

《历练精魂》序 论

从1999年开始，只要听说我做新中国戏改研究，对方常常就会问，那你说到底改好了还是改坏了？

不管怎么说，我这个新戏迷生得太迟了点，从小看大看熟的那些戏，其实都已经是戏改后的样子。换言之，早在我想要对新中国的戏改进行所谓研究之前，作为研究对象的具体成果就已经和我日久生情。这是事实，却往往被忽略，甚至连我自己也忽略过。原来，我就在里面，没在外面，所以要想回答还真是不容易。

为此，序言中试图先说说这几个问题，希望对读者理解本书内容有所帮助。

一、戏曲何为？——中国戏曲流转存续不绝，其意义价值何在？当下研究何为？

二、怎么看戏改？——新中国戏改运动落实到改戏，大体怎么改的？涉及到哪些问题？

三、戏曲经此历练，最打动人的是什么？——戏曲何以能在情感伦理中呈现日常生活的意义感和价值感？或者说，戏里戏外，民众如何以其不同于激进政治的“细腻革命”，来维系并展开生活世界？

一、戏曲何为？当下研究何为？

中国戏曲，作为本土文化实践中最深入人心的大众文艺样式，积淀着中国人极为深厚的历史记忆和集体情感，特别是百姓生活经验中默默印证的情感、道德和伦理传统，以及这一切在戏曲艺术中极为丰富而独特的表现形式。正因戏曲体现民族精神，弘扬传统美德，蕴含审美特质，千百年来为人民群众所喜闻乐见，至今仍有广泛的社会基础和蓬勃的生命活力。

生生不息的民间生活孕育了中国戏曲。说到底，戏曲其实就是民众生活的梦。儒家传统历来推崇文以载道，使得可载可不载道的地方戏曲、曲艺等通俗文艺具有了特殊的心理意趣。而在任何时代，正统教

化的道气愈重，人们对于通俗文艺的兴致也就愈浓，更喜其不惮以对正统和尊者不恭敬的方式打破沉闷，使得人间活泼起来。何况，原先戏曲的商业性生存全靠观众认可，其间富含世道人心。因此，凡经岁月淘洗而能保留下来的传统剧目，必定包含着民众的愿望和梦想，而这样的梦自然有益于整个民族的心理健全和生机活泛。尤其对于生计艰难而容易消沉陷落的底层民众而言，只要戏台锣鼓一响，苦中也能作乐，再惨淡的光景也就变得不那么难熬。日久天长，戏曲成了民众情绪发扬最生动、最丰富、最充沛的表现形式，中国人的情感表达也因戏曲而丰满，因戏曲而成熟。

到如今，中国戏曲的主体仍然是传统戏，也仍然有赖于全国范围内地方戏的坚守与维系。尽管，今天的传统戏确切说来只能称为古装戏，而地方戏也不再是当年天高地远的土腔调。但为行文方便，此处大体仍可以说传统戏和地方戏，说传统性与地方性，姑且不论内中褶皱。

中国戏曲之传统性及其经典性，不仅仅指向传统戏曲发生发展的历史渊源及其依托的特定时空，藉此体现民族文化遗产的持久魅力，从而与现代社会形成各种意味深长的参照；更重要的是，这种传统性也指向戏曲艺术及其精神内涵的深处，让人领悟到戏曲所承载的中华文化母体中备受推崇的生命意义和价值维度。戏曲故事大多口耳相传，百姓心中的筛子就是他们祖祖辈辈、世世代代的理想愿望和价值观，合之则存，逆之则去。凡经筛选淘洗而能深入人心的那些价值理念，比如自然、和谐、情义、仁爱、忠诚、坚忍、公正、平等、自由、勤勉、朴实等等，即为中国戏曲历久弥新、感人肺腑的文化品性之所在。

传统戏让我们体会到，生活的意义感和价值感渗透于文化传统，传统必得落实于具体社会生活，而当过往的生命体验在戏曲艺术中凝结为历史记忆，记忆又在不知不觉中融化于民众生活实践，代代相传，如静水长流，润物无声。只有从中懂得了传统文化的人文精髓与价值内涵，才会发自内心地认同传统、珍视传统、弘扬传统，才能更好地把握中国文化发展的根基、特性和趋势，真正赋予当今和未来中国文化建设以灵魂、生命与血肉，让现代中国人还能在传统文化中获得精神慰藉，安身以立命。

中国戏曲之地方性及其本土性，则在地方戏活动中体现出特殊而重

要的人文价值：因其芜杂、多元、常变动，且因时时处处凭靠着地方生活实体，紧贴着人情物理，常中生变，变中有常，故能涵括人世间的丰富和矛盾，并随着世代相承的演出和再现，使人不断返观自身更真实的生存状态，感受到其中细腻活泼的情感表达形式，亲近到生活的多种情趣和多样价值，从而更能延续人类视野的丰富与完整。

地方戏看似平常、琐碎、乃至落入俗套，但此中显示的世俗生活能量之强大，虽不足以直接抗衡占统治地位的意识形态，却能以生活实体不易拘管的灵活与庞杂，更以民众在地实践得来的切身经验，而对各种形式的强暴和制约产生相当的拨动和破解，无形中就对统治意识形态的渗入和运作给予某种设限，于是帮助具体活泼的生命在各种严整的大观念大叙事下留出更多空隙，更可让人自由呼吸。这似可归因于地方戏的故事大多曾以宝卷、弹词、唱本、话本等形式流传于民间，年代既久，地域也广，各剧种在搬演中又难免因地制宜而增删不断，故而这些无名氏作者其实就是所谓思想水平参差不齐的民间艺人群体，再加上热衷戏曲的文人雅士、三教九流，这显然导致戏曲世界观、历史观和价值观的混杂与暧昧，事虽散漫无稽，而流传于民间则必经人心筛选，其事可感，其情必真，日久必存真生命与真精神。存其真而又能取其精气神，这正是地方文化之重要性与独特性的根基所在，也是中国文化的生机源泉。

而随着经济全球化的推进，以戏曲为代表的传统文化与地方文化所面临的整体危机和时代契机，其实也是当前中国文化发展境遇的一体之两面。一方面，人们用来标识自身精神特质的文化认同，正在被各种以“西方”为中心的现代化、标准化符号所取代，致使各民族各地方的文化认同普遍陷入困境。另一方面，全球化造成的种种危机，也不断提醒和强化着人们对自身所处的国族、地域、宗教、文化等问题的理解，并有可能在经济全球化的新环境、新条件下，重新整合更广泛领域、更多种形式的力量，维护民族文化独特性和世界文化多样性，从而为克服全球化带来的负面影响提供更丰富的文化精神资源。

置身于世界文化艺术之林，中国戏曲所涵纳的文化要素与审美特征，也彰显出民族文化的精神特质：重情，写意，美形，传神。许多学界艺界前辈对此都曾有所提炼，譬如“综合性、虚拟性、程式性”（张庚），“虚拟性、程式化、写意型”（王元化），“以虚拟实、以简代繁、以神传真、以少胜多”（阿甲），“舞容歌声，动人以

情，意主形从，美形取胜”（陈多）。在民族文化遗产发展中，中国戏曲美学及其精神特质也凝结为独特的艺术灵感与文化智慧，不断赋予中国人参与文化实践的能动性和创造力，也将为中国文化参与世界文化的竞争融合、参与人类文明的延续积累，提供深厚的文化底蕴。

在此历史现实语境下，戏曲文化研究对于今天中国社会的意义和价值，更在于通过聚焦社会现代转型和本土文艺实践，探讨植根于民众社会生活的情感结构、审美体验、文化认同、主体自觉中可参与中国社会价值重建的资源，特别是要发掘出中国人在曲折中艰难创生并持守的更坚实牢靠的价值理念和生命意志，并试图在当今思想文化和社会实践的问题情境中赋形、取意、传神，使之成为可接受、可传承、可发展的思想理论与实践资源。

也就是说，通过平心静气立足于戏里戏外的民众生活世界，我们还可能从根本上从整体上来领会和肯定，那些默默存活于现代通行的主流认知感受系统之外，有关吾土吾民在紧贴着自身历史现实的思想与社会实践中所开显的别样传统。而与之相应，我们的研究、思考也才能回真向俗，向着历史与现实的纵深处开放并落地，扎扎实实，接上中国的“地气”。

二、怎么看新中国戏改实践？

这里要说的，就是发生在 20 世纪五六十年代的新中国戏曲改革运动，简称“戏改”或“三改”，即改人、改戏、改制。这场由政府主导的整合度极强的社会主义文化政治实践，并非中国共产党执政后的突发奇想，而是有其深广的历史情境和渊源：一是晚清戏曲改良运动以降的近现代戏曲改革，历经辛亥革命、五四新文化运动、土地革命、抗日救亡运动等等的催迫和磨砺；二是中国共产党主导的大众文艺改造，从以“新秧歌”为标志的“延安文艺运动”，到以“样板戏”为标志的“文化大革命”；三是上述改造运动的社会文化背景，即中国主流社会在民族国家建构及其现代转型中，对于民众生活世界的纷繁形态中所含异质的清理、整饬与消解。

众所周知，伴随着资产阶级民主、改良思潮而兴起于晚清的戏曲改良运动，是在康有为、梁启超、陈独秀、柳亚子等人的极力倡导下，着意标举小说戏曲的感染教化功能及其无与伦比的社会影响，如“移

风易俗”、“开智普及”、“振奋民心”、“召还祖国之魂”等等。而陈独秀所言，“戏园”即“学堂”、“优伶”即“教师”，更是在有关“民族—国家”的历史性焦灼中直接开启了后世“高台教化”的激进风尚。与此同时，西方戏剧艺术的革新精神也开始被改革者引为参照，希望藉此能赋予中国传统戏曲以新的生命和质的提升。

出于个体生存与戏曲发展的需要，艺人们也参与了改革实践，以创编新戏、提高演技来争取观众和市场。而从戏曲文化、戏曲美学的角度来说，中国地方戏曲的真正成熟与完备，则是在 20 世纪三四十年代。此时无论戏曲本体声腔剧种的兴替与变革，还是表演形式的完善与提高，对传统戏曲的艺术现代化进程都不再具有实质性的意义；唯有直面戏曲传统形式与社会现实之间的矛盾并加以协调，使之逐渐适应和承担新时代所赋予的社会政治功能，中国戏曲才有可能获得强大的动力，藉以完成自身的近现代转型。而如何把握戏曲自身改革与社会政治文化变革之间的关系，如何在改革中保持戏曲本体的独特性，并提升戏曲艺人的主体性等等，都已成为戏曲改革进程中无法回避之事，但时世仓促中又很难一蹴而就。

可以说，作为激进变革思潮、社会紧张态势、外来艺术规范与戏曲文化传统之间遇合冲撞的产物，戏曲改良运动历经辛亥革命、五四新文化运动、土地革命、抗日救亡运动等等的催迫、磨炼和锻造而更显得生机郁勃。其间所体现的，戏曲与时代的紧密结合，戏曲的宣教作用的空前强化，尤其是五四以来“反传统主义”思潮对传统戏曲的否定或虚无态度，以及相应更为“先进”的西方戏剧的光照和引领，都对后世产生了深远的影响。从这个意义上说，中国共产党自 20 世纪 30 年代起所主导推行的极富革命功利性和政治意识形态意味、同时又加之以某种特别的现代化标准的大众文艺改造，的确是渊源有自，而决非空穴来风。

中国共产党主导的大众文艺改造运动，一般说来是从 30 年代起伴随着频繁的现实斗争而蔚为风气，表现在戏曲活动中也有时分时合的两条进路。其一是“国统区”由田汉、欧阳予倩等人联络周信芳等伶界人士在上海共同倡导的“新国剧运动”，抗战一爆发便成立救亡协会开展宣传活动，直至战争结束后继续开展“旧剧改革”活动。此外，更主要的，就是中国共产党直接领导下的由“苏区”推广到“抗日根据地”进而全面掀起的大众文艺改造运动，其间普遍运用地方戏

曲和曲艺形式反映现实、宣传革命、动员民众，并提出要将“文化的新内容和旧的民族形式结合起来”作为建设新文化的理想。这一改革方向，在战争年代到共产党建国以来的戏改进程中都起着纲领性的导引作用。

从“延安新秧歌”到“文革样板戏”，中国的大众文艺实践在民族国家建构中表现出鲜明的本土意味，同时也融铸着新的文化政治和现代性的深刻影响。特别是新中国戏改运动，无论是艺人改造的国家体制化，剧目改编的政治意识形态化，还是传统表演形制的现代化、以及现代戏的生成与崛起，都直接关涉到“新中国”如何通过大众文艺实践的“推陈出新”来创造社会主义的“新文化”，以此重塑现代民族国家理想和人民主体形象，包括如何强化宣传机制、变革政治形态、培育文化认同、重建社会秩序，进而如何再造民众生活世界及其伦理道德观念等重大理论与实践问题。

“戏改”的目的就是“改戏”，首先落实为改造“旧戏”。但凡谈及改戏问题，人们必举毛泽东的题词“推陈出新”，也常引其1940年《新民主主义论》中的论述：“中国的长期封建社会中，创造了灿烂的古代文化。清理古代文化的发展过程，剔除其封建性的糟粕，吸收其民主性的精华，是发展民族新文化提高民族自信心的必要条件；但是决不能无批判地兼收并蓄。必须将古代封建统治阶级的一切腐朽的东西和古代优秀的人民文化即多少带有民主性和革命性的东西区别开来。”¹ 简言之，旧戏改造，就是要发掘并发扬旧戏中富有民主性、革命性等谓之“人民性”的文化遗产及其精神资源。

新中国对戏曲的功能性定位，也明确体现于1951年5月5日中央人民政府政务院颁布的戏改纲领性文件《关于戏曲改革工作的指示》（简称“五五指示”）：“人民戏曲是以民主精神与爱国精神教育广大人民的重要武器”，“应以人民新的爱国主义精神，鼓舞人民在革命斗争和生产劳动中的英雄主义为首要内容”，“凡宣传反抗侵略、反抗压迫、爱祖国、爱自由、爱劳动、表扬人民正义及其善良性格的戏曲应予以鼓励和推广，反之，凡鼓吹封建奴隶道德、鼓吹野蛮恐怖或

¹ 毛泽东：《新民主主义论》（1940年1月9日在陕甘宁边区文化协会第一次代表大会上的讲演），原题《新民主主义的政治与新民主主义的文化》，载《中国文化》创刊号（1940年2月），收入《毛泽东选集》第二卷，人民出版社，1991年，第707-708页。

猥亵淫毒行为、丑化与侮辱劳动人民的戏曲应加以反对”。²

改造旧戏，首先就是要“澄清舞台形象”，全面清理旧戏中诸如愚昧落后、野蛮恐怖、淫荡猥亵、恶俗噱头、插科打诨等“一切丑恶的舞台形象”，并将此举“和修正戏曲内容同时提到爱国主义的最高原则来认识”。³

与此同时，更重要、更深入的工作当然是对旧戏的思想内容进行改编。主要表现为两方面的协同作用：一是对传统戏曲的整理，其中又包括剧本的文学内容和实际的舞台表演；二是当国家意识形态全面介入文化生活并左右舆论导向时，围绕戏改而形成的特定的评论阐释系统。这些戏曲改编、评论与整体阐释系统的任务，当然是要协调好传统戏曲反映的社会生活及其“封建伦理道德”和新中国政治意识形态及其社会生活形态的关系。因此在“澄清舞台形象”的同时，更重要的当然是对旧戏的思想内容进行改造。而改戏的目标就是要用新意识形态来整理旧戏，改造大众的审美趣味，规范对历史和现实的想象方式，从而塑造出新时代所需要的“人民”主体。但这种改造也必须考虑到大众接受程度与实际教育效果，从中也多少能看出戏改限度之所在。

具体怎么改？改得怎么样？戏改着力点究竟在哪里？对于具体剧目来说，尤其对于那些传统“骨子老戏”，这究竟是一次“解放”的契机，抑或无谓的困局？

为了更具体、也更集中地考察改戏过程，我从流传较广的神话戏、人情戏、鬼魂戏、历史戏中，并有意识地从自己印象最深刻的剧目中，选取了一些久经历炼的“骨子老戏”，以专题和个案相结合的方式，对剧本、表演、评论所呈现的具体内容展开分析。通过仔细梳理它们当年在重点整理改编过程中的曲折遭遇、引发的文艺论争以及连带的人世沧桑，尝试分析“推陈出新”的社会主义文艺实践所呈现的情感结构、社会伦理及其文化政治。

本书对具体剧目的改戏过程的考论，主要侧重于评论阐释系统对“剧本—表演”改编的影响：如何制约改编过程，又如何受到“原

² 中央人民政府政务院：《关于戏曲改革工作的指示》，《人民日报》1951年5月7日。

³ 马少波：《关于澄清舞台形象——答文汇报记者谢蔚明先生》，《文汇报》1951年8月6日。关于“澄清舞台现象”的核心论述，详见马少波：《创造健康、美丽、正确的舞台形象》，《戏曲改革论集》，华东人民出版社，1952年。此文原题为《清除戏曲舞台上的病态和丑恶形象》，《人民日报》1951年9月27日。

本”（并非仅指文本，而是由原剧本、舞台表演惯例、观众接受心理等因素共同构成）的抵制，有所退敛、节制。比如说，作为最精彩的戏胆或戏核，《梁祝》的乔装传奇，《白蛇传》的仙凡之恋，是戏曲中最常见也最动人的两个母题，改编再怎么大动干戈都还保留其情节架构，这恰恰标示出戏改的限度所在。而这还不能仅仅解释为国家意识形态对民众的迎合与俯就，实际上也反映出意识形态所含多种意向间的内在制约和颀颀。当然，也包括融铸于戏曲中的民间文化、生活智慧，有意无意中对主流意识形态的疏离、干扰和消解。而在改戏过程中，无论是以抽象道义原则来提升或取代具体情感及其情境，还是用新的阶级观点来规范和删削生活世界中灵活多样的人生体验，似乎都可看出政治意识形态在征服态势之下的峻急和权宜，与之相应的则是时代突变和转折中的认同困境。譬如白蛇渴望人间恩爱，只想做人，法海却要来降妖，而人心所向使她日渐成仙，戏改又让她成为女中豪杰……个中变幻扬抑，殊难定论。总之，倘能借助改戏来分析新旧观念、趣味之间彼此勾连的微妙关系，以及政治意识形态的改造要求和实践阻力之间拉锯进退的曲折过程，或可有力揭示新中国戏改运动的意识形态内涵、策略及其运作方式。

这里就要碰到几个关键问题。譬如，“人民性”与“民间性”的关系。而在戏改语境中，更多表现为“人民性”与“封建性”的关系。“人民性”无疑是新中国戏改实践的一大关键词。张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通论》中有专章论述《中国戏曲的人民性》，认为文学艺术的人民性“就是指文学艺术与人民的精神联系”。⁴ 1956年，张庚在报告中说：“人民性在一个剧目中的表现，是那贯串全剧的思想、感情、愿望、见解、态度属于人民，为人民着想，替人民说话。至于所采取的是什么方式，运用的是什么题材，那是可以多种多样的。”⁵ 而60年代初期，郭汉城分析指出：“‘人民’这个概念既然包含着这样复杂的历史内容和阶级内容，那么，作为反映人民的思想、感情、愿望、要求的文学艺术的人民性，必然具有丰富的历史内容和阶级内容，它不是一种抽象的概念，更不是某种永恒的道德，或人类的共同

⁴ 张庚、郭汉城主编：《中国戏曲通论》，上海文艺出版社，1989年，第56页。

⁵ 张庚：《正确地理解传统戏曲剧目的思想意义——在文化部第一次全国戏曲剧目会议上的专题报告》（1956年6月28日），原载《文艺报》1956年第13号，收入《张庚戏剧论文集》（1949-1958），中国社会科学出版社，1981年，第230页。

本性的表现。所以，我们讲文学艺术人民性的时候，就必须坚持历史主义的观点和阶级分析的方法。”⁶ 此意走到极端，就出现了当年人们已经提出过批评的现象：诸如把“阶级”标签化，忽视剧目内容特有的审美和娱乐功能，把“人民性”当作某种纯粹的思想倾向、道德观念、政治要求、社会学原则，将戏曲原有的教化功能单纯而狭隘地政治化、教条化，等等。

此外，值得辨析的是，“人民性”固然有其政治意涵，而“民间性”又何曾自在自为？二者在此不过是相对而言。也因二者实际存在的错综关联，传统戏中日久形成的“民间性”特质，一经国家意识形态整合而擢升为“人民性”之后，虽有所简化和遮蔽，但毕竟在共生和保留中蓄养其潜质。即便统摄为“人民性”的剧目，仍会以戏曲所擅长的表演情趣和生活气息有效作用于观众接受层面，而同意识形态宣教目的保持距离。那么，当意识形态淡出或变化之际，那些曾被冠以“人民性”的内容，能否经由同情的理解而复现其肉身，复现其全然融化于生活世界的“民间性”特质？倘说国家意识形态是所谓虚幻的社会建构，而维持其结合的生命力之强却依然可感可触，那我们能否从中窥见某种超越“民间/官方”模式而更为真切活跃的中国社会历史政治和文化生活的生命内核？

事实上，就像过往的“封建性”自然而然成其为“民间性”，当年的“人民性”相对于今天的新意识形态看来，不也已经成为了某种“民间性”？——要说历史无情吧，也有情。

再如，“地方”与“国家”的关系，也是戏改中涉及的关键问题。新中国成立前后，对作为政权合法性基础的民众主体和“人民”地位的标举，相应也使作为其社会载体的民众生活世界和“地方性”文化实践得到了关注。其间，原本扎根于民众生活的人情伦理、风俗习惯等“地方性”文化特质，在自下而上的发掘提升过程中，与中央集权的地方分权体系及其意识形态动员机制相结合，由此获得了更多的现实性、可理解性和可操作性。而所谓“地方性”特质在不同关系结构中的彼此渗透与重组，的确在具体历史实践中打开了基层和民众利益的表达空间，进而也垫实了可供国家意识形态征用吸纳的民间资源、社会条件和现实基础。

⁶ 郭汉城：《关于人民性问题》（1960年代初期），《戏曲剧目论集》，上海文艺出版社，1982年，第202页。

如果说，20世纪50年代至60年代初作为“地方戏”发展的“黄金时代”，恰恰与“社会主义中国”的改造和建设同步展开；那么“革命样板戏”中表现出的鲜明而激进的文化政治意识，也正是社会实践遭遇挫折之后转向“文革”文化政治的典型表征。而在“革命”话语中具有民主意志、富于历史能动、并形成高度政治认同的民众主体，遂成为政党主导的社会政治运动的有效动员手段和对象。与此同时，话语层面所标举的民众主体，作为社会实践中持续发挥作用的“群众基础”，终究是一个文化领导权必须依赖的力量。而军民、官民、政党政府和民众之间同生共存的“鱼水情”，作为特定历史实践经验被普遍化之后的意识形态表述，也可谓是“革命中国”尚未耗尽的历史遗产和政治资源。

那么，“新中国”的政治与文化实践，尤其大规模展开的地方性、群众性的“革命文艺”改造运动，究竟提供了怎样的历史启示？特别是在“社会主义中国”的认同困境与文化改造建设过程中，如何从“地方戏”到“样板戏”的改编移植过程，有效整合“地方性”、“民间性”、“群众性”的社会文化资源来创造新的“普遍性”和“总体性”，并以此刷新改造民众的世界观、人生观和价值观？如何将新的文化政治诉求注入更为严整自洽的“尖端”文化样式，以此覆盖和清除异质性因素的存在，使之成为“现代”的“革命文艺样板”？在此意义上，“样板戏”的实践可谓登峰造极。而追溯从“地方戏”到“样板戏”的历史过程，也就成为我们考察和反思“中国问题”、“中国经验”的重要路径之一，无论对“革命中国”还是“现代中国”而言，恐怕都绕不过去。

要而言之，在具体戏改过程中，纵横交错地涉及到种种看似对举对立、实则相生相克的结构性关系，诸如生活世界与意识形态、人情伦理与观念统制、民间与官方、文艺与政治、自由与集权、异质与主流、传统与现代、地方与国家等等。因此，对戏改实践的梳理和解读，或可尝试着破除上述种种机械二元论，深入探讨20世纪中国社会的转型与变迁。倘能不把现代性、国家意识形态和民众生活世界等等看作截然分列并抗衡的力量形态，而更多注意其错综勾连、纠结共生之处，或可放大我们重新考察社会主义文化政治实践的视野、胸量与格局，从而有可能在当前世界无可逆转的经济一体化走向中，提供出更多紧贴着本土历史实践而来的关于中国问题、中国经验与中国道路

的启示。

三、戏曲经此历练，最打动人的是什么？

选择中国戏曲文化这一僻静领域并愿意作长期持续的努力，除此间涵纳着幽微而独特的历史和思想认知价值外，更深层的动力源于我自小养成的对乡土生活、民情风尚的眷恋，对传统文化、民间艺术的亲近，以及在成长道路中不知不觉变得具体而沉重的，对于中华民族特定历史政治和文化命运的担当感。

生活在中国，哪里有戏曲，哪里就有百姓民众的喜怒哀乐，哪里就会有不易被高高在上的知识者发现的民族文化精魂。通过梳理分析新中国戏曲改造所呈现的社会转型期的文化政治、情感伦理及精神状况，我更想从戏里戏外充满困厄的民众生活世界里，体认绵延于吾土吾民中看似曲折微茫却不竭向上的伦理传承、精神气脉与理想追求。进而通过文化思想与社会实践的赋形、取意、传神，使之成为当下问题情境中可接受、可延续、可发展的建设性能量。或许这样，我们才可能慢慢触摸到，文明赓续、历史记忆和学术精思之间融会印证的核心：情义，责任，与中国人生活中薪传不灭的生命向上之火。

因此，我暗暗希望于此书的，就是想在总体持有批判性的戏改运动研究框架里，能否深入到改戏实践的肌理纹路中去，发掘其内在的精神能量？就是说，戏改能否以戏为本，即以戏曲本身为主体，考察这些骨子老戏何以经此历练而能再度呈现其自身，呈现出自己之所以是自己的那些特质来？然而，即便如此，行文中仍有不少地方保留了原本置身戏改大结构而来的紧张感和压抑感。也正是这种紧张和压抑，多少让我对当年戏曲所处的“改造”情境有了更切身的感通和自觉。

但不管怎样，重要的是，戏曲经此历练之后，最打动人、也最令我关切的到底是什么呢？大体说来，就是戏曲如何通过情感伦理的展开，呈现民众日常生活的意义感和价值感。或者说，在戏里戏外，民众又如何以其不同于激进政治的“细腻革命”，来维系并展开日常生活世界。

首先要说的是，这加深了我对民众生活史的理解，特别是对其伦理状况的历史现实基础的理解。就历史与现实境遇而言，民众在维系日常共同生活中缓慢磨合而成的伦理状况，通常只能处在由主流意识形

态命名、定义和阐释的被动态势中。当然，由此突显的诸多观念形态及概念工具，虽说主要基于统治阶级的利益和趣味，倘要顺利施行也还得适当兼顾民众的实际需求，并随统治的需要和社会情势的变化而见机调整其兼顾程度。与此同时，民众实际生活中伦理秩序的自然形成和因袭，又会在有意无意中与主流意识形态的观念统制彼此接洽、印证、巩固、强化，若走向极端就成为桎梏性的规范与压迫。而生活世界中激荡涌溅出的与此不相吻合的需求或反响，尽管也会在错综汇合多种社会政治文化力量而形成的博弈场中发生些许影响，但社会观念、制度及其阐释层面的话语权，终究还是取决于国家政治意识形态的全面统制。即便如此，仍值得留意和珍视的一点是，就在社会生活展开和延续的过程中，同样具体而感性的生存体验和经验（譬如被压抑被损害的身心“痛感”），还是不可遏止地成为人们质疑各种社会压迫性结构的主观能动性依据。而民众在维系共同日常生活过程中产生的多种面向和需求，相应也催生了情感伦理的完整性和多样性，即使各有分张而仍能彼此接洽或牵制，尽可能维持某种富于内在张力感的伦理动态平衡。如果说，社会生活的全面、混沌而实际的展开本身，致使任何单一解释和规范模式都显得片面、狭隘、无法自圆自全，那么民众生活世界中多元价值及其力量形态的广泛存在、时隐时现，作为始终延续在历史与现实境况中的民意表征，不也正默默提示着生活政治中“被动”与“能动”的辩证关联？

“新中国”的建立，新的国家意识形态所倡导的关于如何做“新人”的一整套理性规划和设计，曾使得日常生活中相对原发的、同时因袭传统而来的道德伦理秩序也都黯然失色，不堪承欢于“新社会”。但我们从众多的戏改个案中可以看到，民众生活世界中围绕人情伦理及利益冲突产生的矛盾纠葛，一方面在新中国统治意识形态所标举的阶级观念强光中得以突显，遂将矛盾放大到使人无可回避的地步，以便激发起反抗压制或解决问题的动力；另一方面，这些矛盾纠葛又因被强力纳入当时的阶级斗争理解而迅速凝固、规整，失去了原本具有的复杂性、暧昧性及其协调变动的可能，生活就此也慢慢陷入了各种结构性的框限。因此，对于民众生活世界而言，新的观念，如阶级论的强光，在凸显其间本有的利益冲突因素而令人信服之外，主要问题还在于过快地将各种利益冲突、各种矛盾收归于阶级斗争范畴，因而缩小了社会生活的内容，简化了人的实有社会关系，进而缩小了人的活动

范围，再进而，也就是缩小了“人”本身。就此而言，处在社会革命和阶级斗争的整体结构中的下层民众，其作为个体的人的能动性势必更见逼仄和孱弱。于是，阶级论虽曾有效激发民众改造不合理社会的集体能动力，但因当时阶级论本身的教条和狭隘，同时也不可避免地削弱并遏制了作为个体的人及其直接置身的社会的行动空间，以及对这些行动意义和价值原本应有的理解。

好在，戏里戏外的民众生活世界（实体/理念），作为社会政治文化实践之本源，充分展示了历史与现实的具体性、延续性和生成性，也揭示出各种矛盾冲突之上的社会生活的含浑性、相互依存度和共命感。甚至可以说，无论在宏观还是微观层面，基于依存/冲突关系而同时形成的“共命/压迫”结构，其实就是生活世界与日常实践中水落石出的一体之两面。而在各种既定的共命/压迫结构中，除却抗争决裂一途，弱者或弱势将何以贞定与自持？谓之“贞定”，是举世滔滔我独不动，是承受重负仍不改初衷。甚或处于暴力漩涡之中，也仍然立定脚跟，不被强势裹挟而去。而此种不动（持守），有时是否比那种激烈的动（破坏），更具有对“压迫结构”的否定与质疑？因其自内而外都与之更少暴力的同构性，因此才能最大限度地维护“共命结构”的涵养生息功能。但这种一体两面之间应有的离合度，究竟如何理解才能作出更妥帖的判断和把握？显然，这是一个落到日常实践、重在生活政治的问题。而以我的理解和体认，这更是主体在其心灵与精神维度所面临的一道深坎。

譬如，在人情戏、神话戏和鬼魂戏中，在撑起传统文化基本脉络的人、神、鬼三界中，女主人公大多以贤妻良母、下凡仙女、复仇冤魂的形象出现，她们各有各的欲望、伤恸和担当，那种重重负荷之下无怨无悔的挺身担当。戏中女辈不乏九流三教，不是没有怨妇心态、悍妇嘴脸、妾妇之道，但这些“封建糟粕”无不在新中国推崇的“人民性”、“妇女解放”、“男女平等”等观念和价值洗刷中悄然隐去，此刻身穿古装的分明已是传统的“贤妻良母”和新中国“劳动妇女”的双重叠影，此中深含着传统文化在民族国家之现代转型中的传承和嬗变，历练和担当。特别是那些长演不衰的“骨子老戏”，《梁祝》、《白蛇传》、《琵琶记》、《秦香莲》、《锁麟囊》、《碧玉簪》等等，就在“阐释一剧本一演出”场域中，在历经论争而流转存续的过程中，让人们透破“阶级论”、“礼教论”等新旧意识形态对于生活世界中具

体情感伦理的统摄与规约，深入到人情戏理中去感受源自生活世界的戏曲艺术中恒久绵长的人间烟火气，重新理解被压迫被屈辱者何以能在困境中有所自持与贞定，以此体现戏曲所涵蓄的民众生活形态、情感方式、伦理状况及其内在意义，特别是那种以向真、向善、向上的具体实践方式，来回应社会变迁中的严酷压力及其精神坎陷的生活能量与生活政治。

而当女主人公以种种含辛茹苦的经历、蛾眉宛转的形象、淋漓深透的情感呈现于舞台上时，观众内心的生活体验也寸寸复苏，不知不觉就融入其间，那怎么还可能将她们和所谓“封建礼教”、“三从四德”、“奴性”之类的生硬概念直接画等号？恰恰相反，在这细腻而深透的演出过程中，越是表现其痛苦和隐忍，似乎就越能在对这种内心冲突的纵情抒发中产生某种超乎寻常的力量。正是凭借着故事情节及生活细节被打开的具体性和深刻性，哪怕再庸常的生存体验也能在戏曲表演中焕发出灼热的生命光焰。传统戏曲所积累的如此强大的艺术表现力，无形中赋予并释放了艰辛悲苦者在日常生活中难以言表的内心能量，同时也引起了观众的强烈共鸣。而这种感性力量在戏曲观演过程中的激扬生发，想必也如程砚秋先生所言，“总是有向上精神”，即使“人生要求比较稀微”，但终究“还是不肯向下”。⁷ 其间铭心刻骨的情感体验，最能直接地激发整合起人们的感性认知和应对能力，久而久之成为生活世界中最能维系和充实伦理的主体性构成要素，常常能在机缘遇合中化被动为主动，扩充行动主体的精神能量，并随之转化为更持久饱满的实践力度。

在此，作为一种感性和理性相融合的日常政治实践，生活政治揭示了生活世界中人们对生存发展所作抉择的整体感和多元性，即生活内容与价值的“多元一体”。民众在维系共同日常生活过程中产生的多种面向和需求，相应也催生形成了生活伦理的完整性和多样性，即使彼此有所分际也仍互相牵连、依存，达到某种平衡。比如，越剧骨子老戏《碧玉簪》中，李秀英想到婆婆的善待，就能缓解她受丈夫恶待的屈辱和痛苦；想到父母家教，也能促使她以理智克制情绪，礼义周

⁷ 回思程砚秋先生的戏剧观，其苦心孤诣不可不察：“第一要注意戏剧的意义，第二要注重观众对于戏剧的感情”，“演任何剧都要含有要求提高人类生活目标的意义”，要“引起观众的良好感情”，即使有些剧目“人生要求比较稀微”，但“还是不肯向下”。他强调，这些对戏剧的认识“不是从读书得来的，而是从演剧得来的”。详见程砚秋：《检阅我自己》（1931年12月4日《北平新报》），《我之戏剧观》

（1931年12月25日在中华戏曲专科学校的演讲），均收入《程砚秋戏剧文集》，文化艺术出版社，2003年，第9、12页。

全，勉力自持。倘要追问，她的善良隐忍以及最终的宽恕和好，究竟是对美好生活的执着追求，还是对作为统治意识形态之两翼的“封建礼教”、“荣华富贵”的顺势妥协？——这么提问，问题恰恰出在动辄如此设问的意识形态观念统制及其思维定势中。例如，义利之辩，无论是在仁义忠信与荣华富贵之间先设的对立，抑或在趋炎附势和忘恩负义之间的必然联系，都使弱者在反抗社会不公而要求维护权利、伸张道义的同时，不得不对诸如富贵、功名等利益需求有所警惕和压抑，乃至日积月累产生近乎本能的反感和敌意，即使不刻意回避原本平常而正当的利益诉求，日久也会忽略人们在具体生活境遇中产生多种生命需求时对其间隐含的矛盾冲突的不断调整、化解与包容。情理之辩、名实之辩亦然。片面的回避、忽略和简化，在重重叠加且习以为常之后，更强化了人情伦理、利益诉求与道义取向之间的生硬对立。

诸如此类关乎是非、名实、义利、情理之间的权衡与取舍，一旦落实在日常生活中往往就化为更真实而丰满的过程性考量。比如，在看似斩截而分明的取舍之间，是否存在着对个体出于实际生计考虑而有所权宜乃至妥协的辨析？而这种合情合理的辨析过程，能否从具体生活内容到抽象价值评判，都获得更为细致充分的体现？这么一来，基于意识形态的直观表现形式的所谓强与弱，反抗与妥协，以及构成对立对举关系的过于鲜明的观念形态，似乎都会在生活世界所赋予的具体细腻的人情伦理中变得柔韧而鲜活，充满变数。生活如是延续，遂使如是之“变”，成其为民众生活之“常”。而在千百年来源于生活且又融入生活的传统戏曲中，深深打动人心的，其实就是如此痛痒相关、得失相系、情理相通的历史之“变”与“常”。

这里的关键就在于，我们怎么才能更大限度地发掘出，被历史现实境遇所框定的“共命/压迫”结构中潜在的民众实践性能量，并设法提炼出更多的正面性和价值感？譬如，我们能否通过梳理考察历史现实中的民众实践经验，通过耐心细致的描述、概括和阐释，重新理解生活世界中的涵养生息之功，重新辩证日常实践中的坚忍维系之力？这种力量未必就要存在于支配性的社会文化形式之外，也许就在其中，或多或少利用着现有的各种形式，但通过人们更为用心用力的日常生活实践而有所撑开、有所突破，遂使新质悄然萌发于旧胎。再者，我们既然已经置身于重重困境中，何不索性沉住气，放开眼量，从长计议？同时，能否落实功夫，就在细水长流的日常生活实践中，展开不

同于激进政治的“细腻革命”？在我看来，这也许就是所有被压迫阶级、阶层和弱势群体在社会实践过程中时刻面临的真问题。

当然，“细腻革命”和“激进政治”，作为广大民众应对压迫和困境的不同方式，各有其历史与现实意义。而中国革命和社会主义建设的历史实践都曾提醒我们，正是这种普遍植根于日常与人心的力量长出来、聚拢来的过程，时刻催迫着每个时代重新建构起超越现世政制格局的政治性和政治感，从抽象理念直到融入社会生活的感觉结构。

在此意义上，所谓“细腻革命”，不妨说是一种看似并非日常而习见的精神信念与政治理念，如何能以常态方式体现在普通民众坚持不懈的生命实践中？诚即不懈，懈即不诚，此种诚意也需时刻印证于中国历史和当下的社会生活本身。因此，只有在正视并承担现实的前提下，因地制宜，徐徐图变，才可能将整体性、全局性、超越性的视野和理念，逐步溶解到具体社会实践中。正所谓“螺蛳壳里做道场”，看似迫于客观情势的不得不然，长远说来也是民众身心所系的历史具体性的应然与实然。这样我们才能重新确认日常实践中的生活智慧和心灵意志，努力发掘包蕴其间的精神含量与主体自觉，并加以格外的珍视和护持，以期在社会实践中彼此呼应、凝聚、壮大，从抽象理念直到融入人们的生活方式与感觉结构。而真正造福民众的好的政治，事实上，不就是那种既能从普通人息息相关的生活世界中汲取能量，又能以低调持续的日常实践来推动社会进步的愿望和行动？

与此相关，群己人我之间，一种更为持久、稳定而深往的互动关联如何可能实现？回头想想那些含辛茹苦忍辱负重的妇女们，以及各种意义上的被压迫者被损害者，他们在忍耐中到底坚守着什么，克服了什么，维系着什么，保存了什么？看看在忍耐之中，人们与生活世界的联系是持续加深、加固了还是削弱了？事实上，当人们在忍耐中有所坚守、有所维系的时候，个体与群体意义上想要改变不合理现状的“革命”，也就在其将来未来之际具有了越来越切近的可能性。因为只有在全力维系什么的过程中，你才可能有更多的时间让自己积蓄和保存有限的力量，既非抗争相决，也不顺势妥协，直到迎来真正具有革命性的历史时刻。而这种坚忍维系的过程，也就成为“细腻革命”的构成要素，稳如基石。

其间，对于那些曾经被主流政治、精英文化命名为“封建礼教”、“奴隶道德”的东西，诸如安分克己、忠诚孝悌、仁义礼智信、温良

恭俭让……我们还能否通过更细腻的记忆追溯、理论阐释和实践把握，重新使之翻转出来，翻出长期被掩埋到概念底下的“百姓日用而不知”的那些价值感，哪怕就是从所谓“奴隶道德”中直接翻转出来，以支撑普通民众富于韧性的日常实践？“劳苦大众”的“翻身”、“解放”固然不易，此种意义和价值的翻转恐怕更难。况且这种翻转本身带有各种危险性，一旦缺乏相应的知识谱系、政治理念和社会实践的内外支持，马上就会逆转，故态复萌，随之加剧其文化和精神上对人的压迫性。但是，只要有“细腻革命”的理念和信念在，只要这种细腻的情理结构与精神内核存在于生活世界，那就能从民众韧性抗争中不断汲取和保存革命性的能量，这种能量和契机时刻在，永远在。

问题是，每个时代的人们，包括我们现在，还有没有可能，当真来理解和接续这些基本价值在历史与现实幽暗中所起的作用？前人与时人的种种努力，在一个越来越分崩离析，致使意义价值无限碎片化的世界里，其推广实践的可能性到底有多大？

好在，民众生活世界的常与变中，历史长河自有其斩不断的延续性。宏观中溃散的，微观中依然存在。尽管时代变化之速，破立之疾，常令昨是而今非；但在成毁演变之中，有些东西始终浑如磐石，历经风雨岁月的层层涂抹、晕染、叠印，沧海桑田，岩土积化，日久而能共同融铸为大地之成色。

譬如，20世纪中国革命的历史叙事、文化创造与主体建构过程，就能让人看见此种大地成色。特别是在沪剧《芦荡火种》等地方戏表现的保家卫国的“人民战争”中，民众力量的基层组织和活动方式，往往与其置身的乡土生活世界紧密结合，因地制宜，利用各种现有的条件，而使斗争进程逐渐融入日常生活实践。“革命”由此深嵌到具体的社会脉络、生活环境和地方秩序，如同坐胎其中，不仅从具体历史生活中汲取资源、能量而滋长生息，使得乡土生活世界有所新生，也因“革命”逐渐顺乎自然、有序而能彼此相安相持，共度艰难岁月。此种令人喜闻乐见的“传奇性”、“地方性”和“革命性”的渗透交融，相激相生且相合，或许正是“人民战争”在其历史实践中含蓄生成的革命文化特质。在此共生结构中确立起来的地方性文化及其植根的乡土生活世界，作为民众生活意义的长久寄托之地，作为“人民革命”的历史能动性的力量来源，也就与革命文化产生了千丝万缕的联系。而遍布

中国的地方性文艺实践，尤其是深入民心的地方戏，恰恰因为扎根于民众日常生活而拥有极为丰富的方言俚语、民歌曲调、民间习俗等地方性生活与文化元素，如果充分运用且恰到好处，往往就能将这种革命文化的特殊性和普遍性展现得淋漓尽致。这里就有着个体情感的延续性，生活伦理的延续性，乡土/地方秩序的延续性，革命传统和历史的延续性，以及相互间的默默关联，和在关联中感应到的休戚与共的“共命感”。而藉此才更有历史正当性的“革命”，随之也更深地融入了顺应天道人心般的乡土/地方生活，也就同样能获得某种恒常感与秩序感。

只有深深体会到这种发自民众内心、源于生活体验的斗争情绪的朴素和结实，才更能理解“革命现实主义”、“革命浪漫主义”之所以能落到具体社会生活中的真实基础，因其朴素而推向普遍，也因其结实而趋于深刻，由此认识到“人民革命”最深厚的根源，正是潜在于普通民众之中。惟其如此，才能真正凝聚起最广大人民的情感与道义力量，促使地方性的集体生活经验融铸为更具整体性、普遍性的社会事实，进而转化成更有历史性、实践性、革命性的社会能量。在此基础上的具体历史实践，或可孕育出民众中间与生活世界同其广泛的自发组织能力，并突显其行动过程中自然而然确立起来的“主体性”。

然而，话已至此，就有一个回避不了的问题，我们究竟怎么看待民众为中国革命和建设所付出的巨大代价？同样是身为中国人的一腔热血，渴望藉此变革不合理的现实社会，倘在鲁迅们说来是“我以我血荐轩辕”，而落实到广大位卑者身上，特别是底层民众，难道就只能被归于暴君暴政“草菅人命”式的残酷与血腥？如果说革命与建设，不曾在其反抗一切压迫和不公的道义基点上，真正点燃起民众的抗争愿望和奋斗激情，那又怎么可能一次次燎原于中国大地？——当然这个问题太复杂，内在坎陷实在太多，此处不容细说也无力细说。

事实上，你看看民众代代相传的戏曲故事，看看民众所热爱的那些人物，越是被伤害、被牺牲、被亏欠，越是边缘化、底层化的生活实践，越是被压抑、被磨砺的生命愿望，日积月累就越有强劲的生命力，就像是幽暗里发出的光，地底下开出的花，静默中震撼人心。哪怕生命被唾弃被杀戮，不屈的精魂到底还是要来洗冤雪耻，藉此倾其深衷，了其念想，就像《窦娥冤》《李慧娘》《焚香记》《京娘送兄》中的那些冤魂形象，千百年来依然令人触目惊心。这些丽质而薄命的弱

女子，曾被无法抗拒的强暴和不义剥夺了鲜活的生命，心有不甘，冤魂不散，凭借着精魂幻化之力重现于人世，并以更强烈地介入矛盾斗争的方式，延续其作为生命核心的精神特质，即对于现实社会一切压迫性结构的质疑和变革的诉求。这些摄人心魄的幽魂，深情，决绝，正如鲁迅先生临终前一月所追怀的家乡社戏中的女吊，“带复仇性的，比别的一切鬼魂更美，更强的鬼魂”，激扬着一种如地火般埋藏在吾土吾民之中的坚忍而执著的抗争精神。

作为中国革命的草根性力量的一种文化载体，底层民众在艰辛生活与抗争中累积的苦难体验和情感表达，就此体现为地方戏中大量“悲情戏”、“苦情戏”的长演不衰。苦人演苦戏，苦人看苦戏，真可谓苦中作乐、以苦为乐，任凭世道迁转，世态炎凉，也要想方设法先把人心给焐暖。这里有宣泄有交流，更有集体性的慰藉和提振，且因情感发自内心而能产生无与伦比的感染力和凝聚力，由此构成民众想象、理解和应对困境的集体形式，乃至激发并聚合起反抗现实、变革社会的巨大精神能量。这或许就是来自浑厚如深渊般的生活世界的一种浮力。对于拼命在努力、拼命在生活的普通民众而言，正是种种看似淹没于庸常生活中的日常生命奋斗的持久性和普遍性，或多或少就为普通人提供了勉力生存与发展的可能性。

这正是民众生活世界在中国历史展开过程中源源不断提供的社会内容和形式，需要我们以格外的诚意和耐心去发掘、去阐释、去实践，还要有足够的勇气把日常实践概括提升为思想和理论，藉此更深入地探讨有关中国社会转型、民众生活变迁和文化发展进程的历史梳理、现代阐释与理论创建，特别是植根于民众生活世界和日常实践而来的文化认同、伦理自觉与主体建构等问题，以期回应我们时代的文化与精神命题。

而其间的种种困境和难题，说到底，最后还是要由历史进程本身去应对，要由基于真实个体汇聚而成的更广泛持久的群体性的思想与社会实践去应对。在此意义上，所谓“劳动创造世界”，“人民创造历史”，也就不光是一种史诗般的表达，更是民众生活世界及其常态实践中所体现的史诗性特征。而作为意义寄托之地的生活世界，特别是普通民众看似如草如芥、无声无息的生命实践，在我看来决不只是属于过去的乡愁和史诗，由人缅怀；而更是我们要从历史与现实幽暗中开凿出希望之所在，如此薪尽火传，继续照亮吾土吾民的日常实践。