

惠雁冰《“样板戏”研究》杂议

王彬彬



本文为教育部哲学社会科学重大课题攻关项目“中国当代文学批评史”(10JZD0010)阶段性成果

2010年底,我在课堂上讲“文革时期的文学”时,对“样板戏”做了一些基于常识的批判。课后,有同学手持惠雁冰的专著《“样板戏”研究》(中国社会科学出版社2010年版。以下引文凡出自该著者均只标注页码)来找我。惠著对“样板戏”热情称颂,评价与我迥然有异。这位同学想听听我对惠著的看法。

这本书的版式、装帧,我一见就喜欢。“样板戏”更是我感兴趣的话题。我答应这位同学读后再与她交流。几天后,托人从网上购得一册。书到手先随意翻阅,很快便翻到第15页,眼光在这样一段话上停住:

……如《红灯记》、《沙家浜》的原作是反映地下斗争的,改编后变成了武装斗争的主题。王彬彬分析说,“武装斗争是毛泽东的领导路线,地下斗争是刘少奇的工作路线。在文革期间的政治人物看来,毛泽东领导的武装路线无疑代表了历史叙事的最高原则”。并引用了一个原始资料加以佐证,说毛泽东在观看《芦荡火种》后力主从主题到剧名对原作加以修改。

在“王彬彬”的原话后面,惠雁冰做了这样的注释:“王彬彬:《‘革命样板戏’中的地下斗争与武装斗争》,见王彬彬《往事何堪哀》,长江文艺出版社2005年版。”引号内的话和注释,都让我莫名其妙。引号内的话,绝对不是我的表达方式。倒不仅仅因为那番话的文理不通,我也完全可能写出文理不通的话,而是因为那种遣词造句法,不符合我的行文习惯。再说,像“历史叙事”这样的时髦用语,我是向来不敢用的。2005年12月,我的确在长江文艺出版社出版过一本名为《往事何堪哀》的小书。但我并没有写过一篇题为《“革命样板戏”中的地下斗争与武装斗争》的文章。我写过一篇题为《“主席?哪个主席?”》的文章,借用的是江青在“文革”期间的一句诘问,谈论的也的确是“样板戏”的话题,收入《往事何堪哀》,是书中的第一篇。当然,这篇文章有一个副标题“‘革命样板戏’中的‘地下工作’与‘武装斗争’”。这个副标题,与惠著注释中安在我名下的文章标题,虽然很接近,但还是有所不同的。当然,我也可能记忆有误。于是我找出《往

事何堪哀》,将《“主席?哪个主席?”——“革命样板戏”中的“地下工作”与“武装斗争”》读了两遍,确实没有找到惠著安在我名下的那番“分析”。这是怎么回事呢?

我猜测,惠著注释中安在我名下的文章标题,来自网络。网络转载文章时,常常更换他人的标题,或将原文的副标题作为标题。当然,惠著安在我名下的文章标题,与我原文的副标题,也还是有差异的。这种错讹,是网络所为还是惠雁冰“笔误”,我无意追究。倒是那番安在我名下的“分析”来自何处,让我颇费思量。思量过后,我断定,这番安在我名下的“分析”,是惠雁冰为了论述的方便而编造的。做出这种判断的最有力的证据,是这番以我的名义出现的话,十分符合他的行文风格。

我还断定,惠雁冰根本没有见过《往事何堪哀》这本小书。他只是在网上浏览了那篇文章、略知大意后,便伪造了文章中的一番“分析”,作为自己论述的例证。这种做学问的方式,与抄袭相比虽然是一种“反向运动”,但同样生猛得让我目瞪口呆。惠著不厚,我用两个晚上和一个白天,读完了全书。书中还引用了许多其他人的话。我有理由怀疑这些引文的真实性,我还有理由产生别的怀疑。不过,没有确证的事姑且不说。这里只说说已经确证的几点看法:

其一,这本书存在严重的语文问题。文理不通的话太多,不知所云的话也太多。“样板戏”对于我,不能说是陌生的。但坦率地说,我读这本书,要不断停下来捉摸、猜测作者的意思。

其二,这本书有着太多的常识错误。这种常识错误分为两个方面。一是与“样板戏”没有直接关系的知识性错误。在叙述、论说历史和时代背景时,常识性错误颇多。二是与“样板戏”直接有关的知识性错误,甚至剧情方面的张冠李戴也不鲜见。

其三,不规范的表述太多,多得很不像一本学术著作。

其四,书中的观点要么陈旧得令人惊异,要么离奇得令人费解。所谓陈旧,是指常常认同“文革”期间“两报一刊”对“样板戏”的评价,甚至多次以江青、初澜、丁学雷的文章为立论的依据。所谓离奇,是指有些观点极其牵强附会,以致我对作者何以产生如此想法百思不解。

一、语文问题

我觉得,一个从事写作的人,无论从事的是何种形式的写作,都应该终身具有一种语文意识,应该不懈地追求把话写得文理通顺,把意思表达得明白准确。语文意识的缺乏,是今日学术界非常严重的问题。今天的学术论文,今天的学术专著,文理不通、不知所云的现象,是非常普遍的。许多教授,许多博导,其著述,在语文上始终是不及格的。造成这种现象的原因,我认为有两种。一种是我们这些做学问的人,语文水平的确不过关,虽然主观上也想把话写通写顺,但往往还是不通不顺。另一种原因,则是为了显得有学问而故作高深,结果便是病句连篇、诘屈聱牙。后一种情形,性质当然更为恶劣。在不少人看来,如果平易晓畅,那就不配称作“学术语言”,那就说明作者没有学问、不懂理论。在这种念头的支配下,每当写作,他们必定端起架子、皱起眉头,叠床架屋地使用着自己也未必明白的概念,堆垛死尸地使用着自己也似懂非懂的术语。总之是,尽自己的最大力量,把话写得不通、不顺、不好懂甚至根本无法懂。

虽然文理不通、不知所云的现象很普遍,但在颇有权威性的出版社出版的学术著作中,语文问题严重到惠雁冰《“样板戏”研究》这种程度的,还是不多见。下面聊举几例。

例一:

……这些成果的出现……在政治的层面上言说了传统戏曲在现代化历程中所必然

要承载的时代性重负,以及这种重负本身对于戏曲新变的力量性推动。在传统戏曲的层面上则体现了传统戏曲的新生来自于一种依凭关系制导下的政治性亏欠,以及这种亏欠背后所芜杂着的戏曲自身求生的全力响应。(第34页)

对这番话细致分析很费事,只简略地做些质疑。“力量性推动”是什么意思?既有“力量性推动”,也就应有“非力量性推动”。“非力量性推动”又是一种怎样的“推动”?“依凭关系”、“政治性亏欠”,分别指什么?“依凭关系制导下的政治性亏欠”,是一种怎样的“亏欠”?“芜杂着……响应”,又做何解?

例二:

以传统戏曲的现代化实验作为新文化建设的缺口,自始至终蕴蓄着无产阶级政党对于文化领导权的高度重视与精心设计,也含带着以工农兵为基础的社会阶级结构对本应守持的文化性质、文化适应范围包括最终图式的迫切追求与深入探索,更体现出一个以负载新中国人民的福祉为已任的 leadership 在开启一种崭新的现代化路向时极为可贵的文化自觉、文化前瞻,以及所果敢担负的文化整体翻新时的历史性重压。(第43页)

所谓“缺口”,指物体上的欠缺部分,指物体上本应有、本来有而因某种原因“缺”掉了的空间。“以传统戏曲的现代化实验作为新文化建设的缺口”,这让人如何理解?至于后面的那一个长句,因为不通之处相互纠结,分析起来颇烦难。这真像面对一团乱麻,要理清真难。我也只能大概地理一理。“社会阶级结构”如何“守持”“文化适应范围”?“迫切追求”的对象,一定是已很明确的东西。“深入探索”的对象,一定是还未明确的东西。“文化性质、文化适应范围包括最终图式”如果是“社会阶级结构”所“迫切追求”的对象,那它们就是已经很明确的。如果是“社会阶级结构”所“深入探索”的对象,那它们应是如何就还是未知的。现在把“迫切追求”和“深入探索”连用,它们到底是明确的还是未知的,让人无从知晓。至于说领导者“负载”着人民的“福祉”,也是不通之语。人民的“福祉”,体现在生老病死中,体现在吃喝拉撒中,体现在日常生活的点点滴滴上,领导者如何把它们都背在身上?

例三:

直到今天,我们依然很难相信在半个世纪前的现代社会初期,“样板戏”以极为自足化的形式成功导引了一场意识形态的革命,并以现代性的传播策略全面阐释了媒体文化的政治功能。(第175页)

把“样板戏”出现的20世纪60年代中期称为“现代社会初期”,是想表达怎样的独特见解?说它“导引了一场意识形态的革命”,又想说明什么?莫非作者认为,是“样板戏”引发了“文革”?

以上几例,是刻意把话说得弯弯绕绕、层层叠叠而导致文理不通和不知所云。这种情形,在惠著中,是一种“常态”。可以说,要在这本书中找出几句很清通的话,是并不容易的。整本书,就像无数小团乱麻堆砌成的一大堆乱麻。也不只是那种很复杂的句子会出现文理不通。很常用的词,惠著也常常用错。也举几例。

例一:

从1957年田汉上书对戏改中存在的问题和消极影响进行批评之后,戏改势头暂时减弱。(第40页)

在“上书”后面,作者这样做了注释:“指田汉1957年《戏剧报》第11期上发表的《必须切实关心并改善艺人的生活》及《为演员的青春请命》两文,同期中吴祖光《谈戏剧工作的领导问题》对文艺体制的抨击尤为激烈。”“上书”可谓一个十分普通的词了。以书面的形式向君主陈述意见,是“上书”本来的意思。现在,以书面的形式向上级领导、政治高层反映问题,也可称为“上书”。把在报刊上发表文章称为“上书”,是不懂这个词的意思了。

例二:

重新组建“样板戏”剧组,分别命名为“样板团”在全国巡演,传达戏曲改革精神,奠定模本意识。(第51页)

总要有两个以上的事物在某种方面不同,才能用“分别”。所有的剧组都被命名为“样板团”,它们在名称上就没有“分别”。这说明作者其实不懂“分别”这个词的意思。

例三:

沙奶奶娓娓传情又含着双亲般的嗔怨。一段……真情告白,可谓写尽阶级之间的鱼水之欢。(第92页)

这一例,错得更离谱了。“鱼水之欢”作为一个成语,特指男女之间的情爱。把《沙家浜》中郭建光等新四军伤病员与沙奶奶的关系,说成“鱼水之欢”,在“文革”期间,算是“恶攻罪”,是要大祸临头的。从上下文看,这不是笔误。大概作者认为,既然这种情况下,“鱼水之情”可以用,“鱼水之欢”就也可以用。殊不知,一字之差,会差之千里的。

二、历史和时代背景方面的常识错误

惠著在叙述“样板戏”产生的历史和时代背景时,常识性错误是随处可见的。聊举数例。

例一:

历史的契机就在时代的夹缝中姗姗而来,30年代国难的临近使阶级意识的萌发、阶级阵营的兴起,包括区域政治体制的形成成为可能……(第29页)

惠雁冰对中国现代历史十分陌生,对“阶级”、“民族”这些概念的差别也不甚了然。从1927年开始,国共之间有了长达十年的内战。按“正规”的说法,这是阶级矛盾极其尖锐、阶级斗争极其激烈的十年。而30年代国难“临近”后,国共有了第二次“合作”。抗日民族统一战线形成,表明“阶级意识”、“阶级阵营”已在理论上、形式上消融于“民族意识”、“民族阵营”。至于所谓“区域政治体制”,在十年内战期间,就从可能变成了现实。中共在瑞金连“国家”都建立了。而后的延安,至少在表面上是服从国民政府统治的。惠著中的这几句话,把历史事实完全说反了。

例二：

事实上,在50年代的历史风云中,艰难中前行的中国不但正在实践着人类从未有过的社会主义事业,同样也正在熔铸着人类从未有过的为亿万民众制造精神图景的文化峰顶。(第32页)

在50年代,苏联是中国的老大哥。中国是死心塌地地以苏联为榜样“实践”自己的“社会主义事业”和“制造精神图景”。“从未有过”一说,说明作者可能从不知道曾有一个叫做“苏联”的社会主义国家。至于后面那句话的文理不通,就不说了。

例三：

60年代初期,鉴于国际形势的严峻,毛泽东向全党提出“千万不要忘记阶级斗争”的政治警示,并从1963年到1964年对戏曲界、文化部、作协等单位团体连下四次批示,表达了对戏曲改革不力、举止偏向的强烈愤激。(第33页)

这几句话,几乎一句一错,兼有文理不通。“阶级斗争”主要是国内的事。毛泽东发出“千万不要忘记阶级斗争”的“警示”,是“鉴于国际形势的严重”吗?毛泽东于1963年12月12日,在中宣部的一份汇报上,以给彭真、刘仁写信的方式,对文学艺术问题做了第一个批示。1964年6月27日,又在中宣部的一份报告上对文学艺术问题做了第二个批示。这就是“文革”前夕毛泽东对文学艺术问题所做的著名的“两个批示”。“连下四次批示”,何所据而云然?毛泽东的“两个批示”,针对的是整个文学艺术界,并不独对“戏曲改革”。至于“强烈愤激”,则是文理不通。

例四：

“左翼文学”是无产阶级革命文学的源头……(第61页)

“左翼”文学是中国无产阶级革命文学的滥觞……(第63页)

这同第一例一样,把事情说反了。1926年郭沫若发表《革命与文学》,标志着“中国无产阶级革命文学”的兴起。这“革命文学”后来演变为“左翼文学”。所以,“革命文学”是“左翼文学”的“源头”和“滥觞”,而不是相反。这样的常识性错误,说明作者对中国现代文学史十分陌生。

例五：

马克思主义唯物史观的四要素是“阶级斗争”、“党的领导”、“历史合力”以及在必然过程中出现、以偶然性外貌呈现出来的“英雄个体”。(第79页)

按“正统”解释,马克思主义唯物史观,是关于人类社会发展普遍规律的科学。其内核是社会存在决定社会意识,生产力决定生产关系,经济基础决定上层建筑,社会内部的矛盾运动推动社会发展进步。人类社会就是这样从原始社会进步到资本主义社会和社会主义社会的,将来还要遵循这一普遍规律进步到共产主义。惠雁冰对“四要素”的归纳,按“文革”时期的说法,是典型的“修正主义”,是赤裸裸的“反马克思主义”。尤其“党的领导”这一要素,让人忍俊不禁。

三、关于“样板戏”本身的常识性错误

惠雁冰的《“样板戏”研究》是专门研究“样板戏”的著作。然而,介绍、说明“样板戏”时,也常有常识性错误。

例一:

截至目前,涉及“样板戏”研究的论文论著一共才340多篇(部),其中回忆录、史料整理及戏曲学、音乐学方面的研究占了大半,学术论文只有214篇(其中还包括“文化大革命”期间的主流批评与各地样板团的经验汇编),而且多是个案文本研究与观点争鸣性文章,学术视野并不开阔,价值认定也芜杂不清。(第3页)

这是对已有的“样板戏”研究成果的介绍,但没有做任何注释以说明资料来源。《红灯记》在“样板戏”中是“先声夺人”之作,1965年就大红大紫,各种评论、研究《红灯记》的文章铺天盖地。1965年6月,中国戏剧出版社出版了由中国戏剧家协会选编的《京剧〈红灯记〉评论集》,“编辑说明”中有这样的话:“《红灯记》的演出受到了观众和戏剧界的普遍重视,各地报刊发表了许多评论《红灯记》的文章,从各方面对它进行了研究、分析……为了便于大家研究参考,我们从报刊上发表的二百多篇关于《红灯记》的评论文章中,选辑了四十一篇,编成了这个集子。”^①也就是说,“截至”1965年6月,仅仅关于《红灯记》的文章,就有“二百多篇”。“文革”结束后的文章姑且不论。仅从1965年到1976年这十一年间,关于“样板戏”的文章应该成千上万。惠著说从1965年到“目前”,四十多年来,关于“样板戏”的文章只有214篇,这当然说不过去。当然,这也说明作者对“文革”期间的政治状况和文化状况,连基本的感觉也没有。让我惊讶的,是作者的荒谬,更让我惊讶的,是竟然荒谬得如此“精确”,“精确”到个位数。

例二:

1964年6月7日,文化部举行的现代京剧会演便是戏曲改革在形势急变之后的直接回声,涌现出《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》等新创的优秀剧目。同年7月,江青在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上发表《谈京剧革命》的讲话……(第33页)

这番叙述,表明作者对“样板戏”产生的过程,缺乏起码的了解,看了一些资料,并未真正弄明白是怎么回事,就来对“样板戏”进行高屋建瓴的“研究”。仅看惠著的叙述,会以为“现代京剧会演”与“京剧现代戏观摩演出”是两件事,而江青发表讲话的场合,也与“现代京剧会演”无直接关系。其实,事情是这样的:1964年6月5日(不是7日)至7月31日,在北京有一次声势浩大的“全国京剧现代戏观摩演出大会”。演出大会举行期间的6月23日,周恩来召集演出人员开了一次座谈会。会上,江青也发表了讲话。会后,江青将自己的讲话记录送毛泽东审阅,毛泽东批示“讲得好”。不过,这被钦定为“讲得好”的讲话,当时并未能立即见报。直到三年后的1967年,才被隆重推出。1967年5月10日,该讲话以《谈京剧革命》为题,同时在《人民日报》和《解放军报》刊出,这年的第6期《红旗》杂志也发表了这篇文章。

例三:

中央军委也要将北京市京剧一团、中国京剧院、中央乐团、中央芭蕾舞剧团及其乐队,划归中国人民解放军建制,列入部队序列,以此来强化传统戏曲现代化最终成果的权威性。(第47页)

这一番话,颇有微妙之处。而最微妙的,是“中央军委”后面的“也要将”三字。惠雁冰告诉我们,中央军委主动提出了将这些剧团划归军队建制、列入部队序列的要求。最终是否付诸实施,惠雁冰没有说,给读者留下一个悬念。这当然是子虚乌有。在这样的场合,用“常识性错误”来定性,其实并不妥。因为这不是因无知而犯错。我敢断定,这又是惠雁冰在有意识地编造材料。要说这样的编造毫无根据,也不妥。如果毫无凭借,惠雁冰胆子再大,大概也编不出这样的“事实”来。戴嘉枋在《样板戏的风风雨雨》中,说过这样的事:“江青始终牢牢地将几个‘样板团’攥在自己手里……1967年‘样板戏’会演期间,以《智取威虎山》剧组为首的几个‘样板团’,纷纷要求加入部队编制,直属‘林副统帅’的领导,并正式向中央递送了书面申请。江青闻讯后急忙赶去婉言劝阻:‘别参加军委了吧!否则,我就管不着你们了。……我们共事这些日子来,我对大家是有感情的嘛!’之后又杀气腾腾地说:‘样板团谁也不许插手!谁插手,老娘要骂的!’”^②戴嘉枋的这本书,惠著中明确引用过,也是所列参考书之一。可以肯定地说,所谓中央军委“也要将”那些剧团收编一事,就是惠雁冰根据戴著中的这番话编造的。明明是剧团要求参军,却改成军委主动收编剧团。这样做,无非是要给“样板戏”贴金——惠雁冰认为这是在贴金。

例四:

……方海珍与江水英,往往在外出开会之际,副手估错形势,斗争遭逢困境。正当阴云密布、群情沮丧之时,早在殷切盼望的小同志一声疾呼“党代表来了”,于是晚霞落照,瑰丽千里。(第95页)

方海珍是《海港》中的装卸队党支部书记,“估错形势”的是装卸队长赵震山。江水英是《龙江颂》中的大队党支部书记,“估错形势”的是大队队长李志田。《海港》和《龙江颂》的故事,都发生在60年代,是所谓“现实题材”。惠雁冰显然把方海珍、江水英、柯湘这几个人物和《海港》、《龙江颂》、《杜鹃山》这几部戏,都弄混淆了,才让《海港》和《龙江颂》中的“小同志”也喊起“党代表”来。把作为“队长”的赵震山和李志田,说成是“副手”,至少在理论上也是错误的。

例五:

无论是吴清华从个人复仇到寻求阶级解放的“冲出虎口”,还是喜儿饱尝家人惨死、白头度日的“走出山洞”,都是在20世纪20年代沉重历史屈辱的重压下一个民族崛起的隐喻。(第117页)

吴清华是《红色娘子军》中的人物,故事发生时代是十年内战时期,凭什么就一定是“20年代”?喜儿是《白毛女》中的人物,故事延续到抗战时间,说成是“20年代”更没有道理。这两部戏,写的都是“阶级压迫”和“阶级斗争”,与“民族”的崛起有何关系?前面说过,惠雁冰弄不清楚“阶级”与“民族”的差别,这又是一个例证。至于“隐喻”这一概念,能这样用吗?

例六:

1967年5月22日,以《沙家浜》、《红色娘子军》、《奇袭白虎团》、《红灯记》为代表的革命现代京剧,在纪念“讲话”发表22周年之际,在被《人民日报》等主流媒体正式册封为“样板戏”之后,系列化的演出便一刻也没有停止,几乎伴随了“文化大革命”的全程,直至1977年5月28日。(第169—170页)

这一番话,也几乎是一句一错。毛泽东发表《在延安文艺座谈会上的讲话》是5月23日,不是“22日”;发表于1942年,到1967年是25周年,不是“22周年”。也不能说《沙家浜》、《红色娘子军》等戏剧是在1967年纪念毛泽东的这个“讲话”发表的日子,被正式册封为“样板戏”。“样板”一语此前几年即已出现。1967年第6期的《红旗》杂志,在刊登江青《谈京剧革命》的同时,配发了《欢呼京剧革命的伟大胜利》的社论,其中称《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等八个戏为“优秀样板”。这差不多就是“样板戏”这一命名的正式出现。上面所引惠著的那番话,说“文革”期间的“样板戏”系列化演出“直至1977年5月28日”,并且做了这样的注释:“在首都隆重纪念‘讲话’发表35周年的文艺演出单中,依然有北京京剧团编演的《沙家浜》选段,见《人民日报》1977年5月28日第5版。”因为《人民日报》5月28日报道了《沙家浜》演出一事,所以“系列化演出”的终止时间就是5月28日。按照这个逻辑,报纸哪天报道了地震,地震就“震”到哪天,报纸哪天报道了火灾,大火就烧到哪天,报纸哪天报道了海啸,海啸就“啸”到哪天。再说,如此一种持续十年的全国性“样板戏”演出,把它的终止时间精确到“日”,不能不说又是一次精确的荒谬。

四、其他问题

在本文开头,我说过要谈谈惠著表述不规范的问题,写到这里,我觉得再举若干例子,说明惠著表述上的不规范,实属多余。这本《“样板戏”研究》,即便在很宽泛的意义上,也不能说是一种学术著作。表述的不规范是整体性的。要找出几句表述很规范的句子,比找不规范的句子更困难。多举例虽不必要,但还是聊举一例。

惠著中多次出现“《二月纪要》”这样的说法。第一次出现是在第45页:“而1966年《二月纪要》中对1964年全国京剧会演之后所涌现出来的现代革命京剧予以高度评价。”此后,“《二月纪要》”这一用语,在行文中出现多次。例如第50页、第68页、第69页、第88页,都有“《二月纪要》”出现。一开始我还以为这是指彭真1966年2月主持起草的《关于当前学术讨论的汇报提纲》,但很快发现我弄错了。原来惠著中的“《二月纪要》”,是指《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。彭真主持起草的那个“提纲”,后来被习惯性地称为《二月提纲》,这已经成了一种约定俗成的称号。至于江青主持炮制的那份东西,后来也被习惯性的简称为《纪要》。这一类的名称,在学术著作中出现时,第一次必须用全称,以后则不妨用已被普遍认可的简称。如果要擅自简化,在第一次这样做时,一定要做出说明。像惠著这样做,实在是太不讲规矩。

表述不规范,只举这一例。要认真细致地讨论惠著的“学术观点”,也是让人为难的事。惠雁冰在赞美“样板戏”时,在为“样板戏”辩护时,甚至援引江青主持炮制的那份《纪要》做论据。谢冕等人曾批判“样板戏”不讲人性人情,那些女主角都是没有丈夫的“独身女”。针对这种观点,惠雁冰写道:“就此问题也应理性对待。首先,‘样板戏’是政治激进时期的文学产物,《二月提纲》明确规定了无产阶级艺术范型不能像资产阶级、修正主义的东西一样,‘专搞谈情说爱,低级趣味’。”(第88页)话说得很明白,因为江青主持炮制的《纪要》明确规定了“无产阶级艺

术”不能讲人性人情,所以“样板戏”里没有人性人情就是合理的、正常的。惠著把话说到这个份儿上,让我真不知说什么才好。此外,初澜、丁学雷等“文革”期间著名写作班子的文章,也被惠雁冰作为立论依据。我觉得,我如果与惠雁冰争论,就等于与江青、初澜、丁学雷争论。我还真没有做好这样的心理准备。

对“样板戏”,惠著虽也在一些枝节问题上有几句轻描淡写的非议,但总体上是热情歌颂的,而且是在与江青、初澜、丁学雷同样意义上的热情称颂。可以说,这本著作,很大程度上是对“文革”时期歌颂“样板戏”文章的鹦鹉学舌。连“样板戏”无一例外表现出的“个人崇拜”,连“样板戏”中典型体现出的现代造神运动,在惠著中也具有了合理性。为了证明“领袖崇拜”的合理性、必要性,竟然拉来马克思的历史唯物主义做论据,硬要说在马克思的历史观中,包含着肯定“英雄崇拜”的因素^③。这就比江青、初澜、丁学雷更有理论魄力了。把“个人崇拜”、造神运动在理论上与马克思主义挂上钩,似乎可算惠雁冰的一种创见。

“样板戏”仍然有极大的生命力,仍然广受包括“70后”、“80后”在内的受众的欢迎,这是惠著反复强调的,也是它展开对“样板戏”层层歌颂的前提。但在我看来,这个前提是大有问题的。“文革”十年,“样板戏”以国家权力为后盾,渗透进普通民众日常生活的方方面面。整整十年,人们与“样板戏”朝夕相处。睁开眼睛,看见的是“样板戏”;闭上眼睛,听见的是“样板戏”;端起杯子,杯子上是“样板戏”;拿起草帽,草帽上是“样板戏”;走上大街,大街上是“样板戏”;钻进小巷,小巷里是“样板戏”……那年代走过来的人,对“样板戏”的感情或许有所不同,但没有任何人能够说与“样板戏”没有丝毫关系。当“样板戏”的旋律沉寂若干年后再次响起,没有人会无动于衷。但不能把这种对“样板戏”的“兴趣”简单地视作对“样板戏”的留恋和肯定。实际上,这种“兴趣”也不会是长久的和无限的。并没有任何力量禁播、禁演“样板戏”。如果电视台成天播放“样板戏”,会有很高的收视率吗?如果有,这样的无本生意,电视台何乐而不为?

在不容置疑地强调“样板戏”永恒的魅力后,惠著便为其魅力的产生寻找原因。所谓“原型理论”,也被用来说明其魅力之源。例如惠著认为,“难题求婚”这种“世界性的文化母题”,在“样板戏”中也有表现:“‘样板戏’叙事中也有‘难题求婚’的表现形式,不过是对原故事模式进行了一定程度的置换,如把原来的‘求婚’主题变为革命者的‘考验’主题,把‘老岳父’换作凶险的阶级敌人,把‘女儿’换作崇高的革命理想,把‘神灵’换作同道的更为成熟的革命志士,把历经艰险的‘任务’换作正义的革命事业而已。”(第156页)这真是“乱点鸳鸯”。如果可以这般自由地“换”,那世界上没有任何一部小说、任何一部戏剧,不能用这种“文化母题”来解释。

① 见《京剧〈红灯记〉评论集》,中国戏剧出版社1965年版,第2页。

② 戴嘉枋《样板戏的风风雨雨》,知识出版社1995年版,第121—122页。

③ 关于“英雄崇拜”的观点,见惠雁冰《“样板戏”研究》第二章。

(作者单位 南京大学中国新文学研究中心)

责任编辑 张颖