

沒有身體的戲劇

——漫談樣板戲

● 王墨林

身體，不是一種形而上學，它在概念上不能以人的象徵體來認識。它更不是一種能以「我思故我在」來否定的主體存在。身體必須通過人在一定的物質基礎上所生產的、帶有精神性的運動(動作)，才能賦予自身一個絕對的存在單位。然而身體的運動現象並不能充分說明人的絕對存在。馬克思認為人的存在是社會關係總和的具體呈現，而這種社會關係恰恰可以說明，身體的運動依然受到生理特性的內在機制與社會諸關係的外在機制所支配。本文嘗試通過「翻身」這個顛覆身體拘束的革命動作，在「工農兵英雄人物揚眉吐氣地登上了文藝舞台，把千百年來由老爺太太小姐統治着舞台的歷史的顛倒，重新顛倒了過來。」(《革命樣板戲論文集》，人民出版社，頁1)的意識形態基礎上，再思考革命樣板戲的身體解放美學在體系建構上的若干問題。

毛澤東文藝論述的合理性

早在中共的延安時期，艾思奇在

〈談延安文藝工作的立場、態度和任務〉(1942年發表)裏開宗明義地提到：「文藝服從於政治，前進的文藝，是革命的統治事業之一部分。」他所提及關於藝術與政治之間的關係，雖然直接表達了一種主觀觀點，但是客觀上則反映了藝術具有革命性的本質。誠如他在同文中又提到的：「強調無產階級的正確意識立場的重要，並不是把它做為文藝創作的固定公式，而是要掌握認識事物的正確立場，觀點和方法。」同一時期，毛澤東發表了著名的〈在延安文藝座談會上的講話〉，他更強調：「我們的文學藝術都是為人民大眾的，首先是為工農兵的；為工農兵而創作，為工農兵所利用的。」理論對創作的指導有時候可能是一種精緻的錯覺。藝術本質上具有的革命性，只有建立在絕對超越理性認識的座標上，才能有效地顛覆國家和獨佔資本所建立的理性構造。革命不能只有理論，更必須要實踐，也不是只有理性，更必須要感性。這種理論／實踐及理性／感性的二重關係就具體地構成身體能動性的條件。所以，毛澤東很精確地提出：「我們的要求則是

政治和藝術的統一，內容和形式的統一，革命的政治內容和盡可能完美的藝術形式的統一。」毛澤東對於所謂「盡可能完美的藝術形式」的進一步論釋，用了「百花齊放，推陳出新」來說明藝術進步的動力；這樣就很明確地指出一個唯物論藝術生產者的主觀能動性，並不受制於機械唯物論的規範，相反，只有創造一個不斷超越的前衛藝術形式才能統一地表現激進的政治內容。

從以上的敘述延展到對文革新生事物——革命樣板戲的解構，我們則看到樣板戲在美學體系的建構上，出現了藝術與政治的辯證矛盾沒有取得統一的問題，這也是當前一般唯物論者在搞藝術生產時所不能避免的問題。

紅色美學的源起

樣板戲的崛起，雖可追溯至1944年延安時期，延安平劇院因改編了一齣《逼上梁山》受到毛澤東的肯定，並稱之為「劃時期的開端」；然而，這並不意味着樣板戲的藝術形式就這樣規定下來。從1938年開始，類似《逼上梁山》這樣的「新京劇」及「秧歌舞」等劇種，都曾被蘇區的戲劇工作者利用來為革命的政治目的服務。事實上，文革八個樣板戲都是於江青插手之前就已在各地方劇種發展完成的。促成新的美學改造動力，最主要還是來自意識形態的變化，這個變化的基礎又建立於當時人們認為以無產階級專政決定社會關係的形式之應然性上；因此各地方劇團在既成現實中早已展開對舊劇種的改造行動。關於這個文革革命，延安時期的文藝工作者已為這

個行動定下了無產階級文藝發展的基礎，如：以農民的「秧歌舞」等民衆風俗為藝術形式的主體，把民衆原來在階級編制下被流放的身體，通過民衆風俗，把在歷史中蓄積的共同體生活體系，再生為穩定農村共同體結構的集體記憶；「秧歌舞」的下半身扭動能量來自中國農民對滋生萬物的土地的一種膜拜儀式，而儀式是啟動集體記憶復甦的神聖機制。延安時期的文藝工作者充分利用中國農民的「秧歌舞」等民衆風俗為藝術形式的主體，根本上確定了農民革命的祝祭性格：革命有如一場民衆生命在亢奮狀態中昂揚起來的祭典。從來的革命都是民衆以興奮的狂熱切斷社會束縛，否定舊世界對身體包圍的秩序，再建一個新世界的身體存在樣式。中國的革命分子對農民喊出「翻身」的政治號召，從詩的表現語言來看，它詮釋了革命就是一種身體叛亂的祭典。延安時期的文藝工作者對舊劇種所進行的美學改造，其意義真正稱得上是「劃時期的開端」。這個紅色美學到了中共建立無產階級專政政權以後，馬克思主義藝術生產者在延安時期的鬥爭經驗的基礎上，更進一步思考藝術形式上的深化發展問題。

宗派鬥爭的介入

1964年7月，江青在〈談京劇革命〉的講話中提到：「在共產黨領導的社會主義祖國舞台上佔主要地位的不是工農兵，不是這些歷史真正的創造者，不是這些國家真正的主人翁，那是不能設想的事。」這種對無產階級文藝的絕對性詮釋，與毛澤東的「延安文藝座談會講話」中強調「我們的文學

樣板戲在美學體系的建構上，出現了藝術與政治的辯證矛盾沒有取得統一的問題，這也是當前一般唯物論者在搞藝術生產時所不能避免的問題。

事實上，文革八個樣板戲都是於江青插手之前就已在各地方劇種發展完成的。促成新的美學改造動力，最主要還是來自意識形態的變化。



圖 革命現代京劇《紅燈記》的李玉和、李鐵梅、李奶奶等三個代表共產黨的老、中、青典型人物，幾乎沒有性別、性格與性情之區別；三人的身體形象在頻頻以握拳←→挺身←→瞪眼的武生「亮相」動作之中，被塑造成為共產黨員的雕像；身體在無產階級意識中被侵蝕得只剩下一具軀殼。

藝術都是為人民大眾的，首先是為工農兵的，為工農兵而創作，為工農兵所利用的。」如出一轍。1966年，毛澤東發動的無產階級文化大革命，把這個美學改造的行動向前推了一大步。樣板戲在美學形式上的發展已不可避免地面臨了如下的困境：身體必須承受無法揚棄的革命政治的宗派性，身體解放與國家制約之間的辯證關係拘束於革命之後的黨派性論爭之中，身體就這樣為了對黨內資產階級派再鬥爭而成為最後「獨裁」的犧牲。樣板戲所謂「無產階級人物的光輝形象」，如革命現代京劇《紅燈記》的李玉和、李鐵梅、李奶奶等三個代表共產黨老、中、青典型人物，幾乎沒有性別、性格與性情之區別；三人的身體形象在頻頻以握拳←→挺身←→瞪眼的武生「亮相」動作之中，被塑造成為共產黨員的雕像；身體在無產階級意識中被侵蝕得只剩下一具軀殼。

倒錯的身體存在樣式

「翻身」是人的翻身？還是階級屬性的翻身？革命樣板戲的創作沒有合理地解決這個問題，例如《紅燈記》裏，出現了「紅燈」這個圖騰，它是劇中絕對權威的象徵。一旦有超越個人的「絕對權威」出現，而個人解放與階級解放之間的辯證關係裏，個人解放又完全被掩蓋，所謂階級解放就會異化。因而當李鐵梅的女體在用臉頰親撫意味男性權威象徵的「紅燈」時，我們看到的似乎是封建關係的交媾行為，而不是政治家原本認為無產階級對黨的熱愛。階級的解放掩蓋了人的解放，這是否因為人的解放受制於階級的解放，而人的問題可以在無產階級專政的客觀環境獲得全面的解決呢？事實上，我們在肯定為「開創了無產階級文藝新紀元」的革命樣板戲

當李鐵梅的女體在用臉頰親撫意味男性權威象徵的「紅燈」時，我們看到的似乎是封建關係的交媾行為，而不是政治家原本認為無產階級對黨的熱愛。

的舞台上，只看到階級屬性的身體，卻找不到人的身體，人的身體並沒有翻身。

馬克思在《德意志意識形態》中提到他對身體的概念，他說：「任何人類歷史的第一個前提，無疑是有生命的個人的存在。因此，第一個需要確定的具體事實就是這些個人的肉體組織，以及受肉體組織制約的他們與自然界的關係。」基本上，馬克思肯定身體存在決定了「人自己開始生產他們所必須的生活資料」，由此才「可以根據意識、宗教或隨便別的甚麼來區別人和動物」。馬克思針對人的身體存在做了極為唯物性的確定，而革命樣板戲卻是以社會編制的階級屬性的身體，偷換了自然性(人的身體)倒錯的身體存在樣式。人體的自然性與人的審美經驗是不能分割的：無產階級的審美經驗因受勞動對象的制約，形成自己的身體特性：因此，具體地理解農民與土地的關係、工人與機械的關係、漁民與大海的關係等等都是發展無產階級藝術形式的基本認識，所以

馬克思說：「……深入研究人們自身的生理特性……深入研究人們所遇到的各種自然條件——地理條件、地質條件、氣候條件以及其他條件。任何歷史記載都應當從這些自然基礎以及它們在歷史進程中由於人們的活動而發生的變更出發。」如果說樣板戲的工農兵無產階級文化相對於帝王將相、才子佳人的資產階級文化是一種內容意識的顛覆，那麼必須進一步自我顛覆，摧毀社會編制(階級屬性的身體)對自然(人的身體)的宰制，才能創造革命內容與藝術形式統一的革命樣板戲。

樣板戲的身體改造理論

在八個包括了芭蕾舞劇與京劇的革命樣板戲裏，尤其是革命現代京劇，在藝術形式方面表現出一定的創造性；從「社會主義現實主義」的美學角度出發，發揮了一點辯證的作用。它充分利用了京劇中「無聲不歌」的音

如果說樣板戲的工農兵無產階級文化相對於帝王將相、才子佳人的資產階級文化是一種內容意識的顛覆，那麼必須進一步自我顛覆，摧毀社會編制(階級屬性的身體)對自然(人的身體)的宰制，才能創造革命內容與藝術形式統一的革命樣板戲。

圖 《智取威虎山》中揚子榮的唱腔，已經不能再用甚麼「流派」、「行當」來衡量了。



樂特性與「無動不舞」的身段特性，更加純粹地表現出兩種特性結合而成的「寫意主義」美學。1970年，上海京劇團《智取威虎山》劇組在《紅旗》雜誌發表了一篇〈關於塑造無產階級英雄人物音樂形象的幾點體會〉文章，其中提及：「在這裏，各個英雄人物的唱腔，已經不能再用甚麼「流派」、「行當」來衡量了。就拿楊子榮的唱腔來說，你說是老生腔嗎？但其中又有很多武生、小生甚至花臉的唱腔風格，很難說是甚麼「行當」。同樣，常寶的唱腔，從「行當」來說，既非花旦，又非青衣；從「流派」來說，既非梅派，又非程派。它是甚麼「流派」？甚麼「流派」也不是，乾脆說：革命派！」；另外，對海峽兩岸的戲曲改革都造成了一定影響的，是對「文武場」的「釋鼓經」作了徹底的改革。同文還提到：「我們根據江青同志的指示，在京劇歷史上第一次採用了中外混合的樂隊編制。」在身段方面，江青喊出的「要程式，不要程式化」解決了京劇舞蹈的程式化矛盾，例如：《智取威虎山》的馬舞及滑雪舞，動作成分融匯了京劇的程式化身段、芭蕾舞的跳躍技巧、民俗舞蹈的騎馬動作等身體語言類型，合成統一的整體。江青於1966年召開的部隊文藝工作座談會提到：「京劇的基本功不是丟掉了，而是不够用了，有些不能够表現新生活的，應該也必須丟掉。而為了表現新生活，正急需我們從生活中提煉，去創造，去逐步發展和豐富京劇的基本功。」（江青的提法，姑勿論其背後有沒有政治目的和美學理論基礎，在京劇改革方面，並不能完全忽視她曾發生的作用。）

京劇藝術的改革，尤其京劇基本功的改革，革命現代京劇的確樹立了

一個美學變革論的新座標。當樣板戲因革命內容的確立而連帶藝術形式亦產生對舊規律的顛覆，它推翻了中國戲曲程式美學的專政，工農兵取代了帝王將相、才子佳人，現代歌劇形式取代了僵死的程式化舞台；然而，又因為樣板戲藝術形式的理論仍依附於家長式權威體制的指導，漸而形成政治主義中心論的美學主張。新戲劇因受到政治內容的壓抑而使得做為一個角色的身體只有賴於動作，如：通過頻頻出現的「亮相」，以表層化的身體樣式將政治圖式複印出來，卻不是從身體內藏的自然性創造出角色身體的境界意識，從而身體 = 演員 / 角色 = 無產階級英雄人物的典型，就成為了樣板戲的身體改造理論。甚而在現實政治上，這些無產階級英雄人物的典型演員，因建成了上述神聖化身體的紐帶，他們在文革時都一躍而為政治特權的人物也就理所當然。

江青在抓樣板戲時，一再強調不斷地演，不斷地改，也就是在藝術形式上要求絕對的完美，在內容意識上要求絕對的革命性，這樣以中央支配的意識形態監視文化價值形態的生產，使美學的辯證喪失了主體論的胎盤。原來的戲曲改革是因客觀基礎的變革而影響藝術家在這方面的思考；而當中央官僚體制接收之後，便成為政治變革的動力，這樣的文藝革命又不免使藝術墮落為國家神話的幻想複製品。

身體的復歸

1991年1月9日，《紅燈記》在北京復出所造成的觀賞高潮現象，並不能客觀地反映人民對於樣板戲的需要，

新戲劇因受到政治內容的壓抑而使得做為一個角色的身體只有賴於動作。

在現實政治上，無產階級英雄人物的典型演員，因建成了神聖化身體的紐帶，他們在文革時都一躍而為政治特權的人物也就理所當然。

圖 樣板戲以中央支配的意識形態監視文化價值形態的生產，使美學的辯證喪失了主體論的胎盤。文藝革命竟使藝術墮落為國家神話的幻想複製品。



卻再次建構／召喚起人民對於曾經發生過的一場生活意識更新的大祭典的記憶。尤其是在今天，人民自己確立的理想主義運動竟給總結為政治發展和歷史前進的障礙，而揚棄於「經改」的風化之中，只有通過觀看《紅燈記》，再現人民共同的歷史記憶，才能使人民與歷史之間的共生關係得以復甦。然而，雖然《紅燈記》可以作為人民記憶復甦的歷史裝置，但在現實生活裏，北京市民樂此不疲地觀賞着利用「三角愛情」這個陳腐的公式來製造小市民對人生幻想的電視連續劇《渴望》時，《紅燈記》已經失去了孕育新文化的契機。鄧小平主義曾提出「社會主義初級階段」的理論來解決「經改」與意識形態之間的矛盾，在這個歷史轉折點，從「為工農兵而創作」到「社會主義現實主義」的革命文藝綱

領，也必然地隨着經濟基礎的變化而辯證地發展出新的再生產關係。這種客觀規律的變化不以人們的主觀意志轉移為轉移。在面對這樣的歷史處境時，從人民性出發的藝術工作者，只有顛覆虛飾的「社會主義現實主義」的單向思維形式，跟着開放的歷史腳步往前走，才能使身體從媚俗的教條主義中解放出來，使人的真正身體，出現在社會主義文藝的舞台上。

王墨林 1949年出生於台灣台南。曾在日本國立劇場、日本文化交流中心和日本中央大學研習。著有《導演與作品》、《中國的電影與戲劇》和《都市劇場與身體》等書，現從事文化評論及戲劇形態探索。