

序

田本相

志毅同志显然进入了一个学术的亢奋时期。继《神话与仪式：戏剧的原型阐释》和《神秘·象征·仪式：戏剧论文集》连续出版之后，最新推出了一部新的专著：《国家的仪式：中国革命戏剧的文化透视》。每个学者的学术道路都不会是直线跃升的，有起有伏；但是真正的亢奋期，对于一个学者来说，据专家研究，一生不过一两个，最多三个。甚至有的人即使走上学术研究的道路，这种亢奋期连一次都没有出现。学术亢奋期降临的因素很多，也很复杂；但是，以我看来最重要的条件，是作者本身的发愤和奋发。发愤者也，是外在的条件终于使人受到某种强烈的刺激，从心志上产生一个质的突变，到了“愤慨”、“愤怒”、“愤激”的状态，化为一种顽强的精神和毅力，去奋发，去拼搏，实现自己的目标和理想。没有这样一个根本性的精神发动，是不可能出现创造的精神状态，也不能产生创造的毅力的。因此，我倒希望志毅同志抓住这样一个宝贵的势头，写出更好的著作。

志毅同志在这部专著中，选取了从延安到“文革”时期的戏剧来研究，显示了他的独到的眼光和识见。这是一段为人们所忽视，甚至是人们不愿或不屑于问津的历史。但是，它确是一个尚未被人发现和认真开掘的金矿。从中国现代戏剧发展来说，自从毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，的确有了一个新的转型和发展，直到建国十七年和“文革”时期，构成了现代戏剧史的一个相对完整的单元。如果说，此前的一些戏剧史著作对这段历史采取的是歌颂性的描述，那么这种描述只能说是一种表层的历史叙述。而志毅同志这部著作，企图深入到历史本质中去，看看在这些历史表层之下，究竟蕴藏着怎

样的历史秘密。他说他不是写编年史,而是对这样一段历史作出他的解读和阐释。

此书继续着和发挥着他的戏剧原型研究的优势,并且同文化人类学、政治学、社会学的批评方法结合起来,将1949年到1976年的戏剧置于社会主义现实主义(1949年以后为革命现实主义和革命浪漫主义相结合)的创作方法下加以关照,显然这是一个新的研究视角。它把这一阶段的话剧、新歌剧和戏曲都纳入“戏剧”的概念之中,这种大戏剧的观念,也有助于从全部戏剧发展的整体上来把握戏剧历史的运动并探求其内在的规律。

志毅认为,1949年毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表,实际上在文学方式上,为创建民族国家的主流意识奠定了理论基础,在戏剧思想上表现为从民间意识到民族主义原型,走出了一条延安的道路。表现在:戏剧的对象从民众、大众到工农兵;从时间过渡到空间神话,从民间仪式转换为民族仪式;从戏剧形态上则是话剧的民族化、戏曲的现代化和歌剧的本土化,从最初的延安鲁艺演出外国的大戏,到转换为秧歌剧《兄妹开荒》、戏曲《逼上梁山》,尤其是《白毛女》成为新中国戏剧的红色典范。

新中国成立之后,戏剧逐渐地跃升为国家的仪式,而民族的国家成为“剧场的国家”,戏剧甚至纳入国家的体制,成为国家的形象。与此同时,这部著作分析了国家的神话、乌托邦原型和革命的意象。而从现代性的理论分析了新中国的都市民族志、仪式的公共化和农村的合作化。在志毅看来,伴随着社会主义经济体制的确立,社会主义工业化的进程,戏剧越来越承担了特殊的政治功能,到“文革”时期,“革命样板戏”成为政治乌托邦和运动修辞,进而成为政治狂欢的节日。由“两结合”、“三结合”、“三突出”等构成的创作方法、形象塑造的戏剧理论,也成为极度政治化的“国家的仪式”。

这部著作所显示的理论观点,以及对于历史的审视和沉思,并非一种盖棺论定式的判断,而是给人们留下很大的思考空间。在这里,似乎一切都是历史的必然,但是又内蕴着深刻的历史的讽喻,显现着历史的灾难。现代化并没有把我们引向现代的文明,而终于走向文明

的灾难。这里,历史所展示的,同时也是我们必须面对的,是历史的矛盾,是文化的矛盾,深刻的文化矛盾。我们这样一个具有古老文明的国家,在迈向现代的历史进程中,竟然会蕴藏和产生如此巨大而深刻的文化冲突。这是不可回避的,也是必须的,又是可能解决的。就在我们当前的社会生活里,我们看到的,一方面是从从来没有的社会发展的速度,一方面是从从来没有的文化的矛盾。欢欣鼓舞同触目惊心一起涌来。但是,我们仍然看到历史的体制的、僵化的意识形态的、甚至是习惯的种种惰性遗留是在怎样困扰着、束缚着我们的文化的发展,当然包括戏剧的发展。历史仍然在现实中奔突着活跃着,但是历史又告诉人们哪里才是一条康庄大道,哪里是一条走不通的死路。

一部好的历史著作,当然要写出历史的真实,但是,如果用一种迂腐的、犬儒的态度去描述,即使写得再“真实”,也是不会成为历史之镜的。应当写出让人思让人想的历史来。我看,志毅的这部书,还是一部能够令人想一想的专著。

目 录

绪论	员
----------	---

第一编 延安时期的戏剧

第一章 延安的道路 :民间与民族	圆
第一节 延安启蒙思想与民间意识	圆
第二节 延安救亡运动与“民族主义原型”	怨
第三节 延安的道路与民族国家	圆
第二章 民众、大众与工农兵戏剧	獭
第一节 民众戏剧	獭
第二节 大众化戏剧	源
第三节 工农兵的戏剧	缘
第三章 民族的仪式 :时间的过渡与空间的神话	缘
第一节 时间的过渡	缘
第二节 空间的神话	缘
第三节 民族的仪式	远
第四章 戏剧的形态	苑
第一节 话剧民族化	苑
第二节 戏曲现代化	苑
第三节 歌剧本土化	愿

第二编 建国十七年的戏剧

第五章 国家：仪式、剧场与形象	200
第一节 国家的仪式	200
第二节 摇“剧场国家”	202
第三节 国家的形象	203
第六章 摇神话、原型与意象：建国以后戏剧的召唤结构	204
第一节 摇国家的神话：翻身解放	204
第二节 摇乌托邦原型：治病救人	206
第三节 摇意象的召唤：“明朗的天”	207
第七章 摇城乡之间：民族志、公共性与合作化	208
第一节 摇都市民族志	208
第二节 摇仪式的公共性	210
第三节 摇农村的合作化	212
第八章 摇戏剧的类型：二元对立的模式	213
第一节 摇神话剧与鬼戏	213
第二节 摇历史剧与现代戏	215
第三节 摇悲剧与喜剧	216

第三编 摇文革时期的戏剧

第九章 摇政治乌托邦与革命样板戏	217
第一节 摇政治乌托邦与运动修辞	217
第二节 摇节日与狂欢	218
第三节 摇“剧场国家”与革命样板戏	218
第十章 摇“两结合”、“三结合”与“三突出”	219
第一节 摇“两结合”与“两条路线”	219

第二节 瑶集体创作与“三结合”创作	猿
第三节 瑶“三突出”原则与英雄人物	猿
第十一章 瑶神圣、身份与禁欲	猿
第一节 瑶神圣与僵化	猿
第二节 瑶身份与性别	猿
第三节 瑶禁欲与身体	猿
第十二章 瑶戏剧的象征	猿
第一节 瑶脸谱与角色	猿
第二节 瑶布景与道具	猿
第三节 瑶话语与语言	猿
余论	猿
参考书目	猿
后记	猿

绪论

中国从近代以来,一代仁人志士都是为了中华民族的复兴,投身于民族国家的建设之中。王铭铭指出,“现代中国的民族—国家当属于所谓的‘新国家’之列。不过,中国的‘新国家’,是在 1911 年由政治和军事途径开始创建的,从时间来说,要远远早于其他人类学者考察的战后新国家。从观念方面言之,‘新国家’依赖的基础乃是民族重建的历史。虽则本世纪(按指 20 世纪)相继存在的两个现代政权都不时高度评价传统中国的文化精华,但对一个‘新中国’或‘现代中国’的谋求,却一直不同政党和政治派别孜孜不倦地追求的目标。这样一个新国家的含混性可以说构成了萨林斯所称的‘本土化的现代性’(萨林斯语,即“现代性服务于本土化的重振过程”^①)。这“相继存在的两个现代政权”,就是指国民党统治的中华民国,和共产党建立的中华人民共和国。虽然在文艺政策和意识形态方面有非常大的差异,但是在追求民族国家的目标上却是相当一致的。

在现代,建立一个民族国家是中国革命最重要的使命,从 19 世纪帝国主义列强对中国实行半殖民化以来,中国的仁人志士一直以建立民族国家为自己神圣的使命。20 世纪中国文学和民族国家有着千丝万缕的关系,刘禾认为,“‘五四’以来被称之为‘现代文学’的东西其

^① 王铭铭:《灵验的“遗产”——围绕一个村神及其仪式的考察》,郭于华主编:《仪式与社会变迁》,社会科学文献出版社 2004 年,第 154 页。

实是一种民族国家文学”。她指出，“西方的国家民族主义（~~炸裂炸裂~~
~~卷~~）被中国人接受后，即成为反抗帝国主义的理论依据，这一点无需赘述。但值得注意的是，国家民族主义的意识形态功能远远超过了反帝斗争的需要，它其实创造了一种新的有关权力的话语实践，并渗透了20世纪知识生产的各个层面”^①。而倪伟在《“民族”想象与国家统制》一书中就1928—1937年南京政府的文艺政策及文学运动进行了系统的研究，他说道：“南京国民党政府在其统治时期所制定的文艺政策以及策动的文学运动，在表面上看来，是为了对付左翼文学的，完全是出于政党意识形态斗争的需要，但是再往深里想，这一切又是和国民党所制定的建国纲领紧密关联的。换言之，国民党政府所推行的文艺政策在一定程度上可以说是其建国方略在文艺领域里的具体实践。由此入手，我们可以对文学与现代民族国家之间的互动关系展开具体的分析，从一个侧面揭示现代性艰难而独特的展开过程。”^②但是，抗日战争是一种全民的抗战，它为中国的民族主义奠定了基础，即建立一个民族国家。在这里，必然要涉及到民族国家的建构问题，而这正好应和了我们的“国家的仪式”的题旨。富有趣味的是，国共两党在抗日战争时期的第二次合作，正是将两种意识形态统一在民族国家文学的旗帜之下的。一方面是国民党所谓的“抗战建国”，一方面则是以延安为中心的“国中之国”，新中国就是在这种“国中之国”中开始孕育的。

本尼迪克特·安德森在《想象的共同体》中说道，民族国家“是一种想象的政治共同体——并且，它是被想象为本质上有限的（~~造~~
~~藻~~）同时享有主权的共同体。它是想象的，因为即使是最小的民族成员，也不可能认识他们大多数的同胞，和他们相遇，或者甚至听说过他们，然而，他们相互联结的意象却活在每一个成员的心中”^③。在这种

① 刘禾：《文本、批评与民族国家文学》，《语际书写》，上海三联书店，1998年，第155—156页。

② 倪伟：《“民族”想象与国家统制》，上海教育出版社，1998年，第107页。

③ 本尼迪克特·安德森：《想象的共同体》，吴叡人译，上海人民出版社，1998年，第1—2页。

时候,戏剧作为最好的“相互联结的意象”就开始成为民族—国家的仪式。李杨指出,“‘现代’本身是从‘创世’开始的,因此,‘创造’是现代的同义词。现代意味着主体对历史中的创造,但要成为创造者,必须首先拥有主体性。也就是说创造只能在历史的创造,而个人要找到在历史中的位置,必须通过国家才能实现,必须首先找到国家的位置。因此对于所有非西方而言,在进入创造之前,必须首先建立起国家”^①。高丙中指出,“‘国家’是想象的共同体。个人是个人,社会是社会,国家是国家。可是,我们通过仪式能够最清楚地看到,个人在社会中,在国家中;社会在个人中,在国家中;国家在个人中,在社会中”^②。在这个过程中,仪式就是一个过渡,即从民间仪式过渡到国家的仪式,从边缘仪式过渡到中心仪式。对于个人来说,是一种成长的仪式;对于国家来说,就是一种发展的仪式。

二

那么,为什么要研究从延安到“文革”的戏剧?在“文革”刚刚结束的时候来研究这一时期的戏剧,缺少时间的距离。而如今历史已经进入了圆世纪,距灵年的延安已经过去了一年,离开“文革”已经过去了一年,这就使得我们有必要对这一时期的戏剧重新进行思考。孟悦指出,“延安时期的文学常常不言而喻地被看作纯粹的政治运作的产物,研究这个时期的文学多少被视为某种政治表态,于是不大有人对其更复杂的内容作学术性的分析”^③。这种情况也包括建国十七年的文学和“文革”时期的文学。从一般意义上说,不能为当代的文学

① 李杨:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(灵—灵研究)》,时代文艺出版社,灵年,第猿页。

② 高丙中:《民间仪式与国家的在场》,见郭于华主编:《仪式与社会变迁》,社会科学文献出版社,灵年,第猿页。

③ 孟悦:《白毛女 演变的启示》,王晓明主编:《二十世纪中国文学史论》第三卷,东方出版中心,灵年,第灵页。

作史。但是到了新的世纪,从延安戏剧到“文革”戏剧,因为有了时间的距离,使得研究者可以重新开始审视。

这里有一个十分关键的问题,就是个人记忆与集体记忆。五四的一代已经基本告别了人世,每年的五四纪念日,基本上没有了当事人的回忆。而每年对《讲话》的纪念,还有相当一部分当事人健在,他们还在回忆延安时期的歌剧《白毛女》。同时还有建国后长大的一代,头脑中保持着的不是四书五经、唐诗宋词的记忆,而是建国后十七年的话剧《霓虹灯下的哨兵》、《年轻的一代》、歌剧《江姐》、《洪湖赤卫队》等剧作,尤其是“文化大革命”的样板戏《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》、《红色娘子军》等。这个记忆又不是某个人的记忆,而是一代人的集体记忆。到了 21 世纪的今天,就有人“怀念样板戏”。就像法国著名的社会学家莫理斯·哈布瓦赫所说的,“个体通过把自己置于群体的位置来进行回忆,但也可以确信,群体的记忆是通过个体记忆来实现的,并且在个体记忆之中体现自身”^①。

革命样板戏又可以追溯到延安时期和建国后的十七年。因此,就有必要研究从延安戏剧到“文革”戏剧。在这一时期保存着戏剧界的人士的大量的回忆,这种回忆是一代人的回忆,我们可以通过这一代人的回忆来重新理解历史,重构历史。洪子诚指出,“怀特在《后设历史学》的引论中,运用了诺斯罗普·弗莱的‘原型批评’的方法,也运用了叙事学的方法,在 20 世纪的历史作品的状貌中,‘识别出’不同的‘情节编排模式’,他列举的有传奇模式、悲剧模式、喜剧模式、讽刺模式,以及史诗模式等。他的这种归纳,根源于这样的一种理解:‘所有历史——哪怕是最“共时性”或“结构性”的一类——必被赋予某种情节。’……正如王德威所说,怀特的研究带给我们两点启示:‘第一,它让我们了解到历史写作实际及认知上的力量,可能不是出于过去实事存在,而是出于其叙述的形式所引发的“功能”;第二,历史写作不单是一种将经验组织成形的的方法,同时也是一种“赋予形式”的过程,而这

^① 莫理斯·哈布瓦赫:《论集体记忆》,毕然、郭金华译,上海人民出版社,2003年,第 270 页。

种过程必定具有达成意识形态、甚至原型政治的功用’”^①。从延安到“文革”的戏剧就具有“原型政治的功用”。

莫理斯·哈布瓦赫说：“存在着一个所谓的集体记忆和记忆的社会框架；从而，我们的个体思想将自身置于这些框架内，并汇入到能够进行回忆的记忆中去。”他认为，“集体记忆可用以重建关于过去的意象，在每一个时代，这些意象都是与社会主导思想相一致的”。^② 研究从延安戏剧到“文革”戏剧，和对中西的古典戏剧的研究不同，对中西的古典戏剧的研究，我们必须通过一种文化人类学的还原，才可能进入这个戏剧世界进行阐释；一般认为，文化人类学适合于远古时期的文化研究，其实，晚近以来，出现了人类学的历史化，王铭铭说道：“人类学家关心的历史，往往需与今天产生关系……包含的意思应该有两层：一层是，这种被人类学家关注的历史，需是‘主观的历史’，是人们的社会记忆，它虽有可能有‘事实的依据’，但其在人类学中存在，却需主要以‘历史作为文化’这一联系为前提；另一层是，现代人类学家关注的历史，已不再是以往那种漫无边际的‘人类史’，它需特别限定在于当今世界格局生成过程有关的‘近代史’；就中国而论，人类学家关注的历史，最早不应超过清代这个转折时期，因为是这个时期，才开始表现出人类学家长期关注的‘传统’与‘现代’之间的文化矛盾。”^③

一般来说，要么是 20 世纪文学史，要么是现代文学和当代文学分开。以往我们总是将当代文学定在建国之后，就像洪子诚所说的，“我们看当代文学史，到现在为止，任何一本当代文学史，打开第一页，就会看到一种‘宣告’，一种断语，就是中华人民共和国的成立和第一次文代会的召开，宣告中国‘当代文学’的‘开端’，‘社会主义文学时期’

① 洪子诚：《问题与方法：中国当代文学史研究讲稿》，三联书店，1999年，第 144页。

② 莫理斯·哈布瓦赫：《论集体记忆》，毕然、郭金华译，上海人民出版社，1998年，第 232页。

③ 王铭铭：《漂泊的洞察》，上海三联书店，1997年，第 102页。

的开端。这是文学史叙述上的一种断裂性的处理”^①。其实,要研究当代文学不必一定从 1956 年的文代会开始,而应追溯到延安时期。对于从延安戏剧到“文革”戏剧,我们可以凭借个人记忆来感受,通过历史追溯来探讨,并且融入到集体记忆这个社会的框架之中,完成我们对这一时期戏剧的重新理解。这种重新理解是通过集体记忆来完成的。

我们研究从延安到“文革”的戏剧,一方面要研究当时的文本和资料,另一方面也要研究从那个时代过来的人的回忆。按照历史学家刘易斯的观点,回忆是“对过去的陈述,而不是严格意义上的历史”,它是“一个团体或国家的集体记忆,或者说国家的领导、诗人及哲人等认为回忆与现实和象征一样重要”^②。在这里,从延安到“文革”的戏剧,尤其是延安时期的戏剧,有很多回忆。由于延安是革命的圣地,因此从延安出来的人,就带上了圣地的光环。这种回忆对于当事人来说是一种荣誉。

对于从延安到“文革”的戏剧,个人记忆和集体记忆是一个相关的范畴,人民是与国家相对的范畴,人民记忆就是相对于国家的记忆。张颐武指出,“人民记忆”据法国思想家米歇尔·福柯的阐释,是一种“意识的历史运动”,是意识形态作用的核心。他认为“人民记忆”是普遍文化底层中的语言构造,是一个民族语言转译的核心因素,是历史记忆的无意识的书写活动,是母语生命的最后栖居之所。“人民记忆”引起了意识形态的控制、分离、偏移、化解的多重组合关系。^③应该指出,所谓的“人民记忆”有点类似“集体无意识”的历史体现,它只能以一种激活的方式存在。在“文革”中,样板戏作为一种“乌托邦的

① 洪子诚：《问题与方法：中国当代文学史研究讲稿》，三联书店，1999年，第182页。

② 转引自微拉·施瓦支：《中国的启蒙运动——知识分子与五四遗产》，李国英等译，山西人民出版社，1989年，第144页。

③ 张颐武：《在边缘处追索：第三世界文化与当代中国文学》，时代文艺出版社，1998年，第184页。

政治”是一种自上而下的狂欢的精神的体现,它不仅成为一种个人记忆、集体记忆,也是一种与“国家的意识形态”有关的“人民记忆”。

从这个意义上说,我们研究从延安戏剧到“文革”戏剧,也就是研究这一时期的个人记忆、集体记忆和人民记忆的过程史,中国这个民族国家的发展史。这个过程和发展,不仅是通过叙事来完成,也是通过仪式来完成的。这一时期戏剧的重演,是一种仪式的反复,它使得人们不断地回忆和体验,这种回忆和体验是有历史意义的。

三

如何来研究从延安戏剧到“文革”戏剧呢?我觉得非常重要是采用新的方法论。以往的研究往往是从社会学的角度进行研究,我觉得这种方法至今依然是行之有效的(只要不是庸俗社会学),但是仅仅运用这种方法来研究这一时期的戏剧,我觉得又很难真正深入。因为这一时期的戏剧在中国戏剧史,甚至世界戏剧史上都是非常奇特的,因此,有必要运用一种新的视角来进行考察。这就是文化人类学和神话原型批评中的仪式学派的方法。乔治·特马尔库斯、迈克尔·斯科特·费彻尔指出:“很久以来,公众把人类学当作是对所谓的原始、与世隔绝的社会的研究。实际上,人类学在一段时期以来已将其‘淘金者的眼光与方法’越来越多地应用到对于复杂的民族—国家(包括我们自己的社会)的研究”^①。笔者觉得有必要将人类学方法置于这一特定的历史之中(包括新历史主义的批评),还有必要将关于国家的意识形态的方法和关于民族国家的理论,以及现代性和现代化的问题引入和神话—仪式学派的方法进行嫁接,也许这样可以更准确地切入我们所研究的特定研究对象。福柯等人更是集中对权力的象征、知识的社会功能、文化与阶级的关系等进行研究,这是现代人类学探讨的重要领域。

^① 乔治·特马尔库斯、迈克尔·斯科特·费彻尔:《作为文化批评的人类学》,王铭铭、蓝达居译,三联书店,1995年,第146页。

笔者曾经运用神话原型的批评方式研究过戏剧原型的发生、本体和体验,而在本书中则要突破神话原型批评的弱点,进入社会学的层面。美国学者布鲁斯·林肯指出,“神话和仪式是意识形态借以编码与传播的样式,两者在风格上虽有不同,但是互相补充、互相强化,这种意识形态虽然大多为宗教的意识形态,尽管未必总是如此”。他认为,“我们不能孤立地研究神话、仪式以及承载者宗教,相反必须详细地说明它们所植根的社会、它们以精确的或者神秘的语言所不能表达的这个社会的结构和组织,以及它们通常——但未必总是——加以永恒化的社会”。^①也就是说,笔者要在本书中,不仅进入宗教的意识形态,也进入世俗的意识形态,“详细地说明它们所根植的社会”,同时尽可能揭示出“国家仪式”的“意识形态”体系。

在本书中笔者试图进入历史,从延安到“文革”的戏剧史,进入“新历史主义”的历史,在这里,笔者要援引美国学者伊利莎白·福克斯默诺韦塞的话说,这种“新历史主义”乃是采用人类学的“厚描”方法(ethnographic thick description)的历史学和一种旨在探寻其自身的可能意义的文学理论的混合产物,其中融汇了泛文化研究中多种相互趋同而又相互冲突的潮流。^②在中国现代文学史包括中国现代戏剧史上,现实主义成为主流的话语。巴赫金说道:“现实主义不仅仅是一种历史时间,它还是一种国家历史的时间,也就是说每一个民族都必须先确定自己的国家概念,有了国家才能确定自己的时间领域,才可能在历史逻辑中找到自己的位置,也就是找到自己的本质。”^③而社会主义现实主义、革命现实主义,更是强调国家的意识形态。中国现代文学的分界,笔者比较同意陈思和的分法,即将1949年作为分界,并将1949年到

① 布鲁斯·林肯:《死亡、战争与献祭》,晏可佳译,龚方震校,上海人民出版社,1994年,第100页。

② 伊利莎白·福克斯默诺韦塞:《文学批评和新历史主义的政治》,孙书玉译,见张京媛主编:《新历史主义与文学批评》,北京大学出版社,1994年,第100页。

③ 巴赫金:《说话类型与其他晚期论文》,奥斯汀·得克萨斯大学,1985年英译本,第101—102页,转引自李杨:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1949—1966)研究》,时代文艺出版社,1988年,第101页。

1949年看作是一种“民间”的思路来思考。中国现代戏剧也是基本如此。而李杨在《抗争宿命之路》中是从1949年开始到1979年。但是他更多的是把它作为统一的社会主义现实主义来进行研究。他将1949—1959年看作是一个叙事的阶段,将1960—1979年看作是抒情的阶段,而将1980—1979年看作是象征的阶段。而笔者认为,从延安时期的戏剧到“文革”的戏剧,不可能简单地用一种创作方法来贯穿。其实它要复杂得多。本书用“国家的仪式”来统御整个戏剧的发展,并对其中的一些相关的问题进行梳理,着重阐释从延安到“文革”的革命现实主义戏剧、“两结合”的戏剧和“文革”文艺理论指导下的样板戏。

在五四时期,易卜生的“社会问题剧”影响非常大,他的象征主义戏剧也传播进来。同样,用刘小枫的话说,“在十月革命精神传入中国的同时,俄国象征主义也传到中国”。由此形成了中国现代戏剧的现实主义传统,而另一传统则是现代主义戏剧的传统。在革命戏剧兴起以后,“事实上,革命精神与象征主义精神在1949年代曾经争夺过中国知识人的灵魂”。富有意味的是,从五四时期整个1949年代,现代主义是随着革命文学的兴起而衰落的,“象征主义精神在这场思想冲突中彻底失败,许多知识人(包括作家、诗人)的灵魂被革命精神领走了”^①。像鲁迅、郭沫若、茅盾和田汉等人都是如此。鲁迅是现实主义作家,从戏剧上说,《过客》也可以看作是象征主义的剧作,但是在这之后,鲁迅选择了左翼文学的立场。郭沫若是受表现主义影响的诗人、戏剧家,但是随着时代的发展,他的剧作向革命浪漫主义转向。田汉更是代表性的人物,他早期是唯美主义者,而后来发表了《我们自己的批判》,开始转向革命的现实主义。曹禺这样的现实主义剧作家,也一方面受到象征主义和表现主义的影响,如《原野》,另一方面也受到了左翼戏剧的影响,如在《雷雨》中设置了资本家和工人的对立,在《日出》中出现了劳动号子。1949年代,随着革命戏剧的淡化,现代主义戏剧才又一次兴起,形成了此起彼伏、此伏彼起的现象,并且由此构成了中国现代戏剧的节奏。笔者在完成本书的基础上,还将完成另一部著

^① 刘小枫:《圣灵降临的叙事》,三联书店,1998年,第152页。

作《生命的仪式 :中国先锋戏剧的审美体验》。

本书涉及的内容在葛一虹主编的《中国话剧通史》,陈白尘、董健主编的《中国现代戏剧史稿》以及田本相主编的《中国现代比较戏剧史》,张炯主编的《新中国话剧文学概观》,高文升主编的《中国当代戏剧文学史》,王新民的《中国当代戏剧史纲》,傅谨的《新中国戏剧史》等戏剧史著中都存有相应的研究。但是,将延安戏剧到“文革”戏剧作为一个整体进行系统研究,尚属首次。然而,在文学领域对于本课题的研究却可资借鉴,如李杨的《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942—1966)研究》与本课题在时间上平行,陈思和的《中国现代文学的整体观》中对于“中国新文学发展中的民间形态”的研究、黄子平《“灰阑”中的叙述》对“革命历史小说”的研究、李军的《“家”的寓言——当代文艺的身份与性别》以及洪子诚的《问题与方法 :中国当代文学史研究讲稿》等也可作为本书的重要参考资料。本书切取了 20 世纪中国戏剧的一个阶段,这个阶段对于整个 20 世纪的中国戏剧都有着极其重要的意义,而在研究上又是有待突破的,它对于我们认识当今的戏剧状况也有实际意义。

第一章摇延安的道路 :民间与民族

从五四运动开始 ,对于中国知识分子来说 ,启蒙和救亡的主题是同时形成的。“九一八”和“八一三”以后 ,日本帝国主义开始侵略中国 ,尤其是“七七”事变 ,中国开始全面进入抗日战争。李泽厚说道 :“五四时期启蒙与救亡并行不悖、相得益彰的局面并没有延续多久 ,时代的危亡局势和剧烈的现实斗争 ,迫使政治救亡的主题又一次全面压倒了思想启蒙的主题。”^①美国学者微拉·施瓦支也说 :“由于在 1937年至 1945年生死存亡的紧要关头 ,中国部队接连失利 ,知识分子的启蒙信念逐渐消失了。在保卫民族生存的斗争处于万分危急的情况下 ,他们不能证明他们自己 ,更不能证明他们同胞继续批判民族传统的要求是正当的。在这种情况下 ,大多数人成了民族救亡的宣传者是毫不奇怪的。他们对五四遗产的依恋反映在他们不时地、常常是笨拙地努力把启蒙和救国统一起来。”^②在这里 ,启蒙与救亡是中国现代的双重主题 ,我们有必要将启蒙思想与民间意识、救亡运动与“民族主义原型”联系起来 ,而延安的道路则是在启蒙与救亡的基础上建立民族国家的一种途径。

第一节摇启蒙思想与民间意识

“五四”究竟是属于中国的文艺复兴还是中国的启蒙运动 ,曾经有

① 李泽厚 :《中国现代思想史论》,东方出版社,1987年,第140页。

② 微拉·施瓦支 :《中国的启蒙运动 :知识分子与五四遗产》,李国英等译 ,山西人民出版社,1989年,第140页。

过不同的看法。胡适认为，“五四”是中国的文艺复兴，他列举了多种理由来说明，其中最重要的有，中国的文艺复兴是“一场有意识的反抗传统文化中许多思想习俗的运动”。中国的文艺复兴的“目标和前途就是一个古老民族和古老文明的再生”。^①而李长之在 1940 年代提出，“五四”是中国的启蒙运动。李长之说，“启蒙运动的主要特征，是理智的、实用的、破坏的、清浅的。我们试看五四时代的精神，像陈独秀对于传统的文化的开火，像胡适主张要问一个‘为什么’的新生活，像顾颉刚对于古典的怀疑，像鲁迅在经书中看到的吃人礼教，这都是启蒙的色彩”^②。后来更多的学者更多肯定“五四”的启蒙意义。

我们在这里，很难对五四运动究竟是文艺复兴还是启蒙运动作全面的评价。但是有一点，就是“五四”新文化运动，提出“打倒孔家店”，传统和现代发生了断裂，这种断裂必须通过新的方式弥合，这就是发现民间文化。这种发现不是和文艺复兴运动而是和启蒙主义运动相一致的。杜赞奇指出，“作为儒家文化的替代品，民间文化可以用来作为建国的基础，但必须经过知识分子的思考整理”^③。在这里，值得指出的是，民间的概念其实是和国家的概念相对立的。从振兴民族国家的视野上说，早在 19 世纪初，梁启超、柳亚子、陈独秀等人将小说、戏曲当作振兴民族国家的最好方式（对此容后再论）。我们这里着重从整理民间文化的角度上说，在“五四”之前，王国维对宋元戏曲的研究，鲁迅对中国小说的研究，是非常具有现代性的，因为戏曲、小说

① 胡适：《中国的文艺复兴》，转引自格里德：《胡适与中国的文艺复兴——中国革命中的自由主义》，鲁奇译，江苏人民出版社，1989 年，第 142—143 页。

② 李长之：《五四运动之文化的意义及其评价》，见《迎中国的文艺复兴》，商务印书馆，1949 年，第 152 页。

③ 杜赞奇：《从民族国家拯救历史：民族主义话语与中国现代史研究》，王宪明译，社会科学文献出版社，1994 年，第 180 页。台湾学者李孝悌认为这种“民粹运动”（*民粹主义*）的源头可以追溯到 1901—1905 年间清末下层启蒙社会运动，以戏曲、阅报社、讲报、宣讲、演说、各种各样的汉字改革方案和识字学堂等形式蔚为风潮，已经给社会带来了巨大的变动（李孝悌：《清末的下层社会启蒙运动 1901—1911》，河北教育出版社，1994 年，第 27—28 页）。

等在传统文化中是属于民间的文化。换句话说,这种戏曲、小说等民间文化经过知识分子的思考整理,就具有启蒙的意义,是一种现代性的工程。陈思和说:“‘五四’新文学运动的倡导者中有不少人开始对传统文学中一向不登大雅之堂的小说、戏曲、弹词、歌谣以及各种民间文化作了筚路蓝缕的发掘和研究,这些工作并不表明研究者主观上改变了对传统文化的批判态度,但在客观上却为传统文化的合理因素在学术上争得了一席之地。”^①民间文化和传统文化是有差异的。因为民间文化一直是一种被压制的、弱势的文化,后来陈思和也强调了民间文化的价值。从“五四”以来,知识精英开始对在传统中为主流历史所压制的弱小、边缘的声音,挖掘出来加以放大,一度成为社会中占主导地位的声音,并被塑造成为建构新型民族—国家的主体力量。

沈尹默、刘复、周作人、沈兼士和钱玄同发起歌谣征集活动,在《新青年》源卷猿号上发表的《北京大学征集近世歌谣简章》中说,“征集野老、游女冤妇之辞,不涉淫褻,而自然成趣者”,“有关一地方、一社会或一时代之人情风俗政权沿革”。这次征集活动居然收到歌谣 员万 员余则。员愿年 圆月 员日,刘半农在《北京大学日刊》上发表《北京大学征集全国近世歌谣简章》。员愿年北京大学成立“歌谣研究会”,员愿年创办《歌谣》周刊,在发刊词中宣称,本会搜集歌谣的目的共有两种:一是学术,一是文艺的。歌谣是民俗学上的一个重要资料,把它辑录起来,以备专门的研究这是一个目的。从这学术的资料之中,再由文艺批评的眼光加以选择,编成一部国民心声的选集。诚如意大利卫太尔所说:“根据在这些歌谣之上,根据在人民的真感情之上,一种新的‘民族诗’也许能产生出来。”所以这种工作不仅是在表彰现在隐藏着的诗

^① 陈思和:《中国新文学对传统文化的认识及其演变》,《断裂和继承——青年学者论传统文化与现代化》,上海人民出版社,员愿年,第 圆缘—圆页。参见陈思和:《民间的浮沉——从抗战到文革文学的一个解释》,《中国当代文学关键词十讲》,复旦大学出版社 圆年,第 员—员页。户晓辉认为,中国现代民间文学或民俗学话语一直是现代性的宏大叙事的一部分(户晓辉:《现代性与民间文学》,社会科学文献出版社 圆年,第 员页)。

的光辉,还在引起未来的民族的诗的发展,这是第二个目的。^①在这里,我们可以看出歌谣收集者也是从民族国家的视野来切入的,具有启蒙主义的特点。

在“五四”时期,受启蒙思想的影响,“五四”新文学家开始倡导民间意识。鲁迅的《社戏》中的观点和卢梭的《论戏剧》中的观点非常接近。卢梭在这封《致达朗贝尔的信》中,反对在日内瓦建立剧院,强调全民节日的庆祝活动、乡村婚礼中的舞会等。他在批评城市戏剧的对道德风尚的败坏、悲剧和喜剧的社会效果之后,开始回忆起他在年轻时的情景:

我记得在童年时代有一次一个非常简单的场面如何使我感到吃惊,那个印象至今还保留在脑子里,并没有因为时间或印象的多样化而消失。驻扎在圣斐尔维的一个团做完了晚操课照例回自己连队去吃晚餐,晚餐后大部分士兵都集中在圣斐尔维的广场上,官和兵一起围着喷泉跳舞,喷泉的围墙上坐着击鼓者,吹长笛者和拿火炬的士兵。

他因此得出结论说:“没有全民的快乐就没有真正的快乐,真正的自然的感觉只生长在人民中间。”^②

鲁迅的《社戏》也是这样。鲁迅在北京的戏园子里看了两回戏,感觉都不好。第一回是“在戏台下不适于生存了”,第二回是“就是我对于中国戏告了别的一夜,此后再没有想到他,即使偶而经过戏园,我们也漠不相关,精神上早已一在天之南一在地之北了”。但是他通过一本谈中国戏的日文的书,其中有一篇,大意仿佛说,中国戏是大敲,大叫,大跳,使看客头昏脑眩,很不适于剧场,但若在野外散漫的所在,远远的看起来,也自有他的风致。我当时觉着这正是说了在我意中而未曾想到的话,因为我确记得在野外看过很好的好戏……”于是他开始回忆起大家都非常熟悉的在外祖母家平桥村坐着船到赵庄去看“社戏”:

① 《歌谣周刊·创刊词》,《歌谣》周刊,民国11年,第1号。

② 卢梭:《论戏剧》,王子野译,三联书店,民国11年,第15页。

最惹眼的是屹立在庄外临河的空地上的一座戏台，模胡在远处的月夜中，和空间几乎分不出界限，我疑心画上见过的仙境，就在这里出现了。……我最愿意看的是一个人蒙了白布，两手在头上捧着一支棒似的蛇头的蛇精，其次是套了黄布衣跳老虎。……月还没有落，仿佛看戏也并不很久似的，而一离赵庄，月光又显得格外的皎洁。回望戏台在灯火光中，却又如初来未到时候一般，又飘渺得像一座仙山楼阁，满被红霞罩着了。……

在这里，鲁迅和卢梭一样，在回忆中体现了对民间艺术——临河空地上的戏台的遐思。这其实是一种乡场的戏剧，一种民间的戏剧。

“民间意识”是一种民粹主义的思想。民粹主义最初是在法国形成的，而后在俄国得到了长足的发展。中国早在 1919 年代就已经开始受到影响。具有民粹主义色彩的马克思主义者也提出“到民间去”。这种民间意识主要是受俄国“民粹主义”和日本的“新村运动”的启发。田汉领导的南国社，在经历了一些人的批评后就提出“到民间去”（~~灾祸期~~）^①。俄国的民粹主义的“走向民间”的思想在五四时期大大地吸引了一些知识青年。但是，他们只是停留在思想上，而没有更多

① 田汉：《我们自己的批判》，《田汉论创作》，上海文艺出版社，1982年，第181—182页。田汉在《银色的梦》中说道：“读过俄国史的尤其是研究过俄国近代文艺的人当然知道千八百七十年代俄国青年有一种所谓‘到民间去’的运动。……这个时代的俄国青年对于‘民众’（~~群众~~）这个抽象的概念感到一种对初恋的情人似的慕悦。在他们的脑中农民是具有这么一种伟大纯朴的雄姿。他们以为民众好像是无边的大海，上面有狂涛骇浪，漩涡怒潮，你刚以为他平静了他又能以非常之美与力轩腾起来。我们要与这大海同化，使它的巨潮向正当的方向推进，便非投入这海中不可。——这就是当时俄国青年的思想，或是幻想。他们因为热烈地追求这种幻想，差不多像寻觅情人似的都‘到民间去’（~~那噪鸟已飞到那噪鸟的巢中~~）！这种运动的浪漫性质颇多，追求者当然要遭许多‘幻灭’。到千八百八十年代这种运动便消灭了，但它于俄国社会思潮之转变贡献甚大，且使后世异国青年为之闻风起者大有人在。”

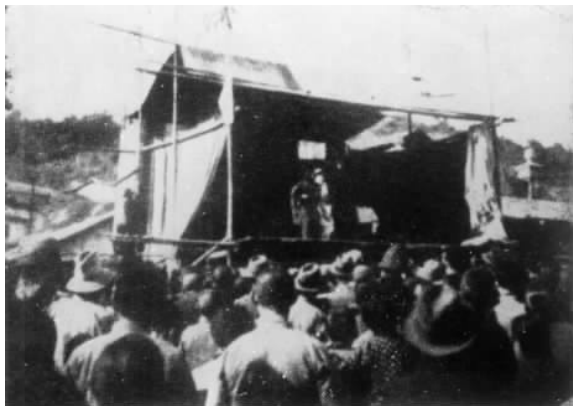
的行动。李泽厚说道：“如果说，在抗日战争爆发以前，由于创作者和接受者大多是城市里的知识青年，他们与广大的农村劳苦大众还相当隔膜，那么，到了抗日战争，便彻底地改变了这一局面，中国知识分子第一次真正大规模地走进了农村，走近了农民，不只是在撤退逃难中，而且更在共产党领导下的战斗生活中。”^①在文学界有“文章入伍”，“文章下乡”。而在戏剧界则是直接的救亡演剧队奔赴各个抗日的前线。

在戏剧界著名戏剧家集体创作的《保卫卢沟桥》之外，当时还创作了《我们的家乡》、《放下你的鞭子》、《张家店》、《汉奸的子孙》、《前夜》、《打回老家去》等抗战剧。这些戏在抗战时期有着广泛的影响，成为宣传抗战最好的武器。自1937年11月开始，上海戏剧界救亡协会组成了15个救亡演剧队，其中12个救亡演剧队派往前线各地。其中有两队，第一队，队长马彦祥、宋之的，队员有郑伯奇、崔嵬、丁里、王震之、贺绿汀、塞克、周伯勋、欧阳山尊、王莘、叶子、王余杞、刘白羽等人。由上海出发，经南京到达郑州，与第五队会合演出，后经开封、洛阳、西安到达汉中，一部分队员由王震之、崔嵬带领一度在山西临汾活动，于年底到达延安，参加“鲁艺”工作。第五队（队长左明）12月初离开上海，经南京、蚌埠、郑州等地到达西安，后来大部分队员进入抗日根据地工作。这些救亡演出队在奔赴前线各地的过程中，就不可能像在大城市演出那样，面对的是城市的市民。他们在小城镇，在乡村，在军队中演出，其体验一定非常新鲜。我们可以从他们的回忆录中感觉到，他们对民间的认识也不是过去的那种流于口号，而是实实在在的感性认识。这种认识使得他们的“思想感情的方式”（李泽厚语）在发

① 李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社，1987年，第164页。洪长泰指出，中国民间文学家在20世纪30—40年代提出的“到民间去”是一种复杂的现象，至少包括三方面的内容：（1）知识分子对民众的想象；（2）知识分子对自己的想象；（3）知识分子愿意深入民间的行动趋势。……知识分子需要“到民间去”找到超越自我的模式（洪长泰：《到民间去：1937—1949年的中国知识分子与民间文学运动》，董晓平译，上海文艺出版社，1998年，第165—166页）。

生变化。这种变化表明他们对民间有了全新的理解。

《中华全国戏剧界抗敌协会成立宣言》指出，“在形式上由于我们断然由大都会灰色的舞台，走向日光，走向农村，走向血肉相搏的民族战场，这



抗敌演剧队在农村搭台演出

一舞台的转变和广大抗战观众的要求，必然使我们戏剧艺术获得了新的生命，同时由于官民合作，演出上取得更顺利的条件，再由于各种新的旧的地方的戏剧之互相影响互相援助，必使中国戏剧艺术在相当年月以后到达更高的完成。因此我们在为抗战服务的过程中不忘记对于新艺术形式的壮烈的追求”。从形式上说，抗战戏剧是非常多样化的。它包括街头剧、广场剧、报告剧、活报剧、游行剧、茶馆剧、谐剧等。最著名的街头剧就是《放下你的鞭子》。

在延安时期，尤其是在毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》以后，西北局宣传部召集各剧团负责人开会，动员和组织剧团下乡。会议决定：鲁迅艺术学院秧歌队到绥德分区；边区文协的民众剧团到关中分区；西北文工团到陇东分区；留守兵团政治部的青年艺术剧院和部队艺术学校剧团到三边分区；延安平剧研究院到延属各县。在部队和地方专业文艺工作者的指导下，~~1942~~年以后，在晋察冀的北岳区和冀中区，就有经常活动的村剧社 ~~四百~~多个。仅太行区 ~~一个~~县有农村剧团 ~~五百~~多个；晋东南区的农村剧团有 ~~四百~~多个，创作剧本近 ~~五百~~种。沙可夫写道：“太行、北岳、冀中等区较大的村子都有剧团，其他地区剧团也不少。几百人的秧歌队已不是太新鲜的事情了，而且男女老少齐出动，老头老婆自编自演。春节村剧团检阅，观众成千上万，有的

村剧团一年演出几十次,观众一二十万。”^①这种空前的盛况,是熊佛西的农村戏剧实验梦寐以求的事。

第二节摇救亡运动与“民族主义原型”

但是,值得指出的是,“五四”前后现代学者研究民间文化是基于民族意识。钟敬文说:“直到今天,民族自尊意识仍然是他从事民俗文化研究的精神支柱。”^②在启蒙运动对民间加以改造的同时,民族意识随着抗战救亡运动的高涨而高涨。但是这种民族意识的高涨,一方面似乎是对“五四”的启蒙的一种发展,另一方面是对“五四”精神的继承,因为,“五四”新文化运动,不仅是启蒙运动,也是救亡运动。如果说,“五四”对民间文化的发掘具有启蒙的意识和现代性的意义的话,那么抗战时期对于民族的意识是一种救亡的意识。从这个意义上说,就是一种类似李泽厚所说的救亡压倒启蒙。也就是说,对传统文化不是站在批判的立场上,而是站在继承的立场上,而且往往容不得其他的声音,如胡风对于“五四”启蒙意识的肯定和对民族形式的反思,就被作为革命阵营内部的对立的思想而遭到否定。

如前所述,本尼迪克特·安德森对民族作如下的界定:它是一种想象的政治共同体。^③这个概念,对于现代中国来说,有着非常实质的意义,尤其是在抗日战争时期,中华民族确是到了最危险的时刻,在这种情况下全民总动员、民族主义就成为最有用的武器。民族这个“想

① 沙可夫:《晋察冀文艺发展道路》,延安《解放日报》1943年7月10日。

② 钟敬文:《五四时期民俗文化学的兴起》,《钟敬文民俗学论集》,上海文艺出版社,1985年。洪长泰在研究了顾颉刚、裴文中、王肇鼎、钟敬文等人当时的一些论述后指出,到了20世纪40年代中期以后,已经有为数众多的中国知识分子认识到,民间文学是民族精神的最好代表,他们头脑中的“民众”概念逐渐与“民族”概念统一起来(洪长泰:《到民间去》,《纪念——1942年的中国知识分子与民间文学运动》,董晓萍译,上海文艺出版社,1984年,第141—142页)。

③ 本尼迪克特·安德森:《想象的共同体》,吴叡人译,上海人民出版社,1990年,第1页。

象的政治共同体”，能揭发起民族的最深层的“原型”。埃里克·霍布斯鲍姆则在此基础上提出，“在世界各地，建国以及民族主义运动能够动员各式各样的集体情感，这些情感早已蓄势待发，能够在大规模的政治动员中，发挥功不可没的作用，并且可为现代国家民族所利用。因此，他便将这种想象出来的关系称之为‘民族主义原型’（~~民族主义原型~~）”。他认为，所谓“民族主义原型”有两种：第一，是超地域的普遍认同，人类超越自己的世居地而形成一种普遍的认同感；第二，是少数特定团体的政治关系和词汇，这些团体都跟国家体制紧密结合，而且都有普遍化、延展化和群众化的能力。^①在这里，民族主义在抗战时期找到了它的适合的表现方式。因为，在中国抗战时期，中华民族得到了全民族的“超地域的普遍认同”，同时，像中华戏剧界抗敌协会这样的“少数特定团体”跟“国家体制紧密结合”，获得了“普遍化、延展化和群众化的能力”。

在 ~~1944~~ 年代，国民党曾经用民族主义来反对左翼的普罗运动，但是这种反对既没有系统的理论，也没有思想的力度。而到了 ~~1944~~ 年代，由林同济、雷海宗、陈铨等一些教授学者形成的“战国策派”所倡导的民族主义，则在学理上有着魅惑力。他们认为，抗战的时代是一个“战国时代”。林同济说道：“现时代的意义是什么呢？干脆又干脆，曰在‘战’的一个字。如果我们运用比较历史的眼光来判断这个赫赫当头的时代，我们不禁要拍案举手而呼道：这乃是又一度‘战国时代’的来临！”^②在这个时代就是民族主义的兴起。而文学也必然是民族主义的文学。陈铨就提出，“自从五四运动以来，中国的思想界经过三个明显的阶段：第一阶段是个人主义，第二阶段是社会主义，第三阶段是民族主义”。他认为，在第一阶段间，中国思想界的领袖努力解放个人。在第二阶段，永远离不了阶级斗争。到了第三阶段，中国思想界不以

① 埃里克·霍布斯鲍姆：《民族与民族主义》，李金梅译，上海人民出版社，~~1994~~ 年 第 ~~1~~ 缘 ~~1~~ 页。

② 林同济：《战国时代的重演》，原载《战国策》半月刊创刊号，~~1944~~ 年 源月 员日。

个人为中心，不以阶级为中心，而以民族为中心。^①因此，他倡导民族文学。他自己就创作过《野玫瑰》、《蓝蝴蝶》、《金指环》等民族主义的剧作。

在抗战的号召下，中华戏剧界联合成立了抗敌协会。他们在《中华全国戏剧界抗敌协会成立宣言》中宣称：“中国已经不是一个自给自足的‘天下’，也不是一个孤立世界的荒岛。他已经是文明世界重要的一环，他的命运不仅影响其他主要国家，尤其是给世界上被压迫民族，被侵略的国家以绝大的暗示。我们民族的一切奋斗已受到全世界爱自由爱和平的人士密切关怀”。正是在这种号召之下，成立了一系列抗日演剧队。

国民党政府因为抗战，尤其是在西安事变以后，不得不和共产党第二次合作，中国共产党领导下的红军被改编为八路军和新四军，并且建立了自己的敌后根据地。这个根据地，已经不是以往的红色根据地，而是“合法化”的根据地——陕甘宁边区，它受到国民政府的支持，它不仅具有“普遍的认同感”，——大批的知识青年奔赴延安，使得它获得了“人力资源”，而且有“普遍化、延展化和群众化的能力”——不断地拓展边区和扩充自己的实力，并且有效地组织和动员群众，使得边区获得了空前的发展。

富有意味的是，中国共产党的民族主义和国民党的民族主义始终有一种差异。国民党标榜民族主义，采用的是复古的方式，从儒家学说那儿吸取资源，从尊孔读经，到“新生活运动”都是如此。国民党曾经利用民族意识来和左翼文学的阶级意识相抗衡，但是，他们没有得到大多数知识分子的支持。而共产党的民族主义，是建立在马克思主义的普遍原则的基础上的，也就是说，它有理论资源上的优势。因为马克思主义是西方的反西方主义，这使得中国共产党既反对封建主义，又反对帝国主义。这样就使得这种学说，一方面可以作为一种普遍的“放之四海而皆准”的真理——普遍化；另一方面又可以将马克思主义的革命理论和中国革命的实践相结合——民族化，这种

^① 陈铨：《民族文学运动》，《时代之波》，大东书局，1937年。

民族化,不是简单地回到传统中去,而是继续有效地批判传统,尤其是儒家传统。在延安时期,民族意识得到了高扬。埃里克·霍布斯鲍姆说过:“马克思主义运动和尊奉马克思主义的国家,不论在形式还是实质上都有变成民族运动和民族政权——也就是转化成民族主义——的倾向。没有任何事实显示这个趋势不会持续下去。”^①毛泽东就在《新民主主义论》中提出,“新民主主义的文化是民族的。它是反对帝国主义压迫,主张中华民族的尊严和独立的。它是我们这个民族的,带有我们民族的特性。它同一切别的民族的社会主义文化和新民主主义文化相联合,建立互相吸收和互相发展的关系,共同形成世界的新文化;但是决不能和别的民族的帝国主义反动文化相联合,因为我们的文化是革命的民族文化。”他指出,“中国共产主义者对马克思主义在中国的应用也是这样,必须将马克思的普遍真理和中国革命的具体实践完全地恰当地统一起来,就是说,和民族的特点相结合,经过一定的民族形式,才有用处,决不能主观地公式地应用它。公式的马克思主义者,只是对于马克思主义和中国革命开玩笑,在中国革命队伍中是没有他们的位置的。中国文化应有自己的形式,这就是民族的形式”。^②在延安时期,戏剧真正从民间吸取营养,并成为“民族的形式”。

值得指出的是,民族意识的兴起,必然会引起对民族形式的重视。陈思和指出,“从文学史的意义上说,发生在三十年代末四十年代初的‘民族形式’论争,正是当代文化格局变化的一个标志:民间文化形态的地位始被确立。尽管这一场论争的参加者都是知识分子,他们同样是站在五四以来由知识分子自己建立起来的传统的光圈以内,面对着光圈外面漆黑一团的天地说三道四。……战争唤起了民众的力量,知识分子不但清楚地感受到那个庞然大物蠢蠢欲动的喘息、炽热的体温

① 转引自本尼迪克特·安德森:《想象的共同体》,吴叻人译,上海人民出版社,1990年,第10页。

② 毛泽东:《新民主主义论》,《毛泽东论文艺》,人民文学出版社,1957年,第103—104页。

和强烈的脉动,而且分明意识到它背后是一片尚未可知的世界”^①。正是在这样的背景中,出现了 1940年代关于民族形式问题的讨论。这个讨论最初是从国统区开始的。向林冰提出“中心源泉”论,提出“‘民族形式’的中心源泉是在民间形式”的观点。他说:“民间形式……如果和革命的思想结合起来,则是有力的革命武器。因此,我们便看见了由低级形态到高级形态转化的具体化的具体路径及前者和后者的关联性。这就是说,民间形式的完成,则是运用民间形式的归宿,换言之,现实主义者应该在民间形式中发现民族形式的中心源泉。”^②胡风针锋相对地认为:“……这种‘故事化’正是由于……封建的认识方法(对于历史和人的认识方法)的观念性结果:‘叙述一事物,必先照事物的原有顺序,依次叙述……而且每件事实,都要有因有果,有首有尾……如新形式中的突然而来戛然而止的笔法,是绝无仅有的’,这种‘直叙法’也正是在封建农村的社会基础上所形成的认识方法的限界,看人从生到死,看事从发生到结束,宿命论或因果报应的思想就是它的根源。”^③民族形式的讨论,在文艺理论界引起了很大的争议。

从 1945年底到 1946年期间,在田汉主持下的《戏剧春秋》杂志多次组织了“戏剧的民族形式问题座谈会”。郭沫若、阳翰生、田汉、欧阳予倩、夏衍、陈白尘、章泯等人出席并发表意见。陈白尘指出:“现在中国的话剧之所以成为‘非民族’的形式,是由于它的内容太多‘非民族’的生活、思想与感情之故,而不是由于它没有用京戏或其他民间落后的形式来表现。”^④阳翰生说道:“有人认为旧戏地方戏便是民族形式,至少从这里可以找出它的中心源泉。但我同意田汉先生的意见,

① 陈思和:《民间的浮沉:从抗战到文革文学史的一个解释》,《中国当代文学关键词十讲》,复旦大学出版社,1996年,第500页。

② 向林冰:《论“民族形式”的中心源泉》,重庆《大公报》1940年11月10日。

③ 胡风:《论民族形式问题》,《胡风评论集》(中),人民文学出版社,1985年,第100页。

④ 陈白尘:《民族形式问题在剧作上》,《戏剧岗位》第1卷1—3期(1946年1月)。

旧戏地方戏不就是我们今日要求的民族形式。”^①

在解放区,民族形式问题的讨论受到了政治意识的强化,并被自觉地提倡并加以利用和改造。为了与“中心源泉”论划清界限,延安的文艺领导提出了新文化传统与民间文化合二为一的理论:“五四的否定传统旧形式,正是肯定民间旧形式;当时正是以民间旧形式作为白话文化之先行的资料和基础。”^②在这里,有一个非常重要的问题要澄清,如前所述,就是“五四”启蒙主义一方面反对封建的传统文化,另一方面是对民间文化的重新整理,而在解放区对民间秧歌剧的提高和旧剧的改编就是一个民族形式问题讨论的实践。张庚的《话剧的民族化与旧剧的现代化》和黄芝岗《评 话剧民族化与旧剧现代化》两篇文章引起话剧“民族形式”的讨论。张庚指出了今后剧运的方向,“要利用和改造旧形式不仅仅在为抗战作工具的意义,而且在接受民族的戏剧遗产的意义。要彻底转变过去话剧洋化的作风,使它适合于中国广大的民众”^③。这种剧运的方向,就是延安的道路,后来也成为民族国家的发展途径。

第三节 摇延安的道路与民族国家

延安的道路,首先指的是通向延安的道路。红军在经过长征以后,到达了陕北,在延安建立起了抗日根据地,尤其是“西安事变”,使得第二次国共合作成为可能。“七七事变”,抗日战争全面爆发,全国划分为国统区、解放区和沦陷区。知识分子大多转移到大后方(有一部分在孤岛坚持文化活动,太平洋战争爆发后,孤岛也沦陷,一些文化

① 阳翰生:《戏剧的民族形式问题座谈会(中会)》,《戏剧春秋》员卷猿期,员圆年猿月。

② 周扬:《对旧形式利用在文学上的一个看法》,《中国文化》员卷圆月创刊号。

③ 张庚:《话剧的民族化与旧剧的现代化》,《理论与现实》员卷猿期,员圆年远月。

人转战到重庆、桂林等地)。有相当一部分知识分子则奔向延安,加入到延安的革命阵营中。全国各地的知识青年纷纷奔向延安和各抗日根据地,投奔八路军、新四军,寻求抗日救亡的出路。尤其是平、津、宁、沪和东北流亡学生,更是成群结队,接踵而来。中共地方党组织和党设在南京、武汉、西安、重庆、太原、长沙、桂林、兰州、迪化(今乌鲁木齐)等地的八路军办事处,以及设在广州的八路军通讯处,以合法机构的名义,吸收知识青年,冲破国民党设置的重重障碍,千方百计地把革命青年一批一批地输送到延安。^① 1937年8月,中共中央的决定《大量吸收知识分子》出自毛泽东的手笔。1937年末到1938年初,共有10万多名知识分子从国统区来到延安。“我们认为到延安来的知识分子都是中华民族的精华。”^②李书磊形象地说道,作家、诗人、批评家以及文学青年们“是把延安当成一个梦想、一个天国来奔赴的,他们在奔赴延安的途中又历经了九九八十一难,而这些困难则更增加了他们对延安的期望”^③。从这个意义上说,知识分子奔赴延安,是一种精神的朝圣。当时一大批青年知识分子,奔赴延安,如丁玲、艾青等等。^④ 延安的知识分子,尤其是从事文艺工作的知识分子,是一种非常值得夸

① 王金钰等：《中国现代知识分子的历史轨迹》，吉林教育出版社，1983年，第148—149页。

② 何其芳：《我歌唱延安》，《延安文艺丛书·散文卷》，湖南人民出版社，1985年。

③ 李书磊：《1937年走向民间》，山东教育出版社，1984年，第150页。

④ 艾克恩在《延安的锣鼓——毛泽东同志在延安文艺座谈会上的讲话的前前后后》中写道，“七七”事变之后，在国家危亡之际，成千上万的热血青年，冲破重重阻拦，从祖国四面八方奔向延安。著名女作家丁玲，拿着宋庆龄赠送的100元，冲出国民党的牢笼，于1937年8月率先进入陕北，毛主席、周副主席设宴款待。毛主席问：“你打算做什么？”丁玲毫不犹豫地答道：“当红军！”于是她换上戎装、跃马扬鞭到了陇东前线，写下了歌颂彭德怀、左权将军的佳作。毛主席挥毫赠词：“洞中开宴会，招待出牢人”；“昨天文小姐，今日武将军”。诗人艾青、严辰，小说家罗烽、逮斐，画家张汀结伴化装来到延安。一个月路程冲破100道关卡。艾青激动地讲：“我这个‘流浪儿子’终于回到了‘娘’的怀抱！”张汀高兴得在地上打滚，亲着、吻着陕北的黄土地。

耀的政治出身。在戏剧界,尤其是在鲁迅艺术学院的出身,对于后来不仅意味着“镀金”,也意味着政治上的光环。尽管这些人物后来或多或少地遭受了政治上的灾难,但是作为一个马克思主义的信仰者,恰好是一种磨难。在戏剧界的剧作家,也许是由于戏剧作为集体的艺术的缘故,较之于其他一些诗人、小说家而言,似乎更懂得《讲话》的意义。贺敬之、胡可等人都是如此。

从战争与文艺的关系来说,战争能激发戏剧的勃兴。法国戏剧理论家费·布伦退尔认为:“一国戏剧兴起的时刻正是一个伟大民族的意志十分高昂的时候,可以这么说,在其本身内部,我们发现其戏剧艺术也达到发展的高峰,产生出其伟大的作品。希腊与波斯战争同时。埃斯库罗斯和米提亚人打过仗,相传欧里庇得斯正是在舰队在萨拉弥斯附近的海面交战的一天降生的。……”^①廖全京解释说,不管这一结论在多大的范围内具有普遍性,它起码适合于中国戏剧史的一个阶段。1937—1945年,在中国,时代找到了它所需要的戏剧,戏剧也找到了它所需要的时代:一场长达八年反侵略战争,振奋了一个民族的意志,也振奋了这个民族的戏剧。^②这一情况不仅在大后方是这样,在延安也是这样。战争使得整个文化都重新军事化。卡西尔指出,“真正的重新军事化过程是与政治神话的诞生同步的。军事上的重新军事化乃是早已既成的事实,它不过是由政治神话带来的精神上的重新军事化的一个必然的结果”^③。刘小枫指出,“在现代化过程中,科举制被废除,民族国家的统一建构由军事化政党来承担”^④。在延安整风运动中,像艾青等人,都认为在战争时期,延安的作家应该服从军事领袖的领导。新中国的政治神话是在战争年代诞生的,尤其是从延

① 费·布伦退尔:《戏剧的规律》,《编剧艺术》,文化艺术出版社,1982年,第140页。

② 廖全京:《大后方戏剧论稿》,四川教育出版社,1985年,第147页。

③ 恩斯特·卡西尔:《国家的神话》,张国忠译,浙江人民出版社,1985年,第147页。

④ 刘小枫:《现代性社会理论绪论》,上海三联书店,1995年,第147页。

安时期诞生的，这种政治神话又是和重新军事化的战争相关。在抗战时期所形成的军事化的观念，一直持续到建国之后。

抗战就是一种“救国”的战争。周扬指出，“为了救国，应该利用一切可能的手段。文艺是许多手段中的一种，文艺家首先应当使用自己所最长于使用的工具，这是当然的……凡是一个普通国民所应做的工作，文艺家都没有权力把自己除外。先是国民，然后才是文艺家，先有生活，然后才有文艺”^①。对于文艺家来说，文艺创作就是他们最好的救国的手段。陈顺馨认为，现实主义者因战争的到来变得“英雄有用武之地”而不自觉地流露出来的一份兴奋心情和“幸运”感、“神圣”感，不仅在周扬身上可以看见，一直比较注意艺术规律的胡风也显露一种忘形的态度。她说道，作为诗人的胡风并还保留一份追求或幻想史诗性伟大作品的浪漫情怀，法捷耶夫的《毁灭》、荷马的《奥德赛》、《伊里亚特》和高尔基的《内战史》、《工厂史》等产生于战争的时代的作品，成为他的理想的典范。在她看来，胡风把战争的时代“神圣”化了。^② 文艺创作可以救国，尤其是在战争时代，将“战争的时代‘神圣化’”的思维方式，不仅在延安时期制约了文艺工作者，也制约了解放以后的文艺工作者。

从文学体制的角度来说，中国的文学家，传统上是以仕途为生。而在科举制度废除以后，由于大都市的现代传媒的作用，许多文人是以文学作为职业。但是这种以“卖文为生”的生涯，在中国从传统过来的文人心目中，是一种迫不得已的举措。因为这种生涯，使得他们边缘化，用当时话来说，就成了社会的“零余人”。现在，终于出现了这样一个地方，文人进入了中心，进入了体制，这就是延安。洪子诚说：“从根据地时期开始，甚至从‘新文学’开始，对作家的职业，他所从事的活动，普遍有一种‘启蒙主义’的理解。文学写作被很绝对地看作是精神

^① 周扬：《抗战时期的文学》（《周扬文集》第1卷），人民文学出版社，1983年，第103页。

^② 陈顺馨：《社会主义现实主义理论在中国的接受与转换》，安徽教育出版社，1984年，第141页。

性的‘神圣’活动。而根据地 and 解放区的文学活动的理解和方式,也加强了这样一种观念。在根据地和解放区,没有稿费,也没有什么‘畅销书’的收入;‘市场’与文学的关联,不是很清楚,不是很明显。作家就是‘干部’,都是按照供给制,按级别给予相应待遇,领津贴。五六十年代这种观念得到延续,当然,具体情况已发生较大变化。缘园年代后,作家的收入、经济条件,总体来说,要比三四十年代的作家好。”^①在这里,供给制、领津贴,和以稿费为生具有不同的意义。因为,领津贴是属于干部特有的待遇,它具有政治或者说意识形态意义,是一种体制化的产物,文学家会普遍地认同这种身份。建国以后,这种情况得到了进一步的改善,作家成为国家的干部,领津贴变成了领工资,同时,发表作品还有稿费。这是一种有基本保障,同时又有身份增值的生活。用布迪厄(亨利·列斐伏尔)的说法,就是有“文化资本”和“象征资本”。因为著名的作家往往还有崇高的社会地位,换句话说,文学创作能够创造权力,是一种权力的话语。

延安的道路,同时又是一种从延安走出来的道路。这是一个比喻的说法。“道”在中国历来是一种哲学的寓言。如老子的“道”,就是一种形而上的比喻。在西方也是如此。叶舒宪说,哲学范畴“道”的几种基本意义的发生顺序是:圆道路——圆自然运行法则——圆寓言说——圆思想体系或方法。^②诺斯罗普·弗莱说道:“公路与道路是帝国骨架。这类意象所预示的是赎罪的道路或途径,它们在基督教的意象中占有主要地位。在大多数宗教的意象中也是这样。首先,有一条非凡的公路,这条路穿过红海,是一切救度之路的原型。”^③这是从能指的意义说的,而作为具体的所指“延安的道路”,可以进行界定。美国学者马克·赛尔登指出,作为一个整体纲领,“延安道路”是

① 洪子诚:《问题与方法:中国当代文学史研究讲稿》,三联书店,圆园园年,第圆园页。

② 叶舒宪:《中国神话哲学》,中国社会科学出版社,圆园园年,第圆页。

③ 诺斯罗普·弗莱:《伟大的代码——圣经与文学》,北京大学出版社,圆园园年,第圆页。

关于经济发展、社会改造和人民战争的别具一格的方式。其特色包括民众参与、简政放权、社区自治等。它基于这样一种人性观念：人们可以超越阶级、经验、意识形态的局限，创造一个新中国。^①从这个意义上说，延安的道路就是一个通向民族国家的道路，一个通向新中国的道路。这对于知识分子来说，是具有巨大吸引力的。而我们这里所谓的“延安的道路”，主要还是在这种经济发展、社会改造和人民战争之外的文化艺术上的“别具一格”。那就是在经过延安的整风运动，尤其是毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》以后，文艺工作者所选择的“延安的道路”，即和工农兵相结合，创作出为工农兵服务的作品。在这个时候，知识分子，或者说文艺工作者，不再是一个批判的力量，也不是一个独立的阶层，而是被改造成为一个和工人、农民以及士兵相结合的崭新的群体。他们在建立和创造新中国的过程中，成为一个叙事者，一个国家的仪式的参与者。

在严峻的现实面前，中国的现实主义戏剧，不可能走“为艺术而艺术”的道路。中国的现实主义戏剧，从一开始就强调革命性和战斗性，也就是强调革命的功利性。革命戏剧的真正发源地，一方面是上海等地的左翼戏剧，而左翼戏剧的真正发源地是在法国的启蒙主义以后的民众戏剧，或者说是十月革命以后的俄国的民众戏剧。从这个意义上说，延安的文学是和法国启蒙主义和十月革命后的俄国相联系的。中国的革命戏剧的另一个发源地，应该说是从根据地开始的，从红军在江西开始，就有了革命戏剧。从八一剧团、工农剧社到高尔基戏剧学校；从中国式的活报剧、独幕剧到多幕剧都是如此。延安的戏剧是这两股源流的合流。根据地戏剧是随着红军长征到达陕北，“经历了长征的苏区文艺战士分散到各部队、各地区去，虽然这支队伍人数不多，却把苏区的‘红色戏剧’的战斗传统带到了陕甘宁革命根据地，带到了抗日时期的各个解放区”^②。我们正是从这个意义上提出，中国的革

① 马克·赛尔登：《革命中的中国 延安的道路》魏晓明、冯崇义译，社会科学文献出版社，2004年，第104页。

② 左莱、梁化群：《苏区“红色戏剧”史话》文化艺术出版社，1985年，第24页。

命戏剧是一种“国家的仪式”。胡可说：“还没见过世界上其他国家的戏剧，能在革命斗争中起到这样巨大的战斗作用；还没见过哪个革命政党这样重视戏剧的宣传、教育作用。”^①从戏剧的角度来说，延安当时拥有多种戏剧组织，已经初具民族国家的规模。



猿猿年成立的西北战地服务团在行军途中

猿猿年 猿月 猿日，中国文艺协会在保安县（志丹县）成立，和第二年成立的中华全国戏剧界抗敌协会一样，这样的协会有效地将分散的文艺工作者组织起来，成为解放后中国戏剧家协会的基础，它使得政党的意识形态得到一体化的贯彻。猿猿年 猿月中国文艺协会成立了戏剧组，并组织第一次公演，负责人为黄植、廖承志、朱光。猿月，人民抗日剧社总社在延安成立，主任黄植，副主任温涛。原人民抗日剧社更名为中央剧团（“七七”事变后又更名为抗战剧团），直属总社领导。总社又发展了许多剧团：中央机关一些知识分子组成平凡剧团，抗日军政大学学院组成战斗剧团，延安青年戏剧爱好者组成青年剧团、锄头剧团、西北剧团等。愿月份新建的西北战地服务团奔赴前线，主任丁玲，副主任吴奚如。出发前演出了丁玲的话剧处女作《重逢》（塞克导演，主要演员有夏革非、王玉清、陈明、吴奚如）。猿猿年 猿月 猿日，鲁迅艺术学院成立，毛泽东等中央领导同志参加了在中央大礼堂举行的隆重的成立典礼。在

^① 胡可：《苏区“红色戏剧”史话·序》，《苏区“红色戏剧”史话》，文化艺术出版社，猿猿年，第 猿页。



1938年成立的鲁迅艺术学院校址大门

鲁艺开始设戏剧、音乐、美术等系。戏剧系是以演剧队、宣传队的队员为骨干建立起来的,力量最强,由中共中央宣传部直接领导。除此之外,还有边区教育厅领导的抗战剧团(原

中央剧团),八路军后方留守处政治部成立了烽火剧团,1938年底,抗日军政大学改组了由学院组成的战斗剧团,成立了抗大文艺工作团(简称抗大文工团)。1939年 1月,西北青年救国联合会成立了西北青年救国联合会剧团,1939年 2月改建为延安青年艺术剧院(简称青艺)。1939年 3月 1日,陕北公学文工团成立。一年后更名为西北文工团。在延安这样一个地方,有如此多的剧团的演出,可以想象当年的戏剧的盛况。

1939年,在毛泽东《讲话》发表后,中共中央宣传部《关于执行党的文艺政策的决定》认为,戏剧是根据地各部门文艺中“最有发展的必要与可能”的,并指出“内容反映人民感情意志,形式易演出易懂的话剧与歌剧(这是融戏剧、文学、音乐、跳舞甚至美术于一炉的艺术形式,包括各种新旧形式和地方形式),已经证明是今天动员与教育群众坚持抗战发展生产的有力武器,应该在各地方与部队中普遍发展”。^①在延安有众多的剧团在进行一系列的演出,这种剧团是从民间向民族国家的仪式过渡的产物。

^① 中共中央宣传部:《关于执行党的文艺政策的决定》,延安《解放日报》1939年 3月 1日。

第二章摇民众、大众与工农兵戏剧

我们对许多司空见惯的词,往往不会去追究其本意。其实许多词汇都有其特殊的历史的语境,反过来说,我们也只有在特定的历史语境中才能理解许多概念。如“国民”、“市民”、“平民”等。在中国现代戏剧中,许多词语都是二元对立的产物。戏剧,不是戏剧家自己的事情,而是为民众、大众或工农兵服务的。但是不同的服务对象,就有不同的意识形态。从某种意义上说,“民众”是民族国家塑造的,“大众”是阶级社会塑造的,而“工农兵”则是无产阶级政党塑造的。也就是说,中国现代的革命戏剧是在经历了民众、大众,然后才进入工农兵戏剧的。这似乎也是一个历史的逻辑发展的结果。但是这个历史的逻辑究竟是怎么发展过来的?它有什么特别的现实意义?或者说对于我们现在有什么启示?

第一节摇民众戏剧

对于群体的不同称谓,有不同的含义。我们说,“民众”是民族国家塑造的,就是一种特定的含义。在封建皇朝时代,君主统治下的是臣民。中国以往没有民众,只有皇帝的臣民、奴才、百姓。传统的戏曲,是从民间开始诞生的,接受者是民间观众。他们的历史知识,大都是从民间戏曲中得到的。在民间戏曲的基础上,士大夫参与了戏曲的创作,使得其审美品格上升了,成为文人学士的欣赏品,甚至是皇帝的宫廷玩意儿,如昆曲、京剧就是如此。他们离民间观众越来越远。

在资产阶级革命之后,建立起了市民社会。从西方的戏剧发展看到了启蒙主义时代,戏剧的接受主体是市民,因此,有市民戏剧之说。狄德罗、莱辛都倡导“市民戏剧”、“市民悲剧”。有不少学者认为,在晚清已经具备了市民社会的某些特征。杜赞奇指出,“市民社会乃至公共领域的许多特点,在晚清中国均已出现。大规模的商业网络的存在,普遍的金钱经济以及城市的发展,均使得建立强有力的管理经济与社会基础设施的团体生活成为必要”^①。从某种程度上说,文明戏就是市民社会的产物。但是,中国的革命并没有像法国大革命那样形成一个市民社会,随着辛亥革命的失败、市民社会的衰落,文明戏也失败了。

在辛亥革命前后,一代知识分子开始考虑改造国民性的问题。刘禾解释说:“‘国民性’一词(或译为民族性或国民的品格等),最早来自明治维新时期现代民族国家理论,是英语 ~~民族性~~ 的日译。”^②从梁启超到鲁迅,对于国民性的改造,是他们认为最重要的问题。梁启超在《新民说》中提出了“新民”的概念。鲁迅更是为了改造国民性才弃医从文的,他的小说是改造国民性的典范。

民众和民间是对应的。周作人认为,“‘民间’这意义,本是指多数不文的民众;民歌中的情绪与事实,也便是这民众所感知的情绪和事实”^③。从戏剧的角度说,到了五四时期,知识分子开始倡导民众戏剧(~~民众戏剧~~)。民众戏剧是与启蒙思想联系在一起的。或者说,民众戏剧本身就是启蒙的产物,从卢梭到狄德罗,都是倡导民众戏剧的。就像前苏联格·鲍雅吉耶夫所说的,“在西欧,创建各种形式的民众剧院乃是资本主义国家戏剧民主化最辉煌的一种现象。罗曼·罗兰及其战友们梦寐以求的理想终于得到实现。在法国、意大利、英国、

① 杜赞奇:《从民族国家拯救历史:民族主义话语与中国现代史研究》,王宪明译,社会科学文献出版社,1995年,第15页。

② 刘禾:《跨语际实践》,宋伟杰等译,三联书店,1999年,第29页。

③ 周作人:《中国民歌的价值》,《歌谣》周刊第2期,1922年11月1日。

芬兰与瑞典，一批大众剧院开始崛起，它们面向各广泛阶层的观众，所创作的戏剧则为人民喜闻乐见。……围绕争取人民群众观剧、创办普及型剧院而不是供有钱人取乐的剧院，便开始展开了一场斗争。先是在露天中举行公演，接着举办名目繁多的戏剧艺术节，吸引了几十万各城市的戏剧爱好者前来观摩。戏剧艺术家们开始积极恢复与发展往昔的民间戏剧的表演形式与表演方法”^①。

在中国，“民众戏剧”是从五四时期开始的。1919年沈雁冰等人创办的《戏剧》就特别推崇“民众戏剧”。他们在《民众戏剧社宣言》中说，“萧伯纳曾说：‘戏场是宣传主义的地方’，这句话虽然不能一定是，但我们至少可以说一句：当看戏是消闲的时代现在已经过去了，戏院在现代社会中确是占有重要的地位，是推动社会前进的一个轮子，又是搜寻社会病根的载光镜；他又是一块正直无私的反射镜；一国人民程度的高低，也赤裸裸地在这面大镜子里反照出来，不得一毫遁形”^②。在这里，民众戏剧的倡导者，将戏剧和“一国人民程度的高低”联系在一起。

民众戏剧推崇的是法国安托万的小剧场运动。但是戏剧在“爱美”的之外，又有职业化戏剧的出现。但是，真正的民众戏剧应该不仅仅是职业的和爱美的，也不仅仅是大剧场和小剧场的，而应该是和民众真正联系在一起的戏剧。沈起予在《演剧运动之意义》一文中认为，“最初提倡民众剧者，当然要推卢梭（~~裁介~~ ~~阿~~ ~~索~~ ~~译~~）及迭得罗（~~阿~~ ~~德~~ ~~威~~ ~~译~~）等。卢梭说：‘关闭着极少数底人在一个暗黑的洞穴中，使他们在死沉中不灵活底排他的演剧，是不当采用的。不，民众哟，这不是你们底祭祀，你们应当集合在野外，集合在天空之下。’卢梭规定演剧内容即为民众自身，演员是民众，看客亦是民众。所以他继续地说去：‘那么，这种演剧底目的是甚么呢？在那里我们拿什么东西来看呢，宁肯甚么也不拿出来。只要在广陌之中，插一根花棒，把民众集合到

① 格·鲍雅吉耶夫等主编：《欧美现代戏剧史》，张绍儒译，上海文艺出版社，1955年，第127页。

② 《民众戏剧社宣言》，《戏剧》1919年 缘月第 员卷第 员期。

周围,就可以成一个祭祀,或者更妙一点:就把看客来作视景;使看客自身来作演员,使大家相见相爱,而益相联结起来。’……迭得罗对于民众剧,亦与卢梭抱得有相同的意见。他在《续自然儿底对话》中说:‘古代的剧场,一时可以容纳八万的看客……较之在一定期日,使几百人娱乐的小剧场是如何差异呀!我们如果在数日之间的祝日中,把全国民集合起来,又是如何呀!……要变更我们戏剧底面目,只要求一个宽广底舞台就够了……’罗曼·罗兰(原名于利安·爱弥尔·罗曼·罗兰)说:‘在幸福而且自由的民众,祭祀比演剧更为必要;民众自身,即常为自己最美丽底视景。所以我们要为民众准备着民众祭’^①。而新俄的演剧运动则着重倡导民众剧。俄罗斯人民教育委员会演剧部的《民众剧创设宣言》中说:“在革命前,戏剧艺术是被资本主义的营业束缚着。但现在,戏剧艺术已上了自由发展的途上了。民众毁弃了隶属的铁锁的时候,他们的注意就常常趋向于演剧。演剧当作民众解放的最有力的战斗手段,在这样的瞬间里,它曾从狭苦的建筑物中溢到街头来。于是现在我们摄取着称为‘民众剧’的形式。”十月革命初期,民众“以为一切的权力都在他们的掌中了。以为民众是主人,民众是一切的了。从而他们想,‘对于新的主人应该是新主人自己的演剧’”。他们在广场和公园开展盛大的民众剧的演出活动。在他们看来,“民众剧的形式不是那‘工夫’成的形式,是深深地潜在民众意识里的有机的要求,关于这事,是有《圣经》中的祭日或西欧罗巴的‘悦舞狂欢节’(或民众的圆舞和游戏,或法国大革命祭,或喜欢着的民众底各种游行等证明着的”^②。

在罗曼·罗兰和新俄的民众剧的影响下,中国的民众戏剧运动也令人瞩目地开展起来了。早在 1919 年 猿月,就有沈雁冰、郑振铎、欧阳予倩等 猿人发起成立“民众戏剧社”,缘月份又创办了《戏剧》月刊。他们因想到罗曼·罗兰的“民众剧院”而打出了“民众戏剧社”的旗

① 沈起予:《演剧运动之意义》,《创造月刊》1919 年 苑月第 1 卷第 1 期。

② 升曙华:《新俄的演剧运动与跳舞》,画室译,北新书局,1919 年,第 151—152 页。

帜,并且宣称:“我们既然说要提倡民众的艺术,当然是要创造这一高尚的通俗的戏剧。”^①瞿秋白竭力倡导民众戏剧,对当时戏剧的状况提出了自己的看法,认为近年来“爱美剧”运动虽也出现少数较好的白话戏,但“爱美剧”本身带有“客串”的性质,“所以他们戏剧的题材,便自然而然的只限于智识阶级的怪癖嗜好,这里所用的言语,即便是刮刮叫的真正白话,也只是智识阶级的白话”。他认为,既然话剧的欣赏只限于“欧化的绅士和青年学生阶层”,那么“民众戏剧只是一句空话”。^②民众戏剧社除了在《戏剧》月刊上登载翻译的剧本之外,也创作演出剧作,如汪优游的独幕剧《好儿子》。剧作者在自序中说,“这剧虽是叙述一个家庭,也可以把它当作一个现在的中华民国的缩影”,其意在表现中国“贫弱的原因”和“民族的弱点”。

熊佛西是民众戏剧的倡导者。1926年,熊佛西说道:“近来有人唱着必须民众化的调子,我觉得最能民众化而且应该民众化的就是戏剧。但是,民众化并不是艺术本身的问题。我以为凡是艺术必是民众化的,否则便不是艺术。所以艺术的本身并没有平民贵族的阶级,不过因为我国社会阶级的限制,而使艺术做了平民贵族间的傀儡。”^③在这里,熊佛西提到了平民、贵族的概念。如果说,国民、民众是和民族国家相联系的,那么平民是和贵族对立的一个概念。但是对熊佛西来说,他的民众戏剧、戏剧大众化实验是针对农民的。中国现代性的进程是和农村的现代化有关的,农民戏剧就是这种现代性的运动的产物。有的学者强调熊佛西的农民戏剧与左翼大众化戏剧的关系,但是,在我看来,熊佛西的实验具有很强的改良色彩。这种色彩正是当时各种“救国”方式的一种。熊佛西的理想是戏剧救国的理想,是和当时平民教育促进会的理想联系在一起的。中国平民教育促进会,通过社会、家庭、学校等方式施行文艺、公民、卫生、生计四种教育,以疗治

① 汪优游:《与创造新剧诸君商榷》,《戏剧》1926年12月第1卷第1期。

② 瞿秋白:《鬼门关以外的战争》,《瞿秋白文集》第猿卷。

③ 熊佛西:《国家剧院》,转引自马明:《熊佛西“戏剧大众化实验”新探》,《现代戏剧家熊佛西》,中国戏剧出版社,1984年,第150页。

中国“愚、穷、弱、私”四大病症。也就是说 将农民戏剧放到国家的高度来审视。在这里 平教会看中话剧的是它的现代的形式。通过现代的形式来教育农民 使其成为民族国家的民众。富有趣味的是,陶行知在晓庄师范、阎折吾在山东济南、李一非在河北通县、谷剑尘在江苏无锡等地进



1926年初,熊佛西(右二)等人到河北定县实验农村戏剧大众化。

行尝试,最著名的是在晏阳初主持的中华平民教育促进会的邀请下,熊佛西、陈治策、杨村彬、张鸣奇等人在河北定县进行的实验。

1926年初春,熊佛西以中华平民教育促进会戏剧研究委员会主任的身份,来到河北定县。熊佛西和杨村彬等人开始以农民为对象的戏剧大众化实验。“试验是否能把话剧介绍到农民,是否能提起农民的兴趣进而使他们自己演话剧,更进而实验是否能令农民在剧场中得到他们的教育。”^①熊佛西不以“传道师”自居,而主张一切从农民出发,并提出戏剧大众化的标准,是由戏剧的内容与形式决定。关于内容,“我们必须做到两个条件,一是农民需要的,二是农民可以接受的”。关于形式“可以任意创造”。为了使农民看话剧“不感觉是看戏,表演的内容不是‘他’或‘他们’的事,而是‘我们’大家的事”,需要考虑“跳出传统的桎梏”。^②熊佛西为了使农民知道话剧为何物,在定县建立了一个实验剧场,剧场的设计是因地制宜:“一切设备力求实用,而保持与农村经济水准之平衡。台下座位不求华丽,但必使观众视听如意,台上布景、天幕、布条,种种设备都应有尽有,以求舞台艺术之完整。”^③他们

① 张骏祥:《参观定县东不落岗农民演剧记》,《过渡 演出特辑》,平教会,1926年。

② 熊佛西:《中国戏剧运动的新途径》,南京《自由评论》第 9 期,1926年。

③ 杨村彬:《定县的农民戏剧实验》,《过渡 演出特辑》,平教会,1926年。

本着“一切经过实验”的精神，将《屠户》等剧作在实验剧场演出，获得成功以后，又到各村去巡回演出，搬上“流动舞台”，——“如有土丘，土丘就是舞台，如无土丘，舞台则用木板，几幅幕布、几扇屏风，即当布景，演到哪里，用大车运到哪里，话剧也就随着大车遍及定县每个村镇”^①。在他们的影响和帮助下，许多村子成立了自已的农民剧团，特别是一个本来默默无声的小小村落——东不落岗，因为它的实验剧团，引起了文艺界的注意了。他们演出了《喇叭》、《醉鬼》、《兰芝和仲卿》、《我是一个人》、《穷途》、《三头牛》、《求婚》、《王四》以及《过渡》等剧，在农村产生了广泛的影响。

值得指出的是，农民话剧的演出大都是在露天剧场。“剧场大体分三部，一部是舞台，一部是观众的池子，一部是剧场入门处。剧场部分较入门处垫高一点，再慢慢向台前坡下去。”“舞台部分原是神位所在，如今用土坯砖石砌成舞台，高约六七尺，后台一垛弧形的围墙，上饰青色，用以与天色调和，以完成大自然的背景。台的左右，各砌墙垛两层。”^②在“五四”以后的现代话剧，戏剧演出都是舞台演出，而露天演出，也就是将戏剧从剧场艺术向广场艺术倾斜。这和我们前面所说的卢梭的启蒙立场是一致的。这种演出方式受到农民的欢迎。1934年10月10日在这个新落成的露天剧场，采用“新式演出法”，首场演出了《过渡》。杨村彬说：“《过渡》既是以唤醒民众，领导民众为任务，以集团底、力学底、怒吼底空气为基调，那么，在演出上首先把全剧场当作舞台，即所谓要台上台下打成一片，演员观众不分，如演员都从观众中来，观众也随着歌唱，尽量应用上下台的大台阶，结尾时有些观众也走上舞台加入造桥。”^③

① 参见马明：《熊佛西的“戏剧大众化实验”新探》，《现代戏剧家熊佛西》，中国戏剧出版社，1954年，第155页。

② 张骏祥：《参观定县东不落岗农民演剧记》，《过渡 演出特辑》，平教会，1934年。

③ 杨村彬：《论 过渡 的演出及其对于今后中国新兴戏剧的影响》，《过渡 演出特辑》，平教会，1934年。

在这之前 欧阳予倩也在广东大力倡导“民众戏剧”。1945年冬 欧阳予倩去广州创建了广东戏剧研究所,该所“以创造适时代为民众的新剧为宗旨”。所内附设戏剧学校,并创办了《戏剧》杂志和周刊。欧阳予倩在《戏剧》杂志上发表《民众剧的研究》,公开倡导“民众剧”,并把戏剧运动视之为“一种革命事业”。他指出,“现在这个事业,已经很鲜明地在民众面前开始了”。他甚至专门评论了苏联特列却柯夫的《怒吼吧,中国》,认为这个剧“是一个很有力量的民众剧”。并且呼吁“我们要替民众喊叫,要使民众自觉。要民众团结起来。抵抗一切的暴力,从被压迫中自救”。他进一步指出“我们伟大的力量是潜伏在我们民众当中”。“今后的民众剧,当然是要用艺术的手腕把这种伟大的力量充分表现出来。”在欧阳予倩的领导下,广东戏剧研究所差不多进行了十次话剧公演,上演了创作与翻译的剧本约 猿园个。仅仅是欧阳予倩一人创作的剧本就有:《屏风后》、《杨贵妃》、《车夫之家》、《刘三妹》、《小英姑娘》、《买卖》、《国粹》、《白姑娘》等。欧阳予倩在广州所开展的戏剧运动,培养了大量的戏剧创作和表演人才,在南国播下了民众戏剧的种子。欧阳予倩也主张戏剧的“舞台变革”。他说道,在戏剧的发展历史中,“由露天剧场而户内剧场,而镜框式舞台,大剧场而小剧场,范围越来越狭,观众越来越少,作品越来越沉闷而少新鲜活泼之气。因此,许多人想运动从少数到多数,从小剧场到大剧场,再到户外剧场”^①。陈白尘在《中国民众戏剧运动之前路》中引用日本戏剧家小山内薰的话说:“要使民众走进艺术的殿堂,我们得走下台阶,搀他一步步走了上来。”在这里,有一个陈思和所说的“五四”新文化中,知识分子的庙堂和广场的问题。“五四”戏剧家要创作一个“艺术殿堂”,但是民众却没有办法进入这个“艺术殿堂”,于是戏剧家就“走下台阶,搀他一步步走了上来”,同时,为民众创造“大剧场”、“露天剧场”。民众戏剧同时也以戏剧的大众化和大众化的戏剧的方式出现。

^① 欧阳予倩:《民众剧研究》,《戏剧》1945年 9月第 5卷第 猿期。

第二节 摇大众化戏剧

在新文学的发展中，其宗旨是为了大众，但是实际上，戏剧并没有能够真正大众化。施蛰存说道：“‘大众文学’是毛泽东在《新民主主义论》中提出的译语。毛泽东这个字是苏联首先用来指社会主义政制下的公民。这个字有集体意义（‘人民’是许多个体；‘大众’，或译‘群众’，是一个集体），也有阶级的意义（只有无产阶级才属于大众）。所谓‘大众文学’实质就是无产阶级人民文学，资本主义国家的文艺工作者，一般不用这个名词。”^①大众文学是无产阶级文学的产物。田汉认为，“普罗文学必然是大众文学”。中国 1940 年代“普罗戏剧运动已经开始了大众化的运动”。左翼戏剧接受大众化这个概念，是把它作为宣传的一种工具，《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》是从三个方面来指明演剧的方向，一是工人演剧，二是学生演剧，三是农民演剧。在工人演剧中明确指出：

深入都市无产阶级的群众当中，争取本联盟独立表演，辅助工友表演，或本联盟与工友联合表演三方式以领导无产阶级的演剧运动。其所采取的演剧形式，以工人群众的知识水准能够充分理解、欢迎为原则；以此除致力于中国戏剧之普罗列塔利亚写实主义的建设外，即现时流行的诸杂耍形式亦充分加以批评的采用。剧本内容的配合以所参加的集会底特殊性质与环境来决定。通常是根据大多数工人群众所属的特殊产业部门的生产经验，从日常的各种斗争中指示出政治出路——指出在半殖民地中，中国无产阶级所负的伟大使命，指示他们彻底反帝国主义，反豪绅地主资产阶级的国民党，反黄色与右倾的欺骗，拥护苏联及中国苏维埃与红军。这一工作，除努力组织本联盟与工人团体底移动剧场式的演

^① 施蛰存：《北山四窗》，上海文艺出版社，1984年，第100页。

出外,更应设法去组织江湖的卖艺者作更广泛的“到工人群众中去的活动”。^①

在这里,有一个群众的概念:“工人群众”。埃利亚斯·卡内提指出:“群众有如下一些特性:一、群众要永远增长(人数增多);二、群众内部平等占统治地位;三、群众喜好紧密地聚在一起;四、群众需要向导”。他认为:“只要还没有达到目标,群众就会继续存在”^②。而在我看来,在猿年,群众这个概念和大众一样,是从“需要向导”这个意义上说的,这个“向导”就是政党。左翼戏剧家联盟就是中共地下党领导的组织,他们呼吁左翼的戏剧家“到工人群众中去”,其实就是要左翼戏剧家也作为“向导”(左联就有一个刊物的名称叫《向导》),去领导工人群众。在这里,左翼戏剧家还是和“五四”的启蒙精神相一致的。到了 员年提出无产阶级革命文学时,文艺大众化问题则受到普遍的注目。“大众首先是匿名的、无差别的:个体的容脸,个体的嗓音有时会浮现,但人物的身份只有在群众的情境以及集团的意志之中才能确认。”大众的“匿名”和“无差别”,是我们所要考虑的问题。文艺为大众服务,首先是表现大众,在戏剧中,大众的形象也是“匿名的”、“无差别”的,或谓之甲、乙、丙。

田汉也曾经是民众戏剧的倡导者。田汉 员年在南京公演期间,曾在南京各大学发表题为《民众与戏剧》的演讲,他指出:“近代的戏剧通通堕落了,我们要把它回复起来,从资本家的手中归还给民众,那唯一的方法,最好,我以为就要打破种种的阻隔,使社会与戏剧打成一片。……今后来宁当设法无条件地给予南京民众以精神上的安慰,使他们娱乐,使他们明白暗示——对未来更合理更光明的社会暗

^① 《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》,《中国左翼戏剧家联盟史料集》,中国戏剧出版社 员年。

^② 埃利亚斯·卡内提:《群众与权力》,冯文光、刘敏、张毅译,中央编译出版社 员年,第 圆页。

示！”^①但是，他后来在左翼戏剧的影响下，明确地提出戏剧的大众化。田汉在《戏剧的大众化和大众化的戏剧》中，根据列宁“艺术是属于人民的”理论指出，普罗戏剧“更是毫无问题的应以工人以及一般的劳苦大众为对象。假使普罗戏剧而没有穿蓝衣的人们来看，或是勉强动员他们来看也看不懂，引不起他们的兴趣，这就是‘一相（厢）情愿’的普罗戏剧”。在这里，只是为大众服务的问题。他主张普罗戏剧家应该根据“左翼剧联”所提出的专门家无产阶级化、无产阶级专门家化的要求，尽力帮助工人组织蓝衣剧团，帮助工人创作反映他们自己的生活、斗争和要求的剧本，另外也要学着写一些“工人们所能理解和欢迎的东西”。同时强调，“谁不能走到工人里去一道生活，一道感觉，谁也就不配谈大众化”。^②田汉身体力行，他所创作的象征旧世界的崩溃与新世界的诞生的独幕话剧《一致》，以及反映工人的痛苦生活和反抗斗争的新编话剧《火之舞蹈》等剧作，都受到工人和普通观众的欢迎。在这里，田汉的创作也已经开始转向了，也就是创作以大众为形象的作品。田汉的《一致》，表现的是王感到忧郁，因为在天地劳动的男和女有爱，而他没有，因此他嫉妒，臣给他出主意，他却把他们抓起来。但是地之子却吼起来。“一切被压迫的人们，都挣脱你们的枷锁站起来！认识你们自己的力量！”“世界快翻转来了！暴君快要倒了！大家都起来！”“被压迫的人们，集合起来，一致打倒我们的敌人，一致建设新的理想，新的光明，光明是从地底下来的！”而在三幕剧《火之舞蹈》就出现了工人的形象。最后也号召工人起来反抗。“弟兄们！结合起来干罢。挣脱我们一切的枷锁罢！今天才知道我有这样伟大的力量，能解放我们的是我们自己！”

左翼戏剧所倡导的戏剧大众化，是“五四”时期“民众戏剧”的继续和发展。“民众戏剧”一方面是受了罗曼·罗兰的影响，另一方面也就因于“五四”时期的民主主义思想。“民众戏剧”的倡导者希望通过

① 田汉：《民众与戏剧》，《南国的戏剧》，上海萌芽书店，1929年。

② 田汉：《戏剧大众化和大众化戏剧》，周靖波主编：《中国现代戏剧论》上卷，北京广播学院出版社，1984年。

戏剧来教育民众,使民众受到思想启蒙,从而促进社会的发展。而 1940 年代的戏剧大众化则不仅是起源于新俄的演剧运动,更主要的是出于无产阶级革命的宣传的需要。所谓戏剧大众化有两层意思:一是把本来属于大众的东西归还给大众;二是把戏剧视为向大众宣传无产阶级革命的武器。确实,左翼戏剧家在戏剧实践中日益认识到戏剧大众化的重要性。他们认为,大众的觉醒和资本主义的危机成着正比例向上发展。在劳苦大众抬头的今日,急切地需要把戏剧夺回到自己的手中来。所以目前的戏是要积极地趋向于大众化,而抛开忠孝节义的歌咏、才子佳人的颂赞和感伤颓废的小资产阶级的色彩。左翼戏剧,最紧要的是使大众能够正确地去认识所有的敌人,它在思想内容方面要真正成为被压迫阶级的代言人,在外形方面当然要利用一切戏剧的形式,而求广泛地深入于群众之间。^①在左翼戏剧家看来,“戏剧是一切武器艺术中最伟大的武器,表现‘力’、表现‘群众’,比其他一切艺术都明晰而清楚,其最占优势的地方是它同时能即刻直接推动群众的集体”。所以,左翼戏剧必须使它“为大众所有,为大众所用”。^②在当时,“戏剧大众化”已经成为左翼戏剧家的纲领性口号,并且付诸戏剧实践之中。左翼剧联组织蓝衫剧团就是一个典型的例子。1940 年与 1941 年间,金山接受中共地下党的委托,到淞沪铁路机厂去进行蓝衫剧社的活动。在铁路子弟学校举行了两次游艺会。第一次演出了《谁是朋友》和田汉的《一致》,获得了工人的好评;第二次又演出了田汉的《一致》,并且创作了一个与工人血肉相连的新剧本《爆炸》,演出结束时,全场群情激愤。像这样的蓝衫剧社,在当时的上海有七八个之多。1941 年 1 月,怨日,在沪东捐助义勇军游艺会办事处,各蓝衫剧团的负责人在开会的时候,被国民党特务逮捕。上海工人戏剧运动损失惨重。“左翼剧联”把戏剧艺术当作政治斗争的武器。他们的每一场

^① 张大行:《戏剧大众化问题》,王永生主编:《中国现代文学理论批评史》(中),贵州人民出版社,1985 年。

^② 张大行:《戏剧运动的路线》,转引自王永生主编:《中国现代文学理论批评史》(中),贵州人民出版社,1985 年。

演出,差不多都成了一场生死搏斗。如1934年春夏间,春秋剧社和光明剧社深入工厂区进行宣传演出,遭到国民党宪警的干涉,剧社一面与之交涉,一面坚持演出,不但演员情绪激动,观众也十分愤慨,当台上演楼适夷的《活路》,喊出“打倒帝国主义”的口号时,台下也叫起来,台上台下一片沸腾,使国民党宪警狼狈不堪。1935年以后,上海的左翼戏剧运动遭到国民党当局的破坏,于是在“剧联”领导下又提出了“戏剧走向农村”的口号。春秋剧社和骆驼演剧队先后到大场、嘉定等地演出,三三、光光等戏剧团体曾到苏州作旅行公演。左翼戏剧家先后创作了一些反映工农生活和斗争的剧作。这些作品“无处不充满着热烈的诚挚的情感,坚定了为生活而奋斗的正确意识。在目前的动乱环境中,是一般的大众的兴奋剂”^①。农民演剧,除了熊佛西等人的实验外,要到抗战时期才真正实现。

国防戏剧,是左翼戏剧家提出来的。周钢鸣在《民族危机与国防戏剧》一文中,提出了戏剧界根据中国共产党抗日民族统一战线精神的六条创作纲领。我们从第一条纲领来看,“国防戏剧的剧作主题,是反帝抗日反汉奸,争取中华民族的解放;要把大众反帝反汉奸的革命情绪,如学生救亡运动、请愿、示威等具体形象表现出来,唤起落后民众的觉醒,以保卫祖国,收复失地,把敌人驱出中国去”^②。在这里,提出了“大众反帝反汉奸的革命情绪”,而“唤起落后民众的觉醒”,明显地将大众置于“革命”的话语中,而将“民众”与“落后”相连。当然,民众与大众往往混用。但是我们要从不同的精神和不同的语境去区分。

大众化的戏剧,在最初不是大众化,而是知识分子“化大众”。抗战的戏剧就是大众化的戏剧,它是对“五四”时期的反传统的一种回归和反拨,尤其是战争将民族的精神提高到前所未有的程度。从这个意

^① 苏辛:《由梅雨说到——田汉的转弯》,转引自王永生主编:《中国现代文学理论批评史》(中),贵州人民出版社,1985年。

^② 周钢鸣:《民族危机与国防戏剧》,《生活知识》第1卷第10期,1935年8月10日。



1947年陈波儿、崔嵬赴古北口劳军演出《放下你的鞭子》^①。如著名的街头剧《放下你的鞭子》。但是，真正要改变知识分子本身，要到延安的工农兵戏剧才开始。

义上说，大众化也就是民族化。在这种情况下，知识精英对大众就有了一种新的态度。徐迅指出，“意识形态转变为社会运动，最终把民族主义运动的两种参与者——精英和民众——结合

第三节摇工农兵的戏剧

工农兵的戏剧是在延安时期提出来的。在延安陕甘宁边区，最初也提民众、大众。比如1942年苑月源日成立的民众剧团，由柯仲平、马健翎先后任团长。成立仪式是在延安城内东街的火神庙戏台演出的，是马健翎创作的两个秦腔革命现代戏《好男儿》和《一条路》。1943年元月在边区的第二次文代会之后，他们扛着“大众艺术野战兵团”的大红旗，向关中分区去了。在这里，民众和大众的概念是混用的。

民众和大众的概念虽然是根据国家和阶级的区分提出来的，但是都不能真正体现民族国家的本质，要建设一个新中国，从政党理念的角度说，只有工农兵的形象才有这个意义。从这个意义上说，工农兵是民众和大众发展的逻辑的结果。工农兵这个概念，应该是毛泽东《讲话》中正式提出来的，是一种政治家从政党理念产生的概念。毛泽

^① 徐迅：《民族主义》，中国社会科学出版社，1995年，第25页。

东在《讲话》中强调，为人民大众，“什么是人民大众呢？最广大的人民，占全人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。所以我们的文艺，第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的，这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的，他们也是革命的同盟者，他们是能够长期地和我们合作的。这四种人，就是中华民族的最大部分，就是最广大的人民大众。我们的文艺，应该为着上面说的四种人。我们要为这四种人服务，就必须站在无产阶级的立场上，而不能站在小资产阶级的立场上”^①。这里所说的“四种人”，其实是三种人，或者说是两种人。所谓的“城市小资产阶级劳动群众和知识分子”，虽说是“革命的同盟者”，但在革命需要的时候，是同盟者，而在革命成功的时候，就是有问题的。而且“要为这四种人服务，就必须站在无产阶级的立场上，而不能站在小资产阶级的立场上”。实际上也就取消了为资产阶级劳动群众和知识分子服务。因此，主要就是为工农兵服务。在白区，共产党的地下党组织能够领导工人的演剧运动，但是在延安以及陕甘宁边区，几乎没有什么工业，延安市虽有工人代表会议，有工会负责人，但是很少有真正反映工人的戏剧作品。延安时期，中国共产党虽说是工人阶级的先锋队，因此，它一定是把工人置于首位，但所谓工人的主体要到进城后才有可能。农民才是中国共产党员所要依靠的真正对象，因此也是最重要的服务对象。甚至士兵也主要是农民出身的。毛泽东 1940年在《新民主主义论》中说：“中国的革命实质上是农民革命……新民主主义的政治，实质上就是授权给农民。……大众文化，实质上就是提高农民文化。……中国有百分之八十的人口是农民……因此农民问题，就成了中国革命的基本问题，农民的力量，是中国革命的主要力量。”1949年，毛泽东在《论人民民主专政》中提出，“严重的问题是教育农民”。在这

^① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》，人民文学出版社，1953年，第1页。

里,毛泽东所说的“提高”和“教育”,是他已经意识到创建新中国的新人典型的意义。毛泽东看到,农业中国的无产阶级先锋队的主要成员只能来自农民,这就需要修订无产阶级先锋队的定义,按照这一构想,具有社会主义觉悟的激进知识人需要与农民结合,融构出一个精英层,以领导中国的民族国家的建构。但是他为什么不直接地提出文艺为农民服务的概念,而要提工农兵的概念呢?这就是毛泽东在理论上的先导性。

工农兵是一种政治的接受概念,是一种政治的群体。这一方面有知识分子为工农兵服务的问题,另一方面又有教育工农兵的问题。在这里,服务与教育是同时并存的。但是,要为工农兵服务,首先自己的立场要站在工农兵的立场上来,这就首先有一个立场转换和身份转换的问题。从个人的身份向集体的身份转换,从知识分子的身份向工农兵的身份转换。毛泽东指出,“我们知识分子出身的文艺工作者,要使自己的作品为群众所欢迎,就得把自己的思想感情来一个变化,来一番改造。没有这个变化,没有这个改造,什么事情都是做不好的,都是格格不入的”。在这里,思想感情的“变化”和“改造”,是非常重要的。他说道,“中国的革命的文学家艺术家,有出息的文学家艺术家,必须到群众中去,必须长期无条件地全心全意地到工农兵群众中去,到火热的斗争中去,到唯一的最广大最丰富的源泉中去,观察、体验、研究、分析一切人,一切阶级,一切群众,一切生动的生活形式和斗争形式,一切文学和艺术的原始材料,然后才有可能进入创作过程”。^①他又强调说:“我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是工农兵的,为工农兵而创作,为工农兵所利用的。”在这里,和五四时期的民众戏剧和 1940 年代的大众化戏剧不同的是,工农兵戏剧要求文艺工作者不是站在知识分子的启蒙立场去教育民众,“化大众”,而是要站在工农兵的立场,“为工农兵而创作,为工农兵所利用的”。

确实,在《讲话》之后,延安的文艺界出现了为工农兵服务的文艺

^① 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东论文艺》,人民文学出版社,1983年,第133页。

节目,如秧歌剧运动。
1943年,鲁艺秧歌剧
百余人在杨家岭、中
央党校、文化沟、联防
司令部等处表演。新
节目有王大化、李波
演出的秧歌剧《兄妹
开荒》,毛泽东、朱德、
周恩来、任弼时、陈云
同志看后,认为很好。
毛主席连连点头,发



1943年延安鲁迅艺术学院演出《兄妹开荒》,王大化饰兄,李波饰妹。

笑,赞道:“这还像个为工农兵服务的样子,你们觉得怎么样?”朱总司令说:“不错,今年的节目和往年大不同了!革命的文艺创作,就是要密切结合政治运动和生产斗争啊!”在这个时期,据统计,几年内,仅见报的秧歌剧就有源多出。

从整个延安的文艺来说,戏剧是最重要的形态,胡可说,在整个解放区的文学创作当中,最为发达的莫过于戏剧了。这是因为我们的服务对象主要是文化不高的农民群众和他们拿枪的子弟——革命军队的指战员,而戏剧又是最易为他们所接受,最易成为动员群众、宣传群众的有力工具的缘故。我们应该注意到在延安戏剧中,还有教育工农兵(主要是农民)的剧作,在秧歌剧中有大量的教育和改造“二流子”的剧作,如秧歌剧《刘二起家》、《钟万财起家》等,表现刘二、钟万财如何从一个游手好闲的“二流子”被改造成对解放区有用的劳动者。而在话剧中,有一些剧作对农民的短视提出了自己的看法。如胡丹沸的独幕剧《把眼光放远一点》表现了在日本侵略者占领的村庄,农民的“眼光”问题。老大的儿子大刚参加了八路军,老二的儿子二傻也入了伍,但是老二夫妻却带口信希望二傻回家,二傻果然开小差回家来了。老二夫妻要儿子去鬼子炮楼自首,然后回家来过日子。他们准备了边区票和鬼子票,又买了十亩地准备给儿子娶媳妇。但是大刚回来,要二傻回部队。因为有人曾经到鬼子炮楼自首,但是鬼子小队长说,“八

路军都是坚决的，一个半个跑回来的是吃货，八路军不要的，皇军也不要”后半夜就拉出去枪毙了。在事实教育面前，大刚对二傻说：“这回看清了吧？安生日子在哪儿啦？！你也不打日本鬼子，我也不打日本鬼子，那日本鬼子能打得出去吗？你好好地想想，把眼光放远一点。”最后二傻跟着大刚回去了。

同时革命文艺工作者开始注意到，在塑造工农兵形象的同时，还应塑造女性的形象。如歌剧《白毛女》中喜儿的形象。这个歌剧是以民间新传奇——《白毛仙姑》的故事为基础创作的。贺敬之在《白毛女的创作与演出》一文中，在介绍了白毛仙姑的故事后，说道：“这是一个优秀的民间新传奇，它藉一个佃农的女儿的悲惨身世，一方面集中地表现了封建黑暗的旧中国和它统治下的农民的痛苦生活，另一方面又表现了在共产党领导下的新民主主义的新中国（解放区）的光明，在这里的农民得到翻身。即所谓‘旧社会把人逼成“鬼”，新社会把“鬼”变成人’。而在解放区里，所以能有这样新型的民间故事产生，其基本条件便是由于受了几千年痛苦的中国农民，在共产党领导下得到了解放，生活起了基本变化，心里照进了光明，启发了他们的想象与智慧的缘故。这故事表现了现实的积极意义及人民自己的战斗的浪漫主义的色彩。”^①歌剧《农村曲》的剧旨就是“描写伟大抗战时代前进着的模范女性”。歌剧《王秀鸾》是由傅铎编剧，艾实惕、小流、王韬、之家作曲。这个剧表现的是劳动英雄王秀鸾，丈夫大春去参加八路军，婆婆将家里的箱子、柜子和坟上的二亩半地都卖掉了，拉着小姑巧玲去逃荒。秀鸾和十岁的儿子顺卿一起下地、浇园、担粪、糠一顿，菜一顿，粗茶淡饭吃不饱，拉犁累得吐了血，浇园热死在井台上。在这个剧中，王秀鸾和儿子顺卿的浇园曲：听说丈夫（爹爹）把兵当，秀鸾（顺卿）喜洋洋，他在前方打日本，我参加生产在后方。他保家乡流血汗，我努力生产充军粮，前方后方加油干，抗战胜利有保障。（这段歌词，令我们想到后来的《十五的月亮》。它把前方抗日和后方种地的关系

^① 贺敬之：《白毛女的创作与演出》，《中国当代文学研究资料·贺敬之专集》，江苏人民出版社，1985年，第187页。

表现得非常充分。)在敌占区张家口做生意做不下去的公公张店臣在路上遇到了讨饭的老婆、巧玲,带着她们回家。看到勤劳的媳妇把家治理得非常好,纺车好几辆,绵羊一小群,槽头还拴着个一色黑的小叫驴,粮食柴草是吃不清,烧不了,懒惰的婆婆悔恨不已,公公要婆婆继续去讨饭,而媳妇跪着求公公留下婆婆。最后王秀鸾不仅在家里当管家,在村里当上了村干部,而且当上了劳动模范,到边区去参加劳模大会。

创造工农兵形象,后来就发展为创造工农兵的典型。这是从社会主义现实主义创造“新人”的形象发展而来的。我们对现实主义可以作一种人类学的理解。在现实主义中,人物有一个成长的过程,最终发展为新人。也就是说,它要通过一定的过渡仪式,才有可能。在人类学的成人仪式中,要有一系列的考验。新人的成长也有这个过程。其实,在这个时期,工农兵的形象其实没有真正表现出来。在建国以后,戏剧界创造工农兵的形象虽然有了进展,但真正的工农兵的形象是在“文革”时期的样板戏中才表现出来的。

第三章 摇民族的仪式 :时间的 过渡与空间的神话

中国的革命戏剧作为一种现代性的时空应该如何理解呢?从西方民族国家的意义来说,是从启蒙主义开始。中国大概应该从晚清向民国的革命算起。从中国革命的意义来说,晚清就有诸多的革命,如梁启超所提出的“诗界革命”、“小说界革命”;“五四”时期的“文学革命”,大革命时期的“革命文学”。但是真正意义上的革命戏剧,应该是左翼戏剧和延安戏剧。革命,在中国源出《易经》:“天地革而四时成,汤、武革命,顺乎天而应乎人,革之时义大矣。”在西方,革命(Revolution)一词源自拉丁文,原指天体周而复始的时空运动。^①在这里,笔者对一个现象特别感兴趣,那就是,中西革命一词都与时空运动有关,而研究延安的戏剧,可以从时间的过渡、空间的神话来透视,同时通过民族仪式来体现。

第一节 摇时间的过渡

中国传统的时间是循环的,“合久必分,分久必合”。直到晚清严

^① 陈建华:《“革命”的现代性:中国革命话语考论》,上海古籍出版社,2000年,第 2 页。陈建华针对梁启超对“革命”的“如此敏感和忧虑”,解释道:一方面这一新的革命意识从传统中获得深厚、神秘的文化资源,唤醒狂欢节般的集体记忆;另一方面,由于“世界革命”意识的引进和融合,革命话语和意识形态变得如此复杂而富于包容性,因而能在急剧变动的时代适应政治、经济和心理的变革的需求。正是在这样的前提下,陈建华对革命进行考论。

复翻译赫胥黎的《天演论》,达尔文的进化论的时间观才开始在形成中的中国知识分子中传播。这是一种现代性的时间意识。美国学者马泰·卡林内斯库指出:“革命不同于任何自发的或有意识的造反,因为它除了否定或拒绝之类的本质要素,它还隐含着对时间的一种特定意识以及与时间的结盟”^①。在这里,革命“隐含着对时间的一种特定意识以及与时间的结盟”。

中国文明的形成是一个礼仪的形成的过程。但是随着五四“打倒孔家店”,要形成新的仪式,这就需要用一系列方式,从周而复始的年号,到西方的公元纪年。但是从文学的意义上说,真正意义上的时间仪式,应该说是自文学革命开始。革命文学,开始倡导革命现实主义。左翼文学,开始倡导社会主义现实主义。而在延安时期则是一个新的时间的开端。

延安文艺的时间可以从 1937 年开始,因为这一年 1 月 1 日,中共中央领导机关由保安迁到延安。而这一年的 7 月 7 日发生日本侵略中国的“卢沟桥事变”,全国抗日战争开始。抗日战争是中国自 1840 年鸦片战争以来最严重的救亡运动,中华民族到了最危险的时刻。从这个意义上说,中共中央进驻延安的同时,也是抗战爆发的时间,因此可以将延安文学的时间定为 1937 年。但是从延安文艺发生真正的变化来看,应该是自 1938 年毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》开始。

我们前面所说的延安的道路,工农兵的文艺,归根结底就是文艺工作者立场的转变。人类学者认为,个人在从一种角色移入另一种角色的过程中,其经验必须由所有参加仪式活动的人在理智上铭记、从情感上感受之后方能得以型塑。^② 在解放区的话剧中,就是要求每一个人改变自己。这是一种戏剧性的突转。文艺工作者在《讲话》前后

① 马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆 1996 年,第 100 页。

② 乔治·赫·马尔库斯、米开尔·斯科费彻尔:《作为文化批评的人类学》,王铭铭、蓝达居译,三联书店 1985 年,第 28 页。

有一个根本的转变。这个转变是仪式化的,或者说是一个过渡仪式。范根纳普表明,“一切过渡礼仪有三个阶段:分离、边缘(或阈限)、聚合。在最初的分离阶段中象征行为意味着个人或团体离开了他们以前的社会结构中所占据的固定位置,或离开了一组文化状况(一种‘状态’)。在居住的阈限期,仪式主体(‘过渡者’)的状态含糊不清,他所经过的领域几乎不带过去的或将来的状态的任何特性;在第三个阶段中,转化完成了。这时仪式主体即个人或团体再次处于稳定的状态,从而有一些明确规定的‘结构上的’权利和义务,人们期望它的行为符合某些约定俗成的规范和道德标准”^①。我们可以以这个过渡仪式来考察延安的知识分子转变过程。第一阶段,从到延安开始起,就是一种象征性行为,“分离”,他们从大城市来到延安,“离开了他们以前的社会结构中所占据的固定位置,或离开了一组文化状况(一种‘状态’)”。第二阶段,是整风阶段,即“阈限”阶段,他们的身心经受着极大的考验,对于过去和未来都处于一种模糊状态。在经过毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》以后,进入了第三阶段,“转化完成了”,他们完成了他们的立场、态度和工作对象的转变。“仪式主体即个人或团体再次处于稳定的状态,从而有一些明确规定的‘结构上的’权利和义务,人们期望它的行为符合某些约定俗成的规范和道德标准”。通过这个仪式,知识分子或者说文艺工作者对于《讲话》所提出的文艺方向有了明确的认识,对于自己所应该担负的权利和义务也有了自己的职责。

在这个过程中,丁玲回忆说,“当时整个机关,每个人都打起精神,鼓足勇气,每天开会,互相启发,交换批评,和风细雨,实事求是地检察自己,这一段严肃、紧张、痛苦、愉快的学习经历,将永远留在人们的记忆中,成为一生中幸福的一页”。丁玲自己是一个具有典范性的例子,因为发表了《“三八节”有感》、《我们需要杂文》、《关于立场问题我见》,在整风运动中是属于重点帮助的对象。她说道:“我是非常愉快

^① 维克托·宰撰特纳:《模棱两可 过关礼仪的阈限期》,陈观胜译,史宗主编:《二十世纪西方宗教人类学文选》(下),三联书店,1988年,第 缘 缘 缘 页。

地、诚恳地用《讲话》为武器，挖掘自己，以能洗去自己思想上从旧社会沾染的污垢为愉快，我很情愿在整风运动中痛痛快快洗一个澡，然后轻装上阵，以利再战。”她接着说道：“文艺座谈会以后，整风学习以后，延安和敌后根据地的文艺工作者都纷纷深入工农兵，面向群众斗争的海洋，延安和各个根据地的文艺面貌，焕然一新，新的诗歌、木刻、美术、戏剧、音乐、报告文学、小说等真是百花争艳，五彩缤纷，中国的新文学运动，展开了新的一页。毛主席在文艺座谈会上的讲话教育了一代知识分子，培养了一代作家的成长，而且影响到海外、未来。”^①在这里，毛泽东的《讲话》显然具有至关重要的作用。如果说整风是一个仪式性的行为过程，那么，《讲话》则是典礼性的思想确认。维克托·宰援特纳说：“我认为‘仪式’这一术语更加适合于表示与社会过渡相关联的宗教行为，而‘典礼’一词则更适合于表示与社会状态相关联的宗教行为，因为在社会状态中政治—法律制度也比较重要。仪式是转变性的，典礼则是确认性的。”^②建国后对毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表的纪念，就是一种“确认性”的典礼。

时间的过渡，不仅表现在转变和确认中，也表现在观念的进步还是落后中。词源学在此又一次能说明问题。马泰·卡林内斯库说道：“‘革命’的最初意义及其仍然拥有的基本意义，是围绕一个轨道所做的进步运动，以及完成这样一个运动所需要的时间。历史上的大多数革命都把自己设想成回归到一种较纯净的初始状态，任何一贯的革命理论也都隐含着一种循环的历史观——无论那些前后相继的周期被看成交替式的（光明，黑暗），还是根据一种较系统的进步学说被看成有象征意义的螺旋式上升。”他进一步说道：“由于文艺复兴是自觉的，且把自己视为一种新的周期的开始，它完成了在意识形态上与时间的一种革命性结盟。它的整个时间哲学是基于下述信念：历史有一个特

① 丁玲：《延安文艺座谈会的前前后后》，艾克恩编：《延安文艺回忆录》，中国社会科学出版社，1980年，第125—126页。

② 维克托·宰援特纳：《模棱两可：过关礼仪的阈限时期》，陈观胜译，史宗主编：《20世纪西方宗教人类学文选》（下），三联书店，1988年，第125页。

定的方向,它所表现的不是一个超验的、先定的模式,而是内在的各种力之间必然的相互作用。人因而是有意识地参与到未来的创造之中:与时代一致(而不是对抗它)在一个无限动态的世界中充当变化的动因,得到了很高的酬报。”^①洪子诚也指出,“在文学理论和文学史叙述上,选择‘革命’、‘进步’、‘反动’这样的修辞手段,来描述当时的各种文学派别,主要原因就是要‘历史地’解决这种‘多元’的局面。‘进步’、‘反动’等的修辞对不同文学的性质的判定,成为 1949 年代后期确立左翼文学地位的最主要的理论和实践策略”^②。宣称我们是“进步”的,敌人是“反动”的,这是一种现代性的时间概念。

现代性首先是一个时间的概念。齐格蒙特·鲍曼认为,“时间历史以现代性为起点”。他强调,“现代性是时间开始具有历史的时间”。^③秧歌剧《兄妹开荒》、《夫妻识字》都意味着一种时间的开始。“兄妹开荒”具有一种民间传说的意味。但是在王大化、李波、路由编剧的《兄妹开荒》,通过哥哥在田里劳动,妹妹给他送饭的对唱,要争当劳动英雄,最后唱出了“边区的人民吃得好来,穿也穿得暖,丰衣足食,赶走了日本鬼呀,建设新中国”。在这里,新中国是通过秧歌剧的仪式来表现的。秧歌剧《夫妻识字》是一种隐喻。郭于华认为,“全国性的‘识字运动’可以视为新建立的革命政权发动农民的一种方式,而学习文化的确是动员的必要条件。共产党政权怀着创建一个新世界、建立一套共产主义思想体系的宏大理想,而面对的却是一个数量极其庞大的、目不识丁的农民群体,要让他们具备接受一整套思想体系和革命话语的能力,将是一项浩大的工程。‘识字运动’可以理解为一个新政权面临巨大的困境所采取的一项治理实践,而这一实践过程本身亦采

① 马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆 1998 年,第 104—105 页。

② 洪子诚:《问题与方法:中国当代文学史研究讲稿》,三联书店,1998 年,第 15 页。

③ 齐格蒙特·鲍曼:《流动的现代性》,欧阳景根译,三联书店,1998 年,第 15 页。

取了类似仪式化的运作”。^①“夫妻识字”并不意味着民间从口语时代向文字时代过渡,也不仅仅是一种现代性扫盲运动,而是一种创造新的时间的“仪式化的运作”。

歌剧《白毛女》“过年的场面在舞台空间里展示了一个以天伦之乐为理想的社会关系形态,以及一个体现在送旧迎新的仪俗之中的文化价值系统”,“这一场的时间设计在对农人来说有仪俗意味的年关,场景是杨家”。^②这种“仪俗”体现了一种时间的过渡,但这只是传统的时间过渡。在这个剧中,八路军的到来,是喜儿命运转变的关键。当王大春从山洞里救出喜儿时,说道:“(激动地)喜儿,你不知道:外边的世事变啦,你忘了,那年赵大叔说的那红军,红军这会又回来啦!你出去,咱们好报仇呵!”尤其是通过喜儿变成“白毛女”,“白毛女”又变成喜儿的过程,体现了“旧社会把人逼成鬼,新社会把鬼变成人”的时间的过渡。

但是,现实主义更重要的不仅要创造历史,而且还要创造出历史的新人。在戏剧中就是要通过“成长的仪式”成长为新人。这是现实主义的人类学理解。如胡可的《战斗里成长》是根据《生铁炼成钢》改作的。赵石头的爷爷被地主杨家霸占了土地自杀后,父亲赵铁柱放火烧了杨家大院后逃走,他和母亲隐姓埋名,几经转辗,依然处于仇人的追杀之中,他参加了八路军,最终和已经成长为营长并且改名为赵钢的父亲“团圆”。这个剧突出了将自己个人的复仇置于整个阶级的复仇之中,“革命部队大熔炉,千锤百炼成钢铁”的主题。在战斗里成长,这是一种“成长的仪式”。这种“成长的仪式”,也是通过长达 15 年的时间的转换来体现的。

在延安的文艺运动中,新编历史剧也是一个重要的现代性工程,因为它是对历史的重新创造。新编历史剧《逼上梁山》中的林冲,就有

^① 郭于华:《民间社会与仪式国家:一种权力实践的解釋》,郭于华主编:《仪式与社会变迁》,社会科学文献出版社,1999年,第 167 页。

^② 孟悦:《白毛女 演变的启示》,王晓明主编:《二十世纪中国文学史论》第三卷,东方出版中心,1997年,第 151—152 页。



平剧《逼上梁山》剧照

这样的意义。编导不是将林冲仅仅按照《水浒》中的英雄人物来表现，而是将其置于农民起义的背景中来表现。同时林冲被逼上梁山也是一种时间的过渡。1958年11月19日，毛泽东在看了《逼上梁山》之后写了著名的《致杨绍萱、齐燕铭》的信，说道：“看了你们的戏，你们做了很好的工作，我们向你们致谢，并请代向演员同志们致谢！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。郭沫若在历史话剧方面做了很好的工作，你们则在旧剧方面做了此种工作。你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推到全国去。”^①在这里，突出了“历史是人民创造的”，“从此旧剧开了新生面”，“这个开端将是旧剧革命的划时期的开端”。这就是“旧剧革命”新的时间的开端。

^① 毛泽东：《致杨绍萱、齐燕铭》，《毛泽东论文艺》，人民文学出版社，1958年。

第二节 摇空间的神话

中国的空间概念是“天下”，君权是神授的，“普天之下，莫非王土”。京城往往是天下的中心。即便有“中国”的概念，也是位于世界的中心。但是在近代中国落伍了，在帝国主义列强的瓜分下，中国沦为半殖民地半封建社会。于是，就有革命的兴起。

如前所述，革命不仅意味着时间的运动，也意味着空间的运动。中国革命最重要的目标是要创造一个新中国，因为旧中国太古老了。因此，在“五四”时期就提出“少年中国”。这是有关中国的“空间的神话”。法国哲学家加斯东·巴歇拉尔曾经写过一篇名为“空间的诗学”的评论文章。他认为，空间通过这种诗学过程被蒙上了情感和理性的色彩，而远处那片空旷无名的土地对我们来说则被赋予了意义。^①空间是一种“想象的地理”，其意义是被“赋予”的。如将革命赋予贡献，如光明，与黑暗相对立。将革命赋予色彩，如红色的色彩，革命根据地是“红区”，国民党统治区是“白区”（在歌剧《周子山》中称之为“白地”）。左翼戏剧就是在“白区”开展的，是一个空间的视觉神话。

“延安文艺”不仅是一种时间的仪式，也是一种空间的神话。延安是作为革命圣地出现的。圣地是一个宗教的概念。圣经《旧约·出埃及记》：耶和华神对摩西说：“不要近前来，当把你脚上的鞋脱下来，因为你所站之地是圣地。”在引述了这段话之后，米尔恰·伊利亚德解释说：“于是，就有了神圣的空间，因此也就有了一个激动人心的、意义深远的空间。”^②周扬就曾经指出：“延安被称为‘圣地’，然而，我们却不是教徒，而是马克思主义者”。^③黄子平说：“圣地”一词的修辞运用，

① 转引自爱德华·赛义德：《想象的地理及其表述形式：东方化东方》，见张京媛编：《后殖民主义理论与文化批评》，北京大学出版社，1999年，第107—108页。

② 米尔恰·伊利亚德：《神圣与世俗》，王建光译，华夏出版社，1984年，第1页。

③ 周扬：《文学与生活漫谈》，延安《解放日报》，1945年7月15—16日。

就更鲜明地显示政治权威的凝聚、集中和确立的过程。他说：“‘圣地’一词与释家的‘圣境’或道教的‘福地’有何区别，此词何时及如何进入现代叙事辞典，延安何时被命名为‘民主圣地’，都还有待作一番‘语源学’的考察。我只想指出一点，这一空间标识显然带有基督教和伊斯兰教才具有的一种排他性（试比较那桩著名的禅宗公案：‘何处无佛？’）。独一无二的圣地、圣城、圣殿、圣陵，矗立于暗昧迷蒙的大地之上，闪耀独一真神的无际光芒。”^①延安地处陕北的黄土高原，土地贫瘠，但是在革命者的眼中，通过大生产运动，能够创造一个江南。如当时的歌曲《南泥湾》所唱的那样，“如今的南泥湾，处处似江南”。解放后的话剧《豹子湾的战斗》还在追溯这个过程。中国革命戏剧的圣地是在延安。

空间神话有一个中心与边缘的问题。在抗战时期，由于国民党的首都从南京迁到重庆，以延安为中心的陕甘宁边区，相对于陪都重庆来说，是一种“边缘”，形成了“解放区戏剧”；以重庆为中心，包括大西南的云、贵、川以及广西等地在内的“大后方”形成了“大后方的戏剧”。“解放区”、“国统区”甚至还可以包括“沦陷区”都是政治地理的概念。在抗日战争结束以后，随着抗战的胜利，只剩下“解放区”与“国统区”，民族矛盾转化为阶级矛盾。如果把戏剧看作是一种仪式的话，那么“解放区”的戏剧和“国统区”的戏剧相比，是一种“边缘的仪式”。如果把当时以延安为中心的革命根据地称为“陕甘宁边区”，这就是非常富有意味的。彭兆荣指出，城市文明词汇中的意义被“追认”成了“核心—中心”；它的对应性概念自然也就成了“乡土—边缘”。这是一对有问题的二元对峙的词性组合，放到福柯的“知识考古学”词典里一定通不过。道理很简单、很明白：乡村是原生的，城市是派生的。“城市—中心”由“乡村—边缘”众星拱月似的慢慢簇拥起来，倒反而愈发“横”了。^②从这个意义上说，延安的“边缘”，也就是“中心”，或者说是从乡村进入城市。中国革命本身就是从农村包围城市才成

① 黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社，1987年，第195—196页。

② 彭兆荣：《边缘仪式——兼论地理地貌形态》，《人文世界》1995年卷员

功的。在这里 我们可以进一步引进彭兆荣关于古希腊的“乡村剧”和“城剧”的概念。在当时的陕甘宁边区,不仅有广大的乡村剧,也有“城剧”。当然,延安戏剧的真正意义,不是在“鲁艺”等文艺团体在延安这样的边区城市演出的外国“大戏”(“城剧”),而是从民间开始的“秧歌剧”(“乡村的狄奥尼西亚”)。这也是延安前期和后期的区别,或者说《讲话》前和《讲话》后的区别,同时也是革命戏剧取得决定性胜利的关键。

张庚说道:“‘鲁艺’这种未经改造的知识分子成堆的地方,也就有了比较敏锐的反应。拿戏剧方面来说,抗战初期那种下农村,下部队的蓬蓬勃勃的热情逐渐退了;创作的抗战题材的戏演得少了;以提高的目的,这时的舞台上另换了一套与抗战没有多大联系,和陕北这种内地农村生活完全无关的描写大城市生活的戏和一些外国古典戏。我现在还能记得起来的一些剧目,不论‘鲁艺’或是‘鲁艺’以外的,就有:《雷雨》、《日出》、《钦差大臣》、《结婚》、契诃夫的小戏等等。其中有一个戏,是我亲自导演的,脱离实际、脱离群众、关起门来提高的倾向最为突出。”^①在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后,延安掀起了轰轰烈烈的群众性大秧歌运动。西工团参加了街头秧歌活动,有《秧歌舞》、《赶毛驴》、《小放牛》、《桃花篮》等节目。其中《向劳动英雄学习》、《拥军花鼓》、《拥军爱民》、《红军万岁》等歌舞剧,最受群众欢迎。在边区这是拥军优属、拥政爱民的大节日,老乡们也习惯在这时候闹秧歌社火。“鲁艺”以新的严肃的精神,以拥军优属、宣传生产为主题,组织了一批节目。这回的大秧歌的引头人换上了手拿斧头、镰刀的工人、农民,参加扭秧歌的人都化装成新社会的工、农、兵、学、商、妇女、儿童各色人物。小节目里除了小车、旱船以外,还加了一个小秧歌戏《兄妹开荒》。在《兄妹开荒》中,表现了“咱们的边区如今成了一个好呀地方”。秧歌剧《一朵红花》中,胡大妈唱道:“家住边区好呀好地方,满地黄金用呀用斗量,粮食足来兵又强。”贺敬之执笔

^① 张庚:《回忆 讲话 前后“鲁艺”的戏剧活动》,艾克恩编:《延安文艺回忆录》,中国社会科学出版社,1980年,第154—155页。

的秧歌剧《栽树》(根据陕北民歌《摘南瓜》编写)中的老汉唱道:“高高的山来平平的川,人人种树树相连,不过几年抬头看,边区是一片大花园。”在许多秧歌剧中,都把边区当作“好地方”、“大花园”。

在这里,在延安的文艺运动中,把时间空间化。马泰·卡林内斯库指出,“把最近的过去说成是‘黑暗的’(这个过去必然结构着现在),同时设想着‘光明’的未来必至无疑(即使这个未来是先前某个黄金时代的复活)……”^①毛泽东在《讲话》中提出过关于写光明和黑暗的问题,“许多小资产阶级作家有没有找到过光明,他们的作品就只是暴露黑暗,被称为‘暴露文学’,还有简直是专门宣传悲观厌世的。相反地,苏联在社会主义建设时期的文学就是以写光明为主。他们也写工作中的缺点,也写反面的人物,但是这种描写只能成为整个光明的陪衬,并不是所谓‘一半对一半’”^②。“解放区的天是明朗的天”,就是时间空间化的象征。

马健翎创作的秦腔《血泪仇》表现的是国统区和解放区的差别。



秦腔《血泪仇》剧照

王仁厚一家在国统区交了两次两万元的壮丁费,把家里的地都卖了,儿子还是被抓去当了兵。一家人从河南老家向西逃荒,媳妇被国民党军队强奸砍死了,老婆在路边一头碰死。王老汉

^① 马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆,1999年,第100页。

^② 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《毛泽东论文艺》,人民文学出版社,1983年,第287页。

带着女儿和孙子逃到了边区。边区政府又给房,又给地,还送东西。王老汉种地得了模范,女儿纺线得了大奖。但是儿子王东才,在国民党的唆使下,化装成小贩,跟黄医生接头,黄派他在边区的井里投毒,还要派他去杀人,但这人居然是他父亲。一家人团圆后,东才知道了投毒差点毒死了儿子狗娃,又知道了老婆被韩排长强奸砍死,母亲急死。于是,回到国民党军队,用手榴弹杀死了韩排长和孙副官,带着壮丁一起逃跑,祈连长带兵追击,被八路军和自卫队打退。在庆贺胜利的时候,王东才揭发了送毒馒头的黄医生。八路军高连长欢迎他们到边区来。在这里,国统区和边区是两重天。在《血泪仇》中,王仁厚一家是被保甲制度弄得破产,而壮丁制度则使他们家破人亡。相比之下,边区(解放区)的制度则是开荒种地,纺纱织布,只要劳动就有幸福的生活。

国统区的保甲制度和壮丁制度,是国民党在农村失去其基本力量的关键。费孝通说:“在政治体制内,地方群体已走入死胡同……保甲制度不仅破坏了传统的群体组织,亦妨碍民众生活的发展。”^①丁洪、陈戈、戴碧湘、吴雪集体创作,吴雪执笔的三幕话剧《抓壮丁》典型地讽刺了国统区抓壮丁这个体制。该剧采用了四川方言和喜剧的方式来表现,在艺术上非常具有感染力。

歌剧《刘胡兰》是在话剧的基础上改编的,这个剧要表达的是解放军是穷人们的军队,阎锡山的军队是地主老财的军队。地主石三海和他的侄儿石头听说“阎长官”来了,非常高兴:“今听说,阎长官,打到这边,八路军,缩回头,靠近西山,穷人们,一个个,愁眉苦脸,只有我,石三海,笑容满面。”这是个反面的例子,同样说明了地主和穷人们对“阎长官”和“八路军”的不同态度:“阎长官”占领了这个地方,地主们高兴,解放军占领了这个地方,穷人们高兴。“云周西——这个晋中平原普通的村庄,从抗日战争一开始,就是我们的红色堡垒村。这里的群众冒着敌人的炮火给八路军运军粮、送军鞋、抢救伤员、掩护干部,为革命做出了多大的贡献呀!可是今天却被蒋阎匪糟蹋得不成样子,

^① 转引自杜赞奇:《从民族国家拯救历史:民族主义话语与中国现代史研究》,王宪明译,中国社会科学出版社,1994年,第121页。

人民生活在痛苦和愤怒之中。”^①刘胡兰就是在蒋阎匪军来到的时候英勇就义的。最后解放军又打回来了，“毛主席听说了这件事，还送来一副挽联，上面写着：“生的伟大！死的光荣！”解放军解放了文水城，打死了铡死刘胡兰的大胡子徐连长，替刘胡兰报了仇。

第三节 瑶民族的仪式

民间文化是一种仪式的文化，一种民间的仪式。中国的地方戏，是以民间的祭祀仪式和节日仪式作为前提的。反过来说，地方戏也就成了民间的仪式。民间的仪式在革命前是统治乡村精神的方式。人类学家郭于华等人选择了陕北黄土高原的骊村，作为人类学田野工作的据点。这个仅有二百多户人家、一千出头人口的小村庄在历史上有过令人瞩目的辉煌，让它出名的有两件事：一是出了号称“光裕堂”、有苑户之多的马氏地主集团；二是以毛泽东为首的党中央当年转战陕北时曾在此驻扎数月。他从一个人类学经常关注的角度——仪式活动入手，试图通过其传统仪式活动即与之密切相关的农家生活的演变透视这一村落社会的历史过程，并由此考察和理解民间社会与国家权力的复杂动态关系。他说道，骊村农家生活中存在着大量的仪式与信仰活动，它们经历了延续、中断和重建的历史过程。这些仪式活动中最为重要的是与龙神有关的活动，具体而言就是每年的神戏和天旱时的祈雨。他描述神戏说，每年农历十五的“雨戏”是村民们对龙神的许诺，其时各位神明也都被请到村中心的戏台前，与凡人一同享受难得的娱悦。这构成一年中最重要的村社活动。^②这种祈雨的仪式，我们在成阴的“一组小型报告剧”中的《求雨》中，以喜剧的形式感受到。

① 魏风：《永放光芒的名字——刘胡兰——《刘胡兰》剧本写作的前前后后》，《中国歌剧艺术文集》，国际文化出版公司，1984年，第186—187页。

② 郭于华：《民间社会与仪式国家：一种权力实践的解釋——陕北骊村的仪式与社会变迁研究》，郭于华主编：《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社，1994年，第188—189页。

中国的地方戏起源于民间的祭祀。因此对地方戏的改革,就有一种特殊的作用。秧歌剧的改革,是最典型的地方戏的改革。从演出的形式来看,秧歌戏是一种民间的仪式。我认为,对于陕北的秧歌剧,要从神话原型的意义上去认识。杨朴在研究东北大秧歌的时候认为,东北的大秧歌主要来自东北的祭祀仪式舞,这是被东北的舞蹈史所证实的。总的来看大致经过三种途径。第一种途径是圣婚仪式直接演化的大秧歌舞。第二种途径是由各种祭祀舞演化的大秧歌舞。第三种途径是由较原始的生殖仪式对大秧歌的影响。^①在陕北的秧歌剧也应作如是观。秧歌,起初都存于民间花会(或称社火)。这种民间花会或社火就具有祭祀性。它是在清代地方戏曲兴起时,才逐渐与花会脱离,从而搬上舞台独立演出。最初,搬演的剧目都是以两小(小旦、小丑)或以三小(小生、小旦、小丑)为主的、故事情节较简单的、以反映民间生活为主要内容的剧目,如《王小赶脚》、《探闺女》、《安安送米》、《休妻》等。以后,由于受到梆子戏、京剧等大剧种的影响,又学演了一些大戏剧目。秧歌戏,主要分布于山西、河北、陕西以及内蒙古、山东、东北等地。

毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以后,在延安出现了一种转换,那就是鲁迅艺术学院等延安的演出团体将以前的演大戏,转化成从民间形式——秧歌剧中去发现真正有价值的艺术,从而来创造新的民族形式,也就是从民间的仪式发展成为民族的仪式。但是这次走向民间,不仅是深入民间,也是为了改造民间。要从“小鲁艺”,走向“大鲁艺”,要向民间艺术学习。如民间的扭秧歌,打花鼓。原来的秧歌队都有丑角,大秧歌领头的就扮成一个丑婆子,手里拿着两根大棒捶,脸上红一块白一块,耳朵上还戴着两个红辣椒,推小车的婆子梳了个又长又粗的翘翘髻,髻上面还插了一朵大红花。^②但是鲁艺秧歌队就变成一种“健康”的秧歌队,领头的手里握镰刀斧头,成为“鲁艺家的秧歌队”。

① 杨朴：《二人转与东北民俗》，吉林人民出版社，1984年，第156—157页。

② 参见李波：《黄土高坡闹秧歌》，艾克恩编：《延安文艺回忆录》，中国社会科学出版社，1984年，第106页。

在当时民间仪式是和民族仪式相一致的。郭于华指出,“‘礼’字的本意即是祭祀仪式,所以礼治国家亦即仪式国家。中国传统社会中的礼治秩序与礼治文化,直至王朝的礼乐制度,都可以用一种通透的眼光来看待。在传统的乡村社会中,国家的礼治秩序正是通过乡村精英阶层在普通农家的生活中发挥作用的。这套礼治秩序与普通农家作为生存技术的一套仪式信仰体系是相互吻合与相互建构的”^①。但是对于共产党来说,重要的不是维持这种礼仪秩序,而是要通过阶级的方法,来颠覆这种礼仪秩序。

李微含、王志新、黄俊耀、钟纪明编剧的三十三场秦腔《官逼民反》将官与民构成了激烈的阶级冲突,编剧选取的不是贫农作为主角,而是没落的中农杨万玉,官府逼迫,交军麦,抽壮丁。他的麦子被兵痞偷去,交不够军麦,钱又被搜去。后来又要补征军麦,捶头老十又来催账,被逼得只得卖地,迅速地沦为赤贫。保队副黄尤,为了霸占忠厚软弱的保长的女儿玉梅,诬陷他的儿子是在八路军游击队,绑起来送到县里去了。他又伙同收麦处长黄谔、地痞捶头老十、保丁黄尖嘴,打死了杨万玉的老婆,拉儿子旺娃做壮丁,逼得旺娃的媳妇跳井,抢走了玉梅,在戏的结尾杨万玉和两个儿子以及朱登魁、王二虎等人将保公所放火烧了,杀死了黄尤、黄谔、捶头老十、黄尖嘴。“事情弄大了,钻北山去投八路军。”

话剧在这方面也并没有缺席。谭碧波 1957年在延安创作的四幕十一场话剧《阶级仇》中就显示了这种颠覆。唐铁猫的儿子是佃农老王的儿子,而唐铁猫将自己的女儿小铃子给了佃农老王。但是,儿子唐家宝不知内情,却要在老奶奶之外娶小铃子做妾。老王和王老婆将小铃子和小拴子拜堂,却被唐家宝拉兵拉走,老王和王老婆将真相说出来,唐家宝恼羞成怒把母亲王老婆踢死。在最后公审唐大人、唐家宝的时候,小铃子出场说道:

^① 郭于华:《民间社会与仪式国家:一种权力实践的解释——陕北骥村的仪式与社会变迁研究》,郭于华主编:《仪式与社会变迁》,社会科学文献出版社,2004年,第343页。

(从容地走至台口)话太多了,苦水吐不完;今天我只说一件事!(有力地)向大家说明一件,有钱人欺天骗人的鬼事!我本来就是这个坏种生的,(指老铁猫)他嫌我是个女子,不能继承他唐家的香烟后代!暗地里,偷偷摸摸,逼着王家换了!大家看:(指猫儿子)那个就是在穷人家生,在地主家长大,欺压穷人的东西!(震怒)唐大人,老铁猫,我是穷苦农民,你是地主恶霸!你不是我的老子!你是我的死对头!!

在中国是以血缘关系结成宗法礼仪制度的。但是,为了维护“香烟后代”,往往会采取所谓的“调包”的方式。这其实也已经显示这种血缘关系结成的宗法制度的虚伪。于是就出现了这种布莱希特的《高加索灰阑记》式的情景:生亲不如养亲,阶级的划分也不是根据血缘关系来确定,而是根据家庭成分来确定。当革命到来的时候,这种颠覆就显示了它的戏剧性。在这种情况下,用刘小枫的话说就是用“政党伦理的社会化不同程度地改造了传统礼法的社会伦理”^①。这种改造是通过一种控诉仪式来完成的。在最后区委书记雷长青宣布恶霸地主的死刑。

而歌剧《白毛女》中的阶级仇恨更是一种典范。“从舞台布置到对话和情节安排都呈现着一个民间日常生活的和谐的伦理秩序,以及其被破坏的过程。大幕拉开,正是雪花纷扬的除夕之夜。杨家室陋屋寒,几近一无所有,却也要过个平安团圆年,桌上摆着保平安的灶神像,喜儿独自和着面,等着相依为命出外躲债的爹爹回家团圆包饺子。杨白劳冒雪而归,带回了门神、白面和给喜儿买的礼物红头绳。……与这种团圆和谐的场面设计相对,黄家一出场就代表着一种反民间伦理秩序的恶的暴力。黄家的每个场景都是反伦理,反普通社会的场景。”^②发

① 刘小枫:《现代性社会理论绪论》,上海三联书店,1998年,第140页。

② 孟悦:《白毛女 演变的启示》,王晓明主编:《二十世纪中国文学史论》第三卷,东方出版中心,1997年,第140—141页。

展到后来就是《白毛女》这个具有民间传说意味的“神话”剧。故事原型中的白毛仙姑的传说,其中有奶奶庙,本身就是女神庙。在剧中同样展现了奶奶庙的一幕。中间出现了李拴在奶奶庙给白毛仙姑烧香,看见白毛仙姑。在雷雨大作中,穆仁智、黄世仁也来到奶奶庙,一道闪光,照出了“白毛仙姑”的影像。黄世仁大呼“鬼!鬼呀!”黄世仁、穆仁智一边奔跑逃命,一边惊呼不止:“……救命啊!救命……鬼!鬼呀!”狼狈奔下……喜儿疯狂般地向暴风雨奔去。

歌剧《白毛女》中的斗争地主黄世仁,就是一种控诉仪式的缩影。第五幕第三场,在黄家祠堂门口农民开大会斗争地主黄世仁。幕启,无数的农民群众站起来,向黄世仁控诉。从减租“明减暗不减”,“抽地欺压咱”、“背地造谣言”,到“杀人的要偿命”,“欠账的要你还”、“血债一定要你还”。最后引出了喜儿的控诉。喜儿忽然看见黄世仁,疯狂地要去撕他,但仇恨的火燃烧着她,使她不能自持。她倒在王大婶、张二婶怀中。赵老汉说道:(含着泪)“孩子!不要难过,这会到了你说话的时候啦!”王大春:“喜儿!听见了没有?到了咱们说话的时候啦!”喜儿:(如在梦中)“怎么?到……到了……咱们……说——话的——时——候——啦?”众:(一齐,如雷声突起)“对!喜儿!是到了咱们说话的时候啦!”王大婶、张二婶说道:“说吧,孩子!”喜儿唱道:

我说 我说 我——要——说!
我有仇来我有冤,
我的冤仇说不完,
高山呵——砍不断,
海水呵——舀不干!
可怎么天翻身来地打滚,
仇人今天见了面?!
……黄世仁哪黄世仁
千刀万剐心不甘——心不甘!

在这里,“诉苦”把一个“无事件境”,变成了有事件境。《冀东日

报》员范年 员
月 员日《怎样
翻心》的文章
推荐了三种诉
苦的方法：员说
旁人，比自己。
员会场喊口号
的作用。猿爰
挥妇女易动感



鲁迅艺术学院演出歌剧《白毛女》

情；“诉苦”细腻感人的作用。在《白毛女》中，“诉苦”的第一种方式是“无数的农民群众”的“说旁人，比自己”；第二种方式是众人喊“杀人的要偿命”、“欠账的要你还”、“血债一定要你还”也就是“会场喊口号的作用”；第三种方式就是喜儿的诉苦。这已经不仅仅是“发挥妇女易动感情，‘诉苦’细腻感人的作用”了，而是真正意义上的“控诉”。方慧容指出，“诉苦”同时又是一种绵延“苦感”的生产，而绵延“苦感”的生产也必须寄身于一个“事件”的“记忆”才有可能。^①这个“事件”就是喜儿和张婶的接唱中“记忆”穆仁智如何逼死杨白劳，年初一把喜儿拉进黄家门，黄世仁起坏心把她奸淫，而且要卖她进火坑。在这里，其实故事都是已经知道的，在最后通过唱把故事再叙述一遍，使得全剧达到高潮，诉苦的目的就是要通过诉苦使得群众对地主产生真正的仇恨。众：（唱）

……如今是咱们老百姓的天！
我们要报仇，要报仇，
我们要申冤，要申冤！
要给喜儿报——仇——冤！

^① 方慧容：《“无事件境”与生活世界中的“真实”——西村农民土地改革时期社会生活的记忆》杨念群主编：《空间·记忆·社会转型》，上海人民出版社，2005年，第252—253页。

在剧中,群众再也不能制止,冲上打黄,打穆。区长等拦住,区长登到大桌上。区长高呼:“乡亲们!我代表咱们政府同意大家对黄世仁的控诉!我们一定要给喜儿报仇!现在我们先把黄世仁穆智仁逮捕起来,准备公审法办!”群情激昂,欢呼。自卫队把黄、穆绑起。这就是诉苦的作用。在这里,控诉的仪式具有明显的社会政治的功利作用。

这种控诉的仪式,是一种类似“巫术艺术”的主流艺术。柯林伍德说,巫术艺术,最明显地属于这一类的宣传,以及那些想要争取我们支持和同情某种道义的、社会的、政治的或宗教的信仰和间接见解的“艺术”。他说:“一切巫术动作的首要功能,就是在表演者身上引起被认为是对生活的劳作是必须或有用的某些情感,巫术的次要功能,则是在其他人身上,即在表演者的朋友或敌人身上,引起对这些人的生活有用或有害的种种情感。”他又说:“巫术的目的是把我们的勇气鼓到奋起进攻的程度……致命地削弱敌人迎接我们的意志。”巫术艺术,实际上又可以称之为政治艺术或者主流艺术。^① 一个国家或一个民族,要维持其统治或统一,往往会将艺术看作是一种“巫术艺术”,必须强

^① 罗宾·乔治·科林伍德:《艺术原理》,王至元、陈华中译,中国社会科学出版社,1985年,第128—129页。何力、李庄藩、刘芸从欧内斯特·林格伦转译柯林伍德的译文,似乎更顺畅:“而巫术艺术,最明显地属于这一类的宣传,以及那些想要争取我们支持和同情某种道义的、社会的、政治的或宗教的信仰和间接见解的‘艺术’。”林格伦引用了柯林伍德的话说:“一切巫术艺术的基本职能,是使表现这种巫术艺术的个人或人们产生某种被认为是生存所必需的或有用的感情。它们的次要职能是使这些表现者的朋友或敌人分别产生有益或有害于其生活的感情。”他又说:“巫术的职责是为了鼓舞和维护士气,或者破坏士气。”巫术艺术,实际上又可以称之为政治艺术或者主流艺术。现代人类的研究表明艺术是起源于巫术。“巫术艺术”的最大特点是强调艺术的功利性。柯林伍德说,巫术艺术的基本职能,一是“使表现这种巫术艺术的个人或人们产生某种被认为是生存所必需的或有用的感情”;二是“使这些表现者的朋友或敌人分别产生有益或有害于其生活的感情”;三是“为了鼓舞和维护士气,或者是破坏士气”。(欧内斯特·林格伦:《论电影艺术》,何力、李庄藩译,中国电影出版社,1982年,第128—129页。)

调艺术的政治的、社会的功能。中国在建设一个现代化的民族国家的时候，它对于艺术的要求往往具有功利性。就像毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中所说的，文艺是“整个革命机器的一个组成部分”，是“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争”^①。毛泽东的《讲话》不仅在延安时期，而且在新中国成立以后，成为中国共产党的文艺方针，直至今日依然在发挥着它应有的效应。实际上，所谓巫术文学是一种主流的意识形态的文学。这种文学强调通过仪式来建立民族国家，完成其现代性。

在通过这种改造以后，民间仪式就上升为民族的仪式。民间的仪式是一种边缘仪式，而民族的仪式则是主流的仪式。从边缘到主流，这是延安文艺的道路，尤其是毛泽东的《讲话》，成为指导建国以后戏剧的关键。这种民族仪式，在建国以后就上升到了或者说自然成了国家的仪式。

在姚仲明、陈波儿的四幕话剧《同志，别走错了路》中，八路军某支队宣传队长杨军说：

我很久就希望我们能打开一座庄严雄伟的城市，城头上
看见光辉灿烂的国旗，骄傲的空中飘扬，还有那雄赳赳的卫
兵立在那里！（第三幕）

在这里，剧作家通过剧中人物的口在呼唤“庄严雄伟的城市”、“光辉灿烂的国旗”、“雄赳赳的卫兵”，这已经是在呼唤“国家的仪式”了。

^① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》，人民文学出版社，1953年，第38页。

第四章 戏剧的形态

对戏剧的形态研究,是一种现代性的工程。戏剧,作为一种综合艺术,在艺术中具有中心的地位。要对戏剧的形态进行划分,就有一个对这种中心艺术的认识问题。非常富有趣味的是,中国现代戏剧,除了在 20 世纪初和“五四”时期对新剧和旧剧的争论以及国剧运动之外,往往不会将话剧与戏曲相提并论。田汉在中国的戏剧界为什么特别重要,不仅仅是因为他是话剧的先驱,还因为他将话剧、戏曲和歌剧兼于一身。延安时期的戏剧,最重要的是进行新的形态分类,也就是将话剧、戏曲和歌剧并列。或者说,话剧、新编戏曲、新歌剧是延安的一种戏剧分类形态,这种分类是现代性的。话剧作为一种舶来品,是从西方移植的一种艺术形式。新编戏曲是在传统的基础上产生的。而新歌剧则是根据西方的歌剧和中国的民歌和民间小戏发展起来的艺术形式。延安戏剧的形态可以分为话剧民族化、戏曲现代化和歌剧本土化。

第一节 话剧民族化

话剧民族化,不仅要从“民族主义原型”、民族仪式的角度来研究,还要从民族形式来完成。或者说,在 20 年代进行民族形式的讨论之后,还要解决话剧在具体形式上的民族化问题。在这里,有一个“自我”和“他者”的问题。中国历来有一种“自我”的文化中心意识,因此往往采用防御性的态度看待外来文化。话剧尽管已经成为中国式的

命名,但是,由于话剧是舶来品,是属于“他者”的产物,必须通过民族化才能完成。我们这里,主要是针对延安时期话剧的民族化的具体进程进行分析。

话剧民族化,不仅仅是一种“橘逾淮而枳”的自然过程,还是一种主动的转化的历史结果。从形态上说,中国的戏曲是“以歌舞演故事”(王国维语),其典型特征是“代言体”。从“自报家门”等方式看,它有一种叙述的形式。而话剧则是通过动作来加强矛盾冲突,从冲突中来展示情节的发展,塑造人物性格,并揭示出思想主题。由于话剧这种表达方式是外来的,因此就有一个民族化的问题。“国剧运动”是在中西戏剧的比较视野中展开的。他们对中国传统的戏曲具有足够的素养,对西方现代戏剧又有相当的认识。这就比《新青年》派当时全盘否定传统戏曲,提倡新剧或张厚载等人反对新剧、绝对肯定传统戏曲更具有认识价值。话剧民族化,自 1920 年代的国剧运动就开始了。但是,由于国剧运动正值启蒙思潮兴盛之际,被认为是一种“复古”的思潮,因此,遭到了新文化思想倡导者的反对而失败了。

民族形式是一个民族的典范的精神方式,它不同于民间形式,民间形式是民族形式的基础,而民族形式是民间形式的高级形态。田汉在探讨话剧的民族形式的问题时指出,“我们是主张学习中国老戏的活泼的分场法克服时间空间的烦琐限制的,这也正是现代舞台的精神。有些人误认为分场多的戏是电影手法,这实在是只知其一的说法”^①。他的《丽人行》就是话剧分场方法的典范。田汉的探讨是具有实践意义的。但是话剧民族化最重要的阶段是在延安时期。

在延安时期,话剧是戏剧中非常重要的一个方面。延安的“鲁艺”最初是在延安北门外窑洞,1937 年搬到城东十里的桥儿沟的一座天主教堂。这可以说是延安最好的或者说最西式的建筑了。“鲁艺”的专业设置,将戏剧列于首位。《鲁迅艺术学院创立缘起》中明确地宣称:“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。”在延安的戏剧中,话剧是最具有价值的。据《延安文艺丛书·话

^① 田汉:《沪剧第一课》,《新闻报》1937 年 7 月 1 日。

剧卷》统计：从 1937—1945 年的十多年间，在延安的戏剧舞台上演出过的各种剧目（不包括传统的旧戏曲）共约 1000 多个，其中话剧就有 500 多个之多，占总数的百分之六十；特别是在 1945 年延安文艺座谈会以前，由于秧歌剧尚未发展起来，旧戏曲的改革也没有系统进行，在戏剧舞台上，话剧几乎占据了绝对的统治地位。1945—1946 年，延安演出的戏剧剧目共 500 多个，其中话剧 400 多个，占了百分之八十左右。这几项数字充分说明了当时延安话剧的地位。在一百三十几个剧目中，百分之七八十是延安的剧作家自己创作的。

延安最初的演剧主要是中外的戏剧，如曹禺的《雷雨》、《日出》，果戈理的《钦差大臣》，契诃夫的《求婚》、《蠢货》、《纪念日》。1937 年，还演过几个“外国的大戏”，青年剧团的《铁甲列车》、党校演出的沃尔夫的《马门教授》和“鲁艺”演出的包戈廷的《带枪的人》。

1937 年，抗日战争开始后，中央军委组织西北战地服务团，任命丁玲为主任。除了写通讯报道以外，主要是各种形式的宣传演出，并且常常以话剧为主。她参与选剧本、审查节目，或者亲自动手写。她先后写了两个剧本：《重逢》和《河内一郎》。《重逢》是表现抗日军中政治部地方工作人员白兰和其他三个同事，一起被日本特务队长山本俘虏，三个同事有意要让白兰有机会活下去，在山本审讯时故意袭击山本，被山本命令拷打后枪毙了。山本安排了情报科长马达明审讯白兰，恰好马达明是白兰以前的爱人同志，白兰愤怒地用小刀刺马达明，马达明在临死前告诉白兰，他是地下工作人员，让她将情报送出去。延安时期的最初的话剧创作还有刘因的多幕剧《中秋》。

张庚 1938 年在延安“鲁艺”作了一个报告，题目是《话剧的民族化与旧剧的现代化》，他指出：“‘五四’在文化上的贡献是向西方学习了许多近代的思想和技术，‘五四’并没有创造出自己民族的新文化，因而也没有创造出新戏剧来。”同时说道，“话剧大众化在今天必须是民族化，主要的要它把过去的方向转变到接受中国旧剧和民间遗产这点上面来”，“我们学习的中心应当转移到中国自己的旧遗产上面来”。

从这里,可以看出,所谓话剧民族化,就是向“中国旧剧和民间遗产”学习。^①艾思奇指出,“我们的新的生活,新的工作,新的体验,要求我们要有新的文艺。这文艺不但是新的,而且是民族的,也就是大多数民众所接受的,它能被民众看作自己的东西”。他提出,“‘五四’以来的新文艺运动有没有产生过能够表现我们的民族气派和民族作风的东西呢?”他认为,“我们的新文艺中只有一个鲁迅达到了这样高的水平”。他说道:“我们需要更多的民族的新文艺,也即是要以我们民族的特色(生活内容方面和表现形式方面包括在一起)而能在世界上占一地位的新文艺。没有鲜明的民族特色的东西,在世界上是站不住脚的。”^②在这里,张庚、艾思奇等人,都否认“五四”新文化的传统,认为“五四”“没有创造出民族的新文化”,“没有产生过能够表现我们民族气派和民族作风的东西”。因此得出结论说,“话剧的大众化在今天必须是民族化”,“需要更多的民族的新文艺”。董健从启蒙立场出发,对话剧民族化提出了批评,他认为,1940年代末开始的关于戏剧的民族化的讨论,常常被引向民族主义复古道路上去,鼓吹所谓“民族化”就是把“五四”以来戏剧消解“脸谱主义”的现代化方向“转变到接受中国旧剧和民间遗产这点上面来”,把形式地学习传统戏曲“结构故事的方法、处理人物的方法、对话和性格典型表里相映的方法”,以及“演技和导演方法”等,视为话剧民族化的主要途径。^③

在解放区的话剧创作中,最初还是试图通过演大戏来继承“五四”话剧的传统。但是在《讲话》之后,解放区的话剧创作,开始从民间和民族的形式吸取营养。丁罗男指出,解放区话剧在叙事方式上几乎看不到“五四”话剧中那种纯粹的“点式”或“面式”的结构,除了《同志,

① 张庚:《话剧的民族化与旧剧的现代化》,《理论与现实》员卷猿期,员猿年远月。

② 艾思奇:《旧形式运用的基本原则》,《延安文艺作品精编·理论·诗歌卷》,浙江文艺出版社,员猿年,第愿—愿页。

③ 董健:《20世纪中国戏剧:脸谱的消解与重构》,《戏剧艺术》员猿年第远期。

你走错了路》、《抓壮丁》等少数几部作品的时间、地点和矛盾冲突比较集中以外,大量的多幕剧都采用了顺序叙述的“线式”结构。^①因为中国的观众大多数熟悉的是戏曲和民间艺术的形式。如自报家门的开场形式,杜烽的《李国瑞》一剧开幕后,李国瑞一人在家,自言自语,把自己为什么装病等情节都表现出来了。胡可的《喜相逢》通过主人公刘喜的旁白和独白,用的是类似评书、“拉洋片”的形式来叙述故事。刘喜一开场就将自己如何俘虏了一个蒋匪军,缴获了他的机枪,但是也拿走了他的缘万法币讲述出来。戏就从这里开始,戏中的心理活动,是通过独白来表现的,如他心里一直忐忑不安。那个俘虏作为解放战士和他在一个班,最后他向班长报告了自己的违反政策的错误行为。剧作者在《排演注意》中说:“这剧中有几段独白实际起了报幕的作用,表演时希注意与角色身份调和,以免转到戏里去时感到突然。在结尾时倒不妨以演员身份向观众说话。”严寄洲的六幕话剧《甄家庄战斗》一开场就是朗诵员在二道幕前将故事的背景作了交代。并且借鉴传统戏曲的过场方式,在每一幕的结尾,都用过场来过渡。既对上下场进行串联,又对情节作必要的评议和交代。鲁易、张捷的《团结立功》,全剧分 园幕 园场,每一出每一场都冠以“关目”名称,如“行军”、“放哨”、“一场误会”、“狭路相逢”、“战场考验”、“生产练兵”、“战斗立功”等等,剧作者在《附记》中写道,该剧“全部采用‘全本连台’形式,二幕前后交替着,克服一般话剧幕间等待时间,从开始到剧终,可以毫不间歇地一直演完”。林杨等的《九股山的英雄》采用过场戏,“这样一来,减少了过去话剧中的叙述幕后事及介绍环境等,冗长的对话,一切都开门见山的用动作来表现,剧情发展来龙去脉,观众看的清清楚楚,在形式上观众也并不觉得整扭或者不统一”^②。《战斗里成长》尝试了纵向发展的传奇式结构,在长达 员缘年的时间里,展示普通战士赵石头一家三代人富有传奇色彩的遭遇。

^① 丁罗男:《中国话剧文体的嬗变及文化意义》,《20世纪中国戏剧整体观》,文汇出版社 员999年,第 员97页。

^② 林杨:《九股山的英雄 前言》,《九股山的英雄》,太岳新华书店 员999年。



1938年中央党校在延安演出《同志，你走错了路》（古元木刻）

在戏剧语言上，周扬在评价《同志，你走错了路》一剧时说：“从形式上说，它突破了从来舞台语言、动作的某些旧形式，就是说，相当地克服了过去话剧所常犯的洋八股与学生腔的毛病，而代之以虽然比较单纯甚至粗糙，但却生动活泼的工农干部本色的语言与形象。”^①《九股山的英雄》、《抓壮丁》等剧，在语言上则更是具有特色，如《九股山的英雄》，“在语言上，为了更真实地反映今天部队的具体情况（如老战士绝大多数是河北人，新参军的子弟兵都是山西、陕西人，解放战士

^① 周扬：《关于政策与艺术——同志，你走错了路 序言》，姚仲明、陈波儿：《同志，你走错了路》，解放社，1938年。

都是四川、河南人) ,我们采用了各省的方言 ,在演出时 ,使观众感到十分亲切”。尤其是《抓壮丁》采用四川方言 ,剧场效果更是出色。如王大爷和李老拴将“蒋总裁”和“讲种菜”混淆 ;王大爷要拉潘驼背入国民党 ,潘驼背说那家药铺的老板当国民党大清早要出操场 ,“害得人家一个月化五百块请一个人替他当国民党代出操场”。令人捧腹大笑。

在演出方式上 ,有的是在礼堂中演出 ,如“鲁艺”的一些戏。如舒强就在《难忘的延安艺术生活》中回忆如何在《讲话》之后 ,在党校礼堂演出话剧《粮食》。“《粮食》在党校演出时 ,我们夜晚就住在舞台上 ,每次演出后 ,在党校学习的许多军事和地方干部们 ,都拥到台上来对剧本和演出热情地提出修改的意见 ,常常到深夜才散去。”有的则是在露天演出的 ,如战士剧社的戏。那沙回忆说 :“这个剧社一直是在露天演出 ,也就是演野台子戏吧。四面无依无靠 ,周围空空旷旷的 ,要把声音和动作传达到经常是上千的观众那里去 ,不是一件很容易的事。加上原野上的风是不讲情面的 ,汽灯有时也不大争气 ,那就更增加了困难。所以 ,首要的是让观众听得清 ,看得真 ,这就要求合乎需要的嗓音和动作 ;笼统的说来 ,就是嗓门要大 ,动作也要大 ,并且要尽可能使戏剧做到干净利落 ,否则 ,观众会由于听不清、看不真和戏剧进行拖沓而感到不耐烦。”^①应该说 ,话剧的民族化 ,在延安时期并没有完成 ,到建国之后才有可能实现。

第二节 摇戏曲现代化

戏曲现代化是和话剧民族化相对应的。在这里 ,也有一个现代性的形态问题。戏曲是一种古典形态的艺术 ,这种艺术是和封建社会的意识相适应。因此 ,随着现代性的进展 ,对戏曲的改良和改革就提到了议事日程上来了。戏曲的现代化 ,一种是京剧(当时称平剧)的现代化。京剧是一种国剧 ,是一种“民族的形式”。董健指出 ,“以京剧为

^① 那沙 :《战士剧社的艺术活动》 ,《中国话剧运动五十年史料集》第三辑 ,中国戏剧出版社 1983年 ,第 100页。

代表的传统戏曲在‘五四’时期受了现代意识的批判之后，便路分两途：一条以梅兰芳为代表，他们在物质上利用社会现代化所提供的条件，依靠着文化传统的‘心理惯性’，以世俗文化的姿态占据文化市场，而在精神上与‘现代化’、‘启蒙主义’保持着距离，只把功夫下在京剧本身的艺术上”。“另一条道路是以田汉为代表的，他极力要将以京剧为代表的传统戏曲与时代结合起来，从‘启蒙’与‘革命’的需要出发对其进行改革与利用。”^①他后来又补充说：“还有一条延安的路子。延安的路子中有更多的‘军事化’、‘政治化’的东西，后来也有不少教训可供我们总结。”^②

戏曲的现代化，一种是地方戏的现代化。地方戏是“民间的形式”，它是一种典型的“地方性知识”。中国农民对于历史和传统的认识大都是通过地方戏来获得的。地方戏在中国大约有三百多种，可以说每个地方都有地方戏，皆以方言为基础，这是世界上罕见的现象。孟繁树指出，我国现存的三百多声腔剧种，大部分形成于清代，而其中一些重要的声腔则是清初至中叶的产物，戏曲史上称这一阶段为花部兴起时期。花部兴起是一场伟大的造剧运动，它不仅创造了一种新的戏剧体制——板式变化体，而且创造了一大批声腔剧种。他认为归纳起来有三条途径。其一是在民间艺术的基础上进行创造。这又可以分为三种类型。第一类是以说唱艺术为母体，其中最典型的的就是梆子腔。属于这一类型的还有沪剧、锡剧、甬剧等等。第二类是在民间歌曲的基础上形成的剧种。明清以来，在城市和乡村流行很多民歌，艺人们将其加工成小曲，称为明清俗曲。在演唱俗曲基础上形成的声腔剧种有柳子戏、女儿腔（弦索腔）、罗罗腔、卷戏、丝弦、月调等。第三类是在民间歌舞基础上形成的声腔剧种。民间歌舞在不同地区有不同称谓，诸如花鼓、采茶、花灯、彩调、秧歌等等。^③在延安，民间形式主要是以秧歌、信天游这些形式出现的。在陕北，地方戏则有秧歌、彩调、

① 董健：《中国戏剧现代化的艰难历程》，《文学评论》1985年第1期。

② 董健：《现代意识与民族戏曲》，《剧影月报》1985年第1期。

③ 孟繁树：《中国戏曲的困惑》，中国戏剧出版社，1985年，第100页。

秦腔、碗碗腔、眉户戏等。

其实,从晚清的戏曲改良,戏曲的现代化就已经开始了。阿英说道:“清廷腐朽,列强侵略,各国甚至提出‘瓜分’,日本也公然叫嚣‘吞并’,动魄惊心,几有朝不保暮之势。于是爱国之士,奔走号呼,鼓吹革命,提倡民主,反对侵略,即在戏曲领域内,亦形成宏大潮流。”^①改良新戏包括两方面的内容,一是直接取材于现实政治斗争和社会生活的,如写维新变法的《维新梦传奇》,写邹容事迹的《革命军传奇》,写女子办学的《惠兴女士》等等,由于这一类戏曲多是穿着时装表演,所以又叫做“时装戏”。时装新戏分为外国题材的“洋装新戏”、取材于时事新闻的“时事新戏”和采用清代服装的“清装戏”。其中著名的有京剧《新茶花》、《黑籍冤魂》、《波兰亡国惨》等。但是这一类“时装戏”和“清装戏”,并不是我们后来意义上的现代戏。现代戏的真正开端应该是从延安开始的。它主要是以意识形态的方式来表现革命的历史和当代的生活。另一种是取材于历史题材借古讽今的,如写文天祥的《爱国魂传奇》,写岳飞的《黄龙府传奇》,写郑成功的《海国英雄传奇》等等。如果从题材上划分,这两类剧目实际上就是我们后来所说的现代戏和新编古代戏。^②从辛亥革命到抗日战争前,现代戏处于消沉状态。如梅兰芳演出的《孽海波澜》、《邓霞姑》、《一缕麻》等,成兆才的评剧《杨三姐告状》,周信芳演出的《学拳打金刚》和其编写的《英雄血泪图》等。新编古代戏则有梅兰芳的《抗金兵》、《太真外传》,程砚秋的《荒山泪》、《梅妃》,周信芳的《徽钦二帝》、《洪承畴》等。

余上沅和赵太侗等人所倡导的“国剧运动”一方面试图运用西方的一些戏剧方法来改良中国传统戏曲,一方面则想采用中国传统戏曲的美学原则来转化从西方引进的中国话剧。赵太侗指出了改良旧剧的具体方法,他说,旧剧是歌剧,而音乐却异常简单,“实不足以表达现代人生繁复的意境和情绪”,因此,谈旧剧改革,“音乐是当头最大最难的一个问题”。他指出,“西方有的是创造的方法,不论你是不是天才,

① 阿英:《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》,中华书局,1933年,第1页。

② 孟繁树:《中国戏曲的困惑》,中国戏剧出版社,1985年,第1页。

照方法做去，你的作品总还看得过去，虽是平庸一点。所以具体的讲来，要救济中国的旧剧，还得借用西方的方法”。^①借用西方的方法来改良中国传统旧剧，依然可以保持过去那种写意的、超人生的、纯艺术的基本内核，只是这种新的国剧语言、动作、音乐，更具活力，更能激动人们的情绪，更富有艺术感染力。

田汉在抗战时期便编写的戏曲剧本，其中有《新雁门关》、《新英雄儿女传》、《江汉渔歌》、《岳飞》等。在《岳飞 代序》中，他说，这些编写是为了“收非常伟大的宣传效果，在戏剧文化上的提高也必有良好成就”，同时在“写历史人物时强调群众的力量”。他的戏曲改编在当时产生了很大的影响。

而在延安时期对戏曲在现代化方面进行的改革，更是进入新文学史的视野。在延安时期，最初有“旧瓶装新酒”的现代戏《松花江上》。而后有马健翎的秦腔《血泪仇》，就是采用对比的方式，来突出“外边的百姓太可怜”和“边区的老百姓喜洋洋”。在这里，边区成了一种桃花源的象征。秦腔《查路条》不仅表现了刘姥姥的爱说爱笑的性格，也表现普通妇女是如何加入到保卫边区的生活中去的。这个剧是典型的现代戏。另外还有秦腔《官逼民反》、《刘巧儿团圆》，眉户剧《大家喜欢》等现代戏。《大家喜欢》是一个改造二流子的现代戏。李玉贞的丈夫王三宝，是一个好吃懒做的人，抽烟赌博，而且还偷妻子的纺线，李玉贞告到妇联会和乡长那儿，边区的乡长教育他要戒烟、劳动，最终王三宝成为一个劳动模范。在这里，边区已经显示出国家的意识形态的一种功能，即通过运动，将所有的人纳入一种国家体制之中。改造二流子就显示出这样的意义。

京剧在其最成熟期是一种民族形式，被称之为“国剧”。在 20 年代的延安，京剧被称之为平剧。在当时，改良戏曲主要就是改良京剧，当然还有地方小戏。地方小戏就是一种民间形式，而平剧是一种民族形式。对于这种民族形式采取什么方式，在当时还没有完全明确，处于一种改良阶段，因此，当时《逼上梁山》、《三打祝家庄》等就是一些

^① 赵太侗：《国剧》，《国剧运动》，新月书店，民国 27 年。



平剧《三打祝家庄》剧照

成功的范例。

延安的戏剧首先表现在现代意识上：现代意识是戏剧现代化的核心。采用《水浒传》中的情节来改编，显然是有意识形态的意义的。

由延安中共中央党校俱乐部大众艺术研究社集体创作，杨绍萱原作执笔，齐燕铭、金紫光、王禹明、邓泽、齐瑞堂改作执笔的戏曲《逼上梁山》，并不是对《夜奔》的简单整理，而是属于新编历史剧。新编历史剧和历史剧也不一样，它是对传统戏的一种改造。这种改造是用“历史唯物观”的观点来编写。这个剧表现的是林冲被逼上梁山的过程，这个过程是和传统戏曲基本一致的，但是和传统的戏曲相比而言，这个剧将林冲被逼上梁山的过程，置于农民起义的大背景中，加进了贫苦农民李铁父子的一条，李铁父子逃荒从陈州逃到东京，因官府下令殴打灾民，辗转又逃至沧州。最后和林冲结盟，上了梁山。林冲说道：“想俺林冲，到处被奸贼陷害，又到处遇父老兄弟搭救，今后俺只有与众位同心协力推翻无道昏君，杀尽奸邪，打开生路。”在这里，《逼上梁山》不仅表现了林冲的形象，也表现了人民群众的作用，也就是毛泽东所说的“历史是人民创造的”的体现。另外还有任桂林、魏晨旭、李纶执笔的根据《水浒传》的某些章节改编的三幕京剧《三打祝家庄》，是宋江等人攻打祝家庄的故事。这个剧实际上变成了一个军事实战的战例。

新编历史剧还有魏静生编剧的《河伯娶妻》，是西门豹驱除巫祝，破除迷信的故事，这个故事在建国之后也广泛流传。此外还有中央党校第六俱乐部编演的根据郭沫若同名话剧改编的京剧《屈原》等。《屈原》在国统区重庆上演是具有巨大影响的。毛泽东在给杨绍萱、齐燕铭的信中提到了“郭沫若在历史话剧方面做了很好的工作”。话剧《屈原》

在解放区被改编成新编历史剧，也显示出戏曲现代化的某种特征。

戏曲的现代化，还表现在现代形式上。艾思奇指出，“利用旧形式的方式，首先要酌量解放它的一些生硬不化的格律。凡是妨碍反映现实的规律的都可以大胆地放弃。旧戏的不自然的脸谱，不合时代习惯的台步，旧小说的大团圆制度，以及佳人才子的作风等，都是明显的例子”。在他看来，“我们使旧形式从生硬的格律解放，也就是把‘五四’以来从新文艺学到的现实主义渗流到旧的传统里。譬如说，旧戏新编时我们取消了脸谱，不是就还它现实的面目了吗？”^①戏曲作为一种民族形式，这种改革就更是一种意识形态的体现了。中国的戏曲有三百多种地方剧种，如果说这些地方剧种是从民歌发展起来的民间形式的话，那么，京剧就是地方剧种统一起来后的民族形式。京剧是在融合了徽、汉等剧种的基础上形成的。茅盾指出，当时，如何利用并改造旧形式，也是“鲁艺”争论的一个问题。他曾问过“鲁艺”平剧团的同志，他们对于这个问题有何主张与实践。平剧团的任务是改良京剧，创造新歌剧。他们把工作分为三步骤，第一期是掌握京剧的技巧，第二期是新编历史剧，作为改良和实验的过渡，第三期才是从京剧的技术中化出来，保存其精华，又加进新的成分，而完成新歌剧之创造。现在他们尚在第一、二期之间。他们说，京剧的改革不能盲目胡来，必须依照它的规律。^②

《逼上梁山》就是属于第二期的改良和实验。中国戏曲的改良是从 20 世纪初就开始的，尽管实验是属于先锋派的专利，但是在中国的戏曲的改革中，也采用了“实验”的方式。这种方式是左翼戏剧实验的继续。京剧改革也是在这种背景中展开的。一出京剧是由党校的人员来创作的，这本身就耐人寻味，而且创作人员杨绍萱是研究国内法即民法、刑法和工商法的。他常去党校俱乐部看看排戏。“有一次，正在看大家排戏的时候，忽然想到《水浒传》中描写的一些故事，如逼上

① 艾思奇：《旧形式运用的基本原则》，《延安文艺作品精编·理论·诗歌卷》，浙江文艺出版社，1980年，第 189—190 页。

② 茅盾：《延安行》，艾克思编：《延安文艺回忆录》，中国社会科学出版社，1980年，第 153 页。

梁山就是描写农民起义斗争嘛,如果把今天革命的新思想加进去来演,不是更好吗?随后就把这个故事改写成京剧剧本,交给了刘芝明同志。刘看后觉得不错,就交给在党校三部学习的齐燕铭同志看。他懂点京戏,看后赞同排演。由刘芝明负责总领导,齐燕铭当导演。确定金紫光饰林冲,陆平饰林娘子,王珽英饰鲁智深……在这些同志中,除齐燕铭外,大家对演京戏都是门外汉,只有抱着“七个外行三成懂”这种心思干起来了。”^①在形式上,刘芝明指出,“《逼上梁山》是采取直叙(没有适当的名词借用之)的方法,但它也要与集中结合起来,(集中是一切戏剧的一般特征)这种创造方法是由于中国人民生活水平的限制,而且是由于以小农的分散生活为主的经济形式所规定;因之,平剧的结构在形式上乃是适应(但是加了工的)小农生活方式,所以平剧所用的应是有头有尾的、剧情的发展有其脉络的、带有异于话剧的分散的特点的手法,然而,正因为有这一点,平剧的集中性也就更为重要”^②。在这个剧中,就是将“直叙”(“线性”)与“集中”结合起来。在这里,集中就具有现代性的因素。《血泪仇》也是采取直叙的方式。

在延安时期,对于戏曲的形式的看法是与时代相适应的。因为戏曲从形态上看,是属于一种古典的形式,随着时代的发展,必然要进行

① 杨绍萱:《在中央党校排演〈逼上梁山〉》,《延安文艺回忆录》,中国社会科学出版社,1980年,第152页。

② 刘芝明:《从〈逼上梁山〉的出版谈到平剧的改造问题》,《延安文粹》(上)北京出版社,1980年,第154—155页。张庚在《话剧的民族化与旧剧的现代化》一文中也持这样的看法。张庚说道:“‘五四’时期的理论家说的旧剧是封建时代的遗物,在基本上是没有错的,旧剧有它自己的体系,它的演出方法,角色创作的方法,的确都是为了表现它那封建的内容而形成的。不仅仅是它的艺术方面,就在它的演出集团的组织形态,它的学习制度上,也都可以看出是封建时代的行会的一种。因此,旧剧伶人的地位,在社会上并不像资本主义社会一样被尊崇为一个艺术家,而只是一种工匠。在数千年积累下来的这种传统,已经成了旧社会组织的一部分,反过来说,它如果脱离了它那一套因袭的组织和形式,撇掉了忠孝节义的内容,那些旧伶人恐怕会手足无措了。旧剧之生长和养育在旧社会中,正如鱼养育在水中一样,离了水,就没有法子活起来。因此,如果梦想让旧伶人自己来改革旧剧,那绝对是不可能的事。”

改革。孟繁树指出，“戏曲属于古代艺术范畴，不具备现代艺术的品格。这是一个带有根本性的问题，它能否得到解决，将决定戏曲的命运。基于此，我们在思考戏曲体制和戏曲样式的改革时，必须同戏曲艺术的现代化问题结合起来进行”^①。在这里，戏曲现代化的问题，成为延安时期的共识。

然而，这个问题没有那么简单。中国传统戏曲在现代之所以没有消亡，正是由于现代中国人的心理习惯和审美方式还没有根本转化；而这种戏曲文化之所以又要不断地革新，则是由于现代中国人毕竟随着时代在进步。在这里，有一个悖论。戏曲是一种传统的形式，但是要将它现代化，必然要突破原有的程式。但是戏曲又是一种程式化的艺术，突破原有的程式就有可能超过了戏曲观众的接受程度。而随着时代的变化，戏曲的观众也希望看到戏曲的现代化。在延安时期的意识形态中，戏曲的改革是必然的，但是这种改革也会带来观众欣赏的变化。

第三节 摇歌剧本土化

在延安时期，民间形式最主要表现为秧歌舞、信天游等形式。将民间形式发展为民族形式要有一个过程，将秧歌舞转化为秧歌剧甚至新歌剧即是如此。周扬指出，“解放区的文艺的另一个重要特点之一，就是和自己民族的、特别是民间的文艺保持了密切的血肉关系”。他说，戏剧方面，《白毛女》、《血泪仇》这些在群众中比较流行的作品都是如此。“《白毛女》、《血泪仇》，为什么能够突破从来新剧的纪录，流行如此之广，影响如此之深呢？其重要原因就在：它们在抗日民族战争尖锐地提出了阶级斗争的主题，赋予了这个主题以强烈的浪漫的色彩，同时选择了群众所熟悉的所容易接受的形式。”^②

^① 孟繁树：《中国戏曲的困惑》，中国戏剧出版社，1985年，第1页。

^② 周扬：《新的人民的文艺——在中华全国文学艺术工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》，《文学运动史料选》第1集，上海教育出版社，1983年，第100页。

中国的歌剧是一种西洋的舶来品,最早是从黎锦晖的儿童歌剧开始的。早在 1920 年代,黎锦晖创作了《麻雀与小孩》、《小小画家》等 10 多部儿童歌舞剧。1931 年,田汉和聂耳创作了歌剧《扬子江暴风雨》。1934 年欧阳予倩改编了新歌剧《木兰从军》。1935 年,由陈定编剧,臧云远、李嘉作词,黄源洛作曲的二幕五场歌剧《秋子》,是我国歌剧史上第一部大歌剧式的作品。1937 年,沙梅根据戏曲《红梅阁》改编成古典歌舞剧《红梅阁》,由凯歌剧社在重庆抗建堂首演。1937 年,由姜椿芳(当时化名贺一青)编剧、沈知白和俄国犹太人阿龙·阿甫夏洛穆夫(粤剧社音乐指导)作曲的六幕十景歌剧《孟姜女》开始上演。但是这些歌剧都是受西方歌剧影响的产物。

孟悦指出:“五四新文化体现出这样一个尴尬:为了建立一个既是‘现代’的,又是‘中国’的新文化,它既要排斥‘本土资源’又要吸引‘本土大众’。倒是往往只被看成一种政治强制文化的延安文艺把一些‘本土资源’与‘大众’连在了一起,而且这种对民间文艺的发掘早在毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》之前就已开始”。^①确实,真正开始创造本土的新歌剧是从延安时期开始的。一般来说,延安的



鲁迅艺术学院演出歌剧《农村曲》

第一部新歌剧是 1938 年 7 月 7 日在纪念抗日战争开始一周年的文艺晚会上在延安的中央礼堂上演的《农村曲》。这部三幕歌剧是由温涛、潘建、吕骥、李丽莲、程安波、高敏夫集体创作的,伯钊词,向隅曲。剧旨是“描写

^① 孟悦:《白毛女 演变的启示》,王晓明主编:《二十世纪中国文学史论》第三卷,东方出版中心,1993 年,第 152 页。

在伟大抗战时代中前进着的模范女性”。表现的是王大发的妻子王金氏和王大发的妹妹，为了鼓励自己的丈夫上前线抗日，担负起了家庭的重任。田汉说，“单是从中国老戏或民歌产生不出新的歌剧，正和单是西洋歌剧的模仿移植也不成为中国新歌剧一样”。他认为，《农村曲》等歌剧“觉得已踏出了新歌剧的第一步了”。^① 如果从西方意义上的歌剧来看延安时期的新歌剧，你简直不能相信这就是歌剧。然而，这却是真正的中国式的新歌剧或者说民族歌剧。第二年春节前后由王震之作词、冼星海创演的两幕歌剧《军民进行曲》在陕北公学大礼堂首演。这出表现军民团结抗战的歌剧，是冼星海到延安后的第一部音乐作品。由于冼星海是从法国留学归来的音乐家，这部民族歌剧在音乐的表现手法上要丰富得多。

那么为什么称之为“民族歌剧”？刘炽说：“在歌剧之前冠以‘民族’二字，是表明这是我们民族的，中国人民的，既不是亚里斯多德的诗剧，也不是意大利的歌剧，而是着力表现我们中华民族气魄，中国人民心理状态的歌剧。”他认为俄罗斯的格林卡的歌剧《伊万·苏萨宁》、莫索尔斯基的《包里斯·果都诺夫》表现了俄罗斯民族的气魄，俄国人民的心理状态，捷克斯洛伐克的斯美塔那的《被出卖的新嫁娘》、瓦格纳的《尼培龙的指环》、《莱茵河的黄金》、比才的《卡门》、古诺的《浮士德》等等，都表现了他们民族、人民的气质、气度和气魄，别人再美丽而神圣，也不能照着别人的模样儿给我们自己画像。^② 至于新歌剧究竟是从什么发展而来的，有不同的意见。一种认为是从戏曲吸取营养，一种认为是从民间歌舞剧发展而来。刘芝明指出，一方面“我们今天改造平剧，是为了将来创造更新的歌舞剧准备因素。我们不能离开现实空谈改造，我们是沿着群众的现实条件去改造平剧。我们不应在空想上去建立新的歌舞剧，而是应从许多中国原有的民族的（平剧、梆子、秦腔……）歌舞剧中探索；对于旧的加以批判地接受，并

① 田汉：《新歌剧问题——答客问》，桂林《艺丛》第1卷第4期，1942年7月。

② 刘炽：《论中国民族歌剧的脚步》，《中国歌剧艺术文集》，国际文化出版公司，1982年，第105页。

添进去的东西,让它自然而然地沿着群众路线去创造、去提高”。另一方面“新的歌舞剧已在秧歌舞剧中看出一些萌芽状态,这是创造新歌舞剧的基本方面”。^①确实,延安的新歌剧是从秧歌剧开始的。

秧歌剧是一种民间的文艺形式,但是,它后来发展成了一种具有主流的意识形态的文艺形式。如同信天游这样的民歌形式一样,秧歌剧往往和性相联系,它们被填充了政治性的内容。性和政治往往是互文的。张庚说:“秧歌剧的最大特点是一种新的生活气氛。这是所有中国过去的戏剧所没有过的一种愉快、活泼、健康、新生的气氛。这是秧歌剧的艺术性之所在,这是由于我们正确地表现了新生活而来。”^②丁里在《解放日报》连载《秧歌剧简论》。他认为,“一般的秧歌,多在冬春农闲季节作为劳动之余的娱乐。但在边区,扭秧歌除了娱乐之外,已成为参与政治斗争、社会活动的武器,起着较大的作用”^③。在这里,把秧歌剧当作“冬春农闲季节作为劳动之余的娱乐”,基本上是从“艺术起源于劳动”这个说法而来的。我们在上一章已经论述过,秧歌剧并不仅仅起源于劳动,而是和民间的祭祀有关。在这里,着重讨论秧歌剧和新歌剧的关系。

秧歌剧《牛永贵挂彩》在形式上和《兄妹开荒》已经不同,它发展成了多场剧。1943年和1944年,它曾与《兄妹开荒》一起在重庆演出。1943年中国青年艺术团出国参加第二届世界青年联欢节时,又演出过这个剧。另外有秧歌剧《十二把镰刀》、《刘二起家》、《刘顺清》、《红布条》,而《无敌民兵》、《周子山》等已经发展成为新歌剧了。歌剧《周子山》是由水华、王大化、贺敬之、马可编剧,马可、时乐蒙、张鲁、刘炽作曲。它是表现红军小队长、马家沟闹革命的马红志是如何打击民团团总杨国保,消灭政治土匪周子山的。它是在秧歌剧的基础上创作

① 刘芝明:《从 逼上梁山 的出版谈到平剧的改造问题》,《延安文粹》(上)北京出版社 1983年,第 184页。

② 张庚:《解放区的戏剧》,《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》新华书店 1944年,第 152页。

③ 艾克恩编撰:《延安文艺运动纪盛》,文化艺术出版社 1983年,第 142页。

的一部较大型的歌剧,为民族歌剧《白毛女》的创作提供了经验。

用西方的歌剧,来表达这样一种民间的传奇,这里就有一个本土化的问题。贺敬之表达了他对歌剧的理解,“歌剧,照字面的了解,可以说是音乐(歌曲)的戏剧。它的重要组成因素之一的文学部分(剧本)则是诗的。诗、音乐、戏剧是它的三大因素。它表现生活、事件、细节、人物的性格、思想、情感的方法,除了要完成一般集中化典型化的任务之外,还必须更进一步地经过再选择、集中、提高、升华,使之成为诗的东西……过去,创作小型秧歌剧的经验已经不能全部解决这样大型歌剧的问题了。而对于外国及中国的这种遗产我们几乎是一无所知,而且就他们所已经提供的经验,也不能全部搬来应用来创作表现我们新的人民的生活的歌剧”^①。歌剧《白毛女》是利用民间形式创造民族歌剧的典范。这个歌剧的作曲者马可、瞿维指出,“今天新歌剧的作者必须深入群众,体验他们的生活,了解他们的思想和情感,熟悉他们的音乐语言,在忠实于现实生活的基础上,吸收民间形式的一切优点,同时,也需要参考(不是硬搬)前人的和国外的经验,来创造真正代表人民大众的中国新歌剧”。他们认为,“这才是创造中国新歌剧当走的道路。《白毛女》的音乐创作,就是在这种理想之下来实践的”。^②确实,《白毛女》是从民间形式上升到了民族的形式。值得指出的是,歌剧和话剧不一样,它的创作是在剧本完成以后,最重要的还是音乐作曲。在歌剧作者中,作曲要比编剧更重要。我们以往的研究中,更重视的是编剧贺敬之,而作曲马可、瞿维却被忽略了,其实他们更重要。马可、瞿维说,如喜儿的人物性格,不仅要用台词等手段来表现她的精神变化,也要通过音乐表现她的内心世界。他们对喜儿的音乐设计是这样:在他们听了“白毛女”的故事以后,就联想到河北民歌“小白菜”,因为它原来是封建社会中受到后娘压迫的儿童歌谣,与喜儿的

^① 贺敬之:《白毛女的创作与演出》,《中国当代文学研究资料·贺敬之专集》,江苏人民出版社,1985年,第140-141页。

^② 马可、瞿维:《白毛女音乐的创作经验——兼论创造中国新歌剧的道路》,《20世纪中国文学史论精华·戏剧卷》,河北教育出版社,1994年,第104页。

遭遇有其相似之处,但是以之来描写喜儿在家时的天真无邪的情形则显然是不适合的,因此在第一幕中的音乐即采用了根据“小白菜”所写的“北风吹”及另一河北民歌“青阳传”;二幕中在黄家受折磨时采用了原来的“小白菜”;到第三幕逃出黄家爆发了高度的阶级仇恨及以后几幕,是根据河北梆子及山西梆子等创作或改编的。^①从这个意义上说,喜儿的“北风吹”之所以受到观众的喜爱,是有民间基础的。

1959年的《白毛女》之后涌现出来的新歌剧还有 1958年由西北战斗剧社集体创作,魏风、刘莲池执笔,罗宗贤等作曲的《刘胡兰》;诗人阮章竞写的《赤叶河》;西北军区政治部文工团集体创作,王宗元、杨尚武编剧,李耀先等作曲的歌剧《英雄刘四虎》等。从这个意义上说,新歌剧成为解放区的主要戏剧形式。歌剧《刘胡兰》根据话剧《刘胡兰》改为三幕十二场歌剧。人们将刘胡兰看作是中国的卓亚式的女英雄。这个剧演出后,人们到处都能听到刘胡兰的歌声:

数九那个寒天下大雪,
天气那个虽冷心里热,
我从前线转回来,
胜利的消息要传开。

新歌剧,是最具有革命性的形态。它从农村走向城市,从边缘走向中心。尽管扭秧歌成为解放以后大城市的庆典方式,但是真正要占领大城市,需要的是新歌剧。歌剧《白毛女》之所以具有典范意义,不仅仅在于其意识形态,主要还在于它的文化形态。这种样式,是“农村包围城市”的成功样式。(我们在话剧《霓虹等下的哨兵》中看到的《白毛女》广告最终战胜了好莱坞《出水芙蓉》的广告就是明证。)正是从这个意义上说,解放区的戏剧,是新中国戏剧的范型、模板。

^① 马可、瞿维:《白毛女音乐的创作经验——兼论创造中国新歌剧的道路》,《20世纪中国文学史论精华·戏剧卷》,河北教育出版社,1994年,第105页。

第五章摇国家 :仪式、剧场与形象

从延安时期开始 ,戏剧从民间的仪式过渡到民族的仪式。尽管 ,国统区的革命和民主的戏剧 ,是和延安的戏剧相呼应的 ,而在建国以后 ,戏剧从民族的仪式过渡到了国家的仪式 ,它表现在戏剧的观摩演出大会等节日仪式中。从这个意义上说 ,戏剧确实是一种国家的仪式。而戏剧又是一种象征的艺术 ,是一种“剧场国家”的象征 ,它用国家的意识形态来统御一切 ,无论是戏剧协会、戏剧学院、剧院和剧团 ,都是国家一体化的产物。这种“剧场国家” ,塑造的是国家的形象 ,在剧作家和剧作以及戏剧表演体系中都是如此。

第一节摇国家的仪式

现代民族国家的理论是从启蒙主义开始的 ,没有现代意义上的国家 ,也就没有现代的历史。卢梭、霍布斯、黑格尔、马克思等都提出了不同的国家的理论。^① 卢梭的国家“是一个世俗的寺院” ,“在这个寺院里 ,个人一无所有 ,而国家则掌握一切” ;国家管教育、管信仰、管观念、管精神世界发生的一切 ,直至接过教皇、教会的所有管辖范围 ,重建一个不穿袈裟、不设主教的教会。卢梭在《社会契约论》、《致达朗贝尔——论观赏》中 ,要求政教合一 ,要求国家控制人的内心、公共輿

^① 卢梭《社会契约论》,商务印书馆,1980年;霍布斯《利维坦》,商务印书馆,1982年;黑格尔《法哲学原理》,商务印书馆,1981年;马克思《资本论》,商务印书馆,1975年。

论、道德生活、建立意识形态、禁绝社团党派……^①卡西尔认为,对黑格尔来说,国家不但是历史生命的一部分,一个特殊领域,而且是本质和核心。它是开端又是结局。黑格尔否认人可以在国家之外或国家出现之前谈历史生命。对黑格尔来说,国家不但是“世界精神”的表现,而且是它的化身。^②哈贝马斯认为,“现代意义上的‘国家’是一个法学概念,具体所指的是对内外都代表着主权的国家权力,而空间上则拥有明确的领土范围,即国土,社会层面上指的是所有从属者的结合,即全体国民”^③。我们这里所说的“国家的仪式”,自然不是卢梭、黑格尔、哈贝马斯意义上的国家,但是,它是和意识形态相联系的。

中华人民共和国成立,称为“建国”、“开国”。这和以往的任何朝代更替,有着本质的不同。它是中国在近百年来,在帝国主义的侵略下,在半殖民地、半封建社会,通过武装斗争,暴力革命,终于建成了“共和国”,在新的世界格局中,建立起了民族国家。高丙中认为,“在中华人民共和国的前 30 年,政府发挥无产阶级专政的威力,打破了家族、民族界限,把人们按照阶级和利益重新组织起来,使人们牢固地归属于行政组织。传统的有限帝国变成了现代单一意识形态的全能国家或总体性国家”^④。在这之后,马克思和恩格斯的国家理论,尤其是列宁的国家理论,是建立在阶级斗争和暴力革命的基础之上,打碎资产阶级的国家机器,无产阶级才能赢得胜利。

新生的共和国,要确立自己的地位,必须通过一系列的仪式才能完成,如国旗、国徽、国歌,以及开国典礼。但是这种典礼还需要通过神话与仪式才能真正确立自己的象征系统。从这个意义上说,戏剧真正成为—种“国家的仪式”。马丁·艾斯林指出,“由宗教仪式这同一

① 朱学勤:《道德理想国的覆灭——从卢梭到罗伯斯庇尔》,上海三联书店,1995年,第 154 页。

② 恩斯特·卡西尔:《国家的神话》,张国忠译,浙江人民出版社,1985年,第 104—105 页。

③ 哈贝马斯:《包容他者》,曹卫东译,上海人民出版社,1999年,第 154 页。

④ 高丙中:《仪式与社会变迁》,郭于华主编:《仪式与社会变迁》,中国社会科学文献出版社,1999年,第 165 页。

根源又产生了许许多多现代的政治仪式如总统就职典礼,许多大型运动会如国际足球赛或板球赛或奥林匹克运动会的仪式,还有宗教的和各种一般的游行,以及大量的其他公众仪式。所有这一切仍保持着许多戏剧因素,而且有一些迹象表明它们会再度同戏剧融合在一起”^①。彭兆荣指出,仪式和戏剧一样,都可以成为政治权力、观念价值、民族主义等“炒作”的可控手段。在这个意义上,戏剧所展示的有“帝国的权力”、“荣耀的获得”、“政治的内涵”等巨大符号系统的象征性。^②在这里,戏剧与国家、政治的关系,决定了戏剧是一种仪式化的艺术。建立民族国家不仅要通过叙事来完成^③,从戏剧的意义上说,也要通过仪式来完成。

中国在传统上是一个礼仪国家,孔子创立的儒教的核心思想就是礼仪。但是从五四时期开始打倒孔家店,到中国共产党成立起,一直都是反对儒家的礼教。建国之后,一个政权要取得合法化,还是必须通过仪式。这种国家仪式是通过反对传统仪式来完成的。郭于华指出,“在社会主义制度建立后的现代社会中,仪式并非不复存在,只是作为生存技术的仪式被作为权力技术的仪式所替代,而此替代发生在标榜以革命性的、先进的、现代的、文明的取代封建的、落后的、传统的、迷信的旗号之下”。^④我们只有在这种仪式理论的引导下才能真正理解“开国大典”的意义。

① 马丁·艾斯林:《戏剧剖析》,罗婉华译,中国戏剧出版社,1985年,第104—105页。

② 彭兆荣:《边缘仪式——兼顾地理地貌形态》,《人文世界》1995年卷一,第156页。

③ 李杨:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942—1949)研究》,时代文艺出版社,1998年,第167页。李杨指出,与国家有关的概念,诸如祖国、爱国主义、民族精神、统一和不可分割性等等,都成为非西方国家的共同追求。从此,国家与民族不再是一个自然概念,而是一个抽象的范畴,它依靠一种叙述而存在。

④ 郭于华:《民间社会与仪式国家:一种权力实践的解釋——陕北驢村的仪式与社会变迁研究》,郭于华主编:《仪式与社会变迁》,社会科学文献出版社,1999年,第167页。

戏剧起源于仪式或者说宗教仪式,是学术界比较公认的一种观点。^①从某种程度上说,戏剧是一种仪式,也许也没有太多的人会反对。但进一步说,戏剧是一种国家的仪式,则需要进行论述和澄清。应该说,不是所有的戏剧都是国家的仪式,而是在特定的阶段的一些特定的戏剧,则可以成为国家的仪式。戏剧作为一种国家的仪式,是有前提的。确切地说,我们这里所说的国家,并不是自有国家以来的概念,而是近代以来兴起的“民族国家”(Nation-State)。杰弗里·帕克解释说,“Nation”一词来自拉丁文“Natio”,原意是“被指定的”或“被安排的”,它指的是一种最高的政治组织结构,其政府在某个特定的区域拥有合法权威。而另一方面,“Ethnos”来自拉丁文“Genos”,原意为起源,它通常用来表示有共同起源和共同特征的一个群体。一般而言,它在当代则多被用来代表一个特定民族文化的特征而非政治地位,这种文化特征一般包括语言、历史、宗教以及艺术遗产等内容,“Nation”和“Ethnos”的含义准确来讲就是具有共同文化特征,居住在某一特定的区域,并且拥有共同政府的人口群体。^②有人认为,中华人民共和国成立,往往称之为“建国”,中国古已有之,何来建国之说。其实是不明白,“建国”指的是中国现代民族国家的建立。安德森提出了民族是“想象的共同体”。杜赞奇认为,“早在现代西方民族主义传入中国之前,中国人早就有类似于‘民族’的想象了;对中国而言,崭新的事物不是‘民族’这个概念,而是西方的民族国家体系”^③。也就是说,中国的民族国家,是在西方的理论视野中出现的。从某种意义上说,有了民族国家,就有国家的仪式。

据此,每一个国家代表性的演出都可以看作是一种国家的仪式。但是,一个特定的时期,当戏剧的政治性成为压倒一切的时候,我们也

① 参见拙作《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，学林出版社，1995年。

② 杰弗里·帕克：《地缘政治学》，刘从德译，新华出版社，1984年，第151—152页。

③ 本尼迪克特·安德森：《想象的共同体·序》，吴叡人译，上海人民出版社，1994年，第1页。

可以将其视为国家的仪式。国家的仪式,是民族国家在组建过程中统治者的一种意识形态,包括政治、宗教、艺术,通过直接和间接的方式来进行的一种行为过程。我们这里所指的国家的仪式,是指戏剧作为一种民族国家的文化表演方式来进行的一种行为过程。我们可以从戏剧与节日仪式来讨论。

节日是一种仪式,传统的戏剧和节日的关系是很密切的。在古希腊,节日是围绕庆祝酒神狄奥尼索斯而逐渐形成的,这种节日与收获葡萄和酿酒等活动有着联系。古希腊的节日主要有乡村酒神节、勒奈亚节、安提斯特瑞亚节、酒神城节等,在这些节日中上演悲剧和喜剧。在中世纪,戏剧与基督教的仪式相联系,主要是在圣诞节与复活节上演戏剧。中国的民间的迎神赛社的祭祀活动也是如此,它不像西方的戏剧那样具有宗教的迷狂和超越(酒神精神和日神精神),而是带有一种民俗文化色彩的世俗性和伦理性,它所供奉的神灵也往往随世俗礼仪的需要而设置。如,春节、中秋等岁令时节;社区祭祖有关的祀日;土地神、海神等神灵的寺庙,已死的先贤、圣哲等的祠庙的祭祀仪式;喜庆婚丧活动和驱疫求神活动等等,在这些民间祭祀活动中,表演各类乐舞或戏剧,在娱神的同时娱人。戏剧和节庆是一种相辅相成的关系。在新中国建立以后,我们所说的“国家的仪式”主要表现在戏剧的献礼演出中,1959年10月为庆祝建国十周年,在北京和上海举行了献礼演出。北京为期15天,上海为期14天。其次是戏剧界的观摩演出和会演,最典型的是1959年的第一次文代会的会演。同时,话剧、戏曲和歌剧也举行相应的观摩演出大会。

话剧观摩演出摇1959年10月1日—10月10日“第一届全国话剧观摩演出大会”在北京隆重举行。来自全国各地的15个话剧团、100多名话剧艺术工作者参加了观摩和演出。在历时10天的大会期间,共演出了10多个多幕剧和100个独幕剧,有100多个多幕剧和100个独幕剧获得中央文化部的奖励。其中最著名的有《万水千山》、《战斗里成长》、《不能走那条路》、《在康布尔草原上》、《西望长安》、《保卫和平》、《冲破黎明前的黑暗》、《明朗的天》等。

1959年10月文化部举办“话剧观摩演出会”。有100台话剧参演:



1952年熊佛西赴京参加第一届全国话剧会演受到在京校友集会热烈欢迎

中国青年艺术剧院的《降龙伏虎》(青艺集体创作),战友话剧团的《槐树庄》(胡可编剧),前线话剧团的《东进序曲》(所云平编剧),四川人民艺术剧院的《丹凤朝阳》,全国总工会话剧团的《比翼齐飞》(李未芒等编剧),中央戏剧学院实验话剧院的《英

雄列车》(实验话剧院集体创作),辽宁人民剧院的《海边青松》,北京人民艺术剧院的《英雄万岁》,山东话剧团的《共产党员》,中国儿童剧院的《革命的一家》,河北省话剧团的《红旗谱》(梁斌编剧),上海人民艺术剧院的《枯木逢春》(王炼编剧)。话剧的两次创作高潮都是和话剧汇演相合拍的,可见话剧汇演对于话剧创作的促进作用。

戏曲观摩演出摇旗1952年10月21日至11月15日,中央文化部举办第一届戏曲观摩演出大会,有京剧、评剧、越剧、川剧等10个剧种和100个剧目参加演出,其中传统剧目100个,新编或经过整理的历史剧100个,改编的现代戏100个,100多名戏曲工作者参加观摩演出。大会颁发了荣誉奖、剧本奖、演出奖、演员奖。其中剧本奖有越剧《梁山伯与祝英台》(徐进等执笔)、评剧《小女婿》(编剧曹克英)、沪剧《罗汉钱》(宗华、文牧、幸之执笔)、川剧《柳荫记》(西南演出代表团改编)、京剧《将相和》(王颉竹、翁偶虹改编)、淮剧《王贵与李香香》(王健民、唐继师改编)、越剧《西厢记》(总政治部文化部文工团越剧团改编)、楚剧《葛麻》(武汉楚剧工作团改编)、秦腔《游龟山》(马健翎改编)。在总结大会上,周扬作了题为《改革和发展民族戏曲艺术》的总结报告。这是中国戏曲史上的第一次盛会。

1952年由周恩来倡议,在北京举行了首届全国京剧现代戏观摩大

会 检阅现代戏创作的成果，来自全国各地的 100 多个京剧团演出了 100 多个现代京剧，出现了像《红灯记》（翁偶虹、阿甲改编）、《芦荡火种》（汪曾祺等改编）、《智取威虎山》（上海京剧院集体改编）、《节振国》（河北省唐山市京剧团集体创作，于英执笔）、《奇袭白虎团》（李师武等编剧）、《六号门》（天津京剧团改编）、《黛诺》（金素秋等改编）、《草原英雄小姐妹》（赵化鑫等改编）等剧目。其中《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等成了后来的样板戏。这种情况在后来也表现在晋京演出中，因为北京是中心城市，这种中心是戏剧作为仪式所必需的。通过晋京演出，不仅有效地控制了戏剧的发展，各地的戏剧也获得了对中心的认同。

歌剧观摩演出摇第一次全国文代会文艺会演，1959 年全军的文艺会演，1959 年空军首届话剧、歌剧会演中都有歌剧的演出。值得指出的是歌剧的讨论会。1959 年 10 月 1 日—10 月 15 日，中国戏剧家协会和中国音乐家协会联合召开“新歌剧讨论会”。《人民音乐》、《戏剧报》、《剧本》等专业刊物开辟讨论专刊，对新歌剧的基础和发展方向以及继承我国古典歌剧的传统和借鉴外国戏剧的问题，进行了讨论。1959 年 10 月中国戏剧家协会又举办歌剧座谈会，首都的戏剧家和歌剧工作者就新歌剧的民族化等问题进行座谈。在这一时期，出现了一系列新的歌剧作品。如石汉编剧的《红霞》；田川、杨春兰编剧，马可等作曲的《小二黑结婚》；任萍编剧，罗宗贤作曲的《草原之歌》；丁毅、田川编剧，庄映等作曲的《一个志愿军的未婚妻》；李悦之编剧的《嘎达梅林》；卢肃等改编，张定和等作曲的《槐荫记》等。

1959 年 10 月，文化部和剧协在广州召开全国话剧、歌剧创作座谈会（“广州会议”）。有 100 多位剧作家、戏剧评论家、导演艺术家参加。对话剧海默的《洞箫横吹》、岳野的《同甘共苦》、杨履方的《布谷鸟又叫了》等遭到错误批判的剧作，又予以肯定。除了话剧之外，对歌剧的艺术特色等问题也进行了热烈的讨论。在此前后出现的石汉编剧的歌剧《红霞》；湖北实验歌舞团集体创作，张敬安、欧阳谦叔作曲的《洪湖赤卫队》；阎肃编剧，羊鸣、姜春阳作曲的《江姐》；柳州市创编组创作，广西壮族自治区歌舞团改编的《刘三姐》；赵忠编剧的《红珊瑚》

等,都是新中国歌剧史上非常出色的成果。

所有这些献礼演出、观摩演出和会演乃至全国性的讨论会,都是一种戏剧的节日,也是一种国家的仪式。但是,在这种全国性的献礼演出、观摩演出和会演之外,还有地区性的观摩演出,如华东地区的观摩演出,1953年东北地区第一届戏剧、音乐、舞蹈观摩演出,1953年华东地区话剧观摩演出,1953年这种地区性的观摩演出达到了高潮,西北地区现代戏观摩演出,华北区话剧、歌剧观摩演出,中南区戏剧观摩演出,西南区话剧、地方戏观摩演出。这种地区性的观摩演出,和全国性的观摩演出形成一种互补,也是另一种意义上的国家的仪式。这些全国性的和地区性的观摩演出都是国家对戏剧演出的一种控制方式,使得戏剧在国家的意识形态下表现出一体化的色彩,而评奖就是实施这种一体化的有效方式。在这种情况下,原有的民间的、职业的剧团在经过这种国家化的改造以后,就销声匿迹了。

第二节摇“剧场国家”

将戏剧强化为“国家的仪式”,还可以通过一些特殊的例子来说明。克利福德·格尔兹在《尼加拉：19世纪巴厘剧场国家》一书中说,巴厘“是一个剧场国家,国王和王公们乃是主持人,祭司乃是导演,而农民则是支持表演的演员、跑龙套者和观众”。在格尔兹看来,“巴厘仪式,尤其是巴厘国家仪式,的确积淀着‘教化’(教化)之字面意义上的教义,无论它们是怎样被具体象征化的,也无论它们是如何被非沉思性的进行领悟的”。格尔兹认为,“古代巴厘国家庆典活动是隐喻性的剧场,这一剧场展示关于真实(真实)之终极本质的观念,与此同时,亦用以塑造当前的生活状况以与那真实融为一体;也即是说,剧场用来展现这一本体,且通过展现这一本体,使其发生——促使它成为现实之物。布景、道具、演员、演员表演的动作、那些动作所描述的宗教信念之总体轨迹——所有这些都必须置放在究竟是什么正在进行的背景之下。而且这一背景只能遵照感知剧场诸要素的相同方式来进行感知。无论是遵照传统民族志方法对对象和行动进行精确描

述,还是遵照传统传记方式对文体主题进行细心追索,抑或遵照传统哲学方法对本体意义进行精微辨析,就其本身而言都还远远不够。必须让它们同时呈现,通过这种方式,演出剧场的具体直观情境产生了封闭于其中的信念”。^①在这里,格尔兹是将国家仪式比喻成剧场,而如果将剧场比喻成国家的仪式,他所说的情境依然存在。

朱学勤将法国大革命时期的代议制比喻成“剧场”。这种将政治比喻成剧场的方式,在中国更是由来已久,“政治舞台”、“上台”、“下台”等说法都是这种比喻。而民族国家所倡导的戏剧,也往往具有政治性,是一种真正意义上的“剧场国家”。民族国家的概念从文艺复兴以来,已经初露端倪。而启蒙戏剧是民族国家的戏剧。在19世纪末,爱尔兰的一批戏剧家开始倡导他们的民族戏剧运动。当时正值俄国莫斯科艺术剧院兴起,格雷格里夫人和叶芝谈到她自己所写的戏剧,对爱尔兰没有剧场感到遗憾,叶芝也热切地表示了自己想建设上演自己戏剧的剧场的梦想,于是他们计划创立爱尔兰国民剧场,于1904年在都柏林创办了阿贝剧场,而对这个剧场贡献最大的是后来加入的约翰·沁孤,就像莫斯科艺术剧院发现了契诃夫一样。这就“使爱尔兰的戏剧运动成为纯粹的‘国民的’、‘乡土的’运动”^②。这一点正好和余上沅、赵太侗等人的心理相契合。他们自比约翰·沁孤和叶芝,计划创办“傀儡杂志”、“北京艺术剧院”、演员训练学校、戏剧图书馆、戏剧博物馆,在1924年“五卅”期间回到北京,开始开展轰动一时的“国剧运动”。但是,由于当时中国还没有具备建立国家剧院等相应的条件,因此,“国剧运动”失败了。

在建国初期,戏剧像电影一样,也是一种类似马尔库塞所说的“国家的意识形态”。他体现在戏剧协会、戏剧学院、剧院和剧团等体制上。一些著名的戏剧家,如田汉、欧阳予倩、熊佛西、曹禺、夏衍等,都在这些属于国家性质的戏剧体制中,担任了重要的职务。

① 克利福德·格尔兹：《尼加拉：19世纪巴厘剧场国家》，赵丙祥译，上海人民出版社，1983年，第150页，第150—151页。

② 参见田汉：《爱尔兰近代剧概论》，东南书局，1924年，第15页。



1954年中央戏剧学院话剧团演出《红旗歌》

首先是戏剧家协会的建立。这种协会和以往的民间的“行会性质”组织不一样,它尽管属于自愿结合的人民团体,但却是国家性质的。国家通过它来组织管理戏剧界。1953年中华全国戏剧工作者协会成立,田汉担任了第一届中华全国戏剧工作者协会的主席。中华全国戏剧

家协会,1956年更名为中国戏剧家协会。会员均为业内有一定成就的编剧、导演、演员、舞台美术家、戏剧音乐家、戏剧评论家及戏剧活动家。在每个省、市地方都有相应的组织,对地方的戏剧剧团和戏剧家进行管理。

其次是戏剧学院的成立。中央戏剧学院1954年在北京成立,这个学院是由原华北大学文学院、南京戏剧专科学校、东北鲁迅艺术学院戏剧组等单位人员联合组建,由欧阳予倩任院长,曹禺、张庚任副院长,光未然任教务长。设普通科、本科学制与研究部,并有歌剧、话剧、舞蹈三个剧团。上海戏剧学院于1954年建立,熊佛西任院长,朱端钧任副院长。它是由上海戏剧专科学校改组的,当时称中央戏剧学院华东分院。在中国长期以来只有北京和上海两个戏剧学院,这种戏剧教育是国家垄断性的教育。

其三是国家剧院的诞生。世界各主要国家都有自己的国家剧院,如英国伊丽莎白时代的环球剧院、法国的法兰西喜剧院、俄罗斯的莫斯科剧院、美国纽约的百老汇等。马丁·艾斯林说道:“大多数现代的发达国家都有国家剧院(这个机构对各自国家本身的形象作出了重大贡献,并表明它与它的邻国有所区别),并且确实还有它们本国的戏

剧,在重大的节日作为一种在仪式上重新肯定本国地位的表示来上演。德国人有歌德的《浮士德》,法国人有莫里哀和拉辛,英国人有莎士比亚。19世纪当爱尔兰民族主义运动蓬勃发展时,叶芝和格莱葛瑞夫人建立了亚培剧院,其目的,显然是要创建这样一种表明国家地位的国立剧院和民族戏剧。”^①正是在这样的背景下,1956年,欧阳山尊提出,“我们需要一个新型的、示范性的国家话剧院”。他说,社会主义改造的高潮已经到来,随着扫盲运动的展开和群众文化水平的提高,文化的高潮也必然会紧跟着到来。为了迎接这些高潮,在政府文化的全面规划下,话剧院、团的数量必然会逐年增加,话剧艺术水平也必须迅速提高,因此,国家话剧院的建立也就需要提到我们的工作日程上来。^②建造国家大剧院的议程也是在这个时候开始的。

中国的国家性的剧院,应该说是北京人民艺术剧院。它成立于1952年,最初成立时,是一个包括话剧队、歌剧队、舞蹈队和乐队等在内的综合性文艺团体。1954年,北京人民艺术剧院重新组建,成为专业的话剧院,由曹禺担任院长,焦菊隐、欧阳山尊、赵起扬担任副院长。除此之外,中国青年艺术剧院成立于1953年,它的前身是成立于1937年的延安青年艺术剧院和解放战争时期的东北文工二团。由廖承志兼任院长,吴雪、金山任副院长。中央实验话剧院成立于1957年9月,首任院长是中国话剧事业奠基人之一、著名戏剧家和教育家欧阳予倩。上海人民艺术剧院在沪成立,由任上海市委宣传部部长的夏衍兼任院长,黄佐临、吕复任副院长。由原演剧九队和长期在上海坚持进步活动的戏剧专业人才组成。1959年由黄佐临任院长。国家倡导戏剧艺术,中央政府对全国各地文工团进行整编,在大城市建立了专业话剧院团。全国戏剧工作者成为国家的工作人员,戏剧成为“国家的仪式”。全国按行政区划分国家剧团、省级剧团、市级剧团和县级剧

^① 马丁·艾斯林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社，1985年，第104—105页。

^② 欧阳山尊：《我们需要一个新型的、示范性的国家话剧院》，《戏剧报》1956年第1期。



1952年中央实验歌剧院演出《小二黑结婚》，郭兰英（中）扮演小芹。

团。富有意味的是，时至今日，剧团的演员的职称还是国家一级演员、二级演员和三级演员，不论你是国家的剧团还是地方剧团。可见戏剧国家化的程度。

在歌剧方面有中国歌剧舞剧院，中国歌剧舞剧院是创作与演出中国民族歌剧、舞剧的国家级剧院，隶属中华人民共和国文化部。剧院是从北京人民艺术剧院分化出来的，建立于1950年元月。1956年更名为中央戏剧学院附属歌舞剧院，在延安时期就非常活跃的戏剧家李伯钊任院长。1958年更名为“中央实验歌剧院”，音乐家周巍峙任院长，诗人塞克为剧院艺术顾问，剧院拥有歌剧团、舞剧团、民族乐团、管弦乐团等四个演出团，一个完整的舞台美术制作部。建国以来，剧院先后演出了《白毛女》、《小二黑结婚》、《槐荫记》等著名歌剧及《宝莲灯》等著名舞剧。

在戏曲方面最重要的就是1956年10月1日，中国戏曲研究院成立，首任院长是梅兰芳，程砚秋、周信芳、张庚、罗合如、马少波、晏甬先后任副院长。毛泽东亲笔题名并题词：“百花齐放，推陈出新”。中国戏曲研究院是文化部所属戏曲研究机构，其前身是抗日战争时期创建的延安平剧研究院，1955年迁进北京改组为中央文化部戏曲改进局京剧研究院，建院之初，院部设研究、编辑、资料等部门，下辖戏曲实验学校、京剧实验工作一、二、三团，曲艺实验工作团和评剧团等。1958年，戏曲研究院所属剧团、学校分别独立，成立中国京剧院、中国评剧院、中国戏曲学校，研究院遂成为专业理论研究性质的学术单位。中国京剧院的首届院长为京剧艺术大师梅兰芳，马少波任副院长兼党委书记，阿甲任总导演。它使得“京剧艺术第一次真正成为以国家的政权

力量为后盾的、代表国家水平的艺术”^①。北京京剧团、上海京剧团、天津京剧团以及地方的京剧团也成为地方国家剧院(团)。这些国家剧院(团),包括其他剧种的地方性国家剧团在推行戏曲改革中,起到了关键的作用。在新中国成立之前,1949年11月16日的《人民日报》发表社论《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》就已经指定了旧剧改革的基本方针。而新中国建立伊始,中央政府就将戏曲改革工作列入议事日程,1950年11月11日,将中华全国戏曲改进委员会改称戏剧改进局。1951年,文化部在北京召开全国戏曲工作会议。1951年11月11日,中央人民政府政务院发布《关于戏曲改革工作的指示》(“五五指示”),《人民日报》发表社论《重视戏曲改革工作》。可见中央政府对戏曲改革的重视,这种戏剧改革工作是现代性的,同时明显地具有国家的意义。但是,这种国家性的戏曲改进和改革,对于民间戏曲、地方戏曲的发展显然是不利的——戏曲失去了民间和地方的基础,也就失去了活力。

第三节 摇国家的形象

国家的仪式和“剧场国家”,主要目的,不是为了仪式而仪式,为了剧场而剧场,而是为了塑造国家的形象。马丁·艾斯林说:“像《亨利五世》这样一出戏的演出,不可避免地会成为国家的仪式。每个观众看到他周围的观众有什么样的反应,就会估计出剧中塑造的国家的自我形象在多大的程度上仍然是有效的。同样地,一个国家的精神状态的变化通过戏剧也可以看出来。当《亨利五世》不再激起它想要激起的感情时,显然,这个国家的精神状态、理想和它本身的形象已经根本改变了。这就使得戏剧成为政治变化的有效的指示器和工具。”^②也

① 马少波等主编:《中国京剧史》下卷第一分册,中国戏剧出版社,1984年,第194页。

② 马丁·艾斯林:《戏剧剖析》,罗婉华译,中国戏剧出版社,1981年,第104页。

就是说,戏剧是一种象征,国家也是一种象征。在这里,戏剧的表演是一种国家的仪式,国家的仪式也是一种戏剧的表演,它们是异质同构的关系。

和民众戏剧、大众戏剧的乡场戏剧、广场戏剧和露天戏剧不同的是,中国当代戏剧的目的是要营建神圣的殿堂,简兮指出,戏剧应当步入神圣的殿堂,它的使命是神圣的,这一观念深入人心。他说,神圣的艺术当然要创造神圣的形象。^①但是,真正将戏剧置于民族国家仪式的位置要到建国之后,其目的就是建立戏剧的圣殿。这个圣殿是受到前苏联斯坦尼斯拉夫斯基的影响。在这里,我们可以将前苏联与中国建国以后进行比较。尽管中国的革命受到俄国革命的影响,但是由于各自国家基础和文化形态的差异,使得戏剧的发展呈现了不同的形态。

戏剧构成了一种主流的意识形态,是一种现代性的“宏大叙事”,并且塑造出国家的形象。王一川说:“从 1949 年代初至 1976 年前期,随着中华人民共和国成立,社会主义革命建设兴起,人们有关现代中国的想象力终于找到了一个凝聚点,全新的中国形象似乎可以诞生了。这里展现的是一个以社会关系公有化和社会生产现代化为主要标志的新的中国。这种中国形象得以组织起来基于如下一个基本信念:想象的就会是现实的,或者说,有几分想象就会有几分现实。这表明,新的公有化和现代化时代是如此的使人充满信心和希望,以致普遍地相信很快就能在满目疮痍的废墟上‘变’出一个想象无比美好的‘中国’”。在中国传统中,戏曲是从民间发展而来的,后来有士大夫介入创作,上升为一种具有艺术品位的艺术,并成为一种“高台教化”的统治阶级的工具。中国在漫长的封建时代,其实有的是“天下”的概念,而没有“民族国家”的概念。这种民族国家概念是近代的产物。中国近代就是在这种观念的影响下,将戏剧作为民族国家的担纲者。所谓“中国形象”也是民族国家的产物,“中国形象在世纪初大多带有明显

^① 简兮:《从营建圣殿到走出圣殿——也看话剧 1949 年》,《戏剧文学》1988 年第 8 期,第 27 页。

的主观性，在‘五四’时期呈多元化面貌，在 1911—1949 年代出现否定性和肯定性两极，而到 1949 年代则统合到有关公有化和现代化的统一浪漫想象模式中。从这里的远不完备的概略性列举中，可以看到，中国形象创造已成为世纪初以来中国文学的一个传统。只是到后来，由于 1949 年代后期‘文革’爆发，这一传统被强行统合到‘唯一’的中国形象模式中，目的主要是借文学的感染力去确证某种‘斗争哲学’的合理性，它的活力也就随之消散了”^①。在文学中，中国形象是通过所有的文学样式来实现的，国家的仪式则更多的是通过戏剧来达到。

把戏剧和国家形象联系起来观念，在 19 世纪初就开始了。柳亚子说：“翠羽明珰，唤醒钧天之梦；清歌妙舞，招还祖国之魂。”^②陈独秀在 1908 年发表的《论戏曲》中说：“我中国以演戏为贱业，不许常人平等，泰西各国则反是，以优伶与文人学士同等，盖以为演戏事，与一国之风俗教化极有关系，决非可以等闲而轻视优伶也。”在他看来，戏剧的作用是非常大的，“戏园者，实普天下人之大学堂也，优伶者，实普天下人之大教师也”。^③天繆生则说：“昔者法之败德也，法国人设剧场于巴黎，演德兵入都时之惨状，观者感泣，而法以复兴。美之于英战也，摄英人暴状于影戏，随列传观而美以独立。”^④他把一个国家的复兴与独立都归结为戏剧的作用。

1949 年代左翼戏剧，一方面是受到国际左翼思潮的影响，另一方面又是受制于阶级利益的形式。直到 1938 年提出“国防戏剧”，才将戏剧置于民族国家的高度来认识。抗战爆发后，戏剧就成为全民抗战的一种工具，一种武器。战国策派倡导一种民族文学，面对第二次世界大战他们认为世界又到了战国时代。林同济说：“极权国家的诞生（可能即是下一幕戏的鸣锣），伴着极权国家而演出的热剧，大约就是‘大战’（即 1914—1918 年）之一物了。‘国家要极权，为的是对外好作战。’李伯曼

① 王一川：《中国形象诗学》，上海三联书店，1995 年，第 28—29 页。

② 柳亚子：《二十世纪大舞台发刊词》，《二十世纪大舞台》第 1 期，1908 年。

③ 陈独秀：《论戏曲》，《新小说》第 1 卷第 1 期。

④ 天繆生：《剧场之教育》，《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》。

(~~编委~~)这看法是对的。极权国家就是大战的另一面。”^①在延安时期,戏剧是一种政治的仪式,它从民间找到了它的表现方式,并从民族形式中得到了拓展。国家是相对于民间而言的,而国家也正是在民间、民族的基础上发展起来的一种构成形式。只有通过动员和组织农民,才能使中国真正进入现代的民族国家。这是一种现代性和现代化的体现。

国家的形象,主要是要剧作家来实现的。建国之后,中国戏剧家的队伍,实现了国统区作家和解放区作家的会合,但是从解放区来的戏剧家,明显地要优越于国统区的戏剧家,甚至是国统区来的中共的地下戏剧工作者也觉得不如解放区来得正宗。或者说,解放区的剧作家已经完成了一种过渡仪式的转换,而国统区来的剧作家还需要完成这种过渡仪式的转换。李洁非指出,“~~缘~~年代的文坛,看上去和革命政治路线斗争的结果非常相似:都是本土派对洋派、乡村派对城市派取得了胜利。差不多所有来自国统区、以城市为背景的作家,都失去了文学上的活动,他们的思想感情需要改造,他们的文学语言、表现手法也很不适当;相反,大批来自解放区、以乡村民间文化为依托、长期为农民写作的作家,则焕发了才华,他们如鱼得水,为新中国文学贡献出一部部有经典意义的作品”^②。在这里,表现出的就是从国统区来的作家,往往有一种政治上的不自信;如果说从延安来的作家已经接受了整风运动和《讲话》的洗礼,那么,从国统区来的作家,则要补课或者说重新接受教育。

从国统区来的剧作家,有些是属于革命作家,如郭沫若、田汉,他们的转向早在~~国~~年代末就完成了。所以建国以后,他们的创作没有什么障碍。但是富有意味的是,他们大都进入了历史剧的创作。这对

① 林同济:《民族主义与二十世纪——列国阶段的形态观》,温儒敏、丁晓萍编:《时代之波——战国策派文化论著辑要》,中国广播电视出版社,1993年,第167页。

② 李洁非:《现代性城市与文学的现代性转型》,见陈晓明主编:《现代性与中国当代文学转型》,云南人民出版社,1998年,第161—162页。

郭沫若来说是非常自然的，他创作的《蔡文姬》、《武则天》和抗战历史剧是呼应的，当然，时代变了，他的创作方式也随着变。而田汉也创作了话剧《关汉卿》、《文成公主》、京剧《谢瑶环》等历史剧。他的现实题材的创作《十三陵水库畅想曲》，在艺术上应该说是失败的。连夏衍这样的一开始就是左翼的作家，在建国后也只创作了一部话剧《考验》。从解放区来的剧作家，在建国后，就有点如鱼得水，如胡可的《槐树庄》，如曾经随红军长征的陈其通，创作了话剧《井冈山》、《万水千山》、歌剧《两个女红军》、《柯山红日》等，沈西蒙等创作了《霓虹灯下的哨兵》等。

对于从国统区来的革命民主主义作家曹禺和老舍等剧作家就有一个非常重要的转向问题。老舍在建国之后创作的剧作与国家意识形态的关系也是非常微妙的，有时候紧密，有时候间接。在紧密的时候往往会导致创作的失误，在间接的时候，则往往会创作出杰作。前者如《春华秋实》、《红大院》，后者如《龙须沟》、《茶馆》。老舍说：“茶馆是三教九流会面之处，可以容纳各色人物。一个大茶馆就是一个小社会。这出戏虽只有三幕，可是写了五十年来的变迁。在这些变迁里，没法子躲开政治问题。可是，我不熟悉政治舞台上的高官大人，没法子正面描写他们的促进与促退。我也不十分懂政治。我只认识一些小人物，这些人物是经常下茶馆的。那么，我要是把他们集合到一个茶馆里，用他们生活上的变迁反映社会的变迁，不就侧面地透露出一些政治消息么？”^①这里，



1956年北京人民艺术剧院首演《茶馆》

^① 老舍：《答复有关“茶馆”的几个问题》，《老舍论创作》，上海文艺出版社，1956年，第146页。

“侧面地透露出一些政治消息”，比正面地表现政治要更有艺术效果。《茶馆》被公认为中国当代戏剧的高峰。因此，我们可以认为，不在于戏剧是否表现政治，而在于如何表现。在建国以后的戏剧中，国家的形象是在诸多的剧作中体现出来的。老舍的《茶馆》通过对三个时代的对比描绘来表现新中国诞生的必然性，是真正意义上的国家的仪式。在《茶馆》中，通过剧中人物常五爷说道：“我爱这个国，可谁爱我呢？”在三幕剧中，“那一幕比一幕大的‘莫谈国事’的告诫，恰与剧中人物不断地谈论国事的情形并存，颇具讽刺意味”。^①最后，三个老人自己为自己撒纸钱是一种祭祀仪式。北京人民艺术剧院是国家的剧院，在这里演出具有国家性，《茶馆》是可以被看作是“国家的仪式”的剧作。

曹禺和许多从国统区来的剧作家都不断地修改自己的剧作，表示一种赎罪和更新。他将《雷雨》和《日出》进行修改。让周朴园与官府勾结，侍萍成了坚强斗争性的劳动妇女，鲁大海成为工运领袖，小东西改为革命烈士的遗孤，金八成为日本帝国主义的代理人。曹禺说：“从前，我是不大明确为什么而动笔的。如果说有个目的，那就是为了揭露旧社会，要打倒眼前一些使我们活不下去的人。然而想得也很不彻底：怎样打倒呢？打倒以后的世界是怎样的呢？谁来坐天下呢？因此打的时候也是软手软脚的，打不中旧世界的要害，不明确谁是真正的敌人，谁是真正朋友，谁是自己人。后来，一读毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，才开始懂得了这个‘我们’首先是工农兵，是劳动群众，是劳动人民的知识分子。”^②曹禺的《明朗的天》，就是一部反映新中国知识分子改造的剧作。

建国以后的戏剧的题材，和文学一样，是分为工业题材、农业题材、军事题材、革命历史题材。洪子诚说：“为什么从缘年代开始，会

^① 罗伯特·沃特曼、杰西卡·海格纳：《茶馆：中国文化与中国历史的瑰宝》，《中国话剧研究》第 1 辑，文化艺术出版社，1985 年。

^② 曹禺：《漫谈剧作》，《曹禺全集》第 2 卷，花山文艺出版社，1985 年，第 150 页。

把文学创作区分为‘工业题材’、‘农业题材’、‘军事题材’、‘革命历史题材’这样一些范畴、概念？这些概念是在什么意义上产生的？好像除了斯大林时期的苏联以外，没有一个国家会有按照社会经济生活的行业、门类来划分文学类型的这种情况。那么为什么会出现这种概念？有了工业，政府设了工业部，文学也相应有了‘工业题材’；有农业部，也有‘农业题材’；有国防部，就有‘军事题材’。这想起来有点怪。但是从这种划分方法，也可以看到中国当代文学的一个重要的特点，就是这种文学是国家、政党‘组织’、管理的文学。国家、政党不仅要组织工业、农业的生产，军队的建设，而且要‘组织’文学的生产，组织精神产品的生产。”^①在戏剧中，国家的意志更为明显，因为戏剧创作，必须通过剧院的舞台演出才能真正产生影响。或者说，戏剧的生命必须通过剧院的舞台才能实现。如前所述，我们的剧院体制是国家性的。因此，戏剧创作更能体现国家的形象。

从工业题材来说，鲁煤执笔、刘沧浪等集体创作的话剧《红旗歌》，是建国后“第一个描写工人生产的剧本”（周扬语），在这之后主要有杜印等人的话剧《在新事物面前》、夏衍的话剧《考验》、崔德志的独幕话剧《刘英莲》、胡万春、佐临、洛仝的话剧《激流勇进》；从农业题材来说，主要有安波的话剧《春风吹到诺敏河》、胡可的《槐树庄》、王炼的《枯木逢春》、杨履方的《布谷鸟又叫了》、海默的《洞箫横吹》等；从军事历史题材来说，主要有陈其通的话剧《万水千山》、马吉星的话剧《豹子湾的战斗》、沈西蒙等的话剧《霓虹灯下的哨兵》、刘川的《第二个春天》、湖北实验歌剧团的歌剧《洪湖赤卫队》、阎肃编剧的歌剧《江姐》以及后来改编成革命现代京剧的一系列戏曲现代戏。

建国以后，中国受到前苏联的影响，在戏剧上推崇的是斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系。到了 1950 年代，中苏关系恶化，这就客观上为黄佐临提出三大体系论创造了契机。他在 1956 年于广州召开的“全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会”上，提出了著名的三大体系论，即斯坦

^① 洪子诚：《问题与方法：中国当代文学史研究讲稿》，三联书店，1998 年，第 285 页。

尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系和梅兰芳体系。他说：“梅、斯、布三者的区别究竟何在？简单扼要地说，他们最根本的区别是：斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻这第四堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在，用不着推翻。因为我国戏曲传统从来就是程式化的，不主张在观众面前造成生活幻觉。”^①对于这三大体系以及它们之间的内在关系，已经有诸多的研究。我们这里只是就焦菊隐在北京人民艺术剧院创立的北京人艺演剧学派、黄佐临在上海人民艺术剧院倡导的“写意戏剧观”以及梅兰芳所形成的“梅派”来表明中国戏剧具有国家形象的艺术理论。

北京人民艺术剧院院长曹禺号召全院，“为一个共同的目标奋斗——就是为建立中国的剧场艺术而努力”^②。他们仿效莫斯科艺术剧院，接受斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系。总导演焦菊隐和全院的戏剧工作者在这个基础上创立了以诗化现实主义为中心的北京人民艺术剧院演剧学派，他自己提出了著名的“心象说”，成为话剧民族化的核心美学。从戏剧文学上说，这个剧院是郭（沫若）、老（舍）、曹（禺）的剧院。郭沫若说：“我的剧本只是仓促搭起来的一座茅草房子，焦先生把它建成了辉煌的殿堂。”^③焦菊隐导演了老舍的《龙须沟》、《茶馆》，郭沫若的《虎符》、《蔡文姬》，曹禺的《明朗的天》、《胆剑篇》，田汉的《名优之死》、《关汉卿》等。1955年导演的《茶馆》，标志着北京人艺学派的诞生，这个剧的演出是真正意义上的国家的仪式。

由于先是上海人民艺术剧院副院长后是院长的黄佐临的倡导，布莱希特的戏剧观为中国戏剧界所接受。1952年为庆祝建国十周年，按照中国和德意志民主共和国的文化协定，他导演了布莱希特的《胆大妈妈和她的孩子们》。这是中国舞台上第一个布莱希特的作品。黄佐临在这之后导演的戏剧中，充分吸收了布莱希特的导演理论。在《第二个春天》中，他增设了一个海军报的女记者，戏剧的故事情节由她来

① 佐临：《漫谈“戏剧观”》，《人民日报》1954年10月10日。

② 于是之主编：《论北京人艺演剧学派》，北京出版社，1983年，第14页。

③ 于是之主编：《论北京人艺演剧学派》，北京出版社，1983年，第14页。

串线 在《激流勇进》中,采用了一个“讲故事的人”方式,把三幕十四场串连起来,都创造性地运用了布莱希特的“间离效果”,开宗明义地倡导“写意戏剧观”。

梅兰芳确立的是京剧作为国剧的地位。我们在前面已经提到过梅兰芳对于新编时装新戏的探索,但是他真正在艺术上获得成功是在齐如山、李释堪、吴震修等人的帮助下创排新编了神话剧《嫦娥奔月》、《天女散花》、《洛神》等剧目,红楼戏《黛玉葬花》、《千金一笑》等剧目,历史剧《红线盗盒》、《霸王别姬》、《木兰从军》等剧目。他集中了中国戏曲的唱、念、做、打的表演方式,融合了青衣、花旦、刀马旦等旦行演技。这种表演方式和旦行演技形成了京剧中著名的“梅派”戏,并确立了在中国戏曲舞台上的中心地位。其实,我们不必为梅兰芳是否建立了体系作论争,黄佐临的斯、布、梅三大体系说,前两者都是以个人命名的,后者也应该如此,加上梅兰芳确实在国际上影响非常大。梅兰芳于 1919 年、1924 年、1930 年先后三次赴日本演出,1935 年底到 1936 年初赴美国演出,1935 年赴苏联演出。他的艺术成就受到国外艺术大师斯坦尼斯拉夫斯基、聂米洛维奇 原丹钦科、梅耶荷德、布莱希特等人的高度评价。同时作为中国戏曲表演体系的代表,被誉为世界三大表演体系之一的“梅兰芳体系”,成为中国戏剧的国家的形象。

第六章 摇神话、原型与意象 :建国 以后戏剧的召唤结构

与国家的仪式相对应的是国家的神话 ,这一时期戏剧中表现得最充分的是人民的“翻身解放”。同时 ,和以往任何时候的戏剧一样 ,都具有原型 ,而这个原型最值得注意的是针对知识分子的“治病救人”。在延安时期转换的还只是延安的知识分子 ,而这个时期要转换的是整个国家的知识分子 ;在戏剧中 ,“治病救人” ,成为一种原型 ,革命意象 ,在建国以后的戏剧中表现得非常充分 ,“明朗的天” ,构成了一种普遍意象。换句话说 ,中国当代戏剧的神话、原型和意象 ,是一个过渡时期的召唤结构 ,它是延安文艺的一个继续 ,并且直接影响到“文化大革命”时期的样板戏。

第一节 摇国家的神话 :翻身解放

国家的神话 ,这个概念由卡西尔的名著《国家的神话》而来。恩斯特·卡西尔指出 ,“在过去的 猿年即两次世界大战间的这段时间里 ,我们不但度过了一场政治社会生活的严重危机 ,而且还面临了一些全新的理论课题。我们经历了各种不同政治思想的剧变。新问题不断涌现 ,各种新答案也时常提出。一些 愿愿世纪政治思想家所不知晓的问题突然出现了。或许 ,在这一发展过程中最重要、最为惊人的特点 ,乃是出现了一种新的、神话思想的力量。在我们现代某些政治制

度中，神话思想明显地占了理性思想的上风。神话思想在一番短促激烈斗争后似乎已明显无疑地取得了胜利。那么，神话思想究竟何以能取胜？对于这凸现于我们政治视野中的新的、并且在某种意义上同我们以往之文化、社会生活性质的观念如此大不同的现象，我们又作何解释呢？”^①在这里，应该对神话作出一种新的理解。也就是进入具体的历史情境中去理解。

尼采说：“每一种文化只要它失去了神话，则同时它也将失去其自然而健康的创造力。”^②“五四”新文学家之所以关注西方神话传说和文学作品中的神话意蕴，并继而呼唤中国的新神话，实际上是基于晚清时期，中国文化创造力的萎缩，因而发起了一场文化复兴运动。它是中国文化继吸收佛教文化之后再次接受外来文化的影响，其意义是非常深远的。一方面他们急切地输入西方的科学文化，企图以科学来救国；另一方面又引进西方的精神文化，其中就包括神话。“五四”时期，鲁迅、郭沫若、茅盾、周作人、郑振铎等人借用神话题材进行创作，之后，神话研究成为学者们孜孜以求的对象。在学者中有钟敬文在二三十年代写的神话论文，如《楚辞中的神话和传说》（1935）、《与爱伯哈特博士谈中国神话》（1935）、《中国神话之文化史价值》（1935）等都有理论色彩。赵景深不仅著述丰富，而且还翻译了哈特兰德的《神话与民间故事》（1936）、麦苟劳克的《民间故事的探讨》（1936）。此外还有谢六逸编译的《神话 半月刊》（1935）、林惠祥的《神话论》（1935）以及袁珂的《中国古代神话》等。在 1940 年代，文学家的神话意识，一方面被文艺大众化运动以来的“民间形式”泛化了，另一方面则被大量的历史题材“历史化”了。但也出现了像吴祖光这样的戏剧家，他根据古代的传说、民间的神话写出了《牛郎织女》、《嫦娥奔月》这样的神话剧本。在《牛郎织女》中剧作家幻想“横跨在天河

① 恩斯特·卡西尔：《国家的神话》，张国忠译，浙江人民出版社，1985年，第 147 页。

② 尼采：《悲剧的诞生——尼采著作选译》，李长俊译，湖南人民出版社，1982年，第 147 页。

之上,左手拉住了牵牛,右手牵着织女”,并且听他们为他“叙述了他们的悲欢离合的故事”。而《捉鬼传》一剧则是表现捉鬼的钟馗在千年后醒来“见鬼蜮之辈复行盈满天下,而且一个个道法高强,远胜自己千万倍,于是钟馗大败逃亡”。剧作家借用的民间神话都是美丽朴素而极富人情味的,同时亦赋予了鲜明的时代味。他说:“后羿射日、嫦娥奔月这两段故事都有值得发挥、经得琢磨的地方:‘射日’是抗暴的象征,‘奔月’是争自由的象征。”^①据剧作家本人说,这是受了鲁迅的影响。

建国以后,神话研究渐趋单一化。把马克思关于神话的论述作为神话的经典性定义确定下来,固然可行,但仅仅如此研究神话又远远不够。而文学作品的神话意识则无限扩大化,如《游西湖》、《天河配》等剧。关于神话剧的问题容后再论,在这里,我们着重来分析意识形态的神话。如人民的“翻身解放”的神话。

杜赞奇指出,“也许时间性分裂的最重要的政治蕴涵是在‘人民’的观念之中。作为民族主义的基础,人民很古老,可是他们必须获得新生以参与新世界。……人民必须经过创造而成为人民。同样,在中国和印度那样的新民族国家,知识分子与国家所面临的最重要的工程之一,过去是、现在依然是重新塑造‘人民’。人民的教育学不仅是民族国家教育系统的任务,也是知识分子的任务。后者通过民歌民谣、文学与至关重要的反宗教运动而参与其中。民族以人民的名义兴起,而授权民族的人民却必须经过重新塑造才能成为自己的主人”^②。在这里,戏剧是直接教育人民的最好的方式了。1956年,全国第二次文代会明确规定重要任务是创造新的英雄人物。周恩来在为这次大会所作的政治报告中指出:“今天文艺创作的重点,应该放在歌颂方面”,“首先歌颂工农兵中间的先进人物”,使之“成为人民学习和仿效的对象”。周扬说:“如果我们要反映时代的真实而不反映那些人物(先进

① 《吴祖光论剧》,中国戏剧出版社,1983年,第159—160页,第159页。

② 杜赞奇:《从民族国家拯救历史:民族主义话语与中国现代史研究》,王宪明译,社会科学文献出版社,1994年,第157页。

人物)那就是不真实。如果我们写了先进人物就可以拿他们的榜样去教育人民。所以创造先进人物的重要性可以不可以这样说:‘创造先进人物的典型去培养人民的高尚品质,应该成为我们的电影创作的以及一切文艺创作最根本的最中心的任务。’社会主义现实主义向我们提出什么要求?就是要创造先进人物的形象。”^①但是,戏剧是很难表现人民的,只有通过人民的某种情境才能完成这种意识形态的神话,那就是“翻身解放”的神话。

建国以后,我们一直在说人民翻身解放,当家做了主人,或者像毛泽东在开国大典中所说的“中国人民从此站立起来了”。杜赞奇引述黄少耽的话说:“只有在现代,经历了若干场革命并出现了人民主权的观念之后,人民才能翻身,成为自治之人。”他接着指出:“发生断裂的时刻,同时亦是再生的时刻,通过翻身这样一种革命过程中的再生仪式而得以突显出来。

翻身是一种象征,其谱系有待进一步发掘……对革命所作的证词中,翻身起着核心的作用。至少在革命的某些阶段,此种感情色彩浓烈的再生仪式——戏剧化为诉苦——似乎可以产生出威力强大的感情,而这正是共产党人试图将之纳入其革命话语



1950年中国人民解放军总政话剧团演出《千山万水》

^① 周扬:《在全国第一届电影剧作会议上关于学习社会主义现实主义问题的报告》,见《周扬文集》第4卷,人民文学出版社,1983年,第151—152页。

之中的东西”。^① 在这里，杜赞奇说明了“翻身”的作用。李泽厚说道：“~~1949~~1949年中国革命的成功，曾经带来整个社会和整个民族的文化心理结构的大震荡。某些沿袭千百年之久的陈规陋习被涤除。例如，男女在经济上政治上观念上的家务劳动上的空前平等，至少在知识界和机关干部中，已相当现实地实现。这当然是对数千年陈旧传统的大突破，同时甚至超过了好些发达的资本主义国家。‘解放’一词在扫荡种种旧社会的和观念的污泥浊水中，确曾有过丰富的心理含义。”^②郭于华说道：“‘翻身’、解放、天翻地覆、颠倒乾坤，这是对一种经济社会巨大变革的形象表述。就不同的社会阶级、阶层而言，是其存在状态和社会位置的根本改变。而这些似乎是在一夜之间完成的。”他认为，“这种没有过渡时段的骤变，很容易让人想起作为‘通过仪式’（~~1987~~1987年齐格蒙特·鲍曼《流动的现代性》中的人生礼仪，经过人生重要关口的仪式，昨日的少男少女就变成今日的男人们，生命以完全不同的状态存在。‘翻身’的过程也是经由一套革命仪式而实现的，在短时间内完成，没有渐变，少有过渡”。^③ 人民的翻身，在戏剧上是通过革命战争来实现的。从土地革命开始，历经抗日战争、解放战争。如，歌剧《红霞》、《洪湖赤卫队》、《江姐》，话剧《万水千山》、《豹子湾的战斗》等等。但更多的翻身解放是在土改一夜之间完成的。

建国以后，我们到处都在用“解放”这个词。以解放命名的地区、军队、街道、汽车等比比皆是。那么解放究竟是什么意思？齐格蒙特·鲍曼解释道：“‘解放’，字面上的意思是指，从某种阻碍或阻挠运动的羁绊中获取自由；是指开始感到运动或行动的自由。”^④对于中国

① 杜赞奇：《从民族国家拯救历史：民族主义话语与中国现代史研究》，王宪明译，社会科学文献出版社，~~2004~~2004年，第125-126页。

② 李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社，~~1998~~1998年，第125页。

③ 郭于华：《民间社会与仪式国家：一种权力实践的解释——陕北驢村的仪式与社会变迁研究》，郭于华主编：《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社，~~2004~~2004年，第125页。

④ 齐格蒙特·鲍曼：《流动的现代性》，欧阳景根译，上海三联书店，~~2000~~2000年，第125页。

人来说,建国初期的解放的概念,对于人民来说记忆犹新。埃利亚斯·卡内提说道:“在群众中最重要的一件事就是解放。在此之前,群众并未真正存在过,只有解放群众才真正创造群众。解放是这样一个时刻,在这个时刻,所有属于群众的人都失去了他们的差别并且感到自己是平等的人。”^①应该说,翻身解放,从解放区的时候就开始了,如前所述,歌剧《白毛女》就是表现“受了几千年痛苦的中国农民,在共产党领导下,得到了解放”。“表现两个不同社会的对照,表现人民的翻身。”^②

胡可的《槐树庄》第一幕发生于1947年华北某解放区。“白灰涂过的墙壁上,书写着‘土地法大纲’和‘农民大翻身’之类的标语。”在这个剧中,郭大娘是主人公,她对李老康说“要翻身,先翻心”。在这一幕中,槐树庄贫农团正准备清算地主崔老昆,但是他的儿子在城里当股长的崔治国回来了,乡亲们有点害怕,尤其是李老康穿上一件地主的“亮闪闪的棉袍”上场:

李老康:(高兴地对观众)这一辈子也没穿过这个呀!
……这物件穿在身上是暖和呀!……

小摇高:(兴奋地)老大伯!这是分给你的吗?翻身啦!

李老康:这衣裳是崔老昆过年时候穿的那件!分给我啦!……

崔治国:(一直面孔板板地盯视着李老康)

李老康:(认出了崔治国,笑容凝结在脸上,这笑容吃力地慢慢收敛)

在这里,李老康显然没有“翻心”。赵和尚对他说:“一个崔治国就把你吓住啦?土改闹翻身是咱们共产党的政策,崔治国他决不敢反

^① 埃利亚斯·卡内提:《群众与权力》,冯文光、刘敏、张毅译,中央编译出版社,1998年,第170页。

^② 贺敬之:《白毛女的创作与演出》,《中国当代文学研究资料·贺敬之专集》,江苏人民出版社,1985年,第174-175页。

对！他反对还有咱大伙呢！还有咱们上级呢！还有咱们解放军呢！你怕什么！”有人说：“还不叫咱翻身哪！”“他不能妨碍咱们翻身，他不能……”在这一场戏中，崔治国果然反对清算崔老昆。他说：“我在外边辛辛苦苦干革命，你们在村里清算我的家庭！”于是有人说：“翻身！翻身！我看这身是翻不过来呀！”“算了吧！咱们别闹翻身啦！”在这里，在革命干部和他的地主家庭问题上发生了冲突。但是对于地主的清算抄家，是农民翻身的前提。因此最后，人们还是要翻身。“我们就不翻身啦？就一辈子受你家剥削？咱们得清算清算！咱们得翻翻身？你敢反对共产党的政策？……”郭大娘最后说：“土地改革，这是翻身的开头儿，那好光景还在后头哪！”

在《霓虹灯下的哨兵》中，解放军解放了上海，工人家庭出身的童阿男，却把解放当作自由。童阿男去国际饭店吃饭，鲁大成就说他口气太大。童阿男却说：“为什么去不得？解放了，平等了，有钱人去得，为什么我去不得？”鲁大成认为他不配穿军装，童阿男说：“解放了，哪儿都可以去，哪儿都一样革命。”他的姐姐阿香被老七们追逐，又是解放军救了她，使得童阿男开始真正理解解放军“解放”的含义。

李子云指出，在新政权的初始时期，在小说和新编戏曲中，还表现了一些妇女“翻身道情”（道感谢共产党、毛主席之情），农村妇女和城市女工参加劳动生产和获得婚姻自主的愉悦。它们所表现的多限于工农妇女，比如话剧《红旗歌》、评剧《刘巧儿团圆》。^①女性的解放，最初就是从婚姻开始的。建国初期的四大婚恋剧本，就可以从这个意义上来思考。在老舍的《方珍珠》中，北京解放了，旧社会的艺人，也翻身了。“女人都翻了身，怎不高扬着脸呢？”方珍珠在解放以后，“可以自由了，快活了。”

中央戏剧学院歌剧系根据赵树理小说集体改编，田川、杨春兰执笔的歌剧《小二黑结婚》（马可、乔谷、贺飞、张佩衡作曲），是民族歌剧的一种尝试。这个剧应该说是属于解放区文学的成果，但是从时间上

^① 李子云：《从女作家作品看中国妇女意识的觉醒》，李小江、朱虹、董秀玉主编：《性别与中国》，三联书店，1985年，第183页。

来说却是属于建国以后的戏剧作品。它也是表现男女自由婚姻的。在歌剧的结尾 区长唱：“……来了我们的毛主席 妇女也翻身得自由 婚姻自己来做主 苦日月今到了头 苦日月今到了头！”众人接着合唱。结尾的婚礼是仪式化的 给人的感觉是当时解放区婚姻自由的政策性注释。

歌剧《江姐》结尾的时候 江姐为了革命英勇就义 就义前 她拿起红旗 交与孙明霞说：“等重庆解放了 把它交给党。”然后唱道：

……到明天山城解放红日高照 请代我向党来汇报 就说我永远永远是党的女儿 我的心永远和母亲在一道 能把青春献给党 正是我无上的荣耀。到明天家乡解放红日高照 请代我向同志们来问好 就说在建设祖国的大道上 我的心永远和战友在一道 我祝同志们身体永康健 为革命多多立功劳！到明天全国解放红日高照 请代我把孩子来照料 告诉他胜利来的不易 别把这战斗的年年轻忘掉 告诉他当好革命的接班人 莫辜负人民的期望党的教导！

在这里 连续三个到明天的“解放”，山城、家乡和全国的“解放”，表达了江姐在知道中华人民共和国已经成立的情况下牺牲的心情，也让观众感受到解放的意义。

解放的神话一直延续到“文革”时期的戏剧之中，如革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》中表现得更为充分。琼花 在革命现代芭蕾舞剧中改名为清华 在执行任务时看见南霸天分外眼红 过早暴露了目标。连长教育她“只有解放了全人类无产阶级才能最后解放自己”。吴清华在血的教训面前 真正懂得了解放的道理 成长为一个无产阶级革命战士。

第二节 摇乌托邦原型 治病救人

马泰·卡林内斯库说道：“乌托邦概念最初是基于一种空间的联想（~~则~~地方 怎~~一~~没有 怎~~一~~乌有之地），但如今它的时间内涵已远胜于任何它有可能保留下来的严格词源学意义。一部有关‘乌托

邦’这个词的历史肯定会以富有启发性的细节,记录下自1848年托马斯·莫尔纳发表《乌托邦》以来它逐渐富含时间要素的过程。”^①诺斯罗普·弗莱指出,“对民主与进步的信仰者来说,当代的事件预示他们的未来原型,到那时,人类生存状况将使人们觉得目前所发生的一切构成了指明未来发展方向的一系列标牌。对于马克思主义者以及其他革命者来说,世界范围内的革命是构成未来历史原型的中心事件。从根本上讲,上述两种情况都类似宗教信仰”^②。弗雷德里克·詹姆逊指出,“一旦姿态被认同为一种历史的姿态,我们就显然获得了解放,不仅从一种永恒的人性中,而且也从许多原型中解放出来(或至少从过去的原型中解放出来,那些来自未来乌托邦的原型,尚未存在的原型,或许能找到个适当的位置了)”^③。在这里,“乌托邦的原型”可以有多种类,笔者觉得在建国以后的戏剧中,最重要的有“治病救人”的原型。

日本学者柄谷行人在对尼采和福柯关于“病”的研究作出考察后指出,“尼采认为西欧的精神史是一部病的历史。就是说,尼采虽然滥用了病的隐喻,但是,他离‘健康的幻想’还远着呢。他所攻击的不是别的正是所谓的‘病原体’思想”。他说道:“例如,所谓‘与疾病作斗争’这种说法,仿佛认为病是发出作用的主体似的,科学亦为这种‘语言的诱惑’所引诱,对尼采来说,这种把病原越主体物象化的做法本身即是病态的。‘治病’这一表现亦是把治之主体(医生)实体化。西欧医疗中的构造完全与神学的构造相仿佛。反过来也可以说,神学的构造来自于医学的构造。在希波克拉底的医疗思想中,治疗疾病的不是医生,而是患者本身所具有的自然的愈合力量。”他接着说:“米歇

^① 马泰·卡林内斯库:《现代性的五副面孔》,顾爱彬、李瑞华译,商务印书馆,1998年,第176页。

^② 诺斯罗普·弗莱:《伟大的代码——圣经与文学》,郝振益、樊振帼、何成洲译,北京大学出版社,1995年,第100页。

^③ 弗雷德里克·詹姆逊:《布莱希特与方法》,陈永国译,中国社会科学出版社,1995年,第151—152页,第152页。

尔·福柯通过法国 18 世纪流行病的状况及其研究，在医学不得不以国家规模来收集情报，进行管理，以及 1784 年由政府设立了皇家医学协会等历史中发现了医学中央集权化的起源。这一时期形成了两个神话。一是国家化的医疗，医生成为一种圣职者。另一个是建设一个健全的社会就会消除一切疾病这一思想。因此，‘医师最初的工作是政治性的’。”^①“治病”的观念，在易卜生的戏剧中就开始了。易卜生笔下出现了具有原型意味的“病人”。应该说，易卜生在其中期的社会问题剧中就曾经对“病人”特别关注过，甚至认为“社会就是一个大医院”。如《群鬼》中的欧士华就是典型的“病人”。但是欧士华的病是父亲造成的，或者是其意图是要实现自然主义中的遗传法则，即父亲造的孽要在儿子身上报应。到了后期，易卜生依然承袭着“病人”这一原型，但是却强调“病”所带来的悲剧性。^②鲁迅是学医的，后来弃医

① 柄谷行人：《日本现代文学的起源》，赵京华译，三联书店，1986 年，第 159 页。

② 如《野鸭》中的瑞凌说，格瑞格斯犯了一种“正直病”、“民族病”，也就是“过度自以为是症”。《罗斯莫庄》中的吕贝克和她实际上是生父的“干爹”维斯特大夫住在一起，也就是说，她患了一种弗洛伊德称之为“乱伦”的“心病”。《海上夫人》中，房格尔认为他的妻子艾梨达患有“恋海症”，打算把家搬到海边去。其实艾梨达与从海那边来的陌生男人的私自订婚，可以追溯到古老的，荣格称之为“寺庙失身仪式”的仪式原型。《海达·高布乐》是一出心理剧。“客观地讲述了一个病理案例。”（勃兰克斯语）《建筑师》中的建筑师索尔尼斯患有“头晕症”，而他的太太艾林认为他有“精神病”。而后来自己也觉得“我大概是有病——或者离病不远了”。为了恢复艺术青春、战胜头晕的弱点，索尔尼斯打算像过去那样登上房屋的“最高峰”。他拿着一个大花圈，攀上刚建成的高楼屋顶。和《罗斯莫庄》中的吕贝克一样，《小艾友夫》中的沃尔茂与同父异母的妹妹艾斯达有着“病态”的“乱伦”关系。他压抑着自己乱伦的欲望和自己的妻子做爱，从而致使儿子摔成“跛脚”，在这里“跛脚”具有俄狄浦斯的隐喻效果。《博克曼》中，博克曼太太说：“我时常感觉到，好像楼上走廊里，正在我头顶上，有一只病狼，在笼子里踱来踱去。”博克曼的“病”，在于他有太强烈的意志，而这种意志在开始的时候是一种冒险的行为，而在受挫以后就产生一种幻觉而导致疯狂。而在《咱们死人醒来的时候》中他的妻子梅遏说：“你有病，鲁贝克。我知道，你自己一定觉得。”而他以前的模特儿爱吕尼则更是“脸色苍白”，山下旅馆的人都把她当作“疯子”看待。

从文写出了《狂人日记》、《药》等从治病的角度来表现国民的麻木，“引起疗救的注意”，其目的就是拯救国民的灵魂。

将治病救人与思想改造结合起来，从延安时期就开始了。毛泽东指出，“我们揭发错误、批判缺点的目的，好像医生治病一样，完全是为了救人，而不是为了把人整死。一个人发了阑尾炎，医生把阑尾割了，这个人就救出来了。任何犯错误的人，只要他不讳疾忌医，不固执错误，以至于达到不可救药的地步，而是老老实实，真正愿意医治，愿意改正，我们就要欢迎他，把他的毛病治好，使他变为一个好同志。这个工作决不是痛快一时，乱打一顿，所能奏效的。对待思想上的毛病和政治上的毛病，决不能采用鲁莽的态度，必须采用‘治病救人’的态度，才是正确有效的方法”^①。毛泽东说道：“要做对于这些东西的肃清工作和打扫工作，是不容易的。做起来必须得当，就是说，要好好地讲理。如果说理说得好，说得恰当，那是会有效力的。说理的首先一个方法，就是重重地给患病者一个刺激，向他们大喝一声，说：‘你有病呀！’使患者为之一惊，出一身汗，然后好好地叫他们治疗。”^②文学与治疗的关系，黄子平的《“灰阑”中的叙述》等都作了探讨。叶舒宪主编的《文学与治疗》中也有一系列论文谈文学与治疗的关系。但是对戏剧，尤其是对建国十七年的戏剧，却很少有人谈论。其实戏剧作为一种表演的艺术，与治疗有着更为密切的关系。人类学家理查德·谢克纳说：“以毕生之时间钻研仪式的特纳最终确认，仪式表演是社会过程的重要组成部分，尤其是人们解决危机的重要方式。”^③在建国以后的戏剧中，治病救人首先是针对知识分子的，它表现为知识分子的改造。李立志指出，“应当说，对知识分子进行思想改造，是中国共产党的既定政策，毛泽东在《不要全面出击》的著名演说中，说：‘对知识分子，要办各种训练班，办军政大学、革命大学，要使用他们，同时对他们

① 毛泽东：《整顿党的作风》，《毛泽东选集》第 3 卷，人民出版社，1955 年。

② 毛泽东：《反对党八股》，《毛泽东选集》第 3 卷，人民出版社，1955 年。

③ 叶舒宪：《文学与治疗——关于文学功能的人类学研究》，叶舒宪主编：《文学与治疗》，社会科学文献出版社，1993 年，第 1 页。

进行教育和改造。’”他说道：“知识分子要求思想改造，有多种原因，从社会心理的角度来看，这正是知识分子对共产党及其政权的认同感及其落伍感、自负感综合作用的结果。”^①在这种政治背景下，建国后许多剧作家在创作的时候，都自觉或不自觉地采用“治病救人”这样的乌托邦原型，创作出对知识分子进行思想改造的作品来。

在周恩来的启发下，曹禺在写作《明朗的天》这个剧之前就“明确了自己写作的思想意图，明确认识到知识分子必须在党的教育下进行思想改造”。“他去参加协和医学院教师思想改造运动中最深刻的体会是：对于这样一些受美帝国主义思想毒害很深的‘高级知识分子’，首先的也是最重要的一步是用爱国主义思想启发和教育他们，让他们认识美帝国主义侵略中国的真正面目，和敌人从政治上、思想上划清界限，然后才能为人民服务，并和人民一同前进。”^②在这个剧中，细菌学家凌士湘使人想起夏衍的《法西斯细菌》中的男主角，而且都不约而同地采用了“细菌”作为契机，而北京燕仁医学院就是一个象征。美国大夫贾克逊（~~詹姆斯~~）——像《日出》中的金八、《北京人》中的“北京人”一样，自始至终都没有出场——是美国进行文化侵略的文化特务。他是美国国务院特务组织的一个头目，假借办医学院在中国各地调查地理、气象、卫生疾病的情况，甚至于解放以后，继续不断通过刘玛丽这些人窃取国家机密。教务长江道宗则是贾克逊在这个医学院的代理人，是“贾克逊的走狗”。剧作的主人公应该是凌士湘，他是知识分子改造政策的对象，曹禺通过贾克逊把一个软骨病人赵王氏当作实验品，用虱子感染了斑疹伤寒死亡以后取出其骨头作标本。而后又通过江道宗把凌士湘关于田鼠感染鼠疫的论文骗到美国去发表，并将感染了鼠疫的田鼠空投到中国来。凌士湘在事实面前内心受到了震动，主动要求到朝鲜前线去，而医学院的其他医生也不同程度地受到了教

① 李立志：《变迁与重建：1949—1976年的中国社会》，江西人民出版社，2004年，第104页。

② 《文艺报》记者：《曹禺谈〈明朗的天〉的创作》，《曹禺全集》第七卷，花山文艺出版社，1985年，第122页。

育。新来的医学院院长董观山说：

这个病人的问题要解决，但是我感觉帮助这些专家是更重要的工作。（第一幕第二场）

江道宗对曾经将他从狱中营救出来的地下党员何昌荃说：

昌荃，我一定接受你的意见，再深刻地想一想。我早已不把你当作外甥了。我把你当作治病救人的医生。（第二幕第二场）

凌士湘最后的觉悟则是彻底的：

凌士湘：董院长，我真是后悔极了。过去我没有听组织的话，现在我亲眼看见了。江道宗是美帝文化侵略的结果，我也是跟他一样。（痛心地）我口口声声说爱国，可是我自己做的事情已经对不起国家，对不起人民。

董观山：文化侵略是他们最恶毒的办法，那是攻心，叫你自己成为自己的敌人。（第三幕第二场）

田汉的《十三陵水库畅想曲》也表现了知识分子的改造。在这个剧中，冯作霖教授已经身患肺癌，按当时全世界的医学水平，他算被宣告了死刑。可以说他想死得了的是他的肉体，死不了的是他报效人民的心。在他死以前能为人民多流几滴汗他也是盲目的。他从水库的义务劳动中找到了具体的表现。他真是用必死的决心参加劳动的，他不愿落在人家后头让人家笑话知识分子不堪改造。他常常挑四框上坝。他心想，由于过度的劳动，肺癌发展得快，会不会死得更快呢？可是恰恰相反，他没有死，他活下来了。当然把他从死神手里夺回来的是祖国的医学大跃进！思想解放了的大夫们，没有把他的病当作“不治之症”，他们采取积极的态度，使用了原子射线疗法，同时大胆使用

中药。经过了再三的临床研究,终于阻止了病况的发展。

王炼编剧的《枯木逢春》的主题就是治病。治病,最能体现新社会的功绩。枯木可以逢春,不治之症可以治愈。编剧在序中表现了江西老表



1952年上海演员剧团演出《枯木逢春》

一方面躲病,一方面又要躲兵;而新社会里,共产党一心要消灭血吸虫病。从这个意义上说,这个戏也体现了《白毛女》的模式,即新旧社会两重天。苦妹子是一个童养媳,后来也患了血吸虫病,他的公公在逃荒中跳河死了,方冬哥十年后成了一名拖拉机手被派到这里来。而被抓壮丁的挑担青年罗舜德,后来逃出来参加了自己的队伍,又上朝鲜前线做防止细菌战的工作,回到地方上开始做血吸虫病的调查工作,成了血防站的站长,开始来救治苦妹子这样的所有患血吸虫病的乡亲。苦妹子和她的方冬哥终成眷属,生了一个孩子叫春喜。剧作通过余先生说出了这样的话:“我今年六十多了,我经历过清朝、日本帝国主义、国民党三个时代,可是只有今天,毛泽东的时代,我才亲眼看到,在我们的国家里,出现这样的奇迹!”最后通过张书记点题:“我们从此摆脱了苦难,就像枯树遇到了春天。”同时也治好了像刘翔这样“手洗得很白很白”的有病的“知识分子”。这句话,有一个出典,那就是毛泽东在《讲话》中所说的,“拿未曾改造的知识分子和工人农民比较,就觉得知识分子最不干净了,最干净的还是工人农民,尽管他们手是黑的,脚上有牛屎,还是比资产阶级和小资产阶级知识分子都干净”。在这个剧中,刘翔不让他的那位从医学院毕业的妹妹刘辉来他这里(这有点像《年轻的一代》一样),一心只知道完成教授给他的任务。但是他所跟随的教授是一个个人主义者,不仅没有搞出成果,而且还受到了群众的批评。最后在血防的第一线受到了教育。这就像黄子

平所说的，“这是最生动的场面描绘，昭显着治疗过程的‘仪式性’”^①。毛泽东还为此写下了《七律·送瘟神二首》。

其次是治疗一些正在成长的年轻人。如《祝你健康》、《激流勇进》以及《年轻的一代》等剧作。丛深的四幕话剧《祝你健康》（《千万不要忘记》）中的“健康”的观念，就是针对治病而言的。丁少纯在开鲜货铺子出身的岳母的影响下，穿毛料衣服，打野鸭子卖钱，在工作中将钥匙丢到了电机的线圈里，差一点出了大事故。最后姚母要走，女儿和女婿都不吱声，但是丁少纯的父亲却不同意。

丁海宽：对付思想上的传染病能用隔离的办法吗？你们能把像姚老太太这样的“病人”统统送到月亮上去吗？不能，不管我们愿意不愿意，我们还得跟那些没有受到社会主义改造的人住在一个社会里。这当然很麻烦，他们总是要用他们的人生观来腐蚀我们，他们那些有毒的思想就像混杂在空气里的病菌一样，无孔不入。可是我们能因为空气里有病菌就停止呼吸吗？

青年们：不能！

丁少纯：我们需要常打预防针！

季友良：我们要多运动，勤锻炼，增强抵抗力！

青年们：对！抵抗力强就能杀死病菌！

丁海宽：不但要抵抗，还要主动进攻！不但要搞好“个人卫生”，还要搞好“环境卫生”，要像医生和防疫员那样去杀菌消毒！（拍着青年们的肩膀）你们现在正是年轻力壮的时候，身体是够棒了，可是你们的这个（指指自己的头脑），也一定要像你们的身体这样强壮，那才能成为无产阶级革命的接班人！（用力拍着青年们的肩膀）……好吧！祝你们健康！

在这里，丁海宽代表了父辈对年轻一代进行教育。“剧本中也正

^① 黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社，1987年，第145页。

是由丁海宽和丁爷爷一起勾勒出这样一个乌托邦欲望的权力基础和历史形态——即以父权为基本组织大原则的社会整体控制。姚母和丁海宽代表的‘价值’和‘权威’的冲突，挽救长子丁少纯这样一个‘无产阶级革命的接班人’的极富象征意义的基本剧情，以及女儿丁少真对季友良完全依顺和崇拜的细节，无不精心地反映并巩固着父亲形象的绝对中心地位。”^①父亲的形象代表类似拉康的象征秩序。

《年轻的一代》中，林育生谎称腿有病，其实是头脑有病。萧继业的腿真的有病，但是思想却非常健康。戏剧就是解决了林育生的危机。在这里，对林育生的教育是通过林坚对于他生身父母的遗书——血书来实现的。在第三幕的结尾，林育生的养父林坚终于拿出了血书。

林育生：（急切地展开血书，念）“我的孩子：在临刑的前夜，我用血给你写信！永别了！我的宝贝！你的父母生活在最黑暗的年代，但我们的思想却是为了光明的未来。在我们生命历程就要结束的时候，我们把自己的理想、希望和没有完成的事业交给了你们。（他停下，把血书按在胸口，短暂的沉默）战斗吧，我的孩子！当你长大的时候，如果吃人的制度还没有崩溃，那就拿起武器，摧毁它，如果它已经垮了台，那就跟着党，坚决革命到底。把这曾经充满苦难屈辱的国土，建设成一个共产主义的天堂。记住：这是你的父母梦寐以求的事业，为了它多少中华民族的优秀儿女献出了自己的生命。（痛苦地低下头，又抬起，泪流满面地念下去）永远前进吧，任何时候也不要停留和后退，停留后退就是对革命事业的变节……（对着血书）妈妈，我的亲妈妈！（扑在凳子上掩面而泣）”

^① 唐小兵：《千万不要忘记的历史意义——关于日常生活的焦虑及其现代性》，王晓明主编：《二十世纪中国文学史论》第三卷，东方出版中心，1993年，第152页。

通过这种回忆,促使人物成长和转变。从这个意义上说,戏剧是一种“成长的仪式”,也是一种过渡的仪式。

在《霓虹灯下的哨兵》中焦点是要通过敌我双方的冲突,来使童阿男成长。(这种剧后来成了一种模式,如电影《国庆十点》等等都是如此。)童阿男的成长有点类似《年轻的一代》中的林育生。都是通过对父辈的回忆,来使他觉悟。童阿男的父亲童阿大是在南京路上和帝国主义搏斗中死去的。(在剧中是通过周德贵的回忆,采用倒叙的方式来展开的。)而童阿男在林媛媛的影响下,到国际饭店吃饭,沾染了资产阶级的思想,发展到扔掉穿在他身上的解放军的军装,同时又使他的姐姐为了救他而落入危险之中,他在周德贵的回忆中,痛哭流涕。觉悟之后,具体表现在解除游园会的危险中立了功。(后来样板戏中的《海港》中的韩小强也是这个模式的发展。)最后是童阿男和陈喜一起参加志愿军上了朝鲜。

丁少纯、欧阳俊、林育生、童阿男等都是一些成长的人物。王一川指出,“只是到了 1949 年代,在‘新文化工程’开始其乐观主义实验的语境中,现代卡里斯马典型才能够并且需要获得其寻觅已久的定型形态——‘社会主义新人’。因此,这种‘新人’典型的出现,是世纪初以来现代卡里斯马典型的缓慢孕育在‘新文化工程’实验语境中臻于成熟的结果,‘社会主义新人’典型,是现代卡里斯马典型的定型形态”^①。但是,在我看来,现实主义是创造“新人”形象,这种新人的创造是通过一种“治病救人”的“乌托邦原型”来完成的。在以前是部落的成人的过渡仪式,在现代就是一种政治的仪式,国家的仪式来完成的。从这个意义上说,戏剧是一种最好的“国家的仪式”。在西方,戏剧是一种公民教育,在中国戏剧则是一种政治的教育。从延安到“文革”的戏剧,就是一部政治教育的戏剧。有人将《霓虹灯下的哨兵》、《年轻的一代》等剧作看作是教育剧,其实,整个革命的戏剧都是一种具有“乌托邦原型”的教育剧。

^① 王一川:《现代的卡里斯玛典型——20世纪中国小说人物的修辞论阐释》,云南人民出版社,1999年,第140—141页。

第三节 摇意象的召唤：“明朗的天”

本尼迪克特·安德森说道：“意象立即在我们心目中召唤出一个想象的共同体。”^①建国十七年的戏剧，对于我们来说，已经是一种集体的记忆。就像我们在绪论中所引述的，法国著名的社会学家莫理斯·哈布瓦赫说：“集体记忆可用以重建关于过去的意象，在每一个时代，这些意象都是与社会的主导思想相一致的。”^②在当时“与社会主导思想相一致的”的意象是什么呢？

曹禺在建国后的第一个剧作《明朗的天》，应合了“解放区的天是明朗的天”。在中国，天是一种象征。曹禺这样的剧作家，对于意象有着天生的敏感，他所创作的《雷雨》、《日出》都是“天象”。这种天象成为他的主导性的意象。在《明朗的天》中，天，被赋予了意识形态的含义。如第一幕的第一场是在北平解放前夕。景：正是冬日下午四时许的光景，外面下着大雪。第一幕的第二场是北平解放，~~1949~~1949年的秋天的一个星期天的下午。

景：窗外是一片阳光，天空蓝得像海，秋天的白杨树哗哗地响着，间或从明朗的天空里传来远远的，愉快的鸽子哨的声音。……从公园里传来了快乐的军乐声和人们、孩子们偶尔在欢乐的舞蹈中唱起来的声音，但听起来非常辽远。有时，在远远的市声中也传来一阵快乐的秧歌锣鼓声。人们是多么快乐，外面充满着欢畅的假日空气。

在这里，通过解放前后的两场戏，就可以感觉到这种对比。通过

① 本尼迪克特·安德森：《想象的共同体》，吴叻人译，上海人民出版社，~~2003~~2003年，第 105 页。

② 莫理斯·哈布瓦赫：《论集体记忆》，毕然、郭金华译，上海人民出版社，~~2003~~2003年，第 37 页。



1955年北京人民艺术剧院首演《明朗的天》

知识分子的改造，天才是明朗的，或者说天是明朗的，然后就可以改造知识分子。

歌剧《小二黑结婚》是根据赵树理的同名小说改编的。如果李杨说赵树理在建国后因为

不懂得抒情而落伍，那么在歌剧《小二黑结婚》中却是抒情的，如《清粼粼的水来蓝格莹莹的天》。“清粼粼的水来蓝格莹莹的天，小芹我洗衣裳来到了河边，二黑哥，县里去开英雄会，他说是他说是今天要回家转，我前晌也等后晌也盼，站也站不定我坐也坐不安，背着俺的爹娘来洗衣裳……”在这里，小芹不仅唱出她的爱情心理，也唱出解放区的美好环境。但是，要表现解放区和建国以后的美好，往往要通过新旧社会两重天的对比来实现。这不仅是通过像《白毛女》这样的解放区作品实现的，而且也是通过像曹禺、老舍等这样的作家来体现的。

老舍的《龙须沟》就具有这样的意味。老舍说：“龙须沟是北京有名的一条臭沟。沟的两岸住满了勤劳安分的人民，多少年来，反动政府视人民为草芥，不管沟水（其实，不是水，而是稠唧唧的泥浆）多么臭，多么脏，多么有害，向来没人过问。不单如此，贪官们还把人民捐献的修沟款项吞吃过不止一次。1950年春，人民政府决定替人民修沟，在建设北京的许多事项里，这是件特别值得歌颂的。”^①在老舍的《龙须沟》中，“昔日恶臭冲天的‘臭沟沿’正变为美丽动人的香花园”。臭水沟是旧社会的象征，改造臭水沟是新社会的象征。剧作家在第三幕第二场中写道，“1950年夏末，龙须沟的新沟落成，修了马路”。

^① 老舍：《龙须沟的写作经过》，《老舍论创作》，上海文艺出版社，1980年，第154页。

“杂院已经十分清洁，破墙修补好了，垃圾清除净尽了，花架子上爬满了红的紫的牵牛花。赵老的门前，水缸上摆着鲜花。丁四的窗下也添了一口新缸。满院子被阳光照耀着。”在这里，“满院子被阳光照耀着”就是解放后的一种“意象的召唤”。

《第二个春天》中的“春天”意象也值得注意。天气环境是和剧中的情节发展相对应的。

第一场：春末夏初的早晨，太阳刚刚露头，露珠还未消散……

第六场：这是第二个春天……院子里的丁香和海棠开花了，葡萄架披满绿阴，春风和暖醉人，整个景象和去年差不多，只是气氛有了变化。

从第一个春天开始，海军舰艇“海鹰”的试验两次失败，到了第二个春天，试验成功了。在这里，春天成为时间的主导性意象。

在中国传统中，梅、兰、竹、菊最具人格化的精神，或者说是一个人格化的象征。在革命的意象中，植物系列中的梅花被赋予最具有革命精神，因为它在寒冬怒放。

譬如歌剧《江姐》中的《红梅赞》。江姐唱道：“红岩上，红梅开，千里冰霜脚下踩，三九严寒何所惧，一片丹心向阳开。”江姐和孙明霞齐唱：“红梅花儿开，朵朵放光彩，昂首怒放花万朵，香飘云天外，唤醒百花齐开放，高歌欢庆新春来！”

在梅之外还有青松。在《江姐》中的第二场：华蓥山中的青松。华为唱道：“华蓥山上莽苍苍，万年青松遍山岗，松涛阵阵如海啸，好一派雄伟气象！”江姐唱道：“当年红军闹革命，青松岭内红旗扬，扎起松枝作火把，烈日熊熊照四方。”

在歌剧《洪湖赤卫队》中，我们印象最深刻的肯定就是稻谷、莲藕和鱼米。韩英憧憬地说：“对，等全国都插上了红旗，打倒了地主、湖霸，庄稼人都扬眉吐气过日子，畝田里用拖拉机耕田，年年五谷丰收，湖上用机器撒网，天天鱼虾满舱。彭家墩会变得像武昌城一样！那时



1959年湖北歌剧团演出《洪湖赤卫队》，王玉珍（右八）扮演韩英。

候，我们就请毛委员到这里住上几天，尝尝我们洪湖的香莲、甜藕、大鲤鱼。”然后才有韩英和秋菊的合唱和重唱：“洪湖水，浪打浪，洪湖岸边是家乡。清早船儿去撒网，晚上回来鱼满舱。四处野鸭和菱藕，秋收满畝稻谷香。人人都说天堂美，怎比我洪湖鱼米乡。洪湖水，长又长，太阳一出闪金光，共产党的

恩情比那东海深，渔民的光景一年更比一年强。”但是，在这个剧中还有一个非常重要的意象却被我们忽略了，那就是葵花意象。在《洪湖赤卫队》中，韩英在第一场说：“只要我们像葵花向阳那样，时刻按毛委员的指示办事，时刻和党连在一起，我们就有力量移山倒海。”在第六场又说：“只要我们像葵花向阳那样，按毛委员的指示办事，时刻和党紧紧地连在一起，我们就能从胜利走向胜利。”葵花的意象，在“文革”时期成为最为流行的象征图案。

第七章 摇城乡之间：民族志、公共性与合作化

如果我们用现代性与现代化的视角来审视建国十七年的文学的话，就会感受到董之林所说的“尴尬的现代性尺度”^①。建国以后的话剧就是如此，它强调的是现代性与现代化，建国以后文学划分为“工业题材”、“农村题材”、“军事题材”等等，但是，我们如果仅仅这样按题材来分析，就会出现平面化的罗列。其实，在戏剧中还有一些城市的题材。反映城市题材的戏剧，表现出的是以老舍的剧作为主的具有市民意味的京华风俗戏，形成了一种都市的民族志的现象；另外就是仪式的公共化，从话剧的意义上说是公共空间和私人空间的冲突，这种公共性表现在工业化的过程中。最后就是农村的现代化，组织起来的农民从初级社向高级社的发展。

^① 董之林：《现代性叙事与被叙事的历史》，见陈晓明主编：《现代性与中国当代文学转型》，云南人民出版社，~~1999~~年，第~~157~~—~~158~~页。董之林认为，作为20世纪文学史的一个有效的历史环节，我们不能忽略现代性在传统向现代社会转型过程中所经历的复杂性的演化和蜕变，否则就不足以说明~~1949~~年代和~~1956~~年代文学的审美基因，或者说，现实的文学不可能凭空而来，只不过我们的文学史叙述由于种种原因，有意忽略了一些重要的线索。另一方面，如果我们用现代性的尺度加以衡量，这一历史时段的文学的确不符合启蒙主义所倡导的个性主义的标准，虽然启蒙主义的历史因素也深刻地影响到这些作品，但它们的确谈不上是对这种单一因素继承和发展的结果，从而也就更谈不到最终走上西方~~19~~世纪以来的文学发展道路了。不仅如此，它们还表现出对传统文学的眷顾，对乡土文化的持守，以及在此意义上对启蒙精神的背离。

第一节 摇都市民族志

中国话剧是从西方舶来的，“文明新戏”、“新剧”就是都会的产物。从“五四”到三四十年代田汉的《咖啡店之一夜》、《丽人行》，曹禺的《雷雨》、《日出》、《北京人》，夏衍的《都会的一角》、《上海屋檐下》、《法西斯细菌》，于伶的《夜上海》，茅盾的《清明前后》和宋之的的《雾重庆》都是城市剧。曹禺的剧作《雷雨》、《日出》从写作的背景来说，都是发生在天津（曹禺的《雷雨》中的周公馆是以他在天津的家作为原型的，而《日出》中的大饭店是在天津的一个饭店，后来看起来是一个非常不起眼的小饭店，但在当时却是非常豪华的了），《北京人》则是发生在北京；田汉、夏衍、于伶的剧作则基本上发生在上海。茅盾的《清明前后》和宋之的的《雾重庆》都是表现重庆，因为重庆是战时的陪都。从某种意义上说，中国现代的都市形象是通过诗歌、小说和戏剧以及电影来确立的。一方面只有都市才能产生这种戏剧，另一方面只有戏剧才有舞台的直观性。但是这种都市戏剧是一种想象的都市空间，它塑造了中国现代都市的形象，同时也记录了都市的社会生活。

现代性是和城市相联系的，英文 ~~摩登~~ 法文 ~~摩登~~ 是在上海有了它的第一个音译。据权威的中文辞典《辞海》解释，中文“摩登”在日常会话中有“新奇和时髦”义。因此在一般中国人的日常想象中，上海和“现代”很自然就是一回事。^①从这个意义上说，现代化也就是城市化。但是，建国以后，中国在现代化的过程中，采用的是工业化，而不是城市化的方针，因此就出现一种李洁非所说的“熊掌和鱼”的“现代化悖论”。“它体现了国家的意志，即：必须抑止和防范资本主义（后来还有‘修正主义’）因素对社会的侵蚀，新中国的城市发展只能有利于生产力水平的提高，超出这个目的之外的一切都是不必要

^① 李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在上海 1930—1945》，毛尖译，北京大学出版社 2001 年，第 153 页。

的，都可能成为资本主义的温床。”^①因此，建国以后表现城市生活的戏剧，是试图驱除城市弊病的现代化的戏剧。

建国以后老舍的《龙须沟》、《茶馆》熊佛西的《上海滩的春天》以及沈西蒙等的《霓虹灯下的哨兵》等都是反映城市生活的剧作，而且主要是反映北京和上海。但是这些剧作，尤其是老舍的剧作可以说是“都市的民族志”，即都市中的民俗风情以及相应的社会变迁。在这里，都市民族志是现代人类学的一种方式，它兴起于五六十年代的英国。后来在美国得到迅速的发展，其中民族志的调查法是人类学的传统方法。^②

乔治·赫·马尔库斯和米卡尔·阿·费彻尔指出：“如果现代人类学主要知识贡献存在什么核心和源泉的话，那么这就是由两个优势所支托的民族志研究过程本身。第一个优势在于，从现在显得不明朗的二十世纪人类学研究传统中发展起来的对于部落与非西方社会文化多样性的捕捉。另一个优势在于，过去虽未被充分发挥、但今日却获得发展潜能的对我们自己的社会进行的文化批评。”富有意味的是，马尔库斯（阿·费彻尔译）和库斯曼（悦·莫森译）等人已把过去近百年间被用来界定民族志文本、评价社会和文化人类学的那些零乱的惯例界定为“民族志现实主义”（阿·费彻尔译）。现实主义是一种寻求表述某一整体社会或生活型的现实写作模式。他们认为，“正如文学理论家斯登所指出的，狄更斯小说里的多向度描述手法就是现实主义的例子。斯登说：‘多向度描述的最终目的，在于使小说的每一页和每一段情节都向我们展示确定而丰富的现实，增加我们对现实的感受……’类似地，现实主义民族志的写作，是借助于不断地唤起我们对一种社会和文化整体性的注视，迫使我们用分析的眼光去关照这一整体”^③。

① 李洁非：《现代性城市与文学的现代性转型》，见陈晓明：《现代性与中国当代文学的转型》，云南人民出版社，1998年，第156页。

② 参见周大鸣、乔晓勤：《现代人类学》，重庆出版社，1995年，第100—102页。

③ 乔治·赫·马尔库斯和米卡尔·阿·费彻尔：《作为文化批评的人类学》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，1985年，第156页。富有意味的是，老舍的创作也曾受到狄更斯等英国现实主义小说家的影响。

戏剧创作当然不是属于人类学的调查法。但是像老舍这样的从小说转向戏剧的剧作家在观察都市市民的生活方面确实有着他独到的观察能力,也确实在一定意义上达到了都市民族志意义上的成就。京派戏剧首先体现在“京味”之中。赵园说,“京味”是由人与城间特有的精神联系中发生的,是人所感受到的城的文化意味。“京味”尤其是人对于文化的体验和感受方式。^①反映北京的剧作,具有代表性的是以老舍所创立的“京味”戏剧。李振潼、冉忆桥说:“老舍的话剧和他的小说一样,是非常富有‘北京味儿’的,用北京话(经过提炼的北京话)写北京的人,北京的事,称得上是中国话剧史上‘京味儿’作品的典范。”^②老舍的剧作《方珍珠》、《龙须沟》、《春华秋实》、《青年突击队》、《茶馆》、《红大院》、《女店员》、《全家福》等剧情都发生在北京,而且都是北京城里发生的富有戏剧性的事情。

《龙须沟》是表现北京人民政府改造一条臭水沟的政绩。老舍说:“1950年春,人民政府决定替人民修沟,在建设新北京的许多事项里,这是特别值得歌颂的,因为第一,政府在经济上并不宽裕,可是还决心为人民除污去害。第二,政府不像先前的反动统治者那么只管给达官



1950年北京人民艺术剧院首演《龙须沟》

贵人修路盖楼房,也不那么只管修整通衢大路,粉饰太平,而是先找最迫切的事情作。尽管龙须沟是在偏僻的地方,政府并不因他偏僻而忽视它。”^③表现修龙须沟,这实际上是一种社会的纪实,是一

① 赵园:《北京·城与人》,上海人民出版社,1985年,第158页。

② 李振潼、冉忆桥:《老舍剧作研究》,华东师范大学出版社,1985年,第150页。

③ 老舍:《龙须沟 写作经过》,《老舍论剧作》,上海文艺出版社,1984年,第154页。

种都市的民族志。剧作家通过龙须沟的变化,折射了社会的变化。《茶馆》最突出地表现北京的“京味”戏剧或者说“京华风俗戏”,并由此形成了“京味”现实主义的戏剧。它更是一种都市的民族志。就像老舍自己所说的,“一个大茶馆就是一个小社会”。通过一个茶馆反映了北京城的历史变迁。剧作家切取了三个时代横断面,经历了清朝末年、民国初年、抗战之后等。王利发为了适应时代,不断地改良。但是最终还是适应不了时代,悄然自杀了。在这中间,有庞太监娶妻,两个逃兵合娶一个老婆,说媒拉纤的人口贩子小刘麻子建立统管妓女的“托拉斯”等等,更是构成了历史的都市民族志。

都市民族志是通过市民社会表现出来的。杜赞奇认为,“市民社会乃至公共领域的许多特点,在晚清中国均已出现”。他在此基础上又说:“这些发展同时也导致了一种独特的以茶馆、报纸和通俗文化为中心的城市文化的出现。”^①在老舍的《茶馆》中,茶馆确实已经成为以市民社会为特点的城市文化。但是,老舍也表现这种市民社会的最终失败。他的剧作和他的小说一样,是“一部古都社会新旧更迭期的市民阶层、市民性格的百科全书”^②。他的剧作中有三教九流,从太监(《茶馆》中的庞太监)、秀才(《神拳》中的董秀才)到艺人(《方珍珠》中的破风筝、《龙须沟》中的程疯子等);市井胡同,从小杂院(《龙须沟》)、“红大院”(《红大院》)、胡同(《女店员》、《全家福》)到茶馆(《茶馆》中的“裕泰大茶馆”);民俗风情,从破风筝与白花蛇的别后相遇(《方珍珠》),到王利发、秦仲义、常四爷、三个老人撒纸钱自祭的仪式(《茶馆》)等等,形成了市民社会的都市民族志。老舍开创了“京华风俗戏”的传统。在这之后有苏叔阳、李龙云、中杰英、郑天纬以及过士行等人的剧作,继承了这个具有都市民族志意味的传统。

上海的建国以后的戏剧和 1949 年代的戏剧呈现出截然不同的倾

① 杜赞奇:《从民族国家拯救历史:民族主义话语与中国现代史研究》,王宪明译,社会科学文献出版社,1995年,第 150 页。

② 杨义:《中国现代小说史》第 1 卷,人民文学出版社,1985年,第 150 页。

向。李欧梵指出，“~~1949~~年的上海确实已是一个繁忙的国际大都会——世界第五大城市。她又是中国最大的港口和通商口岸，一个国际传奇，号称‘东方巴黎’，一个与传统中国其他地区截然不同的充满现代魅力的世界”^①。我们在夏衍的《都会的一角》、《上海屋檐下》看到的是上海的下层人民的生活，但是，建国以后的上海戏剧是表现社会主义改造和建设。一方面是对资本家的社会主义改造，另一方面则是进城以后的解放军是否能够抵御资产阶级香风的袭击。

熊佛西的《上海滩的春天》，类似于周而复的《上海的早晨》。熊佛西说道：“改造资产阶级走社会主义的道路，这是世界历史上从来没有先例，只有中国才有，中国共产党伟大！我写这个剧的目的，就是歌颂党，歌颂党的‘团结政策’。”^②这个剧描写的是上海一个“民族资本世家”的三兄弟的故事。通过这三兄弟在解放前后几年中所走过的道路，没有出场的大哥王子清在解放前随国民党走了，破产后自杀了；二哥王子明留在大陆，经过三反、五反，到~~1953~~年公私合营，走社会主义道路；三弟王子澄，解放初期留在大陆，后在“二·六”轰炸后，携资金逃到香港，后又去了台湾。中国在朝鲜战争胜利后，他回到了大陆，任华生橡胶厂的副厂长。——这三兄弟的命运是一种政治性的寓言。但是，也表现出上海这个大都市在解放以后对资本家进行社会主义改造的大变迁。

沈西蒙、漠雁、吕兴臣创作的九场话剧《霓虹灯下的哨兵》，从表面看是属于军旅文学，但是实际上是表现解放军在进驻上海时的缩影。在这个剧开始的时候，旧上海的痕迹还很浓，和新上海发生尖锐的冲突，“摩天楼上霓虹灯光闪闪”，海报《白毛女》和美国电影广告《出水芙蓉》争艳夺目。游园会门口附近，一阵腰鼓声过去。解放区歌声和爵士乐声此起彼落，人来人往，熙熙攘攘”。前线话剧团的舞台美术塑

① 李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在上海 ~~1930—1949~~》，毛尖译，北京大学出版社 ~~1998~~年，第 ~~猿~~源页。

② 转引自虞留德：《他倾尽心血创造 上海滩的春天》，《现代戏剧家熊佛西》，中国戏剧出版社 ~~1983~~年，第 ~~猿~~页。

造出了“上海的闹尘嚣市的特点和气氛，创造出剧中所规定的典型环境”。张正宇指出，“设计者非常聪明地选用了具有南京路特点的几座大建筑（四大公司和国际饭店）作为每场戏的后景”。“设计者在后景上不温不火地用了点‘霓虹灯’——虽然不多，但从第二场美国电影《出水芙蓉》的广告和《白毛女》竞争到只剩下《白毛女》的霓虹灯以至到最后一场成为‘中华人民共和国万岁’、‘毛主席万岁’，已经可见这条马路的巨大变化。”^①这出戏究竟是表现什么？导演黄佐临从十几个主题中，“经过十多次瞄准和射击”，最后选定了“冲锋压倒香风”作为全剧的主题思想。为什么要这样命名呢？这个概念是怎样产生的呢？他说：“我们感到像‘保卫大上海’、‘保卫游园会’、‘站马路’、‘争夺上海阵地’等等，都太小、太实、太具体、太片面，但是这是很必然的过程，因为我们初读剧本，必定经过一个感性的认识阶段，只看到剧本中的情节、事件……”^②“冲锋压倒香风”，实际上试图表现解放军进驻上海以后是否不被糖衣炮弹打中。这是关系到共产党是否能够立于不败之地，是否能够牢牢地占据新的阵地的保证。在这里，冲锋就意味着继续革命。这个剧上演后，田汉在座谈会上发言说：“解放战争开始是从城市到农村，而后来再从乡村包围城市，从中小城市到解放大城市，到解放上海那样的大城市。这是非同小可的事。拿过去北京入城的经验，党对接收大上海，以及像到南京路去站岗这样的事，是一定有过许多细致周到的估计和准备工作的。一般工作同志和战士，都是应该经过学习的……应该经得起一些起码的考验。”^③但是，这从反面说明了上海这个现代的大都市，对人的腐蚀性，对革命者也是如此。陈喜这个人物就具有典型性。李洁非认为，“整个毛泽东时代中国的城市文化被压抑了。除开工人挥汗如雨的场面，所有城市生活都失去了正面性，不单如此，它往往还被暗示为消极人生观和罪恶的渊

① 张正宇：《舞台美术点评》，《戏剧报》1957年第1期。

② 黄佐临：《谈谈我的导演经验》，《导演的话》，上海文艺出版社，1957年，第104—105页。

③ 田汉：《在霓虹灯下的哨兵 座谈会上的发言》，《剧本》1957年1月号。

藪——”李洁非又分析道：“解析风靡一时的话剧、电影《霓虹灯下的哨兵》的语义，不难读出当时典型的对城市文明的偏见：城市的腐蚀性、危险性与村姑的健康、纯洁形成强烈的反差。”^①陈喜进入城市后，险些被资产阶级俘虏，而他的妻子春妮的形象则被塑造为“健康、纯洁”。当然在这个剧中也通过童阿男，表现了上海不同阶层的市民的生活状态。如童阿男和女友林媛媛、表哥罗克文、母亲林乃娴是上海的上层市民的典型，童阿男的姐姐阿香、母亲童妈妈是上海下层人民的典型。另外还有特务曲曼丽、非非、老开、老七等等，表现上海这个大都市在解放初期的复杂性。

第二节 摇仪式的公共性

现代化一方面是城市化，另一方面是公共化和工业化。公共化是和仪式性相联系的。乔治·特马尔库斯、米开尔·斯科特·费彻尔指出，“仪式具有公共性，它们常为解释仪式因由的神话所伴随，它们可以被比喻为文化创造的、民族志作者可以系统阅读的文本。比起日常生活中的‘秘而不宣’、‘未充分言明’以及缄默的意义而言，仪式是较为集体和公开地予以‘陈述’的事件，因而较具有直观性。毫不奇怪，对于仪式的描述和分析早已成为建构民族志文本的主要工具。从迪尔凯姆到特纳，仪式已被作为一种将社会的强制性标准转换为个人的愿望、创造社会化情绪、引起角色转换、提供治疗效应、制定社会行动的神话宪章、重新整合对立社群的工具来加以分析。仪式几乎一直被看作是一种相对自在的戏剧框架”^②。如前所述，像老舍的《龙须沟》、《茶馆》等剧作都可以被认为是都市的民族志，而《茶馆》这样的空间本身就是一个仪式的公共性的空间。

^① 李洁非：《现代性城市与文学的现代性转型》，见陈晓明主编：《现代性与中国当代文学的转型》，云南人民出版社，2004年，第154页。

^② 乔治·特马尔库斯、米开尔·斯科特·费彻尔：《作为文化批评的人类学》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，2005年，第101—102页。

建国以后，新民主主义开始向社会主义过渡。王一川说：“中国开始实际地实施悬搁已久的空前辉煌的‘新文化工程’实验。这项文化实验的核心内容，可以简括为公共化和现代化。公共化，也即集体化和公有化，指全社会个人及其财产、思想、情感、话语等都属于集体，服从于集体。现代化，则是说通过发展现代科学技术和工业文明而使中国文化赶上和超过西方发达国家。如果说，公共化意味着力求一体化、非个人化或非私人化，那么，现代化则要求工业化和韦伯那种理性化。这里的公共化虽然主要是来源于马克思的共产主义理想，但也能在中国古代‘大同’理想中找到本土渊源，因而可以视为马克思主义理想的本土化形式。同时现代化的主要指标是西方式的，然而却与中国现代文化的迫切复兴需求融合起来。因此，公共化和现代化集中凝聚了 20 世纪中国的‘新文化’规则，突出展示了这时期中国人对美好社会的激情。”^①公共化，是一种一体化、非个人化和非私人化，建国以后的戏剧，明显地反映出这种倾向。

田汉的《十三陵水库畅想曲》，是典型的公共化的戏剧。十三陵水库的建设工地就是一个公共化的工地。但是在这里，公共化也有着明显的副作用。胡锦涛就是一个典型。在剧中，胡锦涛的父亲和孙蕙英的父亲是至交，两人指腹为婚。后来胡锦涛读了书，成了作家，对孙蕙英就开始冷淡，孙蕙英不识字，让妹妹孙桂英写了一封信，胡锦涛给孙桂英回信，表示他和孙蕙英的距离。而相应的，孙蕙英也变成了秦香莲，但是她在十三陵水库的劳动，又使她成了花木兰。就像戴锦华所说的，“从某种意义上说，在现当代中国的思想、文化史上，关于女性和妇女解放的话语或多或少是两幅女性镜像间的徘徊：作为秦香莲——被侮辱与被损害的旧女子与弱者，和花木兰——僭越男权社会的女性规范，和男人一样投身大时代，去共赴国难，报效

^① 王一川：《中国现代的卡里斯玛典型——20世纪中国小说人物的修辞论阐释》，云南人民出版社，1998年，第124页。

国家的女英雄”^①。在这个剧中，孙蕙英在十三陵水库中，成了劳动模范。胡锦涛则成了典型的陈世美。他追求小杨，“用名誉、银行存款打动她”。小杨则公开将他揭发了出来：“我告诉过胡锦涛我决心到十三陵工地参加劳动，邀他也一道来。他不但自己托故不来，还再三反对我来，说建设水库是‘劳民伤财，费时失计的事’，要我别赶热闹，还是努力把外语学好，人家就打不倒。同志们，这就是他写给我的信，我虽然没有听他胡说八道，可是我没有把信交给学校党组织是要自我检讨的。”在这里，将信公开化和交给党组织，都是属于私人生活的公共化。当这封信在十三陵水库的工地中公开时，当场大学生就怒吼：“把这个压迫女性、轻视劳动的坏分子抓起来！”在这里，个人的隐私被曝光了，成了一种公共化的主题。

胡万春、佐临、仝洛根据胡万春《内部问题》改编的三幕十四场话剧《激流勇进》在表现方式上，采用了一种故事员说故事的方式。黄

^① 戴锦华：《雾中风景》北京大学出版社，1996年，第397页。杨履方的《布谷鸟又叫了》是一出农村题材的喜剧，表现了童亚男像布谷鸟一样的个性。富有意味的是，在这个剧中，王必好对亚男提出的“五个条件”表现出了浓厚的封建色彩，追求爱情和自由的童亚男肯定是要反对的。于是就出现了团支书记孔玉成和团支委王必好为了自己的私利将申小甲的日记公开的情形。王必好：（念）“……今天我才知道她（指童亚男）跟王必好好啦，晚上，我一个人偷偷哭了一场……”童亚男（惊）“小甲？！他！”孔玉成：“不，不是这一段，（拿过日记本来念）‘……他们要能过得幸福，我情愿一个人哭……’”王必好：“这就是吃醋！”孔玉成：“对，吃醋。看前面（念）‘……今天我们在一块儿歌唱，她唱得真好听，比布谷鸟还要唱得好听……’”诺，这不是证据吗？比布谷鸟还要唱得好听！”但是和《十三陵水库畅想曲》不同的是，在这个剧中，这种行为被认为是打击报复。最后这个只关心猪牛的党支部书记方宝山开始注意到人了，处分了孔玉成和王必好。童亚男不仅获得了爱情，而且又开始像布谷鸟一样唱了。同时，雷大汉对童亚男的大男子主义也得到了改正。在这里，童亚男象征着农村的爱情和自由。也许正是因为它表现了人的爱情和自由，这个剧在1957年受到了批判，因为它表现了“资产阶级人性论”。确实，在这个剧中，剧作家虽然表现了孔玉成和王必好的“错误”，雷大汉的大男子主义，但是要纠正这种错误并不是像剧中所表现得那样容易的。

佐临在《激流勇进》一剧的导演阐释中说道：“这个戏所反映的是我国工业战线上的宏伟图景，它需要通过钢花四溅、红火沸腾的劳动场面，如送料、炼钢、抢修、出钢等，显示祖国社会主义建设中蓬蓬勃勃、热情澎湃的时代激情和战斗气息。同时，它还需要透过生产斗争、阶级斗争、科学实验三大革命运动的壮阔激流、磅礴气势，细致地、深刻地描绘人物的内心活动，特别是正面人物、英雄人物的内心活动。”^①在这里，剧作家表现了欧阳俊的个人理想，最终要融入建设社会主义的共同理想中去。其实是一个“又红又专”的问题。就像刘小枫所说的，“共产党在建设政党国家初期，设定了‘又红又专’原则，力图平衡政党伦理对精英品质的控制和国家建设及统治对技术知识人的需求。由于政党国家是政党意识形态的制度化体现，政党伦理对精英构成的控制只会不断加强”^②。在这个剧中，对欧阳俊的要求就是从这个意义上提出来的，这是建立民族国家的现代性要求的结果。同时，“激流勇进”的主题最集中地体现了这个现代性的要求。欧阳俊对他的同学黄萍说：“是的。黄萍，我认为一个技术人员只有当自己的理想变成了现实，那才能说自己是为理想作了贡献。一个技术人员是以自己设计出来的实物去说服别人，去树立自己的威信，否则，一辈子都成不了一个工程师，一个有名望的工程师。”而黄萍只想做“一颗平平凡凡的小螺丝钉”。主管生产的副厂长王刚从黄萍那儿了解到欧阳俊的这种个人主义思想，认为欧阳俊“思想上有问题，是原则问题，就跟他斗争，斗争到底，毫不妥协”。在经历了新字三号的实验的过程中，欧阳俊终于明白了自己的个人主义的问题。富有趣味的是，剧作一方面通过王刚对于实验的不同态度，表现了他的原则性，另一方面又是他通过做黄萍的个人工作，来启发欧阳俊融入公共的空间中去。黄萍的父亲是在钢厂解放前为了护厂而牺牲的。作为革命的后代，她的思想觉悟就要比欧阳俊高。同时也通过黄萍，揭示出过去留用的技术人员技术科副科长丁旺企图利用欧阳俊的实验，实现自己的个人目的。他把王厂长

① 黄佐临：《导演的话》，上海文艺出版社，1983年，第104—105页。

② 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联出版社，1998年，第195页。

看作他的拦路虎,而把徐厂长当作往上爬的阶梯。在这里,欧阳俊的个人主义思想是一个“又红又专”的问题,而丁旺的个人目的,则是不可告人的。在剧中方书记是一个把舵的人,他虽然在党校学习,但是洞察幽微,使厂长徐鉴镛也受到了教育。

丛深的四幕五场话剧《祝你健康》(又名《千万不要忘记》)一剧最能体现这个公共化的本质,在这里,公共化是现代化的必然要求。在这个剧中,表现了电机厂工人丁少纯在八小时之外,到野外打猎,开鲜货店出身的岳母姚母将野鸭拿到餐饮店去卖,以换取自己的一身毛料服装。同时由于打猎影响到了工作,被贫农出身的爷爷和老工人父亲丁海宽狠狠地教训。在工作的教训面前,他意识到自己必须放弃私人空间,融入到公共空间中去。唐小兵指出,“《千万不要忘记》表达的正是克服工作和休息、工厂和家庭、公共时空和私人时空之间的界线的欲望。正是在这个层面上,剧本完整地捕捉到了一整个时代对‘现代工业文明’或者说‘现代性’充满矛盾的想象关系,既宣泄出一层深深的欲望,又透露出同样强烈的抵制和拒绝”^①。但是,在这个四幕剧中,第二幕的第一场是工厂的布景,其他的场景都是在丁少纯和丁海宽的家里,他们父子的家是上下楼,而背景都是工厂。这一方面和传统家族化的同堂相近似,另一方面又和现代工业化的工厂相联系。仪式的公共性是通过祖父、父亲对孙子、儿子的教育来实现的。祖父代表了农民,父亲代表了工人,这是政党伦理所要表达的公共性的本质。

陈耘创作的四幕话剧《年轻的一代》也是表现了这样的主题。地质队的萧继业、林育生,一个是英雄,一个则是逃兵。萧继业是全国建设社会主义的积极分子,他的腿因为勘探摔伤了,而且发现了肿瘤,几乎要截肢,而林育生谎称关节炎,自开医院的假证明,回到上海,要在上海重新找工作,而且还要借自己和女朋友夏倩如结婚的方式,使得

^① 唐小兵:《千万不要忘记的历史意义——关于日常生活的焦虑及其现代性》,王晓明主编:《二十世纪中国文学史论》第三卷,东方出版中心,1993年,第153页。

她留在上海。后来发生戏剧性转换的是，林育生恰好是烈士的后代，当他的养父林坚说出林育生的身世时，他痛哭流涕，痛改前非。在这里，养父林坚代表着父权，代表着开创江山的一辈，而林育生应



话剧《年轻的一代》

该继承生父生母的遗志，不然帝国主义的和平演变就有可能在这一代人的身上发生。而从现代化的意义上说，现代化需要地质勘探，最后林育生和地质学院毕业的学生夏倩如一起去了青海。在这里，在话剧《年轻的一代》等为数不多的若干“以城市或城市人为题材的影片里，城市都成为消磨人物意志的象征，城市生活则成为英雄所要抛弃的生活”（李洁非语），城市是一种小市民的狭小视野的私人性的空间，四幕剧都是在林坚家的客厅或是门前。林育生从青海的地质队回到上海重新找工作，就被认为是“逃兵”。而边疆才是年轻人大有作为的驰骋的公共性的疆场，林育生重新回到青海才被认为是归队，踏上革命的征程。在这个剧中，是通过对父辈的回忆来挽救“无产阶级革命接班人”。在这里，有一种修辞幻想。《年轻的一代》中的萧继业，是在一种乌托邦的幻想中支边的。在这里，支边被认为是一种类似西方的上帝的选民，他们在一种幻想的支配下，奔赴边疆。

第三节 摇农村的合作化

城市与乡村之间的差异是显然存在的，即使在意识形态领域，如果说城市的现代化是公共化的话，那么农村的现代化就是合作化。

农村的合作化，是中国共产党在建国之后实施的一项非常重要的

现代化工程，它是国家的意识形态的重要体现。如前所述，早在 20 世纪初，中国的启蒙思想最先考虑到民间，“到民间去”是一种现代性的工程，是现代性宏大叙事的一部分。在抗日战争和解放战争的延安时期，知识分子“走向民间”已经成为一种现实。在小说中，以一个村庄的土地改革作为“典型环境”的《太阳照在桑乾河上》、《暴风骤雨》，之所以重要就在于它是一种农村现代性的实践。有的人类学家也看到，“现代以来，包括延安时期，利用民间剪纸、戏剧进行宣传，解放以后出现了以村庄为题材的大部头小说《艳阳天》等等。这些东西都是历史上看不到的，突然在 20 世纪显得这么重要，以至于到今天我们还在这里谈说村庄怎么研究。这实在迫使我们要去思考我们知识分子‘知识谱系学’问题，迫使我们对于村庄这个特殊的概念如何与我们的现代性结合起来做出思考”^①。但是在戏剧上，真正意义上表现一个村庄的土地改革，一直要到建国之后。

中国是传统的农业大国，建国以后，农业的基础地位是始终保持不变的。也许我们只有在这种理论下，才能理解为什么中国的戏剧舞台有那么多反映农村的戏剧。在延安时期，因为当时主要还是土地革命的延续，抗战时期为了统一战线而减租减息，通过动员农民革命而诉苦，斗争地主。而且从中国革命的性质上说，是农民革命。因此，在延安的舞台上表现农村似乎是自然而然的，而建国以后为了现代化，则表现城市化和工业化，但是更多的是表现农村的现代化。而农村的现代化，在当时就是要走合作化的道路。组织起来成立农业合作社，从初级社，到高级社，人民公社。李立志指出，“国家正式政权深入到最基层的乡村社会，在中国历史上是不曾有过的。乡（行政村）政权组织向基层社区的深入，使宗族组织及其他介于国家与家庭之间的非法的中级组织彻底丧失了生存繁衍的前提条件，这是中国社会结构的一次巨大变革。1953 年农业合作化运动进入高潮以后，乡村基层社会重建的任务进入到一个新阶段，组织合作社成为基层

^① 王铭铭：《谈村庄的研究》，《漂泊的洞察》，上海三联书店，2004 年，第 104—105 页。

政权工作的中心”^①。在建国以后，安波的话剧《春风吹到诺敏河》、海默的《洞箫横吹》、岳野的《同甘共苦》、胡可的《槐树庄》等就是在这样的背景下创作出来的，反映或部分反映的都是农村合作化过程中的问题。

安波的《春风吹到诺敏河》，应该说是第一部反映农业合作化的剧本。剧本表现的是东北诺敏河畔朝阳村成立农业生产合作社。冲突是由中农孙守山入社—退社—入社的问题形成的。朝阳屯屯长崔成采取强迫命令的作风，冒进急躁地成立起农业合作社。由于评工制度和劳动组织不够健全和合理，产生了生产混乱的现象。崔成的亲戚、中农孙守山要求退社单干，一些社员也开始动摇。崔成以简单粗暴的方式打击孙守山。社主任兼党支部书记高振林贯彻党的政策，同意孙守山退社，并对崔成提出了批评。他采用“小包工”、“责任制”，奖勤罚懒等方式，提高了社员的生产积极性。终于战胜灾害，获得了小麦丰收，并帮助退社单干的孙守山解决了因家中劳力少而产生的夏锄的困难。孙守山感受到了合作社的好处，最后主动要求入社。虽然这个剧并没有公式化、概念化的问题，但是，它和后来很多表现农业合作化的剧作一样，都是入社不入社的斗争。同时也开始形成了屯长崔成、农业社兼党支部书记高振林两种思想的斗争。

海默创作的四幕九场话剧《洞箫横吹》，也是表现农村合作社的问题。退伍军人刘杰是从朝鲜前线退伍的功臣。在这里，退伍的军人是现代性的形象，他们是从高度革命化的军队中回来的，因此，自然是有革命觉悟的，是农村现代化的重要力量。他一回家，母亲就要求他将退伍费还给大媳妇。因为大媳妇说是借了高利贷为母亲治病。王金魁原来划为富农，后来又作为错划而成为中农，并且担任了村长。但是，他放高利贷，是农村中的新兴资本主义的代言人。县委书记安振邦将王金魁的合作社视为典型、旗帜，而不让刘杰组织合作社，说他们的社是黑社，要立即解散。刘杰想不通，给中共中央毛主席写信，我们

^① 李立志：《变迁与重建：1949—1976年的中国社会》，江西人民出版社，2004年，第199—200页。

贫雇农要组织合作社。毛泽东曾经有过一个指示,就是对有些干部对农民的自发要求组织合作社,发展社会主义,没有理解。像小脚女人一样。这个剧触及到的是稳定还是加快社会主义的步伐。同时也反映了县委书记的官僚主义,把典型当作自己的财产来看。他们顶着县委书记的压力成立合作社,让刘杰作为暗的社长,王永祥作为明的社长。副省长来到这个村,他知道了刘杰的信。通过群众大会,揭露了王金魁放高利贷的事实,在事实面前,安振邦也意识到自己的错误。副省长要安振邦随他去省里检讨。而刘杰得到了“解放”,他将洞箫横过来吹,同时他和杨依兰也重修旧好。在这个剧中,虽然没有明显地表现两种思想或两条路线的斗争,但是,副省长和县长其实不仅仅是上下级关系,就像县长和合作社的社长也不仅仅是上下级关系一样,而是姓社还是姓资的问题。

岳野的五幕话剧《同甘共苦》,也是表现农村合作社的,但却是通过爱情来表现。第一幕,在华北一个省城里,省委农村工作部副部长孟蒔荆刚刚从南方调来,他的妻子华云是省人民医院的处长。但是他的母亲孟老太太带着他的前妻刘芳纹到他家来,这使得华云很不是滋味。第二幕,刘芳纹是孟蒔荆老家的合作社的副社长,她到省城来是



1957年中央实验话剧院演出《同甘共苦》

向领导反映情况的,没想到孟蒔荆就是主管领导,孟蒔荆通过刘芳纹了解到了周县长反对农村全面组织合作社。于是孟蒔荆就和刘芳纹一起回乡下去调查。第三幕,是在张兰娥家,报馆编辑梁上君是房客,梁过去追求过华云。他乘下乡采访的机

会 将孟蔚荆和刘芳纹在内的集体照作了剪辑 放到华云面前 华云非常痛苦。但是当梁上君请华云和朋友吃饭时 试图造成事实上的爱情 华云才意识到梁上君是别有用心 给了他一个耳光 而梁上君当众侮辱华云。第四幕 华云在出差到北京之际拜见了帅剑辉 老帅和姜广爱用事实教育了华云：爱情是一对爱人或一对夫妻关系的总称 它应当建筑在同甘共苦的生活基础上 在工作中他们是同志、战友 在家庭中他们是最好的朋友 彼此给对方安慰鼓舞。这时孟蔚荆到北京来列席农村工作会议 中央农村工作部也请刘芳纹来北京汇报情况。他们一起来看老帅 老帅教训了孟蔚荆。最后一幕是在乡下 华云来到了孟家 从刘芳纹那里得知了真相 和刘芳纹一起痛哭流涕。孟蔚荆也回到了乡下 和华云前嫌尽释 重归于好。刘芳纹也接受了合作社社长展玉厚的求爱。甚至连孟蔚荆家的保姆贾秀玲也回到农村去参加合作社 并和省委通讯员相爱了。“我们研究好啦 他有假期就下乡来看我。我有空就到城里去找他。集大城说：这叫城乡交流！”（这种爱情戏使人想到哥尔多尼的喜剧。）

在这个剧中 从表面看是两个三角爱情的冲突：孟蔚荆和华云、梁上君的三角关系 同时又有孟蔚荆、刘芳纹、展玉厚的三角关系。但是从背景看 却是两条路线的斗争：一方面是孟蔚荆作为省委农村工作部的副部长和其前妻刘芳纹 农业社的副社长 以及社长展玉厚代表要积极办农业合作社；一方面是没有出场的省委农村工作部的王部长和县长周明德代表要农业合作社下马 产生明与暗的冲突。报社记者梁上君既是第三者的插足者 又是在报上批评孟蔚荆工作冒进和生活作风问题的人。最后省委农村工作部的王部长被撤职 孟蔚荆担任了部长。最后一幕就是在孟蔚荆的老家金平县桐林村 由也是这个村庄出生的老革命帅剑辉出面 既解决了孟蔚荆和华云的爱情危机 刘芳纹和展玉厚的爱情关系 又解决了农业合作社的问题。

海默的《洞箫横吹》、岳野的《同甘共苦》这两个剧都属于“第四种剧本”，突破了“工农兵剧本”的模式，即“工人剧本：先进思想和保守思想的斗争；农民剧本：入社和不入社的斗争；部队剧本：我军和敌人

的军事斗争”。^①然而,这两个剧本依然是在表现农村的合作化,当然,截取的侧面和角度不同。但是,他们都同样地从不同侧面和不同角度表现了两条路线的斗争,虽然他们后来都受到了批判,认为是“修正主义思潮”的代表作。

正是在这样的背景下,1958年,胡可创作了五幕话剧《槐树庄》,作为国庆十周年的献礼。在《槐树庄》中,正面表现了从土地改革到初级社,从初级社到高级社,从高级社到人民公社。时间是从1956年到1958年,前后达3年。这和他创作的《战斗里成长》跨度15年的史诗性结构是一致的。其戏剧冲突、戏剧主题已经不是革命战士的成长问题,而是要不要走社会主义道路这样重大的主题了。在这个剧中,胡可塑造了一个具有高度革命觉悟的郭大娘的形象,她是以戎冠秀作为原型的。“在解放战争时期,她成为送子参军的模范军属,在全国解放以后,她又成为办农业社的领头人。她经历过创业的艰辛,也遭受过意外的打击,她的儿子牺牲在朝鲜战场上的时候,正是她刚办起的农业社受人们奚落的日子,但这一切困难和不幸,都没有消磨掉她的革命锐气。”^②在这个剧中,胡可以郭大娘为中心,表现了贫农出身的党员刘老成不愿入社,中农李满仓私藏粮食,地主的儿子崔治国借鸣放鼓动农民退社,还有就是地主崔老昆的变天账。但是最终在地方干部老田的帮助下,槐树庄不仅建立了初级社、高级社,还建立了人民公社。对于这段历史,中国共产党十一届六中全会通过的《关于建国以来党的若干历史问题的决议》,指出了当时总路线提出以后轻率地发动了大跃进运动和人民公社化运动的左倾错误,并分析了这一错误的主客观原因。胡可在后来分析这个剧的时候说:“我回顾了写作《槐》剧当时的思想情况。要写的几个农村人物的形象,那是酝酿得较久的,确定用农村所有制的变革作为人物活动的背景穿下来,却是1958年人民公社化以后的事。而反映农业合作化运动进程的想法,又很自

① 黎弘(刘川):《第四种剧本》,《南京日报》1958年 远月 员日。

② 胡可:《电影剧本 槐树庄 后记——谈谈 槐树庄 的创作》,《槐树庄》,上海文艺出版社 1958年,第 101—102页。

然地同歌颂人民公社联结了起来。”他说：“由于党的经验不足和领袖的失误而形成的历史曲折，当时也不是人人都能够认识得到。这大概就是所谓的时代的局限吧。”^①但是这个剧，不仅表现了崔治国借鸣放鼓动农民退社，还有地主崔老昆的变天账。地主崔老昆每逢十月初三都纪念他的土地被没收。这场戏非常鲜明地表现了阶级斗争的尖锐性。也许正是这种阶级斗争的尖锐性，使得这个剧在1957年初，“文化大革命”的高潮时刻被“改编”。“以此来‘占领舞台’，参加‘大批判’。有人把这一决定正式通知了我，说《槐树庄》已是‘社会财富’，‘改编的过程就是斗、批、改的过程’，因此‘原作者参加是不适宜的’。”但是“每当我看到舞台上我原来写的人物忽然高举闪闪发光的红宝书，高喊大批判语言的时候，看到戏出现了许多陌生的不该有的情节，整个戏已变得面目全非的时候，我是怎样地感到懊丧和痛苦”。正是在这种心情下，他说：“于是我很后悔为什么偏偏写了这样一部作品。”但是1957年底“领导上乃决定由原作者负责对《槐树庄》各种稿本再一次统一整理。这对我来说是个困难的任务，却又无法拒绝”^②。在这时，剧作家修改自己的剧本，已经和曹禺等人在建国初修改自己的剧本又有很大的不同，但是，却可以看出由原来的主动变成了被动，同时更为明显的是，我们已经从中感觉到，“文化大革命”的样板戏，如《海港》、《龙江颂》中的钱守维、黄国忠，和《槐树庄》中的崔治国非常相似，当然，崔治国这种人物更复杂一些而已。也就是说，“文化大革命”样板戏中的阶级斗争，并不是忽然产生，它根植于五六十年代。

① 胡可：《就有关《槐树庄》的问题复陆文璧同志》，《中国当代文学研究资料·胡可研究专集》，解放军文艺出版社，1985年。

② 同上。

第八章 戏剧的类型：二元对立的模式

在建国十七年的戏剧中，戏剧的类型同样体现了二元对立的模式。神话剧与鬼戏，历史剧与现代戏，悲剧与喜剧，都属于二元对立。对于这些不同类型的戏剧，在建国之后都曾经作为问题讨论过。因此，它已经不是我们一般意义上的分类，而是一种具有意识形态意义的分类。神话剧和鬼戏是人之外的一个虚幻世界，是一种空间的分类，历史剧与现代戏是一种时间的分类，而悲剧与喜剧虽然是审美的分类，但是在建国以后具有特殊的意义。通过这种分类，我们可以了解建国十七年话剧的中心问题，以及当时戏剧所拓展的精神维度。而随之而来的批判和提倡，尤其是对鬼戏和历史剧的批判，对革命神话和现代戏的提倡，则预示着“文化大革命”的样板戏的到来。

第一节 神话剧与鬼戏

神与鬼，是一种空间的区分方式。叶舒宪指出，“神话意识中的三分世界分别确定了神、鬼和人的空间分界。在正常情况下，三界之间的界限是不得混淆的。神界是永生的世界，凡人与鬼魅不可企及；人间是有生亦有死的世界，一切生物都要受到死亡法则的支配，它们的最后归宿是地下的鬼域，那里是黑暗之家，也是水的世界”^①。神和鬼，一个是在天堂，一个是在地狱。戏剧的假定性能够表现上天入地。

^① 叶舒宪：《中国神话哲学》，中国社会科学出版社，1985年，第186页。

这在西方文艺复兴前后的戏剧中也是如此。雅各布·布克哈特说，意大利的艺术家们，“在广场上，在教堂里，在修道院里搭起了宽大的戏台，上层用来作为天堂，可以随意启闭，最下层通常作为地狱，而在这两层中间是那个真正的舞台，代表着戏中一切世俗事件发生的场所”^①。吴光耀指出，“舞台布景中最重要的是飞行器，神仙坐着战车，或骑着珍禽异兽在云端出现，冉冉下降到大地上来解决人间的争端”。“为了表现鬼魂，画着鬼魂形象的景片从地板的狭缝中升起”^②。在莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》、《麦克白》中，也出现了鬼的形象。哈姆雷特的父亲被谋杀是以鬼魂的形象来告知于哈姆雷特的。麦克白在谋杀邓肯王和班柯以后也在幻觉中看见了他们的鬼魂形象。这种表现方式大大增加了悲剧的表现力。

在建国以后的戏剧中，神话剧和鬼戏是一个二元对立。如前所述，国家的神话，必然伴随着新的神话剧的出现。这种新的神话剧，是一种意识形态化的。如前所述，早在五四时期，神话剧就出现了。在郭沫若的早期剧诗《湘累》中的女英与娥皇是传说中尧的两个女儿，即舜的二妃，相传舜南巡时死于苍梧，二妃追至，投湘水而死，称为湘水之神。郭沫若的《广寒宫》则是根据嫦娥奔月的故事创作的。1949年代吴祖光的《牛郎织女》、《嫦娥奔月》等剧，从剧名就可以知道这个剧中的神话故事。歌剧《白毛女》，从其题材来说也是属于“白毛仙姑”的神怪故事。贺敬之在《白毛女的创作与演出》一文中指出，曾有人觉得这是一个没有意义的“神怪”故事，另外有人说倒可以作为一个“破除迷信”的题材来写。而后来，仔细研究了这个故事以后，我们没有把它作成一个没有意义的“神怪”故事，同时也没有把它作一个“破除迷信”的题材来处理，而是抓取了它更积极的意义——表现两个不同社会的对照，表现人民的翻身。可见“神怪”可以表现出“更积极的意义”。

① 雅各布·布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，何新译，商务印书馆，1986年，第196页。

② 吴光耀：《西方演剧史论稿》，中国戏剧出版社，1989年，第196页。

员缘年愿月,北京员个戏曲剧团上演神话戏《新天河配》、《新白兔记》等。员月文艺界展开了讨论。杨绍萱作为戏曲改进委员会的领导人物,在延安时期就因为改编《逼上梁山》有功,但是在建国以后所创作的神话剧却受到了批评。这也许是他始料未及的。批评他的人认为他的神话剧创作是“反历史主义”的。在这里,有一个对于历史的理解。杨绍萱在《逼上梁山》中加进了普通农民的反抗是正确的,那么在新的神话剧中,加进了他的想象就成为了问题。华迦、关德富说道:“在员缘年那次讨论中曾经坚持了正确的立场反对把神话现代化的同志,到了员缘年,在‘大跃进精神’鼓舞下,也拉来了古代的神仙与现代的‘新生事物’搅和在一起,古今同台,‘借古颂今’,创作出新的‘神话剧’。”最典型的神话剧就是庐剧《牛郎织女笑开颜》,将当时大跃进民歌和神话剧《天河配》联系起来,“因为车水之多,而天河水被车干,牛郎织女可以不等七七就团圆”。^① 其实问题并不在于是否采用神话的题材来进行创作,主要还是在于应该如何采用神话的题材来进行创作。

在戏曲中,《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》等戏曲是中国的民间传说,具有神话的意味。周扬说,白娘子以及梁山伯、祝英台这类故事,



员缘年北京戏曲学校演出京剧《白蛇传》,刘秀荣饰白素贞。

“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

^① 华迦、关德富:《关于几个戏曲理论问题的论争》,文化艺术出版社,员缘年,第员缘页。

有丝毫的动摇,没有妥协;她们至死不屈,简直可以说,她们的爱战胜了死”^①。在中国的传说中,“神”、“神人”或英雄的形象,大抵都是“人首蛇身”,其中流传最广、材料最多的太古三皇中的二皇,即中华民族的始祖女娲和伏羲,女娲是“人面蛇身”,伏羲是“人首蛇身”。白蛇的故事就具有这样的神话原型。但是在白蛇故事的流传中,白娘子是由蛇变为人,在传说演变的过程中,白娘子的妖性逐步向人性转化。白蛇故事的核心是白娘娘和许宣的爱情,在端午到来的时候,白娘子变成了蛇身,把许宣吓晕过去。于是法海将许宣送至金山寺。白娘子和小青用水漫金山,最后法海将白娘子镇于雷峰塔。方培成根据民间传说创作了传奇《雷峰塔》。田汉在此基础上将其改编成京剧《白蛇传》。这个剧的主题是在鲁迅的《再论雷峰塔的倒掉》等文章的基础上形成的。他将白蛇显形吓死了许宣,到峨眉山去盗灵芝,为了救许宣又水漫金山以及最后被法海永镇在雷峰塔下的神话传说都作了充分的表现,突出了反封建的主题。

徐进等改编的越剧《梁山伯与祝英台》,是根据民间故事改编的。梁山伯与祝英台的故事,是表现祝英台女扮男装,与梁山伯双双求学,在求学过程中,祝英台爱上了梁山伯,不断地试探梁山伯,梁山伯居然不解。后来当祝英台以女儿装出现在他的面前时,他们两心相许,但是,祝员外却要将祝英台嫁给马家。梁山伯吐血而死,祝英台



上海越剧院演出《梁山伯与祝英台》,范瑞娟饰梁山伯,袁雪芬饰祝英台。

^① 转引自田汉:《白蛇传·序》,作家出版社,1954年。

在祭祀他的时候，坟开了，祝英台跳了进去，最后化作了一对蝴蝶。这个民间故事在戏曲舞台上广为流传。在这个剧中，最重要的神话传说就是合冢和化蝶。合冢在晚唐张读的《宣室志》中就有记载：“……祝适马氏，舟过墓所，风涛不能进。闻知有山伯墓，祝登号恸，地忽自裂陷。祝氏遂并埋焉。……”而化蝶之说，有南宋绍兴年间薛季宣游祝陵善权洞诗句：“蝶舞凝山魄，花开想玉颜。”桃溪客引南宋末年《咸淳毘陵志》说：“昔有诗云：‘蝴蝶满园飞不见，碧鲜空有读书台。’俗传英台本女子，幼与梁山伯共学，后化蝴蝶。”^①越剧根据这种民间传说，在剧的结尾表现了这种合冢的神话，却在当时又摒弃了“化蝶”的传说。

在著名的具有神话色彩的戏曲中，除了《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》之外，还有《天仙配》。陆洪非的黄梅戏《天仙配》是根据清安徽黄梅戏《天仙配》改编的。《天仙配》的故事，原来是二十四孝中的一孝——董永卖身葬父。出于晋干宝《搜神记》卷一。陆洪非在解释这个剧的时候说道：“孝心感天是宣传宿命论，因果报应和表现神灵主宰人的命运的老戏，仅保留卖身葬父，删除孝心动天。”“因为卖身葬父是农民受残酷剥削的悲惨遭遇。”“将董永作为一个孝子的典型，不能让他用孝行去感动玉帝，以取得恩赐，更不能将七仙女成为奖赏孝子的工具。”^②台湾文化大学教授王士仪指出，将董永由老本秀才身份恢复到农民，无疑的符合当时农民革命的政治意识与环境。孝子顺从父亲，正如臣民服从帝王，这是落伍的封建。他认为，陆洪非在推陈出新的思维下，非常自觉地否定了董永为孝子的创作母题。^③建国之后，对于封建的孝道是采取否定态度的。

从歌剧来说，在民间和少数民族中采风，整理出各民族的神话和传说。《刘三姐》、《阿诗玛》是根据少数民族的传说改编的歌剧。《刘

① 参见曾永义：《梁祝故事的发展及与之有关文学》，陈鹏翔主编：《主题学研究论文集》，台湾东大图书公司，1983年，第154—155页。

② 陆洪非：《物换星移几度秋——黄梅戏《天仙配》的演变》，常丹琦编：《名家论名剧》，首都师范大学出版社，1985年，第175页。

③ 王士仪：《戏剧论文集：议题与争议》，台湾和信文化，1983年，第154页。

三姐》是根据广西僮族的民间传说改编的。刘三姐是一个民间的歌手。财主莫海仁，要霸占山林，刘三姐唱歌使得人民团结起来，抗拒莫海仁。莫海仁请媒婆来做媒，被刘三姐唱了回去。莫海仁又请三个秀才来对歌，也败在她的歌下。后来又搬来了官家禁歌，也因歌节唱歌的人太多，而告终，最后派人刺杀刘三姐，他自己却被小牛的箭射死。小牛和刘三姐相爱了，在老渔翁的协助下，离开了这里，到外乡去传歌。在这个剧中，歌节是一种民族的仪式。李坚等编剧，刘炽作曲的《阿诗玛》，也是根据民间神话传说改编的。

与神话剧相对应的是鬼戏。中国戏曲舞台通向后渥门称“鬼门道”。也就是说，中国的戏曲除了神话剧外，鬼戏也特别地盛行。中国戏曲史上的鬼戏，如南戏的《赵贞女蔡二郎》、《王魁负桂英》、《张协状元》，元杂剧《窦娥冤》，明传奇的《牡丹亭》、《红梅记》，明杂剧的《四声猿》中的《狂鼓史》，清代的《长生殿》等。曲金良说道：“鬼戏是社会生活和人情世态通过民俗信仰和民俗生活的变相艺术投影和变态形象折射而形成的审美再现。”^①鲁迅的《社戏》中的“无常”、“女吊”就是鬼戏。田汉的《湖畔的悲剧》也采用了类似“鬼”的故事。不过这个鬼是一个没有死的鬼。源年代吴祖光的《捉鬼传》中钟馗捉鬼的故事也是属于鬼戏。

建国之后，对于戏曲进行整理，就将有些视为封建糟粕的鬼戏禁演了。1950年底，共禁演宣扬封建迷信和有其他封建毒素的戏曲 10 余种，其中京剧《探阴山》、《大劈棺》，评剧《黄氏女游阴》等都是鬼戏。1951年，马健翎改编秦腔《游西湖》引起了第一次关于鬼戏的论争。《游西湖》又称《红梅阁》，原作为明代周朝俊所作传奇。但是在这个戏中，马健翎没有将李慧娘变成鬼，而是活着复仇。1952年，文化部召开全国戏曲剧目工作会议，有人提出让鬼戏登台。为此《新民晚报》1952年下半年专门展开一次“鬼戏”问题的讨论。

田汉在 1952 年创作的《关汉卿》中，有窦娥鬼魂的出现，朱帘秀也

^① 曲金良：《后神话读解：中国民俗幽冥幻象及其艺术精神透视》，文化艺术出版社，1995 年，第 167 页。

说死后要变成鬼来报仇。田汉 员怨圆年创作的京剧《谢瑶环》中,谢瑶环在被严刑拷打的时候说,死后要变成厉鬼报复。这种死后化作厉鬼报仇,是中国民间的一种最无奈也是最严厉的说法。员怨圆年,北方昆剧院公演了孟超改编的昆曲《李慧娘》。这个剧是孟超根据明人周朝俊的传奇《红梅记》改编的。昆曲《李慧娘》就是李慧娘被贾似道害了以后化作鬼魂来复仇的典范。在这里,复仇作为一种母题,具有原型价值。因此,在中国历史上,以复仇为母题的剧作相当多,而以复仇为母题的鬼戏也不乏佳作。同年 愿月 猿日,繁星(廖沫沙)在《北京晚报》发表了著名的短文《有鬼无害论》。他说:“《红梅记》这部文学遗产之所以可贵,就因为它揭露了卖国贼的荒淫残暴,摧残妇女;《李慧娘》之所以改编得好,就因为它把一部三十场的《红梅记》(玉茗堂本)集中最精彩的部分,提炼为六场戏,充分发展了这场斗争,而以《鬼辩》作为斗争的高潮,胜利地结束斗争。”他说:“是不是迷信思想,不在戏台上出不出鬼神,而在鬼神所代表的是压迫者,还是被压迫者,是屈服于压迫势力,还是与压迫势力作斗争,敢于战胜压迫者。前者才是教人屈服于压迫势力的迷信思想,而后者不但不是宣传迷信,恰恰相反,正是反抗压迫的一种鼓舞。”像李慧娘这样“能鼓舞人们的斗志”的好鬼,“在戏台上多出现几次,那又有什么妨害呢?”员怨圆年,江青组织的长篇文章,署名连载,在《文汇报》员怨圆年 缘月 远日、苑日发表两万字的《“有鬼无害”论》。这个戏被定性为张扬厉鬼“向共产党复仇”,是“反党反社会主义的大毒草”。韦君宜指出,难道“因为贾似道是当时的统治者,所以他就该象征着共产党,向他复仇就是向党复仇,反对他就象征着反党?……如果连过去的帝王将相都不曾神经衰弱、异想天开到认为反对贾似道就是反对他们,都还能容忍《红梅阁》、《红梅记》,为什么我们却不能容纳《李慧娘》?这样搞把我们党置于何地?”^①员怨圆年,康生把《李慧娘》作为“坏戏”典型,进行批判。到“文化大革命”,孟超被迫害致死,廖沫沙备受冲击。

① 韦君宜:《由昆曲 李慧娘 冤案所见》,《文艺报》员怨圆年第 圆期。

第二节 历史剧与现代戏

中国有悠久的历史，但是历史剧的概念还是近代以来的事情。杜赞奇说道：“历史是非民族国家转入民族国家的主要模式，在东亚及世界各地，历史成为民族的生存形式，成为文明世界的一员有利于民族国家以历史主体的资格进行自卫，但与此同时，采用此种启蒙历史就必然要以现代性为其最终目标。”^①建国以后，中国确立了民族国家的地位，但是这种地位还必须通过一系列方式合法化。

历史剧和现代戏是从时间的角度来对戏剧进行分类。中国以前没有历史剧和现代戏的说法，而是在进入 20 世纪以后，才有所谓的历史剧和现代戏的概念。这其实是一种现代性的工程。在五四时期，历史剧是符合启蒙意义的。只有进入了现代才有所谓历史，同时似乎也意味着，除了历史剧都是现代戏。历史剧和现代戏是一种题材的区分。这种区分在戏曲的范围内，还有一种分法，即新编历史剧、传统剧和现代剧。正式分类是在 1954 年，文化部领导提出了“现代剧、传统剧和新编历史剧三者并举”的方针。这种区分方法具有意识形态的作用。但是实际上，传统剧，或古装剧只存在一个整理和改编的问题，不存在原创的问题。因此，从创作的角度说，“三并举”实际上就是历史剧和现代戏的问题了。

先说历史剧。20 世纪 60 年代末，70 年代初，中国出现了三年自然灾害，苏联撕毁了协议，撤回了专家，使得中国处在危机之中，于是党和国家提出发愤图强、自力更生的口号。当时全国出现许多以吴越争霸作为题材的新编历史剧，通过越王勾践和臣民的发愤图强、自力更生作为题旨，发掘这一历史事件的历史精神。茅盾针对当时关于吴越征战的历史剧创作提出了批评。他说：“大约有十来种剧本（即占我所读过的剧本总数的四分之一光景），或多或少地显然改写了历史；……为什么

^① 杜赞奇：《从民族国家拯救历史：民族主义话语与中国现代史研究》，王宪明译，社会科学文献出版社，2008 年，第 57 页。

剧作者显然不顾历史要将吴越最后几次战役(差不多所有的剧本都写成一次战役)那样地改写呢?而且为什么都要改成不是勾践起兵复仇(实在是使越国摆脱附属国地位)而是三国乞援或被迫反击呢?据说是为了避免‘复仇’二字,同时也要避免‘先开第一枪’。而所以要避免‘复仇’,则因为写了‘复仇’,战争的名义就不光明正大,而写了‘先开第一枪’就有破坏和平和侵略的意义,将发生副作用。一句话,剧作者们认为照他们那样改写了历史,然后符合于历史剧古为今用的方针的。可是在我看来,实在无此必要。避免‘复仇’,避免‘先开第一枪’,这是当时的越王勾践脑子里没有的思想。这是我们强加于他的,是反历史主义的。”^①曹禺等创作的《胆剑篇》避免简单复仇的主题(这个主题其实是吴越春秋的中心),而表现了吴越之战,越王勾践“卧薪尝胆”,最后战胜吴国的剧本,突出了“一时强弱在于力,千古胜负在于理”的主题。同时,这个剧本也没有将西施作为间谍派到吴国去,而是作为被抓去的女人因为美丽而入宫的。这就避免了后来出现的间谍戏的窠臼。它着重表现的是吴越战争正反两个方面的教训——越王勾践“生于忧患”,吴王夫差“死于安乐”。^②勾践对夫差说:“国不分强弱,有义才能立;人不分智愚,有勇才能存。大王但靠国大兵强,欺凌弱小,这是不义,残害无辜,这是不勇。不义不勇的国家,可以出兵遍天下,杀人遍天下,但它是断难立足于天下的。”在这里,剧作家表现了立国的道理。

1954年,吴晗发表《谈历史剧》一文。他说道:“历史剧必须有历史根据,人物、事实都要有根据。历史剧的任务是反映历史的实际情况,吸取其中某些有益经验,对广大人民进行历史主义和爱国主义教育。人物、事实都是虚构的,绝对不能算历史剧。人物确有其人,但事实没有或不可能发生的也不能算历史剧。在这一点上说,历史剧必须受历史的约束,两者是有联系的。同时,历史剧不同于历史,两者是有

^① 茅盾:《关于历史与历史剧》,作家出版社,1954年,转引自《二十世纪中国文学史文论精华·戏剧卷》,河北教育出版社,1999年,第365—366页。

^② 田本相:《胆剑篇论》,《曹禺剧作论》,中国戏剧出版社,1986年。

区别的。假如历史剧完全和历史一样,没有加以艺术处理,有所突出、夸张、集中,那只能算历史,不能算历史剧。”^①在这里,历史的真实和艺术的真实是有关历史剧问题讨论中的关键。

历史剧的写作,往往都是有其时代契机的,在解放前的国统区的历史剧创作中,往往是“以古讽今”,而在建国以后的历史剧则就是所谓的“古为今用”。陈顺馨指出,“重新编写或评价‘过去’,不仅是为了单向的‘以古讽今’或‘古为今用’,更是一种打通‘过去’和‘未来’的策略,突出‘古’中有‘今’;‘今’中有‘古’的辩证关系。这种往还于古人与今人的书写,迂回曲折地试图说明:过激的革命性变化(如‘大跃进’的冒进思想)不仅危害‘现在’(如导致饥荒等问题的出现),还会模糊‘过去’的延续性(如忽略中国农民固有的积习和私有心态),或者会造成对‘过去’的盲目排斥(如完全视之为封建的、压迫性的、黑暗的、摒弃的)”^②。在建国以后的历史剧中,有一类历史剧是非常具有锋芒的,如话剧《关汉卿》、《蔡文姬》、《胆剑篇》,京剧《海瑞罢官》、《谢瑶环》等。洪子诚引述德国海德堡大学的瓦格纳教授的观点,认为,有两条不同的线索,一条是郭沫若为代表的线索,就是一种配合政治的、配合主流意识形态的、歌颂性的历史剧,比如郭沫若的《蔡文姬》、《武则天》,都是一些“翻案”的戏,《蔡文姬》为曹操翻案,《武则天》为武则天翻案,都是配合当时形势的作品。他认为当代历史剧还存在另一条线索,这条线索和前面的一条构成“对抗”的关系,是以田汉、孟超、吴晗为代表的。代表作品有吴晗的《海瑞罢官》、孟超的《李慧娘》、田汉的《谢瑶环》,还有田汉写于1957年的《关汉卿》。认为这些作品是对当时的政治进行对抗。^③从中国当时的政治来说,可以说郭沫若的《蔡文姬》、《武则天》是“配合当时形势”的,但不能简单

① 吴晗:《谈历史剧》,《二十世纪中国文学史文论精华·戏剧卷》,河北教育出版社,1999年,第170页。

② 陈顺馨:《吴园夹缝中的生存》,山东教育出版社,1999年,第170页。

③ 洪子诚:《问题与方法:中国当代文学史研究讲稿》,三联书店,1999年,第170页。



员缘年北京人民艺术剧院首演《蔡文姬》

地说田汉的《关汉卿》、《谢瑶环》、吴晗的《海瑞罢官》、孟超的《李慧娘》等是“对当时的政治进行对抗”的。

郭沫若说：“我写《蔡文姬》的主要目的就是要替曹操翻案。”“曹操对于我们民族的发展，文化的发展，确实是有过贡献的人。”^①他在剧中，对中国戏曲中把曹操歪曲成“粉脸奸臣”的“脸谱化”采取了否定的态度。剧作家在剧中通过蔡文姬创作的《胡笳十八拍》和归汉的过程，表现了曹操的文治武功。但是，在塑造新的曹操的形象的时候，又有陷入了新的“脸谱化”的莫白之嫌。

对武则天的评价，原来的历史演义和剧作大都是对其否定的。而在建国以后的新编历史剧中，武则天则大都是肯定的人物。郭沫若的《武则天》就是如此，是一部“翻案”的剧作。他在写作之前，不仅看了不少关于武则天的材料，《旧唐书》、《新唐书》、《资治通鉴》、《全唐诗》、《唐文粹》、《唐诗纪事》等书中，凡有关武则天的记载和她自己的著作，他大抵都看过了。近人的研究和剧作，他也尽可能找来看。拿剧本来说，有宋之的的话剧剧本《武则天》和上海越剧团的越剧剧本《则天皇帝》。郭沫若没有提到田汉的京剧《武则天》。郭沫若说：“我

^① 郭沫若：《蔡文姬·序》，《郭沫若论创作》，上海文艺出版社，员缘年，第源页。

的写法有所不同。我是把徐敬业的叛变作为中心，围绕着这个中心事件来组织我所选择的事件和人物。我把地点局限在洛阳，把期间局限于由调露元年（公元 709 年）至光宅元年（公元 701 年）的六年间。我尽可能追求着人、地、时的三统一。”^①但是，田本相、杨景辉等认为，“作家为武则天翻案是充满激情的。他曾在《游乾陵·其二》中说：‘千秋公案翻云飞，百顷陵园变土田。没字碑头镌字满，谁人能识古坤元？’正因为有‘谁人能识古坤元’的翻案激情，所以，在他看来，‘翻案何妨敷粉多！’郭沫若作为一个诗人和剧作家，他总是感情激扬，想象大胆，思想腾跃，而作为一个历史学家，在他的历史论著中也有着同样的特点。褒扬起来就不顾‘敷粉’过多，贬抑起来也不怕失之偏颇。当他倾注热情为武则天翻案时，他便唱出一曲武则天的颂歌，但毕竟因为‘敷粉’过多，就难免给武则天戴上一轮理想的光环”^②。这种“敷粉”过多，就导致郭沫若建国以后写的历史缺少抗战历史剧的那种“批判的激情”。

田汉创作的《关汉卿》克服了史料的缺乏并且突出了关汉卿性格中抗争的一面。在追求历史真实与艺术真实的完美结合以及创造性地运用民族戏曲的分场形式诸方面都达到了很高的成就，使此剧成为中国话剧史上的杰作。关汉卿是中国元代伟大的戏剧家。关于他的生平事迹古籍中记载不详，仅凭这些一鳞半爪的史料来再现关汉卿的生动形象，几乎是不可能的。然而，田汉却在 1958 年写出了大型史剧《关汉卿》，并由北京人民艺术剧院搬上了话剧舞台，1959 年北京青年

① 郭沫若：《我怎样写 武则天》，《郭沫若论创作》，上海文艺出版社，1958 年，第 104 页。关于宋之的的剧本，郭沫若说：“作者是想替武则天翻案，但他却从男女关系上去翻，并明显受了英国奥斯卡·王尔德的《沙乐美》的影响，让武则天以女性来玩弄男性。这似乎是在翻倒案了。”而关于越剧《则天皇帝》，他说：“在剧情结构和人物塑造上仍多少受了些宋剧的影响。两种剧本都从武后在感业寺为尼时写起，一直写到晚年。这种传记式的写法是难以写好的。两种剧本的剧情和人物多出于虚构，并都把武后写成为一个失败者。这是违背历史事实的。”

② 田本相、杨景辉：《郭沫若历史剧论》，人民文学出版社，1983 年，第 104 页。

艺术剧院又将此剧重新上演。《关汉卿》不仅是田汉一生创作的高峰，而且是中国话剧史上的杰作。田汉的新编历史剧《谢瑶环》，是根据碗碗腔《女巡按》改编的。他“把骂武则天改为肯定武则天，却对她作一定批评。……剧本从谢瑶环身上体现武则天一贯与豪门贵族斗争的精神，但在她统治的后期，她的一些子侄近臣也走上豪门贵族的老路，兼并土地，压抑人民，这使她非常愤怒。及至她亲下江南，而瑶环已被权贵摧折至死”^①。在这里，对武则天的批评，后来就遭到了批判。

吴晗的《海瑞罢官》表现的是“整顿纲维”。这个剧以平反冤案为主线、退田为副线，最后被罢官，退回故里。吴晗在《前言》中说：海瑞“重视审判案件，平反冤案。他反对为非作恶的贪官污吏，恶霸乡官”。剧的结尾，海瑞“奉告”新上任的应天巡抚戴凤翔：“江南大害是乡官，强占民田稼穡难，冤狱重重要平反，退田才能使民安。”从这个意义上说，吴晗的《海瑞罢官》和田汉的《谢瑶环》在思想倾向上是一致的。

富有意味的是，~~1957~~1956年《人民日报》发表了一篇署名云松的文章《田汉的“谢瑶环”是一棵大毒草》。文章将吴晗的《海瑞罢官》、孟超



~~1957~~1956年 苑月《谢瑶环》演出后田汉接见杜近芳

的《李慧娘》和田汉的《谢瑶环》置于同样的地位，作为其批判的对象。文章说，“由吴晗同志的《海瑞罢官》引起一场大辩论，正在深入地展开。像《海瑞罢官》这样一种历史剧的出现，不是偶然的，也不是个别的。和

^① 田汉：《谢瑶环 小序》，《田汉文集》第 ~~五~~ 卷，中国戏剧出版社，~~1956~~1957年，第 ~~一~~ 源 页。

《海瑞罢官》相呼应,或者说它‘带动之下’,‘不甘寂寞跃跃欲试’的孟超同志,发表了他的新编鬼戏《李慧娘》,田汉同志也同时树起了《谢瑶环》‘为民请命’的旗帜。这是资产阶级同无产阶级在意识形态领域里的阶级斗争的反映,是当时一种反动的社会思潮在戏曲舞台上的表现”^①。这当然是一种诬蔑不实之词。

再说现代戏。毛泽东一再强调现代戏,最重要的是试图表现,中国不要始终沉静在历史之中,尽管他自己对历史非常熟悉。(就像鲁迅要青年少读,甚至不读古书,其目的也是如此。)他希望,中国是一张白纸,可以画最新最美的图画。希望中国“翻天覆地”。现代戏能实现他的这种愿望。现代戏,尤其是表现革命军事题材,表现革命的武装斗争的戏剧,这种戏剧才是创造人民群众的历史。

张庚说,解放以后一些现代戏,如《白毛女》、《刘胡兰》、《血泪仇》等,从黑龙江演到海南岛,从胶州半岛演到天山南北,到处受欢迎。解放初编的一些现代戏,如《小女婿》、《刘巧儿》、《罗汉钱》等,在戏曲清规戒律影响最严重时期,仍旧活跃在舞台上,而且受到广大观众的欢迎。^② 员缘年猿月,现代京剧《白毛女》在北京公演,由李少春、杜近芳领衔主演。上海京剧院根据小说《林海雪原》改编成了京剧《智取威虎山》,在这之后有《赵一曼》、小戏《审椅子》、《追肥》、《柜台》、《战海浪》等。员缘年第 怨期《戏剧报》发表了《戏剧一定要表现新的群众路线》一文,文章介绍了周恩来与到北京的杭州越剧团、浙江绍剧团同志的谈话,提出“两条腿走路”的方针。员缘年苑月 员缘日,文化部委托中国戏曲研究院召开“戏曲表现现代生活座谈会”,周扬发表讲话,一方面强调“戏曲表现现代生活是一个大革新”,同时“在大力发展现代剧目的同时,继续发掘和整理传统剧目,并排演新历史剧目;在充分发扬传统艺术的基础上,创造社会主义新戏曲”。《人民日报》发表社论:《戏曲应该为表现现代生活而努力》。张庚在《戏曲研究》发表了

① 云松:《田汉的《谢瑶环》是一颗大毒草》,《人民日报》员缘年 圆月 员日。

② 张庚:《戏曲编剧在表现现代生活方面的问题》,《戏曲研究》员缘年第 员期。

《戏曲编剧在表现现代生活方面的问题》的长文。他从内容和继承传统两个方面展开论述。

1954年江青在上海观看了沪剧《红灯记》和《芦荡火种》后,推荐给中国京剧院和北京京剧一团改编成京剧。上海修改《智取威虎山》。江青又建议对准剧《海港的早晨》进行改编。1959年由周恩来倡议,在北京举行了首届全国京剧现代戏观摩大会,检阅现代戏创作的成果。来自全国各地的100多个京剧团演出了100多个现代京剧,出现了像《红灯记》(翁偶虹、阿甲改编)、《芦荡火种》(汪曾祺等改编)、《智取威虎山》(上海京剧院集体改编)、《节振国》(河北省唐山市京剧团集体创作,于英执笔)、《奇袭白虎团》(李师武等编剧)、《六号门》(天津京剧团改编)、《黛诺》(金素秋等改编)、《草原英雄小姊妹》(赵化鑫等改编)等剧目。其中《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等后来改编成样板戏。

第三节 悲剧与喜剧

悲剧与喜剧是一种从西方传入的审美的分类方式。但是在建国以后,这种分类方式出现了问题。建国以后,社会主义是不是有悲剧是一个问题,喜剧也相应地衰落了,讽刺喜剧具有颠覆作用,只剩下歌颂喜剧。在这种情况下,剧作家表达的不是个人对世界的看法,而是社会、阶级对世界的看法。

悲剧的消亡是世界性的问题。但是对于悲剧的理解当时的社会主义阵营和西方的资本主义阵营是有明显区别的。在西方认为,悲剧消亡,是因为时代产生不了像古希腊那样崇高的命运悲剧。他们把悲剧的衰亡看作是一个时代的标志。如约瑟夫·伍德·克鲁契的观点是最具代表性的观点之一。克鲁契在《现代倾向》一书中说道:“现代人没有道德支柱,在一个缺乏持续的幻想和持续的价值的世界里摸索,同时,在一个既没有信仰,也没有上帝的时代,人无法通过悲剧来

确定生活。”^①在社会主义阵营内部，则把悲剧看作是现实中不会再产生的，因此，在戏剧中也不会有悲剧了。这是把社会主义没有产生悲剧看作是社会主义制度的优越性。如前苏联学者伊·斯莫尔耶尼诺夫在《悲剧与喜剧》中指出，“在苏维埃社会中，由于深刻的政治和经济改造的结果，已经永远消除了大家认为是‘永恒’的悲剧，千百年来处于卑屈地位依赖剥削者的人民的悲剧和社会不平等的悲剧永远消除了”^②。中国的建国后的戏剧是受苏联影响的，既然苏联的悲剧“永远消除了”，那么中国的悲剧也相应地消除了。

1957年老舍发表了《论悲剧》一文，提出了社会主义悲剧的问题。他指出，“是不是我们今天的社会里已经没有了悲剧现实，自然也无从产生悲剧，不必多此一举去讨论呢？我看也不是。在我们的社会里，因为人民生活逐渐改善和社会主义的建设等等，悲剧事实的确减少了许多，可是不能说已经完全不见了。在我们的报纸上，我们还看得到悲剧事例的报道”。他说道：“是不是我们在生活中虽然还有悲剧，可是人民已经不喜欢看苦戏，所以我们就无须供应呢？也不是。我们天天有不少人到戏园去，为梁山伯与祝英台掉些眼泪。是不是人民只爱为古人落泪，而不喜为今人落泪呢？”他认为，“我们还没有演出过新悲剧。《雷雨》很叫座儿，但它已经二十多岁了”，而《刘胡兰》、《董存瑞》等作品，“用传统的悲剧定义来看，这些作品大概不能算作悲剧。这些作品歌颂杀身成仁，视死如归的英雄人物。这些人物光明磊落，死得光荣，虽然牺牲了性命，而流芳千古，不是悲剧”。他说：“假如这些作品也该算做悲剧，悲剧的范围即当扩大。”^③在这里，曹禺的《雷雨》是悲剧，《梁山伯与祝英台》是不是悲剧则是一个问题。而《刘胡兰》、《董存瑞》则更是一个问题。因为悲剧不仅仅是以主人公的牺牲作为

① 转引自任生名：《西方现代悲剧论稿》，上海外语教育出版社，1985年，第104页。

② 转引自曾庆元：《悲剧论》，华岳文艺出版社，1957年，第105页。

③ 老舍：《论悲剧》，《老舍的话剧艺术》，文化艺术出版社，1984年，第105页。



歌剧《江姐》编剧阎肃近影

标志。在这之后，员远年员月猿日，细言在《文汇报》发表《关于悲剧》一文。蒋守谦发表了《也谈悲剧》，缪依杭发表了《谈悲剧冲突及其特征》，顾仲彝发表了《漫谈悲剧问题》。

田汉的京剧《谢瑶环》应该说是悲剧，剧的结尾是等武则天亲下江南，谢瑶环已被权贵摧折而死。后来安徽、江西、辽宁一些剧团把结尾改成了赐婚。但田汉说：“我以为按目前这样处理教育意义较为深刻。”^①歌剧《江姐》也可以看

作是悲剧。编剧阎肃说道，毛主席在演出时和结束后，作了许多非常重要的指示。毛主席称赞说，剧本改写得不错嘛。同时又指示说，当时解放军几十万大军已经入川，是否可以不让江姐死，要把沈养斋抓住，并具体帮助我们设计了让双枪老太婆带兵把沈养斋包围的情节。编剧阎肃在回忆演出过程时说，《江姐》的结尾本来只有一种，慷慨就义，这是毋庸置疑的。我也从来没有考虑过剧中的江姐可以不死。然而传来一个千真万确的消息：毛主席在观看《江姐》的第二天，提出“那么好的一个同志（指江姐），为什么让她死了呢？”他说，十年浩劫后，《江姐》重见天日，恢复上演，“救活”之事，再度提出，当时正是“两个凡是”在号令天下，当然是非改不可！于是就改成了解放军先遣部队在华蓥山游击队的配合下，冲进渣滓洞，千钧一发之际救出了江姐。他接着说，员远年初，上影将《江姐》搬上银幕，我们在徘徊无计、模棱两可之间，搞成了第三种结尾：解放军和游击队打进了渣滓洞，活捉了沈养斋，但没直接与江姐见面，只见江姐立于美花丛中，《红梅赞》的歌

^① 田汉：《谢瑶环 小序》，《田汉文集》第 员远卷，中国戏剧出版社，员远年，第 员圆页。

声大作。究竟死没死，朦胧两可，基本上算是死了。但又那么不明确。他最后说，一直到1955年，在《江姐》首演1949年后，梅开二度，重新上演。在十一届三中全会精神照耀下，《江姐》终于恢复了她的本来面目。^①徐进编剧的《梁祝》的结尾也是一个悲剧：合冢，化蝶。（洛地认为，化蝶也是大团圆。）越剧《红楼梦》也是以林黛玉焚稿断痴情，宝玉出家为结局。也有悲剧的意味。孟超的《李慧娘》是一个复仇的悲剧。在文化部第一次全国戏曲剧目会议上，张庚说道，据说李慧娘的“鬼”仍是迷信的，改成“人”以后也是一样有人民性的，因此这样改了。但是事实证明，李慧娘改成人以后，悲剧的气氛消失了，戏就不感动人了。原因其实很简单：在这具体场合，人既然没有死，悲剧的成分自然大大地削弱；而人已经死了，却假设她冤魂不散，不报仇不止，这是何等富有想象的艺术手法^②。也就是说，不管是历史剧还是现代剧，不管是神话剧还是鬼戏，要成为悲剧或者表现出悲剧的意味，都是有问题的。

中国传统的喜剧比较发达，而进入现代以后，喜剧作为一种类型，出现了各种新的形态，如幽默喜剧、讽刺喜剧、歌颂喜剧等。在建国之初，出现了一系列喜剧，如《夫妻之间》、《刘英莲》、《妯娌之间》。这些喜剧具有世态性，如崔德志编剧的《刘英莲》，就是表现纺织厂青年工人在小组竞赛过程中发生的爱情喜剧。后来又有许多讽刺剧。如何求的《新局长到来之前》是讽刺剧。表现的是总务科长刘善其在新局长到来之前的表现。他将原来局长的办公室腾出来作为自己总务科的办公室，将一个堆放材料的地方作为新来的局长的办公室，而将水泥堆放在露天。这时，局长要来，天却要下雨了，但是刘科长不顾公家的财产受到损失。在这里，剧作家采用了误会法，刘善其将新来的张局长当作了张老板，使得他在局长面前将自己的官僚作风暴露无遗。

① 阎肃：《江姐 二三事》，田川、荆蓝主编：《中国歌剧艺术文集》，国际文化出版公司，1985年，第278—279页。

② 张庚：《正确地理解传统剧目的思想意义——在文化部第一次全国戏曲会议上的专题报告》，载《文艺报》1955年第15期，第15页。

王少燕的《葡萄烂了》讽刺的是某供销社的陈主任,官僚主义,盲目地订购葡萄,使得葡萄销不出去而烂了。马雅可夫斯基曾经讽刺过开会忙的人。李超的《开会忙》是写某机关中一个单位的负责秘书,成天的开会,使得效率极差,工作开展不了。这些喜剧讽刺的都是当时工作中常见的一些现象。

老舍在谈到喜剧时说道:“我以为在我们的不断革命的时代里,喜剧的资料是用之不竭的,因为既是不断的革命,内部矛盾就必层出不穷。由团结——批评——团结的态度出发,内部矛盾是可以得到很好的解决的。这就供给了许多喜剧资料。”“在《女店员》里,我叫四个主要的女店员全住在一条胡同里,彼此熟悉,彼此帮助。她们结成一个小阵营,与落后分子进行斗争。这样安排,剧中的穿插便活泼了一些,斗争的力量也强大一些。那么,她们为什么斗争呢?这需要一面鲜明的旗帜——妇女解放。……喜剧切忌庸俗。没有一个远大、宏伟的思想照耀着全剧,庸俗便不容易避免。”^①老舍创作的《女店员》,是一部具有喜剧风格的剧作,表现胡同中四个女性,走出家庭,成为“女店员”。后来又创作了《西望长安》这样的以李万铭案件为题材的讽刺剧。



1957年上海人民艺术剧院演出《布谷鸟又叫了》

杨履方的多幕喜剧《布谷鸟又叫了》中的主人公童亚男是个喜欢唱歌的江南农村姑娘,但是老年妇女雷大婶对其不满,认为她不是个规矩的人,亚男的男朋友王必好也把这看作是思想作风问题。亚男要求和她一起唱歌的申小甲

^① 老舍:《喜剧点滴》,见《老舍论创作》,上海文艺出版社,1956年,第104页。

一起去学拖拉机,但是她却没有得到批准。王必好伙同团支书要处分童亚男。最后农业社社长兼党支书方宝山出来为童亚男“平反”,使得童亚男的歌声又唱起来了,布谷鸟又叫了。这是一出优美、轻松的抒情喜剧,由黄佐临亲自导演,塑造了一个农业社兼党支部书记方宝山的很有幽默感的喜剧形象,头上戴着三块瓦式的毡帽,帽耳耷拉下来,走起路来一扇一扇的。由于他一心抓养猪,不管年轻人的生活,也不管要生小孩的老婆,后来被批判成“人不如猪”,连导演自己也感觉到有困惑。但是这个喜剧却获得了很大的成功。

1956年前后出现了关于“歌颂性喜剧”的论争。周诚认为:“喜剧可以分两大类,即讽刺性是(暴露性)喜剧和歌颂性喜剧。”“讽刺性喜剧一直是喜剧的传统形式”,它“又可以分为两种,即反映敌我矛盾的和反映人民内部矛盾的”。而“歌颂性喜剧是喜剧的新品种,是大跃进中的产物,是党的百花齐放政策的产物”。^①话剧《李双双》是一部歌颂性的喜剧。龚和德指出,“话剧《李双双》是一个歌颂社会主义农村新生活、新人物的喜剧。导演把它的演出风格,比作一首新民歌,要有乐观向上的明朗情调,要有河南农村泥土的气息。剧本的风格特点和导演的艺术构思,是被设计者体现了的”^②。开幕以后,二道幕是装饰性的,具有民间的亲切、喜气的风格。后来改编成电影,包括电影《五朵金花》,引发了歌颂性喜剧的论争。

郭沫若在《蔡文姬》剧本前面表明是“五幕历史喜剧”。田本相、杨景辉认为,喜剧并非只有否定性的喜剧,同时也有肯定性的喜剧。《蔡文姬》是“肯定性的喜剧”。郭沫若“由悲剧创作转向喜剧创作,仍然是时代带来的变化。如果说喜剧的笑就是人们对革命斗争胜利的喜悦之情的表现,那么,当作家沉浸在一个伟大时代的胜利欢乐之中,又怎能不使他的作品引人发出会心的微笑呢?!”^③无论是歌颂性喜剧,还是肯定性喜剧,如果喜剧放弃了讽刺和幽默,也就失去了喜剧的本性。

① 周诚:《试论喜剧》,《文汇报》1956年5月5日。

② 龚和德:《生活的真实与布景艺术的真实》,《美术》1956年第4期。

③ 田本相、杨景辉:《郭沫若史剧论》,人民文学出版社1983年,第104-105页。

第九章 摇政治乌托邦与革命样板戏

“文化大革命”时期的革命样板戏,是意识形态发展到极致时期的戏剧。如果说建国十七年的戏剧是一种“国家的仪式”,那么“文化大革命”的戏剧是一种政治乌托邦,它是政治运动发展到顶端的产物。广场上的狂欢是一种节日的体现,它与样板戏构成了大剧场与小剧场的关系。对于中国的政治而言,必须通过戏剧的神话与仪式,强化革命的历史,这不仅使革命合法化,而且使革命神圣化。样板戏是节日和狂欢中的“主旋律”。从这个意义上说,“文化大革命”时期的中国变成了名副其实的剧场国家。样板戏体现了“古为今用”、“洋为中用”的原则,同时样板戏是从其他艺术和地方剧种“改编”和“移植”而来的,它将样板戏上升到真正的“国家的仪式”。

第一节 摇政治乌托邦与运动修辞

意识形态的理论,从法国的特拉西开始,经过马克思、阿尔都塞、曼海姆等人阐释,成为中国思想理论界的重要概念。朱学勤指出,“神人对立和解之后,出现的是人与人之间的对抗战争——神人之间的对抗转移至人与人之间来进行,神性救赎话语持续延伸为世俗的观念话语(当神性救赎话语消解)”。耐人寻味的是,也就是在这一国度、这一时刻,一个法国人第一次启用了‘~~意识形态~~’这一法文单词,以‘观念学’来取代正在解体的神学解释符号。更有意味的是,特拉西首创这一说法,是引进洛克经验论体系,与卢梭创立的观念话语只有对立关系,没有

支援意义”；在这中间经过罗伯斯庇尔、拿破仑等人采用后，“~~圣谟圣训~~从此不胫而走，它起源于法兰西，泛波于旧大陆，最终流被于大洋两岸。它不仅塑造了法兰西政治文化的内战性格，也预示了在更为广阔的领域内，神人和解之后，人与人之间的政治神学将取代神与之间的神学政治。这一取代将意味着马丁·路德之后，一个后神学时代的来临——~~圣谟圣训~~即‘意识形态’时代的来临……”^①阿尔都塞将意识形态与国家机器联系起来。他指出，国家机器有两种类型，一是镇压型的国家机器，包括政府、行政机关、军队、警察、法庭、监狱，它以暴力和镇压的方式执行职能；另一是意识形态国家机器，指以专门机构的形式进行意识形态统治的国家机器，包括宗教、法律、教育、法律、信息、工会、家庭和各个政党在内的政治体系。他认为，意识形态的本质在于“个人同其真实存在的情况印象关系的一种展现”。这些关系多是不符合现实的，虽然涉及到现实，最终仍然是幻想，它展现的不是支配个人存在的真实关系体系，而是真实关系的一种印象和现象上的关系。^②戏剧是属于国家的意识形态，它“不符合现实”，不是“真实存在”，而是一种“幻想”，是一种“印象和现象关系”。

那么什么是乌托邦呢？莫尔在 ~~乌托邦~~ 1516年写成《乌托邦》。“乌托邦”（~~乌托邦~~）这个词本身就是据古希腊语虚造出来的，六个字母中有四个元音，读起来很响，指的却是“无何有之乡”，不存在的客观世界。^③福柯指出，“乌托邦提供了安慰：尽管它们没有真正的所在地，但是，还是存在着一个它们可以在其中展露自身的奇异的、平静的区域；它们开发了拥有康庄大道和优美花园的城市，展现了生活轻松自如的国家，虽然通向这些城市和国家的道路是虚幻的”。在他看来，“乌托邦允许寓言和话语，因为乌托邦是处于语言的经纬方向的，并且

① 朱学勤：《道德理想国的覆灭》，上海三联书店，1998年，第169页。

② 参见尹广树：《国家批判理论：意识形态批判理论、工具论、结构主义和生活世界理论》，黑龙江人民出版社，1999年，第106页。

③ 托马斯·莫尔：《乌托邦》，戴镗龄译，商务印书馆，1953年，第167页。

是处在寓言(~~国家仪式~~)的基本维度中的”。^① 曼海姆说道：“既定社会秩序的代表将会给所有那些从他们的观点出发看来、从原则上说根本无法实现的有关生存的观念，都贴上乌托邦的标签。”^② 在曼海姆看来，所有社会思想论说要么是意识形态式的，要么是乌托邦式的。乌托邦思维从非现实的理念来设定社会历史的行为取向，而社会实在本身并不包含实现这一取向的因素，意识形态思维则依社会实存提供的既存因素来设定行为取向。^③ 我们可以从法国大革命感受到革命的乌托邦思维和意识形态思维，既有“非现实的理念”，又有“社会实存提供的既存因素”。18世纪中期以后的法国，卢梭的《论人类不平等的起源》的启蒙思想深入人心，甚至连安东奈特王后也参加了极具煽动性的《费加罗的婚礼》的排练，在其中扮演罗西尼。但是罗伯斯庇尔等人，将卢梭的启蒙思想演变成了一场法国大革命。

在“文化大革命”中，戏剧最集中地体现了一种意识形态和乌托邦思维，它是“由国家统治者及其代言人垄断社会制度的正当性知识形态”。刘小枫指出，“现代乌托邦思维实际是一种乌托邦政治行动。乌托邦思维可以把自身限定在理念性批判之域，乌托邦政治则进入实际的社会行动领域。古典式乌托邦思维与现代式乌托邦政治的区别隐含着思想领域之自由与政治领域之自由的差异，一旦无政府主义论者不仅在思想上主张‘无政府’，而且要与工农民众认同，以便在社会层面通过革命推进‘无政府’理念，被合法化的就不仅仅是乌托邦思想，而且是乌托邦政治行动”。^④ 这种乌托邦的政治行动就往往表现为运动。

国家的仪式可以定义为：由国家统治者发动的，民众或被迫或自

① 福柯：《词与物》，莫伟民译，上海三联书店，1998年，第 缘页。

② 卡尔·曼海姆：《意识形态与乌托邦》，艾彦译，华夏出版社，1988年，第 缘页。

③ 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，1998年，第 缘页。

④ 同上，第 缘页—缘页。

觉参与的政治(或革命)运动。^①“文化大革命”是一种运动的修辞。赫伯特·西蒙斯说:“社会运动可以定义为:一种非机构化的、为重建社会规范或价值而实施某一项目的集体行为。运动必须与恐慌、时尚、突变、时髦、恶意的爆发区别开来,也必须与已确认的工会、社会机构、企业组织或者其他机构化了的决策体的活动区分开来。”^②革命文学,从一开始就体现出的是一种运动的色彩。1957年猿月猿日左联成立后,推行“飞行集会”、“节日游行”、“总同盟罢工”;对“新月”派、对“民族主义文学”、对“自由人”、“第三种人”的批评,文艺大众化问题的讨论和两个口号的论争以及1957年代延安的整风运动,都是运动式的。郭于华指出,“在这半个世纪的时段中,我们经历了中华民族史乃至人类文明史上都堪称独特的历史过程,新政权的建立和巩固以政治运动作为基本机制与途径,大大小小的运动,一波接一波的高潮充盈和控制着整个社会”。他说道:“运动作为社会动员和社会运作的机制,包含大量的仪式性表演和象征形式。或者不如将运动理解和解释为国家的仪式与象征。”^③建国以后,产生了大大小小的运动。在每次运动中,为了配合宣传,都出现了一系列戏剧剧本。老舍创作的《春华秋实》就是“五反”的产物。老舍又创作了《西望长安》。老舍说:“有的读者说,读了剧本觉得很不过瘾,因为剧本中的‘肃反’斗争不够尖锐。这是把《西望长安》看成是一个‘肃反’剧本。它不完全是。”^④但这个剧本毕竟是受到了运动影响。田汉的《十三陵水库畅想曲》是大

① 郭于华:《民间社会与仪式国家:一种权力实践的解释——陕北骊村的仪式与社会变迁研究》,郭于华主编:《仪式与社会变迁》,社会科学文献出版社,2004年,第猿源页。

② 大卫·宁等:《当代西方修辞学:批评模式与方法》,常昌富等译,中国社会科学出版社,1988年,第52页。

③ 郭于华:《民间社会与仪式国家:一种权力实践的解释——陕北骊村的仪式与社会变迁研究》,郭于华主编:《仪式与社会变迁》,社会科学文献出版社,2004年,第猿猿页。

④ 老舍:《有关西望长安的两封信》,《老舍论创作》,上海文艺出版社,1982年,第52页。

跃进的产物。在大跃进以后盛行起来的神话意识,在这个时候达到了高潮。

刘小枫指出,“‘文化大革命’是由建设社会主义民族国家的政党动员的一场社会运动,它本来只限定在文化思



京剧《龙江颂》

想领域,但很快就扩散为一场全社会各阶层中每一个人均被触及的政治行为”。他认为,“‘文化大革命’本身以及它赖以发生的政治—社会结构,均表明中国共产党已是具相当现代化程度并已形成自己独特样式的现代型民族国家”^①。无产阶级的历史应该是从巴黎公社到“文化大革命”,甚至应该是从中国共产党的成立(到了新时期有一部电影将共产党的诞生称之为《开天辟地》)开始的。中国革命的历史说得更为极端点就是革命战争的历史。在八个样板戏中,除了《海港》、《龙江颂》可以说都是革命战争题材的,有红军(《红色娘子军》)、八路军(《白毛女》)、新四军(《沙家浜》)、解放军(《智取威虎山》)、志愿军(《奇袭白虎团》)等,将革命军队各个时期的光辉历程都表现出来了。在这里,我们可以看到,由于军事上的胜利,建立了新中国,造成了政治上的神话。从这个意义上说,“文化大革命”是名副其实的政治运动。这个运动其实是一个造神的运动。对于毛泽东的个人崇拜,从延安时期已经开始了,《东方红》的歌曲就是一个典型的例子。在建国以后,像大型舞蹈史诗《东方红》我们已经感觉到,而在“文化大革命”中,达到了一个“史无前例”的高潮,出现了“三忠于”(即忠于毛主席、忠于毛泽东思想、忠于毛主席无产阶级革命路线)、“四无限”(即无限热爱、无限信仰、无限崇拜、无限忠于毛主席)。德国浪漫派诗人

^① 刘小枫:《现代性社会理论绪论》,上海三联书店,1998年,第145—146页。

诺瓦里斯曾说：“一个真正的君主乃是艺术家之王。每个人都应该成为艺术家，每一事物都能成为杰出的艺术品……君主正是在这样一个气象万千的舞台上进行表演的。这个舞台上的场景和公众，演员和观众乃是一个。君主本人即是这出戏的剧作者和主角”^①。在“文化大革命”中，毛泽东是这出政治戏的真正的剧作者和主角。高丙中指出，“文革”时期革命群众“向伟大领袖早请示，晚汇报，成为国家仪式的表演者”^②。从这个意义上说，样板戏就是一种国家的仪式，一个剧场国家的缩影，一个现代的“政治神话”。在革命样板戏中，毛泽东本人不在场，但是毛泽东的光辉无处不在。如革命现代京剧《沙家浜》中郭建光在《坚持》一场中的“毛主席党中央指引方向……漫道是密雾浓云锁芦荡，遮不住红太阳（叫散）万丈光芒”；《智取威虎山》小分队就是为了执行毛主席“建立巩固的东北根据地”的指示而展开行动的，在杨子荣唱的《胸有朝阳》结尾出现了《东方红》的音乐；而在《龙江颂》中江水英更是“手捧宝书”，学习《纪念白求恩》。在这里，造神运动集中体现了“国家的意识形态”和“政治乌托邦”。“‘样板戏’和它的前身都是国家意识形态的载体。”“‘样板戏’以政治乌托邦的方式讲述在中国共产党领导下现代民族国家创立的历史和巩固这一成果的‘现实’。”^③在这里，乌托邦思想不仅和“无政府”主义有姻缘，而且还和狂欢节相联系。

第二节 摇节日与狂欢

“文革”是一个狂欢的年代。刘康指出，作为一种政治乌托邦理想，狂欢节还可能导向违背历史的激进主义。其概念本身，也会引起

① 诺瓦里斯：《信仰与爱情》第 147 页，转引自恩斯特·卡西尔：《国家的神话》，张国忠译，浙江人民出版社，1985 年，第 147 页。

② 高丙中：《民间的仪式与国家的在场》，郭于华主编：《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社，1999 年，第 147 页。

③ 温儒敏、赵祖谟主编：《中国现代文学专题》，北京大学出版社，1984 年，第 147 页。

历史的误读。这一点,我们中国的读者应有较深的感受。一些批评家看到了巴赫金的狂欢节的理论中含有民粹主义和无政府主义的倾向。就中国的历史经验而论,中国现代革命史上的确存在着民粹主义、无政府主义和乌托邦主义与共产主义革命的相互影响、交叉,给中国革命染上了激进主义的色彩。如果我们将巴赫金关于拉伯雷的狂欢节与“革命”的论述借用,来审视中国现代革命,表面上看来似乎颇为相近。刘康说:“如果我们更走近一步,回顾 ~~1949~~ 年代到 ~~1976~~ 年代在中国大地上轰轰烈烈开展的那场‘史无前例的无产阶级文化大革命’,我们很可能观察到许多具有狂欢节色彩的现象。那时候,到处红旗招展,锣鼓喧天。语录歌响彻云霄,忠字舞遍全国,红海洋铺天盖地,真是一个‘盛大的节日’”^①。应该说,“文化大革命”的狂欢和文艺复兴时期的狂欢是有差异的。在这里,就有一个节日和狂欢的问题。

节日或者说节庆,英文是 ~~celebration~~ 约瑟夫·皮柏指出,“无论是世俗的节庆,或是宗教的节庆,其根源都来自祭祀的仪式”^②。在这里,政治的节庆,也是一种传统文化的延伸,它需要有政治的领袖作为神的替代,在对新的政治领袖的崇拜中,政治节庆才能作为祭祀仪式达到高潮。巴赫金说:“中世纪的官方节日,无论是教会的,还是封建国家的节日,都不能使人们偏离现有的世界秩序,都不能创建任何第二种生活。相反,它们将现有制度神圣化、合法化、固定化。”他认为,“官方节日,实际上,只是向后看,看过去,并以这个过去使现有制度神圣化。官方节日有时甚至违背节日的观念,肯定整个现有的世界秩序,即现有的等级、现有的宗教、政治和道德价值、规范、禁令的固定性、不变性和永恒性。节日成了现成的、获胜的、占统治地位的真理的庆功式,这种真理是以永恒的、不变的和无可争议的真理姿态出现的”。^③ 建国以后的节日和这种中世纪的官方节日不能同日而语,但也有相似之处,

① 刘康:《全球化与民族化》,天津人民出版社,1999年,第156页。

② 约瑟夫·皮柏:《节庆、休闲与文化》,黄蕾译,三联书店,1995年,第167页。

③ 巴赫金:《拉伯雷研究》,李兆林、夏忠宪译,河北教育出版社,1989年,第167页。

即通过节日来确定“永恒性”。建国以后,中国的官方节日永远具有一种政治性,如“七一”、“八一”、“十一”等。而在“文化大革命”时期,节日的狂欢更像法国大革命,就像朱学勤所说的,“革命到了这种时候,是剧场,也是广场,是一个广大无边的狂欢广场。革命座无虚席,所有的观众都涌上了政治舞台,成为每一个人对每一个人表演,每一个人对每一个人的良心监督。革命中的法兰西,没有一个观众,到处都是演员,所有人都生活在别处,生活在革命的舞台上——”^①节日成了一种红色的海洋。“祖国山河一片红。”这种节日,没有比在“文化大革命”中,毛泽东在天安门广场八次亲自接见红卫兵更为狂欢的。革命大串联,更是一种把革命的火种点燃的方式,把这种狂欢蔓延到全国各地。毛泽东《湖南农民运动的考察报告》中农民斗地主的情景变成了红卫兵的一场现实的演练,一场革命的狂欢。在这里,有必要指出的是,巴赫金的狂欢,最主要的是一种民间自发的狂欢,而“文化大革命”的狂欢是一种貌似民间,实际上是由政治领袖“亲自发动”的,因此,这种狂欢是具有官方色彩的“民间”运动,这就决定了这种狂欢的性质。但是“文化大革命”和这种节日是有区别的,这种区别就是毛主席亲自发动和领导的,反对党内走资本主义道路的当权派,通过红卫兵的“造反”、“舍得一身剐,敢把皇帝拉下马”。这是一种特殊时代的狂欢。

1967年,中央戏剧学院“长征”、“红旗”两派战斗队先后排出了多幕话剧《敢把皇帝拉下马》、《海港》和《五洲风雷》。“老红卫兵派”则编演了话剧《希望寄托在你们身上》、《历史的一页》。1968年猴月,山东省话剧团创作大型话剧《不平静的海滨》(又名三二〇案件)。1968年,山东《大众日报》发表本报评论员文章《一个“复礼”翻案的黑标本——评话剧《不平静的海滨》》。^②之后,各地报刊纷纷发表文章进

^① 朱学勤:《道德理想国的覆灭》,上海三联书店,1998年,第100页。这正被诗人荷尔德林所言中:“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。”

^② 参见王新民:《中国当代戏剧史纲》,社会科学文献出版社,1998年,第100—101页。

行批判。1967年1月华北地区文艺调演，主要有天津市话剧团的《风华正茂》、河北省围场县文工团的《烈马河畔》、北京话剧团的《在新标准面前》、《赵家山》、《爆破之前》等。1967年1月在四省、市自治区的文艺调演中，上海话剧团的《战船台》参加演出。同日，《人民日报》发表新华社记者文章《为无产阶级文化大革命高唱赞歌——记战船台的诞生》。此外，参演的还有辽宁代表团话剧队的《沸腾的群山》、湖南话剧团的《枫树湾》等。1967年1月1日，话剧《万水千山》在首都重新公演。后来又有话剧《盛大的节日》的演出。^①

狂欢节和戏剧的关系，是“大剧场”和“小剧场”的关系。在巴赫金看来，“狂欢节没有演员和观众之分。它甚至连萌芽状态的舞台也没有。舞台会破坏狂欢节（反之亦然，取消了舞台，便破坏了戏剧演出）。在狂欢节上，人们不是袖手旁观，而是生活在其中，而且是所有的人都生活在其中，因为从其观念上说，它是全民的。在狂欢节进行当中，除了狂欢节的生活以外，谁也没有另一种生活。人们无从躲避它，因为狂欢节没有空间界限。在狂欢节期间，人们只能按照它的规律，即按照狂欢节自由的规律生活。狂欢节具有宇宙的性质，这是整个世界的一种特殊状态，这是人人参与的世界的再生和更新。就其观念和本质而言，这就是狂欢节，其本质是所有参加者都能活生生地感觉到的”^②。在这里，巴赫金说的是“大剧场”。在“文化大革命”期间，政治运动本身就具有大剧场的狂欢性质，如游行、集会、跳忠字舞等，

^① 话剧的演出，据统计从1957年到1967年十年间依然达到1400出。（刘孝文、梁思睿：《中国上演话剧剧目综览 1957—1967》，巴蜀书店，1978年，第40—41页。）戏曲除样板戏之外，还有一些引起争议的剧目，如晋剧《三上桃峰》、湘剧《园丁之歌》。湘剧《园丁之歌》是1967年湖南文艺调演中涌现的一个优秀的节目。“初澜”写作组发表《为哪条教育路线唱赞歌》。1967年在全国文艺调演期间，大兴问罪之师，多次组织调演人员批判《园丁之歌》。后来毛主席亲临湖南视察，看了影片《园丁之歌》，亲切地鼓掌赞赏。（中共湖南省委宣传部：《扼杀园丁之歌 也是为了篡党夺权》，《人民日报》1967年1月10日。）

^② 巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林、夏忠宪译，河北教育出版社，1988年，第18页。

形成了盛大的节日,好像每个人都是演员,也都是观众,激烈的就导致辩论、开斗争会,直至武斗。由于政治运动的激励,每个人每天都沉浸在兴奋之中,广播、宣传车、高音喇叭产生了一种革命的氛围,这种氛围正是戏剧所需要的。从这个意义上说,“文化大革命”确实是一场戏剧,“文化大革命”时期的中国变成了名副其实的剧场国家。这种剧场国家,将戏剧变成了彻头彻尾的政治仪式。刘艳也形容说:“我们甚至可以将十年‘文革’本身看成是一出大型的广场京剧,在这出京剧里,按阶级本质论划分的各类行当角色(红卫兵、革命群众、走资派、修正主义者),穿戴着主流意识形态规范的不同脸谱服装(红卫兵袖章、草绿色军服、批斗用的大高帽),通过固定的行为举止(集会、游行),表演着以无产阶级和资产阶级的矛盾为主要内容的戏剧冲突。”^①广场上上演的是“大剧场”的节目,而样板戏本身则是这个“大剧场”中的“小剧场”。

不论是“大剧场”还是“小剧场”都是一种仪式。卡西尔指出,“每个政治行动都有其特定的仪式。既然在极权国家里,再没有什么私人的领域与独立的政治生活,那么,人的整个生活就会被这突如其来的新仪式的巨浪所淹没。这些仪式就像我们在原始社会中所发现的那些仪式那样有规则、有活力、势不可挡。每一阶级、性别和年龄阶层都有自己的一套仪式规则。若不遵从这些政治仪式,人们就不能在街头散步,就无颜见街头邻居。同样,就像在原始社会那样,人们对特定仪式的忽略将意味着痛苦和死亡,这甚至对于幼童也不能算作过失之

^① 刘艳:《“样板戏”与二十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,1994年,第102页。李杨指出,我们可以把样板戏视为一种政治形式,同样,也可以将“文革”看成是一出中国历史上前所未有的现代戏剧。(李杨:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”》,《文艺研究》,时代文艺出版社,1994年,第102页。)高丙中说道,仪式既反映着国家与社会的现实关系,也是调节国家与社会关系的媒介。“红宝书”、“两报一刊”、“样板戏”应该被理解为生产国家“总体性”的符号与仪式,那时全国是一个舞台。(高丙中:《民间的仪式与国家的立场》,郭于华主编:《仪式与社会变迁》,社会科学文献出版社,1994年,第167页。)

罪。忽视仪式是一件冒犯领袖和集权国家尊严的罪过。这些新的仪式所引起的后果是显而易见的。这样不变、统一、单调地重复同一仪式最能够麻醉人的积极力量和判断、批判的洞察力,更会消解我们个性和情感和个人责任心。事实上,在为仪式所统治和控制下的原始社会里,人们并不知道个人责任心”^①。“样板戏”就具有这样的特征,不仅表现在样板戏的创作中,也表现在样板团的演员中。如前所述,1958年在北京举行的首届全国京剧现代戏观摩大会,检阅现代戏创作的成果,来自全国各地的 100 多个京剧团演出了 100 个现代京剧,出现了像《红灯记》(翁偶虹、阿甲改编)、《芦荡火种》(汪曾祺等改编)、《智取威虎山》(上海京剧院集体改编)、《节振国》(河北省唐山市京剧团集体创作,于英执笔)、《奇袭白虎团》(李师武等编剧)、《六号门》(天津京剧团改编)、《黛诺》(金素秋等改编)、《草原英雄小姐妹》(赵化鑫等改编)等剧目。其中《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等成了后来的样板戏的原作。在这里,像翁偶虹、汪曾祺这样的剧作家,阿甲这样的导演,于会泳这样的作曲家,都是在创作了《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等这样的样板戏以后被命运拨弄;而像京剧演员杜近芳、李少春、袁世海、赵燕侠、周和桐、马长礼、刘长瑜、高玉倩、童祥苓、李鸣盛、李丽芳、



现代芭蕾舞剧《红色娘子军》

^① 恩斯特·卡西尔：《国家的神话》，张国忠译，浙江人民出版社，1985年，第 103 页。

谭元寿、钱浩梁(浩亮),芭蕾舞演员白淑湘、薛菁华、刘庆棠等人因为演样板戏更是起落无常。

对于中国的政治而言,必须通过戏剧的神话与仪式,强化革命的历史,这不仅使革命合法化,而且使革命神圣化。《红色娘子军》、《杜鹃山》(土地革命)、《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》(抗日战争)、《白毛女》、《智取威虎山》(解放战争)、《奇袭白虎团》(抗美援朝)、《海港》、《龙江颂》(社会主义建设)等都是如此。革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》,当时有人评论说:“英雄树下,红旗招展;万泉河畔,歌声震天。革命根据地阳光灿烂,群情激愤。军民们喜气洋洋,载歌载舞,共庆红色娘子军连的诞生。正如列宁早就指出的那样:‘革命是被压迫者和被剥削者的盛大节日。’革命根据地呈现出一派盛大节日的欢乐景象。”他说:“吴清华在党的指引下,从自己的切身体验中认识了这一真理。她拿起枪杆子,积极投身到革命战争中去,和广大革命军民一道,打倒南霸天这样的反动派,建立起红色政权。这时,也只有在这时,昔日的奴隶,今天翻身做了主人。这是一切被压迫被剥削人民翻身求解放的唯一道路。因此,对吴清华来说,对千千万万像吴清华那样受压迫受剥削的劳苦大众来说,怎能不热烈欢迎革命战争,把它作为自己的欢乐节日!”^①革命作为“自己的欢乐节日”,有着相当的娱乐性。洪子诚说道:“对于以精神探索和艺术独创力创作为主要特征的‘精英文化’的敌视,却未促使他们愿意转而创作更具娱乐、消遣性的‘大众文化’或‘通俗文艺’(虽然一些‘样板’作品,如舞剧《红色娘子军》,京剧《沙家浜》、《智取威虎山》等,都是重视观赏、娱乐性的成分组织),因为这会产生对艺术作品政治性和政治目的的削弱。这里面包含着‘中世纪式’的悖论:政治观念、宗教教谕需要借助艺术来‘形象地’、‘情感地’加以表现,但‘审美’和‘娱乐’也会转而对政治产生削弱和消解的危险。同时,任何稍稍具有丰富性和艺术表现力的作品,都难以维持观念和方法上的纯粹与单一,作品本身存在的裂痕和

^① 向阳、洪斌:《革命是被压迫人民的盛大节日》,《北京日报》1968年1月15日。

矛盾,就潜在着一种‘颠覆’的力量。”^①在这里,政治和娱乐的关系非常有趣,政治实际上是非常具有“观赏”和“娱乐”性的。如前所述,如果我们将国家和剧场相关联的话——国家剧场,那么政治往往和舞台相联系——政治舞台。而政治又往往要借助舞台来实现它的主张,这种舞台化的政治,也是一种艺术化的政治,具有“观赏”和“娱乐”的价值。

第三节 摇“剧场国家”与革命样板戏

样板戏就是节日和狂欢中的一种“主旋律”。1967年江青在一个讲话中说：“无产阶级从巴黎公社以来,都没有解决自己的文艺方向问题。自从1959年我们搞了革命样板戏,这个问题才解决了。”张春桥说：从《国际歌》到样板戏,这中间是一个“空白”。^②洪子诚说：“文学和艺术其他门类(比如戏剧、音乐、电影)的关系,它们之间地位的错动,在后来也会发生一些变化。在1949年代以至‘文革’时期,戏剧等的地位就升上了。”^③其实在“文化大革命”时期,戏剧的地位是绝对的,尤其是京剧。这和戏剧是一种仪式,尤其是一种国家的仪式有关。

1967年,江青与中宣部正副部长陆定一、周扬、文化部正副部长沈雁冰、齐燕铭四人谈话。江青对他们指出“舞台上、银幕上帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神泛滥成灾的严重问题”。但几位部长对此竟“充耳不闻”。同年10月10日毛泽东对华东省市委书记说：“对修正主义有办法没有？要有一些人专门研究,宣传部门应多读点书,也包括看戏。”他还说,目前的戏剧舞台上“帝王将相、才子佳人多起来,有点西风压倒东风”。1967年底毛泽东多次批评文化部,要文化部好好检

① 洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社，1998年，第194页。

② 文化部批判组：《一场捍卫毛主席革命路线的伟大斗争——批判“四人帮”的“文艺黑线专政论”》，《红旗》1967年第1期。

③ 洪子诚：《问题与方法：中国当代文学史研究讲稿》，三联书店，1994年，第194页。

查,认真改正,不然,就改名“帝王将相部”、“才子佳人部”或“外国死八部”。1957年12月10日,毛泽东在中宣部的汇报中批示:“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数(据说有少数几个好的)几年来,基本上(不是一切人)不执行党的政策,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义的革命和建设。最近几年,竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造,势必在将来的某一天,要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”^①在这里,已经透露出“文化大革命”的某些消息。

世界上没有一个国家会像中国那样,一场文化革命可以从批判一出戏开始。无产阶级“文化大革命”就是始于对吴晗的历史剧《海瑞罢官》的批判。1959年12月10日《文汇报》发表了姚文元的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》,12月13日《解放军报》转载时,明确称《海瑞罢官》是一株“大毒草”。(这个比喻大概是从把文艺比作“百花”,因此有问题的作品就是“毒草”。)同日《北京日报》转载,却引用“毛主席语录”强调“学术的问题应该自由争论”,说“在这个问题上,不同的意见可以展开争论”。12月14日《人民日报》转载,但是放在第五版的“学术研究”专栏中,编者按说:“对待历史人物和历史剧的问题,用什么样的观点来研究历史和怎样用艺术形式反映了历史人物、历史事件的问题。这个问题,在我国思想界中存在种种不同的意见,因为还没有系统地进行辩论。多年来没有得到正确的解决。……我们准备就《海瑞罢官》这出戏和有关问题在报纸上展开一次辩论,欢迎史学界、哲学界、文艺界和广大读者踊跃参加。”^②洪子诚是把这个问题作为当代报刊的“等级”来说的,以此来证明《人民日报》的“最高权威地位已经削弱”。实际上,主要还是当时毛泽东对北京市的不满,指其成了一个“针插不进去,水泼不进去”的独立王国。

1959年12月1日至12月10日,在纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表10周年的日子里,江青在北京举办了“八个样板戏”的

^① 参见戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨》,知识出版社,1983年,第18—19页。

^② 参见洪子诚:《问题与方法:中国当代文学史研究讲稿》,三联书店,1984年,第184页。

汇演京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《海港》和芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》及交响音乐《沙家浜》,演出场次达 1000 多场。富有意味的是,在八个样板戏中,革命现代京剧就占了 5 个,因此,从某种意义上说,样板戏的革命就是京剧的革命。陈思和认为,“京剧本身是民间文化中的精致艺术,它的艺术程式不可能不含有浓重的民间意味。尽管国家意识形态对这些作品一再侵犯(或可说这些戏的原始脚本就是国家意识形态侵犯的产物),但是民间意识在审美形态上依然被顽强地保存下来,并反过来制约了这些作品的创作意图”^①。这个看法是有问题的。因为,京剧被称为“国剧”,是最具有民族形式的戏剧种类。1950年代余上沅、赵太侗等人倡导的“国剧运动”,试图从话剧中借鉴京剧,遭到了当时青年学生的反对,因此,五四运动以后的青年学生向往的是具有现代性的现代话剧,而不是封建性的京剧。因此“国剧运动”失败了。而从延安时期毛泽东对京剧改革《逼上梁山》的肯定,到建国以后的京剧的改革,将京剧看作是一种国剧。它在 100 多种地方戏曲中确实具有代表性,就像普通话和众多的方言相比代表“国语”一样。就像蒋中崎所说的,“作为体现中国戏曲独特风貌的众多地方剧种,在‘文革’时期被大量取消,许多地方戏濒临绝境。即使是京剧,虽有样板戏演出于各种舞台,但也因停演传统戏而同样遭到摧残。而一些幸存的地方戏,也在 1960年代初被强行接受所谓移植‘样板戏不走样’的指令,按照‘样板戏’的创作原则,不断京剧化,从而在很大程度上磨灭了剧种的个性,损害了地方戏作为地域文化独特的载体的地方特色,使大多数地方剧种面目全非,名存实亡”^②。而在“文革”中,样板戏真正上升到“国家的仪式”的高度。

从形态上说,样板戏最集中地体现了“古为今用,洋为中用”的精神。革命现代京剧和革命现代芭蕾舞剧是样板戏的主要形态。朱寿桐指出,“当‘文革’中的某些风云人物举起‘京剧革命’的旗帜,将样

① 陈思和：《民间的浮沉——从抗战到文革文学史的一个解释》，《中国当代文学关键词十讲》，复旦大学出版社，1996年，第 156页。

② 蒋中崎：《中国戏曲演进与变革史》，中国戏剧出版社，1993年，第 246页。

样板戏的基本形式定位在现代京剧上时,他们与其说是考虑到了广大工农兵群众,毋宁说是完全进入了政治戏剧的角色。京剧作为中国富有民族传统的戏剧种类,确实拥有大量的稳定的接受群体,但它毕竟还是一种地方戏,它的固定接受群体毕竟局限在华北地区,选定它作为样板戏的基本剧种,在全国推广,这策划本身就是对于中国最广大地区人民群众欣赏习惯的粗暴挑衅,一开始就奠定了样板戏运作的政治化性质”^①。在这里,朱寿桐将京剧看作是一种“华北地区”的“地方戏”,是对“中国最广大地区群众欣赏习惯的粗暴挑衅”,是失之偏颇的。在中国,京城历来有中心的意义。在“文化大革命”中,北京几乎可以说是世界革命的中心。京剧,尤其是京剧革命以后的京剧的中心意义,一如普通话的中心意义一样。京剧不是“地方戏”,尽管它的固定接受群体局限在华北地区。如同普通话一样,它也是以北方方言为基础的,但是,只有它才可以作为全国推广的语言,其他任何方言都不能担当这样的全国性的语言的作用。京剧也是如此,它的推广的可能性比传统京剧更大了。如果说普通话是一种“国语”,那么京剧也就是一种“国剧”。

如果说京剧是封建主义文化的象征,改造京剧就是改造封建主义文化,那么芭蕾舞就是资本主义文化的代表,改造芭蕾舞就是改造资产阶级文化。毛泽东概括为“古为今用”、“洋为中用”。革命现代芭蕾舞剧《白毛女》和《红色娘子军》是中国的一种创造。《红色娘子军》被认为是中国的“天鹅湖”,是“红天鹅”。(古榕导演的电影《红天鹅》就是叙述革命现代芭蕾舞剧是如何诞生的。)朱寿桐说道:“芭蕾舞作为中国戏剧形式样板的其他所有理由都无法成立,唯一的理由便是毛泽东‘洋为中用’思想的落实。‘洋为中用’的毛泽东文艺思想不仅起着政治方向性的指导作用,而且在样板戏形式的选用上明显起到了极端性的启发作用,样板戏的策划者和设计者正是要选择特别‘洋’的芭蕾舞以为‘中用’,用以表现中国化的农民革命和阶级斗争故事,这便

^① 朱寿桐:《样板戏的艺术缺失》,《朱寿桐论戏剧》,江西高校出版社,1994年,第106页。

是《白毛女》、《红色娘子军》等样板戏以现代芭蕾舞剧方式存在的理由。”^①中国舞剧团在总结排演革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》的体会时写道：“在阶级社会里，芭蕾舞总是为一定的阶级服务的。封建社会的芭蕾舞，是欧洲封建贵族庆贺王公皇亲晋爵加冕的一种宫廷艺术。到了资本主义上升时期，它又经过欧洲资产阶级的文艺复兴运动、启蒙运动、浪漫主义思潮等阶段，成为资产阶级的‘艺术之冠’。今天，在帝国主义走向全面崩溃的时代，在资本主义和修正主义国家中，它为帝国主义、社会帝国主义的侵略政策和战争政策服务，为加强资产阶级专政服务，并通过丑恶的舞台形象推行极其腐朽堕落的所谓‘美国生活方式’。总之，芭蕾舞这门艺术，从它形成起，就一直是为剥削阶级服务的工具。只是到了 1949 年，在我们伟大社会主义祖国兴起的芭蕾舞革命，才把这座顽固的艺术堡垒彻底攻破，使它成为巩固无产阶级专政的锐利武器。”^②在这里，我们似乎可以理解为什么在“文革”时期在“京剧革命”之外还有一个芭蕾舞剧的“革命”。

但是值得指出的是，革命样板戏大都是通过“改编”和“移植”而来的。也就是说，样板戏本身没有什么原创力，而是通过对别的艺术的“改编”对地方剧种的“移植”而来的。刘艳指出，“我们发现，几乎所有‘样板



京剧《红灯记》“痛说革命家史”

^① 朱寿桐：《样板戏的艺术缺失》，《朱寿桐论戏剧》，江西高校出版社，1984年，第 104 页。

^② 中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧《红色娘子军》的一些体会》，《红旗》1970 年第 7 期。

戏’都无一不是来自小说、话剧、电影的改编或地方剧种的移植,在这里,‘生活’并没有以它原初的面貌而是以间接的方式影响和作用于编创者”。^①刘艳认为,从这一角度审视,答案其实就在观众那里。从接受美学的意义上说,这无疑是正确的。但是在我看来,同样的原因,却可以有不同的解释。“样板戏”之所以是样板戏,它根据成功的作品进行改编,是保证其不失败。因为仅仅模仿生活,往往会有风险,但是通过成功的作品间接地来表现却是成功的保证。“样板”是一种典范,从这个意义上说,样板戏很像美国的好莱坞电影。好莱坞电影往往是从小说或其他艺术中吸取题材(江青的艺术趣味也是好莱坞式的,她喜欢看的电影是《网》、《鸽子号》和《飘》的小说和电影。而后样板戏电影,更是这种艺术思想的实践,因为好莱坞电影就是一种类型化的艺术,样板戏也可以作如是观),也是这种策略。“改编”或“移植”成功的作品,意味着在成功的作品中蕴涵着一种原型。我们前面所说的“乌托邦原型”就有这样的意思。样板戏一词的出现是有一个过程的。1966年猿月猿日的《解放日报》的一篇本报评论员文章《认真地向京剧《红灯记》学习》的短评中写道:“……看过这出戏的人,深为他们那种战斗的政治热情和革命的艺术力量所鼓舞,众口一词,连连称道:‘好戏!好戏!’认为这是京剧革命化的一个出色的样板。上海的戏剧工作者更是争相传告,纷纷表示要向京剧《红灯记》学习。”这样,“样板”一词最初见诸报刊。^②在这里,“样板”不同于“经典”、“范本”等概念,它有一种可供模仿、复制的含义。后来将其称为“红色经典”,是

^① 刘艳:《“样板戏”观众与乌托邦文化》,《艺术百家》1995年第猿期。如在《红灯记》之前有长春电影制片厂1956年摄制的电影《自有后来人》、昆曲《红灯传》、沪剧《红灯记》(凌大可、夏剑青执笔);《沙家浜》是由崔佐夫的革命回忆录《血染着的姓名——三十六个伤病员的斗争纪实》改编的。缘年代末,先是由文牧执笔改编成沪剧,最初名为《碧水红旗》,1964年上演时更名为《芦荡火种》,后又由汪曾祺、杨毓敏、萧甲、薛恩厚再根据沪剧改编成革命现代京剧《沙家浜》。《智取威虎山》是根据小说《林海雪原》和同名话剧改编而成。

^② 参见戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》,知识出版社,1983年,第109—110页。

值得质疑的。“京剧革命”所确立的“样板戏”，既不像 1940 年代的秧歌剧和改革京剧时出现的作品，那只是一种“方向”，也不像五六十年代那样的“推陈出新”，“百花齐放”，实行新编历史剧、古装剧和现代戏并举的策略所出现的观摩演出的获奖作品，而是特别强调“革命现代”。对作为民族形式的典范的京剧进行“革命”，并且确立“样板”，用汪晖所说的“反现代的现代性”似乎也有点似是而非。但是，作为一种历史现象，样板戏是难得的研究个案。在第一批样板戏红极一时以后，第二批样板戏，革命现代京剧《龙江颂》、《杜鹃山》、《红色娘子军》、《平原作战》、《磐石湾》等出来后，第三批样板戏也在赶制，如《山城旭日》（根据《红岩》改编）、《节振国》、《敌后武功队》、《金雁岭》，《春苗》、《决裂》、《第二个春天》、《战船台》等。但是随着“四人帮”的垮台，这批剧目也流产了。

第十章摇“两结合”、“三结合”与“三突出”

从意识形态上说,中国现代出现了许多缩略语,这种缩略语往往是一种概念的简称,但是如果不知道当时的意识形态背景,便无法理解这种缩略语的含义。按照米歇尔·福柯的理论,我们往往要重新对这些缩略语采用“知识考古学”的方法来还原。如“两结合”、“三结合”、“三突出”等等。“两结合”是从创作方法上说的,“三结合”是从创作方式上说的,而“三突出”是从创作原则上说的。在这里,最主要的是要突出英雄形象。作为戏剧最重要的是冲突,在革命样板戏中的冲突往往是敌我双方的冲突,具体表现为“两条路线”的斗争,因此在英雄形象之外,又往往有敌人形象。这种思维方式是二元对立的。当然,还有一种是“成长的人”的形象。

第一节摇“两结合”与“两条路线”

“两结合”是指革命现实主义和革命浪漫主义相结合,是二元对立思维模式的体现。在五四时期,文学研究会被公认为是现实主义的,但是也有浪漫主义的特色。郭沫若是浪漫主义的代表,他认为鲁迅也是浪漫派。茅盾的创作是典型的现实主义,但是,他也倡导过新浪漫主义。从戏剧上说,田汉的创作早期是浪漫主义和唯美主义,后来逐渐转向现实主义。但是,他的创作是革命现实主义和革命浪漫主义结合得比较成功的。

中国在现代倡导现实主义的时候,西方国家正好是从现实向象征

发展,在这里,有一个错位的现象。当时,国剧运动的倡导者已经注意到这个问题。因此在延安时期提出话剧民族化和戏曲的现代化的时候,虽然依然强调现实主义创作,但是已经不是五四时期所倡导的现实主义了。从这个意义上说,“两结合”的创作方法,是从猿年代以来的“新现实主义”、“社会主义现实主义”之后所推崇的创作方法。应该说,社会主义现实主义是从前苏联引进的,或者说受到前苏联影响。社会主义现实主义具有“主义政治”的性质,但是它后来转化为“政党政治”立场。朱虹指出,“将革命文学理论思考文学的立场从‘主义政治立场’转为‘政党政治立场’,毛泽东的作用是至为关键”^①。毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》指出,文艺作品中所反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想,因此就更带有普遍性。这种“源于生活,高于生活”的方式,在延安时期就成为作家创作的宗旨。早在《白毛女》的创作过程中,贺敬之就没有拘泥于原来传说的意义,而在这故事中发掘出“现实的积极意义及人民自己的战斗的浪漫主义的色彩”^②。成为革命现代现实主义和革命浪漫主义的典范之作。

毛泽东于猿缘年发表诗词,并于猿缘年猿月在谈到中国新诗的发展时,提出“革命现实主义和革命浪漫主义相结合”的创作原则。周扬在这个基础上便演绎出了“两结合”的创作方法,他宣称,“毛泽东同志提倡我们的文学应当是革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合,这是对全部文学历史的经验和科学概括,是根据当前时代的特点和需要而提出的一项十分正确的主张,应当成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向”。“没有浪漫主义,现实主义就流于鼠目寸光的自然主义,浪漫主义不和现实主义相结合,也会容易变成虚张声势的革命

^① 朱虹:《“现实”的神话:革命现实主义及其政治意蕴》,《文化研究》第圆辑,第圆猿页。

^② 贺敬之:《白毛女的创作与演出》,《中国当代文学研究资料·贺敬之专集》,江苏人民出版社,猿缘年,第猿页。

空喊或知识分子式的想入非非。”^①1958年提出“两结合”的创作方法，其目的是提升浪漫主义的地位。郭沫若的浪漫主义得到了“正名”。但是由于受到当时社会氛围（“大跃进”）的影响，“两结合”导致了一种“人神同台”、“人鬼同台”、异想天开地“畅想未来”的“伪浪漫主义”的出现。^②当然在这个时期，即使像田汉这样的剧作家也有在运用革命现实主义和革命浪漫主义创作方法的时候失衡，田汉的《十三陵水库畅想曲》就是如此，它体现了这样的乌托邦的浪漫精神，一方面是对过去的回顾，一方面是对未来的许诺，表现了乌托邦式的理想。剧作家在表现十三陵水库热火朝天的劳动场面的同时，一会儿回到元朝，一会儿回到明朝。治水是中国的一个象征。在这个剧中，表现了以往的社会，水带给人民的灾难。在这个剧中，有一个人叫“乐水”，因为他是在水灾中出生的。在北京的人，集体义务来劳动，这种场面确实令人感动。在最后一场戏中，是“畅想”1959年之后的十三陵水库。有些是已经实现的，如衣服的“质料除一展一般棉毛之外更多采用丝绸，因为此时人造丝已经十分发达，而江南江北蚕桑丰产，丝绸绫罗普及到广大人民中”。有些则为时过早，如“原子艇”驶走如飞，家用直升机的机场，旅客火箭发射台等。但是最主要的是，帝国主义制度已经消灭，而且“我国已经建成了社会主义，我们是向着共产主义迈进……我国完全具有现代化工业、农业和科学文化，赶过了美来超过了英”。这一直是中国人的一种梦想。

1958年 8月第三次文代会上将革命现实主义和革命浪漫主义的“两结合”的创作方法，正式确认为“全新的创作方法”。余虹指出，“从‘两结合’到‘文革文艺理论’，我们可以看到对浪漫主义的强调压倒现实主义。在过去，无论是‘新现实主义’还是‘社会主义的现实主义’，‘现实主义’都是主调，‘新’和‘社会主义’都是修饰词，而‘两结合’的‘基本精神就是革命理想主义，是革命的理想主义在文学方法

① 周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，《红旗》1958年第 1 期。

② 李庆本：《20世纪中国浪漫主义美学》，现代出版社，1999年，第 147页。

上的表现’”^①。革命与浪漫有着天然的亲和力。郭沫若认为“中国的浪漫主义没有失掉革命性，而早就接受到明确的理想”^②。在这里，笔者觉得有一个非常重要的问题，就是在建国之后，有一个“新原始主义”的倾向，如果说 1949 年



现代芭蕾舞剧《白毛女》

代之交的历史剧的兴盛不能说明这个问题，那么“文革”的样板戏恢复“脸谱主义”就很能说明这个问题（这个问题容后再论）。

1959 年现代戏汇演中的现代戏就是最典型的“两结合”创作方式的产物。我们只要比较一下话剧、电影《自由后来人》和京剧《红灯记》就可以感受到这种明显的差异。从歌剧《白毛女》到电影《白毛女》再到芭蕾舞剧《白毛女》，那种差异就更大了。《红色娘子军》从电影到芭蕾舞剧也是如此。从《芦荡火种》到《沙家浜》也一样。“文革”的文艺理论，是在“两结合”的创作方法的基础上发展起来的，茅盾称之为“伪古典主义”。

戏剧是一种冲突的艺术。黑格尔的冲突是两种伦理实体的冲突。在雨果的浪漫主义戏剧中，是美丑对比的原则。而在革命戏剧中，由于易卜生的影响，讨论成了戏剧最重要的冲突方式。如《玩偶之家》就是如此。弗雷德里克·詹姆森指出：“戏剧在形式上具有政治影响，而且还表明戏剧本身是对更为普遍的一种社会比喻，而它所试图分化和

① 余虹：《“现实”的神话：革命现实主义及其政治意蕴》，《文化研究》第 4 辑，第 104 页。

② 郭沫若：《浪漫主义和现实主义》，《红旗》1958 年第 1 期。

反对的又正是社会。因此,戏剧甚至能象征性地重演阶级斗争;而戏剧理论则成了这个重演过程的寓言,一方面生产出抽象的审美或形式教条——分离和不和谐,以及内在距离等——而另一方面又建构出一套政治学(涉及到阶级分化和理论斗争)的形态,而在另一个层面上则生产出对主观性的特殊比喻”^①。革命的意识形态,采用的都是二元对立的思维模式。如“谁是我们的朋友,谁是我们的敌人”以及“两条路线”的斗争也是如此。

两条路线的斗争,可以追溯到 1957 年夏衍创作的话剧剧本《考验》。夏衍说,他将近有 10 年时间没有动笔了。他解释道:“十年来自己的思想上有了一些提高,从过去的失败和错误中懂得了一个小资产阶级出身的知识分子必须要解决的‘一个站在什么立场和为什么人写’的问题,才能写出对人民群众、对社会主义事业有益的作品的原故。”^②这个剧是在《七届四中全会公报》的影响下,反映 1957 年时“两个工厂领导干部不同的领导思想之间的斗争”。一个副厂长杨仲安仗着自己是从军队出来的干部,骄傲自满,压制批评,使得工厂管理混乱,效率低下,最终受到党内公开警告,通报批评,降级使用;另一个是新调来的厂长丁纬则坚持党的政策,虚心听取各种意见,重视技术人员,将敢于提意见,勇于搞发明的徐达民提升为副厂长,使工厂不断获得前进。这个剧确立了建国后的一个戏剧模式。即所谓的戏剧冲突变成了“两个工厂领导干部不同的领导思想之间的斗争”。这种冲突当然没有达到“两条路线”冲突的高度,但是却蕴涵着“两条路线”冲突的基型。

两条路线的斗争,在建国之后就是对资本主义的改造,就是在这个改造完成之后,是不是走社会主义道路的问题。如我们前面已经论述过的《春风吹过诺敏河》、《洞箫横吹》、《同甘共苦》等,就是从正面

^① 弗雷德里克·詹姆森:《布莱希特和方法》,陈永国译,中国社会科学出版社,1985年,第184—185页。

^② 夏衍:《考验 后记》,《夏衍戏剧研究资料》(上),中国戏剧出版社,1980年,第127页。

或从侧面表现两条路线的斗争。在革命戏剧中,书记和厂长(队长)往往是坐下来讨论。而且书记往往是正确的,厂长或队长往往是错误的,是唯生产力论的代表。在《龙江颂》中,书记江水英和大队长李志田,一个是要堵江筑坝抗旱,一个是要保住獭田亩丰收在望的良田。在这个戏中,引发出“两条路线”的冲突。革命现代京剧《杜鹃山》,就有柯湘和雷刚是“党指挥枪,还是枪指挥党”的冲突。后来发展成为党内的两条路线斗争,如《盛大的节日》等。

第二节 摇集体创作与“三结合”创作

文学创作在原始的口语时代,往往是集体创作的。神话、史诗都是如此,它是一个民族的集体记忆。它通过一代又一代口耳相传,像一条流淌的河流不断地形成。因此这个时代的创作都是集体的创作。传统的集体创作,是一种流传的过程。它是一个民族的智慧的结晶,凝含着一种集体无意识,其故事往往具有一种原型,一种母题。这种原型和母题具有传承的作用。而进入文字时代,个人创作的重要性显示出来了。尤其是到了启蒙时代,个人性是一种标志。中国在“五四”以后,随着启蒙运动、个性解放的深入,个人创作更是一种重要的特征。

从个人创作转向集体创作,是放弃个人性的启蒙立场,而进入广大的集体之中。王尧认为这种集体创作是“无作者文本”^①。但是这种重新回到集体创作,不是传统意义的集体,它不是一种集体的无意识,而是集体的意识:一种集团的意志,是一种意识形态的体现。但是同样体现意识形态的剧作,明显地有两种类型,一种是政治的宣传,为一时一地的现实的需要,是一种问题剧,问题没有了,或者时过境迁,这个剧也就没有意义了;另一种是秉承民间和民族的传统,在这个基础上发掘其现代的含义,其生命力,明显地不一样。早在国防戏剧时

^① 王尧:《“文革”对“五四”及“现代文艺”的叙述与阐释》,《当代作家评论》1994年第1期。

期,就采用集体创作的方式。^①洪深具体介绍了集体创作的方式。这种集体创作方式是应抗战的需要,因为在当时出现了剧本荒,这种集体创作的方式能够在很短的时间内创作出剧本来。所谓“集思广益”也。但是戏剧创作是一种非常复杂的过程,这种集体创作的“急就章”能解燃眉之急,但是却不能创作出杰作来。

在延安时期,尤其是在《讲话》以后,许多剧本就是集体创作出来的。有的是共同讨论出来的,有的是一人写出初稿,大家共同来修改的,有的干脆就是集体的口头创作:大家围坐在一个炕上,你一言,我一语,边想故事,边编唱词。至于说白,只说个大意,让演员自己去临时编。好在你是编剧的,你同时就是演员,这样一个剧不到五天就编成了。……演了几次,词大致定下来,由人记录起来,就成了定本。^②当时的创作除了一些应景之作之外,还有一些集体创作是从容的,并且有着民间传说的基础。在这种情况下,集体创作也能创作出杰作来。如歌剧《白毛女》也是集体创作的产物。贺敬之说:“《白毛女》的整个创作,是集体创作。这不仅是就一般的意义——舞台的艺术本就是由剧作、导演、演员、装置、音乐等各方面构成的——上说的,《白毛女》是比这更有新的意义更具广泛的群众性的集体创作。仅就剧本来说,它所作为依据的原来的民间传奇故事,已经是多少人的‘大’集体创作了。而形成剧本时,它又经过多少人的研究、批评补充,间接或直接地帮助与参与了剧作者的工作。《白毛女》是一个大的歌剧,是一个新的艰苦的创作,剧本是其中重要的一部分,它联系着各部门的创作,若不是集体力量的相互合作,《白毛女》的产生是不可能的。最重要的一点,《白毛女》除了接受了专家、艺术工作者、干部的帮助之外,它同时是在广大群众的批评与帮助之下形成的。”^③《白毛女》这种集体创作,实际上已经恢复了在民间传说的基础上的集体创作。平剧

① 洪深:《走私》自序,上海一般书店,1947年。

② 张庚:《新歌剧论文集》秧歌剧三序。

③ 贺敬之:《白毛女的创作与演出》,《中国当代文学研究资料·贺敬之专集》,江苏人民出版社,1984年,第147页。

《逼上梁山》也是集体创作的产物。刘芝明指出，“《逼上梁山》创作的主要人是绍萱同志，另外如齐燕铭、李波、邓泽、金紫光、王珽英、贺瑞林等同志都是重要骨干，但《逼上梁山》创作的最后完成乃是群众的力量。我们在创作过程中，认识了所谓‘外行’的群众是有智慧的，是有力量的，每当我们创作有困难时，就去请教观众，而观众就给我们解决了问题。因之，我们愈能接受群众的意见，群众就愈靠近我们、关心我们，而我们的《逼上梁山》就愈成为群众自己的东西。《逼上梁山》之所以为延安多数群众欢迎的原因，就在这里”^①。这个剧的成功，也是因为这个剧是根据小说《水浒》、戏曲《野猪林》、《夜奔》等改编的缘故。

建国之后的创作也有相当一部分是集体创作，如《阿诗玛》、《刘三姐》等。较之于其他文体，戏剧更是显示了集体创作的重要。这不仅仅是因为戏剧是一种“集体的艺术”。原有意义上的集体艺术，指的是以导演为中心的各个艺术门类个人创作的总和。而这里所说的集体创作，是指一种集体的意志。因此，许多作家不愿意创作戏剧，因为在戏剧创作中，剧作家往往只是一个初稿的提供者，供讨论或修改用。在这里，剧作家要泯灭个人的意志。

《明朗的天》是由曹禺创作的。钱理群指出，《明朗的天》的“所谓写作过程，也无非是用从群众中搜集来的材料，运用作家的写作经验、技巧，装饰既定主题的过程。这样的创作方式在以后的中国曾被概括为‘主题先行’和‘领导出思想（主题），群众出生活，作家出技巧’的‘三结合’的‘群众路线’。曹禺当即体会到，《明朗的天》实际上是一个集体的创造，他只不过是集体的一分子。这与他过去在旧社会时从事创作，一个人关在屋子里写，是完全不同的”。曹禺显然是从正面的意义上说这番话的，他甚至宣称，他从中“更深刻地体会到创作属于人民这句话的意义”。他竟然完全没有察觉，这样的‘三结合’及‘主题先行’的负面意义，这在后人看来，确实是有浓重的悲剧意味的。‘三

^① 刘芝明：《从《逼上梁山》的出版谈到平剧改造问题》，《延安文萃》（上），北京出版社，1983年，第184页。

结合’是一种‘三位一体’的思维模式。《胆剑篇》仍然是‘领导出题目’的产物。当时,正处于困难时期,为激励人民自力更生、奋发图强,戏剧舞台上出现了‘卧薪尝胆’热,一时竟涌现了七十多个戏曲本,却没有一个话剧本;于是在罗瑞卿等领导人建议下,曹禺与梅阡、于是之合作,创作了五幕历史剧《胆剑篇》”^①。

老舍的创作虽然是个人创作,但是他的作品往往需要通过集体讨论修改,才能最后定稿。从《春华秋实》开始,老舍就逗趣地将自己的剧本叫做“民主剧本”。李振潼、冉忆桥指出,“顾名思义,‘民主剧本’就是作家根据大家(包括领导和群众)的意见创作剧本,再根据大家的意见改动剧本。这固然表现了老舍的谦虚谨慎,善于听取意见,勤于修改作品的美德,但从另一个角度来说,却又掩盖了领导对作家的精神劳动过多干涉的真相”^②。灵缘年张真在《集体创作是多快好省的创作方式》中呼吁:“把集体创作的方法提到日程上来。我们说,集体创作是多快好省的方法,大家的生活体验集中了,互相丰富了,大家的政治思想,对主题的理解在讨论中深化了,艺术构思在互相启发中也丰富起来,思想活跃,人多主意多,就能写得比较好。”他在这里提出了一个“三结合”的创作方式:“在党的领导下,在一个统一的政治目标下,编剧与导演、演员的结合,会写剧本的人与实际斗争生活的人结合,专业与业余的结合……”^③《烈火红心》、《红色风暴》、《把一切献给党》、《飞出地球去》等等都是以不同的方式集体创作出来的。在灵缘年,又出现号召“歌颂大跃进”,“写中心,演中心,唱中心”,搞“流水作业”、“立体交叉作业”、“边采访、边构思、边写作、边排演、边修改”,鼓吹“几个小时写一个剧本、排一个戏等。集体创作发展到顶端就是所谓的“三结合”创作。这种创作方式在灵缘年大跃进,放“文艺卫星”

① 参见钱理群:《大小舞台之间:曹禺戏剧新论》,浙江文艺出版社,灵缘年,第圆苑—圆愿页。

② 李振潼、冉忆桥:《老舍剧作研究》,华东师范大学出版社,灵缘年,第圆页。

③ 张真:《集体创作是多快好省的创作方式》,《戏剧报》灵缘年第灵期。

的时候提出，在“文革”时期盛行。所谓“三结合”创作，就是“领导出思想，群众出生活，作家出技巧”。这种创作，往往有一个执笔，这个执笔就是一个作家，他是一个真正的留声机，一个传声筒，一个会写作的机器。



京剧《沙家浜》洪雪飞饰阿庆嫂

“文革”时期的样板戏不仅是集体创作，也是“三结合”创作而成的。如果说 1959 年的京剧现代戏观摩汇演中的剧目，还往往是有人执笔的话，那么“文革”中的样板戏，在编导上都标明剧组，如中国京剧团《红灯记》剧组、北京京剧团《沙家浜》剧组、上海京剧团《智取威虎山》剧组、上海京剧团《海港》剧组、山东京剧团《奇袭白虎团》剧组、上海舞蹈学校《白毛女》剧组、中央芭蕾舞团《红色娘子军》剧组等。而且这些样板戏的创作，是最典型的“三结合”的方法创作出来的。所谓“领导出思想”，多半是指江青颐指气使，从 1966 年 7 月到 10 月，共观看京剧《红灯记》的 4 次彩排，1966 年到 1967 年，多次观看《智取威虎山》的彩排和演出。对这些剧目，各提出多达一百几十条的或大或小的修改意见。有些剧目甚至是毛泽东亲点，1966 年 12 月底，毛泽东观看了根据沪剧改编的京剧《芦荡火种》后通过江青指示说：“要突出武装斗争，强调武装斗争消灭武装的反革命，戏的结尾要打进去，要加强军民关系的戏，加强正面人物的音乐形象，剧名改为《沙家浜》为好。”并解释说“芦荡里都是水，革命火种怎么能燎原呢？再说，那时抗日革命形式已经不是火种，而是火焰了嘛”。所谓“作家出技巧”，尽管不标明编剧，但是都知道《红灯记》是翁偶虹、阿甲改编的，《沙家浜》是汪曾祺等改编的。在毛泽东的指示后，经作家修改，京剧《沙家浜》与

《芦荡火种》相比,发生了几个明显的变化,剧情从以地下斗争为主向突出武装斗争倾斜;主要英雄人物从阿庆嫂改为郭建光;结局,从乔装打扮混入胡传魁婚礼中,相机歼敌,改成飞兵奇袭,正面武装攻入沙家浜。汪人元指出,“《智》剧的音乐创作,便是由黄钧、沈利群、于会泳、刘如曾、高一鸣、陈立中、王正屏、沈雁西、辛清华等多人合作,仅配器部分也是于会泳、庄德淳、龚国泰、刘庄、军驰等数人参与完成。有时,甚至是一段唱腔往往也是数人合作而完成的,如《红灯记》中的李玉和唱段‘孩儿我本是刚强铁汉’,作者署名即为:李金泉、李少春、李广伯、沈玉才、刘吉典”^①。所谓“群众出生活”,一方面样板戏的创作来源于群众的生活,像《沙家浜》是根据 1957 年崔左夫写出的报告文学《血染着的姓名——三十六个伤病员的斗争纪实》改编的,《白毛女》的故事本来就是在太行山一带的群众中流传的。

革命样板戏是集体创作或者“三结合”创作,往往采取“十年磨一戏”的方式,在一度创作上就开始了,二度创作更是如此。江青等从 1968 年以后,在这些剧目的修改、演出上直接“介入”,作出大量具体的必须不折不扣地执行的“指示”。这些指示,涉及剧名,人物安排,主要情节,细节,台词,演员表演,化妆,服装,舞台美术,灯光,音乐唱腔,舞蹈编排等等。在这里,就有一个问题,那就是在实施这些指示的过程中,把某种原生态的东西给磨掉了。京剧《智取威虎山》,将原来的“深山庙堂”改为“深山问苦”,意识形态的意味是加强了,但是原有的一些民间的、宗教的气息也改掉了。我们前面所说的《白毛女》从歌剧到电影、芭蕾舞剧的过程是不断“净化”的过程,戏变得“纯粹”了,但是也变得单调了。这里牵涉到一个集体创作或“三结合”创作,能不能创作出杰作,或者说经典的问题。“文革”的“样板戏”,是一种“样板”,后来又被认为是“红色经典”,有人对此提出疑问:经典难道还会有色彩?(董健语)这里就有一个表达标准的问题。在过去的创作中,许多称之为杰作的经典,它往往是在民间长期流传以后,经过文人的最后加工而成。其实在样板戏中,也有两类。一类是具有“含混暧昧”

^① 汪人元:《京剧“样板戏”音乐论纲》,人民音乐出版社,1983年,第51页。

的、民间性的，如《沙家浜》、《智取威虎山》等。黄子平、陈思和就明确地表达过这个意思。这种民间性，具有很强的传奇性。在样板戏中，革命历史题材明显地要超过现实题材。这里，就有一个传奇的问题。但是笔者认为，不能仅仅讲民间，主要还要从母题的意义上进行分析。如《白毛女》中的“神怪”母题，《红色娘子军》中的成长母题，《沙家浜》中的“一个女人和三个男人”的母题。而从革命军事题材来看，“描写战争的文艺作品，写正规军作战的不及地方部队作战好看，写地方部队作战的不及游击战和奇袭战好看，战争规模愈小就愈具有传奇色彩”（陈思和语）。《智取威虎山》、《奇袭白虎团》都是表现小分队的“智取”、“奇袭”，表现的是侦察英雄。而《沙家浜》表现的是伤病员，同时也表现地下交通员，这一点又和《红灯记》类似。一类是明显的教育功能的，如《海港》、《龙江颂》等。我们要判断，如果是属于前一类，我们可以说是一种“红色经典”，而属于后一种就不能轻易肯定。

第三节 摇“三突出”原则与英雄人物

在《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中提出了“根本任务论”：我们要标新立异，我们的标新立异是标社会主义之新，立无产阶级之异，要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本保证。“三突出”是三位一体的思维模式。“三突出”最初出现在江青 1968 年 7 月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话：“上海《智取威虎山》，原来剧中人物很嚣张，正面人物则干瘪，要求增加正面人物的戏。”1968 年 8 月 10 日，于会泳在《文艺报》上发表文章《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》，正式提出“三突出”原则。它的基本内容有三句话：“我们根据江青同志的指示精神，归纳为‘三突出’，作为塑造人物的重要原则。即：在所有的人物中突出正面最主要的中心人物来；在正面的人物中突出主要英雄人物来；在主要人物中突出最中心的人物来。”后来，上海京剧团《智取威虎山》剧组将这一原则系统化，姚文元在《努力塑（创）造无产阶级英雄人物的光辉形象》一文中将其概括为：“在所有人物中突出正面人物；

在正面人物中突出英雄人物 ;在英雄人物中突出主要英雄人物。”^①与之相应的还有三陪衬(即在正面人物与反面人物之间 ,反面人物要反衬正面人物 ;在所有正面人物之中 ,一般人物要烘托、陪衬英雄人物 ;在所有英雄人物之中 ,非主要人物要烘托、陪衬主要英雄人物。)一说所谓“三陪衬”就是“以成长中的英雄人物来陪衬主要英雄人物 ,以其他正面人物来陪衬主要人物 ,刻画反面人物来反衬正面人物”。除此之外还有所谓“多侧面” ,是“多方向地组织戏剧矛盾”。多浪头、多波澜、多层次 ,意思相近。所谓“起点高” ,就是为了突出主要英雄人物 ,不能写他的缺点 ,也没有成长和发展过程 ,出场便是高大全 ,否则便是否定英雄人物 ,就是鼓吹“中间人物论”。

茅盾指出 :“‘四人帮’自己吹嘘为‘创造性发明’的什么‘三突出’、‘三陪衬’一类创作原则 ,可以说是从历史博物馆里偷来的古典主义的唾余” ,什么“主题先行”、“理想完美的英雄形象”、“高、大、全”的性格上毫无发展的“固定不变的全能人物” ,都是“剽窃 18世纪古典主义糟粕 ,改头换面而来的。”^②有人称这种方式是一种“伪古典主义”。但是在我看来 ,不在于样板戏是否“剽窃 18世纪古典主义的糟粕” ,或是不是“伪古典主义” ,而在于样板戏的创作方式为什么是“伪古典主义”的 ,以及它产生的背景。古典主义的“三一律”这些原则(在这里也是“三” ,三具有数字的原型意义。“三”代表绝对的完善。)主要是为了当时的国王的需要。路易十四认为自己是上帝在尘世界的代表 ,声称“朕即国家”。罗德·宰霍尔顿、文森特·云霍尔普指出 ,“国家的专制和优雅反映在这时期法国语言和文学所体现的专制主义和优雅的言谈上。大家齐心协力 ,取代了文艺复兴时期的个人主义和探索动力 ,建立并维持了严格的规范。这个社会所追求的是语言、行为、艺术和文学的绝对完善 ,因此人们不需要独创性”^③。在这

① 姚文元 :《努力塑(创)造无产阶级英雄人物的光辉形象》 ,《红旗》1968年第5期。

② 茅盾 :《漫谈文艺创作》 ,《茅盾文艺评论集》 ,文化艺术出版社 ,1985年 ,第49—50页。

③ 罗德·宰霍尔顿、文森特·云霍尔普 :《欧洲文学的背景》 ,王光林译 ,重庆出版社 ,1985年 ,第103—104页。

里,有一个非常有意思的历史错位。“文化大革命”,从精神的渊源来说,和法国大革命有联系。但是,为什么在艺术上却又和法国路易十四时代的古典主义相似。这种错位和“文化大革命”是一种自上而下的革命有关,而且从文艺上说,“文革”也不是真正意义上的革命。从精神上说,它和法国革命前后的浪漫主义是一脉相承,但在体制和规则上又和古典主义类同。但是,有一点却是一致的,那就是在塑造人物上,都是要塑造英雄(当然两者的英雄也有相当大的差异)。

王晓朝解释说:“‘英雄’这个词在希腊文中写作 ~~英雄~~ 复数 ~~英雄~~ 词源不清。但综合各种希腊典籍的用法,它指的是那些有名望值得诗人们吟诵的人,也指那些已经死去,但仍能从坟墓或地狱中对活人发生影响,因而需要敬畏和祭拜的亡灵。”^①从这个意义上说,英雄主要在于名望和死亡。名望是英雄的功绩,而死亡是英雄的献祭。英雄崇拜是由来已久的,是人类信仰的基础。这就像卡莱尔所说的那样:“英雄崇拜是一个永久的基石,由此时代可以重新确立起来……在一切倒塌的东西中间这是唯一有生命的基石。”^②王元化在谈到样板戏的时候,将卡莱尔的英雄观和罗曼·罗兰的英雄观进行比较。他说:“卡莱尔的《英雄和英雄崇拜》和罗曼·罗兰的《英雄传记》,虽然都以伟大人物为对象,但由于这两位作者在英雄概念上有显著的分歧,所以这两种性质类似的传记存在极大差异。卡莱尔把英雄视为领袖群伦、迥拔众生的先知或神人,而罗曼·罗兰却把英雄当作靠心灵而伟大的平凡的人。”他对样板戏的三突出理论和英雄人物关系发表了重要的看法:“三突出理论就是宣扬个人迷信的造神理论,而样板戏就是它在文艺创造上的实现。这种理论并不是一朝一夕形成的。”^③王元化从解放以后的极左思潮进行了分析。但是在笔者看来,可以追溯到 ~~猿~~ 年代。

① 王晓朝:《希腊宗教概论》,上海文艺出版社,1986年,第140页。

② 卡莱尔:《英雄和英雄崇拜——卡莱尔讲演集》,张峰、吕霞译,上海三联书店,1986年,第100页。

③ 王元化:《论样板戏及其他》,《文汇报》1986年9月10日。

1960年代的革命现实主义戏剧创作中出现了一批“新人”形象,或新的“英雄”形象。这些“新人”或“英雄”,直接来源于苏俄无产阶级戏剧。1960年代的戏剧中的英雄形象则是非常中国化的。前苏联学者叶·莫·梅列金斯基在其《神话的诗学》中曾经谈到 20世纪世界文学的“神话主义”倾向,他虽然没有提到中国的情况,但可以说,当代中国文学不乏这类“确信能以自己的双手创造周围世界”的“文化英雄”,“十七年”文学是他指出的那种既“自觉地注意反映现实和认识效果”又不乏“神话主义”的浪漫色彩的文学的另一个例子。^① 1966年,迟雨、罗静创作的电影《自有后来人》,由东北电影制片厂拍摄。这个电影中,最后是李奶奶和李玉和一起牺牲,鸠山用亲情来刺激李铁梅,但是最后都失败了。李铁梅带着密电码和磨刀人一起渡过江去。在这里,表现出李铁梅的成长是通过父亲和奶奶的言传身教。如有一个细节,叛徒来取密电码,铁梅和奶奶一样点燃油灯,去照他的脸。原改编本“从根本上歪曲了无产阶级的对敌人的阶级斗争。在他们笔下,日寇是凶焰万丈,温文尔雅;李玉和却是罗锅背,既不敢斗争,又不善于斗争,处处被动。不是像‘偷鸡贼’似的‘扑灯蛾’,就是在阶级斗争的风暴中回家偷喝酒。他们搞的第六场,不是李玉和斗鸠山,竟是鸠山斗李玉和,他们是在舞台上对无产阶级实行法西斯专政。我们的李玉和的光辉形象,就是对他们这种反动行径的摧毁性的打击”^②。其实阿甲的改编本已经比电影提高了许多,而 1979年的改编本,又比阿甲的改编本“上升”了。在革命现代京剧《红灯记》中,真正的中心人物应该是李玉和。中国京剧团《红灯记》剧组在谈塑造李玉和的形象时说道:“李玉和对鸠山的阶级斗争,是全剧的主干。我们为李玉和安排了《粥棚脱险》、《赴宴斗鸠山》、《刑场斗争》等专场。既描写了他对敌人虚以周旋以探其虚实,老练沉着、足智多谋,还描写了他对敌人拍案

^① 叶·莫·梅列金斯基:《神话的诗学》,魏庆征译,商务印书馆,1980年,第147—148页。

^② 中国京剧团《红灯记》剧组:《为塑造无产阶级的英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》,《红旗》1979年第12期。

而起，奋臂怒斥，像火山一样爆发的憎恨，既描写了他战胜利诱，还描写了他战胜威逼。通过对不同的阶级斗争场面和阶级斗争方式的描绘，表现了他内心世界的广度。并在《赴宴斗鸠山》及其他场子，把他与敌人的斗争升华到两种世界观相搏斗的高度，以敌人‘为自己’的剥削阶级世界观，陪衬了他的‘完全’、‘彻底’为革命毫无自私自利的共产主义世界观。无论是面对敌人的武装搜查，还是在酒宴前，在重刑下，在刑场上，我们都处处使李玉和居于斗争的主动地位。全剧始终由他牵着鸠山焦头烂额，一败涂地。”^①在这里，主要英雄人物与敌人的关系，不是普通的地下工作者和日本宪兵司令的关系，也不是一般地表现抗日战争中的民族矛盾的问题，而是达到了一种“领袖群伦、迥拔众生的先知或神人”的高度。

其他几个样板戏，也是如此。在革命现代京剧《智取威虎山》中，主要的英雄人物是杨子荣，上海京剧团《智取威虎山》剧组的文章说：“杨子荣是一个用毛泽东思想武装起来的，具有革命无产阶级的革命智慧和勇敢的中国人民解放军侦察英雄。在这里，我们通过整个情节的各个环节，调动文学、音乐、舞蹈、表演、舞美等各种艺术手段，集中力量塑造杨子荣这一英雄形象……这和原剧本的人物塑造，走的完全是两条路。在原演出本中，一小撮资产阶级代表人物出于其反动的政治目的，千方百计往杨子荣脸上抹黑。他们打着‘写真实’论的幌子，公然叫嚣要突出杨子荣的‘泼辣剽悍粗犷’，即所谓‘匪气’，让他上山时哼着黄色小调，上山后又与座山雕的干女儿玫瑰打情骂俏，大讲下流故事……”



京剧《智取威虎山》

^① 中国京剧团《红灯记》剧组：《为塑造无产阶级的英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》，《红旗》1966年第 5 期。

结果把杨子荣弄成一个满嘴黑话、浑身匪气的江湖客,一个莽里莽撞、浑浑噩噩的冒险者。”^①在威虎山,原来是杨子荣围着座山雕转,在改编以后是座山雕围着杨子荣转。其意图就是为了突出主要人物。在革命现代京剧《沙家浜》中,原来的一号人物是阿庆嫂,而在改编本中,为了突出武装斗争,将郭建光作为一号人物。“《坚持》一场,是全力以赴集中塑造郭建光的英雄形象的重点场子。要突出地表现这个用毛泽东思想武装起来的优秀的青年指挥员的指挥才能、政治素养。歌唱是塑造人物的主要手段。为此,我们在这里为郭建光安排了一段《听对岸响数枪声震芦荡》的成套唱段,通过音乐树立郭建光的音乐形象,来塑造无产阶级英雄典型的崇高品质。”^②在这里,成套唱段和唱腔都是样板戏塑造英雄人物的重要手段。革命现代京剧《杜鹃山》,像《龙江颂》一样,也是从话剧改编的。剧中的雷刚原来是乌豆,柯湘是贺湘。剧中的关键情节,在话剧《杜鹃山》第四场中,贺湘说服不了乌豆。陈恭敏评论说:“尽管这一事件的选择,无论是就情节的惊险,冲突的尖锐来看,都是很有戏剧性的,但却缺乏思想深度,缺乏真实可信的逻辑(这特别表现在第五场)。更其主要是削弱了党代表贺湘的性格力量(作者给了贺湘严重的考验,却没有给她施展本领的机会)。”^③而在革命现代京剧《杜鹃山》中,剧组不仅给了她“严重的考验”,也给了她大大地“施展本领的机会”。

在革命样板戏中,大都是以革命历史中的英雄作为剧中主要英雄人物。除了表现社会主义建设时期的工业和农业题材的《海港》、《龙江颂》等少数几个戏之外,大都是如此。这和中国革命的历史有关。对于革命来说,革命战争年代最容易成为人们所怀念、敬仰和崇拜的

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——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》,《红旗》1969年第1期。

② 北京京剧团《沙家浜》剧组:《在延安文艺座谈会上的讲话 照耀着沙家浜的成长》,《红旗》1969年第1期。

③ 陈恭敏:《漫谈 杜鹃山 的主题与情节构思》,《陈恭敏戏剧论文集》,中国戏剧出版社,1983年,第1页。

对象。因此,也很容易将革命的英雄神化。就像汪人元所指出的,“在创作者的潜意识中已被提出了一个共同的指向:头上闪着光环的神像!”他说:“在‘三突出’的原则下,只能是主要英雄人物的绝对突出,在唱腔的数量、唱段的长度、腔调和板式的选择、旋律的设计等方面都必须占据最突出的地位。”^①也就是说,“三突出”的原则已经渗透到了样板戏的各个方面。

革命样板戏中,敌人的形象,也是非常富有意味的。如果说,英雄代表的是先进阶级,是朝气蓬勃的,那么敌人则是代表反动阶级,是颓废没落的。如《白毛女》中的黄世仁,《红色娘子军》中的南霸天,《沙家浜》中的胡传魁、刁德一,《红灯记》中的鸠山,《智取威虎山》中的座山雕。即使是《龙江颂》这样的剧作,原先是没有敌人的,后来也设计了一个黄国忠。他们的思想是反动的,人生观是消极的,如鸠山的“人不为己,天诛地灭”。他们不是愚蠢,就是狡猾。如胡传魁的愚蠢,刁德一的狡猾等等。还有凶恶,如座山雕、鸠山等等。这是他们的反动本性。这种本性是程式化的、先天性的。这些人过的是纸醉金迷、花天酒地的生活,打麻将,娶媳妇,如胡传魁,调戏妇女,如黄世仁等。给他们所配的音乐也是经过专门设计的,反面人物的唱腔“大多流向脸谱式的一统格局”(汪人元语),如《智取威虎山》中的座山雕看到联络图的唱段,《红灯记》中审讯王连举时鸠山的唱段,《沙家浜》中的胡传魁的“想当初”的段落以及《红色娘子军》中著名的老四出场的段落等等。

样板戏除了英雄和敌人之外,还有一种成长的人。《白毛女》中的喜儿是属于成长的人。有人说她身上有“精神奴役创伤”,是“性格分裂的中间人物”,但实际上在她身上有一个成长的过程。林志浩说:“很明显,歌剧虽然描写了喜儿的屈辱、忍受,但这只是她性格的一面,是她性格成长过程中的最初阶段。在无论哪一种剧本里,喜儿都是在发展中成为反抗斗争的形象。”^②原剧本喜儿是被黄世仁奸污,她悲愤

① 汪人元:《京剧“样板戏”音乐论纲》,人民音乐出版社,1993年,第100页。

② 林志浩:《批判“四人帮”发动的围攻歌剧《白毛女》的谬论》,《中国当代文学资料·敬敬之专集》,江苏人民出版社,1984年,第105页。

欲绝,要寻短见。后来又受黄世仁的欺骗,她怀孕七个月,对黄世仁还怀有幻想,后来逃出黄府,在山洞里,还生下了一个小孩。但这在1958年修改本和1959年重校本中,都被改掉了。在奶奶庙见到黄世仁,分外眼红。歌剧和现代芭蕾舞剧之间明显有区别,喜儿的形象开始改变。如杨白劳,喝卤水自杀变成了反抗而被打死。喜儿对于黄世仁的幻想被改掉了,有的只是仇恨和反抗。《红色娘子军》中的吴清华,是从原来的琼花改的。在这个剧中,表现了她如何从一个奴隶成长为一个无产阶级。在这个中间有一个转换的仪式,就是入党仪式,这种仪式具有神圣性。米尔恰·伊利亚德指出,“要想成为一个真正意义上的人,他必须终止他的第一个(自然)的生命,然后再次出生为一个更为高级的生命”^①。《红灯记》中李铁梅也是通过祖母和父亲的牺牲达到了一个“更为高级的生命”。而《海港》中的韩小强,和我们前面所论述过的《千万不要忘记》、《年轻的一代》是非常一致的。《海港》是从《海港的早晨》改编的,将原来的“落后青年”余宝昌改成了韩小强,韩小强从不安心自己在码头的工作,被阶级敌人钱守维利用,后来成长为社会主义革命事业的接班人。“成长的人”,成为从延安到“文革”戏剧的一种长盛不衰的主题。

^① 米尔恰·伊利亚德:《神圣与世俗》,王建光译,华夏出版社,1986年,第155页。米尔恰·伊利亚德说:“这意味着,爱一个人直到他超越了、在某种意义上讲是摒弃了他的‘自然’的人性之后,他才成为一个完整的人,因为入会式能使他达到一种对死亡难以理解的超自然体验,或者能够达到复活乃至被第二次出生。入会的仪式、必要的磨难、象征性的死亡和复生都是由诸神、文化英雄或者神话祖先所确立的,因此这种仪式有着一种超人的起源;只要通过对这种仪式的履行,一个新手就模仿了一个超人的、神圣的行为。注意到这一点是很重要的,因为它再一次地显示了宗教徒想要成为别的人,而不是作为他在一个‘自然’的水平自我发现的人,并且努力使自己与神话向他揭示的那种理想的形象保持一致。”

第十一章 摇神圣、身份与禁欲

“文革”的样板戏是一种“乌托邦”的幻想的修辞。欧内斯特·鲍曼说：“能够将一大群人带入一个象征性现实的综合戏剧，我称之为‘修辞幻想’。”^①也就是说，“文革”是一种“象征性的现实的综合戏剧”；“文革”时期的样板戏，就是为了创造一种修辞幻想。这种幻想的修辞，首先是将样板戏视为一种“神圣的戏剧”，这种“神圣的戏剧”是一种“国家的仪式”，这种戏剧不仅仅是“剧场国家”的体现，而且是一种“庙堂”和“广场”的融合。其次是在样板戏中寻找和认同一种身份，并形成一种社会的成规，这种成规是谁也不能违背的；同时，是对性别的一种划时代的认识。而禁欲和圣洁，则是这个时期最典型的“道德理想国”的标志，也是样板戏的人物的特点。

第一节 摇神圣与僵化

如前所述，将戏剧看作是一种国家的仪式，最容易将国家变成一个克利福德·格尔兹所说的“剧场国家”。他说：“若无剧场国家的戏剧，沉静的神性的意象就不可能成型。不过，那些戏剧的频次、华美和规模，还有它们为这个世界打上印记的程度，反过来依靠政治效忠的程度及其，一如我们已经看到的，分化性如何，动员政治效忠的目的就

^① 大卫·宁等：《当代西方修辞学：批评模式与方法》，常昌富等译，中国社会科学出版社，1998年，第185页。

是为了将这些戏剧搬上舞台。”^①在“文化大革命”中,政治舞台上的活剧和戏剧舞台上的戏剧是互文的、同构的,从这个意义上说,“文革”时期的中国是真正意义上的“剧场国家”。后来的人无法想象毛泽东在天安门广场上八次接见红卫兵所产生的那种效应。在这里,天安门广场是真正的“政治剧场”。

在“文化大革命”时期的中国人看来,天安门广场是“世界革命的中心”。这种“世界的中心”的思想,是一种神话的思想。米尔恰·伊利亚德指出,“完美的中华帝国的首都是坐落在世界的中央的”^②。天安门城楼更是一种“天的门”,天安门广场是世界上最大的广场,它是世界的中心。世界上有许多著名的广场,如罗马广场,云梯,是直接来自希腊的葬魂,演绎过来的。罗马城里都有中心广场,是历代皇帝为满足日渐增长的社会、法律、商业及节庆的需要而建的。在广场中可以发布公告、进行审判和欢度节日,甚至角斗。约翰·丹顿德 原帕金

① 克利福德·格尔兹:《尼加拉:19世纪巴厘剧场国家》,赵丙祥译,上海人民出版社,1989年,第1页-15页。克利福德·格尔兹指出,“在国家仪式的主流性(象征性)戏剧术背后,且实际上在激活国家仪式的永恒情节背后,潜藏着两种意象性观念的固定联合。首先,葬魂葬魂的莲花宝座(或王座[葬魂]),是早葬他的阴茎像,或生育力和灌魂他灌注到其特定展示物中区的能量(葬魂),尤其是灌注到充任统治者的人身体之中的能量。其次,葬魂葬魂葬魂早存在的领域,及葬魂葬魂葬魂感悟的领域:自然天在‘大世界’和思想与情感的‘小世界’”(同书,第15页)。在这里,我们可以把“灌注到充任统治者的人身体中的能量”理解为一种国家的意识形态神话,把“自然天在‘大世界’和思想情感的‘小世界’”看作一种“象征性的融合”。在这里,葬魂葬魂的阴茎像”是一种类似拉康的“菲勒斯中心”的理论。李军说道,拉康“经常使用‘菲勒斯’(葬魂葬魂葬魂一词(意为男性阳具的形象)作为隐喻来代表象征秩序。‘菲勒斯’是一个先验的能指,并非实际的男性性器官(即葬魂葬魂),拉康解释道:‘之所以用‘菲勒斯’代表能指,首先是因为它在古代是神圣的,其次,能指的功能就在于‘将它幽隐中扮演的功能突现出来’”(李军:《“家”的寓言——当代文艺的性别与身份》,作家出版社,1989年,第14页)。

② 米尔恰·伊利亚德:《神圣与世俗》,王建光译,华夏出版社,1986年,第15页。

斯指出，“罗马广场最初形成时是一种多功能的开敞空间，交替地被当作社区中顶礼膜拜的设施、政治或军事集会场所、露天法庭或者市场，还可以当作公共娱乐场所”^①。在古希腊，戏剧是从广场开始的。现代就有一种广场剧。如前所述，苏联十月革命以后就有广场剧上演。从这个意义上说，“文化大革命”时期在天安门广场上上演的就是政治的广场剧。既然“文化大革命”是一种真正意义上的“政治剧场”，那么毛泽东发动红卫兵造反则是一种破坏常规的礼仪秩序。同时他也要确立一种新的礼仪秩序。政治舞台和艺术舞台是同构的。从这个意义上说，这种政治戏剧就是象征的戏剧，一种神圣的戏剧。

舞台是戏剧得以展现的核心，是整个世界的象征。莎士比亚说：“整个世界都是一个舞台。”中国戏谚云：“戏台小天地，天地大戏台。”指的都是这个意思。^②在“天地”（大世界）这个“大戏台”中，上演着人类的活剧，而在“戏台”（小世界）这个“小天地”中，也在上演人类的活剧。从这个意义上说，戏台（舞台）是具有神圣性的。彼得·布鲁克提出过“神圣戏剧”的概念，他说：“在这种戏剧中，引人注目的中心人物通过最接近于神圣的东西的那些形式表达思想。”^③样板戏作为一种神圣的戏剧，是和国家的意识形态相联系的。样板戏是一种全民的戏剧，令人想到古希腊时期的戏剧，政府是补贴观众看戏的，看戏成为全民的节日。

这是革命戏剧的“宿命”。从某种意义上说，革命样板戏，是革命戏剧的终结。因为中国的革命戏剧从 1966 年代末开始，是非常具有活力的，它具有明显的革命性、战斗性，也具有先锋派所具有的实验性。洪子诚指出：“‘革命文学’在某些阶段是相当活跃，是有它的生命力的，并不是一开始就出现这种‘僵化’的状况”。他指出：“左翼革命文

① 约翰·月·沃德 原帕金斯：《罗马建筑》，吴葱、张威、庄岳译，中国建筑工业出版社，1983年，第 151 页。

② 拙作《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，学林出版社，1984年，第 151 页。

③ 彼得·布鲁克：《空的空间》，邢历等译，中国戏剧出版社，1985年，第 240 页。

学从 1949 年代末开始,从‘边缘’不断地走到‘中心’,而且成为一种不可质疑的‘中心’,那么它的‘革命性’和创新力量,正是在这种‘正典化’、制度化的过程中,逐渐耗尽的”。由于革命过分强调“纯粹”,导致革命文学的活力丧失。洪子诚说道:“任何有活力的东西都是不‘纯粹’的,内部都有一种矛盾性的‘张力’,它才有可能发展,有生命活力。但是,革命文学在进入‘当代’之后,内部的变革的活力、矛盾性的张力在逐渐削弱,被取消,而逐渐走向僵化。”^①革命样板戏就是一种“耗尽”的艺术,一种“僵化”的艺术。因为它是最“纯粹”的艺术,在样板戏出现之前,已经将不同于样板戏的样式和形式都排除出去了。就戏曲范围讲,原来的新编历史剧、古装剧和现代戏并存的格局,只剩现代戏,而且是革命现代戏。

在这个时期,歌剧基本消失了。江青曾说过:“什么歌剧,现代革命京剧就是歌剧。”因此“歌剧”被取消了,发展被中断了。歌剧团体绝大多数被“消化”了。^②在英语中,京剧就是北京歌剧(月琴是昆曲的变种)。话剧在“文革”中只是作为革命性、战斗性而局部地、零星地发挥一些作用,到最后也只有类似于《盛大的节日》这样的“僵化”的政治的仪式。但是富有意味的是,这个阶段像大跃进时期一样,样板戏也在进行艺术的“实验”。洪子诚在一篇文章中对 1958 年的“大跃进”文学,对“文革”的文学(如“样板戏”),使用了“实验”这个词。他说,仔细想想,不是“实验”是什么呢?“三结合写作”,“诗配画”,“报捷文学”,“赛诗会”,“广告诗”,打破“第四堵墙”的《十三陵水库畅想曲》,“纪录性故事片”,“诗报告”,钢琴伴唱《红灯记》、交响乐《沙家浜》——这样大规模的文艺“实验”,以前好像还没有过。这是一种有目的的美学实验,自觉开展的“先锋”性文艺运动。他解释说,这些“实验”,大多发生在“大跃进”和“文革”初期。它的重要特征之一,是

^① 洪子诚:《问题与方法:中国当代文学史研究讲稿》,三联书店,1998 年,第 104 页。

^② 陈紫:《关于歌剧创作种种》,田川、荆蓝主编:《中国歌剧艺术文集》,国际文化出版公司,1995 年,第 145 页。

打破“文学”的界限，创造革命的“大众文艺”的丰富样式。^①在这里，“有目的的美学实验”指的是在政治观念和意识形态制约下的“美学实验”。其样式也是一种单调的“丰富”。在这里，我们必须区分“两种先锋派”，即政治先锋派和艺术先锋派。马泰·卡林内斯库认为，政治先锋派“从属于一种狭隘的政治哲学，或使他们沦为单纯的宣传家。宣传要富有效力，就必须求助最传统的、图式化的甚至是简单化的话语形式”。而艺术先锋派“感兴趣的——无论他们多么赞同激进的政治观点——是推翻所有羸束人的艺术形式传统，享受探索先前被禁止涉足的全新创造境域的那种激动人心的自由”。马泰·卡林内斯库指出，“艺术先锋派的代表人物有意识地背离一般公众在风格上的期望，这些一般公众是政治革命家试图通过陈腐的革命宣传来争取的”。^②在“文化大革命”中，“政治的先锋派”所采用的革命现代京剧，就是“最传统的”的“政治话语形式”，也包括像钢琴伴唱《红灯记》、交响音乐《沙家浜》这样的“实验”。

彼得·布鲁克指出，“真正的京剧可谓是戏剧艺术之典范。它的形式一成不变，代代相传。仅在几年前，它好像还是相当完美的结晶体，可以永远流传下去。而今天，甚至连这举世无双的古代艺术遗产也已经过时了。它的魅力和鲜明的特色能够超越时间的障碍，像纪念碑一样矗立，然而到了今天，它与周围之间的鸿沟已变得太宽了。红卫兵反映出了一个不同的中国。传统京剧中几乎没有与这个规范人民的新的思想结构相互关联的观念和含义。在今天的北京，帝王将相才子佳人已被地主和士兵所取代。同样令人惊奇的武打技巧用来表现不同的主题。这对西方人来讲，好似蒙受了邪恶的耻辱，他们很容易为此洒下出于文化素养的泪水。这种奇迹般保留下来的遗产被摧毁了，这当然是一场悲剧。然而我认为，中国人对他们最引以为自豪

^① 洪子诚：《问题与方法：中国当代文学史研究讲稿》，三联书店，1998年，第120页。

^② 马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，商务印书馆，1998年，第150页。

的财富所持的无情态度,恰恰是抓住了活的戏剧的真谛——戏剧永远是一种自我摧毁的艺术,它永远是逆着时尚写出来的东西”^①。样板戏的确是一种“自我摧毁”的艺术,它也是“逆着时尚”写出来的。但是它的“自我摧毁”,并没有诞生出一种真正的新的艺术。它的所谓“逆着时尚”,是一种反现代性的现代戏。

我们在革命戏剧的系列中,列入了戏曲现代戏、话剧和新歌剧,但是在“文化大革命”中,则出现了革命现代芭蕾舞剧,诸如革命芭蕾舞剧《白毛女》、革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》等。如果说,革命现代舞剧是一种“剧”的话,而钢琴伴唱、交响诗则完全是一种新的艺术种类了。在革命现代京剧《红灯记》之后,又创作了钢琴伴唱《红灯记》。钢琴伴唱《红灯记》和钢琴伴奏《黄河》都属于音乐中的“样板戏”。革命现代京剧《沙家浜》,在现代戏上作了开拓,在此基础上创作了革命现代交响音乐。中央歌剧舞剧院院长赵汾认为革命现代交响音乐《沙家浜》体裁应归属于清唱剧。“清唱剧是一种介乎于歌剧与康塔塔(康塔塔)之间的多乐章大型声乐套曲,包括独唱、重唱及合唱,由管弦乐队伴奏,它有别于歌剧的是没有布景、服装和动作,多在音乐会上演出,与康塔塔的区别是篇幅较大,有较鲜明的戏剧结构和情节,各乐章的歌词在内容上也更具连贯性,从而具有史诗性和戏剧性,但是清唱剧(康塔塔)本属西洋音乐体裁。康塔塔一词原意即是指进行祈祷和讨论宗教事物的个人祈祷室,后转指在祈祷室中演出的音乐,中国过去曾翻译成神剧、圣剧、圣坛剧等。”^②也就是说,革命现代交响音乐《沙家浜》是具有神圣性、宗教性的“清唱剧”。

样板戏是一种国家的仪式,它不仅是主流的戏剧,因为当时除了样板戏就没有其他的戏,如前所述,样板戏有不少是从其他艺术和地方戏中“改编”和“移植”过来的。但是后来样板戏一旦确立了“样板”的地位以后,变成了其他的艺术和地方戏只能是“移植”样板戏。“移植”是一种植物学的概念,在这里隐含着一种植物崇拜,对样板戏的移

① 彼得·布鲁克:《空的空间》,中国戏剧出版社,1989年,第51—52页。

② 戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨》,知识出版社,1989年,第57页。

植,那么一定有一种可供移植的样板植物,将样板戏定为一种类似于宇宙树、永恒树、生命树、知识树之类的东西。其他的树,都是从这种“神圣”的树“移植”而来。米尔恰·埃伊利亚德指出,“树的形象并不仅仅被选择用来表征宇宙,而且被用来表征生命、青春、不朽的智慧。除了像日耳曼神话的乾坤树(赠与福音)那样的宇宙树之外,宗教史还记录过生命之树(如在美索不达米亚)、永恒之树(如在亚洲,在《旧约》中)、知识之树(如《旧约》中)、青春之树(如美索不达米亚、印度和伊朗)等等”^①。在“文革”时期,中国京剧团、北京京剧四团、上海京剧团、上海芭蕾舞团等“样板团”到外省巡回演出,同时组织各地剧团到北京学习革命样板戏的“学习班”,对原剧种“照搬”不走样,各种地方戏移植革命样板戏主要有:豫剧《红灯记》、《沙家浜》、《龙江颂》;河北梆子《红灯记》;晋剧《沙家浜》;山东快书《奇袭白虎团》;粤剧《沙家浜》,以及评剧、河北梆子、湖南花鼓戏、淮剧、越剧等二十多种剧种。同时利用电影的手段,以忠实地“复制”(江青提出的是“还原舞台,高于舞台”);大量出版有关“样板戏”的书刊,包括普及本、综合本、五线谱总谱本、主旋律曲谱本和画册等。在综合本中,不仅有剧本、剧照、主旋律曲谱,还有舞蹈动作说明,舞台美术设计,人物造型,舞台平面图,布景制作图,灯光配置说明等,以使各地在“复制”、移植时做到对“样板”的忠实。“样板戏”的创作经验,还被要求推广到包括小说、诗、歌曲、绘画等各种文艺样式的创作中去。^②“移植”革命样板戏是不是就迎来了文艺百花园的繁荣呢?问题是,百花园如果只有一种花在开放,那么它必然是单调的、僵化的。

这样样板戏就可能发展成为一种“僵化的戏剧”。样板戏在最初的创作过程中,应该说是充满生气的,其“引人注目的中心人物”“最

① 米尔恰·埃伊利亚德:《神圣与世俗》,王建光译,华夏出版社,1986年,第180页。如在“文革”期间,对“万年青”的崇拜,就有一种对永恒之树的崇拜意味。

② 《中国作家网·文学史料·中国当代》。据统计,1969—1976年,人民出版社、人民文学出版社、人民音乐出版社和上海人民出版社出版的“样板戏”书刊,累计印数达三千二百多万册,各省的加印不包括在内。



京剧《海港》李丽芳饰方海珍

接近神圣的东西”，并且用这种“形式”来“表达思想”。但是随着后期样板戏的模式化，它也就越来越僵化了。中国戏曲本身具有程式化的特点，作为革命现代戏，是为了突破这种过于程式化的方式，但是样板戏过于强调“三突出”之类的模式，也就成为一种僵化的样板。尤其是演员“僵化的表演变成了危机的中心”（彼得·布鲁克

语）成了一种“僵化的戏剧”。从这个意义上说，样板戏一方面是一种神圣的戏剧，另一方面也是一种僵化的戏剧。朱寿桐批评道：“浓重而僵死的政治符号系统确实窒息了样板戏创作者的基本灵性，致使他们在一般的戏剧情节和人物处理上都常显得十分僵硬。”他具体说道：“‘诉苦’情节的引发在处理上就很僵硬，最能反映剧中政治力量分配关系的人物身份的处理也颇为僵硬，僵硬得有时令人忍俊不禁。”^①京剧《海港》的僵化性更是明显。《龙江颂》也是一种僵化的戏剧。在这里，“忍俊不禁”可能是我们现在再去看样板戏的时候才可能产生的，在当时观看样板戏是十分庄严或者严肃的事。但是，“忍俊不禁”也是一种神圣到僵化的表现，也就是说，神圣到极致，就是僵化，就是喜剧，这种喜剧就是“神的喜剧”了。

第二节 摇身份与性别

“神的喜剧”还是要人来演的。在样板戏中，剧中的人物是要有身份的。阅读弗克马、科恩和布思指出，“人类是不能离开身份而生活的”。

^① 朱寿桐：《样板戏的艺术缺失》，《朱寿桐论戏剧》，江西高校出版社，1984年，第104—105页。

他们对身份的定义是，“一个人的身份在某种程度上是由社会群体或是一个人归属或希望归属的那个群体的成规所构成的”。^①尤其是在一个需要确定身份的国家中，人的身份成为人的真正的归属感。这种身份制度是由一系列的等级制度确立的。它将原有的秩序打破而确立了新的秩序。而在“文化大革命”中，“工业学大庆，农业学大寨，全国学解放军”。其实在真正的意义上，解放军在这个序列中是最高的。因为，“文革”的“军管”，军队“支左”等等行动，都导致了一种军队的神话。加上“文化大革命”对于革命战争的渲染，“文革”就有重新军事化的意味，在“文革”期间，有些剧院、剧团等又改回为在战争时期形成的文工团。

革命样板戏是一种神圣的戏剧，在这种神圣的仪式戏剧中，剧作家、演员和观众都有一种参与的意识，参与一种文化表演的意识。郭于华指出，“作为一种‘文化表演’的仪式，具有某种强迫性特征，即一旦成为仪式，便具有一种不容分说的强制性，便可操弄普通人的命运。具体而言，能否参与和是否参与仪式成为认同、区分及确定身份、（阶级）地位的标志，而仪式（运动）的发动者握有大多数人的生存资源，因而参与或不参与便成为生死攸关的事”^②。当然，不论是剧作家，还是演员，或是观众，都在样板戏中寻找自己的身份，认同一种身份。在样板戏中，人物的身份是非常重要的因素。朱寿桐指出，“样板戏中的主要英雄人物，除了像‘出身雇农本质好’的杨子荣来自农村无法获得工人身份，或如《沙家浜》、《龙江颂》等戏剧场景就在农村，主要人物必须世代为农之外，一般都出身于产业工人或者具有产业工人的身份。《红灯记》中的主要英雄人物李玉和是铁路工人，他的身份如同他手提的红灯一样，经过样板戏运作都成了革命的

① 阅读弗克马、赖恩布思：《文学研究与文化参与》，俞国强译，北京大学出版社，1995年，第155页。

② 郭于华：《民间社会与仪式国家：一种权力实践的解释——陕北骊村的仪式与社会变迁研究》，郭于华主编：《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社，1999年，第140页。

象征。《智取威虎山》第七场‘发动群众’，从威虎山逃离虎口的李勇奇看到参谋长带领这些‘大兵’既‘急人难治病救命’，又嘘寒问暖和蔼可亲，初步消除了对人民解放军的误会，由原来的情绪对抗转为愿意与参谋长沟通。参谋长关切地问他‘干什么活儿的’，李勇奇回答说铁路工人，参谋长听罢，居然‘异常兴奋地’说：‘好哇，那更是自己人了！’……这样的职业和身份的色彩不仅装扮起了《海港》里的一大群男女老少工人阶级，而且也突出了‘家住安源’、矿工出身的女共产党员柯湘”^①。但问题不是说工人比农民重要，而是工人阶级要比农民阶级先进，具有先进性。^②

在以往的文学作品中，男性和女性的差异是作品所关心的焦点，也是读者或观众的焦点。但是，由于政治革命的需要，性别的差异被取消了。弗·詹姆森指出，“同我们自己的文化本文的潜意识的寓言相反，第三世界的民族寓言是有意识与公开的：这表明政治与利比多之间存在着一种与我们的观念十分不相同和客观的关系”^③。美国学

^① 朱寿桐：《样板戏的艺术缺失》，《朱寿桐论戏剧》，江西高校出版社，1994年，第104—105页。

^② 朱寿桐对身份有精彩的分析。他说道：“与此形成鲜明对照，坏人从事的往往是灰色职业，比方说匠人，如《智取威虎山》中的栾平，其身份乃是小炉匠，再如《龙江颂》里的黄国忠，其身份并不是一般的农民，而是烧窑的师傅。《海港》里的阶级敌人钱守维体面一些，但也是个调度员，与工人阶级离心离德。《红灯记》里的地下党人王连举比起李玉和来当然就有点靠不住，因为他连一般工人也不是，而是一个‘巡长’。正因为职业有如此重大的色彩分别，革命者要化妆行事也须扮成灰色身份，如《红灯记》中柏山游击队的联络员须是磨刀人，前来送密码的交通员要装扮成‘卖木梳的’，《沙家浜》中的程书记也只能装扮成郎中，而阿庆嫂的公开职业是开茶馆的，她丈夫的公开身份则是跑单帮的。”如果说，像黄世仁、南霸天、座山雕等这样的敌人形象是明显的，那么像上面所说的黄国忠、钱守维这样的暗藏的敌人就更危险。就像毛泽东所说的，“拿枪的敌人消灭了，不拿枪的敌人依然存在”。（朱寿桐：《样板戏的艺术缺失》，《朱寿桐论戏剧》，江西高校出版社，1994年，第105页。）

^③ 弗雷德里克·詹姆森：《处于跨国资本主义时代中的第三世界文学》，张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社，1993年，第105页。

者凯特·米利特指出，“性是
人的一种具有政治内涵的状
况”^①。黄子平说道：“‘革
命’和‘性’，无论是作为在
‘图腾’还是作为‘禁忌’，我
们似乎不是讲述得太多（顶
礼膜拜，欢呼赞颂，大喊大
叫），就是谈论得太少（噤
噤欲言又止，三缄其口）。
其实这不是一个量的问题，
而是一个‘方式’（由谁说、对



京剧《杜鹃山》杨春霞饰柯湘

谁说等等)的问题，一个话语空间(场所、渠道、网络)的切割、分配和连结的问题。”^②陈顺馨认为，“不同的是，中国的‘党的儿子’式的神话英雄所表现的不是西方概念中那种纯粹个人命运的挣扎，而是受制于集体或一种如神话般的理想表现出来的超人力量和精神，他们是革命浪漫主义与革命现实主义结合的‘产儿’”。陈顺馨指出，“‘英雄’这个词，在很长的时间里，是男性专用的，因此，‘英雄好汉’，‘英雄豪杰’总是连在一起的，在当代‘十七年’小说中出现的英雄也不例外”。^③在样板戏中，主要英雄人物的性别往往是男性，或者说是以男性为主。《智取威虎山》、《奇袭白虎团》中的主要英雄人物杨子荣、严伟才都是男性，而《红灯记》中的李玉和与李奶奶、李铁梅，李玉和是主要英雄人物——一号人物。《沙家浜》中原来是以阿庆嫂为绝对主角，但是为了突出武装斗争，郭建光成为与阿庆嫂争一号的主要英雄人物。《红色娘子军》中的洪常青、吴清华，洪常青还是处于主导地位。到了《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》则是以女性为主，《海港》中的方海

① 凯特·米利特：《性的政治》，钟良明译，社会科学文献出版社，1998年，第160页。

② 黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社，1987年，第185页。

③ 陈顺馨：《中国当代文学的叙事与性别》，北京大学出版社，1998年。

珍是主角，京剧《龙江颂》是根据福建省话剧团的《龙江颂》改编的。主人公龙江大队的党支部书记，原剧并不是女性，而是一个名叫郑强的男人，后来才改为女支部书记江水英。在话剧《杜鹃山》中，中心人物是乌豆，而在革命现代京剧《杜鹃山》中，中心人物从雷刚转化为柯湘。在这里，性别的转换，究竟意味着什么？也许，开始的样板戏是根据京剧观摩演出大会的剧目改编的缘故，后来的样板戏则是与作为女性的江青亲自“抓”出来有关。如在京剧《杜鹃山》中，在草莽英雄们被毒蛇胆打得七零八落，他们听说法场上要枪毙一个共产党，就萌生出“抢一个共产党员领路向前”的主意，但富有戏剧性的是那临刑的共产党是个女的。她被“抢”来以后，反过来成为一个党代表，一个教育者，一个拯救者。最终带着这支走投无路的队伍上了井冈山。黄子平说道：“男女、强弱、拯救与被拯救、支配与被支配在这里的巧妙置换，其实与任何女权主义都不相干，实际目的是将一个强有力的意识形态召唤到场。否则，一个弱女子凭什么颠倒乾坤挥斥方遒？这个到场的意识形态并未驱除女性身上的弱、被拯救和被支配，相反，它利用了一切来突现自身的强大、拯救作用和支配性，遂更强调了女性身上的所有弱势。不仅如此，七尺汉子（尤其是那位叫‘雷刚’的首领）的心服口服，最终显示了这个意识形态的是一绝对的‘阳’，它周围的一切都不能‘阴’将起来。此时，意识形态对草莽传奇的收编与招安已臻至境：‘党代表！我雷刚不懂共产党的王法，从今后该怎么办，由你当家’。”^①“抢一个共产党”明显具有传奇意味，民间的色彩展现在舞台上，但是，这个剧又是对民间的颠覆，女性比男性更强。

当然，在样板戏中，也有超越性别的意义。李军指出，“‘红灯’（革命精神）的代代相传是与异性之间的性别无关的，而与性别无关的生殖的生物学上意味着一种原始的生殖方式，即通过自身的分裂和复制的单性生殖方式，其结果必然导致与生殖主体完全一致的生殖个体。只有单性生殖方式才能保证某种精神类似于‘红灯’代代相续被完满无缺继承在另外一些个体之上”。他解释说，事实上禅家的“传

^① 黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社，1987年，第283—284页。

灯”至少在理论上是单性(甚至无性)繁殖的,因为灯灯的传递者彼此都是出家的僧侣,他们与铁梅一样不可能拥有自己的性别的意义,反而力图泯灭和超越它。也许我们可以从这个意义上来解释,革命样板戏和当时的一些主要英雄人物为什么都是单身的,唯有《沙家浜》中的阿庆嫂,但是阿庆也跑单帮去了。李军说道:“人类不仅是双性生殖的,而且其性别模式本身是个体独立的意指模式的根据和基础。因此,可以断定的是,在‘红灯’的传递过程中,一定发生了某种手术,这种手术不仅抹去了铁梅性别的含义,而且也剥夺了她的性别模式作为独立的能指形式所具有的意指要求,并使其丧失了独立生活的能力,尤其是在与异性(在隐喻意义上既作为不同的性别又作为异己的性质)展开交往的同时拥有其个人生活史的能力。”^①我们从铁梅这个名字中可以看出,她和我们主流意识形态所倡导的铁姑娘形象是一致的。《智取威虎山》中的“女扮男装”的小常宝,在“深山问苦”一场戏中,却通过“诉苦”还了女儿身,她参加了民兵,并且坚决要求和小分队一起上威虎山,打座山雕。这时还了女儿身的小常宝,非但没有显示出女性的柔弱,而是更加英姿飒爽,表现出“不爱红装爱武装”的形象。

第三节 摇摇禁欲与身体

在样板戏中,禁欲是一种普遍的现象。有人认为,这是阶级性超过性别的标志。但是在笔者看来,禁欲更重要的是一种乌托邦式的宗教仪式的需要。从一般来看,宗教需要禁欲,这不仅表现在中国传统文化中的理学的“存天理,灭人欲”中,也表现在西方的天主教中的清教气息中。甚至在法国大革命时期,拉克洛及其革命的拥护者菲利普·埃格莱特(Philippe Hégel),也许是像米拉波(Mirabeau)和塔列兰(Talleyrand)那样的贵族革命者,“他们不断显示出清教徒似的坚强

^① 李军:《家的“寓言”——当代文艺的身份与性别》,作家出版社,1995年,第152—153页。

意志,来终结放荡的传统,并且最终在至高神节日(云舞莫道,藤
杂剧老第)中使父亲受批判的名誉得到了象征性的恢复”。他们体现出
“革命的身体”。富有意味的是,在法国“大革命期间,情节剧这种新
兴大众文艺类型给意义所在之身体的新的重要性提供了真实的展
现”。^① 而在中国的“文化大革命”时期则是和样板戏相联系。

禁欲和身体首先表现在女性身上。杜赞奇指出,“对民族主义的研究强调民族国家怎样通过各种表述策略将性别和角色纳入到政治体之中,但很少注意妇女怎样不时地挑战或拒绝这些表述”。他说道:“在中国历史上,纯洁的女性身体一向是民族纯洁性的隐喻和转喻。”^② 样板戏就是民族纯洁性的隐喻和转喻。在歌剧《白毛女》中,喜儿是被黄世仁奸污的,在革命现代舞剧《白毛女》中,喜儿是清白的。在这里,我们可以看出,在延安时期的文学创作中,还没有回避女性的纯洁性问题。但是在建国以后的创作中,尤其是在“文化大革命”时期的创作中,为了保持民族纯洁性,女性必须是纯洁的。黄子平说道:“革命的成功使人们‘翻了身’,也许翻过来的身体应是‘无性的身体’?革命的成功也许极大地扩展了人们的视野,在新的社会全景中‘性’所占的比例缩小到近乎无有?革命的成功也许强制人们集中到更迫切的目标,使‘性’悄然没入文学创作的盲区?也许革命的成功要求重写一个更适宜青少年阅读的历史教材,担负起将革命先辈圣贤化的使命?实际上我们可以提出一个相当长的问题单子来讨论。研究者已经分析过,从不太干净的歌剧《白毛女》,到比较卫生的电影《白毛女》,再到绝对圣洁的芭蕾舞剧《白毛女》,中间存有种种复杂的过程。”^③

① 彼德·布鲁克斯:《身体活:现代叙述中的欲望对象》,朱生坚译,新星出版社,圆园园缘年,第 120 页。

② 杜赞奇:《从民族国家到拯救历史:民族主义话语与中国现代史研究》,王宪明译,社会科学文献出版社,圆园园缘年,第 怨-100 页。

③ 孟悦:《白毛女与“延安文艺”的历史复杂性》,唐小兵编:《再解读:大众文艺与意识形态》,香港牛津大学出版社,圆园园缘年。

其次是表现在男女的关系上,主要表现在爱情和婚姻中。谢冕说:“可惊的是在这几个戏中所有的女人没有丈夫:阿庆嫂徒然有一个阿庆的名字——他没有出现,‘跑单帮去了’;吴琼花(后被江青改名为吴清华——引者)据说是个童养媳,但她丢下男人造反了;白毛女的对象也许是当了八路的大春,但他们原先在歌剧中暗示的关系,到‘样板戏’中反吹了,大春只是一个穿军装的解放者,他们讲的都是‘阶级话’;《龙江颂》里那位面孔生得俊俏的小媳妇,她的身份是军属,却不见丈夫,更没有子女;那个码头上抓阶级斗争的方海珍,阶级利益重于一切,也忘了婚配;至于杜鹃山上那个女英雄柯湘,为革命丢了性命,也许连男人的手也没摸过。并不是说,所有的作品中,有了女人都应该有男人,但也不是说,凡是出现女人的地方都不许她接近,亲近男人。文学的统一化和净化到了如此的程度,这种文学实在是可怕的。”^①但是其实我们再作分析,在样板戏中,有两类,一类是纯洁的,一类是暧昧的。像《龙江颂》、《海港》、《杜鹃山》中的女主角,是属于纯洁的;李杨指出,“在‘社会主义现实主义’后期的象征主义文学中,我们看到的女性基本上都是作为一种社会性征而存在的。在《龙江颂》、《海港》、《杜鹃山》这些作品中,不但女性没有爱情经历,而且,女性作为‘女儿’、‘妻子’、‘母亲’的这些性征被一概取消,甚至穿着、打扮、思想都与男人无异,这些作品的主人公都是没有家庭、没有由来的符号,是一个又一个‘空洞能指’。在这些象征主义作品中,要区分‘男人’和‘女人’已经变得非常困难。这些形象的出现标志着叙事话语的完全终结。在找到了国家本质以后,人已经经过了成长的阶段,获得了自己的主体性。从此以后,任何一个人物的出场都无需说明,都能够让我们看到它的本质。象征的特点即是将每一个对象符号化、空间化——象征化”^②。而像《沙家浜》、《红色娘子军》、《白毛女》则是暧昧的。《沙家浜》中的阿庆是跑单帮去了,但是这个戏表现的却是

① 谢冕:《文学的绿色革命》,贵州人民出版社,1985年,第104页。

② 李杨:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1949—1979)研究》,时代文艺出版社,1988年,第123—124页。

“一个女人和三个男人的故事”(陈思和语)。革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》也有类似的情况。洪常青和吴清华的感情,从表面看是被删除了,但是在实际的舞台演出中,观众依然可以根据情境作出自己的想象。在革命现代芭蕾舞剧《白毛女》中,在山洞相逢一场戏却仍然是与有情人重逢的“相认”戏。孟悦指出,“在这场戏中,喜儿和大春的对舞配有这样的叠唱:‘看眼前是何人?又面熟来又面生。是谁?是谁?她轱好像是亲人。他轱好像是……她轱是喜儿轱春!’不用说,其中尚未被完全抹却的‘情’的部分为观众提供着另一个非官方的解释可能性,尽管这个可能的欣赏角度是潜在的,被压抑的,偷偷摸摸的”^①。

第三是表现在身体受虐的程度上。洪子诚说道:“在‘样板’作品中,可以看到人类的追求‘精神净化’的冲动,一种将人从物质的禁锢、拘束中解脱的欲望。这种拒绝物质主义的道德理想,是开展革命运动的意识形态。但与此同时,在这种禁欲式的道德信仰和行为规范中,在自觉地忍受(通过外来力量)施加的折磨,和自虐式的自我完善(通过内心冲突)中,也能看到‘无产阶级文艺’的‘样板’创造者本来所要‘彻底否定’的思想观念和情感模式。”^②在这里,洪子诚提到了“在自觉地忍受(通过外来力量)施加的折磨,和自虐式的自我完善”。要成为一个革命者,必须从身体上,自我“折磨”、“自虐”来完善。禁欲是和无性联系在一起的,它能产生一种圣洁、净化,但是要产生崇高感还需要经过身体的考验。米歇尔·福柯指出,“这种惩罚的符号—技术,这种‘意识形态权力’至少将会部分地被搁置,被一种新的政治解剖学所取代,肉体将再次以新的形式成为主要角色”^③。有人用“崇高的革命躯体”来形容,在歌剧《刘胡兰》、《江姐》中就充分地表现了这一特

① 孟悦:《白毛女 演变的启示》,王晓明主编:《二十世纪中国文学史论》第三卷,东方出版中心,1997年,第106页。

② 洪子诚:《中国当代文学史》,北京大学出版社,1999年,第106页。

③ 米歇尔·福柯:《规训与惩罚》,刘北成、杨远婴译,三联书店,1999年,第106页。

点。在歌剧《刘胡兰》中，刘胡兰被国民党的军队用铡刀铡死。在歌剧《江姐》中，沈养斋对江姐软硬兼施，要用中美合作所的“美式刑法四十八套”来威逼江姐。但江姐却说“革命者哪怕你毒刑拷打烈火烧！……”沈养斋：“把她的十个手指，给我一根一根地钉上竹签！”最后江姐在革命胜利之夜，英勇就义。

哈贝马斯亦看到，即便在福柯那里，“权力”仍然与肉体的感觉（被虐待肉体的痛苦体验）有一个审美式的关系。^①在《红色娘子军》（梁信，~~1963~~后亦改编为电影以及“文革”中的“样板戏”芭蕾舞剧）中的贫农女儿吴琼花，向党展露地主南霸天在她身上留下的道道鞭痕，就顺利通过了加入娘子军连的资格审查。^②在革命现代舞剧《红色娘子军》的第二场中：

连长突然发现她臂上的鞭痕，关切地问起她的身世。霎时，世世代代的血海深仇，奔腾翻滚，涌上清华的心头，她向亲人们愤怒地控诉了南霸天的滔天罪行。清华独舞：——她猛地拉起袖子，露出一道道血淋淋的鞭痕（“侧身吸腿”，“展翅蹲转”，“背身跪步”），诉说着在南霸天土牢里受尽折磨的苦痛（“旁越步”，转身“足尖并立”，再现被铁链吊绑的“造型”）；诉说着在椰林里被南贼打得昏死过去的情景（“探海翻身”，激愤“亮相”）。

经受过肉体的考验，才能真正成为战士，经受过血与火的洗礼才能成为真正的革命者。《红灯记》中的李玉和就能经受严刑拷打，而王连举被刑讯室的惨象一吓就叛变了。在这里，肉体是否能够经受拷打，成为革命者和叛徒的分水岭。

第四是表现在身体对待宴饮的态度上。革命文化是一种“形而上”的文化，反革命的文化是“形而下”的文化，比如敌人总是和吃、喝

① 刘小枫：《现代性社会理论绪论》，上海三联书店，~~1998~~年，第151页。

② 黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社，~~1987~~年，第127页。

连在一起的。在革命现代京剧《智取威虎山》中，《会师百鸡宴》一场，座山雕及其匪徒大摆宴席，杨子荣在成功地处决了栾平之后，作为值日官给座山雕拜寿。杨子荣要匪徒们“今儿个来个猛吃猛喝，一醉方休！”在这里，匪徒们都是“一醉方休”的人，而杨子荣始终保持着清醒的头脑，他以值日官的身份要匪连长“把放哨的弟兄们调回来，多喝几杯啊”。在众匪猜拳行令的时候，杨子荣唱道：

除夕夜全山寨灯火一片，
(走下木墩)

我已经将信号遍山点燃。
按计划布置好百鸡宴，
众匪徒吃醉酒乱作一团。
盼只盼同志们即刻出现，
捣匪巢歼顽敌就在眼前。
心焦急觉得时光太慢，
战友们却为何动静杳然。
抑不住激动情出外察看，

(欲行又止)众匪杂乱的猜拳行令声。(镇定地)

紧急中要冷静，我把住这暗道机关。

在剧中，座山雕、匪参谋长等已经喝得醉步踉跄。座山雕请杨子荣喝酒，杨子荣在应酬着。我剿匪部队就是在这个节骨眼上，和杨子荣里应外合一举歼灭了匪徒。

在革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》第三场中，南霸天也是做寿，洪常青化妆成华侨巨商去祝寿：

南府里外一片混乱嘈杂。团丁们抬着酒肉财礼，驱赶着抓来的黎族姑娘，吵吵嚷嚷地走过土豪、劣绅、国民党党棍、



现代芭蕾舞剧《红色娘子军》

土匪头子相继前来勾搭捧场。南贼出厅迎客，土豪、党棍纷纷献礼拜寿，南贼得意洋洋，请宾客人。南贼的老婆叫丫头捧来上等果品款待客人。丫头们的舞蹈。团丁挥舞着皮鞭，逼着被抓来的黎族姑娘们在寿筵前跳舞。黎族姑娘们充满着对南贼和这帮土豪劣绅的仇恨被迫起舞。一个团丁匆匆跑上，呈给南霸天一份大红名贴，报称：“贵客到”。南贼接过来一看，来客是位华侨巨商。素不相识，突然登门，众土豪议论纷纷，其说不一。南贼利令智昏，不愿放过这一良机，忙令团丁持刀列队，迎接贵客。“贵客”就是娘子军连党代表洪常青。他连日侦察，摸清敌情，订出战斗方案：趁南贼做寿，宾客混杂之际，扮作华侨巨商，带领小庞和战士们打进匪巢，约定午夜鸣枪为号，与红军大队人马里应外合，一举歼灭南贼匪帮。

在革命现代京剧《沙家浜》中，第九场《突破》则是利用胡传魁结婚大摆喜宴之际一举歼灭敌伪。[幕启：一伪军在站岗。伪军：“司令结婚，请来皇军，叫我们加岗，唉！倒霉了！”]叶思中等上，将伪军擒获，拉下。[郭建光、阿庆嫂同上，后随突击排战士、民兵。]阿庆嫂：“指导员，翻过了这道墙，就是刁德一的后院！”(唱)【西皮快板】：

敌兵部署无更变，

送去的情报图一目了然。
主力都在东西面，
前门只有一个班。
民兵割断电话线，
两翼不能来支援。
院里正在摆喜宴，
他们猜拳行令闹翻天。
你们越墙直插到当院，
定能够将群丑(叫散)一鼓聚歼！

最后第十场《聚歼》是突击排消灭日伪军。郭建光弹无虚发，连毙敌众，最后把黑田踩在脚下，亮相。

敌人为了收买革命者，也往往采用宴会的方法。在《红灯记》中，李玉和在《赴宴斗鸠山》中，先是李奶奶给他一碗酒，《临行喝妈一碗酒》：“妈，喝了您的这碗酒，什么样的酒我都能对付”。然后从容赴宴，拷打，最后英勇就义。这是一个献祭的过程。就像布鲁斯·林肯所说的，“食物过去是而且现在还是通过献祭的行为创造出来的——这是一种宇宙生成的献祭仪式，存在从生命形式(在这里是原牛)转化为无生命形式。进而言之，通过饮食，身体又一次从它的同质异形中得到再创造：葡萄酒就是血，故能够再成为血，因为消耗食物无非就是逆向的献祭”^①。富有趣味的是，鸠山队长不是逮捕李玉和，而是请李玉和赴宴。在这里，有母亲的酒垫底，什么样的酒他都能对付，采用的是双关语。母亲的酒是革命的酒，而鸠山的酒是敌人的酒，革命的酒是俭朴的酒，含义深刻的酒，能够抗拒敌人的宴会的酒，阴谋的酒。鸠山用“人不为己，天诛地灭”来劝导李玉和交出密电码。然后再用“敬酒不吃吃罚酒”相威逼，李玉和在吃“敬酒”的同时，早就准备好了吃“罚酒”——接受严刑拷打。在这个时候，身体已经通过母亲的酒“从

^① 布鲁斯·林肯：《死亡、战争与献祭》，晏可佳译，上海人民出版社，1984年，第104页。

它的同质异形中得到再创造” ,最终走向献祭。而李铁梅在父亲的感召下 ,立下誓愿“打不尽豺狼决不下战场”。

我们经常听到这样的话 :新中国的成立是通过无数革命先烈的牺牲换来的 ,我们今天的幸福生活来之不易。也就是说 ,通过无数革命先烈的献祭 ,才有新中国的诞生。

第十二章 摇戏剧的象征

“文革”的样板戏,不仅在内容上创造出了一种意识形态神话,在形式上也有它的独特的形式的革命,或者称“形式的意识形态”。^①样板戏是脸谱化的戏剧,样板戏中的演员,是一种没有脸谱的脸谱化表演。尤其是在英雄人物举首、投足、亮相的时候。样板戏的角色是分等级和类型的。同时,为了革命的需要可以扮演成不同的角色,这是非常富有戏剧性的。在布景与道具上,样板戏也是采用象征化的手段,但是,往往是写实和象征混用。而样板戏的话语与语言更是具有自己的系统。革命样板戏的话语方式,是代表“文革”文艺理论在说话。样板戏的语言,不是口语化的,而是一种念白。它采用的都是革命的语言,但是偶尔也采用民间的俗语。

第一节 摇脸谱与角色

样板戏的脸谱化问题,是一个非常值得探讨的问题。戏剧的脸谱是从面具演化而来的。脸谱是面具的延伸。面具具有人神相通的意味。在西方,面具源于拉丁语 *masca* 在英语中 *mask* 意为个人,后来荣格将 *mask* 指称为人格面具。孙柏指出,“面具作为戏剧仪式之神圣象征的时代(古典戏剧和基督教戏剧时代)已经告终。唯有小丑

^① 参见李杨:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942—1966)研究》,时代文艺出版社,1998年,第37页。

涂脂抹粉的脸上还残存着面具的痕迹，这种自我涂抹显然带有历史转折时期的深刻寓意性，我们从中看到的是戏剧之神在彻底死去之前的最后挣扎”。孙柏说道：“与此同时，英语中‘面具’一词的拉丁语源‘~~面具~~’的词尾惨遭阉割，完全蜕变为被除了神性的政治学用语——‘个人’。为了配合实施这种修辞策略的诡计，英语（以及德语、法语、意大利语等）从阿拉伯语中引入了‘~~面具~~’这样一个空白的、不负有任何沉重历史责任的词汇来表示作为戏剧术语的‘面具’。如此巧妙的能指置换与接力，彻底排空‘~~面具~~’原有的神圣意味，以便使之毫无牵挂地服务于资产阶级社会对‘个人’政治身份的构造。在人文主义的整体浪潮推动下，对神意的阉割作为戏剧史上的无可变更的既成事实得到默认，戏剧的面具时代就此结束。”^①在西方，戏剧的面具的时代结束，具体地说是通过易卜生的现实主义完成的。

中国戏曲在原始时期也有面具，后来演化为脸谱，胡适认为戏剧是“人类生活状态的一种记载”，他说，“西洋的戏剧便是自由发展的进化，中国的戏剧便只有局部自由的结果”。他认为中国戏曲中的“乐曲”、“脸谱、嗓子、台步、试把子”等等都是戏剧进化史上的“遗形物”。^②钱玄同说：“如其要中国有真戏，这真戏自然是西洋派的戏，绝不是脸谱派的戏，要不把那扮人不像人的人，说不像话的话全数扫除，尽情推翻，真戏怎么能推行呢？”^③在近几年，又有几个学者对中国戏曲中的脸谱和脸谱化的问题进行论争。董健认为，“在 20 世纪，中国戏剧的最大变化是在中西文化的‘碰撞’与‘融合’之中完成了由古典时期向现代时期的转型，在这一历史性的文化转型中，产生了一个崭新的剧种——话剧。只有话剧才完全抛弃了脸谱，以‘真人’与观众见面”^④。在中国“完全抛弃了脸谱”，也是通过易卜生的现实主义。因

① 孙柏：《丑角的复活——对西方戏剧文化的价值重估》，学林出版社，1994年，第 157 页。

② 《胡适文存》卷 1，上海亚东图书馆，第 157—158 页。

③ 钱玄同：《随感录》（十八），《新青年》缘卷 源号。

④ 董健：《20 世纪中国戏剧 脸谱的消解与重构》，《戏剧艺术》1993 年第 2 期。

此 在五四时期 胡适倡导“易卜生主义”。

但是 脸谱的“结束”和“抛弃”远没有这么简单 在西方 现代主义的兴起 使得面具又开始重新恢复。就像孙柏所说的，“直到 20 世纪初叶，~~袁牧之~~首先作为一个心理学术语得以重现，意为‘人格面具’。也正是在这种心理学理论的支持下，面具作为戏剧扮演中的转喻手段才得以在舞台重现”^①。在中国 样板戏“完全恢复了已被戏剧现代化消解了的传统戏曲的‘脸谱主义’”^②。在这里 脸谱、脸谱化、脸谱主义是不同的概念。安葵在反驳董健的观点时解释说：“脸谱是戏曲化妆（主要是净角、丑角）的一种方法，是戏曲塑造人物的一种手段。”脸谱化是“对文学创作中简单粗浅倾向的一种比喻说法”。但安葵只是认为董健“把脸谱和脸谱化两个概念混同了起来……得出了这样的结论：要消灭脸谱化就必须消灭用脸谱的戏曲”。^③ 而在我看来，董健对脸谱、脸谱化和脸谱主义的批判，还有一层更为深刻的意义没有被认识到。董健将中国古典戏曲的脸谱之用，追溯到上古时代的“巫”。他认为，“‘巫’的这一文化遗传基因形成了戏曲脸谱化的‘非人化’、‘反自然’倾向：第一，用人造的‘假面’来掩盖人物的真面，这不仅使观众看不到舞台上的自然本真的人，听不到自然本真的语言，更无法关照活生生的自然本真的生活。第二，以笼统抽象的‘类型化’取代有血有肉的人物的个性，人的丰富复杂的生命被消解在舞台上‘权力话语’之中，只剩下模式化了的‘忠’、‘奸’；‘善’、‘恶’；‘正’、‘邪’；‘好’、‘坏’之分。第三，脸谱是一种神话的形式，它将隐含了意识形态指向的历史矫饰为‘自然法则’。这样，它将真人的形象与真实的生活与观众隔开，将人的审美指向与生活评价引向一个虚幻的世界，在这个‘世界’里观众只能接受‘巫’——编戏人与演戏人以脸谱

① 孙柏：《丑角的复活——对西方戏剧文化的价值重估》，学林出版社 2004 年，第 50 页。

② 董健：《20 世纪中国戏剧 脸谱的消解与重构》，《戏剧艺术》2003 年第 2 期。

③ 安葵：《20 世纪中国戏剧的现代化与民族化——与董健、傅谨先生商榷》（下），《剧影月报》2004 年第 3 期。

化表现出来的主观的‘褒贬’，而失去了（或者说被麻痹了）对现实生活的感受力与批判力”^①。在这里，五四时期倡导的“易卜生主义”，就是批判了这种戏曲的脸谱化，而话剧确实在某种程度上抛弃了脸谱。但是问题是，易卜生主义的话剧，所表现的“社会问题剧”，也是中国古代戏曲的“高台教化”的再现，也是一种意识形态（易卜生后期的象征主义戏剧，就意识到了他中期现实主义戏剧中的“过于正直病”）。而意识形态，如前所述，是从神学政治转化到了政治神学的产物。从启蒙运动到法国大革命之间有内在的联系，从五四时期的话剧到“文革”时期的样板戏之间也有某种内在的因果关系。“脸谱主义”则是将脸谱化的倾向发展到了一种理论的高度。样板戏就是一种脸谱化甚至是脸谱主义的艺术。样板戏中的演员，是一种没有脸谱的脸谱化表演。尤其是在英雄人物举首、投足、亮相的时候。他们处于人神之间，为自己在舞台上的形象而狂喜，为自己生活中的形象而自卑，形成了最大的分裂。而且政治化的修辞，使得他们的形象形同英雄，或者是英雄的化身。借用荣格的句式，不是他们创造了形象，而是形象创造了他们。（不是歌德创造了浮士德，而是浮士德创造了歌德）。样板戏之所以重要，主要还是因为它的脸谱化将一种艺术发展到了极致，英雄的神话夸张到了一种滑稽的程度，我们才能进入一个新的时代。

中国传统戏曲强调角色行当，分生、旦、净、末、丑。景孤血在《京剧的行当》中指出，“中国戏曲之有‘行当’……在元人杂剧时代，已然有了‘正末、冲末、小末、外、正旦、老旦、外旦、搵旦、净、丑、杂、卜儿、邦老、傣儿’等分别”。汉剧分成的“十门角色”，一末、二净、三生、四旦、五丑、六外、七小、八贴、九佚、十杂。京剧有“八门”：生、旦、净、末、丑、觔斗、上下手只为两或三门，这七行是“生、旦、净、末、丑，另加打旂、武行”。^②但是实际上还是“生、旦、净、末、丑”。这种角色行当，往往容易将人物类型化。因此，在现实主义戏剧中，往往是反对角色的分类或者说类型化的角色。样板戏为了塑造英雄人物的形象，往往将各种

① 董健：《二十世纪中国戏剧 脸谱的消解与重构》，《戏剧艺术》1999年第2期。

② 景孤血：《京剧的行当》，北京宝文堂书店，1984年，第1页。

行当的所有优点都集中在英雄人物身上。1954年,上海京剧团《智取威虎山》剧组在《红旗》杂志上发表题为《关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》的文章中说道:“各个英雄人物的唱腔,已经不能再用什么‘流派’、‘行当’来衡量了,就拿杨子荣的唱腔来说,你说是老生唱腔吗?但其中又有很多武生、小生甚至花腔风格,很难说是什么‘行当’,同样,常宝的唱腔,从‘行当’来说,既非花旦,又非青衣,从‘流派’来说,既非梅派,又非程派。它是什么‘流派’?什么‘流派’也不是,干脆说,革命派!”^①样板戏的革命派,使得人们对戏剧中的行当和角色已经不重要了。但是演员其实是类似好莱坞,是定型的。同时,演员明星化,也和好莱坞是一致的。样板戏由此而形成了“样板团”,直接受江青领导,在样板团中是无上的光荣,如革命现代京剧《红灯记》中演李玉和的钱浩梁(浩亮),《沙家浜》中的阿庆嫂,先是赵燕侠,后是洪雪飞。《智取威虎山》中的杨子荣是由童祥苓扮演,《红色娘子军》中扮演洪常青的刘庆棠,《杜鹃山》中扮演柯湘的杨春霞等都是明星。而钱浩梁(浩亮)、刘庆棠等人更是叱咤风云的人物。这些人物所扮演的角色都是剧中的“一号人物”,主要英雄人物,还有次要英雄人物、一般人物、反面人物等等。

革命戏剧有一个非常重要的角色因素,为了革命的需要可以扮演成不同的角色,这是非常富有戏剧性的。如革命现代京剧《智取威虎山》中的杨子荣扮成土匪胡标,打入敌人内部。《沙家浜》中的阿庆嫂是地下交通员,可以扮成开茶馆的老板娘;县委书记可以扮演成郎中;《红灯记》中的地下交通员可以扮演成磨刀师傅等等。革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》中,洪常青是娘子军连的党代表。但是他可以扮演成普通农民侦察,解救清华并为清华指路;也可以扮演成华侨巨商借祝寿的名义打入南府。

在革命样板戏中,剧中角色的服装是很有讲究的。如制服,《红色娘子军》中的红军、《白毛女》中的八路军、《沙家浜》中的新四军、《智

^① 上海京剧团《智取威虎山》剧组:《关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》,《红旗》1954年第10期。



京剧《智取威虎山》

《智取威虎山》中的解放军指战员的制服，都是穿得非常整齐、威武、漂亮的，而敌人的制服，如《智取威虎山》中的国民党伪“滨绥图佳保安第五旅”的制服是混乱的，《沙家浜》忠义救国军中的刁小三的帽子都是弯戴的。如长短，正面角色都是短打，因为穷苦出身都是短打，而反面角色则是长衫，如《红灯记》中鸠山到李玉和家去向李奶奶骗取密码，《沙家浜》中的胡传魁和刁德一在刁家的厅堂中穿的都是长衫，《红色娘子军》中的南霸天、《白毛女》中的黄世仁、穆仁智都是穿长衫。《杜鹃山》中的温其久也是穿长衫。又如色彩，革命现代京剧《红灯记》中，铁梅穿的是红装。《智取威虎山》中小常宝解除了女扮男装，还其女儿身后，穿的也是红装。《沙家浜》中的阿庆嫂到最后也是穿红装。革命现代芭蕾舞剧《白毛女》中的喜儿也是穿红色的衣服，变成“白毛女”后，被大春从山洞中救出，又穿上红色的衣服。《红色娘子军》中的吴清华穿着一身红色的衣服，投奔红区。当她见到红旗的时候，整个舞台上都是红色占据了主导地位。反面角色则穿的都是黑色，《智取威虎山》中座山雕和八大金刚穿的都是黑色，《红色娘子军》中的老四和家丁穿的都是黑色。

在革命样板戏中，角色的名字也非常讲究。正面人物的名字都是大名，如李玉和、杨子荣、郭建光、洪常青、方海珍等，当然这些人物在原作中都是如此，也有一些是在改编过程中，连姓名也改了。如《红色娘子军》中的琼花改成了吴清华，《杜鹃山》中的贺湘改成了柯湘，乌豆改成了雷刚等等。而反面人物则往往是以绰号命名，如《智取威虎山》中的座山雕、《红色娘子军》中的南霸天、《杜鹃山》中的毒蛇胆，或是姓氏带有“歧视”色彩，如《沙家浜》中的胡传魁、刁德一等。在这

里,角色的名字都是有“意识形态”意味的。

第二节 摇布景与道具

京剧是一种象征的艺术。这个看法早在 1950 年代余上沅、赵太侔所倡导的“国剧运动”中就已经提出来了。但是中国现代的戏剧,是从象征向现实转化。余上沅说道:“容易看到的是同时中国剧场在由象征变而为写实的,西方剧场则由写实的变而为象征的。也许在大路之上,二者不期而遇,于是联合势力,发展到古今同梦的完美戏剧。”^①但是在发展过程中,中国的京剧革命,是从象征转向现实,同时又有从现实向象征转向的可能。在这里,是双向的复杂的运动。

京剧的表演是程式化的,而不是生活化的。在写意和虚拟的美学中,可以感受到它的合理性,而在以写实和模仿为主的革命现代京剧中,这种表演的程式化,又显示出革命化的崇高。这首先表现在布景上。中国戏曲的布景本来是虚拟化的,但是在样板戏中,布景却受到话剧的影响,采用写实的布景。如《智取威虎山》中的深山林海、《沙家浜》中的芦苇荡等都是实景。在《海港》中的码头也是实景。在第一场《突击抢运》中,“黄浦江边。上海港某装卸区码头。千轮万船,红旗招展,江水奔流,阳光灿烂。挂着‘总路线万岁’标语的铁塔高耸入云”。但是在码头上设置了阶级斗争教育的展览。如第六场《壮志凌云》中的阶级教育展览会。“会场设在从前美国大班‘办公’的楼房里,四周陈列着码头工人壮烈斗争的图片、‘过山车’的模型和破衣、烂袄、皮鞭、镣铐等实物。一幅红色的语录牌上,写着‘将革命进行到底’。‘过山车’旁插着一根扎有红彩球的杠棒。”这些成为对韩小强进行阶级教育的最好的工具。另外还有革命芭蕾舞剧《红色娘子军》,中国舞剧团的剧组说,为了突出地体现“没有人民的军队,便没有人民的一切”的光辉思想,中国舞剧团《红色娘子军》剧组“千方百计地突

^① 余上沅:《中国戏剧的途径》,《中国当代文学研究资料·余上沅研究专集》,上海交通大学出版社,1984年,第 200 页。

出了表现党代表洪常青和他率领的红色娘子军有关的舞美设计，避免了那种单纯为了渲染气氛而动用浓墨彩笔，以至淹没主要英雄人物的倾向。因此，一开场时，我们虽然也渲染了根据地欣欣向荣的景象，但当洪常青和红色娘子军战士英姿飒爽地步入会场，舞台上的布景、灯光、服装等一切色彩，就都很有层次地形成了对洪常青对娘子军战士的陪衬：蔚蓝的天，洁白的云，映衬着娘子军连形红鲜艳的军旗；乡亲们的节日盛装，烘托着洪常青和战士们整洁的银灰色军装和醒目的红五星、红领章、红袖章……”^①在剧中，布景主要是表现了海南岛椰林，这些布景都是阳光灿烂、山河壮丽。

在革命样板戏中，布景的最高境界是太阳和霞光。在建国十七年的戏剧中，“明朗的天”发展成为一种神圣的阳光。如革命现代芭蕾舞剧《白毛女》的“太阳出来了”；在《智取威虎山》中，杨子荣唱《胸有朝阳》的唱段时的布景，也是霞光满天。在样板戏中，有些布景，如青松翠柏是一种人格的象征。《沙家浜》将一个伤兵员比作泰山顶山的青松。“要学那泰山顶上一青松。”青松成为战士的象征。在《红灯记》中翠柏是李玉和、李奶奶牺牲时的背景，象征着英雄的永生。在样板戏中还有一些布景是属于主导性的意象，如《杜鹃山》中的杜鹃。杜鹃是象征革命。在第一场就有景：“杜鹃初绽，红白相映，生气蓬勃。”雷刚唱道：“莫道是烈士的鲜血空流淌，点点滴滴化杜鹃红遍家乡。”在第四场《青竹吐翠》中，“幕徐启：蓝天白云，风和日丽；远山重叠，梯田层层，新竹泛绿，青翠欲滴；杜鹃盛开，绚丽多彩；远处可见瓦顶白墙的农会；一块巨石，横于台侧”。在第五场《砥柱中流》中，“幕启：林深路隘，峭石刺天；鹃花似火，劲松迎风；群山莽苍苍，晚霞如血”。而在第九场《漫卷红旗》中，“幕启：景同第一场，唯杜鹃花遍山怒放。杜鹃花和红旗相映生辉。柯湘、雷刚与众战士威武豪壮地一同‘亮相’。——幕闭”。在这里，从“杜鹃初绽”，“杜鹃盛开”，“鹃花似火”，到杜鹃花“遍山怒放”，象征着革命从开始、发展到形成高潮，同

^① 中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧《红色娘子军》的一些体会》，《红旗》1966年第4期。

时也意味着戏剧从开端、发展到高潮。又如《龙江颂》中的水。水是中国的命脉。中国的历史是治水的历史,在这里,龙江人民要损失自己的小利益,服从革命的利益。同时又是堤内损失堤外补。江水英唱道:“面对这波浪翻滚的九龙江,岂能让旱区缺水禾苗黄。”“党决定堵江送水奇迹创,齐动员全力以赴救旱荒。在眼前有一场公私交锋仗,战斗中人换思想地换装。”戏一开场。江水英从县委出席抗旱会议回来,带回的从旱区井底打上来的水都是苦的,说明遇到了百年未遇的特大干旱。要九龙江人民公社的社员作出牺牲,让出三百亩即将收割的良田。江水英唱道:“九龙江有水能救旱。”李志田说:“九龙江地势低,旱区地势高,这水怎么能上去呢?”江水英说:“咱们提高水位!”在这儿堵江,筑起一道拦江大坝,挡住上游水流。逼着江水改道,流进这公字闸门,顺着九湾河,把水送到旱区!她接着唱道:“解救那九万亩受旱良田。”在这里,有一个三百亩和九万亩的对比,牺牲小集体的利益,照顾大集体的利益,就是这出戏的宗旨。水在这里成了一个主导性的象征。全剧贯串水的意象。在剧中人物名字也和水有关。江水英、盼水妈。小红:“我奶奶说,一碗水也能救活几棵秧苗。”众人感动。江水英:(感慨地)“也能救活几棵秧苗!小红,你奶奶……”小红:“大伙叫她盼水妈。”江水英:“盼——水——妈!”小红:“阿姨,在旧社会有一年遇到大旱,我奶奶因为盼水,把眼睛都盼瞎了。解放后,是毛主席派来的医生给她治好了眼睛。这回,听说堵江送水,她可高兴啦!忙着上山砍竹子,回到家,一个劲儿地编哪,编哪,连夜赶编了这几对畚箕,天还没亮,就催我快呀,快呀,快把畚箕送到龙江大队!”江水英:(接过畚箕,异常激动)“它,寄托着多么深厚的情意,多么殷切的期望啊!”唱道:“见畚箕似见亲人在盼水。”在这里,反动的地主走狗王国禄解放前在大旱之年,把守泉水,打死了盼水妈的儿子。解放后改名为王国忠,从后山逃到了前山,成为烧窑师傅,并且在破坏大坝时被群众当场捉住。

在样板戏中,阶级敌人的布景都是光线阴暗、死气沉沉。如《智取威虎山》中座山雕的威虎厅、《红灯记》中的宪兵队监狱、《沙家浜》中的刁德一家的厅堂等。在样板戏中,有一个值得注意的特点,将佛堂、祠堂当作地主阶级的象征来表现。在芭蕾舞剧《白毛女》中,佛堂前,

念佛的黄母用锥刺丫头，刺喜儿，喜儿就反抗，遭到毒打。黄世仁又企图在佛堂强奸喜儿。这个佛堂背景就显示出虚伪性和欺骗性。歌剧《白毛女》中的奶奶庙，在芭蕾舞剧中依然存在。第六场，在奶奶庙。倾盆大雨，电闪雷鸣。喜儿独舞。黄世仁、穆仁智在逃跑途中遇雨，躲进奶奶庙。喜儿与黄世仁、穆仁智相遇。“白毛女”（喜儿）见到不共戴天的仇人，她满怀愤恨追打黄世仁和穆仁智，愤怒地唱：“见仇人烈火烧！我恨！我恨！恨不得踏平奶奶庙。我要，我要，把你撕成千万条。”这时赵大叔、王大春追上。赵大叔、王大春发现黄世仁的雨伞，众人跟踪追去。喜儿对奶奶庙的感觉，原剧是靠这里的供奉维持生命，在这里，是“恨不得踏平奶奶庙”。同时，加进了王大春加入了解放军，和赵大叔一起去寻访喜儿。结尾，控诉黄世仁之后，太阳升起来了，直接变成赞美大救星毛泽东。在《杜鹃山》中，毒蛇胆的祠堂。门前，成为屠杀共产党的刑场。如第二场《春催杜鹃》中，三官镇余氏宗祠前，“天低云暗，祠堂门墙，敝旧阴森；古柏丛竹，探出墙外；门前一侧，有石座旗杆一柱”。就是在这个“余氏宗祠”前，毒蛇胆要对柯湘开刀问斩。在样板戏中，往往将一些具有迷信的场景删除，如《智取威虎山》中的“深山庙堂”改为“深山问苦”。“根据江青同志的指示，我们毅然删掉了原来‘深山庙堂’和‘雪地侦察’这两场为渲染反面人物的迷信、凶杀戏而特地设计了‘深山问苦’这场体现军民鱼水关系的戏……”^①

在戏剧中，道具是舞台造型的必要手段。道具是一种具有关键作用的象征。胡妙胜说：“道具一般分为手持道具（枪、书、餐具等）、装饰道具（挂在墙上的镜框等）、大道具（家具、车等）。有些手持道具构成服饰的一部分（如佩剑）成为服饰道具。而装饰道具、大道具一般又将它们视为布景的一部分。所以服饰、道具、布景之间的界限并不是截然分明的。”^②我们这里所说的道具是指手持道具，或者说小型道具。从一般来说，手持道具只是“手的延伸”（梅耶荷德语），它可能是

① 上海京剧团：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》，《红旗》1959年第15期。

② 胡妙胜：《戏剧演出符号学引论》中国戏剧出版社 1989年 第156—157页。



京剧《红灯记》李少春饰李玉和,刘长瑜饰李铁梅,高玉倩饰李奶奶。

爱情的信物,也可能是致人死命的武器;它可能具有一般的象征含义,也可能潜藏深层的象征意蕴。京剧是象征性的戏剧。中国戏曲的道具,被称之为“砌末”,也是具有象征性的。曾永义说:“元杂剧所用的道具叫砌末。……砌末的使用,比较微细的像扇子和酒器,不妨用真物上场,但比较笨

重的,或会妨碍演出的,就不能用真物了。”^①在这里,“比较细微”的“砌末”就指的是小道具。

有些道具是主导性的意象。《红灯记》中的红灯。在这个剧中,红灯是一种象征。“李玉和那种大义凛然的革命气节,勇往直前的斗争精神,视死如归的崇高品质,光照日月的精神境界,最集中、最突出、最完美地体现了工人阶级的优秀品质,是无产阶级英雄的光辉典型,是中国共产党人的杰出代表……有了这样的革命正气和崇高品质,我们中国人民就敢于与天斗,与地斗,与一切帝国主义、社会帝国主义斗,就能够不断巩固和加强无产阶级专政,就能够使共产主义的红灯照亮全世界。”“革命现代京剧《红灯记》又是无产阶级文艺革命的一盏红灯。”“红灯闪闪,万山红遍,无产阶级文艺革命的盛大节日就在眼前,让我们信心百倍地迎接它吧!”^②李杨认为,“红灯”是“阶级性的图腾”^③。而李军

① 曾永义:《中国古典艺术的象征艺术》,《中国古典戏剧论集》,台湾联经出版事业公司,员982年,第 圆99 页。

② 《文汇报》、《解放军报》社论《无产阶级文艺革命的红灯——热烈欢呼红灯记》,员966年 缘月演出本的发表,《文汇报》员966年 缘月 愿日。

③ 李杨:《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”》(员981—员982)研究,时代文艺出版社,员982年,第 猿2 页。

则认为这是“暗示着中国化的马克思主义真理的传递过程。这种传递方式令我们想起极其中国化的禅宗真理的传递过程——《传灯录》所谓的‘灯灯相续’的方式”。他认为，“禅家状态根据中国文化的逻辑意味着一种转型时期，即走出传统的儒道父母之家以寻找自己的自性。这使我们意识到，《红灯记》中的‘红灯’及其传递过程，极可能意味中国的马克思主义革命文化的一种转型时期：从 缘年代的苏俄式马克思主义向 远年代的中国化马克思主义；从以苏联为中心的社会主义‘大家庭’走向独立自主、自力更生的中国式道路——也就是毛泽东的‘无产阶级专政下的继续革命’的理论和实践的转型，这种转型同样被理解为转型期主体（中国）寻找其自性（‘独立自主、自力更生’）的过程”。^①在样板戏中，还有一些道具不是主导性的意象，却是和剧中的情节相联系的。如《红灯记》中的密电码，是其中的关键，是敌我双方争夺的焦点，只要有了密电码，就能取得胜利。这种道具也是一种符号，一种象征。密电码是信息传递的方式，它必须秘密传送，通过地下交通员秘密传送。如《智取威虎山》中的联络图。像座山雕唱的“联络图，我为你朝思暮想”。杨子荣就是借着座山雕对联络图的渴望，作为敬献的礼物，赢得了座山雕的信任。如《红色娘子军》中的道具。王一川说：“琼花怀着悲痛从阵地上拾到常青遗下的皮包，中有怀表、入党志愿书，还有三枚银币。”^②在这里，在革命样板戏中，神圣性是通过

① 李军：《家的“寓言”——当代文艺的身份与性别》，作家出版社，1995年，第152页。

② 王一川：《中国的卡里斯玛典型——20世纪中国小说人物的修辞论阐释》，云南人民出版社，1993年，第152页。王一川这段话很有意思：“只见她把自已的那一枚与这三枚郑重地重合在一起，举行庄严、神圣的入党宣誓。举起拳头还是当初在分界岭接银毫子的那只手，但此时却似已灌注了砸烂旧社会、创造新社会的阶级的神力。这四枚银币的仪式般重新聚合是一种象征，它表明：琼花已自觉地将自己个人的解放冲动汇聚入整个阶级的解放冲动之中，赎身一回报历程正式完成。进而当常青的遗物旧皮包转而挎在琼花肩上时，常青的英灵已转附到她身上，她作为常青的继任者——党代表将完成其未竟之事业。这样，正是在琼花的成人仪式完成之时，历史动力似乎就获得完满解决了。反过来说也一样，正是在真正的历史动力形成之际，女奴的转型再生历程得以完结。”

道具：皮包、怀表、入党志愿书、三枚银币来表现的。再比如《海港》中的稻种。这个运往非洲的稻种体现了国际主义的精神。阶级敌人钱守维是通过“美国大班的奖状、日本老板的聘书、国民党的委任状”被揭露出来，最后还有一把“行凶的匕首！”

第三节 摇话语与语言

剧作家创作的话语方式，是要通过一定的创作方式来进行的。也就是说，剧作家代表谁说话。余虹指出，“在‘无产阶级世界观优先’的‘新写实主义’阶段，‘我’代表一群人所认同的‘马克思主义话语’（即无产阶级世界观）说话。比如‘我’只要开口说话，便在马克思主义阶级论框架中说话，离开这个框架我无法说话，在此与其说是‘我’和‘我们’在说话，不如说是马克思主义话语在说话。在‘政党政策优先’的‘社会主义的现实主义’的阶段，‘我’代表一群人所认同的‘政党政策话语’说话，离开了党的政策，‘我’无法说话。在‘政党领袖话语优先’的‘两结合’阶段，尤其是‘文革’时期，‘我’代表一群人所认同的最高指示——‘毛泽东思想’说话，离开了‘最高指示’我无法说话。比如革命样板戏文学的写作”^①。革命样板戏的话语方式，是代表“文革”文艺理论在说话。

那么，究竟什么是戏剧的话语呢？周宁指出，“戏剧是一种仪式化的交流活动。不同的民族中的种种审美特征，归根结底是由其话语模式决定的。从一般意义上讲，剧本是一剧之本，有什么样的文本就有什么样的演出。话语指的是用于交流的言语活动。剧作家、剧本、观众构成一个外在的交流系统，它是现实时空中的。剧中人物之间的对话构成内在话语系统，其存在形式是虚构的”^②。在解放区的时候，

① 余虹：《“现实”的神话：革命现实主义及其政治意蕴》，《文化研究》第二辑。

② 周宁：《比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究》，上海社会科学院出版社，2004年，第愿—怨页。

“诉苦”和“觉悟”是最重要的话语方式。我们在前面分析过，歌剧《白毛女》的第五幕第三场中，就有一场著名的诉苦戏。方慧容解释说：“‘诉苦’的所指可以极为宽泛，也可以极为狭窄。最狭隘意义上的‘诉苦’就是最标准的‘诉苦’，即叙述一个苦难的受三座大山压迫的故事，结尾处总是农民觉悟了，并起来反抗。”^①

在革命现代京剧《红灯记》中，有一场就是《痛说革命家史》。朱寿桐指出：“如果将《红灯记》视为样板戏中的样板，则能看出，样板戏‘成长’线索的中心环节是阶级教育。这种阶级教育与‘文化大革命’时期普遍流行的‘诉苦’风习密切相关，但在样板戏的起始阶段倒也并不十分倚重‘诉苦’”。他说道：“李奶奶最先没有采用简单的‘诉苦’法教育铁梅，而是通过‘说红灯’，讲道理来教育她。”相比之下，他认为：“《红灯记》中的‘说红灯’固然是阶级教育的一大败笔，但‘说家史’（正是‘诉苦’的原初模式）的安排却极为成功”。^② 在《智取威虎山》中，加了一场《深山问苦》，其中杨子荣要猎户老常和小常宝说话的那一段“诉苦”就是一种话语权。在《沙家浜》第二场中，沙奶奶的“诉苦”，倾听者是伤兵员小王和卫生员小凌。在革命现代芭蕾舞剧《白毛女》中，喜儿的“诉苦”是通过舞蹈的动作来表现的。而在革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》中，吴清华在常青的指路下来到了红区，当她喝完连长送给她的椰奶，连长发现她手臂上的伤痕，她用舞蹈动作来愤怒控诉南霸天。《杜鹃山》中的党代表柯湘唱的《家住安源》也是“诉苦”。柯湘说：“唉！吐不尽满腹苦水，一腔冤仇……”然后唱道：

家住安源萍水头。

三代挖煤做马牛。

^① 方慧容：“无事件境”与生活世界中的“真实”——西村农民土地改革时期社会生活的记忆，杨念群主编：《空间·记忆·社会转型》，上海人民出版社，~~2004~~2005年，第195-196页。

^② 朱寿桐：“服务”与“教育”样板戏艺术定位与分离，《朱寿桐论戏剧》，江西高校出版社，~~1994~~1995年，第104-105页。

汗水流尽难糊口，
 地狱里度岁月，不识冬夏与春秋。
 闹罢工，（立起）我父兄怒斥工头，英勇搏斗，
 壮志未酬，遭枪杀，血溅荒丘。
 （那）贼矿主心比炭黑又下毒手，
 一把火烧死了我亲娘弟妹，
 一家数口尸骨难收。

“诉苦”的目的，是为了使人“觉悟”。在《红灯记》中，铁梅在奶奶“痛说革命家史”后“觉悟”了。《智取威虎山》中的小常宝在杨子荣的“深山问苦”后觉悟了，《红色娘子军》中的吴清华是通过控诉，并在血的教训面前，最终觉悟到“解放全人类才能最后解放无产阶级自己”。《海港》中的韩小强是在诉苦中，增强了阶级觉悟。《龙江颂》中的队长李志田是在书记江水英的“巴掌山挡住了你的双眼”的启发下，才真正觉悟到“丢卒保车”的道理。《杜鹃山》中的雷刚，也是在《铁窗训子》中，通过杜妈妈的训斥，才觉悟了。“娘的话如闪电——明我心窍，却原来党代表强咽深仇，任劳任怨，肩挑重担，品格崇高。”

卡西尔指出，“语言意识和神话—宗教意识之间的原初联系主要在下面这个事实中得到表现：所有的言语结构同时也作为赋有神话力量的神话实体而出现，词语（逻各斯）实际上成为一种首要的力，全部‘存在’（~~存在~~）皆源于此。在所有神话的宇宙起源说，无论追根溯源到多远多深，都无一例外地可以发现语词（逻各斯）至高无上的地位”^①。中国的戏曲是一种代言体。孙柏说：“什么是代言体呢？直白地说，就是人代替神说话的戏剧形态。”^②在样板戏中，演员，尤其是重要演员所说的话，就是“人代替神说话”。在京剧《红灯记》中就有一段神魔的对话：

① 恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，于晓等译，三联书店，1985年，第40页。

② 孙柏：《丑角的复活——对西方戏剧文化的价值重估》，学林出版社，1984年，第38页。

鸠摇山：不会喝？唉！中国有句古语：“人生如梦”，转眼就是百年哪！正所谓：“对酒当歌，人生几何？”

李玉和：（鄙视地吹灭火柴）是啊，听听歌曲，喝点美酒，真是神仙过的日子。

鸠山先生，但愿你天天如此，“长命百岁”！（讽刺地掷火柴于地）

鸠摇山：呃……（尴尬一笑）老朋友，我是信佛教的人，佛经上有这样一句话，说苦海无边，回头是岸。

李玉和：（反击）我不信佛。可是我也听说有这么一句话，叫做：“道高一尺，魔高一丈！”

本尼迪克特·安德森指出，“关于基督教世界、伊斯兰教世界，甚至中国（~~贼皇圣朝皇朝皇朝~~）的想象——虽然我们把中国想象成‘中华（~~悦皇圣朝~~）之国’，但过去她并不是把自己想象成‘中华’，而是‘位居中央’（~~精朝造~~）之国——之所以可能，主要还是经由某种神圣的语言与书写文字的媒介”^①。“五四”时期的“文言”与“白话”之争，就具有这样的意义。文言是一种神圣的语言，而白话则是世俗的语言。日本著名学者柄谷行人指出，“现代的民族国家是分别从‘世界帝国’中分化出来的。我们不能仅从政治性的国家这一面来观察这种现象，因为，要成为民族国家还需要别的契机。毋宁说这是由于‘文学’或者‘美学’而形成的。正如在德里达那里所阐明的那样，用俗语来书写包含了对拉丁语越罗马教会越帝国支配之政治性的抵抗。在语音中心主义里有贵皇圣朝造政治的动机，与城邦越国家（~~贵皇圣朝造~~）的出现密切相关”^②。在诗歌、小说、戏剧中就是白话的运用。但是这种语言，

^① 本尼迪克特·安德森：《想象的共同体》，吴叻人译，上海人民出版社，~~国殇~~年，第 员原页。

^② 柄谷行人：《日本现代文学的起源》，赵京华译，三联书店，~~国殇~~年，第 员原页。

毕竟缺乏神圣性,因此,通过国剧——京剧,发展成一种“国家的”(国家)语言。

样板戏的语言,使我们联想到法国古典主义时期的语言。罗德·宰霍尔顿、文森特·云霍普尔指出,在朗布衣夫人的沙龙里,“人们只欢迎智力的或妙趣横溢的会话,因此社会美德得到了极大的培养。这些会话集会的目标之一就是使法语变得更为精密准确,以适合于传递微妙的思想和感情。这些自我命名的花花公子取缔了普通和粗俗的表达法,发明了各种委婉语,如用‘嘴上的家具’来代替‘牙齿’,用‘空气的孩子’来代表‘叹气’,用维持生计来代表‘面包’。有些词语由于粗俗被划掉。‘乳房’法语意为‘乳房’被取缔,因为‘小牛的乳房’是屠夫用语。据说他们为在斯文的会话里使用普通词‘糟粕(因为)是否合适争吵了好几个星期”^①。这种古典主义式的方式和革命的方式相结合,产生了一种共同体,一种一体化的方式。在“文化大革命”中,就像齐格蒙特·鲍曼所指出的那样,“民族国家的成功应该归功于对自主性共同体的压制,它会竭尽全力地反对‘地方主义’、地方风俗和地方方言,以种族的传统为代价,来促进一个统一的语言和共同的历史记忆,国家发起、国家监督的文化斗争(运动)本身越是坚决,民族国家在创造一个‘自然的共同体’的成功上,就越是完美充分”^②。话剧就是以普通话为标准。原来的用方言的滑稽戏也消失了。戏曲原有的地方戏,也被京剧占有,本来样板戏有许多是从地方戏移植的,但是京剧始终是一种主导性的剧种。而且京剧也不是以原来的中州韵为基础,而是以普通话为标准。

样板戏的语言,不是口语化的,而是一种念白。它采用的都是革命的语言,但是偶尔也采用民间的俗语。朱寿桐指出,“从人物语言来考察,《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等样板戏还主要立意在‘服

① 罗德·宰霍尔顿、文森特·云霍普尔:《欧洲文学的背景》,王光林译,重庆出版社,1985年,第104—105页。

② 齐格蒙特·鲍曼:《流动的现代性》,欧阳景根译,三联书店,1988年,第104页。

务’方面,这些剧中人物的唱词固然较为书面化,念白所采用的也多是书面语,但说白却基本上是口语化的。唱词与念白的书面化可以说继承了京剧的固有传统,在旧京剧中,即使是可而且为了便于观众欣赏而应该用白话表述的唱词或念白,也须加上一些表明书面化语气的虚词或连接词,哪怕这种书面化的处理实际上不可能并不符合书面语念白中,用来标示戏剧表述书面化”^①。中国的戏曲,作为一种诗的艺术,其念白是诗化的,书面化的。京剧的发音要求字正腔圆,这种表达方式,对于传达政治性的理念有着十分明确的感觉,具有意识形态的意义。因为经过改造的现代戏和传统戏已经有了明显的差别,也就是说强调戏曲念白的革命化。在革命现代京剧中,说白是非常口语化的。但是,换句话说这种表达方式又是拿腔捏调的。(在新时期,成了人们解构的对象。)

在《沙家浜》中的《智斗》一场戏中,阿庆嫂的唱词就具有民俗性。阿庆嫂唱道:

垒起七星灶,
铜壶煮三江。
摆开八仙桌,
招待十六方。
来的都是客,
全凭嘴一张。
相逢开口笑,
过后不思量。
人一走,茶就凉……
有什么周详不周详!



京剧《沙家浜》“智斗”

^① 朱寿桐:《“服务”与“教育”样板戏艺术定位与分离》,《朱寿桐论戏剧》,江西高校出版社 1994 年,第 104 页。

这里充分表现了阿庆嫂的机智,这种语言明显地具有江湖气,使得刁德一的试探不能成功。也就是说,阿庆嫂作为地下交通员,有一种表演的才能。(从这个意义上说,党的地下工作者都具有表演才能。)

巴赫金指出,“狂欢节广场上的这种新型的不拘形迹的交往,在一系列言语生活现象中得到了反映”。他说道:“对于不拘形迹的广场言语来说,典型的是惯用骂人话。”^①卡西尔说道:“如果我们对人类语言的发展过程作一研究,我们便会发现,语词在文明史上起着两种截然不同的功能。简言之,我们可以分别称其为语词的表意功能和巫术功能。即便在所谓原始语言中,语词的表意功能也并未消失。因为若是失去了这种功能,那就不会有人类的语言。”^②如前所述,在《智取威虎山》中,杨子荣打入座山雕的匪窟,虽然“在原演出本中……让他上山时哼着黄色小调,上山后又与座山雕的干女儿玫瑰花打情骂俏,大讲下流故事……结果把杨子荣弄成一个满嘴黑话、浑身匪气的江湖客,一个莽里莽撞、浑浑噩噩的冒险者……”遭致批判^③,但是在改编的革命现代京剧中,依然保持了杨子荣的“黑话”的特点:

座山雕:天王盖地虎。

假胡标(杨子荣):宝塔镇河妖。

座山雕:脸红什么?

假胡标:精神焕发。

座山雕:怎么又黄啦?!

^① 巴赫金:《拉伯雷研究》,李兆林、夏忠宪译,河北教育出版社,1988年,第140页。

^② 恩斯特·卡西尔:《国家的神话》,张国忠译,浙江人民出版社,1988年,第147页。

^③ 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——对杨子荣等英雄形象的一些体会》,《红旗》1959年第15期。

假胡标：防冷涂的蜡。

八大金刚：么哈？么哈？

假胡标：正晌午时说话，谁也没有家。

黄子平指出，“在通体光明的样板戏文本中，这段黑话的意指作用如此含混难以索解，却合辙押韵，音节响亮。……无论样板团如何用舞台调度（让假胡标站在舞台中间，座山雕坐在舞台的一侧），灯光布置（红光照假胡标，绿光照座山雕）来‘突出主要英雄人物’，在语言层面，这段黑话始终是红光无法照亮的‘黑’话”^①。革命现代京剧《杜鹃山》“吐字协韵以现代汉语的语音为规范，在提炼群众语言的基础上，合理地借鉴古典语言，改造了传统京剧韵白以上四下三、单音节结尾的七言句为主要程式的旧体制，开创了生动地运用类似词曲长短句式的、多以双音节结尾的韵白新体制，锤炼出一个崭新的、感人的舞台语言”^②。在这里，像汪曾祺这样的剧作家起了非常关键的作用。

① 黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社，1988年，第123页。黄子平指出，话语之间的“色彩”“明暗”关系构成了福柯意义上的权力—剥离关系，但在我们讨论的文本中更能见出这种关系的错综复杂。土匪黑话被官方红话所收编所征服，纳入了正统意识形态的样板叙述之中，而红话也为此付出了代价：它不得不承认有另类话语的存在，对它们的收编和征服无法抹杀，反而提醒了人们注意了这种存在。不仅如此，在这里，红话的载体真英雄必须以假土匪的身份才能合法地在舞台上说黑话，而在情节中，他向这套话语的权威屈服以证明自己本土土匪的身份；在舞台下，观众因了黑话出自英雄之口而获得大胆复述的合法性——无论在何种情况下，黑话明显的自成一格都仍然令人不安。

② 邢映、时茵：《鲜明的时代特点摇独特的民族风格——赞革命现代京剧《杜鹃山》的艺术语言》，《革命样板戏评论集》，上海人民出版社，1987年。

余摇论

—

在“文化大革命”结束以后,中国进入一个历史的新时期。随着思想解放运动的开展,中国重新恢复了秩序。如果说,从延安到“文革”的历史,可以说是一种主流意识形态的“国家的仪式”的话,那么,在新时期这种“国家的仪式”依然在持续。在戏剧上,清算“文革”“四人帮”的罪行,呼唤中国现代化的未来,如话剧有金振家、王景愚的《枫叶红了时候》、白桦的《曙光》、宗福先的《于无声处》、苏叔阳的《丹心谱》、崔德志的《报春花》、赵梓雄的《未来在召唤》、邢益勋的《权与法》、赵国庆的《救救她》、中杰英的《灰色王国的黎明》、陈白尘的历史剧《大风歌》、曹禺的《王昭君》等。这些剧表现出“一个民族和国家或面临危难之时,或刚从灾难深重的困境中解脱之际,所必然和必须有的思想意识,它也是一个民族、一个国家奋发向上的动力”^①。据统计,从1976年到1985年,就创作和演出大型话剧、改编或创作了戏曲新作近千部。在1984年庆祝中华人民共和国成立三十周年献礼演出中,文化部共评选出100多个优秀剧目,成为“建国三十年来,规模最大、范围最广、成果最多的一次全国性戏剧演出和评奖活动”。它是继

^① 田本相主编:《新时期戏剧述论》,文化艺术出版社,1985年,第18页。

缘年代中期和 远年代初期的两次戏剧创作高潮之后出现的我国戏剧创作的第三次高潮。

从当时的现象来看，中国的戏剧似乎理所当然地成为艺术的主流，承担起“国家的仪式”的作用。但是从 员起年起，戏剧演出的上座率逐年下降，到 员年底，到达了新时期八年以来的最低点，出现了后来人们一再议论的“困境”和“危机”。

笔者觉得这种困境，似乎并不仅仅是电影电视等大众化传播（媒介艺术）对戏剧的威胁，而是一种具有神话魔力的类型化艺术对具有启蒙思想的戏剧的入侵。^①虽然在 员年开展了戏剧观的论争。黄佐临在 远年代发表的《写意戏剧观》的问题，直到这个时候才真正提出来。

有人认为， 缘年代初的戏剧，还是在社会问题剧的层面上展开的。因此有人提出要反对社会问题剧，推倒“第四堵墙”。并且反对单一的推崇斯坦尼斯拉夫斯基的幻觉型表演体系，从而引进布莱希特的表演理论，对中国传统的戏曲理论也重新认识。（如黄佐临导演的《新长征路上的突击手》、《中国梦》，陈颢导演的布莱希特的《伽利略传》。）同时又出现了以高行健为代表的“探索戏剧”的热潮，他们主要是吸收西方的现代主义，包括象征主义、表现主义以及荒诞派戏剧的表现手法，强调戏剧的象征性与哲理性。但是“探索戏剧”并没有将戏剧从低谷中走出来，反而使之陷入了更深的危机中。当然，就像崇尚斯坦尼斯拉夫斯基的戏剧家吸收布莱希特体系一样，现实主义也吸收了现代主义的手法，出现了像《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》那样的标志着新时期戏剧里程碑似的杰作。

但是进入 怨年代，现代主义的神话还没过去，后现代主义的幽灵又进来了。先锋戏剧成为一种时尚。先锋戏剧往往也是政治性的戏剧，或者说，将先锋和政治结合起来。如孟京辉的《一个无政府主义的

^① 参见拙著《现代传播艺术——一种日常生活的仪式》，浙江大学出版社，员年。

死亡》,倡导诺贝尔文学奖获得者所倡导的“人民戏剧”^①;《切·格瓦拉》中所表现出的左派意识。同时又有像林兆华这样的导演,过士行这样的剧作家在先锋与传统之间进行新的探索。在北京人民艺术剧院的京味现实主义和先锋戏剧之间架起了一座桥梁。20世纪90年代称“先锋戏剧”,主要有孟京辉、牟森等人。传统的现实主义戏剧,除了主流的现实主义戏剧之外,就是老舍开创的“京华风俗戏”,或称“京味”的现实主义戏剧。20世纪80年代有苏叔阳、李龙云,20世纪90年代有中杰英、郑天纬等人在“京味”现实主义戏剧上作出过贡献。苏叔阳的《左邻右舍》、李龙云的《小井胡同》、中杰英的《北京大爷》、郑天纬的《古玩》等都反映了特定的历史时期的北京市井生活,是典型的现实主义的戏剧创作。过士行在20世纪90年代观摩了大量的现代主义和现实主义的戏剧,20世纪90年代在他进入创作的时候,必然面临选择。他在苦苦思索之后选择了一种特殊的方式,以一种“先锋”的精神出现,但又似乎不是“先锋戏剧”,同时又显示出“京味”现实主义戏剧的特点,但又有着明显的区别。也就是说,他在先锋与传统之间选择,并在这个基础上另辟蹊径,从生命的体悟开始,进而从哲学的精神升华。也就是说现实主义与现代表主义融合,先锋与传统的合流,都是戏剧工作者在20世纪最后的20年的艰难探索。但是,重演样板戏和“主旋律”戏剧的延续,形成了一种后革命的氛围。

① 在电影中,张元在拍摄了《北京杂种》等先锋电影之后,也开始拍摄革命京剧《江姐》。张元虽然不是京剧的职业工作者,但是他说:“在某种程度上我比他们起点要高,因为我这个年龄,小的时候接触最多的就是八个样板戏。比我再大一些的人,甚至可以整本地把它唱下来。这是非常深刻的记忆,而且是非常特别的记忆。它有黑白分明的好人和坏人,它有革命浪漫主义的情怀——我们那时候没有动画片,样板戏就是我们的动画片。”他选用程派的青衣张火丁来演江姐,用这个电影来向延安文艺座谈会讲话六十周年献礼。他说:“在我的想象中,在欧洲,或者在美国,让我们的英雄江姐唱起《红梅赞》,是一件非常过瘾的事,比紫禁城里的‘三高演唱会’或者歌剧《图兰多》更浪漫。”(杨瑞春:《张元改造江姐》,《南方周末》2004年7月18日,第10版。)

二

在经历了革命的狂欢之后,人们又开始回复秩序,回复到现实中来。但是历史总是循环的,人们又开始怀念那个“激情燃烧的年代”。“革命样板戏”是“文化大革命”期间制造出的“文艺怪胎”,作为政治需要的样板之戏已经寿终正寝,但作为戏剧本身的“样板戏”并没有死亡。到了 20 世纪 90 年代,样板戏《智取威虎山》、《沙家浜》、《红灯记》、《红色娘子军》、《白毛女》、《杜鹃山》等一度以“红色经典”的面目出现在舞台上。“欣赏者对样板戏的解读已经毫无阶级斗争的功利色彩,却带着对往昔英雄主义情怀的诗意缅想。”(余宗岱语)

“革命样板戏”的重新演出不仅是一个事件,也是一种寓言。戴锦华说道:“从某种意义上说,对红色历史的再书写,其自身,便是世纪之交的中国多种社会力量彼此冲突与共谋的场域。在某一文化脉络中,这的确是官方说法再生产的主要方式之一,同时也是类似文化生产中相对无效与暧昧的生产方式。”^①这是一种“红色经典”的再生产。

刘康说:“红色经典,是指革命题材的文艺作品,也是近半个世纪的文化生产,是革命文化领导权(或文化霸权)建构的核心部分。”^②对于“红色经典”有各种说法。董健指出:“这是‘20 世纪 90 年代文化复归现象’的典型表现”。他认为:“‘红色经典’之说是完全不通的,也是毫无学理性可言的,其要害是要抽掉戏剧那些艺术中那些最宝贵的全人类共同的价值,以‘革命’和‘政治’取代艺术,使那些在某一特定历史时期只具有短暂的政治实用意义的作品,混入全人类文化经典的宝库”。在他看来:“经典就是经典,如果硬要为之着色,那也只能从艺术风格上着以各自特有的色彩,而绝不以‘革命’、‘政治’的标准去着政治的

① 戴锦华:《重写红色经典》,《大众传媒与现代文学》,新世界出版社,2004 年,第 206—207 页。

② 刘康:《在全球化时代“再造红色经典”》,《中国比较文学》2004 年第 1 期。

色彩。试问,莎士比亚、汤显祖、歌德、易卜生、契诃夫、田汉、曹禺……这些剧作家的作品,各是什么颜色的经典呢?”在这里,有一个政治色彩学的问题。董健说道:“二十世纪 70年代在中国兴起(其‘根’可以追溯到 50年代延安《讲话》),在‘文革’中达到辉煌顶点的‘革命样板戏’,尽管由于强权支撑与不惜成本、代价的武断经营方式(以牺牲千千万万文学、戏剧工作者创作权力为代价),它在戏剧的物质外壳的营造(包括技术性手段的改善)上,取得一些成绩,但总体上说来,谁也不否认,这种艺术的‘革命精神’是反现代的。”^①但是,在我看来,仅仅说“革命样板戏”是反现代的,似乎简单了一些。借用汪晖的“反现代的现代性”的话语来说,是属于“现代的反现代”。

然而,仅仅从现代化或现代性的角度来谈,似乎还是不足以说明问题,在我看来, 80年代的“革命样板戏”的回潮,不仅仅是一个“集体记忆”的问题,而且是一种神话的重现。笔者觉得,美国的好莱坞电影,金庸的小说都是具有神话性的类型艺术。它和后面我们论述的样板戏的回潮是不是属于同样的重新神话化的趋势?孟繁华指出,“无论时代发生了怎样的巨变。当年,所有影院的大门曾一度完全敞开,免费放映革命样板戏,广播里每天都有‘打虎上山’、‘都有一颗红亮的心’、‘家住安源’等唱段的反复播放。这些影剧以灌输的方式而家喻户晓,许多人都曾在业余宣传队中扮演过勇武无比的英雄人物。因此,‘红色经典’作为一种记忆潜伏于许多人的心中”。这就是“集体记忆”。但是,问题不在于过去的回忆,而在于现在的延伸,孟繁华说:“红色经典不再是主流文化可以开掘的主要资源,它的表达方式在主旋律的创作中以观念的形态在延续。”^② 80年代以后,革命戏剧作为“主旋律”的形式得到了充分的延续。尤其是进入 90年代以后,中宣部设立的“五个一工程”和文化部设立的文华奖,产生了大量的“主旋

① 董健:《中国戏剧现代化进程中的文化冲突》,《回顾与前瞻:第四届华文戏剧节(澳门· 1994年)学术研讨会论文集》,澳门戏剧协会, 1994年。

② 孟繁华:《众神狂欢——当代中国的文化冲突问题》,今日中国出版社, 1994年,第 183-184页。

律”戏剧,如《孔繁森》、《虎踞钟山》、《中国制造》等。

“革命样板戏”的回潮,是一种“后革命”的消费,也是一种后现代的解构。当初,样板戏是作为一种神圣的艺术,一种崇高的艺术出现的,但是在当下的人看来,它是非常怪诞的,观众不明白,为什么要这样夸张地表演,现代流行的“艳俗艺术”,就有点类似样板戏的风格,现在可以用戏仿来形容。^①同时,后革命是一种氛围。胡大平指出,“就其最直接的含义说,革命是政治制度或社会结构最为激烈的更替方式。在20世纪的激进主义语境中,革命直接表现为对资本主义的替代努力,它导向的是社会主义目标。在观察到现实社会主义没有能够全部实现这个替代时,大多数左派都开始重新考虑这种替代,德里克即是其中一位。他的‘后革命激进政见’在对资本主义替代这一点上与共产主义具有同样的承载,但是,社会主义(指现实的社会主义)显然不在其中继续担当目标,因此,革命就在‘对……替代’这一含义上,变成了一种‘历史想象力’”^②。陈建华对于革命有一段精彩的论述:“‘革命’话语负荷着巨大的集体记忆,要避开它、无视它,都是不现实的。但是当‘革命’的意义和使用以否定的方式仍戴着神圣的光圈,却

^① 如路学长的电影《长大成人》中就有个精神病院中的女病人在模仿《红色娘子军》中吴清华的舞蹈动作。薛荣在《江南》(1994年第1期)发表了小说《沙家浜》,这个小说将京剧《沙家浜》的故事重新作了演绎,小说《沙家浜》中的阿庆嫂的丈夫阿庆是一个萎缩的男人,阿庆嫂和胡传魁有肉体关系,和郭建光的关系也非常暧昧。日本人偷袭了芦苇荡,伤兵员都被抓走了,郭建光凭着水性好,逃出来了。最后是阿庆佯死在棺材中去炸日本的炮楼,救新四军伤病员。但是日本人已经将伤兵员转移了。这个小说发表以后出现了强烈的反响。《浙江日报》1994年10月15日发表《小说“沙家浜”在宣扬什么》,认为“小说《沙家浜》严重伤害践踏了人民的感情,污蔑了人们心中的英雄形象”,“有严重的政治错误”。甚至有沙家浜的原故事的作者,状告《江南》杂志和小说的作者。其实,小说是虚构的,一旦成为公共的形象,后人就可以改编。但是从意识形态上说,这种改编就有问题了。也就是说,这种改编成为一种对革命样板戏的解构,使得一个默默无闻的小说作者,成为众矢之的,因为他触及到了“原型政治”。

^② 胡大平:《后革命氛围与全球资本主义——德里克“弹性生产时代的马克思主义”研究》,南京大学出版社,1994年,第10页。

成为妨碍我们重新认知的新的图腾和禁忌。能否消解、拓展和重构‘革命’话语,能否恢复革命的本义,不仅设计克服历史的阴暗记忆,须驰目于本土革命和世界革命的原野而汲取广阔的文化资源,这本身也是一个重新构筑中国和世界图像的途径。革命不可能因我们排斥它、无视它而消失,其历史记忆和心理负荷,通过诠释实践是获得医愈的一种方式。”^①李泽厚提出“告别革命”,也有人提出“重新发明革命”。胡大平说道:“在当前全球化条件下,由于社会历史和意识形态的双重散裂,革命失去了稳定和明晰的语境,它的政治含义也暧昧起来,因此‘告别革命’和‘重新发现革命’同时成为激进主义声称的立场。在诸种激进主义立场中,德里克是属于‘重新发明革命’之列的。他把当前的社会历史形势称作‘后革命氛围’。”^②像前面所说的《切·格瓦拉》和《保尔·柯察金》等都是如此。

三

在进入新时期以后,北京人民艺术剧院的《茶馆》重演就是最典型的“国家的仪式”。尤其是《茶馆》在日本、欧洲的成功,更可以被看作是第三世界戏剧的一次巡回演出,是“一个东方的奇迹”。随着旧版《茶馆》于是之等老一辈演员退出历史舞台,出现了林兆华导演的新版《茶馆》。这个新版《茶馆》在延续着新的“国家的仪式”。而李龙云的《小井胡同》是在《茶馆》基础上的发展,继承了老舍的京华风俗戏的传统。苏叔阳的《左邻右舍》、《天下第一楼》、中杰英的《北京大爷》、郑天纬的《古玩》以及过士行的“闲人三部曲”(包括《鱼人》、《鸟人》、《棋人》)等重塑着都市的民族志。北京人民艺术剧院,可以说是真正意义上的国家剧院。

^① 陈建华:《“革命”的现代性:中国革命话语考论》,上海古籍出版社,2000年,第152页。

^② 胡大平:《后革命氛围与全球资本主义——德里克“弹性生产时代的马克思主义”研究》,南京大学出版社,2004年,第10页。

1955年底，中国青年艺术剧院和中央实验话剧院合并为国家话剧院。新的国家话剧院，以西方的经典和中国现代的经典和经典剧作家来开场。查明哲的从西方引进的“战争三部曲”：《死无葬身之地》、《纪念碑》、《这里的黎明静悄悄》，使观众对西方的戏剧有一种重新认识；田沁鑫的《生死场》、《狂飙》，试图借助中国现代文学中女作家萧红和现代戏剧的先驱者田汉来恢复中国的革命历史之魂。萧红的《生死场》，表现抗战时期东北民众的觉醒和女性的觉醒。《狂飙》是表现国歌的作者田汉的生命历程：从田汉东渡日本，看日本歌舞伎、王尔德的《莎乐美》，到回国创作话剧《一致》，以及建国后的《关汉卿》。如果说《生死场》更多地是对民族的思考，那么《狂飙》更多地是从《国歌》的词作者田汉对国家的关切来表现。从这个意义上说，田沁鑫的这两个剧作确实可以承担起国家剧院的作用。张艺谋导演的歌剧《图兰朵》在北京太庙举办，是具有国家的仪式性的。尽管这个歌剧是意大利节日歌剧院的作品，但是这个表现中国公主的题材，以茉莉花作为主旋律，同时又是由张艺谋来导演的歌剧，可以说是一次第三世界的国家戏剧的典范演出。

国家话剧院的成立是一种新的标志。高丙中说道：“民间仪式被国家或国家部门及其代表所征用，主要取决于它们潜在的政治意义、经济价值。国家在节日活动、重要庆典中让民间花会表演，最直接的功能在于借助它们制造热闹场面。但是这种热闹场面的政治意义却很丰富。首先，民间仪式固有的象征意义如‘喜庆’、‘祥和’被凸显出来，可以作为‘安定、团结的政治局面’的印证。其次，民间仪式在历史上制造‘普天同庆’、‘与民同乐’的盛世气氛的功能在今天实际上被用来表达对政府成就的肯定。最后，政府需要民众通过仪式参与国家活动。”^①1955年建国三十周年献礼演出，1956年全国现代题材戏曲、话剧、歌剧观摩演出，都是沿袭建国以后的戏剧的节日方式。在新时期，将戏剧观摩演出的方式，转化为戏剧节，如中国戏剧节。首届中国

^① 高丙中：《民间的仪式与国家的在场》，郭于华主编：《仪式与社会变迁》，社会科学文献出版社，1999年，第140页。

戏剧节始办于 1985 年。第一、二届在北京举行,第三、四、五届与地方政府联合主办,分别在福州、成都、广州举办。另外还有中国京剧节等等,更是“国家的仪式”意义上的节日。在这些观摩演出和戏剧节中,还设立了一系列的奖项,如梅花奖、文华奖,“五个一工程”奖等,这些奖项都是全国性的协会、政府和党的宣传部设立的,是一种国家性的荣誉。

富有趣味的是,在戏剧面对电视的竞争中,戏剧往往处于弱势的地位。但是中央电视台却专门开辟了戏曲频道,如果我们将国家的仪式,从电影扩展到电视,电视中的戏曲频道也是具有“国家的仪式”的意味。民族国家的仪式,还扩展到华文戏剧节。1995 年中国戏剧交流(第一届华文戏剧节演出)在北京演出了十多个剧作。从 1995 年开始的华文戏剧节,现在已经分别在北京、香港、台北、澳门、昆明举办了六届。

国家大剧院的建设可以说是国家仪式的物质化标志。换句话说,国家剧院是一个国家的标志性建筑。悉尼歌剧院,法国巴士底歌剧院都是新的国家剧院。中国从 1985 年就开始拟建国家大剧院,但是一直未能实施。1995 年出台的国家大剧院竞标,最后由法国建筑师保罗·安德鲁设计的蛋型方案中标。与此同时,从 1995 年开始,国家开始实施国家舞台艺术精品工程。每年将投入 1 亿元,3 年内在全国范围内推出 300 台左右的精品剧目。工程包括舞台表演艺术各艺术品种的大型剧目,现在这些国家舞台艺术精品工程的作品在已经竣工的国家大剧院上演,这是一种“国家的仪式”。

值得指出的是,无论是“主旋律”戏剧,还是“五个一工程”,抑或是国家舞台精品工程,都是一种“国家意识形态”的体现。因此,在倡导“主旋律”的时候,也要有多元化,在推出“五个一工程”和国家舞台精品工程的同时,也要有社会团体和个人的戏剧行动。菲利普斯·格罗斯认为,国家的职能是有限的,全部社会关系领域相应地被分为公共领域和私人领域,前者属于国家,后者属于市民社会。他说道:“关键的问题是在公共事务和私人事务之间、在社会和国家之间、在政府

与个人及自由社团之间要有适当的平衡。”^①当一种主流的意识压倒一切的时候，戏剧一方面变成一种国家的仪式，同时也变成国家的工具。一个戏的上演不是为了观众，而是为了晋京演出，获得奖项。一个戏一旦晋京演出获了奖，也就寿终正寝了。而戏剧不能仅仅靠这些国家的行为，真正走出低谷，还要有社会团体和个人的行动，才能使戏剧进入市民社会和民间社会。因此，在国家的仪式的同时，无论是政党和政府以及社会团体的这些“工程”，都是现代性的工程，但是，存在着两种现代性，马泰·卡林内斯库指出，“在作为西方文明史一个阶段的现代性同作为美学概念的现代性之间发生了无法弥合的分裂”。他解释说，作为文明史阶段的现代性是“科学技术进步、工业革命和资本主义带来的全面经济社会变化的产物”。相反，另一种现代性，是“导致先锋派产生的现代性”。^②也就是说，既要有现实主义戏剧，也要有先锋戏剧，既要有“国家的仪式”，也要有“生命的仪式”。这将是笔者的另一本书《生命的仪式：中国先锋戏剧的审美体验》中所要论述的。

① 菲利克斯·格罗斯：《公民与国家——民族、部族和族属身份》，王建娥、魏强译，新华出版社，1994年，第195页。

② 马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，商务印书馆，1994年，第185页。

参考书目

恩斯特·卡西尔：《国家的神话》，张国忠译，浙江人民出版社，~~1985~~年。

恩斯特·卡西尔：《语言与神话》，于晓等译，三联书店，~~1985~~年。

诺斯罗普·弗莱：《伟大的代码——圣经与文学》，北京大学出版社，~~1985~~年。

乔治·赫·马库斯、米开尔·阿·费彻尔：《作为文化批评的人类学》，王铭铭、蓝达居译，三联书店，~~1985~~年。

维克托·宰·特纳：《模棱两可：过关礼仪的阈限时期》，陈观胜译，史宗主编：《~~20~~世纪西方宗教人类学文选》（下），三联书店，~~1985~~年。

米尔恰·伊利亚德：《神圣与世俗》，王建光译，华夏出版社，~~1984~~年版。

克利福德·格尔兹：《尼加拉：~~19~~世纪巴厘剧场国家》，赵丙祥译，上海人民出版社，~~1985~~年。

托马斯·莫尔：《乌托邦》，戴镗龄译，商务印书馆，~~1985~~年。

卡尔·曼海姆：《意识形态与乌托邦》，艾彦译，华夏出版社，~~1985~~年。

本尼迪克特·安德森：《想象的共同体》，吴叻人译，上海人民出版社，~~1985~~年。

埃里克·霍布斯鲍姆：《民族与民族主义》，李金梅译，上海人民出版社，~~1985~~年。

埃利亚斯·卡内提：《群众与权力》，冯文光、刘敏、张毅译，中央编译出版社，~~1985~~年。

菲利克斯·格罗斯：《公民与国家——民族、部族和族属身份》，王建娥、魏强译，新华出版社，~~1994~~年。

~~粤世增火社城裁海等集为集之集，月拜月尊集造员恩援~~
巴赫金：《拉伯雷研究》，李兆林、夏忠宪译，河北教育出版社，~~1995~~年。

叶·莫·梅列金斯基：《神话的诗学》，魏庆征译，商务印书馆，~~1994~~年。

约瑟夫·皮柏：《节庆、休闲与文化》，黄蕾译，三联书店，~~1995~~年。

大卫·宁等：《当代西方修辞学：批评模式与方法》，常昌富等译，中国社会科学出版社，~~1995~~年。

哈贝马斯：《包容他者》，曹卫东译，上海人民出版社，~~1994~~年。

米歇尔·福柯：《规训与惩罚》，刘北成、杨远婴译，三联书店，~~1995~~年。

米歇尔·福柯：《知识考古学》，谢强、马月译，三联书店，~~1995~~年。

~~阅弗克马、耘叙布思~~：《文学研究与文化参与》，俞国强译，北京大学出版社，~~1995~~年。

齐格蒙特·鲍曼：《流动的現代性》，欧阳景根译，三联书店，~~1994~~年。

马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，顾爱彬、李瑞华译，商务印书馆，~~1994~~年。

莫理斯·哈布瓦赫：《论集体记忆》，毕然、郭金华译，上海人民出版社，~~1994~~年。

布鲁斯·林肯：《死亡、战争与献祭》，晏可佳译，龚方震校，上海人民出版社，~~1994~~年。

弗里·帕克：《地缘政治学》，刘从德译，新华出版社，~~1994~~年。

罗德·宰霍尔顿、文森特·云霍尔普：《欧洲文学的背景》，王光林译，重庆出版社，~~1995~~年。

雅各布·布克哈特：《意大利文艺复兴时期的文化》，何新译，商务印书馆，~~1995~~年。

《英雄和英雄崇拜——卡莱尔讲演集》，张峰、吕霞译，上海三联书

店 员 怨年。

约翰·月·沃德 原帕金斯：《罗马建筑》，吴葱、张威、庄岳译，中国建筑工业出版社，员怨年。

凯特·米利特：《性的政治》，钟良明译，社会科学文献出版社，员怨年。

彼德·布鲁克斯：《身体活：现代叙述中的欲望对象》，朱生坚译，新星出版社 圆年。

罗宾·乔治·科林伍德：《美学原理》，王至元、陈华中译，中国社会科学出版社 员年。

欧内斯特·林格伦：《论电影艺术》，何力、李庄藩译，中国电影出版社 员年。

弗雷德里克·詹姆逊：《布莱希特与方法》，陈永国译，中国社会科学出版社 员年。

柄谷行人：《日本现代文学的起源》，赵京华译，三联书店，圆年。

杜赞奇：《从民族国家拯救历史：民族主义话语与中国现代史研究》，王宪明译，社会科学文献出版社 圆年。

薇拉·施瓦支：《中国的启蒙运动——知识分子与五四遗产》，李国英等译，山西人民出版社 员年。

格里德：《胡适与中国的文艺复兴——中国革命中的自由主义》，鲁奇译，江苏人民出版社 员年。

洪长泰：《到民间去：员—员年的中国知识分子与民间文学活动》，董晓平译，上海文艺出版社 员年。

安敏成：《现实主义的限制：革命时代的中国小说》，姜涛译，江苏人民出版社 圆年。

马克·赛尔登：《革命中的中国：延安的道路》，魏晓明、冯崇义译，社会科学文献出版社 圆年。

卢梭：《论戏剧》，王子野译，三联书店 员年。

尼采:《悲剧的诞生——尼采著作选译》,李长俊译,湖南人民出版社,1985年。

马丁·艾斯林:《戏剧剖析》,罗婉华译,中国戏剧出版社,1985年。

费·布伦退尔:《戏剧的规律》,《编剧艺术》,文化艺术出版社,1985年。

彼得·布鲁克:《空的空间》,邢历等译,中国戏剧出版社,1985年。

格·鲍雅吉耶夫、阿·奥布拉紫曹娃:《欧美西方国家戏剧》,张绍儒译,上海文艺出版社,1985年。

王晓朝:《希腊宗教概论》,上海文艺出版社,1985年。

叶舒宪:《中国神话哲学》,中国社会科学出版社,1985年。

叶舒宪主编:《文学与治疗》,社会科学文献出版社,1985年。

王铭铭:《漂泊的洞察》,上海三联书店,1985年。

刘小枫:《圣灵降临的叙事》,三联书店,1985年。

刘小枫:《现代性社会理论绪论》,上海三联书店,1985年。

朱学勤:《道德理想国的覆灭——从卢梭到罗伯斯庇尔》,上海三联书店,1985年。

尹广树:《国家批判理论:意识形态批判理论、工具论、结构主义和生活世界理论》,黑龙江人民出版社,1985年。

郭于华主编:《仪式与社会变迁》,社会科学文献出版社,1985年。

杨念群主编:《空间·记忆·社会转型》,上海人民出版社,1985年。

曲金良:《后神话读解:中国民俗幽冥幻象及其艺术精神透视》,文化艺术出版社,1985年。

李小江、朱虹、董秀玉主编:《性别与中国》,三联书店,1985年。

胡大平:《后革命氛围与全球资本主义——德里克“弹性生产时代的马克思主义”研究》,南京大学出版社,1985年。

张京媛主编：《新历史主义与文学批评》，北京大学出版社，~~圆~~年。

张京媛主编：《后殖民主义理论与文化批评》，北京大学出版社，~~圆~~年。

刘康：《全球化与民族化》，天津人民出版社，~~圆~~年。

徐迅：《民族主义》，中国社会科学出版社，~~圆~~年。

金观涛、刘青峰：《开放中的变迁——再论中国社会超稳定结构》，香港中文大学出版社，~~圆~~年。

周大鸣、乔晓勤：《现代人类学》，重庆出版社，~~圆~~年。

陈鹏翔主编：《主题学研究论文集》，台湾东大图书公司，~~圆~~年。

《钟敬文民俗学论集》，上海文艺出版社，~~圆~~年。

杨朴：《二人转与东北民俗》，吉林人民出版社，~~圆~~年。

李泽厚：《中国现代思想史论》，东方出版社，~~圆~~年。

李长之：《迎中国的文艺复兴》，商务印书馆，~~圆~~年。

王金铭等：《中国现代知识分子的历史轨迹》，吉林教育出版社，~~圆~~年。

李孝悌：《清末的下层社会启蒙运动：~~圆~~—~~圆~~》，河北教育出版社，~~圆~~年。

陈建华：《“革命”的现代性：中国革命话语考论》，上海古籍出版社，~~圆~~年。

李立志：《变迁与重建：~~圆~~—~~圆~~年的中国社会》，江西人民出版社，~~圆~~年。

刘禾：《语际书写》，上海三联书店，~~圆~~年。

刘禾：《跨语际实践——文学、民族文化语被译介的现代性（中国，~~圆~~—~~圆~~）》，宋伟杰等译，三联书店，~~圆~~年。

谢冕：《文学的绿色革命》，贵州人民出版社，~~圆~~年。

洪子诚：《问题与方法：中国当代文学史研究讲稿》，三联书店，~~圆~~年。

黄子平：《“灰阑”中的叙述》，上海文艺出版社 1997年。

张颐武：《在边缘处追索：第三世界文化与当代中国文学》，时代文艺出版社 1998年。

唐小兵编：《再解读：大众文艺与意识形态》，香港牛津大学出版社 1998年。

王一川：《中国形象诗学》，上海三联书店 1998年。

王一川：《现代的卡里斯玛典型——20世纪中国小说人物的修辞论阐释》，云南人民出版社 1998年。

李杨：《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”（1942—1949）研究》，时代文艺出版社 1998年。

倪伟：《“民族”想象与国家统制》，上海教育出版社 1998年。

李欧梵：《上海摩登——一种新都市文化在上海 1930—1945》，毛尖译，北京大学出版社 1998年。

赵园：《北京 城与人》，上海人民出版社 1998年。

李军：《“家”的寓言——当代文艺的性别与身份》，作家出版社，1998年。

陈顺馨：《中国当代文学的叙事与性别》，北京大学出版社，1998年。

户晓辉：《现代性与民间文学》，社会科学文献出版社 1999年。

李书磊：《1990：走向民间》，山东教育出版社 1999年。

王晓明主编：《二十世纪中国文学史论》，东方出版中心 1997年。

陈思和：《中国新文学对传统文化的认识及其演变》，《断裂和继承——青年学者论传统文化与现代化》，上海人民出版社 1998年。

陈思和：《中国当代文学关键词十讲》，复旦大学出版社 1999年。

李庆本：《20世纪中国浪漫主义美学》，现代出版社 1998年。

陈晓明主编：《现代性与中国当代文学转型》，云南人民出版社，1998年。

杨义：《中国现代小说史》第 3 卷，人民文学出版社 1998年。

洪子诚：《中国当代文学史》，北京大学出版社 1998年。

温儒敏、赵祖谟主编：《中国现当代文学专题研究》，北京大学出版社，~~1994~~年。

陈顺馨：《社会主义现实主义理论在中国的接受与转换》，安徽教育出版社，~~1994~~年。

陈顺馨：《~~夹缝~~：夹缝中的生存》，山东教育出版社，~~1994~~年。

王永生主编：《中国现代文学理论批评史》，贵州人民出版社，~~1995~~年。

孙柏：《丑角的复活——对西方戏剧文化的价值重估》，学林出版社，~~1994~~年。

吴光耀：《西方演剧史论稿》，中国戏剧出版社，~~1995~~年。

任生名：《西方现代悲剧论稿》，上海外语教育出版社，~~1995~~年。

曾庆元：《悲剧论》，华岳文艺出版社，~~1995~~年。

王士仪：《戏剧论文集：议题与争议》，台湾和信文化，~~1995~~年。

周守：《比较戏剧学——中西戏剧话语模式研究》，上海社会科学院出版社，~~1995~~年。

胡妙胜：《戏剧演出符号学引论》，中国戏剧出版社，~~1995~~年。

曾永义：《中国古典戏剧论集》，台湾联经出版事业公司，~~1995~~年。

孟繁树：《中国戏曲的困惑》，中国戏剧出版社，~~1995~~年。

马少波等主编：《中国京剧史》，中国戏剧出版社，~~1995~~年。

景孤血：《京剧的行当》，北京宝文堂书店，~~1995~~年。

蒋中崎：《中国戏曲演进与变革史》，中国戏剧出版社，~~1995~~年。

《关于戏曲理论问题的论争》，文化艺术出版社，~~1995~~年。

常丹琦编：《名家论名剧》，首都师范大学出版社，~~1995~~年。

阿英：《晚清文学丛钞·传奇杂剧卷》，中华书局，~~1995~~年。

《胡适文存》，上海亚东图书馆，~~1995~~年。

《瞿秋白文集》，内蒙古文化出版社，~~1995~~年。

《茅盾文艺评论集》，文化艺术出版社，~~1995~~年。

《胡风评论集》，人民文学出版社，~~1995~~年。

《周扬文集》，人民文学出版社，1983年。

施蛰存：《北山四窗》，上海文艺出版社，1984年。

《毛泽东选集》，人民出版社，1965年。

《毛泽东著作选读》，人民出版社，1965年。

《毛泽东论文艺》，人民文学出版社，1980年。

《二十世纪中国文学史论精华·戏剧卷》，河北教育出版社，1999年。

《中国话剧运动五十年史料集》，中国戏剧出版社，1983年。

《戏剧论文集》，神州国光社，1937年。

升曙华：《新俄的演剧与跳舞》，画室、冯雪峰译，泰东书局，1935年。

《现代戏剧家熊佛西》，中国戏剧出版社，1983年。

《农村戏剧》，中华平民教育促进会编辑出版，1935年。

《过渡 演出特辑》，平教会，1937年。

熊佛西：《戏剧大众化之实验》，正中书局，1937年。

杨村彬：《新演出法》，独立出版社，1935年。

余上沅编：《国剧运动》，新月书店，1937年。

《中国当代文学研究资料·余上沅研究专集》，上海交通大学出版社，1980年。

田汉：《爱尔兰近代剧概论》，东南书局，1935年。

田汉：《南国的戏剧》，上海萌芽书店，1935年。

《田汉论创作》，上海文艺出版社，1983年。

洪深：《走私》，上海一般书店，1937年。

左莱、梁化群：《苏区“红色戏剧”史话》，文化艺术出版社，1983年。

温儒敏、丁晓萍编：《时代之波——战国策派文化论著辑要》，中国广播电视出版社，1983年。

廖全京：《大后方戏剧论稿》，四川教育出版社，1985年。

胡可：《中国解放区文学书系·戏剧编一》，重庆出版社，1986年。

《中国当代文学研究资料·贺敬之专集》，江苏人民出版社，1986年。

《九股山的英雄》，太岳新华书店，1986年。

姚仲明、陈波儿：《同志，你走错了路》，解放社，1986年。

《延安文艺作品精编·理论·诗歌卷》，浙江文艺出版社，1986年。

《延安文粹》，北京出版社，1986年。

艾克恩编撰：《延安文艺运动纪盛》，文化艺术出版社，1986年。

艾克恩编：《延安文艺回忆录》，中国社会科学出版社，1986年。

《延安文艺丛书·散文卷》，湖南人民出版社，1986年。

《文学运动史料选》，上海教育出版社，1986年。

《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，新华书店，1986年。

《曹禺全集》，花山文艺出版社，1986年。

《夏衍戏剧研究资料》，中国戏剧出版社，1986年。

田汉：《白蛇传》，作家出版社，1986年。

胡可：《槐树庄》，上海文艺出版社，1986年。

《中国当代文学研究资料·胡可研究专集》，解放军文艺出版社，1986年。

《田汉文集》，中国戏剧出版社，1986年。

《吴祖光论剧》，中国戏剧出版社，1986年。

郭沫若：《蔡文姬》，文物出版社，1986年。

《郭沫若论创作》，上海文艺出版社，1986年。

《老舍论创作》，上海文艺出版社，1986年。

《老舍的话剧艺术》，文化艺术出版社，1986年。

李振潼、冉忆桥：《老舍剧作研究》，华东师范大学出版社，

1958年。

黄佐临：《导演的话》，上海文艺出版社，1958年。

于是之主编：《论北京人艺演剧学派》，北京出版社，1958年。

田川、荆蓝主编：《中国剧艺术文集》，国际文化出版公司，1980年。

《革命样板戏评论集》，上海人民出版社，1958年。

戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨》，知识出版社，1983年。

汪人元：《京剧“样板戏”音乐论纲》，人民音乐出版社，1983年。

王新民：《中国当代戏剧史纲》，社会科学文献出版社，1985年。

刘孝文、梁思睿：《中国上演话剧剧目综览 1919—1985》，巴蜀书店，1986年。

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，1986年。

田本相：《曹禺剧作论》，中国戏剧出版社，1985年。

田本相、杨景辉：《郭沫若历史剧论》，人民文学出版社，1983年。

田本相主编：《新时期戏剧述论》，文化艺术出版社，1985年。

钱理群：《大小舞台之间：曹禺戏剧新论》，浙江文艺出版社，1985年。

丁罗男：《20世纪中国戏剧整体观》，文汇出版社，1985年。

《朱寿桐论戏剧》，江西高教出版社，1986年。

孟繁华：《众神狂欢——当代中国的文化冲突问题》，今日中国出版社，1986年。

戴锦华：《雾中风景》，北京大学出版社，1986年。

陈平原、山口守主编：《大众传媒与现代文学》，新世界出版社，1986年。

后摇记

我似乎已经成为一个“仪式主义”者,如果说存在这样的“主义”的话。从《现代传播艺术——一种日常生活的仪式》(1990)、《神话与仪式:戏剧的原型阐释》(1991)、《神秘·象征·仪式:戏剧论文集》(1991)加上现在的这本《国家的仪式:中国革命戏剧的文化透视》以及正在撰写的《生命的仪式:中国先锋戏剧的审美体验》,都有一个关键词:仪式。1995年在香港出席国际学术会议的时候,叶舒宪教授曾经和我说,你可以紧紧扣住仪式这两个字把文章做足。我似乎也是这样在实践,一种仪式化的实践。

其实,我已经在绪论和余论中将我为什么要写这本书表达出来了。但似乎还是有话要说。1981年我开始随田本相教授从事中国现当代戏剧的研究,当时主要是从比较戏剧开始的。我在他主编的《中国现代比较戏剧史》中担任副主编。在那本书中我承担了二三十年代的部分写作和整体统稿。但是,对于左翼戏剧,我提不出自己的看法。从此,我不仅对左翼戏剧,而且对延安和建国以后直至“文革”的戏剧更是采取一种回避的态度。我在1985年开始转向神话—原型批评的方式来研究戏剧,整整十年后,我才完成了《神话与仪式:戏剧的原型阐释》。从这以后我觉得我可以重新进入20世纪中国现代戏剧史了。

值得一说的是,从延安戏剧到“文革”戏剧,尤其是“文革”戏剧,是我们一代人的记忆。延安时期的戏剧对我们来说是遥远的,如秧歌剧《兄妹开荒》、歌剧《白毛女》、平剧《逼上梁山》等也只是一种文本阅读。建国十七年那些戏剧,我们也是没有机会看到的,如话剧《万水千山》、《霓虹灯下的哨兵》、《年轻的一代》、《枯木逢春》,歌剧《小二黑结婚》、《刘胡兰》、《江姐》、《洪湖赤卫队》等,也都是在1960年代通过电影

来感受。像革命样板戏大都也是在电影中看到的，在广播中加深记忆的。如革命现代京剧《沙家浜》，阿庆嫂是洪雪飞扮演的，她是北方昆剧团的演员，我去北京读研究生报到的时候，最初借住在和平里中国剧协的陈朗先生家，听说洪雪飞就住在附近，因为她是杭州人，我以老乡的名义去拜访她。我观摩了她主演的昆曲《长生殿》，她扮演的是杨贵妃，似乎很难将她 and 当年的阿庆嫂联系起来。后来听说她去西北的演出途中因意外事故去世了。像革命现代京剧中的《红灯记》中扮演李玉和的钱浩亮，我后来看过他演出的京剧《白毛女》片段，钱浩亮重新登场是战胜了病魔以后的奇迹，但显然已经不复当年了。而我在研究革命样板戏的时候，重新观摩了一系列样板戏，当听到革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》中的《万泉河水清又清》的音乐时，竟泪流满面，自己也不知道是什么原因。

记得1980年在贵州举行的中国第三届比较文学国际研讨会，在会余到黄果树瀑布去旅游，在回来的路上，已经是午夜了，大巴上的一批青年学者都开始轮流唱起样板戏和语录歌，其熟悉和流畅的程度，使人吃惊，以至于当时有一位上了年纪的学者问，你们对那个年代那么留恋吗？其实并不是什么留恋，而是一种记忆，一种集体的记忆。我撰写此书也是对自己记忆的一种清理和反思。

这本书不是一个编年史，而是一个横断面。因为如果说是史，那么所涉猎的剧作家和剧作还应该更多，更有史的连贯性。而我更多的是选择有代表性的作品，将之置于一个理论的框架内和戏剧史的视野内进行分析。我总觉得，福柯的“知识考古学”富有启发，我们可以将从延安到“文革”的戏剧作为一个“知识考古学”意义上的“断裂现象”对其进行取样、分析、研究。像从延安戏剧到“文革”戏剧这样的“断裂现象”，是中国历史乃至世界历史上很少有的特殊现象，因此，它可以说是一种戏剧史上的“重大现象”。我撰写此书，是受了恩斯特·卡西尔、马丁·艾斯林的理论的启发，同时也得益于多年来对神话与仪式的研究，当我进入这段历史的时候，就产生了一种兴奋。富有意味的是，进入新世纪以来，中国戏剧似乎开始真正成为“国家的仪式”1985年年底国家话剧院成立，1986年启动国家舞台艺术精品工

程,而从圆肆肆年开工的国家大剧院,圆肆苑年也竣工了,我圆肆苑年源月去北京参加纪念中国话剧百年学术研讨会的时候路过那里,感受到了它巨大的蛋形的姿态。好像这一切都在无形中应验了这种理论,同时也让我们不断地进行反思。从这个意义上说,这种理论研究是适逢其时的。

承蒙浙江大学“曙光”项目作为重点课题对我的资助,使得我能在一年多的时间内完成这个课题,当然针对性的理论的准备和资料的积累也差不多进行了一年多时间。圆肆肆年初我主编的《圆伍世纪中国文学名著典藏·戏剧编》也出版了,田本相教授和我主编的《中国话剧艺术通史》三卷本也已经杀青,将于圆肆伍年出版。此书在圆肆肆年写完,最后得益于广西师范大学出版社编辑魏东先生和副总编郑纳新先生的惠眼,终于可以出版了。欣喜之情,油然而生!

我的导师田本相教授为此书写了序,他对我的鼓励已经不能用语言表达。徐岱教授、张节末教授、江弱水教授、周靖波教授在我课题申请、撰写以及联系出版的过程中,予以了关注和关照,在此一并表示感谢。

圆肆苑年 苑月 员猿日