

要保护和促进市民社会的形成，实行公民自我管理，就是要在传统文化的基础上超越传统，努力创造市民社会的形成条件。如推行市场经济，让商品自由流通，使劳动真正成为人的需要；加大司法体制改革力度，落实宪法精神，切实保护个人财产权和其他一切私权利；正确处理国家与社会的关系，有效规制国家权力，合理保护公民利益，使国家、社会和个人三者和谐共处。如消费者协会、居民业主委员会、驾驶员协会都是公民的自治团体，国家应适当地收缩其在这些组织的行政管理职能，给公民自治、自我管理留下理性发展的空间。

要想在中国顺利建成或形成法治，不仅要知道法治产生的条件，还要正确认识法治的作用，这就要求我们理智地看待法治。其实人治与法治没有孰优孰劣，孰进步孰落后之分。中国封建社会人治推行了两千多年，自身内部井然有序，甚至出现了唐朝“贞观之治”的鼎盛时期。当然，没有形成民族国家、国家实力太弱、不具备强大的抵御外侮的能力恐怕是旧中国被“坚船利炮”打开国门的一个重要原因。一分为二地看，法治也不是万能的。昂格尔回答过：“法治是人们秩序衰落时期才用得上的”。因此我们虽认定中国要实行法治，但不能夸大法治的作用，更不能在民众中培养对法治的无意识。作为知识阶层，我们肩负着向民众输出理性知识的使命，故一定要保持对法治的正确认识，不能滥用这种“知识权力”（邓正来）。

在当代中国，促成法治的建成或形成与认真遵守规则是一致的。要依法治国就要求我们认真对待法治，了解法治建成或形成的客观条件，认识到它作为一种治国模式的正当性及其局限性，同时合理吸收西方国家先进的法治治理经验，并不断实践。

[作者简介] 赵莹，山东轻工业学院教师，山东大学在读博士研究生。

编 辑：霍瑞珍



“样板戏”是我国特殊政治时代的文化产物，自1964年在全国京剧现代戏会演中敲响了开场锣鼓后，至今已走过整整40多年的历程。耐人寻味的是，在经过急剧的大起大落之后，它最终又欣然回荡在中国大地。而小说、电视剧对有些“样板戏”的改写或改编又时不时在文坛引起一阵阵躁动，甚至几度造成轰动，出现了样板戏“回潮”现象。这一现象的出现折射出非常复杂的文化症候，非常值得深思和探讨。

### “样板戏”回潮 现象的原因分析

从“样板戏”回潮现象呈现的情境看，虽然显现出非常复杂的文化症结，但同时也反映出“样板戏”在很大程度上已走出上世纪80年代完全受批判、遭质疑的境地，成了大众文化菜谱中的一道特色菜。为什么那么多人对“样板戏”趋之若鹜？显然，仅仅从“样板戏”制作、生产的层面无法回答这一问题。笔者认为对“样板戏”回潮应先从欣赏或消费的层面上寻找原因。

第一，必须承认，在“文革”期间，“样板戏”以特殊的方式培养了好几代人的审美趣味，尽管这种趣味不高雅也没有品位，但却是几代

人的集体记忆。如果我们承认不同职业不同身份不同年龄人的心目中都有属于自己“样板戏”的话，那么对于更多的普通百姓来说，他们现在看“样板戏”很可能是对童年、少年或青年记忆的一种缅怀。一位名叫王楠的学者认为：“我们这一辈45岁左右的人一听到‘样板戏’马上就把它变为合唱，也许现在的人觉得非常夸张可笑，但我们觉得一点不可笑，完全能理解。这种狭窄的、被迫的、单一的欣赏模式一旦形成，不管多可笑多荒诞多夸张你都一样会接受它喜欢它，这是人的心理审美定式。另外，‘样板戏’也确实具有一定程度的艺术价值，有汪曾祺这种大师加盟，再左再反动，它也难看不到哪里去。”这样一种说法很大程度也解释了为什么淡化政治色彩的台词改动在普通观众那里没有市场，因为在普通民众那里，是没有“左”、“右”、“政治”等等概念的，所谓的“极左”、“文革意识形态”主要是官方和知识分子的事情。对于普通民众来说，他们也许就是怀旧，仅此而已。

第二，“样板戏”虽然是特殊年代的政治戏，但同时也是特殊年代的艺术戏。尽管“样板戏”是政治强权艺术的产物，但是它的繁衍离不开共和国初时从小说《红岩》、《青春之歌》、《红旗谱》到歌剧《白毛女》、

《江姐》、《红湖赤卫队》，电影《烈火中永生》、《董存瑞》，甚至歌曲《山丹丹开花红艳艳》、《东方红》等等诠释着革命主旋律和具有英雄主义色彩的文艺作品。在弘扬主旋律的文艺作品中，革命英雄主义向来跳离凡俗的情感，公私分明且没有常人心，具有一种宗教英雄式的超凡脱俗牺牲精神，即被现在中国人释为“高大全”式的人物。崇高和悲壮的红色神话将革命文化普及到全中国每一个人的内心世界之中。中国大众的英雄主义情怀就是由这么一大摞文艺作品培养起来的。而文革时期表达从凡人升华到英雄的宗教式的“样板戏”，恰恰使渴望献身的民众由此得到了最强烈的情感灌输和革命诗意的诱惑。

### 对“样板戏”回潮现象的评价

“样板戏”的词自从1967年被捏出来，经过几十年的历史演变，已经成为一个内涵相当复杂的概念。它既是指文革时期被当作“样板”树起来的一批具体的戏剧作品，又是指当时从文革政治需要出发，对这些作品反复修改、移植、宣传、推广、抽象、概括、神化利用并使其整体形象达到严重扭曲的文化现象。为了评价时论述的方便，姑且把前者称为“样板戏”，后者称为“样板戏现象”。在对样板戏进行评价的时候，必须把二者区分开来，分别进行评价，这才是公正的、客观的。

文革中被树为“样板戏”的17部作品，绝大部分都是在文革前相对自然的现实土壤中诞生的。虽然这些作品不可避免地带有60年代初露端倪的极左政治的痕迹，但在这一批作品中不乏比较优秀的剧目。比如《红灯记》、《沙家浜》、《红色娘子军》、《白毛女》、《智取威虎山》等作品，将十年内战、抗日战争、解放战争等历史时期的革命生活搬上舞

台，再现现代人的革命斗争的生活风貌，其题材方面的革新意义相对于“帝王将相”等历史题材而论是不可低估的。这些作品中具有英雄主义气概的新的人物典型，也是戏剧舞台人物画廊里的新奉献。其他如雄伟、豪放、具有阳刚之气的审美效应也具有不同于传统戏曲的艺术魅力。还有戏剧语言的更新、舞台节奏的加快、唱腔念白的通俗化和生活化；伴奏引进西洋乐器，富有时代感的音乐和舞美设计等等方面的努力，都是加快戏剧现代化进程的有益尝试。尤其不能忽视的是在这一批作品后面，还有一支高素质水平的编导和演员队伍，如《沙家浜》的改编者是汪曾祺。此外，样板戏是当时官方直接抓的文艺典型，在这些剧目的培植过程中，人、财、物的大量投入和优先保障，也是一批剧目获得成功的重要因素。鉴于以上原因，笔者认为不能因样板戏曾被一代政治利用过就一笔抹煞它的价值，对那些较好的作品，应敢于肯定它所取得的成就。

当然，在被称作“样板戏”的剧目中，其艺术水平并不整齐划一。有的作品如《红灯记》、《红色娘子军》因其本身的艺术魅力至今仍拥有它的观众，而有的作品如《龙江颂》、《海港》则已失去其再生的价值，主要原因是，它的剧本没有生命力。“样板戏现象”在扼杀了文艺生命的同时也完全无视艺术欣赏的规律。则把这种欣赏活动搞成强制性的政治任务的实施，观众被逼迫像完成政治任务一样一遍又一遍地去看他们早已看厌的戏，看完以后还要讨论，写学习心得，还要用样板戏精神指导自己的行动。实际上，艺术欣赏必须建立在自觉自愿、主动接受的心理基础上，才能产生欣赏的愉悦，在愉悦中接受感染、接受教化，从而产生所期待的社会效应。而这种艺术欣赏活动，它不仅失去了艺术欣赏的本来意

义，同时，它也大大挫伤了观众健康的欣赏活动与欣赏生理，而且使观众产生厌倦排斥心理。这种专制和暴政的美学形式是不可能产生任何美感的。

总而言之，我们对那些曾被称为“样板戏”的剧目，需具体作品具体分析。那些艺术水平较高，有一定审美价值的作品，历史自然会把它以应有的位置；而那些太急功近利服务于文革政治的作品，最终只能成为文革政治的殉葬品。

在“样板戏”的反复回潮和对它的不断接受中，我们倾向于把“样板戏”理解为“文革意识形态”逐渐剥落的过程，或者理解为政治性淡出艺术性凸现的过程。这意味着当那些僵硬的政治符号化的舞台造型、对白、唱词不再成为人们的关注中心之后，它们也就走向了衰亡；而那些艺术化的唱腔、民间化的“道魔斗法”的场景则在人们的欣赏与消费中不断获得了新生。于是“样板戏”中的政治意识形态逐渐被现在的怀旧意识形态和消费意识形态取代也成了顺理成章的事了。

对于作为文革期间文化艺术事业之代表的“样板戏”，现在虽存在不少相距悬殊的评价，既有不愿意触及文革时期的痛苦记忆而激烈地拒斥“样板戏”的老一代知识分子，也有对“样板戏”有着这样那样的怀恋情绪的一部分人，但起码给我们这样的启示：他们的视角已经不那么政治化，而更多的将历史与社会的个人经历，视为一种生存体验。到了90年代，商品大潮来临，人们对文化与艺术的欣赏，则变得更加个人化，更关注个人的内心体验，历史的重负已经完全脱落，一切变得轻松。所以在“文化思潮没有什么学派是主流，一切由自己选择”的今天，只谈政治上的“样板戏”而不谈艺术上的“样板戏”，很可能是不全面也不完整的。

编 辑：霍瑞珍