

新中国成立后革命历史剧的创演与症候

——以《星星之火》《史红梅》《黄浦江激流》为例

高 强

内容提要 新中国成立后的现代题材剧目走过了一条曲折的发展道路,《星星之火》《史红梅》和《黄浦江激流》是在此语境下诞生的三部反映“五卅”运动的革命历史戏剧。中心人物的安排与成长幅度的把控是这三部戏剧创演过程中面对的一道左支右绌的难题;“闲角闲文”的判别取舍,又让戏剧创作者们拿捏不定;作为“深入生活”催生的产物,三部戏剧的创演还表明作为一种资源的“真人真事”极有可能变成束缚。三部“五卅”戏剧创演过程折射出的这一系列症候性问题,提示我们应该采取“历史化”的研究视野去勘探“十七年”时期文本内部的大量皱褶和光斑,进而深入理解政治与文艺的互动协商面貌。

关键词 革命历史戏剧;“闲角闲文”;深入生活;真人真事

新中国成立后的现代题材剧目创演在延安时期的基础上,经历了一条曲折发展的道路。大体来说,在1958年之前,发掘、整理和改编传统剧目是戏剧工作者注目的焦点,现代题材剧目虽然也受到了提倡,但还远远不能与传统戏曲相颉颃。而且在传统戏曲领域,表现现实题材的任务被分派给各地方剧种,京剧等古老剧种则主要演绎历史题材故事,由此形成了所谓“小戏”与“大戏”、“新戏”与“老戏”各自着力于表现现代题材和历史题材的“分工论”。“分工论”后来又逐步演变成了“两条腿走路”的剧目方针。

1958年开始现代题材剧目的创演渐呈领头之势。1958年6—7月,文化部在北京召开了全国戏曲表现现代生活座谈会^[1],之后,《人民日报》发表社论,明确而强有力地指示:“发展现代剧目是今后戏曲工作发展的主要方向。”^[2]

到了20世纪60年代初期,创作开始降温。1960年4月13—29日,文化部集中了全国各地六个剧种的十个剧团,在北京举行了“现代题材戏曲剧目观摩演出”。时任文化部副部长的齐燕铭在观摩演出大会的总结报告中提出了著名的“三并举”

的口号:“我们要大力发展现代剧目,积极地改编、整理和上演传统剧目,多多提倡编写和演出新观点的历史剧。”^[3]“三并举”意味着对独尊现代剧目与小觑传统戏曲的纠偏。1963年柯庆施提出“大写十三年”的口号,之后“两条腿走路”与“三并举”便被强势打入冷宫,现代题材剧目的创演则开始以“样板”的身份登上了戏剧舞台上独一无二的宝座。从“两条腿走路”到“以现代剧目为纲”,再到“三并举”,最后到“大写十三年”,即便现代题材剧目的创演有起有伏,但它一直是新中国成立后文艺发展须臾未曾忘怀的重心,是“既可以写现在,又可以写过去”^[4]的现代题材戏剧创演总基调。

以沪剧为主力的上海戏剧界正是新中国成立后现代戏创演的中流砥柱。1958年2月14日,上海市文化局和中国剧协上海分会联合召开戏曲创作座谈会,号召通过开展“六边”(边劳动、边演唱、边创作、边辅导、边宣传、边演出)活动,深入生活,人人创作。于是,上海各剧种纷纷编演现代戏,出现了一股现代戏创演的热潮^[5]。沪剧《星星之火》、沪剧《史红梅》和扬剧《黄浦江激流》

三个“五卅”戏曲则是上海现代戏中的佼佼者。同样是刻画“五卅”前后的革命斗争事迹，三部戏曲的具体表现方式互有差异，且都曾经过反复的推敲修改，上演后也获评众多。凡此种种，深切呈现出了革命历史题材剧目搬演的状貌，更折射出共和国文艺生产的某些症候性问题，是管中窥豹的有效案例。

一 确立中心人物与左支右绌的成长幅度把控

《星星之火》《史红梅》《黄浦江激流》所描写的都是东洋纱厂中的工人如何在资方的压榨与党的领导起而罢工，最终投入“五卅”运动洪流的过程。当时日渐高涨的群众文艺运动，给创作带去了“一股强烈的、新鲜的人民英雄主义的旋风”^[6]。三部“五卅”戏曲正是属于这股“英雄主义旋风”的家族成员，其中花费作者大量心血的中心人物更是展示革命英雄形象的路径，然而正是在这些中心人物的选择与塑造过程中，种种问题显露无疑。

《星星之火》中的杨桂英在开始时只是一个普通的、甘受命运支配的农村妇女，为了缓解家里的贫困只好将女儿小珍子包身给庄老四，去上海纱厂做工。丈夫病歿后，杨桂英满怀期待地到上海投靠女儿，岂料小珍子却“吃苦受欺凌”。无力“赎回”女儿的杨桂英，在进退两难之际，遇到了纱厂工人高洪兄妹和工人运动组织者刘英，受到他们的照顾，被介绍到纱厂清花间去当工人。此时，杨桂英虽然开始感觉到工人阶级和资本家、包工头对待穷人的两种截然不同的态度，但她的关注重点还是盼想与女儿团聚，希望有一天能把小珍子救出火坑。后来，杨桂英亲眼目睹了小珍子被日本监工打死，自己又被开除。这时，剧作者安排了刘英对杨桂英进行启发教育，使其认识到小珍子的惨死不是她一家的仇恨，个人的拼命是没有用的，帝国主义和军阀才是“中国人民的大灾星”，解决之道唯有“工人起来闹革命”^[7]。明白了这个道理后，杨桂英就积极参加了工会、参加了罢工。

“由软弱到坚强，由听命运播弄到与阶级敌人作顽强斗争”^[8]，杨桂英的成长幅度颇大，展现出

了相当强劲的革命感召性，故而成为当时评论者们津津乐道的典型形象。刘厚生就明确指出杨桂英从一个农村寡妇成长为一个“懂得分清敌我的工人”，彰显出巨大的“成长幅度”。而正因为幅度之大，“因之视野就较广阔”。跟随着杨桂英的成长步履，农村破产、城市震荡以及“中国工人阶级和破产农民的血缘关系”都被连带展示了出来。同时，杨桂英从农村到城市，目睹了诸多纷乱而新鲜的人事，时刻感到“惊愕震动”。在此情境下让杨桂英“卷入反帝斗争”队伍，“就大大加浓了情节的戏剧气氛”^[9]。换言之，成长幅度很大的杨桂英，勾连起了宽广的社会历史景象，展现了阶级革命爆发的背景和理由。大幅度的成长过程，也让杨桂英的革命英雄演变之旅充溢着各种紧张、考验和历练，即充满着勾人心魄的戏剧性。不过，随着戏曲情节的发展，大幅度的成长过程却导致了一系列问题，越来越成为杨桂英所无法承受之重。

《星星之火》的前半部主要围绕着杨桂英苦寻方法与女儿会面，却一再受阻的情节展开，杨桂英这时可以很好地起到中心人物的作用。可是到了后半部，戏曲所要反映的生活面更为广阔，随着全厂大罢工的火热开展，杨桂英便很难“成为驾驶全局的角色了”^[10]。尤其是当杨桂英所在的纱厂罢工开始与“五卅”运动连结起来后，再以杨桂英为中心便不能很好地表现这次范围很广的运动。因之，作品越到后来，越需要涉及宽广的社会生活面时，笔墨却越发粗疏。曾扮演杨桂英一角的筱爱琴在谈及自己的表演体会时，曾自我批评：“桂英找到了党，获得了力量，在戏的后半部应该更开朗有力些，但我在演出上做得很不够。尤其是揭露敌人阴谋的斗争，无论是唱和动作都应有如同山崩地裂的气势，但我总感到心有余而力不足。”^[11]实际上，筱爱琴所说的到了戏的后半部即有“心有余而力不足”之感，很大程度上正是缘于杨桂英的大幅度成长过程与其担负的巨大使命之间不协调造成的。

与《星星之火》不同，《史红梅》中的主人公史红梅在出场时即是一个在工人当中具有一定威信的正直老女工，史红梅所在的东洋纱厂就处在尖锐的罢工斗争中，史红梅业已站在了斗争的前列。只不过她此时的罢工与反抗是经济困难的逼迫使然，

充其量只属于一种仇恨心态下的“斗争激情”^[12]。于是，罢工运动的领导人杨华开始出现，给史红梅阐明阶级观念，使得史红梅觉悟到了这是一场尖锐的政治斗争，懂得了要翻身必须革命的真理。接着在经过负责发放工人救济金的考验后，史红梅终于成为全厂工人的代表，单枪匹马去和布下陷阱企图陷害工人代表的东洋大班谈判。如此一来，“一位本来为着生活问题而愁眉苦脸罢工的普通女工，变成能够代表全厂工人利益而斗争的战士了”^[13]。《史红梅》的戏剧情节时间不过一个半月左右，比《星星之火》还短，但由于史红梅从一开始就是一个有正义感有威信的老工人，而且在她身边还有一个作为地下党员的儿子，她还与工人运动的领导者杨华相熟知，这一切都为史红梅的成长打好了基础。然后史红梅再通过一场政治风暴的锻炼，立刻就显示出了思想上的飞跃，相对而言就不再像杨桂英那样让人感到勉强。

《史红梅》主人公的成长幅度缩小了，剧情更加集中了。但它过于求稳，“显得力量单薄，气势不大”^[14]。而第三部“五卅”戏曲《黄浦江激流》恰好显现出了雄壮的“力量”与“气势”。《星星之火》与《史红梅》的中心人物都是普通群众，都需要费心费力地获取阶级革命意识。《黄浦江激流》则直接以老孙和卢志英两个共产党员为中心人物，他们不再是阶级革命理念的承受者，而是阶级革命意识的发送者。该剧开始时就刻画了女工冯四嫂被日本领班踢死，进而激发了工人们的愤慨情绪，然后立马让老孙和卢志英出场，带领工人起而罢工反抗。整部戏在接下来始终围绕着老孙和卢志英如何克服困难，促使罢工从一个车间发展到全厂、全市，最后和轰轰烈烈的反帝斗争联结起来，汇入“五卅”运动洪流的进程展开。

《黄浦江激流》结构紧凑、气势宏大、英雄形象突出，可这个优势又恰恰折射出《黄浦江激流》的劣势。作为工人群众的领导者，《黄浦江激流》中的老孙和卢志英，无所谓成长与否，他们只是通过斗争变得更加老练而已。结果，老孙和卢志英虽然在阶级革命观念上无可挑剔，虽然具备完善的政治身份，可身份的限定，成长幅度的缺失，磨炼与摇摆的阙如，都使得《黄浦江激流》的胜利来得过于容易，不像《星

星之火》和《史红梅》那样一波三折。作为对照，杨桂英和史红梅的成长过程则转而成了评论家们激赏的对象。史红梅从斥责儿子参与罢工到主动帮助儿子传递消息、分发传单的转变；史红梅被全厂工人推举为代表，独自一人深入虎穴与日本大班谈判时，直面威胁最终识破敌人阴谋拒绝签字的紧张过程。这些成长经过激发了剧中人物和观众的感情“由压抑而激奋，由沉着而愤怒”^[15]，充满了艺术感染性。《星星之火》中杨桂英的大跨度转变与成长更是跌宕起伏，有发展、有对比、有转折，动作性较强，所以“给导演、演员、音乐和舞台美术工作者以较好的创造基础”^[16]。

革命历史戏剧叙述过往，都需要对历史加以提纯、进行“本质化”处理，以便为现实中的革命斗争和社会主义建设提供充沛且规范化的精神感召。就此而言，《黄浦江激流》中的老孙和卢志英充溢着来自理想的道德光辉和“以未来的代言人自居的信念”^[17]，理所当然地成为体现和发送革命精神感召的不二人选。问题在于，政治立场明晰且坚定的老孙和卢志英作为中心人物却不能激起阵阵艺术涟漪。这类戏“主题思想也是明确的，就是戏不够，缺少戏”^[18]。倒是杨桂英和史红梅这样处于成长过程中的人物方能展现出强大的艺术吸引力，而且人物的成长幅度越大，其波折越多，戏剧性冲突就越多样，展现的艺术吸引力反而越大。中心人物的安排与成长幅度的把控实则成为摆在革命历史戏剧创作者面前的一道左支右绌的难题。

二 强化斗争力量与拿捏不定的“闲角闲文”取舍

思想主题的先进与落后、有益还是有害，显然是共和国文艺创作与评论的灵魂准则。思想主题的凝练与集中，则可以说是共和国文艺批评的第二位标准，当时不少思想正确的作品便是由于主题上的分散问题而遭致批评。这一点，对于戏剧艺术而言，尤为关键。因为“在长篇小说里主题思想可以有好几个，在剧本里最好只有一个”，所以，“戏必须写得集中、单纯、一贯到底”^[19]。创作必须使作品的主题思想连贯且突显，而革命历史题材戏剧

的主题思想毫无疑问是对党和人民群众斗争力量的展示和宣扬,故而一切有助于强化革命斗争力量的笔墨都应该予以突显,反之则是累赘的“闲角闲文”,需要舍弃。方向是清楚的,但实际操作起来却问题重重,《星星之火》《史红梅》和《黄浦江激流》又比较典型地反映了相关现象。

《星星之火》《史红梅》和《黄浦江激流》三部戏中,都有共产党员的形象,他们时刻起着强化斗争力量的作用。然而,在具体处理过程中,却反而使得情节和力量分散了。《星星之火》主要是从杨桂英的角度来侧面描写“五卅”运动,但当工人罢工运动从星星之火发展为燎原之势时,杨桂英就抓不起这么大的场面,作者就只好让党的领导者刘英颇为突兀地出场。作为当时工人运动的组织者,刘英在临近尾声时才开始一展拳脚,让戏的重心产生了倾斜,“不免有喧宾夺主的感觉”^[20]。《史红梅》同样存在类似的问题,从罢工到分发救济金再到与敌人谈判,斗争主线始终维持在史红梅身上,可是每到要展开一场新的斗争时,作者就会把杨华召唤出来,让他传达党的革命斗争指导思想,而后又让他匆匆隐匿。召之即来挥之即去的杨华,除了起到传达上级决策的作用外,似乎显得多余。《星星之火》和《史红梅》采取“靠边站”与“第二位”的策略,使得这两个戏中的领导者都给人一种硬贴上去的感觉,类似于一个“闲角”。

到了《黄浦江激流》这里,尽管作者浓墨重彩地写了志英、老孙、徐华等地下党员的英勇斗争事迹,然而笔墨的分散依然影响了戏剧力度。首先,在《黄浦江激流》中,老孙与志英交替露面,一人上场后很快便将戏份转移到另一个人身上。平均使用力量的结果是,两个人物都未能突出地树立起来,“缺少一贯到底,一气呵成的气势和份量”^[21]。其次,《黄浦江激流》中的志英和老孙只是基层领导者,斗争的原则性策略还需要上级领导来决定和布置,于是更高一级的领导者徐华又把志英和老孙已然单薄割裂的戏占去了一部分。作为上级指示的传达者很容易分散戏剧的连贯性脉络,沦为干巴巴的“闲角”。但显然也不能干脆取消此类人物的设置,无论如何,戏剧需要这些形象的突然显现来为陷入困境的革命者答疑解惑,来彰显和确证党不可或缺的领导作用,

就此而言,“闲角”其实又“不闲”。

说是“闲角”、实则“不闲”,说是“不闲”、其实“颇闲”的问题已经让三部“五卅”戏曲大伤脑筋,此外,三部“五卅”戏曲的创作者又遭遇了可能阻抑斗争力量的“闲文”评判难题。围绕着三部戏曲中哪些笔墨属于可有可无的“闲文闲笔”,是否应该对相应的笔墨不假思索地加以舍弃更改,作者和评论者们意见纷纭。

如何有力地开头是现代革命历史题材戏剧的关键。在这方面,《星星之火》《史红梅》和《黄浦江激流》都不约而同地采用传统戏中定场白似的开头方法,通过具体的描写,把是非、爱憎鲜明地传达给观众。例如:杨桂英千里迢迢来到上海,好不容易找到女儿,却被逼得天涯两隔,观众的同情心即被完全吸引到杨桂英母女一方,从而对包工头和东洋纱厂的资本家心生痛恨;《史红梅》刚一开幕,就让人看见了工人被“抄身”、搜查,接着又是东洋大班玩弄诡计,表面上答应工人的要求增加工资,却在暗地里加紧剥削工人的情况,同样“一下子就在观众内心燃起怒火”^[22]。《黄浦江激流》与前两部戏的开头异曲同工。开幕时,一名清洁工被作威作福的领班欺凌侮辱,包身工小妹又从车间里被追打得逃出来喊救命,接着即将临盆的冯四嫂被逼着上工,致使她在上厕所时流产晕倒,生下的婴孩不幸掉到马桶里淹死。工人群众受辱受难的遭遇和悲惨处境的集束式呈现,这样的开头,不是一人一事的冲突,而是“从一群人、一连串事件的冲突,一开始就正面从阶级斗争写起”^[23],有助于认清阶级仇恨、促成革命行动。然而,正是这些浓墨重彩的内容却同时遭到了另外一些评论家的指摘。以《黄浦江激流》为例,有人认为通过在开头堆砌许多悲惨的素材,“非但不能激起同情,且有乱无头绪和冗杂烦躁之感”。此类评论家们甚至将这样的惨境渲染视作“必须冲破”的“自然主义束缚”,是戏剧主题的分散性笔墨,提醒说“数量上的堆砌,并不能‘增加’事物的典型意义”^[24]。后一类批评声音,使得《黄浦江激流》的作者对剧本做了修改,修改后的开头删掉了清洁工的戏,简略描述王小妹的挨打,接着就把冯四嫂的事件作为重点加以描写,让其成为工人同日本资本家进行斗争的

爆发点。修改后的《黄浦江激流》去掉了枝蔓，删除了闲文闲笔，可是这些所谓的枝蔓和闲文闲笔在前一类评论家看来恰恰“引起观众心中一阵阵的痉挛，燃起一阵阵的怒火”，具备“传统戏曲自报家门时开门见山的那种效果”，是使戏剧开端有力的保障^[25]。结果孰对孰错、何为“闲文”，着实难以判别定夺。

在《星星之火》的初稿中，当女儿小珍子被害死后，杨桂英曾深感伤痛，打算投江自尽。这样写来，“不仅调子过于低沉，而且对人物性格也有损害”^[26]。于是，在修改本和改编电影中，这个场景都被改写成了杨桂英拿起剪刀去找东洋人和庄老四报仇拼命。毫无疑问，杨桂英原来的自杀行为严重破坏了革命英雄的坚强形象，后来的改写则是对杨桂英斗争力量的升华。对杨桂英自杀选择的修改是恰当的，但女儿的死引发了杨桂英强烈的哀痛之情，这份哀痛是对观众情绪的最佳感染手段，是激起群众斗争情绪的有力元素，故而有必要对之大加渲染。朱端钧在导演该剧时，就认识到小珍子惨死是全剧的中心，因此便对这段戏紧抓不放，“不惜工本地泼墨堆金，浓浓地、狠狠地倾盆泻雨，肆意渲染，尽情铺排”^[27]，最终以浪漫主义手法极其夸张地表现了杨桂英丧女的悲痛之情。筱爱琴在表演时，为了深切传达杨桂英当时激越沉痛的感情，与乐师朱介生一起创造了“哭头”曲调，唱来悲凉激烈，很快就将观众带入杨桂英悲愤欲绝的情境里去^[28]。悲痛的渲染虽有助于感染观众，但包括革命历史剧在内的现代题材戏的任务，绝非抒发那种“悲悲切切的感情”，而是需要它们传达“旺盛的革命热情”^[29]。一味沉迷于伤痛之中，只会加深戏剧的悲情氛围，延宕了向革命抗争方向转化的步履，职是之故，眼泪和伤感的削减又摆在了创作者面前。故而，筱爱琴才反思说：“在最初排练时，我哭得太多，导演要我适当控制，并指出这不是个悲剧，桂英的遭遇固然伤心，但更多的是恨，只有悲愤才能化为力量。”^[30]从情绪感染性来着眼，母女亲情不应草草放过，杨桂英的丧女之痛并非“闲文”，值得重点打磨；从政治合法性来观照，阶级感情应该主导一切，杨桂英的丧女之痛实乃“闲文”，必须快速转化。母女黄泉永别的伤痛可以激

发、催生革命斗争行为，而阶级仇恨的补充则是引导、规范革命斗争的保障，结果孰对孰错、何为“闲文”，同样难以定夺。

敌我矛盾是革命历史题材戏剧描写的重心所在，与此同时人民内部矛盾也是影响此类戏剧成效的关键。不过，表现敌我矛盾时斩钉截铁，一遇到人民内部矛盾时便畏首畏尾，是困扰革命历史戏剧创作的巨大障碍。《黄浦江激流》的初稿中曾描写了一个家庭负担很重的新工人，为了生存硬要进厂上工，后来志英不仅把自己的衣物送给这位工人“拿回家去当几文”，还号召其他工人给他凑钱，终于使其迷途知返。可是在演出时，演员们还是把这一点稍显大胆的描写也删掉了，“理由是顾虑人民内部矛盾不好表现，怕歪曲了工人形象犯错误”^[31]。类似“浅尝辄止”的态度，在《黄浦江激流》的初稿中随处可见。很多时候，对从属于敌我矛盾的新老工人的矛盾，作者要么竭力规避，要么便以领导者的几句简单的讲话来轻易揭露敌人的阴谋，安抚工人内心的犹疑。斗争的胜利来得容易，给观众留下的形象也散得容易；创作走上了所谓“没有风险”的路子，但也丧失了获得斗争力度的可能。有鉴于此，《黄浦江激流》的修改稿便增添了许多人民内部矛盾的场景，原来以隐蔽形式存在的新老工人矛盾，开始冲突并激化。特别是在劝说工人上工这场戏中，修改后的剧本不再是喊几句口号了事，没有掩饰生活拮据的工人面对厂方招工时的诱惑，而是在直面这种巨大矛盾的前提下，“在艰巨和复杂的斗争中，大胆和正确地描写了获得胜利的艰巨性和复杂性”^[32]。

《黄浦江激流》修改稿中对人民内部矛盾书写的强化得到了肯定，可类似的处理方式到了《史红梅》那里却获得了截然相反的评价。为了突出史红梅成长转化的不易，进而张扬革命斗争的力量，《史红梅》一剧的作者用不少篇幅写了史红梅家人对她的拉扯：被人唆使的母亲反复在史红梅耳边抱怨生活的艰辛，让她安心上工；消沉懒散的丈夫更是一再扰乱史红梅的罢工设想。这些因素均未能阻止史红梅，相反史红梅经过努力最终带领罢工走向了深入和胜利。由此来看，家庭矛盾理应成为史红梅人格形象和她所代表的斗争力量的放大镜，然而

评论家却对《史红梅》中的人民内部矛盾书写极表不满,批评其“把家庭生活的困苦写得过多”“笔墨有些浪费”^[33]。在一部分人看来更显曲折、强化斗争力度的笔墨,在另一部分人眼中却成为破坏戏剧进程、对主题思想毫无助益的败笔,结果孰对孰错、何为“闲文”,仍旧难以判别定夺。

新中国成立后,但凡谈到文艺创作需要注意的问题时,除意识形态方向和政治立场原则外,以主题思想的集中来定夺材料的取舍,以便“写得精炼、突出主题”几乎成为人们的“口头禅”。但通过《星星之火》《史红梅》和《黄浦江激流》三部“五卅”戏曲来看,斗争力量的强化与否,即主题思想的集中与否,虽说是人们评判“闲角闲文”的统一标准,但对何为“闲角闲文”的判定结果却人言言殊。标准一致,结论分歧,堪称吊诡。

三 深入生活、创造典型与束手束脚的真人真事处理

包括革命历史题材戏剧在内的新中国现代戏热潮,显然是引导和推动的结果,“深入生活”及由之生发的“真人真事写作”则是引导和推动现代戏创作的具体策略。

社会生活之于文艺创作的源头性意义并非现代时期的新发明,不过明确将深入生活确立和提升为文艺创作应遵循的准则与方向,则是从《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后文艺政策的结果。新中国成立后,“深入生活”的规范性和统领性地位愈发显豁,要求文艺工作者“下乡进厂”,深入社会主义建设事业的广阔生活之中的呼声,层出不穷。特别是在“反右”运动开始后,“深入生活”进一步成了改造作家思想、宣扬阶级革命观念、最终“重建当代作家身份”^[34]的重要方式。“反右”运动之后掀起了一股“深入生活”的洪流,艺术工作者们不仅在“深入生活”过程中描写社会主义的革命建设事业,还帮助普通群众写身边的革命故事、写单位的革命历史。

《星星之火》《史红梅》《黄浦江激流》都从“深入生活”过程中获益良多,甚至可以说这三部“五卅”戏曲就是“深入生活”所催生的产物。《星

星之火》的剧作者宗华在上海国棉二厂参加劳动时,许多老工人向她谈及参加“五卅”运动的亲身经历,分享了他们如何从“受压迫只怨自己命苦”到走向阶级斗争的过程。与这些工人的相处和交谈,使宗华在心中孕育了杨桂英的雏形,激起了她创作《星星之火》的强烈愿望。宗华坦言:“要不是下厂生活,她就写不了这个戏”^[35]。筱爱琴也说她之所以能够比较好地演绎杨桂英这个角色,主要是“深入生活”提高了思想觉悟的结果。筱爱琴所在的剧团经常上山下乡,深入工厂参加劳动,这让筱爱琴“增加了一些生活知识,找到了创造人物的源泉”^[36]。除《星星之火》外,《史红梅》的创作得到了参加过革命斗争的老工人的“指点和帮助”^[37];《黄浦江激流》一剧,则是剧作者们在上海市国棉六厂劳动中,根据退休老工人陈稼农同志介绍的该厂工人革命斗争史编写而成的^[38]。

在延安时期“深入生活”的倡导下,凭空杜撰饱受诟病,对战争过程中涌现出来的英雄人物及其真实故事的刻写日渐盛行起来,真人真事写作现象便应运而生。延安时期的真人真事写作既成为传递经验教训、鼓舞战斗情绪的手段,更与“深入生活”一道促使知识分子向工农兵思想情感“归化”,影响深远^[39]。在延安时期的真人真事写作基础上,新一轮的真人真事写作热潮进一步消解了知识分子专业作家“创造”和“评判”文艺作品的权力,工农群众的生产生活经验则在“真人真事”的标准下取得了毋庸置疑的优势地位,工农群众等业余作者也因“写真人真事”的提倡获取了创作的信心。于是,真人真事写作不仅被专业作家积极践履,更为业余作者所偏爱。

《星星之火》和《黄浦江激流》的写作过程受到了不少革命工人的真实经历的启发,《史红梅》则系根据“革命妈妈”施小妹的斗争事迹编写而成,加之这三部戏所反映的都是真实发生过的“五卅”运动,所以它们都可归属于“真人真事写作”范畴。恰恰是在这里,三部戏曲同样折射出了具备一定代表性的“真人真事写作”问题。

“深入生活”带动了“真人真事写作”热潮,如何在“真人真事”基础上构设出具备本质性的艺术典型,而不是陷入“真人真事”泥淖,才是

对“真人真事写作”的深层考量。当时的众多评论家都曾指出，太局限于对“真人真事”的表面化刻写，缺乏艺术的虚构和提炼，是文艺创作的重要弊病。作为弥补之法，对现实中的真人真事加以概括、集中、升华，使之更富典型性和理想色彩，成了人们不厌其烦的吁求。

对于《星星之火》《史红梅》和《黄浦江激流》三部与“真人真事”关系密切的戏曲而言，在“真人真事”基础上的材料取舍与提炼便是创作过程中的重点，也是创作者引以自傲的地方。例如《史红梅》一剧的作者开始打算把施妈妈的经历分几个阶段全部搬上舞台，照此计划，就要从施妈妈投入罢工斗争写起，中经“五卅”运动、三大武装起义，一直写到“四·一二”大屠杀为止，甚至还要一直写到上海解放。但这样处理的结果是“结构松散、人物无法集中”，“只见情节的堆积，看不到人物的发展”。后来，剧作者在施妈妈斗争事迹的基础上，大胆地进行了删减，把全剧压缩到三大武装起义结束，在其他部分则增添了不属于施妈妈真实经历的“许多内容”^[40]。对原素材加以提炼也是《黄浦江激流》的特色。初稿中，作者按照上海市国棉六厂的真实历史，把工人斗争的矛头指向了日本走狗——二板高效日，而不是侵华的日本厂方代表大板；在厂外，又依照老工人的讲述，把工人和反动政府的矛盾作为描写的重点，只简单提及了工人和大板的主导矛盾。因为“迷惑于表面现象”，固守于“真人真事”，所以才造成了“对这两种矛盾在分量的轻重上做了颠倒的描写”。在后来的修改稿中，作者认识到：“生活的真实不能直接地变成艺术的真实，在提炼素材的过程中，必须通过艺术的手段，经过作者思想观点的筛选，才有可能把历史的事实概括成艺术的真实。”^[41]于是，作者才把大板、二板揉捏成大板这一个侵华资本家的形象，从而使工人斗争的矛头，集中指向日本帝国主义的经济代理人，更正了初稿“主从颠倒，轻重不分的毛病”，增强了戏剧的典型意义。

在某些地方，《星星之火》《史红梅》和《黄浦江激流》能够很好地突破真人真事的局限从而创造典型形象，但在另外一些地方，“真人真事”却又成了创作者难以摆脱的限制。“五卅”运动是由工

人顾正红被害引起的，《星星之火》以这次运动为背景，必然会涉及顾正红这个真实人物及其遭遇的真实事件。但作者只是让剧中出场的人物一再提到顾正红这个名字，这种处理非常平淡，观众总是印象不深，“觉得这条线索是硬贴进去的”^[42]。《史红梅》这个以施小妹的经历为蓝图的剧本更是未能大胆放开手来写。尽管剧作者对施小妹的经历进行了压缩，但还是由于顾虑真人真事，因而不能使施小妹亲身参与的“五卅”运动与戏剧虚构的三次武装起义的内容“有机结合起来”，整部戏也就给人以“过于‘老实’”^[43]的遗憾。《黄浦江激流》遇到的问题则是被描写的“真人”对于创作者带来的无形干涉。曾扮演《黄浦江激流》中老孙一角的崔鸿生回忆，戏中老孙接到组织上要他立刻转移的指示后说了一句台词：“我走了之后，厂里怎么办呢？”如此表演，显得老孙“对组织不够信任”，后来经过导演的说明提醒，崔鸿生就换了一种更加坚定的口吻，以之强化作为共产党员的老孙的优秀品质^[44]。如前所述，《黄浦江激流》是依照上海国棉六厂的真实历史加以创造的，包括老孙在内的众多角色都与真实人物相对应，因此崔鸿生这种谨小慎微的处理实际上便是对可能损伤“真人真事”形象的规避。毕竟现实生活中那些被描写的“真人”对艺术虚构者提意见、表达不满乃至施加压力的情况历历在目^[45]。将真人真事作为艺术创作的题材是合乎需要的，可现实生活中的“真人”却时常露面对创作者指手画脚，尤其是涉及到“真人”身上的缺点问题时，极易引起当事人的反感。

一方面，真人真事写作既对现实的生产斗争工作有直接激励作用，还是调动工农兵业余作家创作热情的可行之策；但另一方面，亦步亦趋地固守于“真人真事”又影响了作品的典型化形象创造，限制了作品对思想广度的开掘：“如果总是停留在刻板模写‘真人真事’上，不从现有的基础上提高一步，作品就很难获得高度的思想内容。”^[46]“真人”自己、“真事”的主体还会从美化自己的角度对创作者提出要求、施加压力。结果，如何由“真人真事”出发，摆脱“真人真事”的限制，创造艺术典型，又成了新中国成立后文艺写作中一个难题。本来作为一种资源的“真人真事”，不经意间竟变成了一种束缚。

结 语

新中国成立后的革命历史戏剧担负着塑写历史、激励社会主义建设的重任，它们的创作与演出马虎不得。然而，通过对《星星之火》《史红梅》和《黄浦江激流》三部“五卅”戏曲创演情形的分析，我们发现了一系列不容忽视的症候性问题：对中心人物成长幅度的安排左支右绌，对“闲角闲文”的取舍拿捏不定，对“真人真事”的处理束手束脚。这些问题，在新中国成立后众多现代戏创演过程中均有所体现。被赋予重任的现代革命历史戏剧便在相似的症候性难题中挣扎着前行。

新时期以降，包括革命历史戏剧在内的新中国成立后的诸多艺术创作在“纯文学”义正辞严的讨伐声中，丧失了曾经的庄严。这种后置立场的矫枉过正评判，痛快有余，理性不足。有鉴于此，相关学者提出了“历史化”的研究路径作为挽救之策。“历史化”的文学研究思路虽有可能导致新的“盲视”，却能在很大程度上规避本质主义思维模式的戕害。“历史化”试图以一种“站远一点”“靠后一点”的姿态，把文学现象“看得更深一些”。对后设立场保持警惕，不匆忙下评判，而是回到历史现场，回到文本内部，那里的大量褶皱、大量光斑，正亟待人们去触碰和理解。

[1][3]《中国戏曲志·北京卷》下，《中国戏曲志》编辑委员会编，第1453页，第1471页，中国ISBN中心出版社1999年版。

[2]《社论：戏曲工作者应该为表现现代生活而努力》，《人民日报》1958年8月7日，第7版。

[4]《社论：要抓紧领导群众文艺工作》，《人民日报》1958年10月7日，第6版。

[5]曹凌燕：《上海戏曲史稿》，第264页，中国书籍出版社2018年版。

[6]邵荃麟：《我们的文学进入了新的时期》，《人民日报》1958年10月6日，第7版。

[7]宗华、刘宗诒编剧：《星星之火》，第43页，上海文艺出版社1960年版。

[8][20]陶君起：《谈沪剧〈星星之火〉》，《戏曲剧本丛刊》

第一辑，中国戏曲研究院编，第108页，第110页，中国戏剧出版社1959年版。

[9][21][33]刘厚生：《刘厚生戏曲长短文》，第259—260页，第266页，第264页，中国戏剧出版社1996年版。

[10][42]颜长珂：《杨桂英的成长——试评戏曲艺术片〈星星之火〉》，《电影艺术》1960年第7期。

[11][30]筱爱琴：《集体塑造的形象——我演〈星星之火〉中杨桂英的体会》，《表演经验》第二辑，中国戏曲研究院编，第80页，第69页，中国戏剧出版社1960年版。

[12][14][15]左民：《看沪剧〈史红梅〉》，《戏剧报》1959年第6期。

[13][22][43]戴不凡：《三个描写五卅运动的好戏》，《文艺报》1959年第11期。

[16][26]世远：《杨桂英的成长——简评沪剧〈星星之火〉》，《中国戏剧》1959年第6期。

[17]黄子平：《灰阑中的叙述》（增订本），第22页，北京大学出版社2020年版。

[18]陈荒煤：《说“戏”——杂感二则》，《陈荒煤文集》第7卷，第153页，中国电影出版社2013年版。

[19]顾仲彝：《怎样写剧本》，《简论剧本创作问题》，本社编，第2页，百花文艺出版社1959年版。

[23]宗政文、王浩然：《震撼人心的革命史诗——试评扬剧〈黄浦江激流〉》，《戏剧报》1959年第7期。

[24][31][32][41]曲六乙、简慧：《从〈黄浦江激流〉的创作谈提炼》，原载《剧本》1959年第7期，本文所引文字分别来自曲六乙《乙亥集——曲六乙戏剧论文集》，第397页，第402页，第404页，第400页，大众文艺出版社2007年版。

[25]戴不凡：《好戏需要好技巧——评扬剧“黄浦江激流”》，《人民日报》1959年5月26日，第7版。

[27]复文：《匠心独运见功力——记沪剧〈星星之火〉原导演朱端钧先生》，《上海戏剧》2000年第2期。

[28]褚伯承：《筱爱琴与〈星星之火〉》，《上海戏剧》2000年第2期。

[29]同音：《时代花开 万紫千红——现代题材戏曲观摩演出述评》，《人民音乐》1960年第5期。

[34]王本朝：《“深入生活”：当代文学的价值建构与创作方式》，《中国现代文学研究丛刊》2013年第12期。

[35]文思平：《深入群众生活 改变舞台面貌——上海市人民沪剧团演好现代戏的一些经验》，《戏剧报》1964年

第2期。

[36] 筱爱琴:《从生活到艺术创造》,《中国戏剧》1960年第9期。

[37][40] 长江沪剧团集体创作、石见执笔:《史红梅·前记》,第1页,第2页,上海文艺出版社1960年版。

[38] 上海华联扬剧团集体讨论,曹静卿、陆金宝、孔春楼编剧:《黄浦江激流》,“前记”,第1页,上海文艺出版社1960年版。

[39] 参见郭国昌《“真人真事”写作与解放区文学生产体制的建立》,《甘肃社会科学》2008年第3期。

[44] 参见崔鸿生《我怎样演〈黄浦江激流〉中的老孙》,《上海戏剧》1961年第6期。

[45] 譬如艾青在《吴满有》中曾以“人家叫你老来红”形容主人公,吴满有看后,对艾青提意见:“叫我劳动英雄,

我高兴,叫我老来红,我不要!”艾青最后只好删掉“老来红”三个字。见艾青《吴满有·附记》,《艾青全集》第一卷,第659页,花山文艺出版社1991年版。再如,1957年武汉市楚剧团创作了楚剧现代戏《刘介梅》,该剧根据现实中“刘介梅忘本回头”的真实例子改写而成,岂料刘介梅本人却直接给文化部上书,抗议相关戏剧对他的歪曲。为此,文化部专门下发通知,对真人真事题材戏剧创演提出一系列限制性要求。参见傅谨《20世纪中国戏剧史》下册,第214—215页,中国戏剧出版社2017年版。

[46] 萧殷:《写“真人真事”与艺术的加工》,《人民日报》1950年4月23日,第5版。

[作者单位:西南大学文学院]

责任编辑:罗雅琳

投稿须知

为进一步规范审稿流程,完善匿名审稿制度,本刊决定在实行同行专家双向匿名审稿的基础上,全面推进全流程双向匿名审稿。请您在投稿时务必删除附件(原稿件)中与作者相关的信息,全部作者信息(包括姓名、性别、出生年月、学历、职称、工作单位)务必在投稿页面相应位置准确填写。不按规定填写,投稿无效。

《文学评论》编辑部

2021年3月15日