

本书是海内外第一部『样板戏』编年史，堪称百科全书。以第一手史料，全新的视角展现当代戏曲内幕。本书史料翔实，体例新颖，脉络明晰。这是一个研究『样板戏』不可多得的史料宝库。

『样板戏』编年与史实

A Chronicle of Model Opera of Chinese Cultural Revolution

李
松：



中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

本书是海内外第一部『样板戏』编年史，堪称百科全书。以第一手史料，全新的视角展现当代戏曲内幕。本书史料翔实，体例新颖，脉络明晰。这是一个研究『样板戏』不可多得的史料宝库。

『样板戏』：编年与史实

A Chronicle of Model Opera of Chinese Cultural Revolution

华
松
·
编
著

中央编译出版社
Central Compilation & Translation Press

图书在版编目(CIP)数据

“样板戏”:编年与史实 / 李松编著. —北京:中央编译出版社, 2012. 3

ISBN 978-7-5117-1394-0

I. ①样… II. ①李… III. ①革命样板戏—编年史
IV. ①J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 046706 号

“样板戏”:编年与史实

出 版 人:和 龚

责任编辑:周新力

责任印制:尹 珺

出版发行:中央编译出版社

地 址:北京西城区车公庄大街乙 5 号鸿儒大厦 B 座(100044)

电 话:(010)52612345(总编室)(010)52612365(编辑室)

(010)66161011(团购部)(010)52612332(网络销售)

(010)66130345(发行部)(010)66509618(读者服务部)

网 址:www.cctpbook.com

经 销:全国新华书店

印 刷:北京天正元印务有限公司

开 本:710 毫米×1000 毫米 1/16

字 数:603 千字

印 张:33.5

版 次:2012 年 6 月第 1 版第 1 次印刷

定 价:89.00 元

本社常年法律顾问:北京大成律师事务所首席顾问律师 鲁哈达

凡有印装质量问题,本社负责调换,电话:010-66509618

目 录

CONTENTS

凡 例	1
导 论	1
“样板戏”前史	10
“样板戏”史	47
1963 年	/ 47
1964 年	/ 68
1965 年	/ 194
1966 年	/ 222
1967 年	/ 243
1968 年	/ 276
1969 年	/ 289
1970 年	/ 302
1971 年	/ 336
1972 年	/ 353
1973 年	/ 376

“样板戏”:编年与史实 >>>

1974 年	/ 413
1975 年	/ 455
1976 年	/ 484

“样板戏”后史	516
---------------	-----

参考文献	521
------------	-----

后 记	524
-----------	-----

导 论

据笔者的统计整理,国内外目前还没有一本系统详尽的“样板戏”编年史。结合对于“样板戏”的研究体会以及《“样板戏”编年史》的编纂经验,我试图对“样板戏”编年史的编撰思路与方法进行经验总结与理论分析。

目前学界与“样板戏”编年史相关的研究成果主要包括江苏省文联资料室编撰的《革命现代戏研究资料索引:1963.1~1965.3》(1965)、江苏省文联资料室与南京大学中文系资料室联合编撰的《革命现代戏资料汇编》(第一辑—第四辑)(1965)、於可训、李遇春主编的《中国当代文学编年史》(湖南人民出版社,2006)、卞敬淑的《文革时期样板戏研究》(华东师范大学博士论文,2001)等。上述研究成果史实考据方面有扎实深入的探索,为进一步的学术研究夯实了基础。

那么,我编写“样板戏”编年史的缘起是什么呢?第一,“样板戏”交织着文学与政治复杂的历史纠葛,凝聚了几代人极端的情绪体验与五味杂陈的情感记忆。自从1978年文禁渐开,关于“样板戏”思想内容与艺术成就的价值判断争论纷纭,莫衷一是。^①如果着眼于学术研究的话,挖掘对象详尽的基本史实应该是首要的工作。“样板戏”争鸣首先应该立足于可靠的第一手史料来发言,而争鸣中的分歧其首要原因,我认为主要是研究者对史实的模糊认识或片面盲视。特别是结合“文革”时期的报刊评论、民间文献,尤其是援引江青关于“样板戏”的指示进行研究的人,少之又少。因此,一部考据扎实、材料详尽的“样板戏”编年史成为了学术研究工作的迫切需求。

“样板戏”研究涉及戏曲现代戏的创作动机、方法选择、文学史意义以及现实影响诸多方面。与文学作品研究相区别的是,戏曲研究涉及剧场与观众两个独特的因素。通过剧场,可以了解与之密切相关的历史场景;通过观众,可以发

^① 李松曾经对20世纪90年代以来的研究成果进行过整理与分析,详见《近十年来中国大陆革命“样板戏”研究述评》《中国现代文学》(台湾:中国现代文学学会,2006年第10期)。

现与之密切互动的剧本创作以及广大的民间社会。总之,通过以“样板戏”为个案,可以重新认识中国当代文学转型的多重面貌:传统与现代所包含的不同价值观念,尤其是从延安的戏曲改革到“文革”“样板戏”之间,中国当代戏曲改革的精神血脉;现代文学与当代文学之间不同的价值诉求;个人、社会、国家之间复杂的互动关系等等。

“样板戏”兼容了多种剧种、剧目、文体与艺术形式^①,它是一种复合形态。如果要在晚清以至当代中国的戏剧史上对“样板戏”进行合适的定位的话,我认为戏曲现代戏是合适的观照角度。如果要论及思想主题的性质,我认为其精髓即是毛泽东的文艺思想(其内容也包括江青对这一文艺思想的具体阐释与实践)。“样板戏”的远因应该是1938年从延安开始的“旧瓶装新酒”的戏曲创作,近因则可以从1958年的“大写现代戏”找到根源。1963年江青对“样板戏”的插手是“样板戏”正式提到议事日程的标志。经过“文革”十年的锤炼,“样板戏”得以经典化定型。“样板戏”的主创者汪曾祺在20世纪八十年代末曾经感叹“样板戏”的戏曲史意义无人重视。他说:“‘样板戏’与‘文化大革命’相始终,在中国舞台上驰骋了十年。这是一个畸形现象,一个怪胎。但是我们还是应该深入、客观地对它进行一番研究。‘大百科全书’、《辞海》都应该收入这个词条。像现在这样,不提它,是不行的。中国现代戏曲史这十年不能是一页白纸。”^②我认为,可以通过“样板戏”这一文学个案,可以串联起中国当代戏剧发展的历史脉络,使“样板戏”成为检视文学发展历程的有机链条,也成为透视“文革”政治风云的窗口。

编年史的撰写者必须具备唐代史学家刘知几(661~721)提出的史才、史学与史识“三长”。史学作为历史资料(即史实)是史识认识、提炼的对象,史才是史家融合史学与史识寻求合适体例形式进行表达的能力。下面我将从史实、史识与史观三个方面阐述我的思路与方法。

一、史实

从“样板戏”创作的戏剧观念、艺术形式的发展追溯它的远源、近因以及延续的路径的话,它遥远的源头来自晚清之后戏曲现代戏模式;较近的影响来自

① 如《智取威虎山》与《林海雪原》、《沙家浜》与沪剧《芦荡火种》、《红灯记》与电影《革命自有后来人》、《海港》与淮剧《海港的早晨》等彼此之间都有文本历时延续的互文关系。

② 汪曾祺,《关于“样板戏”》,北京:《文艺研究》,第三期,1989。

1938年鲁艺演出的京剧现代戏《松花江上》等戏剧作品,这是延安京剧现代戏的最初实践。该剧的演出是我将样板戏前史推至1938的原因。“样板戏”的正式出现是在1963年,那么,从1938年至1962年期间,“样板戏”的发展经历了一个“前史”期。即,第一,延安时期的秦腔与戏曲现代戏、京剧与戏曲现代戏阶段。第二,1949至1957的“戏改”阶段。第三,1958年至1962年期间大写戏曲现代戏的“大跃进”及其调整阶段。“样板戏”的终点为1976年。该年十月六日以华国锋为首的中共中央粉碎了“四人帮”集团,王洪文、江青、张春桥、姚文元在钓鱼台被逮捕。其他各地的“四人帮”外围人员也同时或相继被逮捕。1981年中共十一届六中全会通过的《关于建国以来党的若干历史问题的决议》正式对“文革”进行了政治定性。而1980年代之后“样板戏”(电影)演出、放映的政治气氛、文本形式已经发生了巨大的历史断裂,因而这一段只能视为“样板戏”接受史的考察范围。总之,“样板戏”编年史考察的是“样板戏”作为戏曲现代戏在特定历史时期的演变轨迹。

撰史贵在“实录”,即班固所说的“其文直,其事核,不虚美,不隐恶”,真实地记述历史人物和历史事实,不夸张,不隐瞒。对史实甄选的原则是客观性、原始性、真实性、典型性、代表性和权威性。我力求做到任何一则史料言必有据,出处准确。如何保证准确性呢?“样板戏”编年史要成为有源之水、有米之炊的话,必须掌握无可置疑的详细史料(至少要有确定的文本形式),我查找的范围主要包括如下几个方面。1. 正式出版物:《人民日报》①(1949~1981)(《人民日报》关于“样板戏”的通讯、评论、研究合计300余篇。)、《解放军报》(1949~1976)、《红旗》杂志(1949~1981)、《光明日报》(1949~1981)、《文艺报》(1952~1981)、《文汇报》(1958~1964)、《剧本》(中国戏剧家协会编,1952~1966年)、《戏剧报》(中国戏剧出版社,1954~1966年)、《戏曲报》(华东人民出版社,1950~1951年)。2. 民间流传的印刷品以及地下印刷物如,《江青文选》、《江青同志论文艺革命》以及红卫兵刊物等。3. 研究者整理的第一手资料:宋永毅主编的《中国文化大革命文库光盘》(香港:香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2002,2006。)4. 回忆录。“文革”时期的政党领袖、“样板戏”编演人员,巴金、王元化等文化名人以及老百姓的回忆。5. 文献的析出资料。

① 本编年史的大量文献直接来自《人民日报》。中央文革小组组长陈伯达带领工作组接管《人民日报》以后,《人民日报》成了“文革”的重要喉舌。相对而言,“样板戏”与《人民日报》的关系比与《红旗》还要重要,因为该报版面多、周期短,可以刊登大量的消息、图片以及文章。

从历史发展的角度对“样板戏”的研究,根据时间顺序列举如下:张庚的《当代中国戏曲》(当代中国出版社,1994)、戴嘉枋的《样板戏的风风雨雨——江青、样板戏及内幕》(知识出版社,1995)、王新民的《中国当代戏剧史纲》(社会科学文献出版社,1997)、《中国京剧史》(中国戏剧出版社,1999)、高义龙、李晓主编的《中国戏曲现代戏史》(上海文艺出版社,1999)、翟建农的《红色往事——1966~1976年的中国电影》(台海出版社,2001)、傅谨的《新中国戏剧史(1949~2000)》(湖南美术出版社,2002)、顾保孜的《实话实说红舞台》(中国青年出版社,2005)、谢柏梁的《中国当代戏曲文学史》(高等教育出版社,2006)、《建国以来毛泽东文稿》(中央文献出版社,1996)、《周恩来年谱》(中央文献出版社,1998)等。除上述史料来源之外,对于有些披露所谓秘闻、黑幕的纪实性野史,我保持十分审慎的态度。

本书的原始材料涉及“样板戏”的剧本创作(包括剧本移植)、剧场演出、影视文本,与之相关的所有文学评论,以及与“样板戏”有关的文学政策、文学评论等等。我将与“样板戏”发展有关联的历史材料按照年、月、日的纵轴编排次序,以历史事实为纬线横向展开。作为编年史,既要注重史料的客观性、史料来源的权威性、史实的明晰性,同时,又要避免成为材料、资料的简单堆砌与罗列。为此,我采用史料呈现与个人解读相结合的双线结构,致力于在历史事实之间建立实证联系,以得出有意义的结论。具体的做法是,对同一史实列出不同的史料进行对举;对重要史实背景情况进行必要介绍;列举学界对于某一重要史实问题的研究成果;为重要人物列出简要的小传;编纂者个人的研究性解读起到画龙点睛的作用。总之,我希望读者看到的不是“编年”序列上的史料陈列,而是力图通过个人的研究深入历史现场,建构一种立体的、丰富的、厚实的、生动的“样板戏”原生态景观。

二、史识

面对史实,我们只有具备一定的历史洞见(insight),也就是史识,才能从芜杂浩瀚的对象中有所发现,这种史识首先体现为历史感。T. S. 艾略特与克罗斯齐的历史观给我启发很大。

T. S. 艾略特在谈及作家文学创作时说:“历史的意识又含有一种领悟,不但要理解过去的过去性,而且还要理解过去的现在性;历史的意识不但使人写作时有他自己那一代的背景,而且还要感到从荷马以来欧洲整个的文学及其本国整个的文学有一个同时的存在,组成一个同时的局面。这个历史的意识是对

于永久的意识,也是对于暂时的意识,也是对于永久的和暂时的合起来的意识。就是这个意识使一个作家成为传统性的。同时也就是这个意识使一个作家最敏锐地意识到自己在时间中的地位,自己和当代的关系。”^①我认为,他说的“过去的过去性”是指历史事实的客观性,“过去的现在性”是指历史事实之于现实生活的当代性。“从荷马以来欧洲整个的文学及其本国整个的文学有一个同时的存在”,是指应该从文学整体的网络空间中为本国的文学寻找一个坐标。“对于永久的和暂时的合起来的意识”,指既要有深入历史裂隙的历史感,又要考虑到历史存在的现实影响。总之,T. S. 艾略特论述的是文学史的当代性以及过去与现在的统一性。意大利历史学家克罗齐也有相似的看法,他认为“这种我们称之为或愿意称之为‘非当代’史或‘过去’史的历史已形成,假如真是一种历史,亦即,假如具有某种意义而不是一种空洞的回声,就也是当代的,和当代史没有任何区别。像当代史一样,它的存在的条件是,它所述的事迹必须在历史家的心灵中回荡,或者(用专业历史家的话说),历史家面前必须有凭证,而凭证必须是是可以理解的’。”^②这种历史“凭证”可以理解的缘由在于:“这种过去的事实只要和现在生活的一种兴趣打成一片,它就不是针对一种过去的兴趣而是针对一种现在的兴趣的。”^③因此,在论证了当代性“是一切历史的内在特征之后,我们就应当把历史跟生活的关系看作一种统一的关系;当然不是一种抽象意义的同一,而是一种综合意义的统一,它既含有两个词的区别,也含有两个词的统一”。^④而那些所有脱离了活凭证的历史都是些空洞的叙述,它们既然是空洞的,它们就是没有真实性的。“引用那些空洞的判断对于我们的现实生活是毫无用处的。生活是一种现实情况,而那种变成了空洞叙述的历史则是一种过去:它是一种无可挽回的过去,纵然不是绝对这样,总之,此刻当然是这样的。”^⑤这些空洞的字句或书写符号“它们不是靠一种思索它们的思想活动(那会使它们迅速得到充实)而是靠一种意志活动结合在一起和得以支持下来的,这种意志活动为了自己的某些目的,认为不论那些字句多么空洞或半空洞,保存它们是有用的。所以,单纯的叙述不是别的,只是一种意志活动所维护的空

① 艾略特,《传统与个人才能》,洛奇编:《20世纪文学评论》上册(上海:上海译文出版社,1987),第130。

② [意大利]贝奈戴托·克罗齐,《历史学的理论和实际》,[英]道格拉斯·安斯利英译,傅任敢译,(北京:商务印书馆,1982),第5。

③ [意大利]贝奈戴托·克罗齐,《历史学的理论和实际》,[英]道格拉斯·安斯利英译,傅任敢译,(北京:商务印书馆,1982),第5。

④ 同前注,第6。

⑤ 同前注,第7。

洞字句或公式的复合物”。^①那么,这种“空洞叙述”是什么呢?克罗齐称之为编年史。他认为,“编年史与历史之得以区别开来并非因为它们是两种互相补充的历史形式,也不是因为这一种从属于那一种,而是因为它们是两种不同的精神态度。历史是活的编年史,编年史是死的历史;历史是当前的历史,编年史是过去的历史;历史主要是一种思想活动,编年史主要是一种意志活动。一切历史当其不再是思想而只是用抽象的字句记录下来时,它就变成了编年史,尽管那些字句一度是具体的和有表现力的”。^②克罗齐认为历史与编年史的区别在于,前者是一种有意去探索发现的精神行为,而后者只是一种立此存照的意志行为。只有“文献与批判,即生活与思想才是真正的史料——就是说它们是历史综合的两种因素;处在这种地位,它们就不是和历史对立的,也不是和综合对立的,如同泉水和携桶汲水的人相对立一样,它们就是历史本身的部分,它们就在综合之中,它们是综合的组成部分并被它所组成”。^③从克罗齐的以上观点可以看出,他认为文献整理与批判反思应该有机结合,才能发现整体的历史。

面对克罗齐关于编年史意义的质疑,我的思路是,力图将编年的史料建构成为精神相关的文本网络。第一,体现史料之间的动态结构。史实的编排与叙述力求克服史料干瘪、简陋的空疏感,通过在史料之间建立隐性的起承转合的意义联系,从而展示出本书中作品、事件、人物、活动的内在互动关系。建立立体性的叙述空间,厘清“样板戏”存在的历史土壤、演变的核心问题以及相关的背景情况。建立动态性的叙述思路,澄清“样板戏”发展与文化传统、政治需要、领袖意志、群众互动之间的历史关联与相互影响。建构互文性的史料网络,力求沟通作家、作品、思潮、报刊之间的相互影响关系。第二,建立透视历史的多维视角。有的史料往往反映了不同的价值立场,我为了避免先入为主的主观立场,于是将多种看法进行汇合,让读者自己有机会面对史料、史实作出自己的判断。我觉得《中国当代文学编年史》在这一方面的做法颇有创意,它“所录入的文学史实,涉及事实经过部分,或综合各种材料进行简明扼要的叙述,或摘引某一完整的材料代替叙述者的综合,皆力求真实准确。涉及对事实的评论部分,则征引原始文献,复现当时人的观点。涉及对立或不同意见,则征引多家评论,

① [意大利]贝奈戴托·克罗齐,《历史学的理论和实际》,[英]道格拉斯·安斯利英译,傅任敢译,(北京:商务印书馆,1982),第8。

② 同前注。

③ [意大利]贝奈戴托·克罗齐,《历史学的理论和实际》,[英]道格拉斯·安斯利英译,傅任敢译,(北京:商务印书馆,1982),第10。

以便比较。后人有对同一事实的评价,亦酌量录入,以为参证。”^①这里涉及的是各种材料的互文引证关系。对此陈寅恪有经验之谈,他在《柳如是别传》《缘起》章提出:“自来诂释诗章,可别为二。一为考证本事,一为解释辞句。直言之,前者乃考今典,即当时之事实。后者乃释古典,即旧籍之出处。”而“解释古典故实,自当引用最初出处,然最初出处,实不足以尽之,更须引其他非最初而有关者,以补足之,始能通解作者遣辞用意之妙。”^②其实,《通史》早已有所开拓,该书认为“征求异说,采摭群言,然后能成一家”,主张对当时各种“杂史”分别其短长而有所选择,对以往各种记载中存在的“异辞疑事,学者宜善思之”。因此,我试图在史料对举中复现事物本身。应该充分认识到,历史记忆作为一个编年史的一个有机组成部分,应该让多种历史记忆形成多声部的合奏。奥古斯丁(Saint Augustine)说,记忆是个实验室,我们每人都在这个实验室里不断重新认识自己,塑造自己。避免每个人历史记忆主观片面性的办法是建立各种史料的多声部交响曲。我搜集了20世纪八十年代以来许多当事人的回忆,例如普通老百姓的往事回顾(例如《记忆鲜红》),还有童祥苓、刘长瑜、赵燕侠、杨春霞、刘庆棠等演员的口述历史。

三、史观

影响撰史者历史观念主要有如下一些因素:第一,面对史料,史实的编撰者远隔历史时空很难避免情感判断的干扰。对于“样板戏”历史,编撰者保持对于文学生产、接受的感性经验固然重要,但同时又必须超越“文革”叙述者作为受难者的感性认识,应该尽可能保持价值中立态度,在“理解”与“同情”之间取得必要的平衡。还是不得不提到陈寅恪,他在《冯友兰中国哲学史上册审查报告》中说了一段文史研究者耳熟能详的话:“对于古人之学说,应具了解之同情,方可下笔。盖古人著书立说,皆有所为而发。故其所处之环境,所受之背景,非完全明了,则其学说不易评论,而古代哲学家去今数千年,其时代之真相,极难推知。吾人今日可依据之材料,仅为当时所遗存最小之一部,欲借此残余断片,以窥测其全部结构,必须备艺术家欣赏古代绘画雕刻之眼光及精神,然后古人立说之用意与对象,始可以真了解。所谓真了解者,必神游冥想,与立说之古人,

① 《中国现当代文学编年史——《中国现当代文学编年史》成果简介》,全国哲学社会科学规划办公室, <http://www.npopss-cn.gov.cn/>

② 陈寅恪,《柳如是别传》(上海:上海古籍出版社,1980),第7页。

处于同一境界,而对于其持论所以不得不如是者之苦心孤诣,表一种之同情,始能批评其学说之是非得失,而无隔阂肤廓之论。否则数千年前之陈言旧说,与今日之情势迥殊,何一不可以可笑可怪之目乎?”^①刘知几的史才、史学与史识“三长”备受后人推崇,章学诚却以为“刘氏之所谓才、学、识,犹未足以尽其理也”,进一步提出“能具史识者,必知史德”。我想,陈寅恪能对历史人物、事件具有“了解之同情”也算是史德的体现,不可不深长思之。第二,历史认识的主观性问题。福柯曾说,他之所以要写一部关于法国“监狱的诞生”的思想史著作,原因并不在于对过去的历史发生兴趣。他坦率地指出:“如果这意味着从现在的角度来写一部关于过去的历史,那不是我的兴趣所在。如果这意味着写一部关于现在的历史,那才是我的兴趣所在。”^②福柯强调的是 T. S. 艾略特曾经说过的“过去的现在性”,即当代关怀。我认为,在认识论上必须抛弃那种过于简单化的反映论的思维模式,研究的过程就是现象呈现的过程,也是研究者逐步建构研究对象的过程。因而,编撰者应该认识到这种研究过程的自我建构因素,在反思批判自我立场之后,力求恢复历史原生态的差异场景。我并不能宣称自己所研究的是历史的唯一真实,认为自己已经得出了绝对的知识。我认为应该采取一种反思的批判态度。社会学家布尔迪厄提倡一种反思的社会学:“我们一旦观察社会世界,我们就会把偏见引入我们对这个社会世界的认知之中,这是由于这个事实造成的,即为了研究这个社会世界,为了描述它,为了谈论它,我们必须或多或少地从这个社会世界中退出来。……一种真正的反思的社会学必须不断地保护自己以抵御认识论中心主义、‘科学家的种族中心主义’,这种‘中心主义’的偏见之所以会形成,是因为分析者把自己放到一个外在于对象的位置上,他是从远处、从高处来考察一切事物的,而且分析者把这种忽略一切、目空一切的观念贯注到了他对客体的感知之中。”^③也就是说,面对事实与价值之间的矛盾,采取一种不预设原则的批判立场,悬置历史成见与情感偏见,关注事物本身的显现。有没有一种不预设立场的研究?先入为主的成见影响价值判断,这已经是一个心理学的常识。有没有永恒的、严格的客观真实?我很怀疑。因此,对自我进行永不停歇的反思判断,是接近真理的途径,也是更新自我意识的方法。第三,历史认识的视域融合。我们已经无数次地被训谕:

① 陈寅恪,《金明馆丛稿二编》(北京:三联书店,2001),第247。

② [法]米歇尔·福柯,《规则与惩罚:监狱的诞生》刘北成、杨远婴译,(北京:三联书店,2003),第33。

③ 包亚明主编,《文化资本与社会炼金术:布尔迪厄访谈录》,包亚明译,(上海:上海人民出版社,1997),第102。

历史老人是最好的教师,观今宜鉴古、无古不成今。回到事物的历史本身,是任何一个历史学家的座右铭。但是,我认为,历史认识从来不是回首过去这种单向一维的,历史认识还包括研究者面向未来的将来时态。因为对未来怀有某种期待,会影响对当下作出相应的判断。历史认识是追溯意识与展望意识的统一。因而,我对史料的解读中无疑渗透着个性化的历史想象与未来期许。

余英时在《陈寅恪晚年诗文释证》“增订新版”的“书成自述”里写过一段发人深省的话:“我们一旦观察社会世界,我们就会把偏见引入我们对这个社会世界的认知之中,这是由于这个事实造成的,即为了研究这个社会世界,为了描述它,为了谈论它,我们必须或多或少地从这个社会世界中退出来。……一种真正的反思的社会学必须不断地保护自己以抵御认识论中心主义、‘科学家的种族中心主义’,这种‘中心主义’的偏见之所以会形成,是因为分析者把自己放到一个外在于对象的位置上,他是从远处、从高处来考察一切事物的,而且分析者把这种忽略一切、目空一切的观念贯注到了他对客体的感知之中。”^①显然,余英时的史观并非仅仅偏于干嘉学派的考据。我想,与之同理,我希望《“样板戏”编年史》的编撰并非剪刀加糨糊的低水平手工劳动,我力求在对史料的选取、辨析与整理中展现各种精神观念之间的碰撞、协调以及演变,展现一个个鲜活的灵魂在革命激进风暴中的悲喜酸甜与人性百态。

我到底做得如何呢?期待方家对本书的严厉指正。

① 余英时,《陈寅恪晚年诗文释证》,北京:《当代》,第125期,1998年1月1日。

“样板戏”前史

通常,人们认为“样板戏”是“文革”的产物,那么,按照“文革”文学从1966年5月开始到1976年10月结束来分期的话^①,梳理“样板戏”从1966年出发就可以了。然而,我认为,实际情况并非如此。在20世纪中国戏剧(戏曲)史上,除话剧这一西方舶来品之外,传统戏(也被称为旧戏)、新编历史剧、戏曲现代戏是三个主要的艺术部类。戏曲现代戏的显著特征是,它力图实现文学艺术干预现实、批判社会的功利作用,其主题与题材和社会现实生活之间有着十分密切的关系。从民国开始,不少戏曲名家已经开始尝试用京剧反映社会生活。梅兰芳在1914~1918年间曾编演过五部“时装戏”,尚小云排演过《摩登伽女》,周信芳演出过《宋教仁遇害》。戏曲现代戏自身发展的最大难题在于艺术上的突破,因此势必会寻找成熟、精致的艺术形式作为胞衣。相形之下,中国传统戏曲程式化、形式化、诗意化的表演方法在表现传统社会和人物情感等方面已经积累了大量的舞台经验,出现了许多经典名作,但是如何用这种“旧瓶”去容纳“现代社会生活”这些“新酒”?从晚清到20世纪四十年代,形式与内容之间的磨合、碰撞一直没有得到完美的解决。

从艺术部类的归属来看,“样板戏”可以归属于戏曲现代戏范畴。如果要对“样板戏”的源流、演变进行考察的话,至少也必须将目光投向30年代的延安,而延安的京剧现代戏改革实际上在晚清就有渊源。无论从哪个角度研究“样板戏”,我认为它是中国戏曲现代戏的历史演进这条线索上重要的一环。因此,在叙述“样板戏”史之前,我想首先对“样板戏”的前史做个必要的交代。

^① 关于“文革”分期有不同的说法,其他代表性说法有,美国的左派研究者阿尔夫德里克强调“文革”的出现具有历史延续性,他以1956至1976作为分期。海外部分史学家认为1969年时“文革”就已真正的终结,真正动乱的时期只有不到三年,此即“三年”说。也有“文革”“两年”说。

一、延安时期

1. 秦腔与戏曲现代戏

1935年10月,自从中共中央随红军到达陕北之后,这一偏安一隅的政权面临着极度匮乏的物质环境,文艺方面也百废待举。本身作为诗人的毛泽东非常重视文艺作为意识形态进行社会动员、凝聚人心的功能。他积极推动了延安的新闻机构、文艺创作等舆论工具的发展。在文艺创作方面,戏曲是一种喜闻乐见、影响广泛的文艺形式。戏曲现代戏的题材反映的是与人们现实社会生活息息相关的内容。当时的革命斗争迫切要求文艺干预生活,使文艺成为整个抗日事业的有机组成部分,并且成为直接推动革命斗争走向胜利的武器。因此,题材的具体范围无疑成为了戏曲创作的首要问题。那么,现代题材用什么样的载体来表达呢?天时、地利、人和三者的便利,延安的戏曲现代戏首先选择了秦腔。

1938年4月,秦腔《升官图》、《二进宫》、《五典坡》等剧在陕甘宁边区工人代表大会组织的戏曲晚会演出。毛泽东看到了观众对于秦腔这种古老艺术的巨大热情,但是,他认为秦腔的内容过于陈旧,应该负载新的革命内容。陕甘宁边区文化协会副主席柯仲平接受了毛泽东革新秦腔的指示,他物色到了延安师范学校的马健翎^①。

① 马健翎(1907~1965)男,戏曲作家、活动家。名飞雕,字健翎,乳名翎儿,陕西米脂人。民国十三年(1924),他考入榆林中学,民国十六年,参加了中国共产党。民国十九年冬,他被迫离开陕北到北京大学求学,在此期间,他对戏剧的兴趣日益浓厚。民国二十四年肄业于北京大学哲学系,后在河北清丰师范任教。赶写出话剧《冲上前去》和京剧《辱皇后》两个剧本,配合了抗日募捐宣传活动。民国二十五年,“西安事变”后他回到陕西,在延安师范教学,组建乡土剧团,自己兼任编剧和导演,创作演出了话剧《大中华的儿女》、《中国的拳头》、《上海小同胞》和京剧《逃难图》等。《大中华的儿女》,亦名《国魂》,后改为秦腔,经毛泽东提议改名《中国魂》,这是马健翎早期的代表作,多年来久演不衰。民国二十七年,参加了著名诗人柯仲平领导的陕甘宁边区民众剧团。民国二十七年,抗战一周年,在延安演出了他第一个秦腔现代剧《一条路》。民国三十二年秋,创作出大型秦腔现代戏《血泪仇》。周扬着文称赞这个剧本“提出了阶级斗争主题,赋予了这个主题以强烈的浪漫色彩,同时选挑了群众熟悉的所容易接受的形式。”陆侃如则预言:“中国文学史上,这个戏剧一定要占个重要的位置。”民国三十三年五月,西北文委授予《血泪仇》剧本一等奖。同年十一月陕甘宁边区召开文教大会,授予他“人民群众的艺术家”的光荣称号。1949年3月,将《血泪仇》、《穷人恨》、《大家喜欢》、《保卫和平》四个反映解放区文艺创作成果的剧本,选入了《人民文艺丛书》。在创作现代剧的同时,马健翎还改编和创作了不少传统戏与历史剧。其中改编的有《反徐州》、《打渔杀家》、《金沙滩》、《葫芦峪》、《八大锤》、《斩马谲》等。创作的秦腔历史剧有《顾大嫂》、《鱼腹山》等。1949年7月,马健翎以西北代表团副团长参加了在北京召开的中华全国文学艺术工作者代表大会,当选为全国文联委员、全国剧协常务委员、全国戏曲改进会筹备委员会委员等职。中华人民共和国成

二人成立了“陕甘宁边区民众剧团”。马健翎为剧团写了《血泪仇》、《查路条》、《一条路》、《好男儿》、《穷人恨》、《十二把镰刀》等等陕北地方戏曲现代戏。秦腔现代戏适应时局开花,也顺应需求结果。1938年秋,话剧《国魂》号召知识分子团结一致抵抗外侮,影响不小。该年冬天,毛泽东在抗日军政大学观看这部话剧之后,认为该剧非常成功。他希望马健翎根据当地观众的欣赏趣味,将它从话剧改为秦腔。之后,毛泽东又对秦腔版《国魂》的演出高度肯定,并且对柯仲平^①说:“请你转告马健翎同志,让他把秦腔《国魂》改名为《中国魂》。”

为了服务于当时的救亡危局,陕甘宁边区的秦腔作者根据时代主题创作、演出了大量的现代戏和历史剧。例如,赵伯平的《大上当》、《抓壮丁》、《新教子》、《新考试》、《抓汉》,张棣赓的《赤胆忠心》、《同胞仇》、《烈火扬州》、《兄弟会》,袁光改编的《白毛女》^②、《屈原》,黄俊耀的《官逼民反》、《阎王寨》,墨遗萍的《正气图》、《河伯娶妇》、《洪承畴》,田益荣的《有田敏子》、《两个世界》、《皖南事变》、《回头是岸》、《文天祥》、《苏武》、《坚持到解放》等。在众多剧团中,民众剧团是延安影响最为深广的剧团之一。它深入陕北边远村镇巡回演出秦腔、眉户和秧歌剧,为宣传革命、娱乐生活作出了重要的贡献。1946年,为保卫陕甘宁和延安,延安文化界对解放区进行了紧急的社会动员,其手段之一便是戏剧演出。“民众剧团赶赴南线演剧,平剧院利用民间形式,以战时内容编排小

立后,他曾任西北文化部副部长兼戏曲改进处处长、西北戏曲研究院院长,中国戏剧家协会陕西分会主席。虽然公务繁忙,但他为繁荣社会主义戏剧创作,仍然在辛勤地耕耘着。先后改编了秦腔《四进士》、《太平庄》、《游龟山》、《游西湖》、《窦娥冤》、《赵氏孤儿》等优秀传统剧目。1952年,他改编的《游龟山》,在全国第一届戏曲观摩演出大会上荣获剧本奖,并在《人民文学》杂志上发表。会后在天津、保定、太原、西安等地演出数十场,受到各地观众的热烈欢迎和戏剧界的好评。1956年,在陕西省第一届戏剧观摩演出大会上,《游龟山》获得剧本改编一等奖,后成为秦腔和其他地方剧种盛演不衰的优秀剧目。他改编的秦腔《游西湖》,在全国掀起一场轩然大波,引起了戏剧界关于《游西湖》人鬼之争的大讨论。历时数年,终于将《游西湖》改成思想性和艺术性较高的精品。1964年马健翎等创作的现代戏《蟠桃园》,被打成反党反社会主义的大毒草,受到了批判。1965年7月,在“文化大革命”中他的身体和精神都受到摧残,10月18日,在西安含冤逝世,终年五十八岁。1980年4月7日,陕西省委在西安为马健翎昭雪平反,并隆重举行了马健翎骨灰安放仪式。(该小传参考了梨园百年琐记,<http://history.xikao.com/index.php>)

① 柯仲平(1902~1964)曾任中央宣传部文化训练班班长,陕、甘、宁边区文协副主任及主任、民众剧团团长,全国文协副主席,西北文联主席,西北军政委员会文教委副主任兼西北艺术学院院长。

② 原新歌剧1945年由贺敬之、丁毅执笔,延安鲁迅艺术学院集体创作。根据1940年流传在晋察冀边区一带“白毛仙姑”的民间故事加工改编而成的。该剧是对毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的响应。