

从“发现”到“创造”

——京剧《红灯记》原型考论

张 均

【作者简介】张均，中山大学中文系。

【原文出处】《文艺争鸣》(长春)，2021.10.32~39

一、故事原型之辨

1965年初，《红旗》杂志第2期发表署名翁偶虹、阿甲的现代革命京剧《红灯记》剧本。在此以前，《红灯记》已经历比较复杂的跨媒介改编(如电影《自有后来人》及哈尔滨市京剧院的《革命自有后来人》)，不过，恰是革命京剧《红灯记》及1970年电影版《红灯记》，最终将这个一家三代向游击队转送密电码的地下故事，演绎成了不多见的可以承担“文化教育学”责任的文学经典。那么，此种经典性从何而来，无疑是20世纪50-70年代文学意味深长、牵连颇繁的叙事问题。考量《红灯记》背后的叙事建构，必须涉及其由本事通往故事的诞生史。而这，须从沈默君、罗国士两位编剧最初创作电影剧本《自有后来人》说起。

沈默君(1924-2009)是出身新四军的知名剧作家，1957年被划“右派”，随即被下放北大荒军垦农场云山畜牧场劳改，在此一待四年。1961年“摘帽”，不久即被黑龙江省委宣传部借调创作，初刊于1962年的电影剧本《自有后来人》即是这期间他与当地作者罗国士合作的结果。从现有材料看，《自有后来人》无疑存在原型，源于沈默君等搜集的多种当地抗日事迹：“(他)深入到一座座茅屋的火炕上，听乡亲们唠家常，讲故事，在这块广袤的土地上，收集了大量反映东北抗日联军和革命群众对敌英勇斗争的故事。”^①不过，沈默君等搜集的抗日传说，现有记载往往相当含糊，若按新闻5W标准来要求的话，这些记述在Who(何人)、What(何事)、When(何时)、Where(何地)、Why(何因)等方面极少符合标准，因此，关于《红灯记》的故事原型一直多有争议。

关于故事发生地的争论，由于牵涉到现实的旅游资源的竞争，最见激烈。就目前所见主要有三说：一认为《红灯记》故事发生在黑龙江省鸡西市鸡东县，二认为发生在吉林省吉林市龙潭山车站，三认为发生在黑龙江省海伦市。细较起来，前两说皆有一定根据。龙潭山车站之说的主要根据在于《红灯记》故事发生在“龙潭车站”，李玉和转送密电码的目标是“北山游击队”，而“龙潭”“北山”皆为吉林市实有之地名、车站名。甚至，1964年初中国京剧院一团《红灯记》剧组还曾专程到吉林市铁路局体验生活。显然，《红灯记》剧组选择此前名不见经传的吉林市龙潭山火车站进行实地体验，绝非没有缘由。但鸡西市鸡东县之说也不乏证据，实则沈默君、罗国士在创作剧本《自有后来人》之前都在虎林市宝东中学(850农场子弟学校)任教。虎林紧邻密山、鸡东，此地是东北抗联第四军的诞生地和主要活动地，而罗国士此前曾任《农垦报》驻场记者，并“调查采访了大量地域性抗日斗争的感人事件与人物故事，并酝酿构思创作一部《我的土地，我的人民》(简称《吾土吾民》)的作品，形成了几十万字类似创作提纲性的东西”^②。可以想见，罗国士、沈默君收集的“地域性”的抗日斗争素材必与虎林、密山、鸡东等地密切相关。以此而论，鸡西鸡东说的可靠性并不下于龙潭说。比较起来，海伦说的证据就相对薄弱，其主要根据在于《红灯记》历史背景为抗联西征，而西征部队与剧本环境相吻合者只有活动在海伦地区的张光迪师，“从《红灯记》的剧情看，北山游击队有着比较稳定的根据地，有地下党的大力支持，有比较完整的地下交通联

络网络”，“具备这三个条件的只有张光迪率领的第三军第六师”^③。这明显是把艺术作品“扣”得太实。其实，当时“北满”抗日队伍众多，地下情报工作频繁，沈默君、罗国士不过略借此情境而已，倒未必真的对抗联各部队的驻地、行军及地下交通网络做过认真比较。

不过就叙事分析而言，《红灯记》故事发生地是在吉林、鸡东还是海伦，并无实质意义。亦因此，在1970年演出本中，江青为撇开《红灯记》与刘少奇（曾任中共满洲省委书记）的关系，即将剧本背景从东北改为华北，将“北满派人到龙潭”改为“上级派人到隆滩”。这些改动对剧本并无实质影响，但人物原型的确定则会直接与叙事分析发生勾连。那么，李玉和、李奶奶、李铁梅三代英雄原型从何而来？对此，中央电视台纪录片《发现龙潭山》中称：“（《红灯记》）李玉和的原型就是吉林地下党建组者李维民，李铁梅的原型来自女共产党员侯乃英、秦淑华。剧中李奶奶则由李维民的母亲和许多个不愿当亡国奴的母亲形象汇集而成。”^④这一判断，根据的是一则众所周知的信息：

特别是一位北满抗联交通员的故事，给他（按：沈默君）留下了深刻的印象。在东北抗战时期，这位交通员从黑河来到哈尔滨送情报，住在道外区的一个小客栈里。到了规定的时间，接头的人却没来，他身上带的钱花光了，又不能擅自离开。于是，他装病卧床，硬饿了4天。到了第5天，接头的人才来，这位交通员几乎饿毙。^⑤

而这，是地下党吉林特支书记李维民（1909—1976）的实事。李是东北地下党传奇人物，也是轰动一时的电视剧《夜幕下的哈尔滨》（1984）中王一民的原型。据他回忆，一次他与交通员老万同志接头时，老万“钱带少了”又不敢离开客栈，“两天多没吃东西了”。^⑥大约因此，《发现龙潭山》断定李玉和原型即李维民，并将李奶奶、李铁梅原型分别与李维民母亲、妻子（即侯乃英）相联系。其实这一判断大可商榷：一则尚无材料显示沈默君、罗国士等知道“北满抗联交通员的故事”背后真实人物乃是李维民，二则从《自有后来人》到《红灯记》，编剧皆未将这则材料写进剧本。故确切言之，李维民与老万并非《红灯记》原型，而主要是在感情上让作者“心中涌起创作

的冲动”。^⑦既如此，李玉和等英雄又是从怎样更具体的抗日旧事中萌生的呢？有两种材料颇值得注意。一是密山国际交通站站长傅文忱家“三窝人”的传奇史实：“他抚摸着6岁的女儿，告诉妻子：‘你等我6年，如果我没回来，也没音讯，你就别等我了，改嫁吧’”，“傅文忱再次回到故乡时，已是10年后的1946年”，“当时，家里人都以为他死了，妻子已经在母亲做主之下，改嫁到他当年的把兄弟赵兽医家，又生养了两个孩子。而傅文忱也因为保密工作，又组建了家庭，同样生养了孩子。在述说家史时，傅文忱笑称‘自己如今是一家三窝人，不是亲人胜似亲人’”。^⑧这是革命年代无数家庭悲欢离合中的一例。而沈默君正好在现场听到了傅文忱自说“革命家史”：

1960年，傅文忱回乡探亲时，应邀到密山铁道兵农垦局作革命传统教育报告，他担任北满国际交通员的革命经历，深深打动了在场的所有人，被打成右派下放北大荒的剧作家沈默君……听完傅文忱的报告激动不已，发誓要写出一本优秀的剧作品。^⑨

可以肯定地说，李玉和故事融有傅文忱某些成分。对此，曾与罗国士有过交往的丁继松称：“在伪满时期，中共中央为了保持与共产国际的联系，先后开通了三条国际交通线，其中一条是经黑龙江境内密山县（现为密山市）的平阳镇、密山、白沧（泡）子、当壁镇”，“最后出境于苏联的图里洛格。跑这条线的人叫傅文忱”，“罗国士与沈默君从这里获得最原始的素材”。^⑩另一种材料则是来自鸡西矿务局退休老人宫兴禄的“孤证”。据载，“大约1970年前后，宫兴禄接到了一部分由吉林档案馆转过来的档案”，“其中一张摘抄卡片上这样写着：‘李玉和，原名张玉和，失踪时38岁，八路军情报员，参加过京汉铁路‘二七’大罢工，1938年被派到鸡西与党组织失去联系’”，“而在另一份敌伪档案中摘抄的卡片显示：李玉和，又名张玉和，某年某日在鸡宁（现鸡西）东海区（现东海镇）被捕，多次被‘处理’，后被‘严重处置’”。^⑪显然，档案所载李玉和与《红灯记》颇为吻合。不过由于宫所言手抄档案并无第二人见过，此事难辨真假，只能存以待考。

以上，是目前可见有关《红灯记》原型的资料。那么，这些资料在多大程度上可以确认原型存在呢？对此，原作者沈默君及改编者翁偶虹、阿甲皆未留下

只言片语,但据当地文化工作者李景祥回忆,罗国士对各类原型之说态度微妙:

当我问到密山的交通员傅文忱、吉东特委李范五是不是李玉和的原型,傅文忱一家“三窝人”和李玉和一家三代人的创作关系时,罗国士从文学创作的角度进行了认真的解释。他意味深长地说:文学就是人学,艺术创作不可能原封不动地照搬现实生活。艺术的源泉来源于实践,要忠于生活,服务现实,高于生活。在革命队伍中,养烈士遗孤,“不是亲人,胜似亲人”的事情实在是太多太多了。……我是在诸多的人物和事件中提炼和加工创作出来的,没有一个固定的人物。^⑫

显然,罗国士并非否定原型存在,而是忧虑于不知艺术为何物的猎奇趣味。海登·怀特的这一说法——“史学家的目的在于通过‘发现’‘鉴别’或‘揭示’埋藏在编年史中的‘故事’来说明过去,并且‘历史’与‘小说’之间的差别在于史学家‘发现’故事,而小说家‘创造’故事”^⑬——罗国士如果见到,想必是认可的。从《自有后来人》到《红灯记》,作家叙述的目的并不在于钩沉既往、“说明过去”,而在于为现在尤其是为未来而“‘创造’故事”。

二、“平奇”与“惊险”

这种“‘创造’故事”的努力不仅见之于电影《自有后来人》,在京剧《红灯记》中更见突出。^⑭如果说“媒体文化的文本既不仅仅是某种主导的意识形态的工具,也非纯粹而又天真的娱乐”“它是一种复杂的人工制品,具现了社会和政治的话语”^⑮,那么,从电影《自有后来人》到京剧《红灯记》,从本事到故事,各种“社会和政治的话语”可谓更深入地介入其中了。这期间,“大众之法”乃为引人注目的介入力量。那么,具体是怎样的“大众之法”在支持《红灯记》呢?依我之见,“平奇”与“惊险”当为最突出的叙述考量。

“奇”,是中国旧小说、戏曲沿袭既久的成熟艺术经验。古人讲故事以“奇”为高,所谓“拍案惊奇”、所谓“世人厌平常而喜新奇”^⑯皆据此而言,亦由生成了较为系统的“人奇”“事奇”“文奇”之美学思想,如“人不奇不传,事不奇不传,其人其事俱奇,无奇文以演说之亦不传。”^⑰可以说,这种“以文章之奇而传其事之奇”的文艺观念对沈默君、罗国士这类有过群众宣传经历的写作者来说,无疑启发颇大。以此,就不难

理解《自有后来人》《红灯记》都将“北满抗联交通员的故事”排斥在外的原因:究其根本,交通员老万的精神虽很感人,但其执着甚至笨拙,离中国民众“爱广尚奇”的要求明显存在距离。当然,这并非说《红灯记》等意欲叙写的是神鬼不测、荒诞不经之“怪奇”。从文本看,沈默君、阿甲等其实更愿“平中出奇”。“平奇”之法,明人多有论述:“今之人但知耳目之外牛鬼蛇神之为奇,而不知耳目之内日用起居,其为谲诡幻怪,非可以常理测者固多也”^⑱,“故夫天下之真奇者,未有不出于庸常者也”,“夫动人以至奇者,乃训人以至常者也”^⑲。以20世纪50-70年代文学而论,《林海雪原》《红岩》不免讲求“怪奇”,《红灯记》《沙家浜》《红色娘子军》等则多尚“平奇”。《红灯记》之“平”者,在于传递情报乃白区地下工作的日常行动,其“奇”者则有两层。第一层是李玉和一家“不是亲人、胜似亲人”(一家三代皆无血缘关系)的事例在普通民众的日常经验中究竟稀见。那么,此故事有无具体原型呢?傅文忱一家“三窝人”的动人事实应已渗透其中,但罗国士去世前还提到另一来源:

有一对抗日夫妻被日伪军抓走后,他们的孩子在村里好大娘的帮助下成长起来,后来成长为一位铁路员工与他的师娘及一位烈士的女儿一起英勇抗日,终于取得了胜利。日本投降后,这个故事在铁路沿线村屯流传开来。……沈默君说可以根据这个小说题材创作一部剧本,罗国士说“可以”。^⑳

但不管源自何种本事,李家三代“不是亲人、胜似亲人”的故事显然是“平中出奇”的典范。在20世纪60年代初期,讲述革命斗争的电影、小说早已层出不穷,要在似曾相识的窘迫之下“翻陈出新”其实不易,但融合傅文忱事迹与《吾土吾民》之题材而成的李玉和“革命家史”无疑有“惊人之听”的效果:“影片公映后,一家三口人却本不是一家人的传奇故事,首先吸引住了广大观众的视线。”^㉑此种“平中出奇”的魅力,可与同期“女扮男装”的电影《战火中的青春》相提并论。第二层是包裹在“谍战”中的江湖之“奇”。《红灯记》堪称新世纪“谍战戏”(如最近电影《悬崖之上》)的早期版本,它所涉及的“地下工作”联系着与侠盗匪寇皆不相同的另一“江湖”。李维民如此回忆当年的接头工作:

我们曾想出了一些暗号。如在公共厕所或者人

们喜欢乱画着玩儿的墙头上画个记号。这记号不能太特殊,也不能太一般:太特殊了,就容易引起他人的思索和注意;太一般了也容易和别人乱画的玩意儿相偶合。我们有时就画个三角形,里面再添上两点。三角形是很一般的玩意儿,谁都可能画,但里面加上两点就不一般了。^②

《自有后来人》中以梳子、红灯为隐语进行接头,较此更见复杂,当是电影加工的结果,但无疑有其情境基础。此类接头、将密电码藏进水管、以假暗号试探对方、在窗玻璃上贴蝴蝶花示警等地下工作事实,看似平常却又极不平常。大众对之有所听闻,但极少亲历,因此其神奇、诡秘与不可预测,往往使人嗜之若醉。

不过,以上两层“平奇”只是《红灯记》经典性的开端。从《自有后来人》到《红灯记》,其长久的大众吸引力还有赖于更为具体的有关“地下工作”的叙述。《红灯记》核心故事(传送密电码)与《自有后来人》基本一致:故事开端,北山游击队的交通员跳车负伤,李玉和将之带回家中,交通员托以密电码,但负责掩护的王连举叛变,致使李家三代被捕,在奶奶和父亲牺牲后,李铁梅巧计送出密电码并除去叛徒王连举(《自有后来人》中李铁梅把密电码送出后牺牲)。那么,这个转送密电码的故事源自何处呢?对此,不少研究者都以李维民经历为解释。但据目前材料看,并无证据显示沈默君、罗国士认识李维民(新中国成立后李维民任鞍山市市长)。比较可靠的判断是,这些故事来自沈默君、罗国士日常积累的东北抗联素材。但遗憾的是,沈、罗到底收集了怎样的相似史实,还是完全另行创造,目前仍缺乏可靠资料。不过,冯梦龙早就对实/虚、事/理关系做过很好说明:“野史尽真乎?曰:不必也。尽赝乎?曰:不必也。然则去其赝而存其真乎?曰:不必也”,“人不必有其事,事不必丽其人。其真者可以补金匱石室之遗,而赝者亦必有一番激扬劝诱、悲歌感慨之意。事真而理不赝,即事赝而理亦真。”^③其实,《红灯记》之述传送密电码事,有无现实原型并不重要,重要的是这一事件具有广泛情境基础。无论是李维民领导东北地下党,还是傅文忱负责国际交通线,抑或是档案记录中的李玉和,他们所涉及的情报工作危险而又寻常。

应该说,找到诸如此类的“平中出奇”的材料并不难,难的是如何将这些材料组织成一个完整有效的故事,因为“没有任何随意记录下来的历史事件本身可以形成一个故事”,“历史事件只是故事的因素”,它们通过“情节编织的技巧”“才变成了故事”。^④《红灯记》既取“平奇”之策,那么在“情节编织的技巧”方面势必涉及旧小说、戏曲普遍袭用的“斗”之喜剧机制。这是20世纪50-70年代文学普遍借鉴的艺术经验,无论“怪奇”之《林海雪原》还是“平奇”之《沙家浜》《野火春风斗古城》《铁道游击队》等,皆是如此。所谓“斗”者,系指在旧小说、戏曲中承传已久的结构方法与美学趣味。它表现在,为求“惊人之听”,旧小说习以层出不穷的“神魔斗法”式故事结构全篇,最终达成“资于通俗,谐于里耳”的效果。《三国演义》《水浒传》《西游记》皆是连绵相续的“斗智斗勇”之故事。《林海雪原》剿匪小分队与各路土匪、《沙家浜》中阿庆嫂与刁德一、“胡司令”,也都共存于“斗”的结构中。如不细究,《红灯记》与同叙情报工作的《沙家浜》就极为相似。《沙家浜》最精彩者莫如“智斗”,《红灯记》最精彩者也莫如“智斗鸠山”,而且《红灯记》有四场“斗智戏”: (1) 鸠山“斗”王连举。李玉和上级、警尉王连举举枪自残、伪造受伤假象,但被鸠山一眼识破; (2) 特务假扮卖梳子的地下党员上门骗取密电码; (3) 李玉和“智斗鸠山”; (4) 李铁梅巧计脱身、送出密电码并计除王连举。其“斗”之精彩并不下于《沙家浜》,但二者真的相似吗?笔者不这么认为。原因在于,《红灯记》浓墨重彩地刻画了奶奶和李玉和的牺牲,凸显牺牲与壮烈,《沙家浜》则尽量规避血腥与沉痛(甚至将现实中的阴狠、残忍之胡肇汉虚构为傻笨乃至可爱的“胡司令”)。这意味着,《红灯记》拒绝成为《沙家浜》那样的“斗”之剧,不以旧小说往往会有的热闹、游戏趣味为追求。于是问题接踵而至:《红灯记》既不依赖旧小说、戏曲业已成熟的喜剧经验,它的巨大吸引力又从何而来?答案曰:惊险。

然而这并非另辟蹊径,因为京剧《红灯记》起源于电影《自有后来人》,而电影是晚近兴起的舶自西洋的都市大众艺术,它与传统京剧、沪剧、章回小说等大有区别。后者即便流行于市井教坊,也仍以传统乡土气息为主,电影则是西洋化的都市大众艺

术。惊险,是电影吸引观众的重要手段。实则在20世纪50年代,文艺管理部门为消除荒诞、色情等旧小说影响,曾主动提倡引入苏联惊险小说与电影。《红灯记》故事之初起,即有“惊险”定位:“当时对影片(按:《自有后来人》)的定位是‘惊险片’。”^②那么,惊险电影特征何在?依陈玉通之界定,惊险电影“要最大限度地开掘构思建立在无懈可击的严密剧情逻辑和人物思想情感逻辑基础之上的紧迫悬念性、危机性、迫使人物行动的紧张性,以及出人意料但却合理的逆转性、突变性等等外部结构;与之互为表里、有机交融的内部结构,则是处于惊险危难情境中的人物的思想情感和性格的揭示刻画。”^③应该说,《自有后来人》明显吸纳了惊险元素:(1)千钧一发、生死一线的危险感的营造。危险,本是地下工作的常态,一个念头、一句话、一个动作的失误,都可能导致满盘皆输、身首异处,但危险感的强弱之异可造成喜剧与惊险剧的分野。阿庆嫂、杨子荣面对生死少生恐惧,故《沙家浜》《智取威虎山》终成喜剧,但《自有后来人》中的王连举、李奶奶、李玉和面对险情,大有恐惧之心,如王连举接到鸠山用意不测的晚宴邀请后,“忧虑重重”,“触电似的戳在门口,眼里充满了惊恐”,已知儿子暴露的李奶奶在听到宪补“邀请”李玉和赴鸠山生日宴时,“手中的针啣的一声折断了”^④,如此种种,几乎有令人呼吸停止之感。这是地下工作的实写。李维民一次在发现接头人与情报不符时,“感到情况不妙,而且十分危急”,“起身就走。我怕被人注意到,也怕这个女人跟上来,忙坐上一辆出租汽车,让司机开着向南边疾驶而去。”^⑤《自有后来人》的紧张与此接近,如此危险感令电影与喜剧擦肩而过,而另成惊险。(2)险境相扣,危机四伏。类似危险在《自有后来人》《红灯记》中一环扣一环:交通员意外受伤,王连举、李玉和仓促应敌;鸠山识破王连举自戕之举;李玉和粥棚遇险;特务包围李家;李玉和身陷牢狱等。(3)推理因素的存在。惊险电影往往内含强有力的逻辑推理,《自有后来人》鸠山识破王连举即有推理之力:“你不是演员,却要学着演戏,结果演得太蹩脚了!你大概还不太了解我的历史吧,嗯?你还在母亲怀里吃奶的时候,我已经当了外科医生。你那一枪打得不坏呀!”“可是你忘了,共产党能距离你三公分开枪吗?”对以上三重惊险元素,《红灯

记》皆全盘照收,甚至还予以强化,譬如对于鸠山的推理,《红灯记》即添加了《自有后来人》不曾有的对话:“年轻人,你想拿一加一等于几这样的题目来难住我吗?不行啊。”“那个跳车人身负重伤,如果没有他的同党接应,同党掩护,他能长翅膀飞走吗?”

推理、危机连续性与危险感的营造,共同造就了《红灯记》故事的惊险特征。以此,“惊险”与“平奇”共同支撑了《红灯记》的密电码故事。它们未必与作者搜集到的抗战史实严丝密缝地对应,甚至可能就是艺术虚构,但这又有何妨,“天下文章当以趣为第一。既是趣了,何必实有其事,并实有其人?”^⑥

三、“奇正相生”之“正”

不过,“惊险”与“平奇”并非《自有后来人》《红灯记》借少量本事以“‘创造’故事”的全部。因为两作(尤其《红灯记》)具有非同凡响的感动人心的力量。1964年11月6日晚,毛泽东等党和国家领导人在人民大会堂观看《红灯记》演出,“演到‘说家史’和‘刑场’那两场戏”,“毛主席眼角渗出了泪水”^⑦。次年2月,《红灯记》南下偏僻小镇深圳演出,许多香港居民闻讯而来,“无论是深圳当地渔民,还是来自香港的居民,都把手掌拍得通红。人们的情绪极其高昂,许多观众在听到演员们唱到歌颂新中国、歌颂共产党的歌词之时,都纷纷站起来,满含热泪高呼口号。”^⑧应该说,这是《沙家浜》《智取威虎山》不大容易达到的效果,后者虽然也令人喜之不禁,但却较难使人泪落。《红灯记》能居八大“样板戏”之首,并非没有原因。显然,这种强烈共情效果绝非“惊险”与“平奇”可以达成,而必另有原因。这就涉及古人所论“奇正相生”之问题:

夫所谓奇者,非奇衰、奇怪、奇诡、奇僻之奇。正惟奇正相生,足为英雄吐气,豪杰壮谈,非若惊世骇俗,吹指而不可方物者。^⑨

“奇正相生”,即以“奇”为“正”征服大众的感官,以“正”为“奇”赢得大众的灵魂。《红灯记》无疑兼得“奇”“正”,那么,其“正”从何而来?对此,理查德·罗蒂的看法很具借鉴价值。他认为文学“描写一个民族经历过什么又试图成为什么,不应该只是准确地再现现实,而应该是努力塑造一种精神认同(Moral Identity)”^⑩,这也是20世纪50—70年代作者的普遍追求。实际上,此前“沈默君在火车上遇到

一位列车长”，“他问沈默君为什么不给他们写些铁路题材的剧本，他还给沈默君讲了一个故事，当年电影学院有个学生，因为怕当兵，从火车逃跑了。国难当头匹夫有责，应该创作一部影片对这样的青年进行教育。”^⑧对此建议，沈默君铭记在心。故无论是本事实录还是另行创造，《自有后来人》都对大众的感受期待有所限制。这表现在三层：(1)剧本基本不“开发”女性角色的情色资源，如李铁梅比阿庆嫂年轻得多，却不以“风情”吸引大众；(2)剧本避“怪奇”而取“平奇”，尤其是将“斗”之双方的能力皆限制在常人范围以内(如李玉和身形高大却缺乏战斗技能)；(3)吸纳“惊险”元素却不以“惊险”结构全篇，不使用惊险电影“必备技术”——悬念——即是明证。如此种种，皆是为“奇正相生”之“正”留足空间，以免喧宾夺主。那么，《自有后来人》《红灯记》之“正”之“主”究属何物？此即社会主义现实主义之“阶级史”概念。

“阶级史(历史)”是《红灯记》本事重构与虚构中的“主导概念”。这种主导性体现在两个方面。(1)剧本在叙写传送密电码事件时，有效地“将某一事件置于一个语境之中，并将其与某一可能的整体联系起来。”^⑨此“整体”即中国革命这一巨型“历史”。“痛说革命家史”一场，将危险万分的传送密电码工作，既与当年京汉铁路工人大罢工相联系，又与未来相勾连，“讨血债要流血，前人的事业后人要担当。”经此处理，兼之以兼具具象与抽象之义的“红灯”贯穿始终，李玉和一家三代前赴后继的斗争故事就具有了深刻的“中国”生成的隐喻意义。(2)在“新人”塑造上，《红灯记》成功嵌入“人在历史中成长”的叙述机制。对此，江青在指导《红灯记》剧组时说得很清楚：“我看李铁梅不能让她那么成熟，开始时她不了解革命，是天真幼稚的，朴实可爱的。后来她经历了‘表叔’受伤而死、父亲被捕、奶奶痛说家史、刑场陪绑、亲人被杀等一系列事情后，逐渐地成长起来了，这得有个过程。”^⑩这实是要求在《红灯记》中落实阶级“成长”之设置。可以说，从贴心而好奇心强的“穷人的孩子”，到“做事要做这样的事，做人要做这样的人”的“懂事”的孩子，再到“红灯的继承人”，《红灯记》展示了个体与“阶级史”遇合、融合并“成长”为自觉的历史主体的思想历练过程，其完整性甚至不下于“成长小说”典范之作《青春之歌》。

不过以上两层，在《青春之歌》《红色娘子军》等社会主义现实主义文本中也是普遍存在的。以笔者之见，最能见出《红灯记》“阶级史”概念之建构性与深刻性者，当数它与其他强势异质话语之间博弈、冲突或征服的关系。

(一)阶级与家的冲突与融合。滋贺秀三认为，“在中国，家作为私法意义上的存在的同时，还是公法意义上的存在，即亦是通过国家权力掌握人民的单位。”^⑪以公法意义而言，家族制度是中国传统根本之所在，“积家而成国”、家国同构皆基于此，就私法意义而言，家更是个人安身立命之所：父母夫妻兄弟姐妹之相濡以沫，对于家庭的神圣的义务感，提供了中国人代代相传的归属感，“中国人生，便由此得了努力的目标，以送其毕生精力，而精神上若有所寄托。”^⑫梁漱溟甚至认为中国的家庭伦理实具宗教之力，“可说为‘伦理教’。因其教义，恰不外乎这伦理观念；而其教徒亦就是这些中国人民。”^⑬因此，家族制度成为五四“个人主义本位”重点突破的对象，革命兴起以后，它又成为阶级最为棘手的对手。以后者而论，家作为“私生活”与地下工作的冲突尤见突出。李维民回忆，黑龙江省地下党省委秘书长李世超曾这样致信他的女友(“一个有钱的小姐”)说：

我们必须考虑一个最苦恼人的问题：我们今后能否共同生活下去？得怎样生活下去？答案只有一个：就是两个人当中一定要有一个放弃他现在的生活方式，牺牲他的生活理想，服从另外一个人。而我自己呢，是至死也不会放弃我的理想的，我把它看得比我的生命还宝贵。我的生命可以被外力夺去，但是我的理想，我的信仰，却是任何外力也不能摇动分毫的！……我们应该承认：我们走不一道去，我们必须就此分手了！^⑭

而《自有后来人》据以为直接原型的傅文忱，即因革命而失去了自己的家庭，曾任地下党密山县委书记的褚志远也经历了类似悲伤故事。阶级与家的剧烈冲突，直接使“家”成为革命挑战者最为锐利的武器。沈默君等引入了这种挑战。《自有后来人》中鸠山对李奶奶说：“当父亲的看到儿子挨饿，他会去偷；难道一个做母亲的看见儿子要死，明明能救他而不去救他？这是多么残忍！”又对李铁梅说：“世界上至亲莫如父母，目莲为了救自己母亲都下了地狱；难道

你眼睁睁地看着亲生的父亲就要死去,明明有办法救他而不去救他?这是多么大逆不孝呵!”(《红灯记》删去此节)这种挑战十分有力,因为即便在今天研究者看来,若因抽象概念而牺牲家人生命也有“反人性”之嫌。然而,与阶级之于家的粗暴取代不同,《红灯记》对此做了创造性回应。一则在《红灯记》中,阶级/革命所关联者并不止于抽象概念:密电码关涉的是北山游击队千百名队员的生死,而其后又牵涉到弱势阶级整体的处境与命运。以此而论,阶级具有并不弱于家的人性基础和情感力量,它通向更为宽阔的人群和生命。此即《自有后来人》所言:“世界上有一种比海洋更大的景象,那是天空;还有一种比天空更大的景象,那就是共产党人的精神世界。”这段话在《红灯记》中被提炼为两句广为流传亦在“后革命”时代屡遭质疑的唱辞:“人说道,世间只有骨肉的情义重/依我看,阶级的情义重如山。”二则阶级与家在对立之外亦有融合、再造的途径。正如李世超女友石正芳接到分手信件以后风尘仆仆从北京赶到哈尔滨,进而将自己的富有家庭改变为革命家庭一样,抛弃家庭从来不是革命的优先选项,《红灯记》明显是寻求阶级与家的融合:血亲伦理兼容阶级之爱,阶级认同以家的形式赢得合法性根据。从某种意义上,这种“不是亲人、胜似亲人”的故事,其实正是传统家国同构的变体,“他们不仅在描述着历史发生,而且本身就是这种历史发生的一部分”^⑧,这种变体无疑从属于社会主义新文化的创造。

(二)阶级之于民族的重新编码。就历史事实而言,沈默君等所搜集的革命材料皆属抗日斗争,但抗战胜利后民族主义即退居边缘,在建国语境之下更失去组织叙事的资格。即便是李维民、老万、傅文忱等实有的抗日经历,也须被阶级话语所重构。那么,这一过程如何完成?其秘诀在于通过民族/阶级的巧妙勾连将抗日史实“无缝对接”到“阶级史”之中。《红灯记》中有段对话:

鸠山:好不容易见面啦,你还记得吧,当年咱们在哈尔滨老毛子铁路上混饭吃的时候……李玉和:(脸是笑的,话是凉的)噢?那时候,你是日本阔大夫,我是中国穷工人,咱们是“两条道上跑的车”,走的不是一条路啊!

这是以“阔/穷”关系重置民族关系:鸠山与李玉和本来是民族主义层面的敌人,但《自有后来人》《红

灯记》皆以“阔/穷”差异再度界定二者关系。而且,李奶奶对侯宪补也说:“穷人喝惯了自己的酒”,李铁梅亦有如此唱段:“爹爹不怕担风险,表叔甘愿流血牺牲。他们到底为什么,为的是救中国、救穷人。”如此即将阶级深置入民族内部,使民族事实被阶级重新编码。对此,郭小川有精妙看法:“在这个戏里,表现的虽是民族斗争,但也只是用阶级和阶级斗争的观点观察它、反映它,才能把握它的本质。”^⑨当然,如此“偷梁换柱”之法并不完全是作者、编者自创,实则毛泽东早就说过:“在民族斗争中,阶级斗争是以民族斗争的形式出现的。”^⑩不过,如此重新编码显然是“为文计,不为事计”、对部分本事选择性“疏忽”的结果:日本侵略者未必都是“阔人”,而在北满坚持地下斗争的李维民、李世超、傅文忱等却多为知识分子而非李玉和式“穷工人”,如石正芳“把自己存在道里中国银行的钱拿出三千元来,交给省委。除此之外,李世超同志还不断地从她那里拿钱,帮助困难的同志。”^⑪

(三)阶级之于异质人生哲学的否定。此种信仰交锋是通过“中国通”鸠山与李玉和的“斗”完成的。前外科医生、现宪兵队长鸠山在电影中闲读线装《孟子》(《红灯记》删此细节),熟谙中国经典,先后以道家、佛家甚至实用主义哲学来说服李玉和,但都被李以共产主义道德严厉回击:

鸠山漫不经心地把眼睛挪回到舞伎身上,象是觉悟到人生的奥妙,他千种情怀地说:“人生如梦。转眼之间就是百年。对酒当歌,人生几何?”李玉和转守为攻,意在言外:“是啊!听着曲子,瞧着舞;喝着美酒,吃着肉;神仙过的日子,我希望鸠山先生长命百岁!”

鸠山:“比方得妙!老朋友,信仰在你们共产党人认为是美德,在我们认为,打个比方说,只不过是一种买卖。”李玉和:“比方得妙!老朋友,我相信只要能赚钱,您是会把自己的天皇跟您的祖宗当破烂卖给别人的。”

无论是事关道、佛还是实用主义,这类极富机锋的争辩皆非工人李玉和所能应对,也不大可能来自沈默君等收集的本事资料。但这种论辩又具有强烈的情境基础:如果没有逾越凡俗的信仰,那些残酷岁月中的地下工作者不大可能承受牺牲或坚持到最后。《红灯记》对于共产主义道德的礼赞,既符合情境真实,也进一步夯实了革命的人性基础。

以上三层,是阶级与家之“伦理教”、民族主义、

佛道以及实用主义生命哲学之间的持续博弈。应该说,在20世纪50-70年代文学中,能够在故事“创造”中兼容如此异质话语及其复杂竞争的文本并不多见。但借助语境设置、“成长叙述”的植入,阶级显然深度介入并主导了从《自有后来人》到《红灯记》的本事重构。这种介入与主导,达成了对“平奇”与“惊险”的有效控驭,并最终使那些动人心弦的“北满抗联交通员的故事”以“奇正相生”的方式,成功超越人物原型若有若无的零碎日常而进入新中国的历史叙述。如果说“讲故事是支持记忆、保存过去、激活以往体验及至构建集体认同的一个根本要素”^⑤,那么京剧《红灯记》的生成可谓成就卓越,它不但重新整合了这个国家的过去,也以这个过去的故事有效缓解了20世纪60年代中国“千万不可忘记”的时代焦虑。

注释:

①③⑥沈国凡:《〈红灯记〉的台前幕后》,当代中国出版社,2009年版,第5-6页,第102页。

②⑧⑨李军亮、滕宗仁、蒋兴莲主编:《〈红灯记〉故事在鸡东》,黑龙江人民出版社,2018年版,第12页,第67-68页,第68页。

③谭海学:《〈红灯记〉的故事发生在海伦》,《世纪桥》2012年第2期。

④《发现龙潭山》(纪录片,第3集),中央电视台2013年12月23日。

⑤⑦范守恕:《揭开京剧〈红灯记〉原作者之谜》,《江淮文史》2007年第4期。

⑥②②③④④李维民口述、陈珂整理:《地下烽火》,春风文艺出版社,1980年版,第280页,第278页,第163页,第254-255页,第266页。

⑩丁继松:《〈红灯记〉的前尘往事》,《中国文化报》2010年10月31日。

⑪李冬梅、谷大川:《〈红灯记〉的诞生经过和故事原型》,《兰台世界》2012年第25期。

⑫李景祥:《罗国士谈〈红灯记〉发生地》,见李军亮、滕宗仁、蒋兴莲主编:《〈红灯记〉故事在鸡东》,黑龙江人民出版社,2018年版,第20页。

⑬[美]海登·怀特:《元史学:19世纪欧洲的历史想象》,陈新译,译林出版社,2004年版,第8页。

⑭以下分析采用两个版本,①沈默君、罗静:《自有后来人》(电影剧本),《电影文学》1962年9月号;②翁偶虹、阿甲:《红灯记》(京剧剧本),《红旗》1965年第2期。

⑮[美]道格拉斯·凯尔纳:《媒体文化》,丁宁译,商务印书

馆,2004年版,第14页。

⑯李贽:《焚书》,岳麓书社,1998年版,第60页。

⑰(清)寄生氏:《争春园序》,《中国历代小说序跋集》,丁锡根编,人民文学出版社,1996年版,第1595页。

⑱(明)即空观主人:《拍案惊奇序》,《中国历代小说序跋选注》,曾祖荫等选注,长江文艺出版社,1982年版,第111页。

⑲(明)笑花主人:《今古奇观序》,《中国历代小说序跋选注》,第129页。

⑳齐长春:《“我深爱着这片神奇的土地”——访电影〈自有后来人〉编剧罗国士》,《中国农垦》2014年第6期。

㉑孙闻浪:《〈红灯记〉的三起三落》,《文史春秋》2005年第3期。

㉒(明)无碍居士:《警世通言叙》,《中国历代小说序跋选注》,第97页。

㉓[美]海登·怀特:《作为文学虚构的历史文本》,《新历史主义与文学批评》,张京媛编,北京大学出版社,1993年版,第163页。

㉔郑紫涵:《意识形态国家机器影响下的〈红灯记〉改编》,《戏剧之家》2017年第16期。

㉕陈玉通:《惊险电影艺术散论》,《电影艺术》1985年第6期。

㉖沈默君、罗静:《自有后来人》,《电影文学》1962年9月。

㉗容与堂刊本《水浒传》,上海古籍出版社,1988年版,第747页。

㉘施京吾:《〈红灯记〉戏里戏外》,《同舟共进》2013年第2期。

㉙孙闻浪:《〈红灯记〉的三起三落》,《文史春秋》2005年第3期。

㉚(明)徐如翰:《云合奇踪序》,《明清小说资料选编》,朱一玄编,南开大学出版社,2006年版,第178页。

㉛[美]理查德·罗蒂:《筑就我们的国家——20世纪美国左派思想》,黄宗英译,生活·读书·新知三联书店,2006年版,第14页。

㉜罗长青:《“红灯记”的文艺改编史》,《新文学史料》2011年第2期。

㉝[美]海登·怀特:《后现代历史叙事学》,陈永国、张万娟译,中国社会科学出版社,2003年版,第186页。

㉞[日]滋贺秀三:《中国家族法原理》,商务印书馆,2013年版,第57页。

㉟③③梁漱溟:《中国文化要义》,《梁漱溟全集》第3卷,山东人民出版社,2005年版,第88页,第89页。

④④[德]哈拉德·韦策策编:《社会记忆:历史、回忆、传承》,北京大学出版社,2007年版,第20页,第93页。

④②《革命样板戏剧本汇编 红灯记》(第一集),人民文学出版社,1974年版,第103页。

④③毛泽东:《毛泽东选集》第2卷,人民出版社,1991年版,第539页。