墨妙直與鴻蒙通

話劇劇本《筆長城——一張報紙的抗戰》讀後

李小青

相對立於舞台上劇目的觀賞，閱讀劇本鮮少有如此體驗：一氣呵成而又讓人心潮澎湃，血脈偾張而又令人熱淚盈眶——其信息量、衝擊力之豐沛，情節脈絡、戲劇推進之清晰，藝術形象塑造、人物內心挖掘之感人……讀後心緒難平，嘆為觀止。這部劇本，是劇作家朱海創作的話劇《筆長城——一張報紙的抗戰》（下稱：《一張報紙的抗戰》）。

這部戲以一九三一至一九四五年《大公報》六度遷徙辦報所在地為原點，輻射出從日本製造「九一八」事變拉開戰爭序幕、到以反法西斯同盟和世界人民的勝利告終的十四年間，中國報人「言救國、筆做槍」的文化抗戰之宏大視野。

▶《大公報》早前連載話劇《筆長城——一張報紙的抗戰》劇本。圖為其中的部分版面。

之所以稱為宏大，蓋源於劇本中的一條主線和三重維度。這條有分量的主線，就是那「一場真實的文化戰爭史詩」——肇因乃日本軍國主義從十九世紀便產生的對中國之覬覦，背景是一九三一年日本發起的侵略之行徑，劇本中呈現出的中日雙方在意識形態領域裏的文字、見解、思想的較量：其力度，絕對不亞於交戰國在硝煙中的刀槍相見；其廣度，確定不止於一張報紙的覆蓋面，而是不僅在本國和敵對國的社會各界產生反響，乃至世界範圍內亦產生影響力。同時，在舞台藝術限定時間空間的框架中，劇作家大手筆而又高屋建瓴地搭建起不可或缺的三重維度：一是以張季鸞、吳鼎昌、胡政之、王芸生為代表的《大公報》同仁以及站在抗戰前沿的軍事及文化界人物朱德、于右任、郭沫若、胡適、梅蘭芳、張元濟及普通的中國百姓。二是以當時日本外相幣原（原型是三度出任外相的幣原喜重郎）、德田（戰前曾任日本對華慈善會律師，抗戰中為日本「筆部隊」軍部特派員）、作家美子（原型是日本「國民之妻」林芙美子，「筆部隊」中唯一的女性）、石川（原型是作家石川達三）等日本軍國主義「槍部隊」「筆部隊」的代表人物。三是雖未出場又確實對中國的文化抗戰有着影響力的政界文化界人物——他們的存在，對於劇中藝術形象的塑造和劇情環環相扣的推進，尤其對於「抗戰史詩」的具象化起到舉足輕重的作用，如中方有毛澤東、周恩來、魯迅、蔣介石、陳布雷等，日方有小說家太宰治、川端康成、緒方竹虎（昭和時代日本政界和新聞界的頭面人物，甲級戰犯嫌疑人，曾任日本《朝日新聞》社主編）、福澤諭吉（日本軍國主義理論及思潮始作俑者）等，國際上則有陶德曼（時任德國駐華大使），美國作家賽珍珠、記者斯諾、史沫特萊等。

雙重戲劇結構脈絡清晰

在話劇《一張報紙的抗戰》中，這種對十四年間中國文化抗戰與《大公報》顛簸坎坷時段相當於「全景式」的掃描，劇作家無論從哪個角度切入，都必須滿足三個硬件：非掌握海量一手資料不可為，非心胸激盪二戰風雲變幻不可能，非感同身受一代知識分子及全國抗戰人士心中的焦慮灼熱而做不到。

一位德國劇作家曾說：「一切敘述的體裁使眼前事成為往事，一切戲劇的體裁又使往事成為現在的事情……戲劇文學由此成為一種最難的文學樣式。」在中國，話劇是二十世紀初的舶來品，在戲劇構成的諸要素上既形成傳統又在發展之中。傳統的話劇結構基本型有三種：鎖閉式、開放式和人像展覽式，也有稱為點線式、多線式（板塊式）和人像展覽式。話劇《茶館》《日出》是典型的人像展覽式結構，話劇《雷雨》則是嚴謹的鎖閉式結構。面對八十年前中國文化抗戰的宏大題材，劇作家自述：「劇情以重大戰役、重大事件為背景，素材均取自同時期《大公報》」。正如在劇本中所看到的，話劇《一張報紙的抗戰》的戲劇結構是雙重的或者說是複合的——開放式和人像展覽式的並置且融合，所以呈現出信息量、衝擊力豐沛，情節脈絡、戲劇推進清晰的鮮明特點。

兩個插部是特色也是拓展

值得一提的是，當代戲劇創作——無論戲曲還是話劇，在運用傳統結構時亦有創新。譬如崑劇《瞿秋白》在妥帖繼承古典戲曲「四折一楔子」結構的基礎上，創新性地引入「晝」與「夜」雙時空，拓展了敘事空間。在話劇劇本《一張報紙的抗戰》中，我們看到劇作家在雙重結構的基礎上，於幕之間引入了兩次插部。插部是音樂曲式中關鍵的結構概念之一，主要是指採用非原主題的新素材，與呈示部主題無直接發展關係。劇中的這兩次插部一是在上海霞飛路寓所，展現蕭乾、楊剛（民國女記者「三劍客」之一，繼蕭乾之後任《大公報》文藝副刊主編，第一個翻譯毛澤東《論持久戰》英文版）的一次相遇及交談，演繹出《論持久戰》英文版誕生的緣起及其意義——這個段落的時間選擇值得關注，那是武漢會戰的第三個月，此刻事實已證明「論持久戰」的判斷：日軍不僅不能亡我中國，而且我們一定會贏得這場戰爭。插部二是在雙空間的段落：東京幣原官邸，德田向幣原匯報「筆部隊」的工作成績——得到了日本民眾的被感動與被感染，同時他也有些不安，擔心幣原會覺得把作家的地位抬得太高，幣原卻鼓勵他繼續努力，加大力度打造被日本百姓廣泛認可的精神偶像，即便弄虛作假也在所不惜；香港《大公報》報館，不得不喬裝才能會面的張季鸞與胡政之，通過確認消息來源和面對考慮報社「名聲」達成了意見統一，決定將汪精衛跟日本人在上海簽「汪日密約」的消息見報，並發表犀利社評《揭露亡國的「和平條件」，日閥的毒辣汪兆銘的萬惡》，爆炸性新聞震驚中外。劇中的這兩個插部、三個場景看似隨意點染的社會背景一隅，與主線的調性有所不同，實則卻是匠心獨運和濃墨重彩。劇作家在此處，根據題材和表達主旨的需求對戲劇節奏有所旁逸斜出，是特色也是拓展——這種音樂曲式結構運用在話劇中，其豐富性和綜合性，體現出強烈的內在邏輯和鮮明的當代性，更是抗戰的時代奏鳴曲磅礴納入的重要音色之一。

說到音樂，那麼延展開去，可以看到這部話劇中的幕間唱相當醒目。每一首都與此幕中抗戰發生的階段及《大公報》報社所在地的區域特色密切相關，如天津數來寶、北京京韻大鼓、上海說唱、湖北打鼓說書、重慶擺龍門陣、香港地水南音、桂林漁鼓等，還有周小燕原唱的《松花江上》《長城謠》《歌八百壯士》……這些聲音的出現，既起到營造戲劇情境的渲染效果，同時又是時代畫卷中的聲音圖譜，不僅體現不同地域的文化基因，更喚起藝術觀賞的通感——也是顯微鏡也是望遠鏡，也是回望也是當下更是喚起。這部戲的主人公之一張季鸞在一九三九年五月五日在《大公報》發表的文章《抗戰與報人》中寫到：「抗戰宣傳，並不專靠文字，尤其不專靠報紙，現在多少圖畫家在繪畫，多少音樂家在製譜，多少劇團、多少歌詠隊在前方後方辛苦工作。舉個例說，漢口的孩子劇團，不論在何地方，幾時唱給軍官士兵們聽，幾時使得大家流熱淚。」的確，劇作家鈎沉的這些聲音圖景，是沿着時序脈絡和空間變化推進，或悲傷或高亢或傾揚憤怒和鬥志，是為家國、也是為全世界「島不孤、人不殤」發出雅俗和鳴的年代聲息和戰歌。

塑造藝術形象立體鮮活

「文學是人學」，戲劇亦如是。現實生活中，對於《大公報》「三巨頭」，于右任曾這樣評價：「……辦報財源廣，廣不過吳鼎昌，辦報報風正，正不過張季鸞，辦報報格高，高不出胡政之。」話劇《一張報紙的抗戰》是雙重結構的群像戲，「三巨頭」當然是劇中的重磅存在。他們在文化抗戰中的盡力各有千秋，劇作家對三位的刻畫可說是有點有染，有輕描有重抹。尤其值得稱道的是，這部戲並未因題材宏大而對藝術形象的塑造、人物內心的挖掘有所忽略，尤其是對有「報界一代宗師」之稱的張季鸞，刻畫得立體而鮮活。他不僅在情節發展中起到推進作用，特別是其典型性提煉、個性刻畫、象徵性擷取上，相當可圈可點。

譬如在插部二中，張季鸞與胡政之在是否曝光「汪日密約」時所做選擇的過程，審慎而有膽識——體現出《大公報》面對很多重要新聞的態度風範。

再如第六幕，面對年輕的范長江（第一個進入陝北根據地、第一個報道紅軍長征、釐清「西安事變」真相的記者）請辭《大公報》，張季鸞同意後，稍微斟酌後，說：「能不能問一句，什麼時候入的共產黨？」范的回答出乎預料——目前還沒有，但離開《大公報》很快會有。至於為什麼，范的回答是：因為怕影響你的「不黨」。倆人「惺惺相惜，暢懷大笑」「以茶代酒，乾一杯」時，那笑聲涵義豐富，既有范長江對文化抗戰中《大公報》「四不」辦報原則的認可、遵守和高度敬重，更有張季鸞對年輕記者信仰選擇的尊重和對《論持久戰》「觀點的追隨」。這是一處用功力和才華淬煉過的段落，來自於劇作家對筆下人物的了解、理解和人格上的欣賞及投契，亦是對真實生活中的張季鸞——「健談、淵博、誠懇、風趣，而且精神煥發，態度閒逸。為人寬厚宏大，輕財仗義，好朋友，愛青年，而且待人以誠，感人以真，毫無一點虛偽」（桂林版《大公報》總編輯蔣蔭恩語）；「為人外和易而內剛正，與人交輒出肺腑相示，新知舊好，對之皆能言無不盡。而其與人亦能處處為人打算，所以很能得人信賴」（胡政之語）；「先生性格瀟灑，有藹然仁者之風……時時以扶持幼小同業為念，而尤以獎掖後進為樂。先生人格修養如此，故能掌一代論壇，而從無一人與先生結私怨，亦甚少有人不諒解先生之用心。先生言論風采，為世所重，雖在敵國，亦敬畏之」（吳鼎昌語）——為人做事的工筆描畫和高度的藝術凝練。

想像和虛擬構建戲劇高潮

藝術是以人為核心，關注人的情感、命運與精神世界，而不僅僅聚焦於社會事件或自然景觀。亞里士多德認為，人類的藝術創作既是對現實的講述，又是對想像的虛擬。在話劇劇本《一張報紙的抗戰》中，更能表現張季鸞精神世界和《大公報》心之所繫、情之所念，並且達到象徵性審美境界的便是這樣一處華彩段落。那是發生在第六幕中的、一九四一年《大公報》獲密蘇里新聞獎慶功會現場，當張季鸞到致辭台前「一轉身」，在追光中「定格，周邊場景消失……」時，只見他置身於一片金色的稻田裏。他在這裏「走走停停」進行着獲獎演說的同時，也走進了回憶裏，也走在「我們都是種稻人」的現實和理想裏：那裏有《大公報》的年輕人，有《我們在割稻子》這篇文章的深沉動機：「敵機三年轟炸……我們還是在割稻子，因為這是我們的第一等大事。食足了，兵也足；有了糧食，就能戰鬥，就能戰鬥到敵寇徹底失敗的那一天！」當張季鸞筋疲力盡地仰卧在稻田裏喃喃自語：「我只想做個種稻子的人……」身邊的王芸生肯定地對他說：「張先生，我們都是種稻子的人。」這裏的「我們」包括所有抗戰者，劇中的魏大個兒、山西四妞娌、賣花生的、報童、茶館老闆、狗剩兒等及其所代表的都是。這裏的個體已是整體，這裏的愛已不再局限於你我他，這裏的張季鸞既是獨具個性的人物形象，更是具有典型性和象徵性的藝術表達——劇作家對張季鸞個性特徵、典型性和象徵意義的擷取渾然天成，對這「一場真實的文化抗戰史詩」戲劇性的提煉力透紙背，並且在這一幕「想像和虛擬」的揮灑中走向山頂。

說起想像和虛擬的運用，一月中旬在北京長安大戲院上演的梨園戲《董生與李氏》的結尾有異曲同工之妙。戲裏，董生與老員外發生在荒野上、墳墓前的爭執和說服，實際上是董生心靈世界激烈鏖戰的外化，並通過想像和虛擬來達到生活的真諦：最終，真的美的讓假的醜的舉了白旗。同樣，話劇劇本《一張報紙的抗戰》在想像和虛擬的「金黃稻田裏」的藝術呈現，既是靈感的飛迸，也是由人物和事件的內在邏輯所奠定，更是劇作家詩性傳遞人生本質和意義的一種方式。由此可見，無論指向真誠的情感歸宿還是鄭重的家國情懷，在給予觀者精神力量的標高上，好戲有相通處，均為「墨妙」與「鴻蒙」的一派渾然。

篇幅所限，許多未盡之言。當力透紙背的話劇劇本《一張報紙的抗戰》立於舞台之際，再敘。

（作者係中國文聯戲劇藝術中心原主任，《中國戲劇年鑒》原主編、編審；文中小題為編者加）

▼▶一九四一年五月，《大公報》獲美國密蘇里大學新聞學院頒發「密蘇里榮譽獎章」，成為迄今為止唯一獲此殊榮的中文報紙。