



高波 著

“样板戏”

——中国革命史的意识形态化和艺术化

云南出版集团公司
云南人民出版社



高波 著

“样板戏”

——中国革命史的意识形态化和艺术化

云南出版集团公司
云南人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

“样板戏”——中国革命史的意识形态化和艺术化 / 高波著. — 昆明: 云南人民出版社, 2010. 4

ISBN 978-7-222-06462-1

I. ①样… II. ①高… III. ①革命样板戏—研究
IV. ①J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 069539 号

责任编辑: 吴 磊 杨晓东

装帧设计: 杨晓东

责任印制: 洪中丽

书 名	“样板戏”——中国革命史的意识形态化和艺术化
作 者	高 波 著
出 版	云南出版集团公司 云南人民出版社
发 行	云南人民出版社
社 址	昆明市环城西路 609 号
邮 编	650034
网 址	www.ynpph.com.cn
E-mail	rmszbs@public.km.yn.cn
开 本	889×1194 1/32
印 张	5.5
字 数	130 千字
版 次	2010 年 4 月第 1 版第 1 次印刷
印 刷	昆明锦润印刷有限公司
书 号	ISBN 978-7-222-06462-1
定 价	20.00 元

尊敬的读者: 若你购买的我社图书存在印装质量问题, 请与我社发行部联系调换。
发行部电话: (0871) 4194864 4191604 4107628 (邮购)

致谢：

这是我的博士论文，得以出版深感欣慰。谨向支持我学业的家人、师长、同学和朋友致以衷心的感谢。

2010年2月



本书的研究秉持这样一种角度和态度：从意识形态的宣传建构层面上研究“样板戏”，重点研究“样板戏”艺术形态和意识形态间的互动关系。把“样板戏”视为中华民族精神历程中的一个重要标记，探究其中所蕴含的民族心灵史意义。全文结构如下：

第一章，在“样板戏”历史渊源的追溯中揭示其意识形态意图及文化抱负。“样板戏”的形成既根植于戏剧的意识形态功能，也和毛泽东及江青对京剧的喜好密切相关，其历史渊源可以追溯到延安时期。“样板戏”带有鲜明的意识形态意图，又有创造新型“无产阶级艺术”的文化抱负，二者是生成“样板戏”形态特征的根源，也是今天反思评判“样板戏”时应当重视的一个关键。

第二章，揭示“样板戏”宣传建构意识形态的特殊方式：以现实革命题材宣传建构意识形态。现实革命题材中所蕴含的价值倾向和中国革命的历史经验，与“样板戏”所欲宣传建构的意识形态有着内在的契合，从而使得“样板戏”可以更加直接便捷地宣传建构新的意识形态；现实革命题材的丰富性和生动性，造就了“样板戏”情节、故事、人物的生动性和丰富性，为“样板戏”的艺术表现奠定了厚实的基础，二者共同造就了“样板戏”的基本特征：中国革命史的意识形态化和艺术化。以现实革命题材宣传建构意识形态，消除了“戏曲改造”过程中传统题材和新意识形态间的隔阂和疏离，回避了传统欣赏习惯造成的艺术接受障碍，是富于成效的艺术地（或戏剧艺术地）宣传建构意识形态的具体方式。

当“样板戏”将“现实革命题材”融入京剧和芭蕾中，宣传建构新的意识形态时，由新题材而引出的新情节、新故事、新人物等等，在最直观的层面上，使得京剧和芭蕾的具体风貌发生了变化；为着凸显鲜明的意识形态倾向，“样板戏”的人物塑造有意识地摒弃了人性论和人道主义，自觉地以阶级论作为观察人生及艺术表现的价值立场，这样的人物形象，也就没有了“人情人性的丰富与复杂”及“人情味”，“样板戏”由此呈现出独特的精神气质；通过改编、改变故事情节、表演细节等方式，“样板戏”不断强化凸显主题的意识形态倾向，在重组剧情的同时，也改变了戏剧结构，从而使得“样板戏”，呈现出一种新的戏剧性。在表现方式上，“样板戏”大胆地“古今中外为我所用”，使得京剧和芭蕾的表演形式和表演程式，都



发生了巨大的改变，在呈现新的艺术韵味和艺术风格的同时，也在改变并重塑着人们的艺术真实观和艺术趣味。由此，“样板戏”也就呈现为一种蕴含着新的价值观和艺术观的独特的戏剧形态。本论文的第三、四、五章分别从人物、剧情与主题和表现形式等方面，分析说明上述几点，同时也说明：“样板戏”宣传建构的意识形态，影响乃至生成着“样板戏”的艺术形态。

本书在结语部分指出：人们的艺术趣味和艺术价值观，总是历史具体的，发展着的。不能把某种历史阶段性的艺术趣味和艺术价值观，当作永恒的、唯一的、最高的标准，并以此来评判活水涌泉般的新兴文艺现象。艺术趣味的背后隐含着艺术价值观，也蕴含着历史观。归根到底，体现着意识形态立场。因此，在艺术趣味的历史消长中，也就体现着人们艺术价值观、历史观和意识形态立场的历史变迁。

事实上，今天人们在“样板戏”反思评判上的分歧和对立，正隐含着艺术价值观、历史观和意识形态立场的变化、困扰和冲突。表面上看，以注重“人情人性的丰富与复杂”和“人情味”为标准来评判“样板戏”，在今天似乎已经成为主流；以此趣味来改编“样板戏”，甚至还成为一种时尚。在文艺发展史的层面上，这呈现为“人的文学”对“人民文艺”的遮盖和重塑。在这艺术趣味的“回归”或“反复”背后，则显现着人们意识形态立场的变化，以及对“样板戏”中所体现的价值观和历史观的拒绝、困扰和疑虑。嘲笑和否定那些一度引领过我们的意识形态，未必就显出了我们的深刻，相反，倒是有可能因此错过了从中获取历史经验和历史洞见的契机。“样板戏”丰富的民族心灵史意义，正从对“样板戏”反思评判的争议中显现出来。

关键词：“样板戏” 意识形态 中国革命史

目录

CONTENTS

引言	1
第一章 历史渊源：“样板戏”的意识形态意图及文化抱负	16
一、从延安时期的“一封信”看“戏曲改造”的意识形态意图	16
二、从“推陈出新”到“演点鬼戏”：毛泽东对“戏曲改造”的失望和无奈	24
三、从“两个批示”看“戏曲改造”的焦虑和出路再造	29
四、从《纪要》看“样板戏”的文化抱负	40
第二章 现实题材：中国革命史的意识形态化和艺术化	47
一、“现实革命题材”的连贯性和传奇性	47
二、新题材和新意识形态	50
三、艺术形态与意识形态	53
四、中国特色的“艺术化的意识形态”	54
五、艺术史难题的解决	57
第三章 英雄形象：摒弃“人情味”及其意识形态根源	63
一、“根本任务论”与纯正完美的“无产阶级英雄形象”	63
二、“无产阶级英雄形象”的意识形态功能与“国家艺术”地位	69
三、“无产阶级英雄形象”何以要排斥“人情味”？	76
第四章 剧情和主题：意识形态与戏剧性	88
一、剧情、主题与意识形态	88
二、意识形态与戏剧性	94
第五章 表现形式：“推陈出新”与艺术真实观	104
一、“攻克堡垒”的艺术样式抉择	104
二、大刀阔斧的形式“革命”	109
三、新的艺术风格和艺术真实观	121
结语：艺术趣味和历史观	128

引言

一

1972年2月，美国总统尼克松突然访问中国，这是轰动世界的大事。两个在国际事务中举足轻重的大国，在相互敌对了20多年之后，终于又坐在一起把酒言欢。中国的美食佳肴，给尼克松一行留下了深刻的印象。^①在酒足饭饱之余，中国方面也为尼克松一行举行文艺晚会。就像饭桌上喝的是“国酒”茅台一样，晚上看的“国家艺术”，是作为“样板戏”之一的现代芭蕾舞剧《红色娘子军》。有意思的是，当时中国方面负责尼克松一行饮食安排的，是周恩来总理的夫人邓颖超，而“样板戏”的总策划，则是毛泽东主席的夫人江青。和美食佳肴一样，红色中国的“精神食粮”，也给尼克松一行留下了难忘的印象。要让一个在西方文化环境中成长起来的“资产阶级政治家”，在思想倾向和艺术趣味上认同“革命样板戏”，显然是不可能的，所以尼克松对《红色娘子军》的表演，直观的印象是“眼花缭乱”。但作为一个政治家，他对作为“样板戏”的《红色娘子军》也有一句意味深长的评价，在回忆录中尼克松是这么说的：“江青在试图创造一出有意要使观众既感到乐趣又受到鼓舞的宣传戏方面无疑是成功的。”^②

^①尼克松和基辛格的回忆录都曾提及中国的茅台酒和北京烤鸭。回国后为了向亲友说明中国美酒的酒精含量之高，尼克松点燃了中国方面赠送给他的茅台酒，谁料盛放茅台酒的瓷碗炸裂，火焰四溢，竟引得白官火警铃声大作。

^②见《尼克松回忆录》，商务印书馆，1979年7月第1版。中册，第261页。回忆录中还提及，周恩来告诉尼克松，1965年柯西金来的时候，也请看《红色娘子军》。另外，基辛格的回忆中也有对《红色娘子军》评价的言词：“每天晚上都有象征性的活动——有宴会，有在体育馆里举行的体操和乒乓球表演，还有令人眼花缭乱的革命芭蕾舞剧《红色娘子军》。”见《白宫岁月——基辛格回忆录》，世界知识出版社，1980年11月第1版，第四册，第23页。



从“宣传”的角度来看待作为“样板戏”的《红色娘子军》，显现了尼克松作为一个政治家的敏锐和远见。那么，“样板戏”所要“宣传”的，又是什么呢？“样板戏”的历史渊源，最早甚至可以追溯到延安时期，根基在于戏剧特有的意识形态功能，也和毛泽东及江青对京剧的喜好相关。“样板戏”最直接的缘起，则是1963年底和1964年中，毛泽东有关文艺问题的“两个批示”。^①在批示中，毛泽东极为不满，认为封建主义、资本主义和修正主义的东西在文艺界尤其是戏剧界，还有很大的势力。

“社会经济基础已经改变，为这个基础服务的上层建筑之一的意识部门，至今还是大问题。”在毛泽东看来，随着新政权的建立，社会经济基础已经改变，但文艺界等“意识部门”却未能很好地为新政权和新的经济基础服务，有“大问题”，因此必须改变这种情况，“认真地抓起来”。如周恩来1964年6月23日在京剧现代戏会演的座谈会上所说：主席的批语（第一个批示）经过传达，找文艺界的谈了，然后就推广了，这就产生了华东的话剧会演和这次京剧现代戏会演。主席的要求，就是在戏剧界掀起一个革命。^②此后，大家都争演现代戏来为新的意识形态服务。江青正是借着这股势头，大谈“京剧革命”，在大演现代戏的基础上，搞出了“革命样板戏”。事实上，“样板戏”之所以会在特定时期成为“戏的样板”，根本的原因就在于它是新政权认可和提倡的“宣传”意识形态的文艺典范，说准确一点，“样板戏”是在特定时期为着宣传建构新的意识形态而形成的。恩格斯说过这样的意思，正确的研究方法，是由研究对象给定的。也就是说，正确的研究方法，应该和研究对象的属性相契合。因此，研究“样板戏”和意识形态的宣传建构之间的关系，也正是一种契合了“样板戏”根本属性的研究方法。

^①本文在后面对此另有详述。

^②《周恩来论文艺》，人民文学出版社1979年版，第195页。

二

从意识形态的宣传建构角度来研究“样板戏”，在笔者看来，可以避免当前“样板戏”研究中一些不必要的混乱和纠缠。当前对“样板戏”的研究和评判，呈现出截然不同乃至尖锐对立的两大倾向。一种完全否定。不仅认为“样板戏”是给文艺界带来灾难的极“左”文艺政策的产物，在艺术上，也是乏善可陈的。认为“样板戏”是一种图解政策的观念化的东西，是无视艺术表现规律，尤其是京剧和芭蕾表现规律的瞎胡闹。巴金先生在他著名的《随想录》中谈及“样板戏”时就说过，他后来一听到“样板戏”的唱腔，就会想到“文革”那段让人心惊肉跳的日子，做噩梦。金敬迈先生（《欧阳海之歌》的作者）甚至立下家规：“我已通告全家，凡我子孙，若遇‘样板戏’，立即转台，稍有怠慢，我就砸烂电视机。”^①很显然，这样的评判已经将“样板戏”和当时的文艺政策、政治状况乃至个人的现实政治境遇联系起来，纠缠着个人的好恶情绪。一部“当代文学”的教科书甚至明确地说：“任何企图为‘样板戏’恢复名誉或使之东山再起的想法，同广大人民群众的意见和感情都是背道而驰的。”^②

另一种倾向则是回避性地肯定。即回避“样板戏”形成过程中的政治环境、文艺政策、政治图谋以及演艺人员的得失悲欢等复杂的政治关系和人际关系，单纯从“艺术性”上来肯定“样板戏”。对“样板戏”持这样一种立场和态度的人，大都是当年直接参与了“样板戏”创作的文艺工作者，或者是在“样板戏”的熏陶下形成了相应的艺术品味的人们。在这方面，他们也算是煞费苦心了。总是小心翼翼地说，“样板戏”

^①转引自2002年8月9日《羊城晚报》。

^②华中师大编：《中国当代文学》，上海文艺出版社，1989年版。



的好多作品，在江青插手之前就已经由文艺工作者创作出来了。意谓不能因为江青后来倒了，就从政治立场出发把“样板戏”都扫进垃圾堆。谭解文就在《三十年来是与非——“样板戏”三十周年祭》一文中具体追溯了江青插手“样板戏”前后的情况，认为“不改不行，改过头也不行，这就是京剧改革的困难所在。应当承认，样板戏较好地处理了这个问题”。^①

他们有意避开“样板戏”中和思想倾向及政治立场联系紧密的“文学性”，专注于“样板戏”中的声腔、舞姿等关于“音乐”和“造型”的“纯艺术”的方面。有论者即认为，“样板戏”的音乐在传统京剧音乐的基础上，引入了丰满瑰伟的和声、挥洒恢宏的复调音乐、绚丽多姿的配器技术和中西合璧的乐队，又有众多的板式创新，体现了“样板戏”音乐的创新意识和现代表现手法的合理结合，使京剧音乐有了重大突破和发展，可谓是京剧音乐“里程碑式的创新”。^②戴嘉枋在《论京剧“样板戏”的音乐改革》^③一文中，把京剧“样板戏”的音乐体式放到中西音乐发展史的大背景中加以考察比较，认为京剧“样板戏”的音乐在对东西方音乐传统的汲取和扬弃的过程中，完成了自身的完善和蜕变，实现了传统的现代化转换，将中国传统京剧音乐提升到一个新的高度，促成了这一传统剧种的新生。祝克懿则从文学语言的角度进行“样板戏”研究，她的《语言学视野中的“样板戏”》^④一书对“样板戏”话语的生成语境、音乐体制、语言体制、语言特征、话语风格及其与传统戏剧、西方戏剧、时代话语等等的关系上作了考察和分析，认为京剧“样板戏”的语言不仅继承了传统戏曲的语言结

①《文艺理论与批评》，1999年第4期，第45～52页。

②张泽化：《京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐成就》，《人民音乐》，1998年第11期。

③见《黄钟》2002年3、4期。

④河南大学出版社，2004年12月第1版。

构体式，又在传统的基础上有所创新，形成独特的话语体系。

另外，也有一些人从“身体”、“暴虐”、“血腥”、“快感”、“性”等“符号”入手研究“样板戏”，这样的研究往往“琐碎而不得要领”。^①这一方面固然显现了当下文艺研究中追求“洋话语”的时髦倾向，另一方面，也有在“样板戏”研究中有意回避思想倾向和政治立场的无奈隐情。已经有论者指出，“样板戏的时代已经过去了，利用样板戏掀起‘革命’狂热的历史语境也已经不存在了，但文艺与国家意识形态之间犬牙交错的关系，任何利用文艺掌握大众的想象方式，则始终未丧失其研究价值，而是值得我们不断地审视和分析。”这样的研究路径确实为超越简单的政治立场及好恶情绪提供了可能，但遗憾的是，在具体的研究中，个人的政治立场和好恶情绪却更加简单鲜明了。由“三突出”原则导致的“角色等级制度”，从阶级立场出发的“仇恨视角”，被视为“样板戏艺术表现方式的僵化和虚假”的“致命伤”。这实际上是把某种艺术趣味当成了最高、唯一且永恒的标准，并以此来要求评判“样板戏”。如论者所言，也就是“五四”以来启蒙艺术的标准。“样板戏先验规定的角色等级窒息了英雄人物性格的发展和人物血肉情感的生动表达。样板戏的单向度的复仇情感更抹除了任何‘微观情感’的深度叙述，假如将样板戏的这种叙述和表演模式放在从五四以来中国新文学新艺术的发展的历程来看，则只能说明样板戏粗暴地断裂了五四以来的以‘人’更多地是以普通人的情感为表述对象的启蒙艺术观念。”在持该论者看来，“样板戏”中的工农兵英雄形象，“是与五四以来的带着‘精神奴役创伤’的普通工农形象的决裂。”这种决裂使得“样板戏”“步入了叙事模式雷同，情感表达单调、僵化

^① 参看刘景荣：《“文革”文学研究的重大转型》，《北京大学学报》2005年第12期。



的创作误区。”与此同时，论者并没有把研究重点放在揭示文艺与国家意识形态之间的关系及文艺如何掌握大众的想象方式上，而是“态度鲜明”地指斥“样板戏”中的“阶级革命、阶级仇恨在政治层面上已经没有什么激进意义可言，而越来越显示出维护现存政治系统的保守和反动。”^①这实质上是以一种意识形态来评判或压倒另一种意识形态，其意识形态的立场甚至已经隘化为一种政治立场，最终还是从某种政治立场和艺术趣味立场出发的对“样板戏”的全盘否定，和那种因为现实的政治际遇而对“样板戏”或褒或贬的个人好恶，已经相去不远了。这也促使我们警惕和反思：应当以一种什么样的角度和态度来反思评判“样板戏”，才能在更加宏观和客观的层面上，揭示出“样板戏”与意识形态之间、与大众之间的真正值得重视的互动关系？

古今中外的文艺作品，总是难免渗透着某种意识形态，中外文艺史上，也不乏自觉或不自觉地为意识形态服务的文艺创作。因此，反思研究“样板戏”与意识形态的宣传建构之间的关系，所要关心的问题，也就不仅是甚至主要不是意识形态的是非正误问题，而是戏剧艺术与意识形态之间的互动关系以及怎样看待这种互动关系及其后果的问题。当年的美国总统尼克松，能够超然于艺术趣味和意识形态立场，看到“样板戏”在（意识形态的）“宣传”上是“成功”的。30多年过去了，今天我们在反思研究“样板戏”时，能否摆脱艺术趣味、政治立场和意识形态立场的遮蔽，秉持一种更加冷静、更加深远的态度和眼光呢？

三

从意识形态与戏剧艺术之间的关系来反思研究“样板

^①余岱宗：《论样板戏的角色等级与仇恨视角》，《粤海风》2001年第3期。

戏”，也有许多可资凭借的理论资源。在西方，上个世纪中期以来，有关意识形态的研究一直颇受人们关注，许多著名的学者，如葛兰西、马尔库塞、曼海姆、杰姆逊等，都有关于这方面的著述。正因为有关意识形态的研究丰富而杂多，以至于有人认为：“幸好有雷蒙德·葛斯和特里·伊格尔顿对于‘意识形态’的梳理，才使得中国学界在认识‘意识形态’概念以及对其他相关著述的阅读和应用中出现两条基本的脉络：虚假意识和表述主体关系的机制。”^①

但在笔者看来，在中国，俞吾金教授的《意识形态论》^②才是有关意识形态研究的一本重要的基础性的著作。在这部书中，俞吾金教授从培根的“假象”说和“观念学”开始，追溯了“意识形态”学说在西方的演变历程，也对中国当代的“意识形态”问题，提出了自己的看法。从俞教授的梳理中，我们了解到，承接着“假象”说，马克思和恩格斯，基本上是从否定或贬义上来看待“意识形态”的，把它看成是维护资本主义制度“永世长存幻想”的东西。而在列宁和毛泽东那里，则是在中性的意义上看待“意识形态”，将其视为可以对经济基础、物质存在和人的思想情感产生“反作用”（即后来西方学者所谓“形塑”作用）的价值观念体系。“反作用”的性质及是非正误，则取决于“意识形态”是否“科学”，所以列宁又把马克思主义称为“科学的意识形态”。^③作为政治家和革命家，和列宁一样，毛泽东非常重视“意识形态”的反作用，只是他更多地用“文化”一词指代“意识形态”。他在《新民主主义论》中说：“一定的文化（作为观念形态的文化）是一定社会的政治和经济的反映，又给予伟大影响和作用于一定的社

① 邓光辉著：《意识形态与乌托邦——当代影视文化研究的理论与方法》，北京，文化艺术出版社，2005年8月第1版，第10页。

② 上海人民出版社，1993年4月第1版。

③ 参看俞吾金著：《意识形态论》，上海人民出版社，1993年4月第1版，第210页。



会的政治和经济，而经济是基础，政治则是经济的集中表现。这是我们对于文化和政治、经济的关系及政治和经济的的关系的基本的观点。”揭示了意识形态与政治经济的关系及其反作用。又说：“共产主义是无产阶级的整个思想体系，同时又是一种新的社会制度。是自有人类历史以来，最完全最进步最革命最合理的”。指明共产主义是科学的意识形态。同时，毛泽东又强调意识形态之间的斗争。“文化革命是在观念形态上反映政治革命和经济革命，并为它们服务的。”在毛泽东看来，在当时的形势下，意识形态的斗争体现为两个方面：一是“在工人阶级中宣传社会主义和共产主义，并适当地有步骤地用社会主义教育农民及其他群众”；一是批判打倒封建文化、半封建文化和帝国主义的文化。“它们之间的斗争是生死斗争”。^①“文革”期间曾流行着毛泽东的这段语录：“思想文化阵地，无产阶级不去占领，资产阶级必然就要去占领。”可见这也是毛泽东关于意识形态斗争的一贯的思想。毛泽东的这一系列论述，实质上已经涉及到意识形态的功能、意识形态的宣传建构及意识形态间的相互影响和争夺领导权的问题。而法国学者葛兰西在意识形态研究方面的所谓“文化领导权”学说，不过是对此所作的一种学者化的职业表述罢了。

毛泽东有关意识形态的看法和论述，有助于我们理解为什么他总是特别关注文艺中的意识形态问题，从而也就不难理解，他为什么要在关于文艺问题的“两个批示”中说，要把“意识部门”的问题“认真地抓起来”。这就使我们在“意图”的层面上，看到了“样板戏”兴起的根源——“样板戏”是为着宣传建构新的意识形态而形成的。

文学艺术要有效地服务于意识形态的宣传建构，必须是

^① 参看俞吾金著：《意识形态论》，上海人民出版社，1993年4月第1版，217~220页。

“艺术地”宣传建构意识形态。即必须是具有艺术特性和艺术效果地宣传建构意识形态，这样，观念性的意识形态，才能“动情”地打动民众，影响和支配他们的思想和情感，使之成为民间普遍的信仰形式。那么，“样板戏”是怎样“艺术地”宣传建构意识形态的呢？是否掌握了民众并实现了它的意识形态意图呢？在这方面，有关意识形态宣传建构方式的研究成果，也给笔者提供了方法和途径上的启示。

美国学者杜赞奇的《从民族国家拯救历史》^①一书，就具体地探讨了意识形态的宣传建构方式问题。他以实证的方法，揭示了在19世纪末20世纪初，梁启超等新史学派，是如何既顾及“反清排满”的现实政治情绪，又在建构现代民族国家的意识形态意图下，通过对史料作意味深长的取舍，着意地朝着某个价值取向阐释，从而建构出完整的、一贯的“中华民族”的“历史”的。结合整部书的论述来看，书名Rescuing History From the Nation，即有从建构民族国家的意识形态需求中，把纷繁历史现象中所隐含的中华民族的历史“找回来”或“找出来”的意思。这是杜赞奇对新史学派意识形态意图及其宣传建构方式的抓住要害的揭示。

如果说杜赞奇的研究揭示了“历史”中的意识形态渗透和“历史”（历史叙述）是怎样为意识形态服务的，那么，周宁教授的《想象和权利——戏剧意识形态研究》一书，^②则结合历史上的戏剧文本和戏剧现象，具体的探讨了戏剧意识形态问题，揭示了戏剧及其艺术想象在构成民众的公共生活、培养他们的情感反应方式以及潜移默化地构建民众的价值观、人生观乃至世界观方面的独特作用。其中的《从历史建构意识形态》一章，则以郭沫若的历史剧创作为例，说明了马克思主义

^①王宪明译，社会科学文献出版社，2003年2月第1版。

^②厦门大学出版社，2003年12月第1版。



的唯物史观，如何逐步地渗透到他的历史剧创作中，郭沫若根据现实环境的变化，对史实作了相应的取舍和阐释，通过戏剧艺术，暗示了现实中中国革命的合理性和必然性，从而昭示了一种新的意识形态。这也就揭示了一种通过戏剧，或者说通过历史剧来建构意识形态的具体方式。许多人没有看清这一点，才引发了纠缠不休的有关历史剧的“真实性”问题的讨论。其实，这本不过是一个历史剧服务于意识形态宣传建构的“现实性”问题。

杜赞奇和周宁教授的研究，显现了阐释学上的一个基本原理，这其实也是人类认知过程中所存在的一种必然。即意义是通过对事实和现象作取舍整合及阐释后而显现出来的。对事实和现象作不同的取舍整合和阐释，即可产生不同的意义，进而在现实中具有不同的影响和功能，这是意识形态的宣传建构之所以可能的基础。梁启超和郭沫若等，正是以这样一种方式，来宣传建构“民族国家”和“历史唯物主义”的意识形态的。杜赞奇和周宁教授的研究，实质上是在阐释与接受的层面上，从“历史”^①和“历史剧”的角度，揭示了一种具体的意识形态的宣传建构方式。

然而应当注意的是，阐释是否就是“无边”的？是否就可以随心所欲地取舍整合事相，进而随意地或一厢情愿地朝着某种主观意图阐释？如果不是这样，那么，在事相的取舍整合及阐释上，人们会受到什么样的限制？反过来说，要让意义的阐释在接受上有效，意义和事相之间，应该是什么样的关系？阐释的方式，又要遵循什么样的途径？甚至为着意义的阐释在接受上的有效，阐释的方式，又会呈现出什么样的特征？

本文的研究，就是试图在前人研究的基础上，沿着这样的

^①这样的“历史”，其实并不是“历史存在”本身，而只是体现着人们对“历史存在”的理解和表述的观念性和文本性的“历史”。