

以第一手史料為「樣板戲」立傳。
嶄新的視角，呈現「文革」戲劇的隱秘內幕。

全書史料翔實，脈絡明晰，
既是研究「樣板戲」不可多得的入門之作，
也是研究「文革」相關主題必備的重要參考文獻。

「樣板戲」 編年史 後篇

A Chronicle of Model Opera of
Chinese Cultural Revolution
(Volume II) 1967-1976年



A Chronicle of Model Opera of
Chinese Cultural Revolution



美學藝術類 PH0054

「樣板戲」編年史・後篇

——1967—1976 年

編 著 / 李 松

責任編輯 / 孫偉迪

圖文排版 / 楊尚堯

封面設計 / 陳佩蓉

發 行 人 / 宋政坤

法律顧問 / 毛國樑 律師

印製出版 / 秀威資訊科技股份有限公司

114 臺北市內湖區瑞光路 76 巷 65 號 1 樓

電話：+886-2-2796-3638 傳真：+886-2-2796-1377

<http://www.showwe.com.tw>

劃撥帳號 / 19563868 戶名：秀威資訊科技股份有限公司

讀者服務信箱：service@showwe.com.tw

展售門市 / 國家書店（松江門市）

104 臺北市中山區松江路 209 號 1 樓

電話：+886-2-2518-0207 傳真：+886-2-2518-0778

網路訂購 / 秀威網路書店：<http://www.bodbooks.com.tw>

國家網路書店：<http://www.govbooks.com.tw>

圖書經銷 / 紅螞蟻圖書有限公司

114 臺北市內湖區舊宗路二段 121 巷 28、32 號 4 樓

電話：+886-2-2795-3656 傳真：+886-2-2795-4100

2012 年 2 月 BOD 一版

定價：800 元

版權所有 翻印必究

本書如有缺頁、破損或裝訂錯誤，請寄回更換

Copyright©2012 by Showwe Information Co., Ltd.

Printed in Taiwan

All Rights Reserved

「樣板戲」
編年史
後篇

A Chronicle of Model Opera of
Chinese Cultural Revolution
(Volume II) 1967-1976年

李松
編著

A Chronicle of Model Opera of
Chinese Cultural Revolution

目次

5	導論
21	凡例
23	「樣板戲」史（1967－1976）
25	1967 年
181	1968 年
223	1969 年
247	1970 年
293	1971 年
317	1972 年
349	1973 年
433	1974 年
487	1975 年
529	1976 年
575	「樣板戲」後史
583	附錄
601	參考文獻
605	後記

導論

據筆者的統計整理，國內外目前還沒有一本系統詳盡的「樣板戲」編年史。結合對於「樣板戲」的研究體會以及《「樣板戲」編年史》的編纂經驗，我試圖對「樣板戲」編年史的編撰思路與方法進行經驗總結與理論分析。

目前學界與「樣板戲」編年史相關的研究成果主要包括江蘇省文聯資料室編撰的《革命現代戲研究資料索引：1963.1-1965.3》（1965）、江蘇省文聯資料室與南京大學中文系資料室聯合編撰的《革命現代戲資料彙編》（第1輯至第4輯）（1965）、於可訓、李遇春主編的《中國當代文學編年史》（湖南人民出版社，2006）、卞敬淑的《文革時期樣板戲研究》（華東師範大學博士論文，2001）等。上述研究成果史實考據方面有扎實深入的探索，為進一步的學術研究夯實了基礎。

那麼，我編寫「樣板戲」編年史的緣起是什麼呢？第一，「樣板戲」交織著文學與政治複雜的歷史糾葛，凝聚了幾代人極端的情緒體驗與五味雜陳的情感記憶。自從1978年文禁漸開，關於「樣板戲」思想內容與藝術成就的價值判斷爭訟紛紜，莫衷一是¹。如果著眼於學術研究的話，挖掘對象詳盡的基本史實應該是首要的工作。「樣板戲」爭鳴首先應該立足於可靠的第一手史料來發言，而爭鳴中的分歧其首要原因，我認為主要是研究者對史實的模糊認識或片面盲視。特別是結合「文革」時期的報刊評論、民間文獻，尤其是援引江青關於「樣板戲」的指示進行研究的人，少之又少。因此，一部考據扎實、材料詳盡的「樣板戲」編年史成為了學術研究工作的迫切需求。

「樣板戲」研究涉及到戲曲現代戲的創作動機、方法選擇、文學史意義以及現實影響諸多方面。與文學作品研究相區別的是，戲曲研究涉及到劇場與觀眾兩個獨特的因素。通過劇場，可以瞭解與之密切相關的歷史場景；通過觀眾，可以發現與之密切互動的劇本創作以及廣大的民間社會。總之，通過以「樣板戲」為

¹ 李松曾經對20世紀90年代以來的研究成果進行過整理與分析，詳見〈近十年來中國大陸革命「樣板戲」研究述評〉，臺北：《中國現代文學》，2006年第10期。

「樣板戲」編年史·後篇：一九六七—一九七六年

個案，可以重新認識中國當代文學轉型的多重面貌：傳統與現代所包含的不同價值觀念，尤其是從延安的戲曲改革到「文革」「樣板戲」之間，中國當代戲曲改革的精神血脈；現代文學與當代文學之間不同的價值訴求；個人、社會、國家之間複雜的互動關係等等。

「樣板戲」兼容了多種劇種、劇目、文體與藝術形式²，它是一種複合形態。如果要在晚清以至當代中國的戲劇史上對「樣板戲」進行合適的定位的話，我認為戲曲現代戲是合適的觀照角度。如果要論及思想主題的性質的話，我認為其精髓即是毛澤東的文藝思想（其內容也包括江青對這一文藝思想的具體闡釋與實踐）。「樣板戲」的遠因應該是 1938 年從延安開始的「舊瓶裝新酒」的戲曲創作，近因則可以從 1958 年的「大寫現代戲」找到根源。1963 年江青對「樣板戲」的插手是「樣板戲」正式提到議事日程的標誌。經過「文革」十年的錘鍊，「樣板戲」得以經典化定型。「樣板戲」的主創者汪曾祺在 20 世紀 80 年代末曾經感嘆「樣板戲」的戲曲史意義無人重視。他說：「『樣板戲』與『文化大革命』相始終，在中國舞臺上馳騁了十年。這是一個畸形現象，一個怪胎。但是我們還是應該深入、客觀地對它進行一番研究。《大百科全書》、《辭海》都應該收入這個詞條。像現在這樣，不提它，是不行的。中國現代戲曲史這十年不能是一頁白紙。」³我認為，通過「樣板戲」這一文學個案，可以串聯起中國當代戲劇發展的歷史脈絡，使「樣板戲」成為檢視文學發展歷程的有機鏈條，也成為透視「文革」政治風雲的窗口。

編年史的撰寫者必須具備唐代史學家劉知幾（661—721）提出的史才、史學與史識「三長」。史學作為歷史資料（即史實）是史識認識、提煉的對象，史才是史家融合史學與史識尋求合適體例形式進行表達的能力。下面我將從史實、史識與史觀三個方面闡述我的思路與方法。

² 如《智取威虎山》與《林海雪原》、《沙家濱》與滬劇《蘆蕩火種》、《紅燈記》與電影《革命自有後來人》、《海港》與淮劇《海港的早晨》等彼此之間都有文本歷時延續的互文關係。

³ 汪曾祺，〈關於「樣板戲」〉，北京：《文藝研究》，1989 年第 3 期。

一、史實

從「樣板戲」創作的戲劇觀念、藝術形式的發展追溯它的遠源、近因以及延續的路徑的話，它遙遠的源頭來自晚清之後戲曲現代戲模式；較近的影響來自1938年魯藝演出的京劇現代戲《松花江上》等戲劇作品，這是延安京劇現代戲的最初實踐。該劇的演出是我將「樣板戲」前史推至1938年的原因。「樣板戲」的正式出現是在1963年，那麼，從1938年至1962年期間，「樣板戲」的發展經歷了一個「前史」期。即，第一，延安時期的秦腔與戲曲現代戲、京劇與戲曲現代戲階段。第二，1949至1957的「戲改」階段。第三，1958年至1962年期間大寫戲曲現代戲的「大躍進」及其調整階段。「樣板戲」的終點為1976年。該年10月6日以華國鋒為首的中共中央粉碎了「四人幫」集團，王洪文、江青、張春橋、姚文元在釣魚臺被逮捕。其他各地的「四人幫」外圍人員也同時或相繼被逮捕。1981年中共十一屆六中全會通過的〈關於建國以來黨的若干歷史問題的決議〉正式對「文革」進行了政治定性。而1980年代之後「樣板戲」（電影）演出、放映的政治氣氛、文本形式已經發生了巨大的歷史斷裂，因而這一段只能視為「樣板戲」接受史的考察範圍。總之，「樣板戲」編年史考察的是「樣板戲」作為戲曲現代戲在特定歷史時期的演變軌跡。

撰史貴在「實錄」，即班固所說的「其文直，其事核，不虛美，不隱惡」，真實地記述歷史人物和歷史事實，不誇張，不隱瞞。對史實甄選的原則是客觀性、原始性、真實性、典型性、代表性和權威性。我力求做到任何一則史料言必有據，出處準確。如何保證準確性呢？「樣板戲」編年史要成為有源之水、有米之炊的話，必須掌握無可質疑的詳細史料（至少要有確定的文本形式），我查找的範圍主要包括如下幾個方面：1.正式出版物：《人民日報》⁴（1949—1981）（《人民日報》關於「樣板戲」的通訊、評論、研究合計300餘篇）、《解放軍報》（1949—1976）、《紅旗》雜誌（1949—1981）、《光明日報》（1949—1981）、《文藝報》（1952

⁴ 本編年史的大量文獻直接來自《人民日報》。中央文革小組組長陳伯達帶領工作組接管《人民日報》以後，《人民日報》成了「文革」的重要喉舌。相對而言，「樣板戲」與《人民日報》的關係比與《紅旗》還更重要，因為該報版面多、周期短，可以刊登大量的消息、圖片以及文章。

—1981）、《文匯報》（1958—1964）、《劇本》（中國戲劇家協會編，1952—1966）、《戲劇報》（中國戲劇出版社，1954—1966）、《戲曲報》（華東人民出版社，1950—1951）。2.民間流傳的印刷品以及地下印刷物如，《江青文選》、《江青同志論文藝革命》以及紅衛兵刊物等。3.研究者整理的第一手資料：宋永毅主編的《中國文化大革命文庫光盤》（香港：香港中文大學·中國研究服務中心製作及出版，2002、2006）。4.回憶錄。「文革」時期的政黨領袖、「樣板戲」編演人員，巴金、王元化等文化名人以及老百姓的回憶。5.文獻的析出資料。從歷史發展的角度對「樣板戲」的研究，根據時間順序列舉如下：張庚的《當代中國戲曲》（當代中國出版社，1994）；戴嘉枋的《樣板戲的風風雨雨——江青、樣板戲及內幕》（知識出版社，1995）；王新民的《中國當代戲劇史綱》（社會科學文獻出版社，1997）、《中國京劇史》（中國戲劇出版社，1999）；高義龍、李曉主編的《中國戲曲現代戲史》（上海文藝出版社，1999）；翟建農的《紅色往事——1966—1976年的中國電影》（臺海出版社，2001）；傅謹的《新中國戲劇史（1949—2000）》（湖南美術出版社，2002）；顧保孜的《實話實說紅舞臺》（中國青年出版社，2005）；謝柏梁的《中國當代戲曲文學史》（高等教育出版社，2006）、《建國以來毛澤東文稿》（中央文獻出版社，1996）、《周恩來年譜》（中央文獻出版社，1998）等。除上述史料來源之外，對於有些披露所謂祕聞、黑幕的紀實性野史，我保持十分審慎的態度。

本書的原始材料涉及到「樣板戲」的劇本創作（包括劇本移植）、劇場演出、影視文本，與之相關的所有文學評論，以及與「樣板戲」有關的文學政策、文學評論等等。我將與「樣板戲」發展有關聯的歷史材料按照年、月、日的縱軸編排次序，以歷史事實為緯線橫向展開。作為編年史，既要注重史料的客觀性、史料來源的權威性、史實的明晰性，同時，又要避免成為材料、資料的簡單堆砌與羅列。為此，我採用史料呈現與個人解讀相結合的雙線結構，致力於在歷史事實之間建立實證聯繫，以得出有意義的結論。具體的做法是，對同一史實列出不同的史料進行對舉；對重要史實背景情況進行必要介紹；列舉學界對於某一重要史實問題的研究成果；為重要人物列出簡要的小傳；編纂者個人的研究性解讀起到畫龍點睛的作用。總之，我希望讀者看到的不是「編年」序列上的史料陳列，而是力圖通過個人的研究深入歷史現場，建構一種立體的、豐富的、厚實的、生動的「樣板戲」原生態景觀。

二、史識

面對史實，我們只有具備一定的歷史洞見（insight），也就是史識，才能從蕪雜浩瀚的對象中有所發現，這種史識首先體現為歷史感。T.S.艾略特與克羅齊的歷史觀給我啟發很大。

T.S.艾略特在談及作家文學創作時說：「歷史的意識又含有一種領悟，不但要理解過去的過去性，而且還要理解過去的現在性；歷史的意識不但使人寫作時有他自己那一代的背景，而且還要感到從荷馬以來歐洲整個的文學及其本國整個的文學有一個同時的存在，組成一個同時的局面。這個歷史的意識是對於永久的意識，也是對於暫時的意識，也是對於永久的和暫時的合起來的意識。就是這個意識使一個作家成為傳統性的。同時也就是這個意識使一個作家最敏銳地意識到自己在時間中的地位，自己和當代的關係。」⁵我認為，他說的「過去的過去性」是指歷史事實的客觀性，「過去的現在性」是指歷史事實之於現實生活的當代性。「從荷馬以來歐洲整個的文學及其本國整個的文學有一個同時的存在」，是指應該從文學整體的網絡空間中為本國的文學尋找一個坐標。「對於永久的和暫時的合起來的意識」，指既要有深入歷史裂隙的歷史感，又要考慮到歷史存在的現實影響。總之，T.S.艾略特論述的是文學史的當代性以及過去與現在的統一性。義大利歷史學家克羅齊也有相似的看法，他認為：「這種我們稱之為或願意稱之為『非當代』史或『過去』史的歷史已形成，假如真是一種歷史，亦即，假如具有某種意義而不是一種空洞的回聲，就也是當代的，和當代史沒有任何區別。像當代史一樣，它的存在的條件是，它所述的事蹟必須在歷史家的心靈中迴蕩，或者（用專業歷史家的話說），歷史家面前必須有憑證，而憑證必須是可以理解的。」⁶這種歷史「憑證」可以理解的緣由在於：「這種過去的事實只要和現在生活的一種興趣打成一片，它就不是針對一種過去的興趣而是針對一種現在的興趣的。」⁷因此，在論證了當代性「是一切歷史的內在特徵之後，我們就應當

⁵ 艾略特，〈傳統與個人才能〉，洛奇編：《20世紀文學評論》上冊（上海：上海譯文出版社，1987），頁130。

⁶ 〔義〕貝奈戴托·克羅齊，《歷史學的理論和實際》，〔英〕道格拉斯·安斯利英譯，傅任敢譯（北京：商務印書館，1982），頁5。

⁷ 同前註，頁5。

「樣板戲」編年史·後篇：一九六七—一九七八年

把歷史跟生活的關係看作一種統一的關係；當然不是一種抽象意義的統一，而是一種綜合意義的統一，它既含有兩個詞的區別，也含有兩個詞的統一」⁸。而那些所有脫離了活憑證的歷史都是些空洞的敘述，它們既然是空洞的，它們就是沒有真實性的。「引用那些空洞的判斷對於我們的現實生活是毫無用處的。生活是一種現實情況，而那種變成了空洞敘述的歷史則是一種過去：它是一種無可挽回的過去，縱然不是絕對這樣，總之，此刻當然是這樣的。」⁹這些空洞的字句或書寫符號「它們不是靠一種思索它們的思想活動（那會使它們迅速得到充實）而是靠一種意志活動結合在一起和得以支持下來的，這種意志活動為了自己的某些目的，認為不論那些字句多麼空洞或半空洞，保存它們是有用的。所以，單純的敘述不是別的，只是一種意志活動所維護的空洞字句或公式的複合物」¹⁰。那麼，這種「空洞敘述」是什麼呢？克羅齊稱之為編年史。他認為：「編年史與歷史之得以區別開來並非因為它們是兩種互相補充的歷史形式，也不是因為這一種從屬於那一種，而是因為它們是兩種不同的精神態度。歷史是活的編年史，編年史是死的歷史；歷史是當前的歷史，編年史是過去的歷史；歷史主要是一種思想活動，編年史主要是一種意志活動。一切歷史當其不再是思想而只是用抽象的字句記錄下來時，它就變成了編年史，儘管那些字句一度是具體的和有表現力的。」¹¹克羅齊認為歷史與編年史的區別在於，前者是一種有意去探索發現的精神行為，而後者只是一種立此存照的意志行為。只有「文獻與批判，即生活與思想才是真正的史料——就是說它們是歷史綜合的兩種因素；處在這種地位，它們就不是和歷史對立的，也不是和綜合對立的，如同泉水和攜桶汲水的人相對立一樣，它們就是歷史本身的部分，它們就在綜合之中，它們是綜合的組成部分並被它所組成」¹²。從克羅齊的以上觀點可以看出，他認為文獻整理與批判反思應該有機結合，才能發現整體的歷史。

面對克羅齊關於編年史意義的質疑，我的思路是，力圖將編年的史料建構成為精神相關的文本網絡。第一，體現史料之間的動態結構。史實的編排與敘述力

⁸ 同前註，頁 6。

⁹ 同前註，頁 7。

¹⁰ 同前註，頁 8。

¹¹ 同前註，頁 8。

¹² 同前註，頁 10。

求克服史料乾癟、簡陋的空疏感，通過在史料之間建立隱性的起承轉合的意義聯繫，從而展示出本書中作品、事件、人物、活動的內在互動關係。建立立體性的敘述空間，釐清「樣板戲」存在的歷史土壤、演變的核心問題以及相關的背景情況。建立動態性的敘述思路，澄清「樣板戲」發展與文化傳統、政治需要、領袖意志、群眾互動之間的歷史關聯與相互影響。建構互文性的史料網絡，力求溝通作家、作品、思潮、報刊之間的相互影響關係。第二，建立透視歷史的多維視角。有的史料往往反映了不同的價值立場，我為了避免先入為主的主觀立場，於是將多種看法進行匯合，讓讀者自己有機會面對史料、史實做出自己的判斷。我覺得《中國當代文學編年史》在這一方面的做法頗有創意，它「所錄入的文學史實，涉及到事實經過部分，或綜合各種材料進行簡明扼要的敘述，或摘引某一完整的材料代替敘述者的綜合，皆力求真實準確。涉及到對事實的評論部分，則徵引原始文獻，復現當時人的觀點。涉及到對立或不同意見，則徵引多家評論，以便比較。後人有對同一事實的評價，亦酌量錄入，以為參證」。¹³這裏涉及的是各種材料的互文引證關係。對此陳寅恪有經驗之談，他在《柳如是別傳·緣起》章提出：「自來詁釋詩章，可別為二。一為考證本事，一為解釋辭句。直言之，前者乃考今典，即當時之事實。後者乃釋古典，即舊籍之出處。」而「解釋古典故實，自當引用最初出處，然最初出處，實不足以盡之，更須引其他非最初而有關者，以補足之，始能通解作者遣辭用意之妙」¹⁴。其實，《通史》早已有所開拓，該書認為：「徵求異說，採摭群言，然後能成一家。」主張對當時各種「雜史」分別其短長而有所選擇，對以往各種記載中存在的「異辭疑事，學者宜善思之」。

因此，我試圖在史料對舉中復現事物本身。應該充分認識到，歷史記憶作為一個編年史的一個有機組成部分，應該讓多種歷史記憶形成多聲部的合奏。奧古斯丁（Saint Augustine）說，記憶是個實驗室，我們每人都在這個實驗室裏不斷重新認識自己，塑造自己。避免每個人歷史記憶主觀片面性的辦法是建立各種史料的多聲部交響曲。我蒐集了 20 世紀 80 年代以來許多當事人的回憶，例如

¹³ 〈中國現當代文學編年史——《中國現當代文學編年史》成果簡介〉，全國哲學社會科學規劃辦公室，<http://www.npopss-cn.gov.cn/>

¹⁴ 陳寅恪，《柳如是別傳》（上海：上海古籍出版社，1980），頁 7。

普通老百姓的往事回顧（例如《記憶鮮紅》），還有童祥苓、劉長瑜、趙燕俠、楊春霞、劉慶棠等演員的口述歷史。

三、史觀

影響撰史者歷史觀念主要有如下一些因素：第一，面對史料，史實的編撰者遠隔歷史時空很難避免情感判斷的干擾。對於「樣板戲」歷史，編撰者保持對於文學生產、接受的感性經驗固然重要，但同時又必須超越「文革」敘述者作為受難者的感性認識，應該盡可能保持價值中立態度，在「理解」與「同情」之間取得必要的平衡。還是不得不提到陳寅恪，他在〈馮友蘭中國哲學史上冊審查報告〉中說了一段文史研究者耳熟能詳的話：「對於古人之學說，應具瞭解之同情，方可下筆。蓋古人著書立說，皆有所為而發。故其所處之環境，所受之背景，非完全明瞭，則其學說不易評論，而古代哲學家去今數千年，其時代之真相，極難推知。吾人今日可依據之材料，僅為當時所遺存最小之一部，欲藉此殘餘斷片，以窺測其全部結構，必須備藝術家欣賞古代繪畫雕刻之眼光及精神，然後古人立說之用意與對象，始可以真瞭解。所謂真瞭解者，必神遊冥想，與立說之古人，處於同一境界，而對於其持論所以不得不如是者之苦心孤詣，表一種之同情，始能批評其學說之是非得失，而無隔閡膚廓之論。否則數千年前之陳言舊說，與今日之情勢迥殊，何一不可以可笑可怪之目乎？」¹⁵劉知幾的史才、史學與史識「三長」備受後人推崇，章學誠卻以為「劉氏之所謂才、學、識，猶未足以盡其理也」，進一步提出：「能具史識者，必知史德。」我想，陳寅恪能對歷史人物、事件具有「瞭解之同情」也算是史德的體現，不可不深長思之。第二，歷史認識的主觀性問題。福柯曾說，他之所以要寫一部關於法國「監獄的誕生」的思想史著作，原因並不在於對過去的歷史發生興趣。他坦率地指出：「如果這意味著從現在的角度來寫一部關於過去的歷史，那不是我的興趣所在。如果這意味著寫一部關於現在的歷史，那才是我的興趣所在。」¹⁶福柯強調的是 T.S.艾略特曾經說過的「過去的現在性」，即當代關懷。我認為，在認識論上必須拋棄那種過於簡單化的反

¹⁵ 陳寅恪，《金明館叢稿二編》（北京：三聯書店，2001），頁 247。

¹⁶ [法]米歇爾·福柯，《規則與懲罰：監獄的誕生》，劉北成、楊遠嬰譯（北京：三聯書店，2003），頁 33。

映論的思維模式，研究的過程就是現象呈現的過程，也是研究者逐步建構研究對象的過程。因而，編撰者應該認識到這種研究過程的自我建構因素，在反思批判自我立場之後，力求恢復歷史原生態的差異場景。我並不能宣稱自己所研究的是歷史的唯一真實，認為自己已經得出了絕對的知識。我認為應該採取一種反思的批判態度。社會學家布爾迪厄提倡一種反思的社會學：「我們一旦觀察社會世界，我們就會把偏見引入我們對這個社會世界的認知之中，這是由於這個事實造成的，即為了研究這個社會世界，為了描述它，為了談論它，我們必須或多或少地從這個社會世界中退出來。……一種真正的反思的社會學必須不斷地保護自己以抵禦認識論中心主義、『科學家的種族中心主義』，這種『中心主義』的偏見之所以會形成，是因為分析者把自己放到一個外在於對象的位置上，他是從遠處、從高處來考察一切事物的，而且分析者把這種忽略一切、目空一切的觀念貫注到了他對客體的感知之中。」¹⁷也就是說，面對事實與價值之間的矛盾，採取一種不預設原則的批判立場，懸置歷史成見與情感偏見，關注事物本身的顯現。有沒有一種不預設立場的研究？先入為主的成見影響價值判斷，這已經是一個心理學的常識。有沒有永恆的、嚴格的客觀真實？我很懷疑。因此，對自我進行永不停歇的反思判斷，是接近真理的途徑，也是更新自我意識的方法。第三，歷史認識的視域融合。我們已經無數次地被訓諭：歷史老人是最好的教師，觀今宜鑑古、無古不成今。回到事物的歷史本身，是任何一個歷史學家的座右銘。但是，我認為，歷史認識從來不是回首過去這種單向一維的，歷史認識還包括研究者面向未來的將來時態。因為對未來懷有某種期待，會影響對當下做出相應的判斷。歷史認識是追溯意識與展望意識的統一。因而，我對史料的解讀中無疑滲透著個性化的歷史想像與未來期許。

余英時在《陳寅恪晚年詩文釋證》（增訂新版）的〈書成自述〉裏寫過一段發人深思的話：「更重要的是通過陳寅恪，我進入了古人思想、情感、價值、意欲等交織而成的精神世界，因而於中國文化傳統及其流變獲得了較親切的認識。這使我真正理解到歷史研究並不是從史料中搜尋字面的證據以證成一己的假

¹⁷ 包亞明主編，《文化資本與社會煉金術：布爾迪厄訪談錄》，包亞明譯（上海：上海人民出版社，1997），頁102。

說，而是運用一切可能的方式，在已凝固的文字中，窺測當時曾貫注於其間的生命躍動，包括個體的和集體的。」¹⁸顯然，余英時的史觀並非僅僅偏於乾嘉學派的考據。我想，與之同理，我希望《「樣板戲」編年史》的編撰並非剪刀加漿糊的低水平手工勞動，我力求在對史料的選取、辨析與整理中展現各種精神觀念之間的碰撞、協調以及演變，展現一個個鮮活的靈魂在革命激進風暴中的悲喜酸甜與人性百態。

我到底做得如何呢？期待方家對本書的嚴厲指正。

¹⁸ 余英時，〈陳寅恪晚年詩文釋證〉，北京：《當代》，第125期，1998年1月1日。

Preface

According to my study, there has been no elaborate or systematic chronicle of Model Opera in the world so far. Why do I want to write such a chronicle? First, Model Opera involves complicated historical imbroglio between literature and politics, as well as several generations' extreme emotional experience and tanglesome feelings. The valuation on its contents and achievements in terms of art has been widely divided since the Cultural Revolution ended in 1976. While, with a view of academic research, it is quite essential to excavate the basic historical facts. The evaluation of Model Opera should be based on reliable first-hand historical data of which a lot of researchers are in bad need when they debate unilaterally. Barely any researchers have studied on it with a good consideration of comments in newspapers and periodicals during the Cultural Revolution, not to mention with a review of Jiang Qing's commands concerning Model Opera. Therefore, a chronicle with solid textual research and exhaustive historical data has become an urgent need of related academic research.

The research of Model Opera studies the motivation, methodology, literature history significance and real-life impact of Chinese Opera of the Time. Compared to literature study, opera research involves two particular elements: theatre and audience. Through theatre, we can see its historical environment; through audience, we can discover the close relationship between play writing and the society. In a word, by taking Model Opera as a case study, we can review different patterns of modern Chinese literature transformation: different values of the tradition and the modern (especially the spiritual development of contemporary Chinese opera transformation from opera transformation during Yan-an period to Model Opera in the Cultural