

樣板戲與文革政治話語

◎ 何立慧

導 言

1966年至1976年在中國歷史上被稱為「無產階級文化大革命」時期（以下簡稱「文革」）。其中『文化』指的不僅僅是一般的文學藝術而是馬克思主義所認為是屬於上層建築的、與經濟基礎相應而互動的政治文化。其實文革自始至終講的是所謂「階級鬥爭」。其發動者認為中國共產黨內部已有人走上了資本主義道路並正在日趨鞏固和加強黨內和政府中的地位與勢力。¹

這種社會主義階段兩條路線的矛盾與鬥爭是引發文革的主要因素之一。但因規模龐大、參與者眾多、所涉方面錯綜複雜，詮釋文革的人至今眾說紛紜爭論不休。²然而就文革對相當一部分人民的迫害和摧殘，學術界多少還存在著一些共識。這些迫害與摧殘的背後都有一些極端的行為在運作。在一定程度上這些行為是當時的政治話語³之產物或至少被它所推動和認可。⁴

拙文的研究物件正是文革政治話語的一個重要組成部分，即樣板戲。目的是探討這種屬於文化領域的娛樂形式如何影響到文革參與者及其行為。在方法上本文採取了結合個案研究（指樣板戲《智取威虎山》）與田野調查（訪談錄）的研究方法。材料來源主要是1963年至1969年《人民日報》的相關文章，樣板戲《智取威虎山》劇本和錄影以及相關文獻典籍（詳情請看本文末頁主要參考書資料）。

本文將分為背景（文革話語的形成與樣板戲的出現），樣板戲的創作特點，《智取威虎山》和訪談錄4節。最後一節，即『結語』將嘗試在前4節的基礎上進行總結。

第一節 背景：文革話語的形成與樣板戲的出現

僅從『樣板』一詞詞面意思看就能知道，它所形容的戲曲必定是樹立一個樣板供人參考和效法。然而這是一個甚麼樣的樣板？其目的和特點是甚麼？甚麼樣的戲曲可以稱得上是樣板戲？所有這些問題，是本節探討的物件。⁵

早在1919年五四運動發生之後中國戲曲界便出現了所謂「時裝戲」，即傳統戲曲的基礎上進行改編加工，使之適合五四思想革命的戲曲。作為中國新思潮的一個新生勢力，共產黨及其追隨者繼承並發揚了改編舊戲和編寫新戲的五四精神。就如何對舊戲進行改編加工和如何編寫新戲，最系統而權威的理論性闡釋來自於1942年中共領導毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》。毛澤東在講話當中指出，文藝要為工（即工人）、農（農民）、兵（此指解放軍）服務，要為社會主義事業服務。應反映中國廣大勞動人民而不是少數資產階級。

1949年中國人民共和國成立後，改編舊戲和編寫新戲的過程得到了推動與加快。但從1949年至1966年這一時期內，相當一段時間舊新二戲並存。雖然有的舊戲依然保留著傳統的藝術風格和

精神面貌，只要內容無「封建迷信思想」或「落後思想」之成分乃可上演。至於改編戲曲和新戲的藝術特點，主要反映在內容接近現實，音樂嘗試結合中西方樂器，語言簡單化等。同時某些帝王將相、才子佳人的劇目也允許上演以作反面教訓或提高階級意識。這一時代的戲曲被稱為『新戲』或『革命現代戲』。

1957年第一個五年計劃完成之後，中國共產黨內部就未來經濟發展模式一問題出現分歧。1956年匈牙利事件的發生、赫魯雪夫年在蘇共20屆全會上斥責史達林等導致中蘇關係惡化，1958年毛澤東背離蘇聯的經濟發展模式發動『大躍進』及其失敗，1959年廬山會議（中共中央政治局擴大會議）時國防部長彭德懷致信於毛澤東批評『大躍進』和公社化，1960年蘇聯撤走所有專家等等諸多事件使中國的政治氣氛發生明顯的變化。⁶所謂『兩條路線』的鬥爭愈演愈烈。1962年9月毛澤東警告中共中央不要忘記階級鬥爭。所謂階級鬥爭是指社會主義階段中資本主義復辟傾向的勢力與忠於社會主義事業的勢力之間的權力鬥爭。9月份在中國共產黨八屆十中全會上毛澤東針對小說《劉志丹》進行批評說：「近來出現了好些利用文藝作品進行反革命活動的事，用寫小說來反黨反人民，這是一大發明，凡是要推翻一個政權，總要先造成輿論，總要做意識形態方面的工作。不論革命、反革命，都是如此」。⁷

根據以上這句話可以推斷，為了抵抗這種『反動』意識形態對社會主義社會上層建築和基礎的攻擊，毛澤東等人需要進行自己的意識形態工作。這一意識形態的工作的化身就是樣板戲。

值得注意的是，在新中國，文藝一直伴隨著政治。⁸亦即文藝被使用於宣傳中央的方針政策。1950年頒布新婚姻法後，文壇便出現相應的、宣傳新婚姻法，批評傳統包辦婚姻的藝術作品。1958年大躍進時期，文藝也充分反映「兩條腿走路」和『多、快、好、省』的口號。在充當宣傳工具一方面戲曲自然也不例外。在貫徹執行中央政策和傳播有關意識等方面，戲曲一直起了重要作用。早在1950年7月10日中國文化部就組織了一個『戲曲改革委員會』以確保戲曲為政治服務。

回到60年代，政治氣氛日趨緊張的情況下，文壇展開了是否應繼續演舊戲的辯論。支持演舊戲的人包括當時北京市的市長彭真。這些人認為傳統戲曲應被保存而適量上演。持反對意見者則認為傳統戲曲應被廢氣而反映無產階級的革命現代戲應取而代之。這一批人主要由毛澤東夫人江青和上海市市長柯慶施所代表。

自1963年始江青在文藝工作的插手越來越頻繁，並且得有毛澤東的認可。同年4月份中共在北京召開大會討論文藝作品內容的問題。江青在會議期間散發了有關『停演鬼戲』（指傳統戲曲）的傳單。⁹她重申八屆十中全會對1962年7月6日京劇團演出的新編歷史劇《海瑞罷官》的批判並說「舞台上，銀幕上帝王將相，才子佳人，牛鬼蛇神氾濫承載的嚴重問題。」

與此同時，江青也開始訪問中國有名的京劇團，勸他們多演現代戲、演適合社會主義階段的戲。1963年上海文藝屆元旦聯歡會上，市長柯慶施又提出「不要寫古人、死人。我們要大力提倡寫十三年 — 大寫十三年！」¹⁰所謂十三年乃1949年建國以來的十三年。這一口號與江青的思想不謀而合。戴嘉枋在《樣板戲的風風雨雨》中告訴讀者，「江青要『破』，即批判，批《海瑞罷官》，批」借厲鬼來推翻無產階級專政的新編昆劇《李慧娘》；她還要『立』，也就是提倡現代戲。¹¹她在上海看了戶劇《紅燈記》，覺得不錯，就想改成京劇而推想全國。」¹²因上海有志同道合的柯慶施，它就變成了江青尋覓革命戲曲材料的基地。

在這場鬥爭中主張演新戲的人逐漸佔了上風。1963年12月23日柯慶施在上海舉辦了華東地區話

劇觀摩演出大會。他在會上批評指出戲團演的現代戲很少。據《人民日報》28日報導「參加這次觀摩演出的有山東、江西、江蘇、安徽、浙江、福建六省和上海市以及南京、福州、濟南部隊的十六個話劇團。他們將陸續演出十三個多幕劇和八個獨幕劇」。¹³接著，1964年6月5日至7月31日在北京舉行了京劇觀摩演出大會。據《人民日報》1964年6月6日頭版報導，陸定一副總理在開幕式上發表講話指出：「革命的戲劇工作者，最大的光榮責任，就是教育我們這一代，並且我們的子孫後代，永遠做革命者，永不褪色，為反對帝國主義及其走狗，反對資產階級和封建勢力，反對現代修正主義和現代教條主義，為實現共產主義的遠大理想，永遠奮鬥到底。」¹⁴

這篇報導還有一段值得注意：

「社會主義社會是有階級鬥爭的社會。這中階級鬥爭，反映到文化領域中，反映到京劇工作中。十五年來，京劇工作中是有過反覆的。大家記得，一九五七年資產階級倡狂進攻的時候，有些人曾經把一批有害的劇目重新搬上舞台。這實際上是資產階級和封建勢力對社會追憶倡狂進攻的一部分。最近，當我國遭到連續三年的大滅荒，以赫魯雪夫為首的現代修正主義撤走專家，撕毀合同，印度反動派在系年邊境進行軍事挑釁，在美國帝國主義保護下的蔣介石匪幫叫喊『反攻大陸』，地主、富農、反革命分子、資產階級右派分子，也趁此機會大肆活動的時候，京劇舞台上又出現了許多鬼戲和壞戲。北京有了，別的城市也有了。城市裏有了鬼戲，鄉村裏也有了。有了鬼戲，就助長封建迷信的抬頭。這是資產階級和封建勢力再次向社會主義倡狂進攻。當時，戲劇界裏有些人，看不清這個形勢，被所謂『有鬼無害論』所蒙蔽，現在因該得到教訓，覺悟起來」。

這段文正好反映了黨內部分人對中國內外形勢的理解。面對來自內外的雙重挑戰，主張文化必須革命的聲音越來越響亮。到此時，戲曲要扮演的角色已很明確，那就是通過演革命戲，提高人們有關階級鬥爭的意識與覺悟。

陸定一的講話還引用毛澤東於1957年發表的《關於正確處理人民內部矛盾的問題》闡釋了如何對待在演新戲問題上仍然躊躇不前的人。陸定一將毛澤東的理論伸展到戲劇界的問題之上。簡而言之，他認為，那些因不充分了解新戲而猶豫不決的人可當人民內部矛盾來處理，也就是通過教育來改造思想。至於那些站在資產階級立場上，作一切封建落後勢力的代言人或無理反對新戲的人，應當作『敵我』矛盾並加以果斷處理。

問題是『人民』與『敵人』的界限很模糊，有意者完全可以將合理誠懇的意見加以歪曲，並誣衊為『存心搞反革命破壞』。我們觀察到，隨著時間的推移和文革的進展人們越來越站在較保險的革命派一邊。當然，光站過來還不夠，還要拿出實際行動來表現內心的革命志向。越革命越好逐漸變成越極端越好，導致無法制止的一種惡性循環。樣板戲的創作如此，文革中的群眾行為亦如此。文革期間「參與對『敵人』（無論這些『敵人』是誰）的暴力行動中去不但不會遭受到法律的制裁，反而被視作『革命行動』，視作英雄行動。」¹⁵

回到1964年，京劇現代戲觀摩演出大會總共有5000多人參與，他們是文化部直屬單位和18個省、市及自治區的29個劇團。演出有大戲25台和小戲10處。其中大戲包括後來被指定為革命樣板戲的中國京劇院的《紅燈記》，《紅色娘子軍》，北京京劇團的《蘆蕩火種》（後改名為《沙家浜》）上海京劇院的《智取威虎山》，和山東京劇團的《奇襲白虎團》。

在文化界異常活躍的江青，早在1963年就通過上海市委宣傳部副部長張春橋接觸到上海愛華滬

劇團的《紅燈記》，同年秋天她又看了上海人民滬劇團演出的《蘆蕩火種》並把它推薦給北京京劇一團。1964年初，張春橋還請江青指導排演京劇《智取威虎山》。淮劇《海港的早晨》（後簡稱《海港》）也是根據江青的意見修改成京劇。1964年京劇現代戲觀摩演出大會期間因江青的要求毛澤東等中央領導人改換原有計劃¹⁶，觀看了江青指導的《智取威虎山》。這一消息刊登在全國大小報刊之後《智取威虎山》突然成為大家倍加肯定和贊揚的一台戲。

《智取威虎山》的成功在很大程度上離不開江青的幕後操縱。但此事並非本文重點所在，且別處早已詳加討論¹⁷，故在此不作長篇論述。總而言之，1964年京劇觀摩演出大會之後，江青及其革命戲曲的地位得到了顯著的提高。

1965年3月16日的《解放日報》在評《紅燈記》的一篇文章中提出，「看過這出戲的人眾口一詞，連連稱道：『好戲』『好戲』！認為這是京劇革命化的一個出色樣板」。¹⁸這是『樣板』一詞首次用以形容革命現代戲的例子。隨後各報刊媒體加以渲染，使『樣板』一詞和京劇現代戲密不可分的聯繫在一起。

政壇上，1965年11月10日，上海《文匯報》刊載了姚文元執筆、江青、康生指導和毛澤東親自批准的文章《評新編歷史劇〈海瑞罷官〉》。這篇文章認為《海瑞罷官》是借古喻今，為1959年廬山會議期間被開除的彭德懷鳴冤叫屈。多數分析家認為，這就是文革的導火線。

1966年2月由彭真、陸定一、周揚等人組成的「文化革命五人小組」發表了《關於當前學術討論的彙報提綱》（即所謂《二月提綱》），針對《海瑞罷官》的問題提出應展開全面討論而不應局限於政治問題。《提綱》認為「要以理服人，不要像軍閥一樣武斷和以勢壓人。」

與此同時林彪委託江青在上海召開部隊文藝工作座談會。會議後發表的《林彪同志委托江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要》指出，「建國以來，文藝一直被反黨反社會的黑線所壟斷」。《紀要》還專門提出京劇《紅燈記》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇襲白虎團》，芭蕾舞劇《紅色娘子軍》，交響樂《沙家浜》等是代表無產階級革命文藝的新方向。

1966年5月16日中共中央政治局通過了關於開展「無產階級文化大革命」的《通知》（即所謂《5·16通知》）。《通知》對《二月提綱》進行批判，宣布撤銷文化革命五人小組並以江青為第一副組長的『新文化革命小組』取而代之。

以上介紹表明，兩條路線之出現被歸咎於上層建築(政治、文化等)的污染。那麼文藝的革命化就成為應付這個問題的策略。在主張文藝要革命化一方面江青早已先聲奪人，到此時她更成為指導中國文藝革命的領導。不久，所有帝王將相、才子佳人以及「牛鬼蛇神」就被統統『趕』下戲曲舞台，整個文壇開始被上述八個樣板戲所壟斷。文革期間這8個樣板戲不但被大力宣傳，為了推而廣之，樣板戲還被拍成電影。全國上下開始舉行樣板戲演出活動。中央還鼓勵業餘劇團到各地進行演出。文革期間由知識青年組成的宣傳隊伍還上山下鄉到各地介紹、演出樣板戲。

樣板戲壟斷文壇的局面一直持續到70年代初。這一段時間正好覆蓋了文革極端行為（暴力，破壞，抄家，批鬥等）的高潮（約自1966年7月至1967年2月左右）。因此我們或許能找到樣板戲直接或間接影響、甚至推動文革極端行為的線索。在討論樣板戲如何影響到文革時期群眾的行之前，還必須交代一下樣板戲的創作原則與特點。

第二節 樣板戲的創作特點

正如前所提及，戲曲改革的工作早在1950年就開始，到了60年代，戲曲工作的目的和焦點便集中於為當務之急服務，即為階級鬥爭服務。其具體手段是通過以階級鬥爭為主題的劇目突出『敵我』間的區別並對人民進行意識形態的教育（灌輸？）。這堪稱是樣板戲的實際功能所在。這樣看來，樣板戲有了一種娛樂與政治功能兼備的雙重身份。當然，本著文藝為政治服務的原則和社會主義現實主義的文藝政策，娛樂與政治功能之間後者較為突出。而樣板戲的政治功能為研究它對文革極端行為的影響至關重要。本節的論述物件，正是反映樣板戲之政治性的創作原則及其特點。

1967年05月10日《人民日報》，《解放日報》和《紅旗》雜誌同時刊載了江青於1964年7月在京劇現代戲觀摩演出人員的座談會上的講話。該文明確指出對戲曲的要求，認為全國2800多個戲曲劇團不為工農兵服務而為地富反壞右和資產階級（即所謂黑五類）服務的局面必須改變。

江青說：「……凡有愛國思想的文藝工作者都要考慮。吃著農民種的糧食，穿著工人織造的衣服，住著工人蓋的房子，人民解放軍為我們警衛國防前線，但是去不去表現他們，試問，藝術家站在甚麼階級立場，你們常說的藝術家的「良心」何在？」¹⁹

發表於文革發動約兩年前的這篇講話當中，江青還不反對演舊戲，但唯有那些有利於人民並適合社會主義的舊戲方可上演。就編寫新戲問題，她提出要注意反映工農兵的現實生活。江青還認為戲曲改革工作之所以沒有能夠取得更大的突破是因為演員們缺乏實際生活經驗。她提出「在創作上，要培養新生力量，放下去，三年五年就會開化結果。」

凡是演樣板戲的劇團演員幾乎都到農村、工廠或軍隊去體驗生活。然，依靠實際生活經驗成為編戲或演戲的原則。就戲曲的唱、念、做、打等具體問題，江青在講話當中沒有多提。但就人物形象之塑造，她卻反覆強調要突出正面人物。她對一些人面對『反面人物相形失色』的問題感到憂慮提出「可以爭論一番，要考慮是坐在哪一邊？是坐在正面人物一邊還是坐在反面人物一邊聽說還有人反對寫正面人物，這是不對的。」與此同時她也間接地針對那些對她的干預感到不滿的專業人員說：「有的同志對搞出來的成品不願意再改，這就很難取得大的成就。在這方面，上海是好的典型，他們願意一改再改，所以把《智取威虎山》搞成今天這個樣子」。

這樣，凡是對樣板戲的內容或藝術特徵的不同意見，就被政治立場的標準來衡量。而一旦提出「要考慮是坐在哪一邊？」持不同意見者知道堅持自己意見的最後結果——輕則批評思想落後，重則劃為右派敵人。一旦被戴上了右派的帽子，人就成為群眾專政的對象。其結果不言而喻。

至於編寫新戲的具體原則，乃是於會泳創作出來的「三突出」。於會泳當時任上海文化系統革籌會主任兼上海音樂學院革委會副主任。他也是上海兩出樣板戲的「實際總管」。他憑幾次接觸江青並觀察江青在戲改工作上的意見之經驗，對江青的戲曲創作理論進行了總結。²⁰這一總結發表於《文匯報》1968年5月23日的題為《讓文藝舞台永遠成為宣傳毛澤東思想的陣地》的一篇社論。其內容主要是誇獎江青對戲曲改革的貢獻。其中有關「三突出」的闡述如下：

「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；在正面人物中突出英雄人物；在主要英雄人物中突出最主要的即中心人物。江青同志的上述指示精神，是創作社會主義文藝及其重要的經驗，也是毛澤東思想為武器，對文學藝術創作規律的科學總結……」²¹

1969年《紅旗》第11期刊登了提為《努力塑造無產階級英雄人物的光輝形象》的一篇文章，進一步擴大「三突出」的創作原則；認為它是「指導革命文藝創作的『根本』原則，是運用革命現實主義和革命浪漫主義的創作方法，塑造無產階級英雄典型的重要原則，也是無產階級黨性原則在社會主義文藝創作中的體現。」²²

在實踐中，『三突出』導致神話英雄人物和魔化反面人物。導致好壞之分和善惡之別被絕對化。所有的人都被分成雪白或漆黑，不給一般人所固有的『灰性』²³留下絲毫的餘地。

下面本文將以《智取威虎山》為個案證實以上論點。

第三節 《智取威虎山》

如前所提及《智取威虎山》（以下簡稱『《智》劇』）在1964年京劇現代戲觀摩演出大會期間得到毛澤東贊揚後很快就成為眾所周知，家喻戶曉。在1964年到1969年間專門論述《智》劇的文章與社論遠遠超過他者。僅從這一點可以看出當時《智》劇享有很高的地位。本文以《智》劇為個案來研究樣板戲的原因也正是它在當時的地位與影響力。

《智》劇原先是上海京劇院一團根據長篇小說《林海雪原》改編而成的。1958年9月17日，《智》劇在上海中國大戲院首次公演。1963年後《智》劇開始被江青所指導。

《智》劇講的是解放軍（某部偵察排長）楊子榮英勇無畏地進入東北威虎山國民黨偽濱綏圖佳保安第五旅旅長、匪首座山雕的地盤，用巧妙的手段贏得匪幫的信賴，並搜集情報以協助解放軍（某部團）參謀長少劍波等人前來解放威虎山的故事。²⁴整個戲曲共分十場，上台表演人數共21個（不含解放軍和匪徒若干人）。其中正面人物有17個，反面者則只有4個。²⁵

在音樂上，開場為中西樂器結合的演奏以突出解放軍威嚴，餘為傳統京樂器演奏。念白以京白為主或乾脆用普通話。行當無固定唱腔，角色也不完全屬於某一個行當。至於流派，是一種混合而成的所謂「革命派」。表演程式也較隨便。就扮相而言幾乎沒有臉譜，只是以正面人物臉部擦紅畫眉而反面人物臉部塗黑來體現正反之別。服裝較接近所扮演角色的實際服裝。有追燈的條件下，一般只照明正面人物，反面者則處於一種模糊不清的黑暗中。

以下為分場討論觀看《智》劇錄像後所觀察到的事項。

第二場 夾皮溝遭劫

一，因上台者均為負面人物，台上燈光極為黯淡，加之人物臉上塗黑，使觀眾看不清演員及其面部表情。這也許是為了貶低負面人物和對照正反兩種人物而安排的照明方式。

二，比之於傳統京劇因念白多用簡單的京白或普通話。故更多的人有可能欣賞戲曲的故事內容。這樣也可以通過戲曲這個載體順利傳達有關階級鬥爭和『敵我』分別的資訊。

三，故事情節的設計本身擁有引導性。負面人物的言語行動極為惡劣。被他們壓迫的人民似乎只好忍氣吞聲或喊冤叫屈。讓人感到只要有機會，他們必將而且應當報仇。劇中用到類似『深仇大恨』的帶煽動性的字眼，其功能亦在於此。

老百姓被壓迫或剝削的事實固然不可否認，但運用大眾媒介使暴力行為合法化有可能鼓勵人們

將心中的不滿情緒發泄在被指定為反動派或黑五類的人。況且在當時，這麼作是有利無害的。

第四場 定計

楊子榮質問欒平（乳頭山匪首許大馬棒的聯絡官）的情景很像文革期間受到迫害的知識份子所描寫的『批鬥會』的場景。²⁶尤其是楊子榮那種充滿憤慨和蔑視的表情、動作和說話的語氣。他警告欒平所使用的「坦白從寬，抗拒從嚴」等話語也是文革期間批鬥者對被批鬥者說的警言。會後犯人自己寫檢查報告的做法也是個共同點。

第六場 打進匪窟

為了突出正面人物楊子榮，燈光只照到他一個人身上²⁷，其他負面人物黑黝黝一團好似一批流氓。因看不清面部表情，更加醜化了他們。這樣雖然成功的突出了匪幫的醜惡，卻讓面貌代替言語行動說話，造成匪幫被貼上一種現成的負面標籤的現象。換而言之又一次引導了觀眾的判斷。雖然各種演出都擁有一定的引導性，其程度卻不同。樣板戲因「三突出」本來就具有很高的引導作用，加上當時那種激烈的政治話語，它更有煽動人民的功能。

第八場 計送情報

通過楊子榮暴露所披大衣雪白的內面來象徵英雄人物純潔的心靈。

其餘的場面在人物形象，舞台照明，動作表情等各方面大同而小異。第五場，第七場和第十場都有突出英雄貶低匪幫的功能與特點。第四、六和九場在藝術效果上較為突出。其中包括第九場的雜技表演和第七場的音樂與動作。

報刊資料中的《智取威虎山》

一，《智》劇與「三突出」

1964年6月五日《人民日報》第六版刊載了《出社會主義之新，讓京劇更好地為工農兵服務》一社論。²⁸其副標題是「智取威虎山的修改和加工」。這篇社論較詳細地討論了《智》劇的修改加工問題並對一些有爭議的問題提出意見。在「思想性與藝術性」一節中作者提出「思想性與藝術性要高度統一」並要從提高主題思想，加強正面人物的可化來對此戲進行修改。就刪去

《智》劇原版中的『定和老道』一場，社論提出此場通過一個敵人在威虎山上出現，使楊子榮陷入「嚴重的危難之中」，但楊子榮還是從容不迫地迎接挑戰，利用秘密聯絡圖挑起匪首相互間的矛盾。文章認為此場雖然加強了楊子榮的英雄形象，但卻「暴露出少劍波的不可饒恕的過失」：

「試想，在審訊一撮毛，案情大白以後，作為小分隊的指揮員，他怎麼不考慮定和老道這一匪特跑上山去的可能性？怎麼能不想到匪特萬一上山會給楊子榮帶來怎麼樣的災害？從親密戰友，特別是上下級的關係來講，少劍波怎麼能對隻身入虎穴的楊子榮這樣不負責任呢？統籌全局、指揮若定的少劍波，怎麼可能這麼疏忽大意那？小說《林海雪原》沒有在這時逮捕定和老道，是由於在整個長篇小說中作者對這一非特的下場另作了安排，然而作者也並沒有讓他上山，也就是說，並沒有讓少劍波在這一問題上犯錯誤。改編成戲，我們就應該從戲劇本身的結構中全面考慮人物的處理，既顧此，又顧彼，為了突出楊子榮，卻不能便的少劍波。」

這種觀點中不難看出「三突出」（儘管此時尚未被正式提出）對戲曲改革的影響。突出正面人物似乎被理解為神話正面人物。少劍波的錯誤並不使戲曲最後的結果發生變化且定和老道上山

起了把戲曲推向高潮的作用。少檢波之未能料及此事，亦使故事顯得更加真實可信。然而僅從「不可饒恕的過失」以及「從親密戰友，特別是上下級的關係來講，少檢波怎麼能對隻身入虎穴的楊子榮這樣不負責任呢？」兩句話就可看出政治氣氛對人們的思想心理的影響和對戲曲修改工作的干擾。

文革期間各單位和學校的造反派通過抄家搜集證據，以定反動派的罪。從現在的眼光看，人們互相揭發的內容和抄家得來的證據顯得過於勉強或微不足道，然而所有這些在當時的情形下也許都是「不可饒恕」的過失。

文章進一步強調問題是「我們許多人在結構劇情時總是光考慮、多考慮「戲劇性」，後考慮、少考慮整個劇目的思想性。可見當時對戲曲工作的要求是強調其實際功能或作用，而不是其藝術水平。後者僅僅是一個渠道，前者才是主要目的，即借助於戲曲進行思想教育。而這時候的思想教育是以階級鬥爭為中心。

接著這篇社論又舉出『整裝待發』一場中把高波的犧牲改為不死的例子說，「也有不少同志捨不得『為革命把最後一滴血流盡，獻出十八歲美麗的青春』那句動聽的『反西皮』唱腔。凡此都說明，正確對待思想性和藝術性的關係，並不是一件容易的事。如果不加以掌握，一味的追求技巧，追求枝枝節節、零零碎碎的『戲』，正面人物的藝術形象就很難塑造的完美。整個戲的主題思想也不可能不受到影響的。」

在『正面人物和反面人物』一節，文章認為，「關於社會主義文藝必須著重塑造正面的英雄人物的藝術形象，通過他們的光輝形象和先進思想，來教育人民、鼓舞人民的偉大任務，許多年來一直在展開廣泛地討論，早已不是甚麼新鮮的課題了。」那麼針對戲曲中一撮毛奪圖殺人、神河廟裝神弄鬼都，文章認為「用去了整整一場或差不多一場戲，造成削弱了正面人物的光彩。」在刪去以負面任務為中心之場面的同時，修改後的戲曲增添了正面人物少劍波在「緊急的時刻與複雜的情況下，沉著應付紛至沓來的困難和事變。」從而突出作指揮員的思想作風。原演出本中少劍波應老鄉的要求在不適當的時候開動火庫，造成人員傷亡、樂平逃走的「嚴重後果」也都被刪去了。

原演出本中，楊子榮進威虎山時，是蒙眼引進，後來改為「大踏步挺身走進」。這一行動儘管能反映楊子榮的英雄氣概但在尚未贏得座山雕的信賴時，匪徒讓她睜開眼睛進入他們的底盤，難免顯得過與誇張或至少使匪徒顯得過於愚蠢。

在『生活真實和藝術真實』一節，作者稱：

「在京劇老戲裏，人的鬚鬚可以長到一兩尺長；青年男子說話真假嗓參半……這些，從生活邏輯來分析，是很難解釋或者說為盡合理的。」

因此，《智》劇根據從生活出發的原則，念白採用京白。雖然京白同普通話尚有一定的差別，但更接近普通話。文章認為韻白過與誇張一些。同樣，行當角色的動作也較近乎自然。

然而，這種從生活現實出發的精神僅僅局限於念白、動作、扮相等方面而不可用在人物形象塑造一方面。正如前所提及，任務哪怕離開了生活現實還是誇張一點為好。

文革期間中國人民除了看報紙，讀毛澤東著作和語錄而外所接觸到的唯一娛樂形式就是樣板戲。²⁹樣板戲的故事情節簡樸，表演程式明晰，語言較接近白話等特點也使它能夠成為最適當的大眾宣傳工具。

到1964年6月5日的時後，樣板戲已經有神化英雄、魔化負面人物，從而使善惡是非之分絕對化的傾向。在當時的氣氛下樣板戲所反映的善惡之分、『敵我』之別的絕對化的模式對人們的心理產生了一定的影響。在這一方面青少年尤其是容易被煽動，文革期間參與暴力或極端行動的人當中，中學生之居多³⁰或許與此有關。

自然，娛樂媒介對人們心理的影響是一個複雜的現象。觀眾年齡、所處環境、心態、思想素質、文化程度等因素的不同，將使所受影響呈現相應的差異。為從觀眾的角度看樣板戲對他們的影響，筆者採訪了文革期間看過樣板戲或參加過樣板戲演出幾位學者。因篇幅有限以下只羅列訪談內容的要點。

第四節 訪談錄

因採訪目的是探討文革時期樣板戲給兩位老師的印象，採訪以非引導性³¹的方式進行，即盡量避免提出有關樣板戲之影響的直接式的問題。筆者只是請受訪者憑有關記憶談一下對樣板戲的印象和觀看樣板戲的經驗。³²

為便於分析，本文將訪談中的相關內容以單句格式列出來，具體如下：

1. 當時對樣板戲的印象與現在對樣板戲的印象不同
2. 初看樣板戲時抱著一種神聖的感覺
3. 當時沉浸在對革命的崇拜，對樣板戲的信仰很虔誠
4. 感到樣板戲是崇高的，美好的
5. 認為在沒有選擇的情況下，人們無從比較，到了文革後期（即70年代初）有了外國電影（以朝鮮，阿爾巴尼亞，月南等國家的電影為主）後有可能比較。其中最明顯的一個對照時外國片子對人情的渲染，這是樣板戲所沒有的東西
6. 樣板戲是赤裸裸地宣傳革命，太直接了一點！
7. 1975-1976年間參加了知青宣傳隊，演過樣板戲，在演戲時就不絕的神聖了，但還沒到懷疑或對抗的程度。1977年開禁之後有了更多的比較，就開始感到文革那時的确是單調
8. 文革期間，尤其是樣板戲剛出來的時候，作為那個年代的人，儘管文革前也看過一些電影，但是那個時候對革命的宣傳使我們下意識地排斥了以前那種印象。
9. 文革被否定之後，對樣板戲的印象可以說是180度的變化。之後對樣板戲的看法是討厭、否定、認為它一無是處。因隨大流，思想體現了當時的普遍現象。
10. 參加樣板戲演出時表演的主要是摺子戲如《白毛女》，《沙家浜》，《杜鵑山》等
11. 偶爾上台，主要在後台樂隊拉小提琴等樂器。演出多為露天式，所以沒有追燈，到公社時就可在禮堂演出，其效果就會比較好。
12. 在農村觀眾主要是看熱鬧，當時電視、收音機都很少，有時候為了觀看樣板戲人們會騎著腳踏車或乾脆走路到幾十裏遠的地方去看
13. 最初看樣板戲時還在小學，看了樣板戲後覺得很高興，很新鮮。
14. 談不上崇拜，當時就好比一個新的電影出來。只覺得的新鮮。而且作為娛樂方式當時沒有別的選擇
15. 首次看到樣板戲是文革初期在重慶的一個電影院

16. 學校也組織了一個宣傳隊，即從學生當抽出幾個家庭出身好的人去演《紅燈記》之類的樣板戲。當時能夠加入宣傳隊是個榮耀，自己沒有參加
17. 覺得觀眾對樣板戲的態度還是比較正面。都覺得唱得好，歌詞寫的也很好
18. 學校也組織學生學習討論樣板戲，也做宣傳。就跟現在的電影一樣，到處貼著廣告，且還有讀本可以看。較容易看懂，電影版還附字幕
19. 個人只覺得新奇、楊子榮那種男子漢的英雄氣質很吸引人
20. 就和電影一樣，過了一段時間後對它的熱情開始淡化。但因八個樣板戲不是同時出來，它就能夠在相當一段時間內維持群眾的熱情
21. 認為樣板戲同世界每一個地方的電影一樣隱藏著一些意識形態的稱分，但觀眾不一定去注意它
22. 年輕人有可能受到一些影響，尤其像《海港》的樣板戲，因講的是現實社會中的階級敵人，有可能促使他們在周圍尋找類似的人或事
23. 認為從一般大眾的角度看，看樣板戲可能就以娛樂為目的。官方當然希望通過樣板戲提高人們對階級鬥爭的意識
24. 那時候沒有其他娛樂方式，舊電影在破四舊時就給破了，牛鬼蛇神也不讓演了
25. 1971年下鄉，到此時對樣板戲的熱情已經淡化了

以上訪談錄說明人們最初樣板戲的印象是「神聖、高尚、美好」等，對「革命」充滿熱情而「下意識地排斥以前的印象」。這一點充分反映了當時的政治話語通過樣板戲對人心產生的影響。有些人將之稱為「毒化教育」。另一方面，也有人注意到樣板戲是「赤裸裸」的宣傳意識形態。

此外筆者注意到年齡與處境的差別使不同的人用不同的眼光看待樣板戲。當時已投入革命的人覺得樣板戲很神聖，但還在小學讀書的人卻只覺得它只是新鮮而已。

結語

樣板戲是特定政治話語的產物。作為一種娛樂形式它固然有藝術方面的特點，但其政治功能較為突出。娛樂媒介最容易傳播思想，也最容易使人們主動或被動的接受隱藏在其結構和內容之間的意識形態或政治立場。樣板戲至少有4至5年壟斷了中國的娛樂媒介，因此它對人民的影響是不可否定的。

為了符合「三突出」等要求，樣板戲在內容和形式上嚴重的偏離現實，把『敵我』之間的矛盾絕對化，把英雄人物神化而把負面人物妖魔化。在文革期間一個人一旦被戴上了敵人的帽子之後，人們就似乎不必把他當人看。這種態度和做法同樣板戲魔化『敵人』的情況極相似。

中國知識份子在其回憶錄中所敘述的批鬥會情景，在樣板戲當中可看到其原型。其中『革命者』以「牛鬼蛇神」稱呼『反動派』的做法便是一個典型的例子。歸根結底，牛鬼蛇神本來是指傳統戲曲帶神秘性的內容而言。到了文革時期它卻泛指一切被『揪出來』的壞人。批鬥者給被批鬥者臉上塗黑、戴高帽子，自己卻擺一幅英雄架子或許是受了樣板戲人物形象塑造的影響。

自然將文革期間群眾行為全盤歸咎於樣板戲也將是把一個很複雜的現象過於簡單化。然而，文革極端行為在一定程度上是文革政治話語所引起的。那麼作為文革政治話語的載體，樣板戲堪稱起到了傳播和加強這一話語的作用。

文化媒介對人們心理的影響需在更加廣泛的田野調查的基礎上成立。但說樣板戲對觀眾產生了一定的影響並在一定程度上推動了文革間的極端行為還是合乎邏輯的。

參考資料：

- 一 1963年至1969年《人民日報》相關文章、社論
- 二 《智取威虎山》錄影光碟
- 三 李輝編：《八大樣板戲》（北京：光明日報出版社，1995年），業1至70。
- 四 戴嘉枋《樣板戲的風風雨雨—江青·樣板戲及內幕》（北京：知識出版社，1995年）。
- 五 戴嘉枋：《走向毀滅》（北京：光明日報出版社，1994年），頁218-261。
- 六 Mackerras, Colin, *The Performing Arts in Contemporary China* (London: R&KP, 1981), 1-37.
- 七 龔小夏：〈「文革」中群眾暴力行為的起源與發展〉，載於《香港社會科學學報》第7期，1966年
- 八 劉豔：〈「樣板戲」觀眾與烏托邦文化〉，載於《藝術百家》，1996年03期
- 九 楊健：〈革命樣板戲的歷史發展〉，載於《戲劇》，1996年04期
- 十 金常烈：〈我國舞台照明發展的掠影（續）〉，載於《戲劇》，1996年01期
- 十一 劉景榮：〈拉開一段距離後的重新審視—樣板戲今評〉，載於《河南大學學報》，第34卷，第五期，1994年9月
- 十二 李蕙冰、鄭瑜慧：〈文革『樣板戲』的二三事〉，新加坡國立大學中文系CH3222課論文，2001年

註釋

- 1 有關文革的詮釋模式，請參考高舉和嚴家其《文化大革命十年史》，天津：人民出版社，1988；王年一《大動亂的年代》河南：人民出版社，1989；Roderick MacFarquahar, "The Origins of the Cultural Revolution," CUP:NY, 1984; Lucian Pye, "Reassessing the Cultural Revolution," *China Quarterly*, no.108(1986).等
- 2 有關不同詮釋模式的評論，請參考Mobo C.F. Gao "Maoist Discourse and a Critique of the Present Assessments of the Cultural Revolution," *Bulletin of Concerned Asian Scholars*, Vol.26, No.3(1994)
- 3 Discourse, 此指有關兩條路線鬥爭或'社會主義階段階級鬥爭'之話語
- 4 請參考龔小夏《「文革」中群眾暴力行為的起源與發展》于《香港社會科學學報》第7期，1966年或Lynn White, "Policies of Chaos: The Organizational Causes of Violence in China's Cultural Revolution," NJ:PUP, 1989
- 5 本接雖然用較大篇幅去論述樣板戲之由來和發展，卻無法涉及方方面面，詳情請參考戴嘉枋《樣板戲的風風雨雨—江青·樣板戲及內幕》，北京：知識出版社1995年
- 6 請參考Marc Blecher, "China against the Tides: Restructuring through Revolution, Radicalism and Reform," New York:Pinter, 1997及Maurice Meisner, "Mao's China: A History of the People's Republic," New York, Free Press, 1977.
- 7 轉引自戴嘉枋《樣板戲的風風雨雨—江青·樣板戲及內幕》，北京：知識出版社，1995年，第6頁

- 8 Colin Mackerras, "The Performing Arts in Contemporary China," R&KP:London, 1981, pp.12-18
- 9 同上，第20頁
- 10 戴嘉枋《樣板戲的風風雨雨—江青·樣板戲及內幕》，北京：知識出版社，1995年，第7頁
- 11 直至1964年'樣板戲'仍以其前身'革命現代戲'或'京劇現代戲'之稱，為人熟知。
- 12 同注10
- 13 見《交流經驗 寫好現代戲 演好現代戲 — 華東地區舉行話劇觀摩演出》于《人民日報》1963年12月23日
- 14 見《陸定一副總理在京劇現代戲觀摩演出大會開幕式上講話 — 讓京劇現代戲的革命之花開得更茂盛》於《人民日報》1964年6月6日頭版
- 15 龔小夏《「文革」中群眾暴力行為的起源與發展》於《香港社會科學學報》第7期，1966年第103頁
- 16 由周恩來安排的原計劃是讓中央領導人觀看《奇襲白虎團》，見戴嘉枋《樣板戲的風風雨雨—江青·樣板戲及內幕》，北京：知識出版社，1995年，第17頁
- 17 見戴嘉枋《樣板戲的風風雨雨—江青·樣板戲及內幕》，北京：知識出版社，1995年，第14至22頁及楊健《革命樣板戲的歷史發展》于《戲劇》，1996年04期第93至98頁
- 18 轉引自戴嘉枋《「樣板戲」一詞的由來》于《黨政論壇》1995年11期
- 19 見江青《談京劇革命》於《人民日報》1967年5月10日頭版
- 20 戴嘉枋《走向毀滅》，北京：光明日報出版社，1994年第219頁
- 21 轉引于戴嘉枋《樣板戲的風風雨雨—江青·樣板戲及內幕》，北京：知識出版社，1995年，第127頁
- 22 同上第128-129頁
- 23 即善惡兼有
- 24 詳細內容請看李輝編《八大樣板戲》，北京：光明日報出版社，1995年，第1至70頁
- 25 正反人物的比例正好反映了'突出英雄人物'一原則的具體貫徹方法之一
- 26 請參考季羨林《牛棚雜憶》北京：中央黨校出版社，1998年，陳白塵《牛棚日記》北京：三聯出版社，1996年等
- 27 金常烈《我國舞臺照明發展的掠影（續）》，1996年01期第23頁
- 28 陶雄《出社會主義之新，讓京劇更好地為工農兵服務—「智取威虎山」的修改和加工》于《人民日報》1964年6月5日第六版
- 29 亦參考：劉艷《"樣板戲"觀眾與烏托邦文化》于《藝術百家》，1996年03期第16頁
- 30 見王友琴《1966：學生打老師的革命》及《打老師和打同學之間》于劉青峰編《文化大革命：史實與研究》，香港：中文大學出版社，1996年，第17至48頁
- 31 即'Non-directive'
- 32 為了符合受訪者的要求，本文恕不提供受訪者姓名等細節。

本文於《二十一世紀》網絡版第十八期（2003年9月30日）首發，如欲轉載、翻譯或收輯本文文字或圖片，必須聯絡作者獲得許可。