

《白毛女》：“人民文艺”的启航

□何吉贤

歌剧《白毛女》创作于1945年春，鲁艺戏剧工作团在延安首演，即获得了巨大的成功。它是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》影响下的一部成功的作品，是文艺为工农兵服务方向下的一部经典性作品。在随后的解放战争、土地革命斗争中，它都发挥了巨大的历史作用，田汉说，在40年代末的民主革命中，往往是“革命未到，《白毛女》先到了”。在1940年代末，无论是在解放区的知识分子和工农兵群众中，还是在国统区的进步知识分子和广大市民中，都受到了广泛的欢迎和热烈的好评。

郭沫若在1947年为上海出版的《白毛女》专门写了序言，赞扬其为“力作”。对《白毛女》提出了两方面的肯定，第一，称赞其“是在戏剧方面的新的民族形式的尝试，尝试的确是相当成功。这儿把五四以来的那种知识分子的孤芳自赏的作风完全洗刷干净了”。这是一种全新的文艺形态，这种文艺形态跟所谓的新文学的传统，与知识分子的写作方式完全不同。第二，《白毛女》虽与旧有的民间形式有血肉的关系，但没有故步自封，而是“从新的种子——人民的情绪——中迸发出来，成长起来的”。第二年，郭沫若又写了《悲剧的解放——为〈白毛女〉演出而作》，盛赞《白毛女》剧本的产生和演出标志着“悲剧的解放”，“是人民解放胜利的凯歌或凯歌的前奏曲”。郭沫若指出：“中国的封建悲剧上演了二千多年，随着这《白毛女》的演出，的确也快临到它最后的闭幕，‘鬼变成人’了。五更鼓响鸡在鸣，转瞬之间我们便可以听到四万万五千万人民齐声大合唱：报了千年的仇，伸了千年的冤，今天咱们翻了身。今天咱们见青天！”

茅盾看了《白毛女》的演出后，也在1948年写了《赞颂〈白毛女〉》一文，他强调《白毛女》是一种新的“人民文艺”，它与民间文艺有密切的联系，但它是一种非常高级的形式，因为原来说到民间文艺，好像是面对底层人的，是一种比较低级的、粗俗的状态，走不进文艺的殿堂里边，《白毛女》出来后让人看到了这种状况的改变，用邵荃麟在同时期《〈白毛女〉演出的意义》中的话说，《白毛女》是从普及到提高的一个标志性成就。

《白毛女》的故事来自“新民间传奇”，晋察冀根据地的文艺工作者将其变成故事，传回了延安，延安的文艺工作者在此基础上，将其改编创作成了新歌剧《白毛女》。延安的文艺工作者认为，这个讲述一个佃农女儿悲惨身世的故事，“一方面集中地表现了封建黑暗的旧中国和他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’”。主题集中在两个不同社会的对照，表现人民的翻身。中国人民的老朋友韩丁（William Hinton）在《翻身》一书中对“翻身”有一个精彩的阐述，他说：“每一次革命都创造了一些新的词汇。中国革命创造了一整套新的词汇，其中一个重要的词就是‘翻身’。它的字面意思是‘躺着翻过身来’。对于中国几亿无地和少地的农民来说，这意味着站起来，打碎地主的枷锁，获得土地、牲畜、农具和房屋。但它的意义远不止于此。它还意味着破除迷信，学习科学；意味着不再把妇女视为男人的财产，而建立男女平等的关系；意味着废除委派村吏，代之以选举产生的乡村政权机构。总之，它意味着进入一个新世界。”《白毛女》深刻地而形象地阐述了这一主题。

《白毛女》剧本的主要创作者贺敬之 and 丁毅当时是刚刚毕业于延安鲁艺的学生，虽然年轻，却已经过革命和战争的磨炼，他们成功地创作出了《白毛女》剧本，不仅出色地表达了主题，在艺术形式上也取得了巨大的突破。李健吾在1962年中国剧协为《白毛女》纪念“讲话”发表20周

年重排演出举行的讨论会上特别提出，要重视《白毛女》在歌词方面的成就。中国戏曲的传统中，如元曲虽然是用白话创作的，但它是严格遵守曲牌格式的，只要选定曲谱，按谱填词就成。而《白毛女》的唱词不是填出来的，是根据作者的思想、感情写出来的，是自由诗体，更接近生活，更能自由表达人物的思想感情的变化”。音乐创作者马可、张鲁等也有长期的抗战演剧队经验，在《白毛女》的音乐创作中，他们进行了大胆的尝试和创新，吸收各地民歌和地方戏曲（主要是河北民歌《小白菜》，山西秧歌《捡麦根》，秦腔、陕北道情、河北梆子和花鼓、山西梆子、佛曲《目莲救母》、河北念经调等等），使其戏剧音乐化，使民歌与各种地方戏剧音乐相融合而加以加工；为每个主要人物选定音乐主题，使戏剧与音乐相结合；在民歌和戏剧音乐以及音乐的地方性上加以协调和统一；采用和声、齐唱、重唱和合唱等西方歌剧的因素，并使之成为具有“中国气派”的歌剧的合理组成部分。

贺敬之在总结《白毛女》的创作过程时，特别强调了《白毛女》“集体创作”的性质。这不是一般意义上的舞台艺术由剧作、导演、演员、装置、音乐等各方面构成的集体创作，“《白毛女》是比这更有新的意义更广泛的群众性的集体创作”。《白毛女》的故事演变从一开始就有很多的文艺工作者参与其中，共同讨论和创作。贺敬之认为，“最重要的一点，《白毛女》除了接受专家、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下形成的。”贺敬之承认，“新的艺术为群众服务，反映群众，通过群众，群众是主角，是鉴赏家，是批评家，有时是直接的创造者。”在这个“集体创作”的过程中，不仅文本本身在时间和空间中处于开放状态，文本不断演变，而且，创作者本身也处于流动的状态，不单单是作为创作主体的个体的流动，而且还包含了不同创作主体间的流动。在相当的程度上，这极大地拓展了审美的公共性，打破了创作和接受两个固定的层面，扩大了“人民文艺”的空间和深度。

在后来丰富多样的版本和艺术形态演变中，再次证明了《白毛女》不仅是同时代人集体创作的经典，也是穿越不同时代，由不同时代的艺术家和人民群众共同集体创作和磨炼出来的经典。1950年，根据将近6年的演出经验，主创人员将原先的六幕改为五幕（删掉了喜儿在山洞生活的第四幕，最后两幕进行了重写），音乐上主要增加了表现群众场面的合唱、领唱、重唱等形式，以弥补前幕和后幕不协调的问题。1951年，导演王滨和水华摄制了电影《白毛女》，表现民间生活和民间伦理的大量日常生活场面得到了精彩而形象的呈现。1964年，上海东方舞蹈学校将《白毛女》改编成芭蕾舞剧，用芭蕾舞的形式，融合中国丰富的民族舞蹈，进一步凝练故事，创作出了另一种经典性的艺术作品。

《白毛女》的演变过程中，民间艺术形式、民间伦理、政治合法性、新的民族国家“礼乐”形式等因素互相召唤和作用，一步步不断磨炼着它的形式和内容，在中国共产党领导下的文艺实践中，是最为令人瞩目和包含丰富内容的经典作品。《白毛女》凝聚了一代代“人民艺术家”的心血。观众的心目中，有本色、细腻，更接近话剧艺术的“王（昆）派”的白毛女；有倔强、明快、音韵优美，更接近中国戏曲传统的“郭（兰英）派”的白毛女。《白毛女》的名字是与一系列闪亮或不闪亮的名字联系在一起，他们是贺敬之、丁毅、马可、张鲁、罗维、焕之、向隅、陈紫、刘炽；他们是邵子南、周扬、张庚、王滨、王大化、舒强、水华；他们是王昆、郭兰英、陈强、田华、茅惠芳、石钟琴、凌桂明、朱逢博；他们是延安鲁艺食堂的大师傅；是跳上舞台棒打



扮演黄世仁演员的农村老大娘；是台下泣不成声的刚刚从国民党军队转变成解放军士兵的新战士；是更多不知名的为喜儿的命运悲哀、感动的普通群众。

“看人间，往事几千载，穷苦的人儿受剥削遭迫害。看人间，哪一块土地不是我们开，哪一片山林不是我们栽，哪一间房屋不是我们盖，哪一亩庄稼不是我们汗汗灌溉。可恨地主狗汉奸，土地他霸占，庄稼是私财，又逼租子，又放高利贷。多少长工被奴役，多少喜儿受苦难……”这样的残酷的历史规律要打破，这黑暗的旧世界要烧毁，要呼唤一个新的太阳和新的世界：“太阳出来，太阳出来了，上下几千年，受苦又受难，今天看见出来了太阳。千年的仇要报，万年的冤要伸，今天要做主人，今天要大翻身。”这是一种新的历史观，是人民的历史，也是刚刚初露曙光的新中国的历史。

《白毛女》获得了1951年度的斯大林文学奖二等奖，是新中国最早获得国际荣誉的人民艺术作品之一。上世纪50年代初，捷克斯洛伐克上演了歌剧《白毛女》，之后，苏联著名的瓦赫坦戈夫剧院也演出了话剧《白毛女》，从1950年代开始，日本的松山芭蕾舞团长期上演土方与志导演、松山树子主演的芭蕾舞剧《白毛女》。今天，歌剧和芭蕾舞剧《白毛女》更是在世界各国经常上演，衣衫褴褛、满头白发，却又双手迎向光明的喜儿的形象，以及那痛彻心扉、感人肺腑的歌唱：“舀不干的水，扑不灭的火！我不死，我要活！我要报仇，我要活！”成为中国人和中国革命贡献给世界的顽强、不屈、勇敢的不灭形象。

《白毛女》是中国共产党第七次全国代表大会的献礼作品，它出现在中国人民即将迎来抗战全面胜利的历史时刻，它在延安，在张家口，在东北，在香港，在前线战区，在农村场院的演出，伴随着中国共产党领导的“人民解放战争”的全面胜利。正如毛泽东所说的，这是一个“新中国的桅杆正露出海平面”的历史性时刻，也是一个中国文学和文艺重新定义其自身的转折时刻。《白毛女》的出现，是可以与一个大大时代的来临相匹配的“重要的文化时刻”。“人民文艺”由此启航。

抓住这一历史时刻的是一群年轻人，他们中的代表是鲁艺年轻的毕业生，21岁的贺敬之，25岁的丁毅，27岁的马可……李大钊呼唤的“青春的中国”那一刻在中国的地平线上已冉冉升起。

一个高贵、浪漫、快意的无产阶级革命者形象

——昆剧《瞿秋白》创作谈

□罗周

6月29日晚，由江苏省演艺集团昆剧院排演的原创革命题材昆剧《瞿秋白》在南京首演。以瞿秋白入戏并非易事，素材很明确，即与瞿秋白相关之史料。在广泛阅读之后确定了题目：不忘初心、舍生取义、看似缺乏“独特性”，但因人物个性之独特，而令题目在具体实现时，别有一番特色。

值得一提的是结构方式。写瞿秋白，必然要写到他的牺牲，但若以顺序手法从他投身革命直写到就义，则怕失之拖沓。所以我选择了以瞿秋白被捕、暴露身份为切入点，四折戏每一折都分为“昼”“夜”两部分：“昼”是现实，对应了他走向死亡的人生历程，具体由“三劝降”与“秋白之死”构成。“夜”是对其内心的探究，以似真似幻、亦真亦幻的方式，深入开掘主人公之精神构成。尽量每一折都有看点与表演艺术的发挥空间。

第一折《溯源》，“昼”是国民党第三十六师师长宋希濂与瞿秋白的第一次交锋。宋希濂一上场便表明了他对审讯瞿秋白之态度：勉强而为、不甚乐意。这里分成三小块戏，一是从“林琪祥”到“瞿秋白”的身份点破，二是对“先生主义，累死英雄”的辩论，三是就叛徒出卖瞿秋白事谈及信仰之坚持。“夜”呢，主要内容是瞿秋白母亲金氏之死。叙述方式很别致。不是简单的倒叙或回忆，因为按照历史记载，金氏自杀之日，瞿秋白不在家中。我想这可能是他心里永远的痛点。于是安排，在人入狱即将走向终点之时，瞿秋白一灵缥缈，回到了家乡瞿氏祠堂，那是母亲停棺之处。他想见母亲最后一面，而他真正看到的，是母亲的最后一夜。母子之对话，一方面，以喜衬悲、以团聚衬永诀，另一方面，尽可能保留了“红头火柴”的悬念，三点要注意的，是用“三杯酒”来做切割——因为最终，金氏是和酒吞服“红头”（白磷）而亡，以此换得孩子们被宗族抚养的资格；她的死，成为瞿秋白对旧社会之质疑、对宗法制之反叛最强烈的情感动因。本折既诡秘、又真实，好像荒诞到有些恐怖，情感却炸裂般的痛切激愤。

与第一折不同，第二折《秉志》“昼”之占比多过“夜”，写的是中统王杰夫之于瞿秋白的劝降。史料对这一块有极详细的记载。开场用宋希濂、余冰之对话做一个简单交代，引出王杰夫，并再一次点明宋希濂的态度。王杰夫劝降层次如下：一、谈前途：围绕抗战时局，一者孜孜于个人



利禄，一者存心于民族与国家；二、谈时务与俊杰；三、借棋谈人，因为用过多次数围棋，所以这一次设计的是象棋，亦与史实相符。最终王杰夫“认输”，铩羽而去，而秋白之死，亦将扑面而来。“夜”的部分，原大纲曾计划让瞿秋白回一趟常州，目前调整为他与鲁迅之关系，原因如下：一、行游常州与《当年梅郎》之《白夜》一折相似，可尽量避开；二、该部分之戏剧作用（对宗法制之叛逆），在第一折“夜”里已被完成；三、鲁迅与瞿秋白有着极诚挚的知己关系，亦可借此展示瞿秋白鲜明的文人个性。“夜”从鲁迅等待营救瞿秋白的消息入手，展开了鲁迅之幻觉，所涉及之真实则是：瞿秋白为鲁迅编了《杂感集》并作序，鲁迅呢，在瞿秋白身后，亦为之编了译文集《海上述林》，真是沉甸甸的相互托付！并且，此处还引出了报信的杨之华，既将“救不得了”的死亡结局往前推进一步，也为第三折之“夜”（夫妻情）做个铺垫。

第三折《铸心》“昼”“夜”占比为接近，“夜”略大于

“昼”。“昼”是宋希濂与瞿秋白的第二次交锋。我需要完成一个很重要的戏剧任务：对《多余的话》的解读。恰恰是看了《多余的话》，才有了宋希濂的这一边。他的道具具有同样，象征着“死”的“处决令”与象征着“生”的“俄文书”。看上去他在不断“让步”，实则“劝降”、“诱降”的力度越来越大。瞿秋白的答复呢，则用“你不曾读懂”来切分层次。在宋希濂临下之时，我又让瞿秋白请他为自己添补上《多余的话》最后的一段，用这种方式，完成《多余的话》对整个“昼”的包裹。对了，这块戏还用到了“刻章”的元素，并用一枚“爱”字章将之与“夜”勾连起来。“夜”是杨之华的幻觉，对应瞿秋白临去瑞金之前与她的分别。路灯昏昏、飞雪飘飘，行行重行行，这是一段缠绵迢迢的生旦戏。看似长了些，却也是表现瞿秋白性格侧面的重要载体。她送他，他再掉头送她，他别去，他又去而复返……我将史料里分“黑布面的本子”之细节挪移到分别之际，正好与《多余的话》再度勾连：依照记载，《多余的话》正是写在黑布面的本子上的。

最后一折《归去》，虽然依旧由一昼一夜组成，与之前却有明显变化。一是顺序颠倒。1935年6月18日，对牺牲于上午十时的瞿秋白来说，是不夜的一天。本折“夜”在“昼”前，写的又不是瞿秋白之夜：此处我完全调整了大纲的想法。这便是第二次改变：将叙述关注点转向宋希濂的内心，并与第一折形成显著呼应。第一折瞿秋白之“受审”样式在这里被原样重复，而被审判之人，换作了宋希濂。因为这一天，因为这一次“行刑”，他将反复地、永远地被内心处刑、被历史处刑……接着到了“昼”，宋希濂站在二楼窗边，掀开窗帘一角，凝视瞿秋白之离去这个史实细节，给我留下了特别深刻的印象。之后舞台几乎完全给了瞿秋白，而用押解他的、特务连连长余冰来配戏。一方面可给饰演余冰的演员以一定的表演空间，另一方面，我们也看到了余冰对瞿秋白的态度转变。接下来的戏分成三大块（当然大块戏之间，还有小的连接处）：一、瞿秋白集唐记梦；二、八角亭照相饮酒；三、高歌《国际歌》就义。梦境之美妙、自斟之潇洒、放歌之慷慨，皆为史实——这个半天，实被极详尽地记述了下来，也都指向了他在最后时刻之通达与从容，一个高贵、浪漫、不失忧伤又分外快意的无产阶级革命者的形象，于此完成。

从《红白喜事》到《黄土谣》、从《伏生》到《这是最后的斗争》、从《白鹿原》到《平凡的世界》，孟冰迄今为止40余年创作生涯共创作了70余部戏剧作品，作品涵盖了话剧、歌剧、戏曲等众多艺术门类，创作题材多元、风格多样，可谓是千戏千面、一戏一格，孟冰也被称为全能型剧作家。经常会有人问起，为什么孟冰的戏剧能够常演常新、经久不衰，孟冰的回答是：“为时代创作，为人民创作，心中有观众，剧场就会有观众。”

记者：您曾创造性地探索了“政论体话剧”，推出了《毛泽东在西柏坡的畅想》《谁主沉浮》《寻找李大钊》等作品，对戏剧舞台表现重大革命历史题材提供了成功经验。为什么对这样一种形式感兴趣？

孟冰：之所以选择政论体，是因为我们的现实生活，离不开、绕不开与政治相关的讨论。有一段时间，我很迷恋苏联的一些戏剧作品，这些作家、导演很坦诚，表达自己的观点不遮掩、不隐瞒，直抒胸臆，反而更显示出艺术家气质。这给我启示，为什么不利用这样的表现形式来直接表达我们政治理想的坚定呢？政论体话剧直接描写领袖人物，抒发政治观点，但又不是刻板的说教，而是充满了浪漫和想象。人类发展到今天，每个族群都有他的带头人，走在最前面的那些人，引领着后人跟着他们的脚步，这些人是值得被歌颂和被记住的。在庆祝中国共产党成立一百周年之际，我们更加深刻地感受到，正是因为一代又一代中国共产党人的前仆后继、浴血奋战，艰苦奋斗、无私奉献，才赢得了民族独立和人民解放，实现了国家富强和人民幸福，这样坚定的信念、巨大的力量和伟大的事业怎能不鼓荡起我们创作的激情。

记者：近期的戏剧创作题材比较集中，历史文化名人、英模人物、脱贫攻坚、抗击疫情等题材成为大家关注的热点。这是时代提出的要求，先进人物、英模人物可以释放出更多的正能量，对社会产生积极的影响，但是题材的相近，也往往带来主题近似、构思雷同的弊端。您认为这类作品如何突破创新？

孟冰：首先，我认为英雄人物的思想境界是人性深处的崇高，文艺创作就应该让这些充满理想、激情、感召力、震撼力的生命过程来影响我们的现实生活。真正的传统话剧，是关于思考的力量，是关于美好的追求，是对社会、对人性建立崇高的品格，这也是这类作品的魅力所在。无论是写领袖、伟人，还是写英模、普通人，我们都要让剧作充满正气，并凝聚起一种大气厚重的时代精神。如何突破创新取决于剧作者对题材的审视和对舞台的认知，从而避免概念化和表面化创作。近年来，我们通过国家文化文艺基金、评奖奖励机制、在各地办学习班等方式方法，进一步提升了戏剧创作的含金量和原创能力，提升了“第一车间”的创作者们对生活的把握能力和对题材的感悟能力。近一两年来，我们的创作有明显的进步，尤其是一些中青年剧作家呈现出比较好的创作态势，一些优秀的作品不断涌现出来。虽然相对于创作的总量来说，优秀作品的比率还是偏小，但我们应该看到取得的成功，这是很艰难的，培养一个优秀的剧作家不是短时间内能完成的。

记者：有评论说您的艺术策略是注重营造戏剧的诗意氛围，一些创作者也认为，戏剧创作到了诗的境界才会使作品具有巨大的张力。对此您怎么看？

孟冰：诗意的提升还是要从具体作品出发来考虑，话剧更要根据题材和人物来决定。当然，剧作家要有诗人的眼光，哪怕是艰苦的生活，你感觉没有诗意的地方，它很可能充满诗意，关键在于有没有发现诗意的眼光。比如描写红军长征时，可以写得很惨烈。但是我看过朱德的回忆录，其中专门有一段写到了过草地，他写得非常浪漫，讲草地上的花是怎么开的，都有哪些种花……这是他几十年之后的回忆，当他把那些惨烈和牺牲叙述完了后，产生了另一种情感的表达。如果在写戏的时候，不把前提做好，上来就表现草地的美好，那感觉就不对了。所以对诗意的理解和营造不能是简单、生硬的，它是一种思想和情感达到一定高度和浓度之后的自然流露。

记者：老艺术家魏敏曾讲，人们爱看孟冰写的戏，原因之一一是剧本语言好。每部戏的台词都充满着智慧，无论是领袖伟人还是部队战士、农村好汉，都能从生活化的语言中，找到最能表达人物情感的独特语言。您是不是特别强调台词对话剧创作的重要性？

孟冰：戏剧作品的理想状态一定是戏剧文本最起码的表现形态——台词，要做到是观众爱听的，演员读起来上口的，能抓住人物感觉，抒发自己的情感，并激发演员的创作和情感投入，激发演员对艺术形象的想象，在表演时从字里行间能读出韵味和味道，而且这个味道只能发生在戏剧舞台上，它不是影视作品，不是电影。还有一个问题就是，现在有些演员在演话剧时，像影视剧那样处理台词，好像很生活化，但是把台词说得索然无味，如白开水一般。在舞台上，有些情况是可以这样处理，尤其现在麦克收音效果非常好，演员很小的声音，观众都能听得非常清晰，如果过度夸张，观众会听得不舒服。有这样技术上的原因，但也因此消减了话剧演员在舞台上的魅力。怎样把握好这个分寸，怎样建立舞台上读词的方式方法，也是需要琢磨的。

记者：6月中旬，您的最新话剧作品《汉武帝》在北京天桥艺术中心上演，为什么称这部作品是对戏剧理想的一次触摸，也是对现实戏剧的一个微笑呢？

孟冰：这个“微笑”用得比较美好，也比较含蓄，实际上这是一个很苦涩的微笑。原因在于，我觉得我在今天看到的很多戏是很扁平化的，舞台很平面，要么仅仅是文学和文字，苍白的剧本，要么很炫、很唯美、很设计、很灯光，舞台手段很丰富，很光亮，但尽管如此，我仍然要说它很扁平化。所谓扁平化，就是它没有舞台的独特魅力。随着国外的各种艺术流派的涌入，随着现代科学文明和技术工艺材料等各方面的发展，舞台手段、舞台的呈现发生翻天覆地的变化。再加上最新的多媒体手段，所以怎样去解读剧本，也发生着根本性的变化。这个时候，舞台的文本就面临一个非常严峻的形势，那就是，如果你的文本和你的思想内涵，包括演员的表演缺少力量，就会被很绚丽的舞台吃掉。

曾经我们产生了舞台的形式感、剧本的内容以及演员的表演到底谁是主体的问题。但是经过一段时间后，我们在舞台上心平气和地总结自己这些年的创作经历，逐渐开始互相关注：舞台美术关注戏剧文学，关注舞台表演，思考我做这些是为了什么，是为了突出演员的表演，去呈现剧本最实质的思想价值，而不是游离于剧本之外的舞美效果。作为演员，他们也深知拿到剧本创作角色时怎样去理解剧本，创造舞台人物形象，而剧本文学在创作时，也会更多想到怎样去利用舞台的空给其他的创作人员留下创作空间，这就构成了对戏剧理想的触摸。

戏剧舞台最重要的魅力特征就在于它是一门综合艺术，以戏剧文学基本为基础，经过导演、演员、舞台美术师的二度创作融合在一起的，呈现在观众面前的现实发生的，特别是利用舞台有限的手段，创造出无限的想象力的一种独特艺术，这样才是好看的，才是我们的戏剧理想。

为时代创作

为人民创作

——访剧作家孟冰

□本报记者 任晶