

# 抵制与厌弃：“文革”期间“样板戏”传播的困境

李 松

(武汉大学 文艺生产与消费调查评估研究中心, 武汉 430072)

**摘 要:**“文革”期间,“样板戏”传播遭遇抵制的缘由主要表现在三个方面:文学话语对政治意识形态的消解;中共高层对“样板戏”独霸文艺舞台造成的百花凋零局面的不满;“文革”受难者对“样板戏”的憎恶。“样板戏”传播遭遇抵制与厌弃的现象,证明了样板戏企图独霸文艺舞台、统合观众接受心理的悖谬与虚妄。

**关键词:**“样板戏”传播;文学话语;精神创伤

**中图分类号:** I206.7

**文献标志码:** A

**文章编号:** 1009-1971(2012)05-0093-04

“文化大革命”(以下简称“文革”)十年中,八亿人民一台戏。从城市到乡村,到处都在编排、观看、表演“样板戏”。“样板戏”的编创、演出与接受通过执行国家行政命令而走向了制度化。各个基层单位将“样板戏”的学唱任务当做必须完成的政治任务。主流意识形态部门通过“样板戏”的唱、编、演强化群众的思想觉悟,通过总结、推广、普及“样板戏”的经验将文学创作的思想与方法统一格式化。是否坚持京剧革命被看成是文艺领域内夺取社会主义思想阵地的政治斗争。而文艺舞台的主人是帝王将相、才子佳人,还是工农兵,被提升为“谁统治舞台、为谁服务”的政治立场问题。总之,举国上下通过巨大的人力、物力和体制化的行政干预,将编演“样板戏”发展成为轰轰烈烈的政治运动。尽管“样板戏”的传播与接受成为了体现国家意志的体制化行为,它还是没有抵挡住观众厌倦情绪的浪潮。本文从文学本体因素、观众情绪、“文革”精神压迫这三个方面分析其抵制因素的缘由。

## 一、文学话语对政治意识形态的消解

艺术创作的出发点应该遵循从生活出发、思想性和艺术性和谐统一的规律,但是在“样板戏”

创作过程中,生活的真实性以及作品的思想性与艺术性内涵都是由政治意识形态所决定的。戏剧性体现在演员通过外部动作、台词、表情等直观形式表现人物内心思想、感情、意志及潜意识等等动作性方面,又在情节方面通过偶然性、巧合、骤变而带来矛盾冲突。其表达目的是使观众通过演员的表演与情节的传奇性获得观赏趣味。然而,新中国成立以后,以传奇性、趣味性、娱乐性为感性化特征的通俗文学遭到了文学政教功能的压抑<sup>[1]</sup>。“文革”之后的情况则更加极端。

“样板戏”所要求的艺术性与戏剧性是有区别的。中国京剧院高良回顾了该院排演革命现代京剧《红灯记》的过程,他指出,江青对戏剧性的理解是,塑造英雄人物。她指出,“要突出剧中英雄人物,对反面人物的表演和处理,要给工农兵英雄人物让路,不搞平分秋色,不要喧宾夺主。”<sup>[2]</sup>。江青很警惕京剧容易塑造形象生动的反面人物的现象。她在京剧现代戏大会上曾经提醒大家注意:“京剧容易夸张,从程序出发。写反面人物容易。有人也特别欣赏,刻画正面人物不容易。千难万难,还是要树立先进的英雄人物。”<sup>[3]</sup><sup>201</sup>有些以丑角形式出现的反面人物往往带有更多的戏剧性因素,并且富有舞台魅力,这反而是江青非常警

惕的。如何既使丑角不至于喧宾夺主,又不失魅力,这个“度”的把握颇费思量。也就是说,江青排除“生活丑”的政治意义的同时,也企图压制“艺术丑”的美学魅力,但是,效果却适得其反。而刘少奇等人的“有戏”的标准是,通过正反面人物的对比,塑造鲜明个性的人物形象来抓住观众。戏剧性是观众固有的欣赏期待,而在“样板戏”实际创作中,“激进”派对“样板戏”的戏剧性严加控制。激进派与保守派关于“样板戏”戏剧性、传奇性、娱乐性的分歧构成了“文革”初期中共高层文艺阵营内部斗争的主线。

第一,“样板戏”的“江湖气”。“样板戏”的人物形象尤其是英雄人物必须符合政治纯粹性的要求。于会泳质问道,“在《智取威虎山》中,是塑造一个以毛泽东思想武装起来的有勇有谋、顶天立地的无产阶级革命战士为主人公呢,还是塑造一个浑身匪气、满嘴黑话的绿林好汉为主人公呢?”<sup>[4]</sup>根据他的语气,答案不言自明。在文学接受的实际需求中,“绿林好汉”的“江湖气”恰恰是民间趣味的重要来源。无疑,“样板戏”中的英雄人物无论言行还是相貌、德行都不能容忍任何世俗化的缺陷。据上海革命京剧文工团革命派战士披露,1964年《智取威虎山》亮相于京剧现代戏观摩演出时,中宣部副部长林默涵提出应该突出土匪座山雕的反面形象,要渲染英雄人物杨子荣的“江湖气”<sup>[5]</sup>。林默涵的“罪行”遭到上海革命京剧文工团革命派战士的批判。尽管如此,文艺工作者还是试图从文艺规律出发保持戏剧的美学魅力。编剧汪曾祺在《关于〈沙家浜〉》回忆中谈到他对江青指示的抵制。“《沙家浜》的‘智斗’一场阿庆嫂大段流水‘垒起七星灶’差一点被她砍掉,她说这是‘江湖口’,‘江湖口太多了!’我觉得很难改,就瞒天过海地保存下来。”<sup>[6]</sup>实际上“样板戏”的艺术魅力恰恰在于通过冲破政治理性的钳制而显示出它的观赏性。陈思和认为,“样板戏”在其革命的主题和形式的遮蔽之下,深藏着某种“民间性”成分。比如,阿庆嫂的民间身份,《红灯记》、《沙家浜》中的民间“斗智”故事的原型等等。由此陈思和得出结论说:“民间文化在各种文学文本中渗入的‘隐形结构’的生命力就是如此的顽强,它不仅能够以破碎形态与主流意识形态结合以显形,施展自身魅力,还能够在主流意识形态排斥它、否定它的时候,它以自我否定的形态出现在文艺作品中,同样施展了自身的魅力。”<sup>[7]</sup>《奇袭白虎团》还是有不少情节巧合、传奇色彩浓厚的戏剧性场景,而这些场景的缺失会大大削弱“样板戏”的艺术性。在“样板戏”的实际接受中,作品内涵的含混、复调的多义给接受者带来了饶

有意味的阅读趣味,这也是“样板戏”魅力不衰的原因之一。例如《智取威虎山》里座山雕和杨子荣之间的江湖黑话、《沙家浜》中阿庆嫂和胡传魁之间的江湖义气、《红灯记》中祖孙三代的传奇性家庭组合等等,都有着民间通俗文学的气息。

第二,“样板戏”如何处理“奇”的问题,即戏剧性的表达方式。山东省京剧团剧组成员在编演京剧《奇袭白虎团》的整个过程中所追求的目标是怎样使它的思想性和艺术性达到政治规范的统一。“从一九五八年编成到现在,在相当长的一段时间内,实际上未能摆正政治和艺术的关系,一碰到实际问题,我们的着眼点总是不适当地考虑‘戏剧性’,在‘奇’字上下了不少功夫,这样当然达不到理想效果。后来,我们又只注意到原原本本地把这个真实的故事反映出来,没有从更高的角度上进行艺术概括。经过各级领导的帮助,以及反复学习研究,特别是在参加全国京剧现代戏观摩演出大会期间,听了中央领导同志的报告和指示,我们的思想进一步明确了,就把注意力集中在提高主题思想、突出革命英雄形象方面来。”<sup>[8]</sup>上述的经验总结力图论证艺术性符合思想性这一“政治正确”的既定前提。鲜明的主题思想,崇高的人物形象,固然也是艺术价值的体现。观众初次接触“样板戏”会欣然接受这样的艺术创造,问题是,如果缺乏戏剧性的吸引力,就没有办法长期让观众保持欣赏的热情。的确,“着眼于剧本的思想性,绝不等于忽视剧本的艺术性,而戏剧作品的艺术性,唯有符合整个剧本的主题要求,才能产生应有的艺术感染力和教育作用。”<sup>[8]</sup>但是,实际情况是,《奇袭白虎团》对戏剧性本身的放逐带来的并不是预期的欣赏效果。观众猎奇涉趣的心理动力为解构“样板戏”英雄神话埋下了伏笔。

## 二、中共高层对“样板戏”独霸文艺舞台深为不满

“文革”后期,毛泽东、周恩来等领导人对“样板戏”一枝独放深为不满。中央高层有感于文艺作品过于单调,要求扩大文艺创作。1973年1月1日,周恩来和中共中央政治局成员接见电影、戏剧、音乐等文艺工作者代表。“指出:今后两年电影技术要在许多方面赶上去,过去帮助关心不够,抓迟了。又说:群众提意见,说电影太少,这是对的。不仅电影,出版也是这样,这是我们的一个大缺陷。总结七年来这方面的工作,还是薄弱的。文化组要把电影工作大抓一下。”<sup>[9]</sup>1975年7月初,毛泽东在同中共中央副主席、国务院副总理邓小平谈话时这样批评“四人帮”在“文革”时期所实行的文艺政策:“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。怕写文章，怕写戏。没有小说，没有诗歌。”<sup>[10]</sup>上述两人着眼的是“样板戏”太少的问题。为什么会出现“电影太少”、“样板戏太少”的现象呢？恰恰是“样板戏”独霸文坛的方针导致了文坛的凋敝。表面上看，周恩来与毛泽东批评作品少的现象，实际上他们对于当时的文艺政策深为不满。而邓小平对“文革”激进派的文艺政策的反感，直接触及对“样板戏”文艺观念的批评。根据江青掌握的意识形态机器对邓小平进行批判的一些资料，我们可以从侧面了解邓小平的一些看法。“文革”写作班子初澜炮制的《坚持文艺革命，反击右倾翻案风》一文批判道：“党内不肯改悔的走资派制造了所谓‘样板戏不能一花独放’的谬论，随之从阴暗的角落就吹出了‘样板戏阻碍文艺发展’的冷风。”<sup>[11]</sup>1975年9、10月，邓小平在部分地委书记会议上说：“不能一花独放，好一个出一个，再好一个再出一个。”1975年9月他在研究工、青、妇干部会议上说：“现在样板戏都卖不出去票了，有些人连样板戏的词都背下来了。”<sup>[3]517</sup>总之，邓小平认为，第一，“样板戏”一花独放阻碍文艺发展，而老戏不可偏废。第二，他揭示了“现在样板戏都卖不出去票了”的客观事实。观众因为文艺节目长期反复炒现饭，已经渐生厌倦。

### 三、“文革”受难者的精神创伤

知识分子对“样板戏”的反感、厌恶甚至憎恨，首先来自“文革”时期作为精神与肉体受难者切身的带血记忆。

拨乱反正之后，巴金曾经说：“好些年不听‘样板戏’，我好像也忘了它们。可是春节期间意外地听见人清唱‘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，这种梦在某一个时期我非常熟悉，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’。现在我才知道‘样板戏’在我的心上烙下的火印是抹不掉的。从烙印上产生了一个一个的噩梦。”<sup>[12]</sup>原来，“文革”期间巴金曾经被分配到一位当红的青年诗人主持的班组学习，遭到这位诗人的辱骂。巴金的受难经历给他的奇特体验是，人们心目中的英雄杨子荣由于与生活中掌握生杀予夺大权者的比附，他反而成了一个反面角色。“样板戏”权威的建立与巴金现实生活中的伤害是同时进行的。由于“样板戏”舞台与“文革”社会剧场的高度同构，巴金深味“文革”折磨，自然也就留下了对“样板戏”的憎恨。

作家邓友梅曾经讲过一些他在“文革”中的

恐怖经历，他与被迫害致死的人的灵牌一起挨斗，一边挨斗一边放革命样板戏，斗后放入一个冷屋，屋子冷，引起了肠胃痉挛和呕吐。所以他一直反对再唱“样板戏”<sup>[13]</sup>。黄裳说：“对样板戏，我们在感情上总还是不能接受的。因为它毕竟是文化大革命的一大文化代表。”<sup>[14]</sup>何满子认为：“一些国家剧院，甚至政府文化部门也在主办大规模的复排样板戏，这非常不好，伤害了千千万万‘文革’受害者的感情。应当掌握允许与提倡的分寸。”<sup>[14]</sup>“样板戏”在80年代后期的再度流行反映不同的文化心态：三四十岁的中青年只是通过“样板戏”来了解京剧的，对此他们有一种特殊的怀旧心理；“文革”后出生的小青年对“样板戏”有一种强烈的好奇心。冯骥才的《一百个人的十年》一书中的口述历史也介绍过知识分子的“样板戏”恶感。上述史实中的“样板戏”给人的是毛骨悚然、恐怖惨烈的体验，颇有反讽意味的是，“样板戏”在特殊情境下也给人反抗宿命的力量。据《一百个人的十年》记载，一位时年21岁的大学毕业生，她的丈夫不堪迫害跳楼自杀，她自己作为“反革命家属”四处逃亡。当徘徊在死亡的边缘，突然听到船上扩音喇叭播放的样板戏《白毛女》中的一句唱词：“我、不、死！我——要——活！”受到强烈的刺激，受到“求生”的鼓舞。这个文革的受难者，反而被样板戏——这个“文革”文艺怪胎救了<sup>[15]</sup>。同样面对“样板戏”这一文本，当局试图以此达到思想控制的目的，而被控制的民众却从中找到了反抗控制的力量。

文艺理论家王元化并不仅仅出于个人经历而对“样板戏”作出情感否定，他以独立知识分子的理性态度揭示了“样板戏”的精神实质。王元化的批判可以分为三个层面。第一，人们接受“样板戏”是“文革”思想专制的实现。“这八个样板戏就成为‘文化大革命’的十年浩劫中仅有的八出戏。……样板戏正如评法批儒、唱语录歌、跳忠字舞、早请示晚汇报一样，都是文化大革命‘大破’之后所‘大立’的文化样板。它们作为文化统治的构成部分和成为我们整个民族灾难的‘文化大革命’紧紧联在一起。”<sup>[16]223</sup>因此，王元化认为可以宽容理解有的人对“样板戏”产生的义愤。第二，王元化揭示了“样板戏”的“三突出”理论的实质及其根源。“三突出就是宣扬个人迷信的造神理论，而样板戏就是它在文艺创造上的实现。这种理论并不是一朝一夕形成的。解放以来，在极‘左’思潮的泛滥下，教条主义猖獗。文艺界以政治运动方式陆续批判了写真实论、现实主义深化论、中间人物论。那些批判文章动辄加以丑化劳动人民、歪曲英雄形象的恶溢。写英雄不准写

缺点,更不准写他死亡。这些都为后来宣扬个人迷信的三突出做好了准备,提供了条件。可以说,三突出是集教条主义大成并把它以恶性膨胀形态表现出来。”<sup>[16]224-225</sup>“文革”文艺的创作方法恰恰以其极端偏激的方式显示了荒谬与悖逆。第三,“样板戏”体现了“文革”的哲学依据。“那就是贯串在‘样板戏’中的斗争哲学。‘文化大革命’整整斗了十年。在这十年浩劫中,‘千万不要忘记阶级斗争’以及‘阶级斗争年年讲、月月讲、天天讲’之类,口号震天,标语遍地。处于随时随地需要煽起斗争的生活环境里,在意识形态方面,自然只容许为斗争加油,而不准将斗争冲淡。”<sup>[16]225</sup>人们在接受“样板戏”时,无形中将斗争思维自动本质化了。徐中玉针对“样板戏”的回潮现象,认为“人们千万不可太天真、太健忘、太淡漠。竟连振兴国家最重要的政治也忽视了”<sup>[14]</sup>。他着眼于“样板戏”的“文革”遗毒,认为要警惕极“左”思潮随着“样板戏”粉墨登场。

## 结 语

总之,“样板戏”传播中遭遇抵制的第一个成因来自文学艺术自身规律对政治意识形态的消解。第二个原因来自观众对“样板戏”扫尽百花、独霸舞台的厌倦。第三个原因来自“文革”激进派对知识分子进行精神迫害而导致的憎恶与反感。后面两个原因实际上都属于观众接受层面。一种艺术作品,是否能够具有持久的甚或永恒的生命力,事实上都不能脱离上述两个根本因素,即文艺规律与观众接受的制约。总的说来,上述感受的共同特点是,他们在初期接触“样板戏”的时候还有新鲜、激奋的感觉,而后来随着不同媒介形式的大规模轰炸、灌输,厌倦之情就不由自主产生了。“样板戏”传播遭遇抵制的现象反映了民众

表达与解读一定程度的自由性、不确定性,也从反面证明了“样板戏”企图独霸文艺舞台、统合观众接受心理的悖谬与虚妄。

## 参考文献:

- [1]李松.建国后十七年通俗文学的生存状况[J].东北大学学报,2009,(1).
- [2]高良.扑不灭的“红灯”[N].人民日报,1966-12-22.
- [3]李松.“样板戏”编年史[M].台北:秀威资讯科技公司,2011.
- [4]于会泳.京剧革命是毛泽东思想的伟大胜利[N].人民日报,1967-05-24.
- [5]上海革命京剧文工团革命派战士.从两个革命样板戏看两个阶级的斗争[N].人民日报,1967-04-20.
- [6]汪曾祺.关于《沙家浜》[J].八小时以外,1992,(6).
- [7]陈思和.民间的浮沉——对抗战到文革文学史一个尝试性解析[J].今天(纽约),1993,(4):142.
- [8]山东省京剧团京剧.《奇袭白虎团》的创作和演出[N].人民日报,1964-11-01.
- [9]中共中央文献研究室.周恩来年谱(1949—1976)[M].北京:中央文献出版社,1997:1432.
- [10]毛泽东.对“四人帮”文艺政策的批评[G]//中央文献研究室.建国以来毛泽东文稿:13册.北京:中央文献出版社,1998:443.
- [11]初澜.坚持文艺革命,反击右倾翻案风[J].人民日报,1976-03-04.
- [12]巴金.样板戏[N].大公报·大公园(香港),1986-06-15,1986-06-16.
- [13]王蒙.王蒙自传·第二部·大块文章[M].广州:花城出版社,2007:63.
- [14]王元化,黄裳,徐中玉,何满子,蒋锡武,刘连群,翁思再.从美学上对“样板戏”说“不”[J].上海戏剧,1997,(3).
- [15]冯骥才.一百个人的十年[M].长春:时代文艺出版社,2003:34.
- [16]王元化.论样板戏[G]//清园文存:第一卷.南昌:江西教育出版社,2001.

## Resistance and Rejection: Predicament of Model Operas Spreading in Cultural Revolution

LI Song

(Research Center for Literature and Art Production and Consumption, Wuhan University, Wuhan 430072, China)

**Abstract:** During the Cultural Revolution, the spreading of Model Operas was resisted because of the following three reasons: literature discourse diminished the political ideology; the CPC leadership was dissatisfied with the damage that Model Operas had done to other art forms; victims of Cultural Revolution resented Model Operas. The resistance and rejection proved that Model Operas' attempts to monopolize arts and integrate audience's acceptance psychology are absurd and fabricated.

**Key words:** Model Operas spreading; literature discourse; trauma

[责任编辑:郑红翠]