

厦门大学

博士学位论文

戏曲与国家神话——延安时期到文革时期的戏曲现代戏研究

姓名：郭玉琼

申请学位级别：博士

专业：戏剧戏曲学

指导教师：周宁

20070301

论文摘要

戏曲现代戏从延安时期到文革时期作为旧剧改革的成果凸显为共产党领导下的文艺的重要形式。它先后以延安秧歌剧和文革样板戏的形态在 20 世纪中国戏曲发展史,乃至社会政治文化史上占取了令人瞩目的特殊地位。戏曲现代戏在 20 世纪中国的渐次成熟化和中心化,既不是戏曲艺术内在发展的必然结果,也并非政治权力绘制国家文化蓝图时的偶然作为,而牵涉到戏曲艺术、现代民族国家建设,以及二者之间关系的一系列问题群落。在“戏曲与国家神话”这一论述题目下,本文关注的焦点是戏曲现代戏与现代民族国家建构之间的复杂关系。涉及的问题诸如:戏曲现代戏何为?何以是戏曲艺术,何以是“表现现代生活”题材构成了国家神话?戏曲现代戏如何构造国家神话?国家在构造自身神话的过程中,怎样改造了戏曲艺术,同时怎样改写了“现代生活”?戏曲艺术生于、长于的民间以怎样的态度、立场接受戏曲现代戏?戏曲现代戏对民间意识形态和日常生活又产生了怎样的作用?对这些问题的探讨求解必将使戏曲现代戏研究超越之前游移于艺术内部的狭隘、封闭的分析,以及比附于社会历史的空泛、庸常的论述,进入相对豁亮、深邃的言说境地,同时,也将意味着戏曲现代戏研究终于以学科专业的方式介入参与到中国现代社会政治、思想文化的公共议题的讨论中,从而构造出学科专业的研究与社会思想文化公共领域的接榫。

本文前两章在界定研究对象戏曲现代戏的基础上,总论戏曲现代戏作为国家神话具有深厚的历史传统和深刻的现实基础等,并进一步考辨戏曲现代戏“表现现代生活题材”的规定性,发掘隐藏在“表现现代生活题材”背后的真正的意识形态特征和功能,说明在戏曲现代戏文本和舞台上,现代生活现实的投影一度稀薄浅淡乃至虚无,戏曲现代戏的题材映射出的,更多是民族国家的革命记忆书写与经济、社会乌托邦想象。

后三章史论结合。首先在大众文艺的理论图景和实践景观这一线索下,梳理戏曲现代戏从延安时期的秧歌剧到文革时期的样板戏的历史和逻辑的发展。如果说,延安秧歌剧是 20 世纪由来已久的大众文艺理想的第一次成功实践,那么,文革样板戏则是大众文艺在 20 世纪的嬗变推进的极致表现。20 世纪中国大众文艺的理论与实践事实上又总是蕴涵着国家神话的实质。延安秧歌剧与文革时期的

革命样板戏作为大众文艺共同内蕴着国家神话性质,同时国家神话在这两个不同历史时期又具有不同的表现形式和运作方式等。要注意的是,大众文艺并非已经为大众所拥有,却是有待创造的东西。戏曲艺术作为民间文化形态一旦随着大众文艺创造进入政治权力的视野,便终结了自身的自在状态,成为必须被予以改造的对象。以秧歌剧为主的延安文艺成了政治权力改造民间,创造大众文艺的典范。延安京剧现代戏和秦腔等陕北地方戏曲现代戏同样是延安时期改造民间文化形态的结果。这种改造的理念与做法一直贯穿于戏曲现代戏的发展历史,换言之,戏曲现代戏,在一定意义上,成为集中体现 20 世纪民间文化形态命运跌宕的标志性文本。文革样板戏,作为大众文艺的极致形态,同时作为戏曲现代戏的极致形态,也成为民间文化改造的极致形态。然而,尽管相对于政治权力与知识权力,民间总是处于被改造的弱势位置,却依然表现出顽强的自我保存的生命力。

延安秧歌剧,直至文革样板戏的演剧形态最直观、生动呈现了戏剧与交织社会、政治、文化经纬的日常生活之间云翳不清的关系。延安时期轰轰烈烈的新秧歌运动,以及文革时期政权大力推行的普及样板戏运动,使大众文艺在广大民间成就了“天地大舞台”的盛景。秧歌剧和样板戏的广场性演出使戏剧舞台发生了无限的延伸。舞台表演不仅仅属于一种文艺事件,而且,深深嵌入并影响民间的日常感性生活,导致了戏剧的生活化和生活的戏剧化。舞台与生活同构交融的同时,是幻象与真实的难以辨识。政治权力借助戏剧精心编码的国家神话也就是这样长驱直入民间日常生活,以一整套特定的语言、动作、仪式表演等诸多方式牢牢宰制民间日常生活。舞台的延伸,戏剧与生活界限的溃决,导致了戏剧表演与社会政治之间一系列奇妙的合一,表演的政治性和政治的表演性分别成为戏剧艺术和政治生活的突出特点。有意思的是,正是在社会政治生活的“继续革命”的主题与“三突出”等清规戒律体现出的革命文艺的“自我驯化”的现实之中,戏曲现代戏在上世纪的巅峰形态——样板戏,终于逐渐走向衰落。

关键词: 戏曲现代戏; 国家神话

Abstract

Modern Chinese opera became an important form of literature and art as the result of innovation of traditional Chinese opera leaded by Chinese communist from Yan'an period to Cultural Revolution period. Yongko drama and model drama, the two styles of modern Chinese opera made particular status in the development of Chinese opera, even in the history of Chinese social political culture in the 20th century. Modern Chinese opera's becoming mature and important, was not the necessary result of the inner evolution of Chinese opera, nor the incidental ending of picturing the image of state culture by Chinese government, but involved a series of questions about Chinese opera, modern state and the relationship between them. With the theme of "Chinese opera and state myth", the dissertation focuses its attention on the complicated nexus of modern Chinese opera and the building of modern state. Such questions are included: what did modern Chinese opera do? Why it was Chinese opera and modern life material that established state myth? How did modern Chinese opera establish state myth? How were Chinese opera and modern life changed by the state when it established its myth? How did the folk from which Chinese opera came into being and grew up accept modern Chinese opera? How did modern Chinese opera influence the ideology of the folk and its daily life? Trying to answer all these questions will bring the study of modern Chinese opera into a great space and enter the common argumentation about the Chinese modern social politics and thinking culture, while exceeding the former study limited to the analysis on the inner of modern Chinese opera or incidental to the superficial discussion of social history, thus make the specialized study contact with the public field of thinking culture.

The first two chapters of this dissertation give a definition of modern Chinese opera, and argue generally the tradition and foundation of modern Chinese opera as state myth. Then see about the character of modern Chinese opera, which is said representing modern life. The ideology of modern Chinese opera will be found, that is writing memory of revolution and utopia image of economy and society. So it is clear

that in the script and stage of modern Chinese opera, there were little reality.

The last three chapters combine history and logic. Firstly, figure the development of modern Chinese opera from Yan'an period to Culture Revolution period. If yongko drama is said to be the success first time of mass literature and art in China in the 20th century, model drama is on the acme of it. And Chinese mass literature and art in the 20th century always contained the essence of state myth. Yongko drama and model drama are all state myth. But the representation and operation of state myth are different in the two periods. It should be noticed that mass literature and art is not something having existed or belonged to the populace, but waiting to be created. When came into the eyeshot of political power to produce mass literature and art, folk culture needed to be changed and ended its former appearance. Yongko drama in Yan'an is the model of alteration of the folk culture, so are modern appearances of Beijing opera and Qinqiang in Yan'an. The idea and behavior of innovate traditional Chinese opera were carried out through the evolution of modern Chinese opera. It can be said that modern Chinese opera is the very text indicating the destiny of Chinese folk culture in the 20th century. Model drama in Culture Revolution, on the acme of mass literature and art, was also on the acme of modern Chinese opera, so was on the acme of changing the folk culture. Though was weaker than power of politics and intellectual, the folk showed its strong strength of self-conservation.

Yongko drama and model drama exhibit directly and vividly the relationship of theatre and daily life interweaving society, politics and culture. The vigorous movement of new yongko in Yan'an and popularizing model drama made Yan'an and the whole China a huge stage. The performance of yongko drama and model drama in square made the stage extending. The performance was not only an affair of literature and art, but penetrated and influenced the daily life of the populace, which led to performance looked like life and life looked like performance. While stage and life were interweaving, it was difficult to tell phantasm and reality. So the state myth made by political power infiltrate the folk and control the populace with special words, actions, and rites. All these resulted in the sameness of performance and politics. So

performance was politics while politics was performance. It is interesting that model drama, which is on the acme of modern Chinese opera in the last century was broken up with the incessant revolution of politics and the severe ruling of performance.

Key words: modern Chinese opera; state myth.

厦门大学学位论文原创性声明

兹呈交的学位论文，是本人在导师指导下独立完成的研究成果。
本人在论文写作中参考的其他个人或集体的研究成果，均在文中以明确方式标明。本人依法享有和承担由此论文产生的权利和责任。

声明人（签名）：郭玉峰

2007年6月4日

厦门大学学位论文著作权使用声明

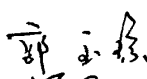
本人完全了解厦门大学有关保留、使用学位论文的规定。厦门大学有权保留并向国家主管部门或其指定机构送交论文的纸质版和电子版，有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆被查阅，有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索，有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。保密的学位论文在解密后适用本规定。

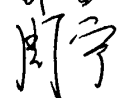
本学位论文属于

1、保密（ ），在 年解密后适用本授权书。

2、不保密（ ☒ ）

（请在以上相应括号内打“√”）

作者签名：  日期：2008年11月4日

导师签名：  日期： 年 月 日

引言 问题与方法

中国戏曲发展史的叙述书写，逶迤行至 20 世纪，便无法绕避“戏曲现代戏”这一概念及其表征的事件、观念和意义系统。作为中国戏曲在 20 世纪的发展形态之一，戏曲现代戏的特殊性和重要性不言而喻。它不与北杂剧、南戏、传奇、乱弹等戏曲形式历时性地更迭而区分，也不与京剧、汉剧、川剧、评剧等共时性地并存于当下的数百个声腔剧种范畴。“表现现代生活”确立了戏曲现代戏的规定性。这种“现代生活”实属中国社会政治文化各领域“三千年未有之大变局”的具体纷繁呈现，与戏曲所由来处判然有别，因之，题材的本质变更使戏曲在文学剧本和舞台表演两方面已然戛戛独造的美学体系遭遇猛烈冲击乃至瓦解，从而触动、引发了戏曲艺术的文学剧本和舞台表演两方面一系列深刻的变迁。中国戏曲发展史上，由题材成就艺术新形态的事例，实在寥寥无多，甚至放到世界戏剧史中，这也算是“特有的问题”。

截取新中国诞生后的历史来看，戏曲现代戏在政府文化艺术规划版图中举足轻重的地位有目共睹。半个多世纪中，政府频频诉诸方针政策、命令指示、会演会议等诸多行为手段推动、促进戏曲现代戏的编演。从建国伊始“戏改”鼓励戏曲尤其是民间小戏表现现代生活，到 1958 年大跃进期间文化部全国戏曲表现现代生活座谈会提出“以现代剧目为纲”，1963 年“大写十三年”口号在全国各地戏曲界产生强烈反响，直至 1964 年全国京剧现代戏观摩演出大会标志“京剧革命”紧锣密鼓开场，随着激进思潮的甚嚣尘上，戏曲现代戏逐步被推举到共和国文艺事业的巅峰。即使文革结束，极左文化实践宣告破产，以样板戏为代表的戏曲现代戏从填补“《国际歌》之后无产阶级文艺空白”的“横绝千古”、“睥睨百代”的独尊地位倏忽坠落之后，它曾经透发、传送的不同寻常的意义似乎仍然不辨自明。上世纪 80 年代，官方权威机构在戏曲剧目问题上屡屡声明，“要力争现代题材的新戏曲在舞台上居于主导地位，这件事对于戏曲本身，对于每个剧种本身是一个与生死存亡有关的问题。”^①戏曲现代戏编演依旧被赋予传统剧目、历史剧力所不逮的意义。直至今日，正如傅谨所指出的：“现代戏还是受到从上到

^① 张庚.在戏剧创作座谈会上的发言[A].张庚文录第四卷[M].长沙:湖南文艺出版社, 2003.22.

下的提倡。这种提倡在很多场合是以相当直接的方式表现出来的，一个最有代表的例子就是，在从中央到地方的各级政府以及文化部门的评奖活动中，现代戏虽然未必都得到很高的评价，但获奖的比例却是很高的。”^①与官方的热切询唤对应的，是戏曲现代戏不容置辩的成就。从 50 年代的《刘巧儿》、《李二嫂改嫁》、《罗汉钱》、《朝阳沟》、《白毛女》，60 年代的《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》，到 1990 年以来的《骆驼祥子》、《金子》、《死水微澜》、《华子良》等，戏曲现代戏优秀剧目蔚为可观，其中部分已经成为所属剧种的保留剧目，久演不衰，四处传唱。由于戏曲现代戏的编演，在不断的理论探讨和实践探索过程中，包括京剧在内的一些古老剧种文学剧本与舞台表演形态上成熟完善却也凝固僵化的状况被冲决敞开，艺术表现的可能性空间得到前所未有的戮力挖掘与拓展。

建国后，对戏曲现代戏的各种言说伴随着其发展历程，始终未有停歇。它们大体上可以划分为三种类型。其一共振于社会政治文化思潮，是社会政治文化思潮在戏曲现代戏领域的话语表达。比如 1958 年的全国戏曲表现现代生活座谈会、1964 年的全国京剧现代戏观摩演出大会，两次会议一方面针对戏曲现代戏的编剧、导演、表演、音乐、舞台美术等展开艺术处理上的讨论，另一方面又从预设的政治理念出发，赋予戏曲现代戏外在于艺术的非同一般的意义，从而不可避免地影响、削弱了艺术处理上的讨论必须具备的审慎、理性品格。1964 年的京剧现代戏观摩演出大会上，京剧现代戏被委以“革命”的性质和意义。陆定一、彭真等中央领导在会演过程中都承认，拥护还是反对京剧现代戏，“这归根结底是一场阶级斗争”。这种认识、立场无疑大大挫伤了戏曲现代戏艺术方面讨论和实践的有效性、合理性。现在看来，这部分言说大致而言，艺术批评上的真知灼见乏善可陈，学术研究上的理论建树更无从谈起，反倒构成今天戏曲现代戏研究中不可或缺的非文艺文本系列。其二专注于戏曲现代戏的艺术形态，归纳起来，就是回答“戏曲要不要表现现代生活，以及如何表现现代生活”的问题，辐射到具体剧种，其中最为突出的，是“京剧要不要表现现代生活，以及如何表现现代生活”。这里应该提及的是张庚的相关论述。20 世纪 50 年代张庚开始自觉地将戏曲现代戏纳入自己的学术视野。他一直认为戏曲要编演现代戏，即使在戏剧界间或关于现代戏创作演出的必要性和可行性的质疑之声纷起时，也没有改变观点。

^① 傅谨.现代戏的陷阱[A].二十世纪中国戏剧导论[C].北京：中国社会科学出版社，2004.487.

对戏曲现代戏编演不遗余力的摇旗呐喊，并没有导致张庚在现代戏越演越烈的冒进过程中，完全捐弃理性辨析的能力和責任。即便在大跃进的现代戏狂潮中，他也对传统戏与现代戏做出辩证统一的构想。他一方面倡导编演戏曲现代戏，大胆实现戏曲艺术上的创新，另一方面又呼吁戏曲界继承传统，确认传统戏的现代戏编演资源的意义和价值，表现出既大刀阔斧又谨慎细致的学术品格。大胆创新与继承传统二者的辩证是张庚戏曲现代戏研究的关键，也是一直以来戏曲现代戏理论与实践的中心问题。张庚对这个问题的分析论述无疑仍将长期启示、指导戏曲现代戏理论与实践的发展。1980年成立的中国戏曲现代戏研究会，自1981年始，每年或相隔几年召开年会，正是循着与张庚相同或相似的学术思维，“结合艺术实践，对戏曲现代戏进行全面、系统的理论研究，并为艺术实践服务”。^①到2006年，研究会已经举办了十八届年会，“分别就剧本创作、表导演、音乐、舞台美术等艺术创作问题和现代戏演出市场问题、古老剧种编演现代戏等问题举办了专题研讨会”。^②第三表现于戏曲现代戏史的编撰。目前出现的戏曲现代戏专门史惟有高义龙、李晓主编的《中国戏曲现代戏史》，其它大都夹杂于戏剧戏曲史中被加以描述，如朱颖辉的《当代戏曲四十年》、张庚的《当代中国戏曲》、谢柏梁的《中国当代戏曲文学史》、傅谨的《新中国戏剧史》，另外又有《中国京剧史》等剧种发展史对现代戏部分的勾描。

无论是对戏曲现代戏相关艺术问题的探讨，还是戏曲现代戏史的编撰，都表明了戏曲现代戏研究已经取得的成果。但是，相比于戏曲现代戏在20世纪中国戏曲发展史上的特殊性和重要性，已有的成果明显捉襟见肘。众所周知，戏曲现代戏一直就不是作为一个独立的艺术领域得到自在、自为和自足的存在发展，它与20世纪中国社会政治文化波澜诡谲的风云变幻嚶嚶相应。新中国戏曲现代戏创作演出的每一次高峰无不偕同社会政治文化思潮的激荡。评剧《刘巧儿》、眉户《梁秋燕》、沪剧《罗汉钱》、吕剧《李二嫂改嫁》等在50年代初随着新中国婚姻法的颁布应运而生，豫剧《朝阳沟》的创作背景则是1958年的大跃进及其时的上山下乡运动。基于这样的事实，对戏曲现代戏的研究就不能局限于艺术内部。仅仅关注《刘巧儿》、《朝阳沟》等如何在戏曲舞台上表现现代生活的艺术问

^①高义龙、李晓主编.中国戏曲现代戏史[M].上海：上海文化出版社，1999.425.

^②卢巍.中国戏曲现代戏年会在济南召开[J].中国戏剧，2006.6.23.

题，显然无法触抚、把捉文学剧本的叙事肌理与精神机制，甚至也将无法理解舞台形态所以然的缘由。正如我们所知道的，文革期间，样板戏《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等剧的人物构置、结构安排、舞台设计等从来就不是单纯从艺术处理出发予以公允、妥善解决的问题，却纠结诸多非艺术的决定性因素。质言之，如果不把戏曲现代戏的文学与舞台文本归置于历史现场中去，就无法洞悉戏曲现代戏的真实面目，领会它指涉的事件、观念和意义系统。戏曲现代戏史的编撰虽然勾勒出相应的社会政治文化变迁状况，却拘囿于传统社会—历史批评的文艺观念，构造戏曲现代戏与社会政治文化进程二者简单直接的反映与被反映、决定与被决定的关系格局，从而消解、忽略了文学艺术与意识形态、社会现实之间始终复杂的相互生成塑造、相互贯通作用的动态的关系域。从这个意义上说，现有的戏曲现代戏史编撰在史料收集的贡献之外，却几乎都因缺乏对史料独到的剖析、运用，而未能实现学术言说上实质性的突破。戏曲现代戏学术研究上孱弱实质的突出表现之一，就是至今“戏曲现代戏”概念所指的聚讼不已。在“表现现代生活”这一尽人皆知、看似一目了然的规定性背后，隐藏的却是戏曲现代戏研究始发点的混乱。

上世纪 90 年代起，人类学、社会学、民俗学等研究成果和研究方法激发了传统戏曲、民间戏曲研究的活力，传统戏曲、民间戏曲研究获得迅速、长足的进展，一时间形成多年未遇的繁荣景象，相比之下，戏曲现代戏研究呈现出严重的滞后性。的确，较之传统戏曲剧目武库之博大精深，戏曲现代戏无论在历史长度还是艺术成就上都无法与之并驾齐驱，这种事实一定程度上幻灭了学术言说的欲望和热情；同时，戏曲现代戏与中国现代社会政治文化思潮休戚相关，无论前者还是后者都还没有经过时间的充分沉淀，这一方面使一些学者因为不愿触及、搅动复杂敏感的意识形态话语，而将戏曲现代戏从学术视野中毫不留情地剔除出去，另一方面又使许多人以亲历者身份、姿态反复追忆相关事件、现象，他们满足于这种搀和着浓重的个体情感的言说，却往往缺失学术思辨的理性，对事件、现象可能蕴涵的客观的深长意味漠不关心。要看到的是，研究对象具备的学术价值并不与它的历史长度和艺术成就绝对正比，戏曲现代戏隐含的学术价值还远未得到充分认识、发掘和实现，同时，记忆流失的速度并未因为与事实距离之切近而有所减缓，在对戏曲现代戏及其表征的历史或者温情忧伤或者慷慨激愤的情绪

抒发喷涌中，个人与集体无意识或有意识的遗忘也正在不可阻拦、无所顾忌地肆意行进。因此，对戏曲现代戏的学术研究已经没有理由继续延宕了。

二

在方法论上，马克斯·韦伯抱持着“问题取向”的态度，认为所有的研究，看研究者问什么问题，然后由这个问题来决定方法，这个问题反而是更先决的东西。所要问的是什么问题，这个东西就决定了研究的方向，而且也决定需要考虑用什么方法，才能达到研究的目的。^①韦伯的这种问题取向在给人们提供启示的同时，却也遮蔽了“一个时代的观念脉动”及其包含的学术研究方法提出、衍生、决定问题的可能，也就是说，在学术研究中，问题背后总是隐含相应时代的观念，以及由之生发而出的研究方法。一种研究方法及其连带着的一系列概念、范畴的引入、运用，往往将使长久为人习焉不察的事件、现象和材料“陌生化”，问题乘势而生，由此诱发以学术为志业者交织着思考与言说欲望、激情和快感的学术生命的燃烧。宛若魔杖，方法叩响推开了问题的丛林，并在其光芒的照耀、指引下，赋予它们可能的秩序。正如人类学、社会学、民俗学的研究方法，以及“仪式”、“狂欢”等概念、范畴在传统戏曲、民间戏曲研究领域的引介终于使一直以来以草根状态沉默存在并执着绵延的傩戏、目连戏等进入戏曲研究的对象畛域，进而造成戏曲研究别有洞天、别开生面的蓬勃景象，学术研究中，方法激活对象，生成问题，及至创造学术价值的意义自不待言。方法与问题无疑具有鲜明的时代性，某种方法与相应的问题群落在另一时间序列中往往就是不可想象的。

对于戏曲现代戏研究来说，新的学术增长点的实现委实有赖于研究范式的转换与问题意识的觉醒。而研究方法的择定，及其势必带来的研究问题的刷新又自然与研究对象本身的性质、特征息息相关。作为中国社会整体的现代化进程在戏曲艺术领域的产物，戏曲现代戏一方面维系、浮沉于意识形态与社会现实的变迁，一方面又积极参与意识形态的生产、建构，影响、作用于社会现实。正是在这一点上，戏曲现代戏的特殊性与重要性得以体现。从这种理解出发，显然，戏曲现代戏的文学剧本和舞台表演两方面一起铺设了一种长驱直入中国现代思想文化图景的重要路径，而戏曲现代戏研究也正因此显示出传统戏曲、民间戏曲研究无

^①顾忠华.韦伯学说[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.162.

法企及的可能的学术价值。这种学术价值的获取、实现必将超越戏曲现代戏研究之前游移于艺术内部的狭隘、封闭的分析,以及比附于社会历史的空泛、庸常的论述,进入相对豁亮、深邃的言说境地,同时,也将意味着戏曲现代戏研究终于以学科专业的方式介入参与到中国现代社会政治、思想文化的公共议题的讨论中,从而构造出学科专业的研究与社会思想文化公共领域的接榫。

只有在充分体悟并重视研究对象的特殊性、重要性的基础上,才有望获取最大程度揭示对象堂奥的研究视角、方法。戏曲现代戏之于20世纪中国社会政治、思想文化楔入粘连、不可剥离割裂的状态事实,表明了以“文化研究”共名的理论批评较之艺术内部分析、传统社会—历史理论批评研究与戏曲现代戏之间更大的契合度。作为20世纪下半叶在西方兴起并迅疾进入西方社会与人文科学中心的知识领域,文化研究使西方文学艺术研究发生了革命性变化。美国解构主义批评主将J·希利斯·米勒,曾就美国文学理论的发展趋势说:“事实上,自1979年以来,文学研究的兴趣中心已发生大规模的转移:从对文学作修辞学式的‘内部’研究,转为研究文学的‘外部’联系,确定它在心理学、历史或社会学背景中的位置。换言之,文学研究的兴趣已由解读(即集中注意研究语言本身及其性质和能力)转移到各种形式的阐释学解释上(即注意语言同上帝、自然、社会、历史等被看作是语言之外的事物的关系)。通过其中的一种兴趣的转移(也许令人费解、但无疑‘过分确定的’),大大地增强了像拉康的女性主义、马克思主义、富柯主义等的心理学和社会学文学理论的号召力。”^①米勒的话虽然不免带有认为“研究文学的‘外部’联系”必然排拒“对文学作修辞学式的‘内部’研究”的嫌疑,但还是概括了发生在上世纪下半叶西方文艺研究范式的根本转换。90年代,文化研究理论旅行至中国,有力冲击了中国的文艺学建设,引发了文艺研究学界至今对其褒贬不一的争论。众声喧哗中,不可置疑的却是文化研究推动中国文学艺术研究且行且远的学术贡献。

对文化研究做“经院式的谱系分析”不是本文的任务所在,这里只简要阐述文化研究,尤其是它运用于文艺研究领域时表现出的理论话语、方法视角和问题取向等。^②首先要注意的是,文化研究的“文化”,指的不是“我们称之为伟大传

^① J·希利斯·米勒.文学理论在今天的功能[A].拉尔夫·科恩主编.文学理论的未来[C].北京:中国社会科学出版社,1993.121.

^②陶东风的《文化研究:西方与中国》一文对西方和中国文化研究状况进行了详尽、集中的论述,见《社会理论视野中的文学与文化》,暨南大学出版社.2002年,第70—98页。

统的那些最优秀的思想和艺术经典”，也不是“各种知性和想象作品的总和”，而是“一种整体的生活方式”。这意味着文化研究视野下文艺对象和现象的无限扩展，大量基于某种审美标准被边缘化的文本因为可能的丰富隐喻终于进入文艺研究的阐发场域。相比于先前文艺研究着眼于对象的审美价值，文化研究关注文艺作为社会整体生活方式的特殊形态，与其它因素，尤其是权力、意识形态领导权等之间的复杂关系。显然福柯、葛兰西、阿尔都塞等人的思想成为文化研究重要的理论资源。对文艺与其它社会生活实践关系的探询，决定了文化研究语境化的方法、视角。“对于文化研究而言，语境就是一切，一切都是语境”，语境重建成了文艺的文化研究重要的原则，而大量文艺与非文艺文本在语境建构过程中的关键性意义，决定了钩沉不同门类文本及它们之间的互文性是文艺的文化研究重要的阐释策略。历史化、文本化的操作程序并未销蚀文化研究的批判精神，事实上，对现实的情怀投入永远是文化研究的理论批评品格，文艺的文化研究因此无法对现实问题装作视而不见。把文化研究引入戏曲现代戏研究领域与其说是找到了一种全知全能、网罗一切的“上帝之眼”，毋宁说是获取了一种崭新的认识、态度和立场，我们对戏曲现代戏研究，乃至整体戏剧研究的思维方式、目的体认等将因此发生颠覆性的变化。

一俟把 20 世纪中国社会政治文化历史作为戏曲现代戏研究的语境，很多先前无法想象的问题纷纷浮出地表。本文关注的核心问题是戏曲现代戏与现代民族国家建构之间的复杂关系。戏曲现代戏在 20 世纪中国时间上的渐次成熟化和空间上的渐次中心化，既不是戏曲艺术内在发展的必然结果，也并非政治权力绘制国家文化蓝图时的偶然作为，而牵涉到关于戏曲艺术、现代民族国家建设，以及二者之间关系的一系列问题群落。正因此，本文拟以“戏曲与国家神话”来命名即将开始的这一次学术旅程。尽管国家——尤其是现代国家——是理性的产物，诉诸政治体制，权力机构，军事组织、经济运行模式，法律体系和外交政策等来维持运转，但是，在卡西尔看来，国家还迫切祈盼神话的支持，这时，国家就需要情感的拥戴，而国家的情感之源即是“国家神话”的号召功能。国家神话是一个庞大的体系，不仅包括口号、演说、舞台表演这些一目了然的宣传技术，还拥有种种隐蔽的意识形态运作。它们不是无意识或者自由想象的产物，而是按照计划精心构思的作品。“它们是能工巧匠编造的人工之物。它为 20 世纪这一我们自

己伟大的技巧时代所保存下来，并发展为一种新的神话技巧。从此以后，神话可以在与任何其他的现代武器（譬如机关枪和飞机）同样的意义上以同样的方式被制造出来。”^①可以看出，卡西尔的国家神话理论关注、思考的是与葛兰西的文化领导权理论以及韦伯的合法性理论等相似或相近的问题。葛兰西认为，国家不仅依靠军事和警察力量的镇压手段达到“暴力”的统治，也靠“生产一种社会其他从属的和结盟的阶级与团体都接受的世界观、哲学和道德的看法”达到“同意”的统治，正是通过普通人民的“同意”，国家才能牢固确立它的“历史合法性”并且真正实现自己的伦理本质。“每个国家都是伦理的，起正面作用的学校和起负面作用的镇压性的教育作用的法庭”，“这就构成了统治阶级政治和文化的文化领导权的机器了”。^②这也正是后来杰姆逊说的：“没有任何一个统治阶级能够永远依靠暴力来维护其统治，虽然暴力在社会危机和动乱时刻完全是必须的。恰恰相反，统治阶级必须依靠人们某种形式的赞同，起码是某种形式的被动接受，因此庞大的统治意识形态的基本功能，就是去说服人们相信社会生活应该如其所示。”^③更早时候，韦伯就探讨了权威如何被制度化并且被赋予道德根据的三种所谓合法性形式。

戏曲现代戏“表现现代生活”的规定性下遮蔽的，实则是关于革命和建设等一系列的国家神话。国家神话编码表现为舞台叙述、展示，在观众情感和伦理的唤起、认同中，使国家权力合法化、自然化，从而达成国家神话意识形态功能的实现。1944年1月9日，毛泽东看完延安平剧院的京剧《逼上梁山》后，连夜给该剧的两位编导杨绍萱、齐燕铭写了一封热情赞扬的信，信中写道：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。”^④到了60年代，在主流意识形态的话语表述中，“人民”渐渐具体化为“工农兵”。人民，及至工农兵统治舞台正是戏曲现代戏编演的重要的意识形态基础。而这种话语无疑引起了工农兵大众强烈的，近乎悲情的历史和情感认同，于是，在文革中，“我

^①南帆.诗与国家神化[A].文本生产与意识形态[C].广州：暨南大学出版社，2002.203.

^②何言宏.中国书写：当代知识分子写作与现代性问题[M].北京：中央编译出版社，2002.3.

^③杰姆逊.后现代主义与文化理论[M].北京：北京大学出版社，1997.261—262.

^④《人民戏剧》创刊号，1950年4月.

们工农兵一定要做文艺舞台上的主人”，“工农兵一定要占领艺术舞台”之类的大众话语成了样板戏风行水上的合法化基础，样板戏由此也参与了国家权力借助工农兵来改造世界的革命意识形态的建构。戏曲现代戏作为国家神话的性质和意义由此可见一斑。值得注意的是，中国共产党政权在延安时期才开始自觉构筑文化领导权。周扬说：“在江西时期，我们红军里的文化工作比较少，到了延安才开始搞文化工作。”^①毛泽东正是在这一时期，完成了他的思想体系，强调意识形态建设，重视文艺的意识形态性质和功能，多次说起诸如不仅要“枪杆子”，又要“笔杆子”，“我们有两支军队，一支是朱总司令的，一支是鲁总司令的”之类的话。基于延安政权其时已不仅着眼“抗战”，亦考虑到“建国”的事实，文艺建构国家神话的实践由此起步。作为毛泽东《讲话》之后最重要的文艺形态，戏剧，无疑正是延安国家神话建构的重要形式，而戏曲现代戏的特殊性和重要性也正从此日益彰显。我们对戏曲与国家神话关系的考察，因此便以延安时期作为历史和逻辑的起点。

在核心问题下，本文涉及的问题系列包括：戏曲现代戏何为？何以是戏曲艺术，何以是“表现现代生活”题材构成了国家神话？戏曲现代戏如何构造国家神话？国家在构造自身神话的过程中，怎样改造了戏曲艺术，同时怎样改写了“现代生活”？戏曲艺术生于、长于的民间以怎样的态度、立场接受戏曲现代戏？戏曲现代戏对民间意识形态和日常生活又产生了怎样的作用？国家神话与民间意识的双重塑造如何影响了戏曲现代戏本身的成长？凡此种种都值得深入探讨。

本文上编两章在界定研究对象戏曲现代戏的基础上，总论戏曲现代戏作为国家神话的历史传统、现实基础等，并进一步考辨戏曲现代戏“表现现代生活”的规定性，发掘隐藏在“表现现代生活”背后的真正的意识形态特征和功能。下编三章史论结合，分析戏曲现代戏的形态从延安时期的秧歌剧到文革时期的样板戏的历史和逻辑的发展，其间前后的承续和变迁，以及关涉到的民间与官方的博弈、艺术与生活的互渗等等都是需要予以剖析的问题。人类学、社会学的研究成果，表演学理论、方法，以及近年来文艺研究中勃兴的民间理论等，都将在行文过程中一一得到借鉴。

一旦以借鉴西方现代社会科学的理论成果作为戏曲现代戏研究的自觉追求，

^①周扬、赵浩生谈历史功过[J].新文学史料，1979年第2期。

从这些理论成果获得研究认识论与方法论的资源,研究的跨学科性质就成了题中之义。贺桂梅在《人文学者的想象力》一文讨论“跨学科视野”与“文学问题”之间的关系,指出,“这不是一种单向度的运行,而包含着双重视阈或双重的运行轨迹:一方面是从‘文学研究’当中走出去,获取某种跨学科的可能介入当代社会讨论的公共视野;另一方面是把文学问题放置于一种新的批判视野当中,重新理论化,并与公共议题形成某种互动关联。”文学研究要“走出去”,这“固然意味着‘跨学科’,比如去了解历史、哲学、思想史等领域如何谈论相关的问题,但更重要的是指‘公共视野’的获得。”“公共指基于现实处境和社会认知而形成的某种相同或相似的问题意识或论述空间。”由此,文学研究才能摆脱“无法与社会现实形成真正的互动”,“无法与其它学科、领域形成对话关联”的“封闭性”,才能“不完全被学院体制塑造”,并形成某种公共意识。“走出去”之外,文学研究还要“返回来”,就是“通过对文学问题的讨论,使得公共议题变得具体和复杂化”,即把“相关问题的讨论落实于对文学(史)论题的重新阐发上”。^①贺桂梅对“走出去”与“返回来”跨学科的文学研究两个层面的结合这种“人文学者的想象力”的描述对本文将进行的戏曲现代戏研究启发甚大。“走出去”意味结束戏曲现代戏研究长期形成的拘囿于学科专业界限的囚禁状态,实现了戏曲现代戏研究与中国现代思想文化研究的对接、会通;而“返回来”,则意味着中国现代思想文化研究的新视点的开创,同时避免使戏曲现代戏研究仅仅为中国现代思想文化史提供一个脚注,而坚守住艺术研究的根本立场。

毋庸置疑,任何一种研究方法都无法也无需穷尽并回答关于研究对象的所有问题,本文从“回到历史现场”立场和态度出发的戏曲现代戏研究仅仅是找到了趋近戏曲现代戏图景的路径之一,从而也试图为一直处于封闭状态的研究提供一种可能的范式。当然,值得注意的是,正如洪子诚、孟悦、李杨等人所担忧的,西方现代思想理论的一些“反思性的概念”在中国当代文艺研究中常常反倒会转变为“压抑性的范畴”,从而导致类似于南帆指出的“大概念迷信”的学术趋势。本文作者无意把戏曲现代戏研究蜕变为场怀揣“意识形态”、“合法性”、“权力”、“官方”、“民间”等一系列概念、范畴的凌空蹈虚的智力操练和话语游戏,而意欲从现实实在出发,审慎借鉴、运用这些概念、范畴,以更有效地理解过往的却

^①贺桂梅.人文学者的想象力[J].南方文坛,2005年第4期.

依然影响、笼罩着我们的历史现实。值得一提的是，正如彼得·卡尔佛特在他研究革命的著作《革命与反革命》一书中表达的担忧：“出于某种奇怪的原因，研究某种社会现象的人们总是被视为是支持这些现象的”，因此，“一个研究革命的人所面临的第一个问题就是对他或她动机的怀疑”。^①本文确立戏曲现代戏，连同与之相关的延安时期到文革时期的历史现实作为研究对象，并不意味着将对它们进行任何价值上的判断，而力求客观、事实地分析、论述这一历史阶段中戏曲现代戏的性质、意义，发展的动力和逻辑等，有耐心阅读本文的读者自然可以在此基础上见仁见智，做出自己的评价。当然，对延安时期到文革时期戏曲现代戏的研究，毋庸讳言包含了个人对中国现代社会政治、思想文化变迁除魅读解的无限渴望，事实上，也正是对所谓“中国问题”的心驰神往，赋予本文作者义无反顾地选择这个课题的信念，从而使个人在此时此地的出发满怀憧憬和虔敬。想象中的风景永远替代不了真实的旅行。这一番戏曲现代戏研究是否将抵达预想的目的地，依赖于“充分的材料”、“严谨的论证”，以及最后“学术共同体的鉴定”。

^① [英] 彼得·卡尔佛特著，张长东等译，革命与反革命[M]，长春：吉林人民出版社，2005.24.

第一章 戏曲现代戏：作为国家神话

上世纪 30 年代，在毛泽东代表的延安政治权力的号召、鼓励和支持下，戏曲现代戏编演成为旧剧改革的一个重要方向卓有成效地开展、进行。这其中，新秧歌剧于表现内容和表现形式两方面改造了陕北地方小戏旧秧歌剧，取得尤为令人瞩目的成就，产生了巨大的影响，几乎是延安文化的象征。包括新秧歌剧在内，延安戏曲现代戏彰显出国家神话的性质与功能，这使它与 20 世纪初以降的时装新戏判然有别。及至文革时期，样板戏，主要是其中的革命现代京剧将国家神话的意义在全国范围内发挥到极致。

本章试图界说论题中的重要概念：戏曲现代戏、国家神话等，辨析戏曲现代戏与中国社会整体的现代化、戏曲现代化等诸命题之间的关系，阐述戏曲现代戏成为国家神话的必然性，即其背后隐含的历史传统和话语基础，进而说明，作为国家神话，戏曲现代戏成了国家权力、民间资源与知识分子意志三者共同的场域，从而，近年来为知识界所关注的一系列关于现代中国的问题，都在戏曲现代戏领域中得到呈现。

第一节 关于“戏曲现代戏”概念之界说

毋庸置疑，对研究对象最大可能的澄清是学术研究重要的始发工作。无论是作为“荒江野老屋中二三素心人商量培养之事”，还是作为必得“出之以示人”的“天下之公器”，学问的个人述说和众人评说得以有效持续和增长的基石便是确立研究对象。因此，当我们意欲从延安时期到文革时期戏曲现代戏纷繁芜杂的行进历程厘清、勾描、编织预设中戏曲与国家神话之间复杂的关系图景时，我们首先必须对“戏曲现代戏”概念进行一番界定，明确它的具体所指。于近百年多包括关于戏曲在内，卷帙浩繁的各种文本中试图捕捉、打捞“戏曲现代戏”概念之问世，实属不易。显然，一个概念生发的必要性正在于现有概念无力表征的它的指涉的独特性。从词语搭配结构角度看，“戏曲”与“现代”之联袂呈现，已

经隐喻二者彼此粘连的紧张。在 19 世纪末 20 世纪初之前，换言之，在可以以“现代”这一时间与观念范畴覆盖的中国历史之前，戏曲几乎并不需要前缀或后缀的限定。只有进入 20 世纪，现代戏与传统戏和新编历史剧作为共生并存的概念、形态方才产生并凸现。此三者构成了分割 20 世纪中国戏曲的方式和结果之一，也促成了至今为戏剧界乃至政府所沿袭倡导的著名的“三并举”戏曲剧目发展方针。

作为“三并举”戏曲发展生态构想的组成部分，现代戏与传统戏和新编历史剧之相互区别并立依据的是戏曲表现的题材类型的标准。相比于以传统生活为题材的传统戏和新编历史剧，表现现代生活题材成为戏曲现代戏众所周知、不辩自明的规定性。而戏曲凝聚深厚的传统精神质素和美学思维的形式与表现现代生活的内容，及二者之间必然产生的矛盾龃龉等，使戏曲现代戏较之传统戏和新编历史剧蕴涵了更为丰富多样的艺术和非艺术的问题群落。正是在表现现代生活题材这一已成公论的规定性下，学界对“戏曲现代戏”概念的具体所指长期众说纷纭、争讼不已。迄今为止，大概三种说法代表了人们对“戏曲现代戏”指涉的不同理解：其一认为“我们所说的现代戏概念，主要是指二十世纪初清末以来的当代题材戏”；^①另一把 20 世纪前三十年表现当时社会现实的戏曲称为时装新戏，而 30 年代起在陕甘宁边区等地出现的表现抗日和解放题材的戏曲才被界定为戏曲现代戏，它延续、发展到建国之后，直至今天；^②第三种则将戏曲现代戏无限上溯到古典戏曲时期，认为中国很早就存在现代戏的创作实践，比如明代作者佚名的《鸣凤记》、清代李玉的《清忠谱》，它们都反映了其时的社会现实。显而易见，上述三种说法的分歧焦点在于对戏曲现代戏发端及发展时段的不同理解，归根结底，在于对“现代”一词的不同理解。

“现代”一词作为英文 Modern 的译名进入汉语词汇，还是上世纪 20、30 年代的事。随着 20 世纪末西方现代性理论漂洋旅行到中国，引发了中国思想文化界整体的积极反思，“现代”问题已经成为中国知识界最热门的话题之一。作为一个物理时序的时间概念，“现代”在中国的阐释视阈突破了上世纪 50 年代大陆史学界对其所作的“1919 年至 1949 年”的时段划定，它的上限可以一直追溯至晚清，而且我们至今依然处于它未完成的演进过程之中。促成“现代”一词时

^①刘厚生.中国戏曲现代戏史·序[M].上海：上海文化出版社，1999.3.

^②高义龙、李晓在《中国戏曲现代戏史》一书中称北洋军阀、国民党统治时期和日本侵略者占领时期表现现实生活题材的戏曲为时装戏，革命战争时期在中国共产党领导下的表现现实生活题材的戏曲才开始被称为戏曲现代戏。

间所指上变化的，是人们对它所表征的思想文化系统的深刻领悟和认识，这个系统包含的思想和价值观念等关涉包括社会结构、政治经济在内诸多层面，同时又在中国本土具体的语境中生发出特殊的意义，从而呈现出开放和多元的性质。“戏曲现代戏”概念在建国后的 20 世纪 50 年代开始频仍出现，对此中的“现代”在时间与观念两方面的不同理解导致了对“戏曲现代戏”概念的不同界定。上述对于这一概念的第三种观点将“戏曲现代戏”之“现代”等同于与作品创作时期相对应的现实时代，完全忽略、消解了“现代”的独特蕴义，正如刘厚生指出的，“二十世纪开始的戏曲现代戏运动，同历史上的当代题材戏首先在时代背景上有着根本的不同”，^①《鸣凤记》、《清忠谱》等文本中的历史与观念无论如何都无法进入“现代”话语系统的阐发领域。这种向历史深处去索取一种艺术形态存在的合法性的思维和做法，在把这种艺术的传统尽量泛化的同时，必然也削弱了充分把握这种艺术的本质可能性，从而也沦丧了学术建构上的可能价值。因此，第三种关于戏曲现代戏的说法大可置之不理。而上述前两种说法则一直普遍存在于学术界。即使在戏曲现代戏目前唯一的一部专门史著作《中国戏曲现代戏史》中，刘厚生书写的序言与高义龙、李晓等人编著的书稿也是“你说你的，我说我的”，对戏曲现代戏分别做出了以上两种不同的界说。相比之下，将晚清表现当时生活题材的戏曲视为现代戏的发端与 20 世纪末起思想文化界的现代性反思中的“现代”的意义更为切近。始于清末中国的现代性谋求带来了社会生活形态和思想文化系统所有层面“三千年未有之大变局”。受这种沧桑巨变的激荡，与传统判然有别的生活内容和价值观念蜂拥进入戏曲领域，促成新的戏曲艺术形态的产生。“时装新戏”便是对这种戏曲新形态最初的形象、质朴的命名。而学界对“戏曲现代戏”概念上述的第一和第二种界定的分歧实则就在于是否将时装新戏划归为戏曲现代戏。

时装新戏由剧中人身着当时现实生活中的时装而非传统戏曲舞台上的古装而得名，区别于传统剧目与新编历史剧。1902 年，梁启超发表《论小说与群治之关系》，揭橥戏曲改良的旗帜。1904 年，陈去病、汪笑侬等人发起组织创刊《二十世纪大舞台》，建构了戏曲改良理论探讨与创作实践的重要平台。时装新戏在 20 世纪初的戏曲改良运动中应运而生。1908 年，潘月樵和夏月润、夏月珊

^①刘厚生：《中国戏曲现代戏史·序》[M]，上海：上海文化出版社 1999.3。

两兄弟创建“新舞台”剧场，为时装新戏发展推波助澜，时装新戏大量涌现，趋于繁盛。汪笑侬、潘月樵和夏氏兄弟还都是时装新戏创作演出的主力人物。当时上海其他戏曲艺人也都积极投入时装新戏的编演，周信芳就曾在宋教仁遇害数日后演出时装新戏《宋教仁》，引起热烈反响。《黑籍冤魂》、《新茶花》、《潘烈士投海》、《秋瑾》、《鄂州血》等皆属于时装新戏的著名剧目。1913年，梅兰芳首次来到时装新戏的重镇上海，有感于上海演剧状况，回到北京后，也陆续尝试编演了《孽海波澜》、《宦海潮》、《一缕麻》、《邓霞姑》等时装新戏。仅仅从“表现现代生活题材”出发，时装新戏理应囊括在戏曲现代戏范畴之内。它表现的题材内容在生活形态上与后来的戏曲现代戏并无本质差别，由此亦面临戏曲现代戏艺术处理上诸如克服内容与形式之间矛盾的一系列问题。髯口、长袖、翎子、袍带等传统戏曲丰富、精湛的舞台语义借以发挥的行头装备在时装新戏与在后来的戏曲现代戏舞台上一样几乎无用武之地；戏曲程式化的美学特征与现代生活题材的内容表现二者在时装新戏与在后来的戏曲现代戏舞台上一样总是难以契合。时装新戏舞台上，演员常常在锣鼓声里，穿着西装，唱着皮黄，扬鞭登场亮相，不古不今，不伦不类；延安时期的现代戏舞台同样也有用开脸、挂髯、穿甲、戴盔来表现八路军将士的“旧瓶装新酒”的做法。

然而，时装新戏与包括上世纪30年代在陕甘宁边区等地出现的表现抗日和解放题材的戏曲在内人们公认的戏曲现代戏之间又存在诸多方面的重大差异。与时装新戏的知识阶层自觉的家国承担结果性质相比较，上世纪30年代以降，戏曲现代戏始终是政党及至国家权力循循号召、谆谆倡导下特殊的艺术形态。因此，与戏曲现代戏编演实践对应的，是关于它的一系列倡议、方针、政策的陆续制定推出和宣传规范。1938年春，延安，毛泽东去看秦腔传统戏《升官图》、《武家坡》。戏的高潮处引发观众热烈叫好。毛泽东看到这种情景，对当时的边区文化协会副主任柯仲平说：“你看秦腔这种形式，群众这么喜欢，如果换成抗日的内容，就成为革命的戏了。你看我们是不是应该搞？”^①柯仲平连连称是。1938年7月4日晚，延安正式演出了马健翎创作的两个秦腔革命现代戏《好男儿》和《一条路》。当晚，在台下观众观剧后高呼“打倒日本帝国主义！”“打死汉奸卖国贼！”“共产党八路军救国爱人民！”的口号声中，柯仲平激动地宣布陕甘宁边

^①黄俊耀.踏遍陕北山山水水的民众剧团[A].艾克恩编.延安文艺回忆录[C].北京：中国社会科学出版社，1992.230.

区民众剧团“在党中央毛主席亲切关怀支持下”，“正式成立”。这个民众剧团以演出大量现代戏，包括著名的秦腔《血泪仇》而闻名至今。直至文革时期，戏曲现代戏渐渐地被引入一条制度、指示、命令、纲领等带着浓厚政治色彩的政府行为层出不穷的逼仄栈道。戏曲现代戏从时装新戏时期由文人艺人自发的、鲜活的创作演出性质和形态终于转变为权力意识形态热切召唤和谨严规训之下的产物，繁盛期时装新戏虽然粗糙稚嫩却也自由泼辣生气的景象渐渐涤荡一空，不复存在。只要看到这一点差异，就可以理解为什么部分学者并不认为戏曲现代戏于20世纪初的时装新戏显露端绪，而把三四十年代延安出现的《松花江上》等作为戏曲现代戏的真正发生。同时也可以理解学界至今未予充分认识和探讨到的时装新戏美学上具有的浑厚深沉的悲剧精神随着戏曲现代戏国家神话性质和功能的日益增强也逐渐销蚀殆尽的事实。

如果对时装新戏与后来的戏曲现代戏之间承续与突变的关系缺乏细致辨析，仅仅着眼于“表现现代生活题材”的规定性而在戏曲现代戏的发端、发展时段问题上纠缠不已，这几乎无甚意义。本文意欲从延安时期开始对戏曲现代戏予以考察，正好似乎与上述第二种人们对戏曲现代戏发端的理解相吻合。然而，这并不意味着本文作者完全赞同上述第二种对“戏曲现代戏”概念的界定，只是因为，认识到了延安时期到文革时期戏曲现代戏共享的特殊性和重要性，在从中抽绎出来的“戏曲与国家神话”的论题下，时装新戏并不具备突出的言说价值，从而把它撤除在研究对象范围之外。另一方面，本文作者亦不排斥将时装新戏纳入戏曲现代戏范畴具有的某些合理性，应该看到的是，一旦从某种合适的视角，比如从探讨戏曲表现内容与表现形式之间的矛盾的角度来审视20世纪“表现现代生活题材”戏曲，时装新戏毫无疑问将成为论述的起点。从这种认识出发，可以说，再在“表现现代生活题材”的规定性下对“戏曲现代戏”概念界定的众声喧哗丝毫不能推进戏曲现代戏的学术研究。也正是因此，本文论题明确研究对象截取的是戏曲现代戏从延安时期到文革时期的发展时段。

不管是从表现的生活形态，还是从张扬的思想意识看，戏曲现代戏无疑是中国现代化进程的产物，同时也是这个现代化系统不可割裂、剥离的一部分。无论是20世纪初梁启超等人戏曲改良的主张，还是抗战时期开始，毛泽东代表的共产党政权对于旧剧改革运动的倡议领导，都极力强调表现现代生活题材戏曲的工

具性质和功能，都认为戏曲表现现代生活题材“有益于”中国的现代化。在这种认识论引导下表现现代生活题材的戏曲，发挥的是“鼓吹、先导”和“配合、反映”中国政治经济文化各层面现代化的作用，与现代化几乎进退同步。一方面，表现现代生活题材戏曲较之传统戏、新编历史剧更直接深广地映射着中国的现代化进程，另一方面，它本身作为现代化系统的一部分参与现代化进程，为现代化进程生产意识形态基础。从而表现出中国语境中文艺的现代性问题迥异于西方的特殊表现。

20 世纪中国，几乎每一次国家与社会的深巨变动都必然裹挟着表现现代生活题材戏曲编演的热潮。20 世纪初，绵延千年的中国封建王朝摇摇将坠，意欲取而代之的新型秩序系统尚处于寻求并解读参照方案的阶段，时装新戏呼应着摧枯拉朽的时代风潮，于红氍毹上扼腕、顿足，唱响低徊悱恻又慷慨激愤的时代悲歌。与时代精神之相契合，使时装新戏一时间广受欢迎。徐半梅回忆说：“在这时时装新戏的全盛时代，各戏院常有新戏出现。当时正是辛亥革命的潜伏期，满清政府腐败达于极点，所以这些时装新戏，如果是关于政治而讽刺满清政府的尤得台下观众之欢迎。”“民众们积着二百年的怒气，都买一张票到台下来看个痛快。”^①傅斯年亦看到：“社会上欢迎这种戏的程度，竟比旧戏深得多”。^②时装新戏之风行，首先是当其时知识阶层家国承担的重要方式和结果。梁启超《论小说与群治之关系》说：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德必新小说，欲新宗教必新小说，欲新政治必新小说，欲新风俗必新小说，欲新学艺必新小说，乃至欲新人心，欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故。”^③他所说的小说包括了戏曲。陈独秀《论戏曲》说：“演戏事，与一国之风俗教化极有关系”，“戏曲者，实普天下之大学堂也；优伶者，实普天下之大教师也”。^④《二十世纪大舞台》“以改良戏剧为急务”，目的在于“改革恶俗，开通民智，提倡民族主义，唤起国家思想”。^⑤时装新戏蕴藉的正是国家社会转型时期文人艺人们启迪民众、救国自强的深切痛苦与殷殷希望。时装新戏感应时代风云之奇譎变幻，关注现实生活问题，表达动荡社会漩涡中人们的情感体验，同

^① 转引自中国京剧史上卷[M].北京：中国戏剧出版社，2005.347.

^② 傅斯年.戏剧改革各面观[J].新青年第五卷第四号，1918.10.

^③ 梁启超.小说与群治之关系[J].新小说创刊号.

^④ 陈独秀.论戏曲[A].新小说第2期.

^⑤ 转引自中国京剧史上卷[M].2005.308.

时又是戏曲艺术本能冲动的体现。

正如明代作者佚名的《鸣凤记》、清初李玉的《清忠谱》对其时社会现实的反映,每个时代都有优秀戏曲作品尽显鲜明强烈的历史性。时装新戏直接、直观地表现和表达其时国家和社会现实、情感的特征说明了表现现代生活题材戏曲与生俱来的内在禀赋,这也正是戏曲现代戏区别于传统戏、新编历史剧的关键所在。时装新戏之后数次戏曲现代戏编演热潮,包括抗战时期延安的现代戏实践,1958年大跃进时期各地在文化部“以现代剧目为纲”口号指引下现代戏创作的“大放卫星”,1962年表现阶级斗争现代戏的风行等等无不显示了社会政治生活与现代戏同声相应的密切关系。需要说明的是,强调表现现代生活题材戏曲与社会政治生活之间的紧密关联,并不意味着着眼于它的艺术层面进行探讨研究的可能性的必然阙如。阿多诺指出,自律性,即艺术日益独立于社会的特性,是中产阶级自由意识的一种机能,即是在一定历史阶段才为艺术所享有,在此之前,从某种意义上说,艺术是一种更为直接的社会现象。除却更加彻底地使艺术获得整一性的资产阶级时期,即从艺术发轫之初一直延续至现代集权国家,始终存在着大量对艺术直接的社会控制。^①而对这些社会形态中艺术的反思,一方面是它与社会的联系,另一方面也不应排除它作为艺术的特性。^②

戏曲现代戏伴随着20世纪中国社会政治、思想文化的曲折发展而起伏变化,在这过程中,艺术形态本身艰难前行,同时亦累积诸多精神品质和问题意象。对于这一点,戏曲现代化的命题较之中国国家社会整体的现代化的命题显然具有更切近的阐释效果。戏曲现代化是又一个与“戏曲现代戏”概念密切联系的问题。戏曲现代戏是始于20世纪初戏曲现代化的主要成果,是戏曲现代化的重要表现,关于这种说法,戏剧界早已达成共识。戏曲现代化,在张庚看来,就是戏曲“表现现代生活与现代意识”,^③而“现代生活与现代意识”在戏曲中不仅反映于内容层面,还应该投影、渗透至形式层面。戏曲现代戏是戏曲现代化实现最重要的途径和形态,因为“戏曲的现代化首先是作品内容的现代化”,内容的现代化带来的必然是戏曲艺术形式如何继承与创新的问题,由此,彰显现代意识的戏曲新形式在现代戏中比在传统戏与新编历史剧中具有更深广的探索表现的空间,新形式

^① T·W·阿多诺.艺术与社会[A].周宪等编.当代西方艺术文化学[C].北京:北京大学出版社,1988.67.

^② 周宪.艺术文化学研究的两面[A].当代西方艺术文化学译序.

^③ 张庚.跨世纪的中国戏剧[A].张庚文录第五卷[C].长沙:湖南文艺出版社,2003.480.

的创造也正是戏曲现代化不可忽视的问题之一。

中国现代化、戏曲现代化与“戏曲现代戏”概念息息相关。强调戏曲现代戏与中国国家、社会整体的现代化包括戏曲现代化之间不可割裂的关系，在于说明后者永远是戏曲现代戏研究必然的、重要的后设视野。对戏曲现代戏任何时段的考察，都不能不正视这个宏观视野。也只有在中国现代化、戏曲现代化进程中，我们才能真切认识和理解戏曲现代戏。当然，这又关涉到某些戏剧界一直以来语焉不详的问题，比如说，文革样板戏作为戏曲现代戏重要的发展形态，是否为戏曲现代化提供了经验储备，而这个问题背后隐藏的事实上又有文革到底是中国现代化进程的断裂还是现代化进程的特殊表现形态的复杂问题。

第二节 戏曲现代戏作为国家神话地位的确立

1、国家神话

在人们的普遍观念中，作为一种政治实体的国家理所当然应该建立在理性的基础之上，自然科学所必然依循的理性原则及其派生出的推理方式、归纳和演绎的方法同样可以导入社会科学领域，用以描述、分析，乃至建造、维护包括国家在内的组织单元。政府部门、军事机构、法律体系、经济运行模式、外交政策等共同构成和维持了国家秩序，而这一切又似乎全然与神话表征的思维特征、行为方式、符号系统等两相背逆，扞格不入。在卡西尔看来，“神话不仅仅是产生于理智的过程，它深深地萌发于人类的情感”，神话“恰恰是情感的某种表达，但这种表达尚不是感情自身，只是由感情转化的一种想象”。这是神话一条“最基本的原理”，神话由此表现出情感性、具象性和象征性的思维特征。古希腊以降，西方的国家理论中，一直存在试图以理性驱逐、消灭神话的努力。“在古希腊哲学中，一种理性的国家理论产生了”，此后直至19世纪，孔德妄想用实证科学为社会世界立法，实现其成为一种新的社会科学的奠基者的抱负。卡西尔的《国家的神话》回顾了西方政治思想史上的反神话斗争。然而到了20世纪，“在政治思想形态中，我们经历了一场根本性的转变”，“在当代政治思想的发展中，也许最重要的，最令人惊恐的特征就是新的权力——神话思想的权力的出现。在现今的一些政治制度中，神话思想显然比理性思想更具优势。在一场短暂而激烈的激战

之后，神话思想似乎赢得了一次确定无疑的胜利。”“这种现象突然矗立在我们的政治视野中，在一定意义上，仿佛把我们以往关于理智的，以及社会生活特征的观念一下颠倒过来。”卡西尔在德国纳粹统治时期看到了国家神话的高涨、泛滥，以及由之带来的悲哀可怕后果。事实上，也正是发生于 20 世纪的这种政治社会生活的非常现象促使卡西尔晚年着手梳理西方的国家理论，写作一生中最后的著作《国家的神话》，一定程度上改变了自己先前对神话所持的肯定、赞美的态度。

卡西尔发现，国家神话承载着现代人“共同的愿望”，从而具有一种强大的“社会魔力”，为现代人所信仰，国家权力由此达成领导乃至独裁的实现。现代国家神话“显现为一种极其怪诞和荒谬的东西”，“因为我们在它们之中所发现的是两种似乎相互排斥的活动的融合”。“现代的政治家已不得不把两种完全不同甚至是互不相容的功能集于一身。他不得不同时既以巫士又以手艺人的身份去行动。他是一种完全非理性的和神秘的新宗教的牧师。但他在保卫和宣传这种宗教的时候，又进行得有条不紊。他并不寄希望于机遇，每一步都做到很好的准备和谋划。正是这种奇怪的结合成了我们政治神话的一个最为鲜明的特征。”因此，国家神话不是“无意识活动的结果和自由想象的产物”，它们“是按照计划来编造的”，“是能工巧匠编造的人工之物”。“从此以后，神话可以在与任何其他的现代武器（譬如机关枪和飞机）同样的意义上以同样的方式被制造出来。”卡西尔认为，纳粹德国“真正的武装是从政治神话的起源和产生开始的”，“军事武装只是政治神话所造成的精神武装的必然后果”。国家神话诉诸一系列复杂技巧，比如巫术言语的锻造，这些言语“刺激起了最为强烈的政治热情”，“人类的全部情感，诸如憎恨、气恼、暴怒、傲慢、轻蔑、假冒和鄙弃等等，在这里汇集。”与巫术言语同时补充使用的是伴随着每一种政治活动的特殊的仪式。“因此，在极权主义国家里，没有私人的领域，没有政治生活的独立，人类的整个生活突然间被新仪式的高潮淹没了。它们就像我们在原始社会里所看到的仪式一样固定、严厉和不可抗拒。每一个阶级、每一个性别、各个年龄，都没有自己的意志。不表演一种政治仪式，谁都不敢在大街上行走，谁都不能招呼自己的邻居或朋友。就与原始社会一样，忽略一个规定的仪式就意味着痛苦和死亡。甚至在年幼的孩子那里，这也不能仅仅看作是一种疏忽罪，它成了反对领袖和极权国家威严的罪行。”“这些新仪式的效果是很明显的。没有什么东西能比该仪式的不变的、统一

的、单调的表演更能消蚀我们的全部活动力、判断力和批判的识别力，并攫走我们人的情感 and 个人的责任感了。”占卜、预言和许诺未来也是国家神话操作的重要策略特征。“我们现代的政治家知道得非常清楚，用幻想的力量比用纯粹的物质力量更易于鼓动起大批的群众，而且他们已充分地运用了这种知识。政治家变成了一种公众的算命先生，预言是新的统治技巧中的一个本质的成分。最不可能或绝不可能的许诺都做出来了，太平盛世被一遍又一遍地预言着。”国家神话在20世纪由纳粹德国创造出了典型，但是，卡西尔指出，在人类历史上，“神话一直没有被真正征服和战胜。它一直潜藏在黑暗之中伺机以待。一旦人类社会生活的其他约束力，为这种或那种原因，丧失了力量，不能再同有魔力的神秘力量进行战斗的时候，这种时机就来到了。”^①

在神话的哲学研究过程中，卡西尔遭遇朋友的质问：“为什么你不能说明今天正在发生的事情的涵义而是去著述过去的历史、科学及文化？”^②卡西尔因此审视生活现实中的神话，洞悉了国家政治与神话之间的密切关联。有意思的是，由神话研究出发，抵达权力的神话质素分析的，在20世纪，卡西尔并非踽踽独行者。20世纪下半叶，弗莱从神话的文学研究出发，在他学术生涯的最后一部独立撰写的著作《神力的语言》中阐述了他于神话中发现和挖掘出来的意识形态、权力、性别政治等方面的问题。弗莱提出：“是什么东西产生意识形态的？为什么社会当局要用词语为自身的权力做出理论解释，而不是如特拉西玛库斯所认为是当局惟一需要做的那样，仅仅声称自己拥有这种权力？”他予以的解答是，“神话体系变成意识形态并参与形成一种社会契约”。“每种意识形态开始时都就其传统神话体系中意义重大部分提出自己的认识，并利用这种认识去形成并实施一种社会契约。这样一来，意识形态便成了应用神话体系；只要我们生活在一种意识形态结构中，它怎样为自身需要去改变神话，我们都必须相信或表白我们是相信的。就通常含义说，‘信仰’无非是宣称自己忠实于某种意识形态。”弗莱看到，“当人们行施或促进一种意识形态达到张狂和入迷的地步时，它的神话基础就十分明显地暴露出来”，这方面的例子包括“中国四人帮时期关于农民具有天生创造性、思想又十分服从的神话”。^③

^① [德]恩斯特·卡西尔.国家的神话[M].北京：华夏出版社，1999.337—358.

^② 查尔斯·亨德尔.从历史和哲学两个视角解释人在极权时代的生存处境[A].同上，5.

^③ [加]诺思洛普·弗莱著.吴持哲译.神力的语言——“圣经与文学”研究续编[M].北京：社会科学文献出版社，2004.22—27.

弗莱从文学视角对神话的研究,与卡西尔对神话的哲学研究之间无疑存在诸多方面本质上的差异,然而显而易见,弗莱关于神话的些许问题的意识与思考已经显露出与卡西尔一定程度上的神奇遇合。弗莱认为,神话体系之所以能成为意识形态,在于“神话首要的兴趣并不在思辨”,而与人类对生存的首要关切问题紧密关联。而意识形态语言也正是“在关切的问题上支持了社会当局”。弗莱所谓的神话与意识形态的“关切”问题,与卡西尔指出的国家神话体现的“共同的愿望”特征明显异曲同工。意识形态在神话性质的关切问题上轻而易举“说服听众,并使其产生一种确信的反应”,说服,即为了确信目的的达成,意识形态的神话语言具有了隐喻、寓言、明喻、反复等的修辞方式;与此同时,神话的使用还在于它与各种仪式有关,不管是用神话来对仪式进行一番评述,还是仪式被用以戏剧化地呈现神话的内容,都让神话“在规范一个社会并使其群体共享一种该社会独特的知识方面起到主要的作用。社会向其成员声明的是‘这是你们必须知道的事’而不是‘这种知识是正确的’。”^①由此可见神话的意识形态性质、功能。弗莱对此的描述,与卡西尔对国家神话的巫术语言、仪式技巧,及其巨大的摧毁效果的分析、揭示大同小异。在卡西尔看来,诉诸巫术语言和仪式的国家神话比最难忍受的政治镇压更具力量。国家神话“并不是从要求或禁止一定的行为开始,而是为了控制人们的行为而改变人。”它的“行动方式活像一条毒蛇,它在攻击牺牲品之前先努力对其进行麻痹,使人们没有怎么抵抗就沦为它们的牺牲品,他们还没有认识到实际上发生了什么事就已被击败和征服了。”^②国家神话一开始就摧毁了人们意志自律、独立自主的观念和人们对“设定的”自由的“任务”的追求理想。总而言之,弗莱的神话与意识形态分析与卡西尔的国家神话理论存在颇多相通之处,不一而足。

可以说,卡西尔与弗莱两人的神话研究,提供了我们登堂入室于福柯、阿尔都塞、葛兰西和马克斯·韦伯等20世纪西方其他理论家思想著述的路径之一。事实上,弗莱的《神力的语言》也正从后结构主义思潮与文化研究那儿获得决定性的影响、启发。福柯对知识与权力关系的剖析、阿尔都塞的“意识形态国家机器”说,葛兰西的“文化领导权”理论,以及韦伯关于权威的合法化形式的论述等,

^① [加]诺思洛普·弗莱著,吴持哲译,神力的语言——“圣经与文学”研究续编[M].北京:社会科学文献出版社,2004.33.

^② [德]恩斯特·卡西尔,国家的神话[M].北京:华夏出版社,1999.347.

尽管人言言殊，无法整合为铁板一块，譬如福柯之拒绝使用“意识形态”一词，但是这并不妨碍它们共同丰富了我们对于国家神话的理解。福柯认为“权力和知识相互直接包含”，“权力产生知识”，同时，“知识是一种权力武器”，“知识在某种意义上批准了权力的行使，并使其合法化”，^①福柯的目标是要去揭示“人是如何通过产生真理（……建立各种领域，在这些领域中真理的和谬误的实践可以立即变得有秩序而且不离题）来对（自己和他人）进行管理的”。在阿尔都塞看来，统治阶级不仅通过政府机构、行政部门、军队、警察、法庭、监狱等国家机器以暴力形式维护统治，还通过宗教、教育、家庭、媒体、文化等因素构成意识形态国家机器以意识形态形式发挥作用。“在现代国家中，多数人的自愿同意的生产对于阶级统治来说是必不可少的。”而“保证这一认可的核心机制”正是意识形态国家机器。个人在此中被意识形态询唤为主体，个人生活在意识形态之中，却仍然相信自己能够自由地采取行动，因此，“意识形态的主要功能就是给人类自己的主体性提供一层想象性外衣”。^②与阿尔都塞相似，葛兰西也“把现代国家设想为文化领导权和政治治理权的融合”，“政治统治是国家强制力量的工具”，但是，直接使用暴力强制已经不再是现代国家统治的主流模式，“国家通过思想与意见的广泛一致来维系控制，只有当控制出现了弱化的迹象时才使用暴力，而且是偶尔用之，不以之为常计。”“思想与意见的广泛一致”，也就是认可，可以扩展到全部社会生活和政治生活领域，文化领导权赖以实现。“文化领导权是‘自发’的认可，这认可是由多数人提供的，是对处于统治地位的社会阶级的总体方向的认可。”而“文化领导权的核心是知识”，“这知识是由所谓的‘宰制区’（dominant block）制造出来的，也是用来维护‘宰制区’的利益的。”“由宰制区生产出来的知识，通常是通过共同体广泛传播的，以至于它会成为常识。知识成为常识，意味着正确和有力。”总之，“文化领导权是支撑国家的合法性和权威的强大力量”。^③而合法性理论正发轫于韦伯思想，韦伯归纳、概括出了三种权威的合法性形式，即权威被人们认为是正确、公正、合理而接受的对世界的安排的三种基础。

结合卡西尔的国家神话理论，弗莱对神话与意识形态关系的分析，以及福柯

^① [澳]J·丹纳赫 T·斯奇拉托 J·韦伯.理解福柯[M].刘瑾译.百花文艺出版社, 2002.31.

^② 季广茂.意识形态[M].桂林: 广西师范大学出版社, 2005.80—82.

^③ 同上, 66—68.

等人的思想著述，显然，神话，作为现代国家生产或改编出来的知识体系、情感体系和观念体系，诉诸认可、服从的方式，畅通无阻地确立了现代国家统治的合法性。正如卡西尔指出的，在国家神话的笼罩下，现代人，“很容易地被抛回到一个他完全默许的国家。他不再询问他的环境，他把它当作一个习惯的东西而接受下来。”^①

2、戏曲与国家神话：一个历史性命题

卡西尔在 20 世纪上半叶德国亲历的纳粹统治显然并不意味着国家神话的终结。它在 20 世纪 60、70 年代的中国又蕴成了文化大革命的历史景观。于 1945 年溘然长逝的卡西尔无缘耳闻更谈不上目睹发生在东方古老国度的这一次国家神话的疯狂飘行，弗莱则在《神力的语言》一书中指出中国文化大革命的神话基质。巫术语言排山倒海弥散、响彻全国，与之相伴的是特殊的政治仪式填充了普通百姓的日常生活，沉浸在对于国家权威许给的未来的美好想象中，人们捐弃了自我肉身与精神上的独立自主性，视权威为神圣而不可抗拒……卡西尔论述的国家神话的特征、技巧和形态等几无纰漏地一一出现在文革期间的中国。只要稍稍了解这一段非常历史状况，就知道，戏曲，具体说，京剧现代戏，更具体地，应该说，革命样板戏，成为这一时期中国国家神话生产、塑造和表现的主要形式之一。革命样板戏，整合了巫术语言、仪式和乌托邦理想等国家神话的构成因素和操作技巧。国家神话终于以戏曲为载体实现了它异常强大的意识形态功能。

众所周知，在中国传统文学艺术的历史叙述中，戏曲总是处于被压抑的边缘地带。正如鲁迅所说：“小说和戏曲，中国向来是看作邪宗的。”在这种历史认知语境下，20 世纪下半叶中国的权力机构却使戏曲一跃而成国家神话重要的表现形式。何以是戏曲集中表达了国家神话？进而言之，戏曲艺术与国家神话之间是否存在某种本质的必然关联？发掘后一个问题理论预设的内涵，成为本节行文的题中之义。而这种发掘工作的逻辑起点则应该是辨析戏剧与神话的关系。

发现和论述戏剧与神话的关系是戏剧研究中的重要问题及成果。在文化人类学研究基础上，中西戏剧研究界现今几乎已经达成一种共识，认同神话之于戏剧的“唯一原型”的性质和意义。戏剧起源于神话，神话是戏剧之所以为戏剧的“意蕴和内涵”。当然，在卡西尔看来，神话是一切艺术的源头，同样，弗莱也视神

^① [德]恩斯特·卡西尔.国家的神话[M].北京：华夏出版社，1999.346.

话为后世诗歌、小说、悲剧、喜剧的原型。然而，在一切文学艺术中，可以说，惟有戏剧与神话建立、保持着最为本质的亲密联系。这其中，仪式一方面作为戏剧的发生和本体的形态和性质，一方面与神话作为“一个硬币的两面，相辅相成”，起到了至关重要的作用。“神话与戏剧的关系是通过仪式来确立的”。^①这种关系同时是戏剧发生层面上和戏剧本体意义上的，当然，两者并非截然分开，诚如维柯所说，事物的起源往往决定了事物的本质，戏剧的神话发生，同时意味了其神话的本体性。戏剧对“有一定长度的行动的摹仿”，以仪式的形式生动、具体和直观地展示了神话，体现了神话具象性的思维特征。戏剧“作为一种集体的艺术”与神话“群体性质的幻想”性质相关。原初的神话“使群团融进宇宙，纳入自然——生命运行的轨道和秩序，使人类的行为跟宇宙的运行同步、协调、谐振，从而保证群团的延续和发展——这也是‘神话—仪式’具有‘圣典’或‘法制’功能的重要依据。”^②在所有文学艺术中，具有集体体验的仪式性的戏剧显然最能达到神话“确定神圣事物及其‘秩序’，防止世界陷入混乱”^③的“圣典”或“法制”功能。

这里值得一提的是瓦格纳关于戏剧与神话关系的关注和论述。瓦格纳追述了戏剧的神话起源，梳理出希腊悲剧与希腊神话、中世纪神秘剧与基督教神话等之间的对应一致性，阐明希腊神话与希腊世界观，基督教神话与教会所支持的国家基本意识形态的密切关联。在瓦格纳看来，“只有从希腊的世界观当中才能产生像戏剧这种真正的艺术作品，但这种戏剧的素材却是神话，只有认识它的本质，我们才能理解高级的希腊艺术作品，以及它那征服了我们的形式。”“神话把广泛的生活现象集中在一起，而希腊悲剧在再现神话的精神和内容时，作了更加高度的集中，使神话从对自然的直觉转变为对人的道德审视。神话以造型的方式来表现人的行为，而戏剧把神话的造型接受过来，用活人的肉身来加以再现。”希腊社会从原始状态向文明社会的发展，打破了人们意识中的统一和谐状态，促使矛盾产生，而这种矛盾又不可能在希腊世界观中得到解决。希腊悲剧的瓦解正与希腊世界观和希腊国家的崩溃同时发生：“艺术越来越失去社会意识表达者的性质；戏剧分解为它的各个组成部分：对话、雕塑等等都抛弃了它们曾在其中合作的统一体，各自分道扬镳，继续它们独立的，但却是孤独和自私的发展。”同时，基

^① 胡志毅.神话与仪式：戏剧的原型阐释[M].上海：学林出版社，2002.42.

^② 萧兵.神话学引论[M].台湾：文津出版印行，2001.223.

^③ 同上，224.

督教成了希腊世界观瓦解后意识形态的神话的下一个形式，基督教“并非上天的发现，而是人为了寻找人生的意义而自己创造出来的意识形态。”中世纪神秘剧集中表达了这种意识形态。瓦格纳在19世纪对戏剧与神话关系的理论热情，及以之来指导他自身的戏剧创作实践的做法，至今依然给我们颇多启示。^①

正是意识到戏剧在展示神话方面具有的其它文学艺术形式力所不逮的优势，社会意识在自我建构过程中往往以戏剧为首选。瓦格纳已经为我们指出了希腊悲剧对希腊世界观的呈现，中世纪神秘剧对国家基本意识形态的反映。文艺复兴时期的英国，创造出瓦格纳所说的戏剧史上继古希腊之后又一次最重要的发展阶段。戏剧在这期间取得的辉煌成就与伊丽莎白女王以及众多达官贵族的直接赞助和庇护息息相关。伊丽莎白王朝清醒认识到戏剧生成、塑造意识形态及至社会历史的强大力量，建立专业剧团，鼓励戏剧活动，充分利用戏剧。新历史主义的鼻祖格林布拉特在著名的《看不见的子弹》一文末尾指出，伊丽莎白女王是一个没有拥有固若金汤的军队保障、高度发展的官僚机构、充足的政治强力的统治者，她的权力是在剧院里建构出来的。^②在为卡西尔描述国家神话提供了典型的20世纪德国，“由于纳粹十分清楚政治宣传潜在的影响力，因此将戏剧摆在各门艺术之首。”神话与生活、幻想与真实、舞台与观众，戏剧构造了这些两极之间相互激荡、穿梭、转化的场域。以神话为基础的国家意识通过戏剧轻而易举地攫取了人们的认可和服从，权力因此获得了合法性，得以确立和巩固。

在传统中国，与文化正统把戏曲看作“末技”、“小道”，甚至“邪宗”相对立的，是戏曲在民间蓬勃、强劲的自在生存和发展。作为一个“多种成分的堆积与相加”、“博大庞杂”的“藏污纳垢”之所，中国传统民间源源不断地输送传递着戏曲艺术生发、成长的生机活力，使与“礼失求诸野”相类似的戏曲事件在历史上频仍搬演，从而戏曲艺术绵密编码民间素朴原始、率真淳厚的观念和精神、欲念和愿望。同时，戏曲艺术成为构筑传统中国民间公共生活领域的重要方式和内容，积极生产、塑造着民间意识形态。“在帝制传统中国的社会结构中，国与家之间缺乏一个民间生活的公共性环节。遥远的皇宫里皇帝通过百官管理着庞大的国土与人口，而这个庞大的国土与人口又消失在无数封闭的自然经济村落的田

^① 陈世雄：《瓦格纳的戏剧理论》[J]，上海：戏剧艺术，2000.02.50—59。

^② Stephen Greenblatt: *Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion, Henry IV and Henry V*, *Political Shakespeare*, 18-47.

畴与农舍中。政府权力没有组织公共生活，除非在徭役与战争中，行政权力才能体现在阶段性的公共组织上。就民间而言，劳动与生活均以家庭和宗族为单位，修桥筑路是公共劳役，迎神赛会是公共节日，只有在这时期，分散零落的乡民才成为公众，参与一年一度的公共生活。唱戏是迎神赛社的主要内容，也是乡村公共生活的主要形式。”“‘筑棚于民居丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者’，塔台唱戏聚起十里八乡的乡民。他们超越了庄户人家的日常生活范围，进入一个自由热闹的公共领域。”^①如果说，小说为西方现代社会市民阶级这个“想象的共同体”的形成推波助澜，那么，在传统中国，主要是戏曲艺术承担了将中国最庞大、散乱的民间聚合成为诸多地方共同体的任务，从而也促成了民间个体的地方认同。传统中国的乡民，围聚勾栏瓦肆、村社戏场、山野草台之间，共同完成他们对朝代更迭风云的认知、对神圣庙堂生活的想象、对民间伦理道德的体认与对价值和是非判断标准的建构。目不识丁的传统中国乡民，从戏曲艺术中获得了他们的话语和行为方式。循环的时间观念往往使他们将舞台上的历史与生活的现在和未来相混淆，非对象化、客体化的思维模式又使他们将舞台上的幻象与生活真实和想象相混淆。正因此，传统中国乡民的生活与戏曲艺术接壤、交叠之程度实非西方社会可比拟。中国历史上的民间宗教与结社，如太平天国、天地会、义和团，以及其它民间秘密组织的入会、拜会仪式等诸种活动都存在明显的戏曲化倾向。天地会的“会上行动仪式类似戏曲中的‘科泛’，拜盟时所用的器物类似戏曲中的‘砌末’，香堂上旗帜林立，彩旗飘扬，仿佛是剧场里的布置，仪式中的诗句问答、情节的进展、矛盾的设置都在有意识地模仿小说戏曲。天地会本身并不讳言这一点，他们直接称开香堂为‘唱戏’。”^②显然，戏曲艺术为拘囿、困顿于乡土狭隘的生活经验中的传统中国乡民提供了聚众滋事的唯一，无疑又丰富的参照系统。

认识到戏曲艺术在民间坚实、博大的意识形态基础，中国传统封建帝国庙堂的炯炯目光始终没有放弃穿越漫漫旅程，凝望、逼视广袤民间“台上伶人妙歌舞，台下欢声渐压浦”的盛况。帝国权力与戏曲艺术劈面相逢，决然不是“一笑泯恩仇”的快意江湖，却往往是刀光剑影的惨烈肉搏。“显赫的政治观念自上而下地抵达民间的纵深”，与此同时，“民间的博大庞杂背后隐藏了某种被动性。相对于

^① 周宁：《想象与权力：戏剧意识形态研究》[M]，厦门：厦门大学出版社，2003.11—12。

^② 王学泰：《游民文化与中国社会》[M]，北京：学苑出版社，1999.516。

咄咄逼人的政治权力体系，民间更多地体现出消极应付的风格。”^①相对而言总是处于弱势的民间文化形态——戏曲艺术在强势帝国政治权力长驱直入的洗劫涤荡下，屡遭当头棒喝、删改抽撤、禁限销毁或收编利用。有元一代，官方的戏曲禁令不绝如缕。元代刑法称：“诸妄撰词曲，诬人以犯上恶言者处死。”^②明朝律令称：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃忠臣烈士先圣先贤神像，违者杖一百；管民之家，容令妆扮者与同罪。”^③清朝戏禁更甚于前朝，《大清律例》明言：“城市乡村，如有当街搭台悬灯唱演夜戏者，将为首之人，照违制律杖一百，枷号一个月，不行查拿之地方保甲，照不应重律杖八十；不实力奉行之文武百官，交部议处；若乡保人等有借端勒索者，照索诈例治罪。”^④田汉创作于1958年的《关汉卿》以话剧形式想象了一场戏曲与权力的对抗性争斗。关汉卿目睹朱小兰无辜受刑，官府草菅人命，奋笔疾书杂剧《窦娥冤》，“把这些滥官污吏的嘴脸摆在光天化日之下示众”，“替那些负屈衔冤的好心女子鸣鸣冤，吐吐气，让大家知道在百姓们的心里还是有公道的，还是看得清是非的。”这样的戏曲一方面激发勇士王著终于拔刀“把滥官污吏都杀坏”，“与万民除害”，另一方面也触怒了当权者阿合马，在威逼利诱关汉卿“不改好，不许演”而未得逞之后，阿合马以“妄撰词曲，犯上恶言”、“讥议他人”等触犯法律的罪名将关汉卿银铛入狱。田汉最终赋予戏曲在与权力的对抗性争斗中的胜利者风采。然而，事实上，“尽管民间可能自发地产生种种反抗思想，但是，这些思想仅仅形成一种弱势意识形态。政治权力的‘各种手段’包括占有精神生产资料和统辖这个时代的精神分配形式。因此，即使在文化的意义上，政治权力与民间的力量对比同样没有改观。”^⑤遍巡历史，民间的颠覆性文化因素几乎从未战胜主导文化因素取得最终的胜利，恰恰相反，一种文化系统内的颠覆性成分作为异质存在最终往往不能逃脱被主导文化因素包容并利用的命运。

民间文化形态与帝国权力之间并非总是构成了两相对立冲突的剑拔弩张的关系格局。民间意识形态与帝国意识形态二者始终存在着共同的表述空间。封建帝国的法律一方面颁布戏曲禁令，一方面也极力推崇、倡导部分戏曲。《大明律

^① 南帆.民间的意义[A].问题的挑战[C].福州:海峡文艺出版社 2002.270.

^② 中国戏曲志北京卷(下)[Z].北京:中国 ISBN 出版中心, 1999.1276.

^③ 同上, 1276.

^④ 同上, 1277.

^⑤ 南帆.民间的意义[A].问题的挑战[C].福州:海峡文艺出版社 2002.270.

讲解》指出：“凡乐人搬做杂剧戏文……其神仙道扮及义夫节妇孝子顺孙劝人为善者，不在禁限。”^①帝国权力与戏曲艺术达成合作的一个典型事例就是《琵琶记》的风行。洪武皇帝看过《琵琶记》后说：“五经、四书，布帛、菽粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍海错，富贵家不可无。”可见，“民间”实在是一个值得不断重新释义的概念。它“不是一个固定的结构，一个边缘明晰的版图；这个文化空间毋宁说是一系列文化因素复杂运作的历史产物。换言之，民间的范围具有历史的相对性。”^②这个“藏污纳垢”、始终敞开的文化空间并不绝对与官方文化空间二元对立，而与后者形成既相互对峙、抵抗同时又相互渗透、协商的复杂关系。而从帝国意识形态的构筑角度上看，对民间戏曲的禁止与利用，“是同一种意义的两个侧面，犹如一张纸的两面，是无法分开的。”^③

民间文化形态自我保留的坚固性和柔韧性显然远远超出了帝国权力的想象和把握。一方面，帝国禁令无朝不设，另一方面戏曲艺术又屡禁不止。梨园戏《荔枝记》，“演泉人陈三诱潮妇五娘私奔事，淫词丑态，穷形尽相，妇女观者如堵，遂多越礼私逃之案，前署同知薛凝度禁止之。”“然而，观众‘翕然共好’的《荔枝记》始终不能禁绝，反而在民间广为流播。南音在《御前清曲》中，共收录一百零六支曲子，其中唱陈三五娘的就有四十一支。《泉南指谱重编》收四十二套，其中咏唱陈三五娘故事的有二十二支之多。”^④正是看到“戏曲之感人最深……深入人心，莫能回转。……今言改良亦决非官样文章所能做到”，“盖吾国戏剧相沿既久，积弊滋深，若专恃官厅权力勒令改革，则恐文貌相承，终难收完满之效果。”因此，在官方意识形态的建构和肃清过程中，戏教较之戏禁往往更见实效。既然，禁而不止，国家权力毋宁通过戏曲艺术在民间庞杂、密集的渠道传达、灌输意识形态。于是，“必使歌谣杂曲之所传者尽用训世新制之歌词，而驱逐其诲盗诲淫之杂曲。”“制定若干歌词，使其传诵，而使一般人民喜新制歌词之兴趣尤胜于诲盗诲淫之故说，庶几社会渐得改良，而风俗日益见美也。”“不若因势利导，使之自行改善，趋于正轨，较觉事半功倍。”^⑤值得注意的是，与官方权力觊觎民间戏曲相对应的，恰恰是中国的民间常常抑制不住自身被庙堂招安的冲动和渴望。昆曲、

^①中国戏曲志北京卷（下）[Z].北京：中国 ISBN 出版中心，1999.1276.

^②南帆.民间的意义[A].问题的挑战[C].福州：海峡文艺出版社 2002.268.

^③周宁.想象与权力：戏剧意识形态研究[M].厦门：厦门大学出版社，2003.64.

^④中国戏曲志·福建卷[Z].北京：文化艺术出版社，1993.7.

^⑤中国戏曲志北京卷（下）[Z].北京：中国 ISBN 出版中心，1999.1293—1295.

京剧等地方剧种的精雅化、正统化就是民间文化形态响应帝国权力征召的结果。

无论是禁戏以消除、剿灭与帝国意识形态相左的民间意识，还是通过改编、整理或创作戏曲作品来传达帝国意识形态，可以看出，在传统中国，戏曲是王朝权力生产、传播意识形态，确立、巩固统治合法性的重要阵地。换言之，戏曲设置了帝国最终拥有葛兰西所谓的“文化领导权”的重要途径之一。从政治思想史的角度看，显而易见，传统中国王朝统治的基础并不是理性原则，而恰恰具有突出的神话特征。儒家文化构设了与小“家”单位相对应的大“国”组织，同时编织了一套完整、谨严的伦理网络，为“家”和“国”共同提供了神圣不可违抗的秩序。这种“家”、“国”秩序的伦理基础与西方前现代时期构成统治意识形态基础的宗教相似具有浓厚的神话性质，带着“圣典”或“法制”的特征。高明之《琵琶记》正因为与这一套神话性质的伦理相吻合，得以与构成这种伦理网络的五经、四书等重要文化典籍相提并论。有意思的是，在中国历史上，反对正统权威的民间团伙也一样是在戏曲中获得了神话基础。上文提及，太平天国、天地会、义和团，以及其它民间秘密组织的入会、拜会仪式等诸种活动都存在明显的戏曲化倾向，戏曲提供了这些民间组织存在和行动的正当性、正义感。显然，戏曲不仅仅是朝廷争夺意识生产和表达的阵地，也始终是民间意识反映和建构的重要场所。在传统中国，朝廷、民间，以及其它可能的社会阶层及它们的神话意识共同力争戏曲艺术为重要的承载者。

3、戏曲现代戏作为国家神话的话语基础

到了19世纪末20世纪初，中国最后一个王朝在中日甲午海战失败的巨创之后，终于是内乱外患、颓运毕现、忽刺刺大厦将倾。梁启超说：“唤起吾国四千年之大梦，实自甲午一役也。”“天朝上国”的旧梦倏忽破碎，社会各阶层志士仁人纷纷奔走劳顿于救亡图强之途，古老中国就在西方欧美、东方倭寇的枪炮轰鸣中进行艰难的现代化工程。当其时，将忧患意识、自强精神，建立独立的现代民族国家的信念灌输传递给昏沉已久的民众，被知识分子引以为己任。“狮兮，狮兮，尔前程兮万里，尔后福兮穰穰。吾不惜敝万舌、蔽千指，为汝一歌而再歌兮，愿见尔之一日复威名、扬志气兮，慰余百年之望眼，消余九结之愁肠。……”在培植、树立民众意识、精神和信念的朝向中，梁启超等人看到了戏曲在中国民众中深广的影响力，从而疾声呼吁改变戏曲一贯被正统歧视的地位，倡导戏曲改良，

并且身体力行创作传奇杂剧。同样，其时众多知识者都认为：“欲善国政，莫如先善风俗；欲善风俗，莫如先善曲本。曲本者，匹夫匹妇耳目所感触易入之地，而心之所由生，即国之兴衰之根源也。……中国不欲振兴则已，欲振兴可不干演戏加之意乎？”^①由是，戏曲改良运动裹挟着包括时装新戏在内形态各异的戏曲创作演出，创造了学界至今未能给予充分估量、关注的近代戏曲的繁盛景象。显然，推动晚清戏曲改良运动包括时装新戏产生的，并不是戏曲艺术自身更迭发展的内在规律要求，而是知识者对戏曲开启民智、移风易俗的社会作用的共同体认。这开启了后来戏曲现代戏长期被委以意识形态功能的状况。但是，要注意的是，时装新戏等还不足以进入国家神话的阐释视阈。自梁启超首次提出现代意义上的“国家”概念，现代国家一直尚只是志士仁人心慕和手追的想象对象。“慷慨激昂，血泪交流”的时装新戏等“民族文学之伟著”、“政治剧目之丰碑”，作为知识者社会现实承担的方式、途径，与国家权力神话化的自我建构毫无干系。

直至1949年，新中国成立，半个世纪多中国人关于现代国家的苦苦想象终于变成现实存在。正如胡风是年底起在近两年时间里以大型交响乐式的长诗高唱的，“时间开始了”！时间开始了，大幕急遽掀启的是一系列意义与价值纷纷“唱罢”、“登场”的大规模变更、替换。20世纪上半叶不同现代性谋求实验和实践造成的纷乱芜杂的社会政治和思想文化状况被一种自上而下、毋容置辩的象征与秩序系统取而代之。传统戏曲艺术在这一“天地玄黄”的非常历史流程中被书写的命运，显然是新中国文学艺术，乃至社会文化图景中重彩浓墨的部分。作为民间文化最普遍和突出的，有着悠久传统，数千剧目，数百剧种，约20万从业艺人，每日约百万观众，与广大人民的生活紧密联系的文化形态，戏曲艺术猝然面临现代民族国家权力，从功能到形态，遭遇了全方位的刷新。这一场冠名为“戏改”的文艺运动在新中国诞生前夜就已发出讯号。1948年11月23日，华北《人民日报》发表社论《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》，彰明了新政权全面进行戏改的立场、态度和方针、政策。1949年后，戏曲改进局、戏曲改进委员会、戏曲研究院等机构相继成立，“最终形成了一个从中央到地方，从政府到民间的门类齐全的完整的组织系统”，^②同时，一系列官方会议、会演等以行政手段频频举行，诸多指示、建议以政策实质屡屡颁布，以“改人、改制、改戏”为内容的

^① 无名氏.观戏记[A].阿英.晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷卷一[C].北京：中华书局，1960.67.

^② 高义龙、李晓.中国戏曲现代戏史[M].128.

戏改工作紧锣密鼓地广泛、深入地推行开来。

新政权成立之后在全国范围迅疾铺展开来、持续多年的戏改运动以传统戏曲剧目的审定、整理、修改、加工为工作的中心，对戏曲现代戏还仅仅止于给予政策鼓励的阶段。1951年政务院制定《关于戏曲改革工作的指示》，针对戏改过程中出现的具体问题统一思想和步伐，并提出：“地方戏尤其是民间小戏，形式较简单活泼，容易反映现代生活，并且也容易为群众接受，应特别加以重视。”^①1952年文化部第一届全国戏曲观摩演出大会上，八十二个参演剧目中有八个现代戏，其中评剧《小女婿》、沪剧《罗汉钱》等分别获得剧本奖和演出奖等，但是从剧目比例看，现代戏显然还气候微弱。中国戏曲在漫长悠久的发展过程中，积累了大量的传统剧目，它们凝聚着戏曲艺术特殊的美学思维和精神，承载着传统中国普遍的伦理和道德思想，也塑造着中国最广大民众的伦理和审美的心理结构和期待视野，除此之外，传统剧目的演出，还与全国各地戏曲艺人的日常生计息息相关。正如周扬80年代回忆说的，如何正确对待旧剧的问题，关系到全国刚刚获得解放的几亿人口文化生活的问题，也是关系到成千上万戏曲艺人就业的问题。^②因此，在全国范围内，相比于戏曲现代戏的成长发展，传统戏曲剧目演出长期呈现更为繁荣的景观。即使是在1958年大跃进期间，文化部全国戏曲表现现代生活座谈会提出“以现代剧目为纲”的戏曲工作方针，“争取在大多数的剧种和剧团的上演剧目中，现代剧目的比例分别达到20%至50%。”同时却也强调说明，“要在广泛搜集的基础上，重点整理、改编传统剧目”，“关于20%至50%这个概念，是说在现在这个基础上，现代剧目要发展，传统剧目要发展，传统剧目也要提高。演出的场次、剧目，两方面都要增长。而不是说，现代剧目增长50%是把传统剧目挤掉50%。这样就会变成消极的了。在绝对数值上，现代剧目与传统剧目都要增长。”^③事实上，直至60年代之前，尽管政府对传统戏曲剧目的态度翻云覆雨，但是传统剧目仍然占领演出舞台的主流，并且还没有被置于与现代戏抗拒对峙而相提并论的关系结构模式之内。

到了60年代，“随着现代戏创作和演出受到高度关注并且被看成是一种具有强烈政治色彩的行为，以前一直在戏剧舞台上占据着主导地位的传统戏和历史题

^①中国戏曲志北京卷（下）[Z].北京：中国ISBN出版中心，1999.1328.

^②周扬.进一步革新和发展戏曲艺术[J].文艺研究，1981年第3期.

^③刘芝明.为创造社会主义的民族的新戏曲而努力[J].戏剧报，1958年第15期.

材剧目，还有外国题材剧目，一时都被当作封建主义、资本主义、修正主义的艺术，这些‘封、资、修’的戏剧作品渐渐被限制乃至完全禁止上演。从1964年4月开始，陕西省就已经下令，全省范围内传统剧目一律停止上演。1964年10月，山西下令全省剧团全部停演传统戏，甚至全省的艺术院校也停止传统戏教学。”^①1964年历时近两个月的全国京剧现代戏观摩演出大会及全国各省市纷纷仿效举行的规模空前的现代戏会演渐渐将现代戏演出推举到一枝独秀的地位。戏曲现代戏作为国家神话的地位终于得到确立。

显然，戏曲现代戏并不是作为一座孤立漂浮的岛屿逐渐抵达国家神话的位置。与之偕同而行的，是以“革命”表征的话语系列作为戏曲现代戏坚实的土壤升腾为政治和社会生活中的绝对话语。这些话语系列构成了戏曲现代戏作为国家神话的意识形态内涵，同时也是戏曲现代戏之所以成为国家神话的必然性基础。在福柯看来，“话语是由符号组成的，但它们所做的要比这些符号所指物来得更多。正是这个更多，使它们不可能归结为语言和言语，而我们正是要揭示和描写这个‘更多’。”陈晓明因此认为“话语恰恰不是一个单纯的语言学概念，它更主要的是一个多元综合的关于意识形态再生产的实践概念。”^②寻找、确定和分析这些话语，成为考究戏曲现代戏作为国家神话的文化政治身份最终得以确立的关键所在。

从历史的角度看，新中国广泛深入进行的戏曲改革运动始自延安时期。1944年1月9日晚，毛泽东观看延安平剧院演出的《逼上梁山》后，给该剧的编导杨绍萱和齐燕铭写信说：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。郭沫若在历史剧方面做了很好的工作，你们则在旧剧方面做了此种工作。你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去！”^③这封后来又屡屡被提及强调的著名的信可以说开辟了政治话语在戏曲领域移植、贯彻的先例。“历史是人民创造的”，这种历史真理的表述成就了《逼上梁山》在20世纪中国戏曲变迁史上的重

^① 傅谨.新中国戏剧史[M].长沙:湖南美术出版社,2002.111.

^② 陈晓明.解构的踪迹:历史、话语与主体[M].北京:中国社会科学出版社,1994.4.

^③ 人民戏剧创刊号.1950.4.

要地位。而用伊格尔顿的话来说：“真理实际上总是一个权力和位置问题，是一种社会关系功能，表现为具体条件下的具体话语。”^①毛泽东的这封信表露了政治权威对戏曲改革工作的态度和期望，事实上指明了改革后的戏曲历史真理，也就是权力话语表述的重要任务乃至唯一正确方向。与这封信相类似的话语表达到了60年代，随着政治领域阶级斗争意识的日渐炽烈越益频繁地出现。1963年12月12日和1964年6月27日，毛泽东对包括戏剧界在内的文艺部门连续做出两个辞严色厉的批示：“各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事！”“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”^②

不管是对新编历史剧《逼上梁山》的热情赞赏，还是对戏剧首当其冲的文艺部门的严厉批评，毛泽东的信和指示表明了政治话语侵袭、覆盖戏剧舞台的必然结果。人民的历史主体地位，这一政治话语必须要在戏曲舞台上得到表达，而人民成为戏曲舞台上的主人公便是这种话语表达的方式和途径。惯于表现帝王将相、才子佳人的传统戏曲剧目自然就成了对历史真理的严重背离和反动。要注意的是，随着这种思维观念的日臻极致，《逼上梁山》中穿戴旧衣旧帽的林冲和众多群众也渐渐无法代表抽象的“人民”概念。中国共产政权领导下的革命和建设的主要力量——工农兵把封建历史的创造者林冲和群众挤兑出戏曲舞台，与此相应的是，在政治、社会生活各层面的话语表述中，更为具体的“工农兵”概念日渐频繁地置换了“人民”概念。创造了《逼上梁山》这样“旧剧革命的划时期的开端”的新编历史剧，建国后还没来得及再添荣耀就终于沉没。于是，表现现

^① [英]特里·伊格尔顿.历史中的政治、哲学、爱欲[M].北京：中国社会科学出版社，1999.170.

^② 毛泽东.关于文学艺术的两个批示[J].红旗，1966年第9期.

代生活题材的戏曲现代戏成了表述历史真理的唯一场域，而且，显而易见，也只有那些表述了历史真相的戏曲现代戏才是唯一合法。“人民至上”，更具体地，“工农兵至上”就这样成为戏曲现代戏作为国家神话的话语基础之一，并且打压、消弭了戏曲现代戏任何其他表达的可能性。

在 20 世纪中国的政治思想史上，“人民至上”、“工农兵至上”的话语到底是如何生成、构造出来的？“历史是由人民创造的”，更确切地说，工农兵群众是历史的创造者，这种历史真理事实上并不能在正统马克思主义的革命理论阐述中找到原典，而主要是中国共产党对中国阶级成分和中国革命性质、力量的思考、分析的结果。以毛泽东思想为核心的中国革命文化说明占全国人口百分之九十的工农大众是中国革命的主力军和根本力量，具有最坚定的革命性。由此，革命文化也廓清知识分子与大众的差别和关系，强调知识分子“应该知道一个真理，就是许多所谓知识分子，其实是比较地最无知识的，工农分子的知识有时倒比他们多一点。”^①判断青年知识分子是否革命的标准就是看他是否愿意并且实行和广大的工农群众结合在一块。“愿意并且实行和工农结合的，是革命的，否则就是不革命的，或者是反革命的。”^②“革命的文化人而不接近民众，就是‘无兵司令’，他的火力就打不倒敌人。”^③在革命文化中，被启蒙文化和摩登城市文化视为他者的工农群众，变成了历史真正的创造者和主人。尤其是农民，从启蒙文化中“原始、愚昧、麻木、冷漠”的形象，转化为革命文化中“快乐、开放、进取”的形象。应该认识到的是，革命文化中“人民至上”、“工农兵至上”的话语并不仅仅是共产党政权强力构造的结果，却几乎蕴涵了以现代民族国家建立为理想的最广大的中国人的深层情怀。“一种民众大联合的未来，一种劳动者当家作主的天下”也是知识分子对国族未来的诉求。薛毅发现，即使是不在延安的诗人、学者闻一多在最后的岁月也得出了与毛泽东观点相类似的体会：“从心里就爱起，和受苦难的人在一起，他身上的虱子爬到你身上来，都不觉得他脏。这是很痛苦的事，因为我们出身大都是剥削别人的。但一定要改造自己的思想。”薛毅指出，“这种文化逻辑在现代中国，几乎是一条‘规律’而被不少人感应、体悟和发现。不管是张开手臂欢迎，还是对此矛盾、彷徨，未来中国是劳动者的天下，总是被来自

^① 毛泽东.整顿党的作风[A].毛泽东选集第三卷[M].北京：人民出版社，1991.815.

^② 毛泽东.青年运动的方向[A].毛泽东选集第二卷[M].同上，566.

^③ 毛泽东.新民主主义论[A].同上，708.

不同背景和持不同观念的人们所预测。”闻一多40年代在《人民的世纪》一文中写道：“假如国家不能替人民谋一点利益，便失去了它的意义，老实说，国家有时候是特权阶级用以巩固并扩大他们的特权的机构。假如根本没有人民，就用不着土地，也就用不着主权。只有土地和主权都属于人民时，才讲得上国家，今天只有‘人民至上’，才是正确的口号。”薛毅评说道：“思想的惰性会让人们马上送出一顶民粹主义的帽子，以便在欧洲的思想脉络中定位这种观念。所不同的是，‘人民’所强调的共同体，不再是俄罗斯公社意义上的小共同体，不是村社社会主义。国家、民族、知识分子、现代化等等，都不是在人民的对立面，需要人民去摧毁的。而是说，前者的性质和发展需要得到人民的检验。‘人民至上’的出现，为天道崩溃以后的中国，重新找回了一个意义世界。”^①

“人民至上”，或“工农兵至上”的革命话语通过1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》顺利完成从政治领域到文艺领域的转换。延安文艺座谈会要解决的问题核心在于确立文艺的工农兵方向，即，文艺要为工农兵服务。在这个核心问题下，又阐明、强调了包括文艺以写工农兵为主在内的一系列具体的创作原则。1944年，这种话语以“历史是由人民创造的”的表述形态第一次进入戏曲改革领域，此后岁月里不绝如缕，被不同身份地位的人出于不同的认识和动机以不同的方式反复表达。1964年，江青在全国京剧现代戏观摩演出大会上所作的后来被冠名为《谈京剧革命》的讲话，几乎是对毛泽东两个批示在戏曲领域的集中演绎。江青俨然工农兵大众的代言人，批评道：“全国的剧团，根据不精确的统计，是三千个（不包括业余剧团，更不算黑剧团），其中有九十个左右是职业话剧团，八十多个是文工团，其余两千八百多个是戏曲剧团。在戏曲舞台上，都是帝王将相，才子佳人，还有牛鬼蛇神。那九十几个话剧团，也不一定是表现工农兵的，也是‘一大、二洋、三古’，可以说话剧舞台也被中外古人占据了。剧场本是教育人民的场所，如今舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套。”“我们全国工农兵有六亿几千万，另外一小撮人是地、富、反、坏、右和资产阶级分子。是为这一小撮人服务，还是为六亿几千万人服务呢？这问题不仅是共产党员要考虑，而且凡有爱国主义思想的文艺工作者都要考虑。吃着农民种的粮食，穿着工人织造的衣服，住着工人盖的房子，人民解放

^① 薛毅：《城市与乡村：从文化政治的角度看》[J]，天涯2005.4.4—13。

军为我们警卫着国防前线，但是却不去表现他们，试问，艺术家站在什么阶级立场，你们常说的艺术家的‘良心’何在？”^①政治权威诸如此类看来充满历史正义感和现实关怀的话语引发了工农兵大众强烈的、近乎悲情的认同、回应。“我们工农兵一定要做文艺舞台上的主人”、“工农兵一定要占领艺术舞台”等也成为上世纪 60、70 年代工农兵大众的话语表达。在从政治权威到工农兵大众共同的这种话语环境中，戏曲现代戏的创作、演出实在已经不可能仅仅是戏曲艺术自身的发展问题，“这归根结底是一场阶级斗争”，与此同时，对戏曲现代戏的态度便成了衡量、判定政治立场的关键标准。

值得探讨的是，人民、工农兵作为戏曲舞台的表现对象与历史是由人民、工农兵创造的这种中国特殊的现代性话语表述之间的必然联系得以建立的逻辑究竟何在？理性思量，艺术表现对象与艺术表述意义之间并不能构成直接对应的关系。正如田汉 50 年代初在题为《为爱国主义的人民新戏曲而奋斗》的戏改总结讲话中强调到的，“好的历史剧和好的现代剧一样都表现的是现实内容。不好的现代剧尽管是时装，但可以是不现实的。”^②而 60 年代起现代戏独霸戏曲舞台的状况实际上表明了政治权威对传统剧目和历史剧目表述现代性话语可能性的彻底否定，对“借古喻今”等艺术表达策略的有效性的无情抹杀。回顾毛泽东 1963 年关于文艺工作的第一个批示，其中说到：“社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事！”1964 年江青的《谈京剧革命》亦指出，“如今舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套。这种情况，不能保护我们的经济基础，而会对我们的经济基础起破坏作用。”马克思主义关于社会存在结构中经济基础与上层建筑的分类以及上层建筑随着经济基础的变化而变化的论述成了政治权威话语表达的理论基础。但是，毛泽东等人显然无视马克思主义对上层建筑中文艺独立性、特殊性的保留陈述，将艺术表现的物质外壳与意义表达直接对应。

也正是从这种经济基础与上层建筑的关系观念、逻辑出发，戏曲现代戏获得了成为国家神话的又一个重要的话语机制。如果说，工农兵占领戏曲舞台还属于

^① 江青.谈京剧革命[J].红旗, 1967 年第 4 期.

^② 田汉.为爱国主义的人民新戏曲而奋斗[A].田汉文集第 16 卷[C].北京:中国戏剧出版社, 1983.71.

戏曲表现内容范畴，而表现现代生活，也同样是那个时代政治权威要求于话剧、小说等其它文艺样式的，那么，革命话语泛滥所及，戏曲形式领域的革命也终于不可避免，而支撑着戏曲形式上革命的，是戏曲作为封建主义的艺术形式这样的话语机制，直至文革时期，则更具体地表达为，京剧是最顽固的封建堡垒。因此戏曲现代戏成为国家神话，不仅仅在内容上表达了工农兵是历史创造者，而且在形式上意味着工农兵最终攻克最顽固的封建堡垒的伟大胜利。

众所周知，文革时期，以京剧现代戏为主要组成部分的样板戏占取了全国戏剧甚至文化生活的首要地位，与此同时，京剧被冠以“最顽固的堡垒”的称号。1966年《部队文艺工作座谈会纪要》总结江青领导的始自1964年的“京剧革命”，说，“京剧这个最顽固的堡垒，从思想到形式，都发生了极大的革命，并且带动文艺界发生着革命性的变化”；^①1974年初澜的《京剧革命十年》又说，“旧京剧是地主资产阶级在意识形态领域中的顽固堡垒”，“它的演出剧目的主要内容，概括起来，就是狂热地宣扬孔孟之道”，“惟其如此，清王朝的反动统治者以及后来的北洋军阀、国民党反动派都把旧京剧奉为‘国粹’、‘国剧’，那些侵略中国的帝国主义强盗也把它捧上了天”，“无产阶级文艺革命选择京剧作为突破口，本身就是一场批判孔孟之道的重大斗争，就是要拆掉千百年来反动阶级赖以制造人间地狱的精神支柱”。攻克这个“最顽固的堡垒”因此为江青在文艺界，及至政治界权力的争夺、确立和巩固提供了正当性。“刘少奇、彭真、周扬一伙站在反动阶级的立场上，把京剧界搞成了针插不入、水泼不进的独立王国，在舞台上继续用孔孟之道毒害群众，同时还利用京剧形式炮制了一支又一支反党反社会主义的毒箭。”^②以样板戏为成果的京剧革命作为对京剧这个“最顽固的堡垒”的征服，于是也成为江青等人排除政治异己的王牌。

攻占京剧这个“最顽固的堡垒”，已经与延安时期利用京剧这种文艺“旧形式”截然不同。这不仅表现在题材上，以现代生活内容取代历史生活内容，相应地，在形态上，以京剧现代戏取代新编历史剧，更重要的还表现在，对京剧旧形式已经不能停留在利用的阶段，而必须予以“根本性的改造”。《京剧革命十年》称“这个问题解决得好，工农兵英雄人物形象就能牢固地占领京剧舞台；解决不好，帝王将相、才子佳人就会东山再起。”文章批判了30年代旧形式利用时期“旧

^① 林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要[N].人民日报, 1967年5月29.

^② 初澜.京剧革命十年[J].红旗, 1974年4期.

瓶装新酒”的“改良主义”办法，认为这与“革命背道而驰”，“让我们时代的工农兵英雄人物去吟唱表现古人的老腔老调，模拟死人的举止动作，势必歪曲新生活、丑化新人物。”《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等日后被收编为样板戏的京剧现代戏经过解构与重构的程序完成京剧革命对京剧利用“旧形式”的超越，契合了江青“破”与“立”的毛式辩证论。解构，指的是把京剧长期积淀形成的谨严的、系统化了的表现形式——包括行当及其相应的唱念做打等程式——拆解；重构，就是在解构的基础上把业已打散了的京剧基本的表现质素重新进行构造。这是一个解码和重新编码的过程，是对江青“要程式，不要程式化”主张的实行。结果是，一方面，不能使用原有的京剧程式去解释《红灯记》等剧目的实践，另一方面，《红灯记》等现代戏着着实实又体现了“京剧姓京”的发展原则。

“就拿杨子荣的唱腔来说，你说是老生唱腔吗？但其中又有许多武生、小生甚至花脸的唱腔风格，很难说是是什么‘行当’。同样，常宝的唱腔，从‘行当’来说，既非花旦，又非青衣；从‘流派’来说，既非梅派，又非程派。”^①他们正好是巧妙杂糅这多种行当、流派表现形式的结果，充满浓厚的京剧艺术风格。

然而，从五四时期的“旧剧”、延安时期的“旧形式”到文革时期“最顽固的封建堡垒”，关于京剧的话语转换在体现京剧意识形态意义演变的同时，事实上也表明了五四以降在现代性的主流话语支配下看待京剧艺术形式的逻辑思维的一致性。不管是五四新文化的健将们，还是江青等人，都秉承着这样的观念，即，与历史的线性发展相对应的是文艺形式的线性发展，于是，京剧艺术形式既然产生、形成于封建社会，就必然烙印封建意识形态，从而不适于和落后于新的人民民主专政的历史阶段，是必须予以改造，乃至革命的对象客体。即使在抗战时期，“旧形式”的利用也并不能抹杀时人对“旧形式”在与五四新文艺相比较时的价值判断和取向。正如郭沫若所指出的，在“和强敌作殊死战，争国族的生死存亡的关头”，中国的新文艺，“一时未能尽夺旧文艺之席而代之”，因此，为了目前“动员大众，教育大众”的迫切需要，“当然是任何旧有的形式都可以利用”，但这实在是“一时的权变”，是“凡事有经有权”的做法，“一个时代有一个时代的形式，凡是过去时代的形式即使是永不磨灭的典型也无法再兴”。^②五四

^① 上海京剧团《智取威虎山》剧组：《关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》[J]，《红旗》，1970年第2期。

^② 郭沫若，“民族形式”商兑[A]，郭沫若全集文学编第19卷[M]，北京：人民文学出版社，1992，34—36。

新文化运动健将直至江青等人在强调文艺形式与意识形态之间的对应关系的同时，都忽略或无视文艺形式本身的自主性。一方面，文艺形式与意识形态之间的对应关系无可辩驳，尤其在某种意识形态的上升期，往往都伴随相应的新文艺形式，“随着这种意识形态取得主导地位，与之对应的艺术形式也成为流行艺术”，另一方面，意识形态更迭替换，“由于新的意识形态的出现，旧有艺术形式反而因祸得福，借以从旧的意识形态中还原出来，获得自我的表现，成为一个较为纯粹的艺术形式。”^①产生、形成于封建社会的京剧在 20 世纪上半叶早就已经成为“一个较为纯粹的艺术形式”，祛除了与封建意识形态丝丝牵连的必然性。

江青等人把京剧革命说成关乎整个社会主义事业的大事。按照他们的逻辑，舞台上演“帝王将相、才子佳人”，“这种情况，严重地破坏社会主义的经济基础，危害无产阶级和革命人民的根本利益”，因此，“攻克旧京剧这个顽固堡垒，就能积累斗争经验，推动各个文艺部门以及整个上层建筑领域的革命，使之适应并促进社会主义经济基础的巩固和发展”。这在一定程度上，与五四知识者的“文化决定论”一脉相承。当然，五四知识者对新文化建设的真切焦虑已经被抽空置换为江青等人阴谋夺权的政治动机。然而，对文艺及至文化的社会力量的过分强调确实一直贯穿于整个 20 世纪中国，在中国共产党的社会变革版图中，尤其显得举足轻重。自延安时期起，政治统帅的一体化的文艺政策始终是中国共产党重要的战略方针。江青插手文艺界，以此为突破口的权力经营因此也就不是什么异想天开的事了。然而，对京剧等戏曲艺人来说，唱几出传统戏，国就因此亡了，或者兴了，这实在是他们百思不得其解的事。

“历史是人民创造的”，因此戏曲舞台应该表现工农兵形象和他们的生活，现代戏于是成为唯一合法；戏曲，尤其是京剧，由封建社会产生、发展而来，积聚浓厚的封建意识，戏曲形式革命因此势在必行。革命文化中这两种话语表达共同构成了戏曲现代戏成为国家神话的基础，戏曲现代戏作为国家神话的政治文化身份由此终于得以确立。

^① 王丽丽.在文艺与意识形态之间——胡风研究[M].北京：中国人民大学出版社，2003.112.

第三节 国家权力、民间资源和知识分子意志的共同场域

2004年，“中国戏曲现代戏优秀保留剧目展演”活动在江苏常州举行。活动在展演八个剧种十台剧目的同时，召开学术研讨会，总结戏曲现代戏的发展。郭汉城先生在会上发言及不久后的记者访谈中，认为戏曲现代戏已经成熟，声称自己“对现代戏是非常看好的”。^①参加活动的戏剧界其他人士亦纷纷表达了与郭汉城先生相似的观点，对戏曲现代戏已经取得的成就大加赞赏。与肯定戏曲现代戏的态度并存的是对戏曲现代戏成就的不以为然，乃至对戏曲现代戏存在、发展的必要性和合理性的根本质疑。陆军在《戏曲现代戏创作散论》一文中出语唐突：“我们的戏曲现代戏创作没有悲观主义者描述得那么乐观，当然更没有乐观主义者想象的那么灿烂。我对它的基本判断是，一群虔诚、热情、勤奋的创造者倾其心力，注其心血，竭其心智，苦苦经营，孜孜以求，然而创造的却大多是一片废墟，一片艺术的废墟。”^②这大致代表了为数不少的一部分人对戏曲现代戏的否定态度。

值得注意的是，郭汉城等人在肯定戏曲现代戏成就的时候，回避了文革这一与现代戏的极端形态——样板戏创作演出互为表征的历史时段，对现代戏在文革时期空前繁盛的状况不予评价。郭汉城把建国后的现代戏发展分为三个阶段：建国初期到1958年之前的实验阶段，1958年到文革之前的发展期，文革结束直到今天的快速发展期。文革时期以样板戏为面目在全国范围盛行的戏曲现代戏被轻而易举地忽略剔除和抹杀了。与此同时，与文革这个被官方意识形态和绝大多数民众理智、情感坚决否定了的历史时段息息相关，扩言之，与政治联姻的不容置辩的事实，成为很大一部分人否定戏曲现代戏艺术成就的一个重要原由。要看到的是，文革样板戏作为戏曲现代戏在政治权力控制操纵下的极端形态，是戏曲现代戏发展过程中极其重要的存在，甚至一提及戏曲现代戏，样板戏就是进入人们思维的主要意象，因此回顾和评价戏曲现代戏都没有理由对样板戏及其对应的时代置之不理，更进一步说，在戏曲现代戏的回顾和评价中，我们没有理由徒劳掩耳盗铃，不去正视戏曲现代戏与中国社会政治、思想文化的密切相关。同时，

^① 贾舒颖.戏曲现代戏，你成熟了吗？——郭汉城访谈录[J].艺术评论，2004.06.

^② 陆军.戏曲现代戏创作散论[J].上海戏剧，2003.02.

与社会政治、思想文化的密切相关，并不必然意味着文学艺术审美价值的阙如。正如阿多诺所说的，在西方，艺术与政治分离还只是资产阶级兴起之后才有的事，在荷马时代，在古希腊时代，文学艺术与政治连为一体，密不可分，这并不阻碍荷马史诗、古希腊悲剧至今在人类文化艺术史上熠熠光辉的生成。戏曲现代戏艺术成就总体上的不尽人意，实在不能用与政治，尤其是被证明失败的政治实践的不可割裂来一言以蔽之。依照傅谨先生的说法，现代戏“如果能够深刻反映现实社会，并且揭示现代社会中人们最关心的问题，无疑是能够获得现代人的认同爱好的。”也就是说，现代戏可能也应该在与社会政治现实的关系上获得其存在发展的必要性和合理性；并不是是否与社会政治现实相关，而是是否能真实深刻地展开感悟社会现实，对社会现实发言才是现代戏能否制胜的关键。同样，戏曲现代戏长期艺术成就上的被质疑，事实上也不是它与社会现实的密切关系，恰恰在于它为着实现预设的“为现代历史讴歌”等目的而与社会现实实际上的貌合神离。总而言之，戏曲现代戏发展过程中与中国社会政治、思想文化客观实际上的血肉相连长期滞阻、妨碍了学术界对它的理性、全面研究，以及进一步的评价。

在胡风研究专著《在文艺与意识形态之间》中，王丽丽用了两个很有意思的词表明研究的操作策略，一是“去魅”，二是“去蔽”。前者意味着去除胡风事件因为与政治纠缠，长期以来将错就错而导致的神秘感，在努力掌握和清理材料的基础上，了解真相；后者针对的是人们过分强调围绕胡风的人事纠缠包括宗派问题的倾向，试图去除这层障碍，将铸成胡风事件的人事纠缠的因素限定在一个恰如其分的界限之内，并对其实际影响作出合理的解析，从而使隐藏在人事与宗派恩怨纱幕背后的胡风事件的历史意义显现出来。^①胡风研究中“去魅”和“去蔽”的态度、做法无疑将启示学术界对中国现当代文艺，尤其是当代文艺研究的进展。对戏曲现代戏研究而言，“去魅”和“去蔽”一方面意味着不再对戏曲现代戏与社会政治现实的纠葛讳莫如深，另一方面也意味着不再无限夸大社会政治现实的遮蔽，而对戏曲现代戏的真实情况视而不见。在这种认识、立场和态度上，戏曲现代戏文本作为国家权力、民间资源和知识分子意志三者共同场域的性质得以确认，从而说明了文化研究的方法之于戏曲现代戏研究的有效性。对戏曲现代戏文本性质的充分体悟、把握和阐述、发挥，不仅是戏曲现代戏研究的重要方向和工

^① 王丽丽：《在文艺与意识形态之间——胡风研究·序》[M]，北京：中国人民大学出版社，2003。

作，也应该将为戏曲现代戏的艺术成就评说扫除神秘感和偏执倾向，提供相对理性、成熟的基石，同时，也将使对诸如自上世纪 90 年代左右以降直至今天革命样板戏等“红色经典”的重新浮泛现象的言说，挣脱艺术成就上的争执不清，而在思想文化层面进行切合肯綮的解释。戏曲现代戏作为文化研究典型个案的价值和意义显现一方面将促使戏曲现代戏研究的推进、增长，另一方面则使戏曲现代戏研究提供了一条中国现代思想文化研究的有效途径，或者更应该说使戏曲现代戏学科专业研究与中国现代思想文化研究相互呼应、贯通，从而达成本文写作出发处想象的学科专业研究与中国现代思想文化研究的对话、交叉和汇合。戏曲现代戏作为国家神话正是它国家权力、民间资源和知识分子意志三者共同场域的文本性质的显现。需要注意的是，这里所说的戏曲现代戏的文本，已经不仅指戏曲现代戏的文学剧本与舞台演出实践，还包括与戏曲现代戏相关的各种言说、事件和观念表达等等。

自 30 年代末进驻延安，短短几年内，中国共产党政权在陕北边区迅速建立和巩固。历经抗战与内战，到了 1949 年，延安政权在全国范围内扩展、确立。无论是 30、40 年代包括知识分子在内的无数民众甚至放弃更优越的生活条件纷纷奔赴圣地延安，还是 1949 年左右天地玄黄之际，不少知识分子在莫测未来的彷徨困惑中最终选择了留守于新政权领导下的中国，都显示了中国共产党政权巨大的、超乎寻常的感召力。这种感召力不仅仅生发于中国共产党对建立独立自主的现代民族国家的理性规划和实践，也缘于中国共产党关于工农兵大众作为中国革命的力量主体，以及道德资源的话语阐述，最广大的人民翻身当家作主的“人民至上”的信仰深刻契合了包括知识分子在内中国民众对现代民族国家的情感和伦理诉求。理性的国家建立和感性的情感伸张相互交织，构成了大多数人对中国独特的现代性铺展方式和结果的所有想象，中国共产党政权因为契合，或提供并实践着这种想象，获得了不可置疑的认同。建国之后不久，一方面，国家加大加速建设步伐，构造了赶英超美之类的现代化神话，另一方面，工农大众越来越被赋予和堆积道德践行者和体现者的身份力量，“六亿神州皆尧舜”的道德神话风行全国。到了文革时期，由于对党内走资派潜入的状况的估计，现代化神话暂时被搁置，道德理想国建立以从灵魂深处闹革命的方式成为国家神话的重要表现。无论是现代化神话还是道德理想国构造神话，显然都是中国共产党现代性方案的

重要表现。即使在文革时期，中国的社会实践也并没有完全脱离中国共产党的现代性想象方案。按照汪晖的说法，在当代中国流行的现代化概念，“还意味着一种目的论的历史观和世界观，一种把自己的社会实践理解为通达这一终极目标的途径的思维方式……正因为这样，社会主义现代化概念不仅指明了中国现代化的制度形式与资本主义现代化的差别，而且也提供了一整套的价值观。中国语境中的现代化概念与现代化理论中的现代化概念有所区别，这是因为中国的现代化概念包含了以社会主义意识形态为内容的价值取向。像毛泽东这样的马克思主义者相信历史的不可逆转的进步，并力图用革命的或‘大跃进’的方式促成中国社会向现代化的目标迈进。他所实行的社会主义所有制一方面是为了建立富强的现代民族国家，另一方面又是以消灭工人和农民、城市和乡村、脑力劳动与体力劳动的‘三大差别’这一平等目标为主要目的的。”^①也就是说，建国后，即使是在十年文革期间，中国一直在独特的现代性方案指导下行进，关于国家富强和道德理想的国家神话与这种现代性方案息息相关，密不可分。

在本尼迪克特·安德森看来，民族本质上是一种“想象的共同体”，将原本毫不相干的人们变成有关系了的。国家神话显然为现代民族国家这种想象的共同体提供了重要的“技术的手段”，促成现代民族国家作为组织结构的最最终生成。一方面，个体通过对国家神话的深切认同确立自己作为现代民族国家成员的身份，另一方面，正是在个体对国家神话的认同基础上，国家神话为现代民族国家提供了合法性和合理性。20世纪中国的戏曲现代戏作为国家神话的重要表现形式，也正是诉诸民族国家成员的认同，实现国家神话的意识形态功能。在这种认同过程中，作为国家神话必要的写作加工参与者知识分子，作为国家神话的关键主体和重要资源的民间力量，以及国家权力三者之间构成了意义纷呈的关系域。戏曲现代戏在这个意义上成为国家权力、民间主体和资源与知识分子意志三者之间相互激荡的重要表现形态之一。

20世纪30年代，解放区政权对戏曲现代戏的大力倡导，使戏曲所由来的民间文化传统浮出地表，进入解放区知识者的视野，为打造、形成边区戏剧，乃至文化生态提供了丰富的资源。传统戏曲作为形成边区戏剧生态的巨大资源凸现于解放区政权的文化战略中，一方面缘于解放区政权对民间主体——农民之于正在

^① 汪晖：《当代中国的思想状况与现代性问题》[A]，许纪霖编：《二十世纪中国思想史论上卷》[C]，上海：东方出版中心，2000.620。

进行着的中国革命的意义的深刻认识，另一方面因为解放区政权对传统戏曲在民间强大的意识形态生成功能的深切认识。民间资源这样被官方传达到知识群体中去。知识分子对民间文化的投入，一方面自然延续了五四时期知识者“到民间去”的传统，更重要的是在救亡压倒启蒙的时代主题更替中，知识分子对自身社会角色重新定位的结果。知识分子意识到，以文艺激发大众的战斗热情已经成为他们参与救亡这一民族大业的必然且唯一的方式。政治力量、民间社会与知识群体在戏曲现代戏领域，就这样具备了“共同的意识形态基础”。要看到的是，从根本上说，政治权力、民间与知识分子，是三种性质殊异的社会存在，有着不同的传统和诉求。它们两两相遇时，在发生共谋的情状之外，又常常是圆凿方枘。三者碰撞、激荡生发而出的诸多问题，都在戏曲现代戏领域一一呈现。对这些问题的揭示、论述将使戏曲现代戏研究最终实现与中国现代思想文化研究的呼应。

第二章 “表现现代生活题材”考辨

表现现代生活，确立了戏曲现代戏的规定性和正当性。作为中国广大乡村和市井最普遍的社会生活方式，戏曲参与言说当下现实，是 20 世纪主流意识形态对戏曲的民族国家承担的重要规约，从而形成 20 世纪，尤其是其下半叶中国独特的文艺甚至文化现象。然而，有目共睹的是，相当长的时间里，在戏曲现代戏文本和舞台上，现代生活现实的投影一度稀薄浅淡乃至虚无，戏曲现代戏的题材映射出的，更多是民族国家的革命记忆书写与经济、社会乌托邦想象。本章概述 20 世纪中国文学艺术，包括戏曲创作的题材被赋予鲜明、强烈的意识形态性质和功能的状况，在此基础上，分析戏曲现代戏题材的记忆与乌托邦成分，讨论它们与国家神话之间的关系。

第一节 题材的意识形态

文学艺术的题材，广义上指进入文艺创作对象范畴的社会和历史生活的某些方面，狭义则指经过创作者选择、集中、加工、提炼后表现在作品中的生活事件或生活现象。^①生活本身之丰富性说明了文艺题材之多样化，现实题材、历史题材，工业题材、农业题材、军事题材等，不同分类角度导致了关于题材的多种概念，举不胜举。在正常的创作环境下，作品题材的选择取决于创作者个体自身的生活经历、情感体验和才能禀赋等。作为论说文艺创作的一个常用语，题材大抵只是文艺创作“众多因素中的一个普通单元”，与人物形象、主题倾向、语言风格等等一同构成描述文艺作品的方式之一。

20 世纪中国文学艺术发展历史上，“题材”却成了一个关键词，屡屡出现于文艺的指导政策、批评批判和理论述说文本中。无产阶级文艺题材的独特性和重要性在 20 世纪 30 年代左联的工作决议中就已经得到充分的体现和强调。1931 年 11 月，左联执行委员会在《中国无产阶级革命文学的新任务》中提出，“作家必须抓取”“反帝国主义”、“反军阀主义”、“苏维埃运动”、“白军剿共的反动罪恶”、“农村萧条和地主压迫”五种“最能完成目前新任务的题材”，“只有这些才

^① 南帆主编：《二十世纪中国文学批评 99 个词》[Z]，杭州：浙江文艺出版社，2003.447。

是大众的，现代中国无产阶级革命文学所必须取用的题材”；同时还“必须将那些‘身边琐事’的，小资产阶级知识分子式的‘革命兴奋和幻灭’，‘恋爱和革命的冲突’之类等等定性的观念的虚伪的题材抛去”。^①左联确立革命文艺题材领域的同时，也旗帜鲜明地宣告题材禁区所在。到了抗战时期，尤其是1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》确立了文艺的“工农兵方向”后，解放区文艺“写什么”，也就是文艺创作的题材问题上升为一个重要的原则问题。毛泽东指出：“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”这就要求创作者采取以写工农兵为主的创作方式，“文学家要向工农兵取材”。1949年7月第一次文代会规定了毛泽东文艺思想作为新中国文艺建设和发展的指导方针，解放区文艺随即作为唯一合法的创作经验在全国范围内铺展、延续。新中国文艺便也继承了延安文艺的题材特征，以工农兵生活和工农兵形象为文艺表现的主要内容。题材的独特性和重要性被无限夸大、强化后，逐渐形成胡风在“三十万言书”中直陈的建国以来放在读者和作家头上的“理论刀子”：“只有工农兵底生活才算生活；日常生活不是生活。”“题材有重要与否之分，题材能决定作品的价值……这就使得作家变成了‘唯物论’的被动机器，完全依靠题材，劳碌奔波地去找题材。”^②

早在上世纪30年代，鲁迅就对左联关于革命文艺的题材取舍不以为然，指出：“如果是战斗的无产者，只要所写的是可以成为艺术品的东西，那就无论他所描写的是什么事情，所使用的是什材料，对于现代以及将来一定是有贡献的意义的。”^③作为鲁迅的学生，胡风质疑建国后的题材决定论，坚定认为文艺作品的价值，并不是决定于题材，而决定于作家的战斗立场，以及从这战斗立场所生长起来的创作方法，以及这创作方法所获得的艺术力量。事实上，在题材决定论甚嚣尘上的过程中，不仅胡风个人，新中国文艺领导部门也多次试图调整包括题材决定论在内片面的文艺政策。1956年5月，时为中宣部部长的陆定一代表党中央做《百花齐放，百家争鸣》的报告，说明：“题材问题，党从未加以限制，只许写工农兵题材，只许写新社会，只许写新人物等等，这种限制是不对的。文艺既要为工农兵服务，当然要歌颂新社会和正面人物，同时也要批评旧社会和

^① 中国无产阶级革命文学的新任务[A].陈瘦竹主编.左翼文艺运动史料[C].南京：南京大学学报编辑部出版，1980.162.

^② 胡风.胡风三十万言书[M].武汉：湖北人民出版社，2003.247—248.

^③ 鲁迅.二心集·关于题材问题的通信[M].北京：人民文学出版社，1995.174.

反面人物，要歌颂进步，同时要批评落后，所以，文艺题材应该非常宽广。在文艺作品里出现的，不但可以有世界上存在着的和历史上存在过的东西，也可以有天上的仙人、会说话的禽兽等等世界上所没有的东西。文艺作品可以写正面人物和新社会，也可以写反面人物和旧社会，而且，没有旧社会就难以衬托出新社会，没有反面人物也难以衬托出正面人物。因此，关于题材问题的清规戒律，只会把文艺工作室息，使公式主义和低级趣味发展起来，是有害无益的。至于艺术特征问题，典型创造问题等，应该由文艺工作者自由讨论，可以容许各种不同的见解，并在自由讨论中逐渐达到一致。”^①大跃进之后，周恩来、陈毅等人先后在“新侨会议”、“广州会议”、“大连会议”上批判了文艺界的极左思想，提出进一步贯彻“双百方针”，一定程度上纠正了题材决定论。这期间《文艺报》发表张光年执笔的《题材问题》，提倡文艺创作题材的多样化。文章反驳题材决定论，认为，题材固然是重要的，但更重要的是作家的政治修养和艺术修养。对一个优秀的革命作家来说，即便是写非重大的题材，也能表达出深刻的思想；相反，对一个政治修养和生活修养都有欠缺的作家来说，即使是写重大题材，也不会产生好的艺术作品。^②题材问题引发文艺界的热烈讨论，而同时期关于“写中间人物”问题的探讨等都与题材问题相关，共同深化了人们对文艺现实主义创作方向的理解。

然而，文艺界对题材问题等理性、审慎的纠偏仅仅是昙花一现。1962年毛泽东提出“千万不要忘记阶级斗争”，1963年和1964年又连续作出对文艺工作的两个批示，文艺界立即应对整风，揭发、批判了60年代初文艺调整期的言论，题材多样化的理论建树灰飞烟灭。到了1966年，经过毛泽东审阅修改发表的《林彪委托江青召开的部队文艺工作座谈会纪要》把“反题材决定论”定性为“文艺黑八论”之一猛烈攻击，题材决定论从此登峰造极，大行其道，并且进一步衍生出相关的“根本任务”论和“三突出”原则。

题材，在国家最高权威关于文艺的话语言说系统中占取了无以复加的重要地位，归根结底，正是国家最高权威认识、理解，并传达、贯彻文艺与政治关系的表现之一。国家意志对文艺创作题材的指挥乃至棒喝的行为、现象本身就说明，当文艺界行政化为政府直接管辖下的意识形态工作部门之后，文艺已不可能仅仅遵循自身的运作、发展规律，而不得不服从政治强力的调配。文艺与政治必然冲

^① 陆定一.百花齐放，百家争鸣[N].人民日报，1956.6.13.

^② 张光年.题材问题[N].文艺报，1961年第三期.

突之际，又总是以文艺的避让、牺牲为结果。因此，题材多样化的理论主张，一旦与政权利益发生龃龉，便迅速被政权打压下去，取而代之的是与政权利益相熨帖的题材决定论。从文艺与政治的关系出发，换言之，由文艺的政治目的的实现角度来看，选择什么样的题材完全决定于题材服务于政治的程度。题材所具有的政治意义，也就是题材的意识形态性质和功能成了衡量文艺创作价值、成就的重要标准。公允说，题材与现实生活越切近，越容易契合接受者的政治、情感和伦理等现实诉求。战时，表现工农兵生活题材的文艺作品毋庸置疑更易于引发工农兵大众的共鸣，达成文艺宣传、鼓动的宗旨。关于这一点，转型之前延安鲁艺的状况提供了生动的经验说明。鲁艺成立之初，在教学与实践承继的是“中国新文艺运动”传统，或者说，几乎就是五四文艺传统。就戏剧系而言，即使在抗战最艰苦的时候，戏剧系采用的也是严格正规化的教学模式，排练演出的是《日出》、《大雷雨》、《钦差大臣》、《马门教授》等与抗战、工农兵生活无甚关联的中外经典话剧。这种状况引起了延安老百姓的不满。据说当鲁艺师生在礼堂里关着门排戏——自己观摩以提高技巧——时，有些老百姓就在外面敲门打窗，说他们是关门提高。有的人还编了顺口溜讽刺鲁艺说：“戏剧系装疯卖傻，音乐系哭爹叫妈（指练声），美术系不知画啥。”与大众的严重隔膜，必然导致了文艺之于非常历史时期的无所作为。有传说，抗战时期，某话剧团在大冬天到部队去为士兵们演出曹禺的《雷雨》，惹得当时在场观看演出的一位将军勃然大怒。可以想见这样一个画面：一群来自社会下层身穿粗布军服的士兵在瑟瑟寒风中看戏，而舞台上服饰华丽的太太摇着扇子，还一个劲抱怨天气太热。^①相比之下，“农民和战士看了《白毛女》、《血泪仇》、《刘胡兰》之后激起了阶级敌汽，燃起了复仇火焰，他们愤怒地叫出‘为喜儿报仇’、‘为王仁厚报仇’、‘为刘胡兰报仇’的响亮口号。”^②文艺创作选取什么样的题材，对于文艺政治功能实现与否的决定意义由此略见一斑。

但是要注意的是，题材从来都不是单枪匹马抵达政治权力期许于文艺的目的地。在题材政治功能最终实现的途中，与之密切联系、不可割裂的是题材的处理问题，换言之，政治权威规定文艺题材的同时，便也规定了文艺的人物形象、主题倾向、语言风格等等。众所周知，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》在指出“写什么”同时，也指出“怎么写”，诸如对文艺以歌颂光明为主的阐述就

^① 高小康.作品链与活动史——对文学史观的重新审视[J].文学评论, 2005.6.

^② 杨匡汉、孟繁华主编.共和国文学50年[M].北京:中国社会科学出版社, 1999.36.

是对文艺题材处理问题的规定。以农村题材为例，在 20 世纪中国农村生活、农民形象的写作谱系中，五四启蒙时期鲁迅等人的作品占有重要的位置。鲁迅一面心里藏着的是“气稟未失之农人”形象，他们有赤白之心，有神思，“普崇万物为文化本根，敬天礼地”，一面也书写农民的愚昧、麻木、冷漠。历史学研究认为，人的基本价值和生活方式是历史的最下面一层，与“社会”和“政治”层面相比，这一层好比河床，在很长时间内不会发生变化。在鲁迅笔下千百年匍匐绵延的农村生活、农民形象一旦进入革命文艺中，却即刻变成光明、快乐、开放、进取的了。启蒙文化书写中多少偏于阴郁、灰暗的中国农村、农民终于在丁玲《太阳照在桑干河上》等文艺作品中大放光彩、熠熠生辉。胡风早就指出建国后在题材决定论背后的话语系统：“……而所谓‘重要题材’，又一定得是光明的东西。革命胜利了不能有新旧斗争，更不能死人，即使是胜利以前死的人和新旧斗争；革命胜利了不能有落后和黑暗，即使是经过斗争被克服了的落后和黑暗，等等，等等。这就使得作家什么也不能写，写了的当然是通体光明的，也就是通体虚伪的东西取消了尚待克服的‘落后’和‘黑暗’，也就取消了正在前进的光明，使作家完全脱离政治脱离人民为止……”^①政治视野中的文艺题材，正是在与主题倾向、人物塑造、语言风格等协同合作中，获得了意识形态的深刻内涵。政治权力对题材，以及主题、人物、风格的规定，导致了文艺现实主义创作原则显而易见的严重挫败。胡风看到建国后题材决定论等理论笼罩下的文艺创作生态，就疾呼“还有什么作家和现实的结合，还有什么现实主义，还有什么创作实践可言？”50、60 年代文艺界的数次理论反思，如秦兆阳在《现实主义——广阔的道路》文章中提出的观点、主张，都致力于恢复现实主义本来的精神、意义。

1942 年，毛泽东为新成立的延安平剧院题词，指明旧剧改革“推陈出新”的方向。1944 年他在给杨绍萱、齐燕铭等人的信中热情赞誉《逼上梁山》将历史的创造者——人民搬上舞台的“旧剧改革的划时代的意义”。30、40 年代，毛泽东多次提倡秦腔等陕北地方戏曲编演抗战题材、革命题材，并直接促成了日后以秦腔现代戏创作演出盛名的民众剧团的成立。由此可见，延安政权对文艺题材的重视不可避免地在戏曲领域产生作用，而延安戏曲改革的表现之一就是戏曲题材的变化，阿甲曾说，延安旧剧改革正是从表现抗战题材的现代戏的创作开始。

^①胡风.胡风三十万言书[M].武汉：湖北人民出版社，2003.248.

尽管如此,由于戏曲,尤其是京剧,形成、成熟于传统中国,其艺术表达依赖于传统物质外壳与美学思维,较之小说等其它文艺样式,延安政权对抗战题材、工农兵题材的大力倡导甚或强力规约并不能于一朝一夕间根本改变戏曲的存在状态。相比于《松花江上》、《夜袭飞机场》等京剧现代戏的编演,在延安,传统京剧剧目的演出仍然更为繁盛。毛泽东本人就是不折不扣的传统京剧的爱好者,而日后在京剧现代戏热潮中呼风唤雨的江青更是延安传统京剧演出活动中的活跃分子,她与建国后同样积极投入京剧革命的康生曾合作过京剧传统剧目《打渔杀家》。事实上,延安时期毛泽东的《讲话》对文艺题材的强调在戏剧领域的剧烈震荡主要并不表现在平剧院领导的京剧改革,而突出反映于鲁艺等组织机构以及延安乡民共同参与的新秧歌运动。以工农兵生活为题材的延安新秧歌剧轰轰烈烈的编演深刻、生动地体现了戏剧领域对毛泽东《讲话》精神的积极呼应。

随着延安政权在全国范围的扩展,根植于陕北黄土地的秧歌剧在政权文化视野中逐渐旁落、引退,由平剧院发端的旧剧改革开始成为政府戏剧工作的重心。与新中国其它文艺样式相比,戏曲的题材问题显得并不是那么重要。建国伊始就着手进行的“戏改”运动虽然催发了评剧《刘巧儿》、《小女婿》、吕剧《李二嫂改嫁》、沪剧《罗汉钱》、眉户《梁秋燕》等优秀戏曲现代戏的产生,但并不刻意抬高现代题材戏曲的创作地位,“戏改”的中心任务还是整理旧剧目。1956、1957年两次全国剧目工作会议贯彻“双百方针”,放开传统剧目演出,现代戏编演相对处于低潮。1957年,杜宣针对上海话剧界1957年少演或不演现代剧目的情况,质疑戏剧界,并将它归结为思想政治上的认识问题,挑起了“关于现代题材剧目问题”的讨论。戏曲界也积极反省现代剧目创作、演出不甚乐观的状况。完艺舟《现代戏哪里去了》一文讨论为什么“两年多来,在安徽的戏曲舞台上,已很少看到现代戏的演出了”^①;上海戏曲界也探讨现代戏为什么演得这么少。这一年周扬会见杭州越剧团和浙江绍剧团,提出“戏剧一定要表现新的群众的生活”。^②不少文章对于两年来现代戏编演萧条状态的批评已经表现出政治批判的端倪,戏曲表现现代生活题材的大跃进“山雨欲来风满楼”。1958年,全国戏曲表现现代生活座谈会在北京召开,总结提出了“以现代剧目为纲”的戏曲工作的方针、政策。一系列的讨论都强调了现代戏较之传统戏优越的政治意义:“现代戏能反映

^① 完艺舟,现代戏哪里去了[N],戏剧报,1958.2.

^② 周扬,戏剧一定要表现新的群众时代——记周扬同志和演员们的一次谈话[N],戏剧报,1958.9.

社会主义生活，有力地用社会主义精神教育人民”，“现代戏能更有力地为社会主义建设服务”。^①阿甲在《谈戏曲表现现代生活》一文中指出：“要求反映现代的革命斗争生活，要求歌颂社会主义伟大的建设事业，成为这个时期戏曲发展的主导力量。”^②至此，戏曲创作的题材问题逐渐变得重要起来。大跃进中，被认为不善于表现现代生活的古老剧种——京剧和昆曲也在短时间内颇为成功地创作、演出了《白毛女》、《红霞》等剧目。1959年，周恩来在一次部分文艺界人士座谈会上，阐发戏曲创作“两条腿走路”的思想，次年，齐燕铭在现代题材戏曲汇报演出大会上，提出戏曲剧目“三并举”的政策，这都在一定程度上纠正了大跃进对现代题材戏曲创作的非理性号召提倡和任务规定。好景不长，随着毛泽东决定抓文化界、艺术界、思想界的阶级斗争问题，对《戏剧报》做出极其严厉的批评，相继抛出对文艺界，尤其是对戏剧界的“两个批示”，戏曲创作题材选择又一次变成重要的意识形态问题。到了1964年全国京剧现代戏观摩演出大会召开，周恩来等中央领导终于明确把现代戏编演与政治立场直接挂钩，江青也发表《京剧革命》的讲话，尽情发挥毛泽东对戏剧界的批评，确立了京剧革命的戏曲发展方向。1966年的《纪要》进一步借反题材决定论否定、打击了大批创作者和作品。以京剧现代戏为主体的革命样板戏呼之欲出，戏曲创作的题材的意义终于被拔高到无以复加的巅峰位置。

从民众剧团、鲁艺以及其后平剧院的现代戏实践，直到样板戏独霸全国戏剧舞台，显而易见，戏曲现代戏的数次编演高潮几乎都是迅疾响应政治权力的直接倡导，乃至贯彻执行政治权力的强制政令的结果。与对文艺创作整体题材的特殊性和重要性的强调相同，延安时期以降，政治权力重视现代题材戏曲的创作，也总是预先赋予现代生活题材以特殊的意识形态涵义。50年代，梅兰芳回忆舞台艺术道路，谈及时装新戏演出历时说：“我们唱的老戏，都是取材于古代的史实。虽然有些戏的内容是有教育意义的，观众看了，也能多少起一点作用。可是，如果直接采取现代的时事，编成新剧，看的人岂不更亲切有味？收效或许比老戏更大。”^③的确，在思考、反省乃至介入、影响现实当下生活的直接性方面，现代戏无疑具有传统剧目、新编历史剧力所未逮的优越性，这也正是现代戏安身立命

^① 用两条腿迈向戏剧的新阶段[N].戏剧报，1958.10.

^② 阿甲.谈戏曲表现现代生活[N].戏剧报，1958.18.

^③ 转引自中国京剧史上卷[M].356.

的根本所在。就像傅谨先生在谈及戏曲现代戏的创作时指出的,“人们关心自身的生活状况与社会环境,总是超过关心古代人的生活状况与古代社会,这是不言而喻的。”^①但是,正如鲁迅;胡风等人所坚持认为的,题材本身并不直接导向创作的思想,反映在戏曲创作上,传统剧目和新编历史剧并非就不具有影响乃至塑造现实生活的意识形态功能。事实上,在20世纪中国,传统剧目和新编历史剧始终以特殊的方式发挥着重要的现实作用。即使以“京剧革命”旗手江青等一伙人的逻辑出发,新编历史京剧《海瑞罢官》、《谢瑶环》之所以是“大毒草”,就因为它们被认为影射现实。因此表现历史题材也完全可以介入、影响和参与意识形态和社会现实。这一点,从20世纪中国戏剧史上的数次话剧历史剧创作高峰实际上也能看出。至少在延安,主流意识形态还没有赋予戏曲现代题材创作重要的意义、价值,同时也还没有贬抑戏曲的历史题材创作。毛泽东对《逼上梁山》和之后的《三打祝家庄》的赞誉和支持就表明历史题材戏曲创作的可能性。由此可见,关键不是题材,而是题材意识形态终于决定了戏曲现代戏创作、演出在20世纪中国戏剧史,乃至文化史上的特殊的、重要的地位。赵树理“生于《万象楼》,死于《十里店》”的戏剧性遭际为这一事实提供了深刻的脚注。

抗战时期,赵树理借重他一生热爱的家乡地方戏——上党梆子,创作了以宣传反迷信思想为主题的现代戏《万象楼》;文革前夕,又以现代上党梆子《十里店》揭露了农村干部以权谋私、蜕化变质现象。前者是赵树理获得创作声誉的起点,后者则是其创作生涯的终点。文革期间横遭批判时,赵树理这样慨叹自己:“我是生于《万象楼》,死于《十里店》”。“成也萧何,败也萧何”,相隔二十几年间,同样是上党梆子戏,同样试图表现现代生活,《万象楼》与《十里店》的命运殊异,赵树理因它们的命运亦截然不同。显然,不是表现现代生活题材,而是表现出来的现代生活题材具有的意识形态意义决定了《万象楼》与《十里店》的不同,以及赵树理因它们的不同命运。对比赵树理的这两个上党梆子现代戏,以及它们带给赵树理的际遇,可以洞察以“表现现代生活题材”为规定性的戏曲现代戏的某种重要本质。

上党梆子戏流传于山西南南部,有着数百年的历史,长时间里是晋东南农民重要的乃至唯一的宗教、娱乐方式。演戏成为农村异常隆重的节日,“这时,全

^① 傅谨.现代戏的陷阱[A].二十世纪中国戏剧导论[C].北京:中国社会科学出版社,2002.489.

村的百姓都要忙碌起来”，“全村上下，热闹非凡，一派欢乐的气氛”。赵树理自小濡染于乡村戏剧文化中，对上党梆子怀有无限深情。对于上党梆子在农民中强大的影响力，赵树理当然深有体会。与鲁迅等五四新文学作者不同，赵树理无比通晓、熟稔农民文化，具有根深蒂固的农民的精神禀赋；同时，与家乡农民不同，他本质上始终抱持启蒙知识分子的角色意识。这种特殊的文化身份，使赵树理容易自觉地将创作的触角伸至戏曲形式，同时又使其承担起他对诸多农村农民“问题”的叩问、求解。这样蕴成的结果之一，就是他与戏曲现代戏之间的重要联系。

戏曲现代戏在赵树理创作图谱中的地位不可忽视。30年代起，赵树理就看到现代戏的力量，支持、配合民间艺人王聪文进行现代戏实践。王聪文在太行山上第一个“打破旧戏规律，用旧形式演新内容”，演出《八路军大战平型关》，“在锣鼓声中，只见一员身穿绿靠，背插八面令旗的大将起霸登场，通名报姓道：‘俺，朱德总司令是也。’”尽管“旧瓶装新酒”有诸多可笑之处，“但是人们万分喜爱”。“在潞城合室跟两个旧戏班子唱了三天对台戏，”王聪文说，“看的人真多，把庙都挤破了。那两个戏台冷冷清清的没啦人瞧，这是新戏和旧戏的第一次交锋，我胜利了。”^①赵树理在王聪文的现代戏实践中看到戏剧运动的方向，自此开始了与上党梆子现代戏的关系。到了1942年，赵树理写出了“有战斗性、群众性”的《万象楼》。《万象楼》直接取材于1941年太行腹地黎城县由汉奸操纵的迷信组织“离卦道”冲击抗日政府暴乱的真实事件，是“赵树理运用他心爱的上党梆子形式创作现代戏的第一次尝试，也是他运用文艺形式为政府服务、解决现实生活中的具体问题的第一次尝试。”^②时隔二十二年，《十里店》问世。其时，赵树理经历了建国后的频频冲击，已经感受到了与“时代政治统辖的共性艺术理性的‘间离’”，并且已经深深体会到这种“间离”带来的“隔膜与痛苦”。此时《十里店》的创作不免包含着赵树理意识到“间离”、“隔膜与痛苦”之后寻求与政治文化之间的平衡的努力。赵树理在《回忆历史 认识自己》中说起《十里店》，是“自动写的，而且是自以为重新体会到政治脉搏，接触到了重要主题”。^③赵树理体会到的政治脉搏，接触到的重要主题，表现在《十里店》中，首先是写农村的阶级斗争。赵树理说自己原本“认为农村的阶级矛盾仍以国家与集体的矛盾以及投机与

^①转引自戴光中：《赵树理传》[M]。北京：北京十月文艺出版社，1987.117。

^②戴光中：《赵树理传》[M]。北京：北京十月文艺出版社，1987.151。

^③赵树理：《回忆历史 认识自己》[A]。赵树理文集第四卷[M]。北京：工人出版社，1980.1833。

‘灭机’的两条道路斗争为主。后来听了几次大的政治报告及京郊的几个调查报告，看了《夺印》等戏，逐渐认识了地富篡夺领导权的可怕……”^①其次是写英雄人物。这一次赵树理决心纠正自己长期很少塑造正面人物乃至英雄人物的缺点，他曾经说过，“什么时候看到我的新作品中的新人物比旧人物更生动、具体了，那就是我有了新的进步了。”^②赵树理想把《十里店》“写成代表自己‘观念转变’——即‘写英雄’的作品，这一点动机是不会错的”。^③

赵树理“自以为重新体会到政治脉搏，接触到了重要主题”创作出来的《十里店》却没能得到政治文化的青睐。1964年夏天，《十里店》在山西省进行了一次内部演出后即被勒令禁演，次年因上级干部李学峰的过问又搞了一次调演，这年11月初参加晋东南地区“四清”剧目会演，此后几乎再无重见天日。领导们认为《十里店》“决不是‘有点毛病’，而是问题很多也很大”，诸如“阴暗面太重”，“社会主义新农村‘难道是这样的吗？’”。剧中如贫农东方母的唱词“土改后本应该步步如愿，却不料这几年情况倒颠”、“不劳动修下了新房大院，劳动的住的是破瓦碎砖；不劳动每日里穿绸摆缎，劳动的常常是少吃无穿”，“难道说真成了你们的江山？不止是我老婆心怀不满，谁想到十里店地主变天”等等尤其令领导们无法接受。

赵树理之无法取悦政治文化，正是赵树理之为赵树理之处，是赵树理从写《万象楼》起没有改变的创作个性，是他与政治文化包含的艺术理性之间一直存在着、先是被掩盖后逐渐呈现凸显出来的冲突的症结所在。这就是“赵树理自始至终都把自己定位于一个代表农民利益的知识分子的角色位置上”^④，从而他对观察、意识到的农村农民问题总要真实地揭示、反映。这种姿态、立场先是使赵树理在1959年成为众矢之的。三年后在大连会议上，又使曾经的批判者们对他尽情“讴歌”，说，“为什么称赞老赵？因为他写出了长期性、艰苦性，这个同志是不会刮五风的。在别人头脑发热时，他很苦闷，我们还批评了他。现在看来他是看得更深刻一些，这是现实主义的胜利。”“我们的社会常常忽略独立思考，而老赵，认识力，理解力，独立思考，我们是赶不上的，59年他就看得深刻。”“他对农村

^① 同上，第1832页。

^② 转引自黄修己《赵树理评传》[M]。南京：江苏人民出版社，1981.256。

^③ 席扬《赵树理为何要“离京”“出走”》[A]。多维整合与雅俗同构——赵树理和“山药蛋派”新论[M]。北京：中国社会科学出版社，2004.10。

^④ 席扬《赵树理为何要“离京”“出走”》[A]。多维整合与雅俗同构——赵树理和“山药蛋派”新论[M]。北京：中国社会科学出版社，2004.6。

有自己的见解，敢于坚持，你们贴大字报也不动摇。”^①好景不长，1964年，赵树理因为他的知识分子立场、姿态又一次成为批判的对象，从此，再无翻身之日。席扬先生在长期以来研究者强调“赵树理与农民的密切关系”，强调赵树理的农民作家身份之外，视赵树理为“一个完整意义的知识分子”，认为赵树理对生活切入的“问题”角度等，都可以看作是“启蒙者”社会角色的特殊的文学言说。以知识分子性，高扬自己的理性判断，正构成了赵树理一生创作的基本脉线。^②正是因此，赵树理在把捉政治意图、表现重要主题，力求与政治文化达成平衡的《十里店》里，依旧写出了令领导者们极度不快的唱词。《十里店》的普通观众为这个戏叫好道：“只有老赵才敢这么真实地写！”“除了赵树理这样的老作家，谁敢担这么大的风险？”尽管如此，《十里店》终于因为其涉及到的农村真实面貌与政治文化所允许、期望的相冲突而被打压下去。

面对《十里店》招致的诸如“阴暗面太重”等的指责，赵树理这样说：“文艺作品要不要真实地反映社会现实生活？是仅供人们观赏呢？还是作战斗的武器？一个干部，一个作家，要做人民的代言人，替人民说话呀！”“我已经把比剧情严重的情节，所谓‘阴暗面’，统统删除了，尽力使剧情在真实的基础上……”

“《十里店》真实不真实？能演不能演？应由农民群众来决定，他们是生活的主人，最有发言权。在思想倾向上对不对？我是根据革命需要看重现实的，现实变化了，政策也得改……有同志说《十里店》是个坏戏，这也吓不倒我，我怕的是事实先生。全盘否定的态度，不利于文艺创作。我的《十里店》再过十年、二十年来看。”^③姑且不论《十里店》艺术上的成就是否足以如赵树理所说过十年、二十年来加以肯定，《十里店》触及农村真实却是实在的，如赵树理所说，这个戏中揭示出的一些问题建基于他对农村的调查。显然，赵树理非常希望农村问题能够得到传达。《十里店》刚开始被要求修改时，他拒绝了，说“文责自负”，坚决不同意动他剧本里的一个字。“赵树理是一个原则性很强的人，是一个非常慎重的人。他的有些词句是经过几天几夜的思考、深思熟虑定下的，不是一时心血来潮随便下笔的。”^④但是，当他看到改变《十里店》境遇的机会，就积极投入了作

^①陈徒手.人有病 天知否——一九四九年后中国文坛纪实[M].北京：人民文学出版社，2000.165.

^②席扬.角色自塑与意识重构——试论赵树理的“知识分子”意义[A].多维整合与雅俗同构——赵树理和“山药蛋派”新论[M].北京：中国社会科学出版社 2004.24—42.

^③戴光中.赵树理传[M].北京：北京十月文艺出版社，1987.419—421.

^④转引赵树理为何要“离京”“出走”[A].多维整合与雅俗同构——赵树理和“山药蛋派”新论[M].北京：中国社会科学出版社，2004.11.

品的修改中，四易其稿，尽管他也知道他在《十里店》中道出的问题并不能讨太多人的喜欢。他在排演这个戏时就预言：“我这个戏在农村演，没问题；到县里、专区，就会有人提意见；到省里就通不过，更不能招待外国朋友。”后来又说明，“这出戏出不得国，上不得京，招待不得国际友人”。

毫无疑问，赵树理过高估计了现实性之于戏曲现代戏的意义。众所周知，表现现代生活题材确立了戏曲现代戏区别于传统戏和新编历史剧的规定性和正当性。从原则上讲，内容上的现实性，是戏曲现代戏的重要本质，这也是戏曲现代戏在20世纪中国戏曲生态中得以安身立命，获取与传统戏、新编历史剧三者并举地位的重要依凭。然而，正如我们由上文看到的，恰恰是赵树理《十里店》一剧的现实性、真实性，成为赵树理“死于《十里店》”的重要缘由。因此，至少在主流政治文化视野中，现实性作为戏曲现代戏本质规定性这一点实在值得质疑。20世纪，尤其是其下半叶，戏曲现代戏成为政治权力规划的文化版图中举足轻重的艺术形态并非偶然。从延安时期开始，戏曲现代戏编演就是戏曲改革的重要方向，建国初，还只是形式自由活泼的地方戏被政策性提倡编演现代戏，到了1958年大跃进期间，“以现代剧目为纲”的口号被提了出来，之后是“大写十三年”，直至文革时期举国上下搬演样板现代戏，戏曲现代戏一步步被推举到独霸天下的位置上去。即使是在文革过后的新时期，主流意识形态也明确“要力争现代题材的新戏曲在舞台上居于主导地位”。戏曲现代戏排斥传统戏和新编历史剧占取戏曲舞台的中心位置，并非戏曲要求最大可能地表现现实，相反，戏曲现代戏承担的是塑造现实，进而进行意识形态生产的重要作用。如果说，40年代赵树理根据真实事件创作的《万象楼》契合了当时解放区反迷信的意识形态宣传主流，60年代的《十里店》虽然反映现实问题，却与政治权力期望塑造的现实格格不入。

质言之，尽管赵树理终其一生，了解现实中的农村、农民，却并不完全了解政治权力要求实现意识形态生产的文艺中的农村、农民。40年代，农民尚还可以是受启蒙的对象，农村尚还可以是被迷信蛊惑的场所，到了60年代，农村、农民的性质则发生了变化。经由毛泽东话语的阐述，农民已经是创造历史的主体，是现代革命的重要力量，是塑造民族精神、道德等的重要资源，知识分子的身份确认也端赖于与农民群众打成一片。在这种语境中，农民已经不是现实生活中活生生的具体实在，而是一种本质抽绎。正如李杨在“社会主义现实主义研究”中

指出的,赵树理“没有意识到‘工农兵’并不是一个客观的存在,而是一个需要用叙事创造出来的本质;他也没有意识到‘生活’与‘现实’本身是不确定的概念,任何‘生活’与‘现实’都是一种叙事,在‘社会主义现实主义’的理论中,生活真实与艺术真实是不同的概念。因此,当‘生活’的意义被改变之后,赵树理的‘生活’反倒变成了不真实的生活。”“赵树理总认为‘人民’会与他同在,他不会想象有一天‘人民’会离他而去。因为与‘工农兵’一样,‘人民’并不是赵树理意识中的传统农民,而是种新生的、正在不断成长甚至在文革中还将产生质变的抽象本质。”^①而赵树理依旧执着于他对农村农民的认识,在作品中揭示农村农民的问题,因此,越发远离了把农村农民作为最崇高主体的意识形态,从而不可避免被边缘化乃至被大加挞伐。人民的被抽象化,使以表现现代生活题材为规定性的戏曲现代戏,终于逐渐成为一种象征性艺术。^②

很难说,赵树理没有意识到他观察和表现的现实与主流政治文化期望塑造的现实之间的冲突,感受到他力图投入主流政治文化的矛盾、痛苦。事实上政治文化对他“真实地表现农民”的限制,长期是他的“内心困惑”。1962年赵树理在大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上发言道:“农村自己不产生共产主义思想,这是肯定的。农村的人物如果落实点,给他加上共产主义思想,总觉得不合适。什么‘光荣是党给我的’,这种话,我是不写的。这明明是假话,就冲淡了。”

“有些农村人物是符合共产主义的。农民是同盟军,是因为有一部分相同的,我就写同盟这部分,至于其他,就需要外面加进去的。一个队真正有一个人去搞社会主义,就很了不起了。所以,我的作品有时反映不充分,脚步慢一些。自己没看透,就想慢一点写。”^③赵树理这番对他长期“内心困惑”的思索结果正体现了他的知识分子性,从而也映射出在国家政治文化版图中戏曲现代戏现实性本质的虚幻。表现现代生活题材,在戏曲现代戏看似现实主义创作原则的幌子底下,是现代生活的被过滤、加工,于是,记忆塑造与乌托邦建构成了戏曲现代戏题材的意识形态特征。

^① 李杨.抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942—1976)研究[M].长春:时代文艺出版社,1993.93.

^② 李杨《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”(1942—1976)研究》一书对文革时期京剧现代戏的象征艺术性质有精辟论述。

^③ 赵树理.在大连“农村题材短篇小说创作座谈会”上的发言[A].赵树理文集第四卷[M].北京:工人出版社,1980.1718—1719.

第二节 记忆与乌托邦

1、记忆塑造

在延安,《松花江上》开端的京剧现代戏,《血泪仇》代表的秦腔等陕北地方戏曲现代戏,以及《兄妹开荒》掀起创演序幕的新秧歌剧,几乎都以当其时前线的抗斗争和边区的生产劳动、二流子改造等现实为题材。创作演出强烈、鲜明的政治和情感导向,契合、激发了边区军民的战斗、生活向往和热情,实现了表现现代生活题材戏曲宣传鼓动的战时意识形态功能。建国之后,随着左倾激进思想的日趋炽烈,政治权威不由分说越加赋予戏曲现代戏特殊、重要的政治内涵。戏曲现代戏表现现代生活的题材特征也逐渐地,尤其在1958年大跃进后,被明确概括为“反映现代的革命斗争生活,歌颂社会主义伟大的建设事业”。于是,1949年后中国大陆广袤土地上渐次展开的复杂的新生活现实图景事实上并没能充分丰富戏曲现代戏可以从中获取的题材资源,在表现现代生活题材的现实主义创作原则遮掩下,是政治权威对戏曲现代戏题材选择和题材处理谨严的规约和殷切的期许。与延安时期关注抗战现实相比而言,塑造记忆与建构乌托邦遂成新中国戏曲现代戏表现现代生活题材的真实含义。

保罗·康纳顿说:“所有开头都包含回忆因素。当一个社会群体齐心协力地开始另起炉灶时,尤其如此。”“脱离回忆的因素——明显的和隐含的回忆因素,那种开端,那种社会延续的新形象,是不可思议的。建立一个开端的企图,不可避免要回溯一种社会记忆模式。”^①1949年“自由、平等、独立”的现代民族国家的终于宣告建立,在把人们蓦地抛掷在“我们走在大路上,意气风发斗志昂扬”的对“伟大的新时代”的赞美歌颂和崇敬向往中的同时,也让人们久久沉浸于对现代民族国家的历史和逻辑由来,也即对革命历史和逻辑的激情甚至悲情的回顾。一时间,革命记忆弥漫整个社会现实生活和意识形态领域。文学艺术,自然迅疾呼应这种普遍的社会情感和特殊的政治要求。在小说领域,50、60年代长篇小说风起云涌,柳青的《铜墙铁壁》、杜鹏程的《保卫延安》、梁斌的《红旗谱》、曲波的《林海雪原》、吴强的《红日》等等,生动、深情地展开一幅幅中国革命

^① 保罗·康纳顿著,纳日碧力戈译.社会如何记忆[M].上海:上海人民出版社,2000.1、9.

的画卷。作品“叙史”和“颂诗”两相结合，形成了史诗的审美特征，这在 20 世纪中国文艺乃至文化史上都是一个独特的存在。戏曲现代戏概莫能外，积极参与、介入社会整体的追忆主潮，在旧日帝王将相、才子佳人踩踏的舞台上火热再现革命情景，以戏曲舞台的形式书写组成了中国现代革命的谱系。

1952 年第一届全国戏曲观摩演出的八个现代戏剧目，评剧《小女婿》、沪剧《罗汉钱》等还主要是紧密配合当时的政治生活，如宣传新中国《婚姻法》的颁布等。1958 年，就有豫剧《刘胡兰》、沪剧《母亲》、昆曲《红霞》、锡剧《红色的种子》、京剧《白毛女》、《智擒惯匪座山雕》等数目可观的革命题材现代戏参加了文化部在全国戏曲表现现代生活座谈会同时举行的现代戏联合公演。1958 年的座谈会确定了“把戏曲表现现代生活作为一个方向提出来，是戏曲艺术的一个革新”，推动了全国各地现代戏创作演出，革命题材戏曲现代戏大量出现，取得较高成就的有江西省萍乡剧团的采茶戏《安源大罢工》、广东省东方红粤剧团的《红花岗》等。到了 1964 年全国京剧现代戏观摩演出大会上，参演的三十五个大小剧目中，反映革命斗争历史的占了半壁江山。其中“《杜鹃山》、《洪湖赤卫队》、《红色娘子军》等剧目是以第二次国内战争年代为背景，描写了党领导下掀起的农民革命风暴；《红灯记》、《革命自有后来人》、《芦荡火种》等则描写了抗日战争时期中国人民艰苦卓绝的斗争生活；《智取威虎山》、《红岩》、《节振国》、《六号门》反映了国内革命战争时期人民解放军、地下工作者和城市工人阶级与反动派进行不屈不挠斗争的光辉历程。”^①1967 年春夏之际被正式“册封”的第一拨八个样板戏，五个京剧现代戏剧目中就有《智取威虎山》、《红灯记》和《沙家浜》三个取用革命题材。1970 年开始大规模进行创编排演的第二拨样板戏和同时准备推出的第三拨样板戏中又有《杜鹃山》、《红色娘子军》、《平原作战》、《红云岗》以及未及面世、不了了之的《红岩》、《节振国》、《敌后武工队》等革命题材现代戏。

半个世纪多中国谋求现代化的革命道路，承载着深刻的创伤与荣耀。它不仅铺展出民族国家发展变迁的历史和逻辑，也粘连无数生命个体的激情、理想、痛苦、血泪和牺牲情怀。作为“人民伦理的大叙事”和“自由伦理的个体叙事”的结合，革命历史为民族国家与生命个体同时提供了无限丰富的思想和精神资源。

^① 高义龙、李晓：《中国戏曲现代戏史》[M]，237。

基于这种认识,革命回忆笼罩下 50、60 年代中国的社会情景实在情有可缘。即使是在革命意识形态且行且远的新时期,李泽厚、刘再复等人深切呼吁“告别革命”时,革命依旧是中国起码两代人无法释然的情怀,没有其它命题足以取而代之。对亲历者而言,因为生命历程之于革命岁月的深深楔入,革命成了他们最纯粹的生命回忆,而对于不由自主卷入一场“继续革命”的狂飙热潮中的“红旗下的蛋”的一代人,革命则始终是他们交织夹杂着复杂况味的永远的想象。刚刚从革命的炮火中浴血诞生的新中国,理所当然淹没在对革命的激情回忆中。仅仅从与革命题材样板戏有关的文本角度看,《智取威虎山》由曲波的长篇小说《林海雪原》改编而成,出自同一小说的又有在上海公演的话剧《林海雪原》、北京人民艺术剧院的话剧《智取威虎山》、北京京剧团的《智擒顽匪座山雕》等;样板戏《红灯记》故事源头是长春电影制片厂摄制的故事影片《自有后来人》,京剧改编版本之前已有哈尔滨京剧团的《革命自有后来人》、昆剧《红灯传》以及上海爱华沪剧团的《红灯记》;《沙家浜》改编自上海人民沪剧团的《芦荡火种》,沪剧本又取材自崔左夫撰写的革命回忆录《血染着的姓名——三十六个伤病员的斗争纪实》。几乎每个革命题材样板戏都牵连一个类型多样的文本系列。总而言之,1949 年之后,数目繁多的文艺文本共同汇入积极编织中国革命记忆的潮流。这些文本毋庸置疑组成了革命下一代人文艺接受视野的极其重要的部分,填充了无数人最初对文艺精神的想象可能。诚如王晓明反省 20 世纪中国文学研究的意义时说的,浩然的长篇小说《艳阳天》、鲁迅的散文《朝花夕拾》、刊登在《人民日报》上的“大批判”诗,诸如此类的文学作品正是他那样年龄的一代人呼吸着长大成人的空气,使他们获得“对文学的最初印象”;“一直到现在,无论我在欧洲和中国古典文学的世界里走得有多远,也无论这路上的景致多么长久地使我迷醉,那最初的语言起点,那由此赋予我的对二十世纪中国文学的最初的体会,仍然像空气一样包裹着我,就仿佛戴上了一副眼镜,它永远都会隔在我和我所看到的一切之间。”^①莫言也曾经说明书写革命、英雄、阶级、苦难、传奇、爱情、暴力等的“红色经典”给了他最早的对于文艺创作的具体的影响。^②这种的阅读记忆构成了特殊年代人们的独特的精神质素,从而也构成了代际差别的重要原因。

“不同辈份的人虽然以身共处于某一个特定场合,但他们可能会在精神和感情上

^① 王晓明.批评空间的开创序[C].东方出版中心,1998.3—4.

^② 王尧.在汉语中出生入死——关于汉语写作的高端访谈[C].沈阳:春风文艺出版社,2005.24.

保持绝缘，可以说，一代人的记忆不可挽回地锁闭在他们这一代人的身心之中。”

^①革命记忆和革命文本的阅读记忆就这样一定程度上分别塑造着新中国的两代人。

然而，不难看出，戏曲现代戏表现的革命题材并非囊括 20 世纪中国整体的革命历史，确切地说，并不是所有 20 世纪中国革命历史都足以进入戏曲现代戏的革命谱系书写。傅谨先生指出，“当人们反复强调戏剧创作必须重视‘现代题材’时，多数场合是有它特定指称的”，其中“回忆革命史”所谓的“革命历史题材，基本上被局限于中共党史的范围之内。”^②戏曲现代戏展开的无一不是中国共产党领导下的革命历史，除此之外的革命事件、现象几乎都无法进入戏曲现代戏的题材范畴。显而易见，戏曲现代戏的革命题材意味了“有组织的记忆”，和同时必然的“有组织的忘却”。

即使是择取了被潜规则规约中的革命题材之后，如何处理题材，从而如何塑造记忆，依然是一个至关重要的意识形态问题。众所周知，样板戏《沙家浜》定稿之前，由汪曾祺主要执笔的京剧《芦荡火种》结尾处理为阿庆嫂利用胡传魁结婚的时机，带领新四军化装成吹鼓手、轿夫潜入胡府，一举歼灭敌人。1964 年，毛泽东在京剧现代戏观摩演出期间观看了《芦荡火种》后，提出意见、指示，说这样安排结尾就成了闹剧，全剧就成了风格不同的两截子了，应该改成新四军正面打进去，他说：“要突出武装斗争的作用，强调用武装的革命消灭武装的反革命。戏的结尾要打进去。”江青针对此又进一步发挥：“突出阿庆嫂？还是突出郭建光？是关系到突出哪条路线的大问题。”“其间的影射，自然是战争年代以毛泽东为首的武装斗争及刘少奇主管的白区地下斗争。只是江青当时的这句话，对那些只知搞戏的编演人员来说，就像对牛弹琴。”^③显然，革命题材是文艺创作者共同热情投入书写的对象，而如何处理题材，其中谨小慎微的叙事肌理安排可能蕴涵的意识形态意义，却又是他们常常始料未及，无法准确把握到的。正如余岱宗论及 1950、1960 年代的红色小说时指出的，在文学与政治关系越来越紧密的年代里，题材和主题合乎规训，并不就意味着创作“合法”了，革命意识形态在要求特定的书写对象的时候，还更为深刻地介入创作中的叙事感性因素，“如何写”比“写什么”隐藏着更为苛刻的意识形态要求，只有在“如何写”这个层面上符

^① 社会如何记忆[M].3.

^② 傅谨.新中国戏剧史[M].102.

^③ 戴嘉枋.样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕[M].北京：知识出版社，1995.56—57.

合意识形态的要求,才可能获得叙事上的安全。^①正是因此,革命题材戏曲现代戏雷区重重,甚至京剧革命的旗手、样板戏的操纵者江青也有一时疏忽的时候。1964年冬,江青召集汪曾祺等人,商量研究将罗广斌、杨益言的小说《红岩》改编成京剧。汪曾祺等北京京剧团人员因之集中去重庆体验生活。就在剧本《红岩》修改的过程中,江青忽然放弃《红岩》,她认为,解放前夕,四川的党组织就烂了,“我万万没有想到四川党那时还有王明路线”。虽然构想、修改中的《红岩》也歌颂共产党领导下的革命生活,塑造革命英雄伟大形象,题材和主题之于意识形态的深度契合却不能保证创作意义不会出偏差。完全拘禁于意识形态框架内的革命题材戏曲现代戏创作甚至不惜随意构造、编排革命历史事件和现象。《红岩》被否定的同时,江青决定另外搞一个戏,从军队党组织派一个女干部,不通过地方党的组织,通过社会关系,打进兵工厂,迎接解放。汪曾祺和阎肃“两位作者愣住了:党的秘密工作有这样干的吗?生活中有这样的事吗?一个地下工作者不通过党的组织去开辟工作,根本不符合党的工作原则;一个女人,单枪匹马,通过社会关系,发动大家,这可能吗?阎肃解放前曾在重庆生活过,多少算是有一点体验,但绝没有江青设想的那种生活,至于汪曾祺,可真是一点体验也没有。但他俩还是得按照江青的意图去编写。连续两天两夜,居然编出了一个提纲,还定了剧名:《山城旭日》。”^②革命意识形态的贯彻甚至不惜蓄意颠覆革命逻辑。

样板戏《红灯记》集中体现了革命意识形态对革命事件、革命人物和革命意象符号等记忆群落的积极塑造。在著名的“痛说革命家史”一场戏中,李奶奶对铁梅说:“后来,毛泽东共产党领导着中国人民闹革命……民国十二年二月,京汉铁路工人在郑州成立了总工会……”事实上,毛泽东同志是1935年1月,在遵义会议上最终确立党的领袖地位,民国十二年(1923年),还是陈独秀同志当革命的排头兵。这种把历史颠倒过来的做法,与江青提出《沙家浜》结尾处理意见时的动机一样,都是为了突出毛泽东在革命中、在共产党内的绝对领导地位。

“三突出”的人物塑造原则使样板戏的戏剧人物在那个年代塑造了人们对革命英雄形象的记忆和想象。样板戏《红灯记》中的李玉和形象与电影故事以及其它文艺版本中的李玉和形象已经相差甚远。“同京剧《红灯记》比照着看,电影里由

^① 余岱宗.被规训的激情[M].上海:上海三联书店,2004.9.

^② 何蜀.“样板戏”《红岩》天折记[A].刘小磊编迟到的故事——《南方周末》往事版文集[C].桂林:广西师范大学出版社,2004.141—147.

赵联扮演的李玉和更接近民间原生态，而京剧里由浩亮扮演的李玉和更接近官方意识形态。电影里的李玉和身材一点都不高大，中等个头，生着杂乱无章的络腮胡子，一身铁路制服灰旧不堪，那顶帽子哪里是浩亮戴的硬硬正正的大盖帽啊，只是一顶软软的瘪瘪的小圆帽。这且不论，电影里的李玉和还喜欢喝酒，他好几次背着母亲抽出了酒瓶塞子。女儿铁梅和父亲十分要好，父亲一冒被母亲训斥的危险、偷偷过酒瘾时，她使用身体挡住奶奶的目光，掩护父亲。总的说来，电影里的李玉和是个有几分邋遢、甚至有几分傻气的东北铁路工人，艰巨的任务是他完成的，刑场也是他上的，但他一点都不膨胀。与后来的京剧李玉和相比，他更像个倾向革命的‘中间人物’。”“重新看这部片子时，我们会意识到，真正在抗战时期中国东北发生过的‘密电码’故事，更接近于电影《自有后来人》而不是京剧《红灯记》。我们在许多老照片上看到的赫赫有名的革命先辈，相貌和神态都更接近有几分邋遢的电影李玉和，而不是光彩照人的京剧李玉和。”“即使是京剧《红灯记》，1963年由翁偶虹和阿甲编写的剧本和以后不断‘磨’出来的剧本仍有许多不同。1970年，京剧《红灯记》作为红色文艺的范本定稿之后，李玉和已彻底地偶像化了。他不再嗜酒，胸中装着五洲四海，如果不是赴宴斗鸠山之前，母亲倒了一碗酒为他壮行，而他也要通过这碗酒抒发革命豪情的话，英雄大概一个礼拜至多喝那么一回，一回至多喝二两。因为他已不再是生活于纬度很高的东北地区的体力劳动者，而是一个既讲原则又遵医嘱的完美的学习仿效对象了。定稿之前的《红灯记》里，李奶奶为他送行时还说过‘平时你爱喝酒，妈不让你喝，今天，妈请你喝！’而定了稿之后，李奶奶就只是说：‘穷人喝惯了自己的酒，点点滴滴在心头！’从前李玉和在刑场上对女儿说：‘你知爹爹一穷汉，家中没留什么钱……’后来他阶级觉悟明显提高，对女儿也对窃听器旁的所有鬼子豪迈地放歌：‘人说道，世间只有骨肉的情意重，依我看阶级的情意重于泰山。无产者一生奋斗求解放，四海为家，穷苦地生活几十年……’”

与革命历史事件、革命人物的过滤、加工、拔高同时，是关于革命记忆的特殊意象符号的塑造。《红灯记》中的重要道具，也是重要的革命意象红灯，是铁路工作的号志灯，事实上它不仅发出红色的光，还可以发出绿色、白色或黄色的光。“而‘红色’反而是让列车停下来的示警信号，这同城市街头交通岗的信号分工完全一样。”《红灯记》里的三代革命人物，却“高高举起让列车停驶的红

色信号”，发誓将革命事业进行到底，“打不尽豺狼决不下战场”，原因当然在于红色是革命的神圣象征，红灯照耀革命者在革命道路勇往直前。红色作为中国革命文化中特殊的重要的意象同时也使《红灯记》中李家窗户上的剪纸红蝴蝶的蕴涵信息发生变化。“从前的《红灯记》里，窗户上的剪纸红蝴蝶是个危险信号，李玉和以及所有想到李家来的地下交通员，就根据这只危险的红蝴蝶是否出现来决定进退。李玉和被捕的那个黄昏，奶奶命铁梅速速贴上红蝴蝶，并匆忙对铁梅说：‘快把灯点亮，让你爹看见！’但这时候，李玉和已进了家门。这个情节后来正好翻了个个儿，剪纸红蝴蝶摇身一变，成了安全信号，平日里无风无浪，它就在窗户上扎煞着双翅。一旦‘外面有狗’，它就要被拿下来。这个完全相反的设置令人联想起‘文革’初期，激进的红卫兵小将要吧交通信号灯的红色改为安全信号，因为红色是革命的象征，应当红灯行，绿灯停。”^①样板戏《红灯记》对革命事件、革命人物、革命意象符号等组成的记忆的书写、塑造的做法和方式同样普遍存在于其它样板戏的创作、修改过程中。由此使样板戏形成了整体一致的对革命历史、革命人物和革命意象符号的知识生产、逻辑建构和情感传递等。

当然，文艺创造并不等同于历史再现，虚构和变形原本就是文艺写作区别于历史写作的重要特征，戏曲现代戏的革命谱系书写提供的并不是中国革命事业的历史教科书。尽管如此，戏曲现代戏“表现现代生活题材”的规定性下表达的正是人们对它的现实主义创作原则的约定俗成。联系到毛泽东延安时期给新编历史剧《逼上梁山》剧组写去的热情洋溢的赞美之词，建国后对戏剧及其它文艺工作的批评、指示等，以及江青在《谈京剧革命》等诸种场合的讲话中对毛泽东相关话语的进一步演绎，显然，对官方诠释出来的历史真相的具体呈现形成戏曲现代戏存在及至成为文艺形式中心的合法性和必然性。革命题材戏曲现代戏提供的革命记忆在官方权威意识中正是革命历史真理的表述。毛泽东对样板戏《沙家浜》的前身京剧《芦荡火种》提出结尾要“突出武装斗争的作用，强调用武装的革命消灭武装的反革命”，同时用地名为剧名，改《芦荡火种》为《沙家浜》，“芦荡里都是水，革命火种怎么能燎原呢？再说，那时抗日革命形势已经不是火种，而是火焰了嘛？”^②毛泽东的意见指示显然都基于对革命历史和逻辑的认知。因此，对革命题材戏曲现代戏来说，虚构历史、变形历史的结果更接近于官方期许人们

^① 刘嘉陵.记忆鲜红——关于红色电影和文艺宣传队的往事[M].北京：中国青年出版社，2002.31—45.

^② 戴嘉枋.样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕[M].北京：知识出版社，1995.56.

予以接受的历史真相。换句话说,革命题材戏曲现代戏提供的革命记忆比中国20世纪真正的革命历史更有意义。而戏曲现代戏,以及同时期诸多文本系列的革命记忆塑造就这样掩盖了真实的革命历史。对想象革命的一代人来说,所谓革命就是《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》等无数文本中描述的图景。谢觉哉就曾经批评过革命宣传中不切实际的做法,他回忆长征说,“有人喜欢说爬雪山、过草地、挖野菜、煮皮带如何艰苦等等,谈起来有点使人色变。……翻过一架雪山,不过几十里,鼓一把劲就走过去了……草地比较长,要走几天或十几二十天,但是我们有准备……没有听说哪个单位没有干粮。真的像传说那样,干粮袋是空的,那倒毙的岂止一人,何况那时还要打仗。”^①然而对于几乎所有非亲历者而言,长征唤起的意象和图景已经根深蒂固地就是“爬雪山、过草地、挖野菜、煮皮带如何艰苦等等”。

2、乌托邦想象

推想、许诺和描绘一个可以奔赴到达的美好未来,向来都是政治权力运行中必要且重要的一部分。政权凝视下,负重而敏感的戏曲现代戏自然体现出政权运行中的乌托邦思想。从而,乌托邦想象成为戏曲现代戏表现现代生活时,除却革命历史题材创作之外的又一个主要的题材征候。

延安时期的新秧歌剧《夫妻识字》、秦腔现代戏《血泪仇》等知名剧目已经显露出乌托邦主义的端绪。新秧歌剧《夫妻识字》几乎就是一个关于人们在新政权领导下展开新生活的寓言故事。“学习”和“生产”在这个秧歌剧中成为年轻的夫妻二人翻身做主、幸福生活的关键标志和重要途径。作者马可在剧中以夫妻二人问答形式阐明“学习”和“生产”的重要性。“要把道理说分明/庄稼人为什么样要识字”,“不识字不知道大事情/旧社会咱不识字糊里糊涂受人欺/如今咱们翻了身/受苦人变成了当家的人/睁眼的瞎子怎能行/哎咳哎咳伊哟学习那文化最当紧么嗯哎哟”;“你把那生产讲一讲”,“万般事儿它当先”,“男的我变工去耕地”,“女的我织布纺线线”,“又喂猪来又拦羊”,“牛儿驴儿一满圈”,“阳坡地”,“种棉花”,“坡坡上”,“桃树李树杏树枣树一棵一棵的都栽下”,“冬季里来是农闲”,“吆上那牲口”,“得儿打啾”,“去驮盐”,“农户计划订得好/耕三余一大发展/大囤小囤都装满/丰衣足食好喜欢”。陕北黄土高原上亘久沉默、封闭的农民及他们

^① 谢觉哉.革命传统中的艰苦与愉快[A].谢觉哉文集[M].北京:人民出版社,1989.946.

的生活随着上世纪30年代末中国共产党政权的进驻、巩固发生了翻天覆地的变化。共产党政权在陕北进行了政治、经济、教育等诸多领域的建设,累积了丰富、独特的农村发展经验,开创了一条“延安道路”。陕北农民作为“延安道路”最初的追随者、实践者、受惠者,比全国其它地方的农民更早走上了通向美好未来的道路。《夫妻识字》等秧歌剧戏剧化地展示了中国农民未来生活图景以及到达这一未来的路径。就全国范围来说,延安其时已经是理想的圣地,是无数人奔赴的希望之所。边区,成为全国各地向往光明的人们的乌托邦。马健翎创作的秦腔现代戏《血泪仇》中,走投无路的王仁厚一家历经千辛万苦终于到达的边区就是一个已成现实的乌托邦,一个与他们所由来的苦难世界两相对立的世界。乌托邦在这里不是一个乌有之乡,而是一个完全可以引渡而至的“美丽新世界”。值得一提的是,《血泪仇》的叙事特征很长一段时间内在戏剧、小说等各种不同种类的文本中频频出现,成为一种突出的结构典型。主人公在苦难和仇恨中煎熬、挣扎、反抗,革命政权引领他们报仇雪恨,他们终于迎来充满希望的新生活。延安时期的新歌剧《白毛女》也正是以这样的结构阐述了“旧社会把人变成鬼,新社会把鬼变成人”的鲜明主题。建国后,50年代曹禺的《明朗的天》,老舍的《龙须沟》、《茶馆》等等都采用了这样一种新旧时代、社会戏剧性对照的结构模式。而新旧社会两重天的不言而喻的政治、情感取向正凸显了这类文本中新政权、新生活一定程度上的乌托邦性质。在《血泪仇》等剧中,乌托邦指向人物奔赴的归宿,即共产党领导下的解放区,是与人物所由来的世界形成鲜明的戏剧性对比的现实实在,而在革命历史题材戏曲现代戏中,这个乌托邦尚还存在于革命者的信念和言语中,这个信念和言语中的乌托邦照见了现实的黑暗、腐朽和亟待革命的本质。《红灯记》中刑场上的李玉和深情地唱出了这个乌托邦的感召力和他对这个乌托邦的献身情怀——“甘洒热血写春秋”,“换来春色满人间”。

1945年,中央政权离开延安,1949年延安政权扩展至中国大陆范围。随后的二三十年间,新中国在经历了八年顺利的复苏发展后,开始两次被带入狂热的乌托邦幻想中,一次是大跃进时期,一次是文化大革命时期。“大跃进的乌托邦主义首要地表现为争取前所未有的经济发展速度”,“文化革命的中心目标,是战胜‘私’字,以利于创造一代社会主义新人”,“两者都主要是强调发展”,美国学者斯图尔特·施拉姆称之为“经济乌托邦主义”与“社会乌托邦主义”之间的

紧密联系。^①大跃进“是个以积极的乌托邦主义和高度乐观的未来观为标志的时代。一个广为流传的口号许诺说，三年苦干会换来千年幸福。人们还预言，中国将在15年内达到先进工业国的经济水平。”^②经济领域的大跃进也引起了文学艺术领域的浮夸风潮。1958年3月5日，文化部发出《关于大力繁荣艺术创作的通知》，提出“伟大的社会主义建设高潮正在要求出现一个与自己相适应的规模宏伟的社会主义文化高潮”。全国各地由此掀起戏剧创作高潮，而以表现现代生活题材为特征的戏曲现代戏自然自觉承担起反映“这一伟大时代的现实”的伟大使命。戏剧界人士对这一历史性的任务都有着清醒、充分的认识。梅兰芳在文化部全国戏曲表现现代生活座谈会上就说：“最近我在太原就亲眼看见只用一天的时间办成一个塑料工厂，这个工厂还送给我精美的产品。这种不可想象的奇迹，在全国各地是千千万万，例子是不胜枚举的。难道我们的戏曲还不应该表现他们吗？社会主义建设事业，正在一日千里的发展中，如果我们不抓紧时间反映出来，新的发展又来了，我们会掉在后面，赶不上时代。因此，我认为我们全体戏曲工作者，必须在党的领导下，大力编排反映现代生活的新戏曲，同时还要编得快、排得快、演得快，让广大群众看完以后，更能鼓起他们的革命干劲，这样才能起到宣传教育作用，才对社会主义建设有更大意义。”^③当其时，几乎所有的戏曲工作者都以这样的逻辑投入到戏曲现代戏的创作热潮中去。

戏曲现代戏领域的乌托邦主义，一方面表现为创作数量迅速增加，形成了全民创作的热闹景象，一方面表现为创作内容上对大跃进社会现实的积极主动反映。在编演现代戏的高潮中，全国各地剧团争先恐后创作演出数目惊人的现代剧目。有数据说，上海人民沪剧团在两个月内编出32个现代戏。长春评剧团、海龙评剧团等剧团在两个月内编了20多个现代戏。南京市7个戏曲剧团用半年时间新创作现代戏1073个，其中据各种文艺作品改编的现代戏127个。南京市越剧团全团63人，从团长到炊事员人人动手，半年创作现代戏289个，改编现代戏121个。南京市扬剧团129人，半年共创作现代戏511个。“歌颂大跃进”精练概括了这些大量涌现出来的现代戏的题材和主题特征。大跃进的乌托邦倾向在

^① [美]斯图尔特·施拉姆：《乌托邦去来：中国共产党历史的一个周期》[A]，萧延中：《外国学者评毛泽东第四卷“传说”的传说》[C]，北京：中国工人出版社，1997，157。

^② [美]莫里斯·迈斯纳：《毛主义未来观中的乌托邦成分和非理想化成分》[A]，外国学者评毛泽东第三卷思想的永生[C]，100。

^③ 梅兰芳：《一定要下苦功夫演好现代戏——在文化部戏曲表现现代生活座谈会闭幕式上的讲话》，转引自《新中国戏剧史》[M]，74。

这些现代戏中显而易见。北京京剧院四团的《红色卫星闹天宫》，杭州越剧团《关不住的姑娘》、《一日千里》、《十分钟》，胡小孩创作的如《斗诗亭》等一系列现代戏，都反映了大跃进中的“新人新事”。毫无疑问，这些作品都附和了其时整个社会自上而下的乌托邦主义，从而完全沦丧创作思考的现实主义原则，乌托邦想象成为这些作品题材上的首要特征。与延安时期秧歌剧《夫妻识字》等作品中显露出来的乌托邦气息相比较，如果说，《夫妻识字》等作品中的乌托邦是指“尚未实现但在某种情况下可以实现的幻象”，没有这个意义上的乌托邦的号召力，“就没有一个有效的政治运动，当然，也就没有一个革命政党能够得以生存。”而大跃进时期涌现出来的大量现代戏中的乌托邦则是“人类不能做到的专断的和现实的冥思苦想”，^①《夫妻识字》作品中那种必要的和现实的乌托邦主义已经被大跃进时期现代戏中的乌托邦主义所替代。一个显而易见的差异在于，《夫妻识字》等作品描绘的未来美好生活几乎完全是建立在正常、稳定的家庭伦理基础上的，换言之，边区包括政治、经济、文化等在内的大环境的未来与夫妻二人组成的小家庭的未来两相契合，并行不悖。延安时期大量以二流子改造为题材和主题的秧歌剧也是从每个具体家庭的实际利益出发，起到宣传教育的政治目的，由此，政治上的需要因为贴近家庭的生活诉求而表现出操作上的切实可行性。到了大跃进时期，狂热的国家建设的神话早已经完全淹没了家庭的存在，而且，国家的建设恰恰往往要求以具体家庭实际利益的牺牲为前提条件，乌托邦且行且远，逐渐虚幻和神话化。

相比于大跃进时期政治权力向人们预言一个“经济乌托邦”，文化大革命时期，当毛泽东再一次“作为至高无上的乌托邦先知出现在政治舞台上”时，他针对的是自己判断、估量中党内“无时不在的反革命和资本主义复辟的危险势力”，^②从而决定发动群众重新掀起革命，清扫、消除一切资本主义和修正主义成分，实现“社会乌托邦”。此时，在毛泽东看来，纯洁的道德和思想成了扫除资本主义和修正主义成分的重要武器和目的。一个“道德的理想国”于是乎成为文化革命要达到的图景。而经济上的落后、赤贫恰恰是道德和思想纯洁的必要条件，相对于城市居民、知识分子，一穷二白的农村、农民提供了整个社会成员道德和思想改造的资源 and 模范，群众又一次被视为社会革命的动力。道德乌托邦又一次带

^① [美]斯图尔特·施拉姆.乌托邦去来：中国共产党历史的一个周期[A].141.

^② [美]莫里斯·迈斯纳.毛主义未来观中的乌托邦成分和非理想化成分[A].104.

动了革命时期“人民至上”的神话。事实上，文化大革命时期这种道德上的纯洁化要求并非突如其来，姑且不论延安整风运动，建国后从1957年的反右运动，1962年重提阶级斗争要年年讲月月讲日日讲，对道德思想的批判斗争始终存在，直至1966年爆发成文化大革命。

政治、社会生活中狂热的乌托邦主义不能不在戏曲现代戏领域引起震荡，由此，可以把捉到戏曲现代戏题材的乌托邦想象特征的另一条线索，即社会的、道德的乌托邦。社会的、道德的乌托邦想象存在于大量表现阶级斗争的现代戏中。其中影响较大、被诸多不同剧种移植搬演的，有1958年的楚剧《刘介梅》、1963年的扬剧《夺印》等，它们写的都是农村在社会主义改造过程中社会主义和资本主义两条道路的斗争。这些作品的乌托邦冲动表现于它们在假想资产阶级敌人的基础上，进行一场扫除阶级敌人的革命斗争，从而纯洁社会主义社会、国家。就像赵树理1964年“自以为重新体会到政治脉搏，接触到了重要主题”而写作的表现农村中的两条路线斗争问题的《十里店》，在结尾处以“查卫生”这样的行动象征清除旧社会资本主义路线的决心，“要彻底清查一下，把几年的乌烟瘴气消除消除”。楚剧《刘介梅》使用现实生活中的真名真姓，写刘介梅为了个人利益宁可牺牲国家利益，靠近富农、地主，后在县委的帮助下，经过反省，终于转变思想。扬剧《夺印》写农村中大队长受资产阶级敌人腐蚀，党支部书记坚决与敌人做斗争，夺回了象征着无产阶级在农村的领导权的大印。

这些写阶级斗争的现代戏在表现乌托邦冲动时，往往是对现代戏现实主义创作原则的严重违背。一个突出的例子是，刘介梅对各地各种版本《刘介梅》编演提出抗议，“他给文化部写信，认为各地根据他‘忘本回头’的事件编写的各种《刘介梅》剧本大部分情节与他本人的事实不符”。文化部一方面肯定现实题材创作“及时地用现实生活中正面或反面的事例向广大人民群众进行共产主义、社会主义思想教育，对于迅速地反映我国当前大跃进的新面貌和克服旧思想旧习惯的斗争，鼓舞广大人民群众建设社会主义的革命热情有很好的作用”，另一方面，也指出了这类创作扭曲现实的做法，说，“有些用真人真事为题材的作品为了加强戏剧效果，把现实生活中的落后分子写成右派或者反革命分子，或者为了美化正面的英雄人物而作了一些现实生活中并不存在的虚构，这就容易引起群众（特

别是当地群众)的不满,认为与事实不符”。^①从这样的措辞中几乎可以看出文化部对刘介梅等人的不满的谨慎却也无奈的反应,毫无疑问,如果没有当事人的抗议,或者说,如果作品并非用真人真事做题材,那么创作者就有无限的自由为了“迅速地反映我国当前大跃进的新面貌和克服旧思想旧习惯的斗争,鼓舞广大人民群众建设社会主义的革命热情”而编造现实生活中不可能存在的人事,即有无限的自由违背现实主义的创作原则。

道德乌托邦表达在文革样板戏中登峰造极。“塑造工农兵的英雄人物,这是社会主义文艺的根本任务”,“在所有人物中突出正面人物;在正面人物中突出英雄人物;在英雄人物中突出中心人物”,“根本任务”和“三突出”的创作原则使样板戏中的革命英雄们承载起道德和思想典范的重要意义。“毛主义的社会主义道德特别注重斗争、自我牺牲、自我否定的禁欲主义价值观念的内在化。它包含着整整一套体现在革命年代模范游击队领导者身上的理论化和意识形态化的禁欲主义价值观念。在以极端唯意志论为特征的毛主义的世界观中,在创造历史、实现共产主义理想方面起关键作用的,只是那些富于固有的革命精神和道德观念的人。”^②样板戏中的革命英雄人物在样板戏不断被修改之后充分体现出“毛主义的社会主义道德”。他们被无限地抽取了身处凡俗人世的属性,披照着革命的神性光芒。革命、阶级、精神等话语挤兑了样板戏文本英雄人物个体、家庭、肉身等表达的一切可能性。

革命拒斥世俗的享乐,《红灯记》中李玉和“赴宴斗鸠山”,戳穿了鸠山“对酒当歌,人生几何”,“人不为己,天诛地灭”,所以要“苦海无边,回头是岸”的追求个人享乐的资产阶级思想,表现了李奶奶说的“我看那富贵荣华如粪土,穷苦人淡饭粗茶分外香”的无产阶级本色。阶级逻辑覆盖了家庭伦理,李玉和唱道:“人道说世间只有骨肉的情义重,依我看阶级的情义重于泰山”。日常世俗生活的情趣在样板戏文本中不被允许,《沙家浜》闹喜堂的结尾被删除,这在考虑到突出武装斗争的同时,不免也因为充满世俗生活情趣的情节削弱了革命的严肃性。样板戏中人物的两性情感完全隐匿。“两性的情爱关系一直是一个非常之避讳的话题,如同《智取威虎山》‘深山问苦’一场小常宝的经典唱腔‘到夜晚’要由小常宝去想她的娘而她的父亲只能‘想祖母’。样板戏里几乎所有青壮年英雄人物都被写成单身,所有剧目里都摒弃了除了‘革命感情’之外任何涉及到情

^① 傅谨.新中国戏剧史[M].长沙:湖南美术出版社,2002.74—75.

^② [美]莫里斯·迈斯纳.毛主义未来观中的乌托邦成分和非理想化成分[A].109.

爱的两性交往，甚至连相对平等的两性也不存在。”^①个体、家庭、肉身的世俗幸福被祛除得无影无踪之后，革命英雄则在革命行为本身中获取了革命的快感、激情。这种快感、激情在英雄们对敌斗争的时候表现得最为突出；尤其当英雄们的肉体被虐时，他们的革命道德、革命精神更加高涨。“样板戏《杜鹃山》中，柯湘带着镣铐上刑场，白色的衬衫上殷红的血痕极其醒目，可她的精神却异常饱满，丝毫没有受过酷刑的疲惫，而是具有革命少妇的飞动神采。同样，《红灯记》中李玉和即使惨遭酷刑，同样神采奕奕，丝毫没有被暴力施加后的痛苦。京剧艺术是具备了非常丰富的戏剧语言表现一个人的疼痛和疲惫。但到了样板戏中，对革命者的被虐的苦痛被省略了，高度突出了其精神的昂扬。”^②显而易见，样板戏文本并不旨在展现英雄们对敌斗争的曲折性、艰巨性等，革命的道德、信念、精神等是他们战无不胜的关键或唯一的法宝。正如洪子诚说当代的革命文学，“后来就变成了只知道‘斗争’的动人与强大，而无法认识和体验‘斗争’的‘酸楚’，而革命斗争的酸楚的一面也是值得我们体验的，这是许多参加‘革命斗争’的人都能够感受得到的。只发现‘力’的快乐，而不能体验‘美的悲哀’；只急于完成，而不耐烦‘启示’；只喜欢高潮和‘斩钉截铁’，而不喜欢变化和复杂的过程；只喜欢有力的英雄，而不喜欢不彻底的凡人……”^③

无论是经济乌托邦，还是社会的、道德的乌托邦，戏曲现代戏积极应和时代的意识形态脉搏，同时也参与时代的意识形态建构。很快，这些乌托邦就会坍塌破碎，人们将守着一片废墟，抚摸累累伤痕。人们也许终于会顿悟到德国人荷尔德林很久以前就说过的：“总是使一个国家变成人间地狱的东西，恰恰是人们试图将其变成天堂。”

第三节 记忆、乌托邦与国家神话

1944年，在给新编历史剧《逼上梁山》剧组的信中，毛泽东指出帝王将相、才子佳人占据戏曲舞台是对历史的颠倒，《逼上梁山》以人民为表现对象，从而揭示了历史是人民创造的真相，把颠倒的历史重新颠倒过来。依照这种逻辑思维，可以看出，在舞台上表述历史真理也正是以表现现代生活题材为规定性的戏曲现

^① 傅谨.新中国戏剧史[M].长沙:湖南美术出版社,2002.141.

^② 余岱宗.被规训的激情——论1950、1960年代的红色小说[M].上海:上海三联书店,2004.94.

^③ 洪子诚.问题与方法——中国当代文学史研究讲稿[M].北京:三联书店,2002.288.

代戏被赋予的宗旨。毛泽东对舞台内容表现与历史真相表达之间关系的阐发事实上绝非牵强附会。早在20世纪初,梁启超在关于“新史学”的文章和关于“中国历史研究法”的著作中,对中国传统史学提出质疑,说它们是帝王将相的历史,是“帝王家谱的总汇”,“由此造成一般人民无法合理地确定自己所处之空间位置”。^①葛兆光指出,“研究者的主要思路和目光都集中在精英和经典层面上,在不断的叙述中,文学史、思想史、哲学史,历史逐渐建立起一整套图像,通过教科书,不断复制,大家都在这里面生活,于是习惯了这一套,这种图像让我们都觉得,历史就是这样。……我们后人看历史,就以为这些叙述、这些记录,这些描述就是历史,于是历史就会变形。”^②在戏曲舞台上,犹如在历史叙述中,彰显什么,同时遮蔽什么,不可避免影响了人们对历史事件、现象和发展逻辑的认知。帝王将相、才子佳人成为传统戏曲剧目的主要表现对象时,很大程度上不免构造也局限了以戏曲为主要文化接受方式的中国广大民众对历史的想象。梁启超认为,新史学发生作用的第一步应该是“普通人民之国民身份意识的确立”。戏曲现代戏在戏剧领域也将帝王将相、才子佳人赶下舞台,在表现现代生活题材时,从历史真相表述的意义承担中获取了自身存在和发展的合理性和必然性。应该说,毛泽东话语产生之前,在梁启超等人思想的影响下,20世纪初的时装新戏就已经表现了历史真相表达的冲动,囿于当其时历史观等的未定型和混乱,时装新戏并没有获得统一的指导思想。

表现现代生活题材,从规定性和目的性上理解,戏曲现代戏意欲采用、遵循的是通常称之为现实主义的文艺创作原则、方法。事实上,从延安时期到文革时期,现实主义也正是文艺创作唯一合法的原则、方法。李杨把历时34年的“延安文学”、“十七年文学”和“文革文学”放置于“社会主义现实主义”范畴中,说,“‘延安文学’、‘十七年文学’、‘文革文学’尽管有着各自不同的基本内涵和政治归宿,但在自称是‘社会主义现实主义’这一点上是非常一致的。尽管‘社会主义现实主义’有时被称为‘革命现实主义’,有时又被称为‘革命现实主义与革命浪漫主义相结合’,但显然只有‘社会主义现实主义’这个称谓使用得最长久、最普遍,也最具代表性。”^③较之传统戏曲剧目和新编历史剧,在进入社会

^① 杨念群.空间·记忆·社会转型——“新社会史”研究论文精选集·导论[C].上海:上海人民出版社,2001.

^② 葛兆光.思想史研究课堂讲录[M].北京:三联书店,2005.18—19.

^③ 李杨.抗争宿命之路——社会主义现实主义(1942—1976)研究[M].长春:时代文艺出版社,1993.6.

主义现实主义范畴时，戏曲现代戏显然具有绝对的优势。戏曲现代戏据有的这种优势时至今日依然是戏剧界一个不争的事实存在。

然而，正如我们在上文已经看到的，戏曲现代戏的题材在表现现代生活的规定下，显露出的恰恰是记忆塑造与乌托邦想象的征候，是历史、现实的扭曲变形，是对现实主义创作原则、方法的背离。由此，我们有必要重新认识从延安时期到文革时期文艺创作领域现实主义概念的真实内涵。在《抗争宿命之路——“社会主义现实主义”（1942—1976）研究》一书中，李杨重申了现实主义内在的矛盾，“从理论上讲，完全忠实地表现现实就必然排除任何种类的社会目的或宣传意图”，但是说教的倾向已经暗含在现实主义“当代社会现实的客观表现”的基本定义中。“当贺敬之写白毛女的故事、赵树理写小二黑的故事时，这些故事给人的印象是它与生活中发生的事情一模一样。作者只是像镜子一样把这些真实的生活‘反映’下来，至多只是变动了一下生活中主人公的名字和故事发生的现实地点而已。”^①事实上，这些貌似客观真实的故事却与社会和意识形态密切相关，而一旦社会和意识形态变化了，原先被认为客观真实的东西也许就会被认为是荒谬的。也就是说，现实主义不可能纯粹客观真实，总是与一定的意识形态相连。

因此，表现现代生活的戏曲现代戏表述的历史真理正是社会主义思想、观念系统中的历史真相。记忆与乌托邦由此成为政治权威的真理阐述的表现形式和内容。然而在福柯看来，话语的对错是非并不重要，重要的是话语“在某时某地的出现究竟意味着什么”。对于戏曲现代戏“表现现代生活题材”的学术考辨来说，发现戏曲现代戏并非客观真实地表现现代生活还没能触及问题的实质，关键是发掘、考察为何记忆与乌托邦填充了戏曲现代戏从延安时期到文革时期对历史、现实和未来的书写。

戏曲现代戏中通往过去的记忆文本和指向未来的乌托邦文本都属于国家神话系统，具有情感性、具象性和象征性的神话思维特征。相比于延安时期秧歌剧较粗糙、质朴的形态，文革时期的样板戏尤其体现了国家神话精心编造的生产方式和锻造言语、规定仪式、许诺未来等一系列国家神话操作策略。众所周知，样板戏在“十年磨一戏”的不断修改过程中，几乎完全远离了艺术创作可能的“无意识活动”和“自由想象”的状态，在“图腾与禁忌”的森林中，被严密、谨慎地

^①李杨.抗争宿命之路——社会主义现实主义（1942——1976）研究[M].长春：时代文艺出版社，1993.10—13.

编织出来。在记忆和乌托邦书写中,样板戏包含着极具时代风格并粘连鲜明强烈的政治情感的话语,这些话语通过样板戏又强化了自身在当时社会诸层面的渗透。

记忆与乌托邦参与实现了国家神话使国家权力合法化的目的。关于记忆,即集体记忆或者社会记忆的性质和意识形态功能,已经为许多学者所关注。法国学者莫里斯·哈布瓦赫指出,集体记忆不是一个既定的概念,而是一个社会建构的概念,这种建构,如果不是全部,那么也是主要由现在的关注所形塑的;我们关于过去的概念,是受我们用来解决现在问题的心智意象影响的,因此集体记忆在本质上是立足现在而对过去的一种重构。^①保罗·康纳顿论说了记忆的重要性,说:“我们对现在的体验在很大程度上取决于我们有关过去的知识。我们在一个与过去的事件和事物有因果联系的联络中体验现在的世界,从而,当我们体验现在的时候,会参照我们未曾体验的事件和事物。相应于我们能够加以追溯的不同的过去,我们对现在有不同的体验。”对于社会记忆来说,“过去的形象一般会使现在的社会秩序合法化。这是一条暗示的规则:任何社会秩序下的参与者必须具有一个共同的记忆。”社会记忆是政治权力的一个重要方面,“控制一个社会的记忆,在很大程度上决定了权力等级。所以,举例来说,当今信息技术的储备,从而借助信息处理机来组织集体记忆,不仅仅是个技术问题,而是直接影响到合法性,是控制和拥有信息的问题,是至关重要的政治问题。”^②在毛泽东看来,延安时期的新编历史剧《逼上梁山》完成的就重构记忆的开创性工作。表现革命题材的戏曲现代戏肩负当然是塑造共同的革命记忆的任务,从而确立、巩固共产党政权,确立、巩固毛泽东和毛泽东思想在中国的地位的绝对合法性、客观必然性。正因此,《红灯记》李奶奶“痛说革命家史”轻易修改了历史真实,《沙家浜》要突出武装斗争而非地下工作。乌托邦在20世纪中国的积极意义不言而喻。早在20世纪初,梁启超未完成的小说《新中国未来记》就展示了民族国家的乌托邦神话。乌托邦巨大的感召力鼓舞了中国的现代化谋求进程。

革命是戏曲现代戏记忆和乌托邦成分的表征。戏曲现代戏塑造的是革命的记忆,想象的是革命的乌托邦,换言之,戏曲现代戏在革命意识形态基础上,完成记忆塑造与乌托邦想象。与此同时,戏曲现代戏的记忆塑造与乌托邦想象也积极生产着革命意识形态。革命之于建立、发展现代民族国家的意义,使革命话语获取了中

^① 莫里斯·哈布瓦赫.论集体记忆(导论)[M].上海:上海人民出版社,2002.37—60.

^② 保罗·康纳顿.社会如何记忆(导论)[M].上海:上海人民出版社,2000.1—5.

国各个阶层人们情感与理智的支持，革命成为神话。与之相关的是作为革命主体，也就是工农兵大众的神话，包括工农兵大众拥有道德资源的神话等等。革命的社会集体记忆所达到的是“解释革命从何而来，为什么不进行革命中国就没有出路”，“当时的主流文艺作品必须通过审美途径，反复诉说走革命的道路以拯救中华民族、建设现代国家的必然性和必要性，以此建构和巩固革命意识形态的‘领导权’。”^①戏曲现代戏提供的记忆赋予革命以及领导革命的政权以合法性，在革命的旗帜下，在建立现代民族国家的理想召唤下，最广大的民众团结为政治的共同体，并在此中完成各自的国族成员的身份认同。戏曲现代戏作为国家神话实现了它的整合、强化的结构功能。国家神话中的乌托邦图绘，同样赋予政权正当性和稳定性。比如，1958年的豫剧《朝阳沟》绘制出一个乡村的现代化的乌托邦，在一定程度为其时主流意识形态推行“上山下乡”政策提供了合法性。而在今天回头来看，“上山下乡”运动背后隐匿的是其时城市不堪猛增的劳动力重负的严重危机，从而缓解了城市，乃至整个民族国家的困境。乌托邦的意识形态意义显露无遗。

记忆与乌托邦作为戏曲现代戏题材的两个主要部分，并非无甚关联，在它们背后彰显出的是国家神话的思想方式。其中突出的是现代性的时间观念。汪晖在关于现代性的论述中说：“现代性一词是一个内涵繁复、聚讼不已的西方概念。只有一点非常明确，即现代性概念首先是一种时间意识，或者说是一种直线向前、不可重复的历史时间意识，一种与循环的、轮回的或者神话式的时间认识框架完全相反的历史观。”^②线形历史观把革命、进步、解放、发展、危机和时代等一系列相关的关键词带入民族国家的现代化谋求的主流话语。记忆中的革命为现存秩序提供了合法性，换言之，那些能为现存秩序提供合法性依据的革命记忆才进入现代戏的题材范畴。乌托邦从一个虚无的空间概念演变为现实的时间概念，在记忆指向的时间线上，成为一个随着时间的递进完全可以实现、进入的空间，从而有效推动了主流意识形态一系列政策的贯彻、实施。当然，将记忆与乌托邦铆合一处的，正是当下现实。主流意识形态正是根据每个当下的实际需求，积极塑造了记忆与乌托邦，使戏曲现代戏成为真正典型的国家神话。

^①余岱宗.被规训的激情[M].上海：上海三联书店，2004.291.

^②汪晖.韦伯与中国的现代性问题[A].王晓明主编.批评空间的开创——二十世纪中国文学研究[C].上海：东方出版社，1998.2.

第三章 从延安秧歌剧到文革样板戏

梳理戏曲现代戏的发展脉络，延安时期唤起人们的，惯常是由《松花江上》开端的京剧现代戏以及由《血泪仇》代表的秦腔等陕北地方戏曲现代戏的记忆。与京剧现代戏和秦腔等陕北地方戏曲现代戏的创作演出相比，上世纪40年代延安新秧歌运动在延安产生的影响之广、作用之巨，毋庸置疑为其它戏剧、乃至其它文艺活动所无法企及。延安文艺座谈会后，1943年伊始，新秧歌运动迅速火热席卷陕北边区，构成边区最壮观的文艺景象。随着1945年边区政府和各种文艺组织陆续迁离延安，延安新秧歌运动渐渐停歇。及至1949年中国共产党在全国范围建立政权，植根于陕北黄土地的新秧歌毕竟难以重现延安时期盛极一时的情形。新秧歌运动虽然偃旗息鼓，触发和引导它的文艺理念却始终执着贯穿、渗透于新中国政府的戏剧、乃至整体文艺工作思维和实践，直至文革时期，终于以革命样板戏的形态得到又一次肆意张扬。驻足于文革样板戏的历史场景中，回望延安戏剧活动，可以发现，隔着三十年左右波诡云谲的岁月，与这一次戏曲现代戏发展巅峰遥遥呼应、相映成趣的并非颇有成就的京剧现代戏和秦腔等陕北地方戏曲现代戏等，更是新秧歌运动，尤其是其中《兄妹开荒》拉开序幕的秧歌剧创演。从延安秧歌剧到文革样板戏，历史的连续性清晰可辨。最先使二者呈现深刻关联的，是大众文艺的理论图景和实践景观，如果说，延安秧歌剧是20世纪由来已久的大众文艺理想的第一次成功实践，那么，文革样板戏则是大众文艺在20世纪的嬗变推进的极致表现。20世纪中国大众文艺的理论与实践事实上又总是蕴涵着国家神话的实质。在戏曲与国家神话关系的视角下考察戏曲现代戏，把延安秧歌剧作为历史和逻辑的关键起点，显然缘于延安秧歌剧与其后戏曲现代戏的发展，直至文革样板戏之间历史和逻辑的密切关联。当然，这并不意味着延安其它戏剧活动在论述中的缺席，它们共同构成了对秧歌剧典型言说过程中重要的互文性事实。

厘清延安时期的秧歌剧与文革时期的革命样板戏之间各种成分的继承和变异，阐发它们共同作为大众文艺内蕴的国家神话性质，辨析国家神话在不同历史时期的表现形式、运作方式等是本章论述的中心。

第一节 大众文艺图景

1、大众文艺的理论生成

“大众文艺”进入汉语词汇是20世纪二三十年的事。1928年，郁达夫主编《大众文艺》杂志，把“大众文艺”一词从日本引渡到中国。自此以降，“大众文艺”，以及相关的“文艺大众化”、“大众语”、“旧形式”、“民间形式”、“工农兵文艺”等一系列概念、术语、观念、命题，以及围绕着它们的论争，充斥文学艺术史，构成了20世纪中国文学艺术发展史的一条重要线索。勾勒大众文艺在20世纪中国的理论谱系，把捉大众文艺理论的缘起、走向，成了考察从延安秧歌剧到文革样板戏大众文艺形态变迁的始发工作。

《大众文艺》等杂志组织、推进的三次文艺大众化问题讨论是上世纪30年代重要的文艺事件。讨论的问题核心是文艺为什么要大众化和怎样做到大众化。就大众文艺的基本目的，即创造大众能够理解，能够接受的文艺来讲，大众文艺的理想在五四文学革命中已经得到表述，甚至早在20世纪初，梁启超等人的文学改良主张便已经显露出大众文艺思想的端倪。1902年，梁启超在《新小说》创刊号上发表著名的《论小说与群治之关系》，说：“欲新一国之民，不可不先新一国之小说。……何以故？小说有不可思议之力支配人道故。”对于广大群众，小说“如空气，如菽粟，欲避不得避，欲屏不得屏”，^①有利于最大可能地承载改造社会的功能。梁启超倡导包括戏曲在内的小说创作，蕴涵了创造大众文艺的思想。五四文学革命的发难者继承了梁启超等人的这种思想。陈独秀提出的文学革命的宣言：“曰推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；曰推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学。”其中显然孕育着大众文艺的理想。

30年代的文艺大众化问题讨论既是对发端于晚清，在五四进一步发展的“大众文艺”理论的推进，又是在新的历史情境下对之前大众文艺理论的检讨。瞿秋白在《大众文艺的问题》一文中尖锐指出：“五四的新文化运动对于民众仿佛是白费了似的。五四式的新文言（所谓白话）的文学，以及纯粹从这种文学的基础上

^①梁启超：《论小说与群治之关系》[A]，舒芜编选《中国近代文论选》[C]，北京人民文学出版社，1981.157.

产生出来的初期革命文学和普洛文学，只是替欧化的绅士换了胃口的‘鱼翅酒席’，劳动民众是没有福气吃的。……五四的新文化运动因此差不多对于民众没有影响。”^①30年代文艺大众化问题讨论把五四文学革命中的大众文艺理论深化、具体化了，浮现出的诸多理论阐述为五四时期闻所未闻。首先，在30年代，大众文艺的性质起了变化，它不是五四思想启蒙的重要载体，而是无产阶级革命必不可少的组成部分。其次，大众的所指不同了，不是五四时期普泛的国民，主要指“无产阶级和劳动民众，手工工人城市贫民和农民群众”，“大众”至此成为一个具有特殊阶级内涵的概念。大众与知识分子，也就是大众文艺的接受者和创造者的关系也发生了深刻的变化。瞿秋白的《“我们”是谁》一文发出了尖锐的质问，认为文艺大众化实效寥寥的原因就在于知识分子面对大众以“我们”自居，没有融入群众，没有把文艺大众化变成群众的运动。“这些革命的知识分子——小资产阶级，还没有决心走近工人阶级的队伍，还自己以为是大众的教师，而根本不了解‘向大众去学习’的任务。因此，他们口头上赞成‘大众化’，而事实上反对‘大众化’，抵制‘大众化’。……何大白说的：‘我们’是谁呢？！他用‘我们’和大众对立起来。这个‘我们’是在大众之外的。他根本不感觉到这个‘我们’只是大众之中的一部分。这样，所以他就不能够认识自己的错误，不能够消灭‘知识阶级’的身份。”^②显然，五四文学革命构想的知识分子与大众之间启蒙与被启蒙的关系在此一并被否定了。大众文艺的资源，也从五四时期主要取法于西方转向注重中国民间“体裁朴素的东西”，“例如，利用流行的小调，夹杂着说白，编成功记事的小说；利用纯粹的白话，创造有节奏的大众朗诵诗；利用演义的体裁创造短篇小说的新形式。……至于戏剧，那就新的方法更多了。”^③至于大众文艺的语言、题材、主题等也具有了五四新文学所未有的方向和规约。

文艺大众化问题讨论进行得颇为热闹，文艺界很多人士参加讨论，涉及到很多问题。今天回过头来看，鲁迅的看法在当时最是一针见血且具预见性，他说：“总之，多作或一程度的大众化的文艺，也固然是现今的急务。若是大规模的设施，就必须政治之力的帮助，一条腿是走不成路的，许多动听的话，不过文人的聊以自慰罢了。”^④一方面，正像瞿秋白等人所看到的，文艺大众化“两三年来除

^①宋阳.大众文艺的问题[A].文振庭编.文艺大众化问题讨论资料[C].上海：上海文艺出版社，1987.55.

^②瞿秋白.“我们”是谁[A].文艺大众化问题讨论资料[C].上海：上海文艺出版社，1987.100—101.

^③宋阳.大众文艺的问题[A].文艺大众化问题讨论资料[C].上海：上海文艺出版社，1987.59.

^④鲁迅.文艺的大众化[A].文艺大众化问题讨论资料[C].上海：上海文艺出版社，1987.18.

出空谈之外什么成绩也没有”，一方面，大众文艺正是 40 年代在延安中国共产党政权的全力推动下才最终达成理论的生成和实践的成功。抗战为大众文艺的发展提供了历史契机。正如抗战初期楼适夷所说：“自有新文学以来，总是跟大众隔离的。但现在有一个好的现象，抗战把这个隔离相当地消除了。因为大众想了解战争的情绪非常高，所以自自然然接近了反映战争的文艺，这是 20 年来没有的机会。从前的大众化口号是空的，现在都开始实现了。”^①于是，“文章下乡，文章入伍”、“利用旧形式”、“民族形式”等口号、论争共同组成了抗战时期大众文艺的理论征候。待到 1942 年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》既出，文人们对大众文艺诸多问题的见仁见智终告终结。《讲话》使 30 年代初期开始的大众文艺诸问题讨论理论化、体系化和政策化，从此奠定大众文艺最权威、最根本的创作和评论思想。

抗战历史情境对文艺的急迫要求和延安文艺界实际存在着的偏离抗战需要、政权期许的混乱状态直接促成毛泽东 1942 年《讲话》的产生。萧军在《难忘的延安岁月》中回忆道，延安文艺界“各有各的路数，各有各的观点，难免发生分歧，发生矛盾。……我问毛主席有没有文艺政策？毛主席说，现在忙着打仗、种地，哪顾得上呢！他说党应当制定一个文艺政策，以便使延安和各抗日根据地的同志们都有所依据，有所遵循，团结起来，步调一致地开展文艺工作。”^②《讲话》首先明确：“我们今天开会，就是要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”^③毛泽东一开始就赋予文艺以革命救亡的意义，取得统一文艺思想最高的、不可辩驳的正当性。毛泽东强调，文艺“为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题。”他指出：“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用。”他定义了中国当时历史情境下的人民大众，“什么是人民大众呢？最广大的人民，占全人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。所以我们的文艺，第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装

^① 《七月》第 7 期，1938 年 1 月 16 日，转引自马良春等主编《中国现代文学思潮史（下册）》[M]。北京：十月文艺出版社，1995.1079。

^② 萧军《难忘的延安岁月》[A]。艾克思编《延安文艺回忆录》[C]。北京：中国社会科学出版社，1992。

^③ 在延安文艺座谈会上的讲话[A]。毛泽东选集第三卷[C]。北京：人民出版社，1991.847—879。

队伍的,这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的,他们也是革命的同盟军,他们是能够长期地和我们合作的。这四种人,就是中华民族的最大部分,就是最广大的人民大众。”毛泽东说,要创造这样的人民大众的文艺,实现文艺的大众化,“就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片”,“中国的革命的文学家艺术家,有出息的文学家艺术家,必须到群众中去,必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去,到火热的斗争中去”。《讲话》还阐述了文艺“在目前条件下,普及工作的任务更为迫切”,“在普及基础上提高”等文艺如何服务人民大众的理论思想;阐明党的文艺工作与党的整个工作的关系问题,党的文艺工作和非党的文艺工作的关系问题;廓清文艺批评的政治标准和艺术标准的关系等。

毛泽东《讲话》全面绘制出大众文艺图景,标志着自五四开始,经由30年代,延至抗战时期大众文艺理论的最终生成。这种大众文艺理论一直指导着建国后数十年中国的文艺发展,“有经有权”性质的《讲话》,经过政治化的反复延伸诠释、尽情发挥,事实上又变成支配文艺创作和评论的绝对的话语机制,到文革时期终于发展到它极端畸变的形态。1962年周扬为纪念《讲话》二十周年在《人民日报》上发表社论《为最广大的人民群众服务》,认为“人民民主统一战线内的以工农兵为主体的全体人民,都应当是我们文艺服务的对象和工作对象”。^①周扬在新的历史阶段对文艺所为的“人民大众”的进一步界定在文革初期却被定性为“全民文艺”论,成了反革命的“文艺黑线的中心口号”。至此,显然,特定政治利益群体夺取了《讲话》的阐释权,从而也获得了批判所被批判者的无上的合法性。

大众文艺理论的最终生成,同时,也意味着“大众文艺”这一概念的独特内涵的确立。而“大众文艺”这一概念的内涵自然与20世纪中国“现代民族—国家营建”进程的历时性息息相关。就大众文艺的服务对象,即“大众”的具体所指而言,它最后被主要界定为工农兵大众,显而易见与历史情境的变迁关系密切。汪晖指出,促使抗战时期文艺服务对象变化及相关的“民族形式”等问题提出的动力之一是“近代以来第一次出现的大规模的由都市向边缘地区的文化流动”。

“文化中心转移当然不只是文化机构和文化人的转移,而且还是读者群和整个社会环境的变化”,“在面对边缘区域的文化环境时,文学家的创作本身不得不重新

^① 周扬.为最广大的人民群众服务[N].人民日报,1962.5.23.

调整,以适应读者群和地方性的文化”。^①唐小兵论及瞿秋白上世纪30年代的大众文艺思想时,也指出,瞿秋白的大众文艺思想与他个人的战线转移——“从城市到农村,从国统区到苏区,从知识精英到群众领袖,从创作思辨到文艺运动,从间接影响读者到直接实现政治效益”——有关,从而说明,“‘大众文艺’作为文化革命运动正是以这样一个大的文化迁移为历史背景”。^②由此可见,谈论大众文艺,无法脱离20世纪中国“现代民族—国家营建”的历史现实,换言之,只有在“现代民族—国家营建”的历史追求的映照下,大众文艺在20世纪中国的特殊内涵才能得到澄明。

2、大众文艺与国家神话

在《再解读:大众文艺与意识形态》一书的代引言《我们怎样想象历史》中,唐小兵把“大众文艺”与“通俗文学”区别开来,他认为,“通俗文学”这一概念“更多的是认指此种文学形态的娱乐功能和消遣性质”,“所体现的实际上是市场经济的逻辑”,“所追求的最终是文学作品的交换价值化,和商品的运作方式是同构同质的”,“因此,通俗文学作品可以说是城市/市民文化的必然产物”;“大众文艺”这一概念“最终涉及到的将是文学话语(以及更广泛意义上的象征行为)在现代民族—国家营建过程中不可或缺的意识形态功能”,它与“通俗文学”之间,有着“几乎完全不同的文化生产、价值认同和历史想象”。^③许志英、邹恬主编的《中国现代文学主潮》勾勒中国现代大众文艺的发展史时,说明,与八九十年代在现代大工业生产和后现代主义思潮中风起云涌的大众文化不同,源起于五四时期,经由30年代,到40年代付诸创作实践,在文革时期推向极致的大众文艺,“则是一个特定的历史概念”。^④南帆在《大众文学》一文中也指出,革命语境中的大众文学与在商业社会中得到定位的大众文学之间存在着截然不同的内涵与建构方式。^⑤1942年毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》使大众文艺理论最终生成的同时,也使大众文艺的内涵终于完备。《讲话》成了人们探寻、挖掘大众文艺内涵的最重要的文本资源。

正如很多人所看到的,大众文艺作为“一个相对独立的文化循环系统”,在

^① 汪晖.现代中国思想的兴起下卷第二部[M].北京:三联书店,2004.1500—1501.

^② 唐小兵.我们怎样想象历史[A].再解读:大众文艺与意识形态[C].香港:牛津大学出版社,1993.15.

^③ 唐小兵.我们怎样想象历史[A].再解读:大众文艺与意识形态[C].香港:牛津大学出版社,1993.12—14.

^④ 许志英,邹恬主编.中国现代文学主潮(下)[M].福州:福建教育出版社,2001.540.

^⑤ 南帆.大众文学[A].文本生产与意识形态[C].广州:暨南大学出版社,2002.245.

大众之中，在人类历史之中，自有文艺以降一直存在着。“里巷歌谣”、“街谈巷语”等都可以是大众文艺的表现形态。鲁迅说：“在不识字的大众里，是一向就有作家的。我久不到乡下去了，先前是，农民们还有一点余闲，譬如乘凉。就有人讲故事。不过这讲手，大抵是特定的人，他比较的见识多，说话巧，能够使人听下去，懂明白，并且觉得有趣。这就是作家，抄出他的话来，也就是作品……”

①延安文艺座谈会前后，知识分子发现的秦腔、信天游、眉户戏、道情、秧歌、花鼓等都是长久存在于陕北地方的大众文艺样式。“三姓庄外沅麻坑，沅烂生铁沅不烂妹妹的心”，李季听到这样的信天游，惊呆了。眉户戏则让何其芳深深感动：“你笛子，你胡琴，你敲打着的拍板，你间或又响一下的锣声，你的节奏是那样简单，那样短促，你呜呜地唱着像哭泣，从你我听出了陕北的过去的人民的生活，我听出了古代的秦国的贫苦，我听出了唐朝的边塞的战争，我听出了干旱，我听出了没有树林的山，我听出了破烂的窑洞和难吃的小米饭，我听出了女孩子卖钱，男孩子没有裤子穿，我听出了地主们驱使着农民像蒙了眼睛的毛驴一辈子绕着磨子转……”②这些未经以“大众文艺”命名的原生状态的大众文艺，承载着民间情感、思想，记录着民间的悲欢生活，在历史漫漫行程中，或者沉默着渐渐消散，或者顽强地始终蔓延。

一旦大众文艺“浮出历史地表”，进入政权及其领导下的知识分子的视阈，填充了特定意识形态的文化版图，就结束了自发的原生的状态，渗透政治权力对于它可能实现的功能的想象和实现它的功能的抱负。显然，《讲话》切切号召、殷殷呼唤的大众文艺指向的不是陕北等地现存着的文艺，也不是这些文艺自身内在逻辑发展的产物，而是需要改造和创造的东西。也就是说，《讲话》提供了创造大众文艺的理论指导，而不是对大众文艺创造的实践总结，当《讲话》绘制大众文艺图景时，契合《讲话》精神的大众文艺还只是想象中的物象。汪晖谈到上世纪40年代的“民族形式”问题讨论时，指出当时“几乎所有的讨论者都认为‘民族形式’并不是现成的形式，而是需要创造的新形式。这显然意味着在‘抗战建国’的总目标下，各派政治和文化力量都认为‘民族形式’是一种现代形式。”“‘民族形式’既不是‘地方形式’，也不是‘旧形式’，既不是某个多数或少数民族的形式，也不是某个阶级或阶层的形式。所有这些已有的或现存的形式仅仅

① 鲁迅.门外文谈[A].鲁迅全集第6卷[M].北京：人民文学出版社，1981.99.

② 王培元.延安鲁艺风云录[M].桂林：广西师范大学出版社，2004.110—111.

是‘民族形式’的素材或源泉，却不是‘民族形式’本身。其理由显然是：在帝国主义的殖民体系中，中国作为一个‘民族’既不是某个地区，也不是某个种族，而是一个现代国家共同体。由此，‘形式’不是某种地方性的形式，也不是某个种族的形式，而是一种现代的、超越地方性的形式，是一种新的创制。‘创造性’是‘民族形式’的主要特点之一，从而也表明了‘民族形式’问题与现代性的关系。”^①同样，《讲话》号召、呼唤，乃至唯一允许的大众文艺也具有创造性的主要特点，与中国共产党的现代性逻辑相关。

“如果我们看一看提倡文学大众化的四个时期，就不难发现，每一次讨论都处于中国民族的存亡危机时期。在这个意义上说，文学大众化的历史，也就是中国革命的历史。因而，它构成了中国革命的一环，同时在每一个时期，中国文学也都获得了新的生命。”^②这话大抵说出中国大众文艺的性质、特征。1942年，《讲话》明确指出，有待创造的大众文艺是“整个革命机器的一个组成部分”，是“整个革命事业的一部分，是齿轮和螺丝钉”；“文化的军队”与“拿枪的军队”一样，是中国革命必不可少的力量；当然，“文艺是从属于政治的”，“革命的思想斗争和艺术斗争，必须服从于政治的斗争”，但是，同时，文艺“又反转来给予伟大的影响于政治”。40年代中国的政治显然完全围绕抗战建国的目标和如何抗战建国的问题，大众文艺便服从于这个目标，参与谋求抗战建国的历史重任，实现《讲话》强调的“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的意识形态功能。

文艺意识形态功能凸现于中国共产党的“现代民族—国家营建”的逻辑和想象中，应该说真正开始于上世纪30年代末，40年代初。周扬回忆说：“在江西时期，我们红军里的文化工作比较少，到了延安才开始搞文化工作。”^③1936年11月22日中国文艺协会在延安成立，毛泽东在会上坦言：“中国苏维埃成立已很久，已做了许多伟大惊人的事业，但在文艺创作方面，我们干得很少。”他同时宣称：“过去我们是有很多同志爱好文艺，但我们没有组织起来，没有专门计划的研究，进行工农大众的文艺创作，就是说过去我们都是干武的。现在我们不但要武的，我们也要文的了，我们要文武双全。”^④毛泽东“开了中国共产党重视文艺的传统”。这从他1938年直接支持并促成延安鲁迅艺术剧院的建成，此后多

^① 汪晖，现代中国思想的兴起下卷第二部[M]，北京：三联书店，2004.1498.

^② [1] 今村与志雄，赵树理文学札记[A]，黄修己编，赵树理研究资料[C]，太原：北岳文艺出版社，1985.466.

^③ 赵浩生，周扬笑谈历史功过[J]，新文学史料，第二辑 239.

^④ 毛泽东，在中国文艺协会成立大会上的讲话[A]，毛泽东文艺论集[C]，北京：中央文献出版社，2002.3.

次亲临鲁艺发表讲话，经常与鲁艺师生交流谈话就可窥见一斑。当然，正如李书磊所说：“毛泽东重视文艺乃是因为看到了它作为宣传工具与斗争武器的作用而不是因为其他”。^①毛泽东并不讳言他的文艺的功利主义观点，称：“我们是最广和最远为目标的革命的功利主义者”，他显然无比清楚普列汉诺夫阐述的道理：“任何一个政权只要注意到艺术，自然就总是偏重于采取功利主义艺术观。它为了本身的利益而使一切意识形态都为它自己所从事的事业服务。”^②二十多年后，毛泽东明确指出：“凡是要推翻一个政权，总要先造成舆论，总要先做意识形态方面的工作。革命的阶级是这样，反革命的阶级也是这样。”^③《讲话》规划中的大众文艺成为40年代中国共产党围绕抗战建国目标的意识形态建构的重要一部分。

被寄予特定的意识形态功能规定了大众文艺自成一体的叙事肌理、情感指向、价值表达和美学旨趣等。正如《讲话》所说的：“在为工农兵和怎样为工农兵的基本方针问题解决之后，其他的问题，例如，写光明和写黑暗的问题，团结问题等，便都一齐解决了。”质言之，“为工农兵和怎样为工农兵的基本方针”决定了大众文艺创作的一系列具体问题，包括题材上以写工农兵和工农兵生活为主，主题上以写光明为主，风格上以普及为主等。《讲话》给出了一整套的大众文艺的思想倾向、操作方式、编码策略等作为文艺工作者从事创作的有机规范，不可忤逆，偏离这种规范者及其文艺作品将受到政治性质上的惩罚，王实味的遭遇就是例证。从这个意义上说，大众文艺成了知识分子进行自我身份认同的重要机制，凭借着大众文艺，知识分子是否“站在无产阶级的和人民群众的立场”，对革命与反革命，对人民群众与一切敌人的态度等都得到了确认。知识分子创造大众文艺，“和工农兵大众的思想感情打成一片”变成了他们汇入延安生活的通行证。

由此，“大众文艺”这一概念中“大众”的意义承载得到了更进一步的敞开，它不仅意味着上文所述，随着文化迁移的文艺接受对象的变化，而且，成了知识分子身份认同的唯一镜像，曾经以大众的启蒙者自诩的知识分子现在需要面对大众完成自我身份的确认。这种转变显然是中国共产党对大众作为抗战建国的主体力量的深切认识的结果。作为抗战建国的主体力量，大众指称的当然不是某一个或某一些鲜活具体的个体，而是一个表示集体的符号化的概念，“大众”是匿名的，

^①李书磊.1942：走向民间[M].济南：山东教育出版社，1998.151.

^②普列汉诺夫.没有地址的信[M].北京：人民出版社，1962.216.

^③毛泽东：1962年9月24日八届十中全会上讲话，《建国以来毛泽东文稿》第10册.

模糊的，一体的。许多时候，“大众”被视为一个不可分割的单位——“大众”被无形地转换为“民族”。^①从而当知识分子创造大众文艺，文本中的人物形象代表着往往是民族、国家，人物的命运隐喻知识分子对民族、国家命运的思考，人物的情感是知识分子对民族、国家情感的投射。杰姆逊对“第三世界文学”的说法——“第三世界的文本，甚至那些看起来好像是关于个人和利比多趋力的文本，总是以民族寓言的形式来投射一种政治：关于个人命运的故事包含着第三世界的大众文化和社会受到冲击的寓言。”^②——也许用以说明整个中国 20 世纪文学会引起颇多质疑，但至少用在大众文艺上，尤其具有有效性。同样尤其是大众文艺的理论和理论指导、规训下的实践更加符合刘禾对中国现代文学的看法。刘禾认为，“‘五四’以来被称之为‘现代文学’的东西其实是一种民族国家文学”，“现代文学一方面不能不是民族国家的产物，另一方面，又不能不是替民族国家生产主导意识形态的重要基地。”^③就《讲话》期望的大众文艺而言，它是抗战建国的产物，同时意欲为共产党抗战建国的总目标生产意识形态；是国家神话的集中表现。

第二节 从延安秧歌剧到文革样板戏：大众文艺的形态演变

毫无疑问，延安文艺座谈会过后，延安的文艺生态发生了深刻的变化。《讲话》追求的大众文艺实践风起云涌，迅速替代了之前文人们相对独立自由的创作。“在延安文艺里，‘五四’新文学运动中一直孕育着的，在三十年代明确表达出来的‘大众意识’才真正获得了实现的条件以及体制上的保障，‘大众文艺’才由此完成其本身逻辑的演变，并且同时被程序化、政策化。”^④秧歌剧，在延安文艺，“亦即充分实现了的‘大众文艺’”画卷中，显然占取了其它文艺形态无出其右的举足轻重的地位。正如《新民报》主笔赵超构访问延安时发现的，“每个延安人都很自负的谈起秧歌的成功，你要是和他们谈到文艺，他总要问你‘看见秧歌剧没有？’仿佛未见秧歌就不配谈这边区文艺似的。”^⑤

1943 年春节，鲁艺王大化、李波主演的秧歌剧《兄妹开荒》在延安杨家岭首

^① 南帆. 诗与国家神话[A]. 文本生产与意识形态[C]. 广州: 暨南大学出版社, 2002.201.

^② 杰姆逊. 处于跨国资本主义时代的第三世界文学[J]. 张京媛译, 当代电影, 1989 年第 6 期.

^③ 刘禾. 文本、批评与民族国家文学[A]. 再解读: 大众文艺与意识形态[C]. 香港: 牛津大学出版社, 1993.30—31.

^④ 唐小兵. 我们怎样想象历史[A]. 再解读: 大众文艺与意识形态[C]. 香港: 牛津大学出版社, 1993.14.

^⑤ 赵超构. 延安一月[M]. 民国丛书第五篇(79) [Z]. 上海: 上海书店, 1940.104.

场演出。《兄妹开荒》的创作背景是陕北边区军民积极响应共产党中央和政府的号召轰轰烈烈开展起来的大生产运动。它直接取材于《解放日报》报道的在生产运动中涌现出来的劳动模范马丕恩父女的光荣事迹，剧情构思、人物安排便于陕北广泛流传的秧歌表演；作曲家安波吸收了秧歌，以及陕北眉户、道情、信天游等地方文艺的音乐成分进行谱曲；人物唱词起用当地群众熟识的陕北方言、官话；表演上借鉴了秧歌，以及其它戏曲的表现手法和精神。演出得到了毛泽东等人和延安群众的一致好评。毛泽东看了《兄妹开荒》的演出后，连连点头，发笑，赞道，“这还象个为工农兵服务的样子”。诗人戈壁舟赋诗《毛主席笑了》，说：“有了毛主席的文艺方向，秧歌队到处扭唱。我们给毛主席表演，毛主席亲自到场。大秧歌一完都往下坐，王大化演出《兄妹开荒》。”^①延安群众非常喜欢《兄妹开荒》。有一次，《兄妹开荒》在文化沟的青年体育场演出。场的后面是个大山坡，虽然当时天气还冷，但山坡上仍挤满了密密麻麻的观众。场周围也坐满了八路军的指战员和手持红缨枪的自卫军，人山人海，连场地边的树杈上都骑坐着人。演出结束后，观众议论纷纷，有的老乡高兴地说：“把咱们开荒生产的事儿都编成戏了！”有人在回答他人询问时，不说看的是《王小二开荒》，而是亲切地称为《兄妹开荒》。于是，《兄妹开荒》便代替了原来的剧名在群众中流传开了。有些群众跟着演出队到处跑着看，最多时竟有数百人相随。不久，这些“永久牌”观众中有人都把演出的节目记熟悉了，一遇演出，这些老观众就向身旁的新观众指指划划地介绍剧情说，那个节目好看，现在演的是什么情节呀，下来又该谁出场了呀，等等。^②

《兄妹开荒》的成就和影响也给前来延安访问、采访的人们留下特别深刻的印象。黄炎培从重庆来延安，在《延安五日记》中记载了延安欢迎晚会的情景，说道：“使我最欣赏赞美的是一出《兄妹开荒》的秧歌剧，表演得特别绵密而生动。据说表演的不是北方人，而方言、音调和姿态，十足道地的写出北方农村，这真是‘向老百姓学习’了。”^③赵超构看了延安秧歌剧，认为与《动员起来》等比较，“《兄妹开荒》的艺术成份最高”。他在《延安一月》中回忆道：“这个剧本描写在山上开荒的哥哥，看见妹妹送饭来了，和她开一个玩笑，在地上装睡，妹妹以为哥哥偷懒，正正经经的规劝他，哥哥不但不理，反而逗他生气，等到妹妹

^① 艾克恩编纂.延安文艺运动纪盛(1937、1—1948、3)[M].北京：文化艺术出版社，1987.419.

^② 贺志强等主编.鲁艺史话[C].西安：陕西人民出版社，1991.208—209.

^③ 黄炎培.延安归来[M].《民国丛书》第五篇（79）[Z].上海：上海书店，1940.41.

气得要哭了，他才说明是玩笑。这一场玩笑充分表现出劳动者的愉快与幽默。调皮的哥哥，天真的妹妹，也极富乡村的情调……”^①

作为《讲话》之后延安知识分子创作的第一个秧歌剧，《兄妹开荒》的巨大成功为大众文艺的实践探索到了一条重要途径，从而正式拉开了延安新秧歌运动的序幕。1943年4月25日，《解放日报》连载《兄妹开荒》，在《正确的艺术方向》标题下，发表了延安县委宣传部及某团全体指战员给鲁艺秧歌队的信，说明“鲁艺秧歌队的方向是正确的，这个方向便是毛主席所号召我们的面对工农兵并向工农兵学习的方向。”《解放日报》同时发表社论《从春节宣传看文艺的新方向》说，秧歌剧《兄妹开荒》等是文艺界在文艺座谈会后开始向毛泽东所指出的为工农兵大众服务的新方向转变的突出成果，这些新方向的特点是，“文艺与政治的密切结合”、“文艺工作者面向群众”和文艺的普及与提高等问题有了解决的方向等。^②在延安政权、知识分子和群众三方面齐心协力推动下，《兄妹开荒》“打响了群众性新秧歌运动的第一炮”后，延安新秧歌运动热火朝天地闹起来了。长久以来一直以草根状态自在而执着地绵延于民间的秧歌，迅速成为延安知识群体开展文艺活动时予以利用的重要形式，并且充分灌注、承载着边区政权的意识形态。民间、官方与知识群体因为新秧歌，一时具有了共享的话语场。到了1944年的春节，延安几乎各机关、部队、学校、村庄等都有了自己的秧歌队。“保安处的秧歌”、“保卫处的秧歌”、“留政的秧歌”、“军法处的秧歌”、“行政学院的秧歌”、“西北党校的秧歌”、“延安市民的秧歌”等等把整个陕甘宁边区都闹沸腾了。“据不完全统计，从1943年农历春节至1944年上半年，一年多的时间就创作并演出了三百多个秧歌剧，观众达八百万人次。”^③这些秧歌剧中，比较突出的有鲁艺的《夫妻识字》、《栽树》、《挑花篮》、《减租会》和较大型的《周子山》，中央党校的《一朵红花》、《牛永贵挂彩》等，军法处的《钟万财起家》，枣园的《动员起来》，西北党校的《刘生海转变》，留政的《张治国》，等等。它们或表现大生产运动，或表现二流子改造，或表现军民团结，或表现前方的抗战斗争，涉及陕北边区社会、政治各个方面，毫无例外都以现实生活作为创作题材。

尤其值得注意的是，延安群众不仅仅是鲁艺揭橥的轰轰烈烈的新秧歌运动的

^①赵超构.延安一月[M].民国丛书第五篇(79)[Z].上海:上海书店,1940.107.

^②从春节宣传看文艺的新方向[N].解放日报,1943.4.25.

^③延安文艺丛书·秧歌剧卷·前言[M].长沙:湖南人民出版社,1985.2.

热心观众，而且汇入新秧歌运动中，积极创作演出秧歌剧。发动群众自己创演秧歌剧，是边区政权和知识者的愿望。1944年，周扬提出意见并取得边区文教会筹委会等的一致同意，认为，在普及戏剧的思想引导下，要组织和推动群众的秧歌活动，做到一个区一个秧歌队，主要由老百姓自己搞，文艺工作者负责下乡帮助，要从1943年的“秧歌下乡”，转变为这一年的“乡下秧歌”。^①延安群众自己的秧歌队搞得有声有色，《解放日报》1944年10月13日发表长文《老百姓的新秧歌》介绍一个村庄的秧歌队，说，这“是一个非常生动活泼的农村群众的新的秧歌队，可和庆阳三十里铺的社火媲美”，它“由本村群众自发自愿闹起来”，“吸收了民间艺人和当地知识分子（文学教员）合作编剧”，“不仅注意内容的政治意义和宣传作用，也力求老百姓的喜欢”，“对于旧戏，并不是简单的排斥或抛弃，而是很好的去利用它们，把它们改为适合新的生活、新的任务的东西，比如《拖瞎子》、《钉缸》等等，经他们一改编，就都成了新的秧歌剧了”。^②

秧歌剧在延安乡村生活中承载了超乎民俗活动的非同寻常的政治意义。美国记者哈里森·福尔曼记载了这样一种延安的乡村民主，一个小村庄曾举行一次选举，推选当地参政会的代表，几乎所有候选人陈述政见时都主张立即实现毛泽东最近所宣布的11项目标，其中之一就是每一个乡须有一个秧歌剧团。^③显然，秧歌剧活动已经成为延安社会、政治、文化生活中重要的一部分，浑融其中，不可分割。进而言之，秧歌剧已经成为代表延安社会、政治、文化的一种重要意象。因此，1945年，周恩来从延安到重庆时，他带去的是《兄妹开荒》、《牛永贵挂彩》、《一朵红花》等若干秧歌剧。而在日后的解放战争中，共产党政权每到一个城市，那里几乎就会出现秧歌歌舞和戏剧，对很多人来说，关于解放的记忆，往往与秧歌歌舞和戏剧密不可分。1945年春节，延安秧歌队给毛泽东拜年，演出《小放牛》、《妇纺》等，毛泽东对他们的讲话形象地说明了延安日常生活与秧歌剧的密切关系：我们这里是一个大秧歌，边区的一百五十万人民也是闹着这个大秧歌，敌后解放区的九千万人民，都在闹着打日本的大秧歌，我们要闹得将日本鬼子打出去，要叫全中国的四万万五千万人民都来闹。^④秧歌戏剧，在上世纪40年代凸现而出，成为占主导地位的大众文艺形式，传递着历史、地域和政治意识

^① 纪盛[M].529.

^② 纪盛[M].538.

^③ [美]哈里森·福尔曼.北行漫记[M].北京：解放军文艺出版社，2002.97.

^④ 纪盛[M].580.

形态等各个方面的丰富信息。

然而，秧歌并不是一开始就跃入鲁艺人等的视野中。作为新秧歌运动中的一面鲜亮旗帜，鲁艺对这一历史性使命的承担并非水到渠成，相反，却是山重水复，柳暗花明。作为一个战时由毛泽东等中央领导亲自领衔发起创立的教育机构，鲁艺肩负着重要的责任。正如鲁艺的教育方针所规定的，鲁艺是要“以马列主义的理论和立场，在中国新文艺运动的历史基础上，建设中华民族新时代的文艺理论与实际，训练适合今天抗战需要的大批艺术干部，团结与培养新时代的艺术人才，使鲁艺成为实现中共文艺政策的堡垒和核心。”^①1939年起，在副院长周扬的带领下，鲁艺抱持近忧“抗战”、远虑“建国”的眼界与胸襟采取了正规化和专门化的教育方针。就戏剧系而言，系主任张庚领导全系进行严格正规化、专门化的教学，排练演出的是《日出》、《大雷雨》、《钦差大臣》、《马门教授》等与抗战生活无甚关联的中外经典话剧，曾被延安老百姓批评为“演大戏”、“装疯卖傻”、“关门提高”。当其时，有些鲁艺人甚至几乎“不知道扭秧歌，也没见过打腰鼓，也看不起这些东西”。^②1942年，毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话及其后亲临鲁艺对鲁艺人专门做出的“从小鲁艺到大鲁艺去”的号召，才终于改变了鲁艺正规化、专门化的发展方向。“这之后鲁艺主要开展普及性的文艺活动，秧歌的创作与演出成为其强项”。^③《兄妹开荒》由此产生，直至1945年《白毛女》的出现。

事实上，1942年前，随着生活的变化，群众中已经出现了自发改革旧秧歌的现象。被周扬称为“群众新秧歌运动的先驱与模范”的刘志仁早在1940年就创作了歌颂共产党，歌颂新生活的秧歌节目。同时，民众剧团1942年前也曾创作演出过《查路条》和《十二把镰刀》等新秧歌剧，并且受到群众的普遍欢迎。但那时，秧歌还没有引起知识分子的足够重视。在《兄妹开荒》成功演出之前，延安知识分子面对秧歌这种旧形式还没能在接受与改造的问题上达成共识。能否利用民间秧歌，以及如何利用它，知识分子莫衷一是。直至沙可夫1942年7月24日在《解放日报》上发表《回顾1941年展望1942年晋察冀边区文艺》时，对秧歌的未来发展依然认识模糊，但他似乎很肯定的一点是，秧歌要发展成“舞”，而不是“剧”。^④《兄妹开荒》的成功迅速平息了种种争议，打消了种种顾虑，延

^① 纪盛[M].62.

^② 蒋玉衡.老百姓说鲁艺艺术家扭的是新秧歌[A].回想延安·1942[C].南京:江苏文艺出版社,2002.277.

^③ 走向民间[M].162.

^④ 沙可夫.晋察冀新文艺运动发展的道路[N].解放日报,1942.7.20.

安工农兵学商各界争相效仿鲁艺，成立秧歌队，创作、演出新秧歌。“一九四三年，秧歌闹得欢”，这一年，秧歌终于占据了延安大众文艺版图中最重要、最广阔的位置，构成陕北边区奇特的文化景观。

延安大众化戏剧活动，与秧歌剧创演理念趋于接近或一致的，主要是秦腔现代戏创演。它们同样是以群众容易理解、接受，非常熟悉、喜爱的民间表演形式表现现实生活题材。延安开展戏曲现代戏实践的是两个著名的戏曲团体：陕甘宁民众剧团和延安平剧院。尤其民众剧团，创作演出了一大批秦腔等陕北地方戏曲现代戏，深受群众欢迎，赢得毛泽东等人的赞誉，与秧歌剧一道，构成延安大众文艺的奇异风景。民众剧团在毛泽东的亲自指示下成立，在延安文艺座谈会之前，就践行毛泽东文艺思想，提供了延安大众文艺创造的一个典范。民众剧团正式成立于1938年7月4日。这一年四月，毛泽东观看秦腔《升官图》、《二进宫》、《五典坡》等戏，对身边同志说：“你看老百姓来的这么多……男女老少把剧场拥挤得满满的，群众非常欢迎这种形式。群众喜欢的形式，我们应该搞，就是内容太旧了。如果加进抗日内容，那就成了革命的戏了。”还问柯仲平：“你说我们是不是应该搞？要搞这种群众喜闻乐见的中国气派的形式。”^①这直接促成了民众剧团的成立。到《讲话》前，民众剧团已经成功创演秦腔现代戏《好男儿》、《查路条》、《三岔口》、《两亲家》和《中国魂》等戏，或宣传民族气节、动员抗战，或表现民族斗争和阶级斗争，或赞扬边区生产自救、军民一家。1942年，民众剧团负责人柯仲平在延安文艺座谈会发言讲剧团演出盛况，说到剧团离村的时候，群众恋恋不舍地把他们送得很远，并给了许多慰劳品。他说：“我们就是演《小放牛》。你们瞧不起《小放牛》吗？老百姓都很喜欢。你们要在那些地区找我们剧团，怎么找呢？你们只要顺着鸡蛋壳、花生壳、水果皮、红枣核多的道路走，就可以找到。”^②受欢迎、喜爱程度由此可见一斑。《讲话》过后，民众剧团又陆续推出《保卫和平》、《血泪仇》、《穷人恨》等更大型的反映现实生活的作品，真正体现了毛泽东提出的“新秦腔”创造。民众剧团成立不久，就开始经常下乡。《解放日报》曾发表《民众剧团下乡八年》的文章，说：“抗战八年，下乡最多的是民众剧团，平均每8天有3天在乡间，共走了全边区31个县市中的23个县，190余市镇、村庄，演出14750

^① 纪盛[M]77.

^② 纪盛[M]356.

场戏，平均两天演一场，观众达 260 万人次以上。”^①毛泽东因此将民众剧团誉为“深受群众欢迎的播种机”，“走到哪里就将抗日的种子撒播到哪里”。

显而易见，秧歌剧和秦腔现代戏，成为延安大众文艺的主要表现。这当然有着形式与内容两方面的原因。正如柯仲平所言：“我们的戏，内容是抗战的故事，有头有尾；唱的是秦腔，老百姓完全熟悉，这当然也是我们受到热烈欢迎的一个主要原因。”^②首先秧歌、秦腔等戏曲艺术形式在陕北具有深厚的民间基础，为群众熟悉和喜爱。因此，柯仲平说，“旧有的民间艺术，也是我们制造抗战大众文艺的一个最中心的基础”。其次，较之小说等其它艺术形式，秧歌、秦腔等戏曲艺术形式才为所群众理解、接受，“在延安及其他抗日根据地，文艺作品的接受主体，是没有文化或者文化程度较低的农民和来自农村的八路军指挥员。他们喜欢戏剧，首先是因为戏剧不像小说、诗歌等文学样式那样需要通过文字阅读来实现接受的目的，而是通过观看演出便可以直接影响、作用于为数众多的没有文化或文化程度较低的观众。”再次，较之小说等其它文学样式，戏剧更是一种文化实践的形态，它最能使人与人、人与生活等的界限缩短、模糊，直至消失，更能直接作用于行动。在内容上表现与大众关系密切的现实题材，当然也是秧歌剧、秦腔现代戏等制胜的原因所在。延安的老百姓看了这些戏后说：“尔格你们的戏，一满都是事实，我们解得下，越看越热闹。”正如艾青在总结秧歌剧的情况时说的：“秧歌剧所以能够很快地发展，主要因为它体现了毛泽东的文艺方向——和群众结合，内容表现群众的生活和斗争，形式为群众所熟悉所欢迎的。”^③

同样是以戏曲形式表现现代生活题材，文革时期，样板戏把延安第一次获得实现的大众文艺在全国范围内铺展，并且推向极致。延安秧歌剧与文革样板戏，作为 20 世纪大众文艺发展的始终形态，共同组成了这个世纪中国文艺史，及至文化史上异常奇谲的景观。“我们的时代是剧场的时代，电影院的时代，广播的时代。”文革亲历者如是说。的确，对于今天中国无数四十岁以上的人而言，文革期间，样板戏，曾经通过剧场、电影院、广播，以及报纸、课本、连环画等一切可能的方式、途径侵袭、占据了他们的日常生活。“上一世纪六七十年代，剧场和电影院里几乎场场爆满，‘样板戏’和革命故事片成为我们业余文娱生活

^① 纪盛[M].715.

^② 纪盛[M].112.

^③ 艾青.秧歌剧的形式[N].解放日报，1944.628.

中的主要内容。即使从剧场和电影院回到家，广播里也还是不断重复着那些东西。《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《红色娘子军》、《杜鹃山》、《平原作战》……就这样楔入我们的身体。它们无论是面包还是烈性酒，蛋白质还是胆固醇，都不是我们可以选择的，这就是我们那几代人的宿命。”^①样板戏，犹如游走的叶脉，组织起了文革亲历者们对那个时代的记忆。

“样板戏”称谓的最终确立以及在全国范围内达成家喻户晓应该是在 1967 年。这一年，借着纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 25 周年的时机，京剧现代戏《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》以及芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》，交响音乐《沙家浜》聚集北京举行“历时 37 天，演出 218 场，接待了将近 33 万名观众”的会演。与此同时，《人民日报》、《解放军报》和《红旗》杂志为这八个已被树为“样板”的戏不遗余力地加以报道、评论；江青于此三年前在全国京剧现代戏观摩演出大会上的第一次公开讲话，也被冠名为《谈京剧革命》发表，俨然样板戏的指导思想。“有了如此一番大张旗鼓的会演，又经新闻传播媒介声势浩大的持久宣传，无怪乎‘样板戏’为所有的中国人知晓，而江青也就顺理成章地从幕后走到台前，确立了她‘无产阶级革命旗手’的位置。”^②第一批样板戏集体亮相后，特别是 1970 年开始，第二批样板戏进行大规模的创演，京剧现代戏《杜鹃山》、《龙江颂》、《平原作战》等陆续被推出。到了 1975 年，江青驳斥关于样板戏的非议，就说：“有人说‘样板戏’少，只有八个，不对！现在已有十八个了嘛！”

样板戏的酝酿、形成则可以上溯到上世纪 60 年代初。1963 年 2 月，江青在上海观看了上海爱华沪剧团演出的沪剧《红灯记》后，把剧本带回北京，中国京剧院的翁偶虹和阿甲接受了将它改编成京剧的任务。同年，北京京剧团负责改编上海人民沪剧团演出的沪剧《芦荡火种》。到了 1964 年全国京剧现代戏观摩演出大会上，京剧《红灯记》、《芦荡火种》（1964 年 7 月由毛泽东指示改名为《沙家浜》），以及后来成为样板戏的《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《杜鹃山》等都已亮相。江青将这些京剧现代戏纳为京剧革命的成果，以“十年磨一戏”的工夫直接领导、介入、参与这些戏的修改、审定，直至将它们确立为“样板”。样板戏的创作理念则可以再往上一追溯到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》。文

^① 刘嘉陵.记忆鲜红[M].北京：中国青年出版社，2002.3.

^② 戴嘉枋.样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕[M].北京：知识出版社，1995.40.

艺的工农兵方向一经确立，塑造工农兵形象、表现工农兵生活，成为改造为大众所熟知的戏曲艺术，从而创造大众文艺的重要策略。秧歌剧是这种大众文艺创造策略的第一个范例。建国后的戏改、“以现代剧目为纲”、“大写十三年”，以及毛泽东对文艺界的诸次指示、批评，江青在京剧现代戏观摩大会上的讲话等，都是对文艺的工农兵方向的反复演绎。样板戏在这样的工农兵文艺理念中乘势而生。

1967年首批八个样板戏会演之后，全国各省市原来就有的或新组建的京剧剧团纷纷排演样板戏。到了1970年，随着毛泽东“普及样板戏”口号的提出，不仅各地京剧团，1967年被解散的无数地方戏剧团逐渐恢复，开始移植演出样板戏，掀起全国各地各剧种搬演样板戏的热潮。自中央文革《关于文艺团体无产阶级文化大革命的规定》发布后各地被禁演的地方戏因此终于得以与观众会面。比如，在海南，1972年9月，海南区文工团琼剧队改为海南行政区琼剧团，开始移植革命现代京剧《沙家浜》，1972年，文昌、琼海、万宁、琼山等县，先后恢复琼剧团，并排演革命样板戏。^①这时期，样板戏学习班等在全国范围建立了自上而下的庞大的样板戏传授网络。1974年10月下旬，浙江省文化局在杭州举办样板戏学习汇报会，学习京剧样板戏《杜鹃山》和《平原作战》，浙江省京剧团和四个地区的京剧团以及绍剧、越剧、婺剧等地方剧种的二百余人参加。同年10月16日至11月初，江苏省革委会文化局分别在镇江、南京举办样板戏《杜鹃山》和《平原作战》学习班，参加人员有数百人。福建、四川等其它省份都曾举办样板戏学习班。这样，省级剧团赴京学习，地方剧团再向省剧团学习，层层蔓延，样板戏的触角伸及全国各地。

电影在样板戏普及工作中发挥了极其重要的作用。到1974年，第一批样板戏《智取威虎山》、《红灯记》等，以及第二批样板戏中的《龙江颂》、《杜鹃山》、《平原作战》等都已陆续拍摄完毕。借助机械复制性技术，样板戏电影放映显然比样板戏的舞台演出更加迅速、有效地推动了样板戏的普及。1974年5月间，上海举办了“革命样板戏影片汇映”，各影剧院集中映出《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》等十部影片一万八千四百余场；次年5月23日至7月10日，文化部举办的“全国城乡革命样板戏影片汇映”在上海举行，各影剧院共放映《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》等十四部样板戏彩色影片二万七千七百余场；

^① 中国戏曲志·海南卷[N].中国 ISBN 中心，1998.21.

1976年5月,上海各影剧院也放映了十七部样板戏影片一万四千余场。^①这种部分特定影片的大规模集中、频繁放映在中国电影史上应当算是空前绝后。毫无疑问,这些影片完全覆盖住了人们的日常生活。广播电视是普及样板戏的另外一种重要方式、途径。1967年5月后,在江青的“京剧革命”的鼓动下,广播电视文艺的天地完全被革命样板戏所占领。北京电视台每天的文艺节目开始反复播放革命样板戏。就广播而言,根据1968年3月中央广播事业局军管小组下达的“要反复广播革命样板戏”的意见,中央电台样板戏的播出从此连篇累牍,一发不可收拾。每天30多段文艺广播时间,按一“红灯(记)”、二“智取(威虎山)”等8个革命样板戏反复填充,排满为止。到1969年5月26日,中央电台又增加了革命样板戏播出的时间,占全天文艺节目播出时间的85%以上。从7月1日起,晚上20:00—23:00的大块时间,用来播放整出样板戏。到1970年,中央电台的文艺节目,除八个样板戏外,一度只剩下了《国际歌》、《东方红》等八首曲目。农村有线广播的急剧发展和空前繁盛把这些样板戏节目轰炸式地覆盖了农民生活。至1973年,全国有线广播网已基本普及。全国95%的生产大队和91.4%的生产队通了广播,61.5%的农户有了广播喇叭。在边远地区和少数民族地区还建立了15.4%万个小片广播网。全国农村有线广播喇叭已达9900万只,比文革前的870万只增加10倍以上。^②有线广播事业在政府大力扶植下迅速发展,铺就了把样板戏延伸到中国最广大的农村的途径。有人甚至慨叹说,如果没有广播,样板戏根本就无法有效到达农村,而同时文革或许也就是另外一番样子。舞台、电影、广播之外,关于样板戏的出版物铺天盖地大量涌现,为普及样板戏推波助澜。

在普及样板戏的热潮中,最值得一提的是毛泽东思想文艺宣传队的出现。这些宣传队使普通大众不仅仅是样板戏的接受者,而且作为演员直接参与了样板戏的演出,“能演全场就演全场,不能演全场就演片段,连片段也演不了就清唱”,从而真正实现全民表演样板戏的盛况、奇观。“已经无法统计‘文革’十年中,中国大地上究竟有多少支‘毛泽东思想文艺宣传队’了。几万?几十万?几百万?从中央到地方,从工厂、农村到机关、学校,工农商学兵,老中青少幼,东西南北中,各种规模和水平的文艺宣传队无处不在。”遍布全国各地的宣传队让普通中国人都有可能摇身一变而为样板戏中的人物。当年的宣传队成员这样回忆那时

^① 中国戏曲志·上海卷[N].中国 ISBN 中心,1996.88—89.

^② 赵玉明主编.中国广播电视通史[M].北京:北京广播学院出版社,2004.294—317.

候的演出情景，每次上台后他都要向观众说：“学唱革命样板戏《红灯记》选段，浑身是胆雄赳赳。”他描述道：“‘文革’年代，社会底层对于红色文艺的普及起到了巨大的作用，虽然只有有限的几出戏和少量的歌曲、曲艺节目可以反复演出，但全民参与的程度却是空前绝后的。在我生活的辽沈地区，我接触最多的是下层百姓为主体的文艺宣传队。在城市里，‘向阳大院’的老太太们用四部轮唱歌颂红太阳，‘育红班’的孩子们化装成李玉和一家三代，奶声奶气地表演《红灯记·痛说革命家史》一场。夏天的晚上，你走在大街上，居民住宅楼里随时会飘来京胡、板胡、二胡、扬琴、竹笛、琵琶、手风琴的声音……而在农村，满脑袋高粱花的农民也被一个又一个政治意图不断地调动起来，纷纷上台表演。”^①在上海，1967年成立的黄浦区毛泽东思想宣传小分队曾演《红灯记》230余场，东海舰队上海基地文艺宣传队演出《海港》100余场，并演出《杜鹃山》，1968年成立的小红灯毛泽东思想宣传队演出《红灯记》选场70余场。^②遍布全国的这些宣传队真正掀起了全民演出样板戏的热潮。

作为文化大革命时期文化革命的重要成果，样板戏不可能仅仅作文艺作品、文艺现象而存在，却混融于其时中国的社会、政治、文化，与中国社会、政治、文化不可剥离，进而成了一个国家、一段历史、一种意识形态的重要表征。文革期间的外交活动往往必有样板戏的影子。1971年柬埔寨国家元首西哈努克亲王和夫人来华访问，江苏省京剧团为他们专场演出了《沙家浜》。样板戏给了文革期间来中国的外国人以最深刻的印象。1972年意大利导演安东尼奥尼访问中国，拍摄了记录片《中国》，样板戏《智取威虎山》中杨子荣打入威虎厅的音乐和《龙江颂》中江水英“抬起头，挺胸膛”唱段作为重要象征，成了影片的音乐背景。文革亲历者已经很难将样板戏从整个民族、国家及自身的命运中剔除出去，把它们仅仅作文艺观照的对象客体。巴金《随想录》的《牛棚》一文中写出这样一种听到样板戏的反应：“别人说我坚强，其实我脆弱，或者说有时也很软弱，举一个例子：春节期间在电视节目里一连几天听见人唱样板戏，听了几段，上床后我就做了一个‘文革’的梦，我和熟人们都给关在牛棚里交代自己的罪行。一觉醒来，心还在咚咚地跳，我连忙背诵‘最高指示’，但只背出一句，我就完全清醒了。我松了一口气，知道大唱‘样板戏’的时代已经过去，牛棚也

^① 记忆鲜红[M].49—158.

^② 中国戏曲志·上海卷[N].中国 ISBN 中心，1996.595.

早已拆掉了，我才高兴地下床穿衣服。”^①无疑，经历那个时代的很多人有着与巴金相似的体验和观念。“后文革的影视作品，也常有以样板戏为文革的隐喻，用作背景来暗示的。以其曲调的高亢激越，造成冲突激烈，或主人公命运不安不祥的暗示。”样板戏，已经成为旨意丰富的意象符号，指向一个交杂着悲剧与闹剧成分的时代和其中无数人的命运。

无论是延安秧歌剧还是文革样板戏，20世纪中国大众文艺的起始和终端两种形态都是以有着深厚民间基础的戏曲艺术表现现代生活题材。事实上，从30年代文艺大众化问题讨论到毛泽东在延安文艺座谈会上发表讲话，文艺的形式和内容一直是促使文艺大众化的两个重要方面。30年代瞿秋白提出采用中国民间“体裁朴素的东西”，甚至号召用大众语，直至1938年毛泽东“中国作风和中国气派”提法在文艺界引发“民族形式”讨论，都指向探索大众文艺的形式。30年代，左联针对创造无产阶级革命文学，提出作家必须抓取“反帝国主义”、“反军阀主义”、“苏维埃运动”、“白军剿共的反动罪恶”、“农村萧条和地主压迫”五种“最能完成目前新任务的题材”，“只有这些才是大众的，现代中国无产阶级革命文学所必须取用的题材”；同时还“必须将那些‘身边琐事’的，小资产阶级知识分子式的‘革命兴奋和幻灭’，‘恋爱和革命的冲突’之类等等定性的观念的虚伪的题材抛去”。这则说明了革命的文艺对表现内容的特殊要求。到了毛泽东发表《讲话》，运用工农兵大众喜闻乐见的艺术形式塑造工农兵形象、表现工农兵生活，被确立为大众文艺形式和内容两方面的重要原则。大众文艺在形式与内容两方面的这种规定性的确立一方面固然是为了便于大众的理解、接受，从而有效发挥文艺动员、团结大众的功能，另一方面则是中国现代性逻辑在文艺领域的强势渗透，是毛泽东1944年给《逼上梁山》剧组的信中写道的“历史是人民创造的”的中国现代性话语在文艺领域的全面铺展。它要求历史的创造者，人民，成为文艺表现的对象，服务的对象，甚至人民也应该是文艺的真正创造者。延安秧歌剧和文革样板戏，在这样的大众文艺思想引导下，借着“政治之力的帮助”，相隔二三十年，前后充斥延安，及至全国人民的文艺生活。

然而，从延安秧歌剧到文革样板戏，在大众文艺这两种始终形态的历史间隔中，表现现代生活题材的戏曲艺术，也就是戏曲现代戏并没有彰显出能够成为大

^① 巴金.“牛棚”[A].随想录选集[C].三联书店，2003.84.

众文艺的太大潜质。与传统戏曲剧目在中国广大民众中间被喜闻乐见的程度相比,戏曲现代戏很少可以拥有与之比肩的数目庞大的观众群,豫剧《朝阳沟》等成为所属剧种的代表甚至经典的现代戏剧目毕竟凤毛麟角。在传统戏曲剧目层峦叠嶂风光的映衬下,戏曲现代戏相形成绌。建国后一次次贬斥传统戏、张扬现代戏的运动中,传统戏始终保持着从被压抑的状态下爆破而出的力量,每一次现代戏高潮又几乎总伴随着传统剧目演出的一次大反弹。正如傅谨所指出的,“新中国成立以来每次传统剧目遭受打压,都是由于当时的政府试图推行实施‘以现代戏为纲’的戏剧方针,而一旦这种政策得以实际运行,无一例外地都会导致演出剧目贫乏。从另一角度看也许更能说服问题——新中国成立以来每个戏剧相对繁荣的阶段,都是因为传统剧目也即大量的古装戏被允许上演,而1951—1952年以中央政务院‘五·五指示’为代表采取的‘纠偏’措施,1956—1957年和1961—1962年两个短暂时期对传统剧目的发掘整理,以及‘文化大革命’后对传统剧目的全面开禁,都是直接导致当时出现戏剧短暂繁荣景象的重要的,甚至是决定性的因素。”“一个铁的事实”是,建国后,“除了用大跃进模式发动全民现代戏创作的1960年前后以及古装戏被完全禁止上演的‘文化大革命’时期以外,在戏剧领域占据着主导位置的一直是古装戏而不是现代戏。”^①这种现象不免让人心生怀疑,是否以工农兵为方向的大众文艺在一定程度上却也会违背了大众的文艺欣赏取向?如同爱伦堡在他的回忆录里提及第一次苏联作家代表大会时所说的,那个时候,各个行业的人们都在向作家“讨债”:为什么不写一写矿工、铁路职工、纺织女工和发明家?但是一旦飞速出现了几百部以生产为题材的长篇小说,才发现铁路职工更加着迷的是契诃夫的小说,矿工们真正喜爱的是阿·托尔斯泰的《彼得一世》,织布女工们为《安娜·卡列尼娜》流泪,而发明家们,他们读的是《静静的顿河》和《老人与海》。^②20世纪中国在“政治之力的帮助”下得以实现的大众文艺,前有延安秧歌剧,后有文革样板戏,它们与大众之间的关系究竟发生了怎样的变化?这使得考察从延安秧歌剧到文革样板戏这两种以戏曲形式表现现代生活的大众文艺形态演变过程中历史的与逻辑的承续与变异状况成了必要和重要的工作。

^① 傅谨.现代戏的陷阱[A].二十世纪中国戏剧导论[C].北京:中国社会科学出版社,2004.485—494.

^② 记忆鲜红[M].71.

第三节 承续与变异：大众文艺的历史和逻辑发展

1943年，毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表之后，郭沫若曾评论曰“凡是有经有权”。胡乔木后来回忆道，毛泽东对“有经有权”的说法很欣赏，觉得遇到了知音，他说这道理是对的，说的时候还很高兴。按照胡乔木的理解，“有经有权”指的是《讲话》中有些道理是长久之计（“经”），而有的道理是不得不有的权宜之计（“权”）。据此看来，毛泽东本人对《讲话》的历史性特征有着充分的意识，这说明他在将大众文艺创造政策化的同时，也允许不同的历史时期应该将会对之有所发展变化，质言之，当毛泽东对郭沫若的《讲话》“有经有权”说产生如遇知音之感时，他内心已经认同了大众文艺思想的承续与变异的发展变化性质。大凡人们都会认为，“《讲话》中的‘经’可以说指的是对于文艺与生活、文艺与人民关系的论述”，“权”“指的应该是其中绝对的实用化态度，尤其是文艺为政治所用即服从于政治的观点”。^①纵观从延安时期到文革时期大众文艺的历史和逻辑发展，大众文艺的始终形态，秧歌剧和样板戏的实践和话语层面呈现出诸多成分的承续与变异的复杂状态，这种状态实际上是否与人们对《讲话》的“经”和“权”的理解相一致，则需要进一步的仔细辨析。

正如我们所知道的，作为大众文艺的第一次充分实现，延安新秧歌剧在《讲话》的直接推动下产生、发展。而围绕着大众文艺的极致形态——样板戏的话语虽然并不是《讲话》，却都是对《讲话》的反复引申、发挥。建国之后，文艺界充斥着几乎完全是《讲话》话语的繁殖。从60年代初毛泽东对以戏剧界首当其冲的文艺界的数次严厉批评，到江青1964年的《谈京剧革命》，以及文革中以初澜等署名的文化部写作组文章《京剧革命十年》等，都是对《讲话》的一次次重复演绎，而这种重复演绎又增加了前所未有的悲情色彩，文艺的工农兵方向总是在与其它敌对路线的斗争中一遍遍被强调。60年代，毛泽东连续批评戏剧界，说，一个时期《戏剧报》尽宣传牛鬼蛇神，文化部不管文化，封建的、帝王将相的、才子佳人的东西很多。又说，“唱戏这几年根本没有改，什么工农兵，根本不感兴趣，感兴趣的是那个封建主义同资本主义，所谓帝王将相，才子佳人。”毛泽东在1963年和1964年对文艺界做出的两个批示说明了他对文艺界，尤其是

^① 1942：走向民间[M].171.

戏剧界偏离工农兵方向的极度不满。江青《谈京剧革命》，声色俱厉批评戏剧舞台上“主要的是帝王将相、才子佳人，早两年还有一些牛鬼蛇神”，“在共产党领导的社会主义祖国舞台上占主要地位的不是工农兵，不是这些历史真正的创造者，不是这些国家真正的主人翁，那是不能设想的事，我们要创造保护自己社会主义经济基础的文艺。在方向不清楚的时候，要好好辨清方向。”初澜 1974 年《京剧革命十年》总结说，十年前，“盘踞在文艺舞台上的，不是帝王将相、才子佳人，就是形形色色的牛鬼蛇神，几乎全是封、资、修的那些货色”，“十年后的今天，已从根本上改变了上述状况。以京剧革命为开端、以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命，经过十年奋战，取得了伟大胜利。无产阶级培育的革命样板戏，现在已有十六、七个了。在京剧革命的头几年，第一批八个革命样板戏的诞生，如平地一声春雷，宣告了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》所指出的革命文艺路线已经在实践中取得了光辉的成果。中国社会主义文艺的新纪元已经到来，千百年来由老爷太太少爷小姐们统治舞台的局面已经结束，工农兵英雄人物在文艺舞台上扬眉吐气、大显身手的时代已经开始。这是中国文艺史上具有伟大意义的变革。”这些话语惊人相似，都是对《讲话》指出的文艺工农兵方向的一次次张扬。正如新中国文学艺术史的编撰者大都认为的，建国前夕的第一次文代会标志着新中国文艺的起点，周扬在这次会议上的报告指明“毛主席的《在延安文艺座谈会上的讲话》规定了新中国的文艺的方向”。毋庸置疑，从延安秧歌剧到文革样板戏，大众文艺在《讲话》提供的话语层面上得到了完全的承续，然而，延安秧歌剧和文革样板戏在文本的意识形态与乌托邦内涵、文本的操作和传播等方面，却表现出一系列深刻的、意味深长的变异。

首先，延安秧歌剧和文革样板戏同样作为大众文艺形态，包孕国家神话系统，却表述截然不同的意识形态和乌托邦内涵。上世纪 30 年代，当中国共产党领导红军队伍经过万里长征，到达陕北，进驻延安时，这个旧称肤施的小城只是荒凉贫瘠的黄土地上一个恒久沉默的一隅。中央政府在这里进行了政治、经济、文化各方面的一系列探索性建设。新秧歌运动兴起之时，正当国民党掀起反共高潮，包围陕甘宁边区，实行经济封锁，边区政府开展了轰轰烈烈的大生产运动。大生产，以及与之相关的改造二流子、军民团结等成为秧歌剧表现的主要内容，同时也是边区意识形态的重要表达。“打响新秧歌运动第一炮”的《兄妹开荒》不仅

是秧歌剧的典范，同时也提供了号召人们毫不懈怠投入生产的生活典范。显然，《兄妹开荒》作为一个文艺、文化文本，同时也是重要的意识形态文本。延安的秧歌剧很多与《兄妹开荒》一样，以大生产为题材。周扬 1944 年看了春节秧歌以后，统计了五十六篇秧歌剧的主题，发现写生产劳动（包括变工，劳动英雄，二流子转变，部队生产，工厂生产等）的有二十六篇，占了近一半，“写生产的最多，也最受群众欢迎，军法处秧歌队的《钟万财起家》，枣庄秧歌队的《动员起来》，南区秧歌队的《女状元》、《变工好》，西北党校秧歌队的《刘生海转变》，中央党校秧歌队的《一朵红花》，杨家岭秧歌队的《组织起来》，都是写老百姓生产的，都获得了成功或比较地成功的效果……”。^①

值得注意的是，这些写大生产的秧歌剧，《兄妹开荒》、《一朵红花》、《动员起来》、《钟万财起家》等剧中的人物几乎都具家庭关系。大生产，不仅仅是边区整体政治、经济生活的重要主题，组成边区重要的意识形态，同时当然也应该是边区每一个家庭的日常生活主题，它契合了中国农民千百年来亘久不变的依靠土地，劳动发家的理想和伦理。《兄妹开荒》中的唱词、念白生动描绘出了中国农民始终想象、憧憬着的丰衣足食的家庭生活图景——“身强力壮的小伙子，怎么能躺在热炕上做呀懒虫”，“我小子，本姓王，家住在本县南区第二乡。兄妹二人都长大，父亲、母亲也健康。自从三五年革命后，咱们的生活是一年更比一年强。种地种了三十垧，还有条耕牛吃得胖。吃的、穿的都不用愁，一家四口喜洋洋来么喜洋洋。”类似的表达在秧歌剧中举不胜举，如《一朵红花》中胡大妈这样说道：“勤俭生富贵，懒惰出贫困”，“……你要是到延安府见了毛主席，就替我问个安——就说我老婆子以前过的一满是苦日子，尔刻的光景可过美咧！这些都是你毛主席给咱老百姓的服气！记住，不敢忘了！嗯，就是这个坏种不成材，你也跟毛主席说一说，请他老人家老收收他的骨头！”显然，边区政府号召的大生产运动、改造二流子等，同样完全是边区每个普通家庭的生活伦理。“如果大众文化文本的功能同时也被看作虚假意识形态的生产，和对这种或那种合理化策略的象征性证实”，“那么，甚至这个过程也不能看作是纯粹暴力（霸权理论显然区别于借助野蛮力量的控制），更不能看作把适当的态度刻写在一块空石板的过程，而必然涉及一套复杂的修辞策略，其中，所提供的物质刺激成了意识形态的凝聚

^① 周扬.表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后[A].周扬文集第一卷[M].北京：人民文学出版社，1984.437.

力。我们可以说，这些刺激物，以及被大众文化文本控制的那些冲动，在性质上必然是乌托邦的。”^①作为大众文艺文本，延安秧歌剧参与了边区意识形态的生产，而它们对普通家庭日常生活乌托邦的描绘正提供这种“意识形态的凝聚力”。秧歌剧，是意识形态的，同时也是乌托邦的。

延安秧歌剧中这种政治权力与家庭生活的意识形态和乌托邦契合一致的状态在文革样板戏那里遭到了瓦解。文革样板戏，也提供了一整套意识形态和乌托邦景象，然而这种意识形态和乌托邦内涵已经与延安秧歌剧相去甚远。秧歌剧中普通人的与物质紧密相关的家庭生活理想恰恰是样板戏意识形态所要予以大力压抑的东西。家庭生活在文革样板戏中蒸馏至虚无。样板戏人物在舞台上几乎都是单个个体，不带有一点家庭生活的痕迹。唯一的一个《红灯记》，也消融了人物之间的家庭血亲关系，置换以更加深厚牢固的阶级情谊。李玉和说：“人道说世间只有骨肉的情义重，依我看阶级的情义重于泰山。”物质生活，作为与英雄人物的精神格格不入的存在，完全被摒弃了。如同《红灯记》中李奶奶唱的：“我看那富贵荣华如粪土，穷苦人淡饭粗茶分外香！”样板戏提供的是一整套革命的意识形态和乌托邦，革命的意识形态恰恰以消灭家庭伦理为前提，许诺的是“狠斗私字一闪念”的道德的乌托邦，而非丰衣足食的物质的乌托邦。在这样的意识形态和乌托邦的灌输笼罩下，工农兵大众终究发出了不和谐的声音。文革亲历者记述了这样一个饶有兴味的事，“70年代初，我下乡的公社有一次搞文艺汇演。有一个村由知青演出了几个时尚的节目后，上来一个有些驼背的老农民，表演了一段民间说唱。他穿着黑色的棉衣棉裤，腰里还扎着麻绳，整个演出就是他一个人，在台上晃晃悠悠来回遛跬边走边唱。他要表现‘社会主义新农村的崭新气象’，但用的却是‘文革’初已被批臭了的二人转老调，哎嘿呀，哎嘿呀，哪儿一呼哎嘿呀……唱的什么呢？仍然是几千年中国农民的传统生活理想：几间大瓦房啊，炕琴柜上花被一擦擦啊，五谷丰登，六畜兴旺，大个的鸡蛋啊，一个足有一两三啊……这样的自编自演节目十分粗糙，但台下的农民大声喝彩，有的农民甚至附和着他的尾音唱起来。这个节目后来受到了‘上面’的严厉批评，结论是：文艺舞台到底由谁来占领的问题仍没有很好地解决；农村文艺仍须下大气力加以‘引导’。”^②革命意识形态对大众永恒憧憬着的富足的将来生活图景的强行阉割，使

^① [美]弗雷德里克·詹姆逊著，王逢振、陈永国译，政治无意识[M]，北京：中国社会科学出版社，1999.274.

^② 记忆鲜红[M].158.

体现着文艺的工农兵方向的样板戏与大众之间出现了实质性的裂痕。

大众文艺与大众之间实际上的疏离还表现在，从延安秧歌剧到文革样板戏，文本的生产机制从最先的开放状态演变为最终的封闭状态。1942年5月2日，延安文艺座谈会第一天。毛泽东的开场白过后，萧军“第一个开炮”，毫不客气地否定了政治与文艺之间领导与被领导的关系，他说：“红莲、白莲、绿叶是一家；儒家、道家、释家也是一家；党内人士、非党人士、进步人士是一家；政治、军事、文艺也是一家。既然各是一家，它们的辈分是平等的，谁也不能领导谁。”^①萧军的大放厥词终究只是偶然的异响，被毛泽东一笑置之。千万奔赴延安这块当时中国唯一“干净的土地”的文人很快就发觉，延安文艺座谈会一锤定音文艺服从于政治，面向工农兵，为工农兵服务的性质、功能等之后，他们的文艺生活已经远离他们原初的想象图景，甚至与1942年前也大不一样了。表现之一，文艺的创作方式发生了巨大变化，他们的作品总是被规定于一种未完成的、无限敞开的状态，成为某种意义上的“公共领域”，领受来自政党以及工农兵大众的批评和改写。新秧歌剧，居于延安文艺版图的中心位置，成为充分体现延安文艺座谈会后文艺生产机制特征的典型范例。《兄妹开荒》是鲁艺最早创演的新秧歌剧，吸引了数万观众，一时轰动延安。它的成功显然得益于鲁艺人对各种领导和批评意见的虚心吸纳。《兄妹开荒》之前，鲁艺的秧歌《拥军花鼓》在得到肯定的同时，也被指出不足。周恩来、彭真先后提出改善意见。群众也有不满之处，说：鲁艺闹秧歌咱双手欢迎，就是将咱边区各行各业的人扮得不美，看了心里不舒坦。针对此，《兄妹开荒》后来改造了《拥军花鼓》中王大化传统秧歌的丑角扮相。甚至《兄妹开荒》的剧名也得自延安普通观众。《兄妹开荒》本来叫《王小二开荒》。老乡们看完了戏，在回家的路上碰到熟人，往往不说看了《王小二开荒》，而是说刚看了“兄妹开荒”。于是，《兄妹开荒》便取代了《王小二开荒》，在延安流传开了。政党、民众、知识分子三者的这种畅达沟通，以《兄妹开荒》为开端，经由包括《周子山》等新秧歌剧创演，逐渐成就了1945年的大型歌剧《白毛女》。

《白毛女》故事源于晋察冀西部山区“白毛仙姑”的民间传说。从传说到歌剧，鲁艺始终将《白毛女》视为一个开放的文本，接收关于编、导、演方方面面的批评意见。起初鲁艺内部对前三幕的连排贴墙报发表评论。之后，不仅鲁艺师

^① 朱鸿召.延安文人[M].广州：广东人民出版社，2001.129.

生，也有炊事员、勤务员，还有桥儿沟的老乡都来围观鲁艺排练。他们往往是边看边议论，凡是遇到戏中有不符合农村生活细节的地方，就会提出意见和建议。这些意见和建议很多都被剧组人员采用了。当然，也有些意见和建议无法让剧组马上接受。比如，在对黄世仁的处理问题上，被剧情激怒的群众纷纷喊打，编导则基于抗日统一战线考虑加以保护。到了“七大”期间《白毛女》第一次正式演出后，中央书记处传达意见说：“黄世仁如此作恶多端，还不枪毙他，是不恰当的，广大群众一定不答应的。”这个问题终于得到解决，显然，群众意见举足轻重。《白毛女》原来有喜儿被奸污怀孕，指望黄家迎娶的情节。在延安公演后，观众对这个情节很有意见，认为这样写喜儿是不合适的，喜儿怎么会忘掉杀父之仇而对黄世仁产生了幻想呢？抗战胜利后，在冀中农村演出时，当地农民和部队指导员也在台下大骂喜儿没骨气，玷污了贫苦农民。他们说：“喜儿怎么能这样没骨气呢？怎么能幻想嫁给仇人黄世仁呢？”这种激愤的情绪，使演职人员受到了很大的震动。“后来，他们在华北农村参加了土地改革工作，进一步了解了农民被地主压迫、剥削的生活，才深深感到观众的意见是正确的。1949年进入北平后，《白毛女》再次公演时，他们对此进行了较大修改。”^①

作为延安文艺的首位经典，《白毛女》的形成过程彰显了延安文艺无限开放的生产机制特征。这种突出特征成为重要征候此后几十年间一直贯穿于中国的文艺创作。即使已成经典的《白毛女》，在文革时期被改编成舞剧样式时，也又一次根据群众等的意见进行“重新讲述”。改写之一，是将杨白劳喝盐卤自杀的基本情节置换设计为杨白劳拿起枣木扁担三次奋起反抗，最终被黄世仁打死。关于此，孟悦的《〈白毛女〉演变的启示》和李杨的《〈白毛女〉——在“政治革命”与“文化革命”之间》两篇文章都有精彩的论述探讨。

以京剧现代戏为主体的样板戏，处于十年文革文艺的主流地位，继承了延安秧歌剧的生产机制，并将之发挥到了极至。以《红灯记》为例，作为样板中的样板，它走过了一条曲折漫长的改写道路。众所周知，到1970年以人民文学出版社出版的《革命样板戏剧本汇编》为底本最后定型，《红灯记》经历了电影《自有后来人》、沪剧《红灯记》以及阿甲和翁偶虹1964年改编完成的同名京剧现代戏的诸多形态。仅从京剧现代戏到革命样板戏，《红灯记》就作为开放文本，被

^① 王培元.延安鲁艺风云录[M].251—253.

拨阅增删。这一方面是“京剧革命旗手”江青的意志，另一方面也有普通观众的意见、建议。把上海爱华沪剧团的《红灯记》演出本交给中国京剧院后，江青就开始针对阿甲、翁偶虹的创作横加干涉，包括作为“三突出”理论的贯彻，李玉和在三个正面主人公中的核心地位进一步加强，恢复“粥棚”一场戏，直至提出诸如“李玉和的化妆该如何，衣服的补丁应补在哪里，铁梅的红头绳要到哪儿去买等鸡零狗碎的意见”。^①除了江青以领导身份做出诸多指示之外，普通群众也积极对《红灯记》提出批评意见。1965年第3期《红旗》杂志上刊登了一篇名为《〈红灯记〉的两处修改》的启事，称根据一些读者的意见和建议，对《红灯记》作了两处修改。其中之一是将原来“李玉和救孤儿东奔西藏”改成了“李玉和为革命东奔西忙”。这一修改的“高明之处”在于：它不仅使李玉和行为的由“救孤儿”的稍嫌狭隘飞跃至“为革命”的崇高境界，而且使他的形象由“东奔西藏”的近乎狼狈一变成为“东奔西忙”的高大英勇。^②

《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》等以及1970年开始陆续出笼的第二拨样板戏《杜鹃山》、《龙江颂》等，与《红灯记》一样，经过了长时间“千锤百炼”，终于成为样板剧目。毛泽东、周恩来、贺龙等中央领导都分别对这些剧目提出各种各样的意见和建议，更不用说江青及其幕僚的指指点点。从延安秧歌剧到文革样板戏，三十多年间，中国共产党领导的文艺工作创造了一种类乎民主的集体创作模式，从政党到民众，文艺作品成了全民参与的“公共领域”。

然而，要注意的是，《红灯记》等革命样板戏在把延安时期初创的文艺生产机制特征发展到极端的同时，也宣告了这种生产机制的彻底终结。经历了“十年磨一戏”的无常变动后，被树为“样板”的《红灯记》等剧目终于成了封闭的文本，对它们的任何改动，都被冠以破坏革命事业的政治罪名。从开放走向封闭，样板戏被推举为学习典范的同时，也成了僵化的系统，压制了任何再创造的可能性。这意味着样板团之外其它剧团组织对样板戏剧目的搬演，只能是一种复制，而不可能是一种再创造。1967年6月，“普及革命样板戏，推动文艺革命的发展”的号召在《人民日报》等发出后，各地各种级别的“革命样板戏学习班”纷纷成立。“各学习班都派本团好同志跑到北京和上海一场接一场地看那些红色经典，一面受教育一面学艺”。这种有组织的“学艺”，奉行的是完全复制样板团演出形

^① 戴嘉枋. 样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕[M]. 北京：知识出版社，1995.47.

^② 李杨. 50~70年代中国文学经典再解读[M]. 济南：山东教育出版社，2003.231.

态的方式。“如果要学鸠山的戏，就得派出两位同志，使出全身本事，力争把袁世海先生的一招一式一颦一笑，全部学来。从北京和上海归来的学艺者风尘仆仆地赶到一个指定地点，候在那里的小汽车立即将他们送到热气腾腾的排练场。李玉和是怎么走蹉步的，杨子荣是怎么凌空大劈叉的，阿庆嫂是怎么扔茶壶的，鸠山是怎么死的，统统传达出来不能过夜。地方团为了学戏，甚至从音乐学院请一些能工巧匠，让他们到北京上海，把样板戏的唱腔和音乐一段段记录下来。”^①

封闭形态的样板戏事实上已经是“京剧革命旗手”江青在文艺领域进而在政治领域夺权胜利的象征。也正因此，“四人帮”倒台后，样板戏随即也被扫进历史的垃圾堆，销声匿迹。今天，任何试图撇清样板戏和江青关系的努力都将宣告徒劳无功，样板戏与政治之间交融、复叠的关系状态无可辩驳。样板戏的塑型过程生动折射了江青与对立的政治力量之间的肉搏。《沙家浜》曾是江青与彭真代表着的北京市委的角力场。《沙家浜》改编过程中一度被江青弃置不理。以彭真为首的北京市委、市政府则给北京京剧团以真诚的鼓励和支持。待到江青看到其时以《芦荡火种》为名的剧目公演成功后，立即称“这出戏是我管的”。一旦江青传达毛泽东的“指示”，将《芦荡火种》更名为《沙家浜》后，江青完全将它继《红灯记》之后收归名下。而彭真，对这出戏“曾亲自操心过问，从修改、复排、上演都给予了关怀帮助”，“眼见江青咄咄逼人地拼命抢夺”，“自江青指手划脚‘关心’起这出戏后，他唯一能做的，就是在他驱车去京剧团时若见到江青的小车停在院里，当即吩咐司机调头他往”。^②1966年，江青在上海召开的部队文艺工作座谈会“纪要”一出，彭真等人拟定的“二月提纲”成为批判轰击的首要对象，以彭真为首的北京这个“针插不进、水泼不进的独立王国”的领导群体终于下马，从此开始，任何文艺、学术等方面的论争都已经不可能是自身领域内的事了。

封闭的样板戏标示文革期间江青在文艺及至政治领域的权力的最终确立，然而它所表征的意识形态系统及其意义在延安新秧歌剧就开始产生、形成，直至趋向成熟。延安文艺座谈会规定了政治与文艺之间领导与服从的关系，自此，文艺创作不再是知识分子独立经营的阵地，而在政治与民间双重期待的间隙中规范发

^① 记忆鲜红[M].34.

^② 戴嘉枋.样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕[M].北京：知识出版社，1995.58.

展。新秧歌在形式与内容诸方面对旧秧歌的改写就充分说明了这一点。然而，延安时期，政治对文艺的绝对服从地位，并非完全依赖于强制力量。虽然1942年冬季开始的“审干”，1943年进行的“抢救”着实让知识分子第一次见识、领教了共产党暴力改造思想的威力，但是显然，在建立民族国家的主题下，政治领导文艺具有充分的正当性。事实上，虽然萧军在延安文艺座谈会第一天不识时务地质疑文艺的被领导地位，但是他在这之前又曾向毛泽东提出制定文艺政策的建议。

有一次，萧军问毛泽东：

“党有没有文艺政策呀？”

“哪有什么文艺政策，现在忙着打仗，种小米，还顾上哪！”

“应当有个政策，否则争论不休，没有标准，难明是非。”

“你这个建议好！别走了，帮我收集一下文艺界各方面的意见情况好吗？”

毛泽东以此挽留了萧军。从现有资料看来，萧军的此次谈话可能是提醒、引发毛泽东收集掌握延安文艺界情况，思考拟订文艺工作纲要，以作为整风运动之补充和需要的最初动因。

经萧军介绍，毛泽东看望了艾青等其他文人。1942年初，毛泽东单独约见艾青。毛泽东说：“现在延安文艺界有很多问题，很多文章大家看了有意见。有的文章像是从日本飞机上撒下来的；有的文章应该登在国民党的《良心话》上……你看怎么办？”

“开个会，你出来讲讲话吧。”艾青点破了题。

“我说话有人听吗？”

“至少我是爱听的。”艾青肯定地回答。

也许这就是召开文艺座谈会的直接动因。^①

可以看到，在大多数被领导的延安文人看来，政治领导文艺具有牢固的正当性，不仅如此，基于政党在抗战历史情境中拥有的强大的号召力，政治对文艺的作用也几乎是决定性的。正因此，1944年，毛泽东写给《逼上梁山》剧组人员的赞誉之辞产生了深远的影响。这不仅因为信中阐发了“历史是人民创造的”的“真理”，而且还因为毛泽东及其代表的政党在文人心目中凌驾一切之上的神圣地位。延安时期就已确立起来的政治领导文艺的这种正当性和权威性无疑为江青

^①朱鸿召.延安文人[M].广州：广东人民出版社，2001.124—125.

插手文艺领域提供了前提和契机，而江青在文艺界，尤其在样板戏成型过程中的领导地位的确立又奠定了她在政治上的领导地位。延安时期就表露出来的文艺与政治临界不清的状况就此成全了江青。

然而，这并不意味，“政治的歌即可怕的歌”，文艺意识形态性质的凸显并不必然意味文艺审美品格的失落。也就是说，“意识形态在其文学用途方面”并不是“彻底罪恶的”，“同样，它也不一定在其初期阶段就有限制性”。延安新秧歌作为民间资源在社会解放力量下革命性的爆发形态，成为当时具有狂欢的广场性质、全民性质的文艺形态，同时显示了强大的凝聚力和释放力。延安政权、工农兵大众和知识分子在黄土高坡新秧歌的锣鼓喧天中消弭了界限，达成了抗战坚固的共同体。作为对传统京剧内容与形式两方面的解构，样板戏形成过程也始终张扬彻底革命的精神。江青以诸如“革命就是粗暴”之类的毛式话语标榜砸碎传统京剧这个“最顽固的堡垒”的革命意志。不断的革命，从而保持文本无限的开放状态，从某种意义上说，正是文本源源不断地获取活力的根本原因。然而文艺与政治临界不清的状态，文艺文本的封闭形态作为政治上绝对权力的表征，终于使样板戏沦为布鲁克所谓的僵化的戏剧。从某种角度上讲，并不是文艺的政治性，而是文艺的僵化，促成了样板戏终结的命运。这种僵化不仅指表现形式的整齐划一，还指表达内容上的“家族相似”。洪子城在《问题与方法》中论及左翼戏剧的沦落时说：“左翼的革命文学从20年代末开始，从‘边缘’不断地走到‘中心’，而却成为一种不可质疑的‘中心’。那么它的‘革命性’和创新力量，正是在这种‘正典化’、制度化的过程中逐渐失去，逐渐耗尽的。”^①从延安秧歌剧到文革样板戏，文艺从开放到封闭的嬗变，引证了大众文艺的这种必然趋势。自此，大众文艺与大众之间的距离实则越来越远。

^① 洪子城《问题与方法》[M].北京：三联出版社，2002.283.

第四章 遭遇国家权力：民间演义

伴随着大众文艺的论述说与创作实践的，是民间的浮现。从五四新文化运动，经由 30 年代文艺大众化问题讨论，到毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》，直至以《讲话》为唯一正确方向的新中国文艺的铺展，“民间”始终是一个指涉丰富意义系统的概念、范畴，凸现于大众文艺的理论探讨与实践探索中。作为特定物理空间上的群体的表征，民间，可以是大众文艺的接受对象，乃至创作主体，与大众相通，并与民众、平民、人民、劳工、工农兵等等一系列术语家族相似。20 世纪初，李大钊思想中的“民间”就与“农民”、“平民”无多大差异；周作人认为“民间”指多数不文的民众；胡适认为“民间”指的是那些“村夫农妇，痴男怨女，歌童舞姬，弹唱的，说书的”等。^①当民间指向特定文化空间时，它又是大众文艺重要的乃至唯一的资源，包含特殊的文化形态及相关的价值观念和审美理念等等。

上文已经提及，不论是在启蒙还是在救亡，以至在建国后不断革命的时代主题下，作为现代性方案中的重要举措，大众文艺并非已经为大众所拥有，却是有待创造的东西。民间文化形态一旦随着大众文艺创造进入政治权力的现代性规划蓝图，便终结了自身的自在状态，成为必须予以改造的对象。以秧歌剧为主的延安文艺成了政治权力通过知识分子成功改造民间，创造大众文艺的典范。延安京剧现代戏和秦腔等陕北地方戏曲现代戏同样是延安时期改造民间文化形态的结果。这种改造的理念与做法一直贯穿于戏曲现代戏的发展历史，换言之，戏曲现代戏，在一定意义上，成为集中体现 20 世纪民间文化形态命运跌宕的典型标本。文革样板戏，作为大众文艺的极致形态，同时作为戏曲现代戏的极致形态，也成为民间文化改造的极致形态。然而，尽管相对于政治权力与知识权力，民间总是处于弱势，被震撼、改变，洗劫、瓦解，从而一次次为马克思、恩格斯那句著名的表述——“统治阶级的思想在每一个时代都是占统治地位的思想”——提供事实佐证，民间依然表现出顽强的自我保存的生命力，从而使陈思和等人依然能从

^① 王光东.民间理念与新文学的民间传统[A].民间理念与当代情感——中国当代文学解读[C].桂林：广西师范大学出版社，2003.3—4.

政治权力谨严注视下的文艺文本中解读出民间文化的“隐形结构”。^①

于是，上世纪，从延安时期到文革时期，遭遇国家权力，民间成就了一番复杂生动又不免悲壮苍凉的演义。国家权力、知识分子参与其间，搅动起无限惊心动魄的风云，虽然最终结果简单直接，并不出人意料。戏曲现代戏为展示这一番在文艺史、文化史、思想史上无疑都具有丰富阐释意义的演义提供了一角舞台。延安秧歌剧与文革样板戏，作为戏曲现代戏的两种高潮形态，尤其席卷着诸多关键问题，包括在中国共产党的现代性方案中民间浮现而出的意义，民间的被改造与自我保存状况，以及这一过程中呈现出来的国家权力、知识分子与民间之间的关系格局等。对这些问题的分析、解答，是在“戏曲与国家神话”论题下延安时期到文革时期戏曲现代戏研究至关重要的任务，也是戏曲现代戏研究学术意义和价值的重要表现。

第一节 民间的浮现

上世纪90年代，民间一跃成为中国现当代文学艺术研究中的一个关键词，开启了学术研究的新视界、新方法，指示了学术研究的一种重要趋向。在这股民间话语的潮流涌动中，陈思和先生应该算是始作俑者。他撰写了《民间的浮沉——从抗战到文革文学史的一个解释》等系列文章，提出包含“民间文化形态”、“民间隐形结构”等概念在内的“民间理论”，别开20世纪中国文学艺术研究新生面。陈思和归纳出就文化的基本形态而言的民间具有的几种特点：一、它是在国家权力控制相对薄弱的领域产生的，保存了相对自由活泼的形式，能够比较真实地表达出民间社会生活的面貌和下层人民的情绪世界；虽然在政治权力面前民间总是以弱势的形态出现，并且在一定限度内被迫接纳权力，但它毕竟属于被统治阶级的“范畴”，而且有着自己独立的历史和传统。二、自由自在是它最基本的审美风格。民间的传统意味着人类原始的生命力紧紧拥抱生活本身的过程，由此迸发出对生活的爱和憎，对人生欲望的追求，这是任何道德说教都无法规范，任何政治条律都无法约束，甚至连文明、进步、美这样一些抽象概念也无法涵盖的自由自在。三、它既然拥有民间宗教、哲学、文学艺术的传统背景，用政治术

^① 陈思和.民间的浮沉：从抗战到文革文学史的一个解释[A].中国当代文学关键词十讲[C].上海：复旦大学出版社，2002.128.

语说,民主性的精华与封建性的糟粕交杂在一起,构成了独特的藏污纳垢的形态。在定义民间的同时,陈思和构筑了20世纪中国文化的三大领域:国家权力支持的政治意识形态、知识分子为主体的外来文化形态和保存于中国民间社会的民间文化形态,并把它们缩略为庙堂、广场和民间。^①王光东完全接受了陈思和的民间理论,并且在《民间理念与新文学的民间传统》、《民间意义的发现》、《民间形式·民间立场·政治意识形态》、《十七年小说中的民间形态及美学意义》等文章中推进民间理论的言说实践,将之用以阐发五四以降,直至新时期的文学艺术现象。

陈思和等人阐发的民间理论在学术研究中的异军突起,毋庸置疑隐含着深刻的信息。正如福柯所说,重要的不是话语讲述的年代,而是讲述话语的年代。民间话语在上世纪90年代的出现道出的事实上很大程度上正是知识分子确立自身文化身份、文化立场的努力和结果。陈思和说明:“在实际的文学研究中,‘民间’所涵盖的意义要广泛得多,其中还包括作家的写作立场、价值取向、审美风格、文化修养等等,并以此引申出许多相关的名词概念。”^②而对民间的阐述,显然亦表达了研究者的研究立场和价值取向等。王光东提及自己一直被民间问题所吸引,也说,“其原因在于民间本身的复杂性,及其所包含的现实力量和文学意义的无法回避”,“在日益全球化的文化背景下,知识分子的民间立场及其对民间文化形态的思考,可能会使我们更真切地触摸到一个时代的灵魂和真相,更真切地感悟到日常生活中‘生命’的丰富,而文学研究的过程不就是和现实、生命对话的过程吗?”^③从一定意义上说,上世纪90年代民间话语在学界的浮现与学界这一时期发生的一系列事件具有相似的意味,比如发现陈寅恪,张扬他的“独立之精神,自由之思想”,发现顾准,估量他在万马齐喑的时代对“娜拉出走后怎样”的思考。

然而,这一方面固然表明学术并非与学者自身无关的纯粹的观照客体,却投射知识分子的生命思考和现实关怀,另一方面却不免因为思考和关怀之迫切和真切,而一定程度上有削足适履之偏颇。因此,南帆在《民间的意义》一文指出,政治权力、知识分子和民间,亦即庙堂、广场和民间的历史文化分类显示出“强

^① 陈思和,《民间的浮沉——从抗战到文革文学史的一个解释》[A].中国当代文学关键词十讲[C].上海:复旦大学出版社,2002.129—165.

^② 陈思和,《中国当代文学关键词十讲·自序》[C].

^③ 王光东,《“信”与一种存在方式》[A].民间理念与当代情感——中国现当代文学解读·自序[C].桂林:广西师范大学出版社,2003.

大的整合功能”，但是，“如果企图从民间的文化空间概括出某种一致的宏大主题，人们将遭遇意想不到的困难。”“陈思和似乎已经从 20 世纪的某些作品背后解读出一种民间文化的‘隐形结构’。我宁可认为，这些民间文化的碎片并不存在某种整体性的凝聚力。事实上，我更乐于接受陈思和另一个反复使用的概括：‘藏污纳垢’。藏污纳垢意味了多种成分的堆积与相加，不可概括恰恰是民间文化博大庞杂的基本原因。民间所容纳的是权力体系之外的种种成分。”南帆质疑民间的整一性，突出了民间的藏污纳垢，但他沿袭的还是陈思和的分析，“将政治权力与知识分子视为民间的‘他者’”。^①在文学艺术研究中对作为政治权力他者的民间的发现和挖掘，正如洪子诚所说，“隐藏的是我们寻找‘异端’声音”，来“支持”我们关于 20 世纪某些时段的文学艺术“并不单一，苍白的想像”^②。陈思和的《中国当代文学教程》就另辟蹊径，勾勒出当代文学史上的民间文化形态，为屡遭质疑、诟病的当代文学，尤其是十七年及文革文学正名，赋予它们以现代性，从而把捉到当代文学与现代文学的一种可能的连续性。这种研究思路具体反映在文革样板戏的研究中，结果如同李杨指出的，“挖掘‘样板戏’中未被完全擦抹掉的‘非政治化’的艺术元素如伦理观、道德原则和娱乐性；寻找所谓的文本的‘缝隙’，或者是将‘样板戏’的‘政治’与‘艺术’、‘内容’与‘形式’对立起来，单独研究后者的价值，这是在近年‘样板戏’研究中采用得最多的方法。”李杨陈述了孟悦在《〈白毛女〉演变的启示》一文条分缕析出来的歌剧《白毛女》中“一些非政治的、具有民间文艺形态的叙事惯例”后，指出，“这一分析也存在一个问题，那就是重复了国内一些学者经常犯的一个错误，将‘民间’与‘政治’对立起来。”“只要孟悦仍然使用‘民间’—‘政治’二元分立的概念来探讨歌剧《白毛女》的主题建构，她就无法解释歌剧《白毛女》中‘民间’与‘政治’之间真正复杂的现代性关系。一个被这种方法忽略的事实是：在周扬那里，这种对‘普通社会长期以来形成的伦理原则和审美原则’的修复或想象恰恰是最大的‘政治’……现代中国的社会主义革命一直是从对传统的修复——甚至是以‘传统’为名开始的。这也是社会主义革命在形式上不同于五四启蒙革命的地方。”^③李杨的观点提醒我们更审慎地对待民间与政治权力之间的复杂关系，而不致在分

^① 南帆.民间的意义[A].问题的挑战[C].福州：海峡文艺出版社，2002.267—296.

^② 洪子诚.问题与方法[M].北京：三联书店，2002.

^③ 李杨.50—70 年代中国文学经典再解读[M].济南：山东教育出版社，2003.267—311.

析论述还未开始时，就陷入了民间与政治权力二元对立的思维窠臼。

本文在吸取陈思和等人围绕着民间的相关论述的基础上，一方面将民间视为自成系统的多维度、多层面的博大庞杂、藏污纳垢的历史性的文化空间，一方面并不把民间放入与政治权力等两相对立的关系格局中予以辨析，而充分估计民间与政治权力之间的关系域的复杂性。事实上，关于后者，在 20 世纪中国现代性谋求的整体视野中观照民间，一定程度上就已经意味了二元对立思维方式的消解。

1942 年，毛泽东《讲话》一锤定音文艺为工农兵服务的发展方向，民间作为大众文艺接受主体和创作资源的性质和地位第一次被无可置疑地政策化。“文艺作品在根据地的接受者，是工农兵以及革命的干部。”“各种干部，部队的战士，工厂的工人，农村的农民，他们识了字，就要看书、看报，不识字的，也要看戏、看画、唱歌、听音乐，他们就是我们文艺作品的接受者。”“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”“革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中的反映的产物。人民生活中本来存在着文学艺术原料的矿藏，这是自然形态的东西，是粗糙的东西，但也是最生动、最丰富、最基本的东西；在这点上说，它们使一切文学艺术相形成绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一的源泉。”“中国的革命的文学家艺术家，有出息的文学家艺术家，必须到群众中去，必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到唯一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。”“普及的东西比较简单浅显，因此也比较容易为目前广大人民群众所迅速接受。……现在工农兵面前的问题，是他们正在和敌人作残酷的流血斗争，而他们由于长时期的封建阶级和资产阶级的统治，不识字，无文化，所以他们迫切要求一个普遍的启蒙运动，迫切要求得到他们所急需的和容易接受的文化知识和文艺作品……”民间这样在上世纪 40 年代抗战的历史情境中浮现，连带引发了其与政治权力、知识分子之间关系的变化。

《讲话》发表之前，1938 年 10 月，在中共中央六届六中全会上，毛泽东作了题为《中国共产党在民族战争中的地位》的报告，讨论使马克思主义在中国具体化的问题，说了这样一段著名的话：“成为伟大中华民族的一部分而和这个民

族血肉相联的共产党员，离开中国特点来谈马克思主义，只是抽象的空洞的马克思主义。因此，使马克思主义在中国具体化，使之在其每一表现中带着必须有的中国的特性，即是说，按照中国的特点去应用它，成为全党亟待了解并亟须解决的问题。洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派。”^①按照中国的特点应用马克思主义，表明了毛泽东的中国现代性方案构思，在中国具体化的马克思主义，成为中国共产党意识形态建构的中心。当其时，蒋介石自1934年发起的新生活运动正在国民党统治区域内继续推行，所谓的儒家伦常被蒋介石用来试图解决现代中国的问题。“我们现在为挽救国家复兴民族起见，要掉转头来恢复我们祖宗遗留下来一切合理的生活。这种合理的文明生活，如果我们能够恢复，国家便可以转危为安，转弱为强。”^②同时，在共产党内部，倚重共产国际特殊而深厚的背景，“夸夸其谈、自以为是、满脑子理论又唯苏联马首是瞻”的王明及其教条化的思想还有很大的影响。“蒋介石所代表的国民党复古主义是毛泽东和王明共同的敌人，而王明所代表的马列主义教条派与毛泽东又互为敌人。在反对蒋介石的时候，毛泽东强调的是现代性；而在反对王明的时候，毛泽东则又强调中国性。他的目的是要把现代的东西中国化，寻求现代的中国实现。”^③与蒋介石复归儒家传统寻求现代性资源的“喜剧般的文化行为”不同，马克思主义是毛泽东现代性设想的基础；而与王明毫不谙习中国问题，照搬马克思主义的做法不同，毛泽东强调马克思主义的中国化，即马克思主义的民族性。汪晖指出：“毛泽东所说的‘中国作风和中国气派’是在国际/中国的关系中提出的，……在国际共产主义运动和马克思主义的理论框架内，‘民族’问题是相对于‘国际’问题——无产阶级的普遍解放——的‘地方性’问题。……在共产主义运动的范畴内提出‘民族’问题有着具体的政治含义和历史背景：通过诉诸‘民族’问题，获得共产主义运动内部的民族自主性。更通俗的说，摆脱共产国际的支配，使中国共产党成为一个具有独立自主权的政党。”^④

毛泽东提出的创造“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的马克思主义在文艺界引起了影响广泛的“民族形式”问题讨论。“其

^① 中国共产党在民族战争中的地位[A].毛泽东选集第二卷[C].北京：人民出版社，1991.534.

^② 转引自李书磊.1942：走向民间[M].济南：山东教育出版社，1998.123.

^③ 同上，141.

^④ 汪晖.现代中国思想的兴起[M].北京：三联书店，2004.1497.

中最为引人注目的，是向林冰与葛一虹等人围绕‘民间形式’是否民族形式的中心源泉的论争。”^①民间问题由此集中进入知识者的关注视野。而毛泽东 1942 年的《讲话》在延安使这场讨论尘埃落定，民间，在政治力量的坚定推动下，终于成为延安知识者理论与实践的全部资源。相对于政治意识形态领域马克思主义的中国化，文艺领域民间的浮现也与毛泽东关于文艺或文化的现代性与民族性思考息息相关。文艺领域民间的浮现表明了至少两方面的重要意义。

首先，民间，在共产党的现代性方案中占取了举足轻重的作用、地位，反映在文艺上，民间是共产党文艺的现代性想象的重要构成。在与文艺界人士会面的多种场合中，毛泽东以他特有的语言风格描述出民间的意义。作为毛泽东关怀下的延安文艺创作的重要机构，鲁艺多次得到毛泽东的直接指导。鲁艺成立后不久，毛泽东亲临鲁艺对鲁艺师生专门发表了一次讲话，号召鲁艺人要走出鲁艺的“小观园”，到太行山、吕梁山等抗日民主根据地的“大观园”中去。延安文艺座谈会后，毛泽东又一次来到鲁艺讲话，说到鲁艺只是个“小鲁艺”，群众的实际斗争生活才是“大鲁艺”，光在“小鲁艺”学习是不够的，必须到“大鲁艺”中去。文艺创作者要到以“大观园”、“大鲁艺”譬喻的民间中去，这种观念起源于毛泽东对民间在中国的现代化过程中具有的政治力量的认识 and 道德力量的认同。毛泽东一次次通过与知识分子的互相比较彰明民间的意义。“有许多知识分子，他们自以为很有知识，大摆其知识架子，而不知道这种架子是不好的，是有害的，是阻碍他们前进的。他们应该知道一个真理，就是许多所谓知识分子，其实是比较最无知识的。工农分子的知识有时倒比他们多一点。”“那些从小学读到大学的人一不会耕田，二不会做工，三不会打仗，四不会办事，他们只有书本知识，因而不能算是完全的知识分子。”“书是不会走路的，也可以随便把它打开或者关起，这是世界上最容易办的事情，这比大司父煮饭容易得多，比他杀猪更容易。你要捉猪，猪会跑，杀它，它会叫，一本书摆在桌子上既不会跑，又不会叫，随你怎样摆布都可以。世界上那有这样容易办的事呀！”“知识分子不但精神上有很多不干净处，就是身体也不干净，最干净的还是工人农民，尽管他们手是黑的，脚上有牛屎，还是比大小资产阶级都干净。”在毛泽东的中国现代性设想中，工农兵占据着政治革命和文化革命的主体力量的地位，而知识分子被边缘化，甚至异己

^①汪晖：《现代中国思想的兴起》[M]，北京：三联书店，2004.1494。

化了，他们自我救赎的唯一途径就是走向民间，实现身份的彻底转换，“和工农兵大众的思想感情打成一片”。作为政治革命和文化革命的主体力量，民间所创造的文化理所当然成为文化的现代性生发的资源。这一方面说明民间文化在抗战时期，即建立现代的民族—国家过程中具有的团结、动员的实用性质，另一方面也使民间在中国的现代性谋求过程中完成自身主体身份的确认。延安取之于民间文化形式的秧歌剧等文艺创作“使农民意识到原来自己的行为也可以入戏，可以像古代英雄豪杰那样被人传唱，从而产生一种前所未有的自豪感，农民因此感到自己的抗日行为的意义所在，意识到原来开荒种地、交公粮等等会对整个民族和国家有如此重要的意义。”^①大众的这种身份意识的充盈，到了文革时期终于就膨胀成为“我们工农兵一定要占领舞台”的自觉的革命热情。民间文化的这种自上而下的宣传鼓动作用和自下而上的群众中革命乌托邦的冲动达成，形象地注解了这样的论断“没有农民大众的支持，共产党不会取胜。但是，没有共产党，农民们压根就不知革命为何物。”^②民间文化，千百年里始终作为前现代社会中的“亚结构”，在共产党的现代性规划中终于以中心的地位浮现。民间成为一个神话。

其次，不管在“民族形式”讨论中，民间形式是否民族形式中心源泉的问题怎样让文艺界争执不下，“民间”，毋庸置疑是一个与“民族”联系的概念，从而也与“传统”等概念相关。处于抗日救国的历史情境下，民间文化形态无疑是增强民族凝聚力的关键依据。汪晖一再强调，关于民间形式是否民族形式中心源泉等论争的问题都“绕着‘抗战建国’和如何‘抗战建国’的‘民族’目标。文学及其形式在讨论中形成‘民族’认同和进行‘民族’动员的重要方式。”^③文艺领域民间的浮现包孕的现代性与民族性的意义当然绝非毫不相干。现代是民族的现代，民族是现代的民族，两者相互粘连，不可分离。正是在这一点上，李杨说：“对‘民间’或‘传统’的借用，是现代性知识传播的典型方式。现代政治是通过共同的价值、历史和象征性行为表达的集体认同，因而无一例外具有自己的特殊的大众神话与文化传统。在‘民族国家’或‘阶级’这些‘想象的共同体’的制造过程中，传统的认同方式如种族、宗教、伦理、语言等都是重要的资源。当这个‘想象的共同体’被解释为有着久远历史和神圣的、不可质询的起源的共同

^① 李杨：再解读[M]，304。

^② [美]马克·赛尔登革命中的中国：延安道路北京：社会科学文献出版社，2002.307。

^③ 汪晖现代中国思想的兴起下卷第二部[M]北京：三联书店，2004.1495。

体时，它的合法性才不可动摇。也正是通过这样的方式，现代政治才被内化为人们的心理结构、心性结构和情感结构。”^①民间、民族、传统和现代等一系列概念这样建立了紧密的必然的逻辑关系。大众通过民间文化形态完成了对民族的认同，以及对现代性方案的认同的同时，也完成了对中国共产党意识形态的认同，以及对中国共产党在中国的历史地位的认同。

事实上，树立民间文化为现代性的资源的观念，还并非肇始于上世纪 40 年代左右渐次成型成熟的毛泽东思想。1918 年北京大学的一批学者，刘复、周作人和顾颉刚等人发动的民间文学运动，已经包孕“到民间去”寻求中国的现代性生发的思想。洪长泰研究得出：“这些民间文学家们尽管背景不同，甚至往往各持己见，但他们都忧虑着祖国的命运，认为文学僵化、政治腐败，固然是造成当时中国落后状况的原因；然而问题的症结，还在于中国根深蒂固的文化观念。他们一致认为，实现中国文化的深刻转变，是进行持久的政治和社会改革的必不可少的先决条件。国家的命运再也不能被儒家上层文化所牢牢禁锢了，他们因此激烈地抨击儒学，斥之为中国诸多弊端的祸根。他们急切地寻求新出路，于是在人民大众的下层文化、特别是其中的民间文学那里，发现了希望。年轻的中国知识分子发展了有关民众的浪漫主义观点，指出这种名不见经传，却藏量丰富的民间文化，只要利用得当，便可以成为传导新思想、解决中国积弊的工具。”^②因此，李欧梵指出，洪长泰《到民间去》一书的研究表明，毛泽东的许多思想要点其实早在几十年前的五四知识分子那里就已发生，并由这些知识分子做过阐发。^③当然，只有到了毛泽东那里，民间文化形态作为现代性创建资源的思想才最终深刻广泛地影响了文学艺术的创作实践。

民间文化形态作为民族认同的方式，在抗战结束后，尤其是建国后，却终于渐渐被置换用于阶级认同。当然，阶级构造也是延安意识形态的中心内容。《讲话》阐述文艺创作立场、服务对象等问题时一再言及的工农兵大众，归根结底就是无产阶级的代名词。1944 年毛泽东在给《逼上梁山》剧组的信中给出的“历史是由人民创造”的历史叙述，则又以“人民”指代无产阶级。这个时期以毛泽东代表的延安政治权力的话语表述中的阶级，如杜赞奇所说，有必要“视做建构

^① 李杨.再解读[M].288.

^② 洪长泰.到民间去[M].上海：上海文艺出版社，1993.1—2.

^③ 同上，英文版序。

一种特别强有力的民族的修辞手法”，“某个阶级的所谓特征被延伸至整个民族，某个人或群体是否属于民族共同体是以是否符合这个阶级的标准为转移的。”^①50年代之后，民间的意义已被抽空了民族的最终指向，对它的释义“进入阶级论一统天下的时代”。吕微谈及民间文学学科在上世纪50年代的特征时指出，其时，“中国现代民间文学家们用‘人民’和‘劳动人民’来释义‘民间’，而劳动人民又被进一步限度为从事体力劳动的生产者。……民间社会于是被以‘劳动人民’的名义象征性地转换为本土现代社会、现代国家的建构原理和建构力量，而民间文学也就成为以‘现代人’为主题，以‘阶级论’为语式的本土化现代性方案在象征层面的知识表达。”^②民间文学学科对民间的释义当然贯彻的是整个社会历史语境中的民间观念。众所周知，上世纪50年代之后，“阶级”又成为政治、文化的一个主题词，同时在文艺领域得到频频表达。毛泽东的两个批示说，“许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术”，“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数……做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。”表达的正是对文艺领域无产阶级阶级立场消退的担忧和谴责。这时期，江青经过毛泽东批阅的《谈京剧革命》，批评了文艺不是替广大劳动人民服务，而是替“地、富、反、坏以及资产阶级分子”等少数人服务。于是，京剧革命，“归根结底是一场阶级斗争”。1966年出笼的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》说明“文艺这个阵地，无产阶级不去占领，资产阶级就必然去占领，斗争是不可避免的”，宣称要“坚决进行一场文化战线上的社会主义文化大革命”。无产阶级文化大革命呼之欲出。民间，就这样被以“无产阶级”的意义重新构造。

无论是建构现代性，还是表征民族性，民间在上世纪40年代共产党政权视野的浮现，终究意欲实现的是权力及其意识形态在中国最大空间的达成。政治权力利用民间文化形态为途径使意识形态延伸至、覆盖住广大民间，实现民间对意识形态和权力的双重认同。新兴政治权力的这种操作策略和方式，体现了斯图亚特·霍尔的说法，现代的社会平衡和社会关系变化“一次又一次地表现为对普通民众的文化形式、传统和生活方式的争夺”。^③这也正映证了葛兰西关于文化领导

^① [美]杜赞奇.从民族国家拯救历史：民族主义话语与中国现代史研究[M].北京：社会科学文献出版社，2003.11.

^② 吕微.现代性论争中的民间文学[J].文学评论，2000.2.

^③ 转引自南帆.四重奏：文学、革命、知识分子与大众[A].后革命的转移[C].北京：北京大学出版社，2005.11.

权的论述。权力通过社会中的大多数对文化与意识形态的自觉自愿的认可赞同实现非暴力的领导。这里值得一提的是，杜赞奇借鉴了葛兰西的文化领导权理论，提出“权力的文化网络”概念，以1900—1942年华北的乡村为对象，分析、探讨“国家政权是如何通过诸如商业团体、经纪人、庙会组织、宗族、神话及大众文化中的象征性资源等种种管道来深入社会底层”，“这样，文化网络既是村民与外界联系的渠道，又是国家政权深入乡间的‘合法’管道。”^①延安时期，民间浮现出来，为共产党的意识形态和政治权力的达成提供了“各种关系与组织中的象征与规范”，即提供了意识形态和政治权力达成的各种有效的渠道、途径和方式。与政治权力通过这些渠道、途径和方式下达民间同时，是中国上世纪40年代的民间对共产党政治权力召唤的积极响应。由此也可看出，民间与政治权力，形成了互动的关系，并不完全处于二元对立的结构中。显然，戏曲是中国主要的民间文化形态。中国的民间，可是说，恰恰是戏曲的民间。戏曲，较之其它文化形式，更易于承担政治权力获取权威的“社会公共机制与文化意识形态基础”。于是，秧歌剧、秦腔等陕北地方戏曲在延安时期纷纷涌入政治权力以及在其感召下的知识分子的视阈。

在对民间浮现的意义认识基础上，返观上世纪90年代一度敞开文学艺术研究新视界的民间理论。尽管学者们强调民间的藏污纳垢性，却依旧在民间与政治权力和知识分子的对立中，如五四时期民间文学运动的知识分子一样，一定程度上将民间浪漫化了，从而无法完全认识民间在中国的现代性谋求进程中的复杂意义。正如文艺学，延至社会学等不同领域的当代学者们都已发现到的，20世纪之前，乃至20世纪，中国并没有生成一个西方历史上“占有了自足的经济生活领域，并且发展了自律的价值生活准则”的“市民社会”，从而并不存在一个“能够自我定义的结构实体”——民间。“在汉语的常识语汇中，‘民间（非官方）’一词始终需要其否定的方面——官方来定义，这说明民间不是一个可以自我规定的实体，而是一个与官方保持既分既合关系的价值—社会连续体，因此民间才无法自我规定，也就是说民间始终没有生成为与国家真正分离的社会。……现代以来中国民间的本质仍然需要官方从其否定方面加以定义，说明民间仍然或者只能作为传统文化秩序—价值结构中的反文化、反价值力量而很难作为具有现代性质

^① 雷颐：《社会结构与民间文化——〈义和团运动的起源〉读后》[A]，载《取静集》[C]，北京：新华出版社1998，187。

的新文化、新价值力量而存在。”^①因此，可以说，从延安时期起，民间作为现代性资源在共产党政治、文化视野中的浮现，很大程度上是政治权力对其予以价值和意义投射的结果，换言之，经过权力的阐释，民间之于现代性的价值和意义才终于得以凸现。继而，民间话语 90 年代在学界的兴起，几乎也可以看作民间的又一次被释义。这一次，得到重新释义的民间为知识分子站立在所谓广场上始终准备对峙庙堂充当了同盟军。民间以它特有的胸怀，慷慨而沉默地接纳了又一次学者们的释义。民间的力量由此窥见一斑。

第二节 民间的被改造

经过延安政权的阐释，一个具有现代性和民族性理念表达功能的民间浮出历史地表。然而，民间的浮现绝非意味它能够以原生状态进入延安政权的现代性与民族性设计方案。如同吕微在《现代性论争中的民间文学》一文中发问：“经过现代阐释的‘民间’是否就此真正拥有了表达现代性原则的能力？”他认为，20 世纪中国提供的实践经验表明，当五四启蒙学者浪漫地将民间想象为推进现代性的现实力量时，无论民间还是人民都仍然面临着被符号化的危险；经过阶级论阐释和转换过的民间理念被虚构为国家实体的建构符号也是上世纪中国的重要现象。导致民间的符号化的主要原因始终在于被提升为现代国家建构原理并被赋予了建构任务的民间社会的传统性质，非自足自律的、难以自我定义的民间只能模拟和再造一个与传统文化、价值秩序雷同的现代官、民秩序，这样的现代秩序只能结构性地替代传统秩序从而导致民间受制于新一代的知识精英。^②作为符号化了的的存在，民间在被政治权力重新阐释之后，紧跟着的是被政治权力借助知识分子的重新塑造。这个过程或者可以描述为，政治权力预设了“非自足自律的、难以自我定义”的民间的价值和意义系统，随后对其进行大规模的合目的性的文化和意识形态置换、填充。这正像李杨指出的，回归传统，即民间，并不是现代政治的目标，只是为了建构现代性生长的起点。李杨据此分析歌剧《白毛女》说：“呈现在歌剧《白毛女》中的民间传统其实只是对‘民间’和‘传统’的借用，不是在‘一个按照非政治的逻辑发展开来的故事最后被加上一个政治化的结局’，

^① 吕微：《现代性论争中的民间文学》[J]，文学评论，2000.2。

^② 吕微：《现代性论争中的民间文学》[J]，文学评论，2000.2。

而是政治的道德化，或者说这是现代政治创造的‘民间’——是打着‘民间’或‘传统’旗号的现代政治。”^①

民间的被改造势在必行，这正是它被完全纳入现代性与民族性目标实现进程之后的必然命运。民间自由自在的存在状态就此终于宣告结束。它积极响应政治权力的征召，承担起它在中国现代民族—国家建构的历史命题中的独特使命，苦涩，却也荣光。作为民间日常生活的重要形式与内容，作为民间意识形态表达的重要方式与结果，戏曲，在民间遭遇国家权力之时，首当其冲成为被改造的对象客体。这项改造工程，声势浩大，从延安时期，降至文革时期，始终没有停歇，构成了 20 世纪中国文化史上的重要事件。

延安的戏曲改革从上世纪 30 年代末采用“旧瓶装新酒”的方法编演现代戏开始。当时的鲁艺平剧团根据京剧传统剧目《打渔杀家》、《落马湖》、《乌龙院》、《清风寨》等情节框架和表现形式，创作、演出了表现抗日现实题材的京剧现代戏《松花江上》、《夜袭飞机场》、《刘家村》、《赵家镇》等。与鲁艺的京剧现代戏创演同时，成立于 1938 年 7 月 4 日的陕甘宁边区民众剧团也“将群众喜闻乐见的秦腔、眉户等传统艺术形式加以改造利用，使之与抗日战争、解放战争的新内容相结合”，创作演出了秦腔、眉户现代戏《查路条》、《一条路》、《三岔口》、《中国魂》、《两亲家》、《十二把镰刀》等二十多个剧目。延安文艺座谈会之后，延安戏曲改革更为自觉、更大规模地展开。在戏曲现代戏编演之外，又开创了改革的新编历史剧编演方向。1942 年 10 月 10 日，延安平剧研究院宣布成立。平剧研究院旗帜鲜明地将“研究平剧，改造平剧，进行平剧为新民主主义服务的工作”确立为宗旨，说明它的工作方针是“研究平剧理论，进行改造实践”。平剧研究院在成立后发表的《致全国平剧界书》中说，“改造平剧，同时说明两个问题：一个是宣传抗战的问题，一个是继承遗产的问题。前者说明它今天的功能，后者说明它将来的转变，从而由旧时代的旧艺术，一变而为新时代的新艺术。”^②平剧研究院在毛泽东“推陈出新”思想指导下，1943 年底推出新编历史剧《逼上梁山》，创造了“旧剧革命的划时期的开端”。较之现代戏和新编历史剧编演，新秧歌运动显然是延安戏曲改革最伟大、显著的成果。陈思和将“延安时代对旧秧歌剧和旧戏曲的改造”视为“政权意识形态对民间文化的改造以及引起的一系列的

^① 李杨. 50~70 年代中国文学经典再解读[M]. 济南：山东教育出版社，2003. 287—288.

^② 延安平剧研究院. 致全国文艺界书[J]. 解放日报，1942.10.12.4.

冲突”的第一阶段。^①新秧歌运动对于民间之被改造的历史现实，无疑最具有“标志性和寓言式的涵义”。

延安知识者发现秧歌之前，秧歌已经在陕北的黄土地上闹腾了千百年。与其它歌舞、表演艺术一样，秧歌的发生可以上溯到远古时期民间的祭祀仪式。作为农耕文明的重要产物，秧歌与远古时期乡民祭祀天地、祈祷丰年的仪式休戚相关。有诗云：“秧歌唱共趁宵晴，客岁中秋夜月明，我道祈年还祝雨，入春阴雨最宜耕。”秧歌表演中最重要的指挥器具，领头者或称秧歌头手擎的伞，表征了秧歌最初也是最本质的春祈秋报祭仪的性质与功能。伞的利用形态生动展示了天地人三者合一的理想状态，同时，早在远古时期的雩仪中，伞就具有禳灾驱邪、庇护众生的象征功用。和其它歌舞、表演艺术的发展历程相类似，娱神的祭祀仪式随着“人们对宗教礼仪的畏惧情绪的减弱”等，渐渐演变为娱人的世俗活动。这时，秧歌不仅负责天地人三者间的沟通畅达，同时，更重要的是，对于陕北乡村来说，闹秧歌成为村落与村落、家族与家族、户与户、人与人之间互通往来的主要方式。

“清代到民国三十一年（1942），为传统秧歌的繁荣时期，陕北城乡，村村社社都有秧歌队，男女老幼，一齐参加。每遇春节，他们走村串户，四处演出。村社之间互相比赛，红火之极，当地称为‘闹秧歌’。”^②宗教仪式终于转化为民俗活动。

作为节日民俗和竞技民俗，陕北秧歌张扬着民间的狂欢意识和狂欢精神。它是一种全民性的游艺活动，广场是主要的活动场所，这里，“人们不是袖手旁观，而是生活在其中，而且是所有人都生活在其中”，^③在其中，人与人之间的等级、性别差别等都被彻底消弭，“不分贵贱”，“男女混杂”，形成了类似于子贡参加蜡祭时见到的“一国之人皆若狂”的景象。它又是一种反规范性的世俗活动，日常生活的理性约束因素都被肆无忌惮地抛弃，嬉笑怒骂，颠覆和破坏权威，表现出强大的否定性力量。当然，声色本能，永远是民间狂欢化活动恒常不变的存在，秧歌概莫能外，小生小旦之间的狂放调笑成为秧歌的重要特色之一。如果说，秧歌头，又称伞头，在远古祭祀活动中犹如祭坛前庄严的祭司，那么在狂欢化的秧歌队伍中，伞头则是戏谑调笑的高手，极尽插科打诨之能事。丑往往是秧歌队里最有趣的角色，充分彰显了秧歌喜剧，甚至闹剧的性质，突出了秧歌的狂欢意识。

^① 陈思和.中国当代文学关键词十讲[M].140.

^② 中国戏曲志·陕西卷[Z].北京：中国 ISBN 中心，1995.123.

^③ 赵世瑜.狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会[M].北京：三联书店，2002.135.

狂欢化的秧歌，作为陕北最重要的民俗之一，显然具有强烈的意识形态性。它一方面使乡民在节庆、农闲等劳作间隙，尽情、自由地舒展被日常田耕生活、礼教生活拘束绑缚的躯体、精神和情绪，从而秧歌，不仅是“平日单调生活、辛苦劳作的调节器”，也是“平日传统礼教束缚下人们被压抑心理的调节器（尽管人们自己往往也未曾觉察这种心理）”。正如孔子就蜡祭狂欢回答子贡的：“百日之劳，一日之乐……张而不弛，文武弗能；弛而不张，文武弗为；一张一弛，文武之道也。”^①

①另一方面，秧歌无疑具有强大的“民族凝聚力”，它把日常以家庭为单位进行分散耕作的乡民，召集起来形成一个强大的共同体，小至村落，大至民族。在这个共同体里，传统中国的乡民才真正完成了自我身份的认同。狂欢化秧歌的意识形态，正反映“人类既是动物，因而为自然的一部分，同时又是文化的创造者。”^②

1943年起，知识分子积极介入秧歌的创作、演出后，延安秧歌的内容与形式显然都产生了巨大的变化。延安秧歌，从民间世俗的狂欢转变为官方的政治狂欢。《兄妹开荒》的创作、形成和演出展现了民间狂欢被改写的状况。首先，从人物上看，旧秧歌中的丑角被剔除出去，取而代之的是边区青年农民的劳动英雄形象。鲁艺秧歌队在《兄妹开荒》之前不久的演出中，还都有丑角出场。李波后来回忆道，“在我们的节目中，虽然内容都是宣扬党的政策和宣扬抗日的，但无论在秧歌队或小节目中都有一些丑角，如大秧歌领头的就扮成个丑婆子，手里拿着两根大棒捶，脸上一块红一块白，耳朵上还戴了两个红辣椒；推小车的婆子梳了个又长又粗的翘翘髻，髻上面还插了一朵大红花。大化和我演《拥军花鼓》时，我倒是村姑打扮，而大化却扮成了小丑，抹了个白鼻子，白嘴唇，白眼圈，头上还扎了许多小辫子，和我们演唱的严肃内容和淳朴的动作很不协调。”^③这种情况被周恩来、彭真以及鲁艺院长周扬批评为是“对劳动人民形象有损的东西”，“把劳动人民丑化了”。待到王大化在《兄妹开荒》中出现时，已经是一个对劳动生产充满热情、“明朗与快活”的边区青年人了。其次，在人物关系上，“原来民间的小秧歌剧多半是一男一女互相对扭，内容多少总带些男女调情的意味，如《小放牛》、《钉缸》、《摘南瓜》、《顶灯》等等。这是流行在山西、陕北和关中一带的小歌舞形式。”鲁艺为了让老百姓喜闻乐见，一方面采取了民间秧歌剧小生小旦

^① 孔子家语[Z].上海：上海古籍出版社，1990.

^② 罗伯特·F·墨菲.文化与社会人类学引论[M].北京：商务印书馆，1991.40.

^③ 李波.黄土高坡闹秧歌[A].艾克思编.延安文艺回忆录[C].北京：中国社会科学出版社，1992.205.

演出的两小戏形式，另一方面，“但决定要去掉它调情的成分。原先本想写成夫妻二人，为了免去调情的感觉才改成兄妹的。”^①再次，在人物动作上，显然，劳动生产取代了传统秧歌两小戏中的男女情爱调笑。对旧秧歌人物关系与行动的这种净化，在一定程度上已经预示着二三十年后，样板戏中“高大全”英雄的情感生活的空白，甚至情感，当然主要是男女情感的表现成为样板戏塑造英雄形象的禁忌。最后，在戏剧冲突上，“既然是戏剧，就要有矛盾，主题既是生产，似乎就应当写成一个积极、一个不积极才好，但仔细一考虑，一共才有两个人，其中就有一个不积极，那么怎能表现边区人民生产的热情呢？于是这才把戏改成了一场误会。”^②由此可见官方意识形态对“人民内部矛盾”持有的谨慎态度。鲁艺的秧歌演出为新秧歌运动在内容和形式两方面都积累了丰富的经验。《兄妹开荒》的曲作者安波撰文总结旧秧歌改造的方法：“取消了丑角的脸谱，减少了调情的舞姿，全场化为一群工农兵，打伞（秧歌的指挥器）改为拿镰刀斧头，创造了五角星的舞形”^③等等。传统秧歌体现着狂欢化特征的内容和形式被一系列带有强烈意识形态象征意味的话语和符号系统所替代、置换。

延安新秧歌对旧秧歌的替代，包孕了自此以降二三十年里政治权力指导支配戏曲改革的思维方向和操作方式。传统戏曲中源远流长的诸多意识表达和审美形态付之阙如，其中表现突出者，撮其要者言之，一是两性关系的消解，一是丑角艺术的湮灭。因其在人们日常伦理生活中的构成位置与个体内在情感本能的诉求指向，两性关系始终是文学艺术表现的“永恒的主题”。近代之前一向被文学艺术正统视为“邪宗”、“小道”的世俗文艺形式——戏曲更是长于将舞台变为情爱展示天地。无论是文人创作《西厢记》叙述的“眉目传情，诗词酬和，隔墙听琴，月下私期”，《牡丹亭》咏叹的“情不知所起。一往而深，生者可以死，死可以生。生而不可与死，死而不可复生者，皆非情之至也”，《长生殿》描摹的“在天愿为比翼鸟，在地愿为连理枝。天长地久有时尽，此恨绵绵无绝期”，还是民间长期积累、传唱不歇之《天仙配》、《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》等，传统戏曲织就了民族文化系统中独特的情感记忆。延安秧歌地处陕北，比之秦腔等地方戏曲，

^①张庚.回忆《讲话》前后“鲁艺”的戏剧活动[A].同上，175.

^②张庚.回忆《讲话》前后“鲁艺”的戏剧活动[A].同上，176.

^③安波.由鲁艺的秧歌创作谈到秧歌的前途[N].解放日报.1943.4.12.

规模更小，表现更自由，更显粗野俚俗，小生小旦的角色设置更容易生发无数大胆泼辣的情爱意识。新秧歌剧《兄妹开荒》则以兄妹关系取代惯见的夫妻关系，以严肃的劳动生产覆盖了自由的孟浪调笑，显示了戏曲改革的端倪。当然，新秧歌对两性关系的消解还仅仅是一个开端，依然显现了旧秧歌的浓重痕迹，正如孟悦指出的：“政治话语必须借助地方流行的文化形式来运作，而在运作的过程中，就难免受到民间文化惯性的选择。在秧歌剧中较成功的作品如《兄妹开荒》、《夫妻识字》里，仍可以看到原来地方文艺中那种调侃加调情的开朗、活泼、直白的情调。”^①尽管如此，政治权力对戏曲在这个方向上的改造已经开始，并且愈演愈烈，到了文革样板戏，两性关系，已经完全成为创作禁忌，消失殆尽。迄今诸多研究者谈及样板戏已经注意到并指出，“在样板戏里两性的情爱关系一直是一个非常之避讳的话题，如同《智取威虎山》‘深山问苦’一场小常宝的经典唱腔‘到夜晚爹想祖母我想娘’那样，离开了那个特定年代，我们很难理解为什么‘到夜晚’要由小常宝去想她的娘而她的父亲只能‘想祖母’。样板戏里几乎所有青壮年英雄人物都被写成单身，所有剧目里都摒弃了除了‘革命感情’之外任何涉及到情爱的两性交往，甚至连相对平等的两性也不存在。”^②

表现在从秧歌剧开始的现代题材戏曲创作中的这种戏曲改造意识，也在文革之前的传统戏曲剧目改编整理中显露无遗。张炼红在博士论文《中国五、六十年代的戏曲改革》中通过分析上世纪五、六十年代全国性的戏改运动对《梁祝》、《白蛇传》等的改编，阐明传统戏曲剧目改编从“民间性”到“人民性”的政治意识形态化。戏改删减了《梁祝》原有的对梁祝同窗三年的“非常情境”中细枝末节的想象，渲染了封建礼教逼得有情人不能成眷属的主题，同时重新塑造梁祝形象，消除因涉嫌“庸俗”、“色情”、“猥亵”、“丑陋”而有损于“正面人物”形象的情节、唱词和表演。《白蛇传》的改编把白娘子由原本充满魅惑的“蛇妖”彻底改造成一个“好女人”，一个温顺、善良，合乎中国传统标准的妇女形象，法海则作为封建压迫代表加以强化。“万川入海，殊途同归。以《梁祝》、《白蛇传》为代表的‘爱情神话’中单一、强烈的‘反封建’主题——如今已成‘常识’——在当年就是这样一步步明确和凝固起来的。”^③

^① 孟悦.《白毛女》演变的启示[A].再解读：大众文艺与意识形态[C].73.

^② 傅谨.新中国戏剧史[M].141.

^③ 张炼红.中国五、六十年代的戏曲改革[Z].万方数据资源中国学位论文全文数据库.

问题在于,为何对两性关系的消解成为政治权力改造民间的重要表现?秧歌身处儒家文化的边缘地带,其中两性关系的自由舒展,作为民间意识的自觉表达,亦可视为个体生命意识的肆意伸张,几乎应该算是冲破儒家正统思想禁锢的革命性力量,是传统社会现代转型的重要力量,乃至目标。五四文学就向人们展现了两性关系的这种“独特的政治功能”。“人们激烈指控噬人的三纲五常,性的问题无疑是一个焦点。‘我是我自己的’——这样的宣言表明,叛逆的一代强烈地渴求性的自主权。……性有权力在一些新的范畴得到表现,例如自由恋爱或者个性。这样的吁求无疑包含了颠覆封建意识形态的尖锐挑战,身体逃离了礼教的枷锁而恢复了自由的天性。这时,性的种种故事理所当然地成为革命的组成部分。……性不仅是一种秘而不宣的生理行为,性同时是革命,是政治,甚至寓托了民族或者国家的命运。”^①正是两性关系蕴涵的这种革命性质,使20世纪初刘复、周作人、顾颉刚等知识分子在冯梦龙编撰的民歌集《山歌》等文本中发现民间的现代性资源。《山歌》收录民歌数百首,其中绝大多数是情歌,诸如“约郎约到月上时,那到了月上子山头弗见渠。咦弗知奴处山低月上得早,咦弗知郎处山高月上得迟。”“搭识子私情雪里来,屋边头个脚迹有人猜;三个铜钱买双草鞋我里情郎歌颠倒着,只猜去子弗猜来。”可以说,两性关系蕴涵的这种革命性质,也使它在被具体地冠以“反封建”的意义后,在《梁祝》、《白蛇传》等传统戏曲剧目中虽被“卫生化”,却仍然得到保留。这种现象也存在于上世纪50年代初的一批戏曲现代戏,如评剧《刘巧儿》、《小女婿》,沪剧《罗汉钱》,眉户戏《梁秋燕》,吕剧《李二嫂改嫁》等剧目中。这些现代戏配合当其时《婚姻法》的颁布,大力宣传婚姻自主。在“婚姻自主”的政治正确的前提下,两性关系,尤其是充盈细腻情思的女性身体作为戏曲舞台表现对象获得了充分的合法性。质言之,这时的两性关系,或女性身体,已不是作为单纯的个体隐秘存在,而是作为公共问题的承载物而取得了合法的表现。从这个意义上说,两性关系,或女性身体,已经成为戏曲舞台参与民族国家的现代性想象的重要修辞。

作为20世纪中国戏剧两大主题之一——戏曲现代化的重要成果,戏曲现代戏无疑参与绘制了戏曲艺术的现代性想象图景。女性身体,便随着戏曲领域现代性版图愈深愈广的拓展,渐次凸现于现代戏舞台,成为耀眼炫目的修辞。纵观建

^① 南帆:《文学、革命和性[A]问题的挑战[C]》,福州:海峡文艺出版社,2002.124.

国以降半个多世纪来戏曲现代戏的创作、演出，从杨喜儿、刘巧儿、梁秋燕、李二嫂，直至新近川剧《金子》中的金子，川剧、沪剧、越剧三版《家》中的鸣凤、瑞珏、梅芬，以及黄梅戏《徽州女人》、越剧《流花溪》、京剧《三寸金莲》等剧中的女性形象系列，不难看到，女性身体在戏曲现代戏中占据着相当程度的展示和表达空间。分析女性身体与戏曲现代戏的现代性想象之间绝非偶然的关系，探讨女性身体作为舞台修辞呈现出的丰富的社会、文化信息和意义，是一个颇有意思的课题。

京剧现代戏《白毛女》编演于1958年，但是喜儿这一女性形象早在延安时期就已家喻户晓。1945年，喜儿在歌剧《白毛女》中以自己身体的陷落与获救的命运生动有效地诠释了“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”这一中国历史情境下特殊的现代性命题。女性身体在革命浪潮所到之处逐渐被解放的历史事实在建国前后的戏曲现代戏的舞台上频仍表现，与此相关的现代性话语一次次得以彰显。父亲举债难偿，及其后被逼撒手人寰，使喜儿的女性身体失去了唯一的依傍，被掳入万恶的黄家，沦陷为受禁锢、无自由、时刻面临被侵犯危险的对象客体。逃入深山，喜儿的身体隐匿，乃至变异——她成了浑身长满了白毛的“女人”。解放大军的到来，推翻了地主专制势力，喜儿身体终于获得解放、复归自由。革命，使喜儿的女性身体得到拯救。同样，革命，以及新的社会和政治制度的建立，使刘巧儿、梁秋燕等女性享有了自由支配身体的权力。建国前后的一系列戏曲现代戏通过女性在恋爱婚姻上的自主表述了女性身体的自由状况。评剧《刘巧儿》中的巧儿差点就被贪财的父亲卖到地主王寿昌家，重蹈喜儿的履辙。但是，巧儿不会成为喜儿，她生活新的社会环境中，具有选择配偶，从而选择身体归宿的自由。她自行主张与赵柱儿解除包办的婚约，倾慕劳动模范赵振华，决定与心爱人共同生活，新社会确立了她这样行动的情理。同样，吕剧《李二嫂改嫁》中，李二嫂以寡妇这样一种在旧社会具有复杂意味的身份，争取到了爱情婚姻幸福。在刘巧儿、李二嫂一系列新女性背后，站着的是一个强大的新政权，它在现代戏舞台上以妇女主任、专署专员、区长等面目出现。正是这个新政权，让巧儿等女性终于避免了喜儿的浮沉命运。巧儿们的身体在发觉与被发觉其性别的特殊意义之前就由这一新政权解放了，新政权始终作为坚实后盾，支持着女性享有被解放了的自由身体的幸福。

戏曲现代戏这样建立了革命、解放等现代性话语系统与身体，尤其是女性身体之间的密切，甚至必然的联系。法国哲学家梅洛·庞蒂曾说：“世界的问题，可以从身体的问题开始。”革命、解放，或者说现代性谋求的本质问题，正是使被奴役的身体获得自由，获得尽情舒展自我的空间。古老中国，女性身体长期被宗法父权系统所压抑、监控和规训。中国的现代性谋求，对旧有社会、文化制度的摧毁，同时就意味着把女性身体从宗法父权系统中解放出来。质言之，女性身体因其一直以来被拘囿于最边缘、最底层处，就成了表述中国的现代性谋求成效的最有效的能指符号。诚如庞蒂所说，“身体的空间性……是一个有意义的世界形成的条件”。显然，新中国女性的身体获取到了越加宽广的空间。当然，很多传统戏曲剧目也生动塑造女性人物形象，如《拜月亭》、《墙头马上》、《西厢记》、《牡丹亭》、《长生殿》。有趣的是，这些剧目的剧名表示的都是女性活动的空间所在，女性身体可能在这些空间里得到展现，从而获得给身体归宿的幸福，同时显而易见，这些空间远离宗法父权中心，而且又明显过于局促、窄仄。戏曲现代戏《刘巧儿》、《李二嫂改嫁》、《梁秋燕》剧目等直接以女性名字冠名，而且赋予女性身体较之崔莺莺等人更加宽广的天地，这在一个角度上正表明了中国的现代性谋求、一个“有意义”的民族国家的建立进程行之且远。

从这个认识出发，可以说，戏曲现代戏关于女性身体的叙事，同时也是关于民族国家的现代性叙事，二者完美契合、并行不悖。巧儿在婚姻问题上的自主权说明了新近建立的民族国家的先进性和优越性，同时，巧儿的择偶标准，对应的也正是新政权对社会主义新人的道德和价值期望，巧儿相中赵振华是因为她曾看到后者作为变工队的劳动模范受到表彰。因此，不难预测，巧儿、赵振华两人未来的婚姻生活延续的也将是从延安秧歌剧《夫妻识字》中就已经显露端倪的新政权对两性家庭日常生活的塑型范式。

从这个意义上说，女性身体不仅仅是物质的、生理的身体，在一定程度上还是社会的、政治的身体。女性身体的社会化、政治化在文革期间的样板戏中终于发展到极至。革命样板戏《海港》里的方海珍、《龙江颂》中的江水英，都多多少少被抽取了具体的女性特征，扁平化为革命与阶级斗争的政治意象。新中国成立后男女平等、同工同酬等的政策似乎到此已经全然实现，女性身体与男性身体的界限模糊甚至消失，在革命戎装的包裹下，女性身体消失了。如果说，建国之

初，新风霞扮演的刘巧儿，郎咸芬扮演的李二嫂，因涉及恋爱婚姻主题，还具有女性形象特殊的审美意义，而方海珍等人就已经丧失了女性身体特征，与男性一起，抽象成为千人一面的英雄符号，进入文革话语系统。

《白毛女》歌剧舞台向观众呈现了女性身体死亡与再生的现代仪式；《刘巧儿》、《李二嫂改嫁》等剧中，女性身体作为主要的舞台修辞，构成戏曲现代戏的现代性描绘图景；到了革命样板戏，巧儿等被解放了的女性身体事实上再一次隐匿甚至消失。这一次女性身体不像喜儿以及旧中国女性一样隐匿、消失于宗法父权系统的阴影之下，而是隐匿、消失于革命、阶级斗争的政治热潮之中，从而也隐匿、消失于戏曲现代戏关于革命、阶级斗争的现代性的历史叙述之中。

样板戏表现出对于两性关系，及相关的女性身体的完全消解。这种革命纵深时代文学艺术中的普遍现象，让黄子平提出这样的疑问：“革命的成功使人们‘翻了身’，也许翻过来了的身体应是‘无性的身体’？革命的成功也许极大地扩展了人们的视野，在新的社会全景中‘性’所占的比例缩小到近乎无有？革命的成功也许强制人们集中注意力到更迫切的目标，使‘性’悄然没入文学创作的盲区？也许革命的成功要求重写一个更适宜青少年阅读的历史教材，担负起将革命先辈圣贤化的使命。”

南帆借鉴了马克斯·韦伯关于新教伦理与资本主义精神的考察，对这些问题进行解说。“禁欲主义时常意味了肉体享乐之上的理想出现。革命纵深的标志同样是，革命理想高悬于个人欲望之上。这时，革命初期的狂热、激烈、褻渎与放纵已经过去，革命开始显现为一个有组织、有纲领、有目的的严密过程。种种享乐欲望所包含的冲击力已经在摧毁传统体制之中消耗殆尽，革命设想的实现不得不依赖革命者艰苦卓绝的努力。性所煽动的革命无法在历史之中走得很远。性的革命之中隐含了渴求享乐的一面，嬉皮士的性解放甚至以‘要做爱，不要作战’为口号。进入革命的纵深，享乐可能成为意外的干扰。这时，只有禁欲是持续革命的保证。革命意志否弃淫荡，革命的艰忍必须杜绝纸醉金迷的感觉。禁欲促使革命者放弃个人的享乐、放弃个人的趣味甚至放弃个人的生命而参与某种危险的事业。甩下卑微的肉体躯壳而仰望精神的宏大境界，这意味了革命理想的巨大号召力。”“禁欲主义与革命的关系表明，革命——尤其是大规模的政治革命——时常隐藏了两个阶段的转换。这样的转换之中，个人的意义改变了。放纵与纪律、

叛逆与服从、个体与组织、肉体与精神，革命逐渐从前者转向了后者。革命的原动力是对于个性、自由和享乐的憧憬，但是，这样的憧憬寄寓在理想之中的时候，革命的实践是禁欲的——这样的憧憬只能求助于禁欲的阶段而迂回地抵达。这个阶段可能持续相当一个时期，组织与纪律可能在这个时期体制化。这时，个人主义就会因为自由和享乐的内涵而被视为革命的绊脚石。20 世纪的革命之中，个人主义的自由与享乐时常被定位于革命的对立面：资产阶级思想。……这样，革命回身向纵欲的风气举起了批判之矛。”^①正因此，随着文革时期革命向人们日常生活的全面侵袭、覆盖，两性关系在样板戏中成为绝对禁忌。

如何对待戏曲中的丑角，是政治权力改造戏曲过程中凸显出来的又一个重要的代表性问题。与两性关系被消解的同时，丑角艺术遭遇湮灭。丑角艺术在政治权力笼罩下被书写出来的这种命运也传达着政治权力改造民间的基本思想。丑，是中国传统戏曲的基本行当之一。其名始于宋元南戏，其实则可以往上一直追溯到先秦、两汉的侏儒、俳优，唐代的参军戏等。中国各地方戏曲剧种的角色类型，往往都少不了丑角一行。戏谚“无丑不成戏”说的就是丑角的重要性，戏班通称的四梁四柱，丑角正是其中之一。在旧戏班子里丑角受到特别的尊敬。例如，从前戏台上打鼓的地方称为“九龙口”，照例只有发号施令的打鼓老才有资格坐，但是唯有丑角例外。他如果高兴，可以在那儿坐一会儿。在后台，“生”坐大衣箱，“旦”坐二衣箱，其他角色都坐盔头把子匣间，只有“丑”高兴坐哪里就坐哪里。还有，哪一天剧目中如果没有“关戏”（关公云长的戏），开脸（画脸谱）总得让“丑”先来。^②邹元江归纳戏曲丑角的审美特征为：弘毅、德充，乐天、若愚，巧言、活口，近俗、忌俗，滑稽、幽默。^③张中行则在丑角表演中看到人生哲学，说丑角比其它行当“常常更上一层楼，所表现近于道，浅是玩世不恭，深是超脱。”具体阐述，“还要扯得远些，由人生说起。佛家说人生是苦，由常人看未免片面，因为也有乐，纵使这乐是常识的。但说人生有苦则不错。所有的苦都来于有所求而不能得。所求无限，小到一文钱，大到长生，中间归类为饮食男女的种种，常人经验，如愿，总是不可能比可能为多，此之谓定命。对应之道，一般是顺从，兢兢业业，幸而得，谢天谢地，不得，认命，忍。表现为生活态度是

^① 南帆.文学、革命与性[A].后革命的转移[C].北京：北京大学出版社，2005.207—209.

^② 戴平.论丑角之美[A].戏曲美学论文集[C].北京：中国戏剧出版社，1984.309.

^③ 邹元江.论戏曲丑角的美学特征[J].文艺研究，1996.06.

认真、执着，有时也就不免哭哭啼啼。能不能走不执着一条路？老、庄认为不只能，而且应该。但那是圣贤心中的理，可望而不可即，降为起而能行，我以为就是丑角的言行所表现的，天大的事以玩笑处之，使一切成为无所谓。”“这种境界，似乎还可以由浅入深，理解为对世俗的三种态度。一种是站在高处，就容易看到世俗的可笑的一面。对付可笑是讽刺，讽刺也可笑，表现为破颜，是辨明是非高下后的笑。另一种是《庄子·天下》篇所说，‘以天下为沉浊，不可与庄语’过渡到言行就成为游戏人间，把高居天上的事物拉到地表，直到连得失也看作无关紧要。还有一种程度更深，近于禅宗的彻悟，表现为心态是有时跳到身外，能够看到自己同样是可怜虫，也就同样可笑。且夫悟，由道来，所以用研究人生的眼看京剧各种行当，居高位的应该是丑角，因为其他行当都沉入世俗，即迷，只有丑角能够站在世俗之上，以迷为笑料。”^①丑角还具有重要的社会文化意义。按照巴赫金的戏剧丑角理论，丑角是狂欢节狂欢世界的主人公，他们通过狂欢放纵的方式张扬生命的本真状态，不必理会日常生活世界的秩序和法规，成为一种对现实世界的否定力量。在巴赫金的丑角理论中，丑角天然地站到了平民大众一面，通过笑和引发笑来战胜恐惧与严肃。在这过程中，丑角“具有快感原则的积极肯定的性质，他战胜了自己的恐惧，并且在传播非官方的真理中发挥作用，由此在公众之间创造一个乐融融的和睦局面”。^②中国戏曲中的丑角自其祖师优人开始，就有“言辞无度，举止乖张”的权利和自由，因此也具有巴赫金基于欧洲民间狂欢节文化得出的丑角的“欢快的无所畏惧”的社会文化意义。

流行于陕北民间的秧歌中，丑角是生、旦之外另一重要的脚色行当。“传统秧歌剧目，都是生、旦、丑演出的两小戏或三小戏。”^③秧歌剧纵然规模短小、形态粗糙，却依然能够传达出丑角本质上凝聚着的上述的审美特征、人生哲理和社会文化意义。丑角在插科打诨、调笑戏谑中尽情释放生命的力量，这无疑是陕北秧歌广受人们欢迎的一个重要质素，充分体现着秧歌的民间性。然而改造后的新秧歌拒斥了丑角的表演，拒斥的理由，如周恩来、彭真以及周扬批评《拥军花鼓》时说的，丑角是“对劳动人民形象有损的东西”，“把劳动人民丑化了”。周扬后来在《表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后》一文中具体说明：“在新的

^① 张中行.我看京剧丑角[J].艺坛第一卷，武汉：武汉出版社，2000.

^② 秦勇.论巴赫金“丑角地形学”的生成机制[J].河南社会科学，2003.02.

^③ 中国戏曲志·陕西卷[Z].北京：中国 ISBN 中心，1995.123.

社会条件下,小丑的身份已经完全改变了。边区及各根据地,是处在工农兵和人民群众当权的时代;人民是主人公,是皇帝,不再是小丑了,如果说在我们的秧歌剧中还用得着小丑的话,那只能用来去表现新社会的破坏者,蠢虫,但他们已是完全否定的人物,没有丝毫积极的作用了。”^①表现新的群众的时代,使延安秧歌剧理直气壮取消了丑角行当。

对丑角的这种改造思想贯彻到建国伊始开展的戏改运动中,涉及如何处理传统剧目中已经存在的丑角,引发了相当热烈的争论。众所周知,传统戏曲中的丑角艺术,“以历史之悠久、剧目之丰富、角色之绚丽多彩、造诣之精深而驰名中外。如《十五贯》里的娄阿鼠,《下山》里的小和尚,《柜中缘》里的淘气,《秋江》里的老艄工,《女起解》里的崇公道,《拾玉镯》里的刘妈妈,乃至《七品芝麻官》里的唐知县……都是脍炙人口的丑角人物。”^②传统戏曲中的丑角艺术成就有目共睹,戏改时却出现了废除丑角的主张,丑角在舞台上的存在遭到质疑。这些观点、主张当然是对延安时期取消秧歌剧中丑角行当思想的一脉相承,认为,传统戏曲中的丑角是封建统治阶级侮辱劳动人民的结果,统治者把他们眼中从事“下作职业”的人装扮为丑,如马夫、衙役、酒保、佣人、更夫、司昏等,在他们的脸上涂上两块粉墨,加以讽刺、取笑。新时代的戏曲绝对不能容许丑扮劳动人民的现象继续存在,“问题很简单:丑的性格不能代表历史上劳动人民的典型性格,尤其是在写劳动人民的光明面的前提下,劳动人民已不应该再是可笑的,猥琐的,含有侮辱性的,鼻子上点两块粉墨的醜恶的脸谱,应该名符其实的送还醜恶的反动统治阶级及其走狗,而还给劳动人民一付健康的本来面目!”“这样做决不是无视了史实,因为我们表现的应该是劳动人民典型的生活,典型的事迹和典型的性格,而不是暴露劳动人民的所谓‘黑暗’。”^③废除丑角,代表了戏改运动中很大一部分人对丑角艺术的态度。

从延安新秧歌剧取消丑角行当的做法,到建国后戏改运动出现废除传统戏曲剧目中丑角的主张,丑角在政治权力的民间改造中的遭遇,显露出政治意识形态影响下人们认识上的一系列的问题。首先,是对丑角艺术的认识问题。人们在“丑即是醜”和“丑不等于醜”的观点上各执一端,莫衷一是,前者认为丑“代表坏

^① 周扬:表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后[A].周扬文集第一卷[M].北京:人民文学出版社,1984.442.

^② 戴平:论丑角之美[A].戏曲美学论文集[C].北京:中国戏剧出版社,1984.306.

^③ 卞琴:关于如何处理历史上的“小人物”——丑[J].戏曲报,1950.10.

人的印象”，“即使不代表坏人，至少代表被侮辱的‘良民’”，认为“丑角都是应当讽刺、嘲笑、暴露的对象，是反面角色”；后者认为丑角不同于醜角，也可以代表伶俐活泼、正直可爱、勇敢善良的角色。耙梳丑的源流，显然后一种观点符合丑的历史事实。其次是对“生活醜”与“艺术美”关系的认识问题。“生活醜”并没有否定“艺术美”的可能性。“艺术的美不美，并不在于它所反映的是不是生活中美的东西，而在于它是怎样反映的，在于艺术家是不是塑造了有美学价值的艺术形象。”“《十五贯》中的娄阿鼠、《连升店》中的店家、《望江亭》中的杨衙内、《群英会》中的蒋干、《法门寺》中的贾桂、《风筝误》中的醜小姐詹爱娟、《做文章》中的徐子元……这些人物都是生活中的醜类，从外形到内心都是可恶的。但是，当他们一旦被艺术家深刻、真实而又生动地表现出来，成为渗透了艺术家的审美评价的反面典型时，却又可以转化为艺术美，给人以一种美的艺术享受。”^①再次，是对生活的认识问题。上世纪40年代逐渐形成的“人民至上”的话语系统中，作为历史的真正创造者，工农兵大众身上已经不可能有恶的因素，他们的生活，也不可能有丑恶的现象。同时，《讲话》政策性指明文艺写光明面而非黑暗面的题材、表现歌颂而非暴露的主题的方向，也使工农兵大众及他们的生活的复杂多样性在文艺中被忽略和掩盖了。“快乐、开放、进取”的工农兵大众形象及他们的生活在文艺中变成了唯一合法，与此相背离的创作必然遭遇政治权力的批评、训斥。赵树理现象典型说明了政治权力所允许的文艺反映生活的方向。与农民生活的切近，让赵树理发现，农民并非总是“快乐、开放、进取”，农村不无地痞流氓、旧势力跟屁虫、跟着形势变戏法的地头蛇，以及怀着“轮到我来捞一把”想法的农民干部……赵树理在《李有才板话》、《邪不压正》等作品中揭露了农民、农村的黑暗面。他在《关于〈邪不压正〉》中分析了土改中农民、农村的状态，说：“据我的经验，土改中最不易防范的是流氓钻空子。因为流氓是穷人，其身份容易和贫农相混。在土改初期，忠厚的贫农，早在封建压力之下折了锐气，不经过相当时期鼓励不敢锄头；中农顾虑多端，往往要抱一个时期的观望态度，只有流氓毫无顾忌，只要眼前有点小利，向着哪方面也可以。”“这显然是以农民的眼光看问题，与土改文件中对农村阶级状态的分析完全是两回事”。^②赵树理根据自己对农民、农村的真切认识创作出来的一系列作品，却使他越来越

^①戴平.论丑角之美[A].戏曲美学论文集[C].北京：中国戏剧出版社，1984.316—318.

^②赵树理.关于《邪不压正》[A].赵树理文集第四卷[M].北京：工人出版社，1980.1438.

越远离，甚至悖逆了政治权力的期许。

政治权力支配下的主流意识，倾向于“丑即是醜”的观点，否定了“生活醜”表现为“艺术美”的可能性，消解了工农兵大众及他们生活的复杂多样性，从而压抑了丑角艺术在戏曲舞台的存在，遑论丑角艺术的进一步发展、繁荣。传统戏曲剧目中丑角的命运尚且如此，更不消说表现现代生活题材的戏曲舞台上能够有丑角的发挥空间。待到1968年文艺作品塑造人物的“三突出”原则——“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在主要英雄人物中突出最主要的即中心人物。”——出笼，丑角艺术几乎完全湮灭。有意思的在于，尽管戏曲现代戏尤其压抑丑角艺术，但是表现阶级斗争内容和主题的政治要求，却又使戏曲现代戏不能完全消除丑角在剧中的存在。“一出戏里若没有反面人物在那丑丑地、坏坏地衬着，观众就不知道正面人物的‘正’体现在何处。”因此，尽管戏曲现代戏，尤其是样板戏把“作为艺术范畴的‘反面人物’”，包括丑角的“特定审美价值”“弱化到最低程度”，一再压缩反面人物，包括丑角的表现空间，却又不得不允许丑角的存在。在样板戏中，反面人物，包括丑角的演员，“纵然再优秀、一身绝活，表演时也要悠着点，掌握分寸，以免‘正不压邪’，惹出政治麻烦。‘文革’前的京剧《智取威虎山》（那会儿还不叫‘样板戏’呢）里，杨子荣的表演总是逊于栾平的表演，干干巴巴的正面人物斗不过活灵活现的反面人物，后来让童祥苓演了子荣同志，这种‘被动局面’才得以扭转。”“在一出舞台戏演出结束谢幕时，反面人物的扮演者要么不准出现，要么站在最后一排，矜持地鼓着掌。座山雕、栾平、胡传魁、刁德一、鸠山、龟田们即使脱离了规定情境，也是一副似笑非笑、罪孽深重的样子，就像获得特赦的伪满皇帝和前国民党的中将少将们。”^①丑角的地位由此也可见一斑。尽管如此，观众还是对反面人物，包括丑角的表演怀有特殊的情感。在《龙江颂》的演出中，“弯腰驼背、一脸晦气的常富只要一出场，观众席里便会爆起哄堂大笑（这个角色本身即是丑的行当）。这个‘中间人物’仿佛再不会说别的了，开口就是：‘我的自留地！’《龙》剧第一场里，常的儿子正在为公家的田地施肥，常拉住他说：跟我回家，给咱们家的麦子也施点肥！儿子教育老子要关心集体，老子却说这哪像我的儿子？这样的时刻，舞台上的剧中人物和舞台下面的观众一块放声大笑。”^②

^① 刘嘉陵.记忆鲜红[M].126.

^② 刘嘉陵.记忆鲜红[M].68.

在政治权力改造戏曲的过程中，无论是两性关系的消解，还是丑角艺术的湮灭，都说明民间被纳入以阶级论为基础的革命的图景后，终于渐渐丧失了原本无法予以定义的藏污纳垢、自由自在的状态，经过秩序化后成为革命的重要力量。民间遭遇政治强势意识被书写出来的这种命运不仅表现在从延安时期秧歌剧到文革时期样板戏对旧秧歌、旧戏曲的改造中，还表现在样板戏几乎每一个文本经历的“十年磨一戏”的漫长的修改、审定过程中。关于此，不少学者，如孟悦、李杨等都有过精彩的论述。在政治权力不可阻挡的扫荡下，民间逐渐出让地盘，乃至几乎全面萎缩，最终导致的是一个“一览无余的政治文化平面”。南帆描述了这样一个“政治文化平台”：“《天涯》杂志开辟了一个专栏‘民间语文’，专事收集民间文本。人们在这个专栏之中见到了许多隐秘的私人文件，例如情书、信件、日记，等等。令人震惊的是，民间的气息已经从一系列六七十年代的私人文件之中消失殆尽。这些文件的作者身份迥异，他们的物质待遇也十分悬殊，然而，他们所提供的文本却如出一辙。这些文本的价值观念与遣词造句如此相似，人们可以将它们想像为同一个话语体系之中剥落下来的片段。毫无疑问，政治话语是这些文本的共同摹本。除了大量重复时兴的政治话语，这些文本的内容少得可怜。许多文本的片段与报刊社论如此一致，以至于二者可以互相交换。这些文本通常必须回顾革命形势，缅怀无产阶级先烈，背诵导师的著名词句，搜索自己内心的私心杂念——某些私人的事务、情绪甚至爱情表白只能像夹带的走私物品闪闪烁烁地跳动在政治辞令背后，民间正在越退越远，终于销声匿迹。这显示了政治话语对于民间文化的大规模清理。然而，如果从一个十一岁少年的日记之中发现，文本的百分之九十是由‘用毛泽东思想武装我的头脑’、‘在三大革命运动中经风雨、见世面’、‘在九大的东风劲吹下’、‘当一个斗私的尖兵，批修的闯将’这些词句组成的——如果政治话语已经为如此幼小的心灵装配了狭窄的牢笼，那么，所谓的民间还能在何处藏身呢？”^①

第三节 民间的自我保存

1943年起，新秧歌运动在延安开展得红红火火。在毛泽东《讲话》的指导下，知识分子改造了旧秧歌，代之以内容与形式两方面都焕然一新的新秧歌。延

^① 南帆.民间的意义[A].问题的挑战[C].福州：海峡文艺出版社，2002.281—282.

安的群众对这种改造过的秧歌致以热烈的欢迎。他们比较了新旧秧歌之后，称鲁艺编演的表现生产劳动、二流子改造等内容的秧歌为“新秧歌”、“斗争秧歌”，而称以往的秧歌为“骚情秧歌”、“溜沟子秧歌”。他们说：

“这些戏都是劝人好，劝人好好生产，多打粮食，光景就过得美啦！”

“你们能根据实在的事情演，老百姓能看懂，又是新的，老百姓喜欢看，旧的秧歌老是一套，都不要看。”

“你们的秧歌好，都是新世事，乡里闹的都是古时的。”

“你们的秧歌有故事，一满是讲生产，年青人都爱看，旧秧歌没意思！”

“旧秧歌脏死了，我看都不看，你们的秧歌，我直站着看。不想走。”^①

在鲁艺等机构知识者改造旧秧歌热潮的鼓动下，延安群众积极参与了这种轰轰烈烈的秧歌改造运动。周扬在1944年《表现新的群众的时代——看了春节秧歌之后》一文中说，1944年春节演出的秧歌队“是由延安的群众，工厂，部队，机关，学校组织起来的，绝大部分不是职业的戏剧团体，都带着业余的性质；”参加创作的“这一回特别值得注意的是工人，农民，士兵，店员参加了。延安市民秧歌队以他们的规模，音乐，和样式的丰富轰动了观众，他们的节目大都是店员们自编自演的，《二流子改造》且出自铁匠工人的手笔。化学工厂工人们创作的《工厂是咱们的家》传达出了他们自己工厂的生活的愉快的气氛。延属分区秧歌队演出的《浪子回头金不换》一剧，是由两位战士口述记录下来的，剧中的角色由他们扮演，他们熟练地运用了陕北老百姓的语言。留政秧歌队的《刘连长开荒》也是由工农出身的战士演出的，演技都熟练。有的秧歌队是由机关学校部队与老百姓联合组成的，例如西区军民联合秧歌队就是，老百姓不但演出了，而且也自己编写了新内容的戏目。工农群众在这次秧歌创作过程中，做了积极的参加者；他们表现了他们的创作能力和勇气，他们没有受到专门的艺术训练，但是凭着他们的本色和聪明，完成了自己份内的艺术创造的任务。”^②1944年3月12日《解放日报》记述了“安塞群众在春节中，组织秧歌三十余队，内容形式革新获得观众赞美”，说道，今年群众的秧歌有了一些新的特点。如，均能努力于宣传的任务，且大家已有相当的认识，不再是单闹“红火”。这在二乡秧歌队伞头所自编的唱词中说“打起锣鼓撑起伞，众位同志听一番，我们不是闹‘红火’，因

^①周扬：《表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后》[A]，周扬文集第一卷[M]，440。

^②周扬：《表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后》[A]，周扬文集第一卷[M]，438—439。

为抗战来宣传”等词中，可以看出他们对宣传任务的重视。他们“几乎是很自然的去掉了那一些比较低级的唱词和动作”，“自然克服了为神热闹的迷信动机”，闹秧歌，“都不会先去庙里向神上香礼拜，而自然的先向政府、抗属等地方去表演，去拜年。”^①

也就是说，在政治权力的指导下，不仅知识分子，而且民间主体自觉地投入到自身文化的改造中。民间主体对自身文化形态在政治权力指引、规训下的所谓“现代转型”并非抱持坚决抵制的立场，直至接受无奈妥协的结果，恰恰相反，民间主体与知识分子一道，成为民间文化形态积极的改造者。从这个意义上说，毛泽东《讲话》号召的知识分子与工农群众的结合，知识分子到工农群众中去，不仅仅是知识分子接受改造的过程，同时也应该是工农群众自觉接受塑造的过程。大众从五四知识分子和文艺视界中“被启蒙”的被动的对象客体，变成了这一时期用知识分子和文艺传递的革命意识形态武装自身的历史创造者。这种转换是否意味着大众面临文艺的地位发生了本质性的改变，却还有待商榷。

延安群众热情支持、热烈拥护旧秧歌的改造运动，很大程度上，正由于被改造过的秧歌鼓动起，同时也确切表达了民间主体其时革命翻身的强烈诉求。新秧歌席卷陕甘宁边区的时候，边区政权还未夺取国家权力的中心和绝对地位，边区政权总体上尚处于曼海姆所说的乌托邦阶段。这个乌托邦代表的意义系统提供给陕北群众对家国未来几乎全部可能的想象。以物质生活层面为例，边区政府带领三五九旅部队开发的南泥湾等将一个田园牧歌般的世界变成了现实，图绘出中国农民世代向往的丰衣足食的理想。因此，大生产、改造二流子不仅是边区政治主题，又完全合乎劳动群众质朴的物质期待和家庭伦理。二流子陆喜娃的丈人看了“杨朝臣的秧歌队”的演出后，有一点批评，他说：“一满都好，就是没有把喜娃的两个娃娃编上。……编上去，娃娃饿得叫唤，叫二流子看着急不着急！”^②同样，在《钟万财起家》、《一朵红花》等剧中，改造二流子，不仅是政治需要，也是家庭要求。因此，政治权力之规训与群众之意愿几乎契合一致。同时，也是上文所提及的，“政治话语必须借助地方流行的文化形式来运作，而在运作的过程中，就难免受到民间文化惯性的选择。在秧歌剧中较成功的作品如《兄妹开荒》、《夫妻识字》里，仍可以看到原来地方文艺中那种调侃加调情的开朗、活泼、直

^① 解放日报，1944.3.12.

^② 默涵，关于秧歌的三言二语[J]，解放日报，1944.4.11.

白的情调。”因此，延安新秧歌剧《兄妹开荒》、《夫妻识字》、《十二把镰刀》、《一朵红花》等还留存民间的日常伦理生活形态和民间文化艺术的构成特征。

从延安戏剧整体的生态状况看，延安的演剧形态结构，除改造旧戏而来的新秧歌剧、京剧现代戏、秦腔等陕北地方戏曲现代戏，以及以《逼上梁山》代表的新编历史剧之外，还有未经任何改造的传统戏曲剧目演出。毛泽东本人是传统京剧的爱好者，江青还曾参加过京剧传统剧目《打渔杀家》等的表演。1944年6月，毛泽东招待到达延安的中外记者西北参观团，请他们一同观看延安平剧研究院演出的传统戏《古城会》、《打渔杀家》、《鸿鸾禧》、《草船借箭》。当看到《古城会》里的张飞，《打渔杀家》里的教师爷，《鸿鸾禧》里的金老头，《草船借箭》里的鲁肃，毛泽东不断地发笑，他自谦地对客人说：“对于平剧没有研究”，但“很喜欢看看”。^①延安政权对秧歌剧的改造并没有完全排除包括京剧、秦腔、眉户在内的传统戏的继续演出。虽然进而对这些旧剧的改造已是势在必行，但延安的新秧歌运动仅仅是旧剧改造的开端。

建国前夜，《人民日报》社论《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》预示了全国范围旧剧改造即将铺展。到了1949年后，对旧剧“全面的、制度性的改造”，终于成为可能，中国戏剧出现了“全新的面貌与格局”。^②戏曲现代戏当然是戏改的成果之一，而且因其表现现代生活题材内容，必然引起对戏曲写意化、程式化等独特的表现形式的淡化、弱化，从而几乎是传统戏曲被改造程度最大者。然而在这样的状况下，民间依然表现出自我保存的力量。上文已经论及，建国初第一次戏曲现代戏编演高潮中涌现出的评剧《刘巧儿》、《小女婿》，沪剧《罗汉钱》，眉户戏《梁秋燕》，吕剧《李二嫂改嫁》等优秀现代戏在配合《婚姻法》，宣传婚姻自主的政治主题下，保存了男女自由婚恋的民间质朴理想。即使在1958年大跃进引发的戏曲现代戏创演热潮中，一些现代戏剧目依然保存了深刻的民间性。关于此，这一年出现的豫剧现代戏《朝阳沟》就是典型例子。

诞生于1958年的豫剧现代戏《朝阳沟》无疑已经是中国当代戏剧史上的一个经典。《朝阳沟》作为经典文本的重要表现在于，它历时近半个世纪，一直在舞台上常演不衰，深受中原乃至京城等各地观众的广泛热爱，从而在学界不断理性反思历史的过程中，将诸如“中国戏曲现代戏突出贡献奖”等多种荣誉尽收囊

^① 艾克恩.延安文艺运动纪盛[Z].北京：文化艺术出版社，1987.517.

^② 傅谨.新中国戏剧史·导言[M].

中。作为“大跃进”期间戏曲现代戏创作“跃进”的典型产物,《朝阳沟》烙刻特殊时代的印记,却不像同时期产生的大量其它戏曲现代戏作品一样灰飞烟灭于岁月的尘埃,反而投合了不同现实语境中人们的真切喜好,这不能不算是戏剧史上一个有待深究的谜。文本的细读使我们发现,《朝阳沟》在宣传“知识青年上山下乡”政策的表象下,却蕴藏着丰富的民间话语表述。正是文本民间意义丛生的实质成就了《朝阳沟》戏曲现代戏接受史上令人惊叹的现象。

城市姑娘王银环不顾妈妈的坚决反对,与家在朝阳沟的未婚夫赵栓保回到朝阳沟。从城市到乡村,银环思想和情感上发生摇摆波动。在支书、栓保一家以及朝阳沟众乡亲的劝导教育下,银环终于留在朝阳沟,投入到社会主义新农村的建设热潮中去,也感化了敌视农民的妈妈跟着下到农村参加劳动。文本的叙事结构简单凝练、清晰明了,却包含着民间伦理与政治宣传两种主题的合奏。

文本的政治寓意不辩自明。《朝阳沟》创作其时,“知识青年上山下乡”运动已经火热展开。《朝阳沟》的剧作者杨兰春捕捉到了社会政治生活的这一重大主题,让到城市上学的农民栓保毕业后“回乡”生产,让银环和李桂兰等城市青年“下乡”劳动。文本歌颂了青年们对政治指令的热情响应,同时显然也美化了“知识青年上山下乡”运动,张扬了支撑这场运动、并为这场运动推波助澜的价值理念。“总路线光芒万丈”、“大跃进一日千里”,具有鲜明时代特征的语言在文本中俯拾即是,强烈的意识形态气息不断扑面而来。

偕同文本的政治叙事前行的是民间伦理叙事,概言之,是婚恋叙事。银环下乡到朝阳沟,“一来是为了建设社会主义的新农村”,“二来和栓保家又有这样的亲戚,一举两得”。戏首场中的那一张照片是重要的舞台道具,照片的被“撕”、被“扔”等都说明银环与栓保俩人的爱情婚姻与政治理想合而为一。坚持爱情婚姻意味着坚持政治理想,而放弃政治理想则意味着放弃爱情婚姻。于是,“下乡”,不仅是银环实现政治理想的唯一途径,也是银环追求爱情婚姻的必要做法,银环因此紧随栓保奔向朝阳沟。“翻过一架山来,走过一道洼”,朝阳沟里等候着迎接银环的栓保家质朴、温暖,洋溢着勃勃朝气。展现在银环面前的是一派生动活泼的乡村家庭日常人伦图景:栓保爹勤勉能干、栓保娘善良可亲、小妹巧真天真可爱、二大娘等邻里乡亲友好和气。栓保一家盼媳妇的热切情景,银环妈与众人的矛盾冲突等等诸多情节、场面都充满着家庭伦理的盎然意趣。可以说,银环背叛城市家庭,同栓保赶往朝阳沟,在很大程度上带有富家小姐情定贫贱公子并与之

私奔的况味，从而契合了长期浸淫于中国传统戏曲的观众的伦理诉求。同时，银环的“离家出走”，追求政治理想自主和爱情婚姻自由，又必然与五四启蒙话语熏陶下现代观众的理性与情感期许不谋而合。

政治叙事与民间伦理叙事就这样两相交织在《朝阳沟》文本中。可以肯定的是，很大程度上正是后者，鼓荡起观众对《朝阳沟》的高涨热情。众所周知，杨兰春创作这个戏的主要生活体验是他1957年在河南省登封县大冶乡曹村的经历。与那里的农民朝夕相处，农村、农民给杨兰春留下深刻的印象。正是在这样深厚的生活积累和深切认识人物的基础上，又联系到当时“上山下乡”的社会热潮，杨兰春完成了《朝阳沟》。创作的这种情况正也说明，文本得以取胜的是建基于作者熟识的生活和人物的民间伦理叙事，而绝非政治叙事。

今天，“大跃进”、“知识青年上山下乡运动”早已经被证明为彻底失败的社会实践，正因此，那些深刻体验到历史创伤的人尤其有理由批判《朝阳沟》对政治策略的粉饰。然而，这种批判终究未能掩盖文本生动地表现出民间质朴的家庭伦理的光辉，抑制不了长期以来《朝阳沟》演出舞台下掌声如潮的盛况。经历了对特殊历史的否定后，杨兰春终于可以直言不讳：“这不是写大跃进的戏，是写大跃进时期青年思想情感的戏”。何孝充说：“我赞成他的说法，具体说就是写银环和栓保的爱情婚姻的戏。”也许我们还很难说，杨兰春当初到底是希望银环以爱情的名义还是以政治的名义奔赴农村，可以肯定的是，时过境迁，观众的掌声献给剧中的爱情婚姻，却不是政治理想。而正如何孝充所说，爱情婚姻是“创作中一个永恒的主题”。^①

与银环所由来的城市相对应，朝阳沟是一个普通的乡村。这个乡村在银环妈的描绘中与城市形成鲜明强烈的对比：“朝阳沟，路不平，山又高，沟又深，多见石头少见人，在那里出气也不匀。男女老少不讲理，个个都是楞头青”。在银环妈看来，朝阳沟，作为地理空间的乡村，贫穷、落后；作为人文空间的乡村，又蛮横、狭隘。总之，处于未开化的状态，尤其不适合于安家落户，“住下，我怕狼吃了我咧”。作为剧中最应该接受思想观念改造的顽固人物，银环妈对朝阳沟面貌的传达显然被宣告为无效，甚至是对朝阳沟面貌的极端扭曲。文本极力呈现出另一个真实的乡村形象，它无论在物质层面，还是在文化层面都充满诗情画

^①何孝充.重视磨砺优秀保留剧目，推动戏曲现代戏的发展[J].中国戏剧，2004.6.

意。更重要的是，这个诗情画意的乡村并没有像在同时期其它文本里那样虚夸地繁荣，从而透支人们对乡村的可能期望和祝福，而是入情入理，毫不夸张。有意思的在于，这个充分诗化了的乡村一方面迎合了人们从中国传统文学里获取的对乡村——民间重要的物理空间所在——的一种固执的美好想象，一方面也代表了现代化的政治主导话语许给乡村的一个充满希望的未来。也就是说，朝阳沟，作为乡村意象，同时承载了传统和现代的双重意义。

文本一再通过舞台布景、人物唱词等各种不同的手段展现了乡村的优美风光。“沟套沟来山连山，山沟里空气好实在新鲜。这架山好象狮子滚绣球，那道岭丹凤朝阳两翅扇。清凌凌一股水春夏不断，往上看通到跌水岩，好象珍珠倒卷帘。满坡的野花一片又一片，梯田层层山腰缠。小野兔东蹦西跑穿山跳涧，这又是什么鸟点头叫唤。”“花红梨果像蒜瓣把树枝压弯，油菜花随风摆蝴蝶飞舞，庄稼苗绿油油好象绒毡。朝阳沟好地方名不虚传”。诸如此类的唱段脍炙人口，早已传唱于大江南北。与此同时，文本当然也展现了乡村民风淳朴的文化景观。

这种物质和文化双重层面上的乡村对所有人来说都绝不陌生。作为农耕文明重要的表述产物，中国古典诗词，尤其是浩如烟海的田园山水诗早已为我们构造了这样的乡村形象。譬如：“土地平旷，屋舍俨然，有良田、美池、桑竹之属。阡陌交通，鸡犬相闻。其中往来种作，男女衣着，悉如外人。黄发垂髫，并怡然自乐。”在这样的乡村，人与自然、人与人形成了无比和谐的关系。从这个角度看，朝阳沟这个乡村意象是非常传统的。然而，正是这个传统意义上的乡村同时构成民族国家现代化的重要基础。长期以来与主流意识形态据有的庙堂相对应，作为“独善其身”的地理的和精神的坚实场域，乡村这一次却进入主流意识形态的规划范畴，架构起现代化的乌托邦。主流意识形态为乡村描绘的现代化蓝图在《朝阳沟》里也已经内化为朝阳沟乡民对未来“美丽新世界”的信心，以及“我们的生活充满阳光”的信念。传统与现代的双重意义就这样在朝阳沟这个乡村意象上神奇遇合。

然而，事实上，自从现代化的理论系统从西方旅行到中国来后，在很长一段时间里，乡村与城市、传统与现代这两组二元对立话语便形成了异质同构的关系，从而乡村作为传统庞大的发源地，与现代两相抗衡。在中国城市现代化的进程中，乡村已经彻底沦落为“他者”，成为民族国家现代化的沉重负累。田园山水的乡

村掩藏不住自身贫瘠、困苦的经济基础的虚弱性，以及愚昧、落后的价值观念的虚伪性。我们可以在鲁迅先生的很多作品里看到他对这种乡村中国深刻、犀利、无情又绝望的批判。然而正如上文已经说到的，上世纪40年代起，“人民至上”话语的逐渐成熟使乡村，这个民间的重要形态一跃占取了中国现代化设计规划中的重要位置。《朝阳沟》里，乡村意象就揉合起传统与现代的两种意义。传统与现代在文学，及至在意识形态层面开始了中国百年历史上唯一的一次蜜月。

《朝阳沟》写作其时，主流意识形态对乡村现代化的构想也许只是为了掩饰城市不堪猛增的劳动力重负的重大危机。主流意识形态有必要描绘一个乌托邦来推行“上山下乡”策略，从而缓解城市，乃至整个民族国家的困境。总之，这个乌托邦很快轰然倒塌，留给许多人的是被激情燃烧而伤痕累累的青春记忆。

1958年，银环思想和情感上的动摇还只是缘于不堪承受劳动的苦和累，缘于对体力劳动体现自身价值的可能性的怀疑。如果在今天，她就应该会发现，传统乡村教导她的生活理念，诸如吃苦耐劳等根本不足以实现乡村的现代化。“五谷杂粮难分辨，麦苗韭菜我分不清，犁耩锄耙我不会用”，四体不勤，五谷不分已经不再是知识者或城市人应该通过接受贫下中农再教育而根除的原罪。乡村生活在民族国家现代化的进程中，在今天恰恰已经成为应该予以撇弃的东西。“一切都在刺激和布告农民：什么田坎、农舍、牛栏、猪圈……统统是粗陋的、落后的、必定要被现代世界淘汰的东西！只有城市、镇上、县里、省城、上海、美国……那里才是现代的世界！高楼、汽车、装着空调的办公室、灯红酒绿的大饭店……那才是理想的生活！这个社会的几乎所有的文化产品：广告、电影、肥皂剧、小说、报刊的专栏文章、‘学术’论文……都汇入了鼓吹城市化、鄙弃乡村生活的潮流。”^①

乡村史无前例地被无限边缘化的时候，承载着传统和现代两重意义的乌托邦——朝阳沟何以依然能激起广大观众的欣赏兴味？应该说，这个朝阳沟在今天，对农民，尤其对城市居民来说，已经不是纯粹的现实存在，它更重要的是成为一个重要的符码，指向人们对精神和心灵上的乡土家园的记忆或想象。“乡村是一个思念或者思索的美学对象，一种故事，一种抒情，甚至一种神话”，从而“丰

^①王晓明：《县见闻[J]》，天涯，2004.6.4—14。

富起来，生动起来，以至于承担了现实所匮乏的涵义”。^①无论是否拥有农村成长经历，很多人都会对这种乡土家园感到异常亲切。一个充满温情的乡村绝不会让人陌生。20 世纪初鲁迅的《社戏》就已经托呈出这样的乡村。当然，应该强调的是，这的确是一个经过修饰的精神和心灵上的乡村，而不是一个人们愿意奔赴的现实空间。事实上，无论是在现代，还是在古代，像栓保和银环那样的“还乡”，都是无比残酷的事实，它诚然意味着远离主流社会的纷纷扰扰，更重要的却在于意味着成为主流社会的弃儿。

正是因为《朝阳沟》对传统而非现代意义的乡村的呈现，才使它依然深受欢迎。今天，在网络上，很多人相互交流着对《朝阳沟》的情感，表现农村生活的诸如“那个前腿弓，那个后腿蹬。把脚步放稳劲使匀，那个草死苗好土发松。得儿哟得儿土发松”的唱段也能得到城市居民的喜爱。的确，即使是现代城市人，依然在精神和心灵上对传统乡村怀有一种景仰，不仅是乡村的自然风光，还有乡村的伦理道德都让在城市垃圾场中四顾茫然的人们生发了家园的感受。关于后者，值得一提的是，文革期间，杨兰春因为《朝阳沟》受累，曹村人在常人避之而唯恐不及的时节，专门盛情邀请杨兰春搬到曹村，并将曹村改名为朝阳沟村。传统乡村所代表的伦理道德无论在什么时候，都会让人心存感动和向往。

五十年，只是经典所必将穿行而过的时光隧道的小小一截。作为屈指可数的“中国戏曲现代戏优秀保留剧目”之一，被称为“是供不断深入开掘的文化宝藏”，《朝阳沟》的确值得研究探讨。在理解戏曲现代戏所体现出来的民间在遭遇政治权力时的自我保存这一事实上，《朝阳沟》无疑提供了一个典型的言说文本。上文针对《朝阳沟》引发的当代戏曲接受史上的“特异存在”的分析，发掘《朝阳沟》文本中的政治叙事与民间伦理叙事、乡村意象的传统与现代的双重性，探究《朝阳沟》文本同时并存的民间文化和政治意识形态内涵，试图说明的正是民间即使在政治权力不由分说的强力改造过程中几乎不自觉的，自然而然的自我保存。民间的柔韧性、顽强性由此可见。

即使是完全在政治权力控制操纵下生产、传播的样板戏，依然可以让人们发现民间的自我保存。陈思和《民间的浮沉》一文发前人所未发，生动阐述了样板戏文本保存着的民间文化的“隐形结构”，说明“国家意识形态对民间文化进行改造和利用的结果，仅仅在文本的外在形式上获得了胜利（即故事内容），但在

^①南帆.启蒙与大地崇拜：文学的乡村[J].文学评论，2005.1.95—105.

‘隐形结构’（即艺术审美精神）中实际上服从了民间意识的摆布。”他举了《沙家浜》和《红灯记》两个文本进行分析。“以《沙家浜》为例，阿庆嫂的身份是双重的，其政治符号是共产党的地下交通员，其民间符号是江南小镇的茶馆老板娘，后者在民间文艺中常常体现为一种泼辣智慧、自由向往的角色，她的对手，总是一些被嘲讽的男人角色，代表了民间社会的对立面——权力社会 and 知识社会。代表权力社会的往往是愚蠢、蛮横的权势者，代表知识社会的往往是狡诈、怯懦的酸文人；战胜前者需要勇气，战胜后者需要智力。这种男性角色在传统民间文艺里可以出场一角，也可以出场双角，若再要表达一种自由、情爱的向往，也可以出现第三个男角，即正面的男人形象，往往是勤劳、勇敢、英俊的民间英雄。这种一女三男的角色模型，可以演化出无穷的故事。其最粗俗的形式就是挑女婿模式（如《刘三姐》就采用了这个模式，男角甲是恶霸莫怀仁，男角乙是三个酸秀才，男角丙是劳动者阿牛），若精致化，就可以转喻为各种意识形态。《沙家浜》的原型正是来自这样一个民间结构，阿庆嫂与胡传魁斗是斗勇（曾经在日本人眼皮底下救过胡而征服胡），与刁德一斗是斗智，与郭建光则是互补互衬。权势者，酸秀才，民间英雄三角分明换上了政治符号。”“同样，我们在‘赴宴斗鸠山’这折戏中看到了另一个‘隐形结构’：道魔斗法。《红灯记》的显形结构写了中国人民的抗日故事，也就是李玉和一家三代人与以鸠山为代表的日本侵略势力争夺密电码的斗争。‘赴宴斗鸠山’是剧中高潮戏，也是全剧最含民间意味的一折。观众在这场戏中期待什么呢？当然不是鸠山取得密电码，可也不是李玉和保住密电码，这些都是早已预知的情节。观众真正期待的，是鸠、李之间唇枪舌剑的对话过程。这场戏前半部分的对话，既不符合生活现实，也离开了情节提供的斗争焦点，在‘只叙友情，不谈政治’的幌子下，两人打哑谜似的谈禅论道。鸠山说话的潜在功能不过是略带一点暗示地拉拢对方感情，而李玉和说话的潜在功能仅在虚以周旋又要不失身价。这跟《沙家浜》智斗中试探与反试探的能指功能并不一样，观众由此获得的仅仅是语言上的满足：它体现了民间中‘道魔斗法’的隐形结构，一道一魔（象征了正邪两种力量）对峙着比本领，各自祭起法宝，一物降一物，最终让人满足的是这变化多端的斗法过程，至于斗法的目标却无关紧要。在民间文艺传统里，不但《西游记》、《封神演义》原始神魔故事里提供大量的这类结构，而且在反映人世社会的作品里转化成斗勇（武侠故事）、斗智（如《三国》中诸葛亮的故事）等替代形式。《红灯记》1970年改定本给李玉和加了

一句台词：道高一尺，魔高一丈。从语义和语境的关系上说是错用的，但无意间恰好点明了这一‘隐形结构’，也算歪打正着。”^①

在陈思和民间理论以及对样板戏民间“隐形结构”的发掘、分析的直接启发下，“挖掘‘样板戏’中未被完全擦抹掉的‘非政治化’的艺术元素如伦理观、道德原则和娱乐性，寻找所谓的文本的‘缝隙’”^②成了样板戏研究中的重要趋向或阐发点，甚至可以说，在样板戏中得以自我保存的民间文化成了样板戏文本研究的价值和意义生发的基础。然而，样板戏现象体现出的民间的自我保存还不仅仅表现在样板戏文本内部的“缝隙”，还表现于样板戏在从政权制高点到达广袤民间的自上而下的旅行过程中，不可避免地产生的不断形变。民间凭借自己的前视野等再解读；乃至再创造了样板戏，从而使在民间的样板戏比原初形态的样板戏具有了更多的民间色彩。样板戏在这个意义上具有的民间意识，至今还没有为学术界所充分关注到。

作为一种民间文化，戏曲艺术被征召为国家神话，最后还将被推向民间，实现和完成国家神话的政治功能。文革期间，毛泽东发出“要普及样板戏”的号召，样板戏，其中最主要的现代戏部分，在全国各城市、村庄日夜上演，一时之间，形成了全民演剧的狂欢景象。这正是国家神话走向民间的重要表现。而当浸透着官方意志的国家神话与民间文化会合时，它强烈的政治意识形态在一定程度上却不可避免地被稀释，乃至消解了。民间文化在国家神话的铺展过程中显示出不能被忽略的对国家神话的初衷进行扭转改换的强大力量。这种状况在一定程度上，正契合了英国伯明翰学派对于大众文化的社会意义的乐观态度。相对于法兰克福学派认为大众文化作为一种控制形式，使大众丧失了主体性，伯明翰学派，如其中的约翰·费克斯认为，大众并不是完全“被动、异化、消极和无力的”，他们并不是“文化傻瓜”，并非“被动无助的一群”。这也正是斯图亚特·霍尔在《编码/解码》一文中说的，编码和解码之间不存在绝对的同一性。某些时候，大众甚至有可能“以一种全然相反的方式去解码信息”。^③用西方资本主义文化产业语境中的大众文化理论来估计文革时代政治权力全景控制下的大众，也许有很大偏差，但大众，作为民间主体，其一定程度上的自主性却是不容置疑的。

^① 陈思和.民间的浮沉[M].155.

^② 李杨.再解读[M].268.

^③ 转引自南帆.四重奏：文学、革命、知识分子与大众[A].后革命的转移[C].24—25.

可以看到,政治权力在样板戏文本中精心编织的革命记忆被民间主体接收的同时,它所承载的知识和信息都发生了变化。20世纪六、七十年代的过来人这样说:“《智取威虎山》和《沙家浜》的江湖气、草莽精神和传奇色彩,《红灯记》的家庭感和人之常情,都是吸引观众的最基本的东西。人们嘴上喊着‘革命英雄的伟大壮举使我深受教育’,但如果杨子荣总是在深山老林里做群众的思想政治工作,而不穿上虎皮坎肩到威虎厅里和土匪们称兄弟,沙家浜里就剩下郭建光他们在芦苇荡里吃芦根和鸡头米,高唱‘八千里风暴吹不倒,九千个雷霆也难轰’,而没有八面玲珑的阿庆嫂和胡司令刁参谋长他们在那儿周旋,人们就要不停地打呵欠了。”“《红灯记》里‘师娘啊师娘,从此以后,我就是您的亲儿子,这孩子就是您的亲孙女,那个时候,我,我,我就把你紧紧地抱在怀里!’这样的戏剧情节,把中国心灵深处的亲情意识和家庭观念那根弦给重重地拨响了。”^①也就是说,样板戏表征的国家神话虽然以国家意识形态机器的强制手段将自己强行推广到民间中去,但是民间主体并不完全被动地无条件地接受国家神话,而在一定程度上伸张了解读和接纳的自主性,尽管这种自主性在很多时候未免太过促狭、逼仄。当政治权威努力压抑《沙家浜》中阿庆嫂的表现空间,膨胀《红灯记》中李家三代的阶级情谊,纯化《智取威虎山》中杨子荣的英雄气概,民间主体还是暗暗固执地以自己长久以来积淀形成的伦理道德的情感与思维方式解读、消化国家神话,而这种结果并不是官方意识形态所能控制的。或者更应该说,正是基于坚固的民间基础,国家神话才最终得以有效进入民间视野,被民间主体所接受。

民间对样板戏国家神话传递的革命记忆的解构,还表现在对样板戏文本的积极想象。众所周知,为了将革命无限崇高化,样板戏将英雄人物扁化为“单向度的人”,策略之一就是完全抽取英雄们的日常两性情感。而关于两性情感恰恰又是民间想象最强劲、最丰富的领域之一。样板戏在革命英雄的面具下,彻底抹杀了两性特征,消弭了两性差异,这正好给民间主体留下了发挥、运用他们想象力的巨大空间。亲历者这样记载:“世间的事情也怪得很,上面的大人物越是把英雄们神圣化,下面的普通百姓就越是愿意把他们世俗化,我插队的那个生产队的农民兄弟,就总要在锄地或者刨粪的时候为英雄们的情爱问题操心。他们常常说,《杜鹃山》里的柯湘死了男人,那她以后跟雷刚的面儿大呢,还是跟李石坚的面

^① 记忆鲜红[M].33—34.

儿大？一部分农民说应该嫁给雷刚，雷刚是一把手么，那两个人挺般配的。另一部分农民却认为应该嫁给李石坚，那小石匠有文化，长得还帅气。《沙家浜》里的阿庆嫂的情爱问题更是为农民兄弟所津津乐道。阿庆嫂的男人阿庆长年在外面跑单帮，也不照个面儿，她干脆嫁了郭建光算啦。”^①民间主体就这样以自己的个性、逻辑消解甚至再创造了样板戏国家神话的意识形态。

1945年6月10日，歌剧《白毛女》在延安中央党校礼堂为参加党的七大会议的代表和领导首演成功。较之以1943年的《兄妹开荒》为开端的新秧歌剧，《白毛女》具有了不少前所未有的素质。它虽然“包含了许多陕北及河北地方剧，秧歌和民歌的形式和曲调”，从而显示出浓郁的民间色彩，但是“它在整体形式上又不全是通俗或民间的，可能也不甘于通俗或民间”。“比如，《白毛女》的歌剧的场面编排与《兄妹开荒》之类的秧歌剧就有很大差别，它的场面调度基本上是为比较专业性的舞台演出设计的，须经多次排练，场面颇大，同时还需要有布景。与那种可以在街头或空场聚起一群乡民就开演的‘民间’节目不同，它将来是要拿到大城市里上演的，也确实成功地在大城市里上了演。可以这样说，把《白毛女》改编成歌剧本来就不是为了改得更‘土’，倒是为了更‘洋’，不是要更‘俗’，而是要更‘雅’。”^②《白毛女》向“洋”和“雅”的发展，以及它剧场演出的状态预示了从延安秧歌剧到文革样板戏的演变趋向。从延安秧歌剧到文革样板戏，就是一个戏剧形态和审美从“土”和“俗”，到“洋”和“雅”，从广场性到剧场性，从而也是从粗糙泼辣、自由自在到谨严规矩、讲求精致的演变过程。

然而，一旦“普及样板戏”运动在全国范围大面积铺展开来，人们投入“大演样板戏，大唱样板戏”的热潮，尽管原则上民间的样板戏演出要求一板一眼、一招一式都应该与政权缔造的“样板”相符，否则动辄被冠以破坏革命样板戏的罪名，但是客观上广大的民间“由于演出条件的限制，不可能全剧照搬，而只是片断排演，加上设备简陋，往往是一块天幕几张桌椅，未经正规训练的演员南腔北调地表演着样板戏的片断。样板戏重新被‘秧歌剧化’，成为局部的、在地的娱乐和表达形式。”^③样板戏被秧歌剧化，即它从“洋”和“雅”到“土”和“俗”的回归，从剧场到广场的回归，从谨严规矩、讲求精致到一定程度上的粗糙泼辣、自由自在的回归。样板戏在民间的撒播、普及恰恰解构、“疏导和遏制”了政治

^① 记忆鲜红[M].13.

^② 孟悦.《白毛女》演变的启示[A].再解读：大众文艺与意识形态[C].73.

^③ 罗岗.从“卤水罐”到“枣木扁担”[A].贺雄飞主编.守望灵魂[C].北京：中华工商联合出版社，2000.304.

权力寄予它的庄严、雄伟等与革命现代性有关的一系列话语、理念。这也是遭遇政治权力，民间的自我保存的重要表现方面。

当原本在地里照顾庄稼的农民，登上土堆架起的舞台，举起贴着红纸的暖水瓶权当的红灯，五音不全地大唱大演样板戏时，样板戏的旅行终端，离它原初的出发点已经相距甚远。可以说，作为文化革命，同时也是政治革命镜像的样板戏，一定程度上，已经是传统戏曲演出被禁止之后广大民间主体重要的娱乐方式、“闹红火”方式。正是因此，四十年左右后的今天，样板戏给民间主体的记忆，并不总是像巴金那样伴随着鞭子抽打在身上的沉重的羞辱、痛楚，不可怀疑还有尽情参与娱乐、闹红火的狂欢。民间的自我保存力量显然常常并不能为政治权力所左右。

正如上文已经论及的，对于政治权力的改造，民间并非完全排斥、抵制，相反，甚至民间参与了对自身文化的改造；因此，民间的自我保存并非它自觉排斥、抵制政治权力意志的结果。政治与民间并非人们想象中的永恒对峙。亘久沉默、却也博大的民间以它常常出人意料的方式书写着遭遇政治权力的演义。

第五章 舞台的延伸

1942年，毛泽东在延安文艺座谈会第一天开宗明义，召开会议的目的，“就是要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分”。作为毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》政策性指明的大众文艺创作的中心形式，戏剧再不是一个独立的自足体，与之紧密粘连的是“革命”囊括的话语和实践。这种情况从延安时期的秧歌剧一直延续到文革时期的样板戏。事实上，戏剧成为革命的一部分，即它是社会革命、政治革命的对象，同时承担社会革命、政治革命的任务，甚至可以往上一直追溯到20世纪初的戏曲改良运动。戏曲现代戏，作为20世纪初戏曲改良运动的产物，作为涵盖从延安秧歌剧到文革样板戏的戏曲样式，始终就是20世纪中国以“革命”表征的现代性谋求过程中的特殊构成。

延安秧歌剧，直至文革样板戏的演剧形态最直观、生动呈现了戏剧与交织社会、政治、文化经纬的日常生活之间云翳不清的关系。延安时期轰轰烈烈的新秧歌运动，以及文革时期政权推行的大力普及样板戏运动，使大众文艺在广大民间成就了“天地大舞台”的盛景。秧歌剧和样板戏的广场性演出使戏剧舞台发生了无限的延伸。舞台演出已经不仅仅属于一种文艺事件，而且，深深嵌入并影响民间的日常感性生活，导致了戏剧的生活化和生活的戏剧化。舞台与生活同构交融的同时，是幻象与真实的难以辨识。政治权力借助戏剧精心编码的国家神话也就是这样长驱直入民间生活，以一整套特定的语言、动作、仪式表演等诸多方式牢牢宰制民间生活。翻检历史，再没有哪个时代像延安时期，尤其文革时期以戏剧为表征，而戏剧，也正在中国20世纪的这两个时期，突显为文本典型。延安秧歌剧和文革样板戏在戏剧表演学层面，进而在社会政治文化层面上的现象和意义，正说明了唐小兵指出的大众文艺所偏重的“行动取向”和“生活与艺术同一”的原则。

舞台的延伸，戏剧与生活界限的溃决，导致了戏剧表演与社会政治之间一系列奇妙的合一，表演的政治性和政治的表演性分别成为戏剧艺术和政治生活的突出特点。表演与政治合一的表现之一，就是戏剧表演作为生活重要内容，成为确立人们在生活中身份的重要方式，也就是说，人们通过参与戏剧表演，完成在社会、政治生活中的身份认同。文革时期，擅长唱昆曲的俞平伯先生也“认真地。

有板有眼地”学唱起革命样板戏^①。巴金的《随想录》中记录了这种参与和认同的艰涩、可怖，以至于日后他说“听见人清唱‘样板戏’，不止是一段两段，我有一种毛骨悚然的感觉。我接连做了几天的噩梦，这种梦在某一时期我非常熟习，它同‘样板戏’似乎有密切的关系。对我来说这两者是连在一起的。我怕噩梦，因此我也怕‘样板戏’。”^②无疑，经历文革的很多人有着与巴金相似的体验和观念。对更普通的老百姓来说，延安新秧歌运动，以及文革大力普及样板戏运动，完全改变了他们与文艺的关系。这种关系不仅不同于传统中国老百姓与戏曲艺术的关系，也与今天坐在电视机前，手持遥控器的观众与文艺的关系判然有别。戏剧时代的人们不仅是革命文艺的接受者，更是革命文艺的参与者，他们在进行从自身到演员，直至戏剧人物的多重身份跨越的时候，又经历从戏剧人物到演员，直至自身的还原过程，反馈各自在社会政治生活中的阶级意识、革命立场。也正是在这个意义上，李杨在《〈红灯记〉——“镜像”中的“自我”与“他者”建构》一文中把样板戏看作拉康的“镜像”。^③20世纪40年代的延安人，60~70年代的中国人正是通过秧歌剧、样板戏这一虚拟的现实空间来确认了自我。

有意思的是，正是在社会政治生活整体的“继续革命”主题与以“三突出”等清规戒律体现出的革命文艺的“自我驯化”现实之中，戏曲现代戏在上世纪的巅峰形态——样板戏，终于逐渐走向衰落。

本章以延安秧歌剧和文革样板戏这两种戏曲现代戏始终形态为主要言说对象，讲述20世纪中国由于戏剧舞台的延伸引发的一系列惊心动魄的故事。分析舞台的延伸的表演学意义，进而估量它在社会、政治、文化方面的意义，并试图针对样板戏的衰落，从表演学，以及社会、政治、文化角度做出一种解释。

第一节 “天地大舞台”：舞台的延伸

1944年初，舒强来到延安，看到了“一种崭新的戏剧”：“（我）到延安鲁艺时，鲁艺的人大部分都下乡演出去了。回来时，在鲁艺大门外的空地上搭起一个土台子，竖起几根木杆，挂起一块天幕和两块大幕就演起戏来。观众就坐在地上

^① 黄波.唱样板戏的俞平伯[J].博览群书, 2004, 第8期.

^② 巴金.样板戏随想录·无题集[M].北京:人民文学出版社, 1997.112.

^③ 李杨.50~70年代中国文学经典再解读[M].济南:山东教育出版社, 2003.233—245.

或站在小土坡上看。一连演了三天，节目有《兄妹开荒》、《二流子变英雄》、《周子山》等，演出有乐队伴奏，演员又扭秧歌，又唱，又说，说的陕北方言，都是陕北的农民、干部和民兵的打扮。戏里面演的人和事都是从未见过听过的……我看到的是一种崭新的戏剧……”^①让此前一直在国统区从事戏剧活动的舒强感到耳目一新的，一方面是《兄妹开荒》等秧歌剧“戏里面演的人和事都是从未见过听过的”，一方面是它们独特的表演形态，“空地上塔起一个土台子，竖起几根木杆，挂起一块天幕和两块大幕就演起戏来”，“观众就坐在地上或站在小土坡上看”。这种形态的戏剧表演，在延安时期成了一种“普遍出现的”、“十分突出的”现象。广场性，概括了延安秧歌剧表演最重要的特征，“它必须以广场为主，就是说在广场中央演出，如同一座圆形的舞台，四面向着观众，演出和观众的接触又是最直接最密切的”。^②

如果说，对于延安群众来说，新秧歌剧前所未有的质素主要体现在把他们的日常生活现实表现成戏，他们看了《兄妹开荒》后就说：“把我们开荒生产的事都编成戏了。”那么，对于鲁艺从事戏剧活动的知识者来说，广场演出的新秧歌剧还刷新了他们对戏剧艺术的认识和实践经验。在学习毛泽东《讲话》、响应毛泽东从“小鲁艺”到“大鲁艺”的号召“走向民间”发现秧歌之前，鲁艺戏剧系正在张庚的领导下进行着正规化、专门化的戏剧教学和实践。他们以斯坦尼斯拉夫斯基体系为教学、训练和演出的内容、依据，因此，可以说，新文化运动时期被广为引入的西方戏剧，即话剧，进而言之，以镜框式舞台标志的写实主义话剧构建了鲁艺人的戏剧认知和实践。张庚在21世纪初这样回忆道：“我们这个戏剧系开始搞的时候，当然就是演一些宣传抗日的戏，但后来慢慢地正规化就演了一些比较有名的戏，如《日出》、《带枪的人》等，外国的、中国的都有。演的都是话剧，因为那个时候我们只会搞话剧，不会搞别的。”^③秧歌剧演出改写了鲁艺人的戏剧经验。时为鲁艺戏剧系老师，《兄妹开荒》的主演之一王大化撰写《从〈兄妹开荒〉的演出谈起——一个演员创作经过的片断》，说到了演出秧歌剧《兄妹开荒》给他带来的全新体验：“《兄妹开荒》这一类的秧歌街头剧如何演法呢？应当注意些什么呢？当然在理解分析角色问题上是一样的，但在表演上却应与台上

^① 舒强.培养革命文艺工作者的学校[A].延安鲁艺回忆录[C].158.

^② 周扬.表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后[A].周扬文集第一卷[M].北京：人民文学出版社，1984.442.

^③ 张庚.要为农民、为士兵演戏[A].回想延安·1942[C].南京：江苏文艺出版社，2002.141.

的话剧演出不同。首先，它是一个圆场子，观众就在你面前，要你把舞台上的第四堵墙打破，这对一个舞台演员来说是相当别扭的。其次，在表演上值得注意的是你的对象是谁，他们是喜欢什么的。在这种与观众的关系上，就要求演员的表演能和观众起情感上的交流。这比在台上与观众的关系更近了，这对一个习惯于演外国戏，大戏的舞台演员来说，就得丢掉过去那套臭架子，丢掉那套自以为是演技，而向群众的演技形式来学习，因为只有如此，只有你能运用群众所熟悉喜欢的形式，才容易接近群众。”^①王大化的话涉及秧歌剧广场性演出与镜框式话剧演出在表演空间与观演关系两个方面的不同。没有固定的、居高临下的、三面封闭的舞台，观众无需在舞台敞开的那一面之前正襟危坐。广场性演出意味着闭锁的剧场消失了，哪里有演员表演，哪里有观众观看，哪里就是一个戏剧空间。

《兄妹开荒》的演出曾经创造了无比壮观的戏剧空间：“一次，鲁艺宣传队在文化沟的青年体育场进行演出，虽然天气很冷，但是操场一面的山坡上密密麻麻挤满了观众，其他三面也围坐着众多的八路军指战员和扎着白羊肚毛巾、手持红缨枪的自卫军队员，还有人爬到了篮球架上坐着，真是人山人海。据说有一两万人。”^②到了1944年春节，延安各种机构几乎都纷纷排练秧歌戏剧，“处处可闻锣鼓声、歌唱声”。新秧歌运动轰轰烈烈进行，在陕北黄土地上展现了“天地大舞台”的盛况，不啻现代演剧史上的奇观。

延安秧歌剧表现开荒生产、二流子改造、军民团结等，这些都是当时延安社会、政治生活现实中的重要主题。甚至，秧歌剧直接表现真人真事。《兄妹开荒》取材于《解放日报》一则对于大生产运动中涌现出来的劳动模范马丕恩父女的报道，马家父女从外地来到延安，在开荒中获得了丰收。《钟万财起家》则直接起用钟万财人物、事迹。“钟万财供给了《钟万财起家》一剧以完全的材料，他看了这个剧的预演，而且当这个剧在他们的乡里演出的时候，他几乎是每场必到的观客。其余群众都以羡慕的眼光看着他，他们都愿在剧中看到自己，实际上他们是已经看到了，不过姓名不同罢了。”^③表现题材内容的现实性和真实性使秧歌剧与生活之间的界限模糊，广场演剧形态又进一步混淆了秧歌剧与生活。于是，延安秧歌剧观众与其说是聚集到一处来看戏，更像是“真实事件的旁观者”，戏剧

^① 王大化.从《兄妹开荒》的演出谈起——一个演员创作经过的片断.[N].解放日报.1943.4.26.

^② 王培元.延安鲁艺风云录[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.240.

^③ 周扬.表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后[A].周扬文集第一卷[M].北京:人民文学出版社,1984.438.

成为他们生活的一部分，他们的生活又都在戏剧化了。

延安秧歌剧应该算是一种典型的环境戏剧。首先，在戏剧空间上，秧歌剧表演无需特定的剧场，它可以“发生于所有的空间样式中”，“当它表演时创造了自己的空间”，“表演的空间是由演出行动有机地界定的”。^①广场、操场、街头等等，不拘地点，哪里有演出行动，哪里有聚拢而来观看、参与行动的观众，哪里就是秧歌剧的表演空间。其次，秧歌剧演出和观众之间的关系与镜框式写实戏剧的观演关系截然不同。一是演出和观众之间的物理距离缩小了。秧歌剧演出没有预先设定“固定的观众席位和空间习惯上的两分法”，表演不是一个“自我封闭”的实体，观众也不是通过第四堵墙看舞台上发生着的与己无甚关系的事，表演者和观众在物理空间浑然一体。一是戏剧成为演员和观众共同完成的事件，演出和观众之间形成积极的互动关系。观众随时进出戏剧情境对戏剧情节和戏剧表演等做出自己的反应。鲁艺王大化、李波表演《拥军花鼓》唱到“猪呀，羊呀，送到哪里去”时，观众马上就会齐声应和：“送给那英勇的八路军”。^②很多秧歌剧剧本编写就让戏剧人物直接向观众问话。不惟秧歌剧如此，延安戏剧演出几乎都构成了观演之间火热的互动场面。民众剧团的现代戏《血泪仇》等演出时，“反响强烈，观众常常‘随着剧情而发出同情和义愤的呼声’。尤其是部队战士，看完演出纷纷宣誓：‘为王仁厚报仇！’”^③再次，秧歌剧演出空间与整个社会、政治及日常生活空间密切相关。秧歌剧进入了延安日常生活。《兄妹开荒》到南泥湾慰问三五九旅演出后，有个战士对李波说：“你能演《兄妹开荒》，今日儿我和你来个‘姐弟开荒’，咱们比试比试。”李波学着台词中的话说：“比赛就比赛。”于是真的拿起锄头和战士们一块去了劳动工地。^④秧歌剧演出同时当然也具有重要的社会、政治意味。环境戏剧的特点使延安秧歌剧正好印证谢克纳的说法：“一个表演环境，以政治的观点来看是一个‘立场’，以学者的观点来看是一个‘知识体’，以戏剧的观点来看是一个‘真实的地方’。”^⑤

作为自觉的戏剧理念及其引导下的戏剧实验，环境戏剧的兴起还是20世纪下半叶发生在西方的事。这一戏剧思潮的中坚人物当属谢克纳，而论其对戏剧空

^① [美]理查德·谢克纳原著，曹路生翻译，环境戏剧[M]，北京：中国戏剧出版社，2001.1.

^② 延安鲁艺风云录[M]，239.

^③ 中国戏曲现代戏史[M]，85.

^④ 贺志强等，鲁艺史话[C]，西安：陕西人民出版社，1991.209.

^⑤ 环境戏剧[M]，5.

间等方面的探索,则可以囊括梅耶荷德、莱因哈特、阿尔托、格洛托夫斯基、布鲁克等诸多西方戏剧大师。从西方社会整体的发展谱系来看,环境戏剧当然属于现代乃至后现代思想系统。因此,唐小兵归结出的延安文艺的“现代先锋派”的精神质素也就可以从秧歌剧及其它延安戏剧的环境戏剧的特征上得到阐发。唐小兵之所以说延安文艺是现代先锋派,“是因为延安文艺仍然以大规模生产和集体化为其最根本的想象逻辑;艺术由此成为一门富有生产力的技术,艺术家生产的不再是表达自我或再现外在世界的‘作品’,而是直接参预生活、塑造生活的‘创作’。”“在西欧的先锋派文学和艺术运动中,达达主义同样表现出取消‘艺术’这样一个独立存在的‘机构’的欲望”,“先锋派的目的是把艺术重新溶合进生活实践”。^①谢克纳力图通过环境戏剧“拆除阻隔在艺术与生活之间的栅栏”,主张“有必要接受一种新的定义,戏剧并不是建立在传统的把生活与艺术区分开来的基础上”,^②这正是唐小兵对现代先锋派精神实质的把握。可以说,无论是在表演学上,还是就其内在精神实质,延安秧歌剧契合了环境戏剧理念关于戏剧是什么、戏剧应该怎样表述等一系列问题的解答。

当然,延安秧歌剧具有环境戏剧性质,并没有从西方现代先锋派艺术那里获取任何启发,纯然是秉承中国戏剧文化传统的结果。在《环境戏剧》一书的中文版序《〈环境戏剧〉:对中国戏剧有用吗?》中,谢克纳说:“大部份中国传统戏剧完全是环境式的”,因此,“中国传统戏剧的学者们也许会发现《环境戏剧》的某些部份非常熟悉,特别是空间、参与和萨满那几章。”^③作为完全的环境式的戏剧,中国传统戏剧可以自由创造戏剧空间,它们在街头巷尾、闹市村落、庙会露台等撖地为场,吸引观众前来围观。在这样随处作场的戏剧空间里,演出和观众之间界限模糊。“我国的戏曲舞台,无论是围场设摊,庙会的戏场或是瓦舍中的勾栏,以及后来两路出入、三面开放的戏台,都是全方位或三面对着观众的。”^④观众与演出形成一系列密切的特殊的交流互动关系,从而戏剧“确实是演员和观众共同的构成物”。^⑤中国传统戏剧的表演空间又往往与整体的社会日常生活连成一片。“中国戏曲演出常常与其它社会活动结合起来,如宴庆、节日、宗教仪式、

^① 唐小兵.再解读:大众文艺与意识形态[C].香港:牛津大学出版社,1993.18—19.

^② 林克欢.戏剧表现论[M].北京:中国社会科学出版社,1993.89.

^③ 环境戏剧[M].2.

^④ 林克欢.戏剧表现论[M].94.

^⑤ 曲六乙.戏剧舞台奥秘与自由[M].天津:百花出版社,1984.106.

集会庙会以及作为社交活动的喝茶等。这样,看戏成为现实活动的一部分。在茶楼看戏,观众可以一边喝茶、聊天,一边欣赏演出,观众经常摇摆于艺术活动与日常生活活动之间。从中不难发现传统戏曲多少包含着六七十年代先锋派戏剧所追求的环境演出的因素,他们企图将剧场与街头、饭店、咖啡馆、公共汽车站附近等其它活动场所结合在一起。”^①戏剧空间的创造,演员与观众、戏剧与生活之间亲密无间等,中国传统戏剧显示出来的这些环境戏剧的特征事实上也为西方戏剧传统所共享。在镜框式舞台兴起并占取主流地位之前,环境戏剧也是西方戏剧“最为广泛运用的演出样式”。因此,当20世纪下半叶的西方戏剧试图挣脱镜框式舞台的束缚,重新构造戏剧空间,建构演员与观众、戏剧与生活之间的关系时,他们在自身的戏剧传统那里发现了革命的资源。而中国戏剧恰恰以空间上的可跨越性弥补了西方戏剧回望自身传统时在时间上的不可逆性,于是,便有苏联著名汉学家阿历克谢耶夫在对比中西戏剧后说道:“也许,中国戏曲将帮助欧洲戏剧从自己的局限性中解脱出来”。^②

延安秧歌剧创造出的“天地大舞台”的环境戏剧盛象不免让人联想起它之前十年,即20世纪30年代,从1932年到1937年五年间,熊佛西在河北定县从事的农民戏剧实验活动。有意思的是,以定县为试点开展乡村改造运动的晏阳初邀请熊佛西的初衷却是重新构造定县农民极其喜爱的地方戏秧歌。浸淫于五四思想,一心决定要给农民一种能直接有效影响他们生活的艺术形式的熊佛西却把秧歌改良搁在一边,另起炉灶,从话剧开始他的戏剧实验。知识教育者和文盲半文盲、中国社会的现代化和传统文化、中国民族艺术和西方艺术形式的遇合在定县农村催生了与熊佛西原来抱持的镜框式舞台戏剧创造理念相对的环境戏剧创造。相比于20世纪西方努力“把戏剧还原于最初的形态”,“使观众与演员仍然混在一起”的戏剧新思潮,熊佛西更强调的是中国农民中的戏剧传统对他最终创造环境戏剧的影响:“农民是不习惯于坐在黑洞洞的屋子里看戏的。他们对于戏剧的传统的观念也有一部分是很狂放的。这,主要的是由于一般的会戏,如高跷、旱船、龙灯之类所造成。这些东西我们都知道是在观众当中流动着表演的,自由、奔放、生动、泼辣,在直觉上使观者感到与演者的混合。这种表演的方法我们认

^① 夏时写、陆润棠编,《比较戏剧论文集》[M],北京:中国戏剧出版社,1988.92.

^② 曲六乙,《戏剧舞台奥秘》,《自由》[M],106.

为是最理想的新式演出法，虽说其内含的意义并不值得我们注意。”^①中国戏剧传统使熊佛西在定县的短短时间内就实现了 20 世纪许多西方戏剧革新家们孜孜以求的环境戏剧理想。中国传统戏剧的环境戏剧性质由此可见。

时隔三十年左右后，大力普及革命样板戏运动在全国范围展开，掀起全民演剧的热潮，造成了名副其实的“天地大舞台”。当其时，从拥有一流戏剧创编演出人员的样板团，到遍布全国各地、难以记数的各种文艺宣传队，样板戏演出网络行之有效地把样板戏推行到整个社会生活中去，为普通人的社会生活提供了一系列“语言、形象和意义”。文艺宣传队对普及样板戏作用巨大，它们在全国创造了样板戏的环境式演出。文革期间，《人民日报》曾经报道了广东省揭阳县龙尾公社龙珠大队业余文艺宣传队的样板戏普及工作。这个农民文艺宣传队在《人民日报》关于《做好普及革命样板戏的工作》的短评发表以后，“满腔热情地学习和演唱革命样板戏”。“做到学会一个唱段，就到社员群众中去教唱，排好一个片断或选场，就到社员群众中去演出。并采取小队分散活动和集中演出相结合的方法，轻装上阵，大地作台，蓝天为幕，田头、工地，到处是他们的舞台。”当其时，像这样的文艺宣传队及演出在全国不计其数。除却“黑五类”及其子女外，几乎全国人民都投入了样板戏演出。而且，生活与戏剧享有了共同的意识形态和乌托邦。广东省揭阳县龙尾公社龙珠大队业余文艺宣传队演出李铁梅唱段的十七岁队员王玉珍，经常以“爹爹挑担千斤重，铁梅你应该挑上八百斤”的英雄气概鞭策自己，鼓励同伴。她每天天不亮就换家换户组织村里的青少年到村外捡粪，为集体施肥。贫下中农赞扬说：宣传队上台下一个样，真是我们学习的好榜样。^②江西省弋阳县朱坑公社牛家生产队文艺宣传队的队员也以样板戏中的杨子荣、李玉和、郭建光等英雄形象为榜样，开展“学英雄，见行动”的活动。1970 年六月间，当地发生大洪水，在杨子荣“越是艰险越向前”的革命精神鼓舞下，宣传队员冒着生命危险跳进急流深潭，和社员群众一起抢救集体财产，使生产队没有受到一点损失。1970 年秋收冬种，生产任务繁重。宣传队员又以郭建光为榜样起早摸黑参加战斗，及时完成了秋收冬种任务。贫下中农称赞他们：“台上演英雄，台下当模范，心怀朝阳不怕难，革命、生产带头干。”^③

^① 转引自孙惠柱：熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义[J]，戏剧艺术，2001.01。

^② 人民日报，1971.1.16。

^③ 人民日报，1971.2.23。

戏剧与生活混融，虚幻与真实混淆，20 世纪中国从延安秧歌剧到文革样板戏的环境式演剧形态深刻体现了“中国文化性格中的某种戏剧化倾向甚至中国文化的戏剧性格”。^①余秋雨分析中国戏剧比西方戏剧晚出的原因时，认为，与希腊民主派把祭祀礼仪进行大幅度的改造、全面地引上戏剧之途不同，中国戏剧的渊源，那如火如荼的祭祀礼仪、巫术歌舞等却经过孔子的阐扬，“不仅没有蜕脱成戏剧艺术，而且还被充溢扩张，渗透到整体生活之中”，礼仪中所包含着的戏剧的审美意义“由此散落到生活中去了”，“生活的‘泛戏剧化’，反而造成戏剧本身的姗姗来迟”。中国古代礼仪的繁文缛节，包含着不少艺术性、戏剧性搬演的因子。身处礼仪中的中国人，既“是在生活，又像在演戏”。余秋雨指出，中国社会的思想观念中常常包含着一些戏剧性的观念，中国文人较之外国文人更执着于把生活比作戏剧，甚至把生活等同于戏剧。^②到了近代，美国传教士明恩溥在中国人的日常生活中看见了戏剧的影响。1872 年到达中国的明恩溥在他 1899 年出版的《中国乡村生活》一书中说：“生活在中国的人都知道，中国人非常喜欢戏剧表演”，“演出这种形式是如此地得到中国人的看重，以至于它成了激荡他们内心世界的一种重要力量”，“或许中国戏剧最有启发意义的地方就在于，可以将这种戏剧当作一种生活理论的导引，而对这种理论，大多数中国人都是坚定不移的信奉者，尽管他们自己未意识到这一点。有一个流行的说法是：‘世界不过是一个舞台，为什么人要将生活当作真实的？’可以说，中国人就是严格地按照这种观念生活的，他们在心理上对实际的现实和理论上的‘现实’不作区分。这种理论上的‘现实’，如果推到极处，就是虚构了。……可以肯定，任何一个地方都没有中国这样彻底地表现如下这个理念：‘整个世界是一个舞台，所有的男人和女人不过是演员。’”^③在《中国人的性格》一书中，明恩溥又说：“中国人具有很强的爱演戏的本能。戏剧几乎可以说是唯一通行全国的娱乐活动……只要略加鼓动，任何中国人都会有模有样地扮演起某出戏中的某个角色，他会摆出演戏的姿势，鞠躬行礼，下跪叩拜……中国人是用戏剧化的语言进行思维……在一切复杂的生活关系中，完全依据戏剧化的样式而行动，那样会有‘面子’。”^④不仅明恩溥，“西方人来中国大都注意到这种现象”，“万历年间到中国的传教士利玛窦

^① 周宁.想象与权力[M].厦门：厦门大学出版社，2003.2.

^② 余秋雨.中国戏剧文化史述[M].长沙：湖南人民出版社，1985.13—19.

^③ 明恩溥.中国乡村生活[M].北京：时事出版社，1998.53—67.

^④ 明恩溥.中国人的性格[M].北京：学苑出版社，1998.1—2.

说中国‘这个民族太爱好戏曲表演了’，乾隆年间到中国的英国使团，走到哪里都发现中国人在演戏。民间节庆唱戏，官场活动唱戏，甚至中国朝廷的仪式，都像在演戏。明恩溥说演戏都渗透到中国人的精神内质中并表现在社会行为上，如中国人好面子讲客套，就是一种戏剧心态及其表现。鲁迅评价这一观点：‘我们试来博观和内省，便知道这话并不过于刻毒。’”^①“中国文化性格中的某种戏剧化倾向甚至中国文化的戏剧性格”一定程度上塑造了中国历史上的无数次社会运动，使它们具有了明显的戏剧形式。“戏曲自宋元以来普及度极高，对平民百姓的思想意识有着广泛而深刻的影响”，“中国自宋代以来各种有民众参加的大型活动都带有戏曲化的成分”。“在农民起义或游民骚乱中，游民和其他被压迫阶层的人们高举着自己崇拜的英雄，作为自己的象征，涌入运动的洪流。这时他们好像演戏一样认真地扮演着分配给自己的角色，有了戏曲中英雄人物的支撑使他们能够摆脱畏惧，勇敢地去面对各种危险。”王学泰发现，嘉庆十八年九月十五日的林清起义、道光十二年湖南瑶族赵金龙的起义、义和团运动等等都受到戏曲的深刻影响，具有戏曲的形态，“集中体现了中国人民生活很像戏的一面”。^②

第二节·因“革命”之名：表演与政治的合一

在西方戏剧表演艺术谱系中，环境戏剧以及追求与它相似的表演空间构成原则的实验戏剧的理论和实践，几乎都秉持这样的一种理念，即破除演员与观众，剧场与剧场外空间，以及戏剧与生活，表演活动与宗教活动、社会政治活动等之间的界限。无论是阿尔托、格洛托夫斯基、布鲁克，更早的莱因哈特、梅耶荷德，还是谢克纳，都试图拆解镜框式舞台及剧院长期横亘在演员与观众之间有形或无形的障碍，抹杀剧场与剧场外空间的区分，从而甚或消解戏剧表演与其它生活事务的意义差异。环境戏剧的旗手谢克纳就认为有必要接受一种新的定义，戏剧并不建立在把生活和艺术分开的基础上，在前工业社会，尤其是原始部落中，许多前戏剧活动既是艺术又是日常生活不可或缺的部分。^③戏剧表演的原初形态，那种体现在诸如宗教祭祀、节庆游艺等中戏剧与日常生活杂然相呈、浑然一体的情

^① 周宁：《想象与权力》[M]，10。

^② 王学泰：《游民文化与中国社会》[M]，北京：学苑出版社，1999，363—365。

^③ 林克欢：《戏剧表现论》[M]，89。

状成为环境戏剧及其它实验戏剧思想和实践上的重要资源。对谢克纳以及他之前和同时的许多戏剧实验者来说,弥合戏剧和生活的距离,并非新建一种戏剧形态,恰恰是发现和恢复戏剧的本质属性。

20世纪30年代的中国,熊佛西无意中在河北定县成就了“农村的现代环境戏剧”。指引、推动着他趋近、实现环境戏剧的,一方面是西方晚近的戏剧实验,以及中国农民习以为常的演剧和观剧传统,另一方面则是熊佛西本人作为五四启蒙知识分子所持有的促使文化经世致用的情怀。熊佛西的定县戏剧实验原本就“不是一个孤立的艺术实验,它是晏阳初的平民教育促进会(平教会)所领导的以定县为试点的乡村改造运动的一部分”。斯诺曾称其为定县主义,说“定县主义意在建立一种能使中国作为一个民族生存下去所必须具备的社会体制,在我看来,迄今为止这是中国人在这方面所做过的唯一的科学尝试。”定县实验的领头人晏阳初延请熊佛西的初衷是改良当地的秧歌,希望对它“在内容上重新构造,注入新的生活”,使它“成为今日的平民教育中的一种力量”。而熊佛西迟迟未抵达定县的原因是,浸淫于五四思想,他希望用现代的戏剧形式,即话剧,而不是传统的秧歌来启蒙农民,他决定的是“要给农民一种能直接影响他们生活的艺术形式”。在实验中,熊佛西终于渐渐成就了环境戏剧,这的确正如他所愿,是“一种能直接影响”农民“生活的艺术形式”,而不仅仅意味戏剧表演艺术的探索成功。熊佛西对定县农民说:“……我希望你们充分利用这个剧场,使其成为整个村子的交流中心,就像这句对联所述:农闲办教育,戏剧扬国威。”^①

显而易见,无论是在中国,还是在西方,无论是传统的,还是现代的,环境戏剧从来不是一个单纯的戏剧艺术理念,其背后往往牵连复杂的社会、政治,乃至宗教、哲学的观念。

熊佛西在定县一次《龙王渠》的演出前做了一个题为“农村戏剧的现状和未来”的演讲,提出了他和同伴们的计划:“我们的戏剧前景非常光明,但要是我们没有一个好的体制来推广它,我们的理想还是实现不了。我说的体制是指要有好的计划,要能产生实效。这样的话,我们就能保证我们全省乃至全国的人都有学文化、受教养的权利,所有的事情都有周密的计划,包括剧作、剧场建筑以及演出。”^②熊佛西期望、想象中的农村戏剧的未来,并没有在他和他的同事们的计

^①转引自孙惠柱:熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义[J].戏剧艺术 2001.01.

^②转引自孙惠柱:熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义[J].戏剧艺术 2001.01.

划中如期而至，而由下一个十年，即 40 年代延安的新秧歌剧获得了最初的实现，并在接下来的二三十年之后，以样板戏的形态推及全国范围。延安秧歌剧和文革样板戏，戏曲现代戏的这两种形态，作为典型的环境戏剧，当然并非纯粹的戏剧艺术探索的结果，几乎与其时的社会、政治生活云翳不清、轩轾难分，从而也印证唐小兵指出的大众文艺“生活与艺术同一”的原则。

延安时期，延至文革时期，在中国共产党政权统辖的范围，政治生活无疑几乎占取日常生活的重要构成部分。秧歌剧与样板戏表演，以美学方式生产意识形态，与政治密切相关。而革命，作为 20 世纪席卷中国社会、政治、文化等各领域的关键词，成为表演与政治共同的重要征候。当然，不仅仅是秧歌剧和样板戏，从延安时期到文革时期的戏曲现代戏整体上体现出在革命的名义下，表演与政治合一的特征。

作为国家神话，戏曲现代戏在功能上被寄予承担中国社会、政治各层面现代性谋求的部分任务，参与建立、巩固独立自主的民族国家；在性质上，以艺术形态本身表述了历史的创造者——人民代替帝王将相、才子佳人占领舞台的话语，换言之，戏曲舞台人物从帝王将相转变为人民，表述的却是一种至关重要的关于历史由谁创造的政治话语。舞台人物的变化，也就是戏曲表现现代人物及他们的生活，引发了戏曲美学方面如上文对于民间的被改造的论述中说明的一系列深刻变化，同时也引发了戏曲表演唱、念、做、打等方面的一系列深刻变化。这里，表演的革命与政治的革命偕同而行，而引领着表演艺术和技术上进行探讨和实践的，往往正是居于不断摇摆、变动中的政治观念。

考察表演与政治合一的情状，可以发现政治通过表演实现了权力。戏曲表演的主体——程式，就为政治建立了一套完备的权力机制。相比于秧歌剧，以及评剧、沪剧、吕剧等地方戏曲，京剧的程式化程度最甚。因此，京剧，最能够说明程式的权力机制提供方式，从而从一个角度说明表演与政治的合一。

阿甲说，京剧表演是一种“程式思维”。程式性，经过长期争论，终于渐渐被公认是京剧表演，乃至中国戏曲表演的本质规定性之一，从而在京剧谋求发展的过程中，不再被认为是“原始”、“落后”，“凝固”、“僵化”的东西，具有了肯定性的，或至少是客观性的意义。程式，原意规程、规范、法式，“立一定的准式、规范以为法，谓之程式”。京剧表演程式，指的是京剧演员的表演，他们的

唱、念、做、打等，都严格遵循，以及展示出一系列“基本动作和套式”。这些基本动作，如云手、踢腿、蹉步、圆场等，是京剧表演最小单位的程式；基本动作的组合形成了较大单位的程式——套式，如起霸、走边、趟马等，其中起霸，就包括提甲亮相、云手、踢腿、箭步、蹲裆式、跨腿、整袖、正冠、紧甲等若干基本动作。京剧表演，“由许多基本动作和套式排列组合而成”，“离开程式的表演是不存在的”。京剧“在舞台上所呈现的，总是程式与程式，技术与技术的不断连接”，^①这是京剧表演的重要特征。京剧演员在程式中表演，没有程式，京剧演员将在舞台上无所适从。

京剧表演程式，主要来源于生活，是对生活有限度的疏离抽象、夸张变形和审美化。京剧演员从生活出发，创造出一系列艺术地表现生活的动作，它们经过反复使用、修改、完善，逐渐成熟化、规范化，不仅适用于特定的剧目，又在不同剧目之间，即整个京剧剧种，及至京剧与其它剧种之间贯通。在长期运用程式的过程中，演员获取了塑造角色的基础技艺。一般来说，在掌握基本程式的基础上，演员即使对角色没有完全、充分的把握，也足以支撑、应付一出戏。裘盛戎就曾说：“传统戏有时可以用表演程式来掩盖对人物理解的不够和内心空虚，尤其表演程式掌握熟了，好像有恃无恐，不发愁，能动起来。”^②程式促成了演员与演员之间的默契交流。“有时，几位从未合作过的演员要同台演一出戏，他们只需在台下临时碰碰表演的‘路数’就能登台表演，并且可以配合得天衣无缝。其中一个奥秘即在于他们都掌握着约定俗成的表演程式，并以此作为基本表演单位进行表演。”^③同时，观众对程式表达内容的理解领会，使演员能够把人物形象信息完整、顺畅地传达到观众那里。作为建立演员与角色之间、演员与演员之间、演员与观众之间关系的重要介质，程式，因此可以说是京剧表演，乃至戏曲表演的语言。所谓语言者，包括词汇和语法。如果说，基本动作和套式是京剧表演或简单、或复杂的词汇，那么，把这些基本动作和套式根据生活逻辑和艺术逻辑组织、串联起来的原则就是京剧表演的语法。前者是“有形的程式”，后者是“无形的程式”。

^① 王元化撰论，翁思再注跋：京剧与传统文化[A]，翁思再主编京剧从谈百年录上·绪论[C]，石家庄：河北教育出版社，1999.19。

^② 裘盛戎：走出第一步——《杜鹃山》演出心得[A]，方荣翔、张胤德编裘盛戎艺术评论集[C]，北京：中国戏剧出版社，1984.258。

^③ 许祥麟、陆广训编著：人综合舞台艺术的奥秘[M]，北京：高等教育出版社，1990.48。

程式既然是京剧表演的语言单位和语法规则,也就是训练京剧演员重要和主要的内容。京剧演员的成长从学习程式开始,所谓“戏之难,必有技方能胜任”。俞振飞总结道:“我们戏曲演员创造角色的方法,与话剧演员是很不一样……照我的体会,我们塑造人物形象,总是有一段曲折的道路:首先,是通过学习、模仿、训练,来掌握大量的程式,作为表现手段,作为外部表演的素材;然后通过深入生活、体验角色,来酝酿内心感情,成为内心表演的素材;再以后,还有一个外与内结合,即程式与体验结合的过程。”戏曲演员“只注重内心表演也不行,甚至不能登上戏曲舞台。戏曲演员必须掌握一整套艺术程式,这套表演程式,技术性是很强的,训练时要求是很严格的,要做到无论唱、念、做、打,都有一定的规范,一定的节奏……我们演戏,可说没有一处不接触到程式。表演有严格的程式性,是戏曲艺术的一个基本特征。”“正由于历代演员们的长期创造和积累,于是就形成了戏曲表演一套套的程式。我们戏曲演员必须经过严格的训练,同时又经过自己的勤学苦练,才能学会各种程式,这就打好了扎实的基础。只有这样,才能在舞台上使动作有‘准谱’。‘准谱’内行也叫‘准娘家’,说明这不是胡来的。”“老先生讲究要有‘准谱’,要求演员认真学好它。‘准谱’也就是说有准确的地位和尺寸,所以传统戏曲表演讲究‘四功五法’:‘四功’就是‘唱念做打’,‘五法’就是‘手眼身法步’。这‘四功五法’是我们戏曲表演艺术的基础,戏曲演员必须经过刻苦学习,才能打下根底。”^①梅兰芳回忆他学戏阶段的情况,说到:“从前教戏的,只教唱、念、做、打……学戏的也只是教师怎么教我就怎么唱。”^②这也就是说,学戏要从基本的程式手段学起。由此可见,掌握表演的程式符号,具有严格的“身段工架”、“一招一势”的身体规范,是确立京剧演员舞台身份的基本的和重要的要求。

从这个意义上可以说,京剧演员是“创造出来”的。演员的身体是表演程式的“对象和目标”,依据程式“被操纵、被塑造、被规训”,身体“服从、配合,变得灵巧、强壮”。当然,正像许多研究者指出的,在中国古典艺术中,不惟京剧,扩而言之,戏曲表演具有程式,其它艺术形式在发展成熟过程中也逐渐形成并严格遵循一定的程式规范,如诗词、绘画等。但是毫无疑问,只有京剧等戏曲表演艺术,以人的身体作为程式的材料、载体,以及使程式最终得以呈现、展示

^① 俞振飞.谈程式[A].翁思再主编.京剧丛谈百年录上[C].石家庄:河北教育出版社,1999.212.

^② 转引自胡芝风.舞台艺术创作规律[M].北京:文化艺术出版社,2005.98.

的能指符号。于是,发现并探讨京剧表演者的身体与京剧表演程式遇合而生发出来的一系列问题,就成了京剧表演研究中重要且饶有趣味的课题,它们却几乎一直未被学界所关注到。

探讨人的身体在技术—政治领域关涉的问题,是福柯学说,尤其是他的《规训与惩罚》一书的中心任务。福柯以人的身体为言说焦点,对权力—知识机制进行了系谱学的研究,建立了由身体同权力和知识构成的三角的权力关系分析。“在福柯看来,人体是权力关系运作的中心因素。系谱学分析将表明,人体既是知识对象,又是权力施展对象。人体之所以能够被置于政治领域,在权力关系的支配下变得柔顺和具有生产性,即能够产生政治和经济效益,这是通过知识造成的。关于人体的知识和对人体的驾驭构成某种支配人体的政治技术。”^①

京剧程式显然首先是一种知识,是历代表演者对生活、艺术和人的身体深切认知的结果,凝聚着民族特定的文化观念、价值和意义。程式,也意味着一种权力,使程式知识持有者和意欲表现程式的身体之间建立起规训与被规训的体制。程式之于表演者身体的规训,形象地诠释了福柯指出的知识、权力与人体的权力关系。因此,福柯围绕着身体分析、论述的权力关系为京剧表演研究提供了一定程度上的借鉴意义。在这里需要说明的是,“规训”,是福柯《规训与惩罚》一书的核心概念,英文为 *discipline*。“在法文、英文乃至拉丁文中,这个词具有纪律、教育、训练、校正、惩戒等多种释义,同时还有‘学科’的释义。福柯利用这个词的多义性,赋予它新的涵义,用以指一种特殊的权力技术——既是权力干预肉体的训练和监视技术,又是制造知识的手段。它本身也是权力—知识结合的产物。”^②“‘规训’一词在我们的理解中主要有两个核心意义,乍看之下,这两个意义是大不相同的。规训的第一种意义给人以惩罚的联想:如管教一个不听话的孩子。第二种意义和一个技能知识体系有关:我们有各种学科,如历史学和社会学,我们也可以联想到为成为一名摇滚吉他手、芭蕾舞演员或者职业足球球员而需要接受的各种训练。所以规训在第一种意义上是个动词——我们施加于自身或他人的行为。规训在第二种意义上是个名词——我们为了进入某领域并在该领域受到重视而需要具备的一系列资格。在第一种意义上,规训是种令人联想到惩罚和强制行为的消极力量。而在第二种意义上,规训是一种与自我实现和成就联系

^① 刘北成编著.福柯思想肖像[M].上海:上海人民出版社,2001.227.

^② 同上 237.

在一起的积极力量。”“福柯通过‘权力—知识’这一概念将规训的两种意义联系起来。”^①显然，福柯创造出的新术语——规训，较之它在汉语字面上所呈现出的，有着更为丰富、复杂的意义。

京剧表演程式，作为权力—知识，对京剧演员身体的规训不言而喻。演员学戏、演戏的过程，就是身体接受规训的过程。所有的京剧表演名家都有着幼时学艺，学习基本动作和套式，即刻苦磨练表演程式的经历。旧时学戏，又叫打戏，演员身体所受的规训与惩罚由此略见一斑。程砚秋幼年师从荣蝶仙，“谋衣食，求技艺”，就受尽打骂交加的严格训练。电影《霸王别姬》就向观众展示了京剧演员小时在师傅的棍棒下学艺的情景。京剧表演程式对演员身体的规训显然是“零敲碎打”的“微妙的强制”，涉及到身体的“运动、姿式、态度、速度”等细枝末节，它尽可能严密地划分身体活动的“时间、空间和活动的编码”。福柯称这是“一种支配活动人体的微分权力”。作为权力—知识的京剧表演程式，严格规范了演员“做什么”和“怎么做”，创造出训练有素的身体。

京剧情式，以身体实践，记忆表演艺术源远流长的传统。从某种意义上说，传统意味着权威。浸淫于表演艺术的深厚传统、对其了如指掌的观众，事实上，可以说受托于表演艺术权威，对演员的表演、对演员被规训的身体履行着监视者的职责。众所周知，内行的京剧观众听戏、看戏无不追求细节的准确、恰当，美和好。俞振飞就说：“我们看一个演员的演出，很注意看他的一个出场：一亮相，走三步到‘九龙口’（离上场门三至四步的地方，按台的大小而定），一抖袖或者两抖袖，有的整冠，有的理胡子。现在有些名演员就不把这些动作完全做出来了，有的只是一只手抖抖袖就走到台口了。按照从前科班演员，一定要两只手抖了袖，整冠或理胡子之后才能走。不要小看抖一抖袖，这里面的好坏就有讲究，有时从这一动作就能看出这个演员有多少水平。比如刚学戏二三年的青年演员，他们上台，有玉带的端着玉带就好像端着一只盘子似的，这就说明他还没有学到真正的技术。有修养的演员上台一抖袖子后，只要手腕子一摇，两摇，水袖叠在腕子上，手就露出来了，这个劲都用在手腕子上。要是用了膀子的劲，越是使劲，两只手越是出不来。因此，老先生讲究要有‘准谱’，要求演员认真学好它。”^②观众完全可以根据演员对程式的完成情况叫好或者嘘声。台上台下，甚至已经形成了福

^① [澳]J·丹纳赫，T·斯奇拉托，J·韦伯著，刘瑾译，理解福柯[M]，天津：百花文艺出版社，2002.59.

^② 俞振飞，谈程式[A]，翁思再主编，京剧从谈百年录上[C]，石家庄：河北教育出版社，1999.211.

柯认为的一定的权力关系，观众既是表演的接受者、欣赏者，同时也是监督者、裁决者和检查者。

然而，要注意的是，正如许多表演艺术家、导演和学者所屡屡强调的，京剧表演程式不仅仅意味着严格的规范，而是谨严和自由的辩证统一。阿甲说：“凡有程式的艺术，都包含着格律和自由的两个方面，如果只懂得拘泥于格律的一面，就要被它困死，善用程式者懂得从谨严的格律中解放出来，为内容的需要自由运用，从而改造程式但又在程式之中。”^①张庚也说：“凡属程式都有一个两重性。所谓两重性，一方面，它是一个或一套规格化了的动作；另一方面，在舞台上一定要灵活运用，不能死搬……在舞台上，戏不同，人物的情况不同，硬按老师教的规格来搬程式，一点不能改，那行不通，所以用起来必须是活的。这就是两重性。”^②程式的自由，一方面指的是在不同的剧目中从具体人物、剧情出发灵活、千变万化地运用程式。例如趟马这一程式动作，运用于《挑滑车》中高宠的跃马蹬山、《艳阳楼》中高登的马踏人群，《战宛城》中曹操的马踏青苗，由于演员活用了程式，同样的趟马却表现出高宠、高登、曹操等不同的人物性格。^③王元化说：“程式化也同样给演员提供创造性的广阔天地，正如格律诗不会拘囿好的诗人，骈体文不会拘囿好的作者一样。一位美国艺术家说：‘京剧演员的地位、转身、动作，处处都有板眼，有一定规则，不得任意。这不但并不呆板，反而非常自然，这是一种美术化的自然。’”^④程式在严格规范的基础上臻于自由境界，这正是所谓的“有法之极，归于无法”、“无法之法乃为至法”。程式的自由另一方面说的是程式自身处于不断的发展过程中。生活的需要，以及表演者对生活和艺术的理解、领会的加深推动、促进了程式的发展，包括旧程式的改进，新程式的创造。王瑶卿、梅兰芳综合青衣、花旦、武旦等表现手法，创造出花衫这一新的行当，以及属于这一行当的程式动作，从而创演《霸王别姬》等，就是发展表演程式的典型例子。正是在程式的规范与自由的辩证中，京剧表演艺术得以不断持续发展，并且在上世纪30年代，终于由梅兰芳等人将它推至鼎盛阶段。

了解京剧表演艺术的人们往往对作为京剧表演艺术主体的程式抱持钟爱情怀，从而也谨慎对待程式的变化。这种态度在建国伊始，即在全国范围内轰轰烈烈

^① 李春意选编《阿甲戏剧论集》[M].北京：中国戏剧出版社，2005.380.

^② 张庚.漫谈戏曲的表演体系问题[A]. 阮芾编.戏曲美学论文集[C].北京：中国戏剧出版社，1984.

^③ 华迦、关德富.关于几个戏曲理论问题的论争[C].北京：文化艺术出版社，1986.130.

^④ 翁思再.京剧丛谈百年录[C].33.

烈展开的戏曲改革运动中被批判为“保守”。老舍说：“懂得一些业务的人，不管内行或‘票友’，都容易保守。他们保守，因他们热爱戏曲，愿意保留戏曲中原有的技术。”^①1949年底梅兰芳途经天津，接受《进步日报》记者采访时，针对京剧改革说道：“我以为，京剧艺术的思想改造和技术改造最好不要混为一谈。后者在原则上应该让它保留下来，而前者也要经过充分的准备和慎重的考虑，再行修改，这样才不会发生错误。因为京剧是一种古典艺术，有几千年的传统，因此，我们修改起来，就更显得慎重，改要改得天衣无缝，让大家看不出一点痕迹来，不然的话，就一定会生硬、勉强，这样，它所得到的效果也就更小了。”“俗话说，‘移步换形’，今天的戏剧改革工作却要做到‘移步’而不‘换形’。”梅兰芳“移步不换形”的言论显然与其时戏剧改革主流思想相悖逆。因此，此言一出，当即引起北京来的压力。梅兰芳于是又在天津做了检讨，修正他之前的意见，说明：“关于剧本的内容和形式的问题，我在来天津之初，发表过‘移步不换形’的意见。后来，和田汉、阿英、阿甲、马少波诸先生研究的结果，我觉得我那意见是不对的。我现在对这个问题的理解是，形式与内容不可分割，内容决定形式，‘移步必然换形’。”傅谨先生把梅兰芳有关“移步不换形”的谈论引发的这场风波，视为“一个标志性事件”。^②显然，如何对待京剧艺术的“形”，即它的形式上的主要构成部分——程式，成为这个事件的焦点，而梅兰芳的检讨至少在艺术处理层面意味着长期绵延的京剧表演艺术的程式的命运不可逆转地被改变了。

当其时，在戏曲艺术领域发生了一次史无前例的知识转换，斯坦尼斯拉夫斯基表演体系随着苏联在中国的政治权威的确立而确立了它在戏剧艺术领域的权威。京剧的程式，则与它所出来的社会、时代一起被定性为封建、落后的，需要予以革命的东西。这种对程式的态度在现代戏编演中因为现代生活与程式之间必然的龃龉而尤显激烈。一个无需置疑的事实是，当时的现代戏编演已经完全超越了艺术拓展上的意义，具有了不可争辩的明确的政治性。从而，对程式的态度也已经不是局限于艺术领域的探讨，丧失了稳健、审慎的心态，而将之一并纳入了社会、政治运动的领域予以判断。梅兰芳从“移步不换形”到“移步换形”的言论的变化反映的显然不是艺术认识上的转变，而是社会、政治认识上的转变。

“移步换形”，对京剧传统程式的解构，当然并不意味着要将演员的身体从

^① 老舍，谈“粗暴”和“保守”[J]，戏剧报，1954.12.

^② 傅谨，“先生”们的改革[J]，读书，2005.12.

被规训的状态中彻底解放。如果说,规训演员身体的程式,之前来自于表演艺术传统代表的权力,此时已被政治权力所掌握。置身于表演艺术传统的规范,演员仍然拥有创造的自由空间,而在政治权力的拘囿下,演员在舞台上的自由付之阙如。这种自由的沦丧,说明,一方面,演员不再能够从剧目的人物、剧情出发灵活地运用程式,而需要一概听从政治权力的指示完成表演,另一方面,动作一经政治权力的规范化、程式化,就不容许半点改动,程式的发展几乎无从谈起。演员在京剧表演中丧失了主体地位。正像傅谨先生在《“先生”们的改革》一文中指出的:“这就是二十世纪五十年代初中国戏剧领域出现的新格局——文人们决定价值而艺人们提供技术。这样的戏剧在以后的年月里还在反复搬演——一九六四年以后的几年里,江青和她的盟友们成功地从那批主要来自上海滩的‘新文艺工作者’们手中夺取了文化领导权,她和她的亲信于会泳等人成为戏剧领域的新掌舵,那个时代愿意趋时的艺人们则成为她创作‘革命样板戏’的工具……所有这些戏剧领域的大变小异都被说成是‘戏剧改革’,而所有这些‘改革’,都没有给艺人们留下一点言说的空间。”^①

“移步换形”,指的不是废弃“形”,即京剧程式,而是改造旧程式,创造新程式。新程式固然体现着京剧表演传统,更多浸透鲜明的政治意识形态色彩。样板戏,以“样板”一词包裹一整套独特的舞台表演,以及剧本创作系统,以一系列新程式的出笼终结了50年代起关于京剧程式的争论不休。在1966年召开的部队文艺工作座谈会上,江青说:“京剧的基本功不是去掉了,而是不够用了,有些不能够表现新生活的,应该也必须去掉。而为了表现新生活正急需我们从生活中提炼,去创造,去逐步发展和丰富京剧的基本功。”^②显然,江青在这里表达了创造京剧新程式的愿望。这种说法实在无可厚非。新生活吁求与之相匹配、适应的新程式的出现,这也是诸多戏剧家的观点。阿甲等人长期对创造京剧新程式的探索就说明了这一点。阿甲针对戏曲现代戏一演到八路军、解放军就不伦不类的现实,指出,“表现现代生活接受传统决不是无批判地搬运程式,因为程式是前人创造的一种结果”,“戏曲舞台上一演到干部人物,特别是代表正确思想的干部人物,真是非礼勿视,非礼勿听,绷着脸讲话,不然,就是皮笑肉不笑地在做表情,或则是拍拍别人的肩膀,表演非常单调”,解决的办法就是创造新的合适的

^① 同上。

^② 林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要[N],人民日报,1967.5.29.

程式，新程式创造应该基于这样的思想认识，“我们的干部、首长，也自成一种风格，这种风格，是在党领导下长期的革命锻炼中形成的。”它有两个基本的特征，“对群众的爱，和对敌人的恨”，此即“无产阶级战士的风格”。^①到了文革时期，江青提出“要程式，不要程式化”，“既反对了那种刻板摹仿生活动作、死板限制活动空间，因而缺乏艺术表现力和感染力的自然主义，又反对了那种到处套用旧程式、靠旧程式吃饭，因而妨碍和破坏思想内容表达的形式主义。”^②

然而新程式的创造谈何容易，它应该是长期积累的结果，并非可以在一朝一夕间获取。因此，事实上，现代戏，尤其是其中的样板戏，一方面继承了京剧表演的基本动作，另一方面倒是创造出大量与艺术表现无甚关系，而渗透着鲜明、强烈的政治意识形态的身体符号，比如“三突出”理论指导下对演员身体表现的规定。在“三突出”理论指导下，《智取威虎山》一剧调整了人物在舞台上的位置、动作。在《智取威虎山》原来的演出中，“座山雕居高临下，主宰一切，而杨子荣却处于被动，围着他打转，做他的陪衬。这种历史的颠倒，如今被我们重新颠倒过来了。首先，我们删去了原来的‘开山’、‘坐帐’等渲染敌人威风的场面，又把座山雕的座位由舞台正中移至侧边，自始至终作为杨子荣的陪衬；而让杨子荣在雄壮的乐曲声中昂然出场，始终居于舞台中心；再用载歌载舞的形式，让他处处主动，牵着座山雕的鼻子满台转；在献图时，让杨子荣居高临下，而座山雕率众匪整衣拂袖、俯首接图。大灭了资产阶级的威风，大长了无产阶级的志气。”遵循这种原则对《智取威虎山》以及其它样板戏的舞台动作设计、舞台调动等等不胜枚举。“在‘样板戏’中，显然都是用最好的画面构图来突出英雄人物所向无敌的英雄气概的，如《红灯记》‘刑场斗争’一场，李玉和就义时屹立在有参天劲松作衬景的高坡，怒斥偏于一隅、虚弱渺小的鸠山。在《沙家浜》第十场‘聚歼’中，郭建光与敌人开打时，他始终居于舞台的中心，黑田等则只在舞台的左、右侧窜动。这样，正面人物的高大和反面人物的矮小，自然形成鲜明的两极对照。”^③样板戏对人物位置、动作的这种设置，以及其它如音乐、布光、扮相等方面的安排，“从京剧的角度讲又都是程式，因为它们完全与程式的夸张

^① 阿甲.戏曲表演论集[M].上海:上海文艺出版社,1979.155.

^② 上海京剧团《智取威虎山》剧组.源于生活 高于生活——关于用舞蹈塑造无产阶级英雄形象的一些体会[J].红旗,1969,第12期.

^③ 刘艳.“样板戏”与20世纪中国的文化语境[A].施旭升主编.中国现代戏剧重大现象研究[C].北京:北京广播学院出版社,2003.287.

性、鲜明性、稳定性的特质相符。”新程式甚至还涉及到一些诸如“李玉和的化妆该如何，衣服的补丁应补在哪里，铁梅的红头绳要到哪里去买等等鸡零狗碎”的细节。《红灯记》中李奶奶服装上补丁的位置就曾得到江青的反复指示。1964年5月23日，江青在人民剧场看完对京剧《红灯记》的第一次彩排后就郑重指出：“奶奶的服装补得不是地方”；6月20日江青在后勤礼堂看第三次彩排时再一次明确指示：“老奶奶的服装，补丁要补在肘上，肚子上的一块不要。”^①

显然，“三突出”理论指导下的新程式对演员身体进行规训的思想资源，更多的不是来源于对生活和艺术的认知，而主要来源于当其时的政治话语。新程式是工农兵夺取历史主导地位的政治话语在京剧舞台的物理空间上的充分表达。政治权力由此在舞台上得以贯彻。而对化妆、补丁、红头绳等之类细节的规训，既无关艺术表现，又无关政治表达，而是权力的规训终于达成的体现，它们绝非无关紧要。在《规训与惩罚》中，福柯指出，“纪律是一种有关细节的政治解剖学”，“任何细节都是重要的”，“任何细节都不是无足轻重的”，“这与其说是由于它本身所隐含的意义，不如说是由于它提供了权力所要获取的支点”。“为了控制和使用人，经过古典时代，对细节的仔细观察和对小事的政治敏感同时出现了，与之伴随的是一整套技术，一整套方法、知识、描述、方案和数据。”^②

因此，样板戏一方面是艺术文本，一方面则是布局精良、设置细致的权力机制。借助这一套以革命命名的权力机制，江青等人得以正当地排挤、打击、迫压异己者。彭真等人在《沙家浜》一剧上与江青的斗争，以及彭真等人最终的倒台就是一例。彭真后来被冠以的罪状之一，就是“腐蚀青年演员”，“破坏”江青的“京剧革命”。其他又有一大批样板戏的直接参与者和间接涉及者由样板戏而获罪，如阿甲、赵燕侠、童祥芷等等。对样板戏稍微表示不满，就会招致政治性的惩罚。陈白尘的《臧口日记》记述了他1970年在中国作协的牛棚中接受改造期间因样板戏而起的经历。“晚间放电影以慰劳，但是又于无意中被小人刺了一枪：由于连放两部样板戏《智取威虎山》与《红灯记》，众人均有意见，说虽是好戏也累人。我插言道：‘这好比很久不打牙祭了，连吃两顿，也吃不下去。’于是徐东晓指我而斥曰：‘此话不妥，这是对样板戏的讽刺！’我虽是黑线上的人物，但在样板戏诞生之初，也曾大声欢呼过的，因为它仅在突破京剧旧框框而表现现

^① 李杨.再解读[M].263.

^② [法]米歇尔·福柯.规训与惩罚[M].北京：三联书店，1999.157.

代生活这一点上,已经是创举了。我的比拟若有不当,又何至于公开对它作讽刺?这真如王真所说的,动辄得咎了!”“‘天天读’时我又成了‘众矢之的’。徐东晓打头阵,上纲上线,对我大批一通。小涂之流便进一步说,以猪肉比样板戏,思想反动之至!更有人说,我对样板戏是有刻骨仇恨的。”“全连点名时,葛洛以不点名的方式点了我的名,说我对样板戏的诬蔑是阶级斗争新动向。把样板戏当作‘圣经’,绝不能提高它的威望!真没想到一句玩笑话引来了这么多的灾难。”^①

到了1967年,“把样板戏推向全国去”的号召一出,样板戏普及工作自上而下轰轰烈烈地铺展开来,样板戏的权力机制也在全国范围内迅疾建立。全国人民的身体,变成了借助样板戏被权力规训的身体。当其时,“大力普及样板戏”要求完全照搬“样板团”的演出,一招一式、一颦一笑,不得改动,稍有疏忽,就被冠以“破坏革命样板戏”,当然也就是破坏革命事业的罪名论处。于是,从中央到地方,样板戏在全国范围自上而下建立了一整套谨严的学习体制。当时的情况是,省级的演出团体直接向“样板团”学习,而地方的演出团体则向省级取经,如此层层递接。“各种级别的‘革命样板戏学习班’如雨后春笋一样纷纷破土而出,各学习班都派本团好同志跑到北京和上海一场接一场地看那些红色经典,一面受教育一面学艺。我的朋友冬雷当年曾是沈阳市革命样板戏学习班的演员,他告诉我,那会儿组织上奉行的是球场上的打法,两个盯一个,如果要学鸠山的戏,就得派去两位同志,使出全身本事,力争把袁世海先生的一招一式一颦一笑,全部学来。从北京和上海归来的学艺者风尘仆仆地赶到一个指定地点,候在那里的小汽车立即将他们送到热气腾腾的排练场。李玉和是怎么走蹉步的,杨子荣是怎么凌空大劈叉的,阿庆嫂是怎么扔茶壶的,鸠山是怎么死的,统统传达出来不能过夜。地方团为了学戏,甚至从音乐学院请了一些能工巧匠,让他们到北京上海,把样板戏的唱腔和音乐一段段记录下来。”^②政治权力正是通过这样的样板戏学习体制,行之有效、毫无遗漏地将触角伸展至社会各个领域、各个阶层。

当其时,权力对最广大人民身体的规训,不仅仅以唱、演革命样板戏的方式,还通过跳“忠字舞”、早请示晚汇报等等仪式来实现。“跳‘忠字舞’,一般的景况是这样的——每人手捧《毛主席语录》,胸佩毛主席像章,围成一个象征‘忠’字的圆圈,一边唱当时最流行的《心中的红太阳》、《万寿无疆》、《万岁!万万岁!》

^① 陈白尘:《缄口日记(1966—1972, 1974—1979)》[M].北京:大象出版社,2005.116.

^② 记忆鲜红[M].35.

等几首歌颂毛泽东的歌曲，一边反复转圈，同时做出与歌词相仿的舞步、手势、表情等简单动作。例如，唱‘敬爱的毛主席啊’，要手举《毛主席语录》本，右腿半蹲，左腿半跪，抬头眼望语录本上的毛主席像；唱‘您是我们心中的红太阳’，要把语录本收回到自己的胸口处紧贴，象征着‘在我心中’，然后两手分开，有节奏地来回高举摆动，抬头仰望天上的太阳，表情幸福，做接受阳光照射状。”

“那时候，跳‘忠字舞’成了风行各地的全民运动。几乎每一个工厂、单位，一到时间，人们就会纷纷撇下手中的活计，在空地上狂舞一番。”“这‘忠字舞’，不管你身段如何，都得掺和进去，‘跳好跳不好是水平问题，跳不跳是对毛主席忠不忠的立场问题。’据说在中国共产党第九次全国代表大会上，全体代表也曾在这会上集体跳忠字舞。”从1968年开始，全国各企、事业单位、街道、农村、大队兴起了早请示晚汇报这种对毛泽东进行个人崇拜的仪式，大概情况是：“每天早晨一上班，开始学习或工作前，集体立正站在毛泽东画像前，仰望画像，手握‘语录本’贴胸，由一人带领齐声高呼‘敬祝毛主席万寿无疆！万寿无疆！万寿无疆！’边喊边把‘语录本’一起举向上前方，按节奏摆动。之后，由领头人代表大家高声向毛泽东画像报告：‘敬爱的毛主席，今天我们要遵照您的……教导，决心……’最后宣布解散，各就各位。这一程序叫‘早请示’。‘晚汇报’的程序与‘早请示’基本一样。只是安排在一天工作结束之后或就寝之前，向毛泽东画像各自述说一天所干的事情。如学了多少条‘语录’，记了多少字的笔记、心得体会，解决了什么问题，思想上有何收获，对照‘伟大教导’还有什么‘差距’以及今后怎么办等等。”^①到了1969年6月，根据毛泽东的批示，这种风行全国的仪式才逐渐被取消。除了忠字化运动、早请示晚汇报，权力还通过批斗会、忆苦会、声讨誓师会等其它戏剧性活动达成规训目的。

这种全国人民一起唱、演样板戏的盛况，几乎体现了福柯在《规训与惩罚》一书中论及的全景敞视主义。全景敞视主义所指称的全景敞视机构使居于中心位置的权力可以一览无余地观看、辨认到散布在四围的受监督者。这实际上是“一种能够和应该独立于任何具体用途的政治技术的象征”，“一种在空间中安置肉体、根据相互关系分布人员、按等级体系组织人员、安排权力的中心点和渠道、确定权力干预的手段与方式的样板”，“在任何一种应用中，它都能使权力的行使

^① 旷晨、潘良编著. 我们的六十年代[C]. 北京：中国友谊出版公司，2005. 253—258.

变得完善”。^①文革时期的样板戏普及体制在社会各领域、各阶层培养了大批“时刻为了国家利益检测着周围的一切的‘哨兵’型群众”^②，通过他们在全国建成了无数的全景敞视机构，使全国人民学习样板戏的状况对于权力中心来说，都历历在目。由此，样板戏普及工作使整个中国成了一个规训社会。

正是通过样板戏表演，全国人民完成了自我政治身份的认同，从而得以确认个体与更广大的革命阶级之间的一致性，由此获准投入革命阶级的洪流。于是，擅长唱昆曲的俞平伯先生也“认真地、有板有眼地”学唱起革命样板戏，巴金在《随想录》中回忆了学习样板戏的痛苦、屈辱经历。毫无疑问，对于俞平伯、巴金等人来说，与最普通的群众不同，学习样板戏丝毫也称不上娱乐，而是他们政治身份确立的必由途径，他们的任何忤逆行为都将使他们被革命阶级所抛弃，成为政治主流的弃儿，加以侵害。正是在身份认同的功能上，李杨称样板戏为一种“镜像”。它同时也是一种仪式，犹如古代民间结社时，参与者通过戏曲舞台上学来的一套程式入会。文革时期，人们通过唱、演样板戏投入革命阶级主流。在身份认同这个意义上，以程式化的京剧为载体的样板戏显然具有与生活形态较为接近的话剧无法企及的优越性。与生活形态距离较大的程式化的京剧动作，增加了身份认同过程的规范性和仪式性。事实上，可以说，在以革命为社会、政治主题的时代中，对戏曲现代戏的态度本身就已经决定了人们，当然主要是知识分子的政治身份的认同与否。吴祖光、夏衍、周扬等一大批知识分子就部分地因为在戏曲现代戏上的观念与政治权力相左而先后被抛出了主流。

戏剧表演的动作程式建立了权力对于最广大人民的身体的规训机制，同时，戏剧表演的广场性的空间形态也为权力的畅通表述提供了最适当的方式。相对于上文指出的全民演出样板戏体现出来的全景敞视主义，戏剧的广场演出形态则说明了一种相反的原则。在《规训与惩罚》一书中，福柯谈到朱利尤对生成全景敞视原则的现代社会与古代社会的比较。与现代社会，以及其中生成全景敞视原则所追求的“使少数人甚至一个人能够在瞬间看到一大群人”相反，“古代社会曾经是一个讲究宏伟场面的文明。‘使大批的人群能够观看少数对象’，这是庙宇、剧场和竞技场的建筑所面临的问题。因为场面宏大，便产生了公共生活的主导地位，热烈的节日以及情感的接近。在这些热血沸腾的仪式中，社会找到新的活力，

^① 福柯.规训与惩罚[M].1999.231.

^② 被规训的激情[M].185.

并在霎那间形成了一个统一的伟大实体。”^①20世纪40年代延安秧歌剧表演正是创造了“使大批的人群能够观看少数对象”的“公共生活”的宏大场面。从钟敬文《延安戏剧图集》等一些留存的图片资料来看,围绕着秧歌剧演出活动的中心,观众密密麻麻、层层叠叠。正像周扬描述的,延安秧歌剧“在广场中央演出,如同一座圆形的舞台,四面向着观众”。^②

在与现代社会的全景敞视主义相比较中,福柯显然在一定程度上将古希腊的圆形竞技场和舞台浪漫化了,从而忽视了宏伟场面的规训意义。延安秧歌剧的广场演出形态构成了多数人的看与少数人的被看。这种演出形态具有的教导、规训性能自不待言,这事实上也正是延安秧歌剧所要达成的首要意义。赵超构《延安一月》中说起对秧歌的看法:“现在的新秧歌,无论从哪点来说,都是教育终于娱乐。”广场演出形态之于权力意志的实现当然首先有赖于戏剧本身的故事情节。赵超构说延安秧歌剧“把共产党所要求的事情化为故事,再加上艺术的糖衣”。^③以《兄妹开荒》为例,它表现的劳动生产生活是当其时边区政治、社会生活的重大主题之一。这个小型的“街头秧歌剧”人物关系简单,在场上的只有兄妹两人。兄假装懈怠劳动,使兄妹二人形成规训与被规训的关系。需要注意的是,除了妹妹外,对于懈怠劳动的兄,还有不在场的规训者,这就是出现在妹妹话语中作为权力象征符号的刘区长和从群众内部产生的劳动榜样马丕恩父女。同时,被规训的也不仅仅是兄,更重要的,是广场上千千万万的观众。与大生产紧密相关的,是改造二流子,这是边区政治、社会生活的另一个重要主题,也是新秧歌表现的重要内容,《刘二起家》、《钟万财起家》、《动员起来》、《一朵红花》、《刘海生转变》等都属于这一题材范畴。剧中人物、事迹多数来自边区群众的现实生活。《钟万财起家》就是典型的例子。“钟万财供给了《钟万财起家》一剧以完全的材料,他看了这个剧的预演,而且当这个剧在他们的乡里演出的时候,他几乎是每场必到的观客。其余群众都以羡慕的眼光看着他,他们都愿在剧中看到自己,实际上他们是已经看到了,不过姓名不同罢了。”表现二流子转变的秧歌剧具有的规训意义是巨大的。《钟万财起家》演出时,“观众中的二流子就被人用指头刺着背说:

^① 规训与惩罚[M].243.

^② 周扬.表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后[A].周扬文集第一卷[M].北京:人民文学出版社,1984.442.

^③ 赵超构.延安一月[M].民国丛书第五编79卷.上海:上海书店民国廿八年,108.

‘看人家，你怎办？’”^①广场演出充分发挥了它强大的意识形态功能。“因为场面宏大，便产生了公共生活的主导地位，热烈的节日以及情感的接近。在这些热血沸腾的仪式中，社会找到新的活力，并在霎那间形成一个统一的伟大实体。”^②这个“统一的伟大实体”的形成依凭的是新秧歌剧宣扬的社会生活的公共理念，观众秉持、遵循这样的理念完成自我社会身份的认同，反之，则被划归为他者，成了火热的公共生活的孤单弃儿。《兄妹开荒》中的兄倘若真的不事生产，就将被刘区长代表的社会政治生活抛弃，同时被以劳动英雄马丕恩父女代表的群众集体生活抛弃，甚至，也将被妹妹逐出家庭生活。“被抛”显然具有无限的威慑力，于是服从改造成了二流子们进入“统一的伟大实体”的唯一途径。

事实上，广场上的新秧歌一方面“使大批的人群能够观看少数对象”，另一方面，也“使少数人甚至一个人能够在瞬间看到一大群人”。隐藏在场上的演出背后的，是权力的眼睛，它环顾着周匝的人群，多数人没能意识到这双眼睛的存在，他们沉醉于“这些热血沸腾的仪式”，沉醉于霎那间归属于“一个统一的伟大实体”的幸福感。观众中少数的他异者则明显感受到权力眼睛的逼视。“安塞宣传队”因为表现了老百姓熟悉和爱慕的杨朝臣的真实事迹被叫作“杨朝臣的秧歌队”，人们以杨朝臣为学习榜样，而二流子陆喜娃看到剧中的自己，就羞愧得无地自容，回家去痛哭了一顿，决心要改邪归正了。被公共生活理念背后的权力目光所投注，陆喜娃产生了被羞辱感，他的痛改前非正说明了权力规训的胜利达成。

显然，延安秧歌剧的故事、情节为延安大众提供了行动的典范。在这个意义上，秧歌剧体现了“民族寓言”的特征，向大众展示了他们应然的生活。而戏剧，毫无疑问较之其它任何一种文艺形式更适合于寓言，也就是行动典范的感性直接、生动完整的呈现。它在生活还未进行之前，就把生活应该要有的样子展示给大众看，从而引导，更准确地说，敦促、监督大众按照它期许、要求的图景进行生活。事实上，延安时期以降，戏曲现代戏几乎无一例外彰显出寓言的性质，说明生活应该有的样子。建国初期的《刘巧儿》、《李二嫂改嫁》、《罗汉钱》等配合《婚姻法》说明了新政权下婚姻生活的新气象；“大跃进”期间的《朝阳沟》则提供了青年们“上山下乡”的美好未来；而文革样板戏等则教导全国人民站稳阶级立场，坚定革命意志。广场演出形态则进一步促进了秧歌剧的故事、情节所提

^① 周扬：表现新的群众的时代——看了春节秧歌以后[A]，周扬文集第一卷[M]，438。

^② 福柯：规训与惩罚[M]，北京：三联书店，1999，243。

供的生活规范的树立，从而实现了权力的意志。同样地，广场演出形态也实现了大众进行政治身份认同的功能，在观看演出过程中，大众终于投入了“一个统一的伟大实体”。

动作程式、广场演出形态积极促成了表演与政治的合一。然而，值得注意的是，戏曲，尤其是京剧表演是一门技术性极高、极强的艺术，绝非一朝一夕可以习得。梅兰芳在《舞台生涯》中说到“练身段，学唱腔”的长期性：“关于青衣的初步基本动作，如走脚步、开门、手式、指法、抖袖、整 、提鞋、叫头、哭头、跑圆场、气椅这些身段，必须经过长时期的练习，才能准确。”^①样板戏普及运动中，乡民村夫当然不可能完整、专业地仿照样板团的演出完成动作程式，加上灯光、布景、服装等舞台其它方面的条件限制，因陋就简、因地制宜，具有严格的动作程式的样板戏，在自上而下的传播过程中显然很大程度上被解构了。表演程式的松懈随即不可避免地导致政治权力严肃性的削弱。也就是说，因为对表演程式这种知识系统的无知和无能，民间大众对权力几无意识；权力对大众身体的规训因此几乎未能实现。权力对大众身体进行规训的初衷，变成了大众身体狂欢的结果。这是一种因革命之名的狂欢。

普及样板戏，使全民参与演剧，那些从前围绕民间草台，观看着帝王将相、才子佳人故事的乡民村夫终于自己当上了演员。今天，对穿越过文革时代的普通人来说，样板戏成就了他们一生中唯一的表演经历和经验。而这种唯一的经历和经验在记忆中浮泛上来时，带来的并不尽然是痛苦、屈辱等，如同文革给人们的情感印记，反倒混杂着关于青春、激情的不可重返的美好体验。显然，样板戏构成的权力机制在它延伸及最底层的民间社会时，它的功能已经弱化了，反而为民间的狂欢提供了合法性。广场演出形态，在传达权力规训的同时，也在一定程度上构成了广场的狂欢景象。在《规训与惩罚》一书中，福柯说，对犯人的公开处决，作为一种惩罚的司法仪式和展示权力的政治仪式，把民众作为观众召集而来，形成了类似于广场性戏剧演出的场面，其目的是“以儆效尤，不仅要使民众意识到最轻微的犯罪都可能受到惩罚，而且要用权力向罪人发泄怒火的场面唤起恐怖感”，然而这种意欲对民众进行规训的司法仪式和政治仪式，“本来只应显示君主的威慑力量，但却有着一个狂欢节的侧面：法律被颠覆，权威受嘲弄，罪犯变成

^① 梅兰芳口述《舞台生涯》[Z]，许姬传记，台北：里仁书局印，16。

英雄，荣辱颠倒。”^①同样，广场演出的延安秧歌剧和文革样板戏也不可避免具有狂欢化的色彩。从1943年第一个秧歌剧《兄妹开荒》诞生，到了1944年的春节，延安几乎各机关、部队、学校、村庄等都有了自己的秧歌队。“保安处的秧歌”、“保卫处的秧歌”、“留政的秧歌”、“军法处的秧歌”、“行政学院的秧歌”、“西北党校的秧歌”、“延安市民的秧歌”等等把整个陕甘宁边区都闹沸腾了。“据不完全统计，从1943年农历春节至1944年上半年，一年多的时间就创作并演出了三百多个秧歌剧，观众达八百万人次。”秧歌走上广场、街头，形成了延安日常的狂欢景象，重组了边区文艺构成形态。样板戏的狂欢化表现在，其中最主要的现代戏部分，在全国各城市、村庄日夜上演，一时之间，形成了全民演剧的狂欢景象。“样板”现代戏无疑塑造了整整两代人的公共记忆，不用勾脸谱、不用置行头，一个亮相，一副清嗓，现实生活中的人物就摇身变为戏剧中的人物。样板戏成为全民性的戏剧。

全民演剧的热潮带来的，必然是戏剧与现实、舞台与生活界限的模糊。于是，秧歌剧和样板戏所归属的戏曲现代戏之所谓“表现现代生活”，一方面把现实生活搬上戏剧舞台，一方面却又把舞台上的戏剧引渡到现实生活中去，如同延安新秧歌运动中涌现出来的《钟万财起家》等作品，现实与戏剧轩轾不分，云翳不清。

“人们不是袖手旁观，而是生活在其中，而且是所有人都生活在其中”，“生活本身在表演，而表演又暂时变成了生活本身”。^②“1954年，法国《世界日报》记者罗伯特·吉兰到中国，令他惊奇的是，几乎所有的中国人都装扮得像剧中人，清一色的蓝色人民委员式的上衣加斯大林式军领，扣子排到脖子上，口袋里插一支自来水笔。又过了十多年来到中国的法国记者们就更吃惊了。一场惊天浩劫的‘文化大革命’，竟从批一部戏开始，而文化革命的成果，是创造了八部样板戏。天地大舞台，全民都在表演。”^③整个中国，变成了一个“剧场国家”。与延安秧歌剧相比，文革样板戏当然具有更加强烈的规训意义，而且，权力规训的达成更多凭借的是强制的手段。这意味着，舞台上表现的所谓现实生活提供的是一套高度意识形态化的话语系统，其中所呈现出的意象群与真实的生活形成相当程度的疏离状态。与舞台生活的非现实化相应的正是现实生活的不真实化，以至于隔着

^① 福柯.规训与惩罚.38.

^② 周宁.想象与权力[M].厦门:厦门大学出版社, 2003.15.

^③ 同上.33.

数十年历史的尘埃，20 世纪下半叶很长一段时间内的社会生活，在今天看来，影影绰绰之间，依旧给人太过戏剧性的不可思议的感受。如果说，在延安，钟万财等人还会在《钟万财起家》中看到真实的自己，到了戏曲现代戏的高峰期，不管是在舞台上，还是在生活中，闹闹哄哄的竟大都是夸张扭曲的人物了。20 世纪下半叶，共和国深陷于样板戏为主体营造的表演狂欢中，在戏剧与现实、舞台与生活两相交叠的情状中，“一国之人皆若狂”。“你很难看到静默的场面，全国上下洋溢着疯狂的热情，每一寸土地都在激烈地震颤。那时候，没有紧闭的嘴，没有竭尽了的口号，只有疯狂、喧嚷、骚动……比炮弹声还要尖利的呐喊！”^①延安新秧歌运动正是在此中，发出回响，狂放却也残忍。

于是，动作程式和广场演出形态一方面促成表演与政治的合一，另一方面，却也在权力期许的这种合一状态中不可避免地一定程度剔除了用以规训的政治，留下了狂欢化的表演。无论是规训还是狂欢，都因革命之名，这是革命的规训，也是革命的狂欢。

第三节 “继续革命”与革命的“自我驯化”：舞台的衰落

上世纪末，《南方周末》发表朱学勤《革命》一文，文中说：“在最近千年里，要找出人类最惊惧而中国最熟悉的一个共同词汇，也许只有‘革命’。革命是历史的火车头，革命能使历史沸腾，革命是摧枯拉朽的风暴，凡是革命的正面作用，和其魅力长存的精神遗产，人们已经谈得很多，也都对。但是人们往往遗忘了革命遗留的代价，并且由于遗忘而轻信了许多神话。”^②革命以其在政治领域的含义出现，在中国是百年来的事，并且迅速成为中国人生活最突出、最重要的征候。革命，这一概念代表的过程、事件、观念等给中国带来了难以想象、有目共睹的“正面作用”，同时还有神话倏忽破灭后的深巨创伤。中国革命的结果，是一个现代生活进程的出发、展开。从这个意义上说，以表现现代生活题材为规定性的戏曲现代戏应该算是中国革命的产物。同时，既然革命是现代生活的主题，那么，以现代生活为题材的戏曲现代戏显然构成了一种中国革命的知识 and 情感谱系。戏曲现代戏在内容上表现革命生活，以明确宣扬革命理念为旨归，通过美学方式建

^① 吴亮、高云主编.日常中国[Z].南京：江苏美术出版社，1999.250.

^② 朱学勤.革命[J].南方周末，1999.12.29.

构革命意识形态，从而参与中国以革命为表征的现代化谋求。这是戏曲现代戏得以纳入革命系统的首要表现，由此生发戏曲现代戏作为国家神话的性质之一。

在革命的历史主流中，戏曲现代戏显然是传统戏曲遭遇身份危机之后寻求自我生存、发展的唯一方式、途径。革命话语把传统戏曲阐释为对帝王将相、才子佳人占领历史主导地位的封建意识形态的表达，从而危及已经绵延数百年的传统戏曲的安身立命。而表现现代生活，在这种革命的话语系统中，成了戏曲必须完成的工作。正因此，剧种分工论等戏曲现代戏史上出现的一些谨慎观念到底被逐一排斥。也就是说，在 20 世纪中国革命的暴雨狂风中，戏曲编演现代戏不仅仅是戏曲艺术对外在于它的社会、政治、文化等各领域革命的历史任务的自觉、主动承担，而且是革命意识形态对它的重要规约。社会、政治、文化上的革命最终落实到戏曲艺术具体的表现、操作层面，是戏曲艺术，包括技术上的一系列革新，诸如新程式的创造等等。凡此种种，都说明了在戏曲现代戏这一现象上，政治与表演因革命之名的合一。文革时期的样板戏无疑是政治与表演因革命之名而合一的最典型的形态，同时也是戏曲现代戏作为国家神话的最典型形态，它为革命提供了一整套的意识形态，提供了与之相关的全民性的仪式、动作、口号等等。

值得一提的是，在革命的系统，戏曲现代戏形成了独特的美学品格，即革命美学。革命美学投射在戏曲现代戏，反映出其不断变动的过程性。延安时期，秧歌剧一方面因为由之而来的旧秧歌剧小生小旦小丑的角色设置和调笑戏谑的语言情节等形成的喜剧性传统，一方面因为表现边区蓬勃向上的现实生活，显现出鲜明的喜剧色彩。赵超构在《延安一月》中记述延安秧歌剧表演，特别赞赏《兄妹开荒》，原因正在于它的“愉快、幽默情趣”，也就是它的喜剧性。相比之下，秦腔等较为大型的陕北地方戏曲现代戏则渗透着悲剧意识。马健翎的《血泪仇》作为延安戏曲现代戏的重要成就，就体现出与《兄妹开荒》等小型秧歌剧迥然不同的审美性质。《血泪仇》对王仁厚一家三代在国民党统治区域流离失所的悲惨境遇的表现使全剧充盈着悲剧意识，从而每每演出都感染、激发观众“随着剧情而发出同情和义愤的呼声”，甚至纷纷宣誓“为王仁厚报仇！”当然，《血泪仇》应该并不严格属于悲剧范畴，王仁厚一家终于在边区团聚的结局使情节向一个无限光明的未来敞开，从而使作品最终具有了喜剧性。以宣扬革命的正当性、正义性为旨归的《血泪仇》在作品结尾赋予革命以意义。显然，先前王仁厚一家生活

的悲剧性越强烈，结尾处革命具有的意义就越发重要。从戏剧结构来讲，作品形成了一种二元对立的情节结构，形成国统区与边区两重天的鲜明对比，体现了共产党政权终将取代国民党政权的必然性。这种必然性的张扬在一定程度上消解了作品前一部分情节的悲剧性，从而使作品更多给观众以昂扬向上的革命战斗的激情和快感。《血泪仇》中的戏剧结构及由此具有的悲剧性和喜剧性更替的审美体验同样出现在 1945 年的歌剧《白毛女》中。同时，这种戏剧情节结构终于明确引申出“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的革命话语。

《血泪仇》、《白毛女》等作品中已然出现的共产党政权的身影和声音在建国之后的戏曲现代戏中频频出现。建国初期配合《婚姻法》编演的《刘巧儿》、《罗汉钱》、《梁秋燕》等以及大跃进期间的《朝阳沟》等剧中，新政权以马专员、区长、乡长等的面目作为扫除旧思想、旧习俗的力量现身。这种力量之于旧思想、旧习俗的不可辩驳的绝对的压倒性优势使《刘巧儿》等剧更多表现出浓厚的喜剧色彩。显然，在情节上，剧中主要人物面临的障碍无一例外总是于意料之中在新政权的支持帮助下被克服排除，人物最后总能如愿以偿，奔向想象中的美好生活。除此之外，地方戏曲在表演上，包括语言、动作方面各新鲜活泼、兴味盎然的突出特征进一步增加了作品的喜剧性。比如在豫剧《朝阳沟》中，银环妈作为城市小市民狭隘、落后思想的代表，却并没有像日后样板戏中的反面人物那样被完全挤兑了表现空间，相反却是生发作品喜剧性的重要因素。《刘巧儿》、《朝阳沟》等剧充分体现了现代戏对中国传统戏曲的喜剧性特征的继承，从而一定程度上也体现了民族在日常状态中发掘生活的喜剧性的文化特征。

这种情况到了 60 年代，尤其到了文革时期已经发生了完全的变化。在日常细碎生活中挖掘表现喜剧性的传统在 60 年代的戏曲现代戏直至文革样板戏创作中终于逐渐衰弱，直至完全成为禁忌。比较延安时期的歌剧《白毛女》和文革时期的舞剧《白毛女》，能明显看到不同时代文学艺术美学取向的差异。孟悦、李杨等人已经先后就《白毛女》文本的演变做出过精彩的分析、论述。歌剧《白毛女》的第一幕的“时间设计在对农人来说有仪俗意味的年关，场景是杨家。从舞台布景到对话和情节安排都很合目的地呈现着一个民间日常生活的和谐的伦理秩序，以及其被破坏的过程。大幕拉开，正是雪花纷扬的除夕之夜。杨家室漏屋寒，几近一无所有，却也要过个平安团圆年，桌上摆着保平安的龛神像，喜儿

独自和着面，等着相依为命出外躲债的爹爹回家团圆包饺子。杨白劳冒雪而归，带回了门神、白面和给喜儿买的礼物红头绳。邻居王大婶前来殷勤相请，话里话外透出两家关系的亲密无间，并提起喜儿大春来年的婚事。这样的一些细节体现着一个以亲子和邻里关系为基本单位的日常普通社会的理想和秩序：家人的团圆，平安与和谐，由过年的习俗和男婚女嫁体现的生活的稳定和延续感。在接下来的场景里，赵大叔、王大婶和大春都来到杨家包饺子过年，民间生活秩序的和谐理想通过全体反复的齐唱得到了强化。”^①这样的民间日常生活的展示使演出从一开始洋溢着喜剧性。“与歌剧一开幕喜儿登场盼爹爹回家过年的场面不同，芭蕾舞剧一开场，即向观众展开了一个强烈的象征画面，将一幅典型的‘半封建半殖民地’中国农村的缩影推到观众面前：

序幕

黄世仁家大门口。

在解放以前，我国农民遭受地主、官僚资产阶级和帝国主义的残酷压迫和剥削，经历了多少苦难。但是，他们并没有屈服，面对敌人的屠刀，挺起胸膛，进行英勇顽强的反抗和斗争。听，他们的歌声：

看人间，往事几千载，

穷苦的人儿受剥削，挨鞭笞。

多少长工被奴役，多少喜儿遭迫害。

流不完的眼泪啊，

化作倾盆大雨降下来！

诉不尽的仇恨啊，

汇成波浪滔天的江和海！”^②

民间日常伦理生活，以及在这种生活中蕴涵的喜剧性到了这时已经几乎荡然无存。《白毛女》文本从延安时期的歌剧到文革时期的舞剧体现出来的革命美学的发展演变当然同样发生于这个历史过程的戏曲现代戏身上。以样板戏《红灯记》的形成为例。即使不说它的前身，即1962年电影版本《自有后来人》中对“李奶奶做针线活，三个人穿针引线、终被年轻的铁梅穿上，李玉和偷酒喝被李奶奶发现制止，在狱中李奶奶为李玉和缝补衣服等等”日常生活场景的表现，样板戏

^① 孟悦.《白毛女》演变的启示[A].再解读.78.

^② 李杨.再解读[M].290.

《红灯记》直接改编而来的沪剧《红灯记》中虽然删除了那些“渲染亲情的细节”，却也还是存在着“‘亲情’的踪迹”。同样，样板戏《沙家浜》在最后的定稿中将原本“由阿庆嫂带人化装成送新娘的队伍，混进敌巢，把胡传奎一伙一举消灭”的具有浓厚喜剧性色彩的“精彩结尾”，改成“郭建光等养好了伤，杀出芦荡，连夜奔袭，攻进胡府”，这样更突出了英雄领导下的武装斗争及其严肃性。从延安时期到文革时期，戏曲现代戏喜剧性的逐渐减弱还表现在反面人物戏份的减少上，对此上文已有论述。

与喜剧性的消淡同时的，是悲剧性的变化。如果说戏剧人物的悲剧性遭遇在延安时期的《白毛女》、《血泪仇》等剧中占结构上的主体部分，那么这种悲剧性体验在样板戏里就只以《红灯记》中李奶奶的“痛说革命家史”、《智取威虎山》中“深山问苦”时常宝父女的控诉等形式表现出来。占取《红灯记》、《智取威虎山》等剧主导审美感受的是革命的崇高感，而不是革命的悲剧性。文革前期，上海爱华沪剧团总结沪剧《红灯记》的改编演出，检讨了剧本在“刑场”一幕对“一家三口的生离死别的场景”的刻画，说剧本“抓住‘悲’字大做文章，大抒特抒母子、父女、祖孙之情，把三代人写得一见亲人面就痛苦悲伤，还认为这是人之常情，革命者也在所难免。”^①由此可见，普通人物的悲欢离合已经作为世俗性的、与革命英雄人物不相匹配的东西，被样板戏所剔除殆尽，成为样板戏，扩言之，革命文艺的禁忌。正如洪子诚论及革命文学时指出的：“当代的革命文学，后来就变成了只知道‘斗争’的动人与强大，而无法认识和体验‘斗争’的‘酸楚’，而革命斗争的酸楚的一面也是值得我们体验的，这是许多参加‘革命斗争’的人都能够感受得到的。只发现‘力’的快乐，而不能体验‘美的悲哀’；只急于完成，而不耐烦‘启示’；只喜欢高潮和‘斩钉截铁’，而不喜欢变化和复杂的过程；只喜欢有力的英雄，而不喜欢不彻底的凡人……”^②

当其时，“无产阶级专政下继续革命”理论正引导着全国的政治生活。阶级斗争成为革命的突出内容。显然，戏曲，尤其是京剧为这个时候革命生活的表现提供了最合适的形式。“京剧成为‘无产阶级新文艺’的基本艺术形式并不是偶然的。”“京剧为‘新文艺’提供了一种理想的形式——京剧特有的程式化、脸谱化、符号化等等都为本质化的意识形态提供了形式。在样板戏中，我们看到人物

^① 转引自李杨.再解读[M].238.

^② 洪子诚.问题与方法[M].北京：三联书店，2002.288.

的自然性征完全为其抽象本质所取代，所有人的自然性痕迹全部被擦抹掉，男人与女人的自然性别被空前淡化——男人不再像男人，女人也不再像女人，所有的人都中性化、符号化了。样板戏中的女主人公几乎都没有家庭和丈夫。《沙家浜》中的阿庆嫂是一个例外，但她的丈夫阿庆‘出差’在外，在全剧中从未出场，名存实亡；在《红灯记》中，李玉和、李铁梅、李奶奶这三个代表共产党老、中、青的典型人物，几乎没有性别、性格与性情的区别，三人的身体形象在频频以握拳——挺身——瞪眼的京剧武生‘亮相’动作之中，被塑造成为共产党员的雕塑，个性在无产阶级意识中已经荡然无存。在《龙江颂》、《海港》、《杜鹃山》中，女主人公之所以成为精神权威式的、强于男人的女性形象，是因为她们完全取代了男性性别主体成长中‘父’的形象，当然用的是‘党的名’。在‘样板戏’中，每个人物的意义都是由他所属的抽象阶级本质决定的，绝不可能把工人农民写成‘坏人’，更不可能把地主描写成好人——这种本质不是发展出来的，它不需要观众通过情节的发展辨认发现，而是从这一人物登场之际即已确定无疑，精心安排的人物的服装、动作、登场的音乐、灯光都会使一切一目了然。”^①象征型的京剧终于剔除了上世纪50、60年代长篇小说中构筑“革命快感”的“个体经历”“世俗情怀”、“情爱叙述”、“侠义传奇”等辅助性的感性叙述，使“革命快感”变得“卫生”、“干净”了，“样板戏反复修改的过程，也是‘革命快感’走向抽象化的一个过程。由于审美感性的复杂性、多义性、歧义性被驱除了，样板戏的舞台上只剩下了阶级斗争概念的‘纯粹感’。这种‘纯粹感’更多的是借助于戏剧唱腔和电影图象本身的艺术形式冲击力去营造艺术震撼感，而在叙述层面的人物感性系统的丰富性和复杂性方面，则大大‘收缩’。”^②

从延安时期到文革时期，共产党领导下的政治革命，表现为从抗日救国到阶级斗争的变化过程，与此同时，戏曲现代戏的革命美学也持续发生变化。政治上的不断革命与表演上的不断革命相伴相生，文革样板戏成为政治革命与表演革命二者的终极形态。文革结束，政治上的继续革命被证明为一个充满悲情的神话和谎言而终告终结，样板戏随之灰飞烟灭，堕入历史的尘埃。可以说，戏曲现代戏至此终于从文艺的中心地位倏忽坠落。传统戏曲在这个历史转折时期的重新上演，成为标志文革结束的一种重要信号。

^① 李杨. 抗争宿命之路[M]. 306.

^② 余岱宗. 被规训的激情——论1950、1960年代的红色小说[M]. 上海：上海三联书店，2004. 19—20.

它进入支配性、统治性的地位之后，在它对其他文学形态构成绝对的压挤力量之后，就逐渐规范自身，或者说‘自我驯化’。什么要歌颂，不要暴露呀，英雄人物不能有‘品质’的缺点呀，‘反面人物’、‘中间人物’不能成为作品的主角呀，应该是乐观的基调呀，以至什么‘三突出’‘多波澜’呀，这是它在‘当代’的演变过程。左翼的革命文学从20年代末开始，从‘边缘’不断地走到‘中心’，而且成为一种不可质疑的‘中心’。那么它的‘革命性’和创新力量，正是在这种‘正典化’、制度化的过程中逐渐失去，逐渐耗尽的。”^①

余岱宗评述洪子诚的“自我驯化”说时补充道：“1950、1960年代的中国革命文学主观上并没有停止艺术的试验和探索。这个‘自我驯化’的过程并不意味着‘革命文学’不主动地建构新的表达机制，也不意味着此时期的‘革命文学’完全陷入了消极被动状态。”“甚至到了样板戏文艺阶段，从创作者的主观努力来说，也是认为他们是在不断地进行艺术的探索和艺术革新。所以，‘革命文学’的‘自我驯化’，就文学创作者的主观努力和感觉而言，却是在建立一种崭新的革命文艺表达机制。只不过站在今天的角度看，似乎是被‘驯化’了。”^②事实上，文革时期样板戏的文本生产，一方面是洪子诚所说的“自我驯化”的过程，一方面也是余岱宗指出的“建构新的表达机制”的“继续革命”的过程。

与整个时代继续革命的意识形态相互呼应的，一方面是上文提及的戏曲现代戏革命美学的不断变化，一方面是戏曲现代戏在艺术、技术层面呈现出来的表演形态的不断变化。由此，我们将部分理解何以当时的政治权力长驱直入，抵达京剧领域，将京剧革命作为戏剧革命，乃至文化革命的最佳展示。中国戏曲艺术自宋元时代，历经漫长的自我完善过程迤迤而至，举手投足，散落的是上千年传统文化积淀的风尘。较之19世纪末20世纪初越洋舶来的话剧艺术，戏曲艺术无疑具有更为决绝的革命必要性，同时也赋予革命更为宽广的空间。策动戏曲革命的第一举措，就是置换传统戏曲舞台上的“帝王将相”、“才子佳人”、“牛鬼蛇神”，从而阐发“历史是人民创造的”的叙事。众所周知，对传统戏曲的这种改造，延安时期就已开始。1944年，毛泽东在给延安中央党校新编历史剧《逼上梁山》剧组成员写信指出：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史

^① 洪子诚.问题与方法[M].283.

^② 余岱宗.被规训的激情[M].上海：三联书店，2004.296.

戏曲现代戏何以发展到样板戏形态后归于平淡？换言之，革命文艺何以在样板戏之后猝然衰落？对于这样的问题，大多数人都会给出解答，说文革结束，作为文革产物的样板戏自然而然也被扫进历史的垃圾堆。然而，文革的结束并不能完全解释样板戏的终告终结，戏曲现代戏的归于平淡，乃至革命文艺的猝然衰落。正如我们所知道的，20 世纪末叶，样板戏以京剧现代戏的名称又开始在北京、上海等地上演了，这次所谓的红色经典回潮成为世纪末中国重要的文化事件。2000 年底，索性名为“红色经典现代京剧之夜”的文革样板戏折子戏清唱演出，在北京音乐厅上演，“当年盛极一时的八大样板戏，20 年后第一次集体亮相”，演出的宣传主题词写道：“若问风靡十年，八亿人竞相学唱的是什么？所有 40 岁以上的人都会答：样板戏！”^①同时，《红灯记》、《沙家浜》等剧目重新完整上演，几乎完全沿袭了当初作为样板戏的演出形态。显然，对政治的批判并不能完全取代对与之相关的文艺的反思。

1972 年，毛泽东批评当时文艺界的情况，说：“现在电影、戏剧、文艺作品少了。”1975 年 7 月，毛泽东两次谈到文艺政策调整问题，说：“样板戏太少，而且稍微有点差错就挨批。百花齐放都没有了。别人不能提意见，不好。”又说：“党的文艺政策应该调整一下，一年、两年、三年，逐渐扩大文艺节目。缺少诗歌，缺少小说，缺少散文，缺少文艺评论。”翌年，江青等人倒台，文革结束，样板戏随之隐退。

样板戏的寿终正寝，几乎标志着 20 世纪中国革命文艺的结束。在《问题与方法》一书中，洪子诚指出，“革命文学在进入‘当代’之后，发生了很大变化，特别是到了文革时期，可以说是‘穷途末路’，用‘学术语言’来说，那就是出现了‘困境’。‘困境’是什么意思？就是僵化，不可能再有发展，也不可能靠自身的力量来调整、解决矛盾的状态。”洪子诚提出了革命文学的“自我驯化”的问题。他认为：“‘革命文学’在某些阶段是相当活跃，是有它的生命力的，并不是一开始就出现这种‘僵化’的状况。它的生命力怎样削弱，怎样失去，是我们研究的一个问题。‘革命文学’在‘当代’的一个最重要的问题，是它处在一种‘制度化’的过程中。……‘革命文学’的文学‘原则’、文学方法所蕴含的文学创新，在当时的文学格局中，是一种不规范的力量。这种不规范的力量，在

^① 戴锦华. 重写红色经典[A]. 陈平原、山口守编. 大众传媒与现代文学[C]. 北京：新世纪出版社，2003. 507.

的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。”延安时期，到1948年《人民日报》发表《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》，1949年确定“戏改”内容，1952年政务部颁布“五五指示”，对传统戏曲的改造从未停息。要注意的是，新编历史剧建国后也已经无法直接充分表现作为国家主人公的工农兵们的生活，戏曲现代戏渐次备受青睐、蒸蒸日上。有意思的是，在抬高戏曲贬抑话剧的时代，话剧恰恰成为戏曲改造的重要资源，从而造成了戏曲现代戏舞台上充斥写实布景等的话剧化倾向。在戏曲现代戏的创演意义不断突显，并已产生了《刘巧儿》、《李二嫂改嫁》、《罗汉钱》等优秀现代戏剧目时，“京剧能否表现现代生活”依然滞留在探讨阶段。直至1958年，中国京剧院被裹挟于大跃进风潮中，成功推出京剧现代戏《白毛女》时，导演阿甲依然对京剧现代戏编演抱持谨慎的态度，说：“不能在看了《白毛女》之后，就得出结论说京剧完全能表现现代生活。”^①然而，到了1964年，全国京剧现代戏观摩演出大会召开之际，京剧编演现代戏毋庸置疑已是戏曲革命重要的乃至中心的内容，拥护还是反对京剧现代戏，“这归根到底是一场阶级斗争”。

显然，已成功编演现代戏的评剧、吕剧、沪剧等地方剧种根本不足以承载表述继续革命的意识形态的重任。京剧作为历史悠久、影响深广、内容丰富、程式谨严的大剧种，终于被冠以“最顽固的堡垒”的称号，成为革命的重镇。1974年初澜的《京剧革命十年》说，“旧京剧是地主资产阶级在意识形态领域中的顽固堡垒”，“它的演出剧目的主要内容，概括起来，就是狂热地宣扬孔孟之道”，

“惟其如此，清王朝的反动统治者以及后来的北洋军阀、国民党反动派都把旧京剧奉为‘国粹’、‘国剧’，那些侵略中国的帝国主义强盗也把它捧上了天”，“无产阶级文艺革命选择京剧作为突破口，本身就是一场批判孔孟之道的重大斗争，就是要拆掉千百年来反动阶级赖以制造人间地狱的精神支柱”。“刘少奇、彭真、周扬一伙站在反动阶级的立场上，把京剧界搞成了针插不入、水泼不进的独立王国，在舞台上继续用孔孟之道毒害群众，同时还利用京剧形式炮制了一支又一支反党反社会主义的毒箭。”^②以样板戏为成果的京剧革命作为对京剧这个“最顽固的堡垒”的攻取，于是也成为继续革命胜利的标志。不少史料表明，毛泽东，甚至江青、康生等人早先并不喜欢现代戏，反倒对传统京剧钟爱有加。延安平剧院

^① 傅谨.新中国戏剧史[M].74.

^② 初澜.京剧革命十年[J].红旗.1974,第4期.

开展工作时，还从毛泽东那里借用了许多传统京剧唱片；江青在延安时是参加演出传统京剧的活跃分子，康生曾表示谁让马连良出演现代戏，就跟谁没完。然而到了文革时期，京剧现代戏编演具有的意义已经与领导者的艺术喜好无甚关联，而成为整个时代继续革命事业的重要部分。由此，我们也可以理解，1952 年第一届全国戏曲观摩演出大会，到 1958、1960 年现代题材戏曲观摩演出大会，1964 年全国京剧现代戏观摩大会，直至 1967 年革命样板戏大会的发展逻辑。

京剧革命除了让工农兵占据舞台之外，更重要的是在京剧表演形态上进行一系列的颠覆性操作，其中包括音乐唱腔上对传统京剧的大幅度改变。正是这些方面体现了余岱宗指出的“一种崭新的革命文艺表达机制”的建立，而恰恰正是音乐唱腔等继续革命的成果，赋予样板戏重要的“现代性”品质，构成了样板戏今天依然拥有受众的重要原因。戴锦华提到自己这样一次体验：“那是 80 年代末，我曾在新中国电影课上与同学们一起重看样板戏《智取威虎山》。我的本意是把它作为一个文化笑柄，一个封建文化复活的怪胎；但我自己被震惊了，我原有的想法完全被击垮了：在其中我看到大交响乐队的伴奏，现代舞蹈形式，现代舞台美术，现代灯光与旋转舞台——一个如此现代的文本！当时我‘第一次’回忆起钢琴伴奏《红灯记》、交响音乐《沙家浜》，在那一刻，作为 80 年代文化支撑的关于现代化伟大进程的叙事在我心里坍塌下来。”^①

与音乐唱腔等表演形态的继续革命相反，这个时期戏剧的情节冲突、人物塑造等表意系统则经历着洪子诚说的“自我驯化”的过程。众所周知，以京剧现代戏为主体的革命样板戏大多移植自京剧之外的其它文本，它们的情节、人物在样板戏之前已为人们所熟识。《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等样板戏在长期改编和锤炼的过程中不断“自我驯化”。在批判“中间人物论”、“无冲突论”和“写真实论”的同时，是“三突出”等清规戒律的制定。“自我驯化”显然加速了样板戏的腐朽，它也正是样板戏在艺术上招致公允诟病的重要原因。

“自我驯化”几乎就是革命的宿命。“革命尤其是大规模的政治革命时常隐藏了两个阶段的转换。这样的转换之中，个人的意义改变了。放纵与纪律，叛逆与服从，个体与组织，肉体与精神，革命逐渐从前者转向了后者。”^②后者，即革命的纵深，便意味着“组织与纪律的体制化”。戏剧情节、人物等表意系统上的

^①李陀、戴锦华等.漫谈文化研究中的现代性问题[J].钟山.1996,第5期.

^②南帆.文学、革命与性.[J].文艺争鸣.2000,第5期.

这种“自我驯化”，很大程度上使得人们长期，直至今天都无法完全正视及至公允评价戏剧表演形态上继续革命的成果。

革命时代过去了。积极参与生产革命意识形态的样板戏也沉入时间的堆积，即使重新浮泛，也再不能激发当年的景象。然而，样板戏等文本建构的革命话语却至今绵延未绝。将青春消磨在样板戏时代的北岛，说：“摆脱革命话语的影响，是我们这代人一辈子的事。”摆脱，当然绝不意味着将样板戏随同文革作为民族无限苦涩的历史从记忆中剔除、湮灭。作为革命时代的后来者，当戏剧已然成为我们想象那个时代的重要方式时，面临今天无意识和有意识的“国家失忆”运动大规模的扫荡侵蚀，认识革命性的戏剧，从而也认识戏剧性的革命已经显得必要并且急迫。

结 语 困境与突围

1944年1月9日晚，毛泽东第二次观看了延安平剧研究院的《逼上梁山》之后，给编导杨绍萱、齐燕铭写信，称该剧为“旧剧革命的划时期的开端”，说：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。”延安时期《逼上梁山》的上演和毛泽东对它的这种评价毫无疑问是20世纪中国戏剧发展史上一个举足轻重的事件。在毛泽东看来，往往由“老爷太太少爷小姐们”为戏剧人物，即“老爷太太少爷小姐们统治着舞台”的旧剧，把“人民”当“渣滓”，颠倒了“历史的面目”，而旧剧革命的方式和目的就是“以‘人民’取代‘老爷太太少爷小姐们’作为戏剧人物，直接表达‘历史是人民创造的’的话语。尽管1944年前后的毛泽东对传统戏曲始终端持给人印象深刻的浓厚的兴趣，传统戏曲演出也一直是延安文化活动重要的组成部分，但是一旦涉及到历史真相、历史本来面目的表达这样具有重大的本质性意义的关节，他仍不惜将旧剧树为必须予以革命的对象。

然而，确切说来，以“人民”为戏剧人物，表达“历史是人民创造的”的话语，并不始于《逼上梁山》，延安平剧研究院及其前身鲁艺平剧团编演的京剧现代戏，更为知名的，成立于30年代末民众剧团创作的数目可观的秦腔等陕北地方戏曲现代戏，尤其是1943年起在延安轰轰烈烈铺展开来的秧歌剧，都是对旧有的传统京剧、秦腔、秧歌剧等的革命，积极展示了人民创造历史的“历史面目”。

以1942年《在延安文艺座谈会上的讲话》为主，延安时期，毛泽东屡次在正式或非正式场合关于文艺的讲话直接引发、敦促了文艺生态史无前例的变革。延安文艺不仅在形式上发生了大规模的转移，如唐小兵所指出的，延安文艺的具体形式包括放弃了“长篇的体裁，复杂性格心理的描写，琐细情节的描写”等，转而强调戏剧、曲艺、民间文艺、以及带有狂欢节色彩的集体欢庆活动。^①而且

^① 唐小兵.我们怎样想象历史[A].再解读[C].22.

这些被强调的戏剧等本身在形式与内容上也发生了一系列深刻的变化。包括秧歌剧在内的戏曲艺术在这次文艺生态重组中一跃占取了主要的地位,成为延安意识形态最重要的表达机制。延安意识形态表达机制的性质和功能使戏曲艺术无论内容还是形式与之前都已迥然不同。戏曲现代戏之于戏曲艺术在内容与形式上最为显著的变化,因此特别令人瞩目。京剧现代戏、秦腔等陕北地方戏曲现代戏,尤其是秧歌剧集中体现了戏曲现代戏在延安时期的纷繁意义。作为旧剧革命的重要成果,戏曲现代戏已经超越了戏曲艺术自身发展的意义,成为国家神话。它以“历史是人民创造的”之类的话语为存在、发展的意识形态基础,为延安日常社会、政治生活提供行动的典范,提供“语言、逻辑、禁忌系统”。在对秧歌剧等的认同中,延安凝聚为一个坚固的共同体,达成了对其时政治权力、意识形态,乃至具体方针、政策、制度等的认同。

作为国家神话,延安秧歌剧裹挟着一系列问题,涉及社会、政治、文化、思想、艺术等诸多层面。它“是新兴的政治军事力量不可或缺的一环节,同时也依靠这一逐渐体制化的权力机构,建立起新的话语领域和范式,规范制约新的文化生产”,同时“也帮助普及了新的政治、文化纲领,从而为更大规模的社会变革提供了语言、形象和意义”。秧歌剧创造无疑不仅仅是探索旧秧歌改造的结果,而且深刻体现着“行动取向”和“生活与艺术同一”的原则。这个创造过程中,知识分子作为文化的具体操作主体,授命于政治权力,走向民间获取创作资源,夹杂在政治权力与民间中,构造了三者之间微妙复杂的关系域,形成中国现代思想史上重要的阐释文本。而秧歌这一民间形态的改造,从表现现代生活题材的规约出发,牵引出美学、艺术、技术等方面的一连贯问题。毋庸置疑,所有这些问题,始终伴随戏曲现代戏在延安时期以降的持续发展。

上世纪40年代的延安旧秧歌革命在戏剧史上毫无疑问值得大书特书,这几乎是贯穿于20世纪民间形式改造理论与实践的第一次巨大成功,为近代戏曲改良运动等力所未逮。究其成功的根本原因,应该就是30年代鲁迅针对大众文艺实绩寥寥的状况强调的“政治之力的帮助”,也就是,无独有偶,熊佛西在定县戏剧实验基础上展望农村戏剧未来时指出的“好的体制”。延安政治权力及其意识形态的趋于成熟、稳定,以及政策、制度上的有效力量为旧秧歌革命提供了生产、传播等整个流程上的完备保证。随着延安政权的扩展,旧剧革命在更大范围

铺展、蔓延。1948年11月23日，华北《人民日报》发表社论《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》，为在全国范围内着手旧剧改革先行造势；1949年新中国甫一建立，戏剧改进局等部门、机构就纷纷成立，以“改人、改制、改戏”为内容的戏剧改革运动即刻开展；1951年政务院颁布《关于戏曲改革工作的指示》。凡此种种，使旧剧革命始终借助政治权力的大力推动，有效进行。作为旧剧革命的重要成就，戏曲现代戏连带着它牵涉到的一系列问题前行，并且每每在政治运动炽热时，占取文艺形式的中心地位。列举建国后戏曲现代戏高潮，如建国初期“与宣传《婚姻法》、抗美援朝运动、镇压反革命运动、农业合作化运动紧密配合”，^①出现了评剧《刘巧儿》、《小女婿》，沪剧《罗汉钱》，眉户剧《梁秋燕》，吕剧《李二嫂改嫁》，甬剧《两兄弟》等；1958年大跃进，在全国掀起一股创演戏曲现代戏的热潮；随着1962年阶级斗争扩大化，1963年“写十三年”口号发出，1964年、1965年出现了“第三次戏曲现代戏竞演高潮”，即在1964年全国京剧现代戏观摩大会的带动下，各地纷纷举行现代戏会演。戏曲现代戏随着政治运动浮沉不定，曲折前行，终于以样板戏的形式，排斥其它一切戏剧创演，盘踞全国舞台十年之久。无论是哪个创作高潮阶段，现代戏始终不是以艺术的独立的形态发展，而充分体现着“行动取向”和“生活和艺术同一”的原则。这其中，毛泽东“帝王将相、才子佳人多起来，有点西风压倒东风”、“文化部不管文化，封建的、帝王将相的、才子佳人的东西很多”，“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数，十五年来，基本上不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设”，以及江青“舞台上、银幕上帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神泛滥成灾”、“舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套”等等话语几乎都是“历史是人民创造的”的引申发展，成为戏曲现代戏以样板戏形式一步步走向至尊地位的意识形态基础。文革样板戏与延安秧歌剧惊人呼应。

延安秧歌剧作为共产党政权及意识形态成熟、稳定时期领导旧剧革命的最初成果，具有开端性的意义，在一定程度上预兆了戏曲现代戏样板戏走向的必然性。与此同时，因为延安时期是“中国共产主义运动最开放、最富有创造性”的一个时期，秧歌剧却又蕴涵着自它出发的旧剧革命的多种可能性。众所周知，延安时

^① 中国戏曲现代戏史[M].135.

期的旧剧革命并不排斥传统戏曲剧目的演出，延安的戏剧生态显然是日后“三并举”剧目政策的最初展现。同时，就秧歌剧而言，它自《兄妹开荒》始，就一直处于不断探索发展的过程中，正因如此，经由大型秧歌剧《惯匪周子山》，成就了20世纪中国文艺史上的经典之作——歌剧《白毛女》。歌剧《白毛女》的开放敞开性不言而喻，它一方面“包含了许多陕北及河北地方剧、秧歌和民歌的形式和曲调”，同时，“在整体形式上又不全是通俗或民间的，可能也不甘于通俗或民间”，“《白毛女》显然也有一个西方文化以及‘五四’以来新文学的渊源：它的创作者中有很多熟悉西方文化，受‘五四’新文化熏陶，长期生活在城市的作家，它的形式也可以看出西方歌剧形式的明显痕迹”。^①由秧歌剧而歌剧，《白毛女》的巨大成功为新中国文艺提供了一种理想。作为歌剧《白毛女》的创作总负责人兼总导演，张庚建国后“一度对于创作像《白毛女》这样的新歌剧情有独钟”，“致力于在秧歌剧的基础上进一步发展新歌剧的工作”，“当时他眼里的这种新歌剧，‘乃是在广大的地方戏基础上的一种提高，带全国性的歌剧’”，“在那个时代，张庚深信不疑从地方戏基础上创造出将最终取代地方戏的‘新歌剧’的发展设想，尤其是在从延安来的、曾经因通过西洋歌剧模式对秧歌进行过成功改造而备感兴奋的知识分子中颇具代表性”。^②

然而，由偏“土”，偏“俗”的秧歌剧或地方戏向更“雅”、更“洋”的歌剧发展，张庚等人的这种理想没能实现，而偏“土”，偏“俗”的秧歌剧《兄妹开荒》、秦腔《血泪仇》等向样板戏的滑行，确实也是向更“雅”、更“洋”的方向发展了。当然，在这个过程中，一直存在旧剧革命的其它可能方向和结果，换言之，从延安秧歌剧到文革样板戏中间，始终有着江青《谈京剧革命》中说到的“反复”。^③仅就京剧现代戏的发展而言，1951年政务院《关于戏曲改革工作的指示》指出的“地方戏尤其是民间小戏，形式较简单活泼，容易反映现代生活，并且也容易为群众接受，应特别加以重视”，几乎是“剧种分工论”的雏形，并不强调京剧反映现代生活；1954年中国剧协召开座谈会，论及京剧是否适宜表现现代生活，戏剧家、演员、编导等纷纷发表观点，京剧现代戏编演还处于业内人士可以加以讨论的问题领域；1958年，京剧《白毛女》较为成功的“试验性演出”

^① 孟悦.《白毛女》演变的启示[A].再解读[C].71—73.

^② 傅谨.新中国戏剧史[M].50.

^③ 江青在《谈京剧革命》中说“京剧演革命的现代戏这件事还会有反复”。

后，导演阿甲仍然认为，“不能看了《白毛女》之后，就得出结论说京剧完全能表现现代生活”，这很容易让人想起梅兰芳回顾 20 世纪初编演《邓霞姑》、《一缕麻》等时装戏情景时发出的京剧表演现代故事，“事实上的确是相当困难的”的慨叹；到了 1964 年京剧观摩大会召开之际，京剧演不演现代戏就已经是“阶级斗争”，是“要不要革命的问题”；到了文革时期，京剧编演现代戏意味工农兵大众对“最顽固的堡垒”的攻占，从而京剧现代戏成为戏曲现代戏的中心，而样板戏作为京剧革命的伟大的成果成为戏曲现代戏的巅峰形态。延安秧歌剧开始，旧剧革命过程中的多种可能性逐渐被消除，只剩下发展至样板戏的必然性。然而，革命的最终结果是革命的驯化，在“三结合”、“三突出”、“主题先行”等清规戒律中，样板戏丧失了自我革命的内在力量，走向僵化直至终结，戏曲现代戏至此也终于不可避免陷入困厄之境。

二

1972 年毛泽东就当时文艺界的情况批评道：“现在电影、戏剧、文艺作品太少了。”

1974 年，毛泽东观看湖南湘剧高腔现代戏《园丁之歌》的电影片，对周恩来说，这戏“本来就没有问题嘛！可人家非说是毒草，有么子办法嘛！”

1975 年 7 月，毛泽东两次谈到文艺政策调整问题，说：“样板戏太少，而且稍微有点差错就挨批。百花齐放都没有了。别人不能提意见，不好。”又说：“党的文艺政策应该调整一下，一年、两年、三年，逐渐扩大文艺节目。缺少诗歌，缺少小说，缺少散文，缺少文艺评论。”

翌年，江青等人倒台，“文革”结束，样板戏随之隐退，“似乎终于销声匿迹、寿终正寝了”。^①戏曲现代戏以样板戏形态独霸天下的情景终于宣告结束。

1977 年 5 月，曾在延安被毛泽东热情赞誉为“旧剧革命划时代的开端”的新编历史剧《逼上梁山》由四川一些地区的川剧团上演。同时，北京市京剧团以纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 35 周年为契机，演出《逼上梁山》中的三场戏：“风血山神庙”、“火烧草料场”、“造反上梁山”。这年 9 月，在纪念毛泽东逝世一周年之际，北京市京剧团和北京京剧团分别同时全本演出《逼

^① 戴嘉枋. 样板戏的风风雨雨[M]. 1.

上梁山》。

傅谨先生认为 1977 年 5 月《逼上梁山》恢复上演这一事件的“象征意义远远超过了它艺术层面上的实际意义”：“也许我们可以这样说，在导致古装戏绝迹舞台的禁令下沉寂多年以后，中国的戏剧家以及戏剧观众终于看到了能够充分体现中国戏剧之魅力的古装戏重现于世的一种可能性，所以才会有剧团罔顾演出古装戏仍然存在的政治危险，甚至更是顾不得认真考虑《逼上梁山》这个具体剧目本身是否适合于上演，以及是否能够得到观众的欢迎，决然将它重新搬上舞台。因此，我们真可以把这种冲破禁令上演《逼上梁山》的行为也比做戏剧界‘逼上梁山’式的无可奈何的选择。”“无论如何，《逼上梁山》这样一部并不具有很高的欣赏价值的戏剧作品，总算在 1977 年以后获得了第二次生命，继延安时代它为古装剧目在解放区的合法存在提供了很冠冕堂皇的理由之后，再一次为满足民众欣赏他们千百年来情感所系的传统戏剧，提供了一个勉强可以说通的理由。而以《逼上梁山》为代表的古装戏得以重现舞台，意味着中国戏剧真正进入了文革之后的‘新时期’。”^①

与三十多年前在延安开启旧剧的新生面一样，《逼上梁山》在 1977 年的上演明显带着丰富的信息。它说明了戏剧界以及戏剧观众在长期处于样板戏这种戏曲现代戏的极端形态的压抑之下，迫切寻求突破的整体性的表演和欣赏倾向，在这种艺术需求之外，显然还有以此来表达对长期文化专制，直至政治专制的不满、愤懑情绪的需要。浩如烟海的古装戏剧目中，在表演上并不存在可圈可点价值的《逼上梁山》因为曾经被毛泽东赋予重要的革命意义而无疑使戏剧界和戏剧观众情感、意志的疏泻具有了一定程度的合法性。同时，官方对上演《逼上梁山》的宽容、许可，一方面固然是在文革的政治专制、文化专制之后，满足戏剧界和戏剧观众需要的拨乱反正行为，另一方面，不可置疑，又有着在文化大革命宣告失败之后，重新建立毛泽东话语的权威，从而也是重新建立中国共产政权合法性的考虑。众所周知，毛泽东本人曾说过他的一生做了两件事，其中之一，即发动文化大革命的错误似乎已为他自己所隐隐意料。文革之后，文艺界包括戏剧界批判文革的方式，是批判江青及其同伙。与此同时，毛泽东的文艺思想，自延安时期，贯穿建国后十七年，包括他 1963、1964 年对文艺界做出的“两个批示”依

^① 傅谨：《新中国戏剧史（1949—2000）》[M]，150。

然被赋予绝对的合理性、权威性。1979年10月30日邓小平在中国文学艺术工作者第四次代表大会上发表祝词,说明:“文化大革命前的十七年,我们的文艺路线基本上是正确的,文艺工作的成绩是显著的。”^①而“贯彻执行毛主席的革命文艺路线”之类的话语在文革结束后官方的文件中频频出现,按照“毛泽东有关阶级斗争的理论和文艺界的‘两个批示’来评价与对待传统剧目”^②在文革后一段时间内仍然是官方重要的戏剧指导思想。

这就意味着,对文革的否定并不等同于对文革的反思,对文革文艺的否定并不等同于对文革文艺的反思,相应地,在戏剧领域,对样板戏的批判,对江青等人借助样板戏兴风作浪的行为的批判,并不等同于对样板戏历史的和艺术的逻辑的理性把握,对江青等人之所以能够在20世纪中国戏剧界、文化界,直至政治界发生作用的必然性的充分估量。肯定建国后十七年文艺思想包括戏剧思想,使文艺界包括戏剧界可以以“回到十七年”的方式否定文革,文革之后的文艺包括戏剧的发展终于具有了承接继续的源流。而对样板戏从建国后十七年,或者更早追溯到延安时期所由来的历史和艺术的逻辑的把握不足,使建国后十七年主流意识形态秉持的戏曲现代戏的重要性较之传统戏、新编历史剧为甚的思想几乎一直流传在文革之后,及至今天的官方和戏剧界。

毫无疑问,文革之后直至今天,尽管传统戏、新编历史剧、现代戏“三并举”已经重新被确立为戏剧剧目政策,戏曲现代戏依然受到始终如一的特殊重视。在1978年中宣部关于文化部请示“是否可以逐渐恢复上演优秀传统剧目”的报告中,传统戏与现代戏孰重孰轻的情状一目了然:“……对恢复上演传统戏要适当控制,不宜过分集中;要努力突出革命现代戏的主导地位……对革命现代戏要大力地宣传和鼓励,对新创作和演出的现代戏剧目,要积极支持,不要求全责备……”^③1978年四川省公布了一批恢复上演的川剧优秀传统剧目,而在这之前首先是“推荐一批文化大革命前后上演的川剧现代题材剧目,供各地选择”。^④至少在从中央到地方的政府关于戏剧工作的政策中,戏曲现代戏占取了传统戏未能与之比肩的重要地位。同样,戏剧理论界几乎也达成了对戏曲现代戏重要性的一致看法。张庚1979年在第四次文代会上发言论社会主义新时期的戏曲剧目工作,

^① 中国文学艺术工作者第四次代表大会文集[C].成都:四川人民出版社,1980.1.

^② 傅谨.新中国戏剧史(1949—2000)[M].153.

^③ 傅谨.新中国戏剧史(1949—2000)[M].152.

^④ 傅谨.新中国戏剧史(1949—2000)[M].154.

总结三十年来的戏曲工作，指出“不提倡现代戏，只热衷于传统戏”、“以现代戏为纲，带动剧目的全面发展”、“大写十三年”以及“四人帮”提出的“让现代戏‘占领舞台’，‘把帝王将相、才子佳人统统赶下舞台’”等戏曲剧目工作方针“都是行不通的”，“只有一种提法，‘两条腿走路’，后来又叫‘三并举’的口号，才是经过考验，合乎实际，指导我们戏曲剧目工作的正确方针”。张庚进一步说明：“‘两条腿走路’的方针是1958年周总理提出来的。他指出戏曲既要演现代戏，又要演传统戏，二者不可偏废，但主导是现代戏。1960年，根据周总理的意见，又提出了‘三并举’的方针，实际是在‘两条腿走路’的基础上，补充了加强新编历史戏创作的内容。当然，也不是完全没有问题了。比如‘三并举’中的‘并举’两个字，就未能体现出周总理要求以现代戏为主导方向的思想。”^①不管张庚对“两条腿走路”和“三并举”方针的诠释是否符合周恩来的初衷，总之，张庚在这种重要会议上据此提出的“编演现代戏，是我们社会主义戏曲发展的主导方向”确实代表了官方和戏剧理论界的主导思想。因为“发展戏曲现代戏，是时代的需要，人民的需要，戏曲艺术自身发展的需要”^②的理论支持，戏曲现代戏的特殊重要性变得不容置喙。张庚说，文艺是“时代的镜子”，“传统戏、新编历史戏是反映过去时代的镜子”，“反映今天时代的镜子我们更需要，这就是现代戏”，“一个有责任感文艺工作者，面对沸腾的社会主义现代化建设生活和复杂多样的社会矛盾与思想矛盾，是不可能无动于衷，不可能不反映到自己的作品中来的。从戏曲艺术本身发展的要求来说，也只有不断反映现实生活中的矛盾斗争，并以此不断促进舞台艺术的革新，它才有前途，才有生命力。所以，我们一定要大力提倡现代戏，一定要十分重视这个工作。”^③周扬1980年7月27日在戏曲剧目工作座谈会上讲话说到：“就戏曲事业总的发展趋势和要求来说，我们应当着重强调现代戏。因为戏曲演现代题材的戏是新生事物，所以要提倡，更要扶植。……一种艺术形式，如果只能表现历史生活，不能表现现代生活，那就限制它的发展前途了。一种不能表现现代生活内容的形式，起码是不完善的，没有广大前途的。戏曲要演现代戏，当然也有一定的困难，但是要迎着困难上，要知难

^① 张庚：论社会主义新时期的戏曲剧目工作——在第四次文代会上的发言[A]，张庚文录第四卷[M]，长沙：湖南文艺出版社，2003.147—150。

^② 进一步革新和发展戏曲艺术（前言）[C]，北京：中国戏剧出版社1984.1。

^③ 同①，第151页。

而进，不要知难而退。”^①戏剧理论家列举了“南戏的《祖杰戏文》，杂剧的《拜月亭》、《窦娥冤》，传奇的《鸣凤记》、《清忠谱》、《桃花扇》等等”，^②及至清末民初谭鑫培、汪笑侬、王钟声、田际云、夏月润、梅兰芳、欧阳予倩等人的演出实践，^③说明戏曲发展历史的每一个阶段始终存在现代戏，进而说明发展戏曲现代戏是“时代的需要，人民的需要”。同时又以“从戏曲的发展规律来看，历史上的无数事实表明，任何剧种要存在下去，求得发展，唯有随着时代前进的步伐，不断改革，推陈出新，才能保持旺盛的生命力”，“剧种的生命力在于和生活、时代的密切联系，加以完美的形式，给人以审美的享受”，“倘不重视这一点而固步自封，其结果必然是凝固、僵化”等理论说明发展戏曲现代戏是“戏曲艺术自身发展的需要”。

发展戏曲现代戏，是“时代的需要，人民的需要”关涉的是文艺与生活的关系问题；发展戏曲现代戏，是“戏曲艺术自身发展的需要”说的则是文艺自身发展的问题。诚然，文艺从来不能完全脱离生活而产生、发展。但是，一个不言而喻的事实是，戏曲现代戏与生活的关系长期可以表述为使戏曲工作适应社会主义现代化建设，“更好地为社会主义现代化服务”，^④让戏曲现代戏“用社会主义、共产主义思想教育人民，鼓舞他们积极进取，奋发图强”。^⑤这就意味着，戏曲现代戏配合并生产主流意识形态，进而，它反映、表现的生活是主流意识形态许可、期望和积极塑造的生活。就此而言，新时期戏曲现代戏与生活的关系类同于建国后十七年它们的关系形态，甚至与江青在《谈京剧革命》中说的“剧场本是教育人民的场所，如今舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套”，“这种情况，不能保护我们的经济基础，而会对我们的经济基础起破坏作用”，“我们提倡革命的现代戏，要反映建国十五年来显示生活”等话语之间也并无实质的区别。关于戏曲必须编演现代戏才能实现自身的发展这一观点并不能在戏曲发展史上完全获得事实的支撑。上世纪京剧艺术经由王瑶卿、谭鑫培、杨小楼、梅兰芳、程砚秋等人的努力终于发展至成熟，这与表演现代戏显然无甚关系。1915年到1916年，梅兰芳演出了《宦海潮》、《邓霞姑》、《一缕麻》

^① 周扬.进一步革新和发展戏曲艺术[A].进一步革新和发展戏曲艺术[C].同上, 15.

^② 郭汉城.现代化与戏曲化[A].进一步革新和发展戏曲艺术[C].52.

^③ 章力挥.跟上生活前进的步伐[A].进一步革新和发展戏曲艺术[C].118.

^④ 张庚.论社会主义新时期的戏曲剧目工作——在第四次文代会上的发言[A].张庚文录第四卷[M].长沙:湖南文艺出版社, 2003.146.

^⑤ 同①.

三出时装戏后，深感京剧表现现代故事的难度，转而潜心钻研古装戏表演艺术，把旦角艺术推至高峰。由此可见，戏曲艺术的发展并非一定赖于编演现代戏。事实上，一种艺术发展到一定程度，它的形式本身便构成独立的审美系统，此时艺术的发展可以是形式的完善，而与表现内容无关。因此，可以说，“发展戏曲现代戏，是时代的需要，人民的需要，戏曲艺术自身发展的需要”，这样的看法并不存在充分的理由。

官方与戏剧理论界对戏曲现代戏的特殊重视一如既往。值得关注的例子，比如，中国戏曲现代戏研究会 1980 年成立，1981 年召开第一次年会后，至今已经持续举办了十八次。年会一面举行现代戏汇报演出，一面进行现代戏理论探讨；同时，“在从中央到地方的各级政府以及文化部门的评奖活动中，现代戏虽然未必都得到很高的评价，但获奖的比例却是很高的。”相比于官方、戏剧理论界长期的倾心关注，戏曲现代戏的成就却显然逊色于古装戏。这种情况从文革结束之初现代戏“犹如报春花一般”呈现短暂的繁盛景象之后就已经显露出来。1980 年 7 月，在戏曲剧目工作座谈会上，中国剧协负责人赵寻说：“现在的情况是，思想艺术质量较高的现代戏不太多，现代戏有点冷落的样子。有人说‘演传统戏红，演现代戏穷’，‘演现代戏没人看，演传统戏有钱赚’。于是就出现了‘三不愿意’：作者不愿意写，剧团不愿意演，剧场不愿意接。所以不少人认为现代戏是走向低潮。”^⑧80 年代初，章力挥指出上海戏曲舞台上存在的“不正常的、不健康的”现象：“上演老戏，不加选择，‘越陈越香’”，“特别近两年来，戏曲现代戏越来越少”，搞现代戏要承受“演员不爱演，观众不爱看，剧场不欢迎”的压力，“还有舆论上，得不到有力的支持，甚至受到讽刺挖苦，仿佛一讲提倡现代戏就是重复‘以现代戏为纲’了，就是反对‘三者并举’，排斥传统剧和历史剧了，就是林彪、‘四人帮’的流毒等等，思想上引起某种程度的混乱”。^⑨直至新近，傅谨先生尖锐指出：“戏剧之所以仍然存在，在很大程度上，是因为传统剧目在戏剧舞台上还有地位，包括大量传统剧目在内的古装戏仍然拥有一定的观众和市场。而自从‘现代戏’这个令人疑惑的词汇出现以来，尽管一直受到各级政府、大大小小的理论家以及大众传媒最大限度的支持，现代戏的创作与演出情况，却一直不尽人意。换言之，如果不是因为还有古装戏在苦苦支撑，不是因为

^⑧ 高义龙、李晓主编.中国戏曲现代戏史[M].上海：上海文化出版社，1999.425.

^⑨ 章力挥.跟上生活前进的步伐[A].进一步革新和发展戏曲艺术[C].114—115.

有那些‘适应古代人审美需要’的剧作，剧团乃至整个戏剧事业的现状，都会变得更加不堪。”^①

身陷来自市场、民间、创作者、观众乃至艺术本身等各因素交织构成的困境中，戏曲现代戏如何获得自身生存、发展的合法性以及方向、途径？这是戏曲现代戏不得不面临的一个重要问题。

三

“发展戏曲现代戏，是时代的需要，人民的需要，戏曲艺术自身发展的需要”，抱持这样的观点将戏曲现代戏放置于特殊的重要地位，是对十七年戏剧思想的继承，从而对戏曲现代戏极端形态样板戏所由来的历史和逻辑的必然性估计不足；将戏曲现代戏视为一片“废墟”，则不免忽略了戏曲现代戏作为一种特殊艺术形态的独立性，无视多少年来已经取得的有目共睹的成就。显然，理性思考戏曲现代戏已经是戏剧理论领域的一个课题。厘清 20 世纪尤其从延安时期到文革时期戏曲现代戏发展至样板戏的这种必然性以及在这过程中曾经面对的多种可能性，在“时代的需要，人民的需要，戏曲艺术自身发展的需要”话语之外审慎探求戏曲现代戏于困厄之境突围而出的方式、途径，凡此种种，都是戏剧理论界应该予以关注的问题。

诚如傅谨先生所言：“人们关心自身目前的生活状况与社会环境，总是超过关心古人的生活状况与古代社会，这是不言而喻的；尤其是在现代传媒增进了一般民众对自身生活环境的了解，而且政治经济等领域的现代化使公众的国家意识逐渐增强的社会背景下，包括戏剧在内的艺术作品如果能够深刻反映现实社会，并且揭示现代社会中人们最关心的问题，无疑是能够获得现代人的认同爱好的。这正是现代题材的艺术作品必然会拥有大量观众的现实基础，也是中国目前创作与演出现代戏在理论上的可能性之所在。就中国戏剧与世界戏剧的发展历史而言，现代戏也并非没有生命力，正如一些努力为现代戏鼓与呼的戏剧理论家所指出的那样，中国戏剧从宋元之际诞生以来，每一时代都有不少当时的‘现代戏’，从金元时的《羊肚汤》一直到清末的《杨乃武与小白菜》，都不是什么特例；而无论是在中国还是在其他国家的戏剧史上，反映剧作家当代生活的作品受到广泛欢迎，

^① 傅谨.现代戏的陷阱[A].二十世纪中国戏剧导论[C].北京：中国社会科学出版社，2004.485.

并进而最终成为流传千古的经典剧目的现象，确实屡见不鲜，在中国，最著名的当然要推《牡丹亭》和《桃花扇》。”“但是，现代戏在理论与实际这两方面的存在理由，以及它相对于历史题材作品的优势，都建立在一个重要的前提之上，那就是，假如现代戏能够存在而且能够拥有生命力，那么它首先必须是能够切近当时人的心灵，代表民众真实心声的。”“任何一个艺术家最深切的情感，总是源于他所生活的特定时代，在这个意义上说，当代题材总是比起历史题材更能激起人们的创作冲动。假如一个时代大量的剧作家居然会舍弃自己生于其中长于其中的现实生活于不顾，反而醉心于非现实题材的创作，假如一个时代的现实题材创作居然还需要政府以及理论家们反复倡导，那必定是由于现实题材的创作因为这样那样的原因受到了某种程度上的抑制，也就是说，必定是由于古代题材的创作比起现代题材的创作给人们提供了更多可以自由想象和发挥才能的空间；同样，戏剧观众们固然可以喜欢历史题材的作品，却也没有理由拒绝当代题材作品，除非这些当代题材并不能反映出他们的心声，不能在情感上与他们产生共鸣能够。”^①

从这样的认识出发，真切反映现实事实上为戏曲现代戏的存在提供了最基本、最重要的合法性。对人们置身其间的现实发言，是包括戏曲在内所有艺术可能具有的冲动，也赋予戏曲现代戏谋求发展的空间所在。这里值得一提的是，文革结束之后，在对文革的反思中出现的表现张志新事迹的一些戏曲现代戏，如沪剧《张志新之死》，“作品取材自真人真事，编剧、导演、演员曾亲自到辽宁深入生活，访问了张志新的亲属和战友，扮演张志新的马莉莉还亲自到当年关押张志新的‘小号’里体验。因此，作品带着生活的血肉，有充沛的激情和很强的真实感，新人的形象具有较高的审美价值。”^②《张志新之死》一剧当其时引起的热烈反响正说明了戏曲现代戏为传统戏所不能具有的生命力所在。质言之，一旦戏曲现代戏所反映的现实为观众所关切，它所表达的情感、思想直指胸臆，便能产生传统戏无法企及的力量。戏曲现代戏意欲从长久以来的困境中突围而出，表现现实成了重要的甚至也是唯一的突破口。

现代戏编演之于“戏曲艺术自身发展”的意义也是事实。以京剧为例，文革时期的样板戏因为倾注于会泳和刘吉典等人突出的才华发展了京剧音乐。这是学界至今已经颇能达成共识的样板戏的成就所在。于会泳“无疑拥有非常之高的艺

^① 傅谨：《现代戏的陷阱》[A]，《二十世纪中国戏剧导论》[C]，北京：中国社会科学出版社，2004.489—490。

^② 高义龙、李晓主编：《中国戏曲现代戏史》[M]，上海：上海文化出版社，1999.340。

术天分与足够的理论敏感”，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”，“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。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。”^①从一个普通的观众的眼光，也可以看到“于会泳把曲艺、地方戏的音乐语言糅进京剧里，是成功的。《海港》里的二黄散板，《杜鹃山》‘家住安源’的西皮慢二六，都是老戏里所没有的板式，很好听。”^②

可见，确切地说，如果现代戏能够真切地反映现实，揭示现实，满足人们认识、体察现实本质的愿望，那么它确实应该是“时代的需要，人民的需要”；同时，现代戏无疑也为“戏曲艺术自身发展”提供了一种切实可行当然也困难重重的方向。

值得注意的是，就在戏曲现代戏已经逐渐在普通观众视野淡出的时候，上世纪90年代起，又以“样板戏沉渣泛起”的方式几乎重新热闹起来。20世纪末的这次与样板戏相关的文化事件概括起来表现为两种现象：首先是以一些样板戏选段在晚会等场合重新唱响开端，发展至样板戏剧目，主要是其中的《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等全剧被重新搬演上舞台，而且无一例外强调“原汁原味”。2001年5月底，中国京剧院以原班人马演出了现代京剧《红灯记》，拉开庆祝建党80周年的序幕；同年6月下旬至7月上旬，北京市文化局举办了“颂歌献给党”的展演活动，演出剧目有北京京剧院的现代京剧《沙家浜》，北京市戏曲学校演出的现代京剧《智取威虎山》；2001年，《中国戏剧》杂志以《红色经典西部行》为题报道了中国京剧院赴甘、新、青、陕演出《红灯记》等剧目的活动；为纪念世界反法西斯战争暨中国抗日战争胜利60周年，中国共产党建党84周年，2005年6月21日至26日，中国京剧院重新排演现代京剧《杜鹃山》、《平原作战》、《红灯记》三出“经典”剧目在北京展览馆剧场上演，原版《杜鹃山》中饰演柯湘的杨春霞、《平原作战》中饰演赵永刚的李光和饰演小英子的李

^① 傅瑾，“样板戏现象”平议[A]，二十世纪中国戏剧导论[C]，北京：中国社会科学出版社，2004.355.

^② 顾保孜，实话实说红舞台[M]，北京：中国青年出版社，2005.441.

维康、《红灯记》中饰演李铁梅的刘长喻分别担任了三剧的艺术指导，另据介绍，为再现 30 多年前的场景，这次复排现代京剧《杜鹃山》和《平原作战》的舞美设计，全部按照原版设计方案，并请参与《杜鹃山》和《平原作战》舞美设计和制作的赵英勉等亲自参加舞美的指导和制作。^①其次是与样板戏故事相关的文本被纷纷改编成电视剧等其它文艺形式，如电视剧《林海雪原》。当然正如人们所知道的，样板戏《智取威虎山》本来就改编自曲波的小说《林海雪原》。但是电视剧的制作者“全都直言不讳地表示要利用那个‘群众基础’、‘广为人知’”，“实际上也只有样板戏具有这样的‘广为人知’性”，可以说，完全出于市场考虑的电视剧意欲鼓动的是样板戏记忆可能唤起的观众群，显然《智取威虎山》的可能的号召力远远为曲波小说《林海雪原》所未及。

无论是被正名为现代京剧的样板戏剧目上演，还是以样板戏故事为基础的电视剧改编，这些所谓“红色经典”在 20 世纪末的重新出现，已经引发了知识界、文化界乃至官方的关注。对这一现象的文化分析曾经是知识界的热点，其中不乏深刻精彩见解。这并非本文题中之义。要注意的是，“红色经典”现象却也使戏曲现代戏尤其是文革样板戏的研究面临新的问题。概而言之，首先，样板戏剧目冠以“现代京剧”之名的原样上演使得如何评价样板戏艺术上的成就成为一个重要问题，包括估量样板戏作为戏曲现代戏发展历史上的重要产物究竟为戏曲现代戏艺术提供怎样的可能的资源。在第四次文代会上，周扬就提出，“我们应当重视革命现代戏的成果，决不能因为‘四人帮’曾经窃取和歪曲这些成果并荒谬地封之为‘样板戏’，而对它们采取一概排斥的态度。我们要彻底清除‘四人帮’强加在它们身上的污染，正确总结革命现代戏的经验，使它们重放光辉。”^②戏剧理论界在上世纪 80 年代初说明，“对所谓‘样板戏’创造过程中的某些有益的艺术经验，也应有分析地吸收”，^③“我们应当爱护戏曲现代戏的成果，包括那几个被江青窃夺去作为‘旗手’的资本，强封‘样板’的戏，也要作具体分析，总结经验，因为这些戏是戏曲艺术工作者在长期实践中不断探索、改革的产物。”^④但是事实上，样板戏，作为“戏曲艺术工作者在长期实践中不断探索、改革的产物”

^① 详见《中国戏剧》2001 年第 7 期、2001 年第 9 期、2005 年第 6 期。

^② 周扬.继往开来，繁荣社会主义新时期的文艺——在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的报告[A].中国文学艺术工作者第四次代表大会文集[C].成都：四川人民出版社，1980.39—40.

^③ 马少波.创新与借鉴[A].进一步革新和发展戏曲艺术[C].96.

^④ 章力挥.跟上生活前进的步伐[A].进一步革新和发展戏曲艺术[C].122.

以及毋庸置疑作为江青和她手下诸如于会泳等人“十年磨一戏”的结果，还并没有在戏曲艺术上获得理性的分析。其次，从电视剧改编情况，可以返观样板戏，进而反思对样板戏一贯的评价。众所周知，文革结束后，样板戏在艺术上受到否定、批判、讨伐的一个重要理由是，样板戏中的英雄人物在神圣化、崇高化的同时被概念化、抽象化，质言之，非人性化，其中突出表现之一是英雄人物情感生活的阙如。正是样板戏的这一特点为电视剧改编留下发挥、想象和填充的巨大空间。电视剧“在主要人物身上编织过多情感纠葛，强化言情戏；在人物造型上增加浪漫情调，在英雄人物身上挖多重性格，在反面人物的塑造上追求所谓的人性化和性格化”，“渲染放大情感成分，张扬所谓人性，淡化阶级性”，但是，阶级性，连同神圣、崇高终于被彻底消解之后，电视剧的艺术成就却也是乏善可陈。学界，包括普通观众大都认为，“改编的‘红色经典’没有多少艺术价值可言”。

^①“改编的电视剧，多数都拍得不好甚至很不好，其中倒是有一个共同的原因，那就是改编者的资源问题……样板戏虽然深受‘三突出’之害，但具体参与其事的文艺工作者，却都是当时本行当中全国顶尖级的人物。不具备起码是同等级的实力，怎么可能改得动人家的东西？正经改改不动，胡乱改就是必然的了。”^②这就使得文革结束后人们一贯否定文革样板戏的理由变得有点可疑，就是说，英雄人物情感生活的阙如，进而人物的神圣化、崇高化是否就是样板戏足以遭受诟病的理由所在。如果是的话，电视剧改编对英雄人物情感生活的填充为什么并不能丰满故事；如果不是的话，那么样板戏在艺术上致命的缺陷究竟在哪？所有这些，都将是戏曲现代戏研究行之且远的途中不得不面对的问题。

^① 陶东风.红色经典：在官方与市场的夹缝中求生存[J].中国比较文学，2004年第4期。

^② 陈冲.杂弹“红色经典”[J].文学自由谈，2004年第4期。

附录：戏曲现代戏大事记（延安时期到文革时期）

1938 年

4月10日 鲁迅艺术学院（1940年改为鲁迅艺术文学院）由毛泽东等人发起，在延安正式成立。鲁艺“创立缘起”说到：“艺术——戏剧、音乐、美术、文学是宣传鼓动与组织群众最有力的武器；艺术工作者——这是对于目前抗战不可缺少的力量。”把戏剧放在所有艺术门类的首位。

7月4日 在毛泽东的直接倡导下，陕甘宁边区民众剧团正式成立。柯仲平任团长。马健翎为剧团写了大量秦腔、眉户等陕北地方戏曲现代戏，如《血泪仇》、《查路条》、《一条路》、《好男儿》、《穷人恨》、《十二把镰刀》等。这些戏或动员抗日、宣传民族节气，或表现民族斗争和阶级斗争，或赞扬边区生产自救、军民一家等。民众剧团长期深入群众演出，是延安影响最为深广的剧团之一。毛泽东曾称赞其为“深受群众欢迎的播种机，走到哪里就将抗日的种子撒播到哪里”，称民众剧团的创作演出“既是大众性的，又是艺术性的，体现了中国气派和中国作风”。

7月7日 为纪念“七·七”抗战一周年，鲁艺演出京剧现代戏《松花江上》。作品采用“旧瓶装新酒”的方法，借鉴了京剧传统剧目《打渔杀家》的框架情节，加入抗日的现实生活内容，是延安京剧现代戏的最初实践。王震之编导，钟敬之设计布景，阿甲、张东川、李纶等人参加了演出。江青曾与阿甲合作主演该剧。这之后，鲁艺又根据京剧传统剧目《落马湖》、《乌龙院》、《清风寨》等编演了《夜袭飞机场》、《刘家村》、《赵家镇》等表现抗日等现实题材的京剧现代戏。

1942 年

5月2日至5月23日 延安文艺座谈会在杨家岭召开。延安文艺工作者一百多人参加了座谈会。毛泽东在座谈会的首日和最后一日分别做了讲话，指明了延安文艺的发展方向。

5月30日 毛泽东亲临鲁艺讲话，重申《在延安文艺座谈会上的讲话》中的部分内容，号召鲁艺师生走出“小鲁艺”，投入到“大鲁艺”中去。

1943 年

2 月 9 日 鲁艺由王大化、李波演出秧歌剧《兄妹开荒》，掀起延安新秧歌运动的序幕。延安各组织、机构，包括群众纷纷成立秧歌队，编演秧歌剧，涌现出《一朵红花》、《钟万财起家》、《动员起来》、《刘生海转变》、《惯匪周子山》等数目庞大的秧歌剧目。这些秧歌剧反映生产、战斗、劳动等等，与延安军民的现实生活息息相关。新秧歌运动是文艺界响应毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话的突出成就。

1944 年

1 月 9 日 毛泽东给京剧新编历史剧《逼上梁山》的编导人员杨绍萱、齐燕铭写信，说：“历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术）人民却成了渣滓，由老爷太太小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。郭沫若在历史话剧方面做了很好的工作，你们则在旧剧方面做了此种工作。你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我向导这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去！”

1945 年

6 月 10 日 在共产党的第七次全国代表大会召开之际，鲁艺为与会代表演出大型歌剧《白毛女》，这是延安新秧歌剧发展的一大成果，是解放区影响最大、最受欢迎的剧目。

1949 年

建国伊始，以“改戏、改人、改制”为内容的戏改运动在全国展开，“它势必要求从艺人员思想觉悟和文化素养的提高，在改革旧戏曲的同时，应重视表现新时代的生活和具有新思想的人物，并从组织机构等各方面为戏曲现代戏的新发展准备必要的条件。”

1951 年

5 月 5 日 周恩来签发了政务院制定的《关于戏曲改革工作的指示》，指示说到：“地方戏尤其是民间小戏，形式较简单活泼，容易反映现代生活，并且也容易为群众接受，应特别加以重视。”

1952 年

10 月 6 日至 11 月 14 日 第一届全国戏曲观摩演出大会在北京举行，八十二个剧目参加演出，其中有八个现代戏剧目，其中评剧《小女婿》、沪剧《罗汉钱》、淮剧《王贵与李香香》等获奖。继全国戏曲观摩演出大会之后，各地区及部分省市相继举行了戏曲观摩演出大会，有不少优秀现代戏在此间脱颖而出，如评剧《刘巧儿》、吕剧《李二嫂改嫁》、甬剧《两兄弟》等。

1958 年

6 月 13 日至 7 月 14 日 文化部“戏曲表现现代生活座谈会”在京举行。会议提出了“以现代剧目为纲”的戏曲工作方针。文化部副部长刘芝明在会议总结报告《为创造社会主义的民族的新戏曲而努力》中说明“大力发展现代剧目”，“争取在大多数的剧种和剧团的上演剧目中，现代剧目的比例分别达到 20%至 50%。要争取在三五年内，有大批的现代剧目，在思想性、艺术性和表现技巧方面有更高的成就和有更多的保留剧目”。座谈会期间，文化部还组织了现代戏联合公演，演出剧目有豫剧《朝阳沟》、京剧《白毛女》、花鼓戏《三里湾》、楚剧《刘介梅》等。各地掀起现代戏编演热潮。

1959 年

5 月 30 日 周恩来召集文艺界人士座谈，阐发了文化艺术工作“两条腿走路”的思想。戏剧界响应这一思想，肯定了它在实际工作中的指导意义，就是要用现代剧目、传统剧目“两条腿走路”。这在一定程度上纠正了大跃进期间以现代剧目为纲的偏颇。

1960 年

4 月 13 日至 4 月 29 日 文化部集中六个剧种的十个剧团在北京举行了现代题材戏曲观摩演出。演出剧目有沪剧《星星之火》、评剧《金沙江畔》、京剧《白云红旗》等。

5 月 3 日 文化部副部长齐燕铭在现代题材戏曲汇报演出大会上，代表文化部提出了戏曲剧目“三并举”的政策，即“大力发展现代剧目；积极地整理、改编、上演优秀的传统剧目；提倡以历史唯物主义观点创作新的历史剧目，三者并举”，简称“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”。

1963 年

12 月 12 日 毛泽东作了对文艺问题的第一个批示，指出：“各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是‘死人’统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题还不少。至于戏剧等部门，问题就更大。社会经济基础已经改变了，为这个基础服务的上层建筑之一的艺术部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。”

1964 年

6 月 5 日至 7 月 31 日 全国京剧现代戏观摩演出大会在京举行。会议期间，江青第一次在公开场合讲话，发表了后来题为《谈京剧革命》的言论。会议基本上确立了京剧编演现代戏的阶级斗争的意义。大小三十五个剧目参加了演出，包括《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《杜鹃山》、《节振国》、《黛诺》等。

6 月 27 日 毛泽东针对文艺问题作第二个批示：“这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，做官当老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义的革命和建设。

最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。”

1966 年

4 月 10 日 《林彪同志委托江青同志召集的部队文艺工作座谈会纪要》作为中央“红头”文件，印发全党。《纪要》批判了十七年“文艺黑线专政”，歌颂了江青亲自领导的戏剧革命的成就。

1967 年

5 月 在纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十五周年之际，京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、《海港》，芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》，交响音乐《沙家浜》聚集北京，举行了“历时 37 天，演出 218 场，接待了将近 33 万名观众”的盛大会演。《人民日报》、《解放军报》、《红旗》杂志等纷纷为演出造势。八个“样板戏”从此家喻户晓，“中国戏剧由此进入样板戏时代”。

6 月 18 日 《人民日报》社论发出“把样板戏推向全国去”的口号。《人民日报》、《光明日报》、《解放日报》、《文汇报》同时发表《大力普及革命样板戏》的专论文章，号召“普及革命样板戏，推动文艺革命的发展”。

1968 年

5 月 23 日 于会泳在《文汇报》发表文章《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》，第一次公开提出和阐述了“三突出”的创作原则，说：“我们根据江青同志的指示精神，归纳为‘三个突出’作为塑造人物的重要原则。即‘在所有人物中突出正面人物来，在正面人物中突出主要英雄人物来，在主要英雄人物中突出最主要的中心人物来’。”“三突出”成了文革期间包括戏剧在内一切文艺创作的金科玉律，与此相关的还有“三陪衬”、“根本任务”等。这些原则是样板戏“十年磨一戏”的依据。

这年起，《智取威虎山》、《红灯记》等八个样板戏陆续修改后拍摄成电影电视。

1970 年

10 月 5 日 第二批样板戏中的京剧现代戏《杜鹃山》、《平原作战》、《红色娘子军》、《龙江颂》、《磐石湾》等投入创作。此外，70 年代，江青又决定将几个写与走资派斗争的电影《决裂》、《春苗》、《第二个春天》、《战船台》等改编为京剧，列入她的第三批样板戏。

1974 年

1 月 23 日至 2 月 18 日 山西晋剧现代戏《三上桃峰》参加华北地区文艺调演，被江青、于会泳等人指为“吹捧‘桃园经验’”、“为刘少奇反革命修正主义路线翻案的大毒草”，遭受全国性的大批判。同年进行的，还有对湘剧现代戏《园丁之歌》的批判。江青等人认为《园丁之歌》歌颂资产阶级知识分子和没有斗争精神的学生，就是歌颂修正主义教育路线，就是否定“无产阶级文化大革命”。直至 1978 年、1979 年，《三上桃峰》、《园丁之歌》两剧才相继得到平反。

参考文献

一、工具书、期刊、报纸:

- [1]中国戏曲志编辑委员会编.中国戏曲志,文化艺术出版社、中国 ISBN 中心,1990—1999.
- [2]董健主编.中国现代戏剧总目提要,南京大学出版社,2003.
- [3]李树权等编.20 世纪中国文艺图志·戏曲卷,沈阳出版社,2005.
- [4]解放日报,(1942—1976 年).
- [5]人民日报,(1946—1976 年).
- [6]红旗杂志(1958—1969 年).
- [7]中国戏剧家协会编.剧本,(1952—1966 年).
- [8]戏剧报,中国戏剧出版社,(1954—1966 年).
- [9]戏曲报,华东人民出版社,(1950—1951 年).
- [10]潘旭澜主编.新中国文学词典.江苏文艺出版社,1993.

二、作品、戏剧史、文学史著作:

- [11]张庚编.秧歌剧选[C].北京:人民文学出版社,1977.
- [12]陕西现代戏剧作品选[C].陕西人民出版社,1981.
- [13]高义龙、李晓主编.中国戏曲现代戏史[M].上海:上海文化出版社,1999.
- [14]谢柏梁.中国当代戏曲文学史[M].北京:高等教育出版社,2006.
- [15]傅谨.新中国戏剧史(1949—2000)[M].长沙:湖南美术出版社,2002.
- [16]王新民.中国当代戏剧史纲[M].北京:社会科学文献出版社,1997.
- [17]北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著.中国京剧史北京:中国戏剧出版社,2005.
- [18]张庚.当代中国戏曲[M].北京:当代中国出版社,1994.
- [19]戴嘉枋.样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕[M].北京:知识出版社,1995.
- [20]顾保孜.实话实说红舞台[M].北京:中国青年出版社,2005.
- [21]延安文艺丛书[Z].长沙:湖南人民出版社、湖南文艺出版社,1985—1987.
- [22]贺志强等.鲁艺史话.[C].西安:陕西人民出版社,1991.
- [23]艾克恩编纂.延安文艺运动纪盛[Z].北京:文化艺术出版社,1987.
- [24]王培元.延安鲁艺风云录[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.
- [25]翟建农.红色往事——1966—1976 年的中国电影[M].北京:台海出版社,2001.

- [26]洪子诚.中国当代文学史[M].北京:北京大学出版社,1999.
- [27]孟繁华、程光炜.中国当代文学发展史[M].北京:人民文学出版社,2004.
- [28]杨匡汉、孟繁华主编.共和国文学50年[M].北京:中国社会科学出版社,1999.
- [29]许志英、邹恬编.中国现代文学主潮[M].福州:福建教育出版社,2001.
- [30]陈思和主编.中国当代文学史教程[M].上海:复旦大学出版社,1999.
- [31]吴秀明主编.当代中国文学[M].杭州:浙江文艺出版社,2004.
- [32]黄修己.中国现代文学发展史[M].北京:中国青年出版社,1988.
- [33]张炯主编.新中国文学五十年[M].济南:山东教育出版社,1999.
- [34]曹聚仁.文坛五十年[M].香港:香港新文化出版社,1984.
- [35]李书磊.1942:走向民间[M].济南:山东教育出版社,1998.
- [36]钱理群.1948:天地玄黄[M].济南:山东教育出版社,1998.
- [37]陈顺馨.1962:夹缝中的生存[M].济南:山东教育出版社,2002.
- [38]杨鼎川.1967:狂乱的文学年代[M].济南:山东教育出版社,1998.
- 三、戏剧理论、文艺理论著作:**
- [39]李春熹选编.阿甲戏剧论集[M].北京:中国戏剧出版社,2005.
- [40]中国戏曲现代戏研究会编.进一步革新和发展戏曲艺术[C].北京:中国戏剧出版社,1984.
- [41]郭汉城.郭汉城文集[C].北京:中国戏剧出版社,2004.
- [42]张庚.张庚文录(1—7卷)[C].长沙:湖南文艺出版社,2003.
- [43]周扬.周扬文集(1—3卷)[C].北京:人民文学出版社,1984—1990.
- [44]田汉.田汉文集(14—16卷)[C].北京:中国戏剧出版社,1986.
- [45]傅谨.二十世纪中国戏剧导论[C].北京:中国社会科学出版社,2004.
- [46]祝克懿.语言学视野中的“样板戏”[M].郑州:河南大学出版社,2004.
- [47]田根胜.近代戏剧的传承与开拓[M].上海:上海三联书店,2005.
- [48]周宁.想象与权力:戏剧意识形态研究[M].厦门:厦门大学出版社,2003.
- [49]胡志毅.神话与仪式[M].上海:学林出版社,2001.
- [50]林克欢.戏剧表现论[M].北京:中国社会科学出版社,1993.
- [51]施旭升编.中国现代戏剧二十世纪重大现象研究.北京:北京广播学院出版社,2003.
- [52]华迦、关德富.关于几个戏曲理论问题的论争[C].北京:文化艺术出版社,1986.
- [53]许祥麟、陆广训编著.大综合舞台艺术的奥秘[M].北京:高等教育出版社,1990.
- [54]翁思再主编.京剧丛谈百年录[C].石家庄:河北教育出版社,1999.

- [55] 隗芾.戏曲美学论文集[C].北京:中国戏剧出版社,1984.
- [56] 夏写时、陆润棠编.比较戏剧论文集[C].北京:中国戏剧出版社,1988.
- [57] 【英】马丁·艾思林.罗婉华译.戏剧剖析[M].北京:中国戏剧出版社,1981.
- [58] 【美】理查德·谢克纳.曹路生译.环境戏剧[M].北京:中国戏剧出版社,2001.
- [59] 中央书记处研究室文化组编.党和国家领导人论文艺[C].北京:文化艺术出版社,1982.
- [60] 中国文学艺术工作者第四次代表大会文集[C].成都:四川人民出版社,1980.
- [61] 宋贵仑.毛泽东与中国文艺[M].北京:人民文学出版社,1993.
- [62] 洪子诚.问题与方法[M].北京:三联书店,2002.
- [63] 李杨.抗争宿命之路[M].长春:时代文艺出版社,1993.
- [64] 李杨.50—70年代中国文学经典再解读[M].济南:山东教育出版社,2003.
- [65] 余岱宗.被规训的激情[M].上海:上海三联书店,2004.
- [66] 黄子平.“灰阑”中的叙述[M].上海:上海文艺出版社,2001.
- [67] 董之林.旧梦新知[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.
- [68] 王建刚.政治形态文艺学[M].北京:中国社会科学出版社,2004.
- [69] 孟繁华.传媒与文化领导权[M].济南:山东教育出版社,2003.
- [70] 唐小兵编.再解读:大众文艺与意识形态[C].香港:牛津大学出版社,1993.
- [71] 王本朝.中国现代文学制度研究[M].重庆:西南师范大学出版社,2002.
- [72] 温儒敏.中国现代文学批评史[M].北京:北京大学出版社,1993.
- [73] 方维保.红色意义的生成——20世纪中国左翼文学研究[M].合肥:安徽教育出版社,2004.
- [74] 王福湘.悲壮的历程——中国革命现实主义文学思潮史[M].广州:广东人民出版社,2002.
- [75] 林维明.中国左翼文学思潮[M].上海:华东师范大学出版社,2005.
- [76] 何言宏.当代知识分子写作与现代性问题[M].北京:中央编译出版社,2002.
- [77] 南帆.文本生产与意识形态[C].广州:暨南大学出版社,2002.
- [78] 南帆.问题的挑战[C].福州:海峡文艺出版社,2002.
- [79] 南帆.后革命的转移[C].北京:北京大学出版社,2005.
- [80] 南帆.二十世纪中国文学批评99个词[C].杭州:浙江文艺出版社,2003.
- [81] 王晓明主编.批评空间的开创——二十世纪中国文学研究[C].上海:东方出版社,1998.
- [82] 王晓明主编.二十世纪中国文学史论[C].上海:东方出版中心,2003.
- [83] 黄继持.现代化·现代性·现代文学[C].香港:牛津大学出版社,2003.

- [84]王光东.现代·浪漫·民间[C].上海:上海人民出版社,2001.
- [85]王光东.民间理念与当代情感 [C].桂林:广西师范大学出版社,2003.
- [86]陈思和.中国当代文学关键词十讲[M].上海:复旦大学出版社,2002.
- [87]谭好哲.文艺与意识形态[M].济南:山东大学出版社,1997.
- [88]李慈健.当代中国文艺思想史[M].郑州:河南大学出版社,1999.
- [89]柏定国.中国当代文艺思想思论(1956—1976) [M].北京:中国社会科学出版社,2006.
- [90]朱晓进.非文学的世纪:20世纪中国文学与政治文化关系史论[M].南京:南京师范大学出版社,2004.
- [91]陈瘦竹主编.左翼文艺运动史料[C].南京:南京大学学报编辑部出版,1980.
- [92]谢冕,洪子诚.中国当代文学史料选[C].北京:北京大学出版社,1995.
- [93]钱理群.追寻生存之根——我的退思录[C].桂林:广西师范大学出版社,2005.
- [94]刘禾.跨语际实践——文学、民族文化与被译介的现代性(中国,1900—1937) [M].北京:三联书店,2002.
- [95]马驰.“新马克思主义”文论[C].济南:山东教育出版社,2001.
- [96]周宪.当代西方艺术文化学[C].北京:北京大学出版社,1988.
- [97]陶东风.文化与美学的视野交融[C].福州:福建教育出版社,2000.
- [98]陶东风等译.文化研究导论[M].福州:高等教育出版社,2004.
- [99]京剧革命十年:革命样板戏资料汇编[C].福建师范大学中文系现代文学、文艺理论组编 1974.
- [100]【美】洪长泰.董晓萍译.到民间去:1918—1937年中国知识分子与民间文学运动[M].上海:上海文艺出版社,1993.
- [101]【苏联】托洛茨基.文学与革命[M].北京:人民文学出版社,1991.
- 四、传记、回忆录:**
- [102]戴嘉枋.走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录[M].上海:光明日报出版社,1994.
- [103]叶永烈.江青传[M].北京:作家出版社,1993.
- [104]【美】R·特里尔.江青全传[M].刘路新译,石家庄:河北人民出版社,1994.
- [105]陈明显.晚年毛泽东(1953—1976) [M].南昌:江西人民出版社,1998.
- [106]陈晋.文人毛泽东上海:上海人民出版社,1997.
- [107]刘嘉陵.记忆鲜红[M].北京:中国青年出版社,2002.
- [108]翁偶虹.翁偶虹编剧生涯[M].北京:中国戏剧出版社,1986.

- [109]张钊、殷波.燕舞梨园：赵燕侠舞台生涯[M].北京：中国戏剧出版社，1986.
- [110]新风霞.新风霞回忆录[M].天津：百花文艺出版社，1980
- [111]童祥苓.“杨子荣”与童祥苓[M].北京：中国文联出版社，2000.
- [112]戴光中.赵树理传[M].北京：北京十月文艺出版社，1987.
- [113]陈徒手.人有病天知否——一九四九年后中国文坛纪实[M].北京：人民文学出版社，2000.
- [114]朱鸿召.延安文人[M].广州：广东人民出版社，2001.
- [115]黄仁柯.鲁艺人——红色艺术家[M].北京：中共中央党校出版社，2001.
- [116]陈白尘.绒口日记（1966—1972，1974—1979）[M].北京：大象出版社，2005.
- [117]祝勇编.六十年代记忆[C].北京：中国文联出版社，2002.
- [118]日常中国[C].南京：江苏美术出版社，1999.
- [119]旷晨、潘良编著.我们的六十年代[C].北京：中国友谊出版公司，2005.
- [120]旷晨编著.我们的七十年代[C].桂林：广西人民出版社，2004.
- [121]李锐.毛泽东的早年和晚年[M].贵阳：贵州人民出版社，1992.
- [122]陆建华.汪曾祺的春夏秋冬[M].郑州：河南人民出版社，2005.
- [123]徐友渔.直面历史：老三届反思录[M].北京：中国文联出版社，2000.
- [124]徐列编.中国人的一生：从摇篮到坟墓[C].广州：南方日报出版社，2001.
- [125]那媛采访.世纪老人的话——袁世海卷[Z].沈阳：辽宁教育出版社，2003.
- [126]冯骥才.一百个人的十年[M].南京：江苏文艺出版社，1991.
- [127]巴金.随想录选集[M].北京：三联书店，2003.
- [128]王海平、张军锋主编.回想延安：1942[C].南京：江苏文艺出版社，2002.
- [129]艾克恩编.延安文艺回忆录[C].北京：中国社会科学出版社，1992.

五、社会、政治、思想史著作：

- [130]高皋、严家其.“文化大革命”十年史[M].天津：天津人民出版社，1986.
- [131]庞松.毛泽东时代的中国（1949—1976）[M].北京：中共党史出版社，2003.
- [132]郑惠等主编.五十年国事纪要[Z].长沙：湖南人民出版社，1999.
- [133]薄一波.若干重大决议与事件的回顾[M].北京：中共中央党校出版社，1991—1993.
- [134]中央文献研究室编.关于建国以来党的若干历史问题的决议[Z].北京：人民出版社，1983.
- [135]焦润明等编著.当代中国社会文化变迁录（1966—1981）[M].沈阳：沈阳出版社，2001.
- [136]谭宗级、郑谦.十年后的评说——“文化大革命”史论集[C].中共党史资料出版社，1987.
- [137]张文雄等.聚焦主席台，1949—1976：指点江山[M].长沙：湖南人民出版社，2004.

- [138]【美】麦克法考尔、费正清编.谢亮生等译.剑桥中华人民共和国史(1949—1965)[M].北京:中国社会科学出版社,1990.
- [139]【美】麦克法考尔、费正清编.俞正尧等译.剑桥中华人民共和国史(1966—1982)[M].北京:中国社会科学出版社,1992.
- [140]【英】艾瑞克·霍布斯鲍姆.郑明萱译.极端的年代[M].南京:江苏人民出版社,1999.
- [141]【美】莫里斯·梅斯纳.张瑛等译.毛泽东的中国及其发展——中华人民共和国史[M].北京:社会科学文献出版社,1992.

六、社会、政治、思想理论著作:

- [142]毛泽东选集(1——4卷)[C].北京:人民出版社,1991.
- [143]朱学勤.道德理想国的覆灭[M].上海:上海三联书店,2003.
- [144]李泽厚.中国现代思想史论[M].上海:东方出版社,1987.
- [145]葛兆光.思想史研究课堂讲录[M].北京:三联书店,2005.
- [146]陈建华.“革命”的现代性——中国革命话语考论[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [147]许纪霖编.二十世纪中国思想史论[C].上海:东方出版中心,2000.
- [148]汪晖.现代中国思想的起源[M].北京:三联书店,2004.
- [149]王学泰.游民文化与中国社会[M].北京:学苑出版社,1999.
- [150]刘晓春.仪式与象征的秩序[M].北京:商务印书馆,2003.
- [151]刘晓春.一个人的民间视野[M].武汉:湖北人民出版社,2006.
- [152]高乐田.神话之光与神话之镜——卡西尔神话哲学的一个价值论视角[M].北京:中国社会科学出版社,2004.
- [153]孙晶著.文化霸权理论研究[M].北京:社会科学文献出版社,2004.
- [154]顾忠华.韦伯学说[M].桂林:广西师范大学出版社,2004.
- [155]张秀琴.西方马克思主义意识形态理论的当代阐释[M].北京:中国传媒大学出版社,2005.
- [156]季广茂.意识形态[M].桂林:广西师范大学出版社,2005.
- [157]萧延中主编.在历史的天平上[M].北京:中国工人出版社,1997.
- [158]【美】马克·赛尔登.革命中的中国:延安道路[M].北京:社会科学文献出版社,2002.
- [159]【美】约翰·费斯克.理解大众文化[M].北京:中央编译出版社,2001.
- [160]【美】杜赞奇.文化、权力与国家——1900—1942年的华北农村[M].南京:江苏人民出版社,2003.
- [161]【美】杜赞奇.从民族国家拯救历史:民族主义话语与中国现代史研究[M].北京:社会

- 科学文献出版社, 2003.
- [162]【英】哈耶克.通往奴役之路[M].北京: 中国社会科学出版社, 1997.
- [163]【德】阿多尔诺.否定的辩证法[M]., 张峰译.重庆: 重庆出版社, 1993.
- [164]【匈】卢卡奇.历史与阶级意识[M].杜章智译.北京: 商务印书馆, 1992.
- [165]【美】明恩溥.中国乡村生活[M].午晴、唐军译.北京: 时事出版社, 1998.
- [166]【法】米歇尔·福柯.知识考古学[M].谢强、马月译.北京: 三联书店, 2003.
- [167]【法】米歇尔·福柯.规训与惩罚[M].刘北城、杨远婴译.北京: 三联书店, 2003.
- [168]刘北成编著.福柯思想肖像[M].上海: 上海人民出版社, 2001.
- [169]【澳】J·丹纳赫 T·斯奇拉托 J·韦伯.理解福柯[M].刘瑾译.百花文艺出版社, 2002.
- [170]【法】古斯塔夫·勒庞.乌合之众——大众心理学研究[M].冯克利译.北京: 中央编译出版社, 2000.
- [171]【法】古斯塔夫·勒庞.革命心理学[M].佟德志刘训练译.长春: 吉林人民出版社, 2004.
- [172]【德】恩斯特·卡西尔.国家的神话[M].范进等译.北京: 华夏出版社, 1999.
- [173]【美】本尼迪克特·安德森.想象的共同体——民族主义的起源与散布[M].吴叡人译, 上海: 上海世纪出版集团, 2005.
- [174]【法】托克维尔.旧制度与大革命[M].冯棠译.北京: 商务印书馆, 1997.
- [175]【英】阿兰·斯威伍德.大众文化的神话[M].冯建三译.北京: 三联书店, 2003.
- [176]【加】诺思洛普·弗莱.神力的语言[M].吴持哲译.北京: 社会科学文献出版社, 2004.
- [177]【美】彼得·卡尔佛特.革命与反革命[M].张长东等译.长春: 吉林人民出版社, 2005.
- [178]【美】弗雷德里克·詹姆逊.政治无意识[M].王逢振 陈永国译.北京: 中国社会科学出版社, 1999.
- [179]【美】弗雷德里克·詹姆逊.快感: 文化与政治[M].北京: 中国社会科学出版社, 1998.
- [180]【英】特里·伊格尔顿.历史中的政治、哲学、爱欲[M].马海良译.北京: 中国社会科学出版社, 1999.
- [181]【法】莫里斯·哈布瓦赫.论集体记忆[M].毕然、郭金华译.上海: 上海人民出版社, 2002.
- [182]【美】保罗·康纳顿.社会如何记忆[M]., 纳日碧力戈译.上海: 上海人民出版社, 2000.
- [183]【苏联】高尔基.不合时宜的思想——关于革命与文化的思考[M].南京: 江苏人民出版社, 1998.
- [184]【德】卡尔·曼海姆.意识形态与乌托邦[M].北京: 华夏出版社, 2001.

七、期刊论文:

- [185]孙惠柱.熊佛西的定县农民戏剧实验及其现实意义[J].戏剧艺术,2001.1.
- [186]贺桂梅.人文学者的想象力[J].南方文坛2005.4.
- [187]薛毅.城市与乡村:从文化政治的角度看[J].天涯,2005.4.
- [188]罗岗.从“卤水罐”到“枣木扁担”[J].上海文学,199901
- [189]王元化.样板戏及其他[J].文汇报,1988.4.29.
- [190]朱学勤.革命[J].南方周末,1999.12.29.
- [191]吕微.现代性论争中的民间文学[J].文学评论,200002
- [192]王力雄.毛泽东主义与人间天堂[J].中国社会科学季刊,1999年冬季卷.
- [193]景军.社会记忆论与中国问题研究[J].中国社会科学季刊,1995年秋季卷.
- [194]刘晓春.民族—国家与民间记忆[J].文艺争鸣,2001.1.
- [195]李新宇.迷失的代价——20世纪中国文艺大众化运动再思考[J].文艺争鸣,2001.1.
- [196]袁盛勇.延安文学及延安文学研究刍议[J].文学评论,2005.1.
- [197]李伟.“使它适合于政治的需要”——论京剧改革的延安模式[J].戏剧艺术,2004.1.
- [198]阎立峰.“京剧姓京”与“新程式”——对样板戏的深层解读[J].戏剧艺术,2004.3.
- [199]文贵良.秧歌剧:被政治所改造的民间[J].华东师范大学学报,2004.3.

后记

论文完成之后，搁置良久，不忍动笔写这篇后记。待到过完春节回来，觉得一定要有个终结了，这才开始寻思起关于这一大堆文字，以及消散在其中的大量时光的种种。结束，是为了开始。这样安慰自己，多多少少增加了以这样的文字示人，来证明自己不至荒废年华的莽勇。

“戏曲与国家神话”，围绕着这个题目的问题意识和方法取向，是在阅读我的导师周宁教授的著作《想象与权力：戏剧意识形态研究》的过程中获得最初和最直接的启发的。这个题目最终得以确定，也与周老师的理解、支持和鼓励分不开。学术的道路，因为导师这样自始至终宽厚、审慎且睿智的指引、教诲，即使艰难，也值得跋涉。入学伊始，撰写周老师主持的“西方戏剧理论史”项目中的“文化唯物论与新历史主义戏剧理论”部分，则很大程度上为论文写作夯实了文化研究的理论基础，使我能够顺畅地登堂入室于对20世纪中国重要戏剧现象的叩问、求解。这篇论文倘若与周老师原先期望的相去甚远，那实在只好归咎于我自己的浅陋。

论文最终的形态也并未完全实现我自己初始的构想。许多不断冒出的问题及对它们的零零星星的念想在行文之中不知不觉失之交臂。等到发觉失落了东西，追忆起来，却竟然惘然一片。心慕而手追不至，增添了写作过程的焦虑感，而且使写作业已结束的此时，更多的是惶恐，却不是坦然。好在，对20世纪中国戏剧史、思想史等的兴趣没有随着论文的完成而有所减淡，相反，论文的完成更加赋予我一种从戏剧史的角度切入思想史研究的信念。学术的空间，至此，朦朦胧胧中，似乎已有所敞开或拓展。

不能不提及的是，关于这篇论文，有两个问题一直在思考但仍然未有所得。一个是支撑着论文写作的价值观念、立场基础。这也是周老师在看了论文初稿之后一语道破的缺失。而我在恍悟之后，却终于没能使它们在我的思想中，及至论文中得以澄明。因此，论文目前只能停留在对研究对象做客观分析的层面。另一个是研究的思想资源。目前知识界对20世纪尤其是下半叶中国文化思想史进行的反思，大多属于亲历者说的情状，而未曾见证历史如我者，到底可以凭借怎样的思想资源，使对这段历史中重要现象的研究具有说服力呢？学术的空间能否真

正得到敞开或拓展，应该还有赖于对这两个问题的解答。

一直都认为，从事学术研究，与专业、与导师，甚至与论题等等的相遇亦是因缘际会的结果，同时，学术研究绝不仅仅意味对纯粹客体做冷静超然的观照，却着实投射着偶在个体对生活、生命等的特殊体会。我真正接触戏剧，还是本科阶段的事。浙大黑白剧社的戏剧、北京人艺的《雷雨》，构成我最初的观剧经验。此后断断续续看过福建人艺、厦门歌舞剧院等的一些戏剧演出。虽然观剧无多，终究还是能够呼吸、享受到戏剧营造的独特的神奇氛围：演出即将开始的时候，铃声拉响，灯火骤然熄灭，原本吵杂的剧场沉寂下来，人们屏息期待着撕裂黑暗和宁静、如期而至的一场艺术盛宴。犹如一道神圣的光芒，倏忽照亮庸常的昼夜轮回，即使短暂，却令人眩晕，教人追索。这样的戏剧艺术，为行进于学术研究中的人们，沿途布设了奇绝瑰丽的风景。更重要的是，在这过程中，得遇良师，一路行来，如沐春风。我不禁要慨叹自己何其幸运。

感谢我的导师周宁教授。三年前，几乎是读着周老师在他据说已成“经典”的博士论文后记中诸如“学问清苦，旧梦难舍”等语句投到门下来的。周老师学术上的识见，以及学者的品质始终令我钦敬和景仰。想来，如果不是在周老师的门下求读，我就不会从事于这么一个让我敝帚自珍的论题的研究。生活是一次单程旅途。此刻在我，这话意味着圆满，而非缺憾。我的硕导庄浩然教授多年来在学习和生活上给予我始终如一的关怀。我在他那里接受了细致有序的学术训练，而我对学术最先的信念也从庄老师之处来。庄老师的文章和道德都必将使我受益终身。春节带着我的先生去见庄老师，临别时庄老师对我的先生所说的一番话又让我无比感动。对庄老师的感谢的话这样推迟了三年，然而它所应该表达的我内心的感激和感动却只会增加，不会减少。我在浙大时候的班主任胡志毅教授对戏剧的热情深深感染了我。对于胡老师，至今记忆深刻的二三事都与戏剧有关。比如他在全校戏剧选修课上大谈曹禺而忘了下课，比如他经常说自己每次到学校上讲台，神圣犹如迈上祭坛举行仪式的祭司。我在这里忍不住大爆其料，着实是为了感谢胡老师让我对戏剧和讲台产生了最初的向往。而戏剧和讲台，这大概可与“神圣”二字搭界的两者，终于将楔入我今后的生活。

学校戏剧中心的陈世雄教授曾经担任我的硕士论文答辩会的主席，又将出席我的博士论文答辩会。郑尚宪教授在论文开题时给予我诚恳的鼓励，并提出重要

的意见和建议。感谢两位老师三年来的教导。这篇论文在定题过程中，还得到中国戏曲学院傅谨教授的支持。我与傅谨教授未曾谋面，当初很冒昧地去信向他讨教，很快就得到他的答复，在这里，一并致谢。还要感谢我的学友们，因为有你们的相伴，学术的道路不至于太过孤单、枯寂。

我的父母对读书做学问的生活方式一直秉承着朴素而坚定的虔敬情怀。这使我每每有所懈怠的时候甚觉愧疚。我的父亲对文章和世事的洞察能力都非我所能比及。倘若我有一丁点儿小聪明，那也是得承于他们，而天知道我的不可药救的愚钝又来自哪里，好在，他们又赋予我安静坚守的品性，希望能对我自己的愚钝有所弥补。感谢我的父母，只有在你们目光的注视中，我的一切快乐才变得有意义，而一切烦恼又变得微不足道。

最后，当然绝不是最不重要，要说的是，三年生活中的某种际遇，使我终于相信生命中会有奇迹，从而心怀感恩。因此，也祈愿上天眷顾所有女孩子，牵引她们，把她们交到伴侣的手中。

就要离开校园了，心中有万千的不舍。我的信仰，与之相关。好在，有机会得以以另外一种身份寄寓其中。博尔赫斯想象天堂就是图书馆的样子。校园大概也可以是天堂的摹本吧。不够成为其中的天使，也让我作为它的永远虔诚的游历者吧。