戲劇研究　第21期
Journal of Theater Studies
2018年1月　頁69-88
DOI: 10.6257/JOTS.201801_(21).069

# 「十七年」戲劇中「梁山好漢」形象的文本再構

焦欣波
西北大學文學院講師

## 引言

早在延安時期，毛澤東（1893-1976）和其他幾個在延安的同志合作寫作的一個「課本」即《中國革命與中國共產黨》中，毛澤東就歷代「農民起義」進行了一番現代性、革命性的闡釋，「只有這種農民暴動與農民戰爭，才是中國歷史進化的眞正動力……因而也就多少變動了社會的生產關係與多少推動了社會生產力的發展」，[1]因而中國共產黨領導、以農民爲主力軍的中國革命隊伍的主要革命任務之一，就是推翻封建勢力，解放農民大衆。因此，像《水滸傳》、「水滸戲」所表現的關於宋江等人的「農民起義」，成爲中國共產黨推動政治革命的歷史性依據和合法性來源。那麼，「梁山好漢」和「梁山泊」則成爲現代劇作家和接受者想像革命的一種方式，通過歷史的敘述尋求現代革命的意義和動力。因此，理解歷史的不是歷史事件本身，而是歷史的「意義」。延安時期的新編水滸戲劇努力在挖掘歷史的革命性「意義」，就是依照馬克思主義和毛澤東文藝思想探索「自己和他者的統一體，或一種關係，在這種關係中同時存在著歷史的實在以及歷史理解的實在」，[2]這種「實在」便是「替天行道」的「古典革命」觀念以及強烈的現代革命「烏托邦」想像。但是，正因爲如此強調革命的倫理道德及

[1] 毛澤東等：〈中國革命與中國共產黨〉，《毛澤東文選．中國革命與中國共產黨》（營口：渤海新華書店，1939年），頁5-6。
[2] 伽達默爾：《眞理與方法》（上海：上海譯文出版社，1999年），頁384-385。

其政治「根源」，因此在革命歷史性想像的過程中，不僅梁山好漢形象喪失了其「原初意義」，而且也迫使接受者深入思考「替天行道」等內涵在革命文藝中的「突變」，以及它與新生政權之間的潛在關係。

「十七年」是繼元明清之後「水滸戲」創作及其改編的繁榮時期，「水滸戲」也成爲此一階段被創作及改編最多的傳統劇碼之一。以刻畫最具革命性英雄人物「梁山好漢」爲主要內容的「水滸戲」，在「十七年」延續了中國共產黨江西（中央）蘇區「紅色戲劇」和延安時期新編水滸戲劇的「階級仇恨」敘事模式。階級壓迫和階級鬥爭依然是戲劇的主要衝突，而英雄人物顯然已經全面佔領戲劇舞台的中心。這一點尤爲不同於延安時期強調群衆的歷史功績和推動力，梁山好漢成爲群衆引導、教育和推動的對象，「十七年」的「水滸戲」在「人民性」美學觀念的支配下，梁山好漢形象完成了「歷史性轉化」實現了戲劇角色的「自覺改造」和「自我成長」。但卻因爲「宋江」這一富於爭議性的歷史人物，以及歷次政治運動的需要，在革命領袖人物塑造方面出現了作家緊跟「政治風向」但往往發生「政治判斷錯誤」的「身份之痛」，這也折射出水滸戲劇創作主體在「十七年」時期因缺乏主體性、獨立性而產生了「政治焦慮」與「創作苦悶」。應該說，「十七年」創作及改編的「水滸戲」是最符合新的革命政權的文藝形態之一，完全是中國共產黨革命政治發展的文化產物，是政治的審美化和審美的政治化，並在一定程度上既體現出崇高偉大的民族革命精神，又豐富了二十世紀中國戲劇藝術中的「梁山好漢」形象。

## 一、「自覺改造」：英雄好漢的「革命精神」

在「十七年」創作及改編的「水滸戲」中，每一位「梁山好漢」似乎都肩負著反霸除惡的革命義務和歷史重任。從李少春（1919-1975）的《野豬林》[3]肇始，圍繞「官逼民反」所衍生的「苦悶冤屈」、「不得不反」等「被動性抗爭」的政治性詞彙逐漸弱化，而圍繞「替天行道」所產生的「除暴安良」、「殺富濟貧」、「狗官贓官」等「主動性反抗」的革命性詞彙得以強化。由此確定，「十七年」戲劇中的梁山好漢其革命理想、革命目標以及政治訴求十分明晰，像

[3] 李少春：《野豬林》（北京：中國戲劇出版社，1959年）。

《夜奔梁山》中林沖直言「爲民除害，俺要投梁山」[4]、「如今的官府，上下俱是一樣，縱然告到東京卞梁，也不與百姓作主」；[5]《血濺鴛鴦樓》中孫二娘說道「我二人就在這十字坡前，開了一所小小的客店。善良好百姓住在我的店中，我們是好招待，若是遇見贓官、惡霸，他難逃我手」；[6]《黑旋風李逵》中宋江登台便唱「聚水泊，替天行道；爲黎民，安良除暴」；[7]《烏龍院》中晁蓋登台也唱道：「權臣當道，吸盡民膏；恨貪暴，聚集英豪；攢一個、江翻海倒；豺狼當道擾萬民，怒劫生辰綱內珍」；[8]屠志成編選的《打漁殺家》（馬少波）在「劇情說明」中講本劇主題爲「描寫贓官之貪，土豪之惡；贓官土豪，狼狽爲奸，欺壓良民，不留餘地」[9]；胡湧編劇的《武松與潘金蓮》[10]更是突出潘金蓮與武大郎的悲劇命運，控訴有錢有勢的惡霸姦污民女毒死民夫；安娥的《黃泥崗》中劉唐登台唱道「恨只恨梁中書欺壓百姓，詐民財供奉那老賊蔡京」；[11]李修蔚的《拳打鎮關西》[12]同樣是爲民女金翠蓮剷除惡霸鄭屠；丁西林的話劇《智取生辰綱》[13]的主題突出以晁蓋爲首的七雄劫取不義之財生辰綱。顯然，此一階段梁山好漢的革命思想覺悟得到了顯著提高，幾乎每一位登台亮相的英雄人物階級立場明確、反抗意識強烈，並且反霸除惡責任重大。不得不說，「十七年」創作及改編的「水滸戲」中大多數梁山好漢所表現出的「自由自覺」的政治意識和革命激情，令人刮目相看，嬋美於任何一個久經考驗的革命志士。

正因爲梁山好漢有如此人格高尚、品質純潔的革命精神，「英雄好漢」與

---

4 翁偶虹著，馬彥祥主編：《夜奔梁山》（上海：上雜出版社，1951年），頁12。

5 同前注，頁27-28。

6 劉夢德、孫聯：《血濺鴛鴦樓》（上海：群益出版社，1950年），頁6。

7 上海市文化局創作研究室改編，王征夫整理：《黑旋風李逵》（北京：作家出版社，1955年），頁5。

8 周信芳整理，品仲協助：《烏龍院》（北京：中國戲劇出版社1960年），頁3。

9 屠志成編選：《打漁殺家》（北京：北京寶文堂書店出版，1953年），頁1。此劇本由中國京劇團演員李少春與中國戲曲研究院編輯處共同整理，主要改動的地方並徵得了周信芳（1895-1975）、馬連良（1901-1966）、譚富英（1906-1977）等先生的同意。

10 胡湧：《武松與潘金蓮》（上海：匯文書店，1954年）。

11 安娥：《黃泥崗》，收入《安娥文集上》（北京：中國文聯出版社，2008年），頁337-405。

12 李修蔚：《拳打鎮關西》，收入劇本月刊社輯：《劇本．戲曲專刊》第3輯（上海：上海文化出版社，1957年），頁140-163。

13 丁西林：《智取生辰綱》，收入《丁西林劇作全集》（北京：中國戲劇出版社，1985年），頁407-454。

「人民大衆」形成一種教育與被教育、啓蒙與被啓蒙的互動關係。像《夜奔梁山》中第四場林沖說道：「哎呀！豈不聞：得民心者，賊寇即是王侯；失民心者，王侯也是賊寇？」[14]《黃泥崗》中吳用對其學童講述「朱門酒肉臭、路有凍死骨」詩句等等，著力發揮英雄的教育功能。不僅如此，作爲革命「導師」的梁山好漢，具有強烈的民族責任感和使命感，嫉惡如仇，替天行道，除惡務盡。像《黑旋風李逵》中「曹莊已破、惡霸已除」之後，林沖命令到「你二人與李鬼賢弟，在此將惡霸的糧草家財一半散與百姓」；[15]《黃泥崗》中吳用高唱：「似這等不義財人人有份，只需要江湖上協力同心。仔細安排把巧計定穩，管叫這十萬貫歸還與民」；[16]《智取生辰綱》中晁蓋帶領衆位兄弟發誓：「此一套正是不義之財，我等誓齊心協力，把它半路上劫了，賑助貧窮；七人中但有私意者，天誅地滅，神明鑒察」。[17]事實上，這種將政治話語道德化的表述方式，努力將經濟和社會制度問題表述爲道德問題，能夠激發最大程度的「怨恨」，以此來激勵「人民群衆」革命參與的熱情。[18]儘管說，「十七年」創作及改編的「水滸戲」已經不像延安時期創作及改編的「水滸戲」那樣，由「英雄好漢」與「人民大衆」聯合反抗惡霸、懲治貪官污吏，但是，戲劇通過塑造人格高尚、品質完美的英雄主義形象，以「代言體」[19]的方式傳遞劇作者或英雄的革命激情和階級鬥爭，這種延續中國古代戲劇「高台教化」社會功能的方式，必然讓接受者感受到戲劇巨大的情感感染力、思想啓蒙性和政治教化作用。

必須指出的是，大多數梁山好漢其人格形象始終保持著高度的利他主義特徵，他們高貴的靈魂和良善的品質主要體現在他們道德人格的完美上。我們無法看到「水滸戲」、《水滸傳》中那些濫殺、貪酒、自私乃至極端冷酷的惡劣品性，他們奮不顧身以及忘我的犧牲精神，不是奔波於營救梁山兄弟，就是處處爲

14 翁偶虹著、馬彥祥主編：《夜奔梁山》，頁12。

15 上海市文化局創作研究室改編、王征夫整理：《黑旋風李逵》，頁42。

16 安娥：《黃泥崗》，《安娥文集·上》，頁349。

17 丁西林：《智取生辰綱》，收入《丁西林劇作全集》，頁439。

18 劉瑜：〈因善之名：毛澤東時代群眾動員中的道德因素〉，收入王奇生主編：《新史學：20世紀中國革命的再闡釋》第7卷（北京：中華書局，2014年），頁116。

19 代言體即表演者以第一人稱身份扮演或模擬戲劇中的人物，清代劉熙載《藝概》所說「雜劇全是代字訣」，王國維的《宋元戲曲史》認爲「元雜劇于科白中敘事，而曲文全爲代言」，錢鐘書以爲「代言體」在元雜劇前早就存在。而西方戲劇直到19世紀下半葉才實現了「代言體的純粹化」（參見陸煒：〈試論戲劇文體〉，《文藝理論研究》2001年第6期，頁30-38）但關於「代言體」的概念界定學界還未統一。

民除害，開倉放糧，救百姓於水深火熱、痛苦不堪的人間地獄。翁偶虹《夜奔梁山》中營救智取生辰綱的白勝，作爲整個戲劇情節主要的一部分；而《花榮大鬧清風寨》則側重於表現花榮和宋江情同手足的好漢「情結」，花榮寧可官不做、命不要也要去劉高寨中搶走宋江，宋江逃走臨別花榮唱道：「兄弟投我反遭難，愧煞我這朝廷官。可恨世道多昏暗，被迫分離心不甘，偏遇這山道崎嶇路途遠，冰天雪地北風寒」，宋江唱道：「花賢弟他待我情深誼重，他勝過鮑叔與秦瓊。但願我走之後風浪靜，後會有期再敘別情，爲賢弟我不顧傷疼痛，緊咬牙關向前行」。[20]除去英雄仰慕英雄以及厚重的情義，梁山好漢之所以能夠同生死、共患難，還在於他們有高尚的道德情操：替天行道、除暴安良，這種「爲人民服務」的使命感和民間俠義精神，也是「十七年」創作及改編的「水滸戲」中梁山好漢難能可貴的人格魅力。像《血濺鴛鴦樓》一書中最後武松殺死贓官惡霸，開倉放糧；《東平府》[21]主要敘述一家三口老漢、老婦、秀英被東平府知府趙堂和馬都監王虎兩人魚肉的故事。趙堂仗勢乾爸爸梁中書，盤剝百姓，苛捐雜稅多如牛毛，又要強徵人頭稅，老漢好不容易借來的糧食被搶走，後以緩兵之計阻擋了趙堂，王虎欲強秀英做陪房的惡劣行徑，經梁山好漢李逵和燕青喬裝新娘、行俠仗義，殺死趙堂，打開糧庫，救濟百姓，演繹了一段「仗義疏財是梁山，除暴安民美名傳」的戲劇傳奇。

實際上，「十七年」創作及改編的「水滸戲」最明顯的莫過於李逵形象的改善和提升。在《黑旋風李逵》一劇中李逵突然變得熱腸可愛起來，幾幾乎對宋江言聽計從、忠心耿耿，正如張眞所言，「眞假李逵」一場改成現在的聽見李鬼叫娘而停斧，表現李逵尊敬孝子；決心負荊請罪一場改爲聽從燕青所說「知錯忍錯，方是英雄好漢」，以表現李逵胸無城府，爽朗可愛。[22]在《李逵探母》[23]一劇中，從入鄉到見母處處生景勾起李逵一串串的過往回憶，李逵的內心被劇作家刻畫的細膩而豐富，對母親的孝子之心令人感動，母親被虎食之後其痛苦之狀令人悲情不已。李逵的精神世界和高貴品質躍然紙上，可以說，這是對李逵英雄主

20 周少樓等著：《花榮大鬧清風寨》（瀋陽：遼寧出版社，1959年），頁1-66。

21 崔嵬：《東平府》，收入中南文聯籌委會編：《新戲曲叢書》第1輯（上海：上海雜誌公司，1950年）。

22 張眞：〈談《黑旋風李逵》的改編工作〉，《戲曲人物散論》（北京：藝術出版社，1956年），頁67。

23 翁偶虹、袁世海：《李逵探母》（北京：北京寶文堂書店，1957年）。

義形象的情感深化和藝術拓展，眞實的展現了人性，探究了英雄好漢內心隱秘的世界。但是，實際上刻畫梁山好漢高貴的品格的目的之一便是突出與貪官惡霸的道德品行形成「涇渭分明」的對比。「十七年」創作及改編的「水滸戲」中所有「反面人物」其道德一定是敗壞的乃至無惡不作，從利用手中權勢搜刮民財到對貧苦人家女兒的搶奪，從司法腐敗到動輒押送大牢、奪人性命。在階級敵人的道德惡行與革命英雄的道德善行這一強烈「反差」的戲劇衝突中，革命英雄生命的力量、價值和意義得以完美的轉化和昇華。英雄好漢這種大無畏、不屈服的堅韌頑強品格的描寫，實際上與黨對革命戰士的要求如出一轍，其革命的鬥爭性越勇敢、越正直、越激勵反而越能襯托出革命政治的堅決性、徹底性以及生命道德的神聖化，這正是最爲迫切需要的革命道德精神食糧。

「十七年」創作及改編的「水滸戲」再現了逼眞的歷史圖景，塑造了典型環境中的典型革命英雄人物，他們不僅是封建統治社會較早的一批覺醒者、反抗者，而且他們在劇作家的筆下被「自覺」的「改造」成一種偉大的人格。衆所周知，英雄的主要職責是重整混亂的社會秩序、恢復人民大衆平淡的日常生活。因此，「十七年」創作及改編的「水滸戲」突出表現英雄好漢的政治「翻身」和社會「拯救」功能。所謂政治「翻身」即或出於正義或遭受冤屈而脫離君國體制走上反叛的道路；所謂社會「拯救」即奔向梁山或已在梁山其目的是反霸除惡，爲貧苦大衆主持正義，乃至重整乾坤。「梁山好漢」的這一自我身份的轉化，實際上與封建社會「原有」的社會關係產生了斷裂，在「十七年」創作及改編的「水滸戲」中「梁山好漢」的道德標準和價值觀念也與傳統「水滸戲」和《水滸傳》所奉行的倫理觀念「替天行道」、「救危扶困」、「快活自在」等等有些許不同。在新的倫理觀念支配下，「梁山好漢」的英雄人格主要體現在三個方面：一是突出報「血仇」，如《野豬林》、《夜奔梁山》中林沖的殺妻之仇，《獵虎記》[24]中的殺身之仇，《花榮大鬧清風寨》中的兄弟被陷之仇等等；二是突出行俠仗義、殺富濟貧、扶危濟貧等思想，開倉放糧，還民於正義，強調平均主義經濟價值觀念，《黃泥崗》《智取生辰綱》則重點表現如此；三是反抗「官府」、懲治惡勢力，突出表現在殺死貪官污吏、地主惡霸、土豪劣紳，《拳打鎮關西》、《桃花村》[25]、《武松與潘金蓮》、《打漁殺家》（馬少波）以及《黑

[24] 範鈞宏：《獵虎記》（北京：北京寶文堂，1955年）。

[25] 翁偶虹：《桃花村》，收入中國戲曲研究院編：《京劇叢刊》第48集（北京：中國戲曲出

旋風李逵》等等作品都以除惡霸、救女性爲主題，以實現社會自由平等的政治訴求。

## 二、「自我成長」：從「革命人格」到「正義之父」

「十七年」創作及改編的「水滸戲」中部分戲劇所塑造的梁山好漢承繼了延安時期梁山好漢的成長敘事模式，同時與「十七年」「紅色經典」小說如《紅旗譜》、《青春之歌》、《三家巷》等成長敘事模式具有某種程度的相似性。「紅色經典」成長敘事的基本模式是：作爲歷史主體的革命英雄（農民或知識份子）一開始處於天眞或蒙昧狀態，但在中國共產黨的引導和培養下，歷經劫難，備受考驗，最終成長爲無產階級革命英雄。[26]而「十七年」創作及改編的「水滸戲」的革命英雄其成長並沒有現代意義上的黨派的引導和培養，反而格外凸顯在兩個方面：其一是「梁山泊」的吸引力和「聖地化」形象；其二是階級敵人的殘酷統治不僅使英雄好漢最終覺醒，而且也「鍛煉」了英雄好漢的革命意志。從《野豬林》、《血濺鴛鴦樓》、《夜奔梁山》、《獵虎記》以及《黃泥崗》可看出，脫離「舊體制」走上反叛的道路都需要硬性好漢逐漸認清，統治階級的本質屬性及敵我之間不可調和的矛盾，只有徹底褪去對統治者、壓迫者和剝削者的幻想心理以及消除舊思想、舊觀念，才能把「梁山泊」作爲英雄好漢的逃難之地和實現自我價值的理想場。

需要指出的是，「紅色經典」小說的成長模式更多地表現了無產階級革命英雄從分離到考驗到再生的過程，以精神洗禮後的重生爲終點；而「十七年」創作及改編的「水滸戲」塑造的英雄人物是以精神皈依爲終點，他們的成長實際上反映了一個叛逆、孤膽、仗義的英雄找到了回歸之路。他們天生蘊藏著正義、行俠的民間文化種子，只需要外在環境突變以便破土而出、茁壯成長，像《野豬林》一劇中魯智深「每日裡挑水種菜悶煞胸膛」[27]，英雄無用武之地，恰遇林沖因殺妻而助其復仇，一同奔赴梁山；《獵虎記》中的解寶解珍兄弟被官府士紳欺壓乃至謀其性命，反而使得孫立、孫新、樂和、顧大嫂等一干人馬共同奔赴梁山；

版社，1959年），頁1-84。《桃花村》爲新編古代戲。

[26] 姜輝：《革命想像與敘事傳統》（北京：人民出版社，2012年），頁32。

[27] 李少春：《野豬林》，頁5。

《黃泥崗》中阮小七頗感英雄無有用武地，只得靠打漁度光陰，白勝被抓後與劫取生辰綱的諸位兄弟同上梁山。但是，《野豬林》中的林沖、《獵虎記》中的解寶、解珍兄弟卻經歷了一番殘酷的精神折磨和肉體考驗，然而，即使他們不經受這一番折磨與考驗，他們未必不會走上「梁山泊」的造反道路。實際上《野豬林》、《獵虎記》的劇作者更多是要突出封建官僚的殘酷統治，而不是爲了展示英雄好漢的「思想轉向」。梁山好漢的民間俠義本質決定了他們無法與統治者爲伍，他們接受不了所謂封建「正統觀念」。正如張眞所言，觀衆相信這樣的（富有強烈正義感）人物是會與人民走到一條戰線上來的，因此，《獵虎記》中的孫立被「作者巧妙地爲他後來起義，奠下了內在的、性格的基礎」，從而「強調地描寫了他們對不義行爲的憤恨並堅決挺身起來干預的性格。這種性格，正是英雄的性格」。[28]「十七年」創作及改編的「水滸戲」中梁山好漢的成長模式實際上是英雄發現自我、認知自我和尋找自我的過程，只不過其覺醒有直接／間接、平順／曲折之分而已。就人物塑造來說，英雄好漢曲折生動的經歷不僅展現了其人物複雜的心理變化、衝突而且使得戲劇人物的藝術生命獲得了完整性。梁山好漢的成長敘事比「紅色經典」小說所塑造的革命英雄更具有歷史的隱喻和象徵意義，同樣作爲歷史敘事題材，新編水滸戲劇的歷史縱深感以及如同「紅色英雄的這種成長、轉化歷程具有線形的、進化的特點」，因而「它又與歷史相連結，而暗寓了歷史的發展趨勢」。[29]那麼，「十七年」創作及改編的「水滸戲」的成長模式恰恰體現了唯物史觀的發展軌跡，也明確昭示了階級革命的勝利和階級革命的歸宿。所以，除《梁山遺恨》重在批判宋江投降主義思想之外，其它所有新編水滸戲劇以「大團圓」式革命勝利爲結尾。

「十七年」創作及改編的「水滸戲」中的梁山好漢在成長過程中，一改過去傳統「水滸戲」及《水滸傳》中孤膽、苦悶、私自、極端殘忍和濫殺無辜的「神經症」性格，其英雄人物雖各具特色但大致善良、正義、樂觀並極其富於革命激情。在《水滸傳》中，英雄好漢「面對嚴酷的極權主義迫害或社會壓力，心靈話語與社會話語發生了秘密解體，在作爲身份的自我和作爲角色的自我之間出現了

[28] 張眞：〈談京劇《獵虎記》〉，《戲曲人物散論》（北京：藝術出版社，1956年），頁72。

[29] 方維保：《紅色意義的生成：20世紀中國左翼文學研究》（合肥：安徽教育出版社，2004年），頁196。

脫節」，[30]他們往往經受不起權勢者的嚴刑拷打也無申訴可言，求生的方式是落草作強盜。這一突變的心理過程使得英雄好漢以報私仇、求享樂爲主要目標，不得不說梁山泊的大秤分金銀、大碗喝酒、大塊吃肉不僅僅是他們平均主義的享樂思想，也是人生的一種精神解脫乃至心理宣洩方式。像李逵等梁山好漢排頭砍去的濫殺虐殺表現出了強烈的神經症病態，「神經症是由恐懼和防禦恐懼並試圖找到解決衝突傾向所產生的心理困擾」，[31]因此，傳統「水滸戲」及《水滸傳》中的梁山好漢更多的是帶有發洩目的的破壞性人格而非建設型人格，顯然，新中國更需要一種積極樂觀的建設型人格教育人民群衆，以彰顯英雄作爲榜樣的力量。「十七年」創作及改編的「水滸戲」在「去封建化」、「去血腥化」的同時，儘量壓縮梁山好漢的暴力傾向以展示其革命的正面價值。固然從戲劇藝術的審美規範來說，在戲劇史上身體暴力或性等兩個領域一直是作爲禁忌而受到壓抑的，賀拉斯就反對在舞台上表現野蠻的暴力行動，[32]過度的暴力會讓觀衆感到不適和窘促。新中國的革命英雄形象在一定意義上是革命信仰、革命理念和革命目標的代言人及行動者，這種走向新社會、新氣象的革命英雄的塑造，需要用新的主題和語言，也需要以新的藝術手法表現。有人曾指出，有時「爲了突出英雄人物的英雄性格，需要藝術的集中、誇張和把英雄人物理想化」。[33]這種革命的浪漫主義敘事策略在「十七年」創作及改編的「水滸戲」中得到了廣泛的運用，塑造了許許多多樂觀型的古典革命英雄形象。以《獵虎記》爲例，顧大嫂已不同於《水滸傳》中五大三粗、無腦無心的「莽婦」形象，而其賢內助的形象令人耳目一新，顧大嫂不僅變得標緻而且富於革命的智慧，巧設計謀營救解寶、解珍兄弟；安娥的《黃泥崗》更是將吳用塑造成革命的「指揮官」形象，運籌帷幄並與阮氏兄弟、阮二妻子和漁民共同禦敵，在談笑之間贏得了革命的勝利。

其實，「十七年」創作及改編的「水滸戲」對李逵的塑造最爲集中、誇張和理想化，李逵在《黑旋風李逵》一劇中救助王林女兒滿堂嬌之外，還幫扶「落後

30 朱大可：《流氓的盛宴：當代中國的流氓敘事》（北京：新星出版社，2006年），頁70。

31 卡倫．荷妮著，陳收譯：《我們時代的病態人格》（北京：國際文化出版公司，2001年），頁13。

32 曼弗雷德．菲普斯特著，周靖波、李安定譯：《戲劇理論與戲劇分析》（北京：北京廣播學院出版社，2004年），頁261。

33 周宇：〈關於正面人物的塑造和評價問題〉，《文學評論》第5期（1963年10月），頁4-17。

分子」李鬼改惡從善投奔梁山，凜然成爲「灰色人物」的革命指路人。令人歎爲觀止的是，劇作者借用元代康進之《梁山泊李逵負荊》一劇中李逵對美景的讚歎與賞析，也在其劇中展現了李逵超越現實世界的詩意浪漫心理。「和風漸起，暮雨初收。俺則見楊柳半藏沽酒市，桃花深映釣魚舟。更和這碧粼粼春水波紋皺，有往來社燕、遠近沙鷗」。[34]這一番春光明媚、燕子旖旎的景象確實令人陶醉，非文人雅士怎可能說得如此意趣天成。安娥在《黃泥崗》中，對石碣村水色風光的描寫同樣令人豔羨，「風吹綠水起波紋，朝迎紅日暮送雲。說不盡漁村風光好，一窪之水困煞人」，[35]在激烈緊張的戰鬥中，好漢們依然唱到「哪怕風狂浪又大，船兒飄飄趁紅霞」[36]。劇作家對於大自然的刻意描繪實際上是革命英雄浪漫主義氣息的自然化和力量化，用自然美景來比附英雄人物的內心世界，不僅弘揚了革命英雄的樂觀精神，而且彰顯了革命英雄的一種超然人格。當然，對自然美的欣賞在某種程度上突破了對革命英雄主義狹隘的理解，拓展了「十七年」創作及改編的「水滸戲」的藝術想像空間和表現手法，同時再現了革命的自信力和革命的自由精神。有學者指出：「英雄傳奇既多虛構，而且其人物又是理想化了的英雄，所以免不了要用誇大的筆法，爲他們的行爲塗上一層怪異的、超常的或神奇的色調。」[37]《水滸傳》是英雄傳奇小說的集大成者，而「十七年」革命通俗小說大量採用英雄傳奇敘事策略，塑造了一系列革命英雄形象。實際上，這種英雄傳奇敘事手法在新中國建立後與「革命話語」相結合，形成了革命的浪漫主義創作方法並在文本結構中處於主導地位，主要用以激發革命的政治激情和支撐「虛構現實」的理論依據。「十七年」創作及改編的「水滸戲」塑造的古典革命英雄運用的還是英雄傳奇敘事模式，將原本生龍活虎的俠義英雄變得智勇雙全、文武相兼，愈加散發出一種獨特的吸引力。

不僅如此，同其他梁山好漢一樣，作爲革命英雄「救星」的李逵還間接取代了傳統家庭倫理建設中父親的強者角色。《李逵探母》中無賴、不孝而且想謀害親兄弟的李達，其罪難捨，李逵在家庭中承擔了「替父行道」的重要角色，只不

34 康進之：《梁山泊李逵負荊》，收入王季思主編：《全元戲曲》第3卷（北京：人民文學出版社，1999年），頁190。

35 安娥：《黃泥崗》，收入《安娥文集上》，頁352。

36 同前注，頁400。

37 李楊：〈《林海雪原》：革命通俗小說的經典〉，收入唐小兵編：《再解讀：大眾文藝與意識形態》（北京：北京大學出版社，2007年），頁131。

過血緣親情無奈難以下手，反而是梁山兄弟替李逵除掉心術不正的兄長。這種看似較爲特殊的「手刃手足」的敘事方式，本質上仍然演繹了一段「父親」懲罰不孝「兒子」的傳統故事。縱觀「十七年」創作及改編的「水滸戲」，除《打漁殺家》以外的所有戲劇中「父親」形象幾乎沒有「完整」的正面角色與價值意義，更未看到「父親」背後家族的身影或「親如手足」的家庭倫理道德下的兄弟姊妹關係。《東平府》中一家三口之父「老漢」無錢無糧交人頭稅，被打入大牢，後被放回令其籌款交稅，路遇李逵、燕青收購糧食回梁山，贈送老漢錢糧若干，不幸又被官差發覺，因東平知府趙堂欲搶親秀英，老漢用緩兵之計去梁山求救，正義得以彰顯；《黑旋風李逵》裡滿堂嬌父親王林面對惡霸搶親也成爲被「懦弱化」的戲劇角色；《拳打鎮關西》中金翠蓮母親病逝，父親金老張年邁無力，終究被惡霸鄭屠欺騙女兒進而訛詐，使得父女賣唱爲生。由此可見，「十七年」水滸戲中的家庭倫理關係令人堪憂，這一敘述功能既彰顯了司法腐敗、惡霸橫行、貪官汙吏統治下的世界的黑暗，使幸福安康成爲人民群衆的一種奢望和妄想，又能借此突出「梁山好漢」作爲強者成爲「殘破」之家的「正義之父」。

## 三、革命領袖：「身份之痛」與「創作之痛」

「十七年」創作及改編的「水滸戲」的「世界」裡冒出來三個「梁山」：王倫的梁山、晁蓋的梁山和宋江的梁山。三位寨主的「梁山」代表了梁山的三個發展階段，也因其寨主的價值觀念、歷史功績不同而在英雄好漢的心中形成相異的江湖地位與人格形象。縱觀「十七年」創作及改編的「水滸戲」劇作家的創作心態，對王倫爲首梁山的評價普遍不高，基本上完全因承繼了《水滸傳》對王倫的負面書寫與塑造，而且這一形象在些許新編水滸戲劇中有所深化。翁偶虹在《夜奔梁山》的「序」中明確寫道：「我的想法：王倫不妨用丑角扮演，但不應當只偏重滑稽，把他處理成一個單純的逗笑人物。王倫之被清除於梁山，雖然水滸原文中已寫出了他的罪惡，但是不夠充實、具體」，因此，在翁偶虹看來「必須把他寫成爲一個政治上的反動人物，才能構成一個合理的故事」，所以他「在林沖三立投名狀時，寫出了兩個老百姓的痛苦，林沖犧牲了自己的投名狀，而同情老百姓，間接的批判了王倫」，不僅如此，翁偶虹「在清除王倫時，先寫出王倫的反間計；反間計失敗，他又出賣革命而勾結官府」，這樣「整個劇的主題就明確

了」。[38]具體來說，翁偶虹改編《夜奔梁山》拉開了新中國戲劇中「梁山故事」敘事對王倫批判的大旗，其第六場王倫一副小人得志、詭計多端的模樣出現在戲劇文本，「水泊梁山，稱心如意；施手段，妙計連環，利用癡呆漢」、「念過幾本書，認識幾個字，耍些個小子，作些個虧心事」[39]。白衣秀士王倫並無多大才能，靠「三毛七孔心」和「心毒意狠」佔據梁山，因此，心胸狹隘的王倫萬般刁難乃至勾結官府謀害林沖，不料被林沖當機立斷一刀了結，從此梁山頭把交椅歸仗義疏財、英雄相惜的晁蓋。丁西林改編的話劇《智取生辰綱》，將王倫爲首的梁山敘述爲一群「打家劫舍，搶擄來往客人」且「把這泊子把住了，絕了我們的衣飯」與民爭利的「強人」，直言王倫「心地窄狹，安不得人」[40]，總之，王倫的梁山不怕天地、不怕官司，論秤分金銀、異樣穿綢錦，成翁吃酒、大塊吃肉，其快活也不過是個人享樂主義而已，並以其反襯托晁蓋爲民爭利、仗義行俠、大公無私的「寨主」精神。「十七年」創作及改編的「水滸戲」對王倫的刻意批評，是否暗示了某種政治傾向或對「文弱書生」的一種「集體性無意識」貶抑，我們不得而知，但是以王倫爲首的梁山不是一個眞正的「革命領袖」所率領的英雄好漢群體，也不具備「革命領袖」應有的雄渾磅礴的氣質和「替天行道」、「爲黎民」的革命精神。

然而梁山第二任寨主晁蓋深受「十七年」創作及改編的「水滸戲」作家們的喜愛，晁蓋已在《水滸傳》中樹立了聚義舉事、除暴安民的「革命領袖」形象，「十七年」劇作者們進一步將其故事生動化、細節化，以加倍突出晁蓋爲民謀利、大公無私的革命情懷。丁西林在《智取生辰綱》前言中評論，「《水滸傳》中第一條革命英雄好漢是誰？是晁蓋而不是宋江。這是我的偏見麼？不是」，他認爲晁蓋自始至終有雄心壯志，「是革命根據地梁山泊的奠基人」，所以有晁蓋而後才有梁山泊。在丁西林看來，晁蓋將王倫「強人」般的梁山泊扭轉成了「革命」的梁山泊，確定了梁山泊的革命思想和民生觀念，其目標指向是奪取宋王朝的江山。同樣，安娥在《黃泥崗》中以革命的浪漫主義手法塑造了以晁蓋爲首的英雄好漢劫不義之財爲民的光輝事蹟，但是，丁西林創作《智取生辰綱》意在抨擊只想招安、不想革命的宋江。在丁西林看來，宋江「念念不忘的只是降詔，

[38] 翁偶虹：《夜奔梁山．序》，收入翁偶虹著，馬彥祥主編：《夜奔梁山》，頁1-2。
[39] 同前注，頁16。
[40] 丁西林：《智取生辰綱》，收入《丁西林劇作全集》，頁432-433。

早日招安」，這種反動的心理本意在報「不幸刺紋雙頰，那堪配在江州」的私仇，[41]因此，宋江不配作農民起義的「革命領袖」，也不是革命英雄好漢。實際上，早在一九五〇年孫聯《梁山遺恨》[42]一劇大肆批判宋江的投降主義思想，其結果葬送了整個梁山泊不說，令英雄好漢白白犧牲了大半性命。這部作品直指宋徽宗爲首的統治者的狠毒與反動，將所謂招安看作是謀害絞殺梁山好漢的手段，認爲「忠義」封建思想濃厚的宋江一心想著「飛黃騰達侍君王」，結果在結尾處宋江懺悔道「悔不該不聽衆家兄弟的勸，一心妄想封妻蔭子享榮光，宋江死不足惜，最可歎百餘兄弟遭禍殃」[43]，以宋江反省作爲反面教材教育革命志士和人民群衆。

與此同年，楊紹萱《新大名府》中的宋江是一位堅定的革命者和革命領袖人物，「要與人民解倒懸」[44]，其運籌帷幄、調兵遣將得心應手，文武兼備融於一身；《大破東平府》、《黑旋風李逵》、《李逵探母》中宋江皆以「革命領袖」的形象登臨舞台。《大破東平府》是一部「介紹城市地下工作的經驗教訓的劇本」，[45]但作爲「梁山寨主」的宋江出場亮相、謀劃計策，令王定六前去「臥底」，又調兵遣將擒拿董平，之後勸說董平共同替天行道，其領袖風範躍然紙上。周信芳《烏龍院》中劉唐說道「公明哥哥是個俠義好漢，縱然爲他而死，又待何妨」，[46]爲宋江殺死閻惜嬌找到了合理的依據和開脫。安娥在《黃泥崗》中力述晁蓋等英雄的革命精神，但對宋江無任何非議。然而，到了一九六二年丁西林卻旗幟鮮明的直斥宋江的奴才心理和投降思想。其實，自《水滸傳》誕生以來宋江一直是一位頗受爭議的藝術人物形象，雖然建國後《水滸傳》的革命地位被持續提升，但史學界、文藝界等針對宋江褒貶不一的批評從沒有停止過。

實際上，縱觀中國傳統社會政治，「招安」尚且能夠被容忍，「投降」或爲「貳臣」在任何朝代皆被詬病，更何況本身打著「替天行道」旗幟的梁山領袖，不僅不反對「天子」，還被招安去打方臘等農民起義軍，這是作爲以工農聯盟爲基礎的革命政黨所無法忽視的文學「現實」。對中國共產黨來說，無論是招安還

41 丁西林：〈智取生辰綱．前言〉，收入《丁西林劇作全集》，頁411-412。
42 孫聯：《梁山遺恨》（北京：通俗文化出版社，1950年）。
43 同前注，頁49。
44 楊紹萱：《新大名府》（北京：新戲曲書店，1950年），頁1。
45 李衡：《前言．大破東平府》（重慶：西南人民出版社，1951年），頁1。
46 周信芳整理，品仲協助：《烏龍院》，頁26。

是投降，都意味著違背了革命政治倫理和戰爭原則，保持「政治純潔性」是保持其「黨性」的先決條件，也是維護新政權歷史合法性的基礎。然而，宋江的特殊在於他儘管是「投降者」但也是「革命領袖」，這就爲廣大的文學戲劇批評者和戲劇創作者留下了巨大的藝術批評空間和想像力。然而，在主流意識形態全面主導的「十七年」，戲劇家的創作與想像餘地十分有限，不可能逾越「革命／政治」而完全遵循藝術的規律發揮其才能，他們必須在「革命／政治」的縫隙中尋求藝術的釋放，但更多的是闡釋黨的政治文藝觀點以及配合相關的政治運動。

應該說，早在一九四八年前後解放區膠東文協創編的兩部水滸戲《潯陽樓》和《丁甲山》就對宋江這一戲劇角色作了不同的藝術處理，《潯陽樓》儘管圍繞「救宋江」而展現了一場梁山與宋官府之間的革命性鬥爭，但宋江乃一個前程利祿掛心頭的「灰色人物」；[47]《丁甲山》則彰顯了宋江的英明形象。[48]「十七年」創作及改編的「水滸戲」中對宋江「革命領袖」形象的塑造在一九五九年以前一直保持著「兩面性」：既有讚頌其領袖形象的戲劇，又有刻意「降低」或「回避」「革命領袖」形象的戲劇；一九五九年以後宋江在水滸戲劇中的「革命領袖」形象逐漸消失乃至被「晁蓋」所取代。究其原因，則是「十七年」時期歷次政治運動導致對宋江這一歷史人物的政治態度和道德評價不盡相同，以致知識界對宋江的評判產生了截然相反的兩極化傾向，或肯定或否定。事實上，自延安時代起，知識份子作爲革命的一份子就被逐漸納入到政治體制內，一九四九年新政權建立之後，作爲文藝工作者的知識份子無論是文藝批評者還是創作者，在繼續接受黨的文藝思想、文藝政策改造其意識的同時，被全面納入到國家政治體制當中，將創造「新的人民的文藝」以及爲工農兵服務、爲社會主義建設服務作爲唯一的任務。與此同時，社會主義現實主義成爲文藝創作者的基本方法，「人民性」與「黨派性」、革命性、階級性的高度融合，成爲「十七年」衡量文學戲劇創作水準的重要指標，塑造無產階級英雄人物成爲新的美學規範和中心主題。因此脫離生活實際的概念性、公式化、政治性創作普遍氾濫，對黨的文藝思想以及文藝政策的政治式圖解是戲劇作品的主要創作傾向。就戲劇而言，一九四八年

47　葉明：《潯陽樓》，收入膠東文化協會主編：《平劇新編集》第2輯（膠東：華東新華書店膠東分店，1949年）。

48　姚冀：《丁甲山》，收入膠東文化協會主編：《平劇新編集》第1輯（膠東：華東新華書店膠東分店，1949年）。

十一月二十三日《人民日報》發表社論《有計劃有步驟地進行舊劇改革工作》[49]拉開了「戲改」工作的序幕，新中國成立後黨的文藝管理部門則積極推進，在「改戲、改人、改制」等方面取得了頗爲豐碩的成果，加之楊紹萱的《新大名府》、黃鑄夫的《新漁夫恨》等作品被定性爲「反歷史主義」作品，遭受強烈的批判。這一切使得作家在創作時不僅謹小愼微，而且往往依據政治時局而進行創作。作爲梁山泊英雄好漢的領袖人物宋江，因其「招安」一事隨著「極左」思潮的不斷氾濫，終於被釘在投降主義分子的柱子上，這種影響一直持續到改革開放初期的「水滸戲」創作及改編。

「十七年」戲劇中宋江的「身份之痛」，恰恰表現出來此一階段劇作家的「創作之痛」，面對單一政治主導下的藝術創造，他們在創作思想上的分歧極有可能被當作政治分歧而遭受批判。但就藝術審美而言，宋江這種「圓型人物」因其歷史考證「身份」、古典小說形象、戲劇藝術角色等多種傳統因素形成的豐富性、複雜性、多樣性形象，卻成爲藝術家們用之不竭的可利用資源，爲二十世紀中國「水滸戲」的創作及改編提供了諸多藝術探索的可能和嘗試。

[49] 佚名：〈有計劃有步驟地進行戲曲改革工作〉，《人民日報》（1948年11月23日）。

# 「十七年」戲劇中「梁山好漢」形象的文本再構

焦欣波

西北大學文學院講師

「十七年」是繼元明清之後「水滸戲」創作及其改編的繁榮時期，「水滸戲」也成爲此一階段被創作及改編最多的傳統劇碼之一。「梁山好漢」作爲最爲典型的革命歷史人物，在「十七年」戲劇文學中「自覺改造」、「自我成長」成爲引導、教育群眾和推動社會前進的主要英雄人物，並表現出高度的利他主義精神和完美的道德人格，成爲扭轉乾坤、拯救人民群眾的「正義之父」。需要指出的是，「十七年」時期由政治主導的創作思想使得「梁山領袖」宋江的塑造出現兩極分化現象，不僅造成戲劇角色的「身份之痛」也造成劇作家的「創作之痛」。總體而言，「梁山好漢」是中國劇作家想像革命的一種方式，「十七年」對「梁山好漢」形象的文本再構，豐富了二十世紀「水滸戲」的藝術想像空間和人物畫廊。

關鍵字：「十七年」　戲劇形象　「梁山好漢」　「正義之父」　身份之痛

# Textual Reconstruction of the Image of "Liangshan Hero" in the Drama of the Seventeen Years

Xin-bo JIAO
Lecturer, College of Literature, Northwest University

"Seventeen Years" is a period of prosperity and creation of "Water Margin Drama" after the Yuan, Ming and Qing dynasties. "Water Margin Drama" has also become one of the most created and adapted traditional dramas at this stage. As the most typical revolutionary historical figure, "Liangshan Hero" made "conscious transformation" and "self-growth" in drama literature during "17 years" as the main hero to guide, educate the masses and advance the society. With a high degree of altruism. his spirit of moralism and his perfect moral character have epitomized the "Father of Justice," who can turn things around and save the people. What needs to be pointed out is that the "ideological pain" of the dramatic role also causes the "pain of creation" of the dramatist as a result of the politically dominant creative thinking of "Liangshan leader" Song Jiang during the "17 years" period. Overall, "Liangshan Hero" is a way for Chinese dramatists to imagine the revolution. The reconstruction of the image of "Liangshan Hero" in "Seventeen Years" enriches the artistic imagination space and figure gallery of "Shuihu Drama" in the 20th century.

**Keywords:** "Seventeen years" drama image "Liangshan hero" "Father of Justice" identity of the pain

# 徵引書目

丁西林：《智取生辰綱》，收入《丁西林劇作全集》，北京：中國戲劇出版社，1985年。

上海市文化局創作研究室改編，王征夫整理：《黑旋風李逵》，北京：作家出版社，1955年。

毛澤東等：〈中國革命與中國共產黨〉，《毛澤東文選．中國革命與中國共產黨》，營口：渤海新華書店，1939年。

方維保：《紅色意義的生成：20世紀中國左翼文學研究》，合肥：安徽教育出版社，2004年。

卡倫．荷妮著，陳收譯：《我們時代的病態人格》，北京：國際文化出版公司，2001年。

安娥：《黃泥崗》，收入《安娥文集上》，北京：中國文聯出版社，2008年。

朱大可：《流氓的盛宴：當代中國的流氓敘事》，北京：新星出版社，2006年。

李少春：《野豬林》，北京：中國戲劇出版社，1959年。

李修蔚：《拳打鎮關西》，收入劇本月刊社輯：《劇本．戲曲專刊》第3輯，上海：上海文化出版社，1957年。

李楊：〈《林海雪原》：革命通俗小說的經典〉，收入唐小兵編：《再解讀：大眾文藝與意識形態》，北京：北京大學出版社，2007年。

李衡：《前言．大破東平府》，重慶：西南人民出版社，1951年。

伽達默爾：《眞理與方法》，上海：上海譯文出版社，1999年。

佚名：〈有計劃有步驟地進行戲曲改革工作〉，《人民日報》，1948年11月23日。

周少樓等著：《花榮大鬧清風寨》，瀋陽：遼寧出版社，1959年。

周信芳整理，品仲協助：《烏龍院》，北京：中國戲劇出版社1960年。

周宇：〈關於正面人物的塑造和評價問題〉，《文學評論》第5期，1963年10月，頁1-14。

胡湧：《武松與潘金蓮》，上海：匯文書店，1954年。

姜輝：《革命想像與敘事傳統》，北京：人民出版社，2012年。

姚冀：《丁甲山》，收入膠東文化協會主編：《平劇新編集》第1輯，膠東：華東新華書店膠東分店，1949年。

孫聯：《梁山遺恨》，北京：通俗文化出版社，1950年。

陸煒：〈試論戲劇文體〉，《文藝理論研究》2001年第6期，頁30-38。

翁偶虹著，馬彥祥主編：《夜奔梁山》，上海：上雜出版社，1951年。

_____、袁世海：《李逵探母》，北京：北京寶文堂書店，1957年。

_____：《桃花村》，收入中國戲曲研究院編：《京劇叢刊》第48集，北京：中國戲曲出版社，1959年。

屠志成編選：《打漁殺家》，北京：北京寶文堂書店出版，1953年。

康進之：《梁山泊李逵負荊》，收入王季思主編：《全元戲曲》第3卷，北京：人民文學出版社，1999年。

崔嵬：《東平府》，收入中南文聯籌委會編：《新戲曲叢書》第1輯，上海：上海雜誌公司，

1950年。

張眞：〈談《黑旋風李逵》的改編工作〉，《戲曲藝術散論》，北京：藝術出版社，1956年。

____：〈談京劇《獵虎記》〉，《戲曲人物散論》，北京：藝術出版社，1956年。

曼弗雷德．菲普斯特著，周靖波、李安定譯：《戲劇理論與戲劇分析》，北京：北京廣播學院出版社，2004年。

葉明：《潯陽樓》，收入膠東文化協會主編：《平劇新編集》第2輯，膠東：華東新華書店膠東分店，1949年。

楊紹萱：《新大名府》，北京：新戲曲書店，1950年。

劉瑜：〈因善之名：毛澤東時代群衆動員中的道德因素〉，收入王奇生主編：《新史學．20世紀中國革命的再闡釋》第7卷，北京：中華書局，2014年。

劉夢德、孫聯：《血濺鴛鴦樓》，上海：群益出版社，1950年。

範鈞宏：《獵虎記》，北京：北京寶文堂，1955年。