



您的位置： 书评序跋 - 品书论人 - 正文 [返回]

## 读胡志毅教授新著《国家的仪式：中国革命戏剧的文化透视》

作者:周夏奏 来源:作者赐稿 时间:2008-11-2 17:58:09 浏览:34次

那个时代。这个人。

——读胡志毅教授新著

《国家的仪式：中国革命戏剧的文化透视》

这里的两篇小文，是在阅读胡志毅教授新著《国家的仪式：中国革命戏剧的文化透视》（广西师范大学出版社，2008年4月第1版）时所得的一些感受和疑问，因此，没有多少逻辑，想到哪里便算到哪里，算到哪里便想到哪里。

之所以写这样的读后感，是有感于当前戏剧研究领域讨论之不热烈。作为志毅师的学生，对老师的新著“摇旗呐喊”一番，自然是责无旁贷。我认为我有必要告诉那些未曾读过此书的朋友，这是一本非常好的学术著作。

### 翻身还是翻心

一九四九年十月一日。北京天安门。毛泽东主席对着城楼下成千上万群众呼喊：“中国人民从此站起来了！”此时，“站起来”这一身体行为无疑具有极其强烈的象征意味，预示着中国人民在那一刻终于翻身解放做主人了。

讲翻身或解放，言下之意是，有一些东西压着身体，现在是推翻那个东西，让身体翻过来的时候了；或者，是有那么一个牢笼抑或枷锁，现在要将它们解开，放出被困之人。我们一直听说，在解放或建国前，中国人民身上背负着“三座大山”之类东西。现在建国了，我们这个国家将经历人类前所未见的发展和变化，前途一片光明。翻身，或者解放，如郭于华所言，“是对经济社会巨大变革的形象表述。”

不过，我始终怀疑翻身在多大程度上是一个现实；或者说，到底有多少人真正翻了身，做了主人。联系现实，这绝对是一个很大的问号。然而，对建国者来说，这绝对是个句号，甚至是一个感叹号。因此，他们将做之事不是作出一个统计数据，告诉我们到底还有多少人没有真正翻身；而是告诉我们现在我们已经翻身了，并且让人们相信事实确乎如此。假设现实的情况是还有一些人依旧生活在水深火热之中，那么这水也已经没有过去那么深了，这火也不会似过去那般热。

因此，是否翻身事实上并不重要，是否翻心才绝对重要。不可否认，对某些人，甚至许多人；在某些方面，甚至许多方面；中国人民确实站起来了，然而事实也绝不是如毛主席的呼喊所言那般令人兴奋。作为一位激情四溢的诗人，毛主席的许多言论确实振奋人心，许多言论甚至具有巫术般蛊惑人心的作用。就拿“中国人民从此站起来了”这一句话来说，真是少一个字不行，多一个字太多，真有盘古开天辟地的气概。吾生也晚矣，要是我当时也在城楼之下，肯定会泪流满面——因为我现在每每见到这句话都会有些许激动，要是读出来，保管满地鸡皮疙瘩！无疑，这才是一位领袖应该具有的语言风格。在这一点上，毛泽东和希特勒绝对是不二人选；相较此二人，美国的罗斯福先生显然是要差一些。

余秋雨在其《中国戏剧文化史述》一书的序言中说，他写这本书，不只是想在戏剧这一小范围内作出点成绩，而是希望在当时还颇为不为人知的文化人类学的视野之下，通过对中国戏剧——这一与国人关系紧密的艺术——发展历程的勾勒，来考察中国人的文化心理结构。（我猜测志毅师此书自然也有这样的目的，或许野心更大，并且这还可能是其一贯的学术追求。）

确实，借助戏剧这一形式的发展来考察一个民族的文化心理结构应该是一个不错的选择。不惟如此，志毅师

### 子栏目导航

- ▶ 戏剧评论
- ▶ 序跋题记
- ▶ 好书相面
- ▶ 品书论人

### 热门图文



后现代的《朱罗季》..



春肠遥断牡丹亭— ..

- 戏剧的当代景观与人 ..
- 中国戏剧艺术研究的 ..
- 一部科学、完整的戏 ..
- 情系舞台终不悔 为伊 ..
- 知音君子，这般另做 ..
- 学术与书籍之梦—— ..

的新著还告诉我们，用戏剧来影响或建构国人的文化心理亦是一个很不错的选择。对这一点，大致翻阅全书，即可明白。因此，志毅师依此来研究从延安到文革的革命戏剧，自然事半功倍。

志毅师在此书第六章第一节大谈翻身，不过，我猜测他和我应该是同道中人，也即认为翻身只是一个形象表述，是一个抽象概念，它只是革命的证词。不知是有意还是巧合，志毅师在我阅读过程中产生上述怀疑的下一刻，立即提到了胡可的《槐树庄》。该剧第一幕发生在1947年华北某解放区，墙上书写着“农民大翻身”之类标语。在这一幕中，李老康穿上了地主过年时穿的那件棉袍，外在装扮的改变自然标志着人民翻身做主人了。然而，这个老康翻得却不怎么彻底，当他见到另一个坏分子崔治国面孔板板地盯着他时，脸上原本灿烂的笑容立马又僵了。显然，老康面对着过去的统治者，心里还是没底，还是怕，这不仅是因为现实的经验，还是成百上千年来的心理遗传。见此情景，赵和尚就对他讲，不要怕，土改闹翻身是共产党的政策，有共产党什么都不用怕；后来，主人公郭大娘也对李老康说：“要翻身，先翻心”。

然而，翻了心之后是否真能翻身呢，这就很难说了。我只知道，这些剧的目的是告诉我们，先要翻心，才能翻身；只要翻心，定能翻身。在这样的逻辑之下，显然，翻身的结果事实上被悬置了。假设还有哪个不要命的愣头青想问问怎么我们还没有翻身啊，上头还是会给你一个答案，那就是，这只能说明你翻心还不够——“革命尚未成功，同志仍需努力！”

假设还有哪位更不要命的二愣子说，我的心已经完全翻过来了，怎么还不见翻身啊？那么，他的结局可能就会比较惨。因为这样说的潜台词是，是不是翻心之后不一定翻身啊，翻心是不是只是骗人啊？因为，有些前提是预设前提，根本不能怀疑，譬如知识分子有病，譬如解放区的天是“明朗的天”，明天必定光明。

### 几个问题

在此书写至第三编《文革时期的戏剧》时，志毅师的论述方式开始有了些改变。之前的部分，对他人著作的引述只是为了印证或者延伸自己的观点；到了这一部分，志毅师开始反驳一些观点。我猜测，此举是因为志毅师对文革时期戏剧的研究感到特别兴奋，并且确实有一些和众人很不一样的看法和观点，因此，为了凸显此点，他不得不进行一些引述和反驳。但在这一过程中，同样的反驳引向不同的结果。

或者，反驳所针对之点不够明确，因此在论述上不够有力。在引述陈思和《民间的沉浮——从抗战到文革文学史的一个阐释》一文中一个观点（京剧本身是民间文化中的精致艺术，它的艺术程式不可能不含有浓重的民间意味。尽管国家意识形态对这些作品一再侵犯[或可说这些戏的原始脚本，就是国家意识形态侵犯的产物]，但是民间意识在审美形态上依然被顽强地保存下来，并反过来制约了这些作品的创作意图）后，志毅师认为“这个”看法存在问题，然后进行了解释。但是，在陈思和的论述中，显然不止一个看法，不知老师所说是哪一个。从后面的论述看来，志毅师是反对陈思和观点中所说有关京剧的民间意味及其保存下来的力量。因为老师认为，京剧是“国剧”，是最具民族形式的戏剧种类；从延安时期直至文革，京剧也被当作是“国剧”，样板戏也被上升到了“国家的仪式”的高度。但是，我的疑问是，被看作如何与事实上如何是两回事，京剧或样板戏被看作“国剧”并具有国家仪式的高度，是否就意味着取消了它们的民间意味，继而取消了其在审美形态上的制约力呢？我感觉，特别是对后一个问题，老师似乎没有作出太多阐释。

又譬如，在紧接上一段的论述中，志毅师在引用朱寿桐《样板戏的艺术缺失》一文中的观点（京剧作为中国富有民族传统的戏剧种类，确实拥有大量的稳定的接受群体，但它毕竟还是一种地方戏，它的固定接受群体毕竟局限在华北地区，选定它作为样板戏的基本剧种，在全国推广，这策划本身就是对于中国最广大地区人民群众欣赏习惯的粗暴挑衅，一开始就奠定了样板戏运作的政治化性质。）后，认为朱寿桐将京剧看作地方戏、是对中国最广大地区人民群众欣赏习惯的粗暴挑衅这一观点，失之偏颇。老师认为，京剧被看作“国剧”并以此地位推广之后，就不再是地方戏了；这基本说得过去，但我怀疑朱寿桐不仅知道老师这一观点并且很可能同意此观点，只不过他是在将京剧看作国剧之前来论述这一剧种，因此语言方式是“它毕竟还是一种地方戏”，然后才得出结论说，将京剧看作国剧并向全国推广，是一种粗暴挑衅。言下之意是，将京剧看作国剧本身，事实上有问题；换言之，不该将京剧当作国剧，从而向全国施暴。即便我的怀疑不对，甚至牛头不对马嘴，但是我还有另一个怀疑，即是，京剧被看作国剧之后，继而向全国推广，是不是就不能构成对人民群众的挑衅呢？我感觉，老师在论述过程中，只是在回答朱寿桐有关地方戏的判断，对是否挑衅一事却没有作出回应。因此，直接说地方戏和挑衅均是失之偏颇，就显得针对性不太够。

或者，也不是反驳，而是从另一个视角或立场提出不同的阐释，但这一阐释到底在多大程度上与所引者之观点有所不同，我以为也有些问题。譬如，在谈到样板戏移植和改编的问题时，老师引用刘艳的观点说，样板戏改编其他艺术形式的文本或移植地方剧种，其原因是在观众那里。老师继而提出另一视角，认为改编和移植是一种策略，在那些成功作品中蕴涵着一种原型。此言大是。但我感觉这好像是对刘艳解释的再深一层解释，自然比刘艳前进了一步或很大一步，却似乎也不是“不同的解释”吧？

或者，也是从不同角度提出解释，但只是像江湖比武，点到为止，让人想继续往下读，却又不得不停下。譬如，在讲到样板戏的民间性时，只点到不能仅仅从民间角度解读，主要应从母题的意义上进行分析。虽然也提出几个样板戏中的母题，但是却没有进一步分析：为什么主要应从母题角度去分析，在这一角度下对这些剧有怎样的分析，则没有讲，连注脚中也没有。让如我这样很想看下高手过招的江湖基层人士很是不爽，大叹这短短的三招实在不够，但高手却已远去，只留下遥远的身影与漫卷的黄沙。（附：在陈思和的论述中，事实上已经有些母题



的意思了，只不过话到嘴边，没说出或不能说出而已。陈思和在上述同一篇文章中说，“这种一女三男的角色模型，可以演化出无穷的故事。”这不就是母题了吗？或许，这只能说明，陈思和的理论视野稍微窄些，理论敏感性稍微差了些吧？）

此外，就目前所感而言，我以为此书中还有些概念不太清楚或者有所混淆的情况。在第十一章第一节《神圣与僵化》中，志毅师虽然也提到了其他著作中的一些观点，但是标题所示这两个概念，我一厢情愿地认为是来自米尔恰伊利亚德与彼得布鲁克，其中僵化来自布鲁克一人。但在使用上，对“神圣”一词，我感觉有些概念不清。

在引用布鲁克对神圣戏剧的一部分解释（在这种戏剧中，引人注目的中心人物通过最接近于神圣的东西的那些形式来表达思想）之后，志毅师马上说，样板戏作为一种神圣的戏剧，和国家意识形态相联系。但是在这里，我感觉有个误解，布鲁克的意思可能和志毅师不太一样。

布鲁克在其《空的空间》一书第一部分《僵化的戏剧》中说，真正的京剧可以说是戏剧艺术之典范。文革时期的样板戏对传统京剧作出的侮辱可能会令很大一部分西方人洒下文化素养的泪水，但是布鲁克认为，这才是活的戏剧之真谛——戏剧永远是一种自我摧毁的艺术，它永远是逆着时尚而写就。志毅师同意布鲁克这一看法，但指出了布鲁克没有说出的观点，即样板戏此举并没有诞生出真正的新艺术。它在对传统京剧作出“侮辱”之后，就放下了革命戏剧仅剩的一点冲劲，开始僵化，也即背离了布鲁克所言之戏剧真谛，成了其所言之“僵化的戏剧”。

布鲁克上述言论出现在《僵化的戏剧》这一部分之中，样板戏事实上是作为欧洲当时盛行的僵化戏剧的对立面而被布鲁克提及和赞赏，但是这并不能说明样板戏即是神圣的戏剧。事实上，我也认为样板戏可以被纳入布鲁克所言之“神圣的戏剧”，但即便如此，这一概念还是在布鲁克的论述限度之内，而不是概念的互相套用。

那么，什么是布鲁克所谓的“神圣戏剧”呢？我以为另一个概念可以帮我理出一些头绪。在《神圣的戏剧》这部分开篇，布鲁克说，神圣的戏剧，也可以称为使无形成为有形的戏剧。在这一部分中，他主要通过阿尔托和格洛托夫斯基的理论来阐释自己的解读和见解。他说，阿尔托这位天才用他的想象力和直觉描述了“神圣的戏剧”，“在这种戏剧中，引人注目的中心人物通过最接近于神圣的东西的那些形式来表达思想”；此外——“在神圣的戏剧里，表演，事件本身，代替了剧本。”那是什么？我同意布鲁克的理解，是用行动代替言语。在阿尔托《残酷戏剧——戏剧及其重影》一书中，很大一部分篇幅就在谈论阿尔托所谓的戏剧的另一种语言，这套语言体系并不是像语言那样无形，而是主要由行动组成的有形体系；即布鲁克所言，通过表演者的表演分度使无形成为有形；继而借助无形来显示无形，理解无形。

在这一部分中，另一位被谈论的人物是格洛托夫斯基。布鲁克的理解依然正确：格洛托夫斯基的演员们除了自己的躯体而外将别的一切都放弃了。当然，这不是尽头，戏剧通过身体表达，并考察身体，其最终目的是为了达到格洛托夫斯基在《迈向质朴戏剧》一书中所说的“自我检视”，最终的目的是阿尔托所说的“灵魂的震颤”。

正是在上述意义上，我认为可以将样板戏纳入布鲁克“神圣的戏剧”家族。简言之，作出这一结论的关键词是在身体或者行动或者表演的有形。这一点，志毅师在第十一、十二两章中，已有很好的论述。此处先不赘言了。

(戏剧研究——国内第一家戏剧研究学术网站)

[返回](#)

[打印](#)

责任编辑：admin

## 相关信息

- 《国家的仪式：中国革命戏剧的文化透视》后记

Copyright © 2002-2003 [中国戏剧网] Finish All Rights Reserved

地址：厦门市海韵园科研楼（2）201

联系电话：0592- 传真：： Email：

页面执行：406.250毫秒

xx[xx.Net]网络技术支持

闽ICP闽备06011007