

戏曲的政治化演变及其后果

陈友峰^{〔1〕}

《文化艺术研究》2009年第2期

-

内容概要：戏曲特有的思想传播、社会教化以及对民族成员思想意识的整合功能，使其在历史演进中与政治结下了不解之缘。戏曲的演变过程其本身是一个被逐渐政治化的过程。历代统治者一方面对戏曲进行政治权力的打压，力避戏曲所负载的思想意识冲击、甚至同化社会主流意识；另一方面又给予戏曲自身难以承负的“隆恩”与“重负”。近代以后，戏曲的社会政治功能不断被强化，在思想意识和社会变革中既成为社会革命的对象，同时，又是变革社会的实践工具，“八大样板戏”是戏曲政治化的极端表现形式。戏曲的政治化，使其承担了艺术品性之外的功能、弱化了戏曲的艺术品格，却强化了戏曲的社会功能，拓展了戏曲的影响领域，使其在特定的时期内，对社会思想、国家意志的传达以及民族意识的整合上，发挥了其他媒介无法取代的作用。

关键词：戏曲艺术 戏曲的政治化 革命样板戏 民族意识

戏曲艺术自其诞生之日起就与社会政治有着无法分割的联系。蛰居于“象牙塔”之内梦想着创造出纯粹的、完全独立于社会政治

之外的“戏曲艺术”，仅仅是一个难以企及学术神话，一个无法实现的、遥在天国的创作梦想。艺术是政治的，同时也是意识形态不可分割的一部分，犹如特里·伊格尔顿（Terry Eagleton）论及文学艺术时所言：“实际上，不必把政治拉进文学理论：就像南非的体育运动一样，政治一开始就在那里。……文学理论不应因其政治性而受到谴责，应该谴责的是它对自己的政治性的掩盖和无知，是它们假定自己为‘技术的’、‘自明的’、‘科学的’或‘普遍的’真理原则时那种盲目性。”^[1]戏曲艺术更是如此，由于其特有的思想传播、社会教化以及对民族成员和社会意识的整合功能，使其在历史演进和发展中，与社会政治结下了难以割舍的情缘，从而使它一方面遭受着历代统治阶层的打压和排挤，另一方面却又承受着统治阶层给予的“浩荡隆恩”。在这看似彼此矛盾的关系中，彰显出的却是特殊的权力阶层面对戏曲难以言表的心态及其对戏曲所拥有的社会价值的高度认可，体现出戏曲艺术与社会政治之间既拒斥又兼容，既彼此背离又相互依存的复杂关系。它的政治化演变及其在舞台上的表现，给世人留下无穷的沉思和玩味。

一般来说，只有统治阶层真正认识到戏曲在思想意识传播和社会成员整合过程中所起到和发挥的重要作用时，它才会对戏曲进行打压和排挤，力避戏曲所负载的思想意识冲击、甚至同化社会主流意识，动摇社会统治思想的权威地位，预防戏曲喜闻乐见的传播形式所形成的强大的传播功能超越其所控制的能力，这是戏曲遭受政治权力打压、同时也促使自身被政治化的主要原因之一。它主要表现在历代统治阶层总是利用自身所拥有的特权地位和具有的绝对优势的话语权，对戏曲进行打压和限制。这种现象在中国戏曲发展上屡见不鲜，如明人徐充在《暖姝由笔》中记载，明朝英宗时，“北京满城忽唱《妻上夫坟》曲，有旨命五城兵马司禁捕。不止。”[2]《妻上夫坟》就是后来的《小寡妇上坟》，讲述的主要是年轻女子对死去的丈夫的思念，这本是人之常情，但却与当时占据主流意识的程朱理学和封建男权意识相左，因而属于被禁之列。不仅如此，在清代法令中甚至连“夜戏”也不准演唱。如《大清律例·刑律·杂犯》中第一条就规定：

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；不实力奉行之文武各官，交部议处；若

乡保等有借端勒索者，照索诈例治罪。[3]

不仅场上之曲禁止搬演，甚至连案头之作也被视作毁版应禁之列，如清人王宏在《山志》卷四中指责“临川牡丹亭轻薄当诛”，认为“临川《牡丹亭》，脍炙人口，然意浸娄江，亦涉轻薄。当时一官不调，盖见恶于冯少宰也。今之作者，无其文采，而独肆胸臆，借之以呈其私，宣淫导邪，宜无遑于司寇之诛。”[4]不仅与主流意识相左、有伤风化的戏被纳入轻薄当诛之列，而且与现实稍微有染、乃至艺术虚构中有类于现实内容的戏也要禁演，如清人温序在《病余掌记》中就指责《荆钗记》污辱了一代名臣王梅溪，并为“无一贤士大夫出而禁斥之，一任优伶登场奏技”而痛心疾首。[5]清人王钺在《暑窗臆说》中则认为《浣纱记》、《红拂记》、《窃符记》、《投笔记》等诸多剧目均该禁演，认为“淫词艳曲，止足摇荡人心，奇情侠骨，止足飞扬人志，有王者作，在所必禁”，[6]特别指出王实甫的《西厢记》是在“必禁”之列。

其实，《浣纱记》虽以范蠡、西施的爱情为主线，但其重点并非描写二者的悲欢离合，而是总结吴越兴亡的历史教训，借古喻今，针砭现实，这从梁辰鱼在该剧第一折中“试寻往古，伤心全寄

词锋”的感叹中亦可窥一斑。《红拂记》亦非专为情事而作，其重点则在于叙写李靖辅佐唐王李世民兴兵创业之事，以致李贽在《焚书》（卷四）将此剧评为“四好”之作——“关目好、曲好、白好、事好”。《窃符记》、《投笔记》亦是如此，前者写魏国公子信陵君偕同后宫如姬“窃符救赵”之事；后者则是写班超投笔从戎，出使西域，虽羁留他乡，蒙冤数载，终得一家荣归、一门旌表故事。两者均与宫廷倾轧、忠奸争斗有关，多有慷慨悲歌、“壮士一去不复还”的悲壮情怀，与“情事”无多牵碍，更非作者所言的“淫词艳曲，止足摇荡人心”之作。

身为缙绅阶层的王钺，之所以强烈要求禁演上述所列之剧，“淫词艳曲”仅仅是一种说辞，真正的原因恐怕是深藏在他心中的深深的政治忧患，亦即剧本中所表现出的“奇情侠骨”多能“止足飞扬人志”，这才是缙绅士大夫们所关注和最最担心事情的。从清代士大夫争先恐后诋毁剧作《三元记》、《东郭记》以及小说《水浒传》、《红楼梦》、《镜花缘》，甚至连这些文学作品的续目、续书也无一幸免的现状中，也可窥一斑。1[②]

1[②] 清人黎士弘在《仁恕堂笔记》中认为《三元记》辱没了圣贤，理应当禁；清人夏荃在《退庵笔记》卷二十二中，认为“东郭记以圣经演剧文为不敬”；清人谢道隆在《红楼梦绝句题词》中有“金钗十二幻情缘，有的邱迟妙句传；劫火难烧才子笔，海天重话石头禅”之句；清人佚名在《韵鹤轩杂著》卷下“题跋”中，认为《镜花缘》所撰之事“子虚乌有，光怪陆离，变幻不测，在恒情视之，鲜不以荒唐之辞相诟病”等。（参见《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，王利器辑录，上海古籍出版社1981年版。）

统治阶层运用手中统治权，直接阻断戏曲从业人员进入上层社会的机会，是戏曲政治化的另一种体现。元朝仁宗时，在《通制条格》卷五《学令·科举》中，第一条就明确规定“娼优之家，及患废疾，若犯十恶、奸盗之人，不许应试”；在明朝，明太祖洪武二年，朝廷专门颁诏天下，禁止“用人”应试科举，明令“各省廩膳科贡，各有定额；南北举人名数亦有定制。……原系娼优隶卒之家”即使“变易姓名，侥幸出身”，如果参加科举，也要“访出拿问”。^[7]直接运用自身所拥有的社会统治力和支配力，对戏曲从业者进行直接打压和排挤。不仅如此，在社会结构中处于绝对优势的统治阶层，还动用自身所拥有的绝对话语权，在社会舆论层面对戏曲进行贬斥和矮化，力图使戏曲逐渐边缘化。如，把戏曲从业人员列入“下九流”之列，并对他们的衣着穿戴做出特别的规定，使之与其他社会成员明显地区别开来。²^[③]并对社会成员所喜闻乐见的剧目、曲目严加限制和诋毁，明人陈龙正就直接把“优”与娼等同视之，认为：

²^[③] 如：在明人徐复祚撰写的《曲论·附录》中载：“国初之制，伶人常戴头巾，腰红褙膊，足穿布毛猪皮鞋，不容街中走，止於道旁左右行。乐妇布皂冠，不许金银首饰。身穿皂背子，不许锦绣衣服。”（《中国古典戏曲论著集成》卷四，中国戏剧出版社1959年版。）不仅如此，另据清人孙丹书《定例成案合钞》卷二十五《犯奸》中载，康熙年间不仅禁止女戏子演戏，而且还严禁女戏子进城，“如违，进城被获者，照妓女进城例处分”。实际上就是将戏子等同于妓女。又如清人吴仪一《仕的》记载的当时颁布的“县治规例”中规定：“此种人（戏子），若邑内有之，启人奢淫，宜驱之，不许在境”。（参见：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社1981年版。）

优与娼本无高下，况女旦以优兼娼，乃许之假托名色，书具某府某衙女旦某人班，忸怩于彼，而慨然于此，何哉？时非战国，身非燕丹，蓄家伎以悦人，为宣淫之领袖，念及于斯，立刻碎其招摇，犹云晚矣！[8]

身为士大夫的阶层的陈龙正对戏曲的憎恨之情可见一斑。同为明人的高攀龙在为家人“制训”时亦曰：

唱曲之类，其所知者势力，所谈者声色，所就者酒色而已；与之绸缪，一妨人读书之功，一消人高明之意，一浸淫渐渍，引人入于不善而不自知，所谓便辟侧媚也。为损不小，急宜警觉。[9]

清人李仲麟在述及“淫词小说”的“功能”时，亦认为：

淫词小说，多演男女之秽迹，敷为才子佳人，以淫奔无耻为逸韵，以私情苟合为风流，云期雨约，摹写传神，少年阅之，未有不意荡心迷，神魂颠倒者。在作者本属于子虚，在看者以为实有，遂以钻穴逾墙为美举，以六礼父命为迂阔，随致伤风败俗，灭理乱伦，则淫词小说之为祸烈也！

[10]

翻开古代正统文人的“家训”、“家书”、“笔记”、“随笔”等，对戏曲诸如此类的论断多不胜数、比比皆是。之所以正统文人对戏曲如此鄙薄、诋毁，一方面与一些“戏子”举止不端，为人轻薄、放荡有关，更重要的是因为以娱悦性情为主的戏曲，没有按照统治阶层的意愿进行“载道”，它更主要反映的是社会普通成员的情感、意愿、追求，以及他们对社会生活的认识和看法。也就是说，作为在民间成长起来的戏曲也“载道”，但它自身所载的“道”更多的是普通社会成员的“道”，亦即普通社会成员在长期社会生活中所形成的反映自身情感、愿望和理想追求的，自认为正确和必须遵循的行为准则、道德规范、处事原则以及是非观念等，如此，戏曲所载之“道”必然与统治阶层和社会主流意识所宣扬的“道”存在着一定距离和冲突。当这种冲突发展到一定程度时，统治阶层必然运用手中的权力和话语优势，对其进行限制和打压。

如此说，并非完全否定戏曲所载之道与统治阶层所宣扬之“道”的联系，其实，戏曲所载之道与社会主流意识宣扬和倡导的“道”有着千丝万缕的联系：这是因为，戏曲所载之“道”体现的民间意识，必定是在社会主流意识占据绝对话语权的社会语境中形成的，社会主流意识必然对民间意识进行着不同程度的影响和渗透，主流意识中体现人之共性的观念和思想——如“羞恶之心”的

“义”、“恻隐之心”的“仁”、“辞让之心”的“礼”等等，同样为民间意识所吸纳，甚至成为其道德标准和主导思想；同样，民间意识所体现的普通社会成员、特别是下层社会成员共同的要求和理想追求，也部分地为社会主流意识所吸收和接纳。这是社会统治阶层既对戏曲进行限制和打压，同时又在一定区域和一定意识形态范围内允许其存在的主要原因之一，也是戏曲在漫长的封建社会中得以缓慢发展的原因。

可见，只有在民间意识形态和社会主流意识形态发生剧烈的冲突时，社会主流意识才会利用自身绝对的话语权对其进行打压，这体现在两个方面：其一，限制或甚至取消戏曲的社会存在权力；其二，强行对戏曲所负载的与时代或社会主流意识相抵牾的民间意识，进行剥离或改造。不论是前者——限制或取消戏曲的社会存在，或者是后者——强行对戏曲所负载的民间意识进行改造，其实，均是戏曲被政治化的结果。

二

戏曲被政治化，是违反以审美娱乐为主的戏曲自身的内在要求和发展规律的，因而，它必然导致戏曲自身的反弹——亦即戏曲自身力图摆脱被政治化的危险而极力回归自身发展规律。当戏曲这种反弹力量在强大的社会主流意识强加给它的“重负”下，变得微不

足道、甚至完全泯灭时，那么，戏曲便完全成为“时代的传声筒”和政治变革的工具。它体现的是戏曲在社会主流意识和时代精神影响下自身功能的转化，亦即由审美愉悦功能向社会公用功能的转化。这种转化在剧烈的社会变革期尤为明显。尤其在社会更替、思想观念剧变、各种社会思潮此起彼伏的近、现代，戏曲的这种政治化趋势被推到前所未有的境地。

“戊戌变法”失败后，梁启超即意识到改造国民思想的重要性，他首先看到的就是小说和戏曲在社会意识中所起的重要作用。在他撰写的《论小说与群治之关系》一文中，就明确指出小说和戏曲在改变国人之观念、塑造国人之思想、引导国人之意识中所起到的重要作用，把小说戏曲支配“人道”的力量分为“熏、浸、刺、提”四种。并认为“有此四力而用之于善，则可以福亿兆人；有此四力用之于恶，则可以毒万千载”，指出中国古代的小说戏曲之于百姓“既已如空气，如菽粟，欲避不得避，欲屏不得屏，而日日相与呼吸之、餐嚼之矣”，然而，“空气而苟含有秽质也，其菽粟而苟含有毒性也，则其人之食息于此间者，必憔悴，必萎病，必惨死，必堕落”，认为这是“不待蓍龟而决”的事情。在梁启超看来，似乎中国社会所有的弊病、国民所有的恶习均是由小说、戏曲造成的。既然小说戏曲对中国社会危害如此之大，那么革新小说戏曲必然是当

务之急，所以“欲改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始”。^{3[④]}小说和戏曲似乎从未有受到知识界如此重视和“青睐”，也似乎从未发现戏曲具有如此之大的社会功能、承担着如此大的社会责任。梁启超所持的这种观点在当时山河破碎的、人心思变的中国思想界是极为流行的。如1929年出版的《黄帝魂》一书收录一篇自称“无涯生”的文章，文中论述在法国和日本“观戏”感受时指出：“（戏曲）陈腐之曲本，诲淫诲盗之毒风，又屡见不鲜，足以伤风败俗，皆不可不大加改革者。”认为“天下之治乱，国之兴衰，莫不起于匹夫匹妇之心，莫不成于其耳目之所感触，感之善则善，感之恶则恶，感之正则正，感之邪则邪。感之既久，则风俗成而国政亦因之固焉。故欲善国政，莫如先善风俗；欲善风俗，莫如先善曲本”，进一步指出“曲本者，匹夫匹妇耳目所感触易入之地，而心之所由生，即国之盛衰之根源也”，并认为“演戏之移易人志，直如镜之照物，靛之染衣，无所遁脱”，“论世者谓学术有左右世界之力；若演戏者，岂非左右一国之力者哉？中国不欲振兴则已，欲振兴可不于演戏加之意乎？加之意奈何？一曰改班本，一曰改乐器”。^[11]柳亚子在《二十世纪大舞台》发刊词中亦

^{3[④]} 梁启超在《论小说与群治之关系》一文中所谓的“小说”，是包括戏曲在内的。他在该文中论述小说对社会的功用及危害时，列举的例子几乎有一半是古代戏曲的例子。该文首刊在1902年《新小说》创刊号上，后收入《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局版。

明确认识到，戏曲不仅具有强烈的感染力而且具有深厚的民间基础，呼吁“是由持运动社会、鼓吹风潮之大方针者”充分发挥戏曲的教育宣传作用，号召演剧界要成为“梨园革命军”，使戏曲直接为资产阶级民主革命服务，担负起宣传民主思想，激发爱国热情，推动资产阶级民主革命向前发展的重任，把组建起来的演剧组织作为“全国社会思想之根据地”，渴望他日“民智大开，河山还我，建独立之阁，撞自由之钟，以演光复旧物、推到虏朝之壮剧、快剧”！^[12]柳亚子的演剧思想在当时“梨园界”影响极大。在这里，戏曲成为宣传政治革命，传播民主、自由思想的工具。从事演剧的人员均成为“梨园革命军”。此时的戏曲，其审美观赏功能几乎荡然无存，倡导的主要是它的认识价值和传播、宣传功能，戏曲真正成为了“时代的传声筒”，承担了几乎是自身难以承载而又不得不承载的社会政治重负。

戏曲艺术的政治化在民族生死存亡之秋“五·四”前后，不仅为当时思想界和文艺界所认可，而且几乎成为梨园界的主导思想。新文化运动的旗手陈独秀，为了使戏曲更好地为思想宣传服务，提出戏曲改良的“五项主张”：“一、宜多编有益风化之戏”，即“以吾侪中国昔日荆轲、聂政、张良、南霁云、岳飞、文天祥……等大英雄之事迹，排成新戏，做得忠孝义烈，唱的激昂慷慨，于世道

人心极有益”；“二、采用西法”，即“戏中有演说，最可长人之见识；或演光学、电学各种戏法，则又可练习格致之学”；“三、不可演神仙鬼怪之戏”；“四、不可演淫戏”；“五、除富贵功名之俗套”，认为“我国戏曲，若能依上五项改良，则演戏决非为游荡无益事也”，指出戏曲在传播思想、教化民心过程中所起的独特作用：

现今国势危急，内地风气不开，慨时之士，遂创学校，然教人少而功缓；编小说，开报馆，然不能开通不识字人，益亦罕矣。惟戏曲改良，则可感动全社会，虽聋得见，虽盲可闻，诚改良社会之不二法门也！4^[5]

在陈独秀看来，戏曲不仅可以移风易俗、醇厚风化，而且可以开启民智、鼓舞民族士气，成为改良社会和推动社会发展、思想进步的唯一手段。在没有接触到更为先进的社会思想之前，陈独秀的这种认识是可以理解的。然而，把戏曲仅仅作为宣传进步思想的工具和推动社会革命和改良的唯一手段，却未免显得有些偏颇和绝对化。甚至认为戏曲对民智的开启远远优于学校教育，戏曲的宣传、鼓动作用远远大于和超过现代传媒——报纸和出版机构，却显得近

4^[5] 参见三爱（陈独秀）的《论戏曲》，见《俗话报》，1904年第11期；1905年该文又在《新小说》第2卷第2期重新发表。

乎荒唐了。这种过分推崇戏曲、把戏曲的社会功能绝对和唯一化，赋予戏曲自身难以承载的重负，必然背离戏曲的艺术本质。在看似对戏曲赐予“隆恩”的同时，其实是在削弱戏曲的社会影响力，它对戏曲的危害并不亚于统治阶层利用手中的权力对戏曲的打压。相对来说，稍后的天僂生的观点似更符合戏曲所发挥的社会功能的实际。他认为：

吾以为今日欲救吾国，当以输入国家思想为第一义。欲输入国家思想，当以广兴教育为第一义。然教育兴矣，其效力之所及者，仅在于中上社会，而下等社会无闻焉。欲无老无幼，无上无下，人人能有国家思想，而受其感化力者，舍戏剧未有。盖戏剧者，学校之补助品也。1[⑥]

天僂生把戏曲的“载道”和“传道”的作用界定在“学校之补助品”，并突出它的民间性和普及性，显示出超越前人的认识。此后，鲁迅、胡适、傅斯年等文化学人在经历着西学东渐和欧风美雨洗礼的同时，从内容到形式对戏曲几乎作了彻底的否定。在这一时代主流意识的影响下，对戏曲进行着急就章式的变革，甚至连以演

传统戏而成名的梅兰芳、周信芳，也改变自己的演剧观念，开始表演充满着时代内容的“时装戏”。5[⑦]

思想解放、政治革命对古老的戏曲影响终于在艺术实践中呈现出来。左莱和梁化群两位先生曾对新民主主义革命时期戏曲的政治实践活动进行了概括，很有说服力：

从苏区“红色戏剧”开始，到以后抗日战争、解放战争时期各解放区的戏剧运动，戏剧作为宣传工具，直接配合政治任务，是“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的有力武器，起到了巨大的作用。这是革命戏剧的战斗传统，历史也正是这样发展过来的。它不是一时一地的影响，在漫长的革命征途中，二十几年来，党直接领导的戏剧运动，确实是“整个革命机器的一个组成部分”。我们认为，毛泽东同志对革命文艺的这一论断，也完全符合苏区“红色戏剧”的实际，并概括了它的本质。[13]

戏曲（包括其它文艺）是“团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人”的有力武器、是“整个革命机器的一个组成部分”这一

5[⑦] 如：梅兰芳编演的现代戏《邓霞姑》、《孽海波澜》、《一缕麻》等；周信芳搬演的《宋教仁》等均是反映当时政治事件、直接为宣传民主革命服务的新剧目。又如欧阳予倩则排演了《潘金莲》，直接为传统观念中男权主义视角下的“淫妇荡娃”形象进行翻案，为女性的婚姻自由和个性解放鼓与呼。

论断，在当时的历史背景下，是中国革命的呼唤，也是时代的要求。戏曲因其革命化和政治化，在中国人民争取民主自由、民族独立的革命斗争中，发挥了重要作用、做出了独特的贡献。

1951年，新生的共和国政务院颁布了《关于戏曲改革工作的指示》，在尊重艺术规律、依照“百花齐放”的原则，对传统戏曲艺术进行了从内容到形式上的全面地改革。在“指示”中确立了“戏改”的统一标准，即“戏曲应以发扬人民新的爱国主义精神，鼓励人民在革命斗争与生产劳动中的英雄主义为首要任务。凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广”，反之，凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐惧或猥亵淫毒行为、丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对。并在表演方法和形式上，主张“删除各种野蛮的、恐怖的、猥亵的、侮辱自己民族的、反爱国主义的成分”，在新与旧、历史与承继的关系上，强调“对旧有的或经过修改得好的剧目，应作为民族传统的剧目加以肯定，并继续发扬其中一切健康、进步、美丽的因素”，特别指出“在修改剧本时，应注意不违背历史的真实与对人民教育的效果”。^{6[⑧]}这一“指示”虽然强化了戏曲的政治功

^{6[⑧]} 以上引用文献，均见1951年5月5日中华人民共和国政务院下发的《关于戏曲改革工作的指示》条文中的“一”和“二”条。

能，突出了戏曲思想宣传的传媒作用，但充分考虑到了“继承”与“革新”的关系，遵循了戏曲艺术的自身规律，清除了戏曲艺术从形式到内容上低级的、不健康的东西，为戏曲艺术的净化及其以后的良性发展起到很大作用。然而，1958年为配合政治上的大跃进，在戏曲改革及反映火热政治生活题材的创作上，也开始了“大跃进”，发出了《关于繁荣艺术创作的通知》，召开了“戏曲表现现代生活座谈会”，会上，文化部刘芝明副部长提出“鼓足干劲，破除迷信，苦干三年，争取在大多数剧种中和剧团的上演剧目中，现代剧目的比例达到20%—50%”的目标。《人民日报》又紧接着发表了题为《戏曲工作者应该为表现生活而努力》的社论。由于大张旗鼓的宣传和政治权势的鼓动，全国上下各级剧团掀起了创作和演出现代戏的高潮。1963年9月，毛泽东认为戏曲的改革仍然跟不上政治形势的发展，对已经有点过热的“戏曲大跃进”仍然提出批评：“戏剧要推陈出新，不要推陈出陈。”“陈”就是封建主义，资本主义。文化特别是戏剧大量是封建落后的东西，社会主义的东西太少，在舞台上无非是帝王将相。[14]1963年12月12日，毛泽东断言：各种文艺形式问题不少。在许多部门中社会主义改造至今成效甚微，还是“死人”统治着，……社会和经济基础已经改变，但作为为基础服务的上层建筑的一个部分的文艺仍然是一个严重的

问题。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。[15]并指责，文化部工作不力，文化部应该改成帝王将相、才子佳人部或洋人、死人部。

[16]江青则把毛泽东的说辞进一步推向极致：“在戏曲舞台上，都是帝王将相、才子佳人，还有‘牛鬼蛇神’”，“一大、二洋、三古，可以说话剧舞台也被中外古人占据了”，“是封建主义的一套，是资产阶级的一套”。[17]在政治权势的干预和左倾思想的影响下，戏曲这一古老的戏剧形态被完全政治化。自此，中国开始了“创造”“现代革命戏曲”的时代。1964年6月5日—7月31日，在北京举行了第一届全国京剧现代戏观摩演出大会。会上演出的35个剧目均是清一色的“现代戏”，文化部长沈雁冰总结说：“今天这样多的京剧团集中在北京演出，舞台上没有帝王将相，也没有才子佳人，都是新时代的工农兵形象，这在京剧历史上是没有过的，也是历史上所没有的。”[18]毛泽东以两次观看“现代革命京剧”（《智取威虎山》和《沙家浜》）的形式，表示出自己对“现代戏”极大的支持和关注。汇演期间，江青以特殊的身份频频出现各种场合，并在演出人员座谈会上发表讲话，继续指责舞台上还是封建传统的东西和资产阶级的一套，提出要在舞台上塑造当代的革命英雄

形象。甚至仅仅因为在《沙家浜》中把以谁为主要人物的问题，上升到“两条路线”的斗争，江青甚至直接指出：“突出阿庆嫂？或是突出郭建光？这是关系到突出那条路线的大问题！”^[19]此后江青便以“文艺旗手”的姿态出现，自此，中国戏曲开始了“样板化”的历程。戏曲“样板化”过程，同时也是戏曲被完全政治化的过程，它使戏曲承担了完全超出其自身承载能力的社会政治功能。其结果便是营造出了宣传政治、强化革命的所谓“红色经典”——八大“样板戏”。

“样板戏”的出现可以说是在中国戏曲发展过程中“政治化”演变的必然结果。封建时代戏曲政治化的表现形式便是统治阶层和主流意识对戏曲艺术的一味打压，近代以后随着西学东渐和欧风美雨的侵袭，对戏曲舞台艺术的价值有了较深刻的认识，赋予了其难以承载的政治重负，却忽略了它的古老形式的包容力。而在戏曲“样板戏”的进程中，则体现出了对古老戏曲的全面地政治化，这一“全面”的政治化一方面体现在戏曲的“三改”运动中，即“改人、改制、改戏”。从而使主导戏曲创作的“人”、影响戏曲生存和运行环境的“制”和作为戏曲本体的“戏”彻底地革命化。另一方面在对“戏”的改革中，不仅仅体现在内容的政治化和革命化，更体现在促使古老形式现代化的新的美学元素的融入。对戏剧表现内容

的干预和变革，是古今中外任何朝代、任何政权都曾经做过而且至今仍在做的事情，然而，像中国戏曲“样板化”过程中所进行的以国家政权干预的方式，强行对一种艺术形态进行表现形式的变革，实属罕见。

在今天看来，我们对在戏曲“样板化”过程所出现的一切现象和“样板化”之后所出现的一切结果，均不可能对其进行简单的肯定或简单的否定，它是在特殊的民族文化土壤中，特殊的政治、历史环境和特殊的人为因素中产生的极为复杂的文化现象：它复含着古老民族的历史情结，同时又充溢着现代社会的激情；它交缠着千年文化形成的人文心理，同时又包含着冲破传统的愿望；它依恋着陈旧古老的艺术形式，同时又充满着对新的表现方式的渴求；它寄寓着对世人认可的经典的反叛，同时又热衷于构建新的“经典”；它力图打破权威的审美规则，却又依靠权势建立起不容更改的美学原则；它无处不张扬着变革和进步，却又利用权势将“变革”和“进步”凝固和定格；它给予戏曲以无上的至尊和隆恩，却又赋予它难以承受的重负；……就是“样板戏”这种多重而复杂的品格，使现实存在的人们在面对它时，呈现出极为复杂的情感和极为矛盾的心态，很难对它的艺术价值和社会价值做出明晰的判断。

对于没有经过“样板戏”产生年代的当今“新生类”来说，面对着冗长沉闷、节奏缓慢、负载着美伦美奂的古典美却与现代生活充满着隔膜和距离的传统戏曲，他们更喜欢简洁、明快、充满着现代审美元素的“样板戏”。“样板戏”在北京海淀区复演时，青年学生表现出的欣赏热潮就很能说明问题。审美心理的接近和审美形式的契合和接受，也许仅是“新生类”对“样板戏”狂热的表层原因。它的复杂的深层原因却体现在他们对“样板戏”产生的时代及其复杂的社会、政治背景的隔膜和误读。他们从各种艺术形态中所解读出的零碎的“文革时代”，也许仅仅是一个充溢着昂扬的精神、弥漫着浪漫情怀和张扬个性的时代，在这种表象背后所遗留下的民族心理创伤和灰色记忆是他们不曾有的、也不会有的，那个时代在他们的意识中只是一个遥远的历史。在淡逝的历史中采撷一段充满传奇色彩的曲折故事来品评和玩味，不也是一种心理需求和满足吗？“新生代”对“样板戏”的狂热另一深层原因也许还有后现代社会心理的因素，以“易逝性、瞬变性、消费性、快餐性”为特征的后现代社会，造就了社会普遍的游戏心态。在后现代视角里，被封为“红色经典”的“样板戏”本身就是一种“游戏”，造就“红色经典”整个过程的“文革”必然也就成为“游戏”的过程。“游戏”时的感受以及“游戏”的意义只有游戏者和游戏过程的观赏

者才能感知。隔着历史岁月遥望时间另一端的“文革游戏”，对游戏过程中被奉为“圭臬”和“样板”的“经典”进行解构和重新阐释，本身就是后现代的一种时尚。不可否认，在对“红色经典”的“样板戏”狂热、推崇的当代青年中，确实有一部分青年对舞台上所展现的公而忘私、为革命和集体的利益不惜牺牲自己生命的“时代精神”所感动，为舞台上所塑造的“高、大、全”的形象所感染，为这些英雄人物仅仅为某种信念而生、为某种信念而死的宗教般的虔诚所倾倒。这种对信念的坚守不仅在过去、现在，即使在将来仍然是我们所应该讴歌的。然而，同样不可否认的是，他们对“红色经典”的“样板戏”所做出的价值肯定，仍然是建立在对“文革”历史的隔膜和误读的基础之上的。不论他们对“样板戏”做出的价值判断是如何不同，他们均没有认识到“样板戏”的真正“价值”不是在它的艺术层面，而是在它的政治层面，“革命性”才是它的真正价值所在，而且这种革命还是“革命的共和国”内部的“革命”。从《沙家浜》修改过程中引发出的是“突出地下工作”或是“突出武装斗争”的大论战中可窥一斑。^{7[9]}同样的原因，也可以

^{7[9]} 在《沙家浜》修改过程中引发的“突出地下工作”还是“突出武装斗争”大论战，隐含着的则是毛泽东与刘少奇之间的“革命路线”和“修正主义路线”的斗争。江青在北京京剧院指导《沙家浜》修改工作时直接指出：“突出阿庆嫂？还是突出郭建光？是关系到突出那条路线的大问题！”其间所影射的是战争年代以毛泽东为首的武装斗争与刘少奇主管下的白区地下斗争。“革命的中国内部的革命”通过戏曲舞台上人物形象塑造的侧重点不同反映出来，可谓是那个时代的“中国特色”、政治特色，更是那个时代的中国文艺特色。

解释历经“文革”时期的中老年人中，为何对“革命样板戏”具有截然不同的态度和判断。晓地等主编的《‘文革’之谜》中如此描述到：

时隔多年，又听到样板戏的唱腔，人们的心‘为之颤栗’。有人呼吁，要警惕一切‘文革亡灵’的再现。与之相反，文艺界，尤其是京剧界的另一些人，当他们看到《红灯记》重新公演的盛况时，却‘激动万分’、‘老泪纵横’。在同一个事实面前，同一类经历过‘文革’劫后余生的正直的文化人中间，为何出现两种不同的心态？要解开这个结，必须先解开这些京剧、舞剧成为‘样板’之谜。[20]

笔者无心在此解开“样板”之谜，这也不是本文论述的重点所在。然而，探讨一下中老年观众对“革命样板戏”不同的态度与不同价值判断，也许对认识“样板戏”的政治价值和存在意义不无裨益。

不可讳言，在这些看到“样板戏”重新公演“激动万分”、“老泪纵横”的中老年中，多是那段历史的经历者，有的甚至是“八大样板戏”的直接参与者，稍微年轻的中年人之中也大多是伴随着

（参见：王彬彬《“革命样板戏”中的地下工作与武装斗争（2）》，新浪网读书频道 <http://book.sina.com.cn> 2006年06月22日。）

“革命样板戏”成长的一代。“样板戏”成为那一代人的主要的、甚至是唯一的“精神”食粮。在长期的耳濡目染中，“革命样板戏”已浸入他们的血液、成为其生命的主要组成部分，面对着舞台上“革命形象”及其发出的铮铮的革命誓言，他们真诚地、发自内心地、带着强烈渴望地进行着“脱胎换骨”的观念变革和灵魂洗礼。一个时代的民族性格便在“革命样板戏”的铿锵有力的音韵唱腔中和“高大完美”的革命形象的影响下塑成。新的历史时期来临之际，伴随着上世纪八十年代的“伤痕文学”和“反思文学”的出现，整个社会也出现了对过去一切的反思。回首狂热的十年，人们感觉到那仅仅是一个空泛的政治概念，一种“游戏”结束后的虚无。于是，一些人迷茫消沉，更多的人则走进“夜大”、“电大”，以弥补和充实那青春不再的年华。即使如此，“革命样板戏”所传达的思想观念和政治理念以及“文革”时期的社会环境，已成为一代人的“集体无意识”，一种超越历史、超越个人的民族记忆。“革命样板戏”作为那一时代的“标志性”的文化产物，已成为民族记忆的复苏装置。正如一位学者所言：“《红灯记》在北京复出所造成的观赏高潮现象，并不能客观地反映人民对于‘样板戏’的需要，却再次唤起、召唤起人民对于曾经发生过的一场生活意识更新的大祭典的记忆。”^[21]当不同的历经者重新走进那一

“大祭典”的民族记忆中时，重新品味昔日的痛苦与欢乐、希望与失望、崇拜与消解时，不同的经历者对“革命样板戏”表现出不同的态度、做出不同的评价是在所难免的

即使单纯从艺术的角度，仍然能寻出人们面对“样板戏”复杂心态的个中原因。正如一位学者所言，革命现代京剧确立一个美学变革论的新坐标。样板戏因革命内容的确立连带艺术形式已产生对旧规制的颠覆，它推翻了中国戏曲程式美学的专政，工农兵取代了帝王将相、才子佳人，现代歌剧形式取代了僵死的程式化舞台；然而，又因样板戏艺术形式的理论仍然依附于家长式权威体制的指导，进而形成政治主义中心论的美学主张。[22]正因为“样板戏”对传统戏曲美学和精神内容的消解和对现代戏曲美学和精神内容的重构，使其在特定的政治历史环境中浸入民族文化的无意识层面，并逐渐演变成为根深蒂固的民族根性，因而才使当代的人们面对“样板戏”呈现出如此复杂的矛盾心态：在聆听它的“经典”唱腔时，却又挥不去那段灰色记忆；在对那段历史做出否定式时，却又怀着对作为那一时代精神载体的“样板戏”难以割舍的情怀。也许“隆恩”与“重负”集于一身的“样板戏”，本身就是戏曲政治化过程中衍生出的“怪物”，一个对其价值难以做出明晰评价的“混血

儿”？从“文革”结束后戏曲向古典形态的迅速回归来看，似乎也证明了上面这一疑问。

不难看出，自戏曲艺术形成之日起，不论其被排挤、打压，或是它所享受的“隆恩”和所承载的“重负”，从本质上讲，均是其被政治化的结果。对戏曲的“政治化”演变的结果不应一概而论，它一方面减弱或改变了戏曲原有的审美愉悦功能，使其承担了艺术品性之外的功能，弱化了戏曲的艺术品格；但另一方面却强化了戏曲的社会功能，拓展了戏曲的影响领域，使其在社会思潮、思想观念以及国家意志的传达和民族意识的整合上，发挥了其他艺术形态无法替代的作用。

参考文献：

[1] Terry Eagleton: *Literary Theory An Introduction*. Minneapolis Press. 1983.

[2] 明. 徐充. 暖姝由笔[M]. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 王利器辑. 上海古籍出版社. 1981. 15.

[3] 大清律例·卷三十四[M]. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 王利器辑. 上海古籍出版社. 1981. 18.

[4] 清. 王宏. 山志卷四[M]. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 王利器辑. 上海古籍出版社. 1981. 220.

[5] 清. 温序. 病余掌记[M]. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 王利器辑. 上海古籍出版社. 1981. 222.

[6] 清. 王钺. 暑窗臆说[M]. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 王利器辑. 上海古籍出版社. 1981. 223.

[7] 清. 佚名. 松下杂钞. [M]. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 王利器辑. 上海古籍出版社. 1981. 12.

[8] 明. 陈龙正. 几亭全集. [M]. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 王利器辑. 上海古籍出版社. 1981. 171.

[9] 明. 高攀龙. 高子遗书[M]. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 王利器辑. 上海古籍出版社. 1981. 173.

[10] 清. 李仲麟. 增订愿体集[M]. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[C]. 王利器辑. 上海古籍出版社. 1981. 178.

[11] 无涯生. 观戏记[M]. 晚清小说丛钞·小说戏曲研究卷[C].

- [13] 左莱. 梁化群. 苏区“红色戏剧”史话[M]. 文化艺术出版社. 1987. 8.
- [14] 祝克懿. 语言学视野中的“样板戏”[M]. 河南大学出版社. 2004. 12.
- [15] 美. R·麦克法夸尔费正清. 剑桥中华人民共和国史·革命的中国的兴起[M]. 中国社会科学出版社. 1990. 490.
- [16] 美. R·麦克法夸尔费正清. 剑桥中华人民共和国史·革命的中国的兴起[M]. 中国社会科学出版社. 1990. 488.
- [17] 徐达深. 共和国史记·上下求索[A]. 语言学视野中的“样板戏”[M]. 河南大学出版社. 2004. 12.

[18] 徐达深. 共和国史记·上下求索[A]. 语言学视野中的“样板戏”[M]. 河南大学出版社. 2004. 107 页。

[19] 王彬彬. “革命样板戏”中的地下工作与武装斗争（2）[A]. 往事何堪哀[M]. 长江文艺出版社. <http://book.sina.com.cn>. (2006 年 06 月 22 日).

[20] 晓地. “文革”之谜[M]. 朝华出版社. 1993. 181.

[21] 王墨林. 没有身体的戏剧——漫谈样板戏[A]. 新浪网. 读书频道 <http://book.sina.com.cn> 2006. 06. 22..

[22] 王墨林. 没有身体的戏剧——漫谈样板

戏[A]. 新浪网. 读书频道 <http://book.sina.com.cn>

2006. 06. 22.

作者简介：陈友峰，博士，复旦大学博士后，中国戏曲学院副研究员；研究方向：文艺美学、戏剧美学。

8[⑥] 参见天僂生的《剧场之教育》，见1908年《小说月报》第2卷第1期。天僂生（1880—1914）名王钟麒，字毓仁，号无生，别号天僂生。安徽歙县人。历任《神州日报》、《民呼报》、《天铎报》主笔。主要论文有《中国历代小说史论》、《论小说与改良社会之关系》等。

厦门大学图书馆
