

解構紅色大敘述：《紅燈記》與樣板戲在海峽兩岸的兩個「小敘述」*

林雯玲**

中文摘要

2005年春天，台灣的連戰和宋楚瑜分別應中國領導人胡錦濤的邀請造訪中國。當時，中國一家報紙邀請文化評論家龍應台撰文評論這史無前例的訪問。婉拒三次後，她終於寫了〈你可能不知道的台灣——觀連宋訪大陸有感〉。此文一刊出，透過網路不斷轉載，在中國引起巨大的「龍捲風」。特別的是，龍應台的政治時事評論文章卻是以「《紅燈記》在台北」破題。原來她利用《紅燈記》得以在台北演出及觀眾對這齣戲的不同反應來解釋台灣社會的開放與民主的意涵。龍應台的論述展示了劇場與政治之間密切的互動關係，不只限於戲劇演出的內容、經費取得、表演空間，也在於對戲劇製作過程、其物質環境與觀眾接受所做的政治性意義詮釋。

本篇論文首先探討《紅燈記》在台北的演出過程為何及如何被龍應台用來闡述台灣的民主和她對此事件的敘述策略。其次，龍應台用大敘述與小敘述來解釋台灣從極權統治轉換到民主社會，啟發筆者延伸運用李歐塔（Jean-François Lyotard）的大敘述理論以及巴巴（Homi K. Bhabha）的「國族是種敘述」來重新解讀《紅燈記》，聚焦於《紅燈記》文本與各種表演元素如何精密配合來建構一個無性別、去性慾，以階級為主的想像革命家族/國族的大敘述。這個國族大敘述

《戲劇學刊》第十五期，頁 141-171（民國一〇一年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院
TAIPEI THEATRE JOURNAL 15（2012）：141-171
School of Theatre Arts, Taipei National University of the Arts

收稿日期：2011.9.30；通過日期：2012.1.2

* 原標題為〈洪水猛獸來了：《紅燈記》在台北，再讀《紅燈記》與對樣板戲的挪用〉，此標題係採用一位審查委員的建議而更改。除了大小標題，委員們也分就組織架構、內容、用字等提出諸多寶貴的評論與建議，筆者獲益良多，也適度採納修正，在此一併感謝。本論文的一小部分初稿曾宣讀於美國亞洲表演協會年會（2008年7月30日），但文中第二節後半起都是新增研究論述。

** 臺南大學戲劇創作與應用學系助理教授

透過不同媒介不斷地、一致地再現與再敘述，企圖模糊虛構與真實，打破舞台與日常生活扮演的界線，以鞏固新成立的政權，但無論敘述何其縝密，表演時女演員身體的展現卻可以顛覆這種建構。最後，本文轉向龍應台所說的小敘述，分析台灣觀眾看《紅燈記》的各種反應，對照海峽彼岸的樣板戲熱潮，顯示樣板戲這特殊劇種是如何因時空轉移、表演場域的不同，被做不同的挪用，以及兩岸迥異的小敘述。結論探討龍應台大小敘述二分法的矛盾，思索「龍文在中國」的意義又為何？

關鍵詞：樣板戲、《紅燈記》、革命家庭、大敘述、國族敘述

Deconstructing the Red Metanarrative: *The Red Lantern* and Receiving Model Opera with Two Small Narratives in China and Taiwan

Lin Wen-ling*

Abstract

Requested by a newspaper in China to comment on the unprecedented visits of two Taiwanese political figures, Lien Chan and James Soong Chu-yu, to China in 2005, renowned Taiwanese cultural critic Lung Ying-tai, after having declined three times, eventually wrote an article titled “The Taiwan You May Not Know About: Reflections on the Visits of Lien and Soong to China.” This article immediately caused a huge sensation in China through its wide circulation in Cyberspace. Interestingly, Lung begins her article with a description of the touring of *The Red Lantern* (*Hongdeng ji*) by the China Peking Opera Company to Taipei in 2001. She uses its staging and various audience responses to exemplify the practice of democracy in Taiwan. The discourses created by Lung exhibit an intriguing interplay between theatre and politics, as demonstrated not only in the dramatic text but in how one interprets the production process and its whole material environment.

This paper first investigates how and why *The Red Lantern* in Taipei can be utilized to demonstrate democracy in Taiwan and Lung’s strategies of narrating the event. In addition, inspired by her use of metanarratives and small narratives to explain the transformation of Taiwan from authoritarian control to democracy, I apply Jean-François Lyotard’s theory of metanarratives and Homi K. Bhabha’s concept of nation as “a form of narrative” to re-read *The Red Lantern*. My analyses focus on how the text and each performing element are well-orchestrated to construct the metanarrative of a big revolutionary family/nation that is de-gendered, de-sexualized and built on class and revolutionary causes. Consistently and constantly reinforced through representation and reiteration in various media, this metanarrative not only blurs the fictitious and the real, the performance on stage and in daily life, but attempts

* Assistant Professor, Department of Drama Creation and Application, National University of Tainan

to consolidate the newly-built regime. Yet, the female body on stage turns out to be a floating signifier and could subvert the narrative and construction. The last part of this paper examines the reception of this production in Taiwan, as opposed to the resurging popularity of model opera in China. Under different situations, model opera, due to the unique context that created it and its propaganda content, has been appropriated to signify different things. Finally, I conclude this paper with a critique of the dichotomy of small and grand narratives as used by Lung Ying-tai.

Keywords: model opera (yangbanxi), *The Red Lantern (Hongdeng ji)*,
revolutionary family, metanarrative, national narrative

2005年春天，台灣兩位政治人物連戰和宋楚瑜，分別應中共中央總書記胡錦濤的邀請造訪中國，他們的「和平」與「搭橋」之旅轟動海峽兩岸。當時，中國重要官報《中國青年報》周日版《冰點》的編輯李大同如此描述：「這次訪問在大陸引起的關注和震動，可以說遠遠超過美國總統訪華」。（李大同 2006）所以他請台灣著名的文化評論家及小說家龍應台女士撰文評論這史無前例的訪問。婉拒三次後，龍應台終於應允，寫了一篇文章：〈你可能不知道的台灣—觀連宋訪大陸有感〉，這篇文章也於2005年5月25號同一天以原標題〈你不能不知道的台灣—觀連宋訪大陸有感〉刊登於台灣的《中國時報》。¹龍應台在文中主要解釋民主與自由是台灣主流價值觀，也是台灣人民的生活方式。此文刊出後，在中國引起巨大的「龍捲風」，報紙的網路論壇、個人網站以及部落格不斷轉載，激烈的辯論如燎原之火，不禁令人想起1980年代龍應台的《野火集》。三天內，這篇文章在Google網站搜尋到的相關條目多達一百四十一萬條。（康若曄 2005年6月2日；江迅 2005年7月24日）有些學者認為這篇文章所引起的衝擊與轟動不亞於連宋的訪問，所以他們稱這現象為「連宋龍登入中國」。（康若曄 2005年6月2日）

特別的是，龍應台的政治時事評論文章分為五部分，卻是以「《紅燈記》在台北」破題。這個次標題不禁讓人好奇《紅燈記》這齣戲究竟和連宋訪問中國有何關聯呢？在這個部分，龍應台簡述中國北京京劇院於2001年在台北演出《紅燈記》的過程，並回想跟三位長輩觀賞此戲的經驗。原來她用《紅燈記》得以在台北演出及觀眾對這齣戲的各種不同反應來解釋台灣社會的開放與民主的意涵。龍應台的論述展示了劇場與政治之間密切的互動關係，不只限於戲劇演出的內容、經費取得、表演空間等，也在於對戲劇製作過程、其物質環境與觀眾接受所做的政治性意義詮釋（political reading）。

本篇論文首先探討《紅燈記》在台北的演出過程為何及如何被龍應台用來闡述台灣的民主和她對此事件的敘述策略。其次，龍應台在文中將過去中國國民黨威權政府時期的論述稱為大敘述，2001年台灣觀眾看《紅燈記》的多元反應比喻為小敘述，以顯示台灣從極權統治到民主社會的轉變。這啟發筆者延伸運用李歐塔（Jean-François Lyotard）的大敘述理論以及巴巴（Homi K. Bhabha）的「國族是種敘述」來重新解讀《紅燈記》，聚焦於《紅燈記》文本與各種表演元素如何精密配合來建構一個無性別、去性慾，以階級為主的想像革命家族／國族的大敘述。這個國族大敘述透過各種不同媒介不斷與一致地再現與再敘述，企圖模糊虛構與真實，打破舞台與日常生活扮演的界線，以鞏固新成立的政權。但無論敘述何其縝密，表演時女演員身體的展現卻可以顛覆這種建構。最後，本文轉向龍

¹ 龍應台的文章也可參考《中國青年報》或《亞洲時報》網站，分別見 http://zqb.cyol.com/gb/zqb/2005-05/25/content_8773.htm 或 http://www.atchinese.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1267&Itemid=66。查詢日期：2011年4月6日。

應台所說的小敘述，分析台灣觀眾看《紅燈記》的各種反應，對照海峽彼岸的樣板戲熱潮，顯示兩岸因政治歷史背景的差異而產生迥然不同的小敘述，以及樣板戲這特殊劇種是如何因時空轉移、表演場域的不同，被做不同的政治性詮釋與挪用。結論探討龍應台大小敘述二分法的矛盾，思索「龍文在中國」的意義又為何？

一、洪水猛獸來了：宣傳與敘述《紅燈記》在台北

2005年的頭條時事「連宋登入中國」，在2011年的今天看來，已不具聳動性，連戰與胡錦濤後來數次會面，媒體也不再如此大陣仗。因為當時停滯、緊張的兩岸關係，從國民黨於2008年再度執政，馬英九總統採取開放政策而急速解凍，中國與台灣在經濟、文化、政治等民間和官方的往來合作也日益頻繁。這場台灣飛彈危機後，中國與台灣第一次再度公開對話，也是國共內戰結束後，雙方最高層的官方會面，²已經成為富有時代意義的歷史，與眾多其他事件，一起紀錄刻劃兩岸關係的轉折。

正如同「連宋訪中國」在兩岸關係所扮演的開拓突破性角色，中國京劇院於2001年在台北國父紀念館演出的《紅燈記》也具有特殊指標意義。自台灣解嚴後，兩岸表演團體跨過海峽到彼岸演出是極平常的事。千禧年之交的台北劇場，便見證此等繁榮。³在當時這麼多來自中國的演出，龍應台文中唯獨提到欣賞《紅燈記》的經驗與高行健的造訪，不正因為兩者在當時都有其特殊政治敏感性。《紅燈記》不同於引自西方的話劇或傳統地方戲曲，它是屬於中國文化大革命期間唯一被允許演出的新劇種—革命現代京劇，或稱樣板戲，是共產黨用來灌輸正確政治意識形態與打造國族大敘述的文化機制之一。⁴

² 李登輝總統於1995年成功拜訪美國母校康乃爾大學不僅激怒中共取消海基會和海協會預定的會談，加上台灣將於1996年舉行第一次總統直選，中國便從1995年7月到1996年3月對台灣進行廣大的飛彈試射，並於東南沿岸進行軍事演習，兩岸關係惡化，雙方對話完全停止。當傾向台灣獨立的民進黨於2000年首度成為執政黨，而陳水扁總統於2004年再度當選，兩岸關係更降到冰點。台灣海峽也被西方軍事專家、政治學者認為是最可能爆發大規模戰爭的地方。

³ 《紅燈記》演出前，江蘇崑劇團於2000年12月應邀參加台灣崑曲戲劇節在國家戲劇院演出。農曆春節後，北京曲劇院於2001年1月16到21日帶來老舍三部曲：《茶館》、《四代同堂》、《龍鬚溝》。老舍的兒子舒乙，任職中國現代文學館館長，也應邀隨團而來。同年二月，高行健先生在獲頒2000年諾貝爾文學獎後第一次再度訪台；中國京劇院除了帶來《紅燈記》也在國家劇院演出數齣傳統京劇。

⁴ 考量《戲劇學刊》讀者屬性，本文刪掉介紹樣板戲與《紅燈記》產生過程等屬於基礎背景的段落。樣板戲的劇場形式或藝術成就也並非本文重點。入門文章，可以參考王俐文。2006。〈政治角力下的代罪羔羊—自舞台、服裝、音樂、與表演細探京劇樣板戲《紅燈記》的藝術價值〉。《戲說·戲言》。頁1-13。不少論文都對樣板戲的音樂進行精闢的深入分析，最近的可以參考蔡振家的文章〈從政治宣傳到戲劇妝點—1958-1976年京劇現代戲的詠嘆與歧出〉。《戲劇學刊》10（2009）：113-147及其與楊為茜合寫的〈西樂敘說紅色神話—音樂基模轉換在樣板戲中的功能與實踐〉《戲劇學刊》13（2011）：131-157。此文一開始也提供先前華文分析樣板戲音樂元素的文獻。我個人覺得德國音樂學家Barbara Mittler最近的英文論文，指出樣板戲的音樂，與共產思想恰好相反，是既封建又中產，非常有趣，可參考“‘Eight Stage Works for 800 Million People’: The Great Proletarian Cultural Revolution in Music — A View from Revolutionary Opera.” *The Opera Quarterly* 26, 2-3（Spring-Summer 2010）：337-401。而其先前出版的下面這本書的第二章第二部分非常仔細討論《紅色娘子軍》的音樂。（Barbara Mittler. 1997. *Dangerous Tunes* :

《紅燈記》不僅是文革期間最受歡迎的樣板戲，還被認為是「樣板戲中的樣板」。它的故事設在二次中日戰爭期間，鐵路工人李玉和被指派經由磨刀人的協助，要傳送電密碼給在柏山的共產黨游擊隊。不幸的是，臥底的王連舉叛變，洩漏李玉和的真正身分給日本軍隊，李玉和因此被「邀請」到日軍總部，不管是賄賂或嚴刑酷打，李玉和都不肯洩漏密碼。李奶奶也在李玉和被帶走之後，告訴孫女鐵梅他們的家族故事，原來三人並沒有血緣關係。李奶奶的丈夫和鐵梅的生父都在鐵路工人罷工中喪身，是李玉和把強襪中的鐵梅帶來投靠師母，也就是李奶奶，從此三人以家人相稱。鐵梅聽完這個故事充滿感激，決定遵從父親們的步伐，從事革命。最後，日本人因為沒有要到密碼，殺死了李玉和及李奶奶，而鐵梅則在鄰居和游擊隊的幫助下，勇敢地承擔起李玉和的任務，成功地把密碼送到柏山，並加入革命軍隊。

《紅燈記》中的革命敵人是日本人而非國民黨，但就像所有其他樣板戲，劇中熱情歌頌毛澤東以及共產黨的偉大。雖然在 2001 年，台灣已經歷民主化幾乎十五年了，共產黨的政治宣傳劇能夠到這曾經是「反共抗俄」的基地來演出，似乎仍然是不可思議的。難怪宣傳海報便玩弄這種不可置信的感覺以及兩黨之間相對抗的政治意識形態，海報上端寫著：「文化大革命樣板戲之王神話抵台」。這行非常小的字指出本齣戲的性質，但不在於引起注意，因為樣板戲隱含政治教條，對劇場觀眾不具吸引力。另一方面，這戲的製作被擬人化為「王」，他的首度神奇造訪，邀請觀眾來見證這歷史時刻。根據這種不可置信的感覺以及創造歷史的意涵，《紅燈記》於 2001 年台北的演出可以平行類比 2005 年連宋的出訪中國。大大的標題《紅燈記》占據海報中央，下面有一行煽動的文字：「洪水猛獸來了」。把《紅燈記》比喻為洪水猛獸這樣具破壞性的力量是聰明的行銷技巧，比樣板戲更能吸引觀眾的好奇心。更重要的是，這個譬喻反應出一些台灣觀眾可能如何看待《紅燈記》，並適切地暗示複雜的兩岸關係與意識形態。

如果在一些人眼中具有魔鬼猛獸性質的《紅燈記》能夠到台北演出，那這演出在兩岸關係中象徵什麼意義？又顯露台灣什麼特質？龍應台在她的文章中，解讀《紅燈記》的演出為台灣民主的溫度計，反應在《紅燈記》的申請演出過程及觀眾如何看待這齣戲。她文中第一部分以一家大陸報紙的報導開頭：

去瞧瞧《紅燈記》裡的共產黨如何比鋼鐵還要硬！幾經波折，不具國共鬥爭意識形態的文革樣板戲《紅燈記》，終於跨越台海，2 月 8 日在國父紀

念館舞台點燃紅燈。這齣稱為「樣板中的樣板」的現代京劇，有讓台灣戲迷仔細體會樣板神髓的機會。文革樣板戲《紅燈記》來台演出過程，不但通關審議一波三折，連劇本要不要稍作更改，也是考慮再三。中國京劇院原來已決定更改劇中出現「中國共產黨」的文字，當演員們都已經練好了新台詞時，院長吳江，又在演出前一天表示，基於多數台灣劇場界人士的建議，還是決定一字不改，原汁原味的呈現樣板戲《紅燈記》的精髓。（龍應台 2005b）

運用報紙的簡短報導，龍應台精要地提供讀者關於這齣戲製作過程所需要知道的所有資訊，然後她評論：「台灣的政治愈來愈開放，但是開放到連宣傳共產黨『偉大』的革命樣板戲都進來了，還真是令人驚詫；這是兩岸關係史上一個不得了的里程碑，不能不去親看一眼。」接著，龍應台描述看戲之前，恰好遇到教育部長曾志朗先生，知道她將要去看《紅燈記》，曾部長很高興地說：「好看啊！不過他們對台灣不太瞭解，為了『體貼』我們，把台詞都改了，『共產黨』改成『革命黨』三個字，說是不要『刺激』我們；我就批示，根本不需要，共產黨就是共產黨嘛。什麼時代了」。（龍應台 2005b）

龍應台把報紙報導及這件軼事結合在一起寫，很容易讓讀者產生一個印象，就是台灣政府和民間雙方對《紅燈記》都持開放的態度，分別反映在教育部長及劇場人士對中國京劇院自我審查的反應。龍應台沒有細談這齣戲在申請演出過程所經歷的轉折，而是刻意地把焦點放在一個宣揚對立意識形態的戲劇作品不僅是可以在台灣被演出，而且還是完全忠實地被呈現，以證明台灣的自由開放。《紅燈記》在台演出的重要性在其敘述中也被提高到「兩岸關係史」等級，其實早在 1996 年屏風表演班《京戲啟示錄》的「戲中戲中戲」的部分就已經演出樣板戲《智取威虎山》片段，讚頌共產黨的英勇。

文中沒有探討的是中國京劇院在獲得演出許可前與後自我審查的意義，值得在此討論。獲得演出前的自我審查顯示這劇團察覺到中國與台灣分裂的意識形態，藉著改變可能會被認為有所爭議的台詞，這齣戲比較有機會獲得演出許可。另一方面，在中國自我審查也是應付官方審查的習慣做法。例如《冰點》編輯李大同在送出龍應台的文章給《中國青年報》主編前，就先主動刪去文章中大概一百個字，並增加編輯按語，解釋為什麼龍應台的文章必須被刊登，他希望藉著這樣做，主編不會完全禁止這篇文章。最後，龍應台的文章在報紙主編另外刪了兩百個字，並稍微改變標題之後，被允許刊登。（李大同 2006）⁵

比較令人不解的是，為什麼中國京劇院在獲得演出許可後仍然一度堅持改台詞？可能因為根據他們對台灣及兩岸關係的瞭解，而認為《紅燈記》裡的這些台詞也許會在觀眾中

⁵ 李大同此文詳細描述邀請龍應台撰稿、審稿、編輯的過程，以及出刊後，《冰點》受到中宣部的批評。

引起緊張氣氛。這樣的顧慮並非完全沒有道理，印證在《紅燈記》第一次申請被駁回，表面理由是「政治意圖明顯」。（楊孟瑜 2001 年 2 月 9 日）然而，真正的原因是怕引起觀眾的抗議或非議。根據一名審查委員的說法，基於天津京劇院前年拜訪台灣，在清唱大會進行安可曲演唱時，一名觀眾要求旦角侯丹梅演唱《紅燈記》，立刻引來另一名觀眾的抗議與鬧場，委員會擔心《紅燈記》可能會引發相似的「政治敏感」，所以才駁回申請。不過代理的藝術經紀公司並不放棄，求助一些立法委員，這些立法委員再向教育部高層表達關切，幾天後教育部舉行再審會議，「撤除政治敏感方面的疑慮，達成峰迴路轉的『放行』結論」。（賴廷恆 2001：41）《紅燈記》第一次申請失敗以及中國京劇院的自我審查，反映台灣當局與京劇院雙方其實都意識到此劇某種程度的政治敏感性以及擔心觀眾可能的反應。因此龍應台才會視觀眾如何回應這齣戲為另一個民主的溫度計，這將在本文的後半部討論。

二、樣板戲大敘述：鞏固建立的國族

龍應台在文中第二、三部分舉例說明她所謂的「大敘述」和「小敘述」，兩者是她主要的論點，而且連結五部份內文成為完整文章。她描述過去數十年來，台灣人民生活在國民黨極權政府所精心編製的各種大敘述：「長城偉大，黃河壯麗，國家崇高，民族神聖，領袖英明，知識分子要以蒼生禍福為念，匹夫要為國家興亡負責……」（龍應台 2005b）。所有這些敘述都代表絕對的真理，不容些許偏離；而共產黨就是真理的相反，必須被譴責與消滅。龍應台的結論認為因為過去數十年經過無數人的努力，大敘述才會被打破，讓小敘述得以出現。

很顯然地，龍應台「大敘述」和「小敘述」的概念源自李歐塔《後現代情況：對知識的報告》（*The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*）。此書一個主要概念為現代知識是訴諸大敘述——也就是企圖解釋人類所有經驗與知識的總體敘述，以建立自身合法性的科學（有關真理），同時控制社會關係的機構（有關正義），也是一樣以大敘述取得正當性。（Lyotard 1984: xxiii-xxv）根據貝斯特與凱爾納（Steven Best and Douglas Kellner）的精簡歸納，李歐塔認為現代知識的三個情況是：「訴諸大敘述以合法化基本主義者的宣稱；合法化、非法化、與排他的必然結果；渴望同質的認識論與道德規範」。（Best and Kellner 1991: 165）相反地，李歐塔定義後現代是「對大敘述的不信任」，⁶他並且推崇異質、多元、且創新的小敘述。想必是考量報紙這媒介的屬性，龍應台在文章中沒並有

⁶原文為“Simplifying to the extreme, I define postmodern as incredulity toward metanarratives.”（Lyotard 1984: xxiv）

定義大敘述，也沒有提到李歐塔的概念，而是直接舉例說明台灣政治脈絡中，國民黨建構的大敘述是什麼，並以其自我賦與的正當性，規範人民，排除其他「非正當」敘述。龍應台在此部分對國民黨大敘述的描述譬喻是清楚易懂的。

如果運用國族建構派理論，主張國族並非因為同住一塊土地或因為血緣相同自然生成，而是一種文化與論述建構，並透過不斷的再現（representation）與再敘述（reiteration）來鞏固加強。⁷ 那上述國民黨所設計的大敘述也是巴巴所言的國族敘述（nation as narration）⁸，（Bhabha 1990: 1-3）目的在建構與重申一個根植中國大陸，奠基在儒家思想傳統與國民黨理想的「想像社群」。（Anderson 1983: 6）中國最壯觀的建築—長城，以及漢文化的搖籃—黃河，變成這國族的一個轉喻。甚至台北的街道也以「中國主要城市、國民黨的理想以及儒家美德」來命名（Watchman 1994: 51），它被打造為中國的縮影。全民在英明領袖蔣介石的帶領下得全心致力於恢復這想像的中國國族。而這個中國國族需要透過不斷地再敘述與國族文化的再現來維持。獨尊中華文化與反共抗俄文藝政策的實施，只是國家總動員的一部分。其中，台灣 1950 和 1960 年代盛極一時的反共抗俄劇，往往以極曲折離奇的情節來展演共產黨的邪惡，並一再強調犧牲小我，完成大我的重要（紀蔚然 2011: 158、161）。⁹ 透過最常見的主題：「一個美好家庭因大陸赤化而落得分崩離析，家破人亡」，反共抗俄劇不僅如學者紀蔚然所言是「危機戲劇」，發抒、宣洩失去家園國土的哀慟（紀蔚然 2011: 156、153），我認為更重要的是，它同時召喚、提醒觀眾恢復正統中國國族的重要性與迫切性，唯有如此，個人才可能有正常和樂的家庭。

勝利的共產黨所建立的大敘述，當然與失敗的國民黨不同。文革樣板戲比反共抗俄劇在創作與傳播上都更有系統、更嚴謹，也有明白、規範性的理論要遵守。¹⁰ 樣板戲所創造

⁷ 最早是蓋爾納（Ernest Gellner）於 1964 年提出「國族主義不是國族的甦醒，因而產生的自覺；而是它發明原本不存在的國族」，也就是國族主義產生國族，而非國族引發國族主義。1983 年，他進一步提出國族需要靠共享的「高等文化」來維持延續。相同地，霍伯斯邦（Eric Hobsbawn）認為國族是「發明的傳統」。最有名的當屬安德森（Benedict Anderson）主張國族是「想像的政治社群」。始於印刷資本主義的興起，如小說與報紙的敘事等，讓一群沒有見過面的人（讀者），認為彼此同住一個社會世界有所關聯，因而產生一個想像的社群（Anderson 1983: 6）。（分別見 Ernest Gellner. 1964. *Thought and Change*. London: Weidenfeld and Nicolson.; Ernest Gellner. 1983. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University.; Eric Hobsbawn. 1983. *The Invention of Traditions*. Ed. Eric Hobsbawn and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press.）把這些理論置於台灣政治文化脈絡討論，見筆者博士論文「Performing Nation, Imagining Taiwanese in Twenty-first Century Theatre in Taiwan」（2010）. Tufts University.

⁸ 延伸安德森的理論，巴巴認為國族是「一種文化的詳細闡述」，「一種形式的敘述」，他把建構的方法，從文化轉到語言及修辭言說。（Bhabha 1990: 1-3）

⁹ 台灣對反共抗俄劇的研究並不多，紀蔚然的文章運用 Peter Brook《通俗的想像》一書中的觀點，精闢的解讀反共抗俄劇作為通俗劇的特質。

¹⁰ 反共抗俄劇本在 1950 年代因為文獎會高額獎金鼓勵，創作的話劇劇本非常多，往往由政軍相關單位或文化工作隊演出。除了鼓勵，還用法令與審查控制。例如 1952 年起強迫劇團參加「地方戲劇比賽」，分「歌仔戲組」、「掌中戲組」、「台灣話劇與歌舞組」三類進行分組比賽，否則撤銷執照，演出內容主旨有規定，劇本由官方提供或直接指定，再由參賽劇團進行改編。但是國民黨並沒有學習中國共產黨在創造樣板戲或利用地方小戲時，會針對劇種特色，新編現代劇本。而是連前兩類給的也往往是以以前文獎會徵求來的國語話劇劇本，所以參賽的戲曲劇團往往敷衍了事，只求保住牌照，不僅沒有宣傳效果，反而在古裝歷

展演的大敘述可以總結為：在偉大毛主席的帶領下，勇敢無畏的普羅大眾為革命奮戰到底，終於在階級鬥爭獲得成功。不同於國民黨要恢復正統國族的目標，樣板戲的深層結構是利用革命家庭取代傳統家庭，以鞏固所建立的家族 / 國族。所有樣板戲的劇本撰寫與製作演出的各個細節，包括音樂、情節、語言、人物刻畫、手勢、燈光、與服裝等等都是為了打造這樣一個包含這三個元素的大敘述，同時隱含這深層結構。毫無例外地，每齣樣板戲都是經過無數次的修改，被增加、刪除、或改變的部分都是出於政治考量。本文將在下一部分審視《紅燈記》文本與表演元素如何精密配合來建構共產黨的大敘述，而它又是如何在文革期間經由其他媒介被廣泛散佈。

一般樣板戲對毛澤東的讚頌最常用直接呼喊口號的方式，但《紅燈記》利用舞台意象多於口號。劇中人物唯一呼喊口號的地方發生在李玉和被帶到刑場時，他先呼喊：「中國共產黨萬歲！」接著與李鐵梅和李奶奶一起呼喊：「毛主席萬歲！」根據中國京劇團《紅燈記》劇組表示，最早的（一些）版本根本沒有提到毛主席。¹¹（中國京劇團《紅燈記》劇組 1976：75）在重新改編《紅燈記》時，劇組決定李玉和對毛主席的愛與忠誠應該是貫穿整齣戲的脈絡，並且這樣的愛與忠誠是「李玉和力量、智慧、勇敢的源泉」。（中國京劇團《紅燈記》劇組 1976：73）這就是為何李玉和第一次出現時手持紅燈，而最後就義時以呼喊「毛主席萬歲！」作結。《紅燈記》劇組也另外為李玉和設計一首唱曲，讓他在面對鳩山的威脅折磨時顯現其勇敢無懼的精神之外，同時不忘對毛主席和共產黨致意，他高唱：

說什麼“東亞共榮”不“共榮”！
共產黨毛主席領導人民鬧革命，
抗日救國幾億英雄。
你若想依靠叛徒起效用，
這才是水中撈月一場空！（中國戲曲網）

除了口號與唱曲，這齣戲中人物所提的紅燈與常用的紅色燈光都意在提醒觀眾毛主席的榮耀。戲中紅燈不僅是共黨地下組織辨認彼此的密碼，也象徵李玉和傳給鐵梅的革命精神。更重要的，紅燈鮮紅明亮的色彩，同時隱喻常被稱為紅太陽的毛澤東。（Braester 2003: 121）

史戲中出現反共抗俄歌或中華民國國旗的荒謬情節。1960年代後，少有這種現代反共抗俄戲曲，多是用歷史劇影射復國剿匪等，一直持續到1980年代。分別見焦桐（1990）及郭澤寬（2009）。

¹¹ 此文原登載於1970年第五期的《紅旗》。在此並不清楚較早版本所指為何，我想可能指的是翁偶虹和阿甲的彩排版本，因為本文提到較早的改編抗拒江清的一些指示。而現實生活中，翁偶虹和阿甲因為沒有完全遵守這些建議，後來被下放牛棚勞改。

紅色燈光在《紅燈記》主要的功用之一也在突顯劇中人物的英勇。例如在第五場鐵梅聽了李奶奶敘述家族故事後，表達對抗敵人的決心，高唱：

……

【垛板】

今日起志高眼發亮，
討血債，要血償，前人的事業後人要承擔！
我這裡舉紅燈光芒四放——
爹！

【快板】

我爹爹像松柏意志堅，
頂天立地是英勇的共產黨，
我跟你前進決不徬徨。
紅燈高舉閃閃亮，
照我爹爹打豺狼。
祖祖孫孫打下去，
打不進豺狼決不下戰場！

〔鐵梅和李奶奶高舉號誌燈，“亮相”。紅光四射。〕〔燈暗。〕（中國戲曲網）

鐵梅唱完之後，她和李奶奶以非常戲劇性、英勇的姿勢高舉紅燈，同時紅色燈光照耀整個舞台，《紅燈記》最廣為流傳的海報之一即是用此一亮相畫面（圖一）。在第八幕「刑場鬥爭」中，劇組決定將李玉和安排站在山丘上，如此一來，李看起來高大、無懼、且可以睥睨他的敵人鳩山，加上紅燈照耀李玉和強調他的英雄形象。此時，劇組給李玉和這齣戲中最長的唱詞，其中一部分也回應鮮紅的舞台意象。

我看到革命的紅旗高舉起，
抗日的烽火已燎原。
日寇，看你橫行霸道有幾天！
但等那風雨過，
百花吐艷，
新中國如朝陽光照人間。
那時候全中國紅旗插遍，
想到此信心增斗志更堅！（中國戲曲網）



圖一 鐵梅與李奶奶高舉紅燈「亮相」。



圖二 文革海報，毛澤東為紅太陽。
《紅燈記》裡的紅燈與紅色燈光
的運用，明白指涉毛澤東。

當時的觀眾必定明白這唱詞和意象指涉毛澤東。因為文革海報及革命流行歌等如「東方紅，太陽升，中國出了個毛澤東」清楚地將太陽、毛澤東、和中國畫上等號（圖二）。而不同媒介間文本的高度互涉，不僅建構大敘述而且無時無刻加強此敘述直到它被視為理所當然。

除了利用舞台意象歌頌毛澤東，《紅燈記》最成功之處在塑造李玉和為一平民英雄，勇敢地為革命鬥爭犧牲。這角色的創造完全遵守「三突出」的原則，也就是「在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物」。（Judd 1987：95）「三突出」原是于會泳在1968年提出，但是他將「三突出」的創造歸功於江青，於文革期間逐漸發展為指示性的理論，成為文藝創作必須遵守的準則。（Lu 1997：226）根據《紅燈記》劇組，在早期的版本中李家三位英雄人物都同等重要，而且李玉和與鳩山對抗時顯得被動軟弱，甚至在階級鬥爭進行中偷偷溜回家喝酒，絕非是一位理想的英雄人物。（中國京劇團《紅燈記》劇組 1976：77）最後版本為了突出李玉和，他的台詞、動作、服裝、甚至音樂都做大幅更改；李玉和才被成功轉換成一英勇、有智慧的革命份子。例如李玉和不再將電密碼帶回家，而是聰明地將它藏在他處。（中國京劇團《紅燈記》劇組 1976：83）在第六場「赴宴鬥鳩山」及第八場「刑場鬥爭」中，李玉和雖是階下囚，卻總是顯得占上風，而他的英勇特質則藉由增加的唱曲「沒有什麼能打倒共產黨」表露彰顯。此外，原本李玉和走入刑場時的音樂伴奏是使用傳統京劇的曲調「吹腔」，但因江青批評其為「有損革命英雄的形象」，所以改用「國際歌」的曲調。（王俐文 2006：4）李玉和的服裝和圍巾則加上補釘，以表現「社會工人階級的窮苦，而又襯托了他的壯美」

（圖三）。（中國京劇團《紅燈記》劇組 1976：81）所有的這些更改都是依據正確的意識形態精心設計，以刻劃理想的無產階級英雄。甚至扮演李玉和的 A 組演員李少春發現飾演鐵梅的演員曲素英比他高，怕會有損李玉和高大的形象，趕緊訂作加高的鞋子以資彌補。¹²（星島環球網 2009 年 1 月 22 日）



圖三 注意李玉和服裝、圍巾補釘的位置與方法。

樣板戲不僅展演「因為有英明的毛主席與英勇的普羅大眾，革命階級鬥爭終獲成功」這樣的大敘述，重要的是其革命家族的深層結構。所有樣板戲的主角都沒有配偶，也沒有家庭，唯一例外是《紅燈記》出現一個建構的家庭。劇中李氏一家人完全沒有血緣關係，而是因為階級及革命原因而緊密結合組成家庭。如美國華裔學者陳小眉（Xiaomei Chen）所分析，在《紅燈記》中，一個想像建構的革命家庭取代了以血緣為中心的傳統家庭，而此一革命家庭又是整個國族或革命大家庭的一部份。（Chen 2002: 129）建立在階級與革命的李氏家族，也延伸包括那些地下的「表叔」、隔壁鄰居慧蓮一家人等任何願為革命奮戰的人，成為一國族大家庭。正如劇中鐵梅高唱：「我家的表叔不清，沒有大事不登門。雖說是，雖說是親眷又不相認，可他比親眷還要親。爹爹和奶奶齊聲喚親人，這裡的奧妙我也能猜出幾分。他們和爹爹都一樣，都有一顆紅亮的心。」（中國戲曲網）

《紅燈記》雖例外地出現家庭，不過同其它樣板戲一樣，男女主角都是沒有夫妻關係或男女之情，它演繹共產黨性別論述下，重新建構的女性性別與角色。毛澤東說：「女人撐起半片天」，「男同志能做的，女同志也能做」，挪用女性解放為擺脫傳統封建壓迫，加入革命為其效力；在革命成功後，則加入建設社會主義國家之列，努力生產。不僅

¹² 因為《紅燈記》太受歡迎，為滿足觀眾需求，有 A、B 兩組。後來曲素英轉到 B 組與李少春的弟子錢浩亮搭配，A 組則由劉長瑜飾鐵梅。（星島環球網 2009 年 1 月 22 日）

如此，女人也必須穿得像男人，褲裝配著灰色、軍綠色或工人藍三種顏色的毛夾克，髮型為短直髮，或綁辮子，象徵解放也代表對黨意識形態的認同。¹³ 這種女性身體的展現被西方學者形容為「社會主義的雌雄同體」（socialist androgyny）或「中性性別」。（Evans 2008:12）所以樣板戲改編時，必定刪掉原故事的男女之情，去性別化與去性慾化的身體使女性避免成為男人渴望的目標，¹⁴ 並與去性慾化的男主角一樣成為革命大家庭的一份子，專心致力階級鬥爭。

這種無性別、去性慾化的革命家庭對傳統家庭的置換，不僅視階級關聯勝於傳統的血緣關係，更擺脫存在於傳統家庭的價值道德觀，有助於形塑毛澤東不可動搖的國族大家長的地位。例如《紅燈記》劇組批評原改編本去掉《粥棚脫險》一場戲是忽略李玉和與其他黨員「血肉相聯的階級關係，還極力宣傳什麼“家庭氣氛”、“骨肉之情”，販賣反動的人性論」。（中國京劇團《紅燈記》劇組 1976：77）舊版本中有一場李玉和在赴刑場前因為不能再盡人子的責任而對李奶奶道歉的戲，也被劇組刪掉，因為它提倡對父母忠誠盡孝的舊觀念。（Chen 2002: 134）大敘述中的革命家庭不見夫妻關係，不歌頌對父母盡孝，民眾忠誠的對象只有黨及革命父母，也就是毛澤東的化身。虛構的《紅燈記》戲劇情節隱含此義，真實生活中卻是要明白展演，毛澤東的畫像取代傳統家族照或祖先照片懸掛在多數家庭的廳堂中央。文革時期的口號標語及流行歌也灌輸、加強此意識形態。例如「毛澤東是太陽，太陽是共產黨」。「東方紅」這首歌進一步把毛與中國劃上等號。如此一來，毛澤東成為領導者、黨、及國家的三位一體，是人民唯一允許信奉的「宗教」。

樣板戲裡的家族 / 國族的大敘述進一步以各式各樣的媒介穿透人們日常生活。《紅燈記》被刊載在民眾開會一定要讀的《紅旗》雜誌，繪成圖畫書方便廣大的文盲或兒童接觸它（圖四），樣板戲廣播透過喇叭隨時熱烈放送，1970 年代初開始被拍成電影，遠比劇場還有效率地傳播給更多觀眾。文革自傳體小說《紅色杜鵑》（Red Azalea）作者閔安琪（Anchee Min）生動地寫道：「十年，都是相同的京劇。我吃飯，走路，睡覺時，都聽京劇。我聽京劇長大，它們成為我的細胞」。（Min 1994: 18）此外，不同視覺藝術如油畫、海報、明信片、刺繡也再現樣板戲中的重要場景。樣板戲的英雄人物幾乎無所不在，出現

¹³ 毛澤東在 1919 年 7 月就已經批評西方與舊中國的女性穿著，下面一段話，（我從英文翻譯回中文），可以看出他對女性性別與身體的重新規範。他說：「如果女人和男人的頭腦真的一樣，而且女人和男人的腰也沒有不同，為什麼女人要將頭髮編成矯飾笨拙的髮髻？為什麼她們的腰要綁著笨重的裙子？我認為女人一開始就被視為犯人，高高的髮髻及長裙都是男人用來處罰她們的工具。」他還比喻女人臉部化妝為罪犯的烙印，手上珠寶為枷鎖等等。（Schram 1993: 353）。

¹⁴ 例如根據民間傳說真實故事演出的 1945 年戲劇《白毛女》及其 1951 年的音樂影片，都還保留女主角喜兒被地主強暴、懷孕，及最後與她的情人終成眷屬等情節。《紅色娘子軍》也是去掉了原本電影版本吳瓊花（吳清華）與一男同志的情愫，並完全刪除電影中另一女同志的角色。此女同志在投奔革命軍的路上遇到女主角，她裝扮成男生避免被強暴，後來找到幸福，與另一男同志結婚。

在花瓶、日曆、茶杯、盤子、臉盆、香菸盒、糖果紙、郵票（圖五）等等日常生活用品，以他們為形象做成的陶瓷玩偶，玉雕及木雕也廣為流傳。¹⁵ 這些戲劇人物超越了公共領域的限制，繼續在私領域與民眾對話，不斷以自身代表的意義召喚他們。



圖四 圖畫書



圖五 郵票

樣板戲精確地複製衍生，滲透人民生活每一部分，企圖模糊虛構敘事與真實人生。韓裔美國學者 Suk-Young Kim 觀察中國樣板戲與北韓教條宣傳劇的視覺再現，不管用何種媒介，都絲毫不差地複製其戲劇中的一個場景，人物也都擺相同的姿勢，絕不會有不同。她認為「教條宣傳劇要建立這些虛構人物完全的權威，就必須呈現並創造他們一致的形象，彷彿就是真實人物一般」。（Kim 2005: 34-5）¹⁶ 加上這些劇中人物隨時「出現」在人們日常生活中，他們不僅因此「可察覺」也「可信」，時時刻刻提醒民眾他們代表理想的價值，是要被模仿學習的對象。誠如閔安琪在書中透露，她對樣板戲的著迷讓她認為她所隸屬小隊的隊長是真實生活中的樣板戲女主角，她想要「觸及她」、「成為她」。（Min 1994: 61）閔安琪的敘述應該反應許多文革時期少年紅衛兵的經驗。

不僅虛構與真實的界線被模糊，經由人生模仿藝術，虛構更被轉為真實。除了必須看樣板戲、聽樣板戲外，一般民眾，尤其是兒童與青少年，也被鼓勵演出樣板戲，說錯台詞，還會被打成反革命。（許晨 1990: 7-8）看、聽、讀、演樣板戲成為「製作真實」（reality-making）的「彩排」與日常儀式，每個人都被迫必須參加，以便在生活中真實地、正確地扮演理想革命人物，這種「扮演」充滿高度自覺性與戲劇性（theatricality），

¹⁵ 利用 Google 圖片搜尋就可以看到非常多樣板戲出現在不同媒介的圖像，不少都是來自文革遺物的拍賣網站，反映他們已成為收藏增值品。書籍如鐵源編。2000。《文革遺物收藏與價格》。北京：華齡出版社；樊建川編。2000。《“文革”瓷器圖鑑》。北京：文物出版社。

¹⁶ Suk-Young Kim 2005 年完成的博士論文對教條宣傳劇運作方式有非常周全的分析，尤其是其分析涵蓋多種表演媒介。其中北韓的部分已經出版成書：*Illusive Utopia: Theater, Film, and Everyday Performance in North Korea*（2010）。

遠超越加拿大社會學家高夫曼（Erving Goffman）所說日常生活是種扮演，人的社會互動關係是社會角色的扮演。¹⁷更重要的是，拒絕扮演或演錯，民眾 / 演員反而陷入另一場劇場性更高的表演，成為批鬥大會的主角。這也呼應大敘述無可避免地具有合法化，非法化，及道德規範的特質，如閔安琪指出：「愛與不愛京劇是種嚴肅的政治態度。它代表一個人是否具革命性」。（Min 1994: 18）

樣板戲的大敘述同時觸發及影響觀眾的歷史記憶與詮釋。幾乎所有樣板戲的時代背景都設在歷史戰爭事件，包括對日戰爭、國共內戰、及冷戰時期，在劇中一律被稱為革命，而革命敵人分別是日本人、國民黨及美國人。樣板戲不斷再現革命，對當時無其他管道接觸不同歷史敘述觀點的觀眾而言，它創造了共產黨版唯一的權威歷史觀。陳小眉則認為每天在舞台上演出歷史革命，不僅可以轉移民眾對貧窮現狀的不滿與注意，藉由把過錯歸因敵人，教導人民要保存今天這得來不易的革命成果，因此抑制了真實生活中可能發生不同的革命。（Chen 2002: 78）不同於 1960 年代同時期的歐美前衛劇場，例如生活劇場（The Living Theatre）視舞台為「彩排」革命的地方，要觀眾看完戲走出劇場在街頭發動真正的革命；樣板戲展演的「歷史」革命，卻是讓過去的革命無限延伸，暗示觀眾若繼續在邪惡腐敗的革命敵人的統治凌虐下，生活會比現在更困苦，以求鞏固政權。

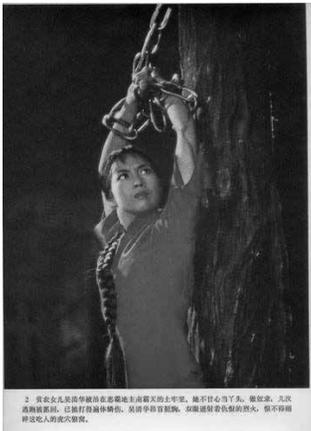
一般人或許對像樣板戲這樣的宣傳劇感到嗤之以鼻，但一如上段分析，要達到操縱、控制與洗腦的目的，它的設計、運作與邏輯是非常精細複雜。即使如此，樣板戲的大敘述仍然有其破綻或間隙，不是出現在戲劇文本，而是表演時，因為女性身體的展現方式而意外引起的性慾挑逗。一位年約四十的北京藝術家接受訪問時表示，文革時小孩子沒別的可看，當時是喜歡看樣板戲的，而他最喜歡看的是《紅色娘子軍》（圖六與圖七）。被問到為什麼時？他答：「因為她們穿得很少，可以看到一段腿」。他接著說：「小時候最早對異性的慾望是從樣板戲來的，是在革命裡發現了些真正有生命的東西」。而一位年紀相當的男性計程車司機，也最喜歡《紅色娘子軍》，並在訪問中主動獻唱。¹⁸（Yan 2005）保羅·克拉克（Paul Clark）指出某些從電影靜止畫面擷取的革命舞劇女主角海報，更是當時無數中國男人的慾望投射，例如《紅色娘子軍》主角吳清華穿著紅色衣服，雙腿張開，空中飛越舞臺中央的海報裝飾著無數農夫與學生的床邊，另一張她高舉被綁雙手的海報，也一樣受歡迎（圖八）。（Clark 2010: 184）

¹⁷ 雖說這並非新概念，例如莎士比亞早透過《皆大歡喜》劇中人物說明「世界是一舞台，男人和女人只不過是演員。」但是高夫曼是第一個完整、有系統地用劇場眾多元素、概念來闡述社會角色的扮演。（Erving Goffman, 1959. *The Presentation of Self in Daily Life*. NY: Anchor Books.）

¹⁸ 這紀錄片手法特別，用幽默帶點諷刺的方式回顧樣板戲，透過一個女演員扮演的江青提供背景評論與敘述，主要訪問文革時期樣板戲的演員、指揮、作者等，尤其針對《紅色娘子軍》。



圖六與圖七 舞動刀、槍的獨特芭蕾舞形式。演員露出一小段腿，對不少文革男性充滿性的挑逗。



圖八 婢女吳清華被惡霸地主欺壓，關在土牢，綁在柱子上，眼神憤恨。

這受訪者的回憶與當時的海報現象顛覆原先大敘述中性別展演設定的觀眾接受方式。樣板戲戲劇文本雖重新建構女性性別角色，但無法規範演員身體做為一意符的指涉。樣板戲的女主角與所有女性角色都是正面人物，需要看來健康、胖瘦合宜，不過也不能特別美艷，以對比負面人物的鄙瑣。¹⁹ 當身穿紅色鮮豔衣服、襪織合度的女性身體擺出革命姿勢亮相時，或這樣一群完美的女性身體，著軍服短褲、整齊劃一操練刀、槍芭蕾舞，對情竇初開的青少年而言，鼓動的是革命精神還是引發其他反應？不知當初製作的劇組有沒有察覺這種挑逗？尤其後者某種程度可以算是文革版的 Wonder Girls。²⁰ 還是劇組認為在革命

¹⁹ 在 Yan Ting Yuen 拍攝的紀錄片 *Yang Ban Xi*，一位當時的京劇名伶因為長得特別美艷，被江青禁止演出樣板戲，以今天標準觀察當時樣板戲的女主角，也都不算特別美麗。不過革命身體一定是健康的。例如《紅色娘子軍》的女主角是婢女農民，現實生活中貧窮瘦小，但江青要樣板戲展演的是理想化的世界。所以女演員回憶她當時將眉毛加粗，並於嘴巴內塞了兩片蘋果，看起來臉頰比較豐滿。（Yan 2005）

²⁰ 2011 年 10 月在課堂欣賞《紅色娘子軍》片段時，我的一位（女）學生不禁讚嘆：「好漂亮的腿」，而且不只一位學生聯想到當紅的韓國偶像女子團體 Wonder Girls 的 MV，仰角拍攝，強調整齊劃一、修長

的架構下，高度被規訓、一致的女性身體舞動是不具顛覆性的？我認為樣板戲中健康美好的女性身體，以現在標準來看，既沒有特別曝露，也無令人遐想情節安排，但因在極度壓抑女性特質與裝扮的文革性別規範下，比現在更易產生性別的吸引與誘惑力。中國社會在1950年代對女性化特質已經是非常陌生，²¹ 文革時更嚴格地打壓、處罰任何女性化特質的展現為個人主義或資產階級。²² 當社會真正字面演繹了毛澤東所言「男人女人都一樣」時，樣板戲的性別敘述就容易產生間隙，一點小小的火花，可以觸動大大的想像。當然也證明觀眾對戲劇的詮釋與接收只能被引導，無法完全被控制，而演員身體更是表演元素中最游移浮動的意符。

如果在思想控制嚴密，資訊稀少，觀眾組成背景較今天單一的文革時期，樣板戲的大敘述都有其間隙，被壓抑的卻意外被放大回應。那時空轉移，文革樣板戲，因其內容及產生此劇種的獨特背景，它是指涉、展演什麼就更複雜，對不同的人，在不同的接收場域，有著不同的意義。同時，就形式而言，樣板戲並非粗糙的政治宣傳作品，樣板戲的演員均受過嚴格訓練，劇中音樂、唱詞、念白、動作緊密結合造成其高度劇場性的特質，往往容易吸引觀眾，近幾年的一些研究更高度肯定其對京劇的改革。²³ 那2001年的台灣觀眾會如何看樣板戲？是回應它的內容？還是注重它的形式？龍應台又如何對觀眾反應做政治性的詮釋？

三、小敘述：台灣與中國當代觀眾對樣板戲的接收與回應

根據我所收集到的評論分析，²⁴ 在台灣，觀眾對《紅燈記》演出的回應，因其對傳統京劇的知識，及個人生命史是否與舞台上演出的歷史相關，而有很大的差異。一般而言，年輕的一代及傳統京劇迷傾向於回應《紅燈記》革命現代京劇的形式，同時注重它作為一戲劇演出的特色。例如，在戲結束後，龍應台聽到一群年輕觀眾談論該戲的舞台設計、評論京戲程式化的演法等，「就像看完《茶花女》或《李爾王》一樣的自然」。（龍應台2005b）觀眾于善祿也描述他因劇中音樂及歌唱具感染性、高漲的情緒氛圍感到興奮。（于

的腿。

²¹ 陳小眉在一篇討論文革海報的文章中提到一件有趣的軼事。她的母親在1950年代演出一齣西方話劇，海報貼在中國青年劇院前，路人看著海報評論：「看她凹凸有致的身材，她一定是從蘇聯『借』來演出這齣戲的！」（Chen 1999: 113）。

²² Nien Cheng 在其書 *Life and Death in Shanghai* 回憶目睹一位工人女孩被紅衛兵公開羞辱，她們強行脫去她的時髦鞋子及剪裁較低的褲子，只因她被認為穿錯服裝，展示了女性特質，從此以後，Nien Cheng 要出門前一定特別注意自己的穿著。（Cheng 1987: 85）

²³ 見註4。

²⁴ 我並沒有看到《紅燈記》的演出，所以只能依賴收集到的文章評論，個人網站或部落格評論幾乎沒有，但是不論是一般觀眾、評論家或學者的劇評都只能代表個人觀點，並非用來代表所有觀眾對此演出的接受度。

善祿 2001: 61) 的確，對戲中唱曲的欣賞也反映在如雷的掌聲，尤其是在特別需要高度演唱技巧的曲調之後。教育部副部長范巽綠在接受報紙訪問時，也對戲劇緊湊的情節讚賞有加（楊孟瑜 2001 年 2 月 9 日）。

然而一些傳統京戲迷抱怨這種改良過的京戲形式。一位年長的觀眾表示「很難接受」。（楊孟瑜 2001 年 2 月 9 日）他說無法適應這種新的京劇形式。另一位觀眾更明白寫道：「論戲穿了現代裝，跟著鼓點走台步，起架式，看了極不習慣」。（馬芳踪 2001: 36）當然也一定有觀眾興奮地想一探傳統戲曲可以如何改革，或者如代理《紅燈記》的台灣經紀人一樣，早已經透過別的管道接觸樣板戲，而成為樣板戲迷。

年長一輩的觀眾若經歷國共內戰及對日抗戰，往往不是回應戲劇形式，而是回應故事內容以及因此引發的個人情感。龍應台的父母和她的另一位長輩方伯父就是例證。三位年過八十的長輩都是隨國民政府撤退來台，但他們對《紅燈記》的反應是非常不同的。龍應台的父親，在中國時當過國民黨憲兵連長，非常投入舞台上的表演，感動之處，眼淚還撲簌而下。龍的父親顯然不是唯一落淚的觀眾。中國京劇院團長吳江告訴記者，「一些經歷過抗日戰爭的老觀眾被劇情感動，邊看邊擦眼淚」。（新華網 2001 年 2 月 11 日）當鳩山被游擊隊攻打時，龍的父親極其興奮，不禁鼓掌叫好。相對地，方伯父，從十七歲時就是蔣介石的隨身侍衛，整晚看來嚴肅哀戚，而龍的母親，在中國時是浙江絲綢店老闆的女兒，則是手抱胸前，顯得非常生氣。

當戲結束時，龍應台的父親高興地評論：「日本鬼子太壞了！這個戲演得好！」這樣的評論必定惹惱了龍應台的母親，不禁生氣地對他說：「我不知道台灣政府是幹什麼的，讓這種戲也來演是什麼意思。它歌頌的是共產黨你曉不曉得？共產黨殺了我們家多少人你曉不曉得？我是不會忘記的，我哥哥是被他們三反五反活埋的！」然後她轉向龍應台抱怨地說：「不曉得你帶我來看的是這種戲？」在龍應台的堅持下，方伯父終於打破沉默，緩緩敘述：「前塵往事，盡湧心頭啊……1975 年，老總統遺體的瞻仰儀式就在這大廳舉行的，二十年來，我第一次再踏進這大廳，卻是看這《紅燈記》……他的遺體，就放在台上，李玉和唱『為革命同獻出忠心赤膽，天下事難不倒共產黨員』的地方……」。（龍應台 2005b）方伯父情緒激動，無法繼續說下去。很顯然地，身為蔣介石貼身保鏢的他，不僅無法接受讚頌敵人的戲碼，同時，對兩岸關係的轉折改變，今昔對比，感到不勝唏噓。

龍應台詮釋這些觀眾的種種不同反應為多元的小敘述，在台灣是普遍而被包容的。她解釋民主的一個主要規則是：「每一個人有自己版本的小敘述，和其他人不同，但是每個人都知道一個遊戲規則：他必須容忍別人的敘述，如果他希望自己的敘述被容忍」。（龍應台 2005b）觀眾的反應的確證實這規則。不管是只關注《紅燈記》的藝術價值和演出形式，還是因為這戲展現與其衝突的意識型態而覺得生氣，最重要的是，這齣戲可以上演，

同時在觀眾的掌聲中落幕，而觀眾也無需像文革時只能有單一、正確的反應。龍應台巧妙地用《紅燈記》的演出切入，而非訴諸任何抽象概念，來解釋民主與言論自由的精髓。

彷彿呼應李歐塔「後現代是對大敘述的質疑」的論點，龍應台文中第三部分「敘述的多版本」也提到台灣人民因為經歷過殖民和專制統治，「所以他對於國家民族等等上綱上線的崇高敘述往往抱持一種懷疑和竊笑……」。（龍應台 2005b）龍應台這種將國族視為大敘述，且偏重小敘述的論述，引起中國網民的熱烈爭辯。很多人反對她的看法，認為個人主義不該取代國族主義，何況沒有國哪有家。所以她第四部份的結論會被主編審查時刪掉，也就不足為奇。龍應台寫道：「如果生活方式的選擇才是問題的關鍵核心所在，你跟他談『血濃於水』、『民族大義』、『國家大業』等等大敘述，是不是完全離了題？」（龍應台 2005a）當然，龍應台把台灣與中國是否該統一視為是台灣人民對生活方式的選擇問題，對中國當局也是禁忌，因為這絕不是選擇題而台灣的民主也不該被推崇。

不過台灣觀眾對《紅燈記》的一些反應，顯示對大敘述的不信任。雖然在演出過程中，觀眾不吝給予演員掌聲，但是「碰到『共產黨』三個字高唱入雲時，掌聲卻明顯稀落，還常伴隨竊竊笑聲」。（《大紀元》2001年2月8日）觀眾竊笑的應該是對黨或領袖偉大的讚頌，而非對共產黨本身，如一位觀眾寫道：「應將那些口號變成對白唸白，聽了肉會麻」。（馬芳踪 2001：36）這竊笑除了是輕視的笑，同時是鬆了一口氣、極有信心的笑。一方面觀眾自嘲曾經也相信這些建構的大敘述，另一方面很高興今天能夠自由地質疑與嘲弄這些敘述。就像一位老觀眾被問到劇中不斷歌頌共產黨的詞句會不會造成困擾，他笑說：「不會，都什麼時代了」。（《大紀元》2001年2月8日）與先前教育部長曾志朗的回應如出一轍。

這齣戲平均只有四到五成的票房，除了因為國父紀念館在台灣屬大型表演空間，²⁵也與傳統戲曲在台灣早已面臨舊觀眾老去，新觀眾培養不易的困境以及來台演出的京劇院演員與演出水準不高有關。分析發表《紅燈記》評論文章的作者的背景²⁶與報紙訪問的觀眾等，我推論台北《紅燈記》的演出主要吸引了戲曲學者與戲劇系學生，還有傳統京戲迷、少數樣板戲迷及對樣板戲好奇的人。一般台灣觀眾對於戲曲缺乏興趣，遑論走入劇場被大敘述轟炸。但是龍應台文中兩次提到《紅燈記》首演日國父紀念館全部滿座，尤其在第一段，她描述她擔任文化局長，引用古籍致詞及修繕錢穆與林語堂故居政策，就被質疑批評為「統派」，她暗忖在「去中國化」甚囂塵上的氛圍中，會有幾個人來看這樣一齣的樣板

²⁵ 根據 2007 年年底，我與國父紀念館負責管理表演紀錄的李先生的電話訪問，得知這表演空間可以容納 2500 人，四晚售出的票分別約是 800, 900, 700, 800 張。贈票則沒有紀錄。其他媒體報導不一。如《大紀元》報導首演日上座率約四成。新華社的報導則是四晚演出共吸引了五千人。若在中型劇場，如台北新舞臺（座位數 933），城市舞臺（座位數 1002），這樣的票房是不錯的。

²⁶ 例如馬芳踪是京戲迷，王俐文是戲劇所學生，于善祿是戲劇系老師，龍應台等可以算是對樣板戲好奇者。

戲？結果首演日三千座位全部坐滿，顯示台灣對《紅燈記》演出的平常心，台灣社會日益成熟的證明。不過事實上國父紀念館只能容納 2500 人，首演實際售票統計紀錄是 800 張，若坐滿，那多數就是贈票，怎麼分析因為贈票而來的觀眾是困難的，觀眾多寡也與台灣社會成熟與否沒有很大關聯，但龍應台將其放在當時去中國化的脈絡下，賦與政治性詮釋，她的論述也隱約將樣板戲視為中國國族劇種。

海峽對岸自 1980 年代開始興起樣板戲唱曲配新節奏的熱潮，進入二十與二十一世紀時的全版舞台演出往往座無虛席。這原因複雜的文化現象，卻完全與大敘述無關，幾乎是去政治的，不僅與台灣未達五成的暗澹票房成強烈對比，也與台灣以多元小敘述解構曾是敵國的紅色大敘述時，對政治宣傳主題的關注大異其趣，顯現樣板戲做為一種獨特的劇種是如何因時、因地而被不同地挪用，以及兩岸因政治歷史背景和對樣板戲內容形式熟稔度不同，產生的小敘述也就不同。樣板戲，被形容為江青的「嘔心瀝血」之作，在文革結束四人幫垮台後，自然隨「文革罪人」封埋，十年喧嘩走向沉寂。但是在 1980 年代初期卻又意外重新亮相。大陸學者戴嘉枋在《樣板戲的風風雨雨》提到 1982 年一位北京的年輕作曲家對港台流行歌風靡大陸的現象感到不平，所以擷取地方民歌、戲曲、說唱、及樣板戲《紅燈記》〈做人要做這樣的人〉唱段，配上迪斯可節奏及電聲樂器，未料大為流行。其中〈做人要做這樣的人〉更成為中國 1986 年春晚的第一個節目。（戴嘉枋 1995：1-3）而澳洲學者傑洛米·巴梅（Geremie R. Barmé）也提到 1985 年末，一張集合樣板戲尤其是取自《紅燈記》及《智取威虎山》著名唱段，配上迪斯可節奏的錄音帶大賣，隨全中國廣播節目不斷播放。這熱潮引起激烈的辯論：樣板戲到底該不該演？著名反對者有上海作家王若望以及北京作家鄧友梅（Barmé 1997: 191，註 3），後者提到文革時他被折磨，聽到樣板戲，就像用鞭子抽他。（戴嘉枋 1995：3）這些反對聲浪使得樣板戲稍稍退燒。至於新節奏樣板戲的流行除了可能起因於對當時風靡大陸的港台流行音樂及其所代表的西方影響的反撲（Moskowitz 2010: 102-104），²⁷挪用並建構已成歷史的樣板戲為真正中國、本土的音樂之一，也同時是逐漸興起的毛澤東熱潮的顯現之一。²⁸

²⁷ Marc L. Moskowitz 在 *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and Its Cultural Connotations* 一書中，從介紹台灣與中國兩地流行音樂的發展開始，聚焦於其文化意涵的分析。港台流行樂在中國是主流，深深影響中國流行樂的發展，這一切始於 1980 年代的改革開放政策，但是中國官方對此股港台流行樂充滿敵意，指其為淫蕩色情、精神汙染、道德敗壞、空洞、靡靡之音等等不勝枚舉。不過，令 Moskowitz 有些驚訝的是，這些搖滾音樂者竟然與官方一樣有同樣的焦慮，害怕港台流行樂會帶來商業化價值，隨之讓民眾喪失其國族認同，所以往往輕視港台流行樂並非真正的“Chinese”。（Moskowitz 2010: 102-4）

²⁸ 搖滾樂在中國是顛覆的音樂，至少發展初期是如此，但隨時間產生不同的政治與文化意涵，例如天安門事件時的搖滾樂與現在符合國家論述的國族主義氛圍是不同的。下面這篇論文提供清楚的脈絡背景。Hao Huang. 2003. “Voices from Chinese Rock, Past and Present Tense: Social Commentary and Construction of Identity in Yaogun Yinyue, from Tiananmen to the Present.” *Popular Music and Society* 26, 2: 183 -202。同樣地，於 1980 年代末、1990 年代初興起的毛澤東熱，也是隨時間不同，及挪用的團體而有不同的意義，但因為毛澤東在中國近代史扮演的角色，流行原因比樣板戲或搖滾樂等更形複雜。可以參考 Geremie R. Barmé 所編的 *Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader*（1996）。

到了 1990 年代，除了各種新節奏的文革「紅太陽」專輯繼續發燒，現代京劇如《紅燈記》與樣板芭蕾舞劇在北京、上海的演出場場爆滿，有的更創下戲曲難得連演百場的紀錄，票房極為成功。（戴嘉枋 1995：3；Di 2010：201）《紅燈記》裡演鐵梅的劉長瑜與演李玉和的錢浩亮重登舞台演傳統戲曲時，演完了總得應觀眾要求唱一段《紅燈記》，否則就不讓下台。（戴嘉枋 1995：2）年輕人對樣板戲的熱情與關注，提供市場，也在北京的大學生持續發燒。²⁹ 邁入二十一世紀，2004 年七月北京演出一星期的《紅色娘子軍》，場場爆滿。一位北京大學教授便稱 1990 年代起的樣板戲熱為「文革樣板戲的再度正典化」。（Di 2010：202）

不禁令人要問為什麼樣板戲能夠在中國成功捲土重來？我認為樣板戲風潮與 1990 年代興起的「毛熱」或現今持續的「紅熱」，發生原因有一些是雷同的。「時間」對經歷文革的人施展不同的魔法。數十年過去了，有的人看到樣板戲，仍然想到當時受的痛苦折磨，例如作家鄧友梅。但是不少人卻是對那個時代充滿懷舊之情，想起的是下放到農村的青春歲月，或對現今社會不滿投射到一個被理想化的過去。例如在 1990 年代初期一場上海文化評論家的座談會，討論當時新編搖滾節奏的文革歌曲錄音帶大賣的紅太陽熱潮，³⁰ 一位編輯表示，「文革是我們人生中最刺激（exciting）的一段，你可以說我們成長於紅太陽收錄的歌曲，聽這些歌帶回我們逝去的青春與回憶一個較單純且純潔的過去」³¹，而在此時批評紅色歌曲的人就比八零年代少了。（Barmé 1997：187）這樣的思舊情懷，也是今天不少年紀六、七十歲的顧客光臨如「紅旗飄飄大飯堂」、「紅色經典主題餐廳」等北京著名文革主題餐廳的原因。³²（Liu 2011）當然食客不會察覺其中的反諷，這種並不算便宜的餐廳與消費者都是文革中該被鬥爭、反動的資本主義。

但是更多時候，對於無歷史負擔並對文革所知不多的年輕人而言，新節奏電音樣板戲唱曲，一如隨手可得的各種毛澤東衍生商品，或高朋滿座的紅色餐廳，是大眾通俗文化與消費性商品，容易複製，可以大量製造，不管有沒有對原作做戲謔性或諷刺性的改變，早已經喪失被複製品原有的神聖與嚴肅性，不僅以前的政治訊息被遺忘，連最早起因對台港歌曲的反動精神亦不復見。此種樣板戲無關大敘述，而是關於流行次文化與嬉戲的挪用，所以搖滾的「向前進」可以配上最新的街舞，人們也可以在 KTV 點來高唱一段，享受片

²⁹ 陳小眉引用一則報導，1996 年 3 月有 613 位北京的大學生出現在「京劇藝術」這門課的第一堂課，看了《紅燈記》及兩齣傳統京劇片段後，很多學生說他們已經成為京劇「愛好者」，同時因為教室過度擁擠，學生往往得提早到教室佔位置，後來還有學生在學校表演樣板戲片段。（Chen 2002：74）

³⁰ 此錄音帶專輯名為《紅太陽——毛澤東頌歌新節奏聯唱》，在 1991 冬天出版，立刻暢銷全中國，據報導到 1993 年時銷售達一億四百萬張。

³¹ 此段引文已被翻成英文，而我再將它翻回中文，這並非編輯的原來用詞。

³² 這種以文革為主題的餐廳在 1990 年代就有，只不過當時的餐點簡單，現在的菜色豐富，以文革各種流行事物命名，並不便宜，餐廳內裝飾著文革海報，矗立著工農雕像、舞台演出紅色經典或鬥爭場景，侍者往往稱呼顧客為首長等。Newsweek 的這篇報導或 Google 北京餐廳介紹網站或紅色餐廳，都有不少照片。

刻的激情。我不知道北京進劇院看全版樣板戲演出的觀眾年齡與組成，無法得知是否產生並培養除了聽樣板戲長大之外新的固定年輕觀眾群，若是，那樣板戲對傳統戲曲的改革與藝術成就，應該是重要的一個原因。

時空移到 2011 年九月的美國華盛頓特區，以海外中國民運人士、人權團體為主的 26 個團體及個人，發表網路公開信及在華府附近的一所大學舉牌抗議，「呼籲美國政府和民眾捍衛自由，對中共說不，要求肯尼迪中心立即停止上演宣揚中共暴力的演出」。³³（《大紀元》2011 年 9 月 26 日）而這公開信中，所謂美化中共暴力，無藝術價值的演出即是《紅色娘子軍》。為何人權團體要在此時、此地抗議一齣早已經巡迴世界主要城市的戲？我想原因之一與華盛頓特區是西方民主國家龍頭的首都這特殊場域有關，人權團體不過借題發揮，希望彰顯自己的訴求。

這些團體在美國的抗議情景，以及龍應台解釋台灣觀眾對《紅燈記》的反應為小敘述，兩者都建立在《紅燈記》文本內容的政治性及演出城市與劇種的特殊意義聯結。但是，在發生文革的中國，因時間而起的距離感，樣板戲成為老一代的懷舊對象，年輕一代的流行次文化，幾乎都無關文本的敘述。不過中共政權從文革結束後的七零年代禁止樣板戲，到曖昧不明，到支持，卻是與其對文革歷史的態度，尤其是毛澤東的定位問題息息相關，當然在慶祝建黨九十年的同時，樣板戲的革命精神與對毛的讚頌，應該被認為有助團結、激發愛國情操，而更加支持，一如最近由四川重慶衍生出來的全民「唱紅歌」運動。以上這段論述分析因為樣板戲的宣傳劇內容及產生此劇種的特殊文化政治場域，在不同的時、空，容易被賦予政治性的解讀與挪用，就像龍應台小敘述的比喻，否則幾乎每齣戲的觀眾反應都可以說是小敘述，根本鮮少是單一同質的。

四、結論：大小敘述的矛盾與陷阱

若不是龍應台 2005 年的這篇文章，海峽兩岸可能不是有很多人知道《紅燈記》於 2001 年到台北演出，遑論討論其意義。雖說中國京劇院製作的《紅燈記》曾到世界各地巡迴，但因《紅燈記》的戲劇本質及兩岸國共對峙的漫長歷史糾葛，它在台北的首演是極具政治意義的。這就是為什麼龍應台類比「《紅燈記》在台北」及「連宋訪中國」，都象

³³ 這是甘迺迪中心（Kennedy Center）與中國文化部合作的跨國計畫，主題為：「中國：一個國族的藝術（China: The Art of a Nation）」，呈現中國各種不同的表演藝術。而《紅色娘子軍》一、二幕、《天鵝湖》與《黃河》則是屬於中國的國家芭蕾舞的範疇。Kennedy Center News. September-October 2011. p. 17. (<http://viewer.zmags.com/publication/d42b84eb#/d42b84eb/16>)

（查詢日期：2011 年 10 月 18 日）。同時，刊登此新聞的免費報紙《大紀元》，以多種語言發行，總部設於美國，政治立場始終反對中國共產黨。

徵海峽兩岸關係史無前例的突破，並利用《紅燈記》的演出及觀眾反應來闡釋民主的精髓。《紅燈記》在文革時是共產黨生產大敘述的機制，讚頌毛主席，及宣揚武裝革命的重要；《紅燈記》在台北則被龍應台挪用為小敘述來闡揚像是言論自由、個人主義、對不同意見的包容等等，來解構大敘述。

文革時期《紅燈記》的創造是為政治服務，龍應台對其在台演出及觀眾反應的詮釋亦是政治性的。兩者是否真的就像「洪水猛獸」分別撲向台灣與中國？答案因人而異，但雙方政府相關當局似乎自有定論。在第二次審核後，《紅燈記》得以一字不改於2001年在台北演出4天；然而網路討論龍應台的文章一周內就被中國審查禁止，少數留下來的全是批評。而龍應台的文章，雖在刪改後刊登，但中宣部於6月7日的《新聞閱評》終於「閱評」《冰點》，指出「如此宣揚台灣民主自由的文章不宜刊登」，中宣部部長還把團中央第一書記叫去訓斥，嚴厲指責該文。2006年初，《冰點》被暫時停刊，它的編輯李大同也被解職。「龍文在中國」似乎比「《紅燈記》在台北」更像洪水猛獸。（李大同2006）

但是從另一個角度看，龍應台的文章竟然能在沒有大幅修改的情況下在中國被刊登，已經是種突破，超乎邀稿的《冰點》編輯群與作者龍應台的預期，前者其實連備用稿都準備好了，而後者婉拒三次的原因就是不想白費工夫。文章刊出的一整天，中國其他媒體更是驚訝到不知如何反應，一直到第二天討論轉載才如排山倒海而來。後來《冰點》還陸續刊登龍應台三篇文章，2005年10月19日和26日整版的〈文化是什麼？〉上下篇及11月23日闡述台灣民主，一字未改的〈一個主席的三鞠躬〉。所以，龍應台的大突圍似乎不是如記者康若曄所說的「偶然」，只是因為龍應台過去的形象與用戲劇《紅燈記》破題讓審查單位疏於防範。類比「《紅燈記》在台北」，「龍文在中國」是否反映知識分子或一些媒體人的勇氣？甚至也可被挪用來闡述中國當局對媒體的稍稍鬆綁或鬆懈，無論何其短暫？

龍應台的政治時事評論文章沒有一般此類文章硬梆梆的感覺，總能以日常生活例子娓娓道來，平易近人，屬於感性的說理，這是她一貫的特色。然而此文的大小敘述二分法，卻有邏輯的矛盾。例如龍應台輕描淡寫的解釋在桃園中正機場抗議連戰出訪中國的打架流血事件為政客刻意製造衝突以求出名，同時在這關鍵時刻也突顯出台灣分歧的小敘述，因為民主的時間還很短。她接著舉例因為每個人的不同歷史背景經歷，台灣在文化、族群、或國家認同上，有一長長的光譜，無法用顯色定位的中間族群為多數，兩端的深藍和深綠都是少數，他們分別是擁抱中國統一大敘述的人和堅持台灣獨立大敘述的人。令人不解的是：為何前者（在機場抗議的人）是分歧的「小敘述」？後兩者（光譜兩端的人）則是「大敘述」呢？龍應台的大小敘述在此不僅矛盾，其光譜論述，一如她的全文，隱約淡化台灣自解嚴後，經過二十多年的民主化與本土化，逐漸形成的認同轉變。同時也暗示中間無

法定色的區段，「不相信任何『絕對化』價值觀的人」，才是小敘述，是沒問題的。龍應台這種隱藏有道德價值判斷的光譜敘事本身是否就是種大敘述呢？同樣地，龍應台稱許連宋在北大與清華大學的演講，在談「民族感情與國家富強這樣的『大敘述』」，還包含了自由民主與均富這兩個核心「小敘述」，也就是是台灣人最重視、最不能放棄的「核心價值」。不禁令人要問：如何區分該棄絕的「『絕對化』價值觀」（大敘述）與該堅守的「核心價值」（小敘述）呢？誰有權利，又用何種標準來規範分類呢？大小敘述的二分法是否無可避免地讓敘事者複製大敘述的理論？一如有些學者對李歐塔《後現代情況》一書的批評。

我認為依照龍文邏輯，光譜中的每一段，包括兩端，應該都是小敘述，就像是《紅燈記》觀眾的各種反應，即使華府抗議的團體移到台灣也是小敘述。唯有當其中一個論述、認同，自認為正統真理，透過國家機器的運作，壓迫其他所謂「非法」敘述，迫其噤聲，那就是大敘述。文革時期的樣板戲敘述以及對樣板戲的詮釋法，與戒嚴時國民黨的中國國族論述都是大敘述。我也認為分歧的小敘述，不是如龍應台所言，是因為台灣民主的時間還短，很多歷史糾葛還說不清，傷口未癒合。而是「分歧的小敘述」就是民主的、後現代的、及自由國族論述的常態。巴巴指出國族主義者，往往有一種要建構一個同質、連貫而固定的直線型敘事的衝動，而這是不可能的。他強調那些斷裂、邊緣、與含混的論述，並認為國族是一個中介的、不穩定的論述空間，「內部特色是因為競爭的民族、有敵意的權威者，及緊張的文化場域所產生的文化差異與異質的歷史」。（Bhabha 1990: 299）所以同質、固定的國族敘述，似乎只有在極權體制才能以大敘述存在。解嚴後，國民黨大敘述的崩解，是民主化也是去殖民的結果。³⁴雖然以台灣為中心取代過去以中國為中心的模式，讓我們隨之陷入另一個「台灣是什麼」的爭議，但重要的是，各個族群都可以敘述與再現自己的文化、歷史，有包容也一定有競爭。

無可諱言地，台灣的執政黨，不管是民進黨或國民黨，都會利用擁有的資源與權力，企圖加強鞏固它認同的敘事，例如最近教育部決定將在民國 101 學年度將中華文化基本教材「四書」正式納為高中必選課程。而中國一黨獨大，掌控敘述空間與媒介，主要官方敘述仍是大敘事。2008 年 2 月中國教育部宣布將展開「京劇進中小學課堂」試點工作。選擇北京等 10 省、市、自治區，各 20 所中小學，將京劇納入音樂課程之中。不言而喻的是，15 首唱曲中，大多數取自文革樣板戲，而樣板中的樣板《紅燈記》更是拔得頭籌，一二三年級分別要學習該劇的〈報燈名〉、〈窮人的孩子早當家〉、〈都有一顆紅亮的

³⁴ 考量當時國民黨政體組成多數是後來移民者，實施種種歧視性的政治、文化措施，控制或壓迫其他多數原已居住島上的人，筆者採取是去殖民的解釋。抱持戒嚴時期國民黨統治是殖民觀點的台灣與西方學者如 Wu Rwei-ren（吳叡人），Hsiao A-chin（蕭阿勤），Chen Fang-ming（陳芳明），Chen Kuan-hsing（陳光興），Thomas B. Gold 及 J. Bruce Jacobs 等。詳細討論，請見 Lin 2010: 11

心〉（人民網 2008 年 2 月 21 日），近幾年來，更擴大試辦地區。「樣板戲」入課堂，是學唱曲，也是學其中的敘述，但是幾乎沒有一個關於國族文化的敘述會是穩固而不被質疑的。

引用書目

- 于善祿。2001。〈從「樣板戲」到「反共抗俄劇」觀中國京劇青年團「紅燈記」有感〉。
《新觀念》4月號：60-61。
- 中國京劇團《紅燈記》劇組。1976。〈為塑造無產階級的英雄典型而鬥爭：塑造李玉和
英雄形象的體會〉。《革命樣板戲論文集：第一集》。北京：人民文學出版社。71-
84。
- 王俐文。2006。〈政治角力下的代罪羔羊——自舞台、服裝、音樂、與表演細探京劇樣板
戲《紅燈記》的藝術價值〉。《戲說·戲言》。1-13。
- 李大同。2006。〈又是龍應台，我X〉。《中國時報》2006年7月10、11日。
- 紀蔚然。2011。〈善惡對立與晦暗地帶：臺灣反共戲劇文本研究〉。《戲劇研究》7：
151-172。
- 馬芳踪。2001。〈我看紅燈記〉。《大雅雙月刊》（2001年4月號）：35-36。
- 郭澤寬。2009。〈從「秧歌劇」與「戲曲反共抗俄劇」看政治宣傳戲曲的操作〉。《民俗
曲藝》164（2009年6月）：97-161。
- 許晨。1990。《人生大舞臺——“樣板戲”內部新聞》。濟南：黃河出版社。
- 焦桐。1990。《台灣戰後初期的戲劇》。台北：臺原出版社。
- 賴廷恆。2001。〈樣板戲首次台灣舞台呈現〉。《大雅藝文雜誌》（二月號）：41。
- 龍應台。2005a。〈你不能不知道的台灣——觀連宋訪大陸有感〉。《中國時報》2005年
5月25日。
- 。2005b。〈你可能不知道的台灣——觀連宋訪大陸有感〉。《中國青年報》2005年
5月25日。
- 戴嘉枋。1995。《樣板戲的風風雨雨：江青·樣板戲及內幕》。北京：知識出版社。
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of
Nationalism*. New York: Verso.
- Barmé, Geremie R. 1987. “Revolutionary Opera Arias Sung to a New, Disco Beat.” *Far Eastern
Economic Review* (5 February 1987) : 36-38.
- Barmé, Geremie R (Ed) . 1996. *Shades of Mao: The Posthumous Cult of the Great Leader* (A
Forum: “Let the Red Sun Shine in”) . New York: M.E. Sharpe. 186-191.
- Best, Steven and Kellner, Douglas. 1991. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York:
The Guilford.

- Bhabha, Homi K. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Braester, Yomi. 2003. *Witness against History: Literature, Film, and Public Discourse in Twentieth-Century China*. Stanford: Stanford University.
- Chen, Xiaomei. 1999. "Growing Up with Posters in the Maoist Era." *Picturing Power in the People's Republic of China*. Ed. Harriet Evans and Stephanie Donald. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers. 101-122.
- . 2002. *Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China*. Honolulu: University of Hawaii.
- Cheng, Nien. 1987. *Life and Death in Shanghai*. London: Grafton.
- Clark, Paul. 2010. "Model Works and the Remodelling of the Cultural Revolution." *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-76*. Ed. Richard King. Hong Kong: Hong Kong University Press. 167-187.
- Di, Bai. 2010. "Feminism in the Revolutionary Model Ballets The White-Haired Girl and The Red Detachment of Women." *Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-76*. Ed. Richard King. H K: Hong Kong University Press. 188-202.
- Evans, Harriet. 2008. *The Subject of Gender: Daughters and Mothers in Urban China*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.
- Gellner, Ernest. 1964. *Thought and Change*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- . 1983. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University.
- Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Daily Life*. NY: Anchor Books.
- Hobsbawn, Eric. 1983. *The Invention of Traditions*. Ed. Eric Hobsbawn and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press.
- Judd, Ellen R. 1987. "Prescriptive Dramatic Theory of the Cultural Revolution." *Drama in the People's Republic of China*. Ed. Constantine Tung and Colin Mackerras. New York: State University of New York. 94-118.
- Kim, Suk-Young. 2005. "Revolutionizing the Family: A Comparative Study on the Filmed Propaganda Performances of the People's Republic of China and the Democratic People's Republic of Korea (1966-1976)." PhD diss., Northwestern University.
- Lin, Wen-ling. 2010. "Performing Nation, Imagining Taiwaneseess in Twenty-first Century Theatre in Taiwan." PhD diss., Tufts University.
- Lu, Guang. 1997. "Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts." PhD diss., Kent State University.

- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota.
- Min, Anchee. 1994. *Red Azalea*. New York: Pantheon Books.
- Moskowitz, Marc L. 2010. *Cries of Joy, Songs of Sorrow: Chinese Pop Music and Its Cultural Connotations*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Schram, Stuart (Ed). 1993. *Mao's Road to Power: Revolutionary Writings 1912-1949: Vol. 1: The Pre-Marxist Period, 1912-1920*. Armonk, NY: M.E. Sharpe.
- Watchman, Alan M. 1994. "Competing Identities in Taiwan." *The Other Taiwan: 1945 to the Present*. Ed. Rubinstein, Murray A. New York: M.E. Sharpe.
- Yang, Daniel S.P. 1971. "Censorship: 8 Model Works." *The Drama Review* 15, 2 (Spring 1971): 258-161.

網路資源

- 人民網。2008年2月21日。〈北京20所學校試開京劇課 樣板戲將進中小學課堂〉：
<http://society.people.com.cn/BIG5/6906205.html>。查詢日期：2011年7月11日。
- 《大紀元》。2001年2月8日。〈樣板戲《紅燈記》赴台首演台灣觀眾反應不一〉：
<http://www.epochtimes.com/b5/1/2/8/n45166.htm>。查詢日期：2011年7月11日。
- 。2011年9月26日。〈美國26團體抗議中共華府演出煽動仇恨〉：<http://www.epochtimes.com>。查詢日期：2011年10月20日。
- 江迅。2005年7月24日。〈龍應台野火點燃全球華人希望的火炬〉。《亞洲週刊》19，30：
http://www.yzzk.com/cfm/Content_Archive.cfm?Channel=ac&Path=2311389102/30ae1a.cfm。查詢日期：2011年4月7日。
- 星島環球網。2009年1月22日。〈譽毀皆因《紅燈記》錢浩亮與樣板戲〉：http://www.stnn.cc:82/feitures/wgwh/2/200901/t20090122_967285.html。查詢日期：2011年4月15日。
- 中國戲曲網。《紅燈記》劇本：<http://www.chinaopera.net/html/2006-10/370.html>。查詢日期：2011年4月6日。
- 康若曄。2005年6月2日。〈中青報刊文介紹台灣經驗捱批〉。《亞洲時報》：http://www.atchinese.com/index.php?option=com_content&task=view&id=1267&Itemid=66。查詢日期：2011年4月6日。
- 楊孟瑜。2001年2月9日。〈樣板戲《紅燈記》赴台演出〉。BBC中文網：<http://news>。

bbc.co.uk/hi/chinese/news/newsid_1161000/11615422.stm。查詢日期：2011年4月6日。
新華網。2001年2月11日。〈《紅燈記》吸引五千台灣觀眾〉：<http://202.84.17.11/big5/gnxw/212914071.htm>。查詢日期：2011年4月6日。

鳳凰視頻。2011年8月23日。〈八億人民八台戲人人會唱樣板戲〉：<http://v.ifeng.com/history/shishijianzheng/201108/cd1b5e69-2409-4c2a-a76e-4301e40b89a4.shtml>。查詢日期：2011年10月13日。

Kennedy Center News. September-October 2011. p. 17. (<http://viewer.zmags.com/publication/d42b84eb#/d42b84eb/16>). Accessed on Oct. 18, 2011.

Liu, Melinda. 2011 Oct. 2. "Mao Will Serve You Now: China's 'red restaurants' turn the Cultural Revolution into dinner theater." *The Newsweek Magazine*, Daily Beast. (<http://www.thedailybeast.com/newsweek/2011/10/02/china-s-red-restaurants.html>). Accessed on Oct. 12, 2011.

影音資料

Yan, Ting Yuen (Director). 2005. *Yang Ban Xi: The 8 Model Works*. Producer. DVD. Hetty Helmrich Retel Naaijken. Scarabee Films.