

“样板戏”能代表“公序良俗”和“民族精神”吗

——与郝铁川先生商榷

董健 丁帆 王彬彬

(南京大学中文系, 江苏 南京 210093)

摘要: 本文是针对4月25日的《文汇报》发表的郝铁川的《小说〈沙家浜〉不合理不合法》一文所作的商榷。站在文学的立场上, 作者对小说《沙家浜》的合法性进行了肯定, 并从样板戏的产生、兴盛和它在“文革”中所起的精神作用, 结合“样板戏”《沙家浜》的创作改编过程, 对郝铁川提出“样板戏”的“公序良俗”和“民族精神”两大功能作出了反驳和批正。

关键词: 样板戏; 《沙家浜》

中国分类号: I206 **文献标识码:** A

浙江文学刊物《江南》发表了一篇小说《沙家浜》, 对当年的“革命样板戏”《沙家浜》进行了全面“消解”。一些人对此十分恼火, 以为“是可忍, 孰不可忍”。坦率地说, 我们憎恶“文革”封建专制文化语境中产生的“样板戏”《沙家浜》, 但也并不欣赏具有“后现代”商业文化色彩的小说《沙家浜》。然而我们同时认为, 小说《沙家浜》即便再拙劣, 也不过是一个文学问题, 对它的再严厉的批评也只能是一种“文学批评”, 任何在政治上和法律上“上纲上线”的做法, 都是荒谬的。因此, 当我们在4月25日的《文汇报》上读到以醒目位置发表的《小说〈沙家浜〉不合理不合法》一文时, 颇有些惊诧。而文末注明作者郝铁川“为中国比较法学会副会长、博士生导师”, 就更令我们觉得有著文商榷之必要。

先看郝先生所谓的“不合理”一面。他说:“说其不合理, 是因为小说作者既要搬用名著标题, 又要诋毁名著内容。小说的题目并非作者独创, 而是搬用原戏剧《沙家浜》的名称……这种解构名著行为的自身是缺乏创造力的招供, 利用名著并以名著掩盖自己的弱智和无能, 更是文明堕落的表现。”对“解构”或“改编”“名著”的行为, 我们也时常并不以为然。然而, “桀虽不善, 不如是之甚也。”这类“解构”或“改编”即便再不好, 也不至于施以这样的骂语, 甚至还要绳之以法。郝铁川先生也许不知道, 包括《沙家浜》在内的“八个样板戏”, 个个都是对原作(包括电影、小说、戏剧)的“解构”或“改编”。“样板戏”《红灯记》的前身是1962年长春电影制片厂摄制的故事片《自有后来人》; 1963年上海爱华沪剧团将该电影改编成沪剧《红灯记》公演, 江青看了后“建议”将其改编成“现代京剧”, 于是才有了后来的“样板戏”《红灯记》。《智取威虎山》的前身是小说《林海雪原》中的部分故事情节; 1958年, 话剧《林海雪原》在上海公演, 上海京剧院受到启发, 遂将其改编成京剧, 并取名《智取威虎山》; 在“呕心沥血”的“关怀”与“指导”下, 经过反复修改, 《智取威虎山》才成为“样板戏”的。《海港》的前身是淮剧《海港的早晨》; 江青在上海看了这出戏后, 指示将其改编成京剧, 这才有了后来的“样板戏”《海港》。此外, 《奇袭白虎团》的前身是“活报京剧”《奇袭白虎团》; 《红色娘子军》的前身是电影《红色娘子军》; 《白毛女》, 这大家都知道, 其前身是延安时期的新秧歌剧《白毛女》。至于“样板戏”《沙家浜》, 改编过程则更复杂。其前身是“革命回忆录”《血染着的姓名——三十六个伤病员的斗争纪实》; 上海沪剧团将其改编成沪剧《碧水红旗》, 1960年正式公演时, 又改名为《芦荡火种》; 也由江青“推荐”给北京京剧团, “建议”将其改编为“现代京剧”; 京剧剧本先叫《地下联络员》, 后又恢复原名《芦荡火种》, 最终定名为《沙家浜》。第一批“八个样板戏”全是改编的产物, 后来的第二拨“样板戏”如《龙江颂》、《杜鹃山》、《平原作战》等等, 也无一例外

地是对原有作品的改编。所以，所谓“样板戏”压根儿就是一种解构原作的“改编戏”。迎合“文革”的政治需要、为实现“无产阶级专政下的继续革命”的政治目的服务，当然是这种改编所必须绝对遵循的原则。依据这种原则，原著也就往往被改编得面目全非。例如，沪剧《芦荡火种》本是正面表现“地下斗争”的，阿庆嫂是主角，郭建光则是戏份不多的配角。为了突出“武装斗争”，到了“样板戏”《沙家浜》里，郭、阿的位置来了个大颠倒：郭建光成了绝对占主导地位的“主角”，时时占据舞台中心，处处压过阿庆嫂一头；作为“地下交通员”的阿庆嫂则成了处于从属地位的配角，其作用就是“陪衬”出郭建光的“高大全”。这种“突出”与“陪衬”的关系，在“样板戏”中是不能有丝毫含糊的，因为这直接与江青们的政治野心相关，所以，也就成了其时最“严肃”、最重大也最险恶的政治问题，稍有差池，就可能大祸临头。不仅在改编过程中根据江青们的政治需要对原著大加蹂躏，而且“样板戏”的改编者和吹捧者们还总是要对原著尽可能地加以贬损、批判，以显出改编的必要、进步和高明。这也正是如郝铁川先生所说的，既要利用原著，又要“诋毁”原著；既要“在别人的树荫下乘凉”，又“不爱护别人的树木”。《沙家浜》等“样板戏”的改编问题，还有深究之必要。不过，在这里，我们先想强调：既然《沙家浜》等“样板戏”可以根据江青们的政治需要而对原有作品大加改写，那今天的小说《沙家浜》对“样板戏”《沙家浜》加以改写就没有什么特别不可以；如果说小说《沙家浜》的趣味低下，那么，体现了江青们政治需要的“样板戏”，其趣味恐怕也不能说很高。而要说明小说《沙家浜》对“样板戏”《沙家浜》的改写特别大逆不道，就先要证明作为“样板戏”的《沙家浜》至今还是受国家法律保护 and 神圣不可侵犯的特殊作品。

而郝铁川先生正是这样做的。在说明了小说《沙家浜》“不合理”之后，郝先生强调了它的“不合法”：“说其不合法，是因小说《沙家浜》已违反了我国现行民法，以及现代多数国家民法所规定的‘公序良俗’原则。”而“什么是‘公序良俗’？公序，指公共秩序，是国家、社会生存、发展所必要的一般秩序；良俗，是指善良风俗，是国家、社会生存、发展所必要的一般道德，或曰某一特定社会所应尊重的基本伦理要求。”为什么说小说《沙家浜》违反了“公序良俗”呢？因为“‘阿庆嫂’、‘郭建光’这两个人物，在人们心目中，已成了勇敢和正义的化身，从某种意义上甚至可以说，他们已经成了我们民族精神的象征。”也就是说，“阿庆嫂”、“郭建光”这两个人物已成了中国民族精神的体现，是“公序良俗”的一部分，已然如神如圣；对他们的改写、消解，就意味着“犯法”。

郭建光、阿庆嫂这两个人物之所以被郝先生认定代表着中国的“公序良俗”和“民族精神”，首先因为他们在“文革”时期家喻户晓。同样家喻户晓也同样“光彩夺目”的还有李玉和、李铁梅、少剑波、杨子荣、柯湘、洪长青、方海珍等所有样板戏中的“主要正面人物”。如果郝先生赋予郭、阿二人的“公序良俗”和“民族精神”的意义能够成立，那看不出同样的意义为何不能也赋予李玉和、方海珍等其他“样板戏人物”。而这些人物之所以曾经如此有影响，却并不是因为“样板戏”本身的艺术魅力，而是因为当时只允许“十亿人民”看“八个戏”。那是一个没有理性没有民主没有法制的时代，借着蒙昧的政治狂热和政治强权，这些人物才能得以“家喻户晓”、“深入人心”。过来人本应对此记忆犹新，但许多人似乎淡忘了，而年轻的一代则更是茫然无知。鉴于此，我们想在这里借助一番上海两位文化老人巴金和王元化的回忆。巴金回忆道：“我还记得过去学习‘样板戏’的情景……我是把‘样板戏’当作正式的革命文件来学习的，而且不是我自己要学，是‘造反派’指定、安排我们学习的。在那些日子里全国各省市报刊都在同一天用整版整版的篇幅刊登‘样板戏’。他们这样全文发表一部‘样板戏’，我们就得至少学习一次。……‘样板戏’的权威就是这样建立起来的。在我的梦里那些‘三突出’的英雄常常带着狞笑用两只大手掐我的咽喉，我拼命挣扎，大声叫喊，有一次在干校我从床上滚下来撞伤额角，有一次在家中我挥手打碎了床前的小台灯，我经常给吓得在梦中惨叫，造反派说我‘心中有鬼’，这倒是真话。但是我不敢当面承认，鬼就是那些以杨子荣自命的造反英雄。”^[1]王元化则写道：“这八个样板戏就成为‘文化大革命’的十年浩劫中仅有的八出戏。十亿人在十年中只准看这八出戏，整整看了十年，还说什么百看不厌。而且是以革命名义，用强迫命令的办法，叫人去看、去听、去学着唱。看后还要汇报思想，学得不好就批斗。那时有个说书艺人不懂样板戏是钦定宝典，一字不可出入，

而糊里糊涂按照演唱的需要作了一些修改，结果被指为恶毒攻击无产阶级司令部拉去枪毙了。”^[2]“样板戏”就是以这种方式“深入人心”的。是江青们利用强权发起了“样板戏运动”；是江青们利用强权树立了“样板戏”的权威；是江青们利用强权让那些“样板戏人物”家喻户晓、妇孺皆知的。换句话说，郝铁川先生之所以在今天还能从郭、阿身上感受到“公序良俗”和“民族精神”，归根结底是江青们的政治强权使然；也可以说，郝铁川先生对“样板戏”的感受、认识，仍不知不觉地受着江青们左右、操纵。“文革”期间，“样板戏”是容不得半点非议的。任何一种对“样板戏”有意或无意的轻视、不敬，都是最严重的犯罪，为此而刑场丧命者也并非少数。王元化先生所说的那个说书艺人因为对“样板戏”的唱词作了一些修改而被枪毙，就在那个年代并非不可思议。然而，时至今日，竟还有法学家一类人物认为“样板戏”代表民族精神，是体现着“国家、社会生存、发展所必要”的“一般秩序”和“一般道德”，并主张对“解构”和“改编”“样板戏”者绳之以法，真让人有“今世何世”之感。恐怕稍有“人之常情和做人的良知底线”者都会对此感到十分可怕。令人警醒的是，如果在“后现代”文化语境中将阿庆嫂的丑化是商业化的“媚俗”，那么，作为“公序良俗”的“样板戏”“高大全”式的人物，已然成为我们民族的“集体无意识”和“集体记忆”流传下去，是国民性的“良俗”还是“恶俗”呢？！

也许有人会说，“文革”是“文革”，“样板戏”是“样板戏”，对“文革”的否定不应该包含对“样板戏”的拒绝。这种试图把“样板戏”从“文革”躯体上剥离开来的做法，是根本行不通的。“样板戏”不是“文革”躯体上的一件外在饰物，而是长在“文革”躯体内部的一个重要器官，甚至可以说是一种精神性、灵魂性的器官。对于包括《沙家浜》在内的“革命样板戏”与“文革”之间的关系，江青之流是这样解释的：“革命样板戏直接地为无产阶级文化大革命制造了革命舆论，成为巩固无产阶级专政，防止资本主义复辟的强大的思想武器。充分认识革命样板戏的意义和作用，是充分认识无产阶级文化大革命的伟大意义的一个重要方面。”^[3]这是江青、姚文元们在“文革”后期亲自缔造的“文艺评论”方面的写作班子初澜的一段话，可以视作江青之流关于“样板戏运动”的“夫子自道”。在“样板戏”与“文革”的关系上，江青之流这样看，而一些坚决拒绝“样板戏”的人也这样看。或者说，拒绝“样板戏”的人之所以拒绝“样板戏”，恰恰因为他们认识到了“样板戏”与“文革”之间的实质性联系。例如，王元化在《论样板戏》中就指出，“样板戏”在多个方面“蕴含着‘文化大革命’的精神实质”，表现之一，是江青的“三突出”理论在“样板戏”中的全面实现。王先生说：“样板戏是三突出理论的实践。……三突出是突出英雄人物，创造一个‘高大全’的形象。恐怕至今仍有人对这种‘高大全’的英雄形象神往。”郭建光、阿庆嫂之流，也正是按照“三突出”理论捏造的，而法学家郝铁川先生则是“至今”仍对这种“高大全”的英雄形象“神往”者之一。王元化又指出，除“三突出”等理论外，“样板戏还在其他方面蕴含着‘文化大革命’的精神实质。那就是贯串在样板戏中的斗争哲学。‘文化大革命’整整斗了十年。在这十年浩劫中，‘千万不要忘记阶级斗争’以及‘阶级斗争年年讲、月月讲、天天讲’之类，口号震天，标语遍地。处于随时随地需要煽起斗争的生活环境，在意识形态方面，自然只容许为斗争加油，而不准将斗争冲淡。样板戏是应时应运而生的产物，它在大字报、批斗游街、文攻武卫、夺权与反夺权所演奏的斗争交响曲中成了一个与之相应的音符。”其实这也就是初澜文章中所说的，“样板戏”为“文革”制造了舆论，认识“样板戏”的实质是认识“文革”实质的重要方面。《沙家浜》作为曾经最走红最有影响的“样板戏”之一，在剧情编造和人物塑造上，都是非常典型地体现了江青们的“斗争哲学”的“文革精神”的。这样的一种东西，居然至今还被法学家这样的人认为代表着中国的“公序良俗”、象征着“我们民族精神”，我们不禁想问一声：“文化大革命”在你那里到底结束了没有？！

王元化在《论样板戏》中还说：“只要还留有那段噩梦般生活记忆的人，都很清楚，样板戏正如评法批儒、唱语录歌、跳忠字舞、早请示晚汇报一样，都是‘文化大革命’‘大破’之后所‘大立’的文化样板。它们作为文化统治的构成部分和成为我们整个民族灾难的‘文化大革命’紧紧联在一起。因此，有的同志对样板戏产生了应有的义愤，这是可以理解的。相反，如果经历了那场浩劫而对样板戏竟引不起一点感情上的波澜，那才是怪事。”被王元化认为是“文革”时期“文化统治的构成部分”的“样板戏”，却被郝铁川先生认为是今日

中国“公序良俗”的构成部分；被王元化认为与“成为我们整个民族灾难的‘文化大革命’紧紧联在一起”的“样板戏”，却被郝铁川先生认为“已经成了我们民族精神的象征”——孰是孰非，总也还有辩论的必要吧？虽然是法学家，也毕竟不能口含天宪吧？

“样板戏”所据以改编的原著，有时还多少有些生活气息，还有几分历史和现实的真实性。而服从江青们的政治需要和依据“三突出”原则对它们进行改编的过程，也就是抽空它们的生活气息以及历史和现实的真实性，将“文革精神”灌注其中的过程。值得指出的是，这种改编通常都不是一次性完成的。一种“改编本”演出后仍然改了又改，是“样板戏运动”中常见的现象。而每改一次，“文革精神”就被强化一次。“以阶级斗争为纲”，把原来的“人民内部矛盾”最终处理成尖锐的“敌我矛盾”，把原来虽有些“思想认识问题”但仍然是“革命同志”的人物最终写成凶残歹毒的“阶级敌人”，就是“样板戏运动”中一条具体的“改编原则”。例如，“样板戏”《海港》的前身是淮剧《海港的早晨》，其中的高中毕业生余宝昌充其量是一开始有点“腐朽的资产阶级思想”，看不起装卸搬运的码头工作，酿成了质量事故。后经组织和亲人的多方“教育”，余宝昌还终于幡然悔悟，决心在平凡的岗位上做出不平凡贡献。而当淮剧《海港的早晨》被改编成京剧并成为“样板戏”后，原来的“人民内部矛盾”便成为尖锐的“阶级斗争”，剧中也有了钱守维这个时刻想要“搞破坏”的暗藏的“阶级敌人”。再例如，“样板戏”《龙江颂》的原初作品是福建省话剧团演出的话剧《龙江颂》，里面的“矛盾”和“斗争”都不具有“敌对”的性质，与大队党支部书记郑强这个“正面人物”相对照的，也不过是本着“本位主义”和“小集体观念”的大队长林立本和热衷于个人致富的“富裕中农”钱常富。在改编为“京剧”的过程中，张春桥一再批示，“要突出阶级斗争”，于是，剧中的烧窑师傅黄国忠最终被改成了暗藏在龙江大队的“阶级敌人”。对这种“以阶级斗争为纲”的改编方式，当时的改编者们至少在公开发表的文章里总是很自鸣得意的，而“样板戏运动”的吹鼓手们也总是称颂不已的。例如，上海京剧团《海港》剧组所写的《反映社会主义时代工人阶级的战斗生活——革命现代京剧〈海港〉的创作体会》中就说：“新演出本的最大改动，是把戏剧冲突由人民内部矛盾改为敌我矛盾为主，把钱守维改为暗藏的阶级敌人。这一改动是有重大意义的。修改目的，就是为了更深刻地揭示剧本所反映的无产阶级专政下阶级斗争的特点，从而使主题思想和方海珍英雄的塑造都深化一步。”又如，“文革”时期大名鼎鼎的丁学雷在《“龙江风格”万古长青——评革命现代京剧〈龙江颂〉》中对“样板戏”《龙江颂》则有这样的解读：“李志田的本位主义思想一冒头，阶级敌人黄国忠就立即推波助澜，企图借李志田的手来达到他破坏堵江送水的反革命目的。这给予我们深刻的启示：阶级敌人总是要千方百计利用人们头脑中的私有观念和本位主义思想，来达到他们破坏社会主义经济、颠覆无产阶级专政、复辟资本主义的罪恶目的。两个阶级、两条道路、两条路线的斗争，不但表现在同阶级敌人反社会主义的破坏活动的斗争，而且表现在人民内部两种世界观的斗争。思想战线的斗争同政治战线和经济战线的斗争总是联系在一起的。这是整个社会主义历史时期阶级斗争的普遍规律。”“样板戏”中的刀光剑影、你死我活，既是为现实中的刀光剑影、你死我活煽风点火，也是以形象的方式为现实中的刀光剑影、你死我活极力辩护，是在显示现实中刀光剑影、你死我活之必然、必要和合理。所以，“文革”时期的“样板戏”与“文革”时期的社会现实有着同构关系。对此，王元化也早在《论样板戏》中就有所论述：“《海港》中的钱守维原来是作为内部矛盾处理的，可是终于还是改为敌我斗争了。这并不是偶然的，而是那个时代的需要。样板戏炮制者相信：台上越是把斗争指向日寇、伪军、土匪这些真正的敌人，才会通过艺术的魔力，越使台下坚定无疑地把诬为反革命的无辜者当敌人去斗。江青他们都是艺术功利主义者，不会无缘无故去演样板戏的。样板戏散布的斗争哲学有利于造成一种满眼敌情的严峻气氛，从而和‘文化大革命’的要求是一致的。”

“样板戏运动”中，在对原本是取材于1949年后的作品进行改编时，“以阶级斗争为纲”是必须严格遵循的原则，这以《海港》和《龙江颂》为典型代表。而在对原本是所谓“革命历史题材”的作品进行改编时，“突出武装斗争”则是得到江青们首肯的不二法门。倘若原著是以表现“地下工作”为主，则必须坚决改成以“武装斗争”为主。在以所谓“革命历史”为题材的“样板戏”中，“武装斗争”必须绝对占主导地位，如果有“地下工作”，也只

能绝对从属于“武装斗争”，只能为“武装斗争”起陪衬作用。这种意图在“样板戏”《红灯记》和《沙家浜》中表现得十分充分，又以《沙家浜》最为典型。由于篇幅关系，这里只谈谈《沙家浜》。《沙家浜》据以改编的沪剧《芦荡火种》，正面表现的是春来茶馆的老板娘阿庆嫂。北京京剧团在接到将其改编为京剧的指示之初，根据原著突出“地下斗争”的主题，取名为《地下联络员》。《地下联络员》彩排时，有过“地下工作”经历的北京市最高领导彭真对之分外钟情，“多次抽空去剧团，鼓励和支持他们不要泄气，下功夫把这出戏改好。”而且，“鼓励和支持不是一句空话。剧本是一剧之本，为了让编剧排除干扰，潜心改好本子，北京市委特地将他们安排到颐和园集中住了一段时间。开阔的昆明湖和秀丽的山景，这类似江南阳澄湖的湖光山色，对激发编剧的创作灵感无疑起了很大作用。……按一位编导的说笑，郭建光对沙奶奶所说的‘一日三餐有鱼虾……心也宽，体也胖’的感激之词，也堪称他们身栖颐和园时生活的真实写照。”^[4]在这个过程中，剧名又恢复为《芦荡火种》。但江青看了公演的京剧《芦荡火种》后大发雷霆，下了一大堆修改指示。为了替主要表现“地下工作”的《芦荡火种》争取生存权利，彭真“故意作出了巧妙的安排。1964年4月27日，党和国家领导人刘少奇、周恩来、朱德、邓小平、董必武、陈毅等，观看了京剧《芦荡火种》，并盛赞了因尚未（按江青指示）修改定稿而按原样演出的这出戏。以刘少奇为首的高层领导的表态，微妙地令颐指气使的江青不能不有所收敛。加上全国京剧现代戏观摩大会已迫在眉睫，也不允许《芦荡火种》再节外生枝作过多的修改了，江青只好悻悻然表示：‘算了。等有了时间，再慢慢磨吧。’”^[4]这回，彭真借刘少奇等一大批“高层领导”之势，压服了江青。但江青当然不会善罢甘休。在几个月后的“全国京剧现代戏观摩大会”期间，江青只安排毛泽东看了两出戏，一出是《智取威虎山》，一出便是《芦荡火种》。江青安排毛泽东观看《芦荡火种》，当然不是随意的，果然，“几天后，江青到剧团传达了毛泽东的‘指示’：‘要突出武装斗争，强调武装斗争消灭武装的反革命，戏的结尾要打进去……剧名改为《沙家浜》为好。’毛泽东幽默地解释道：‘芦荡里都是水，革命火种怎么能燎原呢？再说，那时抗日革命形势已经不是火种，而是火焰了吗？’以往发表修改意见老不着边际的江青，这下有了依恃了。接着，她借题发挥作了一番解释：‘突出阿庆嫂？还是突出郭建光？是关系到突出哪条路线的大问题。’其间的影射，自然是战争年代以毛泽东为首的武装斗争及刘少奇主管的白区地下斗争。只是江青当时的这句话，对那些只知搞戏的编演人员来说，就像对牛弹琴。”然而，“尽管这些京剧艺术家们无法体察党内上层领导人之间的微妙关系，但既然毛泽东主席有所指示，他们就不能不对这出戏重作修改。改动剧名是举手之劳，关键是剧本原为围绕着阿庆嫂的地下斗争展开戏剧冲突的，如今要突出武装斗争，只有大力加强本来是配角的郭建光的戏。但本来剧情中的郭建光性格比较单一，戏也不多，创作人员绞尽脑汁也无可奈何，只得‘戏不够，唱来凑’，通过扩大和加强郭建光成套唱腔，尽可能挖掘和展示他的内心世界和思想性格加以丰富。同时，将原本由阿庆嫂带人化装成送新娘的队伍，混进敌巢，把胡传奎一伙一举消灭的精彩结尾，忍痛割爱，改成郭建光等养好了伤，杀出芦荡，连夜奔袭，攻进胡府。”这样，“已打上江青印记、改名为《沙家浜》的这出戏，终于经江青同意试验公演了。”^[4]

戴嘉枋的《样板戏的风风雨雨》在叙述《沙家浜》的出笼过程时，有一节是“围绕这出戏的无形斗争”，其中说到，“无奈的彭真自江青直接指手划脚‘关心’起这出戏后，他唯一能做的，就是在他驱车去京剧团时若见到江青的小车停在院里，当即吩咐司机调头他往！”但“生性耿直的彭真没有屈从于江青的淫威。耐人寻味的是：就在奉毛泽东指示这出戏修改并易名为《沙家浜》之后，他指示北京京剧团二队继续演出修改前的《芦荡火种》，……这一颇有点大逆不道的举措的结果，无疑增加了毛泽东视北京市是个‘针插不进、水泼不进的独立王国’的看法”。而“党内上层的政治矛盾，经江青的牵引，也间接影响到了对此一无所知的无辜演员的命运。”1964年夏，在一次中南海的周末舞会上，扮演阿庆嫂的赵燕侠成了国家主席刘少奇的舞伴。跳舞之际，刘少奇对赵燕侠说：“你呀，演阿庆嫂还缺乏地下斗争生活的体验。不客气地讲，你还得跟我学学。……”一曲终了，赵燕侠无意间对江青说：“刚才主席说我还缺乏生活……”江青听罢，“骤然瞪大了眼珠子，眉头紧蹙”，问道：“主席？哪个主席？”赵燕侠自然“吓了一跳，战战兢兢”地回答：“是刘……刘主席呀。”江青

“几乎是从牙缝里挤出”似地说道：“说清楚了，那是你们的主席！哼！”这样，“无意间在‘路线斗争’上触犯了禁忌的赵燕侠，在‘文革’中遭遇厄运的种子就此植下了。当《沙家浜》被册封为‘样板戏’时，赵燕侠作为‘牛鬼蛇神’，早已被取消了演戏的资格。”《沙家浜》剧组在《〈在延安文艺座谈会上的讲话〉照耀着〈沙家浜〉的成长》一文中也说：“以彭真为头子的旧北京市委一小撮反革命修正主义分子，……他们在郭建光、阿庆嫂等英雄人物的塑造上，进行了种种干扰破坏。《沙家浜》的英雄人物的塑造过程中，贯串着两个阶级、两条道路、两条路线的斗争。”^[5]如果明白了“郭建光”、“阿庆嫂”是如何被“塑造”出来的，还能理直气壮地宣称他们代表着“公序良俗”和“民族精神”吗？

煽动“个人崇拜”和制造“现代迷信”，也是“样板戏”在精神文化方面的巨大破坏作用的表现之一。几乎在所有的“样板戏”中，当英雄人物遇到巨大困难和考验时，就像古希腊戏台上以机器运神从天而降，高唱一声“毛主席”，满台红光，于是一切困难迎刃而解，如同“巫”术表演一般，“人”被完全融入“神”的氛围里。如《沙家浜》第六场，阿庆嫂在危难关头，“耳旁仿佛响起《东方红》乐曲，信心倍增”，于是唱道：“毛主席！有您的教导，有群众的智慧，我定能战胜顽敌度难关。”除了对毛泽东的“个人崇拜”，“样板戏”还致力于煽起对江青的“个人崇拜”。针对《海港》、《龙江颂》这类“样板戏”，当时民间流传着这样一首顺口溜：“一个女书记，站在高坡上，手捧红宝书，抬手指方向。敌人搞破坏，队长上了当。支书抓斗争，面貌就变样。群众齐拥护，队长泪汪汪。敌人揪出来，戏儿收了场。”这实际上是对按“三突出”理论炮制出来的“样板戏”的深刻讽刺。

关于“样板戏”，可说和应说的话还有许多，这里只能暂说这些。不过，我们还想抄录几句巴金《“样板戏”》一文中的话：“好些年不听‘样板戏’，我好像忘记了它们。可是春节期间意外地听见人清唱‘样板戏’，不止是一段两段，我有一种毛骨悚然的感觉。我接连做了几天的噩梦，……我怕噩梦，因此我也怕‘样板戏’。现在我才知道‘样板戏’在我心上烙下的火印是抹不掉的。从烙印上产生了一个一个噩梦。”巴老也强调“样板戏”与“文革”是不可分割的：“据我看，‘四人帮’把‘样板戏’当作革命文件来学习，绝非因为‘样板戏’是给江青霸占了的别人的艺术果实。谁不知道‘四人帮’横行十年就靠这些‘样板戏’替他们作宣传，大树他们的革命权威！我也曾崇拜过‘高、大、全’的英雄李玉和、洪常青……可是后来就知道这种用一片一片金叶贴起来的大神是多么虚假，大家不是看够了‘李玉和’、‘洪常青’们在舞台下的表演吗？”把《沙家浜》认作是“经典”，把郭建光、阿庆嫂认作是“公序良俗”和“民族精神”的代表，巴金不会同意，王元化不会同意，恐怕还有很多具有起码的现代意识的人不能同意，——“法律”怎样对待这些人的意见？

郝铁川先生在文章中还对“创作自由”做出了这样的界定：“作者的创作自由权与公序良俗是一种什么样的关系呢？说起来很简单，那就是：你可以坐在屋子里自由地写，但绝不能把你撰写的违反公序良俗的作品去公开发表和四处散发，你自写、自看、自我欣赏，没有波及社会，没有产生社会危害性，法律、社会可以不管你；但你若是把违反公序良俗的作品公之于众，那就给社会带来了危害性，为公序良俗原则所不容，具备了一定的违法性。”为了支持自己的观点，郝先生援引了许多国家的法律。不过稍有一点文艺常识与历史常识的人都会质问这位郝先生：难道这就是你们法学家给予的“创作自由”吗？如果这就算是“创作自由”，那么，在希特勒那里也是可以获得的，而人们一切关于保护、争取、呼唤自由的努力不都成了无的放矢吗？而我们在这里，愿意援引一下“国际人权公约”第十九条第二项：“人人有自由发表意见的权利；此项权利包括寻求、接受和传递各种消息和思想的自由，而不论国界，也不论口头的、书写的、印刷的、采取艺术形式的、或通过他所选择的任何媒介。”顺便说一句，早在1998年3月，中国政府就对国家社会宣布，愿意加入该国际人权公约。

在文章结尾，郝先生说：“过去，我曾从文学艺术与现代法律的思维方式的差异性角度，呼吁‘文化人不要成为最后一个法盲部落’；今天，我不得不再次‘涛声依旧’。”成为“法盲”当然是不好的，成为“文盲”也是很可悲的。以精神上的愚昧无知而去执法是比无法还可怕的。让我们既不成为“法盲”也不成为“文盲”吧，——我们愿与郝铁川先生共勉。

2003年5月8日

参考文献

- [1] 巴金. 《随想录》[M] 三联书店, 1987.
- [2] 王元化. 《论样板戏》[A], 见《谈文短简》[M] 辽宁教育出版社, 1998.
- [3] 《红旗》1974年第1期
- [4] 戴嘉枋. 《样板戏的风风雨雨》[M] 知识出版社, 1995.
- [5] 《〈在延安文艺座谈会上的讲话〉照耀着〈沙家浜〉的成长》[J]. 红旗, 1970, (6).

Can Model Opera represent public order, good custom and national spirit? — discussion with Mr. Hao Tie-chuan

DONG Jian, DING Fan, WANG Bing-bing
(Chinese Department, Nanjing University, Nanjing 210093)

Abstract: This paper replies Hao Tie-chuan's *the Novel Sha Jia Bang Is Irrational and Illegal* published on April 25th's Wenhui Newspaper. From the point of literature, the authors affirm the legality of *Sha Jia Bang*. They refute and correct the functions of Model Opera brought forward by Mr. Hao, i.e. public order, good custom and national spirit, from the birth and flourish of Model Opera and its spiritual role in the Culture Revolution together with the creation and reorganization process of Model Opera *Sha Jia Bang*.

Key words: Model Opera, *Sha Jia Bang*