戏，终于逐渐成为一种象征性艺术。

事实上，建国后随着左倾激进思想的日趋炽烈，尤其在1958年大跃进后，戏曲现代戏表现现代生活的题材特征逐渐被明确概括为“反映现代的革命斗争生活，歌颂社会主义伟大的建设事业”。于是，在1949年之后渐次展开的复杂的新生活现实图景事实上并没能充分丰富戏曲现代戏可以从中获取的题材资源，在表现现代生活题材的现实主义创作原则遮掩下，是政权对戏曲现代戏题材选择和题

材处理谨严的规约和殷切的期许。因此，戏曲现代戏最终取得政治权力规划的“戏改”版图中举足轻重的地位并非偶然。它之所以能够取代传统戏和新编历史剧占据戏曲舞台的中心位置，并非是由于主流意识形态要求戏曲最大可能地表现现实，相反是让戏曲现代戏承担起塑造现实，进而进行社会主义意识形态生产的重要作用。关于这一点，作为17年“戏改”最终成果的1964年的全国京剧现代戏观摩演出大会上的参演剧目是最好的证明。大会参演的35个剧目，就表现内容来说，共分两大类：一是反映中共领导下的革命斗争历史（包括解放前的革命斗争历史和建国初期的剿匪斗争、抗美援朝战争）；二是反映建国以来社会主义伟大的建设事业中新人、新事、新风貌。这些“以其独特的光彩使时代的主人公——工农兵的光辉形象成功地走向京剧舞台，从而把过去京剧舞台上历史的颠倒真正地彻底地颠倒过来，根本改变了帝王将相才子佳人统治舞台的状况”的现代戏，前者通过塑造革命历史记忆，后者重点通过对和平年代乡村建设中“继续革命”的描述（主要反映社、资两条路线的斗争，以及“为公忘私”道德乌托邦的建构），从而共同支撑起社会主义意识形态建构的大厦，为实现确立无产阶级新政权的合法性、必然性、神圣性这一共同目的而编织着关于过去与未来的神话。

鉴于此，主流意识形态如何通过对革命历史的回顾和对社会主义建设时期“新生活”的描述，将新政权所依重的价值观念和人伦道德等潜移默化地渗透进人们的日常生活，从而实现对无产阶级新政权的合法性、必然性、神圣性的证明，就成为本节所要重点剖析的问题。为便于论述主流意识形态通过现代戏渗透社会主义价值理念、实现红色政权合法性证明的策略与手段，根据以上分析，本节围绕现代戏的两大题材剧目：塑造革命历史记忆的革命历史题材剧目、以建国后“新生活”为题材的剧目，分别展开分析与论述，探索它们各自在建构社会主义国家神话过程中担当的角色与完成的任务。

5.2.1 革命历史记忆的时代阐释

伴随着1949年，独立自主、人民当家作主的中华人民共和国成立，满怀喜悦的人们对“伟大的新时代”进行热情的赞美与歌颂的同时，也久久沉浸在对取得新政权的由来，即革命历史的激情甚至悲情的回顾之中。对革命历史回忆的偏好，对于生活在十七年间的大众而言，实在情有可原。因为对亲历者而言，生命历程

与革命岁月的深深楔入，使革命成了他们最纯粹的生命回忆和无法释然的情怀，没有其它命题能够取而代之；而对于不由自主卷入“继续革命”狂飙中的一代人，革命始终是他们交织着复杂况味的想象。因此一时间，革命记忆弥漫于整个社会现实生活和意识形态领域，戏曲现代戏概莫能外。更何况对它而言，在旧日帝王将相、才子佳人踩踏的舞台上再现革命情景，以戏曲舞台的形式参与社会整体的追忆主潮，完成对红色政权合法性与必然性的证明，是整个“戏改”运动的终极目的与意义所在。于是，1964年全国京剧现代戏观摩演出大会上，《杜鹃山》、《洪湖赤卫队》、《红色娘子军》、《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《红嫂》、《柯山红日》、《苗岭风雪》、《黛诺》等革命历史题材现代戏将中国半个多世纪以来的发展变迁，志士仁人谋求强国富民的革命之路，无数生命个体的激情与理想、痛苦与奉献，夹裹着巨大的情感冲击，呈现在观众面前，为他们提供了无限丰富的思想和精神资源。

概括而言，围绕塑造记忆这一大方向，革命题材现代戏在剧情结构、主题主旨上呈现出惊人的相似性与模式化。这其中，党的教导助成长、革命家史增力量、英雄笑傲敌战场、胜利总属我一方，堪称不可或缺四个环节。正是这些互为映证、互为因果的场景设置，共同构筑了革命峥嵘岁月的历史记忆，将中国共产党的重要历史作用与地位，以及无产阶级革命必胜的信念演绎得淋漓尽致。为清晰呈现社会主义意识形态如何实现自我灌输的策略和方式，以下特选取革命历史题材现代戏中的典型剧目，围绕其共有四个环节的核心——“党指挥枪的英明无敌”、“革命英雄的血色浪漫”进行分析和论述。

5.2.1.1 《杜鹃山》：威力四射的“党指挥枪”

作为新中国成立后主流意识形态一再对民众所强调的一个认知理念，“没有共产党，就没有新中国”自然成为以讲述中国革命斗争生活为主体内容的革命历史现代戏剧作家理解中国革命历史、讲述中国革命历史的重要依据。而事实上，在井冈山领导武装斗争时期，毛泽东就充分认识到了在军队中确立党的领导的重要性。在1928年写给中共中央的报告中，他明确指出：“党代表制度，经验证明不能废除。特别是在连一级，因党的支部建设在连上，党代表更为重要。他要督促士兵委员会进行政治训练，指导民运工作，同时要担任党的支部书记。事实证

明，哪一个连的党代表较好，哪一个连就较健全，而连长在政治上却不易有这样大的作用。”¹⁶²随着武装革命斗争的实践，毛泽东这一军事思想的正确性被逐步证明。于是，如何把“党指挥枪”这一原则呈现出来，以更好地体现出革命历史斗争的“真实”性，政委、党代表形象的出现便成为革命历史现代戏情节设计中不可或缺的重要一环。

纵观革命历史现代戏，党的重要性分别在两种故事套路中进行演绎：一是“党代表”教育“接班人”茁壮成长；二是唯有“党代表”才能运筹帷幄、指挥战斗取得胜利。前者的代表是《红色娘子军》——主人公吴清华之所以能从一个苦大仇深、受尽凌辱的丫头成长为一名勇敢的革命战士和出色的红军指挥员，全在于“党代表”的帮助和教育；后者则以《杜鹃山》最为典型——这部取材于1928年春湘赣边界农民的斗争生活的革命历史现代戏，通过一支农民自卫军在“党代表”的领导下成长的过程，深刻地揭示了一个真理：只有在中国共产党的领导下，沿着毛主席的革命路线前进，农民武装斗争才能走向胜利。

这其中，无论是党关心下的革命个体的成长，还是党领导下的革命队伍思想境界与军事路线的提升，都离不开“诉说革命家史”环节的教育与感化作用。《红色娘子军》里，连长对只图个人报仇而破坏了行动计划的吴清华进行如此这般的思想教育：“光知道你有仇哇你有恨，无产者哪个不是苦出身？……我们党代表常青同志，那更是苦大仇深！党代表生长在海员家庭，受尽了剥削压榨、苦痛酸辛。”听了党代表的悲惨家史，被深深触动的吴清华，不仅为自己自私的念头羞愧难当，而且顷刻之间思想认识得到了飞速提升：“多少奴隶战斗求解放，多少清华日夜盼翻身！拿起枪跟着党冲锋陷阵，为的是解放亿万受苦人。只想着为自己报仇雪恨，算什么红色娘子军……”异曲同工，《杜鹃山》中，只身来到全是男性且匪性难驯的队伍中的党代表柯湘，凭借“家住安源萍水头，三代挖煤做马牛。汗水流尽难糊口，地狱里度岁月，不识冬夏与春秋。”的悲伤往事的诉说，不仅使原本不服气女人领导的男人们立刻心服口服，而且还深刻认识到革命的意义。可以说，与老一辈诉说“家史”激发斗争情绪相比，“党代表”讲家史不仅更具说服力地印证并宣扬毛泽东、共产党、新中国是拯救劳苦大众挣脱苦海的救星，表现了“党的领导”这一最高宗旨，而且，将个人仇恨化为阶级解放动力的现身说法，

¹⁶² 《毛泽东选集》（第一卷），人民出版社，1991年版，第64-65页。

巧妙消除了阶级兄弟借“革命”报“私仇”的嫌疑,从而使“革命”更具纯洁性和崇高性。由此,“党代表说家史”不仅将穷苦人不忘旧恨,寻求出路、向往光明的渴望表现得淋漓尽致,而且,以“救星”身份及时出现引领民众走向解放之路的党的价值和地位也得以确立与巩固。就此而言,革命历史现代戏中“党代表”这一人物角色的设置无疑是具有时代特色的创新。

除去“党代表说家史”的相同一环,虽然同为歌颂“党代表”的无边威力,可由于关涉到农民队伍的前进方向,因此,与《红色娘子军》单纯教育“接班人”茁壮成长的简单、直接不同,《杜鹃山》可谓更高层面上的“党代表”的传奇,因为那里的风风雨雨是革命与反革命两个阶级争夺农民武装领导权的激烈斗争。可以说,围绕诸如“党如何领导这支农民武装?农民武装为什么必须接受党的领导?”等一系列问题的展开,以及从自由独立到接受党的领导的农民武装领导人雷刚及其弟兄们思想路线的曲折转变,“党代表”的无边威力和重要作用被作了无以复加的礼赞。

《杜鹃山》的第一幕,农民出身的草莽英雄雷刚带领队伍劫法场“抢一个共产党领路向前”的开场,将“工农革命必须接受党的领导”的意识理念进行了颇具戏剧性地演绎。接下来的场景中,由于柯湘的任务是按照无产阶级的面貌改造、引导这支农民武装沿着毛主席的建军路线胜利前进,而雷刚却认为革命就是“仇报仇,冤报冤”,“抢”来“党代表”就是为了让她的“领头带路把仇敌杀”。于是,虽然双方在“革命”的名义下相聚,但彼此思想观念的差距,却引发了层层波澜。

双方之间的第一次冲突,是发生在第三场中的“扁担事件”。按照农民自卫军的“老章程”,即使抓到了被逼给土豪做事的人也要当作“土豪”来打。可是“党代表”柯湘却从这根扁担上看到了问题的严重性——不分青红皂白地乱打一气势必破坏军民关系,从而使这支农民武装走向失败。于是,刚刚踏上杜鹃山的柯湘不顾自己初来乍到、越俎代庖之嫌,疾步上前夺下了扁担。一个女人,竟然有如此胆量,关键在于“党代表”的身份让她肩负领导这支农民武装走向革命军队所应走的道路的重任,而军民关系则是帮助这支队伍转变所必须解决的头等问题。可是,改变“老章程”并非轻而易举,因为它并非简单的“恶习”,而是农民军队思想路线的外现。面对来自众人的指责与不满,“党代表”用被打者——田大江的悲苦身世联系到雷刚和战士们过去被迫为土豪干活、受尽剥削的苦难经

历，以生动的事实对部队进行了阶级教育和路线教育，使这支农民军队认识到“谁是我们的敌人？谁是我们的朋友？”这一革命的首要问题。醒悟后的雷刚，毅然扔掉那根错打“阶级亲人”的扁担，从思想上认可了“党代表”的言行。这时，舞台上出现了出乎意料、然而却感人至深的场面：党的正确革命路线犹如一股巨大的暖流，使被打者——田大江埋在心里的革命要求象火山一样爆发出来：“亲人哪！给我一杆枪吧，跟你们一块儿干！”

虽然“扁担事件”以感人的场面歌颂了“党代表”的英明远见，然而，贯彻、执行党的方针路线不可能一帆风顺，其间总要伴随着无产阶级思想和非无产阶级思想的反复斗争。于是，面对反动地主武装靖卫团发动的反革命进犯，关于如何作战，在柯湘和雷刚之间出现了又一次思想冲突：前者坚决执行党的指示，主张开展游击战争，运用“敌进我退”的作战原则将部队转移出山，会合主力部队消灭敌人；后者从狭隘的复仇思想出发，不顾敌我力量对比悬殊的客观现实，主张和敌人拼个鱼死网破。

在这场关涉党领导下的正确军事路线与农民军队错误的军事路线的斗争中，雷刚为其莽撞、冒进付出了被捕入狱的代价，而“党代表”柯湘以毛主席的军事路线为指导，面对纷至踏来的矛盾，冷静分析敌我斗争形势，仔细剖视盲目行动的严重后果，劝阻雷刚、说服战士、严斥温其久，最终营救出雷刚和杜奶奶，表现出共产党人在大风浪中应有的“中流砥柱”的革命气魄与力挽狂澜的重要作用。其中，最感人的一幕是狱中的杜妈妈对雷刚讲述“党代表”深厚的无产阶级感情和共产主义胸怀：被毒蛇胆杀害了的赵辛同志，就是何湘的丈夫。因此，对毒蛇胆的愤恨，“党代表”并不比雷刚差。而她之所以不同意部队下山和敌人硬拼，是因为懂得人民军队并不是为个人报仇雪恨而打仗，唯有坚持党的军事纲领路线为阶级而战，才是正确的道路。

全剧结尾处，面对明白了军事思想路线的错误是导致自己所带领的农民军屡遭挫伤原因所在的羞愧难当的雷刚，“党代表”欣喜之余豪情万丈，一番“奴隶代表求解放，战鼓连年起四方。只因为行程渺茫无方向，有多少暴动的英雄，怒目苍天，空怀壮志饮恨亡！”的感慨，将中国历史上连绵二千年、大小数百次农民起义和农民战争终归失败的沉痛教训尽收眼底，高屋建瓴、含义深刻。

至此，新编历史剧关于农民起义剧目中所要竭力表达的深层思想，在革命历

史现代戏中终于经由“党代表”直接宣讲。通过对以往农民战争和农民起义失败原因痛快淋漓的总结，社会主义价值理念以历史必然性和不容置疑的先进性呈现在人们面前：作为代表着新的生产力和新的生产关系的新的阶级力量，无产阶级政党及其思想路线，才是领导人们取得解放、奔向胜利与光明的唯一救星。

5.2.1.2 《红灯记》：革命英雄的血色浪漫

除了“党代表”的隆重出场，革命历史题材现代戏另一特点，就是革命英雄的“血色浪漫”了。这些根据时代政治的需要经过反复修改、精雕细刻而成的“工农兵”英雄虽然生活在中共领导下的不同革命斗争时间段，但是，他们身上崇高的爱国主义精神和强烈的民族气节是相通的，抛洒青春和热血、牺牲宝贵的生命不再是为了某个封建王朝的统一安定，而是为了无产阶级劳苦大众甚至全人类的解放这一崇高的信念和理想。在李玉和、洪常青、郭建光、阿庆嫂、杨伟才、杨子荣、少剑波、柯湘等英雄人物身上，不仅有强烈的民族气节，而且有着蔑视砍头、诗意死亡的浪漫风采。至此，新编历史剧中的英雄岳飞被囚牢房时的后悔与沉重、奢香夫人面对委屈时的动摇与彷徨统统不见了，面对误解、刑法、死亡的情感与肉体的双重折磨，革命历史题材现代戏中“神化的雕像”展现出来的，是笑傲刑场的潇洒与畅想美好未来的绚丽图景。对他们/她们而言，死亡成为仪式、牺牲意味重生。

与革命历史题材现代戏中那些“与生俱来”就意志坚定、光照人间的英雄及其感天动地的豪情不同，《红灯记》中的李玉和则是几经“改造”而诞生的“神化的雕像”。这里，特对其转变过程进行分析与梳理，以期清晰地揭示主流意识形态渴望中的“工农兵”英雄豪情如何在规训中孕育生成。

《红灯记》的故事，最早是在1962年以电影剧本的形式与读者见面的。这个名为《自有后来人》的电影讲述抗日战争时期东北铁路工人、地下共产党李玉和一家三代为执行传递密电码的任务与日本宪兵队长鸠山顽强斗争、英勇牺牲的感人故事。可惜，演出之后该剧在当时都没有产生什么影响。之所以出现这种状况，主要原因在于时代的过渡性。作为一个尴尬的年头——1962年无论是对政治还是对文艺，都是旧的已经过去，新的却还没有产生，一切都在调整与孕育之中。更何况此时的电影由于包含有离奇的情节、“成长”的经验、共产党员的高风亮节

这三个混合主题，因此不被重视，自在意料之中。在1964年这一不再是“革命英雄传奇”或“成长小说”的时代，“传奇色彩和惊险情节能使人觉得津津有味，但不一定能激起人们革命的感情，不一定能给人们以革命的思想教育。”¹⁶³于是，面对“一种写革命接班人李铁梅的成长；一种写三代人前仆后继的斗争；还有一种是塑造无产阶级革命战士李玉和的英雄形象”¹⁶⁴的三种艺术形式的选择，爱华剧团最终放弃了“传奇剧”和“成长剧”的写作方式，决定将《红灯记》改写成一部以“红灯”为中心的、更接近时代精神的“革命象征剧”。可以说，这一选择成为决定改编成功的关键。与主题含混的电影剧本相比，沪剧《红灯记》可谓脱胎换骨。正如评论所说，“沪剧《红灯记》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，表现了无产阶级革命者前仆后继闹革命的精神。”¹⁶⁵可以说，在向“样板戏”《红灯记》迈进的过程中，沪剧《红灯记》走出了非常关键的一步：它使一个50年代的革命故事变成了60年代的文学寓言。

1963年初，江青观看过公演的沪剧《红灯记》后，将这个戏介绍给中国京剧院，从此开始了京剧《红灯记》的编创工作。在沪剧《红灯记》的基础上，京剧《红灯记》通过对情节的压缩以突显对人物阶级性格的刻画成为工作的重点。为了彻底回避电影剧本中因为铁梅的形象过分突出而使《红灯记》走上“成长剧”的危险，李铁梅由电影中的头号主人公降为第二号人物，取而代之的是她的父亲——成熟的革命者的象征。对此，最初扮演铁梅的著名演员杜近芳在一篇文章中写道：“她（指江青）一再强调在整个剧中首先应当树立李玉和这个共产党员对敌英勇斗争的高大形象。没有革命先烈，没有革命的政党，哪有革命的后来人？”¹⁶⁶由此可见，时间来至于1964年时，如何“成长”为无产阶级革命英雄的叙事任务已经完成，“无产阶级新文艺”最根本的特征，在于展示无产阶级革命英雄的内在本质。1964年5月，中国京剧院携带改编后的《红灯记》参加在北京召开的京剧现代戏观摩演出大会，获得了巨大的成功。然而，同京剧《红灯记》中接近官方意识形态的高大威武、服装整肃、光彩照人李玉和相比，电影里的李玉和却以其接近民间

¹⁶³ 艾明：《前仆后继革命人——京剧现代戏〈红灯记〉漫话》，《北京文艺》，1964年8月号。

¹⁶⁴ 见爱华剧团文章：《坚持兴无灭资的斗争 努力实现戏曲革命化——改编演出沪剧〈红灯记〉的初步总结》，《文汇报》，1965年4月1日。

¹⁶⁵ 上海爱华剧团：《“红灯”照耀我们前进》，《戏剧报》，1965年第4期。

¹⁶⁶ 杜近芳：《火焰无际的毛主席的革命文艺路线胜利万岁》，《红旗》，1967年第9期。

原生态的形象更显真实生动：中等个头，络腮胡子，头戴一顶软瘪的小圆帽，一身铁路制服灰旧不堪。除此之外，他还喜欢喝酒，几次背着母亲抽出酒瓶塞。可惜，这样一个外表有些邋遢、甚至有几分傻气的东北铁路工人，虽然完成了党的任务并且上了刑场，但是却必须经过“膨胀”才能登上纪念自己的舞台。

事实上，即使是现代京剧《红灯记》，1963年由翁偶虹和阿甲编写的剧本和以后不断“磨”出来的剧本仍有许多不同。其中最具代表性的一点，就是关于喝酒情节的变化。以前的本子里，李玉和别无它好，就是爱喝两口，而母亲却对之加以严格控制，原因之一是怕喝多伤身，另外则是担心酒多误事。然而，随着英雄本色的日渐浮出，这小小的一杯酒被拿来作为表现革命志士阶级觉悟、崇高品质、英雄气魄的绝好场域：定稿之前的《红灯记》里，李奶奶为儿子送行时说：“平时你爱喝酒，妈不让你喝，今天，妈请你喝！”而定稿之后，这句台词就变成：

“穷人喝惯了自己的酒，点点滴滴在心头！”从前，李玉和在刑场上对女儿说：“你知爹爹一穷汉，家中没留什么钱……”后来，他的阶级觉悟明显提高，对女儿同时也对从旁窃听的鬼子豪迈宣言：“人说道，世间只有骨肉的情意重，依我看阶级的情意重于泰山。无产者一生奋斗求解放，四海为家，穷苦地生活几十年……”总之，来至红色文艺范本《红灯记》中的李玉和，已是被彻底地偶像化了。他滴酒不沾，胸装五洲四海，奔忙于伟大而秘密的任务之中，而且，如果不是赴宴斗鸠山之前母亲为他倒了碗酒以壮胆色，而他也要通过这碗酒抒发革命豪情的话，估计这位生活在以寒冷著称的东北地区的体力劳动者就没有机会喝到这几乎是每天必备的液体了。但是，对英雄思想境界和阶级觉悟的展示绝非到此为止。虽然“刑场斗争”中有段唱词《雄心壮志冲云天》细致地刻画了李玉和作为共产主义者的革命胸怀；另一段《党叫儿做一个钢强铁汉》集中展示了李玉和灵魂深处的“共产主义光辉”，可是，对英雄人物李玉和精神境界的设计，编导者强调的是要把他塑造成一个彻底革命的共产主义战士，即，他的目光不应该仅仅停留在眼前具体的革命任务上，而是应该具备更高远的眼光和胸襟。换言之，就是在完成阶级认同的基础上，实现“阶级认同”对“民族国家认同”的超越。

关于这一点，不同年代版本中英雄境界的提升为我们展示了攀越精神之巅的历程：电影剧本《自有后来人》反映的是抗日战争时期共产党代表的中国人民同民族敌人之间的斗争；沪剧改编本虽然对原作进行了一些重要的修改，却保留了

“民族解放斗争”这一基本主题；真正的改变是在京剧修改本中。这里，“阶级意识”不仅超越了血缘认同，而且开始有意识地超越了作为电影剧本和沪剧剧本基本主题的“民族国家意识”。最明显的标志，就是在京剧《红灯记》“赴宴斗鸠山”这一反映敌我双方正面斗争的主要场次中，李玉和的台词里增加了点睛之笔：“你是日本的阔大夫，我是中国的穷工人。”这句蕴涵了相当政治高度的台词起码包含了双重含义：一是“民族仇恨”，即作为民族国家的“日本”与“中国”的对立；另一种是“阶级仇恨”，即作为“阔大夫”的鸠山和“穷工人”李玉和之间的阶级对立。经过画龙点睛，对李玉和而言，革命的目标不再只是将民族敌人赶出中国，而是上升为组建一个以阶级关系建构的全新的民族国家。

如此以来，李玉和的意义就不再只是作为民族斗争的英雄而局限在抗日战争这个特定的具体的历史语境中，将其升华为没有语境限制的“阶级斗争”的英雄的改造，不仅让他从众多党的好儿女中脱颖而出，更重要的，是使京剧现代戏《红灯记》具有了强烈的现实意义。在最高权威“到目前为止一切社会的历史都是阶级斗争的历史”的宣告下，主题的升华使京剧《红灯记》成为融历史、现在和未来于一体的、没有任何语境限制的象征剧，并如此完整体现出“讲述话语的时代”的特定的意识形态的功能。

5.2.2 “继续革命”：“新生活”中的硝烟弥漫

追根溯源，对党领导下的“新生活”的塑造，在延安时期的新秧歌剧《夫妻识字》、秦腔现代戏《血泪仇》等知名剧目中就已经拉开了序幕。如果说此时《夫妻识字》中“又喂猪来又拦羊”，“牛儿驴儿一满圈”，“耕三余一大发展/大囤小囤都装满/丰衣足食好喜欢”的对美好、富足生活的描画属于“尚未实现但在某种情况下可以实现的幻象”，那么，时至大跃进时期，对新政权下的生活状况的叙述则完全被一种“人类不能做到的专断的和不现实的冥思苦想”所取代。“三年苦干会换来千年幸福”的狂热国家神话建设中，以北京京剧院四团的《红色卫星闹天官》，杭州越剧团《关不住的姑娘》、《一日千里》、《十分钟》等一系列以反映“这一伟大时代的现实”为使命的戏曲现代戏中，全部都是超出实际生产能力的夸张和想象。泡沫上的梦想终究难以持久，然而，当人们还来不及从快速迈进富裕生活的激情和幻想的浮云中落回现实大地上的时候，出于对“阶级斗争永远存

在”的焦虑，毛泽东再一次发动群众重新掀起革命，以杜绝并扫除党内“无时不在的反革命和资本主义复辟的危险势力”，从而达到清除一切资本主义和修正主义成分，实现无产阶级“道德的理想国”。

于是，革命胜利的天空下，划分“阶级”的标准不再是经济基础，而是转变为思想意识领域内“社会主义道路”和“资本主义道路”的斗争。至此，新政权向人们许诺、预言的“经济乌托邦”出现了历史性的颠倒：经济上的落后和赤贫成为道德和思想纯洁的必要条件，而昔日民众对生活富裕的向往，以及勤劳致富等曾经被热情歌颂的品质纷纷成为误入“资产阶级”阵营的“危险念头”和背叛“革命”、背叛阶级的根源。在这场“社”、“资”、思想路线的斗争中，因为一穷二白而比城市居民和知识分子要干净纯洁得多的农村和农民，成为为整个社会成员道德和思想改造提供模范的资源。于是，在由道德理想国的构建而引发的又一次“人民至上”的神话中，群众再次被视为社会革命的动力。反映在戏曲现代戏中，大量以建国后社会主义新生活为背景的、反映发生在农村大地上的“阶级斗争”和“为公忘私”的故事，成为支撑起社会主义国家神话建构的另一重要一翼。

因此，当革命历史题材戏曲现代戏中对未来美好生活的向往还存在于革命者的信念和憧憬中，刑场上的李玉和深情演唱“甘洒热血写春秋”，“换来春色满人间”之际，作为社会主义国家神话最佳载体戏曲现代戏的两大重要题材之一，以建国后社会主义生活景况为题材的现代戏，已经为我们展示了革命胜利之后的“新生活”中“继续革命”的景致。需要指出的是，虽然展现的历史时段不同，可这些反映建国后社会主义生活场景的现代戏与革命历史题材现代戏有一点是相同的，那就是它们都是在“革命”话语引导下进行的对生活的塑造而非描述。可以说，在突出“坚决跟党走”、“坚决走社会主义道路”这一共同主旨下，“继续革命”的硝烟主要弥漫在三种叙事框架中：

一，剧情围绕小家庭中夫妻/婆媳/女婿岳父母间“公”与“私”的“斗争”展开，主要赞扬农村社会主义建设过程中“为公忘私”的模范典型。代表剧目有《李双双》、《送肥记》、《红管家》、《好媳妇》；

二，围绕社会主义乡村公社建设，“阶级斗争”在“正义力量”与“坏份子”之间展开。这里的“坏份子”不同于革命历史题材现代戏中的敌对阶级和敌对势力，而是在旧社会就有不光彩的历史、今天混进“人民”内部，用其自私自利、损

公肥私的思想拉拢干部、腐蚀破坏公社生产的“居心叵测”之辈。最终，这场思想意识领域内的公私之争以正义压倒邪恶、光明战胜黑暗的结局，再次宣布社会主义道路的正确性与不可战胜。此类剧目的代表作品是《夺印》；

三，通过讲述“阵营内部”同志的“变质”——昔日的革命先进份子，今天要求脱离集体搞单干、走发家致富“资本主义”道路——与“浪子回头”的故事，将主流意识形态“千万不要忘记阶级斗争”的焦虑和警钟，进行了生动演绎。代表剧目有《审椅子》、《刘介梅》、《刘介梅忘本回头》。

总体说来，虽然这三种“阶级斗争”叙事中“斗争”的对象、程度与复杂性各不相同，但其主要人物与情节设置有两点却和革命历史题材现代戏惊人的相似：

首先，作为党的化身，类似于革命历史题材现代戏中至关重要的“党代表”，社会主义“新生活”为题材的现代戏中，党的书记和生产队长频频亮相，发挥着无可替代的作用：他们/她们或是以身做责、为公忘私、带领全队社员搞建设（如《好媳妇》中的生产队长淑芳，《李双双》中的老支书）；或是以自己的聪明才智领导社员与“坏份子”展开激烈斗争，并取得最终胜利（如《夺印》中的何书记）；或是诲人不倦、再三叮嘱“阶级斗争永远存在”、“千万别走那条路”等主流意识形态话语（如《审椅子》中的书记，《刘介梅忘本回头》中的苏部长，《红管家》中的老支书）；

其次，革命历史题材现代戏中“痛说革命家史”这一法宝略经改换，在社会主义“新生活”中依然宝刀不老地发挥着教育“误入歧途”的“糊涂人”重归光明的决定性作用。如《夺印》中敌我争夺的关键人物、“中间份子”陈友才，以及《刘介梅忘本回头》中误入歧途的刘介梅，致使这二人迷途知返、重回社会主义阵营的转折点，就是自己/家人对曾经“苦难家史的回忆”。

可以说，通过对道德标兵的赞扬、书记/队长英明的展现，以及迷途羔羊悔悟历程的生动演绎，作为曲现代戏的重要题材之一，社会主义“新生活”中的“斗争”故事将主力意识形态“继续革命”的思想精神进行了最大限度的阐释，从而在一定程度上帮助解决了社会主义时期具有很大现实意义的问题，即“如何教育青年一代继承光荣的革命传统，帮助他们摆脱形形色色的资产阶级思想的侵蚀，把他

们培养成建设社会主义的接班人的问题”。¹⁶⁷这里，道德标兵和英明书记的光辉形象，除去所处时代不同，其本质和作用都与革命历史现代戏中如出一辙。唯一不同的是，革命历史题材现代戏中都是阵营分明的两大对立阶级，黑白、善恶界限分明，而“新生活”里“阶级斗争”甚嚣尘上中，却出现了一个特殊的群体——“中间份子”和“迷途羔羊”。虽然这些“落后份子”在“坚决走社会主义道路”的时代话语召唤下最终回归社会主义阵营，但是，作为曾经不合拍的音符，其发出的声响虽然微弱，但却以不同于“高大全”的英雄主旋律而给人留下了深刻的印象。尤其是他们发自内心的疑问与挣扎、矛盾与徘徊，不仅以其真实性打动人心，而且，作为“个人话语”的传达，虽然最终淹没于权威与集体话语之中，但却为我们提供了窥视其时主流意识形态编织社会主义国家神话策略的切入口。

为细致解读政治话语规训下的戏曲现代戏叙事策略，以下特挑选具有代表性的《夺印》与《刘介梅忘本回头》两个剧本进行分析：

5.2.2.1 《夺印》：和平时期的“敌我斗争”

作为和平年代“阶级斗争”的典型，戏曲现代戏《夺印》为我们叙述了革命胜利的天空下，党的书记如何带领公社社员战胜“坏份子”、争取“中间份子”、齐心协力搞建设的故事。全剧中，正、中、反三方，分别以其特有的符号内涵展开了一系列行动，共同为我们上演了发生在和平时期的一场没有硝烟的战斗。

全剧开幕，与邻村欢声笑语、干劲冲天的景象相比，小陈庄萎靡不振、人员懒散。作为“黑暗中照进一缕光明”的意象，公社党委派何文进书记前来帮助工作党的书记的到来。书记的出场不仅意味着带领社员改变小陈庄落后面貌、走向热火朝天的生产激情的“救星”出现，同时，也暗示了无论在战争年代还是和平岁月，党的领导永远都是“启明星”的作用。本来，小陈庄生产落后、人员懒散局面的造成，主要原因是社员都想多种自留地而不愿出公田。而“党的指示记心梢”的何书记在来小陈庄的路上就已经细心观察到“地里干活人手少，沅田里无人忙耕炒”的现象，并亲自动手拔除田间的野草。一系列信息的传达，无不在向我们暗示这样一个理念：关心集体、心细如发、朴实勤劳的书记一定能鼓励、引领社员坚定走合作化的道路，从而胜利完成党交给的任务。按说，全剧主题沿此线索完全可

¹⁶⁷ 郭志刚等：《中国当代文学初稿》（下册），北京人民文学出版社，1981年版，第47—49页。

以成为歌颂党在社会主义建设时期的英明领导。但是，作为诠释和平年代主流意识形态“阶级斗争永远存在”焦虑的典型剧目，何书记的出现和担负的任务，就绝带领社员搞好生产那么简单了。于是，社员的自私自利思想被模糊，小陈庄落后与贫困的原因通通被归结为以瘸爹爹陈景宜为首的“别有用心”的“坏份子”的从中作梗。

而事实上，陈景宜这个在旧社会曾帮助财主催租逼债的人，在新政权的天空下并没有胆量、也没有能力甚至从没有妄想过推翻政府，他的本事和理想充其量也只不过是“见风使舵转得快”，通过拉拢干部找保护伞，为自己多捞点好处。至于“小陈庄明是陈广清的队长，实质上是他陈景宜在当家”局面的形成，很大程度上是由于队长识人、律己、处世能力的欠缺。由此，全剧的矛盾也可以围绕党的书记教导队长远离享乐、提高业务水平、以身作则的“内部矛盾”而展开。可是，“阶级斗争永远存在”的权威话语下，作为“自己人”，队长的缺点、失误以“被拉下水”而轻易被忽略和原谅，而以陈景宜为首一方的贪图便宜、因私损公则被提升至“阶级敌人”对社会主义建设的破坏和别有用心。注定的角色定位下，在“夺印”这一明确而含义丰富的意象中，“两大阵营”展开了惊心动魄的“斗争”。

具体说来，双方矛盾集中在“陈家宴会”、“夜偷稻种”两个事件中进行展示。作为第一次正面交锋，刚进庄就被大队长请进瘸爹爹陈景宜家里作客的何书记，俨然另一个赴鸠山宴席的李玉和，以过人的敏锐和智慧察觉到不同寻常的氛围：

“跨进陈家大门楼，气味分明不对头，为什么甜言蜜语不断口？为什么虚情假意将我留？”寒暄过后，队长陈广清开始反映情况：“树高千丈叶归根，小陈庄的条件不如人，土质不好田底薄，又逢灾荒少收成。胶龙因在沙滩上，要想翻身难翻身。”

“小陈庄的社员太落后，二人倒有三条心，有的人装病不把活计做，有的人想到城里混光明。”按理说，自然地理条件和社员的精神心态的确是让小陈庄成为全社洼塘的原因所在。然而，保持着高度“阶级神经”的书记闻听此言并无半分表示，唯有当陈景宜提出发放稻种帮助社员渡过困难的想法时才“心中暗暗吃惊”。此刻，他仿佛看穿了陈景宜这个“反革命份子”的一箭三雕之计：搞乱过往的旧帐；从分稻种中再捞一把；通过将缺稻种的责任推到自己身上使自己难以在小陈庄站稳脚跟，从而仍旧紧握权把子。书记火眼金睛下，“反革命份子”的鸿门宴自然以失败收场。接下来的“夜偷稻种”的较量中，双方展开了直接对垒。面对敌人烧

仓、盗种、嫁祸的阴谋诡计，“革命小将”素芳将之进行了无情揭露，而沉稳老练、洞察一切的何书记从关键人物陈友才有话不讲、多数人帮腔“坏份子”的现象里终于意识到教育群众的迫在眉睫：“除了狠狠地打击敌人，还要帮助和教育那些思想觉悟不高的人，争取他们和我们一道向敌人开展斗争，通过他们，揭发敌人更多的阴谋活动！”

那么，作为书记最应当争取的人，同时也是双方矛盾焦点——稻种问题知情人的陈友才，又是一种什么样的姿态呢？

由于贪图小利，这个穷苦出身、与地主做过英勇斗争的人帮助瘸爹爹一伙藏匿了偷来的稻种。巨大的不安和良心折磨，使他“低头不愿把人见，面带泪痕忍气吞声。”在争夺战中，面对瘸爹爹派人送来的粮和钱，他虽明知“陈景宜是小陈庄的祸害根”，可是，当对方说出“你不治病，如若有个三长两短，叫大婶和小红以后怎么过日子”的“知心话”时，这个一再悔恨“因贪便宜而上了人家的大当”的人再次矛盾了。按理说，“穷苦汉”的出身背景，加上为求早日解脱的心情，足以让他将秘密向何书记和盘托出。然而，“敌人”的威逼让他打消了洗刷自己的念头。此刻，他的退却与其说是再次被利益诱惑也好，是被迫无奈也罢，事实上倒不如说是生活的复杂性和人生的历练让他深感不能轻易作出选择，因为除去“阶级”的有色眼镜，“坏份子”的“威吓之言”反而道出了某些人生真谛：

你说说？哼！我告诉你，想洗干净身子，可办不到，俗说“船底不漏针，漏针无外人”，如果这件事走漏了半点风声，姓何的固然饶不了你，我和瘸爹爹更不会放你过门！到那时我们当干部的总有个“官官相护”，可以把事情推得一千二净，可是你……就是满身是嘴也讲不清。¹⁶⁸

权衡利弊后，面对前来送粮探病的何书记，陈友才装睡不醒。无可奈何之下，书记展开了对友才妻的开导。然而，身为人妻和母亲的陈妻没有“党的好儿女”素芳那样的思想境界，虽然有“亲人——党的书记的循循善诱，然而，瘸爹爹在小陈庄的势利、自家拿人钱粮的短处、丈夫替人藏脏的利害，让这个女人出于本能地抑制了自己言说的冲动：“我有心去把真情吐，怕只怕，打不着豺狼害自身。”

¹⁶⁸ 李亚如：《夺印》，1963年版，第50页。

当敌对势力设计陷害素芳盗粮烧库，素芳指出遗留在现场写有自己名字的麻袋是给陈友才送粮而遗留下的时，众目睽睽之下，虽然对素芳心存感激，但作为被推至斗争浪尖、一句话就能使黑白立显的陈友才，此刻却吞吞吐吐、含糊其词，先是“让……让我想一想……”，接着就以“小红娘，我头疼得厉害，你快扶我回去吧”为借口而溜之大吉。这里，我们不能简单地将陈友才的再次沉默定性为是非不分或是忘恩负义。事实上，他几次欲言又止、欲进却退的反复与矛盾，真实地反映出一个中年男性面对利害关系时应有的沉稳和圆滑，体现出人类趋利避祸的本性与本能。甚至可以说，与那些没有一丝犹豫和怀疑就决然作出判断的人相比较，在涉及自身利益面前，陈友才变色龙似的左右摇摆反而更加真实可信。

如果陈友才的反复让我们恨其不争的话，那么，其它社员群众的状态则为我们展现了另外一番截然不同、足以发人深思的景象。这里，没有斗争双方的剑拔弩张和“中间人”的犹豫挣扎，“钟声当当敲，收工往家跑，顿顿吃个饱，睡个安稳觉”永远是他们日复一日的生活常态和最大的愿望。小陈庄的印把子纂在谁的手里，好像与他们并无多大关系，作为以夺取掌握他们命运的权力为目标的两大势力的争斗的折射镜——稻种是否是素芳所偷，在他们心里不仅没有上升到“敌我斗争”的高度，恰恰相反，他们以自己独有的方式将这一“大事大非”问题转变成了生活中的嘻闹：

大肉头：你烦什么！何书记那天说啦！（学何文进说话的语气）现在时间不早，大家先回去休息，这失窃稻种的事情，党支部一定要追查清楚！〔众 哄笑。〕

群众乙：你们看，这稻种会不会是素芳拿的？

群众甲：素芳姑娘绝不会做出这样的事，我看这是陈家门楼玩的遮眼法，做脏害人。

驴快嘴：不管害人不害人，反正害不到我们头上来，走吧，走吧！回去吃晚饭吧！¹⁶⁹

按理说，陈友才的临阵脱逃和犹豫迟疑、群众的哄笑，足以让为他们的幸福生

¹⁶⁹ 李亚如：《夺印》，1963年版，第81-82页。

活而呕心沥血的何书记倍感沮丧和挫败。然而,就在此刻,公社党委来信,及时指明了斗争的性质和斗争的方法。有了党的指示,何文才信心倍增:“党的指示是无价宝,这才是,魔高道更高。”有“法宝”做后盾,何书记展开了对陈友才的猛烈攻势,可惜这个“中间份子”再一次故伎重演、含糊其词:“何支书,只怪我人穷多病,力不从心啊!”事情至此,书记终于、也不得不将“教导”的眼光锁定在队长——这个比陈友才陷得更深、事实上也更应该争取和教育的对象身上。然而,队长的被规劝,却让我们看到了意味深长的一幕:

陈广玉:你被人牵着鼻孔转,

迷失方向把本忘!

陈广清:你……

严德林:你不该将陈景崖宜当自己,

胡素芳:你不该将贫下中农甩一旁。

陈广玉:你不该不把是非分清爽,

严德林:你不该稀里糊涂怪素芳,

你如今高高爬在树顶上,

胡素芳/陈广玉:忘记了群众忘记了党!

陈广清:难道我陈广清就这样糊涂吗?

何文进:广清,人家是在严厉地指责你的错误!你已经忘记了,应该听什

么人的活,应该和什么人交朋友?¹⁷⁰

“阶级斗争不能忘”的权威话语威慑下,书记无需亲自开口,群众的指责和痛心疾首已使队长无辩驳之地。

相对而言,“中间份子”陈友才的转变还算颇费周折。为此,编剧特意为其设置了“回忆人老几辈穷苦岁月中的悲惨遭遇——赞美新社会中翻身富裕的生活——痛恨自己贪图小利误入圈套——决定洗心革面重新做人”的心灵变换四步曲。此时此刻,虽然党的书记没能象战争岁月那样直接对落后份子进行灵魂的拯救,可是,“痛说家史,激励斗志”的叙述策略再次力挽狂澜,让一个屡次退缩的人自

¹⁷⁰ 李亚如:《夺印》,1963年版,第95-96页。

已教育了自己,在党的书记缺席的情况下,实现了立场的转变。

光明驱除黑暗之后,觉醒了的众人一片“何支书,我们要求政府严惩这批坏蛋!”的呼声响彻天空。随着坏份子被压送带走,何书记对小陈庄生产落后的原因给出了权威性的解释:“去年小陈庄虽然受灾,公社早已作了支持,稻种并不缺少;生产所以搞得不好,就是由于坏人当道,夺去了大队的印把子,梦想使反革命势力复辟!”至此,土地的贫瘠、社员的懒散私心等造成小陈庄生产落后的因素都被排除在视线之外,所有的罪过都是阶级敌人的从中作梗。“认清”了“落后原因”的队长和社员,相继忠贞地表示:“我们永远跟着党走,努力搞好生产。”此情此景,让完成任务的何书记以激动的心情发出了时代的呼声:“我们大家都要记住,进行社会主义建设,千万不能忘记阶级斗争,我们要认清方向,永远跟着党,把跃进的红旗插在我们小陈庄!”“我一定记住!”、“我们也一定记住!”……此起彼伏的响应声中,小陈庄踏上了光明大道。

5.2.2.2 《刘介梅忘本回头》：“迷途知返的羔羊”

如果说《夺印》描述的,是“敌我”之间激烈的交锋,那么,刘介梅的故事讲述的,则是关于“自己人”刘介梅,一个吃过旧社会的苦、斗争地主冲在前、率领邻村搞土改的积极份子,经历了怎样一个由先进到落后——反对党领导下的统购统销和合作社、要求脱离集体搞单干走发家致富“资本主义”道路——再到认识错误,最终重归社会主义集体阵营的“心路历程”。

关于这场发生在社会主义阵营内部、思想意识领域内的“资”、“社”较量,1958年莽夫的琼剧《刘介梅》、1959年湖北省实验歌剧团的评剧《刘介梅》,和1962年的越剧《刘介梅忘本回头》,以各自不同的特色和侧重点为我们进行了生动的演绎。具体说来,“发家致富思想冒头——放高利贷牟取暴利——与父亲/兄弟激烈争论——回忆悲惨往事——翻然悔悟”是三者共有的叙述环节和剧情进展顺序。所不同的是,在三个剧本中,除以上相似环节所占比重不同之外,对主人公误入歧途原因及状态的描述,以及促使主人公下定“洗心革面”决心的因素和氛围却有显著差异。而恰恰正是这些不同与差异,让我们看清主流意识形态规训下,戏曲现代戏如何展开并达到社会主义“新标兵”道德乌托邦塑造的叙述策略与叙述意图。

1958年的琼剧《刘介梅》和1959年的评剧《刘介梅》开场的这一幕，都是其乐融融的农家乐景象。前者是刘介梅新婚大喜，众乡里送来贺礼祝福的笑语欢声；后者展现的，是乡亲们歌颂解放后分田分地的新生活，欢送、祝福与鼓励新婚不久的刘介梅去邻村帮助搞土改的热烈场面，以及介梅新婚妻子的害羞与依依不舍之情。这里，新婚的喜庆、土改的热情、甜蜜美好生活的呈现，将解放翻身的“人民”的欣喜之情和幸福、富足生活的即将到来给予了充分表达。这里，有一个不容忽视且耐人寻味的细节，那就是琼剧《刘介梅》第一幕中新人门口对联的横批。作为“土改英雄，斗争地主好榜样；革命夫妻，努力生产做模范”的横批，“发家致富”¹⁷¹将“人民”心目中关于“革命”的理解，以及对“革命”胜利后“新生活”的设想作出了生动而朴实的呈现。于是，介梅夫妇“我俩好比撑船人，我家好比顺水船，你掌舵，我摇桨，扯起蓬来走向前”的对小家庭富裕生活的渴望，与延安时期的《夫妻识字》、《兄妹开荒》、《一朵红花》、《动员起来》、《钟万财起家》等秧歌剧中农民红红火火搞生产、奔富裕的喜悦与憧憬一脉相承，再次印证了中国农民千百年来亘久不变的依靠土地、劳动发家的理想和伦理。于是，为了给自己的小家积累本钱以购买更多的土地，多收了几石粮之后，夫妻两人达成协议，放债给乡亲。关于这一点，如果说琼剧中的刘介梅碍于“干部”身份尚有犹豫，经过妻子劝慰才最终默许放债的话，那么，评剧中的介梅则没有那么多顾忌，对于妻子的建议不仅没有批评反而暗暗高兴：“听仙梅说一遍，句句话儿动心弦。”然而，一心沉浸在发家设想中的夫妻俩人哪里知道，时代的脚步已然跨越了延安时期“斗争地主、劳动致富”的激动岁月，“革命”的内容已转换成思想领域内“社会主义道路和资本主义道路”之争。此刻，“清除一切私心杂念”、“警惕永远存在的阶级斗争”的权威话语下，“劳动致富”的梦想成为“危险信号”，戏曲舞台热切呼唤属于自己的梁宝生出现。于是，“堕落份子”必须经历精神的洗礼，以自己的“悔悟”进行符合主流意识形态需要的言说与宣传。

然而，一旦“发家致富”的“坏思想”露头，何况它出自本能，要想有效遏制，显然绝非易事。于是，父亲、兄弟、领导、群众齐上阵，共同挽救这颗“误入歧途”的灵魂。

作为劝导人之一，介梅的弟弟汝梅以其高尚的“为公忘私”的品质，痛心于哥

¹⁷¹ 莽夫：《刘介梅》，琼剧，1958年版，第5页。

哥的“堕落”，并与后者展开了激烈的辩论和斗争。越剧剧本中，作为思想先进份子，汝梅擅自将家里卖余粮的钱借给了别人。介梅闻听此事，十分恼怒。于是，兄弟间的交锋在所难免：

刘介梅：“见死不救，过去娘死没有棺材，怎么没人救？大年初一没有吃的，一家人出去讨饭，怎么没人救，天下有困难的人多得很，你刘汝梅救不了那许多！”

刘汝梅：过去是地主把我们搞得活不下去，今天是新社会，所以我们不能见人家有困难不管。

……

刘汝梅：不管有权和无权，别人困难应帮忙，哪怕割下身上肉，也要忍疼把办法想。哼！亏你还是个共产党员，说出这种话……

刘介梅：我立得稳来坐得正，勿抢勿偷银一两，我做的事我负责，竟敢弟来训兄长。¹⁷²

这里，抛开党员的标准，介梅对过往贫困日子里孤苦无助情景的记忆和反问，的确是对一种实在而普遍的社会现象的揭露。为了别人的困难，“身上割肉也忍疼”的道德乌托邦，对一个饱受饥饿和凌辱的讨饭人来说，与他对人性与社会的认识之间，反差之大，是难以用“共产党员”的道德标准就能轻易抹杀的。然而，“社会主义道路”的“正义”力量赋予弟弟无限的权利，他不仅能当面指责哥哥的“落后”，而且当众揭发哥嫂私留余粮、卖钱后放高利贷给陶二叔的“剥削行为”。面对弟弟的苦苦相逼，介梅一怒之下反唇相讥：“土改时都是分得一样多的土地，各人发财各人得，你不会持家，破了产怪哪个，我放债是将本求利，什么剥削不剥削？”这里，如果不是“堕落份子”的身份，介梅的话似乎给了我们一个“党员标准”之外的、更让人信服的弟弟无情揭发指责哥哥的理由。否则，同样是吃过苦的一家人，对财富的渴望应该是相同的，除非有特殊的原因，否则仅仅“共产党员”的道德标准，是难以让弟弟对哥嫂如此刻薄决绝的。

也许是意识到这一漏洞，越剧剧本中，弟弟汝梅不再是一介百姓。此时，他不

¹⁷² 《刘介梅忘本回头》，越剧，1962年版，第14-15页。

仅是党员,而且成为乡干。身份的变动,不仅为他除去“嫉能妒富”的嫌疑,同时也加重了他批评哥哥的话语份量。然而,面对弟弟“我觉得你的思路出了岔”的指责,介梅久已压在心中的不满和怀疑再也难以抑制:“心烦意乱难安定,此事一辈子我也搞不通,‘五谷丰登’有什么用,事到头来一场空!天天嚷改善群众生活,改善生活,连余粮也不让留,这叫什么改善生活呀!还不许说!革命:现在是革到头上的啦!”¹⁷³这里,介梅的抱怨和不解可谓道出了“群众”的心声。可是,他哪里明白,此时的“人民”已发生了置换,他心目中的“人民”及其与物质紧密相关的家庭生活理想,已经成为主流意识形态所要重点压抑的东西。关于这一点,革命历史题材现代戏已作出了最好的证明:奋战在血火中的人物几乎都是单个个体,不带有一点家庭生活的痕迹。唯一存有家庭生活的《红灯记》,也以更加深厚牢固的阶级情谊置换了人物之间的家庭血亲关系。李玉和“人道说世间只有骨肉的情义重,依我看阶级的情义重于泰山”的经典名言,已将与英雄人物的精神格格不入的物质存在完全摒弃了。而李奶奶“我看那富贵荣华如粪土,穷苦人淡饭粗茶分外香”的慷慨豪情,也已然成为“狠斗私字一闪念”的道德乌托邦对丰衣足食的物质乌托邦的全面否定。在这样的意识形态和乌托邦的灌输笼罩下,不谙其中曲折的“群众”难免发出不和谐的声音。而作为其代表的刘介梅,难免在苦恼、迷惑、抑郁等多种情绪的旋涡中痛苦不堪。关于这一点,琼剧对这个“落后份子”有着难得的精彩描述。剧中,反对合作社、反对统购统销政策、赌气回乡的他,走到自己田边时,压抑、不解、委屈等情绪一齐迸发,情感的巨大震荡中,他内心深处压抑已久的情感,即一个庄稼人发自内心的对土地和劳动的热爱喷薄而出:

“三斗丘,金不换,我日夜常把你挂在心间”,“回想起,解放前,我家佃种你好几年,你遍身都有我的脚迹印,我的汗珠曾洒在你的身边”,“土改时我分到了这块地,恨不得将你揣在我胸前,自从我出外搞工作,几年未到你跟前,今天我已回家转,你心里一定也喜欢。我以后,加勤干,不让你旱,不让你淹,多追肥,勤除草,管叫你每年产量七百三。”¹⁷⁴

可惜,“落后份子”的情感流露在“继续革命”的风雨中只是昙花一现,作为党的代言人,弟弟咄咄逼人的规劝接踵而来。可是,错位的对话让兄弟间的争论陷入僵局。尴尬之际,爹爹出现了。这个三代讨饭度时光,翻身不忘共产党的老汉,

¹⁷³ 湖北省实验歌剧团:《刘介梅》,评剧,1959年版,第44页。

¹⁷⁴ 湖北省实验歌剧团:《刘介梅》,评剧,1959年版,第17页。

虽然年纪大，却有一片爱国热心肠。为了支援工业化，他带头卖了五石粮。如此高的觉悟，当听到儿子“我革命至今七八年，吃苦总在别人前，没有功劳有苦劳，好处又有哪一点”的抱怨时，他立刻将之升级为反党，理由是：反对党的政策就是反对党！此刻，眼见儿子一意孤行，这个被气得浑身打颤的老人，手拿曾经讨饭用的破棉袄声泪俱下：“你身上穿的谁的衣？口里吃的谁的粮？何人给你田和地？哪个分给你大瓦房？你靠何人把身翻？你靠哪个把家当？你翻身忘了共产党，你有什么面目回家乡？”¹⁷⁵ 这里，虽然指责的理由没有大变，但是，由于出自父亲之口，介梅显然不能以对待弟弟的态度和口气作出回应。所以，父亲的及时出现，是主流意识形态巧妙借助传统习俗中“尊老敬老”的思想和人伦理念，通过“父权”对“子权”的绝对权威化，明修棧道、暗渡陈仓，达到使以一己之力无法灌输的意志和法则在大众中的顺利传播和确立。

面对父亲的责骂，介梅以儿子的身份掏出了对父亲的真心：“爹，有些事我也是为你老人家着想，六十出头的人了，做儿子的就不能叫你老人家过好一点？”¹⁷⁶可是，“身负重任”的爹爹不仅没被亲情打动，反而厉声怒斥：“住口！我不要你这没良心的逆子，你算算看，我今年吃肉吃少了？解放前不要肉票，你怎么过年，只有闻地主家肉味儿的份。”¹⁷⁷不等介梅反驳，训子的一幕骤然升级：“你反对统购统销，反对合作化，要和社会主义拧着干，那是作梦！老子要走社会主义的路，我死也死在社会主义的路上！”如此声嘶力竭的表态，让人不得不钦佩于对老人的执着和忠诚。可是，浪子回头绝非来自蛮横的武力威胁，知子莫若父，老爹终于抛出了直奔介梅心中最脆弱区域的致命一击：“天哪！……介梅娘！……我们养的儿子变了！变成剥削人的吸血鬼了，——我哪有脸见人哪……我还站在这里做什么呀！”¹⁷⁸果然，情感伤口的骤然被揭开，加上长期来的愤闷、委屈和压抑，使介梅一时间无言以对。在这情感波澜的节点，与越剧与评剧中或是直接让老爹诉说悲惨往事以劝慰介梅回头；或是专门编出一场回忆录，让介梅陷入沉思以后悔改的叙述策略不同，评剧剧本采用了颇具戏剧性，同时也有相当真实性地“梦回往昔”的一幕，让因情感冲击过大而沉沉睡去的介梅在梦中重温了昔日年关被逼债的悲惨、母亲病死的哀伤，以及自己被狗咬的伤痛……本来，穷人翻身后对发家致

¹⁷⁵ 《刘介梅忘本回头》，越剧，1962年版，第29页。

¹⁷⁶ 《刘介梅忘本回头》，越剧，1962年版，第29页。

¹⁷⁷ 《刘介梅忘本回头》，越剧，1962年版，第30页。

¹⁷⁸ 湖北省实验歌剧团：《刘介梅》，评剧，1959年版，第52页。

富的渴望,以及绝不让贫苦的一幕再重演的内心情结,是一条普遍规律和情感走向。但是,梦回往昔艰难生活现场后醒来的介梅,不是更加坚定摆脱贫穷奔富裕的信心,相反,他对自己发家致富的念头陷入了深深的自责与悔恨之中:“刘介梅!你真是横了肚肠黑了心肝!马到桥头蹄发软,人到悬崖心也寒,前进没有路,后退也为难,前思后想,心似箭穿。刘介梅你对得起谁?党……乡亲们……死去的娘……爹……兄弟……还有那几十年患难相共的三叔和春元……”¹⁷⁹如此突变,既非看破红尘的了悟,也非繁华过后的平淡,一个如此痛苦彷徨的人,骤然间对自己的信念和理想下了这般判言,此情此景,让人费解。然而,来不及展现他转变背后的原因所在,权威的声音已然在幕后响起:“刘介梅同志,你还没有认清目前阶级斗争的形势,你丧失了阶级立场,对党带来了很大损失,党是多么盼望你早些觉悟过来!”¹⁸⁰于是,无路可走、无力再在政治和情感的双重旋涡中饱受煎熬的刘介梅“翻然悔悟”:“陈书记,爹,三叔,乡亲们,是我错了!我走上了资本主义黑路,我对不起党,对不起您,也对不起乡亲们……”¹⁸¹

如果说越剧和评剧中,主流意识形态用亲情的力量代替刻板的教条说教,通过直接碰触人类最脆弱的情感神经达到官方意志的灌输,以致使介梅的转变过于迅速的话,那么,相对而言,琼剧里则给“堕落份子”的自我辩解和思想转变留出了足够的空间。这其中,颇具代表性的场景,就是刘介梅在扩干会议上对自我见解的大胆表露,以及面对爹爹和部长吐露出发自心底的表白。可是,以“走错了路重返正途”为主题的剧目,当它给“叛徒”留出自我表现的空间时,必然会有更强大的力量和权威出现,以证明和实现“邪不压正”的思维逻辑和叙述目的。于是,刘介梅看似有了言说和辩解的空间,实际上,他自由呼吸的空气越来越稀薄,因为此时比爹爹和党更强大的力量出现了,那就是“群众”的呼声与愿望决定着“堕落份子”的命运走向。于是,当刘介梅在大会上侃侃而谈诸如“我们今天是帮助党整风,提意见不能象你们那样报喜不报忧!”“农民们,要做共同富裕梦,要把双统合作取消才得舒服。”“天天空谈合作好,农民生活没改善!”¹⁸²“做儿子不能尽孝,我父六十四岁了,论口粮,吃不饱,想穿衣,没布料,想吃肉,买不到,要买油,

¹⁷⁹ 湖北省实验歌剧团:《刘介梅》,评剧,1959年版,第63页。

¹⁸⁰ 《刘介梅忘本回头》,越剧,1962年版,第34页。

¹⁸¹ 湖北省实验歌剧团:《刘介梅》,评剧,1959年版,第67页。

¹⁸² 莽夫:《刘介梅》,琼剧,1958年版,第26页。

限制了,粮票布票油票,真搅人晕头转脑……”¹⁸³等真情实感时,没等老爹和党来教导,群众的声音就已经以压倒性气势此起彼伏:“我们要质问他!介梅真没有良心!他的良心叫狗吃了!介梅是忘本变质!”¹⁸⁴“几年前我们在这里欢送他,今天要在质问他!”¹⁸⁵“你是攻击党!你反对合作化!统购统销哪点不好?你忘本变质!你说!问他!一条一条的问他!”¹⁸⁶“谁要反对共产党,只有斗争决不商量”。

巨大、无形的群众集体威慑力下,刘介梅陷入了更大的痛苦之中:“人皆讲,我忘恩,自问心,难承认,母仇母恨我永忆,填平穷坑才翻身;雷雨中,天地震,刘介梅,够倒霉。见旧衣,想前日,忆地主,恨填膺,说不尽,苦悠情,忘不了,旧时境,到今天,只落得,乡邻亲友不相亲,叫声爹……哭声娘……哎呀,我的苦衷语向谁陈。”¹⁸⁷可是,爹爹已经不具有接纳承认错误的儿子的权力,他将亲人的生死决定权慷慨地交付给了群众:“谁听你嘴是心非,明明是毒入骨髓,败家仔,哪有心诚意改过,我把你,交与群众去追问。仙梅呀!你去叫,敏三开群众大会,狠狠斗他才肯认罪。去!”¹⁸⁸群众的意愿成为判断是非曲直标尺的新局面,让介梅似乎感觉到了什么。但是思想的不通,让他依然难以释怀:“我相信自己,从反霸开始,你顶了解我,擎革命大旗,走在群众前,从未落后边。翻身得幸福,还记前苦凄,要是说错话,是争过好日子,遇事不称意,牢骚便难止。我哪攻击党,反社会主义?只有你能帮助我,对大家解释清楚为是。”¹⁸⁹然而,不容介梅再次发问,妻子在一旁已是泣不成声:“当初我听了曹老七的话……介梅!你要认真的承认错误……”¹⁹⁰这里,她转眼间将错误推卸它人的做法,道德问题有待商榷不说,其吞吐模糊的话语之间,究竟是惋惜丈夫的误入歧途,还是为其至今不开窍认死理的倔强而担忧,的确耐人寻味。

多种因素的交织作用下,刘介梅低头承认错误。雨过天晴后,重新被群众接受的刘介梅,作为集体中的一员,和纷纷涌到家门口的群众共同唱起合作社和统购统销的赞歌……也许,当“文革”中无数“反革命份子”被群众无情批斗时,刘介梅可能会庆幸自己还有洗心革面的机会。然而,随着时光的流逝,十五年后,神州大地吹来改革的春风,发家致富再次成为新一代农民生活的理想和为之奋斗的目的。

¹⁸³ 莽夫:《刘介梅》,琼剧,1958年版,第27页。

¹⁸⁴ 湖北省实验歌剧团:《刘介梅》,评剧,1959年版,第40页。

¹⁸⁵ 湖北省实验歌剧团:《刘介梅》,评剧,1959年版,第42页。

¹⁸⁶ 湖北省实验歌剧团:《刘介梅》,评剧,1959年版,第42页。

¹⁸⁷ 莽夫:《刘介梅》,琼剧,1958年版,第42-43页。

¹⁸⁸ 莽夫:《刘介梅》,琼剧,1958年版,第48页。

¹⁸⁹ 莽夫:《刘介梅》,琼剧,1958年版,第49页。

¹⁹⁰ 莽夫:《刘介梅》,琼剧,1958年版,第50页。

标,面对一个个发家能手、致富标兵,刘介梅又做何感想呢?

5.3 “合谋”与消解：现代戏中的“民间”演义

权威话语规训下,革命历史记忆、“新生活”中斗争的硝烟,使社会主义价值理念及其道德乌托邦建构得以在戏曲舞台上充分展现。然而,一个难以模糊的事实是,这些近乎“不食人间烟火”的楷模与广大百姓的实际愿望和生活理想之间的距离越来越远。作为中国主要的民间文化形态,戏曲本该反映与传达的,是百姓的思想和心声。如此以来,官方意识形态和民间意志之间的矛盾与冲突,自然在所难免。可是,作为“形式和内容高度统一”的社会主义意识形态最佳载体的“现代戏”,不仅没有遭到广大观众的冷落,相反,人们不仅陶醉其中,而且还对个别的经典剧本和代表人物的著名唱腔唱段进行模仿与传唱。难道,作为民间话语最大释放与展示空间的戏曲就这样轻易缴械于权威话语,甘愿就此臣服?

事实上,“戏改”本身就意味着戏曲这一中国主要的民间文化形态已然进入政治权力的规划蓝图,成为必须予以改造的对象,终结了自身的自在状态。对传统旧剧的“改编”和历史剧的“新编”,其实就是官方话语改写、抢占民间话语空间的交锋。尽管相对于政治权力与知识权力,民间总是处于弱势地位,成为被改变、被瓦解的对象。可是,作为人类本真的生命力紧紧拥抱生活本身的过程,作为真实地表达出民间社会生活的面貌和下层人民的情绪世界的民间文化形态,蕴涵其间的对生活的爱和憎、对人生欲望的追求,是任何道德说教与政治条律都无法规范和约束的自由自在。这种民主性的精华与封建性的糟粕交杂在一起而构成的独特的藏污纳垢的文化形态,使“民间”即使总以弱势的形态出现在政治权力面前,但其强大的生命力仍然使其保留着自己独立的历史和传统,有时甚至能意想不到地对强势话语起到颠覆和再解读的效果和作用。正是由于民间文化形态的强大,让试图通过传统旧剧的改编和历史剧的新编达到主流意识形态灌输与确立的“戏改”当局疲惫不堪,直至另寻它途。虽然,题材的意识形态性使戏曲现代戏创作避免了旧剧改编和历史剧新编中由民间文化形态与官方意志间的偏差和矛盾所引发的诸如“古人说今话”的闹剧与“反历史主义倾向”的适得其反,也免除了戏改部门徘徊、往返于诸如“禁演”与“纠偏”间的戏改政策的反复与尴尬,但是,作为民间话语最大释放与展示空间的戏曲不可能如此轻易的缴械于权威话语,甘愿让出属于自己的一片天空。

实际上,做为“戏改”的丰硕成果,集万千宠爱于一身的戏曲现代戏,在一定意义上成为集中体现20世纪民间文化形态命运跌宕的典型标本。如此以来,在戏曲现代戏中,主流意识形态究竟使用了怎样的策略,使自己在与民间意志争夺话语空间和话语权力的过程中避免了旧剧改编和历史剧新编中发生的尴尬局面而占据上风?民间文化形态又是以怎样的姿态在同官方意志的复杂的纠葛中最终使主流意识形态实现其传播社会主义价值理念和建构无产阶级国家神话的终极目的,成为继阐述戏曲现代戏如何通过革命历史题材与“新生活”建设题材共同支撑起社会主义意识形态大厦建构这一问题之后,必须探讨的另一个重要问题。

5.3.1 “民间”的浮现与流变

追根溯源,“民间”与中共政权产生纠葛,最早体现在1938年10月中共中央六届中全会上毛泽东题为《中国共产党在民族战争中的地位》的报告中。在这里,对于如何使马克思主义在中国具体化的问题,毛泽东作出了这样的解释:“成为伟大中华民族的一部分而和这个民族血肉相联的共产党员,离开中国特点来谈马克思主义,只是抽象的空洞的马克思主义。因此,使马克思主义在中国具体化,使之在其每一表现中带着必须有的中国的特性,即是说,按照中国的特点去应用它,成为全党亟待了解并亟须解决的问题。洋八股必须废止,空洞抽象的调头必须少唱,教条主义必须休息,而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”¹⁹¹作为一个信号,这一讲话已经宣布中国共产党意识形态建构的中心——“按照中国的特点应用马克思主义”。

创造“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的马克思主义,的观点一经提出,很快就在文艺界引起了影响广泛的“民族形式”问题讨论。而“其中最为引人注目的,是向林冰与葛一虹等人围绕‘民间形式’是否民族形式的中心源泉的论争。”¹⁹²由此,“民间”问题开始进入知识者的关注视野。众说纷纭中,随着毛泽东1942年《讲话》一锤定音文艺为工农兵服务的发展方向,关于“民间”的讨论尘埃落定。至此,在政治力量的坚定推动下,“民间”终于以至尊的地位成为延安知识者理论与实践的全部资源。从此,人民的生活成为文学

¹⁹¹ 毛泽东:《中国共产党在民族战争中的地位》,《毛泽东选集》(第二卷),人民出版社,1991年版,第534页。

¹⁹² 汪晖:《现代中国思想的兴起》,三联书店,2004年版,第1494页。

艺术原料的矿藏，以崭新姿态浮现的“民间”就这样引发了其与政治权力、知识分子之间关系的变化。

作为新中国文艺想象的重要构成，“民间”举足轻重的作用与地位处处显现。比如在与文艺界人士会面的多种场合中，毛泽东就以他特有的语言风格描述出“民间”的意义。鉴于对“民间”在传播社会主义意识形态和树立新政权合法性的过程中所具有的政治力量的认识和道德力量的认同作用，为了彰明民间的意义所在，毛泽东特意将知识分子与之进行了比较：“有许多知识分子，他们自以为很有知识，大摆其知识架子，而不知道这种架子是不好的，是有害的，是阻碍他们前进的。他们应该知道一个真理，就是许多所谓知识分子，其实是比较最无知识的。工农分子的知识有时倒比他们多一点。”“知识分子不但精神上有很多不干净处，就是身体也不干净，最干净的还是工人农民，尽管他们手是黑的，脚上有牛屎，还是比大小资产阶级都干净。”戏剧性的地位互换中，工农兵不再是愚昧、落后的代名词，而曾经启蒙大众的知识精英，此时却要边缘化、甚至异己化了，他们自我救赎的唯一途径，就是“和工农兵大众的思想感情打成一片”，走向民间以实现身份的彻底转换。

百川之源、红星独亮的民间文化，在新政权青眼有加的庇护与希冀中，一方面以其在红色政权合法性建构过程中具有的团结、动员的实用性质而大放异彩；另一方面，也使自身主体身份的确认在这一过程中得以完成。从延安时期始，党领导下的取之于民间文化形式的秧歌剧、京剧现代戏和秦腔等陕北地方戏曲现代戏的创作，就使农民意识到原来自己的行为也可以入戏，也可以像古代英雄豪杰那样被人传唱。地位的提高，不仅使千百年来处于弱势群体的农民产生一种前所未有的自豪感，而且也意识到开荒种地、交公粮等会对整个民族和国家有如此重要的意义。建国初始，传统旧剧改编中对被“歪曲了形象”的劳苦大众新面目的塑造，让他们深刻认识到旧戏是对人民的侮辱和诋毁。而新编历史剧中，从“流寇”到“英雄”、从“逆反作乱”到“历史前进动力”的性质转换与身份提升，让他们在对“历史真相”的体认中，实现了对领路人的真诚感激和对曾经被愚弄和蒙蔽过往的憎恨的情感双重体悟。时至十七年间，随着赞扬“工农兵”为主旨的现代戏独领风骚，台上台下的至尊的地位更是让翻身作了主人的广大民众在对往昔革命岁月的深情回顾和再现中，感慨自身地位的变化，感激领党的英明神勇，鼓舞起舍

身忘我建设社会主义的激情,并坚定战胜并清除时刻存在的阶级敌人的信念与警醒。大众的这种身份意识的充盈和对阶级斗争动向的敏锐,到了“文革”时期终于膨胀为“我们工农兵一定要占领舞台”的自觉的“革命”热情。至此,作为官方意志的抵触者和文化阵地的抢夺者,民间文化一改历来的反叛与戏谑姿态,形象地注解了“没有农民大众的支持,共产党不会取胜。但是,没有共产党,农民们压根就不知革命为何物”¹⁹³的论断。可以说,新政权对民间文化形态侧重的文化策略,实现了双赢:不仅造就了“民间”的神话,同时也造就了其救世主——新政权历史必然性与永立不败地位的神话。

这里,需要特别指出的一个不容忽视的事实是,建国后作为民族认同的方式,民间文化形态的内涵渐渐被置换用于阶级认同。事实上,《讲话》中一再言及的工农兵大众,其实质就是无产阶级的代名词。虽然主流意识形态一再强调“历史是由人民创造”的,但这里的“人民”指代的就是无产阶级,只不过此时延安政治权力的话语表述中,对阶级的表达有必要借助一种强有力的民族的修辞手法。十七年间,随着成为政治、文化的主题词的“阶级”在文艺领域内的频频表达,“民间”的意义被抽空了民族的最终指向,对它的释义“进入阶级论一统天下的时代”。反映在“戏改”中,传统旧剧的“改编”和历史剧的“新编”,集中全力进行对另一层含义的“民间”——被统治被剥削“阶级”的“将颠倒的历史颠倒过来”的叙述。权力意志的干预下,“民间”被进行着特定社会历史语境中的释意,劳动人民“被歪曲的形象”成为必须予以纠正的重点,“乱民造反”开始被赋予“起义”、“革命”、“历史动力”等性质截然不同的涵义,同时,为民请命、以人民利益为重的清官、英雄、君主也开始层出不穷。然而,虽然对“民间”的阐释已被点染上“阶级斗争”、“革命”等紧随权威“人民占领舞台”的呼吁而演生出来的名词概念,但是由于“民间”自身强大的生命力,同时也是这两种戏曲题材本身的局限性,使“戏改”当局对戏曲舞台迅速出现“内容和形式高度统一”的、“人民喜闻乐见”的剧目的期许落空。于是,过于强悍的民间文化形态遭到了来自新政权的不满。更何况,此时的“民间”早已非延安时期那个号召大众战胜民族外敌的空间,也已经跨越了“戏改”初期传统旧剧改编和历史剧新编中通过“普及”实现“提高”的对民间文艺形态采取权益之计的阶段。此时,作为新政权内

¹⁹³ [美]马克·赛尔登:《革命中的中国:延安道路》,社会科学文献出版社,2002年版,第307页。

部“阶级斗争”的场域，民间已然发生了性质层面上的转变。因此，经过毛泽东批阅的江青的《谈京剧革命》，再次通过批评文艺不是替广大劳动人民服务，而是替“地、富、反、坏以及资产阶级分子”等少数人服务，进一步阐明“民间”的今非昔比。

随着传统旧剧和新编历史剧的悄然退出，以革命历史题材和新生活建设题材为两大支柱的现代戏的独霸天下。“工农兵”悲怆的革命历程和社会主义“新生活”建设中发生在乡村中的“战斗”，再一次让“民间”成为社会主义意识形态抢夺和利用的战场，为社会主义道德乌托邦和红色政权国家神话的建构再次冲锋陷阵。然而，即使如此，随着意识形态领域内“阶级斗争”的逐步升级，“民间”前进的步伐已然无法阻挡。随着京剧革命“归根结底是一场阶级斗争”论调的推出，1966年，《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中明确宣称：“文艺这个阵地，无产阶级不去占领，资产阶级就必然去占领，斗争是不可避免的”。于是，在要“坚决进行一场文化战线上的社会主义文化大革命”的宣言中，无产阶级文化大革命呼之欲出。权威话语召唤下，自我意识膨胀到极点的民众义无反顾地成为排头兵。就这样，“民间”被以“无产阶级”的意义重新构造。由此可见，“民间”在新政权视野的浮现，其最终目的是权力及其意识形态在中国最大空间的贯彻。

基于以上梳理，加之前面对传统旧剧改编和历史剧新编的阐述中已包含对官方意志与民间意志交锋情状的分析，以下主要探究最终被选定为最佳意识形态载体的戏曲现代戏中，民间与官方之间如何在复杂的关系中实现对社会主义意识形态的传播和红色政权合法性及无产阶级永立不败之地的国家神话的建构。

5.3.2 借用与改造：权力眷顾下的民间

与主流意识形态在传统旧剧和历史剧中所采用的直接试图经过“改编”和“新编”排挤和压制民间意志以实现自身意志的传播不同，戏曲现代戏中，“戏改”当局对“民间”使用了更高明的策略：借用与改造同时进行。也就是说，民间被赋予了建构任务——模拟和再造一个与传统文化和价值秩序雷同的新的官、民秩序。这个过程或者可以描述为，政治权力预设了民间的价值和意义系统，随后对其进行大规模的合目的性的文化和意识形态置换与填充。这里，回归传统，即民

间，并不是新政权的目标，只是为了建构并证明其合法性的起点。事实上，在中共对自身政权合法性证明的建构过程中，“民间”是一个与“民族”相联系的概念，进而也与“传统”等概念相关。在这一点上，李杨做过精到的分析：“在‘民族国家’或‘阶级’这些‘想象的共同体’的制造过程中，传统的认同方式如种族、宗教、伦理、语言等都是重要的资源。当这个‘想象的共同体’被解释为有着久远历史和神圣的、不可质询的起源的共同体时，它的合法性才不可动摇。也正是通过这样的方式，现代政治才被内化为人们的心理结构、心性结构和情感结构。”¹⁹⁴因此，戏曲现代戏通过在“民间”、“民族”、“传统”等一系列概念之间建立紧密的必然的逻辑关系，使主流意识形态利用民间文化形态完成了对民族的认同的同时，也完成了对中国共产党意识形态的认同，以及对中国共产党在中国的历史地位的认同。

具体说来，戏曲现代戏中，传统的被借用与改造集中表现在两个方面：一，“伦理血亲”到“阶级情意”的升华；二，“两情相悦”到“革命同志”的提纯。

5.3.2.1 “伦理血亲”到“阶级情意”的升华

无论是革命历史题材现代戏，还是反映社会主义“新生活”中的“斗争”的现代戏，敌人对美好生活，即民间团圆平安伦理秩序的破坏，是激发被压迫、被剥削阶级的仇恨，促使其走向“革命”道路(或迷途知返)的最直接原因，同时也使其反抗(悔改)名正言顺。

《杜鹃山》中，党代表柯湘走上革命道路的原因，在于自身的血海深仇：父兄闹罢工遭枪杀，贼矿主一把火又烧死了亲娘弟妹，“一家数口尸骨难收”；《沙家浜》里，沙奶奶之所以不顾老迈之身为革命奔走联络，原因在于伤心家事：因贫苦而夭亡五子，避荒年欠下老财阎王账，一子终日辛劳，伤重身亡，另一子企图理论，结果被押入牢房；《洪湖赤卫队》中，相遇在敌人牢狱中的母女，彼此鼓励和规劝的动力，是家庭破碎的伤痛：数九寒天一家人被活阎王赶在洪湖上，“大雪纷飞，儿的娘生儿在船舱”，“狗湖霸不肯死心肠，抢走渔船撕破网，爹爹棍下死，我娘带儿去逃荒，苦难的日子实难当”；《智取威虎山》中，小常宝不畏艰险为小分队带路，最直接的理由也是童年的创伤：“八年前风雪夜大祸从天降！座山雕杀我

¹⁹⁴ 李杨：《再解读》，第288页。

祖母掳走爹娘。夹皮沟大山叔将我收养，爹逃回我娘却跳涧身亡。”除却这些战斗在血雨腥风中的党的好儿女，以建国后社会主义“新生活”中的“斗争”为题材的现代戏《夺印》里，因贪小利而上贼船的陈友才，促其悔悟的原因之一，也是曾经受剥削、受压迫的悲惨经历；至于“浪子回头”的代表——《刘介梅忘本回头》中的刘介梅，使其痛心疾首、迷途知返的关键，则是昔日年关被地主逼债的悲惨、母亲病死的哀伤，以及自己被财主家犬袭击的伤痛……这种将政治性很强的斗争故事充分民间化、伦理化策略的确高明。民间理想和秩序的介入，不仅有效化解了单纯政治宣传带来的艺术僵硬与单调，打破平安祥和的生活秩序的剥削阶级亦因此而愈加显得血债累累、十恶不赦。因为他们已经不仅仅是政治意义上的敌人，同时还是民间伦理秩序的破坏者、是伦理意义上的敌人。而与此同时，作为挽救苦难的被剥削阶级脱离黑暗的党及其部队的出场，也不仅仅只是以一种新生政治力量的面目浮现。经由政党到人伦血亲概念的借用和置换，以救命恩人、“亲人”身份出现的无产阶级政党，别具亲和力与凝聚力。《红色娘子军》中，苦大仇深的吴清华正是在她的救命恩人——党代表洪常青的指引下，不辞辛苦寻找革命的队伍。而当她终于来到光明之中后，又是众位革命战士“这里每一位都是你的亲人，有什么话你就说吧”的友好和温暖，让她将十几年的苦水倾情吐露；《沙家浜》里，沙奶奶看着战士中的一员特别象自己的儿子，于是两人母子相称。阿庆嫂寝食难安，也都是担心芦荡中“亲人”——新四军伤病员的安危；《杜鹃山》里，雷刚面临被抓获的危险，杜老太救之于危难，理由是“我们都是受苦人”，从此雷刚与她认作母子……

这一叙述策略在《红灯记》李奶奶著名的“异姓一家”的故事中达至登峰造极的地步：不幸的个人家庭悲剧成就了革命情意，共同的革命理想和深厚的无产阶级友情，把三个家庭中的幸存者连接成一个新的革命家庭、一个战斗的集体，在革命的征途上继续并肩战斗。在这里，李奶奶痛说革命家史已跨越个人仇恨与不幸的界限，“从‘军阀混战，天下大乱’直到‘毛主席共产党领导着中国人民闹革命’，她说的何止是李玉和一家人的血泪史，而是无产阶级可歌可泣英勇悲壮的斗争史”。¹⁹⁵如果说别的革命战士的赴汤蹈火中尚有慰藉亲人亡灵的“杂质”，那么，铁梅踏上革命之路则是在超历史的革命教育中剥离了亲情的缠绕，告别了痛苦和

¹⁹⁵ 《革命现代京剧·样板戏讲议》，吉林大学中文系革命样板戏教学组编，1972年版，第96页。

悲伤,成为毫无血亲关系的“亲人”教育下培养出来的没有“人之常情”的、“像一个铁打得金刚”一样的阶级战士。至此,建立在血缘上的“骨肉情”成了抽象的概念,“阶级情”反而变成了具体的感受。而《文汇报》对该剧“剧中这三代人是在革命斗争的战场上用鲜血凝成的一家人,他们之间首先是阶级之情,革命之情,而不是抽象的没有阶级内容的骨肉之情”¹⁹⁶的高度赞誉,以权威的姿态肯定了“阶级情”篡改“骨肉情”策略的英明。

除了“阶级认同”与“血缘认同”的对立,《红灯记》中还包含着另一种更高意义的对立,即“阶级认同”对“民族国家认同”的超越。这一对立是在不同年代的版本中逐渐完成的。《红灯记》的电影剧本《自有后来人》是一部带有“十七年文学”特点的革命历史剧,反映的是抗日战争时期共产党代表的中国人民同民族敌人之间的斗争。沪剧改编本虽然对原作进行了一些重要的修改,却保留了“民族解放斗争”这一基本主题。真正的改变是在京剧修改本中。这里,“阶级意识”不仅超越了血缘认同,而且开始有意识地超越了作为电影剧本和沪剧剧本基本主题的“民族国家意识”。《红灯记》中,“赴宴斗鸠山”是反映敌我双方正面斗争的主要场次。京剧《红灯记》在李玉和的台词中增加了重要的一句:“你是日本的阔大夫,我是中国的穷工人。”这句台词被认为体现了京剧《红灯记》的政治高度,因为其中蕴涵着双重含义:一种是“民族仇恨”,即作为民族国家的“日本”与“中国”的对立。另一种是“阶级仇恨”,即作为“阔大夫”的鸠山和“穷工人”李玉和之间的阶级对立。此时的李玉,其革命的目标并不只是将民族敌人赶出中国,而是组建一个以阶级关系建构的全新的民族国家。因此,如果仅仅将李玉和塑造成民族斗争的英雄,他的意义就只能局限在抗日战争这个特定的具体的历史语境中,这只是一个具有历史意义的人物,而将李玉和升华为没有语境限制的“阶级斗争”的英雄的改造,则使《红灯记》具有了强烈的现实意义。因为这一置换使该剧成为对“到目前为止一切社会的历史都是阶级斗争的历史”的主流话语的生动阐释。主题的升华,使京剧《红灯记》成为融历史、现在和未来于一体的,没有任何语境限制的象征剧,进而完整体现“讲述话语的时代”的特定的意识形态的功能。

¹⁹⁶ 《文汇报》,1965年4月1日。

5.3.2.2 从“两情相悦”到“革命同志”的提纯

鉴于个体内在情感本能的诉求，两性关系始终是文学艺术表现的“永恒的主题”。而世俗文艺形式——戏曲更是展示爱情故事的重镇。无论是《西厢记》的“眉目传情，诗词酬和，隔墙听琴，月下私期”；《牡丹亭》的“情不知所起。一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”；抑或《桃花扇》里“不应重做兴旺梦，儿女情浓何处消”；《长生殿》中“在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”；还是民间长期积累、传唱广泛的《天仙配》、《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》等，传统戏曲中的爱情经典织就了民族文化中独特的情感记忆。但是，这一人类最本真的情感表达，来至党领导下的戏曲运动中却悄然改变。作为官方意志与民间意志抢夺的阵地，异性之间的情感划出一道特殊年代中权威话语规训下从“两情相悦”到“革命同志”的流变轨迹。

事实上，延安时期新秧歌剧《兄妹开荒》中以兄妹关系取代惯见的夫妻关系，以严肃的劳动生产覆盖了自由的孟浪调笑，就已经显示了建国后掀起的全国范围内戏曲改革运动的端倪与处理男女情感方式的走向。作为老百姓喜闻乐见的戏曲形式，民间的小秧歌剧多半是一男一女互相对扭，内容多少总带些男女调情的意味。但是，作为党领导下的新秧歌剧，“为了免去调情的感觉”，新本《兄妹开荒》将本想写成的夫妻关系改成了兄妹关系。¹⁹⁷当然，在大规模的“戏改”运动尚未正式拉开序幕之前，新秧歌对两性关系的消解还仅仅是一个开端，旧秧歌的浓重痕迹一时之间难以立刻清除，其中“仍可以看到原来地方文艺中那种调侃加调情的开朗、活泼、直白的情调。”¹⁹⁸但是尽管如此，政治权力对戏曲在男女情感方面的改造已经开始，并且愈演愈烈。

对男女情感的清理意识，在“戏改”中传统戏曲剧目的改编整理里显露无遗。以《梁祝》、《白蛇传》为例，为了传达“爱情神话”中单一、强烈的“反封建”主题，《梁祝》原剧中引发观众无数联想的同窗三年的“非常情境”被断然删除，而其余因涉嫌“庸俗”、“色情”、“猥亵”而有损于“正面人物”形象的情节、唱词也通通被抹去。《白蛇传》里，原本充满魅惑的“蛇妖”通过改编也被一步步净

¹⁹⁷ 张庚：《回忆〈讲话〉前后“鲁艺”的戏剧活动》，第175页。

¹⁹⁸ 孟悦：《〈白毛女〉演变的启示》，《再解读：大众文艺与意识形态》，第73页。

化成温顺、善良，合乎中国传统妇女标准的“好女人”形象。旧剧改编中对爱情经典的“卫生化”处理思维，延至新编历史剧中体现为男女之情总体上的一片沉寂，虽然偶尔间或闪烁其间。这里，除却根本没有女性出场的剧目不谈，在以女性为主角的剧本中，除了《谢瑶环》中有少许对瑶环与袁行健两情相悦、月下拜堂成亲的情景展示外，其余都是心装百姓与国家安危的女中豪杰形象的大展览。这其中，有身负家仇、占山为王、杀富济贫的红娘子；有为国征战、舍生忘死的穆桂英；有丈夫过逝后独撑门户、身明团结大义的奢香夫人；有拼死营救书生、做鬼也复仇的李慧娘……在难得有夫妻出场的《满江红》里，岳飞与其妻也是浑身正气，一心杀敌报国，即使在生死离别之际，两人也是心系江山百姓而无半句缠绵与不舍。

可是，两性关系的自由舒展中所展现出的个体生命意识的肆意伸张，不仅仅是民间意识的自觉表达，而且是冲破儒家正统思想禁锢的革命性力量乃至目标。五四文学中，“我是我自己的”宣言嘹亮地表达了叛逆的一代向封建意识形态的尖锐挑战，逃离礼教的枷锁而恢复了自由天性的身体及两性关系因具备“独特的政治功能”而理所当然地成为革命的组成部分。在这里，“性不仅是一种秘而不宣的生理行为，性同时是革命，是政治，甚至寄托了民族或者国家的命运。”¹⁹⁹因此，即使对两性关系的消解成为“戏改”中政治权力改造民间的重要表现，两性关系蕴涵的这种革命性质，使它在被具体地冠以“反封建”的意义后，却仍然得到保留，建国初的一批戏曲现代戏就是证明。为配合当时《婚姻法》的颁布、大力宣传婚姻自主而创作的这批现代戏中，评剧《刘巧儿》、《小女婿》，沪剧《罗汉钱》，眉户戏《梁秋燕》，吕剧《李二嫂改嫁》等剧目最为著名。《刘巧儿》中，巧儿倾慕劳动模范赵振华，决定与心爱人共同生活，于是自行主张解除与赵柱儿的包办婚约；《李二嫂改嫁》里，李二嫂以寡妇这样一种在旧社会具有复杂意味的身份，争取到了爱情婚姻幸福。虽然这些剧目的主旨是歌颂新的社会和政治制度的建立才使刘巧儿、梁秋燕等女性享有了婚姻爱情以及自由支配身体的权力，但是，《刘巧儿》中那段传遍大江南北的情感表白的唱段，明显是对生命自由意志的张扬和表达；而《李二嫂改嫁》中男女双方含蓄而热烈的情感传达也是最吸引观众的看点。

¹⁹⁹ 南帆：《文学、革命和性》，《问题的挑战》，海峡文艺出版社，2002年版，第124页。

经由以上对男女之情处理的尝试与经验积累,当“戏改”来至现代戏创作成为唯一重镇时,权威话语对之采取了更高明的手段:借用与提纯。作为古老中国里长期被宗法父权系统所压抑、监控和规训的女性身体,在将旧有社会、文化制度摧毁的先进的新政权里,就意味着自身身体从宗法父权系统中的解放。质言之,女性身体因其一直以来被拘于最边缘、最底层处,因此成为表述无产阶级政权先进性、合理性的最有效的能指符号。而获得解放的女性之身的自由往往又反映在婚姻情感的自主与事业选择的自主,于是,权威话语巧妙地运用了这一点,在支持男女平等、婚姻自由的同时,紧接着对其进行提纯,即以捍卫和巩固给自己带来自由和幸福的社会主义政权为目标,使主人公将千辛万苦获取的情感抛掷一旁,全身心投入战斗之中。由此以来,现代戏中出现的男女搭配/男女情感实现了主流意识形态一箭双雕之计:一,唯有新政权下,女性/男女情感才得以获取自由和保障;二,两性关系/女性身体已不是作为单纯的个体隐秘存在,而是被抽取了具体的男女之情/女性特征,甚或在革命戎装的包裹下,女性身体与男性身体的界限/个人私秘情感模糊甚至消失,扁平化为革命与阶级斗争的政治意象。

这一策略下,现代戏中出现了戏剧性的一幕:男女同处,但又绝无半点私情,即使偶有流露也因“革命”、“建设”等神圣的职责而及时打消。《杜鹃山》中,雷刚抢来了女党代表柯湘,艰苦卓绝的斗争和屡次意见分歧而最终和好的起起伏浮,培养出来的不是男女之情而是同志间的友谊,即使在战斗关头彼此“你先走,我掩护”的关心和催促也出自战友之情而绝非私人意念;《红色娘子军》里,面对被自己于大雨夜救醒的少女吴琼花直视的眼神,洪常清没有一丝羞涩和心动,而是指出了“奔向光明”的道路。在此后的相处中,洪常清也是时时以提高吴琼花的思想觉悟为重而为半点私心杂念。的确,对于这位朝昔和娘子军相处的年轻男性而言,男女考验早已过关,一个吴琼花自然不会成为他崇高品质中的“污点”;《红嫂》中,面对昏迷的伤员,红嫂用奶水缓解了病者的干渴,而帮助她克服羞涩的,是“亲人遇难,何必羞惭”。为帮助掉队者避开先遣团的搜捕重返部队,她瞒住胆小怕事的丈夫,多次单独上山与这一年轻男子——伤员会面商谈。在“革命”的名义下,这一本应招惹闲言碎语的举动不仅成为英雄行为,而且使得知真相的丈夫为之钦佩慨然;《沙家浜》里,丈夫常年在外,为避嫌疑与是非,也应减少抛头露面,但是,身明大义的阿庆嫂,为“革命”周旋于不同形色的男性之间;《红管家》

中,当小玉发现小江肩上衣服破洞给其缝补时,小江不是甜蜜的闭上双眼或将恋人亲密拥抱,而是发出建设社会主义的誓言:“一根银针一根线,线穿银针两相连,针儿密密缝,手儿轻轻连。咱二人两颗心一个志愿,要当个农民不怕艰难。白天双双同劳动,到夜晚你算帐我宣传,手携手,肩并肩,齐心努力建设家园”²⁰⁰《智取威虎山》“深山问苦”一场,小常宝的经典唱腔“到夜晚爹想祖母我想娘”更是男女情感成为禁忌的信号。可以说,离开了那个特定年代我们很难理解为什么“到夜晚”要由小常宝去想她的娘而她的父亲只能“想祖母”。

至此,如果说在40年代的革命作品如歌剧《白毛女》和诗歌《王贵与李香香》中,“阶级”和“革命”的意义尚需通过对伦理、亲情、爱情的回归得以实现;50年代前期最有影响力的文学体裁长篇小说如《林海雪原》和《青春之歌》中,亲情、爱情、阶级情仍能作为并行不悖的统一体而相辅相成、互为说明;那么,在60年代中期出现的现代戏中,“阶级”本质已经被建构起来,它不再需要借助于亲情与爱情的力量,相反,亲情与爱情都成了“阶级情”的他者,成了革命的对象。于是,几乎所有青壮年英雄人物都被写成单身,所有剧目里都摒弃了除了‘革命感情’之外任何涉及到情爱的两性交往,甚至连相对平等的两性也不存在。”²⁰¹

可以说,戏曲现代戏中,被解放了的女性身体事实上再一次隐匿甚至消失。这一次女性身体不像旧中国女性一样隐匿、消失于宗法父权系统的阴影之下,而是隐匿、消失于革命、阶级斗争的政治热潮之中,从而也隐匿、消失于戏曲现代戏关于革命、阶级斗争的历史叙述之中。对这种革命纵深时代文学艺术中的普遍现象,南帆借鉴了马克斯·韦伯关于新教伦理与资本主义精神的考察,对之进行了解说:“进入革命的纵深,享乐可能成为意外的干扰。这时,只有禁欲是持续革的保证。革命意志否弃淫荡,革命的艰忍必须杜绝纸醉金迷的感觉。禁欲促使革命者放弃个人的享乐、放弃个人的趣味甚至放弃个人的生命而参与某种危险的事业。甩下卑微的肉体躯壳而仰望精神的宏大境界,这意味了革命理想的巨大号召力。”因此,当个人主义的自由与享乐被定位于革命的对立面——资产阶级思想后,革命便毫不迟疑地回身向曾经是自己原动力但目前却成为绊脚石的纵欲风气举起了批判之矛。

总而言之,在政治权力规训下的现代戏创作中,无论是血亲伦理的阶级化,还

²⁰⁰ 林会信:《红管家》,1964年出版,第13页。

²⁰¹ 傅谨:《新中国戏剧史》,湖南美术出版社,2002年版,第141页。

是两性关系的消解，都说明民间被纳入以阶级论为基础的革命的图景后，逐渐秩序化为革命的重要力量而丧失了原本的藏污纳垢、自由自在的状态。民间遭遇政治强势意识借用与提纯的命运，使其逐渐出让地盘，乃至几乎全面萎缩，最终导致一个“一览无余的政治文化平面”。

5.3.3 民间话语的自我保存

权威规训下，民间渐行渐远。即使如此，民间依然表现出自我保存的力量。抛开其顽强的生命力和广博的受众基础不说，政治话语必须借助地方流行的文化形式来运作以达到灌输自身意识形态的目的这一点，就使其难免受到民间文化惯性的选择。

上文已经论及，建国初第一次戏曲现代戏编演高潮中，评剧《刘巧儿》、《小女婿》，沪剧《罗汉钱》，眉户戏《梁秋燕》，吕剧《李二嫂改嫁》等优秀现代戏之所以广受欢迎，关键在于其在配合《婚姻法》、宣传婚姻自主的政治主题下保存了男女婚恋自由的民间质朴理想。同理，民间对官方的这种反制约力在1962年后主流意识形态严格规训下的戏曲现代戏创演热潮中依然高压扬，一些现代戏剧目因此依然保存了深刻的民间性。这其中，以社会主义“新生活”建设为题材的现代戏《李双双》就是典型。这个发生在夫妻间的“先进”带动感化“落后”的故事，既不像《夺印》充满了“阶级斗争”的火药味，也不同于《刘介梅忘本回头》那么声泪俱下，当然也和《红管家》、《好媳妇》单纯歌颂道德标兵的情节单一、人物符号化的枯燥、僵硬不同，其中“民间”质素的保存，使它以特有的韵味和风格成为“教育”故事模式化创作中难得的一个生动有趣、引人入胜的剧本。

作为“教育”故事，自然它也难以逃脱正面与反面、先进与落后、教育与感化等固定情节和套路。但是，与众不同之处在于，这是发生在夫妻间的故事。这一点，使它具备冲出主流意识形态的“无情感”禁锢从而别树一帜的条件。而在具体的剧本创作中，不管是1963年高琛的评剧《李双双》、1963年李准、赵籍身、杨兰春的现代豫剧《李双双》，还是1964年李准独自又修改创作的评剧《李双双》，都有一个共同之处，那就是不知是有意还是无意，乡村生动朴实的语言、夫妻日常生活的乐趣、农民的理想愿望、邻里的磕碰矛盾等民间因素占据了半边天，使原本属于“主要目的”的“教育”以及相应的严肃的官方话语虽然也看似是主题所

在,但却无法回避其消解在夫妻、邻里间的摩擦与和解的欢声笑语之中的事实。

1963年的现代豫剧《李双双》的第一幕中,和其它现代戏开头要么是高高悬挂的标语口号,要么是严肃规整的办公室布局扫描不同,这里首先映入眼帘的,是一副恬淡宁静的山水画:“山脚下,是一带浓绿的树丛,树丛中露出红瓦屋项。从山边到近处,庄稼连成一片:有麦田、油菜田,又有早秋作物。斜贯田地一条大马路,路边有连亘不断的电线杆远远延伸,越山而过。近处一棵大树,树荫浓覆舞台三分之二。一湾流水,水上有一新建小石板桥,水边有大小不同的几块石头。这是村里人洗衣服和歇息的地方。”²⁰²这样的景色描画,在阶级斗争气息浓烈的60年代确属少见,如一缕春风让人感受到久违的田园风光,并勾起内心深处对平静清新生活的向往。虽然这一幕在1964年同样是李准编创的评剧《李双双》中被删除了,但是这一主要格调却被完整的保留下来,“落后份子”孙喜旺就是在这样的氛围中出场了。

作为“被教育”对象,他沉浸在“村里架了高压线,庄稼人有了电气化,小日子过得呱呱叫”的喜悦和畅想中。如果沿袭《刘介梅忘本回头》的思路,下面展开的应该是夫妻两人或喜旺财迷心窍,从而走上剥削压榨村邻的危险道路。然而,这里的“落后份子”却没有被戴上脸谱,反而经由“农民盼到电气化,打光棍的就盼着早成家”的过渡,成为关心进步青年二春婚姻大事的热心老大哥。在“男大当婚、女大当嫁”的交流中,二春不仅对“落后份子”没有丝毫的鄙视,反而以信任和讨教的心态向娶了村里最好的女人的喜旺求取真经。而喜旺对媳妇疼爱自己从不让穿旧鞋的骄傲和甜蜜,向我们展示的,是“先进份子”与“落后份子”幸福美满的生活,而非剑拔弩张的斗争与焦灼。

就在两个男人对爱情婚姻进行切磋和交流的当口,双双劳动归来至水边歇脚洗衣。夫妻相见,“斗争”就此展开。因主动耕锄队里即将被猪拱完的红薯苗,双双将幼女搁置在邻居家并耽误了做午饭,喜旺对此表示不满。但是,本应就此拉开的思想觉悟之战,却在旁人“看你两口子亲的,一会儿也离不开”的笑声中熄灭于无形。一腔怒火却拿过钥匙回家筹备午饭的喜旺,给人的感觉更多的是真实可爱,而非面目可憎、自私无耻。可是,“斗争”必须展开,否则就难以体现“先进份子”心胸开阔、以队为家的崇高品质,以及公必胜私的思想主题。然而,双双

²⁰² 李准、赵籍身、杨兰春:《李双双》,现代豫剧,1963年版,第3-4页。

却并没有急于赶回家中拉开“教育落后”的序幕,反而看破二春和桂英的心事,当面做起红娘。这样一来,浓烈的“斗争”氛围就在青年男女的情感趣事和恩爱夫妻不记仇中被化解了大半,而其中乡村俗语的运用更为欢快热闹的场景赠砖添瓦,让人陶醉在朴实简单、热烈奔放的乡村生活氛围中。

如此基调中,回到家中的双双与丈夫将展开怎样的“斗争”呢?

看到家中清锅冷灶,兼及媳妇管事宽而将邻居得罪待净,喜旺一筹莫展。为“树起大旗长点威风”,他故意蒙头大睡,专等双双回家做饭。面对媳妇“我补红薯苗又去整棉田,回家来闲言碎语说个没完”的指责,喜旺“屋里人你不说烧火做饭,强出头,胡逞能,就你眼尖!”“村里人得罪一大片,眼看着好人缘叫你糟蹋完”,“说半天还是那么回事儿,这辈子你做得了我吃”²⁰³的回击,不仅有效地将“先进份子”即将开口的官方语言消灭于平实无华的夫妻间的交流对白中,而且让来不及摆出“教育”姿态的双双因意识到自己在现实生活的身份责任而无言以对,只有“丢下擀面杖,坐在小板凳上哭起来”²⁰⁴这里,如果我们将双双的眼泪视为斗争意志不坚定而轻易流露懦弱就太过牵强,事实上,这正是夫妻斗气中女方最常用、最具喜剧性的小策略和小手段。果然,看见媳妇落泪,“落后份子”不是幸灾乐祸于“革命力量”的削弱,反而起身下面、捣蒜,并唱“砸上两瓣儿蒜哪,吃碗凉拌面哪”引得双双破涕而笑并擂拳打之。而接下来的关门、仍鞋、拾鞋等一系列两人“打斗”场景的描述,以及双双“喜旺,快回来吃饭,面都煮烂了”的呼唤,更是将一场本应慷慨激昂的斗争场面演绎成为夫妻间甜蜜的生活趣事。

也许是意识到将严肃问题消解于嘻闹中的不足,为突出双双与落后思想做斗争的决心,剧情特意安排让另一有特殊身份的“落后份子”——队长金樵参与双双夫妻间的矛盾,成为与双双发生冲突的对象。作为偷懒耍滑还申请救济工分的私心过重份子,金樵被双双的一张大字报批评得颜面扫地,尴尬万分的他决定出去搞副业,暂避一时。鉴于喜旺会给牲口看病,特邀他同行。如此以来,一场矛盾冲突不由自主地又被化于无形。按理说,金樵本应因恼恨双双而不理喜旺,但是,他不仅不计较,反而拉着喜旺一起出去,这其实就已经在不经意间将“矛盾和仇恨”化解。等到喜旺“你带话给他,我跟他是光着屁股一块长大的,叫他可别生我

²⁰³ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第18页。

²⁰⁴ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第19页。

的气呀”²⁰⁵的表白,以及孙有“你呀!有这挨门磕头的功夫,早管管好不好!”²⁰⁶的规劝,让我们看到大字报这一权力和威严的象征在乡民纯朴真诚的情谊面前是何等的软弱无力。等到三人驾车上路,孙有引起喜旺和金樵同感的“老娘们再能干也是瞎起哄,男子汉志在四方别跟她们缠。咱三人同心协力把副业搞好,回家来叫她们老老实实服了咱”²⁰⁷的宣言,更是将一场思想领域内的“战斗”转化为男女一比高低的竞赛游戏。

而双双在喜旺准备离家外出时闹着不让走,以及丈夫离家后“低头看行行的车辙双泪落”的表现,虽然不像其它女英雄和女先进者那样坚强英勇,可是她真实的情感流露却成为给观众留下深刻印象的根本原因。这里,望着丈夫马车远去背影而思潮澎湃的双双,与其是在感叹自己的“先进”没被“落后”丈夫所理解,倒不如说是在反省到底是什么原因让恩爱夫妻赌气分离。就在双双情绪低落之际,老支书“你决不是独木不成林,决不是孤雁失了群,要知道有党有群众,你要好好工作打起精神”²⁰⁸的鼓励让她重新振作起来。可是,当看到金樵媳妇大风从田头走过时,原本抱着“改造落后”任务的双双却上前展开了一番别有意味的“教育”工作。这里,让“落后份子”停下脚步的话语不是别的,而是“大风,我们小兰爹也走了,临走时连句话都没说”²⁰⁹这句听来更象是同病相怜的倾诉和表白而非“教导”本应有的严词厉色。共同的境况,让两个各怀心思的女人开始了一次跨越“先进”与“落后”鸿沟的交流。双双“金樵和喜旺从小在一起长,咱们俩好像是妯娌排行。我平时说话太冲是我不对,你只管当面批评可别往心里装”²¹⁰的开场白含义丰富,这与其说是在教导落后份子,倒不如说是对美好情意的回忆和对自己行事风格的检讨与悔恨。紧接着,“谁不愿意自己的丈夫工作好,难道说你的心思不好强。我给他们提意见并没有歹意,我是怕他们步步走错陷入泥塘”²¹¹的知心话更是拉进了曾经是朋友的彼此间的距离。心扉既然敞开,双双真诚地重新伸出友谊之手:“你一个人在家心烦闷,常到我家叙叙家常,有什么困难事你只管对我讲,地里活干不惯我来把你帮”²¹²,暖心的话儿不仅融化了大风心里的冰

²⁰⁵ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第45页。

²⁰⁶ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第45页。

²⁰⁷ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第50页。

²⁰⁸ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第54页。

²⁰⁹ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第55页。

²¹⁰ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第56页。

²¹¹ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第57页。

²¹² 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第57页。

山,而且也让我们原谅了她用大字报这一颇为极端的方式伤害朋友的举动。由此以来,主流意识形态借助金樵演绎“斗争烈火”的意图不仅再次落空,反而为个人情感空间从夫妻恩爱到朋友真诚的拓展又一次起了铺路架桥的作用。

全剧结尾时,离家两月书信未捎的喜旺,本以为家里的生产惨不忍睹,双双会老老实实在地服输。但是,归来的他看到的是“熟透的谷子弯弯腰,割下来谷穗扁担挑,一片歌声夹欢笑,遍地欢腾干劲高”²¹³的情形。按理说,此时“落后份子”应该低下头深刻反省,甚至发表一段真诚的忏悔感言。但是,对妻子的想念、对自己赌气离家的后悔早就熄灭了那一点微不足道的“斗争火焰”。更何况,作为一介农民的他,面对着自己梦想中的丰产丰收、夫妻团聚的生活理想的实现剩下的,只有“不呕气,不吵闹,相亲相爱再也不动摇!”的深情表白。至此,这场发生在夫妻间的“斗争”以出乎主流意识形态意料的形式,结束于个人情感的大胆表露之中,成为那个年代罕见的、借政治外衣表个人私情的经典“教育”剧本。虽然编剧为了弥补如此结尾的漏洞而让“进步了”的喜旺揭发金樵利用队里车马拉运他人货物从中谋利的错误行为,但是,那无非是给恩爱夫妻的生活再添趣闻的徒劳。更何况,帮助了“落后份子”后,夫妻两人吹风笛结伴而归的结局场面,更加让人对甜蜜温馨的田园生活产生了无限的向往与遐想。

可以说,作为民间话语自我保存的典型文本,《李双双》中政治叙事与民间伦理叙事、民间文化和政治意识形态内涵同时并存,甚至后者超越前者的现象,说明的正是民间即使在政治权力不由分说的强力改造过程中几乎不自觉的、自然而然的自我保存。民间的柔韧性与顽强性,由此可见一斑。

事实上,即使是完全严格按照政治权力意图创作出来的革命历史题材现代戏中,也可以发现民间的自我保存。以《沙家浜》为例,阿庆嫂的身份是双重的,其政治符号是共产党的地下交通员,其民间符号则是江南小镇的茶馆老板娘。后者在民间文艺中常常体现为一种泼辣智慧、无拘无束的角色,她的对手,往往是民间社会的对立面——权力社会和知识社会。一般说来,这种对立面往往由男性角色承担,他们可以出场一角,也可以出场双角,若再要表达一种对自由情爱的向往,也可以出现第三个男角,即正面的男人形象,但这一角色往往是勤劳、勇敢、英俊的民间英雄。由此以来,这种一女三男的角色模型,不仅包含了民间与

²¹³ 李准:《李双双》,评剧,1964年版,第61-62页。

官方的斗争,而且包涵着男女之间的恩怨纠葛,如此丰富的内涵,足以使其演化出无穷的故事。而《沙家浜》的原型,正是来自这样一个民间结构:阿庆嫂与胡传魁之间是斗勇,与刁德一斗是斗智,与郭建光则是互补互衬。因此,当我们拨开历史战争的风云,直视其另一层含义时,不得不承认,这也是一个女人周旋于不同男性之间的情感故事。由此延伸,《杜鹃山》里的柯湘和雷震,《红色娘子军》中的琼花和洪常青,虽然“革命”让他们相遇、崇高的理想和追求使其以大业为重而未论及儿女私情,但是,男女患难见真心、日久生真情的民间情感模式的借用却是不争的事实。

同样,我们在《红灯记》的“赴宴斗鸠山”这场戏中看到了另一个隐形结构——道魔斗法。在这个以表现李玉和一家三代人与以鸠山为代表的日本侵略者争夺密电码的斗争故事中,虽然有李奶奶痛说革命家史的感人肺腑,也有李玉和视死如归的悲壮凄美,但是,真正让观众印象深刻并回味无穷的,则是“赴宴斗鸠山”一场戏。之所以成为全剧的高潮,同时也是最具看点的一幕,根本原因,在于它是全剧最含民间意味的一折。之所以如此说,是因为在胜负已定的前提下,观众还能久坐不厌的根由,即他们内心所期待的,既不是鸠山取得密电码,也不是李玉和保住密电码,而是对鸠、李之间唇枪舌剑的对话过程的享受。在这场明显离开了此前斗争焦点的“只叙友情,不谈政治”的谈话中,两人打哑谜似的谈禅论道,充分体现了民间“道魔斗法”隐形结构中的乐趣。所谓“道魔斗法”隐形结构,就是正邪两种力量各自拿出看家法宝,对峙着比能耐,最终一物降一物,让人从变化多端的斗法过程中得到满足,至于斗法的目标,却无关紧要。随着时间的演进,这一隐形结构慢慢不仅仅反映在诸如《西游记》、《封神演义》等原始神魔故事里,而且还延伸、转化为人世社会中的斗勇(武侠故事)、斗智等替代形式。革命历史题材现代戏中,与“赴宴斗鸠山”所含民间“道魔斗法”结构相似的,还有《智力取威虎山》中英雄杨子荣只身入虎穴,与坐山雕及其八大金刚展开勇气与智慧较量的故事。可以说,这位侦察排长之所以家喻户晓,除了首长的英明领导之外,最大的原因恐怕还是得力于“道魔斗法”结构的运用。从上山伊始与土匪用黑话展开交谈,到几次三番的考验后终于得到信任;从小炉匠突然出现的危险局面,到凭着机智沉着化险为夷,直至最后取得胜利,这一环连一环的“道魔斗法”的惊险与较量,充分满足了观众寻求紧张刺激的心理需求,让人在无穷的乐趣中,回顾了

悲壮残酷的革命斗争历程。

需要指出的是，民间的自我保存还不仅仅表现在以上所探讨的现代戏文本内部的“缝隙”中。事实上，它还表现在现代戏所蕴涵的官方意志在到达民间的自上而下的“推行—接受”过程中。作为一种民间文化，戏曲艺术纵然再被用来精心编织革命记忆和塑造社会主义新生活建设中的道德标兵，但它最后还将被推向民间，唯有如此才能实现和完成国家神话的政治功能。然而，大众并非“文化傻瓜”或者“被动无助的一群”，作为民间主体，他们在一定程度上的自主性是不容置疑的。所以，当浸透着官方意志的国家神话与民间文化会合时，后者凭借自己的再解读实现了对现代戏的再创造，通过使原剧本所承载的知识和信息发生变化，稀释、乃至消解了蕴涵其间的强烈的政治意识形态，从而使在民间的现代戏比原初形态的现代戏具有更多的民间色彩。比如，《智取威虎山》和《沙家浜》中最吸引观众的，恐怕还是其中主要人物的江湖义气和传奇色彩。不得不承认，虽然人们嘴上说着“革命英雄的伟大壮举使我深受教育”，但如果杨子荣不到威虎厅里满嘴黑话地和土匪们称兄道弟而总是在深山老林里做群众的思想政治工作，沙家浜里没有八面玲珑的阿庆嫂周旋于胡司令与刁参谋长之间而只剩郭建光他们在芦苇荡里高唱“八千里风暴吹不倒，九千个雷霆也难轰”，估计再敬佩革命英雄的观众也隔不住呵欠连天并提前退场了。

鉴于此，当满载国家意识形态的现代戏经由强制手段推广到民间中时，民间并非照单全收，而是在一定程度上发挥了自身接纳的自主性。于是，即使政治权威努力压抑《沙家浜》中阿庆嫂的表现空间，拼命抬高郭建光的形象和地位；《红灯记》中个人失去亲情的悲痛被残酷抹杀，三代的阶级情谊被无限夸大；《智取威虎山》中杨子荣的土匪与流氓习气被尽量掩盖，英雄豪情被高度提纯，但是，民间还是以官方意识形态所不能控制的、自身长久以来积淀形成的伦理道德与情感思维方式理解、传播着国家神话。

除此之外，民间对现代戏传递的国家神话的解构，还表现在对文本的积极想象之中。众所周知，为了将战争年代的“革命”与新生活中的“斗争”无限崇高化，主流意识形态的策略之一，就是完全抽取英雄们的日常两性情感。而这正好给民间留下了发挥、运用他们想象力的巨大空间，成为其解构严肃、戏谑崇高的最易攻破的环节。有记载云：“世间的事情也怪得很，上面的大人物越是把英雄

们神圣化，下面的普通百姓就越是愿意把他们世俗化，我插队的那个生产队的农民兄弟，就总要在锄地或者刨粪的时候为英雄们的情爱问题操心。他们常常说，《杜鹃山》里的柯湘死了男人，那她以后跟雷刚的面儿大呢，还是跟李石坚的面儿大？一部分农民说应该嫁给雷刚，雷刚是一把手么，那两个人挺般配的。另一部分农民却认为应该嫁给李石坚，那小石匠有文化，长得还帅气。《沙家浜》里的阿庆嫂的情爱问题更是为农民兄弟所津津乐道。阿庆嫂的男人阿庆长年在外跑单帮，也不照个面儿，她干脆嫁了郭建光算啦。”就这样，当舞台上的英雄们欲望全消，将生命视为草芥而前仆后继、悲壮牺牲的时候，台下的观众却在点配鸳鸯谱的猜测与争论中向英雄们致以最真诚的关怀。

综合而言，作为“藏污纳垢”的广博空间，民间对于政治权力的改造并非完全排斥和抵制，相反，在某种程度上，它甚至是主动参与了对自身文化的改造，并从中得以自身地位的确立；因此，民间的自我保存也并非简单得源于它自觉排斥、抵制政治权力意志的结果。事实上，民间与官方两者之间的关系既非想象中的永恒对峙，也不会出现一方对另一方的轻易臣服。作为彼此不断冲突、磨合、妥协、解构的双方，它们永远在寻求着共存、并实现各自利益最大化的平衡点。

5.4 京剧与“革命”：封建主义堡垒的“坍塌”

不论戏曲现代戏中官方与民间展开了怎样惊心动魄而又异彩纷呈的博弈，作为“戏改”成果的集中展示，1964年全国京剧现代戏观摩演出大会与1952年第一届全国戏曲观摩演出大会的不同之处有两个：一，参演剧目由传统旧戏、新编历史剧、现代戏“三并举”演变为现代戏一枝独秀；二，参演戏曲剧种由京剧、评剧、河北梆子、晋剧等23个剧种转变为京剧独霸舞台。

如果说主流意识形态选择现代戏作为传播社会主义价值理念的最佳载体是由其题材的意识形态性等元素决定，那么，通过京剧表现“工农兵”占领舞台，则是“戏改”当局的“一箭双雕”之计。

首先，京剧之所以成为“戏改”进入现代戏独领风骚阶段后被选中用以展现党领导下的革命历史和社会主义新生活中的“继续革命”的唯一剧种，主要原因有三点：

第一，京剧剧目的特点。

京剧崛起之前，流行曲坛数百年的主要是以婉转、柔和的风格表现儿女缠绵

故事的昆曲。京剧形成后，反映政治斗争、军事风云以及草莽英雄故事的历史演义戏开始出现在戏曲舞台上。

可以说，远到周朝、近到清代本身的京剧历史演义戏几乎贯穿了中国历史上几千年的各个朝代。这里有《封神榜》的故事戏、“东周列国”的故事戏、“三国戏”、根据《隋唐演义》而来的戏、“西游”戏、杨家将、岳家将演义、水滸戏以及包公案等。这些与战争、英雄相关的剧目，将金戈铁马中的豪情壮志与智谋韬略演绎得淋漓尽致。由此以来，内容和唱腔都呈现为深沉慷慨风格的京剧就将观众从传统的儿女情长、旖旎缠绵转换到慷慨激昂、刚健强悍的主体风格中。在宏大而雄壮的叙事中，英雄豪杰凭着自己的胆量、智慧和心胸去直面人生，或舍生忘死、大义无畏，或果敢智慧、宽厚善良，上演着一出出荡气回肠、回味无穷的人生悲喜剧。而台下的观众，则在虚虚实实乃至变形的历史故事中，寻找到超乎个体生命体验的意态驰骋与激情张扬。

慷慨激昂的整体风格和高密度地集中众多英雄豪杰形象，这两点集中在一种剧种中的情况的确少见。而“戏改”所要塑造的，正是党领导下的“革命”中大无畏的英雄形象、慷慨激昂的战斗精神，以及作战斗中的智慧与策略。因此，没有哪一个剧种比京剧更有得天独厚的条件演绎党领导下的革命历史以及塑造完美高大的舞台主人——“工农兵”的形象了。

第二，唱腔的“京剧味”。

京剧唱腔的“京味”包含两块主要内容，一是贴近北京观众的“京白”，一是京剧特有的“韵白”。所谓“京白”，即北京地方口音，京剧里花旦、小丑大多使用北京话，以贴近本地的观众。干脆利落的“京片子”不仅上口好听，而且也使人物更为生动有趣。京白的使用不仅让京剧在北京观众中有了语言接受的基础，而且也对其在全国的推广与风靡打下了语言基础。因为北方大部分地区的发音都和北京口音接近，听京剧唱腔要比欣赏昆曲或其它地方剧种唱腔要容易接受和理解的多。况且，作为流行于北京这一全国政治中心的剧种，源源不断从外省涌入的官员、商人以及试图来获取功名前途的学生也都会不由自主地熟悉之、欣赏之、传播之，由此以来，即使口音与北京口音不甚相符的南方或其它地区，也会因此而慢慢熟悉并接受京剧。

由此以来，和其它因口音局限而只流行于一定区域的剧种相比，京剧的流行

范围显然要广泛的多,而其欣赏观众也遍及全国。因此,唱腔口音的特点又使京剧成为党实现在最大范围内传播社会主义意识形态的首选。

第三,京剧与北京文化的相辅相成。

北京城独特的地域、文化氛围,孕育了京剧的产生。同时,京剧的出现也是在戏曲声腔剧种大发展、大竞争时代,由于京师观众的需要而产生的。作为一个崭新的剧种,京剧既保留了所有给予它给养的声腔剧种特色与面貌,同时又有着京师文化氛围与观众审美铸就的深深印记。可以说,京剧在剧目、语言、风格各方面的特色一言以蔽之就是“雅俗共赏”。徐凌霄在《皮黄文学研究》中指出:“京朝派的皮黄,音律有点昆之雅味,雅人喜之。其词句近于语体,入耳无障,故俗人喜之,于是,‘雅俗共赏’其道大行矣。”其实“雅”和“俗”不只是在音律和文字上的区分,更是京剧在各方面巧妙融合所在。一方面它充分保留京剧从花部乱弹脱胎的市井草根气息,以平民百姓的视角和审美心理去认识世界、表现社会生活(这和传奇、杂剧的文人视野和审美趣味是有区别的);另外一方面,京剧又大胆接受并融入作为政治中心的北京的高层文化。由此以来,剧目符合了传统道德和伦理规范,思想内容上逐渐趋向中正平和,唱腔唱词上更典雅周正,美学风格上也日益典雅大方。独特的“雅俗共赏”文化品格,使欣赏和接受京剧的观众日益增多。

而且,生长于政治中心的人,无论高官还是小民,势必被一种强大的政治辐射所牵引,政治的任何变化震动都由这里率先发射并首先感应。所以,和昆曲发源地苏州不同,京城的人很难心平气和地去欣赏缠绵的风花雪月,而是对表现朝代更替、戎马厮杀内容的感应更加敏锐。直到今天,在北京,最底层的百姓仍然存在着对政治一种异乎寻常的关注热情,政治的意味在这里呈现出最清晰的影响。所以,京剧在如此氛围和欣赏习惯的滋养下,更加如鱼得水、蓬蓬勃勃。鉴于此,对于新政权来说,要想通过戏曲文化达到贯彻最新政治动向、传达并确立主流意识形态的权威和影响,最佳的剧种非京剧莫属。

通过以上三点的分析可见,京剧现代戏展现“1949年以前的革命历史”与新生活中“继续革命”故事的命运似乎早已注定。可是,新政权利用京剧特有的优势展开道德乌托邦和对革命历程的述说,只是完成了“无产阶级新文艺”建设的一半。作为从封建社会产生发展而来的、积聚了浓厚的封建意识的戏曲剧种,京

剧在所难免要成为“最顽固的封建堡垒”。

革命话语泛滥所及，即使内容上已被“工农兵”形象的塑造和对革命历程的述说所占据，但是，京剧形式领域的革命终不可避免。因为在工农兵占据舞台的时代，绝不允许“让们时代的工农兵英雄人物去吟唱表现古人的老腔老调，模拟死人的举止动作”，因为那样“势必歪曲新生活、丑化新人物。”如此以来，京剧形式的变革就被上升到阶级斗争的高度，“这个问题解决得好，工农兵英雄人物形象就能牢固地占领京剧舞台；解决不好，帝王将相、才子佳人就会东山再起。”而江青等更是把京剧革命说成关乎整个社会主义事业的大事：“攻克旧京剧这个顽固堡垒，就能积累斗争经验，推动各个文艺部门以及整个上层建筑领域的革命，使之适应并促进社会主义经济基础的巩固和发展”。

变革京剧形式，就意味着对京剧表演程式的革新。虽然“程式性”是京剧表演乃至中国戏曲表演的本质规定性之一，但是，相比于秧歌剧，以及评剧、沪剧、吕剧等地方戏曲，京剧的程式化程度最甚。关于这一点，阿甲说过，京剧表演是一种“程式思维”。京剧演员的唱、念、做、打等都严格遵循并展示出一系列“基本动作和套式”。京剧基本动作的组合形成了较大单位的程式——套式，如起霸、走边、趟马等，其中起霸，就包括提明亮相、云手、踢腿、箭步、蹲裆式、跨腿、整袖、正冠、紧甲等若干基本动作。正因为京剧表演“由许多基本动作和套式排列组合而成”，所以，京剧“在舞台上所呈现的，总是程式与程式、技术与技术的不断连接”，没有程式，京剧演员将在舞台上无所适从，这是京剧表演的重要特征。

当这些主要来源于生活，又通过有限度的疏离抽象、夸张变形和审美化而提炼形成的表现生活的动作被反复使用、修改、完善，逐渐成熟化、规范化之后，就不仅适用于特定的剧目，而是在不同剧目之间，即整个京剧剧种，乃至京剧与其它剧种之间贯通。在长期运用程式的过程中，不仅演员获取了塑造角色的基础技艺，而且，长期反复观看的观众对程式表达内容的理解领会，也使演员能够把人物形象信息完整、顺畅地传达到观众那里。由此以来，作为建立演员与角色之间、演员与演员之间、演员与观众之间关系的重要介质，程式可以说是京剧表演，乃至戏曲表演的语言。然而，需要指出的是，京剧表演程式不仅意味着严格的规范，同时也是谨严和自由的辩证统一。程式的自由，一方面指在不同的剧目中从具体人物、剧情出发，灵活、变万地运用程式；另一方面说的是程式自身处于不断的

发展过程中。生活的需要，表演者对生活和艺术的理解与领会推动、促进了程式的发展。正是在程式的规范与自由的辩证中，京剧表演艺术得以不断持续发展，并且在上世纪30年代，由梅兰芳等人将它推至鼎盛阶段。

由此可见，对作为京剧表演艺术主体的程式的变革，需要小心谨慎，稍有偏颇，就会给艺术带来损失和遗憾。然而，这种谨慎的态度在建国初期的“戏曲改革运动”中被批判为“保守”。1949年底，梅兰芳途经天津接受《进步日报》记者采访，当被问到京剧改革时，他说道：“我以为，京剧艺术的思想改造和技术改造最好不要混为一谈。后者在原则上应该让它保留下来，而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑，再行修改，这样才不会发生错误。因为京剧是一种古典艺术，有几千年的传统，因此，我们修改起来，就更显得慎重，改要改得天衣无缝，让大家看不出一点痕迹来，不然的话，就一定会生硬、勉强，这样，它所得到的效果也就更小了。”“俗话说，‘移步换形’，今天的戏剧改革工作却要做到‘移步’而不‘换形’。”此言一出，当即引起来自北京的压力。因为“移步不换形”的言论显然与其时戏剧改革主流思想相悖逆。于是，梅兰芳做了检讨，修正他之前的意见：“关于剧本的内容和形式的问题，我在来天津之初，发表过‘移步不换形’的意见。后来，和田汉、阿英、阿甲、马少波诸先生研究的结果，我觉得我那意见是不对的。我现在对这个问题的理解是，形式与内容不可分割，内容决定形式，‘移步必然换形’。”梅兰芳从“移步不换形”到“移步换形”的言论的变化反映的显然不是艺术认识上的转变，而是社会、政治认识上的转变。傅谨先生把梅兰芳有关“移步不换形”的谈论引发的这场风波，视为“一个标志性事件”。²¹⁴显然，如何对待京剧艺术的“形”，即它的形式上的主要构成部分——程式，成为这个事件的焦点，而梅兰芳的检讨至少在艺术处理层面意味着长期绵延的京剧表演艺术的程式的命运不可逆转地被改变了。

时至60年代初期，“戏曲改革运动”对京剧程式的态度在现代戏编演中因为现代生活与程式之间必然的龃龉而尤显激烈。一个无需置疑的事实是，当时的现代戏编演已经完全超越了艺术拓展上的意义，具有了不可争辩的明确的政治性。因而，对程式的态度也已经不是局限于艺术领域的探讨，而是将之一并纳入了社会、政治运动的领域予以判断。作为从旧社会生发而来的“封建堡垒”，京剧的

²¹⁴ 傅谨：《“先生”们的改革》，《读书》，2005年第12期。

程式，以及它所由来的社会、时代一起被定性为封建、落后的，需要予以革命的东西。

可是，“移步换形”指的不是废弃“形”，即京剧程式，而是改造旧程式、创造新程式。本来，新生活吁求与之相匹配、相适应的新程式的出现无可厚非，而且这也是诸多戏剧家的观点。比如阿甲针对现代戏一演到八路军、解放军就不伦不类的现实指出，“表现现代生活接受传统决不是无批判地搬运程式，因为程式是前人创造的一种结果”，“戏曲舞台上一演到干部人物，特别是代表正确思想的干部人物，真是非礼勿视，非礼勿听，绷着脸讲话，不然，就是皮笑肉不笑地在做表情，或则是拍拍别人的肩膀，表演非常单调”，解决的办法就是创造新的合适的程式，新程式创造应该基于这样的思想认识，“我们的干部、首长，也自成一种风格，这种风格，是在党领导下长期的革命锻炼中形成的。”它有两个基本的特征，“对群众的爱，和对敌人的恨”，此即“无产阶级战士的风格”。²¹⁵然而，新程式的创造谈何容易？它应该是长期积累的结果，而非在一朝一夕间获取。因此，现代戏一方面继承了京剧表演的基本动作，另一方面倒是创造出大量与艺术表现无甚关系，但却渗透着鲜明、强烈的政治意识形态的身体符号。比如，在《智取威虎山》原来的演出中，座山雕居高临下，主宰一切，杨子荣围着他打转，做他的陪衬。这种历史的颠倒，如今被我们重新颠倒过来了。首先，删去了原来的“开山”、“坐帐”等渲染敌人威风的场面，又把座山雕的座位由舞台正中移至侧边，自始至终作为杨子荣的陪衬；而让杨子荣在雄壮的乐曲声中昂然出场，始终居于舞台中心；再用载歌载舞的形式，让他处处主动，牵着座山雕的鼻子满台转；在献图时，杨子荣居高临下，座山雕率众匪整衣拂袖、俯首接图。通过调整人物在舞台上的位置、动作大灭了资产阶级的威风，大长了无产阶级的志气。同样，《红灯记》“刑场斗争”一场，李玉和屹立在有参天劲松作衬景的高坡，怒斥偏于一隅、虚弱渺小的鸠山。《沙家浜》第十场“聚歼”中，郭建光与敌人开打，他始终居于舞台的中心，黑田等则只在舞台的左、右侧窜动。这样，通过舞台动作设计与舞台调动，英雄人物所向无敌的英雄气概被突出，“正面人物的高大和反面人物的矮小”的“鲜明的两极对照”²¹⁶在舞台上得以生动呈现。

²¹⁵ 阿甲：《戏曲表演论集》，上海文艺出版社，1979年版，第155页。

²¹⁶ 刘艳：《“样板戏”与20世纪中国的文化语境》，施旭升主编：《中国现代戏剧重大现象研究》，北京广播学院出版社，2003年版，第287页。

除了舞台动作设计与舞台调动,其它如音乐、布光、扮相等也纷纷加盟,为展现“工农兵”的高大形象添砖加瓦。虽然这些不是传统意义上的程式,但是,“从京剧的角度讲又都是程式,因为它们完全与程式的夸张性、鲜明性、稳定性的特质相符。”因此,在某种意义上讲,这些新质的加入为京剧舞台表演的生动性与灵活性作出了有益的探索与革新。但是,在政治第一、艺术第二的指导方针下,这些新质对京剧传统程式的解构并不意味着要将演员的身体从被规训的状态中彻底解放。

如果说,规训演员身体的程式之前来自于表演艺术传统代表的权力,那么,此时已被政治权力所掌握。置身于表演艺术传统的规范,演员仍然拥有创造的自由空间,而在政治权力的拘囿下,演员在舞台上的自由付之阙如。这种自由的沦丧说明,一方面演员不再能够从剧目的人物、剧情出发灵活地运用程式,而需要一概听从政治权力的指示完成表演;另一方面,动作一经政治权力的规范化、程式化,就不容许半点改动,程式的发展几乎无从谈起。可以说,新程式对演员的规训达到了无以复加的地步,一个典型的例子就是诸如“李玉和的化妆该如何,衣服的补丁应补在哪里,铁梅的红头绳要到哪里去买等等鸡零狗碎”的细节也被江青的反复指示:1964年5月23日,江青在人民剧场看完对京剧《红灯记》的第一次彩排后就郑重指出:“奶奶的服装补得不是地方”;6月20日江青在后勤礼堂看第三次彩排时再一次明确指示:“老奶奶的服装,补丁要补在肘上,肚子上的一块不要。”²¹⁷

显然,新程式对演员身体进行规训的思想资源,更多的不是来源于对生活和艺术的认知,而主要来源于当其时的政治话语。在《规训与惩罚》中,福柯指出:“纪律是一种有关细节的政治解剖学”,“任何细节都不是无足轻重的”,“这与其说是由于它本身所隐含的意义,不如说是由于它提供了权力所要获取的支点”。²¹⁸新程式是工农兵夺取历史主导地位的政治话语在京剧舞台的物理空间上的充分表达。政治权力由此在舞台上得以贯彻。而对化妆、补丁、红头绳等之类再细节的规训,既无关艺术表现,又无关政治表达,而是权力的规训终于达成的体现。因此,傅谨先生在《“先生”们的改革》一文中指出:“九六四年以后的几年里,江青和她的盟友们成功地从那批主要来自上海滩的‘新文艺工作者’们手

²¹⁷ 李杨:《解读》,第263页。

²¹⁸ [法]米歇尔·福柯:《规训与惩罚》,北京三联书店,1999年版,第157页。

中夺取了文化领导权，她和她的亲信于会泳等人成为戏剧领域的新掌舵，那个时代愿意趋时的艺人们则成为她创作‘革命样板戏’的工具……所有这些戏剧领域的大变小异都被说成是‘戏剧改革’，而所有这些‘改革’，都没有给艺人们留下一点言说的空间。”²¹⁹

正是通过对“革命”后的京剧程式的严格遵守，社会主义意识形态得到精密到细微末节的渗透与贯彻。并且，通过舞台上日复一日的重复和演绎，革命历史现代戏中蕴涵的社会主义人生观、道德观、价值等也如同被固定的程式，被提升到神圣的、直至不可变动的地位。

至此，“无产阶级新文艺”通过攻克“封建主义最大的堡垒”实现了“形式和内容的高度统一”。道德乌托邦及伟大领袖指挥下的革命历程在舞台上的精彩演绎，向人们宣告了无产阶级革命胜利的必然性。那么，作为“恢复了历史真相”的“工农兵”新政权，其神圣性与合法性自然也就毋庸置疑。

²¹⁹ [法]米歇尔·福柯：《规训与惩罚》，北京三联书店，1999年版，第157页。

6 结语： 激情燃烧的岁月

可以说,自近代以来的百年历史进程中,响彻在中国人耳边的最惊惧且最熟悉的一个共同词汇,就是“革命”。这个承载了由于民族命运风云变幻而引发的诸如耻辱、奋争、反抗、梦想等等诸多情愫的名词,成为百年中国及其国人生活中最突出、最重要的征候。在古老民族为重复昔日荣光、求取自立自强而奋起拼搏的艰难历程中,中国共产党及其领袖所指引的方向和坚守的信念,成为引领水深火热的民众走出黑暗重见光明的法宝。

深谙文艺战线这一“政治晴雨表”强大功效的领袖毛泽东,面对来自国际、国内多方敌对势力,为使救国救民的正确之路——具有中国特色的马列主义,即社会主义意识形态深入人心,以其大智慧将之与自己对民族文化的独特思考加以结合与提炼,使创作“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的“无产阶级新文艺”的艺术宗旨成为以文化战线为根基、进而扩展到民族心灵深处的抗拒敌对势力的斗争航标。

“无产阶级新文艺”的艺术旨归,催生了《讲话》以不可置疑的权威话语规定了文艺的“工农兵”方向。授命于政治权力,知识分子作为文化的具体操作主体,开始走向民间获取创作资源。“无产阶级新文艺”建构已然启动,官方、知识分子、民间三者之间微妙复杂的关系域由此构成,并牵引出美学、艺术、技术等方面的一连贯问题,其间的冲突磨合,形成了中国现代思想史上重要的阐释文本。伴随这一文艺新格局的形成,是戏曲艺术在对意识形态传播方面的得天独厚优势的逐渐突显。除去其为广大文化水平有限的群众所喜闻乐见外,更重要的原因在于,戏曲所具备的将意识形态日常化、权威化、仪式化的特点是与国家意识形态统治策略相通的精神特质。更何况,世纪转换,传统戏曲遭遇身份危机之后正在苦苦寻求自我生存、发展的方式与途径。而毛泽东立足民族文化、理论资源,通过自身转变、融通求取重生之路的政治、文化思路理念,恰与渴望柳暗花明的戏曲迎面相撞。风云际会,戏曲成为中共文艺重镇,是历史的机缘,更是命运使然。

然而,虽与国家意识形态有着诸多相通之处,却并不意味着戏曲能够与国家意识形态完全重合。在方向性的相同之下,由于存在着众多差异与分歧,两者的结合过程中难免产生冲突与矛盾。但是,作为社会主义意识形态的重点传播载体,

戏曲的变革绝不仅仅只是自身艺术领域的革命,而是成为“新兴的政治军事力量不可或缺的一环”。政治性因素的介入,使戏曲呈现出复杂的发展态势。作为以社会主义为核心的国家意识形态寻求和建立自己的合法性的表述过程,延安时期初露端倪、建国后正式拉开序幕的中共领导下的17年“戏改”,为我们生动展示了主流话语引导下的这一挟裹着权力与艺术、期望与规约、反抗与服从、合谋与解构等诸多矛盾与张力的戏曲“革命”过程。

在这一行程中,革命话语把传统戏曲阐释为对“帝王将相”、“才子佳人”占领历史主导地位的封建意识形态的表达。身陷“革命”洪流的绵延数百年的传统戏曲,面临着前所未有的危机。作为社会主义意识形态传播重镇的戏曲,17年“戏改”中,“革命”这一政治话语呈现为“人民占领舞台”的戏改主旨,并由此延伸出诸如“阶级”、“斗争”、“农民”、“工农兵”等与社会主义意识形态相关的分支概念。

“戏改”初期,“人民占领舞台”的宗旨呈现为“将颠倒的历史颠倒过来”。落实在传统旧剧“改编”和历史剧“新编”中,这一观念表现为被“歪曲了形象”的穷苦民众再也不以曾经的“愚昧”、“刁蛮”、“丑恶”面目出现,“历史的真相”为我们带来了勤劳朴实、团结奋进、勇于反抗的群众及其“领袖”形象。“流寇”到“英雄”、“造反”到“起义”、“草芥”到“历史动力”的质变,不仅让“人民”找到了尊严与荣誉,而且宣布了“革命”的正义性、必要性和重要性。除直接为“历史主人”树碑立传的剧本以外,其余剧目也都围绕着“人民当家作主”的思想核心展开了“为民请命”、“为国捐躯”等理念的传播。然而,当“人民”沉醉于自身地位提升之时,由此延伸而来的反抗精神、爱国精神、牺牲精神,则因充斥的喜悦与豪迈给本应惨烈和哀伤的“革命”涂抹上了浓重的浪漫与激情色彩。当“戏改”来至戏曲现代戏一统舞台时期,“人民至上”的话语系统中,“人民”的内涵发生转换,“工农兵”成为被重点歌颂的对象。对党领导下的革命历程的回忆与社会主义“新生活”建设中“继续革命”的描述,成为此时“革命”的主要内容。历史的真正创造者,经由此前的铺垫与此刻的巧妙顺延,顺理成章地成为劳苦大众——“工农兵”的领路人中国共产党。至此,“快乐、开放、进取”的工农兵大众形象及他们的生活在戏曲舞台上变成了唯一合法,“人民占领舞台”的权威话语通过“充满革命激情的一片色彩缤纷的繁荣景象”呈现在全国人民面

前,从而完满实现了主流意识形态的期待——把舞台上历史的颠倒真正地彻底地颠倒过来,根本改变了帝王将相才子佳人统治舞台的状况。

“戏改”历程向我们生动展现了 20 世纪中国革命的暴雨狂风中,戏曲现代戏不仅仅是戏曲艺术对外在于它的社会、政治、文化等各领域革命的历史任务的自觉与主动的承担,而且是革命意识形态对它的重要规约。事实上,虽然在由诸如国家意识形态、民间文化传统、戏曲生存特性、时代发展需求等多种力量共同推进下,“戏改”的最终走向曾经出现过既有溢出或偏离“延安文艺”的复杂现象,也存在不必然导向“样板戏”结局的其它可能。但是,在以“一体化”为特征的文学大环境下,种种偏离“正轨”的可能都被不同程度地及时扼杀。作为被选中来帮助普及“新的政治、文化纲领,从而为更大规模的社会变革提供语言、形象和意义”的艺术样式,戏曲现代戏因涉及社会、政治、文化、思想、艺术等诸多层面,不仅自身成为伴随着逐渐体制化的权力机构而树立起来的新的话语领域和范式,而且还成为规范、制约着新的文化生产的楷模和标本。最终,“优胜劣汰”后脱颖而出的戏曲现代戏通过对革命历史的回忆与社会主义“新生活”建设中“斗争”故事的叙说,成功传播了社会主义意识形态,为红色政权合法性、必然性、永久性的确立与巩固做出卓越贡献,同时,也为“文革”时期“样板戏”的出台与独霸舞台做了成功的预演与铺垫。

虽然权力高压和规训使“革命”话语实现其在戏曲领域内的终极目的,但是,不能就此而简单地认为这完全是被迫的结果。红色年代中,伴随着 1949 年独立自主、人民当家作主的中华人民共和国成立,满怀喜悦的人们对“伟大的新时代”进行热情的赞美与歌颂的同时,也久久沉浸在对取得新政权的由来,即革命历史的激情甚至悲情的回顾之中。对革命历史回忆的偏好,对于生活在“十七年”间的中国大众而言实在情有可原。因为对亲历者而言,生命历程与革命岁月的深深楔入,使革命成了他们最纯粹的生命回忆和无法释然的情怀,没有其它命题能够取而代之;而对于不由自主卷入“继续革命”狂飙中的一代人,革命始终是他们交织着复杂况味的想象。因此一时间,革命记忆弥漫于整个社会现实生活和意识形态领域,戏曲现代戏概莫能外。更何况对它而言,在旧日帝王将相、才子佳人踩踏的舞台上再现革命情景,以戏曲舞台的形式参与社会整体的追忆主潮,完成对红色政权合法性与必然性的证明,是整个“戏改”运动的终极目的与意义所在。

加之毛泽东为杜绝并扫除党内“无时不在的反革命和资本主义复辟的危险势力”，再次发动群众重新掀起革命，达到清除一切资本主义和修正主义成分，实现无产阶级“道德的理想国”的政治运动风起云涌。作为革命取得胜利以后所进行的“继续革命”，虽然此时没有了以经济基础为标准划分的“阶级”斗争，却出现了更高一级的、思想意识领域的“阶级”斗争。既然此时红色政权心目中的幸福生活不是农民所理解的物质层面上的个人利益的获取，而是更高一级的精神层面上的“为公忘私”所带来的集体的富裕与繁荣。那么，勤劳致富、个人发家这些曾经鼓舞民众投身革命的允诺转眼成为“落后思想”和误入“资产阶级”阵营的“危险念头”以及背叛“革命”与阶级的根源。于是，这些围绕假想资产阶级敌人而展开的思想领域内“敌我”之间、“自我”内心的对抗与斗争，在全民建设社会主义的激情万丈中得到广泛呼应。于是，实现无产阶级“道德的理想国”的政治运动就此在戏曲舞台上拉开序幕，主人公意识膨胀到极点的民众被带进了新一轮的革命进程之中。

作为“戏改”的最终成果，无论是以党领导下的革命历史为题材的现代戏，还是社会主义“新生活”建设中的“继续革命”，扑面而来的，都是乌托邦的诗意和浪漫气息。那种为了革命理想而舍身忘我的悲壮与豪迈，那些为社会主义富足强盛而辛勤劳作、一心为公的劲头与境界，都会把人带到一种单纯而明净的审美情怀之中。也许一枝独秀的戏曲现代戏的魅力就在于它所蕴涵着的这种催人向上的精神和品格吧。当然，这里并不是在鼓吹它具有充分的艺术魅力，不能否认，它是在革命意识形态的指令之下所进行的一种带有实验性质、探索性质的戏曲样态。无论是在主题、模式上，还是在价值取向、情感表达上，它都显得单一而平面。随着革命意识形态规训的加剧，它那原初的朴素而激情的生命力逐渐萎顿了。的确，席卷一切的革命激情下，对戏曲的改革与探索在开始的时候，对原有的旧有内容和形态具有一种挑战性和创新性，可是，当这种起初并不规范的文学力量进入支配性、统治性的地位之后，在它对其他文学形态构成绝对的压挤力量之后，就会逐渐规范自身，或者说“自我驯化”。什么要歌颂，不要暴露，英雄人物不能有“品质”的缺点，乐观基调占据主要位置，以至什么“三突出”、“高大全”，随着这些演变，带来的是“革命性”和创新力量的逐渐失去与耗尽。这种自我驯化过程可以从两方面理解：

一,就弊端而言,因为任何有活力的事物都是不纯粹的,内部都有一种矛盾性的张力,所以事物才有可能发展。然而,革命意识形态对现代戏中“不纯”因子的监视与清除,导致其活力的丧失,而其平面的艺术审美模式,则使革命激情泛滥下,内容日益成为一具没有血肉的空壳。

二,这种单一而平面的艺术审美模式无疑对“社会主义国家神话”的建构进程起到了保驾护航的作用。现实秩序的快速确立、日常生活的高度秩序化、英雄人物极度的革命忠诚、社会主义建设新标兵阶级警惕性与道德乌托邦的最大展现,以及叙事事例的单一而集中,都使民众得以快速而有效地建立起民族自信心。于是,在日渐形成的“只知道‘斗争’的动人与强大,而无法认识和体验‘斗争’的‘酸楚’,……只发现‘力’的快乐,而不能体验‘美的悲哀’;只急于完成,而不耐烦‘启示’;只喜欢高潮和‘斩钉截铁’,而不喜欢变化和复杂的过程;只喜欢有力的英雄,而不喜欢不彻底的凡人”²⁰⁰的审美模式与思想认识中,执行革命命令的忠诚者所面对的精神困惑和令人心碎的难言的痛楚,革命胜利后人性的舒展,都被遮蔽在革命的强势理性之下。而且,“革命”的艰难行进中,革命者与群众之间有时难免也会产生冲突和矛盾。现实的残酷性和复杂性本应惊醒革命者一味乐观的心理,意识到革命的形成并非顺流。然而,颇具爆发性并带有浓厚小农意识的中国群众面对自己如此巨大的付出,不仅没有丝毫的退却与怀疑,反而始终对自己的革命带头人怀着深深的敬爱之情。即使有个别“落后份子”,也都是通过“教育”而悔过自新、迷途知返。至于对革命的破坏与否定,则通通被派定给坏分子们和阶级敌人,经过对其斗争更加巩固了革命的联盟。“革命”,就这样把舞台上的英雄和现实中的斗士推到了精神的悬崖边,承受着生命不可承受之“重”。

事实上,“革命”并非可以截然划分社会、情感、人生诸多问题的利刃,恰恰相反,作为超出常态的情绪状态,它为人们纠结不已的复杂人性提供了展示的平台。从中,可以窥见理想的酸楚、美的悲哀、复杂的人生启示、种种无理性心理……显然,政治道德修辞由于无法应付这种变化和复杂的“革命”过程而陷入了捉襟见肘的窘迫境遇里,暴露出自己天然的缺陷与不足。戏曲现代戏虽然为红色政权的合法性和社会主义国家神话的建立立下了汗马功劳,但就革命与人类精

²⁰⁰ 洪子诚:《问题与方法》,《生活·读书·新知》,三联书店,2002年版,第288页。

神之间的错综复杂关系而言，它在很大程度上处于“失语”的状态。尤其是人类最本真而强烈的男女情感的展示，革命理智永远处于一种俯瞰的位置，使正值青春年少的革命斗士情感的萌动、自由天性在革命的指向标中消失于无形。对于这种无情的绞杀和清除，我们必须理解，毕竟，革命犹如一枚硬币，牺牲付出的另一面该是“弊端”，而这恰恰是革命意识形态高度集中的“十七年”文学中的禁忌区域。而作为此间社会主义意识形态传播的重要阵地，戏曲现代戏绝不允许出现如此“杂质”以影响“人民”实现理想与梦想的信心与决心。到了“文革”时期，作为京剧革命的伟大的成果成为戏曲现代戏的巅峰形态，样板戏向我们呈现了革命的最终结果是革命的驯化这一结局，在“三结合”、“三突出”、“主题先行”等清规戒律中，样板戏丧失了自我革命的内在力量，走向僵化直至终结，戏曲现代戏至此也终于不可避免陷入困厄之境。随着“文革”的结束，样板戏随之隐退，戏曲现代戏以样板戏形态独霸天下的情景宣告结束，至此，“革命”这一概念代表的过程、事件、观念等给中华民族及其子孙带来了难以想象、有目共睹的“正面作用”终于谢幕，随之泛起的，是神话倏忽破灭后的深巨创伤。

大梦醒来后，“沉醉”于现代戏的终极形态——“样板戏”的国人开始重新审视一切。伴随着对政治、经济、文艺的全面反省，作为对长期处于样板戏这种戏曲现代戏的极端形态的压抑的反抗，并表达对长期文化专制、政治专制的不满与愤懑，延安时期被毛泽东热情赞誉为“旧剧革命划时代的开端”的新编历史剧《逼上梁山》于1977年5月由四川一些地区的川剧团上演。同时，以纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表35周年为契机，北京市京剧团演出《逼上梁山》中的三场戏：“风雪山神庙”、“火烧草料场”、“造反上梁山”。但是，作为“象征意义远远超过了它艺术层面上的实际意义”的《逼上梁山》时隔30多年后的重新上演，不仅使戏曲观众终于看到了能够充分体现中国戏曲魅力的古装戏自“戏改”中绝迹于舞台后重现于世的一种可能性，而且，与其当年在延安开启旧剧的新生面一样，《逼上梁山》在1977年的上演明显带有丰富而复杂的信息。作为“中国戏剧真正进入了文革之后的‘新时期’”²¹的信号，官方对上演《逼上梁山》的许可一方面满足戏曲界和戏曲观众在文革的政治专制、文化专制之后对拨乱反正的渴望，另一方面，则是出于在“文革”宣告失败之后重建毛泽东话

²¹ 傅谨：《新中国戏剧史：1949—2000》，湖南美术出版社，2002年版，第150页。

语权威，从而重建新中国红色政权合法性的考虑。

果不其然，随着1979年10月30日邓小平在中国文学艺术工作者第四次代表大会上“文化大革命前的十七年，我们的文艺路线基本上是正确的，文艺工作的成绩是显著的”²²²祝词的发表，以及张庚1979年在第四次文代会上提出“发展戏曲现代戏，是时代的需要，人民的需要，戏曲艺术自身发展的需要”²²³，17年“戏改”及其成果——戏曲现代戏的特殊性与重要性变得不容置喙。通过肯定建国后十七年戏曲思想，使戏曲界可以通过“回到十七年”的方式否定“文革”的策略方针，使中共红色政权合法性得以有效维护。于是，一面是“样板戏”被视为“反革命团伙”的“阴谋文艺”被打倒，而另一面，则是毛泽东的文艺思想，包括他1963、1964年对文艺界做出的“两个批示”依然被赋予绝对的合理性与权威性。由此以来，按照“毛泽东有关阶级斗争的理论和文艺界的‘两个批示’来评价与对待传统剧目”²²⁴的方针思路的被延用，使对戏曲界的整顿呈现为对江青等人借助样板戏兴风作浪的行为的批判，而对样板戏及其前期铺垫阶段——“十七年”的“戏改”造成历史与艺术的逻辑的理性把握的缺失。由此以来，本应被深刻反思的“戏改”指导思想及其成果，被文艺界包括戏剧界批判文革的方式——批判江青及其同伙所取代。在官方的护卫下，集“戏改”大成的戏曲现代戏不仅依然保留着荣耀，而且成为“文革”之后的戏曲界发展所承接的源流——“十七年”主流意识形态秉持的戏曲现代戏的重要性较之传统戏、新编历史剧为甚的思想几乎一直流传在“文革”之后，及至今天的官方和戏剧界。

公允地说，将戏曲现代戏放置于特殊的重要地位，难免会影响对其反思的力度与深度，不利于戏曲界朝着健康合理的方向发展。然而，将“戏改”历程和其最终成果——戏曲现代戏简单视为戏曲在权力话语下的归顺和一片“废墟”的观点，又不免忽略了戏曲现代戏作为一种特殊艺术形态的独立性，以及对“戏改”进程中戏曲这一自身面临挑战与转换的古老艺术样式所取得的有目共睹的成就。

众所周知，清末民初，以京剧为首的各大地方戏曲普遍兴盛。但是，由于内在封闭性与传统形式的局限性，传统戏曲无法承载日新月异的新思想、新观念。由此而和近代以来的“革命”潮流产生隔阂并逐渐拉开了与急剧变化的社会现实之

²²² 《中国文学艺术工作者第四次代表大会文集》，四川人民出版社，1980年版，第1页。

²²³ 《进一步革新和发展戏曲艺术》（前言），中国戏剧出版社，1984年版，第1页。

²²⁴ 傅谨：《新中国戏剧史：1949—2000》，湖南美术出版社，2002年版，第153页。

间的距离。伴随资产阶级民主改良思潮兴起的戏曲改良运动中,康有为、梁启超等人除标举小说、戏曲的教化功能及其无与伦比的社会影响之外,大力引进西方戏剧艺术的革新精神,企盼中国传统戏曲由此得以质的提升。“通过协调内容、形式与社会现实之间的矛盾使其逐渐适应和承担新时代所赋予的社会政治功能”成为传统戏曲世纪之交寻求自身发展的探索中无法回避的实质性问题。然而,这一探索之路真正形成实质性的推进却是在建国后的“戏改”中才得以展开。之所以这样说,关键在于建国以来的一整套戏改方针政策推动戏曲改革,使其进入到前所未有的伟大而艰巨的“现代化”进程之中。抛开政治的有色眼睛,“戏改”不仅扫除了以往戏曲中丑恶的内容和现象,而且在加强剧情的紧凑、主题思想的明确、艺术上的精益求精等方面取得了显著成效,使戏曲这一濒临危机的国宝重焕新颜。比如,经过改编后的传统旧剧中,京剧《白蛇传》、《将相和》、越剧《梁山伯与祝英台》、川剧《拉郎配》、楚剧《葛麻》、花鼓戏《刘海砍樵》、晋剧《打金枝》、汉剧《宇宙锋》、桂剧《拾玉镯》等,无论是思想上还是艺术上都达到了相当高度;而新编历史剧里,京剧《海瑞上疏》、《满江红》、《海瑞罢官》、《强项令》、《谢瑶环》;昆剧《李慧娘》;川剧《卧虎令》、《夫妻桥》;越剧《红楼梦》、《文成公主》;绍剧《孙悟空三打白骨精》;粤剧《关汉卿》;彩调剧《刘三姐》;评剧《钟离剑》等,无论是在运用历史唯物主义评价历史人物还是在塑造舞台形象方面都取得了不同程度的成功。尤其是田汉的《谢瑶环》、吴晗的《海瑞罢官》和孟超的《李慧娘》更是以深刻的思想内涵和真实生动的历史人物蜚声剧坛;至于戏曲现代戏,更是经过无数专家的辛苦劳作与认真探索而创作出的全新的戏曲样式。《白毛女》、《血泪仇》、《王贵与李香香》、《罗汉钱》、《刘巧儿》等在延安和在建国初期的戏曲舞台上广受欢迎。至于1964年,戏曲现代戏更是迎来了自己的成果大展览:《奇袭白虎团》、《箭杆河边》、《千万不要忘记》、《草原英雄小姊妹》、《柯山红日》、《李双双》、《烈火里成长》、《耕耘初记》、《苗岭风雪》、《芦荡火种》、《杜鹃山》、《智取威虎山》、《革命自有后来人》、《洪湖赤卫队》、《六号门》、《强渡大渡河》、《延安军民》、《红灯记》、《节振国》、《红色娘子军》等通过对革命历史的重现与社会主义新生活建设场景的呈现,演绎了承载着几代人深厚情感的青春与激情、责任与奉献、憧憬与渴望。事实上,“任何一个艺术家最深切的情感,总是源于他所生活的特定时代,在这个意义上说,当代题材总是比起历史

题材更能激起人们的创作冲动。”²²⁵从这样的认识出发,真切反映现实事实上为戏曲现代戏的存在提供了最基本、最重要的合法性。这里值得一提的是,当“文革”结束后在对其反思的过程中,出现了表现张志新事迹的一些戏曲现代戏,其中,沪剧《张志新之死》一剧引起的热烈反响,这说明,一旦戏曲现代戏所反映的现实为观众所关切,它所表达的情感、思想便能产生传统戏无法企及的力量。可见,如果现代戏能够真切地反映、揭示现实,满足人们认识、体察现实本质的愿望,那么,它确实应该是“时代的需要,人民的需要”。可惜,种种非文学性因素的干扰使戏曲现代戏扮演了政治宣传家的角色,简单化、概念化图解政治与政策的诟病削弱了它反映现实的深度与力度。“文革”中,被用来充当政治斗争“急先锋”的戏曲现代戏成为开创“无产阶级文艺新纪元”的主力军。“革命京剧十年”到来之际,样板戏如平地一声春雷,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成果,三突出”的创作原则彻底肃清其表现生活的复杂性和丰富性,在唯政治马首是瞻的路上,戏曲现代戏越走越远。

时光荏苒,世事变迁,对“戏改”及其成果无论是诅咒也好,推崇也罢,虽然有官方的大力护航,但是作为承载了太多内涵、寄寓了几代人情感、理想、记忆的特殊印记,或许是出于不愿再面对梦想破碎后的哀伤,或许是不敢轻易触碰曾经是真诚而美好的记忆,也许是在时间与事世的变迁面前没有任何艺术能使观众永保热忱,戏曲现代戏纵然荣誉依旧,可却无法改变荣光已逝、逐渐从观众视野中淡出的事实。

然而,上世纪90年代起,沉寂中的戏曲现代戏又以“样板戏沉渣泛起”的方式几乎重新热闹起来。这次文化事件概括起来表现为两种现象:首先是以一些样板戏选段在晚会等场合重新唱响,主要是其中的《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等剧被重新搬演上舞台,而且无一例外强调“原汁原味”。其次是与样板戏故事相关的剧本纷纷被改编成电视剧、小说等其它文艺形式,以全新的面目与观众会面。这些所谓“红色经典”在20世纪末的重新出现,引发了知识界、文化界乃至官方的关注。在对这一现象的文化分析中,不乏深刻精彩见解。然而这些都并非本文题中之义,我们这里要讨论的,是分析到底是什么因素让这些已经

²²⁵ 傅谨:《现代戏的陷阱》,《二十世纪中国戏剧导论》,中国社会科学出版社,2004年版,第489页。

淡出观众视野的戏曲现代戏梅开二度,重新进入了人们的生活。归纳起来,主要原因大概有两点:

其一,对革命高尚精神的怀念。理想的消失、信念的坍塌,使陷入消费语境中的人们在被物欲刺激得近乎疯癫的状态下,将生活的信心沉沦、迷失在患得患失的欲望亢奋与精神消沉扭结的综合症下。面对如此局面,执着于理想、信念的作家开始将目光投向“十七年”现代戏,希冀从中寻觅、提取革命传统的养分为我所用,以振作当下迷失自我、追求享乐、物质至上的颓废与迷茫的普遍心理与精神状态。与这些只讲利益不顾情意,只看所得不论付出的道德堕落相比,昔日革命战士以及社会主义农村积极分子身上所蕴涵的高尚动人的革命情怀与乐观向上、勇于奉献的精神,以及人与人之间相互依存、忠诚单纯的可贵品质让人怀念不已;

其二,既然“新时期”以来的戏曲政策对“十七年”加以肯定,那么,作为“戏改”重要成果的戏曲现代戏在避开朝被“扭曲和规训”的走向发展,即不以“样板戏”为其终极形态之后,如何为当代戏曲发展提供资源,既是文化部门也是戏曲现代戏自身所关注并必须面对的问题。对此,周扬在第四次文代会上明确指出:“我们应当重视革命现代戏的成果,决不能因为‘四人帮’曾经窃取和歪曲这些成果并荒谬地封之为‘样板戏’,而对它们采取一概排斥的态度。我们要彻底清除‘四人帮’强加在它们身上的污染,正确总结革命现代戏的经验,使它们重放光辉。”²²⁶而戏曲理论界也曾在上世纪80年代初表态应当爱护戏曲现代戏的成果,包括那几个被江青窃取去作为‘旗手’的资本,强封‘样板’的戏,也要作具体分析,总结经验,因为这些戏是戏曲艺术工作者在长期实践中不断探索、改革的产物。此种精神方针下,对“戏改”成果——戏曲现代戏进行大胆的继承与创新,就成为新时期戏曲工作的热点之一。伴随着这一尝试、探索的过程,昔日革命峥嵘岁月以崭新的面目再次来到观众眼前。众所周知,“文革”结束后,“样板戏”在艺术上受到否定、批判的一个重要理由,就是将“戏改”最终成果——戏曲现代戏中的英雄人物神圣化、崇高化、概念化、抽象化,作为这一非人性化的最突出结果,就是英雄人物情感生活的阙如。的确,就与人性的关系而言,革命成为毒药,革命意识形态好比紧箍咒,让人痛恨不已。既然是革命阉割了灵动而温暖的

²²⁶ 周扬:《继往开来,繁荣社会主义新时期的文艺——在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的报告》,《中国文学艺术工作者第四次代表大会文集》,四川人民出版社,1980年版,第39—40页。

人性，那么，要打破禁锢，最好的办法就是用人性观唤醒那些生活在空洞的革命“铁屋子”里的男女，让人性的阳光照彻纷纭的阶级尘埃。于是，无论是改编电视剧，还是小说，编导者都将以“人性观”解构“革命观”作为打破禁锢、发挥想象、复原真实的巨大空间。“人性观”涌动的潮流下，大力渲染放大情感成分、张扬人性、淡化阶级性，就成为戏曲现代戏重放光彩的重要看点之一。

然而，经过在主要人物身上编织情感纠葛，在英雄人物身上挖多重性格，在反面人物的塑造上追求人性化和性格化的结果，却出乎编导者的意料：学界，包括普通观众大都认为，“改编的‘红色经典’没有多少艺术价值可言”。²²⁷以2003年初薛荣发表的小说《沙家浜》为例，针对读者激烈的争论与批判者对该小说“不合理不合法”的评价，作者以其创作缘起相驳斥：“京剧《沙家洪》给我的总体感受就是一个女人与三个男人的关系。在以前的创作中，这种关系表现为严肃关系，而在现实生活中，只有这种关系是不正常的，还应该有夫妻关系以及另外的人性化的关系。因此，能不能将他们可能存在的这些人性化的关系虚构出来，进行新的创作。我想在小说创作上我是有这个自由的，因此就写了。”²²⁸正是这种“人性”的视角，让小说作者通过对阿庆嫂和阿庆、郭建光、胡传魁三个男性关系的直白而较为色情的描述，完成了对革命话语体系中“一女三男”结构及其所包涵的政治寓意的解构。此外，为了增加看点，作者还特意设计了“轰炸日本鬼子炮楼”的有惊无险的情节外衣。就这样，“人性”视角关照下的、身着“情欲”颜料的新版《沙家浜》以“大众文化”的身姿粉墨登场了。这里，郭建光不再是心怀共产主义事业的铁血男儿，胡传魁也不仅仅是感激阿庆嫂救命之恩的肉头师长，信念与斗争退居幕后，争风吃醋成为前台噱头。我们的阿庆嫂，一扫当年机智从容、只论革命情意不讲自己感情的光辉形象，成为周旋于不同男人之间的交际花。至于阿庆，更是在难得的“人性”大旗下，为自己作为男人的尊严发出压抑许久的呐喊。戏曲现代戏中，出于政治需要，作为重要角色——春来茶馆老板娘阿庆嫂的丈夫，阿庆没有任何展示自我的机会，只是一句“常在外跑单帮”就被做了交代。人性复苏、春回大地的新时期，昔日隐形人终于告别独闯江湖的岁月而返回家中。在全新的故事基调中，卑微的小人物——阿庆终于找到失落已久的自尊。小说中，展示阿庆自尊的描写有两处：一是阿庆在丑情人翠花那里，像个大老爷们；另一

²²⁷ 陶东风：《红色经典：在官方与市场的夹缝中求生存》，《中国比较文学》，2004年第4期。

²²⁸ 甘险峰：《新编小说〈沙家浜〉引起争议》，《深圳商报》，2003年2月27日。

处是阿庆临送死时躺在棺材里判断奔丧的亲友所随礼份多少的时刻。虽然活着的时候常遭大伙儿的讥嘲,可在场面上大家还是很敬重他,因此送的丧礼都挺大方,这使他倍感欣慰。小人物阿庆的出场及其心理感受的表述,契合了当前社会中部分人的人生遭际,也可以说是小说的价值所在。然而,这份可怜的自尊却无法帮助阿庆在“一女三男”的结构模型里生存,因为无论形象还是智商,他都无法与另外两个男人相比,出局的命运在所难免。由此以来,“人性观”的大旗下,尽管作者以“精英”的口吻为小说《沙家浜》极力辩护,但它仍旧遭到了众多读者的炮轰。

同样,依循此种套路改编的电视剧,多数也遭遇滑铁铲。对此,有论者指出:“有一个共同的原因,那就是改编者的资源问题……样板戏虽然深受‘三突出’之害,但具体参与其事的文艺工作者,却都是当时本行当中全国顶尖级的人物。不具备起码是同等级实力,怎么可能改得动人家的东西?正经改改不动,胡乱改就是必然的了。”²²⁹事实上,不仅仅只是水平和实力的差距造成这种局面,昔日饱含几代人青春理想与热诚的情怀虽然连同某些政治力量的失败而退出舞台,但是,如果彻底将之清除,那么,与阶级性紧密相连的神圣与崇高也被弃之不顾之后,“人性观”大旗下的经典改编所取得的艺术成就也就乏善可陈。这与其说是由于“随意伤害历史人物形象在大众情感中所积淀起来的价值取向”,²³⁰倒不如说是由于精英与大众文化杂交失败的缘故。就以小说《沙家浜》为例,纵然美其名曰采用精英视角进行着以“人性观”颠覆“革命观”的伟大行动,但是,其实质却是由大众文化装扮而成的“伪精英”视角。“一女三男”结构模型的被延用,正是古典“才子佳人”模式的变相复苏。而且,其中对情色场景与心理状态的描写也超出了“恢复人性”的限度而有利用噱头吸引观众眼球之嫌。由此以来,解构的意义被悬置,作者的商业动机反而被暴露:借用民间母题和大众所熟的人物、故事所蕴涵的“商业因素”来为自己“扬名挣份儿”。可见,视角的转换并不能带来相应的文化更新,仅仅只是对英雄人物情感生活的填充并不能丰满故事。

由此,我们是否可以这样说,戏曲现代戏应该算是中国革命的产物。同时,既然革命是现代生活的主题,那么,以现代生活为题材的戏曲现代戏显然构成了一种中国革命的知识和情感谱系。作为无产阶级意识形态传播的重镇,轰轰烈烈、

²²⁹ 陈冲:《杂弹“红色经典”》,《文学自由谈》,2004年第4期。

²³⁰ 甘险峰:《新编小说〈沙家浜〉引起争议》,《深圳商报》,2003年2月27日。

纷繁复杂的“戏改”最终选择戏曲现代戏在内容上表现革命生活、以明确宣扬革命理念为旨归、通过美学方式建构革命意识形态，从而参与中国以革命为表征的红色政权合法性与社会主义国家神话的建构，是时代的必然，也是戏曲在那个特殊年代的宿命。只是，种种非文学性因素的干扰，使戏曲以及戏曲现代戏在“十七年”文学中扮演了政治宣传家的角色，简单化、概念化图解政治与政策的诟病削弱了它反映现实的深度与力度。“文革”中，“戏改”成果被用来充当政治斗争的“急先锋”，成为开创“无产阶级文艺新纪元”的主力军。

革命的时代过去了。积极参与生产革命意识形态的“戏改”及其成果戏曲现代戏也随之沉入时间的无涯，即使重新浮泛，也不可能重新激发当年的景象。然而，虽然我们尽力摆脱并警觉它的阴影，但是，这绝不意味着将戏曲现代戏随同“文革”作为民族无限苦涩的历史从记忆中剔除、直至湮灭。作为革命时代的后来者，虽然不能象置身革命洪流中的一代那样为之奉献所有，或着如同建国后出生、对革命故事深信不疑的一代那样对革命话语有无限的尊崇与向往，但是，对美好富裕生活的向往、对祖国强大繁荣的期盼，以及青春的热血与激情、理想的向往与真诚，是不分时代而共同流淌、跳动在同样有理想与信念的心灵中的共鸣。更何况，为追求与信仰而无私奉献甚至献出宝贵生命的行为，绝非简单源起于主流意识形态的规训与教导。面对精神日渐虚空、理想逐渐缺席、奉献几近傻痴的现世生活气息，认识革命性的戏曲，从而也认识戏曲性的革命已经显得必要并且急迫。

解构不难，建构非易；嘲讽容易，理解难得。逝去的，我们无法挽留；留下的，我们再次审视。“十七年”的戏曲改革运动该以何种姿态进入当今的文学史，回顾曾经，我们应如何评价这段包容了太多情感与内容的过往？所有这些，只能在人为的努力中顺其自然。

参考文献

一、工具书:

- 1, 《中国戏曲曲艺辞典》, 上海辞书出版社, 1981 年版。
- 2, 《中国大百科全书》(戏曲、曲艺卷), 中国大百科全书出版社, 1985 年版。
- 3, 《中国戏曲剧种大辞典》, 上海辞书出版社, 1995 年版。
- 4, 《中国剧目辞典》, 河北教育出版社, 1997 年版。

二、期刊、报纸:

《人民日报》、《戏曲报》、《戏剧报》、《戏曲研究》、《文艺报》、《人大复印资料》

三、戏曲通史、通论:

- 1, 周贻白:《中国戏剧史》(上、中、下), 中华书局, 1953 年版。
- 2, 张庚、郭汉城:《中国戏曲通史》, 中国戏剧出版社, 1992 年版。
- 3, 张庚、郭汉城:《中国戏曲通论》, 上海文艺出版社, 1989 年版。
- 4, 张庚:《戏曲艺术论》, 中国戏剧出版社, 1980 年版。
- 5, 朱颖辉:《当代戏曲四十年》, 文化艺术出版社, 1993 年版。
- 6, 贾志刚:《迈向现代古老戏剧》, 中国戏剧出版社, 1996 年版。
- 7, 高义龙、李晓:《中国戏曲现代戏史》, 上海文化出版社, 1999 年版。

四、剧种史志、戏考、剧本:

- 1, 《第一届全国戏曲观摩演出大会戏曲剧本选集》(上、下), 人民文学出版社, 1953 年版。
- 2, 《中国京剧史》(上、中、下三卷共四册), 中国戏剧出版社, 1999 年版。
- 3, 徐城北:《京剧与中国文化》, 人民出版社, 1999 年版。
- 4, 戴嘉仿:《样板戏的风风雨雨》, 知识出版社, 1995 年版。
- 5, 《革命样板戏评论集》, 上海人民出版社, 1976 年版。
- 6, 《革命样板戏剧本汇编》(第一集), 人民文学出版社, 1974 年版。
- 7, 王世德:《十五贯研究》, 上海文艺出版社, 1981 年版。

五、 现当代戏曲研究:

- 1, 李文慧:《世纪老人的话—吴祖光卷》,辽宁教育出版社,2000年版。
- 2, 马少波:《花雨集》,中国戏剧出版社,1960年版。
- 3, 马少波:《戏曲艺术论集》,中国戏剧出版社,1982年版。
- 4, 郭汉城:《戏曲剧目论集》,上海文艺出版社,1981年版。
- 5, 翁偶虹:《翁偶虹编剧生涯》,中国戏剧出版社,1986年版。
- 6, 范钧宏:《戏曲编剧论集》著上海文艺出版社1983年版。
- 9, 阿甲:《戏曲表演论集》,上海文艺出版社1979年版。

六、 参考书目:

- 1, (美)保罗·康纳顿:《社会如何记忆》,上海人民出版社,2000年版。
- 2, (美)本尼迪克特·安德森:《想象共同体—民族主义的起源与散布》,上海人民出版社,2003年版。
- 3, (英)彼得·卡尔佛特:《革命与反革命》,吉林人民出版社,2005年版。
- 4, 曹文轩:《20世纪末中国文学现象研究》,北京大学出版社,2002年版。
- 5, 陈思和:《中国当代文学史教程》,复旦大学出版社,1999年版。
- 6, 陈思和:《中国当代文学关键词十讲》,复旦大学出版社,2002年版。
- 7, 丁帆、王世城:《“人”与“自我”的失落》,河南大学出版社,1999年版。
- 8, 董健、丁帆、王彬彬:《中国当代文学史新稿》,人民文学出版社,2005年版。
- 9, 董之林:《旧梦新知:“十七年”小说论稿》,广西师范大学出版社,2004年版。
- 10, 方维保:《红色意义的生成—20世纪中国左翼文学研究》,安徽教育出版社,2004年版。
- 11, (美)弗雷德里克·詹姆逊:《政治无意识》,中国社会科学出版社,1999年版。
- 12, 洪子诚:《中国当代文学史》,北京大学出版社,1999年版。
- 13, 洪子诚:《问题与方法》,生活·读书·新知三联书店,2002年版。
- 14, 洪子诚、孟繁华:《当代文学关键词》,广西师范大学出版社,2002年版。
- 15, 黄擎:《废墟上的狂欢—文革文学的叙述研究》,作家出版社,2004年版。
- 16, 黄子平:《“灰阑”中的叙述》,上海:上海文艺出版社,2002年1月第1版。
- 17, 蓝爱国:《解构十七年》,上海:华东师范大学出版社,2003年9月第1版。

- 18, 李杨:《50—70年代中国文学经典再解读》, 山东教育出版社, 2003年版。
- 19, 李杨:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942—1976)研究》, 时代文艺出版社, 1993年版。
- 20, 李银河:《女性权力的崛起》, 文化艺术出版社, 2003年版。
- 21, 毛泽东:《毛泽东选集》, 人民出版社, 1991年版。
- 22, (法)米歇尔·福柯:《规训与惩罚》, 生活·读书·新知三联书店, 2003年版。
- 23, (美)莫里斯·迈斯纳:《马克思主义、毛泽东主义与乌托邦主义》, 中国人民大学出版社, 2005年版。
- 24, 沈宝祥:《毛泽东与中国社会主义》, 江西人民出版社, 1996年版。
- 25, 唐小兵:《英雄与凡人的时代——解读20世纪》, 上海文艺出版社, 2001年版。
- 26, 王文胜:《在与思:“十七年文学”现实主义思潮新论》, 南京师范大学出版社, 2006年版。
- 27, 王新民:《中国当代戏剧史纲》, 社会科学文献出版社, 1997年版。
- 28, (德)沃尔夫冈·伊瑟尔:《虚构与想象——文学人类学疆界》, 吉林人民出版社, 2003年版。
- 29, 吴秀明:《中国当代文学史写真》, 浙江大学出版社, 2002年版。
- 30, 吴秀明:《中国当代文学五十年》, 浙江文艺出版社, 2004年版。
- 31, 吴秀明:《中国历史文学的世纪之旅》, 春风文艺出版社, 2004年版。
- 32, 余岱宗:《被规训的激情——论1950、1960年代的红色小说》, 上海三联书店, 2004年版。
- 33, 中共中央文献研究室编:《毛泽东文集》, 人民出版社, 1999年版。
- 34, 中国社会科学院科研局编选:《周扬集》, 中国社会科学出版社, 2000年版。
- 35, 朱光潜著、张隆溪译:《悲剧心理学——各种悲剧快感理论的批判研究》, 人民文学出版社, 1985年版。
- 36, (德)恩格斯:《德国农民战争》, 人民出版社, 1962年版。
- 37, 苏力:《法律与文学——以中国传统戏剧为材料》, 生活·读书·新知三联书店, 2006年版。
- 38, (美)阿里夫·德里克著、翁贺凯译:《革命与历史——中国马克思主义历史学的起源, 1919—1937》, 江苏人民出版社, 2005年版。
- 39, 毛泽东:《建国以来毛泽东文稿》(第一至十一卷), 中央文献出版社, 1996年版。

- 40, 吴秀明:《历史的诗学》,浙江人民出版社,1994年版。
- 50, 戏剧报编辑部编:《历史剧论集》,上海文艺出版社,1962年版。13615813509
- 51, (美)彼得·盖伊著、刘森尧译:《历史学家的三堂小说课》,北京大学出版社2006年版。
- 52, 卢卡奇著、杜章智、任立、燕宏远译:《历史与阶级意识》,商务印书馆,1995年版。
- 53, 周扬:《马克思主义与文艺》,作家出版社,1984年版。
- 54, 毛泽东:《毛泽东选集》(第一至五卷),人民出版社,1966年版。
- 55, 薄一波:《若干重大决策与事件的回顾》,中共中央党校出版社,1993年版。
- 56, (英)罗德里克·麦克法夸尔著、文化大革命的起源翻译组译:《文化大革命的起源》,河北人民出版社,1989年版。
- 57, (美)詹姆逊著、王逢振译:《文化研究和政治意识》,中国人民大学出版社,2004年版。
- 58, 吴秀明:《文学中的历史世界》,吉林教育出版社,1994年版。
- 59, 王德威:《想像中国的方法:历史·小说·叙事》,生活·读书·新知三联书店,1998年版。
- 60, 马振方:《在历史与虚构之间》,北京大学出版社,2006年版。
- 61, 吴秀明著:《真实的构造——历史文学真实论》,春风文艺出版社,1995年版。
- 62, (美)本杰明·I·史华慈著、陈玮译:《中国的共产主义与毛泽东的崛起》,中国人民大学出版社,2006年版。
- 63, 中国农民战争史研究会编:《中国农民战争史研究集刊》(一至四辑),上海人民出版社,1979、1982、1983、1985年版。
- 64, 中国社会科学院文学研究所图书资料室编:《周恩来与文艺》,中国社会科学出版社1980年版。
- 65, (美)莫里斯·梅斯纳:《毛泽东的中国及其发展——中华人民共和国史》社会科学文献出版社,1992年版。
- 66, 陈先奎、刘晓杨、凤城土:《中国当代意识形态风云录》,警官教育出版社,1993年版。
- 67, 盛龚昌:《毛泽东与戏曲文化》,广西人民出版社,1998年版。
- 68, 朱寨:《中国当代文学思潮史》,人民文学出版社,1987年版。
- 69, (美)洪长泰著、董晓萍译:《到民间去——1918-1937年的中国知识分子和民间文学运动》,上海文艺出版社,1993年版。

作者简历

张莉,女,河南郑州人。2003年毕业于郑州大学文化与传播学院,获文学硕士学位。2005年春考入浙江大学人文学院中文系现当代文学专业攻读博士学位。

博士期间发表论文如下:

1. 《析青春版〈牡丹亭〉中的传统与现代》,《西安电子科技大学学报》,2007年第3期
2. 《戏曲改革:1940年代至1960年代》,《社会科学战线》,2007年第6期
3. 《吊诡的新人——“十七年”小说中的小资知识分子形象》,《电子科技大学学报》(社会科学版),2008年第1期
4. 《穿越国界和人兽的狼文化写作——以〈旷野的呼唤〉、〈断头台〉和〈怀念狼〉为个案的比较分析》(第二作者),《外国文学研究》,2008年第4期