

编者按：

无论如何，样板戏是中国戏剧史上不可遗漏的一笔。随着时间的推移，我们越来越有可能比较客此发表傅谨先生的文章，是想引起大家对这个问题的关注，开展更为深入的讨论和研究。因为，样板戏中，仍然有着不可忽视的影响。

样 板 戏 现 象

样板戏在当代社会中的现实存在以及对它们的评价，是一个经常困扰戏剧界的课题。这里论及的样板戏与它的本意略有区别，因为现在经常可见的样板戏主要是其中的京剧剧目，像芭蕾舞《红色娘子军》和《白毛女》虽然同属样板戏，限于技术、市场等多种原因，其身影如今并不多见，至于交响乐《沙家浜》更难重新上演。第一批“八个革命样板戏”定型之后若干年里又出现了“第二批样板戏”，其中的京剧剧目如《平原作战》和《杜鹃山》等，与此前的《红灯记》《沙家浜》《智取威虎山》等剧目一样仍然活跃在今天的戏剧舞台上，构成了戏剧理论界关注的样板戏现象。

给我们的民族与国家带来深重灾难的、史无前例的文革终于结束，经历一个时期的拨乱反正，文革中盛行的极左思潮以及坚持极左观念的人虽未敢称完全绝迹，毕竟已经不能再像文革时期那样风光无限。在文学艺术领域也同样如此，作为文革时期主流

意识形态中核心部分的极左艺术观念，以及在这一观念支配下创作、同时也充分体现了文革极左政治思想的作品，也基本上被理论界与公众唾弃。文革中流行的小说、诗歌、电影以及舞蹈，早就失去了读者观众，文革期间创作的一些美术作品现在也仅仅拥有作为一个时代代表的文物价值。惟有样板戏却一枝独秀，至今依然活跃在戏剧舞台上。文革期间红极一时、对文革中盛行的极左思潮起到过相当大程度的推波助澜作用，而且此后也一直被视为文革在文学艺术领域之象征的样板戏，不仅没有像同一时代、同类性质的其它文艺作品那样受到冷遇，相反，诸多样板戏中的核心唱段甚至整剧还能经常在舞台重现，更重要的是它们不仅拥有观众，而且也确实得到不少观众发自内心的喜爱。

这一现象不仅是对那些在文革中惨遭迫害者情感的挑战，同时也是对文艺理论的挑战。要完整地阐释样板戏现象，涉及到两

个相关却又不完全相同的理论问题，其一是对样板戏现象成因的探究，其二是对这些剧目的历史评价问题。

人们之所以现在还会欣赏乃至出于真心喜欢样板戏，样板戏演出之所以还能获得很多观众的情感认同，原因是复杂的。我们可以给这种现象一种心理学的解释——有一个不能忽视的原因，就是在相当长的时期内，不止一代人的审美趣味被扭曲了。在一个几乎不允许其它艺术存在的环境里，人们反复接受样板戏作品，因而对它们产生情感依恋。这是历史造就的既成事实。历史只能解释、讨论却无法变更。当然，从心理学角度的解释还可以更丰富，比如怀旧心理也是样板戏仍然有大量观众与广阔市场的原因，这一因素确实是有作用的，尤其是假如一个人在青年时代——情感发育成长的关键期——经历过样板戏高密集、大信息量的耳濡目染，那么对它的情感记忆很可能会持续一生。需要特别

静地分析研究样板戏了。我们在
创作思维在当前的戏剧创作和评论

平议

文/傅 谨

说明的是，在样板戏得以在亿万民众心理上留下深刻印记的时代，人们并没有自由选择的权利，样板戏并不是在与各种各样的艺术样式充分自由的竞争中脱颖而出获得众多观众喜爱的；如果说在文革之前，样板戏以及类似作品之获得观众的爱好，还主要是受到意识形态话语霸权诱导，那么到了样板戏建立其艺术威权的文革时代，所有与之相异的艺术作品都失去了生存空间，样板戏或者模仿样板戏创作的作品，成为人们满足艺术欣赏需求的唯一对象。在这个意义上说，当年全国上下数以亿计的观众对样板戏狂热的、趋之若鹜的“喜欢”，虽然不能说完全出于违心，但是却并不能简单地用以印证样板戏的艺术价值，因为这种喜欢中有很多虚假、被人为地恶意营造出来的成分。简单地用当年或者现在有多少人喜欢样板戏来说明它的艺术魅力或者艺术价值，如果不是别有用心的话，最善良的可能，也是对历史与艺术的一知半解。

当然，我们不能仅仅停留在对样板戏现象如此超然的历史叙述，更重要的是通过对样板戏现象的阐释，指向对样板戏的历史评价与艺术评价，因为有关样板戏现象产生原因的心理学解释并不足以解决针对这一现象的对立观点的冲突。更重要的、更具争议的问题，则是对样板戏的评价。样板戏的现实存在引起的争议，主要是由两种截然对立的观点构成的，一端是从政治角度完全否定样板戏价值的观点，另一端则是从艺术角度充分肯定样板戏价值的观点。⁽¹⁾并不是说不存在其它比较折衷的看法，而是说在执于两端的这两种观点之间，几乎找不到交集，双方分别代表的以政治/道德判断遮蔽艺术判断和以艺术判断回避政治/道德判断的视角，使它们之间的激烈对抗只能完全流于表面，这就给后人研究与评价样板戏增加了诸多困难。所以我们还是要回到政治与艺术的复杂关系，来研究与评价样板戏现象。

首先应该考虑到的是，对文革政治上的否定，并不能完全取代对样板戏的评价，更不足以评价当前样板戏仍然流行的现象。纯粹从政治的或道德的角度肯定或者否定艺术作品，或者像部分研究者那样因为样板戏的创作过程受到政治因素支配，就完全否认它们是艺术品，都不是令人信服的判断。诚然，对文革政治上的批判与否定至今并不能完全令人满意，相当多文革中流行的，或者直接间接导致了文化大革命出现的政治观念，其中当然也包括相当多带有浓厚政治色彩、却身着艺术外衣呈现的观念，并没有得到彻底的清算，它们仍然有很多机会、可能通过很多种形式借尸还魂，这一现象对样板戏的继续存在当然有可能起到一定的作用；但样板戏的现实存在以及受到相当多观众的喜爱，显然包含了更复杂的、超政治的因素。仅仅指出样板戏在文革中产生的恶劣政治作用，希望以此从政治上彻底消解样板戏存在的现实基础，



显然是不现实的；而且仅仅因为样板戏的创作改编过程中受到了强大的政治干预，就拒绝从艺术层面上讨论它们的价值，也不是严肃的态度。

从政治与艺术的关系角度看，还需要考虑到另一方面。即使像样板戏这种处处受到政治话语支配的艺术类型，也不能说完全没有艺术家的创造空间。在样板戏创作改编过程中，艺术确实被最大限度地工具化了，只不过我们还是需要讨论，这些工具的制作过程确实十分之精细，就工具本身而言，也确实达到了相当高的工艺水平。更不用说京剧艺术的构成有其本身的复杂性，有些手段完全可以拥有独立的价值，比如音乐唱腔。

如果说样板戏有其艺术成就，那么最重要的成就是在音乐唱腔方面，而不是它的情节冲突、它所塑造的人物。客观地看，样板戏在音乐方面取得的成就，不能离开两个重要人物，他们就是刘吉典和于会泳。也许我们现在很难把样板戏创作过程中于会泳自己的艺术思想与他所秉承的江青的艺术观念完全分离开来，但是从文革前于会泳在不同场合流露出的对中国音乐的理解看，他无疑拥有非常之高的艺术天份与足够的理论敏感。他与长期从事戏曲音乐创作的刘吉典在京剧音乐领域的贡献都是无可替代的，而样板戏在音乐上的成就，在很大程度上就充分体现了他们的才华。尤其是样板戏音乐创作过程中一直在自觉探索的如何妥善处理声与情、流派与人物、韵味与形

象三方面的关系，如何通过新的手段尽可能发掘本土艺术自身的魅力等等，都是长期以来多少戏剧艺术家努力设法解决的难题。^[2]很难说样板戏彻底解决了这些问题，有关使用大乐队和西洋乐器、用指挥替代鼓板以整合文武场等做法，在专业领域内都还有许多值得进一步探讨的余地，但是从最终的结果看，样板戏在音乐唱腔方面确有成功之处。

样板戏无疑为我们提供了相当多优秀的音乐唱腔，这些音乐唱腔获得了超出它所承载的剧本文学内涵的独立价值，这既是它们在当时广为流传的基础，也是样板戏在文革之后仍然有其生存空间的基本条件——如果说前述心理与情感上的依恋是样板戏现象的历史渊源的话，那么，样板戏拥有一些琅琅上口的音乐唱腔，就为它的继续存在提供了现实的可能性。一个近似的例证是20世纪40年代末以来京剧《四郎探母》的处境。在1949—1965年的十多年时间里，几乎是每有风吹草动它就会首当其冲受到非常严厉的批判，在那样一个完全不适宜于《四郎探母》生存的环境里，它却仍然有机会找寻到种种藉口倔强地显露身影，其原因当然不是由于该剧的内容可以为当时的主流意识形态受容，而恰是由于它作为一出京剧，它的音乐唱腔与表演等等，使它拥有了超越即时政治理念的生命。

样板戏当然是高度政治化的，但是，样板戏中的京剧作品之所以能够在文革结束20多年后、在同时代其它文学艺术作品早就

已经烟消云散之时，仍然顽强地存在并且得到相当多观众的爱好，其原因在于它首先是京剧，或者说，它首先是以京剧的形式存在，并且被视为京剧剧目的，其次才是具有特定时代色彩的样板戏。在音乐创作实践中，虽然有关“移步不换形”、“京剧姓京”等观点在理论上受到批判，但除了少数场合有一些生硬外加的非京剧的乐句外，样板戏基本上遵循了京剧音乐本身的内在规律，保持甚至部分地强化了京剧音乐的旋律特点，这也是这些音乐唱腔历经多年仍然有其生命力的根本原因之一。离开京剧这种特定艺术样式的艺术魅力，纯粹将视野集中于经由它们的题材与人物关系体现出来的意识形态内涵，忽视它的京剧载体的作用，无疑会丧失研究、讨论样板戏的存续可能性的一个重要维度。

如果说样板戏的创作与改编过程，有什么正面的经验值得今人记取，那我们还需要提及样板戏创作过程中的精雕细刻。尤其是在文革前期，相对比较稳固的政治地位使得江青有足够的余裕，通过样板戏的创作改编充分体现自己的政治与艺术理念。样板戏的创作与改编，尤其是在文革前期，经历了完全可以称得上是“十年磨一剑”式的精心打磨，因此它们在艺术上能有所成，并非毫无道理。如果说对戏剧工具化的理解以及从政治角度利用戏剧的现象至今仍未绝迹的话，那么，现在的创作者却已经不再能够像那个时代那样从容地打磨作品，使它们在符合意识形态需求、

至少是不背离自己的政治诉求的前提下,让作品尽可能精美。不管人们将如何从政治上评价样板戏,至少从技术的层面看,它们在当时确实已经达到了最大限度的精致,即使这不是样板戏至今仍然在流传的所有原因,甚至也可能不是最主要的原因,至少也是其不能忽视的原因之一。

通过对样板戏的评价这一个案我们可以发现,从理论层面上看,有关政治与艺术之间的基本关系的争论已经持续了数十年,但是问题并没有真正得到解决。20世纪50年代以来,尤其是20世纪60年代以来的一个长时期里,对艺术与政治之间的关系曾经得到过分夸张的强调,以“文艺为政治服务”为典型表达式艺术工具论一直在艺术领域占据着统治地位。文革结束之后的拨乱反正是很有必要的,但是在政治与艺术的关系这个敏感问题上,可能在不经意间就走向了另一个极端。强调艺术自身的本体价值与独立性,强调它与政治以及意识形态之间的距离感,试图以此将艺术从现实政治的束缚中解放出来,动机固然可嘉,实际效果则未免有矫枉过正之嫌。试图将样板戏完全驱出艺术领域的观点就是这种理论的产物之一。艺术家们对艺术自律的强调无可厚非,但是仅仅因为某些艺术作品——最典型者莫过于样板戏——在其创作过程中受到政治因素的明显影响乃至决定性的制约,就完全拒绝承认它的艺术价值,这就很难说是客观的态度。

因此,我们现在讨论样板戏

现象,需要这样一种共识——样板戏的政治内涵是无可否认的,但是这并不意味着我们不可以从艺术的角度评价与批评它。更准确地说,在许多场合,艺术与政治有着千丝万缕的联系,在样板戏的创作过程中尤其如此;然而,有关政治对艺术的影响不能一概而论也不能截然拒斥,这种影响虽非必然,却极常见。在艺术史上,包括中国当代戏剧史上,固然经常存在从政治角度压抑甚至强暴艺术的现象,但一个公正客观的研究者,却不能因为某件艺术作品的创作过程中掺杂了政治的考虑,或者更明确地说,因为像样板戏这样的作品在创作改编过程中受到政治因素的严重干预,就因此截然否定它的艺术内涵或艺术价值,拒绝从艺术角度研究、批评它们。更直接地说,实际上导致某些批评家断然否认样板戏存在某种程度上的艺术价值,以及完全否认它们有可能被视为艺术品的根本原因,并不完全在于这些剧目的创作受到政治因素的强烈干扰,而在于它们所受到的政治影响是负面的;在这个意义上说,同样一些批评家往往会对那些创作过程中同样具有明显政治考量的作品,给予相当高的评价,其中就不乏一些名著。假如对其产生过影响的政治因素并不是文革期间那种典型的极左思潮,或者说给予它们以影响的政治人物并不是像“四人帮”这样一些否定性人物而恰恰相反,样板戏未必会遭致如此严峻苛刻的对待;大致同一时代出现的那些在精神实质上与样板戏非常相通的作品的命运,

足以给我们这样的昭示。

从现实的角度看,样板戏毕竟产生于文革那样一个特殊的、现在已经为历史所唾弃的畸形时代,而且它也确实与江青有着不可分割的关系。讨论样板戏现象以及样板戏的是是非非,江青在样板戏创作改编过程中的作用根本无法回避。有两种非常典型的观点,一种是认为由于江青在样板戏创作改编过程中起着主导作用,并且竭力以样板戏服务于她的政治欲望,由此视样板戏为“阴谋文艺”;另一种是认为样板戏里多个剧目在江青插手之前就已经基本成型,由此说明样板戏本是好作品,是江青“掠夺”了“革命文艺工作者的成果”才受到恶谥。

提及江青在样板戏创作与改编过程中的作用,恐怕还需要平心静气地客观对待。完全否认江青的影响固然是不智之论,仅仅因为江青在样板戏创作改编过程中起着非常重要的影响,就将它简单地视为“阴谋文艺”,也不能算公允之论。其实,样板戏之所以能够在文革期间一枝独秀,部分原因在于江青本人早年曾经是京剧演员,有过这种特殊经历的江青才有可能以一个内行的身份介入到样板戏创作改编过程中,而不仅仅是一个身居局外只会发表一些不着边际的抽象宏论的意识形态官僚。我们甚至可以这样说,在传统艺术整体上遭受了一场史无前例的灭顶之灾的文革期间,唯有京剧这种带有浓厚的传统意味的艺术样式能得以幸免,并且成为显赫一时的主流艺术样式,恐怕在很大程度上也和江青的经

历有关。现在我们可以想到的是，青年时代的江青在京剧界并没有真正实现她的梦想，而文革给了她一个千载难逢的机遇，她所有的艺术幻想终于找到一个突破口，替代性地、最大限度地得到了满足。

而且更复杂的问题在于，我并不认为对于像样板戏这样的戏剧作品，创作中的政治动机与艺术动机可以截然分开，因为就像许多受到过于强烈的非艺术因素支配的创作一样，政治的意念往往可以转化为一些艺术化的手法，通过某种有特定含义的艺术话语体现于作品中。通过不止一代政治家与艺术家长期的共同努力，这些意识形态内涵已经基本完成了以艺术的方式符码化的过程；因而，样板戏创作与改编过程中占据主导作用的那些观念，包括江青倡导的那些原则，很难简单地分成政治的与艺术的两大类，其中像著名的“三突出”理论，虽然内在地包含了从文革前就已经盛行的、导向个人崇拜的政治内涵，却很难说是纯粹的政治话语；应该说，江青对样板戏创作改编的影响，也不乏一些纯粹属于艺术范畴的内容，尤其是她十分强调构思“有层次的成套唱腔”，强调唱腔的旋律、风格与人物情感、性格、时代感的切合，这些意见都很难与政治生硬地混为一谈。这就是说，江青对样板戏的影响并不仅限于政治层面，样板戏对于江青而言的价值，不仅仅是强化自己政治地位、与政治对手斗争的工具，她对京剧这种形式

的选择也并非完全出于策略性的考虑。我们当然应该看到江青对样板戏有非常明显的政治层面的、或者主要是政治层面的影响，但是也并不能完全排除她对这些剧目艺术层面的影响。不能否认一个历史事实，那就是江青本人的艺术观念与审美趣味，给样板戏的创作与改编打下了非常之深的烙印。

有许多论者在讨论样板戏现象时，说到“广大革命文艺工作者”在样板戏创作过程中的努力。诚然，样板戏的创作改编并非江青一人之功，也不可能仅是她一人之功。江青的影响经常是决定性的，不过江青个人影响的表现形式也有多种。除了直接按照她的指示建议修改作品以外，在那样一个特殊的政治环境里，只要对当时的政治历史条件略有所了解，就不难想见，剧组人员，包括其中一些非常之著名的艺术家，也很难避免对江青好恶的揣摩与迎合。以此责备艺术家们是不近情理的，面对这样的历史事实，需要对这个特定时代的艺术家有起码的“同情之理解”；当然，就像林彪死后江青曾经十分夸张地诉说自己在样板戏《智取威虎山》电影拍摄过程中和“林彪反党集团进行的激烈斗争”⁽³⁾，现在看来自是非常可笑一样；文革结束后部分参与过样板戏剧组的创作人员，以及力图要为他们开脱的研究者们说他们当年一直都在与江青“作斗争”，未免显得牵强。提及这一事实只是为了说明，样板戏的创作改编既是江青与数以百计的

艺术家共同完成的一项复杂工程，无论是否否认样板戏所体现的政治艺术内涵与江青个人的关系，还是过分强调具体从事创作改编的艺术家的独立性，都没有足够的说服力。进而言之，江青通过样板戏努力张扬的意识形态内涵不是她的个人见解，也不是她的创造；江青的艺术观念也并不是她的独得之秘，在相当大程度上，她的艺术观以及好恶，正是20世纪初以来流行的西方、尤其是苏俄艺术理论与当时独特政治语境相结合的产物，在同时代的许多政治人物和艺术家的言辞里，我们都能找到类似的理论观念；试图用饱含政治意味的艺术手法将艺术极端政治化的更不限于江青，当年支持江青创作改编样板戏的远远不止于那几个臭名昭著的“阴谋家”，先后包括了自毛泽东以下的几乎所有中央高层领导人；⁽⁴⁾其实“三突出”也不是江青个人的发明，至少是在几年内经由她和于会泳、姚文元等人的共同创造才逐渐完善定型的；⁽⁵⁾至于在京剧舞台上片面强调运用实景，表演上片面强调体验人物与贴近生活，这些有悖于京剧传统表现手法、因而在一定程度上造成了舞台上的审美混乱的理念，更是从20世纪30年代以来就开始强势流行的、被奉为“进步”的戏剧观。

至于用样板戏在江青插手之前已经定型的说法为它们开脱，希望借此洗刷掉沾染在它们身上的政治污点，恐怕也很难如愿。样板戏确实都有所本，经过加工之

后成为样板戏的这些剧目，内在的意识形态内涵被大大强化了，这种整理加工当然存在大量非艺术甚至反艺术的成份。但还要看到，江青选择用以整理加工成样板戏的剧目，自有她自己的政治标准，换言之，只有在政治上符合江青政治需求的剧目，才会被选中进一步加工提高；那些被选中而最终改编成样板戏的作品，最初也就包含了成为后来的样板戏的胚芽。因此，无论是江青个人的政治观念和艺术观念，都是历史的产物。对样板戏的反思如果不向历史的维度延伸，那就不能获得令人满意的答案。

样板戏实际上代表的是一个漫长时代的艺术理念，它们的出现并不能完全归之于江青的个人兴趣与努力。即使完全没有江青的参与，或者说，即使在江青插手之前，戏剧界乃至整个文艺界，就已经出现了诸多值得认真反思的倾向。如同我在一篇文章里提及的那样：就像文化大革命并不是凭空出现的一样，盛行于文革期间的极左戏剧观念也并不是凭空出现的。应该说，导致文革期间政治对戏剧的强暴，以及导致“样板戏”出现的那些理论根据，既不是出于某个“阴谋家”的个人趣味，它们在戏剧界形成的普遍影响也不是一朝一夕之功。撇开那些极左的政治观念不谈，坦率地说，指导着“样板戏”创作的那些艺术层面上的思想观念，大到“三突出”、“高大全”之类刻有鲜明“样板戏”印记的戏剧原则，在题材选择方面只能局限于现代题材、所谓“要

让工农兵占领舞台”这样的苛刻要求，小到舞台美术方面受到强调的写实置景，以及表演手法上的“生活化”等等，都是在文革之前就已经出现的，并且已经在戏剧界产生了巨大影响。⁽⁶⁾

因此，样板戏的出现并不是奇峰突起式的孤立事件，即使不提 20 世纪 50 年代初的《李二嫂改嫁》之类作品，我们至少可以将样板戏视为 1958 年的“大写现代戏”风潮的自然延续。1958 年 6 月 13 日 - 7 月 4 日召开的“戏剧表现现代生活座谈会”提出了“以现代剧目为纲”的号召，样板戏的基本理念已经清晰地表现在这一时期所提倡的现代戏里，至于在题材选择方面，样板戏更是这一时代所提倡的现代戏非常之自然的发展。

熟悉历史的读者很容易想到样板戏一直均被称为“革命”样板戏，分析与考察样板戏时不能忽视这一特殊用语。指出这一点是由于这个限定词决不是可有可无的，它的深层内涵，正是对特定题材特定的、“主题先行”的处理方式。正如 1958 年以来“现代戏”创作形成的不成文的通例那样，样板戏的创作除了题材主要集中于广义的“歌颂大跃进，回忆革命史”两个方面，对这两类题材的处理也有一定之规。简要地说，在处理“革命史”题材时，创作者可以而且必须毫无顾忌地按照当时的政治取向主动地设法扭曲史实；处理现实题材时，除了广义的“歌颂大跃进”，也即对当时的政治与经济状况以及当权者一味歌功颂

德以外，还包括按照毛泽东的观点虚构现实社会中的阶级关系以及阶级斗争。出于强烈的意识形态考虑而扭曲历史、虚构现实的所谓“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的创作方法，始终贯穿在 1958 年以来冠之以“革命”的戏剧创作中。当然其风所及远远不止于京剧，它也出现在像小说《红岩》、话剧《霓虹灯下的哨兵》和《千万不要忘记》等作品里，要追溯其前身，尽可回到苏俄时代的《青年近卫军》《钢铁是怎样炼成的》这类作品。像这样一批作品，在试图通过文艺作品为构筑主流意识形态服务时，已经渐渐形成了一整套模式化的艺术语言，政治的艺术化或者说艺术的政治化，已经达到了相当高的程度。

因此，讨论和研究样板戏现象，真正值得警惕的问题并不在于、或者说主要不在于当时的创作人员们努力用艺术手段为政治观念服务，而在于以样板戏为典型代表的创作过程体现出的意识形态至上的价值观，在涉及到对题材的处理方式时，以及衡量作品优劣时，历史、现实、性格等所有方面是否符合逻辑已经不再是优先考虑的问题，这一切都必须围绕意识形态需求以作取舍，所以，出于意识形态考虑有意识地歪曲历史、矫饰现实就成为类似作品的通病。以是否符合特定时代的意识形态作为至高无上的标准，而不是以历史、现实、人性的逻辑与合理性作为标准，这是在样板戏时代达到顶峰的、时刻想

着如何以艺术手段为“继续革命”、“阶级斗争”服务的“无产阶级革命文艺”的典型表征。这些过于政治化的、不惜为政治斗争牺牲艺术的极左艺术观给中国当代艺术、尤其是样板戏留下了浓重的印记；样板戏式的创作思维至今还以其巨大的惯性影响着艺术创作，它们经常以各种变体重现，并且在政府部门与文化领域的领导人、从事创作的艺术家的观念中还占据着相当重要的位置。在理论上认清样板戏这一本该在文革结束后得到彻底清算的思想根源，剥去笼罩在样板戏头上的伪英雄主义和伪理想主义光环，仍是一件未完成的重要工作。

现在我们面临的语境与文革时代已经截然不同，因而，即使样板戏确实曾经被用以为构筑某种意识形态，它们作为工具的作用也已经不复如当年；样板戏处处皆在的那些反人性的、带有很大的欺骗性与蛊惑性的艺术话语，已经很难再产生当时产生过的效果；就像一桩流行一时的骗术既已被众人识破，人们就有足够坦然的心境赞叹或感慨于其骗局设计的精巧。这就给我们现在比较平心静气地、客观地看待样板戏以及它的现实存在提供了一种可能性，同时也使社会更能宽容地对待像样板戏这类曾经通过非艺术的渠道给民族留下过累累伤痕的艺术作品。一方面我们确实可以有保留地视其为艺术，将它们置于艺术的平台上欣赏与评价，另一方面也可以视其为一个时代的投影，从中汲取历史的教训。不

过还是有必要对样板戏与生俱来的极左的意识形态内涵保持足够警惕。我这里语音未起，那壁厢恰好就有一个例证，一位名叫孙书磊的学者一篇为样板戏辩护的文章，就以样板戏的重新演出说事：“2001年12月2日在南京举办的第三届中国京剧节开幕式的大轴戏，就是‘文革’中最被看好的两部样板戏的片断《智取威虎山》之《打虎上山》，《红灯记》之《痛说革命家史》。由文化部主办、南京市人民政府承办的国家最大的京剧节，不能说不是一件严肃的事，其开幕式极为隆重，中央电视台给予实况直播。我们不能说该开幕式有政治问题，而恰恰相反，说明样板戏与生俱来的政治色彩已经被人们包括政府淡化掉了。”^⑦用一个晚会上演了两段样板戏来证明整个“政府”对样板戏的态度，不免有些言过其实，甚至有些陷当事者于不义的嫌疑——一次或许未经深思熟虑的晚会节目安排被解释成国家最高行政当局对当代戏剧历史的重新评定；^⑧但是对样板戏现象的这种解读也足以令我们想到，样板戏现象并不简单，对它进一步的研究很有必要；而对样板戏的现实存在，仍然需要给予密切关注；我们在欣赏它的音乐唱腔时，还需要多一份清醒与警觉。

[1] 邓友梅、冯英子等老人对样板戏的反感是很有代表性的。最近这两种对立观点的交锋，可参见陈冲：《沉淀泛起的“艺术本体”》《文学自由谈》2001年第3期，该文是对谭解文《横

看成岭侧成峰》（《文艺报》2001年3月17日）的批评，此前谭解文还发表了长篇论文《三十年来是与非——样板戏三十年祭》《文艺理论与批评》1999年第4期。针对陈文的回应有邓友梅：《向陈冲致敬》、谭解文：《样板戏过敏症与政治偏执病》，均见《文学自由谈》2001年第5期；叶橹：《道理与权力》，《文论报》2001年11月1日；孙书磊：《艺术与艺术的历史》，《大舞台》2002年第1期。

[2] 参见上海京剧院《智取威虎山》剧组：《满腔热情 千方百计——关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》，《红旗》杂志1970年第2期。

[3] 翟建农：《红色往事：1966—1976年的中国电影》，台海出版社2001年版，第100页。

[4] 在当时的环境下，许多高层领导人争夺政治权力的一个重要表现形式，就是争夺对这些戏剧作品创作改编的领导权。他们所争的不是或不完全是创作什么样的作品，而是由谁来领导创作那些充斥着极左意念的作品。参见陈徒手：《人有病，天知否》中《汪曾祺的文革十年》里有关样板戏创作期间彭真与江青之间关系的一段叙述，人民文学出版社2000年版，第334—335页。

[5] 参见《红色往事》，第69页。

[6] 拙作《中国戏剧的当代发展与中国戏剧十七年反思》，《戏剧文学》2001年第8期。

[7] 孙书磊：《艺术与艺术的历史》，《大舞台》2002年第1期。

[8] 这恰好反证了拙作《冷眼旁观京剧节》对这个晚会的节目安排的批评确有必要，见《文艺报》2001年12月27日。