



CHINA NEWS DIGEST — CHINESE MAGAZINE (CND—CM)

• — • — • 中国新闻电脑网络 (CND) 主办 • — • — •

—— 增刊 第三五九 ——
(二〇〇三年十月二十八出版)

本期目录 (zk0310d)

【史实辨析】王良恩是林彪死党吗？

——《我的父亲邓小平》一处谬误

丁凯文

【史海钩沉】“样板戏”《红岩》夭折记

何 蜀

【学术争鸣】“样板戏”观众与乌托邦文化

刘 艳

小启：本期通讯所刊载的材料已经全部增补到网上《文革博物馆》“最新展出厅”及各有关“展厅”，欢迎前往参观。

《文革博物馆》网址：<http://www.cnd.org/CR>

欲订阅本刊《文革博物馆通讯》请致函 cnd-info@cnd.org 获取订阅资讯。

来稿请以纯文本形式投寄 hwxz@cnd.org。请在 subject 中标明 CR 字样。

【史实辨析】

王良恩是林彪死党吗？

——《我的父亲邓小平》一处谬误

• 丁凯文 •

2000年6月邓小平的女儿邓榕出版了《我的父亲邓小平——“文革”岁月》一书，该书详述了邓小平在文革之中的遭遇，记录了邓在这场浩劫里的活动，披露了一些鲜为人知的内幕，实属难能可贵。然而，该书亦有不少谬误，其中谈及的原中共中央办公厅副主任王良恩就是典型的一例。

(一) 邓榕奉给王良恩的四大罪状靠得住吗？

邓榕在该书的《战备疏散》一章里给王良恩罗织了以下四项罪名：(一) 王良恩是林彪的人，(二) 王良恩是“靠文革起家的”，(三) 在庐山的九届二中全会上，王良恩伙同陈伯达编印了全会6号简报，也就是华北组2号简报，(四) 王良恩在庐山会议后因“东窗事发”而“自杀身亡”。邓榕奉给王良恩的这四大罪状能站得住脚吗？事实真相真如邓榕所说的这样吗？我们还是让事实来说话吧。

我们来看看邓榕的这第一项罪名。说“王良恩是林彪的人”的言外之意就是，王乃林彪那条线上的人，换句话说王良恩乃林彪集团同伙，即使不是死党，至少也是林彪集团的余孽。王良恩本人出生于山东潍县，1937年毕业于青岛市立中学，1938年参加了八路军的鲁东游击队的第八支队，同年加入中共。在抗日战争时期王良恩曾任八路军山东纵队的连指导员和营教导员。在解放战争时期，王出任华东野战军3纵团政委，曾参加了洛阳战役、济南战役和淮海战役，并于1949年升为解放军22军65师政治部主任、师政委。中共建国后王良恩出任浙江军区政治部组织部部长，后任华东军区政治部组织部部长，1960年升任南京军区政治部副主任。

众所周知，林彪系统的前身是大革命时期的红一方面军和红一军团、抗日战争时期的八路军115师以及解放战争时期的第四野战军。从王良恩这段个人经历来看，王本人在历史上与林彪系统毫无瓜葛。从王参与的各项战役和经历来看，王本人与邓小平领导的二野倒还颇有一些渊源。因此邓榕书中所言“王良恩是林彪的人”纯属无稽之谈。

既然王良恩在历史上与林彪系统毫无渊源瓜葛，那么在文革中王良恩有无投靠林彪集团呢？1966年7月王良恩上调中央办公厅工作，主要负责中共中央重要会议的会务工作及一些重要活动的安排，如毛泽东检阅红卫兵等。总的说来，王良恩在中央办公厅专门负责具体事务工作。1969年4月任中共九大主席团副秘书长，1970年8月的九届二中全会负责秘书处领导工作，其后因汪东兴在会议期间“犯了错误”一度停职反省，王良恩临时掌管了中央办公厅。会后成立的陈伯达专案组，由王良恩、杨德中等五人组成，王任专案组组长。如果王在文革中投靠了林彪集团，王断然当不了陈伯达专案组的组长。所以，无论是从历史上来看，还是从文革中的表现来看，王良恩与林彪系统都没有任何关系。邓榕在其书里指责王是“林彪的人”纯属子虚乌有。

那么王良恩是靠文革起家的吗？所谓靠文革起家应有明确的定义，即在文革中投靠某一政治势力或卖弄文字卖身投靠，或打砸抢抄造反有功一夕升天者，典型如王洪文、姚文元、陈阿大之流。王良恩是这种人吗？王在建国初期就已先后出任浙江军区政治部组织部部长和华东军区政治部组织部部长，1960年任南京军区政治部副主任。1955年获颁二级独立自由勋章、二级解放勋章，1964年晋升为少将。王良恩军内级别与毛泽东的大内总管汪东兴几乎不相上下。1966年7月王良恩上调中共中央办公厅副主任兼政治部主任。可见王良恩的个人经历与那些在文革中造反起家的王洪文等有着天壤之别，岂可同日而语。毛泽东在1966年策划发动文革之时，首先就要清除那些靠不住的属于刘少奇、邓小平的人马，中央办公厅的老人如田家英、胡乔木等人，死的死，靠边的靠边，自然需要有一些可靠的人予以充实。王良恩本人的经历使他得以进入这一中枢机构。王良恩在南京军区口碑甚好，其为人正派，工作勤勤恳恳任劳任怨，这正是毛所需要的类型的人。所以邓榕指责王良恩是靠文革起家实乃无中生有信口雌黄。

邓榕在其书里给王良恩罗织的第三项罪名是，王良恩在庐山会议上伙同陈伯达印发了全会的6号简报，即华北组2号简报。这条罪状实在是牵强附会，令人莫名其妙。中共于1970年8月23日在庐山召开了九届二中全会，会议开始时，林彪事先在征得毛泽东的同意后率先发言，然后在8月24日开始分组讨论林彪的讲话。华北组里的陈伯达、汪东兴分别发言，积极响应林彪的讲话，将斗争批判的矛头对准了文革派的首要人物之一的张春桥。其言论的激烈，用意之明显以至在全会上掀起了轩然大波，用毛泽东语“大有炸平庐山之势”。8月25日华北组组长李雪峰，副组长解学恭、吴德签发了该组的2号简报。王良恩身为中央办公厅副主任专门负责会议的记录整理和简报编辑工作，印发这一简报实乃其职责所在。如果王良恩拒绝印发这期简报倒是件咄咄怪事了，更何况王本人也绝没有这个胆子敢于拒绝印发有中央政治局常委和委员们发言的简报。邓榕指责王良恩伙同陈伯达印发了华北组2号简报实在是过高地抬举了

王良恩的作用。这一罪状根本就是中共大搞政治迫害的欲加之罪。

邓榕在其书里给王良恩罗织的第四条罪状就更加蛮横无理了。邓榕指责王良恩后来因庐山会议事件“东窗事发”而自杀身亡。言下之意就是王良恩乃林彪同伙，在中共批林的过程当中畏罪自杀，自绝于党和人民。这实际就是中共政治迫害最常用的借口。没想到邓榕在其书中可以这么熟练地加以运用。

林彪事件发生后，王良恩作为中办副主任不仅没有受到牵连，相反王还主持了原林办秘书内勤等人的学习班，直接向他们传达中共中央关于林彪事件的57号文件。张宁女士的回忆录《尘劫》对此有详细的描述：“……中央办公厅副主任王良恩出现在客厅的门口，身后跟着几个军官……面对林办工作人员，王良恩‘唉’地叹息了一声，走向中间的沙发坐下后，挥手示意大家坐下……他盯着文件，沉默着，没有读出声音。我看出来他是在克制自己的情绪。”如果王良恩是林系同党，毛泽东怎么会容忍他继续出任中办副主任这一要职，又怎么会让他来主持传达这么重要的中央文件，且参与审查林彪集团的专案工作。庐山会议是1970年8月份召开，林彪的913事件则是一年多以后的事了，而王良恩被打成林彪同伙无端遭受政治迫害却是1973年1月。邓榕的这一“东窗事发”的时间未免也太长了一点吧，邓榕在写作她的这本大作时难道就没有仔细想一想这其中有什么蹊跷之处吗？

（二）王良恩被谁迫害而死？

王良恩在政治上走霉运是从1972年开始的。由于毛泽东在庐山会议上将华北组2号简报定性为“反革命简报”，而汪东兴又一口咬定简报印发前未给他审看，有些话并不是他本人讲的。负责简报的王良恩自然就成为中办内部清查的对象。江青、康生和张春桥等人给王定了三大罪状：一是在庐山会议上追随林彪，二是对汪东兴落井下石，三是恶毒攻击党中央和中央首长。这三条罪状中第一和第三条显然都是无稽之谈，纯属政治迫害的借口。在庐山会议上支持响应林彪者大有人在，其中汪东兴就是最好的范例，至于所谓“恶毒攻击”，无非是借着会议批评了张春桥等文革派。如果这些都可以算做罪行，那中共中央里面除少数文革派以外几乎无人不犯这些罪行了。而这第二条罪行却是事出有因，但是也并非王良恩本人的过错。李志绥医生在他的回忆录中对此有清楚的描述。

李医生的书记载说：由于汪东兴在庐山会议上的“跳得最高”，不仅在发言中支持毛泽东任国家主席，林彪任国家副主席，且矛头直指张春桥等文革派。华北组2号简报发出后毛对汪的表现极为不满，不仅大骂了汪一顿，还命汪停职反省，在家闭门思过写检查。这期间周恩来找杨德中谈话，让杨准备接管中央警卫团，而康生则找了王良恩，让王准备接管中央办公厅。这等于彻底剥夺了汪东兴在中央的权利。杨德中为了接管中央警卫团找了局办公室的武建华和清华大学支左的迟群，对他们讲了周恩来的部署，而武、迟二人却将此消息报给了汪东兴。自此汪恨极了杨德中与王良恩。显然，王良恩在中央办公厅内已成为汪东兴的最大的威胁。汪甚至对李志绥说“他们这几个人等着瞧”。汪必欲除之而后快。这也就是王良恩第二条罪状“对汪东兴落井下石”的由来。

那么王良恩究竟是如何“畏罪”自杀的呢？由于汪东兴在庐山会议后检讨揭发有功，毛泽东在打击林彪势力的时候还不想将打击面搞得太广。所以尽管汪的言论比陈伯达有过之而无不及，毛还是放了汪一马。由此汪犹如还乡团般地重掌中央办公厅和中央警卫团。王良恩也就在劫难逃了。从1972年到1973年1月，江青、康生等人曾指示中办临时党委连续召开会议，深揭狠批王良恩，并到会逼迫王如实交代他的所谓错误。汪东兴在会上给王总结了几条问题：王和别人说过在中办工作不好办，弄不好受批评；王曾指示6号简报要快印快发；简报出事后王始终采取捂盖子的办法，主席指示要查，可王却说这个问题说不清；王在庐山会议上的

东北组的发言与陈伯达是一个调子，会后王也从没认真做过检查。由于叶群曾打电话问及王良恩的孩子，并说可以收进部队锻炼，所以这就成为王是林彪集团中的人的“证据”。

1973年1月中办的临时党委会连续开了四天，会议上对王的所谓错误上纲上线。在1973年1月5日会议上，一些与王良恩有较多工作接触的人，又提出了一些新的问题，而且还有不少扣大帽子的言辞。例如，说王良恩“是给林贼搞情报的”，“死抱着林贼已经沉没的破船上一块木板不放”，等等。汪东兴更是指责王良恩是林彪集团的同伙，并提议成立审查小组专门处理王良恩的问题。王良恩写了五次检查都过不了关。如此激烈的斗争实际上已将王良恩定性为敌我矛盾。王良恩此时愤恨地以死来抗争。他在写给毛泽东的遗书中说“我负责地向党申明，九届二中全会我是犯了严重方向路线错误，对党对人民有罪。但属于受骗上当范围，绝没有和他们死党有串通。”王良恩于1月26日在家中自缢身亡。其家随后被抄，妻子儿女也被赶出家门。可是在粉碎“四人帮”后的1977年6月，在汪东兴把持下的中办临时党委仍然坚持王良恩是混入党内的反党分子，他的自杀是自绝于人民，并作了《关于反党分子王良恩的政治结论和组织处理决定》，撤销王良恩的党内外一切职务，并开除党籍。

从汪东兴给王良恩罗列的这些罪名来看，没有一条是能站得住脚的。如果将这些罪状安放在汪东兴的身上倒是更加贴切。这些所谓的罪状不过是江青、张春桥等文革派迫害异己的欲加之罪，而汪的行为更多的是挟嫌报复，打击铲除自己潜在的政敌。粉碎“四人帮”后，汪东兴不仅继续无视事实，没有丝毫反省，反而变本加厉地利用自己手中的权力阻挠平反冤假错案。直到1979年11月在胡耀邦主持下，中共中央经过复查才否决了汪东兴及中办临时党委强加给王良恩的不实之辞，给王平反昭雪恢复名誉。这就是邓榕书中所说的王良恩“东窗事发”的“自杀”真相。通过以上这些事实，我们可以清楚地看到中共是如何残酷地大搞政治迫害的，他们是如何歪曲事实，随意入人以罪的，邓榕难道还要继续坚持她自己书里的那套王良恩的各种罪状吗？

（三）邓榕为何仇视王良恩？

既然早在1979年中共就已推翻了那些强加在王良恩身上的所谓罪状，为王良恩平反昭雪恢复了名誉，为何在2000年邓榕出版《我的父亲邓小平——“文革”岁月》一书时竟然还将当年打击迫害王良恩的不实之辞拿来说事，依然无中生有地指责王是“林彪的人”等莫须有的四大罪行呢？邓榕难道真的不知道早在二十一年之前中共就已为王良恩平反昭雪的事实？亦或是故意对此视而不见、装聋作哑，反正人也死了，再怎么糟蹋人家也不会有人来找邓家算帐，更何况邓家势力此时如日中天，大可一手遮天，谁又能奈何得了呢？

其实邓榕在自己的书里已透露出邓家为何对王良恩极为不满的原因了。1969年为了防止苏联对中国的突然袭击，毛泽东决定将中央要员疏散到全国各地，其中将邓小平疏散到江西，此事则交由王良恩来办理。临行前邓家提出请中办做几个大箱子，可将家里的书带去，另外还要带上邓小平卧室的旧窗帘。据邓榕讲，王良恩当时“态度十分不好，两个要求都不同意。”这样自然引起邓家的强烈不满，最后还是汪东兴出面予以解决。两相比，邓家自然感激汪东兴而仇视王良恩了。所以也就有了后面邓榕对王良恩的随意贬损。王良恩当时为何没有同意邓家的要求？也许时间紧迫，任务紧急，王来不及办理这么多杂事；也许王认为邓小平以一个戴罪之身，即将“流放”外地，却还要提这么多要求，简直就是自找麻烦。总之，王良恩这次是把邓家得罪了。谁又能想得到，风水轮流转，10年之后邓小平竟然也身居九五，成就了第二代领导人，邓榕也就乐得在自己的书中落井下石，不顾事实狠狠地糟践一下王良恩，即使王家的人有不满，可谁又能奈何得了中国的第一家庭呢。

（四）王良恩事件给人们的启示

与中共历史上历次政治斗争被迫害致死的中共大员们相比，王良恩实在是微不足道的小人物，高岗、彭德怀、刘少奇、林彪这些曾经是响当当的天字号人物不也是随便就被整死了吗，再多一个区区中办副主任又有什么了不起呢。无论是当年对他的批判还是后来给他的平反昭雪都不会特别引起人们的注意，现在还会有多少人记忆起当年的这位中办副主任呢？然而邓榕却不一样，邓家的人不仅在政坛上呼风唤雨，其势力在中共内部更是根深蒂固，举足轻重，随便写点什么东西都有人出来捧场，这本由中央文献出版社出版的《我的父亲邓小平——“文革”岁月》由官方出面宣传，不仅在中国热卖几十万本，还出了不少其他语种的译文本，邓榕自己更是周游世界四处推销，一时赚得盆满钵满。但在邓榕得意之时，我们不得不指出邓榕的这本书实在有颇多的谬误，且不说其他的谬误，就其谈及王良恩的部份根本就是随意歪曲历史。邓家千金为自己的老爷子树碑立传本无可厚非，毕竟是自家父女情深嘛，那些为自己脸上贴金隐恶扬善也是他邓家的事，可万万不该的是写书不可以如此无视事实，篡改历史。因为这已不是她个人和家庭的问题，而是牵扯到对读者的误导和王良恩身后的个人名誉以及历史的是非、曲折。

邓榕在面对记者对她的采访时说：“在邓小平漫长的革命生涯和人生经历中，曾有过许多艰难曲折，曾赢得无数的胜利和辉煌。但‘文革’十年，却是他最跌宕起伏的‘非常时期’。在这10年中，他无端背负了各种不实罪名，遭受了前所未有的屈辱，经历了一生中最艰辛的‘复出’，也面对了最混乱最无奈的政治局势。这个时代，是很多人都无法忘记，却至今谁也不能完全说清的日子。但我想把它理清楚，因为作为十年浩劫中最重要的‘当事人’，父亲的经历，几乎可以说就是那段蹉跎岁月的写照，是国家和民族历经苦难、不屈不挠的缩影。”邓榕的这段话固然不错，道出了邓小平一家在文革中遭受迫害的心路历程，让人值得同情理解。但是与此同时，我们要问一声为何邓榕在自己的书中却竟然如此歪曲历史，给一位早已过世的王良恩“无端背负了各种不实罪名”呢？难道说邓榕为自家人喊冤叫屈的同时却可以任意给别人无端的指责和诬陷吗？邓榕自己难道没有从自己一家的遭遇中真正总结出历史的教训，反思中共这一体制何以会制造出这么多的冤假错案。虽然上至文革元凶毛泽东，下至其御前行走汪东兴犯下了那么多滔天罪行，可在邓榕的书里，他们依然可爱可敬，他们不过是犯了“错误”而已，那些罪行全都是林彪和“四人帮”的作用罢了。历史难道可以这样随意编写，任意篡改吗？所以我们有责任予以指出，不致邓榕的谬误一再流传，以讹传讹。我们要还给后人一个真实的历史。

~~~~~  
【史海钩沉】

### “样板戏”《红岩》夭折记

• 何 蜀 •

提到“样板戏”，经历过“文化大革命”，饱受过“八亿人看八个戏”之苦的人们大多能说出在文革前期“占领舞台”的“革命现代京剧”《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》、《龙江颂》和芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》这八个“样板戏”。但是，很少有人知道，曾经还有一个由“文革旗手”江青“亲自抓”的“样板戏”，它就是“革命现代京剧”《红岩》，但它尚未公演就半途夭折了，否则，第一批“样板戏”本该有九个。

#### ◇ 江青主持讨论改编

长篇小说《红岩》在1961年出版后，因“生正逢时”，投合当时强调反帝反修、狠抓阶级斗争的需要，引起轰动效应，各种艺术形式争相改编，影响较大的，有歌剧《江姐》，电影《烈

火中永生》、连环画《红岩》等，在各剧种、各地方剧团争相改编的热潮中，江青也亲自抓了北京京剧团（即北京京剧一团）改编《红岩》的工作。

被江青指定担任京剧《红岩》编剧的，是两位大手笔：中国人民解放军空军政治部歌剧团《江姐》的编剧阎肃，和北京京剧团《沙家浜》编剧主要执笔的汪曾祺——当时，《江姐》和《沙家浜》（原名《芦荡火种》）都已经为毛泽东等中央领导人演出并得到了赞赏，毛泽东还分别对两个剧提出了修改意见（《沙家浜》当时就按照毛泽东的意见进行了修改，《江姐》的修改是在文革结束后重新搬上舞台时才完成）。把这两个剧的编剧抽调来担任《红岩》编剧，可见江青对这出戏的高度重视。

京剧《红岩》的改编，就从1964年冬开始了。当时北京京剧团还在不断修改、排演《沙家浜》。扮演阿庆嫂的名角赵燕侠，被安排在《红岩》中扮演女主角江姐。

关于让汪曾祺参加京剧《红岩》的改编，阎肃有这样一段回忆：“为了改编《红岩》，江青告我：‘从京剧团找一个人跟你合作……’我说：‘一定跟这个同志好好合作。’江青纠正说：‘他不是同志，是右派。’江青用他，赏识他，但又不放心，老忘不了他是一个右派。”（陈徒手《汪曾祺的文革十年》，载《人有病，天知否》，人民文学出版社2000年9月第一版336页）

汪曾祺后来发表过一篇《江青与我的“解放”》（原载《明报月刊》1989年1月号），其中谈到了京剧《红岩》的改编。

“我又被指定参加《红岩》的改编。一九六四年冬，某日，党委书记薛恩厚带我和阎肃到中南海去参加关于《红岩》改编的座谈会。地点在颐年堂。这是我第一次见江青。在座的有《红岩》小说作者罗广斌和杨益言，林默涵，好像还有袁水拍。他们对《红岩》改编方案已经研究过，我是半路插进来的，对他们的谈话摸不着头脑，一句也插不上嘴，只是坐在沙发里听着，心里有些惶恐。江青说了些什么，我也全无印象，只因为觉得奇怪才记住了她最后跟罗广斌说：‘将来剧本写成了，小说也可以按照戏来改。’”

在陆建华著《汪曾祺传》（江苏文艺出版社1997年7月第一版179页）中写到此事时，除去转述以上文字外，还多了这样几句话：“那一晚的谈话是在中南海毛主席书房外面的一间房子里进行的。谈话中间，毛主席曾从书房里出来过一次，大家连忙站起来，但毛主席亲切地挥了挥手，说：‘你们谈，你们谈。’说完又退回书房中去了。”这段叙述令人生疑，按照毛泽东与江青当时的相互关系和各自工作习惯，江青恐怕既不能也不敢把讨论会弄到毛泽东的书房外边去开。在汪朗的回忆《老头儿汪曾祺——我们眼中的父亲》（中国人民大学出版社2000年1月第一版109页）中，对此事是这样写的：“爸爸第一次见江青是在中南海颐年堂……在中南海，爸爸偶然见过毛主席一面，是不是这一次不清楚。他去过几次中南海，家里人都不知道，当时这都属于机密。他说正在讨论剧本时毛主席走进来，好像是要找什么东西。江青介绍说，找了几个来谈剧本创作。毛主席只说了一句‘你们谈，你们谈’，随后就走了。此事爸爸一直没说，也没写过。没想到多年之后，一家小报竟刊登了一篇毛泽东与汪曾祺的文章，说毛主席与爸爸就《沙家浜》的剧本详细交谈过，你一句我一句的还显得很亲热。这连捕风捉影都说不上，纯粹就是瞎掰。爸爸看过之后，又好气又好笑，又不愿意跟这种小报和无聊作者较真，才跟我们说及此事。”

笔者问过阎肃，他回信说：“《汪传》所说64年底，于中南海，确有‘召见’，但无罗广斌、杨益言，而有林默涵，似还有当时北京京剧院党委书记薛恩厚，及汪、阎。但我不记得有毛主席走来打招呼。”

杨益言的回忆中也从未提及在中南海讨论剧本和见到过毛泽东。他记得的江青对罗广斌和他的接见，是在1965年1月，地点是人民大会堂。他回忆说：“中宣部文艺处处长袁水拍突然给我们送来两本京剧《红岩》的改编本，要求我们认真看看，并且准备意见，他说，到时候会派车来接我们去参加这个剧本的座谈会。”“1965年1月中旬的一个夜晚，我们被接到人民大会堂，参加京剧改编本《红岩》讨论会。进了会场，才知道这个剧本是江青叫人写的，这次讨论会也由她主持。”“会场上已有好几位与会者在沙发上落座，江青要我和罗广斌坐在她旁边的沙发上。刘白羽同志戴着个白纱布口罩，咳着嗽从门外走进来，江青抬眼看见了他，就像生怕会传染给她什么病菌似的，向他挥了挥手，刘白羽就回头走了，再也没进来。”（杨益言《红岩逸闻》，重庆出版社1996年版147页）

但阎肃的回忆又有所不同，他说：“65年（是否1月记不得了）确有人大会堂‘征求意见’，但主要是谈改编京剧的提纲（当时没有京剧剧本），当时在座的人有罗、杨及前述几人，似乎还有原北京市委宣传部部长李琪。”

按照杨益言的回忆，讨论会上中宣部副部长林默涵先发言，他谈到剧本把江姐从牺牲改成被营救出狱时，说：“现在把她写活了，群众恐怕不会接受……”“似乎虚弱不堪的江青，‘啪’地一巴掌，猛然拍打在茶几上，藏在眼镜片后面的两眼闪着凶光，向林默涵同志厉声喝道：‘你要允许我试验！允许我失败！’她根本不许别人讲话。气得满脸通红的林默涵，只好不再讲话了。”——林默涵当时可能还不知道，把江姐写活是毛泽东的意见。

“稍歇片刻，江青似乎平静下来，笑着要小说原作者讲话。罗广斌示意我先讲。我只讲了几句话，说这改编本写的是重庆中美合作所集中营里的斗争，敌特的头子是美帝国主义特务，这改编本要注意揭露这个最凶狠的敌人。没想到，江青竟立刻说：‘好！’并且吩咐：‘请中宣部通知全国作家，注意写反美斗争题材’。接着，就由罗广斌讲，他也只讲了几句，说改编本应该将江姐的性格写得更好，更丰满些。同样没想到，江青又是连声说：‘好，好！’”

按杨益言的回忆，这样一个专门讨论京剧《红岩》改编的会，除了林默涵开头讲的几句话，和随后他与罗广斌分别讲的“几句话”以外，似乎江青和其他人对改编都没有说什么意见，他只说到，江青一会儿要北京京剧团薛恩厚等人唱《红灯记》中的几句唱腔，一会儿要罗广斌和他继续改小说，把江姐改得更好，并在最后宣布，她计划用十年的时间来完成京剧《红岩》的改编，还要将歌剧《江姐》改好，另拍一部彩色电影片《红岩》。

#### ◇ 澄清一个讹传

实际上，江青当时是对京剧《红岩》的改编谈了不少意见的。当年罗广斌、杨益言都作有详细笔记，回重庆后还向市委领导人和文化局、文联有关人士作过传达、汇报。笔者找到“文化大革命”中由红卫兵、造反派印发的多种江青讲话材料中，都有关于京剧《红岩》改编的讲话——可以肯定就是在罗广斌他们参加的讨论会上的讲话，因为讲话中有一处记录了罗广斌的插话，当江青谈到江姐“在敌人面前她斗争的方式是复杂的，多种多样的”时，罗广斌插话：“江姐也会欺骗敌人。”江青说：“你们界限还没有划清。”记录整理者在这里加了一个括号中的说明：（指不能用“欺骗”一词来形容江姐能应付复杂的环境，并用各种方法同敌人进行斗争。）

江青这篇讲话，首先谈了六条“总的原则”：一、敢于革命，打破框框；敢于标新立异（标社会主义之新，立无产阶级之异），一切通过试验，不怕犯错误。但是，不能搞主观主义，脱离生活；二、要气势磅礴，一定要比生活高。运用一切艺术手段，为塑造英雄形像和思想高度服务；三、把敌人写够，是为了突出我们的人，以我为主，但敌人不能弱了，不能简单化；四、反对写小资产阶级的思想感情，个人命运，骨肉之情，小零碎、小玩意等等低级、庸俗的东西；

五、古为今用，西为中用，一切为革命服务，好作品要反复修改、磨练；六、深入生活，广泛收集材料。接下来，她分别谈了“关于结构和情节的处理”、“关于许云峰形像的塑造”、“关于江姐形像的塑造”。较为重要的是，她在“关于结构和情节的处理”中，还传达了毛泽东的一个意见：“主席说：‘戏为什么要照小说？小说为什么不能改？’”说明毛泽东对京剧《红岩》的改编也是知道和关注的。

从江青谈话中可知，京剧《红岩》改编本与歌剧《江姐》有所不同，增加了许云峰、成岗这两个主要人物，还增加了华子良。

以往有一个流传甚广的说法，说是江青谈《红岩》改编时，主要是要求把剧中的江姐改成她“江女皇”，把歌颂烈士的戏变成为她树碑立传，甚至有文章标题就叫《江青的“江姐梦”》。这个荒诞不经的说法居然使不少人信以为真。其实，只要稍微作一点分析，就会明白这纯属无稽之谈。因为《红岩》的内容人人皆知，江姐是在新中国诞生前后在川东和重庆与国民党当局斗争的基层共产党员，而江青在那个时候，已经是开国领袖夫人，按照她后来对维克特讲话中的吹嘘，她是辅佐领袖运筹全局的人物，她怎么可能如此贬低自己，要人把自己写成一个小小的下级党员？何况这个下级党员还是丈夫已被杀了头的寡妇！

实际上，江青对改编《红岩》的讲话，并没有这样的意思。她谈到了这样一些意见：“许（云峰）、成（岗）在小说里是好的，小说中江姐弱了，要重新创造一个。她不是一个人，是高度概括很多人的女共产党员的形像。江姐性格比较复杂，鲜明，塑造出的比较少。”“这个人的外形要文一点，然而要有几分英气，这样才能通过形像把她表达出来。许云峰有多高，江姐就可以有多高。”“小说中江姐的骨肉之情、儿女之情很多，太琐碎了。她应有在斗争中同群众密切联系的人物关系，……这个人物在小说中塑造的不够好。人们喜欢小说上的江姐也还由于她和老太婆去搞了武装斗争。”“江姐要合法、非法斗争全用，她有秘密工作的经验，因此她不同于韩英，也不同于阿庆嫂，她想问题是非常周密的，但是，不是拖拖拉拉，因此小说上江姐有点琐碎婆婆妈妈的，应有重大的，在斗争中关心同志。”

江青还特别强调：“江、许是最重要的，就要加上成岗，三个人一定要树起来。《红色娘子军》只有琼花（即清华），连长也不要了，不对。群像一定要树起来，群像要通过主要人物来表现，但是主要人物脱离群像的烘托，便成了光杆。”从这里可以看出，江青要求的是把许云峰、成岗、江姐三个人都树起来，成为英雄群像。同时她还说了“许云峰有多高，江姐就可以有多高。”并未要求把江姐写得高过许云峰。

从江青这些意见来看，她不过是要求把江姐等人物写得更加高、大、全罢了，并不存在什么要求把江姐改写成“江女皇”的“阴谋”。有人虚构了这个“阴谋”，不过是想论证《红岩》作者罗广斌是因为“识破阴谋”并加以抵制才被江青迫害致死的，但这显然是编造历史。因为众所周知，罗广斌是在文革初期参加造反夺权并介入重庆派性斗争，作为一派的旗帜被另一派绑架后不幸身亡的，当时杨益言还到北京找江青告状，在北京许多学校、机关作报告（听众成千上万），在造反派小报上发表文章（读者成千上万），都是控诉西南局、重庆市委的“走资派”谋杀了罗广斌。他们哪里会在文革之前就“识破”并“抵制”了江青的“阴谋”？

在江青这次讲话中，有一句：“昨天讲打人是启发你们想象。”从这句话看，应该是在头一天还有过另一次关于改编的谈话。但未见记载。

#### ◇ 儿戏般的“体验生活”

在那次讨论会后，京剧《红岩》的编剧班子和罗广斌、杨益言被安排到了六国饭店。春节



过后，江青又指示将他们搬到颐和园中的一个岛上去住。在这期间，江青还亲笔签名赠送了两套《毛泽东选集》给罗广斌和杨益言（汪曾祺等人在此前就已得到了她的签名赠书）。

不久，江青又给罗广斌打来了电话，说她要去上海，来不及了，想委托罗、杨帮她办一件事：带京剧《红岩》的演员去重庆体验生活，到重庆后，要先把他们在原来的渣滓洞集中营关一个星期，然后把他们带去华蓥山。

1965年2月27日，中共中央宣传部办公室致函重庆市委宣传部，说北京京剧团正在改编小说《红岩》为京剧，该团党总支书记薛恩厚将率参与这一工作的编剧、导演和演员等43人前往重庆参观、访问、修改剧稿，准备排演（3月初到4月初，为期一个月左右），“在前一阶段的改编工作过程中，罗广斌、杨益言二位同志已给予不少帮助。到重庆后，仍请他们二位，并增加刘德彬同志，继续帮助进行这一工作。”

中宣部为何提出要增加刘德彬帮助进行这一工作？因为在1962年3月二届全国人大三次会议期间，中宣部副部长周扬就曾向四川省文联主席、老作家沙汀谈到，刘德彬既然参加了《红岩》初稿的写作就应该署名；沙汀向中宣部文艺处处长袁水拍也谈了此事（四川省作家协会编《沙汀日记（1962—1966）》，四川人民出版社1999年4月第一版88、89页）。在电影《烈火中永生》的改编中，主演于蓝也主要是听刘德彬介绍了江姐原型人物的事迹和形像、性格，得到很大启发。

据杨益言回忆：京剧《红岩》编、导、演一班人到重庆后，“罗广斌因血压高，这些活动只好由我出面，按江青要求组织。我每次活动的讲话录音，剧团都奉命带回北京，交给江青审查。”

汪曾祺回忆：“我们随剧团大队，浩浩荡荡到四川‘体验生活’。在渣滓洞坐了牢（当然是假的），大雨之夜上华蓥山演习了‘扯红’（暴动）。这种‘体验生活’实在如同儿戏，只有在江青直接控制下的剧团才干得出来。”

对那次所谓的“体验生活”，陈徒手在《汪曾祺的文革十年》中有一段转述：“大家集体关进渣滓洞一星期。阎肃描述道：‘十几个人睡在稻草上，不准说话，不准抽烟。我是被反铐的，马上感觉到失去自由的滋味。由罗广斌、杨益言指挥，像受刑、开追悼大会，都搞得很逼真。楼下不时有游人参观，他们奇怪怎么楼上还有人坐牢。’马长礼扮演许云峰，在渣滓洞里念悼词后说一句：‘同志们，高唱《国际歌》……’结果听错了，大家唱成了《国歌》。体验山上暴动一场戏时，赵燕侠坐吉普车上山，在农家避雨。怕猫的赵燕侠突然发现农家里有一只猫，她吓得飞快地跑回招待所。”

《沙家浜》编剧之一杨毓珉的回忆也很有趣：“我们戴上手铐，戴了最轻的脚镣，天天晚上被‘审讯’。每天吃两个窝窝头，一碗白开水、白菜汤，把我和薛恩厚拖出去枪毙，真放枪，开枪的解放军战士把领章摘下。我喊：‘毛主席万岁！’里面的人喊：‘共产党万岁！’痛哭流涕。而我们已坐小车回招待所睡觉了。后来上华蓥山夜行军，伸手不见五指，一个人抓前一个的衣服前进，第二天天亮一看吓坏了，旁边均是万丈深渊。还好，没死人。”（陈徒手《汪曾祺的文革十年》）

文革中由北京市工农代会、大中学红代会“砸三旧批判毒草影片战斗组”、《首都红卫兵》评论组、中国戏曲研究院“红旗兵团”合写的一篇歌颂江青的文章也提到当年那次“体验生活”：“后来改排《红岩》……江青同志要把小说的作者请来合作，并要北京京剧团的同志们去重庆体验生活，去坐牢，去吃牢饭，还体验和学习了地下工作者如何‘接线’。同志们背着短枪夜征，上华蓥山，还有探照灯真的照来照去，一声令下卧倒，大家不管水塘地潮就伏在地下……”

“体验生活”结束，剧团继续排《沙家浜》，几个编剧则住在北温泉风景幽雅的“数帆楼”改剧本。汪曾祺在散文《四川杂忆·北温泉》中还专门有一段记叙：“为了改《红岩》剧本，我们在北温泉住了十来天，住数帆楼。数帆楼是一个小宾馆，只两层，房间不多，全楼住客就是我们几个人。……听罗广斌说，艾芜同志在廊上坐下，说：‘我就是这里了。’不知怎么这句话传成了我说的。‘文化大革命’中我曾因为这句话而挨斗过。我没有分辩，因为这也是我的感受。”

1965年4月中旬，北京京剧团一班人由重庆到上海，又排了一出《沙家浜》，江青到剧场审查通过，定为“样板”（据汪曾祺回忆，“样板”之名就是这时开始才有的，此前不叫“样板”，叫“试验田”），决定“五一”公演。

从上海回北京后，汪曾祺他们继续修改《红岩》。据杨毓珉回忆，回北京后在梅兰芳故居改《红岩》剧本，由徐怀中当组长，代表江青抓这个戏的是李英儒。（陈徒手《汪曾祺的文革十年》）但此说不知是否准确，因李英儒和徐怀中当时都还是总政治部文化部创作组成员。李英儒是在文革中担任中央文革小组文艺组成员后才一度“代表江青抓戏”的。

与此同时，西南局李井泉和重庆市委得知江青在抓京剧《红岩》，便也布置重庆搞一个川剧《江姐》，据当年重庆市文联业务组组长杨世元回忆，为了不致触犯江青，西南局和重庆市委要求严格保密，并要求改编、排演好之后，先不能声张，要等到江青抓的京剧《红岩》公演后若干天才对外宣布。在改编和排演中，还有一则小花絮：因小说原著中的叛徒叫甫志高，而当时四川省委书记叫廖志高，最初排演时，发现在台上“志高”、“志高”地喊，怕引起廖书记的尴尬，便将川剧中的叛徒改名为甫吉安了。

1965年11月29日，罗广斌、杨益言、刘德彬向重庆市文联党组并市委宣传部写出1966—1968年创作计划书面报告，其中说：“尤其使我们永远激动不能忘怀的，是江青同志今年春一再教育我们努力学习主席思想，敢打敢拼，为党争气，鼓励我们把《红岩》改好，使它流传下去。”他们报告的创作计划中，除去写出《红岩》“前续”稿和修改原小说外，“市委布置的川剧《江姐》，江青同志交代的电影《红岩》的任务不变”。还谈到修改的小说《红岩》，要“把城市斗争和农村斗争适当改为正面描写，删除双枪老太婆；把《挺进报》的地位摆在恰当处；改造江姐的形像；结尾加强胜利气氛。”这些考虑，显然吸取了江青对京剧《红岩》改编的意见。

#### ◇ 《红岩》变《山城旭日》

到1965年底，阎肃、汪曾祺基本上觉得可以了，想把戏写完了好过年。谁知春节前两天江青从上海给北京市委宣传部长李琪打来电话，叫阎、汪等到上海去。汪曾祺和阎肃得到通知后说：“戏只差一场，写完了再去行不行？”李琪照此向江青回了电话，但那边的回答是：“不要写了，马上来！”李琪于是带着薛恩厚、阎肃、汪曾祺，乘飞机到上海。

江青在锦江饭店接见了李琪一行。江青对李琪说：“对于他们的戏，我希望你了解情况，但是不要过问。”汪曾祺暗想：这是什么话呢？我们剧团是市委领导的剧团，市委宣传部长却对我们的戏不能过问！江青又对薛恩厚等人说：“上次你们到四川去，我本来也想去。因为飞机经过一个山，我不能适应。有一次飞过的时候，几乎出了问题，幸亏总理叫来了氧气，我才缓过来。”接下来，江青说出一句让众人吃惊的话：“你们去，有许多情况，他们不会告诉你们。我万万没有想到那个时候，四川党还有王明路线！”

江青这个“万万没有想到那个时候四川党还有王明路线”的说法，显然是乱扣帽子。那时

哪来的“王明路线”？作为《红岩》历史背景的1948年四川地下党组织遭到大破坏，有两个重要原因，一是许多地下党人面临全国胜利而头脑发热，犯了左倾冒险的错误，致使自己毫无必要地暴露出来；二是地下党一些主要领导干部被捕后叛变——但这些都不能说成是“王明路线”或什么“错误路线”。

四川地下党在那次大破坏中先后叛变的领导干部有：刘国定（川东临委委员、重庆市委书记，分管工人运动），冉益智（重庆市委副书记兼组织部长，分管学生运动），李文祥（重庆城区区委书记）、涂孝文（中共七大代表，川东临时工委副书记兼下川东地工委书记）、骆安靖（上川东地工委委员）、蒲华辅（川康特委书记）等，在全案叛变的12人中，领导干部竟占了一半！正是由于这样一些原因，才造成了全川地下党组织的大破坏。而小说《红岩》写作时（刚经历过“反右派斗争”），谁敢把地下党组织主要领导干部写成叛徒？别说写一批，就是只写一个也不行，小说只敢把叛徒处理成“沙磁区委委员”甫志高这样一个小角色，并且把地下党组织的负责人写成“党”的化身，“党的领导”的代表。不那样写，在那时必定会被认为是“反党”，然而，像那样写，到了这时的江青眼里，又必然要被认定是“美化叛徒”了。

江青显然已经大致听说了当年四川的有关情况，发现背景复杂，不好处理。她这时又正在上海主持炮制《部队文艺工作座谈会纪要》，在所谓“座谈会”期间，她一口气批判了数十部电影故事片，给不少写革命历史题材的作品扣上了“为错误路线树碑立传”、“美化叛徒”之类帽子。她要抓的戏是“样板”，自然不能让自己的“样板”也留下这方面的问题而授人以柄。因此，她断然决定，《红岩》不搞了，另外搞一个戏：把江姐改成由军队党派出的女干部，不通过地方党，找到一个社会关系，打进兵工厂，发动工人护厂，迎接解放。

汪曾祺和阎肃按照江青的意思，两天两夜赶写出一个提纲。阎肃解放前夕在重庆读书（他是解放初期从重庆参军的），了解一点重庆当时的情况，而汪曾祺呢，用他自己的话说是“一点生活也没有”，两人居然就这样主题先行、向壁虚构，编出一个提纲来了。汪曾祺感叹说：“‘样板戏’的编剧都有这个本事：能够按照江青的意图，无中生有地编出一个戏来。不这样，又有什么办法呢？”

提纲编出后，商定了剧名：《山城旭日》。江青虽然不让李琪过问，但汪曾祺他们还有点“组织性”，把提纲向李琪汇报了。李琪听了，说：“看来，没有生活也是可以搞创作的哦？”

汪曾祺他们向江青汇报了提纲，她挺满意，叫他们回北京去写。

1966年3月中，江青又从上海打电话把他们叫去，但是这一次江青对《山城旭日》剧本并没有谈多少意见，她这次实际上是和李琪、薛恩厚谈“试验田”的事。他们谈了些什么，汪曾祺和阎肃都没有注意。大概是她提了一些要求，李琪没有爽快地同意，只见她站了起来，一边来回踱步，一边说：“叫老子在这里试验，老子就在这里试验！不叫老子在这里试验，老子到别处去试验！”声音不很大，但是语气份量很重。

汪曾祺回忆：“回到东湖饭店，李琪在客厅里坐着，沉着脸，半天没有说话。薛恩厚坐在一边，汗流不止。我和阎肃看着他们，我们知道她这是向北京市摊牌。”他和阎肃回到房间，阎肃说：“一个女同志，‘老子’、‘老子’的！唉。”汪曾祺则觉得江青说话时的神情，完全是一副“白相人面孔”。

以后，又经过反复修改，排演，还彩排了几场，正当《山城旭日》即将以“样板”身份登上文艺舞台时，“文化大革命”爆发了。北京京剧团一时也陷入了动乱之中，汪曾祺因为“右派”历史和编剧中的“问题”，被“革命群众”揪出来了。《山城旭日》的女主角赵燕侠也因为得罪

了江青而被打成“反革命”。

据阎肃给笔者信中回忆：《红岩》改名《山城旭日》后，“剧情大致未动，但人名全改了，而且江姐改为二野部队派到四川领导游击队，剧中也不叫江姐，所有剧中人名字全改了（就像《威虎山》有一段剧中人名也全改了，座山雕改为‘随三刀’之类一样），大概是江青彻底否定川东地下党，很怕地下党同志来这‘样板戏’里‘沾光’。”

不过，阎肃接着又说：“后来总觉得很别扭，《红岩》和《林海雪原》一样，影响面很广，这样乱改人名，大事件又维持原样，自然很可笑。似乎江青也感到这点，于是，和《智取威虎山》一样，又都改回来了。还是叫江姐、许云峰，剧名还是《红岩》。”从他这段回忆看，《山城旭日》与《红岩》实际上是一回事，而且后来剧名又改回《红岩》了。这就难怪“文化大革命”中红卫兵、造反派都把《山城旭日》视为《红岩》。但关于《山城旭日》剧名又改回《红岩》，不知是何时的事，笔者尚未见到记载。

#### ◇ 成功彩排后突然夭折

按汪曾祺《江青与我的“解放”》中的回忆：1967年4月27日，他被突然宣布“解放”，并奉命于当晚和阎肃一起陪同江青观看《山城旭日》的彩排（在陈徒手《汪曾祺的文革十年》中引用的汪曾祺《关于我的“解放”和上天安门》的说法，时间是“1968年4月17日”，这个年代显然有误，应该是1967年）。

那天看戏过程中，江青说了些什么，汪曾祺全不记得了，只记得她说：“你们用毛主席诗词作为每场的标题，倒省事啊！不要用！”

汪曾祺在另一次回忆中，还提到幕间休息时江青说了一句观后感：“不好吧？但是总比帝王将相戏好！”（陈徒手《汪曾祺的文革十年》）

演出后进行了座谈。参加的人，限制得很严格。据汪曾祺回忆，除了剧作者，只有杨成武、谢富治、陈亚丁。江青坐下后，第一句话是：“你们开幕的天幕上写的是‘向大西南进军’（这个戏开幕后是大红的天幕，上写六个白色大字‘向大西南进军’），我们这两天正在研究向大西南进军。”

——江青所说的“这两天正在研究向大西南进军”，是指当时按照毛泽东的指示，由周恩来主持，从4月初开始连续召开的中央解决四川、重庆问题的两个会议。重庆造反派“八一五”和“砸派”（后称“反到底”）两大派各有10个代表出席会议（杨益言是“砸派”10个代表之一）。在这两个会议上，“无产阶级司令部”肯定了造反派提出的“打倒李井泉，解放大西南”的口号，并将西南局、四川省委、重庆市委的负责人李井泉、廖志高、任白戈等定为“走资派”，宣布打倒。

据汪曾祺回忆，在那晚座谈《山城旭日》的会上，除了陈亚丁长篇大论地谈了一些对戏的意见外，江青等领导人所谈的都是关于“文化大革命”的事。汪曾祺和阎肃只好装着没听见。

接着就是“五一”节。5月1日当天出版的北京大学造反派《新北大》报69期刊登了一则简讯：“由江青同志亲自修改的革命现代京剧《山城旭日》已胜利排练成功，于四月十七日晚在北京工人俱乐部正式彩排，陈伯达、康生、江青、王力、关锋、戚本禹、谢富治、萧华等同志观看了演出，并上台接见了全体演员。”

看来，又一出“样板戏”已经诞生并马上要正式“占领舞台”了。然而，蹊跷事发生了。

就在“五一”当晚，毛泽东观看了几个“样板团”的演出，江青在演出后接见样板团人员的讲话中，谈到了计划改编为现代京剧的几部小说，却只字未提已经“排练成功”的京剧《山城旭日》！

《山城旭日》莫名其妙地“无声无息”了。在6月24日出版的重庆市文艺界革命造反司令部主编的《鲁迅战报》第五期上，登出了这样一则简讯，“京剧《山城旭日》，中央已决定弃稿不演了，因为：一、原著《红岩》没有反映历史真实，在重庆解放时，地下党近于没有；二、没有反映以武装的革命反对武装的反革命。”

这则简讯所说的“弃稿不演”的两个原因，似乎都不能成立。说重庆解放时地下党近于没有，而《山城旭日》已改成了由部队派人去发动工人；说没有反映以武装的革命反对武装的反革命，也不对，《山城旭日》写的就是部队派人去发动武装斗争。

到底是什么原因使得已经“排练成功”的《山城旭日》夭折了？陈徒手在《汪曾祺的文革十年》中说：看《山城旭日》彩排后，“江青问陈伯达意见，陈没有说什么，康生冷不丁说了一句实话：‘净是概念。’江青为什么最后放弃了这出戏？汪、阎二人当时一直没弄懂真正的原因。”

现在看来，康生批评的“净是概念”有可能是这个戏夭折的一个原因，不过不会是主要原因——因为“样板戏”中有不少都用得上这个评语。

另一个原因，则可能是因为《山城旭日》的女主角写成了从“二野”部队派去的，而“二野”就是有名的刘（伯承）、邓（小平）大军。邓小平这时已成为被打倒的中国党内第二号“走资派”，“资产阶级司令部”的二号人物，江青会不会怕这出戏被指责为“替邓小平树碑立传”？从当时“革命大批判”的惯用手法看，要这样上纲批判是很容易的。

还有一个不可忽视的原因，就是当时重庆“八一五”派对罗广斌和小说《红岩》的批判已经进入高潮，关于罗广斌是“叛徒”和“畏罪自杀”的说法铺天盖地而来，连“砸派”内部为此也出现了分歧，参加解决四川、重庆问题会议的“砸派”代表中，一些人要求把罗广斌之死作为重点提出来，另一些人则坚决反对，担心罗广斌的“历史问题”会给自己造成被动。重庆两大派分别得到了首都红代会“天派”、“地派”的支持，双方都向中央文革小组大量递送材料。因此江青对这方面的问题不会不了解。罗广斌——《红岩》——《山城旭日》的关系尽人皆知，万一罗广斌真有什么问题，《山城旭日》岂不受到牵连？为避免麻烦，当然最好是放弃这个戏。

因为这个戏是江青“亲自抓”的，所以夭折后没有谁敢说它半点不是，它更不会遭到批判。这在那个年代，可算是一特例。

~~~~~

【学术争鸣】

“样板戏”观众与乌托邦文化

• 刘 艳 •

面前摆放着一大堆“文革”时期出版的装帧精美的剧本和好评如潮的论集，从这些颇为华丽的包装中，不难见出当年“样板戏”的显赫名声和地位。的确，岁月的剥蚀无法抹去那段历

史，自六十年代中叶至七十年代中叶，整整十年的时间，中国的文艺舞台上乃至银幕、屏幕、美术、音乐、摄影等所有艺术园地，几乎都被“八个样板戏”主宰着。可以毫不夸张地讲，迄今为止，30岁以上的中国公民，没看过《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》、《白毛女》、《红色娘子军》这几出现代京剧、芭蕾舞剧的，恐怕为数很少。同样，不会哼几曲《我家的表叔数不清》、《远走高飞难找寻》、《迎来春色换人间》等唱段的，大概也不多见。在中国戏剧接受史上，这可谓是一种史无前例的欣赏景观。因此，怎样看待如此特殊的文化现象，恐怕是“样板戏”研究中无法回避的问题。

（一）有疑问的“被动接受”说

1988年，王元化先生撰文《样板戏及其它》，以檄文形式阐述了他对“样板戏”接受现象的看法：

十亿人在十年中只准看这八出戏，整整看了十年，还说什么百看不厌。而且是以革命的名义，用强迫命令的办法，叫人去看，叫人去听，去学着唱。只要还留着那段噩梦般生活记忆的人，都很清楚，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份和成为我们整个民族灾难的“文化大革命”紧紧联在一起。（1）

站在某种史实的立场，也许这并不失为客观的描述，因为自1967年5月1日上海的《智取威虎山》、《海港》、芭蕾舞剧《白毛女》和山东的《奇袭白虎团》，会同北京的《红灯记》、《沙家浜》、芭蕾舞剧《红色娘子军》、“交响音乐”《沙家浜》，共聚首都北京“汇演”之后，不仅经当时最具权威性的新闻媒介“两报一刊”（《人民日报》、《解放军报》及《红旗》杂志）竭力渲染，甚至还不惜版面，全文刊载几出“样板京剧”的剧本，不用多论，这些精心的组织和安排显然表明了“样板戏”是“文革”的重要构成部份。而艺术一旦与政治联姻，它在走向接受的过程中必然要带上某种“指令”和“强迫”的色彩。就此而言，王元化的上述评说不惟是属于他个人的，很大程度上它还代表着相当一部份论者的看法。研究者在论证上取得的一致性和结论上的趋同性，不能不说部份地要归因于“历史”，正是“历史”，才客观地提示研究者从如上角度去切近“样板戏”。但是，接踵而来的困扰是，倘若仅仅坚持从单方面来考察对象，即使考察者所倚重的是客观的“历史”，恐怕从中得出的结论也会由客观变异为主观。这里存在着一个对历史概念如何理解的问题。在我看来，历史概念就其本质而言是建立在时间基础上的，是依循时间来把握的，历史的意义正在于“阐明一个时间系列的开始的局面怎样导致该时间系列终端的不同结局”（2），而时间的最简单含义就是一个“发展过程”，在这个“发展过程”中，时间不单赋予事物生存以各种各样的理由和客观性，还陈述着事物如何生成如何演绎的具体流程。这无疑暗示了时间的复杂性抑或说“建立在时间基础上”的历史的复杂性。因此，进而将历史的复杂性理解成各种相互依存相互制约的条件和因素组构的整体，倒并不失为一种合乎逻辑的界定。然而，有了这种界定之后，我反倒不敢保证能为包括“样板戏”在内的一切复杂的历史现象开出一副诠释的良方。因为谁都懂得，一个事物之所以复杂，往往是由于它不但包含正面的因子，更为棘手的是还存有负面的意义——有些甚至可以说曾引发过无以名状的苦痛和灾难，本文所论的“样板戏”即是其中典型的个例。不难设想，在面对它的时候，要努力追求那种实事求是、冷静分析的理论风气，是需要花费多大的心力来克服自己感情的障碍。“文革”后所出现的对“样板戏”的种种谴责文章，究其根由，正是灵魂愤激的产物。鲁迅先生曾说：“感情正烈的时候，不宜做诗，否则锋芒太露，能将‘诗美’杀掉。”（3）即使对于诗歌这种长于抒情的文学体裁来说，过于浓烈的感情尚且不利于创作，那么，对于文学史和文学现象的研究就更是如此。可见，如果不对沉淀于思维深处的主观感情划出一个明显的疆界，那么它随时可能会越位、侵权于理性之上。到那时候，什么理性意识，什么历史复杂性，都不过命如琴弦，一切将只会朝着纯粹知性的分析框架滑入，更明确地讲，就是把构建历史整体的各种条件

和因素孤立和拆解开来，夸大其中某一条件或因素为认识和探究对象所凭依的唯一依据，结果也许是，那个看起来多么富有历史感的定论其实无法完整、全面地说明那段历史本身。由此推知，将“样板戏”家喻户晓的原因纯粹归为观众被动接受所致，显然是滞留于认识的知性阶段，从那里牵出的一个实际症结是，立论者往往会为了其判断的“坚实”而有意无意地绕开另外的基本史实——比如观众的作用和影响。

（二）“样板戏”创作与观众暗中“在场”

这自然又回到开篇的话题，在承认政治的某种“指令”和“强迫”的同时，我们还不能无视六七十年代观众的欣赏态度与审美热情对“样板戏”创作的支撑和鼓励。

原因很简单，“样板戏”不是案头供个人阅读的小说、散文和诗歌，而是以演出方式存在的戏剧，无论怎样充当政治意识形态的话语工具，都始终不能改变它的这一基本品格。

奥·威·史雷格尔在《戏剧性及其他》一书中就曾明确指出：“关于一部作品是否宜于上演，常常要看观众的接受能力与性癖”〔4〕。布伦退尔也认为：“戏剧并不是只在脚灯前开始存在，而是靠观众的通力合作作为戏剧而存在。没有观众，戏剧就不能存在，并且不能成为别的什么东西，而只能成为文字游戏而已。”〔5〕法国戏剧理论家萨赛则干脆宣称：“‘演出’一词就包括观众的见解在内，我们不能设想一出戏可以没有观众。”他甚至觉得表演、布景、服装、舞台本身等，戏剧都可以不要，唯独观众是绝不可缺少的〔6〕。尽管这个见解不无偏颇之处，但它却以极端的形式昭示了一个非常重要的命题——观众的接纳程度在某种意义上确预示着戏剧作品的社会命运。

这个命题的得出，根本来说是由观众向舞台传递审美观感的特质决定的。戏剧演出时，观众席里大部份观众的反响形成信息反馈的主流，给予演员所塑造的舞台形像这样或那样的刺激和影响。可以断言，没有任何一个欣赏场所能够比剧院更容易集聚观众的一致性审美感知。无怪乎西方戏剧家把观众形像地称之为“只有一颗心的多头巨人”。

无疑，这种集体性的感受力和反应力，实际上构成了一篇直接关系到演剧成败的即兴剧评，谁也不敢小视它的威力。事实上，从观众角度来衡估自己戏剧作品质量的思维，已牢固地占据了编创人员的头脑，尤其是在一出戏首场公演之际，他们总是会为之诚惶诚恐，忧心忡忡，紧张地捕捉剧场的任何信息，哪怕观众席上一阵细微的咳嗽，都可能使他们对这场演出能否成功产生疑虑。即使是一个对所演剧目极其自信的剧作家或导演，一旦面对观众，这种自信也会变得非常脆弱。俄国著名导演斯坦尼斯拉夫斯基在回忆文章里，便曾坦率地描述过契诃夫的剧作《海鸥》上演时自己所产生的“害怕”心态〔7〕。

看来，花费笔墨来论及戏剧与观众的关系并非多余，因为，恰恰从这个角度，我们能触及到前述研究者在对“样板戏”现象的思考中反映出的某种缺憾：由于答案被过份地归结于观众的“被动接受”方面，以致让人觉得他们似乎全然忽略了“样板戏”是以戏剧形式存在着，忽略了“样板戏”即使到了“文革”后期也仍是正在“试验”的戏剧。而我认为，作为一门同样需要观众主动参与的舞台艺术，“样板戏”本也应该由这一层面去认识和理解。

这里，清醒地认识到“样板戏”仍是作为“试验”中的戏剧，显然是考察和把握它的观众如何在暗中左右编创者的入口。因为，从心理学的角度看，当个人或集团势力在从事某项试验工作的时候，他（他们）都无法绕开一个心理场，这就是强烈地渴望自己的试验成果能够得到外界的普遍认同。不消说，戏剧与观众的天然血缘，必定使得其试验主体这一方面的欲求更为迫切。如此一来，观众在戏剧中的地位随之也会提高。那么，我们有何凭证认为“样板戏”的

编创就带有某种试验性呢？关于这点，我想不难解答，众所周知，取中国传统京剧和西方芭蕾舞剧的形式来反映“现代生活”，同时又须使之仍保有京剧和芭蕾舞剧的本色，姑且不论这两者内部是否隐存什么关系，单就表层观，不能不说有较大的难度。正因为这个原因，当时从事京剧和芭蕾舞剧改革的编创人员几乎一致认为，若想使京剧和芭蕾舞剧真正自如地表达“现代生活”，首先必须着手解决“内容和形式”的矛盾。这就直接牵扯到对传统程式的改造问题。改造的结果当然是新程式的出现。1970年，上海京剧团《智取威虎山》剧组在《红旗》杂志发表题为《关于塑造无产阶级英雄人物音乐形像的几点体会》的文章，其中谈到：“各个英雄人物的唱腔，已经不能再用什么‘流派’、‘行当’来衡量了，就拿杨子荣的唱腔来说，你说是老生唱腔吗？但其中又有很多武生、小生甚至花腔的唱腔风格，很难说是有什么‘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。它是什么‘流派’？什么‘流派’也不是，干脆说，革命派！”〔8〕为了更有力地反映波澜壮阔的现实斗争生活，“样板戏”编创者还对“文武场”的“锣鼓经”作了彻底改革，并在京剧历史上第一次采用中西混合乐队编制。如此等等，无疑令“样板戏”编创的试验意义空前地凸现出来。

照我的理解，现代京剧的程式创新既然是一项艰苦的探索和尝试，而且，更其主要的是，这项试验性艺术工程不仅仅是单方面的，它同时还冲犯着“人人所知，习成定式”的民族传统审美心理结构，那么，“样板戏”编创人员恐怕会格外看重和在意包括高层政治人物在内的观众的信息反馈。他们在将新程式逐一向观众亮相的时候，其紧张与不安也一定毫不亚于当年的斯坦尼斯拉夫斯基，缘由正如前面所讨论的，深谙剧场法则的他们不会不清楚，新程式必须经由观众的裁决和验证，方可在舞台上拥有继续生存的资格，也只有当其被观众认同，才能真正达到官方所谓“树文化样板”的政治用意。因为“样板”的含义，不但意味着操作层面的精工磨制，主导舆论的竭力宣传，它同时还包括一个重要方面，即那一时代民众的倾心服膺。三个条件中任何一者的“缺席”，都不可能让“样板”这面旗帜高高立起。正由于此，“样板戏”在被推向社会推向欣赏者的过程中，“被动接受”现象虽然存在着，但这只是它的表层构成，在其深层，观众却是极为活跃的群体。观众群体的这种活跃在样板戏编创者那里，表现为担心欣赏者能不能接纳新程式？“能不能顺着艺术家的设计轨迹走到预期的目的地？”〔9〕

从“样板戏”的取材特点，也同样能够看出那个“只有一颗心的多头巨人”是怎样潜在地制约着编创者的意识结构。过去我常常疑惑，“样板戏”占据“文革”舞台整整十年，在此期间，中国的社会舞台上先后发生了“批判刘少奇资产阶级反动路线”、“批林批孔”、“评论《水浒》”、“反击右倾翻案风”等一连串重大的政治斗争，可为什么竟无一出戏直接与这些政治斗争相关联？换言之，与“走资派”斗争自始至终是文化大革命的主导话语，按当时流行的政治术语表述，就是反映了“社会主义时期的阶级斗争、路线斗争”的“实质”，而“样板戏”的创作在“文革”中又被视作“无产阶级向资产阶级发动新的进攻战的重要组成部分”〔10〕。以这样的地位，它应该更积极更热衷于在自己的艺术框架里组织那个“主导话语”。但让人惊讶的是，“批走资派”如此重大的、纵贯“文革”始终的主题，居然没有进入“样板戏”编创者的视野。“样板戏”百分之九十的内容都取自革命历史题材，像为我们所熟悉的《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》……它们表现的皆是半个世纪以来中国共产党及其领导下的广大人民艰苦卓绝的革命历史斗争画卷，着力宣传和歌颂的也是爱国主义精神和革命气节。即使少量反映社会主义时期生活的“样板戏”，也没有一个写与“走资派”斗争的内容。如《海港》，展示的是无产阶级国际主义主题。尽管这出戏后来为了强调阶级斗争越来越尖锐的政治观点，硬在剧中加上阶级敌人钱守维，可他也只是归属于暗藏的国民党特务之类，与“走资派”仍无关系。

最典型的“文革”文学，竟没反映最典型的“文革”主题，这实在是“样板戏”一个颇为奇怪的现象。也许有人会说，“八个样板戏”大多在“文革”前就已产生，它们的人物冲突和剧

本框架也都基本定型，很难任意改动。这话不假。1964年，在北京举行的首届全国京剧现代戏观摩大会，检阅了京剧现代戏创作的成果，来自全国各地的29个京剧团演出了36个现代京剧，其中，北京京剧团的《芦荡火种》、中国京剧院的《红灯记》、上海京剧院的《智取威虎山》、山东京剧团的《奇袭白虎团》、云南京剧院的《黛诺》、天津京剧团的《六号门》等一批现代戏，以其思想艺术上的成就而获得较高评价，这些剧目大都成为后来“样板戏”的蓝本。因此，我们在上述戏中看不到那个“文革”主导话语，也正是十分自然的。然而，惟其承认这样的解释思路，我们就愈发有理由相信，“文革”中创作的“样板”作品，必然会在取材上另开一路。可是，实际的情形却并非如此，从《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》、《平原作战》、《磐石湾》、《沂蒙颂》等新创作的剧目里，我们发现的仍是与第一批“样板戏”极其类似的取材角度。这就有些费解了。难道是编创者的一时疏忽？可我却觉得，能引起人们疏忽的事物，往往是由于它目标太小，色彩过淡，既没有什么突出的特点，又没有什么怪异的地方，而贯穿“文革”十年的“批走资派”运动显然不具这个特点，因为它不但面目清晰、轮廓分明，并且声势浩荡、范围广大，根本不需要你仔细辨识，而是随时都在逼向眼前。如此凸出的存在，怎么可能从“样板戏”编创者的笔下遗漏，更何况那又是“文艺要为无产阶级政治服务”的口号喊得震天响的年月，你读当时的许多作品，都能强烈地感受那段现实生活的政治层面怎样在蛮横地挤压创作者已经极其有限的审美意识。可以想像，处于如此的精神气候之下，“样板戏”编创者更不会置“主导话语”而不顾。除非有一种相当强大的外力，使他们不由自主地背过脸去。

这外力究竟从何而来呢？问题的焦点集聚在“样板戏”摄取“生活”的径路上。

我们发现，几乎所有“样板戏”都无一不是来自小说、话剧、电影的改编或地方剧种的移植，在这里，“生活”并没以它原初的面貌而是以间接的方式影响和作用于编创者，比如《红灯记》，在它之前，就已经有了故事影片《自有后来人》、昆剧《红灯传》以及由凌大可、夏剑青执笔的沪剧《红灯记》，同名京剧“样板戏”正是从后者移植而来。再如《沙家浜》，先是由上海人民沪剧团依照崔左夫的一篇革命回忆录《血染着的姓名——三十六个伤病员的斗争纪实》改编成《芦荡火种》，尔后才被移植为现代京剧。至于《智取威虎山》，最初的演出本则在扉页上特地标明该剧“根据小说《林海雪原》并参考同名话剧改编”。作为文学组织生活的一种方法，“改编”或“移植”参与“样板戏”的形像营构并不为奇，可是，倘若编创者在着手每出“样板戏”的创作时都不约而同地要倚重它们，那就需要一番思忖了，其间除了对这种方法的某种偏爱外，是不是还隐匿着别的原因？

要想找出这个原因，就不单要注意“改编”与“移植”本身，还要注意被“改编”与“移植”的对象，——比如它为什么往往集中于地方剧种？注意到与这个对象连带着的艺术世界，——比如它为什么总是以革命历史题材居多？由这一角度审视，答案其实就在观众那里。

首先，从“改编”与“移植”来讲，它十分便于造就一个良好的接受前提。因为剧目由“改编”“移植”而来，本身就表明它已经历了某种先于剧目的普及，只要看看“样板戏”大多以家喻户晓、脍炙人口的小说、电影为蓝本，便不难窥出其目的意图。当观众走进剧场，见他们所熟悉的故事换了别样艺术形式在传达，必定会生发一种既亲切又新鲜的欣赏感受，这就很大程度上能保证京剧改革的先决性成功。其次，就“改编”与“移植”偏于地方剧种而言，根柢仍可追寻到观众，按“样板戏”编创者的理解，同属虚拟、写意表演体系的地方剧种一般程式限制较少，离群众生活较近，用它们来直接表现现实常会为观众接纳，在此基础上，京剧进行“改编”与“移植”相对来说就容易获得成效（11）。第三，从革命历史题材入手编演现代戏，优势除了因其所反映的革命斗争画卷能够有力地回应那个年代观众的巨大热情，原因还在于它和当代拉开了一段距离，创造出这时期生活的新程式，不太会受到观众的挑剔和心理抵拒。总之，尽管可以为“样板戏”编创者何以把“兴趣”定格于“改编”与“移植”列举出多种理由，但我相信，那根本意图却只有一个，即希望自己的戏剧作品契合观众的审美期待视野，接通观众

的集体感受机制。因此，要说在“样板戏”的孕育当中，什么在背后对创作主体构成的影响最深，很大程度上恐怕当推观众了。既然把观众看得这样之重，某种无益于他们接受甚至梗塞反馈流程的事物，自然会在有限的范围内加以删除或抽去，即使它是一个时期政治生活的“主导话语”。惟其如此，“剧场的生命是观众”这个被历来戏剧大师一再咏叹的理论，才使我真正深信不疑。

（三）接受者——乌托邦文化的再塑

但是，承认观众对“样板戏”审美取向的参予，仍不足以说明“文革”戏剧接受现象的全部，与这一解答纠结着的，还应有对观众本身的观照和研究。原因是，那个在“样板戏”编者视野中赫然存在的“多头巨人”，却并非他原始自在的形像，而是经过了主流意识形态，抑或更具体地讲，经过了一种乌托邦文化的严格再塑。这意味着我们对“样板戏”接受方面的探寻，尚须进入一个更为隐层的环节——即从历史的角度看，乌托邦文化与六七十年代的中国观众之间究竟存有一种什么内在关联？

要想把这个问题层层剥离出来，我们先得了解何为乌托邦文化。所谓“乌托邦”，就其功用目的而言，不过是人们关于至善世界的某种“想象性满足”。由于这一文化是与推行道德理想联系在一起的，它的最终指向必然是一场观念战争，必然引发一场对人的全面改造运动，所以乌托邦本质上就是一种意识形态，一种理想与专制的双重衍生物。关于这点，我们可以从乌托邦文化的源头——柏拉图的《理想国》中清楚地看出。在那个“至善世界”中，柏拉图臆想了“一些关于美、善、秩序、正义等等的观念”〔12〕，他认为国家的头等大事，便是要把这些观念灌输给公民，由此才可能通向“道德同一”的理想境界。柏拉图的乌托邦思想，到了18世纪法国的卢梭那里，又得以继续向前伸延。1762年，卢梭撰写《社会契约论》，将人类步入至善王国的进路，毫不犹豫地划在对公民自然天性的清洗之下。

敢于为一国人民进行创制的人，——可以这样说——必须自己觉得有把握能够改变人性，能够把每个自身都是一个完整而孤立的个人转化为一个更大的整体的一部份，这个个人以一定的方式从整体里获得自己的生命与存在，以作为全体一部份的有道德的生命来代替我们得之于自然界的生理上的独立的生命。总之，必须抽掉人类本身固有的力量，才能赋予他们以本身之外的，而且非靠别人帮助便无法运用的力量。这些天然的力量消灭得越多，则获得的力量也就越大，越持久，制度也就越巩固，越完美。〔13〕

在卢梭看来，若要有利于一个理想政体的建设，公民就必须是人为的，卢梭这一认识在另一篇文章中表述得更为直接：“如果说，能够按照人们本身的状态去驱动人们是高大的话，那末，能够按照需要他们成为的样子去驱动人们，则更高一筹”〔14〕。卢梭认为，唯一有资格重铸公民素质的权威即为道德。因为按他的理解：“道德不是别的，就是个人意志与公共意志的一致”〔15〕。谁“拒不服从公意的，全体就要迫使他服从公意”〔16〕。这种对个性进行道德理想洗礼的准宗教救赎情怀，势必“把人再次拖到祭坛的脚下”，其结果是，道德法庭代替了理性审判，政治斗争换算为道德斗争，整个世界简化成黑白两色，而与之相伴随的，无疑是你死我活的善恶相斗，社会生活的舆论划一，民众行为的高度规范。

因此，接受乌托邦文化，就意味着接受它的德化政治，接受它的一整套公民人为塑造学说。

乌托邦文化在中国的确立，是历史和现实复杂揉合的结果。原因在于，作为中国传统思想一脉的，以道德至上为其内核的大同理想，本身就称得上是卢梭观念世界的一个近亲。不难想象，当这一“观念世界”落入中土，必定会激活二十世纪初叶的中国知识分子潜在的“乌托邦情结”，它不仅能使其因全盘反传统而导致的“无根”焦虑获得部份的缓解，而且还让知识分子

失落的中国梦重新找到漫游的寓所。长期以来，人们总是以惋惜的口吻谈论“五四”那批分明吸吮着西方启蒙主义乳汁成长的先觉者，却没能在启蒙主义立场上坚持多久。进而将这种背离现象的造成，归结为严酷动荡的社会现实所致。这当然不失为一种十分有力的解答，正是连绵不绝的战乱和来自四周的现实环境压力，使知识分子越来越丧失捍卫个体价值的自信，越来越陷入对集体意识的崇拜。但是我觉得，还有一个因素不可疏忽，这即是对他们所吸吮的启蒙乳汁的鉴别。因为，在“五四”时期所引进的各种启蒙资源当中，作为其中一个重要部份的法国启蒙资源，本身就存在两种截然对立的启蒙倾向，前者以伏尔泰为代表，崇尚历史理性，强调最大程度地关怀个体价值。后者以卢梭为领袖，信仰价值理性，力主“公意”克服“私意”，“有道德的整体生命”代替“孤立的自然生命”（17）。而“五四”时期，被“新文化”运动的主将奉为偶像的，恰恰不是伏尔泰，而是卢梭。一旦看清“五四”思想先驱发动的那场触目的启蒙运动，其间还援用了这样一种启蒙资源，你就会不再吃惊人本色彩极淡的政治导向型启蒙为何能迅速地取代文化心理造型启蒙（18）。从某种意义上讲，乌托邦文化在中国的确立，有一部份即来自以救世为宗旨的政治导向型启蒙所释放的理想主义的追求和社会革命的激情。也正是它们在二十年代以后的扩散蔓延，从一个侧面含蓄地披露了乌托邦文化与启蒙对象的密切关系。可以说，当时为了激发民众投身于民族独立与解放的斗争，向他们描绘关于未来世界的美好蓝图，几乎成为主流意识形态的一个非常重要的启蒙策略。受此时代大潮的冲击，肩负宣传教育使命的文学艺术，也表现出对本质话语的不同程度的倚重。三十年代中期为左翼理论家所介绍和倡导的社会主义现实主义，强调的即是删除“非本质的琐事”描写，写出社会动向的历史趋势，“把为人类的更好的将来而斗争的精神，灌输给读者”（19）。正是在这个基础上，先是为个性觉醒的五四时期所张扬，继而又遭“唯物辩证法创作方法”贬抑的浪漫主义，才可能作为要素重新被纳入主流理论的框架，因为以写光明写未来为主要特点的社会主义现实主义，恰好给浪漫主义的理想性腾出了一席之地。至于浪漫主义的另外一翼主体性，则由于无法与这种本质话语衔接而被肢解。浪漫主义在中国的特殊命运，清楚地标示了中国现代思想文化的乌托邦走向。乌托邦时代的最大风格，正在于以一整套道德理想主义的符号系统，来实现对民众思想、意识和心灵的全面诱导、改造和控制。它用至善与至恶来划分世界，凡有是非之处，必被视为善恶之争。它的魔力与专制性，直接导致了整个民族的“精神失语”，“不是我们说语言，而是语言说我们。”（20）在这样一种乌托邦文化的浸淫之下，作为现实的大地已变得可有可无，人们为了共产主义美好明天的早日到来，完全陷入对包括个人利益在内的各种牺牲的偏执崇拜。

“文革”时期全民的乌托邦化，意识形态化，无疑为“样板戏”的生产培植了丰厚的接受土壤。以《红灯记》为例，当时在羊城演出的每场，“都使无数观众热泪盈眶，闭幕后观众们还久久不散，争相拥到台前与演员握手”。“在上海连演40场，场场爆满，售票处前排成长队”，“许多有幸看到戏的观众，纷纷热情地给剧组去信，表达自己看戏后的激动心情。”（21）观众对“样板戏”的热烈回应，透出一个重要信息，即经过一个较长时期的特定文化熏陶和教育，作为“样板戏”的接受者，已与主流意识形态以及受主流意识形态支配的编创者达成一致，他们实际上共同在创造“样板戏”的历史。正因为此，倘若一部“样板戏”稍有和既定文化意识结构不符之处，不仅主流意识形态要出面干涉，就连观众也会对其加以指责。最典型的就是舞剧《白毛女》中关于杨白劳这个人物的艺术处理，早先的本子基本上还是遵循着歌剧的路子，除夕之夜，躲债在外的杨白劳回家与喜儿团聚，他心事重重，因为地主黄世仁已威逼他以喜儿抵债。喜儿熟睡之后，痛苦的杨白劳只得喝盐卤自杀。1964年5月，该剧在进行试验演出的时候，杨白劳服毒这一情节招致了观众的纷纷批评，一位码头工人愤愤言道：“要我说杨白劳喝盐卤自杀太窝囊了！……杨白劳得拼一拼，不能这样白死！”（22）面对时代观众的呼声，新的修改本对杨白劳的刻画不再囿于歌剧框架，而是设计他拿起扁担三次奋起抗争，最后被地主活活打死的情节。由于这一改动高度契合了正沉浸于“革命意识”、“阶级意识”狂热中的观众心理，因而他们对杨白劳的“三扁担”称赞备至，认为他在舞台上“抡起扁担向黄世仁的有力一击，大长了革命农民的志气”，是“临死前向旧制度进行的坚决挑战。”（23）

作为接受客体，杨白劳前后不同的遭遇是非常能够说明问题的，它暴露出六七十年代彻底意识形态化的观众及其背后的建制（包括整个国家机器）在文本意义和价值的裁决中所发挥的重大影响。从这个意义上说，要将“文革”时期的官方、“样板戏”的编创者与接受主体截然区分是相当困难的。因为代表官方意志的主流意识形态虽然凌空蹈虚，对社会施以道德清洗，但在当时的中国，却正好填充了人们精神世界的价值饥渴。所以，与其说“样板戏”需要观众，勿宁说观众需要“样板戏”。

注释：

- 〔1〕王元化《样板戏及其他》，1988年4月29日《文汇报》。
- 〔2〕〔美〕华莱士·马丁《当代叙事学》，北京大学出版社1990年中译本，第78页。
- 〔3〕《鲁迅全集》第9卷，人民文学出版社1958年版，第79页。
- 〔4〕转引自余秋雨《戏剧审美心理学》，四川人民出版社1985年版，第128页。
- 〔5〕〔6〕转引自〔美〕布·马修斯《戏剧创作的原理》，罗晓风选编《编剧艺术》，文化艺术出版社1986年版。第30页，第29页。
- 〔7〕参见斯坦尼斯拉夫斯基《我的艺术生活》，转引自余秋雨《戏剧审美心理学》，四川人民出版社1985年版，第130页。
- 〔8〕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像的几点体会》，《红旗》杂志1970年第2期。
- 〔9〕余秋雨《艺术创造工程》，上海文艺出版社1987年版，第256页。
- 〔10〕初澜《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》，《京剧革命十年》，北京人民出版社1975年版，第4页。
- 〔11〕参见陈昌本《关于京剧艺术的继承与创新》，《争取京剧艺术的新繁荣》，新中国戏剧出版社1992年版，第55页。
- 〔12〕〔法〕伏尔泰《哲学辞典》，商务印书馆1991年版，第228页，第225页。
- 〔13〕〔法〕卢梭《社会契约论》，商务印书馆1961年中译本，第165页。
- 〔14〕〔法〕卢梭《致达朗贝尔论观赏》，英译本，第251页。
- 〔15〕〔16〕〔法〕《卢梭全集》第3卷第15页。转引自朱学勤《道德理想国的覆灭》三联书店上海分店1994年版，第79页。
- 〔17〕参见朱学勤《道德理想国的覆灭》，三联书店上海分店1994年版，第73页—第80页。
- 〔18〕参见胡若定《新时期小说论评》，南京大学出版社1990年版，第5页—第6页。
- 〔19〕周扬《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”》，载《现代》第4卷第1期，1933年11月。
- 〔20〕转引自朱学勤《道德理想国的覆灭》，三联书店上海分店1994年版，第229页。
- 〔21〕〔22〕戴嘉枋《样板戏的风风雨雨——江青·样板戏及内幕》，知识出版社1995年版，第24页、第50页、第104页。
- 〔23〕李希凡《在两条路线尖锐斗争中诞生的艺术明珠》，1967年5月19日《光明日报》。

□ 原载《艺术百家》1996年第三期

本期编辑：《华夏文摘》执行编辑：《CND》总编：
华新民（美国） 吕青（加拿大） 熊波（美国）
国际统一刊号 ISSN 1021-8602

投稿专用地址：hxwz@cnd.org 其它事项请电邮：cnd-cm@cnd.org

如需有关《CND》和《华夏文摘》各种免费期刊和服务的信息，获取

中文文件: hxwz-info@cnd.org 英文文件: cnd-info@cnd.org
《华夏文摘》万维网服务站 (WWW) 地址: <http://www.cnd.org/>
