





# 樣板戲

文化革命及其最新形式

張晴灝◎著



獻給  
我的外公  
四明山上的「飛行軍」



東西文化……一個是新的，一個是舊的。但這兩種精神活動的方向，必須是代謝的，不是固定的；是合體的，不是分立的，才能於進化有益。

——李大釗：〈新的！舊的！〉

不破不立。破，就是批判，就是革命。破，就要講道理，講道理就是立，破字當頭，立也就在其中了。

——〈五·一六通知〉



# 目錄

序 / 汪暉.....	011
自序.....	017
導論 .....	019
一、定義：音樂戲劇作品 .....	019
二、樣板的「亮相」：京劇革命 .....	028
三、樣板的成型：從「禮樂革命」到「革命禮樂」 .....	039
四、文化革命研究和樣板戲研究之對觀 .....	046
五、史料來源和論述框架 .....	057
【第一章】 漫長的文化革命及其過渡形式 .....	065
一、歌劇民族化和舊劇現代化：從一段家事說起 .....	065
二、20世紀三十年代的革命女性——從上海到延安 .....	080
三、舊劇革命和民族形式 .....	102
【第二章】 文化革命及其「樣板」的誕生 .....	115
第一節 古為今用：柯慶施、周恩來和江青的聯合 .....	115
一、立「花」破「雅」：清官戲的興衰 .....	115
二、「大寫十三年」：文化革命的南北轉戰 .....	136
三、西式劇場中的民間形式：音樂舞蹈史詩《東方紅》	
	..... 151

四、從《趙氏孤兒》到《紅燈記》 .....	168
五、分階段的統一：從「轉板」到「轉調」 .....	175
第二節 洋為中用：阿甫夏洛穆夫、沈知白和于會泳的 接力 .....	184
一、戲曲交響化的萌芽 .....	185
二、中心導演制和「三突出」 .....	202
三、第三世界的「革命禮樂」：《杜鵑山》 .....	217
四、樣板戲電影：音畫交響 .....	234
 【第三章】 從文化革命到文化大革命 .....	245
第一節 「成套唱腔」：文化大革命的必然性 .....	245
一、「兩類矛盾」：社會主義文化革命的形式 .....	247
二、扭轉輿論：「中間人物論」和「樣板」的登報 .....	260
三、「新天新地」的假定和「新人」的檢驗：《海港》 .....	271
第二節 復調的文化大革命 .....	295
一、「格調」的飽和 .....	295
二、「中立和絃」：英雄崇拜 .....	306
三、詞曲編配 .....	320
餘論 .....	337
 【附錄一】 「逼真」之假定性 .....	343
一、20世紀舞台再現的政治化 .....	345
二、近代中國劇場的視聽轉換 .....	354
三、超越再現的身心革命 .....	362
四、結論 .....	375

【附錄二】 南北、花雅——樣板團的流變 .....	377
一、兩個「文革小組」及其均勢 .....	378
二、第一階段 .....	388
三、第二階段 .....	407
四、結論 .....	409
 參考書目 .....	411
一、年譜、講話、紀要、著作 .....	411
二、論文、新聞、檔案 .....	428



# 序

汪暉

樣板戲是文化大革命留下的最為重要的文化遺產。在政治上全面否定「文革」的時代，要求禁演樣板戲的訴求也曾此起彼伏，但樣板戲並沒有隨同這一時代流行的其他文化樣式逐漸式微，相反，從頂尖藝術家的翻唱、改編到普通百姓的喜聞樂見、張口就來，樣板戲已經成為現代中國戲劇、音樂、舞蹈和表演的經典樣式和保留劇目。不僅是適應時代趣味的影視改編（如徐克導演的《智取威虎山》）流行海內外，甚至中國京劇院的保留劇目《紅燈記》也可能跨越海峽，以「原汁原味」的形式，在完全不同的觀眾群落中產生轟動。在革命浪潮消退的年代，樣板戲到底憑藉什麼力量實現這一時代性的「穿越」？

有關「文化大革命」研究通常集中於政治領域，從上層政治到單位政治，從群眾運動到派性鬥爭，從京滬中心到全國各地方，相關研究汗牛充棟，其中關於權力鬥爭、派性鬥爭及暴力問題的研究占據了很大部分，而「文化大革命的文化」這一命題卻很少涉及。這一點說來並不奇怪：20世紀七十年代後期以降，人們對「文化大革命」的基本印象便是文化破壞，「文革」時期發生的「破四舊」運動和對許多知識分子及其著述的批判就是這一印象的注釋。大約二十年前，芭芭拉·米特勒（Barbara Mittler）博士在海德堡大學組織一場有關「文化大革命的文化」研討會，我也應邀出席。與會者從音樂、戲

劇、宣傳隊、宣傳畫等等不同方面展開探討，內容之豐富、氣氛之熱烈與矛盾，至今記憶猶新。海德堡會議之後，我回到柏林高等研究院，恰逢一位中國文學專家來訪，把酒之間，他有些責怪地對我說：「你為什麼去海德堡參加『文化大革命的文化』討論會？『文革』有什麼文化？設定這個主題的動機是什麼？」他這一連串的追問給我留下深刻印象。十二年後，米特勒教授於 2012 年出版了《一場連續的革命：理解文革文化》（*A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2012）一書，其副標題 *Making Sense of Cultural Revolution Culture* 說明她對這一主題面對的挑戰有清晰的了解。2017 年，彭麗君（Pang Laikwan）教授出版《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》（*The Art of Cloning: Creative Production During China's Cultural Revolution*, Verso, 2017），探索了文化大革命時期的另類自由、創造及多樣性空間。這兩部著作問世後都得到了學術界的積極評價，標誌著人們對於「文革文化」的研究已經不那麼大驚小怪。

「文化革命的文化」這一命題為理解文化大革命提供了一個獨特的角度，但究竟如何理解「文化革命的文化」？張晴灝的著作以樣板戲為中心，探討「文化革命的最新形式」，對這一問題做出了深入細緻的回答。作者從廣闊的歷史縱深出發，綜合文本與舞台表現，及各種衍生形式，透過具體人物的生平軌跡和藝術道路，鉤稽、描述和探究樣板戲的內容與形式及其演變。除了歷史資料，作者也盡可能對倖存的當事人進行追蹤採訪，力求對台上台下、台前幕後的故事有較為全面的把握。作者不是從「戲」的概念入手理解樣板戲，而是將其理解為

「戲劇作品」，進而將不同的藝術因素的綜合與創造理解為文化革命的形式探索，打開了理解樣板戲及其時代的契機，為重新解釋「文化大革命的文化」乃至文化大革命本身提供了新的視野。

從晚清新學傳布到五四新文化運動，從抗戰時代的文化救亡運動到文化大革命，文化與政治的關係貫穿了這個革命世紀，而賦予這一關係以何種形式也是文化革命和革命文化持續探索的主題。張晴灝將樣板戲定位為 20 世紀持續的文化革命的最新形式，是綜合了音樂、戲劇、戲曲、舞台造型、文學乃至哲學、歷史和宇宙觀等等方面的近代變革因素的嶄新創造，是通過文化這一範疇重塑政治與歷史的嘗試。儘管她的研究側重於形式上的繼承與創新，但正如晚清至「五四」對於白話文這一形式的宣導，抗日戰爭時期對於「民間形式」和「民族形式」的重新發現一樣，形式上的每一次創新都與創生新的政治有著密切的關係。反過來說，離開了對於文化革命的形式的探究，也不能真正理解文化革命本身。因此，這本著作對於破舊立新、土洋結合、洋為中用、推陳出新等文化革命中耳熟能詳的命題的探索也並不僅僅局限於樣板戲本身。作者通過對江青、沈知白、于會泳及眾多歷史人物及其藝術實踐的分析追蹤，將這些命題落實在具體生動的創作過程和藝術呈現之中，並始終聯繫政治的和歷史的變遷探索其內涵。在作者的筆下，「文化革命的最新形式」所包含的內在矛盾和未完成性，以及創作者在歷史進程中的命運浮沉，也是理解 20 世紀中國及其文化革命不可或缺的路徑之一。

張晴灝將樣板戲理解為中國傳統的「聲詩」在 20 世紀文化革命中的演化，並將近代京劇革命視為從「禮樂革命」向

「革命禮樂」的過渡。除了強調這一進程中音樂與戲劇的結合、戲曲與歌劇的綜合等等形式因素之外，也在暗示文化革命的最新形式是對於「新禮樂」或「革命禮樂」的探索。「禮樂」是一種動態的關係模式，是在人的行動和交往關係中形成的秩序，而「革命禮樂」致力的就是在打破舊秩序之後對於新世界、新人及其倫理／政治秩序的創造。「春風楊柳萬千條，六億神州盡舜堯」或許便是對於一個革命禮樂世界的憧憬。在這個世界中，普及與提高的辯證關係得以實現，精英與大眾的藩籬得以打破，每一個勞動者在投身生產和工作的同時，也能夠成為思想者、藝術實踐的參與者和創造者。在文化革命中，這一動機滲透在不同形式的嘗試和實踐之中，例如讓普通的農民、工人、士兵和學生不但直接參與政治生活，而且擔任國家領導者；又如讓田間地頭、車間廠礦的勞動者們與機關幹部、大中學生一起「學哲學、用哲學」；如同歐洲哲學家所說，人人都成為「哲學家」的嘗試不免有點兒可笑，但讓哲學回歸日常生活世界其實是一個從未實現的古老理想。這或許是一次幼稚的和失敗的預演，但幼稚和失敗並不構成對於這一理想本身的否定。在所有文化革命的新形式中，樣板戲是成就最高的「最新形式」，不僅其音樂、腔詞、舞台、人物設計、道具、形體等等精益求精，而且舞台上下、台前幕後有機互動，形成了一場規模空前的參與性表演。在文革政治式微並在政治上被徹底否定之際，「革命禮樂」未能改造世界，但樣板戲的聲調腔詞卻依然回蕩在舞台上下。

如果「文革」是 20 世紀「最後一場革命」，那麼，這場被命名為「文化革命」的「文化」就勢必成為「文革研究」無法繞開的關鍵環節。「文革」的「文化」不僅是高度政治性

的，而且其形式創新也服從於創造新政治或啟動新政治的動機。在「文革」失敗的語境中，如何理解樣板戲的成功和文革政治的挫敗？如何解釋其形式創新及其當代影響？張晴灝對於「文化革命的最新形式」的研究為我們接近和理解這些問題提供了十分難得的路徑。

2020年6月21日



# 自序

我是杭州人，生於八十年代初。兒時去外婆家玩，家裡的收音機播放最多的，是越劇《碧玉簪》的選段。老婆子為兒子、兒媳勸和，唱的是「手心手背都是肉」。這唱段和外婆聽戲的樣子，有時會一起突然「跳」出來，尤其是在外婆去世後的這幾年。

九十年代，我上中學時，流行在飯店唱卡拉OK，一包廂的食客沒吃幾口就開始點歌。我會的大多是港台抒情歌曲，大人點的歌裡頭，有不少是革命歌曲，也有《沙家浜》、《紅燈記》——「樣板戲」這個詞，就是那陣子聽說的。那段慢板「風聲緊雨意濃天低雲暗」的拖腔太長，母親唱著唱著，聲音就開始抖。但即便是調子已經跑到九霄雲外了，她也會堅持「抖」到電視螢幕上的最後一個字幕由白變藍。

來北京念書後，因為學習戲劇專業的緣故，在長安大戲院「蹭」了不少戲曲。世紀之交的戲曲演出大都沒有商業票房，檢票員常常是擺擺樣子的，所以戲劇學院的學生偶爾會假裝有票，趁人多長驅直入。印象比較深的有崑曲《牡丹亭》和南戲《張協狀元》。那會兒我不喜歡京劇、梆子等北方曲藝，對戲曲現代戲更毫無興趣。

2012年，我進入清華大學攻讀博士學位，也開始接觸一些當代史料，並做了一些採訪。回過頭再去聽那些唱段，心情

很不一樣。有一次，我在網上發現一段影像：《海港》電影中方海珍的扮演者、已故的藝術家李麗芳在京劇交響會上演唱《海港·忠於人民忠於黨》。那是樣板戲裡頭難度最大的唱段之一。年近七旬的李麗芳身患癌症，在化療期間登台，之後不久離開人世，是為絕唱。她一襲綠衣，矗立在中西混編的樂隊中間，一腔一詞、一舉一動，彷彿穿越時空而來。她的聲音略帶嘶啞，但氣息穩得出奇。劇中的唱詞早就失去了政治語境，而她的表演，仍在鍥而不捨地示範著英雄人物。看著看著，淚水猝不及防……

視頻中的京劇唱段為何令我激動？前思後想，不得其解。這令我十分好奇毛澤東時代的政治和藝術的關係。「藝術的手法是事物的『陌生化』手法，是複雜化形式的手法，它增加了感受的難度和時延。」樣板戲誕生至今，已過五十載。在藝術形式和歷史變遷共同造成的「難度和時延」中，千錘百煉的唱腔傳達出了「陌生化效果」。複雜的音樂形式越過今時今日的流行文化，擊中了我的心靈，再將我推向散落各處的文革史料……

通過研究，我逐漸明白了樣板戲用「成套唱腔」樹立英雄人物形象的原理。可即便知道了這些，每次點開那個視頻，京胡的「過門」一響，我心頭又會湧起最初的共鳴。

伴隨檔案的解密，一切終將水落石出。這本書，是我作為一個「後來人」，看到、聽說、思考過的人和事。

2020年6月9日

# 導論

## 一、定義：音樂戲劇作品

樣板戲在西方國家被譯作「model opera」，其形式多樣，主要是交響化的革命京劇、革命題材的芭蕾舞和改編自戲曲的交響樂。我們稱她們為「作品」比「戲」更為貼切。因此，本書將樣板戲定義為一種廣義的、載歌載舞的音樂戲劇作品，以便於追溯其形式的改革和革命。

「音樂戲劇」這一說法，取自上世紀前半葉，由沈知白（1904-1968）譯介羅曼·羅蘭（Romain Rolland，1866-1944）的文章時加的一個譯注：「歌劇的意大利名 *dramma per musica*（音樂戲劇）或 *opera in musica*（音樂作品），約自 17 世紀中葉始，歌劇才簡稱 *opera*。」<sup>1</sup>也就是說，直到 17 世紀上半葉，*opera* 一詞尚未對應今天狹義的歌劇，而是指融合了詩、舞蹈和音樂的作品。16 世紀，田園劇和牧歌的作曲家們對中世紀音樂推陳出新，採取半音變調對抗對位手法，發展

---

1 羅曼·羅蘭著，沈知白譯：〈意大利歌劇的起源〉，《音樂藝術》，1981年第2期。

出旋律至上的意大利歌劇。<sup>2</sup> opera 誕生於哥特式教堂中的多聲部合唱，最終成為一種室內演出的新形式。

尼采（Friedrich Nietzsche，1844-1900）認為，古希臘悲劇誕生自音樂的精神中，歌隊（chorus）在形式上起了結構性作用，如同阿波羅神殿的立柱，以音畫傳達著「我們」的理念。<sup>3</sup> 阿多諾（Theodor Adorno，1903-1969）指出，由於復調音樂始於教堂音樂，因此，它結構性地描繪了「我們」——甚至當它還未被譜寫，這一精神就存在於作曲技術之中。<sup>4</sup> 20世紀初，奧地利維也納學派考察美術史時，曾將時代精神（zeitgeist）視作藝術意志（kunstwollen）的題中之義。<sup>5</sup> 回首資產階級戲劇（drama）誕生之前的西方歌劇史，作為綜合體的音樂戲劇，那多重複雜的結構與資本主義的個人主義內容很難相容，更適合表達作為共同體的「我們」。

18至20世紀的德國音樂是德意志文化凝聚為國族政治的象徵形式，它以地方性的器樂音樂為開場，以跨區域的現代歌劇為發展。18世紀中期，德國音樂理論家沙伊貝（Johann Scheibe，1708-1776）將巴赫的宗教音樂視作論敵，賦予原本抽象的音樂以「德意志性」。三十年之後，歌德（Johann Goethe，1749-1832）為哥特風格翻案，創建了以浪漫主義的

2 蘇珊·麥克拉蕊著，張馨濤譯：《陰性終止：音樂學的女性主義批評》，商周出版，2003年，第28頁。

3 尼采著，周國平譯：《悲劇的誕生》，三聯書店，1986年。

4 泰奧多爾·阿多諾著，曹俊峰譯：《新音樂的哲學》導論，中央編譯出版社，2017年，第129頁。

5 歐文·潘諾夫斯基：〈藝術意志的概念（1920年）〉，施洛塞爾等著：《維也納美術史學派》，北京大學出版社，2013年，第111頁。

和聲器樂為藝術形式的「絕對音樂」，這個觀念進一步型塑了德意志的民族國家認同。由此，相對於意大利歌劇的旋律性，「和聲」被指認為德意志民族的特質。19世紀中期，圍繞歌德提出的、浪漫主義的「絕對音樂」，德國作曲家瓦格納（Richard Wagner，1813-1883）和奧地利音樂家愛德華·漢斯力克（Eduard Hanslick，1825-1904）展開了爭論。瓦格納試圖在歌劇中恢復希臘悲劇的「整體性」，以「再現」一個團結的歐洲。漢斯力克則鼓吹「純粹的、絕對的音樂藝術」。瓦格納寫道：「詠歎，詠歎，還要詠歎，你們德國人！」由他開創的西方現代歌劇具有一種類似「歐盟」的藝術形式。

本書所涉及的「再現」（representation），詞源為拉丁語，有戲劇演出之意。舞台的再現，與線性透視（linear perspective）密切相關。線性透視是幾何透視的標準系統，它基於一種真實或是想像的畫平面上垂直平行線組成的柵格，這些線都收斂、會聚在視平線（horizonline）上的滅點（vanishing point）。古希臘幾何光學與阿拉伯知覺心理學的混合物被稱作「透視」，源自拉丁語 *perspicere*，是「看穿，看透」的意思。<sup>6</sup>對哲學家而言，物質世界如何經過三維空間進入人的眼睛並再現於大腦中，在這個詞語與繪畫手法相聯繫之前許久，哲學家們便被這個問題所吸引。11世紀，阿拉伯人阿爾海桑論證了視覺本質上是對射入光線的反應。<sup>7</sup>14世紀的意大利手抄本從拜占庭的宗教壁畫中吸收了三維空間的形

6 小塞繆爾·埃傑頓著，楊賢宗等譯：《喬托的幾何學遺產：科學革命前夕的美術與科學》，商務印書館，2018年，第39頁。

7 同上註。

式。<sup>8</sup>人文主義的理想藝術，既借鑑了希臘藝術，又繼承了中世紀藝術。15世紀，「形式美」逐漸取代「神聖理念」，令幻覺的營造愈加盛行。對「逼真」（*fidelity to nature*）的追求取代了對「聯合體」的塑造。在滲透了人文精神的繪畫藝術中，縱深定向的封閉空間呈現出人物在無限空間中的一種縱深式運動，從而，用肉眼可見的自然（「形式美」）替換觸不可及的上帝（「神聖理念」）。

假如中世紀藝術本質上是對世俗之「再現」的沉思，那麼，20世紀初，俄國的形式主義者則是採取袒露形式的手法，隔離舞台和觀眾，令觀演雙方的感受得到延長。蘇聯無產階級先鋒黨採取上述手法，將解放全人類的政治任務注入了劇場。十月革命前後誕生的蘇聯戲劇，那是布爾什維克的藝術工作者用劇場啟發新人的講堂，旨在激發無產階級的歷史意識。20世紀初，俄國的「新青年」通過重新辨識詩歌、戲劇、散文等體裁，發明了「陌生化」（*ostranenie*）的概念，從而超越了德國浪漫主義運動的成就。「陌生化」強調藝術的目的是「使你對事物的感覺如同你所見的視像那樣，而不是如同你所認知的那樣」。<sup>9</sup>「藝術的手法是事物的『陌生化』手法，是複雜化形式的手法，它增加了感受的難度和時延，既然藝術中的領悟過程是以自身為目的的，它就理應延長」。<sup>10</sup>20世紀先鋒文藝就是用彰顯藝術形式（程式）去破除勞動異化

8 德沃夏克著，陳平譯：《哥特式雕塑與繪畫中的理想主義與自然主義》，北京大學出版社，2015年，第23頁。

9 維克托·什克洛夫斯基著，方珊譯：〈作為手法的藝術〉，《俄國形式主義文論選》，三聯書店，1989年，第10頁。

10 同上註，第6頁。

(alienation of labor) 帶來的幻覺（詳見附錄一）。

在本書所考察的戲劇實踐中，「陌生化」是指以藝術形式（程式）的彰顯去破除幻覺的方法，是對法國大革命中誕生的「意識形態」或「再現」的「繼續革命」，旨在啟發觀眾（讀者）在認識論上的「反觀」。因此，本書將中國古代「聲詩」作為考察對象，將視聽合一的「聲詩」作為樣板戲的母體，以便於分析樣板戲如何改造利用傳統要素，將它們搬上西式舞台。

「聲詩」最初見於《禮記·樂記》中「樂師辨乎聲詩，故北面而弦」一句。<sup>11</sup>「樂章者，聲詩也」。<sup>12</sup>唐人最早以「聲詩」一詞稱樂曲歌辭。《禮記·樂記》中說道：「樂以詩為本，詩以聲為用……詩，為聲也，不為文也……凡律其辭則謂之聲，聲其詩則謂之歌。作詩，未有不歌者也」<sup>13</sup>。在京劇的發展中，科白、歌舞和器樂三者不斷協調，其聲腔流變的複雜性遠遠超過了學界對它的認知。皮黃腔由西皮和二黃融合而成。西皮，源自以弦索彈撥伴奏的秦腔；二黃，源自以胡琴伴奏的漢調二黃。漢調二黃又出自唐玄宗創於長安的梨園之歌舞。<sup>14</sup>二黃聲腔遵湖廣音，念白多秦音，唱腔高昂。「湖廣

11 孔穎達撰：《十三經注疏——禮記正義》，卷三十八《樂記》第十九，北京圖書出版社，2003年。

12 唐協律郎徐景安曾撰《歷代樂儀》三十卷，據宋王應麟《玉海》一〇五，謂其第十卷題《樂章文譜》有說曰「樂章者，聲詩也」，此唐人以「聲詩」一詞稱樂曲歌辭最著之例。《任中敏文集（第一卷）》，第425頁。

13 鄭樵：《通志·樂論》序論，見《任中敏文集（第一卷）》，第424頁。

14 漢調二黃歷史悠久，為陝西第二大劇種，新中國成立後稱為陝西漢

音」，就是善於表現抑揚頓挫的湖北調值。它是徽班和漢調演變為京劇時熔鑄了南北方言而成的一種舞台語言，它的特點是音節響亮，吐字明瞭。<sup>15</sup> 明末清初，二黃翻越秦嶺，古調翻新，流傳於漢中、安康和商洛各地。<sup>16</sup> 清中期，西皮、二黃合奏於揚州的徽班。在那裡，自康熙年間始，兩淮鹽務便花鉅資向南巡的皇帝獻戲。<sup>17</sup>

乾隆五十五年（1790年），這些戲班進京登台，史稱「徽班進京」。進入京師的徽班繼續吸納聲腔，以皮黃合一的新腔再次合併彼時流行於京師的秦腔，完善了這一新劇種。京劇是起於民間、流入宮廷又盛於民間的聲腔藝術。「徽班進京」的時間恰逢西方現代歷史誕生之時。「花部」的登台，標誌著農民文化走上歷史舞台的開端。

法國大革命用暴力手段推翻了「舊制度」，相較而言，「花雅之爭」可以視作一場以聲腔為形式的、非暴力的文化革命。革命（revolution），是「用暴力打碎陳舊的政治上層建築，即打碎那由於和新的生產關係發生矛盾而到一定的時候就要瓦解的上層建築」。文化（culture），源自拉丁語詞根 *colere*，原始的意義是耕種。<sup>18</sup> 文化是上層建築的一種功能，

劇。對於京劇的起源，爭議頗多，本書暫不贅述，主要觀點參見束文壽：《京劇聲腔源於陝西》，太白文藝出版社，2011年，第49頁。

15 張釗等：《燕舞梨園——趙燕俠舞台生活》，中國戲劇出版社，1986年，第223頁。

16 束文壽：《京劇聲腔源於陝西》，太白文藝出版社，2011年，第22頁。

17 于質斌：《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994年，第34頁。

18 特瑞·伊格爾頓著，方傑譯：《文化的觀念》，南京大學出版社，2003年，第2頁。

流動於經濟基礎和上層建築之中。<sup>19</sup> 文化革命，就是意識形態領域的革命。

「花部」一詞將在本書中反覆出現。這個詞最早出現在乾隆年間（18世紀下半葉）的文獻中。中國的戲曲藝術有「雅部」「花部」的分別：「雅部」指崑腔，「花部」則指崑腔以外的各種聲腔。<sup>20</sup> 「花雅之爭」體現了清帝國成熟自治的文化政治。「徽班進京」源自皇帝和江南文化精英的南北互動，又出於清代台前幕後藝人、琴師與台下學人對「古為今用」的共識。除了御前承應的七大內班，親王貴族們也各自蓄養家班。清廷設立揚州曲局審查歷史題材舊劇、整理古代劇目和聲腔；各個徽班改舊劇、創新腔、合配器。如此一來，在律文層面更守格律、「寧協律而不工」的崑曲逐漸失去了觀眾。常居揚州的焦循（1763-1820）提出「一代有一代之所勝」的觀點：「夫一代有一代之所勝，捨其所勝，以就其所不勝。皆寄人籬下者耳」<sup>21</sup>，指出了「花部」以豐富多彩的聲腔戰勝「雅部」的必然性。

漕運<sup>22</sup>的繁榮有利於花雅聲腔的交融。揚州既是國內市場

19 《列寧選集（第一卷）》，人民出版社，1976年，第616頁。

20 余從：《戲曲史志論集》，文化藝術出版社，2014年。

21 焦循：〈易餘龠錄〉，見任中敏編：《新曲苑》，中華書局，1940年，第124頁。

22 漕運，指利用水道（河道和海道）調運糧食（主要是公糧）的一種專業運輸。西漢定都長安後，每年需從關東運輸大量穀物以滿足關中地區貴族、官吏和軍隊的需求。漕轉關中，費用浩大，需時很長，動員人力很多，特別是漕船要經過黃河三門峽砥柱之險。隋初除自東向西調運外，還從長江流域轉漕北上。隋煬帝動員大量人力開鑿通濟渠，連結河、淮、江三大水系，形成溝通南北的新的漕運通道，奠定了後

的南北交匯之處，同時又處於海上絲綢之路的北部終點和陸路絲綢之路的東南支路，該地區廣泛參與了跨國貿易活動。揚州作為南北漕運的交通樞紐和滿人文治的重鎮，成為皮黃戲的發源地，這並非偶然。<sup>23</sup> 聲腔經由水運交通，從黃河的南北腹地抵達東部，又經京杭大運河聯通沿海地區。這些地區合縱連橫，便是 19 世紀帝國主義列強覬覦的中國市場。

東西方之間的交流在草原之路和絲綢之路上從未中斷，西方音樂戲劇和東方的聲詩不是在兩個獨立體系中各自演變的，而是互通有無的世界文化。20 世紀以降，中國的劇人和樂人分別從自己的專業出發，繼續打破西方歌劇和中國舊劇的區分，對「聲詩」進行改良。在不同地區，這些作品對傳統的要素進行了不同的綜合：梅蘭芳的時裝新劇、王泊生與陳田鶴合作的交響伴奏國劇、阿甲和江青合作的京劇現代戲等等，新的「聲詩」登上了新式舞台。

考察辛亥革命前後西方音樂傳入的狀況，五四《新青年》雜誌徹底否定舊劇，民國的樂人接過了這一論述，指責戲曲在器樂部分薄弱，只有旋律，缺少和聲。傅雷<sup>24</sup>（1908-1966）認為，「中國歷史上沒有音樂，從元曲到崑曲到徽劇而京劇，文字變革多，而音樂卻始終沒有演化」。一方面，中國開始引入西洋音樂，令其作為破除舊禮樂的武器；與此同時，「新歌

世京杭大運河的基礎。唐、宋、元、明、清歷代均重視漕運，為此疏通了南糧北調所需的通道，建立了漕運倉儲制度。

23 于質斌：《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994 年，第 38 頁。

24 傅雷：翻譯家、作家、教育家、美術評論家，中國民主促進會（民進）的重要締造者之一。早年留學法國巴黎大學，翻譯了大量的法文作品，其中包括巴爾扎克、羅曼·羅蘭、伏爾泰等名家著作。

劇」的創造實踐卻並不排斥舊劇。「戲曲即歌劇」的觀念出現在旅日戲劇家歐陽予倩<sup>25</sup>（1889-1962）的舊劇改良實踐中。歐陽予倩兼具男旦演員、現代編劇、導演等多重身分，其祖父歐陽中鵠是譚嗣同等維新派的老師。受到家庭熏陶，他畢生創排的作品都與革命潮流緊密結合。歐陽予倩認為：「拿寫實的眼光來批判中國舊戲是根本錯誤的，我們要就歌劇論歌劇，來評判中國戲的得失」<sup>26</sup>「歐洲的大歌劇（opera）也衰敗了。即如法國的歌劇院以國家的力量僅僅能夠維持，每年若沒有許多津貼，恐怕早有解體之憂」<sup>27</sup>。據此，他提出一種「中國新歌劇」的理想：

我們的戲劇運動當然是歌劇與話劇並重，就歌劇而言……  
我們所要建設的，是中國新歌劇，不過就目下而論，想拿皮黃戲劇來加以改造。<sup>28</sup>

他曾預見，改革後的「舊戲」不會變成歌劇，戲曲還會以自身特有的形式出現。「中國新歌劇」從誕生之日起便不僅是一般性的藝術樣式，而是以「新」中國乃至「新」世界為目

- 
- 25 歐陽予倩：先後畢業於早稻田大學、明治大學。1926年，加入南國社，創作劇本《潘金蓮》，1931年加入「左聯」，抗戰時期編寫歷史劇《忠王李秀成》等。抗戰勝利後，他在新中國劇社和香港永華影業公司任編導，並把京劇《桃花扇》改編成話劇。1950年，擔任中央戲劇學院院長。
- 26 歐陽予倩：〈戲劇改革之理論與實際〉，《歐陽予倩研究資料》，中國戲劇出版社，1988年，第221頁。
- 27 同上註，第224頁。
- 28 同上註，第221頁。

標，是世界文化革命的一部分。

整個 20 世紀，革命的「聲詩」百花齊放，樣板戲應運而生。

## 二、樣板的「亮相」：京劇革命

樣板戲誕生於六十年代中期的京劇革命。文化大革命經由革命現代京劇的演出「亮相」於 20 世紀的政治舞台的這段歷史，時稱「京劇革命」。

「亮相」是戲曲術語，指戲曲表演中短暫而全神貫注的停頓，多用於角色上場、下場、開打和舞蹈表演的段落間隙處。

「亮相」是停頓，並非所有停頓都是「亮相」。好的停頓一定要揭示出內容，能讓觀眾在「時延」中感受到「陌生化」效果，所謂的「靜中有動」。

主要英雄人物出場的「亮相」是革命現代戲成敗的關鍵。京劇革命初期，《智取威虎山》中楊子榮的扮演者童祥苓最初設計的出場，神情比較謙和，體態略帶傾斜，符合舊戲中儒家士大夫的審美。江青對他說，「你演的是英雄，一出場就要盛氣凌人」。排練中她親自上台，手把手地示範「亮相」，楊子榮的舞台形象煥然一新。<sup>29</sup>之後，楊子榮每次的出場總能令現場觀眾立即叫「好！」。精彩、準確的「亮相」，由於凝聚了演員的全部心力，成為符號，帶給現場觀眾以象徵意義。

應該說，文化大革命的「亮相」，借用了戲曲現代戲的演

---

29 據戚本禹於 2014 年 3 月 10 日的口述實錄。1965 年，他曾被江青帶著看過幾次樣板戲的排練，並見證了上述的現場指導。

出，也反過來提高和普及了這批戲，在西式舞台上打造出中國的新符號。

樣板「亮相」前的準備工作，是戲劇評論。20世紀六十年代，與今天不同，劇評領域可謂風起雲湧，其繁榮自上而下。無論是周恩來在五十年代「贊」崑曲《十五貫》，還是毛澤東在六十年代「批」歷史劇《海瑞罷官》，都成為家喻戶曉的新聞，後來的研究者也很難辨認出政治批評、歷史批評和文藝批評的邊界。根據現有的史料和回憶錄記載，毛澤東喜歡地方戲，他去劇場主要是聽唱，對話劇不大喜歡。<sup>30</sup>但在某些特殊時刻，他會以劇評家的身份出現在「兩報一刊」上。

1967年5月25日，《人民日報》全文刊發了〈看了《逼上梁山》以後寫給延安平劇院的信〉：

看了你們的戲，你們做了很好的工作，我向你們致謝，並請代向演員同志們致謝！歷史是人民創造的，但在舊戲舞台上（在一切離開人民的舊文學舊藝術上）人民卻成了渣滓，由老爺太太少爺小姐們統治著舞台，這種歷史的顛倒，現在由你們再顛倒過來，恢復了歷史的面目，從此舊劇開了新生面，所以值得慶賀。你們這個開端將是舊劇革命的劃時期的開端，我想到這一點就十分高興，希望你們多編多演，蔚成風氣，推向全國去！<sup>31</sup>

30 由韶山毛澤東同志紀念館和毛澤東遺物館聯合製作的《毛澤東珍藏唱片磁帶原聲》中就收錄了中央樂團的《交響樂〈沙家浜〉》的兩個選段。這張名為《盛世和音》的CD是根據毛澤東使用過的唱片或磁帶原物拷貝，收錄了他喜愛的京劇、曲藝和相聲等。

31 〈林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要（1966年4

以上這些文字最早寫於 1944 年 1 月 9 日，是一篇毛澤東給延安平劇院的新編歷史劇《逼上梁山》的戲劇評論。1966 年 4 月，文革爆發前夕，這封二十年前的信被全文加入〈林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要〉（以下簡稱「部隊文藝紀要」）中。「部隊文藝紀要」的發表經由毛澤東親自審定，它的發表被認為是文化大革命爆發的標誌之一。

信中那句「把歷史的顛倒再顛倒過來」放在不同的歷史現場具有截然不同的象徵意義。六十年代中期，這封二十年前的信所批評的那些舊文學、舊藝術中的「老爺太太少爺小姐」依然占據著社會主義的新舞台。不過，在文革語境中，「老爺太太少爺小姐」不僅僅是傳統戲台上的「行當」，更指向那些從延安出發解放了全中國的革命幹部。

如何理解上述歷史？汪暉考察了 20 世紀中國政黨政治的流變，發現了「黨一國體制」向「國一黨體制」轉變的趨勢，並將其定義為「政黨的國家化過程」<sup>32</sup>。在這一過程中，黨內發起的、對幹部進行整風的政治運動往往被快速地引向黨外群眾。古代顛撲不破的「清官戲」原來是傳統戲，在 20 世紀五十年代，它成為批評官僚主義的人民文藝（崑曲《十五貫》）；到六十年代，它再退回到官僚主義的象徵形式（京劇《海瑞罷官》）。那些台下的「清官」、「士大夫」不斷轉移運動方向，從而取消了黨的領導。從文化政治的角度，「黨一國體制」吸收了文化革命的能動性，而「國一黨體制」則是一

---

月 10 日），武漢群眾組織翻印的《毛澤東思想萬歲》，1968 年。

32 「黨一國體制」和「國一黨體制」，前者是一種政治性的態勢，而後者則專注於權力的鞏固。汪暉：《去政治化的政治——短 20 世紀的終結與 90 年代》，三聯書店，2008 年，第 7 頁。

種旨在運用「文化」取消「運動」的「固化主義」。這種「固化主義」體現在社會生產生活中，就是從上到下、無法破除的「論資排輩」。

同一封信在不同歷史階段產生了不同意義。從延安時期到文革前夕，二十年過去了，信中的「老爺太太少爺小姐」指向了「固化主義」的同盟。同盟者中，有 1957 年轉移「兩類矛盾」鬥爭方向的官僚主義者，有 1964 年批判「中間人物論」的宗派主義者，還有各個戰爭時期在部隊中積累形成的山頭主義者。

「國一黨體制」的不可動搖性，在文藝領域最為突出的代表之一，是四十年代延安平劇院開創的新編歷史劇繼續占領著「十七年」（1949-1966）的舞台，並不斷催生《海瑞罷官》這類新編歷史劇目。新中國的戲台上也湧現出一些現代戲曲，但這些劇目往往被詬病為「非驢非馬」。當時的宣傳部、文化部和北京市委成為「國一黨體制」的文化機構，這些文化機構曾有促進歷史的功勞，但它們也合力阻礙無產階級文化的登場。用京劇術語來講，社會主義的「花雅之爭」由來已久，「花部」無法登台的情形越來越明顯。

巴丟（Alain Badiou）認為，「十七年」期間，「政黨—國家」的分化導致了官僚體系內部的矛盾，毛澤東為了處理「政黨」經驗對「政黨—國家」的滲透，發動了文化大革命。<sup>33</sup> 毛澤東提出的「整風」主要是整頓領導。<sup>34</sup> 六十年代初

33 阿蘭·巴丟著，傅正譯：〈飽和的工人階級一般認同〉，2006 年 2 月，見人文與社會：<http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/607>，2017/3/29 查閱。

34 《毛澤東年譜（1949-1976）（第一卷）》，中央文獻出版社，2013

期，用整風解決官僚體系內部的問題，被證明是費力且無效的。

1964年7月13日，周恩來在上海看了由柯慶施主抓的大歌舞《在毛澤東旗幟下高歌猛進》，決定排演《東方紅》。10月2日，《東方紅》首演。這齣戲的排練只花了短短五十天，從策劃到演出，不過兩個多月，創演效率可謂空前絕後。《東方紅》模式體現了部隊的優勢。由周恩來親自擔任總指揮，調動了各軍區文工團的力量，用軍事化管理組織文藝界精英。<sup>35</sup>反觀同一時期江青的戲劇活動，她自1963年下半年就開始建議北京京劇團改編演出來自上海的滬劇《蘆蕩火種》。這齣現代京劇從修改到首演歷經大半年，首演還一度失敗。

阿爾都塞（Louis Althusser，1918-1990）曾遙想文化大革命的最高原則，他認為，完成經濟基礎改造的社會主義國家在當時不約而同地面對「兩條『道路』的難題：要麼向資本主義『倒退』，要麼向共產主義過渡」。<sup>36</sup>另一種論點，如魏昂德（Andrew Walder）在近作中提出「脫軌的革命」，指出毛澤東發動文化大革命是基於對國內外形勢的誤判，是對延安整風運動的複製。<sup>37</sup>假如文化大革命是毛澤東在延安所犯「錯誤」的延續，那麼，我們該如何理解江青六十年代創排京劇現代

年，第180頁。

- 35 陳揚勇：〈周恩來與大型音樂舞蹈史詩《東方紅》〉，《黨的文獻》，1995年第6期。
- 36 路易·阿爾都塞著，吳子楓譯：〈論文化大革命〉（未刊稿）譯自《馬列主義手冊》（*Cahiers marxistes-léninistes*），1966年11月-12月號，發表時未署名，後被認定為是阿爾都塞所著。
- 37 Andrew G. Walder. *China Under Mao: A Revolution Derailed*, Harvard University Press, 2015, p.335.

戲，向延安誕生的新編歷史劇「奪權」這一段歷史？

比較同期啟動的《東方紅》和《蘆蕩火種》這兩部作品各自的生產效率，可以看到，部隊文藝迅速革命化的同時，京劇現代戲占領現代舞台的道路舉步維艱。正是由於無產階級文化的不進則退，文化大革命顯示出其必然性。

1964年9月27日是「樣板」的誕生之日。這一天，周恩來讚揚首演於天橋劇場的革命舞劇《紅色娘子軍》為「樣板」，這個詞首次出現在中共領導人的戲劇評論中。<sup>38</sup> 同一天，毛澤東首次提出「古為今用、洋為中用」<sup>39</sup> 的說法。兩週後，10月8日，毛澤東觀看《紅色娘子軍》後發表了著名的三句話劇評：「方向是對的，革命是成功的，藝術上也是好的。」<sup>40</sup>

1965年六、七月份，北京的「全國京劇現代戲觀摩演出大會」召開。6月1日、7月17日、7月23日，毛澤東分別觀看了《紅燈記》、《智取威虎山》、《蘆蕩火種》這三塊「樣板」。在這次大會上，江青第一次作為文藝領導露面，給參加演出的藝術工作者做了題為〈談京劇革命〉的報告。這個報告對近兩年來全國的戲劇演出情況進行了統計和調查，江青說道：

38 劉慶棠：〈我只是個演員、劇團抓業務的幹部——「洪常青」回憶樣板戲〉，沈步搖記錄，見 <http://news.163.com/09/0817/12/5GTSNHFU00013KOD.html>。

39 毛澤東：〈給《中央音樂學院的意見》的批示〉，《建國以來毛澤東文稿（第11冊）》，中央文獻出版社，1996年，第172頁。

40 歐建平：〈重編的話〉，《中國芭蕾的豐碑：紀念〈紅色娘子軍〉首演五十週年》，上海音樂出版社，2014年。

全國的劇團，根據不精確的統計，是三千個（不包括業餘劇團，更不算黑劇團），其中有九十個左右是職業話劇團，八十多個是文工團，其餘兩千八百多個是戲曲劇團。在戲曲舞台上，都是帝王將相、才子佳人，還有牛鬼蛇神。那九十幾個話劇團，也不一定都是表現工農兵的，也是「一大、二洋、三古」，可以說話劇舞台也被中外古人占據了。<sup>41</sup>

北京方面有關樣板戲的報刊評論遠遠地落在了上海的後面。京滬兩地的現代戲觀摩演出大會均已閉幕，而「樣板」這個詞語卻尚未「北上」。比較南北兩地媒體對樣板戲的宣傳，北京比上海落後了整整七個月。1966年10月24日，《人民日報》首次刊文表彰上海京劇院的《智取威虎山》是「樣板戲」，署名為「上海滬東船廠五好工人居有松」。<sup>42</sup>這一天，距離周恩來首次讚揚《紅色娘子軍》為「樣板」，已經過去了一年。

上海是樣板戲的誕生地。華東局負責人柯慶施在黨內被尊稱為「柯老」，早在1921年，他被選送到蘇聯共產主義勞動者大學留學，但他不是一位教條主義者。正是他率先提出「大寫十三年」的口號，並將「演不演現代戲」上升到政治高度。

應該指出的是，江青的講話〈談京劇革命〉得到書面發表之際，「樣板戲」三個字仍未出現。革命現代京劇首次從口頭

41 江青：〈談京劇革命——一九六四年七月在京劇現代戲觀摩演出人員的座談會上的講話〉，《紅旗》，1967年第6期。

42 上海滬東船廠五好工人居有松：〈在鬥爭中誕生的戲〉，《人民日報》，1966年10月24日。

上的「樣板」成為報紙上的「樣板戲」，是 1966 年 11 月 28 日舉行的「文藝界無產階級文化大革命大會」之後的事了。12 月 4 日，《人民日報》頭版發表了〈首都舉行文藝界無產階級文化大革命大會〉的報導，這是群眾第一次見到「樣板戲」「樣板團」這些詞語——它們被譽為「文藝戰線上的鬥批改」的榜樣：

江青同志最後說，我希望：全團同志能夠更高地舉起毛澤東思想偉大紅旗，突出無產階級政治，堅決貫徹以毛主席為代表的無產階級革命路線，徹底批判資產階級反動路線，在馬克思列寧主義、毛澤東思想的原則基礎上團結起來，完成一鬥二批三改的任務，把北京京劇一團建設成一個真正的無產階級化的戰鬥化的革命樣板團！<sup>43</sup>

「11·28 講話」是江青第一次以中央文革小組副組長的身份登台。她的發言次序緊隨陳伯達，位列第二。此前，絕大多數幹部群眾不認識毛澤東的妻子。政治人物的妻子憑藉一種新文化登上了政治舞台，這在歷史上並不多見。平心而論，若沒有江青，六七十年代的革命文藝可能是另一番景象。大歌舞、語錄歌和戲曲現代戲也許都有，但恐怕沒有京劇交響、鋼琴伴唱戲曲和京劇改編交響樂等等「洋為中用」的作品。

據最保守的統計，文革十年期間的「樣板戲」劇目如下：京劇有，中國京劇團：《紅燈記》、《紅色娘子軍》、

---

43 〈首都舉行文藝界無產階級文化大革命大會〉，《人民日報》，1966 年 12 月 4 日。

《平原作戰》、《草原兄妹》，北京京劇團：《沙家浜》、《杜鵑山》，上海京劇團：《智取威虎山》、《海港》、《龍江頌》、《磐石灣》、《審椅子》、《戰海浪》、《津江渡》、《新保管》、《閃閃的紅星》、《春苗》（未演出），山東京劇團：《奇襲白虎團》、《紅雲崗》，貴陽京劇團：《苗嶺風雷》等。

舞劇有，中國舞劇團：《紅色娘子軍》、《沂蒙頌》、《草原兒女》、《杜鵑山》，上海市舞蹈學校：《白毛女》等。

交響樂及其他有，中央樂團：革命交響音樂《沙家浜》、鋼琴伴奏《紅燈記》、鋼琴協奏曲《黃河》、交響組曲《白毛女》、琵琶協奏曲《草原小姐妹》、交響詩《劉胡蘭》、鋼琴協奏曲《戰颶風》，上海交響樂團：革命交響音樂《智取威虎山》、弦樂五重奏伴唱《海港》、弦樂四重奏《白毛女》、鋼琴組曲《紅色娘子軍》等。

從形式上看，樣板戲中數量最多的是「京劇交響」作品。以京劇而非芭蕾舞劇或西洋交響樂為基礎來樹「樣板」，是要擺脫改造了西方文藝的蘇聯文藝在各個藝術領域的主導性。

1967年5月17日，樣板戲進入了全國性的宣傳部署。由陳伯達負責起草的、中共中央關於紀念〈在延安文藝座談會上的講話〉發表二十五週年宣傳工作的七條意見中，有三條與樣板戲相關。<sup>44</sup> 在這幾條意見中，「革命樣板戲」首次出現量

---

44 這三條意見分別是：（三）發表並出版革命樣板戲的劇本和其他的革命文藝創作。組織革命文藝工作者寫些學習〈講話〉的心得體會，大力宣傳毛主席文藝路線的偉大勝利。（四）發表「林彪同志委託江青同志召開部隊文藝座談會紀要」江青同志一九六四年在全國革命現代京劇觀摩演出大會上的講話。（六）五月十日至五月三十一

詞：「八個」革命樣板戲，分別是京劇《紅燈記》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇襲白虎團》，芭蕾舞劇《紅色娘子軍》、《白毛女》和交響音樂《沙家浜》。此時，這八個戲仍處於修改階段，離最後定型的電影版差距極大。

「八個革命樣板戲」的講法符合集體主義的形式，也充分考慮到類型的多元（京劇、交響樂和舞劇）以及區域的多元（北京、上海和山東三地文藝院團）。陳伯達草擬的這些意見由毛澤東親自批閱同意後，《人民日報》迅速發表了標明了「八個樣板戲」的文章〈歡呼世界進入毛澤東思想偉大新時代〉<sup>45</sup>。

《紅旗》雜誌 1967 年第 6 期發表了江青的〈談京劇革命——一九六四年七月在京劇現代戲觀摩演出人員的座談會上的講話〉，同時發表社論〈歡呼京劇革命的偉大勝利〉。

六十年代，文化對政治的起承轉合具有不可替代的推動作用。文化同經濟、醫療、農業等其他領域不同，戲曲院團作為「實驗田」，其成功的效果最明顯、失敗的代價最小。政治人物對文藝的表態具有充分的「假定性」（hypothetical nature）：「進」可作政治性聯合的信號，「退」可作純粹的文藝決策。作為政治經濟領域尖銳衝突的緩衝帶，京劇那高度

日，全國各主要城市組織慶祝活動，演出革命樣板戲和革命電影，並廣泛地開展群眾性業餘文藝演出活動。京劇《智取威虎山》、《海港》、《紅燈記》、《沙家浜》、《奇襲白虎團》，芭蕾舞《紅色娘子軍》、《白毛女》，交響音樂《沙家浜》等革命樣板戲集中在首都演出。見〈中共中央關於紀念毛主席《在延安文藝座談會上的講話》發表二十五週年宣傳工作的意見〉，宣講家網 <http://www.71.cn/2012/0409/615024.shtml>，2017/4/4 查閱。

45 〈歡呼世界進入毛澤東思想偉大新時代〉，《人民日報》，1967 年 5 月 24 日。

凝練的程式（conventionalization）是文化革命所需的高度理論化的象徵物。京劇的「舞台假定性」<sup>46</sup>被「文化革命派」提煉加工後，指向一個逐步被證實的「共產主義假設」。

何為「共產主義假設」？想要理解文革的爆發，須牢記上個世紀是全球共產主義運動的世紀，革命的合法性基於「一場長期的政治鬥爭」，即「共產主義假設」之上。巴丟認為，「共產主義假設」意味著，自古以來便天經地義的那種安排——作為基礎的勞動從屬階級隸屬於占統治地位的階級這一階級邏輯——絕非必然；這種階級邏輯是可以被克服的。「共產主義假設」還認為，有一種可行的完全不同的集體組織方式，這種組織方式將消除財富的不平等甚至勞動分工。大量財富的私人占有及其繼承的轉移方式將被取消。與市民社會相分離的高壓國家的存在將不再必要：以生產者的自由聯合為基礎的漫長重組過程將註定使這樣的國家逐漸消亡。<sup>47</sup>

在「共產主義假設」所規定的社會劇場中，「十七年」間戲曲現代戲實驗的不斷失敗深刻地揭示了以下情形：社會主義的政黨國家本質上源於「共產主義假設」，而社會主義的文化機構卻否認這一點，竭力貶低那些用京劇反映現實的實驗劇目。作為意識形態的「逼真」，被不同的政治力量賦予針鋒相

46 作為舞台理論的「假定性」，最初是由俄國導演梅耶荷德提出的。「假定性」是一時一地的觀演的習慣，或可譯作「約定俗成」。詳見附錄一。

47 共產主義假設，也被譯作「共產主義設想」。本書借用這一理論分析馬克思主義政治經濟學與六十年代舞台假定性理論的內在聯繫，故將其譯作「共產主義假設」。阿蘭·巴丟：《共產主義設想》，汪民安主編：《生產·第六輯》，廣西師範大學出版社，2008年。

對的藝術意志，其引發的論辯，在社會主義國家內部、社會主義陣營之間和東西兩個陣營之間此起彼伏（詳見附錄一）。文革爆發前後，樣板戲唱段不斷示範並教育全世界的革命群眾如何正確認識了瞬息萬變的「兩類矛盾」（人民內部矛盾和敵我矛盾），不斷區別「敵我」。從文革史看，樣板戲本身是被環環相扣的「兩類矛盾」推上了輿論的戰場（詳見附錄二）。

### 三、樣板的成型：從「禮樂革命」到 「革命禮樂」

芭芭拉·米特勒（Barbara Mittler）的近作從「戲曲交響化」的角度考察了樣板戲對西方（資產階級）和傳統（封建）的推陳出新，並得出以下結論：在中國傳統戲曲的漫長流變中看樣板戲的誕生，「西體中用」的革命現代戲不過是古代英雄換了一身革命裝扮。<sup>48</sup> 中國一位音樂家張廣天也提出過相似的論點，他將樣板戲追溯至 18 世紀以來中國的文化自覺，認為「徽班進京」是對整個民族民間文化遺產的一次自發的大批判、大整理，而樣板戲是第二次的自覺實踐。不過，與米特勒不同，張廣天認為樣板戲是「以中化西」的最高成就。<sup>49</sup>

無論「西體中用」還是「以中化西」的講法都有片面性。不如說，樣板戲是「革命」與「禮樂」的辯證統一體，因此

48 Barbara Mittler. “Eight Stage Works for 800 Million People: The Great Proletarian Cultural Revolution in Music-A View from Revolutionary Opera”, *The Opera Quarterly*, Vol.26, No.2-3, pp.377-401.

49 張廣天：〈江山如畫宏圖展——從京劇革命看新中國的文化抱負〉，《文藝理論與批評》，2000 年第 1 期。

「橫看成嶺側成峰」。

「禮樂」是文化，「政刑」是國家。禮義立，則貴賤等；樂文同，則上下和。<sup>50</sup> 禮樂一體，能教化民心，樂文和諧，可以在多民族的政權更替中保持文化上的連貫性。古代雅樂失傳，隋煬帝設九部樂，其中只有兩部是中國音樂。到了唐代，外來音樂由於已經在民間生根，因此被老百姓認為是俗樂。<sup>51</sup> 清初思想家毛奇齡<sup>52</sup>（1623-1716）被後世認為對乾嘉學術有開世之功，對樂律、詩樂、禮樂均有獨特見解，他指出破除等級、貴俗賤雅的必要性：

古樂有貞淫而無雅俗，自唐分雅樂、俗樂、番樂三等。而近世論樂者，動輒以俗樂為譏，殊不知唐時分部之意，原非貴雅而賤俗也；以番樂難習，俗樂較易，最不下足學，則雅樂爾。<sup>53</sup>

琵琶、揚琴等近代被列入江南絲竹的漢族樂器，其實最早

50 孔穎達撰：《十三經注疏——禮記正義》，卷三十七《樂記》第十九，北京圖書出版社，2003年。《禮記·樂記》，時代文藝出版社，2003年，第172頁。

51 沈知白：《中國音樂史綱要》，上海文藝出版社，1982年，第62-75頁。

52 毛奇齡，是浙江蕭山人，人稱「西河先生」，明末清初經學家、思想家，反對朱子學，有《四書改錯》存世。康熙年間，他曾參與修《明史》，清初《四庫全書》收錄其著作二十八種，見於《存目》的三十五種，為《四庫全書》中個人著作被收錄最多的一位。

53 毛奇齡：〈竟山樂錄（節錄）〉，文化部文學藝術研究院音樂研究所編：《中國古代樂論》，人民音樂出版社，1981年，第378頁。

來自中亞。為京劇伴奏的胡琴在元代進入中國，原本是一種阿拉伯樂器。<sup>54</sup> 清代，「花部」皮黃腔逐步戰勝「雅部」崑腔。乾隆年間，皮黃腔在四川被稱為胡琴腔。<sup>55</sup> 皮黃並非純粹的漢族文化，而是多民族文化的集大成者。不同區域的文化一度在隋唐的俗文化中融為一體。戲台上胡華樂器的兼用，推動了各地聲腔的流變。

一些學者從官、民或滿、漢對立的非辯證觀點出發，強調清高宗乾隆晚年查禁「亂彈」以及他對「侉戲」的壓制。<sup>56</sup> 參考嘉慶皇帝有關宮廷演劇的上諭，「侉戲」不僅僅指幾齣戲，而是指代數量較多的、各類劇目的總稱。據朱家溍（1914-2003）考證，「侉戲」是清代內廷戲劇和南府、昇平署檔案中的一個特殊稱謂，又稱「侉腔」，包括時劇、吹腔、梆子、西皮、二黃在內，即「亂彈」。嘉慶七年有內廷演出「侉戲」的史料記載。<sup>57</sup> 乾隆查禁色情內容也並非針對「花部」聲腔。乾隆四十五年，朝鮮使臣於熱河觀戲，留下劇評：「樂無土革之器，其聲噍殺，無寬緩和平之意」<sup>58</sup>，也從側面說明，清代徽班合制皮黃的聲腔改革與中西配器的混編互為表裡。「花部」及其伴劇樂在與民間各劇種、樂器交匯後逐漸響徹清廷，成為「禮樂」的替代物。京劇革命繼承發展了上述禮樂嬗變。

54 沈知白：《中國音樂史綱要》，上海文藝出版社，1982年，第95頁。

55 于質斌：《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994年，第302頁。

56 王政堯：《清代戲劇文化考辨》，燕山出版社，2014年，第177頁。

57 朱家溍、丁汝芹：《清代內廷演劇始末考》，故宮出版社，2014年，第73頁。

58 吳晗輯：《朝鮮李朝實錄中的中國史料》下編卷十，《正宗實錄》一，中華書局，1980年，第4700頁。

洪子誠曾對樣板戲做出分析。他指出，「革命」是質疑、顛覆、突破和變化，而「樣板」在江青他們那裡帶有標準化的意義。「為建立作品與大眾的廣泛聯繫，起到教誨、宣傳、動員所必需。這裡面就存在裂痕和矛盾」。<sup>59</sup> 究竟如何理解這些「裂痕和矛盾」？對尚未成為博物館藝術的「革命禮樂」，不應以其內部矛盾的存在判斷其成敗，而要將其形式的演進作為歷史文獻，進入象徵形式的研究，辨識其在文藝觀和認識論上的成就。

姚文元<sup>60</sup>（1931-2005）指出，歷代封建階級以不斷「正」樂來鞏固統治，「雅樂」是「面對不可調和的階級矛盾又無法解決矛盾的結果」。<sup>61</sup> 樣板戲的誕生，得益於「文化革命派」對20世紀中國「禮樂」的兩次革命。邁斯納（Maurice Meisner，1931-2012）將新文化運動和五四運動，即1914年至1919年，視作中國的最初的文化革命。他認為中國的文化革命早於馬克思主義的傳入，以《新青年》雜誌為主要代表。<sup>62</sup> 援引[這一觀點，我將第一次文化革命視作一次旨在「破

59 洪子誠：〈內部的困境——也談樣板戲〉，《文藝爭鳴》，2015年第4期。

60 姚文元，浙江諸暨人，1962年在上海《解放日報》文藝部任職。1965年發表〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉，為發動「文革」製造輿論。1966年成為中央文革小組成員。1967年任上海市委第二書記、上海市革命委員會主任，後兼《紅旗》雜誌負責人。1976年被隔離審查。1981年被判處有期徒刑20年。1996年刑滿釋放。

61 姚文元：〈評周谷城先生的矛盾觀〉，《光明日報》，1964年5月10日。

62 Maurice Meisner. Mao's China and After: A History of the People's Republic, The Free Press, 1999, p.295.

舊」的「禮樂革命」。「禮樂革命」拆分文化、政治，砸碎封建禮教，是意識形態領域的革命。20世紀有兩次文化革命，第二次是無產階級文化大革命。曹征路認為，中國的共產黨人在文化心理上沒有徹底背叛儒家傳統，依然把自己作為高於農民階級的文化精英。為此，作為新的知識精英，從陳獨秀到毛澤東，發動了兩次試圖擺脫統治階級倫理的文化革命。<sup>63</sup>我認為，「禮樂」、「革命」並非二元對立。第一次文革是「禮樂革命」，第二次文革則是要完成向「革命禮樂」的轉化。在兩次文化革命之間，出現了「政黨國家化」的過程，隨之而來的是「革命禮樂」的倒退。京劇革命的前史，正是「革命禮樂」喪失了「革命」的部分，它把「人民性」掛在口頭，從而回到了舊「禮樂」。京劇的新創也就失去了它自誕生以來的群眾基礎。

1967年，《紅旗》雜誌社論說道：

一九六三年，在毛主席的親自指導下，我國進行的以戲劇改革為主要標誌的文藝革命，實際上是無產階級文化大革命的開端。<sup>64</sup>

戲劇改革如何引發無產階級文化大革命？「破舊」、「立新」是不可分割的兩個步驟，藉此才能理解樣板戲從誕生到成型之間的巨大變化。反之，對樣板戲形式的深入認識，會幫助

63 曹征路：〈兩次文化革命——從陳獨秀到毛澤東〉，紅歌會網 <http://www.szhgh.com/Article/opinion/xuezhe/2018-01-22/159746.html>，2018/4/17 查閱。

64 〈把無產階級文化大革命進行到底〉，《紅旗》，1967年第1期。

我們更好地理解文化大革命為何爆發這個問題。

六十年代，「全國京劇現代戲觀摩演出大會」在京召開，它可謂歷史上第二次「徽班進京」。只不過這一次，「侉戲」和「亂彈」有了「樣板」這個榮耀稱號。革命現代戲之所以被稱為「樣板」，是為了把那些從不聽傳統戲的工農兵觀眾請到國家的劇場中。

在馬克思主義理論中，無產階級專政（dictatorship of the proletariat）指由無產階級（僅從勞動取得收入的產業工人）統治的政體，是從廢除資本主義邁向共產主義的過渡階段的統治；在這個過渡階段，無產階級得壓制資產階級對社會主義革命的反抗力量，打破階級制度的社會關係，以創建一個新的無階級的社會。何為無產階級文化？列寧在回應與布哈林的分歧時指出：無產階級文化就等於共產主義。建設無產階級文化就是建設社會主義、共產主義，也就是說，這種文化是在建設社會主義的過程中完成的。

文化革命的根本目的，恰如《紅燈記》一篇劇評的標題所言——「依照無產階級先鋒隊的面貌改造世界」<sup>65</sup>。台上台下互相對照，無產階級專政的中國形式，是唱著皮黃戲的工農兵登上國家劇院的西式舞台，為無產階級專政的民族國家創造新的文化符號。在劇場實踐中，樣板戲那立足於「唱念」層面的腔詞改革和「做打」層面的身心革命凝結為「革命禮樂」，「反映」和「示範」了無產階級文化。

---

65 南哨：〈依照無產階級先鋒隊的面貌改造世界——贊革命樣板戲《紅燈記》中李玉和英雄形象的塑造〉，《贊革命現代京劇〈紅燈記〉》，天津人民出版社，1973年，第38頁。

文化大革命究竟有沒有創造出無產階級文化？對此，不同的人有不同的看法。安舟（Joel Andreas）認為：「文革（文化大革命）代表著 20 世紀共產主義鏟平階級實驗的最高峰」<sup>66</sup>。無產階級文化一度登上了「鏟平階級的最高峰」。七十年代，姚文元曾如此回答無產階級文化的問題：

有的人說現在沒有文化。到底什麼是知識文化？主席講，就是生產鬥爭，階級鬥爭知識，哲學就是它們的概括和總結。念了書，不會做工、務農，不會分析問題，有什麼用？這不是有知識。極而言之，培養有社會主義覺悟但文化稍低的勞動者和培養雖然有知識但不搞社會主義的，哪個好？我們還是要文化的，要一個堅決走社會主義道路的人。<sup>67</sup>

舞台上那些「堅決走社會主義道路」的「新人」，比公開或未公開的歷史文獻更公正、客觀地揭示出「鏟平階級實驗」在文化大革命時期一度抵達的高度。樣板戲既是社會主義中國的禮樂形式，身上又負載了克服禮樂限度的職責。在創作和觀演中，這種藝術樣式呈現給後人的種種矛盾和不解之謎，與其說是文化大革命「內部的困境」<sup>68</sup>，不如說是中國文化自「禮

66 安舟著，何大明譯：《紅色工程師的崛起：清華大學與中國技術官僚階級的起源》，香港中文大學出版社，2017 年，第 283 頁。

67 姚文元對《紅旗》雜誌編輯組召集人的談話，見宣講家網 <http://www.71.cn/2012/0410/513640.shtml>，2015 年 3 月查閱。

68 洪子誠：〈內部的困境——也談樣板戲〉，《文藝爭鳴》，2015 年第 4 期。

樂革命」向「革命禮樂」過渡的軌跡。若用樣板戲的劇場理論闡釋文化大革命，它是社會主義新人在「無產階級專政」的「規定情境」中所做的「判斷」與「決定」，「認識」和「實踐」。

概言之，京劇於 20 世紀的流變記錄著近代以來中國的變革和革命。

#### 四、文化革命研究和樣板戲研究之對觀

黑格爾提出：「藝術並不是一種單純的娛樂、效用或遊戲的勾當，而是……要展現真理」<sup>69</sup>。以此言之，「反映」和「示範」了無產階級文化的樣板戲，展現的是馬克思主義的真理。

考察「後文革」時期西方學界對文化革命的研究，我們可以看到，政治研究和文藝研究的隔離，這是文化革命相關研究的一種主要傾向。

在文革政治的研究領域，文化大革命研究的重點之一是文革中出現的「派性」（factionalism）問題。在中共的語境中，派性就是派別性，與黨性對立，指革命隊伍內某些人站在個人和小團體的立場上，以一派的利益高於一切，以一派的得失為轉移，結派營私。「派性」作為一個貶義詞，與無產階級的「黨性」相對立。文革的「派性」與上述定義有所區別，特指文化大革命期間，在各級黨組織被「奪權」後、自下而上開展

---

69 黑格爾著，朱光潛譯：《美學（第三卷）》下冊，商務印書館，1979 年。

文化革命的群眾在政治運動中的內部矛盾。由於群眾運動無法克服「派性」，「一鬥二批三改」從「文鬥」轉向「武鬥」，地方文革對「武鬥」的複製令其走向了「擴大化」。

近年來，文革研究的主要分歧圍繞著七十年代西方中國研究所確立的「社會衝突論」（social interpretation）展開。

「社會衝突論」中，關於文革「派性」的社會學解釋是：群眾運動分為兩派，其中保守派傾向於維持現狀，例如保衛黨委、支持部隊；造反派則響應毛澤東的號召，在政治上和文化上，更為激烈地改變既有的體制。<sup>70</sup> 為了反駁「社會衝突論」這個理論假設，學界有過「兩個文革」、「兩種理論」、「兩類精英」、「中心／邊緣」等論述。

例如，楊小凱將文革區分出「官」、「民」的「兩個文革」，一個是上層權力鬥爭，另一個是群眾反官僚政治階級的運動。<sup>71</sup> 林偉然認為，前述「兩個文革」是一種「方便的理論」，接受了官方對迫害老幹部事件的渲染，旨在重彈文革的「低法治」等等老調。林偉然提出文革中並存著「兩種階級理論」，其中的「舊階級鬥爭理論」是文革前國家用於社會改造的思想意識形態，而「新階級鬥爭理論」是文革以來社會用於重建國家的思想意識形態。故而文革實踐中「派性」鬥爭的爆發，是新舊階級鬥爭理論之間競爭的具體表現。總之這反映出毛澤東的革命理論並不成熟。<sup>72</sup> 王紹光向「十七年」追溯「派

70 相關討論參見文浩、魏昂德、安戈、安舟和吳一慶：〈2016年亞洲研究協會年會：關於文化大革命群眾運動派性問題圓桌討論會的報告〉，《記憶》，第189期，2017年7月31日。

71 楊小凱：《牛鬼蛇神錄》，香港牛津大學出版社，1988年。

72 林偉然：《一場夭折的中國文化啟蒙運動——階級鬥爭理論和文化大

性」的形成，提出 1957 年「反右」的「擴大化」也是由類似新舊精英之間的矛盾所引發，由此，群眾運動中「派性」並非文革的新生事物，而無非是上層文革中「新舊精英」衝突在底層的鏡像。上述說法實際是官民對立的「權力鬥爭論」的一種變形。<sup>73</sup>

為進一步解釋「底層文革」，楊小凱認為，在中央文革小組對左派整風之後，遠離中心的「無政府主義造反派」感受到了「地方鎮壓機器」和「中央文革小組」的雙重壓力，壓迫的增強導致了叛逆情緒的增強和地方武鬥的加劇。以「底層文革」為對象，吳一慶考察地方文革中出現的激烈「派性」，試圖突破「社會衝突論」和「權力鬥爭論」的研究範式。他大量搜集整理湖南群眾組織「省無聯」的運動軌跡，將官民「兩個文革」轉化為「中心和邊緣」的文革，指出位於中心的毛澤東晚年思想的局限，相反身處政治邊緣的年輕人則提供了一種更為深入而理智的解決方案。<sup>74</sup> 而安舟著眼於文革中的主體，將抽象的意識形態一分為二，塑型為文化和政治兩方面，繼而將捍衛政治資本的紅衛兵歸為一派，捍衛文化資本的另劃一派。他認為這種文化、政治的分野在文革後期水到渠成地造成了「紅色工程師的崛起」。<sup>75</sup> 誠然，文化、政治的分分合合從來

革命》，威斯康星州大學哲學博士論文，1996 年，第 9 頁。

73 王紹光、陽敏：〈歷史的邏輯與知識分子命運的變遷——王紹光博士專訪〉，《南風窗》，2007 年第 2 期。全文見 [http://www.cuhk.edu.hk/gpa/wang\\_files/Publist.htm](http://www.cuhk.edu.hk/gpa/wang_files/Publist.htm)，2017/3/31 查閱。

74 Yiching Wu. *The Cultural Revolution at the Margins: Chinese Socialism in Crisis*, Harvard University Press, 2014.

75 Joel Andreas. “Battling over political and cultural power during the

不是「一錘定音」的，「一分為二」不足以闡釋「派性」的興衰。不過，對文化革命的主體性之「流變」的分析，避免了文革研究滑向另一種錯誤的傾向。

魏昂德（Andrew Walder）提出過一種「去政治化」<sup>76</sup> 的文革論，將「派性」解釋為不同人在不確定的「政治背景」（political context）中採取的不同立場。那麼，一旦派系形成，真正的群眾政治也就結束了，剩下的只是為證明其政治立場而戰鬥的「表演」罷了。<sup>77</sup> 文革時期身在武漢的王紹光講述了一段個人體驗：上海的「一月革命」支持「奪權」，當時很多人不了解「奪權」是什麼意思。「奪權」高潮時，武漢肉類聯合加工廠的工人把肉聯廠所有的公章都奪過來了，然後拴在褲腰帶上，他覺得這就是「奪權」了。王紹光認為，顯然那位工人並不知道奪權的真正含義是什麼。<sup>78</sup>

上述研究和口述，錯誤地將文革「派性」劃歸為某種群眾性的行為藝術（performance arts）。行為藝術指在特定時間和地點，由個人或群體行為構成的藝術形式，是 20 世紀六十年

Chinese Cultural Revolution”, Theory and Society 31: 463-519. 又見安舟著，何大明譯：《紅色工程師的崛起：清華大學與中國技術官僚階級的起源》，香港中文大學出版社，2017 年。

76 「去政治化」是政治的一種特定形式，它沒有也不可能取消政治關係，而是用一種非政治化的方式表述和建構特定支配的方式。這一政治形式即「去政治化的政治」。汪暉：《去政治化的政治——短 20 世紀的終結與 90 年代》，三聯書店，2008 年，第 40 頁。

77 Andrew Walder. “Tan Lifu: A ‘Reactionary’ Red Guard in Historical Perspective”, The China Quarterly, No.180 (Dec., 2004), pp.965-988.

78 王紹光：〈「文革」中的「新思潮」：從伊林·濂西到李一哲〉，《開放時代》，2013 年第 1 期。

代根據藝術家維托·阿肯錫（Vito Acconci）和約瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）等人的作品來定義的。它包含以下四項基本元素：時間、地點、行為藝術者的身體，以及與觀眾的交流。從劇場的意識形態史看，行為藝術本質上是一種觀念藝術；「走出劇場」與「告別革命」具有突破時空的互文性。

退一步說，將「派性」過度「問題化」，從「派性一武鬥」的小孔「再現」出一幅所謂的「文革全景」，這無疑是接受了「毛的最後的革命」<sup>79</sup> 這一假設的結果。「Mao's last revolution」這個提法，最初是麥克法謗爾在 1966 年 10 月發表的一篇文革現狀綜述的短文的標題。該文文末提及，在「接班人」林彪接過領導權後，中國進入軍管的局面，這種狀況可能意味著毛澤東親手破壞了他發動文革以建立無產階級專政的初衷。<sup>80</sup> 七十年代中期，邁斯納使用「毛的最後的革命」這一說法，從整全的 20 世紀中國內部考察文革。<sup>81</sup> 後冷戰時期，

「毛的最後的革命」成為「繼續革命」難以為繼的符號，其思想資源是法蘭西斯·福山（F. Fukuyama）提出的「歷史終結論」。「歷史終結論」源於他在 1988 年一次題為「歷史的終點」的講座。1989 年，美國新保守主義期刊《國家利益》發表了這篇文章，標誌「歷史終結論」作為一個完整的理論體系正式出籠。「歷史終結論」做出了全球共產主義徹底失敗的宣

79 Roderick MacFarquhar & Michael Schoenhals. *Mao's Last Revolution*, Harvard University Press, 2006.

80 Roderick MacFarquhar. "Mao's Last Revolution", *Foreign Affairs*. Vol. 45, No.1 (Oct., 1966), pp.112-124.

81 Maurice Meisner. *Mao's China and After: A History of the People's Republic*, The Free Press, 1999, p.302.

判。在麥克法誇爾於 2006 年正式出版的同名著作中，「毛的最後的革命」這一說法變成了依附於「歷史終結論」的一種後見之明。

無論學者將文革假設為「毛的最後的革命」還是「一場夭折的、對思想和意識形態的革命」<sup>82</sup>，這些假設都無法繞過下列問題：在中國，無產階級的文化（即列寧所謂的共產主義的標誌）是否真實存在過？對這個問題，我在導論的前一部分已經給出答案。

由此，樣板戲研究的重要意義，在於破除主流文革圖景的那些「成像小孔」。作為無產階級文化的遺跡，樣板戲為既有的文革研究增添了音樂形式這個「聽筒」。

作為「毛的最後的革命」等文革圖景的反例，一些學者對農村文化大革命的研究足以證偽「文化大革命扼殺文化」的假設。在農村，樣板戲的演出晚於城市，自 1968 年興起，隨樣板戲電影的普及而衰落。通過精簡配器，戲曲交響作品走向基層，提供了令農民耳目一新的經典劇目，在最廣闊的鄉村踐行了空前絕後的社會主義教化，其影響經久不衰。高默波聚焦江西波陽一個村莊的變遷，發現樣板戲演出是高家村初次接觸劇場性的集體觀演。農村文化繁榮的物質基礎，是生產隊為樣板戲演出提供資金，並為參演農民記工分，調動了基層文藝骨幹的積極性。<sup>83</sup> 沙垚在對陝西皮影戲的田野調研中發現，以盈利

82 宋嘉俳：〈思想革命還是制度革命？——以《一場夭折的中國文化啟蒙運動》為中心〉，「1970 年代思想與新時期文學的起源學術研討會」論文，2017 年 2 月 4 日。

83 高默波著，章少泉等譯：《高家村：共和國農村生活素描》，香港中文大學出版社，2013 年。

為目的、非樣板戲的其他劇目雖也由人民公社自籌經費，但按照副業收入來管理分配。<sup>84</sup> 由縣文化部門進行文化統籌，突出樣板戲，兼顧民間形式，既限制了鄉村講唱形式中最賣座的「三俗」內容，又照顧到農民藝人開展文藝勞動的積極性。以人民公社和生產隊為製作單位，農民自行對演出資金和場地進行物質調配，這些文化活動既因地制宜又自給自足。張麗軍以山東壽光莊戶劇團為案例，對地縣以下地區樣板戲的群眾參與做了問卷統計，發現突出樣板戲的農民文藝在人民公社條件下達到了空前絕後的活躍度。<sup>85</sup>

對文革歷史負面材料的過度曝光，固然是為了反覆證實「歷史終結論」和文革失敗的必然性；但正視文革的種種教訓，也是此刻這個「歷史終結論」終結之時，我們所面對的重要課題。

如何擺脫「毛的最後的革命」的總體圖景，還原文革「派性」的真相並分析其流變？我發現，樣板戲研究的成果可以為政治研究中的「派性」考察打開思路。縱觀樣板戲研究，它雖是以文化為中心的文革研究，但從文藝領域向政治領域突破的嘗試從未中斷。近來學界對文革時期的文化生產的討論已拓展至視聽層面。彭麗君聆聽了 1974 年李一哲〈關於社會主義民主與法制〉這張大字報張貼前後錄製的粵劇版《杜鵑山》，指出其中西混編的配樂形式是一種烏托邦運動破滅之際的離經

84 沙垚、梁君健：〈農村文藝實踐的再思考：以人民公社時期關中地區的皮影戲為例〉，《文藝理論與批評》，2017年第3期。

85 張麗軍：《「樣板戲」在鄉土中國的接受美學研究》，人民出版社，2014年。

叛道。<sup>86</sup> 在文革時期樣板戲的評論文章中，「洋為中用」被反覆強調，而「後文革」的樣板戲研究者往往忘卻了這一點。實際上，七十年代中國興起了一股學習西洋樂器和外語的熱潮，「中國比任何國家有更多的李斯特」<sup>87</sup>。有識之士如 John Winzenburg 注意到四十年代猶太音樂家阿甫夏洛穆夫（Aaron Avshalomov，1894-1965）編創之音樂劇《孟姜女》的「京劇交響化」與樣板戲的相似之處。<sup>88</sup> Barbara Mittler 也在對《智取威虎山》戲曲交響化的分析中注意到觀演中樣板戲的模式化與多元性並存的開放性。<sup>89</sup> 這些研究反過來證明，粵劇《杜鵑山》的音樂特點並非地方特性，恰恰是地方劇團學習樣板戲的結果，是「革命／禮樂」向地方傳播的案例。

因此，「邊緣」、「民間」、「地方」、「異端思潮」的所謂「文革主體」在「反叛」中央的過程中創造出新形式，這類說法值得商榷。反觀文革的「派性」問題，在文化大革命中，以「四大自由」（大鳴、大放、大字報、大辯論）為武器，從下列三個方面決定了「派性」這個流動的象徵形式：一是「約定俗成」，例如文革中的群眾對多元性（革命）和正統

86 彭麗君著，李祖喬譯：《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》，香港中文大學出版社，2017年。

87 羅克珊·維特克著，范思譯：《江青同志》，星克爾出版有限公司，2006年，第501頁。

88 John Winzenburg. “Musical-Dramatic Experimentation in Yangbanxi: A Case for Precedence in The Great Wall”, see Listening to China’s Cultural Revolution: Music Politics, and Cultural Continuities, Ed by Paul Clark, Palgrave Macmillan, 2016.

89 Barbara Mittler. A Continuous Revolution, Making Sense of Cultural Revolution Culture, Harvard University Asia Center, 2012.

性（禮樂）的好惡，具體體現在血統、階級、親疏、專業和閱歷等方面的傾向性；二是文革運動中的主體性，例如群眾在前述之革命／禮樂的傾向中做出的「敵友」區分（文革中的「逍遙派」通常主觀上拒絕判斷「敵友」，躲避或放棄自己的傾向性）；三是「敵友」區分後進行的實踐，例如「隔離」或「聯合」這兩種做法。造反派組織的參與者自身往往在出身等方面更多元，易傾向於在運動中推動「聯合」，取消身分差異，不斷「拉人」。而保守派組織的參與者，通常在出身上更單一，他們傾向於在運動中不斷辨別「差異」，唯身分論，採取「隔離」手段，不斷「踢人」。總之，「派性」是流動的象徵形式，它不是固定的判斷，其實踐隨文化革命的形勢不斷變化。因此，樣板戲的目標，正是要宣傳「隔離」、「聯合」的辯證法，教育群眾如何吸取「武鬥」帶來的「血的教訓」（如《杜鵑山》中一段核心唱段的標題），在瞬息萬變的革命形勢中不斷辨別「敵友」。

以上，將「文化」、「政治」兩方面的研究聚集起來，我們看到，「你方唱罷我登場」，這是無產階級專政的歷史規定性；「沒有小角色只有小演員」，這是文化大革命的舞台規定性。文革中，在舞台藝術領域，「文化革命派」拒絕塑造無差別的群眾，通過顛倒舊的等級，讓無產階級的「新君子」登台。在那個人民群眾當家做主的時代，只要樣板戲演出每天進行，舊人成為新人，「底包」、「角兒」互換，「龍套」爭做「主角」，知識分子下鄉勞動，工農兵上大學……凡此種種，並非封建等級制的回潮或「政治名分」的爭奪戰<sup>90</sup>，而是群眾

---

90 李遜：《革命造反年代：上海文革運動史稿》，牛津大學出版社，

在毛澤東所確立的、文化大革命這個「規定情境」<sup>91</sup> 中的「即興發揮」。

對於招致「武鬥」的「派性」，具體某派或某人，出於各自的透視單點，體驗到對立面的「人格化力量」之時，也極易深陷其中，無法對眼前的「再現」做出反思。後文革時期的「傷痕文學」、「後悔史學」是對「再現」的不斷回放。「派性」至今連綿不絕，甚至影響了對「派性」的研究。對此，這裡不展開論述。概言之，「派性」頑強的生命力來自群眾運動本身，「派性」的歷史恰恰說明：無產階級文化從來不是在任何「無菌實驗室」中培養出來的，一切「新人」的誕生都須「經風雨，見世面」<sup>92</sup>。

最後也是最關鍵的一個問題：台上再現「新人」易，台下「新」人難。文化革命的勝利，不僅需要克服技術局限和理論難題，更在於將資產階級「新青年」教育成社會主義「新人」。安舟認為，無論蘇聯還是中國，「技術官僚」這一文化

---

2015 年，第 11 頁。

91 規定情境（given situation），是 20 世紀舞台電影表演的主要流派蘇聯戲劇導演斯坦尼斯拉夫斯基體系的戲劇表導演術語。指作家在劇本中為人物活動所規定的具體環境和實際情況以及藝術家們在二度創作中對劇本和演出所做的大量內容補充。《演員自我修養》一書解釋了規定情境的含義。規定情境有外部的和內部的兩個方面。外部規定情境就是劇本的事實、事件，是形成人物性格的各種外因的根據。內部規定情境是演員創作所要依據的一切主觀條件的概括，也是展示人物性格的各種內因的根據。外部情境與內部情境之間是不可分割的。

92 毛澤東：〈組織起來〉（1943 年 11 月 29 日），《毛澤東選集（第三卷）》，人民出版社，1991 年。

的「新階級」不是共產主義革命家處心積慮培養出來的。<sup>93</sup> 在中國，文化的「新階級」被毛澤東稱作「意識形態工作者」。

「意識形態工作者」這個術語來自毛澤東在 1968 年 8 月 31 日給〈上海工人技術人員在鬥爭中成長〉加的按語。這個群體包括了教授、教員、科學家、新聞工作者、文學家、藝術家和理論家在內。五四時期，「意識形態工作者」尚處於感性認識階段，是「自在的階級」，將來自古代或外國的要素運用於新文化的創造。<sup>94</sup> 延安時期，他們是無產階級歷史任務的同路人，保持了其「自在」的狀態。社會主義建設時期，在各類協會和單位中，他們成為知識分子階層，其中有一小部分是「三名三高」，最頂端是「文化官僚」。文化大革命時期，這一群體被塑造為具有「無產階級認同」的「自為」的階級，即無產階級的「意識形態工作者」。文革時期，對「意識形態工作者」中的「新人」的塑造是建構無產階級文化的題中之義。文革研究者鄒讜認為，宏觀的政治轉型需要微觀的理論調整和文化策略的輔助，以「組織社會進程和心理進程的樣板」。<sup>95</sup> 在微觀層面，文化大革命以相對而言較小的代價取得了最廣闊深遠的「新」人效果。結合黨史、單位體制、家庭關係等等，才能看清楚文化知識分子從被動到主動、從被迫到自覺、從客體到主體

93 安舟著，何大明譯：《紅色工程師的崛起：清華大學與中國技術官僚階級的起源》，香港中文大學出版社，2017 年，第 5 頁。

94 毛澤東：〈實踐論〉，《毛澤東選集（第一卷）》，人民出版社，1991 年，第 288 頁。

95 鄭讜：《二十世紀中國政治——從宏觀歷史與微觀行動角度看》，牛津大學出版社，1994 年；轉引自 Clifford Geertz. *The Interpretation of Culture*, New York : Basic Books, 1973. pp.216-220。

的心路歷程。文革前的「文化官僚」被「打倒」，藝術工作者的個人使命感和自上而下的政治運動這二者的同一化，催生了文化大革命中的「意識形態工作者」這一群體。文化大革命結束後，作為「意識形態工作者」的文化知識分子被作為「技術官僚」的科技知識分子邊緣化；「文化官僚」雖回到原地，卻失去了「十七年」中掌控的政治資本。「技術官僚」這一新階級的誕生，是文革結束後新生的政治精英與文革前的舊知識精英的合流而成的。<sup>96</sup> 安舟強調新、舊精英，文化、政治資本等方方面面的「一分為二」；相較而言，我更側重於文化革命的總體性中，文化與政治的「合二為一」，關注在「新」人的、廣義的文革劇場中，流變的人民內部矛盾如何艱難地達成均勢。

概言之，作為禮樂革命最新形式的文化大革命最終指向「花部」的「聯合體」，那是全球資本主義條件下社會生產者的自由聯合——一種未完成的革命禮樂。

## 五、史料來源和論述框架

書中援引之史料的搜集和考辨，主要針對社會主義文化建設和文化大革命的檔案、文獻和口述，包括下列三方面：

一、樣板戲在編創、定型、演出和宣傳的幕後都有一大批業務骨幹，這些歷史見證人有不少仍然在世，他們的回憶和感受既是研究樣板戲的寶貴資料，也是與非文藝領域的文革史料

---

96 安舟著，何大明譯：《紅色工程師的崛起：清華大學與中國技術官僚階級的起源》，香港中文大學出版社，2017年，第5頁。

互相求證的依據。我對這批親歷者進行了採訪，具體參考了下列前輩的口述：杜鳴心、李正忠、馬科、李暢、謝鵬飛、王明龍、陳應時、呂韌敏、戚本禹、沈利群、龔國泰、張科明、張伯凡、茅沅、盛禮洪、王樹元、謝偉才、陳暉、李唯、張魯華、吳川、李吉提、于佳易、吳亦南等。其中，陳應時、王樹元、龔國泰、呂韌敏和陳暉都曾費心審定相關段落。援引這些口述時，我也參考了相關歷史檔案和已出版的回憶錄，對一手材料進行交叉求證，以確保論據的客觀、真實。

二、樣板戲相關的資料檔案，以「樣板團」為單位，保留了不少藝術檔案，包括創作組與觀眾的座談記錄、劇組的人事變動、劇本修改情況匯報、領導指示和觀眾來信等等。上海檔案館和上海京劇院保存的檔案初步還原了現代戲到樣板戲的創作過程，揭示出主創和觀眾、幹部和群眾、工人和農民、軍與民的多重視角，以及貫穿文革不同階段的、觀演與創作的頻繁互動。

三、影視產品的全球傳播、折子戲的傳唱和大戲的復排及其爭鳴。自本書的研究開展之際，正逢官方頻繁公演樣板戲之際。半個世紀前的唱念做打由新一代藝術工作者傳承為活的「紀念碑」；著作相關的知識產權糾紛也打開了文化政治的時空維度，見證了文化革命之遺產在資產階級法權中的困境。

因此，本書的研究方法，是聚合「文化」、「政治」這兩種理論視野考察京劇革命，透析作為文化實踐的文化革命和作為政治實踐的文化大革命這兩者的關係，並進一步釐清 20 世紀共產主義文化政治與歷史實踐的關係。為此，本書將對文化革命研究（意識形態研究）和文化大革命研究（政治運動研究）這兩個領域的學術成果進行交叉求證。

本書的敘述由五十年代末從蘇聯進入中國的導演理論「在動作中分析劇本和角色」<sup>97</sup> 中得到靈感，將樣板戲的接力編創當成「動作」，將文化大革命作為「劇本」，將樣板戲的主創者作為「角色」，繼而在創排樣板戲這個「動作」中分析文化大革命的「劇本」及其推動性「角色」。

全書內容簡述如下：

導論做出以下假設：樣板戲是中國傳統「聲詩」在 20 世紀文化革命中演化出的最新形式，它並非一時一地的藝術創作，而是具有超越時空的文化政治功能——「革命」、「禮樂」的辯證統一體。京劇革命初期，主創者克服「禮樂革命」的華夷之辨，中期完成了京劇配樂的交響化，後期實現了戲曲歌劇化，終令腔詞和配樂脫胎換骨，成為音畫交響的「革命禮樂」。

第一章，主要論述文化革命影響下的音樂戲劇改革，近代舊劇演出在視、聽兩個層面對西方觀演、宗教音樂的改造利用。在 20 世紀三、四十年代的通商口岸，西方劇場的「再現」及其觀念和西洋音樂的和聲對位技巧影響了京劇改良，戲曲在曲、文的結構中自覺地納入了樂、劇的要素。與秧歌、秦腔等地方曲藝相比，京劇作為較早經歷了大眾化運動的「聽覺文化」，無論在城鄉都能吸引聽眾。三、四十年代之交，當中國革命從農民戰爭進化為列寧式「革命團體的間接面對群眾的政治」，傳統戲逐漸讓位於新編歷史劇。在延安，毛澤東用

---

97 瑪·克尼別爾等著，馬華等譯：〈在動作中分析劇本和角色〉，《戲劇理論譯文集（第一輯）：在動作中分析劇本和角色》，中國戲劇出版社，1957 年。

「民族形式」將戰時革命文藝對舊程式的利用合理化，令文化轉化成「能動的反映論」，承擔起統戰的動員作用。舊劇程式的能動性在四十年代的延安被激發。延安〈講話〉讓掌握西洋音樂技術的「文化革命派」加入到「花部」中。五十年代，許多「過渡戲」隨共產黨進入城市後，被改造為城鄉兼顧的新歌劇。

第二章第一部分，從「主要英雄人物」的政治決斷入手，沿著政治家的「聯合」和藝術家的「接力」這兩條脈絡，闡述「禮樂」、「革命」之間內部矛盾的具體表現，並追溯樣板戲的主創集體是如何採取不破不立的辦法，解決矛盾，創造出「革命禮樂」。西方戲劇的「第四堵牆」可謂眾所周知，而中國「前三十年」的舞台術語「拆音牆」卻沒有受到足夠的重視。「拆音牆」與西方理論無關，與六十年代「民族化」、「現代化」這兩個方針的內部衝突有關，是西式劇場與民間腔詞的磨合過程。1949年之後，新歌劇逐漸成為禮堂「正樂」，而中國自主修建的西式劇場無法滿足在配器上中西混編的新劇目的演出需要。新中國唱腔的「土洋之爭」是「花雅之爭」的復現。一方面，在社會主義改造過程中，先鋒黨面對的是小農經濟的汪洋大海和未經工業化改造的、分散的「花部」；另一方面，歌舞合樂的交響實驗自東西方文化充分融合的口岸城市發端，此為吸收了西洋特點的「雅部」。新中國的新文化，要破除而不是鞏固新編歷史劇、清官戲、鬼戲等象徵形式。「帝王將相」、「才子佳人」的受難和團圓，被跳芭蕾的白髮「女吊」（革命舞劇《白毛女》）和講「京白」的李鐵梅（革命現代京劇《紅燈記》）的階級復仇所取代。改編自元代雜劇《趙氏孤兒》的現代京劇《紅燈記》突出了革命三代人

的英雄形象，古老「花部」傳達出超越資產階級家庭倫理的「接力」。與此同時，「禮樂」和「革命」之間的矛盾在「大寫十三年」的戲曲現代戲創排中逐漸激化。

樣板戲成型於第二批京劇現代戲——交響化的京劇。五十年代中期，毛澤東同音樂工作者談話，試圖自上而下地解決民族形式和劇場觀演的矛盾。聲詩的「弦變」誕生於山東和上海。其中，東南的音樂劇《孟姜女》與西北的新歌劇《白毛女》應運而生。京劇交響化經由阿甫夏洛穆夫、沈知白和于會泳的接力試驗，最後由江青主導完成。1968年于會泳提出了眾所周知的「三個突出」，它最初是樣板戲創作的階段性理論成果，逐漸成為「統帥」樣板戲劇本創作、舞台美術和電影攝製等等不同門類的總則。「三突出」原則服務於人民英雄的塑造，吸收了西方劇場的線性透視。文革文化部對「無標題音樂」進行批判之際，于會泳將瓦格納的「主導動機」（leitmotiv）放在「中心導演制」中統籌安排，革命的、室內的、交響化的皮黃戲與從弦索腔、梆子腔發展而成的「三梆一落」融合，變化出既古又新、雅俗兼顧的「中國新歌劇」《杜鵑山》。

第三章致力於突破文革研究的「線性透視」，考察作為文化實踐的文化革命和作為政治實踐的文化大革命的關係。將文化大革命作為文化革命之「成套唱腔」的一部分，揭示「毛澤東崇拜」作為「中立和絃」的必要性。「九大」的召開確立了「新調」，「個人崇拜」這一「中立和絃」理應終止。「右傾翻案風」的風起之處，恰如西洋作曲法中的「模仿復調」。文革後期，中美關係「破冰」之際正是中國「革命禮樂」完成之時。于會泳身為樣板戲首席作曲家，又是文化部部長。由他負

責的對古典詞曲的「編配出新」為中國新歌劇埋下了種子。

餘論簡述了文革結束後的樣板戲觀演在中國大陸的情形。文化和政治分離之後，「禮樂」的結構依然存在。因此，即使「革命」的部分被否定了，樣板戲的「禮樂」層面並未被否定。與此同時，那些被樣板戲所超越的要素，例如「個人」「愛情」一旦復活，即復活為商品和雇傭關係。因此，樣板戲在各方面都成為不可複製、不可逾越的經典了。一方面，作為舊形式的樣板戲喪失了能動性，成為高台上的紀念碑；另一方面，有了文化產業的反面教材，一切拆解紀念碑的行為非但無法終結文化革命的影響，反而令文化革命的要素滲透到社會生活的各個方面。

附錄一最初放入了導論，但考慮到非戲劇專業的讀者未必有興趣讀，因此附於最後。舞台演出（representation）的流變揭示了意識形態的變遷。要研究認識的內容，首先要研究認識的歷史。考察 20 世紀西方戲劇史的一些關鍵概念，例如觀演、再現、假定性，無法離開對這些概念自身發展過程的辨析。從蘇維埃「戲劇的十月」開始，作為意識形態的再現發生了「政治化」、「去政治化」、「再政治化」的循環。中國的京劇革命完成了蘇維埃先鋒戲劇的未竟之志，其「立論」超越了因資本主義擴張而滲透至中國文化的「線性透視」。樣板戲重視英雄人物的塑造，但她不是西方現代戲劇、歌劇的複製品，也揚棄了對烏托邦的「再現」。

附錄二對文化大革命研究領域的兩大焦點（部隊和武鬥）做出梳理，以樣板團這一文革「單位」的考察為線索，主要梳理政治脈絡。樣板戲「亮相」後，一些問題迅速出現：第一，如同一切意識形態一樣，「亮相」這一刻，其方針也逐漸會喪

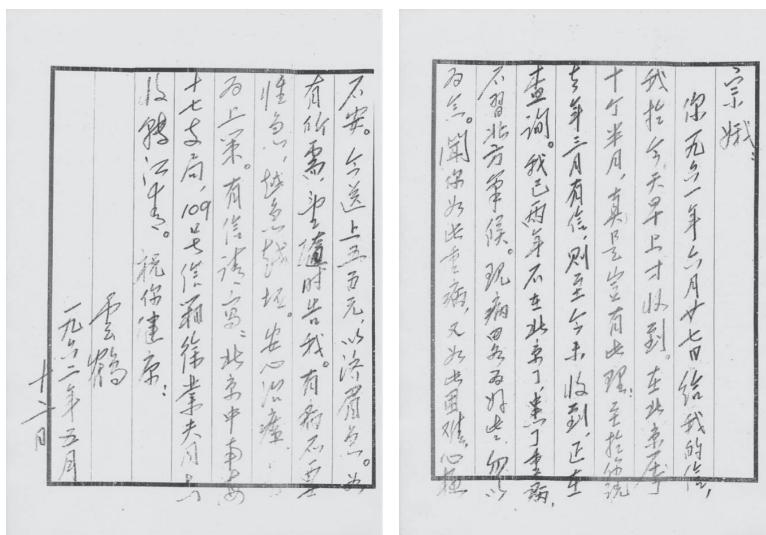
失政治能動性。第二，意識形態領域的「奪權」是過渡性的，「破舊」是為「立新」，「新人」的產生有賴於超越政黨政治的組織結構。通過對文革組織結構的梳理，我認為，文革中期，從上至下的、管理系統的恢復並非是文革政治「退潮」後的應急決策，而是文化革命組織建設中的必要環節。「單位」的流變隱藏了漫長的文化革命聚合人心的遺跡。麥克·道頓（Michael Dutton）研究五十年代「單位」體制後提出，毛澤東試圖將獨特的、政治性的「敵友」理論融入新中國「結構化的緊密性」，從而基本取消了公、私的對立。同理，對於文化大革命中各個不同階段的文化系統而言，無論在何種政治運動中，保障樣板戲的不斷觀演是其不變的原則。依據這一原則，文化大革命期間，在主創集體和觀眾之間，幹部和群眾之間，部隊幹部和「文化革命派」之間，主旋律的復調和變奏不絕於耳。在樣板戲的不斷上演中，南北（上海和北京）的流變得到凸顯，花（造反派）雅（保守派）的嬗變令主導者、參與者和後來的研究者均感詫異……文化大革命就像一部交織了文化運動和空間政治的「京劇交響」，辨識其主旋律、和聲、過門等等「作曲」手法，才能揭示文革政治的「布局」，為中國研究打開新的「聽闕」。



# 【第一章】—— 漫長的文化革命及其過渡形式

## 一、歌劇民族化和舊劇現代化：從一段家事說起

1996年出版的《建國以來毛澤東文稿》首次披露了1962年毛澤東以江青的名義寫的一封信，表明了毛澤東代筆江青處理私人事務的情形。



宗娥：

你一九六一年六月二十七日給我的信，我於今天早上才收到。在北京壓了十個半月，真是豈有此理！至於你說，去年三月有信，則至今未收到，正在查詢。我已兩年不在北京了，患了重病，不習北方氣候。現病略為好些，勿以為念。聞你如此重病，又如此困難，心極不安。今送上五百元，以濟眉急。如有所需，望隨時告我。有病不要性急，越急越壞。安心治療，是為上策。有信請寫：北京中南海十七支局 109 號信箱徐業夫同志收轉江青。

祝你健康！

雲鶴 一九六二年五月十二日

據編者稱，這封根據毛澤東手稿刊印的信，是毛澤東以江青的名義寫給曾在毛澤東家做保姆的陳宗娥的。然而，陳宗娥並非毛家保姆，而是江青在山東省立劇院學習時的同窗。陳宗娥家人曾給中央文獻出版社寫信，提出上述失實之處，對於這一要求，出版社方面也予以回信。然而，2013 年再版的《毛澤東年譜（1949-1976）》仍維持了錯誤的說法。<sup>1</sup>一段已經得到當事人的親屬澄清的史實，為何遲遲無法得到書面的、來自官方的糾正？毛澤東曾給江青在少女時代的「閨蜜」寫信，這

1 此事見 1962 年 5 月 12 日內容，載於《毛澤東年譜（1949-1976）（第五卷）》，中央文獻出版社，2013 年，第 102 頁，註釋 2：「陳宗娥，曾在毛澤東家做過保姆」。我看到一清所寫的〈日理萬機的毛澤東為何代筆夫人復信江青舊時藝校同學〉，一清二白講歷史 <http://www.toutiao.com/i6244668874336240130/>，而後，我聯繫到陳宗娥的女兒陳暉，確認了一清文章所述屬實。

揭示了毛澤東夫婦的親密關係。毛的家事與黨史緊密相連，是當代政治牢不可破的象徵形式，換言之，對其家庭史相關的細節披露都必須遵循新時期建構的「再現」及其「線性透視」。

1929年，陳宗娥（1912-1991）與李雲鶴（1915-1991）同時考入山東省立實驗劇院。這一年，李雲鶴十五歲，陳宗娥比她大三歲。同班僅有三位女生，入學後朝夕相處。陳暉回憶道：

考山東劇院時，我媽是從天津考去的，李雲鶴是從本地考上的。當時李雲鶴梳著一條大辮子，同學就笑她：「嘿，還是個帶辮兒的！」她就跟他們踩腳。<sup>2</sup>

山東省立實驗劇院原為留美學者趙太侔（1889-1968）等人創辦的民眾劇場，在1929年4月隨國民黨山東省政府遷入



山東省立劇院演員藍蘋與陳宗娥女士，見《北洋畫報》No.1428，1936年7月21日。（攝影：王卓）

<sup>2</sup> 以下關於陳宗娥的生平和回憶都是陳宗娥的女兒陳暉女士提供的。

濟南，更名為山東省立實驗劇院（以下簡稱「山實」），面向社會招生。<sup>3</sup> 1930 年 6 月，陳、李入校不到半年，發生了中原大戰<sup>4</sup>。趙太侔的學生、「山實」的教務主任王泊生（1902-1965）帶學生前往北平躲避戰火，陳宗娥與李雲鶴同往。李雲鶴在北京的這段生活，被傳為「戲齡太短、土音太重，北平人難以接受」，所以不得已返回山東。<sup>5</sup> 但據四十年代的報導，李雲鶴「說得一口好國語」，以至於有人說她是北平人。<sup>6</sup> 陳宗娥的自敘澄清並還原了李雲鶴在北平的演劇經歷：由於北平與濟南兩地觀眾的習慣不同，在北平，話劇觀者寥寥。據李暢回憶，當時凡是內容和藝術上嚴肅的話劇，在北平均每場只能賣掉幾排的票。話劇劇團總是債台高築，只能每天供給演員、職員一頓飯吃。上海也是如此。1939年以後，情形才有了改變。<sup>7</sup> 濟南有很多青年學生是話劇的忠實觀眾，北平則不然。因此，在北平的王泊生師生開始搭班

3 于蘭：〈山東省立劇院音樂史事考〉，《天津音樂學院學報》，2012年第2期。

4 中原大戰是中國近代史上規模最大的軍閥混戰。1928年，隨著張學良的東北軍退出關外，北伐正式宣告成功。不久後蔣介石、李宗仁、閻錫山、馮玉祥的四方軍隊改編為四大集團軍，開始了新的軍閥割據局面。北伐戰爭結束後，國民革命軍四大集團軍擁兵自重，分庭抗禮，拉開了中國近代史上一場規模最大、耗時最長的軍閥混戰——中原大戰。蔣介石為集權中央，使出“削藩策”。蔣桂戰爭後，蔣介石又把槍口指向了馮玉祥。各地軍閥聯手反蔣，卻在內訌中被蔣介石各個擊破。

5 徐明清：《明清歲月：徐明清回憶錄》，中共黨史出版社，2014年，第 76 頁。

6 鐵爐：〈毛澤東的夫人李雲鶴〉，《揚子江》，1946 年第 1 卷第 1 期，第 3 頁。

7 李暢：《清代以來的北京劇場》，北京燕山出版社，1998 年，第

子演京戲。

由王泊生領銜的「山實」時期的演出，崑亂不擋、中西合璧，體現了「國劇運動」的戲劇理念。「國劇運動」大致是新文化運動退潮之後，知識分子對舊文化的現代化改造，是在西式現代化的基礎上重新發現戲曲傳統的文化共識。這一運動的發端，始於余上沅和趙太侔等人，他們看到了話劇在中國發展的局限性，反對自然主義的舞台，以中西戲劇形態的比較入手，試圖改良舊劇，使之與歐洲象徵主義文藝潮流「接軌」。這從「山實」的教學設置中可見一般。「山實」的表演系，不僅需要學習國語、國文、戲劇概論、藝術概論和黨義等通習課，還需學習姿態表情、聲音表情、化妝術、音樂、舞蹈、習演（皮黃、秦腔、話劇、崑曲、徽劇）等業務課。<sup>8</sup>除此之外，還有音樂組、布景組和編劇組的選課方向。在音樂中，包含了聲樂、器樂、劇樂、詞曲和音樂史等五個方向。<sup>9</sup>另據1934年入學的學生回憶，考試有朗誦、視唱練耳和戲曲演唱等科目，還要表演小品片段。應該說，這比今天的戲劇、戲曲學院表演系招生的科目還要綜合些。「山實」培養了不少出類拔萃的藝術人才：男旦趙榮琛、生角任桂林（延安舊劇革命運動的代表人物，《三打祝家莊》的編導者）、旦角高麟（後入「中華劇專」改名高玉倩，《紅燈記》中李奶奶的扮演者）、

---

146 頁。

- 8 于清泉：〈培養戲劇人才的搖籃——記 30 年代的山東省立劇院〉，《新文化史料》，2000 年第 3 期。
- 9 王泊生：〈新歌劇：荊軻卷前〉，《劇學月刊》，1932 年第 1 卷第 9 期，第 69-73 頁。

崔嵬（電影《青春之歌》和《平原作戰》的導演）等等。<sup>10</sup>

無論是趙太侔還是王泊生都秉持「一代有一代之舞台」的看法，對改造舊劇的做法都予以肯定。這樣的藝術氛圍影響了李雲鶴的藝術審美。應該說，她的舊戲功底和對西方文藝的愛好來源於這個時期，但她在成年後主導的京劇革命又超越了這個時期的藝術理念。

陳宗娥的父親是大學教授，在京津兩地任教，主張男女平權、共同勞動解放自己，主持過天足會，鼓勵子女說，結婚不是出路。<sup>11</sup> 陳宗娥受父親影響，自幼要強。李雲鶴並非大家閨秀，自幼受盡欺凌，是在社會、性別和禮教等多重壓迫下參加革命的典型女性。王政研究了中國 20 世紀初女權主義與馬克思主義思潮的交匯下，參加共產主義革命的婦女的家庭出身和生活經歷：

她們之所以願意冒生命危險從事革命活動，主要和她們在童年和成年以後受到的社會性別壓迫有關。有些人就是從包辦婚姻或虐待她們的丈夫、公婆手中逃出來，投入共產黨革命陣營。對她們來說那是一個庇護所，除此之外，她們沒有任何地方可以躲避中國社會性別制度中允許的對婦女的摧殘。<sup>12</sup>

10 張寶彝：〈在山東省立劇院學習和生活散記〉，《春秋》，2007 年第 2 期。

11 見陳暉編輯《陳宗娥 1956 年自傳》（未刊稿）。

12 王政著，阿蘇譯：《尋找國家中的婦女：中國社會主義女權主義革命（1949-1964）》序言，加州大學出版社，2016 年。

三十年代的戲劇教育給了李雲鶴唯一的出路。與今天的戲劇學校不同，在動盪的年代，「山實」是中西混編的教學體制：既是參照西式教學體系建立的教育機構，也是拉上台就能唱的舊式戲班子。學生們邊學習邊實踐：一來有利於教學，二來部分解決了辦學的開支。1934年11月1日，「山實」重組為山東省立劇院（以下簡稱「省院」），隸屬教育廳社會教育科，王泊生升任院長。儘管同是「新月派」文人，但王泊生與前院長趙太侔的戲劇觀有所不同。趙太侔很早就將舊劇的「程式」譯作 conventionalization，曾在美國哥倫比亞大學研究院攻讀西洋戲劇，認為舊劇就是歌劇，其革新最關鍵在於改革音樂，因此呼喚「中國的瓦格納」。當然，音樂天才並非招之即來，因此，趙太侔提出，當音樂革新無法進行之時，可以先從劇本入手。<sup>13</sup> 王泊生原是票友「下海」，本身是「須生」，有組織「票房」的經驗，更了解京劇程式的利弊，因此，他提倡在整理舊劇的基礎上發展新歌劇。從橫向的比較看，趙太侔的歌劇理念著眼於未來，王泊生更強調舊劇形態上的可操作性、過渡性和訓練性。趙太侔擔任山大校長之後，由王泊生接任的「省院」裡頭分為音樂和表演兩個系。<sup>14</sup> 受到趙的影響，王泊生要在戲曲的基礎上創造一種瓦格納式的樂劇。<sup>15</sup> 由於教學設計與樂劇實驗息息相關，因此，「省院」的音樂系側重的不是

13 余上沅編：《國劇運動》，上海書店，1992年，第13頁。

14 于清泉：〈培養戲劇人才的搖籃——記30年代的山東省立劇院〉，《新文化史料》，2000年第3期。

15 李淑琴：〈王震亞先生訪談錄〉，2019年2月13日，見於「作曲與作曲理論學會公眾號」，2019/10/22查閱。

一般的西洋樂，而是適用於戲劇的配樂，即「伴劇器樂」。<sup>16</sup> 為此，王泊生專門從上海聘請了陳田鶴<sup>17</sup> 擔任音樂系的主任。

陳田鶴是留美學習音樂的第一代音樂教育家黃自的學生，是中國自己培養的第一代西洋樂作曲家。1936年，陳田鶴在國立上海音樂專科學校理論作曲組半工半讀，其間，經校長蕭友梅推薦，奔赴濟南，在王泊生主導的「省院」擔任樂理、和聲等課程的教員。<sup>18</sup> 由於他的到來，山東建成了全國最早的、由中國樂手組成的西洋交響樂隊。<sup>19</sup> 這支樂隊的首要任務不是演奏西洋交響樂，而是給實驗歌劇作伴奏，用音樂烘托戲劇形象。

16 在王泊生創造新歌劇中，分為音樂、舞台裝置、舞台話、化妝和動作這五部分，其中的音樂分為一般的、伴劇器樂兩類，（西洋）歌劇屬於一般的音樂，而包括崑曲、皮黃在內的傳統戲音樂則列入伴劇器樂之中。由此可見，他的新歌劇理念中，傳統戲和西洋樂是雜糅的關係，並不是有機的結合。王泊生：〈新歌劇：荊軻卷前〉，《劇學月刊》，1932年第1卷第9期，第69-73頁。

17 陳田鶴（1911-1955），中國作曲家。生於浙江永嘉，1928年入溫州私立藝術學校，1930年入上海國立音樂專科學校，從師黃自學習作曲；1934年任教於武昌藝術專科學校；1936年在山東省立劇院從事音樂創作及教學；1940年在重慶任國立音樂院作曲教授兼教務主任，後隨院遷至南京；1949年任國立福建音樂專科學校教授；1951年後，先後在北京人民藝術劇院、中央實驗歌劇院從事作曲。

18 見〈陳田鶴自撰簡歷〉，《陳田鶴音樂文選》，上海音樂學院出版社，2020年，第90頁。

19 趙新華、莫非：〈對一張照片的考證〉，馮克力主編：《老照片》，第九十八輯，山東畫報出版社，2014年。音樂會節目單上的樂隊身著西式禮服，據考證，樂隊的演奏與王泊生編劇、陳田鶴作曲的歌劇《荊軻》的選段同場演出，攝於1937年5月29日。

王泊生具有「現代歌劇藝術應是政治上之重要措施」的禮樂理念。他一方面受到五四的影響，強調劇本思想性；另一方面，在音樂和戲劇的結合上，他希望能在傳統戲腔詞創作上別求新聲，在演唱方法上博採眾長：

我的方法是集各派之長，去各家之短，採高腔的沉雄、崑曲的和平、秦腔的剛烈，飾以皮黃粵劇的流暢，審核聲樂器樂的發音原理，制訂合聲而別創一宮以表揚國性，使國人聽覺神經有正當的歸宿，才能生出一種正當的力量，去創造現代的中國，發展民族的精神。<sup>20</sup>

王泊生希望根據中原音韻與國語融會出一種方法，取中原音韻便於發音的特長，取國語普遍及自然的效果，以補救皮黃在聲腔上的地方性。<sup>21</sup>

1937年5月，「七七事變」前夕，由王泊生編劇、陳田鶴作曲的四幕新歌劇《荊軻》問世。儘管它的片段只在「省院」上演過一次<sup>22</sup>，但這一作品在藝術上可謂「強強聯合」。

《荊軻》將劇本置於「一劇之本」的位置。我觀看了依據原曲譜、劇本復排的《荊軻》的演出錄影（2012年由中央音樂學

20 于清泉：〈培養戲劇人才的搖籃——記30年代的山東省立劇院〉，《新文化史料》，2000年第3期。

21 王泊生：《山東省立劇院叢書甲種2·荊軻》序言，山東省立劇院，1937年8月。

22 見〈陳田鶴年譜長編〉，《陳田鶴音樂文選》，上海音樂學院出版社，2020年，第217頁。也有學者考證全劇曾於1942年11月在重慶演出，見李佩穎：〈創建交融的平台——王泊生及其「新歌劇」實驗〉，《戲劇學刊》，2019年第29期。

院排演演出）。近一個世紀過去了，這個作品的唱念，施行的是美聲唱法和普通話「韻白」。<sup>23</sup> 從劇作家對新歌劇內部各部門的分類中可以看到，王泊生對新腔詞和新音樂的創造是分開考慮的。在音樂上，他讓西洋器樂彌補民族器樂的短處，但尚未確立中西混編的原則。在唱念上，他將音韻視作一門單獨的學科，是包含四聲、陰陽的，與歌唱的音律密切相關的劇曲的學問。<sup>24</sup> 他對「劇藝綜合」的研究區分中西，將國劇的保存和以中原音韻為基礎的新歌劇的創造區分開來。將京劇和崑曲之外的其他地方戲列入「次要」研究，這是禮樂制度「音分君臣」的延續。

歌劇《荊軻》之前，王泊生還創作過新歌劇《岳飛》。《岳飛》應該算作現代中國最早的一部中西混編的歌劇，其唱念採取了崑曲，音樂卻不用崑曲曲牌；為了聽覺上的和諧，取消了最具民族特點的打擊樂器伴奏。這台演出雖然被詬病為「形式主義」，王泊生率劇團流亡途中，曾把這齣戲與話劇《八百壯士》以及由老舍改編的抗日新京劇《刺虎》同台演出，總計過百場，極受歡迎。岳飛和荊軻都是歷史上的英雄人物，在他們身上體現了「忠」——這與舊劇本身的「寄託」是一致的。這類「舊瓶裝新酒」的作品由於宣傳抗日，在戰時常演不衰，場場爆滿。<sup>25</sup>

23 王泊生：〈新歌劇：荊軻卷前〉，《劇學月刊》，1932年第1卷第9期，第69-73頁。

24 王泊生：〈音韻之起源與戲劇之關係〉，《劇學月刊》，1933年第2卷第4期，第5-9頁。

25 于蘭：〈山東省立劇院音樂史事考〉，《天津音樂學院學報》，2012年第2期。

作為具有西洋音樂知識背景的樂人，陳田鶴為《荊軻》做的配器工作，首次凸顯出樂隊的重要性，其織體簡潔精煉，很好地輔佐了劇情，代表了20世紀三十年代中國樂界的頂尖水準。

陳田鶴的新歌劇道路與王泊生有所不同。1931年，他就已撰文探討莎士比亞的十四行詩和亨德爾的清唱劇，從聲樂的角度研究英語歌謠譜寫中自然輕重法（inflection）、曲調（melody）和歌詞（word）的關係。陳田鶴認為：詩人依「字」的暗示是有限的，不能指示出詩的聲調和韻律，故譜詩的作曲者，當以詩人之所感為感，根據詩句，不要任音樂家的自由。音樂應服從於文學、腔要服務於字。「最低限度可以借這樣的方法去研究本國詩的音樂、輕重，以及表現上的自然輕重法」。<sup>26</sup>

陳田鶴的視野源自另一條「歌劇民族化」的道路。20世紀三十年代以來的中西音樂交流可分為理論和實踐兩個不同層面。一方面，由於法西斯主義的迫害，上海陸續不斷地收留流離失所的猶太藝術家，他們以難民身分進入中國，令租界成為世界音樂戲劇交匯的中心。原汁原味的西方音樂和歌舞表演每晚都在蘭心大劇院上演。在上海這樣的音樂戲劇之都，來自日本的旅人對西洋演奏會和戲劇演出有了更切近和直觀的體驗。<sup>27</sup>另一方面，大量與音樂、戲劇相關的新詞在日文語境中譯成漢字。陳田鶴這樣從未踏出國門的本土作曲家，主要經由

26 陳田鶴：〈肉聲和詩〉，《樂藝》，1931年第1卷第5期。

27 類似觀點見榎本泰子著，彭謹譯：《樂人之都》，上海音樂出版社，2003年；[日]大橋毅彥、趙怡、[日]榎本泰子、[日]井口淳子：《上海租界與蘭心大戲院》，上海人民出版社，2015年。

日語，通過內山書店這樣的思想文化交流站了解西方音樂理論和創作技巧。<sup>28</sup>

近代日本的東亞視野既開拓也限制了中國音樂家對西洋音樂的理解，深刻影響了現代中國的樂論和劇論。而日本侵華的事實使得一大批醉心於西洋形式的中國樂人和劇人驟然「轉向」。孤島時期，國立上海音樂專科學校的校長蕭友梅改變了他一貫批評舊樂落後的姿態，開始強調音樂的民族性：「中國音樂之復興，其途徑必與俄國『五音樂家』（強力集團）所走之路程相仿」「國樂之要點在於中國人應有之時代精神、思想與情感……不必限定用何種形式、何種樂器……工具只求其利」<sup>29</sup>。民族樂派<sup>30</sup>和強力集團<sup>31</sup>對中國樂界產生了深刻的影響。民族樂派的代表人物、匈牙利作曲家巴托克在創作中擯棄了傳統的和聲三度音，採取他認為來源於土耳其音樂的匈牙利

28 榎本泰子：〈陳田鶴與日文音樂書刊〉，《陳田鶴音樂文選》，上海音樂學院出版社，2020年，第176-182頁。

29 榎本泰子著，彭謹譯：《樂人之都》，上海音樂出版社，2003年，第157-158頁。

30 亞美尼亞、格魯吉亞、烏克蘭、白俄羅斯、立陶宛、阿塞拜疆、烏茲別克、哈薩克以及其他民族創作樂派。每個民族樂派都有它突出的代表人物，他們以自己的創作豐富了整個蘇聯音樂文化的寶庫。見中央音樂學院作曲系蘇聯專家古洛夫：〈蘇聯的音樂文化〉，《人民音樂》，1957年第11期。

31 趙楓：〈紀念里姆斯基-科薩科夫逝世五十週年〉，《人民音樂》，1958年第7期；格林卡和「強力集團」在俄羅斯的主要對手是西歐派和親德派。見雷碌：〈俄羅斯交響樂藝術是在鬥爭中發展的〉，《人民音樂》，1958年第7期；《強力集團》一書最早由沈知白主編，吳熊元翻譯，中央音樂學院上海分院研究室責任編輯，1952年4月。

民間音樂為素材，意欲改變民族國家的現狀。民國樂人學習這些手法，借西洋作曲技法為中國的民歌旋律譜寫和聲，「新」音樂以「新」國家。

陳田鶴在創作中追求具有民族風格、樸素真實、不易「倒字」<sup>32</sup> 的音樂作品；在構思上，他傾向於從獨立於劇情的西洋音樂結構出發，採集民間旋律為素材。研究者發現，陳田鶴的《荊軻》手稿中，第一樂段源於山東民歌〈朝天子〉，以吸收民間音樂來探索歌劇民族風格。<sup>33</sup> 戲曲的流行令民國樂人不得不關注舊劇的音樂。陳田鶴抵達濟南的三個月後，1936年8月，梅蘭芳（1894-1961）和馬連良（1901-1966）也來到濟南，在「省院」參觀指導並示範演出。陳田鶴很可能是受到這次文藝交流的啟發，以京劇曲牌〈夜深沉〉為素材創作了新的管弦樂作品。<sup>34</sup>

〈夜深沉〉是京劇中最為膾炙人口的曲牌之一，它是根據崑曲《孽海緣·思凡》中〈風吹荷葉煞〉唱腔變化發展而來。原曲唱詞如下：

夜深沉，獨自臥，起來時，獨自坐。有誰人孤淒似我，似這等削髮緣何？恨只恨說謊的僧和佛……

以上述幾句為基礎，發展衍變成後來的〈夜深沉〉的旋

32 京劇的唱白咬字，其字不準者謂之「倒」。張釗等：《燕舞梨園——趙燕俠舞台生活》，中國戲劇出版社，1986年，第256頁。

33 牛蕊：〈陳田鶴的歌劇〉，《歌劇》，2015年S1期。

34 趙一鳴：〈陳田鶴管弦樂《夜深沉》創作研究〉，《音樂生活》，2018年第2期。

律。最先是譚鑫培（1847-1917）與琴師梅雨田（1869-1914）合作，以崑曲中的曲牌〈風吹荷葉煞〉為基調，以首句唱詞為名，創作了〈夜深沉〉曲牌，並將其放入《擊鼓罵曹》唱段，用來為禡衝擊鼓作伴奏。京劇《霸王別姬》中也用了曲牌〈夜深沉〉，用來伴虞姬舞劍。<sup>35</sup>三十年代末的陳田鶴只將曲牌中的一段旋律作為主題重複了三次，寫就一部標準的西洋管弦樂作品。管弦樂〈夜深沉〉是單管編制的單樂章管弦樂，樂曲為複三部曲式，配器採用西洋樂器和民族打擊樂器的混編。<sup>36</sup>五、六十年代，懂得西洋音樂演奏技巧的文藝工作者對民族樂器進行改革。馬連良的琴師楊寶忠（1900-1967）等人將小提琴的演奏法融入京胡<sup>37</sup>，並在京胡演奏西皮化的基礎上，重新編配了〈夜深沉〉。<sup>38</sup>七十年代，京劇〈夜深沉〉成為樣板戲

35 王彩雲：〈京胡曲牌《夜深沉》的衍變〉，《中國戲曲學院學報》，2011年第1期。

36 陳田鶴於1938年在上海創作了管弦樂〈夜深沉〉，該作品雖然未發表，但〈夜深沉〉的創作真實地反映出20世紀30年代中國作曲家如何解決音樂創作中的「中西問題」，這就使得〈夜深沉〉成為學術界研究陳田鶴創作方面的一個必然。樂隊由木管組（長笛、雙簧管、B調單簧管、大管）、銅管組（F調圓號）、打擊樂組（定音鼓、塔波鼓、木魚、三角鐵、鑼）、弦樂組（小提琴、中提琴、大提琴）和鋼琴組成。見趙一鳴：〈陳田鶴管弦樂《夜深沉》創作研究〉，《音樂生活》，2018年第2期。

37 孫耀東口述，宋路霞整理：《十里洋場的民國舊事：插圖本》，安徽文藝出版社，2014年。

38 「經過楊寶忠、李慕良等歷代多位琴師長期的磨合、加工、改編而成……為了彰顯〈夜深沉〉音樂品質的特性以及它所具備的衝擊力，一改崑曲〈風吹荷葉煞〉唱腔的『剝句式』旋律特點，並以弱起式的節拍和四度化所固有的衝擊力度掀開了作品的帷幕。〈夜深沉〉以其

《杜鵑山》中主要英雄人物「特性音調」的音型來源。<sup>39</sup>這些都是後話。

回到三十年代，陳田鶴經由「國樂西化」實現「歌劇民族化」的思路，更接近趙太侔以新音樂為必要條件的新歌劇理想。陳田鶴、王泊生二人分別代表了中國新歌劇的兩條道路。陳田鶴受到西洋謠樂的啟發，認為詩歌的大眾化需要音樂。王泊生則立足於舊劇程式，側重於文學改良。與其他新編歷史劇相比，歌劇《荊軻》的特殊之處在於，上述兩條道路有了藝術的碰撞。

從象徵形式的角度，「國劇運動」是新的士紳階級對拆解舊「禮樂」的文學革命的修正，旨在借西方技術更新禮樂傳統，建立新的士大夫共同體。從資金來源看，王泊生的歌劇實踐由山東軍閥韓復榘資助，《荊軻》的創作得到了國民黨要員張道藩的藝術指導。對國民黨政府而言，文化藝術是現代化的禮樂，服從執政者的意志。五十年代，入台後的蔣介石曾表示，文化娛樂主要目的是為了國民身心平衡健全，並且達到情感與理智和諧。他並不否認文化有休閒作用，但堅持文化有高雅俗鄙之別，且認為俗文化有害人心，主張「純真和優美」的高雅文化。<sup>40</sup>反觀中國共產黨，在不斷鬥爭的歷史境遇中走向

一氣呵成的貫通式句法特徵和包含京胡演奏的『西皮化』頓挫之韻律，顯露其酣暢瀟灑的風範。」見王進：〈好一曲「夜深沉」——京劇《杜鵑山》主要音樂主題因數之源考〉，《樂府新聲》，2012年第2期。

39 王進：〈好一曲「夜深沉」——京劇《杜鵑山》主要音樂主題因數之源考〉，《樂府新聲》，2012年第2期。

40 查太元：〈論中共三齣「音樂舞蹈史詩」的儀式搬演特質〉，《「第

農村，繼而與「花部」唇齒相依。

王、陳二人對中國新歌劇的道路之爭也投射在他們對政治道路的選擇上。王泊生的夫人吳瑞燕早年與周恩來、鄧穎超同為天津「覺悟社」成員，周、王兩家的關係很近。1940年，「省院」搬到重慶，改名為「國立實驗劇院」，一分為二，成立了京劇院和「國立歌劇學校」。周恩來夫婦多次邀請王泊生夫婦把學校搬去延安，王泊生沒有接受。<sup>41</sup> 1936年，陳田鶴與陳宗娥結識，並於1942年結婚。新中國建立後，在江青的引薦下，從國民黨教育部離職的陳田鶴一家來到北京，進入共產黨的文化單位。這是「文化革命派」掙脫了舊的士大夫理想，對「新世界」的奔赴。

## 二、20世紀三十年代的革命女性—— 從上海到延安

在延安，京劇現代戲最早、最完整的作品，是由魯迅藝術學院下轄的延安平劇院製作、由阿甲（1907-1994）和江青主演的京劇時裝戲《松花江上》，這齣戲由王震之改編自傳統戲《打漁殺家》。1938年7月7日，《松花江上》首演，阿甲扮演了劇中的老漁翁，江青扮演老漁翁的女兒。

當時官兵一律購票入場，每張五分錢。據毛澤東的祕書葉子龍回憶，當時一元錢能買兩百個雞蛋。由此可見當時的戲票

<sup>39</sup> 屆中區中文研究所碩博士生論文研討會」論文集》，彰化師範大學，2010年。

<sup>41</sup> 魏敬群：〈王泊生與山東省立劇院〉，《春秋》，2013年第4期。

相當於十個雞蛋的價格。<sup>42</sup> 登台前夕，江青將兩張戲票塞給葉子龍，請毛澤東看戲。

經濟學家于光遠說江青為了接近毛澤東，半路出家學了京劇。<sup>43</sup> 實際上，在濟南時，她就隨教師孫怡雲學京戲。濟南事變後，她隨「山實」來到北京，與王泊生同台，在華樂戲院合演過《玉堂春》和《打金磚》。<sup>44</sup> 民國初期的華樂戲院是年輕的梅蘭芳和崑曲名伶韓世昌成名的地方。<sup>45</sup> 清代的商業劇場，即茶園和戲樓，大約是 1930 年左右，才允許男女合座。<sup>46</sup> 自 1912 年始，北京的戲園子裡才出現坤伶（女演員）。男女同台最初是作為「文明」的潮流出現在梨園的，實際上是因為女演員具有很大的票房號召力。三十年代後期，男女合演已毫無社會阻力，但仍有不少人將女演員視作「戲子」。<sup>47</sup> 對於李雲鶴而言，在北平，登台唱戲只是為了生計。時局所迫，唱戲也無以為繼。於是，學生們紛紛自尋出路。李雲鶴家境貧寒，無枝可依。李的姐夫，家裡唯一的經濟來源，此時已失業。據陳宗娥回憶，此時李家「窮得只剩一條破炕席」。陳宗娥建議李雲鶴向院長趙太侔寫信求助。趙太侔此時擔任國立山東大學

42 葉子龍口述，溫衛東整理：《葉子龍回憶錄》，中央文獻出版社，2000 年。

43 于光遠：〈我所知道的江青〉，共識網 [http://www.21ccom.net/articles/rw cq/article\\_2012110170147\\_2.html](http://www.21ccom.net/articles/rw cq/article_2012110170147_2.html)。

44 郭江：〈憶昔程門立雪 如今桃李門牆——訪著名老藝術家趙榮琛先生〉，《中國京劇》，1993 年第 3 期。

45 李暢：《清代以來的北京劇場》，北京燕山出版社，1998 年，第 102 頁。

46 同上註，第 100 頁。

47 同上註，第 203 頁。



山東大學在國立青島大學時期的圖書館，現為中國海洋大學水產學院。李雲鶴在此擔任圖書管理員。（攝影：張晴灝，2016年8月）

（原國立青島大學）校長，他回信邀請李雲鶴去「山大」勤工儉學。於是，李雲鶴與陳宗娥分別，隻身去往青島。

在青島，李雲鶴暫別戲台，在沈從文的指導下學習寫作，得到了文學方面的薰陶，並與趙太侔的妻弟俞啟威（1912-1958）相戀。俞是封建大家族中的「逆子」，背叛家庭投身革命成為中共地下黨員，並在「一·二九運動」中成長為青年骨幹。1933年2月，李雲鶴在俞啟威的介紹下加入中共地下黨。在各種文化思潮激烈碰撞的海濱城市，她目睹了革命的風起雲湧，也曾下鄉演出宣傳抗日的舊戲。在青島期間，她的演劇活動已非求生存，而是利用農民喜聞樂見的形式激起大眾抗日的政治覺悟。

1933年7月，俞啟威不幸被捕，李雲鶴被迫流亡上海，改名李鶴，由俞啟威姐姐俞姍介紹，進入了彼時的左翼戲劇界。七十年代，在與維特克（Roxane Witke）的談話中，當年

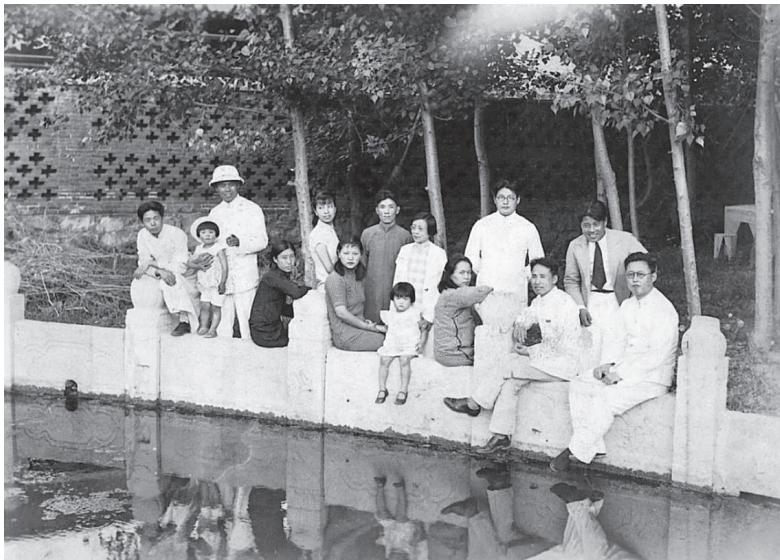
的李雲鶴曾自述，魯迅下葬當天，她參加了送葬的隊伍，並走在前列。<sup>48</sup> 她在上海有兩個身分：晨更工學團的共青團員李鶴和電通電影公司的明星藍蘋。正是這位藍蘋在上海業餘劇人協會組織的《玩偶之家》演出中扮演了從資產階級家庭出走的娜拉，並借此機會在話劇舞台上脫穎而出。藍蘋最初進電通影片公司當演員，是陳波兒介紹的。陳波兒（1910-1951）是電影《桃李劫》的主演，比藍蘋「紅」得早些。據郁風回憶，從1935年到1937年，藍蘋一直是青年婦女俱樂部的會員。該組織是陳波兒、吳佩蘭、郁風在中共地下黨的領導下成立的。<sup>49</sup>

步入青年時代，李雲鶴與少女時代的「閨蜜」陳宗娥仍維持通信。藍蘋在上海的經歷，陳宗娥雖不知情，但當左翼編劇唐納追去濟南，揚言要投大明湖之際，是陳宗娥替藍蘋隱瞞行蹤，佯稱「沒見她回來」。1936年，陳宗娥已結識她的終身伴侶陳田鶴。同年春，藍蘋返回濟南，受到了「省院」同學的歡迎。舊友重聚，老同學借用山東劇院舞台演出了日本進步作家的話劇《嬰兒殺戮》。

三十年代的上海，在暗處，中共地下黨員李鶴與徐明清、郁風、陳波兒等一批在城市加入共產黨的女權主義者志趣相投，結下了友誼。在明處，影星藍蘋穿梭於幾位左翼文藝男青年之間，她的戀愛、結婚、婚變和復合的八卦新聞更新之迅速，一舉一動備受關注，與今天的明星相差無幾。這一時期，受好萊塢電影產業和中國傳統梨園文化的共同推動，「明星效

48 徐明清：《明清歲月：徐明清回憶錄》，中共黨史出版社，2014年，第76頁。

49 郁風：《巴黎都暗淡了》，湖北人民出版社，2004年，第45頁。



1936年，李雲鶴返回濟南，與山東省立劇院成員的合照。左五李雲鶴，左六陳宗娥，右四王泊生。（陳暉提供）

應」愈演愈烈。對此，1936年，左翼雜誌《婦女生活》發表了陳波兒的一篇文章，題為〈女性中心的電影與男性中心的社會〉，文中告誡讀者不要將女電影明星的風行當作婦女解放的標誌，並對男性主導的資本主義社會中不平等的權力關係進行了批判性分析，指出電影工業實際上將女演員矮化為服務於男性欲望的性對象。<sup>50</sup> 陳波兒後來成為新中國社會主義電影工業的創始人。

由民營資本引導的文藝生產的萌芽，為中共地下黨所用。

50 王政著，阿蘇譯：《尋找國家中的婦女：中國社會主義女權主義革命（1949-1964）》序言，加州大學出版社，2016年。

他們用文化活動突破政治封鎖，傳播共產主義理念。中國本土話劇也正是在這樣的基礎上發展壯大。以黃佐臨（1906-1994）為代表的留洋導演充分利用了上海高度繁榮的西洋音樂演奏，發展出本土「情節劇」（melo-drama），即配樂話劇。左翼話劇之所以有市場，不僅在於西方中產階級客廳劇慣用的舞台手法，例如「演員陣容的齊整、布景的優美和音響的逼真」<sup>51</sup>，更因其文學思想的革命性。1937年，藍蘋在章泯導演的、由俄國作家奧斯特洛夫斯基（1823-1886）創作的《大雷雨》中扮演女主人公卡德林。這個角色曾被蘇聯評論家稱作「黑暗王國的一線光明」。<sup>52</sup>同是表現婦女命運的話劇，與《玩偶之家》相比，《大雷雨》傳達的絕望情緒有增無減。在這個反抗封建家庭倫理的劇本中，由藍蘋飾演的女主人公卡德林的命運比易卜生筆下的娜拉更為慘烈，最後選擇跳伏爾加河自殺。

就在她扮演這個角色的不久前，李雲鶴在山東時期的同班同學、王泊生的妹妹王墨琴自殺了。在戀愛失敗後，王墨琴穿了一襲長得拖地的旗袍，對別人說：「我這旗袍掃地了。」對方答：「旗袍掃地不要緊，名譽掃地才可怕。」王墨琴聽後，沒過多久便自殺了。李雲鶴、陳宗娥和王墨琴是同班僅有的三位女生，交往密切。王墨琴的死對李雲鶴多少有所觸動。七十年代，江青回憶起她從山東坐船去上海時在渡輪上被同行男性猥亵的經歷。同樣，陳宗娥在濟南學習期間，散戲歸途中，一

51 〈業餘劇人第三次公演：主角藍蘋飾卡德林〉，《中華（上海）》，1937年第50期，第27頁。

52 同上註。

個記者對她動手動腳。她正色斥責道：「社會上對於演員有諸多說辭，你這樣做不就是正符合了社會輿論對文藝界的說法了嗎？」<sup>53</sup> 與王墨琴相仿，自殺也是電影明星阮玲玉在 1935 年的悲劇結局。阮玲玉的死轟動一時，是對魯迅所追問的「娜拉出走後怎樣」的消極回應。應該說，當年追求進步的女性都想脫去那一身「掃地旗袍」，但即便她們的社會身分已從「戲子」向「明星」轉換，那身隱形的「旗袍」還在那裡……

為對抗女性身上的悲劇命運，藍蘋在電通公司攝製的電影《自由神》中扮演了一位參加北伐的革命女性，並被譽為「最適合扮演進步的時代女性」的青年演員。<sup>54</sup>

年幼時期的情感體驗、少女時期的人生經驗和成人之後的革命經歷，以「平行蒙太奇」的方式交織、凝結為她在舞台電影中再現的一系列女性形象，這些形象也反過來激勵、教育她，將她推向彼時的革命聖地延安。



江青在電影《自由神》中的劇照。見《電通》畫報，1935 年第 6 期，封底。攝影者不詳。

53 據我對陳暉的採訪。

54 〈閒話新人：電通新人藍蘋女士〉，《影壇》，1935 年第 6 期，第 12 頁。

陳宗娥再次得到藍蘋的消息，是在報紙上讀到如下新聞：

藍蘋曾在杭州六和塔下與唐納結成歡喜冤家，戰後藍蘋拋棄唐納章泯，加入救亡演劇隊，後轉入「抗大」肄業，現已修業告終，榮任魯迅藝術師範學院，教授兼生活指導，更有一則重要的喜訊，藍蘋目前已有歸宿。在不久之前，她已正式下嫁當地某名人，婚禮亦在從簡的原則下舉行。<sup>55</sup>

這位「名人」就是毛澤東。1937年8月，「七七事變」後，李鶴經由西安到達延安。她途徑洛川停留的這天，正值毛澤東來開洛川會議。李鶴與蕭勁光、朱仲芷夫婦在戶外交談，路遇毛澤東的機要祕書葉子龍。次日，毛澤東乘車回延安，坐卡車前頭的駕駛座，李鶴則坐在後車廂中，二人同車進入延安。<sup>56</sup>對於二人此刻是否見了面，我未找到旁證。

李鶴初到延安，在「西北旅社」暫住，登記姓名時，將名字改為江青，意為「青出於藍勝於藍」<sup>57</sup>。此句語出《荀子·勸學篇》，原指國畫顏料花青的提煉工序：畫師須從蓼藍草的原材料中提取藍色，再經由極其複雜、精確的勞動，才能提取極少量的青色顏料。<sup>58</sup>宋代王希孟創作的宮廷山水長卷〈千里

55 〈藍蘋改嫁名人〉，《青青電影》，1939年第4卷第13期。

56 葉子龍口述，溫衛東整理：《葉子龍回憶錄》，中央文獻出版社，2000年，第64頁。

57 黎善坤：〈江青是怎樣引起毛澤東注意的〉，《黨史天地》，2005年第3期。

58 仇慶年：《原料是傳統中國畫顏料的生命》，「榮寶齋與藝術巨匠」藝術論壇視頻，榮寶齋微信公眾號，2019/10/22查閱。

江山圖》，便是採用這種天然萃取的花青描繪天空和水面。<sup>59</sup>

「江青」之名，其視覺意象，為傳統青綠山水國畫中的江水之色。

改名的次日，江青同志在葉子龍的帶領下，與朱仲芷一起來到毛澤東的住處。毛澤東在院子裡接見了她們。據葉子龍回憶，這是毛澤東與江青第一次相識。<sup>60</sup>

據潘佐夫公開的、毛澤民在 1939 年 12 月為共產國際填寫的調查表上記載：「1929 年，（毛澤東）在楊開慧犧牲之後與賀子珍同志結婚，但 1937 年與她離婚了。現在的妻子是江青同志。」<sup>61</sup>《毛澤東年譜》模糊地指出，賀子珍於 1937 年冬離開延安。<sup>62</sup>實際上，賀離開之際，雙方並未辦理離婚手續。楊開慧（1901-1930）犧牲於 1930 年 11 月。從時間上看，楊開慧犧牲的前夕，毛澤東就與賀子珍結合了。毛澤東上井岡山後，完全可能是出於革命前途的考慮，在袁文才的介紹下，娶了賀敏學的妹妹賀子珍（1909-1984）。

1966 年，中央文革小組的成員之一戚本禹（1931-2016）曾向周恩來詢問過這一段歷史，周恩來的答覆是：當時井岡山的人聽說楊開慧已經被國民黨殺害了，朱德也有過類似的情

59 桑農：〈《千里江山圖》中的歷史密碼〉，《讀書》，2017 年第 10 期。

60 葉子龍口述，溫衛東整理：《葉子龍回憶錄》，中央文獻出版社，2000 年，第 64 頁。

61 亞歷山大·潘佐夫：《毛澤東傳》，中國人民大學出版社，2015 年，第 489 頁。

62 《毛澤東年譜（1893-1949）（中卷）》，中央文獻出版社，1993 年，第 45 頁。

況。<sup>63</sup> 袁文才的遺孀謝梅香在生前也佐證了這一史實。謝梅香曾對其嫡孫袁建芳等人說：1927年，賀子珍和永新赤衛隊先上的井岡山，賀子珍住在她家裡，毛主席和秋收起義隊伍是後上來的。毛主席住在八角樓，與我家相隔不遠。當時長沙城裡白色恐怖很厲害，毛主席十分牽掛楊開慧。因當時黨的地下交通已被敵人破壞，他就動員茅坪一個小店主吳福壽下山打聽消息……第二次，吳福壽到了長沙，按地址也沒有找到楊開慧，聽到的卻是楊開慧已被敵人殺害了的消息。吳福壽上山把這一消息告訴了毛主席、袁文才和王佐。後來，毛主席生病了，袁文才、王佐這才安排賀子珍照顧，並力促毛主席和賀子珍結合。<sup>64</sup>

另據楊開慧少女時期的好友李一純回憶，她到延安後曾質問毛澤東為何與賀子珍結合於楊開慧犧牲前，毛澤東回答，他與賀子珍婚前講好，全國解放後，他仍然回到楊開慧身邊。<sup>65</sup>

綜上，毛澤東得知楊開慧犧牲的種種細節應該不假，但對於他收到這一噩耗的確切時間，我更傾向於李一純所述。換言之，毛澤東前兩次婚姻都有過一個短暫的「重婚」階段。這在中共早期革命者的戀愛關係中比比皆是。青年男女既反對封建

63 陸源：〈戚本禹談毛澤東和文化大革命〉，觀察者網 [http://www.guancha.cn/QiBenYu/2013\\_07\\_04\\_155905\\_s.shtml](http://www.guancha.cn/QiBenYu/2013_07_04_155905_s.shtml)，2017/3/29 查閱。

64 李慎明：〈毛澤東與賀子珍聯姻源於誤信楊開慧已犧牲〉，《中國社會科學報》，2013年10月23日。

65 「她（李一純）剛到延安時，在毛澤東家裡看到賀子珍，就質問毛澤東說：開慧為了你，還在獄中，你怎麼就另成家了呢？毛答：我們（指與賀子珍）事先講好了的，全國解放後，我還是要和開慧在一起的！」採訪並參考了李一純女兒、中央音樂學院作曲系教授李吉提的回憶文章〈我心中的媽媽〉（未刊發稿）。

包辦婚姻，又不願組成資本主義私有制的基本單位，造成了許多並無現代法律手續的「神聖同盟」。1920年，毛澤東的同鄉、中共革命先驅蔡和森與向警予在法國結為「向蔡同盟」，青年毛澤東曾寫信祝賀，表示要在婚姻上奉其為領袖。<sup>66</sup> 1931年，中華蘇維埃共和國效法蘇聯頒布了婚姻條例，規定了一夫一妻制。中共高級幹部的結婚和離婚都需要黨組織確認，完成相應手續。<sup>67</sup> 賀子珍與毛澤東結合於革命的低潮，楊開慧仍在獄中，這雖違背了1931年頒布的婚姻法，但楊開慧的犧牲和毛澤東、賀子珍的婚姻均發生於蘇區的「一夫一妻制」制定之前。

早期革命家庭成員之間發生的、犧牲的「接力」，成就了20世紀中國最偉大的紅色經典《紅燈記》。周恩來對戚本禹的回覆遵照的正是這些革命文藝的象徵形式。舞台上的犧牲場景，並非是對革命倖存者私德的美化，而是為突出犧牲者向死而生的意志而做出的「聖化」手法。

回到三十年代末的延安，賀子珍帶了不滿周歲的女兒負氣出走。她的去意如此堅決，即使毛再三去信挽留，她也沒有回心轉意。據毛澤民的妻子朱旦華回憶：「賀子珍在南昌休養時也對我說過，主席三次挽留她，一是到西安後，主席帶口信和打電報；二是走到蘭州，主席仍發電報挽留；三是賀子珍到蘇聯後，主席曾寫一信：『我們難道就此分手了？』賀子珍回信：『就此分手。』賀子珍還說過，這封信是主席寫在手帕上

66 張生力編著：《三湘女英錄》，湖南省少年兒童圖書館印刷廠，1999年，第89頁。

67 羅克珊·維特克著，范思譯：《江青同志》，星克爾出版有限公司，2006年，第156頁。

的，是主席自己用過的手帕。」<sup>68</sup> 在戰火紛飛的 20 世紀上半葉，夫妻中一方的離開可能意味著一生無法相見，這種分離無疑是悲劇，類似悲劇也發生在許多革命者的身上。有些特殊的是，毛、賀的分離並非因為革命形勢，而是與國際共運活動家史沫特萊或有關聯。

1937 年，史沫特萊（Agnes Smedley，1892-1950）來到延安。她出生於美國密蘇里州的奧斯古德，是著名記者、作家和社會活動家，早年當過侍女、煙廠工人和書刊推銷員，曾在《紐約呼聲報》任職。1918 年因聲援印度獨立運動而被捕入獄。1919 年僑居柏林八年，投身印度民族解放運動。1928 年來華支持中國革命長達十二年。早在 1929 年，毛澤東就曾提出，中國的婦女比男性身上更多出一條「夫權」的繩索。<sup>69</sup> 在延安，解放了的革命女性，是否已擺脫了這條繩索的捆綁呢？史沫特萊看到的情形是：極少數的、倖存下來的女紅軍幹部從傳統的夫權壓迫中解放出來。中共的男性幹部個個「懼內」，在精神生活上深受他們夫人的「禁錮」和「壓迫」。劉小莉認為，儘管史沫特萊充分意識到了中國的女權問題在共產主義運動中的特殊性，但她仍對已婚婦女存在偏見，認為延安的女紅軍多數是封建腦瓜，對丈夫施行了過度的控制。史沫特萊因此刻意疏遠女紅軍。例如，她一到延安就給朱德寫傳記，但康克清作為朱德的妻子，從未收到過史沫特萊的採訪邀請。<sup>70</sup>

68 馬社香：〈毛澤東弟媳朱旦華談：毛澤東的婚戀〉，《報刊薈萃》，2016 年第 4 期。

69 毛澤東：〈湖南農民運動考察報告〉，《毛澤東選集（第一卷）》，人民出版社，1991 年，第 31 頁。

70 劉小莉：《史沫特萊與中國左翼文化》，浙江大學出版社，2012 年，

與史沫特萊相反，賀子珍的戰友曾志（1911-1998）站在妻子們的立場看問題。她認為，女紅軍幹部的家庭矛盾，在於舊的農村的陝甘寧邊區中，夫權的根深蒂固：

與那個時代中國大部分男人一樣，延安的許多男同志也擔心被人恥笑為「怕老婆」和「圍著老婆轉」。簡而言之，這是一種大男子思想亦即男權或稱夫權思想的殘餘。<sup>71</sup>

1937年10月，史沫特萊為了「解放」男性高級幹部，在延安舉辦交誼舞會。恰在同時，延安發生了紅軍將領黃克功因求愛失敗槍殺陝北公學的進步學生劉茜的事件。劉茜的外祖父是山西的銀行家，劉茜與俞啟威一樣是封建大家庭的叛逆者，帶著革命熱情奔赴延安。她於1937年8月到達延安，兩個月後便遭黃克功槍殺，遇害時不到十六歲，心中仍滿懷著跟隨紅軍上前線的憧憬。1937年10月11日，在延安陝北公學的操場召開黃克功案的公審大會。大會由陝甘寧邊區高等法院院長雷經天主持，上千人觀看了審理，幾乎算得上一部露天表演的古希臘悲劇，一齣延安的《俄瑞斯特亞》。黃克功交代了自己的犯罪經過並做了簡明扼要的檢討。他談到自己的殺人動機時就是一句話：「她破壞婚約就是侮辱革命軍人」<sup>72</sup>。他槍殺劉

第166頁。

71 曾志：《一個革命的倖存者：曾志回憶實錄》，廣東人民出版社，1999年，第328頁。

72 劉茜後人：〈紅軍將領黃克功槍殺女學生劉茜命案的真相〉，見鳳凰網 [http://i.ifeng.com/news/news?ch=rj\\_bd\\_me&vt=5&aid=89293760&mid=4Ydj50&all=1&p=2&from=timeline&isappinstalled=0](http://i.ifeng.com/news/news?ch=rj_bd_me&vt=5&aid=89293760&mid=4Ydj50&all=1&p=2&from=timeline&isappinstalled=0)，2017/3/19 查閱。

茜的動機很簡單，是逼婚不成，惱羞成怒。從其他一些口述可知，延安高級將領和從白區去的女學生之間，強制「戀愛」並不是個例。革命的幹群關係並沒有擺脫儒家等級關係。黃克功案最終爆發為惡性事件，是舊的「夫權」與新的「特權」疊加的結果。

雷經天的判決書駁斥了黃提出的「毀婚」說，宣判道：

劉茜今年才 16 歲，根據邊區的婚姻法律，未達到結婚年齡。黃克功是革命幹部，要求與未達婚齡的幼女劉茜結婚，已屬違法。更因逼婚未遂，以致實行槍殺洩憤，這完全是獸行不如的行為，罪無可逭。

可以想像當時定有不少軍民為黃克功鳴不平，並對最後的判決書寄予了赦免罪犯、命其戴罪立功的希望。最後一刻，毛澤東的書信被一匹快馬送抵審判會場，信中說道：

黃克功過去鬥爭歷史是光榮的，今天處以極刑，我及黨中央的同志都是為之惋惜的。但他犯了不容赦免的大罪，以一個共產黨員紅軍幹部而有如此卑鄙的，殘忍的，失掉黨的立場的，失掉革命立場的，失掉人的立場的行為……當此國家危急革命緊張之時，黃克功卑鄙無恥殘忍自私至如此程度，他之處死，是他自己的行為決定的。一切共產黨員，一切紅軍指導員，一切革命分子，都要以黃克功為前車之鑑。請你在公審會上，當著黃克功及到會群眾，除宣布法庭判決外，並宣布我這封信。對劉茜同志之家屬，應

給予安慰與撫恤。<sup>73</sup>

這封信是毛澤東於審判前日寫好的。他支持了雷的判決，宣布黃家國救亡最為急迫之際，對「黨的立場」與「人的立場」產生了雙重背叛。這封信的內容、送達方式和公開宣讀，不得不令人想到法國古典主義時期的高悲劇。只不過，中共「太陽王」最後一刻的判決並非要解救他的「臣子」，而是要懲戒被軍功和特權扭曲人性的「新貴族」。這一宣判，令劉茜家人至今「從未要求過撫恤，建國後保持沉默直到去世」。<sup>74</sup>

很少有人注意到，史沫特萊辦交誼舞會和「黃克功案件」這兩件事發生於同一時期。考察延安時期的革命家庭，史沫特萊的所見所聞有片面性。男性的革命幹部受到他們的妻子，即女性革命幹部壓迫丈夫的特殊性，遮蔽了更具普遍性的、奔赴延安的進步女學生受壓迫的境遇。史沫特萊將邊區高級幹部的家庭生活視作世界革命烏托邦的象徵形式。如何在儒家和「一夫一妻制」之外找到革命的婚姻模式？來自西方的、革命女權的踐行者史沫特萊對中國長久以來的歷史規定性——「三綱五常」的認識不足，以非婚立場的「形式平等」去理解她所看見的家庭危機。那麼，延安既有的、同志／夫妻雙重關係組成的、既公又私的家庭關係中，次要矛盾不但沒有被消除，反而

73 毛澤東：〈給雷經天的信（1937年10月10日）〉，中共中央文獻研究室編：《毛澤東文集（第二卷）》，人民出版社，1991年，第39頁。

74 劉茜後人：〈紅軍將領黃克功槍殺女學生劉茜命案的真相〉，見鳳凰網 [http://i.ifeng.com/news/news?ch=rj\\_bd\\_me&vt=5&aid=89293760&mid=4Ydj50&all=1&p=2&from=timeline&isappinstalled=0](http://i.ifeng.com/news/news?ch=rj_bd_me&vt=5&aid=89293760&mid=4Ydj50&all=1&p=2&from=timeline&isappinstalled=0)，2017/3/19 查閱。

被激化成了對抗性矛盾。

實際上，革命家庭的倫理問題不能簡單視作集體與個人的二元對立，同理，「公私」、「男女」的對立也不足以準確描繪延安的家庭危機。只有在文化革命的語境中，建立起幹群關係和性別關係的雙重視角，才能理解審判「黃克功案」所要確立的革命倫理。

毛澤東將「黨的立場」和「人的立場」區別，成為一個道德上的遞減結構：「共產黨與紅軍，對於自己的黨員與紅軍成員不能不執行比一般平民更加嚴格的紀律。」那麼，毛澤東自己的家庭中，當「黨的立場」和「人的立場」發生矛盾時，他又是如何處理的呢？

如前所述，史沫特萊猝不及防地點燃了毛、賀婚姻中潛在的矛盾，間接瓦解了二者因革命形勢而結合的婚姻。毛澤東的家事從一個側面反映了延安時期中共對婦女問題的探索。曾志是少數支持毛澤東與江青結婚的女幹部之一。她經歷過三次婚姻，對革命家庭中同志和夫妻這兩種角色的纏繞深有體會。晚年，她談到毛、賀分開的另一原因，是在中央蘇區時期，毛澤東曾遭到路線打擊，而賀子珍「不怎麼理他」。那時，他在讀書中才能找到精神寄託：

主席說：我當時那麼想，讀書吧！堅持真理，堅持原則，我不怕殺頭，不怕坐牢，不怕開除黨籍，不怕處分，也不怕老婆離婚，一切我都不在乎，我只一心一意去多讀書！<sup>75</sup>

---

75 曾志：《一個革命的倖存者：曾志回憶實錄》，廣東人民出版社，

曾志認為，按照共產黨內慣例，當一個人不能得到組織的信任時，他不應得到其他革命者（包括親人）的同情。所以，賀子珍在毛澤東政治上受到排擠期間「不怎麼理他」是符合「黨性」的。當「人情」與「黨性」發生衝突，夫妻一方若不能辯證地處理矛盾，從形式到內容一概「劃清界限」，那麼，必然使另一方在生活上無望、政治上無助，家庭生活走向終結，甚至終結自己的生命，都不奇怪。反觀中共歷次政治運動中的家庭關係，從各級幹部到知識階層，幾乎概莫能外。史沫特萊被迫離開延安，這是毛澤東第二段婚姻的尾聲。

1937年11月，江青進入中央黨校。<sup>76</sup>據時任中央黨校副校長李維漢回憶，毛澤東1937年曾在黨校講哲學。黨校沒有教室，講座都在操場舉辦。<sup>77</sup>彼時的上海報紙刊登了「露天演講成就了終身大事」的文章，作者以今日之「粉絲」的筆觸寫道：

像藍蘋這樣在電影上已著名的人物，跑到第八路軍中幹政治工作，那是再合宜沒有……真有如紅色天使自天而降。<sup>78</sup>

---

1999年，第330頁。

76 黎善坤：〈江青是怎樣引起毛澤東注意的〉，《黨史天地》，2005年第3期。

77 翟林椿：〈在抗大聽毛主席講課〉，上海抗日軍政大學研究會暨校友聯誼會編：《抗大校友回憶錄選集（上冊）》，1999年，第291頁。

78 〈一週間影界動態：藍蘋與毛澤東戀愛史料（露天演講成就了終生大事）〉，《電影（上海1938）》，1939年第56期，第15頁。

據記載，毛澤東與江青的第三、四次見面，前一次是在黨校講台，後一次是在劇場後台。1938年7月，在紀念抗戰一週年的晚會上，魯藝的平劇研究會、魯藝戲劇系和馬列學院的一些同志集體編演了京劇現代戲《松花江上》，魯藝的女生指導員江青扮演了主要角色。演出後，毛澤東去臨時化粧室向江青表示祝賀。對江青而言，毛澤東既是她的老師，又是她的觀眾。這個演出引起了熱烈反響，相關回憶證實，毛澤東多次觀看此劇。<sup>79</sup>這一時期，二人在台上台下的對觀中萌發了情感。毛澤東曾向曾志的丈夫陶鑄表示：「在生活上江青同我合不來，但是在政治上還是對我有幫助的。她政治上很敏銳。」<sup>80</sup>如前所述，毛澤東在江青身上看到的這種敏銳，與她少女時代學習音樂戲劇宣傳革命的經歷有關，也是青年時期在上海文藝界從事地下工作的影響。

1938年11月19日，毛澤東不顧大多數人的反對與江青擺喜酒宣布結婚，朱德、周恩來、賀龍、王若飛等人出席。另一位支持毛、江結合並出席了婚宴的女性，是江青在上海的同志和友人徐明清。據徐回憶，三天的喜酒尚未擺完，第二日，日軍飛機第一次轟炸延安。毛在鳳凰山的窯洞被炸塌，此後，他們就搬到楊家嶺去了。<sup>81</sup>

毛、江二人自由戀愛並結婚的過程，佐證了樣板戲中的

79 任桂林：〈毛澤東同志和京劇〉，《舊劇革命的劃時期的開端——延安平劇研究院紀念文集》，中國戲劇出版社，2005年，第45頁。

80 曾志：《一個革命的倖存者：曾志回憶實錄》，廣東人民出版社，1999年，第320頁。

81 徐明清：《明清歲月：徐明清回憶錄》，中共黨史出版社，2014年，第113頁。

「禁欲主義」並非其主創者的生活寫照。崇尚愛情自由的革命者在生活中並未禁欲或排斥愛情，他們因愛情而結合。然而，文革文藝的主導者在革命樣板戲中抑制對愛情浪漫的描述。如洪子誠指出的，從小說《林海雪原》到革命京劇《智取威虎山》，從民族歌劇《白毛女》到革命舞劇《白毛女》等等，樣板戲對五十年代文本中人物形象的改寫有著由寫實過渡到象徵的流變。<sup>82</sup> 電影《紅色娘子軍》刪去了吳瓊花和洪常青戀愛的情節，卻在鏡頭前留下了吳看洪時愛情的眼神。<sup>83</sup> 革命舞劇《紅色娘子軍》為了將吳瓊花和洪常青的人物關係簡化，完全刪去了原版電影中尚存的一絲男女之情。

那麼，這是否意味著樣板戲這樣的文革文藝在倫理和道德上是虛假呢？一種意見是：這凸顯了文革文藝的矛盾，其在追求精神淨化時將人物形象塑造為「自虐式的自我完善」。<sup>84</sup> 實際上，在藝術中，「完善」（perfectum）的理念源自中世紀。藝術經由精神，方能清晰與完整。這是文革文藝與哥特藝術分享的神聖理念。以樣板戲音樂創作為例。樣板戲音樂對〈國際歌〉的引用十分常見。《紅色娘子軍》的第六場「常青就義」就採用了「國際歌」的旋律。作曲者杜鳴心曾回憶，創作時，扮演洪常青的劉慶棠（1932-2010）提出，這段「國際歌」音樂太短，表達洪常青的大無畏精神不夠充分。杜鳴心遂不拘一格地加入了人聲合唱，寫出突出英雄人物的就義段落：

82 洪子誠：〈關於五十至七十年代的中國文學〉，《文學評論》，1996年第2期。

83 李希凡：《李希凡自述》，東方出版中心，2013年，第318頁。

84 洪子誠：〈關於五十至七十年代的中國文學〉，《文學評論》，1996年第2期。

〈國際歌〉一共是前後兩句，每句四小節，如果我再加四小結，就成為三大句，等於加長了一半，時間的長度就可以滿足演員（加戲）的要求了。第一句和第三句，一頭一尾都不能動，只有在它們中間再加上一句。樂隊的配器，第一句的圓號、長號中音區同度演奏，它深沉而有力；第二句用小號與圓號組成一個小八度，音響強烈而悲壯；第三句出現人聲，四部合唱達到音樂的高潮。<sup>85</sup>

考察樣板戲的視聽結構，〈國際歌〉的音樂變奏之所以成為樣板戲主創者嘔心瀝血的華彩段落，正是由於樣板戲試圖超越視覺形象，以聽覺昇華台上的男女之情。

芭蕾舞劇的最初形式可以追溯到 18 世紀初。馬克思指出：法國在中世紀是封建制度的中心，從文藝復興起是統一的等級君主制的典型國家。恰恰是法國古典主義劇場為「笛卡爾空間」點亮了「民族—國家」這盞長明燈。路易十三的紅衣主教黎塞留（Armand Jean du Plessis de Richelieu，1585-1642）制定了一整套的中央集權政策，創立法蘭西學院，主持建造「皇宮劇院」，指導古典主義創作。彼時，「皇宮劇院」的鏡框劇場成為「樣板」。隨後，正是在這個舞台上，路易十四的

---

85 據我於 2013 年 11 月 30 日在北京對杜鳴心的訪談。杜鳴心（1928-），兒童保育院難童出身，少時進入陶行知開辦的育才學校學習英語和鋼琴，1957 年被選派到莫斯科柴科夫斯基音樂學院，師從莫斯科大劇院院長米哈依爾·伊凡諾維奇·楚拉基學習作曲，回國後在中央音樂學院作曲系任教。五十年代末六十年代初被借調到中央芭蕾舞團，參與由古雪夫主持的《魚美人》的創作；1964 年參加《紅色娘子軍》的創作；1968 年，再次借調到中國舞劇團，參與《紅色娘子軍》配樂的改編定型，負責總譜的改定。

御用作曲家呂里（Jean-Baptiste Lully，1632-1687）開創了芭蕾，確定了經典芭蕾腳步面向台口的五個基本位置（至今仍是芭蕾舞步的基礎）。

法國大革命時期，雅各賓派領袖之一羅伯斯庇爾（Maximilien François Marie Isidore de Robespierre，1758-1794）策劃了一系列群眾性歌舞節目，巴黎的革命群眾高唱〈馬賽曲〉的同時，也在一切場合（包括教會、神學院，甚至露天墳墓邊等等）跳舞，以表達創造歷史的激動心情。即便在大革命退潮後，巴黎市民熱愛的芭蕾不但沒有消失，反而與民間舞蹈融合，發展出浪漫主義的舞蹈劇（choreodrame）。<sup>86</sup> 從芭蕾的流變而言，法國大革命的爆發雖將衣著華貴的世襲顯貴從劇院的包廂中驅逐，卻並未撼動台上的象徵形式。巴士底獄被攻克這一政治事件並未改變巴黎市民的文化趣味，他們仍熱衷於「太陽王」創造的舞蹈。

20世紀三十年代，由蘇聯新創的革命舞劇《巴黎的火焰》採取舞蹈劇的形式，將法國大革命的歌舞表演搬到台上。貴族和「第三等級」的衝突以傳統芭蕾和俄國民間舞蹈的混編形式得到「再現」。舊的芭蕾中，男女舞者之間存在托舉和被托舉的支撐關係，而在無產階級主導的舞劇中，藝術家們將其改造為兩位男舞者彼此借力的雙人舞動作。法語中的「博愛」即「兄弟之愛」（fraternité），在法國大革命的倫常中，國家權力結構的動搖主要體現在兄弟友愛取代了君父之權。<sup>87</sup> 男子

86 理查·克勞斯著，郭明達譯：《芭蕾簡史》，上海文藝出版社，1982年，第22頁。

87 林·亨特著，鄭明軒等譯：《法國大革命時期的家庭羅曼史》，商務印書館，2008年。

雙人舞由此是「博愛」的符號。

在中國，同為男女雙人舞，延安交誼舞所象徵的戀愛自由，同革命舞劇中突出英雄人物的「革命神學」是相悖的。在「十七年」文藝中，如趙樹理、柳青和曲波的小說裡，愛情仍是重要的故事；她甚至有自己的敵人：封建思想、小資情調等等。但樣板戲英雄早已克服了這些敵人，他們是為了更大的、更為終極的愛而走到一起來的。因此，那些小說、電影中愛情的渲染、暗示，與革命芭蕾的形式是格格不入的。這不是藝術形式的倒退，恰恰是文革超越「十七年」之處。樣板戲無須再現愛意的眼神，而是要表現一種超越男女之愛的、為了人類終極之愛而進行的「最後的鬥爭」。當然，樣板戲與中世紀藝術的不同之處在於，前者信仰的是馬克思的政治經濟學，力圖實現一個面向「最後的鬥爭」的新世界。

在炮火聲中，毛澤東和江青走進了彼此人生的最後一段婚姻。一位美國記者寫道：「在延安，由於毛澤東對戲劇的興趣使他們走到了一起。」<sup>88</sup> 這種廣義的文化革命的結合，有利於革命夫婦在半封建半殖民地的條件下正確處理「革命」和「夫婦」這一組矛盾，也是這對夫婦以舞台為媒介，聯手開展文化革命的家庭基礎。除了夫妻之外，二人的另外兩重關係，即師生關係和觀演關係，也將在後來的文化大革命中繼續發展。

---

88 羅克珊·維特克著，范思譯：《江青同志》，星克爾出版有限公司，2006年，第173頁。

### 三、舊劇革命和民族形式

回到四十年代，在延安，毛澤東夫婦的婚姻催生出一種新的戲劇運動——舊劇革命。

1938年4月，魯迅藝術學院成立。這個學院因「閉門提高」的話劇實驗而受到群眾的批評。據魯藝的學生任均回憶：魯藝實驗劇團成立之初，主要演出話劇，曾準備排練俄國奧斯特洛夫斯基的《大雷雨》，劇團請江青來演女主角卡傑林娜。大家跟江青一塊兒對了好幾次詞兒，差不多可以走舞台了，可是有一天，江青忽然說，毛主席不讓她演了。這戲就擱置了。<sup>89</sup>

20世紀三十年代，追隨長征的工農紅軍，全國各地的知識分子、文藝精英湧向革命聖地延安。回到四十年代「赤腳天堂」<sup>90</sup>的視聽現場，配樂朗誦劇、戲曲現代劇、新編歷史劇、清唱劇、秧歌劇、眉戶戲、秦腔戲、話劇等等，各種聲腔響徹教堂、禮堂、廣場、農田和戰壕。在音樂上，延安文藝是蘇區文藝的推陳出新，採取民歌小調和外國旋律，配上了宣傳革命的腔詞。新歌劇《白毛女》的主弦律改編自民間歌曲〈小白菜〉。紅軍軍歌〈三大紀律八項注意〉的曲譜則可以上溯到清

89 任均口述，王克明撰寫：《我這九十年（1920-2010）》，華文出版社，2010年，第132頁。任均（1920-），1938年到延安參加革命，從事戲劇表演和研究工作。孫維世的六姨和密友。新中國成立後主要從事藝術教育工作。

90 這一說法參見蔡若虹：《赤腳天堂——延安回憶錄》，湖南美術出版社，2000年。

未從日本傳入的軍歌。<sup>91</sup>

在各類文藝活動中，最活躍、參與人數最多的是戲曲演出。京劇作為較早經歷了大眾化運動的「聽覺文化」，其現代化與民族國家的建立相輔相成。平劇是來自京城的「國劇」，其皮黃聲腔又源自陝甘寧地區，與彼時本地的「民間形式」秦腔戲有親緣關係。<sup>92</sup> 然而，延安的平劇新劇目並非延安群眾業餘劇團等當地文藝演劇隊創排的，而是由魯藝、延安平劇院和中央黨校等文化機構「接力」主導的，時稱舊劇革命。

據劉海坤回憶，毛澤東曾說：「宣傳上要做到群眾喜聞樂見，要大眾化。現在很多人在談舊瓶新酒。我看新瓶新酒、舊瓶新酒都可以。只要對抗戰有利。」<sup>93</sup> 「舊瓶裝新酒」出於《新約全書·馬太福音》第九章，耶穌說：「沒有人把新酒裝在舊皮袋裡；若是這樣，皮袋就裂開，酒漏出來，連皮袋也壞了。唯獨把新酒裝在新皮袋裡，兩樣就都保全了。」五四時期提倡白話文學的人，認為「舊瓶不能裝新酒」，文言和舊形式不能表現新的內容。1933年，魯迅則提出「舊瓶不能裝新酒」是不確的：

91 石磊：〈清末日本軍歌傳入中國初考〉，《音樂研究》，1983年第4期；汪毓和：〈辛亥革命前後的軍歌〉，《音樂研究》，1997年第1期。

92 秦腔、二黃、漢調二黃、漢劇分別是陝西「二黃」腔的歷史流變，乾隆五十五年，在京師風靡一時的秦腔和徽班其實是同一聲腔的南北形式。參見束文壽：《京劇聲腔源於陝西》，太白文藝出版社，2011年，第1-61頁。

93 甄光俊：〈毛澤東和群眾同觀延安平劇〉，《世紀》，2016年第3期。

將一瓶五加皮和一瓶白蘭地互換起來試試看，五加皮裝在白蘭地瓶子裡，也還是五加皮。這一種簡單的試驗，不但明示著「五更調」、「攢十字」的格調，也可以放進新的內容去。<sup>94</sup>

有些新青年可以有舊思想，有些舊形式也可以藏新內容。<sup>95</sup>

毛澤東持同樣觀點。1938年，毛澤東首次提出「民族形式」。最初這一術語是用來定義國際主義內容的中國形式，它與早期浪漫主義的文學綱領類似，是以文藝問題動員革命的號召：

洋八股必須廢止，空洞抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息，而代之以新鮮活潑的、為中國老百姓所喜聞樂見的中國作風和中國氣派。把國際主義的內容和民族形式分離起來，是一點也不懂國際主義的人們的做法，我們則要把二者緊密地結合起來。<sup>96</sup>

禮教等級是固化的，民族形式是流動的。「民族的形式，新民主主義的內容——這就是我們今天的新文化。」<sup>97</sup>反映革

94 魯迅：〈重三感舊——一九三三年憶光緒朝末〉，《魯迅全集（第五卷）》，同心出版社，2014年，第232頁。

95 魯迅：〈「感舊」以後（上）〉，《魯迅全集（第五卷）》，同心出版社，2014年，第235頁。

96 毛澤東：〈中國共產黨在民族戰爭中的地位〉（《論新階段》的講話），《毛澤東選集（第二卷）》，人民出版社，1991年，第534頁。

97 毛澤東：〈新民主主義論〉，《毛澤東選集（第二卷）》，人民出版

命內容的舊劇，就是一種民族形式。

1939年2月，陳伯達<sup>98</sup>（1904-1989）將毛澤東在1938年10月發表的〈中國共產黨在民族戰爭中的地位〉一文中提出的「新鮮活潑的、為老百姓所喜聞樂見的中國作風和中國氣派」區分出「民族形式」與「民間形式」，並指出藝術形式的政治性不僅體現在「新舊」之別，也在「地方與全國」之別。一切文藝理論都呼應著反帝任務和民族國家的建立。陳伯達更具體說明，「漢文化作為全國性的民族形式應該得到重視」，「比如『京戲』，不但不能抹殺，而且要更大的注意，加以發揮。」<sup>99</sup>另外，陳伯達提出了「活用」，一則重新定義體裁，區分體、用，二則在「為了誰」不變的基礎上，根據新的歷史分期釐清「依靠誰」的問題。

舊劇革命不僅僅是「聲詩」的現代化，而是要把廟堂和民間的地位顛倒過來。1940年2月15日，毛澤東在《中國文

---

社，1991年，第707頁。

- 98 陳伯達，原名陳建相，字仲順，生於福建泉州惠安一個秀才之家，自小受到儒家文化影響。1927年加入中國共產黨，跟隨王明、李立山等人撤向武漢，後赴蘇聯莫斯科中山大學學習。1937年7月北平淪陷時，中央北方局任命林鐵、陳伯達組成相當於中共北平市委書記的「北平三人委員會」，負責主持中共北平市委工作，後奔赴延安。1938年起，擔任毛澤東的政治秘書。1966年，在中共八屆十一中全會上陳伯達當選為中央政治局委員、常委。中央文革小組成立後，任中央文革小組組長。1969年，「九大」當選為中央政治局常委，排名毛澤東、林彪、周恩來之後。1970年9月廬山會議期間追隨林彪，公開反對毛澤東已經做出的不設國家主席一職的決定，於1970年10月18日被拘押。1981年8月，獲准保外就醫。
- 99 陳伯達：〈關於文藝的民族形式問題雜記〉，胡風編：《「民族形式」討論集》，華中圖書公司，1941年，第13頁。

化》創刊號中發表了〈新民主主義論〉，其原標題是〈新民主主義的政治和新民主主義的文化〉，可見政治與文化是毛澤東首先思考的兩個部分。最早在〈湖南農民運動考察報告〉中，京劇是「由農民的血汗所造成地主的文化」<sup>100</sup>；延安語境中的平劇吸收了左翼文化和蘇區文化，便成為民族形式。民族形式理論作為一種塑造新人的「構成性力量」，一面在政治上整合抗日戰線，一面在文化上積蓄著繼續革命的能量。

1938年，毛澤東開始勸說文藝工作者從事舊劇形式的改革，江青也宣布不再演「卡傑林娜」或「娜拉」。這一時期，延安群眾業餘劇團演出了秦腔傳統劇《五典坡》、《二進宮》等劇，毛澤東看到群眾如此酷愛秦腔，向陪同看戲的同志說：「群眾喜歡的形式，我們應該搞。但就是內容太舊了，應該有新的革命內容。」<sup>101</sup>他也對時任陝甘寧邊區文化協會主席的柯仲平提出「要搞群眾喜聞樂見的中國氣派」。柯仲平很快聯繫在延安師範任教的馬健翎，於同年4月成立「民眾娛樂改進會」。1938年7月，民眾劇團同幾個延安群眾劇團一起排演了秦腔現代戲《好男兒》。是年冬，馬健翎帶領民眾劇團編演了用陝北方言演出的話劇《國魂》。毛澤東接見了主創，並提議將方言白話改為秦腔。事實證明，這一決斷是正確的。儘管在這些作品中內容與形式尚未有機統一起來，腔詞關係等技

100 「中國歷來只是地主有文化，農民沒有文化。可是地主的文化是由農民造成的，因為造成地主文化的東西，不是別的，正是從農民身上掠奪的血汗。」見毛澤東：〈湖南農民運動考察報告〉，《毛澤東選集（第一卷）》，人民出版社，1991年，第39頁。

101 馬凌元：〈毛澤東關懷秦腔二三事〉，《當代戲劇》，1991年第3期。

術問題也有待解決，但改編後的秦腔現代戲運用了許多陝西方言，演出效果很好，受到邊區軍民的熱烈歡迎，成了民眾劇團的看家戲。<sup>102</sup>

1945年，重慶談判期間，蔣介石請毛澤東看了厲家班演出的《十三妹》。從重慶歸來，毛澤東被問及厲家班的演技時，他對平劇院的主創人員說：「演技當然比你們強，不過演出風格不如你們高。」<sup>103</sup>毛澤東所欣賞的「風格」，是在「演技」之上的、由拓荒的苦勞和革命的無畏帶來的、扎根於黃土的樂觀和人民必勝的決心。

在梅蘭芳、歐陽予倩等人的戲曲改良中，主創人員發現，身段、唱腔與曲律三者牽一髮而動全身，極具綜合性的皮黃戲很難真正推陳出新。「只有內容和形式都表明為徹底統一的，才是真正的藝術品」。<sup>104</sup>一方面，腔詞現代化的理論尚未完成，腔詞改革無法一蹴而就，在救亡圖存的歷史條件下，對唱詞思想性的提高較易。相對於音樂與文學的磨合，音樂戲劇的現代化雖然技術性不高，但西式劇場的物質條件要求較高。東、西兩地各自的受眾決定了其演劇條件。梅蘭芳的「戲曲改良」物質基礎好，對舞台和布景相對講究，儘管也演救亡，但觀眾局限於文人士大夫的小圈子。反之，在延安，由於做戲的

102 馬凌元：〈毛澤東關懷秦腔二三事〉，《當代戲劇》，1991年第3期。

103 任桂林：〈毛澤東同志和京劇〉，《舊劇革命的劃時期的開端——延安平劇研究院紀念文集》，中國戲劇出版社，2005年，第41頁。

104 黑格爾著，賀麟譯：《黑格爾的小邏輯》，商務印書館，1950年，第222頁。

和看戲的都艱苦，革命的時代精神反而高漲。<sup>105</sup> 劉厚生指出，中國戲曲的革新力量，一個是上海，一個是陝北。<sup>106</sup> 東南沿海城市的「戲曲改良」和陝北地區的舊劇革命不約而同地將劇本的「寄託」放在前所未有的重要地位，強調文學性。

戰時演劇側重於戰鬥動員和大眾娛樂的功能。政治上的「普及」優先於藝術上的「提高」。「會唱平劇的同志很多，業餘組織也不少，但行當不全，水準有限。況且，所唱所演都是傳統老戲，而當時的革命形勢急需宣傳民族團結、一致抗日的新戲。」延安起初演《黑山白水》，女主角在台上用韻白念「奴家，政治委員是也」、「待我政治工作一番便了」之類。「這些藝術上不倫不類的描摹，令台下觀眾哄堂大笑，那是開心的笑，滿足的笑。」<sup>107</sup> 笑聲帶來了觀演層面的「驚醒」和「感奮」，令台上的演員（城市文藝精英）與台下的觀眾（工農兵群眾）之間形成一種「批評與自我批評」的同志之情。在某種程度上，同志之情令延安軍民不斷克服幹群、性別、山頭等內部矛盾。露天劇場中的「哄堂大笑」是對西方觀演「第四堵牆」的「越界」。

眾所周知，亞里士多德之「模仿說」對西方戲劇的影響十分深遠。舞台美術史研究者吳光耀認為，在傳統的鏡框舞台上，整個 19 世紀布景經歷了不斷立體化的過程，門窗牆壁都

105 《馮契文集（第一卷）》，華東師範大學出版社，2016 年，第 21 頁。

106 劉厚生、張煉紅：〈「戲改」再反思：新中國的文化理想及其實踐——「老戲改」劉厚生訪談錄〉，《現代中文學刊》，2011 年第 5 期。

107 甄光俊：〈毛澤東和群眾同觀延安平劇〉，《世紀》，2016 年第 3 期。

有了厚度，牆上用立體線腳，門上用真把手，家具不再畫到牆上而使用真的，許多真實細節都出現於布景中。寫實的室內景一般只有三面牆，沿台口的一面不存在的牆，就被視為「第四堵牆」，其作用是將演員與觀眾隔開，使演員忘記觀眾的存在。18世紀，狄德羅的戲劇理論就涉及「第四堵牆」的概念。他在《論戲劇藝術》中提到：假想在舞台的邊緣有一道牆把你和池座的觀眾隔離開。19世紀下半葉，資產階級運用「線性透視」仿製他們自己的生活空間。盒式布景是指一間房間取掉一堵牆壁以後還剩下三面牆，連同天花板和地板就形成為一個盒形，表現於舞台就稱為盒式布景。<sup>108</sup>隨著「三面牆」布景形式日趨定型，位於台口的這道實際不存在的「牆」變成「盒式布景」（box-set）的剖面，因而有了「第四堵牆」之稱。盒式布景的觀眾被商界楷模的痛苦所打動，資產階級的英雄人物從此被樹立於鏡框舞台之上。<sup>109</sup>

集體的笑聲突破了「第四堵牆」。如毛澤東所言，「推動人民群眾走向團結和鬥爭」，促成了延安時期的統一戰線。據任均回憶，由康生主導的「坦白運動」期間，延安平劇院裡有很多人受到衝擊，但劇院工作照舊進行，演出也照常安排。<sup>110</sup>

1938年7月，延安組織了一台「抗戰戲劇節」，在延安鐘樓東舉行大會。上午是毛澤東做報告，下午則是文藝演出，

108 吳光耀：《西方演劇史論稿（下冊）》，中國戲劇出版社，2002年，第288頁。

109 Erika Fisher-Lichte. History of European Drama and Theatre, Routledge, 2004.

110 任均口述，王克明撰寫：《我這九十年（1920-2010）》，華文出版社，2010年，第171頁。

壓軸戲是一齣由傳統京劇《打漁殺家》改編的《松花江上》，這是一齣由阿甲與江青合演的現代京劇。《打漁殺家》中，蕭恩那段膾炙人口的「西皮快三眼」的唱詞如下：

昨夜晚吃酒醉和衣而臥，稼場雞鳴驚醒了夢裡南柯。二賢弟在河下相勸於我，他叫我把打魚的事一旦丟卻。我本當不打魚關門閒坐，怎奈我家貧窮無計奈何。

在《松花江上》中，劇中第四場的唱，保留了傳統戲的唱腔，唱詞略做調整如下：

昨夜晚吃酒醉和衣而臥，稼場雞驚醒了夢裡南柯。二賢弟在江下相勸與我，他把那愛國的事仔細勸說。我本當圖大事敢當敢做，怎奈我有愛女顧慮許多。

戲的結尾，父女仍是因「打漁」而「殺家」，加上了抗聯戰士和漁民兄弟的增援，二人走上了抗日救國的革命道路的情節。<sup>111</sup>

在《松花江上》中，演員們穿軍裝戴軍帽，成為喬裝成漁民的東北抗日聯軍幹部。<sup>112</sup>據當事人回憶，《松花江上》的軍裝打扮並非藝術實驗需要，只因當時沒有「行頭」，演員只好穿現代服裝演傳統戲。<sup>113</sup>「即使有戲裝，在游擊環境中也不便

<sup>111</sup> 甄光俊：〈毛澤東和群眾同觀延安平劇〉，《世紀》，2016年第3期。

<sup>112</sup> 同上註。

<sup>113</sup> 任均：〈毛主席和周副主席對京劇改革的關懷和鼓勵〉，《舊劇革命

於轉移」<sup>114</sup>。彼時，延安的現代戲並不占主導地位，但在延安以外的地區，卻是演現代戲居多。戰地演出自然存在著「時裝新戲」特有的「即興發揮」，例如，「把『走邊』、『趟馬』等身段套上去，那麼，游擊隊員馬上變成梁山好漢了」。<sup>115</sup>

「民眾娛樂改進會」下鄉演出需要經費，毛澤東拿出三百元資助他們。任桂林是延安演劇運動的骨幹，也是江青在山東省立實驗劇院的校友。據他回憶，毛澤東與江青結婚的同年，魯藝音樂系接到時兼平劇研究院院長康生<sup>116</sup>（1898-1975）的通知，由毛澤東等人捐了兩千元大洋，派他和阿甲去西安購置戲箱。<sup>117</sup>有了「行頭」，魯藝平劇團就此成立。據任均回憶，

---

的劃時期的開端——延安平劇研究院紀念文集》，中國戲劇出版社，2005年，第44頁。

114 阿甲：〈平劇研究院和平劇工作〉，《舊劇革命的劃時期的開端——延安平劇研究院紀念文集》，中國戲劇出版社，2005年，第71頁。

115 同上註，第59頁。

116 康生，原名張宗可，字少卿，曾用名趙溶、張溶、張耘，筆名魯赤水，山東諸城縣人。1925年加入中共，曾任上海滬中等區區委書記，江蘇省委組織部部長、祕書長。1930年當選為中央審查委員，後任中央組織部部長。1933年去蘇聯，為中共駐共產國際代表團主要負責人之一。1937年回延安，歷任中共中央書記處書記、中央黨校校長、中央社會部部長等職。延安整風運動期間，任中央總學習委員會副主任，搞「搶救失足者」運動，後歷任中共中央山東分局書記、山東軍區政委、山東省人民政府主席。新中國成立後，任中共中央書記處書記、全國政協副主席、全國人大常委會副委員長、中央理論小組組長、《毛澤東選集》出版委員會副主任。1966年，任中央文革小組顧問、中央組織宣傳組組長、中央委員會副主席等職。

117 任桂林：〈毛澤東同志和京劇〉，《舊劇革命的劃時期的開端——延安平劇研究院紀念文集》，中國戲劇出版社，2005年，第36頁。

自買回「戲箱」後，差不多四年時間，延安只演古裝戲，沒有演過現代戲。<sup>118</sup> 傅謹指出，自平劇院成立之後，《松花江上》這樣的現代戲幾乎在延安絕跡。<sup>119</sup> 這並非延安的哪股勢力有意反對毛澤東的文化戰略，而是由當時的物質基礎決定的。

這一時期，得到毛澤東肯定的，是在創作上施行舊劇革命的「新編歷史劇」。1942年初，平劇院脫離魯藝，延安平劇研究院成立。5月，〈在延安文藝座談會上的講話〉發表後，由中央黨校俱樂部的劉芝明挑頭創排了新編歷史劇《逼上梁山》。毛澤東寫信給主創團隊，稱該劇為「舊劇革命劃時代的開端」。1944年，平劇院劃歸黨校後，劉芝明創排了《三打祝家莊》。《三打祝家莊》的唱本，是任桂林等人花了七個月時間研讀了《矛盾論》和小說《水滸傳》之後創作出來的。<sup>120</sup> 很快，在另一封給《三打祝家莊》主創者的信中，毛澤東再次表達了對新編歷史劇的肯定：「繼《逼上梁山》之後，此劇創造成功，鞏固了平劇革命的道路。」如任桂林所言：「由於平劇藝術本身上的限制，它還適合於表現歷史生活，而真實的歷史生活，卻千百年來被統治者在掩蔽著，今天我們正需要揭發統治者所編纂的偽歷史……以現實主義的手法寫出新的歷史」。

118 任均口述，王克明撰寫：《我這九十年（1920-2010）》，華文出版社，2010年，第165頁。

119 「儘管毛澤東在〈講話〉中提出了文藝要為政治服務等方針，並且尖銳地提出了包括戲曲在內的傳統藝術的改造方針，平劇研究院在延安卻像是一個特殊的例外。」見傅謹：〈延安平劇院始末〉，《讀書》，2012年第9期。

120 任桂林：〈毛澤東同志和京劇〉，《舊劇革命的劃時期的開端——延安平劇研究院紀念文集》，中國戲劇出版社，2005年，第39頁。

劇本，給觀眾以新的歷史教育，這便是平劇在延安當前之急務。」<sup>121</sup>新編歷史劇引起觀眾對熟悉的歷史的反思；散戲後，觀眾對他們在戰鬥和生產中遇到的問題開展討論，並對戲劇提出建議和批評，這些評論再為後續的演出提供創作的靈感和修改的方向……在腔詞和程式的不斷磨合中，舊劇革命一度實現了〈講話〉中提出的六個「更」的藝術理念：

人類的社會生活雖是文學藝術的唯一源泉，雖是較之後者有不可比擬的生動豐富的內容，但是人民還是不滿足於前者而要求後者。這是為什麼呢？因為雖然兩者都是美，但是文藝作品中反映出來的生活卻可以而且應該比普通的實際生活更高，更強烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更帶普遍性。<sup>122</sup>

京劇演員開口唱需要京胡「墊頭」，俗稱「過門」（fill-in technique）。延安時期，從塑造「帝王將相」向塑造「開明紳士」過渡，有賴於舊劇革命這一「過門」，它一方面繼承了拆解禮樂的五四精神，發揮了統戰功能，承擔著政治動員任務；另一方面又為後來的京劇革命積蓄了經驗，培養了人才。

1938年，毛澤東資助劇團的演劇下鄉時，曾對柯仲平說：

---

121 任桂林：〈從平劇演變史談到平劇在延安〉，《舊劇革命的劃時期的開端——延安平劇研究院紀念文集》，中國戲劇出版社，2005年，第93頁。

122 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話（1942年5月）〉，《毛澤東選集（第三卷）》，人民出版社，1975年。

亭子間的人弄出來的東西有時不大好吃，山頂上的人弄出來的東西有時不大好看。有些亭子間的人以為「老子是天下第一；至少天下第二」；山頂上的人也有擺老粗架子的，動不動，「老子兩萬五千里」。現在應該不以那為滿足——過去的東西，可以認為是準備時期的東西。應該把自大主義除去一點。組織十年來的文化成果，訓練起萬千文化的幹部，送到全國各戰線上去工作，這是很必要的……作風應該是統一戰線。統一戰線同時是藝術的指導方向。<sup>123</sup>

這時，毛澤東對「山頂派」和「亭子間派」各打五十大板。然而，1942年，〈在延安文藝座談會上的講話〉中，他將對「老子兩萬五千里」的批評刪去了，這與戰爭的時勢有關。和平時期，「山頂派」（部隊幹部）和「亭子間派」（文化官僚）之間的隔閡一直存在，直到文革爆發。

---

123 〈柯仲平啟事（四月二十七日）〉，即毛澤東：〈關於文藝的重要指示〉，《新中華報》，1938年4月30日，見竹內實編：《毛澤東集·補卷5》，蒼蒼社，1984年，第167頁。

## 【第二章】————

# 文化革命及其「樣板」的誕生

## 第一節 古為今用：柯慶施、周恩來和江青的聯合

### 一、立「花」破「雅」：清官戲的興衰

「十七年」期間，各個地方劇種不約而同地從家庭關係著手，反映舊的習慣勢力和社會主義新人的矛盾，以及幹部與群眾的矛盾。在這些人民群眾喜聞樂見的地方現代戲中，既有壞婆婆和壞父親，也有壞村長和壞處長。

1956年，由浙江崑蘇劇團改編出新的崑曲《十五貫》受到了廣泛的好評。據魯迅考證，宋代話本《京本通俗小說》殘本之十五卷《錯斬崔寧》，被錄入明代馮夢龍編纂的《醒世恒言》，取名《十五貫戲言成巧禍》。<sup>1</sup>明代魏良輔<sup>2</sup>（1489-1566）、張野塘最早合創崑曲，將北曲弦索和南曲簫管混編。

1 魯迅：〈宋民間之所謂小說及其後來〉，《晨報五週年紀念增刊》，1923年12月1日。

2 魏良輔，字師召，號此齋，江西南昌人，崑曲（南曲）始祖。有《曲律》（《南詞引正》）存世。

嘉靖年間，江蘇太倉的南戲和北曲都十分活躍，當地駐軍中有很多人通曉音律。魏請教從安徽壽州（今壽縣）發配至此地的北曲戲劇家張野塘，二人合作，將南北曲融合為一體：使南曲「收音純細」，命北曲「轉無北氣」，形成「水磨腔」（即崑腔），盛行兩百年。清同治年間的折子戲抄本中出現了以「十五貫」為故事的時劇劇目。<sup>3</sup> 20世紀五十年代《十五貫》的成功，是江浙藝人和樂人化「花」入「雅」的傑作，令「花雅之爭」中衰落的崑腔得到復興。<sup>4</sup> 由笛師李榮圻重新編曲的《十五貫》打破了崑曲的曲牌定律，劇中「幾乎沒有一段合乎崑曲格律的唱詞」<sup>5</sup>，並向地方戲學習，講究平仄和板眼，令唱詞上口且易懂：

《十五貫》首先打破了曲牌銜接的成規，根據劇情的要求，自由變換曲牌。每一支曲子又都根據劇情的要求，把曲調加工和變化。<sup>6</sup>

- 
- 3 清代同治年間朱執堂選輯的戲曲抄本《時劇集錦》之「山」卷目錄中有《十五貫·見都》的劇目。見金仁嶠：《崑唱「時劇」探究》，蘇州大學碩士學位論文，2012年，第7頁。
  - 4 崑曲《十五貫》最初是由國風崑蘇劇團改編自清朱素臣原著《雙熊夢》（又名《十五貫傳奇》），1953年以後屢有上演。1955年冬，由黃源、鄭伯永、周傳瑛、陳靜、王傳淞、朱國梁等組成的浙江省《〈十五貫〉整理小組》，對該劇再次進行整理改編，由陳靜（署名陳思）執筆。改編定本《十五貫》於1956年元旦在杭州勝利劇院首次公演。傅謹：〈崑曲《十五貫》新論〉，《文化遺產》，2008年第4期。
  - 5 洛地：〈《十五貫》回顧與思考〉，《戲劇藝術》，2007年第1期。
  - 6 安娥：〈崑曲《十五貫》的音樂改革〉，《人民音樂》，1956年第5期。

崑曲這些年來，所以一衰不振，其中一个重要原因，就是文字難懂……過去一個字總要唱好多的音符，婉轉不休，觀眾不容易聽懂。現在況鐘、蘇戌娟、熊友茵的唱腔，多是一字一音，到一句話末尾甩腔，這是吸取了地方戲的優良傳統。<sup>7</sup>

更重要的是，《十五貫》改編自清官戲，最後成為反官僚主義的象徵形式。劇中對過於執和周忱這些「壞幹部」的塑造，諷刺了官僚階級，反映了群眾的心聲。周恩來曾援引新編歷史劇《逼上梁山》，將崑曲《十五貫》中的清官況鐘與林沖這兩個角色加以比較，以此勸誠官僚主義者和主觀主義者，希望他們能像四十年代那些「開明紳士」一樣，接受思想改造，為人民服務。他說：

現代戲還沒有一個能這樣深刻地批判官僚主義和主觀主義的……況鐘是官，但同情人民，這就難能可貴。林沖逼上梁山，延安時稱讚了這齣戲。革命是逼出來的，從統治階級營壘中背叛出來的人更是逼出來的，這有什麼奇怪呢？寫歷史題材，不一定光寫勞動人民。<sup>8</sup>

《十五貫》中批評的「老百姓見官難」在五十年代已是普遍現象。從陳宗娥寄信給江青的曲折，我們又清楚地知道，類

7 任桂林：〈推薦「十五貫」〉，《讀書月報》，1956年第5期。

8 周恩來：〈關於崑曲《十五貫》的兩次講話（1956年4月、5月）〉，見《周恩來選集》，人民網 <http://cpc.people.com.cn/GB/69112/75843/75874/75994/5182956.html>，2017/5/25 查閱。

似情況直到 1962 年也沒能緩解。陳宗娥於 1961 年 6 月 27 日發出的信，毛澤東於次年 5 月才收到。另一封更早的信早已丟失。「在北京壓了十個半月，真是豈有此理！」從 1962 年 5 月毛澤東給陳的回信中可感受到他對相關部門極其不滿。1961 年 1 月，江青在上海時期的友人徐明清也曾給毛澤東寫信，給「浮誇風」提意見。這封信「沒有直接寄給毛主席，怕中央辦公廳的同志拆，所以套了三個信封，最外面的信封寫的是葉子龍收，中間的信封寫的是江青收，最裡面的一個信封才寫的毛主席收。三天後，毛主席就打電話說：信收到了，謝謝。」<sup>9</sup>這說明，一封信須避開官僚系統才能真正寄到毛澤東的手中。戚本禹談到六十年代在中央辦公廳的工作時曾回憶，「中辦」的「後樓研究室」<sup>10</sup>私自扣壓地方匯報的情形司空見慣，祕書室處理群眾來信的隨意和拖延也不新鮮。

毛澤東本人一直重視群眾來信，從中洞悉幹部腐化和民生問題。在毛澤東看來，社會主義改造的理論與實踐緊密聯繫，必須通過多角度、跨區域的調查，才能提出符合經濟基礎的決策。因此，1960 年底 1961 年初，中央重印了毛澤東早年寫的《反對本本主義》，號召調查研究之風，要求機關幹部深入工

9 徐明清：《明清歲月：徐明清回憶錄》，中共黨史出版社，2014 年，第 170 頁。

10 「最開始的時候，各地給中央的報告都是由祕書室來處理的，後來中央辦公廳認為，這樣一來他們就什麼都不知道了。所以就成立了一個專門的機構，來處理各地給中央的報告……而各地給毛主席的信件和文件則由祕書室處理。由於這個機構設在中南海的後樓，所以就習慣地把它叫作『後樓研究室』……總共三、四十個人，都是些級別很高的幹部。各組的工作都是直接向楊尚昆或龔子榮（中辦副主任）匯報。」見《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016 年，第 285 頁。

廠、農村，幫助群眾克服困難，解決群眾所遇到的問題。中央機關和各部委的幹部，包括毛澤東的祕書胡喬木、田家英和戚本禹在內，都下去「三同」（同吃、同住、同勞動）。<sup>11</sup>

毛澤東批評祕書室壓信不報的時間，正值中央高層對「包產到戶」的爭論高漲之際。據時任中共湖南省委第一書記張平化的司機趙林雍回憶，1965年5月25日毛澤東重上井岡山，曾對陪同他的張平化、王卓超等人說：

我為什麼把包產到戶看得那麼嚴重？中國是個農業大國，農村所有制的基礎如果一變，我國以集體經濟為服務對象的工業基礎就會動搖，工業產品賣給誰嘛！工業公有制有天也會變，兩極分化快得很，帝國主義從存在的第一天起，就對中國這個大市場弱肉強食，今天他們在各個領域更是有優勢，內外一夾攻，到時候我們共產黨怎麼保護老百姓的利益，保護工人、農民的利益？！怎麼保護和發展自己民族的工商業，加強國防？！中國是個大國、窮國、帝國主義會讓中國真正富強嗎？那別人靠什麼耀武揚威？！仰人鼻息，我們這個國就不安穩了。<sup>12</sup>

據戚本禹的工作日記：「1962年5月14日，看各地（向中央送的）文件，『包產到戶』的呼聲很高。楊（尚昆主任）批評以前刊載的東西有（些內容）不妥。但我想讓中央負責同志了解一下社會存在的黑暗面也有好處，工作有缺陷，怕人知

11 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016年，第214頁。

12 馬社香：《前奏：毛澤東1965年重上井岡山》，當代中國出版社，2006年，第151頁。

道，不是正確態度。」反對「包產到戶」的戚本禹，將支持和反對「包產到戶」的意見都放到由他編輯的《群眾反映》中。毛澤東通過這樣的文件，繞開楊尚昆領導的中央辦公廳等官僚體系，盡可能地了解各地的切實情況，以便做出正確的判斷。<sup>13</sup>

1962年初，由毛澤東提議召開了「五級幹部（即縣級以上）會議」，即「七千人大會」。他之所以召開這個擴大會議，是想要在八屆十中全會開幕前，繞開那些支持「包產到戶」的少數高級幹部，團結那些反對「包產到戶」的、占絕大多數的普通幹部。<sup>14</sup>

1月27日，在座無虛席的人民大會堂，劉少奇做了長達三個小時的發言，慷慨激昂地批評人民公社化運動中出現的「浮誇風」等現象，也撇清了自己的領導責任：

關於我們這幾年工作中發生的缺點和錯誤的責任，我們在書面報告中講過，首先要負責任的是中央，其次要負責任的是省、市、自治區一級黨委，再其次才是省以下的各級黨委。所謂中央負責，包括中央各部門，包括國務院和國務院所屬的各部門。（毛澤東插話：包括中央一些不恰當的東西。）包括中央本身發出的一些不恰當的指示、文件和口號。<sup>15</sup>

13 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016年，第265頁。

14 同上註，第254頁。

15 劉少奇：〈在七千人大會上的講話（節錄）〉（1962年11月27日），《中國共產黨大典》，紅旗出版社，1996年，第866頁。

據整理劉少奇報告的鄧力群晚年回憶，劉少奇的報告言辭激烈：

他（劉少奇）在口頭講話中講的一些話，感受深切，隨口而出，難免不大中聽。對三面紅旗<sup>16</sup>，講：三面紅旗還要看歷史的考驗，現在暫時不提三面紅旗了吧。「三分天災、七分人禍」，是農民的語言，也在大會上講了。<sup>17</sup>

1953年6月，毛澤東在政治局會議上公開但不點名地批評過劉少奇，說他有「確立新民主主義秩序」的想法，是阻礙社會主義事業發展的。1955年，毛澤東批評鄧子恢是「小腳

16 原名「三個法寶」，1960年5月後改稱「三面紅旗」。其中，「總路線」是社會主義建設的綱領，「大躍進」是指速度，「人民公社」指的是組織。人民公社運動起初是劉少奇發動的，1958年秋，開展初期，颳起「共產風」，造成一部分無償占有別人勞動成果的情況。劉的左傾路線餘波甚廣，隨後在一些地區惡化，出現餓死人的現象。對於廣為流傳的所謂毛澤東的失誤導致「餓死三千萬」一事的真偽考辨，參見左鳳榮等：〈統計與政治〉，《開放時代》，2014年第1、2期。

孫經先的最新研究依據「毛澤東年譜」中的史料提出：1958年秋，毛澤東關注「炮擊金門」，對人民公社運動的發動毫不知情。毛澤東在1959年2月召開的鄭州會議上對左傾政策提出糾偏，此後，又花了四年時間，不斷調整實施方針：1959年規定三級所有、大隊為基礎，1961年再改大隊為小隊，逐步將「三面紅旗」帶領上了正軌。孫經先：〈對「信陽事件」的若干問題的認識〉，《世界社會主義研究動態》，2018年第1期。

17 《鄧力群自述》，人民出版社，2015年，第356頁。

女人」，實際也批評了劉少奇。<sup>18</sup>因此，「七千人大會」上，劉少奇的發言並非鄧力群所說的「隨口而出」。同時在場的楊尚昆對劉少奇在會議上的發言並不意外。他表示：「晚間聽參加討論的同志們匯報。大家一致對少奇同志的報告滿意，特別滿意會議的開法。」<sup>19</sup>據楊尚昆記載：「七千人大會」實際上有約八千人參加。據陳伯達回憶，實際上，劉少奇在其書面報告之外又做了一番「即興發揮」<sup>20</sup>。毛澤東聽後，主張大家「把氣出完」，提議會議延長到春節結束。因此，這次會議在規模和時間長度上可謂史無前例。在 1 月 30 日的會議上，毛澤東對劉的「即興發揮」提出不同意見：

這次擴大的中央工作會議，到會的有七千多人。在這次會議開始的時候，劉少奇同志和別的幾位同志，準備了一個報告稿子。這個稿子，還沒有經過中央政治局討論，我就向他們建議，不要先開中央政治局會議討論了，立即發給參加大會的同志們，請大家評論，提意見。同志們，你們有各方面的人、各地方的人，有各個省委、地委、縣委的人，有企業黨委的人，有中央各部門的人，你們當中的多數人是比較接近下層的，你們應當比我們中央常委、中央

18 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016 年，第 249 頁。

19 同上註。

20 陳伯達：「七千人大會上，劉少奇代表中央做了報告。這個報告是我起草的，毛主席和中央常委都看過，毛主席修改過。但是少奇同志在做報告以後，大家討論的時候，另有一個講話，這個講話毛主席有不同看法。」見《陳伯達：最後口述回憶》，陽光環球出版香港有限公司，2005 年，第 249 頁。

政治局和中央書記處的同志更加了解情況和問題。還有，你們站在各種不同的崗位，可以從各種的角度提出問題。因此，要請你們提意見。報告稿子發給你們了，果然議論紛紛，除了同意中央提出的基本方針以外，還提出許多意見。後來又由少奇同志主持，組織了二十一個人的起草委員會，這裡面有各中央局的負責同志參加，經過八天討論，寫出了書面報告的第二稿。應當說，報告第二稿是中央集中了七千多人議論的結果。如果沒有你們的意見，這個第二稿不可能寫成。在第二稿裡面，第一部分和第二部分有很大的修改，這是你們的功勞；聽說大家對第二稿的評價不壞，認為它是比較好的。如果不是採用這種方法，而是採用通常那種開會的方法，就是先來一篇報告，然後進行討論，大家舉手贊成，那就不可能做到這樣好。<sup>21</sup>

與此同時，他也做了自我檢討，表示「所有中央犯的錯誤，都由身為黨中央主席的自己一人承擔」。發言的最後，毛澤東以馬克思主義哲學總結這場爭論：

對社會主義建設的認識也有一個從必然王國到自由王國的過程。這個過程還沒有完結。我們還沒有進到自由王國。必然在總結正反兩方面的經驗的基礎上，加深對社會主義建設規律的認識。

---

21 〈毛澤東在七千人大會上的講話〉（1962年1月30日），《中國共產黨大典（中篇）》，紅旗出版社，1996年，第873頁。

「七千人大會」實際並未開到春節，於 2 月 7 日宣布閉會，次日各地與會幹部離京。<sup>22</sup> 對這次會上由路線鬥爭引發的高層矛盾，鄧力群曾做出如下回憶：

圍繞這個問題，當時領導層確實出現了一個危機，毛主席處於少數。在這種情況下，會上會下，他嚴厲地批評了分田到戶、包產到戶的主張。<sup>23</sup>

鄧力群又表示，當時感覺毛澤東講的不如劉少奇那麼有切膚之痛，但到了晚年，反過來覺得「主席的話非常重要，十分深刻」<sup>24</sup> 「如果老人家不是這樣提出問題，集體經濟會垮掉一大批」<sup>25</sup>。

另據戚本禹回憶，在「七千人大會」上，一些在「大躍進」期間因反對「浮誇風」而受到錯誤打擊的，以及在廬山會議以後又被錯誤地打成「右傾機會主義」的同志得到了平反。這一來，連彭德懷都向中央寫了八萬言書，提出要翻案。這就是後來毛澤東所批評的「翻案風」。<sup>26</sup>

「七千人大會」後不久，毛澤東發現了陳宗娥的信。今天我們大概可以猜想，在一種什麼樣的心情下，毛澤東代筆江青寫了這封回信，並讓機要祕書徐業夫立即送去救急的錢。

信的送達也經歷了一番波折。陳宗娥所在的中央實驗歌劇

22 《楊尚昆日記（下冊）》，中央文獻出版社，2001 年，第 117 頁。

23 《鄧力群自述 1915-1974》，人民出版社，2015 年，第 440 頁。

24 同上註，第 358 頁。

25 同上註，第 440 頁。

26 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016 年，第 249 頁。

院地處北京西堂子胡同一號。徐業夫打聽陳宗娥時自稱「中央來的」。陳宗娥的同事、張定和的夫人回憶當時的情景時說：「我腦子懵了，脫口而出：『哪個中央？』我心想，是國民黨中央還是共產黨中央？」由於陳宗娥的丈夫陳田鶴在生前曾囑咐她，要避免「走私人路線」，中央實驗歌劇院的同事對陳宗娥跟江青的關係毫不知情。反之，在歷次政治運動中，陳田鶴的「歷史問題」在歌劇院卻是眾人皆知。五十年代，在進行了半年的政治學習後，陳田鶴進入北京人藝並參與了《長征》、《劉胡蘭》等歌劇的配器和作曲。同所有來自國統區的專家一樣，為將自己改造成社會主義的「意識形態工作者」，陳田鶴必須參加文教戰線的各類思想改造運動。這些運動一方面給予他創作的靈感，同時也令他積勞成疾。四十歲時，在創作土改題材的清唱劇《換天錄》期間，他被檢查出患有心臟病。他對妻子說：「假如我能像瓦格納一樣活到 80 歲，我是能寫出幾部像樣的歌劇來的！」1955 年，由於誤診肺結核，陳田鶴英年早逝，入院時還帶著未完成的作曲工作，住院期間仍要接受單位的肅反調查。<sup>27</sup>

陳宗娥向徐業夫表示不能收下錢款，徐業夫說：「你是知道江青脾氣的」。這位於「三年困難時期」獨自撫養三個女兒的母親只好收下了這筆雪中送炭的救助。

據陳暉回憶，1968 年，文革期間，這封信被前來抄家的人發現，他們看後，將信原封不動地放回原處。這封信的存在

---

27 〈陳田鶴年譜長編〉，《陳田鶴音樂文選》，上海音樂學院出版社，2020 年。

在，客觀上保護了由陳宗娥保存的陳田鶴樂譜和手稿。<sup>28</sup>文革中期，陳宗娥進學習班，單位中有人憑藉這封信貼大字報揭發陳宗娥「向中央領導要錢」一事。<sup>29</sup>文革期間，陳宗娥曾用毛澤東在信裡留的通信地址給江青寫信，反映基層的武鬥情況。這個地址，據戚本禹回憶，正是毛澤東規定誰也不許拆閱直呈給他的特別渠道。粵劇演員紅線女也曾寫信到這個地址，向毛澤東反應基層情況。

陳宗娥在世時，一直認為那封「毛體」的親筆信出自江青



上海興國賓館一號樓仍然維持了 20 世紀初的原貌。（攝影：張晴灝，2019 年 10 月）

28 〈身後紀事〉，《陳田鶴音樂文選》，上海音樂學院出版社，2020 年，第 283 頁。

29 據我對陳暉的採訪。

之手。直到《建國以來毛澤東文稿》披露毛澤東代筆江青寫信這個信息，陳家後人才知道回信者不是江青，而是毛澤東。

江青本人因何無法親自回信？如毛澤東在回信中所述，1961年，她在上海養病，住在興國招待所的一幢小樓裡（現為上海興國賓館一號樓）。從1959年開始，由於她身患癌症，醫生建議她去看看演出，有利於康復。起初，江青為了治病而看戲，而那些文藝作品陳舊得讓她十分吃驚。「上海劇院上演那些古代和資產階級的劇目就像挖掘一處考古遺址一樣，突然就挖到了埋葬多年的一堆古董」。

六十年代初，她回應毛澤東提出的「調查風」，回歸本專業，開始調研「上層建築反映物質基礎」中出現的問題。<sup>30</sup>「七千人大會」後，剛剛戰勝了癌症的江青開始周遊全國，調研戲劇演出情況，並寫了一個調查報告，其中說道：「中國與外國的古人，占領了中國舞台。」<sup>31</sup>1962年7月，江青從上海回到北京，觀看了新編歷史劇《海瑞罷官》。在她看來，這齣講述明代清官海瑞除霸退田的戲，其中的「退田」就是「單幹風」。江青向毛澤東提出批判此劇，而毛澤東恰恰在不久前接見了海瑞的扮演者馬連良，並在藝術上肯定了這齣戲。<sup>32</sup>

30 羅克珊·維特克著，范思譯：《江青同志》，星克爾出版有限公司，2006年，第304頁。

31 江青：〈談京劇革命——一九六四年七月在京劇現代戲觀摩演出人員的座談會上的講話〉，1964年6月23日，見《人民日報》，1967年5月10日。

32 「吳晗還說，毛主席曾請過主演海瑞的馬連良在家裡吃飯，並說：『海瑞是好人。《海瑞罷官》的戲好，文字寫得也不錯。』吳晗頭一回寫京戲，就寫成功了！」見王燕玲：〈李琪是如何「得罪」江青的〉，《黨史博覽》，2002年第12期。

毛澤東經常交往的人中有不少是民主黨派和知識分子，比如章士釗、周谷城、柳亞子等人。而中共中央書記處書記、北京市市長彭真（1902-1997）一直與京劇名家私交甚篤。彭真有實權，也懂文藝，控制著北京市委下屬的重要藝術單位，包括北京的幾個京劇團。<sup>33</sup> 馬連良、趙燕俠、譚富英和裘盛戎等京劇名角一直受到彭真的照顧。

對江青而言，劇場是教育人民的場所<sup>34</sup>；彭真則認為，戲曲「解悶就行了」。在北京市的一次宣傳工作會議上，彭真對戲曲改革中「改人」的一些做法提出批評：

管文藝工作的死命罵馬連良，市委有個資料，也罵馬連良，演一場戲 900 多萬元不幹，非要 1000 多萬不可，好像馬連良的思想問題不解決，社會主義革命就完不成。其實，馬連良既不是黨員、團員，就是唱戲的。就是「我唱戲，唱得好，你給我錢」。所以對馬連良的要求不要那麼高……馬連良的思想最好是共產主義，但落點後也不很重要；只要他演戲、賣座，大家喜歡看，看了解悶就行了。<sup>35</sup>

33 「當時就有傳言，說黨、政、財權都不在主席手裡：黨權在安子文、政權在彭真、財權在薄一波。」《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016 年，第 256 頁。

34 江青：〈談京劇革命——一九六四年七月在京劇現代戲觀摩演出人員的座談會上的講話〉，1964 年 6 月 23 日，見《人民日報》，1967 年 5 月 10 日。

35 彭真：〈對馬連良的要求不要那麼高〉，《共產黨員》，2007 年第 7 期。

1962年7月21日，在中南海春藕齋，毛澤東夫婦還和彭真夫婦一起觀看了譚元壽演出的傳統劇《失空斬》。<sup>36</sup>此後第三天，7月24日，張君秋、譚富英、裘盛戎於同一場地獻演了傳統劇《大保國》。演出期間，毛澤東不斷以手擊拍，悠然自得。一個「跑龍套」的演員突然暈倒了，江青馬上叫人抬他至台後。隨後她跑上跑下，看了那位演員好幾次。<sup>37</sup>這些中共高層看戲的細節，至少可以說明以下兩點：第一，1957年，毛澤東雖然說過「北京難道就不出官僚主義？」這句話，但這批評並不針對彭真，而是中央的工作。毛澤東將「包產到戶」看作是否要走社會主義道路、國家變不變顏色等原則問題。<sup>38</sup>彭真在「包產到戶」問題上與毛澤東立場一致。<sup>39</sup>第二，文革前夕，傳統戲比新劇目更受觀眾的喜愛，包括中共高層的觀眾在內。

1963年5月，柯慶施指示華東局宣傳部副部長俞銘璜組織寫作班子，批評廖沫沙讚揚《李慧娘》的文章〈有鬼無害論〉。<sup>40</sup>《李慧娘》改編自明代傳奇《紅梅記》，是一齣傳統劇目，歷史上有京劇《西湖陰配》、川劇《紅梅記》、崑曲

36 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016年，第275頁。

37 同上註，第276頁。

38 朱永嘉口述，金光耀等整理：《已申春秋——我對文革初期兩段史實的回憶》，大風出版社，2014年，第21-23頁。

39 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016年，第253頁。

40 俞銘璜說：「小唐，你寫過《階級的起源》，再寫階級的消滅。」俞銘璜就是這樣布置下去的，因為他明確說，要批北京市委修正主義的，江青來叫華東局組織寫文章。見唐榮智口述，金大陸整理：〈「文革」從華東局開始的三件史事〉，《炎黃春秋》，2013年第10期。

《紅梅閣》、秦腔《游西湖》等多個版本。「鬼戲」的賣點主要是武戲。新中國成立後，由於「陰配」的情節比較恐怖，為了重新上演，許多劇種紛紛做出改編，將原來的「鬼戲」改成「裝鬼」的「戲中戲」。但這樣一來，「鬼戲」中原本的武戲也不得不刪去，這就引發了一些戲曲觀眾的不滿。1961年，陳毅在看了北京京劇團改編的、由趙燕俠主演的《紅梅閣》後表示：「本來是鬼嘛，為什麼要改成活人呢？人為什麼要怕鬼呢？我看還是可以演鬼的嘛。」次年，北京京劇團重排《紅梅閣》，再次恢復了李慧娘的鬼魂形象。<sup>41</sup> 對此，李希凡認為，戲曲界愛好「鬼戲」，所以總想從這些戲的情節中找出「人民性」，不分精華和糟粕。<sup>42</sup> 他曾代表中宣部加入圍繞孟超創作的「鬼戲」《李慧娘》的論戰，對以〈有鬼無害論〉一文為代表的一系列讚揚「鬼戲」的文章做出反駁。1956年以來，上海和北京兩地發表過讚揚「鬼戲」的共計一百多篇文章。他在察看李慧娘題材的改編資料後，認為「鬼」的存在已經成了制約創作的框框：

早在五十年代，陝西老戲曲家馬健翎同志就曾把鬼戲《紅梅記》（即李慧娘的故事）改編成「人」的李慧娘的《遊西湖》，我是看到過的，而且對那位年輕演員的表演很讚賞，但這次看了資料才知道這個改編當時就受了批評，說它是「大拆大改的粗暴現象」，於是，「人慧娘」又變回

41 張釗等：《燕舞梨園——趙燕俠舞台生活》，中國戲劇出版社，1986年，第248頁。

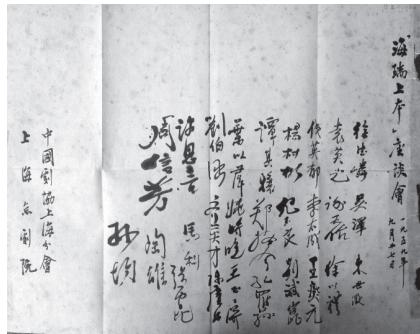
42 《李希凡自述》，東方出版中心，2013年，第324頁。

「鬼紅梅」。<sup>43</sup>

「鬼戲」是功夫戲。與此同時，它作為傳統戲的主要題材，其對應的不僅是「天道不變」的觀念，還有彼時社會各個階層頑固的經驗主義和教條主義。

另一種在梨園顛撲不破的傳統戲，是「清官戲」。新中國成立後，清官戲是原創劇目的熱點。據統計，1949年到1964年間，新編、改編、移植的京劇歷史劇經典劇目至少有六十五齣<sup>44</sup>，其中，歌頌明朝清官海瑞的至少有三齣。<sup>45</sup> 20世紀五、

六十年代，它從批評官僚主義的人民文藝變成了官僚主義的象徵形式。與崑曲《十五貫》相比，京劇「海瑞」戲儘管由馬連



1959年9月，由周信芳編導的《海瑞上疏》的座談會上，上海文藝界的簽到表。（見上海京劇院藝術檔案）

43 《李希凡自述》，東方出版中心，2013年，第316-327頁。

44 北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著：《中國京劇史》，中國戲劇出版社，2005年。

45 三齣「海瑞戲」包括《海瑞背繩》：徐菊華、楊元勳、保希文根據小說改編，1959年由遼寧京劇團演出，尹月樵等主演。《海瑞上疏》：上海京劇院集體創作，許思言執筆，周信芳導演，馬科助理導演，1959年9月30日作為新中國成立十週年獻禮首演，主演有周信芳、金素雯、李桐森等。《海瑞罷官》：吳晗編劇，1960年北京京劇團馬連良、裘盛戎等演出。

良、周信芳主演，但票房慘澹，觀者寥寥。<sup>46</sup> 從觀演人數看，由吳晗編劇的《海瑞罷官》的受歡迎程度還不如周信芳的《海瑞上疏》。<sup>47</sup>

江青提出「批海瑞」的初衷，不是籠統地反對人民群眾喜聞樂見的「清官戲」，而是反對以清官為主要英雄人物的新編歷史劇。1962年，李希凡在報上寫文章，引用了當時由朱光潛新譯的黑格爾的美學觀點，批評《海瑞罷官》的作者、歷史學家吳晗<sup>48</sup>（1909-1969）的史學觀點，以及以《海瑞罷官》為代表的新編歷史劇的編劇法中人為構造出來的、「史實與虛構」的二元對立：

如果把人物、事實強調到「都要有根據」的程度，那就勢必和「創造故事」產生不可調和的矛盾，因為所謂「事實」，在戲裡是要變成故事情節的，而這卻不是任何歷史事實都能提供出來的，也不是只要把這個歷史事件的所有歷史事實串連起來就能組成戲的故事情節。……黑格爾在他的《美學》一書裡說：「對於地方色彩、道德習俗、機關制度等外在事物純然歷史性的精確，在藝術作品中只能算作次要的部分，它應該服從既真實而對現代文化來說又是意義還未過去的內容（意蘊）。」這些話是道出了歷史

46 1959年由周信芳領銜排演過一齣新編歷史劇《海瑞上疏》，據上海京劇院藝術檔案中該劇的演出統計，從1959至1962年，這齣戲只公演過十六場。據此可大概推算此類新編歷史劇的觀眾人次。

47 《李希凡自述》，東方出版中心，2013年，第306頁。

48 吳晗，時任北京市副市長，中國民主同盟中央委員兼民盟北京市支部主任委員。

劇創作的現實意義的。<sup>49</sup>

上述批評並不單單針對吳晗，直指新中國初期的文化機構對歷史劇創作所規定的「不應將歷史人物現代化」等框框。黑格爾說：「內容非他，即形式之轉化為內容；形式非他，即內容之轉化為形式」<sup>50</sup>，用黑格爾的理論來解釋從傳統戲到新編歷史劇，再到戲曲現代戲的形式更迭，現在看來是走在了法蘭克福學派的前頭。但彼時的吳晗卻寫文章反駁李希凡說：「黑格爾沒有來過中國」「也沒有看中國歷史劇」。

1962年底，江青觀看《海瑞罷官》後雖有不滿，但因其劇作者吳晗有民主黨派背景，又是北京市副市長，她並沒有開展批評。相反，1963年秋，她把在上海看到的滬劇現代戲《蘆蕩火種》劇本推薦給了演出《海瑞罷官》的北京京劇團，希望他們將這個滬劇現代戲改編成京劇（後來這個戲成了樣板戲《沙家浜》）。同年11月，她將同為上海滬劇現代戲的《紅燈記》劇本交給中國京劇院（後來這個戲成了樣板戲《紅燈記》）。推薦劇本時，她指示相關院團的文藝工作者學習〈矛盾論〉、〈實踐論〉。其中的〈矛盾論〉中，毛澤東這樣寫道：

黨內不同思想的對立和鬥爭是經常發生的，這是社會的階級矛盾和新舊事物的矛盾在黨內的反映。黨內如果沒有矛

49 李希凡：〈「史實」和「虛構」——漫談歷史劇創作中的歷史真實與藝術真實的統一〉，《戲劇報》，1962年第2期。

50 黑格爾著，賀麟譯：《黑格爾的小邏輯》，商務印書社，1950年，第221頁。

盾和解決矛盾的思想鬥爭，黨的生命也就停止了。<sup>51</sup>

為配合江青排演京劇現代戲，彭真派北京市委宣傳部的李琪與江青對接。李琪重讀了「兩論」，又專門寫了批判教條主義和經驗主義的文章。<sup>52</sup>

北京京劇團根據《蘆蕩火種》創排了京劇《地下聯絡員》（《沙家浜》的前身）。創排期間，毛澤東還親自對京劇團主要女演員趙燕俠（《沙家浜》中阿慶嫂的第一位扮演者）做思想工作：「為什麼要讓你們演現代戲呢？因為愛看這些帝王將相才子佳人的觀眾都快不在這個地球上了，你們要為將來的青年服務，青年人肯定是愛看現代戲的，所以讓你們演現代戲。」<sup>53</sup>

趙燕俠在《蘆蕩火種》和《紅燈記》這兩個劇本中挑選了阿慶嫂為主角的本子，《紅燈記》隨後分配給了中國京劇院。照理說，北京京劇團占了先機，然而，與同期的《紅燈記》相比，北京京劇團的《地下聯絡員》最初失敗了，並未通過審查。全體劇組奔赴上海學習上海人民滬劇團的原版。<sup>54</sup>

從 1963 年下半年開始，江青為說服該劇主創聽取她在上海得到的經驗，即創作英雄人物的「成套唱腔」<sup>55</sup>，她嘗試了

51 毛澤東：〈矛盾論〉，《毛澤東選集（第一卷）》，人民出版社，1991 年，第 306 頁。

52 王燕玲：〈李琪是如何「得罪」江青的〉，《黨史博覽》，2002 年第 12 期。

53 和寶堂等：《自成一派：趙燕俠》，上海人民出版社，2010 年，第 221-222 頁。

54 同上註，第 223 頁。

55 同上註，第 239 頁。

講交情、拉關係等等方法。1965年，毛澤東觀看《地下聯絡員》後指示，要「突出武裝鬥爭」。這樣一來，趙燕俠扮演的阿慶嫂從一號人物變為二號人物，譚元壽扮演的郭建光成為一號人物。北京京劇團最早挑選了這個劇本，無非因為一號人物阿慶嫂的角色、年齡和「行當」比《紅燈記》中的李鐵梅更適合趙燕俠。在上海彩排《蘆蕩火種》期間，被「降級」為二號人物的趙燕俠產生了抵觸情緒，宣稱「身體不好」。江青關心趙燕俠，讓警衛員給她送去兩件毛衣。她收到毛衣後，儘管身邊有不少人勸她，但她從未穿過。江青又派人把毛衣取了回去。與此同時，北京市委的領導給她聯繫了中醫，讓她好好看病。江青看到中醫開的請假條，提出讓趙燕俠去看西醫。趙推脫了……幾個回合下來，阿慶嫂的扮演者只好換成了洪雪飛。<sup>56</sup> 戚本禹認為：「趙燕俠原來就是彭真他們圈子裡的人，她唱得確實好。我看到江青對她也很好，但是她好像是受到什麼人鼓動，就是不大聽江青的話。文革開始後，底下的群眾鬥她，說她是彭真黑線的人，要她交代和彭真他們的關係。江青說，不要鬥了。還是要讓她來演阿慶嫂。可是她不肯按江青的意見改戲，甚至出工不出力。」<sup>57</sup> 事實上，趙燕俠在《沙

56 見張釗等：《燕舞梨園——趙燕俠舞台生活》，中國戲劇出版社，1986年，第468頁。又見和寶堂等：《自成一派：趙燕俠》，上海人民出版社，2010年，第237頁。第三屆全國人民代表大會上，趙燕俠作為北京市代表出席並發言，她的發言稿是由當時的副市長萬里和王昆侖親自寫的。同上。第456頁。另據趙燕俠回憶，《沙家浜》排演前後，她雖沒有一眼看穿江青的「黑手」，但不願意跟這位「大人物」來往，盡量躲得遠一些，這是事實。張釗等：《燕舞梨園——趙燕俠舞台生活》，中國戲劇出版社，1986年，第456頁。

57 見《戚本禹回憶錄（上）》，中國文革出版社，2016年，第346頁。

家浜》劇組「出工不出力」的情況，可能主要和劇情的調整有關，與彭真並無直接關係。但是，排演前期，北京京劇團的演員們確實察覺到江青和彭真二人從來不起審查劇目，提出的修改意見不一致，又互相不見面。<sup>58</sup> 彭真表面上對排演現代戲表示支持，同時又讓有關部門開了一百齣京劇歷史劇劇目的清單，命令北京的京劇團逐個上演，還要求北京電台廣播這些劇目。趙燕俠對江青的態度，無疑加深了京劇團其他人對高層不和的懷疑。

1976年4月15日，文化部錄音錄像組全體會議傳達上面意見，其中有一條關於選擇傳統劇目的準則，是「不要清官戲」。<sup>59</sup>「後文革」時期，由文宣系統發起的、對毛澤東、周恩來等領袖形象的塑造，實際上是「清官戲」的復出。歷史地看，「六億神州盡舜堯」這個理想實現之前，作為符號的「清官」從未消亡，它只是暫時消失了一陣子。

## 二、「大寫十三年」：文化革命的南北轉戰

1972年，江青對來華訪問的美國學者維特克（Roxane Witke）說：

文化革命前奏始於毛主席在中共八屆十中全會上發出的號召（重新提出階級鬥爭）。1962年至1966年的北京京劇

58 和寶堂等：《自成一派：趙燕俠》，上海人民出版社，2010年，第239頁。

59 孫以森口述，楊敏採寫：〈文革最後幾年的「祕密任務」：為毛澤東錄傳統戲〉，中國新聞網 <http://www.chinanews.com/cul/2010/08-06/2451974.shtml>，2017/4/4 查閱。

匯演事件。多篇有關海瑞文章發布都為文革爆發做了前期鋪墊和準備。<sup>60</sup>

1963年下半年，由於在北京無法為文化革命打開局面，江青轉向了華東局，立即得到柯慶施（1902-1965）的積極回應。<sup>61</sup> 1963年初，在上海文藝界聯歡會上，柯慶施提出了「大寫十三年」的口號，提倡「厚今薄古」，即著重寫新中國成立後的「十三年（即1949年到1962年）」「要寫活人，不要寫死人、古人」。他提出這一號召的時間，早於江青為推廣「京劇革命」向華東局求助的時間。

1958年，毛澤東指示陳伯達在科學規劃委員會上傳達了「厚今薄古」的思想。<sup>62</sup> 彼時的柯慶施並不贊同戲曲領域也要「厚今薄古」的做法。同年，有人提出「上海的現代戲劇目比重少，只占全年演出的0.6%的情況」，柯慶施在文藝大會上批評上述看法「只攻一點，不及其餘」。<sup>63</sup> 此刻，他批評的是新中國成立以來的戲劇創作中社會主義現實主義的「條條框

60 羅克珊·維特克著，范思譯：《江青同志》，星克爾出版有限公司，2006年，第298頁。

61 「1967年，江青又在軍委擴大會議上說：1962年，我同中宣部、文化部的四位正副部長談話，他們都不聽。對於那個『有鬼無害論』，真正解決戰鬥的文章，是在上海請柯慶施同志幫助組織的，他是支持我們的，當時在北京，可攻不開呵！」見唐榮智口述，金大陸整理：〈「文革」從華東局開始的三件史事〉，《炎黃春秋》，2013年第10期。

62 陳曉農編纂：《陳伯達：最後口述回憶》，陽光環球出版香港有限公司，2005年，第169頁。

63 《第一季度戲劇評論概觀》，上海檔案館，B172-4-923-39。

框」，這些教條不僅針對話劇，甚至指導了音樂、戲曲中的歷史題材和神話題材的創作。1951年，周揚、艾青、馬少波、阿甲、何其芳、張光年合力對楊紹萱（1893-1971）編創的京劇《新天河配》開展批判，攻擊他「反歷史主義」，其中說道：

改編者們主觀地為了達到宣傳革命的目的，而不顧歷史的客觀真實，任意地杜撰和捏造歷史，將家喻戶曉、婦孺皆知的神話劇《白蛇傳》、《牛郎織女》等胡亂地改成現代生活題材，將《牛郎織女》中神話部分全部刪掉，改成了土改、反霸的情節。<sup>64</sup>

楊紹萱是「老延安」，由中央黨校調去延安平劇院擔任院長，曾與黨校的劉芝明（1905-1968）和齊燕銘（1907-1978）等人集體創作過《逼上梁山》。周揚（1908-1989）不留情面地批評舊劇革命的核心人物「亂改劇本，憑自己一知半解的知識，甚至憑個人感情修改歷史真實和人物性格」，並說「他們不是在改進而是在破壞傳統」。<sup>65</sup>翻閱史料，1950年7月，新成立的「中央人民政府文化部戲曲改進委員會」在歷史劇改編的問題上就給予以下規範：

64 北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著：《中國京劇史》，中國戲劇出版社，2005年，第36章。

65 周揚：〈改革和發展民族戲曲藝術——在第一屆全國戲曲觀摩演出大會上的報告（1952年11月14日）〉，田黎明等主編：《二十世紀戲曲學研究論叢·當代戲曲研究卷》，2015年，第41頁。

歷史劇應真實地反映歷史真實，不應將歷史人物「現代化」，將歷史事蹟與現代中國人民的鬥爭事蹟做不適當的比較……對中國歷史上的英雄人物，應根據他們在當時歷史條件下所具有的進步性、人民性和高尚的民族品質，予以應有的評價。<sup>66</sup>

1949年1月12日，胡喬木（1912-1992）在文教委員會提出要團結梅蘭芳，因為他代表了人民喜愛的一種戲劇藝術。但他又表示，「改革舊劇是先內容，後形式，移步不換形」。<sup>67</sup>這一說法與毛澤東鼓勵的舊劇革命可謂反其道而行之。「人民性」和「歷史真實」分別成了舊形式和蘇聯模式的保護傘，新編歷史劇從一種過渡形式凝固為一種創作教條。而這正是周揚等人對楊紹萱們進行批判的理論依據。丁玲（1904-1986）曾回憶，毛澤東與她談到周揚時曾這樣說道：

後來《武訓傳》出來了，毛主席又跟我講，周揚這個人有邏輯性，寫文章有邏輯性，他還是跟黨走的，黨正確他正確，黨錯誤他錯誤。<sup>68</sup>

有研究者指出：「建國初期需安邦立國，複雜的國家機器運作過程中政治理想暫時有所遷就。」<sup>69</sup>「安邦立國」本身並

66 〈中央文化部組成戲曲改進委員會〉，《戲曲報》，1950年3月3日。

67 《李伯釗文集》，解放軍出版社，1989年，第332頁。

68 李向東等編：《丁玲傳（下）》，中國大百科全書出版社，2015年，第44頁，註腳1。

69 俞佩琳：〈論20世紀50年代初歷史劇大討論〉，《西安電子科技大

不意味著形式僵化的必然性。與其說楊紹萱們的改編太過「激進」，不如說，批判其「標新立異」，是學習蘇聯的結果。還有一種可能性是，延安時期曾給予這些改編工作以支持的領導人早已政務纏身，無暇支持這些具體的文化工作。中央檔案館、中共中央文獻研究室編纂的《中共中央文件選集（1949年10月～1966年5月）》中，涉及「十七年」（1949年10月～1966年5月）的文件條目的總數約為四千八百八十條。其中，與中宣部相關的條目為四十三條左右，與文化部相關的則更少，約為三十二條，兩者相加，不過文件總數的百分之一。從數量看，「十七年」期間，中央極少過問文藝宣傳工作。

1958年3月，張春橋（1917-2005）在有關現代戲劇目的文章中將柯慶施的批評具體化，提出文藝作品裡「可以有天上的仙人和會說話的禽獸」，而「關於題材問題的清規戒律，只會把文藝工作窒息」。<sup>70</sup> 張春橋此文的重點不是要限制現代戲創作，而是反對「形式的政治」給社會主義文藝創作帶來的種種戒律。

這些文藝爭鳴，表面是劇論之爭，其實是經濟領域路線鬥爭的象徵形式。1955年，毛澤東從一些反對合作社的幹部口中聽到「農民反對合作化」的情況。關鍵時刻，柯慶施向毛澤東匯報了「有三分之一的幹部反對合作化」的真實情況。毛澤東隨即通過親身調查和派人調查兩種渠道證實了貧下中農並不反對「合作化」。因此，他對政治局委員鄧子恢做出了「小

---

學學報（社會科學版）》，2007年第4期。

70 張春橋：〈關於現代題目劇目的問題〉，《解放日報》，1958年3月23日。

腳女人」的批評。1956年6月，為「小腳女人」辯護的「反冒進」運動開展。次年秋，柯慶施指示張春橋在上海發文〈乘風破浪加速建設社會主義新上海〉，號召「反『反冒進』」。1958年，《人民日報》發表題為〈乘風破浪〉的元旦社論，援引張文的標題，顯示了毛澤東對華東局工作的肯定。是年5月，中共召開八大二次會議。柯慶施原來準備的發言提綱是要批判經濟建設的「少慢差費」。他到北京後了解到一些情況，立即起草了〈勞動人民一定要做文化的主人〉這一新稿，替換了原先對經濟問題的發言，不觸碰「反冒進」話題。隨後的會議上，周恩來出面檢討了經濟工作上的「反冒進」。<sup>71</sup>對於這個事件，周恩來後來有這樣的回憶：

一九五六年帶頭「反冒進」的是劉少奇，還有陳雲、薄一波，我也有責任。一九五八年南寧會議，我作了一個自我批評。薄一波就沒有很好檢討。劉少奇一點自我批評精神也沒有，陳雲沒有自我批評，最後只好由我兜起來。<sup>72</sup>

這說明，柯慶施若按原計畫批「反冒進」，無疑等同於針對周恩來領導的國務院。因為事先得知周恩來承擔了責任，柯慶施臨時換稿，改談文化建設。對於柯慶施的性格，上海原市委副祕書長馬達回憶，「一般沒有朝三暮四的事」<sup>73</sup>。

71 鄧偉志：〈如何評價柯慶施〉，《黨史縱覽》，2003年第9期。

72 〈周恩來接見國家計委、經委、建委各群眾組織代表（1967年4月6日）〉，見《周恩來文革講話集（1966-1975）》，見大同理想網www.dtlx.net電子書。

73 馬達：〈我了解的柯慶施〉，《世紀》，2011年第1期。

我們似可做出以下梳理：1956年，帶頭「反冒進」的人是劉少奇，而柯慶施在上海發表〈乘風破浪加速建設社會主義新上海〉，與其針鋒相對。1958年元旦，《人民日報》發表〈乘風破浪〉的社論，是年秋，劉少奇帶頭搞人民公社並「颳『共產風』」，有同華東局「打擂台」之意。同時，他提的「反冒進」就成了錯誤。南寧會議上，周恩來把「反冒進」的錯誤「兜起來」。柯慶施看到這個情形，把他起草的「反『反冒進』」發言撤換了。1962年的「七千人大會」上，劉少奇故計重施，關於「颳『共產風』」的錯誤，推說「三面紅旗」有問題，「三分天災七分人禍」。為了保護此刻在「三面紅旗」口號下良好運轉的三級所有、以小隊為基礎的人民公社的成果，毛澤東只好把「人禍」的責任「兜起來」。

1962年6月下旬，毛澤東祕書田家英從湖南「三同」後回到北京，由於毛澤東在外地，所以他向劉少奇做了彙報。劉少奇不僅支持「包產到戶」，甚至提出「分田到戶」。據逢先知回憶，「田彙報剛開個頭，就被性急的劉少奇打斷了。劉少奇說現在的情況已經明瞭了，隨即提出他的分田主張。劉要田對他的主張在「秀才」中醞釀一下，不要說是他的意見。」田家英詢問是否向主席說時，劉少奇說可以。<sup>74</sup>此後，田家英向毛澤東提出了「包產到戶」的主張……黨內高層長期以來「忽左忽右」的情形，其實是「國—黨體制」的危機的象徵形式。上述情形的不斷反覆，令毛澤東下定決心發動文革。

這樣一來，在文藝領域，「戲曲改革」的問題被擺上了

74 逢先知、呂澄等：〈揭穿《戚本禹回憶錄》中的謊言〉，《炎黃春秋》，2016年第10期至12期。

桌面。

「十七年」期間，傳統的「演員中心制」非但沒有被打破，反而得到了鞏固。新中國戲曲藝人整體的社會地位和職業尊嚴得到提高，大量舊社會底層藝人的自傳可以為「戲子」翻身的歷史做出見證；與此同時，在地區與地區間，各劇種之間，「角兒」和「底包」之間，資源分配的不平衡並未消除。從 1964 年的一份關於降低戲曲演員高工資的文化部報告中，可以看到京津滬三地京劇演員收入存在貧富分化。據不完全統計，全國戲曲演員（主要是京劇演員）每月工資收入超過國家規定的文藝人員最高一級工資標準（北京、天津地區三百三十三點五元，上海地區三百五十一元）的人數，約有二百餘人。其中，五百元至一千元的六十四人，一千元以上的九人，最高的是一千七百六十元。演員的高工資多數是按照私營戲曲班社的收入劃定的。馬連良、趙燕俠、裘盛戎、周信芳等極少數演員享受了這一特殊待遇。新中國成立初期，對少數在藝術上有成就的、新中國成立前就有名望的戲曲演員，為了照顧到他們過去的收入情況，以及有些人負擔較重，特殊開支較多，因此，在工資待遇上，基本維持了他們原來的水準。這部分人在後來的運動中被稱作「三名三高」，一度工資過高，有些演員已長期不演戲，或很少演戲，甚至還能演也不演了，也照領高工資。<sup>75</sup> 據新中國舞台管理的先行者吳石堅回憶，五十年代周信芳的工資是一個月兩千元，而梅蘭芳年收入有幾

---

75 〈中共中央批轉文化部黨組關於處理戲曲演員高工資問題的請示報告（1964 年 8 月 21 日）〉，中央檔案館、中共中央文獻研究室編：《中共中央文件選集（1949 年 10 月 -1966 年 5 月）（第 46 冊）》，人民出版社，2013 年，第 384-388 頁。

十萬。以當時的物價，十元錢便能維持普通人一個月的生活。周信芳享受了特高薪水，內心仍有失落感。<sup>76</sup> 上述這些情況自然令普通演員對戲曲改革工作產生不滿。「三改」（改人、改戲、改制）方針中，「改人」儘管消除了梨園的一些不良習氣，但並不能有效調動廣大藝人的主體性。「改戲」自上而下地對傳統劇本進行現實主義的改造。現實主義、形式主義的二元對立，被固化為創作教條，導致「改戲」與各地曲藝實踐之間的隔閡。

文藝領域的矛盾不斷流轉，「形式的政治」上升到政治層面，隨即引發官僚體系的反彈。借「形式」開展文化革命的力量很快受到「文化保守派」的打壓。「反右」運動就是這樣開始的。對於毛澤東而言，「兩類矛盾」被蘇聯彼時的政治現狀裹挾，難解難分，這種局面進一步證實了文化革命必須進行到底。

步入晚年的毛澤東不斷推動文化革命，柯慶施步步緊跟。1962年，柯慶施在「七千人大會」上發言肯定「三面紅旗」，旗幟鮮明地反對「包產到戶」。同年底，在上海，毛澤東對戲劇界提出口頭批評：「帝王將相和才子佳人多了起來，舊的劇目多了些」。柯慶施隨即提出「大寫十三年」的口號，向「老爺部」「才子佳人部」挑戰。如前所述，1958年，柯慶施對「大力發展現代戲」是不支持的，這表明「大躍進」前夕的

---

76 吳石堅是新中國舞台管理的先行者，也是戲曲界的伯樂。他的傳記為新中國成立前後華東地區院團建制與人才流動提供了口述史料。這些組織機構層面的資訊，可以幫助我們理解文革在文藝領域首先啟動的原因。顧聆森：《劇壇大將：吳石堅傳》，上海古籍出版社，2012年，第115頁。

柯慶施絕不可能提出「大寫十三年」這樣的口號。這些決策看似「朝三暮四」，實則是他身處經濟政治第一線「審時度勢」後的決策。柯將黨內在政治經濟領域的路線鬥爭轉移至文化領域，他的這一做法，與江青抓現代戲創作可謂「異曲同工」，都是要以文化革命「突圍」，推動政治、經濟的繼續革命。

以上，回顧了江青和彭真對新編歷史劇的不同態度，以及「大躍進」運動前後柯慶施對政治決策和文藝決斷的切換，我們可以發現：圍繞現代戲的不同觀點是毛澤東和「文化革命派」對經濟政策進行調整時採取的文化政治。華東局借助「京劇革命」高舉現代戲這一「人民民主專政」的象徵形式，觸動了歷史劇這一自延安以來位居正統的象徵形式，勢必引發中央文宣系統的反對。宣傳部副部長周揚、林默涵（1913-2008）、中國作家協會副主席兼黨組書記邵荃麟（1906-1971）表態說：「大寫十三年」這個口號帶有很大的片面性，妨害文藝創作，不符合黨的「百花齊放」的文藝方針；所謂「只有寫社會主義時期的生活才是社會主義文藝」是錯誤的。

新中國成立後，毛澤東首次對文藝領域進行公開批評，是寫在給中宣部的兩段批示上的。這個批示，正是關於中共上海市委第一書記兼上海市市長柯慶施抓曲藝工作的匯報。1963年12月12日，在下列這個批示給彭真的文字中，毛澤東明確表達了他對現有藝術形式的批評：

彭真、劉仁同志：

此件可一看。各種藝術形式——戲劇、曲藝、音樂、美術、舞蹈、電影、詩和文學等等，問題不少，人數很多，社會主義改造在許多部門中，至今收效甚微。許多部門至

今還是「死人」統治著。不能低估電影、新詩、民歌、美術、小說的成績，但其中的問題也不少。至於戲劇等部門，問題就更大了。社會經濟基礎已經改變了，為這個基礎服務的上層建築之一的藝術部門，至今還是大問題。這需要從調查研究著手，認真地抓起來。

許多共產黨人熱心提倡封建主義和資本主義的藝術，卻不熱心提倡社會主義的藝術，豈非咄咄怪事。<sup>77</sup>

許多民間出版物用「大事記」的形式描述了文宣系統對毛澤東這兩個文藝指示的一系列反應。幾天後，1964年1月3日，劉少奇、鄧小平在京召開文藝工作座談會，向中宣部和文藝界三十餘人傳達毛澤東在十二月的文藝批示。<sup>78</sup>在會上，劉少奇、鄧小平、彭真、周揚說現代戲「非驢非馬」，並提出古、現代「兩條腿走路」。江青與康生也參加了會議，衝突爆發。江青說：「就是要允許一段非驢非馬的東西」「新劇目現在還沒有一半，已經有人在叫要『兩條腿走路』了」「十四年的功夫，還搞古時的感情，這是個立場問題！」<sup>79</sup>另據參加座

77 毛澤東寫在中共中央宣傳部文藝處一九六三年十二月九日編印的《文藝情況匯報》上的兩個批語。

78 對於這次會議的具體內容，《劉少奇年譜》中一筆帶過。我參考了文革初期群眾組織編的「大事記」，如首都部分大專院校、中等學校毛澤東思想學習班編：《天翻地覆慨而慷——無產階級文化大革命大事記（1963年9月～1967年10月）》（編於1967年9、10月）；〈偉大的旗手、無畏的戰士——江青同志革命文藝活動大事記〉，《江青同志論文藝》，中國文革研究網 [www.wengewang.org](http://www.wengewang.org) 製作電子書。

79 唐榮智口述，金大陸整理：〈「文革」從華東局開始的三件史事〉，

談會的鄧力群回憶，會後，由他向他主管的《紅旗》雜誌詳細傳達了劉少奇的講話和周揚的匯報，對康生和江青反對劉少奇的發言沒有傳達。<sup>80</sup>

「七千人大會」以來，毛澤東一次又一次地感受到整個國家機器對社會主義文化及其象徵形式的堅決抵制。正是文藝、政治和經濟三面合圍的態勢使他不惜得罪彭真，同意批判《海瑞罷官》。

從史料看，北京京劇團的現代戲《蘆蕩火種》的成功演出扭轉了社會各界對於京劇革命「一邊倒」的輿論。觀眾的口碑可能也動搖了不少高級幹部對現代戲劇目的反對態度。據李希凡回憶，他被趙燕俠的愛人張釗拉去看了現代戲《蘆蕩火種》的最後一次彩排。他原本對現代戲毫無興趣，看後認為文詞、唱腔都好。「京劇演現代戲可以找到一條發展的新路。」<sup>81</sup>

1964年六、七月間，由文化部在北京主辦了「京劇現代戲觀摩演出大會」。江青在開幕式上做了講話（講話稿即後來的〈談京劇革命〉）。彭真在閉幕式上發了言，講話中區分現代戲有「好」有「壞」，他支持為工農兵服務的革命的現代戲，反對「現代修正主義者」的、「好萊塢式」「烏七八糟」的現代戲。彭真的講話被各大報刊刊登。<sup>82</sup>時任中宣部部長陸定一也在大會上做了支持京劇現代戲的表態。然而，會演之後編印的《革命現代戲資料匯編》不單包含了京劇，還有其他革

《炎黃春秋》，2013年第10期。

80 《鄧力群自述》，人民出版社，2015年，第454頁。

81 《李希凡自述》，東方出版中心，2013年，第336頁。

82 彭真：〈在京劇現代戲觀摩演出大會上的講話〉，《人民音樂》，1964年Z1期。

命戲曲，甚至包括話劇現代戲。這些資料把彭真的發言列在首位，並未收錄江青的發言。<sup>83</sup>

1964年10月，「全國現代戲觀摩演出大會」結束後，江青找來李希凡，希望他能圍繞「單幹風」再寫一篇批評《海瑞罷官》的文章。李希凡雖曾寫過五篇文章商榷歷史劇的問題<sup>84</sup>，但他對江青的命題作文感到為難，沒能寫出新文章。次年2月，江青來到上海，通過柯慶施找到了姚文元。據當時在上海市委寫作組的朱永嘉回憶：

毛澤東希望通過姚文元的文章看看中央一線主持工作的領導人的反應。結果，彭真、北京市委和中宣部的做法引起了他的強烈不滿，增強了他對一線領導人的反感，激化了矛盾，從而拉開了文化大革命的序幕。<sup>85</sup>

1965年11月10日，姚文元（1931-2005）的文章〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉在上海《文匯報》刊登。11月30日，輾轉二十日後，此文才被北京的《人民日報》轉載。1965年底至1966年6月，毛澤東往返於滬杭兩地，坐鎮南方，指揮了文化革命的「北上」。

姚文元提出，身為北京市副市長的吳晗筆下的「現實性」蓋過了身為歷史學家的吳晗眼中的「歷史真實性」。換言之，

83 見江蘇省文聯資料室，南京大學中文系資料室編印：《革命現代戲資料匯編》，1965年。

84 《李希凡自述》，東方出版中心，2013年，第305頁。

85 朱永嘉口述，金光耀等整理：《已申春秋——我對文革初期兩段史實的回憶》，大風出版社，2014年，第35頁。

在固化為教條的、新編歷史劇的象徵形式中，「人民性」成了虛假意識形態。歷史劇文本裡更為本質的真實，是階級分析所揭示的歷史。姚文指出吳晗對海瑞進行「造神」，用官民邏輯對階級邏輯進行了顛倒。符合農民的眼前利益的退田舉措，未必能夠符合社會主義中國的長遠利益；同理，符合新民主主義論和抗日統一戰線的新編歷史劇，未必符合社會主義體制下的無產階級專政，甚至反過來成為壓制無產階級文化的工具。以上便是「文化革命派」在藝術形式和政治內容上「批海瑞」的雙重必然性。

簡單梳理一下文革前夕圍繞京滬戲劇演出發生的高層博弈。以崑曲《十五貫》為例，五十年代的「清官戲」一度成為反對官僚主義的象徵形式。六十年代初，吳晗的《海瑞罷官》首演之際，毛澤東夫婦和彭真夫婦的關係融洽。毛澤東最初想把圍繞「包產到戶」展開的路線鬥爭控制在文藝革命的層面，用象徵形式聯合北京市，所以，江青去上海調來了兩個樣板劇本，分給了北京的兩個京劇團。通過很多次試探，江青確認了彭真並不真心支持文化革命，於是轉戰華東，在上海同時布置了兩件事：「批」海瑞和「樹」樣板（分別為《海港》和《智取威虎山》兩個劇目）。隨後，劉少奇等人也加入了反對現代戲的隊伍，令毛澤東感到不得不有所行動。北京市舉辦「京劇現代戲匯演」，是現代戲創排小組（後來的中央文革小組）和意識形態國家機器（北京市委和中宣部）之間矛盾的緩和，但矛盾並未解決。華東局「寫作組」寫〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉後，「文革五人小組」<sup>86</sup> 扯起學術旗幟發表〈文化革

---

86 「文化革命五人小組」組長彭真，副組長陸定一，成員有康生、周揚

命五人小組關於當前學術討論的匯報提綱》（以下簡稱〈二月提綱〉）。毛澤東宣布撤銷〈二月提綱〉，發出〈五·一六通知〉。上述一連串事件引發了文化大革命。

由中共中央辦公廳機要室簽發的〈五·一六通知〉是文化大革命開始的標誌。開篇第一句是「中央決定撤銷一九六六年二月十二日批轉的〈文化革命五人小組關於當前學術討論的匯報提綱〉」。〈二月提綱〉中，彭真表示不要局限於政治問題，而是要充分討論學理，旗幟鮮明地「保」吳晗，指責當時名不見經傳的姚文元「像學閻一樣武斷和以勢壓人」。<sup>87</sup>毛澤東看後說道：「什麼叫學閻？學閻就是那些包庇反共知識分子的人。要支持小將，保護孫悟空。再不支持，就解散五人小組、中宣部、北京市委，不管哪個省市委。」8月13日，《人民日報》把這次談話中的「打倒閻王，解放小鬼」作為「毛主席語錄」發表。<sup>88</sup>

1965年1月，柯慶施當選為國務院副總理後不久驟然去世。毛澤東曾如此稱讚由他領導的上海：

上海有一百萬無產階級，又是資產階級最集中的地方，工業總產值占全國五分之一。資本主義從上海產生，歷史最

和吳冷西。1966年2月3日，小組舉行擴大會議，討論學術批判問題，並整理出〈關於當前學術討論的匯報提綱〉，即「二月提綱」。

87 〈中共中央批轉文化革命五人小組關於當前學術討論的匯報提綱（1966年2月12日）〉，[http://www.yxjedu.com/li\\_shi\\_shun\\_jianlian\\_jie\\_wangye/516\\_tong\\_zhi\\_quanwen/2\\_yue\\_tigang.html](http://www.yxjedu.com/li_shi_shun_jianlian_jie_wangye/516_tong_zhi_quanwen/2_yue_tigang.html)，2017/3/30查閱。

88 《毛澤東年譜（1949-1976）（第五卷）》，中央文獻出版社，2013年，第573頁。

久，階級鬥爭最尖銳。在這樣的地方才能產生這樣的一篇文章（作者注：即〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉）。<sup>89</sup>

正因為有雄厚的工業物質基礎，上海在京劇革命中「後來居上」，成為文化大革命的中心。

文革前夕，路線鬥爭（政治）與戲劇革命（藝術）的合縱連橫，印證了無產階級文化大革命「禮樂」一體的內部結構。新編歷史劇和傳統戲對現代戲的壓制，證明了「禮樂革命」的動力已經耗盡。唯有發動文化大革命對既有的禮樂進行「破舊立新」，創造出「革命禮樂」的符號，才能為未來保存鬥爭的邏輯和繼續革命的可能性。為此，「文化革命派」輾轉南北，遠離作為禮樂中心的北京，以產業工人最多、西方文化影響更深遠的上海為「薄弱環節」，充分運用了空間政治，成功發動了文化大革命。<sup>90</sup>

### 三、西式劇場中的民間形式：音樂舞蹈史詩《東方紅》

中國近代最早的西式劇場，是英國人在上海蓋的蘭心大劇院（Lyceum Theatre）。新中國成立之際，國家劇院的建設迫

89 柯六六：〈周恩來與我的爸爸柯慶施〉，《江淮文史》，2004年第3期。

90 此處受到汪暉的啟發。他認為帝國主義時代存在兩種「薄弱環節」，一種是列寧所說的作為「資本主義的絕對規律」的「政治經濟發展的不平衡」，第二種是由於國內政治經濟發展的不平衡和被壓迫民族內部的帝國主義代理人之間的矛盾造成的縫隙。見汪暉：《世紀的誕生》，三聯書店，2020年，第31頁。我認為，直至文革前夕，第二種「薄弱環節」的遺跡尚未清除乾淨，從而令上海接續了她在中國共產主義運動早期所扮演的「角色」，成為文化大革命的策源地。

在眉睫，由文化部主持選派青年奔赴蘇聯和東歐學習西方技術。據新中國劇場標準的執筆者李暢回憶，1953年，文化部明確要使中國的劇場與國際職業劇場一步接軌：

1951年夏至1952年夏，中央文化部和共青團中央合派出了一個大約二百人的青年文工團，由周巍峙率隊，到柏林參加聯歡節。這一支龐大的文藝隊伍包括了由藝術到行政各方面的人才，大多數成員後來成為以後國家及地方的文藝團體骨幹或領導者……整整一年多，走了東歐8個國家，在蘇、波、匈、德、保、羅、捷及奧地利進行了演出，並且觀摩了大量的歌、舞、話劇演出，我們親自使用了西方的全套舞台設備。<sup>91</sup>

建於1953年的天橋劇場是新中國第一座自主修建的西式劇場，它參照蘇聯和民主德國的規範，有一個巨大的鏡框式舞台。1954年，「十月革命節」前夕，為了接待蘇聯莫斯科音樂劇院來華演出大歌劇和芭蕾舞劇，該劇場不僅擴建了休息室，還將樂池增大，可容納八十名演奏員，並建造了二樓貴賓包廂。<sup>92</sup>

歐洲的大城市幾乎都有話劇院、歌劇院，歌劇院裡帶一個舞蹈團，再有一個地方戲的劇團。十月革命後，蘇聯按照歐洲大陸的模式來安排各地的文化院團。新中國成立後，遵照經由

91 李暢：〈那些名劇場背後的故事〉，搜狐網 <http://roll.sohu.com/20120120/n332768505.shtml>，2017/3/30 查閱。

92 李暢：《清代以來的北京劇場》，北京燕山出版社，1998年，第228頁。

蘇聯改造了的歐陸演劇傳統，北京人民藝術劇院將話劇、歌劇分開。歌劇創作人員進入中央戲劇學院附屬歌舞劇院；話劇相關人員則留在了人民藝術劇院——該劇院作為專門的話劇團活動至今。1953年，中央戲劇學院歌舞劇院脫離學院，成立了中央實驗歌劇院。新中國演出史上第一部西式歌劇，便是1956年底由中央實驗歌劇院在天橋劇場演出的《茶花女》。

新中國音樂戲劇的核心主創有不少是社會主義的鏡框舞台體系中訓練出來的。1957年，杜鳴心（革命舞劇《紅色娘子軍》配樂的作曲之一）赴莫斯科柴可夫斯基音樂學院學習。他的老師楚拉基是莫斯科大劇院的院長，學習期間，他得以坐在劇院二層的經理包廂裡聽歌劇、看舞劇。1959年，蘇聯專家古雪夫來中國開辦導演訓練班，借排練舞劇《魚美人》的機會，為中國培養舞劇編導。曾向蘇聯舞蹈家索可爾夫斯基和巴蘭諾娃學習芭蕾的中央戲劇學院舞蹈團演員李承祥（《紅色娘子軍》的編舞之一）在那屆導訓班中表現突出。<sup>93</sup>

蘇聯培養的技術骨幹學成後，不僅以西方標準建造劇場，搬演西方經典，更要探索中國自己的歌舞劇，這也反過來對劇場技術提出了新的要求。中西混編的音樂戲劇作品從延安的露天演劇進入室內劇場，原先的作曲和配器與新建的西式劇場不匹配。解放區的新編歷史劇或新歌劇本是適於露天野台的聲腔藝術，進入了現代劇場後，配上民族打擊樂和西洋銅管樂，音樂伴奏完全蓋過了演員的唱念。1962年，周恩來在天橋劇場看了歌劇《白毛女》的連排。他從前排走到後排，從樓下走到樓上，無論在劇場的哪個位置上都聽不清演員的唱詞，而樂

---

93 據我於2013年11月30日在北京對杜鳴心的訪談。

隊的聲音卻很強。最後，周恩來生氣地離開了劇場。據呂驥回憶，當時周恩來語重心長地說：「我和你們鬥了十幾年，你們還不改，一個人能有幾個十幾年！？」<sup>94</sup>而這些批評同樣並未起效。1963年，中國評劇院演出《奪印》，周恩來看後又表達了同樣的批評。<sup>95</sup>由於西式劇場樂池位置離觀眾太近，中國觀眾並不能適應強烈的音響效果，形成了「音牆」，妨礙了聽唱，為此，周恩來提出了「拆音牆」這一說法。<sup>96</sup>「拆音牆」與西方現代戲劇史上拆除「第四堵牆」的運動沒有關係，與「前三十年」的新中國文藝「民族化」「現代化」這兩個方針之間的衝突有關，是西式劇場與民間腔詞的「磨合」。

據劉慶棠（《紅色娘子軍》中洪常青的扮演者）回憶，周

94 呂驥：〈銘記親切教導 繼續戰鬥到底〉，《人民音樂》，1978年第2期。

95 1963年2月18日，周恩來在觀看中國評劇院演出《奪印》一劇後提出：樂隊伴奏人員多了，應從樂池搬到台上来，樂隊演奏時壓唱，很好的戲觀眾聽不清楚。2月26日，再次觀看此劇，批評樂隊搞得太大，說不顧實際條件，用大樂隊，是鋪張浪費。提出：我們並不排斥西洋的東西，而且要把西洋的東西搞好，但我們必須把藝術大師的需要和廣大聽眾的需要區別開來。號召音樂界從人民需要出發，進行認真的改革，以加強音樂的民族化。周還說：我們今天的藝術不僅要影響勞動人民，幫助他們提高，特別要注意教育青年，我們不但要為今天的人民群眾的利益著想，還要為後一代著想，這是我們應有的政治責任感。中共中央文獻研究室編：《周恩來年譜（1949-1976）》，中央文獻出版社，2007年。

96 「拆音牆」這個指導思想是周恩來提出的。另外，樣板戲的樂隊，例如鋼琴協奏曲《黃河》和《紅色娘子軍》的樂隊編制都是不全的，減弱了銅管部分。據我對革命舞劇《紅色娘子軍》作曲之一杜鳴心和鋼琴協奏曲《黃河》的作曲之一盛禮洪的訪談。

恩來和江青都參與了《紅色娘子軍》的創作。「每一次審查江青都會觀看，而且每一次看都會請來周總理」。<sup>97</sup> 從初創到搬上銀幕，該劇的改動無可計數。文革結束後，一談到該戲的文藝決策，官方普遍強調江青如何「干涉」，周恩來如何排除干擾，後者又如何在政治上「起到了消毒劑的作用」。<sup>98</sup> 總之，一切敘述必須與「後文革」視野保持同一個「線性透視」——在那個再現中，周恩來扮演了「與文化專制主義做殊死搏鬥」的主要英雄人物<sup>99</sup>，實質上被「矮化」為人格分裂的政治家。

從我搜集到的資料看，對於要「破舊」這件事，周恩來一向立場鮮明：

要標新立異：標社會主義之新，立無產階級之異。有許多資產階級和修正主義的框框，我們要打破。洋的有框框，中國的也有框框；三十年代有框框，解放後搞了十幾年也有框框。要敢於創造，在文藝上認真進行社會主義革命。過去我們也抓了，但往往是淺嘗輒止，或是抓了一點又丟下了。戲曲的擂台已經打開了，希望這次擂台要打得有力量，要全線展開。<sup>100</sup>

97 〈劉慶棠口述：我們這些人的那些事〉，陳徒手整理，見 [http://www.21ccom.net/articles/lstd/lstd/article\\_2012122673769.html](http://www.21ccom.net/articles/lstd/lstd/article_2012122673769.html)，2015/5/21 查閱。

98 李松：《「樣板戲」編年史（前篇）：1963 年 -1966 年》，秀威資訊科技股份有限公司，2011 年，第 462 頁，註腳。

99 「他較早地察覺了『文化大革命』可能造成惡果，並希望將『文革』所造成的損失減至最低。但他又不能公開反對『文革』，因這會導致他被打倒，故他需要違心地說一些話和做一些事。」劉武生：《『文革』中的周恩來》，香港三聯書店，2007 年。

100 周恩來：〈在《東方紅》導演團座談會上的講話（1965 年 1 月 8

周恩來上述講話引用了江青對「京劇革命」的發言。「戲曲的擂台」指的是京劇現代戲會演。無須贅述，江青擺「擂台」是要向以舊戲為「禮樂」的北京市委和以蘇聯為「樣板」的文宣系統「叫板」，周恩來將同樣的意圖貫徹到了音樂歌舞史詩《東方紅》的創排中。

1964年7月13日，周恩來在上海看了柯慶施主抓的大歌舞《在毛澤東旗幟下高歌猛進》，決定排演《東方紅》。10月2日，《東方紅》首演。這齣戲的排練只花了短短五十天，從策劃到演出，不過兩個多月，創演效率可謂空前絕後。期間，周恩來準確地、富有創造性地提煉出「音樂舞蹈史詩」這個劇場中的新體裁。排演《東方紅》的出發點，最初是搞世界革命歌曲大聯唱，其藝術形式源於朝鮮的大歌舞《三千里江山》。「要把亞、非、拉美各國的革命歌曲唱起來，社會主義國家的，歐美國家的革命歌曲也唱起來，有的要編成樂曲演奏」。《東方紅》正式演出前，周恩來一直稱其為「大型歌舞」，更把由柯慶施主抓的歌舞演出《在毛澤東旗幟下高歌猛進》命名為「大型音樂舞蹈節目」<sup>101</sup>。「音樂舞蹈史詩」這個叫法，要等到《東方紅》問世後才誕生。

「東方紅」源自陝北民歌的一句唱詞。在中國內地，許多人想起這句唱詞時，會不由自主地哼出這個旋律，這正是起源於音樂舞蹈史詩《東方紅》的傳播。她通過舞台化的手段，經由歌舞表演，成為中國革命的「大事記」，更成為了「毛澤東

---

日)〉，《黨的文獻》，1995年第6期。

101 查太元：〈論中共三齣「音樂舞蹈史詩」的儀式搬演特質〉，《「第39屆中區中文研究所碩博士生論文研討會」論文集》，彰化師範大學，2010年。

崇拜」的符號。

「音樂舞蹈史詩」這個概念的背後，是一整套的美學創新。《詩學》中，「史詩」是區別於「戲劇」的文藝體裁。在西方，亞里士多德最早提出藝術作品中「歷史性」「情節性」不可兼得的判斷。黑格爾反對體裁區分的僵化，建立了內容與形式的辯證關係，但他也強調「只有內容與形式都須徹底統一的，才是真正的藝術品」：

我們可以說荷馬史詩的內容就是特洛伊戰爭，或確切點說，阿基裡斯之震怒，我們或許以為這很足夠了，但其實卻很空疏，因為伊利亞之所以稱為有名的史詩，乃是它的史詩的型式，而它的內容乃是依此型式陶鑄而成。<sup>102</sup>

同樣的「藝術意志」，更早貫徹在革命電影、革命繪畫的創造中。五十年代初，江青在電影界提出了「要寫重大題材，要搞『史詩』樣式」「因為要忠於歷史，所以故事性少一些……要教育我們的人民和戰士，我們已經經歷過艱苦鬥爭與戰勝過美蔣強敵的，我們不畏懼任何侵略者來挑動戰爭」<sup>103</sup>。

五十年代末，在周恩來的授意下，傅抱石、關山月合作創作了一幅表現社會主義英雄史觀的大幅寫意山水圖卷〈江山如此多嬌〉，該畫將毛澤東的象徵形式「紅太陽」放入「人

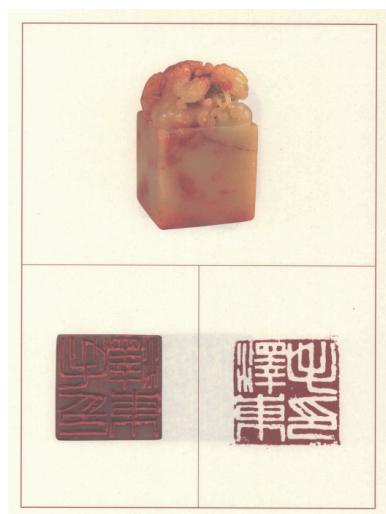
102 黑格爾著，賀麟譯：《黑格爾的小邏輯》，商務印書社，1950年，第222頁。

103 江青：〈在電影指導委員會第三次會議上的講話（摘錄）（1950年9月8日）〉，《毛澤東的旗手：江青與「文革」（上）》，西西弗斯文化出版，2015年，第37頁。

民戰爭」的散點透視中。此畫由裝裱老藝人張貴桐和高級技工王家瑞率領十幾個裝裱工人在現場工作，畫家每畫完一部分，就立即托裱整平，讓畫家看效果。畫框是榮寶齋用名貴的明代金絲楠木做的。完成畫作後，當時的國務院副祕書長齊燕銘去找毛主席題字，隨後，中央工藝美術學院的張光宇按毛澤東所書「江山如此多嬌」的最佳搭配，從左到右選定六紙，送到「大北照相館」拍攝，用整張相紙將每個字放大到縱橫一米左右。最後，再由擅長描摹技法的李方白、沈左堯二人，先勾印出六字輪廓，後蘸墨充填。按照中國畫的傳統習慣，毛澤東題字後，需要蓋題字者的印章。傅抱石自購壽山石中較為罕見

的大紅袍雞血石，分別刻了朱文「毛潤之」和白文「毛澤東印」兩方印，並將這兩方心血之作送給毛澤東。不料毛澤東卻婉拒了。<sup>104</sup>

毛澤東一生曾收到不少印章，早年手書〈沁園春·雪〉的落款處就鈐有「毛澤東印」。他讀書前喜歡在自己的書上蓋藏書章。但他拒絕在〈江山如此多嬌〉這幅畫卷上鈐



毛澤東印，51mm×51mm×81mm，  
壽山石（1959年）<sup>105</sup>

104 鄭茂達：〈傅抱石與榮寶齋〉，《傅抱石研究文集》，上海書畫出版社，2009年，第304-308頁。

105 《傅抱石篆刻印論》，榮寶齋出版社，2007年，第77頁。

印。因為〈江山如此多嬌〉將會置設於莊嚴的人民大會堂中，集體創作的江山圖卷恰如新生的人民共和國，不能加蓋某個人的私章，即便是國家領袖。社會主義中國的「史詩」不應突出毛澤東個人，而是要突出毛澤東思想——這個廣大工農群眾的思想的結晶。五十年代，李伯釗<sup>106</sup>創作的歌劇《長征》中曾出現由演員扮演的毛澤東上台說話的場面。<sup>107</sup> 對此，毛澤東明確表示了批評態度。音樂舞蹈史詩《東方紅》將這些一望便知的蘇聯影響刪去了。《東方紅》中，每首革命歌曲都沒有塑造毛澤東的人物形象，卻突出了在毛澤東思想教育下從苦難走向覺悟的革命者的聯合。

塑造人物一直是戲劇體裁的專長。為了完整地表達主題，在每個場次中都要發展人物的認識。例如，在舊社會變成「鬼」的白毛女在新社會要重新變成「人」。然而，舞台上的

106 李伯釗（1911-1985），曾被派遣到蘇聯莫斯科中山大學學習俄語。

1931年加入中國共產黨，任中國工農紅軍閩西軍區政治部宣傳科科長兼彭（湃）楊（殷）軍政學校政治教員，江西瑞金紅軍學校政治教員、《紅色中華》編輯、高爾基戲劇學校校長、中華蘇維埃共和國臨時中央政府教育部藝術局局長。1934年參加紅軍長征。中華人民共和國成立之後，先後擔任北京人民藝術劇院院長，中央戲劇學院副院長、黨委書記。楊尚昆的妻子。

107 1951年，李伯釗在歌劇《長征》照搬了1939年描寫十月革命的，由特·赫連尼科夫（1913-2007）作曲、涅米洛維奇·丹欽科（1858-1943）導演的四幕六景歌劇《衝向暴風雨》中的處理。在這部中共有史以來「第一次塑造人民領袖毛澤東的舞台藝術形象」的歌劇中，她啟用了話劇演員于是之扮演毛澤東，採取蘇聯現實主義導演手法突出毛澤東。在強渡大渡河的關頭，毛澤東向十八勇士說：「同志們，祝你們成功！」這部歌劇仿造西方正歌劇，從始至終貫穿了美聲唱法。于是之的這句話是全劇唯一的白話「念白」。

個人命運反過來會窄化人民國家的「廣角」，落入民間傳說的臼窠。周恩來提出革命化、民族化、群眾化（以下簡稱「三化」）的方針，更新了西方史詩常見的、「個人視角」的戰爭，將傳統史詩範疇進行改造。我以為，在周恩來對無產階級文化的構思中，革命史詩是全新的「民間形式」。據此，《東方紅》呈現「苦難的時代」的場次中，沒有照搬「十七年」革命文藝的典型人物，也並未設置任何貫穿性的舞台形象（無論是人民領袖還是人民群眾）。

此外，《東方紅》將「史詩性」建立於革命期間誕生的短小「聲詩」之上，並利用某種特殊的韻律來貫穿革命歌曲的聯唱。整場演出用「東方紅」的旋律作為貫穿，利用人民群眾喜聞樂見的歌舞演出代替了專供文化精英誦讀的文字典籍，將各地民歌納入了大一統的、民族團結的象徵形式。從《東方紅》的排演過程看，周恩來確是將其作為社會主義中國的「禮樂」來抓的。他親自下劇場盯排練，從初排到電影攝製完成，他總共去過劇組 26 次。<sup>108</sup>

20 世紀六十年代，周恩來與江青的文藝決斷有所不同，但絕非針鋒相對。周、江二人的藝術分歧主要體現在對西洋元素的不同看法。周恩來對「洋為中用」的接受經過了一個曲折的過程。1964 年 8 月，周恩來表達了音樂也要「大寫十三年」的看法。與江青不同的是，他雖認同「古為今用」，但仍受制於「華夷之辨」。周恩來認為，在表現毛澤東思想的各種

---

108 陳立萍：〈《東方紅》僅排練 50 天，劉亞樓從朝鮮帶回靈感〉，《解放軍報》，2009 年 9 月 2 日，見人民網 <http://culture.people.com.cn/GB/40479/40480/9973039.html>，2017/3/30 查閱。

形式中，「民間形式」比「古代形式」更為鮮活。將周恩來提出的「民族化」方針與江青於同一時期抓京劇現代戲時強調的「洋為中用」進行比較，可以還原二人最初的分歧。

1963年2月18日，周恩來在觀看中國評劇院演出《奪印》一劇後，看到傳統曲藝與西式劇場的衝突，為解決這一衝突，首次在「人民性」的講法之外提出「民族化」的口號。8月16日，他在文化部召開的音樂舞蹈座談會上更具體地談道：

劉詩昆彈《白毛女》，我覺得不大順手，那些風啊、雨啊，情景是用西方的方法表現的，這就不統一了。至於交響樂，比如《梁祝》，我也不那麼喜歡。熟悉的東西，為什麼一定要改它？用民族調子，就一切服從民族調子，旋律要比較民族化，不要搞一點西洋調子進來。當然，像《茶花女》，就得純粹是西洋唱法。<sup>109</sup>

此後不久，在關於《東方紅》配樂的指示中，周恩來又對中國民族曲調用西洋樂器表現的做法表示排斥：

中國不一定要最低音樂器，有的把西洋樂器改頭換面混進去，不行。有時亂用「嘣嘣」之聲，聽起來更使人反感……真正演外國歌劇，水準不會很高的。交響樂隊演民族的東西，可以，但現在有些曲子民族氣氛、語言不夠強。方向是對的。總搞西洋曲子也沒有人聽，不能多搞。

---

109 周恩來：〈在音樂舞蹈座談會上的講話（1963年8月16日）〉，《周恩來論文藝》，人民文學出版社，1979年，第178頁。

西洋樂隊搞民族化，風格要更強烈一些才好，人家慢慢也能欣賞了。要提倡地道的中國東西，中國音樂語言人們聽慣了，外國的聽不懂。<sup>110</sup>

在闡述《東方紅》的「史詩」概念時，周恩來這樣評價以毛澤東詩詞為內容的刺繡藝術和書法藝術的形式問題：

山東廳有一幅毛主席詩詞的山東繡，是毛主席親自寫的字，寫得很好，繡得也很好。以前只聽說湘繡、蘇繡，原來山東繡也有工到之處……比那些魏碑古董好看。有些作品內容是毛主席的詩詞，形式是魏碑，不夠活。有些人把毛主席豎寫的詩詞改成橫排，那是種破壞。<sup>111</sup>

1964年10月23日，周恩來在《東方紅》演出人員擴大會議上首次正式提出「三化」方針：「文藝工作者要實現文藝上搞革命化、民族化、群眾化，首先要把自己鍛煉成為一個革命派」。這次會議是一次文藝的「七千人大會」，參加會議的除《東方紅》演職人員外，還有中央、地方和部隊文藝團體等單位的約七千人。

綜上所述，對於「大寫十三年」和「文藝要革命」，周恩來和江青是一致的。然而，對「文藝如何革命」這方面，特別

110 周恩來：〈關於音樂舞蹈問題（1963年10月12日）〉，《黨的文獻》，1995年第6期。

111 周恩來：〈《東方紅》的創作指導方針、內容及其電影的拍攝（1965年1月8日）〉，《建國以來重要文獻選編（第20冊）》，中央文獻出版社，1998年，第13頁。

是如何利用外國文化這一點上，二人存在分歧。周恩來支持本國的「民間形式」，江青則擁護吸收了外國文化的「花部」。

在樂器問題上，周恩來認為，「西化」不是「出新」，而是破壞。江青三十年代就學習鋼琴，也參與了中西混編的音樂戲劇表演，她更關注作品固有的內部矛盾，即形式和內容、舞蹈和音樂、腔和詞等等的辯證統一。在談到舞蹈語言應該「洋為中用」時，江青對舞劇借鑑崑曲等民間形式的看法也十分深刻：

舞劇必須要有豐富的舞蹈語言，能夠塑造人物，構成一個情節，看起來芭蕾用在這個劇（《八女頌》）裡面還沒有完全消化。運用古典戲曲的東西，也要加工提煉，因為戲曲裡一般是載歌載舞的，舞是模擬的動作，它的獨立性很差，民間的東西也是這樣。如何運用載歌載舞的古典戲曲的東西，或民間的東西，這需要加工提煉。<sup>112</sup>

文革前夕，江青在同幾個文藝院團骨幹的談話中，反覆強調「樂器是工具，革命不革命看內容，主要看你是不是為社會主義，為工農兵服務」。<sup>113</sup>換言之，只要是為無產階級服務的文化，無所謂「中西」「體用」之分。江青所言正是毛澤東的「古為今用、洋為中用」（兩用）的思想。

事實證明，周恩來所提出的「三化」必須在「兩用」的辯

---

112 江青：〈與北京軍區戰友文工團唐江同志談話紀要（1965年2月5日）〉（戰友文工團唐江收藏並提供）。

113 同上註。

證法中才能實現。例如，《紅色娘子軍》這樣的舞劇採取西洋芭蕾跳革命歷史，雖然內容是「革命化」的，其藝術形式並不適合「民族化」要求，完全可能被貼上「非驢非馬」的標籤，被「踢」出「文化革命派」的隊伍。再如，中央戲劇學院在五十年代初編創的舞劇《和平鴿》中，舞蹈藝術家戴愛蓮訓練秧歌劇演員跳芭蕾舞，曾被群眾評價為「和平鴿滿台跑，工農兵受不了」。<sup>114</sup>文革期間，有群眾看了舞劇《白毛女》後提意見說，「喜兒把肩膀靠在大春肩膀上，讓人受不了」。周恩來得知後，提出了修改的要求，把這個舞蹈動作刪去了。片面強調「群眾化」，在院團、院校的具體執行中暴露出許多問題。再如，為區分西洋和民族音樂，創建了專門研究民族音樂的中國音樂學院<sup>115</sup>，命令一大批西洋樂專業的學生改行學民樂。在部隊，羅瑞卿下令在文工團系統取消所有管弦樂隊，並且將其上升到「兩條路線」的高度，嚴格執行。<sup>116</sup>應該說，這

114 羅筠筠：《李德倫傳》，作家出版社，2001年，第216頁。

115 1964年9月21日，根據周恩來同志的倡議及其對文化部《關於建立中國音樂學院和中國舞蹈學校的請示報告》的批示，文化部在原北京藝術學院音樂系、中央音樂學院民族音樂專業和中國音樂研究所的基礎上，從全國挑選了一批民族音樂專家成立了中國音樂學院。學校直屬文化部。

116 「你們部隊樂改不是什麼命令，而是一陣風。文化部也有這麼一個副部長，到處演講，結果使全國三千人的管弦樂隊剩下一千了。」見〈江青與戰友文工團談話紀要〉。「一聽到總理的指示，總參謀長羅瑞卿就指示把西洋樂隊都砍了。部隊文工團在建國初期就成立了管弦樂隊，因為沒有『民族化』，就都被取消了，而且升到了『兩條路線』的高度。當時，貫徹最徹底的是濟南軍區文工團。部隊『樂改』搞到後來，中央音樂學院的一個女學生給毛主席寫信，毛主席回覆說：『軍樂隊還是要軍樂。』」據我對北京軍區戰友文工團呂韌敏的

些連鎖反應雖是周恩來的「三化」指示引發的，但絕非他希望看到的。

在「三化」提出的一個月後，江青同中央音樂學院師生談話，被問到她對這個口號的看法，她含蓄地表示了不同意見：

「三化」這個口號，資產階級也可以提，資產階級也有自以為革命的一面，雖然它不會去考慮群眾化。<sup>117</sup>

對於把「民族的」和「外來的」截然分開的做法，江青委婉地表示「值得研究」。<sup>118</sup> 1964年11月8日，江青走訪中央音樂學院，談及音樂理論時說：

如何對待民族的、外國的遺產，這對每個國家來說都是個問題。那種非驢非馬的說法是錯誤的，是謬論，它只從形式上看問題。「洋老虎」、「土老虎」都是很厲害的，我們不能受它的束縛。

1965年初，江青又與作曲家瞿希賢（1919-2008）談論到「外為中用」的字眼，據瞿希賢回憶：

---

採訪。

117 〈江青同志關於音樂工作的一次談話（1964年11月18日）〉，中央音樂學院理論系學生陳蓮整理於1967年5月5日，見首都紅代會中央音樂學院公社主編：《東方紅》，第2期，第2頁。

118 〈江青同志關於音樂工作的重要指示（1965年1月14日）〉，中央樂團瞿希賢整理於1967年4月15日，見首都紅代會中央音樂學院公社主編：《東方紅》，第2期，第4頁。

她（江青）說有一個吹法國號的音樂學院學生下鄉吹洋調，老鄉不喜歡，後來吹民歌，老鄉就喜歡聽了。可見主要不是樂器問題，不習慣的東西多接觸後是可以習慣的。她認為一般說來西洋樂器在技術上比較發展，表現能力較豐富，民族器樂有音準問題，有些音響比較粗糙刺耳，音域較窄……應該外為中用。<sup>119</sup>

六十年代，舞劇《紅色娘子軍》在中國自行修建的第一座西式劇場天橋劇場進行了首次對外演出。<sup>120</sup>《紅色娘子軍》序幕的音樂，其最早的版本採取了由吳祖強創作的「民族化」旋律——一段取材於海南漁歌的哀怨旋律，以表示吳瓊花受苦受難的情節。1968年，杜鳴心主動爭取借調回芭蕾舞團之後，根據江青的要求，在配器中加強了銅管，大刀闊斧地修改了序幕音樂：

江青說，開場就要非常的強烈，要一種號召性的音樂，讓大家感覺到這是一支團結的、革命化的部隊，將總的形象進行壓縮。前面用的主要是銅管，號角先吹，緊接下來就是《娘子軍連歌》。吳祖強之前寫的序幕全部沒有了，改

119 〈江青同志關於音樂工作的重要指示（1965年1月14日）〉，中央樂團瞿希賢整理於1967年4月15日，見首都紅代會中央音樂學院公社主編：《東方紅》，第2期，第4頁。

120 李暢：「我們去東歐的社會主義國家轉了一圈，就開始用他們的法子蓋劇場。就從天橋劇場起，第二個首都劇場，然後人民劇場，然後工人俱樂部，北京先蓋這四個。然後是其他各個地方。」見李暢：〈那些名劇場背後的故事〉，搜狐網 <http://roll.sohu.com/20120120/n332768505.shtml>，2017/3/30查閱。

成了開門見山的銅管樂隊，上來就把全場都給震住了。<sup>121</sup>

舞台上，英姿颯爽的娘子軍連戰士同西方舞台上的芭蕾舞者一樣露著大腿，卻手提步槍英勇殺敵。半個世紀過去了，《紅色娘子軍》的每一場演出，都令那個時空的「雅部」、「父權」黯然失色。

「拆音牆」是無奈之舉，源自演出實踐中暴露出的矛盾。隨著京劇革命勢如破竹，周恩來從善如流，不再排斥中西混編的作品。在《東方紅》電影的攝製中，電影配樂採用了中西混編的樂隊。《紅色娘子軍》的成功宣告了「樣板」占領了舞台，但它只是樣板戲的起點。1964年11月，在中央音樂學院，江青明確表達了未來的音樂戲劇創作的總體方向：

創作裡，我們先搞了舞劇《紅色娘子軍》，然後搞歌劇，以京戲為基礎，吸收洋歌劇的優點，以後再抓器樂。<sup>122</sup>

江青對《紅燈記》配樂的修改指示中，曾主張在李玉和母子就義時加上〈國際歌〉的曲調，但這調子用民樂器演奏實在不和諧，她只好放棄了。<sup>123</sup>「京劇交響化」的問題，最後在于

121 據我於2013年11月30日在北京對杜鳴心的訪談。

122 江青：〈江青同志關於音樂工作的一次談話（1964年11月18日）〉，中央音樂學院理論系學生陳蓮整理於1967年5月5日，見首都紅代會中央音樂學院公社主編：《東方紅》，第2期，第2頁。

123 《紅燈記》的創排期間，江青建議加一段〈國際歌〉，京劇團開始不肯加，後來終於加了，但是京劇伴奏樂隊演奏〈國際歌〉很難聽，味道不對頭，她說：樂器的發展和經濟基礎有關。西洋管弦樂隊也是經

會泳主導的樣板戲配器中得到解決。

#### 四、從《趙氏孤兒》到《紅燈記》

樣板戲同傳統戲和新編歷史劇的區別之一，是其念白向話劇學習，無論正反人物一律用「京白」，徹底取消了工農兵群眾不易聽懂的「中州韻」。這樣一來，在傳統京劇唱念中蘊含的等級制度被徹底打破。

電影《自有後來人》創作於 1962 年。據解放軍總政治部文化部的作家沈默君自述，片中「革命的三代人」的設計是受到了戲曲《趙氏孤兒》的啟發。<sup>124</sup> 新的史料繼續披露說，李玉和的原型是東北抗聯國際交通站的聯絡員傅文忱。老傅參加革命前有兩個女兒，七年後他的妻子改嫁，又生了兩個孩子。而老傅本人也再生了兩個女孩。<sup>125</sup> 這樣複雜的家庭關係，現而今十有八九會為了遺產鬧上電視欄目。但在反擊侵略者的情境中，這一對革命夫婦組成了三個革命的家庭，齊心協力傳遞情報。沈默君將原本的「三窩人」改編為毫無血緣關係的「三代人」。這一筆不簡單。作家當時不曾想到，十年後，「革命

---

過資本主義發展階段逐漸完善起來的，總的說來樂器是個工具，西洋樂器、民族樂器作為工具都可以使用，民族樂器還要改良多少年，為什麼現成的西洋樂器不用呢？應該外為中用。她說：關於樂器問題毛主席一九五六年懷仁堂講話中已說得很明確。本來這篇談話是可以發表的，但是主席很慎重，說還要再做些調查研究。見由瞿希賢記錄的〈江青同志關於音樂工作的重要指示（1965 年 1 月 14 日）〉。

124 〈《紅燈記》問世的前前後後 訪著名劇作家沈默君〉，《生活報》，2007 年 8 月 5 日，見 <http://news.sina.com.cn/o/2007-08-05/130212330474s.shtml>，2017/4/4 查閱。

125 《〈紅燈記〉故事在雞東》，黑龍江人民出版社，2018 年，第 10 頁。

的三代人」開花結果，成為樣板戲《紅燈記》，被再次搬上銀幕。

中國人對《趙氏孤兒》的喜愛，可以追溯到《史記》。太史公借助《左傳》中春秋時期的宮廷鬥爭，通古今之變，傳達「為君道之御其臣下」之不易。晉國大臣屠岸賈為替先君復仇誅殺趙家滿門，公孫杵臼發動趙家友人程嬰救孤，而後慷慨赴死。元人紀君祥創作的《趙氏孤兒大報仇》保留了搜孤救孤的情節，並創造出新的「宮鬥」模式——「接力」復仇。改動主要有三：一是拔高了程嬰的形象，描寫他主動犧牲自家的嬰兒，替孤兒受死，並將他養大；二是增添了韓厥和趙武（孤兒）兩位「正末」，用「接力」就義的英雄群像為主要英雄人物做陪襯；三是增添反面人物屠岸賈撫養孤兒成人的情節，為趙武最後的復仇增添了「發現和突轉」的戲劇性。

王國維曾讚揚《趙氏孤兒》「雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於主人翁之意志」。<sup>126</sup> 元劇中「接力」復仇的思想根源，未必是出於什麼獨立意志，而是儒家理想中的忠君義死。「義死」的東洋形式是日本武士道中的「切腹」，這一象徵形式最終被法西斯主義吸納。值得一提的是，與《自有後來人》同期上映的日本電影《切腹》（1962年）對武士道的愚忠做出了深刻的批判。追根溯源，趙孤復仇的劇情揭示出「天道不變」的假定下，血統之緣與春秋大義密不可分——這也恰恰是同期反教權不反君主的歐洲啟蒙主義推崇的國家理性。18世紀的歐洲人看到如此這般高台教化，激動不已。

---

126 王國維：〈宋元戲曲史〉，《王國維文存》，江蘇人民出版社，2014年，第235頁。

《趙氏孤兒》成了伏爾泰一見傾心的古典主義悲劇，該劇被改編為一齣叫《中國孤兒》的法國戲。1812年，拿破崙統治期間，俄法戰爭之際，《中國孤兒》在巴黎的沙龍上被朗誦，並留有油畫傳世。<sup>127</sup>

在中國民間，趙孤的故事繼續流轉於南北聲腔之中。明代曾有南戲和北曲兩個版本的改編，其中只有北曲《八義記》的文本流傳至今。北曲版中，情節被改編為程嬰、鉏麑、周堅、張維、提彌明、靈輒、韓厥、公孫杵臼這八位義士捨生救孤兒的故事，並且，全劇長度被擴充為四十二齣。再往後，清代的梆子戲延續了北曲中八人「接力」的結構，改《八義記》為《八義圖》。值得一提的是，20世紀上半葉的秦腔版《趙氏孤兒》在這些男英雄中增添了莊姬婢女的形象，突破了所有義士全部都是老生「君子」的局限。秦腔中，婢女誤會程嬰叛主，在台上將其咬傷，後被屠岸賈所殺。她如此英勇無畏，令人想起魯迅筆下那個復仇的「女吊」。紹興戲台上每晚不斷復仇的「女吊」是他的「繆斯」。魯迅對秦腔表示過喜愛之情，曾為改編舊戲的西安易俗社題詞「古調獨彈」。秦腔戲台上復仇的婢女，一來見證了近代史上男旦的興起，二來預示著有清以來連綿不斷的「花部」即將登上政治的舞台。

從時間上看，沈默君腦海裡「三代人」的構思應該是受到過由馬連良、裘盛戎、張君秋主演的京劇版《趙氏孤兒》（1960年）的影響。這一版《趙氏孤兒》吸收了婢女復仇的情節，也發展出程嬰含冤十六載，盼到新君登基，卻又被忠臣

127 林恩·亨特、傑克·R·森瑟著，董子雲譯：《法國大革命和拿破崙——現代世界的鍛爐》，中信出版社，2020年。

魏絳拷打的場面。紀君祥用臉譜化的類型人物講述司馬遷筆下「君子」捨生取義的「接力」。京劇吸收了梆子戲裡的女復仇者，也繼承了紀君祥的路子，繼續突出主要英雄人物程嬰。京劇中程嬰的扮演者馬連良同時也是新編歷史劇《海瑞罷官》中海瑞的扮演者。從扮相和唱念上看，兩個形象相差無幾。時至今日，中國戲台上的《趙氏孤兒》還是老生當家，古史的春秋大義與當代史形成了克里斯蒂娃（Julia Kristeva）所說的互文關係（intertext）。而現代戲作為革命的文藝，必須要塑造抗戰時期「新君子」的「接力」。於是，戲台上的奸臣化作了日本憲兵隊長，「八義士」變成了沒有血緣關係的一家三代。

《自有後來人》電影成功後，各個地方戲曲劇團紛紛將其搬上舞台，包括哈爾濱京劇團和上海愛華滬劇團。滬劇版將電影中三代人全部犧牲的結尾改成：李鐵梅被日軍故意放走，她在游擊隊假扮的日軍的「劫持」下，將密電碼送給游擊隊，最後是大團圓結局。<sup>128</sup> 京劇《紅燈記》參考了電影劇本和上述兩個地方戲劇本，雖仍是老生戲，但增添了老旦和花旦兩位女性英雄人物。「密電碼」是中心事件，從未在舞台上出現過。

「舉紅燈」是貫穿動作，也是政治象徵。鐵梅從「表叔」開始往後數，爹爹和奶奶都是「假」的，資本主義溫情脈脈的家庭關係便消失了，自古以來被血統遮蔽的階級差異得到揭示。「江青的革命戲曲讓窮人不再受到喜劇的嘲弄。」<sup>129</sup> 「革命的三代人」傳遞著一盞「紅燈」，取代了程嬰畫給趙孤的那幅

128 上海愛華滬劇團：〈「紅燈」照耀我們前進〉，《戲劇報》，1965年第4期。

129 羅克珊·維特克著，范思譯：《江青同志》，星克爾出版有限公司，2006年，第404頁。

「八義圖」，由此，將古代之「士」的忠君義死轉換為 20 世紀人民戰爭中無產階級的情誼。

對京劇的革命，牽一髮而動全身，並非文本的革命那麼簡單，更是腔詞的革命。「三斤念白四兩唱」。京劇現代戲的「不破不立」大致可以細分為三個階段，其中，第一階段是「中州韻為主，普通話為輔」。新中國成立以後，像「推廣普通話」與「施行簡體字」一樣，在各個劇團基層改革京劇中艱澀難懂的唱念。京劇界知名人士中，馬連良、李少春、杜近芳等人都對自己唱念之字音表現，做出了相應的改革。溫如華認為，「中州韻」泛指咬字系統，是最接近河南話的一種處理方式，包括上口字、尖圓字，歸唇、齒、舌三部互相配合，產生效果。<sup>130</sup> 1956 年，在中國戲曲研究院召集的「戲曲與漢語規範化問題座談會」上，京劇藝人李少春表示，京劇唱念中的「中州韻」並不完全來自以元代周德清的「中原音韻」，而是吳（江蘇）音。李少春將「京音」的歷史追溯到張二奎、劉鴻聲和金少山等老前輩，指出五十年代京劇舞台上的念唱，不但工農兵不懂，許多知識分子也不懂。與此同時，梨園界卻強調「京劇不是一下子就能聽懂的」。對此，李少春表示：

有人說：京劇的唱念，假若取消了「上口」字，改掉了各地語言的成分，那就會失掉京劇的特有風格。難道保持令

---

130 「湖廣韻」，泛指調值高低之走向，與目前湖北話最為接近的一種分辨「四聲」（陰平、陽平、上聲、去聲）之處理方式，這些工作又歸喉部控制味道，完成要求。參見溫如華：〈京劇字音的演變〉，《溫如華藝事感知錄（52）》，見「京劇道場」微信公眾號。

人聽不懂的「莫測高深」的讀音，就是特有風格？<sup>131</sup>

六十年代，在由李少春編導的新編歷史劇《野豬林》中，李少春把「中州韻」的一些上口字改為了「京音白話」。例如，在「白虎堂」一場中的大段念白：「長街之上，購得寶刀一口……削鐵如泥！」他把「街」與「如」這幾個字，廢棄了「中州韻」的念法，改為了京音（普通話）。直到 1962 年拍電影時，依然保留了這種改革方案。<sup>132</sup> 傳統京劇的念白大都用文言文，或是駢體文，具備了陰陽平仄，念起來具有抑揚頓挫的音樂性。改革後的《野豬林》中，林沖和魯智深這兩位主要英雄人物的念白依然採取文言文，而幾位丑角則一律採取「白話」。用格律區別貴族和平民，莎士比亞歷史劇中也是如此。應該說，在京劇中徹底取消文言文和中州韻的念白，這在京劇現代戲取得成果之前，即便是對李少春這樣的改革家而言，都是不可想像的。

六十年代初，對「京音」的爭議不斷。于會泳在講授「腔詞關係」問題時最早提出「京音」的特殊性。據沈利群回憶，「京劇都是湖廣老腔過來的，于會泳提倡『京音』，北京方面反對他，說他弄的是『京音』劇。我不懂老腔，『京音』的方向實際上給我在創作上提供了方便」。<sup>133</sup> 這也是《紅燈記·都有一顆紅亮的心》中唱腔和音樂「珠聯璧合」的訣竅。在北

131 李少春：〈京劇界應以實際行動來擁護漢語規範化〉，《戲劇報》，1956 年第 5 期。

132 溫如華：〈京劇字音的演變〉，《溫如華藝事感知錄（52）》，見「京劇道場」微信公眾號。

133 據我於 2015 年 7 月 24 日在上海對沈利群的採訪。

京，李玉和最初的扮演者李少春，在詞作者翁偶虹和音樂設計劉吉典的幫助下，將「京音」貫徹到李鐵梅的唱段〈都有一顆紅亮的心〉中。有研究者指出，「這段唱腔，傳統調值出現的最少，接近『京音』的成分最多。劉吉典大膽地把北京的單弦牌子曲帶進京劇中來，他巧妙而別致地把北京曲藝『揉』進了京劇的西皮流水和[二六板]裡，借此用『京音』把傳統字調調值裹過去，用京劇的旋律和板式把單弦牌子曲包起來」。<sup>134</sup>

《紅燈記》的編劇翁偶虹也是京劇《趙氏孤兒》的改編者。李奶奶對李鐵梅「痛述家史」這一段中，翁偶虹比較了兩個戲之後認為，程嬰為趙武講趙屠之仇，徐徐講來，緩緩唱出。《紅燈記》則不然，此刻的戲劇張力雖承襲自程嬰對義子趙武「痛訴家史」的情節，卻是發生中共地下黨員李玉和被捕之際。李玉和被捕之後，李奶奶感覺到時間緊迫，為了爭取時間，挨一刻是一刻，說一句是一句。因此有了「咱們祖孫三代本不是一家人哪！你姓陳！我姓李！你爹他姓張！」這樣開門見山的「京白」。<sup>135</sup>這說明，京劇現代戲的腔詞特點並非文藝工作者突發奇想，而是革命體裁中「規定情境」的要求。

從《趙氏孤兒》到《紅燈記》，現代京劇通過無產階級的革命故事揭示勞苦大眾的解放需要一代又一代無血緣關係的革命者的「接力」。

《紅燈記》原本還有下集。沈默君在下集劇本中安排了北滿國際交通站的同志為李玉和尋找革命後代的情節，由於文化

<sup>134</sup> 孫家斌：〈京劇的唱念能用北京話嗎？〉，《中國京劇》，1993年第3期。

<sup>135</sup> 《翁偶虹編劇生涯》，同心出版社，2008年，第392頁。

大革命的爆發，沒有排演。到了特殊時期，台下滿是「接班人」，第二部演不演已經不重要了。1965年3月，現代京劇《紅燈記》在滬連續演出，上海觀眾哭成一片。據作曲家沈利群回憶，看《紅燈記》演出時，她哭得暈了過去，醒來發現戲還在演，繼續淚奔到幕落。<sup>136</sup>受到這齣戲的感染，她立志要為英雄人物寫唱腔，很快進了上海京劇團《智取威虎山》的音樂設計組。也正是在這次滬上演出時期，「李玉和救孤兒東躲西藏」這句唱詞被改為「李玉和為革命東奔西忙」。<sup>137</sup>從此，「搜孤救孤」的情節消失在人民英雄的史詩中，普通觀眾很難看出它的遺跡。

## 五、分階段的統一：從「轉板」到「轉調」

文革期間，斯坦尼體系和「導演中心制」雖遭批判，但樣板戲並沒有廢除導演，相反，于會泳發明了「中心導演制」，即「有主導的綜合體，分階段的統一進行法」的導演手法。從形式的角度，「分階段的統一」提煉了京劇現代戲邁向樣板戲的成功經驗。文化革命在既有的律文、腔詞、音樂和戲劇、形式與內容的若干對峙中不斷「轉調」，促成了藝術形式的螺旋式上升，最終將「新酒」從「舊瓶」換裝入「新瓶」中。

1956年，普希金話劇院的導演格·尼·古里也夫在中央戲劇學院的導表演師資進修班教授導演學基礎時，如此描述社會主義國家在建設階段的戲劇體裁：

136 據我於2015年7月24日在上海對沈利群的採訪。

137 駐中國京劇團工人、解放軍毛澤東思想宣傳隊、中國京劇團革委會編：〈舉紅燈 破黑線 大鬧京劇革命（1969年3月22日）〉，見 <http://ds.eywedu.com/yangbanxi/120.htm>，2020/6/29查閱。

人的個人問題開始具有極大的作用，而其最主要的就是表現為各種形式的個人與社會的有機統一問題……在現在的中國劇院裡也是這樣的，像對高爾基的戲劇作品的強烈興趣，以及《娜拉》和《小市民》的公演，這都絕不是偶然的事情。它毫無疑問是符合於中國社會主義建設在今天這個階段的深刻的社會思想要求的。<sup>138</sup>

以體裁區分，樣板戲可分為「英雄史詩」和「大寫十三年」兩種。革命現代戲中絕大多數是近現代的英雄史詩。以「史詩」的標準看，《紅燈記》、《智取威虎山》、《沙家浜》無疑都是深入人心的、塑造英雄的作品。洪常青、楊子榮、李玉和、郭建光這些從硝煙中走來的英雄可謂自帶「光環」。人民英雄被銘刻在「人民英雄紀念碑」上，他們占領舞台並不難。「大寫十三年」主要描寫社會主義建設時期的人民英雄，這些戲與西方同期的現代戲劇不同，綜合了戲曲的形式和社會主義的內容。台上的英雄和台下的工農兵，經由劇場觀演，達成了主客體的統一。一言以蔽之，做到了觀演「新」人、腔詞「化」人。

六十年代第一批「英雄史詩」現代戲的曲調設計，一是「按腔遣詞」，二是在兩個傳統板式之間創造新的「過門」。

舊劇的演員開口唱需要京胡「墊頭」，俗稱「過門」（fill-in technique）。《紅燈記》的編劇翁偶虹（1908-1994）回憶了該劇最膾炙人口的唱段《紅燈記·都有一顆紅亮的心》

---

138 中央戲劇學院導表演師資進修班資料組印：《格·尼·古里也夫專家講課記錄（導演學基礎第一講）》，1956年。

的創作過程：

音樂設計者劉吉典同志很熱情，在春節放假前一天（舊曆除夕）的中午到我家裡來，談到第二場李鐵梅向李奶奶詢問「表叔」時，他認為應當有一段唱，表現鐵梅此時的思想小結，他一邊說，一邊哼哼出有腔無字的 [ 快二六 ] 來，我覺得腔調新穎，跳躍性強，很適合鐵梅的性格，我倆當時就按腔遣詞。後六句「雖說是親眷又不相認，可他比親眷還要親。爹爹叫同志、奶奶叫親人，這裡邊的奧妙我也能猜透幾分。他們和爹爹都一樣，都有一顆紅亮的心」，很容易就串下來了。<sup>139</sup>

1965 年 8 月，音樂設計劉吉典（1919-2014）談到《紅燈記·雄心壯志沖雲天》唱段的創作時，闡述了自己對傳統戲「轉板」方法的運用：

如「但等那，風雨過，百花吐豔」一句，為了適應抒情的需要，我們就借鑑了像傳統戲《逍遙津》那樣的轉板方法，唱腔由 [ 原板 ] 轉入 [ 三眼 ]：「新中國，似朝陽，光照人間」一句，為了表現李玉和對新中國的嚮往，使得曲調清新優美一些，我們便把此句處理成有些 [ 反二黃 ] 的色彩。在「步刑場，氣昂昂，抬頭遠看」和「但等那，風雨過」的唱腔後面，為了渲染人物對革命遠景憧憬的意境，我們還改編了兩個比較新鮮的二黃過門。總之，這一

---

139 《翁偶虹編劇生涯》，同心出版社，2008 年，第 356 頁。

大段唱腔，是劇本修改後補充進來的，屬於內心獨白性質的一個很重要的唱段。有了它，再與李玉和前後所有的唱段結合起來看，李玉和的音樂形象顯然要比以前深刻、完整多了。<sup>140</sup>

在中國京劇院《紅燈記》劇組靈活「轉板」的經驗之上，在上海，于會泳嘗試利用西洋作曲的「轉調」（modulation）技巧，將《東方紅》的旋律融入楊子榮的唱段。「圓滿的轉調有賴於對新調的準備」<sup>141</sup>。在作曲法中，「轉調」有其明確的目的性，即離開原調，而這意味著「轉調」的設計要避免「終止式（cadence）中需要集中的一些確定調的和絃」，而選擇使用「一系列不能確定我們想要離開的調的和絃，但卻能確定另外某個調的和絃」。<sup>142</sup>作為西洋作曲和京劇編曲的初步融合，于會泳作曲的《海港·細讀了全會公報》是京劇史上第一次引入西洋「轉調」手法。其後，在《智取威虎山·胸有朝陽》唱段中，于會泳更嫻熟地運用了這一手法。他將「東方紅，太陽升」5 5 6 | 2 - | 1 1 6 | 2 - | 中後一句「太陽升」的下行音階1 1 6放到二黃的調式上。「太陽升」中「陽」字恰好與「胸有朝陽」的尾字相同，遂以詞面「就字」為契機，做出了音樂的「轉調」。應該說，這既在腔詞關係層

140 劉吉典、李金泉：〈努力塑造英雄人物的音樂形象——京劇《紅燈記》音樂創作的體會〉，《人民日報》，1965年8月6日。

141 阿諾德·勳伯格著，羅忠鎔譯：《勳伯格和聲學》，上海音樂出版社，2007年，第172頁。

142 同上註。

面「活用」了「換腔就詞」手法，又對傳統戲「換腔就字」的技法進行了升級。利用「轉調」技術，京劇第一次不動聲色地融入了象徵毛澤東的「特性音調」<sup>143</sup>。上述作曲技巧是新內容與舊形式實現同一性的「主題性的基礎」<sup>144</sup>。有了毛澤東的「音樂形象」，「轉調」手法立即毫無障礙地被京劇所吸收。

在《智取威虎山》創作的後期，小常寶唱段《智取威虎山·只盼著深山出太陽》的設計中，據沈利群回憶：

小常寶「啞巴開口」這段唱中，「爹想祖母我想娘」後面接著「盼星星盼月亮，只盼深山出太陽」，中間的這段間奏是于會泳加的。「恨不得生翅膀持獵槍飛上山崗」這一句唱，我受詞的語調的影響，寫得有點彎彎繞，于會泳就全部簡化成長音。「殺盡豺狼」後面的拖腔，一方面上了High C 再上去半個音，這個調門京劇能唱上去，另一方面，《東方紅》的旋律 5 5 6 | 2 - | 又放進去了。<sup>145</sup>

從「轉板」到「轉調」，京滬兩地的現代戲音樂創作方針只有一字之差；前者仍未脫離「板腔體」，後者將曲調從板式中解放出來，將「從舊入舊」的京劇現代戲轉換為「從舊入新」的樣板戲。「轉調」手法創作的腔詞如何能夠達到「化人」的效果？北京京劇院演員溫如華如此回憶上海京劇院同行

143 樣板戲中的「特性音調」是瓦格納歌劇中的「主導動機」的中國形式，但它只服務於主要英雄人物。

144 斯叢狄著，王建譯：《現代戲劇理論》，北京大學出版社，2006年，第68頁。

145 據我於2015年11月28日在上海對沈利群的採訪。

的新音樂帶給他的震撼：

1966 年，全中國「風雲翻卷」的時刻突然到來了……我們在風雨中，忽然聽到了「穿林海跨雪原氣沖霄漢」、「胸有朝陽」兩段「二黃」及「革命的智慧能勝天」、「除夕夜全山寨燈火一片」、「今日痛飲慶功酒」等幾個小段「西皮」唱腔，感到確有「高人」出自「滬上」，能把京劇的「生行」唱腔，推進到一個如此美妙而時尚的新高度。作為演唱者的童祥苓也能對演唱的技巧，掌握得如此之純熟。他那吐字之噴口、嗓音之蒼勁度、運腔之靈活度、張嘴音與閉嘴音的平衡度，至今無人能及。<sup>146</sup>

1965 年 9 月，江青在審查革命現代交響音樂《沙家浜》後，對中央樂團做了學習《智取威虎山》音樂創作經驗的指示：

我們的板頭比他們（指西洋）活潑得多。塑造人物上我現在初步有那麼點經驗，就是「二黃」轉一點「西皮」這個音樂結構可能是比較表現現代人更容易些……我這次在上海幫他們安排《智取威虎山》就有個經驗，他把楊子榮排的全部是「西皮」，所以聽起來平極了，就是一個《打漁殺家》，感覺很難受的，因為他們的演員條件也有關係。後來我想還是應該有「二黃」，少劍波的音樂就是因為有

146 溫如華：〈「京劇現代戲」的年代〉，《溫如華藝事感知錄》，見「京劇道場」微信公眾號。

「二黃」帶「西皮」，所以音樂形象就有很大不同，所以有這兩個調有好處了。不要怕「轉調」，樂器上「轉調」有什麼困難嗎？<sup>147</sup>

「轉調」須借助「橋梁」，「中立和絃」（pivot chord）<sup>148</sup>即原調和新調之間的媒介。延安時期，從塑造「帝王將相」向塑造「開明紳士」過渡，有賴於新編歷史劇這個「過門」。六十年代，為了改變戲曲只演歷史（古代）不演今天（當代）、只樹精英不樹群眾的面貌，又須構思新的「中立和絃」：它既要離開「原調」（大、洋、古），又必須包含「新調」的要素（工農兵文藝），以便向塑造工農兵英雄的無產階級文化過渡。

原調	—— 中立和絃 ——	新調
英雄史詩現代劇	毛澤東崇拜	「大寫十三年」現代劇

「示範」和「反映」社會主義新人的「大寫十三年」劇目是文化革命的「新調」。「革命史詩」向「大寫十三年」過渡時，從樣板團檔案看，這些「新調」比「原調」接受了更多的指示、更大幅的劇情調整。其中，「毛澤東崇拜」行使了「中立和絃」的作用。

147 江青：〈在交響音樂《沙家浜》清唱綵排審查時的指示（1965年9月25日）〉，見《江青同志論文藝》，中國文革研究網 [www.wengwang.org](http://www.wengwang.org) 製作電子書。

148 本書採用了作曲家羅忠鎔於1973年翻譯時的譯法。見阿諾德·勳伯格著，羅忠鎔譯：《勳伯格和聲學》，上海音樂出版社，2007年。

表現抗美援朝的《奇襲白虎團》雖發生在新中國成立後，但也在「英雄史詩」的序列中。它結合了志願軍京劇團的戰鬥體驗，將多民族的元素融入了「人民戰爭／英雄人物」的架構中。該劇在舞台上消失的原因是七十年代邀請尼克松訪華的政治決斷。<sup>149</sup> 山東京劇團極少復排該劇，也很難再達到當年樣板戲的水準，其中許多舞蹈動作已成絕版。<sup>150</sup> 2020年10月，山東京劇團復排演出了該劇，紀念抗美援朝七十週年。某種程度上，這齣戲所經歷的風雨是東北亞政治的縮影。

作為「新調」的《海港》、《龍江頌》，這兩齣戲分別表現了社會主義中國工、農的生產生活。《龍江頌》歌頌六十年代福建龍海縣的一個堵江抗旱的人民公社，江水英與龍江大隊全體社員一起躍入奔騰的龍江，以「愚公移山」的精神戰勝並改造自然的事蹟，顛覆了雷蒙德·威廉斯所定義的自由主義「現代悲劇」，也對易卜生筆下那個「最有力量的人是最孤立的人」<sup>151</sup> 進行了互文和反駁。《海港》提醒工人階級「千萬不要忘記階級鬥爭」，再現了上海港碼頭上的人民群眾運用階級鬥爭支援世界革命的嘗試，這是古今中西的舞台從未再現過的

149 維特克回憶：她（江青）指出，有個革命樣板戲《奇襲白虎團》就是以朝鮮戰爭為背景的，目前正在修改中。註腳：她的助手告訴我修改是為了淡化其極端反美色彩。他們指的是把美國兵一律刻畫為絕對的壞蛋，江青認為這樣不好，尤其在中美關係改善期間。見羅克珊·維特克著，范思譯：《江青同志》，星克爾出版有限公司，2006年，第233頁。

150 據我於2015年9月17日在濟南對《奇襲白虎團》中扮演尖刀班戰士金大勇的演員謝偉才的採訪。

151 易卜生著，潘家洵譯：〈人民公敵〉，《易卜生文集（第五卷）》，人民文學出版社，1995年，第293頁。

場景。革命現代戲從未滿足於表現個體性格和意志衝突，而是竭力塑造改造世界的集體行動。「前途是光明的，道路是曲折的」。吸引觀眾的不是懸念，而是當代英雄的事蹟，由此生發出建設社會主義和繼續革命的動力。這些舞台上的「新調」，藉助了戲曲不同於西方中產階級家庭劇的假定性，向台下的接班人提供超越時空的示範效應。

由「轉板」向「轉調」的變遷，標誌了「古為今用」向「洋為中用」的過渡，是「分階段的統一」中不可缺少的環節。

## 第二節 洋為中用：阿甫夏洛穆夫、沈知白和于會泳的接力

西洋音樂在北京、上海、天津和山東的發軔，中國風格音樂歌舞劇的實驗，中西混編樂隊的合奏經驗，西洋和聲「轉調」手法對傳統腔詞的改造等等，上述這些方面經過樣板戲主創者的提煉後，在文化大革命期間定型為一種「中國新歌劇」。具體步驟簡述如下：

六十年代，掌握了西洋音樂技法的新音樂工作者將古典聲辭理論改造為「京音」唱念、腔辭「化」人的現代藝術。在文化大革命「不破不立」的背景下，具備了各類專業知識的文化知識分子齊聚一堂、各顯神通。七十年代，「三結合」的樣板團成為「為工農兵服務」的文化機構，主導了「普及」基礎上的「提高」，繼續用西方樂器和作曲技法烘托工農兵英雄。在音樂戲劇結合的技術層面，于會泳實現了江青 1964 年對樣板戲發展方向的規劃：一是地方戲的京劇改編和京劇借鑑話劇舞台形式；二是使地方戲成為「普通話」戲。《杜鵑山》中，傳統的板腔體幾近廢除，「京音」發展為「韻白」。繼而，京劇這一花雅合流的民族形式吸納西方文化的精髓，成為超越民族國家的、世界性的文藝。

「中心導演制」和「三突出」是 20 世紀「革命禮樂」的核心原則。瓦格納的「主導動機」與交響樂的「轉調」手法由「中心導演制」所統轄；「三突出」則是「中國新歌劇」的布局技巧，解決古典詞曲「律文對峙」的頑疾。在樣板戲不斷的觀演中，中國現代的語言文學再次經受了格律的洗禮。

## 一、戲曲交響化的萌芽

19世紀末，俄裔猶太音樂家阿龍·阿甫夏洛穆夫（Aaron Avshalomov，1894-1965）出生於黑龍江流向北海的河口。他的家族居住的這個地區，自唐代以來就是中國領土，原屬清朝管轄，舊稱廟街。1850年，俄國人將它命名為尼古拉耶夫斯克，並通過1860年、1875年分別和中國、日本簽訂條約，獲得了清朝在遠東的領土。<sup>152</sup>阿甫一家因祖父捲入種族仇殺，舉家流放至此。

成長於尼古拉耶夫斯克這個跨語際、多民族的多元文化地區，阿甫夏洛穆夫自少年時期受到的音樂、戲劇的薰陶自然不同尋常。在這個三國文化夾雜共存的通商口岸，他由一位愛唱京劇的中國老人帶大，還有一位日本保姆，自小受到不同音樂的薰陶。青年時期，他在歐洲完成了對西洋作曲和西方歌劇的正統學習，但是，與絕大多數於十月革命後流亡中國的「白俄」不同，當他穿越黑龍江來到中國後，很快在這裡找到了既屬於中國又屬於世界的文化認同。

從北平搬至上海後，阿甫由於擁護蘇維埃政權，常為蘇聯商辦的《時代》雜誌寫稿，同左翼文藝團體過從甚密。<sup>153</sup>從西洋音樂在租界的發展看，他同另一位在華音樂家亞力山大·齊爾品（Alexandr Tcherepnin）各自代表了中西混編的兩條不

152 宋念申：〈作為歷史中心的東北歐亞：理解東北興衰的一種視角〉，《開放時代》，2019年第6期。

153 姜椿芳：〈《孟姜女》上演的前前後後〉，上海歌劇院中國音協上海分會歌劇舞劇小組合編：《歌劇舞劇資料匯編：阿龍·阿甫夏洛穆夫誕生九十週年紀念專輯》，1985年第2期。

同道路。<sup>154</sup> 在「民族樂派」主導的中國西樂界，阿甫「逆流而動」地提出了以中國戲曲為主導創作樂劇的想法。他在上海的朋友姜椿芳<sup>155</sup>回憶道：

這個時期中國主要的音樂工作者，大多是外國留學回來的，或者是跟留學生學習西洋音樂的教師，他們都鄙夷中國舊音樂、舊樂器，對於提倡民族音樂，不但沒有興趣，而且認為是復古，況且阿龍是外國人，不介紹西方音樂進來，卻要挖掘過時的舊樂，簡直不合時宜。<sup>156</sup>

在這方面，阿甫受到了熟諳中國古典樂理的上海國立音樂專科學校教授沈知白的影響。他的歌舞劇理念很可能是這兩位跨種族的「知音」在切磋中達成的共識。如舞劇《琴心波光》、《香篆夢》這兩部早期作品，結合了阿甫的西樂技法和

154 齊爾品鼓勵中國作曲家將民歌旋律進行和聲化的作曲，強調民族色彩。

155 姜椿芳（1912-1987），《中國大百科全書》的首倡者之一和第一任總編輯。1931年加入中國共產主義青年團，次年轉入中國共產黨。曾任共青團哈爾濱市委、滿洲省委宣傳部部長，哈爾濱英吉利亞細亞通訊社俄文翻譯。1936年到上海後，任中共上海局文委文化總支部書記、《時代》週刊主編。1945年任時代出版社社長。解放後，曾領導參加《馬恩全集》、《列寧全集》、《斯大林全集》、《毛澤東選集》和中央文件俄文版的翻譯編輯工作。文化大革命中，入獄近七年。主要譯作有：《列寧在十月》、《智者千慮，必有一失》、《俄羅斯問題》、《小市民》、《演員自我修養》等。

156 姜椿芳：〈阿龍·阿甫夏洛穆夫簡介〉，上海歌劇院中國音協上海分會歌劇舞劇小組合編：《歌劇舞劇資料匯編：阿龍·阿甫夏洛穆夫誕生九十週年紀念專輯》，1985年第2期。

沈知白提供的中國故事。<sup>157</sup> 基於這些實踐，阿甫開宗明義地表示「推陳出新」的必要性。「任何一個有音樂頭腦的人，必須明白中國現代的樂劇，應當從那些過去所造成及我們由戲劇的傳統性中所承襲的那些來源上」。<sup>158</sup> 首先，今人須帶著一種批判的精神對待古典的舊劇：

舊形式已不再講著當代人的語言，他們應當可以被再塑型的……人們應從舊的未勘察的傳統中發掘出他們來，加以磨練、配合，使他再成一種新形式……這音樂（舊劇）是受了限制而不能發展成大的形式……要想修飾以對位形式，或和聲結構，以及那自進步藝術音樂和其原始形態所區分的樂隊效果上，將中國戲劇（那是如此密切地與音樂相關聯的）從藝術的及社會的作用的新領域中拉開是不可能的……<sup>159</sup>

戲曲結構自身交響化、和聲化的基礎十分薄弱，因此，要創造新的樂劇，必須對中國傳統戲劇和音樂的關係進行勘察，才能實現舊劇的交響化。舊劇音樂改造的困難首先在於板式的限制，為此「一種加深的努力必須要做到。這可使中國在利用了西方音樂制度而出現新水準的時候，不致失卻它的音樂傳

157 許步曾：〈記俄羅斯猶太作曲家阿甫夏洛穆夫〉，《音樂愛好者》，2006年第6期。

158 阿父夏洛莫夫：〈我對於當代中國音樂及樂劇的概念〉，《文章》，1947年5月。

159 同上註。

統。」<sup>160</sup>

誠然，阿甫早期的實踐並未妥善解決他意識到的問題。1933年，魯迅在大光明戲院看了阿甫早年創作的交響樂《北平之印象》、獨唱《晴雯逝世歌》和「西樂中劇」《琴心波光》，只在日記中寫下了「後二種皆不見佳」的字句。<sup>161</sup>相映成趣的是，沈、阿合作的舞劇《香篆夢》與「古裝新劇」時期的梅蘭芳一拍即合。梅蘭芳不僅親自到場指點排練，還為說明書題詞。<sup>162</sup>一年之後，魯迅對梅蘭芳塑造的黛玉和天女的舞台形象有所批評。<sup>163</sup>絕大多數人感覺到「雅化」的歌舞昇平與救亡的緊迫感相去甚遠。魯迅不喜歡阿甫「西樂中劇」對「花部」的「雅化」，則是對反帝反封建的「禮樂革命」的高度自覺。<sup>164</sup>

1945年11月24日，抗日戰爭即將勝利之際，以「中國

160 阿父夏洛莫夫：〈我對於當代中國音樂及樂劇的概念〉。

161 1933年5月，阿甫的第一部交響詩《北平胡同》在裝修一新的大光明電影院舉辦演奏，這是上海工部局（S.H Municipal Council）管弦樂隊第一次與中國民間的業餘音樂團體「大同樂會」同台演出，樂隊中摻雜了中國樂器。魯迅攜夫人出席，1933年5月20日《魯迅日記》中有評論：「先為《北平之印象》，次為《晴雯逝世歌》獨唱，次西樂中劇《琴心波光》」，對阿甫夏洛穆夫的作品只有一句評語：「後二種皆不見佳。」參見廖輔叔：〈魯迅、音樂、蕭友梅〉，《中央音樂學院學報》，1990年第1期。

162 阿甫與不少京劇名角有過交往，曾為周信芳的戲曲改良劇《正氣歌》和《還我河山》做過譜曲的工作。

163 魯迅：〈略論梅蘭芳及其他〉，《中華日報·動向》，1934年11月5、6日。

164 參見拙文：〈「觀演」的誕生——從魯迅對梅蘭芳的批評談起〉，《現代中文學刊》，2019年第6期。

歌舞劇社」為班底，阿甫和沈知白共同創作了「六幕十一場中國音樂劇」《孟姜女》<sup>165</sup>，首演用英文註明了 Chinese Ballet and Music Drama，the Great Wall，宣傳時自稱為「中國第一部音樂劇」。

對於什麼是「中國風格」，不同知識和專業背景的觀眾有著不同的看法。在早逝的音樂家聶耳看來，阿甫的實驗指出了舊劇改良之外的新路徑。「一個三幕默劇，音樂的伴奏、布景、服裝、演技等，可以說完全是根據京劇的技巧以較新的形式編制而成的。」聶耳誇讚這部歌舞劇「許多動作都有著節奏的美」。他感到遺憾的是，作曲家對中國五音階作曲法的使用反而遠離了中國風格，「為了用短調的緣故，顯得異常傷感……簡直是俄國民謡的風韻」。他也覺得京劇打擊樂器的運用並不妥當，「第一幕中所用的小鼓和小鎖（京戲班用的）來代寺廟中的木魚和磬，因為音色的差別，也是會破壞整個氣氛的。」<sup>166</sup>

無論如何，在音樂和戲劇的融合上，《孟姜女》博採眾長，跨門類地綜合運用歌舞和音樂。「中國音樂的落後，是樂器的落後，非採取現代樂器不可。歌詞也應著重於對唱、輪唱、接腔、合唱等。舞蹈則應該把零碎的舞姿的做工加以組織化。」<sup>167</sup>以戲曲唱念為基礎的交響化實驗，這對當時埋頭於西方作曲法的西化派和復古思潮中興起的雅樂團體「大同音社」都產生了觸動。看到《孟姜女》直接採取西洋樂器配樂的

165 見民國三十五年蘭心大戲院上演的《孟姜女》戲單。

166 聶耳：〈觀中國默劇《香篆幻境》後〉，《電通》，1935年第7期。

167 姜椿芳：〈從「改良」平劇說起〉，《時代日報》，1945年11月25日。

效果之後，大家紛紛表示：今後，與其改良中國樂器，不如直接拿西方樂器演奏中國的民族音樂。<sup>168</sup> 傅雷發表文章說，「中國音樂和中國戲劇已經到了絕滅之途，必須另闢園地以謀新發展，而開闢這新園地的工具是西洋樂器，應當播下的肥料是和聲。」<sup>169</sup>

在《孟姜女》首演的同一年，在延安誕生了新歌劇《白毛女》。而《孟姜女》這部作品並不能被簡單地歸類為殖民地文化或國統區文藝。在「中國新歌劇」的開端和高潮部分，今人仍能隱約捕捉到共產主義運動的遺跡。

四十年代的上海，是帝國主義的薄弱環節。阿甫和沈知白二人不斷摸索中國新歌劇的最佳形態，給予他們資金支持的是中共地下黨。該劇彩排期間，中共地下黨員姜椿芳及其文化團體「中國歌舞劇社」邀請了音樂界、戲劇界、電影界、文學界、新聞界人士前來觀看，為演出造勢。該劇先聲奪人，取得了文藝界和京劇界的一致認可。它在蘭心大劇院首演的次日，梅蘭芳、周信芳、夏衍、于伶、沈知白、傅雷、費穆、唐弢、王元化等文化界人士聯名撰文介紹《孟姜女》：「在中國音樂與戲劇的發展上，是一樁重要的事件，它在音樂作品和演出藝術上都獲得極大的成功」。<sup>170</sup>

從內容看，《孟姜女》和三十年代由民國文化宣傳部門主

168 姜椿芳：〈憶沈知白先生〉，《音樂藝術》，1979年第1期。

169 傅雷：〈從「工部局中國音樂會」說到中國音樂與戲劇的前途〉，《世界美術名作二十講》，萬卷出版社，2018年，第226頁。

170 〈推薦《孟姜女》〉，上海《民國日報·覺悟》（1945年11月26日），見郁敏等編：《藝術詠嘆》，天津人民出版社，1998年，第110頁。

導的歌劇《荊軻》、《岳飛》相仿，都是「以民抗暴」的抗日象徵。從形式看，這是一部中西混編程度更深的歌舞劇。音樂演奏上，由於「樂人之都」的人才優勢，《孟姜女》比《荊軻》、《岳飛》更講究。這齣戲的演出令人印象深刻，很大程度上歸功於那支從樂手到樂器皆中西混編的樂隊。此時上海雖無國人自己的交響樂隊，卻擁有遠東地區演出水準最高的工部局交響樂隊，樂隊成員主要是俄國和意大利樂手。《孟姜女》的配樂由阿甫親自指揮，工部局樂隊伴奏。馬思宏（1925-2009）擔任第一小提琴手，他是30人樂隊中唯一的中國人。<sup>171</sup>在演出製作上，《孟姜女》由中共地下黨統籌，由阿甫作曲，沈知白擔任顧問，中西混編伴奏，傳統藝人和西洋歌者同場獻唱，左翼文人寫劇評宣傳……總而言之，《孟姜女》是一台集體創作、分工明確的現代演劇。

在抗日戰爭勝利前後，《孟姜女》起先由中共地下黨資助組織，同時受宋慶齡和宋美齡的青睞，其後被國民黨接手，最後，在赴美演出的途中，因政治時局而夭折。《孟姜女》的演

---

171 該劇的主要演員有曹雪芹（飾孟姜女）、邱玉誠（飾萬喜良）、程少余（飾秦始皇，曾同梅蘭芳合演《霸王別姬》，飾楚霸王）；挑選了近20名上海國立音樂專科學校聲樂系學生組織合唱隊；邀請了黃永熙先生指揮合唱隊在台下伴唱，來彌補當時京劇演員不能在舞台上用真嗓子唱重唱、合唱的不足；邀請池寧同志和上海「俄國大歌劇團」的希羅夫基（俄國人）、陳波爾（G. M. Zibal，俄國人）分別擔任舞台美術設計和舞台繪景、裝置、燈光等。樂隊則邀請上海工部局的交響樂團擔任，他們是當時遠東最有聲譽的樂隊，馬思宏是樂隊的第一小提琴手，是樂隊裡唯一的中國人，其餘約30人都是外國人。參見文碩：《中國音樂劇史（近代卷）》，香港東方之子出版社，2009年。

劇史似可揭示出抗日戰爭勝利前後國共的文化鬥爭。

在上海淪陷時，阿甫一度遭日本人軟禁。他對共產黨的同情似乎毋庸置疑，因他曾向中共表示，希望去蘇北解放區做中國歌舞劇實驗，無奈新四軍軍部回覆說管弦樂隊不適宜在敵區活動，阿甫才決定在上海排練歌劇《孟姜女》。日本投降後，《孟姜女》前往南京進行第三輪公演，此時，出品方變成了「中華音樂劇團」——這個團體是孔祥熙、黃仁麟組建的。1947年，國民黨撇開「中國歌舞劇社」，新建「中華歌舞劇社」，在上海、南京公演《孟姜女》約三十場。這些演出由宋美齡監製，馬歇爾特使夫婦、宋子文等人贊助，梅蘭芳擔任藝術顧問。曾在重慶創作大歌劇《秋子》的作曲家黃源洛和劇作者陳定二人作為演職員加入了《孟姜女》的團隊。<sup>172</sup> 負責伴奏的樂隊是中國青年交響樂團。<sup>173</sup> 換言之，除了作曲家阿甫之外，該劇的原創團隊，包括很多左翼文藝家，幾乎集體退出了《孟姜女》後期的演出。

據阿甫夏穆洛夫的兒子回憶，宋美齡非常積極地參與了該劇的排練；喬治·馬歇爾將軍給音樂家寫了賀信；馬歇爾夫人，一位前莎劇演員，對《孟姜女》的評價也很高。<sup>174</sup> 為此，孔祥熙本想把這個戲送去美國巡演。國民黨敗走後，阿甫帶領《孟姜女》巡演的希望落空了。當他抵達大洋彼岸籌備演出之

172 滿新穎：〈阿甫夏洛穆夫的中國題材音樂戲劇創作在 20 世紀中俄音樂交流中的影響〉，《中俄音樂交流史事回顧與當代反思》，人民音樂出版社，2011 年，第 179 頁。

173 王震亞：〈解放前的交響音樂〉，《人民音樂》，2003 年第 1 期。

174 Jacob Avshalomov. Avshalomov's Winding Way: Composers Out of China, Xlibris Corporation, 2002, p.30.

時，才得知演出被無限延期。<sup>175</sup>

曾與左翼同志集體合作的阿甫，帶著凝結著所有人心血的作品《孟姜女》，加入了國民黨的文化宣傳。這一事實自然引起了早期全力支持《孟姜女》的左翼陣營的憤怒。田漢、洪深等人都撰文抵制該劇，寫了負面的劇評。留美劇作家洪深<sup>176</sup>（1894-1955）指責這齣戲「非驢非馬」，他寫道：

三個叫化子，一對無常鬼，皇帝逼死弱女子等等，能代表中國的什麼？是代表中國的生活麼？是代表中國的風尚麼？是代表中國的信仰思想麼？是代表中國的道德精神麼？是代表中國的固有文化麼？……可以代表中國應有的新歌劇新樂劇麼？<sup>177</sup>

滿新穎認為，這些文藝批評反映了民國時期人們對歌劇內容的苛求，以及左翼文藝飄忽不定的格局觀。<sup>178</sup> 實質上，左翼

175 《姜椿芳文集（第九卷）》，中央編譯出版社，2012年，第268頁。

176 洪深，導演、劇作家、教育家。江蘇常州人。1912年，考入清華大學，1916年考入美國俄亥俄州立大學化工系，1919年考入哈佛大學戲劇訓練班，1922年回國，1923年9月加入戲劇協社。1930年加入中國左翼作家聯盟，並以光明劇社名義加入左翼劇團聯盟。1937年抗日戰爭全面爆發後，立即投身於抗日洪流之中。1938年4月國民政府軍事委員會政治部第三廳成立，洪深任戲劇科科長，和田漢一起組建了十個抗敵演劇隊。

177 洪深：〈《孟姜女》留給我們的教訓〉，原載於1946年12月上海《大公報》，又見《洪深文集（第四卷）》，中國戲劇出版社，1988年，第314-320頁。

178 滿新穎：〈阿甫夏洛穆夫的中國題材音樂戲劇創作在20世紀中俄音

文人對同一劇目截然不同的態度，恰恰說明了他們對文化政治的高度敏感。當年的報紙上，標題為〈蔣夫人：提倡古代歌劇：資助廿萬美金與夏洛穆夫出國演奏孟姜女清宮外史〉的文章，與〈蔣主席請客的時候四菜一湯：矯正風氣〉的頭條新聞並列頭版。<sup>179</sup>「古代歌劇」與國民黨宣導的「新生活運動」有著內在聯繫。「新生活」的文化形式實際就是「托古改制」。

重新審視中國 20 世紀上半葉「禮樂一體」的音樂戲劇改革和國民黨的文化實踐。在近期的研究中，麥吉·克林頓（Maggie Clinton）借用歐洲法西斯文化的研究框架，將「固有文化」這個國民黨文化建設運動的術語翻譯為「native culture」，推演出「revolutionary nativism」的說法。<sup>180</sup>誠然，由國民黨主導的「推陳出新」蘊含了文化革命的形式。國民黨 CC 系不僅借鑑了蘇維埃文藝「舊瓶新酒」的辦法，甚至直接收編由中共地下黨出資製作的音樂戲劇作品，積極扶植懂得西方技術的文藝工作者（如歌劇《荊軻》的創排）。一些學者將「固有文化」翻譯為「native culture」。為了更好闡釋作品的形式，我將其譯為「固化主義」，即某種旨在阻止運動的「文化主義」（culturalism）。國民黨一方面反對舊禮教，一方面將文化革命中誕生的過渡形式「固化」為半封建半殖民

樂交流中的影響》，原文見 <http://massimo.blog.sohu.com/246435379.html>，2019/9/25 查閱。

179 〈蔣夫人：提倡古代歌劇：資助廿萬美金與夏洛穆夫出國演奏孟姜女清宮外史〉、〈蔣主席請客的時候四菜一湯：矯正風氣〉，見於《周播》第 16 期，1936 年 5 月 28 日。

180 Maggie Clinton. Revolutionary Nativism- Fascism and Culture in China, 1925-1937, Duke University Press, 2017.

地的「三綱五常」。有別於中共，國民黨對彼時文藝新作並非促進其形式的革新，而是反過來將一種尚在變動中的過渡形式牢牢固定住。克林頓正確地指出了「固化主義」是一場文化運動，並非「鐵板」一塊。由於中國文化固有的世界主義風格，很難「固化」出一種類似於「絕對音樂」的「德意志精神」。倘若對照儒家文化仿製出一種西體中用、古體今用的「中華禮樂」，通常只具備展覽功能。

《孟姜女》演出期間，日本戰敗了。緊接著，它被換了一個班底繼續演出。洪深在劇評中的那一連串詰問正是針對這一特殊時期的演出。在後期演出中，清代以來花雅融合的京劇成了既「古」又「雅」的「固有文化」，反映階級衝突的內容隱去了。可以預料的是，即便作曲家成功地將同一齣《孟姜女》帶到大洋彼岸的美國，它很可能只剩下多元文化的展示。對《孟姜女》的分析不能僅限於一個文本或一段音樂，因其演出史記錄了文化革命的軌跡。短短幾年間，它可能從「文化革命的最新形式」變成服務於冷戰的「跨文化戲劇」。洪深的質疑雖然刺耳，但用來反思今日類似的戲劇作品似乎未嘗不可。

《孟姜女》本是左翼文藝運動家在反法西斯戰爭中利用世界文化來動員此時此地的民族解放和國家獨立的嘗試，當這部作品離開了它最初誕生的語境，就立即失去了最初的政治象徵。

六十年代的「戲曲交響化」與《孟姜女》不無關係。這主要表現在文化革命的持續影響，以及戲劇教育家沈知白和樣板戲音樂改革的代表人物于會泳<sup>181</sup>的傳承關係上。

---

181 于會泳（1925-1977），自幼無師自通學會了拉二胡，吹笛子，彈三弦。1949年8月，作為山東膠東文工團的音樂骨幹，被選送到上海

沈知白他本人並未參與六十年代的京劇革命，他應被視作樣板戲的先驅。在風雲激變的 20 世紀，沈知白是「中國新歌劇」的重要傳承者。七十年代，于會泳對他過去的學生和彼時的下屬呂韌敏說：「有兩個人他是佩服的：陳志昂<sup>182</sup> 和沈知白。」<sup>183</sup> 沈知白的知名度僅僅在民族音樂學領域，但在風雲

---

音樂學院教育專修班學習；1950 年 9 月留校；1962 年，任音樂理論系副主任；五十年代末，他開始著手民族民間音樂「綜合研究」，擬從曲調、腔詞關係、調式與轉調、潤腔及節奏等五個領域進行專題研究，其成果至今影響深遠；1964 年 12 月，其講課筆記，十二萬餘字的《民族民間音樂腔詞關係研究》由上海音樂學院（簡稱「上音」）列印；1965 年 3 月，他開始了長達十年的戲曲音樂改革及創作工作，在傳統京劇樂隊「三大件」的基礎上引入西洋樂器，豐富了京劇唱腔音樂的表現手段，尤其是全劇採用韻白對話的《杜鵑山》，就音樂戲劇性而言，可以說是所有樣板戲中最為成功的作品。參見 2015 年 10 月國家圖書館《上海音樂學院民族音樂學科的昨天與今天》展板文字。

182 陳志昂（1927-），1938 年 7 月參加革命，1939 年 7 月加入中國共產黨；1940 年畢業於膠東魯迅藝術學校。歷任《膠東大眾報》助理編輯，膠東大眾劇團編導，膠東軍區前線劇團及膠東文協文工團音樂組長、音樂指導、副團長、政委。創作了許多革命歌曲，包括〈解放區的天〉、〈太行紅旗頌〉等。1949 年以後歷任軍委空政文工團創作研究室主任、藝術指導。1957 年錯劃為右派分子，下放到山西。1979 年落實政策後，歷任北京人民廣播電台副台長兼文藝部主任，中央電視台台長助理兼文藝部主任、藝術指導。參考李新河主編：《國魂——中華新世紀興國英才傳略》，2000 年，第 360 頁。

183 據我於 2015 年 5 月 6 日在北京對呂韌敏的訪談。呂韌敏（1936-），山東煙台人，1965 年畢業於上海音樂學院理論作曲系和民族音樂系，師從于會泳等人，擔任校學生會主席。後歷任戰友歌劇團創作組長、國務院文化組音樂組長及文化部創作辦公室、藝術局、電影局和對外文化司負責人。其音樂創作始於 20 世紀五十年代初的朝鮮戰場，

激變的 20 世紀中國，他是音樂戲劇創作實踐經驗的重要傳承者。

五四運動後，提出「研究中西音樂歸於大同」主張的「雅樂」組織「大同樂會」一直致力於複製和改革古代樂器，沈知白是成員之一。在這一時期，他又與兩位猶太音樂家有過交往，其中一位是阿拉伯裔猶太人約翰·哈澤德·萊維斯（John Hzedel Levis）。萊維斯的研究主要圍繞中國傳統音樂和語言的關係問題，與 1918 年趙元任、劉半農等人的「歌謠運動」同期。劉半農測試了中國十二種方言的四聲，根據七十餘種方言的音素編成《北平方音析數表》。劉在世時曾為萊維斯寫的《中國音樂藝術的基礎》（Foundations of Chinese Musical Art）提過意見，稱該書為《詞律研究》。<sup>184</sup> 萊維斯寫作書稿前後，往返於京滬做演講和



五十年代沈知白在福世花園指導于會泳學習。（引自上海音樂學院音樂學系微信公眾號，據于會泳女兒于佳易辨認，拍攝者不詳。）

---

《戰場女護士》首發於中國人民志願軍報，並由朝鮮人民軍協奏團演出於前線。1970 年深入東北邊防線創作女子群舞《草原女民兵》（與王竹林合作）和《大刀進行曲》，1971 年受命為西哈努克親王五十壽辰慶典組織創作歌舞演出於人民大會堂小禮堂，後又籌畫播出了《陝北民歌》五首並主編出版《戰地新歌》首輯。

<sup>184</sup> John Hzedel Levis. Foundations of Chinese Musical Art, Henri Vetch, Peiping, 1936. 李岩是國內首位介紹萊維斯成就的學者，他在文章中指



福世花園 17 號。于會泳住在一層，沈知白住在二層。（攝影：張晴灝，2019 年 10 月）

改都由他一人負責……同時他還仍舊負責全校中外音樂史的教學工作。」<sup>186</sup> 1952 年，由沈知白主編的音樂歷史傳記叢書，其中有吳熊元翻譯、沈知白校對的《強力集團》，顧連理翻譯的《巴托克傳》、《迦特納作曲法》、《和聲分析》（F. J. Lehmann）等，這些「民族樂派」的譯介和傳播對新中國音樂

音樂展示表演。1936 年，他在上海與沈知白相識，並和阿甫夏洛穆夫，三人共同組織了「中國音樂學學會」（Society of Chinese Musicology），研討和演奏中國音樂。<sup>185</sup>

于會泳與沈知白同住上海福世花園。兩家人既是同事，又是鄰居，亦師亦友。這棟洋樓最早是中央音樂學院華東分院的編譯室。「由沈知白先生負責成立編譯室，培養翻譯人才，從選題、審校到修

---

出，由於蕭友梅對這位萊維斯評價不高，導致了音樂學界一直以來並不重視這位外國學者的理論。見李岩：〈未維思滬、平演講暨音樂會濺起的微瀾餘波〉，《人民音樂》，2001 年第 11 期。

185 趙佳梓：〈沈知白先生傳略〉，《音樂藝術》，1990 年第 1 期。

186 賀綠汀：〈序〉，見姜椿芳等主編：《沈知白音樂論文集》，上海音樂出版社，1994 年。

教育和歌劇創作產生了重要影響<sup>187</sup>。1956年9月，上海音樂學院在鋼琴系、管弦系、作曲系、聲樂系和指揮系的基礎上增加了民族音樂系，沈知白擔任系主任。于會泳對腔詞關係的系統研究發端於此，他擔任了民族音樂理論教研組組長，承擔「腔詞關係研究」和「民間曲調研究」的教學。

據1960年到1964年被北京軍區選派去上海音樂學院進修的呂韌敏回憶：「1962年，高教部對高等教育做了一個調查，找些師生座談，于會泳是老師代表，我是學生代表。對高校藝術院校的教育目標、教材設置，我們倆的發言不約而同，都認為完全照搬蘇聯不好，戲曲和文藝團體那麼多，但作曲老復習古典、經典。我是後來才知道我倆的意見一樣的，也因此對彼此都有了印象。」<sup>188</sup>呂韌敏的同學、古琴演奏家成公亮在其回憶錄中也提及：「上音的入學要考視唱練耳，是西方教學模式，對學習中國音樂的學生來講，缺乏中國音樂中腔調變化的訓練，語言式樣、散板節奏的訓練——這些需要教學改革的內容，只是後來才慢慢地認識到。」<sup>189</sup>

在福世花園17號裡，民族音樂學系的骨幹力量及其家庭過著親密無間的生活。于會泳一家七口人住在底樓。他的母親姓辛，祖籍山東乳山，據說是辛棄疾的後代。妻子任柯在上海

187 沈知白的翻譯作品，包括威廉斯《民族音樂論》、羅曼·羅蘭《意大利歌劇的起源》、薛斯頓《配器法》。在他領導下翻譯的有音樂理論技術叢書和音樂歷史傳記叢書兩大類。書目詳見《姜椿芳文集（第九卷）》，中央編譯出版社，2012年，第351頁。

188 據我於2015年5月17日在北京對呂韌敏的訪談。

189 成公亮口述，嚴曉星執筆：《秋籟居憶舊》，中華書局，2015年，第77頁。

合唱團擔任女低音演唱者。兩個女兒，大女兒學聲樂，小女兒學小提琴。沈知白一家住在二樓。沈與妻子感情不合，分住南北兩間。翻譯家吳熊元和顧連理一家住在假三層。六十年代，沈知白去世後，于會泳全家搬去了華業大廈。<sup>190</sup>

1945 年下半年，沈知白由於同情革命，被中共地下黨姜椿芳派去美國情報機關擔任過翻譯工作。正因為這段經歷，他每逢運動就要挨整。<sup>191</sup>文革時期，沈的上級領導姜椿芳被「糾叛徒」運動揭發，沈知白因曾在姜椿芳領導下工作，也受到牽連，被上音一些運動的「積極分子」批鬥。儘管並無大規模的上門批鬥，但他與妻子關係不好，他自己長期以來患有神經衰弱。沈知白曾領養過一個女兒，突然離家出走。<sup>192</sup>壓力疊加起來，令他陷入絕望。1968 年 9 月 15 日，他在家中寫了遺書，吃安眠藥自殺。沈離世之際，剛脫離「牛棚」不久的于會泳因其才華被江青賞識，被破格提拔為上海文化系統革委會籌備委員會的負責人。于會泳立即以革委會的名義打電話叫醫院派車來。救護車遲遲未到，因為福世花園有南北兩個入口，位置不好找。由於搶救不及時，沈知白撒手人寰。醫院的人不願意背

190 據我於 2019 年 9 月 20 日在上海對吳熊元的小兒子吳亦南的採訪，據他回憶，樓裡的孩子管沈知白叫外公，比他們對於會泳的稱呼長了一輩。

191 據姜椿芳回憶，「他（沈知白）的英語程度確實很不錯，正因為如此，日帝一投降，我拉他去美國情報處當翻譯和為黨代表接見一個美軍代表做口譯工作，正是這兩件事連累他幾次受到審查，最後在文化大革命中受到種種迫害，終於送了性命。」《姜椿芳文集（第九卷）》，中央編譯出版社，2012 年，第 351、355 頁。

192 據福世花園原住戶吳亦南的回憶。

一個「牛鬼蛇神」下樓，是于會泳用胳膊夾著老師的遺體，走下狹窄而曲折的木制樓梯，將人送上救護車。<sup>193</sup>

沈知白生前從未公開發表過他對戲曲現代戲的意見，但他對由戲改局施行的「戲曲改革」並不看好。據姜椿芳回憶，沈知白曾主張，擷取京劇的表演形式，在音樂上完全創新，才能造出中國風格、中國氣派的新型歌劇：

為了建立中國的新歌劇而對京劇進行局部的改革，並不是正確的道路……經過改革與創造，在京劇和新歌劇合流之時，才是京劇改革成功，中國新歌劇建立成功之日。<sup>194</sup>

在沈知白指出的道路上，于會泳結合各地方言和地方戲唱腔的特點，將劉半農、萊維斯和沈知白對城市「腔詞」的總結加以新的田野考察，用民間曲藝進一步擴充了音樂戲劇作曲的維度。如何處理民族樂器和西洋樂器的關係？為了避免以「雅」制「雅」，于會泳將「人民群眾喜聞樂見」作為歌劇創新的重要標準，重新向當時的「花部」學習。對於「民族音樂四大件」（民間歌曲研究、民族器樂研究、戲曲音樂研究和曲藝音樂研究），他主張「要熟悉得像中藥鋪的『撮老』熟知每味中藥放在哪個抽屜裡的程度，以便隨時『信手拈

193 據我對于會泳的三個學生：陳應時、呂韌敏和沈利群的採訪。他們中很多人都聽說了于會泳背沈知白遺體這件事。當時的救護車的車鈴是手搖的，吳亦南還記得他被大人叫去弄堂口迎救護車進弄堂時車鈴的這個細節。因此，與上音學生的說法不太一致的是，來接沈知白的不是殯儀館的車，而是醫院的救護車。

194 姜椿芳：〈憶沈知白先生〉，《音樂藝術》，1979年第1期。

來』」。<sup>195</sup>

由此，來自東北歐亞地區的多元音樂，結合了中原地區古老的曲藝腔詞，發展出一種以京劇交響化為藝術形式的「中國新歌劇」。

## 二、中心導演制和「三突出」

1956年，中蘇關係緊張，斯坦尼斯拉夫斯基演劇體系成為「黑體系」，也為中國新歌劇體系的建立提供了契機。周恩來對民族音樂的發展一向十分關心，但「群眾化、革命化和民族化」（「三化」）的指示只涉及宏觀的政治內容，並沒有觸及音樂形式。江青認為，抓創作的關鍵是「三結合」（領導、專業人員和群眾三者的結合）。<sup>196</sup>由掌握文化政治動態的行政領導召集「三結合」的創作班底，業務上主要由新音樂工作者主導，傳統戲曲藝人和新文學工作者協作，工作開展以腔詞和配樂改革為中心，選取久經考驗的、最受觀眾歡迎的文本和劇目進行再加工，並充分借鑑「十七年」中的戲曲編導在現代戲創演中形成的理論和經驗。音樂戲劇工作者逐漸摸索出一套有別於「導演中心制」的「中心導演制」和「三突出」體系，恰恰起到了「三化」的效果。

《紅燈記》的創排中，劉吉典與翁偶虹著重於傳統戲曲中腔與詞的搭配，導演阿甲與舞美設計李暢則從舞台調度的角度

195 沈恰：〈中國民族音樂學發展評介（1950-2000）〉，《南京藝術學院學報》，2005年第1期。

196 江青：〈談京劇革命——一九六四年七月在京劇現代戲觀摩演出人員的座談會上的講話〉，見中國人民解放軍裝甲兵政治部編印：《無產階級文化大革命勝利萬歲》，1969年，第377頁。

考慮音樂、布景與動作的關係，不拘一格地借鑑話劇手法。文革前夕，在江青的要求下，一些場次用直接的舞台行動展現情節，取代傳統戲曲慢悠悠的唱念敘事。<sup>197</sup>她還改變了原劇分「場」不分「幕」的結構和公開換景的做法。據李暢回憶：

《紅燈記》有七八個布景，連著還有很多小場次。開始設計的很多場景是開著幕換景，當著觀眾的面就把布景換了。後來江青把這些都改掉了，所有換布景都改成閉幕換。<sup>198</sup>

這些做法加快了劇情的節奏，增強了觀演效果。1965年3月12日，中國京劇團的《紅燈記》在上海人民大舞台首演，上海音樂學院的畢業生和上海歌劇院的專職作曲沈利群坐在觀眾席中。從第三場《痛說家史》起，她再也抑制不住淚水，邊看邊哭直到落幕。

沈利群此前創作了香港歌舞電影《三笑》（長城電影製片有限公司，1964年）的配樂，這部影片在東南亞華人中取得了極大的成功，八十年代在中國大陸公映時曾一票難求。看

<sup>197</sup> 據李暢回憶，第二場《粥棚脫險》原來是在唱詞裡頭的，是江青楞讓加的，非要在台上演。那場雖然不長，也就是七、八分鐘，但沒矛盾。我說建議阿甲讓磨刀師傅想辦法把李玉和從日本人手裡撈出來，演磨刀師傅的谷春章說這還不容易，我把磨刀凳子踢翻了，說不小心踢翻了，日本人一問，他就跑掉了。你說，這戲曲必須得有一個動作。他說，拿腿一拱不就得成了——這場戲就是這樣攢出來的。這是話劇手法，要描寫現代生活，只能用這個辦法。據我於2014年4月28日在北京對李暢的訪談。

<sup>198</sup> 同上註。

《紅燈記》後，她反覆琢磨：「怎麼有這麼感動人的戲？」一個月後，她主動去找時任上海文化局負責人孟波，表示「特別想寫英雄人物」，想試試給現代京劇作曲。孟波將她推薦給了時任上海市委常委、書記處後補書記張春橋。由張春橋「拍板」，沈利群進入了上海京劇院《智取威虎山》劇組。<sup>199</sup> 沈利群進組後，與陳立中、高一鳴合作，創作了楊子榮的核心唱段《智取威虎山·胸有朝陽》。

「核心唱段」這個術語的發明者是于會泳。沈利群進入《智取威虎山》劇組時，于會泳已在《海港》劇組負責創腔和作曲。孟波此前擔任過上海音樂學院黨委書記，對學院師生的特長和能力有充分的認識，很早就將于會泳調進了《海港》劇組。據徐景賢回憶：

于會泳是山東省乳山縣人，農民家庭出身，從小喜歡吹拉彈唱，各種樂器都能露一手。1946年，他參加膠東文工團，演過幾個小歌劇。他對民間音樂和戲曲音樂很感興趣，特別對京劇的曲牌、唱腔都很熟悉，在文工團工作的時候，就為新編歷史京劇譜唱腔。上海解放後，經過文工團的保送，1949年6月到上海音樂學院進修，成績非常優秀，賀綠汀院長很看重他，留他在上海音樂學院做教師，後來又被提拔為民族音樂理論系副主任。<sup>200</sup>

沈利群在上海音樂學院就讀期間，于會泳是老師之一。據

199 據我對沈利群的訪談。

200 徐景賢：《十年一夢》，時代國際出版有限公司，2005年，第328頁。

她回憶，五十年代的上海音樂學院作曲系有兩個流派：黎英海教「民族調式和聲」，桑桐教「興德米頓和聲」。<sup>201</sup> 于會泳對「民族和聲」並不贊同，而「興德米頓和聲」顯然也不符合腔詞「化人」的要求。「于會泳曾對上海交響樂團提出要堅持五聲音階，也就是民族和聲『一四五』。《智取威虎山》基本是五聲音階，它的和絃、外聲部都是『三六九』。」<sup>202</sup> 于會泳主張恢復傳統和聲，因此不採用打破調性的現代和聲。他說，要經得起外國人的推敲，要嚴格執行它的規則，不要讓外國人挑出毛病。<sup>203</sup>

沈利群如此回憶于會泳對她的引導：

1964 年，于會泳曾經想調我去音樂學院的音樂研究室。我沒去，我說我不喜歡曲藝，我喜歡《紅燈記》這樣的戲曲。後來我才知道，他自己很早就在研究《四郎探母》的唱腔安排了。

在于會泳的視野中，曲藝與戲曲並不衝突。他是經由民間曲藝進入京劇創作的，所以作曲手法也千變萬化。1964 年 6 月，〈關於京劇現代戲音樂的若干問題〉發表，其中的理論大多出自于會泳於六十年代「民族音樂創作理論」的教學實踐。文章對戲曲程式進行了科學研究，從形式、原理、功能三方面討論了京劇現代戲的發展方向。

---

201 據我對沈利群的採訪。

202 同上註。

203 見〈于會泳有關《杜鵑山》指示〉（龔國泰記錄）。

此外，于會泳的「腔詞關係」理論尊重唱腔和唱詞各自的邏輯規律，對「腔」「詞」各自的傳統以同等的重視。這樣一來，戲曲改革就跳出了詞工（文人）、曲家（樂人）和伶人（藝人）各自的單一視角。他曾借用傳統戲曲理論中的「字正腔圓」來形容完美的創腔。他對戲劇音樂做出了更科學的定義，認為脫離內容、脫離傳統去建立自行規律的觀點是錯誤的，而是應該考察腔詞各自的自行規律，促成相順、解決相背，從而在創腔中達到「好懂、好聽、動心、化人」的效果。<sup>204</sup>

四十年代，陳伯達呼籲「抗戰的內容和民族的形式」時，提出要使「舊形式服從於內容，去掉其不合理的部分」，其方法是「從活用中創造出新形式」。為了解決「舊瓶新酒」難以提高的問題，于會泳提出了新的創腔原則：「要給唱腔以較大的活動自由」，將戲曲界流行的「換腔就字」和「換字就腔」改為「換腔就詞」和「換詞就腔」。「字」和「詞」，一字之差，卻擴大了作曲的自由度。他開風氣之先，提出以「換腔就詞」為主的「活從」，即在保持腔詞自行規律的前提下實現音樂的統一運動，從而將腔和詞辯證統一地結合起來。「換字」實為改詞，而「換詞」須改板式，「活從」理論在此發揮了作用——唱腔既要與唱詞相順，但又不能「死從」唱詞，而是要有條件地服從唱詞，即「活從」。當腔詞二者相背時，「換腔就詞」應優先於「換詞就腔」。這樣一來，唱詞「表意」的功

---

204 于會泳：《腔詞關係研究》，中央音樂學院出版社，2008年，第6頁。此書最早為于會泳教案，由教務處印成教材，印刷前，于會泳讓學生陳應時做好校對工作。據我於2015年1月22日在上海對陳應時的採訪。

能就得到了提升，文學性有了保障，與此同時，唱腔「表情」的功能也得到了最大的自由，音樂有了創新的可能性。從「活用」到「活從」，一字之差，促成了「改人」向「化人」的過渡。他對唱腔「表情」功能的探討，破除了 20 世紀初至今戲曲評論界對唱腔韻味的神祕化，對改造舊戲根深蒂固的「演員中心制」功不可沒。

若理論和實踐不能同時深入音樂體系和音樂創作者中去，不但文學性無法提高，更難以說服習慣了「老腔老調」的傳統藝人。于會泳親自下到劇團，給京劇藝人做示範和指導，解決傳統戲在現代化過程中「非驢非馬」的問題。這一套工作方法恰恰符合他在創腔理論上的「化人」策略。他還憑藉與曲藝工作者的交流中習得的經驗，積極主動地處理腔詞問題，發明了「潤腔」<sup>205</sup>。腔詞理論策略性地賦予樂人、藝人和文人這三方以平等的地位。在樣板戲「實踐—理論—實踐」的創作生產中，很多與于會泳在工作上有過接觸的人都欽佩他的業務能力，並心甘情願地接受他的指導。我採訪過的、同他有過師生或同事關係的受訪者表示：

于會泳寫了很多歌都很受歡迎，比如〈人民公社好〉和〈挑夫號子〉。我們寫出來的歌不能流行，但是他寫出來的歌，一唱就能流行。雖然他不給我們上主課，但我記得我那年寫畢業志願的時候，我寫的是：「我願走于會泳的

---

205 「潤腔」一直以來都被認為是傳統手法，據上海音樂學院教授、于會泳的學生陳應時說，「潤腔」的說法應該是于會泳首創。據我於 2015 年 1 月 22 日在上海對陳應時的採訪。我查閱了相關資料，尚未找到足以推翻這種說法的論據。

道路」。<sup>206</sup>

于會泳在《杜鵑山》劇組時，有一些老演員說，他不光懂西洋音樂，而且京劇裡的樂器他也懂。薛恩厚說，《杜鵑山》把大鼓和評劇也糅合進去了」。<sup>207</sup>

馬永安（雷剛的扮演者）的脾氣很傲，功夫也很好。《杜鵑山》創排，于會泳教他唱了兩個月。他也服于會泳。<sup>208</sup>

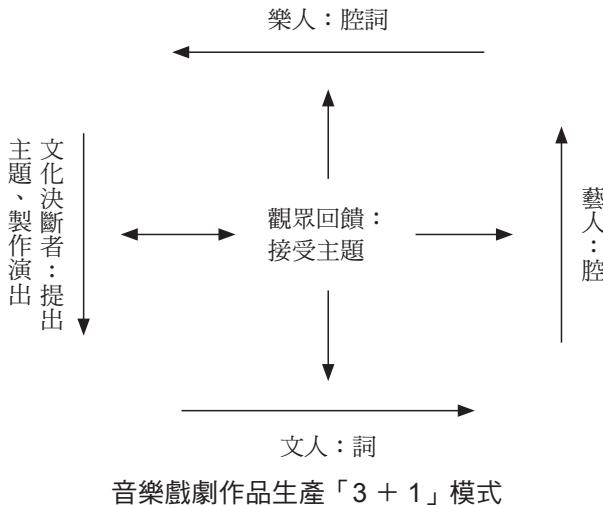
樣板戲需要大量的集體合作，如何協調各部門的關係是其操作上的難點。只有「一元化」領導下的藝人、新音樂工作者和文字工作者的「三結合」結構中，才可能誕生既符合政治標準，又符合藝術規律，真正「情通理順」的音樂戲劇。

1965年初，江青來到上海，一方面是布置《海瑞罷官》的批判文章，一方面是審查《智取威虎山》、《海港的早晨》的修改情況。2月11日，《文匯報》編輯部邀請了各方專家座談「如何塑造正面人物」的議題，上海京劇院的童芷苓也在

206 據我於2015年7月30日在上海對沈利群的訪談。

207 據我於2015年7月28日在北京對張科明的訪談。張科明，原24軍幹部，1969年底被周恩來調入北京京劇團「保衛樣板戲」，成為軍代表；1974年帶領北京京劇團赴阿爾及利亞演出。

208 據我於2015年11月25日在上海對張伯凡的採訪。張伯凡，1960-1966年為上海音樂學院「藝術通論（音樂美學）」教研組長兼及中國近現代音樂史研究；1970年為上海《文匯報》社「革命樣板戲《沙家浜》、《紅燈記》、《紅色娘子軍》唱段簡介」編審；1972-1973年為國務院文化組派駐《杜鵑山》創作一編導組聯絡代表；1973-1976為「國務院文化組文藝創作領導小組」辦公室常務理事、全國各省市區文藝調演辦公室副主任、中國人民對外友好協會理事；1975年為中國首次訪美藝術團祕書長。1981年後申辦提前離職退休。



邀請名單內。童是《海港》的女一號，但卻表示「沒有什麼好談的。主人公金樹英沒有樹好，光談不做，指手畫腳；觀眾不謝幕。」<sup>209</sup> 情況反映到上京，黨委認為要採取「三結合」解決。3月8日，張春橋親自召集創作會議抓《海港》。<sup>210</sup> 上京召開了黨員幹部擴大會議，提出「有人認為北京學了我們《威虎山》的，我們也要虛心向《紅燈記》學習。並且不要不把地方劇種放在眼內。」<sup>211</sup>

若沒有江青，上海音樂學院講師于會泳的「潤腔」手法和「同主音轉調」技巧也很難有機會主導上海劇團的創腔實踐；

209 《會議工作匯報》，1965年2月12日，上海檔案館藏，B172-1-548-42。

210 《討論第六場意見》，時間不詳，上海檔案館藏，B172-1-548-39。

211 《會議工作匯報》，1965年3月30日，上海檔案館藏，B172-1-548-42。

若沒有文化大革命的契機，三十年代「洋為中用」的思想無法於六十年代得到貫徹，于會泳的改革恐怕只限於院校教學和院團實驗，不會發展出唱遍城鄉的樣板戲。江青對于會泳的破格提拔使得他的創作才華得以最大限度的發揮。據徐景賢回憶，令江青注意到于會泳的是他於 1965 年 3 月在《文匯報》上發表的署名文章：〈向京劇《紅燈記》學習——戲曲音樂必須為塑造英雄形象服務〉<sup>212</sup>：

于會泳認為，京劇假如要演革命現代戲的話，必須對原來的京劇音樂、唱腔做重大改革，老腔老調已經不能適應現代戲的內容。他建議，每一齣京劇現代戲都要為它設計出整套的唱腔，這成套的唱腔可以大大地流傳。于會泳的建議與江青的一貫主張非常合拍，江青一看，馬上對張春橋說：「去了解了解，這是什麼人？」<sup>213</sup>

據《海港》編劇之一何慢回憶，3 月份，于會泳已現身劇

212 戴嘉坊認為，1965 年 6 月 27 日，江青看了于會泳 1965 年 5 月發表的〈評郭建光的唱腔音樂設計〉一文之後，才讓張春橋去找來于會泳。見戴嘉枋：《走向毀滅：「文革」文化部長于會泳沉浮錄》，光明日報出版社，1994 年。但據文革期間在上海主管樣板團的徐景賢回憶，令江青注意到于會泳的文章是《文匯報》上的〈從《紅燈記》談開去——戲曲音樂必須為塑造英雄形象服務〉。見徐景賢：《十年一夢》，第 329 頁。上述兩種說法都不確切，徐的回憶細節有誤，這篇文章為〈向京劇《紅燈記》學習——戲曲音樂必須為塑造英雄形象服務〉，發表於 1965 年 3 月 28 日的《文匯報》。

213 徐景賢：《十年一夢》，時代國際出版有限公司，2005 年，第 329 頁。

組的策劃會。<sup>214</sup>而《紅燈記》文章是在月底發表的。因此，于會泳應該是由孟波推薦進《海港》劇組，其後才因其文章受到江青關注的。《海港》是于會泳參與的第一部革命現代京劇，進組不到兩個月，他已成為音樂創作的主導者；5月，作為主要音樂設計出席策劃會。<sup>215</sup>在《海港》劇組待了一年多後，于會泳轉入《智取威虎山》劇組，具體任務是把部隊的音樂主題加進去統一全劇。西式「和聲思維」促進了戲曲音樂從「編曲」變為「作曲」，京劇音樂發展出前所未有的「轉調」手法。經由中西樂隊的混編，京劇的板式變得立體了。之後，他馬上意識到，對於一齣有待交響化的京劇而言，創腔初期就應該將「特性音調」<sup>216</sup>的使用考慮進去。

214 1965年3月8日，新的《海港早晨》劇組重新組建。編劇組由何慢、鄭拾風、聞捷、郭炎生、李曉民五人組成，導演是章琴，金樹英的扮演者是蔡瑤銑，余寶昌的扮演者是高韻洪，作曲有于會泳、莊德淳。見何慢、沈鴻鑫：〈京劇《海港》編創演出的前前後後〉，2008年2月3日，見「上海文聯」網 <http://shwomen.eastday.com/renda/09shwl/hsyt/u1a1632815.html>，2015/5/22查閱。

215 《〈海港早晨〉座談會議記錄》，1965年5月，上海檔案館藏，B172-1-551-128。

216 音樂術語。「戲曲音樂中的特性音調的運用，是引進西洋音樂中的『主導動機』。特徵音調不僅能從正面及各個側面樹立和豐富人物的音樂形象，而且使整個戲劇音樂主題鮮明，結構嚴謹。例如《杜鵑山》中，柯湘、雷剛（作者注：上述均為正面人物）和溫其久（反面人物）均有音樂主題。另外還用了國際歌等背景特性音調。」參見黃鈞：《京劇文化詞典》，漢語大詞典出版社，2001年，第131頁。但于會泳本人對此其實有不同的思考，樣板戲體系中的「特性音調」被定義為區別於「一般音調」（老戲的腔）的概念。瓦格納每齣歌劇有大大小小的「主導動機」，樣板戲中的「特性音調」只服務於主要英

于會泳其實很早就開始考慮音樂與戲劇的關係問題。在1965年3月28日《文匯報》上的文章中，他提出：「劇本創作、音樂、美術，表演上的唱、做、念、打等各個方面都應該為塑造革命英雄形象的「中心任務」服務；音樂是一個突出的方面，並提出不斷地解決內容與形式的矛盾的工作方式。<sup>217</sup> 據沈利群回憶：

于會泳曾經與《智取威虎山》創作組討論過一個問題：音樂和戲劇，在京劇裡頭哪個是最主要的？有人提出「音樂要服從戲劇，因為劇本是一劇之本」；有人說「戲劇和音樂應該並重」。于會泳卻說：戲劇應該服從音樂。他要把戲曲發展成歌劇，這個思路是很清楚的。<sup>218</sup>

京劇現代戲進入樣板戲階段之後，音樂改革被視作最關鍵的內容。從江青談到的《智取威虎山》的腔詞創新中，可以看到音樂的唱念法則從音樂要素沉澱為音樂總體結構的過程：

第一階段，思想不解放，不敢創新，步子邁得很小，一開始提出聲韻以中州韻為基礎，普通話為輔。如少劍波一段「朔風吹」老腔老調多，中州韻一多就顯得陳舊；第二階段，要突破老腔調，就一反以往北京音為基礎，以湖廣

---

雄人物。見《于會泳有關〈杜鵑山〉的指示》（由上海京劇院作曲家龔國泰記錄並提供）。

217 于會泳：〈向京劇《紅燈記》學習——戲曲音樂必須為塑造英雄形象服務〉，《文匯報》，1965年3月28日。

218 根據我於2015年7月24日在上海對沈利群的訪談。

音為輔，就出現了一批唱腔如「打虎上山」一段；第三階段，我們發現路子對了，就大膽革新，第八場完全突破，創造性用了「東方紅」的樂曲；第四階段，我們更大膽，把反派角色的音樂都加強了，另外把整個全劇音樂貫串起來。<sup>219</sup>

1968年5月，于會泳在《文匯報》上發表了署名文章〈讓文藝舞台永遠成為宣傳毛澤東思想的陣地〉，提出了後來眾所周知的「三突出」：

我們根據江青同志的指示精神，歸納為「三個突出」，作為塑造人物的重要原則。即：在所有人物中突出正面人物來；在正面人物中突出主要英雄人物來；在主要英雄人物中突出最主要的即中心人物來……它可以保證我們社會主義文藝永遠立於不敗之地，可以使我們的革命文藝舞台永遠閃耀著毛澤東思想的光芒。<sup>220</sup>

「三個突出」後來簡化為「三突出」，這一文藝用語與林彪早年在部隊提出的「四個第一」的說法具有相似的象徵形式。<sup>221</sup>它最初是樣板戲創作理論的階段性成果，逐漸成為「統

219 〈江青在《智取威虎山》座談會上的講話（1965年4月27日—1966年4月4日）〉，見《江青同志論文藝》，中國文革研究網 [www.wengewang.org](http://www.wengewang.org) 製作電子書。

220 于會泳：〈讓文藝舞台永遠成為宣傳毛澤東思想的陣地〉，《文匯報》，1968年5月23日。

221 林彪的「四個第一」，即政治工作第一、人的工作第一、思想工作第

帥」樣板戲劇本創作、舞台美術和電影攝製等等不同門類的總則，後來幾乎成為樣板戲的代名詞。

從編劇手法看，戲曲創作自古就有「立主腦」、「減頭緒」、「一人一事」的敘事結構。<sup>222</sup> 從圖像學的角度，維也納美術史學派研究者德沃夏克在考察中世紀雕塑、建築和繪畫等視覺藝術時指出，中世紀藝術的宗旨是要演示精神內省與啟示是至高無上的，要為比自然崇拜更高的藝術意圖服務，因此「塑造人物這一任務是第一位的，不考慮經驗或特定情境可能具有的現實性……人像的再現似乎被轉換成了一種象形文字」。<sup>223</sup> 「三突出」手法雖非從視像出發的體系，而是訴諸聽覺的音樂布局，但仍以塑造人物為最高任務。突出何種音色的樂器，突出哪個行當的唱腔成為關鍵問題。于會泳用「特性音調貫穿（變化）使用」的作曲理論，超越了傳統戲的流派、行當和程式，將京劇改造為一種似曾相識又煥然一新的音樂戲劇。例如，于會泳對傳統的皮黃創腔進行了考察，得出下列特徵：

過去京劇都唱「一輪明月」，它是按「行當」分，分流

---

一、活思想第一。據我於 2016 年 5 月 29 日在北京對呂韌敏的訪談。林彪提出過不少類似表述的指示，其他還有「三過硬」、「四邊」、「四比」等等，確實與「三突出」異曲同工。見〈林彪對部隊文藝工作的指示〉，1964 年 5 月 9 日，見文革風雲叢書的資料匯編《做毛主席的好學生：林彪與「文革」（上）》，第 43 頁。

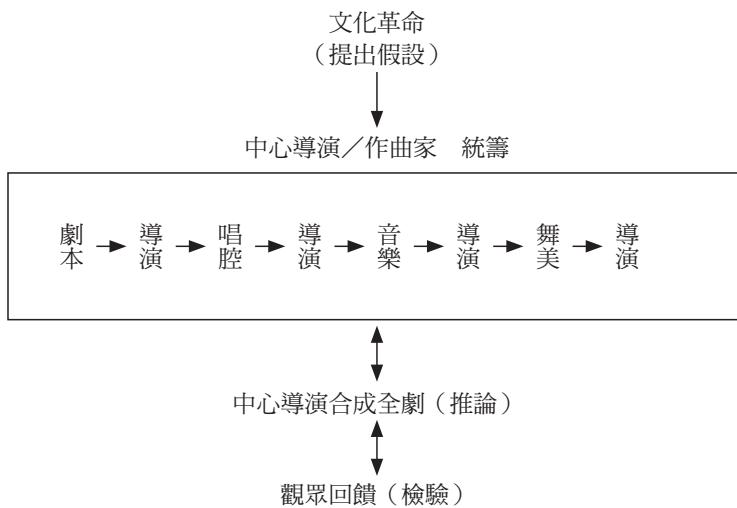
222 李漁：《李漁全集（第三卷）：閒情偶寄》，浙江古籍出版社，1992 年。

223 德沃夏克著，陳平譯：《哥特式雕塑與繪畫中的理想主義與自然主義》，北京大學出版社，2015 年，第 25-27 頁。

派，唱的是演唱者本人。現在是塑造典型：有共性，但要有個性。<sup>224</sup>

樣板戲運用斯坦尼斯拉夫斯基體系中「共性」和「特性」結合的人物塑造論，統籌起音樂和劇本，在結構上克服了現代歌劇中的音樂與戲劇的矛盾，繼而將樣板戲音樂煉造為形式與內容的辯證統一體。

在「 $3 + 1$ 」模式中磨礪而成的樣板戲體系逐漸升級為「三突出」體系，以塑造主要英雄人物的音樂形象為中心任務。從現代演出製作的角度，「三突出」統籌起不同部門，減少了西方戲劇「導演中心制」引發的音樂與戲劇創作各自為



樣板戲體系：「中心導演制」中「分階段的統一」

224 《于會泳對〈杜鵑山〉的藝術指示》（龔國泰記錄）。

政的問題。文革期間，斯坦尼體系和「導演中心制」雖遭批判，但樣板戲並沒有廢除導演，反而發展起「中心導演制」，即「有主導的綜合體，分階段的統一進行法」的導演手法，具體體現在「劇本—導演—唱腔—導演—音樂—導演—舞美—導演—全劇合成」的創作步驟上。

1964年，于會泳曾提出「抓苗頭，及時總結、推廣、加工」等關於文化組織管理工作的意見，認為音樂戲劇作品需要一個中心主導者統籌並協調各部門的工作週期和進度：

演一號人物的演員不能成為第一把手，「演員中心制」變成「服從戲劇人物」，從而避免了門類藝術的分歧，也更適合集體創作的民主風格，使跨領域的交流更充分、更有效率，踐行了創作的領導、專業、群眾三結合和「群言堂」。<sup>225</sup>

在樣板戲的創作過程中，「中心導演」的任務應由音樂設計者貫穿始終，在不同階段抓主要矛盾：

在編唱詞時，就要開始考慮唱腔了。音樂構思在劇本構思時就考慮。配樂也如此，伴奏配器在設計唱腔時就要考慮。創作的每個階段都要突出一個重點。不是這個重點就不要隨便提意見，可（同時）已在構思其他問題。<sup>226</sup>

225 于會泳：〈關於京劇現代戲音樂的若干問題〉，《上海戲劇》，1964年第6期、第7期。

226 見《于會泳有關〈杜鵑山〉指示》（龔國泰記錄）。

在這樣的生產結構中，也曾出現工期過於緊湊等問題。<sup>227</sup> 樣板團成員往往對當年的工作強度表示不堪回首。文化生產的「流水線」將藝術家變為生產線上的工人，這提高了集體創作的效率，也將「樣板」從某種引申義變回了「工業生產線」的原義。而「群言堂」的監督機制化作一種不斷交互的民主集中制，這種組織形式最大程度調動群眾的積極性，使音樂戲劇的勞動工作告別了「手工作坊」或「自由作曲」。

### 三、第三世界的「革命禮樂」：《杜鵑山》

「京劇交響化」的文藝決斷始於京劇革命前夕。在不斷的調研中，江青意識到，如要在京劇領域產生突破性的進展，光依靠話劇界和京劇界是不夠的，需要調動西洋樂界的力量。

就讀於中央音樂學院音樂學系二年級的學生陳蓮觀看了 1964 年 6 月至 7 月的全國京劇現代戲觀摩演出大會後，對學院教學中充斥了外國和古代曲目這一問題感到不滿，於 1964 年 9 月 1 日寫成了一封致毛澤東的信。信中說，學校對西洋音樂只作「抽象地批判，具體地繼承」，因此強烈要求解決這些問題。9 月 16 日，這封信被刊載在《群眾反映》第 79 期上。

---

227 沈利群回憶道：「于會泳讓我們給《龍江頌·讀寶書》唱段寫配器。這時已經是晚上 9 點多鐘了，他叫我第二天早上寫好四段唱腔的伴奏，要拿去給演員排練。大家在上海文聯辦公室裡，圍著橢圓形的大桌子熬通宵。胡登跳也幫我寫伴奏，在場的還有丁芷諾和譚密子，我們四個人寫一段。按照于會泳的規定，拿一個鬧鐘放到那裡，大家輪流睡一小時，睡起來繼續寫。早上 7 點鐘，于會泳來審查了。第二天總算是按時拿到台上排練了。一個通宵接著一個通宵，幾天『夜車』開下來，人已經完全昏了。」據我於 2015 年 7 月 27 日在上海對沈利群的採訪。

同月，毛澤東對中央音樂學院學生陳蓮的復信中提出「古為今用、洋為中用」的觀點。<sup>228</sup> 1964年11月，江青對中央音樂學院師生談到了音樂戲劇的形式、腔詞和唱法的對峙、京戲與歌劇的分離等問題：

歌喉、樂器都是工具……土的洋的都要改造。京戲女聲用假聲唱，與現代人說話不同；梆子的男聲也要改造，否則音域總是不合適。洋教條必須打破，交響樂實際上就是形式主義的東西，幾個樂章沒有什麼內在的聯繫，不僅中國人聽不懂，白種人中的勞動人民也聽不懂，許多資產階級自己也是不懂裝懂，表示自己文明……創作裡，我們先搞了舞劇《紅色娘子軍》，然後搞歌劇，以京戲為基礎，吸收洋歌劇的優點，以後再抓器樂。<sup>229</sup>

最先完成京劇配樂交響化的劇目是上海京劇院的《智取威虎山》。但是，從時間看，中國京劇院《紅燈記》劇組在中西混編伴奏上的實驗早於上海的《智取威虎山》劇組。1965年1月，江青曾將戲曲交響化的希望寄予中央樂團：「京劇伴奏樂隊太單調，有限制，在《紅燈記》裡演奏〈國際歌〉很難聽，味道不對。你們可以搞京劇試試看！」<sup>230</sup> 客觀地說，早期京劇

228 孫國林：〈毛澤東「古為今用，洋為中用」批示的來龍去脈〉，《黨史博采》，2010年11月。

229 〈江青對音樂工作的談話（1964年11月18日）〉，見《江青同志論文藝》，中國文革研究網 [www.wengewang.org](http://www.wengewang.org) 製作電子書。

230 江青：〈聽中央樂團交響樂隊演奏《歌唱祖國》等曲後的指示（1965年1月27日）〉，見《江青同志論文藝》，中國文革研究網 [www.wengewang.org](http://www.wengewang.org)。

現代戲的編曲中並未突破京劇板式，因此很難配上西洋樂器。翁偶虹回憶過北京方面京劇對民樂交響化的探索：

但是當時的現代戲，尚未形成龐大的樂隊，〈國際歌〉用一般的噴吶、海笛吹奏，效果如何，可想而知；這樣地使用，與其說是歌頌革命的三代人，勿寧說是歪曲革命的〈國際歌〉……由劉吉典嘔心瀝血地設計了〈國際歌〉的聲響效果，卻又受到江青嚴厲的斥責：「這哪兒是〈國際歌〉！簡直是耍耗子的！」<sup>231</sup>

《紅燈記》劇組最初也曾試著加入「洋樂隊」伴奏，北京方面戲曲交響化的短板，是它在配樂上還是以人物情緒為依據，並沒有前期的總體構思。「支持並完成這些形式的變化需要創作人員既要懂京劇傳統，又要懂民族音樂，還要懂現代配器方法」。<sup>232</sup> 于會泳在《智取威虎山》作曲中，用「轉調」手法解決了「味道不對」的問題。由他主導的京劇交響化的初步成果，也使京劇《紅燈記》中如何放入〈國際歌〉曲調這個難題迎刃而解。

受到一系列實踐的鼓舞，1967年5月，江青在中南海五一晚會上的講話中首次提到「在京戲的基礎上搞歌劇」的具體辦法，認為「京劇可以試用交響樂來伴奏」，並提出由京劇

---

wengewang.org 製作電子書。

231 《翁偶虹編劇生涯》，同心出版社，2008年，第360頁。

232 張建民：〈我所經歷的京劇樂隊變化四個階段〉，《談戲說藝——百位名家口述百年京劇傳承史》，上海文化出版社，2015年，第282頁。

一團重新改編《杜鵑山》。<sup>233</sup>

《杜鵑山》之前的樣板戲幾乎都是在戲曲現代戲基礎上改編的。例如，最早完成配樂交響化的《智取威虎山》，它實際上沒能發展出獨立於戲劇的音樂結構。其劇情直線發展達到戲劇性的高潮，音樂安排完全跟隨劇情，創腔和曲調設計跟隨一個又一個緊鑼密鼓的戲劇段落連綴而成。楊子榮和少劍波這兩位老生的靜場唱段安排得過於緊湊，這也一度令幾位作曲在創腔時感到捉襟見肘。<sup>234</sup>毛澤東也指出它在情節上有些「人為的緊張」<sup>235</sup>。戲曲改編樣板戲，音樂和唱腔都有板腔體的局限，反過來限制了戲劇人物的塑造。要根本解決這一問題，只有將劇本推翻重來。

樣板戲《杜鵑山》之所以要推翻此前北京京劇團排演的現代京劇，從話劇入手重新創作《杜鵑山》，就是要打破戲曲交響化實驗之前戲曲現代戲音樂設計的局限性。于會泳有著「另起爐灶」的決心。

《杜鵑山》改編自上海歌劇院劇作家王樹元 1962 年創作的同名話劇。從話劇劇本發表到樣板戲定型，創排前後歷時十一年。<sup>236</sup>該劇的京劇版本有兩個院團創作的四種劇本，最後

233 江青：〈在中南海晚會上的講話（1967年5月1日）〉，見《江青同志論文藝》，中國文革研究網 [www.wengewang.org](http://www.wengewang.org) 製作電子書。

234 據我於 2015 年 7 月 30 日在上海對沈利群的採訪。。

235 1972 年 7 月 30 日，毛澤東在接見《龍江頌》的女一號李炳淑時，說《龍江頌》和《沙家浜》好，《智取威虎山》中楊子榮孤軍作戰，都是過場戲，人為的緊張。《毛澤東年譜（1949-1976）（第六卷）》，中央文獻出版社，2013 年，第 443 頁。

236 據我於 2016 年 3 月 28 日在上海對王樹元的採訪。自 1958 年 2 月到 1962 年 10 月，話劇本共改過 10 稿，1962 年發表於 11、12 月號的

定型為電影中的樣板戲。

1969年夏，話劇《杜鵑山》的原作者王樹元接受了「把話劇改編為京劇」的任務。原劇本講述了1928年湘贛邊界杜鵑山的農民自衛軍在外來的、工人出身的黨代表柯湘的領導下成為一支共產黨領導的革命軍隊的故事。王樹元本人曾在1957年深入生活。接到任務後，他又花了半年時間，重新走訪三十多個秋收暴動地區。他回憶：「當時幹部和群眾中普遍存在著小農意識，猛打猛衝，報仇雪恨，對政治工作，建立根據地不感興趣。這使我更確信話劇《杜鵑山》寫的是典型環境中的典型人物。」<sup>237</sup>

1970年，王樹元在上海被委任為《秋收起義》（京劇《杜鵑山》原名）創作組組長；1971年，調北京京劇團，任《杜鵑山》創作組組長。此前，由北京京劇團主創的、汪曾祺等人參加劇本創作的《杜鵑山》集中了該團的三個「角兒」（裘盛榮演烏豆，趙燕俠演柯湘，馬連良飾演配角鄭老萬），因此存在著「演員中心制」帶來的弊病。例如，馬連良扮演的角色本來沒什麼戲，但由於是「角兒」演的，自然搶了主要人物的戲份。

于會泳對唱腔的構思不是在接到劇本之後，而是構思劇本之時。據七十年代初從上海音樂學院被借調到北京負責《杜鵑山》組織工作的張伯凡回憶：

---

《劇本》。1973年，京劇《杜鵑山》劇本發表於《紅旗》雜誌和人民日報。

237 據我於2016年3月28日在上海對王樹元的採訪。

于會泳派我去「搭班子」，獨自花了一年時間醞釀《杜鵑山》的唱腔。1973年，他突然要我把所有創腔的相關人員都叫來，不分白天黑夜，一段一段的口傳心授，教楊春霞和馬永安等人唱……主要的音樂，主要的唱段，把它立起來，反過來再搞劇本，搞念白。<sup>238</sup>

如何創造新的格律，將音樂和戲劇統一於新的音樂戲劇作品中？瓦格納在19世紀末提出「主導動機」的作曲技法，旨在結合貝多芬的音樂藝術和莎士比亞的戲劇藝術。我國最早使用「主導動機」手法增強歌劇音樂的完整性做法，可以追溯到20世紀三十年代山東省立劇院王泊生和陳田鶴合作的歌劇《荊軻》。<sup>239</sup>

瓦格納每齣歌劇有大大小小的主導動機（leitmotiv）。樣板戲中的「特性音調」是主導動機的中國形式，只服務於主要英雄人物。楊子榮的核心唱段《智取威虎山·胸有朝陽》在拖腔中化用了《東方紅》曲調，可以算作毛澤東的「主導動機」。《海港》的音樂創作，第一次在京劇音樂中發展出「主導動機」。遺憾的是，方海珍和高志揚有各自的「主導動機」，在人物塑造上平分秋色，從而顯得方海珍不夠突出。在《杜鵑山》的創腔中，于會泳考察了現有樣板戲中「主導動機」的內部矛盾，將其一分為二，提出了「貫穿主調」與「特性音調」的辯證統一原則。在他的設想中，樣板戲體系中的「特性音調」被定義為區別於「一般音調」（老戲的腔）的概

238 據我於2015年11月25日在上海對張伯凡的採訪。

239 牛蕊：〈陳田鶴的歌劇〉，《歌劇》，2015年S1期。

念。他認為：

瓦格納的歌劇講主導動機，像貫穿主題（調），但特性音調不多。聽幾個歌劇都是那個味。特性音調對以後搞戲是很重要的問題。抓住後再發展。貫穿主調，特性音調就好統一。兩者同一個東西更好。伴奏也是這樣。特性音調還要貫穿，突然出現，還要發展。<sup>240</sup>

1973年6月，于會泳剛進劇組，江青進組審查《杜鵑山》劇。她聽過最初版本的核心唱段〈亂雲飛〉後，指出「京劇還是要姓京」<sup>241</sup>，這個講話另據龔國泰聽于會泳傳達並記錄如下：

京劇要出新，但還要回來，要照顧一些老人的欣賞習慣。有個搞佛教工作的同志講，《杜鵑山》的唱腔沒有京劇味，他喜歡聽馬連良的唱。唱腔不要改了，把主調改成有點京劇味。<sup>242</sup>

---

240 辦法：（1）移位，（2）節奏型（拉長、縮短），如雷剛的特性音調，別人想起雷剛也可用。特性音調也應這樣。有時並，有時分。好處：（1）標誌性格特徵，（2）貫穿使用，使音樂有整體性。見《于會泳有關〈杜鵑山〉指示》（由龔國泰記錄並保存）。

241 〈江青看《杜鵑山》劇後的講話〉（1973年6月25日夜至26日凌晨），見宣講家網。

242 《于會泳通知傳達中央首長1973年6月25晚觀看杜劇的指示》（由龔國泰記錄並保存）。

據審查當時在場的另一位工作人員李正忠回憶，現場幾位作曲各自即興創作了柯湘的主調，而這些曲子裡頭，唯有于會泳創作的曲調將「西皮」的「流水」融入了「過門」，京胡接得上來，演員也能張開嘴唱。<sup>243</sup>于會泳改造了傳統的「過門」，加入了描寫刻畫的「表情」功能，使之成為某種西洋作曲技法中的「中立和絃」，漂亮地解決京戲和歌劇結合時中西律制不諧的問題。由於會泳現場修改的這一段「過門」，當場通過，並被確定為柯湘的「特性音調」<sup>244</sup>。

演員開口唱需要京胡「墊頭」，俗稱「過門」。樣板戲音樂分為序曲、氣氛音樂、唱腔、幕間曲、念白配樂、舞蹈音樂這六個部分，其中的氣氛音樂就是「過門」。「曲牌體本無過門，伴奏多為隨腔起止……在唱腔中使用「過門」應該是始於梆子腔，成熟於皮黃腔，後由京劇集大成，將「過門」發展到一個新階段。」<sup>245</sup> 1958年，正值大躍進，沈知白撰文探討中國音樂與詩歌的關係以及中國文字的特性和歌曲的結構的相互影響時指出，中國音樂之所以沒有發展出西洋的合唱形式，在於其一向注重橫的發展，因此，唱和形式變為接唱或獨唱的拖腔、幫腔，再變為樂器所奏的「過門」。<sup>246</sup>作為構成歌曲的節奏形式的重要因素，民間說唱的過門中，一些節奏音型反覆出

243 據我於2013年11月9日在北京對李正忠的採訪。

244 《杜鵑山·亂雲飛》柯湘（旦角）二黃導板、回龍樂段「過門」簡譜，費玉平：《京劇唱腔技法與作品分析》，中國戲劇出版社，2004年，第110頁。

245 費玉平：〈京劇過門音樂寫法〉，《戲曲藝術》，2014年第1期。

246 沈知白：〈中國音樂、詩歌與和聲〉，《音樂研究》，1958年第3期。

現，成為某種「主導動機」。這令它們在田間地頭的受歡迎程度遠勝於崑曲。換言之，在聲詩中，歌唱部分和「過門」在樂器的演奏中被整合。無論怎樣改革，于會泳都強調民間曲藝中「過門」與托奏（「包腔」）的重要性，分析其豐富的織體，指出它們與唱腔之間的魚水關係。<sup>247</sup> 同其他曲藝比較，傳統京劇的「過門」更有規律性。新版《杜鵑山》在「過門」中參照了西洋歌劇的「進」和「出」的安排，但又沒有失去京劇的味道，執行了江青「京劇姓京」的指示。

貫穿主調與特性音調的關係，可以類比音樂形象的「共性」和「個性」，貫穿主調和特性音調在劇中的辯證統一，使得傳統戲曲的「行當」和社會主義現實主義的「典型人物」綜合為樣板戲主要英雄人物的塑造技巧。這一經驗後來也成了京劇作曲「以和絃音做基礎」的「過門」作曲技巧。<sup>248</sup>

本書介紹《紅燈記》時曾提及，京劇現代戲對新編歷史劇的「不破不立」大致可以細分為以下三個階段：第一階段是「中州韻為主，普通話為輔」；第二個階段是「話劇加唱」；第三階段，普通話的「念白」發展成為普通話的「韻白」。新版《杜鵑山》的創排是樣板戲邁入第三階段的標誌。五十年代，文藝界對新編戲創作中的「話劇加唱」有所詬病。京劇作為說唱性的藝術，在近代形成了半說半唱的形式。1967年，由裘盛戎扮演烏豆的京劇現代戲《杜鵑山》中也有「話劇加唱」的特徵，說、唱兩者尚未水乳交融。于會泳認為，搞京

<sup>247</sup> 于會泳：《曲藝音樂概論》，中央音樂學院出版社，2012年，第2頁。

<sup>248</sup> 費玉平：〈京劇過門音樂寫法〉，《戲曲藝術》，2014年第1期。

劇現代戲可以解決「話劇加唱」的問題，因為話劇沒有具體節奏，京劇有打擊樂，唱腔有板式，道白也有節奏的規範。<sup>249</sup>《杜鵑山》有自己的「宣敘調」，就是「普通話韻」，繼而，唱、念成為統一的整體。王樹元認為：

在我國傳統京劇中，通常是唱詞合轍押韻，而念白不押韻或少部分押韻。譬如「定場詩」「對兒」等。但是把全劇的念白都寫成韻語，這在京劇史上還沒有先例。如何讓這種通體押韻的念白、歌唱、舞蹈在韻律、節奏方面和諧統一、相融無間，是一項十分艱巨的任務。<sup>250</sup>

原版京劇現代戲《杜鵑山》的編劇汪曾祺也是《沙家浜》的編劇之一，他說自己一度懷抱著改良京劇的美好願望，想跟京劇「鬧一陣鬱扭」，提高劇本的文學性，可是「京劇傳統比城牆還厚，一拳打下去，只弄得頭破血流」。<sup>251</sup>早期京劇現代戲的薄弱環節不在文學，而在唱念關係。在《海港》、《智取威虎山》中，文字工作者尚未確立新的唱念關係。由王樹元、汪曾祺等人合作的新版樣板戲《杜鵑山》中，「韻律化臺詞」取代了京劇中的「念白」，舊的唱念關係得以面目一新。

京劇「念白」師承崑曲，「定場詩」是昆劇傳奇文學的手法，其「韻白」行文多半是文言，甚或駢文（四六文）。詩變

249 據我於2016年7月10日在北京對呂韌敏的訪談。

250 王軍：〈王樹元與《杜鵑山》（四）〉，《中國戲劇》，2016年第6期。

251 〈陸建華先生漫談《汪曾祺與〈沙家浜〉》的創作〉，「汪曾祺之友」網站 <http://weibo.com/p/2304185b1077250102v8um>，2017/3/29 查閱。

為詞的目的是為了滿足音樂節奏的統一與變化。唐代詩人為遷就民間，特別是外來曲調，就勢必打破五言、七言的格律而寫成長短的詩句。「大抵唐人歌曲本不隨聲為長短句，多是五、七言詩，歌者取其詞與和聲相疊而成音爾」。沈知白認為外來音樂影響是詩變為詞的原因之一。<sup>252</sup> 1957年，毛澤東在關於新舊詩爭論的一次談話中曾提出「要編現代詩韻，使大家有所遵循」：

關於詩，有三條：1. 精煉，2. 有韻，3. 一定的整齊，但不是絕對的整齊。要從民間歌謠發展。<sup>253</sup>

對《杜鵑山》的語言，于會泳曾要求：京劇的說白要跟話劇有區別，應該有節奏性、韻律性。「詞曲長短句式的體制，不一定押韻，念白要精煉如詩，以五勝十」。<sup>254</sup> 《杜鵑山》遂

252 沈知白：《中國音樂史綱要》，上海文藝出版社，1982年，第74頁。

253 1957年1月14日下午，毛澤東同臧克家、袁水拍談詩歌創作問題，毛澤東的談話。「要編一本現代詩韻，使大家有所遵循。詩必須有詩意，要含蓄。我寫詞，因為詞比較自由，句子長短不等。不要在青年中提倡舊詩。現在看到的有些舊體詩較好，並不都好，有些不好。有些詩不好，在於需要注解，詩不宜多注解。不能依靠注解。魯迅寫了新體詩《野草》，不流行。他的舊體詩卻流行很廣。因為舊體詩的形式容易背誦記憶。我過去以為明朝的詩沒有好的。《明詩綜》沒有看頭。但《明詩別裁》有些好詩。明朝的詩裡面，李攀龍、高啟等人有些好詩。全集是沒有看頭的，有許多詩是不好的，如李白、杜甫、李義山的全集，沒有多少好的，但少量的詩非常好。」見《毛澤東年譜（1949-1976）（第三卷）》，中央文獻出版社，2013年，第63-64頁。

254 《于會泳同志對改編〈苗嶺風雷〉劇本的指示（1972年2月）》，上

使用了長短句。「五言詩、七言詩多了以後，感覺像說快板。所以，我們採取長短句，這樣變化多了，節奏豐富了」。<sup>255</sup> 從樣板戲音樂的中西混編看，宋代長短句的興起似乎與《杜鵑山》中的新「韻白」的誕生有「異曲同工」之妙。

王樹元、于會泳、沈利群等主創人員都在部隊文工團待過，在戰鬥動員和土改運動中得到了編、導、演、唱全方位的鍛煉。新中國成立後，演員出身的王樹元在民族歌劇《白毛女》、《小二黑結婚》中扮演過男主角，又演過黃梅戲、湖南花鼓戲等地方戲。因此，他寫的話劇《杜鵑山》中採用不少對仗的白話民謠，具有濃烈的地方色彩，這正適合改為「韻白加唱」的「長短句」式新歌劇。

《杜鵑山》的「韻律化臺詞」有下述五個特點：第一，每句都押韻，平仄。第二，採取長短句，借鑑宋詞。第三，表演時節奏有緩急。第四，有動作性，不是單純的抒情性詩詞。第五，符合人物身分。例如，全劇的第一句台詞是杜媽媽的韻白：「砍不盡的南山竹，燒不死的芭蕉根」。杜媽媽講話怎麼能說出詩來？這不符合常理，然而因為是戲曲，唱念保留了京劇韻味，也考慮到了「鑼鼓經」。再如，「上高山！」這句，音調不是平的，而是「倉一台一倉」。<sup>256</sup> 一是唱念做打的節奏合一，二是新「韻白」來自日常生活，而非洋腔洋調，因此，觀眾聽見這種新的、有韻的念白，並不感到抵觸。

為了尋找「韻白」的念法，劇組從北京人民藝術劇院請來

海京劇院藝術檔案。

255 據我於 2016 年 3 月 28 日在上海對王樹元的採訪。

256 同上註。

話劇演員刁光覃和朱琳與京劇藝人合作。從舞台實踐而言，新「韻白」為後來的音樂戲劇演出提供了唱念的新體系。京劇的念白從中州韻、京白到韻律化臺詞的變遷，其背後是20世紀六七十年代標準漢語的推陳出新，新格律也潛移默化地影響到其他藝術形式。從三言長短詩到五言、七言詞，再到長短句，通過對傳統戲台本和唱詞的改造，「革命新韻」誕生了。

七十年代，劇作家閻肅<sup>257</sup>（1930-2016）被借調到中國舞劇團，將《紅色娘子軍》中由吳祖強創作的三字句「萬泉河，河水清，編斗笠，送紅軍，一片深情」修改為「萬泉河水清又清，我編斗笠送紅軍」，讓《軍民團結一家親》這首歌唱起來更朗朗上口。<sup>258</sup> 文學與音樂在樣板戲中的新綜合，也影響了話劇、小說等非音樂性作品的台詞和文風。「革命新韻」的傳播可以看作新中國「聲詩實踐」的遺產，其影響波及了觀演以外的其他領域。

回到樣板戲，作為以京劇為基礎改編而成的音樂戲劇作品，與「念」相比，「唱」的重要性更為突出。傳統戲曲在發展過程中偶有突破「皮黃」調式，例如「四平調」的誕生，可惜並未進一步發展壯大。《杜鵑山》突破板腔體，發展出「成

257 閻肅，河北保定人，劇作家、詞作家。中國人民解放軍空軍政治部歌舞團編導室一級編劇。1959年在空軍航空兵某部鍛煉時創作了歌曲《我愛祖國的藍天》。歌劇《江姐》是閻肅的成名作，公演於1964年。文革期間加入樣板戲創作組，曾被借調入北京京劇院和中央芭蕾舞劇院，參與過京劇《紅岩》、《紅色娘子軍》、《紅燈照》和芭蕾舞劇《紅色娘子軍》的劇本、歌詞創作，也是2000年由張火丁主演的程派京劇現代戲《江姐》的劇作者。

258 據我於2013年11月30日在北京對杜鳴心的訪談。

套唱腔」和「核心唱段」。該劇共安排了三段「核心唱段」，分別是主要英雄人物柯湘的唱段〈家住安源〉、〈亂雲飛〉、〈血的教訓〉。樣板戲中的「核心唱段」與西洋歌劇中的「詠歎調」有所不同，前者是專門為英雄人物設計的，通常放置於戲劇衝突的頂端，即高潮段落。好的「核心唱段」必須有與之相匹配的演唱，否則無法表情達意。扮演柯湘的演員楊春霞是學崑曲出身的，于會泳對她一句一句的教唱，包括字頭怎麼咬、字尾怎麼收。在排練記錄中，他多次提醒她「演唱沒京劇味」「很洋，有歌味」「『遮住了你目光』像說話一樣音不準，不像唱京劇」「『黃連苦膽』像唱歌，沒京劇味」「大、小嗓沒搞好」<sup>259</sup> 等等。于會泳認為《杜鵑山》的唱法不但要「出新」，而且聽起來須是「京劇味」。

1949年4月，毛澤東夫婦曾如此表達他們對程派的喜爱：「程硯秋在京戲旦角中有獨創，自成一派。他的唱腔純樸、婉轉、細膩，與梅、尚、荀派不同。他的做功也很好」。<sup>260</sup>柯湘、阿慶嫂和江水英最早在現實中的原型都是男性，但在樣板戲改編中都變成女性。這並非主創者想借此彰顯婦女地位的提高，而是發揚了「程」派以旦角唱腔為中心創排劇目的經驗。五十年代，程硯秋曾對戲曲的「四功五法」做出

259 所謂「大、小嗓唱法」，其區別之一是落音不同。參見于峰：《京劇現代戲〈杜鵑山〉藝術研究》，天津音樂學院碩士學位論文，2014年。大嗓即真音，小嗓即假音。京劇旦角的唱念基本上是小嗓（假嗓），發聲特別尖，聲音也特別細，唱起來不容易聽清。參見張釗等：《燕舞梨園——趙燕俠舞台生活》，中國戲劇出版社，1986年，第267頁。

260 孫勇：〈我跟毛主席學唱京戲〉，《黨史博覽》，2010年第1期。

總結，並提出這是塑造人物、刻畫性格、表達複雜劇情和複雜人物關係的工具。從戲曲改良的角度，程硯秋提出了中西結合的戲劇音樂和唱念革新的理念，他曾對唱腔規律進行了深入的總結，建議要吸收不同的劇種，甚至西洋歌曲的優美唱腔，其判斷標準是「使人聽不出來」，化為京劇來運用，使人聽著既新穎，又不脫離京劇原來的基礎<sup>261</sup>……程派唱腔中「頭腔共鳴」式發聲法，也被樣板戲所吸收。

第三階段的樣板戲，其唱腔開始用人聲模仿中西混編的配器音響。據于會泳指示：

戲曲中唱法和樂器是相互影響的，有時唱模仿樂器演奏。

西皮味和二黃味跟京胡演奏很相似。在二黃腔裡就不能用西皮上顫音的演唱方法，否則就成西皮味兒了。要用下顫音唱法，或是往下滑的唱法。「血的教訓」不能唱太直，否則像彈鋼琴，平得很。「血」字要用下顫音唱法。<sup>262</sup>

在創腔上，于會泳從中國詩韻的平仄運用中得到靈感，為「核心唱段」（即西洋歌劇的「詠歎調」）中的拖腔旋法（即「花腔」）安排了符合辯證法哲學的「起承轉合」：

演唱〈血的教訓〉要把自己擺進去，絕不能唱成「訓人」。性格的剛柔，情緒、材料上的抑揚都要結合在一

261 程硯秋：〈戲曲表演藝術的基礎〉，《程硯秋自傳》，江蘇文藝出版社，2012年，第44頁。

262 《于會泳有關〈杜鵑山〉指示》（龔國泰記錄）。

起。從內容出發，採取對比。不轉就沒有波動，但是老不穩定也不行。 $1 + 1 + 2 + 1$ ，按辯證法的觀點發展回到 1，和前面的 1 不是完全一樣的，使得柯湘更苦口婆心。<sup>263</sup>

綜上，《杜鵑山》從音樂出發，對傳統戲台本和唱腔進行了改造，從而使樣板戲形成全新的，但又保留傳統韻味的文學、作曲和演唱的法則。《杜鵑山》最終並未成為一齣西洋歌劇，而是以京劇為基礎，實現了西洋歌劇的戲曲化。為此，楊春霞評價于會泳是一位了不起的、空前絕後的藝術家。<sup>264</sup>

1974 年 2 月 25 日，毛澤東會見阿爾及利亞革命委員會主席布邁丁時，首次提出了「三個世界」的理論。「中國屬於第三世界……如果是聽兩個大國美國跟蘇聯，這也不行吧。」緊隨毛澤東在外交戰略上的總體布局，1974 年 11 月 1 日，《杜鵑山》劇組赴阿爾及利亞進行訪問演出，以慶祝該國武裝革命二十週年。這個訪問為期三十三天，《杜鵑山》先後在三個城市演出九場，阿爾及利亞觀眾對演出報以熱烈掌聲。據代表團副團長張科明回憶：

1974 年，阿爾及利亞國家主席訪華，周總理在大會堂的小廳陪他看了《杜鵑山》。觀看之後他邀請北京京劇團去阿爾及利亞演出。因為這個主席是游擊隊出身，（《杜鵑山》的題材）符合他們阿爾及利亞解放的過程。出國的時

263 參見《于會泳有關〈杜鵑山〉指示》（龔國泰記錄）。

264 據我與楊春霞的通信。

候「北京京劇團」加了「中國」兩個字。演出時，為了讓觀眾看懂，配了法文和阿拉伯文字幕。演到高潮，觀眾還哈哈大笑。個別的還喊「共產黨萬歲」，很激動。他們完全看得懂，也聽得懂。<sup>265</sup>

中國駐阿爾及利亞大使館一等祕書回憶過演出中最為精彩的一幕：

當黨代表柯湘在群眾會上大聲詢問：「凡是給地主老財幹過活的把手舉起來！」台上扮演貧苦農民的演員一個接一個舉起手來高聲回答：「我幹過！」「我也幹過！」這時在台下觀眾席裡，突然有一位阿爾及利亞觀眾站起來大聲說：「我也幹過！」全場開始愕然，隨即鼓掌叫好。<sup>266</sup>

《杜鵑山》反映了它所處時代的「藝術意志」，這個時代克服了從人文主義「求真」體系發展而來的、文藝創作中寫實和反寫實的二元論。文化大革命的象徵形式在第三世界的交流演出超越了西方同期作品，一是人物和情節將當地觀眾帶入本鄉本土的歷史情境；二是其在人民戰爭背景下的觀演互動超越了現實主義劇場令觀眾笑或流淚的移情效果，劇場中的觀演論辯打破了冷戰格局，在台上台下結成了反霸權、反壓迫的「花部」共同體。

---

265 據我於 2015 年 7 月 28 日在北京對張科明的訪談。

266 嚴廷昌：〈革命樣板戲《杜鵑山》出國演出記〉，《百年潮》，2009 年第 1 期。

## 四、樣板戲電影：音畫交響

二十年代末，有聲電影的出現迅速淘汰了默片明星，也挽救了源於舞台的現實主義表演體系，令斯坦尼體系在美國扎根。三十年代，好萊塢黑白片《The Jazz Singer》（1927）最早加入爵士樂。電影產業融合俄國心理現實主義表演以及先鋒電影的先驅艾森斯坦發明的蒙太奇剪輯，彩色有聲技術淘汰了具有地方性的戲劇藝術，催生了電影這個 20 世紀至今最受歡迎的大眾文化。

1964 年 8 月，毛澤東觀看了山東京劇團在北戴河演出的《奇襲白虎團》，讚揚該劇「聲情並茂」。同年，八一電影製片廠首先拍攝京劇《奇襲白虎團》。次年冬，拍攝停止。劇中朝鮮人民軍戰士金大勇的扮演者謝偉才回憶，該劇初期的音樂伴奏曾用噴吶吹〈國際歌〉。無論京劇現代戲電影的夭折有何種原因，可以確定的是，第一批京劇現代戲都是民樂伴奏，直到成為樣板戲，才加入洋樂隊。由長春電影製片廠攝製的樣板戲《奇襲白虎團》中，我們聽到了小號吹奏〈國際歌〉，效果顯然優於噴吶。

六十年代末，民樂交響伴奏無法奏出共產主義運動的世界性，樣板戲對樂隊中西混編技術的改造迫在眉睫。革命京劇要配交響、拍電影，這個決定最早出現在江青 1967 年 11 月 13 日的一次講話：

新影廠最近搞了一個現代革命京劇的紀錄片（叫現代革命京劇集錦）。當然你們是好意，也是花了功夫的，據說你們不是在舞台上拍的。但是對這幾個戲的主題思想、它

的藝術性在什麼地方，你們都沒有摸透，就搞了，每個戲搞了一點。我昨天晚上看了以後，覺得不安……這八個樣板戲就已經把帝王將相、資產階級趕下了舞台，趕下了銀幕……樣板是尖端，是榜樣，是方向。當然，也不能孤立地搞尖端，尖端總是在普及的基礎上出現的、提高的，而且尖端也是要普及的。例如，我們的革命樣板戲，就要通過各種途徑，主要是通過拍成電影普及到全國各個角落。<sup>267</sup>

「拍電影」的指示下達後，江青於 1964 年 11 月 18 日所提到的「京劇交響化」這件事才真正開展起來。

在配器上，于會泳擬定了「四不」原則：避免洋（沒有中國風格）、重（樂器過多，演員拖不動）、怪（和聲不和諧）、亂（聲部混亂）。《杜鵑山》的鋼琴縮譜出自于會泳一人之手。同包括《海港》在內的京劇現代戲不同，《杜鵑山》的作曲中，于會泳以京劇板腔為基礎，按照斯波索斌的和聲理論重新創作，運用但又不拘泥於曲式轉調和念白轉韻的手法，根據人物情緒定唱腔、音區，再根據唱腔、音區定配器。上海京劇院的龔國泰和中央樂團的王酩都參與了配器，他們根據于會泳安排的和聲及復調，將縮譜進行「放大」。<sup>268</sup>

為了讓「革命禮樂」從劇場走向田野，中西混編的樂隊經

267 中共中央文革轉發〈江青同志在北京文藝座談會上的講話〉，1967 年 11 月 13 日。見中共中央辦公廳、國務院祕書廳文化革命聯合接待室編印：《無產階級文化大革命有關文獻彙集（第五集）》，1968 年 1 月。

268 見《于會泳有關〈杜鵑山〉指示》（龔國泰記錄）。

歷了的反覆實驗，這些實踐又反過來啟發新的配器。1968年4月，上海的《智取威虎山》劇組在於會泳和關爾佳的組織下恢復排練。此時的《智取威虎山》還是由中型民樂隊伴奏的，配器有笛子、笙、噴吶、琵琶、二胡等。《智取威虎山》首次將西洋大樂隊引進京劇。「去北京以後，于會泳就進一步嘗試用西洋交響樂隊伴奏」<sup>269</sup>。據沈利群回憶，「《智取威虎山·胸有朝陽》裡楊子榮唱『披荊棘戰鬥在敵人心臟』，本來是接[回龍]的，于會泳在配樂裡加了圓號吹奏部隊主題，然後再接[回龍]。」<sup>270</sup> 1968年5月，于會泳借調了小號樂手龔國泰進入《智取威虎山》劇組，協助他開展民樂與銅管樂器結合的實驗。10月，《智取威虎山》劇組剛回上海，就接到通知，要求立刻去北京「定稿拍電影」。1969年1月，《智取威虎山》攝製組在京成立。5月，上海樂團的管弦樂隊抵達北京，由胡炳旭擔任指揮，為電影試奏了中西結合的方案。

于會泳為《智取威虎山·打虎上山》的配樂加入西洋圓號這個階段，《紅燈記》劇組已嘗試了中西交響樂隊伴奏的實驗。中央樂團的西洋大樂隊和京劇樂隊，總共一百人的編制，都坐在樂池裡。可以預料的是，觀演中出現了周恩來批評過的「音牆」，壓過了演員的演唱。作曲家張建民曾回憶那次音效衝突發生後解決的嘗試：

我當時說這個「音牆」不行，就把樂隊放到側幕，可是……樂隊演奏出來的音樂，要麼出不來聲，要出來就一

269 據我於2016年3月26日在上海對龔國泰的採訪。

270 據我於2015年11月27日在上海對沈利群的採訪。

下都出來，這就又形成了「音庫」。<sup>271</sup>

《智取威虎山》劇組迅速吸取了《紅燈記》劇組的教訓，他們別出心裁地把樂隊布置在台側的樓台上。這個臨時性的台子是用鋼管加木板搭成的，伴奏的樂隊分坐兩層：弦樂、木管和銅管坐下面；打擊樂坐在台上。這個被稱作「樂樓」的裝置，被有機玻璃做的幕牆擋住，這樣一來，京劇樂隊既可以看見演員的演出，也減低了銅管樂器和打擊樂的音量。這與瓦格納在其理想劇院中安排最大限度「下沉」的樂池、以取得真實幻覺的做法可謂背道而馳。但是，由於戲曲本身的假定特徵，這一做法取得了很好的音響效果。1968年6月，在舞台一側搭樓台的樂隊演出方案得到通過。一位當年的觀眾回憶道：

據我當時所聽到的（樣板戲），首先是突出了演員的聲樂，其次，樂隊的聲音沒有蓋過聲樂，卻又包住了聲樂，沒有把聲樂孤立在舞台上，成為今天所說的「兩層皮」的演出。于會泳開創了京劇交響樂的道路，今天的京劇交響演唱的伴奏也只是延續了他的做法，就是樂隊比他大得多。<sup>272</sup>

「革命禮樂」的傳播不限於城市裡的現代劇場和大禮堂，應延伸到農村、山區和廠礦等露天勞動場所。因此，中西混編

271 張建民：〈我所經歷的京劇樂隊變化四個階段〉，《談戲說藝——百位名家口述百年京劇傳承史》，上海文化出版社，2015年，第282頁。

272 據我於2015年9月15日在濟南對前衛文工團作曲家李唯的採訪。

樂隊配置勢必不能照抄西式大樂隊，而要適應樣板團下鄉演出的需要。最開始試驗時，樂隊編制並不小：弦樂部分最早是「64321」配置：六個一提，四個二提，三個中提，兩個大提，一個貝斯，外加一個鍵盤排笙；還有兩個長笛，一個雙簧管，兩個單簧管，一個大管，兩個圓號，兩個小號，兩個長號，定音鼓和吊叉。由於考慮到下鄉演出的需要，樂手不宜太多，弦樂部分縮減至「43211」配置：四個一提，三個二提，兩個中提，一個大提，一個貝斯；管樂部分取消了大管和一個長號，縮編成兩個長笛，一個雙簧，一個單簧，兩個圓號，兩個小號，一個長號；加上定音鼓、吊叉，還有鍵盤排笙，共30人編制。這樣一來，京劇這一自「徽班進京」走入廟堂的「花部」聲腔經由「交響化」完成了其「從群眾中來、到群眾中去」的演進。

6月28日，在人民大會堂小禮堂，第一次演出了混合樂的《智取威虎山》，周恩來、江青等人多次觀看。江青指示，演出時間是兩個小時，電影的總長度不能超過戲劇，因為工農兵的時間很寶貴。<sup>273</sup>

在國務院文化組的組織下，電影攝製工作緊鑼密鼓。樣板戲的電影攝製組此前並無拍攝中西混編配樂京劇的經驗，面臨不少前所未有的技術問題，尤其是樂隊錄音方面。外國歌劇沒有打擊樂，是後期看到畫面再配樂的；而樣板戲除了唱腔是先期錄音之外，樂隊配樂以及單獨的打擊樂都需要進行後期重錄。拍攝《智取威虎山》時，管弦樂和唱腔部分要先提前錄

---

273 部分內容見《智取威虎山劇組大事記（1968年4月至1976年）》，  
上海京劇院藝術檔案。

好，演員根據錄音來對口型表演。此外，在拍攝現場，演員還需要聽鑼鼓點才能表演動作，這時錄下樂隊的同期錄音，為後期重錄提供參考。拍攝完素材，剪輯出樣片後，打擊樂隊根據演員在畫面中的身段，戴上耳機參考事先錄好的同期聲，再次打出節奏並單獨錄音。在弦樂演奏方面，考慮到原有弦樂人員太少，錄音效果不好，又另請中央樂團樂手參加補錄，加強弦樂部分。然後錄「雙片」（一個影像，一個是音樂），待領導審查通過，最後才能混合「雙片」，完成電影製作。

作為以音樂為核心的舞台作品，樣板戲的電影音樂幾乎保持了舞台原貌。唯一不同的是，由於電影中無須換景，「幕間曲」因此也相應縮短。在導演謝鐵驪（1925-2015）的要求下，《智取威虎山·打虎上山》的前奏為適應鏡頭的長度，剪短了一些。1970年，江青對電影組說：「拍樣板戲，既要還原舞台，又要高於舞台。」<sup>274</sup> 謝鐵驪研究了這一指導思想，提出了樣板戲特殊的拍攝方針：

還原的是舞台效果，而不是其形式；如果還原的是形式，舞台的效果也就沒有。要還原，就要用電影手段，這就要高於舞台，彌補舞台的不足，這才能還原。

1902年，導演斯坦尼斯拉夫斯基（1863-1938）帶領莫斯科藝術劇院為俄國的窮人「寫生」，撤去了布爾喬亞客廳布景，製作「一比一」的貧民窟，改編演出了高爾基（Maxim

---

274 付曉紅：《兩步跨生平——謝鐵驪口述實錄》，中國電影出版社，2005年，第122頁。

Gorky, 1868-1936) 的《在底層》，刻畫了一群底層社會的小人物：破產的男爵、妓女、小偷等等。為了表演的真實感，斯坦尼斯拉夫斯基專門組織了一次考察，帶領該劇的演職人員巡視了希特羅夫市場，觀察那裡的流浪漢，這也令演出取得了震撼性的效果。<sup>275</sup> 五十年代，來華傳授演劇經驗的蘇聯木偶劇專家向他的中國同行、後來的《紅燈記》的舞台設計者李暢如此傳授斯坦尼體系的衣鉢：「舞台上不要用完全真的東西，因為不好控制；電影則相反，絕對不能透出假來。」七十年代，為了普及和鞏固文化革命成果，必然要借用廣播宣傳領域最領先的技術手段。樣板戲電影攝製參照了彩色音樂影片《紅菱豔》(The Red Shoes, 1948) 中的舞台景深和運動鏡頭。《紅燈記》中的小火車栩栩如生地冒著白煙，門窗門簾等寫實布景一樣不能少。在江青的要求下，《海港》攝製組更換過兩組導演，共有兩種版本的成片存世。江青對這些電影中布景、服裝的顏色有近乎苛刻的要求。這在當時曾令李暢感到不解。實際上，七十年代初，為活躍知青生活，農村的毛澤東思想宣傳隊正是照著樣板戲電影來製作演出。據北京人民藝術劇院演員濮存昕回憶：

那時演京劇也沒什麼錄影資料可以借鑑模仿，就根據看電影的印象來演……隊裡在排練京劇《海港》片段時，把我發到了後台。我是舞美、電工、木工什麼都來，隊裡的布景、道具、燈光都由我和劉師傅管。我們用紙漿一層層地

275 斯坦尼斯拉夫斯基著，楊衍春譯：《我的藝術生涯》，廣西師範大學出版社，2017年，第297頁。

糊出了港口的樁子，又畫天幕燈，做變形閣，描繪海港的藍天，要是畫深了，再往下洗顏色。我們還釘出了方海珍書記辦公室的窗戶。<sup>276</sup>

樣板戲電影所記錄的舞台上的每處細節，將會影響到基層演出的效果。由此，今人應該不難理解樣板戲電影攝製對精確性和完成度的不懈追求。

「出綠」是樣板戲美術不成文的規定。據李暢回憶，排演《紅燈記》時，江青特意囑咐舞美部門，李家的門簾上必須有綠色補丁，不能出一點差錯。

江青曾說：「比如《紅燈記》，我千方百計在門簾上給你們安排一點綠，你們就是不搞上……配色上，我在破門簾上配了一塊黃一塊綠的，但是整個不出綠。《紅色娘子軍》舞台上用閃電，到電影上就沒有了，全是黑的。我講了用閃電，閃電，為什麼不用閃電？一用閃電就可以使葉子的綠色有層次。」

《紅色娘子軍》是哪個廠拍的？他們還自我陶醉，『我們還拍得不錯嘛！』《白毛女》聽說我批評了，就出了綠，出得太特別了，沒有層次。」<sup>277</sup>

「江青在藝術上要求很高，她是個內行。出綠和隔離光都是她提出來的」。<sup>278</sup> 江青還反對電影中「夜不觀色」的現實，

276 濶存昕：《生命中的兵團》，世界圖書出版社，2015年，第667頁。

277 江青：〈中央首長在電影戲劇音樂工作者座談會上的講話（1973年1月1日）〉，<http://www.71.cn/2012/0410/614580.shtml>，2017/3/29查閱。

278 張雅心口述，畫兒撰文：〈離樣板戲最近的人〉，《中國攝影家》，2007年第12期。

要攝影師把黑夜中的椰林拍得「出綠」，而且要「綠」得有層次。<sup>279</sup> 為了在《奇襲白虎團》電影的夜景中「出綠」，導演蘇裡採用分區照明的方法，把松樹、草皮的綠色分為深淺嫩等不同層次，並在樹、草、鐵絲網、木樁上灑了水，以閃電的光效打出綠色光斑，使夜有色彩、暗有層次。<sup>280</sup> 拍攝《龍江頌》期間，江青推薦攝製組觀看墨西哥電影《冷酷的心》，學片中色彩的層次安排。電影《龍江頌》利用柳樹、青禾、嫩草，拍出層次豐富的閩南風光。<sup>281</sup> 即便是採用當時頂級的柯達·伊斯曼膠片，「出綠」全得靠光線，光亮度不夠，綠就不易出。<sup>282</sup> 就此可以理解江青何以要求舞台上必須有綠色——綠色實際上成了色板，只有燈光達到一定的強度，綠色才有可能在膠片中顯現它原有的色調，而這也說明亮度足夠了。

《海港》進行第二次攝製時，劇組請來中央工藝美術學院建築裝飾系的專家協助「出綠」。據楊占家回憶，他進組前，北京電影製片廠搭景一直以來不用色標、不分冷暖色。他們進組後，在布景時嚴格參照預先準備的色標，這樣布景的顏色就豐富了，影調的層次、明度、飽和度有了整體提高。<sup>283</sup>

樣板戲美術的寫實主義傾向，並非美術設計缺乏想像力，更非江青的個人偏好，而是邁向電影拍攝的必要步驟。20世

279 〈略說文革中的新聞紀錄片（1966-1976）〉，[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_8272b2490101ezqa.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_8272b2490101ezqa.html)，2017/3/29 查閱。

280 袁成亮：〈現代樣板戲《奇襲白虎團》誕生記〉，《百年潮》，2007年第3期。

281 付曉紅：《兩步跨生平——謝鐵驪口述實錄》，中國電影出版社，2005年，第128頁。

282 同上註，第120頁。

283 楊占家：《因為我有生活》，北京聯合出版公司，2019年，第91頁。

紀五十年代末，有線廣播系統的建立使得中國成為一個媒體社會。在此背景下，樣板戲必須完成從觀演向傳媒的轉化，其通過幻燈片製作、電視轉播和電影拍攝等等手段，在時間空間兩個層面竭力擴大它的影響，從而「製造出無可質疑的成功與成就的典型」<sup>284</sup>。樣板戲傳播網的成功建立，無疑是無產階級文化建立的標誌；與此同時，這也意味著文化大革命時期的中國解決了「大躍進」時期資訊體系失控這個棘手的問題。

樣板戲牽涉的門類和工種十分廣泛，因此，即便是許多創排者、當事人也不能理解某些具體指示因何而來。追溯一系列年代久遠的技術局限，便於後人對舞台和電影、技術和美學的互動關係做出探討。

電影學者裴開瑞在赫爾辛基放映《智取威虎山》電影拷貝時發現片中的紅色已經「粉紅化」。<sup>285</sup>這裡涉及了拍攝樣板戲所用的柯達·伊斯曼膠片保存顏色的穩固性等問題。2015年，我在北京電影資料館觀看了經修復的、膠轉磁的《紅燈記》，並未觀察到此前的「粉紅化」現象。也就是說，國人用現有的科技手段重新模擬出當年的「樣板紅」。

2012年，柯達·伊斯曼公司宣布破產，中國最後一家膠片洗印廠隨之關張。在即將到來的5G時代，網路遊戲產業發展出「無人機視角」將進一步更新「單點透視」，電影藝術也將被遊戲產業催生的CGI（電腦合成圖像）技術邊緣化。年輕人想理解江青對「出綠」的意見，恐怕越來越困難。

284 布蘭特利·沃馬克著，霍偉岸等譯：《毛澤東政治思想的基礎（1917-1935）》，中國人民大學出版社，2006年，第240頁。

285 Chris Berry：〈文革「樣板戲」電影中的顏色〉，《戲曲藝術》，2012年第3期。



## 【第三章】—— 從文化革命到文化大革命

### 第一節 「成套唱腔」：文化大革命的必然性

西方現代歌劇和樣板戲分別代表了 19 世紀和 20 世紀革命的歷史經驗。瓦格納的《特里斯坦和伊索爾德》序曲的結尾以調性的「懸而未決」來延宕解決方案，「便於更好地肯定它」。<sup>1</sup> 樣板戲的「成套唱腔」在《海港》中初現端倪，成為工人造反派如何認識其無產階級主體性的象徵。

「成套唱腔」是樣板戲術語。「成套唱腔」只運用於主要英雄人物身上，以英雄人物內心的「起承轉合」來統攝全劇的結構。<sup>2</sup> 文革末期出版的樣板戲普及書籍中提到，它是塑造無產階級英雄典型的音樂形象的重要結構措施……是從革命的政治內容出發，將具有不同特點的板式（一般是三個以上）按照一定層次組合而成。傳統京劇在發展過程中偶有突破「皮黃」調式，例如「四平調」的誕生，但沒有進一步發展壯大。于會

---

1 阿蘭·巴迪歐著，艾士薇譯：《瓦格納五講》，河南大學出版社，2017 年，第 70 頁。

2 肖從曙等：《革命現代京劇學唱常識介紹》，上海人民出版社，1975 年，第 84-85 頁。

泳在方海珍的核心唱段《海港·忠於人民忠於黨》的音樂設計中，初次突破舊板腔體，開創「成套唱腔」的作曲法。碼頭工人的勞動在「普及和提高」的歌舞中邁向更高的藝術形式，可謂空前。

如果以交響樂作曲的「轉調」（modulation）手法描述文化大革命的爆發，把毛澤東比喻為一位瓦格納式的「中心導演」，那麼，毛澤東將共產主義的最終目標視作中國革命的「終止式」（cadence），那就是「六億神州盡舜堯」的「無差別（階級）」的大同世界——要到達這個新世界，需要對一代又一代的新人進行差別（階級）的教育。無產階級文化大革命開始的標誌，是台下的工農兵趕走了台上的王侯將相，在自己的劇場中成為人民英雄。文化革命向無產階級文化大革命的過渡，由毛澤東精心設計了「過門」（fill-in technique）和「轉調」（modulation）。

「赫魯曉夫祕密報告」和「波匈事件」陸續傳到中國，毛澤東也開始不斷在政治、經濟層面重申「新調」的必然性。柯慶施在上海號召「大寫十三年」，林彪在部隊發行《毛主席語錄》，周恩來在人民大會堂創演《東方紅》，都是越過官僚體系推動文化革命，支持「破舊立新」。作為某種「信仰政治」的「毛澤東崇拜」的崛起，是為了取代不再具有政治性的「人民性」。在部隊和國家層面，樹立群眾對毛澤東的「英雄崇拜」，才能打破「國一黨體制」，將中國革命的航船駛向共產主義的「新調」。回頭看，樣板戲既保持了延安傳統，以工農兵觀眾為服務對象，又突破了「人民性」的框框，是「造新人」的舞台實踐。在某種程度上，我們至今仍未超越其藝術形式。

## 一、「兩類矛盾」：社會主義文化革命的形式

與俄國革命不同，中國革命不是一場工人階級奪取國家機器的暴力運動，而是多個政黨與階級為實現相似的政治目標而聯合的產物。因此，中國社會主義的「國家機器」的理想範式應該是原則性與靈活性的結合，致力於取消「代表性」和「人民性」之間的斷裂，且以群眾路線作為它的結構性動力。<sup>3</sup> 為此，毛澤東將群眾路線「縫合」進高度組織化的政府結構，在社會各個層面以「同志之情」結成不斷進步的社群。<sup>4</sup> 「破舊」須「立新」。從「同一性」的「推陳出新」來分析文革期間「奪權」、派性鬥爭、部隊「支左」、機構恢復中出現的種種人民內部矛盾，可見的是：理想中的「同志之情」並未一勞永逸地粘合前述之「代表性」和「人民性」的斷裂——即便是以「三結合」結構的文革機構中，「同一性」的達成仍依賴於「英雄崇拜」。

1956年2月14日，蘇共第二十次代表大會召開。赫魯曉夫做了題為〈關於個人崇拜及其後果〉的報告，揭露了斯大林時期大量的冤假錯案，造成了大批忠誠的共產黨人和革命幹部被逮捕和處決，破壞了社會主義民主和法制。赫魯曉夫認為世界力量對比正發生巨大的變化，因此世界大戰「不是註定不可避免的」，主張不同制度的國家「和平共處」；某些資本主義

3 李一達：〈領袖守護憲法——論1954年憲法中「國家主席」條款的制訂〉，《政法論壇》，2015年第3期。

4 Michael Dutton. Passionately governmental: Maoism and the structured intensities of revolutionary governmentality, Postcolonial Studies, Vol.11, No.1, p.109, 2008.

國家可能「和平過渡」到社會主義。在共產主義陣營內部，「兩類矛盾」（人民內部矛盾和敵我矛盾）糾纏不清，自上而下的思想混亂，在東歐社會主義陣營引發了「波匈事件」。

「波匈事件」指 1956 年 6 月波蘭西部波茲南市發生的流血事件和 1956 年 10 月至 11 月在匈牙利發生的動亂。蘇共第二十次代表大會後，面對突如其來的意識形態顛倒，東歐國家領導人不知所措。1956 年 6 月，波茲南市採蓋爾斯基工廠（斯大林機車車輛廠）的工人要求退還過去三年不應徵收的稅款，以及改革工資制度等要求。工人得知請願失敗的消息後十分憤怒，決定在代表團回來之前就到市區自由廣場向市政當局請願。遊行示威演變成一場流血衝突。起初，波蘭黨和政府認為，波茲南事件是「帝國主義代理人」和暗藏的反動分子利用工人羣眾的不滿情緒挑起的，是反對人民政權的「嚴重騷亂」，但他們的判斷突然發生了轉變。7 月 18 日，波蘭統一工人黨召開七中全會，黨的第一書記奧哈布指出，黨和政府應對波茲南事件負主要責任：「把我們的注意力集中在煽動者和帝國主義走狗的陰謀上去，那是錯誤的」，報告中提出應立即採取措施，克服黨和政府過去工作中的錯誤，實行經濟管理合理化和政治民主化，改善人民生活。這一講話，用中共後來的術語來考察，是將敵我矛盾做人民內部矛盾處理，隨即又將人民內部矛盾「擴大化」，對波蘭「若干歷史問題」進行了「撥亂反正」。作為「赫魯曉夫祕密報告」的連鎖效應，同年 10 月 23 日，匈牙利民眾對匈牙利人民共和國政府表達不滿，並最終導致蘇聯入侵。「波匈事件」以赫魯曉夫批判「個人崇拜」開始，以赫魯曉夫指揮蘇軍入侵東歐社會主義國家結束。

早於「中蘇論戰」，新中國成立後，毛澤東已著手解決中

國革命中「代表性」的斷裂。「十七年」法治建設正是立足於此。「五四憲法」可謂早期「樣板」法案，它反映革命事實，也示範革命任務。「五四憲法」確認的「過渡時期的憲政體系」所需的官僚機構組織，必須符合列寧所表述的「逐漸消亡的國家」的革命原則。為此，毛澤東借鑑了被儒家正統視為「非聖無法」的革命思想。如明代泰州學派李贊（1527-1602）所言「咸以孔子之是非為是非，故未嘗有是非耳」<sup>5</sup>，又如明末清初思想家王夫之（1619-1692）「物之相感，有同異，有攻取」「同者取之，異者攻之」<sup>6</sup>。在「五四憲法」所假定的政治規定情境（political given situation）下，毛澤東用文化理論對「是非」做出「異同」的重新闡釋，並提出「兩類矛盾」這一「敵」、「友」劃分的辯證法。1956年5月，毛澤東在最高國務會議上首次提出「敵我矛盾和人民內部矛盾」（以下簡稱「兩類矛盾」）的區分。

舞台上，「國一黨體制」的不可動搖，其代表是新編歷史劇；表現革命歷史的戲曲現代戲則透露出國家與政黨之間具有天然的假定性。與上述兩類體裁不同，「大寫十三年」的戲曲現代戲中，「兩類矛盾」不再是暗藏於情節中，等待理論家、劇評家等知識精英揭示的意識形態，而是由道具、台詞顯影於舞台的「再現」。「大寫十三年」的戲劇文本，例如《海港》、《龍江頌》都強調區分「兩類矛盾」，以「團結一批評一團結」的公式進行社會主義「新人」的教化。

5 李贊：〈藏書世紀列傳總目前論〉，張建業主編：《李贊文集（第二卷）：藏書（上）》，社會科學文獻出版社，2000年，第7頁。

6 王夫之：《張子正蒙注·太和篇》，中華書局，1975年，第27頁、第5頁。

王元化在八十年代批評樣板戲時說：「《海港》裡頭只有敵我矛盾，沒有人民內部矛盾」<sup>7</sup>「最早國家政權是包括資產階級、小資產階級在內的。可是在七屆二中全會決議中，則指出建國後的主要矛盾將是無產階級與資產階級的矛盾。兩者說法差距很大，因此那時幹部對於黨的資產階級政策——限制與反限制鬥爭一直吃不太準，常陷入或左或右的搖擺之中」。<sup>8</sup>實際上，作為人民民主專政的主體，「人民」指的是包括工農和資產階級在內的、各階級的聯合體。因此，工人階級與資產階級的矛盾是「人民內部矛盾」，而不是王元化所謂的「敵我矛盾」。《海港》一劇特意設置了「兩類矛盾」，「以敵我矛盾作為劇中的主要矛盾，圍繞方海珍與錢守維鬥爭的這一主線，同時有機地組織了方海珍同韓小強、方海珍同趙震山這樣兩對人民內部矛盾」<sup>9</sup>。

馬列主義國家學說依據階級論述將國家視為社會「不可解決的自我矛盾」的標誌，毛澤東的「人民」概念與近代政治哲學論述不同，不是抽象法權主體，而是既有國族界限又必定呈現階級差別的矛盾統一體。<sup>10</sup>「人民這個概念在不同的國家和

7 王元化根據上海人民廣播電台記者朱慰慈一九八八年三月中旬對他的採訪記錄改寫成，文章見 <http://www.dongdongqiang.com/ljtc/005.html>，2015/5/30 查閱。

8 王元化：〈讀《毛澤東選集》記〉，《人物小記》，東方出版中心，2017年。

9 小巒：〈用對立統一規律指導文藝創作的典範〉，《人民日報》，1974年7月29日。

10 丁耘：〈矛盾論與政治哲學——從劉小楓的「國父論」談起〉，《中道之國：政治·哲學論集》，福建教育出版社，2015年，第135頁。

各個國家的不同的歷史時期，有著不同的內容」。<sup>11</sup> 換言之，「兩類矛盾」的關鍵是「人民內部矛盾」，它是無產階級專政的過渡時期，馬列主義的「人民」論述在中國的民族形式。如丁耘認為，作為立法和統治主體的人民內部產生了對立統一的矛盾，各類矛盾的同一性是共和國正當性的來源，各類矛盾的對立性則是共和國政治活力的來源。<sup>12</sup>

考察圍繞「兩類矛盾」理論的運動政治及其象徵形式的流變，可以觀測「國一黨體制」下的政治運動如何隨矛盾的對立統一而上下顛倒、內外轉向。在毛澤東提出「兩類矛盾」後，中共對於「兩類矛盾」的進一步解釋，較早是 1957 年 2 月 27 日〈正確處理人民內部矛盾〉（以下簡稱〈正處〉）的講話稿。作為這個講話的鋪墊，1957 年 2 月 16 日，毛澤東在中南海召集中央各報刊、中國作家協會等單位負責人開會，對白話文運動的核心人物胡適做出一番表態。據原中共中央書記處工作人員逄先知回憶：

毛主席當時確實是主張放的，想營造一個寬鬆的政治環境……毛主席還說批判胡適時把胡適的一切全部抹殺了，以後要寫一兩篇文章補救一下；指出只允許香花，不允許毒草，這種觀念是不對的，等等。<sup>13</sup>

11 毛澤東：〈關於正確處理人民內部矛盾的問題（1957.2.27）〉，《毛澤東選集（第五卷）》，人民出版社，1977 年，第 363 頁。

12 丁耘：〈矛盾論與政治哲學——從劉小楓的「國父論」談起〉，《中道之國：政治·哲學論集》，福建教育出版社，2015 年，第 135 頁。

13 逄先知、呂澄等：〈揭穿《戚本禹回憶錄》中的謊言〉，《炎黃春秋》，2016 年第 10 期至 12 期。

同月 27 日下午的會上，毛澤東做了將近四小時的演講。講話稿中，毛澤東對軍委政治部文化部的陳其通等人提出的「『雙百方針』扼殺作品」的觀點進行了點名批評，也批評了「高級幹部中十個有九個不贊成或者半贊成（『雙百方針』）」的現狀。他援引王蒙的小說《組織部裡來的年輕人》的討論，引出了官僚主義的嚴重性：

說中央所在地就不出官僚主義？中央還出官僚主義，所在地為什麼不能出？……彭真的這個地方就不行，因為是中央所在地。不曉得這個道理是從哪裡學來的。<sup>14</sup>

這次講話在黨內掀起了整風運動。包括「整風」在內的「運動政治」是由共產黨的特殊性決定的——它必須在不斷運動中保持自己的先鋒性。講話後，毛澤東坐火車一路「南下」，結合後來出現的許多新情況，沿途做了四場報告。這些報告中的內容後來被補充到根據講話修改的文章中<sup>15</sup>，並刊印於 1957 年 6 月 19 日的《人民日報》。從講話稿到同年 6 月 9 日發表的官方稿，以毛澤東為中心的寫作班子對「兩類矛盾」的修改歷時 55 天，共改 13 稿。<sup>16</sup>由胡喬木等人參與編寫的刊印稿中增加了五段內容，包括：人民和敵人的範疇、人民內部矛盾和敵我矛盾的區別、工人階級同民族資產階級的矛盾、如

14 毛澤東：〈正確處理人民內部矛盾（講話稿）〉，據文革期間群眾出版物。

15 《胡喬木傳》，當代中國出版社，2015 年，第 327-328 頁。

16 逢先知、呂澄等：〈揭穿《戚本禹回憶錄》中的謠言〉，《炎黃春秋》，2016 年第 10 期至 12 期。

何分清敵我與分清是非，等等。<sup>17</sup> 關於這些增補，據參與修改者後來回憶：

關於評判政治思想戰線上什麼是香花什麼是毒草的「六條政治標準」，就是毛主席修改〈正處〉講話過程中，於5月25日親筆加上去的，這是在他寫的〈事情正在起變化〉一文發表之後第十天，並不是別人強加於他的。當天，毛主席批示田家英：「我在百花齊放部分有一些重要修改，請田於今午打清樣校正一下。」<sup>18</sup>

對照1957年2月毛在最高國務會議上的講話稿、《楊尚昆日記》中的現場記錄稿、《戚本禹回憶錄》中刊發的錄音速記稿和《人民日報》發表的最終稿，我們可以看到，這個文本如何從一篇毛的內部講話變成了面向全國的最高指示。通過修改，文中的象徵形式發生了顛倒。例如，談到如何處理罷工請願問題時，講話稿中，毛說：「努力克服官僚主義，那麼人家就不罷工了嘛！恰當地處理矛盾，那人家就不鬧了。」在刊發稿中，「工人罷工、請願的問題」被表述成「少數人鬧事問題」。<sup>19</sup> 又如，「中央所在地（北京）也出官僚主義」的

17 中共中央文獻研究室編：《毛澤東年譜（1949-1976）（第三卷）》，中央文獻出版社，2013年，第173頁。

18 逄先知、呂澄等：〈揭穿《戚本禹回憶錄》中的謊言〉，《炎黃春秋》，2016年第10期至12期。

19 〈正處〉於1956年由人民出版社補辦的單行本。此後，1960年、1965年、1970年，此文都以匯編和單行本的形式重印過，後收入《毛澤東選集（第五卷）》。見毛澤東：〈關於正確處理人民內部

句子被刪去，增加了下列說法：「由於我們的人民政府是真正代表人民利益的政府。因此，政府同人民之間即使存在一定的矛盾，包括官僚主義作風和群眾之間的矛盾，也屬於人民內部矛盾」。再如，刊發稿將敵我矛盾的可能性放在工人階級同民族資產階級的矛盾的闡釋中，並強調人民內部矛盾會轉化，兩個階級的對抗性矛盾如果處理得當，可以轉變為非對抗性的矛盾，如果處理不當，那麼就會變成敵我之間的矛盾。敵我矛盾和人民內部矛盾的性質不同，前者是分清敵我的問題，後者是分清是非的問題。上述修改無疑是在強調，在處理不當的情況下，人民內部矛盾與敵我矛盾都有可能成為是非問題，換言之，「兩類矛盾」都須分清敵我。

同時，刊發稿中全部刪去的，有毛澤東以蘇共為「鏡」的理論探討。例如，將哲學史中的「形式邏輯」與斯大林的「形而上學」加以比較：

共產黨知識分子的缺點，恰恰是對反面的東西知道的太少，因此就不能說出幾句有說服力的話。讀的只是幾本馬列，比較單調。馬、恩、列他們就不是如此。他們學習當時和歷史上各種東西，並且教人也如此學。斯大林就差些，比如他否定德國哲學、德國軍事學，因為德國被打敗了，連克勞塞維茨的軍事學也否定了……而德國哲學是馬克思主義的祖宗，馬克思主義是從那裡得來的。<sup>20</sup>

---

矛盾的問題（1957.2.27）》，《毛澤東選集（第五卷）》，人民出版社，1977年，第363頁。又見王建輝：《毛澤東著作出版紀事（1949-1982年）》，河南大學出版社，2006年。

20 《楊尚昆日記（上冊）》，中央文獻出版社，2001年，第279頁。

講話稿結束在「全黨都要學辯證法」的呼籲中，毛澤東的講話風格也十分辯證。相反，在由三十多位中共高層和「筆桿子」集體商議、毛澤東綜合並審定的刊發稿中，許多處關於「形式邏輯」與「辯證法」的討論消失了，行文邏輯更接近毛澤東在講話中批評過的「形而上學」。

〈正處〉講話的背景是「雙百方針」的制定。據陸德回憶：「歷史上著名的『雙百』方針，其內容也是由父親（陸定一）提出的。他在 1956 年 4 月 27 日政治局擴大會議上的長篇發言中，提出『雙百』主張，被毛主席在 28 日的總結發言中肯定，其『雙百』的名稱則是由陳伯達建議的。1956 年 5 月 26 日，時任中央宣傳部部長的父親在中南海懷仁堂，向自然科學家、社會科學家、醫學家、文學家和藝術家做了題為〈百花齊放，百家爭鳴〉的報告。」<sup>21</sup> 實際上，「百花齊放」是 1951 年毛澤東為中國戲曲研究院成立題詞時首次提出的。

「百家爭鳴」則源自東漢班固著《漢書·藝文志》，並非陸定一發明。〈正處〉講話是推動「雙百方針」，而〈正處〉最後的刊發卻掀起了「反右」運動。受到「雙百方針」鼓舞發聲的知識分子遭到打壓。為何如此？從相關史料得知，毛之所以要對這篇講話稿做出如此多處修改，是因為短短四個月中，高層輿論發生了許多變故。值得關注的是，在這篇稿子修改的過程中出現的新情況是什麼。

據胡喬木回憶，宣傳系統的報導歪曲並誇大了「右派」的發言，導致了整個官僚階層對「反右」的呼聲：

---

21 陸德：〈回憶父親陸定一〉，《中國共產黨口述史料叢書（第六卷）（下）》，中共黨史出版社，2013 年，第 590-591 頁。

有些發言經過記者的整理、加工，與人家的原意不一樣了。當時影響大的如葛佩琦，他是我的北大同學，祕密黨員，在敵人軍隊裡做過工作，後來到了人民大學。在大鳴大放時，他說了這樣的話：如果共產黨這樣或那樣的話，人家就要殺共產黨。報上登出來，被說成他主張殺共產黨。那還不是大右派！……除了在報上公開登載他們的不滿意見外，還有一個小刊物——《內部參考》，一本一本地登這些東西。我那時看到這些東西，確實是越看越生氣，希望黨中央趕快下命令進行反擊。<sup>22</sup>

《內部參考》是新華社主辦的、報送國家領導的內部刊物。<sup>23</sup>如胡喬木所言，「大鳴大放」開展期間，以宣傳部門首當其沖的官僚體系形成了一致對外的共同體，將運動的方向掉頭轉向文化精英。戚本禹回憶了〈正處〉修改期間黨內外的對峙：

黨內外的情況簡而言之，黨外有股很大的勢力認為主席的講話還不夠開明，要求輪流執政；當時黨內則是一股很大的勢力在批評毛主席亂講話。毛主席受到黨內外夾擊。<sup>24</sup>

22 《鄧力群自述：1915-1974》，人民出版社，2015年，第281頁。

23 逢先知、呂澄等：〈揭穿《戚本禹回憶錄》中的謊言〉，《炎黃春秋》，2016年第10期至12期。

24 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016年，第91頁。我將戚本禹個人記錄的毛澤東在1957年2月在最高國務會議上的講話原始內容與《楊尚昆日記》中的講話記錄稿、文革期間群眾出版物發表的內容做了對勘，除了幾處遺漏（一處關於胡風）和誤記，二者基本

對於「筆桿子」們參與修改後文章的巨大變化，戚本禹也認為不能歸因為某個人的個人意見。<sup>25</sup>由逢先知提供的會議紀要也佐證了毛澤東在〈正處〉修訂上的全權把控。綜合黨史材料和歷史口述，〈正處〉修改時，毛澤東親自定下了徵求意見的範圍，這個名單包括政治局、書記處各同志、在京中央委員、候補中央委員，當時在京參加會議的各省市自治區負責人（30 餘人），以及田家英、胡繩、鄧力群。<sup>26</sup>同後來的「七千人大會」相比，這個規模顯然小了很多。

以〈正處〉的修改為例，由毛澤東發起的、黨內對馬克思主義「辯證法」的討論，在「國一黨體制」的官僚體系的集體決策中，走向了它的反面——「形而上學」。在文化革命的「聽闕」中，若將政黨政治的「內」「外」區分為「花」「雅」，那麼，由毛澤東提出了「百花齊放」的召喚，在象徵形式層面揭示了人民內部矛盾。但「雙百」號召非但沒有更新文化，反而引發了「雅部」對「花部」的壓制，將「黨內整風」轉化成「向外反右」。

即便如此，〈正處〉的發表並非「兩類矛盾」問題的「一錘定音」，毛澤東並未因一時的妥協而停止推動文化革命。1957 年 10 月，在中共八屆三中全會上，他討論了社會主義文化革命的形式：

今年這一年，群眾創造了一種革命形式，群眾鬥爭的形

---

一致。

25 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016 年，第 105 頁。

26 逢先知、呂澄等：〈揭穿《戚本禹回憶錄》中的謊言〉，《炎黃春秋》，2016 年第 10 期至 12 期。

式，就是大鳴、大放、大辯論、大字報。現在我們革命的內容找到了它的很適合的形式……我們找到了這個形式，適合正確處理人民內部矛盾的問題。抓住了這個形式，今後的事情好辦得多了。大是大非也好，小是小非也好，革命的問題也好，建設的問題也好，都可以用這個鳴放辯論的形式去解決，而且會解決得比較快。<sup>27</sup>

由於「反右」運動隨即開展，毛的上述講話被淡化，沒有往下傳達和出版。1962年，毛澤東在論述「民主集中制」時重提以上這個講話，並進一步鼓勵一種以群眾為導向的政治風格，提出要進行公開的批評。<sup>28</sup>究其原因，1964年1月，毛澤東與日本共產黨中央政治局委員聽濤克己談話時曾談道：

這是由於幾十年來斯大林領導的社會主義革命不徹底而產生的。他在一九三六年過早地宣布蘇聯已經建成社會主義，強調上層建築同經濟基礎完全一致，從來不說有矛盾。他又不劃分社會主義社會的兩類矛盾，即一類是人民內部矛盾，一類是敵我矛盾。幹部和群眾的關係也不正常，多年來國內沒有真正民主，幹部高人一等，使群眾感到幹部不能批評。後來進行肅反，又把肅反擴大化，動不

27 毛澤東：〈做革命的促進派——毛澤東在中共八屆三中全會上的講話（1957年10月9日）〉，見中央檔案館、中共中央文獻研究室編：《中共中央文獻選集（1949年10月-1966年5月）（第26冊）》，人民出版社，2013年，第245頁。

28 布蘭特利·沃馬克著，霍偉岸等譯：《毛澤東政治思想的基礎（1917-1935）》，中國人民大學出版社，2006年，第243頁。

動就用殺人的辦法。我們接受了他們的教訓，對捉人、殺人十分慎重。<sup>29</sup>

1966年2月，毛澤東在1957年關於社會主義文化革命的形式的講話被作為中央文件正式傳達，被附上了新的標題：〈做革命的促進派〉。從時間看，這一講話與彭真等人組成的「文化革命五人小組」推出的「二月提綱」針鋒相對，提出將「四大自由」作為「革命的形式」。文革初期，這種對抗「國一黨體制」的文化革命很快在群眾運動中得到了普及，當然，也在文化大革命結束後遭到最徹底的否定。作為文化革命的宣言書，〈做革命的促進派〉重演了〈正處〉一文的宿命。這些例子說明，象徵形式一旦顯影，便會很快被「去政治化」，失去辯證法的維度。

本節從「兩類矛盾」這一象徵形式的分析切入「國一黨體制」下運動政治「擴大化」的必然性。從文化革命的角度，「大寫十三年」口號對「文藝黑線」的批判，以及現代劇《海港》對歷史劇《海瑞罷官》的「奪權」，是文化大革命對延安以來自上而下的整風運動的再次顛倒。被稱為「資產階級反動路線」的「雅部」所領導的、自上而下的「反右」運動走向了「擴大化」。同理，毛澤東的文化革命理論成為宣傳口號後也很快被「顛倒」並「擴大化」，而他也決定通過發動無產階級文化大革命，將「顛倒了的再顛倒過來」。

文化大革命是尚未完成的世界革命。20世紀中國的現實

---

29 《毛澤東年譜（1949-1976）（第五卷）》，中央文獻出版社，2013年，第302頁。

政治中，革命的不徹底性是難免的。但正因為樣板戲是「台上」的革命，吸取過「十七年」戲曲改革的經驗和教訓，因此能毫不妥協地讓工農兵英雄人物占領社會主義的舞台。

## 二、扭轉輿論：「中間人物論」和「樣板」的登報

毛澤東於 1963 年底和 1964 年中期，對文宣系統所屬的報紙、文聯和各文藝協會，集中進行了批評。

1963 年 12 月 12 日，毛澤東做出指示：「各種藝術形式——戲劇、曲藝、音樂、美術、舞蹈、電影、詩和文學等等，問題不少，人數很多，社會主義改造在許多部門中，至今收效甚微。許多部門至今還是『死人』統治著。不能低估電影、新詩、民歌、美術、小說的成績，但其中的問題也不少。至於戲劇等部門，問題就更大了。」

1964 年 6 月，毛澤東又對《人民日報》提出批評：「《人民日報》長期以來不抓理論工作。從《人民日報》開始辦起，我就批判了這個缺點，但是一直沒有改進，直到最近才開始重視這個工作……《真理報》現在正走向反面，不是不犯錯誤，而是犯最大的錯誤。《人民日報》不要怕犯錯誤，而是犯了錯誤就改，這就好了。」<sup>30</sup>

新時期出版的《周恩來文集》中，周恩來對文宣系統談話的內容收錄不多。文革結束初期出版的《周恩來論文藝》中，留下了部分講話紀要，其中，他屢次不點名地批評文化部相關領導。<sup>31</sup>

30 武漢群眾組織翻印的《毛澤東思想萬歲》，1968 年。

31 《周恩來論文藝》，人民文學出版社，1979 年。

將上述批評綜合起來，我們可以看到：文化大革命的爆發起於中共高層對「十七年」文宣體系的不滿。

「樣板」這個詞語作為文藝術語首次登上《人民日報》，是在一篇批判「中間人物」的文章中。「樣板」指的是文藝作品中的「正面人物」。文化革命向文化大革命過渡期間，文藝創作中出現過與「兩類矛盾」相關的象徵形式——「中間人物」。1962年，「作協」黨委書記邵荃麟在討論農村題材如何反映人民內部矛盾的發言中，引用了文化部部長茅盾的說法：

強調寫英雄人物是應該的，但整個來說，反映中間狀態的人物比較少。兩頭小，中間大，好的、壞的人都比較少，廣大的各階層是中間的，描寫他們很重要。矛盾點往往集中在這些人身上。<sup>32</sup>

「中間人物」即「中間狀態的人物」，在文學領域被闡釋為典型人物：不好不壞，亦好亦壞，中不溜兒的芸芸眾生。<sup>33</sup>自1956年起，毛澤東就強調人民群眾的思想情況是「兩頭小，中間大；壞人和好人是少數，中間是多數」。「中間人物一搞就活」是文藝創作的普遍規律。邵荃麟對「中間人物」的重視回應了毛澤東的說法，並無離經叛道之處。兩年後，即1964年，上述說法卻被冠名為「中間人物論」，劃入「離經叛道」之列，遭到中宣部的批判。

32 〈邵荃麟與中間人物論〉，段崇軒主編：《山西文壇風景線》，山西人民出版社，2014年，第86頁。

33 黃秋耘：〈中間人物事件始末〉，《文史哲》，1985年第4期。

「中間人物論」這個批判術語最早出現在 1964 年下旬，毛澤東對文宣部門做出兩個文藝指示之後不久，北京的「全國京劇現代戲觀摩演出大會」期間。為何要批「中間人物」？從史料可見，這個批判的發起者並非毛澤東夫婦，而是文宣系統。從組織變遷看，對作協黨組書記邵荃麟及其「中間人物論」的批判，是在文宣系統權力新老交接之後火速展開的。這個階段，由陸定一取代了文化部部長茅盾，由林默涵取代了中宣部副部長周揚。

在陸定一的領導下，中宣部和文化部下屬的文藝評論隊伍的構成發生了巨大變化。據李希凡回憶，「《人民日報》文藝部接連進來一批新人，大都來自名校，有的後來成為文革期間的風雲人物。這個過渡時期的寫作班子並不重視舊中宣部或文化部的指示，因為原官僚系統在『四清』運動中『已經亂了套』。」<sup>34</sup> 文革期間由群眾組織刊印的多種「大事記」中，這一過渡時期的文宣系統被形容為「亂中有序」，其中寫道：7月 2 日，由周揚召開會議傳達了毛澤東的整風批示，「妄圖以所謂『中間人物』論的文藝問題掩蓋大連反黨黑會的政治要害……」；9月，彭真召開五人小組會議，陸定一採取丟車保帥的手法，把楊獻珍、田漢、夏衍、邵荃麟分別罵了一通。<sup>35</sup>

據相關史料，陸定一和彭真「倒台」之後，甚至是文革爆發後，邵荃麟和他提出的「中間人物論」並未享受「平反」待遇，仍是受批判的對象。我認為，文革期間，「大事記」的編

34 《李希凡自述》，東方出版中心，2013 年，第 354 頁。

35 《文藝戰線上兩條路線鬥爭大事記（1949-1966）》，《內刊》反修兵印於 1967 年 5 月，第 25 頁。

篡者們大可不必把中央文革小組的文藝決斷轉嫁給周揚和陸定一。這也側面說明，「中間人物論」這個批判的靶子的確不是由後來成立的中央文革小組的負責人提出的。

如何理解陸定一在文革前夕對文藝領域的判斷和邏輯？據陳伯達回憶：1962 年的廣州會議上，周恩來認為知識分子中的絕大多數都已經是勞動人民的知識分子，不應該再戴「資產階級知識分子」的帽子。開始毛主席沒有表示不贊成，但是當時的中宣部部長陸定一明確表示反對，他和總理爭論得很厲害。中央尊重他的意見，就把這件事放到一邊去了。<sup>36</sup> 陳伯達之子陳曉農認為，陸定一是第一個把整個文化部看成資產階級統治部門的人，正是陸定一的觀點啟發了毛澤東開展文化大革命。<sup>37</sup> 我以為，與柯慶施相比，陸定一儘管主導了「反修正主義」運動，但柯、陸二人在文革初期的立場並不一致。陸定一這種從「整風」轉向「整群眾」的、轉移方向的連貫性，被毛澤東指稱為「資產階級反動路線」。文革爆發前夕，中宣部內部的「假整風」與 1957 年「反右」運動的流變是一脈相承的，也是文革前夕的文化機構許多單位內部的普遍現象。

結合「十七年」宣傳系統當事人的口述和文革期間的「大事記」這兩類材料，我們大概可以推斷出文革爆發前夕文化宣傳領域的大致情形。在江青推動的京劇革命在藝術上實現突破並占領舞台之際，原本反對「大寫十三年」的文宣部門高層陸定一、周揚、林默涵「解放」了一批早前被列為教育對象的青

36 《陳伯達：最後口述回憶》，陽光環球出版香港有限公司，2005 年，第 243 頁。

37 同上註。

年文學評論者，將他們組織進「寫作組」。這個新的「寫作組」把前屆班子的舊言論（如邵荃麟及其「中間人物論」等）以及舊作品（如夏衍參與改編的電影《早春二月》、《林家鋪子》等）拋出並進行批判。

據譚需生回憶，這一時期，他由於寫了〈讓批評推動創作的繁榮〉一文而受批判，「檢查還未來得及做，又接到通知，中宣部調他去參加寫作組，承擔對電影《林家鋪子》、《早春二月》等大毒草的批判工作。」譚需生表示自己犯了錯誤還在檢查之中，時任中宣部副部長的周揚指示他「戴罪立功」。1965年5月29日，批評上述「大毒草」的文章〈《林家鋪子》是一部美化資產階級的影片〉由林默涵親自執筆完成，署名「蘇南沅」，發表於《人民日報》。<sup>38</sup> 蘇南沅是中宣部寫作組所在地蘇州南園賓館的代號。另據中宣部給中央書記處的請示報告，其中說道，這些作品的「共同特點是，宣揚資產階級的人性論和人道主義、溫情主義，抹殺和歪曲階級鬥爭，著重表現中間狀態的人物並以這種人物作為時代的英雄」<sup>39</sup>。

對「中間人物論」的批評，與其說是文化大革命的初瀾，不如說是新班子「整」舊班子的歷史文獻。與李希凡之前參與的、中宣部「反修寫作組」的工作以及批判廖沫沙的「有鬼無

38 丁濤：〈本體戲劇的守望——譚需生戲劇理論思想「內生性」探源〉，《四川戲劇》，2013年第9期。另見蘇南沅：〈《林家鋪子》是一部美化資產階級的影片〉，《人民日報》，1965年5月29日。

39 〈中共中央宣傳部八月十四日給中央書記處的關於公開放映和批判影片《北國江南》、《二月》的請示報告（1964年8月14日）〉，見《毛澤東年譜（1949-1976）（第五卷）》，中央文獻出版社，2013年，第390頁。

害論」等等對外「整風」的運動有所不同。文革前夕，宣傳系統高層經歷了「整風—整群眾—整前屆」這三個階段。領導班子和工作人員雖發生了劇變，但根本性質並未發生變化。與此同時，我們也可以看到，在同一時期的一系列批判文章之間，主導者竭力維持了修辭的連續性，其中也有「微調」，就是將「修正主義」替換為「資產階級」。換言之，陸定一不斷接收到自上而下的、要對「禮樂」進行繼續革命的政治指示，而他維持了「十七年」文化機構的慣性，堅定不移地保衛了「國—黨體制」。這些機構所主導的革新，用德國戲劇家布萊希特的話說，旨在「讓現存社會保持生機，而非使其有所改變」。<sup>40</sup>

1966年3月，毛澤東在「部隊文藝紀要」上親自添加了下述批示，指出「黑線」占領了輿論的嚴重性：

過去十幾年的教訓是：我們抓遲了。只抓過一些個別問題，沒有全盤的系統的抓起來，而只要我們不抓，很多陣地就只好聽任黑線去占領，這是一條嚴重的教訓。一九六二年十中全會作出要在全國進行階級鬥爭這個決定之後，文化方面的興無滅資的鬥爭也就一步一步地開展起來了。<sup>41</sup>

梳理「樣板」這個關鍵詞在文化宣傳領域的流變，可以更

40 貝托爾特·布萊希特著，陳奇佳譯：〈現代戲劇是史詩劇〉，《論史詩劇》，北京師範大學出版社，2015年，第38頁。

41 1966年3月，毛澤東在修改〈林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要（1966.4.10）〉時所加的話，見武漢群眾組織翻印的《毛澤東思想萬歲》，1968年。

清晰地看到「興無滅資」的文化革命開展時的難度。廣義的「樣板」，在四十年代的《人民日報》上首次出現。在一篇對軍工廠的相關報導中提到，槍的製作需要通過「尺規過樣板」的程式。<sup>42</sup>「樣板」的最早使用與現代工業流水線生產有關。「十七年」期間，在工人文學中，「樣板」這一中性術語被賦予了褒貶，成為工會官僚主義的象徵。<sup>43</sup>在報刊上，文藝領域的「樣板」的出現晚於1964年革命舞劇《紅色娘子軍》的首演，早於1965年5月現代京劇《蘆蕩火種》的演出。1965年1月19日，在報導部隊文藝的文章中，「活樣板」的提法第一次出現在《人民日報》上。<sup>44</sup>2月18日，為批判「中間人物論」，「樣板」兩個字首次出現，主要指的是文藝作品中的正面人物：

廣大群眾喜愛革命文藝作品，正是想從那裡受到鼓舞，找到樣板，鍛煉自己成為無產階級接班人。<sup>45</sup>

但是，上述這兩篇來自北京的報導並未特別指向京劇現代

42 〈太行各業 大踏步開展增產競賽〉，《人民日報》，1946年11月20日。

43 洪子誠在五十年代讀過一篇短篇小說，男主人公口中的「樣版」與「典型」相似，是「流行在工會幹部口頭的時髦名詞」，小說作者也對它持嘲諷態度。洪子誠：〈內部的困境——也談樣板戲〉，《文藝爭鳴》，2015年第4期。

44 〈業餘文藝戰士樹立文藝革命化活樣板〉，《人民日報》，1965年1月19日。

45 〈文藝戰線上的一場大是大非之爭——各地作協分會和文藝單位召開座談會批判「寫中間人物」論〉，《人民日報》，1965年2月18日。

戲這種形式。最早將革命現代戲稱為「樣板」的報紙是上海的《解放日報》，1965年3月16日，其中一篇報導稱《紅燈記》為革命化的樣板。<sup>46</sup>「樣板」這個詞語，沿用了周恩來於1964年對《紅色娘子軍》這齣革命舞劇的表彰。「革命樣板戲」這五個字初次見報，是上海《文匯報》9月23日的〈好中求快〉，文中贊連環畫《紅燈記》「把這個革命樣板戲改編過來」。<sup>47</sup>次年1月22日，《解放日報》又刊文，借「上海文藝界人士」之口，讚揚山東京劇團的現代京劇《奇襲白虎團》是繼《紅燈記》和《沙家浜》之後來滬演出的又一京劇革命化的「樣板戲」。<sup>48</sup>

1965年4月30日，上海的《解放日報》、《文匯報》等報刊連續發表評論文章的一個半月後，在北京京劇院一團巡迴演出結束之際，北京的《人民日報》才開始發表題為《〈紅燈記〉是京劇革命化的樣板》的文章。1966年7月15日，距離上海宣傳“樣板戲”十六個月，《人民日報》上終於出現“樣板戲”這三個字。這是一篇批判周揚的文章，編者指周揚

46 「文化革命正在蓬勃發展。在這個革命的過程中，文學藝術的各個門類，都需要逐步創立與這個革命要求相適應的大量優秀的革命現代題材作品。既要好，又要多。要演一個，留一個；畫一本，留一本。要達到這個目的，那就先要好，好了才能多。京劇《紅燈記》從文化革命的戰略要求上來狠抓品質，這正是它的樣板意義所在。連環畫把這個革命樣板戲改編過來，在再創作中首先著眼它的品質，從總體到細節都注意正確塑造無產階級革命英雄的形象，這樣的改編，是對頭的。」見〈以高標準實現京劇革命化的樣板——京劇《紅燈記》大放光彩〉，《解放日報》，1965年3月16日。

47 〈好中求快〉，《文匯報》，1965年9月23日。

48 〈歌頌黨和毛主席，反映文藝新風尚——上海春節群眾文藝活動豐富多彩〉，《解放日報》，1966年1月22日。

與文化革命唱對臺戲。<sup>49</sup>第二天，該報同版發表了來自文化部藝術局的大字報〈不准周揚壓制革命現代戲〉：

特別應該指出的是一九六二年九月黨的八屆十中全會上，黨中央和毛主席提出“千萬不要忘記階級鬥爭”的偉大號召……但是，周揚對毛主席的這些批評，一直採取抗拒的態度……與此同時，文化部拋出六十出傳統劇目的所謂“樣板戲”推行全國，其中包括《強項令》、《團圓之後》、《打金磚》等這樣一些歌頌帝王將相、才子佳人的壞戲四十二出。

1966 年 5 月 16 日，毛澤東制定《通知》，宣佈撤銷北京市委控制的“中央文化革命五人小組”，成立“中央文革小組”。《人民日報》對“樣板戲”的態度終於扭轉。上述報導指責假“樣板戲”來自文化革命的對立面，是舊文化部的陰謀。我尚未找到文化部炮製六十出所謂“樣板戲”劇目的詳細檔案。不過在民間編印的“大事記”中，1963 年 8 月 29 日召開的一次座談會上，周揚提出要把十三年來整理改編的七十四出戲曲劇目作為推陳出新的樣板，以供全國上演。<sup>50</sup>六十年代初期，儘管中宣部表面上按照毛澤東文藝指示組織批判文章，但他們只熱衷於“不破不立”那些傳統劇目，卻不

49 〈周揚為什麼吹捧《打金磚》？〉，《人民日報》，1966 年 7 月 15 日。

50 首都紅代會北航紅旗赴青毛澤東思想宣傳隊印：《驚心動魄的大搏鬥——文藝戰線兩條路線大事記（1949-1966 年）》，1967 年 6 月，第 52 頁。

“立”現代戲，與江青主導的文化革命可謂南轅北轍。從修辭看，中央在樹現代戲為“樣板”，中宣部卻在樹傳統劇的“樣板”。最早正面評價樣板戲的文章是1966年10月24日的一篇劇評綜述，該文表彰《智取威虎山》是“樣板戲”，署名為“上海滬東船廠五好工人居有松”。<sup>51</sup>

考察京滬兩地報紙對「中間人物論」的批判史和對京劇現代戲這塊文藝「樣板」的宣傳史，可以提煉以下史實：中宣部和北京市領導對毛澤東指示的持續抵制，迫使他產生了必須對這些文化機構開展階級鬥爭的決心。

值得注意的是，文革的「部隊文藝紀要」延續了對「不寫英雄人物，專寫中間人物，實際上是落後人物，醜化工農兵形象」作品的批判。正如陸定一接替茅盾後依然要維持宣傳口徑，文革爆發後，中央文革小組並未給「中間人物論」平反。「奪權」後，大字報和群眾小報依然將「中間人物論」列為「黑八論」之一，繼續批判「以中間狀態的人物為時代的英雄」。<sup>52</sup>

51 上海滬東船廠五好工人居有松：〈在鬥爭中誕生的戲〉，《人民日報》，1966年10月24日。

52 「這一小撮反革命修正主義分子的陰謀復辟活動……用盡一切卑鄙的手段，散布種種謬論，如什麼『寫真實』論、『現實主義廣闊的道路』論、『現實主義的深化』論、反『題材決定』論、『中間人物』論、反『火藥味』論、『時代精神匯合』論等等，來攻擊毛主席這篇光輝的著作。他們還打著紅旗反紅旗，以宣傳〈講話〉為名，

考察「兩類矛盾」和「中間人物」如何從團結「大多數人」的政治形式，變成批判「大多數人」的文化形式，便能釐清文化大革命爆發的群眾基礎和文化土壤。

1967年，毛澤東回憶劉少奇在「七千人大會」上的發難時說道：

多少年來，我們黨內的鬥爭沒有公開化。比如七千人大會時，我說修正主義要推翻我們，如果我們現在不注意，不進行鬥爭，少則幾年、十幾年，多則幾十年，中國會要變成法西斯專政的。在那個時候已經看出問題來了……解決這樣的問題，只有發動群眾才有辦法。沒有群眾我們毫無辦法。<sup>53</sup>

五十年代到六十年代中期，毛澤東一度妥協，向他的同事、戰友讓步，這暫緩了高層矛盾的激化，但並未動搖他發動文化大革命的決斷。在政治層面，毛澤東直到1967年依然持如下假設：必須發動革命群眾中占多數的「中間人物」。

---

歪曲和閹割〈講話〉的根本精神。」見戚本禹：〈毛主席《在延安文藝座談會上的講話》是無產階級文化大軍的建軍綱領（1967年5月24日）〉，宣講家網 <http://www.71.cn/2012/0410/614547.shtml>，2017/4/26查閱。

53 毛澤東：〈毛澤東接見阿爾巴尼亞勞動黨領導的談話（1967年2月3日）〉，見《毛澤東年譜（1949-1976）（第六卷）》，中央文獻出版社，2013年，第45頁。

### 三、「新天新地」的假定和「新人」的檢驗： 《海港》

「毛澤東在何處誤入歧途？」沃馬克（Brantly Womack）曾提出這個問題。他認為，文化大革命與毛澤東最初的意願相違背，因此可以認定為失敗，而失敗的象徵，是「一種新的無產階級文化沒有建立起來，資產階級文化也沒有得到消除，階段性地剷除資產階級因素的成功模式也沒有逐步形成。」<sup>54</sup> 中國政治的研究者往往將文化作為象徵形式，用來審視社會和經濟的變遷。<sup>55</sup> 那麼，無產階級文化的標誌是什麼？從文藝研究出發，如何衡量文化模式的（階段性）成功？

在「造新人」方面，樣板戲產生了社會主義文藝最獨特的經驗。中國社會主義文藝在文化革命中的獨特性，也在戲曲現代戲實踐中得到了充分的闡釋。對樣板戲觀演的考察，可以初步解答「是否建立了新的無產階級文化」這個問題，進而對「毛澤東誤入歧途」的假定做出重新求證。

五十年代中期，在中央戲劇學院的教學中，蘇聯專家對戲劇的歷史意識和舞台的「新」人目的都十分強調。蘇聯戲劇導演古里也夫在中央戲劇學院開設導表演師資進修班，他在授課時討論了西方史詩英雄和社會主義新人之間的關係，並提出，

54 布蘭特利·沃馬克著，霍偉岸等譯：〈毛澤東在何處誤入歧途：毛澤東「左」傾政治中的認識論與意識形態〉，《毛澤東政治思想的基礎（1917-1935）》，中國人民大學出版社，2006年，第240頁。

55 相反地，新時期的藝術研究建立於文化、政治的斷裂之上，藝術史論的書寫採取分段「消毒」的方式、有選擇地承認政治對文化（或好或壞）的影響。

在社會主義建設階段，反映英雄崇拜的悲劇勢必要向社會主義的諷刺喜劇過渡：

英雄史詩題材和悲劇體裁的作品……在組織群眾、教育群眾、動員群眾方面，它們起到了一定的作用……向和平建設過渡的時期，在古典劇目的方針上也有了重大的變化。盧那恰爾斯基提出了「向奧斯特洛夫斯基後退」的口號，後來許多人糾正了這個口號，指出，不是「後退」，而是向「奧斯特洛夫斯基」前進……這是批判資本主義的方針……它的任務是讓新生的一代認識革命所推翻的資產階級制度的真實內容，因而也是向資本主義殘餘做鬥爭的一種手段。在戲劇政策上反映了當時明確提出的共產主義教育的任務，它所採用的遺產，主要是社會諷刺方面的。<sup>56</sup>

1963 年起，劇作家紛紛回應「大寫十三年」的號召，創作戲曲現代戲反映新舊人物的衝突。在戲曲現代戲的舞台上，戲曲的舞台假定性和話劇的「逼真」相得益彰。在《紅燈記·赴宴鬥鳩山》一場中，李玉和在日本侵略者鳩山設宴的資產階級客廳中怒斥的不僅是法西斯主義，更是這位舊日的「老朋友」的資產階級生活方式。李玉和拒絕與鳩山對飲，這在六十年代中期的劇場中能夠引發觀眾「千萬不要忘記階級鬥爭」的聯想。在隱喻層面，這一場面提醒觀眾注意社會主義生活中的人民內部矛盾，從而起到了新的「高台教化」的功能；與此同

---

56 中央戲劇學院導表演師資進修班資料組印：《格·尼·古里也夫專家講課記錄（導演學基礎第一講）》，1956 年。

時，又因其反映的是抗戰歷史，清除了「十七年」同類諷刺喜劇無法避免的「陌生化效果」。

1972 年 2 月，張春橋為了升級「大寫十三年」口號，梳理了樣板戲題材的演變：「《智取威虎山》、《紅燈記》都是直接寫階級鬥爭的，不是社會主義革命時期的；《海港》、《龍江頌》雖然寫的社會主義歷史時期，但是寫與暗藏的敵人鬥的……」<sup>57</sup> 為描寫社會主義革命時期的階級鬥爭，破舊立新（革命）的樣板戲自身內部又有一個推陳出新（改革）的過程。「推陳」方面，同其他「大寫十三年」劇目一樣，《海港》為了在劇場中喚回硝煙彌漫的革命歷史，借鑑了《紅燈記》中「痛述家史」的情節（這也成為文革文藝最常見的「憶苦思甜」段落）。「出新」方面，「大寫十三年」反映了社會主義時期的人民內部矛盾，凸顯了「中間人物」的轉變。

無論是當代中國的研究，抑或中國現當代文論的視野中，對描寫社會主義歷史時期的現代戲曲都被歸為「失敗」之作。這一批劇目，首當其衝的是樣板戲《海港》。相反，2000 年，由李麗芳演出的折子戲《海港·忠於人民忠於黨》廣為流傳，其演出催人淚下，觀者如雲。我翻閱了《海港》的創作單位上海京劇院上世紀的藝術檔案，發現在樣板戲早期劇目中，表現碼頭工人的《海港》的改編歷程最為坎坷，長達十年，無數文藝工作者投入了心血和汗水，但是，新時期以來它卻從未有過全本演出的機會。本章暫且懸置「大寫十三年」劇中「人民民主專政」的成敗，而是實證地考察一個劇組的工作如何在

---

57 〈張春橋接見于會泳的談話（1976 年 2 月 6 日）〉，宣講家網 <http://www.71.cn/2012/0410/512925.shtml>，2016/12/5 查閱。

不斷觀演、修改和檢驗中成型為樣板戲作品。我對無產階級文化的追問主要依據這些塵封已久的藝術文獻展開。

淮劇現代戲《海港的早晨》是一齣寫「中間人物」的諷刺喜劇，其劇情如下：由於資產階級思想的侵蝕，分配到碼頭工作不久的高中畢業生余昌寶輕視體力勞動，好高騖遠，不接受批評，因此，他將本應裝入倉庫的小麥裝上出口國外的外輪，造成嚴重事故。在黨支部書記金樹英的教育下，余昌寶幡然悔悟。<sup>58</sup>

這齣淮劇小戲取材於 1963 年的上海，刊印於 1964 年，於同年演出。在形式上，這齣淮劇是取材於時事的戲曲。在內容上，它沒有同期革命現代戲常見的正面戰場，沒有反面人物，以一位「中間人物」為主人公，渲染了廠內黨組織對革命接班人的思想教育。

初版淮劇《海港的早晨》的文本，印證了六十年代初幹部、工人之間存在著「非對抗性」矛盾。結合當時的歷史語境，「對抗和矛盾斷然不同。在社會主義下，對抗消滅了，矛盾存在著。」<sup>59</sup> 莫里斯·邁斯納指出，毛澤東提出了「非對抗性矛盾」，即在基本一致的人民中間依然存在的社會差別和社會矛盾，兩者在性質上為非對抗；但毛澤東也對「非對抗性」這個前提做了限制，指出「階級鬥爭還沒有結束」，被推翻的剝削階級的殘餘還存在。以此為基本設想，在第二個「五年計劃」階段，毛澤東形成了「思想決定」論，即階級鬥爭是對以

58 李曉民：《海港的早晨》，上海文化出版社，1964 年。

59 毛澤東：〈矛盾論〉，《毛澤東選集（第一卷）》，人民出版社，1991 年，第 336 頁。

思想形式存在的剝削階級殘餘的需要。「非對抗性矛盾」的存在是「階級鬥爭還沒有結束」的結果。「這些政治含義只是到了文化大革命時才完全明晰，但是在 1957 年，毛澤東已為最後的結論奠定了理論基礎」。<sup>60</sup>

1964 年 3 月，江青指示上海京劇團將淮劇《海港的早晨》改編為京劇。考察上海京劇團對《海港的早晨》的早期修改，恰恰印證了作為一種象徵形式的「非對抗性矛盾」如何在文化革命的進程中流變為一種「對抗性衝突」。

1964 年秋天，江青又看了修改上演後的淮劇，隨即建議上海京劇團的改編應加強國際主義豪情，樹立碼頭工人的英雄形象。華東局指示上海市文化局積極配合江青的文藝實驗，時任上海文化局局長孟波（1916-2015）組織了上京、上淮的文藝工作者與上海港務局裝卸區工人座談，了解情況、體驗生活。是年 10 月，上海京劇團交出由何慢和郭炎生編劇、童芷苓主演的《海港的早晨》。次年 1 月，導演楊村斌以話劇技法對京劇劇本進行加工。2 月，江青到達上海，一面布置對京劇《海瑞罷官》的批判，一面審查《智取威虎山》、《海港的早晨》兩齣現代戲的修改情況。3 月，張春橋組織《海港》創作討論會，于會泳是音樂設計，何慢、李曉民、聞捷負責劇本。在這個會上，張春橋以「中間人物論」推翻了「童（芷苓）本」《海港的早晨》。同年六、七月間，在周恩來、康生的推進下，全國京劇現代戲觀摩演出大會在北京舉行。大會期間，毛澤東連續看了《紅燈記》（六月十一日）、《智取威虎山》

---

60 Maurice Meisner. Mao's China and After: A History of the People's Republic, The Free Press, 1999, p.173.

(七月十七日)、《蘆蕩火種》(七月二十三日)、《奇襲白虎團》(八月十日)這四齣後來被命名為樣板戲的作品。

《智取威虎山》(以下簡稱《智》)和《海港》(以下簡稱《海》)這兩齣戲由上海京劇團同時建組。《智》劇順利進京匯報，但《海》劇沒有同行——因為後者的劇本遲遲不能定稿。從張春橋和孟波為兩個劇組挑選調配的主創班子看，

《智》、《海》兩劇組實力相當。《海》有于會泳參與創作，人員配備上比《智》更有優勢。但《海》的先天不足在於其情節。簡言之，「大躍進」和三年困難時期所暴露出的錯綜複雜的「人民內部矛盾」最後在工廠幹部對青年工人的說教中得到解決，如此情節在文化大革命前夕的現實中很難讓工人觀眾產生共鳴。有的青年碼頭工人觀看《海》後表示「現實生活中，工人不敢跟書記這麼頂嘴」。

同樣，從文革歷史看，社會主義建設時期的工人階級最初尚未加入江青口中的文化「攻擊戰」中。最先支持工農兵「登台」趕走「王侯將相」的，是部隊，而不是工人階級。1965年11月10日，《文匯報》刊登的〈評新編歷史劇《海瑞罷官》〉遭到了中宣系統和北京市委的抵制，最先轉載此文的是羅瑞卿主管的《解放軍報》；1966年2月2日，〈林彪委託江青同志召開部隊文藝座談會紀要〉誕生，於兩個月後迅速改定發表。部隊是毛澤東號召文化大革命的最初保障。<sup>61</sup>「部隊文藝紀要」以文化的形式揭了「人民內部矛盾」的蓋子，將

---

61 儘管部隊在文化上支持文革，最初積極反對彭真「二月提綱」，但那些從革命歷史的硝煙中走來的、掌握了實權的部隊幹部中，有一部分人並不願對文化宣傳系統以外的整個官僚系統「造反」、「支左」。

其作為主要矛盾。1966年，《人民日報》發表「五·一六通知」，進入了由彭真等五人小組領導的文化大革命的第一階段。這樣一來，《海》劇已經修改的情節又落在了文化大革命局勢的後面，這是《智》劇進京和《海》劇暫時擱淺的必然性。

文革爆發後，童芷苓由於抗戰期間在淪陷區演劇的歷史問題受到批判。原定B組的蔡瑤銑調到A組，擔任《海》的主演。1966年5月，由張春橋審定通過的演出本中，出現了反面人物錢守維，他的職業是倉庫管理員。6月11日，江青審查「蔡（瑤銑）本」後，認為是「無衝突論」。從1964年到1966年，《海》在藝術檔案中留下了數量龐大的修改稿，它們依次被標上「中間人物論」、「落後人物論」、「無衝突論」的評語。對此，劇組採取「群言堂」的做法，馬不停蹄，去各單位匯報演出，聽取上海產業工人、幹部以及各界人士的意見，邊演出邊調整劇本：

《海港》五月份綵排後，聽取了碼頭第三裝卸區、上海港務局、北方區海運管理局、中央交通部等方面「五好工人」、工人和負責同志的意見；又聽取了鋼鐵、郵電、汽車運輸、清潔管理等方面工人和負責同志的意見；並聽取了部分青年文藝工作者的意見。<sup>62</sup>

1966年8月，上海京劇團改名為上海革命京劇文工團，

---

62 《〈海港〉五月份綵排後各個方面的意見（1966年5月24日）》，B172-1-551-94，上海京劇院藝術檔案。

這時，《海》劇文本的改編終於追上了革命形勢，獲得了同《智》劇攜手「北上」參加國慶獻演的榮譽。由馬科導演、李麗芳飾演方海珍的《海》劇在京公演的劇情如下：

在支援亞非拉的突擊搶運中，由於青年工人韓小強的精神渙散，將舊社會的留用人員錢守維失手散落的玻璃纖維連同散包小麥一起裝進包內，當成出國大米扛進倉去，因此，混有玻璃纖維的散包小麥被當作大米，裝上駁船。事情很快被裝卸組長高志揚發現，裝卸隊黨支部書記方海珍更進一步發現倉內的小麥沾有玻璃纖維。時間緊迫，情況不明，在是否要翻倉的問題上，裝卸隊有兩種聲音，裝卸隊長趙震山（比高志揚級別高，但須服從方海珍代表的黨委）出於集體榮譽的考慮，不主張翻倉。由方海珍拍板並身先士卒地同工人一起深夜翻倉，終於查出一包大米，從而證實散包小麥錯裝出國駁船的事故，並且及時追回錯包。<sup>63</sup>

反觀文革歷史，《海》劇進京的這一時期，與台上的碼頭工人同步，台下的上海工人階級也趕了上來。毛澤東吸取了蘇式「大清洗」的教訓，發動文革，動員人民大眾打倒「國一黨體制」及其禮樂機構。在工業最發達的地區上海，工人造反派響應號召，率先發起了「奪權」行動。<sup>64</sup> 1967年初，上海先有「安亭事件」，後有「一月革命」。以「上海工人革命造反司令部」（簡稱「工總司」）為代表的工人造反派在文革初期迅速崛起，開展以「奪權」為形式的「抓革命、促生產」

63 據 1966 年《海港》在北京進行國慶演出的節目單中的劇情說明部分。

64 阿蘭·巴丟著，陳永國譯自 Bruno Bosteels 英譯版《文化大革命：最後／最近一次革命嗎？》，《文匯報》網站 <http://info.whb.cn/xxld/view/33276>，2017/3/29 查閱。

運動。「一月革命」期間，關於上海港的報導中也湧現出「韓小強」式青年工人，只不過，報導中的主人公是一位具有高度「當家做主」意識的接班人。《解放日報》刊登了題為〈海港雄鷹——上海港革命造反派痛擊經濟主義黑風〉的文章，其中寫道：

上海市委妄圖製造海港停工的大陰謀，給革命造反派徹底粉碎了……第三裝卸區有個青年工人，叫金日發，他是一九五八年才進廠的。最近，局裡「批准」這一年進廠的工人，每人可補發工資九十七元。那些反動的傢伙滿以為這幾個臭錢就可以使這個小青年迷惑了。可是，他卻幽默地說：「這九十七元算什麼，偉大領袖毛主席說過，世界還是我們的呢！」一理也不理。<sup>65</sup>

如上所述，在現實生活中，無產階級文化大革命「翻天覆地」之際，青年工人在舊市委颳起的「經濟主義黑風」中戰勝了物質誘惑，投身於恢復碼頭生產秩序的工作。這樣一來，《海》劇中的韓小強明顯落後於同期報紙對上海工人造反派的歌頌。我採訪了當年的青年工人造反派，他們喜歡模仿《智取威虎山》中的剿匪英雄楊子榮，遠甚於《海港》中的韓小強。這說明，文革時期的上海工人對「十七年」舞台上的工人階級形象不以為然。

《海》劇組的困境，是只能提高劇本，無法推翻原本——

---

65 〈海港雄鷹——上海港革命造反派痛擊經濟主義黑風〉，《解放日報》，1967年1月23日。

另起爐灶應該是另一個劇組的新任務。在七十年代定型的樣板戲電影中，《海港》的劇情由社會主義諷刺喜劇變成文化大革命時期的道德劇<sup>66</sup>。只不過，道德劇中「天使一人人一魔鬼」的善惡結構化作了黨支部書記「方海珍—青年工人韓小強—帳房先生錢守維」之間的現實主義人物關係。考察這一文本中「名」與「實」、「思維」與「存在」的關係，可以發現中國傳統中舊唯物主義的直接反映論：

革命思想（思維）——工作證（存在）

自由主義思想（思維）——小麥包（存在）

資產階級思想（思維）——玻璃纖維（存在）

韓小強這個人物對應了「小麥包」，「散包麥」象徵了自由主義有了可乘之機。錢守維這個名字中的「維」字與玻璃纖維的「維」字相同，與「一月革命」期間「經濟主義黑風」中的「錢首位」同音，對應了「資產階級思想」。韓小強受錢守維影響，即小麥包混進了玻璃纖維。小麥散包，工人的勞動被糟蹋，支援第三世界的援非任務被破壞。方海珍發現了玻璃纖維，劇中的人民內部矛盾至此轉化，暗藏的敵我矛盾被公開化。方海珍帶領工人們連夜翻倉，追查散包，一無所獲。「工作證啊工作證，什麼時候才能變成海員證？」最後，小韓摔掉了象徵「革命思想」的「工作證」，隱藏的敵我矛盾化為台面

66 「道德劇」（morality play）是歐洲中世紀出現的宗教劇，通常使用寓言性的形象，仁愛、忠誠和反面的偽善、厭世和虛榮等。常常是正面的天使和反面的惡魔互相爭奪，而主角的命運取決於他自己意志的運用，通常是善的一方戰勝惡的一方。

上的戲劇衝突。方海珍教育他：「你甩掉的不是一張工作證，而是甩掉了革命！」這句念白其實說出了文化大革命爆發的原因，它在《海》劇的不斷觀演中被不斷強調。第六場，方海珍的核心唱段〈忠於人民忠於黨〉渲染了接班人教育，台下的觀眾被既舊又新、中西交融的腔詞所感染之際，劇中人小韓也終於站到了無產階級的立場上。

從 1966 年《海》的演出說明書中可見，此時，劇中的人民內部矛盾尚未上升為敵我矛盾，舊社會的留用人員、倉庫管理員錢守維還不是階級敵人，只是韓小強思想渙散的外部條件；外因作用於內因，導致了一系列的非對抗性矛盾。

1967 年 5 月，當上海人民公社這個工人階級領導的過渡機構整合為「三結合」革委會，《海》劇第二次進京演出。6 月 22 日晚，毛澤東、林彪、周恩來、陳伯達和戚本禹等觀看了在人民大會堂小禮堂的演出。這次觀摩引發了《海》劇的劇情再次變化。目前看來，有文獻記載的是：五個月後，1967 年 10 月，張春橋、姚文元向《海》劇組傳達了江青關於修改《海》的十條指示，其中兩條最關鍵：

一、主要英雄人物方海珍要樹得更高一些。二、改為敵我矛盾。把錢守維改為暗藏的敵人。要加強矛盾衝突。<sup>67</sup>

67 見《海港》上京檔案，145 卷 9。另，江青在京看了這版後，認為劇情還不如淮劇，因為這一版將青工韓小強，而不是方海珍作為主要人物，描寫了韓小強從輕視勞動到積極勞動的轉變。見何慢、沈鴻鑫：〈京劇《海港》編創演出的前前後後〉，2008 年 2 月 3 日，「上海文聯」網站 <http://shwomen.eastday.com/renda/09shwl/hsyt/u1a1632815.html>，2015/5/22 查閱。

後文革時期，第二條指示通常被用來控訴毛澤東對文藝的干涉，例如認為修改意見「顯然是貫徹了當時以階級鬥爭為綱的政治任務」<sup>68</sup>。歷史地看，毛澤東曾有不少文藝指示，多次改詞、改劇名。例如延安時期他建議《中國魂》由話劇改秦腔等等。他對《海》劇的指示是否可以視作文化革命的決斷，即通過文藝召喚新的能動性？

樣板戲的藝術決斷主要是由江青和周恩來負責。毛澤東看樣板戲，一是聽唱，二是捧場，而不為審查劇目。如周恩來說：「戲劇都像開會那樣，那還要戲幹什麼？毛主席看戲主要是為了休息。」<sup>69</sup>因此，毛澤東對《海》劇下的指示，比一般意義上的文化決斷要複雜。據陪同毛澤東一起觀看《海》劇的戚本禹回憶，無論演出期間還是演出之後，他都不曾親聞毛澤東對演出做出任何指示。他認為，對於中央文革小組而言，觀看演出的這個時期，政治情況相對穩定，毛澤東也不可能立刻做出類似指示。此外，對於這場《海港》的演出，戚本禹回憶了自己的如下觀感：

錢守維有點像「敵我矛盾」，因為他有故意心理，不僅僅是落後。我覺得主席是從戲的邏輯的角度說：這個人是個敵人。「落後」不成為一條線索。<sup>70</sup>

退一步，假設戚本禹的觀後感是一個政治敏感度過高的特

68 王元化、黃裳等：〈從美學上對「樣板戲」說「不」〉，《上海戲劇》，1997年第3期。

69 《周恩來論文藝》，人民文學出版社，1979年，第113頁。

70 據2014年12月8日我對戚本禹的訪談。

例，那麼，普通觀眾對相同演出的感受又是如何？我翻閱了一位觀眾看了《海》演出後給劇組寫了一份署名信（該信由《解放日報》社轉寄並保存於上京藝術檔案中），信中表達了與戚本禹類似看法：

他是一個道地的舊思想、舊意識的傳播者，是資產階級思想的「無意」的流露者……這樣，全劇貫穿著的階級鬥爭也都是他的「無意」所造成的，這些矛盾和衝突都發生在「意外」之中，完全是偶然的巧合……錢守維果真是那麼老實接受改造了嗎？他果真不是出於別的用心？他講的、做的，僅僅是舊思想、舊意識的反映？我覺得應該讓這條紅線更突出。階級鬥爭是客觀存在的，階級敵人是不甘心失敗，而將希望寄託在我們青年身上，妄圖施行「和平演變」。錢守維是我們的階級敵人……<sup>71</sup>

我查閱了京劇院檔案中《海》的版本變化，1966年8-10月和1967年6月演出使用了同版劇本，演員也沒有換過。寫信的觀眾與毛澤東和中央文革小組看的是同一版演出。因此，我們可以確信，「錢守維應該是壞人」的觀感具有普遍性。由此，毛澤東此後關於劇情的具體意見，如戚本禹所言，在特殊時期具有普遍性。「將錢守維改為暗藏的敵人」這一指示是在

---

71 這封信來自中國人民銀行上海市楊浦的一位職員，來信日期是1966年9月30日。信件由當時尚未被「奪權」的《解放日報》的「讀者來信組」轉交《海港》劇組。我們可以推斷這並不是一封別有用心的「揭發信」，而是這一時間段的普通觀眾的心聲。見《海港》上海京劇院藝術檔案，案卷號145。

毛澤東觀看《海》劇的四個月後向下傳達的。無論毛是否親自提出這些意見，這些指示最後都化作了江青的決策。

從毛澤東 6 月觀劇到 10 月張春橋向《海》劇組傳達修改指示，這中間有四個月的時間差，這四個月究竟發生了什麼變故？參照文革史料，《海》劇的劇情與當時的文革局勢形成了「互文性」。

1967 年 1 月，中央《關於人民解放軍支持左派群眾的決定》向各大軍區傳達，在地方部隊中造成了巨大影響。2 月，西寧《青海日報》社大院發生了「青海 2·23 事件」。據史料，前蘭州軍區司令員劉賢權於文革初期「空降」青海軍區擔任司令員兼第一政委。<sup>72</sup>由劉賢權支持的本地「8·18 革命造反派」，遭到軍區副司令趙永夫指揮的部隊的圍攻和開槍射擊。衝突中，劉被趙非法關押，此事也造成了大規模流血，死傷百餘人。<sup>73</sup>據戚本禹回憶，此事經他上報中央文革小組，劉賢權得以自西寧脫身，赴京舉證。中央文革小組在聽取各方證言後，於 3 月將「青海 2·23 事件」定性為「大規模鎮壓革命群眾的事件」。

6 月 22 日，中央文革小組成員觀看《海》劇。短短一個月後，「武漢 7·20 事件」爆發。「武漢 7·20 事件」是「青海 2·23 事件」的升級版本。具有部隊背景的「百萬雄師」挑起了武鬥。武漢軍區的獨立師師長等人，化身保守派，隱

72 參見《文革開始時各大軍區以上幹部名單》。

73 〈中央首長第四次接見青海代表會議紀要〉，1967 年 3 月 24 日，刊載於《中央首長講話》（3），北京玻璃總廠紅衛兵聯絡站編，1967 年 4 月。另參見《戚本禹回憶錄（下）》，中國文革出版社，2016 年，第 584 頁。

藏於革命群眾之中。武漢的普通群眾並不知道毛澤東身在東湖賓館，但是百萬雄師的頭頭早就掌握了這一情況。<sup>74</sup> 當地的部隊幹部吸取了青海部隊「鎮壓革命群眾」的教訓，並未直接圍攻群眾運動，而是反過來以群眾運動的名義，衝擊毛澤東所在的東湖賓館，對中央領導發起「兵諫」。<sup>75</sup> 從上述歷史對觀 10 月張春橋向《海》劇組傳達的指示，那麼，作為劇場「再現」的「人民內部出現敵我矛盾」，恰好符合中央文革小組在「武漢 7·20 事件」中發現的新形勢。

綜上，我們可以看到，毛澤東對文革初期群眾運動中針鋒相對的派性鬥爭的觀察，與《海港》的改編形成了互文關係。1967 年底到次年初，受「武漢 7·20 事件」影響的王力，以及與此事無直接關係的關鋒和戚本禹等人，在文革的具體局勢下先後離開文革小組，關押入秦城監獄。11 月，軍委辦事組派軍師級幹部入駐中直文藝系統。12 月，軍委政工組正式接管原本由中央文革小組下轄的文藝組，負責樣板戲工作。1968 年 3 月，王、關、戚「倒台」後不久，軍委辦事組的成員楊（成武）、余（立金）、傅（崇碧）相繼「倒台」。客觀上，軍委政工委的變動與文革小組的變動形成了均勢。

戚本禹在晚年認為，「武漢 7·20 事件」對毛澤東刺激很大，他看到了保守派的力量，也看到了造反派的缺點，不得不調整策略，做出了局部的退卻，限制造反派，團結保守派。實際上，造反派和保守派的矛盾是文革情境中的人民內部矛盾。

---

74 《武漢地區文革紀實（上冊）》，中國文化傳播出版社，2020 年，第 431 頁。

75 《戚本禹回憶錄（下）》，中國文革出版社，2016 年，第 650 頁。

與對「中間人物」的一貫支持不同，毛澤東對「兩個頭」派的態度取決於他對文革階段的判斷，是他面對不同時勢做出的政治決斷。據戚本禹回憶，〈愛國主義還是賣國主義〉一文的發表，是要沖淡「兩個頭」的對立，確立批「走資派」的大方向。那麼，我認為，同期《海港》情節的改編也是基於上述情理。

「登場」、「倒台」、「亮相」、「平反」等等，這些林林總總的象徵形式並非「後文革」時期的「傷痕文藝」所「再現」的那種歷史斷裂，相反，它們飽含了20世紀文化大革命的觀演辯證。例如，「走資派」的「倒台」與工農兵的「登場」兩相對應，是對文化大革命期間的個人命運軌跡的生動摹狀，其政治動員效果極好，普通群眾一「聽」便知。「三結合」階段，革委會出現的「亮相」一詞也是類似用語。「倒台」這個詞，作為政治宣傳語，出現在文化大革命初期。例如，「資產階級司令部的幹將一個一個相繼倒台，他們的反動統治已經面臨末日！」<sup>76</sup>文革政治語境中的「亮相」，專指在兩條路線的鬥爭中，用自己的實際行動公開表明自己站在那一邊，「亮」出自己思想深處的東西，同資產階級反動路線劃清界限。例如，「犯過錯誤的革命幹部出來『亮相』，是實現革命『三結合』的一個重要條件。」<sup>77</sup>陸續「倒台」的政治人物，除了中央文革小組和軍委辦事處的核心成員，絕大多數在或長或短的風浪後，重新「亮相」了。江青在「11·28講

76 舊文化部機關革命戰鬥組織聯絡站：〈肖望東的反革命真面目〉，《人民日報》，1967年8月13日。

77 〈「亮相」要觸及靈魂〉，《解放日報》，1967年3月16日。

話」中提到的薛恩厚，文革前是北京京劇一團主要負責人，文革初期「倒台」，文革中期「亮相」，文革後期進入《杜鵑山》劇組受到重用。應該指出的是，文革期間，「倒台」者灰頭土臉，其子女雖遭下放，但這些被下放的孩子即便是在偏遠地區也的確受到不同於普通人的特殊照顧。<sup>78</sup>

回到《海》劇，其文學創作組在「一月革命」之後採取「三結合」模式，借調了上海的工人作家，如港務局宣傳部創作員張士敏、機械製造行業的工人費禮文、紡織工人唐克新等。一稿又一稿的集體創作文本，在放入「敵我矛盾」這條線索之後，又經歷了數次修改：例如，1967年12月的版本中，塑造了一個「不上場的區主任」；1968年五、六月間，寫工人與官僚體系的矛盾；1968年5月至8月，將「鬥走資派」的情節寫了進去；1970年6月9日，劇組還向全體人員通報了在「一打三反」運動<sup>79</sup>中上港五區發現一個錢守維式人物。<sup>80</sup>「九大」前後，政治局面相對安定，《海》劇本終得定稿。最終稿中，錢守維由老倉庫保管員改為調度員，由原來的落後分子改為暗藏的階級敵人。1971年2月，于會泳審定的主弦律樂譜出版。而這仍不是最終版。1971年12月9日，龔

78 據我於2014年12月8日對戚本禹的採訪。

79 「一打三反」運動是文化大革命期間開展的打擊現行反革命破壞活動，反對貪污盜竊、投機倒把、鋪張浪費的政治運動。1970年1月31日，中共中央發出《關於打擊反革命破壞活動的指示》。2月5日又發出《關於反對貪污盜竊、投機倒把的指示》和《關於反對鋪張浪費的通知》。以上統稱為「一打三反」，是文化大革命中深入「鬥、批、改」的一項重要措施。

80 《海港》上京檔案，145卷9；張士敏：〈我參與修改樣板戲《海港》始末〉，《書屋》，2006年第8期。

國泰在統計劇本修改時，根據改動樂譜標出的最末一次劇本改動又達 49 處。<sup>81</sup>

之所以要一改再改，究其原因，方海珍能否通過現代劇場中的交響「和聲」，即核心唱段，說服台上台下的「韓小強」「撿起工作證」，這是作者、作曲者、表演者等各部門劇場的集體勞動、不斷磨合才能完成的「新」人任務。

在文化大革命的語境中，樣板戲創作是「文化革命派」運用理論和經驗改造資本主義世界的實踐。從文革思想考察《海》劇的版本流變，第一階段，劇組考慮的是舞台上的工人階級必須是具體的、有血有肉的人物形象，否則無法令人信服；第二個階段，問題變成了如何塑造文化大革命進程中的新人，他們應反映和示範「無產階級先鋒隊定義的工人階級」<sup>82</sup>。

德國現代歌劇的作曲家瓦格納對歌劇改革的核心是把作曲家變成戲劇家，即克服歌劇劇本和音樂的二元論。于會泳對京劇革命的功績之一也在於此。據瓦格納研究者狄特·波希邁耶爾的梳理，身在巴黎的斯蒂芬·馬拉美受到了法國象徵主義和整體藝術作品的理論家愛德華·迪雅爾丹創辦的《瓦格納雜誌》的影響，由此，瓦格納的現代歌劇經由戲劇理論影響了羅曼語族的文學標準。<sup>83</sup> 如何解釋毛澤東的〈實踐論〉對樣板戲的影響？如克莉絲蒂瓦所言：「在〈實踐論〉中，毛澤東強調

81 《海港》上京檔案，156 卷 3。

82 丁耘：〈矛盾論與政治哲學——從劉小楓的「國父論」談起〉，《中道之國：政治·哲學論集》，福建教育出版社，2015 年，第 135 頁。

83 狄特·波希邁耶爾著，趙蕾蓮譯：《理查德·瓦格納：作品一生平—時代》，黑龍江教育出版社，2015 年，第 10 頁。

了實踐的兩個方面：個人的、直接經驗。」<sup>84</sup>《海港》正是這樣一個觀演「新」人，腔詞「化」人的實踐。從文學革命的角度，「文化革命派」之所以一度反對樹立韓小強式「中間人物」作為主要英雄人物，是因為六十年代初的青年工人不足以擔當革命現代戲的新形象。舞台上韓小強唱出了無數「中間人物」的心聲。文革時期的現代戲劇本借鑑了延安經驗，將舞台的中心從「名角」轉移到碼頭新人的身上。腔詞「化」人，即主創者通過台上的「中間人物」接受教育成為新人的「再現」，取得團結、教育台下的「中間人物」的效果。

在文化大革命這個廣義的「劇場」中，對觀眾而言，散包麥混入玻璃纖維是他們在場外充滿運動的社會生活中親眼看見的事實，而不是場上假造的戲劇懸念。大幕拉上之前，「散包麥」被迫回，錢守維被逮捕。《海》劇只要每晚不斷上演，文化大革命的目標也不斷在觀演中達成。

中央文革小組很早就意識到，破舊立新的「新」不光是樹立社會主義文藝的「新人」，更要建立無產階級文化的新形式。1967年11月，江青接見電影、美術、音樂、戲劇及四個樣板戲的革命群眾組織負責人時說，戲曲革命和音樂革命「不僅內容是革命的，而且應該在藝術上也是站得住的，否則人家就要復辟」<sup>85</sup>。因此，直到「拍電影」前夜，《海》劇依然在張春橋、姚文元和徐景賢的主導下進行最後的加工。問題的關

84 Julia Kristeva. *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, 1984, p.200.

85 〈江青、陳伯達在中央直屬文藝系統座談會上的講話（1967年11月12日）〉，《江青十年講話匯編（1966-1976）》，2005年4月21日第2版，網路資料。

鍵仍是錢守維。

1970年1月30日，中共中央發出《中共中央關於打擊反革命破壞活動的指示》（即「一打三反」）；2月，江青收到一封來自山東的觀眾來信，信中說：「錢守維不是落後的群眾，不是中間人物，是一個十足的資產階級走狗，無產階級的叛徒，是兩面三刀的敵人……劇中對錢守維的處理和安排是不適當的。」<sup>86</sup>江青立即讓中共中央辦公廳信訪處向上海京劇院轉去了這封信。據徐景賢回憶，為聽取群眾意見，江青又進一步提出，要把玻璃纖維改成別的東西，比如放毒。于會泳為了研究錢守維的投毒方案，一度心力交瘁，以至於昏倒在地板上。徐景賢認為：

如果改成投毒的話，與原來的意圖不相符，情節的處理過頭的話，反而起副作用。我和姚文元討論後，意見比較一致。但是，要改情節的指示是江青下達的，為了慎重起見，我們把討論的意見單獨向張春橋做了匯報，張春橋也被于會泳三天兩頭的請示搞得頭腦發漲，他看我和姚文元有一個共同意見後，明確表示，于會泳設想的幾種投毒的方案都不可取，還是維持原來的情節為宜。<sup>87</sup>

群眾意見未必都是對的。決策者及時發現了「過猶不及」，果斷調整了改編方向。張春橋後來總結：反革命戲不能

86 見中共中央辦公廳信訪處轉給上海京劇院海港劇組的信件原件：中共中央文革江青同志收，山東省海陽縣朱吳公社下碾頭村于英傑寄（1970年2月）。

87 徐景賢：《十年一夢》，時代國際出版有限公司，2005年，第353頁。

太多。原來的戲裡，錢守維是站得住腳的，改成「敵我矛盾」之後出了問題。「反面人物」不要加強，戲在「正面人物」上。在 1970 年 6 月 8 日的創作會議上，眾人討論錢守維在台詞中「氣候」這個雙關語究竟指向什麼，張春橋指出，「九大」報告裡有一段話是引自「十中全會」的，他主張將此前創作組提交的幾稿緊貼文革現實政治的版本捨棄，退回去寫「十中全會」精神，並解釋說：

現在文化大革命後期了，人們又要開始不講（階級鬥爭）了，認為大浪潮過去了，可以搞生產了……只要十中全會的典型意義說清楚，就有教育意義。<sup>88</sup>

1972 年 7 月，毛澤東接見上海京劇團演員李炳淑時，說了句：「《海港》太『平』，矛盾不突出，玻璃纖維吃了有生命危險，人們都不知道（作者注：結合上下文和劇情，此處應該為反問，用問號，而不是《年譜》所標之逗號）那個女演員（作者注：指方海珍這個角色在劇中的行動）太過分了。」<sup>89</sup>

本章暫不討論情節的合理性，無論如何，對於這個作品本身而言，恰恰是在張春橋「寫十中全會」的指示下，于會泳創作了方海珍的核心唱段〈細讀了全會公報〉。在創腔實踐中，于會泳在唱腔中運用「轉調」手法，以推動音樂的發展，增強音樂的表現力。就其在創腔中運用轉調手法而言，〈細讀了全

88 上海京劇院檔案，145 卷 9。

89 《毛澤東年譜（1949-1976）（第六卷）》，中央文獻出版社，2013 年，第 443 頁。

會公報》成為最早實現了「洋為中用」的唱段，堪稱現代京劇中的「典範之作」。<sup>90</sup>另外，據徐景賢回憶：

于會泳先在《海港》劇組擔任作曲，了解到江青最欣賞四大名旦中程硯秋的唱腔，所以在為《海港》女主角方海珍設計唱腔的時候，充分發揮了程派唱腔委婉深沉的特點。戲中方海珍唱「忠於人民忠於黨」這一段時，抑揚頓挫，發揮得淋漓盡致，特別是「有多少烈士的血滲透了這碼頭的土壤」這一句，迴腸盪氣。于會泳把錄音送給江青，江青屏住氣息地聽，覺得唱腔設計非常好。<sup>91</sup>

《海》劇首次在戲曲音樂中加入主導動機。方海珍和高志揚都有各自的「特性音調」，在劇中作為兩位主要英雄人物可謂平分秋色。在《海》劇結尾處，錢守維已經被抓，觀眾感覺戲已結束，這時高志揚卻又來了一大段唱腔。從音樂布局看，兩個英雄人物令戲劇與音樂的高潮無法統一，結尾節奏因此變得拖遝。從戲曲交響化改革的過程看，完成《海》劇作曲後，于會泳又去統籌《智》劇音樂，樣板戲的作曲技巧也逐漸成熟。在《智》劇中，他為正面人物楊子榮和反面人物座山雕各布置了「特性音調」，此時，用「特性音調」突出英雄人物的「三突出」理論仍在醞釀中。《海》劇是于會泳參與作曲的第一部現代戲作品，《杜鵑山》則由他單獨主導完成。相較而

90 費玉平：〈京劇的創腔發展史〉，見微信公眾號「京劇道場」，2017/3/30 查閱。

91 徐景賢：《十年一夢》，時代國際出版有限公司，2005年，第329頁。

言，《海》劇的艱難創排為《杜鵑山》提供了經驗和教訓。

《海》劇在文革中不斷追趕奔流向前的政治運動，主創者嘔心瀝血地摸索著文化大革命的舞台形式，追趕「兩類矛盾」的最新流變，並逐步建立起樣板戲獨有的觀演辯證。作為人民民主專政的象徵形式，《海》劇在瞬息萬變的群眾運動中「反映」、「示範」了政黨政治的過渡性和假定性。在不同時期，它那根據不同派別的工農兵觀眾的要求而不斷變化的內容「沉澱」下來，成為了文化大革命的一系列過渡形式。作曲家為革命編創「總譜」（score），為人民自治的文革政治設計了精細和複雜的京劇「過門」（fill-in techniques）。文革初期，工農兵形象登上西式舞台，這反映出無產階級專政的「藝術意志」。青年工人韓小強扔掉工作證的舞台行動，與上海青工自治組織登上歷史舞台的現實產生了反差。方書記的唱段是否立得住，也成為一種象徵形式，客觀檢驗著台下的上海人民公社在黨委缺席的情況下能否擔得起「抓革命、促生產」的重擔。

1964年，江青在〈談京劇革命〉的發言中宣告了「京劇藝術的新生」，而此時的京劇現代戲仍然在探索其最新形式。

《海港》的創排經歷了京劇現代戲、樣板戲這兩個階段，其最終完成時，樣板戲已邁入第三階段。

京劇現代戲—第一批樣板戲—第二批樣板戲—第三批樣板戲
《紅燈記》   《智取威虎山》    《海港》       《杜鵑山》
轉板              轉調              主導動機       特性音調

此後，中西混編的樂隊在西式劇場中摸索出獨特的伴奏形式，戲曲逐步完成交響化的配樂……這一系列的成功不僅是

《海》劇十年修改的貢獻，也是西式無產階級政治理論最終融入中國「花部」文化的標誌。

進入新時期，「人民民主專政」在政治上的失敗，令《海》劇成為「替罪羊」。由張春橋傳達的「將錢守維做敵我矛盾處理」的文藝指示被無限放大。錢守維的塑造被認為是某種鐵證，指認文化大革命要在人民內部強行劃分敵我矛盾。

「人民」這個政治性主體的內部矛盾及其舞台上的象徵形式也被徹底抹去。《海》劇既見證了文化大革命將工人階級樹立為樣板的努力，其不再復排的命運（截止至本書出版時），又預言了文革結束後「工人國家的挫折和代表性的斷裂」<sup>92</sup>。

---

92 汪暉：〈代表性斷裂與「後政黨政治」〉，《開放時代》，2014年第2期。

## 第二節 復調的文化大革命

### 一、「格調」的飽和

1962年初，林彪在「七千人大會」上的發言曾給戚本禹留下深刻的印象。林彪手裡拿著幾張稿紙，可他並沒有照著稿紙來念，聲音非常洪亮，一點也沒有生病的樣子，而全場鴉雀無聲。<sup>93</sup>與文革前的林彪形成鮮明對比的，是1969年新中國成立二十週年國慶大閱兵的記錄影像中的林彪。天安門城樓上，林彪正在讀稿。冗長的文革教條，語調病病殃殃。林彪發言後，鏡頭中閃過江青的笑臉。畫面中的她正注視著八個樣板戲的遊行彩車依次自天安門前駛過。由主要演員扮演的英雄人物在以劇目為單位的彩車上做形體和聲樂展示。江青腦中也許正在回放文革初期工農兵英雄人物占領舞台的艱難，抑或盤算著樣板戲電影的拍攝工作。

七十年代初，樣板戲的形式由於被過度複製而瀕臨飽和。全國各地移植樣板戲，出現了維吾爾語的十二木卡姆《紅燈記》這樣蔚為奇觀的實驗作品，以及許多從未留下影像的少數民族樣板劇目，如藏戲《紅燈記》。還有用聯曲體的湖南花鼓戲和「二人轉」發展而成的東北吉劇來移植板腔體的京劇；移

---

93 戚本禹：「我對林彪的那個講話影響特別深。當時我就在現場聽的。他的講話要比後來印發的文字要精彩得多了。林彪上來就說，不是主席犯錯誤，是我們犯了錯誤。凡事我們離開了主席，我們就犯錯誤。不信，你們自己去查一查，有哪件事主席沒有說過，我們沒有照著做就是了。主席後來問羅瑞卿，你講得出這樣的話嗎？」見《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016年，第236頁、第260頁。

植自京劇的越劇《磐石灣》；移植自京劇的蘇州評彈《杜鵑山》（其中用「表演唱」代替「說唱」）……這些移植在當時就有不少爭議，工農兵觀眾不買帳，評論者也詬病其在內容上的雷同：

配樂的材料離本劇風格較遠，見三說三，見四說四；英雄犧牲用〈國際歌〉，想起黨用《東方紅》，見到解放軍用《三大紀律八項注意》；滬、淮、越劇的音樂伴奏存在著用的樂器越來越雜，劇種本身伴奏特色發揮不夠的問題。<sup>94</sup>

這些作品在音樂上違反了樣板戲創作的根本原則，即從本劇種的實際情況出發大膽創新。巴丟談到勳伯格的「無調性音樂」在西方的遭遇時，指出現代派音樂在七十年代末期的飽和態：「其『身體』能力，即將它們自己印刻在作品層面上的能力，逐漸受到了限制。我們已經不能再在其中發現『有意思的』格局、有價值的變革。於是，無限主體觸及到極限。」<sup>95</sup>如何理解樣板戲向地方劇種移植中產生的「腔詞不協」？任中敏談詞曲「意境」時引用周濟所言：「初學者求有寄託，有寄託則表裡相宣，斐然成章；既成格調，求無寄託，無寄託則指事類情，仁者見仁，智者見智」。「寄託」為清代常州詞派

94 〈音樂觀摩評論組對戲曲音樂的一些意見（1975年10月20日）〉，《文化簡報》第36期，上海檔案館B172-2-86-2-117。

95 巴丟著，藍江譯：《音樂事件的十三個命題》，見 [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_542ef2b20102vw8o.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_542ef2b20102vw8o.html)，2017/3/29 查閱。

周濟（1781-1839）的詞論。<sup>96</sup>「寄託說」亦道出樣板戲興衰的必然規律。「三個突出」的「格調」及其新程式是為了召喚「英雄與人民的辯證統一體」。當「三突出」的「格調」由原來的音樂戲劇創作原則衍生為其他劇種或藝術門類的金科玉律，由於新形式的「格調」本身已經包含的「寄託」，因此，「格調」便會飽和。從觀演層面，無限的衍生品必然會令觀眾對最初的樣板戲產生排斥或逆反心理，也就無法繼續發揮「化人」、「新人」的作用了。

1969年4月，標誌「團結」的「九大」召開了，中央文革小組和革委會等文革臨時機構走進了歷史，被替換為文革派和老幹部「復調」共存的中共中央。

復調音樂（polyphony）是與主調音樂（homophony）相對應的概念。主調音樂織體是由一條旋律線（主旋律）加和聲襯托性聲部構成的。復調音樂是由若干（兩條或兩條以上）各自具有獨立性（或相對獨立）的旋律線，有機地結合在一起（同時結合或相繼結合）出現，協調地流動，展開所構成的多聲部音樂。不同旋律的同時結合叫作對比復調，同一旋律隔開一定時間的先後模仿稱為模仿復調。

文革中期，樣板戲擁有了絕對權威。全民皆唱樣板戲，民間也湧現了「戲仿」（parody）的形式。例如，1969年，全國各地出現過不少「黑劇團」，其成員為青工、學生和社會青年，在南方演出達百次。據記載，這些「黑劇團」「以唱革命樣板戲、跳革命舞為幌子，大唱舊戲曲、黃色歌曲，甚至

---

96 念述：〈試談周濟《介存齋論詞雜著》〉，《文學遺產》增刊第9輯，1962年，第104頁。

跳扭擺舞」<sup>97</sup>「化妝的像過去的越劇演員，服裝豪華，油腔滑調」。<sup>98</sup>

1969年8月，在為期兩年的「清查五·一六」運動中，江青提出了「保衛樣板戲」的口號，這是要在過度複製中穩固教育革命和文化革命的成果，但也引發了地方機構對文化事件的應激性處理。例如，在上海郊區，講《智取威虎山》故事的民間藝人被樹立為「破壞樣板戲」的反面教員遭到批鬥。1970年4月，某黑劇團的主要成員被作為現行反革命論處，執行死刑。<sup>99</sup>

1969年9月18日，毛澤東在杭州聽了改革越劇《紅燈記》的唱段後說，不贊成把越劇改得不像越劇。各個地方劇種要有自己的特色。<sup>100</sup> 1972年7月30日，毛澤東在中南海住處接見《龍江頌》的女主角李炳淑時說：

現在劇太少，只有幾個京劇，話劇也沒有，歌劇也沒有。以前說人家演樣板戲是反樣板戲，我說不要那麼講嘛，要允許人家有一個學習的過程，只要臉上不抹白鼻梁就行了。樣板戲能有幾個人看，大家都演了，看的人就

97 《關於「白毛女」黑劇團情況的調查》，上海檔案館，B246-2-392-031。

98 《化工局文娛小分隊搞得烏煙瘴氣》，上海檔案館，B246-2-392-017。

99 吳孟慶：〈40年前的所謂「破壞革命樣板戲」事件〉，《世紀》，2010年第1期。

100 《毛澤東年譜（1949-1976）（第六卷）》，中央文獻出版社，2013年，第267頁。

多了。<sup>101</sup>

作為中央文革小組在文革爆發前後種種文化政治的「復調」，文革中期的社會生活中，無論造反派、保守派，部隊、幹部還是群眾，都湧現出許多向中央越級告狀和寫「效忠信」的行為。

林彪叛逃後，軍委辦事組終止了工作，文革時期被迫處於「邊緣」的「亭子間派」和「山頂派」再次返回「中心」。官復原職後，他們開始複製文化革命的形式，做新的政治布局。1975年成立的政策研究室由鄧小平主持，他通過多種方式說服了文革時期文化系統的意識形態工作者、文化名人及其家屬（包括張天民、謝鐵驪、李德倫、張伯凡、姚雪垠、周海嬰、錢韻靈等在內）。<sup>102</sup> 國務院政研室利用《毛澤東選集（第五卷）》的編輯工作為契機，首先推出了「百花齊放」和「推陳出新」之爭，接著又利用新一輪的「部隊文藝紀要」反對由時任文化部部長于會泳提出的「三突出」原則……限於篇幅，本書暫不詳述，只舉一例，說明這一時期文化事件背後的政治動員。

據政研室的胡喬木回憶，1975年，冼星海和聶耳去世週年之際，在中央人民廣播電台工作的陳蓮建議冼星海夫人錢韻玲就紀念冼星海一事給毛主席寫信，此事預先同國務院政研室的于光遠和胡喬木通過氣。冼星海的遺孀錢韻玲答應向毛主席

101 《毛澤東年譜（1949-1976）（第六卷）》，中央文獻出版社，2013年，第443頁。

102 《胡喬木傳（下）》，當代中國出版社，2015年；《鄧力群自述：十二個春秋》，大風出版社，2015年。

寫信提出這個建議，這封信由陳蓮本人代為起草。陳蓮找了當時「創辦」的負責人之一李德倫，讓他出面，通過國務院政研室，運作紀念冼星海和聶耳的音樂會。「創辦」屬於 1973 年成立的「文藝創作領導小組」，這個小組的組長是于會泳；成員：浩亮、劉慶棠、謝鐵驪、李德倫。其下轄辦公室簡稱「創辦」，辦公地址位於禮士胡同 129 號，主要成員有呂韌敏、胡可、張伯藩、馬少波。舉辦這場音樂會的目的，是為了針對于會泳領導的文化部和張春橋主持的國務院。<sup>103</sup> 六十年代，陳蓮還是中央音樂學院音樂學系學生，其母是北京電視台副台長孟啟予。「古為今用，洋為中用」的批示正是毛澤東在回覆她的來信時做出的。<sup>104</sup> 據我對時任中央音樂學院教師盛禮洪的採訪，陳蓮所在的班級絕大多數是廣電系統的高幹子女。<sup>105</sup> 文革爆發前夕，陳蓮曾多次向高層反映情況。例如，據瞿希賢整理的江青指示，陳蓮曾建議舉行亞非拉音樂節。<sup>106</sup> 文革爆發後，陳蓮加入「北京公社」派。據李德倫回憶，此為「砸三舊派」，即「天派」。<sup>107</sup> 文革期間，陳蓮在中央音樂學院貼大字報發表江青文藝指示，成為鋼琴協奏曲《黃河》的發端。1968 年 10 月，殷承宗在中央音樂學院二樓看到陳蓮的大字報，文

103 《胡喬木傳（下）》，當代中國出版社，2015 年，第 452 頁、第 458 頁。

104 孫國林：〈毛澤東「古為今用，洋為中用」批示的來龍去脈〉，《黨史博采》，2010 年 11 月。

105 據我於 2016 年 7 月 13 日在北京對盛禮洪的採訪。

106 〈江青同志關於音樂工作的重要指示〉（1965 年 1 月 14 日），見首都紅代會中央音樂學院北京公社主編：《東方紅》。

107 羅筠筠：《李德倫傳》，作家出版社，2001 年，第 388 頁。

中提到江青在 1964 年 11 月對她說的話：「《黃河大合唱》很有氣勢，可以寫成鋼琴協奏曲。」殷承宗因為恰好有鋼琴伴唱《紅燈記》的經驗，便給江青寫信，提出把《黃河大合唱》改成鋼琴協奏曲。江青批覆說：很好。《黃河大合唱》可以留曲不留詞。<sup>108</sup>也正是由於熟知江青這個回覆，陳蓮在她代筆錢韻玲的信中，堅決要求公演《黃河大合唱》的同時必須唱原詞。<sup>109</sup>

據鄧力群回憶：陳蓮建議為冼星海和聶耳舉辦音樂會的信寄到中南海後，立即經過鄧小平送給毛主席。毛主席的批示又火速印發在京中央委員。對此，「四人幫」提出兩點：一個是會議的橫標，不能寫紀念人民音樂家聶耳、冼星海，只能夠寫聶耳、冼星海逝世多少週年音樂會。另外一個是演出地點，計畫在民族文化宮演出一、兩場以外，到首都體育館演出一次。計畫送到國務院，張春橋不同意。李德倫找到鄧力群，鄧建議他再向胡喬木反映。<sup>110</sup>拉鋸了幾個回合，音樂會最終成功舉辦。

還有一則史料更鮮為人知。文革前夕，陳蓮與鄧林（鄧小平的女兒之一）是中央音樂學院附中的同學。<sup>111</sup>文化官僚的子女和中共高層的子女在文化大革命前後的聚散本身值得深入探

108 中國唱片有限公司出版《中央樂團四十年（1956-1996）代表錄音作品集》的說明書。

109 吳犇：〈同陳蓮女士的一次會面〉，見 <https://www.douban.com/note/730938131/>，2019/9/27 查閱。

110 《鄧力群自述：十二個春秋》，大風出版社，2015 年，見 [http://www.60nd.org/Article\\_Print.asp?ArticleID=553](http://www.60nd.org/Article_Print.asp?ArticleID=553)，2017/5/26 查閱。

111 周志興：〈照片中的深情〉，見 <http://www.21ccom.net/articles/history/xiandai/20140924113705.html>，2016/7/14 查閱。

討。文革十年期間，毛澤東在延安批評過的「山頂派」和「亭子間派」只是短暫地退出了政治舞台。簡言之，文革後期，「右傾翻案」的風起之處與文化大革命的爆發，在人事上有重疊之處，恰如西洋作曲法中的「模仿復調」。具有文化政治背景的高幹子女將背景作為資本，凝聚成一股新生力量。他們起到了普通出身的意識形態工作者無法起到的作用。文革前夕的「調查風」變形成為「緊跟風」。

「山頂派」和「亭子間派」的老幹部們恢復工作後，軍、幹、群「三結合」的文革組織方式也吸納了業務能力強的專業人才，以及文革初期「造反派」中善於政治投機的「弄潮兒」。此外，利用特權「走後門」、「拉關係」等文革前的弊病也部分恢復了。

在文化宣傳領域，由於對文化革命的不斷模仿，由「路線鬥爭」引發的「無產階級認同」逐漸飽和。文革末期，在文革派和老幹部組成的、「復調」結構的權力中心，重新做「敵友區分」有其必然性。魯索（Alessandro Russo）考察了1975年毛澤東與鄧小平的理論交鋒，指出毛希望提出對資產階級法權的理論探討，重新鞏固文化大革命的合法性，而鄧小平則將辯證法論述為「不確定性」，把理論的「論辯」顛倒為「整頓」。<sup>112</sup>文革末期的「整頓」其實是「十七年」期間的運動政治的「擴大化」和文化大革命時期的「四大自由」的復調形式。正是由於文化革命和「去政治化」的文革複製品的並存，1975年前後，以階級鬥爭為形式，毛的「敵友」辯證法觸到

---

112 Alessandro Russo. *Cultural Revolution and Revolutionary Culture*, Duke University Press, 2020, p.183.

極限、到達頂峰。恰如邁克·達頓所言：

1975 年，在「以階級鬥爭為綱」的「四人幫」實行「無產階級專政」的時期，任何官僚部門都是階級鬥爭激化的場所。實際上，正是這些官僚部門催生了「缺乏協同能力的公共服務機構」，從而招致了修正主義者的攻擊和新生資產階級的幽靈。<sup>113</sup>

上述政治趨勢的象徵形式，從七十年代前半葉各個地方劇種對樣板戲的過度移植中可見一斑。樣板戲固然刺激了其他藝術體裁的推陳出新，「三突出」原則和京劇程式也反過來限制了地方形式的百花齊放。當「禮樂」本身包含了「花部」，那麼一個複製出來的「花部」必然會替代原來的「花部」，「反諷」和「戲仿」那個覆蓋了廟堂和民間的「禮樂」。換言之，藝術形式始終處於樣板／非樣板的框架中，很難獨立地「推陳出新」。

在政治上，「三結合」的文化革命機構試圖超越「五四憲法」中確立的國家主席與官僚系統互相制衡所形成的「均勢」，卻無法排除文革前夕為了打破「同一化」而採取的臨時措施。這些措施被一度遭到「奪權」的文化保守派的子女們循環利用。這一批「少爺小姐」共同反對文化革命的「樣板」，以西方現代主義先鋒派的面貌出現，這是後話。「右傾

---

113 Michael Dutton. *Passionately governmental: Maoism and the structured intensities of revolutionary governmentality*, Postcolonial Studies, Vol.11, No.1, p.103, 2008.

翻案風」是文化大革命最初的「復調」，二者形式雷同、內容相反。毛澤東去世後，文化革命的內容和形式將被徹底「去政治化」，而「文化革命派」將會成為「淨化」新時期的某種「替罪羊」。

毛澤東預見到了「格調」的循環複製對文化革命的負面影響。從美方解密資料可見，1969年1月31日，尼克松就從基辛格處獲知：波蘭有關方面認為，中國政府對蘇的敵意要甚於對美，有恢復邦交的可能性。次日，尼克松對基辛格表示，要盡可能地、非公開地為中美恢復邦交製造條件。<sup>114</sup>毛澤東對中美建交問題的思考與中蘇交惡確有聯繫。早在1957年2月，在〈正確處理人民內部矛盾〉的會議發言中，他就為破除美蘇兩極格局做過長遠部署：

對中美建交，我以為遲幾年好，比較有利些。美蘇建交經過17年，我們打算18年，也許還長些。這樣，我們可以把房子打掃乾淨。<sup>115</sup>

從1949年往後推十七年，恰好是1966年。1966年成為毛澤東在政治道路規劃中一個重要的時間點。遵循他在1957年的思考，發動文革可以看作是「打掃房子」，要將「我們裡

<sup>114</sup> Memorandum from president Nixon to his assistant for National Security Affairs (Kissinger), Washington, February 1, 1969. See Foreign Relations Volume XVII, China 1969-1976, DEPARTMENT OF STATE PUBLICATION, p.62.

<sup>115</sup> 《楊尚昆日記（上冊）》，中央文獻出版社，2001年，第278頁。書中將毛澤東發言誤放在1957年1月27日，應為2月27日。

頭的他們，就是資產階級中的許多人，民主黨派中的許多人，還有地主階級……我們要把他們消化掉……要把地主、資本家變成工人」<sup>116</sup>。1970年，天安門城樓上，毛澤東與斯諾並肩交談。此時，「打掃房子」的國內任務已階段性地完成。全國人民歡呼文化大革命勝利的時刻，毛澤東正通過斯諾向美國政府釋放善意，召喚總統尼克松的訪華。

毛澤東將中國從中蘇論戰帶入了中美建交，外交政策的「轉調」與樣板戲的「洋為中用」表裡相宣。基辛格回憶七十年代的中美交往時說：「每次對中國的訪問都像是一齣認真排練過的戲，什麼都不是偶然的，然而一切又顯得那麼自然……中國人說的每一句話都是拼板遊戲中的一塊，儘管一開始我們這種簡單的頭腦沒有看清整個圖案。」<sup>117</sup>在尼克松回憶錄中，毛澤東的詼諧談吐之中夾帶有一些暗示和主題，猶如瓦格納歌劇的序曲，需要加以發展才能顯示出它們的意義。<sup>118</sup>基辛格又援引尼克松的回憶說道：

後來，我慢慢琢磨毛澤東的談話有好幾層意思，就像紫禁城內的庭院，一個比一個深地套著，除了比例略有變化以外沒有什麼區別，而他最後的那個意思只有在長時間思考以後才能從總體把它抓住。

從樣板戲的角度，美國政治家所體察到的外交藝術恰如于

116 《楊尚昆日記（上冊）》，中央文獻出版社，2001年，第278頁。

117 亨利·基辛格著，范益世等譯：《白宮歲月：基辛格回憶錄（第四冊）》，世界知識出版社，1980年，第10頁。

118 同上註，第16頁。

會泳首創的「成套唱腔」——將這作為中國的外交策略，無疑是深諳文化政治之「和聲對位法」的「作曲家」毛澤東的總體構思。

## 二、「中立和絃」：英雄崇拜

文化大革命是一部多場次、多視角、跨區域、跨階級的群眾運動。這一章節將在文藝形式的考察上開展對運動形式的分析，闡述文化革命向文化大革命過渡的必然性和可能性。

在樣板戲創作中，「音樂形象」是塑造英雄人物的關鍵。據沈利群（《智取威虎山》的音樂設計）回憶，「音樂形象」最初是于會泳的講法。6 4 這個主題是為了表現楊子榮果斷的性格。外部動作是可見的，演員的唱法是內在的，它跟戲劇的內容、人物的遭遇緊密結合。<sup>119</sup> 在《智取威虎山·胸有朝陽》唱段中，于會泳更嫻熟地運用了這一手法。他將「東方紅，太陽升」5 5 6 | 2 - | 1 1 6 | 2 - | 中後一句「太陽升」的下行音階1 1 6 放到二黃的調式上。「太陽升」中「陽」字恰好與「胸有朝陽」的尾字相同，遂以詞面「就字」

119 據我對沈利群的訪談。沈利群（1932-），上海人民藝術劇院國家一級作曲。1948年奔赴解放區參加革命，後作為南下幹部到上海開展群眾文藝工作。1961年，畢業於上海音樂學院作曲系，後任上海人民藝術劇院作曲，為話劇《珠穆朗瑪》等，電影《三笑》（1963年香港長城）等作品作曲，六十年代中期作為主創人員之一參加了現代京劇《智取威虎山》、《龍江頌》、《閃閃的紅星》，交響樂《智取威虎山》等樣板戲的音樂創作，器樂作品包括二胡改編曲目《賽馬》、《紅旗渠水繞太行》等。

為契機，做出了音樂的「轉調」（modulation）。利用「轉調」技術，京劇第一次不動聲色地融入了象徵毛澤東的「特性音調」<sup>120</sup>。換言之，有了毛澤東的「音樂形象」，「轉調」手法才能毫無障礙地被京劇所吸收。

「轉調」（modulation）須借助「橋梁」，「中立和絃」（pivot chord）即原調和新調之間的媒介。中立和絃又譯作樞軸和絃或中心和絃，本書採用了羅忠鎔在 1973 年的譯法。<sup>121</sup> 羅忠鎔是一位交響樂作曲家，文革期間他將這一術語翻譯為「中立和絃」，我認為具有特殊的象徵意義。「中立」與「樞軸」，前者雖較為冷僻，但更符合譯者希望超越「派性」的譬喻。因此，本書採取了羅氏「中立和絃」的譯法。延安時期，從塑造「帝王將相」向塑造「士大夫英雄」過渡，有賴於「過門」。六十年代，為了改變戲曲只演歷史（古代和現代）不演今天（當代）、只樹精英不樹群眾的面貌，又須構思新的「中立和絃」：它既要離開「原調」（大、洋、古），又必須包含「新調」的要素（工農兵文藝），以便向塑造工農兵英雄的無產階級文化過渡。「大寫十三年」劇目是文化革命的「新調」。從樣板戲的技巧看，「轉調」的成功有賴於「音樂形象」的塑造；從樣板戲的歷史看，「革命史詩」向「大寫十三年」過渡時，是毛澤東的「音樂形象」行使了「中立和絃」的作用。

另外，樣板戲的導表演手法，在美學上借鑑了西方現實主

120 樣板戲中的「特性音調」是瓦格納歌劇中的「主導動機」的中國形式，它只服務於主要英雄人物。

121 阿諾德·勳伯格著，羅忠鎔譯：《勳伯格和聲學》，上海音樂出版社，2007 年。

義的典型人物論，又傳承了舊戲自有的假定性原則。假定性決定了演員需要在規定情境中思考，對事件採取「判斷－決定－判斷－決定」的處理手法<sup>122</sup>，強調表演的正反論辯。從樣板戲的導表演理論考察文化大革命，後者是在一個政治規定情境中發生的，新與舊、官與民、主流與異端、中心與邊緣等多組矛盾不斷辯證統一的過程。在「共產主義假設」的規定情境中，毛澤東對六十年代的文化、政治和經濟也採用了相似的處理手法，即「實踐論」中「實踐－理論－實踐－理論」的同一性辯證。從事舞台相關工作的人都清楚，台上一切看似即興的細節其實都處於主創團隊的嚴格控制之下。如同劇場觀演，中央文革小組與群眾的互動有偶然性，也有必然性。這樣的政治原則反過來造成了樣板戲的形式：一方面，今人從舞台上觀看自己的過去和現在，另一方面，藝術創作者又採取非寫實的表演手段召喚未來應有之新人。由此，樣板戲從人物到情節都極具寓言性和象徵性。

以上理論和實踐，是樣板戲的藝術形式留給文革研究的一把「鑰匙」。

文化大革命開端於對象徵形式的革命，而象徵形式本身是夢境和戲劇的支撐性結構，這也解釋了為何許多文革親歷者在口述中出現「夢」和「戲」等關鍵字。文革的爆發、高潮和結束都有極其鮮明的象徵形式，體現了激進性和妥協性的辯證統一。無產階級文化必須借助上述過渡形式才能最終超越過渡階段。它不斷揚棄視聽造幻的認同政治和與宗教同構的英雄崇拜。舞台上的人民英雄在「不破不立」的文化大革命中更新了

122 藍天野、羅琦：《煙雨平生藍天野》，三聯書店，2014年，第146頁。

舊的「造神」技術，最終通過召喚「新人」超越「造神」。

革命禮樂（樣板戲）的象徵體系，正如〈國際歌〉中所唱「團結起來到明天」，在某種程度上近於耶穌的誡命：彼此關愛。「誰來跟我而不恨自己的父母、妻子兒女、兄弟姊妹，不連自己的生命也恨的，就不能做我的門徒。凡不背起自己的十字架來跟從我的，都不能做我的門徒。」（《路加福音》14：26）<sup>123</sup> 中世紀宗教劇和樣板戲都試圖描繪聖人（革命者）皈依（入黨）、犧牲和人民群眾在對抗自然的勞動（戰天鬥地）中創造的人間奇跡。大躍進時期，文藝用非寫實形式直接描繪烏托邦的河山畫卷；文革時期的樣板戲塑造社會主義「聖人」（「新君子」），而非人文主義繪畫「縱深」圖景中的庸人。若將樣板戲看作 20 世紀社會主義時期的「宗教劇」，那麼，這些劇目是共產主義事業以「未完成」召喚「完成」的象徵形式。由此，文革的文本總是強調社會進步的背後需要一代又一代的精神接力。這種象徵形式恰與毛澤東的政治實踐的連續譜表裡相宣。《紅燈記》中「革命的三代人」將「士」的忠君之道轉換為「人民抗戰」中無產階級的階級情誼。持無神論的人民英雄不信生死輪回，但烈士們的生命將以精神的形式在無產階級的事業中得到延續。《杜鵑山》中的老旦有段「韻白」：「我兒子死了有孫子，孫子死了還有大家」。文革末期的一部描繪青年工人反擊「走資派」的電影《青春似火》中的插曲這樣唱道：「根深葉茂迎風長，一浪一浪向前方」。種種文詞的「寄託」，與革命的「連續譜」如出一轍，用「接力」創造「光明」。

---

123 馮象譯注：《新約》，牛津大學出版社，2010 年，第 165 頁。

因此，京劇現代戲與文化大革命都是「過門」。文化大革命試圖以「四大自由」為形式，通過「奪權」的象徵行為對革命群眾開展思想教育。「三結合」的革委會以最小的代價聯合不同派別，將「不是請客吃飯」的革命替換為「登台唱戲」的群眾大會，對當權派採取「治病救人」形式。

同理，六十年代，《紅燈記》、《智取威虎山》等第一批樣板戲中，以腔詞和舞蹈為手段的人物塑造並非要使政治回到19世紀之前的所謂「自然狀態」中去，而是走向一種新的「同一性」。毛澤東對孔子的看法是辯證的。宋儒理學中有一部分是對中國社會必然的認識，而毛澤東在晚年顯然是要對其進行破除和改造的，所以才有批林和批孔的理論聯想。由此，需要借用「英雄崇拜」掀起對國家機器的政治運動。《海港》、《龍江頌》等第二批樣板戲中，主創者通過西洋音樂的「轉調」手法，在沒有「魅力領袖」的舞台上塑造人民群眾自己的英雄，在形式和內容上對「英雄崇拜」逐步揚棄。「只有在無映像時才能思考全部對象」。<sup>124</sup>「三突出」恰恰是對線性透視的改造利用，將精神從處在實現狀態的物質需要的第一性中解放出來。第二批樣板戲作品的情節和唱詞中強調要對「兩類矛盾」做區分，這些內容展現了毛澤東解決階級鬥爭在實踐上的矛盾的理想範式，是綱領式規範和敘述性歸納的辯證統一體。如毛澤東所言：

馬克思列寧主義並沒有結束真理，而是在實踐中不斷地開

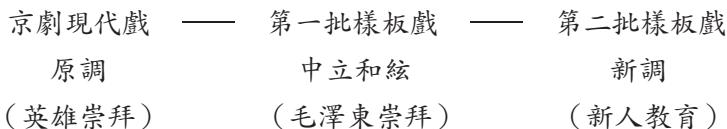
---

124 阿多爾諾著，張峰譯：《否定的辯證法》，重慶出版社，1993年，第205頁。

闢認識真理的道路。

實踐、認識、再實踐、再認識，這種形式，循環往復以至無窮，而實踐和認識之每一循環的內容，都比較地進到了高一級的程度。<sup>125</sup>

若將樣板戲中的西洋作曲法放入共產主義同一性的「波動」之中，那麼，從象徵形式的角度，第一批樣板戲的「英雄崇拜」是文化革命的「舊調」，是「同心圓連續譜」的「下行」；第二批樣板戲的「接班人教育」是向「新調」的「上行」。文革並非以封建禮樂號召群眾復古忠君，樣板戲從不宣揚對領袖的愚忠。然而，即便是工農，也是由單個的、具體的典型人物組成的，必須有一位模範作為「再現」的映像。是群眾的「毛澤東崇拜」實現了中國文化從「禮樂革命」向「革命禮樂」的新舊過渡。



毛澤東在天安門城樓上接見一千多萬名自全國各地蜂擁而來的紅衛兵，這是 20 世紀的「毛澤東時刻」，「毛澤東崇拜」也到達最高潮。與所有演出活動一樣，群眾運動需要物質保障。從經濟、文化和政治角度考察毛發動文化大革命所做的

---

125 毛澤東：〈實踐論〉，《毛澤東選集（第一卷）》，人民出版社，1991 年，第 296-297 頁。

準備工作，大致分為三部分：一是中央當時具備了物質條件。1963 年至 1965 年，全國基本不再搞「包產到戶」，農業總生產值每年平均增加 11%，中央才能夠免費向一千多萬來京人口提供衣食住行。文革初期，建立新「同一性」的過程中，社會上出現了維護舊「同一性」和反「同一性」這兩種傾向，這兩種勢力都舉「毛澤東思想」為旗號。二是部隊的支持。「毛澤東崇拜」並非由毛澤東自己發起的。早在 1964 年，周恩來聯合部隊製作的歌舞史詩《東方紅》和林彪在部隊內部發行的「紅寶書」（《毛主席語錄》）都是「轉調」的標誌。唯有在部隊的支持下，毛澤東得以發動青年幹部和基層群眾對「十七年」顛撲不破、鐵板一塊的「同一化」及其既得利益者做出批判。部隊在文革各個時期作用不同。部隊看似凌駕於意識形態工作者，是他們的管理者，實際也為後者服務，為文化生產提供保障。1972 年 8 月，根據《關於三支兩軍若干問題的決定（草案）》，「支左」軍人可以「脫軍裝」，就地擔任幹部。在樣板團，軍人與黨委逐漸同一化，軍代表的作用相當於黨代表。<sup>126</sup> 三是「意識形態工作者」的積極性。作為文化運動，文化大革命需要足夠的技術支持。「奪權」階段，樣板戲劇組的主創紛紛宣布「造反」。1966 年 7 月，《智取威虎山》劇組進京。上京造反派的三人小組成員之一、主演童祥苓返滬後，找來沈利群商量，想在唱詞中多寫一些毛澤東思想。二人隨後找到了那時被關在上海音樂學院「牛棚」的于會泳，三人碰頭，臨時搭班現場修改了唱詞，將「黨的話是真理永放光芒」這一句改為「毛澤東思想永放光芒」。由此可見，樣板戲中的

---

126 據我於 2015 年 3 月 26 日在北京對呂韌敏的訪談。

「毛澤東崇拜」並非自上而下的指示，而是文革中的樣板團成員出於新的政治覺悟做出的即興發揮，將他們對毛澤東的情感從心中傳達到了唱詞中。<sup>127</sup>〈實踐論〉中的知行統一觀，即「實踐、認識、再實踐、再認識，循環往復以至無窮，實踐與認識的辯證統一」<sup>128</sup>在樣板戲的不斷修改中發揮了重要作用。

五十年代，毛澤東曾反對原創新歌劇《長征》將他自己的形象直接搬上舞台的做法。樣板戲舞台上沒有毛澤東上台的場面。部隊戰士背誦《毛主席語錄》時的情感在劇場中化作了唱念和道具。《海港》的舞台布景中有毛澤東像，方海珍、江水英手中有「紅寶書」，這些都不難做到。最難的是于會泳所做的，用西洋轉調手法將「東方紅」曲調融入「二黃」板式。在樣板戲中，政治融入音樂，而非凌駕於音樂之上。歌頌毛澤東的腔詞和旋律，情通理順、毫不做作。文革時期的「個人崇拜」，正如恩格斯所言：

現在比以往任何時候都更需要用精神手段去控制人民，而影響群眾的首要的精神手段依然是宗教……必須為人民保存宗教。這是使社會不致完全毀滅的唯一的和最後的拯救手段。<sup>129</sup>

巴丟指出，對毛澤東的「個人崇拜」歷來遭到嘲笑，但很

127 據我於 2015 年 11 月 28 日在上海對沈利群的訪談。

128 毛澤東：〈實踐論〉，《毛澤東選集（第一卷）》，人民出版社，1991 年，第 290-291 頁。

129 恩格斯：〈1892 年英文版導言〉，《社會主義從空想到科學的發展》，人民出版社，1997 年。

少有人問一問為什麼要舉起毛澤東的旗幟。客觀上，是革命青年的「毛澤東崇拜」衝破了原本堅不可摧的「國一黨體制」。毛澤東向身分和地位最底層的群眾發出了「炮打司令部」的號召，用無產階級的歷史意識喚起了大多數「中間人物」的政治覺悟。他在發動文革時，遇到巴丟所說的「聖保羅問題」，需要調動類似宗教的「普遍特殊性」予以解決。「接見紅衛兵」是一個極具劇場性但又超越了古今中外各種劇場性的時刻。

丹尼爾·里斯在研究「崇拜毛」的專著中論及，希特勒政權也將個人崇拜作為一種權宜之計，強調國家社會主義的科學性。<sup>130</sup>卡里斯馬式領袖所統治的「雙重國家」中「英雄崇拜」之悖論，布萊希特的《伽利略傳》也曾清晰呈現：

安德烈亞：沒有英雄的國家是多麼不幸啊！伽利略：不。  
需要英雄的國家是不幸的。<sup>131</sup>

巴丟描述聖保羅時，採用了先知、哲學家和使徒這三類不同角色。作為「使徒」的毛既不是先知（猶太人），也不是哲學家（希臘人）；因為「受到感召成為使徒的」也不必非是基督的夥伴和事件的見證者，而是自發的，以「挑戰那些以自己的身分和所見所聞的名義，自稱是真理的擔保者的人」。作為例證，當毛澤東談到他接見紅衛兵的動機時說：「他年輕時候

130 丹尼爾·里斯著，秦禾聲等譯：《崇拜毛：文化大革命中的言辭崇拜與儀式崇拜》，香港中文大學出版社，2017年，第219頁。

131 布萊希特著，丁揚忠譯：《伽利略傳》，河南人民出版社，1980年，第110頁。

在廣州見過孫中山，他對孫中山很尊重，他這一輩子做事情都要對得起孫中山。列寧去世得過早，在蘇聯的青年人中見到過列寧的人不是很多。所以他希望能讓更多的年輕人見到他，將來好繼承老一輩的事業，革命到底。我們將來的希望就在這些年輕人的身上。他們見到了我，也不會忘記我的，會去研究我的。」<sup>132</sup> 1970年，毛澤東對斯諾總結了他對「個人崇拜」的看法：

（文化大革命）那個時候黨權、宣傳工作的權、各個省的黨權、各個地方的權，比如北京市委的權，我也管不了了。所以那個時候我說無所謂個人崇拜，倒是需要一點個人崇拜。現在就不同了，崇拜得過分了，搞許多形式主義，比如「四個偉大」，「Great Teacher，Great Leader，Great Supreme Commander，Great Helmsman」（偉大導師，偉大領袖，偉大統帥，偉大舵手），討嫌！總有一天要統統去掉，只剩下一個 Teacher，就是教員。<sup>133</sup>

這樣聽來，被巴丟視作「反辯證法的聖保羅」似乎不是毛的真實寫照。<sup>134</sup> 毛澤東既不是民族國家意義上的「國父」，也不是「反辯證法的聖保羅」，而是經由「五四憲法」確立的、

132 《戚本禹回憶錄（下）》，中國文革出版社，2016年，第469頁。

133 〈毛澤東與斯諾的談話（1970年12月18日）〉，中共中央文獻研究室編：《毛澤東年譜（1949-1976）（第六卷）》，中央文獻出版社，2013年，第357頁。

134 阿蘭·巴丟著，董斌孜孜譯：《聖保羅》，灘江出版社，2014年，第54頁。

「知行合一」的「教員」。

所有唯物主義者必將面對的危機在於，觀念的主觀任意性也將成為權力當局的任意性，正如運動在各個階段隨時隨地可以被用於反運動的目的。法西斯主義對個人崇拜的運用便是這樣的。「毛崇拜」與「希特勒崇拜」之所以不能畫等號，只消聆聽主創者為第二批樣板戲中的工農設置的「核心唱段」。那些唱段利用「腔詞化人」開展階級教育，召喚取消了階級、城鄉差異的新天新地。毛既要反對「國一黨體制」封閉的、舊的同一性，又要預防無政府主義所引起的全國內戰。

邁斯納將文革放入法國大革命的視野下，發明了「文化大革命的熱月」的說法。他認為，文革階段完整的官僚階級本身並未形成，導致民眾未必清楚權力官僚化以及新精英階級形成的過程。因此毛澤東發動文革時早已規定了造反的限度和政治結局，而「造反的限度」來自毛對那個時期民眾理論認識的局限性。1968年7月，文化大革命的旋律「下行」之際，北京航空大學的造反派學生領袖韓愛晶向毛提問：「再過五十年、一百年，如果中國出現了分裂——你也說自己是毛澤東思想，他也說自己是毛澤東思想，出現了割據混戰局面，那我們怎麼辦？」毛澤東答覆道：

有文化大革命的經驗比沒文化大革命好，你們要跟人民在一起，跟生產者在一起，把他們消滅乾淨，有人民就行，就是把林彪以及在座都消滅，全國人民是滅不掉的，不能把中國人民都滅掉，只要有人民就行，最怕脫離工人、農民、戰士，脫離生產者，脫離實際……不要以為我們這些人有什麼了不起，有我們這些人在就行，沒有我們這些

人，天就掉下來了。<sup>135</sup>

在「四大自由」的氛圍中，群眾對一切被當作真理的概念的真偽進行討論，這些討論也包括對「毛澤東崇拜」的質疑。早在 1967 年，毛澤東就已經在中央文革小組內部指出「毛澤東崇拜」的限度。當文革群眾開始討論矛盾的同一性和鬥爭性關係問題的時候，群眾問：毛主席的思想是不是可以一分為二。一些說「可以一分為二」的人給抓起來了，說他們是違反毛澤東思想，理論依據就是〈矛盾論〉中「沒有鬥爭性就沒有同一性」這一句。戚本禹得知這一情況後，問毛澤東如何看待這一討論，毛答道：「我的思想為什麼不能一分為二啊？我的思想也是一分為二的。我今天這個看法，明天我的看法高於昨天的看法了，這就是我昨天的看法落後了。先進的打倒落後的了，怎麼不可以一分為二啊？把昨天的丟掉了，說今天的了，也是一分為二。統統放了，不准抓！」謝富治本來不願意抓這些人，知道這個情況後，馬上把抓了的都放了。<sup>136</sup>

戚本禹回憶五十年代《毛澤東選集》的修訂時，指出〈矛盾論〉是《毛澤東選集》三卷本中毛澤東親自改動最多的一篇文章，是對照 1937 年講課提綱重新修改補充過的。由陳伯達整理了引述自黑格爾、馬克思和列寧的一些話，對原文有大幅度的刪減和增補。其中，論述「矛盾諸方面的同一性和鬥爭性」一節中，毛主席原稿寫的是「沒有同一性就沒有鬥爭性」，陳

---

135 許愛晶（即韓愛晶）編著：《清華蒯大富》，中國文革歷史出版社，2011 年，第 184 頁。

136 據戚本禹於 2015 年 6 月 3 日的口述實錄。

伯達把它改成了「沒有鬥爭性就沒有同一性」。因為陳伯達懷疑主席此處是筆誤，所以田家英就將句子倒過來了。<sup>137</sup>

另據廣州中學造反派「井岡山公社」的發起人王希哲回憶，1968年，毛主席視察大江南北之後，他感覺對林副主席，對中央文革，對毛主席都不能盲從，因為「毛澤東思想也是一分為二的」，從此對文革有了新思維。<sup>138</sup>因此，地方文革中湧現的「新思潮」實際上是中央文革小組內部指示傳播之後的餘波。軍管時期，受到來自中心的「大民主」教育的造反派回到各個地區，有了鬥爭性，其勢必與強調「同一化」的地方部隊形成衝突。

上述歷史細節說明，包括紅衛兵運動在內的、全國性的「毛澤東崇拜」是過渡時期的某種應急方案，而文革最終要達成的同一性絕不僅限於此時此刻。作為前所未有的、以毛澤東崇拜召喚群眾的文化政治運動，文化大革命是新「同一性」框架下的、對「非同一性」的召喚、調動和聯合。

阿多爾諾說，人們可以看透同一性原則，但沒有同一性人們就不能思維。把同一性定義為自在之物與其概念的符合，這是罪孽。但不應簡單地拋棄同一性的理想。<sup>139</sup>信與不信、真與假、好與壞、多與少、資產階級和無產階級、社會主義和資本主義、民主和專制這些二元概念沒有中間地帶，但概念不過是

137 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016年，第63頁。

138 王希哲：〈「時光如濤蕩泥土，砥柱觸天立中流」——老王社長（王希哲）的自我簡介〉，中國國是論壇網 <http://politicalconsultation.org/>，2017/3/29 查閱。

139 阿多爾諾著，張峰譯：《否定的辯證法》，重慶出版社，1993年，第146頁。

人腦認識自然的中介，由思維和存在所決定；思維和存在並不是一次性完成的、直接「同一化」的。對一切的概念都不應做本質主義的理解。文化革命中的「化」的動作性，就是找到這些概念的中間地帶，在「轉調」時建立「中立和絃」，在政治的「規定情境」中貫徹「假定性」，在人民內部發現「中間人物」，最終證實「共產主義假設」。要判斷一場戲是否成功，不能局限於對其「再現」的評價，而應看演員的「即興表演」是否溢出了規定情境，以及導演在管理組織上是否對突發情況做好了應急機制。毛澤東作為象徵意義上的「中心」，在文革版畫中光芒萬丈，在舞劇《白毛女》的天幕上化作紅色太陽。這一超越真人的宗教形象在特殊時期打破了包括階級、出身在內的意識形態的「框框」，帶領群眾在「造反」的內部規定情境中實現自我教育——這就是「破舊立新」。

從作曲理論看，為了保持平衡，「中立和絃」不宜太穩固地建立，否則會架空過渡機構的權力，因此需要一個較長的「終止式」（cadence）來較強地建立「新調」。在哲學層面，唯物主義與神學相彷，在偶像崇拜和禁止偶像崇拜的兩端來回搖擺，這也勢必在「造神者」的命運中埋下波動的伏筆。毛澤東逝世後，天翻地轉，韓愛晶的假設顯得更有意義了。文革結束後的一系列政治事件中，「中立和絃」的主創者與「中立和絃」共榮辱，陷入文化政治的激流中。

「九大」的召開確立了「新調」，隨後，「毛澤東崇拜」這一「中立和絃」應當消失。因此，毛澤東不顧林彪反對，力辭國家主席一職。這一時期，他和林彪對是否要繼續堅持個人崇拜有著針鋒相對的判斷。「九·一三」事件也許是這分歧可能導致的最壞結果，這一點還須更多文獻來佐證。

### 三、詞曲編配

主流學界對文革後期文藝的考察，往往集中在由《創業》、《春苗》等文藝作品所引發的爭論。這一時期的文化工作被貼上了「文化專制主義」、「陰謀文藝」等等標籤。實際上，文革後期的文化生產沒有停滯。在於會泳的主導下，一方面，樣板戲又創排了不少新劇目；另一方面，音樂戲劇由俗入雅，開啟了傳統戲曲影像資料的保存工作和詞曲編配的藝術實驗。

傳統戲錄音錄像的起因，是一生酷愛讀書的毛澤東患上白內障，不能再看書，所以醫生建議他可以聽一點音樂。據《毛澤東年譜》，1975年2月8日至4月13日，毛澤東在杭州休養期間，由於患眼疾，多是以耳代目，或聽工作人員為其誦讀古典文學作品，或聽古詩詞曲子。這期間，文化部為毛澤東錄製了一套古詩詞演唱磁帶，這套磁帶共五十九盒，請一些詞曲演唱家和樂器演奏家演唱、配器。「錄音組」成立於1975年4月9日。這天，于會泳傳達了江青的指示：「分兩組，錄音組和演出組」「先抓錄音，後是錄影」。4月上旬，毛澤東指示詞曲錄音要另附有注釋和印製詞曲的大字本。錄音組的工作持續了一年之後，又擴展出錄影工作，統稱「錄音錄像」。

錄音工作包括器樂曲和崑曲，也包括用二胡、古箏、琵琶演奏京劇等作品。崑曲錄製中，除傳統崑曲之外，另有「詞曲錄音」任務。因為毛澤東喜歡詩詞，江青指示于會泳在宋詞裡面挑一些。詞曲錄音工作的難度在於為宋詞重新配曲，試驗「詩詞崑唱」。詞曲錄音的依據之一是《新定九宮大成南北詞宮譜》（以下簡稱《九宮大成》）。《九宮大成》是傅雪

漪 1956 年在中國戲曲研究院籌集舊書時得到的，他同吳梅之子吳南青等人花了七年時間編譯而出，在文革時期，這部文稿移交到了北京京劇團《沙家浜》劇組，散落於資料室。1973 年，在由李德倫負責的「中國音樂長河」專案中，《九宮大成》中的曲子得到演奏和錄音，錄音資料交給中央人民廣播電台後遺失。

詞曲錄音工作的依據，其二是《碎金詞譜》這部直接傳載中國古代詞樂藝術的書籍。自 1975 年至 1976 年，傅雪漪（1922-2007）取法吳梅的「曲論」，完成了全部《碎金詞譜》的翻譯工作。據崑曲表演藝術家蔡瑤銑（1943-2005）所述，在詞曲錄音的若干篇目中，無論是〈滿江紅〉、〈水調歌頭〉還是〈醉花蔭〉，都能在《九宮大成》、《碎金詞譜》中參考到相應的範例。<sup>140</sup> 實際上，《九宮大成》中的唐宋人詩詞 173 首，是借詩詞的文學詞句，用崑曲風格新譜成的南北曲牌，而不是詞調音樂。<sup>141</sup> 《九宮大成》選取了唐以來的詩詞、大曲，金、元諸宮調，宋、元南戲，元雜劇，元散曲，明清崑曲，清代承應戲等等，不同時代、來源、宮調和文體的文詞作為唱段的內容。<sup>142</sup> 《九宮大成》編於乾隆年間，主編者周祥鈺、鄒金生等人都不是樂工，所編南北詞曲是用崑山腔譜配的。<sup>143</sup> 換言之，《九宮大成》是清代樂工採取崑曲格律對唐宋詩詞進行推陳出新的編配作品，並不是原汁原味的唐代大曲和

140 蔡瑤銑、胡明明：《走進牡丹亭》，東方出版社，2005 年。

141 談龍建：〈傅雪漪談《九宮大成南北詞宮譜》〉，《人民音樂》，1999 年第 6 期。

142 同上註。

143 同上註。

宋代詞樂。4月17日，兩位崑曲演員俞振飛（1902-1993）和蔡正仁（1941-）被文化部從上海請來北京。于會泳在與他們的談話中說，錄音工作並不是要恢復唐宋格律，而是要在崑曲曲牌的基礎上摸索新法：

這次請大家來有很重任務，為了研究一些古典東西，為了古為今用、推陳出新，包括器樂和聲樂……工作幾個方面：演一些舊戲，唱一些舊段落，唱一些詞曲音樂。詞曲音樂工作很複雜，有些是中央指定的，現在選定了要注釋，要表示舞台上和湯顯祖原著有什麼不同……（宋詞部分）這些都要注釋……詞曲有許多代表法家的，要配唱。宋代怎麼唱的，我們現在知道最早的是宋朝的工尺譜，唱就按崑曲唱，但也不一定就「無可奈何」唱詞曲……在革新的時候，不免有非驢非馬，但不能留在這裡。<sup>144</sup>

于會泳請傅雪漪排曲，並找來連波（1934-）和周大風（1923-2015）二人為詩詞譜曲。據連波回憶，為古詩詞譜曲，並非僅僅依據《碎金詞譜》中所收錄的詞樂譜，有的詞還參照中國古代傳下來的古琴譜。如為岳飛〈滿江紅〉譜曲，是依據清代王善同名琴歌編配的。<sup>145</sup>圍繞〈滿江紅〉的編配，有研究者在比較了五十年代楊蔭瀏的譯譜和七十年代錄音錄像組的周大風的譯譜之後，認為後者在原譜骨幹音的基礎上，板

144 上海檔案館檔案：B172-3-207。

145 連波：〈未成曲調先有情：為白居易《琵琶行》譜曲〉，《上海戲劇》，2008年第10期。

眼、速度、力度、節奏、行腔和潤腔等方面做了更詳細的標記。<sup>146</sup>我認為，這種新的記譜與樣板戲的記譜法密切相關。樣板戲曲譜的優勢在於，最大可能地給予後來的唱者以唱法上的提示，在傳統的「口傳心授」教學法之外提供「視唱曲譜」的可能性。

「詞曲工作」中難度最大的部分，當屬為白居易的〈琵琶行〉編配出新這項工作。據蔡瑤銑回憶，毛澤東十分喜歡〈琵琶行〉。周大風也曾回憶毛澤東的批示：

白居易〈琵琶行〉，能吟而不能唱，何也？人云，八十八句，齊言格，太規整，不好作曲，我就不相信，試試看，限半月交稿。<sup>147</sup>

對此，于會泳沒有現成的、可供借鑑的資料。他召集了四次創作會議，確定由連波、周大風配合為詩譜曲。這首曲子的素材最後採用的是古琵琶曲〈夕陽簫鼓〉（1923年此曲被改編為後來的〈春江花月夜〉），專取其中一句作為主題音調，加以變奏發展。這首詞曲的第一部分借鑑了京劇的板式，第二部分吸收了京韻大鼓、越劇和滬劇，拖腔中化用了陝西音調。<sup>148</sup>這首曲子完成後，錄音工作也圓滿結束了。

146 黨慧麗：《文革後期錄音錄影組工作研究》，中央音樂學院碩士論文，2011年。

147 見黨慧麗對周大風的訪談，《文革後期錄音錄影組工作研究》，第11頁。

148 連波：〈未成曲調先有情：為白居易《琵琶行》譜曲〉，《上海戲劇》，2008年第10期。對曲譜的分析見黨慧麗：《文革後期錄音錄

錄音錄像開展期間，還出現過一樁眾說紛紜的公案：毛澤東改宋詞贈江青事件。據「年譜」，1975年4月2日，毛澤東得知董必武去世的消息後，反覆聽張元幹的〈賀新郎·送胡邦衡待制赴新州〉，並把這首詞上闋的最後兩句「更南浦，送君去」改為「君且去，休回顧」。<sup>149</sup>首先，「改上闕」的說法有誤，被改的應是原詞下闋末一句「舉大白、聽金縷」。另據周大風回憶：

在詞曲整理時，毛澤東的要求是「忠於原作，保持歷史原貌，絕不能改動一個字，這是對前人負責，又對後人負責的原則」。但當錄製好的宋代詞人張元幹詞〈賀新郎·送胡邦衡待制赴新州〉送到主席面前時，他卻把最後六個字用鉛筆改了，並要求重新錄音，重寫文字說明。<sup>150</sup>

對毛澤東的這一筆改詞，參與錄音工作的多位工作人員提供了不同說法。這首詞曲的演唱者之一蔡瑤銑說，最後錄製的59盒錄音磁帶中，有一些被重點圈定的詞，像張元幹的〈賀新郎〉，辛棄疾的〈南鄉子〉、〈水龍吟〉等，都是幾個人同時演唱並錄音的。幾乎每一首詞都不下三、四遍地經歷過送審、打回、修改、重錄。另外，蔡瑤銑談到了〈賀新郎〉這首詞最後一句被改的原因：

---

影組工作研究》。

149 《毛澤東年譜（1949-1976）（第6卷）》，中央文獻出版社，2013年，第579頁。

150 見欒慧麗對周大風的訪談，《文革後期錄音錄影組工作研究》，第12頁。

錄好後，江青召集大家聽回放的錄音，唱到這句時，她自言自語：「這是毛主席改的，特地送給我的！」

張元幹詞中「天意從來高難問，況人情、老易悲如許」之情感，令蔡瑤銑聽完江青所言，心情頗為複雜。<sup>151</sup>另據改詞後歌曲的演唱者岳美緹（1941-）回憶，病中的她曾被十萬火急地召回到北京，專門重唱這首改過的〈賀新郎〉。岳美緹也佐證了江青曾「自言自語」，並將改詞一事理解為「毛、江之間一次特殊的溝通」。還有不少口述可以佐證這一段歷史。據于會泳的學生、錄音錄像組時任負責人陳應時回憶，毛澤東給江青改詞這件事，于會泳曾在中央黨校向他傳達。<sup>152</sup>此外，1975年9月，江青在大寨同錄音組談話後，錄音組中的一位成員也曾向他人轉述江青在大寨時說過「毛澤東手抄張元幹詞送給她

---

151 王若皓：〈蔡瑤銑：文革後期的一段往事〉，新浪博客 [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4182dcfc0100m9l0.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4182dcfc0100m9l0.html)，2016/12/5 查閱。

152 據我於2015年1月22日在上海對陳應時的採訪。陳應時（1935-2020），1956年9月考入上海音樂學院附中。1959年9月升入上海音樂學院民族音樂系，主修民族音樂理論，師從沈知白、于會泳等。1964年7月畢業後留校任教至今。主要研究方向為中國音樂史學、樂律學。1967年5月至1968年1月上海音樂學院《新上音》主編；1972年，陳應時、張伯凡和孫維權三人一起從上海音樂學院調入國務院文化組，參加《戰地新歌》的採編；1970年至1974年，以殷樺、江天、小丘、江波、初瀾等為筆名，在「兩報一刊」和《文匯報》上發表樣板戲評論文章數篇；1975年，負責錄音錄影組的工作至文革結束。歷任上海音樂學院音樂學系教授、博士生導師，著作有《中國民族音樂大系·古代音樂卷》、《音樂之源——中國傳統音樂研究》、《中國樂律學探微》等。



1975年9月，江青與錄音錄像組成員等在大寨留影。前排（左起）：于會泳、肖興華、江青、連波、錢浩梁；後排：李慕良、周大風、唐在忻、李執恭、黃金陸、傅雪漪、林陸、陳應時。（此名單據陳應時辨認）

其實是為董必武而改的<sup>154</sup>。我查證了張所援引的材料的出處，此說最早出自〈在毛主席身邊讀書——訪北京大學中文系講師蘆荻〉一文：

聽主席身邊的工作人員說，一九七五年四月，董必武同志逝世時，主席很難過，那一天都沒怎麼吃東西，也不說話，整整讓放了一天這首〈賀新郎〉的唱片。主席時而躺

的事情」。<sup>153</sup>可以肯定的是，最遲於1976年初，此事在詞曲錄音相關的工作人員中就已經傳開，成為眾人皆知的事情。

那麼，後來被載入「年譜」的、為董必武改詞的說法從何而來？錄音組中的笛子演員張曉輝在他的口述中引用了「毛澤東身邊工作人員的回憶」，據此表示這句其

153 江青命人把張元幹的〈賀新郎〉（夢繞神州路）譜上曲，叫同去的人跟她齊唱。詞的最後兩句是改過的，據江青說，那是老人家寫給他時改動的。見陳四益：〈《賀新郎》的記憶〉，《陳四益集》，陳澤群等編：《中國雜文百部（卷2）》，吉林出版集團有限責任公司，2013年，第55頁。

154 張曉輝口述、郭向星整理：〈為毛主席錄音的祕密任務〉，《文史博覽》，2006年第13期。

著聽，時而用手拍床，神情嚴肅悲痛，他老人家在沉痛悼念自己的老戰友董必武同志，過了不久，又把最後兩句改為「君且去，休回顧」。說是原來的兩句太傷感了。毛主席正是用改後的兩句話，表達他要慰董老的英靈於九泉……<sup>155</sup>

這樣看來，蘆荻（1931-2015）只是道聽塗說，而不是此事的親歷親聞者。韶山毛澤東同志紀念館胡長明的文章〈配樂古詩詞與毛澤東的暮年生活〉也照抄了所謂「工作人員」的說法，但並未對這位工作人員的身份做出核實。另據中央文獻研究室的王穎考證，曾擔任毛澤東醫務人員的藍桂英便是這位神祕的工作人員。<sup>156</sup>我查到作者為藍桂英的〈毛澤東的讀書生活〉的原文，隨即發現這一段描寫實際上又是轉引自蘆荻的上述訪談，卻未標明出處。而王穎誤將這位藍姓作者當作「毛澤東身邊的工作人員」。<sup>157</sup>有趣的是，蔡瑤銑傳記的作者最後採信了由郭向星整理的笛子演員張曉輝的口述，否定了傳主本人對此事的回憶：

大約是在 1994 年，在紀念毛澤東誕辰 100 週年時，我才

155 楊建業：〈在毛主席身邊讀書——訪北京大學中文系講師蘆荻〉，《光明日報》，1978 年 12 月 29 日。見《毛澤東同志八十五誕辰紀念文選》，人民出版社，1979 年，第 251 頁。

156 王穎：〈毛澤東的「君且去，休回顧」究竟為誰？〉，《黨的文獻》，2010 年第 6 期。

157 藍桂英：〈毛澤東的讀書生活〉，《福建黨史月刊》，2002 年第 2 期。

知道，當年毛主席改張元幹的〈賀新郎〉，是為悼念董必武的，改動的這首詞收在《毛澤東詩詞全集詳注》一書中，而根本不是為江青改的。<sup>158</sup>

蔡瑤銑傳記作者照搬了張曉輝口述，並未查實文獻。張的口述所引的書目，我並未找到原文，卻在同類編著《毛澤東詩詞對聯書法集觀》中找到了轉引文字。據編者自述，該史料也是抄自蘆荻訪談。這位編者特意將毛澤東改後的〈賀新郎〉擬了個新標題，叫〈賀新郎·改張元幹詞悼董必武〉。此後，這首詞便以這個編者自擬的標題流傳於正史中了。<sup>159</sup>自然，將轉引者誤認作中南海工作人員的王穎在文中也參考了遭到同一篇訪談誤導的、蔡瑤銑和岳美緹的口述，將「改詞」一事解釋為江青一廂情願的誤解。

文革結束後出爐的「蘆荻訪談」，轉述了一位不具名的工作人員轉述的毛澤東改詞的原因，其雖然缺乏其他資料的佐證，也與錄音組工作人員的集體回憶南轅北轍，然而，由於蘆荻訪談的出台和轉載本身是「粉碎四人幫」的宣傳材料，因此，這一證言得以取代當事人的口述，甚至成功地抹去了當事人的歷史記憶，成為《毛澤東年譜》這樣的正史採信的口述。在這一改寫歷史的以訛傳訛中，這首詞也被冠以新名，得到大範圍轉引。除《毛澤東詩詞對聯書法集觀》外，還有《毛澤東談讀書學習》（2008年）、《毛澤東讀書筆記詳析》（1996

158 蔡瑤銑、胡明明：《走進牡丹亭》，東方出版社，2005年。

159 劉漢民等編著：《毛澤東詩詞對聯書法集觀》，長江文藝出版社，2004年，第278頁。

年）等公開出版物。未經確證的轉述成為正統說法後，倒逼親歷事件的口述者重構其歷史記憶，不僅被官修正史採信，更誤導後人的學術生產，這似乎是文革史料領域的一個典型案例，並非特例。

更有意思的是，《毛澤東年譜》的編纂者為了加強蘆荻口述的真實性，將改詞一事加進了董必武去世那一日（1975年4月2日）的事蹟中，這樣一來，這件事就更與其他的口述材料互相衝突了。據上海印刷廠參加印刷注釋本的專家回憶，1975年4月18日，上頭布置注釋張元幹的〈賀新郎〉兩首，上送七份。「半年以後（1976年初），我們聽說，毛澤東將張元幹〈賀新郎〉（送）一詞的最後兩句改為『君且去、不須顧』」。<sup>160</sup> 為毛澤東印刷〈賀新郎〉大字注釋本的日期是1975年4月18日。從錄音工作的流程推理，大字本的印刷和送報應早於詞曲錄音工作。假設4月2日董必武去世當天，毛澤東和其他七位領導人已經聽到了錄音組上送的詞曲錄音，那就沒有隨後指定印刷廠翻印兩首〈賀新郎〉的必要了。

在缺乏新材料的情況下，以訛傳訛的證詞層出不窮。「為董必武改詞」說之外，還有「為周恩來改詞」說。此外，最有想像力的當屬著名文革史學者葉永烈，他在《毛澤東與蔣介石》一書中將這首詞說成是毛澤東為了悼念蔣介石而改。<sup>161</sup> 「毛澤東私下悼念蔣介石」的政治八卦比「悼董必武說」更吸引眼球，也是這一類「地攤史學」的慣用伎倆。

文革後期，尼克松第二次訪華期間，江青特意安排包括

160 劉修明：《毛澤東晚年過眼詩文錄》前言，花山文藝出版社，1993年。

161 葉永烈：《毛澤東和蔣介石》，廣西人民出版社，2005年。

〈賀新郎〉在內的六首詞曲演唱<sup>162</sup>，並讓喬冠華就古典節目的歷史背景向尼克松夫婦做介紹。據蔡瑤銑回憶，錄音組還參加了招待英國、馬來西亞、菲律賓等國貴賓的演出。<sup>163</sup>據熊向暉回憶，這一時期，江青經常吟誦六首詞，表達她的傷心、怨心、野心。<sup>164</sup>錄音組將曲子錄好後，除送毛澤東之外，周恩來等政治局常委也每人送一盤。<sup>165</sup>周恩來在西花廳的枕頭邊常放著一本上海一家出版社出的、綠色封面的《宋詞選》。據周恩來的保健醫生張佐良回憶：

他（周恩來）尚未住院，還在西花廳輸血的時候，他對由蔡瑤銑和岳美緹兩位錄製的岳飛詞〈滿江紅〉與辛棄疾的〈永遇樂·京口北固亭懷古〉（作者注：應是辛棄疾的〈南鄉子·登京口北固亭有懷〉）這兩首曲子，他每次可以聽多遍，每一遍都聽得很入神。<sup>166</sup>

162 分別是王安石：〈桂枝香·金陵懷古〉、薩都刺：〈百字令·登石頭城〉、張元幹：〈賀新郎·送胡邦衡待制赴新州〉、陳亮：〈念奴嬌·登多景樓〉、辛棄疾：〈南鄉子·登京口北固亭有懷〉和岳飛：〈滿江紅·寫懷〉。

163 蔡瑤銑：〈為毛澤東錄古詩詞〉，彭子誠等編：《我的1976》，長江文藝出版社，2006年，第143頁。

164 熊向暉：《我的情報與外交生涯》，中共黨史出版社，2006年，第307頁。

165 胡長明：〈配樂古詩詞與毛澤東的暮年生活〉，《毛澤東思想研究》，1997年第1期。

166 張佐良：《周恩來保健醫生回憶錄》，上海人民出版社，2008年，第178頁。

這首毛、周、江都百聽不厭的〈南鄉子·登京口北固亭有懷（南曲）〉是由于會泳親自作曲的。若江青對宋詞的推崇背後是她組閣的野心，那麼，該如何理解周恩來臨終前對江青指示錄製的這些詞樂的喜愛呢？七十年代，對同一首詞曲的喜愛，說明三人在晚年依然保留了文化革命的共識。詞曲錄音與樣板戲一樣，都是象徵形式。三人共通的藝術審美，象徵了三人在政黨政治之外結成的、文化革命的共同體。「夢繞神州路」（〈賀新郎〉）和「何處望神州」（〈南鄉子〉）表達的家國情懷，令毛和周得以在彼此生命的最後一段日子裡，借詞樂互訴衷腸，緬懷革命歷程，抒發憂思家國前景的心情。

1965年7月21日，毛澤東曾給陳毅回信說：

我偶爾寫過幾首七律，沒有一首是我自己滿意的……我對於長短句的詞學稍懂一點……宋人多數不懂詩是要用形象思維的，一反唐人規律，所以味同嚼蠟。要作今詩，則要用形象思維方法，反映階級鬥爭與生產鬥爭，古典絕不能要。但用白話寫詩，幾十年來，迄無成功。將來趨勢，很可能從民歌中吸引養料和形式，發展成一套吸引廣大讀者的新體詩歌。<sup>167</sup>

到了晚年，他於文革前夕所設想的、以民歌為主體的新體詩歌是否已經出現？歌舞史詩《東方紅》對當代文學的影響需要另外做研究。「君且去、休回顧」一句，無論是毛澤東因誰

---

<sup>167</sup> 《毛澤東年譜（1949-1976）（第五卷）》，中央文獻出版社，2013年，第513頁。

而悲，由「天下英雄誰敵手？曹劉。生子當如孫仲謀」一句看，似都是在抒發「無人接班」的感慨。

據王洪文的祕書之一蕭木回憶，1975年5月3日，毛在政治局會議上第一次提出「四人幫」的說法，並在會議結束前，特意讓葉劍英來吟誦辛棄疾的這首〈南鄉子〉。蕭木認為，這是毛澤東通過詞曲對功臣派委婉地表達輔佐接班人的寄託。<sup>168</sup> 從〈賀新郎〉的詞看，張元幹對抗金派胡邦衡被彈劾一事表達了離情別緒，毛澤東將結尾處的借酒消愁改作慷慨激昂的告別。若這一改果真是毛給江青的寄語，聯繫樣板戲中的場面，這彷彿是《紅燈記》的革命家庭中，超越了家庭倫理的革命者為同志送行。這寄語背後的苦澀象徵，令人感慨江青在後來的審判中「去則不回顧」的決絕。

時至今日，這批詞曲作品有不少流傳於網絡，其中就有由蔡瑤銑演唱的、未經修改的〈賀新郎〉南北曲兩套。遺憾的是，由岳美緹演唱的、由毛澤東改詞的〈賀新郎〉卻消失了。

《杜鵑山》這部講述「黨指揮槍」的樣板戲隨著「中立和絃」的終止而宣告完成，它也成為于會泳唯一一部獨立作曲的樣板戲。在《杜鵑山》之後，他心心念念的依然是沈知白對「中國新歌劇」的構想。據陳應時回憶，于會泳曾向他提及，打算將來搞一個「錄音錄像」資料館。<sup>169</sup> 蔡瑤銑也曾聽于會泳談起未來的設想，是要用詞曲工作的既有成果進一步指導中國歌劇的創作。于會泳表示：

<sup>168</sup> 蕭木：〈海燕與太陽——張春橋心路軌跡試談〉，見鄭重：《張春橋：1949 及其後》，香港中文大學出版社，2017 年，第 875 頁。

<sup>169</sup> 據我於 2015 年 1 月 22 日在上海對陳應時的採訪。

京劇改革已經有了經驗，接著要上馬中國歌劇的改革工作。即是中國歌劇就要體現民族的東西，詞曲工作是前期準備工作中的一項。想借此把本民族文學中最好的東西，選擇最佳的音樂形式體現出來，從中尋找改革的規律和途徑。<sup>170</sup>

文革末期，電影逐漸成為人民群眾更喜歡的娛樂活動，反觀「十年磨一劍」的樣板戲，製作週期過長，送戲下鄉不便，其創作者在瞬息萬變的政局中也同步處於劣勢。在這一過程中，折子戲取代了大戲。例如，在于會泳主導下，京劇舞蹈《戰海浪》於 1974 年 8 月開始修改。1976 年，這齣小戲面世時，船員與海浪搏鬥的舞姿立即成為「反擊右傾翻案風」的象徵形式。<sup>171</sup> 1972 年 2 月，張春橋升級了「大寫十三年」口號，提出戲劇要有深度地描寫與黨內走資派的鬥爭。在同一個談話中，張春橋又說：「江青同志交代，詞曲音樂不搞了，人也不要集中了。唱腔音樂已在練的，可練下去，練好了以後再說。錄影要加緊進行。」<sup>172</sup> 1976 年 9 月 9 日，毛澤東逝世，錄影組被宣布暫停。

「粉碎四人幫」後，陳應時遭到隔離審查，59 盤錄音磁帶轉由韶山毛澤東同志紀念館保存。據紀念館編研部的文章，岳飛的〈滿江紅·寫懷〉、陳亮的〈念奴嬌·登多景樓〉、張

170 蔡瑤銑、胡明明：《走進牡丹亭》，東方出版社，2005 年。

171 上海警備區袁學道、陳太生：〈頂狂風鎮海浪勇往直前——京劇舞蹈《戰海浪》觀後〉，《解放日報》，1976 年 5 月 14 日。

172 〈張春橋接見于會泳的談話（1976 年 2 月 6 日）〉，宣講家網 <http://www.71.cn/2012/0410/512925.shtml>，2016/12/5 查閱。

元幹的〈賀新郎·送胡邦衡待制赴新州〉、薩都刺的〈滿江紅·金陵懷古〉、王安石的〈桂枝香·金陵懷古〉、辛棄疾的〈南鄉子·登京口北固亭有懷〉、陸游的〈漁家傲·寄仲高〉、洪皓的〈江梅引·憶江梅〉、秦觀的〈鵲橋仙·纖雲弄巧〉以及白居易的〈琵琶行〉都是毛澤東愛聽的曲目。尤其是岳美緹演唱的〈滿江紅·寫懷〉、蔡瑤先演唱的〈賀新郎·送胡邦衡待制赴新州〉、楊春霞演唱的〈念奴嬌·登多景樓〉磁帶盒上都畫有 O 型鉛筆字樣，是毛澤東聽得最多的曲目。<sup>173</sup>

有學者認為，這批磁帶能讓後人具象地感受到唐宋詞樂所達到的藝術高度<sup>174</sup>，其實，同前所述，「詞曲錄音」工作與其說是「復古」，不如說是「文化革命派」在 20 世紀腔詞審美最為發達的一個階段對古典聲詩的一次推陳出新。有很長一段時間，這些詞曲作品中只有一小部分翻錄為 CD，僅供內部交流，<sup>175</sup>絕大多數國人從未曾聽說過這些作品。近些年來，網絡上被數字化的歌曲音頻已蔚為大觀，那一批詞曲作品中，絕大多數已能在網站免費收聽。然而，迄今為止，那首由毛澤東為江青改詞的〈賀新郎〉的錄音從未出現。

173 劉偉：〈從磁帶唱片看毛澤東的戲曲文藝觀〉，《毛澤東思想研究》，2010 年第 4 期。

174 劉惠恕：〈《毛澤東晚年存藏詞曲》析疑及學術意義〉，《上海戲劇》，2004 年第 7 期。

175 毛澤東遺物館製作《盛世和音》CD 光碟：根據毛澤東使用過的唱片或磁帶原物拷貝，收錄了文革末期的錄音組的一部分工作，包括他喜愛的京劇、曲藝和相聲等，未公開發售。其中有岳美緹〈滿江紅〉，蔡瑤銑〈賀新郎〉和琵琶獨奏〈夕陽簫鼓〉等，也有交響樂《沙家浜》等，包括一些相聲作品，共 24 則。

江青（1914.3.5-1991.5.14），原名李雲鶴，又名李進，藝名藍蘋，化名李鶴，山東諸城人。童年跟隨外公在濟南市歷下區按察司街居住，1929年考入濟南的山東省立實驗劇院，學習戲劇專業。1928年發生濟南慘案，隨學校前往北平登台唱戲；1931年回到青島，在國立青島大學圖書館勤工儉學。1933年，在初戀情人、青島大學生物系學生、共產黨地下宣傳部長俞啟威的介紹下加入中國共產黨，後為逃避追捕改名換姓進入上海。1934年9月在上海被捕，同年12月出獄。1935年，化名藍蘋進入電通影業公司、聯華影片公司。期間曾與左翼文藝家唐納、章泯交往。曾在話劇《大雷雨》、《玩偶之家》，電影《自由神》、《王老五》、《狼山喋血記》等作品中擔任主演，與此同時，在明星藍蘋這一身分的掩護下繼續從事地下工作。全面抗戰爆發後，奔赴延安。1937年11月到達延安，改名江青，入延安抗日軍政大學學習。1938年4月，魯迅藝術學校成立，江青任教並演出話劇《被糟踏了的人》、《鎖在櫃子裡》，7月改演京劇現代戲《松花江上》得到肯定，並與毛澤東相戀；同年11月19日與毛澤東結婚並擔任他的祕書。1940年生下李訥。「李」姓隨江青本名「李雲鶴」，也隨毛澤東的化名「李德勝」。1947年，隨毛澤東轉戰陝北，任中央縱隊直屬隊協理員。新中國成立後，歷任文化部電影事業指導委員會委員、中共中央宣傳部電影處處長。1963年起，開始主導京劇革命，配合毛澤東發動文化大革命。文革中，先後擔任中共中央文革小組第一副組長、代理組長，解放軍文化革命領導小組顧問。中央文革小組解散後，不再有實際職務。1969年在「九大」當選為中央委員，在九屆一中全會上當選為政治局委員。1970年兼任中央組織宣傳

組副組長。1973年十一屆一中全會繼續當選為政治局委員。1976年被開除黨籍。1981年判處死刑，緩期兩年執行，後減為無期徒刑。1984年保外就醫。據秦城監獄工作人員何殿奎回憶，江青其實沒有離開過秦城監獄，只是在監獄內換了一個地方。1991年5月13日夜，吃安眠藥自殺，次日被發現。據說，她在前一日《人民日報》的頭版一個位置潦草地寫了一句話：「歷史上值得紀念的一天」，還在同一張報紙上認真地寫道：「主席，我愛你！您的學生和戰士來看您來了。江青字」。沒有更確鑿的史料佐證這些細節。據張春橋大女兒張維維回憶，晚年張春橋對江青有一個評價：「她是藝術家」。

# 餘論

毛澤東去世後，由於「八個樣板戲是毛主席肯定的」，《海港》等劇目被允許演出，前提是「必須消除四人幫插手的痕跡」。1977年2月13日的《人民日報》上，「文化部批判組」的文章〈還歷史以本來面目——揭露江青掠奪革命樣板戲成果的罪行〉中，首先回溯八個樣板戲的版權歸屬，將它們與江青劃清界限：凡「四人幫」改動的唱詞和對白應恢復原樣或者重寫，凡「四人幫」親信于會泳設計的重要唱腔（包括音樂）須做必要的修改。<sup>1</sup>即便上海京劇院奔波於各種審查和消毒，《海港》在修改後可以上演，至今仍是一句空話。

新時期以降，中國舞台上的音樂戲劇形式失去了文化革命的聚合力，台上的「反思文藝」往往是「革命文藝」所否定了的內容捲土重來，是舊思想和舊意識換了面目。文革後期，來自延安的「山頂派」和「亭子間派」的子女繞開文化革命這條道路，從人際交往聯手，打破了政治與文化自延安以來的對峙；後文革時期，文化資本和政治資本開始集中。八十年代的文化產品結構性地記錄了社會主義文化的商品化：一是形式

---

1 中共中央（76）第18號文件，見文化部於1977年3月26日給上海市文化革委會《關於〈海港〉、〈龍江頌〉演出的請示報告》的回覆信函抄件，抄自上海京劇院藝術檔案。

和內容的分離，二是音樂和戲劇的各行其是，三是文化產業化後勞動價值的失落。例如歌劇、戲曲各自為政。音樂戲劇演出的創排出現「自斷經脈」的傾向。大製作（新編歷史劇）《赤壁·草船借箭》中孔明、周瑜、曹操的輪唱碰上了「男（大嗓）怕西皮、女（小嗓）怕二黃」的老難題。其實，這個難題在樣板戲中已經漂亮地解決了，比如《紅燈記·說家史》中祖孫輪唱和《智取威虎山》中常寶與楊子榮輪唱時，都以大嗓唱二黃、小嗓唱反二黃的方式應對，效果極好。而作曲家顯然不屑於使用前人的老套路，寧肯獨闢險境，生編硬造出一種史無前例的「板式」來楞讓周瑜唱，結果踩上了西瓜皮，弄得非驢非馬，簡直連京歌都不像。<sup>2</sup> 劇場囿於視覺藝術，批評桎梏於政治與文化的虛假對立。以八十年代各地上演的歌劇為例，十年間的上演劇目共六十三部，其中新劇目五十一部。<sup>3</sup> 劇目不算少，觀眾卻不多；往往是一個新劇目搞了好幾年，只演兩、三場就再也賣不出票了。這些新歌劇的音樂沒有一部是真正以戲曲音樂為基礎創作的。<sup>4</sup> 何以如此？反觀文革期間的樣板戲以戲曲為基礎創作歌劇的經驗，新時期戲曲和歌劇的涇渭分明並非新的發明創造，僅僅是文化大革命的否定形式。京劇與地

2 尹丕傑：〈世間已無于會泳——京歌化：新編京劇唱腔設計之癌〉，[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_6039381e0100r61f.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_6039381e0100r61f.html)，2017/3/29 查閱。

3 這些新劇目包括：中央歌劇院的《護花神》、《一百個新娘》、《熱土》；中國歌劇舞劇院的《傷逝》、《原野》、《穀蘭丹姆》、《星光啊星光》；上海歌劇院的《多布吉》、《丹桔頌》、《海峽之花》、《大野芳菲》等。

4 呂韌敏：〈唐訶對歌劇音樂創作的貢獻——在 1988 年唐訶作品研討會上的發言〉，1988 年 4 月 19 日發言於唐山，見呂韌敏的文集：《耄耋老兵回頭看》（非正式出版物）。

方戲萎縮，戲園子成了老幹部、票友自娛自樂的場所，失去了群眾基礎。

與此同時，樣板戲的政治理念被否定後，其文化影響從未終結。她徹底改變了舊戲的傳統，「幾乎所有新編的唱段（主要是皮黃唱腔），都沒有逃出樣板戲唱腔的窠臼」。<sup>5</sup> 樣板戲因著作權捲入官司的新聞不絕於耳。八十年代，在文化部的要求下，中央樂團刪去了鋼琴協奏曲《黃河》中「東方紅」的結尾，這一改本在演出時宣稱「原汁原味」。九十年代，刪去《東方紅》後的《黃河》及其改編者與文革原作者之間產生了知識產權糾紛。2018年初，電影《紅色娘子軍》的編劇之一梁信起訴中央芭蕾舞團一案在北京宣判，文化史上第一部樣板戲《紅色娘子軍》的當代演出被判侵權。<sup>6</sup> 中國於九十年代之後才加入伯爾尼公約，此案無疑是資本主義法權對文化革命遺產實施瓜分的「樣板」法案，其裁決的象徵意義遠遠大於對實際糾紛的處置。新興的私有產權與消失的集體創作之間的矛盾，令中央芭蕾舞團等樣板團及其工作人員紛紛淪為新時期的「法盲」。對此，法學家馮象認為：

歷史問題的遮掩和重構，原是法制轉型的首要任務。這任務在中國的基本執行策略，便是版權。所以版權無法不回溯歷史，一如法盲不得推說不知法律，雖然有時讓「法治意識」難堪，卻是地道的法治。哪裡有回溯，哪裡就有

5 吳小如：《吳小如戲曲隨筆集補編》，天津古籍出版社，2006年，第193頁。

6 〈「紅色娘子軍」著作權案一二再審裁判文書〉，搜狐網 <https://www.sohu.com/a/214233153-37727.htm>，2018/7/4 查閱。

法盲。<sup>7</sup>

在市場經濟條件下，樣板戲成為被消費的文藝經典，這也勢必令社會主義時期的「意識形態工作者」變為後革命時期的「雇傭勞動者」，造成了他們不得不為自己維權的「法盲」處境。

今天，全本的樣板戲通常只在西式劇場中進行。中國的中產階級觀眾支付最昂貴的票價，以求貼近樂池，細緻觀察青年演員傳承自老一代演員的姿態和表情。音響設備的進步令古老的唱念抵達到離舞台最遠的、買低價票的觀眾，喚回「人民」的記憶。因此，每一場樣板戲演出都成了紀念碑。紀念碑原是對革命事業的後來者的召喚。從西曆元年誕生的革命家耶穌算起，在歷史前進的每個場次，或明或暗，都能聽見犧牲者的「主導動機」。法國無套褲黨人攻克巴士底獄，「現代」的觀念在雅各賓派主導的暴力革命中被塑形以「未完成」。巴黎公社的失敗將熱血潑灑在拉雪茲公墓的矮牆上，化作紀念碑。這紀念碑很快被顛倒。同一公墓中有兩座普通人無法區分真假的「公社牆」：當革命勝利時，犧牲者的名字被寫在革命英雄紀念碑上；當革命失敗時，他們的名字被寫在暴力革命受害者的紀念碑上。那麼，中國的文化大革命是無產階級專政條件下毛澤東主導的又一次的巴黎公社嗎？「革命禮樂」的建立者們，他們在漫長的「文革」中做出的犧牲，令我想起巴丟評價瓦格納時的那句話：「在藝術王國中能夠達到大師水平的人，就是

7 馮象：〈法盲與版權〉，《政法筆記（增訂版）》，北京大學出版社，2012年，第57頁。

可以為實現古老與新事物的綜合而自我犧牲的人。」<sup>8</sup> 20世紀「文化革命派」的消逝，如張春橋所言：「……只是我們沒有像那時（指巴黎公社）的人一樣死在巴黎公社牆前面。」<sup>9</sup>

2017年，六十九歲的松山芭蕾舞團舞者森下洋子身穿周恩來於1971年贈送給她的白毛女的戲服，在毛澤東曾召開「七千人大會」的人民大會堂跳出了階級復仇的足尖舞。台下的年輕觀眾為老藝術家的心力和技藝鼓掌歡呼，沉迷於「荒野求生」（網絡遊戲）的年輕觀眾也覺得眼前一亮。同時，對樣板人物的模仿／戲仿滲透到日常生活的各種場景。小說、影視等大眾文藝不斷生產著「同人作品」。第三世界的「花部」激蕩全球，最終留下以無產者的聯合消滅霸權的未竟之業。未完成的形式結合新技術，向未來召喚新內容。那些符號將在進化中生生不息，追隨人類／人工智慧的共同體進入計畫／演算法更高級的未來。

在上述時刻，樣板戲超越了紀念碑的限度。

---

8 阿蘭·巴迪歐著，艾士薇譯：《瓦格納五講》，河南大學出版社，2017年，第165頁。

9 《張春橋獄中家書》，香港中文大學出版社，2015年，第299頁。



## 【附錄一】————

# 「逼真」之假定性

七十年代，美國學者維特克（Roxane Witke）受邀來華，在江青的陪同下觀看了京劇《紅燈記》。觀劇期間，江青想起毛澤東在革命中失去的親人流下淚。毛澤東自己曾於 1972 年說起《紅燈記》的劇情，他原想一家三口都不要死，看了太悲，可那個時候情況確實如此……都改掉可能不行。<sup>1</sup> 維特克看到江青流淚，她自己非但未被戲劇人物「移情」，反而感到荒誕，因為她覺得「共產黨人不是傷感主義者……他們通過不懈努力把人們的仇恨轉化為實現意識形態的動力」。在《紅燈記》的劇場中，她卻看到，中國的革命戲劇對大眾情感的依賴超過對政治信仰的依賴。<sup>2</sup> 站在西方左翼學者的視角，20 世紀西方現代藝術理論均是否定「再現」的。「只有在無映像時才能思考全部對象」<sup>3</sup>。而本章試圖提出：劇場中的「逼真」（*fidelity to nature*）也是一種「程

---

1 《毛澤東年譜（1949-1976）（第六卷）》，中央文獻出版社，2013 年，第 443 頁。

2 羅克珊·維特克著，范思譯：《江青同志》，星克爾出版有限公司，2006 年，第 164 頁。

3 阿多爾諾著，張峰譯：《否定的辯證法》，重慶出版社，1993 年，第 205 頁。

式」（conventionalization）。同其他程式一樣，「逼真」對於不同時空的觀眾而言，有著不同的「約定俗成」，即假定性（hypothetical nature）。因此，處於同一意識形態陣營的江青和維特克二人對同一場演出有著截然相反的觀感。

六十年代中期，江青〈談京劇革命〉的講話和周恩來對《東方紅》劇組的指示中，都有「要『標新立異』」的說法。在意識形態領域，回顧「假定性」這個文藝術語的提出，最早是為了聲援「標新立異」。

1933年，蘇聯政治活動家、文藝評論家、劇作家盧納察爾斯基<sup>4</sup>（Ailatoly Lunacharsky，1875-1933）在蘇聯作家協會籌備委員會第二次全體會議上做了一個報告，報告原名為〈蘇聯戲劇創作的道路和任務〉。報告中，他用「標新立異」這個詞語指責舞台上那些一味地吸引觀眾、其根本任務並非來自內容的形式創新。<sup>5</sup>報告後來改名為〈論社會主義現實主義〉，得到發表。報告發表的同年，蘇聯導演梅耶荷德的戲劇觀念和實踐遭受批判。1934年，第一次全蘇作家代表大會召開，作協把社會主義現實主義寫入章程，強調作家從革命發展中歷史地、真實地和具體地描寫現實，從而起到教育人民的作用。<sup>6</sup>次年，梅蘭芳將京劇的舞蹈程式帶到蘇聯。彼時，蘇聯舞台上「標新立異」的形式實驗正受到社會主義現實主義的衝擊。1935年的4月14日，在蘇聯對外文化交流協會於莫斯

4 盧納察爾斯基，蘇聯政治活動家、文藝評論家、劇作家。博學多才，著作涉及戲劇、文學、哲學和美學領域。

5 盧納察爾斯基著，郭家申譯：〈論社會主義現實主義〉，《藝術及其最新形式》，百花文藝出版社，1998年，第570頁。

6 朱立元編：《藝術美學辭典》，上海辭書出版社，2012年，第346頁。

科舉辦的關於中國劇團演出的交流研討（以下簡稱「4·14 座談」）中，梅耶荷德援引了普希金提出的、戲劇有「假定性」的說法，指出舞台上不應追求「逼真」，並用梅蘭芳的演出作為例證。<sup>7</sup> 戲曲表演的特點，用男旦演員程硯秋的話說，就是「演員要七分表演戲情，三分應付觀眾」。<sup>8</sup> 用梅耶荷德的話說，「假定性」是一時一地的觀演的習慣，或可譯作「約定俗成」，即中國戲曲理論中的「程式」，它絕非 1934 年被蘇聯作協批判的形式主義理論。<sup>9</sup>

下文分三個階段講述歷史：首先追溯舞台假定性誕生的歷史背景，即「再現」的政治化；其次追溯舞台假定性何時成為中國戲曲現代戲的表導演原則；最後，考察樣板戲表導演體系如何利用「約定俗成」超越西方現代劇場的反「再現」思潮。

## 一、20 世紀舞台再現的政治化

追溯「觀演」背後的西方藝術史，中世紀藝術旨在「以神的觀念來取代感官知覺的不完滿」。《摩西五經》<sup>10</sup>（舊約）

7 陳世雄：〈梅蘭芳 1935 年訪蘇檔案考〉，《戲劇藝術》，2015 年第 2 期。

8 程硯秋：〈初拍電影的觀感〉（1956 年 6 月 12 日，張體道記），見《程硯秋戲劇文集》，中國戲劇出版社，2003 年，第 354 頁。

9 Edited by Edward Braun. Meyerhold On Theatre, Methuen, London, 1969, p.323.

10 《摩西五經》（Torah or the Five Books of Moses），即希伯來語《聖經》首五記：《創世記》、《出埃及記》、《利未記》、《民數記》、《申命記》，猶太傳統奉為上帝之法；「上帝口傳，摩西手錄」，因而名為《摩西五經》。

中記載，在上帝創世紀的頭一天，神跡用「言」造「光」，從虛無中開天闢地。上帝說：光！就有了光。上帝看那光好，便把它與黑暗分開。稱光為「晝」，稱黑暗為「夜」。夜去晨來，是第一日。<sup>11</sup> 基督教思想家奧古斯丁（Saint Aurelius Augustinus，354-430）指出，靈魂在肉眼之外「看見」上帝，概因為上帝之光照亮人類，靈魂得以觸及它所沉思的物體，遂「信那未見之事」。<sup>12</sup> 假如藝術要從模仿自然出發，便無法服務於宗教的最高目標。因此，藝術應朝著相反的方向行進，其任務並非圖像（imago）與它在自然中的對應物的直接同一，而是通過一種相似物（similitudo）的方式，通過神聖理念中的完善（perfectum）來彌補感官知覺的不完善（imperfectum）。<sup>13</sup> 相對而言，在啟蒙（enlightenment）這個觀念中，「逼真」從視覺層面昇華，令感官遮蔽精神。「啟蒙」否定了上帝全知全能的視角，卻繼承和仿造了教堂的自然光。人文主義劇場中的「啟蒙」是舞台燈光的前身，提取光學透視為象徵形式：只要掌握線性透視的奧祕，工業流水線上的普通勞動者便能看懂工業圖表，成為合格的技工。<sup>14</sup> 19世紀末，自然主義戲劇進一步將無產階級作為人類標本放入光學顯微鏡之下，宣揚基因遺傳的科學「真理」。自然主義與寫實主義，

11 馮象譯：《摩西五經》，牛津大學出版社，2013年，第1頁。

12 奧古斯丁著，許一新譯：《論信望愛》，三聯書店，2009年，第317頁。

13 德沃夏克著，陳平譯：《哥特式雕塑與繪畫中的理想主義與自然主義》，北京大學出版社，2015年，第44頁。

14 小塞繆爾·埃傑頓著，楊賢宗等譯：《喬托的幾何學遺產：科學革命前夕的美術與科學》，商務印書館，2018年，第20頁。

雖都要求再現人生，而前者堅持藝術須採用科學方法以證明所有行為都取決於遺傳和環境。自然主義代表人物、法國作家左拉（Emile Zola，1840-1902）稱，藝術要長存，則演員「不應該表演，而只應該生活在觀眾的眼前」。20世紀，人類歷史上第一位布爾什維克<sup>15</sup>導演梅耶荷德（Vsevolod Meyerhold，1874-1940）論及《演員的角色類型》時說：「演員的創作是一種空間造型形式的創作，演員必須通曉自身的力學」。換言之，無產階級登上歷史舞台之後，演員的舞台動作不應模仿現實，而是給人以一種美感的「形體造型」。為此，二十年代初，他提出「生物力學」（又稱「有機造型術」）的表演體系。

蘇俄的共產主義者率先將「推陳出新」上升為先鋒黨的文化自覺和理論武器。何為推陳出新？列寧曾向盧納察爾斯基說道：「新的藝術在最初不免要顯得軟弱一些：因為在這裡不可以採用單純審美的見解，否則，舊的、比較成熟的藝術會阻礙新的藝術的發展，而舊的藝術本身雖然也會發生變化，但是各

---

15 布爾什維克是蘇聯共產黨建黨初期黨內的一個派別。俄文 -e 的音譯，意為多數派。1903年七、八月舉行的俄國社會民主工黨第二次代表大會期間，在制定黨章時，以列寧為首的馬克思主義者同瑪律托夫等人發生激烈爭論。瑪律托夫等機會主義者得少數票，稱孟什維克（ee，俄文意為少數派）。1903年後兩派在組織問題上分歧加深。1905年革命時期，兩派提出兩種不同的策略路線。1906-1907年該黨第四次、第五次代表大會上，兩派在土地綱領、對國家杜馬的策略等問題上繼續爭論。1905年革命失敗後，大部分孟什維克變為主張取消革命取消革命黨的取消派。布爾什維克堅持馬克思主義並把它同俄國實際相結合、創造性地發展馬克思主義，成為獨立的馬克思主義政黨。黨的名稱仍為俄國社會民主工黨，後面加括弧標明「布爾什維克」。



1920年11月7日十月革命三週年紀念活動中演出的廣場劇《冬宮風暴》，由安尼恩科夫（Annenkov）繪製的設計圖。

種新生現象的競賽對它的刺激愈小，那麼它的變化也就愈慢。」<sup>16</sup>

「你們必須把整個青年一代組織起來，團結起來，在鬥爭中樹立一個訓練有素、紀律嚴明的榜樣。」<sup>17</sup>俄國的無產階級觀眾並非群氓，他們對同志和敵人愛恨分明，對新舊形式的好惡亦然。「形式的

政治」自此誕生。為表現攻打冬宮的革命事件，戲劇領域的布爾什維克將宗教劇改造為活報劇。1920年11月7日，在十月革命三週年紀念活動中，廣場劇《冬宮風暴》上演。推翻臨時政府這一歷史場景被重新搬演，共有八千多名市民參與了這一演出。夜晚，在〈馬賽曲〉和〈國際歌〉的合唱聲中，滿載工人的卡車穿過拱門進入廣場，來到冬宮。原本漆黑的冬宮突然被無數燈光和烟花點燃，恍如白晝。<sup>18</sup>從群眾中，「列寧！」

16 瑪·克尼別爾等著，馬華等譯：〈關於蘇聯戲劇史的若干問題〉，《戲劇理論譯文集（第一輯）：在動作中分析劇本和角色》，中國戲劇出版社，1957年。

17 V. L. Lenin. Tasks of the youth leagues, Speech delivered at the Third All-Russian Congress of the Young Communist League, October 2, 1920. from Bolshevik Visions: First Phase of the Cultural Revolution in Soviet Russia, Ardis Publishers, 1984, p.37.

18 羅斯莉·格特博格著，張沖等譯：《行為表演藝術：從未來主義至當

這句從無數人的喉嚨裡發出的吶喊，被拋向了天空。作為演出的高潮，事先停泊在涅瓦河上的阿弗洛爾號再次向冬宮方向開炮。<sup>19</sup> 同一時期的梅耶荷德沒有滿足於歌頌政治革命的勝利，而是用新形式召喚「戲劇的十月」。在他排演的革命現代劇《曙光》中，布景被送進倉庫，舞台空空如也，空間被處理成臨戰狀態，用小橋連接舞台和觀眾席，讓演員朗誦即時戰報。

1919年，蘇聯電影導演謝爾蓋·愛森斯坦（Sergei Eisenstein，1898-1948）在紅軍部隊中繪製宣傳畫，設計布景並擔任舞台導演。1923年，他為無產階級文化劇院導演了一部俄國劇作家奧斯特洛夫斯基（1823-1886）的話劇，這個戲中穿插了一部影片，這一表現手法的運用甚至早於德國導演皮斯卡托。1935年，中國男旦演員梅蘭芳出訪蘇聯，愛森斯坦看了他的表演後，回憶起自己導演那部話劇期間，奧斯特洛夫斯基從不在觀眾席看戲，只在側幕聽取劇場聲音，判斷劇本演出效果。<sup>20</sup> 在同一個場合，導演梅耶荷德借取梅蘭芳的男旦表演闡發現實主義風格在劇場中的限度，他指出，梅蘭芳的表演雄辯地證明了普希金<sup>21</sup>（Alexander Pushkin，1799-1837）的「假定性」（俄文為 *условность*）理論，即劇場藝術中不可

---

下》，浙江攝影出版社，2018年。

- 19 Storming the Winter Palace: A member of the audience. An “eyewitness” account of a staging by N. Evreinov in 1920, from Hunter Carter, *Theatre and Cinema of Soviet Russia*, London, 1924, pp.106-109.
- 20 引自周麗娟：《1935年梅蘭芳劇團訪問蘇聯研究——戲劇文化影響力個案分析》，清華大學法學博士學位論文，2016年。
- 21 亞歷山大·謝爾蓋耶維奇·普希金，詩人，19世紀俄羅斯浪漫主義文學主要代表，同時也是現實主義文學的奠基人，現代標準俄語的創始人。

能實現「逼真」。

考察劇場史中的政治與藝術的關係，無論支持還是反對「逼真」的理論，都是為一時一地的現實政治服務的。「形式的政治」起初是「文化革命派」破除資本主義體系的武器，但它一旦凝固、僵化為象徵形式，被對手批量生產，便會轉而質疑「共產主義假設」。

梅蘭芳訪蘇恰逢布萊希特訪問莫斯科。在觀看梅蘭芳穿男式西裝的京劇表演後，布萊希特在謝爾蓋·特雷佳科夫（中譯名為謝爾蓋·特列季亞科夫）建議下，翻譯並創造了「陌生化」這個語音學術語的德語對應物，即「陌生化效果」（*verfremdung*）。<sup>22</sup>特列季亞科夫是連接斯坦尼斯拉夫斯基、布萊希特、梅耶荷德和梅蘭芳的關鍵人物，一位真正的「文化革命派」。在中國，他以活報劇《怒吼吧！中國》（該劇由聶耳配樂）的劇作者聞名遐邇，中國的同志們都叫他作「鐵捷克」。鐵捷克曾準確地預言了京劇革命的誕生：

這種戲劇有這樣悠久的歷史，這樣深厚的歷史沉積，因而容易僵化。毫無疑問，這樣的戲劇是有它的困難的。但是，在這些五光十色的固定形式之中，卻跳動著生意盎然的脈搏，它會打破任何的僵化。<sup>23</sup>

22 曼弗雷德·韋克維爾特著，焦仲平譯：〈布萊希特戲劇在今天〉，《為布萊希特辯護》，中國戲劇出版社，2017年，第52頁。

23 斯坦尼斯拉夫斯基等著，拉爾斯·克萊貝爾格整理，李小蒸譯：〈藝術的強大動力(1)——1935年蘇聯藝術家討論梅蘭芳藝術記錄〉，《中國京劇》，1997年5月。（作者注：對於上述譯文，陳世雄根據他在俄羅斯國家檔案館看到的梅蘭芳訪蘇檔案做出不同的翻譯，譯

鐵捷克帶領布萊希特遊覽莫斯科時，表達了對祖國每件事物的自豪。<sup>24</sup> 本雅明認為，鐵捷克的獨特之處在於他將「行動的作家」和「提供資訊的作家」區分開來。「行動的作家」在一切破除陳舊透視的藝術形式上指認並召喚共產主義的未來。在浸透了馬克思主義政治實踐的藝術創作中，作家的使命不是報導，而是鬥爭。1928年，蘇聯農業集體化時期，鐵捷克去了一個「共產主義燈塔」公社。他召集群眾會議，籌集購買拖拉機的款項，辦壁報，主編集體合作社報刊，推廣收音機和流動影院……這些實踐與毛澤東「講話」後延安「魯藝」的作風如出一轍。正是基於下鄉生產勞動的實踐，由他創作的小說《土地的主人》反過來推動了蘇聯集體經濟的進一步完善。<sup>25</sup>

---

文在關鍵細節上與李版有出入。例如，陳版將鐵捷克的同一段話翻譯為：「毫無疑問，一種具有如此文明的歷史，如此深厚的歷史積澱，以至於有可能僵化的戲劇，要前進是艱難的，然而在這種華美的僵化的外表之下，卻跳動著生命的脈搏，它打破了任何的僵化。」最後一句，李版譯文翻譯為「會打破」，指的是京劇革命有待完成，陳版譯文翻譯為「打破了」，意味著梅蘭芳的表演已經成功打破了僵化的固定形式。對於鐵捷克本人究竟是哪種意思，有待俄文專家做出進一步的考證。參考京劇的程式尤其是音樂在20世紀下半葉得到的破舊立新，我個人更傾向於李版譯文，其中的發言不僅指出了京劇自身推陳出新的特點，更預見到了社會主義中國京劇革命的到來。）另見陳世雄：〈梅蘭芳1935年訪蘇檔案考〉，《戲劇藝術》，2015年第2期。

- 24 瓦爾特·本雅明：〈和布萊希特的對話〉，見陳奇佳主編，貝托爾特·布萊希特著，連晗生譯：《論史詩劇》，北京師範大學出版社，2015年，第180-181頁。
- 25 瓦爾特·本雅明著，王炳鈞等譯：《作為生產者的作者》，河南大學出版社，2014年8月。

什科羅夫斯基等一批文化革命的先行者深信，藝術首先是技術。作為技術的藝術側重戲劇的政治象徵，而並非新時期戲劇學者談及梅蘭芳出國巡演時所強調的、美學形式的普適性。1922年，愛森斯坦在莫斯科戲劇學院記錄下梅耶荷德關於「有機造型術」的談話，其中提到：有機造型術是通過精確分析每個動作完成的原理而形成的，之所以要確定每個動作的區分，目的是要達到最大的精確性和典範性——動作在視覺上的泰羅制。<sup>26</sup> 泰羅制，即泰勒制，是一種適用於工業生產的標準操作方法，於19世紀20世紀之交由美國工程師 Frederick W. Taylor首創。換言之，梅耶荷德的表演體系是對生產勞動標準化的形式提煉。盧卡奇（György Lukács，1885-1971）在1923年發表的《歷史與階級意識》中提出，生產客體的分割導致了主體的分割，「人既不是客體，其行為也並非生產過程的本質承擔者」。工人被「物化」（verdinglichung），不再適合階級鬥爭，即馬克思理論中異化了的個體。勞動異化（alienation of labor），指的是勞動創造了包括文化在內的精神和物質作品，在勞動中形成的社會交往方式和制度卻反過來支配勞動者。資本主義生產方式不斷對外擴張全球市場，令勞動的異化成為全球性世界史的一部分。因此，「世界大舞台」上的異化勞動和泰勒制，必然在不同陣營的「舞台小世界」上留下它們的「程式」。限於篇幅，本書暫不討論布萊希特提出的「陌生化效果」和史詩劇等理論。德國學者雅恩·克諾普夫指出，布萊希特的生平和作品構建了20世紀上半葉歐洲市民批判性藝

---

26 梅耶荷德著，陳世雄譯：〈關於梅耶荷德「有機造型術」的兩種文獻〉，《戲劇》，2019年第1期。

術家的範式。<sup>27</sup> 同梅耶荷德與鐵捷克相比，布萊希特的局限性也在於此。

「4·14 座談」中，梅耶荷德感受到梅蘭芳的演出帶給蘇聯觀眾的「陌生化」效果，並將其命名為「假定性」，由此揭示出彼時蘇聯舞台上「社會主義現實主義」違反了舞台固有的「假定性」。梅蘭芳曾讚賞《城市之光》中由卓別林塑造的流浪漢這個角色的思想性。<sup>28</sup> 然而，與卓別林表演類似的「有機造型術」卻為身處社會主義蘇聯的梅耶荷德帶來了政治批判。梅耶荷德提出舞台假定性，但絕非藉機批判他和鐵捷克等無數文化戰線的布爾什維克們擁護的蘇聯。遺憾的是，這些術語的爭鳴被過度地「政治化」了。

平心而論，20世紀圍繞「再現」問題展開的「逼真」與「假定性」的矛盾，是社會主義蘇聯在帝國主義的文化、經濟封鎖中產生的內部矛盾。美術史學者奚靜之考察了俄國十月革命前後的先鋒藝術後發現：

在盧納察爾斯基掌管文藝政策的1920年前後，在俄國歷史上出現了文化事業上的多元化和自由開放的階段……採取協調、包容而不介入，給藝術創造營造了一個寬鬆的環境，各種藝術派別和主張可以共存。<sup>29</sup>

27 雅恩·克諾普夫著，黃河清譯：《貝托爾特·布萊希特：昏暗時代的生活藝術》，社會科學文獻出版社，2018年，第2頁。

28 梅紹武：〈梨園影壇兩大師——憶父親梅蘭芳和卓別麟的友誼〉，《工會信息》，2018年4月。

29 奚靜之：《俄國美術史》，遼寧出版社，2020年。

時過境遷，三十年代的蘇聯表導演體系中「逼真」和「假定」的對立，其實是社會主義蘇聯舞台領域的「人民內部矛盾」的流轉。歷史地看，矛盾的性質沒有得到區分，「人民內部矛盾」被極其錯誤地當作「敵我矛盾」處理了。梅耶荷德在「4·14座談」上的發言在蘇聯官方的工作報告中遭到刪除；包括鐵捷克、梅耶荷德在內的一大批文藝界最早的「文化革命派」於「肅反」運動中遭到處決。

將視線轉到彼時的中國舞台，對 20 世紀的中國觀眾而言，西式鏡框舞台上的「逼真」並非一種陳詞濫調，而是作為一種戲台上的新「程式」出現在他們眼前的。換言之，在中國觀眾心中，「逼真」並非與「假定性」針鋒相對之物……

## 二、近代中國劇場的視聽轉換

從西方「觀演」的角度，中國的傳統戲曲究竟有何特殊性？

20 世紀初，王國維最早將「科白敘事」、「曲文代言」、「演故事」作為「真戲劇」誕生的三要素。王國維認為，戲曲誕生於「歌舞」向「故事」的轉變。「我國戲劇，漢魏以來，與百戲合，至唐而分為歌舞戲及滑稽戲兩種。宋時滑稽戲猶盛，又漸藉歌舞以緣飾故事。於是向之歌舞戲，不以歌舞為主，而以故事為主。至元雜劇出而體制遂定，南戲出而變化更多，於是國始有純粹之戲曲」「雖宋、金時或當已有代言體之戲曲」「獨元雜劇於科白中敘事，而曲文全為代言……而後我中國之真戲曲出焉。」<sup>30</sup> 實際上，與西方相比，東方劇

30 王國維：〈宋元戲曲史〉，《王國維文存》，江蘇人民出版社，2014

場並非故事情節主導的，而是在儒學獨尊、經學獨斷的歷史長河中形成的象徵形式。漢代董仲舒言：「道之原大於天，天不變，道亦不變」，卷軸畫、章回體小說和連台本戲反映了類似的時空觀念。中國宮廷畫的透視法，如宋代畫家郭熙歸納出「三遠法」，用仰視、俯視、平視等不同的視點來描繪畫中的景物。「山有三遠：自山下而仰山巔謂之高遠；自山前而窺山後謂之深遠；自近山而望遠山謂之平遠。山有三大。山大於木，木大於人。」<sup>31</sup> 傅抱石認同宋人沈括「以大觀小」的空間造型法，在 20 世紀五、六十年代創作出革命的「紅色山水畫」。<sup>32</sup>

古代戲曲最精簡的形式，一塊氍毹鋪地，觀眾可四面圍座。民間戲曲從來沒有「幻覺」二字，但有「假戲真做」一詞。<sup>33</sup> 傳統戲台的基本特徵是方形的、帶台柱的、有「出將」「入相」的舞台，圍於舞台三面的觀眾。<sup>34</sup> 這是否亦是出於技術局限，抑或單純由物質基礎所決定？毫無透視的戲台與四平八穩的唱念、遵循輪回的舞姿互為表裡，傳達了佛教傳入中國後帶來的生死觀念。「鬼戲」常演不衰；人間萬事的前因在每折的開頭被不厭其煩地重複；歷朝才子佳人和歷代帝王將相的

---

年，第 279 頁、第 235 頁。

31 郭熙：《林泉高致》，山東畫報出版社，2010 年，第 51 頁。

32 《傅抱石談藝錄》，河南美術出版社，2019 年，第 193 頁。

33 阿甲：〈有關戲劇審美心理的幾個問題〉，見符挺軍等整理、王永敬編注：《阿甲戲曲筆記（卷一）》，文化藝術出版社，2016 年，第 326 頁。

34 李暢：《清代以來的北京劇場》，北京燕山出版社，1998 年，第 4 頁。

事蹟一律被推至「大團圓」的結局，等等，都是「天道不變」的象徵形式。那麼，中國繪畫缺乏透視技術，似乎也是「天下觀」的寫照。

近代以來，中國劇場完成了從「聽」到「看」的審美演變，這體現著國人對外部的認識從「天下觀」向「世界觀」轉變。視覺體系的西學東漸早於中國近代史的開端。1715年，意大利來華教士郎世寧<sup>35</sup> (Giuseppe Castiglione, 1688-1766) 最早將線性透視引入宮廷繪畫。他於1715年到中國，被康熙帝召進宮中，成為宮廷畫家。雍正帝繼位後，他創作了〈聚瑞圖〉、〈嵩獻英芝圖〉、〈八駿圖〉等作品，將線性透視 (linear perspective) 和散點透視 (scattering perspective) 結合。郎世寧曾多次陪同乾隆帝出巡，出席各種重大場合，創作代表作如〈乾隆大閱圖〉等，擔任圓明園西洋樓的建築設計，還曾一度擔任掌管皇家園林工作的奉宸苑苑卿一職，官居正三品。

1729年，中國第一部透視學著作、由年希堯<sup>36</sup> (1671-1739) 撰寫的《視學》誕生。他精於繪畫，工畫山水、花卉、

35 郎世寧本名為朱塞佩·伽斯底里奧內，生於意大利米蘭公國的聖瑪律切利諾，青年時期隨卡洛科納拉學習繪畫與建築。郎世寧年輕時進入米蘭畫家 Filippo Abbiati 的畫室打工，模仿老師的畫。1707年加入了熱那亞耶穌會。1714年居住在葡萄牙里斯本及科英布拉，逐漸對中國產生了興趣；1715年，前往中國，其間曾於澳門學習中文，並以「郎世寧」作為漢名。

36 年希堯歷任工部侍郎、內務府總管及從一品左都禦史等要職，博才多聞，常與友人論醫，有方輒錄之，並以之治人病多效，後輯成《集驗良方》六卷，另有《本草類方》十卷，現有刊本行世。在數學和美術方面，他著有《視學》，專門介紹透視法。後被乾隆寵官。

翎毛，喜好音樂，是廣陵琴派的傳人之一。在他任景德鎮督陶官的九年中，實驗過各種的新技術，以及發掘傳統工藝，世稱為「年窯」。解決了清代琺瑯彩瓷器彩料要靠進口的難題，還使清代琺瑯彩在進口的顏色的基礎上增多了十幾種顏色。當時的其他大臣以「玩物耽安」來評價他。

1743 年，清朝內廷首次出現雕梁畫棟的透視布景，景祺閣戲台擁有中國最早的透視布景。<sup>37</sup> 最有代表性的透視布景在乾隆修建的寧壽宮建築群內，其竹香館的室內裝修與意大利維琴察的奧林匹克劇場類似，具備了狹小而固定的透視布景，卻又取法江南園林，曲徑通幽，與倦勤齋戲台有暗門相通。倦勤齋戲台以通景畫透視布景聞名於世，其透視布景畫得真假難辨。戲班在透視壁畫前唱戲的記載，並無史料可查。今人須親自出入於這兩百多年前清廷移步換景的混編透視之中，方能體會到，在「世界觀」誕生之際，清代統治者以「假作真時真亦假」的宇宙觀與其抗衡。

「觀演」之誕生從外至內，現代思想的興起由內而外。戲台上，「以戲觀我」之「反觀」長久不衰。清代以來的戲台之



寧壽宮的倦勤齋戲台及其通景畫牆紙（1772 年）。

<sup>37</sup> 李暢：《清代以來的北京劇場》，北京燕山出版社，1998 年，第 30 頁。

「反觀」源自儒家「天道不變」<sup>38</sup> 的立論。而近代傳入中國的「天演不變」的思想，並非純粹是西方之「觀」。

明代思想家李贊<sup>39</sup>（1527-1602）是泰州學派的宗師。據其族墓墓碑記載（現存於泉州李贊故居），他祖上曾與蘇、蒲等有阿拉伯血統的女子通婚，家族可能有伊斯蘭背景。李著有《焚書》、《史綱評要》、《藏書》，毛澤東晚年曾指示注釋和印製大字本的《史綱評要》輯錄。李贊尖銳地批評董仲舒「道之大原出於天」一句「誤盡宋儒」「賢士之所道之大原出於天。誤盡宋儒。命猶令也。豈不冤哉。」<sup>40</sup>

「不變惟何？是名天演」。晚清思想家嚴復<sup>41</sup>（1854-1921）是清政府派出的第一批留歐學生，先後畢業於福建船政學堂和英國皇家海軍學院，在李鴻章創辦的北洋水師學堂任教期間，培養了中國近代第一批海軍人才。中日甲午戰爭後在天津《直報》發表〈論世變之亟〉、〈救亡決論〉等文，主張變法維新、武裝抗擊外來侵略，譯介了赫胥黎《天演論》（《進化論與倫理學》）、孟德斯鳩《法意》（《論法的精神》）等

38 嚴復：《天演論（上）》，導言一〈察變〉，見《嚴復集（第五冊）》，中華書局，1986年，第1324頁。

39 李贊，福建泉州人。原姓林，後改姓李，他七歲入塾，二十六歲中舉，五十四歲辭官，七十歲被誣以「惑世汙民」的罪名，在河北通州被捕，下獄後自殺。在麻城講學時，從者數千人，中間還有不少婦女。他曾評點過的《水滸傳》、《西廂記》、《浣紗記》、《拜月亭》等等，至今仍是流行的版本。

40 李贊：《史綱評要》，《華夏藏書大系（第6卷）》，中央民族大學出版社，2001年，第532頁。

41 嚴復，福建侯官縣人，曾擔任過京師大學堂譯局總辦、上海復旦公學校長、安徽高等師範學堂校長，清朝學部名辭館總編輯。

書，創辦《國聞報》，系統介紹西方民主科學，衝擊「天人合一」的歷史週期論。1905年，嚴復曾與孫中山在倫敦會面，他對孫中山暴力革命的主張明確表示異議，提出當時中國民眾道德低劣、知識貧乏，即使把一個暴君推翻了，接下來還會是暴君統治……主張要從教育著手，以逐漸更新進步。孫中山答覆：俟河之清，人壽幾何？君為思想家，鄙人為實行家。

20世紀初，19世紀的歐洲中產階級戲劇進入中國。相較於前20世紀的歐洲戲劇，載歌載舞的中國舊戲更具「假定性」，因其唱念做打的程式蘊含著樸素的辯證思維。

「京劇」一詞最早出現在上海的《申報》上。<sup>42</sup> 戲曲時裝劇，最早可追溯至男扮女的京劇旦角戲。維新派反對「三綱五常」<sup>43</sup>，這些戲從婦女問題宣傳維新派的觀點。1905年，杭州婦女惠興因辦學得不到滿清支持而自殺，同情戊戌變法的「內廷供奉」<sup>44</sup>田際雲（1864-1925）將此事改編成劇，並將



梅蘭芳「紅樓戲」《俊襲人》劇照（1927年）。

42 張斯琦編著：《梅蘭芳滬上演出紀（上篇）》，中西書局，2015年，第2頁。

43 三綱：君為臣綱，父為子綱，夫為妻綱；五常：仁、義、禮、智、信。三綱、五常這兩個詞，來源於西漢董仲舒的《春秋繁露》一書，從宋代朱熹開始，三綱五常開始聯用。

44 「內廷供奉」是在宮廷中演出的戲曲藝人，主要指晚清在內廷演出的外班京劇演員。

票款贈給死者生前所在的學校。<sup>45</sup> 在幾個主要通商口岸，革命思想的傳播令揭露婦女問題的男旦戲突然流行，梨園界鬚生的票房號召力逐步讓位於男旦。據梅蘭芳及其班社從 1913 年到 1954 年在滬上演出的史料，1913 年 11 月，在丹桂第一台的演出中，汪派老生王鳳卿在演出中擔當頭牌，梅蘭芳則是他的重要搭檔。1916 年 10 月，梅蘭芳第三次來滬，演出於天蟾舞台，此時，他的地位已經躍居王鳳卿之上，包銀也從 1800 元漲到了一萬大洋。<sup>46</sup>

二十年代，也是在上海，「茶園」首次被稱作「舞台」。改良的「新舞台」由演員夏月珊（1868-1924）和潘月樵（1869-1928）二人，在民族資本家姚伯欣的支持下，在日本布景師洪野的幫助下，參照日式現代劇場建造。<sup>47</sup> 舞台後部有一台口，用幕布遮擋；西式台唇被特意增厚。<sup>48</sup> 舞台布景採用了單點透視的亭台樓閣和汪洋大海。對於西式布景，二十年代初的中國觀眾感慨「西洋人立論尚作如是觀」：「布景縱像真，決不能真天然之山水，華堂大廈，何處無之，必於劇場求之耶？西洋用科學布景，而今亦漸漸有廢棄之意，不如紅氍毹上一曲清歌，特為營業計，為通俗計，尚一時不能見諸實行也。」<sup>49</sup> 西人之「觀」無法貫徹到上海的戲台之上，另如日本

45 李暢：《清代以來的北京劇場》，北京燕山出版社，1998 年 9 月，第 102 頁。

46 張斯琦編著：《梅蘭芳滬上演出紀（上篇）》，中西書局，2015 年，第 67 頁。

47 李暢：《清代以來的北京劇場》，北京燕山出版社，1998 年，第 150 頁。

48 同上註，第 149 頁。

49 《申報·梅訊》（1920 年 5 月 5 日），張斯琦編著：《梅蘭芳滬上演

作家芥川龍之介（1892-1927）記載，「新舞台」演員的上下場都是在眾目睽睽之下進行。<sup>50</sup>

三十年代，梅蘭芳自言中國戲是象徵主義，實際只是把字句雅化了，魯迅曾批評他是「為藝術而藝術」。<sup>51</sup>另一位男旦表演藝術家程硯秋<sup>52</sup>（1904-1958）在出訪歐洲前曾公開談論戲曲的「象徵主義」，然而在回國後，他卻都以「寫意」來談戲曲甚至是蘇俄和德國現代戲劇。無論是魯迅對梅蘭芳的批評<sup>53</sup>，還是程硯秋對「象徵主義」的棄用，其背後都是中國左翼文化界為蘇俄文藝理論辯護的文化政治。

五十年代中期，蘇聯戲劇導演古里也夫在中央戲劇學院開設的導表演師資進修班授課，他曾強調說：戲劇選題要考慮西方史詩和社會主義新人之間的關係……它的任務是讓新生的一代認識革命所推翻的資產階級制度的真實內容，因而也是向資本主義殘餘做鬥爭的一種手段。<sup>54</sup>換言之，社會主義現實主義與法國的自然主義之間，具有針鋒相對的文化政治。只不過，未曾接受戲劇教育的觀眾通常很難分辨台上相似形式背後

---

出紀（下篇）》，中西書局，2015年，第22頁。

- 50 李暢：《清代以來的北京劇場》，北京燕山出版社，1998年，第153頁。
- 51 魯迅：〈略論梅蘭芳及其他〉，最初發表於《中華日報·動向》，1934年11月5日、6日。
- 52 程硯秋，滿族正黃旗，北京人，京劇藝術家，「四大名旦」之一，程派藝術的創始人。
- 53 參見拙作：〈「觀演」的誕生——從魯迅對梅蘭芳的批評談起〉，《現代中文學刊》，2019年第6期。
- 54 中央戲劇學院導表演師資進修班資料組印：《格·尼·古里也夫專家講課記錄（導演學基礎第一講）》，1956年。

的不同政治，容易混淆自然主義和「寫實」、象徵主義和「寫意」，等等。

### 三、超越再現的身心革命

20世紀的京劇改良是「以理觀戲」（古）和「以我觀戲」（洋）<sup>55</sup>的合縱連橫，這也決定了20世紀中葉的革命現代戲不能照搬西式「觀演」。

「假定」二字作為蘇聯表演訓練理論的關鍵字，在四十年代的華北聯合大學教育工作會議記錄中已經出現。<sup>56</sup>解放區戰時演劇中的假定方法與梅耶荷德「戲劇的十月」同構，是「無實物」表演在廣場形成的新程式。「沒任何布景，演員動作全是虛擬的。」<sup>57</sup>

1950年8月開始，蘇聯就「繼承斯坦尼斯拉夫斯基遺產」問題展開為期一年多的大討論。斯坦尼將假定性分為「好的假定性」和「不好的假定性」。從1954年到1958年，共有七位蘇聯專家來華指導戲劇教育。<sup>58</sup>他們帶來了斯坦尼與梅耶

55 此處受到馮契的啟發。他將認識論的過程分為過無知、有知、智慧三個步驟，並指出三者分別對應著「以我觀之」、「以物觀之」、「以道觀之」這三個階段。見《馮契文集（第一卷）》，華東師範大學出版社，2016年，第8頁。

56 「理論上，首先確定1假定、2想像、3情緒的記憶。為什麼提出三個名詞，因為在《好軍屬》當中，原用的都是在廣場空間的導演手法，運用三件東西作為表演的依據。」見中央戲劇學院校史館華北大學時期的教研記錄文獻（中央戲劇學院圖書館藏）。

57 藍天野、羅琦：《煙雨平生藍天野》，三聯書店，2014年，第69頁。

58 羅琦等：〈20世紀50年代形體動作方法在中國的傳播〉，《戲

荷德圍繞「好」與「壞」的假定性的著名爭論。

蘇聯專家來華教學的兩所院校分別是中央戲劇學院和華東分院（上海戲劇學院）。在中央戲劇學院教學的是列斯里，阿甲於此班進修。據進修班的舞美專業教師李暢回憶：列斯里是斯坦尼斯拉夫斯基的學生。斯坦尼斯拉夫斯基體系跟〈在延安文藝座談會上的講話〉是「頂牛」的，「講話」綱領就是文藝是為政治服務的，而斯坦尼的所有專家卻是來教怎麼樣在舞台上建立真實。<sup>59</sup>

上海京劇院建立導演制之後，蘇聯戲劇專家葉·康·列普科夫斯卡婭在中央戲劇學院華東分院（即上海戲劇學院）表演師資進修班擔任主講，教授斯坦尼斯拉夫斯基學派，為期兩年。上海京劇院的導演馬科（後來的樣板戲《海港》導演）和上海歌劇院的演員王樹元（後來的樣板戲《杜鵑山》的編劇）等人都去課上旁聽。新中國成立前，馬科在夏聲劇校有過扎實的京劇功底。該進修班排演莎劇《無事生非》時，他自然地在小丑表演中化用了京劇丑角的身段，成為舞台上最出風頭的演員。<sup>60</sup>

---

劇》，2019年第1期。

59 據我於2014年4月28日在北京對李暢的採訪。

60 據我於2014年7月8日在上海對馬科的採訪。馬科（1930-），1942年考入夏聲戲劇學校，1949年隨校編入中國人民解放軍第三野戰軍文工團，又隨團併入華東實驗京劇團、上海京劇院。1955年入上海戲劇學院導演系進修，1958年回院正式任導演。原學京劇武生，受到生旦淨丑名家指教，在校已能頂演各種角色，並試著導演話劇小戲。1958年起，執導了最早的京劇現代戲《紅色風暴》，以及《白毛女》、《智取威虎山》、《海港》、《半籃花生》等，新編歷史劇有《海瑞上疏》、《百花公主》、《武則天》、《曹操與楊修》等，話劇《杜

列普科夫斯卡婭是一位老布爾什維克，榮獲過衛國戰爭勳章。她在課堂上，引用斯坦尼原話時，總要提一下梅蘭芳。<sup>61</sup>她鼓勵中國學生馬科大膽地「古為今用」。馬科學成後回到上海京劇院三團，1958年7月，他創排了京劇現代戲《紅色風暴》。周恩來對該劇評價很高，認為是「現代戲在解放後打響的第一炮」<sup>62</sup>。馬科後來成了京劇現代戲《海港》的主要導演，該劇中展現碼頭工人生產勞動的集體舞蹈既優美又敘事，梅耶荷德見了必然稱頌不已。而這些成就，是馬科長期到上海江南造船廠和上海港裝卸碼頭深入生活的結果。創排《海港》的那一時期，他自己甚至可以在船台上幹些簡單的技術活兒。<sup>63</sup>

在北京，阿甲（後來的樣板戲《紅燈記》的導演）和尚之四（後來的樣板戲《奇襲白虎團》的導演）參加了斯坦尼弟子列斯里在中央戲劇學院舉辦的導演幹部訓練班。同樣是蘇聯專家，列斯里並不如葉·康·列普科夫斯卡婭那樣在課堂上從善如流。據北京人民藝術劇院的演員藍天野回憶：

北京人藝請他來輔導過一次，輔導後就餐時，列斯里非常傲慢地說：「我看了京劇演出，你們的京劇表演完全是形

---

鵲山》、《戰船台》等，越劇《西園記》，粵劇《潮漲潮落》，黃梅戲《紅樓夢》等 10 餘個劇種的 80 多部戲。

61 楊偉民：〈中國藝術家的俄羅斯「媽媽」——緬懷前蘇聯藝術家列普科夫斯卡婭〉，《世紀》，1998年第6期。

62 顧聆森：《劇壇大將：吳石堅傳》，上海古籍出版社，2012年，第131頁。

63 《馬科回憶》，上海文藝出版社，2000年，第220頁。

式主義的！」本來還很協調的空氣因他變得很僵滯。孫維世<sup>64</sup>同志也顧不上翻譯了，直接和他辯論。列斯里最後只好表示：「你們說的這些我沒看過，沒有發言權。」<sup>65</sup>

同期來中戲授課的另一位蘇聯專家，是表演幹部訓練班的老師鮑里斯·格里高里耶維奇·庫里涅夫，他師承蘇聯導演瓦赫坦戈夫，綜合了斯坦尼的「體驗派」（強調對人物的內心體驗）和梅耶荷德的「表現派」（強調演員自身的技術）的長處。對庫里涅夫而言，戲劇就是戲劇，關鍵在於怎樣演而不是演什麼。因此，為了讓中國學生克服設計好的固定模式，庫里涅夫經常打斷或是採取即興手段，讓學員去適應「規定性」中的變化。恰好中國的學生們肚子裡全是露天演劇習得的、活的舞台經驗，腦子裡武裝著民族形式的思想，因此，表訓班最後的匯報演出——由周立波小說改編的《暴風驟雨》取得了很好的演出效果，甚至在庫里涅夫的提議下，下鄉為農民演出。「一位外國專家帶他的教學劇目下鄉演出，這還是第一

64 孫維世（1921-1968），四川南溪縣人，孫炳文的女兒。孫炳文是朱德的結拜兄弟，也是周恩來的生死之交。他與朱德由老家四川赴馬克思的故鄉德國留學，同年11月經周恩來介紹加入中國共產黨，1927年被蔣介石殺害。1937年，孫維世隨兄長孫決到武漢八路軍辦事處，後陪同周恩來赴蘇聯治療胳膊骨折，並留學蘇聯，接受了斯坦尼斯拉夫斯基體系的教育。新中國成立後第一位女導演，與焦菊隱、黃佐臨並稱為新中國三大戲劇導演。代表作品有《保爾·柯察金》、《欽差大臣》、《萬尼亞舅舅》等。其兄孫決曾任朱德祕書，參與撰寫《朱德傳》。

65 藍天野、羅琦：《煙雨平生藍天野》，三聯書店，2014年，第143頁。

次。」<sup>66</sup> 庫里涅夫的「演劇下鄉」與鐵捷克的做法如出一轍，呼應了梅耶荷德提出的「戲劇的十月」。

庫里涅夫曾於 1954 年在中央戲劇學院華東分院看過周信芳和蓋叫天的表演，十分讚歎。<sup>67</sup> 他和在華東分院授課的葉·康·列普科夫斯卡婭的表演教學理念相似，與另一位專家列斯里可謂針鋒相對。無論如何，在蘇聯專家的啟發下，中國學生以戲曲現代戲為對象，展開了對斯坦尼體系的改造和利用。這些蘇聯專家的班上誕生了中國第一批樣板戲導演。

五十年代中期，「赫魯曉夫祕密報告」和「波匈事件」對中國產生了巨大影響。《人民日報》兩次發表文章討論「無產階級專政的歷史經驗」：〈關於無產階級專政的歷史經驗〉（《人民日報》，1956 年 4 月 5 日）和〈再論無產階級專政的歷史經驗〉（《人民日報》，1956 年 12 月 29 日）。在上述背景下，蘇聯戲劇界對舞台假定性的爭論「出口轉內銷」。1959 年，梅耶荷德的學生、馬雅可夫斯基劇院戲劇導演奧赫洛普柯夫<sup>68</sup>（Nikolai Okhlopkov，1900-1967）曾發表〈論假定性〉一文，為老師平反。〈論假定性〉及其爭鳴由領導戲曲改革工作的田漢<sup>69</sup>（1898-1968）組織翻譯成中文，譯介到

66 藍天野、羅琦：《煙雨平生藍天野》，三聯書店，2014 年，第 136-147 頁。

67 羅琦等：〈20 世紀 50 年代形體動作方法在中國的傳播〉，《戲劇》，2019 年第 1 期。

68 奧赫洛普柯夫，蘇聯電影戲劇導演和演員，1923 年進入俄羅斯聯邦共和國第一劇院（即梅耶荷德劇院的前身），1930 年至 1937 年領導莫斯科現實主義劇院，1938 年劇院被政府關閉後，先後在莫斯科瓦赫坦戈夫劇院和馬雅可夫斯基劇院任總導演。

69 田漢，湖南省長沙人，是中國話劇的開拓者，20 世紀二十年代開始從

中國。<sup>70</sup>

在蘇聯，圍繞已故的梅耶荷德提出的「假定性」，爭論的一方號召「退回到斯坦尼斯拉夫斯基去」，批判現代主義的假定性；另一方號召不斷檢驗「斯坦尼斯拉夫斯基學派」的實踐，高舉現實主義的假定性。「只有那種劇本所要求的、通過演員來表現的、並與當前的時代、當前觀眾的心理完全相適應的假定性手法才是現實主義的。現實主義的假定性手法是建築在劇本、演員、觀眾的『三腳架』上的。」<sup>71</sup>又有理論家認為，美國劇作家阿瑟·米勒（Arthur Miller，1915-2005）創作的暢銷戲劇《推銷員之死》採用的「多場次」結構，「反映出主人公們不能在資本主義制度所素有的混亂狀態之下解開生活之謎」，因此獲得成功。<sup>72</sup>奧赫洛普柯夫則一針見血地指出，劇作家馬雅可夫斯基<sup>73</sup>（Vladimir Mayakovsky，1893-1930）

---

事戲劇活動，創作了話劇、歌劇 60 餘部，電影劇本 20 餘部，戲曲劇本 24 部，歌詞和新舊體詩歌近 2000 首。他寫的《義勇軍進行曲》經聾耳譜曲傳唱全國，被定為中華人民共和國國歌。中華人民共和國成立後，任文化部戲曲改進局局長、藝術事業管理局局長。是中華全國文學藝術界聯合會副主席、中國戲劇家協會主席，並被選為第一、第二屆中國人民代表大會代表，第四屆中國政治協商會議委員。

- 70 尼·奧赫洛普柯夫：〈論假定性〉，《戲劇理論譯文集（第九輯）》，中國戲劇出版社，1963 年，第 235-319 頁。
- 71 格·托夫斯托諾果夫：〈致尼古拉·奧赫洛普柯夫的公開信〉，《戲劇理論譯文集（第九輯）》，中國戲劇出版社，1963 年，第 327 頁。
- 72 亞·索洛多夫尼科夫：〈生活—戲劇—觀眾〉，《戲劇理論譯文集（第九輯）》，中國戲劇出版社，1963 年，第 352 頁。
- 73 弗拉基米爾·弗拉基米羅維奇·馬雅可夫斯基，蘇聯詩人、劇作家。1912 年，他和大衛·布林柳克等人共同發表〈未來主義宣言〉，出版了俄國未來派的第一本詩集《給社會趣味—記耳光》。1917 年，

也曾反對自然主義地描摹生活：「舞台不是普通的鏡子，而是放大鏡」，因此，追根溯源，舞台上的「西方格式」其實是美國藝術家從馬雅可夫斯基等人那裡搬去的東西。<sup>74</sup>

1957年，在中國，〈正確處理人民內部矛盾〉的發表，令社會主義的敵我矛盾和人民內部矛盾得到區分；百花齊放、百家爭鳴的文藝政策使得舞台假定性的理論反作用於戲曲實踐，指導了五六十年代的戲曲現代戲。《紅燈記》的導演阿甲（1907-1994）沒有糾結於劇作的「多場次」結構究竟姓「資」姓「社」這個問題，他指出：中國現代劇目究竟分「幕」或「場」，這不應取決於西方劇場落幕轉換布景的慣例，而應取決於戲曲自身的表演方法。<sup>75</sup>「矛盾不是主體選擇的結果，而是歷史規定性的體現。」<sup>76</sup>現實主義和形式主義並不衝突，至少京劇現代戲的主創者認為，應根據中國傳統戲曲的歷史實踐，對再現予以改造，並運用於文化革命的舞台上。例如，《紅燈記》的導演阿甲強調假定性並非「頹廢派的東西」，與現實主義並不截然對立，因此不能形式主義地、抽象地加以利用。<sup>77</sup>從延安到北京，阿甲的實踐歷經二十年，

---

馬雅可夫斯基從藝術之宮走上戰鬥的街壘，參加俄羅斯電訊社工作，和一些詩人、畫家合作出版了一種配有短詩的宣傳招貼畫「羅斯塔之窗」，用人民群眾喜聞樂見的形式，及時反映社會生活和革命鬥爭中的重大問題。

74 尼·奧赫洛普柯夫：〈回答〉，《戲劇理論譯文集（第九輯）》，中國戲劇出版社，1963年，第389頁。

75 阿甲：《戲曲表演論集》，上海文藝出版社，1962年。

76 陳旭麓：《近代中國社會的新陳代謝》，三聯書店，2017年，第180頁。

77 阿甲：〈假定性、變形、現實主義等問題〉（1960年1月2日），

串連起舊劇革命、戲曲改革和京劇革命。他參加了蘇聯專家列斯里的導訓班，但並不贊成用斯坦尼體系推翻傳統京劇的「手眼身法步」。戲曲現代戲是舊程式和新劇場「雜交」的「試驗田」。以阿甲為代表的那一批戲曲現代戲的導演們借鑑〈矛盾論〉、〈實踐論〉和假定性理論來排演新戲。「標社會主義之新，立無產階級之異」的革命現代戲將「單點透視」的寫實的舞台美術與非寫實的表演結合，在劇場效果上實現了毛澤東四十年代提出的「驚醒和感奮」：

革命的文藝，應當根據實際生活創造出各種各樣的人物來，幫助群眾推動歷史的前進。例如一方面人們受餓、受凍、受壓迫，一方面是人剝削人、人壓迫人，這個事實到處存在著，人們也看得很平淡；文藝就把這種日常現象集中起來，把其中的矛盾和鬥爭典型化，造成文學作品或藝術作品，就能使人民群眾驚醒起來，感奮起來，推動人民群眾走向團結和鬥爭，實行改造自己的環境。<sup>78</sup>

革命現代京劇取消了男旦演員，卻發展了近代由男旦發揚光大的時事戲。這些劇目一度被質疑為「非驢非馬」。1966年4月，江青為革命現代戲辯護時說：「有人說革命現代京劇丟掉了京劇的傳統，丟掉了京劇的基本功。事實恰恰相反，革命現代京劇正是對京劇傳統的批判地繼承，是真正的推陳出

---

《阿甲戲曲筆記（卷一）》，文化藝術出版社，2016年，第41頁。

78 毛澤東：〈在延安文藝座談會上的講話（1942年5月）〉，《毛澤東選集（第三卷）》，人民出版社，1975年，第411頁。



李暢設計的《紅燈記》第五場舞台效果圖。（1972年）

新」。<sup>79</sup>

《紅燈記》是首部京劇「樣板」，其成功證實了江青的話。這部由阿甲導演的「多場次」京劇，在初創階段的劇本中，分「場」不分「幕」，因此，文本在敘事上比話劇

更自由。文革前夕，在江青指示下，該劇的演出從公開換景改為落幕換景。<sup>80</sup>這一修改為的是保持觀眾情感的連貫性。樣板戲的劇場中，五分觀演、五分聽唱。遵循透視的寫實布景與具有「假定性」的寫意表演結合後，生成一種嶄新的時空觀念。舞台假定性催生了中國戲曲現代戲的新程式。

五十年代的戲曲現代戲呂劇《李二嫂改嫁》中，主要演員郎咸芬回憶該劇導演、呂劇劇種的創始人尚之四時說：

戲曲現代戲，首先是戲曲，哭、笑、嗔、怒都不能是自然主義的。講究無聲不唱，有動必舞，舉手抬足，行動坐臥要服從一定的規範，帶有舞蹈化的色彩。現代戲這三個字又要求我們認真學習科學的表演理論並用以指導實踐，尋

79 〈林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要（1966年4月10日）〉，見武漢群眾組織翻印的《毛澤東思想萬歲》，1968年。

80 據我於2014年4月28日於北京對《紅燈記》的舞美設計李暢的採訪。

求人物合理的行為依據。<sup>81</sup>

六十年代初，這些技巧也影響了新編歷史劇的排演。尚之四（1921-1985）在指導中國戲曲學校畢業的劇團骨幹宋玉慶時，要求演員自發改革舊戲的程式。宋玉慶回憶說：

他認為雖然穿著古裝，也不能用太古老的演法，要給觀眾以新鮮的感覺……比如抖袖，走四方步。「每當抖袖、叫板時，他老問我，你為什麼要這樣演？別的動作不能代替嗎？」對於他的意見，我開始是不接受的。我只好儘量控制。這個戲（《臥薪嚐膽》）的影響不是太大，但對後來排演現代戲提供了很大幫助。<sup>82</sup>

此後的現代戲排演中，由於追求生活化的表演，傳統戲中搖頭晃腦的動作都被取消了。山東省京劇院的這個創作班子在導演、琴師和藝人的不斷磨合中，於 1963 年改編演出了志願軍文工團從朝鮮戰場帶回來的現代京劇活報劇《奇襲白虎團》，將人民戰爭中的軍事戰鬥動作變為程式化舞蹈，成為樣板戲中第一部成功的「武戲」。京劇喝彩最厲害的是花腔（拖腔），需要借助道具。《奇襲白虎團》中，演員穿著軍裝，沒有服裝道具的輔助，主要英雄人物嚴偉才的扮演者宋玉慶只好結合偵察兵生活，自己設計新動作配合拖腔。也是在這部作品

81 郎咸芬：〈哭恩師尚之四〉，《中國戲劇》，2002 年第 2 期。

82 王靜：〈宋玉慶與《奇襲白虎團》——「嚴偉才」古稀話當年〉，《人物》，2010 年第 6 期。

中，經由琴師賈賢英和老藝人周嘯天的合作，第一次將志願軍戰歌引入了京劇曲調，創作了「打敗美帝野心狼」這樣膾炙人口的唱腔。<sup>83</sup>

戲曲表演的假定性被用來綜合觀眾在具體觀演中的聯想和直感這兩類心理活動<sup>84</sup>，構作具有「新」人功能的「教育劇」：

在這小小的舞台上，七八人可以是千軍萬馬，三五步可以是登山涉水。為什麼要用這種手法呢？其目的是為了更自由地去表現生活鬥爭中巨大的事件和激情，以教育人民自己。<sup>85</sup>

現實主義的假定性如何實現？以《紅燈記》第九場為例。開場前，李玉和、李奶奶剛剛犧牲，鐵梅被鳩山放了。鐵梅回到現實主義布景的家中，伴劇樂鑼鼓經按照傳統慣例打「急急風」。假如依據傳統戲，鐵梅的動作應該是衝進家門，一直撲到桌上，直接開唱。阿甲回憶，對於這一段，江青認為，必須關上門。<sup>86</sup>但此時情緒的氣勢和鑼鼓的節奏不允許鐵梅轉身關門，要增加「關門」就要重新組織感情節奏，繼而要改變音樂

83 王靜：〈宋玉慶與《奇襲白虎團》——「嚴偉才」古稀話當年〉，《人物》，2010年第6期。

84 《阿甲戲曲筆記（卷一）》，文化藝術出版社，2016年，第136頁。

85 阿甲：〈關於戲曲舞台藝術的一些探索〉，1959年12月9日發表於《人民日報》，見《戲曲表演論集》，上海文藝出版社，1962年，第3頁。

86 《阿甲戲曲筆記（卷一）》，文化藝術出版社，2016年，第142頁。

的感情節奏。這樣一來，音樂上也必須重新設計。但是角色的感情不是音樂程式的奴隸。「一個導演、演員如何在行動中（行動是生活的）去具體分析感情、區別各種情感的表現形式，掌握感情轉變的規律，這是十分重要的。」<sup>87</sup>「關門」動作的必要性，是符合社會主義現實主義舞台的假定性——舞台上既然有「門」，門的開關動作便不能遵照舊戲中虛擬的舞蹈動作。李鐵梅的扮演者劉長瑜回憶，江青曾表示，「李玉和一家人進出門要隨手關門，給群眾一個安全感」。<sup>88</sup> 鐵梅從刑場回到家，那是她心理上的「安全屋」。「關門」這個動作主要是考慮到觀眾，令上一場觀演中激烈的情感共鳴既得以延續，又得到舒緩。爹爹和奶奶已經永遠不在了，特務仍在追蹤她的一舉一動，此刻就在屋外蹲守。假如鐵梅沒有轉身關門，那麼，她後面的核心唱段就從「內心獨白」變成了「公開宣講」，這與地下工作者的生活真實有衝突。只要觀眾多看幾次演出，遲早會發現這位痛失親人的「接班人」的粗心大意。

樣板戲的導演和表演中，現實生活中的行動決定了舞台假定性，那麼，無論是舞台設計和舞台動作的設置要從現實生活出發，同理，舞台音樂的程式也要依據舞台假定性。京劇現代戲的戲劇表演在社會主義條件下超越了「標新立異」這個階段，新形式和新內容通過腔詞改造融合為一，成為情通理順的新藝術。

結合黑格爾的「規定性」看戲曲表演，從來沒有純客觀的交流，只有「規定情境」中的「行動」。斯坦尼體系要求演員

87 《阿甲戲曲筆記（卷一）》，文化藝術出版社，2016年，第138頁。

88 劉長瑜口述：〈「李鐵梅」的六十年人生〉，中國京劇網。

「當眾孤獨」，而戲曲演員則自知在為觀眾演戲。在戲曲表演中，所有的動作、感情、姿態都是為觀眾設計的，它是為觀眾而在戲中，不是在戲中而忘觀眾。它的美學處理，不僅是為觀眾表演，而且要用誘導的方法，引導觀眾來看戲。<sup>89</sup> 戲曲改革的「唱念做打」與梅耶荷德的「有機造型術」不同，前者是真正浸透於歷史的、民間、民族傳統中的「約定俗成」，而不僅僅是先鋒藝術家主導的「雕琢的形式」。如李少春所言，「新」其實是鑽研的結果，是勞動的結果。<sup>90</sup>「行當」是約定俗成，而典型人物要求個性和共性的統一；以「行當」為基礎創造典型人物，無產階級觀眾被這樣的「新」意吸引到劇場中，這也正回應了毛澤東的號召。

斯坦尼斯拉夫斯基不完全贊同梅耶荷德對「假定性」的追求。「無產階級想要去的，正是能使他們發笑、流淚的地方，他們所需要的並不是雕琢的形式。」<sup>91</sup>受中蘇關係影響，斯坦尼體系在中國不時被翻出來作為批判的靶子，但是，斯坦尼對無產階級新戲劇的看法側重於其在社會主義時期的觀演效果，因此更受中國觀眾的歡迎。文革期間，批判斯坦尼的評論文章也強調無產階級戲劇表演藝術與斯坦尼的資產階級戲劇體系的水火不容。<sup>92</sup>然而，革命樣板戲恰恰是改造發展了斯坦尼「體

89 《阿甲戲曲筆記（卷一）》，文化藝術出版社，2016年，第261頁。

90 李少春：〈新——關於表演問題的通信〉，《戲劇報》，1961年第6期。

91 斯坦尼斯拉夫斯基著，鄭雪來譯：〈我的藝術生活〉，《斯坦尼斯拉夫斯基全集（第一卷）》，中央編譯出版社，2012年，第411頁。

92 上海市文化系統「批評斯坦尼『體系』小組」編：《徹底批判斯坦尼『體系』》，上海人民出版社，1971年，第24頁。

系」，發展出「演革命戲，先做革命人」的「新」人演劇體系。樣板戲所需要的導表演手段，絕非「眼睛」、「耳朵」、「書寫」、「舞蹈」單方面的革命，而是調動了視聽手段的「身心」革命。改造後的戲曲程式要令觀眾通過體驗人物思考規定情境，在觀演中完成正反的論辯。在表演方法層面，資產階級戲劇的「演員的自我修養」被升級為社會主義戲劇演員「自新」與「新人」的辯證統一體。

## 四、結論

三十年代，「逼真」和「假定性」的衝突折射出社會主義階段蘇聯的人民內部矛盾；六十年代，這一矛盾在中國的戲曲現代戲的創排中得到了解決。京劇固有的舞台假定性，被蘇聯的「文化革命派」指出，並由中國的同志提煉加工後，創造出一個正在被「繼續革命」所證實的「共產主義假設」。

樣板戲由此自成一派。唱著皮黃戲的工農兵從根據地的廣場歌舞登上國家劇院的西式舞台，為一個處於過渡時期的、無產階級專政的民族國家創造出具有永恆意義的符號。對中國的觀眾而言，「革命的三代人」既有具體的家庭情感，又有詩化的階級情感。「再現」增強了京劇腔詞的「化人」效果。因此，文革演劇不僅是意識形態的推陳出新，樣板戲是新符號，是破舊立新的無產階級文化。

遺憾的是，以維特克的觀感為例，來自西方的觀察者看得懂舞劇《紅色娘子軍》，卻很難欣賞《紅燈記》那種新鮮出爐的、文化革命的最新形式，也未必理解中國觀眾看革命京劇時的心潮澎湃。

此外，在八十年代中國思想的「啟蒙主義轉向」中，作為「社會主義現實主義」的對立面的「假定性」催生出一大批改革話劇。<sup>93</sup> 從觀演形式上看，新時期的許多新創話劇複製了戲曲現代戲「以『假定性』為方法」的做法。同時，與六七十年代革命現代戲觀演「新」人的情形不同，如童道明所言，新時期戲劇家常以假定性為手段去推倒「第四堵牆」。考察「舞台假定性」在不同劇場中的貫穿作用，20世紀後半葉新中國戲曲現代戲衰落之際，恰恰是新時期話劇界學習西方現代主義的「先鋒戲劇」的開端。那些「先鋒戲劇」、「改革話劇」並未推翻「觀演」的革命之創造，只是將「觀演『新』人」的表導演體系「去政治化」，只留下藝術家個人對「再現」問題的美學探討。

---

93 童道明：〈梅耶荷德和中國〉，《戲劇》，2019年第1期。

## 【附錄二】

---

# 南北、花雅——樣板團的流變

「11·28 講話」確立了「樣板戲」、「樣板團」，並提出了「不要武鬥」的口號。樣板團模式成為文革中期「軍、幹、群」三結合的革委會權力機構的雛形。作為「樣板」的「上海人民公社」於一個月內完成了「三結合」，建立了革命委員會。應該說，樣板戲觀演和樣板團管理的種種經驗是這些組織機構的「彩排」。周光華對「樣板團」的研究實證地考察了文革期間中央樂團的演出和運動之間的關係，他發現，即便在針鋒相對的政治運動中，「數百成員並非鐵板一塊」，「儘管政見不同，團員亦要保持最低限度的工作關係」。<sup>1</sup>如何解釋這類現象？Michael Dutton 研究五十年代單位體制後曾提出，毛澤東試圖將獨特的、政治性的「敵友」理論融入新中國「結構化的緊密性」，從而基本取消了公、私的對立。<sup>2</sup>換言之，樣板團中的「敵友」的流變中隱藏了文化革命如何聚合人心的遺跡。在樣板團中，被動或主動參與文化大革命的幹部群眾，並非個個都發自內心地擁護文化大革命。文革積極分子中

---

1 周光華：《中央樂團史（1956-1996）》，香港三聯書店，2009年。

2 Michael Dutton. *Passionately governmental: Maoism and the structured intensities of revolutionary governmentality*, Postcolonial Studies, Vol.11, No.1, p.109, 2008.

的一些人對文化大革命這個規定情境缺乏足夠的認識，大幕拉開不久，「弄潮」、「盲動」等等「演出事故」，這些歷史的片段尚未進入公眾的視野，亟待更為準確而完整的辨析。幸運的是，以樣板團為單位，保留了不少藝術檔案，包括創作組與觀眾的座談記錄、劇組的人事變動、劇本修改情況匯報、領導指示和觀眾來信等等。為追蹤文化大革命中革命／禮樂「分階段統一」的軌跡，我將根據樣板團的一些材料，從文革研究中兩個爭論最多的問題——部隊文革和文革武鬥入手，考察南北（上海和北京）、花雅（造反和保守）的不斷轉化。

## 一、兩個「文革小組」及其均勢<sup>3</sup>

六十年代中後期，黨組織在形式上消失，然而，從中央到地方，即使在最動盪的文革初期，文化生產並未停工。文化管理的職責不斷流轉，絕非「十年浩劫」所形容的一片混亂或基本停滯。〈五·一六通知〉發表前，為了有條不紊地開展文化大革命，中央至少成立了兩個重要機構。

1966年5月，中央文革小組成立。文革小組隸屬中央政治局常委，相當於臨時的中央書記處。組長陳伯達，第一副組

3 「列寧說：矛盾的統一（一致、同一、均勢）是有條件的、一時的、暫存的、相對的。互相排斥的對立面的鬥爭是絕對的，正如發展、運動是絕對的一樣。」毛澤東：〈矛盾論〉，引自列寧：〈談談辯證法問題〉，《列寧全集（第55卷）》，人民出版社，1990年，第272頁。1967年9月22日，毛澤東將引用自列寧的「一致、同一、合一」中的「合一」改為「均勢」。參見《毛澤東選集（第一卷）》，人民出版社，1991年，第340頁章節附註；又見王建輝：《毛澤東著作出版紀事（1949-1982）》，河南大學出版社，2006年。

長江青，顧問康生，成員張春橋、王任重、劉志堅、謝鎧忠、姚文元、王力、關鋒、戚本禹和尹達。文革小組下設辦事組、接待站、宣傳組、理論組和文藝組等。<sup>4</sup> 1966年8月起，中央文革在釣魚台賓館14號樓辦公，組長江青，顧問陶鑄。

1966年5月5日，毛澤東指示周恩來組建一個保衛首都的機構：首都工作組，為了防止「北京出現修正主義和資產階級復辟」，「選調部隊，確保首都安全」。<sup>5</sup> 周恩來受毛澤東委託具體領導北京衛戍區工作，同中央文革小組成立的時間是一致的。「這既是委託代行，也有機制運行，機制就是『首都工作小組』。這是中央採取的一種指揮形式，也是中央的授權狀態，又是靈活性很強的工作狀態。」<sup>6</sup> 首都工作組由周恩來領導，組長葉劍英，副組長楊成武、謝富治，組員劉志堅、李雪峰、汪東興、周榮鑫、傅崇碧、萬里、蘇謙益。<sup>7</sup> 下轄一個辦公室，調來總參作戰部的部長王尚榮（辦公室負責人後由鄭維山接替）和副部長雷音夫、譚旌樵等，共九人，對外自稱「編寫組」。首都工作組下設部隊指揮組、治安組、槍支彈藥清查組、電台組、社會人口清查組、監獄看守組、外事僑務組。首都工作組開張第一件事，是擴建兵團級別的衛戍區。林彪在「5·18講話」中提到防政變和防兵變，矛頭指向了長期

4 《戚本禹回憶錄（下）》，中國文革出版社，2016年，第432頁。

5 水新營：〈鮮為人知的「首都工作組」〉，《黨史博采（上）》，2020年第1期。

6 吳川：《文革北京衛戍區》（未刊稿）。

7 《戚本禹回憶錄（下）》，中國文革出版社，2016年，第385頁。又據水新營：〈鮮為人知的「首都工作組」〉，《黨史博采（上）》，2020年第1期。

兼任總參謀長和公安部長、獨攬軍警二權的羅瑞卿。<sup>8</sup> 1966年5月18日，周恩來與楊成武確定北京軍區副司令員傅崇碧擔任衛戍區第一任司令員。擴大後的衛戍區共有四個師，每師六個團，加上一個獨立團、一個軍樂團。<sup>9</sup> 5月26日下午，首都工作組於人民大會堂一個鍋爐房召開了第一次工作會議，又增調了兩個陸軍師加強北京的警衛工作。<sup>10</sup> 它主要貫徹毛澤東提出的「對內防政變，對外反侵略」的指示。另外，在周恩來的要求下，它也兼顧保障北京的吃飯、生火和電力問題。最後，為了防範這支「御林軍」本身發動政變的可能性，毛澤東規定：衛戍區只有經由中央軍委批准，才能調動部隊。

以上，中央文革小組和首都工作組，兩個小組，一個在明、一個在暗，都直接向政治局常委負責。<sup>11</sup>

全面「奪權」後，各級革命委員會取代了各級黨與國家機關的權力機構。包括文化口在內，「奪權」運動造成了中央機構人員的短缺，中央不得不從地方上借調幹部，來保障樣板戲的創排和觀演。其中，青海軍區劉賢權的調動是一個典型案例。

1967年1月，中央《關於人民解放軍支持左派群眾的決

8 據我於2018年4月14日在北京對衛戍區司令員吳忠之子吳川的採訪。又見林彪：〈在中央政治局擴大會議上的講話（1966年5月18日上午）〉，中國人民解放軍國防大學編：《文化大革命研究資料》，1988年，第16頁。

9 王創民：《紅色婚緣：開國將帥與夫人的婚戀紀實》，中國華僑出版社，2010年，第60頁。

10 水新營：〈鮮為人知的「首都工作組」〉，《黨史博采（上）》，2020年第1期。

11 張民：《周恩來與「首都工作組」》，中央文獻出版社，2009年。

定》向各大軍區傳達。2月，京西賓館和懷仁堂接連發生了兩次老幹部鬥爭文革小組的事件。不久，西寧的《青海日報》社大院發生了「青海2·23事件」。據史料，這場文革時期最早的「嘩變」造成了大規模流血，死傷百餘人。前蘭州軍區司令員劉賢權於文革初期「空降」青海軍區，擔任司令員兼第一政委，支持本地「8·18革命造反派」，反對副司令趙永夫指揮部隊圍攻報社的行動。在衝突中，他被趙永夫非法關押。<sup>12</sup>劉賢權自西寧脫身後，赴京舉證。中央文革在聽取各方證言後，於3月將「青海2·23事件」定性為「大規模鎮壓革命地方群眾的事件」。4月，青海省軍事委員會成立，劉賢權任主任。地方革委會集黨、政、軍權於一身，在青海，這個機構並非中央核心機構直接指派的，而是誕生於血與火的衝突中。

1967年7月，林彪提出「砸爛總政閻王殿」；9月，軍委辦事組成立。作為中央軍委的辦事機構，軍委辦事組組長黃永勝，副組長吳法憲，成員有葉群等人。<sup>13</sup>從時間上推算，軍委辦事處成立一個月後，1967年10月，中央文革小組的文藝組就被撤銷了。自此，軍委辦事組取代文革小組負責樣板戲工作。

「革命樣板團」是準軍事單位。「革命樣板團」與「革命樣板戲」是同時出現在公眾視野中的。一切公開宣傳始於「11·28講話」。講話者有周恩來、陳伯達、江青，還有中央軍委的謝鎧忠和北京市委的吳德。謝鎧忠代表中央軍委同時

12 《中央首長第四次接見青海代表會議紀要》，1967年3月24日，刊載於北京玻璃總廠紅衛兵聯絡站編：《中央首長講話（3）》，1967年4月。

13 安紹傑主編：《劉賢權將軍》，中國文聯出版社，1999年，第223頁。

宣布兩件事：一是任命江青為部隊文化工作顧問，二是四個文藝團體列入部隊編制。<sup>14</sup> 這四個文藝團體分別是：北京京劇一團（包括北京戲劇專科學校參加國慶演出的紅衛兵演出隊）、中國京劇院（包括中國戲曲學校參加國慶演出的紅衛兵演出隊）、中央樂團、中央歌劇舞劇院的芭蕾舞劇團及其樂隊。在「講話」中，它們將要被劃入中國人民解放軍建制，成為部隊政治工作和文藝工作的組成部分。<sup>15</sup> 而實際上，「講話」後，這一決定並未立即執行，樣板團並未馬上建立起來。

圍繞部隊參與文革這個問題，有一種看法認為，從毛澤東的「炮打司令部」大字報到各文藝單位進入「軍管」，文革很快進入了低潮。首都工作組的存在可以證偽上述說法。從宏觀上看，部隊參與文化大革命是一把雙刃劍：一方面，部隊的保障是毛澤東發動文革的必要條件；另一方面，當原本山頭林立的部隊感到局勢失控時，也會在群眾運動的汪洋大海中成為銅牆鐵壁，無論其保衛的是「革命禮樂」還是「政黨國家」。對部隊在文革各個時期所扮演的角色，隨著史料的進一步解密，相關論述還有待完善。還有一種說法，江青為了便於控制、提高樣板戲的聲譽和待遇，把劇團列入了部隊編制<sup>16</sup>，樣板團

14 首都部分大專院校、中等學校毛澤東思想學習班編：《天翻地覆慨而慷——無產階級文化大革命大事記（1963年9月～1967年10月）》（編於1967年9、10月）。

15 〈陳伯達、江青、周恩來、謝鎧忠、吳德在文藝界大會上的講話〉，北京市委宣傳部「宣講家」網站 <http://www.71.cn/2012/0410/614604.shtml>，2015/5/22 查閱。

16 汪人元：〈京劇「樣板戲」研究——京劇與中國文化傳統〉，《第二屆京劇學國際學術研討會論文集》，2007年5月。

由此是個人威權的載體。<sup>17</sup> 翻閱相關講話文獻可知，樣板團並非江青「一聲令下」形成的，她既沒有讓劇組參軍的權力，也不支持這種做法。《紅燈記》中李玉和的扮演者據錢浩梁（1934-2020）回憶：

毛主席去看樣板戲的時候，演員們就向毛主席提出要求參加解放軍。毛主席回答得很巧妙，說你們要求參加解放軍這是好的，但群眾也不一定希望他們看到的節目都是部隊來表演的。主席這麼一說，下面就難辦了，到底是給參軍好，還是不給參軍好。結果還是總理想出了辦法：四個樣板劇團都由總政發給軍裝，但是不發領章和帽徽，算是準軍事編制。<sup>18</sup>

由此可見，「參軍」是「大民主」中的樣板戲創作組對「大聯合」的呼聲。毛澤東為何最初對此事不置可否？從「革命禮樂」的角度看，樣板戲創作與意識形態宣傳有所重合，但不能彼此替換。讓京劇藝人從台上的工農兵變成真正扛槍走正步的戰士是「非辯證的同一化」。樣板團和文工團各司其職，前者負責加工，後者負責複製和宣傳。禮樂和革命、上層建築和國家機器、文藝與宣傳之間保持一定的間距，有利於文化運動和政治運動二者形成「均勢」，可謂「周旋有餘地」。因此，「樣板團」雖在「11·28 講話」中被宣布建立，但卻並

17 楊健：〈革命樣板戲的歷史發展〉，《戲劇》，1996年第4期。

18 2014年12月27日，我在北京委託戚本禹向錢浩梁詢問了「樣板團」命名的情形，戚本禹向我轉述了他的答覆。

沒有立即付諸實行。在 1967 年 11 月 13 日的講話中，江青對劇組表示「參軍問題不要急」。<sup>19</sup> 直到 1967 年底，毛澤東呼籲部隊「支左」之後，在周恩來的協調下，各樣板戲劇組才真正成為樣板團。<sup>20</sup> 參軍後的樣板團由部隊發軍服，但與文工團不同，由各藝術院團發工資，其業務工作主要受文化系統領導，物資保障由市委負責，軍代表主要負責政治思想工作。我採訪到的樣板團主創人員、文化組負責人和軍代表等等，他們之中，能準確說出樣板團數量的，只有樣板團的軍代表：

北京有四個樣板團：中國京劇團（《紅燈記》、《平原作戰》），北京京劇團（《沙家浜》、《杜鵑山》），中央樂團（交響樂《沙家浜》、交響樂《海港》、鋼協《黃河》），中國舞劇院（《紅色娘子軍》、《沂蒙頌》）；上海有兩個：上海京劇院（《智取威虎山》、《海港》、《龍江頌》、《磐石灣》），上海舞蹈學校（《白毛女》）；山東有一個：山東京劇團（《奇襲白虎團》）。<sup>21</sup>

19 〈江青同志在北京文藝座談會上的講話（1967 月 11 月 13 日）〉，北京市委宣傳部「宣講家」網站 <http://www.71.cn/2012/0410/513476.shtml>，2015/5/23 查閱。

20 〈戚本禹、楊成武對中直文藝系統代表的講話（1967 年 12 月 26 日）〉，「宣講家」網 <http://www.71.cn/2012/0410/512638.shtml>，2015/5/23 查閱。在這個講話後，戚本禹步王力和關鋒的後塵，遭到關押。儘管各自被捕的具體理由不同，王、關、戚、楊、余、傅六人均被冠以「反對周恩來」的罪名，被假定為「5·16 分子」。隨後，舉國上下展開了為證實這一假定而開展的「清查 5·16 運動」。

21 據我於 2015 年 7 月 28 日在北京對張科明的訪談。

七十年代，這個名單中又加入了上海樂團（五重奏《海港》、交響樂《智取威虎山》）、青島京劇團（《紅嫂》），等等。<sup>22</sup>

1967年底到次年初，受「武漢7·20事件」影響，王力、關鋒、戚本禹先後離開文革小組。11月，軍委辦事組派軍、師級幹部入駐中直文藝系統。12月，軍委政工組正式接管原本由中央文革小組下轄的文藝組，負責樣板戲工作。

1967年9月22日，毛澤東將〈矛盾論〉中引用自列寧的「一致、同一、合一」中的「合一」一詞的譯法改為「均勢」。<sup>23</sup>客觀地看，同一時期，軍委政工委的變動與文革小組的變動形成了均勢。1968年3月，繼王、關、戚「倒台」後不久，軍委辦事組的成員楊成武、余立金、傅崇碧陸續「倒台」。

繼軍委政工組負責人楊成武「倒台」後，負責樣板戲的政工組被撤銷。這一階段，「接力」保障樣板團的，一前一後，有兩位部隊幹部：一位是接替傅崇碧成為衛戍區司令員的溫玉成，他身兼副總參謀長，以北京軍區、衛戍區雙重負責人的身分協助文革小組文藝組的工作；另一位是劉賢權，1968年2月，他接到調任軍委政工小組副組長的指示，被毛澤東點名進入軍委辦事組。從部隊「山頭」的譜系看，劉賢權出身於東北四野，是林彪的愛將。1946年，在牡丹江軍區任司令員期

22 據我於2016年6月5日在北京對呂韌敏的訪談。

23 見《毛澤東選集（第一卷）》，人民出版社，1991年，第340頁章節附註；又見王建輝：《毛澤東著作出版紀事（1949-1982）》，河南大學出版社，2006年。

間，他決策了小分隊取代大部隊入山剿匪的戰略。其麾下二團小分隊戰鬥的事蹟隨團副政委曲波撰寫的小說《林海雪原》的出版而家喻戶曉，隨後被改編為電影、話劇和京劇版本的《智取威虎山》。1947年，劉賢權從東北四野調至38軍。<sup>24</sup>「青海2·23事件」發生後，毛澤東親自下令將劉賢權調到黃永勝、吳法憲、葉群、李作鵬、邱會作主導的軍委辦事組。<sup>25</sup>劉賢權入京後，先是負責總政治部的軍管工作，後主持鐵道兵工作。1968年11月，中央安排劉賢權與石少華合作抓電影工業，擔任電影工業協作指導小組組長。<sup>26</sup>1969年4月，「九大」召開，中央文革小組徹底停止活動，中央政治局重新組建，軍委辦事處在名義和實質上徹底接替了原文革小組的工作。此後，樣板團由軍委辦公室下轄的文藝辦公室負責保障，主要負責人是劉賢權。1971年9月，林彪叛逃後，軍委辦事組被重組為軍委辦公會議。1970年4月初，國務院文化組成立，組長吳德，副組長劉賢權，成員于會泳、石少華等。<sup>27</sup>1975年底，國務院恢復和增設了一些機構，不過，增設後的機構數量已是新中國成立以來的最低點：部委29個，直屬機構19個，辦公機構4個。1975年，國務院工作部門恢復到

24 安紹傑主編：《劉賢權將軍》，中國文聯出版社，1999年，第108頁。

25 粉碎林彪反黨集團後，毛澤東、周恩來接見原軍委辦事組。毛澤東緊緊握著劉賢權的手說：「久聞大名，你是38軍的，難怪他們不信任你……。」安紹傑主編：《劉賢權將軍》，中國文聯出版社，1999年，第223頁。

26 安紹傑主編：《劉賢權將軍》，中國文聯出版社，1999年，第223頁。

27 同上註，第225頁。

52 個。<sup>28</sup>

有學者認為，作為「文革」失敗的一個側面，「三結合」的革命委員會實際上變成了部隊代表與領導幹部代表的「二結合」，林彪事件後，又恢復到領導幹部的「一結合」。因此，「從 1967 年 1 月開始的奪權運動中建立起來的被稱為『臨時權力機構』的地方各級革命委員會，歷經八年的血雨腥風、跌宕起伏，終於脫下了『臨時性的』、『過渡性的』外衣，成為……國家體制。」<sup>29</sup> 文革興起的「奪權」運動瓦解了官僚和階級混編的舊等級，究竟是何種新制度取而代之？是階級劃分或官僚體制的重新確立，還是一種破除等級的新制度？社會主義文化生產的單位是樣板團，考察樣板團的流變，我們發現，文化大革命第一階段的主要矛盾是位於中央的「文化革命派」與「文化保守派」的矛盾，矛盾的主要方面是文宣部門和地方部隊。

為了進一步回答上述問題，在既有的文革「權力機構研究」的基礎上，我將自文革爆發至「粉碎『四人幫』」十年間的文化機構文革組織的流變劃分為兩個主要階段：

第一階段：從 1966 年「11·28 講話」到 1970 年 4 月，這三年半期間，樣板團的管理部門經歷了中央文革小組、中央

28 見〈新中國成立以來的歷次政府機構改革〉，人民網 <http://politics.people.com.cn/GB/1026/6923277.html>，2008 年 2 月 26 日，2015/5/22 查閱；劉輝、張國彪：〈中國行政管理體制歷史沿革〉，[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_5f419f4901010g15.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_5f419f4901010g15.html)，2015/5/23 查閱。

29 陳明明：〈「舊制度」與「大革命」——「革命委員會」的權力結構及其演變（1967-1973）〉，《中共歷史與理論研究》，2015 年第 2 期。

軍委辦事處和國務院文化組的組織沿革。這三個機構以樣板戲編創和演出為中心、以部隊為政治保障，我稱其為無產階級文化的過渡機構。以樣板團為單位，考察文化機構的誕生，亦可填補文革初期文化系統「派性」研究的空白，以便於後人描述文化大革命期間的文革派和老幹部、文化革命小組和軍委辦事處、工人造反派和文化造反派等等內部矛盾的流轉。因此，史實辨析的重點應放置於這一階段。

第二階段：從 1970 年國務院文化組成立，至 1973 年文藝創作領導小組及其辦公室「創辦」成立，至 1975 年 1 月文化部恢復並設立取代黨委的「核心小組」，止於 1976 年 10 月「粉碎四人幫」事件。我將這六年稱作無產階級文化的最新機構。對七十年代文化系統沿革的分期考察，將揭示「三結合」的臨時機構如何向示範與反映革命禮樂的文化部過渡，並呈現精簡、有效的文化革命機制的可能性。

## 二、第一階段

從 1966 年「11·28 講話」前後到部隊「支左」，從提出「鬥、批、改」口號到 1968 年 7 月「工宣隊進駐高校」的大規模行動，這兩年間，從受中央直屬文藝系統管轄期間的京劇院、中央樂團和芭蕾舞團，到全國各地各街區、工廠和單位，發生過大大小小的武鬥。中央文革的「11·28 講話」究竟是在向誰說話？不屬於「四大自由」（大鳴、大放、大字報、大辯論）的「武鬥」行為究竟從何而起？對這一時期歷史背景進行實證的考察，可以透視在「奪權」之後，群眾運動的方向如何從「觸及靈魂」的象徵形式「擴大化」，轉變為「傷筋動

骨」的武鬥事件。

梳理「11·28 講話」的前史，我們發現：1966 年 7 月 28 日北京新市委撤銷各大、中學校工作組後，中央文革小組試圖將彼時鬥爭的大方向，從受工作組衝擊的「三名三高」和受老紅衛兵衝擊的「黑五類」那裡，壓縮到「一小撮走資本主義道路的當權派」身上。工作組下台後，學生運動成了文革的主體。對這個由大、中學校學生組成的群體需要區分「南北」和「花雅」。「花部」主要是非幹部家庭出身的大學生；「雅部」是由不同年齡段在校幹部子弟組成的，有幹部子女扎堆的中學的中學生，也有文藝專科院校的大學生，其中文化官僚的子女為數不少。毛澤東在給延安平劇院的那封信中曾將文化革命的對象提煉為戲台上「老爺太太少爺小姐」，其中的「少爺小姐」可以指代這一批「雅部」青年。

一方面，工作組撤銷次日，《人民日報》發表了社論〈先當群眾的學生，後當群眾的先生〉，毛澤東派周恩來去清華大學支持「花部」，即被工作組打壓的大學生，遭關押的蒯大富被解放。蒯大富在人民大會堂受到領導人接見的消息傳開之後，全國各地高校的師生紛紛宣布造反。另一方面，同樣在工作組撤銷次日，北航附中首次貼出了宣揚「血統論」的對聯。「北航附中部分人貼出『老子英雄兒好漢，老子反動兒混蛋，基本如此』的錯誤對聯，並展開對對聯的辯論。就這樣，這副對聯後被黨內一小撮走資派利用，發展了反動的血統論，成為壓制群眾起來革命、挑動群眾鬥群眾的工具。」<sup>30</sup>

---

30 首都部分大專院校、中等學校毛澤東思想學習班編：《天翻地覆慨而慷——無產階級文化大革命大事記（1963 年 9 月～1967 年 10 月）》

客觀上看，在血緣上離父輩那些革命英雄更近的「雅部」，他們根據正統性理解文化大革命的目的，將毛澤東提出的「思想決定論」和馬克思主義的「階級決定論」簡化為「出身決定論」。據北航附中的馬小岡回憶，「血統論」的對聯「原創」自北京外國語學校，原作是：「老子革命兒好漢，老子反動兒混蛋——代代相傳」。校際間串聯時，有人把這副對聯傳抄到北航附中。在一次辯論會上，北航的岳×東說：「橫批『代代相傳』不好，太絕對了，打擊一大片，應該講究策略……」，於是丁×生說：「就叫『基本如此』吧！」此說得到一些人贊同，於是江×東抄成「老子革命兒好漢，老子反動兒混蛋——基本如此」的大字報貼在北航附中校園裡，此即該對聯的改裝「亮相」（後來對聯的上聯衍生為「老子英雄兒好漢」，可能是傳抄過程中想與民間俗話「老子英雄兒好漢」貼近）。當時這副改裝後的對聯在校園裡並沒引起太多注意，很快就被鋪天蓋地的大字報淹沒了。不久，北航附中紅衛兵又把這副對聯抄到北京航空學院校區（今北京航空航天大學）。由於北航涉及國防專業，學生大多數出身於工人、貧農、下中農、革命軍人、革命幹部的「紅五類」家庭，因此這副對聯在北航引發辯論的響動不大。但是後來隨著對聯的不斷傳抄蔓延，在社會上逐漸產生了影響，其中規模最大的一次是在北京化工學院（即現在的北京化工大學）。那時化工學院大一學生任志剛曾是北航附中的畢業生，1966年7月29日上午，該校各派在主樓廣場進行大辯論，北航附中紅衛兵為了聲援任志剛，便結夥到該校站腳助威，並且在辯論現場打出了

---

（編於1967年9、10月）。

這副對聯。因為現場人數上千，聲勢浩大，這副對聯立即成為激辯的中心話題，對聯的影響迅速擴大，從此一發不可收拾。在清華大學，8月20日，以幹部子弟為首的「多數派」組織起了「清華大學紅衛兵」，該組織召開了批判「工作組」的大會，但其組織者臨時調整了方針，下午突然轉入「鬥黑幫」，100多名教師去高教部揪蔣南翔。同日，北京工業大學學生譚力夫在兩派辯論會上演說了當年官方和學生公認的「血統論」代表作，在全國廣為流傳。<sup>31</sup>

文化大革命期間，各地來京青年的串聯自由實際上是衛戍區保障下的自由。首都工作組行使了強力部門的職責，進行了治安管理。若非如此，這樣大規模的全國性人口流動不可能實現。譚力夫演說「血統論」後不到一週，8月25日，以中學生高級幹部子女為核心的西城糾察隊（簡稱「西糾」）成立。在成立初期主要負責維持治安，受周恩來直接領導下的首都工作組指揮。其間，受到「血統論」影響的「西糾」在具體執行工作中逐漸弱化了文化大革命組織的文化功能，強化了革命的暴力屬性，由此爆發了「破四舊」引發的「抄家風」，以及北京老兵在火車站武力勸退外地紅衛兵等事件。「雅部」崛起的背景，如孔丹晚年自述：「如果要講西糾的產生，其實質是對整個文化革命的一個反動。社會上正好有我們這樣一批人，和老幹部有著天然的聯繫，老幹部受衝擊時就要站出來保護」。<sup>32</sup> 在反對舊文化和舊政治的意識形態革命中，「雅部」

31 馬小岡：〈從對聯老兵聯動說起〉，<http://blog.sina.com.cn/u/1408430565>，2017/5/5 查閱。

32 米鶴都撰：《難得本色任天然——孔丹口述》，中港傳媒出版社，2013年，第68頁。

青年率先脫離了「花雅交融」的規定情境，造成了眾所周知的、充滿暴力的「紅八月」。中央文革小組最初對「西糾」並不友好。據負責人之一孔丹回憶，8月31日毛主席接見紅衛兵時，他在天安門城樓上將「西糾」的袖章給江青的瞬間曾「感覺到她對西糾可能有看法」。<sup>33</sup>

在另一些「弄潮兒」的身上，戲劇舞台上的經驗一度發揮了不小的作用。文革期間，所有「講話」都是公開演講，演講的號召力既需要政治能力，也需要文化能力。如同樣板戲，無論是露天演講還是室內報告，都強調觀演效果，表演的利器是論辯內容和腔詞技巧。彼時中央戲劇學院的在校生、葉劍英的女兒葉向真頗具代表性：

中央文革小組到各個學校講話，講彭真、羅瑞卿、陸定一、楊尚昆這些人都是反黨的，不應該讓他們養尊處優，應該讓他們到群眾面前，接受批判，並下了指令。學生都這樣，指哪兒打哪兒，中央文革小組把紅衛兵召去開會，說應該做這件事。在這種號召之下，我們就做了。<sup>34</sup>

文革史料對「抓『彭羅陸楊』」這樁公案語焉不詳。據李希凡轉述劇作家曹禺的回憶，彭真曾同夏衍、曹禺等人一起，被帶到東棉花胡同中央戲劇學院教師樓四層的小禮堂（那裡直

33 米鶴都撰：《難得本色任天然——孔丹口述》，中港傳媒出版社，2013年，第73頁。

34 〈葉劍英女兒回憶文革「綁架」彭真事件〉，見 <http://news.takungpao.com/fk/brexpo/classical/2012-11/1257442.html>，2015/6/16 查閱。

到本世紀初依然是戲劇學院師生排練匯報使用的小劇場）。<sup>35</sup>結合另外一些研究紅衛兵運動的史料，我們可以綜合出下列事實：

「11·28 大會」上，京劇革命第一次以「樣板戲」和「樣板團」的象徵形式進入群眾大會和官方媒體的視野。葉向真雖是葉劍英之女，也在「11·28 大會」上做了發言，但跟樣板團、樣板戲沒有直接關係。11月 29 日，參加了前一天的會議的紅衛兵在葉楚梅（葉劍英另一個女兒）家開會。葉向真和中央音樂學院的劉詩昆（她當時的丈夫）和地質學院「東方紅」的負責人朱成昭（她後來的情人）都參加了討論。12月 1 日，這一群中央戲劇學院、北京電影學院、中央音樂學院和中央樂團的紅衛兵決定行動。當天，葉向真、劉詩昆分別在戲劇學院和音樂學院做了傳達。第二天早晨，葉向真又找到電影學院的彭寧。據彭寧《日記》，有明確的記載表明抓彭真是紅衛兵主動發起的。如 11 月 24 日，首都三司的召集人朱成昭到文化部，談形勢時就已經提到「文藝界鬥黑幫，抓出來，已養得胖胖的，有上線」，讓「文藝界自己搞，告葉向真、彭寧」（《日記》1971 年 8 月 27 日條）。這表明「首都三司」的造反活動中，葉向真和彭寧分工負責文藝口。<sup>36</sup>作為抓彭真行動的緣起和「決定性會議」，11 月 29 日在葉楚梅家的會議本來商量的是遊鬥陸定一的問題，而非「抓彭」問題。話題轉到「抓彭」，可能是即興性質的。是日晚，有人去摸

35 李希凡：《李希凡自述》，東方出版中心，2013 年，第 387 頁。

36 食貨：〈紅衛兵抓走彭真——對照民間記載與高層言辭的變化〉，見 <http://www.booyee.com.cn/bbs/thread.jsp?threadid=747097>，2019/4/9 查閱。

彭真的住址、研究具體抓法。12月3日晚，他們做了最後的安排。由葉向真主持會議，講了為何要抓彭真，並說戚本禹在電話中對她說「你們看著辦」。本書並非紅衛兵運動研究的專論，我只想指出，葉向真說，是中央文革小組的戚本禹默許了綁架行動，而迄今出現的其他材料都無法佐證這一自述。實際上，「中央文革小組抓『彭羅陸楊』」的說法並不是葉向真的發明，源於文革中期「左派整風」這一階段的說法。1968年1月13日，戚本禹被捕，周恩來於3月發表「抓五·一六分子」的講話，其中說道：「戚本禹是這麼一個人，他的根子是很深的。衝機要局，搶檔案，他（與葉向真）們是合謀，後台是楊、余、傅，蕭華。」<sup>37</sup>結合上下文，彼時周恩來強調了抓四人是戚本禹與葉向真的合謀，不是中央文革小組的決斷。而文革結束後葉向真在回憶中說當時的紅衛兵學生是「指哪兒打哪兒」的，辯稱她是聽命於中央文革小組的號召，此說對周恩來的說法採取了選擇性復述。文革期間，各種講話的散播迅速，未經本人審定就得以流傳。戚本禹「倒台」後，周恩來點出戚、葉「合謀」抓「彭羅陸楊」，邏輯上，該有當事人出來揭發這一合謀，作為證據留存。然而在我所見過的文革講話資料匯編中，至今未能替這一論斷提供相關證據。我於戚本禹生前曾專門詢問此事，他本人斷然否認後，又回憶了時為中央戲劇學院學生的葉向真在群眾大會上有意湊在他耳邊講悄悄話的舉動，笑稱其為「戲劇表演」。我查找到的講話文獻，佐證了

---

37 見〈周恩來、康生、江青接見中央直屬系統文化部學部教育部等單位的軍宣隊代表講話〉（1968年3月），<http://www.71.cn/2012/0410/614766.shtml>，2015/5/23查閱。

戚本禹在文革時期與文革結束後接受採訪時對葉向真的評論的連貫性。1966年12月16日，他說道：

只有資產階級政客才靠謠言進行鬥爭，有的人向資產階級轉化，有不少人要成資產階級政客，小政客，這是沒有好下場的。葉向真就是這樣，搞造謠，現已成為小政客，沒有好下場。<sup>38</sup>

傅崇碧的回憶佐證了來自戲劇學院的「造反派」的參與。彭真被抓走前，周恩來派出一個加強班保衛彭真，共有十多個人。而「造反派」來了七、八十個，很專業地先把電線絞了，斷了加強班的對外聯絡，然後把彭真抓走了。傅口中的「造反派」，軍事技術較高，不大可能是普通學生，應該是聽葉向真指揮的軍事隊伍。周恩來介入後，一位戲劇學院的學生說出了彭真被關押的地方。<sup>39</sup>這一武裝行動越過了北京衛戍區和首都工作組的負責人周恩來，所以事後周恩來親自出面要人，這些高級幹部才被釋放。<sup>40</sup>「抓『彭羅陸楊』」事件發生後不久，1966年12月11日，周恩來對主要由高級幹部子弟組成

38 〈謝富治和戚本禹談紅衛兵和共青團的整頓問題（1966年12月16日）〉，宣講家網 <http://www.71.cn/2012/0410/512325.shtml>，2015/5/23 查閱。

39 〈訪傅崇碧——大樹參天護英華〉，《話說周恩來》，中央文獻出版社，2000年，第408頁。

40 〈周恩來接見中央戲劇學院等文藝單位代表時的談話〉，見北京化工學院《紅色宣傳員》戰鬥組、北京經濟學院無產階級革命團、北京市東方紅印刷廠革命造反聯絡處、化工部化學工業出版社印刷廠聯合匯編：《無產階級文化大革命參考資料（4）》，1966年。

的「少爺小姐們」發出了以下表態：

你們（西城區糾察隊）要好好整風，不要盛氣凌人。我贊成陳伯達同志說的，高幹子弟最好不當領導……（海淀區×××糾察隊遞條子說，打人是枝節問題。）周總理生氣地說：我不同意。打人不是枝節問題，是原則問題！這個問題存在在北京城裡！<sup>41</sup>

結合歷史語境，周此番表態意在驅散由幹部子弟構成的「雅部」。在破私立公的群眾運動中，他們以「自來紅」這一出身的單一性，將鬥爭矛頭對準出身五花八門的「花部」。「花部」中，有各行各業的普通群眾，也包括首都綜合類大學的造反派等等。

「雅部」的運動從北向南。在上海，1966年六、七月份湧入的「南下」「紅衛兵」與在滬部隊子弟「會師」，一些人製造了在街頭打死群眾的惡性事件，他們被群眾稱作「保爹保媽派」。蔓延開來的武鬥也影響了文藝單位。樣板戲劇組內部，激化的矛盾形成了劇組和各系統內部的「派仗」。這也是這些劇組強烈要求「參軍」的前史。

中央文革小組看到迫在眉睫的危機，以「樣板戲」和「樣板團」登報宣傳等方式，通過「樹樣板」教育革命接班人，將演出「樣板戲」的文藝單位樹立為「大聯合」的「樣板」，呼籲紅衛兵和造反派中的「多數派」和「少數派」建立共識，停

---

41 《周恩來文革講話（1966-1975）》，見大同理想網 [www.dtlx.net](http://www.dtlx.net) 電子書。

止武鬥，呼籲革命的「大聯合」。1966年11月4日，江青對兩千多名紅衛兵講話，反對「唯出身論」以及「紅五類」、「黑五類」的分法。<sup>42</sup>她的講話表面在談揭發，實際是對「雅部」發出「懲前毖後、治病救人」的呼籲。半個月後的「11·28講話」是「11·4講話」的延續。從文革爆發初期的運動形勢考察「11·28講話」，江青向北京京劇一團說道：

你們劇團內，並不是所有幹部、黨員、團員都犯了錯誤，也不是所有幹部都犯同樣性質的錯誤，而是必須區別對待，擺事實，講道理，採取「懲前毖後，治病救人」的態度，允許改正錯誤，允許革命……「革面洗心，重新做人」，他們還是可以參加革命的……在無產階級文化大革命中，要用文鬥，不用武鬥。不要動手打人。武鬥只能觸及皮肉，文鬥才能觸及靈魂。<sup>43</sup>

伴隨「雅部」的南下，首都各大紅衛兵組織也召喚出全國各地的「花部」。在上海，本地的紅衛兵組織很快組建並衝擊了文革前夕一度積極配合江青「樹樣板」「批海瑞」的上海市委。上海市黨委懼於彼時學生造反的合法性不敢還擊，而在上海的工廠中，黨委「拋出」了不久前協助衝擊市委又尚不具備

42 〈江青同志談階級路線〉，澳大利亞國立大學電子文獻，[https://digitalcollections.anu.edu.au/bitstream/1885/43894/4/395476542002\\_1864771a.pdf](https://digitalcollections.anu.edu.au/bitstream/1885/43894/4/395476542002_1864771a.pdf)，2015/5/21 查閱。

43 〈陳伯達、江青、周恩來、謝鎧忠、吳德在文藝界大會上的講話（1966年11月28日）〉，《周恩來文革講話（1966-1975）》，見大同理想網 [www.dtlx.net](http://www.dtlx.net) 電子書。

造反資格的青年工人。<sup>44</sup>

以「工總司」為例，「花部」運動由南向北。中央文革小組向工交部門的講話令上海的青年工人也組織起來，他們在學生運動中得到激勵，自發成立了全國最早的工人群眾組織「工總司」。<sup>45</sup> 1966年11月9日，由於上海市市長曹荻秋答應了參加大會又沒有出現，引發了「安亭事件」，上海工人坐火車「北上」要說法。

文革研究學者老田認為，工人去北京上訪在當時不是上海的個別現象，武漢「工人總部」去北京上訪也是11月10日動身的，與上海「工總司」差不多同步，而重慶工人造反軍去北京上訪更早在10月中旬，這些情況下毛澤東都沒有表態。關鍵原因可能有兩個方面：重慶工人的上訪並沒有遭遇到當權派和保守派的強烈反對，沒有造成一種必須進行裁斷的相互鬥爭的僵局，而上海在張春橋「五條」之後發生大規模的反對，這才使得問題上升到了必須進行最高裁斷的臨界點，在這個臨界點上毛澤東感到有必要表明態度。<sup>46</sup>

「全國穩定看上海」。描寫「安亭事件」必須辨識其規定情境，即「共產主義假設」。站在中央文革的角度，「安亭事件」若處理得當，可作「樣板戲」唱，將「花部」控制在文化層面，一舉坐實無產階級專政的上層建築；若處理不當，極

44 據我於2015年1月19日在上海對上海「工總司」成員謝鵬飛的採訪。

45 老田：〈關於文革與巴黎公社關係的兩點討論〉，<http://www.wyzxwk.com/e/mp/content.php?classid=21&id=379830>，2017/5/29查閱。

46 首都部分大專院校、中等學校毛澤東思想學習班編：《天翻地覆慨而慷——無產階級文化大革命大事記（1963年9月～1967年10月）》（編於1967年9、10月）。

有可能蔓延到經濟層面，成為對無產階級文化大革命的「證偽」。如果產業工人的不滿情緒積累，工交系統發生群眾運動，首當其衝的是全國交通、生產的大癱瘓。

對上海的基本情況瞭若指掌的張春橋肩負艱巨任務，代表中央文革小組，獨自去鐵路安亭站處理危機。<sup>47</sup> 他在瓢潑大雨中聽完工人的實際訴求後，沒有拿出他從中央文革小組帶來的、澆滅工人造反熱情的指示，反而「先斬後奏」，冒著極大的政治風險做出「即興發揮」，對工人造反的合法性表示肯定，在上海「工總司」提交的訴求上簽字。訴求上的《五項要求》分別是：承認「上海工人革命造反總司令部」是革命的合法的組織；承認「一一·九大會」以及被迫上北京是革命行動（以後碰到類似的情況應派少數代表）；這次所造成的後果由華東局、上海市委負全部責任；曹荻秋必須向群眾做公開檢查；對「上海工人革命造反總司令部」今後的工作提供各方面的方便。

張春橋的簽字，令「安亭事件」這個危機最終停留在了文化象徵層面，滯留此處的工人也沒有繼續「北上」，而是陸續返回上海。毛澤東得知這一情況，做出「先有事實，再有

---

47 據陳伯達回憶：「我給上海安亭的工人和華東局寫了電報。我在電報中強調：小道理要服從大道理，工人同志們應當立即回到工廠，把生產搞好。同時，周總理和陶鑄同志決定由張春橋乘飛機回上海處理此事，由張春橋將我寫的電文帶給安亭的工人。可是張春橋到了上海後，沒有按照我的電報中的意見解決問題，反而對我的電報進行批判，說我的電報只講生產是大道理，沒有講革命是大道理。他自行決定，答應了部分工人提出的條件，並且簽了字。」見《陳伯達：最後口述回憶》，陽光環球出版香港有限公司，2005年，第207頁。

概念」的表態，肯定了張春橋在政治規定情境中的「即興發揮」。從後來的發展看，「安亭事件」成了一個史無前例的「轉調」，它扭轉了文革前期混亂局面對文革這個外部規定情境的質疑，也為無產階級專政的組織形式「上海人民公社」奠定了基礎。

有研究者認為，「上海人民公社」是依照巴黎公社的圖景開展的烏托邦試驗。誠然，在「上海人民公社」誕生之前，據《劉少奇傳》記載，1966年8月4日，毛澤東在中央政治局常委擴大會上最早提出下列說法：「北大聶元梓等七人的大字報，是20世紀六十年代的巴黎公社宣言——北京公社」。<sup>48</sup>文革學者老田反駁了「烏托邦試驗」這一說法，他強調上海公社的過渡性，認為它並非毛的城市革命的理想範式，而是「一個特定形勢下為了維護秩序而採取的一套應付方案」。<sup>49</sup>我認為，文化大革命始於工人階級在城市「奪權」這一「公社」形式，但它不是巴黎公社的中國版本，而是將「共產主義假設」作為一個總體性規定情境之後，以中國產業工人作為主體的、無產階級文化的政治機構。

阿爾都塞曾援引列寧晚年對官僚主義和專家治國問題的憂慮，認為文革的革委會踐行了馬克思主義對組織形式的原理。「文革就這樣為列寧的難題提供了一個全新的解決辦法。在黨半被動半主動地和國家相融合的時期，要迫使黨把自己與國家區別開來，負責第三種革命的第三種組織就必須與黨（無論是

48 《劉少奇傳》，中共中央文獻研究室，2011年，第949頁。

49 老田：〈關於文革與巴黎公社關係的兩點論討〉，<http://www.wyzxwk.com/e/mp/content.php?classid=21&id=379830>，2017/5/29查閱。

其存在，還是其組織形式）區別開來……帶來了一個驚人的創新，創造了（黨之外）全新的第三種組織：專屬於群眾意識形態鬥爭的組織。無疑，這種組織也要執行黨的決定，但它又與黨有所區別。此外，它把自己和黨區別開來，是因為它和工會一樣，是一種群眾組織（民主集中制在這裡不通行：據說文革組織的負責人必須像「巴黎公社的代表」那樣選舉出來）。」<sup>50</sup> 實際上，「三結合」組織的負責人未必經過他聽說的公開選舉，而是由主要領導推薦而來。這些負責人中有黨員幹部，也有黨員出身的造反派、非黨員的意識形態工作者、非黨員的基層造反派。王紹光認為，「1967年3月以後，在官方的媒體裡邊關於『公社』的提法就慢慢消失了，但是『公社』的思想影響可不是官方不提就會立即消失的。」<sup>51</sup> 實事實上，「革委會」的出現，既非由毛逐字修改的《紅旗》雜誌的社論〈論無產階級革命派的奪權〉中所援引的「巴黎公社」模式的一種倒退，也不是「新思潮」或「異端思潮」的退潮。「上海人民公社」的建立和迅速向革委會過渡的歷史事件，是人類現代史上最接近共產主義烏托邦的時刻，它的細節在當事人的口述中逐漸被揭開。「上海人民公社」成立前夕，就達成了另一個「新調」。這個「新調」早於「上海人民公社」的誕生，由受毛澤東委派的張春橋與上海造反派的代表協商達成。1967年1月下旬，「工總司」的領袖王洪文和王明龍被張春橋找去，希望工人造反派能夠接受「軍、幹、群三結合」

50 路易·阿爾都塞：〈論文化大革命〉，吳子楓譯自《馬列主義手冊》，1966年11月-12月號。

51 王紹光：〈「文革」中的「新思潮」：從伊林·滌西到李一哲〉，《開放時代》，2013年第1期。

的「奪權」條件。<sup>52</sup>而這個「革委會」也並非巴丟口中的「文化革命最新的威權形式」，因其很快又向更高階段的、更新的「同一性」過渡了……

綜上，作為文化大革命的「總導演」，毛澤東既把握總體的規定情境，也鼓勵即興發揮。以安亭事件為例，「人民」主體可以通過「即興發揮」化解政黨「國家化」過程中的內部矛盾。當權派、保守派和造反派是政治規定情境中的類型角色，他們之間的關係在多條主線中交織發展，隨文化革命主次矛盾的演變而變化，最終得到象徵性的「大聯合」——革命禮樂的建立。誠然，文革時期城市內部、城鄉交界處出現了一系列突發狀況，但是，從文革機構的新陳代謝看，這些情況並未影響文化大革命這個外部規定情境。從全球共產主義運動史看，張春橋在上海的「即興發揮」符合「共產主義假設」下文化革命向文化大革命的「轉調」。毛對「工總司」的認可，是文革的「大民主」對「共產主義假設」的論證。這應該算是社會主義陣營內部，城市工人階級首次以群眾組織的面貌，在一場上下交互的文化運動中開闢出自己的政治空間。以安亭站為轉折點，文化革命從一場由毛澤東主導的文化運動，即「北上」的京劇革命，轉向「為了」「屬於」無產階級的政治運動，即「北上」的「無產階級文化大革命」。

作為「樣板戲」的「安亭事件」具有極大的示範效應，各地群眾組織如雨後春筍般湧現。在上海，打著「造反」旗號的「雅部」——保守派組織「赤衛隊」與最先獲得合法地位的「工總司」對立並形成「派仗」。最初無法聯繫到中央文

---

52 據我於2015年1月19日下午對「工總司」負責人之一王明龍的採訪。

革、彷徨於是否「造反」的上海市委在風起雲湧的群眾運動中首鼠兩端，這反過來激化了市委和其他單位內部的「花雅之爭」。<sup>53</sup>

從已有的歷史口述和檔案文獻看，在上海，「奪權」運動的起因並非自上而下的領導指示，而是以對抗「派性」為目的的、地方性的工人自治。1966年底，上海港的工作陷入混亂，外輪要求賠款，碼頭上的幹部亂簽字。為了恢復生產生活，以「工總司」為核心，上海鐵路、海港、交通、海運和長航等六個局的工人造反派聯合成立了「抓革命促生產」的自治組織「火線指揮部」，對若干重要機構進行接管。<sup>54</sup>「奪權」運動伴隨著產業工人自發組織生產、結束無政府狀態的努力，很快得到中央文革的肯定和支持。老田指出此時上海的樣板地位：

在毛澤東的系列文革決策中間，上海無疑佔據了很重要的地位，文革前期幾個重大的決策都是依據上海的運動狀況而做出的，例如肯定工人參與文革運動的《抓革命促生產十條》（1966年12月9日發布）；1967年更為重要的一月奪權，也是肯定上海工人造反派工總司為避免生產停頓而進行「接管」的經驗而做出的。這兩個重大決策雖然是依據上海的情況做出的，但都推廣用於指導全國的運動，在這裡可以看到上海運動對於頂層決策影響的優先性。<sup>55</sup>

53 據我於2015年1月19日在上海對謝鵬飛的採訪。

54 據我於2015年1月19日晚在上海對謝鵬飛、王明龍等人的訪談。

55 老田：〈關於文革與巴黎公社關係的兩點討論〉，<http://www.wyzxwk.com/e/mp/content.php?classid=21&id=379830>，2017/5/29查閱。

從文化宣傳看，上海的報紙發表「樣板戲」的評論文章，是在「上海人民公社」改名為「上海市革命委員會」之後恢復的。<sup>56</sup> 樣板戲恢復演出也在同一時期。從「11·28 講話」到 1967 年 12 月 26 日，樣板戲演出由文革小組領導的文藝組負責。以上海京劇院《海港》劇組為例，這一時期樣板劇組內部「派仗」十分激烈。上海的樣板戲劇組由於離中央文革較遠，從恢復演出的文藝指示到具體實施的過程也比較曲折。文革初期，上海市委與中央文革小組之間的連線暫時中斷。從「火線指揮部」向「上海人民公社」過渡期間，北京的最新指示和上海的最新情報經由「特派員」南北往返。紅衛兵運動的作用很快凸顯出來。

據蕭木回憶，「寫作班」以老徐（徐景賢）為代表，在 1966 年 12 月 18 日文化廣場大會上喊出了「革命方覺北京近，造反更知主席親」的口號。「秀才」們也造起了反，成立了一個組織。「猶抱琵琶半遮面」，不敢號稱司令部，羞羞答答地叫作「市委機關聯絡站」。<sup>57</sup> 應該說，「毛澤東崇拜」是「特殊的普遍性」，或是反「同一性」的「特殊性」，一方面召喚政治運動，另一方面也在規範群眾運動，使其不至於滑向

56 文革開始後，《人民日報》中「樣板戲」關鍵詞出現的頻率在 1969 年拉升到一百以上。在 1970-1972 年期間，這個數目有緩慢上升，接下來的 1973、1974、1976 年，頻率都有急遽上升。尤其在文革最後一年，只《人民日報》一家報紙就有二百五十多篇；在「粉碎四人幫」的 10 月，文章最少，只有四篇。1977 年後，在報紙上，以「年」為單位，這個關鍵詞出現的頻率都是個位數。

57 蕭木：〈我所知道的徐景賢〉，水煮百年網 <http://www.shz100.com/article-8097-1.html> 查閱。

無政府主義的全國內戰。

此時的《白毛女》劇組和《智取威虎山》劇組尚未成為樣板團，革命現代戲的演出在「派仗」「武鬥」中癱瘓。中央文革小組派遣「特派員」入駐劇組了解情況，上海市革委會著手恢復社會秩序。「一月革命」期間，恰逢阿爾巴尼亞藝術團在中國巡演。4月，該藝術團抵達上海時，「工總司」副司令潘國平和謝鵬飛去上海舞蹈學校《白毛女》劇組談判，以「抓革命、促生產」的名義命令該劇組停止「派仗」，恢復演出，對阿爾巴尼亞藝術團進行「回禮」。<sup>58</sup> 1967年5月21日，《人民日報》發表了〈阿爾巴尼亞同志高度讚頌《在延安文藝座談會上的講話》，必須開展思想領域的反修鬥爭〉的報導，其中提到：「我們在中國看了上海市舞蹈學校演出的革命現代芭蕾舞劇《白毛女》，這個劇生動表現了毛主席偉大思想指導下的中國文藝的偉大成就。這個舞劇充滿著人民的革命精神，具有高度的藝術技巧。」由此可見，1967年4月，以「工總司」為班底的「火線指揮部」雖被撤銷，但工人造反派仍在採取恢復生產的方式恢復外事和文化活動。張春橋指派工人造反派協調恢復《白毛女》演出，這可能是文化系統引入「工宣隊」的先例，比1968年7月27日毛澤東向清華大學派出工宣隊（8月16日又提出「工人階級必須領導一切」），早了整整一年。

一九七八年七月二十七日，經毛主席批准，首都六十多個工廠組織三萬多工人的「首都工人毛澤東思想宣傳隊」

---

58 據我於2015年1月19日晚在上海對謝鵬飛的訪談。

(簡稱「工宣隊」)進駐首都大專院校領導鬥、批、改。一九六八年八月十五日，中共中央、國務院、中央軍委發出《關於派工宣隊進駐學校的通知》，要求各地應該仿效北京的辦法，幫助那裡沒有實行大聯合的兩派革命群眾組織，在毛澤東思想的基礎上實行革命大聯合，有武鬥的地方堅決制止武鬥。八月十六日，經毛主席批准《人民日報》發表文章〈工人階級必須領導一切〉。上海市革命委員會於七月二十八日成立了「工宣隊」領導小組，由王洪文負責，九月份組建了上海「工宣隊」辦公室，從各廠礦企業造派優秀的工人、幹部組成工宣隊員十萬。<sup>59</sup>

文化大革命中，上海的「鬥批改」最有效率，其原因，如張春橋轉述：

毛主席說，上海的形勢所以這樣好，主要是上海的工人階級起了作用，因為上海的工人階級比較強大，有鬥爭經驗。主席還講，現在已經成立革命委員會的這七個單位，北京和上海兩個地方比較穩定。為什麼呢？就是因為這兩個城市的群眾、軍隊、幹部的關係比較好，「三結合」比較好，所以比較穩定。<sup>60</sup>

59 「工總司」成員黃金海的口述〈黃金十年〉(未刊稿)。

60 〈張春橋在上海市革命委員會報告會上的講話(1967年10月16日)〉，中文馬克思主義文庫網站 <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/chineserevolution/zhangchunqiao/61-92/67.htm>，2016/12/5 查閱。

據沈利群回憶，《智取威虎山》的恢復上演也在這一階段。不過，同《白毛女》有所不同，《智取威虎山》劇組是由張春橋直接委派上京原黨委書記言行，向該劇主要作曲（非黨員）沈利群傳達組織恢復排練的任務。<sup>61</sup>在北京，為了讓中央樂團參加「廣交會」的演出活動，文藝組副組長戚本禹先後兩次與團內對峙的群眾組織「東方紅」、「井岡山」兩派分別談話，讓他們聯合起來成立「三結合」的革委會。<sup>62</sup>

### 三、第二階段

文化系統的革委會取消後，文革文化生產進入第二個階段。七十年代，國務院文化組和文化部相繼組建。于會泳認為，樣板戲的創作、宣傳和推廣應該遵循一整套完備的文化發展計畫。在他主管文化機構時期，「三突出」和「分階段的統一」的文化生產模式也影響了文化革命單位的管理機制。國務院文化組最初秉持的是「首先管好樣板團、普及樣板戲」<sup>63</sup>的任務，履行「一切服務樣板戲」的原則。國務院文化組下屬的辦公室相繼成立了戲劇組、電影組、祕書組、音樂組等。其中的戲劇組主要負責樣板戲的業務，是最早成立的組。<sup>64</sup>由於一切以樣板戲為工作重心，文化組的人事機制十分靈活，新的等

61 據我於 2015 年 11 月 27 日在上海對沈利群的訪談。

62 周光蓁：《中央樂團史（1956-1996）》，香港三聯書店，2009 年，第 211-213 頁。

63 安紹傑主編：《劉賢權將軍》，中國文聯出版社，1999 年，第 225 頁。

64 據我於 2016 年 6 月 5 日在北京對呂韌敏的訪談。

級制度得到最大程度上的抑制。文化系統被精簡到了新中國成立以來的最低水準，絕大多數人員是從原單位「調派」來工作的，沒有級別之分。除了各組都有負責人外，其餘人員不分職務，一律是「工作人員」。凡事都由負責人牽頭，機構都是因事而設，事畢人散。<sup>65</sup> 這些新幹部中的絕大多數在文革初期的運動中受到教育，不記名分和工資，辛勤工作。

這一時期，軍代表繼續發揮政治保障的作用。被于會泳借調去國務院文化組的上海音樂學院的校友中，職務最多、籌辦各項工作資歷最深的是北京軍區「支左」幹部呂韌敏。六十年代初，他由軍區選送上音的幹部進修班學習。他在部隊級別不高，但被上音師生群眾公認為「做事公道」，被推舉為學生會主席，在整頓伙食等行動中建立了個人威望。七十年代，在于會泳的推薦下，呂韌敏由吳德從北京軍區調去國務院文化組。與樣板戲相關的文藝單位均有軍代表派駐。北京電影製片廠由「8341 部隊」的「支左」幹部狄福才領導。狄福才本人也是國務院文化組的主要成員之一。與曾經在上音進修的呂韌敏相比，狄的文化水準不高，外行領導內行，廠內群眾給他提意見，他很快被調走。部隊幹部參與藝術院團管理的另一個成功案例，還有北京京劇團軍代表張科明。他在《沙家浜》、《杜鵑山》創排期間與群眾建立了良好的關係。直到文革結束前，他沒有回部隊，而是留在了北京京劇團。文革結束後，雖受政

---

65 今天的上海京劇院在復排樣板戲和演出新編歷史劇時，也需要向外借調西洋樂手，因為自樣板戲之後的新創劇目所需中西混編的樂隊的音樂分工比傳統的民族樂隊更精細，但作為國有院團，其職工編制有限。據我於 2017 年在上海京劇院的採訪。

治牽連，但他至今與劇組人員保持著良好的私交。<sup>66</sup>

樣板團的成員來自社會各個文化領域，有業務骨幹、新音樂工作者、工人作家等等。文革初期率先造反的積極分子進入了「三結合」的權力結構，但這樣的文革幹部在比例上實際不高，而舊文化系統的「秀才」則為數不少。這些新舊幹部在新機構中開展工作的積極性，往往與其在文革初期的「派性」關係不大，也與他們在生產關係中的位置、社會地位和對技能的掌握、財產的多少無關。在具體工作中，對立並非不可調和。

「抓革命、促生產」等口號將舊的院團整改為政治、藝術兼顧的有機體。這打破了舊單位的板塊化職權。文化生產在花、雅和新、舊等對立面的「縫合」方面發揮了能動性。樣板團由此成為文革後期「禮樂」管理體制的母體。

## 四、結論

文化人類學家格爾茨（Clifford Geertz，1926-2006）指出，文化模式有著「反映」、「示範」的雙重性：它們既按照現實來塑造自身，也按照自身塑造現實，以此來用客觀概念形式賦予社會的和心理的實體以意義。<sup>67</sup> 樣板團也具有「反映」、「示範」的雙重結構，它們既是反映群眾、部隊、幹部「三結合」的新單位，又召喚消滅階級、派性的同一性。

社會主義文化生產者和樣板團軍代表之間、音樂部門和戲

66 據我於 2015 年 7 月 28 日在北京對張科明的訪談。

67 克利福德·格爾茨著，韓莉譯：《文化的闡釋》，譯林出版社，1999 年，第 114 頁。

劇部門之間、以及群眾內部都存在著「兩類矛盾」的區分問題。文化革命的內部矛盾在樣板團這樣的單位中不斷綜合，以革命文藝的「敵友」劃分昇華出「同志之情」，也生產出樣板戲的英雄人物。文藝工作者塑造的英雄形象並未反過來約束他們的個人生活，也並未令他們成為不識人間煙火的苦行僧、清教徒（如馮小剛導演的、講述文革後期文工團生活的電影《芳華》所展現的）。相反，男女之情和友愛之情都成為「同志之情」的重要補充。作為突破政黨政治的政治實踐，「同志之情」試圖克服人民內部矛盾，通過「越界」達到新的聯合。在老中青、軍幹群「三結合」的管理框架中，業務人員的流動沒有影響創排和演出。文革時期，從樣板團、國務院文化組到文化部，至今尚未有更新形式的、無產階級文化的單位。

# 參考書目

## 一、年譜、講話、紀要、著作

中文部分

1. 阿甲：《阿甲戲曲筆記》，文化藝術出版社，2016 年。
2. 阿甲：《戲曲表演論集》，上海文藝出版社，1962 年。
3. 阿多爾諾著，張峰譯：《否定的辯證法》，重慶出版社，1993 年。
4. 阿蘭. 巴丟著，董斌孜孜譯：《聖保羅》，灘江出版社，2014 年。
5. 阿蘭. 巴迪歐著，艾士薇譯：《瓦格納五講》，河南大學出版社，2017 年。
6. 阿諾德. 勳伯格著，羅忠鎔譯：《勳伯格和聲學》，上海音樂出版社，2007 年。
7. 安紹傑主編：《劉賢權將軍》，中國文聯出版社，1999 年。
8. 安舟著，何大明譯：《紅色工程師的崛起：清華大學與中國技術官僚階級的起源》，香港中文大學出版社，2017 年。
9. 北京市藝術研究所、上海藝術研究所編著：《中國京劇史》，中國戲劇

出版社，2005 年。

10. 布萊希特著，丁揚忠等譯：《布萊希特論戲劇》，中國戲劇出版社，1990 年。
11. 布萊希特著，丁揚忠等譯：《陌生化與中國戲劇》，北京師範大學出版社，2015 年。
12. 布萊希特著，丁揚忠譯：《伽利略傳》，河南人民出版社，1980 年。
13. 布蘭特利. 沃馬克著，霍偉岸等譯：《毛澤東政治思想的基礎（1917–1935）》，中國人民大學出版社，2006 年。
14. 蔡瑤銑、胡明明：《走進牡丹亭》，東方出版社，2005 年。
15. 成公亮口述，嚴曉星執筆：《秋籟居憶舊》，中華書局，2015 年。
16. 程硯秋：《程硯秋自傳》，江蘇文藝出版社，2012 年。
17. 《陳伯達：最後口述回憶》，陽光環球出版香港有限公司，2005 年。
18. 陳旭麓：《近代中國社會的新陳代謝》，三聯書店，2017 年。
19. 《陳田鶴音樂文選》，上海音樂學院出版社，2020 年。
20. 陳澤群等編：《中國雜文百部》，吉林出版集團有限責任公司，2013 年。
21. 大橋毅彥等：《上海租界與蘭心大戲院》，上海人民出版社，2015 年。
22. 戴嘉枋：《走向毀滅：「文革」文化部長于會泳沉浮錄》，光明日報出版社，1994 年。
23. 丹尼爾. 里斯著，秦禾聲等譯：《崇拜毛：文化大革命中的言辭崇拜與

儀式崇拜》，香港中文大學出版社，2017年。

24. 《鄧力群自述：1915–1974》，人民出版社，2015年。
25. 《鄧力群自述：十二個春秋》，大風出版社，2015年，見  
[https://www.60nd.org/Article\\_Print.asp?ArticleID=553](https://www.60nd.org/Article_Print.asp?ArticleID=553)。
26. 德沃夏克著，陳平譯：《哥特式雕塑與繪畫中的理想主義與自然主義》，北京大學出版社，2015年。
27. 狄特·波希邁耶爾著，趙蕾蓮譯：《理查德·瓦格納：作品—生平—時代》，黑龍江教育出版社，2015年。
28. 丁耘：《中道之國：政治·哲學論集》，福建教育出版社，2015年。
29. 段崇軒主編：《山西文壇風景線》，山西人民出版社，2014年。
30. 恩格斯：《社會主義從空想到科學的發展》，人民出版社，1997年。
31. 費玉平：《京劇唱腔技法與作品分析》，中國戲劇出版社，2004年。
32. 《馮契文集》，華東師範大學出版社，2016年。
33. 馮象譯注：《新約》，牛津大學出版社，2010年。
34. 馮象：《政法筆記（增訂版）》，北京大學出版社，2012年。
35. 付曉紅：《兩步跨生平—謝鐵驪口述實錄》，中國電影出版社，2005年。
36. 《傅抱石研究文集》，上海書畫出版社，2009年。
37. 《傅抱石篆刻印論》，榮寶齋出版社，2007年。
38. 《傅抱石談藝錄》，河南美術出版社，2019年。

39. 高默波著，章少泉等譯：《高家村：共和國農村生活素描》，香港中文大學出版社，2013 年。
40. 《革命現代戲資料匯編》，江蘇省文聯資料室、南京大學中文系資料室編印于1965 年。
41. 顧聆森：《劇壇大將：吳石堅傳》，上海古籍出版社，2012 年。
42. 郭熙：《林泉高致》，山東畫報出版社，2010 年。
43. 黑格爾著，朱光潛譯：《美學（第三卷）》，商務印書館，1979年。
44. 黑格爾著，賀麟譯：《黑格爾的小邏輯》，商務印書館，1950 年。
45. 《洪深文集（第四卷）》，中國戲劇出版社，1988 年。
46. 《〈紅燈記〉故事在雞東》，黑龍江人民出版社，2018 年。
47. 《胡喬木傳》，當代中國出版社，2015 年。
48. 亨利. 基辛格著，范益世等譯：《白宮歲月：基辛格回憶錄（第四冊）》，世界知識出版社，1980 年。
49. 江青：《江青同志論文藝》，中國文革研究網www. wengewang. org製作電子書。
50. 江青：〈談京劇革命——一九六四年七月在京劇現代戲觀摩演出人員的座談會上的講話〉（1964 年6 月23 日），見《人民日報》，1967 年5 月10 日。
51. 江青：〈與北京軍區戰友文工團唐江同志談話紀要（1965年2 月5 日）〉（戰友文工團唐江收藏並提供）。

52. 江青：〈江青同志關於音樂工作的重要指示（1965 年1月14日）〉，中央樂團瞿希賢整理於1967 年4 月15日，見首都紅代會中央音樂學院公社主編：《東方紅》（第2 期）。
53. 江青：〈部隊樂改問題的重要指示（1965 年2 月22日）〉的談話紀要（戰友文工團老同志保存並提供）。
54. 江青：〈江青同志關於音樂工作的一次談話（1964 年11月18 日）〉，中央音樂學院理論系學生陳蓮整理於1967年5月5 日，見首都紅代會中央音樂學院公社主編：《東方紅》，第2 期。
55. 《江青十年講話匯編（1966–1976）》，2005 年4 月21日第2版，網路資料。
56. 江青：〈江青同志談階級路線〉，澳大利亞國立大學電子文獻，  
[https://digitalcollections.anu.edu.au/bitstream/1885/43894/4/395476542002\\_1864771a.pdf](https://digitalcollections.anu.edu.au/bitstream/1885/43894/4/395476542002_1864771a.pdf)。
57. 〈江青同志在北京文藝座談會上的講話（1967 月11 月13日）〉，北京市委宣傳部「宣講家」網站  
<https://www.71.cn/2012/0410/513476.shtml>。
58. 《姜椿芳文集（第九卷）》，中央編譯出版社，2012 年。
59. 姜椿芳等主編：《沈知白音樂論文集》，上海音樂出版社，1994年。
60. 江棘：《穿過「巨龍之眼」：跨文化對話中的戲曲藝術（1919–1937）》，中國人民大學出版社，2016 年。

61. 束文壽：《京劇聲腔源於陝西》，太白文藝出版社，2011 年。
62. 金冲及：《劉少奇傳》，中央文獻出版社，2011 年。
63. 〈舉紅燈破黑線大鬧京劇革命〉，駐中國京劇團工人、解放軍毛澤東思想宣傳隊、中國京劇團革委會編于1969 年3月22日），見  
<https://ds.eywedu.com/yangbanxi/120.htm>。
64. 克利福德. 格爾茨著，韓莉譯：《文化的闡釋》，譯林出版社，1999 年。
65. 孔穎達撰：《十三經注疏—禮記正義》卷三十七《樂記》第十九，北京圖書館出版社，2003 年。
66. 藍天野、羅琦：《煙雨平生藍天野》，三聯書店，2014 年。
67. 《老照片》，第九十八輯，山東畫報出版社，2014 年。
68. 林. 亨特著，鄭明軒等譯：《法國大革命時期的家庭羅曼史》，商務印書館， 2008 年。
69. 理查. 克勞斯著，郭明達譯：《芭蕾簡史》，上海文藝出版社，1982 年。
70. 《李希凡自述》，東方出版中心，2013 年。
71. 李漁：《李漁全集（第三卷）：閒情偶寄》，浙江古籍出版社，1992 年。
72. 李暢：《清代以來的北京劇場》，北京燕山出版社，1998年。
73. 李伶伶：《程硯秋全傳》，中國青年出版社，2006 年。

74. 李向東等編：《丁玲傳》，中國大百科全書出版社，2015年。
75. 李松：《「樣板戲」編年史（前篇）：1963–1966 年》，秀威資訊科技股份有限公司，2011 年。
76. 李贊：〈藏書世紀列傳總目前論〉，張建業主編：《李贊文集（第二卷）：藏書（上）》，社會科學文獻出版社，2000 年。
77. 《李伯釗文集》，解放軍出版社，1989 年。
78. 李曉民：《海港的早晨》，上海文化出版社，1964 年。
79. 林偉然著，李玉華譯：《一場夭折的中國文化啟蒙運動——階級鬥爭理論和文化大革命》，威斯康星州大學哲學博士論文，1996 年。
80. 林恩. 亨特、傑克. R. 森瑟著，董子雲譯：《法國大革命和拿破崙——現代世界的鍛爐》，中信出版社，2020 年。
81. 梁啟超：《飲冰室書話》，時代文藝出版社，1998 年。
82. 《列寧選集（第一卷）》，人民出版社，1995 年。
83. 《魯迅全集（第5 卷）》，同心出版社，2014 年。
84. 盧納察爾斯基著，郭家申譯：《藝術及其最新形式》，百花文藝出版社，1998 年。
85. 陸德：〈回憶父親陸定一〉，《中國共產黨口述史料叢書（第六卷）（下）》，中共黨史出版社，2013 年。
86. 羅克珊. 維特克著，范思譯：《江青同志》，星克爾出版有限公司，2006 年。

87. 羅筠筠：《李德倫傳》，作家出版社，2001 年。
88. 劉武生：《「文革」中的周恩來》，香港三聯書店，2007年。
89. 劉小莉：《史沫特萊與中國左翼文化》，浙江大學出版社，2012 年。
90. 劉漢民等編著：《毛澤東詩詞對聯書法集觀》，長江文藝出版社，2004 年。
91. 《禮記·樂記》，時代文藝出版社，2003 年。
92. 曼弗雷德·韋克維爾特著，焦仲平譯：《為布萊希特辯護》，中國戲劇出版社，2017 年。
93. 馬科：《馬科回憶》，上海文藝出版社，2000 年。
94. 馬社香：《前奏：毛澤東1965 年重上井岡山》，當代中國出版社，2006 年。
95. 毛澤東：《毛澤東選集》，人民出版社，1991 年。
96. 毛澤東：《毛澤東選集（第五卷）》，人民出版社，1977年。
97. 毛澤東：《建國以來毛澤東文稿》，中央文獻出版社，1996 年。
98. 《毛澤東思想萬歲》，武漢群眾組織翻印于1968 年。
99. 《毛澤東晚年過眼詩文錄》，花山文藝出版社，1993 年。
100. 莫里斯·邁斯納著，杜蒲等譯：《毛澤東的中國及後毛澤東的中國》，四川人民出版社，1992 年。
101. 米鶴都撰：《難得本色任天然—孔丹口述》，中港傳媒出版社，2013 年。

102. 尼采著，周國平譯：《悲劇的誕生》，三聯書店，1986 年。
103. 《歐陽予倩研究資料》，中國戲劇出版社，1988 年。
104. 彭子誠等編：《我的1976》，長江文藝出版社，2006 年。
105. 彭麗君著，李祖喬譯：《複製的藝術：文革期間的文化生產及實踐》，香港中文大學出版社，2017 年。
106. 喬納森. 皮奇斯著，趙佳譯：《表演理念：塵封的梅耶荷德》，中國電影出版社，2009 年。
107. 《戚本禹回憶錄》，中國文革出版社，2016 年。
108. 戚本禹：〈毛主席《在延安文藝座談會上的講話》是無產階級文化大軍的建軍綱領（1967 年5 月24 日）〉，宣講家網  
<https://www.71.cn/2012/0410/614547.shtml>。
109. 〈戚本禹、楊成武對中直文藝系統代表的講話（1967年12月26日）〉，宣講家網<https://www.71.cn/2012/0410/ 512638.shtml>。
110. 〈戚本禹與殷承宗劉長瑜杜近芳及軍代表張則陽等人的談話（1967 年11 月21 日）〉，宣講家網  
<https://www.71.cn/2012/0410/512412.shtml>。
111. 忻鼎亮：《武旦奇葩：張美娟》，上海人民出版社，2012 年。
112. 任中敏編：《新曲苑》，中華書局，1940 年。
113. 任中敏編：《詞曲通義》，商務印書館，1932 年。
114. 上海市文化系統「批評斯坦尼『體系』小組」編：《徹底批判斯坦尼

「體系」》，上海人民出版社，1971 年。

115. 施洛塞爾等著，陳平譯：《維也納美術史學派》，北京大學出版社，

2013年。

116. 什克洛夫斯基著，楊玉波譯：《感傷的旅行》，敦煌文藝出版社，2014

年。

117. 斯叢狄著，王建譯：《現代戲劇理論》，北京大學出版社，2006 年。

118. 沈知白主編，吳熊元譯：《強力集團》，新文藝出版社，1952 年。

119. 蘇珊·麥克拉蕊著，張馨濤譯：《陰性終止：音樂學的女性主義批評》，商周出版，2003 年。

120. 孫耀東口述，宋路霞整理：《十里洋場的民國舊事：插圖本》，安徽文藝出版社，2014 年。

121. 斯坦尼斯拉夫斯基著，鄭雪來譯：《斯坦尼斯拉夫斯基全集（第一卷）》，中央編譯出版社，2012 年。

122. 陶亞兵等著：《中俄音樂交流史事回顧與當代反思》，人民音樂出版社，2011 年。

123. 泰奧多爾·阿多諾著，曹俊峰譯：《新音樂的哲學》，中央編譯出版社，2017 年。

124. 特瑞·伊格爾頓著，方傑譯：《文化的觀念》，南京大學出版社，2003 年。

125. 《天翻地覆慨而慷—無產階級文化大革命大事記（1963年9月～1967年

10 月)》，首都部分大專院校、中等學校毛澤東思想學習班編於1967 年 9、10 月。

126. 田黎明等主編：《二十世紀戲曲學研究論叢. 當代戲曲研究卷》，2015 年。
127. 汪暉：《去政治化的政治——短20 世紀的終結與90 年代》，三聯書店，2008 年。
128. 汪暉：《文化與政治的變奏——戰和中國的「思想戰」》，上海人民出版社，2014 年。
129. 汪暉：《世紀的誕生》，三聯書店，2020 年。
130. 汪民安主編：《生產. 第六輯》，廣西師範大學出版社，2008年。
131. 王國維：《王國維文存》，江蘇人民出版社，2014 年。
132. 王建輝：《毛澤東著作出版紀事（1949–1982 年）》，河南大學出版社，2006 年。
133. 王小盾主編：《任中敏文集》，鳳凰出版社， 2015年。
134. 王創民：《紅色婚緣：開國將帥與夫人的婚戀紀實》，中國華僑出版社，2010 年。
135. 王夫之：《張子正蒙注. 太和篇》，中華書局，1975 年。
136. 王軍、劉連倫：《菊苑雙葩、慧麗同芳：李麗芳》，商務印書館，2013 年。
137. 王元化：《人物小記》，東方出版中心，2017 年。

138. 王政著，阿蘇譯：《尋找國家中的婦女：中國社會主義女權主義革命（1949–1964）》，加州大學出版社，2016 年。
139. 維克托·什克洛夫斯基等著，方珊譯：《俄國形式主義文論選》，三聯書店，1989 年。
140. 文碩：《中國音樂劇史（近代卷）》，香港東方之子出版社，2009 年。
141. 吳光耀：《西方演劇史論稿》，中國戲劇出版社，2002 年。
142. 吳哈輯：《朝鮮李朝實錄中的中國史料》下編卷十，《正宗實錄》一，中華書局，1980 年。
143. 維吉爾著，楊周翰譯：《埃涅阿斯紀》，譯林出版社，1999 年。
144. 《翁偶虹編劇生涯》，同心出版社，2008 年。
145. 《無產階級文化大革命勝利萬歲》，中國人民解放軍裝甲兵政治部編印于1969 年。
146. 《無產階級文化大革命參考資料（4）》北京化工學院《紅色宣傳員》戰鬥組、北京經濟學院無產階級革命團、北京市東方紅印刷廠革命造反聯絡處、化工部化學工業出版社印刷廠聯合匯編于1966 年。
147. 文化部文學藝術研究院音樂研究所編：《中國古代樂論》，人民音樂出版社，1981 年。
148. 《文化大革命研究資料》，中國人民解放軍國防大學黨史黨建政工教研室編於1988 年。
149. 《文藝戰線上兩條路線鬥爭大事記（1949–1966）》，《內刊》，反修

兵印於1967 年5 月。

150. 瓦爾特. 本雅明著，王炳鈞等譯：《作為生產者的作者》，河南大學出版社，2014 年。
151. 《西方文藝理論名著選編（下卷）》，北京大學出版社， 2008 年。
152. 肖從曙等：《革命現代京劇學唱常識介紹》，上海人民出版社，1975 年。
153. 〈謝富治和戚本禹談紅衛兵和共青團的整頓問題（1966年12月16 日）〉，宣講家網`https://www.71.cn/2012/0410/512325.shtml`。
154. 徐景賢：《十年一夢》，時代國際出版有限公司，2005 年。
155. 徐明清：《明清歲月：徐明清回憶錄》，中共黨史出版社，2014年。
156. 徐乃翔編：《文學的「民族形式」討論資料》，廣西人民出版社，1986 年。
157. 小塞繆爾. 埃傑頓著，楊賢宗等譯：《喬托的幾何學遺產：科學革命前夕的美術與科學》，商務印書館，2018 年。
158. 許愛晶編著：《清華蒯大富》，中國文革歷史出版社，2011年。
159. 熊向暉：《我的情報與外交生涯》，中共黨史出版社， 2006年。
160. 楊本泰子著，彭謹譯：《樂人之都》，上海音樂出版社，2003 年。
161. 潘佐夫：《毛澤東傳》，中國人民大學出版社，2015 年。
162. 雅恩. 克諾普夫著，黃河清譯：《貝托爾特. 布萊希特：昏暗時代的生活藝術》，社會科學文獻出版社，2018 年。

163. 嚴復：《天演論（上）》，導言一〈察變〉，見《嚴復集（第五冊）》，中華書局，1986 年。
164. 《楊尚昆日記》，中央文獻出版社，2001 年。
165. 楊小凱：《牛鬼蛇神錄》，香港牛津大學出版社，1988年。
166. 楊占家：《因為我有生活》，北京聯合出版公司，2019年。
167. 姚文元對《紅旗》雜誌編輯組召集人的談話，見宣講家網  
<https://www.71.cn/2012/0410/513640.shtml>。
168. 易卜生著，潘家洵譯：《易卜生文集（第五卷）》，人民文學出版社，1995 年。
169. 郁風：《巴黎都暗淡了》，湖北人民出版社，2004 年。
170. 于會泳：《腔詞關係研究》，中央音樂學院出版社，2008 年。
171. 于會泳：《曲藝音樂概論》，中央音樂學院出版社，2012 年。
172. 于質斌：《南北皮黃戲史述》，黃山書社，1994 年。
173. 于治中：《意識形態的幽靈》，行人文化實驗室，2013 年。
174. 余上沅編：《國劇運動》，上海書店，1992 年。
175. 余從：《戲曲史志論集》，文化藝術出版社，2014 年。
176. 〈張春橋接見于會泳的談話（1976 年2 月6 日）〉，宣講家網  
<https://www.71.cn/2012/0410/512925.shtml>。
177. 〈張春橋在上海市革命委員會報告會上的講話（1967年10月16日）〉，  
中文馬克思主義文庫網站<https://www.71.cn>

[marxists.org/chinese/reference-](http://marxists.org/chinese/reference-books/chineserevolution/zhangchunqiao/61-92/67.htm)

[books/chineserevolution/zhangchunqiao/61-92/67.htm。](http://marxists.org/chinese/reference-books/chineserevolution/zhangchunqiao/61-92/67.htm)

178. 《張春橋獄中家書》，香港中文大學出版社，2015 年。
179. 張麗軍：《「樣板戲」在鄉土中國的接受美學研究》，人民出版社，2014 年。
180. 張斯琦編著：《梅蘭芳滬上演出紀》，中西書局，2015 年。
181. 《贊革命現代京劇〈紅燈記〉》，天津人民出版社，1973 年。
182. 張佐良：《周恩來保健醫生回憶錄》，上海人民出版社，2008年。
183. 張民：《周恩來與「首都工作組」》，中央文獻出版社，2009年。
184. 鄭重：《張春橋：1949 及其後》，香港中文大學出版社，2017年。
185. 周光蓁：《中央樂團史（1956–1996）》，香港三聯書店，2009年。
186. 《周恩來文革講話（1966–1975）》，見大同理想網www.dt1x.net電子書。
187. 《周恩來論文藝》，人民文學出版社，1979 年。
188. 鄒讜：《二十世紀中國政治—從宏觀歷史與微觀行動角度看》，牛津大學出版社，1994 年。
189. 朱立元編：《藝術美學辭典》，上海辭書出版社，2012 年。
190. 朱家溍、丁汝芹：《清代內廷演劇始末考》，故宮出版社，2014 年。
191. 朱永嘉口述，金光耀等整理：《已申春秋——我對文革初期兩段史實的回憶》，大風出版社，2014 年。

192. 竹內實編：《毛澤東集·補卷》，蒼蒼社，1984 年。
193. 曾志：《一個革命的倖存者：曾志回憶實錄》，廣東人民出版社，1999 年。
194. 葉子龍口述，溫衛東整理：《葉子龍回憶錄》，中央文獻出版社，2000 年。
195. 《中國共產黨大典》，紅旗出版社，1996 年。
196. 中國京劇院編：《舊劇革命的劃時期的開端——延安平劇研究院紀念文集》，中國戲劇出版社，2005 年。
197. 中國京劇藝術基金會編：《談戲說藝——百位名家口述百年京劇傳承史》，上海文化出版社，2015 年。
198. 中國戲劇家協會研究室編：《戲劇理論譯文集（第一輯）：在動作中分析劇本和角色》，中國戲劇出版社，1957 年。
199. 中國戲劇家協會研究室編：《戲劇理論譯文集（第九輯）》，中國戲劇出版社，1963 年。
200. 《中央首長第四次接見青海代表會議紀要》，1967 年3月24日，刊載於《中央首長講話》（3），北京玻璃總廠紅衛兵聯絡站編於1967 年4 月。
201. 中央檔案館、中共中央文獻研究室編：《中共中央文件選集（1949 年10 月—1966 年5 月）》，人民出版社，2013 年。
202. 中共中央辦公廳、國務院祕書廳文化革命聯合接待室編印：《無產階級文化大革命有關文件彙集》，1968 年1 月。

203. 中共中央文獻研究室編：《建國以來重要文獻選編（第20 冊）》，中央文獻出版社，1998年。
204. 中共中央文獻研究室編：《毛澤東年譜（1949–1976）》，中央文獻出版社，2013 年。
205. 中共中央文獻研究室編：《周恩來年譜（1949–1976）》，中央文獻出版社，2007 年。
206. 中共中央文獻研究室編：《話說周恩來》，中央文獻出版社，2000 年。
207. 中共中央文獻研究室編：《毛澤東年譜（1949–1976）》，中央文獻出版社，2013 年。
208. 中共中央文獻研究室編：《周恩來年譜（1949–1976）》，中央文獻出版社，2007 年。

#### 英文部分

1. AVSHALOMOV, Jacob. *Avshalomovs' Winding Way: Composer Out of China*, Xlibris Corporation, 2002.
2. BENYAMIN, Walter. *Understanding Brecht*, Verso, 1998.
3. BRAUN, Edward(eds.), *Meyerhold On Theatre*, Methuen, London, 1969.

4. CLARK, Paul - PANG, Laikwan - TSAI, Tsanhuang (eds.), *Listening to China's Cultural Revolution: Music Politics, and Cultural Continuities*, Palgrave Macmillan, 2015.
5. CLARK, Paul. *The Chinese Cultural Revolution. A History*, Cambridge University Press, 2008.
6. CLINTON, Maggie. *Revolutionary Nativism- Fascism and Culture in China*, 1925-1937, Duke University Press, 2017.
7. FIHSER-LICHTE, Erika. *History of European Drama and Theatre*, Routledge, 2004.
8. KRISTEVA, Julia. *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, 1984.
9. LEVIS, Hzedel J. *Foundations of Chinese Musical Art*, Henri Vetch, Peiping, 1936.
10. LEACH, Robert. *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge University Press, 1989.

11. LI, Hsiao-ti. Opera, *Society and Politics: Chinese Intellectuals and Popular Culture 1901-1937*, Harvard University Cambridge, Massachusetts, 1996.
12. MACFARQUHAR, Roderick & SCHOENHALS, Michael. *Mao's Last Revolution*. Harvard University Press, 2006.
13. MEISNER, Maurice. *Mao's China and After: A History of the People's Republic*, The Free Press, 1999.
14. MITTLER, Barbara. *A Continuous Revolution, Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Harvard University Asia Center, 2012.
15. MOLINARI, Cesare. *Theatre Through the Ages*, translated from the Italian by Colin Hamer, London: Cassell, 1975.
16. ROBERTS, Rosemary. *Maoist Model Theatre. The Semiotics of Gender and Sexuality in the Chinese Cultural Revolution*, Brill Academic Publishers, 2010.
17. RUSSO, Alessandro. *Cultural Revolution and Revolutionary Culture*,

Duke University Press, 2020.

18. WALDER, Andrew. *China Under Mao: A Revolution Derailed*,

Harvard University Press, 2015.

19. WOMACK, Brantly. *The Foundations of Mao Zedong's Political*

*Thought, 1917-1935*, The University Press of Hawaii, 1982.

20. WU, Yiching. *The Cultural Revolution at the Margins: Chinese*

*Socialism in Crisis*, Harvard University Press, 2014.

## 二、論文、新聞、檔案

中文部分

1. 〈阿爾巴尼亞同志高度讚頌《在延安文藝座談會上的講話》，必須開展思想領域的反修鬥爭〉，《人民日報》，1967年5月21日。
2. 阿父夏洛莫夫：〈我對於當代中國音樂及樂劇的概念〉，《文章》，1947年5月。
3. 阿蘭·巴丟著，陳永國譯自Bruno Bosteels 英譯版〈文化大革命：最後 / 最近一次革命嗎？〉，《文匯報》網站  
<https://info.whb.cn/xxld/view/33276>。

4. 阿蘭. 巴丟著，傅正譯：〈飽和的工人階級一般認同〉，2006 年2 月，見人文與社會  
[https://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/607。](https://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/607)
5. 巴丟著，藍江譯：〈音樂事件的十三個命題〉，見  
[https://blog.sina.com/s/blog\\_542ef2b20102vw8o.htm。](https://blog.sina.com/s/blog_542ef2b20102vw8o.htm)
6. 〈把無產階級文化大革命進行到底〉，《紅旗》，1967 年第1 期。
7. 曹征路：〈兩次文化革命—從陳獨秀到毛澤東〉，紅歌會網  
[https://www.szhgh.com/Article/opinion/xuezhe/2018-01-22/159746.html。](https://www.szhgh.com/Article/opinion/xuezhe/2018-01-22/159746.html)
8. 陳國忠：〈「守舊」探源〉，《中國京劇》，1994 年第3 期。
9. 陳立萍：〈《東方紅》僅排練50 天，劉亞樓從朝鮮帶回靈感〉，《解放軍報》，2009 年9 月2 日，見人民網  
[https://culture.people.com.cn/GB/40479/40480/9973039.html。](https://culture.people.com.cn/GB/40479/40480/9973039.html)
10. 陳巨慧：〈復排奇襲白虎團威海亮相〉，《大眾日報》，2010 年2 月20 日。
11. 陳世雄：〈梅蘭芳1935 年訪蘇檔案考〉，《戲劇藝術》，2015 年第2 期。
12. 陳世雄譯，愛森斯坦和因基日諾夫記錄：〈梅耶荷德就「有機造型術」對實驗參加者的談話〉，《戲劇》，2019年第1 期。
13. 陳明明：〈「舊制度」與「大革命」—「革命委員會」的權力結構及其

- 演變（1967–1973）》，《中共歷史與理論研究》，2015年第2期。
14. 陳田鶴：〈肉聲和詩〉，《樂藝》1931年第1卷第5期。
15. 陳揚勇：〈周恩來與大型音樂舞蹈史詩《東方紅》〉，《黨的文獻》，1995年第6期。
16. Chris Berry：〈文革「樣板戲」電影中的顏色〉，《戲曲藝術》，2012年第3期。
17. 德里克著，林立偉譯：〈世界資本主義視野下的兩個文化革命〉，《二十一世紀評論》（香港）1996年8月號，總第36期。
18. 鄧偉志：〈如何評價柯慶施〉，《黨史縱覽》，2003年第9期。
19. 丁濤：〈本體戲劇的守望—譚霈生戲劇理論思想「內生性」探源〉，《四川戲劇》，2013年第9期。
20. 〈鄧小平同志代表中共中央和國務院在中國文學藝術工作者第四次代表大會上的祝詞〉，1979年10月30日，  
<https://www.chinawriter.com.cn/2012/2012-07-05/133215.html>。
21. 費玉平：〈京劇過門音樂寫法〉，《戲曲藝術》，2014年第1期。
22. 費玉平：〈京劇的創腔發展史〉，見微信公眾號「京劇道場」。
23. 傅謹：〈「百花齊放」與「推陳出新」—20世紀50年代戲劇政策的重新評估〉，《中國京劇》，2002年第2期。
24. 馮淼：〈右翼革命及其文化政治——評《革命的本土主義——1925–1937年中國的法西斯主義與文化》〉，《開放時代》，2018年第4期。

25. 〈歌頌黨和毛主席，反映文藝新風尚—上海春節群眾文藝活動豐富多彩〉，《解放日報》，1966 年1 月22 日。
26. 〈關於無產階級專政的歷史經驗〉，《人民日報》，1956年4 月5 日。
27. 〈關於作曲家阿父夏洛穆夫〉，《藝文畫報》，1946 年第1 卷第1 期。
28. 郭江：〈憶昔程門立雪 如今桃李門牆——訪著名老藝術家趙榮琛先生〉，《中國京劇》，1993 年第3 期。
29. 何慢、沈鴻鑫：〈京劇《海港》編創演出的前前後後〉，2008 年2 月3 日，見「上海文聯」網  
<https://shwomen.eastday.com/renda/09shwl/hsyt/ula1632815.html>。
30. 〈《紅燈記》問世的前前後後 訪著名劇作家沈默君〉，《生活報》，2007 年8 月5 日，<https://news.sina.com.cn/o/2007-08-05/130212330474s.shtml>。
31. 〈「紅色娘子軍」著作權案一二再審裁判文書〉，搜狐網  
<https://www.sohu.com/a/214233153-37727.htm>。
32. 洪子誠：〈內部的困境—也談樣板戲〉，《文藝爭鳴》，2015 年第4 期。
33. 洪子誠：〈關於五十至七十年代的中國文學〉，《文學評論》，1996 年第2 期。
34. 黃秋耘：〈中間人物事件始末〉，《文史哲》，1985 年第4 期。
35. 胡長明：〈配樂古詩詞與毛澤東的暮年生活〉，《毛澤東思想研究》，

1997 年第1 期。

36. 〈海港雄鷹—上海港革命造反派痛擊經濟主義黑風〉，《解放日報》，1967 年1 月23 日。
37. 〈歡呼世界進入毛澤東思想偉大新時代〉，《人民日報》，1967 年5 月24 日。
38. 姜椿芳：〈從「改良」平劇說起〉，《時代日報》，1945年11 月25 日。
39. 姜椿芳：〈憶沈知白先生〉，《音樂藝術》，1979 年第1 期。
40. 姜椿芳：〈《孟姜女》上演的前前後後〉，上海歌劇院中國音協上海分會歌劇舞劇小組合編：《歌劇舞劇資料匯編：阿龍·阿甫夏洛穆夫誕生九十週年紀念專輯》，1985 年第2 期。
41. 〈蔣夫人：提倡古代歌劇：資助廿萬美金與夏洛穆夫出國演奏孟姜女清宮外史〉、〈蔣主席請客的時候四菜一湯：矯正風氣〉，《周播》第16 期，1936 年5 月28 日。
42. 舊文化部機關革命戰鬥組織聯絡站：〈肖望東的反革命真面目〉，《人民日報》，1967 年8 月13 日。
43. 曠新年：〈圍城檔案—由《材料與注釋》探討當代文學研究的問題與方法〉，《文藝爭鳴》，2017 年第3 期。
44. 柯六六：〈周恩來與我的爸爸柯慶施〉，《江淮文史》，2004 年第3 期。
45. 老田：〈關於文革與巴黎公社關係的兩點討論〉，

[https://www.wyzxwk.com/e/mp/content.php?classid=21&id=379830。](https://www.wyzxwk.com/e/mp/content.php?classid=21&id=379830)

46. 拉爾斯. 克萊堡整理, 梅紹武譯: 〈斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、愛森斯坦、戈登. 克雷、布萊希特等藝術大師論京劇和梅蘭芳表演藝術—在1935 年莫斯科舉行的一次討論會上的發言〉, 《中華戲曲》, 1988 年第3 期。
47. 藍桂英: 〈毛澤東的讀書生活〉, 《福建黨史月刊》, 2002 年第2 期。
48. 〈藍蘋改嫁名人〉, 《青青電影》, 1939 年第4 卷第 13 期。
49. 郎咸芬: 〈哭恩師尚之四〉, 《中國戲劇》, 2002 年第2 期。
50. 黎善坤: 〈江青是怎樣引起毛澤東注意的〉, 《黨史天地》, 2005 年第3 期。
51. 李大釗: 〈東西文明根本之異點〉, 《言治》, 1918 年第3 期。
52. 李希凡: 〈「史實」和「虛構」—漫談歷史劇創作中的歷史真實與藝術真實的統一〉, 《戲劇報》, 1962 年第2 期。
53. 李慎明: 〈毛澤東與賀子珍聯姻源於誤信楊開慧已犧牲〉, 《中國社會科學報》, 2013 年10 月。
54. 李暢: 〈那些名劇場背後的故事〉, 搜狐網  
[https://roll1.sohu.com/20120120/n332768505.shtml。](https://roll1.sohu.com/20120120/n332768505.shtml)
55. 李少春: 〈新—關於表演問題的通信〉, 《戲劇報》, 1961 年第6 期。
56. 李少春: 〈京劇界應以實際行動來擁護漢語規範化〉, 《戲劇報》, 1956 年第5 期。

57. 李佩穎：〈創建交融的平台——王泊生及其「新歌劇」實驗〉，《戲劇學刊》，2019 年第29 期。
58. 李淑琴：〈王震亞先生訪談錄〉，2019 年2 月13 日，作曲與作曲理論協會微信公眾號。
59. 李岩：〈獨上高樓——「民國. 樂史」的現代性及前世今生〉，《星海音樂學院學報》，2013 年第4 期。
60. 李岩：〈未維思滬、平演講暨音樂會濺起的微瀾餘波〉，《人民音樂》，2001 年第11 期。
61. 李一達：〈領袖守護憲法——論1954 年憲法中「國家主席」條款的制定〉，《政法論壇》，2015 年第3 期。
62. 〈「亮相」要觸及靈魂〉，《解放日報》，1967 年3 月 16 日。
63. 雷碌：〈俄羅斯交響樂藝術是在鬥爭中發展的〉，《人民音樂》，1958 年第7 期。
64. 廖輔叔：〈魯迅、音樂、蕭友梅〉，《中央音樂學院學報》，1990 年第1 期。
65. 連波：〈未成曲調先有情：為白居易《琵琶行》譜曲〉，《上海戲劇》，2008 年第10 期。
66. 〈劉慶棠口述：我們這些人的那些事〉，陳徒手整理，見  
[https://www.21ccom.net/articles/ljsd/lssj/article\\_2012122673769.html](https://www.21ccom.net/articles/ljsd/lssj/article_2012122673769.html)

67. 劉慶棠：〈我只是個演員、劇團抓業務的幹部——「洪常青」回憶樣板戲〉，沈步搖記錄，見  
<https://news.163.com/09/0817/12/5GTSNHFU00013KOD.html>。
68. 劉偉：〈從磁帶唱片看毛澤東的戲曲文藝觀〉，《毛澤東思想研究》，2010年第4期。
69. 劉惠恕：〈《毛澤東晚年存藏詞曲》析疑及學術意義〉，《上海戲劇》，2004年第7期。
70. 劉厚生、張煉紅：〈「戲改」再反思：新中國的文化理想及其實踐——「老戲改」劉厚生訪談錄〉，《現代中文學刊》，2011年第5期。
71. 劉吉典、李金泉：〈努力塑造英雄人物的音樂形象——京劇《紅燈記》音樂創作的體會〉，《人民日報》，1965年8月6日。
72. 劉茜後人：〈紅軍將領黃克功槍殺女學生劉茜命案的真相〉，見鳳凰網  
[https://i.ifeng.com/news/news?ch=rj\\_bd\\_me&vt=5&aid=89293760&mid=4Ydj50&all=1&p=2&from=timeline&isappinstalled=0](https://i.ifeng.com/news/news?ch=rj_bd_me&vt=5&aid=89293760&mid=4Ydj50&all=1&p=2&from=timeline&isappinstalled=0)。
73. 劉再生、吳可畏：〈風蕭蕭兮易水寒 壯士一去兮不復還：陳田鶴在近代兩部同名歌劇《荊軻》創作中的特色與貢獻〉，《中國音樂學》，2011年第4期。
74. 劉長瑜口述：〈「李鐵梅」的六十年人生〉，中國京劇網。  
[https://blog.sina.com.cn/blog\\_5f419f4901010g15.html](https://blog.sina.com.cn/blog_5f419f4901010g15.html)。
75. 劉輝、張國彪：〈中國行政管理體制歷史沿革〉，

76. 魯迅：〈略論梅蘭芳及其他〉，《中華日報·動向》，1934年11月5日、6日。
77. 樂慧麗：《文革後期錄音錄像組工作研究》，中央音樂學院碩士論文，2011年。
78. 羅曼·羅蘭著，沈知白譯：〈意大利歌劇的起源〉，《音樂藝術》，1981年第2期。
79. 羅琦等：〈20世紀50年代形體動作方法在中國的傳播〉，《戲劇》，2019年第1期。
80. 〈陸建華先生漫談《汪曾祺與〈沙家浜〉》的創作〉，「汪曾祺之友」網站<https://weibo.com/p/2304185b1077250102v8um>。
81. 陸源：〈戚本禹談毛澤東和文化大革命〉，觀察者網[https://www.guancha.cn/QiBenYu/2013\\_07\\_04\\_155905\\_s.shtml](https://www.guancha.cn/QiBenYu/2013_07_04_155905_s.shtml)。
82. 路易·阿爾都塞著，吳子楓譯：〈論文化大革命〉（未刊稿）譯自《馬列主義手冊》（Cahiers marxistesléninistes），1966年11月-12月號。
83. 〈略說文革中的新聞紀錄片（1966-1976）〉，[https://blog.sina.com.cn/s/blog\\_8272b2490101ezqa.html](https://blog.sina.com.cn/s/blog_8272b2490101ezqa.html)。
84. 呂驥：〈銘記親切教導 繼續戰鬥到底〉，《人民音樂》，1978年第2期。
85. 馬達：〈我了解的柯慶施〉，《世紀》，2011年第1期。

86. 馬小岡：〈從對聯老兵聯繫說起〉，  
<https://blog.sina.com/u/1408430565>。
87. 滿新穎：〈阿甫夏洛穆夫的中國題材音樂戲劇創作在20世紀中俄音樂交流中的影響〉，原文見  
<https://massimo.blog.sohu.com/246435379.html>。
88. 梅紹武：〈梨園影壇兩大師—憶父親梅蘭芳和卓別麟的友誼〉，《工會信息》，2018年4月。
89. 馬凌元：〈毛澤東關懷秦腔二三事〉，《當代戲劇》，1991年第3期。
90. 馬社香：〈毛澤東弟媳朱旦華談：毛澤東的婚戀〉，《報刊薈萃》，2016年第4期。
91. 念述：〈試談周濟《介存齋論詞雜著》〉，《文學遺產增刊》第9輯，1962年。
92. 聶耳：〈觀中國默劇《香篆幻境》後〉，《電通》，1935年第7期。
93. 牛蕊：〈陳田鶴的歌劇〉，《歌劇》，2015年S1期。
94. 逢先知、呂澄等：〈揭穿《戚本禹回憶錄》中的謊言〉，《炎黃春秋》，2016年第10期至12期。
95. 彭真：〈在京劇現代戲觀摩演出大會上的講話〉，《人民音樂》，1964年第Z1期。
96. 彭真：〈對馬連良的要求不要那麼高〉，《共產黨員》，2007年第7期。

97. 仇慶年：〈原料是傳統中國畫顏料的生命〉，「榮寶齋與藝術巨匠」藝術論壇視頻，榮寶齋微信公眾號。
98. 桑農：〈《千里江山圖》中的歷史密碼〉，《讀書》，2017年第10期。
99. 孫家斌：〈京劇的唱念能用北京話嗎？〉，《中國京劇》，1993年第3期。
100. 孫國林：〈毛澤東「古為今用，洋為中用」批示的來龍去脈〉，《黨史博采》，2010年11月。
101. 宋念申：〈作為歷史中心的東北歐亞：理解東北興衰的一種視角〉，《開放時代》，2019年第6期。
102. 宋嘉偉：〈思想革命還是制度革命？——以《一場夭折的中國文化啟蒙運動》為中心〉，《1970年代思想與新時期文學的起源學術研討會》，2017年2月4日。
103. 孫勇：〈我跟毛主席學唱京戲〉，《黨史博覽》，2010年第1期。
104. 沙垚、梁君健：〈農村文藝實踐的再思考：以人民公社時期關中地區的皮影戲為例〉，《文藝理論與批評》，2017年第3期。
105. 沈知白：〈中國音樂、詩歌與和聲〉，《音樂研究》，1958年第3期。
106. 沈恰：〈中國民族音樂學發展評介（1950–2000）〉，《南京藝術學院學報》，2005年第1期。
107. 孫以森口述，楊敏採寫：〈文革最後幾年的「祕密任務」：為毛澤東錄

傳統戲》，中國新聞網<https://www.chinanews.com/cul/2010/08-06/2451974.shtml>。

108. 上海滬東船廠五好工人居有松：〈在鬥爭中誕生的戲〉，《人民日報》，1966年10月24日。
109. 上海警備區袁學道、陳太生：〈頂狂風鎮海浪勇往直前——京劇舞蹈《戰海浪》觀後〉，《解放日報》，1976年5月14日。
110. 食貨：〈紅衛兵抓走彭真——對照民間記載與高層言辭的變化〉，<https://www.booyee.com/bbs/thread.jsp?threadid=747097>。
111. 石磊：〈清末日本軍歌傳入中國初考〉，《音樂研究》，1983年第4期。
112. 〈首都舉行文藝界無產階級文化大革命大會〉，《人民日報》，1966年12月4日。
113. 〈太行各業 大踏步開展增產競賽〉，《人民日報》，1946年11月20日。
114. 談龍建：〈傅雪漪談《九宮大成南北詞宮譜》〉，《人民音樂》，1999年第6期。
115. 覃柯：〈父親的黑幫日記（一）〉，新浪博客[https://blog.sina.com/s/blog\\_4960db4b0100jy00.html](https://blog.sina.com/s/blog_4960db4b0100jy00.html)。
116. 唐榮智口述，金大陸整理：〈「文革」從華東局開始的三件史事〉，《炎黃春秋》，2013年第10期。

117. 鐵爐：〈毛澤東的夫人李雲鶴〉，《揚子江》，1946年第1卷第1期。
118. 汪暉：〈對象的解放與對現代的質詢——關於《現代中國思想史興起》的一點思考〉，《開放時代》，2008年第2期。
119. 汪暉：〈代表性斷裂與「後政黨政治」〉，《開放時代》，2014年第2期。
120. 汪暉：〈世紀的誕生—20世紀中國的歷史位置〉，《開放時代》，2017年第4期。
121. 汪暉：〈十月的預言與危機—為紀念1917年俄國革命100週年而作〉，《文藝理論與批評》，2018年第1期。
122. 汪暉：〈兩洋之間的文明〉，《新週期：逆全球化、智能浪潮與大流動時代》，遼寧人民出版社，2017年。
123. 汪毓和：〈辛亥革命前後的軍歌〉，《音樂研究》，1997年第1期。
124. 汪人元：〈京劇「樣板戲」研究——京劇與中國文化傳統〉，《第二屆京劇學國際學術研討會論文集》，2007年5月。
125. 王泊生：〈《山東省立劇院叢書甲種2. 蒺藜》序言〉，山東省立劇院，1937年8月。
126. 王泊生：〈音韻之起源與戲劇之關係〉，《劇學月刊》，1933年第2卷第4期。
127. 王泊生：〈新歌劇：荊軻卷前〉，《劇學月刊》，1932年第1卷第9期。

128. 王紹光、陽敏：〈歷史的邏輯與知識分子命運的變遷——王紹光博士專訪〉，《南風窗》，2007年第2期。
129. 王紹光：〈「文革」中的「新思潮」：從伊林·滌西到李一哲〉，《開放時代》，2013年第1期。
130. 王希哲：〈「時光如濤蕩泥土，砥柱觸天立中流」——老王社長（王希哲）的自我簡介〉，中國國是論壇網，  
<https://politicalconsultation.org/>。
131. 王若皓：〈蔡瑤銑：文革後期的一段往事〉，新浪博客  
[https://blog.sina.com/s/blog\\_4182dcfc0100m910.html](https://blog.sina.com/s/blog_4182dcfc0100m910.html)。
132. 王穎：〈毛澤東的「君且去，休回顧」究竟為誰？〉，《黨的文獻》，2010年第6期。
133. 王元化、黃裳等：〈從美學上對「樣板戲」說「不」〉，《上海戲劇》，1997年第3期。
134. 王元化根據上海人民廣播電台記者朱慰慈一九八八年三月中旬對他的採訪記錄改寫成，文章見  
<https://www.dongdongqiang.com/ltjc/005.html>。
135. 王軍：〈王樹元與《杜鵑山》（四）〉，《中國戲劇》，2016年第6期。
136. 王震亞：〈解放前的交響音樂〉，《人民音樂》，2003年第1期。
137. 王燕玲：〈李琪是如何「得罪」江青的〉，《黨史博覽》，2002年第

12 期。

138. 王靜：〈宋玉慶與《奇襲白虎團》——「嚴偉才」古稀話當年〉，《人物》，2010 年第6 期。
139. 王彩雲：〈京胡曲牌《夜深沉》的衍變〉，《中國戲曲學院學報》，2011 年第1 期。
140. 王進：〈好一曲「夜深沉」——京劇《杜鵑山》主要音樂主題因數之源考〉，《樂府新聲》，2012 年第2 期。
141. 魏敬群：〈王泊生與山東省立劇院〉，《春秋》，2013 年第4 期。
142. 溫如華：〈「京劇現代戲」的年代〉，《溫如華藝事感知錄》，微信公眾號「京劇道場」。
143. 文浩、魏昂德、安戈、安舟、吳一慶：〈2016 年亞洲研究協會年會：關於文化大革命群眾運動派性問題圓桌討論會的報告〉，《記憶》，第 189 期，2017 年7 月31 日。
144. 〈文藝戰線上的一場大是大非之爭——各地作協分會和文藝單位召開座談會批判「寫中間人物」論〉，《人民日報》，1965 年2 月18 日。
145. 〈五·一六通知〉，《人民日報》，1966 年5 月16 日。
146. 吳犇：〈同陳蓮女士的一次會面〉，見  
<https://www.douban.com/note/730938131/>。
147. 〈閒話新人：電通新人藍蘋女士〉，《影壇》，1935 年第6 期。
148. 許步曾：〈記俄羅斯猶太作曲家阿甫夏洛穆夫〉，《音樂愛好者》，

2006 年第6 期。

149. 〈吸收無產階級的新鮮血液——整黨工作中的一個重要問題〉，《紅旗》，1968 年第4 期。
150. 許勇三：〈巴托克的創作出發點〉，《中央音樂學院學報》，1981 年第4 期。
151. 蕭木：〈我所知道的徐景賢〉，水煮百年網  
<https://www.shz100.com/article-8097-1.html>。
152. 夏曉虹：〈中國近代「戲劇」概念的建構〉，《戲劇藝術》，2018 年第3 期。
153. 〈新中國成立以來的歷次政府機構改革〉，人民網，2008 年2月26 日，<https://politics.people.com.cn/GB/1026/6923277.html>。
154. 小巒：〈用對立統一規律指導文藝創作的典範〉，《人民日報》，1974 年7 月29 日。
155. 嚴廷昌：〈革命樣板戲《杜鵑山》出國演出記〉，《百年潮》，2009 年第1 期。
156. 楊建業：〈在毛主席身邊讀書——訪北京大學中文系講師蘆荻〉，《光明日報》，1978 年12 月29 日。
157. 楊健：〈革命樣板戲的歷史發展〉，《戲劇》，1996 年第4 期。
158. 楊偉民：〈中國藝術家的俄羅斯「媽媽」——緬懷前蘇聯藝術家列普科夫斯卡婭〉，《世紀》，1998 年第6 期。

159. 姚文元：〈評周谷城先生的矛盾觀〉，《光明日報》，1964年5月10日。
160. 〈以高標準實現京劇革命化的樣板——京劇《紅燈記》大放光彩〉，《解放日報》，1965年3月16日。
161. 一清：〈日理萬機的毛澤東為何代筆夫人復信江青舊時藝校同學〉，一清二白講歷史<https://www.toutiao.com/i6244668874336240130/>。
162. 〈葉劍英女兒回憶文革「綁架」彭真事件〉，見  
<https://news.takungpao.com/fk/brexpo/classical/2012-11/1257442.html>。
163. 〈業餘文藝戰士樹立文藝革命化活樣板〉，《人民日報》，1965年1月19日。
164. 〈業餘劇人第三次公演：主角藍蘋飾卡德林〉，《中華（上海）》，1937年第50期。
165. 于光遠：〈我所知道的江青〉，共識網  
[https://www.21ccom.net/articles/rwcq/article\\_2012110170147\\_2.html](https://www.21ccom.net/articles/rwcq/article_2012110170147_2.html)。
166. 于峰：《京劇現代戲〈杜鵑山〉藝術研究》，天津音樂學院碩士學位論文，2014年。
167. 于蘭：〈山東省立劇院音樂史事考〉，《天津音樂學院學報》，2012年第2期。

168. 于會泳：〈讓文藝舞台永遠成為宣傳毛澤東思想的陣地〉，《文匯報》，1968年5月23日。
169. 于會泳：〈向京劇《紅燈記》學習——戲曲音樂必須為塑造英雄形象服務〉，《文匯報》，1965年3月28日。
170. 于會泳：〈關於京劇現代戲音樂的若干問題〉，《上海戲劇》，1964年第6期、第7期。
171. 于會泳：〈夜望釣魚台—調寄漁歌子（變體）〉，1973年5月11日，見孔夫子舊書網手稿照片。
172. 俞佩琳：〈論20世紀50年代初歷史劇大討論〉，《西安電子科技大學學報（社會科學版）》，2007年第4期。
173. 于清泉：〈培養戲劇人才的搖籃—記30年代的山東省立劇院〉，《新文化史料》，2000年第3期。
174. 于治中：〈現代性與「文學」的誕生—從朱自清與現代文學學科的創建談起〉，《文學評論》，2019年第3期。
175. 袁成亮：〈現代樣板戲《奇襲白虎團》誕生記〉，《百年潮》，2007年第3期。
176. 〈再論無產階級專政的歷史經驗〉，《人民日報》，1956年12月29日。
177. 查太元：〈論中共三齣「音樂舞蹈史詩」的儀式搬演特質〉，《「第39屆中區中文研究所碩博士生論文研討會」論文集》，彰化師範大學，

2010 年。

178. 趙佳梓：〈沈知白先生傳略〉，《音樂藝術》，1990 年第1 期。
179. 趙楓：〈紀念里姆斯基-科薩科夫逝世五十週年〉，《人民音樂》，1958 年第 7 期。
180. 趙一鳴：〈陳田鶴管弦樂《夜深沉》創作研究〉，《音樂生活》，2018 年第2 期。
181. 翟林椿：〈在抗大聽毛主席講課〉，上海抗日軍政大學研究會暨校友聯誼會編：《抗大校友回憶錄選集（上冊）》，1999 年。
182. 張春橋：〈關於現代題目劇目的問題〉，《解放日報》，1958 年3 月 23 日。
183. 張士敏：〈我參與修改樣板戲《海港》始末〉，《書屋》，2006 年第8 期。
184. 張曉輝口述、郭向星整理：〈為毛主席錄音的祕密任務〉，《文史博覽》，2006 年第13 期。
185. 張寶彝：〈在山東省立劇院學習和生活散記〉，《春秋》，2007 年第2 期。
186. 張廣天：〈江山如畫宏圖展——從京劇革命看新中國的文化抱負〉，《文藝理論與批評》，2000 年第1 期。
187. 張雅心口述，畫兒撰文：〈離樣板戲最近的人〉，《中國攝影家》，2007 年第12 期。

188. 甄光俊：〈毛澤東和群眾同觀延安平劇〉，《世紀》，2016年第3期。
189. 〈周揚為什麼吹捧《打金轉》？〉，《人民日報》，1966年7月15日。
190. 周揚：〈文藝也是服務性行業〉，《人民日報》，1984年2月13日。
191. 周敏嫻：〈99歲著名音樂家孟波去世，曾促《梁祝》誕生〉，人民網  
<https://culture.people.com.cn/n/2015/0320/c172318-26724066.html>。
192. 周恩來：〈關於國慶期間演出大型歌舞《東方紅》的幾個原則（1964年8月1日）〉，《黨的文獻》，1995年第6期。
193. 周恩來：〈對修改排練後的《東方紅》的意見（1965年3月5日）〉，《黨的文獻》，1995年第6期。
194. 周麗娟：《1935年梅蘭芳劇團訪問蘇聯研究—戲劇文化影響力個案分析》，清華大學法學博士學位論文，2016年。
195. 周志興：〈照片中的深情〉，  
<https://www.21ccom.net/articles/history/xiandai/20140924113705.html>。
196. 〈中共中央關於紀念毛主席《在延安文藝座談會上的講話》發表二十五週年宣傳工作的意見〉，宣講家網  
<https://www.71.cn/2012/0409/615024.shtml>。

197. 中央音樂學院作曲系蘇聯專家古洛夫：〈蘇聯的音樂文化〉，《人民音樂》，1957年第11期。
198. 〈中央文化部組成戲曲改進委員會〉，《戲曲報》，1950年3月3日。

#### 英文部分

1. ANDREAS, Joel. "Battling Over Political And Cultural Power During the Chinese Cultural Revolution", *Theory and Society* 31: 463-519, 2002.
2. BADIOU, Alain-Translated by BOSTEELS,Bruno. "Rhapsody of the Theatre: A Short Philosophical Treatise", *Theatre Survey*, Volume 29, November 2008,pp.187-238.
3. DAY, Alexander. "Interpereting the Cultural Revolution Politically", *Inter-Asia Cultural Studies*, Volume 7, Number 4, 2006.
4. DUTTON, Michael. "Passionately Governmental: Maoism and The Structured Intensities of Revolutionary Governmentality", *Postcolonial Studies*, Vol.11, No.1, p.109,2008.
5. JAKOBSON, Roman. "Postscript to Two Essays on Poetic Language

- by Osip Brik", *Michigan Slavic Materials*, No 5, Ann Arbor, p.78.
6. MACFARQUHAR, Roderick. "Mao's Last Revolution", *Foreign Affairs*. Vol. 45, No.1 (Oct.,1966), pp.112-124.
  7. "Memorandum from president Nixon to his assistant for National Security Affairs (Kissinger)", Washington, February 1, 1969. See *Foreign Relations*, Volume XVII, China 1969-1976, DEPARTMENT OF STATE PUBLICATION, p.62.
  8. PERTERI, Gyorgy. "Nylon Curtain-Transnational and Trans systemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe", *Trondheim Studies on East European Cultures & Societies*, 18(2006):1-14.
  9. RUSSO, Alessandro. "How Did the Cultural Revolution End? The last dispute between Mao Zedong and Deng Xiaoping", 1975, *Modern China*,39(3)239-279, 2012.
  10. WALDER, Andrew. "Tan Lifu: A 'Reactionary' Red Guard in Historical

Perspective", *The China Quarterly*, No.180 (Dec.,2004), pp.965-988.

### 三、其他藝術檔案

1. 中國唱片有限公司出版《中央樂團四十年（1956–1996）代表錄音作品集》的說明書。
2. 韶山毛澤東同志紀念館和毛澤東遺物館聯合製作《盛世和音》。
3. 民國三十五年蘭心大戲院上演的《孟姜女》戲單。
4. 中央戲劇學院華北大學時期的教研記錄文獻（中央戲劇學院校史館藏）。
5. 中央五七藝術大學戲劇學院整理《〈杜鵑山〉的創作經驗》，根據北京京劇團富乃甦同志報告錄音整理，1974年5月（中央戲劇學院圖書館藏）。
6. 中央戲劇學院導表演師資進修班資料組印：《格·尼·古里也夫專家講課記錄（導演學基礎第一講）》，1956年（中央戲劇學院圖書館藏）。
7. 《〈海港〉五月份綵排後各個方面的意見（1966年5月24日）》，B172-1-551-94（上海京劇院藝術檔案）。
8. 1966年《海港》在北京進行國慶演出的節目單中的劇情說明部分（上海京劇院藝術檔案）。

9. 《海港》上海京劇院藝術檔案，案卷號145（上海京劇院藝術檔案）。
10. 《關於〈海港〉、〈龍江頌〉演出的請示報告》的回覆信函抄件（上海京劇院藝術檔案）。
11. 《第一季度戲劇評論概觀》， 上海檔案館，B172-4-923-39（上海京劇院藝術檔案）。
12. 《于會泳同志對改編〈苗嶺風雷〉劇本的指示（1972 年2月）》（上海京劇院藝術檔案）。
13. 《于會泳通知傳達中央首長73 年6 月25 晚觀看杜（鵑山）劇的指示》（龔國泰記錄）。
14. 《智取威虎山劇組大事記（1968 年4 月至1976 年）》（上海京劇院藝術檔案）。
15. 中共中央（76）第18 號文件，見文化部於1977 年3 月26 日給上海市文化革委會《關於〈海港〉、〈龍江頌〉演出的請示報告》的回覆信函抄件（上海京劇院藝術檔案）。
16. 《會議工作匯報》，1965 年2 月12 日，B172-1-548-42（上海檔案館藏）。
17. 《討論第六場意見》，時間不詳，B172-1-548-39（上海檔案館藏）。
18. 《會議工作匯報》，1965 年3 月30 日，B172-1-548-42（上海檔案館藏）。
19. 《〈海港早晨〉座談會議記錄》，1965 年5 月， B172-1-551-128（上海

檔案館藏）。

20. 〈音樂觀摩評論組對戲曲音樂的一些意見（1975 年10 月20 日）〉，  
《文化簡報》第36 期，B172-2-86-2-117（上海檔案館藏）。
21. 《關於「白毛女」黑劇團情況的調查》，B246-2-392-031（上海檔案館  
藏）。
22. 《化工局文娛小分隊搞得烏煙瘴氣》，B246-2-392-017（上海檔案館  
藏）。



國家圖書館出版品預行編目資料

樣板戲：文化革命及其最新形式 / 張晴瀾著.
-- 初版 --
臺北市：人間出版社，2021.01
451 頁；14.8×21 公分
ISBN 978-986-98721-2-6(平裝)
1. 中國戲劇 2. 文化大革命
982.665
109018013

## 樣板戲——文化革命及其最新形式

作　　者	張晴瀾
發 行 人	呂正惠
社　　長	陳麗娜
總 編 輯	林一明
執行編輯	曾筠筑
封面設計	仲雅筠
出　　版	人間出版社 台北市長泰街59巷7號 (02)2337-0566
郵政劃撥	11746473 · 人間出版社
電　　郵	renjianpublic@gmail.com
排版印刷	龍虎電腦排版股份有限公司
總 經 銷	聯合發行股份有限公司 新北市新店區寶橋路235巷6弄6號2樓 (02)2917-8022
初版一刷	2021年1月
I S B N	978-986-98721-2-6
定　　價	480元

缺頁或破損，請寄回人間出版社更換

有著作權，侵害必究





