



China news digest -- chinese magazine(cnd-cm)

• — • — • 中国新闻电脑网络 (CND) 主办 • — • — •

—— 增刊 第二七二期 ——
(二〇〇一年十一月四日出版)

本期目录 (z k 0 1 1 1 a)

【痛定思痛】总结和反思	徐友渔
文革反思的反思——论“从理想主义到经验主义”应该缓行	文学锋
没有极权政治制度就搞不成文化大革命	鲍 彤
【专题研究】论样板戏的角色等级与仇恨视角	余岱宗
【学术争鸣】论中国当今主流文革史观	高 寒

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》“最新展厅”及各有关“展厅”，欢迎前往参观。

《文革博物馆》网址：h t t p : / / W w w . c n d . o r g / c r

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 cnd-cm@cnd.org. 请在 s u b j e c t 中标明 C R 字样。

【痛定思痛】

总结和反思

• 徐友渔 •

从“文革”的发动到现在，已经过去了四分之一一个世纪，但漫长的岁月很难把人们心灵的创伤抚平。我的同龄人经常提出这个问题：如果没有“文革”，我现在会是什么样子？我也常常这么问自己。在某种意义上可以说，我应当感谢“文革”，它使我从虚幻中清醒。如果没有“文革”，很可能，我只是一块砖，一颗螺丝钉。在建设社会主义大厦时，想把我安放在什么地方，我就心甘情愿、无声无息地在那里呆一辈子。领袖在驱动那庞大的政治运动机器时，如果碰巧在工具箱中捡出我

这颗螺丝钉，把我往哪个部件上安装，我就在那里机械地随着整部机器运动，没有独立的思想和意志。“文革”改变了一切，我成了真正的人。但是，我并不因此而歌颂“文革”。这正如失败和痛苦给人以教训，但失败和痛苦本身并不值得歌颂一样。

对于大多数中国人，“文革”已经成为不堪回首的往事。但对于与我同龄的不少人，“文革”并不只是痛苦、恐怖和浩劫，他们谈起“文革”时总带着一种怀旧感和失落感，不论他们在“文革”中属于哪个派别。对于他们，“文革”是一个破碎了的梦，他们在这梦中寄托自己的理想、热情、追求。对于他们，“文革”是一段消逝得太快的光荣岁月。就像昔日的电影明星在回顾自己熠熠生辉的舞台生涯时的心情一样，他们为自己过早地退出政治舞台而惋惜。

每一代人都想以某种方式肯定自己的生活经历，这几乎是一个不变的常理。我见过一些知识分子党员，他们现在对于现存的一些专制和腐败现象深恶痛绝，但他们对于自己当初投奔革命运动仍感自豪。有这种当过“右派分子”的作家，他们在小说中歌颂那遭受惩罚后的苦难生活，小说中的主人公在流放中悟到人生的真谛。对于这些作家，由于受苦受难是他们生活的主要经历，因而苦难也具有某种光辉和神圣性。现在轮到红卫兵这一代人了，他们当然谴责那践踏法制、毁灭文化的浩劫，但他们强调在“文革”中自己充满了对于理想社会、对于民主和平等的追求，他们认为自己那些纯洁的热情比什么都宝贵。

我当然不愿意抹杀这一代人年轻时的理想和热情，我作为其中十分积极的一员，理解并珍惜它们。但我希望人们把主观的东西和客观的东西区别开。完全可以设想，当初纳粹运动兴起时，不少德国青年知识分子抱着古典的理想主义和英雄主义热情投身于这个运动，他们的本意是要重建欧洲文明。但无论这些参与者的动机多么高尚纯洁，纳粹运动本身却不庸置疑应予否定。

关键在于，我们必须承认，我们这一代人是受骗了（也许有少数先知先觉者是在利用运动达到自己的合理目的，但那是极少数例外），我们的理想和热情被玩弄了。“文革”并没有按照我们的理想进行，它和人类文明的前进方向背道而驰。

我知道，对于不少前红卫兵，“文革”中叱咤风云的日子是他们一生中惟一的光辉。在这之前和在这之后，生活是那么平淡无奇、琐碎卑微，他们此生再也无法达到那种辉煌的顶点。（我一度也把自己的红卫兵活动当成一种不平凡的历程，但我早就不这么看了。如果人在一生中一定要追求一种光荣，那我宁愿在有生之年追求另一种健康的、文明的、真正的光荣。如果我今后无法达到这真正的光荣，我也不会把“文革”那黑暗的日子当成光彩，以安慰自己。）我承认，“文革”中不少年轻学生怀着一颗赤诚之心追求真理，但由于多年来极左意识形态的作用，各种红卫兵理论只是在虚假的前提下演绎，只有像遇罗克等人的文章是例外。就中国现代化、民主化进程而言，“文革”中的文章和理论，不论他们凝集了红卫兵多少思考和探索，都是没有价值的。如果说到了后期，一大批红卫兵有了新的认识，那也是被“文革”逼出来的，是对“文革”教训反思的产物，这种思想成果不能归功于“文革”本身。就像坏事有时引出好结果（付出高昂代价之后），但我们决不会为了好结果而去干坏事。

前红卫兵对于“文革”的怀念和赞扬，与他们认为“文革”中真正实行了大民主有关。有人提出，在“文革”中，中国人民是自1949年以来第一次享受了结社自由和言论自由。青年学生可以按自己的志愿成立组织，发行报刊，每个人都可以写大字报，批判当权派的言行。他们认为，这种民主和“文革”前的官僚主义正相反，是群众用来摧毁官僚特权的手段。它和真正意义上的民主虽然尚有差别，但却属于同一类型。确实，对中国的许多人而言，“文革”有一种魅力，而这种魅力主要来自所谓“四大”——大鸣、大放、大字报、大辩论。

我承认，“文革”中推行的大民主使有些人认为获得了一种形式和手段，可以反抗以前压制他们的官僚。但我认为，这种东西和真正的民主毫无共同之处，而且弊大于利。诚然，“文革”中群众可以给当权派贴大字报，揭发和批判他们，这在“文革”前是做不到的。但是，这只是“文革”冲要打倒一大批“党内走资派”战略中的一个环节。“文革”中的大民主是什么东西呢？群众有揭发、批评领导干部的言论自由，但这不过是依照“文革”中划定的标准争论某个干部是不是“走资派”的自由。一般而言，超过了这个范围的言论自由是没有的。“文革”中颁布的所谓“公安六条”就是最好的证明，这个条例规定，凡是攻击毛泽东和林彪（实际上往往包括江青），都是现行反革命行为，都要受到惩办。难道这算是享受了言论自由？“文革”中有两种事情发生得比以往任何时候都多，一是大量的人因言获罪，其中不少被处死刑，遇罗克、张志新不过是其中的典型例子；二是“中央首长”——主要是“中央文革小组”成员，以及各地军政领导不断地表态，说某篇文章是“大毒草”，是“反革命宣传”，于是，写这篇文章的个人，以及支持这篇文章的组织，就要被打成反革命。在“文革”中，不但批评现存制度或政策的文章被定为“反革命煽动”，就连完全站在正统的立场上，只不过试图独立地研究或解释“文革”的文章，都被宣布为是反动的。

至于成立造反组织，情况也类似。你要组织起来“造走资派的反”么，那是可以的，因为毛泽东需要并号召人们这样做。但是，你这个组织是左派、中间派或右派组织，则由官方决定。“文革”中，中央直接下令解散或宣布为“反动组织”、“保守组织”的，多得不可计数。当你的组织只能从事官方规定的活动，并随时可能被打成“反动组织”时，你并没有享受结社自由。当你的文章、言论随时可能被宣布为“反动宣传”，并因此而受惩罚时，你并没有享受言论自由。那些认为自己确实享受了这些自由的人，犹如笼中之鸟，他们认为世界就只有鸟笼那么大，他们可以在其中自由地跳跃扑腾。

退一步讲，即使有少数人利用“文革”中的大民主表达了（当然只能是极其隐晦曲折地）自己的某些观点，这种好处也不能使我们肯定“文革”中的“四大”。民主是，种平等的权利，而在“文革”中，所谓的“走资派”被剥夺了答辩的权力。如果一方可以任意地、不负责任地揭露另一方的一切，包括个人隐私，即使是诬蔑也不受追究，而另一方不享有同样的权利，甚至不能解释和澄清，那么，这种大民主不但对少数“走资派”不公平，而且对于大多数群众也只能起败坏作用。由于“文革”后不久取消了“四大”，而人们也因此缺少了一种表达他们意见的渠道和方式，他们怀念“文革”中的畸形民主，这或许是可以理解的。但我坚持认为，我们现在要争取的，决不是“文革”中的那种民主，那种言论自由。

“文革”对许多人仍具魅力，还在于它肯定了对于当权派“造反有理”。当八十年代后期人们对于干部贪污腐化倍加憎恨时，有人怀念“文革”，怀念毛泽东，因为他们认为，毛泽东在“文革”中利用他的巨大权威，支持群众反对官僚特权。谈到这个问题，我仍然认为“文革”毫无可取之处。在“文革”中，几乎每一个干部都被戴上“走资派”的帽子而被批斗，如果老百姓支持这种对于干部非法的、大规模的迫害，那么他们有什么理由抗议对自己的迫害呢？如果说事实上许多干部确实利用职权谋取私利和压制群众的话，那么我们应该利用一场权力争夺中对他们的大规模迫害来伸张正义吗？当你落井下石，站在不正义一边时，你就失去了道义优势，你就很难要求别人公正地对待你。难道中国人只能在要么你整我、要么我整你的恶性循环中生活吗？况且，“文革”中被整的干部是否每一个、或大多数都是罪有应得呢？当他们被戴上“走资派”的帽子时，当人们以为自己正在为“防止资本主义复辟”战斗时，难道不是对“资本主义”这个概念作了最荒唐可笑的理解吗？这种误解不是阻碍中国社会向现代化发展的主要障碍之一吗？

“文革”不仅改变了我的政治信念，而且改变了我的思维习惯。在“文革”前，研究政治理论和哲学的人无例外地接受了马克思主义教科书关于手段与目的、现象与本质的辩证法哲学。这种哲学使人顽固地坚持一种教义而排斥生活中的经验事实，使人坚信历史上有某种终极性的、必然的东西，为这个东西而牺牲其余的一切是应该、值得的。“文革”中的许多经验教训使我抛弃了这种辩证哲学，现在，我相信我观察到的东西，我相信不能以历史的必然性为口实剥夺人的基本权利。在“文革”中，我和其他不少人早已看到政治斗争中充满了欺骗和残忍，早已看到所谓文化大革命实际上在摧毁文化，除了整人没有干别的事情，但我们一而再、再而三地这样安慰和说服自己：“文革”的根本意图是要建立一个崭新的社会，为了建立新的，就必须摧毁旧的，哪怕旧东西里面包含着人类文化的结晶。我们还相信，最终建立的社会将完全是自由、平等的社会，其中每个人都可以充份发展自己的个性。而要建立全新的东西，就必须根除一切旧东西，这时残忍和无情是难免的，甚至是必要的。从罗伯斯庇尔开始，革命暴力论者都以革命的名义为镇压和迫害辩护，都许诺说，目前的不公正和残忍只是历史上的最后一次，为了一劳永逸地消除不公正和残忍，这一次是必要的。结果，“这一次”变成了“每一次”，在长期的画饼充饥之后，那个最终目的也给忘得一干二净。我现在坚信，以最终的善为当前的恶辩护是行不通的。不能设想，一个过程中的每一步都是恶，积累起来会变成最终目标的善，人们应该要求善在每一步骤中体现出来。

我坚信，如果人们看到的東西全是丑的，就不应该相信，在丑恶的“现象”背后可能存在一种美好的“本质”。在“文革”中，人们亲眼看到的是交通中断、停工停产、打、砸、抢、批斗、游街，全国一片混乱。而“文革”的发动者和领导者却说，那是乱了敌人，锻炼了群众。1968年7、8、9三个月，毛泽东视察大江南北，当时是全国武斗，全面内战。而毛泽东说这是形势大好，其标志是人民群众充份发动起来了。历史已经决定性地证明了他的错误。在“文革”中，我们身边发生的几乎全是丑恶的事情，但我们相信运动本身是正义的、伟大的。经过“文革”，我不再这样自欺了。如果我看到相当数量的丑恶现象，我就坚信这个事物决不可能是美的。人不应该用一种似是而非的辩证理论遮蔽自己的眼睛，人应该相信自己的直接经验。在某种意义上，健全的理性不应该保持无限的耐性，忽视或否认已

经发生的事，而期待一种与所有已知事实相反的结论。我在“文革”中觉醒很迟，就是因为这种有害的耐性。

“文革”破除了一代人对于极左意识形态的迷信，官方宣传中关于集体主义、英雄主义、理想主义的说教也被大多数人摈弃。然而，没有新的道德规范来代替被抛弃的东西。“文革”之后我明显感到，在与我同代的人以及比我更年轻的人中，存在着道德真空。对于相当多的人来说，讲道德不是虚伪，就是迂腐。我认为，这是中华民族未来将要面临的重大危机——由于文化大革命，中国传统的伦理道德对青年一代极其陌生。有人想引入西方的基督教道德或其他关于人生意义的学说，但它们显然在中国这片文化土壤上没有根基。目前的形势已经相当严峻，一方面，由于“文革”，人们把集体主义、英雄主义和理想主义当作虚伪的、骗人的东西加以拒斥，另一方面，“文革”后的开放改革使物质利益在理论上得到肯定，而在实际上中成了人们推一追求的东西。问题还不止此，“文革”使一大批人失去天真和纯朴，失去热情和信念，但同时又使他们在计算利害得失方面十分老练精明，在追求一己之利时坚韧不拔。一大批人经受过政治斗争的洗礼，一旦他们把“文革”中你争我夺的经验和技巧用于谋取私利，其竞争和倾轧的水平将是空前的。“文革”锻炼和培养了千百万个韬略大师，这一方面使空洞的宣传完全失效，另一方面使得每一个单位、每一个社团都在重演《东周列国志》和《三国演义》中的戏剧。

我坚信，尽管中国人曾经长期生活在不幸之中，尽管多少代青年的理想、热情、追求都落空了，但我们并不是注定只能在虚伪、愚昧和道德虚无主义二者之间进行选择。“文革”使一度显得绚丽闪光的泡沫消失，但它不能使人性之源、文明之流枯竭。中国应该有一个道德复兴的潮流，民主的潮流和它是不可分离的。问题不在理论方面，而在实践，我认为解决办法不是提供某种道德体系或伦理原则。世界上有那么多宗教，那么多文化，但一种根本的区分：好人和坏人，却超乎这些宗教和文化。中国现在亟需的不仅仅是理论，更是身体力行的决心。推行道德复兴的将不是理论探讨，而是榜样的力量。说服人很困难，但高贵的、高尚的、英勇的行为仍能感动人。

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

文革反思的反思——论“从理想主义到经验主义”应该缓行

• 文学锋 •

文革十年，一场浩劫，有良知的学者无不对其进行沉痛反思。尽管由于档案尚未完全公开，系统的反思尚未真正开始，但反思的深度和广度却已颇为可观。从毛泽东个人思想的演变到中国封建文化传统的影响，从马克思主义革命理论的缺陷到五四新文化运动的流弊，从革命与改良之争到激进与保守之论，几乎古今中外思想史上的每一个角落都留下了文革反思的印痕。然而，这种貌似深广的反思却无意中冲淡了反思的主题，真正关键的问题反被漫无边际的言论遮蔽。更为糟糕的是，有些反思大而无边，经不起推敲，不但无益于反思，反而为正常的反思设置了迷障。其中之一就是“从理想主义到经验主义论”。这种理论认为，十年文革是一场理想主义运动，而脱离现实的理想设计是导致文革灾难性后果的罪魁祸首。人们应当更注重经验与传统。并由此追溯到英国和法国的政治革命，认为英国的经验式改革比法国的理想式运动更为可取（国内许多著名的学者，如朱学勤、徐友渔、刘军宁等

均在不同程度上支持此论）。其实，这种观点并不时髦。早在文革尚未结束时，中国思想界的先驱顾准就已明确提出要用经验主义取代理想主义。他不但对古希腊斯巴达体系提出了质疑，还将批判的矛头直接对准马克思：“马克思在这个问题（指如何设计一种替代资本主义的、适合广大民众的民主制度引者注）上没有更经验主义一些，过份理想化，理想的灵感又从来不是凭空可以来到的（所谓太阳底下无新事），他不得不取法于他深爱的雅典，然而雅典民主的条件又不存在了，结果反而被挂羊头卖狗肉的僭主们所利用，真是遗憾！”（《顾准文集》，贵州人民出版社，1994，259页）应该说，这种反思在当时是勇敢而富有启发性的，但却难以服人。它在以下三个方面都是欠考虑的：

一、文革中究竟有多少理想主义？

与邓小平比较起来，毛泽东的理想主义成份无疑更浓。这种理想主义不但反映在其诗句上，而且也映射于文革的发动中。试图完全达到社会平等和彻底消灭官僚腐败无论如何都是其发动文革的动机之一。但是，这种个人的革命理想主义在多大程度上代表了全民族的理想主义却是值得怀疑的。文革中形成的对毛的个人崇拜恰恰说明当时的大多数人并没有自己的理想。许多毛的追随者除了知道要造反、要夺权、要破坏一个旧世界，并不清楚自己是在为何理想而“奋斗”。与其说他们是在理想的驱使下自觉行动，毋宁说他们是在感情的支配下盲目跟从。文革中某些力量之所以能够空前的团结起来，靠的并不是共同理想，而是同仇敌忾。正如希特勒在二战中鼓动反犹一样，毛泽东团结群众的方法也是树立共同的敌人（黑五类）。特别是到了文革后期，人们行动的准则已完全不是头脑中理想，而是现实中的利害（1）。即使是毛本人，其思想中的理想主义成份到底有多大也是值得考究的。李泽厚就曾指出：“毛尽管认为‘理想者，事实之母也’（《讲堂录》），但要能使理想变为事实，却必须重视经验、重视实际、重视行动。”（李泽厚：《中国思想史论》下，安徽文艺出版社，1999，957页）在很大程度上，毛发动文革想要实现的并非什么高远的理想，而不过是恢复延安时期的革命传统（毛曾多次抱怨现在丢掉了以前的优良传统（2））。毕竟，带领共产党赢得八年抗日战争和四年解放战争的胜利对于毛来说是一个巨大的成功经验，它是不可轻易丢弃的。从这个意义上说，毛之所以能马上得天下而不能马上治之，与其说是因为他太理想化了，倒不如说是他过于倚重了过去的经验。这种经验不但来源于其亲身经历，而且源于两千年来封建统治的传统。而对于马克思的政治理想，毛几乎从未认真去理解过（3）。另外，从理想主义的建构性特征看，毛的理想主义也是不完全的：“1966年文化大革命开始时，毛泽东主义的命令是破坏而不是继承更不是建设……它的发动者关注的是清除过去的负担而不是对未来的任何积极的设想。”（莫里斯·梅斯那：《毛泽东的中国及后毛泽东的中国》，四川人民出版社，1992，398—399页）总之，作为这场革命的发动者，毛“既有追求新人新事界的理想主义一面，又有重新分配权力的政治斗争的一面；既有憎恶和希望粉碎官僚机器，改煤炭部为煤炭科的一面，又有怀疑大权旁落、有人篡权的一面；既有追求永葆革命热情、奋斗精神（即所谓‘反修防修’）的一面，又有渴望做‘君师合一’的世界革命的导师和领袖的一面”（李泽厚：《中国思想史论》下，1016页），其理想主义与五四新文化运动和法国大革命比起来，既未能一以贯之（4），也缺乏系统性。因此，将文革定位为一场理想主义运动，若非牵强，亦属片面。

二、理想主义究竟应对文革负多大罪责？

退一步讲，即使文革中确有很多理想主义成份，这种理想主义究竟对文革负有多大罪责仍是值得探索的。如果因为杀人犯动用了利器就试图将天下利器尽剿灭之显然是愚蠢的，同样，如果因为文革中有人利用理想主义造下了冤孽就对理想主义嗤之以鼻也是不明智的。中国的自由主义斗士刘军宁尽管对理想主义的直接民主大加贬斥，但却无意中道出了一个真理：“当‘武器的批判’和‘最高的理想’一旦结合起来，大难就临头了。”（刘军宁等编：《直接民主与间接民主》，三联书店，1998，52页）可见，“大难”并不源于理想主义本身，而是源于理想主义和暴力革命的结合。结合物的性质并不蕴含于被结合物自身，正如H₂O的性质并不蕴含于H₂和O₂中一样。在这一点上，中国许多学者跟在波普尔、哈耶克等人的后面犯了同样简单的错误。波普尔将二战中的极权主义根源上溯到柏拉图的理想国显然没有考虑到这样一个问题：如果柏拉图的理想国本身具有危害，它在柏拉图时代为何没有表现出来，这种所谓的隐患为何要等到希特勒出现才“脱颖而出”。如果人类复杂的思想能够被抽象的剥离开来而加以简单的赞成或反对，那么人类思想史上的每一种思想都会同时贴上是和否的标签。如果能够因理想主义与其他因素结合而产生恶果就有理由对其加以反对，那么我们也可以找到同样多的理由对其加以赞赏。远的不必说，就以自由主义为例，无论是卢梭式的理想主义的自由主义还是洛克式的经验主义的自由主义，对中国而言都是理想主义的，因为正如雷池月所指出的，中国从根本上缺乏自由主义的传统（5），这种舶来的自由主义无论具有多少经验主义的成份，对中国而言本身仍是理想主义的。并且，惟其是理想主义的，自由主义在中国才具有生命力。又如倍受中外赞赏的孙子兵法，其“不战而屈人之兵”的思想也是理想主义的，但它非但未造成任何灾难性的后果，反而为人类减少无畏的杀戮做出了不可磨灭的贡献。如此等等，不一而足。其实，仔细分析起来，理想主义不但不是文革的作孽者，反而是其受害者。徐友渔就坦言道：“我们必须承认，我们这一代人是受骗了（也许有少数先知先觉者是在利用运动达到自己的合理目的，但那是极少数的例外），我们的理想和热情被玩弄了。”（《徐友渔文选》，长春出版社，1999，117页）古代曾有一种迂腐之见，认为贞女受奸污之后若不自尽就是罪恶。同样，如果认为理想主义被玩弄了就对它弃之不理是不是也很迂腐吗？

三、经验主义究竟在多大程度上能克服中国理想主义的缺陷？

再退一步，即使理想主义确有缺陷，用经验主义是否能够补救？这需要对中国的理想主义作具体分析。与西方唯理论的理想主义不同，中国的理想主义具有更多的经验主义成份。且不必说俗文化中那种“洞房花烛夜，金榜题名时”或“有情人终成眷属”式的理想主义有多少经验主义的成份（6），即使是文化典籍如《礼记》的大同世界理想亦不过是原始社会生活经验的朦胧折光。特别是在法家文化的熏陶下，见风使舵、明哲保身式的经验“理想”层出不穷，而“吾爱吾师，吾更爱真理”式的理性理想则寥寥无几。文革中的理想主义继承了中国传统理想主义的这一特点。尽管文化大革命与法国大革命具有共同的浪漫主义特点，但明显不同的是法国大革命有系统的理性设计和理论支撑，而文革则只有原始的情感诉求和经验依赖。所以，波普尔等人开出的社会渐进工程药方并不完全适合中国。波普尔等人试图用更经验化的理性主义（进化论的理性主义）取代建构论的唯理主义。而在中国，

建构论的唯理主义并不存在。经验主义只适合克服逻辑理想主义（建构论的唯理主义，即笛卡尔式的理想主义），而对经验理想主义却无能为力。有人盲目跟从西方话语，反对理想主义的大规模的理性设计，殊不知中国历史上根本就没有一次能与英国1688年“光荣革命”和美国1783年“独立革命”相比的真正意义上的大规模的理性设计。用经验主义来补救中国理想主义的缺陷显然开错了药方。毛在文革中忽左忽右、反复无常的经验理想主义恰恰需要具有一致性特征的逻辑理想主义来矫正。

毛泽东时代后，中国在邓小平的领导下走的基本上是一条经验主义的道路。这当然与邓个人的思想取向有关，但它同时也是大多数人（特别是知识分子）经历文革后对理想主义的恐惧和厌恶心理的一种反映。恐惧是因为害怕权势者再利用理想主义“杀人”，厌恶是因为纯洁的理想主义已被肮脏的政治争斗所玷污。20年来的改革开放，表面上是在上层的领导下进行的，实际上最初的变革都是从下层生发。这种渐进式的经验主义选择无疑造就了不可多得的社会稳定。但是过早的抛弃理想主义，由此造成的道德真空、信仰危机、理想匮乏也是其付出的惨重代价。更令人遗憾的是，在社会环境比文革时期已大为改观的情况下，作为社会良心和政治理想建构者的知识分子不但没有在思想层面起到开发启蒙的作用，反而在实际操作后面亦步亦趋。更有躲避崇高的犬儒主义者，不与社会不公搏斗，反向自己同伴开火，其欺软怕硬之势实在令人不齿。在这种情况下，孟子那种“说大夫则藐之”的理想主义气骨就显得弥足珍贵〔7〕。文革的教训加上20年改革的成败告诉我们，无论对社会还是对知识分子自身而言，从理想主义走向经验主义都还为时过早。

注释：

〔1〕如徐友渔的文革回忆：“我在运动中听说总部头头C讲，在聂元梓的办公桌里，同样放着两种截然相反的材料，一种说中央某个有争议的人物是黑帮分子、野心家、阴谋家，应坚决打倒；另一种说他是真正的革命者，是毛主席的人。她可以根据形势抛出不同的材料，以捞取政治好处。”参见《徐友渔文选》，长春出版社，1999，113页。

〔2〕在1969年4月召开的新的第九届中央委员会第一次全体会议上，毛以怀旧的语气说道：“多年来我们都是没有薪水的。没有订八级工资制，就是吃饭有个定量，叫三钱油，五钱盐。一斤半米就了不起了。……现在进了城，这是好事。不进城，蒋介石霸住了这些地方；进城又是坏事，使得我们这个党不那么好了。”参见《剑桥中华人民共和国史》，第15卷，中国社会科学出版社，1992，95页。

〔3〕S. 施拉姆指出：在毛的一生中，特别是1949年以后，毛的思想和行为模式更多的继承了中国文化的传统而不是接受了西方马克思的理论。如对于辩证法理解，毛着重强调的是中国自古即相当重视的矛盾论，而不是质量互变和否定之否定。参见《剑桥中华人民共和国史》，第15卷，中国社会科学出版社，1992，59页，李泽厚：《中国思想史论》下，安徽文艺出版社，1999，1011—1014页。

〔4〕毛在文革中的讲话常常前后矛盾，毫无逻辑。最突出的是文化大革命以公开宣布赞成巴黎公社式的群众民主开始，却以赞美十恶不赦的中央集权的专制暴君秦始皇而告终。

〔5〕雷池月：主义之不存，惶论乎传统？参见李世涛主编：《知识分子立场自由主义之争与中国思想界的分化》，时代文艺出版社，2000，487—496页

〔6〕阿Q是这种经验式理想主义者的典型代表，他的革命理想不过是能睡上富人的花床。

〔7〕尽管顾准声言：“当今天人们以烈士的名义，把革命的理想主义转变为保守的反动的专制主义的时候，我坚决走上彻底的经验主义、多元主义的立场，要为反对这种专制主义奋斗到底！”但顾准实际上是一个理想主义者。惟其是一个理想主义者，他才有气骨与胆量说出上面的话。

□ 作者单位：国防科技大学社会科学系

∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞ ∞

没有极权政治制度就搞不成文化大革命

• 鲍彤 •

文革是一场持续十年的、令人眼花缭乱的、走马灯式的、文攻武打大内战。在整个过程中，似乎“一切”都是不稳定的。其实，在不稳定中存在著异乎寻常的稳定——毛泽东权力的绝对稳定。所谓“打倒一切”，无非是个形容词而已。应该分解为三种完全不同的情况：第一种，凡是毛泽东所否定的一切，活该被别人所打倒，没有打倒别人的资格，特别是没有打倒毛泽东的资格。第二种，凡是毛泽东所肯定的一切，决不可能被别人打倒，相反，正是他们，才拥有打倒别人的特权。第三种，凡是毛泽东既没有肯定又没有否定的汪洋大海，则天天处在最不稳定的状态，他们随时随地似乎有权充当摇旗呐喊的跑龙套，又似乎必须随时随地准备成为被别人批斗的牛鬼蛇神。

这三种情况的划分，当然以毛泽东的好恶恩怨为转移。今天被毛肯定就今天上天堂；明天被毛否定就明天下地狱。毛泽东说一句“人才难得”，邓小平就荣膺九锡；毛再说一句“永不翻案靠不住”，邓马上又什么都不是了。无怪乎毛泽东以“无法无天”自豪。他像四月的天气，说变就变。他跟喜怒无常的孩子一样，用手垒了一个名叫“国家”的城堡，又用脚把它踏烂。

据说历史的创造者是群众而不是领袖。这个真理也许适用于千百年的历史长河，但不一定适用于几十年的瞬间。那种极权政治制度下的瞬间，肯定是听任暴君为所欲为的自由王国。这个道理，毛泽东、邓小平都懂。

评论斯大林破坏法制时，毛泽东的头脑一点也不糊涂，他说，斯大林这样的事件在英、法、美这样的西方国家不可能发生。大政治家毛泽东口中的“西方”，显然不是地理概念，而是制度概念。这是一个清醒的判断。可惜毛泽东非常热爱这种

导致斯大林犯罪的“非西方的”领导制度。

评论毛泽东的时候，邓小平的头脑也是清楚的。所以，邓小平认为，“导致了文化大革命的十年”的原因，是“由于没有在实际解决领导制度问题”。说得对，文化大革命的确是极权制度的产物。只要存在著极权制度，就存在著重新出现无法无天事件的可能性。令人惋惜的是，邓小平也“没有在实际解决这个领导制度问题”，中国仍然处在这个“非西方的”极权政治制度的统治之下，因此又导致了天安门镇压事件的产生。正是从这一点出发，在考察天安门事件时，我们可以不太看重邓小平个人的责任，而把重点放在改革极权政治制度上面。

□ 摘自《透视中共——为中共八十年作》

【专题研究】

论样板戏的角色等级与仇恨视角

• 余岱宗 •

—

“革命样板戏”是“文化大革命”期间制造出的文艺怪胎。作为政治需要的样板之戏已经寿终正寝，但作为戏剧本身的“样板戏”并没有死亡。巴金先生在文革后再听到样板戏的唱腔就做恶梦，可见样板戏对“牛鬼蛇神”曾经达到怎样的“威慑”作用。但到了九十年代，以战争年代为背景的几部样板戏如《智取威虎山》《沙家浜》，一度以“红色经典”的面目出现在舞台上，欣赏者对样板戏的解读已经毫无阶级斗争的功利色彩，却带着对往昔英雄主义情怀的诗意缅想。在另一些文艺作品中，如张建亚导演的电影，样板戏的片段则成为滑稽模仿或反讽的对象。可见，在今天这个价值多元化的历史语境中，关于样板戏的阐释有着相当多样的解读空间。但尚活跃在我们文艺集体记忆中的样板戏，关于其人物形像设置和情感表述方式的探讨却一再停留在样板戏作为被阴谋家利用的工具文艺的解读水平上，而不是进一步追问，样板戏的形像设计和叙事模式情感表达方式为什么会成为工具文艺的典型呢？许多人都认为样板戏的失败在于以阶级斗争作为叙事主线，但我们应该注意到：《智取威虎山》《杜鹃山》《沙家浜》这些以战争年代为背景的剧目中，以阶级斗争为叙事主线并不能成为降低其艺术质量必然理由，因为导致这些战争的实质就是阶级集团的不同利益无法协调所导致的，浓墨重彩地叙述阶级斗争同样可以创造具有极高艺术价值的文艺作品。样板戏的成败不在于写不写阶级斗争，而是如何写阶级斗争，《杜鹃山》的阶级斗争与《海港》的阶级斗争比较，《杜鹃山》的阶级斗争叙事与其故事发生背景就比较吻合，而《海港》中的关于阶级斗争叙事则虚假生硬，那个暗藏在海港内部的阶级敌人其“伪装”水平之劣、阶级敌人的“破坏力”之低不能令人感觉到故事“改编”者的力不从心。在我看来，样板戏最公式化之处不在于写阶级斗争，而在于每一部样板戏都无条件地设定了以无产阶级英雄人物为中心的角色等级制度，于会泳总结出的“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”的“三突出”原则就是这个角色等级制度的依据。其次，样板戏的情感表达的单纬度，仇恨成为每一部样板戏的主导情感，当这种单纬度的情感主宰了每一部样板戏作品之时，样板戏作为工具性文艺的特征便一再得到强化，为了保证样板戏中阶级仇恨情感的超级地位，任何

其他情感如爱情、亲情的表述都被默然放逐，不断重复的以阶级仇恨为核心的“宏大情感”同样导致了样板戏艺术表现方式的僵化和虚假一个重要原因。

样板戏的创作、改编的过程有着非常明确的目的，那就是突出无产阶级英雄的高大形像，样板戏的英雄人物观并非空穴来风，而是有其历史的发展过程，是两种不同的文艺观念此长彼消的结果。从延安的“讲话”开始，文艺为谁服务的问题就作为一个具有重要政治意义的问题不断得到重申。文艺要为工农兵服务，当然就应该以工农兵为主角，为英雄人物。样板戏式的英雄人物的出现，正是基于对“旧戏舞台上人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台”〔1〕的“拨乱反正”。有一种权威的判断认为，就是在解放17年后，文艺界依然存有一条黑线：“在这股资产阶级、现代修正主义文艺思想逆流的影响或控制下，十几年来，真正歌颂工农兵的英雄人物，为工农兵服务的好的或者基本上好的作品也有，但是不多；不少是中间状态的作品；还有一批是反党反社会主义的毒草。我们一定要根据党中央的指示，坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线。”〔2〕所以，样板戏之所以能成为样板，产生革命的震撼力，“首要任务”在于创造出迥然不同于旧戏中“帝王将相”“才子佳人”的无产阶级的英雄人物形像。在文革之前，以工农兵为主要人物的文艺作品并不缺乏，《创业史》《林海雪原》《红日》《野火春风都古城》《红旗谱》等长篇小说的主人公都是工农兵。以知识分子为主人公的，有影响的仅有一部《青春之歌》，叙述的也是知识分子如何接受共产党的改造的人生经历。尽管工农兵人物已经成为十七年文艺的主流形像。但关于如何塑造工农兵形像始终存在两种不同的文艺观念。比如：关于《创业史》这部长篇小说的人物形像就有两种截然不同的观点。一种观点认为梁生宝这个人物形像是典型形像。因为他是社会主要推动力的代表。而另一种观点认为梁三老汉的形像最典型最丰满。因为他肩负着封建压抑的几千年精神重负。梁三老汉身上集中了中国当代社会的种种矛盾。梁三老汉向往新社会，但又想保留自己的土地不入社，因而他处处表现得犹疑不定，他的心态最具有时代特征。在六十年代初，围绕梁三老汉与梁生宝这两个农民人物哪个形像更典型曾经展开过激烈的讨论。〔3〕这就是所谓的关于“中间人物”的论争。另外，我们还可以注意到，从五四时代开始，鲁迅笔下的阿Q、闰土、祥林嫂的农民人物多是被启蒙的对象，他们是封建压迫的受害者，重负着如胡风所说的“精神奴役的创伤”，工农兵人物在五四启蒙的笔下，不乏蒙昧、自私、自我欺骗的特性，就是鲁迅之后的赵树理小说中的许多农民人物也有不少缺乏觉悟、思想落后的典型。所以，尽管在延安“讲话”中，就旗帜鲜明要求艺术家要以为工农兵服务，以塑造工农兵人物为主，但如何塑造工农兵人物，特别是任何塑造工农兵英雄人物，依然有着分歧。直到发动“文化大革命”，文艺作为政治工具成为无庸置疑的定论后，以完美高大的工农兵人物占领文艺舞台的中心成为最迫切的任务，而这些“崭新”的工农兵英雄形像当然要彻底摆脱受启蒙的地位，不允许任何“丑化”“贬低”工农兵人物的叙述和描写。正是在摧毁了五四以来关注小人物的命运叙述普通劳动者的生活状态的启蒙文艺观之后，样板戏式的“气贯长虹”“勇往直前”的工农兵英雄人物才顺理成章地占领了“文革”时期的文艺舞台。这就出现了一个悖论：样板戏中工农兵人物占了绝大多数，工农兵英雄人物成为当然主角和被神化了的英雄，但恰恰在这个时候，普通工农兵的生活被推出了文艺视野之外。在文革的文艺舞台上到处都是工农兵，但都是被“偶像化”“乌托邦化”的工农兵。在文革的文艺作品中，工农兵英雄人物尽管都站在舞台的最中心位置表演，但只有工农兵中的英雄人物才是有灵魂有着洞察秋毫的智慧，而他（她

身边的其他工农兵人物的除了服从于主要英雄人物的召唤外，已经没有独立思考的能力，更无与英雄人物平等对话的角色地位。在样板戏中，如果说英雄人物尚有一定的个性特征外，所有工农兵配角都形同道具，样板戏中，找不到一个比较有特点的工农兵配角。这是与五四以来的带着“精神奴役创伤”的普通工农形像的决裂。所以，可以非常肯定地说，样板戏并未写好普通的、大众的工农兵形像，样板戏不过创造了数量有限的几个工农兵英雄形像，这些形像在其“扬眉吐气”之时，样板戏也步入了叙事模式雷同，情感表达单调、僵化的创作误区。

二

样板戏始终致力于塑造正面英雄人物的光辉形像。江青提出：“京剧艺术是夸张的，同时，一向又是表现旧时代旧人物的，因此，表现反面人物比较容易，也有人对此欣赏。要树立正面人物却是很不容易的，但是，我们还是一定要树立起先进的革命英雄人物来。上海的《智取威虎山》，原来剧中的反面人物很嚣张，正面人物则乾瘪瘪。……。现在把定河老人的戏砍掉了一场，座山雕的戏则基本没有动，但是，由于把杨子荣和少剑波突出出来了，反面人物相形失色了。……。我们要着重塑造先进革命者的艺术形像，给大家以教育鼓舞，带领大家前进。我们搞革命现代戏，重要是歌颂正面人物。”〔4〕

歌颂正面人物，落实到具体操作上，往往不计艺术规律，抛弃生活的经验常识，然后再拿革命的浪漫主义来搪塞观众：“在我们社会主义舞台上，任何时候都要以无产阶级英雄人物为主宰，而反面人物则只能成为英雄人物的陪衬。就是说，处理反面人物形像时，必须从塑造主要英雄人物的需要出发。否则，把反面人物写得与正面人物份量对半，或者写得非常嚣张，居于主位，这样就必然造成历史颠倒、牛鬼蛇神专政的局面。《智》剧原演出本的第六场就是这样。在那里，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。这一改动，引起了强烈的反应。广大革命群众为之欢欣鼓舞，说‘好得很’！‘真是彻底翻了个身’！‘大快人心’！而现代修正主义者则又恨、又怕、又痛，竟歇斯底里地咒骂我们‘根本无视生活规律和舞台法规’。”〔5〕《智取威虎山》的这段创作谈已经表示：样板戏尽管受到“现代修正主义”的非议，质疑其正面人物高大形像的虚假和做作，但“政治正确”成为样板戏的生命线，只要这种“三突出”的创作方法能“大长了无产阶级的志气”，任何艺术安排只能服从于意识形态的需要。所以，样板戏角色创作，完全服从于人物的社会角色特征，不是依据人物性格特征，或参照现实经验来确立其在戏剧文本中的轻重，而是根据其政治身份决定其在舞台上的位置和份量。根据这个原则，敌人审讯革命者的时候，银幕上出现一个以李玉和为主体的长镜头，只见被审讯的李玉和高居画面的主要部位和前景，昂首坐于椅上，或佯装不解，或待机反击，形像倍加高大，而审讯者鸠山则偏居画面的一侧和后景，弯腰屈背地围着李玉和打转，或假献殷勤，或偷窥反应，形像份外猥琐。就被严刑拷打后，李玉和依然可以一步一步地逼近鸠山，逼得

鸠山跌坐在椅子上。由于“性格矛盾”“复杂的内心”“五分钟动摇”被当做资产阶级的文艺观念批判，所以，主要的正面英雄人物在样板戏中始终高大挺拔，而反面人物不管任何嚣张，在英雄人物的面前总是处于主动的地位。样板戏的每一部戏都联系着阶级斗争，但所谓阶级斗争，在样板戏中，常常只有我方绝对压倒敌方的“斗”，而不存在势均力敌的“争”。对于敌人的蔑视再加上无产阶级的身份，就是可以战胜敌人的最可靠的理由。这种以现实主义的戏剧形式出现，却严重扭曲现实经验的样板戏角色等级布局只能导致观众对虚假的暂时妥协。相反，样板戏中的有生命力的片段都是对这种角色等级制的不自觉的“违规”。在样板戏的系列中，至今仍然受到欢迎的恰恰是那些敌我双方能够展开“平等”较量，而不是以“势”胜敌的片段。如《沙家浜》中的“智斗”，由于有了阿庆嫂、胡传魁、刁德一之间从各自的性格各自的利益各自的处境出发的“勾心斗角”，才使正面角色与反面角色在一个暂时排除了简单的政治价值判断的语境中展开生动的智力对垒。角色之间才有了比较平等的“斗争”。尽管被硬性规定阿庆嫂这个角色要比郭建光“低”一等级，但这位“垒起七星灶，铜壶煮三江”的阿庆嫂却是《沙家浜》中、也是样板戏戏剧中难得的一个不是依靠政治身份，而是用心计和胆识于不动声色中战胜敌手的样板戏英雄人物。阿庆嫂的这一特性使她在众多金刚怒目式的样板戏英雄中间格外醒目。“智斗”是最精彩的一场。刁德一的狡猾多疑、阿庆嫂的虚与周旋、胡传魁的江湖义气，各有各的心思，各有各的算盘。特别是刁德一、胡传魁、阿庆嫂的三人轮唱，表面上不动干戈，但刁德一、阿庆嫂间的内心角斗已经充份展开，而胡传魁的愚蠢，恰恰折射出刁德一的狐疑和阿庆嫂的机智，也折射出这两个人“智斗”加“暗斗”的高度紧张。象“智斗”这样让敌我双方的三个人物在智力、勇气、情感获得了多样化的表现的样板戏片段似乎仅此而已。但恰恰是这个片段，让观众欣赏到到了英雄的“智”，而不是再次确证英雄居高临下、理所当然的身份价值。可惜，在样板戏中，《沙家浜》的“智斗”这样的片段是例外的例外。就是阿庆嫂这位女英雄，也因为从事的是地下斗争，在政治上应该从属于从事“武装斗争”的郭建光，因此，阿庆嫂这个角色在等级划分上理所当然比郭建光低一层次。尽管《沙家浜》这出戏最早的剧名就叫《地下联络员》，以地下工作的传奇故事取胜，但为了突出武装斗争而不是地下斗争的主导地位，这出剧在修改为《沙家浜》过程中不得不遵命加重郭建光的份量，让郭建光在戏剧的关键处不时地发挥些“重要作用”，多说些有觉悟的“阶级话”“政策话”。但不管怎么改，观众欣赏的依然是说话滴水不漏带点江湖气的阿庆嫂，欣赏阿庆嫂如何周旋于胡传魁和刁德一这两男人之间。

样板戏的“三突出”创作原则意味着设置了一个由低级到高级的人物谱系，在这个谱系里反面人物被判定为只有陪衬的价值。同样是正面人物，配角也只能为主角服务。主角一般选择象杨子荣、郭建光、洪常青、柯湘、方海珍这样的革命军人、党代表或党支部书记，让这些基层党员或基层党组织的领导成为战无不胜的正义力量中的代表人物。这意味着样板戏中人物的社会属性要高于具体人物的性格特征。改编后的每一出样板戏都设定了从高到低的人物谱系，最主要的英雄人物不是因为有了智慧和勇气而成为英雄人物，而是因为他（她）已经被设定为英雄，因而就有了智慧和革命气概，就可以轻易地战胜敌手，获得必然的最后胜利。所以，造成样板戏叙事的虚假和人物空洞的最主要原因不在于写阶级斗争，而在于样板戏的先验设定的人物等级谱系，在戏剧中，角色自然有主角与配角的功能之分，但功能之分不等于政治价值之分，而样板戏恰恰将角色的功能等级按照政治价值等级排列，

这就使得英雄与反面人物，主要人物与次要人物无法展开情或理的正面对话和正面交锋，已经设定好的人物等级模式只能一个任务：让英雄人物越来越高，反面人物越来越渺小。

需要重申的是：阶级斗争作为叙事主要框架并不是样板戏的独有的一个创作特点，样板戏的艺术局限也并不是因为叙述了阶级斗争造成的。早在40年代末，丁玲就写出了《太阳照在桑干河上》这样一部以土改过程中尖锐的阶级斗争为题材的小说，创造了钱文贵这位带有一种复杂性的地主形像和黑妮这样一位“中间人物”。这部小说写阶级斗争没有过于强烈的外部动作，揭示的是中国农村阶级斗争的复杂性，以及阶级压迫主要在阶级的精神压迫的这一真相，这正是延续了五四精神中最重要一个启蒙原则：农民不但在经济上受压迫，更在精神上受到封建思想的无形摧残，所谓的阶级斗争远不是一个阶级打倒或消灭另一个阶级那么简单。可见，写阶级斗争，无论同样从政治的角度，还是从人性的角度出发，都可能写出一定的深度，写阶级斗争并不意味着审美价值的降低。而给角色划分硬性的等级，在给角色的外在的社会属性贴上标签后，不许角色跨出社会属性的范围做任何“越轨”表演，这才是样板戏的致命伤，在样板戏中，指导员就是指导员，党代表就是党代表，土匪就是土匪，日本鬼子就是日本鬼子，样板戏的人物表演仅仅局限在人物社会属性范围内（而且常常是社会属性中最呆板的政治的那一部份），这才导致了叙事的单调和概念化。如此，由于带有强制性色彩的由高级到低级的划分，窒息了样板戏的表演，使得样板戏中关于阶级斗争的叙事被认为简化，而阶级斗争过程中的有可能涉及到的复杂多样微妙的人性因素由于先验的等级划分而被粗暴地省略了。

三

由于样板戏英雄人物被束缚在一个规定了的符合其政治身份的表演框架内，并且对政治身份的理解极其狭隘，所以，样板戏森严的角色等级所带来的后果是人物情感表达的单调和整齐。在样板戏中，英雄人物李玉和虽有家庭，但未娶妻。洪常青与吴清华只能维持同志关系，柯湘的丈夫在柯湘未出场前就已经牺牲了。至于《海港》与《龙江颂》，两戏的主角方海珍与江水英这两位大龄女子的情感生活皆被忽略。只有阿庆嫂有丈夫，但阿庆已经到上海“跑单帮”去了。如果说某一部的样板戏不关涉情爱生活或家庭生活并不值得奇怪，而每一部样板戏皆与情爱生活以及家庭生活绝缘，这就不能不让接受者感到蹊跷。在样板戏中，不仅仅英雄人物清心寡欲，就是反面人物，其私人情感生活也是处于隐匿状态，本来《沙家浜》中有胡司令结婚“闹喜堂”一节，在改编中被删去。小说《林海雪原》革命军人之间有爱情的火花，女土匪的形像也活灵活现，而到了改编后的《智取威虎山》，女土匪不见了，革命军人也变得更“严肃”了。至于《海港》中的阶级敌人钱守维，《龙江颂》中的坏份子黄国忠，也都是独来独往的单身汉。在样板戏中，两性关系，不是处于被正面批判的地位，而是被放逐，被隐匿和漠视。性爱成为样板戏最不愿意正视也不屑于正视的一个盲区。其实，革命与性爱并不是天生互相排斥的，革命+恋爱的文艺作品曾经风靡中国的二三十年代，革命的激进和恋爱的热烈曾经互为因果，革命的热情为现代性爱带来的鲜活感觉，而解放了的性爱又为火热的革命生活输送源源不断的强劲动力。用性爱的浪漫去催生革命的激情、去克服伴随着革命而来的恐惧，是革命小说中一个重要的主题。性爱的解放常常是社会革命的催化剂。当主流社会道德的存在价值受到怀疑，需要重新评估的时候，性爱价值观的改变常常

首当其冲的。所以，性爱与革命并不天然地相互排斥。进步的文艺作品中男女主人公既革命又恋爱的图景，曾经激励无数的进步青年投身于中国革命的热潮中。那么，为什么在高举革命大旗的样板戏中，却无一例外地回避了性爱，主要的英雄人物更是经过“净化”处理，成为绝尘脱俗、顶天立地的神圣人物？为什么样板戏要选择了带有浓厚清教色彩的禁欲式的英雄人物？在中国的现代红色文学的发展过程中，《新儿女英雄传》《野火春风斗古城》《苦菜花》《红岩》《红旗谱》等许多文艺作品中并没有将英雄人物神化到不食人间烟火的地步，那么，样板戏为什么选择了禁欲式英雄，而不是灵与肉相统一，或者灵与肉发生冲突的俗世英雄呢？从英雄的类型来说，中国古典文艺作品中，既有诸葛亮式足智多谋的英雄，也有关羽式的忠信仁义彻底禁欲的英雄，以及《水浒传》中的逼上梁山奋起反抗并且时不时地放纵私欲的草莽英雄。而在古希腊的英雄史诗中，英雄总是与命运的苦难联系在一起，英雄的伟大更多地表现为与恶劣环境以及自身弱点的抗争，而英雄的悲剧也常常是因为自身的生理或性格上的缺陷所导致的，所以阿喀琉斯之踵便是泛指英雄的致命弱点。在欧洲文艺复兴以后，受到启蒙思想英雄的英雄形像其仁爱宽容特点开始占据更多的成份，英雄的忏悔更能震撼人心。不同的历史语境对英雄这个概念有着完全相异的理解。在样板戏中，英雄人物的“高大完美”显然不是以足智多谋为最突出的特点，更不是以忠信仁义或博爱宽容作为其完美形像的支撑点，同时，以个人恩怨为出发点的复仇也被认为是狭隘的革命观念（吴清华、雷刚就有一个复仇观念的改变过程）。由于样板戏中的英雄是阶级的代言人，他们的仇恨意识都是以阶级名义释放。整个样板戏的叙事进程就是一个仇恨的能量不断聚集、上升的过程。可以说样板戏中英雄之所以能成为英雄，关键在于他的阶级身份和他的阶级觉悟。样板戏之所以模糊人物的性别身份，乃是基于这样一种判断，即人的阶级身份是人的最主要的特征，而性别身份与阶级身份比较，性别身份居于十分次要的地位，甚至可以忽略。另外，样板戏对性的回避可能还带有强化革命者的道德品格的意图，因为在中国的传统观念中，性的严格自律常常是英雄人物的一个重要的道德指标，中国文化中固有的以性为耻辱的思想并未因为五四运动启蒙思潮的冲击而退场。样板戏十分倚重英雄人物的道德感召力，禁欲是中国人容易接受的一种锐利的道德武器，可以成为英雄人物战无不胜的法宝之一。再从1949年文艺发展轨迹来看，建国之初，能不能以小资产阶级为主人公的讨论就已经沸沸扬扬，50年代初发生了对胡风的现实主义观念的批判，1957年关于“文学是人学”的讨论再次触及到文学如何写人性的问题，60年代初期关于能否写“中间人物”的讨论也是试图从“中间人物”作为突破口，找到摆脱“高、大、全”的英雄人物模式的突破口。可以说从建国伊始，如何写人，允许写什么的人，人又该怎么写，并非一锤定音，所谓“黑线”就是指那种试图从更富有人性意味的角度去理解阶级斗争和工农兵人物的英雄潜在的文艺力量。但“文化大革命”开始后，样板戏这样的文艺作品的出现以及样板戏禁欲主义式的英雄人物的大行其道，意味着从极其狭窄的阶级身份出发演绎文艺的观念占了绝对的上峰。

狭隘的、禁欲式的阶级斗争成为绝对的叙事母题，阶级友爱和阶级复仇理所当然成为这一叙事母题的主要情感特点。在样板戏系列中，所有的感情都被赋予阶级属性，而人的日常性情感也必须依附于阶级情感。在样板戏中，除了少量的阶级友爱、军民鱼水情外，所谓的阶级情感，其最突出的部份，就是阶级仇恨。仇恨成为样板戏的情感底色。哈姆雷特式的不断自省不断回归自我内心的的复仇者只能被判定为书生气的动摇分子，样板戏绝无为中国知识分子树碑立传的可能，相反，样板

戏这类戏，其重要的作用之一就是为了改造、教育知识分子。

在革命成功之前，不平等的社会现实需要改造，阶级仇恨作为突出的的情感特征，在《智取威虎山》《红色娘子军》《红灯记》这类戏剧中尚有其合理之处，在一个阶级推翻另一个阶级的斗争中，利用阶级仇恨情感的传染，可以获得最快速最广泛的社会动员。但在阶级革命胜利之后，革命政党已经掌握了政权，阶级斗争已经不再是全社会最突出的矛盾之时，阶级复仇的情感依然成为戏剧的主题，其用意就值得推敲。比如《海港》这出戏，发生的背景是工业时代的大码头。本来这出的戏的主要内容是围绕着“落后青年”余宝昌不愿意从事码头工人工作展开戏剧冲突。余宝昌这个人物，在国家工业化的进程中，自由选择的意愿开始觉醒，却没有获得相应的发展机会。本来这出戏叙述的是强大的国家控制系统与个人自由选择之间的矛盾，这是带有封建人身依附色彩的体制造成的弊病。但是，《海港》被改编后，改名为韩小强的余宝昌成了一个次要人物，而他想改换工作的愿望是由于暗藏的阶级敌人钱守维（原戏中是个思想“落后”的“中间人物”，为突出敌我矛盾，将其改为暗藏的阶级敌人）的撺掇。这样，改编前的《海港的早晨》中所隐蔽着的关于强大的国家控制体制与个人自由发展之间的矛盾被强行扭曲为两个对立阶级间的矛盾。韩小强之所以要求调换工作被解释为阶级意识的淡漠。我们还可以注意到一点：本来，工业化时代的动力来自于对利润的追逐和个人理想的实现，但我们发现《海港》要批判的恰恰就是工业化社会需要追求的合理目标。在《海港》的这出戏里，已经隐约地透露出创作者对工业化时代的追求利润的恐惧，对人的多向度发展的意愿也表现出霸道的钳制。方海珍口口声声要发扬国际主义和爱国主义，而另外一个次要人物赵震山则重视“生产指标”“利润指标”，这二者间在《海港》中又构成了一对互相冲突的话语面貌。在此，不难发现，《海港》至少回避了一个相当具有杀伤力的问题，即韩小强这样一个青年人，他不想“坚守”码头工人这个职业而想当海员，这种“理想”为什么在逐步工业化的社会中被判定为“价值的降格”呢？《海港》回避了这样一个问题，其判定韩小强调动工作的“无意义”甚至是“思想落后”的理由是码头工作是进行阶级斗争的重要阵地。这样，韩小强自由选择职业的合理愿望便被转变成是否忠于阶级阵营是否还有阶级斗争意识的问题。通过码头阶级斗争史的“正面教育”后，韩小强终于守本份安心码头工作。可见，《海港》中的阶级仇恨的情感，已经不再是一个阶级推翻另一个阶级的动力，而是成为以阶级名义发布的强大控制系统对每一个阶级成员进行绝对控制的、且具有相当宽泛的能指空间的阶级情感符号系统。在《海港》《龙江颂》这两出戏里，阶级仇恨作为一个概念其所指越来越空洞，而能指意义越来越趋向无限。这种背景下的阶级仇恨情感的调动与其说是为了警惕潜在的敌人的威胁，不如说是利用这种仇恨情感的“合法化”达到国家控制系统的巩固和强化。从这个意义上说，《海港》《龙江颂》这样的样板戏，其阶级革命、阶级仇恨在政治层面上已经没有什么激进意义可言，而越来越呈现出维护现存政治系统的保守和反动。阶级仇恨成为样板戏叙事中最具推动剧情发展的“超级情感”和无所不能的“情感道具”，而人类的其他情感则遭到“贬值”和放逐。当仇恨的价值被无限夸大之时，在这种单向度的仇恨情感系统威摄下的戏剧文本其艺术价值趋于递减，实用的宣传价值趋于递增。

四

阶级仇恨只有借助了群体情感，才可能在最大范围内传播。样板戏宣扬的阶级

仇恨是建立在只有也只要消灭了另一个敌对阶级就能迅速地建立乌托邦王国的假设上。当然，这是一个怎样的幸福王国无须缜密的理论论证，因为思考和论证不但费时费力，而且论证本身就意味着采取理性的方式，而任何理性的思考都有可能内在地构成对单向度的仇恨情感的瓦解。所以，掌握群体的想象方式，大规模地渲染和传染仇恨情感，回避推理和反省，让群体从舞台或银幕上获得敌对阶级正在对他们的生存构成威胁的感觉就足够了：阶级敌人善于伪装善于欺骗，而且任何时候都准备实施破坏，惟有英雄人物才能识破敌人的阴谋，所以，目前群体最迫切的任务不是赢取利润，更不要希图锦上添花的个人利益的获得，而是要相信英雄人物的智慧，团结在英雄的周围，随时准备对付共同的敌人。所以，在样板戏中，即使绝大多数的英雄人物已经“超人化”，但只要这种英雄模式能为观众的想象模式所接受，这种英雄模式还能鼓舞士气，那么，样板戏的创作者就不会轻易改变他们摸索出来的英雄书写模式：“广大的工农兵读者和观众，并不满足于那种写真人真事的作品而热爱革命样板戏。这就足以说明，要塑造典型，不要受真人真事局限，这既是社会主义文艺发展和繁荣的需要，同时也是使文艺真正为工农兵而创作，为工农兵所利用的需要，是充份发挥革命文艺团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的战斗作用的需要。”〔6〕这样的论述只能说明“典型”已经成为虚假的代名词，或者说，样板戏中的英雄人物的虚假特性已经被所谓的“典型”叙事模式所消化，从叙事上加以“合法化”：“典型”理论的边界是模糊的，许多优秀作品也确实不拘泥于真人真事，但关键在于虚构的允许的范围可以拓展到何处，特别是虚构的英雄人物的价值观念与接受者的价值观念是否依然吻合，当英雄的价值与观众的价值观念高度一致的时候，艺术上的虚假有可能别忽略，而当英雄所作所为所言已经逐渐与观众的价值观念发生了分歧之时，艺术上的虚假就格外引人注目。在和平建设时期，象《海港》这出戏中的英雄人物每时每刻都在搜索着敌情，而且以充沛的阶级复仇情感带动群众去争取空洞的胜利，这类英雄人物的“典型意义”如果不受到丝毫怀疑，那只能说明接受者的审美情趣已经僵化到令人震惊的地步。法国著名的社会心理学家古斯塔夫人·勒庞认为：“群体因为夸大自己的感情，因此它只会被极端感情所打动。……进一步说，对于他们自己的英雄的感情，群体也会做出类似的夸张。英雄所表现出来的品质和美德，肯定总是被群体夸大。早就有人正确地指出，群众会要求舞台上的演员具有现实生活中不可能存在的勇气、道德和美好品质。”〔7〕“情感的夸大”在英雄戏剧中可能是种不可缺少的一个要素，但不同文化价值背景下的英雄的极端情感的艺术表现方式有着极大的差别，卡莱尔在《英雄与英雄崇拜》一书中将英雄分为神灵英雄、先知英雄、诗人英雄、教士英雄、文人英雄和君王英雄。〔8〕英雄书写模式在不同的历史语境中存在着不同类型，就是同一种类型其书写模式也不是固定的。样板戏中英雄的“极端情感”在它的历史语境中肯定有其“书写合理性”，无私无欲高大完美的英雄模式在一个时间段内可能是一种相当新颖，能让观众普遍接受的英雄书写模式，但这种建立在政治宣传需要而不是对人性深刻体察的艺术作品，能在一段时间内引人注目，也容易速朽。支持这种英雄模式的价值系统一旦发生了松动，那么，这种英雄书写模式的瓦解速度也将是惊人的。在激烈的战争年代上演一出《白毛女》，可以将士气推进到一个极端高潮，而在人民追求国家现代化的意愿的有了抬头之时，在以角色等级为核心的阶级斗争叙事模式被不断机械重复的历史语境中，《海港》《龙江颂》这样的样板戏的出现已经是强弩之末，其英雄人物的“品质”“美德”“勇气”已经不同于大敌当前的大智大勇或慷慨赴死的献身精神，英雄的高人一等只是因为她具备了从一个散包一封请调信挖掘敌情的特殊嗅觉。方海珍这样的“女英雄”没有了阿庆嫂八面玲

珑之灵气和铁梅姑娘敢爱敢恨的泼辣，与柯湘比，也呆板了许多。方海珍不但是位彻头彻尾的阶级女人，而且多有低级官僚的霸气和三流特工的自以为是。这位已显笨拙的装卸队女书记的形像的出现只能说明样板戏的英雄系列已经逐渐失去了创新能力。当样板戏从它的草创时期、发展时期步入其成熟时期之时，这个艺术样式已经逐步失去了它的创造性和生命力。

当创新已显疲态之时，模仿与复制就接踵而来。由于样板戏是极其特殊的艺术作品，当时的不少高层人物围绕着样板戏曾经发生过如今看起来啼笑皆非的怪事。

〔9〕样板戏的创作和演出远不是一出戏那么简单，它已经被当时的主流政治话语所收编，成为当时政治斗争的筹码。所以，如何传播和复制样板戏就显得相当谨慎。“神圣”的样板戏除了需要利用电影这一现代传媒普及外，众多的专业或业余地方演出团体也在积极地“复制”样板戏。为了样板戏的演出的“完整”，样板戏的始作俑者们出于对众多地方演出团体的复制水平的担忧，为每一台样板戏出版了一部内容极其详尽的供复制演出需要的样板戏演出本。这些演出本除了剧本、主旋律乐谱外，还有大量的彩色剧照，详尽的舞蹈动作说明，以及人物造型照、人物造型图、舞台气氛图、舞台平面图、布景制作图、道具图及道具表、主要道具制作图、灯光布光图及灯光说明表、舞台效果图。

比如关于人物造型，演出本就规定：

杨子荣：形像要求：年青、机智、挺拔、庄重、高大、整洁。……。

团参谋长：形像要求：年青、英俊、挺拔。军装色彩要鲜明，质料要挺。领章要鲜红，帽徽要净亮，军帽要有方型的轮廓。

追剿队：形像要求：整齐、年青、英俊。服装要求：同团参谋长。

人民群众：形像要求：要反映当时的历史条件，但也要好看。翻身前后要有明显的对照。群众服装色彩要用中间色阶，以衬托主要人物。……。

群匪：形像要求：狠毒、残暴、阴险、杂乱，但不要脸谱化。要强调是一群国民党的政治土匪。服装样式杂乱，国民党黄狗皮占多数，还有美式茄克、日本大衣和军装，也有地主的长袍马褂……色彩灰暗，色调偏冷。〔10〕

英雄人物给规定为大智大勇的雕像般的造型，反面人物的形像虽然被告之以“不要脸谱化”，但色彩灰暗，色调偏冷的脸谱肯定是反派人物的主要特征。中国京剧表演本来就脸谱化的特点，在样板戏的兴盛初期，“打破唱腔流派，打破唱腔行档，打破旧有格式”〔11〕，这“三个打破”除了政治需要外，不可否认，这其中确有强烈的艺术革新的冲动。但在文化价值观念和政治价值观念极其单一化的岁月里，样板戏的艺术革新十分有限。样板戏在戏曲音乐和舞美设计方面有一定的突破，但在情感表述、故事编排和人物造型方面又形成了固定模式：以唤醒仇恨和复仇为人物的主要情感，以先验的角色等级作为突出无私无欲的主要英雄人物的叙事修辞方式，以排除人性的复杂性的狭窄的阶级斗争视角完成叙事。更重要的在于，样板戏是歌颂性的文艺作品，是服务于当时的主流政治话语，以革命的名义出现，

但在艺术观念上却无革命性，而是服膺于当时的政治需要。一般而言，激进的、革命的艺术作品常常与产生它的经济、文化环境发生错位、冲突甚至决裂。从表面上来看，样板戏对制度化的封建剥削制度充满了仇恨，样板戏的英雄人物具有强烈的反抗心理和复仇愿望，但样板戏对于产生它的政治文化环境却有丝毫异议，相反，样板戏乃是当时主流政治价值系统的传声筒。样板戏创作动机之一就是“歌颂工农兵”，当然，这种“歌颂”是基于一种估计，即建国以来，文艺界依然为小资产阶级知识分子所主宰，而工农兵形像工农兵话语在文艺界始终被压抑被改造，是弱势话语。（12）样板戏的出现就是要改变这种局面，反击“修正主义”的“文艺黑线”。但是，样板戏中的工农兵人物与其说是工农兵人物的代表，不如说是按照当时主流政治价值系统的愿望创造出来的工农兵的“理想形像”。在样板戏中，具有时代特征的政治话语的无限扩张，样板戏中的工农兵英雄人物所操持的语言是典型的实用性的政治话语，这种“政治大话”与真正的工农语言有着相当的距离（读一读老舍、周立波、赵树理的小说，就知道底层劳动人民所使用的语言即使夹杂着大量的政治话语，依然与政治话语保持着一定距离，保持工农语言一定程度的“纯朴性”。工农人物的思维逻辑也不可能“进步”到与政治逻辑丝丝入扣的地步。）所以，样板戏是以“大写”工农兵英雄人物名义，对那个时代普遍的工农兵形像做最虚伪最矫情的扭曲。

任何一种具体的历史语境都有其特定的艺术想象力和解读趣味。样板戏在一度狂热的“文化大革命”的历史语境中当然有其“合理性”：在摧毁一切旧偶像的时代氛围中，过于精致、细腻、感伤的人物形像与“革命”的氛围格格不入，“革命”的热情在“革命”的初期更需要压倒一切的气势和振臂一呼的呐喊，粗糙、简单但充满血与火的激情的革命英雄在这种时代氛围中能够迅速地为广大所接受，逻辑的严谨和思考的深入则成了怯弱的代名词。所以，样板戏的“激进”样板戏的复仇情感能够在一段时间内迅速获得响应，依靠的是非常特殊的历史语境，以及国家意识形态的超级宣传机器的配合，一旦这些外部条件开始发生变化，样板戏的英雄偶像系列失去了狂热的“革命时代”特殊氛围，其肤浅、粗糙、虚假的一面便在“革命”退潮之时显露“原形”。

样板戏曾经整整十年在华夏大地上无处不在地喧嚣聒噪着人们的耳膜，样板戏也曾经因为“怀旧”的欣赏需要在“文化大革命”后再度煽起人们的观赏热情。但是，样板戏先验规定的角色等级窒息了英雄人物性格的发展和人物血肉情感的生动表达。样板戏的单向度的复仇情感更抹除了任何“微观情感”的深度叙述，假如将样板戏的这种叙述和表演模式放在从五四以来中国新文学新文艺的发展的历程来看，则只能说明样板戏粗暴地断裂了五四以来的以“人”更多地是以普通人的情感为表述对象的启蒙文艺观念。

样板戏的登台到样板戏的终结是中国当代文艺发展过程中的一个非常特殊的个案，角色等级与仇恨视角只是样板戏叙事和表演中的重要表征，样板戏的叙事模式与国家意识形态之间的深层关系，样板戏表演程式以及样板戏电影的拍摄技巧与样板戏英雄观之间的联系，样板戏的改编推广与样板戏创作者、改编者、宣传者、推广者对大众想象力的把握等等问题都有可能让当代的解读者从更新颖的角度来考察样板戏。样板戏的时代已经过去了，利用样板戏掀起“革命”狂热的历史语境也已经不存在了，但文艺与国家意识形态之间犬牙交错的关系，任何利用文艺掌握大众

的想象方式，则始终未丧失其研究价值，而是值得我们的不断地审视和分析。

注释：

〔1〕毛泽东《看了〈逼上梁山〉以后写给延安平剧院的信》《红旗》杂志1967年第9期

〔2〕江青《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》《红旗》杂志1967年第9期

〔3〕参看严家炎《谈“创业史”中梁三老汉的形像》《文学评论》1961年第3期；冯健男《再谈梁生宝》《上海文学》1963年9期；秦德林《这样的谈艺术价值是恰当的吗？——评严家炎同志对“创业史”的评论》《上海文学》1963年11、12期

〔4〕江青《谈京剧革命》《红旗》杂志1967年第6期

〔5〕上海京剧团《智取威虎山》剧组《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形像——对塑造杨子荣等英雄形像的一些体会》《红旗》杂志1969年11期

〔6〕方进《要塑造典型，不要受真人真事局限》《人民日报》1974年7月18日

〔7〕古斯塔夫·勒庞《乌合之众——大众心理研究》中央编译出版社2000年1月第一版面〔8〕参见卡莱尔《英雄与英雄崇拜》上海三联书店1988年3月第1版

〔9〕参见戴嘉枋《样板戏的风风雨雨》知识出版社1995年4月第一版

〔10〕参见上海京剧团《智取威虎山》1970年7月演出本人民出版社1971年7月第一版

〔11〕于会泳《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》《文汇报》1968年5月23日〔12〕毛泽东《毛泽东对文学艺术的批示》（1964年6月27日）批示认为：“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，做官当少爷，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那样的团体。”此文重新发表于《红旗》1967年9期

□ 作者为福建师范大学文学院博士研究生

~~~~~

【学术争鸣】

论中国当今主流文革史观

“粉碎‘四人帮’”以后，中国占统治地位的文革史观，不过是“走资派”即文革中受到冲击的党官僚的文革史观。其中对文革造反派和文革造反所形成的绝对否定、全盘否定的评价，包括国内外那舆论一边倒的否定情形，质言之均属党官僚价值观的反映，或这种价值观的自觉不自觉的传声而已。家其先生的那本文革史，因赶浪头出得太早，大受其影响在所难免。76年10月政变后，当局刻意营造一种所谓“第二次解放”的气氛。而过去在毛时代因各种运动而挨整受压的不同族群，也均从自己的角度去解读这“第二次解放”之涵义。尤其是，重返政坛的党官僚基于恢复及巩固政权基础，发展经济，施惠于民的需要，当时也确实采取了若干“让步政策”（所谓“松绑”），调整了若干生产关系和社会关系，从而致使其所代表的社会基础、民意基础也就比党官僚本身的狭隘利益要宽泛得多。更何况，中共党内多年来由于毛路线一派独大，致使刘、邓（或许还有周）路线一直没有一个完整的面貌呈现于世，如此也就自然让老百姓对这个“面貌不清”的邓及其新政满怀希望。加之，象中国历代王朝更迭之始亟待士大夫阶层的支持一样，此刻的党官僚也向知识精英大献殷勤，且在政策上对其大幅倾斜。这对于在毛时代老是被敲打著的这个“小媳妇”阶层来说，真有种受宠若惊、感慨涕零的感觉。中国的知识分子们满以为他们扬眉吐气的日子自此开始，以为过去所受的窝囊气均仅系毛时代所特有而一去不复返了。这多少有点象50年代初中共建政伊始，知识分子们那一厢情愿的情形。正是在这种多少有些畸形的全国上下兴高采烈的狂欢中，77、78年那简直是近乎疯狂的空前大逮捕、大处决被漠视了、被掩盖了。

后来人们所知道的王申酉、史云锋、李秀莲……这些文革中的独立思考者，其实就都是在“揭批查‘四人帮’”的大镇压中被相继处决的（顺便一提，我本人，也仅仅因为杀人权当时仅放到省一级且四川由赵紫阳当政而得以幸免。倘若四川达县地委书记李香山此刻象土改时那样手中握有杀人权，我早就成了他的刀下鬼——我当时甚至连“最后的一句话”都想好了）。

象任何专制社会最高权力的更迭，都往往会给民间社会释放出若干空间来一样，粉碎“四人帮”的军事政变，也自然导向了对文革的“反思”。然而，随著在这个“反思”中的最大受益者邓小平的重新复出，“反思”的官方禁区也就成型出笼、并且随著时间的推移，这党官僚的文革价值观实际是靠刺刀支撑著的实质也就逐渐显露出来了。为什么巴金的“文革博物馆”倡议得不到官方的响应？为什么郭罗基的“谁之罪”之天问问不下去？虽说这一类“反思”当时其实并未超出党官僚所能允许的界限，但是，它所展示出的势头和惯性，就足以让官僚们害怕了。至此，党官僚与知识分子基于文革受压的联盟开始出现裂痕，那些愿意继续深入反思下去的知识分子们开始与党官僚分道扬镳。这也就是后来险些成为第二次“反右”的“清污”和“反自由化”的由来。如果说，当初邓小平一重新上台就彻底否定早让他深恶痛绝的“四大”而没有让多少人有遏制言论之警觉的话，那么，后来的“清污”和“反自由化”则让知识分子们逐渐有了似曾相识的感觉：看来以“同是天涯沦落人”来看待文革“走资派”这帮落难的官僚们似乎未免有点迂腐了。难道不正是他们，在文革前十七年，在文革初期，甚至有的在贯穿文革的各次大规模的镇压中，多是些面目狰狞之徒吗？至此，知识分子与党官僚基于反文革、反毛的结盟算是彻底瓦解。凡愿意继续前行的知识分子们，包括党官僚中的觉悟者——胡耀邦、赵

紫阳、陆定一、周扬，等等，开始把反思、批判的矛头从局限于文革推展到整个中共建政，从对毛个人而逐渐移向中共的制度本身。由此才导致了八六学潮和八九民运。

不过，这整个反思的主流，无论是体制内还是体制外，却基本上是实用主义的。许多人以为只要将当代西方那些个实用工具理论，包括其实用政治学和实用经济学简单引入即可解决中国的问题。而至于对蕴育了这些应用理论、且含有著深厚人文价值底蕴、从而导致世界翻天覆地变化的那些自文艺复兴以来的人道主义的基本理论，他们则兴趣阙如。由此，就不难解释为何无论是体制内的改革派，还是反叛的异议者群落，都一方面痛感自己力量的单薄，另一方面却又对本是真正力量源泉的老百姓的民间疾苦熟视无睹——“与工农群众相结合”也作为毛的“极左”给反掉了。具有讽刺意味的是，正是那些在外界看来几可说是“荒诞无比”的这“功”、那“功”，这“教”、那“教”，由于能从基本价值观、能从终极关怀切入民间，故而反倒形成可观的民间力量，反倒填补了民间对基本价值的嗷嗷需求。不过，宗教的来世价值观毕竟难解民间现实的价值需求。于是，“造反有理”这个被邓小平为首的党官僚最痛心疾首，最切齿咬牙，最捶胸顿足，最同仇敌忾，故而在“彻底否定文革”中否定得最为彻底的文革价值符号，竟然又悄悄地死灰复燃了——诚然，这整个过程却几乎与整个中国的所谓“菁英”层，无论是体制内还是体制外，均毫不搭界。

与受“菁英”影响至深的八六、八九学运刻意要与“社会闲杂人员”，尤其要与文革“造反派”划清界限——学生们哪知道，邓小平、王震、李鹏之流是分分秒秒都将他们的争民主行为视作大逆不道的文革再现——相反，中国的老百姓则是一受到党官僚的压迫，就本能地，条件反射般地想到了文革，想到了文革造反，想到了眼前这帮作威作福的狗官们在一旦失去权力时那如落汤鸡般失魂落魄的“熊”像。与此相适应，与官方、与知识菁英层的非毛化主流意识相反，民间竟然悄然地、且愈演愈烈地兴起了一股乍一看来似乎让人难以理喻的“怀毛热”。尽管开始，中国的知识分子们对民间的“怀毛热”抱之以不解、诧异、嘲弄乃至愤慨，但随著它在民间的顽强、持续、且不胫而走的存在，一些比较地接近民间的知识分子开始逐步地思考这一社会现象，并试图给出一种解释了。我以为，今天的民间“怀毛热”，与其说是中国的老百姓希望回到过去那“左倾”的时代，倒不如说是他们按照自己的面貌和期求，重新塑造了一个毛泽东，塑造了一个可在冥冥中呵护著他们抵御现世官僚压迫的如财神爷、观世音和红脸关公般的人格化寄托。毫无疑问，“怀毛热”的兴起，是人民对现政权的无声的抗议，它的不胫而走，就是这无声抗议的不胫而走；它的愈演愈烈，也就是这无声抗议的愈演愈烈。诚然，从对中共党内的非主流派寄托希望以期对现世苛政有所减缓、有所制衡的意义上说，中国老百姓今天的怀毛，与他们当初的怀周、怀邓、怀胡意义是一样的。如果从一种更广阔的历史视野上来抽象一下这类在中共执政期几乎带有点周期性的社会现象，就不难发现，这种以特定的社会心理形式所曲折表现出来的，不过是历史对中国政治多元化的不倦呼唤、不过是一种在当代有著顽强生命力的社会必然性罢了。这正如恩格斯所说：历史必然性通过无数的历史偶然性为自己开辟著道路。

如果说，当年的怀周、怀邓导致了七六年的“四五”运动，当年的怀胡导致了更大规模的八九民运，那么，今天的怀毛，尤其是它势必要超出所有凡夫俗子们的

想象而指向的重新评价文革，重新评价文革造反派，为“造反有理”正名，将会给中国带来怎样的结局呢？毫无疑问，它将会带来对毛的是非功过的大论战，带来对中国当代史之若干定论的大颠覆，带来对中国近代史的大反思，从而会大大地促进我们民族的思想大解放。但是，同样毫无疑问的是，历史决不会走回头路，因为，有鉴于邓路线这二十年来已经有了一个比较清晰的、可供与毛路线进行比较的全貌，两者（甚至还有第三者——蒋氏国民党）的利弊得失，个性共性、互缺互补、互为因果等关系，均已为我们今天的比较、反思、前瞻、抉择留下了丰富的历史遗产，因此，中华民族在经历了毛与邓的正题、反题之后，一定能为自己找到历史合题的新篇章。

---

本期编辑：                    华新民（美 国）                    〈cnd-cm@cnd.org〉

---