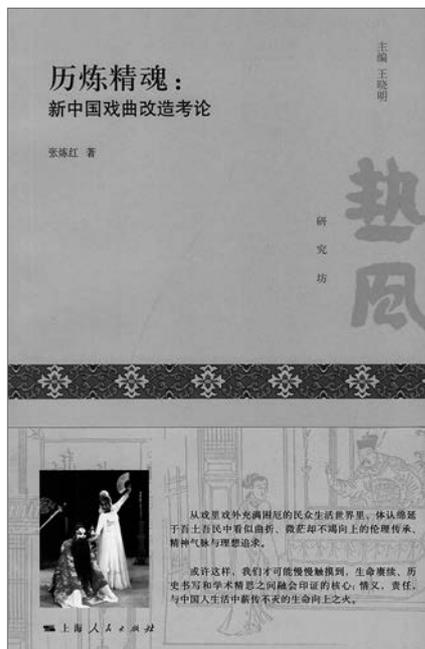


# 民間文藝異質空間的改造

## ——評張煉紅《歷煉精魂：新中國戲曲改造考論》

● 黎心竹



張煉紅：《歷煉精魂：新中國戲曲改造考論》（上海：上海人民出版社，2013）。

新中國成立之初，延安文藝改造運動在戲曲改造（以下簡稱「戲改」）中得到進一步的推進。以毛澤東為決策核心的國家政府延續了

改造運動中對民族形式的提倡、改造與運用，進一步確定了戲改的具體內容——「改人」、「改戲」、「改制」，並對戲曲這一民間藝術中的「異質」進行了消解與放逐。「三改」政策提出後，國家權力在全國範圍內將地方戲曲這類「藏污納垢」的民間文藝強力納入到主流意識形態的規範化管制之中。戲改通過「戲子」身份的轉變、民間劇團的收編，以及戲曲文本與演繹的修改、重釋，成功將充斥着民間「異質」的空間改造成為革命話語與民間話語相互交織的新空間，重構後的民間文藝也由此成為了建構社會主義大眾娛樂的重要場域。

新戲曲是建構新中國社會主義文化認同的重要組成部分，正如王笛所指出的，伴隨着1949年以後國家權力對民間文娛的逐步控制，國家機器「第一次能夠真正深入到人們日常娛樂生活的最基本的層面，並有力量改變其形式與內容，決定整個從事娛樂行業人們的生計、命運，控制人們從娛樂中所接

新中國成立之初，國家延續了延安文藝改造運動中對民族形式的提倡、改造與運用，進一步確定了戲改的具體內容——「改人」、「改戲」、「改制」，並對戲曲這一民間藝術中的「異質」進行了消解與放逐。

「細膩革命」是《考論》論述的核心框架。該書不僅僅旨在研究戲改，更希望能夠闡釋民眾的「生活世界」，從戲改中挖掘出民眾在被歷史現實境遇所框定的文化精神狀態中潛在的實踐性能量。

受の思想和價值觀」<sup>①</sup>。那麼，值得考究的問題是，必須接納國家力量的民間文藝又如何回應國家政權？上海社會科學院文學研究所副研究員張煉紅所撰的《歷煉精魂：新中國戲曲改造考論》（以下簡稱《考論》，引用只註頁碼）為讀者呈現了一幅「細膩革命」的多彩油畫。該書描繪了新中國成立後戲改迅速開展的情形，梳理戲改所伴隨的國家與地方、新中國的「人民」與舊社會的「民間」、知識份子與藝人之間各類政治和文化力量的拉鋸及其融合、消解與疏離，強調了民間文藝內蘊藏的民眾生活體驗及其所帶來的情感積澱在戲改中的重要作用，提煉出「細膩革命」的核心概念（〈序論〉，頁18），並通過文本分析從一個新的維度對新中國戲改進行了較為深入的剖析。

在建國初，對戲曲曲藝文本的清理、改造與重塑是國家權力重構民間文藝空間、消解「異質」的重要方式之一。《考論》顯然意識到了這一點，作者分別選取了具有代表性、爭議性的戲曲樣本作為文本分析的對象，結合時評等史料將文本放置於歷史情境中解讀，較為全面地描繪了愛情神話戲、人情戲、鬼戲、歷史戲、樣板戲等各類戲曲在新中國戲改過程中的變遷與爭論。通過對戲改中不同於激進政治革命的「細膩革命」進行深入分析，張煉紅認為，戲曲中所暗含的民間文化能夠對主流意識形態產生無意識的消解，民眾生活中緩慢且堅定的「細膩革命」，是國家政治意識無法完全將民間意識抹殺的關鍵。可以說，「細膩革命」是《考論》論述的

核心框架。依作者所言，該書不僅僅旨在研究戲改，更希望能夠闡釋民眾的「生活世界」，從戲改中挖掘出民眾在被歷史現實境遇所框定的文化精神狀態中潛在的實踐性能量，設法提煉出更多的正面價值（頁358）。

## 一 文本描繪與民間文藝空間重構

新中國戲改中的「改戲」，即是一場對民間文藝文本「場域」的清理；清理則意味着對民間文藝中不同於主流意識形態的「異質」加以放逐。《考論》一書共分為六章，分別描述了作為愛情神話戲的《白蛇傳》與《梁祝》、作為人情戲的《碧玉簪》與《秦香蓮》、作為鬼戲的《李慧娘》、作為歷史戲的《穆桂英掛帥》與《四郎探母》等楊家將系列，以及作為樣板戲的《沙家浜》幾類經典劇碼的「改戲」過程，從文本改編的描繪中呈現了「色」、「欲」、「情」、「理」、「家」、「國」演繹的蛻變、昇華，凸顯了國家性與地方性、新中國先進的人民性與舊社會落後的民間性交錯融合、此消彼長的戲改網絡。

根植於民間文藝的愛情或多或少會帶有「色」、「欲」的「不潔」話語。在張煉紅的解讀下，愛情之「情」的置換被置身於主流意識形態話語改造之中，情感的結構性置換考慮到了大眾的接受程度與情感體驗。1951年5月5日頒布的〈關於戲曲改革工作的指示〉（簡稱「五五指示」）就表示，改造是對戲曲中

的不良內容和表演方法「必要」且「適當」的修改，強調「應當由最容易着手和最容易獲得多數藝人同意的範圍開始，然後逐步推廣，必須防止在戲曲改革工作上的急躁情緒，和由此而來的粗暴手段」②。這在《白蛇傳》與《梁祝》「情」的結構性置換與「反抗」性質的蛻變中可以窺探一二。

「五五指示」頒發同年，《人民日報》有文章將《白蛇傳》和《梁祝》明確為「優秀的傳說與神話」，以「豐富的想像和美麗的形象」展現了「人民對壓迫者的反抗鬥爭與對於理想生活的追求」③。如此定性後的《白蛇傳》與《梁祝》自然備受矚目。《白蛇傳》改編就在順應民間好惡的基礎上，將白娘子性格中的妖性盡數除去，將其性格中的烈性展現出來，白娘子從一個為了感情可以肆意妄為的妖精，變身為一個勇於反抗「封建主義」的堅貞賢婦（頁34）。相對應地，原曲本中面相多變、時好時壞的法海，則從佛祖弟子變為「封建主義的象徵」；而出於反抗正當性與價值性的需要，許仙對白娘子的愛情也由地方戲中的搖擺不定變為堅貞不屈（頁37）。至此，白娘子和許仙的愛情得到了昇華，不再是奇詭且充滿「情欲」的人與妖之戀，而是一場轟轟烈烈的反抗之戀。私人情感引發的反抗變成了「反封建主義」式的反抗精神。

《梁祝》的命運如同《白蛇傳》，改編刪去了地方戲中祝英台與梁山伯同窗曖昧、祝對梁的種種暗示，刨去了二人感情中摻雜的「不潔」部分。同時，又在「反封建」主題

需要的基礎上增加了情景衝突以加重反抗的悲壯性，以此蓋過人們原本偏好的傳奇喜劇色彩（頁47）。《梁祝》的悲劇色彩促使其所呈現出來的反抗性較之《白蛇傳》更為強烈，梁祝二人情感的糾葛與悲劇皆歸結於封建社會的壓榨束縛。梁祝之戀與其說是男女之戀，不如說是反抗之戀。正如書中所描寫的，此時戲曲中的愛情戲中已刪淨了曖昧、不軌、情色等不被主流意識形態所認可的「污垢」，重構再生的文本已昇華為對自由幸福生活的追求。愛情之中所幽閉的隱秘衝動，瞬間被翻轉為被壓迫者反抗一切專制與束縛的政治性能量（頁55）。

與《白蛇傳》、《梁祝》不同，被劃為鬼戲的《李慧娘》則在改編中刪去了愛情的諸多元素。地方戲中女主角李慧娘與裴生的愛情故事被定位為主流意識形態所不容的「才子佳人」戲，因此受到批評。舊本地方戲中李慧娘因私情而對裴生發出的讚美，幾經改編後轉變為崑劇中仰慕裴生這一「政治小生」（頁160）身上的反抗精神而來的由衷讚歎。由此，李慧娘因讚被殺則變成「政治性的殺害」，鬼魂的反抗也就隨之變成了「政治性的鬥爭」（頁163）。依筆者所見，這裏取代私情的恰恰是時代背景下更具有現實意義的社會主義反抗精神。在宏大敘事的框架內，無論是《白蛇傳》、《梁祝》還是《李慧娘》，改編之後的文本顯然比原曲本在塑造社會主義集體認同上具有更直接明晰的作用。

由此可見，地方戲中傳承已久的傳奇經典唱段（折子戲）在戲改

《白蛇傳》改編就在順應民間好惡的基礎上，將白娘子性格中的妖性盡數除去，將其性格中的烈性展現出來，白娘子變身為一個勇於反抗「封建主義」的堅貞賢婦。白娘子和許仙的愛昇華為轟轟烈烈的反抗之戀。

戲改的方向在於淡化傳奇性，強化悲劇性；悲劇根源則由原來的機緣巧合變為不容置疑的「封建壓迫」，劇中主人公的「反抗」進一步被詮釋為反對「封建壓迫」的反抗。

中被視為「污垢」的「異質」，或被置換、或被放逐的情況十分常見。再如，地方戲川劇中的《英台罵媒》、越劇中的《弔孝哭靈》，都因有損梁祝愛情的「反封建」的主題而被刪除（頁14）。模糊、散漫的「反封建」意識則在歷經清理之後變得更為明確、清晰，由此而來的社會主義集體認同構建也更為凸顯。

正如張煉紅所言，地方戲中具體繁複的想像和創造為新中國戲改實踐奠定了基礎，也埋下了伏線，但地域色彩和藝術特色則在戲改中被過濾了（頁14）。出於突出「反封建」的需要，改造的方向在於淡化傳奇性，強化悲劇性；悲劇根源則由原來的機緣巧合變為不容置疑的「封建壓迫」，也是所謂「壓迫」導致了民眾喜聞樂見的「大團圓」結局無法實現。劇中主人公的「反抗」進一步被詮釋為反對「封建壓迫」的反抗，並非僅由「情」而發。個人之「情」隨之而逝，取而代之的是集體式的封建統治階級的「壓迫」與「反抗」。個體在「舊社會」承受的苦難在文藝工作者演繹的封建社會階級「壓迫」中得到了看似合理的解釋，受眾將情感投射到戲裏受「苦」、受「難」的可憐角色身上，伴隨封建階級「壓迫」而來的更為亢奮的被壓迫者的「反抗」，也讓觀眾不由得再三拍掌笑稱：「好！好！好！」<sup>④</sup>

經過改造後的新戲曲，「反封建」主題十分明確，也成為藝術水準更高、思想意義更大、表現形式更新的新戲；更確切地說，就是集思想與藝術性於一體的「愛國主義的人民新戲曲」（頁218）。戲曲屬

於新中國的「人民」，而不屬於舊社會的「民間」，藏污納垢的民間文藝空間在改造中由此被重新定位。地方的意義太小，需服從於國家，繁複紛雜的地方傳奇應該歸於國家話語與革命話語的統攝之下；舊社會的民間「不潔」，需要昇華為「人民」，民間的「色」與「欲」必須清理，舊社會的「情」與「理」，應該服從於新中國的「反封建」、「反壓迫」、「階級意識」與「階級鬥爭」，個人因遭受不幸不公而進行的反抗，亦需昇華到受苦人因不滿階級矛盾而發起階級鬥爭。《秦香蓮》如此，《碧玉簪》也是如此。世家恩仇，無一不需要上升到階級和國家層面。

在這之中，即使是性別，也要服從於階級意識與階級鬥爭。淮劇《女審》中扮演秦香蓮的筱文艷這樣理解秦香蓮與陳世美之間的糾葛，「秦香蓮對陳世美的仇恨是被壓迫階級對壓迫階級的仇恨，秦香蓮對陳世美的鬥爭則是被壓迫人民對封建統治者的鬥爭」（頁98）。可見，階級話語下的女性反抗只能從屬於「階級鬥爭」。而同樣身為女性，皇姑與秦香蓮都是陳世美案中的受害者。經過改編後，皇姑的難言之隱與躊躇掙扎被逐漸抹去——一個出身「封建階級」的公主，一個出身貧苦的勞動婦女，後者的苦難依附於階級鬥爭得以宣洩，前者的苦難則在水袖起落間消失不見。

粗略一看，主流意識形態似乎已經掌控全局，但張煉紅不以為然。相反，她認為新戲曲既是承繼自舊戲曲，改造也就不得不考慮到民眾的觀賞習慣與情感體驗。

在改編揚劇《百歲掛帥》時，戲曲作家、文藝評論家田漢提出「犧牲更大一些，就會顯得楊家一門忠烈」<sup>⑤</sup>，劇作家、時任中國京劇院副院長的馬少波則認為這個想法並不實際，因為「這個戲是根據人民的願望，從大悲劇發展為正劇的結尾……正因為楊家將一門忠烈，人們很希望她們大獲全勝。十二寡婦最好一個也不要傷亡，傷亡一個都會改變了此劇的性格，使觀眾感到遺憾」（頁207）<sup>⑥</sup>。這一觀點得到了京劇改編者的認同，由是改編轉向昇華原故事中寄寓的感情和理想，從家仇恩怨昇華到救國救民，重點在於描述「犧牲小我」的愛國主義精神和樂觀主義精神。佘太君出兵不是為了「忠君」、「保安」，而是為了「天下百姓」、「救國救民」。「小我」向「大我」上升，暗喻着個人情感在「救國」行動中向「愛國主義情感」的統一，也是個人歸屬於集體的一種象徵性號召。需要注意的是，儘管民眾理解的「愛國主義」與國家「評論闡釋」系統中的「愛國主義」尚存在差距，但考慮到宣傳和教育民眾的迫切需要，這種距離又往往為意識形態所忽略不計（頁206）。

可見，《考論》一書十分強調民間生活體驗以及建立在其上的民間情感，指出戲改過程並不是簡單的意識形態統攝。作者在隨後發表的一篇論文中也提到了這一觀點，她認為基於民間體驗的改造，意味着新意識形態在戲改進程中面臨詮釋困境而不得不在一定程度上收斂威勢，通過吸納多種資源，轉換多種路徑以騰挪權宜，緩解矛盾；政

治宣傳很大程度上也要考慮到民眾的接受程度，也是對民間生活體驗、甚至是民間通俗文化的一種默認；而「當原有闡釋系統強力運作誤入『歧途』，乃至超越了人們的接受限度而使政治宣傳失效時，那就需要有更為政治『正確』而穩妥的意識形態運作，以討論、批判等『糾錯』方式體現國家意識形態內部所具有的推動新陳代謝的『自我調節』功能」<sup>⑦</sup>。這些對戲曲文藝作品的討論、糾錯，就是《考論》中提到的在意識形態介入民間文化生活後產生的「評論闡釋」系統。

「評論闡釋」系統並不是獨立的評論系統，它依附於國家，民間卻又透過其發聲，某種意義上成為各類力量的溝通渠道。「評論闡釋」系統的諸多意見都圍繞如何以階級觀念為核心，將源自個人的不幸而產生的報仇雪恨提升到基於階級矛盾而產生的階級鬥爭，促使受苦人的反抗具有階級鬥爭的普遍意義。如從傳統地方舊戲中備受屈辱和壓抑的秦香蓮到淮劇《女審》改編後的「大翻身」（頁101），秦已然被列入舊戲改造中最能體現新中國「人民性」或說「古代人民優秀品質」的戲曲人物形象。但即便如此，「評論闡釋」系統依舊對秦香蓮表現了不滿，有人認為《女審》中秦香蓮親殺陳世美是為了報私仇，並非建立在階級鬥爭之上的「反」；甚至還有人提出，秦香蓮與陳世美的矛盾其實是統治階級內部的矛盾（頁100）。

從意識形態介入後產生的「評論闡釋」系統中，可以看見國家力量試圖用階級論來規範傳統戲曲內

「評論闡釋」系統的諸多意見都圍繞如何以階級觀念為核心，將源自個人的不幸而產生的報仇雪恨提升到基於階級矛盾而產生的階級鬥爭，促使受苦人的反抗具有階級鬥爭的普遍意義。

容，其出發點在於強調民間原生的「官民對立」和「背叛負義」等方面，進一步昇華為「階級對立」與「階級壓迫」，並以此統攝「情」與「理」。一方面這是意識形態的進入及統攝，另一方面這也是作者所強調的一種建立在民間生活體驗上的改造。作者並不排斥階級論，並認為階級論使底層民眾的怨憤有了更為現實明確的宣洩。但在她看來，民眾對新戲曲的喜愛、叫好並非全部都是迎合國家的政治宣傳，如果僅是批判政治意識形態強行闡釋和改變戲曲，就很難理解為何會有民眾對新戲曲抱有的極大熱情。

《考論》不僅僅是為了呈現官方權力如何進入到民間文藝空間進行「異質」清除，也旨在回到歷史語境中重讀戲改文本，針對戲改中所呈現的國家與地方、人民性與民間性、官與民之間的關係進行細緻的解釋。作者通過分析不同力量之間的融合與消解，進一步強調了民間文化的人民性和民間性的互換以及民間文化的不可消解性，認為意識形態的介入首先要考慮到民間文化的特性，而在意識形態真正介入進行改造時，民眾生活世界與民間文化會自覺或不自覺地對意識形態的介入產生不同程度的反作用。這與艾柯(Umberto Eco)「符號學的游擊戰」理論有異曲同工之妙——將從微觀處、日常生活層面攻擊社會結構的薄弱環節這種殊榮最終歸為大眾的創造，民間力量以這種戰術來應對意識形態的介入<sup>⑩</sup>。儘管主流意識形態能夠強力介入民間文藝之中，但並不能完全消解民間文化，國家力量只能在民間文化的基

礎上深入民間以改造民間文藝的異質空間，建構社會主義的新文化以塑造社會主義集體認同。

有意思的是，書中提到「評論闡釋」系統與民眾之間的聯繫並沒有想像中密切。在分析《碧玉簪》劇碼的改造中，作者解釋道，從演出效果來看，不管評論者怎樣分析闡述戲中「激烈的自我鬥爭」是否合理，編導和演員依舊不遺餘力地投身於戲中「激烈的自我鬥爭」的表演上，演員的表演並不會全部受到「評論闡釋」系統的影響，而大眾則在接受演員痛苦而隱忍的表演中尋找共鳴(頁127)。即便是被統攝為「人民性」的劇碼，也仍會以戲曲擅長的表演情趣和生活氣息有效作用於觀眾接受層面，而與意識形態宣教保持距離(〈序論〉，頁10)。

## 二 民眾視角的缺失與消解無力

戲改是一個繁複龐雜的過程。地方戲曲任何一個主題的情節都可以有多種不同的演繹，不同曲種的演繹方式又不盡相同，其中又分為全本戲和折子戲。在《考論》中，作者通過戲曲分類，採入了相同主題的各類地方戲在改造中的不同表現。但作者在一些具體問題的論述上，也難免失於細緻，解讀得過於輕巧。

《考論》的特點在於作者着力強調了「活在民間」的民眾的生活體驗，隨之提煉出戲改中「細膩革命」的新概念。書中所說的民間對

在作者看來，民眾對新戲曲的喜愛、叫好並非全部都是迎合國家的政治宣傳，如果僅是批判政治意識形態強行闡釋和改變戲曲，就很難理解為何會有民眾對新戲曲抱有的極大熱情。

官方力量的消解，建立在作者對民眾生活體驗的信心之上。國家自民間而來，又會回到民間而去，深諳民眾心理的中共在執行文藝政策時就充分考慮到了民眾的接受程度。而民間文藝的異質空間之所以具有不被意識形態消解的可能，如前所述，是因為意識形態的進入必須考慮到民眾的接受程度，從而使政治宣傳得以完美實現，甚至會在一定程度上保留地方戲曲的民間特性。民間特性的存在又促使民間文藝總會有意無意與意識形態拉開差距，這也導致很多時候民間文藝宣傳與意識形態宣傳實際上有着不一樣的面孔，意識形態依附於民間文藝卻並未真正滲透入其肌理。

更重要的是，即使是經過了意識形態全面徹底的改造，根深蒂固的民眾生活與情感體驗仍然會在官方力量看不見的地方發揮作用，等待復蘇的時機。1950年7月，文化部戲曲改進委員會討論並公布了十二齣禁戲，一度在北平停演的《四郎探母》雖未列入十二齣禁戲內，但會議提出此劇應作出重大修改後才能演出<sup>⑨</sup>。關於《四郎探母》改編的爭論一直從1950年延續到1951年。然而，就在1950年11月，作為「禁戲」的《四郎探母》依舊在杭州上演，四大鬚生之一的譚富英及其劇團應邀赴杭並於人民大會堂演出，新聞短訊還大張旗鼓地聲稱：「譚藝員將出演平生傑作如《戰太平》、《定軍山》、《四郎探母》……」<sup>⑩</sup>由此可見，時機一到，民間文化還是會捲土重來。這種禁而不絕的情況一直持續到1956年第二次戲改高潮，京劇《四郎探母》

在紛紛擾擾的談論聲中於上海、北京再次上演並引起極大轟動，新民主京劇團在上海的演出就常常人滿為患。京劇《四郎探母》由此開始在全國各地輪番上演。

但在《考論》的論述中，民眾的生活體驗並沒有發出如作者所說的能夠影響意識形態進入的聲音。從論據上可以看到，作者採用的大都是文化精英（如馬少波、田漢、郭漢城、黃沙）對戲改文本的闡釋，有關民眾對戲改文本認識的引證則極為少見。這就導致了在論述過程中，即便作者一再強調民眾生活體驗對主流意識形態進入的消解、民間文藝異質空間對意識形態改造的消解，讀者看到的仍然是一個面容模糊的「民眾」。民眾的視角在此書中實際上是缺失的。

書中關於民眾對戲改的理解與反應，大部分都只能通過文化精英的口中轉述。以「穆桂英掛帥」的故事改編為例，作者使用了京劇《穆桂英掛帥》的導演鄭亦秋、扮演穆桂英的梅蘭芳，以及揚劇《百歲掛帥》的改編者吳白甸等文化精英關於「穆桂英掛帥」改編的認識，對於民眾認識與理解「穆桂英掛帥」改編的闡述則相對單薄。如前所述，書中直接引用了馬少波所述：「這個戲是根據人民的願望……正因為楊家將一門忠烈，人們很希望她們大獲全勝」（頁207），卻並未對「人民的願望」加以詮釋，而是在馬少波的闡釋基礎上籠統言之。再如，作者援引了時任中山大學教授王季思關於《楊門女將》的點評，其中就提到有位同學認為佘太君是個「共產主義者」（頁211）。然而，

民眾的生活體驗並沒有發出如作者所說的能夠影響意識形態進入的聲音。作者採用的大都是文化精英對戲改文本的闡釋，有關民眾對戲改文本認識的引證則極為少見。

從充斥着意識形態的「評論闡釋」系統與改造後的新戲曲對民眾生活的全面介入，可以看出國家力量的強勢。由國家領導的戲改確實考慮到了民眾的接受程度及原有的戲劇傳統，但這並不影響其對民間文藝空間的清理與介入。

經過精英轉述的「民眾戲改認識」具有多大的代表性？是否就是「民眾」對戲改的全部認識？那麼，民眾對戲改及改編後的劇本到底持有甚麼樣的態度？具體而言，民眾的日常倫理與生活體驗如何發揮作用？對此，我們在書中找不到答案，也無從知曉。

作者對於民眾生活體驗的論述大都從自身的感官感受出發，似乎將所謂「民眾的生活體驗」當做一種習慣性的表述。她將民眾的生活體驗理解為深藏在民間的社會力量，是生活世界無窮展開中源源不斷提供的社會內容和形式，又是民眾維繫日常生活中緩慢磨合而成的倫理。但作者並未對民眾的生活體驗進行更深入的解釋，也並未結合時評史料作進一步的闡述，而是更傾向於給予一個模糊抽象的概括。因而，這一缺陷導致作者僅僅停留在不斷強調民眾生活體驗對於主流意識形態的影響，始終無法回答這些力量為甚麼會在戲改中對主流意識形態產生如此巨大的反作用？這些影響又是如何產生的？這也使得此書關於「民眾生活世界能對主流意識形態產生消解」的觀點缺乏一定的張力和說服力。此外，書中論述也更多集中在文化精英在戲改中如何照顧到「民眾」的想法和生活體驗上，而非「民眾生活體驗」如何運作，如何促成戲改中的「細膩革命」。

正如《考論》所說，民眾的生活世界能對主流意識形態的改造起到疏離、消解的作用，看上去民間文藝的異質空間似乎具有不被主流意

識形態消解的可能性。在筆者看來，民間文化與民眾的生活世界固然有這些作用，但並不能阻擋意識形態的介入和全面改造。從充斥着意識形態的「評論闡釋」系統與改造後的新戲曲對民眾生活的全面介入，可以看出國家力量的強勢。由國家領導的戲改確實一定程度上考慮到了民眾的接受程度及原有的戲劇傳統，但這並不影響國家權力對民間文藝空間的清理與介入。

國家權力對民間文藝空間的清理並非在新中國建國後才開始。早在延安文藝改造時期，民眾就已被帶入到文藝改造運動之中。建國後的戲改是延安文藝改造的一個變相延續，「舊社會」民間文藝的利用和改造是一個持續的話題，也是黨的文藝政策確立之後執行的一個方向。事實上，民間文藝的改造只能在國家權力的指示下進行，改造的綱領從上層而來。《白蛇傳》和《梁祝》中的愛情故事得以保留與延續，也是在《人民日報》發表文章肯定二者為「優秀的傳說與神話」之後。這些評論帶有明確的方向和指向性，圍繞着「反封建」、「階級意識」、「階級壓迫」、「階級鬥爭」等觀念以保證民間文藝始終在意識形態的控制之下。

而當意識形態大幅度介入時，新文化政治的訴求、嚴整自治的「尖端」文化樣式的需要，以及覆蓋、清除異質性因素的需求互相糅合，催生了「現代」的「革命文藝樣板」（〈序論〉，頁11-12）。樣板戲《沙家浜》正是這樣一齣「好戲」。改編通過壓縮主角的個人情感及生活體驗

的描繪，轉而着重於高度政治化的敘述與意識形態式的激情抒情，主角阿慶嫂從她的個體生活體驗裏抽離出來，進一步昇華為服從黨的領導的「英雄」範式人物。如作者所言，充滿必然性和決定性的戲曲表演過程，使得樣板戲中的事件和人物成為一種高度理念化的儀式和形象，並以其高度形象化的賦型而抵達了極富象徵性的境地（頁318）。

「評論闡釋」系統本身也是意識形態介入的一個方式。這樣的介入不僅來自官方，還來自民眾。在政府的號召下，民眾有時甚至比官方更激進、更亢奮。如前所述，《四郎探母》在北平解放初期曾經被禁，後又伴隨着戲曲政策的改變逐漸解禁。隨後，文藝界又圍繞着《四郎探母》中四郎返家時的場景呈現及結局展開了激烈的討論。由於楊四郎的身份十分特殊——原是宋朝楊家一將，後為遼軍所俘並贅為駙馬，因此對於《四郎探母》的改編，有人還提出要把「同情叛徒的主題」改為「批判叛徒的主題」，特別提出要「多作一些藝術加工」，並斷定「觀眾不會罵我們粗暴」<sup>①</sup>。意識形態事實上已經全面介入到民間文化及民眾生活的方方面面，民眾甚至會借助「評論闡釋」系統，順應時勢介入到民間文藝非主流「異質」的清理之中。

在民間文藝改造中，民眾其實是被動的、順應政策的群體。《考論》中提到，對於文藝事業中黨的領導帶來的後果，有的知識份子對工作得失持有懷疑甚至是否定態度；而更多的民間藝人代表則反覆

強調，戲改確實需要黨派來的新文藝工作者同藝人合作，否則會兩敗俱傷，而且他們總是在提出大量意見後，仍期待着文化主管部門來拍板定案（頁392）。此外，知識份子的堅守和民間的無意識應和或消解也是有區別的。張煉紅認為田漢改編《白蛇傳》時堅持不將法海改成無惡不作的老和尚是文化精英的價值堅守，並提出這是一種有可能藉此抵擋意識形態威權的精神質地，相對於民間偏於消極的無意識狀態（無論是對主流意識形態的應和或消解），這種堅持往往更主動、更積極、也更理性（頁36）。

當然，在民間文藝改造歷程中，民眾儘管被改造的浪潮所裹挾，但仍然會以各種各樣的形式參與文藝改造。和知識份子的參與不同，民眾對於改造的參與更多的是依賴於國家改造綱領，根據自身的情況選擇不同的方式，甚至是以更為亢奮的面孔投身於文藝改造之中。伴隨着戲曲演繹中角色由個人到集體的昇華、私仇到階級反抗的蛻變、戲台上下的直觀交流促使民眾將自身的情感體驗自覺或不自覺地投射到了戲曲角色之上，通過看戲、品戲、評戲甚至是改戲，完成了個人融入集體的象徵式兌現。依筆者所見，從這個角度而言，戲改更像是一場集體的狂歡。

複雜生活帶來的人世間的倫理本身已充滿了多樣性。讓筆者感觸頗多的是，《考論》所提到的：戲改中民眾在維繫日常共同生活中緩慢磨合而成的倫理狀況，通常只能處在被主流意識形態命名、定義和闡

民眾儘管被改造的浪潮所裹挾，但仍然會以各種各樣的形式參與文藝改造。這種參與和知識份子的參與不同，民眾對於改造的參與更多的是依賴於國家改造綱領，甚至是投身到文藝改造之中。

釋的被動態勢中(頁360)。這正如同王笛所說<sup>⑫</sup>：

任何文藝形式和藝人一旦被納入體制之中，便成為宣傳和為「工農兵服務」的工具，一切演出都是以政治為中心的。因此從形式上看可以說一些藝術形式是趨向繁榮了，但從內容上來說只能是走向高度的一體化，與真正藝術的繁榮正好背道而馳。

儘管民間文藝中的情感轉換和表達更為集中且單一，文藝精英與官方力量力圖傳播的「階級矛盾」、「階級意識」與「階級鬥爭」在民眾眼中又是另外一種理解，這些理解與民眾生活的體驗相關，如「苦」所引出的「苦人演苦戲」，戲曲中的「苦」在情感的結構性置換後仍然能與民眾的原生「苦」情感相呼應。撇除民眾對主流意識形態無意識的順應，改造後的民間文藝在當時的情景下也確實得到了人民的追捧。

因此，相對於知識份子的堅守意識，民眾更多的是隨着改造的浪潮擺動。儘管張煉紅一再強調戲改的「細膩革命」，但民眾及其生活世界在戲改之中所起到的有意識或無意識消解作用，並不能阻擋國家權力對民間文藝空間的介入，也不影響意識形態對民間文藝中的「污垢」的清理。一方面，國家權力確實幫助民間文藝從藏污納垢的底層社會裏走到「大禮堂」台前，幫助創造了戲曲(尤其是地方戲)發展史上的一個高峰；另一方面，為國家所「包養」的體制內民間文藝無力阻擋主流意識形態的介入，為國家所不

容的「污垢」或在左躲右藏中消失，或在改造中被清除，新的「民間性」又在國家權力的強力輔助下產生。民間文藝及其受眾始終被裹挾在改造的浪潮中，隨着一浪又一浪的改造潮流起起伏伏。

### 三 結語

新中國戲改是一次民間文藝異質空間的重構。針對這場改造的研究目前主要集中在戲曲本身的研究上，《考論》可以說是一部全新力作。作者採用的是文本分析的方法，力圖結合史料與「評論闡釋」系統的深入剖析，呈現出一幅民間文藝異質空間改造的多彩油畫。從這一點上看，作者無疑是成功的。

《考論》通過對戲曲文本的分析為戲改研究提供了一個新的研究思路。文本分析不僅適用於文學研究，重視文本、回歸文本還能夠幫助戲改研究乃至歷史研究找到新的突破口。在書中，作者徐徐道來，把幾齣「骨子老戲」在改編過程中情感的結構性置換、色與欲的驅逐、個人到集體的昇華，以及私仇向階級反抗的蛻變描繪得淋漓盡致。在作者看來，這場民間文藝異質空間的改造中暗含着的是民間力量的不可消解，意識形態的外強中乾。

儘管作者一再強調民間力量對意識形態的消解，認為民間文藝與意識形態存在一定的縫隙，但無法否認這是一場由國家主導、民間力量參與推動的文藝改造運動。民眾在改造的浪潮中被裹挾，主動或被

為國家所「包養」的體制內民間文藝無力阻擋主流意識形態的介入，為國家所不容的「污垢」或在左躲右藏中消失，或在改造中被清除，新的「民間性」又在國家權力的強力輔助下產生。

動地順應國家政策介入到民間文藝的改造之中，有時甚至會展現出比主流意識形態更為亢奮的面孔。新戲曲以其貼近生活、富有情趣的表達喚起民眾的生活情感體驗，戲台上的「苦」與「難」也反應了民眾現實生活所經歷的苦難，以至於在有的新戲演出中還會出現台上演戲、台下信以為真的情況。無論是作為「政治表達」的戲曲文本，還是演繹了這類「政治表達」的藝人、劇團，在從個人到集體、從地方到國家、從民間到人民的蛻變中，無一不滲透着意識形態的影響與作用。這些蛻變又暗喻着在社會主義的時代大背景下，過去的苦難皆源於階級的不平等與封建勢力的強大，而伴隨着戲台角色的或反抗或解放，過去都終將被社會主義救贖，苦難終會逝去。

新戲曲是構成新中國社會主義集體認同的重要場域，而戲改是一次由政府主導的運動，也是一場民眾參與的集體狂歡。這場集體狂歡是民間戲曲發展的高峰，國家力量的強力介入為民間文藝製造了一個新戲曲繁榮的場面。建國後，國家政權對民間戲曲曲藝的挖掘與保護對其延續有着重要的作用。這在地方小曲藝上體現得更為明顯，大量地方曲藝如南京白局（南京地區的民間說唱曲藝）等，都在建國後達到了發展的頂峰。然而，在國家政策變化以後，這些地方曲藝大都受到了不同程度的冷落。被國家收編的民間戲曲事實上已成為受到國家制約的文藝工具，民間文藝只能被裹挾於改造的浪潮中，身不由己。

## 註釋

- ①② 王笛：〈國家控制與社會主義娛樂的形成——1950年代前期對成都茶館中的曲藝和曲藝藝人的改造和處理〉，載華東師範大學中國當代史研究中心編：《中國當代史研究》，第一輯（北京：九州出版社，2009），頁78；105。
- ③ 〈中央人民政府政務院關於戲曲改革工作的指示〉，《人民日報》，1951年5月7日，第1版。
- ④ 〈重視戲曲改革工作〉，《人民日報》，1951年5月7日，第1版。
- ⑤ 〈看戲十年——記本刊編輯部召開的觀眾座談會〉，《上海戲劇》，1959年第11期，頁13。
- ⑥ 田漢：〈「女英雄」百歲掛帥〉，《人民日報》，1958年8月17日，第8版。
- ⑦ 原文與《考論》所引略有不同，參見馬少波：〈揚劇有精品〉，《人民日報》，1959年9月3日，第7版。
- ⑧ 張煉紅：〈「戲」說革命：「反歷史主義」戲改傾向及其文藝闡述系統再考察〉，《社會科學》（上海），2013年第10期，頁181。
- ⑨ 潘知常、林瑋、曾艷艷：〈結構主義—符號學的闡釋：傳媒作為文本世界——西方傳媒批判理論研究札記〉，《東南大學學報》（哲學社會科學版），2004年第3期，頁72。
- ⑩ 朱穎輝：《當代戲曲四十年》（北京：文化藝術出版社，1993），頁27。
- ⑪ 澄帆、子亢：〈譚富英劇團來杭義演〉，《浙江日報》，1950年11月20日，第3版。
- ⑫ 林涵表：〈不要原地踏步〉，《中國戲劇》，1956年第9期，頁31。

新戲曲是構成新中國社會主義集體認同的重要場域，而戲改是一次由政府主導的運動，也是一場民眾參與的集體狂歡，國家力量的強力介入為民間文藝製造了一個新戲曲繁榮的場面。