

我国现代民族新歌剧的奠基石

《白毛女》

周溶泉 徐应佩

《白毛女》是作为我国现代民族新歌剧的奠基石出现在文艺舞台上的。它的诞生，显示了一九四二年延安文艺座谈会以后，贯彻毛主席文艺路线所取得的巨大胜利。

毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表，照彻了陕甘宁边区及各解放区的文艺运动发展的道路，掀起了一个群众性的革命文艺运动。当时以《兄妹开荒》等为代表的反映了边区人民生活中的生产劳动、军民关系、自卫防奸、敌后斗争、减租减息方面内容的秧歌剧深为广大群众所喜爱。延安“鲁艺”的同志们集体创作的新歌剧《白毛女》（由贺敬之、丁毅同志执笔），在一九四五年演出，轰动了延安。它比起带有普及性的秧歌剧，大大前进了一步，成了群众文艺活动由普及向提高发展的重要标志。《白毛女》第一次公演，是向党的第七次代表大会献礼的，毛主席和周恩来等中央领导同志看了，都给予了崇高的评价，肯定“这个戏是非常适合时宜的”、“艺术上是成功的”。

新歌剧《白毛女》的创作和演出，给中国现代戏剧史增添了灿烂的一页，在歌剧这个剧种的发展上，起了开路先锋的作用。它以带有中国民族传统的风格，崭新的形式，特别是以真实的生活内容，典型的人物形象，跟数以千万计的读者与观众见面，产生了震撼人心的力量。应该说，这是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后不可多得的产物，是革新戏剧的一次影响极大的成功尝试，其中凝聚着多少人的思想精华，包含着多少人的创造心血啊！然而，万恶的“四人帮”，为了大肆吹拉弹唱他们的所谓“空白”论，替江青粉妆成“文艺革命的旗手”，竟无耻地篡改革命艺术的历史，将所有的在群众中有了定评的优秀作品，列入了扫荡的范围，《白毛女》也没有能够幸免，被打入冷宫有十多年之久。他们妄图永远污染这颗熠熠生辉的艺术明珠。明珠，就因为它是明珠，一剔除了污染物，它还是要闪烁晶亮的光采的。

新歌剧《白毛女》，我们从它日臻完善的年轮里，可以清楚地窥见到由诞生到成长而至定型的创作过程。这个创作过程说明了一部富有生命力的杰作，总是扎根在与人民群众血脉相通的生活沃土之中，不断吸取着思想上、艺术上的营养，使自己萌芽、吐蕾，越开越是绚丽多姿！尽管岁月中出现的狂风邪雨，有时也会击落它鲜明的枝叶花瓣，但一旦春光降临，就复生摇曳，更能显出它夺目的娇艳！

毛主席说：“革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。例如一方面是人们受饿、受冻、受压迫，一方面是人剥削人、人压迫人，这个事实到处存在着，人们也看得很平淡；文艺就把这种日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，造成文学作品或艺术作品，就能使人民群众惊醒起来，感奋起来，推动人民群

众走向团结和斗争，实行改造自己的环境。”新歌剧《白毛女》，正是实践了毛主席这一指示所取得的可喜收获。它脱胎于四十年代初期流传在晋察冀抗日根据地的民间传说《白毛仙姑》。“鲁艺”的同志们在深入采访，掌握了原故事材料的基础上，作了一番加工改造的细致工作，扬弃了其中的精粕，保留了可以利用与发挥的内容，提炼出饶有积极意义并能形成人们精神上的影响的主题：“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人”。关于白毛仙姑的故事，本来还掺杂着浓厚的神秘色彩，过多地渲染了白毛女变成“鬼”的阴森可怖的气氛，她那尖厉刺耳的怪声，叫当地百姓闻之毛骨悚然，那强令群众到庙里祭供果的行动，吓得人们浑身打颤，这就掩盖了白毛仙姑与地主阶级的矛盾。不过，这个白毛女却是受到地主残酷迫害的少女，她被逼得隐身没影，长年的野生生活使她失去了人的常态，披头散发，青丝成雪，面若寒霜，加上露趾赤足，破衣蔽体，确乎是“鬼”的形貌了。她是一个有着求生意志和反抗精神的“鬼”。她以个人所特有的毅力，摆脱了黑暗世界的吞噬，而并没有离开黑暗世界的折磨，只不过是另一种生活方式，获得了含辛茹苦的幸存。这种异性情况下的幸存，尽管难以度日得不可想象，但还是要比直接受地主压迫与欺凌好些，由此可知地主的凶狠如狼似虎！《白毛仙姑》的故事，虽然带有传奇的特点，但却与中国古代的传奇故事大相异趣。就以魏晋的志怪小说和唐宗传奇来说吧，在神异怪诞的情节中出现的都是所谓真的神仙，真的鬼魂，再有清代蒲松龄写的《聊斋志异》，所谓花妖狐魅，也都是作为真的形象的。唯物论者岂会相信真的有什么鬼的存在，《白毛仙姑》这民间传说的无名氏作者，是借白毛女过着鬼一般生活的经历，来抨击旧社会的深重罪恶。所以，尽管描写了白毛仙姑满头长长的白发，一身清淡的素服的外表，和那黑夜出来活动的诡秘莫测的踪迹，但并没有在群众的疑神见鬼中把她处理成为真仙真鬼，她还活着，一个被旧社会逼成了“鬼”的人！在这里，情节的传奇色彩与揭露旧社会的惨无人道，相互交织，于离奇神妙的故事中，浸着劳动人民的血泪，渗透着作者鲜明的爱憎。新歌剧《白毛女》的作者们，把民间传说《白毛仙姑》，作为珍贵的矿石，经过熔铸以后，塑造了一个比原来《白毛仙姑》要完整、要集中、要典型，而同时要理想的人物——喜儿。在喜儿的身上，高度概括了旧社会劳动妇女所遭受的苦难，体现了旧制度压榨下的贫苦农民所郁积的深仇大恨。正是因为这样，其主题也要比原来《白毛仙姑》积极而明朗，它“非常适合时宜”，亦即适应了当时的土改斗争需要，反映了中国旧社会的根本矛盾及其阶级斗争的真实情况。作者们采用了革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，通过具有典型意义的事件的描写，来控诉地主残酷剥削和压迫农民的擢发难数的罪行，以阶级仇恨的旋风，激荡起人们心中的狂涛大波，去诅咒旧制度的死亡；来讴歌将贫苦农民从水深火热中拯救出来的中国共产党，以翻身解放的阳光，照亮着人们眼前的灿烂图景，去欢呼新政权的问世，其深刻的革命内容，和潜在的艺术魅力，使人们受到教育与鼓舞，获得强烈的感染，影响之广远，妇孺皆知，有口皆碑！

当然，新歌剧《白毛女》，象中外文学史上许多不朽的杰作一样，不是一下子就尽善尽美的。它正式公演以后，根据来自各方面的意见，将原稿作了三处重大的改动：

(1) 喜儿被地主黄世仁奸污后怀孕了，黄世仁骗她，说要娶她，她相信了，并且存有某些幻想，后来经张二婶指出这是骗局，她才为梦初醒。很多人不赞成这样写，认为这有损喜儿的形象，她怎么能忘记了父母的阶级仇恨去屈从阶级敌人呢？但也有少数人认为那种具体环境下的妇女往往有这种情况，这是她们在整个受压迫的生涯中，投射于心灵上的旧思

想旧意识的阴影，这样写能加深对旧社会罪恶的揭露与批判，并不排斥喜儿有着反抗性格的主导方面。剧作者考虑到“农民本来把最好的希望和理想寄托在苦难深重的喜儿身上”，并且要求“对喜儿付出满心的热爱，把她当成一个苦难的阶级的女儿来看待，始终细心地爱护这一美丽的形象”（丁毅：《歌剧〈白毛女〉创作的经过》。见《作家谈创作》，中国青年出版社1955年版，第69—70页），因此就割去了现实生活中虽然存在着，而不应表现的自然形态的内容，不再去写旧思想旧意识玷污了喜儿的哪怕是一瞬间的幻念，着重将她的反抗强暴的斗争意志特别地强调出来，使人物形象升高，理想化。

（2）喜儿在深山野洞度过了极其艰难的岁月，熬到“太阳出来了”，大春与喜儿终于成婚，过着幸福的生活。这样写，把斗争性很强的故事，处理为“大团圆”收束，显得庸俗化了。后来经周扬同志建议，最后一场以改成开斗争会结尾，突出了有压迫就有反抗，有反抗就有斗争的狂飙，有斗争的狂飙就有无产阶级革命的胜利这层意思，表达了受压迫受剥削的贫苦农民的愿望。

（3）终剧没有让恶霸地主黄世仁伏法。这样，观众看了难平积愤。创作组的同志认为：这是抗战时期，对于地主阶级基本上还应当团结，如果枪毙了黄世仁，岂不违反政策吗？对此，群众的意见很大，说：“那个混蛋黄世仁不枪毙，太不公平！”在第一次正式演出的第二天，中央办公厅派人去向创作组的同志传达了毛主席及周恩来等中央领导同志的三条意见，有两条是肯定的，已为前述，还有一条是建议：“黄世仁应当枪毙”。“传达者解释这些意见说，中国革命的基本问题是农民问题。农民是中国的最大多数，所谓农民问题，主要就是农民反对地主阶级剥削的问题。这个戏反映了这种矛盾。在抗日战争胜利后，这种阶级斗争必然尖锐起来。这个戏既然反映了这种现实，一定会广泛地流行起来的。不过黄世仁为此作恶多端，还不枪毙他，这反映作者们还有些右的情绪，不敢放手发动群众，广大观众一定不答应的。”（张庚：《历史就是见证——忆歌剧〈白毛女〉的创作，深揭狠批‘四人帮’》，见《人民日报》1977年3月13日）这说明创作组的同志还没有理解到对黄世仁的处理，牵涉到如何看待于中国革命新的转折时期正在变化中的阶级关系。后来改成了以枪毙黄世仁终剧，这就贯注了群众对罪恶昭彰的阶级敌人实行专政的强烈要求。这样一改，既符合群众感情上的需要，又符合实际斗争中的需要。

修改后的新歌剧《白毛女》，的确是一出完成了党对革命文艺提出的政治任务的好戏，它所表现的政治内容是为党在当时的革命任务服务的。在各解放区的土改斗争中，剧团用演《白毛女》来发动群众，为什么就能够推动土改斗争的开展，这不是很好的说明吗？它是“千百万农民用他们反对旧社会、旧制度和拥护新社会、新制度的热情铸造起来的”（丁毅：《歌剧〈白毛女〉创作的经过》），因此在剧中人物形象的典型性，是离不开那个时代社会本质所构成的典型环境的，这样就能让我们看到历史发展的足迹，认识到实现社会变革是不可避免的必然趋势。这些来源于人民生活的革命内容，找到了能得以充分表现的为群众所喜闻乐见的艺术形式，深深吸引着读者与观众，这难道是偶然的吗？

然而，“四人帮”却竭力否定新歌剧《白毛女》所取得的成就，给它横加了许多莫须有的罪名，大加挞伐，明目张胆地妄图扼杀掉自《在延安文艺座谈会上的讲话》发表以来革命文艺的传统。他们别有用心地借芭蕾舞剧《白毛女》来贬低、砍杀新歌剧《白毛女》，张春桥就跳出来嚷叫什么舞剧“把原来的框子打破了，这就是胜利。《白毛女》作彻底修改，没

有问题，闹翻天都可以”（转引自《文汇报》1976年12月29日）。新歌剧《白毛女》究竟有多大的“罪状”，惹得“四人帮”要“闹翻天”来声讨？

首先，他们攻击喜儿，胡说喜儿的灵魂深处处理藏着许多“精神奴役的创伤”，“和杨白劳忍辱软善的性格真是一脉相承”（转引自《文学评论》1978年第2期：《批判“四人帮”发动的围攻歌剧〈白毛女〉的谬论》）。其实，他们只是抓住了新歌剧《白毛女》早期本子中的个别缺点大作文章，把作者们已经消了的东西，重新拿出来指指戳戳，这不仅表明了他们的荒唐无聊，更重要的是显露了他们为杜撰“空白论”、“文艺黑线专政论”在拼凑所谓依据这种手段的卑鄙。定型后的新歌剧《白毛女》演出本，能找到“四人帮”所指责喜儿的内容吗？1954年10月人民文学出版社第二版的《白毛女》会站出来说话，痛斥“四人帮”的无耻！新歌剧《白毛女》，1946年修改了一次，1950年再次修改，1954年又反复修改而定型。每一次修改，都使喜儿的形象更美、更理想，也更富有革命浪漫主义的色彩，这是有目共睹的。至于在早期本子中写了喜儿性格中的消极面，也不可一概之谓“精神奴役的创伤”而否定了喜儿的形象。列宁指出：“只有马克思的哲学唯物主义，才给无产阶级指明了摆脱精神奴役的道路，一切被压迫阶级一直受着这种精神奴役的痛苦。”（《列宁选集》2卷446页）这告诉我们生活在旧时代旧制度下的劳动人民，在阶级觉悟还没有提高之前，受了统治阶级长期强加给的某些影响，有着这样那样的旧思想意识，这有什么值得奇怪的呢？问题是在于“这种精神奴役的痛苦”，必须要在“无产阶级指明”下进行“摆脱”。喜儿虽然出于涉世不深和年轻幼稚，含垢忍辱，对黄世仁存过幻想，但作者还是最终写了她认清了地主阶级的真面目，“摆脱”了“精神奴役”，心里象决开了汹涌的江河，翻滚着复仇的怒涛，逃进了深山大谷，悲愤激越地呼喊：“滔不干的水，扑不灭的火！我不死，我要活，我要报仇，我要活！！”（见1946年6月新华书店出版的《白毛女》）在这里，作者这样写的意图很明白，不是在把喜儿原先的旧思想旧意识加以扩大并使之凝固，而是在着重表现喜儿清醒了头脑，擦亮了眼睛，克服了她有其现实生活根据的旧思想旧意识，走上了“摆脱精神奴役的道路”，也就是说走了彻底反抗的道路。所以“四人帮”即使是针对早期本子中喜儿受统治阶级污染而形成的旧思想旧意识，斥之为“精神奴役的创伤”，也是蛮横无理的，更何况定型后的演出本已删去了这方面的内容呢？高尔基于《俄国文学史》中说过颇给人有启发的这些话：“甚至那最革命的典型——现代的无产者——因为是在资产阶级观点的压力和包围之中教养出来的，也不免在他们的心理上带有资产阶级气味底或显或隐的印迹。”（新文艺出版社1956年版，第69页）既然如此，置身于旧社会的环境里的喜儿，为什么就不可能有旧思想旧意识的“印迹”呢？在剧本中写了喜儿的这种“印迹”，并非是挖苦嘲弄旧社会中劳动人民在某种程度上所表现出来的落后的精神状态，而是鞭策给劳动人民以不良影响的旧社会，尤其是指出克服它、摆脱它的必要与途径，这正是我们与“四人帮”在要不要写它和怎样写它所存在的本质分歧。喜儿在克服与摆脱了它之后，迸发出复仇的烈焰，反抗行动也是异乎寻常的，可以说劳动人民长期与剥削阶级作斗争所形成的坚强性格，卒于她一身而得到充分地展示，这怎么能如“四人帮”在围攻时说的“她和杨白劳忍辱软善的性格”是“一脉相承”呢？把喜儿性格上的局部，说成是她性格上的整体，这种以偏概全的谬论是不屑一驳的。喜儿从她父亲那里所继承的主要方面哪里是“忍辱软善”，不分明是阶级仇恨吗？这可是一份留给喜儿最珍贵的遗产啊！

既然新歌剧《白毛女》在早期的演出本中，写喜儿有着旧思想旧意识的痕迹，并不存在“四人帮”所横加指责的罪名，那为什么要在修改中将其全部删掉了呢？这在前面谈及了一些。这里再略作补充。剧作者将杨格庄的村寨放置在我国民主革命时期的伟大斗争的广阔背景上，表现了这个贫穷、落后，甚至闭塞的地方所出现的新变化，它也紧紧联系着动荡年代所发生的事件。杨格庄是三十年代后期中国人民革命斗争画幅上的北方农村的一个典型环境，那么作为剧中主人公的喜儿要符合这典型环境中的典型性格，就必须把它的反抗精神提到新的高度，不必再夹杂有碍于集中表现这种反抗精神的消极面，所以将她的旧思想旧意识一扫而净，这样才能反映时代现实的特点，此其一；其二，喜儿是作为阶级仇恨的化身出现在文学作品中，和舞台上的，读者与观众有理由要求借喜儿来倾泻其痛疾剥削阶级的那一种不可遏制的感情，让喜儿的形象成为人民为奋起推翻封建统治而不屈不挠的榜样，使之闪烁出理想的光辉。剧本作这样的修改，理由大致就是这两个方面，哪里是“四人帮”胡说的喜儿有什么“精神奴役的创伤”呢？

“四人帮”在攻击喜儿的同时，又攻击了杨白劳，指责新歌剧《白毛女》，不该把杨白劳写成“忍心自杀”、“撇下喜儿去受地主蹂躏”，意思是说这一来，人物形象“只是毫无造反精神的被怜悯的奴隶”（转引自1978年第2期《文学评论》：《批判“四人帮”发动的围攻歌剧〈白毛女〉的谬论》）。这是在有意歪曲剧作者的创作意图和抹煞剧中塑造杨白劳形象的典型意义。围绕杨白劳的自杀，我们认为必须要明确这几个问题：第一，为什么要写杨白劳自杀的？第二，怎样去写杨白劳自杀的？第三，杨白劳的自杀对表达剧本的主题思想起什么作用？第四，我们如何看待杨白劳的自杀？杨白劳跟所有的贫雇农一样，受尽了恶霸地主黄世仁的压榨，任凭他怎样辛勤的劳动，打下的谷子差不多都倒进了黄家的粮仓，欠下的黄家的债，利滚利，永远还不尽。穷人过年如过鬼门关，杨白劳外出逃债，到年三十晚上才在风雪中回到了家。他满以为“这回总算又躲过去啦”，就象在肩上卸下了磐石似的重压，获得了暂时的一点点侥幸的安慰。“过年”，对杨白劳来说，谈不上有什么欢趣，黄家的张灯结彩，正是反衬了穷苦农民家的冷落凄凉——这是一幅鲜明的阶级对立的图画。年年难过年年过的杨白劳，有一个相依为命的女儿——喜儿，喜儿失去了母亲，杨白劳要“把喜儿养大成人”，这便成了他仅有的一线生活希望和精神上的寄托，也就是说，正是有这么一个独女，她才忍受着一切痛苦，煎熬，表现得非常憨厚、善良。他躲债回来所携带的“年货”，尽管菲薄得只有二斤面粉，一对门神，还有专门为女儿扯的一根红头绳，但却说明了他对自己的生存有着谈不上有任何奢望的最低要求：能够在生活的死水中泛起几片哪怕是极细微的浪花，不管怎么样，穷人总算过个年吧。当我们看到这位老人捻起一根红头绳扎到喜儿的头上时，就强烈地感触到有一股浓重的悲凉与淡淡的欢乐交织成的特殊气氛，特殊就特殊在喜儿“喜”得笑逐颜开，叫人觉得并不是“喜”。喜儿高兴地唱着“欢欢喜喜过个年”，“喜”的是什么呢？带回来包饺子的二斤面粉，和扎在头上的二尺红头绳，是不足以引起喜儿的喜兴的，喜儿喜的是在焦急的盼望中外出逃债七天的父亲回来了，她能够从父亲冰凉的身上获取父亲疼爱着女儿的温暖。因此，我们完全可以想象，杨白劳要不是有喜儿，他躲债是不会回家的，因为没有亲人的团聚，也就没有“过年”的念头。然而，杨白劳并没有能够幸脱年关，他哪里知道黄世仁竟在除夕逼着他卖掉他命运所系的喜儿顶债，大年初一就要把人带走，这无异于摧毁了他对生活的一线希望，夺去了他精神上的唯一寄托。他清楚地知道

女儿进了黄家的门就等于投进了火坑，他也清楚地知道他没有办法能够让自己的女儿逃出黄家的魔窟，因此他悲痛得老泪纵横，心肝撕裂，对着风露弥漫的寒空呼号起来：“县长，财主，狗腿，衙役……我哪里去，哪里走啊？……县长，财主，狼虫虎豹！”在他绝望地想到“哪里有我的路一条”的时候，终于喝盐卤自杀了。这不分明是黄世仁逼死了杨白劳吗？——这是走投无路的一种悲惨结局！

这样写符合生活的真实。旧社会穷苦农民被地主逼死的不知有多少，为什么这就不能在文学作品中有所反映呢？这样写符合杨白劳的思想性格。他忠厚勤劳，然而却沉闷、忧郁，既不同于乐观健旺的赵大叔，也有别于大春、大锁的敢说敢干，我们不能要求这个有着“我要跟他们拼”的反抗意识，但还不知道如何拼法，找不到出路在哪里的受苦老人，去拿起刀枪跟黄世仁火拼。这样写还增强了悲剧的浓度，激起了人们对地主阶级的仇恨。“四人帮”把悲剧视为软区，认为“悲剧只给人以眼泪，没有力量”，这是胡说八道，人们看了新歌剧《白毛女》是流眼泪的，当时部队的战士不是流着眼泪在高呼“为杨白劳报仇”吗？这就是由仇恨而激发出的力量。这样写对表达剧本的主题思想起了积极作用。杨白劳之死，促使了王大春和喜儿的不同程度的觉醒，剧作者将反抗精神赋予了王大春和后来的喜儿，这就是杨白劳的形象在全剧中的独特意义。如果说杨白劳是因为冤屈而死的话，那么喜儿就是为了复仇而活，她没有走她父亲的道路，顽强地活下去了，一直活到太阳冲散了密布的乌云，新社会把“鬼”变成了人！自杀自然是一种消极的反抗行动，剧作者写了杨白劳死后喜儿依然被抢进黄家，写了赵大叔、王大春等的反抗斗争，写了喜儿“我就是再没有能耐，也不能再象我爹似的了”这新的人生态度，就是对这种反抗形式的否定。综上所述，我们可以作出结论：写杨白劳自杀是为了控诉地主阶级的残暴，它根据生活的真实和人物的个性，根据剧本前半部悲剧的特点和主题表达的需要，写了杨白劳的自杀，并以喜儿与杨白劳所走的道路的不同对比中，指出了反抗斗争才是真正的出路。“四人帮”对杨白劳的攻击是徒劳的，这个形象塑造得成功与否，实践是检验的标准，这是再明白不过的了。

毛主席肯定过的，周总理多次看了演出并极为关心的芭蕾舞剧《白毛女》，明明是以新歌剧《白毛女》为母本的，然而“四人帮”却窃为已有，并大肆进行破坏，将舞剧的面貌修改得与歌剧的原型易容走样，叫人看了索然寡味，“四人帮”前后花了七、八年的时间在“磨”舞剧这一“戏”，浪费了人力、财力是无法计算的。他们是糟蹋无产阶级文学艺术的千古罪人！张春桥叫嚣要拿出“闹翻天”的架势来，去把新歌剧《白毛女》“原来的框子打破”，原来就是鼓吹一古脑儿丢掉毛主席的革命文艺路线，篡改无产阶级文艺的创作原则，以适应他们大搞阴谋文艺的反革命政治需要。舞剧《白毛女》中的大春和喜儿，叫人看不出谁是主人公，按照“四人帮”的“三突出”，就该是大春了？不，从情节上看又象是喜儿，把人搞的胡里糊涂！江青对改戏总惯会弄势作态，好象是个行家里手，说什么：“我只能开药方，不能当护士。”请看她为舞剧《白毛女》“开”的是什么“药方”：“让大春参军后，又回来和早已约定的喜儿见面”（转引自《人民日报》1977年2月13日；《还历史以来本面目——揭露江青掠夺革命样板戏成果的罪行》）。这真是俗不可耐！舞剧《白毛女》将杨白劳喝盐卤自杀改成舞扁担抗争，好象是突出了杨白劳的反抗性，其实这是在作图解式的说教，何足称道！

新歌剧《白毛女》，在华主席为首的党中央一举粉碎了“四人帮”后获得新生，它象开不败的花朵，芬芳四溢！我们相信，它将永远载入中国现代文学优秀作品的史册，一代代传之于后世！