

目 录

中文摘要	1
Abstract	2
绪 论	4
第一章 “文革”时期话剧的接受轨迹	6
第二章 “文革”时期话剧的接受机制	14
第三章 “文革”时期的话剧批评	29
第四章 “文革”时期话剧的当下接受	39
结 语	48
参考文献	51
附录 1	55
附录 2	61
附录 3	63
致 谢	75
发表论文	76
扬州大学学位论文原创性声明和版权使用授权书	77

中文摘要



相比于京剧“样板戏”的研究热潮，“文革”时期的话剧研究一直为学界所忽视或遮蔽，但不可否认的是，以反映生产斗争、阶级斗争、路线斗争为主的“文革”时期话剧较为客观地体现了“文革”的精神实质。本文在详实的史料钩沉基础上，采取接受美学的独特视角，力图弥补、拓展和深化“文革”时期的话剧研究，反思中国当代戏剧的生态环境。

“文革”时期话剧的接受主要分为三个结构层次：1、普通观众的戏剧欣赏和反馈；2、专业艺术工作者的戏剧批评和研究；3、主管意识形态享有权力话语的官方审查和意见，三者分别对应着下、中、上三个由低到高的接受阶层，即民间接受、专家接受和官方接受，较为立体的综合的反映戏剧接受状况和风貌。

第一章梳理“文革”时期话剧的接受轨迹。从1966至1968年红卫兵话剧的风靡狂热，1972至1974年话剧“复活”后的风光与尴尬，到1975至1976年“阴谋”话剧的煽动魅惑，话剧饱受时代政治的掌控和操纵，其接受轨迹基本勾勒出“文革”社会舞台上一连串的重大政治斗争及时代风云变幻。第二章探讨“文革”时期话剧的接受机制。作为“文革”时期政治宣传和权力斗争的工具，话剧接受被纳入国家政治的运作机制，其接受对象首先考虑的不是普通观众，而是各级党政机构官员乃至江青等文艺掌权者的审查和态度，接受中更有权力斗争的考量和政治阴谋的存在，专家接受亦为官方接受所左右。话剧在民间则被简化为教育与被教育的关系，形成了灌输式教育型的接受机制，而不是群众需求导向和市场调节机制。第三章解析“文革”时期的专家接受。从批评模式、批评标准、批评语言这三个方面阐释“文革”时期话剧批评所呈现的独特风格。第四章聚焦“文革”时期话剧的当下接受。通过考察“文革”时期话剧在新时期文学史/戏剧史上的接受和地位，思考它与京剧“样板戏”不同接受命运的成因，并结合问卷调查的方法探究当下青年群体对“文革”时期话剧的“穿越”式接受。

通过对“文革”时期话剧的接受研究，可以看出“文革”时期政治、社会、文化的畸形发展，戏剧接受因遭受严重扭曲而日益单调和贫乏，呈现为一种被异化了的“单向度”接受。

关键词：文革；话剧；接受；探究

Abstract

Compared to research boom of the Model Peking Opera, the research of dramas in The Cultural Revolution has been neglected or obscured by the academia, but it is undeniable that the dramas in The Cultural Revolution which reflect production struggle, class struggle and route struggle objectively embody the essence and social outlook of The Cultural Revolution. On the basis of detailed historical materials, this paper takes a unique perspective of reception aesthetics and tries to make up, expand and deepen the research of dramas in The Cultural Revolution.

Drama acceptance in The Cultural Revolution is divided into three levels of structure: first, the appreciation and feedback of the general audience; second, the theater criticism and research of professional artists; third, the official review and opinion of the authorities who are in charge of ideology and have the power of discourse. The three parts correspond to the lower, middle and upper levels of acceptance from low to high: folk acceptance, expert acceptance and official acceptance, which comprehensively reflect the condition and feature of theater acceptance.

The first chapter combs the acceptance trajectory of dramas in The Cultural Revolution. From the popular enthusiasm of Red Guards Dramas in 1966 to 1968, the spotlight and embarrassment of drama “resurrection” in 1972-1974, to instigation of the “conspiracy” dramas in 1975-1976, the dramas suffered the political manipulation and control, its trajectory of acceptance outlines a series of major political struggle and changeable age of The Cultural Revolution. The second chapter discusses the receptive mechanism of dramas in The Cultural Revolution. From the view of the official, the acceptance of dramas is incorporated into the operation mechanism of national politics, the first consideration of accepting object is not the general audience, but the review and attitude of officials at all levels of party and government agencies as well as the rulers of literature and art like Jiang Qing. In the special spiritual climate and political context, there is more power struggle and political conspiracy, expert acceptance is also controlled by official acceptance. Drama acceptance in the folk is simplified as the relationship between educating and being educated, and has formed the acceptance mechanism of instillation and education, rather than the needs of the people-oriented and market regulation mode. The third chapter analyzes the expert acceptance. From the three aspects of the critical

mode, critical standard and critical language, this chapter interprets the unique style of drama criticism in The Cultural Revolution. The fourth chapter focuses on contemporary acceptance of dramas in The Cultural Revolution. By examining the acceptance and position of the dramas in the new-period literature / drama history, this chapter thinks about the causes of different fate between the Model Peking Opera and the dramas in The Cultural Revolution, and also combines with the questionnaire survey to explore the “through” type acceptance among the contemporary youth groups.

Through the acceptance research of dramas in The Cultural Revolution, we can see the abnormal political, social and cultural development in The Cultural Revolution, theater acceptance is increasingly monotonous and poor due to the distortion it suffered, presenting a kind of alienated "one-dimensional" acceptance.

Key words: The Cultural Revolution; dramas; acceptance; research

绪 论

相比于京剧“样板戏”的研究热潮,“文革”时期的话剧研究一直为学界所忽视或遮蔽。诸多当代文学史和戏剧史著作对此视而不见或轻描淡写,研究论文更是寥寥无几、难觅踪迹。这一方面是由于“文革”时期话剧自身的衰落,其影响不能与“样板戏”相提并论,在“样板戏”的光芒四射下,“文革”时期的话剧似乎显得黯淡无光;另一方面也是因为长期以来“文革文学”因思想艺术的苍白被认为缺乏研究价值,一度得不到学界的重视。然而正如谢冕所说:“一部完整的当代文学史不能没有对这段‘空白’的描述和充填。它极可能由于留下了这一真正的空白而变成真正的残缺。只有包括和保全了对这段文学异化的资料和描写,我们的文学史和文学研究才是真正的和完整的”,“我们应在力所能及的文学研究领域实现对‘文革’这一‘空白’的填补……我们不仅可以从中得到关于社会、政治形态的生动的文学说明,以及在那个异常年代普通人受压抑的心灵世界的了解,还可以得到无与伦比的审美变态的全部丰富的启示。”^①

从上世纪90年代起,“文革文学”研究日益受到重视,在此方面出现了众多研究成果,取得了不俗的业绩。但就戏剧而言,“样板戏”的研究成为一个热点,话剧则势单力薄,备受冷落。实际上,“文革”时期的戏剧远非“八亿人民八出戏”这么简单,据《中国上演话剧剧目综览1949—1984》统计,话剧的演出从1966至1976十年间依然达到310出^②,无论是被批判的所谓“毒草”话剧《松涛曲》、《不平静的海滨》、《友谊的春天》,还是配合政治斗争的话剧《风华正茂》、《战船台》、《山村新人》,亦或是此后被称为“阴谋文艺”的《盛大的节日》《云泉战歌》等,都不同程度印刻着“文革”政治现实的烙印。而相较于以革命历史题材见长的“样板戏”,“文革”时期的话剧更能反映中国社会舞台上先后发生的一连串重大的政治斗争(诸如“批判刘少奇资产阶级路线”、“批林批孔”、“反击右倾翻案风”等)和时代风云变幻,可以不夸张地说,以反映生产斗争、阶级斗争、路线斗争为主的“文革”时期话剧较为客观地体现了“文革”的精神实质,因而“文革”时期的话剧研究亟待加强。但一个不争的事实是,关于“文革”时期话剧的研究成果还很薄弱和滞后,能够查询到的主要有杨健的《文化大革命中的红卫兵话剧》一文,该文对红卫兵戏剧的产生、发展、高潮、结束的全过程及其特点作了粗略的描述,并指出红卫兵戏剧在中国当代文学艺术发展史上具有不可忽略的研究价值。杨健的专著《中国知青文学史》中的“红

^① 谢冕:《误解的“空白”》,《文艺争鸣》1993年第2期。

^② 刘孝文、梁思睿:《1949—1984:中国上演话剧剧目综览》,成都:巴蜀书店2002年版,第720—745页。

卫兵文学”一章，也为后人了解红卫兵戏剧提供了丰富的史料价值。胡星亮的《论“文革”戏剧观念与外来影响》一文则从外来影响和比较研究的角度，论述了“文革”戏剧的发生、发展与世界文艺的深层联系。另有两篇关于“文革”时期话剧的回忆性文章：杜冶秋的《名为青话〈战船台〉的来龙去脉》和郭洪云的《话剧〈不平静的海滨〉遭批判始末》。总之，对“文革”时期话剧的研究还很简陋零散，没有上升到系统性地学理层面，亦没有专著出现，从接受美学的角度来研究“文革”时期的话剧更是阙如。

本选题在详实的史料钩沉^①基础上，采取接受美学的独特视角，梳理话剧在“文革”时期的接受轨迹、探析其畸形的接受机制和接受风貌，反思中国当代戏剧的生态环境，为当下戏剧/文化的建设与发展提供借镜。本选题尝试思考以下问题：话剧在“文革”十年有着怎样的接受轨迹？它惨遭厄运的原因是什么？在一个极权社会中话剧的接受机制是怎样的？它又是如何一步步被纳入国家政治的运作轨道，从而沦为文化专制的工具和政治权力的附庸？当时的普通观众是如何接受这些话剧的？“文革”时期来自专家的话剧“批评”呈现何种特点？当这批话剧穿越不同社会意识形态和政治文化语境后，它在当下又有着怎样的接受状况？从“文革”时期话剧的接受命运中，我们可以总结出什么经验和教训？

^① 本选题力求做到对原刊、原文的广泛阅读和引用。通览《人民日报》、《解放军报》、《解放日报》、《文汇报》、《光明日报》、《北京日报》、《新华日报》、《学习与批判》、《朝霞》、《人民戏剧》等“文革”时期重要的报刊杂志，以严谨客观的史料说话，让人们看到中国戏剧在现代化进程中一段历史倒退的插曲。

第一章 “文革”时期话剧的接受轨迹

早在1964年，江青就在《谈京剧革命》中表达了她对话剧的不满：“那九十几个话剧团，也不一定是表现工农兵的，也是‘一大、二洋，三古’，可以说话剧舞台也被中外古人占据了。”^①这为“文革”时期话剧的厄运埋下伏笔。

1966年5月，“文化大革命”运动在全国展开，戏剧界成为文化革命的先导。1966年11月28日，中央文革召集的文艺界大会宣布要把“旧文化部”、“旧中宣部”、“旧北京市委”彻底砸烂，在彻底“整顿和建设文艺队伍”的号召下，从省到县的各级戏剧表演团体，纷纷投入到“砸烂封、资、修黑窝子”的狂热运动中，中国戏剧家协会及各省、市、自治区分会等各级戏剧组织机构被砸烂，戏剧院校、杂志等被停办，大多数戏剧家被抄家、批斗、关“牛棚”，数以千计的地方剧团被遣散，艺术表演团体被迫停止正常演出活动，戏剧工作者或被迫转行或下放劳动改造。1967年2月17日中央文革发布《关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》，赫赫有名的“文艺黑线专政”论和“空白”论刮起的批判飓风使旧有的文艺大厦崩溃坍塌，成为满目疮痍的废墟。除了京剧“样板戏”的创作、排演以外，全国各地的戏剧工作全面停滞，戏剧界完全陷入瘫痪。

然而，“文革”时期话剧并没有销声匿迹，“文革”十年也并非“八亿人民八出戏”这么简单。根据《中国当代戏剧剧目提要》（董健、陆炜主编，中国戏剧出版社2013年版）对1966—1976年戏剧剧目的收集整理，基本可以窥见“文革”十年的话剧创作状况^②。

年度	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976
戏剧	83	8	4	1	3	3	158	175	119	201	181
话剧	25	2	0	0	1	1	52	57	38	70	67
比例	30.12%	25%	0%	0%	33.33%	33.33%	32.91%	32.57%	31.83%	34.83%	37.02%

从表格中可以看出，尽管“文革”时期的话剧惨遭厄运，但并未完全消亡，1966至1976这十年的话剧创作在戏剧总数中依然占到1/3左右的比例。从1966至1968年红卫兵话剧的风靡狂热，1972至1974年话剧“复活”后的风光与尴尬，到1975至1976年“阴谋”话剧的煽动魅惑，话剧饱受时代政治的掌控和操纵，其接受轨迹基本勾勒出“文革”社会舞台上一连串的重大政治斗争及时代风云变幻。

^① 江青：《谈京剧革命——1964年7月在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上的讲话》，《人民日报》1967年5月10日。

^② 需要说明的是，《提要》未能收录1966至1968年出现的红卫兵戏剧，据刘孝文、梁思睿主编的《1949—1984：中国上演话剧剧目综览》统计，1968年和1969年分别上演话剧7部和5部。

第一节 1966—1968年：“红卫兵”话剧的狂热风靡

1966—1968年是红卫兵文艺的繁荣时期，此时代表集权政治的中央文革尚未完全取得政治斗争的胜利，革命“样板戏”亦未能一统天下，“十七年”话剧创作的惯性仍在延续，全国各地都出现了话剧演出的热潮，其中包括上海人民艺术剧院造反派演出的《海港风暴》，天津人民艺术剧院造反派演出的《新时代的狂人》，北京中国青年艺术剧院造反派演出的《张思德》，北京人民艺术剧院造反派演出的《五月春雷》，中央戏剧学院红卫兵创作



演出的《敢把皇帝拉下马》、《海港风暴》、《海港风雷》、《五洲风雷》等。《敢把皇帝拉下马》以反刘少奇闻名的造反派陈里宁为原型，在剧中，陈里宁被塑造成一个“新时代的狂人”；《海港风暴》反映上海一月风暴；《海港风雷》试图向世界输出革命；《五洲风雷》描写亚非拉美人民反帝斗争，

但主旨是反映世界人民热爱毛主席。“这几个戏曾在北京的学校、机关、工厂和街道演出，还曾南下杭州和广州，产生了不小的影响”“当时，只是招待吃一顿饭，送一个毛主席像章”“几个剧组是有竞争的，你演我也演”^①。北京中学红卫兵也编创了一批大型话剧，有“四三派”的《在列宁的故乡》，“四四派”的《阿芙乐尔重开炮》和“老兵”的《希望寄托在你们的身上》、《历史的一页》。《希望寄托在你们身上》是一部反映老红卫兵业绩的话剧。剧组人员来自北京外语学校附中(演出主体)、中央美院附中(舞美设计、制作主体)、师大女附中、清华附中、人大附中、25中、5中、34中、101中等学校，老红卫兵徐稚雅(北京戏剧专科学校，话剧表演系)担任导演，申小科(北京外语学校附中)、胡滨(北京外语学校附中)等人编剧。该剧共分8场，以学生领袖彭路生领导罢考，撕碎考卷宣布造反始，以校长与工作组相互勾结挑动学生围攻红卫兵达到高潮，最后红卫兵揭露叛徒、挫败工作组的阴谋，这时传来毛主席要接见红卫兵的消息，大家欣喜若狂。该剧“每天排演之前要集体诵读《毛主席语录》，演出结束后要对照毛选，进行个人思想总结。他们把排演场当做大学毛主席著作的课堂，把创作的过程，当成活学活用毛主席著作的过程。这种‘革命风气’使排练场成为了毛泽东思想讲习所，所有的演员都处于一种宗教式的虔诚、亢奋状态。”^②《在列宁的故乡》写于1967年9月至10月，该剧讲述1966年“红场事件”中，莫斯科印刷厂的老工人茹柯夫从中国留学生那里得到一本《毛主席语录》，敌人发觉茹科

^① 杨健：《文化大革命中的红卫兵话剧》，《中国青年研究》1995年第1期。

^② 杨健：《中国知青文学史》，北京：中国工人出版社2002年版，第82页。

夫等人在印某种“危险品”，这个列宁的老水兵用自己的鲜血和生命保卫了毛泽东语录，马列党小组胜利完成印刷毛泽东语录的任务，粉碎了反华大会的阴谋。由于剧情采用了格里菲斯“最后一分钟援救”的戏剧手法，悬念迭起，受到观众热烈欢迎，在北京引起了不小轰动，每天要演一两场。该剧于“红场事件”一周年之际在北京各剧院上演，并到工矿、机关共演出 50 场。每场除了邀请单位管交通和一餐晚饭之外，只收 50 元的化妆品费，谁也不挣钱，有时甚至还要从自己家里拿来道具、服装。在西长安街的长安剧院上演时，公开售票，连续三场座无虚席。《历史的一页》再现了 1966 年 8 月 18 日毛泽东在天安门城楼上接见红卫兵的场景。该剧由郭路生（即后来的著名诗人食指）编剧、李平分导演、姜昆主演，话剧排出一个月后就在北京的学校、工厂、机关上演了十几场，演出服装或“借”或“拿”，演出时的幻灯天幕背景十分逼真，在当时是很先进的，其变形格的技巧那时掌握的人还不多。压轴戏中还有姜昆的主题歌独唱《毛泽东颂歌》。他们的话剧演遍京华，对歌咏红卫兵运动有很大影响，“一次在景山公园演出，观众竟达几千人。郭路生撰写的台词，情真意切，每次都有许多人为之落泪。”^①



六场话剧《历史的一页》

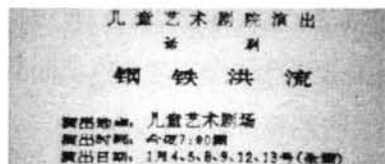
红卫兵话剧是红卫兵运动的产物，它实际上是一种学生演剧活动，有别于前十七年剧院体制的演出。它之所以能够形成演剧热潮而被广泛接受，一方面是由于话剧演出成为红卫兵之间进行“派战”和抒发各自狂热情绪的一种武器，另一方面是因为当时的高层极左势力尚未完全控制中国文艺界，这就为民间自发的演剧活动尚留一隅窄小的空间。直到 1968 年 8 月夺权斗争基本结束，整个话剧演出活动也随着红卫兵运动的结束而停止。从高潮到结束，整个戏剧活动历时一年。此后，高层极左势力通过权力操纵的会演、公演、调演等大规模的演出，很快掀起宣传、学习和普及“样板戏”的运动。所以严格意义上说，除了少数几部话剧得以上演，1969—1971 年的剧坛基本上是“样板戏”一枝独秀，戏剧舞台出现了畸形繁荣而又极端萧条的景象。

第二节 1972—1974 年：话剧“复活”后的风光与尴尬

经过 1969—1971 年话剧沉寂期后，自 1972 年始，话剧创作的数量突然出现了回升。也就是说，话剧再次得到“文革”官方的认可，如何解释 1972 年左右话剧重回观众视线

^① 廖亦武主编：《沉沦的圣殿——中国 20 世纪 70 年代地下诗歌选照》，乌鲁木齐：新疆青少年出版社 1999 年版，第 101 页。

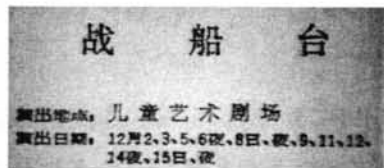
呢？诚然，第一批“八个样板戏”以强大的宣传阵势吸引了大批普通群众，观演热潮于1970年达到高潮。然而到了1972年左右，公众对“样板戏”的热情已经大大减退，日久生厌，企图以精心构造“样板”带动文艺创作的繁荣难以实现。尽管当局又开始制作新的一批“样板”，但不可否认的事实是，新“样板”的质量大多已无法维持最初水平，何况大众对单一的“样板戏”已不满足，迫切希望有新的文艺样式满足自己在精神文化方面更多的需求。



《钢铁洪流》演出预告

此外，自1971年9月13日林彪叛逃坠机事件发生后，国家对文艺政策有了相应的变化。周恩来主持中共中央工作，开始了各个方面的整顿，并着手文艺政策的调整。同年12月16日，《人民日报》发表短评《发展社会主义的文艺创作》，重新刊登毛泽东1949年为《人民文学》创刊

的题词：“希望有更多好作品出世。”1972年7月，毛泽东批评包括戏剧在内的文艺作品太少了，指出：“现在的传统戏呢？历史戏呢？全没了。光有这八个样板戏不行。”^①在权力集团要求调整文化秩序的氛围下，戏剧界万马齐喑的局面稍有改变。1972年前后，《解放军文艺》和许多省市的文学刊物陆续复刊。到1973年夏季末止，全国大部分省市文联（或作协）的机关刊物都已复（创）刊。同时，文艺书籍出版也有一定程度的恢复，读者有了一些被官方认可的公开出版物可供阅读，在政治许可范围内的创作也有了发表的阵地。如《吉林文艺》、《辽宁文艺》、《广西文艺》、《天津文艺》、《广州文艺》、《陕西文艺》、《河北文艺》、《安徽文艺》等文艺期刊上均有话剧作品的发表。1974年1月在上海创办的文学月刊《朝霞》是受“四人帮”及上海市委控制的唯一面向全国的综合性和文学刊物，其中共发表戏剧21部，京剧和歌剧各1部，剩余的都是话剧作品。《朝霞》在1973年12月出版的“文艺丛刊”《钢铁洪流》是一本专门刊载话剧剧本和电影文学剧本的专辑，其中收录的话剧剧本有上海儿童艺术剧院创作组的《钢铁洪流》，上海市第二中学、上海儿童艺术剧院集体创作的《一分之争》以及刘川的《第二个春天》。



《战船台》演出预告

为展现以革命“样板戏”为主要标志的全国文艺创作的“繁荣”，1974年举办的两次文艺调演活动也为话剧的重新接受提供了舞台。1974年1月23日，国务院文化组举办的华北地区文艺调演在北京举行，由中央人民广播电台、北京人民广播电台和北京电视台转播演出的实况，期间出现了天津市话剧团演出的话剧《风华正茂》，河北省围场县文工团

^① 转引自马少波等主编《中国京剧史》（下卷），中国戏剧出版社2000年版，第406页。

演出的话剧《烈马河畔》，儿童艺术剧院演出的话剧《钢铁洪流》以及上海戏剧学院演出的话剧《第二个春天》等。1974年8月12日，上海、广西、湖南、辽宁四个省、市、自治区的文艺调演活动也在北京开幕，历时一个多月。调演中影响较大的话剧有上海话剧团演出的六场话剧《战船台》、湖南省话剧团集体创作演出的八场话剧《枫树湾》、广西壮族自治区创作演出的独幕话剧《主课》、辽宁省话剧团演出的《沸腾的群山》等。《战船台》的主要编剧杜冶秋在回忆话剧上演后的热烈反响时这样说道：“《战船台》上演以后，有一



次到北京去开创作会，隔壁住的是安徽代表团，我们在房间里就听见外面说：‘哎，隔壁是《战船台》剧组！杜冶秋他们来了！’我想我的名气怎么跑那么远了，很难为情的。因为他们房间住的是陈登科，安徽一个大作家，50年代写了好多很有名的小说，我们很崇拜陈登科的。但是他们不把陈登

上海话剧团为工农兵演出《战船台》

科当回事儿，反而把我们当什么玩意儿。”^①在1975年部分省、

自治区的文艺调演活动中，四川省话剧团演出的《九龙滩》、吉林省话剧团演出的《山村新人》、青海省话剧团集体创作演出的六场话剧《高山尖兵》，哈尔滨话剧院演出的六场话剧《先锋战斗》，江苏省话剧团集体创作演出的《大江飞虹》、江西省话剧团演出的《宣战》等话剧均是文艺政策调整的初步收获。为此，当时的主流报刊《人民日报》做了特别宣传和报道：“首都的工农兵观众兴致勃勃地前来观看。他们有的是节日期间坚持工作刚下班的工人，有的是从郊区赶来的公社社员，有的是刚走下岗哨的解放军战士”^②，“这次调演共演出一百七十多场，观众达二十三万多人，其中百分之六十以上是工农兵观众”^③，“在节日期间，将为首都工农兵群众演出五十四台、近三百场丰富多彩的文艺节目……为了使更多的工农兵群众看到文艺节目，国庆期间，将特地组织十六台文艺节目到工矿、郊区农村



《主课》剧照一

和部队举行专场演出”^④。有的剧团甚至连夜排练直至深夜，“排练场上灯火通明，演员们一遍又一遍地排戏，练习唱革命歌曲，满怀激情为工农兵演出节目，受到工农兵群众的热烈赞扬。”二七机车车辆工厂的工人们看了上海话剧团演出的话剧《战船台》受到很大鼓舞，许多老师傅、青年工人和业余文艺骨干说道：“这样的戏看了鼓干劲、长志气！”^⑤广

^① 参见附录1：关于“文革”时期话剧创作与接受的回忆——访《战船台》编剧杜冶秋先生。

^② 新华社：《华北地区文艺调演正式开始》，《人民日报》1974年1月24日。

^③ 新华社：《华北地区文艺调演胜利结束》，《人民日报》1974年2月21日。

^④ 新华社：《国庆期间首都文艺舞台繁花似锦》，《人民日报》1974年9月26日。

^⑤ 新华社：《深入首都郊区为工农兵演出受到热烈欢迎》，《人民日报》1974年9月8日。

西藏自治区话剧团在通县演出独幕话剧《主课》，当地贫下中农敲锣打鼓欢迎他们，一些大队和生产队的干部说：“这个戏演的很及时。我们要学戏中的老队长，对知识青年不仅在生活上关心，更重要的是给他们上好阶级斗争这门‘主课’，把他们培养成为无产阶级革命事业的接班人。”^①辽宁代表团话剧队在首都钢铁公司露天剧场演出《沸腾的群山》，每场观众达五千多人，剧场气氛十分热烈。工人们看后说，《沸腾的群山》表现了工人阶级的革命志气，打动了我们的心。

撇开官方舆论背后可能有的“夸大其词”，至少有一点可以肯定的是，话剧在经历了1969—1971年的沉寂期后，再次被“文革”官方接受，且由于“文革”后期普通民众对京剧“样板戏”审美疲劳，有些话剧一经上演就得到广大观众的热烈欢迎。譬如话剧《不平静的海滨》仅在济南就演出57场，观众达7万余人，之后全国许多剧团相继上演了这出话剧。当时的主演薛中锐这样回忆演出盛况：“一开始，这部剧主要是在省内演出，从首演之后就基本没停过，经常是一天演两场，场场爆满，有时候一天要演三场，当时晚上11



太原市话剧团向山东省
话剧团学习演出《不平静的
海滨》节目单

点钟还有人来要票。演了没多久时间，全国都知道山东省话剧团有这么一出好戏，我记得当时全国有二十多个话剧团都来要剧本，他们也想演。山东省话剧团不提供剧本，这些同行就看戏记录，然后回去整理演出。一时间，全国有几十个话剧团都在演这部剧，形成了全国影响力”，“全省有近3030个地方戏曲剧团，通过不同方式弄到了台本，并演出了这一话剧。甚至少数的基层业余宣传队也上演了这出戏，例如掖县朱桥大队业余宣传队，于1973年春节前后，就曾多次演出。这一戏剧不但在山东引起了巨大的反响，而且在全国

29个省、市中，除北京、上海、天津和西藏外，其他各省、市或多或少、或在省会或在地方，都有《不平静的海滨》的演出活动，山西省最为突出：全省六区、两市都有剧团演出，仅山西省话剧团就上演了100多场。”^②

那么如何解释1974年话剧创作数量的回落呢？虽然1972年前后文艺政策的调整使话剧重新得到官方的接受，但其发展极为艰难，几乎是刚刚恢复就遭到了严厉的批判和打击。江青等人一面固守“样板戏”路线，大抓“样板戏”新剧目以制造戏剧舞台的新“繁荣”，一面动不动就叫嚣“文艺黑线回潮”，使好的作品不是胎死腹中，便是遭到“莫须有”的攻击，对那些与“样板戏”稍有不同作品横加鞑伐。1974年2月28日，《人民日报》发

^① 新华社：《深入首都郊区为工农兵演出受到热烈欢迎》，《人民日报》1974年9月8日。

^② 郭洪云：《话剧〈不平静的海滨〉遭批判始末》，《百年潮》2011年第5期。

表初澜的《评晋剧〈三上桃峰〉》，给山西省文化局集体创作的晋剧《三上桃峰》扣上“否定无产阶级文化大革命，为叛徒刘少奇反革命的修正主义路线翻案”的政治高帽。旋即，山东话剧团演出的八场话剧《不平静的海滨》，哈尔滨话剧团演出的四幕话剧《松涛曲》，中国话剧团创作的大型话剧《友谊的春天》等均被视为图谋“翻案复辟”的“毒草”遭到无情批判。

第三节 1975—1976 年：“阴谋”话剧的煽动魅惑

1974 年后，尽管江青等人极力制造文艺繁荣的假象，但萧条的景象难以遮掩。1975 年四届人大之后，邓小平接手主持中共中央工作，继续周恩来 1971 年以来所进行的各方面的整顿工作。此时，毛泽东本人也对文艺政策和文艺现状公开表示了不满，他在同邓小平谈话时说：“样板戏太少，而且稍微有点差错就挨批，百花齐放都没有了。别人不提意见，不好。怕写文章，怕写戏。没有小说，没有诗歌。”^①1975 年 9、10 月，邓小平在部分地委书记会议上说：“不能一花独放，好一个出一个，再好一个再出一个。”在研究工、青、妇干部会议上，他说：“现在样板戏都卖不出去票了，有些人连样板戏的词都背下来了。”^②然而随着政治斗争的急速变化，1975 年底掀起了“批邓反击右倾翻案风”运动，文艺界极左思潮更趋严重。初澜、辛文彤、丁学雷等由文艺当局组织、领导的写作班子连篇累牍地发表文章。针对邓小平“样板戏不能一花独放”的批评，初澜写道：“不肯改悔的走资派的所谓‘独放论’，实际上就是要把革命样板戏这报春花的红梅统统砍掉，从而抹杀社会主义文艺的百花齐放，让他所热心提倡的封、资、修反动文艺的毒草重新独霸舞台。”^③此时，话剧再次得到高层极左势力的启用。王树元 1962 年创作的八场话剧《杜鹃山》，先是被改编为京剧“样板戏”，1974 年上海话剧团又受江青指令，按照京剧“样板戏”再移植为话剧，两年多来经历了四稿的排练和演出。他们是想通过该剧的移植，学习“样板戏”创作经验，以达到改造话剧的目的，即如该剧导演组所说：



话剧《杜鹃山》剧照

“邓小平胡说什么‘样板戏阻碍了文艺的发展’，今天，我们在革命样板戏的带动下，移植并推出了话剧《杜鹃山》，就是给了邓小平一记响亮的耳光。”^④1976 年 5 月 6 日上海话剧团和《人民戏剧》编辑部邀请部分工农兵群众和革命戏剧工作者座谈话剧《杜鹃山》，

^① 中央文献研究室：《建国以来毛泽东文稿》第 13 卷，中共文献出版社 1998 年版，第 443 页。

^② 李松：《“样板戏”编年史》，台北：秀威资讯科技公司 2011 年版，第 517 页。

^③ 初澜：《坚持文艺革命，反击右倾翻案风》，《红旗》1976 年第 3 期。

^④ 《人民戏剧》编辑部：《向话剧革命化、民族化迈进——话剧〈杜鹃山〉座谈会发言摘要》，《人民戏剧》1976 年第 2 期。

来自上钢一厂、上海松江县新五公社、上海警备区、复旦大学中文系等地的观众代表进行了发言：“我是钢铁工人。看了话剧《杜鹃山》，我实在憋不住流下热泪……我和上海十几万钢铁工人的心情一样，希望多创作多演出这样的革命话剧，让我们看了能擦亮眼睛、明辨路线、鼓舞斗志，更好地抓革命，促生产，以实际行动与邓小平的反革命修正主义路线斗到底！”“文化大革命前的话剧，绝大多数不是洋里洋气就是古里古怪，我们不喜欢看。这次，我专程从乡下赶了百多里路来看演出，觉得移植得很好，很成功，看了也很亲切。”“柯湘一曲井冈山颂，穿云裂石，慷慨激昂。她瞻望长空，思念五井，最后宣讲一个真理：‘毛委员，指航程，光辉照耀天地明！’我们看到这里，眼睛里充满了激动的泪水。”^①

文艺界要求话剧作品必须配合“反击右倾翻案风”的政治斗争，以“三突出”的原则“塑造同走资派作斗争的无产阶级英雄形象”。凡是参加全国戏剧调演的剧目必须描写“与走资派作斗争”，否则不得参演。于是话剧舞台上出现了一批表现“反潮流”的英雄人物与“走资派”斗争的作品，包括江西省话剧团集体创作演出的六幕话剧《宣战》，北京话剧团演出的五场话剧《云泉战歌》，上海青年话剧团演出的十场话剧《盛大的节日》等，这些话剧成为替帮派阴谋制造舆论的“影射文艺”。如《盛大的节日》在排练、上演和宣传方面都不同凡响。张春桥等人一反常态，为该剧铺排张扬，责令剧团赶排九天，在1976年5月1日公演，先为上海市区各级负责干部演出，又给青少年演出，作为“补上文化大革命这一课”。演出时广为招徕，吸引各省来观摩取经，允许演出时录音，场外介绍经验。演出后召开座谈会，发行丛刊，当时上海市委控制、有“小《红旗》”之称的《学习与批判》，还特地在1976年第6期刊发了一组关于话剧《盛大的节日》笔谈会的文章。

通过梳理话剧在“文革”时期的接受轨迹，我们可以看到它与时代政治的密切关系。“文革”早期，中央文革尚未完全取得政治斗争的胜利，全国各地都出现了红卫兵话剧的观演热潮。随着江青等人把持文艺界的生杀大权，话剧被宣判死刑，“样板戏”独霸舞台。1972年前后文艺政策的调整使当局重新接受话剧，但必须学习样板戏的创作经验，根本目的仍是宣传巩固“样板戏”的权威地位，即这批话剧“是革命文艺工作者坚决贯彻执行毛主席革命文艺路线，努力学习革命样板戏创作经验的一个成果”^②，“是革命样板戏推动了话剧革命，是革命样板戏的创作经验开创了话剧剧种的新生面”^③，从而达到宣传教喻的目的，统摄受众的精神心理。“文革”后期掀起的“批邓反击右倾翻案风”运动使得话剧被再次启用，舞台上出现了一批表现“反潮流”英雄人物与“走资派”作斗争的“帮派戏剧”。

^① 《人民戏剧》编辑部：《向话剧革命化、民族化迈进——话剧〈杜鹃山〉座谈会发言摘要》，《人民戏剧》1976年第2期。

^② 洪途：《文艺创作要热情歌颂文化大革命——从话剧〈战船台〉谈起》，《人民日报》1974年9月8日。

^③ 上海话剧团《杜鹃山》剧组：《革命样板戏推动了话剧革命——批判“样板戏阻碍文艺发展”的谬论》，《解放日报》1976年3月15日。

第二章 “文革”时期话剧的接受机制

戏剧是一门综合艺术，内部结构复杂，外部影响多元。戏剧作品的生产机制、剧院剧团的组织机制、舞台演出的运作机制、戏剧批评的规约机制、观众消费的接受机制等构成了戏剧生存与发展的体制力量。其中，戏剧的接受机制不仅起着反馈调节的作用，而且常常制约着戏剧的生产与传播，成为整个戏剧体制力量中的重要一环。“文革”时期话剧的接受机制和整个中国当代文艺制度有着密切关联，其模本是苏联的文艺制度，它将文艺创作视为党和国家整个事业的有机组成部分，它的形成过程首先是20世纪20年代出现马克思主义文学观，30年代出现初步的组织形态——中国左翼作家联盟，并于1942年延安整风运动后形成党对文艺一元化领导的基本框架。新中国成立后，这一框架在国家体制层面确立和完备。1949年7月，第一次文代会将毛泽东《在延安座谈会上的讲话》做为新中国文艺的指导方针，规划了文艺的方向，即“文艺为政治服务”和“文艺为工农兵服务”。大会同时确立了戏剧的政策和方针，设立了中国戏剧家协会作为戏剧的组织机构，《剧本》、《戏剧报》等作为机关刊物，戏剧因此成为由政府主导的意识形态体系下的一个部门，形成了党对戏剧的全面领导，决定了戏剧工作者在思想、创作、演出方面的组织化和规范化。建国初期一些战时文工团被改制为地方国营剧团，国家文化部门成为接受机制中的主导者，越来越多地介入到戏剧表演团体的具体运作过程中，从全局性的方针政策，到具体的剧目题材、创作方法、编排过程、角色分派、演出安排、观众欣赏等无一例外地被纳入国家政治的生产接受轨道，形成了从生产（剧团创作）到消费（观众接受）的全面控制。到了“文革”时期，国家文化、意识形态领导权主要由“中央文化革命小组”（简称“中央文革小组”）控制，文化部门被全面改组，各地成立“革命委员会”，其中又专设文化组，从事文化艺术事业的管理工作，对文艺的监管和审查更加严密。作为“文革”时期政治宣传和权力斗争的工具，话剧的接受对象首先考虑的不是普通观众，而是各级党政机构官员乃至江青等文艺掌权者的审查和态度，接受中更有权力斗争的考量和政治阴谋的存在，专家接受亦为官方接受所左右。话剧在民间则被简化为教育与被教育的关系，形成了灌输式教育型的接受机制，而不是群众需求导向和市场调节机制。

第一节 “文革”官方的政治导向性接受机制

自1964年的京剧现代戏观摩演出活动以来，江青以“六亿几千万工农兵”的代言人自

居，开始经由京剧革命走向政坛，并在短短几年里成为戏剧艺术乃至整个文学艺术领域最为炙手可热的人物。在受中共中央副主席、国防部长林彪委托主持了部队文艺工作座谈会后，江青成为“文化革命的旗手”，牢牢地掌握了文艺领域的话语权，形成了政治导向的接受机制。其手下的御用文人张春桥、于会泳、徐景贤等人更是在“文革”官方接受中扮演着重要的审查角色，通过内部谈话、公开讲话、座谈会、批示、书信等形式对每一部话剧进行严苛的审查。上层权威的意向要求源源不断地催生出“合式”“规范”的产品，为了获得自己的合法性存在，话剧创作只能遵循钦定的种种要求。为此，很多话剧在送审过程中就逐渐以“阶级斗争”、“路线斗争”，最后甚至以“与走资派作斗争”代替了原有主题。倘若一部话剧与江青等政治权威者的“期待视野”相背离，即使它通过当地党政行政部门的层层审查，最终也无存身之地，必然横遭厄运。一旦某个剧作被视为反动作品，它的创作者，从编剧、导演到主要演员，以及负责剧目创作的地方官员就完全失去了自我辩解的机会，被戴上各种“反革命分子”之类的高帽子，轻则被停职反省、下放劳动，重则受到隔离审查、被捕入狱之类的严厉处罚。下面以几部“文革”时期具有代表性的话剧为例，考察“文革”官方接受机制的具体运作。

一、《战船台》

上海话剧团创作演出的六场话剧《战船台》是写造船工业战线上小船台造万吨轮的故事。大江造船厂的工人干部雷海生以奋发图强、敢想敢干的革命精神，提出打一场“翻身仗”——在小船台上建造万吨轮，得到党委和全厂职工的支持。但厂革委会副主任赵平，不能正确对待“文化大革命”，穿新鞋走老路，害怕甚至压制群众运动，成了这场翻身仗的阻力。暗藏的阶级敌人董逸文从中破坏。但雷海生坚决抵制修正主义路线，批判各种错误思想，挖出了敌人，团结了战友。在两条路线的激烈斗争中，万吨远洋轮“东方号”终于在小船台上建造成功。该剧的三位编剧杜冶秋、刘世正和王公序本是上海青年



《战船台》剧照一

话剧团的演员，但由于“文革”期间大多数的优秀剧作家都成为批判对象，话剧创作只能在业余人员中选拔。当时报刊上登载了很多关于上海沪东造船厂小船台造万吨轮的报道，三位编剧便决定去这家船厂劳动体验，积累素材。开始进行创作时，有人提出写大跃进年代我国建造第一艘万吨轮的事迹，有人提出表现六十年代前后造船工业战线上的反修斗争；也有人想反映从李鸿章办“洋务”到如今自己造大船的百年变迁史，当时的愿望“就

是让死了的话剧尽快活过来”^①。然而就在旷日持久的修改和送审过程中,在“政治导向”的规范下,该剧逐渐以“阶级斗争”、“路线斗争”代替了原有主题,最终面目全非。从1970年初稿完成到1974年晋京调演,《战船台》的创作历经四年有余,期间不断接受审查,分管文艺的头面人物于会泳、徐景贤、马天水、浩亮等人,五次亲临剧组,多次提出修改意见,最终才达到“政治合格”要求。《战船台》的初稿于1972年1月20日形成,经上级讨论后决定先派演员参加,将剧本初步树立起来。1972年6月15日,上海市委书记徐景贤陪同中央文化部长于会泳等人来上海艺术剧场首次审查。徐景贤观看表演后说道:“你们要奋发起来,现在你们和文化大革命以前不一样了。那时我看你们演的‘桃花扇’满台



《战船台》剧照二

的水袖,男的女的都抖,把水伸出来也要抖半天,还有什么莎士比亚的,那简直没法看。那个时代不会再有了……现在你们在舞台上还是比较空虚。编导演都空虚。”^②于会泳则指出:“雷海生树不起来是个很大的问题,人物是最重要的。对于这一点江青同志对我们是面提耳受,一再提出,要突出主要英雄人物……雷海生这个人物没有突出主题思想,不能解决这个问题,情节、结构、语言花样再多也是

本末倒置。”^③1973年11月25日,《战船台》在上海的北京影剧院接受第二次审查,《红灯记》的主演浩亮也随行观看,认为“戏的矛盾再集中一点,场次再压缩一点,语言再精炼一点,人物再集中一点,中心人物过多,精力分散……敢于反潮流只是一个侧面,文化大革命主要是抓阶级斗争,路线斗争。”^④该剧从下船厂体验生活到此次审看历时三年,但经过这两次审查,又得重起炉灶。1974年3月13日,徐景贤、于会泳等人在解放剧场第三次审看,又再次强调该剧要“直接反映文化大革命”、“正面的反映文化大革命”^⑤。对矛盾冲突和转化问题的处理上,创作人员一开始受“无冲突论”影响,不敢充分揭示造船厂革委会副主任赵平的路线错误,一面表现他扼杀“新生事物”,一面表现他积极抓生产进度;一面批判他在修正主义道路上越走越远,一面又表现他对党对人民有感情,造成了观众对他的某些同情。这就被于会泳等人指责雷、赵主要矛盾冲突不够尖锐激烈,戏剧的矛盾转化不是靠斗争,而是靠感化等等。为此,创作人员采取了言教、身教、阶级斗争三管齐下的方法来促使矛盾的转化,并且特别设计了“夺斧”的情节,即过去走资派扼杀工人

^① 杜冶秋:《名为青话<战船台>的来龙去脉》,《上海戏剧》2011年第5期。

^② 1972年6月《站船台》审查意见,资料由《战船台》编剧杜冶秋先生提供。

^③ 1972年6月《站船台》审查意见,资料由《战船台》编剧杜冶秋先生提供。

^④ 1973年11月《站船台》审查意见,资料由《战船台》编剧杜冶秋先生提供。

^⑤ 1974年3月《站船台》审查意见,资料由《战船台》编剧杜冶秋先生提供。

造大船的愿望，夺走了砍缆绳的斧子，文化大革命中工人把斧子夺回来。如今赵平又要夺走它，重蹈走资派的覆辙。这就把将历史上的路线斗争和现实的路线斗争联系起来。5月25日创作组被召集到上海电影厂讨论《战船台》搬上银幕事宜，并参加电影剧本的创作和修改。时隔半月，于会泳直接以文化部长的身份来到曹阳影剧院探望剧组，说明剧本已被相中，作为八个样板戏之后的第九台大戏在操作。审看后于会泳还特地关照给剧组享受点样板剧组的待遇。为此编剧杜冶秋回忆道：“剧组果然每人发到一大块特制巧克力，足有几块砖头那么大。我抱回家中，两个孩子都傻了眼，因为他们不知有多少日子没尝过这味道了。妻子小冯连忙过来用榔头和利器，在地上铺张报纸敲打起来一些沫子溅到床底下去，孩子们还不舍得，扒了出来放进嘴里开怀大笑！此情此景真一辈子没见过。”



《战船台》剧照三

①1974年7月20日，徐景贤抱病第五次审看，两天后又召集创作组去华东医院顶楼病房听意见。谈话进行了将近一个小时，徐景贤向剧组说道：“最近‘风庆’号远航欧洲，中央非常关心，中国造的船第一次绕过好望角，新华社发了一条小消息。江青同志说，中国自己造的船绕过好望角是大事，为什么宣传得这样小？因此，这事回来以后要头版头条报道。”②他要求创作组将此内容突出地加到剧本中，同时决定《战船台》代表上海参加八月份在北京举行的四省、市、自治区文艺调演，以及作为国庆25周年的献礼演出。至此，《战船台》这个戏便不折不扣地卷入所谓“两条路线”斗争的漩涡中，用“风庆轮”事件作靶子，以《战船台》为利箭，射向以刘少奇、邓小平为代表的所谓“造船不如买船，买船不如租船”的“资产阶级反动路线”。

二、《不平静的海滨》等“毒草”话剧

山东省话剧团演出的八场话剧《不平静的海滨》讲述了1970年代初，苏联间谍勾结国内暗藏的特务进行破坏，被公安机关侦破的反间谍故事。当时的山东省常委、省革委政治部主任曹普南和省文化组主要负责人对话剧《不平静的海滨》的创作给予了积极的支持。该剧完成后，于1972年底和1973年初进行了两次彩排审查。第一次彩排审查时，演出剧组与公安机关、文艺单位等召开了座谈会征求意见。剧组根据反馈意见进行了修改，主要是加强党的领导和群众路线的描写。参加第二次审查的有省革委政治部、省文化组、省市公安局的负责人和干部数百人。这次审查后省领导指示内部演出，征求意见，继续修

① 杜冶秋：《名为青话〈战船台〉的来龙去脉》，《上海戏剧》2011年第5期。

② 1974年7月《战船台》审查意见，资料由《战船台》编剧杜冶秋先生提供。

改剧本。1973年1月24日审查彩排的当晚,省革委政治部主任曹普南决定:“内部售票公演,不登报,门口可以搞块牌子,先听取意见。”1973年3月15日晚,在南郊宾馆召开的省委扩大会议上,《不平静的海滨》获得审查通过,为该剧的公开演出开了绿灯。这部话剧上演后获得广大观众的热烈欢迎,然而“文革”时期的京剧“样板戏”具有不可超越的权威地位,当时江青在山东督促修改京剧《奇袭白虎团》获得成功后,又重点着手京剧《红嫂》的修改。为此,山东省话剧团创作组组长翟剑萍先是被抽调到《红嫂》剧组帮助工作,后来又回到话剧团继续《不平静的海滨》的创作,但该剧的演出却被认为是“《红嫂》的修改工作受到了破坏,迟迟没有搞上去”^①的原因。据翟剑萍回忆:

“有个城市两个剧场挨得很近,演京剧的门口写着一个牌子:向山东省京剧团学习剧目《奇袭白虎团》;演话剧的门口也写了一个牌子:向山东省话剧团学习剧目《不平静的海滨》。不但唱了对台戏,而且看话剧的观众还非常踊跃。这下子,可触怒了‘四人帮’和他们在文化部的亲信于会泳之流。”^②1973年8月底,国务院文化组来函索取《不平静的海滨》剧本,并要求将该剧的创作过程、领导态度和群众意见等问题写出情况报告。省文化组立即通知省话剧团以剧团名义起草这个报告,报告由剧本的编剧翟剑萍撰写,并把有关编写过程、



《不平静的海滨》
剧本单行本

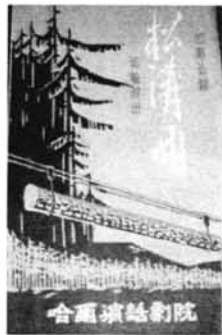
领导意见一一列上。后来,按照要求把好的和不好的反映各选两三条写上,连同剧本报给原省革委政治部,并呈报给国务院文化组,这个报告于9月派专人送到北京。随后,江青专门作出批示:“对《不平静的海滨》,必要时可点名批判,批深批透,批倒批臭。”御用写作班子初澜立刻炮制出一篇题为《评话剧〈不平静的海滨〉》的文章,一开头就把《不平静的海滨》说成是“继大毒草《三上桃峰》被揭发批判之后”的“另一个黑戏”。1974年2月19日,文化部长于会泳在华北会演结束之后召开的会议上严重批评了《不平静的海滨》。他认为:文艺上是大好形势,在大好形势之下有阶级斗争,有两个坏戏:一是《三上桃峰》(山西梆子),二是《不平静的海滨》,这是一个攻击无产阶级专政的坏戏。随后又在会议上多次点名批评山东省:“你们一个《不平静的海滨》搞得全国不平静”,并说该剧是“歪曲社会主义现实斗争生活,丑化工农兵群众,要害是攻击无产阶级专政!翻无产阶级文化大革命的案。”随后勒令山东公开批判,罗织罪名,对《不平静的海滨》进行围剿。山东省文化系统分别于2月下旬和3月上旬,连续两次召开批判大会,工农兵代表,山东大学、

^① 翟剑萍:《“四人帮”推行文化专制的一个罪证》,《人民戏剧》1978年第8期。

^② 翟剑萍:《“四人帮”推行文化专制的一个罪证》,《人民戏剧》1978年第8期。

山东师范学院的工农兵学员作了批判发言。据当时文化系统的汇报材料显示：“当前对《海滨》的批判，在发展上还是很不平衡的。从省直文化系统来看，有的单位如话剧团较好，人人口诛笔伐，气氛浓，声势大，大字报铺天盖地贴满了办公大楼。全团性的批判大会已开了四次，目前批判正在向纵深发展。有的单位如省电影公司、五七艺校等，虽然批判的广度和深度不如话剧团，但作为批林批孔联系实际的一项重要内容，都拿出了专门时间（一个星期左右），组织学习省委决定及有关批判文章，采取在小组会上边学边议边批的方法，也取得了一定的批判效果。还有的单位如歌舞团、博物馆，因前段忙于准备文艺调演和批孔展览，除参加了整个系统大批判会外，还没有进一步动员起来，目前正处于准备批判阶段。”^①在“四人帮”的强压之下，3月13日山东省委被迫作出了《关于批判大毒草〈不平静的海滨〉的决定》。在《决定》中，省委就该剧上演的政治历史背景，这场斗争的实质，以及省委所应承担的政治责任，作了较为深刻的“分析”和必要的“检查”。《决定》认为：“大毒草《不平静的海滨》是顽固坚持反革命修正主义文艺路线的黑标本。它歪曲了党的基本路线，歪曲了社会主义现实斗争生活，丑化了工农兵群众。它的要害是攻击无产阶级专政，翻无产阶级文化大革命的案，鼓吹刘少奇、林彪反革命修正主义路线和孔孟之道，妄图复辟资本主义。”^②此后，除了各单位的大字报这一形式，各省市的报刊杂志也纷纷成为主要的批判阵地。

哈尔滨话剧团的《松涛曲》和中国话剧团的《友谊的春天》也遭遇类似的接受命运，其中更有权力斗争的考量和政治阴谋的存在。《松涛曲》是一出写林业战线斗争生活的话



《松涛曲》节目单

剧，它同样渗透着“阶级斗争”、“反修防修”等“文革”精神，只是剧中引用周恩来宣传国家林业政策不符合“四人帮”的政治意图，便被说成是“为刘少奇翻案的大毒草”而遭批判。《松涛曲》脱胎于话剧《登高望远》。1964年春天，编剧关守中被派到兴安岭林区体验生活，根据林区了解到的素材，他于1966年3月写成了话剧《登高望远》，力求体现毛泽东和周恩来的指示精神，歌颂党的“采育结合、青山常在”的林业方针。该剧在1966年仅连排一次，“文革”开始后便停演，剧本也没有在任何刊物上发表过。1971年10月，哈尔滨市文教局听说省里要调演，便把正在农村插队的创作人员调回，重新到林区体验生活。关守中了解到当时“采育结合、青山常在”的林业方针并没有改变，于是便把《登高望远》中的一部分

^① 郭洪云：《话剧〈不平静的海滨〉遭批评始末》，《百年潮》2011年第5期。

^② 中共山东省委：《中共山东省委关于批判大毒草〈不平静的海滨〉的决定》，《大众日报》1974年3月16日。

素材结合新的材料重新结构,写出了《松涛曲》。该剧从创作到下林区演出的过程中,先后开过七十多次讨论会。中央农业部、省林业总局的有关人员和林业战线的许多职工都认为这个戏歌颂了毛主席的革命路线,抓住了林业建设中的关键问题。然而1974年2月28日,初澜《评晋剧〈三上桃峰〉》广播后,《松涛曲》一下变成了“四上”,当时的前省委主要负责人向“四人帮”上报了一份《关于批判话剧〈松涛曲〉的请示报告》,江青等人立即作出批示。1974年3月30日,于会泳在中直文艺单位“批林批孔”大会上,点名批判话剧《松涛曲》,其罪名便是“明目张胆地为刘少奇翻案”。尽管《松涛曲》剧本中找不出一句刘少奇的话,但由于其前身《登高望远》一剧中曾引用过刘少奇的话,于是他们不惜采用“考证”、“索隐”等手段穿凿附会,妄加治罪之词。1961年刘少奇曾在林区说:“真乃龙盘虎踞之地”,而《松涛曲》中恰有一座山叫盘龙山,一个采伐队叫猛虎队,歌词有一句“一代新人龙腾虎跃”。此外,整个剧本中还写了十来个“龙”字和“虎”字,这些就成了刘少奇语言的“翻版”。《松涛曲》被打成大毒草,编剧关守中自然不能幸免。他们以办“作者学习班”的名义,将作者看管起来,连家里送来的衬衣也要仔细检查。全城许多地方都贴着“批臭《松涛曲》”等大标语和大字报。作者的孩子在学校也被人叫做“小毒草”,弄得无法上学,只好送到亲戚家去寄养。随之而来的是一系列政治事件:冲击省委、市委,强占省委办公室,把哈尔滨市委第一书记作为“《松涛曲》的黑后台”游街示众,并且扬言“要抓住这个事件不放”,“进一步揭开阶级斗争和路线斗争的盖子”^①。

中国话剧团1973年创作的大型话剧《友谊的春天》描写了中国乒乓球运动员在“文化大革命”的精神鼓舞下,发扬“友谊第一,比赛第二”的国际主义风格,反对锦标主义,勇于输球的事迹。剧情基本上1970年中国乒乓球队访问欧洲时出于政治目的主动输球一事的舞台重现。由于诗人郭小川和国家乒乓球队相熟的缘故,中国话剧团四位编导写完第三稿后,便请郭小川提出修改意见,并邀请他在此基础上草拟出第四稿。1974年7月20日,郭小川随同剧组到北戴河体验生活,时间近一个月。郭小川在修改《友谊的春天》时心里很不踏实,文革题材能否写作,怎么展开,他难下决定。他在一份交代材料中写道:“我们都有一个想法,文化大革命是不能写的……实际上就是认为文化大革命只有消极的东西,派性、武斗、生产受到影响、无政府主义、把干部整得很厉害,等等。所以一开始就想避开文化大革命”^②。他明白,文革题材稍微深入一些,就难免触犯禁区,他参与修改《友谊的春天》,一方面为自己有机会歌颂文革而激情澎湃,另一方面也因涉及文革而

^① 关守中:《揭发“四人帮”扼杀〈松涛曲〉的罪行》,《人民戏剧》1978年第7期。

^② 转引自陈徒手:《人有病,天知否——一九四九年后中国文坛纪实》,北京:人民文学出版社2000年版,第281页。

如履薄冰。剧作中的人物语言大都是运动员平常的语言，而这些生活中的普通语言写到戏剧中无法像“样板戏”那样表现人物的“英雄精神”和“革命品质”，结果这些运动员就成了“中间人物”甚至“落后人物”。这显然不合当局的要求。另一方面，由于运动员坚决不同意写乒乓球队出了敌人（因为并无此事发生），所以该剧没有写阶级斗争。结果在修改过程中，《友谊的春天》就被文化部长于会泳公开指责为“攻击文化大革命”的“大毒草”，再一次将郭小川推到批判的老位置。1974年4月15日，郭小川被勒令返回咸宁干校，要求他参加种菜、养猪等劳动，不久就宣布隔离审查，写出交代材料。在连日发烧、屡犯心绞痛的情况下，他绞尽脑汁、竭力挖掘：“偏偏写了‘七十年代的一个深秋’我乒乓球队在欧洲一次比赛的失败（男队的失败），这不就是说，文化大革命使我们的国家失败吗？……没有写出经过文化大革命锻炼的革命小将和革命干部的精神面貌，相反，一个个都是精神低下，满台中间人物和落后人物，这不仅违反了革命样板戏的基本原则，而且也在实际上攻击了文化大革命。”^①

其实，对《不平静的海滨》、《松涛曲》、《友谊的春天》等遭批判的话剧进行理性审读，不难发现它们仍烙有很深的“文革”时代印记。然而在“文革”官方政治导向的接受机制中，江青等人牢牢掌握了文艺领域的话语权，这些话剧或是因获得普通观众欢迎威胁到“样板戏”的权威地位，或是对政治不敏感、对政策没有吃透，或是因触及当权者的利益而承担莫须有的罪名，总之是没有符合文艺掌权者的“期待视野”，便被扣上“毒草”的帽子，遭到严厉的批判和打击。

三、《盛大的节日》

作为“帮派文艺”的代表作，《盛大的节日》将“文革”初期造反派向“走资派”夺权的路线斗争直接搬上了舞台：1966年秋“文化大革命”席卷全国时，某大城市红旗机车总厂工人铁根带领工人造反，和党委书记严函等进行坚决的斗争。在党委副书记井峰的支持下，铁根带领造反派通过整肃自己的队伍，揭穿“走资派”的面目，“教育”被暂时蒙蔽的干部和群众，最终以“抓革命、促生产委员会”取代了原党委，获得了夺权斗争的胜利。该剧以王洪文和张春桥为原型，宣扬了“造反有理”、“暴力夺权”等“文革”的极左思潮。《盛》剧的创作始于1974年10月，中央文化部首先给创作人员下达了写“反映文化大革命的戏”的命令，他们要求创作组以“一月革命”（即由张春桥、姚文元、王洪文主导的夺权上海市委领导权、成立首家新政权——革命委员会的大动乱）为素材，表现正

^① 转引自陈徒手：《人有病，天知否——一九四九年后中国文坛纪实》，北京：人民文学出版社2000年版，第283页。

面夺权。在授意写“一月革命”时，有一封传达上级精神的信写道：“夺权是可以的，但不要让人联想到旧市委和工总司，如有人想联系，就让他联系吧！”^①然而当时创作组并未领会这一意图，表现出畏难的情绪，甚至打了报告要求另行选择，但报告被退了回来，批道：“信收到，不批，你们这也难那也怕，精神状态不对头！先下去再说。”^②为此创作组被责令去新疆、大庆等地体验“生活”，时间长达八个月。到了1975年10月，创作组上报了“表现正面夺权”的写作提纲，1976年1月初接到指示：文化大革命夺权斗争“可以写，应该写，应该鼓励创作人员去写”^③。1976年2月1日，江青、张春桥对文化部长于会泳等人下达关于写“与走资派作斗争”作品的指令，要“写一个地区、一个市、一个省、甚至一个部”的“走资派”，要把他们的“那种顽固性、欺骗性、危害性的特点写出来”，以此“紧密配合”“斗争的需要”^④。张春桥在接见于会泳布置任务时，要求写“与党内走资派作艰苦复杂曲折斗争的作品。这很重要，也很需要”，“主要英雄人物可以写一个新干部被走资派搞复辟打下去的，但也要写一个支持新



《盛大的节日》节目单

干部的老干部，也受到压制、打击……”^⑤1976年3月16日至23日，经张春桥批准，文化部在北京西苑旅社召开了创作座谈会，落实“写与走资派斗争”作品的规划，有北京、上海、天津、黑龙江、山东、安徽六省市从事文学、电影、戏剧方面的18为代表参加，其中有9名业余作者，“两校”写作组也参加了会议。18日，于会泳在会上发表长篇“破题”讲话，对“写与走资派斗争”的作品，从主题、情节、人物、意义等各个方面进行了详细的阐述，还极力鼓动道：“要写出走资派政治上的反动性。在写这类题材的作品时，还会遇到阻力，有的走资派可能跳出来压你。你们不是十八个人吗？要像《沙家浜》里十八棵青松一样，抗严寒、傲风霜！”^⑥会下，他对一些创作人员一再强调：“写走资派级别要高，不一定写一个厂长、一个公社书记，要写省委第一书记，国务院的部长，也可以写副总理，还可以写军内的走资派。”^⑦会议制定了1976年创作规划，确定了20部包括戏剧、电影、小说在内的“重大题材”，写中央部长、副部长或省委书记是走资派的有8部，写地、县一级领导干部是走资派的12部，《盛大的节日》这部话剧便作为最重要的典型进行

① 纪纹：《一枕黄粱成泡影 错把末日当节日——评毒草话剧〈盛大的节日〉》，《人民戏剧》1977年第2期。

② 杜治秋：《回眸一笑》，北京：中国戏剧出版社2012年版，第84页。

③ 纪纹：《一枕黄粱成泡影 错把末日当节日——评毒草话剧〈盛大的节日〉》，《人民戏剧》1977年第2期。

④ 张健主编：《中国当代文学编年史》（第四卷），济南：山东文艺出版社2012年版，第575页。

⑤ 纪纹：《一枕黄粱成泡影 错把末日当节日——评毒草话剧〈盛大的节日〉》，《人民戏剧》1977年第2期。

⑥ 翟建农：《红色往事：1966年—1976年的中国电影》，北京：台海出版社2001年版，第458页。

⑦ 翟建农：《红色往事：1966年—1976年的中国电影》，北京：台海出版社2001年版，第458页。

创作。在专门为该剧召开的座谈会上，上海市委特别强调：“这个创作市委很关心，是直接反映文化大革命的。当前搞这个戏有现实意义，对否定文化大革命、否定新生事物、搞右倾翻案的人是直接的回击……文化部、市委希望我们把直接反映文化大革命的戏剧搞好，快点搞出来。”^①会后，《盛》剧又作了重大的修改，减弱了有关敌特叛的情节，突出写“由民主派演变来的走资派”。修改后的剧作共写五个领导干部，走资派就占了四个，其中三个是由民主派到走资派：两个被写成一贯反动、不肯悔改的走资派，另一个悔改的也被处理成执行了刘少奇修正主义路线，参与了死不悔改的走资派的阴谋。在决定《朝霞》丛刊发表《盛》剧时，创作人员被反复强调要塑造好井峰的形象：“井峰要担负造反派内部建设的任务”，“井峰不出场则已，一出场就要有光彩。”^②为此井峰的戏在每一稿中都得到不断地加强。

为扩大《盛》剧的影响力，1976年5月16日上海市委召开了纪念《“五·一六”通知》十周年的庆祝活动，决定将《盛大的节日》搬上银幕。7月上旬，剧本第四稿完成，送北京文化部审查，于会泳打破审查剧本的惯例，立即责令电影局、部评论组赶快看、赶快讨论，并颂扬这是写文化大革命“最突出的一个剧本，是重点的重点！”然而在“四人帮”垮台之前，该片只完成了一大半的样片拍摄便胎死腹中。

第二节 “文革”民间的被教育型接受机制

早在50年代，周扬就表示：“文艺工作就是对广大人民群众进行共产主义人生观和人民民主革命的教育强有力的武器”^③，“人民要看电影、戏剧等，这就是需要。人民看了戏、电影、文学作品以后，要能够教育他，提高他的社会主义觉悟。”^④江青在《谈京剧革命》更是直接表明“剧场本是教育人民的场所”^⑤。话剧在“文革”民间的接受被简化为教育与被教育的关系，形成了你演我看的灌输式教育型的接受机制。在此机制中，普通观众自身的文化消费需求受到严重抑制，审美心理结构受到严重破坏，戏剧接受过程中所应享有的审美愉悦性被完全忽视。

“文革”时期话剧演出中的教育与被教育的接受机制主要体现在以下方面：

首先，政府往往通过红头文件、行政命令形式要求基层单位组织观众去剧院观看，接

^① 纪纹：《一枕黄粱成泡影 错把末日当节日——评毒草话剧〈盛大的节日〉》，《人民戏剧》1977年第2期。

^② 纪纹：《一枕黄粱成泡影 错把末日当节日——评毒草话剧〈盛大的节日〉》，《人民戏剧》1977年第2期。

^③ 周扬：《整顿文艺思想，改进领导工作》，《周扬文集》第2卷，北京：人民文学出版社1985年版，第133页。

^④ 周扬：《在中国共产党第二次全国宣传工作会议上的发言》，《周扬文集》第2卷，北京：人民文学出版社1985年版，第283页。

^⑤ 江青：《谈京剧革命》，《人民日报》1967年5月10日。

受教育。剧团的演出活动并非建立在市场规律的基础上,而是依靠单位包场、公家买票支撑的。从 50 年代初实行社会主义改造,之前自由竞争、自主经营的民间剧团绝大多数被收归国有和集体所有,政府在推动剧团走向国家化的过程中,所注重的主要是剧团创作与演出剧目的宣传教育与意识形态功能。“国家负担起费用的剧团很容易按照国家的意旨安排演出剧目,企业化的剧团上演的剧目只能听从一般民众的欣赏需求。因此,在一个由市场引导的戏剧环境内,只有那些受到演员和观众,尤其是观众支持喜爱的戏剧作品,才有可能为多数剧团选择,在这个意义上说,市场化机制的力量在于,它总是会以利润诱导,驱使多数艺术表演团体创作和上演那些符合可能多的观众好恶取向、为尽可能多的观众欢迎和喜爱的作品,即使是纯粹出于利益的考虑,它也不可能成为极少数人的艺术。因此,假如说那些符合六亿几千万工农兵欣赏趣味的戏剧还需政府去‘提倡’,



底部注明售票办法的演出預告

而那种只为‘一小撮地、富、反、坏、右和资产阶级分子’服务的戏剧作品却有着天然的市场和强大的生命力,那是不合逻辑的。”“文革”时期缺乏遵照艺术规律与市场规律运作的接受机制,长期以来人们文化消费方面的需求并没有真正得到充分满足。报刊在登载演剧信息时常常特别注明售票办法“按系统凭通知组织发售,不售个别票”,“以上各场均采取有组织的分配售票”等,据老话剧人武晋安回忆当年的购票情景:“随着售票员的手起手落,一张张单位买团体票的介绍信被戳到插着粗钢钎的木板上。没多久时间,就摞起厚厚一沓”,“来买团体票的人每天都得早早排队。售票窗口一打开,就赶紧递上介绍信,那时很多单位把给职工包场当成一种福利”,“票价按甲乙丙等分别卖 5 角、4 角、3 角,当时人们工资都不高,可谁都不想买 3 角的票。观众买不到票,演员自己也搞不到。没办法,演职人员 3 个人分两张票,然后抓阄,抓不到的只有叹气的份儿”,“为了戏票,有人还要小孩儿脾气。”^①观众热衷集体包场、接受教育的主要原因不是戏剧艺术质量有多好,而是当时人们业余生活过于贫乏,群众精神需求得不到满足;另一原因是无需花钱、不用工作,享受福利。

第二,政府送戏上门,通过组织大型文艺调演活动,深入农村、厂矿和部队等地为工农兵进行专场演出。如果说 1930 年代,熊佛西等戏剧家在河北定县展开“农民戏剧”运动,就舶来的话剧如何走进中国农村、走向中国农民进行了艰辛的试验,然而“文革”

^① 姚兰:《“听毛主席的话,到青海演话剧”》,《西海都市报》2010 年 12 月 6 日。

时期话剧走向工矿、农村、连队等基层则有着明确的政治意识形态色彩，即“为工农兵演出，接受工农兵的再教育”。1974年，为彰显“样板戏”带动下全国文艺的“繁荣”，政府在北京举办了两次规模较大的文艺调演活动，并特地组织剧团到工矿、郊区农村和部队



上海话剧团《战船台》剧组在北京二七机车车辆厂为工农兵演出期间，参观该厂工人和技术人员自行设计制造的内燃机车。

举行专场演出。为了解决剧目人员过多，布景过重，乐队对大，耗电量过度，不利于深入基层的弊端，各地话剧代表团认真学习民间拉板车、背背篓、挑扁担的经验，响亮地提出一个革命的口号：“到‘大舞台’去！”山东小戏队带着自制的活动舞台在北京郊区演出，自带服装、道具，

自己搭台、拆台，不给群众增加负担，受到热烈的欢迎。一位老贫农满意地说：“过去剧团来演戏，忙得咱东跑西颠借东西，现在可真好——不花钱，不出力，烧锅开水就看戏！”^①西藏话剧团到大台煤矿去演出，工人们看到他们不远万里把戏

送到矿山来非常激动，连连说：“这是鼓干劲的演出，好！好！”^②如果说熊佛西等人当年的“农民戏剧”打破了传统话剧镜框式舞台的演出规范和样式，其目的是为了农民参与到戏剧活动中，与演员打成一片。然而“文革”中话剧的观演交流完全成为阶级斗争、路线斗争的教育灌输，这些以“反潮流”、“抓阶级斗争”、“斗走资派”、“工业学大庆”、“农业学大寨”为主题的话剧不断唤起观众的阶级觉悟，潜移默化地接受意识形态的灌输。在为工农兵观众下乡下厂演出期间，剧团代表还要进行参观访问，“许多老工人、贫下中农热情地给他们讲厂史、村史和家史，畅谈工业学大庆和农业学大寨的一伙。上海代表团的文艺工作者

还请二七机车车辆工厂参加过‘二七’大罢工的老工人介绍了当年的革命斗争事迹，对我国工人阶级的光荣革命传统有了进一步的了解。他们说，二厂机车车辆工厂的工人



广西壮族自治区话剧团《主课》剧组人员，在北京市通县为工农兵演出期间，来到梨园公社砖厂大队，和社员一起参加棉田整枝的劳动。

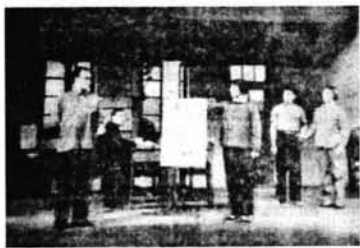
给我们上了一堂生动的阶级斗争、路线斗争的教育课。在首都钢铁公司，辽宁代表团话剧队参观了炼钢厂、轧钢厂、铸管厂和焊管厂，听了工人们用通俗、生动语言宣讲儒法斗争的故事。工人阶级抓革命促生产的高昂干劲，给他们留下了难忘的印象。他们说，工农兵既是生产能手，又是批林批孔的主力军，我们一定要好好向工人阶级学习，更自觉地运用

^① 新华社：《深入首都郊区为工农兵演出受到热烈欢迎》，《人民日报》1974年9月8日。

^② 新华社：《深入首都郊区为工农兵演出受到热烈欢迎》，《人民日报》1974年9月8日。

文艺作武器为无产阶级政治服务，为工农兵服务。”文革中，话剧观演间的精神对话和平等交流已被“接受工农兵的再教育”所替代。

第三，政府通过组织座谈会的形式征求工农兵观众意见，请工农兵评论演出。座谈会本身就是一种集体组织形式，具有政治仪式性质，这种貌似尊重底层民众意见的座谈会背后，实际上却成为贯彻毛主席无产阶级革命文艺路线的学习班，讨论进程也是加深认识毛主席革命路线的过程，这就进一步强化了戏剧接受中的政治教育目的。座谈会的举办通常



《风华正茂》剧照一

是剧场刚刚散场，一部分工农兵观众就被分别邀请去评论当晚的演出剧目。这样的座谈会召开近百场，数以千计的工农兵观众在这些座谈会上发言讲话，对每个剧目进行评论。许多工农兵观众在座谈会上说道：“展示农业学大寨运动面貌的话剧《烈马河畔》……表现教育革命主题、反映教育战线两条路线斗争的话剧《风华正茂》等等，都具有鲜明的时代特点，强烈的革命精神，我们越看越爱看，越

看越有劲。”^①一位来自郊区人民公社的社员深有感触地说：“我们工农兵不但登上了舞台，而且专门请我们工农兵来评论，这是过去所没有的事。”^②会场上气氛十分热烈，发言一个接着一个，座谈会一直开到深夜十二点多钟。天津市话剧团到北京航空学院为首都大专院校的工农兵群众进行了四专场演出，演出结束后，剧团的编导和部分演员又专门到这个学院参加座谈会，听取工农兵学员和教职员工的意见。一位工农兵观众看完激动地说：“你们演出的《风华正茂》，反映了教育战线上两条路线的激烈斗争，很有现实意义和教育意义。戏里的情节，我自己好象都经历过，看到过。敢于斗争、敢于胜利的英雄人物常虹、赵晨光的思想感情，很自然地引起了我的共鸣。这个戏激励着我一定要把教育革命进行到底。”^③学院的一些领导和教师在座谈会上说：“这个戏的演出，对我们深入开展批林批孔斗争，



《风华正茂》剧照二

继续搞好教育革命将起到很到的推动作用。”座谈会上，一些工农兵观众也指出这个戏的不足之处。他们根据自己的生活感受，对剧中人物常虹的形象如何塑造得更加高大、感人，对剧的结尾如何处理得更生动、有力，提出了各种修改意见。山西省太原市的一位铁路职工甚至给天津市话剧团寄来了一封长达四千字的信，除对演出表示祝贺外，还对剧本提出

^① 新华社：《为工农兵演出 请工农兵评论——华北地区文艺调演侧记》，《人民日报》1974年2月9日。

^② 新华社：《为工农兵演出 请工农兵评论——华北地区文艺调演侧记》，《人民日报》1974年2月9日。

^③ 新华社：《为工农兵演出 请工农兵评论——华北地区文艺调演侧记》，《人民日报》1974年2月9日。

了一些修改建议。此外，翻阅当年报刊杂志上的工农兵评论，类似“受鼓舞”“受教育”这类词汇频繁出现：

“上海话剧团演出的话剧《战船台》……它是无产阶级文化大革命的一曲颂歌，看了使人受鼓舞，增干劲。我们工人就是喜欢看这样密切配合现实斗争的好戏。”

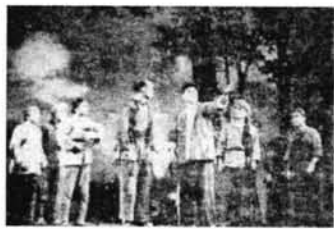
“由江苏省话剧团创作，并赴京参加去年国庆文艺汇演的气场话剧《大江飞虹》……这出戏题材重大，主题鲜明，看后给人很大的鼓舞和教育。”

“辽宁代表团话剧队根据同名小说改编演出的话剧《沸腾的群山》……我们看后受到一次阶级斗争和路线斗争的教育。”

“湖南省话剧团创作演出的话剧《枫树湾》，参加了四省、市、自治区文艺调演，我们看后很受教育。”

“江西省话剧团演出的话剧《宣战》……这个戏告诉我们，教育阵地历来是无产阶级和资产阶级激烈争夺的一个战场。”

在这里，观看话剧是受政治教育而非艺术享受，是为了更好地配合现实斗争而不是一次精神的对话和交流。受众自身的主体性被忽视，接受者成为一面镜子，对艺术作品的内容只能进行“摄像式”的接受。它把艺术接受过程看成消极的受教过程，看不到艺术更深刻的意义——促使人性完善和发展的调节作用。对作品主题思想的重视要远远超过艺术审美。



《枫树湾》剧照

“文革”民间所施行的一套灌输式教育型接受机制，使接受主体的审美心理结构受到严重破坏，变得畸形化，简单化，粗糙化。构建健全的戏剧接受机制，除了遵循符合艺术和市场规律外，还有赖于接受主体自身完善的审美心理结构。“文革”时期，话剧在民间的受众范围很大程度上被圈定在工农兵群众，一批具有艺术欣赏能力的知识分子型观众或遭严酷批斗，或被拘禁劳改，或接受再教育……他们无形中已被边缘化，“为工农兵演出，请工农兵评论”成为“文艺革命中出现的新生事物”被一再推崇。虽然在官方舆论中“工农兵”被置于很高的地位，但在实际接受过程中，他们却始终处于被给予和被利用的状态。不同于接受美学意义上的接受者，这里的受众并没有接受的选择性和主体性，不能真实表达自己的审美欲望，更不可能在接受过程中敞开自身的历史经验。所谓的“工农兵”群众大多是经过多年“红色”文学熏陶和政治路线教育灌输，具有与主流政治框设的审美

规范相一致的审美需求和审美趣味，它强悍地渗入接受者的思维，并积淀成稳定的文化心理。正如王元化所说“‘文化大革命’整整斗了十年。在这十年浩劫中，‘千万不要忘记阶



《大江飞虹》剧照

级斗争’以及‘阶级斗争年年讲、月月讲、天天讲’之类，口号震天，标语遍地。处于随时随地需要煽起斗争的生活环境里，在意识形态方面，自然只容许为斗争加油，而不准将斗争冲淡。”^①现实中的“血统论”、“阶级论”使大众在满腔怨愤急待喷发的心理和情绪支配下，自然很容易接受毛泽东将矛盾、对立决定化的斗争哲学。而这些以“阶级斗争”为主题的话剧不过是将斗争思维扩大化，并在舞台重

现。对于整日生活在政治口号下的工农兵群众来说，自然不会陌生。这样的斗争思维模式根深蒂固，大众长期受到此类作品熏陶培养出的审美趣味一时很难改变。

^① 王元化：《论样板戏》，《清园文存》（第一卷），南昌：江西教育出版社 2001 年版，第 225 页。

第三章 “文革”时期的话剧批评

“文革”时期戏剧接受除了官方接受和民间接受外，也不乏专家接受，表现为对文艺作品的批评和阐释。但在“文革”时期恶劣的生态环境下，专家接受亦为官方接受所主宰，话剧批评的撰写者（所谓剧评家）多为臆惧政治阐释权力的“御用”写作班子，承担着时代意识形态对文艺监管的职责。“工农兵评论”则作为权威批评的一种延伸，成为文艺界决策层使用的工具。“四人帮”假借意识形态之名，大量组织“工农兵评论”，由此彻底畸变为整肃异己的私人工具，在批“文艺黑线”、“批林批孔”、“反击右倾翻案风”等政治/文艺批判中起到虚构“舆论”的作用。这些“批评家”来自全国各地，其中有工人、农民、部队士兵、机关职员，作者大多以集体的名义出现，如“北京市玉渊潭公社贫下中农评论组”、“河北省围场县文工团”、“沪东造船厂工人理论学习小组”、“南京市工人业余评论组”、“南京真空泵厂工人评论组”、“济南市工农兵业余文艺评论组”、“湖东造船厂工人理论学习小组”、“鞍钢工人文艺评论组”……与此同时，三五作者联名写作的现象屡见不鲜，即便是以个人的名义出现，也往往需要附加上作者的工作单位，如“解放军某部”、“四五二三部队”、“八八七一一部队”、“上海师大文艺系”、“江浦县知识青年上山下乡办公室”、“中央五七艺术大学戏剧学院”、“上海味精厂”……很多时候冒名的工农兵作者只是一种虚拟的身份，是运行权力话语的一种变相形式，以一种“伪装”的自由声音出现，他们的政治性解读对文艺生产影响显著，并直接促成批判运动的大规模铺展。如果说在新中国成立后的“十七年”期间，还有少数拥有独立人格和艺术修养的戏剧批评家们敢于发出自己的声音，然而在“文革”中，批评自身的独立性和审美性让位于空洞的政治言说，个人话语的表达已成为奢望。

第一节 批评模式：“香花—毒草”的二元对立

“香花—毒草”的批评模式是在1957年“反右”斗争形势下应运而生的，毛泽东在《关于正确处理人民内部矛盾的问题》中首次提及“香花”、“毒草”。这种批评模式是一种典型的非此即彼的思维模式，是将批评高度政治化、阶级斗争化的结果。“文革”时期仍然延续了这一批评模式，此时的报刊则成为实施“香花—毒草”模式的主要传播媒介。作为当时最权威的宣传媒体，“两报一刊”——《人民日报》、《解放军报》、《红旗》在全国的报刊杂志中占据统治性地位，具有强大的舆论导向功能。从中央到地方，各级行政机

关的各类报刊无不把“两报一刊”当作政治的风向标。当时中央的许多方针政策、重要指示都由“两报一刊”率先向外发布与传播。在“两报一刊”上发表的社论、剧评影响力巨大,起到一呼百应,上下同声的效果。尤其是发行量最大、读者面最广的《人民日报》,在当时属于舆论风向标,只要放出风声,摆出姿态,下面顿时闻风而动,群起效仿。当时的“批评家”们便利用此类媒介刊载评论,合乎当时主流政治话语需求的话剧作品被奉为“香花”,极力吹捧,大加赞扬,反之则斥为“毒草”,以主观武断、断章取义、无限上纲的方法构陷罪名。

例如话剧《战船台》成型后赴京参加四省市文艺调演,上海市委书记徐景贤亲自为剧组送行,此前还指令将已经印好的演出说明书全部重印,特意登出三位编剧的名字,这在“文革”开始后是绝无仅有之举,就连“样板戏”的说明书上,编导人员也从未获此“殊荣”。剧组里的两位演员参加了那年的国宴,编剧人员则被安排在艺术剧场给文艺界党员干部做了报告。此后,作为官方主要舆论阵地的《人民日报》等报刊不惜版面篇幅刊登评论性文章、舞台剧照和创作经验。1974年8月26日,《人民日报》率先刊登文章《为无产阶级文化大革命高唱赞歌——记话剧〈战船台〉的诞生》,《解放日报》也在同一天刊载此文。该文详细记述了《战船台》的创作过程,并报道了剧场的热烈反响:“当丝绒大幕徐徐闭合的时候,观众怀着激动的心情,报以热烈的掌声”,“这出戏在这次调演中受到了工农兵的欢迎”^①。主流媒体的规范解读达到了引导人们“正确”领会的目的。随后,众多报刊



《战船台》剧照四



《战船台》剧照五

媒体纷纷为此进行报道。《光明日报》、《解放日报》、《文汇报》等不惜整版篇幅为《战船台》刊载评论文章,其中不乏对该剧的赞美之词:“到我们伟大祖国首都参加四省、市、自治区文艺调演的上海话剧团演出的话剧《战船台》,是一出写文化大革命篇章,抒工人阶级壮志的好戏……它是无产阶级文化大革命的一曲颂歌,看了使人受鼓舞,增干劲。我们工人就是喜欢

看这样的密切配合现实斗争的好戏”^②,“《战船台》是一个反映无产阶级文化大革命斗争生活的好戏……它是一曲无产阶级文化大革命的热情颂歌,也是一曲保卫和发展无产阶级

^① 新华社:《为无产阶级文化大革命高唱赞歌——记话剧〈战船台〉的诞生》,《人民日报》1974年8月26日。

^② 沪东造船厂工人理论学习小组:《写文化大革命篇章 抒工人阶级壮志——评话剧〈战船台〉》,《解放日报》1974年9月10日。

文化大革命胜利成果的高昂的战歌”^①。《解放军报》和《文汇报》还分别在10月9日与10月10日刊载上海话剧团《战船台》创作组的创作体会。此外，各类期刊杂志上也刊登了诸多关于《战船台》的评论，如《学习与批判》1974年第9期刊载文雁平的《为文化大革命中的英雄塑像——谈话剧〈战船台〉中雷海生的形象塑造》，《北京大学学报》1974年第5期刊载宋一新的《文艺创作中的一个重大的新课题——从〈战船台〉、〈主课〉等反映无产阶级文化大革命的作品谈起》等。同《战船台》一样，报刊媒介也为受主流政治认可的其他话剧大加赞誉，如《烈马河畔》是“农业学大寨的颂歌”^②，《风华正茂》是“一曲反潮流精神的赞歌”^③，《枫树湾》是“为革命的新生事物唱赞歌”^④，《山村新人》是“一代新人的赞歌”^⑤，《小将》是“教育革命的赞歌”^⑥……

与此相反，那些不被“文革”官方所接受的话剧则被斥为“毒草”，批评者不是以戏剧批评家的身份而是以政治批判者的身份出现，不断寻求“假想敌人”，并予以反击。它采用自上而下的组织方式，有预谋地展开“讨伐”，话剧批评被极端地政治化，成为投向文艺作品的匕首和手榴弹。哈尔滨话剧团创作演出的话剧《不平静的海滨》就是一个最显著的例子。1974年2月15日，山东省的《大众日报》率先刊出济南市工农兵业余文艺评论组的一张大字报《〈不平静的海滨〉是一出坏戏——我们的大字报》，并特意加上编者按：“我们希望广大工农兵群众和革命文艺工作者在批林批孔斗争中，联系现实的阶级斗争和路线斗争……积极参加对话剧《不平静的海滨》的讨论和批评，肃清修正主义文艺黑线的流毒。”大字报从四个方面对该剧进行批判：一是“违背历史真实，歪曲了时代精神”，二是“违背了毛主席关于公安工作相信群众，依靠群众的革命路线，歪曲了无产阶级专政”，三是“丑化了工农兵形象，美化了阶级敌人”，四是“完全违背了‘三突出’的创作原则”^⑦。在此之后，《大众日报》用整版篇幅开辟“彻底批判大毒草《不平静的海滨》”专栏，到1974年4月24日两个多月内已经刊登出23篇批判文章，仅从标题就可以看出批判的气势汹汹：“《不平静的海滨》是文艺黑线回潮的产物”、“铲除毒草《海滨》保卫文化大革命”、“射向无产阶级专政的一支毒箭”、“绝不准为



《大众日报》刊发批判
《不平静的海滨》大字报

^① 席元：《用战斗保卫文化大革命的胜利果实——谈话剧〈战船台〉的主题思想》，《光明日报》1974年9月8日。

^② 北京市玉渊潭公社贫下中农评论组：《农业学大寨的颂歌——话剧〈烈马河畔〉观后》，《人民日报》1974年2月19日。

^③ 闻军：《一曲反潮流精神的赞歌——评话剧〈风华正茂〉》，《光明日报》1974年3月4日。

^④ 北京热电厂工人评论组：《为革命的新生事物唱赞歌——谈话剧〈枫树湾〉》，《北京日报》1974年9月22日。

^⑤ 王志方：《一代新人的赞歌——评话剧〈山村新人〉》，《吉林师大学报》1975年第4期。

^⑥ 易文：《教育革命的赞歌——话剧小戏〈小将〉观后》，《解放日报》1974年9月29日。

^⑦ 济南市工农兵业余文艺评论组：《〈不平静的海滨〉是一出坏戏——我们的大字报》，《大众日报》1974年2月15日。

文艺黑线扬幡招魂”、“铲除为林彪‘克己复礼’鸣锣开道的大毒草”、“一个‘复礼’、翻案的黑标本”、“为复辟倒退摇旗呐喊的大毒草”、“鼓吹‘中庸之道’的黑标本”……此外,《山东师院学报》1974年第1期刊发了“工农兵学员”的系列批判文章6篇,第2期刊发了主要由教师撰写的批判文章13篇;《山东文艺》1974年第1期刊发批判文章3篇;由山东大学主办、具有全国重要影响的期刊《文史哲》在1974年第2期也刊发了1篇批判文章。在山东省紧锣密鼓地对《不平静的海滨》进行严厉批判的同时,其他省份也纷纷加入到这场批判运动中。1974年3月14日,江苏省的《新华日报》用整版篇幅刊发了4篇批判文章。《福建师范大学学报》、《南京师大学报》等诸多期刊也刊载了批判文章,有的单位还专门油印了《关于批判毒草〈不平静的海滨〉材料》,编选在报刊上发表的批判文章,并附上话剧剧本,供大家批判。

“香花—毒草”的批评模式或是跟风吹捧,或是无情棒喝,它使“文革”时期的话剧批评完全限制了多元自由的发展,导致批评越来越简单化和片面化,彻底取消了批评的主体性和能动性。

第二节 批评标准:“政治唯一”和“新古典主义”

从本质上讲,戏剧批评应该是一种审美活动。李健吾认为批评是一门独立的艺术,是“一个富丽的人性的存在”^①。按照别林斯基的说法,“批评家应该解决的首要问题是——这篇作品是优美的吗?这个作者确是诗人吗?”因此,“敏锐的诗意感觉,对美文学印象的强大感受力——这才应该是从事批评的首要条件。”^②普希金也认为文艺批评“是揭示文学艺术作品的美和缺点的科学。它是以充分理解艺术家或作家在自己的作品中所遵循的规则、深刻研究典范的作用和积极观察当代突出的现象为基础”,因而要求批评家保持“对艺术的纯洁的爱”,“哪里没有对艺术的爱,哪里就没有批评。”^③当文艺从属于政治时,文艺批评自然带上了许多政治的色彩,当批评的标准由“政治标准第一,艺术标准第二”演变为“政治标准唯一”时,文艺批评差不多已经是一种政治行为。“诗意感觉”和对于文艺作品中美的“强大感受力”此时已显得毫无意义,从事批评的首要条件是辨析政治风向的敏锐嗅觉和善于上纲上线的丰富想象力。韦勒克曾说:“投合政治需要的新闻业接过去使用的‘批评’这个术语,在19世纪30年代已经堕落为某种纯粹是实用的东西,用以服

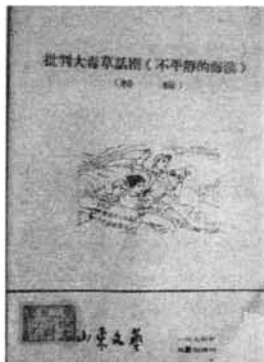
^① 刘西渭:《咀华集》,花城出版社1984年版,第39页。

^② [俄]别林斯基:《别林斯基论文学》,新文艺出版社1958年版,第245页。

^③ [俄]普希金:《论批评》,《西方文论选》(下),上海:上海译文出版社1979年版,第373页。

务于某些昙花一现的目的。”^①这句话用在“文革”中的“批评家”们身上再适合不过。此时的话剧批评追求的是政治价值，它的目的不在于遵循理性和审美的感受原则，而在于不断提醒它履行政治功能。话剧批评扮演了思想政治霸权同等物的角色，以“附庸”或“前哨”的身份，全面服务思想斗争和政治斗争，它如同一套严密的路标规范了所有的判断尺度，无论人们评论哪部话剧，最终的裁决都将引向严峻的政治准绳。例如《烈马河畔》是“批判孔丘、林彪‘生而知之’的天才论”^②，《战船台》“热情歌颂了无产阶级文化大革命的伟大胜利”^③，《主课》“对林彪反党集团攻击知识青年上山下乡是‘变相劳改’的谬论是一个有力的批判和回击”^④，《小将》“对于促进当前教育路线的革命，深入批判林彪、孔老二鼓吹的种种反动谬论，具有现实的意义，它发挥了革命文艺坚持为无产阶级、政治服务的战斗作用”^⑤。

对《不平静的海滨》一剧的批判更是与当时的批林批孔运动联系在一起。由于剧中描写的特务潜伏海滨城市多年没被发觉，就被攻击为把“社会主义国家描绘成了美蒋特务肆



《山东文艺》出版批判大毒草
《不平静的海滨》特辑

意横行的‘乐园’”，“不遗余力地美化美蒋特务，把无产阶级专政的海滨城市描写得漆黑一团”^⑥；由于剧中的群众被特务欺骗利用，则被指责为“歪曲和丑化工农兵群众”，把人民群众写成了“浑浑噩噩的一堆群氓愚民”“麻木不仁，没有一点革命警惕性的‘糊涂虫’”^⑦，该剧的一号正面人物江振华，基本上是按照样板戏要求塑造出的“高、大、全”的英雄形象，他招降特务韩风，挽救失足的孟小刚，抢救汽车下的阎国祥，单枪匹马打入“虎穴”，经受“敌

人”的重重考验，破获“三〇二”案件。然而即便如此，却被说成是“孤胆英雄”，“不过是发了臭的剥削阶级旧文艺中经常出现的个人英雄主义者或是侠客、侦探一类人物而已”^⑧，“是林彪反党集团‘一灯能除千年暗，一智能灭千年愚’的天才论的形象化”^⑨；由于剧作设计了一些“卧底”、“追踪”

^① [美]韦勒克：《批评的诸种概念》，四川：四川文艺出版 1988 年版，第 10 页。

^② 河北省围场县文工团：《跳出真知 群众是英雄——从〈烈马河畔〉的创作实践批判孔丘、林彪“生而知之”的天才论》，《人民日报》1974 年 2 月 19 日。

^③ 席元：《用战斗保卫文化大革命的胜利果实——谈话剧〈战船台〉的主题思想》，《光明日报》1974 年 9 月 8 日。

^④ 丰台区黄土岗公社黄土岗大队理论小组：《阶级斗争是青年的一门主课——谈独幕话剧〈主课〉》，《北京日报》1974 年 9 月 13 日。

^⑤ 易文：《教育革命的赞歌——话剧小戏〈小将〉观后》，《解放日报》1974 年 9 月 29 日。

^⑥ 齐艺文：《铲除为林彪“克己复礼”鸣锣开道的大毒草——批判〈不平静的海滨〉攻击无产阶级专政的罪行》，《大众日报》1974 年 3 月 21 日。

^⑦ 南京市工人业余评论组：《攻击无产阶级专政的一株毒草》，《新华日报》1974 年 3 月 14 日

^⑧ 群言：《决不容许丑化工农兵形象》，《山东文艺》1974 年第 1 期。

^⑨ 洪戈：《一株翻案复辟的大毒草——评〈不平静的海〉》，《福建师大》1974 年第 2 期。

的情节,增加了剧情的悬念从而有了一定程度的可看性,这却被认为“走的是西方资产阶级侦探惊险小说的创作老路,挖空心思拼凑离奇、古怪、偶然、巧合的情节,戏剧结构杂乱无章,破绽百出”,“故弄玄虚,制造混乱,丑化人民,愚弄观众”,“这样做是为了骗取低级庸俗的戏剧效果,借以宣扬冒险、神秘的公安路线,并且用资产阶级阶的艺术情趣腐蚀观众。”^①此外还有一些令人啼笑皆非的批判,例如剧中的女大夫何之琴与她的婆婆有这样一段对话:

何之琴:(笑)妈,看你说的。(拿苹果送祖母面前)妈,你吃个苹果吧。

祖母:我牙口不好,不费那个力气啦。

何之琴:要不,喝瓶汽水吧!

祖母:我可喝不惯那东西。又呛人,又噎人,哪赶上咱老家的井水好喝,甜丝丝的,味道可正啦。

然而就是这样一段普通日常生活式的对话,却被批判为“破坏烟台苹果的声誉”以及“攻击社会主义商业”^②。

除了“政治唯一”,“文革”时期还生成了一套类似法国“新古典主义”的批评标准。茅盾就曾经指出,江青他们这些戏剧教条是“剽窃十七世纪古典主义的糟粕,改头换面”^③而来的。17世纪的法国,政治上拥护中央集权,颂扬贤明君主,思想上崇尚理性原则,提倡唯理主义。以布瓦洛为首的新古典主义要求戏剧死板地恪守“三一律”,空间和时间的戏剧统一成了可以用长度标准或时钟来测量的物理事实。作为一种戏剧结构形式,“三一律”有其合理成分,但将其作为一种死板规定必然束缚剧作家的创造力和想象力。正如英国文艺理论家弗斯特所说,古典主义美学“它推崇理性走向极端,简单到树立样板的程度,呆板得让人感到枯燥无味,至少是一再重复的固定模式”^④。从京剧“样板戏”演绎出的“根本任务”论、“三突出”论等文艺理论,在相当程度上就是这种简单呆板的、让人感到枯燥无味的固定模式。1968年5月,于会泳根据江青在各种场合发表的塑造英雄形象的指示,首次公开提出并阐述了“三突出”理论:“在所有人物中突出正面人物来;在正面人物中突出主要英雄人物来;在主要英雄人物中突出中心人物来”^⑤,后经姚文元修改正式定为:

^① 洪戈:《一株翻案复辟的大毒草——评〈不平静的海〉》,《福建师大》1974年第2期。

^② 翟剑萍:《“四人帮”推行文化专制主义的一个罪证》,《人民戏剧》1978年第8期。

^③ 茅盾:《漫谈文艺创作》,《茅盾文艺评论集》(下册),北京:文化艺术出版社1981年版,第708页。

^④ [英]利里安·弗斯特:《浪漫主义》,北京:昆仑出版社1989年版,第24页。

^⑤ 于会泳:《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》,《文汇报》1968年5月23日。

“在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物”^①。这是“三突出”理论的权威阐释，在此基础上又派生出“三陪衬”、“三铺垫”、“三围绕”、“多侧面”、“多回合”、“多波澜”等模式。这样一套文艺理论被要求“移植”话剧，所有批评也要以此来判断衡量。依循着这套“古典主义”式的批评标准，几乎所有的话剧批评如出一辙，呈现出八股文式的僵硬模式：开头是表明该剧的政治立场，随后进入政治性的分析解读，机械搬运革命“样板戏”的创作标准，以此衡量剧作的符合程度。对文件精神、政治方针、领导语录都用加粗的黑字体强调。话剧批评的结尾处则不忘总结该剧缺点不足，表明继续学习“样板戏”的决心意志。

创作者则以极谦虚的姿态完全接纳了这一套批评标准，在对作品的反复修改（再接受）中达成一种“共谋”。例如话剧《风华正茂》于1970年8月在天津首次试验演出，此后又根据“样板戏”的创作标准三易其稿。作为革命教师对立面的人物，已由原来党外的教导主任，修改为掌握学校大权的校长兼党支部书记的何翔和教育局的孔局长，从而更加突出了教育战线上的两条路线斗争。《战船台》剧组在创作谈中写道：“要写好反映文化大革命题材的作品，也一定要努力，刻苦地学习革命样板戏的创作经验……这些经验对我们戏的加工修改十分宝贵，十分及时。我们还需进一步按照‘三突出’创作原则和有层次地激化和转化矛盾的经验，努力把雷海生这一无产阶级英雄形象塑造得丰富、高大”^②；辽宁省话剧团在创作《沸腾的群山》时，曾为追求“戏剧性”设计了一些引人发笑的情节，却被认为是“走了弯路”，在学习了样板戏的创作经验后，则是“逐步端正了创作方向”^③；湖南代表团《枫树湾》剧组对照样板戏的创作经验，



《山村新人》剧照

再一次研究了自己的作品，“决心以革命样板戏为榜样，对话剧《枫树湾》作进一步加工”^④；《主课》剧组对老队长的英雄形象不够突出，即没有“尽量把好事集中让他做，好话让他说”，数易其稿后，剧组“加强了阶级斗争的描写，在激烈的矛盾冲突中来突出老队长对知识青年李敏等进行阶级斗争这门主课的教育，努力展示英雄人物满腔热忱，大公无私，敢于斗争，善于斗争的精神品质”^⑤；六场话剧《山村新人》是根据《主课》改编而成，该剧前后修改了十一稿，作者说：“每修改一次都要认真总结在学习革命样板戏创作经验

^① 上海京剧团《智取威虎山》剧组：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》，《红旗》1969年第11期。

^② 上海话剧团《战船台》创作组：《继续努力 继续战斗》，《解放军报》1974年10月9日。

^③ 新华社：《进一步学习革命样板戏的经验》，《新华日报》1974年9月4日。

^④ 新华社：《进一步学习革命样板戏的经验》，《新华日报》1974年9月4日。

^⑤ 新华社：《进一步学习革命样板戏的经验》，《新华日报》1974年9月4日。

上所获得的进步,并找出不足和差距”^①,在塑造人物上,创作组不断加强主要英雄人物方华的戏,而使转变人物、反面人物的戏处于陪衬地位;在设置矛盾冲突上,以阶级斗争为纲,设置了三条矛盾冲突线,并注意了主副线的联系,从表达主题的需要出发,以方华与王德山之间的阶级斗争为主线。可见这样一套“新古典主义”式的批评标准也在不断束缚着话剧创作的思维。

第三节 批评语言:空洞生硬的“政治标语”

帕默尔说:“适应一种语言就意味着某种文化承诺,获得一种语言就意味着接受一套观念和价值。”^②在充满谎言的世界,语言是没有生命力的;而语言的贫乏与单调,也同时预示着思想的枯竭。如果说法国的新古典主义因宫廷贵族趣味而崇尚优美典雅的诗体语言,“文革”时期的这套“社会主义古典主义”则生成了一套空洞、生硬、枯燥的批评语言,其中充满了概念化、口号式的政治话语。

首先,批评语汇僵化贫乏,政论气味十足,缺乏文化底蕴。“文革”时期,政治话语几乎覆盖了所有人所能经验到的幻想的或现实的所有领域,每个人都异常自觉地从政治和阶级斗争的角度去想问题。这样一套政治语汇也被运用到话剧批评中。“无产阶级专政下继续革命”、“毛主席革命路线”、“阶级斗争”、“路线斗争”、“社会主义新生事物”、“革命样板戏的经验”、“无产阶级英雄典型”、“反潮流”、“革命事业接班人”、“批林批孔运动”、“修正主义文艺黑线”、“复辟资本主义”等成为当时话剧批评中反复出现的高频词汇。“如果语言注定要发展成为思维的工具,发展为概念和判断的表达方式,那么,这一演化过程只能以弃绝直接经验的丰富性和充分性为代价才有可能完成。最后,直接经验曾经据有过的具体的感觉和情感内容将只会留下一具没有血肉的骷髅。”^③可以说,“文革”时期的话剧批评语汇便是这样“一具没有血肉的骷髅”,空洞的政治语汇取代了话剧批评的审美言说。



《大众日报》用整版篇幅开辟
“批判话剧《不平静的海滨》”专栏

其次,断章取义、引经据典。在文章中引经据典本是为了阐明道理,引起读者的深思,加强自身的说服力,但在“文革”时期,大量经典理论的引用与其说是要阐明道理,不如

^① 吉林省《山村新人》创作组:《努力表现新的人物,新的世界》,《人民戏剧》1976年第2期。

^② 帕默尔:《语言学概要》,北京:商务印书馆1983年版,第148页。

^③ [德]恩斯特·卡西尔:《语言与神话》,于晓等译,上海:三联书店1988年版,第114页。

说是要借以增强自己在论辩中的声势。批评者完全从马列文丛中寻章摘句、断章取义，将这些词句机械地搬入自己的文章中，文章的逻辑却与马列主义相去甚远。二元对立的思维方式常常使这些评论文章把论争对象的观点简单地用马列主义的词句歪曲成非马列主义的或者是反马列主义的。不妨举几个例子：

早在一八七一年，伟大导师马克思就写道：“陈旧的东西总是力图在新生的形式中得到恢复和巩固。”《不平静的海滨》的出笼，正是资产阶级沉渣泛起、僵尸复活的一个例证。

马克思和恩格斯指出：“共产主义革命就是同传统的所有制关系实行最彻底的决裂；毫不奇怪，它在自己的发展进程中要同传统的观念实行最彻底的决裂。”在话剧《毕业新歌》和《迎着朝阳》中，我们的英雄人物所表现的，正是这样一场同传统的观念，同资产阶级法权思想所展开的尖锐斗争。

毛主席说过：“我们必须准备进行同过去时代的斗争形式有着许多不同特点的伟大斗争。”《山村新人》正是遵照毛主席这个教导，通过描写这种“同过去时代的斗争形式有着许多不同特点的伟大的斗争”，表现了“新的人物”，“新的世界”。

很显然，一些经典话语的引用与其批评对象的联系很牵强，有的是风马牛不相及，有的是驴头不对马嘴，更多的只是为了虚张声势，咄咄逼人，结果批评的对象不是论述的主体内容，反而成了政治话语的附庸和证明。

第三，语气简单粗暴、盛气凌人。通常，人们的语言包含了描述功能和情感功能，“可是，在政治神话所提出的语言中，这种平衡完全被打破了，整个强调的重点倾向情感方面，描述性和逻辑性的语词被转化为魔语。新的名词被杜撰出来，旧的名词的意义也大为改观。”^①批判者居高临下，气势汹汹，完全以一种审判的语气进行言说，用语气的激烈掩饰逻辑混乱和思想苍白，用简单粗暴的方式，庸俗社会学的观点来进行文艺批评。例如在对《不平静的海滨》一剧的批判中，我们常常可以看这样激烈的斥责：



《海滨》的炮制者们，这里你们所描写的到底是谁家之天下？你们把社会主义的海滨城市写成大小特务横行无阻，特务头子主宰一切，这不是对无产阶级专政的恶意丑化和恶毒攻击是

^① [德]恩斯特·卡西尔《符号·神话·文化》，北京：三联书店1988年，第202页。

什么?!

《海滨》之类的毒草，穷途末路，很快就被押上了历史的审判台。滚滚前进的文艺革命洪流，岂是几个绊脚石所能阻挡得了的!

《不平静的海滨》到底是在歌颂谁，贬低谁?长什么人的志气，灭什么人的威风，为那个阶级的利益服务?不是清清楚楚，明明白白的吗!

彻底铲除《不平静的海滨》这株大毒草，把反复辟、反倒退、反翻案的斗争进行到底!

真正的批评如法国印象派评论家阿纳托·法郎士所说，是批评家的灵魂“在杰作中的冒险”，然而无论从批评模式、批评标准，还是批评语言来看，“文革”时期都不存在真正的话剧批评。话剧批评应该像一座桥梁，一边连着创作和演出，一边连着读者与观众，从而实现作家、作品与读者/观众之间平等的交流和对话。然而“文革”时期的话剧批评取消了批评的主体性和能动性，完全沦落为政治斗争的武器。

第四章 “文革”时期话剧的当下接受

第一节 “后文革”时代：被遗忘的废墟

新时期中国当代文艺的复兴，戏剧是先锋。《枫叶红了的时候》、《丹心谱》、《于无声处》、《报春花》、《曙光》等剧在上世纪 70 年代末曾引起全国的观演热潮与轰动效应，成为揭露和控诉“四人帮”罪行、暴露社会问题和现实弊端的先河。此时在“文革”时期遭受批判的部分话剧如《不平静的海滨》、《松涛曲》、《友谊的春天》得到平反，但已是昨日黄花，很快被人们所遗忘。《人民戏剧》在 1977 至 1978 年间，每一期都开辟了“深揭狠批‘四人帮’”的专题，由“四人帮”亲手炮制的话剧《盛大的节日》、《红松堡》等陆续遭到批判和清算。总体来说，“文革”时期的话剧随着“四人帮”的粉碎不再被人提起，这首先表现在诸多文学史和戏剧史教材中。上世纪 80 年代至 90 年代中期，众多当代文学



《战船台》剧照六

史教材对“文革”时期的文学状况大多轻描淡写，更不用说“文革”时期的话剧。由张钟、洪子诚等人合编的《当代文学概观》是新时期的第一部当代文学史，该书谈及“文革”时期的戏剧时以“假繁荣”、“戏剧艺术遭到空前浩劫”等寥寥数语带过。自《概观》开始直到 1989 年，中国先后出版了 25 部“中国当代文学史”，然而这些文学史著作对“文革”时期话剧的描述基本属于典型的“空白论”。只

有少数几部对此略有提及，例如汪华藻等主编的《中国当代文学简史》在第五章“新中国成立后的戏剧文学”中写道：“杜冶秋等的《战船台》、路希的《风华正茂》、陈其行的《宣战》、江苏话剧团的《大江飞虹》、李冰等的《迎着朝霞》，不管作者们的主观愿望如何，都不能不是或受‘左’思潮的影响，或干脆是为它唱赞歌的作品。至于《盛大的节日》更是为‘四人帮’篡党夺权制造舆论的毒草。”^①湖南师范大学编写的《新中国文学史》在第四章梳理“戏剧文学”时也以类似的话语彻底否定了这一时期的话剧创作：“‘四人帮’的极左路线残酷地摧残了话剧艺术，反现实主义的文艺思潮更把话剧创作推上了绝路。当时大多数剧作都沦落为替极左路线大唱赞歌的低劣宣传品。如《大江飞虹》、《战船台》、《风华正茂》、《宣战》、《决裂》等。特别是《盛大的节日》是配合‘四人帮’篡党夺权反革命

^① 汪华藻：《中国当代文学简史》，湖南：湖南人民出版社 1985 年版。

需要而炮制的阴谋文艺活标本。”^①总体而言,1980年代至1990年代前期关于“文革”时期话剧的评介以绝对否定的话语模式裹挟着浓郁的政治情绪,与“文革”结束后的官方决策呈现高度的一致性。90年代末出现的两部著名当代文学史著作是洪子诚的《中国当代文学史》和陈思和的《中国当代文学史教程》。前者分三章专题性地论述了“文革文学”的运动,它不仅仅关注文学本身,更关注制约文学发展的政治、文化体制,对当代文学的生成及其运作体制做出详细而精准的剖析。后者以独辟蹊径的民间视角发掘出潜藏在政治话语结构下的民间艺术魅力。但两者对“文革”时期戏剧的描述重点均在京剧“样板戏”,对“文革”时期的话剧只字未提。此外,1998年陈其光版、2003年田中阳版和王庆生版、2004年孟繁华和程光炜版、2005年董健、丁帆、王彬彬主编的当代文学史著作也是类似的情况。相比于文学史著作对“文革”时期话剧的忽视,诸多戏剧史著作对此都有不同程度地提及。90年代的当代戏剧史著作有高文升主编的《中国当代戏剧文学史》和张炯的《新中国话剧文学概观》。前者在“历尽摧残的十年浩劫”一节中将“文革”时期的剧作大体分为三类:



《主课》剧照二

第一类是直接为江青等人的极左路线服务的作品,如话剧

《盛大的节日》、《战船台》、《宣战》等。第二类是正确与谬误互见,在政治上和艺术上既有某些优点或积极因素,但同时又带有当时的极左思潮明显影响的作品,如话剧《大江飞虹》、《高山尖兵》、《九龙滩》、《主课》、《生命线》、《爆破之前》等。第三类是对帮派文艺有某些方面的突破,表现了一定新气息的作品,但由于受时代和环境的局限,仍然不可避免地受到“阶级斗争为纲”和“三突出”等理论的影响,如《不平静的海滨》、《松涛曲》、《友谊的春天》。除此之外,高文升版的戏剧史对这时期的话剧不再有详细论述。后者则以“话剧更被江青判处‘死刑’”^②等寥寥数语一笔带过。2000年又出现多部当代戏剧史著作。王新民的《中国当代话剧艺术演变史》、田本相、胡志毅主编的《中国话剧艺术通史》和董健、胡星亮主编的《中国当代戏剧史稿》都为“文革”时期的话剧开辟专门章节,其中《中国当代戏剧史稿》一书对这时期的话剧介绍最为详细,但它只是局限于话剧的题材分类和剧情简介。此外,傅谨的《新中国戏剧史(1949—2000)》、谷海慧的《中国百年话剧史稿》对此时期的话剧创作也有不同程度的提及,但都着墨不多。“文革”时期的话剧不再重演,成为被人们遗忘的废墟。

^① 湖南师范大学编:《新中国文学史》,湖南:湖南文艺出版社1990年版。

^② 张炯:《新中国话剧文学概观》,北京:中国戏剧出版社1990年版,第9页。

值得注意的是，京剧“样板戏”到80年代中后期却卷土重来。尽管作为精神和肉体受难者切身的带血记忆，巴金、邓友梅等经历“文革”的知识分子都对“样板戏”极度反感、厌恶，甚至憎恨。但不可否认的事实是，京剧“样板戏”重新获得部分观众的认可，甚至掀起一股观演热潮。1986年，中央电视台举办的“春节联欢晚会”上，耿其昌的一曲杨子荣《智取威虎山》“今日痛饮庆功酒”唱段、李维康演唱的《红灯记》中的“穷孩子早当家”“都有一颗洪亮的心”唱段，引起了强烈关注和争议，此后样板戏的回潮经历了一个演唱局部唱段、整场复演和不同媒介改编的发展过程。

为何“样板戏”能够得到部分观众的重新接受，而话剧却完全遭到时代的摒弃？一方面，京剧“样板戏”在题材选择上与“文革”时期的直接社会现实有一定距离，它们大多是反映第二次国内革命战争时期（《杜鹃山》、《红色娘子军》）、抗日战争时期（《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》）和解放战争时期（《智取威虎山》）的革命斗争生活，少部分是以社会主义建设时期（《海港》、《龙江颂》、《磐石湾》）火热斗争生活为对象，其革命理想和英雄主义色彩在20世纪90年代人们思想日益平庸化、世风日下的现实语境中更加容易成为人们怀旧情愫的审美对应物。然而，“文革”时期的话剧却是紧密配合现实中的政治斗争，随着“四人帮”的粉碎及对“文革”的否定，这些直接为现实政治和路线斗争服务的话剧也就失去存在基础，自然也随之遭到彻底否定。一句话，文艺跟政策跟得紧了，政策错了怎么办？“文革”时期的话剧命运有点类似写得快、演得快、丢得快的“时事剧”。

另一方面，样板戏的排演集中了中国当时最好的技术条件，集一流的导演、一流的演员、一流的声乐、一流的舞美于一身，是中国第一次音乐戏曲专业人才高度集中的合作。傅谨在《新中国戏剧史1949-2000》中说：“从整体上看，样板戏是一批高度政治化的作品，但这并不意味着在样板戏的创作与改编过程中从未有过文学性的考虑，尤其是那些名家之作更有其不可掩盖的光芒。”^①确实如此，参与样板戏创作与修改的有汪曾祺这样的名家、翁偶虹这样最优秀的编剧，还有阿甲这样的最优秀的导演。京剧演员刘长瑜曾感叹说：“样板戏凝聚着许多专业人员的心血，至今有不少人喜欢它，前几年在某些场合不准演样板戏，现在我演《春草闯堂》，演完了不唱一段《红灯记》就不让下场。”^②样板戏在艺术上的成就是公认的，譬如“样板戏”的伴奏采用中西混合乐队，打破了传统的以“曲牌”、“胡琴套子”、“锣鼓经”为主体的器乐体制，在突出民族乐器“三大件”（京胡、二胡、月琴）的基础上，引进西洋的管弦乐器等进行乐队编制的改革，丰富了音乐的色彩，增强了音响

^① 傅谨：《新中国戏剧史1949-2000》，湖南：湖南美术出版社2002年版，第132页。

^② 师永刚、张凡编著：《样板戏史记》，江苏：作家出版社2009年版，第286页。

的厚度,拓展了京剧伴奏乐队的艺术表现力。在音乐唱腔上“样板戏”更是取得突破性成就,如《智取威虎山》中的“打虎上山”、《沙家浜》中的“智斗”“要学那泰山顶上一青松”等都是脍炙人口的经典唱段。如果说在京剧舞台上,主要英雄人物高大完美,反面人物委琐矮小,这种处理因利用了戏曲的角色制、脸谱化、写意性还显得有些艺术合理性的话,那么这些完全移植到注重写实、对生活逼真再现见长的话剧舞台上,就显得虚假做作,滑稽可笑。如果说江青等在京剧“样板戏”的创作中,至少在艺术层面还注重精雕细琢,那么他们视话剧为政治斗争的工具,艺术手法上完全将样板戏的一套“根本任务”论、“三突出”等理论“移植”到话剧的创作,这使话剧在艺术上也毫无建树,自然被时代所淘汰。

第二节 再接受:以当下青年群体为考察对象

为探究“文革”时期话剧在当下的接受状况,笔者以问卷调查的方式做了一个统计分析。该调查以当代青年群体^①为调查对象,共发放问卷 180 份(附“文革”时期的话剧剧本《战船台》、《主课》、《小气象哨》),回收 160 份,其中有效问卷 153 份,

调查时间:2014 年 7 月 10 日—2014 年 7 月 20 日

调查对象:扬州大学文学院 2013 级中文专业本科生,2012 和 2013 级中国现当代文学研究生

表 1: 您是否了解“文革”时期的话剧?

A. 非常了解	B. 了解一些	C. 不太了解
0. 65%	77. 12%	22. 22%

表 2: 您读完“文革”时期的话剧剧本后有何感受?

A. 喜欢	B. 感觉一般	C. 不喜欢
11. 76%	62. 09%	26. 14%

表 3: 您对剧中塑造的英雄人物形象的态度是什么?

A. 崇敬, 形象高大	B. 亲切, 贴近生活	C. 反感, 苍白虚假
23. 53%	26. 8%	49. 67%

^① 考虑到该调查需要阅读三部“文革”时期的话剧剧本,中文系学生的文学素养偏高,理解和接受水平相对高于普通青年群体,故调查对象选定在大学中文专业的本科生和研究生。

表 4：您认为剧本的情节设计如何？		
A. 情节精彩扣人心弦	B. 情节生活化散文化	C. 情节模式化单一化
18. 3%	14. 38%	67. 32%

表 5：您认为剧本的语言如何？		
A. 清新活泼	B. 诗意盎然	C. 枯燥无味
32. 03%	3. 27%	64. 71%

表 6：您认为剧中所表达的思想内涵如何？		
A. 充满理想激情	B. 富有哲理意蕴	C. 反现代反人道
63. 4%	10. 46%	26. 14%

表 7：剧情进展中，当英雄人物遇到困难寻找精神力量时，耳边就会想起《东方红》的旋律或毛泽东的教导，对此您的感受是什么？		
A. 激动，那是一个充满信仰的年代	B. 可笑，那是一个荒诞不稽的年代	C. 愤慨，那是一个愚昧无知的年代
43. 79%	35. 95%	20. 26%

表 8：您在阅读剧本时，是否了解并联想到“文革”时期发生的一系列政治斗争（如“蜗牛事件”、“风庆轮事件”、“批林批孔运动”）？		
A. 一清二楚	B. 略知一二	C. 一无所知
2. 61%	84. 31%	13. 07%

表 9：您认为了解“文革”时期的话剧是否有意义？		
A. 很有意义，后人应该以此为戒	B. 有些意义，但话剧本身无价值	C. 没有意义，“文革”已成过往
58. 17%	41. 18%	0. 65%

表 10：如今您更希望看到怎样的话剧？		
A. 符合主流意识形态	B. 符合大众欣赏口味	C. 符合艺术自身品性
14. 38%	26. 14%	59. 48%

表 11：“文革”时期的话剧给您留下的最深印象是什么？
表 12：您怎样评价这些“文革”时期的话剧？
表 13：您欣赏何种戏剧？怎样的戏剧才能经受时间的考验，成为永恒的经典？

由表 1 可见，调查对象中仅 0. 65%的当代青年对“文革”时期的话剧表示“非常了解”，对当年发生的一系列政治斗争运动（如“蜗牛事件”、“风庆轮事件”、“批林批孔运动”），只有 2. 61%的人表示“一清二楚”。也就是说，对“文革”历史背景的生疏使青年人在接受

这一时期的话剧时有一种深深的隔膜感。阅读完剧本后,表示“喜欢”的人数仅占 11.76%,而选择“感觉一般”和“不喜欢”的分别占 62.09 %和 26.14 %,多数人感到“看起来比较枯燥和沉闷”,“苍白、枯燥,让人没有想要看下去的欲望”,“读起来苍白无力,甚至产生厌恶的情感。特别是那些假大空的道理,反而令人心生逆反的情绪”。表 3、4、5 分别



《战船台》剧本单行本

从人物、情节、语言三个方面考察了“文革”时期话剧的艺术特色,49.67%的人对剧中所塑造的英雄人物形象十分反感,认为“苍白虚假”,“主要人物在舞台上鹤立鸡群、地位显要、如神如圣,按照一套新程式,摆出一付大架式,但是却丧失了人物的性格和灵魂”,“其中英雄人物的塑造,过于简单刻板,有点像是刻意推出来的道德模范,并不是有血有肉的角色”,“剧中人物通常将平常的矛盾拔高到阶级矛盾,且动不动搬出毛主席语录,显得十分可笑”。在情节方面,67.23%的人选择了“情节模式化单一化”;在语言方面,64.71%的人选择了“语言枯燥无味”。为此很多人写道:“过分注重政治宣传,因而忽视

了话剧本身的艺术性。矛盾冲突较单一,情节发展模式化”,“事事都上升到政治斗争水平,实在太过夸张;言语不离毛主席语录,个人崇拜十分严重,人民没有自己的思想,只知道跟着大口号大旗帜的方向冲”,“过分强调阶级斗争使得这类话剧给人的感觉就是在宣扬一种意识形态,是一种政治宣传而非艺术享受”,“几乎所有作品的语言都像是政治宣传的口号,或者是为了国家而产生的激烈论争,给人以虚假之感”。对于当下青年来说,他们的心理趋向和审美需求已不同于“文革”时期的接受者,一方面是因为在和平建设年代,政府提倡的和谐社会深得人心,阶级斗争已被新时期的主流意识形态否定,受众的期待视野里对表现生硬的政治话语产生了抵触。另一方面也因为成长于现代社会的年轻一代“讨厌说教、模式和虚假,他们既要做生活的主人又要做艺术欣赏的主体,做戏剧创作活动的参与者。”^①在回答如今更希望看到何种话剧时,59.48%的人选择了“符合艺术自身品性”,26.14%的人选择了“符合大众欣赏口味”,只有 14.38%的人选择了“符合主流意识形态”。由此可见,多数当代青年在接受一部话剧时,更多考虑到戏剧本身的艺术审美价值。在谈及自己欣赏的戏剧时,很多人列举了莎士比亚戏剧和曹禺的几部早期剧作,他们这样阐释自己对经典戏剧的认识:

我觉得经典之所以能够成为经典,在于其内在的具有普遍性的深刻哲理和能够经受时间考

^① 陈颀:《把握当代戏剧变革中社会交往与信息传递的特征》,《戏剧学习》1985年第3期。

验的跨越时代的价值。

我欣赏那些反映正常人类情感，折射出人性之光的戏剧，尤其是那些暴露人性弱点和黑暗丑陋一面的戏剧，因为那才是真实完整的人性。

我认为只有那些触及人类心灵深处，表达人类真实的情感诉求，并符合艺术审美情趣的戏剧才能成为不朽之作。

真正的戏剧应该站在人类的高度去看待和表现人的生存困境，以一种深广的悲悯情怀来看待人的痛苦。

我欣赏具有自身艺术性又有思想性的作品。它需要有高超的艺术，立意要深刻，反映时代的同时甚至要有一定的前瞻性。

文学是人学。作为整个中国现代文学的一个重要组成部分，话剧也必然是“人的话剧”，戏剧是对现实的超越和批判，是“人”的灵魂的对话，是“人”的自由精神的狂欢。一部话剧的上演应该为创作主体和接受主体的心灵对话和平等交流提供这样的精神空间。然而“文革”时期的话剧完全沦为政治斗争的工具，丧失思想探求和精神对话的本性，并且毫无审美价值可言，因此不难理解当代青年在接受这一时期话剧时的抵触心理。

然而从调查中我们也不难看出，不少青年对“文革”时期的话剧的理解还停留在印象式的感受层面。表6涉及到剧本的主题内涵，63.4%的人选择了“充满理想激情”，尽管多数人认识到“文革”的荒诞和愚昧，但依然有43.79%的青年认为“文革”是一个令人激动，充满信仰的年代，为此不少人写道：

那是一个充满激情与热血的年代，奋斗是时代的主旋律……印象最深的是那些虽然明知有困难却依然为了信仰奋斗的人们的激情。

可以从剧本中感受到那个时代无法浇灭的热情，勇往无前的战斗精神。令我们新一代无所事事的青年，精神一震。

现代人没有文革话剧里人物那么有激情，有信仰。现代人太看重物质，精神空虚。总是拘泥于一些鸡毛蒜皮的小事。没有憧憬，没有冲劲。

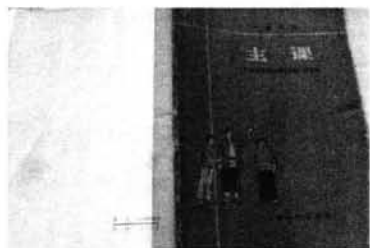
当时的人们都很有理想追求，对未来也充满信心，给人朝气蓬勃的感觉，和现在青年的感觉不同。他们敢于斗争，对自己不认可的事情说不，他们也很团结，愿意一同承担责任。

首先，一些当代青年不能辨识“文革”时期话剧中虚假的“理想主义”。“文革”时期整个社会黑白颠倒，人们的理想激情更多带有乌托邦的性质，正如荷尔德林所言：“总是

使一个国家变成人间地狱的东西，恰恰是人们试图将其变成天堂的梦想”，“文革”时期的理想激情是由一种人造的距离感、崇高感、神秘感所诱发其的巨大的情绪跌宕，它是短暂的，经不起时光流逝的冲击，当人们在理智得以成熟之后往往会油然而生某种对自己当年天真幼稚的追悔之情。“人，不论作为个体还是作为类，最高准则应该是尊重他人的意志和选择，而‘文革’中的理想是无视个人、抹杀个性的”，

“一种理想要以其固有的价值感染人，必须与人类文明、世界公认的价值准则一致，不然的话，就成了和日本、德国法西斯的‘大和魂’、‘日耳曼精神’一样的东西。”^①如果对“文革”的真实历史缺乏清晰了解，很容易遭受蒙蔽。

譬如《战船台》一剧表面上是写造船工人自强不息，然而“小船台造万吨轮”的“壮举”有多大可行性却让人疑惑，



《主课》剧本单行本

热情高涨的背后是对科学技术的轻视，自力更生的背后是盲目排外的无知；《主课》、《山村新人》这类知青题材的话剧无不是歌颂“上山下乡”这一所谓的“新生事物”，剧中的知识青年一改以往肩不能挑、手不能提，管麦苗叫韭菜的形象，成为种田的行家，高科技的能手，同时被塑造成与“走资派”进行英勇斗争的革命先锋，然而这些并不符合知青的真实生活状况；《风华正茂》、《小气象哨》、《宣战》等描写教育路线斗争的话剧大批特批“师道尊严，智育第一，个人奋斗，脱离实际等一系列资产阶级思想”，它们的欺骗性在于把正常的教育污蔑为“修正主义”，为极左势力破坏正当的智力教育提供“合法性”。

其次，剧本中的敌我斗争总是和道德上的善恶斗争扭结在一起，包括爱国主义、国际主义、对领袖和革命事业的忠诚、个人服从集体等，正是靠了道德理想的支撑，斗争哲学



《小气象哨》剧照

才获得了合理性依据。这样的两套话语并置为阐释和接受提供了空间，例如有的被调查者写道：“尽管是已经学过那段历史，能客观认识那段历史的我，也不禁会被话剧的高潮部分感染，认同主人公的行为。”狄德罗在《论绘画》中曾指出，艺术夸张本来就能“使德行显得更为可爱，恶行更为可憎，怪事更为触目”。“文革”时期的话剧人物塑造完全遵循“样板戏”的“三突出”原则，奉行“善即全善，恶即全恶”，对正面人物极尽美化之能事，毫不吝啬地将所有美好的词汇堆用在他们身上，对反面人物则极尽丑化之能事，不是丑陋愚笨之相，就是粗俗凶险之徒。以善胜恶本是人类自然天性的流

^① 徐渔：《直面历史》，北京：中国文联出版社 2000 年版，第 85 页。

露，尽管多数当下青年在理智上清楚认识到剧中“高大全”人物的苍白和虚假，但在情感上依然会情不自禁地认同人物身上体现出的道德理想。

最后，90年代至今是一个理想失落的年代。如果说80年代的思想解放使一批知识分子在沉痛反思中恢复了独立思考的能力，并且重拾“五四”理想主义精神，然而到了90年代经济驶入了快车道，物质生活的极大丰富在根本改善人的生存条件的同时，又使人陷入被物质蒙蔽的和割裂的生存困境。网络游戏、智能手机、餐饮娱乐等天花乱坠的都市文化犹如巴赫金所说的“众声喧哗”，嘉年华式的都市狂欢渗透进当代青年的日常生活，因此缺乏理想与激情的90后青年在接受“文革”时期话剧时自然会有所其中的理想激情触动，却因历史隔膜很难认识到“文革”时代全民狂欢背后的荒谬和可悲。

结 语

话剧在“文革”中完全被纳入国家政治体制的接受轨道，沦为文化专制的工具和政治权力的附庸。通过对“文革”时期话剧的接受研究，我们可以看到“文革”社会、政治、文化的畸形发展，以及那个异常年代普通人受压抑的心灵世界。具体来说，有以下问题值得我们认真总结和思考。

一、戏剧接受与时代政治的关系问题

“文革”时代，戏剧完全沦为政治斗争的工具，戏剧接受呈现出极端政治化的特点。话剧由于具有仪式性、公开性与公众性等特点，这使它更容易成为意识形态的载体和政治教化的工具。马丁·艾斯林在《戏剧剖析》中指出：“在仪式中正如在剧场里一样，一个团体会直接体验到它自己的一致性并且再次肯定它。这就使得戏剧成为一种极端政治性（因其突出的社会性）的艺术形式。而且正是由于仪式的本质，戏剧不仅为它的群众（或用戏剧术语来说是它的观众）提供高度精神境界的集体体验，并且切切实实地教导他们，或者让他们想到它的行为准则，它的社会共处法则。”^①洪子诚在《中国当代文学史》也写道：“戏剧不仅是一种交流‘工具’，它本身就是交流。作者、导演、演员集体创作并与观众共同体验一种人生经验，合力构造一个想象的世界，接受者的参与表现得更为明显。因此，强调文艺对政治的配合和文艺的教诲宣传效用的革命文艺家，总是十分重视这些样式。”^②

就中国当代戏剧的文化生态来说，政治是其遭遇的最大现实，戏剧创作与接受不可能也没有理由绕开它。政治内容完全可以成为人们创作与接受对象，但归根结底，戏剧是艺术的一个门类，它属于一种人类精神领域的活动，它拒绝成为政治的附庸。马尔库塞在《审美之维》中就认为，艺术作品的政治功用是间接的，它主要是通过自身的方式，即审美之维——艺术的内在形式去控诉现实、展现理想。艺术的政治潜能仅仅在于它自身的审美层面，艺术作品只有作为自律的作品，才能同政治发生关系。所以这里的关键在于：戏剧接受在时代政治面前有没有其自身独立性、能动性和超越性，以及能否按照艺术运行的规律来开展接受。完全为政治控制缺乏诗性品格和审美享受的戏剧接受是不会长远的。

^① [英]马丁·艾斯林：《戏剧剖析》，北京：中国戏剧出版社 1981 年版，第 22 页。

^② 洪子诚：《中国当代文学史》，北京：北京大学出版社 1999 年版，第 144 页。

二、戏剧接受的多元化问题

长期以来，戏剧与观众的关系被片面理解成教育与被教育的关系，剧本是政治的传声筒和宣传工具，观众是被教育的对象和灌输容器，而忽视在戏剧接受过程中所应该享有的审美愉悦性，这其实是一种单向度的戏剧接受。正如恩斯特·卡西尔在《人论》中所说：

“象语言过程一样，艺术过程也是一个对话和辩证的过程。甚至连观众也不是一个纯粹被动的角色。”^①观众不是消极的受动物，不是机械性、工具性的接受器，而是充满着人的能动性和人的创造性的活的灵魂体。“文革”十年，接受主体的审美味蕾受到了极大戕害，普通观众自身的文化需求受到严重抑制，他们在精神生活领域的话语权被剥夺了，只能被强制灌输那些体现官方意识的戏剧作品，从而丧失了自主选择的权力。在“文革”时期的政治高压下，戏剧的专家接受也丧失自身主体性，剧评家不得不放弃个人的艺术趣味、审美体验而迎合主流意识形态，自觉或不自觉的充当为权力效劳的笔杆子。一个明显的例证是许多戏剧批评经常拿一些具体的政策条文来比对和硬套，用政治批评代替审美批评，政治标准第一甚至唯一，这都是一种单向的戏剧批评。秦兆阳在反对一些批评家动不动乱扣帽子、横加指责时，曾指出：“批评家应该是一个思想家和艺术的鉴赏家，不仅是对于书本子的‘思想家’，而且是对于现实生活的思想家，而且是对于艺术科学的思想家”^②，他所提倡的也是一种多元化的戏剧接受。

三、构筑健全的戏剧接受机制问题

从上世纪 50 年代初实行社会主义改造起，解放前自由竞争、自主经营的民间剧团绝大多数被收归国有和集体所有，国家文化部门成为接受机制中的主导者，政府在推动剧团走向国家化的过程中，所注重的主要是剧团创作与演出剧目的宣传教育与意识形态功能，政府对文艺管得太多，太死，文艺失去它应有的弹性和空间。邓小平在 1979 年召开的第四次全国文代会上就曾指出：党对文艺的领导“不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务”，“衙门作风必须抛弃，文艺领域的行政命令必须废止”，“文艺这种复杂的精神劳动，非常需要文艺家发挥个人的创造精神。写什么和怎么写，只能由文艺家在艺术实践中去探索和逐步得到解决。在这方面，不要横加干涉。”^③“文革”时期的戏剧生产和接受在很大程度上忽略了剧团作为一个独立的文化企业，必须通过为一般民众提供精神愉悦而获得经济回报这一经济学意义上的功能。剧团与演出剧目两方面都由政府实施计划调

^① [德]恩斯特·卡西尔：《人论》，上海译文出版社 1985 年版，第 189 页。

^② 秦兆阳：《现实主义——广阔的道路》，《人民文学》1956 年第 9 期。

^③ 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》1979 年 10 月 30 日。

节，文艺市场的需要代之以国家政治宣传的需要，中国普通民众在戏剧方面的文化消费需求受到抑制。社会缺乏按照民众的文化消费需求自动调节生产的市场机制，长期以来人们文化消费方面的需求并没有真正得到充分满足。戏剧创作若要得到繁荣，就必须构建遵照艺术规律与市场规律运作的接受机制，以最大限度地调动演艺人员和广大普通观众的积极性。

总体说来，“文革”时期的话剧接受是单一的、畸形的、片面的，总结其中的经验与教训，可以反思戏剧接受的文化生态，深化社会主义艺术生产与接受规律研究，为当下戏剧建设与发展提供借镜，并推动社会主义文化的发展繁荣。

参考文献：

一、报刊类

- [1]《人民日报》(北京：1966—1976 年)
- [2]《解放军报》(北京：1966—1976 年)
- [3]《光明日报》(北京：1966—1976 年)
- [4]《北京日报》(北京：1966—1976 年)
- [5]《解放日报》(上海：1966—1976 年)
- [6]《文汇报》(上海：1966—1976 年)
- [7]《新华日报》(南京：1966—1976 年)
- [8]《大众日报》(山东：1966—1976 年)
- [9]《红旗》(北京：1966—1976 年)
- [10]《学习与批判》(上海：1973—1976 年)
- [11]《朝霞》(上海：1974—1976 年)
- [12]《人民戏剧》(北京：1976—1978 年)

二、专著类

- [1]席宣、金春明：《“文化大革命”简史》，北京：中国党史出版社 1996 年版
- [2]高皋、严家其：《文化大革命十年史（1966—1976）》，天津：天津人民出版社 1986 年版
- [3]刘小萌：《中国知青史——大潮（1968—1980）》，北京：中国社会科学出版社 1998 年版
- [4]董健、胡星亮主编：《中国当代戏剧史稿》，北京：中国戏剧出版社 2008 年版
- [5]傅谨：《新中国戏剧史（1949—2000）》，湖南：湖南美术出版社 2002 年版
- [6]胡星亮：《二十世纪中国戏剧思潮》，江苏：江苏文艺出版社 1995 年版
- [7]田本相、胡志毅主编：《中国话剧艺术通史》（3 卷本），山西：山西教育出版社 2008 年版
- [8]王新民：《中国当代话剧艺术演变史》，浙江：浙江大学出版社 2000 年版
- [9]董健：《戏剧与时代》，北京：人民文学出版社 2004 年版
- [10]胡星亮：《现代戏剧与现代性》，北京：人民文学出版社 2007 年版

- [11]胡志毅:《国家的仪式:中国革命戏剧的文化透视》,桂林:广西师范大学出版社 2008 年版
- [12]翟建农:《红色往事:1966 年—1976 年的中国电影》,北京:台海出版社 2001 年版
- [13]戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》,北京:知识出版社 1995 年版
- [14]朱寨:《中国当代文学思潮史》,北京:人民文学出版社 1987 年版。
- [15]洪子诚:《中国当代文学史》,北京:北京大学出版社 1999 年版
- [16]陈思和主编:《中国当代文学史教程》,上海:复旦大学出版社 1999 年版
- [17]杨健:《中国知青文学史》,北京:中国工人出版社 2002 年版
- [18]洪子诚:《中国当代文学·史料选:1945—1999》,北京:北京大学出版社 1995 年版
- [19]洪子诚:《问题与方法——中国当代文学史研究讲稿》出版社:生活·读书·新知三联书店 2002 年版
- [20]洪子诚、孟繁华主编:《当代文学关键词》,桂林:广西师范大学出版社 2002 年版
- [21]杨鼎川:《1967:狂乱的文学年代》,山东:山东教育出版社 1998 年版
- [22]周明主编:《历史在这里沉思——1966—1976 记实》,太原:北岳文艺出版社 1989 年版
- [23]王本朝:《中国当代文学制度研究:1949—1976》,北京:新星出版社 2007 年版
- [24]王尧:《迟到的批判:当代作家与“文革文学”》,郑州:大象出版社 2000 年版
- [25]黄子平:《“灰阑”中的叙述》,上海:上海文艺出版社 2001 年版
- [26]许子东:《为了忘却的集体记忆——解读 50 篇文革小说》,北京:三联书店 2000 年版
- [27]陈徒手:《人有病,天知否——一九四九年后中国文坛纪实》,北京:人民文学出版社 2000 年版
- [28]廖亦武主编:《沉沦的圣殿——中国 20 世纪 70 年代地下诗歌遗照》,乌鲁木齐:新疆青少年出版社 1999 年版
- [29]徐晓主编:《民间书信:1966——1977》,合肥:安徽文艺出版社 2000 年版
- [30]北岛、李陀主编:《七十年代》,北京:三联书店 2009 年版
- [31]陈家琪:《话语的真相》,上海:上海人民出版社 1998 年版
- [32]王元化:《清园谈戏录》,上海:上海书店 2007 年版
- [33]徐友渔:《直面历史》,北京:中国文联出版社 2000 年版
- [34]冯骥才:《一百个人的十年》,南京:江苏文艺出版社 1997 年版
- [35]王卫平:《接受美学与中国现代文学》,吉林:吉林教育出版社 1994 年版。

- [36]马以鑫：《中国现代文学接受史》，上海：华东师范大学出版社 1998 年版
- [37]金元浦：《接受反应文论》，济南：山东教育出版社 1998 年版
- [38]陈伟军：《传媒视域中的文学：建国后十七年小说的生产机制与传播方式》，桂林：广西师范大学出版社 2009 年版
- [39]余秋雨：《观众心理学》，上海：上海教育出版社 2005 年版
- [40][德]H·R·姚斯、[美]R·C 霍拉勃：《接受美学与接受理论》，周宁、金元浦译，辽宁：辽宁人民出版社 1987 年版
- [41][美]艾·威尔逊：《论观众》，李醒等译，北京：文化艺术出版社 1986 年版
- [42][法]古斯塔夫·勒庞：《乌合之众——大众心理研究》，冯克利译，中央编译出版社 2000 年版
- [43][美]赫伯特·马尔库塞：《审美之维》，李小兵译，桂林：广西师范大学出版社 2001 年版
- [44][德]卡尔·曼海姆：《意识形态与乌托邦》，姚仁权译，北京：中国社会科学出版社 2009 年版
- [45][德]恩斯特·卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社 1985 年版
- [46][德]恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，于晓等译，北京：生活·读书·新知三联书店 1988 年版

三、论文类

- [1]谢冕：《误解的“空白”》，《文艺争鸣》1993 年第 2 期
- [2]曹文轩：《死亡与存活》，《文艺争鸣》1993 年第 2 期
- [3]杨健：《文化大革命中的红卫兵戏剧》，《中国青年研究》1995 年第 1 期
- [4]胡有清：《论文革批评模式》，《文艺争鸣》1998 年第 1 期
- [5]郜元宝：《关于文革研究的一些话》，《当代作家评论》，2002 年第 4 期
- [6]胡星亮：《论“文革”戏剧观念与外来影响》，《文艺争鸣》2004 年第 4 期
- [7]宋剑华：《苦涩记忆中的“文革文学”：文学史意义与审美价值的评估》，《理论与创作》2004 年第 3 期
- [8]刘中望：《“沙家浜”现象与接受美学视野》，《温州大学学报》2005 年第 6 期
- [9]谢泳：《〈朝霞〉杂志研究》，《南方论坛》2006 年第 4 期
- [10]李伟：《阅读生活的荒凉——“文革文学”接受简论》，《海南师范学院学报》2007 年

第 1 期

[11]黄育聪:《规训与逃逸——以〈龙江颂〉为例论样板戏的接受》,《湖南科技学院学报》2007 年第 5 期

[12]李松:《政治社会化视野中的“样板戏”》,《文化艺术研究》2010 年第 2 期

[13]李松:《“样板戏”观众的角色认同》,《艺术学界》2011 年第 1 期

[14]郭洪云:《话剧〈不平静的海滨〉遭批判始末》,《百年潮》2011 年第 5 期

[15]杜冶秋:《名为青话〈战船台〉的来龙去脉》,《上海戏剧》2011 年第 5 期

[16]佟迅、王廷信:《“文革”时期“样板戏”的传播过程》,《民族艺术》2012 年第 1 期

[17]佟迅、王廷信:《“文革”时期“样板戏”的传播动力》,《艺术百家》2012 年第 1 期

[18]佟迅、王廷信:《“文革”时期“样板戏”的传播对艺术生态的影响》,《东南大学学报》2012 年第 6 期

[19]李松:《抵制与厌弃:“文革”期间“样板戏”传播的困境》,《哈尔滨工业大学学报》2012 年第 5 期

[20]李松:《“样板戏”传播的民间形态》,《文艺研究》2013 年第 8 期

[21]陈晓明:《当代文学批评的政治激进化——试论姚文元的批评方法》,《中国现代文学研究丛刊》2014 年第 6 期

附录 1

关于“文革”时期话剧创作与接受的回忆

——访《战船台》编剧杜冶秋^①先生

采访时间：2014年6月12日

采访地点：上海杜冶秋先生的居所

“文革”十年的话剧界，包括您当时的生活是怎样一种情况？

74年之前全部都是八个样板戏嘛，老百姓就看那八个戏，翻过来覆过去，别的不让搞了。我们这些人整天就是劳动、批判、下乡、干校……我们这些搞文艺的人怎么可以十年没有创作，谁耽误得起？20岁变30岁，30岁变40岁……大家都是拖儿带女的，工资只有48块5、54块5。一家人就这么熬着，一件衣服不知道穿多少时候，皮鞋穿了又去打底，打个桩子，掉了再打一个，又穿半年。就是到了1974年，整个国家舆论对此反应很强烈了。

当时内心对这种情况已经非常反感了？

心里反感，不敢说。当时谁敢说？朋友之间也不能乱说的。当时还有各种名字咯，什么洗澡、擦背、下楼、洗脸、洗脚……整个单位不断地群众斗群众，巩固上面的领导势力。我们现在才知道当时中央两派斗争是很激烈的。

是在什么情况下又允许话剧创作了？

因为文化大革命什么作品也没有，除了八个样板戏。广大文艺创作队伍，包括编导演多少千多少万人十年冻结在那个地方。作为一个文艺政策来讲的话，你也不能容许长时期这样对待，叫了半天文艺革命，革什么命呢？从广大群众来讲的话，他们除了八个样板戏，也需要五彩缤纷的文艺作品满足需要。那么怎么办呢？在这样的呼吁和压力下，上方开了个小口，容许适当组织一些文艺工作者（当时改造好一点儿的），下到工农兵群众中去体验生活，创作作品。那么《战船台》也好，《枫树湾》也好，《钢铁洪流》也好，就是在这种如饥如渴的状况下产生的。

^① 杜冶秋（1932—）：现为国家一级导演，中国戏剧家协会会员。从艺六十年来，经历了上海人民艺术剧院、上海戏剧学院实验话剧团、上海青年话剧团、上海话剧团、上海话剧艺术中心的变迁，先后在演员、编剧、导演岗位上担任主创人员。获首届“上海戏剧节”导演奖和文化部首届“文华奖”等殊荣。

怎么想到写小船台造万吨轮这样的题材？

我们这些搞创作的人，都没有政治背景的，我们要写什么东西也是和现在一样，感觉激情来了，我们就去收集资料，体验生活，熟悉语言。这十年什么都没搞，听说中央有一个消息给上海，希望组织个别人（文艺思想比较好一点儿的），到工农兵中去体验，也是说允许我们动笔杆子了。我们就开始选择题材，当时报纸上很多都是关于沪东造船厂的报道，三千吨的船台承压万吨轮船，这是史无前例的，国外也没有的。人家是讲科学，他们是搭架子，但我们当时看了报纸是很激动的，感觉是个写作题材，于是写了报告给上海文艺界的领导，然后再由他们报到中央文化部同意。

当年创作一部文艺作品之前都要去所谓的“体验生活”，您去船厂大概体验了多久？都做些什么？

从 71 年开始，72、73、74，这三年我们就是整天在船厂，穿着工人的帆布衣服，戴着帽子，做做电焊之类的活儿。休息以后就去休息室，和工人打成一片，聊聊家里情况怎么样啊，这个是怎么搞的，那个是怎么弄的。

《战船台》经过三番五次的审查，每一稿都有很大的变动，还记得其中的一些修改细节吗？

第一稿的第一场是我开的头。我呢，习惯性地根据以前的思想，就是说不管厂里发生多大的事，反映在文艺作品中你是不能叫口号的，你是不能写车间的，你还是要写家庭的。我就写了雷海生这样一个工人的家庭，他的母亲，他的孩子。我记得写了他的母亲也希望为造大船做点儿贡献，于是做了两把小红旗，指挥指挥交通，维持维持秩序，也就是想写老妈妈的情感和个性。没想到他们（于会泳、徐景贤等人）来看了以后说：“这种芝麻大的事不要写在戏里头，戏要写的大气，要从大的宏观的高度写两条路线。不要回到过去从家庭反映工厂，反映不了的！这是一场无产阶级的工业革命，不是你们小家碧玉能够解决的！你们这些搞创作的人思想要放开，要有宏观意识，要有世界革命意识，我们写小船台造大船就是要把它推向世界！”回来以后，我和另两位编剧想这个怎么弄啊！没法弄啊！后来就写了造大船的过程中有阶级敌人要破坏，写了董逸文这个特务。因为心里想样板戏里不是也有敌人破坏吗？我们也搞它一个。

当年话剧创作都是要研究“样板戏”的模式？

研究，就是研究“样板戏”是什么路子。所有人物中突出正面人物，正面人物中突出英雄人物，英雄人物中突出主要英雄人物，三突出是最根本的原则。还要写阶级斗争，这也是原则。所以说当时创作是放开了，但不是什么都放开了。

您所说的“放开”是什么意思？

“放开”就是大家可以创作了，大家可以到工农兵中了解生活情况了，但一定要写阶级斗争，如果故事中没有阶级斗争，你去写芸芸众生，去写“中间人物”，那就是模糊阶级。我们搞创作，老实说就是要写“中间人物”，但当时是绝对不能这么写的。

“文革”时期的话剧大多是为了配合政治斗争，像《战船台》这部剧的创作也是为了配合当年的“风庆轮”事件？

我们开始写的时候没有“风庆轮”事件，而是“风庆轮”事件在欧洲取得了成果，运载了大量的货物，为国家争光了。倒过来讲这条船当时刘少奇是不让造的，因为他说：“造船不如买船，买船不如租船。”正好这出戏去北京上演前做最后一次修改，当时徐景贤生病住在华东医院顶楼，他就把我们三个编剧叫到病房里，他在病床上躺着，我们三个在沙发上坐着，就听他讲：“你们一定要把‘风庆轮’事件加进去，以‘风庆轮’事件批判刘少奇卖国求荣的资产阶级腐朽观。”我们三个回去以后揉揉捏捏，就这么给加进去了。北京一看这个戏觉得，乖乖，上海怎么这么厉害，“风庆轮”刚刚回国，他们剧本就写进去了。其实我们不是老早写的，我们是刚刚改的。

听说剧组因为这部戏还享受了点样板团的待遇？

对，当时剧组每人发到一块特制巧克力，这么大，这么厚。我拿个纸头包好，沉甸甸地拿回家，我们小孩开心死了！用榔头锤啊敲啊……好苦啊那个时候，有这么一点儿已经很满足了。但是样板剧组还发军大衣，他们是标准的御用创作队伍，我们是御用的外围创作人员。

《战船台》这部话剧上演以后的反响怎么样？

不得了啊，我都感到难为情。我这么个普普通通的人，当年反右团籍都被开除了。本来 57 年说百花齐放百家争鸣，大家就争了嘛，有什么意见就可以讲了嘛。当年又是年轻学生，思想是很激进的。从 49 年到 57 年，这么多年没提过意见，结果毛泽东引蛇出洞，就反右了嘛。《战船台》上演以后，有一次到北京去开创作会，隔壁住的是安徽代表团，

我们在房间里就听见外面说：“哎，隔壁是《战船台》剧组！杜冶秋他们来了！”我想我的名气怎么跑那么远了，很难为情的。因为他们房间住的是陈登科，安徽一个大作家，50年代写了好多很有名的小说，我们很崇拜陈登科的。但是他们不把陈登科当回事儿，反而把我们当什么玩意儿。

《战船台》74年在北京参加文艺调演后，很多报刊都是头版头条刊载评论文章，包括当时影响很大的《人民日报》、《解放军报》、《解放日报》、《文汇报》等等。

跟着叫嘛，因为于会泳这些人说好嘛。

当我翻阅这些评论文章的时候，感觉很强烈的一点就是满眼的政治语汇。

对。生硬，政治语汇，概念，叫口号……我现在不大敢看那个剧本的，整个文艺评论不正常，没有文艺评论，只有强加于你的一套思想，要你听我的意志，哪怕看戏也要跟着我的路子走，接受我的观点。

当年报刊上写文艺评论的是怎样一批人？

一个是文化部、文化局从上到下的每个组织，它有一些写手，这些人都是为当时“四人帮”的政府机构、革命委员会服务，他们希望怎么写就怎么写，谈不上真正公平的文艺评论。其他人都是鸦雀无声，有话不敢讲。

如果让您现在评价《战船台》这部话剧，您会说些什么？

现在评价嘛就是四个字：一钱不值。

当年是怎么想的？

话剧死了这么多年，我们总算为救活话剧做了点贡献。但是心里总感到不是早年的那些标准，不是《雷雨》啊，《日出》啊……但是觉得这些都过去了，时代不同了。

也就是说您在接受这一套创作指示的时候，内心是存在疑惑的？

疑惑，当然疑惑。我们在其中经历的过程其实也是在心里拧着来的。我们心目中的经典就是莎士比亚，就是莫里哀，就是契诃夫。后来的一整套和以前学的对不上号，我们当时想是时代变了还是怎么着？那个时候真是要把你搞傻了！整个世界都翻过来一样，整个人类可以倒过来走，感觉可怕啊！广播、报纸都在给你灌输一套思想，国外的东西什么都不知道。

“文革”后期还有一部话剧《盛大的节日》，它也被称为阴谋文艺的代表作。怎么看待这部话剧？

如果说《战船台》还有点文艺创作思维的话，《盛大的节日》完全是被政治绑架。“文革”后期政治斗争越来越激烈，十次路线斗争以后，整个国家情况不对头了，无产阶级司令部内部分裂了嘛，两股势力的争斗那是非常激烈的。这个时候谁跟你扯什么文艺创作啊，什么提炼作品啊，不谈这个。就是要创作一个剧目出来保卫无产阶级司令部，保卫一月革命成果不被摧毁。因此首先歌颂文化大革命是怎么来的，把一月革命这件事用文艺作品在舞台上树立起来，说明四人帮代表了毛主席的革命路线。这种情况下还说什么人物塑造啊，怎么都是为了给王洪文、张春桥脸上贴金，为他们的地位稳固而服务的。

《盛》剧的两位编剧同时也是您当年创作《战船台》的合作者，为什么您却没有参加这部剧的创作？

《盛大的节日》这个戏，我个人是毫无兴趣的，我想这个作品我是不能写的。我实在没什么勇气卷入，路线斗争太可怕了！参加《盛》剧创作是要担很大风险的。当时社会上舆论已经很厉害了，毛主席不是公开表态了嘛：“他们在搞四人帮。”

您怎么看待当年的观众对“文革”时期话剧的接受？

这种观众接受啊，完全是一种被动接受。首先头一个目的是政治第一，作为观众来讲，你去看戏也不要带艺术眼光，这个情节怎么样啦，人物怎么样啦，不要管这个。你看这部戏是无产阶级司令部指定的，他们让你看戏是看得起你，算你觉悟是比较高的一批，还是一种待遇。因此它的所谓受众完全就是一种被动接受。再说，我现在想想这些情节有什么好看的，如今的电视你同意也好不同意也好，不喜欢换台就是了，那时没台好换的呀！给你张票你就必须老老实实去看，这还当你是无产阶级的朋友，积极分子。去看戏是去受教育：看《盛大的节日》是接受九次路线的教育，看《顶风飞》是接受十次路线的教育，看《战船台》是接受无产阶级司令部和以刘少奇为首的资产阶级司令部的一场反映在造船工业战线上的惊心动魄的夺权斗争的教育。

现代的这批话剧观众呢？他们又是一种怎样的接受？

现代的观众不是一个受体，而是一个共融体。剧场、演员、观众三者融为一体，与舞台上的故事发生共鸣。观众是在享受一个夜晚，化解生活中的疲惫，而导演就是要尽最大努力使台上演出现和台下观众产生一种互动。

当年的文艺创作者们处于什么样的一种地位？

从属，完全从属。文艺是政治的附庸，为了粉饰，为了鼓吹，为权力服务。

您认为正常的接受机制是怎样的？

正常的就是作家眼睛看世界。首先，编剧导演都是有独立人格的，这点非常要紧。我对这个社会的洞察，从我的视角反映我的世界观和人生观，我塑造的这些人物都是表达我对这个社会现象的一种价值取向，是我自己的，而不是授意的。不接受任何授意，我就是独立作家。我不是来“上课”的，这是文艺，是艺术作品。

附录 2

“文革”时期话剧在当代青年群体中接受状况的调查问卷

表 1：您是否了解“文革”时期的话剧？		
A. 非常了解	B. 了解一些	C. 不太了解

表 2：您读完“文革”时期的话剧剧本后有何感受？		
A. 喜欢	B. 感觉一般	C. 不喜欢

表 3：您对剧中塑造的英雄人物形象的态度是什么？		
A. 崇敬，形象高大	B. 亲切，贴近生活	C. 反感，苍白虚假

表 4：您认为剧本的情节设计如何？		
A. 情节精彩扣人心弦	B. 情节生活化散文化	C. 情节模式化单一化

表 5：您认为剧本的语言如何？		
A. 清新活泼	B. 诗意盎然	C. 枯燥无味

表 6：您认为剧中所表达的思想内涵如何？		
A. 充满理想激情	B. 富有哲理意蕴	C. 反现代反人道

表 7：剧情进展中，当英雄人物遇到困难寻找精神力量时，耳边就会想起《东方红》的旋律或毛泽东的教导，对此您的感受是什么？		
A. 激动，那是一个充满信仰的年代	B. 可笑，那是一个荒诞不稽的年代	C. 愤慨，那是一个愚昧无知的年代

表 8：您在阅读剧本时，是否了解并联想到“文革”时期发生的一系列政治斗争（如“蜗牛事件”、“风庆轮事件”、“批林批孔运动”）？		
A. 一清二楚	B. 略知一二	C. 一无所知

表 9：您认为了解“文革”时期的话剧是否有意义？		
A. 很有意义，后人应该以此为戒	B. 有些意义，但话剧本身无价值	C. 没有意义，“文革”已成过往

表 10：如今您更希望看到怎样的话剧？		
A. 符合主流意识形态	B. 符合大众欣赏口味	C. 符合艺术自身品性

表 11：“文革”时期的话剧给您留下的最深印象是什么？
表 12：您怎样评价这些“文革”时期的话剧？
表 13：您欣赏何种戏剧？怎样的戏剧才能经受时间的考验，成为永恒的经典？

附录 3

1966—1976 年话剧上演剧目

1966 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
100 分不算满分	独幕	陈奔、关月等	《辅导员》1966 年 1 期	1966	中国儿艺、上海儿艺等
《32111》钻井队	多幕	太原市话剧团		1966	太原市话剧团
一副车轱辘	独幕			1966	哈尔滨话剧团
三杆步枪	独幕			1966	福建省话剧团
飞向海洋	独幕	唐山专区代表团		1966	河北省唐山专区代表团
下乡日记	独幕			1966	哈尔滨话剧院
万一师傅	独幕	包头市文艺代表团		1966	包头市文艺代表团
小河两岸	独幕	傅振贻		1966	中国福利会儿艺
心潮逐浪高	7 场	林荫梧、张凤一等		1966	海政话剧团
王杰	7 场	陈坤、杨佑智等		1966	江苏省话剧团
王杰与红领巾	独幕			1966	福建省话剧团
东风化雨		重庆市话剧团		1966	重庆市话剧团
安第斯山风暴	8 场	丁里、白云亭等		1966	总政话剧团
老觉（又名《誓死保卫祖国》）	独幕	任宝贤 根据小说《海鸥》改编	上海文化出版社 1965 年	1966	北京人艺
在街道上	5 幕	朱琳、董行佶		1966	北京人艺
光辉的一生	5 场	中国儿艺		1966	中国儿艺
光辉的榜样——毛主席的好学生焦裕禄	7 场	白文、顾宝璋		1966	前线话剧团
师父走了之后	独幕			1966	福建省话剧团
红宝书	独幕	李传奇		1966	战斗话剧团
红梅把关	独幕			1966	哈尔滨话剧团
好媳妇	独幕			1966	重庆市话剧团
出升的太阳	6 场	孙维世	《剧本》1966 年 2 月号	1966—1978	大庆职工家属演出队等
帐页新篇	独幕			1966	福建省话剧团
我看见了	独幕	杨毅民	《人民日报》1966 年 3 月 12 日	1966	北京人艺
育种人	独幕	邹维久		1966	福建省话剧团
夜海战歌	7 场	林荫梧、张凤一等	《解放军文艺》1967 年 13—14	1966	海政、新疆等话剧团

			期		
姐妹俩	独幕	胡敏豪		1966	中国福利会儿艺
春风杨柳	4 幕 5 场	于村、萧驰等	《万象更新》，春风文艺出版社 1980 年	1966	中国青年
枫树湾（原名《红旗卷起农奴戟》）	8 场	陈剑秋	湖南人民出版社 1976 年	1966—1974	湖南省话剧团、全总工人文工团
南海怒涛	多幕	董晓华、陆永昌	《剧本》1966 年 2 月号	1966	战士话剧团
欧阳海之歌	多幕	吕平等根据同名小说改编		1966	南京市话剧团
站在一道了	独幕			1966	福建省话剧团
烈火真金	5 场	王永志		1966	抚顺市话剧团
烈火熊熊	多幕	浙江省话剧团	《抗美援朝剧本集》，贵州人民出版社 1965 年	1966	浙江省话剧团
后继有人				1966	哈尔滨话剧团
盖石红旗飘				1966	重庆市话剧团
脸黑心红	独幕	马群、杜澄夫	《北京文艺》1966 年 3 期	1966	北京人艺
最小的战士	独幕	刘朝兰		1966	中国儿艺、中国福利会儿艺
最后四个钟头	独幕	赵宝才、林兆华		1966	北京人艺
焦裕禄	7 场	陈工一、胡跃华等		1966	甘肃省话剧团
焦裕禄	7 场	佳木斯话剧团		1966	佳木斯话剧团
焦裕禄	多幕	江西话剧团		1966	江西省话剧团
焦裕禄	多幕	青海话剧团		1966	青海省话剧团
焦裕禄	多幕	河南话剧团		1966	河南省话剧团
蔡永祥	多幕	西藏话剧团		1966	西藏话剧团

1967 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
门合	多幕	重庆市话剧团		1967	重庆市话剧团
为人民服务	独幕	西藏话剧团		1967	西藏话剧团
世界人民热爱毛主席	多幕			1967	哈尔滨话剧团
军训战歌	多幕			1967	鞍山市话剧团
收租院	多幕			1967—1971	四川人艺、西藏话剧团
伟大长城	多幕	王金、刘丹等		1967	鞍山市话剧团
红太阳照亮安源山	多幕			1967	哈尔滨话剧团
红场风雷	多幕			1967	红代会北京戏剧

					专科学校
张思德	多幕	中国青年		1967	中国青年
张思德的故事	多幕	北京市文工团		1967	北京市文工团
娄平原	独幕	雪立、陈都		1967	江苏省话剧团
革命的一课	多幕			1967	中国儿艺
新时代的狂人	5 场	天津市话剧团群众组织		1967	天津、哈尔滨、鞍山等话剧团
海外凯歌	5 幕 6 场	安利、郭震		1967	中国福利会儿艺
莫斯科东方红	独幕	宋捷文		1967	中国福利会儿艺

1968 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
门合	多幕	青海省话剧团		1968	青海省话剧团
毛主席万岁	独幕	幸之	宝文堂 1959 年	1968	哈尔滨话剧团
西南风霜	多幕	贵州省话剧团		1968	贵州省话剧团
炮打司令部	多幕	贵州省话剧团		1968	贵州省话剧团
贵棉新歌	多幕	贵州省话剧团		1968	贵州省话剧团
铁树开花	独幕	王光昶		1968	中国煤矿文工团
雁山煤歌	多幕	福建省话剧团		1968	福建省话剧团

1969 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
大南瓜	独幕			1969	浙江省话剧团
永不停摆	独幕			1968—1972	浙江、贵州等省话剧团
全家兵	独幕	张尔弓等		1969	空政话剧团
虎山行	多幕	刘泽明、张仲朋等		1969	河北省承德地区话剧团
铁石岭	独幕	张尔弓等		1969	空政话剧团

1970 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
一张办公桌	独幕			1970	广西话剧团
人民的委托	独幕	邵力、广野、耀东		《山东卅年戏剧选》山东人民出版社 1979	山东省话剧团
水乡新歌	独幕	浙江省话剧团苏林		1970	浙江省话剧团
水桶问题	独幕			1970	哈尔滨话剧团
向阳岛	独幕	苏林		1970	广西话剧团
红水河	7 场	广西话剧团		1970	广西话剧团

春风杨柳	6 场	武汉话剧团		1970	武汉话剧团
春风送暖	独幕	董晓华、沈寇琪		1970—1973	广西、战士等话剧团
政治队长	独幕	浙江省话剧团		1970	浙江省话剧团
南征北战	6 场	前卫话剧团		1970	前卫、河南等话剧团
钢铁洪流	7 场	安利、黄予彤等	上海人民出版社 1975 不安吧	1970	中国福利会儿艺
怒吼吧, 巴拿马	多幕			1970	四川人艺
新兵	独幕			1970	广西话剧团
新战士李华	独幕			1970	广西话剧团
擦皮鞋	独幕			1970	广西话剧团

1971 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
七亿人民都是批判家	独幕			1971	重庆市话剧团
圣灯下的战斗				1971	重庆市话剧团
心红眼亮	独幕			1971	哈尔滨话剧团
红炉烈火	独幕			1971	浙江省话剧团
报到	独幕	蔡文华、束一德	《新疆日报》1971 年 10 月	1971	新疆石河子地区文工团
松岭朝霞				1971	哈尔滨话剧团
英雄的 32111	6 场	山西省话剧团		1971	山西省话剧团
战地黄花	多幕	李岩、仲继奎等		1971—1974	中国铁路文工团

1972 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
一寸之间	独幕	上海第一棉纺织厂写作小组、上海人艺		1972—1974	上海人艺、上海儿艺合演
一份说明书	独幕	刘振东		1972	武汉话剧团
飞向长空	独幕	2632 部队业余创作组		1972	南京部队空军宣传队
方向盘	独幕	万腊林、李冰		1972	武汉、重庆等市话剧院团
风云哨卡	独幕			1972	哈尔滨话剧院
半蓝花生	独幕	太原市文工团		1972	太原市文工团、贵州省话剧团
只争朝夕	独幕	杭州工具厂文宣队		1972	河南省话剧团
发货	独幕	李灿凯		1972	成都市话剧团
来参观的人	独幕	高紘、简启强等	人民文学出版社	1972—1974	广州、福建等省、

			1976 年		市话剧团
欢迎新战友	独幕	刘正成		1972	成都市话剧
考核	独幕	张可芳		1972	空政宣传队团
团结胜利向前进				1972	哈尔滨话剧院
红医站	独幕	黄英		1972	武汉话剧院
宋大娘	独幕	马伟	北京人民出版社 1973	1972	空政宣传队
两个徒弟	独幕	丁工等		1972	武汉话剧院
两张报	独幕	河南省话剧团根据 同名曲剧改编		1972	河南省话剧院
李海参军	独幕			1972—1974	哈尔滨、新疆等话剧团
延水长	6 场	黄悌、万一等	《陕西文艺》1976 年 3 期	1972—1975	西安市话剧团等
迎着朝阳的人们	独幕	李冰、胡庆树		1972—1974	武汉、重庆等市话剧团
沸腾的群山	6 场	陈珂等根据同名小说改编		1972—1974	鞍山市话剧团
幸福花	独幕	周丰年、周亮亮等	《人民剧院》1977 年 4 期	1972—1977	贵州、浙江等省话剧团
矿山烽火	多幕	杨锐、王智才等		1972	太原市话剧团
金色的道路	5 场	武玉笑、程士荣等		1972—1975	甘肃省话剧团、张家口市文工团等
前哨	5 场	西藏话剧团	《新疆文艺》1978 年 4 期	1972—1974	西藏、新疆等话剧团
带路	独幕	师涛		1972	空政话剧团
钢铁巨人	6 场	佳木斯话剧团根据程树臻小说改编		1972	佳木斯话剧团
胜利航程	独幕			1972	浙江省话剧团
高山尖兵	6 场	李南山、孟犁野等	人民文学出版社 1976 年	1972—1975	青海省话剧团
起点	独幕	上海益民三、四厂、上海儿艺		1972	上海人艺、上海儿艺合演
烈火青松	多幕	中国青艺		1972	中国青艺
艳阳天	8 场	陶然等根据浩然同名小说改编	河北人民出版社 1973 年	1972	河北、甘肃等省话剧团
艳阳天	多幕	中国煤矿文工团改编		1972	中国煤矿文工团
艳阳天	多幕	西安市话剧团		1972	西安市话剧团
淮海大战	10 场	南京部队宣传队		1972	南京部队宣传队
换了人间	独幕			1972	浙江省话剧团
第五根	独幕	晏修华		1972	武汉话剧院
普通劳动者	独幕	沈光		1972	成都市话剧团

新的里程	独幕	上海铁路分局松江中心站，上海人艺		1972—1974	上海人艺、上海儿艺合演
鞋	独幕	张海隶执笔		1972	成都市话剧团

1973 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
一分之争	独幕	上海二中、上海儿艺		1973	上海儿艺、西安话剧院等
一份决心书	独幕			1973	哈尔滨话剧院
一张火车票	独幕	贵州省话剧团		1973	贵州省话剧团、中国铁路文工团等
山村小站	独幕	张重天等		1973	浙江省交通局业余文宣队
云顶山	6 场	群力等		1973—1975	贵州省话剧团
无影灯下颂银针	独幕	上海市胸外医院业余文艺创作组		1973	上海人艺
支农新歌	独幕	孙玮、林柏麟等		1973	太原市话剧团
不平静的海滨 （又名《302 号案件》）	8 场	翟剑萍等	山东人民出版社 1978 年	1973—1978	山东、河南等省话剧团
牛圈门口	独幕	孔凡祥		1973	太原市话剧团
边疆新苗	6 场	上海人艺	上海人民出版社 1977 年	1973—1974	上海人艺、河南省话剧团等
生命线	8 场	蒋维国、陈光霖等		1973—1975	安徽、河南等省话剧团
白求恩	独幕	安徽省话剧团			安徽省话剧团
奴隶颂	6 场	苏枚、习文等		1973—1974	四川省话剧团
补课	独幕	上钢三厂五七中、上海青年话剧团	上海文化出版社 1964 年	1973—1975	中国福利会儿艺、浙江、西安等省、市话剧团
防腐工	独幕	孙玮、林柏霖等		1973	太原市话剧团
扬帆万里	4 幕	陆天明		1973—1975	新疆、甘肃等自治区、省话剧团
在小岛上	独幕	上海工人文化宫业余小戏创作班		1973	上海人艺
在新标准面前	独幕	陆国荣等	人民文学出版社 1977 年	1973—1976	北京话剧团
创业主人	独幕	王会新等		1973	淄博市文工团、山东省话剧团等
红军帽	独幕	薛中锐根据同名歌剧改编		1973	山东省话剧团
红松岭	独幕	孙玮、林柏霖等		1973	太原市话剧团
争锋相对	8 场	重庆市话剧团		1973—1977	重庆、北京等市话

					剧团
油海凯歌	7 场	姚运焕、任家春等		1973—1974	甘肃话剧团
雨后斜阳	独幕	吴炳南		1973	安徽省话剧团
苹果树下	独幕	王德英	《解放军文艺社》 1973 年	1973	战斗话剧团，安徽、山东等省话剧团
练兵	独幕			1973	贵州省话剧团
赵家山	独幕	覃赞耀等		1973—1974	北京话剧团
背篓交给你	独幕	孙玮、林柏霖等		1973	太原市话剧团
捡煤渣	独幕			1973	贵州省话剧团
战火红旗	6 场	张家口地区文工团	河北人民出版社 1978 年	1973	河北省张家口地区文工团
战船台	6 场	杜冶秋、刘世正等	上海人民出版社 1976 年	1973—1975	上海青年话剧团、浙江省话剧团
响鼓重锤	独幕			1973	哈尔滨话剧团
海河激浪	7 场	陶然、董晓华等		1973	河北省话剧团
海岛女民兵	8 场	西安市话剧团根据黎汝清同名小说改编		1973	西安市话剧团
艳阳天	8 场	田园根据浩然同名小说改编		1973—1974	四川省话剧团、重庆市话剧团等
顾全大局	独幕	杜英洲等		1973	山东省话剧团
铁山战歌	5 场	本溪市话剧团		1973	本溪市话剧团
新来的管理员	独幕	上海工具厂业余文宣队		1973—1974	天津、西安、河南等省、市话剧团
新委员	独幕	上海工人文化宫业余小戏创作班	人民文学出版社 1974 年	1973—1974	上海工人文化宫业余话剧队、上海人艺等
雷雨之前	独幕	高虹	人民文学出版社 1974 年	1973—1975	上海人艺、二炮文工团
踏遍青山	5 场	贵州省话剧团		1973—1978	贵州省话剧团
爆破之前	独幕	林兆华	《解放军文艺》 1974 年 7 期	1973—1975	北京话剧团

1974 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
一米之差	独幕	斗兵等		1974	山西吕梁地区、山西晋中等文工团
一块钢	独幕	张景太		1974	内蒙古包钢工人业余宣传队
广阔天地(又名《红泉岩》)	6 场	加力、李佩等		1974	四川人艺等
大江东去	6 场	任卓伟等		1974—1979	湖北省话剧团

小将	独幕	上海儿艺、上海市第二中学	《文艺轻骑》1975年1期	1974	上海儿艺等
为革命修路	独幕			1974	中国铁路文工团
云岭彩虹	6场	云南省话剧团		1974	云南省话剧团
友谊的春天	多幕			1974	中国话剧团
风华正茂	7场	路希等	《天津文艺》1975年2期	1974—1975	天津、甘肃、重庆等省、市话剧团
主课	独幕	广西话剧团《主课》创作组根据莫之桀《三画老贫农》小说改编	人民文学出版社1974年	1974—1975	广西、北上海、重庆等省、自治区、市话剧团，二炮文工团
西沙之战	8场	马辛、张柱、王亮		1974	河北省话剧团
创业	6场	王树元等根据同名电影改编		1974—1975	中国煤矿文工团
先锋战士	6场	丛深、盛学仁等	《人民戏剧》1976年7期	1974—1975	哈尔滨话剧团
向阳花	独幕	张文荣	上海少年儿童出版社1965年	1974—1976	上海儿艺
红松堡	5场	蒋子龙、路希		1974	天津市话剧团
进军青龙山	5场	陕西省话剧团		1974	陕西省话剧团
运动场上	独幕	上海儿艺		1974—1975	上海儿艺
治砭序曲	独幕			1974	哈尔滨话剧院
青春似火	独幕	邓振环、赵玉林等		1974	兰州军区宣传队
顶风激浪	独幕			1974	甘肃省话剧团
松涛曲	4幕	关守中		1974	哈尔滨话剧院
前哨阵地	独幕	王景愚、成城等		1974	中国话剧团
春苗	7场	上影演员剧团根据同名电影改编	作家出版社1977年	1974—1975	上影演员剧团、上海戏剧学院等
要有这样一座桥	多幕			1974	中国话剧团
战斗的节日	独幕	王冰、李桦等		1974	中国话剧团
临时收购站	独幕	王世镇		1974—1976	上海儿艺
钢铁战歌	多幕	太原市话剧团		1974	太原市话剧团
高原火种	独幕	西藏话剧团		1974	西藏话剧团
烈马河畔	6场	凡兵、刘来等	河北人民出版社1975年	1974	河北省围场县文工团
紧锁关山	5场	肖玉	作家出版社1977	1974	战士话剧团
鱼水情	独幕			1974—1977	浙江省话剧团、哈尔滨话剧院等
换不换	独幕	冯世琦		1974—1978	空政话剧团、哈尔滨话剧院等
滚滚流长	独幕	赵玉林、李佑心等		1974	兰州军区宣传队
磨刀	独幕			1974	贵州省话剧团

1975 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
九龙滩	5 场	成都市话剧团	《四川文艺》1977 年 2 期	1975	四川省代表团话剧队
飞龙江	6 场	富庚、天高、汀苗		1975	浙江省话剧团
大江飞虹	7 场	《大江飞虹》创作组	人民文学出版社 1976 年	1975	江苏省话剧团
大河春秋	6 场	鲁彦周、江深	人民文学出版社 1978 年	1975	安徽省话剧团
山区铁姑娘	独幕			1975	上海话剧团
山村新人	6 场	赵羽翔等根据剧本《主课》改编	人民文学出版社 1975 年	1975—1976	吉林、总政话剧团等
六盘朝霞	4 场	林楠等		1975	宁夏话剧演出队
云泉战歌	6 场	刘厚明、蓝荫海等	《人民戏剧》1976 年 3 期	1975—1976	河北邢台地区文工队等
开镰之前	独幕			1975	上海话剧团
车轮永进	独幕	鞍钢张岭铁矿、鞍山市话剧三结合创作组		1975	鞍山市话剧团
平原作战	9 场	赵云声等根据同名京剧改编		1975	河北省石家庄话剧团
节日边防	独幕	贺玉林、韩宝章	《解放军文艺》1975 年 12 期	1975	北京军区政治部话剧团
东风浩荡	多幕	周继高等根据同名小说改编		1975	中国话剧团
冲锋不止	独幕	张霓霞		1975	武汉话剧团
列车飞奔	独幕	张学新等		1975	天津市话剧团
夺槽	独幕	上海话剧团		1975	上海话剧团
夺斧记	独幕			1975	重庆市话剧团
毕业新歌	独幕	张世元等	《人民戏剧》1976 年 1 期	1975—1976	甘肃省平凉地区文工团等
百花岭	独幕	朱琳		1975	北京话剧团
光照航程	多幕			1975	上海话剧团
光辉的道路	6 场	上海话剧团		1975	上海话剧团
红心浇铸	独幕	鞍钢连输部工电室、鞍山市话剧团三结合创作组		1975	鞍山市话剧团
红色尖兵	独幕	上海话剧团		1975	上海话剧团
红英	独幕	任宝贤	《山西群众文艺》1976 年 6 月	1975	北京话剧团
红梅峪	独幕	孙起鹏、马世英	《解放军文艺》1975 年 12 期	1975	战友话剧团

灵泉沟	独幕	马伟		1975	空政话剧团
运那家货	独幕	锦州铁路分局业余创作组	辽宁人民出版社 1976 年	1975	辽宁锦州铁路分局业余话剧队
把心交给党				1975	四川人艺
找师父	独幕			1975	中国煤矿文工团
村店	独幕	上海话剧团		1975	上海话剧团
时代列车	5 幕	陈远洋、赵瑞太等		1975	武汉话剧团
岗哨	独幕	李晓农等	《人民戏剧》1976 年 3 月	1975	江苏省话剧团、新疆话剧团等
迎着朝霞	独幕	李冰、胡庆树	湖北人民出版社 1975 年	1975	湖北省代表团小戏队、四川人艺等
卖海椒	独幕			1975	重庆市话剧团
幸福花开	独幕	周四枚	《独幕话剧集》， 广东人民出版社 1958 年	1975	上海话剧团
矿工后代	独幕	中国儿艺《矿工后代》创作组		1975	中国儿艺
码头风云	6 场	王信敏等		1975	青岛市话剧团
奔向前方	6 场	牟尼等		1975	旅大市话剧团
金水桥				1975	新疆话剧团
金色的草原	多幕	李扬		1975	四川人艺
宣战	6 场	陈其行等	人民文学出版社 1976 年	1975	江西省话剧团
家长	独幕	余一兵		1975	武汉话剧团
炮声隆隆	独幕			1975	哈尔滨话剧院
送货路上	独幕			1975	上海话剧团
春犁	4 场	旭明、夏宗学		1975	广西话剧团
草原儿女	4 场	潘耀斌等根据同名舞剧改编		1975—1976	中国话剧团等
南炭山	6 场	福建省话剧团《南炭山》创作组		1975	福建省话剧团
战太行	5 场	河南省话剧团	《河南文艺》1975 年 6 期	1975—1976	河南省话剧团、四川人艺等
胜利之路	独幕	刘泽明		1975	河北省承德地区话剧团
钢铁运输线	独幕	陈依群、刘吟枫		1975	鞍山市话剧团
高高地飞	独幕	航鹰、于培文等		1975	天津市话剧团
高原风雪	7 场	王声、沈虹光等		1975	湖北省代表团话剧演出队
格桑花	独幕	西藏话剧团		1975	西藏话剧团
铁道线上	独幕	上海铁路分局松江中心站、上海话剧团		1975	四川人艺
借车	6 场	张羽军		1975	广东省话剧团

航线	5 场	谭仪元等		1975	上海儿艺
银花灿烂	独幕	任德耀、黄茅同		1975	北京军区政治部话剧团
渤海朝霞	多幕	车毅、陈新华	《河北文艺》1975 年 12 月号	1975	上海儿艺
朝霞似火	独幕			1975	天津市话剧团
新试题	独幕	王甘生等根据天津第二电子仪器厂创作组原著改编	天津人民出版社 1976	1975	上海话剧团
新店员	独幕	上海戏剧学院	上海人民出版社 1976	1975	上海话剧团
新站长	独幕	张家口地区文工团		1975	河北省张家口地区文工团
路	独幕	张延龄、陶然等		1975	河北省话剧团
翻身路上	独幕	刘庆来	四川人民出版社 1975	1975	四川人艺

1976 年

剧目名称	幕场	编剧	出版单位及时间	上演时间	演出单位
一张住院证	独幕	赵王恒		1976	内蒙古话剧团
一张病床	独幕	李明根据小说《祁红梅》改编		1976	北京话剧团
飞吧,年青的鹰	多幕	云南省话剧团		1976	云南省话剧团
飞雪迎春	6 场	黄志龙		1976	西藏话剧团
工农一家	5 场	于是之等		1976	北京话剧团
小气象哨	独幕	贾琪华等	《人民戏剧》1976 年 2 期	1976	旅大市话剧团等
大萝卜	独幕			1976	浙江省话剧团
千秋大业	多幕	陈亚明		1976	总政话剧团
支农曲	独幕	刘泽明		1976	河北省承德地区话剧团
不平常的夏天	独幕	庄东贤、徐应源	《福建文艺》1975 年 4 期	1976	福建省话剧团
分配之前	独幕	熊威克、张克勤等		1976	云南省话剧团
冲锋向前	多幕	陈亚丁		1976	总政话剧团
祁红梅	独幕	李志杰等根据同名小说改编		1976	战斗话剧团
欢腾的小凉河	6 场	王立信		1976	江苏省话剧团
邦青花开	独幕	西藏话剧团		1976	西藏话剧团
红珠	独幕	陈宝衡		1976	云南省话剧团
红歌嘹亮	4 场	苏立群、王以平等	湖南人民出版社 1977 年	1976—1977	湖南省话剧团
怀抱(原名《寄	7 场	蔡怀玉、林守武	《福建文艺》1978	1976	福建省话剧团

希望于人民》)			年 8 期		
抗旱的种子	独幕	复旦大学文艺宣传队	《朝霞》1974 年 4 期	1976	上海戏剧学院
迎春曲	独幕		《独幕话剧集》，广东人民出版社 1958 年	1976	上海话剧团
这里也是前线	独幕	梁秉坤等		1976	北京话剧团
炉前虎将	独幕	张景泰		1976—1977	包头市、内蒙古话剧团等
茁壮成长	独幕	新疆话剧团		1976	新疆话剧团
典型报告	6 场	云南省话剧团		1976	云南省话剧团
金翅膀	独幕	黄悌、曹天富		1976	西安市话剧团
送菜	独幕	杨春林、任宝贤等		1976	北京话剧团
配角	独幕	宋道娴		1976	西安市话剧团
挺进中原	多幕	李林木、王尊熹等		1976	国防话剧团
草原燕舞	独幕	新疆话剧团改编		1976	新疆话剧团
战斗的篇章	4 场	李岩、仲继奎等		1976	中国铁路文工团
战长年				1976	甘肃兰州话剧团
课题	独幕	张绸夫	《黑龙江文艺》1975 年 12 期	1976	黑龙江省话剧团
高山铺路	独幕	上海戏剧学院戏文系工农兵学员		1976	上海戏剧学院
谁主沉浮	多幕	宁先叶、赵维汉等		1976	鞍山市话剧团
谁去上大学	独幕	陈忠实根据小说《离家兄弟》改编		1976	西安市话剧团
原则问题	独幕	赵宝林等		1976	西安市话剧团
党委书记	8 场	羽扬、周再生等		1976	安徽话剧团
宽广的道路	独幕	杨作玖		1976	云南省话剧团
旌旗奋	多幕			1976	重庆市话剧团
雪山银泉	独幕	新疆话剧团		1976	新疆话剧团
盛大的节日	10 场	王公序、刘世正		1976	上海、太原等市话剧团
第五次洪峰	6 场	张仲朋、邸惠连等		1976	河北省话剧团
揪出“四人帮”	独幕	西藏话剧团		1976	西藏话剧团
朝阳	6 场	高明岐、赵兹等		1976	北京第一机床厂话剧队
新的一章	独幕	上海戏剧学院戏文系工农兵学员		1976	上海戏剧学院
搏斗	6 场	云南省话剧团		1976	云南省话剧团
樟树泉	多幕			1976	重庆市话剧团

致 谢

论文最终得以完成，并不轻松。一是文革话题难以把握，二是史料难寻。陈平原先生曾道：“曾经风光八面，而今尘封于图书馆的泛黄的报纸杂志，是我们最容易接触到的，有可能改变以往的文化史或文学史叙述的新资料。”徘徊于老式书架间，一叠叠装订成册的报纸，发黄发脆，布满灰尘。满眼干瘪空洞的政治语汇，近乎荒诞，却让我真切感受到那段“非常态”的历史情境。

在此，真诚感谢我的恩师陈军教授。陈老师视野开阔，学识渊博，尤其是对学术不断探索的热忱和精益求精的治学态度，令我感佩。论文从选题、开题、写作、修改直至结稿，无不渗透着陈老师的心血，文中采用统计、问卷、访谈等社会学的研究方法皆出自陈老师的宝贵建议。“对学术要有敬畏之心”、“写论文就是产生思想”……时光如白驹过隙，叮咛犹在耳畔。一路走来，恩师对我不断提携和帮助，每念及此，感动于心。

感谢马宏柏老师和施龙老师调动班级学生积极配合我的调查问卷。在复旦大学查阅资料期间，黄诚老师对我和同伴的关照，亦使我们感激万分。上海话剧艺术中心的杜冶秋先生热情接受我的采访，且提供剧照、节目单、审查意见等诸多珍贵历史资料。犹记归还资料当日，老先生送至地铁站口，下了阶梯我回转身去，不料先生依然站在原地，微笑着向我挥手。

同时感谢徐德明老师、林道立老师、陈亚平老师、郭建军老师、王澄霞老师、黄善明老师、孙德喜老师、刘岸挺老师等对我的关心和指导。读研期间，有幸聆听了诸位老师的精彩授课，得到系统的学术训练，受益良多，在此表示衷心的感谢。

同窗好友的深厚情谊和家人无微不至的关怀，亦是我脚前的灯，路上的光。

论文发表

- 1、潘晶晶、陈军：《论〈雷雨〉对易卜生戏剧的多元接受》，《四川戏剧》2014 年第 2 期
- 2、潘晶晶、陈军：《论郭沫若〈蔡文姬〉的接受史》，《戏剧文学》2014 年第 9 期
- 3、潘晶晶：《论老舍对邪恶人物的书写》，《现代语文》2014 年第 9 期

扬州大学学位论文原创性声明和版权使用授权书

学位论文原创性声明

本人声明：所呈交的学位论文是在导师指导下独立进行研究工作所取得的研究成果。除文中已经标明引用的内容外，本论文不包含其他个人或集体已经发表的研究成果。对本文的研究作出贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：潘晶晶

签字日期：2015年6月8日

学位论文版权使用授权书

本人完全了解学校有关保留、使用学位论文规定，即：学校有权保留并向国家有关部门和机构送交学位论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅。本人授权扬州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，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。同时授权中国科学技术信息研究所将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。

学位论文作者签名：潘晶晶

导师签名：陈军

签字日期：2015年6月8日

签字日期：2015年6月8日