

消費革命，消解歷史

——評師永剛、張凡《樣板戲史記》

● 龐 溟



師永剛、張凡編著：《樣板戲史記》（北京：作家出版社，2009）。

1968年，這個年份在不同人眼中有着不同的意義：是巴黎五月風暴中造反青年的街壘戰？是布拉格之春的歡呼？是西貢在北越春節攻勢下的炮火隆隆？是奧運會領獎台

上高高舉起的黑色拳頭？是川端康成獲得諾貝爾文學獎？是那顆射向馬丁·路德·金 (Martin L. King) 的子彈？

而對許多中國人來說，1968年有着另一種截然不同的代表意義。在「工宣隊」、「軍宣隊」、「全國山河一片紅」、「知識青年到農村去」的匆忙與翻覆中，幾乎沒人會預想到那年2月一篇關於郵電部發行一套紀念郵票的報導^①所蘊涵的衝擊與影響：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》，交響音樂《沙家浜》這八部在報導中被確定為「革命樣板戲」的作品，竟然在此後很長一段時間裏成為八億中國民眾為數不多的精神食糧。

「八個樣板戲主導了六十年代中國人的審美與價值觀的重張，甚至生活的戲劇化形態」^②，《樣板戲史記》（引用只註頁碼）編著者之一師永剛如此總結那個年代中國人的這一公共回憶、文化遺迹、藝術形

幾乎沒人會預想到，1968年2月一篇關於郵電部發行一套紀念郵票的報導所蘊涵的衝擊與影響：八部在報導中被確定為「革命樣板戲」的作品，竟然在此後很長一段時間裏成為八億中國民眾為數不多的精神食糧。

樣板戲自有其獨到的成功之處，最為突出的一點當是其「十年磨一戲」的精雕細琢，單是一齣《紅燈記》，前後改動便達兩百餘次之多。而樣板戲在古為今用、洋為中用方面，同樣進行了雖顯粗糙、卻不乏益處的探索與嘗試。

式乃至娛樂消遣方式。雖說所謂「首本」、「最權威」、「大傳」、「信史」等宣傳詞難免誇張，但讀者仍可看出該書力圖「還原真實的樣板戲歷史，為一代人的懷舊提供一個基本的依據」的決心（封底簡介）。至為有趣的是，這本宣稱「特供給四十五歲以上人士」這一「革命讀者」群體收藏記憶的「革命說明書」，卻吸引到許多原本非目標讀者的「80後」年輕人購買收藏（頁397）。

從嚴格意義上說，這並非一本學術著作。但正如鮑曼（Zygmunt Bauman）所說，歷史既是一個學習的過程，又是一個忘記的過程，而且記憶正是因其選擇性而聞名^③。在回憶與重現樣板戲這一「頗具反思性特徵的事象」^④時，官方與民間、時尚與傳統、親歷者與想像者、廟堂之高與江湖之遠、選擇性記憶與針對性遺忘，中間的鴻溝巨壑實在讓我們難以視若無睹，更值得我們細加分析。

一 破立之間：樣板戲的成敗得失

如今回首，我們不得不承認樣板戲自有其獨到的成功之處。最為突出的一點當是其「十年磨一戲」的精雕細琢。書中提及，單是一齣《紅燈記》，前後改動便達兩百餘次之多：《紅燈記》初稿公布後曾在全國範圍內徵求意見，收到的修改信摺了幾十箱；周恩來、劉少奇、郭沫若甚至康生等人都給出了自己的意見與建議（頁81-84）。如果再考慮到充斥了樣板戲初期形成史的細節修改，以及田漢、謝晉、翁偶虹、

李承祥、汪曾祺、李少春、袁世海、李德倫等名字所代表的強大陣容，我們不得不認同台灣學者曾永義的判斷：樣板戲「在京劇發展史中有着關鍵性的重要地位，是由一流的演員、一流的編導、一流的作曲所架構而成的一流作品」（頁87）。

樣板戲在古為今用、洋為中用方面，同樣進行了雖顯粗糙、卻不乏益處的探索與嘗試。現代京劇選取中國古代民間戲曲形式並加以現代化的改造，作為自己的基本藝術形式；採「京白」而棄「韻白」，把曲藝、地方戲的音樂語言採進京劇後改進的二黃寬板、西皮慢二六等全新板式，用改造甚至復活傳統藝術形式的手段來表現全新的歷史意識與現代感。《白毛女》與《紅色娘子軍》兩部舞劇則探索了西方芭蕾舞藝術的民族化表現方式，在舞蹈語彙上大量吸收民間舞蹈、傳統戲曲乃至民間武術的動作，在音樂創作上同樣成為「中國人的藝術審美情趣對西方傳統芭蕾舞音樂的一次大膽革新」（頁121），甚至將板胡、竹笛等民族樂器融入管弦配樂中。

依據陳思和的分析，在樣板戲的革命主題和外在形式下，其隱形結構則是被政治意識形態一再侵犯卻「依然被頑強地保存下來的」民間意識中的藝術審美精神^⑤。如此看來，我們似乎不能將京劇大師梅蘭芳在當年風潮下的表態簡單化為應景附和之辭：「解放以後，我學習了毛主席《在延安文藝座談會上的講話》，才懂得了文藝應該首先為工農兵服務的道理。明確了這個方向，我覺得自己的藝術生命才找到了真正的歸宿。」^⑥。當我們看到樣板戲在結構安排、台詞編寫、唱

腔、舞台藝術、表演等方面的精心設計以及誇張、變形、隱喻、象徵、諷喻等現代主義手法的大量運用，也就自然能理解戴錦華為何本以調侃的心態去重讀樣板戲，結果卻被其中的「現代性元素」所深深震撼^⑦。

但樣板戲與生俱來的缺陷甚至比其出彩之處更為明顯。在革命化、政治化的旗號下，意識形態綱舉目張無可避免。《戲劇報》的一篇社論曾直接點出了樣板戲的意義所在：「大家把京劇是不是演革命的現代戲，是不是努力演好革命的現代戲，不僅作為一個藝術的問題，首先是作為一個嚴肅的政治問題來對待；不僅作為一個題材問題，首先是作為方向問題來對待。」^⑧而當毛澤東看到江青「樣板戲+革命。這是文藝與政治的結合，這是方向」的發言紀要後，更是批道：「已閱，講得好。」（頁78）不懂這一點的人遲早會付出代價。

與革命化、政治化所相伴而生的必然是單一化、模式化與程式化。敵人總是以「遠、小、暗」的醜化方式來呈現，而英雄則以「近、大、亮」的誇張方式來展示。《紅燈記》中李玉和從一個普通的鐵路工人形象被修改為「高大、剛健、挺拔，沒有一絲缺點」，《智取威虎山》中楊子榮從一個「不用化裝就可混入匪幫」的平凡偵察員則被改頭換面得英氣逼人（頁81）。樣板戲在「在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物」的「三突出」原則之下^⑨，對人物出場時的次序安排、造型設計、舞台調度更是嚴苛到了違反基本生活經驗的地

步。例如，《智取威虎山》第一場結尾「亮相」的舞蹈編排讓眾戰友烘托了參謀長、參謀長統領的一組烘托了楊子榮一組、楊子榮一組裏的普通戰友又烘托了楊子榮（頁95）；名曰「獻圖」的楊子榮卻要站得筆直，以顯正氣凜然，而一群匪首則只能低頭來看聯絡圖（頁102）。

事實上，樣板戲裏的正角反角都不屬於自己，而只能服從於先設的主題。《沙家浜》根據毛澤東「要突出武裝鬥爭而不是地下鬥爭」的觀點，大量加強了本來是配角的郭建光的戲，阿慶嫂則不得不退居次要地位（頁132）。《紅燈記》中本來最屬「沒戲」的「粥棚脫險」一場，只因是劇中「描寫李玉和從事地下工作，同群眾接觸的僅有的一場戲」而被堅決保留（頁83）。《紅色娘子軍》中南霸天的原型沒有欺壓百姓，也沒有家丁、槍支、碉堡，樣板戲卻將這個早在娘子軍成立前便已病故的人物塑造造成惡貫滿盈之徒（頁182）。

至於每一部樣板戲在政治意義上都必需的「訴苦」環節，都微妙甚至張揚地蘊涵着「只有社會主義才能救中國」的歷史內涵和「沒有共產黨就沒有新中國」的革命意識，為新政權打造着合法的寶座、披掛着革命的標籤、描繪着救贖與感恩的神聖歷程，並以形而上學、階級出身的臉譜化手法去劃分和書寫人物。權力結構與意義系統就在這樣上下「串謀」的儀式與表演中獲得建構。

在「對革命樣板戲不許任意改動」、「移植革命樣板戲，必須審慎從事，經過批准」等桎梏下^⑩，當年國家有關部門為複製演出需要而出版了極其詳盡的樣板戲演出本，最厚的達四百多頁，當中詳細列出人

每一部樣板戲在政治意義上都必需的「訴苦」環節，都微妙甚至張揚地蘊涵着「只有社會主義才能救中國」的歷史內涵和「沒有共產黨就沒有新中國」的革命意識，為新政權打造着合法的寶座，並以形而上學、階級出身的臉譜化手法去劃分和書寫人物。

在對樣板戲不許任意改動等桎梏下，有關部門為複製演出需要而出版了極其詳盡的樣板戲演出本。演出本一再強調的精確性、形式性、程式性，最終卻將樣板戲當中權力符號所建立的支配治理關係的神聖性，降格為標準化數目字管理的技術層面考量。

物造型圖／照、舞台氣氛／平面／效果圖、布景製作圖、道具圖／表、燈光布光圖／表等等(頁242)，「小到戲服上補丁的大小、顏色、位置，細到舞台上每叢蘆葦有幾根、多長都有明確的規定」，以便嚴格、統一地複製樣板戲。樣板團每場戲的時間控制都能嚴格到掐秒計算的地步，《智取威虎山》能讓全劇演出時間的誤差控制在兩分鐘以內(頁247)。而樣板戲裏的道具、革命者或建設者的衣着，無一不突出紅色：《海港》裏的工人在工作時候全穿着大紅上衣，《奇襲白虎團》裏的軍人由於實在無法在打仗時穿全紅軍服，只有戴上紅袖章或者披上外面軍綠色、內裏全紅色的披肩(頁247-48)。

演出本讓樣板戲突破了對時間和空間的過份倚重，得以更精準地、更有效地複製和生產對黨和領袖、對勞動和鬥爭中的英雄主義、對現代民族國家成長的歷史合法性與美好未來的歌頌和禮讚；但諷刺的是，演出本這種一再強調的精確性、形式性、程式性，最終卻又將樣板戲當中權力符號所建立的支配治理關係的神聖性，降格為標準化數目字管理的技術層面考量。

被樣板戲所傷的不僅僅是革命敘事與時代話語本身，還有表演藝術的傳統。就像章詒和在談到京劇藝術家馬連良時所感嘆的那樣，中國傳統表演藝術的傳承，靠的是古老作坊裏師徒之間手把手、心對口、口對心的教習、傳授、幫帶和指點，靠的是量少卻質高的「個人化、個性化、個別化的教學方式」^⑩。可是，這恰恰與新時期構建政治符號與文藝產品的現代化、規

範化、標準化的「批量生產」模式背道而馳，因此藝術界的萬馬齊喑、生機盡失實屬必然。在「打破行當、打破流派、打破舊格式」的「三打破」口號之下^⑪，現代京劇的樣板呼風喚雨之日，卻正是傳統京劇陷入絕境之時。原本具有豐富流派藝術、以名角作為班社組織和運營核心的京劇，在流派發展上停滯不前，老一輩藝術家飽受衝擊摧殘、傳統劇碼全數毀滅、整個京劇藝術血脈與傳承完全中斷。從這個意義上說，樣板戲的精彩只不過是對傳統京劇藝術竭澤而漁的強弩之末與迴光返照而已。君不見，錢浩梁、楊春霞、童祥苓等新貴的突然隱形，與馬連良、荀慧生、尚小雲、奚嘯伯、裘盛戎、周信芳、葉盛蘭等昔日名角的忽嘍消失，竟是何其相似。

二 矛盾的基因：樣板戲中的文藝與政治

樣板戲這種意識形態規程的敘事手法與話語形式，從誕生之日起便難掩矛盾、不脫尷尬。當樣板戲中的「訴苦」環節用國家敘述代替地方事件、用官方史本置換個人經驗，把家庭、個人的不幸和仇恨演化為階級對抗，對痛苦的推波助瀾終將過度壓制對快樂的心理體驗，以致本來必不可少的建立對「美好新社會」的情感紐帶的思甜環節，常常會被再三強調「萬惡舊社會」的憶苦環節所阻礙。在《智取威虎山》中，正統意識形態意義上的權威必須通過表現和重現另類話語來定義自身，土匪的黑話與切口因為英雄

人物的使用而具有了一定的合法性，並讓觀眾得以大膽複述與公然使用，這恰恰印證了福柯 (Michel Foucault) 所說的「要讓權力關係確立起來，就不能排除暴力的運用」這一悖論^⑭。樣板戲家喻戶曉的宣傳效果也成為一柄雙刃劍，種種無意或者有心的「破壞革命樣板戲」行為極易通過同一種表現和傳播路徑得以迅速擴散，虛擬出來的偶像被打碎的衝擊力、震撼力和影響力同樣被指數化地放大和加強。而根據鮑昆的敘述，正因為樣板戲的推廣與普及，一些個人情趣得以借革命的名義在浩劫中生發，民間的音樂、戲曲和曲藝等藝術活動也得以維持與延展^⑮。

事實上，這種弔詭和錯亂早早就被樣板戲駁雜紛亂的血脈與根源所決定，同時也暗示了文革本身的精神基因。在樣板戲反傳統、反古典、反保守的革命主題、革新形式、政治倫理、階級道義遮蔽之下，不斷嚴整的政治意識形態以及深受其影響的民族文化心理結構最深處所藏着的，卻是偶像崇拜、英雄神話、樂園幻想、古典審美、家族倫理、忠義理念、民間特性、傳奇文體、說書情境、浪漫主義、象徵手法的大雜糅。樣板戲中暗含的文化心理結構，自是不難在中國的傳統文化中找到與之對應的情感體認方式、為人處世方式、人格崇拜追求方式。樣板戲裏關於民族國家與共產主義的宏大敘事訴求、革命新型主體的建構、價值理性的張揚，都可以梳理出其現代性根源。樣板戲特殊的戲劇觀念與戲劇創作，也無疑深受蘇聯革命文學、戰爭文藝、無產階級文化的薰陶。

樣板戲作為有着明確政治意圖的規範文體、文藝樣式及其演繹的階級感情，在二十世紀中國特定的歷史情境與漸趨左傾的社會政治環境下，與1930年代的左翼文學、1940年代的解放區文藝以及「大寫十七年」文藝這些高度組織化的文藝生產體制裏文藝的創作、流通與消費可謂一脈相承，甚至與它所反對的、批判的、清除的對象之間存在着微妙的對位與統一。無論是「根本任務論」^⑯、「三突出」創作原則，還是江青在〈談京劇革命〉裏提出的「我們提倡革命樣板戲，要反映建國十五年來的現實生活，要在我們的戲曲舞台上塑造出當代的革命英雄形象來，這是首要的任務」^⑰，抑或「初瀾」、「江天」、「樣板戲劇組」等專門班子所說的「塑造無產階級英雄形象是社會主義文藝的根本任務」^⑱，這些關於文藝創作和文藝批評的理論與觀點，和飽受批判的所謂「劉少奇、陸定一、周揚反革命修正主義文藝黑線」相比，外行人實在很難從政治語彙、邏輯構建以及內在機理上作出有效的區分與識別。

重讀周揚在1953年激情四溢地宣告文藝作品創造正面積極的英雄人物是為了「做人民的榜樣，以這種積極的先進的力量和一切阻礙社會前進的反動的和落後的事物做鬥爭」後^⑲，你甚至可能會承認，兩種體系從某種意義上說幾無二致，如出一轍，這套政治的藝術化或藝術的政治化模式蘊含着的始終是政治對文化生活的規定，是權力對文藝創作的介入，是政權符號、權術代表對文藝產品的替換。正因如此，「大寫十七年」以及之後的種種翻覆

樣板戲與1930年代的左翼文學、1940年代的解放區文藝以及「大寫十七年」文藝這些高度組織化的文藝生產體制裏文藝的創作、流通與消費可謂一脈相承，甚至與它所反對的、批判的、清除的對象之間存在着微妙的對位與統一。

樣板戲，其實就是革命話語、革命宣傳、革命形象與革命邏輯、革命倫理、革命行動的結合。張揚的抒情、對暴力的崇拜、對革命英雄形象的確立，巴特所總結的革命寫作的三個特點，都不難在樣板戲中覓得蹤迹。

變遷，都讓人不由得想起瞿秋白批評過的「一些百分之百的『好人』打倒了一些百分之百的『壞人』的簡單化藝術」^⑨，想起伯格 (Arthur Asa Berger) 所指出的「與大量的人物相比，功能的數量少得驚人」^⑩，甚至還有恩格斯的告誡：「我們不應該為了觀念的東西而忘掉了現實主義的東西。」^⑪歷史在此怪異地轉身，為我們開了一個不大不小的玩笑。

與劇中角色類似的是，戲外人物在歷史大潮的裹挾中同樣身不由己。在書中的「樣板戲·外傳」一章中可以看到，三十年間，「李鐵梅」看破紅塵、「洪常青」鋸鑕入獄、「楊子榮」先落後起、「李玉和」先起後落、「阿慶嫂」遭遇車禍、「三突出」的創造者于會泳絕望自殺 (頁168)。就連斷然聲稱「我的樣板戲誰也不能亂改」的江青自己，也從一個曾經愛讀易卜生 (Henrik Ibsen) 戲劇的文藝青年李雲鶴，變成上海灘名演員藍萍，再經歷了朝聖延安的革命者、主席夫人、中宣部電影處長、既創作又剽竊的樣板戲編劇、以戲整人的旗手等諸多身份轉變，最後又被毛澤東出人意料地否定為「戲原來就有，是文藝工作者的勞動成果」 (頁281)。這正是蒼涼與悲哀的死結：人無法控制話語，話語卻在控制人；京劇未被革命化，革命卻被戲劇化了。在一元化的、不容置疑的政黨領袖話語面前，在布爾迪厄 (Pierre Bourdieu) 意義上的「語言共產主義錯覺」 (the illusion of linguistic communism) 構建的宏大史觀面前^⑫，個體降級為空洞的能指，所有人都被迫消極地平等起來。

樣板戲，其實就是革命話語、革命宣傳、革命形象與革命邏輯、革命倫理、革命行動的結合。張揚的抒情、對暴力的崇拜、對革命英雄形象的確立，巴特 (Roland Barthes) 所總結的革命寫作的三個特點，都不難在樣板戲中覓得蹤迹^⑬。至於前述的樣板戲中的「民間性」，按照張閔的分析，它是有限的、受制的、消滅的。《紅燈記》用一種三家同堂、「革命自有後來人」的全新階級意識，徹底破壞、改造和取代了自然的、血緣延續的、家族傳承的人倫原則。其他諸如《杜鵑山》中農民起義軍體現出來的「民間性」和《紅色娘子軍》中吳瓊花原有的「民間性」身份，在面對官方的政治意識形態時，都逃不過被淡化、被取消的結局^⑭。對樣板戲來說，頌揚流血的神聖意義，其實遠比表現血肉之軀、歌頌血脈傳承更為重要。

三 消費與消解：屬於我們的記憶？

師永剛在〈後記〉中感慨：「四十歲以後的這一代人們，他們也許都只是在這些戲的遺迹裏慢慢地成長，或者，並不能分辨出樣板戲的背影裏真實的那些部分，哪些是政治，哪些是戲，哪些是革命，哪些是奇蹟。」 (頁391) 這或許能成為曼海姆 (Karl Mannheim) 所一再強調的社會和政治事件對整個世代的「形塑」作用的通俗註解^⑮。但真正讓筆者感覺觸目驚心的，卻是師永剛平靜地敘述自己如何在潘家園舊書市場看到一本《智取威虎山》的舊演出

本，曾經紅亮燦爛的革命形象如今如何變得不合時宜。可連師永剛自己都沒有意識到，他用的語句是極具荒誕意味的「楊子榮先生打馬上山」(頁391)。「先生」，這樣一個今天看來似乎平淡無奇的稱呼，輕輕鬆鬆地就消滅了曾經的鮮血、奮鬥與理想。

張光芒認為，許多人之所以至今仍深深迷戀樣板戲，絕不是出於對往昔政治環境與政治路線的追憶，而完全是因為「政治軀殼背後的东西滿足了人們的精神渴求與閱讀期待」^②。在閱畢全書後，我們卻不得不提問：是甚麼樣的缺失、貧乏、失落才帶來了這種飢餓、渴求與期待？當我們告別革命話語之際，植根於全民族心理深處對仇恨話語以及暴力話語的崇拜是否已經消除？在書中，我們真切分明地看出，血是如何從戲劇裏噴薄而出，染紅了一代人的青春。可是，真正的革命絕不應憑藉無所不在的仇恨與暴力來支援，而應當如切·格瓦拉(Ernesto Che Guevara，又譯哲古華拉)所說，「一定是受到強烈的愛所指引」^③。

在電影《陽光燦爛的日子》(1994)中，傻子時常掛在嘴邊的「古倫木」、「歐巴」的神秘對答，被年輕的影評人解讀為傻子的嚙語，猜測它「來自蘇聯或者南斯拉夫或者別的甚麼共產主義意識形態統治下的國家」^④；而同樣年輕的電影觀眾終會發現，那其實是王朔、姜文等整整一代人在《奇襲白虎團》中尋找的回憶、切口與暗號。當紅色題材終於在上世紀末的文藝界中回潮，當白先勇說「90年代的娘子軍扭來扭去像在巴黎服裝秀上走台步」^⑤，當《白毛女》

被海外觀眾認為非常符合近年來在國際時尚界備受推崇的「白髮女子」概念時^⑥，我們會驚訝地看到，「在這裏出現的樣板戲都已經與當年的樣板戲毫無關係了，在後來者的解構與追述中，樣板戲僅僅作為那個年代的象形符號出現」(頁296)。

當下熱愛挪用紅色符號的政治波普，卻弔詭地與它所戲仿的樣板戲一樣，同樣是僵硬地應用了某種象徵符號，同樣是過於簡單化地理解了事物的複雜內涵。我們固然可以發現樣板戲對中國泛政治文化圖騰的影響、與西方當代藝術的相互觀照、與中國當代先鋒藝術的關係，但在中國的現實下，政治波普注定只能是拙劣的「惡搞」、生硬的布景、怪異的挪用，因為它們找不到根基、傳承與源流，因為我們根本不曾被允許有真正屬於自己的回憶。在階級鬥爭時代裏，無產階級文學可以故意虛構反映受剝削受壓迫者與有錢有勢者的藝術形象與你死我活、不可調和的對立關係，但在執政黨宣告階級鬥爭話語不再作為主流政治語彙使用後，那種與經驗中的個人生活流程格格不入的對立與鬥爭邏輯，對於「90後」一代已經愈發遙遠甚至淪為笑話，以致「90後」在後現代語境下竟然道出「白毛女應該嫁給黃世仁」的感嘆^⑦，卻給特定歷史時期下的價值觀甚至執政黨的合法性基礎提出了一個不大不小卻尷尬非常的難題。

美國實用主義哲學家皮爾斯(Charles S. Peirce)如果九泉下有知，定會非常滿意樣板戲對他的理論所作的最佳詮釋：「如果沒有別的方法能夠達到思維完全一致，那就對所有一切不按規定的方式來思維的人

我們固然可以發現樣板戲對中國泛政治文化圖騰的影響、與西方當代藝術的相互觀照、與中國當代先鋒藝術的關係，但在中國的現實下，政治波普注定只能是拙劣的「惡搞」、生硬的布景、怪異的挪用，因為它們找不到根基、傳承與源流。

當新一代人不加批判地接受了樣板戲誇張的、虛飾的、偷換的記憶，或者當這些記憶別具用心地被重新引入一個民族的知識積累過程中時，我們應有所警惕。因為組織化、集體化的社會記憶，往往與人為化、強制性的社會忘卻相伴相隨。

施以鎮壓，這種方法已被證明是確立社會輿論的一種有效方法。」^②正如哈布瓦赫 (Maurice Halbwachs) 所指出的，我們的集體記憶只是一種混雜了不同群體與個體的理念、利益和期待的社會性的構建，「過去」本身並不是客觀實在的^③。當記憶成為社會中不同利益群體爭奪的資源與對象時，時刻與主流文化記憶對峙和抗爭的異類記憶或者福柯意義上的「反記憶」(Counter-Memory) 便尤為重要^④。當新一代人不加批判、不經反省地接受了樣板戲誇張的、虛飾的、偷換的記憶，並在此基礎上與時代語彙嫁接後進一步地層疊、累積、衍生、變更，或者當這些記憶別具用心地被重新引入一個民族的知識積累、民智發啟和教育過程中時，我們更應當引起足夠的重視與警惕。因為組織化、集體化的社會記憶，往往與人為化、強制性的社會忘卻相伴相隨，而圍繞着樣板戲的種種悲歡離合，已為此提供了足夠多的例證。

亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 說過：「任何革命都是清教徒革命。」^⑤1968年及其代表的意義早已終結。當盛世太平、鶯歌燕舞、鬢香裳影、達官貴人、名流雅士這些曾經不無諷刺意味的詞語如今華衣盛裝、堂而皇之地登堂入室之時，革命被消費，歷史被消解，原來冠冕堂皇的正劇，卻最終如此這般變成了喜劇、鬧劇甚至悲劇——有共同的歷史，卻沒有私人的記憶；有熱烈的言說，卻沒有冷靜的灼見；有急切的激昂，卻沒有由衷的莊嚴。而我們一次又一次地、冷漠不堪地讓歷史就那麼大刺刺地敞開胸膛，露出一片又一片的斷層。

註釋

① 〈毛主席的革命文藝路線勝利萬歲——郵電部發行一套革命樣板戲紀念郵票〉，《解放軍報》，1968年2月3日，第2版。

② 〈「革命說明書」：創新是出版的標杆〉，《信息時報》，2009年9月6日。

③ 鮑曼 (Zygmunt Bauman) 著，歐陽景根譯：《流動的現代性》(上海：上海三聯書店，2002)，頁200。

④ 惠雁冰：〈「樣板戲」研究亟待整體性的視野——對當前「樣板戲」研究傾向的理性反思〉，《人文雜誌》，2008年第1期，頁128-33。

⑤ 陳思和：〈民間的浮沉——從抗戰到文革文學史的一個解釋〉，載《雞鳴風雨》(上海：學林出版社，1994)，頁44。

⑥ 梅蘭芳：〈在舞台生活五十年紀念會上的講話〉，載中國戲劇家協會編：《梅蘭芳文集》(北京：中國戲劇出版社，1962)，頁5。

⑦ 李陀、戴錦華：〈漫談文化研究中的現代性問題〉，《鍾山》，1996年第5期，頁174。

⑧ 〈做革命人，演革命戲，把京劇革命進行到底——祝一九六四年京劇現代戲觀摩演出大會勝利閉幕〉，《戲劇報》，1964年第7期，頁11。

⑨ 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。

⑩ 哲平：〈學習革命樣板戲，保衛革命樣板戲〉，《紅旗》，1969年第10期，頁40。

⑪ 章詒和：〈一陣風，留下了千古絕唱——父親與馬連良〉，《中國青年報》，2004年9月29日。

⑫ 上海京劇團《智取威虎山》劇組：〈滿腔熱情，千方百計——關於塑造無產階級英雄人物音樂形象的幾點體會〉，《紅旗》，1970年第2期，頁31-40。

⑬ Michel Foucault, "The Subject and Power", in *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, ed. Hubert L. Dreyfus and Paul Rabinow (Chicago:

University of Chicago Press, 1982), 208.

⑭ 鮑昆：〈黎明前的躍動〉，載北島、李陀主編：《七十年代》（香港：牛津大學出版社，2008），頁188-91。

⑮ 《林彪同志委託江青同志召開的部隊文藝工作座談會紀要》（北京：人民出版社，1967）。

⑯ 江青：〈談京劇革命〉，《紅旗》，1967年第6期，頁26。

⑰ 初瀾：〈京劇革命十年〉，《紅旗》，1974年第7期，頁70。

⑱ 周揚：〈為創作更多的優秀的文學藝術作品而奮鬥〉（1953年9月24日在中國文學藝術工作者第二次代表大會上的報告），載《周揚文集》，第二卷（北京：人民文學出版社，1985），頁251。

⑲ 瞿秋白：〈普洛大眾文藝的現實問題〉，載《瞿秋白文集》編輯委員會編：《瞿秋白文集》，第二卷（北京：人民文學出版社，1953），頁870。

⑳ 伯格 (Arthur Asa Berger) 著，姚媛譯：《通俗文化、媒介和日常生活的敘事》（南京：南京大學出版社，2000），頁27。

㉑ 恩格斯 (Friedrich Engels) 著，中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局譯：〈恩格斯致斐·拉薩爾 (1859年5月18日)〉，載《馬克思恩格斯選集》，第四卷（北京：人民出版社，1995），頁559。

㉒ Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, ed. John B. Thompson, trans. Gino Raymond and Matthew Adamson (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991), 43.

㉓ 項曉敏：《零度寫作與人的自由——羅蘭·巴特美學思想研究》（上海：復旦大學出版社，2003），頁30。

㉔ 張閱：〈「樣板戲」研究的幾個問題〉，《文藝爭鳴》，2008年第5期，頁121-24。

㉕ Karl Mannheim, "The Problem of Generations", in *Essays on the Sociology of Knowledge*, ed. and trans. Paul Kecskemeti (London:

Routledge & Kegan Paul, 1952), 276-322.

㉖ 張光芒：〈道德形而上主義與百年中國新文學〉，《當代作家評論》，2002年第3期，頁130。

㉗ Ernesto Che Guevara, "Socialism and Man in Cuba", in *Che Guevara Reader: Writings by Ernesto Che Guevara on Guerrilla Strategy, Politics & Revolution*, ed. David Dentschmann (New York: Ocean Press, 1997), 211.

㉘ 陸鏡：〈傻子的囈語——評《陽光燦爛的日子》〉，載胡續冬、馬驊編：《聲色新青年》（武漢：長江文藝出版社，2001），頁79。

㉙ 白先勇：〈世紀末的文化觀察〉，《明報月刊》，1999年第5期，頁21-22。

㉚ 〈上芭新版芭蕾舞劇《白毛女》今晚登上太原舞台〉，《山西晚報》，2008年9月27日。

㉛ 〈90後女大學生奇怪白毛女為何不嫁黃世仁〉，《長江日報》，2009年10月15日。

㉜ Charles S. Peirce, "The Fixation of Belief", *Popular Science Monthly*, vol. 12 (November 1877): 1-15.

㉝ Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, ed. and trans. Lewis A. Coser (Chicago: University of Chicago Press, 1992), 52-53, 120-21, 181-83, 188.

㉞ Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. Donald F. Bouchard and Sherry Simon (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977).

㉟ Samuel P. Huntington, *Political Order in Changing Societies* (New Haven, CT: Yale University Press, 1968), 311.

龐 溟 芝加哥大學文學碩士，香港科技大學理學碩士，中國人民大學經濟學學士。