



高波 著

“样板戏”

——中国革命史的意识形态化和艺术化

云南出版集团公司
云南人民出版社

ISBN 978-7-222-06462-1



9 787222 064621 >

定价：20.00元

高波 著



“样板戏”

——中国革命史的意识形态化和艺术化

云南出版集团公司
云南人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

“样板戏”——中国革命史的意识形态化和艺术化 /
高波著. — 昆明: 云南人民出版社, 2010. 4

ISBN 978-7-222-06462-1

I. ①样… II. ①高… III. ①革命样板戏—研究
IV. ①J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 069539 号

责任编辑: 吴 磊 杨晓东

装帧设计: 杨晓东

责任印制: 洪中丽

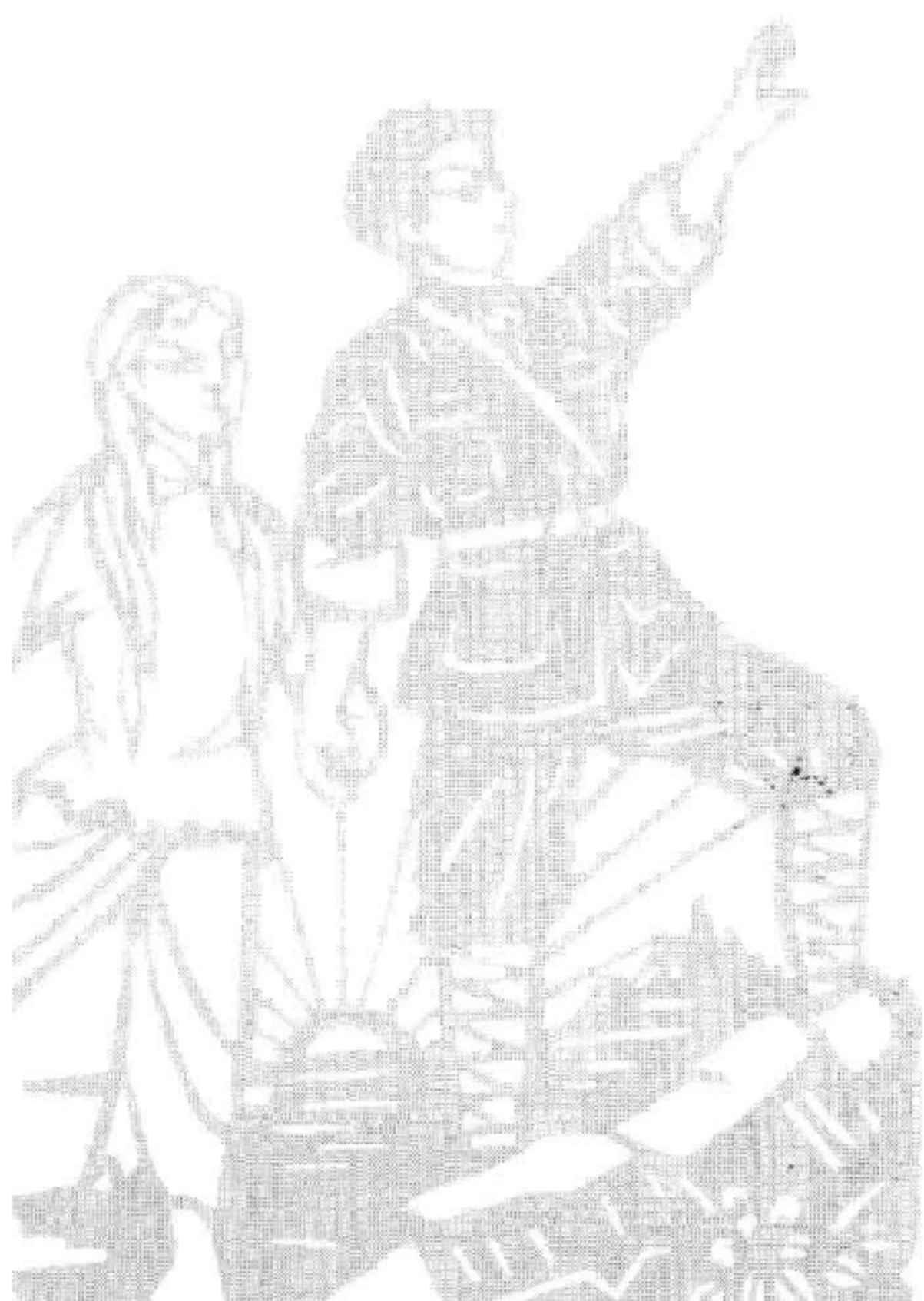
书 名	“样板戏”——中国革命史的意识形态化和艺术化
作 者	高 波 著
出 版	云南出版集团公司 云南人民出版社
发 行	云南人民出版社
社 址	昆明市环城西路 609 号
邮 编	650034
网 址	www.ynpph.com.cn
E-mail	rmszbs@public.km.yn.cn
开 本	889×1194 1/32
印 张	5.5
字 数	130 千字
版 次	2010 年 4 月第 1 版第 1 次印刷
印 刷	昆明锦润印刷有限公司
书 号	ISBN 978-7-222-06462-1
定 价	20.00 元

尊敬的读者: 若你购买的我社图书存在印装质量问题, 请与我社发行部联系调换。
发行部电话: (0871) 4194864 4191604 4107628 (邮购)

致谢：

这是我的博士论文，得以出版深感欣慰。谨向支持我学业的家人、师长、同学和朋友致以衷心的感谢。

2010年2月



本书的研究秉持这样一种角度和态度：从意识形态的宣传建构层面上研究“样板戏”，重点研究“样板戏”艺术形态和意识形态间的互动关系。把“样板戏”视为中华民族精神历程中的一个重要标记，探究其中所蕴含的民族心灵史意义。全文结构如下：

第一章，在“样板戏”历史渊源的追溯中揭示其意识形态意图及文化抱负。“样板戏”的形成既根植于戏剧的意识形态功能，也和毛泽东及江青对京剧的喜好密切相关，其历史渊源可以追溯到延安时期。“样板戏”带有鲜明的意识形态意图，又有创造新型“无产阶级艺术”的文化抱负，二者是生成“样板戏”形态特征的根源，也是今天反思评判“样板戏”时应当重视的一个关键。

第二章，揭示“样板戏”宣传建构意识形态的特殊方式：以现实革命题材宣传建构意识形态。现实革命题材中所蕴含的价值倾向和中国革命的历史经验，与“样板戏”所欲宣传建构的意识形态有着内在的契合，从而使得“样板戏”可以更加直接便捷地宣传建构新的意识形态；现实革命题材的丰富性和生动性，造就了“样板戏”情节、故事、人物的生动性和丰富性，为“样板戏”的艺术表现奠定了厚实的基础，二者共同造就了“样板戏”的基本特征：中国革命史的意识形态化和艺术化。以现实革命题材宣传建构意识形态，消除了“戏曲改造”过程中传统题材和新意识形态间的隔阂和疏离，回避了传统欣赏习惯造成的艺术接受障碍，是富于成效的艺术地（或戏剧艺术地）宣传建构意识形态的具体方式。

当“样板戏”将“现实革命题材”融入京剧和芭蕾中，宣传建构新的意识形态时，由新题材而引出的新情节、新故事、新人物等等，在最直观的层面上，使得京剧和芭蕾的具体风貌发生了变化；为着凸显鲜明的意识形态倾向，“样板戏”的人物塑造有意识地摒弃了人性论和人道主义，自觉地以阶级论作为观察人生及艺术表现的价值立场，这样的人物形象，也就没有了“人情人性的丰富与复杂”及“人情味”，“样板戏”由此呈现出独特的精神气质；通过改编、改变故事情节、表演细节等方式，“样板戏”不断强化凸显主题的意识形态倾向，在重组剧情的同时，也改变了戏剧结构，从而使得“样板戏”，呈现出一种新的戏剧性。在表现方式上，“样板戏”大胆地“古今中外为我所用”，使得京剧和芭蕾的表演形式和表演程式，都



发生了巨大的改变，在呈现新的艺术韵味和艺术风格的同时，也在改变并重塑着人们的艺术真实观和艺术趣味。由此，“样板戏”也就呈现为一种蕴含着新的价值观和艺术观的独特的戏剧形态。本论文的第三、四、五章分别从人物、剧情与主题和表现形式等方面，分析说明上述几点，同时也说明：“样板戏”宣传建构的意识形态，影响乃至生成着“样板戏”的艺术形态。

本书在结语部分指出：人们的艺术趣味和艺术价值观，总是历史具体的，发展着的。不能把某种历史阶段性的艺术趣味和艺术价值观，当作永恒的、唯一的、最高的标准，并以此来评判活水涌泉般的新兴文艺现象。艺术趣味的背后隐含着艺术价值观，也蕴含着历史观。归根到底，体现着意识形态立场。因此，在艺术趣味的历史消长中，也就体现着人们艺术价值观、历史观和意识形态立场的历史变迁。

事实上，今天人们在“样板戏”反思评判上的分歧和对立，正隐含着艺术价值观、历史观和意识形态立场的变化、困扰和冲突。表面上看，以注重“人情人性的丰富与复杂”和“人情味”为标准来评判“样板戏”，在今天似乎已经成为主流；以此趣味来改编“样板戏”，甚至还成为一种时尚。在文艺发展史的层面上，这呈现为“人的文学”对“人民文艺”的遮盖和重塑。在这艺术趣味的“回归”或“反复”背后，则显现着人们意识形态立场的变化，以及对“样板戏”中所体现的价值观和历史观的拒绝、困扰和疑虑。嘲笑和否定那些一度引领过我们的意识形态，未必就显出了我们的深刻，相反，倒是有可能因此错过了从中获取历史经验和历史洞见的契机。“样板戏”丰富的民族心灵史意义，正从对“样板戏”反思评判的争议中显现出来。

关键词：“样板戏” 意识形态 中国革命史

目录

CONTENTS

引言	1
第一章 历史渊源：“样板戏”的意识形态意图及文化抱负	16
一、从延安时期的“一封信”看“戏曲改造”的意识形态意图	16
二、从“推陈出新”到“演点鬼戏”：毛泽东对“戏曲改造”的失望和无奈	24
三、从“两个批示”看“戏曲改造”的焦虑和出路再造	29
四、从《纪要》看“样板戏”的文化抱负	40
第二章 现实题材：中国革命史的意识形态化和艺术化	47
一、“现实革命题材”的连贯性和传奇性	47
二、新题材和新意识形态	50
三、艺术形态与意识形态	53
四、中国特色的“艺术化的意识形态”	54
五、艺术史难题的解决	57
第三章 英雄形象：摒弃“人情味”及其意识形态根源	63
一、“根本任务论”与纯正完美的“无产阶级英雄形象”	63
二、“无产阶级英雄形象”的意识形态功能与“国家艺术”地位	69
三、“无产阶级英雄形象”何以要排斥“人情味”？	76
第四章 剧情和主题：意识形态与戏剧性	88
一、剧情、主题与意识形态	88
二、意识形态与戏剧性	94
第五章 表现形式：“推陈出新”与艺术真实观	104
一、“攻克堡垒”的艺术样式抉择	104
二、大刀阔斧的形式“革命”	109
三、新的艺术风格和艺术真实观	121
结语：艺术趣味和历史观	128

引言

一

1972年2月，美国总统尼克松突然访问中国，这是轰动世界的大事。两个在国际事务中举足轻重的大国，在相互敌对了20多年之后，终于又坐在一起把酒言欢。中国的美食佳肴，给尼克松一行留下了深刻的印象。^①在酒足饭饱之余，中国方面也为尼克松一行举行文艺晚会。就像饭桌上喝的是“国酒”茅台一样，晚会上看的“国家艺术”，是作为“样板戏”之一的现代芭蕾舞剧《红色娘子军》。有意思的是，当时中国方面负责尼克松一行饮食安排的，是周恩来总理的夫人邓颖超，而“样板戏”的总策划，则是毛泽东主席的夫人江青。和美食佳肴一样，红色中国的“精神食粮”，也给尼克松一行留下了难忘的印象。要让一个在西方文化环境中成长起来的“资产阶级政治家”，在思想倾向和艺术趣味上认同“革命样板戏”，显然是不可能的，所以尼克松对《红色娘子军》的表演，直观的印象是“眼花缭乱”。但作为一个政治家，他对作为“样板戏”的《红色娘子军》也有一句意味深长的评价，在回忆录中尼克松是这么说的：“江青在试图创造一出有意要使观众既感到乐趣又受到鼓舞的宣传戏方面无疑是成功的。”^②

^①尼克松和基辛格的回忆录都曾述及中国的茅台酒和北京烤鸭。回国后为了向亲友们说明中国美酒的酒精含量之高，尼克松点燃了中国方面赠送给他的茅台酒，谁料盛放茅台酒的瓷碗炸裂，火焰四溢，竟引得白宫火警铃声大作。

^②见《尼克松回忆录》，商务印书馆，1979年7月第1版。中册，第261页。回忆录中还述及，周恩来告诉尼克松，1965年柯西金来的时候，也请看《红色娘子军》。另外，基辛格的回忆中也有对《红色娘子军》评价的言词：“每天晚上都有象征性的活动——有宴会，有在体育馆里举行的体操和乒乓球表演，还有令人眼花缭乱的革命芭蕾舞剧《红色娘子军》。”见《白宫岁月——基辛格回忆录》，世界知识出版社，1980年11月第1版，第四册，第23页。



从“宣传”的角度来看待作为“样板戏”的《红色娘子军》，显现了尼克松作为一个政治家的敏锐和远见。那么，“样板戏”所要“宣传”的，又是什么呢？“样板戏”的历史渊源，最早甚至可以追溯到延安时期，根基在于戏剧特有的意识形态功能，也和毛泽东及江青对京剧的喜好相关。“样板戏”最直接的缘起，则是1963年底和1964年中，毛泽东有关文艺问题的“两个批示”。^①在批示中，毛泽东极为不满，认为封建主义、资本主义和修正主义的东西在文艺界尤其是戏剧界，还有很大的势力。

“社会经济基础已经改变，为这个基础服务的上层建筑之一的意识部门，至今还是大问题。”在毛泽东看来，随着新政权的建立，社会经济基础已经改变，但文艺界等“意识部门”却未能很好地为新政权和新的经济基础服务，有“大问题”，因此必须改变这种情况，“认真地抓起来”。如周恩来1964年6月23日在京剧现代戏会演的座谈会上所说：主席的批语（第一个批示）经过传达，找文艺界的谈了，然后就推广了，这就产生了华东的话剧会演和这次京剧现代戏会演。主席的要求，就是在戏剧界掀起一个革命。^②此后，大家都争演现代戏来为新的意识形态服务。江青正是借着这股势头，大谈“京剧革命”，在大演现代戏的基础上，搞出了“革命样板戏”。事实上，“样板戏”之所以会在特定时期成为“戏的样板”，根本的原因就在于它是新政权认可和提倡的“宣传”意识形态的文艺典范，说准确一点，“样板戏”是在特定时期为着宣传建构新的意识形态而形成的。恩格斯说过这样的意思，正确的研究方法，是由研究对象给定的。也就是说，正确的研究方法，应该和研究对象的属性相契合。因此，研究“样板戏”和意识形态的宣传建构之间的关系，也正是一种契合了“样板戏”根本属性的研究方法。

^①本文在后面对此另有详述。

^②《周恩来论文艺》，人民文学出版社1979年版，第195页。

二

从意识形态的宣传建构角度来研究“样板戏”，在笔者看来，可以避免当前“样板戏”研究中一些不必要的混乱和纠缠。当前对“样板戏”的研究和评判，呈现出截然不同乃至尖锐对立的两大倾向。一种完全否定。不仅认为“样板戏”是给文艺界带来灾难的极“左”文艺政策的产物，在艺术上，也是乏善可陈的。认为“样板戏”是一种图解政策的观念化的东西，是无视艺术表现规律，尤其是京剧和芭蕾表现规律的瞎胡闹。巴金先生在他著名的《随想录》中谈及“样板戏”时就说过，他后来一听到“样板戏”的唱腔，就会想到“文革”那段让人心惊肉跳的日子，做噩梦。金敬迈先生（《欧阳海之歌》的作者）甚至立下家规：“我已通告全家，凡我子孙，若遇‘样板戏’，立即转台，稍有怠慢，我就砸烂电视机。”^①很显然，这样的评判已经将“样板戏”和当时的文艺政策、政治状况乃至个人的现实政治境遇联系起来，纠缠着个人的好恶情绪。一部“当代文学”的教科书甚至明确地说：“任何企图为‘样板戏’恢复名誉或使之东山再起的想法，同广大人民群众的意见和感情都是背道而驰的。”^②

另一种倾向则是回避性地肯定。即回避“样板戏”形成过程中的政治环境、文艺政策、政治图谋以及演艺人员的得失悲欢等复杂的政治关系和人际关系，单纯从“艺术性”上来肯定“样板戏”。对“样板戏”持这样一种立场和态度的人，大都是当年直接参与了“样板戏”创作的文艺工作者，或者是在“样板戏”的熏陶下形成了相应的艺术品味的人们。在这方面，他们也算是煞费苦心了。总是小心翼翼地说，“样板戏”

^①转引自2002年8月9日《羊城晚报》。

^②华中师大编：《中国当代文学》，上海文艺出版社，1989年版。



的好多作品，在江青插手之前就已经由文艺工作者创作出来了。意谓不能因为江青后来倒了，就从政治立场出发把“样板戏”都扫进垃圾堆。谭解文就在《三十年来是与非——“样板戏”三十周年祭》一文中具体追溯了江青插手“样板戏”前后的情况，认为“不改不行，改过头也不行，这就是京剧改革的困难所在。应当承认，样板戏较好地处理了这个问题”。^①

他们有意避开“样板戏”中和思想倾向及政治立场联系紧密的“文学性”，专注于“样板戏”中的声腔、舞姿等关于“音乐”和“造型”的“纯艺术”的方面。有论者即认为，“样板戏”的音乐在传统京剧音乐的基础上，引入了丰满瑰伟的和声、挥洒恢宏的复调音乐、绚丽多姿的配器技术和中西合璧的乐队，又有众多的板式创新，体现了“样板戏”音乐的创新意识和现代表现手法的合理结合，使京剧音乐有了重大突破和发展，可谓是京剧音乐“里程碑式的创新”。^②戴嘉枋在《论京剧“样板戏”的音乐改革》^③一文中，把京剧“样板戏”的音乐体式放到中西音乐发展史的大背景中加以考察比较，认为京剧“样板戏”的音乐在对东西方音乐传统的汲取和扬弃的过程中，完成了自身的完善和蜕变，实现了传统的现代化转换，将中国传统京剧音乐提升到一个新的高度，促成了这一传统剧种的新生。祝克懿则从文学语言的角度进行“样板戏”研究，她的《语言学视野中的“样板戏”》^④一书对“样板戏”话语的生成语境、音乐体制、语言体制、语言特征、话语风格及其与传统戏剧、西方戏剧、时代话语等等的关系上作了考察和分析，认为京剧“样板戏”的语言不仅继承了传统戏曲的语言结

①《文艺理论与批评》，1999年第4期，第45~52页。

②张泽伦：《京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐成就》，《人民音乐》，1998年第11期。

③见《黄钟》2002年3、4期。

④河南大学出版社，2004年12月第1版。

构体式，又在传统的基础上有所创新，形成独特的话语体系。

另外，也有一些人从“身体”、“暴虐”、“血腥”、“快感”、“性”等“符号”入手研究“样板戏”，这样的研究往往“琐碎而不得要领”。^①这一方面固然显现了当下文艺研究中追求“洋话语”的时髦倾向，另一方面，也有在“样板戏”研究中有意回避思想倾向和政治立场的无奈隐情。已经有论者指出，“样板戏的时代已经过去了，利用样板戏掀起‘革命’狂热的历史语境也已经不存在了，但文艺与国家意识形态之间犬牙交错的关系，任何利用文艺掌握大众的想象方式，则始终未丧失其研究价值，而是值得我们不断地审视和分析。”这样的研究路径确实为超越简单的政治立场及好恶情绪提供了可能，但遗憾的是，在具体的研究中，个人的政治立场和好恶情绪却更加简单鲜明了。由“三突出”原则导致的“角色等级制度”，从阶级立场出发的“仇恨视角”，被视为“样板戏艺术表现方式的僵化和虚假”的“致命伤”。这实际上是把某种艺术趣味当成了最高、唯一且永恒的标准，并以此来要求评判“样板戏”。如论者所言，也就是“五四”以来启蒙艺术的标准。“样板戏先验规定的角色等级窒息了英雄人物性格的发展和人物血肉情感的生动表达。样板戏的单向度的复仇情感更抹除了任何‘微观情感’的深度叙述，假如将样板戏的这种叙述和表演模式放在从五四以来中国新文学新文艺的发展的历程来看，则只能说明样板戏粗暴地断裂了五四以来的以‘人’更多地是以普通人的情感为表述对象的启蒙艺术观念。”在持该论者看来，“样板戏”中的工农兵英雄形象，“是与五四以来的带着‘精神奴役创伤’的普通工农形象的决裂。”这种决裂使得“样板戏”“步入了叙事模式雷同，情感表达单调、僵化

^①参看刘景荣：《“文革”文学研究的重大转型》，《北京大学学报》2005年第12期。



的创作误区。”与此同时，论者并没有把研究重点放在揭示文艺与国家意识形态之间的关系及文艺如何掌握大众的想象方式上，而是“态度鲜明”地指斥“样板戏”中的“阶级革命、阶级仇恨在政治层面上已经没有什么激进意义可言，而越来越呈现出维护现存政治系统的保守和反动。”^①这实质上是以一种意识形态来评判或压倒另一种意识形态，其意识形态的立场甚至已经隘化为一种政治立场，最终还是从某种政治立场和艺术趣味立场出发的对“样板戏”的全盘否定，和那种因为现实的政治际遇而对“样板戏”或褒或贬的个人好恶，已经相去不远了。这也促使我们警惕和反思：应当以一种什么样的角度和态度来反思评判“样板戏”，才能在更加宏观和客观的层面上，揭示出“样板戏”与意识形态之间、与大众之间的真正值得重视的互动关系？

古今中外的文艺作品，总是难免渗透着某种意识形态，中外文艺史上，也不乏自觉或不自觉地为意识形态服务的文艺创作。因此，反思研究“样板戏”与意识形态的宣传建构之间的关系，所要关心的问题，也就不仅是甚至主要不是意识形态的是非正误问题，而是戏剧艺术与意识形态之间的互动关系以及怎样看待这种互动关系及其后果的问题。当年的美国总统尼克松，能够超然于艺术趣味和意识形态立场，看到“样板戏”在（意识形态的）“宣传”上是“成功”的。30多年过去了，今天我们在反思研究“样板戏”时，能否摆脱艺术趣味、政治立场和意识形态立场的遮蔽，秉持一种更加冷静、更加深远的态度和眼光呢？

三

从意识形态与戏剧艺术之间的关系来反思研究“样板

^①余岱宗：《论样板戏的角色等级与仇恨视角》，《粤海风》2001年第3期。

戏”，也有许多可资凭借的理论资源。在西方，上个世纪中期以来，有关意识形态的研究一直颇受人们关注，许多著名的学者，如葛兰西、马尔库塞、曼海姆、杰姆逊等，都有关于这方面的著述。正因为有关意识形态的研究丰富而杂多，以至于有人认为：“幸好有雷蒙德·葛斯和特里·伊格尔顿对于‘意识形态’的梳理，才使得中国学界在认识‘意识形态’概念以及对其他相关著述的阅读和应用中出现两条基本的脉络：虚假意识和表述主体关系的机制。”^①

但在笔者看来，在中国，俞吾金教授的《意识形态论》^②才是有关意识形态研究的一本重要的基础性的著作。在这部书中，俞吾金教授从培根的“假象”说和“观念学”开始，追溯了“意识形态”学说在西方的演变历程，也对中国当代的“意识形态”问题，提出了自己的看法。从俞教授的梳理中，我们了解到，承接着“假象”说，马克思和恩格斯，基本上是从否定或贬义上来看待“意识形态”的，把它看成是维护资本主义制度“永世长存幻想”的东西。而在列宁和毛泽东那里，则是在中性的意义上看待“意识形态”，将其视为可以对经济基础、物质存在和人的思想情感产生“反作用”（即后来西方学者所谓“形塑”作用）的价值观念体系。“反作用”的性质及是非正误，则取决于“意识形态”是否“科学”，所以列宁又把马克思主义称为“科学的意识形态”。^③作为政治家和革命家，和列宁一样，毛泽东非常重视“意识形态”的反作用，只是他更多地用“文化”一词指代“意识形态”。他在《新民主主义论》中说：“一定的文化（作为观念形态的文化）是一定社会的政治和经济的反映，又给予伟大影响和作用于一定的社

^①邓光辉著：《意识形态与乌托邦——当代影视文化研究的理论与方法》，北京，文化艺术出版社，2005年8月第1版，第10页。

^②上海人民出版社，1993年4月第1版。

^③参看俞吾金著：《意识形态论》，上海人民出版社，1993年4月第1版，第210页。



会的政治和经济，而经济是基础，政治则是经济的集中表现。这是我们对于文化和政治、经济的关系及政治和经济的关系的基本的观点。”揭示了意识形态与政治经济的关系及其反作用。又说：“共产主义是无产阶级的整个思想体系，同时又是一种新的社会制度。是自有人类历史以来，最完全最进步最革命最合理的”。指明共产主义是科学的意识形态。同时，毛泽东又强调意识形态之间的斗争。“文化革命是在观念形态上反映政治革命和经济革命，并为它们服务的。”在毛泽东看来，在当时的情势下，意识形态的斗争体现为两个方面：一是“在工人阶级中宣传社会主义和共产主义，并适当地有步骤地用社会主义教育农民及其他群众”；一是批判打倒封建文化、半封建文化和帝国主义的文化。“它们之间的斗争是生死斗争”。^①“文革”期间曾流行着毛泽东的这段语录：“思想文化阵地，无产阶级不去占领，资产阶级必然就要去占领。”可见这也是毛泽东关于意识形态斗争的一贯的思想。毛泽东的这一系列论述，实质上已经涉及到意识形态的功能、意识形态的宣传建构及意识形态间的相互影响和争夺领导权的问题。而法国学者葛兰西在意识形态研究方面的所谓“文化领导权”学说，不过是对此所作的一种学者化的职业表述罢了。

毛泽东有关意识形态的看法和论述，有助于我们理解为什么他总是特别关注文艺中的意识形态问题，从而也就不难理解，他为什么要在关于文艺问题的“两个批示”中说，要把“意识部门”的问题“认真地抓起来”。这就使我们在“意图”的层面上，看到了“样板戏”兴起的根源——“样板戏”是为着宣传建构新的意识形态而形成的。

文学艺术要有效地服务于意识形态的宣传建构，必须是

^①参看俞吾金著：《意识形态论》，上海人民出版社，1993年4月第1版，217~220页。

“艺术地”宣传建构意识形态。即必须是具有艺术特性和艺术效果地宣传建构意识形态，这样，观念性的意识形态，才能“动情”地打动民众，影响和支配他们的思想和情感，使之成为民间普遍的信仰形式。那么，“样板戏”是怎样“艺术地”宣传建构意识形态的呢？是否掌握了民众并实现了它的意识形态意图呢？在这方面，有关意识形态宣传建构方式的研究成果，也给笔者提供了方法和途径上的启示。

美国学者杜赞奇的《从民族国家拯救历史》^①一书，就具体地探讨了意识形态的宣传建构方式问题。他以实证的方法，揭示了在19世纪末20世纪初，梁启超等新史学派，是如何既顾及“反清排满”的现实政治情绪，又在建构现代民族国家的意识形态意图下，通过对史料作意味深长的取舍，着意地朝着某个价值取向阐释，从而建构出完整的、一贯的“中华民族”的“历史”的。结合整部书的论述来看，书名Rescuing History From the Nation，即有从建构民族国家的意识形态需求中，把纷繁历史现象中所隐含的中华民族的历史“找回来”或“找出来”的意思。这是杜赞奇对新史学派意识形态意图及其宣传建构方式的抓住要害的揭示。

如果说杜赞奇的研究揭示了“历史”中的意识形态渗透和“历史”（历史叙述）是怎样为意识形态服务的，那么，周宁教授的《想象和权利——戏剧意识形态研究》一书，^②则结合历史上的戏剧文本和戏剧现象，具体的探讨了戏剧意识形态问题，揭示了戏剧及其艺术想象在构成民众的公共生活、培养他们的情感反应方式以及潜移默化地构建民众的价值观、人生观乃至世界观方面的独特作用。其中的《从历史建构意识形态》一章，则以郭沫若的历史剧创作为例，说明了马克思主义

^①王宪明译，社会科学文献出版社，2003年2月第1版。

^②厦门大学出版社，2003年12月第1版。



的唯物史观，如何逐步地渗透到他的历史剧创作中，郭沫若根据现实环境的变化，对史实作了相应的取舍和阐释，通过戏剧艺术，暗示了现实中中国革命的合理性和必然性，从而昭示了一种新的意识形态。这也就揭示了一种通过戏剧，或者说通过历史剧来建构意识形态的具体方式。许多人没有看清这一点，才引发了纠缠不休的有关历史剧的“真实性”问题的讨论。其实，这本不过是一个历史剧服务于意识形态宣传建构的“现实性”问题。

杜赞奇和周宁教授的研究，显现了阐释学上的一个基本原理，这其实也是人类认知过程中所存在的一种必然。即意义是通过对事实和现象作取舍整合及阐释后而显现出来的。对事实和现象作不同的取舍整合和阐释，即可产生不同的意义，进而在现实中具有不同的影响和功能，这是意识形态的宣传建构之所以可能的基础。梁启超和郭沫若等，正是以这样一种方式，来宣传建构“民族国家”和“历史唯物主义”的意识形态的。杜赞奇和周宁教授的研究，实质上是在阐释与接受的层面上，从“历史”^①和“历史剧”的角度，揭示了一种具体的意识形态的宣传建构方式。

然而应当注意的是，阐释是否就是“无边”的？是否就可以随心所欲地取舍整合事相，进而随意地或一厢情愿地朝着某种主观意图阐释？如果不是这样，那么，在事相的取舍整合及阐释上，人们会受到什么样的限制？反过来说，要让意义的阐释在接受上有效，意义和事相之间，应该是什么样的关系？阐释的方式，又要遵循什么样的途径？甚至为着意义的阐释在接受上的有效，阐释的方式，又会呈现出什么样的特征？

本文的研究，就是试图在前人研究的基础上，沿着这样的

^①这样的“历史”，其实并不是“历史存在”本身，而只是体现着人们对“历史存在”的理解和表述的观念性和文本性的“历史”。

路径把问题再推进一步，具体地说，就是进一步探讨：“样板戏”在宣传建构意识形态时，取舍整合了什么样的事相并以什么样的立场加以阐释？二者间应具有什么样的契合关系，才有利于意识形态的宣传建构？当人们用“样板戏”宣传建构意识形态时，戏剧艺术特性和意识形态之间，构成了什么样的互动关系？形成了什么样的戏剧形态？应以什么样的态度和方法，来分析评判这样的意识形态和戏剧形态？

本论文的基本观点，即是顺着这样一种思路展开研究而形成的。笔者以为，值得提请注意并加以说明的，主要有以下几点：

其一，在“样板戏”历史渊源的追溯中揭示其意识形态意图及文化抱负。“样板戏”之能够成为“戏的样板”，一度甚至出现过“八亿人民八个戏”的局面，和毛泽东及江青对“样板戏”的关注和支持是分不开的。从延安时期直至“文革”初期，毛泽东对戏曲及戏曲界十分关心，做出了一系列的指示，在个人的艺术兴趣之外，更展现了他要借“戏曲改造”宣传建构意识形态的意图和期许。江青大谈“京剧革命”，又在林彪的支持下做了“部队文艺工作座谈会纪要”，这是“样板戏”形成的直接契机，同时也展现了“样板戏”试图创造一种新型“无产阶级艺术”的文化抱负。“样板戏”的意识形态意图和文化抱负，是生成“样板戏”形态特征的根源，更是今天反思评判“样板戏”时应当重视的一个关键。^①

其二，以现实革命题材宣传建构意识形态。

这是“样板戏”大显成效的特殊方式。现实革命题材中所蕴含的价值倾向和中国革命的历史经验，与“样板戏”所欲宣传建构的意识形态有着内在的契合，从而使得“样板戏”可以

^①本论文的第一章，

这一问题。



更加直接便捷地宣传建构新的意识形态；现实革命题材的丰富性和生动性，造就了“样板戏”情节、故事、人物的生动性和丰富性，为“样板戏”的艺术表现奠定了厚实的基础，二者共同造就了“样板戏”的基本特征：中国革命史的意识形态化和艺术化。以现实革命题材宣传建构意识形态，消除了“戏曲改造”过程中传统题材和新意识形态间的隔阂和疏离，回避了传统欣赏习惯造成的艺术接受障碍，解决了几十年来在“戏曲改造”方面一直困扰着人们的历史难题，也为艺术地（或戏剧艺术地）宣传建构意识形态，昭示了一条途径或一个秘密。^①

其三，新意识形态的宣传建构造就新的戏剧性和戏剧形态。

“戏剧性”就如同“文学性”一样，是一个永远无法简单定义的问题，也是一个见仁见智的问题。笔者的基本看法是：戏剧性蕴含于戏剧形态之中，不同的戏剧形态，体现着不同的戏剧性。正如同莎士比亚式戏剧不同于契诃夫式戏剧、不同于荒诞派戏剧一样，其中所蕴含的戏剧性，也是不一样的。只有从历史上各种戏剧形态中体现出来的具体的戏剧性，不存在抽象的、永恒不变的戏剧性。如果硬要说有一种抽象的、永恒不变的“戏剧性”，那也只是指戏剧在情节设置、人物塑造、主题走向等方面所呈现出来的在组接、展开和体现方式上受制于体裁的“特殊性”。而这种特殊性，最终又是通过历史阶段性的戏剧作品和戏剧形态具体地体现出来的。因此，我们所要探讨的“戏剧性”，也只能是从各种戏剧形态中体现出来的具体的、历史阶段性的，同时也是不断发展着的“戏剧性”。

当“样板戏”将“现实革命题材”融入京剧和芭蕾中，宣传建构新的意识形态时，由新题材而引出的新情节、新故事、

^①本论文的第二章将从题材的意义阐释方面，具体地说明这一问题。

新人物等等，在最直观的层面上，使得京剧和芭蕾的具体风貌发生了变化；为着凸显鲜明的意识形态倾向，“样板戏”着意用“三突出”的方式塑造高、大、全的英雄人物。“样板戏”的人物塑造有意识地摒弃了人性论和人道主义，自觉地以阶级论作为观察人生及艺术表现的价值立场，这样的人物形象，也就没有了“人情人性的丰富与复杂”及“人情味”，呈现出独特的精神气质。通过改编、改变故事情节、表演细节等方式，“样板戏”不断强化凸显主题的意识形态倾向，在重组剧情的同时，也改变了戏剧结构，从而使得“样板戏”，呈现出一种新的戏剧性。而在表现方式上，“样板戏”大胆地“古今中外为我所用”，使得京剧和芭蕾的表演形式和表演程式，都发生了巨大的改变，在呈现新的艺术韵味和艺术风格的同时，也在改变并重塑着人们的艺术真实观和艺术趣味。由此，“样板戏”也就呈现为一种蕴含着新的价值观和艺术观的独特的戏剧形态。“样板戏”宣传建构的意识形态，影响乃至生成着“样板戏”的艺术形态。^①

其四，艺术趣味的变迁体现着历史观的变迁，从“心灵史标记”的角度看待“样板戏”。

如何看待“样板戏”这一独特的戏剧艺术形态，既涉及到对“样板戏”艺术价值和艺术地位的评判，更涉及到对“样板戏”历史文化意义乃至人类心灵史意义的把握。正如“戏剧性”总是某种历史具体的、发展着的“戏剧性”一样，人们的艺术趣味和艺术价值观，也总是历史具体的，发展着的。不能把在某种历史阶段性的文艺形态的基础上形成的艺术趣味和艺术价值观，当作永恒的、唯一的、最高的标准，并以此来评判活水涌泉般的新兴文艺现象。“样板戏”的创作着意摒弃人性

^①本论文的第三、四、五章，将从人物、剧情、主题和形式方面分析说明这一问题。



论和人道主义而强调阶级性，自恃是在做“前人没有做过的事业”，主动地“要和一切传统观念作彻底的决裂”。对这样一种自觉营造的新型独特的戏剧形态，能否还用某种既成的或流行的艺术趣味（诸如注重“人情味”）为标准，来对它加以分析评判呢？

艺术趣味的背后隐含着艺术价值观，也蕴含着历史观。归根到底，体现着意识形态立场。因此，在艺术趣味的历史消长中，也就体现着人们艺术价值观、历史观和意识形态立场的历史变迁。事实上，人们在“样板戏”评判上的分歧和对立，正隐含着艺术价值观、历史观和意识形态立场的变化、困扰和冲突。表面上看，以注重“人情人性的丰富与复杂”和“人情味”为标准来评判“样板戏”，在今天似乎已经成为主流；以此趣味来改编“样板戏”，甚至还成为一种时尚。在文艺发展史的层面上，这呈现为“人的文学”对“人民文艺”的遮盖和重塑。在这艺术趣味的“回归”或“反复”背后，则显现着人们意识形态立场的变化，以及对“样板戏”中所体现的价值观和历史观的拒绝、困扰和疑虑。

不能把某种历史阶段性的艺术趣味，当作唯一、最高且永恒的标准来评判新兴文艺现象，反思考察“样板戏”和意识形态之间的关系，也不是要以一种意识形态来代替另一种意识形态，尤其不能以今人的眼光来要求前人。历史上某些民族曾经用人的头盖骨做成酒具，并以黄金精心地、艺术地装饰它。以今天的道德眼光和艺术趣味来斥其残酷与恶心，往往也就难以准确把握其意义和价值。更值得探究的是，究竟是什么样的生死观念和人生情趣，会使得人们竟把这样的“酒具”视为“高贵”的礼器？同样的道理，“样板戏”宣传建构的意识形态，究竟是在什么样的历史文化环境中形成的？除了国际共产主义

思潮的影响，其中又融进了多少中华民族社会历史的具体性和特殊性？“样板戏”宣传建构的意识形态，和中国人民的历史诉求及人类历史发展的趋势，又是一种什么样的关系？这一系列问题，才是我们在考察反思“样板戏”与意识形态的关系时，更应该加以关注的。嘲笑和否定那些一度引领过我们的意识形态，未必就显出了我们的深刻，相反，倒是有可能因此错过了从中获取历史经验和历史洞见的契机。“样板戏”是中华民族心灵史上不可无视或忽视的一个标记，是中华民族精神历程的一个表征。以这样一种角度和态度来看待“样板戏”，我们即可从中看到中华民族在那样一个历史时期，曾经有过怎样的激情和梦想，奋斗和牺牲！^①

^①本论文的结语部分将对此展开阐述。



第一章

历史渊源：“样板戏”的意识形态意图及文化抱负

一、从延安时期的“一封信”看“戏曲改造”的意识形态意图

1

“样板戏”是为着宣传建构意识形态而形成的“戏的样板”。戏剧艺术所特有的意识形态功能，是“样板戏”得以形成的内在根基；“样板戏”以京剧为主，则与京剧在中国戏曲中的龙头地位以及毛泽东和江青对京剧的喜好相关。对“样板戏”历史渊源的追溯，有助于我们看清“样板戏”的意识形态意图；“样板戏”形成过程中的“文化抱负”，则是我们反思评判“样板戏”时不能忽视或无视的。

1944年初，毛泽东看了新编京剧《逼上梁山》后给编者写的那封信，是考察“样板戏”历史渊源的重要节点。对这封著名的信，戏剧界的人们几乎是耳熟能详了，本文的探究，将从其中为人们不太注意的两个细节开始：

绍萱、燕铭同志：

看了你们的戏，你们做了很好的工作，我向你们致谢，并请代向演员同志们致谢！历史是人民创造的，但在旧戏舞台上（在一切离开人民的旧文学旧艺术上）人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，

现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。郭沫若在历史话剧方面做了很好的工作，你们则在旧剧方面做了此种工作。你们这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴，希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去。

敬礼！

毛泽东

一月九日夜^①

在这封著名的信中，毛泽东提出了劳动人民应该成为戏剧舞台主人的重要论断。但引出这封信的《逼上梁山》这出戏中的主角，其实还算不得劳动人民。在这出新编的京剧中，虽然有意识地加了些林冲与普通民众联系的戏，但总体上，戏的主角，还是这个八十万禁军教头林冲，属于“帝王将相”一类。^②可毛泽东却在信中说，《逼上梁山》这出戏将太太老爷（帝王将相）占据舞台，人民群众成为渣滓的“历史的颠倒”，“再颠倒过来”，“恢复了历史的面目”。毛泽东为什么要这么说呢？

另外，在这封信中，毛泽东还提到郭沫若在“历史话剧”方面做了很好的工作。这里有一个细节似乎也不太为人们注意：文化大革命期间，1967年5月25日，这封信在《人民日报》公开发表时，删去了“郭沫若在历史话剧方面做了很好的工作，你们则在旧剧方面做了此种工作”这句话。仅就语意和语气上说，这样的删除似乎可以让表达更集中通畅些，通信者之间谈旧剧就谈旧剧，又扯出个郭沫若谈历史话剧做什么？但在

^①《毛泽东论文艺》（增订本），人民文学出版社，1992年8月北京第4版，第142页。

^②新编平剧（京剧）《逼上梁山》改编自昆曲《林冲夜奔》，说的是林冲被奸贼陷害、被迫投奔梁山的故事。基本剧情是林冲从委曲求全转变到反抗斗争。加进了原昆曲没有的一些内容：如让劳动人民出身的李小二启发林冲投奔梁山；陆虞侯火烧草料场时，又安排群众与林冲并肩作战，共反朝廷，以此展现劳苦大众是革命的主力。



1982年5月23日,《人民日报》重新发表这封信时,恢复了被删去的这句话。在一度被删去的这句话中,究竟有什么值得我们探究的个中三昧呢?

2

作为一个杰出的诗人,毛泽东不爱读“五四”新文化运动以来已经成为诗歌主流的白话新诗;作为一个戏迷,毛泽东也不爱看“五四”新文化运动后风行起来的话剧,他只钟情中国戏曲。这大概和他出身农村,打小接触中国戏曲有关,也和他的民族情怀有关。连他的警卫员都看出来来了:我发现只要是中国的、民间的艺术形式,主席都喜欢。^①

在中国戏曲中,毛泽东又最迷京剧。在延安那样艰苦的环境中,毛泽东也常常听京剧。他有一套京剧唱片,当文艺工作者们借来参考时,江青还特别交待要注意别弄坏了,这是主席最喜爱的。^②据他的警卫员回忆,心情好的时候,毛泽东还会哼上一段京剧,做一回业余票友。^③对京剧的历史、流派和唱腔,毛泽东也很熟悉。晚年他在与《龙江颂》剧组的谈话中曾说,京剧是在安徽徽剧的二黄和湖北汉剧的西皮的基础上发展而来的。并认为京剧的腔调主要就是两个:西皮、反西皮,二黄、反二黄。在京剧的十几个板式中,他说他不太喜欢摇板、散板和慢板。他还对一位京剧演员说,现在四平调还能听到,反西皮却很少听到喽。^④可见毛泽东对京剧,是很在行的。

但毛泽东更是一位杰出的政治家。他深知戏剧在塑造人民

^①李银桥:《在毛泽东身边十五年》,河北人民出版社1991年6月1版,第50页。

^②王培元著:《延安鲁艺风云录》,广西师范大学出版社,2004年12月第2版,第219页。

^③李银桥:《在毛泽东身边十五年》,河北人民出版社1991年6月1版,第24页。

^④1972年7月30日接见《龙江颂》剧组有关人员的谈话。转引自陈晋著:《毛泽东与文艺传统》,中央文献出版社,1992年3月第1版,278、279页。

群众思想意识中的重要作用。在延安时他曾带着警卫员到庙会上去看戏，并说“看庙看文化，看戏看民情”。^①“看戏看民情”，这一方面固然指可以从民众对戏曲的喜爱中，看出他们的喜怒哀乐，愿望和向往。另一方面，也指可以从戏曲中，看到封建意识形态对民众性情的塑造。毛泽东后来明确地说过，中国戏曲是“艺术化的封建意识形态”。^②他喜欢用“帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神”几个词来概括京剧及中国戏曲的内涵情趣，其中包含着嘲讽和不满。占据京剧及中国戏曲舞台的“帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神”，反映着封建社会的正统观念、人生情趣及迷信思想对民众思想意识的渗透及占领。作为新时代的政治家，毛泽东对京剧及中国戏曲的这一意识形态作用，自然是高度警惕的。正是从政治家的立场出发，作为戏迷和京剧迷的毛泽东，对京剧及中国戏曲又有诸多的不满，不断地要求京剧及中国戏曲“推陈出新”。

3

在毛泽东看来，“推陈出新”方向，一是要体现反抗精神，一是要体现唯物史观。这和他的个性相关，也基于现实的斗争需要及马克思主义的意识形态立场。

毛泽东的个性是推崇“反抗”和“斗争”的。青少年时代他就赋诗：“自信人生二百年，会当水击三千里”。延安时期他在和斯诺的谈话中，还饶有兴趣地说过自己小时候对父亲的一次“造反”，并由此体会到只有“造反”才能取得胜利的道理。^③所以他一向推崇反抗强权的“造反”，喜欢敢于挑战权

^①李银桥：《在毛泽东身边十五年》，河北人民出版社1991年6月1版，第50页。

^②转引自陈晋著：《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版，第234页。

^③参看斯诺著：《西行漫记》，北京三联书店，1979年12月第1版，第108页。



威的“小人物”。甚至说过这样的话：“马克思主义的道理千头万绪，归根结底就是一句话：造反有理！根据这个道理，于是就反抗，就斗争，就干社会主义！”^①

延安时期，毛泽东一再要求干部们读一些唯物史观的书，从而懂得社会发展史，也懂得如何考察分析中国社会。^②对于唯物史观，在马克思、恩格斯等权威理论家的基础上，毛泽东又融进了自己个性化的理解。一方面，他肯定历史发展过程中的人民本位。认为“人民，只有人民，才是创造世界历史的动力”。^③另一方面，与《共产党宣言》中的立场一致，毛泽东强调历史进程中的阶级斗争。认为“阶级斗争，一些阶级胜利了，一些阶级失败了，这就是历史，这就是几千年的文明史。拿这个观点解释历史的，是历史的唯物主义，站在这个观点反面的，是历史的唯心主义”。^④在毛泽东看来，唯物史观是考察人类历史及其发展的正确的方法论，也是马克思主义意识形态的基本内涵。

以毛泽东推崇“造反”的个性，他尤其反感渗透在中国戏曲及京剧中的封建奴化思想。他曾在谈话中多次提到《法门寺》中那位习惯了跪而坐着不习惯的奴才贾桂，并对这种奴化意识大加抨击。^⑤就中国革命的现实而言，也需要一种造反精

①1966年8月1日至12日，中共八届十一中全会在北京举行。毛泽东主持了会议。全会第一天，印发了毛泽东给清华大学附属中学红卫兵的信，并附清华附中红卫兵的两份大字报。毛泽东在信中写道：“你们在6月24日和7月4日的两张大字报，说明对剥削压迫工人、农民、革命知识分子和革命党派的地主阶级、资产阶级、帝国主义、修正主义和他们的走狗，表示愤怒和声讨，说明对反动派造反有理，我向你们表示热烈的支持”。清华附中红卫兵的两份大字报分别题为《无产阶级的革命造反精神万岁》、《再论无产阶级的革命造反精神万岁》。大字报中引用了毛泽东1939年12月21日《在延安各界庆祝斯大林六十寿辰大会上的讲话》中的这段话。这次讲话在《毛泽东选集》中名为《斯大林是中国人民的朋友》，未收入这段话。

②参看龚育之等著：《毛泽东的读书生活》，北京三联书店，1986年9月第1版，42~48页。

③《毛泽东选集》第三卷，人民出版社，1966年横排本，第980页。

④《毛泽东选集》第四卷，人民出版社，1966年横排本，第1424页。

⑤参看陈晋著：《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版，第242页。

神。从这个角度出发，毛泽东就特别欣赏传统戏曲中具有反抗精神的戏。在延安时他尤喜看《打渔杀家》，即和其中所体现的人物的反抗性格和造反精神有关。^①甚至有一种说法，毛泽东正是通过观看《打渔杀家》，而和在该剧中扮演女主角的江青相识的。因此，毛泽东激赏《逼上梁山》，给予那么高的评价，也和其中所体现的“造反”精神相关。剧中林冲步步被逼终于上了梁山，其中所体现的反抗精神以及只有反抗才有出路的思想，正是毛泽东所欣赏的。这样的思想和精神，既吻合中国革命的现实需求，也有助于人们去掉封建奴化意识，培养新的民族精神和民族性格。

以唯物史观来看，渗透在中国戏曲和京剧中的封建正统观念、人生情趣和迷信意识，自然是“历史的颠倒”。“看戏看民情”，深谙中国传统戏曲的毛泽东知道，封建思想及价值观念，是通过舞台上的帝王将相、才子佳人及牛鬼蛇神故事，得以传播并深入人心的。如何改变这种状况？如何消除传统戏曲中封建意识形态的影响？如何让传统戏曲为新的意识形态服务？作为政治家的毛泽东自然会警觉并思考这一系列问题。在赞赏“反抗精神”的同时，《逼上梁山》这出戏让毛泽东看到了“戏曲改造”的一种可能，激发他思考了“戏曲改造”的相关问题。在毛泽东看来，“戏曲改造”的方向，就是要以唯物史观为指导，让历史创造者的人民，成为戏剧舞台的主人。“把颠倒了的历史再颠倒过来”，宣传建构新的意识形态。他当即给编导者写信，就是要鼓励并倡导这种可能和方向。因而尽管《逼上梁山》的主角林冲还算不上劳动人民，在信中，毛泽东还是把他“让劳动人民成为舞台主角”的思想，借题发挥地表现出来了。

^①参看王培元著：《延安鲁艺风云录》，广西师范大学出版社，2004年12月第二版，第214页。



信中一度被删去后来又恢复的那段话，可以充分证明毛泽东倡导“戏曲改造”的意识形态意图。就在写这封信的年底，1944年11月21日，毛泽东在致郭沫若的信中说：“你的史论、史剧有大益于中国人民，只嫌其少，不嫌其多，精神绝不会白费的，希望继续努力。”^①

周宁教授在《从历史建构意识形态》一文中，对郭沫若“史论”和“史剧”的意识形态功能作了精彩的揭示：

（郭沫若的）史学研究，用马克思的历史唯物主义观念规划中国历史，将中国历史叙事纳入原始社会、奴隶社会、封建社会、资本主义社会的社会发展模式中。这样做一则可以证明马克思主义理论在中国历史的“适应度”，二则可以证明现实中中国革命的合理性。因为如果中国的历史确实符合马克思主义的历史发展模式，从原始社会到奴隶社会到封建社会再到资本主义社会，那么，中国的现实与未来也会按照马克思主义的革命模式发展，即通过无产阶级革命建立社会主义与共产主义。史学研究可以用中国的“历史发展”证明马克思主义理论的普遍性，马克思主义理论又可以证明中国的“现实革命”的合理性。这样，史学就具有了重要的意识形态意义。

这是毛泽东欣赏郭沫若的“史论”的根源。但几乎不看话剧的毛泽东之所以又特别赞赏郭沫若的“史剧”（历史话剧），原因则在于，郭沫若自觉地将他的史学观念表现为史剧（历史话剧），借助艺术的形式，将其史学观念大众化、常识

^①中共中央文献研究室编：《毛泽东书信集》，人民出版社，1983年版，第241~242页。

化、生活化，产生意识形态的力量，教育与影响人民，使其成为人民的思想与信仰形式。^①

很显然，毛泽东希望深受人民群众喜爱、也是他所喜爱的京剧，也像郭沫若的历史话剧一样，以历史唯物主义为指导，揭示中国革命的合理性及必然胜利的前景，并以这一为中国老百姓所喜闻乐见的艺术形式，将这样的思想观念大众化、常识化，成为人民的思想与信仰，让京剧在新意识形态的宣传建构中，发挥更大的作用。所以他才在信中插进来说，郭沫若已经在这方面作了很好的工作，而《逼上梁山》的编导者们，则是在旧剧方面做着同样的“此种”工作。这也正是毛泽东所倡导的“戏曲改造”的意识形态意图。

从这封信中可以看出，对“戏曲改造”，毛泽东的起点和要求都是很高的。让劳动人民成为主角登上舞台，是“戏曲改造”的基本途径，在毛泽东看来，这也是“旧文艺”和“新文艺”的分水岭。“戏曲改造”不仅只是要塑造劳动人民形象，体现反抗精神，更要以唯物史观观照历史和现实，把“历史的颠倒再颠倒过来”，清除既往戏曲舞台上那些遮蔽和歪曲了现实真相的思想意识，宣传建构新的意识形态。应该说，《逼上梁山》还只是显露了实现这一意图的某些因素和可能，但毛泽东对此很欣慰评价也很高，认为“这个开端将是旧剧革命的划时期的开端，我想到这一点就十分高兴”。对这一“划时期的开端”，毛泽东寄予了很高的期望：“希望你们多编多演，蔚成风气，推向全国去。”

^①周宁著：《想象和权利——戏剧意识形态研究》厦门大学出版社，2003年12月第1版，第75页。



二、从“推陈出新”到“演点鬼戏”：毛泽东对“戏曲改造”的失望和无奈

1

对“戏曲改造”尤其是京剧的改造，毛泽东一直寄予厚望。1942年10月10日，延安平（京）剧院成立时，他为该院题词：“推陈出新”。^①然而20多年过去，戏曲界“推陈出新”的表现，却很是让毛泽东失望。他后来在“两个批示”中说：“至于戏剧部门，问题就更大了”，又在中央工作会议上说：过去的戏总是老一套，帝王将相、小姐丫环，保镖的是黄天霸，搞这一套不行。^②明确地表达了他对戏曲界“推陈出新”不到位的不满。

毛泽东的不满，是事出有因的。

1942年5月毛泽东作了《在延安文艺座谈会上的讲话》之后，延安的相关部门和艺术家们，已经在着手戏曲的改革，有许多政策措施和作为。1943年11月，中共中央宣传部发出《关于执行党的文艺政策的决定》，指示文艺工作的各部门，要把戏剧和新闻通讯这两项工作作为“中心”，提倡“内容反映人民情感意志，形式通俗易通”的戏剧。毛泽东给予高度评价的《逼上梁山》，就是当时“戏曲改造”的一个初步成果。1948年11月23日，《人民日报》发表了题为《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》的社论。社论指出，看戏是人民生活中的“重大事件”，但绝大部分旧剧反映的是封建的内容，因此，“我们对于旧剧，必须加以改革，因为旧剧也和旧的文化教育的其他部门一样，是反动的旧的压迫阶级用以欺骗和压迫劳动群众

^①参看《毛泽东论文艺》（增订本），人民文学出版社，1992年北京第4版，第86页。

^②1963年9月27日中央工作会议上的谈话。转引自陈晋著《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版，第274页。

的一种重要的阶级斗争的工具”。社论还认为，目前的“戏改”工作做得还“非常不够”，“这种现象，是与新民主主义文化建设的方向相违反的，是必须改变的”。据周扬回忆，这篇社论“主要是根据毛泽东同志的意见写的”。^①1951年5月7日，《人民日报》又刊登了中央人民政府政务院于5月5日发布的《关于戏曲改革的指示》，并发表了《重视戏曲改革工作》的社论。据统计，《人民日报》从1948年到1960年发表的近50篇关于文艺政策的社论中，有8篇就是专门谈论如何利用和改造传统戏曲的。^②由此可见，在思想观念上，中央政府十分重视贯彻毛泽东的指示，力图通过改造戏曲，来进行“新民主主义文化”亦即新的意识形态的宣传建构。

为了利用和改造传统戏曲，在组织机构等方面，也做了许多工作。1949年8月，新中国尚未正式宣告建立，“中国戏曲改进委员会”即已经成立。8月7日，中国戏曲改进委员会即邀请在京的剧作家、名演员和导演举行了座谈会。11月7日，刚成立的文化部戏曲改进局，也邀请戏曲文学工作者座谈戏曲改革的中心问题——剧本问题。1950年7月11日，文化部内也成立了戏曲改进委员会，周扬任主任委员。27日起，为期7天的全国戏曲工作会议在京举行，着重讨论如何贯彻戏改政策，帮助艺人学习、加强编写与改编剧本等工作。另外，1950年9月20日，中国戏曲改进委员会主办的《新戏曲》创刊，1951年4月3日，中国戏曲研究院成立，毛泽东又为其题词：“百花齐放，推陈出新”。^③

2

在思想观念上十分重视，在组织机构上也给予充分的保证，但如此搞了许多年，“戏曲改造”的实绩却让毛泽东很不

^①周扬：《进一步改革和发展戏曲艺术》，《文艺研究》1981年第3期。

^②转引自陈晋著：《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月底1版，第237页。

^③参看《毛泽东论文艺》：（增订本），人民文学出版社，1992年北京第4版，第86页。



满意。按他在“两个批示”中的说法，文化部门的社会主义改造，“收效甚微”，“至于戏剧部门，问题就更大了”。1957年初由文化部评出公布的一批获奖节目，似乎更能直观地说明他为什么如此不满。

第一届全国话剧观摩演出得奖剧本：

多幕剧（25个）

一等奖（3个）：

《万水千山》、《战斗里成长》、《明朗的天》

二等奖（7个）：

《保卫和平》、《冲破黎明前的黑暗》、《西望长安》、《在康布尔草原上》、《马兰花》、《杨根思》、《四十年的愿望》

三等奖（15个）：

《瓦斯问题》、《同样是敌人》、《友情》、《喜事》、《海滨激战》、《不平坦的道路》、《方志敏》、《如兄如弟》、《一个木工》、《浪潮》、《扬子江边》、《在激流中》、《前夜》、《处处是春天》、《初开的花朵》

独幕剧（12个）：

一等奖（2个）：

《黄花岭》、《归来》

二等奖（3个）：

《家务事》、《两个心眼》、《百年大计》

三等奖（7个）：

《不能走那条路》、《火车开来的时候》、《关不住》、《东西两峒口》、《马》、《保卫干事》、《纠纷》

第一批得奖戏曲剧目（18个）：

《秦香莲》（评剧）、《秦香莲》（河北梆子）、《刘巧儿》（评剧）、《猎虎集》（京剧）、《黑旋风李逵》（京剧）、《搜书院》（粤剧）、《陈三五娘》（梨园戏）、《穆桂英挂帅》（豫剧）、《两兄弟》（甬剧）、《炼印》（闽剧）、《李二嫂改嫁》（吕剧）、《春香传》（越剧）、《彩楼记》（川剧）、《挑女婿》（扬剧）、《祭头巾》（常德高腔）、《牛皋扯旨》（滇剧）、《双推磨》（锡剧）、《两狼山》（山东梆子）^①

从中可以看出，话剧的获奖剧本，几乎都是现代戏，这一新兴的文艺样式，在讲述新的革命内容，注入新的思想意识，宣传建构新的意识形态方面，已经取得了很大的成绩，像《万水千山》这一表现红军长征的话剧，后来还改编成电影，影响很大，成为脍炙人口的作品。但在毛泽东所喜欢并寄予厚望的戏曲尤其是京剧方面，除了《刘巧儿》、《李二嫂改嫁》等少数剧目外，获奖的绝大多数还是《秦香莲》、《黑旋风李逵》等传统剧目，京剧的现代戏则根本就没有。与话剧等新兴文艺样式相比，戏曲尤其是京剧的“推陈出新”，确实是“收效甚微”。

3

对此毛泽东不满但也无奈，一度甚至都有所妥协。1957年前后他曾好几次说过，也可以演一点“鬼戏”。但应当注意的是，毛泽东说可以演一点鬼戏，是从认识丑恶现象的角度出

^①载《剧本》1957年1、2月号。



发的，也是因“戏曲改造”一时拿不出好戏来的无奈之举。原话是这样的：“现在一放，什么《乌盆记》、《天雷报》，什么牛鬼蛇神都跑到戏台上来了。这种现象怎么样，我看跑一跑好。许多人没有看过牛鬼蛇神的戏，等看到这些丑恶的现象，才晓得不应当搬上舞台的东西也搬上来了。”^①1957年3月8日，在同文艺界谈话时，有人问是否演牛鬼蛇神不要紧？毛泽东回答说：“我不赞成牛鬼蛇神，演来看看也没有什么可怕。拿更好的东西来代替它，当然很好，又拿不出来，还是让他演罢。”^②1957年4月15日，在四省一市省市委书记思想工作座谈会上毛泽东也说：谁说要牛鬼蛇神？谁说要《火绕红莲寺》？……他们有观众，不能压，只能搞些好的东西，与他唱对台戏嘛。^③

由此可见，毛泽东之所以说可以演一点鬼戏，是因为尚未有新的东西来替代它，是不得已的权宜之计。有人不理解毛泽东的无奈，真的就出来鼓吹“有鬼无害”。以为部分鬼戏中所具有的“人民性”的东西（如以鬼魂的形式反抗、以鬼魂的形式追求爱情自由等等），也是有利于新文化的建设的。^④这实在是误解和辜负了上意。后来江青、张春桥、姚文远等人组织批判文章《“有鬼无害”论》，才是正确理解了毛泽东的真正意图的。毛泽东容忍“演点鬼戏”的无奈之举，隐忍着对“戏曲改造”“推陈出新”不到位的不满，这一不满，到了做“两个批示”时，终于爆发出来了。

^①1957年1月27日，毛泽东在省市自治区党委书记会议上的讲话。《毛泽东选集》第五卷，第349页。

^②《毛泽东选集》第五卷，第349页。

^③转引自陈晋著《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版，253页。

^④参见张庚《正确地理解传统戏曲剧目的思想意义》，《文艺报》1954年第21期；曲六乙《漫谈鬼戏》，《戏剧报》1957年第7期等文章。

三、从“两个批示”看“戏曲改造”的焦虑和出路再造

1

1963年12月12日，毛泽东在中宣部文艺处编写的一份肯定上海进行故事会活动的简报上，作了这样的批示：

各种文艺形式——戏剧、曲艺、音乐、美术、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今还是死人统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。社会经济基础已经改变，为这个基础服务的上层建筑之一的意识部门，至今还是大问题。这需要从调查研究着手，认真地抓起来。许多共产党人热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术，岂非咄咄怪事。^①

毛泽东对文艺部门作出如此口气严厉的批示，对当时文艺部门、尤其是文艺部门的领导们的震撼，是可想而知的。^②此后各部门立即对照“批示”，开展了“整风”。1964年中，根据整风中“揭发”出来的问题，中宣部写了一个向中央汇报情况的报告，6月27日，毛泽东又在这份题为《中央宣传部关于全国文联和所属各协会整风情况报告》的草稿上，作了这样的批示：

这些协会和他们所掌握的刊物的大多数（据说有少数几个好的），十五年来，基本上（不是一切人）不执行党的政策，

^①《建国以来毛泽东文稿》，中央文献出版社1996年版，第10册，第436~437页。

^②陈徒手所著《人有病，天知否》（人民文学出版社，2000年9月第1版）一书中，就记述了当时文艺界一些人听到了批示后的战战兢兢和诚惶诚恐。可参看。



当官做老爷，不去接近工农兵，不去反映社会主义革命和建设。最近几年，竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造，势必在将来的某一天，要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。^①

这就是上个世纪60年代，毛泽东关于文艺问题的著名的“两个批示”。从“批示”中可以看出，毛泽东认为建国后的“意识部门”存在着“大问题”，“要真抓起来”。各种文艺形式，在他看来都“问题不少”。这其中有对文化部门工作不力的不满，也有对文化部门的“社会主义改造”迟迟不见成效的焦虑。但他说相关部门的领导们“热心提倡封建主义和资本主义的艺术，却不热心提倡社会主义的艺术”，显然是错怪了他们。相关部门已经很尽力了，只是因为“戏改”确实有它的难处，“戏改”的方式又不对路，最终弄了个吃力不讨好。

2

新编京剧《逼上梁山》得到了毛泽东的赞赏和鼓励，这一改编旧戏，在传统题材中“注入”新思想的创作方式，即“旧瓶装新酒”的方式，也就一度成为“戏改”的基本途径。作为《逼上梁山》的编导，杨绍萱当然牢记着毛泽东希望他们多编多演的嘱托。建国初期，作为文化部艺术局负责人之一的他以高度的热情投入改编旧戏的工作，写下了《新天河配》、《新大名府》、《新白兔记》等剧本。“天河配”、“大名府”、“白兔记”等，都是历史悠久的传统戏曲题材，前面冠以“新”，即是用新的意识形态立场来对其作了改编，注入了思想意识上的新内容。在《新天河配》中，他改动神话传说为

^①《建国以来毛泽东文稿》第11册。中央文献出版社1996年版，第91页。

现实中的“抗美援朝、保卫世界和平”服务，用和平鸽和鴿鸽之争象征热爱和平的人民和美帝国主义的斗争。手法上也十分大胆，在剧中让老牛唱起了鲁迅“横眉冷对千夫指，俯首甘为孺子牛”的诗句，让村民们喊出了“打倒老迷信”的口号。他的《新大名府》，写梁山泊农民起义一方面有宋江开展的统一战线工作，一方面有燕青、春梅等男奴女仆的支持，大家同心协力粉碎了民族敌人（金兵）和阶级敌人（宋朝统治者）的联合进攻，以此隐喻现实中的新民主主义革命……

杨绍萱的“理念”从政治立场上说无疑是正确的，他的改编意图，无疑也符合宣传建构新意识形态的需要，但剧本上演后，却没被大家认可。艾青首先发难，他在《人民日报》上撰文，认为杨绍萱的《新天河配》，对待神话的态度是“不严肃”的，是对神话的“破坏”。^①对此杨绍萱很不服气，反问“在伟大的人民革命时代为什么就不许‘借神话影射现实’而加以改造呢？”^②他认为艾青的言论中所体现出的“为文学而文学，为艺术而艺术”的思想倾向，才是根本错误的。为此他给《人民日报》写信，要求该报为发表艾青这样的文章“彻底检讨”。^③杨绍萱还为他的旧剧改编法作了理论阐述，认为：“历史剧的基本精神在于反映中国社会发展史”，而他所说的“中国社会发展史”，当然是体现着唯物史观的中国社会发展史，因此，这样的改编“可以不管历史上的时代性”而“不免带有剧本产生时代的时代性”，可以把现代人的生活情形和思想观念加入神话剧和历史剧中。^④

然而多数人并不认同杨绍萱，1951年底，《人民日报》、

①艾青：《谈〈牛郎织女〉》，《人民日报》1951年8月31日。

②杨绍萱：《论“为文学而文学、为艺术而艺术”的危害性》，《人民日报》1951年11月3日。

③参看高文升主编《中国当代戏剧文学史》，广西人民出版社1990年12月第1版，第319页。

④杨绍萱：《论戏曲改革中的历史剧和故事剧问题》，《人民戏曲》3卷6期。



《文艺报》、《人民戏剧》等重要媒体，发表了多篇重头文章，反对杨绍萱的做法和说法。主要有马少波：《严肃对待整理神话剧的工作——从〈天河配〉的改编谈起》，^①陈涌：《什么是〈牛郎织女〉正确的主题》，^②阿甲：《评〈新大名府〉的反历史主义观点》，^③光未然：《历史唯物论与历史剧、神话剧问题——评杨绍萱同志的反历史主义倾向》，^④何其芳：《反对戏曲改革中的主观主义公式主义》等等。^⑤如此之多的在文艺界颇具影响的人物写文章批评杨绍萱，固然显现出文艺界的人们在艺术理念上难以接受杨绍萱的做法和说法，而中央机关报《人民日报》等集中发表这些批评文章，也表明官方对杨绍萱新编神话剧在意识形态宣传建构方面的效果并不满意，杨绍萱的做法和说法，被斥为“反历史主义”、“主观主义和公式主义”。

3

否定杨绍萱的理论依据，主要是指斥他的新编历史剧“不真实”。何其芳就说：“写历史剧也应该按照历史事件、历史人物的本来面貌来写，使读者和观众得到对于他们的正确认识，得到本来可以从中得出的经验教训和教育效果，这就是历史剧为现实服务。”^⑥

然而从作品现象看，中国戏曲大多为历史剧。这些历史剧，大多数又都不是依据“正史”资料，而是源自被正统观念浸染的民间流传的历史演义和历史传说。有的历史剧，有一点

①《人民日报》1951年11月4日。

②《文艺报》1951年11、12期合刊。

③《人民日报》1951年11月9日。

④《人民戏剧》第3卷8期。

⑤《人民日报》1951年11月6日。

⑥何其芳：《反对戏曲改革中的主观主义公式主义》，《人民日报》1951年11月6日。

点历史事实的影子，如三国戏，水游戏等等。有的，则全属于虚乌有，如包公戏，杨家将戏等等。由此可见，所谓历史“真实”或“本来面目”，在其中所起到的制约作用非常有限，甚至微乎其微。

就艺术接受上看，作品是否“真实”并为人们所认可，并不取决于其是否为“本来面目”，也不取决于是否符合物理属性及生活常识，人们对作品是否“真实”的判断，更多的也就只是在欣赏实践中建立起来的一种逻辑和习惯。即所谓“虚则虚到底矣，实则实到底矣”。大致也就是“写实”性的作品，得遵循写实方式的一些规矩；“想象”性的作品，则遵循想象方式的一些通则。即便如此，这些规矩和通则的制约也是活泛宽松的，所以想象性的《西游记》中，法力无边的孙悟空无法驮起唐僧一步到达西天，人们也不想深究它的矛盾之处；在写实性的《红楼梦》中，有一个太虚幻境，人们并不以此为忤。由此可见，艺术创作和欣赏中的所谓“真实”，不过是人们普遍认同的作品构成方式的惯例和欣赏接受的习惯，归根结底，是人们看待文艺作品时的“真实感”和“真实观”。这样的“真实感”和“真实观”是在既往的（历史延续的）欣赏实践中形成的，因此，其中也就蕴含着人们从“传统”题材中吸取价值意义的心理定势，蕴含着人们对“传统”文艺作品构成方式的欣赏体认。说白了，也只是一种“习惯”而已。

传统戏曲中的《天仙配》、《大明府》、《白兔记》等著名剧目，很难说其中有多少“真实”或“历史本来面貌”的成分，因为这些剧目的依据，本身即是神话、历史演义或民间传说。传统戏曲用这些“历史传说”或“神话故事”来寄寓“封建性”的人生情趣和道德情操，人们并不为怪，而杨绍萱满腔热忱地为现实政治服务，新编神话剧和历史剧来宣传建构新的意识形态，人们却将其斥为“反历史主义”、“主观主义



和公式主义”，其中一个很重要的原因，就在于这种“旧瓶装新酒”的“戏曲改造”，和人们从传统戏曲中择取价值意义的心理定势相抵触，和人们对传统戏曲构成方式的欣赏习惯相抵触。艾青说得很明白，“牛郎织女”神话的想象是“纯朴”的，情节是“美丽”的。可像杨绍萱那样改，这一切都没有了，很不“严肃”，难以接受。所以他说，即便就是新编历史神话，也要“严肃地对待民间传说，尽可能地保留原有传说中的美丽情节，不要破坏神话的纯朴的想象”^① 其实，艾青所说的“纯朴想象”和“美丽情节”，并没有“真实”或“本来面貌”的依据，不过是人们在文艺传统和欣赏实践中既成的习惯或心理定势而已。还有一个典型的例子：1953年，马建翎把传统剧目《红梅记》改编成秦腔《游西湖》，让主角李慧娘活着来报仇，而不是像原作那样死而抗争。照“理”说，活着报仇才可能，鬼魂复仇，哪有什么“真实”或“本来面貌”的依据？但该剧演出后受到纷纷指责，人们对此很不习惯。许多人认为，“将鬼变成人”，是“反历史主义”的，结果把一个非常优秀的古典剧目，破坏得四分五裂，“不真实”了。^②

由此可见，在艺术接受中，欣赏习惯起着重要的作用。“旧瓶装新酒”式的“戏曲改造”，遭遇了人们在既往戏曲传统和欣赏实践中所形成的欣赏习惯，这一欣赏习惯，增加了“戏曲改造”的难度及人们接受其中的“新意识形态”的阻力。戏曲部门的“社会主义改造”，也就难免“问题更大”，“收效甚微”了。^③

①艾青：《谈〈牛郎织女〉》，《人民日报》1951年8月31日。

②参看：陈晋著《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版，258页。

③电影、话剧甚至歌剧等新型艺术样式在宣传建构新意识形态方面较之戏曲成绩更大，也可为此作反证。新的艺术样式，避开了在既往的文艺传统和欣赏实践中所形成的欣赏习惯所造成的接受阻力。

另外，既成的欣赏习惯在文艺传统和欣赏实践中形成，当然也随文艺传统和欣赏实践的发展而发展，是可以调整变化的。有许多典型的例子。例如曹操，在传统戏曲中是白脸奸雄，但建国后郭沫若在新形势下将其塑造为“有远见卓识的政治家”，似乎也没有引起人们太大的反弹，随着历史人物评价上价

就在“旧瓶装新酒”式的戏曲改造因受到既往欣赏习惯的阻碍而步履维艰之时，新编现代题材的戏曲改革，却在日积月累中逐渐显出了成绩。前述1957年公布的第一批获奖戏曲节目中，虽然大多数还是传统题材和传统剧目，但毕竟还是有了诸如《刘巧儿》、《李二嫂改嫁》等新编现代题材的剧目。其后，文化部门也一直关注戏曲现代戏。1958年3月5日，文化部发出《关于大力繁荣艺术创作的通知》，强调指出：“现在急需创作反映我国当前的和近十年来的伟大变革，歌颂我国伟大社会主义建设者的英雄业绩的艺术作品。”1958年6月13日至7月14日，文化部召开了“戏曲表现现代生活座谈会”，出席座谈会的有全国12个戏曲院团。大会提出口号：鼓足干劲，破除迷信，苦战三年，争取在大多数的剧种和剧团的上演剧目中，现代剧目的比例达到20%至50%。^①1958年8月7日，《人民日报》发表了《戏曲工作者应该为表现现代生活而努力》的社论，明确指出“表现现代生活是今后戏曲工作的发展方向”，“以现代戏为纲，推动戏曲工作的全面大跃进”。显现了戏曲改革工作的指导方针。此后，各地掀起了戏曲表现现代生活的

值观念的变迁，郭沫若的“翻案”似乎也越来越为人们所认同了。可在20世纪80年代，为着“国家的统一和民族的团结”，曹禺写了个“笑吟吟”的《王昭君》，意图不可谓不正确，却没能得到人们的普遍认同，在人们心目中，王昭君还应当是《昭君出塞》中的那个悲戚的王昭君。《水浒》中的潘金莲，是一个十恶不赦的“淫妇”形象，欧阳予倩和魏明伦，分别在五四时期和20世纪末，从个性解放和女权意识的角度，为潘金莲写过“翻案”的戏。两次演出的效果都可谓“振聋发聩”，从接受认同的一面上看，后一次较前一次更加广泛。据说现今的“狐狸精”一词已经含有褒义，在这样的文化氛围下，“翻案”式的潘金莲，会不会更为人们所认同而心生“爱怜（爱莲）”呢？由此所涉及到的问题复杂而饶有趣味，但不是本文所要着力探究的了。

^①参看王世勋：《京剧现代戏断面谈》，《戏曲艺术》1992年第4期。



热潮。1960年4月13日至29日，文化部还在京举办了现代题材戏曲观摩演出大会，参加演出的有京剧、豫剧等6个剧种，演出了10个歌颂大跃进的现代剧目。^①表现现代题材的戏曲改革，在不断的探索中，逐步显出了实绩并昭示出“戏曲改造”的一条新路。

1962年八届十中全会之后，用毛泽东的话说，“全党都在抓阶级斗争”，^②加强了意识形态方面的工作。在新形势下，对“戏曲改造”，毛泽东多次发表了走现代戏道路的看法。1962年12月21日，毛泽东在同华东省市市委书记的谈话中提出：宣传部门应多读点书，也包括看戏。有害的戏少，好戏也少，两头小中间大。帝王将相、才子佳人多起来。有点西风压倒东风。东风要占优势。《梁山伯与祝英台》不出粮食，《采茶灯》不采茶。旧的剧团多了些，文工团反映现代生活，不错。^③1963年9月27日，针对戏曲改造，毛泽东又在中央工作会议上说：推陈出新，出什么？要出社会主义。要提倡搞新形式，旧形式也要搞新内容。^④从时间上说，这两次谈话都在关于文艺问题的“两个批示”之前，从中可看出，毛泽东认为当时的情况是“帝王将相、才子佳人多起来”，“旧的剧团多了些”，“有点西风压倒东风”，新的意识形态在文艺界尤其是戏曲界没有取得优势和主导地位；他明确地要求“东风要占优势”，“推陈出新，要出社会主义”，确立“戏曲改造”的新意识形态方向。如何达到这一目标呢？毛泽东也表达了他的倾向：“反映现代生活不错”、“旧形式也要搞新内容”，实质上也就是指出了“戏曲改造”应该走现代题材，亦即现代戏的路子。

^①《新中国戏剧大事记》，高文升主编《中国当代戏剧文学史》，广西人民出版社1990年12月第1版，第384~385页。

^②转引自陈晋著：《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版，第260页。

^③同上，第274页。

^④同上。

就在毛泽东做了“反映现代生活不错”的讲话后不久，1963年初，江青即到上海做她的“文艺革命”的试验，抓现代题材戏曲。她当时看中的沪剧《革命自有后来人》和《芦荡火种》，经她主持改编成京剧并定名为《红灯记》和《沙家浜》，后来都成了“样板戏”。《沙家浜》的剧名，还是毛泽东改的。^①由此可见，江青抓现代戏，是体现着毛泽东的意图的，在组织措施上，也是跟得很紧的。

现代戏的路子得到了毛泽东的肯定，又有江青亲自抓、“做试验”，在此带动下，一大批思想意识上“出社会主义”、观众反响效果也很好的京剧现代戏得以凸显出来。1964年6月5日至7月31日，在北京举行了全国京剧现代戏观摩演出大会，演出大会盛况空前，参加演出的有文化部直属单位和18个省、市、自治区的29个剧团。演出大戏25台，小戏10台。两千多人参加，上演了《红灯记》、《芦荡火种》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《节振国》、《红嫂》、《红色娘子军》、《草原英雄小姐妹》、《黛诺》、《六号门》、《杜鹃山》、《洪湖赤卫队》、《红岩》、《朝阳沟》、《李双双》、《箭杆河边》等35个剧目。开幕式于6月5日在人民大会堂举行。文化部副部长齐燕铭主持开幕式，文化部部长沈雁冰致开幕词，北京市市长彭真致闭幕词，文化部副部长周扬做总结报告，国务院副总

^①时为上海市委书记的陈丕显回忆说：1963年2月下旬，江青从北京来到上海。“她当时对我们说是来搞‘文艺革命’”。……江青1963年2月来沪后没多久的一个晚上，在张春桥的陪同下，她带着大口罩，神秘地在红都剧场观看了爱画虎剧团演出的沪剧《红灯记》。看完后江青很兴奋，她说这个剧基础可以，但是沪剧的地方性太强，观众面窄，要把这出戏改成京剧，推向全国，并且很得意地说：“那样影响就大了！”这年秋天，江青又看中了上海沪剧院的《芦荡火种》，并把它推荐给北京京剧一团改编。参看《陈丕显回忆录》，上海人民出版社，2005年1月1版。第1、11、12页。



理、中宣部部长陆定一做了《让京剧现代戏的革命之花开得更茂盛》的讲话。会演分六轮同时在人民剧场、民族文化宫、北京市工人俱乐部、天桥剧场、二七剧场进行。为呼应这次演出，7月1日，《红旗》杂志第12期发表社论《文化战线上的一个大革命》；8月1日，《人民日报》发表了社论《把文艺战线上的社会主义革命进行到底》。在演出期间，6月17日和23日，毛泽东同党和国家其他领导人，观看了《智取威虎山》和《芦荡火种》。周恩来于6月23日接见了各演出团、观摩团负责人、主要演员和创作人员。7月间，江青在京剧现代戏观摩演出人员座谈会上做了题为《谈京剧革命》的讲话。7月31日，大会在人民大会堂举行闭幕式，周恩来、彭真、陆定一等出席，沈雁冰代表文化部向参加这次观摩演出大会的29个演出团授纪念证书。

6月23日，在和京剧现代戏观摩演出人员座谈时，周恩来说得很清楚：主席的批语（第一个批示）经过传达，找文艺界的谈了，然后就推广了，这就产生了华东的话剧会演和这次京剧现代戏会演。主席的要求，就是在戏剧界掀起一个革命。^①“革命”的途径，就是走现代戏的路子。7月份，江青在和京剧现代戏观摩演出人员座谈时，大谈“京剧革命”，进一步强调了走现代戏路子的“戏曲改造”道路。她说：“我们提倡革命的现代戏”，又说：“对京剧演革命的现代戏这件事的信心要坚定”。这样的“京剧革命”的目的，当然是为着宣传建构新的意识形态。对此江青也说得很清楚：“剧场本是教育人民的场所。如今舞台上都是帝王将相、才子佳人，是封建主义的一套，是资产阶级的一套。这种情况，不能保护我们的经济基础，而会对我们

^①《周恩来论文艺》，人民文学出版社1979年版，第195页。

的经济基础起破坏作用”，“我们要创造保护自己社会主义经济基础的文艺”。^①

很显然，对京剧现代戏“推陈出新”所产生的意识形态的宣传建构作用，毛泽东是满意的，他对这一“戏曲改造”的新途径，表示了积极的支持。在全国京剧现代戏观摩演出大会期间，毛泽东观看了《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》等剧目，接见了演出人员，还对一些剧目，发表了自己的意见。也是在这次会演期间，他还作了“第二个批示”，把文学艺术创作是否“接近工农兵”，是否“反映社会主义革命和建设”（亦即关注现代题材）上升到政治斗争和路线斗争的高度来看待（参看“第二个批示”）。结合毛泽东的相关谈话和有关部门的组织措施来看，毛泽东的“两个批示”，一方面，显现了他对文化界尤其是戏曲界“社会主义改造收效甚微”的不满和焦虑，另一方面，也昭示了他对现代戏这一新的“戏曲改造”道路的支持和肯定。^②陈晋先生在其所著《毛泽东与文艺传统》一书中即指出，以这次现代戏会演为转折点，“戏曲改造”，演变为从内容题材到演唱形式的“京剧革命”。^③毛泽东后来的一次谈话，可以为此再作佐证。1965年6月10日，在接

①江青：《谈京剧革命——1964年7月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话》，由《红旗》杂志1967年第六期正式发表。

②毛泽东通过各种途径表明了他对戏曲现代戏尤其是京剧现代戏的支持。1964年春，他看了《芦荡火种》后，指示“要突出武装斗争”，并建议把戏名改为《沙家浜》。据陈丕显回忆，“对于《芦荡火种》这出戏，毛主席是很赞赏的。记得1965年6月一个星期天的早晨，毛主席来上海时专门打电话给我，要我立即找周谷城、刘大杰两位教授来见他，他要请这两位教授对《芦荡火种》剧本提出修改意见……”参看《陈丕显回忆录》，上海人民出版社，2005年1月第1版12页；到了文革后期，1972年7月30日在接见《龙江颂》剧组有关人员的谈话中，毛泽东还说过：《海港》矛盾不突出，《智取威虎山》戏太少，“打虎上山”有戏，但还是学的《林冲夜奔》的“定计”一场。少剑波的大段唱腔搞得太长，《沙家浜》中有四个慢板，我不喜欢。由此可见，毛泽东对“样板戏”是非常熟悉并倾注了心血的。参看陈晋著《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版，第279页。

③陈晋著：《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版，第275页。



见华东局书记处同志的会议上，毛泽东又说：《讲话》算是放了一阵空炮，什么曹操、赵子龙、张飞，帝王将相在台上乱跑，劳动人民在台上只能打旗帜跑龙套。现在要改一改，让劳动人民当主角，在台上跑。让旧戏里的帝王将相根本一风吹，这样才符合我们的实际。^①后来的历史事实，的确也是“让旧戏里的帝王将相根本一风吹”，至此，以京剧现代戏为主体的“样板戏”，也就呼之欲出了。

四、从《纪要》看“样板戏”的文化抱负

1

作为一个名称，“样板戏”是1967年5月底才正式提出来的。1966年12月26日，《人民日报》发表了《贯彻执行毛主席文艺路线的光辉样板》一文，首次将京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》和交响音乐《沙家浜》，称为“革命艺术样板”和“革命现代样板作品”。这一天，正是毛泽东的生日，很显然，这篇文章的发表，是特意安排的。这可以视作“样板戏”一词出台的前奏和过渡。1967年5月，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年，首都舞台上热火朝天地上演了上述8个现代戏。5月31日，《人民日报》发表了社论《光辉的革命文艺样板》，正式将这8个现代戏命名为“样板戏”。社论中说：“这八个革命文艺样板戏，突出地宣传了光焰无际的毛泽东思想，突出地歌颂了历史主人翁工农兵。它贯穿了毛主席的为工农兵服务、为无产阶级政治服务的革命文艺路线，体现了‘百花齐放’、‘推陈出新’、‘古为

^①转引自陈晋著：《毛泽东与文艺传统》，中央文献出版社，1992年3月第1版，第244页。

今用’、‘洋为中用’的正确方针，做到了‘革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一’。”这是“样板戏”的正式命名。但如果追根溯源，即会发现“样板戏”的提法，在《纪要》中就已经显露先声了。

这里所说的《纪要》，指的是《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。这个座谈会是1966年2月2日至20日在上海举行的，定稿在4月10日作为中央重要文件下发，公开发表于1967年5月29日的《人民日报》，《红旗》杂志1967年第9期。

在《纪要》中，已经明确提出要搞一批“样板”。“我们一定要继续学好毛主席的著作，认真进行调查研究，种好试验田，搞好样板，在这一场兴无灭资的文化革命中起好带头作用。”如果说在“两个批示”后现代戏的路子被确定为“戏曲改造”的新途径，从而为“样板戏”的产生奠定了基础的话，那么，《纪要》的出台，则是“样板戏”得以形成的直接契机。

事实上，《纪要》的形成及其内容指向，和“文化大革命”的文化意图和政治意图，和“文化大革命”的具体启动，以及毛泽东和林彪、江青之间的相互借重，都有着密切的联系。那些复杂的政治图谋、权力分配及人际关系等等，自然不是本文所要或所能讨论的。^①在这里，笔者主要是通过《纪

^①在军内并没有职务的江青之所以要到部队去召开“文艺工作座谈会”，如江青自己在会上所说，即是她搞“文化革命”的试验有阻力，所以要请解放军的“尊神”，为自己撑腰。这和她在北京搞现代戏不顺利，要跑到上海去借助柯庆施的力量是一个意思。而向来对江青敬而远之的林彪，之所以同意江青召开“部队文艺工作座谈会”，一方面因为江青有第一夫人的特殊地位，借此可以拉近和毛泽东的距离。另一方面，也是更重要的，林彪主持军委工作以来，在部队工作中注重“突出政治”，很得毛泽东的赞赏。在毛泽东作了关于文艺工作的“两个批示”之后，林彪有意要借助江青的力量，使部队文艺工作更上一层楼，在“文化革命”的实验中“立新功”，获取更多的政治资本。所以林彪说了那段很有名的话，认为江青“对文艺工作方面在政治上很强，在艺术上也是内行”，要重视江青的“宝贵的意见”并在“思想上、组织上认真落实”。要送“部队关于文艺方面的文件”给江青看，“使她了解部队文艺工作情况”，在江青的指导下，使部队文艺工作“有所改进”、“更加提高”。据当



要》，探讨“样板戏”服务于“文化大革命”的那种“文化抱负”。这对弄清“样板戏”的来龙去脉、揭示“样板戏”的形态特征、理解和把握“样板戏”的艺术史意义乃至心灵史意义，都是至关重要的。

2

《纪要》与“样板戏”最直接的关系，在于直接点明了一批由江青插手搞的文艺作品，是无产阶级文化革命的“成果和样板”。关于这一点，由毛泽东点将参加《纪要》修改的陈伯达说得很清楚：要突出江青搞的成果，这样，破什么，立什么

时在解放军总政治部负责文艺工作、参加了座谈会的刘志坚将军回忆，他们虽觉得军队的文艺工作没有毛泽东“两个批示”中所批评的情况，但觉得听听江青的意见也无妨，几位老师也觉得，江青亲自来抓部队文艺工作，对部队文艺工作的提高是一个难得的机会。《纪要》中也显现了要依靠军队的意思：“在社会主义文化革命中解放军要起重要作用”。

《纪要》初稿形成后，毛泽东十分重视，指名要陈伯达、张春桥、姚文元等人参加修改。他自己亦亲自参加修改，最后成为“文化大革命”初期的一份重要文件下发。具体的修改过程，可参看刘志坚的回忆文章。基本情况如其所述：“从我们4人起草的第一个汇报提纲算起，先后写了8个样稿，反复修改达30次之多，字数由原来的3000来字增加到10000多字，毛泽东曾两次亲自对“纪要”稿作了重要修改。（后来还作了一次小的修改）”。如刘志坚所说，毛泽东对《纪要》作了三次字斟句酌的修改，说明毛泽东对《纪要》的内容是认同的。对《纪要》中所表述“文艺黑线专政论”他没有异议，在“坚决进行一场文化战线上的社会主义大革命，彻底搞掉这条黑线”这段话后，他还加了一段话发挥说：“搞掉这条黑线后，还会有将来的黑线，还得再斗争。”这和他后来多次所说的“文化大革命”要搞多次，七、八年搞一次的观点，是一致的。《纪要》不仅体现着毛泽东当时对艺术界的看法，也体现着他关于“无产阶级文化大革命”的想法。

后来林彪为《纪要》定调审定了一封给军委常委的信，认为“16年来，文艺战线上存在着尖锐的阶级斗争，谁战胜谁的问题还没有解决。……《纪要》中提出的问题和意见，完全符合部队文艺工作的实际情况，必须解决贯彻执行。”并以军委的名义上报中央。4月10日，中央将《纪要》作为中央文件下发到县团级党委，附了约200字的按语，5月2日，中央办公厅又以《纪要》的按语有补充为由，在全党收回了这份已经下发的文件，在前面加了1000多字的定调很高的按语后，再重新下发。按语中说：“（《纪要》）对当前文艺战线上阶级斗争的许多根本问题，作了正确的分析，提出了正确的方针、政策，是一个很好的、很重要的文件。中央完全同意这个文件。它不仅适合于军队，也适合于地方，适合于整个文艺战线。各级党委应当联系本地区、本部门文艺工作的实际情况，认真讨论，认真研究，贯彻执行。”文件因为按语的问题在全国范围内下发又收回，是很罕见的，也是意味深长的，充分显现了这份文件的重要性。《纪要》是“文化大革命”全面展开的一个重要信号。参看刘志坚：《部队文艺工作座谈会纪要产生前后》，《回首“文革”——中国十年“文革”分析与反思》，中共党史出版社，2000年第1版，330、345、348页。

就清楚了。^①所以，《纪要》中也就有了这样的话：

近三年来，社会主义的文化大革命已经出现了新的形势，革命现代京剧的兴起就是最杰出的代表。从事京剧革命的文艺工作者，在以毛主席为首的党中央的领导下，以马克思列宁主义、毛泽东思想为武器，向封建阶级、资产阶级和现代修正主义文艺展开了英勇顽强的进攻，锋芒所向，使京剧这个最顽固的堡垒，从思想到形式，都发生了极大的革命，并且带动文艺界发生着革命性的变化。革命现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》等和芭蕾舞剧《红色娘子军》、交响音乐《沙家浜》、泥塑《收租院》等，已经得到广大工农兵群众的批准，在国内外观众中，受到极大的欢迎。这是一个创举，它将对社会主义文化革命产生深远的影响。

《纪要》不仅指明什么样的作品是“样板”，而且明确指出了树立“样板”的原则。首先，要有破有立，搞出样板。即所谓“文化革命要有破有立，搞出好的样板”。其次，要用行政力量和行政方式来树样板。即“领导人要亲自抓”，“在文艺工作中，不论是领导人员，还是创作人员，都要实行党的民主集中制，提倡‘群言堂’，反对‘一言堂’，要走群众路线。要提倡革命的、战斗的、群众性的文艺批评，使专门批评家和群众批评家结合起来。”。

关于“样板”的具体树法，则有以下一些要点：

在题材上，注重现代题材和革命题材。“我们应当十分重视社会主义革命和社会主义建设的题材，忽视这一点，是完全错误的。”在创作方法上，要用“两结合”方法。“要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶

^①刘志坚《部队文艺工作座谈会纪要产生前后》，《回首“文革”——中国十年“文革”分析与反思》，中共党史出版社，2000年第1版，第331~332页。



级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。”在艺术目的上，则是要创造出新型的英雄形象。如《纪要》所言：“我们要满腔热情地、千方百计地去塑造工农兵的英雄形象”，“努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务”。而在指导思想，则主张以毛泽东思想为指针，摒弃一切资产阶级思想。《纪要》认为：“只有无产阶级的社会主义革命，才是最后消灭一切剥削阶级的革命，因此，决不能把任何一个资产阶级革命家的思想，当成我们无产阶级思想运动、文艺运动的指导方针”。

树立“样板”的原则和做法，当然直接影响到了“样板戏”的形态特征。但更值得注意的是，“样板戏”的创作，还有它特殊的态度和气度，在具体的政治图谋之外，还有着远大的文化抱负。《纪要》复杂的政治图谋，不在这里做讨论。^①我们所关注的，是其树立文艺“样板”的“文化抱负”。

围绕着注重现实革命题材、运用“两结合”方法、“千方百计地塑造工农兵的英雄形象”等具体做法，《纪要》特别强调了“树样板”应有的创作态度，那就是要注重“标新立异”。《纪要》中是这么说的：“我们要标新立异，我们的标新立异是标社会主义之新，立无产阶级之异。”因此，在“树样板”的过程中，《纪要》强调“要破除对中外古典文学的迷信”，认为“古人、外国人的东西也要研究，拒绝研究是错误的，但一定要用批判的眼光去研究，做到古为今用，外为中用。”同时还指出：“对十月革命后出现的一批比较优秀的苏联革命文艺作品，也要有分析，不能盲目崇拜，更不要盲目地模仿。”不仅如此，《纪要》还特别指出要“破除对所谓三十年代文艺的迷信”。这其实也就是否定了过去所认可的三十年

^①大致说来，树立政治上正确艺术上创新的文艺精品来增加自己的政治资本，是江青抓“样板戏”直接的政治图谋。以《纪要》为契机，以搞掉“文艺黑线”为突破口，发动“文化大革命”，则是毛泽东的政治韬略。

代以来的革命文学脉流。《纪要》如此决绝地要求破除对古今中外既有文艺成果的迷信，是意味深长的。《纪要》中还引述了江青的话，认为“文艺上反对外国修正主义的斗争，不能只捉丘赫拉依之类小人物。要捉大的，捉肖洛霍夫，要敢于碰他。他是修正主义文艺的鼻祖。”肖洛霍夫是获得诺贝尔文学奖，拥有世界性影响的苏联作家，“捉肖洛霍夫”，这其实也就是说，文艺上的“反修”，树立“样板”，要敢于挑战那些被既有文艺标准视为顶尖的作家和作品。于此，《纪要》所一再强调的树立“样板”的文化抱负，也就显现出来了：“标新立异”地创造出一种与既往的“封、资、修”（封建主义、资本主义、修正主义）艺术相区别，又超越这些旧艺术的新型的“无产阶级艺术”。

后来“样板戏”的创作者们，在庆贺“样板戏”的成功，欢呼“文化大革命”的胜利时，就是把“样板戏”当作“无产阶级艺术的里程碑”来定位阐发的，这也进一步印证了《纪要》树立文艺“样板”的文化抱负。初澜的文章《京剧革命十年》中即说，“样板戏”的诞生，“宣告了中国社会主义文艺的新纪元已经到来”。^①

《纪要》中所阐述的树立文艺样板的原则、方法、创作心态及文化抱负，一方面，含有对江青“亲自抓”文艺“样板”（现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》和芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》等）的经验总结，另一方面，又是文艺“样板”不断“样板化”的指导方针，是“样板戏”生成的理论根源，它使得“样板戏”的精神气质和形态特征进一步凸显。《纪要》中所阐述的树立文艺“样板”的原则、方法、创作心态及文化抱负，和“样板戏”是相互生成的。今天对“样板戏”的回顾反思，自然不能忽略

^①《红旗》，1974年7期。



这一因果互动关系。其“标新立异”，在世界文艺史的格局内独创新型“无产阶级艺术”的“文化抱负”，更是我们在把握探究“样板戏”时，应当重视的一种创作态度和创作气度。

第二章

现实题材：中国革命史的意识形态化和艺术化

一、“现实革命题材”的连贯性和传奇性

现实革命题材，是“样板戏”最直观显著的一个特征。与传统戏剧相比，“样板戏”讲述的，已不再是帝王将相的征伐事功、才子佳人的恩爱情仇、牛鬼蛇神的灵异故事，而是现实中“工农兵火热的斗争生活”。这是“样板戏”的自觉追求。直接促成了“样板戏”生成的《纪要》中就说：“我们应当十分重视社会主义革命和社会主义建设的题材，忽视这一点，是完全错误的。”^①

应当强调的是，“样板戏”的题材不仅是“现实题材”，具有当下性，而且还是“革命题材”，渗透着意识形态的意义。还需注意的是，“样板戏”的“现实革命题材”，具有代表性和连贯性。

最早确定的八个“样板戏”中，《红色娘子军》讲的是土地革命时期一支红军女兵部队的故事；《红灯记》、《沙家浜》和《白毛女》的时代背景，是在抗日战争时期；《智取威虎山》，说的是解放战争后期的东北剿匪传奇；《奇袭白虎团》，则是中国人民志愿军在朝鲜打击美国侵略者的英雄业绩。《海港》，表现了新中国码头工人胸怀全球、支援世界革命的广阔情怀。到后来，又树立了《杜鹃山》、《龙江颂》等新的“样板戏”。《杜鹃山》讲的是红军时期老革命根据地的

^①《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》，见《人民日报》1967年5月29日



故事，弥补了《红色娘子军》故事地域局限于偏远海南岛的不足；《龙江颂》则表现了人民公社社员团结互助战胜自然灾害，自身亦得到精神升华的过程。它和《海港》“珠联璧合”，进一步展现作为中国革命主力的“工农联盟”，在新社会中体现出来的新的英雄业绩和精神风貌。土地革命时期，抗日战争时期，解放战争时期，抗美援朝时期以及和平建设时期，也就是说，通常党史中所说的“新民主主义革命时期”和“社会主义建设时期”的各个重要的历史阶段，在“样板戏”中都得到了具有代表性的呈现；整个“样板戏”系列，具有连贯性地呈现了中国共产党所领导的中国革命的历史进程。用当年的话说，就是：

第一次和第二次国内革命战争的历史转折期，“工农武装割据”的星星之火映红了杜鹃山；十年内战时期，红色娘子军的战旗飘扬在硝烟弥漫的琼崖岛；白毛女的斗争阐明了“哪里有压迫，哪里就有反抗”的伟大真理；《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》展现了抗日战争有几亿英雄的壮丽画面；追剿队发动群众智取威虎山，解放全中国军号雄壮；中朝人民并肩作战奇袭白虎团，国际主义凯歌嘹亮；社会主义的海港，洋溢着无产阶级专政下继续革命的豪情壮志；人民公社的农村，传扬着共产主义风格的龙江颂……^①

“样板戏”中现实革命题材的代表性和连贯性，是自觉而有意图地择取的。《红旗》杂志在纪念“京剧革命”十周年的社论中明确指出：

^①初澜：《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》，《红旗》1974年第1期。

革命样板戏以党的基本路线为指导思想，深刻地反映了半个世纪以来，中国的无产阶级和广大人民群众在中国共产党的领导下进行的艰苦卓绝的武装夺取政权的斗争生活，和无产阶级专政下继续革命的斗争生活，为我们展现了一幅雄伟壮丽的中国革命的历史画卷。^①

由此可见，“样板戏”有意以具有代表性和连贯性的“现实革命题材”，展现一幅“雄伟壮丽的中国革命的历史画卷”，以“党的基本路线为指导思想”，观照表现“夺取政权”和“继续革命”的斗争生活，将中国革命史意识形态化。这样做的目的，又是为着宣传建构新的意识形态。如社论中所说：“革命样板戏是我们学习党史、军史、革命史的形象化教材，是我们进行路线教育的形象化教材。”^②

故事的传奇性和情节的冲突性，是“样板戏”中“现实革命题材”的另一显著特征。《红灯记》中没有血缘关系的祖孙三代在革命斗争中的前仆后继，《智取威虎山》中杨子荣的独闯匪穴，在中国历史以至人类历史上都罕见的“红色娘子军”，以及《白毛女》中所表现的“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人”的故事等等，都充满了传奇性。其中的李玉和赴宴斗鸠山、杨子荣匪窟智斗滦平、吴清华急于报仇而影响了大局、白毛女奶奶庙遭遇黄世仁等等，都是极具代表性的冲突性情节。“样板戏”故事的传奇性，是透过一个个具有冲突性的情节来呈现的。

一般意义上说，戏剧作品大都是具有故事的传奇性和情节的冲突性的。然而“样板戏”的这一特征之所以值得重视，在

^①初澜：《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》，《红旗》1974年第1期。

^②同上。



于“样板戏”的这一特征，展现了不应忽视的一种变革和一种相通：“样板戏”中的“现实革命题材”，和传统戏剧中的牛鬼蛇神、帝王将相及才子佳人故事已经截然不同，发生了巨大的变革；但在戏剧的构成特性上，“样板戏”依然富于故事的传奇性和情节的冲突性，和传统戏剧又是相通的。也就是说，现实革命题材，同样可以具有戏剧性，新题材不仅蕴含着新的意识形态，也可以和艺术及戏剧艺术，具有某种契合。“样板戏”中的现实革命题材，为中国革命史的意识形态化及艺术化，奠定了坚实的基础。

二、新题材和新意识形态

历史的意识形态化即赋予历史现象某种意识形态意义，从而对历史进程作出价值判断。在这一过程中，意识形态的立场和眼光，发挥着重要的作用。意义通过对现象的阐释而显现出来，以不同的意识形态的立场和眼光，对现象作不同的取舍整合和阐释，即可产生不同的意义。但需要注意的是，阐释并不是无边的，现象本身具有潜在的意义，阐释的途径和潜在的意义相契合，现象中的意义才能得以充分显现。

当“样板戏”择取现实革命题材作为艺术讲述的核心时，背后即已经蕴含着相应的价值立场和价值眼光。与传统戏剧相比，帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神的故事，在“样板戏”中，已经变成了现实革命中“工农兵火热的斗争生活”，新的题材中，蕴含着新的价值内涵、价值判断和价值取向，也就是说，“样板戏”中的现实革命题材，已经蕴含着新的意识形态意义，经由特定意识形态立场和眼光的阐释，得以更充分地显现出来。这主要体现在四个方面：

其一，现实革命题材是新意识形态的丰厚基础。“样板戏”的现实革命题材，是“工农兵火热的斗争生活”，它代表性地反映了中国革命各个历史时期的社会矛盾及人民群众的现实生存，其中蕴含着人民群众的需求、情感及精神风貌，也蕴含着人民群众在历史发展中的力量和价值。“样板戏”中的现实革命题材，在人物、故事等各个方面，较之传统戏剧都有了彻底的改变，现实革命实践中传奇般的斗争故事，以丰富、生动、真切的生活事相，为“样板戏”提供了新的表现内容，为新的意识形态内涵，提供了丰厚的现实基础和可供阐释的广阔空间。

其二，现实革命题材呈现了中国革命的历史经验。中国革命的历史经验，是新意识形态的重要组成部分，这些历史经验因其本身即蕴含并来源于中国革命的具体实践之中，因此在“样板戏”中，这些历史经验或者通过现实革命题材自然而然地体现出来；或者有意识地以历史经验为指导，挖掘整理现实革命题材，使历史经验更加凸显。例如反映“新民主主义革命”时期的几部“样板戏”，其基本剧情都是工农兵通过反抗、斗争，尤其是有组织的武装斗争，最终取得了胜利。这其实也就是毛泽东所概括的“枪杆子里面出政权”的历史经验，在“样板戏”中的具体呈现。而按毛泽东的要求“强调武装斗争”，《沙家浜》的结尾改成“正面奔袭”，^①则是有意识地以历史经验整理阐释现实革命题材了。中国革命的历史经验是丰富多彩的，这些蕴含于现实革命题材中的历史经验，使得“样板戏”宣传建构的意识形态，具有了时代特色和中国特色。

其三，现实革命题材孕育着中华民族新的精神品格。民

^① “我们永远都不会忘记的是：1964年7月23日，伟大领袖毛主席观看了京剧《芦荡火种》，亲自考虑了《沙家浜》这个剧名，并对剧本的修改、提高作了重要指示，要改成以武装斗争为主。”北京京剧团《沙家浜》剧组：《〈在延安文艺座谈会上的讲话〉照耀着〈沙家浜〉的成长》，《红旗》1970年第6期。



族精神不是凭空生成的，也不是一成不变的。事实上，逾百年来，中华民族在反抗外来欺侮和侵略，追求民族独立和解放的过程中，已经生成了一种新的民族精神。英雄主义和理想主义，就是这一新的民族精神的重要组成部分。它蕴涵于中华民族自我奋斗的历史事实并由这样的历史事实所体现。这是人民大众在追求民族的独立解放以及自身的独立解放的艰苦奋斗中，不断生成光大的一种民族血性和精神品格。中国革命的历史进程孕育生成了这一民族血性和精神品格，现实革命题材，则是蕴含和培植这一民族血性和精神品格的丰厚土壤。“样板戏”通过“工农兵火热的斗争生活”，以一个个工农兵形象的英雄业绩，充分强调这一民族血性和精神品格。

其四，现实革命题材昭示了中国革命的远大理想。在“样板戏”中，现实革命题材和中国革命的远大理想是血肉相连、相辅相成的，因此，“样板戏”的创作，总是一方面注重从现实革命题材中升华体现革命理想，一方面又注重以革命理想阐释整合现实革命题材。在反映“新民主主义革命”时期的“样板戏”中，其强调武装斗争最终取得胜利的剧情模式，不仅只是展现了劳动人民的英勇反抗及当家做主，不仅只是体现了“枪杆子里面出政权”的历史经验，在这样的浴血奋斗中，又始终贯穿着为共产主义而奋斗的远大理想。例如在《智取威虎山》中，“剿匪题材”并没有被处理成仅仅只是传奇故事，“消灭座山雕”的壮举，也并不仅仅只是为着反抗压迫报家族血仇，其中还有以此建立一个美好社会的深远意义。“把剥削根子全拔掉”、“为人民开辟那万代幸福泉”、“迎来春色换人间”，杨子荣等英雄人物的这些著名唱段，强化凸显了这一点。

由此可见，在“样板戏”中，现实革命题材中所蕴含的

意识形态意义和阐释这一意义的立场和眼光，二者是相互生成的。以这样的立场和眼光阐释中国革命史，也就促成了这段历史的意识形态化。

三、艺术形态与意识形态

对现实革命题材所作的意识形态意义阐释，促成了中国革命史的意识形态化。相应的，以现实革命题材宣传建构意识形态的“样板戏”，其艺术形态与现实革命题材及其所蕴含体现的意识形态，也就是一种相辅相成的关系。这也主要从以下四个方面体现出来：

其一，“样板戏”故事的传奇性和情节的冲突性，源自现实革命实践中生动丰富的斗争生活。“样板戏”的故事情节，取自中国革命各个历史时期惊心动魄、可歌可泣的斗争故事，无论是《红灯记》中没有血缘关系的一家三代在革命中的前仆后继，《智取威虎山》中杨子荣的独闯匪穴，还是《白毛女》中的“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人”，以及《龙江颂》中的“淹了小家为大家”等等，都有坚实的生活真实的基础，都是在真实事件的基础上加以改编创作的。其二，“样板戏”的基本主题和冲突核心，源自具体的中国革命的历史经验。中国革命的历史经验，是蕴涵于现实革命事相中的斗争策略和道路探索，是“样板戏”意识形态宣传建构意图中所要强调的东西，它影响着革命的发展路向和得失成败，也制约着基于现实革命题材的“样板戏”剧情的起承转合。“样板戏”中，新民主主义革命时期的“武装斗争”主题及剧情冲突（如《沙家浜》），“自发反抗”转变为“自觉解放”的主题及剧情冲突（如《红色娘子军》），社会主义建设时期“斗私批修”（共产主义精



神的培育和发扬)的主题及剧情冲突(如《海港》和《龙江颂》),等等,都是围绕着中国革命的历史经验发掘升华的。^①其三,“样板戏”的审美情调,源自孕育于中国革命中的精神品格。革命的英雄主义和理想主义,是逾百年来中国人民在追求民族的独立解放以及自身的独立解放的艰苦奋斗中,不断生成光大的一种民族血性和精神品格。“样板戏”通过“工农兵火热的斗争生活”,以一个个工农兵形象的英雄业绩,充分凸显了这一民族血性和精神品格,在审美情调上,也就呈现出一种昂扬明朗的风格。其四,“样板戏”的艺术形态和意识形态化的中国革命史相互生成。如毛泽东所言,“推陈出新”要“出社会主义”。^②“样板戏”宣传建构意识形态的意图是自觉且鲜明的。现实革命题材即“工农兵火热的斗争生活”,一方面,是中国革命实践中具体呈现的活生生的生活现实,另一方面,其中又蕴含着“样板戏”所欲宣传建构的意识形态内涵。现实革命题材中的“斗争生活”及其意识形态内涵,孕育了“样板戏”的新故事、新主题及新情调,构成“样板戏”新型的艺术形态。这一新型的艺术形态,使已经意识形态化的中国革命史进一步艺术化,构成新型的审美意识形态抑或“艺术化的意识形态”。^③

四、中国特色的“艺术化的意识形态”

“样板戏”现实革命题材的“代表性及连贯性”,还蕴

^①当然,经验带有历史的具体性和局限性,某些历史经验,在历史的发展过程中,则可能被证实为历史的教训了。

^②1963年9月27日,毛泽东又在中央工作会议上说:推陈出新,出什么?要出社会主义。转引自陈晋著:《毛泽东与文艺传统》,中央文献出版社,1992年3月第1版,第274页。

^③1957年3月19日在南京部队、江苏、安徽两省党员干部会议上的讲话中,毛泽东说中国传统戏曲是“封建社会遗留下来的艺术化了的意识形态”。转引自陈晋著:《毛泽东与文艺传统》,中央文献出版社,1992年3月第1版,第234页。

含着深层的意识形态意义。在“样板戏”中，现实革命题材的“代表性”体现在两个方面，一是“历史时期”的代表性，一是“斗争生活”的代表性。

作为一种舞台艺术，“样板戏”不可能将中国革命的历史进程作全程式的展现，只能是择取一些具有代表性的历史时期，即党史中所划分的那些具体的历史阶段，诸如土地革命时期、抗战时期、解放战争时期、抗美援朝时期、和平建设时期等等来加以艺术地呈现。各个历史时期的“斗争生活”，又是丰富多彩、惊心动魄、可歌可泣的，“样板戏”同样无法将此作巨细无遗的展示，只能是择取其中具有传奇性和冲突性的“斗争生活”，即适宜戏剧艺术表现的“斗争生活”来加以体现。也就是说，“样板戏”中现实革命题材的代表性与戏剧的艺术特性相关。“样板戏”中现实革命题材的这两重“代表性”，目的在于尽力呈现中国革命历史进程的丰富性和完整性，以丰富的“工农兵火热的斗争生活”，具体地呈现中国革命的历史风貌和历史经验。

事相中蕴含着意义。一个又一个事相的连贯，不仅只是呈现出事物运动的过程，也昭示着事物发展的趋势和规律。因此，在“代表性”的基础上，一个又一个“样板戏”，即“样板戏”系列所显现的题材的“连贯性”，也就在生动、丰富、完整地呈现中国革命历史进程的基础上，显现了中国革命史的趋势和规律，透出了历史的阶段论、规律论和目的论。

各个历史时期的历史风貌中，蕴含着特殊的历史矛盾，这些历史矛盾的冲突转化，促成各个历史时期的发展变化。“样板戏”中具有代表性的现实革命题材，具体生动地呈现了各个历史时期的历史风貌和历史经验，在“样板戏”中，以现实革命题材所呈现的中国革命，正是善于总结历史经验（诸如武装



斗争、群众路线、超越狭隘意识、树立远大理想等等），把住了历史发展的规律，才“由胜利走向更大的胜利”。因此，“样板戏”系列中由题材的“连贯性”所体现的从“新民主主义革命”到“社会主义建设”的中国革命的历史进程，在深层的意义上，就显现了历史的规律论和目的论：历史的发展是阶段性的、有规律的。中国革命的历史阶段和历史经验，即是其具体呈现；历史发展的目的指向，是走向共产主义。中国革命的历史进程及远大理想，则显现了这一历史趋势和历史目的。于此，“样板戏”意识形态的宣传建构意图，也就充分体现出来：中国革命的历史进程，是符合全人类发展的历史规律和必然趋势的。

值得重视的是，这一历史发展的阶段论、规律论和目的论，是以丰富生动的中国事相和中国经验具体呈现确证的。

在“样板戏”中，现实革命题材这一“工农兵火热的斗争生活”，具有丰富的生活内涵和深厚的现实基础，具体化为一个个具有冲突性情节的传奇性故事，这些具有代表性和连贯性的故事取材自中国革命的各个重要的历史阶段。在局部上，一个个传奇故事展现了各个革命时期具体的现实风貌及其矛盾冲突，在总体上，具有代表性和连贯性的一个个传奇故事，透过现实风貌和矛盾冲突的发展变迁，在展现历史的时间进程时，也昭示历史发展的规律和取向。“样板戏”中以“工农兵火热的斗争生活”呈现的中国事相，真切生动、丰富具体地体现了人民群众推动历史发展的价值内涵；依靠武装斗争取得胜利，人民群众由自发反抗走向自觉解放，“斗私批修”、为全人类而奋斗——“样板戏”中所体现的人民群众的现实解放历程和精神解放历程，以中国经验的形式，昭示了历史发展的规律和走向，从而也使得马克思主义的唯物史观，得以史实化和中国

化，具有了历史的具体性和中国特色。

在中国事相和中国经验的背后，是审视历史的中国立场和中国眼光。事实上，繁杂历史中的“事相”及其所蕴含的价值和意义，是需要人们剔除传统和习惯的遮蔽去“发现”的；蕴涵于历史进程中的“经验”和“规律”，更是需要人们以实事求是的立场和眼光去揭示。在“工农兵火热的斗争生活”中发现新的价值和意义，显然，受益于唯物史观的导引；武装斗争、群众路线、由自发反抗走向自觉解放、“斗私批修”、共产主义精神的培育和发扬等等，要揭示这些蕴涵于人民大众的现实解放历程及精神解放历程中的经验和规律，则有赖于直面中国现实的立场和眼光。正是这样的立场和眼光在纷繁的历史现象中，发现了中国革命的特殊性，找到了中国革命的特殊经验和规律，造就了“马克思主义的普遍真理同中国革命的具体实践相结合”的毛泽东思想。就像“样板戏”的创作者们所一再强调的那样，“样板戏”的创作，以毛泽东思想为指导。

“样板戏”宣传建构的意识形态的核心，就是毛泽东思想。用当年的话说，就是要“用毛泽东思想占领思想文化阵地”。这样一来，“样板戏”中所宣传建构的以马克思主义为指导的意识形态，就具有了中国特色，体现着这一特色的“样板戏”，也就成为具有中国特色的“艺术化的意识形态”。

五、艺术史难题的解决

如第一章所述，出于自身对中国传统戏曲尤其是京剧的爱好，也出于对戏曲教化大众功能的深切了解，早在延安时期，毛泽东就积极倡导通过戏曲改造来宣传建构新的意识形态。看了新编京剧《逼上梁山》后写的那封信，一方面显现了毛泽东



对剧中所显现的唯物史观倾向的赞赏；另一方面，也显现了毛泽东对在旧题材中注入新思想的“戏改”道路的认同，他看到了借助中国传统戏曲宣传建构新意识形态的巨大潜力，因此他希望此举能够“蔚为风气，推广到全国去”。所以他多次为戏曲界题词：推陈出新。又明确地说：推陈出新，要出社会主义。^①

然而这种“新编旧题材”或“旧瓶装新酒”的“戏改”道路，却碰到了两大障碍。一方面，作为“艺术化的封建意识形态”，^②中国传统戏曲中帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神的故事，本身即是封建意识形态的意义载体，由于题材和意义的互生关系，这些传统题材和新的、“社会主义”的意识形态，先天地就存在着隔阂和疏离。另一方面，在中国戏曲中，某类题材，常常和某种主题和道德情操相关联，例如“寻夫”题材和“贫贱之妻不可忘”戒律等等；各种表演方式，也是和表演内容相对应的。例如骑马开门的表演程式，服装脸谱与角色行当的对应关系，不同的情思依不同的唱腔表达等等。在这样的文艺传统和欣赏实践中，人们从“包公戏”中看清正廉明，从“杨家将”中看精忠报国，中国传统戏曲不仅驯化着民众的道德伦理观念和情感思维形式，建构着民众心目中的“历史知识”，同时，也养成了人们如何从题材中择取价值意义的心理定势，养成了人们对中国戏曲表现方式的欣赏习惯，这一心理定势和欣赏习惯，是人们接受“新编旧题材”戏曲作品的心理障碍。

就历史事实看，传统题材的这一隔阂和疏离，以及在此基础上形成的心理定势和欣赏习惯，确实影响到了“戏曲改造”的“推陈出新”和人们对这一“推陈出新”的接受。如前一章中所述，杨绍萱在20世纪50年代初，借《天仙配》、《大明

^①参看第一章第三节。

^②参看第一章第一节。

府》、《白兔记》等传统题材，新编了不少注入新的思想意识的神话剧和历史剧，但由于题材和新意识形态内涵的隔阂和疏离，以及和人们的心理定势和欣赏习惯的冲突，如艾青所言，杨绍萱的创作破坏了《天仙配》的“纯朴想象”和“美丽情节”，最终，杨绍萱式的“推陈出新”，也就被大家斥为“反历史主义”、“主观主义和公式主义”。^①

与“新编旧题材”不同，“样板戏”全面采用现实革命题材。就艺术表现而言，现实革命题材和新意识形态之间有着内在的契合。如前分析，现实革命题材本身就蕴含着中国革命的斗争生活和历史经验，蕴含着中华民族新的精神品格和中国革命的远大理想，这是“样板戏”宣传建构的新意识形态的基本内涵。较之“新编旧题材”的方式，“样板戏”的现实革命题材之路，突破了题材与意识形态内涵间的隔阂和疏离，使其服务于新意识形态的宣传建构更加直接和便捷。

从艺术接受方面来说，“样板戏”的现实革命题材之路，回避了观众看戏时从传统题材中择取价值意义的心理定势，即所谓从“包公戏”中看清正廉明，从“杨家将”中看精忠报国，像艾青那样从“天仙配”中看“美丽想象”等等，减少了人们接受新的意识形态的心理障碍。在“样板戏”中，现实革命题材中的人物、故事、情节等等，以及由此所体现出的新内容、新形象、新主题（新精神），和“样板戏”宣传建构的意识形态，是一体化的，不仅其本身即体现着新的意识形态内涵，同时，“样板戏”也以全新的题材风貌，培养生成着观众从现实革命题材中择取价值意义的心理定势。这一心理定势与“样板戏”的新内容、新形象和新主题（新精神）相互生成，使得“样板戏”宣传建构的新意识形态，得以顺利地深入人

^①参看第一章第三节。



心。另一方面，“样板戏”中的现实革命题材，在体现新意识形态的同时，也导致新的表现方式和新的艺术情调的生成，构成新的戏剧艺术形态。这种全新的戏剧艺术形态，在培养生成观众新的戏剧欣赏习惯的同时，也回避了人们从传统戏曲中建立起来的欣赏习惯，淡化甚至消除了人们欣赏接受“样板戏”的心理障碍。这样，“样板戏”的现实革命题材之路，既消除了题材和意识形态内涵间的隔阂和疏离，也回避了欣赏习惯造成的艺术接受障碍，解决了“戏改”几十年来的历史难题。

放在整个戏曲史上看，“样板戏”的现实革命题材之路，显出了深厚的继承和深刻的变革。

在中国传统戏曲中，帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神的故事，大都是以“传说”和“历史”的形式来呈现的。也就是说，传统戏曲所讲述的，大都是“神仙们”或“先人们”的故事。作为一种“艺术化了的封建意识形态”，这种“神仙”和“先人”故事的艺术化或戏剧化讲述，在择取上是和封建意识形态的宣传建构意图及效果相辅相成的。帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神，都是传统社会中令人敬畏和崇尚的人物，从他们的故事中所体现出来的正统观念、人生情趣以及迷信意识，也就更具权威性。令人心悦诚服并心神往之。^①

传统戏曲中所讲述的“神仙”及“先人”故事，又大都是些“不寻常”的故事。从成因上说，“神仙”及“先人”故事本身不仅蕴含着具体的价值内涵、价值判断和价值取向，并呈现出权威性。更重要的是，在这些“不寻常”的故事中，传统

^①人类历史上早就有“鬼魂崇拜”和“祖先崇拜”，如果说“鬼魂崇拜”是人们面对难以理解的自然现象和生命现象而产生的一种膜拜心理的话，那么，“祖先崇拜”，则是在人类生活早期，因前辈人的生存经验对后人尤显重要，从而形成的一种对前人暨前人经验（故事）尤其认可推崇的心理习惯。中国历史上自古就有崇经、征圣、法先王的传统，这种文化心理的形成，即和这种膜拜心理及心理习惯相关，中国传统戏曲中对“神仙”或“先人”故事的注重，也可以追溯到这种膜拜心理及心理习惯。

戏曲所欲张扬的价值内涵、价值判断和价值取向，得以集中、充分、鲜明而强烈地呈现出来，从而在艺术表现上产生一种“震惊”的效果，更加有效地服务于意识形态的宣传建构。亚里斯多德所谓悲剧“引起怜悯与恐惧来使情感得到陶冶”的说法，^①指的就是这种“震惊”效果及意识形态的教化功能。戏剧（尤其是悲剧）以“不寻常”故事，引起人们的“怜悯和恐惧”，达到“陶冶”心灵的目的，这是就效果而言的。而从戏剧的内容和结构上看，正是这些集中、充分、鲜明而强烈地呈现着意识形态内涵的“不寻常”的事情，造就了戏剧故事情节上的传奇性和冲突性。

“样板戏”中的现实革命题材，已经完全不同于传统戏曲中的帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神的故事，但所谓“现实”是相对的，“工农兵火热的斗争生活”，虽然是最近几十年来的现实革命实践，但毕竟也还是“过去”的英雄业绩。虽然不是“神仙”的故事，也不同于帝王将相和才子佳人，但依然也还是“先人”（或“前辈”）们的“故事”。工农兵斗争生活的“火热”，也就是“不寻常”的意思，“工农兵英雄形象”的故事，同样也是“英雄（受推崇人物）”的具权威性的故事。在这一点上，“样板戏”和传统戏曲是相通的：用“先人不寻常的故事”来宣传建构意识形态。

这“不寻常的故事”是“先人”（工农兵英雄形象）的功业，其中所蕴含的意识形态内涵和倾向，就具有了权威性，令人心悦诚服并心神往之；“故事”的“不寻常”，既集中、充分、鲜明而强烈地体现了意识形态的内涵和倾向，又使得这种内涵和倾向的体现，具有了“震惊”的艺术效果。戏剧艺术故事情节的传奇性和冲突性，即由此衍生出来；戏剧艺术的基本特征和戏剧性的重要内涵，也由此衍生出来。由此可见，在通

^① 参看杨周翰译：《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1984年版，19页，第31页。



过戏剧艺术来宣传建构意识形态方面，“样板戏”对传统戏曲是有着深厚的继承的。既延续了讲述“先人不寻常故事”的一贯路子，又承接着其中所蕴含的故事情节的传奇性和冲突性，承接着“戏剧性”的本质。

在深厚的继承中，“样板戏”还显出了深刻的变革。这主要体现在以下三个方面：其一，在“样板戏”中，当“工农兵火热的斗争生活”替换了帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神的故事时，题材中所蕴含的价值倾向和“样板戏”所欲宣传建构的意识形态，即有了本质的、内在的契合。其二，当“不寻常的故事”的主人公由帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神转换成“工农兵英雄形象”时，剧中的主角，已经由高高在上的神或官（士），变成了日常生活中普通的人民大众。这其中不仅只是体现了价值观的巨大转换，实现了毛泽东对“戏曲改造”的期望：以唯物史观审视历史，让颠倒了的历史再颠倒过来。同时，由于“工农兵英雄形象”本身即源自普通的人民大众之中，在艺术接受上，“工农兵英雄形象”也就更显真切和亲切，更具艺术形象的亲和力。其三，“工农兵火热的斗争生活”，是“工农兵”这样的普通人民大众做出来的不平凡英雄业绩，从艺术接受上说，较之帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神凭借权力、“钱力”以及神力而做出来的功业故事，“工农兵火热的斗争生活”，这一普通人在日常生活中做出来的不平凡的业绩，又更具“震惊”的效果，同时，还显出了更多的现实可行性和更普遍的可仿效性，这一新型“震惊”效果，有利于“样板戏”宣传建构的意识形态广泛地深入人心。可以说，“样板戏”的现实革命题材之路，产生了一系列连续效应，解决了几十年来在戏曲改造方面一直困扰着人们的历史难题，也为艺术地（或戏剧艺术地）宣传建构意识形态，昭示了一条途径或一个秘密。

第三章

英雄形象：摒弃“人情味”及其意识形态根源

一、“根本任务论”与纯正完美的“无产阶级英雄形象”

江青1964年7月所作的《谈京剧革命》，是探究“样板戏”成因及特征的重要文献。在这次谈话中，江青明确地提出，塑造“当代的革命英雄形象”，是无产阶级文艺的“首要任务”。她说：“我们提倡革命的现代戏，要反映建国十五年来现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务。”^①1966年，在明确地提出来要搞“样板”的《纪要》中，又将这一意思表述为“根本任务”，原文是这么说的：“要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务。”^②这就是通常所说的“根本任务论”。

要完成这一“根本任务”，用“样板戏”创作组的话说，就要“满腔热情、千方百计”^③地塑造无产阶级英雄形象。由此，“无产阶级英雄形象”，也就成为“样板戏”最醒目的特征之一。洪常青（《红色娘子军》）、李玉和（《红灯记》）、郭建光（《沙家浜》）、杨子荣（《智取威虎山》）、严伟才（《奇袭白虎团》）、江水英（《龙江颂》）、方海珍（《海港》）、柯湘（《杜鹃山》）……等等，都是“样板戏”中引人注目的“无产阶级英雄形象”。如何“满腔热情、千方百计地塑造无产阶级英雄形象”呢？一条基本的经验就是“三突出”。按当年的说法，“三突出”是

^①江青：《谈京剧革命——1964年7月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话》，1967年5月10日由《红旗》杂志第六期正式发表。

^②《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。《人民日报》1967年5月29日，《红旗》杂志1967年第9期。

^③初澜：《京剧革命十年》，《红旗》1974年7期。



“在具体的创作实践中，实践塑造无产阶级英雄典型这一社会主义文艺根本任务的有力保证”。^①因此，“样板戏”中的“无产阶级英雄形象”，是以“三突出”的表现方式呈现的。

所谓“三突出”，是由于会泳“根据江青指示”归纳出来的：“在所有人物中突出正面人物来；在正面人物中突出主要英雄人物来；在主要英雄人物中突出中心人物来。”^②服务于“三突出”，就还有“三陪衬”，即所谓“在正面人物与反面人物之间，反面人物要反衬正面人物；在所有正面人物之中，一般人物要烘托、陪衬英雄人物；在所有英雄人物之中，非主要人物要烘托、陪衬主要英雄人物。”^③归根到底，都是“满腔热情、千方百计”地突出“无产阶级英雄形象”，让他们高大完美、光彩夺目地呈现在戏剧舞台上。

“三突出”的结果，使得“样板戏”中的“无产阶级英雄形象”纯正而完美。所谓纯正，是指这些“无产阶级英雄形象”集中地体现着无产阶级的优秀品质，在他们身上，完全摒弃了“封、资、修”（即封建主义、资本主义和修正主义）的东西。所谓完美，则是说“样板戏”中的“无产阶级英雄形象”，没有个人品格上的弱点和缺点，他们是“高、大、全”的，有着惊人的胆识、非凡的智慧、宽阔的心胸和远大的理想。在他们身上，集中体现着为共产主义理想忘我奋斗的崇高品格。

为了塑造“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”，“样板戏”的创作者们有意识地在剧作中摒弃“孝道”和“人情味”。

几千年来，“以孝治天下”是中国封建统治阶级的基本策略。在中国文化传统中，“孝道”已经成为普通民众心目中基本

①小恋：《坚定不移，破浪前进》，《人民戏剧》1967年第1期。

②于会泳：《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》，《文艺报》1968年5月23日。

③江天：《努力塑造无产阶级英雄典型》，《人民日报》1974年7月12日。

的价值观和信仰形式。这样的“孝道”既是一种文化传统，也是现实生活中的一种实践力量。因此在几部“样板戏”的早期稿本中，也就还保留着一些崇尚“孝道”的倾向。例如在《红灯记》中，即强调了儿子（李玉和）对母亲（李奶奶）的“孝”，并把这种亲情之“孝”往安身立命的“为人之道”^①上拔高，所以剧中的李玉和即有了这样的唱词：“哪有孝子做汉奸”。对此，“样板戏”的创作者们是持批判和摒弃态度的，在改编中坚决地把这些都删去了，并认为这是一种渗透着浓厚封建意识的“腐恶词句”。^②在“样板戏”的创作者看来，只有剔除了这些封建主义的东西，“样板戏”中“无产阶级英雄形象”的思想意识，才能更加纯正地体现出无产阶级的意识形态。在这方面，关于《红色娘子军军歌》的改编，也是一个有力的例证。

在电影（故事片）《红色娘子军》中，《红色娘子军军歌》的唱词是这样的：

向前进，向前进，战士的责任重，妇女的冤仇深。古有花木兰替父去从军，今有娘子军扛枪为人民……

这首主题歌既体现了今天的特殊现实：“今有娘子军扛枪为人民”，又承接着深远的文化传统：“古有花木兰替父去从军”，在宣传新的革命道理的同时，又迎合着传统的道德文化心理，因而深受人们的欢迎，电影公映后不久，这首歌即成为家喻户晓、广为传唱的歌曲。（近年来重新排演的芭蕾舞剧《红色娘子军》，也用了这样的主题歌。）这表明人们是认同这种将革命道理和传统美德相结合的创作方式的。但在“样板

^①这是“孝道”的重要组成部分。《孝经》中即说：“夫孝者，始于伺亲，中于事君，终于立身。”

^②中国京剧团《红灯记》剧组：《为塑造无产阶级英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》，《红旗》1970年第5期。



戏”的改编中，这首已经深受欢迎的“军歌”的歌词，还是被改成了这个样子：

向前进，向前进，战士的责任重，妇女的冤仇深。砸碎锁链奴隶要翻身，今有娘子军扛枪为人民……

将现实的革命实践，和古老的道德佳话巧妙地结合起来，本是原来的“红色娘子军军歌”最出彩动人的地方，但在“样板戏”的改编中，“古有花木兰替父去从军”这样的传统美德和历史佳话，却被剔除了。很显然，在“样板戏”的改编者看来，这种传统美德和历史佳话，不过是“孝道”的一种体现形式，是封建主义的东西。而以“砸碎锁链奴隶要翻身”来取代，则更进一步凸显了无产阶级反抗压迫、追求自身解放的历史诉求，与《共产党宣言》中“无产阶级失去的只是锁链，得到的却是整个世界”的论断相呼应，体现出鲜明的无产阶级的革命意识。

着意摒弃“人情味”和“人性论”的思想意识，也是“样板戏”为塑造好“无产阶级英雄形象”而自觉努力的一个方向。还以《红灯记》为例。在成为“样板戏”前的原改编本中，剧情的冲突和主题的展开，侧重于渲染家庭气氛和骨肉之情，展现革命、抗日与亲情的矛盾，在此基础上，突出革命者舍小家为国家、英勇献身的英雄气概。这种在骨肉亲情的基础上展开剧情冲突、提炼突出主题的方式，在“样板戏”的创作者看来，即是一种“人情味”和“人性论”的创作方式，是资本主义和修正主义的东西，所以他们要坚决摒弃。在他们看来，这样的创作方式是在“竭力宣扬什么‘家庭气氛’、‘骨肉之情’，贩卖反动的人性论。”^①甚至认为，原改编本

^①中国京剧团《红灯记》剧组：《为塑造无产阶级英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》，《红旗》1970年第5期。

“大肆宣扬‘苦难’和‘恐怖’，歪曲刑场斗争是什么‘上刀山’‘过鬼门关’，美化法西斯刽子手鸠山，把他写成具有所谓‘人类良心’，对李玉和‘仁至义尽’的角色。原改编本用这些荒谬绝伦的对比，恶毒地杜撰出这样的‘主题’：人民的苦难，英烈的流血，不是日寇有罪，倒是革命‘残忍’”。^①这样的措辞，当然带有当时将艺术分歧上升为政治斗争的恶劣倾向。但也从另一方面，显现出“样板戏”的创作者们极力反对和摒弃“人情味”及“人性论”的创作立场。

为了塑造“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”，“样板戏”的创作者们注重突出“英雄人物”的坚强意志和博大襟怀。以《智取威虎山》为例，原演出本中的杨子荣形象，注重突出“泼辣剽悍粗犷”的“匪气”，因此“让他上山时哼着黄色小调，上山后又与座山雕的干女儿玫瑰花打情骂俏，大讲下流故事……”在“样板戏”的创作者看来，这就“把杨子荣弄成一个满嘴黑话、浑身匪气的江湖客，一个莽里莽撞，浑浑噩噩的冒险者。”为了改变这一形象的性质，他们“根据江青同志的指示，我们在第四场当杨子荣请求任务时，特地为他设计了一段散起的[西皮原板]——[二六]——[快板]的成套唱腔《共产党员》，表现了他‘一颗红心似火焰，化作利剑斩凶顽’的坚强决心和‘明知征途有艰险，越是艰险越向前’的斗争意志。”在原演出本中，杨子荣“打虎上山”时的唱词是“茫茫林海形影单”，“白骨累累、血迹斑斑绝人烟”。但在“样板戏”的创作者看来，作为“无产阶级英雄形象”，一个重要的政治素质，就是要有“胸怀祖国，放眼世界”的远大的共产主义理想。“为此，我们把第五场作了彻底的改变，并特地为杨子荣安排了一个[二黄]接[西皮]的大套唱腔，揭示了他‘愿红旗

^①中国京剧团《红灯记》剧组：《为塑造无产阶级英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》，《红旗》1970年第5期。



五洲四海齐招展’、‘迎来春色换人间’的宏伟远大理想和革命的豪情壮志”。“样板戏”的创作者认为：“如果不揭示这一侧面，那么杨子荣就势必会成为一个‘林冲夜奔’式的主人公，一个鼠目寸光的侏儒。”^①

在具体的表现层面上，“样板戏”的创作者们尽可能地调动一切细节手段，为塑造“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”服务，在台词、唱腔、道具、灯光舞美等各方面都用足了功夫。例如，为了突出杨子荣的英雄形象，江青甚至亲自指点，“打虎上山”一场，杨子荣系的围巾，应该要用什么样的颜色，看起来才“亮”。在原演出本中，杨子荣“打虎上山”一场，舞美设计“用了一些枝垂干曲的树木”，“样板戏”的创作者们认为：“这种萧疏冷落，无精打采的气氛，与杨子荣和他的战友们朝气蓬勃、雄壮英武的气概很不相称。”于是“样板戏”《智取威虎山》的“打虎上山”一场，舞美设计即改为“一株株高入云端的栋梁松，夹着从树隙中射入的道道光柱，与‘气冲霄汉’的雄壮歌声交相辉映，生动地体现了杨子荣豪迈刚强、坚贞不屈的英雄性格。”^②

同样的创作理念及表现方式，也体现在《红灯记》的改编中。为了塑造李玉和这一“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”，“样板戏”的创作者们不仅删去了原改编本中“哪有孝子当汉奸”这样的“腐恶词句”，还删去了“回家偷酒喝”这样的表现李玉和苦闷彷徨的情节，删去了李玉和受刑后“趴在地上起不来”的痛苦场景，代之以激昂雄浑的手法，表现李玉和坚强的革命气节和远大的政治理想。如他们所言：“（“刑场斗争”一场中）舞台上高坡处，劲松参天，远处峻岭入云。

‘戴铁镣，裹铁链，锁住我双脚和双手，锁不住我雄心壮志冲

^①上海京剧团《智取威虎山》剧组：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》，《红旗》1969年第11期。

^②上海京剧团《智取威虎山》剧组：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》，《红旗》1969年第11期。

云天’。李玉和满怀着必胜的喜悦，气昂昂地抬头远看：‘我看到革命的红旗高举起，抗日的烽火已燎原’，‘但等那风雨过，百花吐艳，新中国如朝阳光照人间’。（这时候，音乐奏出了《东方红》的旋律。）”。在“样板戏”的创作者看来，李玉和的革命气节和政治理想，“放射着特别灿烂的光辉”。因为：

封建阶级、资产阶级的艺术家们也曾经在文艺作品中描写过他们的气节。“人生自古谁无死，留取丹心照汗青。”这是一种气节，封建阶级的气节。“生命诚可贵，爱情价更高，若为自由故，两者皆可抛。”这也是一种气节，资产阶级的气节。这些气节，是封建阶级和资产阶级的政治信念在一定的历史时期和一定条件下的反映。无产阶级的革命气节，同历史上任何阶级的气节迥然不同，它是建立在解放全人类这个无产阶级政治理想基础上的。^①

二、“无产阶级英雄形象”的意识形态功能与“国家艺术”地位

之所以要把“无产阶级英雄形象”的塑造，当作“无产阶级文艺的根本任务”，在于“样板戏”的创作者们，对“英雄形象”的性质和功能，有着特殊的认识。在他们看来：

主题思想是靠人物来体现的。情节结构等，也是围绕着人物安排的。而在所有人物中，又以主要人物为核心。以什么样的人为主要人物，就标志着什么阶级占领舞台，什么阶级的代表成为舞台的主人。^②

^①丁学雷：《中国无产阶级的光辉典型——赞李玉和的形象塑造》，《人民日报》1970年5月8日。

^②上海京剧团《智取威虎山》剧组：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》，《红旗》1969年第11期。



从艺术理论上说，这样的理解当然是简单化了。艺术中以什么样的人物的主要人物，未必就能标志着什么阶级占领舞台并成为艺术的主人。但从艺术实践上来说，让“无产阶级英雄形象”成为舞台的主角，让“纯正完美”的“无产阶级英雄典型”占领舞台，确实能有效地宣传建构新的意识形态，进而有力地服务于现实的政治斗争。

都说“榜样的力量是无穷的”。在艺术中，以“英雄”（也就是主角和被推崇的人物）做榜样来教化大众，宣传建构意识形态，是古今中外皆然的历史现象。在英语中，文艺作品中的主人公或主角，即被称为“英雄”。在荷马史诗的众多“英雄”身上，渗透着古希腊时期人们所推崇的价值观和人生观；中国戏曲中的帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神故事，也体现着封建社会的正统观念、人生情趣和迷信意识。艺术舞台的“主角”或“英雄”所体现的意识形态倾向，因其“主角”或“英雄”的特征——重要或令人景仰敬畏，获得了某种权威性和神圣性，进而能有效有力地教化大众。对此，“样板戏”的创作者们也是十分清楚并非常重视的，所以他们说：

革命文艺主要是通过英雄形象感染人、教育人的。革命样板戏运用革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的创作方法，运用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的创作经验，塑造高大完美的无产阶级英雄形象，高就高在具有高度的阶级斗争、路线斗争和继续革命的觉悟，美就美在他们是运用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想武装起来的新人。他们是我国亿万工农兵群众的艺术再现，又成为鼓舞他们的光辉榜样。^①

^①北京大学、清华大学写作组：《反映新的人物新的世界的革命新文艺——谈革命样板戏的历史意义和战斗作用》，《人民日报》1974年7月16日。

由此可见，“样板戏”中的“无产阶级英雄形象”，是具有新意识形态内涵的“高大完美”的“新人”，他们既有坚实的现实基础：是“我国亿万工农兵群众的艺术再现”，又是“感染人”、“教育人”、“鼓舞人”的“光辉榜样”，可以充分发挥意识形态的宣传建构作用。如果说“样板戏”的创作者们是在艺术实践的层面上，以史为鉴，在继承历史传统的基础上，走了“通过英雄形象感染人、教育人”这一行之有效的艺术教化之路的话，那么，进一步说，就是在认知心理和人格形成的层面上，这一艺术教化之路也是符合人们德性生成的基本原理的。

“在叙事中成就德性”。美国当代基督教理论家哈弗罗斯的这一理论，有助于我们对“样板戏”中“无产阶级英雄形象”的意识形态功能，作进一步的理解。哈弗罗斯认为，人的德性是在叙事中生成的。每一个人都是一个故事、一种独特的叙事。“自我最好被理解为叙事的”。他说：“我们通过把握自己的故事来认识我们是谁。”^①

在哈弗罗斯看来，故事并不是说明意义的，也不是象征意义，而是以故事来体现意义。故事是我们知识的一种必要的形式。故事是一种叙事性的说明，用可以理解的方式把事件和行为主体结合在一起。因此，故事不仅是一种文学形式，更是一种不可或缺的理解形式。^②从基督教立场出发，他进一步分析说：《圣经》中基督的神迹故事，并不只是简单的神迹故事，而是以神迹故事加强了人们对神的确信。如他所言，“没有比在故事中言谈神更根本的方式了”。因为人正是从神的生命中来了解自己。只有把自己故事中的自我放在神的故事中，人们

^①参看汪建达著：《在叙事中成就德性——哈弗罗斯思想导论》，宗教文化出版社，北京，2006年7月第1版，第102页、104页。

^②同上，第115页。



才能明白自己是谁。只有当人们通过历史认识神时，才可以给神以属性。更具体地说，教义本身也是故事。例如，只有在神和以色列的故事的特殊性中，人们才能理解“你不应该崇拜别的神”这样的戒命。^①

哈弗罗斯这一“德性理论”的核心，在于指明了人的德性乃至自我，不是先验抽象的，而是在现实中生成的。这本也是历史唯物主义的基本意思。不同的是，哈弗罗斯的德性生成理论，对“德性”如何在现实中生成，作了更进一步的具体揭示。

人的德性和自我在现实的生成过程中，一方面固然会受到外在客观条件的强制，受到观念信仰和理性追求的影响，但在另一方面，人的德性和自我的形成，又是受心目中的人物及其故事影响而形成的，这是更重要、更普遍、同时也是更真切和更具体的一种德性和自我的现实生成形式。也就是说，看到什么样的人物和故事，影响到你以什么样的眼光和态度来看待世界和人生，以什么样的眼光和态度来看待世界和人生，又影响到你面对世界和人生时的行为方式。即所谓“我们怎样看世界会影响我们成为怎样的人。”^②这是在感知心理和人格生成的层面上，对德性和自我形成所作的具体而真切的揭示和解释。

依此道理，就像神迹故事可以强化人们对神的确信一样，戏剧作品中的“英雄人物”及其“英雄故事”，也可以强化人们对“英雄”以及渗透在“英雄”人物形象上的意识形态的确信。“样板戏”中的“无产阶级英雄形象”，具有非凡胆识、惊人智慧、崇高品格和远大志向，是中国革命历史进程中所涌现的大智大勇的“英雄”。他们在中国革命的历史进程中所展现的“英雄事迹”，一方面，体现着中国革命的历史具体性，蕴含着中国革命的丰富事相和历史经验，蕴含着革命进程中人

^①参看汪建达著：《在叙事中成就德性——哈弗罗斯思想导论》，宗教文化出版社，北京，2006年7月第1版，第110页、112页。

^②同上，第53页。

民大众所焕发出的精神情操和理想追求，体现着新的意识形态。另一方面，这些“英雄事迹”在中国革命的历史进程中所展现的可歌可泣的“传奇性”，近乎“神迹”一样，增进了人们对“无产阶级英雄形象”的敬仰，强化了人们对“英雄形象”所体现的新意识形态的确信。正因为“英雄形象”具有如此强大的意识形态的宣传建构功能，所以江青才说，在戏曲舞台上塑造出“当代的革命英雄形象”，是“首要的任务”；“塑造工农兵的英雄人物”，在当时才会被视为“无产阶级文艺的根本任务”。“样板戏”的创作者们，也才要“满腔热情、千方百计”地塑造“纯正完美”的“无产阶级英雄典型”。

恩格斯早年说过，无产阶级的艺术只要“动摇资产阶级世界的乐观主义”，引起人们“对于现存事物的永世长存的怀疑”，也就完成了它的历史使命。^①然而当时的艺术中，处处是愚昧麻木软弱的无产者形象，对此他是很不满意的。在对《城市姑娘》的评论中恩格斯指出，不能只是自然主义地呈现无产阶级的所谓“真实”形象，而应在历史发展的趋势中来把握无产阶级形象的“真实性”。所以他说，书中愚昧麻木软弱的“无产阶级形象”的描写方式，在过去看来可能是“正确”的，但在无产阶级追求自我解放的斗争已经风起云涌之后，再如此描写愚昧麻木软弱的无产者形象，就不“正确”了。至少，在他这样一个投身于这一斗争几十年的“老战士”的眼中，就不“正确”。^②由此可见，恩格斯认为在人物的塑造中，应该体现着意识形态的倾向和导向。他之所以要呼唤“叱咤风云的革命的无产者形象”，^③即是要以一种高大完美

①恩格斯《致敏·考茨基》，《马克思恩格斯选集》第四卷，第453~454页。

②恩格斯《致玛·哈克奈斯》，《马克思恩格斯全集》第37卷，第40~42页。

③恩格斯：《诗歌和散文中的德国社会主义》，《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第4卷第223~224页。



的“无产阶级英雄”形象，鲜明有力地彰显无产阶级的意识形态。这是他所期待的“无产阶级艺术”的显著特征。自然，在当时的条件下，他所期待的这一艺术形象还难以出现。

在文学艺术中，“无产阶级英雄形象”以什么样的形态体现出来，和无产阶级的历史地位相关，也和无产阶级的意识形态在现实中的地位和作用相关。在无产阶级取得了国家政权之后，新的无产阶级形象的出现，才有了现实基础。

“样板戏”是在已经取得了国家政权的条件下，借助国家权力建立的“样板艺术”和“主流艺术”，是一种特殊的“国家艺术”形式，其意识形态功能，自然也就不同于早期无产阶级艺术中“怀疑”资本主义永恒性的启蒙功能和“揭露”资本主义残酷性的批判功能，也不同于杰姆逊在资本主义制度下的大众文化和非主流文化中所看到的“痛斥现存世界之腐朽”的解构功能，^①“样板戏”宣传建构的意识形态，是为着维护现存制度并昭示现存制度的光明前途。因此，塑造“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”，为的是以他们的非凡胆识、惊人智慧、崇高品格和远大志向，感召人们认同现存制度和发展道路，激发人们为共产主义奋斗的热情，增强人们对这一远大理想的信心。“样板戏”的创作者们所以要“满腔热情、千方百计”地塑造“无产阶级英雄形象”，看重的就是艺术形象的这一意识形态功能，“样板戏”中“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”，和“样板戏”作为“主流艺术”和“国家艺术”的地位是密不可分的。

“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”，让创造了历史的“人民”成为主角走上舞台，“把颠倒了的历史再颠倒过

^①杰姆逊曾说：“文化领域的真实功能，在于把具体世界里的诸般景象以镜映得的形式反射到自身之上。这些形式包括虚有其表的假意类同，批判讽刺的尖锐控诉，以至于透过一种乌托邦式的创楚痛斥现存世界之腐朽。”杰姆逊著：《后现代主义：或晚期资本主义的文化逻辑》，见《晚期资本主义的文化逻辑》，三联书店，1998年版，第504页。

来”，展现了人们的价值观由英雄史观向人民史观的转变。就艺术史而言，“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”，也为文学艺术的人物画廊，增添了新的内涵。统治阶级的思想总是占统治地位的思想。“帝王将相、才子佳人、牛鬼蛇神”等等作为“主角”或“主人”占据舞台，是一种世界性的普遍现象。从古希腊戏剧到莎士比亚戏剧再到古典主义戏剧，其中的“主角”和“英雄”，实质上也就是穿着“洋装”的“帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神”。在西方戏剧史上，也有一个剧中的“主角”或“英雄”，由“帝王将相、才子佳人和牛鬼蛇神”，逐渐向“平民”转换的过程。但值得注意的是，西方现代戏剧舞台上的“平民”主角，更多的是一种个人主义和存在主义立场上的“平民”英雄。^①“样板戏”中“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”则与此不同，他们是“主流艺术”或“国家艺术”中为宣传建构新的意识形态而塑造的艺术形象。既有意识形态的导向，又有现实的生活基础，还有政权力量的保障。因此，“样板戏”中“纯正完美”的“无产阶级英雄形象”，不是面对现实无奈茫然的个人主义或存在主义的个体“精英”或“超人”，而是创造了历史，推动了历史前进的“人民”的代表，是历史唯物主义立场上的新型英雄。这样的“英雄形象”不仅体现着鲜明的意识形态倾向，在艺术表现的层面上，也主导着“样板戏”的审美情调。作为推动历史前进的“人民”的代表，这样的“英雄形象”以群体的立场来看世

^①例如易卜生剧作《培尔·金特》和《人民公敌》中的主人公，作为一种“平民”化的“英雄”和“主角”，其基本立场即是建立在个人主义及“超人”哲学上的，而易卜生的戏剧创作，确实也受到了其时尼采式的“超人哲学”的影响。参看陈世雄著：《现代欧美戏剧史》第二章，四川教育出版社，1994年10月第1版。再如梅特林克《群盲》中的牧师，贝克特的《等待戈多》中的流浪汉，等等，都和其时弥漫在西方思想界的从个体立场出发的存在主义式的精神氛围相关，后来萨特的“存在主义”哲学，即是这种精神氛围的理论总结。其后萨特自己所创作的“存在主义戏剧”中的诸多作为主角的“小人物”，就更是充满了“存在主义”哲学的精神特征。



界，自然就少了从个体立场出发面对现实时的那种孤独和茫然；这样的“英雄形象”又是以中国革命取得了全面胜利的历史事实为基础的，是胜利者对自身历程充满豪情的回顾和反思、讴歌与赞美，因而就更多激情和豪迈，由此，也就奠定了“样板戏”整体上乐观昂扬的审美风格。“样板戏”中具有鲜明意识形态倾向和浓郁中国特色的“无产阶级英雄”，成为中国戏曲史乃至人类戏剧史上独特而鲜明的艺术形象。

对这一“英雄形象”所体现的意识形态的真理性及其所达到的艺术高度，“样板戏”的创作者们是自信乃至自负的，他们信心满满地说：

一个个无产阶级英雄典型，威武雄壮地树立在社会主义文艺舞台上，放射出绚丽的光彩。这些英雄形象是文艺史上一切剥削阶级艺术作品中的所谓“英雄豪杰”所不能比拟的。……他们是创造历史的人民群众的真正代表。^①

三、“无产阶级英雄形象”何以要排斥“人情味”？

“样板戏”中“无产阶级英雄形象”最引人注目也是今天引起争议最多的一个特征，就是没有人们常说的“人情味”。这些英雄形象的塑造，有意地淡化回避“人情人性”，尤其淡化回避“男女之情”及“爱情”。“样板戏”中的“无产阶级英雄形象”，如《红色娘子军》中的洪常青、《红灯记》中的李玉和、《沙家浜》中的郭建光、《智取威虎山》中的杨子荣、《奇袭白虎团》中的严伟才、《龙江颂》中的江水英、《海港》中的方海珍、《杜鹃山》中的柯湘……等等，或是没

^①初澜：《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》，《红旗》1974年第1期。

有配偶、或是配偶已死、或是配偶不在身边的单身男女，这样的人物设置既是淡化回避“男女之情”的结果，也为剧情中淡化回避“男女之情”提供了方便。

在“样板戏”的改编过程中，原有的一点点“男女之情”，也被尽量地淡化回避，直至消失殆尽。例如在歌剧版和电影版的《白毛女》中，大春与喜儿的“爱情”是一条主线，但在作为“样板戏”的芭蕾舞剧《白毛女》中，这一主线已经被着意淡化了。洪常青和琼花之间，在共同的革命斗争中建立了朦胧的爱慕之情，在电影版的《红色娘子军》中，对此尚有一定的暗示，但在作为“样板戏”的《红色娘子军》中，这一男女之情的暧昧被清除，明确升华为前仆后继的革命同志之情。《智取威虎山》取材自长篇小说《林海雪原》，在《林海雪原》中，有一段“雪乡萌情心”，表现了“首长”少剑波和卫生员“小白鸽”（白茹）之间的“爱情”，在“样板戏”中，这一段也被回避乃至清除了。着意淡化回避“男女之情”，甚至体现在极其微观的创作过程中。例如《智取威虎山》的中“深山问苦”一场，小常宝一家被土匪残杀家破人亡，劫后余生的她和父亲在饥寒和躲藏中相依为命。原来有这样的一段唱词：“到夜晚，爹想婆姨我想娘”，但在“样板戏”的改编过程中，这样的唱词也被要求修改为“到夜晚，爹想祖母我想娘”。从注重“男女之情”和“爱情”的创作立场看，这样的改动荒谬而可笑。然而这里且不急着对此做是非高下的判断，更值得探究的是，“样板戏”的创作，何以要如此坚决地淡化回避“男女之情”及“爱情”？

“男女之情”及“爱情”是古今中外艺术表现的一个核心，以至于有所谓“永恒主题”或“永恒母题”之说。这当然有生理本能的基础，“男欢女爱”，毕竟是现实人生中的一个



重要内容。但需要注意的是，基于生理本能的男女之情，在具体的历史文化环境中，又蕴含着不同的价值意义。文学艺术从什么角度来讲述“男女之情”及“爱情”，将“男女之情”及“爱情”讲出什么样的价值意义，是受制于具体的历史文化环境和意识形态立场的。例如孟姜女寻夫哭倒长城的传说，在“男女之情”及“爱情”的讲述中，蕴含着对暴政的控诉和想象性反抗；《孔雀东南飞》中的“爱情”故事，有对父母干预子女婚姻的不满，也透出了面对孝道和男女情爱冲突时的困扰。《桃花扇》中的“男女之情”及“爱情”，已经和家国大义、人世沧桑连在一起；而“杜十娘怒沉百宝箱”的故事，在对“负心男子”的鞭笞中，似乎还显出了抨击男权社会的女性意识。某种意识形态的意义倾向，总是在“男女之情”及“爱情”的艺术讲述中体现出来。

在“五四”新文化运动初期，周作人等提倡“人的文学”，也就是以“人道主义”作为价值依据的文学。^①郁达夫后来概括说，五四的时代精神，是“个人的发现”。^②他们所说的“人”，也就是强调个人价值、个人自由和个人权利的人道主义的“人”及个人主义的“人”，是来自西方人文主义传统的价值观念。在现实生活中，“五四”新文化运动引发了人们追求婚姻自主、自由恋爱的社会实践，在文学艺术中，则导致了“五四”新文学注重此类题材、关注“男女之情”及“爱情”的小说潮流，如冰心等人的“问题小说”等即属此类，后来鲁迅的《伤逝》、巴金的《家》等，都承接延续着这一潮流。“男女之情”及“爱情”在“五四”新文学中，既是民众爱读的情感故事，又有更深的社会文化含义，被视为个性解放的动力和人生价值的归宿。经由人道主义和个人主义立场的阐

^①周作人：《人的文学》，《新青年》五卷六期，1918年12月。

^②参看郁达夫：《中国新文学大系·现代散文导论（下）》，良友复兴图书公司，1940年10月初版。

发，“男女之情”及“爱情”，在新文学中被赋予了反对封建礼教、争取个性自由的意识形态意义。这一意识形态意义促成了“五四”新文学的巨大成功及广泛影响，反过来，又培养了人们对文学艺术中表现“男女之情”及“爱情”的推崇，使之成为一种主导性的艺术趣味甚至成为新的文艺传统。

就本质而言，推崇“男女之情”及“爱情”，是在现行家庭婚姻制度的基础上，从人道主义和个人主义立场出发张扬个人情感的价值观，是西方人文主义价值观的重要内涵。在宗教失去了统摄地位之后，这几乎已经成为现代西方社会一种新的精神图腾。文艺作品中那些圣洁永恒的“爱情神话”，一方面以艺术的方式肯定美化个人情感、个人价值及现行家庭婚姻制度；另一方面，也在思想意识上维护强化着人道主义、个人主义及现行家庭婚姻制度这一资本主义意识形态的重要基础。在对“男女之情”及“爱情”的推崇之外，还有对“骨肉之情”和“家庭亲情”的看重，因此，文艺作品中注重表现“男女之情”、“爱情”、“骨肉之情”和“家庭亲情”，即所谓注重表现“人情味”，既是一种艺术趣味，也体现着一种意识形态。

当中国新文学的历史进程由“文学革命”演变为“革命文学”时，^①文学的价值立场，已经由注重“人情人性”的人道主义和个人主义，转变为注重“阶级性”的马克思主义。不同于“人的文学”的新的文学形态，蕴含着新的意识形态立场。

恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》一文中指出，专偶婚和父权制家庭的兴起，是和私有制的出现相适应的。并不是出于男女间性爱喜好的自然基础，而是基于社会的经济原因。恩格斯认为，专偶制的起源“决不是个人性爱的结果，它同个人性爱绝对没有关系”。“个体婚姻在历史上决不是作为

^①参看成仿吾的论文：《从文学革命到革命文学》，载《创造月刊》一卷九期。1928年5月。



男女之间的和好而出现的，更不是作为这种和好的最高形式出现的。”^①“专偶制不是以自然条件为基础，而是以经济条件为基础”。^②这种婚姻制度和家庭制度，本质上是为私有制服务的，目的是让私有财产能为“血统纯正”的子女继承。这是对私欲的保障，也是私欲的扩张。在马克思主义的观点看来，私有制是万恶之源。因而对这种维护私有制的婚姻制度和家庭制度，以及被这种私有制观念所浸染过的“男女之情”、“爱情”、“骨肉之情”及“家庭亲情”等“人情味”，马、恩的评价并不高，不仅视其为一种虚伪的空谈，同时也指出，这是遮蔽现实真实关系的一种意识形态“幻觉”。

在《共产党宣言》中，马、恩就指出了这种婚姻和家庭制度的虚伪性：其是受私有财产关系的支配，同时又以通奸和卖淫为补充的。^③在《家庭、私有制和国家的起源》一文中，恩格斯指出，在新兴的资产阶级那里，“在字面上，在道德理论上以及在诗歌描写上，再也没有比认为不以夫妻相互性爱和真正自由的协议为基础的任何婚姻都是不道德的那种观念更加牢固而不可动摇的了。总之，恋爱婚姻宣布为人权，并且不仅是‘男子的权力’，而且在例外的情况下也是妇女的权力”。^④然而这一切也仅仅只是“在字面上，在道德理论上以及在诗歌描写上”。所以恩格斯嘲讽说，古代对偶婚时期的“父亲”身份，恐怕比现代家庭婚姻制度下的还要“确实”一些。^⑤马、恩认为，在金钱关系起支配作用的资本主义社会中，“资产阶级关于家庭与教育、关于父母子女的亲密关

①恩格斯著：《家庭、私有制和国家的起源》，人民出版社，1999年8月第3版，第65~66页。

②同上，第77页。

③参看马克思、恩格斯著：《共产党宣言》，人民出版社，1978年11月第1版，第42~43页。

④恩格斯著：《家庭、私有制和国家的起源》，人民出版社，1999年8月第3版，第83页。

⑤同上，第55页。

系等等的空谈，令人作呕。”^①在马、恩看来，资本主义制度用金钱关系这种“无耻而露骨的剥削”，“代替了用宗教和政治的幻觉掩盖着的剥削”。^②而“男女之情”、“爱情”、“骨肉之情”及“家庭亲情”等“人情味”，则是掩盖这一残酷关系的“温情面纱”，同样是一种意识形态的“幻觉”。^③

马、恩在《共产党宣言》中，并不讳言共产主义的实现，在消灭私有制的基础之上，最终也将导致现行家庭婚姻制度的消亡和“祖国”（民族国家）的消失，相应的，也将由此导致“私有财产神圣不可侵犯”、“祖国”，“个人主义”、“男女爱情”、“家庭亲情”等诸多在资本主义制度下看来是“神圣而永恒”的价值观的消亡。^④当马、恩在《共产党宣言》的结尾，号召“全世界无产者联合起来”时，一方面指出了无产阶级的解放途径：全世界的无产者只有联合起来，才能完成实现共产主义的历史使命。另一方面也揭示，是共同的处境和命运，促使全世界的无产者联合起来；“阶级情”，是全世界无产者联合起来的坚强纽带。马、恩对“人情味”的贬抑和对“阶级情”的强调，具有深远的意识形态意义。

艺术趣味的背后隐含着意识形态，意识形态的立场影响着艺术趣味。从“文学革命”到“革命文学”，随着马克思主义

①马克思、恩格斯著：《共产党宣言》，人民出版社，1978年11月第1版，第42页。

②同上，第27页。

③注重所谓“人情味”的表现确实是现代资本主义社会中一种重要的文艺倾向。其背后的“意识形态幻觉”值得我们深思。好莱坞电影营造了多少圣洁永恒、超越人间功利的“爱情神话”啊！多少人被这种“爱情神话”的幻觉所迷惑。但那些因演绎这些“爱情神话”而赚足了钱的男女明星们对此倒是清醒的：当他们为“爱”而结婚时，先把各自的财产公证了，一旦“爱”不“圣洁永恒”了（于他们而言往往是极脆弱的）在离婚时各自在金钱上是不能吃亏的。

④参看马克思、恩格斯著：《共产党宣言》，人民出版社，1978年11月第1版，第42~45页。马、恩是站在人类发展的宏观历史上来阐述这一问题的，对此作狭隘的理解，即会产生有意无意的误解和诬蔑，如早年有过的所谓“共产共妻”说；如果跨越历史进程对此作情势的误判，则可能导致无视民族国家现存合理性的盲动的社会实践，如上世纪五六十年代风起云涌的“世界革命高潮”。如何把握这种“历史的过程”，是另一个复杂的问题。



在中国的不断深入，文学的内涵和趣味也相应的发生了变化。一些文艺理论上的论争，正折射着意识形态上的斗争。当年鲁迅说“煤油大王不会知道北京拾煤渣老婆子的辛酸，贾府的焦大不爱林妹妹”，就是站在阶级论的立场上，反对梁实秋鼓吹的“普遍共同的人性”。^①毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》中也明确地说，只有具体的人性，没有抽象的人性。在阶级社会中，人性是打上了阶级的烙印的。并把鼓吹文学艺术就是表现“共同人性”和“人类之爱”的思想，斥为应当摒弃的资产阶级的东西。^②毛泽东的论述，既有对以“人道主义”和个人主义为根本的资本主义意识形态的批判，也有对以此为基础的推崇“人情味”的艺术趣味的拒绝。

排斥“人情味”，强调“阶级情”的艺术倾向，源自马克思主义的意识形态立场，而对“人情味”的拒绝及对“阶级情”的弘扬，在中国革命的现实历程中，又有着坚实的生活基础。

在阶级矛盾尖锐的旧中国，“阶级情”确实是各阶级尤其是劳苦大众借以相互沟通、认同和扶持的心理基础。歌剧《白毛女》在当时能如此强烈地打动劳苦大众，和他们所处的社会境遇是密切相关的，相同的境遇使得他们有了共同的仇恨和共同的关爱，有了共同的“阶级情”。历史已经证明，阶级和阶级斗争的观点，是中国革命重要的思想武器。对“阶级情”的弘扬，是发动民众、团结民众从事现实革命实践的有效手段。

“样板戏”《杜鹃山》中的一场戏，就具体地表现了这一中国革命的历史经验：党代表柯湘为了化解农民义军对她的疑虑，自述身世，“家住安源萍水头……”说明自己也是工人阶级苦出身，为反抗压迫闹革命，家破人亡，尸骨难收。柯湘的身世打动了境遇与之相似的农民义军，在“阶级情”的基础上，大

^①鲁迅：《“硬译”与“文学的阶级性”》，见《鲁迅全集》第四卷。

^②毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东论文艺》（增订本），人民文学出版社，1992年8月北京第4版。

家认同了柯湘并进一步理解了“工友和农友，一条革命路上走”的共同境遇和追求。^①

以“阶级情”作为劳苦大众相互沟通、相互认同和扶持的心理基础，不仅是中国革命的历史经验，甚至还有着世界性的普适性。在《杜鹃山》中，党代表柯湘为了与农民义军做更好的沟通，自述身世后询问：有谁受过地主豪绅的剥削和欺压，请举手。农民义军们激情澎湃，纷纷举起了手。时过境迁，这样的剧情，在今天看来似乎矫情或不可思议，但据柯湘的扮演者杨春霞回忆，上世纪70年代他们受赞比亚总统的邀请到该国演出《杜鹃山》，配有翻译和字幕，演到这一幕时，不仅台上的演员举起了手，台下的许多黑人观众，这些远在非洲的劳苦大众，也纷纷举起了手……^②

“男女之情”或“爱情”，是革命队伍中不得不面对的一个问题，但在严酷战争环境中，这样的“个人情感”，往往妨碍革命工作乃至危及到生存，因而不得不对其采取压抑甚至杜绝的态度，生存的空间很小。例如在整个中央红军八万多人的长征队伍中，随行的女兵仅有40人，而且多为领导干部的配偶。为了行军转移，许多人都把孩子送了人。朱德说过，红军以就地枪决的严厉处罚，来制止部队中出现的极少数的强奸事件。只有这样，才能消除民众的敌意，获得人民的支持，在敌强我弱的环境中生存下来。^③战争环境难有条件保障“男女之情”或“爱情”，相反，同志战友之间的关爱扶持，才是挺

^①大革命时期，毛泽东即在《中国农村各阶级的分析》这篇文章中，以阶级及阶级斗争的观点，分析了“谁是我们的敌人，谁是我们的朋友”这个“中国革命的首要问题”。（这篇文章被收在《毛泽东选集》之首，可参看）在中国革命的历史进程中，毛泽东也始终是以阶级及阶级斗争的眼光来考察中国的社会构成及社会矛盾，从而驾驭并解决这些矛盾，进而取得中国革命的胜利的。而在和平建设时期他沿袭这样的方式而导致的“阶级斗争扩大化”，则是需要认真总结教训的历史经验了。

^②见张广天：《江山如画宏图展——从京剧革命看新中国的文化抱负》，《文艺理论与批评》2000年1期。

^③参看师永刚、刘琼雄编著《红军》，北京三联书店。2006年10月第1版，第176~186页。



过生死难关的根本保证。“阶级情”于此更显难能可贵，迷恋难舍“男女之情”或“骨肉之情”，则可能危及到个人和集体的生存。除了意识形态的影响，现实的生存环境，也使得“五四”新文化运动后注重个人主义的价值观及看重“人情味”的艺术趣味，在革命队伍中不合时宜，被视为“资产阶级意识”和“小资产阶级情调”。

在中国革命的历史进程中，注重“阶级性”反对“共同人性”，是一种基本的价值立场，反映在文学艺术中，即形成强调“阶级情”而贬抑“人情味”的艺术趣味。例如延安时期走“工农兵方向”的文学艺术，即凸显了这一倾向。^①取得全国胜利之后，更是以政权的力量，在教育体制和文艺政策上，激励弘扬这样的价值观念和艺术趣味。在上世纪60年代，《人民教育》曾经发表文章，认为在幼儿园中讲母爱而不讲阶级性，是一种错误的资产阶级思想倾向^②。在文艺界，巴人等曾写文章呼唤文艺作品的“人情味”，^③这一方面流露了他们对当时文艺创作一味强调“阶级性”的不满，另一方面，也显现了他们对“五四”新文学“人的文学”传统的怀念和迷恋。但他们的主张很快即受到批判，被斥为“鼓吹资产阶级人性论”，在政治上定性为“腐朽反动”的东西。当时社会上流行着“亲不

①参看下一章有关《白毛女》情节改编与主题提炼关系的分析。

②1963年5月，《江苏教育》发表《育苗人》一文，介绍南京师范学院附小教师斯霞精心培育学生的事迹。后此文被改写为《斯霞和孩子》，发表在5月30日《人民日报》上。这两篇文章都强调教师要以“爱心”爱“童心”，儿童“不但需要老师的爱，还需要母爱”。10月，《人民教育》在同期刊物上发表《我们必须和资产阶级教育思想划清界限》、《从用“童心”爱“童心”说起》、《谁说教育战线无战事？》三篇文章。这组文章以讨论“母爱教育”为题，认为所谓“母爱教育”就是资产阶级教育家早就提倡过的“爱的教育”。说它涉及教育有没有阶级性，要不要无产阶级方向，要不要对孩子进行阶级教育，要不要在孩子思想上打上阶级烙印。随后，围绕着这些问题，在教育界掀起了一场关于“母爱教育”的讨论和批判。将近一年后，1964年10月，《人民教育》围绕这次“母爱教育”的讨论发表综述，再次强调：“同伟大的无产阶级的爱比较起来，母爱只能是渺小的，而决不是什么伟大的。”李辉：《红卫兵野蛮行为的教育学解析》，《文摘报》2006年9月10日。

③巴人：《论人情》，见《新港》1957年1期。

亲，阶级分”的说法，“阶级情”因其意识形态意义被充分强调，注重个人之情，男女之情、骨肉之情的“人情味”，则被视为“小资情调”甚至“资产阶级意识”而被排斥。著名作家杨沫的例子就很有代表性。她对自己的孩子很少关心，却很关爱战友和同事的孩子。她家的亲戚保姆对小孩很好，杨沫却表示鄙夷。在杨沫看来，“亲情陈腐落后，母性是动物本能。格调不高，只有家庭妇女才那样。”认为只会关心爱护自己的孩子或有亲情的孩子，那是一种“连老母鸡都会”的动物本能，而脱离了血缘亲情的阶级情和同志情，才是一种超越了动物本能的更高贵的人间情感。^①

正是在这样的历史境遇中，从自身的意识形态立场出发，“样板戏”的创作者们极力贬斥个人主义立场上的“人情味”，大力弘扬阶级论立场上的“阶级情”。可以说，在结构、情节、唱词等各个艺术表现的层面上，“样板戏”的创作都极力强调这一点。例如在《红灯记》中，在人物关系上大有深意地设计了“没有血缘关系的一家三代”。这不仅历史具体地呈现了中国工人阶级在革命历程中的前仆后继，同时，这样的“一家人”，在“样板戏”的创作者看来，又是与一切“家”的传统观念彻底决裂的一个无产阶级的革命战斗集体。在“痛说革命家史”这场戏中，李奶奶向李铁梅挑明了这样的事实：“爹爹不是你的亲爹爹，奶奶也不是你的亲奶奶。”在革命遭受了血腥的失败之后，李玉和对李奶奶说：“师娘，从今后，我就是你的亲儿子，这孩子，就是你的亲孙女，我们要把她抚养成人，继续革命！”这样的剧情安排，一方面显现了中国革命前仆后继的惨烈，另一方面，也强调了在革命斗争中建立起来的阶级情，不是亲情却又胜似亲情。这种情感在血雨

^①参看老鬼著：《母亲杨沫》，武汉，长江文艺出版社，2005年8月第1版，第292页。



腥风的革命斗争实践中经受过生死的考验，这样的情感又体现着为远大理想忘我奋斗、奉献牺牲的精神。在本质上，与“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己”的崇高使命，是一致的。因此在“样板戏”的创作者看来，革命者之间的“阶级情”，就是一种超越了“男女之情（爱情）”和“骨肉之情（家庭亲情）”的更加高贵的人间真情。即如李铁梅的著名唱段中所说：革命同志，是“比亲眷还要亲”的亲人，“他们和爹爹都一样，都有一颗红亮的心”。在“刑场斗争”一场，李玉和在诀别“亲人”和祖国的大好河山时豪迈地唱道：“人说到世间只有骨肉的情义重，依我看阶级的情义重于泰山”，更是直接点明了这一题旨。

事相的意义不仅在于它是否存在，重要的是还在于人们以什么样的态度和眼光来看待它。“样板戏”的创作者们，并不是没有看到现实中事实上存在着的“男女之情”和“骨肉之情”等等，而是在价值观念上，不把这样的情感当作自我解放的标志和人生的最高价值，并把它看成妨碍革命事业和革命理想的东西。他们从马克思主义的阶级论出发，大力弘扬“阶级情”，将其视为超越了个人主义及私有制观念的更加高贵的人间情感。在“样板戏”的创作者们看来，《红灯记》的原剧本以“家庭气氛”、“骨肉之情”作为剧情冲突核心，是在“贩卖反动的人性论”。^①而这“人性论”，既是文学艺术中注重个人之情，男女之情、骨肉之情等“人情味”的价值根基，也是一种遮蔽了现实中的真实关系、维护私有制的资产阶级的意识形态，应当摒弃。因此，他们坚决地回避这种艺术趣味，撇

^①“原改编本恶毒地砍去了《粥棚脱险》一场戏，不仅根本不表现李玉和与群众血肉相连的阶级关系，还竭力宣扬什么‘家庭气氛’、‘骨肉之情’，贩卖反动的人性论。所谓‘理论依据’，就是‘写真实’论”。中国京剧团《红灯记》剧组：《为塑造无产阶级英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》，《红旗》1970年第5期。

开这样的文艺传统，并以弘扬新的艺术趣味的方式，宣传建构新的意识形态。对这种新的艺术趣味及其所宣传建构的意识形态，“样板戏”的创作者们同样是非常自负的，他们说：

在人类文学艺术史上，曾经出现过多少以描写家庭为题材的作品，但是，那些对在私有制基础上产生的小家庭的颂歌或哀歌，在李玉和一家这个光辉典型面前，显得何等卑微，何等渺小啊！李玉和的一家，是无产阶级的一家，是真正革命的一家，是“全世界无产者，联合起来！”的光辉象征。^①

如何评判这样的意识形态及艺术趣味，是否认同“样板戏”创作者们的“自吹自擂”，那是另一个问题了。这里我们只是说明，在什么样的历史境遇中，“样板戏”的创作者们塑造了如此“完美纯正”的“无产阶级英雄形象”，这种排斥“人情味”的“无产阶级英雄形象”，又体现着什么样的意识形态立场和追求。

^①丁学雷：《中国无产阶级的光辉典型——赞李玉和的形象塑造》，《人民日报》1970年5月8日。



第四章

剧情和主题：意识形态与戏剧性

一、剧情、主题与意识形态

文艺作品中的意识形态倾向，可以通过题材、故事、人物及其他各种表现方式体现出来，但作品的主题，是其意识形态倾向最直接最集中的体现形式。就戏剧作品而言，主题的提炼受到意识形态立场和眼光的制约；剧情，又是体现戏剧主题的基本手段，二者是相辅相成的。因此，戏剧主题中的意识形态倾向，主要地也就通过剧情的择取、组织及意义阐释体现出来。

“样板戏”的创作，大都经历了一个长期的剧情的改编重组与主题的提炼深化相互生成的过程，有所谓“十年磨一戏”之说。正是在这样一个长期的互动过程中，我们可以看到，意识形态的立场和眼光，是如何制约戏剧主题的生成的；剧情的改编重组，又是如何突出强化主题的。在更深的层面上，透出了意识形态和戏剧性的互动关系。

在这方面，《白毛女》从初创到成为“样板戏”的改编过程，是一个典型的、具有说服力的实例。

最初，“白毛女”仅是一个源自现实生活的民间传说和报章上的通讯故事，在以此为素材作进一步的创作时，有人曾不屑这样的鬼怪故事；也有人认为，可以将此发展成一个以破除迷信为主题的戏。是周扬站在宣传建构新意识形态的立场上，敏锐地看到了其中所蕴含的价值意义，他指示贺敬之等剧作家们，写这个戏应抓住农民和地主的阶级斗争这一重点，把两个时代、两种社会制度进行鲜明的对比，提炼“旧社会把人逼成

鬼，新社会把鬼变成人”的主题。^①《白毛女》之成为艺术经典，一方面证明了周扬、贺敬之等人主题阐释策略的成功，另一方面，也显现了意识形态的立场和眼光，在戏剧主题生成过程中巨大的制约作用。

值得注意的是，《白毛女》之成为艺术经典，从1944年5月作为“民族歌剧”首演以来，经历了一个长期的改编和完善过程。1951年，《白毛女》被拍成电影。到了上世纪60年代中期，又被改编为芭蕾舞剧，成为“样板戏”之一。在这一过程中，《白毛女》的主题倾向及意识形态内涵，不断地充实、鲜明，逐步地深化、升华。相应的，《白毛女》的剧情结构和表现方式，也发生了改变。这一过程以具体的实例向人们昭示：意识形态是如何通过戏剧艺术体现出来并发挥作用的；通过对主题生成的制约，意识形态又是如何影响了“戏剧性”的。从民族歌剧到电影，从电影到芭蕾舞剧并成为“样板戏”，《白毛女》的改编过程，赋予“内容决定形式”这一抽象的表述以丰富的内涵和具体的表现形式。

在《白毛女》中，贫苦农民“杨白劳”这个名字，都是用了心的，有受剥削而一生白白辛劳的寓意。^②而恶霸地主“黄世仁”的这个名字，和喜儿受辱时黄家高悬着的“积善堂”一样，具有反讽的寓意。除去这些具体的表现细节，《白毛女》的意识形态倾向，更主要的是通过全剧的主题体现出来，这一主题的呈现和强化，又和《白毛女》在成为“样板戏”的改编过程中，一系列的剧情择取、重组及意义阐释密切相关。在《白毛女》的改编过程中，以下几处剧情的“改编”，是十分引人注目而又意味深长的：

^①参看王培元著：《延安鲁艺风云录》，广西师范大学出版社，2004年第2版，第248页。

^②同上，249页。



1. 枪毙了恶霸地主黄世仁

最初的演出本中，创作者们考虑到当时的统一战线政策，地主阶级也是可以团结抗日的对象，因而在剧本的结尾，没有要黄世仁的命。但在延安演出后，观众们反响强烈：这样的恶霸地主都不枪毙，实在是心气难平。《白毛女》正式首演的第二天，中央办公厅派人向剧组传达了中央书记处的三条意见：第一，这个戏是非常符合时宜的；第二，黄世仁应该枪毙；第三，艺术上是成功的。^①在后来的演出中，结尾就改为由乡长向大家宣布，要公审枪毙黄世仁。

2. 增加了赵大叔讲红军的情节

这是1945年在张家口演出时加上去的，^②后来得到定型。在拍成电影的《白毛女》中，还由此派生出大春投奔红军一路艰辛的情节，作了着力的渲染。在作为“样板戏”的芭蕾舞剧中，删去了大春投奔红军一路艰辛的一段戏，但还是保留了赵大叔讲红军的情节并在表现上作了强化。

3. 杨白劳由服毒自尽，改为奋起反抗

在歌剧和电影中，杨白劳被逼在出卖喜儿的卖身契上按了手印，回家后心事重重，悲愤难言，最终在夜深人静后背着喜儿服毒自尽。在芭蕾舞剧的“样板戏”中，此一系列情节被改变为杨白劳抡起扁担痛打试图抢走喜儿的恶霸地主黄世仁及其走狗，最终被黄世仁用“文明棍”打死。卖身契上的手印，是杨白劳重伤后濒临死亡时，被恶霸地主强按上去的。

从上述《白毛女》剧情的三点改编中，可以看到意识形态的立场和眼光，在主题生成过程中的三种具体制约形式。

其一，剧情和主题直接呼应政治斗争中的政策和策略，甚

^①参看王培元著：《延安鲁艺风云录》，广西师范大学出版社，2004年第2版，第252页。

^②同上，第254页。

至根据政治权威的指导而改变调整。《白毛女》最初的演出本中不枪毙黄世仁，是为着呼应政治斗争中的政策和策略，后来的演出本中枪毙黄世仁，也是为着呼应政治斗争中的政策和策略。据资料记载，身为党中央副主席的刘少奇，在指示剧本应该枪毙黄世仁时，还从政策和策略的角度，说明了为什么可以枪毙和应该枪毙：“黄世仁这样的恶霸地主是打击的对象”。^①中央办公厅在向剧组传达三条意见时，还说明了在剧情和主题上所作的这一调整，在未来的政治斗争中的深远意义：“农民是中国的绝大多数，所谓农民问题，就是农民反对地主阶级剥削的问题。这个戏反映了这种矛盾。在抗日战争胜利后，这种阶级斗争必然尖锐化起来，这个戏既然反映了这种现实，一定会很快广泛地流行起来的。”^②

其二，直接鲜明地点出主题的意识形态倾向。最初的演出本中没有赵大叔讲红军的情节，在张家口演出中加入后，这一情节就一直被重视，在以后的改编中不断被强化。在电影中，从这一情节演化出一大段大春找红军、当红军的场景；在作为“样板戏”的芭蕾舞剧中，这一情节则被处理成在杨白劳被打死、喜儿被抢入黄家、乡亲们悲愤无奈、大春要到黄家拼个鱼死网破之时，赵大叔拿出珍藏的八路军袖章，向大家昭示只有共产党及其所领导的红军八路军，才是报仇翻身的力量所在，才是新社会的希望所在。这一段剧情，在表演时还结合舞蹈、音乐等其他表现手段作了充分的渲染和强化，使得《白毛女》主题的意识形态立场和倾向更加鲜明。

其三，意识形态的发展变化，导致主题的变化和深化。或者说，戏剧主题在改编过程中的不断演进，显现着意识形态的

^①瞿维、张鲁：《歌剧〈白毛女〉是怎样诞生的——关于〈白毛女〉的通信》，《歌剧艺术研究》1995年第3期。

^②参看王培元著：《延安鲁艺风云录》，广西师范大学出版社，2004年第2版，第252页。



历史发展。杨白劳由服毒自尽变为奋起反抗，就显现了这一互动作用及历史过程。

民族歌剧和电影版的《白毛女》，服务于“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人”的基本主题，侧重展示旧社会剥削的深重和地主的狠毒，展示贫苦农民在地主压榨下的苦难和不幸，将剧情聚焦于贫苦农民与恶霸地主的“冤仇”，以此激起观众对旧社会和地主阶级的仇恨，以“报仇”的激情和“翻身”的渴望，融入到砸烂旧社会、向往新社会的现实革命中。据说在解放战争时期，即有解放军战士在看了《白毛女》后开赴战场，高呼“为喜儿报仇”冲向敌阵的传奇。这一阶段的《白毛女》的剧情处理，侧重于在悲情展示的基础上引起同情，激发仇恨。

在作为“样板戏”的芭蕾舞剧《白毛女》中，杨白劳由服毒自尽改为抡起扁担反抗，最终被恶霸地主黄世仁打死。这一剧情的“改变”，意义丰富而深远。在剧情处理的“技术”层面上，它为后来黄世仁的被枪毙和可以枪毙，作了“合理的”铺垫。此前的《白毛女》中，杨白劳毕竟是服毒自尽，将黄世仁作为逼债致人死亡的恶霸地主枪毙，过了特殊的战争年代，从“法律”或“法理”的角度来说，是否够死罪是有疑问的。在芭蕾舞剧《白毛女》中，黄世仁用“文明棍”直接打死了杨白劳，又有他为日本人搞“维持会”当汉奸的场景，这就无论是在战争年代还是和平年代，毫无疑问地都足够死罪了。从演出效果看，这一剧情的改变，更加凸显了地主的狠毒：打死了杨白劳，又在伪造的卖身契上强按了手印，抢走喜儿。这就更能激发起观众的仇恨。然而更重要的是，杨白劳抡起扁担反抗这一剧情的改变，使得整出戏的情调和主题倾向，发生了潜在的、也是重大的改变。

在作为“样板戏”的芭蕾舞剧《白毛女》中，剧情重心

不再是悲惨地展示贫苦农民的苦难和不幸，而是剔除了贫苦农民身上的软弱和无奈，让他们走向大无畏的自发反抗。这一情节的改变，也为后来人们在共产党八路军的领导下，由“自发反抗”走向“自觉解放”，作了自然的过渡和铺垫。杨白劳奋起反抗的“三扁担精神”，使得整出戏由注重悲情展示转向注重勇于反抗，《白毛女》的基本主题，也在“旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人”基础上，有了进一步的变化和深化。当年的《红旗》杂志社论在论述“样板戏”的“成就和意义”时说：“白毛女的斗争阐明了‘哪里有压迫，哪里就有反抗’的伟大真理”。^①在这一主题的演进中，制约主题生成的意识形态的发展和深化，亦即意识形态的历史发展，也从中具体直观地体现出来。

事实上，意识形态对戏剧主题生成的制约作用，以及上述几种具体的制约形式，在其他“样板戏”的改编过程中，同样也多有体现。例如，《海港》在早期的本子中，剧情的矛盾冲突还是“人民内部矛盾”性质，但在成为“样板戏”的改编过程中，为了呼应当时“全党都在抓阶级斗争”的政策和策略，剧情和主题，也就作了相应的改变。“把戏剧冲突由人民内部矛盾改为以敌我矛盾为主，把钱守维改为隐藏的阶级敌人”。

“由于把钱守维改为阶级敌人，散包和错包事件，也由韩小强造成的责任事故改为钱守维利用韩小强的思想问题一手造成的政治事故，全剧围绕抢运援非稻种这一中心事件而展开的戏剧冲突就起了质的变化。”如改编者所说：“这一改动是有重大意义的。修改的目的，就是为了更深刻地解释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形象的塑造都深化一步”。^②这算是“剧情和主题直接呼应政

^①初澜：《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》，《红旗》1974年第1期。

^②上海京剧团《海港》剧组：《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》，《红旗》1972年第5期。



治斗争中的政策和策略”，以及“直接鲜明地点出主题的意识形态倾向”了。而《红色娘子军》的改编，则显现了意识形态的深化所导致的主题的变化，以及主题演进的背后，意识形态的历史发展。

在电影版的《红色娘子军》中，琼花不听指挥只顾报仇的情节，在剧情意义的阐释上，重点是作为如何成为“守纪律的战士”来处理的，到了作为“样板戏”的芭蕾舞剧《红色娘子军》中，围绕这一情节所作的剧情意义阐释，已将个人的冤仇和本阶级的苦难联系起来，将个人的自发反抗，和本阶级的自觉解放联系起来，在此基础上，深化出“只有解放全人类才能最终解放无产阶级自己”的崇高理想。剧中着力凸显的吴清华在万泉河边的“觉悟”一场，就是服务于这样的主题升华的。

由此可见，在《白毛女》的改编过程中所蕴含的意识形态与戏剧主题及剧情之间的互动关系，其实也是其他“样板戏”的改编过程中所蕴含着的一种普遍关系。意识形态在主题生成中的制约作用，使得《白毛女》及其他“样板戏”在改编过程中，通过改变、调整剧情等方式，充分鲜明地凸显主题的意识形态倾向，主题中意识形态倾向充分鲜明的凸显，则使得《白毛女》等“样板戏”，呈现出独特的精神气质。

二、意识形态与戏剧性

剧情的背后，是戏剧的结构方式。在主题的生成过程中，为着凸显自身的意识形态倾向而相应的改变、调整剧情时，随之也就改变了戏剧的结构方式。戏剧结构方式是戏剧性的重要组成部分，所谓戏剧性，即通过戏剧结构的内在关系体现出来。因此，当《白毛女》及其他“样板戏”在改编过程中，通过改变、调整剧情等表现方式，充分鲜明地凸显主题的意识形态倾向时，相应的，其自身的“戏剧性”，也就发生了改变。

为了更充分的说明这个问题，我们再考察一下《白毛女》等“样板戏”改编过程中的一些典型事例。如果说前述“剧情的改编（改变、调整）”，是为着突出主题的意识形态倾向，从而自然或相应的导致了“戏剧性”的变化的话，那么，下面的改编事例，则显现出在意识形态立场和眼光的影响下，《白毛女》等“样板戏”在改编过程中，已经主动或被迫舍弃了某些“传统的戏剧性”，进而自觉地追求并营造一种“新的戏剧性”。

1. 删去了喜儿对黄世仁心存幻想的一段戏

在最初的演出本中，喜儿被抢进黄家，在遭受了黄世仁的欺侮怀孕后，黄世仁欺骗她说将会娶她，实际上却是打算把她卖掉。不知情的喜儿对此心存幻想，以为生活又有了指望，高兴地披上红棉袄，载歌载舞起来……这一段戏演出后受到观众的强烈质疑：喜儿怎么会幻想要嫁给一个逼死了自己父亲、又欺侮了自己的恶霸地主呢？在观众的压力下，编导者们后来删去了这一段。^①在电影版的《白毛女》中，这段戏已经删去了。

2. 删去了喜儿在山洞中生下孩子并埋葬了死去孩子的一段戏

这段戏是喜儿在黄家受辱怀孕的“后果”，一个女孩遭受的这种身心痛苦，无疑更容易引起人们的同情和对黄家的仇恨，因而这段戏在最初的演出本中人们并没有异议。在电影版的《白毛女》中，这段戏也占了较大的篇幅。但在作为“样板戏”的芭蕾舞剧《白毛女》中，当黄世仁对喜儿图谋不轨时，喜儿回避反抗，并没有喜儿受辱怀孕的情节。后面山洞生孩子的戏，也就被彻底删去了。

3. 在电影版的《白毛女》中，喜儿送大春的爱情信物是自己精心制作的“一双鞋”，在作为“样板戏”的芭蕾舞剧《白

^①参看王培元著：《延安鲁艺风云录》，广西师范大学出版社，2004年第2版，第253页。



毛女》中，这一爱情信物被改为劳动用的“一把镰刀”。

在电影中，这双鞋在剧情中起着起承转合的作用。喜儿饱含深情地为大春制作这双鞋，招来黄世仁说她想野男人的污蔑；逃离黄家前，喜儿将鞋留给王妈，要王妈以后交给大春；多年后当了八路军干部的大春回到家乡时，王妈满脸是泪地将这双鞋捧到大春面前……但在芭蕾舞剧中，这把镰刀就只是一个表达男女情爱的简单信物，大春接过喜儿赠送的这一信物，作了一段欣喜的舞蹈表演后，这把镰刀后来就再没有出现。

上述改编事例的作用和意义值得深究。

原演出本中喜儿幻想嫁进黄家一段戏，从意识形态的立场来看，这样的剧情显然弱化了劳动人民，淡化了反抗斗争，不利于激发人们的阶级仇恨进而焕发出改造旧社会的激情和勇气。删去这样的情节，可以让剧作的意识形态倾向更加集中、鲜明和强烈。但应该注意的是，是观众强烈要求删去这一段戏。观众认为这样的情节不真实：喜儿怎么能爱上逼死亲爹、欺侮自己的人呢？观众也认为喜儿不应该：太没有骨气了！在这样的压力下，1949年进入北平后再次公演《白毛女》时，剧作家们对此作了较大的修改。^①是观众心目中的情感倾向、价值取向，其中也包含被《白毛女》激发出来的仇恨和反抗需求等等，其实也就是观众自觉或不自觉的意识形态立场，促使《白毛女》作了剧情和主题的改变和调整。

更值得重视的是，剧作家们是被迫作了这样的改变和调整。周扬早先就对剧组说过：“你们贪恋这场戏的戏剧性，却把它（全剧）建立起来的形象扼杀了”。^②但剧作家们迷恋其中的“戏剧性”，还是不愿删去这一段。剧作家们的理由是这样

^①参看王培元著：《延安鲁艺风云录》，广西师范大学出版社，2004年第2版，第253页。

^②同上。

的：一个孤苦伶仃的女子，在那样的情况下，有那样的幻想也是人之常情。^①由此可见，剧作家们觉得这里“有戏”，舍不得，而这“有戏”的立场，即是所谓“人之常情”，是从“人性”、“人情”的立场和角度来挖掘“戏剧性”的，这也是一种历史悠久、影响广泛的“传统的戏剧性”。但观众们从新的意识形态立场（具体为阶级论的立场）出发，就不认同这样的“戏剧性”。观众们强烈要求删去这段戏，是从阶级论的意识形态立场出发，拒绝以“人性”、“人情”为基础的“传统的戏剧性”；剧作家们，则是在新意识形态立场的影响甚至压力下，割舍了这一“传统的戏剧性”。这样的割舍在凸显了戏剧主题的意识形态倾向时，相应的，也就影响到了《白毛女》的“戏剧性”。

在喜儿幻想嫁入黄家的一段戏被删除后，在电影版的《白毛女》中，依然还保留了喜儿在山洞中生下孩子的一段戏。可见编导者们，对周扬所说的那种他们舍不得的“传统的戏剧性”，还是十分依恋的。以“传统的戏剧性”来看，山洞中生下孩子一段戏，既是前面喜儿受辱的逻辑发展，这不寻常的事情，在“人性”、“人情”上，也能给予人们极大的震动。就演出效果而言，这样的剧情很能“动情”，激发出人们对喜儿的同情和对黄家的仇恨。这段戏和主题的意识形态倾向并不矛盾，演出的效果也不错，因而一直以来，这段戏并没有像喜儿幻想嫁入黄家那样受到非议，在电影版的《白毛女》中，不仅作了保留甚至还作了一定的渲染和强化。但在作为“样板戏”的芭蕾舞剧《白毛女》中，这段戏还是被删除了，这就表明，“样板戏”的改编，是在自觉地拒绝和舍弃以“人性”、“人情”为基础的“传统的戏剧性”。

^①参看王培元著：《延安鲁艺风云录》，广西师范大学出版社，2004年第2版，第253页。



这种自觉的拒绝和舍弃，从意识形态的立场来说，即是舍弃“人性论”而凸显“阶级论”，强调“阶级斗争”。在“样板戏”中，面对侵害喜儿回避反抗，没有让黄世仁得逞。这既在剧情上撤去了受辱怀孕、在山洞中生下并埋葬婴儿一段戏的逻辑前提，同时，也更加鲜明地突出了“哪里有压迫，哪里就有反抗”的革命真理。就艺术表现而言，删去喜儿在黄家受辱怀孕、在山洞生下并埋葬婴儿一段戏，也就拒绝或避开了以“人性”、“人情”为基础的“传统戏剧性”的干扰，进而以更加简明直接的戏剧表现形式，凸显主题及其意识形态倾向。由此，剧情的改变不仅影响到主题的改变，也导致戏剧结构的改变，进而影响到《白毛女》的戏剧性。

《白毛女》在成为“样板戏”的改编过程中，编导者们拒绝或舍弃“传统戏剧性”的自觉追求，甚至在戏剧表现手法的层面，亦即微观的层面上，也鲜明地体现出来。

在电影版的《白毛女》中，喜儿赠送大春的爱情“信物”，是“一双布鞋”，这在农村男女间确实是一种常见的现象。在信物的选取上，编导者依据的是生活中的常态和习惯。围绕这双鞋，编导们在剧中充分地展开了“传统的戏剧性”：在孤苦伶仃时，喜儿以做这双鞋寄托对大春的思念；因为做这双鞋，招来黄世仁和黄母叱骂她“想野男人”、“偷人养汉”；逃跑前，喜儿将鞋托与王妈；大春带八路军回村后，人去物在，王妈含泪将这双鞋送到大春面前……这双“布鞋”的这一系列戏剧功能，和历史上诸多《荆钗记》、《紫钗记》式的戏剧作品中“信物”的运用，是一脉相承的：都是以“信物”来集中地贯穿剧情，在戏剧结构中，“信物”有着起承转合的作用。

在作为“样板戏”的芭蕾舞剧《白毛女》中，喜儿赠送大

春的爱情“信物”，被改成了劳动用的“一把镰刀”。大春欣喜地接过镰刀，一段激情的舞蹈语言，表达了他欲和喜儿共同劳动、彼此扶持，营造美满生活的憧憬。选取“一把镰刀”作为爱情信物，编导者们显然就没有规守生活中的常态和习惯；这把“镰刀”，在剧中也没有用来集中地贯穿剧情，没有在戏剧结构中发挥起承转合的作用。也就是说，没有围绕这把“镰刀”，来展开“传统的戏剧性”。

这一看似细小的爱情信物的“改动”，是意味深长的。选取“镰刀”为信物，有着鲜明的意识形态倾向，不仅隐含着共产党“镰刀加斧头”党徽的寓意，也有强调劳动人民精神情操的寓意。剧中这一不规守生活常态和习惯而成为爱情信物的“镰刀”，一方面有了新的精神寓意，另一方面，也成为一种有别于常态和习惯的新的戏剧表现要素。在成为“样板戏”的芭蕾舞剧《白毛女》中，当编导者们舍弃了原先以“信物”来起承转合剧情的戏剧结构方式时，既表明了他们对“传统戏剧性”的拒绝，也使得戏剧主题的意识形态倾向，更加简明直接。在芭蕾舞剧《白毛女》的改编中，不规守生活常态和习惯的“信物”择取，拒绝“传统戏剧性”的结构方式，显现了编导者们以新的戏剧结构方式和表现手法来生成戏剧主题、宣传建构新意识形态的自觉。戏剧结构方式和表现手法的改变，直接而直观地影响到戏剧性，作为“样板戏”的《白毛女》，因此呈现出“新的戏剧性”。

为凸显主题的意识形态倾向而“改变”剧情，拒绝“传统的戏剧性”，进而导致戏剧结构和戏剧手法的改变，在其他“样板戏”的改编过程中，同样也多有体现。这表明以新的戏剧结构和戏剧手法来生成凸显主题，进而以新的戏剧性来宣传建构意识形态，在“样板戏”的形成过程中，已经是一种自觉



而普遍的创作要求和艺术追求。

例如“样板戏”《沙家浜》的改编，在原来的剧本中，结尾是新四军伤病员借胡传奎娶亲之机，化装成戏班进入敌司令部，和阿庆嫂里应外合，一举消灭了汉奸匪帮。这段“闹喜堂”的戏，构思巧妙且情节跌宕，演出效果也很热闹，呈现出极强的“传统的戏剧性”。但毛泽东看过演出后提意见说，应该“强调武装斗争”，于是就改成了“正面奔袭”。^①改动后的“正面奔袭”，舍弃了“闹喜堂”中巧妙热闹的“传统的戏剧性”，以更加简明直接的表演形式，“强调武装斗争”。这样的改动一方面固然是服务于戏剧主题的意识形态倾向，另一方面，也剔除了闹剧成分，改变了戏剧结构，作品的戏剧性，也就不一样了。

再如“样板戏”《智取威虎山》的改编，为了突出主题的意识形态倾向，在原剧本的基础上，也删去了一些戏，增加了一些戏。“根据江青同志的指示，我们就毅然删去了原来《深山庙堂》和《雪地侦查》这两场专为渲染反面人物的迷信、凶杀戏，而特地设计了《深山问苦》这场体现军民鱼水关系的戏”。^②这就在凸显主题的意识形态倾向的同时，也舍弃了一些“传统的戏剧性”。在“打入匪窟”一场中，原剧本中有展现土匪习俗也颇有表演噱头和效果的“开山”、“升帐”

^① “我们永远都不会忘记的是：1964年7月23日，伟大领袖毛主席观看了京剧《芦荡火种》，亲自考虑了《沙家浜》这个剧名，并对剧本的修改、提高作了重要指示，要改成以武装斗争为主。”北京京剧团《沙家浜》剧组：《〈在延安文艺座谈会上的讲话〉照耀着〈沙家浜〉的成长》，《红旗》1970年第6期。

《沙家浜》的编剧之一汪增祺后来回忆说，毛泽东只是说要改为“正面打进去”，“突出武装斗争”是江青的发挥。他认为改得好。“原剧的结尾是乘胡传奎结婚之机，新四军战士化装成厨师、吹鼓手，混进刁德一的家，开打。厨师念数板，有这样的词句：‘烤全羊，烤小猪，样样咱都不含糊。要问什么最拿手，就数小葱拌豆腐！’而且是‘怯口’，说山东话。吹鼓手只有让乐队的同志上场，吹了一通唢呐。这简直是起哄。改成正面打进去，就可以‘走边’（‘奔袭’），‘跟头过城’，翻进刁宅后院，可以发挥京剧特长。”见《八小时以外》，1992年第6期。

^② 上海京剧团《智取威虎山》剧组：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》，《红旗》1969年第11期

等场景，江青认为这是“长土匪坏蛋的志气，灭劳动人民的威风”。在“样板戏”中，就删去了这些东西，让杨子荣威风凛凛地上场。“我们删去了原来的‘开山’、‘坐帐’等渲染敌人威风的场面，又把座山雕的座位由舞台正中移至侧边，自始至终作为杨子荣的陪衬；而让杨子荣在雄壮的乐曲声中昂然出场，始终居于舞台中心；再用载歌载舞的形式，让他处处主动，牵着座山雕的鼻子满台转；在献图时，让杨子荣居高临下，而座山雕率众匪整衣拂袖，俯首接图。”有人批评说，这样的改编“根本无视生活规律和舞台法则”。但“样板戏”的编导者们明确地说了，他们这样做，就是要打破这种“传统的戏剧性”：“我们不但‘根本无视’，而且毫不讳言地要彻底打破”。^①

从上述事例中不难看出，意识形态对戏剧艺术的介入，并不是破坏戏剧性，而是为着凸显意识形态倾向的需要，有意识地舍弃或突破“传统的戏剧性”，追求并营造“新的戏剧性”。这一“新的戏剧性”寓于新的剧情组合和表现方式之中，最基本的途径就是删繁就简，不断地简化、纯化生活事相，甚至超越生活事相，集中、简明、直接地凸显强调主题，呈现出很强的观念化和符号化特征。可以这么说，《白毛女》等“样板戏”在改编过程中，以改变剧情的方式凸显主题的意识形态倾向，在剧情的重组中有意识地舍弃“传统的戏剧性”，致使剧作在呈现出独特精神气质的同时，也改变了结构关系和表现方式，呈现出新的戏剧性。《白毛女》等“样板戏”的改编过程显示，意识形态介入戏剧艺术，并不必然破坏戏剧性，而是改变和新创戏剧性。《白毛女》等“样板戏”的改编，为意识形态在艺术中的体现和艺术地宣传建构意识形

^①上海京剧团《智取威虎山》剧组：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》，《红旗》1969年第11期。



态，提供了经验和启示。

有学者在研究“解放区戏剧”的著作中指出，“解放区戏剧”的共同特征，就是“戏剧主题的一义性、戏剧情节的单纯性、戏剧冲突的明确性、人物性格的扁平性和戏剧语言的直露性”。^①歌剧《白毛女》本身即是“解放区戏剧”的重要代表，自然也体现着上述特征，在被改编成芭蕾舞剧并成为“样板戏”后，同样也呈现出这样的特征甚至还更加鲜明了。事实上，诸多的“样板戏”，都呈现出和“解放区戏剧”相似的上述形态特征。这其中有着它的必然性：“解放区戏剧”的意识形态宣传建构意图，和“样板戏”的意识形态宣传建构意图，本就是一致的；二者的观众对象，即戏剧结构和表现手法必须考虑的一个重要制约因素，也都是“工农兵”等人民大众。这些形态特征，也就是“新的戏剧性”的具体呈现。在现实的戏剧实践中，这一“新的戏剧性”已经得到观众的普遍认可，《白毛女》作为家喻户晓的戏剧经典，已经是历史的事实。

在今天的反思中，有论者是把这一新的戏剧性及上述特征，当作一种“不足”来看待的。^②这就涉及到一个问题，究竟是参照什么为标准，来判断这是一种“不足”呢？事实上，如何评判这一新的戏剧性，涉及到如何评判促成这一新的戏剧性的意识形态。意识形态是无边的文化霸权，脱离意识形态来讨论艺术问题的想法，是虚幻的；但结合意识形态来讨论艺术问题，又不是以一种意识形态来取代另一种意识形态，尤其不能“事后诸葛亮”地以今人的眼光来要求前人。前面的分析已经说明，新的戏剧性是为着凸显戏剧中的意识形态而萌生的，这就是它的“历史合理性”并已在戏剧实践中得到了观众的认

^①王富仁著：《解放区戏剧的主要特征》，北岳文艺出版社，1990年第1版，第236~239页。

^②参看王培元著：《延安鲁艺风云录》，广西师范大学出版社，2004年第2版，第257页。

可。因此，在反思评判“样板戏”时，就像不能以一种意识形态取代另一种意识形态一样，也不能以某种“传统的戏剧性”为标准，来评判这一“新的戏剧性”。正是这一“新的戏剧性”和特定历史阶段的意识形态相结合，构建了“样板戏”这一具有独特精神气质和外在风貌的戏剧艺术。面对这一独特的戏剧艺术形态，如何评判其价值和意义，能否超越某种意识形态立场和艺术趣味的遮蔽，有待我们作进一步的思考。



第五章

表现形式：“推陈出新”与艺术真实观

一、“攻克堡垒”的艺术样式抉择

“样板戏”的艺术表现形式不仅鲜明醒目，甚至可以说是令人震惊的。京剧和芭蕾舞，分别是中国和西方深得民众喜爱，影响广泛而又艺术成就臻于完善的艺术形式。“样板戏”在借助这两大艺术形式时，不仅在题材、人物、故事和主题上作了巨大变革，让这些既往着力于表现帝王将相和王子少女的艺术形式，讲述中国革命史故事和“无产阶级英雄形象”的“业绩”，在表现方式上，又在京剧中引入西洋音乐和现代舞美形式，在芭蕾中融入中国民间舞蹈要素。例如在《智取威虎山》中，在交响乐队的伴奏下，剿匪小分队在大雪纷飞的天幕下作雪橇舞“雪地行军”；在《红色娘子军》中，军民在万泉河边跳起了大刀舞和七寸刀舞……真的是“古为今用”，“洋为中用”。在“样板戏”中，还有“交响音乐《沙家浜》”，后来还有“钢琴伴唱《红灯记》”，中西艺术形式令人惊异地合在一起了。

如何评价这样的“古为今用”和“洋为中用”？能否适应这样的中西交融？是另一个有待讨论的问题。这里我们先要探究的是，“样板戏”何以要选择京剧和芭蕾这两大艺术形式，并在具体的艺术实践中，作这样的“古为今用”、“洋为中用”和中西交融呢？

这和“样板戏”的意识形态意图相关，也和“样板戏”的文化抱负相关。

表面上看，“样板戏”注重京剧这一艺术形式，是要借助京剧广泛的艺术影响力。由于历史的原因，在中国，京剧是最受欢迎的剧种，艺术成就最高，影响力最大。“样板戏”具有宣传建构新意识形态的意图，只有选取一种深受观众喜爱的、影响广泛的剧种，才更有利于意识形态的宣传建构。事实也确实如此，“样板戏”中的许多剧目，起先都是地方戏，后来才改为京剧。例如《红灯记》和《沙家浜》的前身即分别是沪剧《革命自有后来人》和《芦荡火种》。江青当年曾对陈丕显说，沪剧《芦荡火种》不错，把它改成京剧，影响就更大了。^①后来就是在江青的主持下，这两部沪剧被改成京剧并成为“样板戏”，《沙家浜》的剧名，还是毛泽东取的。^②

但“样板戏”之注重京剧这一艺术形式，又还不仅只是从宣传的便利方面着眼的。毛泽东当年说过，“看戏看民情”，^③深知戏剧艺术的意识形态功能，所以他鼓励新编京剧《逼上梁山》那样的戏改，就是要借助戏剧艺术宣传建构新的意识形态。后来他更进一步指出，中国传统戏曲是“艺术化的封建意识形态”。^④点明了传统戏曲的意识形态性质。承接着这一基本思路，“样板戏”的创作者们，此时对戏剧尤其是京剧的意识形态功能，有了更进一步的认识。

初澜在总结“样板戏”成功经验的文章《京剧革命十年》^⑤中说：

^①1963年2月下旬，江青从北京来到上海。“她当时对我们说事来搞‘文艺革命’”。“江青1963年2月来沪后没多久的一个晚上，在张春桥的陪同下，她带着大口罩，神秘地在红都剧场观看了爱画虎剧团演出的沪剧《红灯记》。看完后江青很兴奋，她说这个剧基础可以，但是沪剧的地方性太强，观众面窄，要把这出戏改成京剧，推向全国，并且很得意地说：‘那样影响就大了！’”《陈丕显回忆录》，上海人民出版社，2005年1月1版。第11页。

^②“我们永远都不会忘记的是：1964年7月23日，伟大领袖毛主席观看了京剧《芦荡火种》，亲自考虑了《沙家浜》这个剧名，并对剧本的修改、提高作了重要指示，要改成以武装斗争为主。”北京京剧团《沙家浜》剧组：《〈在延安文艺座谈会上的讲话〉照耀着〈沙家浜〉的成长》，《红旗》1970年第6期。

^③参看第一章第一节。

^④同上。

^⑤见《红旗》1974年第7期。



旧京剧是地主资产阶级在意识形态领域中的顽固堡垒。……无产阶级文艺革命选择京剧作为突破口，……就是要拆掉千百年来反动阶级赖以制造人间地狱的精神支柱。

由此可见，除了旧京剧的影响广泛外，“样板戏”的创作者们还看到了其在“旧意识形态领域”中的“堡垒”作用。因此“选择京剧作为突破口”，也就有在新的意识形态的宣传建构中，找重点，打硬仗的意思。对这一问题的难度和重要性，初澜的文章是这样看的：

应该看到，地主资产阶级在京剧舞台上惨淡经营了一、二百年，使旧京剧成为我国戏曲中技艺性最强的剧种。……京剧思想内容的革命，必然要求对京剧艺术形式实行根本性的改造。这个问题解决得好，工农兵英雄人物形象就能牢牢占领京剧舞台，解决不好，帝王将相、才子佳人就会东山再起。

以上两个方面，可以说是从京剧的意识形态功能和内容与形式的互生关系上，说明了“样板戏”为什么要借助或选择京剧的艺术形式，以及为什么必须对旧的京剧形式作出新的变革。这都是服务于“样板戏”的意识形态意图的。而“样板戏”对旧的艺术形式所作的大刀阔斧、令人震惊的变革，又和创作者们的艺术抱负相关联。早在作为“样板戏”出台序幕的《纪要》中，江青即提出“搞样板”，就不要迷信古今中外的所谓“经典作品”，要有创建一种新型的“无产阶级艺术”的抱负。^①有了这一预设的立场，“样板戏”的创作者们在考察

^①参看第一章第四节。

古今中外的艺术经典时，也就秉持了一种居高临下的眼光，对既成的、“旧”的艺术形式的变革，胆子和气魄都更大了。

“样板戏”《红色娘子军》剧组是这样看待“旧芭蕾”的：

旧芭蕾的舞蹈语汇，从十八世纪以来就一直被资产阶级吹嘘成“具有高度文雅高尚的特点”，“已达极为完臻的程度”，“再没有什么可以苛求的了”。事实上，却贫乏得可怜，充其量只能表现什么绝望、悲哀、颓废、疯狂等剥削阶级的变态心理。自从西方资产阶级和苏联现代修正主义的芭蕾走上了现代派、抽象派的道路，它们的舞蹈语汇就更是低级庸俗，不堪入目了。^①

因此，“样板戏”借助芭蕾的形式，和借助京剧形式一样，同样是在新的意识形态的宣传建构中，找重点，打硬仗的意思。

“样板戏”的创作者们要在芭蕾这一被视为高雅完美的西方艺术形式中，剔除其中的资产阶级意识，宣传建构无产阶级的意识形态。这其中不仅有现实的意识形态意图，也有在“古为今用，洋为中用”的基础上，建立一种超越“封、资、修”的新型艺术形式的文化抱负。所以《红色娘子军》不仅以芭蕾的形式讲述中国妇女翻身求解放的革命故事，在具体的表现形式上，还有意识地剔除旧芭蕾中在他们看来是“低级庸俗，不堪入目”的“舞蹈语汇”。而他们新创的舞蹈语汇则十分大胆：洪常青和吴清华的出场，借鉴了京剧中的“亮相”动作；军民在万泉河边跳起大刀舞和七寸刀舞，融入了中国民间舞蹈甚至武术的要素；娘子军们穿着军装短裤跳军训舞，挥动步枪作射击和刺杀状；重伤的洪常青，在刑场上昂首挺胸，作高难度、大跨度的旋转和跳跃，以此

^①中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的一些体会》，《红旗》1970年第7期。



表现“砍头不要紧，只要主义真”的崇高精神。无论喜欢还是不喜欢，这种新的芭蕾形式总是令人“震惊”的。“样板戏”的创作者们认为这样的变革势在必行且寓意深远：

试想，不对表现资产阶级娇小姐的“纯芭蕾”加以改造，按照那种女演员站立时一定要两腿交叉的矫揉造作的动作程式，怎么能塑造好这个贫农女儿的英雄形象呢？……在第二场，吴清华被批准参军以后，从连长手里接过钢枪，又立起足尖，把枪高高举起，生动地描绘了这个贫农女儿拿起了枪杆子干革命的飒爽英姿。……资产阶级运用足尖，是为了“使人离开地面”，以表现“个性的崇高”和所谓“潇洒飘逸”的风度。而今，无产阶级把它同革命的枪杆子结合在一起，这是一场深刻的革命！^①

对芭蕾所作的一系列令人“震惊”的变革，“样板戏”的创作者们将其视为一种胆识和气魄，表现得十分自信乃至自负：“翻遍世界芭蕾舞史，有哪一部舞剧像我们的《红色娘子军》这样，以饱满的政治热情，讴歌了历史的真正创造者——人民群众打碎了千年铁锁链，翻身求解放的风起云涌的斗争生活？又有哪一部舞剧像我们的《红色娘子军》这样，撼人心魂地展现了波澜壮阔的人民战争的宏伟图景？没有！根本没有！”^②他们认为“《红色娘子军》正是贯彻执行‘古为今用，洋为中用’‘百花齐放，推陈出新’方针的光辉典范。”^③毛泽东则早早就对这种变革给予鼓励和赞许，1964年在观看了《红色娘子军》后接见演员时他说：

①上海市舞蹈学校《白毛女》剧组：《无产阶级崭新的舞剧艺术——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉的舞蹈创造》，《文汇报》1970年7月16日。

②中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的一些体会》，《红旗》1970年第7期。

③上海市舞蹈学校《白毛女》剧组：《无产阶级崭新的舞剧艺术——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉的舞蹈创造》，《文汇报》1970年7月16日。

方向是对的，革命是成功的，艺术上也是好的。^①

二、大刀阔斧的形式“革命”

毛泽东在建国后谈及文艺政策时一再强调要“古为今用，洋为中用；百花齐放，推陈出新”。“样板戏”的创作者们也一再声称，他们是以毛泽东思想为指导来进行创作的。在这种古、今、中、外为我所用的立场和原则下，且不说“样板戏”在题材、故事、人物、主题等方面所呈现出的意识形态倾向和精神气质，较之传统京剧和芭蕾，已经发生了“革命”性的变化，就是在表现方式上，这一变化同样也是“革命”性的。在音乐、声腔、道白、舞美、舞姿、服装等方面，“样板戏”都呈现出全新的风貌，人们可以极其直观鲜明乃至尖锐地感受到这一点。例如“样板戏”对传统京剧音乐的变革，其最直观醒目的特征，就是融进西洋音乐形式，使得京剧的音乐伴奏，也有了“中西合璧的乐队、配器艺术、复调音乐及和声”。^②

如果细作分析即会发现，这种外在风貌的改变，一方面固然是服务于意识形态的宣传建构意图，另一方面，“样板戏”鲜明的表现形式特征，也由此呈现出来。“样板戏”表现形式的变革，在展现意识形态倾向及其特殊精神气质的同时，也构建出独特的艺术韵味、艺术风格及艺术形态。

对京剧音乐和声腔的改变和创新，是“样板戏”表现形式上最引人注目的地方之一。传统京剧音乐伴奏上主要是“四大件”，声腔上则主要为板腔体，曲辞多为七字句和十字句，四句一节复沓演唱。按行家的说法，传统京剧的唱腔，以徽调

①中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的一些体会》，《红旗》1970年第7期。

②张泽伦：《京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐成就》，《人民音乐》，1998年第11期。



的二黄和汉调的西皮为主体，又综合了“汉调”、“徽调四平”、“吹腔”、“拨子”和昆曲曲牌、民间小调。西皮有导板（倒板）、慢板、原板、快三眼、二六、流水、快板、散板、摇板等板式，二黄有导板（倒板）、回龙、慢板、原板、快三眼、散板、摇板等板式。另外还有反西皮、反二黄、南梆子、西平调、吹腔等。^①“样板戏”的创作者们认为，传统的京剧音乐，对于新的表现内容以及新的意识形态的宣传建构意图来说是不够用了，因此必须“革命”。在他们看来，“旧的京剧音乐是为封建阶级代表人物称霸舞台服务的，从内容到形式俱已僵化，唱来唱去，不过就是喜怒哀乐、整散快慢的不同，阴阳上去、流派行当的小异。试想，塑造无产阶级英雄人物的音乐形象，不打破这一套，怎么得了？”^②落实在具体的创作中，江青就反复强调，为了塑造好无产阶级英雄人物的高大形象，以此感染人，教育人，就必须给英雄人物设计成套的大段的唱腔，充分展现他们的心灵世界和精神情操。“样板戏”的创作者们，自然就极力照办。他们这样总结在唱腔变革中的心得体会：

江青同志屡次指出，揭示人物的精神世界要靠旋律。旧京剧中一些表现帝王将相、才子佳人的唱腔，是四平八稳、一成不变的。要表现无产阶级英雄人物的精神世界，就必须设计层次鲜明、富于变化的唱腔。我们按照江青同志的指示，为郭建光《坚持》一场的唱腔规定了一种新型的板式结构：[导板]——[回龙]——[慢板]——[原板]——[躁板]——[叫散]。这样的板式结构，就能充分地表现出无产阶级英雄人物感情奔放、生气勃勃的气质。

^①参看祝可懿著：《语言学视野中的“样板戏”》，河南大学出版社，2004年12月第1版，第77页。

^②上海京剧团《智取威虎山》剧组：《满腔热情，千方百计——关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》，《红旗》1970年第2期。

主要人物的唱腔大致可以划分为：成套唱腔、中型唱段、小段唱腔。中型唱段是展示主要人物的精神世界的不同侧面的重要手段。成套的主唱大都难度较大，而中型的唱段每每是在群众中易于流传的，这就必须精彩，必须动听、感人，又要平易好唱。小段唱腔可以对人物的思想感情作必要的补充。江青同志要求在关键的地方，小节骨眼上，不放过。郭建光《坚持》一场的“要学那泰山顶上一青松”的“高八度”，在《奔袭》一场的“此一去捣敌巢擒贼擒王”的[嘎调]，都不可忽略。

成套唱腔着力刻画，中型唱段要求精彩，小型唱腔抓住关键，这是我们学习革命样板戏唱腔的一点心得。^①

这些成套唱腔、中型唱段和小型唱腔，一方面融合各种字句形式，走出传统京剧七字句、十字句为主的限制，易于表现复杂丰富的内容。另一方面，服务于表现内容的多样化和复杂化，“样板戏”音乐也就在西皮和二黄的基础上，发展出一些新的板式类型。有专家对此作了细致的分类：

在“西皮”声腔方面发展出“西皮宽板”、“西皮排板”、“西皮吟板”、“西皮一板二眼”、“西皮回龙”、“紧拉慢唱西皮导板”、“西皮慢原板”、“西皮滚板”等。

在“反西皮”声腔方面发展出“反西皮原板”、“反西皮流水板”、“反西皮快板”等。

在“二黄”声腔方面发展出“二黄二六板”、“二黄流水板”、“二黄快板”、“紧拉慢唱二黄导板”、“二黄快原板”、“二黄慢原板”、“二黄垛板”等。

^①北京京剧团，红光：《披荆斩棘，推陈出新——谈〈沙家浜〉唱腔和舞蹈创作的几点体会》，《人民日报》1970年2月8日。



在“反二黄”声腔方面发展出“反二黄二六板”、“反二黄快板”、“反二黄吟板”、“反二黄快原板”、“反二黄中三眼”等。^①

当年“样板戏”的创作者们，也对这样的音乐唱腔变革举例作了具体说明，并对这样的变革评价甚高：

就拿结构形式方面来说，已经产生了许多新的板腔，如：第三场常宝的[娃娃调反二黄]及其一系列板式，杨子荣唱段中间的新[反西皮]，第五场杨子荣紧拉慢唱的[二黄导板]，第七场的对唱[二黄二六]和李勇奇唱段中的[二黄垛板]，第八场杨子荣的[二黄二六]，第九场常宝的[娃娃调二黄]及其一系列板式。此外，在套式（即板式的连接形式）上，与过去也有更大的不同，特别要提到的是，用不同腔系构成的套式，如第五场的[二黄]接[西皮]，第三场的[反二黄]接[西皮]等。在旋律音调方面，改革的幅度就更大了！在这里，各个英雄人物的唱腔，已经不能再用什么“流派”、“行当”来衡量了。就拿杨子荣的唱腔来说，你说是老生腔吗？但其中又有很多武生、小生甚至花脸的唱腔因素，很难说是什么“行当”。同样，常宝的唱腔，从“行当”来说，既非青衣，又非花旦，从“流派”来说，既非梅牌，又非程派。它是什么“行当”？我们说它只是常宝“这一个”人物的唱腔。它是什么“流派”？什么“流派”也不是，干脆说：革命派！^②

在“对白”上，“样板戏”也有大刀阔斧的变革，与传统京剧大不相同。

中国传统戏曲的特点是“无歌不诗”、“无动不舞”，京剧同样如此，注重演唱及演唱内容的文学性（诗性），注重表演的舞蹈性。由此“对白”在传统京剧中，就处于一种比较弱

^①张泽伦《京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐成就》，《人民音乐》，1998年第11期。

^②上海京剧团《智取威虎山》剧组：《满腔热情，千方百计——关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》，《红旗》1970年第2期。

势的地位，主要用于说明缘由，过渡情节，形式结构上也就比较短小，不像源自西方的话剧那样，把对白（台词），尤其是具有冲突性的对白（台词），作为戏剧表现的核心手段。^①“样板戏”的创作，在“对白”的艺术处理上，明显借鉴了话剧的手法，注重“对白”的冲突性，强化了“对白”在剧情表现中的作用，由此在“对白”这一表现形式上，“样板戏”也就和传统京剧拉开了距离。典型的如《红灯记》中“赴宴斗鸠山”的这一段：

鸠山 不会喝？唉！中国有句古语：“人生如梦”，转眼就是百年哪！正所谓：

“对酒当歌，人生几何？”

李玉和（蔑视地吹灭火柴）是啊，听听歌曲，喝点美酒，真是神仙过的日子。鸠山先生，但愿你天天如此，“长命百岁”！（讽刺地掷火柴于地）

鸠山 呃……（尴尬一笑）老朋友，我是信佛教的人，佛经上有这样一句语，说是：“苦海无边，回头是岸”。

李玉和（反击）我不信佛。可是我也听说有这么一句话，叫做：“道高一尺，魔高一丈”！

鸠山 好！讲的好！老朋友，我们所讲的，只不过是一种信仰。其实呢，最高的信仰，只用两个字便可包括。

李玉和 两个字？

鸠山 对。

李玉和 两个什么字啊？

鸠山 “为我”。

^①参看周宁著：《比较戏剧学》，上海社科院出版社，1993年10月第1版，第15~19页；第78~92页。



李玉和 哦，为你！

鸠山 不，为自己。

李玉和（佯装不解）“为自己”？

鸠山 对。老朋友，“人不为己，天诛地灭”呀！

李玉和 怎么？人不为己，还要天诛地灭？

鸠山 这是做人的诀窍。

李玉和 哦！做人还要有诀窍？

鸠山 做什么都要有诀窍！

李玉和 哎呀，鸠山先生，你这个诀窍对我来说，真好比：擀面杖吹火，一窍不通！

[鸠山一震。

.....

鸠山（诡计失败，凶相毕露）李玉和，我干的这一行，你不会不知道吧？我是专给下地狱的人发放通行证的！

李玉和（针锋相对）哼！我干的这一行，你还不知道吗？我是专去拆你们地狱的！

鸠山 你要知道，我的刑具是从不吃素的！

李玉和（蔑视地）哼！那些个东西，我早就领教过啦！

鸠山（妄图恐吓）李玉和，劝你及早把头回，免得筋骨碎！

李玉和（压倒敌人）宁可筋骨碎，决不把头回！

鸠山 宪兵队里刑法无情，出生入死！

李玉和（斩钉截铁，字字千钧）共产党员钢铁意志，视死如归！

.....

就剧情而言，这样的对白（台词）在语言的交锋中，显现两种人生观的斗争，并以“拆地狱”的豪言壮语，展现“无产

阶级英雄形象”李玉和的英雄气概。这其中当然有鲜明的意识形态倾向，在内容上是服务于意识形态的宣传建构意图的。但在表现形式的层面上，像这样以大段的对白（台词）展开丰富复杂的剧情，呈现尖锐的矛盾冲突，强化激烈的表演效果，其对话剧艺术要素的借鉴非常明显，就效果而言，较之传统京剧中的过渡说明作用，这样的“对白”，在表现功能上已有很大的拓展。

为了要让广大的老百姓也能听得懂，江青要求“样板戏”的创作者们把在发音和诵读上已经偏离日常口语的传统京剧的“京白”，改为接近日常口语的话剧式的对白，即所谓“一种既不完全是生活中的语言、又不同于传统戏的‘京白’、为革命现代京剧所需要的新的舞台语言”。^①传统京剧的京白在发音上延续古音，在诵读方式上，也以“吟唱式”为主并注重“和韵”，具有“歌”的韵味。“样板戏”的“对白”在发音上采用了接近日常口语的发音，在诵读方式上，则借鉴话剧的对话艺术形式，根据“对白”所表现的剧情内容和情感性质来处理“对白”的诵读，典型的如《红灯记》中“痛说革命家史”这一段：

铁梅 奶奶，您坐下慢慢地说！

[铁梅扶李奶奶坐下。]

李奶奶 咳！提起话长啊！早年你爷爷在汉口的江岸机务段当检修工人。他身边有两个徒弟：一个是你的亲爹叫陈志兴。

铁梅 我的亲爹陈志兴？

李奶奶 一个是你现在的爹叫张玉和。

^①北京京剧团，红光：《披荆斩棘，推陈出新——谈〈沙家浜〉唱腔和舞蹈创作的几点体会》，《人民日报》1970年2月8日。



铁梅 哦！张玉和？

李奶奶 那时候，军阀混战，天下大乱哪！后来，（站起）毛主席共产党领导中国人民闹革命！民国十二年二月，京汉铁路工人在郑州成立了总工会，洋鬼子走狗吴佩孚硬不让成立！总工会一声号令，全线的工人都罢工了。江岸一万多工人都上大街游行呀！就在那天的晚上，天也是这么黑，也是这么冷。我惦记着你爷爷，坐也坐不稳，睡也睡不着，在灯底下缝补衣裳。一会儿，忽听得有人敲门，他叫着：“师娘，开门，您快开门！”我赶紧把门开开，啊！急急忙忙地走进一个人来！

铁梅 谁呀？

李奶奶 就是你爹！

铁梅 我爹？

李奶奶 嗯，就是你现在的爹。只见他浑身是伤！左手提着这盏号志灯！

铁梅 号志灯？

李奶奶 右手抱着一个孩子！

铁梅 孩子……

李奶奶 未满周岁的孩子……

铁梅 这孩子……

李奶奶 不是别人！

铁梅 他是谁呀？

李奶奶 就是你！

铁梅 我？

李奶奶 你爹把你紧紧地抱在怀里，他含着眼泪，站在我面

前。他叫着：“师娘！师娘！”他两眼直瞪瞪地望着我，半晌说不出话来。我心里着急，催着他快说。他……他说：“我师傅跟我陈师兄都……牺牲了！这孩子是陈师兄的一条根，是革命的后代。我要把她抚养成人，继承革命！”他连叫着：“师娘啊！师娘！从此以后，我就是您的亲儿子，这孩子就是您的亲孙女。”那时候，我……我就把你紧紧地抱在怀里！

铁梅 奶奶！（扑在奶奶怀里）

李奶奶 挺起来！听奶奶说！……

这种大段的“对白”方式与传统京剧的“京白”大相径庭，不仅接近日常口语普通人听得懂，同时，还让“对白”发挥了声情并茂地刻画人物、推展剧情的作用，充分发挥了“对白”“讲故事”的功能。

在《杜鹃山》中，“样板戏”的创作者们还新造了另一种“对白”方式。即在发音上它是接近日常口语的，在诵读方式上是以台词的情思内容为依据的，但这样的“对白”，又是和韵的。这就与传统京剧的“京白”有了相通之处，也可说是承接了传统京剧中“京白”的基本特性。“样板戏”的创作者们将其称为“韵白”。典型的如柯湘宣判温其久罪状的这一段：

白：
你，置革命于死地，
推全军下深渊，
卖灵魂以投敌，
踏鲜血而求官。



唱：

口含蜜语腹藏剑，处心积虑夺兵权。背后伤人施暗箭，勾结白匪罪滔天。扯破画皮原形现，

众战士（齐唱）：不杀叛徒心不甘！

当年有评论者认为：“这里的韵白和唱词押韵相同，衔接自然，节奏响应；韵白六言句式，唱词七言句式，匀齐严整，显出唱、白配合贴切，韵律节奏协调和谐。”并且在总体上，对这种韵白体制给予了很高的评价：“《杜鹃山》韵白的韵律节奏同歌舞的韵律节奏相适应，富于强烈的动作性和表现力，充分发挥了京剧舞台语言的表演性能，突出体现了京剧艺术集汉族歌舞之大成的风格特色。这种韵白体制，使念白同唱词在文学语言上更为接近、有机统一，在旋律节奏上自然引进、相互联管；它同‘唱、做、打’在达意表情上脉搏一致，更有利于表现英雄人物的思想感情和性格特征。”^①

总的来说，“样板戏”对传统京剧表现形式的变革，呈现出这样的基本途径：一是直接借用其他艺术的表现形式，如引进西洋音乐、现代舞美技术等，以此外在地拓展强化京剧的艺术表现力；一是为着表现复杂丰富的情思内容，改变传统京剧的表现程式，在深层次上融入其他艺术的表现要素，形成新的京剧表演程式和京剧韵味。

“样板戏”对传统芭蕾的变革，也呈现出同样的途径。

在具体的舞蹈语汇上，《红色娘子军》大量借鉴了传统戏曲和民间舞蹈中的表现要素。例如，洪常青出场时的造型，就借鉴了京剧的“亮相”方式，吴清华的“足尖弓步亮相”，也是如此。这个动作造型，借鉴了民族舞蹈的动作——弓箭步，

^①邢映、时茵：《鲜明的时代特色，独特的民族风格——赞革命现代京剧〈杜鹃山〉的艺术语言》，《样板戏评论集》，上海人民出版社，1976年4月第1版，第610页。

改造了芭蕾的技巧——足尖，同直接从生活中提炼的握拳动作糅合在一起，构成一个典型化的造型。而整个动作造型，又吸收了京剧的“亮相”手法，“样板戏”的创作者认为，这一“富有雕塑感的姿态，在相对静止中，集中地、强烈地展现出人物的精神面貌”。^①

再如在“南霸天”的寿筵上，团丁的长刀舞，保镖老四的拳舞；万泉河边军民联欢时洪常青的大刀舞，民兵的七寸刀舞，明显融入了中国传统武术的表现要素。而黎族姑娘在寿筵上被强迫的“献舞”等等，则具有鲜明的少数民族舞蹈的特色。在剧情的推展中所呈现的这些舞蹈场面，有意识地在芭蕾中融入各种中国因素，从而在最直观的层面上，使得《红色娘子军》呈现出一种全新的芭蕾风貌。

如果说上述舞蹈语言主要是借鉴融入了中国因素而呈现出全新的外在风貌的话，那么，为着表现丰富复杂内容的需要，为着凸显剧中鲜明的意识形态倾向，“样板戏”的创作者们在传统芭蕾的基础上，变化出一系列新的舞蹈语汇。例如，洪常青的“燕式跳”，“就是一个崭新的创造”。在他们看来，“旧芭蕾的任何一种跳跃动作都无法表现这个英雄人物，《红色娘子军》对旧芭蕾的弹跳进行了改造，创造性地设计了手臂部位的动作，使英雄人物像春燕展翅般凌空翱翔，形成一个矫健的空中造型。”^②

在这一系列新的舞蹈语汇的基础上，“样板戏”的创作者们还营造出新的芭蕾表演程式。当年他们曾总结经验说，这种新的芭蕾表演程式的创造，“主要体现在舞姿、舞蹈组合形式和舞蹈表演技巧等几个方面”，并对此举例作了解释：

^①上海市舞蹈学校《白毛女》剧组：《无产阶级崭新的舞剧艺术——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉的舞蹈创造》，《文汇报》1970年7月16日。

^②同上



在舞姿方面，构成洪常青和吴清华的舞蹈语汇的大量动作和造型，都是以现实生活为依据加以提炼创造的。例如吴清华的“掀身探海”这个舞姿，通过挥拳扭身，单足挺立的姿态，突出地反映了人物倔强的反抗性格。洪常青的“吸腿大跳”、“旁腿空转”等等向上的、开阔的舞姿，“燕式跳”、“凌空越”等等勇武豪壮的舞姿，鲜明地揭示了洪常青高瞻远瞩的政治素质和英勇无畏的斗争精神这两个重要侧面。

（舞蹈组合形式方面）例如吴清华上政治课后的一段独舞。层次分明，结构完整。起舞时，用舒缓的舞步，表现吴清华正在细心领会毛主席“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己”的伟大教导。随后，出现了一个“‘射雁’蹲”造型，表现她开始领悟了革命的真理。由于觉悟有了提高，她痛切地回想起了自己为个人报仇而擅自开枪的错误，这时，舞蹈通过急速的足尖“造型”变化，再现了她枪打南贼时的情景，刻画出她悔恨的心情。吴清华跑到写着毛主席语录的黑板前停下来凝神沉思，心胸豁然开朗。于是，她在一个强劲转身之后，奔腾起舞，以“凌空越”、“鹤立式”等奔放挺拔的舞姿，表达了她内心澎湃的激情。最后，她阔步向前，举臂握拳，庄严宣誓，决心永远跟着毛主席，为解放全人类奋斗终身。

舞蹈表演技法方面，《红色娘子军》保留了芭蕾舞的“足尖”、“跳”、“转”、“举”等基本技巧及脚位的“外开性”等特点，吸收了我国戏曲舞蹈的“手式”、“身段”、“步法”、“把子”、“工架性”的造型特点和“亮相”的手法，创造了既有鲜明的芭蕾舞特点，又有浓郁的时代气息和独特的民族风格的舞蹈程式。^①

就演出实践看，这样的变革途径丰富了京剧和芭蕾的表现

^①山华：《为无产阶级的英雄人物塑像——学习革命现代舞剧〈红色娘子军〉运用舞蹈塑造英雄形象的体会》，《人民日报》1970年11月21日。

形式，建构出新的表演程式，既大大地扩张了京剧和芭蕾的表现领域，丰富了艺术表现手段，同时，又直观地改变了京剧和芭蕾的外在风貌，呈现出新的京剧形态和芭蕾形态。这种新的艺术形态，在“样板戏”的创作者们看来，也就是毛泽东所倡导的“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。如他们所言：

为了使革命舞剧具有“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”（反对党八股），我们打破了西洋管弦乐队旧编制的束缚……成功运用了京剧打击乐和民间乐器。这样的革新，既充分发挥了西洋管弦乐队音域宽广、音量幅度大等特点，又增添了生动活泼的民族色彩，丰富了音乐的表现力，使舞蹈音乐有了为工农兵群众所喜爱的独特风格。^①

当然，这只是“样板戏”创作者们的自诩之辞。在具体的艺术欣赏实践中，人们是否接受这样的京剧形态和芭蕾形态，是一个艺术趣味上的“择取”问题；这样的京剧形态和芭蕾形态能否成立，则是一个艺术理论上需要“说明”的问题。然而无论“择取”和“说明”的结果如何，无论人们是否认同这样的“中国作风和中国气派”，这一新的京剧形态和芭蕾形态在表现方式上的扩张及其外在风貌上的独特性，总是直观而鲜明地存在着的。

三、新的艺术风格和艺术真实观

为着“充分地”同时也“艺术地”体现剧中的意识形态内

^①中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的一些体会》，《红旗》1970年第7期。



涵，秉持古、今、中、外为我所用的原则，“样板戏”的创作者们对京剧和芭蕾的艺术表现形式作了大胆的变革。这一变革造就了新的艺术表现形式和表演程式，改变了二者的外在风貌并呈现出新的戏剧形态。就审美的角度来说，也就形成新的艺术韵味和艺术风格。《红灯记》和《红色娘子军》的几个改编案例，可谓集中地体现了这一点。

在早期的《红灯记》演出本中，有这样的场景：李玉和被捕后，手扶铁窗面对观众，在鞭打李奶奶的皮鞭声中痛苦抽搐；就义时，李玉和并没有在舞台上出现，鸠山在一群日本歌伎的围绕中狞笑；面对家庭的惨祸，李铁梅发了疯……这段戏后来曾改为李玉和带着镣铐上场，但以写实的手法，以蹒跚的步态表现李玉和身受重刑后的痛苦。“样板戏”的创作者认为，这是“让他上场后趴在地上起不来”，“把无产阶级的壮别歪曲为泣别”。^①因此他们删去了上述剧情，特意强化“刑场斗争”这一场，为李玉和安排了成套的大段唱腔，表现他“真金哪怕烈火炼”的硬骨头精神，突出他大无畏的“无产阶级英雄气概”。在具体的表演方式上，也作了一系列的精心设计，如他们所言：

在扮相上：洁白的内衣，透出几点碧血，前额垂下一绺黑发；在表演上：一个“翻身”，扶椅挺立，斥敌的歌唱，胜利的笑声，都为了使行刑后的李玉和，更加壮美，更加乐观。写牺牲主要是表现他坚定的共产主义信仰，表现他“不屈不挠斗敌顽”的气概。在他[导板]上场“亮相”之后，特地赋予他一套“磋步”的舞蹈：“双腿横磋步”变“单腿后磋”，紧跟着一个“单腿转身”，“骗腿亮相”，使日寇胆裂。在唱完

^①中国京剧团《红灯记》剧组：《为塑造无产阶级英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》，《红旗》1970年第5期。

“锁不住我雄心壮志冲云天”之后，“磋步”又起，用来表现他虽身受重刑，腿伤剧痛，仍然是钢筋铁骨，一往无前。并使这一套[二黄]唱腔，载歌载舞，丰富多彩，动、静、缓、急，相得益彰，更加突出了李玉和的革命气节。^①

不难看出，为了突出“无产阶级英雄气概”，也就是为了突出剧作中的意识形态倾向，“样板戏”在表现形式上作了一系列的改变，在新的表演语汇和表演程式中，呈现出新的艺术韵味。“刑场斗争”中李玉和形象的一系列表演形式和程式，既塑造出“无产阶级英雄”的高大形象，同时，也使得剧作呈现出明朗昂扬的风格。基于同样的创作意图，在《红色娘子军》中，“样板戏”的创作者们认为：“重伤和刑场只是表面现象，从本质看，洪常青是具有压倒一切敌人的精神力量的革命英雄，是无产阶级的铮铮硬汉，刑场就是他对阶级敌人斗争的战场。因此，洪常青必须是整个舞台的主宰，他的舞蹈语汇也当然应该雄赳赳、气昂昂。”因此，在“常青就义”这场戏中，他们为洪常青设计了一套相应的舞蹈语汇：“我们让洪常青始终昂首挺胸，并以‘燕式跳’、‘剪式变身跳’、‘凌空越’、‘空转’、‘平转’等各种舞蹈动作，像矫健的雄鹰展翅翱翔，在舞台上纵横自如，痛斥众匪。”^②洪常青在刑场上的一系列表演形式和程式，在突出“无产阶级英雄形象”的高大时，也使得芭蕾，告别了“样板戏”的创作者们所看不起的那种传统的“阴柔”韵味，呈现出“阳刚”的风格。

更值得重视的是，“样板戏”在新的表演形式和表演程式中所呈现的新的艺术韵味和艺术风格，还直接冲击着人们的艺术真实观，这是“样板戏”的形式变革能否成立的心理基础，

^①中国京剧团《红灯记》剧组：《为塑造无产阶级英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》，《红旗》1970年第5期。

^②中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的一些体会》，《红旗》1970年第7期。



而“样板戏”的创作者们，则是有意摒弃“传统的艺术真实观”，自觉地营造“新的艺术真实观”。

《红灯记》的原演出本中让受了酷刑后的李玉和以蹒跚的步态走上刑场，遵循的是戏剧表演中一种依据“生活常理”的艺术真实观，然而“样板戏”的创作者们却不认同这样的艺术表现方式，认为这是让英雄人物“趴在地上起不来”。为突出李玉和的革命气节，如上所述，他们将此改编为李玉和英勇豪迈地上场，以成套的大段唱腔和一段舞姿丰富而又高难度的“磋步”，体现李玉和的英雄气概。这样的“不合常理”的艺术处理，背后即隐藏着另一种艺术真实观。《红色娘子军》中的“常青就义”一场，同样体现了这样的艺术真实观。亦如上所述，就义前，身负重伤的洪常青大义凛然，以一系列高难度的舞蹈动作，表现“无产阶级的英雄气概”。于“样板戏”的创作者们而言，这样的艺术处理是自觉地打破依据“生活常理”的艺术真实观。当时即有人批评说，“受了那么重的伤，不应当挺胸昂头，否则就不真实”。而“样板戏”的创作者们则认为，不用这样高难度的舒展舞姿，不足以表现洪常青的英雄气概，而那种依据“生活常理”的“真实观”，则正是他们所要打破的。他们说：

我们坚决批判了修正主义所谓“写真实”论的陈词滥调，坚持无产阶级的党性原则，以无产阶级的世界观和艺术观创造设计了洪常青的舞蹈语汇。^①

最终的结果，即是《红色娘子军》在让芭蕾呈现出全新的“阳刚”风格时，也直接冲击乃至调整着人们看待芭蕾的艺术

^①中国舞剧团：《毛泽东思想照耀着舞剧革命的胜利前程——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的一些体会》，《红旗》1970年第7期。

真实观。

为了塑造“无产阶级英雄形象”而打破以往的“真实”习惯，在“样板戏”的创作中是普遍且自觉的现象。例如《智取威虎山》的“打入匪窟”一场，为了突出杨子荣这一“无产阶级英雄形象”，特意把座山雕的宝座安排在舞台一边而不是正中，当杨子荣拿出座山雕梦寐以求的“联络图”时，又巧妙地安排了这样一个细节：座山雕欣喜若狂地从宝座上翻身而下，杨子荣乘势一跃而上宝座高台，居高临下，众匪首垂手列队来接“联络图”，“献图”变成了“授图”。当时即有人批评说这是“根本无视生活规律和舞台法则”，不“真实”。但“样板戏”的编导者们明确地说了，对这样的“真实感”或“真实观”，“我们不但‘根本无视’，而且毫不讳言地要彻底打破”。^①

前面说过，艺术接受上的所谓真实观，其实不过是真实感，是在艺术欣赏实践中所形成的一种心理习惯。这样的真实观或真实感，在不同的艺术样式中，有着不同的尺度；在同一艺术样式中，在不同时期也会有不同的侧重和要求。严格地说，这其中并没有什么“客观”的、“科学”的或“生活常理”的标准。^②例如在传统京剧中，骑马行舟、开门下轿、行军厮杀等一系列表演程式，并没有完全依照现实生活的原样，而只是以此为基础而演化出的一系列虚拟化的表演动作。同样的道理，传统芭蕾中“女演员站立时一定要两腿交叉”等基本表演程式，也是一种虚拟化的表演动作而不是生活现实中的真实存在。在艺术欣赏实践的历史过程中，人们对此已经“习惯”了，不会参照科学原理或生活常理而认为这样的表演程式

^①上海京剧团《智取威虎山》剧组：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》，《红旗》1969年第11期。

^②参看第一章第二节



不真实。

在具体的艺术欣赏实践中，人们不会以看待京剧的真实感或真实观，来评判要求芭蕾；评判小说和电影时所依据的真实感或真实观，也不同于看待京剧和芭蕾的。也就是说，京剧和芭蕾中的表演方式和表演程式“真实”还是“不真实”，依据的并不是生活现实或科学原理，而是人们对此类艺术样式的欣赏习惯，而这种欣赏习惯，又是在对此类艺术样式的欣赏实践中生成的。基于这样的互生关系，“样板戏”中所呈现的新的京剧和芭蕾的表演形式和表演程式，在构成新的艺术韵味和艺术风格的同时，也在以这样的表演形式和表演程式，培养塑造着人们新的真实感和真实观，进而为“样板戏”所呈现的新的艺术韵味、艺术风格和艺术形态，提供欣赏接受的心理基础。

“样板戏”中新的表演方式和表演程式，构成新的艺术韵味、艺术风格乃至新的艺术形态，在“样板戏”的创作者们看来，这一新的艺术形态是在风格流派上区别于一切“封、资、修”艺术的“革命派”，是“古为今用、洋为中用，百花齐放，推陈出新”的典范，是新型的无产阶级艺术，既是他们文化抱负的展现，也是人类历史上罕见的艺术杰作。

纵览人类文艺史，各个剥削阶级为建立他们本阶级的文艺，用了多少年！封建阶级搞了几千年，资产阶级搞了几百年，流传下来的代表性作品有限得很。……看看我们的十年，比比地主资产阶级的几百年，几千年，真是“风景这边独好”。^①

是否认同“样板戏”创作者们的这种“自吹自擂”，涉及到艺术趣味、艺术观念、历史观和意识形态倾向等一系列复杂的问题，但“样板戏”的创作者们为着突出剧作的意识形态

^①初澜：《京剧革命十年》，《红旗》1974年第7期。

倾向，自觉地撇开某种真实感或真实观，以新的表演形式和表演程式营造新的艺术韵味和艺术风格，这样的创作方式，和中外文艺史上众多新的艺术风格和艺术形态的生成方式是一致的（例如布莱希特式戏剧和荒诞派戏剧的生成）。新的艺术风格和艺术形态冲击人们的欣赏习惯也培养人们新的欣赏习惯，其实质也就是调整培养人们新的真实感和真实观，进而为新的艺术风格和艺术形态奠定欣赏接受的心理基础。通俗地说，看着看着也就看惯了。中外文艺史上众多韵味不同、结构方式和外在风貌迥异的艺术风格和艺术形态，都是在艺术创作和艺术欣赏互动的历史过程中生成并被认可的。



结语：艺术趣味和历史观

一

对“样板戏”的反思应当具有这样一种襟怀：不囿于政治立场甚至是个人政治境遇的立场，来评判“样板戏”；不以某种历史阶段性的艺术理念和艺术趣味，来要求规范不断发展变化的艺术史现象。对“样板戏”的反思应当具有这样一种眼光：勇敢地面对本民族自身的历史，尤其是自身的精神历程，来探究“样板戏”形成的“历史合理性”，从中获得心智的成熟。

以上四章我们分别从题材、人物、剧情、主题和表现形式的角度，分析探讨了“样板戏”的具体特征及其历史成因。基本的方法是在描述“样板戏”基本特征的基础上，探究在具体的历史环境中，形成这些特征的意识形态根源和艺术理念根源。不是以某种意识形态立场或艺术趣味为标准来评判“样板戏”是否符合要求，而是从历史环境和艺术追求的角度，来揭示“样板戏”具有什么样的特点并解释为什么会有这样的特点。也就是说，是从“心灵史”和“精神历程”的角度和层面，来反思研究“样板戏”。

四章的分析和探究分别显现了这样的结果：现实革命题材与新意识形态的契合关系，使得“样板戏”可以更加直接便捷地宣传建构新的意识形态，丰富生动的现实革命题材，也在

情节、故事、人物、主题等各个方面，为“样板戏”的艺术表现奠定了坚实的基础，进而构成“样板戏”的总体特征——中国革命史的意识形态化和艺术化。“样板戏”中高、大、全的英雄人物形象，显现出鲜明的意识形态倾向。“样板戏”的人物塑造有意识地摒弃了人性论和人道主义的价值观，自觉地以阶级论作为观察人生及艺术表现的价值立场，这一新型的英雄人物形象，体现着价值观的巨变以及特定历史条件下，人们对一种新的社会正义和人生价值的呼唤和期盼，呈现出独特的精神气质。“样板戏”通过改编、改变故事情节、表演细节等方式，不断强化凸显主题的意识形态倾向，在重组剧情的同时，也改变了戏剧结构，从而使得“样板戏”，呈现出一种新的戏剧性。而在表现方式上，“古今中外为我所用”的大胆变革，“样板戏”的创作使得京剧和芭蕾的表演形式和表演程式都发生了巨大的改变，在呈现新的艺术韵味和艺术风格的同时，也在改变并重塑着人们的艺术真实观和艺术趣味。由此，在人类艺术史上，“样板戏”也就呈现为一种蕴含着新的价值观和艺术观的独特的戏剧艺术形态。如何看待这一独特的戏剧艺术形态？当年“样板戏”的创作者们将其自诩为超越了“封、资、修”艺术的“无产阶级艺术的里程碑”，一些样板戏的爱好者，至今仍认为它是“里程碑式”的发展。^①但反对者的立场和观点也很鲜明，认为“样板戏”是“极左文艺路线”的产物，是观念化和模式化的作品，应当摒弃。在有关“样板戏”的反思评判中，囿于政治立场甚至是个人政治境遇立场而产生的遮蔽性和片面性，人们是比较容易识破的，但从“艺术性”

^①有论者即认为，“样板戏”中丰满瑰伟的和声、挥洒恢宏的复调音乐、绚丽多姿的配器技术、中西合璧的乐队，以及众多的板式创新，体现了“样板戏”音乐的创新意识和现代表现手法和合理结合，是京剧音乐的重大突破和发展，是京剧音乐里程碑式的创新。参看张泽伦：《京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐成就》，《人民音乐》，1998年第11期。



立场出发的否定，因其契合着评判对象的艺术特性，又有一系列艺术理论的支撑，就实际情况看，更容易造成人们在反思评判“样板戏”时的迷惑，因而有必要作进一步的探讨。

从“艺术性”方面否定“样板戏”的，主要有以下三种看法：

1. “样板戏”的形式变革破坏了京剧和芭蕾的“原汁原味”，是不顾艺术形式及其规律的“瞎胡闹”。
2. “样板戏”塑造英雄人物的“三突出”方式简单而荒谬，是艺术创作中应当摒弃的模式化的东西。
3. “样板戏”中没有“人”。其中高、大、全的人物形象缺乏人性的丰富与复杂，是没有艺术感染力的观念化的人物形象。

就像“样板戏”的生成自有其“历史的合理性”，折射着当时的艺术理念和主流意识形态一样，今天人们对“样板戏”的否定，同样折射着当下的意识形态和艺术理念。透过当下的艺术理念和意识形态的纠缠和冲突，我们可以从中窥见历史的反复和人们心灵的困扰。

二

前述从“艺术性”方面出发对“样板戏”所作的第一个否定，实质上涉及到这样一系列问题：什么是京剧或芭蕾的原汁原味？一种艺术样式在其发展过程中，是否一定要保持其原汁原味？能否借鉴其他艺术样式？就历史的事实看，这一切并不成为问题。以京剧为例，什么才是京剧的原汁原味？什么是京剧必须遵循的形式规律？在并不算长的200年的发展历史中，京剧仅就唱腔而言，在以徽调的二黄和汉调的西皮为主体的基

基础上，又综合了“汉调”、“徽调四平”并借鉴融合了“吹腔”、“拨子”和昆曲曲牌、民间小调等地方戏曲要素，发展乃至丰富了京剧唱腔的韵味。^①在伴奏形式乃至服装道具上，京剧在历史的发展中，也有较大的改变。例如梅兰芳20世纪30年代出访苏联和美国时，即对京剧伴奏的四大件以及服装、髯口等，都作了较大的改变。这一系列形式要素的改变，无疑，也就相应的改变着京剧的“韵味”。这是就纵向的历史过程而言，横向地看，传统京剧的梅派、裘派等等，各有其不同的唱腔处理形式，各有其不同的表演方式和行头特征，相应的，也各有其不同的京剧韵味。

由此可见，京剧的韵味本身就是不断发展的，丰富多样的，很难说哪一种韵味才是正宗的“原汁原味”，在历史的发展中，京剧的表现要素和表演程式等等，也是可以借鉴其他艺术形式并由此而产生出新的形式要素、新的表演程式和新的艺术韵味的，不存在天然的、不可逾越的鸿沟，甚至唯有不断地借鉴其他艺术样式而不断创新，京剧才能得以不断发展并延续其艺术生命力。因此，“样板戏”在传统京剧的基础上，借鉴话剧的对话艺术和冲突方式、引入西洋音乐的和声和交响伴奏，在舞美上利用现代声光技术，以此来讲述中国革命史故事，形成新的表演程式和艺术韵味等等，就不是一个艺术原理上能不能的问题，而是一个艺术表现上是否完善和艺术趣味上能否适应和喜欢不喜欢的问题。就历史的事实看，对“样板戏”的形式变革和艺术韵味，排除“八亿人民八个戏”这样带有强制性的特殊时期，早期即有像沙叶新那样的痴迷者，^②而对于喜欢传统京剧韵味的人来说，

^①参看祝可懿著：《语言学视野中的“样板戏”》，河南大学出版社，2004年12月第1版，第77页。

^②沙叶新说：还在江青插手“样板戏”之前，他看了《沙家浜》、《红灯记》等就非常喜欢，近于痴迷。刚好这时女儿出生，就取名叫“沙智红”，沙是《沙家浜》的沙，智是《智取威虎山》的智，红是《红灯记》的红，好在他姓沙。沙叶新：《尘埃落定说“红灯”》，<http://www.cat898.com/Infobook.asp?bclass=1&id=41493>。



即便有杀头的危险，也会表示对“样板戏”新京剧韵味的反感。^①就今天来说，在各种戏剧形式和影视艺术形式并存展演的境况下，“样板戏”的一些剧目和唱段一直都能常演常唱不衰，^②说明能适应并接受这种新形式和新韵味的，也大有人在。这只是一个艺术趣味的抉择问题，而不是一个艺术原理的是非问题。

“样板戏”的“三突出”方式，一直是否定“样板戏”的人们集中抨击的地方。确实，初初一听，有关“三突出”及相关的那一套“三陪衬”等似乎近于荒唐。但实际上，在艺术表现上“三突出”是否可行，能否适应并接受“三突出”，也只是一个艺术趣味的抉择问题，而不是一个艺术原理的是非问题。

各种艺术表现方式的生成，有其具体的历史渊源，也和特定的艺术追求相关。例如在古希腊悲剧的演出中，有歌队的伴唱及歌队长的串场，总结上一场的意义，预示下一场的情节。这样的戏剧表现方式，显然和古希腊戏剧“寓教于乐”的社会功能相关，也对应着当时看戏的大众的艺术接受能力。用古罗马戏剧理论家贺拉斯的话说，得考虑看戏时“吃炒豆子、炒栗子的人”的趣味和理解力。^③法国古典主义戏剧的一个鲜明特征，就是在剧情结构上谨守“三一律”，用其理论家布瓦罗的话说，就是“要求舞台上表演的自始至终，只有一件事在一地一日里完成。”^④这样的戏剧表现方式，又和戏剧受表演场地和表演时间的限制有关。“三一律”有助于在有限的时间内讲

①陈思和在为祝可懿著《语言学视野中的“样板戏”》所作的《序》中说，他的外祖父是一位京剧老票友，观看《沙家浜》如五雷轰顶，回家后大骂青衣怎么可以穿着裤子在戏台上跑来跑去。河南大学出版社，2004年12月第1版。陈丕显在回忆录中说：“1970年有几个沪剧爱好者自己排演了《芦荡火种》，张春桥竟然将为首的谭元泉（以‘破坏革命样板戏’的罪名）判处死刑枪毙了。”见《陈丕显回忆录》，上海人民出版社，2005年1月1版。第14页。

②例如近30年来，《红色娘子军》、《智取威虎山》、《红灯记》等曾几度重排重演，“样板戏”的一些唱段，在许多重要的文艺晚会上，例如中国共产党成立85周年的纪念晚会上，也在不断传唱。

③参看亚理斯多德、贺拉斯著，杨周翰译《诗学诗艺》，人民文学出版社，1962年12月第1版，第150页。

④转引自朱光潜《西方美学史》（上），人民文学出版社，1963年7月第1版，第193页。

完剧情，同时也构成了古典主义戏剧结构紧凑、剧情巧妙的特点，这样的戏剧结构方式形成了影响深远的戏剧传统，例如中国现代戏剧杰作曹禺的《雷雨》，就深受“三一律”的影响。但也要看到，如果表现方式较少受时间和场地的限制，例如在影视艺术中，这样的“定律”就未必必要，事实上，在这些艺术样式中，人们也不谨守这样的“定律”了。

如果说上述戏剧艺术表现方式受制于特定历史条件下的戏剧特性的话，那么，“布莱希特式戏剧”和西方现代主义戏剧，例如英国的“实验戏剧”等，其特殊的表现方式则和创作者自觉的艺术追求相关。基于辩证唯物主义的认识原理，布莱希特认为在有别于生活常态的“间离”中，更容易把握到生活的本质，因而他在戏剧表现中强调“间离效果”，为了营造这种“间离效果”，“布莱希特式戏剧”结构上的非自然时空跨越和非写实的表现方式，和传统的戏剧表现方式大相径庭。英国的所谓“实验戏剧”，将戏剧视为挑战流俗和现行文明模式、追求身心解放的“精神仪式”，因而在表演中也就消除舞台和观众的界限，注重肢体语言的表现功能，淡化“剧情及其意义”而强调表演仪式的“氛围”，这样的戏剧表演方式，以传统的戏剧观来看，显得怪诞而令人莫名其妙了。^①

然而艺术史的事实证明，尽管上述戏剧表演方式各不相同甚至相互抵触，但人们并不因此否认上述戏剧形态各自的艺术成就及其在戏剧史上的价值和意义。这也说明，根据不同的历史境遇和表演意图，在戏剧表现中人们是可以采用各不相同甚至截然对立的表演方式的。人们没有以科学原理、生活常理来评判这些表现方式是否真实合理，也没有以某一戏剧表现方式及其戏剧形态为标准，来评判其他戏剧表现方式的是非高下。

^①参看周宁著：《想象和权利——戏剧意识形态研究》，厦门大学出版社，2003年12月第1版，第六章，第160~185页。



布莱希特可以不受“三一律”的制约而营造他所追求的“间离效果”，“样板戏”的创作者们，为着凸显“样板戏”鲜明的意识形态倾向，通过英雄形象来感染人、教育人，鼓舞人，自然也可以运用“三突出”的表现方式来塑造高、大、全的英雄人物。就像不能用科学原理和生活常理来评判要求古典主义的“三一律”和布莱希特的“间离效果”，不能以“三一律”来排斥“间离效果”一样，对“样板戏”中的“三突出”，同样不能以科学原理、生活常理或某一戏剧表现方式为标准来对其作是非高下的评判。对“三突出”的表现方式及其表现效果，会有人适应或不适应，会有人喜欢或不喜欢，但这同样也只是一个艺术趣味的抉择问题，而不是艺术原理的是非问题。

指出“样板戏”中没有“人”，其中高、大、全的英雄人物形象缺乏人性的丰富和复杂，这确实抓住了“样板戏”人物形象的特征或要害。前面有关人物形象一章的分析已经说明，“样板戏”中的人物形象塑造，是有意识地淡化回避“人情人性”及“男女之情”而强调“阶级性”的，因而其中的人物形象，确实没有“丰富复杂的人性”。而以此来否定“样板戏”，则最为直观地体现出一种历史渊源久远的文艺观。

以是否具有人性的丰富性和复杂性来衡量艺术形象的成败得失，是现行文艺批评的一个主流性标准。文艺理论中的“典型说”，是这一批评标准的重要组成部分。上个世纪80年代中期风靡文坛的“性格组合论”即认为，文学艺术中成功的或完美的人物形象，应当是美与丑、善与恶、刚与柔、灵与肉、感性与理性、个性与共性的融合，并将此视为“人物性格的二重组和原理”。^①现行的高校统编“文艺理论”教材中，也把文学艺术中体现着人性的丰富和复杂的“典型”形象，视为完美

^①参看刘再复著：《性格组合论》，上海文艺出版社1986年第1版。

的艺术形象及叙事性作品所应追求的最高目标。^①这一切，都显现出“典型说”在人们文艺观念中的强势地位，而这“典型说”本身，又是一种源自西方文艺传统的文艺观。

早在古希腊时期，亚理斯多德在品评文学艺术中的人物形象时，即推崇荷马史诗中像阿喀琉斯这样的集勇猛和善良于一身的英雄。^②到了十九世纪，黑格尔也认为，完美的艺术形象，应当具有人性的丰富与复杂，他也以荷马史诗中的英雄为典范，总结出理想的人物形象应当具有“丰富性、明确性和坚定性”，认为“每个人都是一个整体，本身就是一个世界。每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。”^③西方文艺史画廊中众多的人物形象，的确有许多脍炙人口的人物形象是具备这样的“典型”特性的，体现着人性的丰富与复杂，但也有不少千古流传的人物形象，却未必就能符合所谓“典型”的特征。人们常用“类型”或“定型”，来指代这样的人物形象。莎士比亚剧作中的人物如哈姆雷特等，可以说具有人性的丰富和复杂，呈现出“典型”的特征，但古典主义剧作中的人物，例如高乃依笔下的熙德和莫里哀笔下的达尔丢夫等，相比之下就难免简单片面及概念化，可谓是“类型”人物。

在时下主流的文艺观念和评判标准中，“典型”是高过“类型”的，因为“典型”更多“人性的丰富和复杂”。朱光潜先生在其《西方美学史》的评述中即透出了这样的倾向，认为由“类型”到“典型”是一种“进化”。^④在他看来，古罗马戏剧理论家贺拉斯和古典主义戏剧理论家布瓦罗所论述的

①参看童庆炳主编《文学概论》，武汉大学出版社，1989年11月第1版，第289~318页。

②参看亚理斯多德、贺拉斯著，杨周翰译《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1962年12月第1版，第50页。

③参看朱光潜著：《西方美学史》（下），人民文学出版社，1963年7月第1版，第508页。

④参看朱光潜著：《西方美学史》（上），人民文学出版社，1963年7月第1版，第193页。



人物形象应有的品质，都只是“类型”而非“典型”，即所谓“写中年人要像中年人的样子，写老年人要像老年人的样子”，什么样子呢？中年人“一心只追求金钱和朋友，为野心所驱使”；老年人则“贪财，贪图长生不老，感叹今不如昔，批评并责骂青年”等等，^①这就是只重共性而非个性，只看到普遍性而看不到复杂性了。但黑格尔认为人物形象应当具备“丰富性、明确性和坚定性”，则是推崇人物形象应当体现人性的丰富和复杂，因而较之“类型”也就是一种发展和深化，而别林斯基的“典型”观：“熟悉的陌生人”，强调个性，在朱光潜先生看来，也就“克服了过去类型说的一般化的毛病。”^②在全书的“结语”一章中，朱先生还专设一节讨论“典型人物”，更加集中简明地体现了这一倾向。^③

朱光潜先生的评述呈现了时下一种主流的文艺观念和评判标准，同时也忽略或掩盖了一种应当注意的差异：理论家们的理论概括，注重人性丰富性的“典型”观，往往是依据史诗得出的，亚里斯多德和黑格尔在谈论“典型”时所依据的人物形象范例，大都源自荷马史诗。而作为古罗马戏剧理论家的贺拉斯和古典主义戏剧理论家的布瓦罗所谈论的“类型”观，其所依据的则大都是古罗马戏剧和古典主义戏剧中的人物形象范例。在展现时空的跨越和人物心理的刻画上，史诗都更多自由。相比而言，戏剧在这两个方面都受到更多的限制。由此可见，能否塑造出具有“人性的丰富与复杂”的“典型”形象，是受制于具体的艺术样式的。因此，“类型”和“典型”的关系未必就是一种“由类型到典型”的“进化”关系，而是由于

^①参看亚里斯多德、贺拉斯著，杨周翰译《诗学·诗艺》，人民文学出版社，1962年12月第1版，第146页。

^②参看朱光潜著：《西方美学史》（上），人民文学出版社，1963年7月第1版，第548页。

^③同上，第694~720页。

不同的艺术样式在艺术表现上的局限性而体现出来的人物形象的不同品质。

由此可以进一步说，注重“人性的丰富与复杂”的“典型”观在19世纪得到充分的强调并成为一种主流的文艺观，即和小说尤其是长篇小说的兴盛相关，这一艺术样式在展现人物的心理、行为和成长历史上，较之戏剧艺术都有更大的自由和便利，因而长于刻画具有“人性的丰富与复杂”的“典型”人物。另一方面，也和其时涌起的批判现实主义的文艺思潮相连。以人性论和人道主义为基础的批判现实主义思潮，将以“写实手法”揭示现实生活中“人性的丰富与复杂”作为艺术表现的核心，塑造出许多具有“人性的丰富与复杂”的人物“典型”，印证并强化了注重“典型”的文艺观。但就西方文艺史来看，进入20世纪之后，由于现代主义文艺的兴起，异化主题和形式反叛成为艺术关注的核心，注重“人性的丰富与复杂”的人物“典型”，在文艺创作中也就风光不再，尤其在戏剧艺术中就更是如此。较之“类型”化，人物形象的观念化、符号化就更为明显。例如梅特林克《群盲》中的牧师，贝克特《等待戈多》中的流浪汉等等，哪里有什么“人性的丰富和复杂”？这些剧作人物离“人性的丰富与复杂”是渐行渐远了，但这些剧作在今天已被人们视为现代戏剧经典，现代主义戏剧所引发的戏剧观及美学观的变革意义，也越来越为人们所肯定。由此可见，尽管注重“人性的丰富与复杂”的“典型”观有着文艺实践的事实基础，历史悠久甚至一度是文艺创作和批评的主流追求和要求，但它也只是源自某种艺术样式或某一历史阶段主流文艺形态的文艺趣味，不是唯一的、亘古不变的永恒标准。

“样板戏”的创作者们也是看重“典型”的，所以他们



才说“塑造无产阶级英雄典型”是无产阶级文艺的“根本任务”。但由于戏剧自身的特点，也由于“样板戏”所要体现的鲜明的意识形态倾向，因而其中的“英雄人物”，实质上就不是体现“人性的丰富和复杂”的“典型”，而是凸显着“无产阶级”优秀品质的高、大、全的“类型”。从逻辑上说，“样板戏”本就在创作中自觉地淡化回避“人情人性”及“男女之情”，注重凸显“阶级性”，在形式上“古今中外为我所用”地创造新型艺术形态，因此，能否以注重“人性的丰富与复杂”的“典型”观及传统的艺术形式观为准绳，来评判“样板戏”的是非得失呢？就现象上看，戏剧史上千古流传的“类型”人物多的是。中国古典戏曲中忠义化身的关公、刚直公正的包公、足智多谋的诸葛亮等等，既显现着鲜明的意识形态倾向，也是高、大、全的“类型”人物，并不具备“人性的丰富与复杂”。这就既和意识形态相关，也和戏剧的特性相关。就塑造方式而言，中国戏曲可以用“黑脸包公”、“白脸曹操”这样外在且简单的方式来表现他们的刚直和狡诈；在外国现代派戏剧中，萨特可以在《禁闭》中完全舍弃了社会性及生活事相设置出“绝对境遇”，安置三个符号化的人物在其中显现他所谓“自由选择”的存在主义哲学，贝克特可以在《等待戈多》中，以两个更说不上什么“人性的丰富与复杂”的流浪汉的无聊等待，展示其所谓生存“荒诞”的道理……如果展现“人性的丰富与复杂”并非文艺形象唯一的、永恒不变的追求和标准，那么，“样板戏”为什么就不能采用服务于它自身表现意图的“三突出”的表现方式，进而塑造出“高、大、全”的人物形象来展现“无产阶级的优秀品质”，弘扬“革命的集体主义、英雄主义和理想主义”呢？！

由此可见，无论是指责“样板戏”的形式变革破坏了京剧和芭蕾的“原汁原味”，还是贬斥“样板戏”的“三突出”方式简单而荒谬，或是以人物形象缺乏“人性的丰富与复杂”来否定“样板戏”，都是以一种艺术趣味为依据，来评判“样板戏”，将趣味抉择，当成了学理判断。一种艺术趣味只有在趣味抉择的层面上才具有合理性，它表现为个人主观倾向上的喜欢还是不喜欢，并且个人有作出这种抉择的自由和权利。如果赋予艺术趣味以艺术原理的意义，以此为标准评判艺术现象，那就是片面而武断地把个人的艺术好恶，当作所有人应有或必需的艺术抉择。艺术趣味是在特定的文艺传统和文艺现象中形成的，不能把这种历史阶段性的艺术趣味，当成唯一的、亘古不变的艺术标准。否则，那就是在文艺发展的历史长河中“刻舟求剑”了！

三

不能把历史阶段性的艺术趣味视为唯一的、亘古不变的艺术标准，但值得注意也饶有意味的是，在艺术趣味的历史消长中，不仅显现着艺术形态的历史发展，从中，也能看到具体的国情和人们心灵的历史。

“五四”新文学是“人的文学”。用周作人的话说，这是以“人道主义为本，对人生问题，加以记录研究的文学”，并要找出人生问题的“差异与改善的办法”。^①由此，“五四”新文学呈现出这样的特征：以“人情人性”尤其是“男女之情”作为文学艺术表现的核心，注重恋爱婚姻题材；关注社会现实的阴暗面，以人道主义作为批判现实人生的价值依据；作

^①周作人：《人的文学》，《新青年》五卷六期，1918年12月。



家所秉持的，是批判现实的眼光和“启蒙”大众的角色意识。在具体的历史环境中，这样的新文学发挥出巨大的现实作用，反对封建愚昧、提倡个性解放，建立了不朽的历史功勋，造就了“五四”时期为人们所推崇的“人的文学”，相应的，也培养了人们的艺术趣味。注重“人性的丰富与复杂”的艺术趣味，和来自欧洲的人道主义价值观有着直接的联系，也和“五四”新文学传统息息相关。

毛泽东所做的《在延安文艺座谈会上的讲话》及其精神的贯彻实施，一度阻断了“人的文学”并建构出新的文学形态。《讲话》是针对延安文艺界的“不正常现象”而发的，这一“不正常现象”显现着“人的文学”在延安的影响。所以在延安才有了《野百合花》式的“人情人性”关注，有了“还是杂文时代”、“还要鲁迅笔法”的主张，还有了文学家要做政治家的“诤友”，甚至要“指导”政治家的想法。^①毛泽东看到了这一“人的文学”在战争年代和农村根据地的不合时宜，认为这是“没有分清国统区和解放区的区别”。在《讲话》中，毛泽东对“人的文学”的一些理论观点如“人性论”、“人类之爱”等一一作了批驳，相应的，提出了“文艺为人民服务、为政治服务”的新的文艺观。

^①当时丁玲、罗烽等人号召大家“为真理而敢说，不怕一切”，认为在延安还是需要“使人战栗，同时也使人喜悦的”杂文。见《解放日报》1941年10月23日；1942年3月12日副刊《文艺》第101期。艾青则说：“作家不是百灵鸟，也不是专门唱歌娱人的歌伎……文艺并不就是政治的附庸物，或者是政治的留声机和播音器。”他为文《了解作家，尊重作家》，在延安企盼“生不用封万户侯，但愿一识韩荆州”。见1942年3月11日《解放日报》副刊《文艺》第100期。王实味更进一步，以为艺术家和政治家是平起平坐的。他在《政治家，文学家》一文中说：“我们的革命事业有两方面，改造社会制度和改造人——人的灵魂。政治家，是革命的战略谋略家，是革命力量的团结、组织、推动和领导者，他的任务偏重于改造社会制度。艺术家，是灵魂的工程师，他的任务偏重于改造人的灵魂”。丁玲、艾青等人想要的只是文艺的“自由和独立”，王实味则流露出文学家的工作“更重要”，甚至可作政治家“精神导师”的倾向。他认为政治家“善于进行实际斗争，消除肮脏和黑暗，实现纯洁和光明”，艺术家则“善于揭破肮脏和黑暗，指示纯洁和光明”，他明确地说：“艺术家改造灵魂的工作，更重要，更艰苦，更迫切”。见1942年3月15日《谷雨》第1卷第4期，转引自《中国现代文学运动史料摘编下册》，北京出版社，1985年6月第1版，第134页。

无论是出于《讲话》精神的感召，还是迫于贯彻《讲话》精神的组织措施，^①历史的事实是，《讲话》以后，“为人民服务”、“为政治服务”的文艺运动，在解放区轰轰烈烈地开展起来，涌现出王瑶先生在《中国新文学大系1937—1949第一集·序》中所激赏的《小二黑结婚》、《王贵与李香香》、《白毛女》等一大批优秀的文艺作品。在1949年的第一次全国文代会上，周扬所做的解放区文艺的报告，具体展示评述了这一文艺运动所取得的成绩，认为这样的文艺具有“新的主题，新的人物，新的语言、形式”，如其报告的标题所言，这样的文艺成果被称为“新的人民文艺”。^②

这一“新的人民文艺”是在“为人民服务”、“为政治服务”的前提下产生的，因而也就有了和“人的文学”大不相同的内涵和特征。其一，“人民文艺”体现着鲜明的政治立场和意识形态倾向，常常为配合各个历史阶段性的政治需要和意识形态需要而创作。服务于新意识形态的建构，“人民文艺”注重现实革命题材，以特定的政治立场和意识形态倾向阐释表现中国革命史，在此基础上揭示历史发展的规律和必然趋势并以此证明中国革命的合规律性与合目的性。其二，为了教育人民、鼓舞人民，“人民文艺”注重塑造工农

①例如，对延安文艺界的“不正常现象”定性严重，放到“亡党亡国亡头”的高度来看待；关押了顽固坚持己见的王实味；1943年11月，中共中央宣传部做出《关于执行党的文艺政策的决定》，在进行了一年的“整风”后，组织文艺家们“下乡”，而且要“长期地全身心地”下去。在送别文艺工作者“下乡”的会上，时任中央组织部部长的陈云指出：“我们做文艺工作的同志有两个缺点，一个是特殊，一个是自大”，“下乡”的目的，就是要大家克服这两个缺点。这样文艺才能“服务于政治，服务于群众”。见陈云：《关于党的文艺工作者的两个倾向问题》，《中国新文学大系1937—1949文学理论卷一》，上海文艺出版社，1990年12月第1版，第43页。中央宣传部部长凯丰也对文艺家们这次“下乡”提出了两条要求：“不要抱搜集资料的态度下去，而要抱工作的态度下去；不要抱暂时工作的态度下去，而要抱长期工作的态度下去。”见凯丰：《关于文艺工作者下乡的问题》，《中国新文学大系1937—1949文学理论卷一》，上海文艺出版社，1990年12月第1版，第35页。在战争年代，延安的文艺家们都同属于革命队伍中的一员，这就为这些组织措施的有效实施奠定了基础。

②周扬：《新的人民文艺——在全国文艺工作者代表大会上关于解放区文艺运动的报告》，《中华全国文艺工作者代表大会纪念文集》，新华书店，1950年。



兵英雄形象甚至是高、大、全的英雄形象，弘扬革命的英雄主义和理想主义，作品呈现出昂扬明朗的风格。其三，在创作实践中，“人民文艺”强调“阶级性”，淡化回避“人情人性”，尤其淡化回避“男女之情”。这和将表现“人情人性”和“男女之情”作为创作核心的“人的文学”大异其趣。其四，注重民间化和中国化的通俗形式。这也是为着让人民大众更好地把握“人民文艺”，进而更好地“为人民服务”、“为政治服务”。

新中国成立后，在政权力量的保障下，这一“新的人民文艺”在生存空间上以压倒优势淹没了“人的文学”，涌现出大量的作品，许多优秀作品在今天被称作“红色经典”。“样板戏”的出现可谓是“人民文艺”发展的极端化，不仅排斥“人的文学”，也排斥“人民文艺”内部不够“纯粹”的作品，最终造成了“八亿人民八个戏”的局面。阻断“人的文学”，建构“人民文艺”，成为《讲话》以来文艺发展史所呈现的一个事实。

就像从“文学革命”到“革命文学”是历史进程的事实一样，从“人的文学”到“人民文艺”，也是历史事实呈现的历史进程。在今天，以“样板戏中没有‘人’”、“缺乏人性的丰富与复杂”来否定“样板戏”，在观念或理论的层面上，显现了“人的文学”趣味的“回归”或“反复”，创作实践中对“红色经典”或“样板戏”的改编，则直观具体地显现了“人的文学”甚至是“市民文艺”对“人民文艺”的浸染、侵蚀和遮盖。

以渲染“人情人性”、尤其是“男女之情”来改编“红色经典”或“样板戏”，是现今“红色经典”改编热潮中引人注目的现象。在电视连续剧《林海雪原》中，“蝴蝶迷”的风

骚被着力渲染，杨子荣身上也被赋予了擅长男女调情的“匪气”，这是原作淡化回避或舍弃的东西，但在改编者看来，唯有如此，才能显现人物的“人性的丰富与复杂”，可见其对“人情人性”和“男女之情”的热衷。最有代表性的是对《沙家浜》的改编，被改编成小说的《沙家浜》中，阿庆嫂也成了一个风流的女人，公开声称“我就是胡司令的姘头”，你死我活的敌我斗争，被融进了男人间的争风吃醋。^①这是从“市民文艺”角度改编“样板戏”的一个例证，将“人情人性”庸俗化。有众多名演员出演的电视连续剧《沙家浜》，则是从“人的文学”的趣味立场改编“样板戏”，将“人情人性”复杂化。在涉及国、共、日、伪等多边关系的历史背景中展开家庭亲情、男女之情与民族大义的纠缠和冲突，其中也调料式地加入一些男女偷情、调情的暗示，硬嵌入一段沙四龙的“爱情”。“红色经典”或“样板戏”所以会受到“市民文艺”式或“人的文学”式的改编，其观念背景在于“红色经典”和“样板戏”淡化回避“人情人性”和“男女之情”的创作方式，被时下的一批文艺创作者所拒绝，在艺术趣味上，他们推崇注重渲染“人情人性”尤其是“男女之情”的创作方式。就实际效果看，“市民文艺”式地改编“红色经典”和“样板戏”，受到人们出于意识形态立场和艺术趣味立场的双重拒绝，被人们斥为“庸俗”。“人的文学”式地改编“红色经典”和“样板戏”，则在民间和官方两个层面上都得到了认可和接受。《林海雪原》和《沙家浜》的电视连续剧收视率都不错，迟浩田将军，还为电视连续剧《沙家浜》题写了片头。当人们认可接受“人的文学”式地改编“红色经典”和“样板戏”时，“改编版”也就浸染、扭曲乃至遮盖了原作。媒体

^①参看《江南》2003年第1期薛荣的中篇小说《沙家浜》。



报道说：“翻拍的红色剧与老电影相差太远”，“红色经典”和“样板戏”原有的意义和特征，都被重染、改写乃至消弭了。

“人民文艺”和“样板戏”是强调“阶级性”而淡化回避“人情人性”和“男女之情”的，当以“人的文学”的趣味立场来改编“红色经典”和“样板戏”成为潮流或时尚、得到认可和接受时，在根子上，也就透出了人们对“人情人性”和“男女之情”的强调和迷恋。这看似一种艺术趣味的历史变迁，实质上则体现着人们对历史进程的另一种看法。《讲话》后逐步建构的“人民文艺”的内涵和特征，体现着对历史发展走向的特殊把握，体现着对中国革命史的特殊理解，在具体的创作实践中，也就体现出特殊的中国经验和中国立场。“样板戏”是“人民文艺”的极端化，因此，在艺术趣味上认同接受“红色经典”或“样板戏”与否，事实上还和在历史观上如何看待中国革命史及其发展趋向密切相关。注重“人情人性”和“男女之情”的创作方式在今天大行其道，^①这一艺术趣味的“回归”或“反复”，折射着历史发展观的某种“回归”或“反复”，折射着人们对中国历史进程的困惑和疑虑。

四

一种艺术趣味的背后隐含着一种艺术价值观，也隐含着一种历史观。说到底，艺术趣味还是体现着意识形态立场。意识形态是无处不在的文化霸权，脱离意识形态来谈论文艺问题的想法，既是虚幻的，也是虚伪的，因为在事实上根本就做不到。因此，即便是从“艺术”的角度评判“样板戏”，在意识形态的层面上，也应关注深思以下关键问题——

^①据媒体报道，金庸也要亲自操刀改写自己的作品，在武侠小说中大大地言情了。

阶级斗争和人的解放

马克思、恩格斯在《共产党宣言》中说，人类历史就是阶级斗争的历史。^①就理论意义而言，犹如后来兴起的性别理论揭示了人类文明中所存在的性别压制一样，马克思主义的阶级及阶级斗争学说，作为一种考察世道人心的新立场和新态度，科学地揭示了一种社会存在。阶级及阶级斗争学说，清除了资产阶级意识形态的遮蔽，揭开了在“人情人性”、“人道主义”的温情脉脉的面纱背后，人类社会中不同政治经济地位人群之间的压迫与斗争。不仅如此，马克思主义强调阶级斗争在人类历史发展中的作用，在《共产党宣言》中，马、恩对此有明确的表述。毛泽东后来也说：“阶级斗争，一些阶级胜利了，一些阶级失败了，这就是历史，这就是几千年的文明史。”^②

“哲学家们从来只注意解释世界，但更重要的在于改变世界”。马克思的这段名言，后来成为他的墓志铭。马克思主义不仅只是解释世界的科学的社会理论，更是强调改变世界的实践的革命学说。逾百年来，从巴黎公社到俄国十月革命再到中国革命，从东南亚诸国到拉美等国的社会主义革命，都是马克思主义的现实革命实践。事实上，阶级和阶级斗争学说的生成以及人们对它的认同，和具体的历史背景相关。19世纪中后期，是各种阶级矛盾、尤其是工人阶级和资产阶级的矛盾尖锐冲突的时期，现实中的阶级压迫和阶级斗争明显而酷烈。马克思、恩格斯本人即真切地目睹、体验了伦敦东头（穷人、工人阶级聚居区）和西头（富人、资产阶级聚居区）的巨大差异和尖锐不平，惟其如此，马克思主义的阶级和阶级斗争学说，也

^①参看马克思、恩格斯著：《共产党宣言》，人民出版社，1978年11月第1版，第25页。

^②《毛泽东选集》第四卷，人民出版社，1966年横排本，第1424页。



就在这样的历史背景中生成并迅速得到人们的认同，不仅在思想上成为人们的世界观和方法论，在实践中，也成为一种世界性的社会革命运动。

马克思主义强调阶级和阶级斗争，更强调人的解放。在《共产党宣言》中，马、恩号召“全世界无产者联合起来”，打碎旧的（私有制的）国家机器，建立（公有制的）社会主义制度，逐步实现共产主义。共产主义既是一种社会政治经济制度，又是一种人类理想生存的文明模式。马克思指出，共产主义社会将使人彻底摆脱“物的奴役”和“人的异化”，使人类的生产真正是为着人的需要和发展，而不是为着资本的增值。共产主义将实现“人的全面而自由的发展”。在早期的《1844年哲学政治经济学手稿》和晚期的《资本论》中，马克思一如既往地表达了这样的思想。因此，在马克思主义者看来，阶级斗争既体现为政治斗争的形式，是新建政治经济制度的社会革命，也是人的解放的根本途径。社会制度的变革是人的解放的保障。而无产阶级，在这一“人的解放”的历程中，承担着光荣的历史使命。所以毛泽东总结马、恩的观点说：只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己。^①

“样板戏”一方面以马克思主义的立场和观点阐释中国革命史，将中国革命史意识形态化，另一方面，又借助京剧和芭蕾的艺术样式，“古为今用、洋为中用”地将这一意识形态化的历史艺术化，构建出独特的艺术形态。由此，如何看待“样板戏”的艺术形态，自然也就涉及到如何看待“样板戏”背后的意识形态。在逾百年来的历史过程中，阶级矛盾有时冲突剧烈，有时趋于平缓；阶级及阶级斗争学说的具体运用，有其发挥出巨大现实功用而建立的历史功勋，也有实施过度、“扩大

^①参看《人民日报》1967年5月1日社论：《无产阶级只有解放全人类才能最后解放自己》。

化”而造成的种种不幸；国际共产主义运动有其高涨时期，也有处于低潮的时候。因此，在今天考察评判阶级斗争学说和阶级斗争实践，就涉及到一个历史眼光的问题。在阶级矛盾趋于平缓的时候，该怎样看待阶级和阶级斗争？如何总结阶级斗争扩大化的历史经验？如何把握因阶级斗争扩大化而导致的对阶级和阶级斗争学说的排斥情绪？在一种社会历史实践处于低潮的时候，如何评判这一社会历史实践的方向及未来？

有关“样板戏”改编的几个个案，正显现了人们在意识形态立场上的变化及茫然。前几年，曾有人将《白毛女》改编为大春和喜儿终成眷属，双双回家卖豆腐发家致富的故事。为此，《白毛女》的原作者贺敬之等发表文章痛斥：这是将中国农民反剥削、反压迫，翻身求解放的革命愿望，作了庸俗化和市侩化的理解。^①这一现象也值得注意：《红色娘子军》在由电影而芭蕾而“样板戏”的改编过程中，主题升华的一条鲜明线索，就是在从自发反抗到自觉解放的革命过程中，吴清华怎样由一个只想着报自己家仇的农村女子，成长为一个遵守组织纪律并有着解放全人类襟怀的无产阶级战士。万泉河边党课后那大段的独舞，就表现了她对这一革命道理的领悟。但在2004年中央芭蕾舞团所排演的《红色娘子军》中，作为这段独舞重要背景的小黑板上的那段著名的语录：“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己！”却被换成了“组织纪律”几个大字。^②

① “他们为喜儿重新设计的‘活法’是跟着杨白劳开豆腐店挣钱发家，完全抹杀旧中国剥削压迫制度的存在。在他们看来，作品突出表现的阶级斗争主题和鲜明的倾向性，正是他们所指的所谓‘解放区文学的党派偏狭性’，是应当从根本上给予否定的。作为这一创作集体的成员，不论是逝者和生者，从旧中国到解放区到新中国，大半生的所见、所识和亲身经历都在告诉我们：阶级斗争是客观存在。‘旧社会把人逼成鬼、新社会把鬼变成人’的主题来自铁铸的事实。在这样的根本问题上，要抹杀历史真实，颠倒人间是非，翻转历史定案，是完全站不住脚的，因而是我们绝对不能接受的。”贺敬之、张鲁、瞿维：《歌剧〈白毛女〉的五十余年》，《人民日报》，2001年3月31日第八版。

② 2007年中秋之夜，世人瞩目的国家大剧院建成后的首场演出，是当年作为“样板戏”之一的《红色娘子军》，不知道那块小黑板上，究竟写的是什麼？这其中是饶有意味的。



这确实值得我们深思：以“发家致富”的理念来重新阐释“白毛女”的故事，是否准确把握了当时当地的历史情势？即便可以用当下的某种意识形态立场来阐释历史现象，这样的阐释及其意识形态立场，是否更具有历史的深度和力度，体现着历史发展的趋势和未来？“发家致富”式地阐释“白毛女”故事，不仅改变了《白毛女》的艺术形态和艺术韵味，体现出艺术趣味的变化，同时，也消解了原作中以阶级斗争学说为基础而展示的中国农民反剥削、反压迫，翻身求解放的革命愿望和精神风貌，体现出意识形态立场的改变。而当“背景”中的“只有解放全人类才能最后解放无产阶级自己”被替换成“组织纪律”时，对这一历史使命和人类未来的疑虑，也就显现出来了。这就引出一个更值得深思的问题——

历史规律论和历史目的论

共产主义昭示了历史的规律论和目的论。19世纪中叶，《共产党宣言》发表。“《宣言》的核心思想是：每一历史时代主要的经济生产方式和交换方式，以及必然由此产生的社会结构，是该时代政治的和精神的历史所赖以确立的基础。马克思、恩格斯从这一基本原理出发，论证了资本主义产生、发展和必然灭亡的历史规律。”马克思和恩格斯在《共产党宣言》中，“第一次全面系统地阐述了科学社会主义理论，指出共产主义运动已成为不可抗拒的历史潮流”。^①“样板戏”艺术化地呈现了以马克思主义阐释的中国革命史，以中国革命的具体事相和历史经验，印证共产主义的合规律性与合目的性。“样板戏”中所呈现的战争年代的“武装斗争”，和平建设时期的“斗私批修”，在展现中国工农大众的现实解放历程和精神解

^①于沛：《十月革命和科学社会主义的历史命运》，《中国社会科学》2007年第5期。

放历程的同时，也以中国经验的形式，印证共产主义发展的历史阶段性及其规律性，昭示人类社会走向共产主义的基本途径。

然而共产主义的历史规律论和目的论，在今天面临史学观念和政治经济现实的双重冲击。20世纪以来，兴起了一股怀疑和否认历史客观性和规律性的思潮。在一些新潮的史学理论家看来，历史不过是人们为着今天的某种目的而对“过去”作出的有所选择的理解和阐释。美国史学家贝克尔1926年在其著名的论文《什么是历史事实？》中就说：“不管听起来多么刺耳，我会不假思索地回答：历史事实在某些人的头脑中，不然就不存在于任何地方。”在他看来，历史事实“不是过去发生的事情，而是可以使人们想象地再现这一事件的一个象征。”^①意大利著名的哲学家、史学家和文艺评论家克罗齐也认为，历史本体论不过是服务于其历史认识论的工具，因而他得出了一切历史都是当代史的观点。^②英国著名的科学家和哲学家波普尔则明确地说：“不可能有一部‘真正如实表现过去’的历史，只能有对历史的解释。可是，它不仅有权利，而且也有义务来作出自己的解释，因为的确有一种迫切需要。”^③依这样的史学观看来，“过去”的“历史”都是无从把握或任人解释的，那么，遑论把握“历史”的“未来”和“趋势”？哪里有“历史”的“规律”和“目的”？

十多年前，世界上第一个社会主义国家苏联在建立70多年后解体，现存的社会主义国家，在经济发展水平和综合国力上，都还是“发展中国家”而不是“发达国家”。在德国的哈贝马斯教授看来，随着苏联解体、东欧剧变，“由1917年布尔

^①贝克尔：《什么是历史事实？》，转引自《现代西方历史哲学译文集》，上海译文出版社1984年版，第229页。

^②克罗齐：《历史学的理论和实践》，商务印书馆1982年版，第60页。

^③波普尔：《历史有意义吗？》，转引自《现代西方历史哲学译文集》，上海译文出版社1984年版，第158页。



什维克所引发的全球内战终于取得胜利”，“从法西斯主义开始的一个时代正在走向终点。自由主义的社会组织观以宪政民主、市场经济和社会多元主义的形式初见成效，有关‘意识形态终结’的匆匆预断似乎最终成为真实”。而他所谓“意识形态的终结”和“历史的终结”，是和“社会主义的终结”相联系的。^①马克思、恩格斯早年即指出，无产阶级艺术的一个根本任务，就是要打破资本主义制度永世长存的幻想，而在哈贝马斯看来，资本主义是要永世长存了。2007年6月12日，美国在华盛顿建立了“共产主义受难者纪念碑”，布什在揭幕仪式的讲话中，将共产主义和恐怖主义相提并论，并声称只要“自由世界”团结一致，共产主义也就会和恐怖主义一起，“终将走进历史灰烬”。^②在此类“意识形态终结”论和“历史终结”论的鼓吹中，透出了鲜明的资本主义的历史观和露骨的意识形态倾向。

人们对历史的理解和把握，当然渗透着主观性。然而能否因为这种主观性，就怀疑乃至否定历史的客观性？能否因为人们对历史理解和把握的有限性，就否认历史发展的规律性和目的性？这不是把人们“对历史的理解和叙述”，当成了“历史存在”本身了吗？在现实的层面上，又该怎样看待历史的发展及其过程？针对东欧剧变，邓小平曾经指出：“资本主义代替封建主义的几百年间，发生过多少次王朝复辟？所以，从一定意义上说，某种暂时复辟也是难以完全避免的规律性现象。一些国家出现了严重挫折，社会主义好像被削弱了，但人民经受锻炼，从中吸取教训，将促使社会主义向着更加健康的方向发展。因此，不要惊慌失措，不要认为马克思主义就消失了，没

^①转引自于沛：《十月革命和科学社会主义的历史命运》，《中国社会科学》2007年第5期。

^②同上。

用了，失败了。哪有这回事！”^①面对逾百年来的共产主义实践，尤其是当这种社会实践处于低潮时，能否秉持一种“风物长宜放眼量”的历史眼光？

这确实是令人困惑也值得深思的问题。共产主义的历史规律论和目的论，渗透在“样板戏”的题材、情节、故事、人物、主题之中，制约着“样板戏”的戏剧性及其艺术风格的形成，构成“样板戏”特殊的戏剧艺术形态。“样板戏”中的历史观既是一种意识形态倾向，也是“样板戏”艺术内容、艺术韵味、艺术风格和艺术形态的根源，是相应的艺术趣味的成因和基础。因此，在艺术趣味上是否欣赏“样板戏”，也就和是否认同“样板戏”中的历史观密切相关，和是否认同“样板戏”中的意识形态倾向密切相关。事实上，今天人们关于“样板戏”或赞同或否定的争论，既是不同艺术趣味之间的冲突和困扰，也体现着不同历史观和意识形态之间的冲突和困扰。

如何判断历史现象的价值意义和发展趋向，人们自然会有不同的抉择，难免会感到困扰和疑虑，这是现实中各种意识形态并存及冲突的根源；各种艺术趣味的并存和冲突，也与此息息相关。历史的发展，最终将以事实直接而明确地裁决这些抉择及其冲突和困扰，但在历史的谜底揭晓之前，我们不妨把这些不同的意识形态和艺术趣味，看作人类心灵史的标记，人类精神丰富性的表征。这样，在充满争议的“样板戏”中，人们即可看到中华民族在那样一个历史时期，曾经有过怎样的激情和梦想，奋斗和牺牲。这是中华民族历史上不可无视或忽视的一段意味深长的心路历程。让历史的发展以事实来最终裁决这一切：“样板戏”艺术化呈现的中国革命史及其意识形态倾

^①转引自于沛：《十月革命和科学社会主义的历史命运》，《中国社会科学》2007年第5期。



向，究竟是未能实现的、让人扼腕长叹或报以嘘声的激情和梦想，还是在完成崇高历史使命的路上，可歌可泣、升华灵魂的奋斗和牺牲？

参考文献

参考文献（一）

马克思、恩格斯. 马克思、恩格斯选集 [C]. 北京: 人民出版社, 1972.

陆贵山、周忠厚主编. 马列文论导读 [C] 北京: 作家出版社, 1991.

中共中央毛泽东主席著作编辑出版委员会编辑. 毛泽东选集 (四卷合订本) [C]. 北京: 人民出版社, 1966年.

中共中央毛泽东主席著作编辑出版委员会编辑. 毛泽东选集 (第五卷) [C]. 北京: 人民出版社, 1977.

中共中央文献研究室编. 建国以来毛泽东文稿 (13册) [C]. 北京: 中央文献出版社, 1988—1996.

毛泽东. 毛泽东论文艺 [C]. 北京: 人民文学出版社, 1992.

周恩来. 周恩来论文艺 [C]. 北京: 人民文学出版社1979.

陈晋. 毛泽东与文艺传统 [M]. 北京: 中央文献出版社1992.

宋贵仑. 毛泽东与中国文艺 [M]. 北京: 人民文学出版社1993.

薄一波. 若干重大决策与事件的回顾 (上、下卷) [M]. 北京: 中共中央党校出版社, 1991.

李银桥. 在毛泽东身边十五年 [M]. 石家庄: 河北人民出版社, 1991.

胡乔木. 胡乔木回忆毛泽东 [M]. 北京: 人民出版社, 1994.

龚育之等. 毛泽东的读书生活 [C]. 北京: 三联书店, 1996.

金冲及主编. 毛泽东传 [M]. 北京: 中央文献出版社, 2004.



- 高皋、严家其. 文化大革命十年史 [M]. 天津: 天津人民出版社, 1986.
- 叶永烈. 江青传 [M]. 北京: 作家出版社, 1993.
- 叶永烈. 张春桥传 [M]. 北京: 作家出版社, 1993.
- 戴嘉枋. 走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录 [M]. 北京: 光明日报出版社, 1994.
- 戴嘉枋. 样板戏的风风雨雨 [M]. 北京: 知识出版社, 1995.
- 谭合成、江山主编. 1895—1995世纪档案 [M]. 北京: 中国档案出版社, 1995.
- 江山主编. 1949—1996共和国档案 [M]. 北京: 团结出版社, 1996.
- 宋强、乔边等. 人民记忆50年 [C]. 兰州: 甘肃人民出版社, 1998.
- 江沛、李金铮主编. 共和国往事1949—1998 (八卷) [C]. 天津: 天津人民出版社, 1998.
- 汪人元. 京剧“样板戏”音乐论纲 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1999.
- 陈徒手. 人有病天知否: 一九四九年后中国文坛纪实 [M]. 北京: 人民文学出版社, 2000.
- 张化、苏采青编. 回首文革, 中国十年文革分析与反思 (上、下) [C]. 北京: 中共党史出版社, 2000.
- 李扬. 50~70年代中国文学经典再解读 [M]. 济南: 山东教育出版社, 2003.
- 祝可懿. 语言学视野中的“样板戏” [M]. 郑州: 河南大学出版社, 2004.
- 王培元. 延安鲁艺风云录 [M]. 桂林: 广西师大出版社, 2004.
- 巴金. 随想录 [C]. 北京: 作家出版社, 2005.

- 陈丕显. 陈丕显回忆录 [M]. 上海人民出版社, 2005.
- 于光远. “新民主主义社会论”的历史命运 [M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2005.
- 蒋星煜. 文坛艺林备忘录 [M]. 上海: 上海远东出版社, 2006.
- 齐鹏飞、杨凤城主编. 当代中国编年史 (1949—2004) [M]. 北京: 人民出版社, 2007.
- 人民日报 [N] (1949—1976)
- 文艺报 [J] (1949—1976)
- 红旗 [J] (1958—1976)
- 智取威虎山 [V C D]. 北京电影制片厂摄制, 1969.
- 红灯记 [V C D]. 八一电影制片厂摄制, 1970.
- 沙家浜 [V C D]. 长春电影制片厂摄制, 1971.
- 红色娘子军 [V C D]. 北京电影制片厂摄制, 1971.
- 红色娘子军 [V C D]. 八一电影制片厂摄制, 1972.
- 海港 [V C D]. 上海电影制片厂摄制, 1972.
- 奇袭白虎团 [V C D]. 长春电影制片厂摄制, 1972.
- 白毛女 [V C D]. 中国广播音像出版社摄制, 1972.
- 龙江颂 [V C D]. 北京电影制片厂摄制, 1972.
- 杜鹃山 [V C D]. 北京电影制片厂摄制, 1974.
- 林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要 [N]. 北京: 人民日报, 1967—05—29.
- 江青. 谈京剧革命 [J]. 红旗, 1967—06.
- 杭州大学中文系革委会资料组编. 江青同志对样板戏的指示 [C]. (非正式出版物)
- 上海人民出版社编. 革命样板戏评论集 [C]. 上海: 上海人民出版社, 1976—04.



- 冯英子. 是邓非刘话“样板” [N]. 团结报, 1986—04—26.
- 王元化. 论样板戏及其他 [J]. 文汇月刊, 1988—04.
- 黎舟. 飘风骤雨不终日——关于京剧现代戏的很有价值的历史记录 [J]. 戏剧艺术, 1994—02.
- 戴锦华等. 漫谈文化研究中的现代性文体 [J]. 钟山, 1996—05.
- 巴金. 样板戏 [C]. 随想录, 北京: 人民文学出版社, 1997.
- 张泽伦. 京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐成就 [J]. 人民音乐, 1998—11.
- 谭解文. 三十年来是与非——“样板戏”三十周年祭 [J]. 文艺理论与批评, 1999—04.
- 王林育. 样板戏的产生及其创作模式 [J]. 当代中国史研究, 2000—01.
- 张广天. 江山如画宏图展——从京剧革命看新中国的文化抱负 [J]. 文艺理论与批评, 2000—01.
- 李祥林. 从“样板戏”看女性形象的空洞化 [J]. 中国京剧, 2000—04.
- 沈光明. 男性主导话语的产物——样板戏对女性自我的否定 [J]. 贵州师范大学学报, 2001—02.
- 王安祈. 删去了八路军之后——评京剧<白毛女>改编本<仙姑庙传奇> [J]. 中国京剧, 2001—02.
- 余岱宗. 论样板戏的角色等级与仇恨视角 [J]. 粤海风, 2001—03.
- 谭解文. 样板戏: 横看成岭侧成峰 [N]. 文艺报, 2001—03—17.
- 陈冲. 沉渣泛起的“艺术本体” [J]. 文学自由谈, 2001—03.
- 谭解文. 样板戏过敏症与政治偏执狂 [J]. 文学自由谈, 2001—05.

- 陈吉德. 样板戏: 女性意识的迷失与遮蔽 [J]. 上海戏剧, 2001—09.
- 叶槽. 道理与权利 [J]. 文学自由谈, 2001—11.
- 孙书磊. 艺术和艺术的历史——试论样板戏批评史中的本体
失位 [J]. 大舞台, 2002—01.
- 朱寿桐. 样板戏的艺术缺失 [C]. 朱寿桐论戏剧. 江西高
校出版社, 2002.
- 傅谨. “样板戏”现象平议 [J]. 大舞台, 2002—03.
- 戴嘉枋. 论京剧“样板戏”的音乐改革 [J]. 黄钟, 2002—
03、04.
- 斯麦特. 样板戏重演揭历史隐痛 [N]. 亚洲周刊, 2002—
08—11.
- 刘宁. 样板戏——古典主义的复活 [J]. 戏曲艺术, 2003—
02.
- 林荣基. 革命样板戏〈智取威虎山〉的再现与文化认同 [J].
二十一世纪 (网络版), 2003—09.
- 彭松乔. “样板戏”叙事: “他者”关照下的女性革命神话
[J]. 江汉大学学报 (人文科学版), 2004—01.
- 张秀英. 小说〈沙家浜〉与样板戏〈沙家浜〉比较谈 [J]. 鞍
山师范学院学报, 2004—01.
- 王衍、刘刚. 从样板戏〈沙家浜〉到小说〈沙家浜〉 [J]. 鞍
山师范学院学报, 2004—01.
- 范玲娜. 作为符号的女性——论“样板戏”中革命女性的异
化 [J]. 涪陵师范学院学报, 2004—04.
- 刘起林. “样板戏现象”: 政治文化诉求蚕食审美的病态生
命体 [J]. 理论与创作, 2004—06.
- 张磊. 初澜未平——样板戏再批评 [J]. 中国戏曲学院学



报, 2005—03.

赵树勤、杨贤美. “文革文学”与现代性 [J]. 云梦学刊, 2005—03.

王彬彬. “革命样板戏”中的地下工作和武装斗争 [M]. 往事何堪哀. 武汉: 长江文艺出版社, 2005.

刘景荣. “文革”文学研究的重大转型 [J]. 北京大学学报, 2005—12.

邓文华. “样板戏”研究四十年 [J]. 社会科学战线, 2007—01.

参考文献 (二)

俞吾金. 意识形态论 [M]. 上海: 上海人民出版社, 1993.

高毅. 法兰西风格: 大革命的政治文化 [M]. 杭州: 浙江人民出版社, 1996.

周宁. 想象与权力 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2003.

邓光辉. 意识形态与乌托邦 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2005.

童世骏主编. 意识形态新论 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2006.

汪建达. 在叙事中成就德性 [M]. 北京: 宗教文化出版社, 2006.

于超等主编. 现代西方社会思潮评介: 哲学、经济、社会主义 [M]. 济南: 山东大学出版社, 1988.

周绍珩. 当代西方文化思潮 [M]. 沈阳: 辽宁人民出版社, 1989.

徐大同主编. 20世纪西方政治思潮 [M]. 天津: 天津人民出版社,

1989.

柳文超等主编. 西方自由民主研究 [M]. 重庆: 重庆出版社, 1990.

陈振明. 新马克思主义——从卢卡契、科尔施到法兰克福学派 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 1992.

朱立元主编. 法兰克福学派美学思想论稿 [M]. 上海: 复旦大学出版社, 1997.

陆俊. 理想的界限: 西方马克思主义现代乌托邦社会主义理论研究 [M]. 北京: 社会科学文献出版社, 1998.

董滨等. 社会主义四百年 [M]. 北京: 光明日报出版社, 2003.

衣俊卿等著. 20世纪的文化批判: 西方马克思主义的深层解读 [M]. 北京: 中央编译社, 2003.

江宁康. 美国当代文化阐释 [M]. 沈阳: 辽宁教育出版社, 2005.

中国戏剧出版社编辑部编. 戏剧理论译文集(1—9) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1959—63.

古典文艺理论译丛编辑委员会编. 古典文艺理论译丛(1—11) [C] (有关戏剧部分). 北京: 人民文学出版社, 1961—66.

中国社科院外研所编. 文艺理论译丛(1—4) [C] (有关戏剧部分). 北京: 中国文联出版公司, 1983—85.

童道明主编. 现代西方艺术美学文选(戏剧美学卷) [C]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1989.

伍蠡甫主编. 西方文论选(上、下) [C]. 上海: 上海译文出版社, 1979.

余秋雨. 戏剧理论史稿 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1983.

朱光潜. 西方美学史 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1984.

张文杰等编译. 现代西方历史哲学译文集 [C]. 上海: 上海译文出版社, 1984.



- 陈世雄. 苏联当代戏剧研究 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 1989.
- 周宁. 比较戏剧学 [M]. 上海: 上海社会科学院出版社, 1993.
- 陈世雄. 现代欧美戏剧史 [M]. 成都: 四川教育出版社, 1994.
- 陈世雄. 戏剧思维 [M]. 福州: 福建教育出版社, 1996.
- 陈世雄、周宁. 20世纪西方戏剧思潮 [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2000.
- 牛宏宝. 西方现代美学 [M]. 上海: 上海人民出版社, 2002.
- 廖可兑. 西欧戏剧史 (上、下) [M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2002.
- 陈世雄. 三角对话 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2003.
- 薛若琳、王安葵主编. 中国当代百种曲 (1—9卷) [M]. 南京: 凤凰传媒出版集团、江苏美术出版社, 2007.
- 袁可嘉等选编. 外国现代派作品选 (1—4, 戏剧部分) [C]. 上海: 上海文艺出版社, 1980—1985.
- 施蛰存编. 外国独幕剧选 (1—6) [C]. 上海: 上海文艺出版社, 1981—1992.
- 汪义群编. 西方现代戏剧流派作品选 (1—3) [C]. 北京: 中国戏剧出版社, 1989—92.
- 陈惇主编. 二十世纪外国戏剧经典 [C]. 北京: 北京师范大学出版社, 2004.
- 鲁迅等. 中国新文学大系导论集 [C]. 香港: 良友图书复兴公司, 1940.
- 北京大学等编. 文学运动史料选 (一、二册) [C]. 上海: 上海教育出版社, 1979.
- 王瑶. 中国新文学史稿 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1982.
- 唐弢、严家炎主编. 中国现代文学史 [M]. 北京: 人民文学出版社, 1983.

- 刘再复. 性格组合论 [M]. 上海: 上海文艺出版社, 1986.
- 汪增祺. 汪增祺文集 [C]. 南京: 江苏文艺出版社, 1993.
- 廖超慧. 中国现代文学思潮论争史 [M]. 武汉, 武汉出版社, 1997
- 洪子诚、孟繁华主编. 当代文学关键词 [C]. 桂林: 广西师范大学出版社, 2002.
- 罗婷主编. 社会性别文化的历史和未来 [C]. 北京: 中国社会科学出版社, 2006.
- 吴秀明主编. “十七年”文学历史评价与人文阐释 [C]. 杭州: 浙江大学出版社, 2007.

参考文献 (三)

- 【英】雷蒙·威廉斯. 文化与社会 [M]. 吴松江等译, 北京: 北京大学出版社, 1991.
- 【英】特里·伊格尔顿. 美学意识形态 [M]. 王杰等译, 桂林: 广西师范大学出版社, 1997.
- 【德】卡尔·曼海姆. 意识形态和乌托邦 [M]. 艾彦译, 北京: 华夏出版社, 2001.
- 【英】特里·伊格尔顿. 文化的观念 [M]. 方杰等译, 南京: 南京大学出版社, 2003.
- 【美】杜赞奇. 从民族国家拯救历史 [M]. 王宪明译. 北京: 社会科学文献出版社, 2003.
- 【英】大卫·麦克里兰. 意识形态 [M]. 孔兆政、蒋龙翔译. 长春: 吉林人民出版社. 2005.
- 【英】特里·伊格尔顿. 马克思主义与文学批评 [M]. 文宝译, 北京: 人民文学出版社, 1980.



- 【瑞典】林德贝克. 新左派政治经济学 [M]. 张自庄等译, 北京: 商务印书馆, 1980.
- 【英】佩里·安德森. 西方马克思主义探讨 [M]. 高舌等译, 北京: 人民出版社, 1981.
- 【意】克罗齐. 历史学的理论和实践 [M]. 北京: 商务印书馆, 1982.
- 【美】马尔库塞. 工业社会和新左派 [M]. 任立编译, 北京: 商务印书馆, 1982.
- 【法】路易·阿尔都塞. 保卫马克思 [M]. 顾良译. 北京: 商务印书馆, 1984.
- 【英】特里·伊格尔顿. 二十世纪西方文学理论 [M]. 伍晓明译, 西安: 陕西师范大学出版社, 1986.
- 【英】威尔逊. 论观众: 剧场环境对观众的影响 [M]. 李醒译, 北京: 文化艺术出版社, 1986.
- 【前苏联】梅耶荷德. 梅耶荷德谈话录 [C]. 童道明译编, 北京: 中国戏剧出版社, 1986.
- 【英】休·亨特等. 近代英国戏剧 [M]. 李醒译, 北京: 中国戏剧出版社, 1987.
- 【美】马尔库塞. 单向度的人 [M]. 张峰译, 重庆: 重庆出版社, 1988.
- 【匈】卢卡契. 历史和阶级意识 [M]. 张西平译, 重庆: 重庆出版社, 1989.
- 【法】饶勒斯. 社会主义史: 法国革命 [M]. 陈祚敏译, 北京: 商务印书馆, 1989.
- 【英】阿诺德·欣奇利夫. 荒诞说——从存在主义到荒诞派 [M]. 刘国彬译, 北京: 中国戏剧出版社, 1992.
- 【美】布莱克. 美国社会生活与思想史 (上、下) [M]. 许季鸿

- 等译,北京:商务印书馆,1994.
- 【美】R.卡尔.现代与现代主义:西方文化思潮的历史文化转型[M].陈永国等译,长春:吉林教育出版社,1995.
- 【美】詹明信.晚期资本主义的文化逻辑[M].张旭东编,北京:三联书店,1997.
- 【美】詹姆逊.布莱希特与方法[M].陈永国译,北京:中国社会科学出版社,1998.
- 【美】塞缪尔·亨廷顿.第三波——20世纪后期民主化浪潮[M].刘军宁译,上海:三联书店,1998.
- 【英】安吉拉·默克罗比.后现代主义与大众文化[M].田晓菲译,北京:中央编译社,2001.
- 【美】戴维·斯泰格沃德.六十年代与现代美国的终结[M].周朗等译,北京:商务印书馆2002.
- 【英】雷蒙德·威廉斯.现代主义的政治[M].阎嘉译,北京:商务印书馆,2002.
- 【德】霍克海默、阿多诺.启蒙辩证法[M].渠敬东等译,上海:上海人民出版社,2003.
- 【英】阿兰·斯威伍德.大众文化的神话[M].冯建三译,北京:三联书店,2003.
- 【英】马丁·艾斯林.荒诞派戏剧[M].华明译,石家庄:河北教育出版社,2003.
- 【法】洛朗·若弗兰.法国的“文化大革命”:1968年5月[M].万家星译,武汉:长江文艺出版社2004.
- 【美】马泰·卡林内斯库.现代性的五副面孔[M].顾爱彬等译,北京:商务印书馆,2004.
- 【英】特里·伊格尔顿.后现代主义的幻象[M].华明译,北京:商务印书馆,2005.



- 【法】古斯塔夫·勒庞. 乌合之众: 大众心理研究 [M]. 冯克利译, 北京: 中央编译出版社, 2005.
- 【法】弗朗索瓦·傅勒. 思考法国大革命 [M]. 孟明译, 北京: 三联书店, 2005.
- 【英】布莱德雷. 批判历史学的前提假设 [M]. 何兆武、张艳丽译. 北京: 北京大学出版社, 2007.
- 【英】露西亚·帕拉蕾丝. 新史学: 自由与对话 [C]. 彭刚译. 北京: 北京大学出版社, 2007.

参考文献 (四)

- 【古希腊】柏拉图. 文艺对话集 [M]. 朱光潜译, 北京: 人民文学出版社, 1963.
- 【法】柏格森. 笑: 论滑稽的意义 [M]. 徐继曾译, 北京: 中国戏剧出版社, 1980.
- 【德】莱辛. 汉堡剧评 [M]. 张黎译, 上海: 上海译文出版社, 1981.
- 【波兰】格洛托夫斯基. 迈向质朴戏剧 [M]. 魏时译, 北京: 中国戏剧出版社, 1984.
- 【法】狄德罗. 狄德罗美学论文选 [M]. 张冠尧等译, 北京: 人民文学出版社, 1984.
- 【法】罗曼·罗兰. 罗曼·罗兰文钞 [C]. 孙梁辑译, 上海: 上海译文出版社, 1985.
- 【德】皮斯卡托. 政治戏剧 [A]. 聂晶译. 世界艺术与美学 (五) [C]. 北京: 文化艺术出版社, 1985.
- 【古希腊】亚里士多德. 诗学 [M]. 罗念生译, 北京: 中国戏剧出版社, 1986.

- 【英】彼得·布鲁克. 空的空间 [M]. 怡惋等译, 北京: 中国戏剧出版社, 1988.
- 【德】布莱希特. 布莱希特论戏剧[C]. 丁扬忠等译, 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
- 【英】布雷德伯里: 现代主义戏剧 [A]. 麦克法兰编. 现代主义 [C]. 胡家峦等译, 上海: 上海外语教育出版社, 1992.
- 【法】阿尔托. 残酷戏剧——戏剧及其重影 [M]. 桂裕芳译, 北京: 中国戏剧出版社, 1993.
- 【德】阿多诺. 美学理论 [M]. 王柯平译, 成都: 四川人民出版社, 1998.
- 【巴西】博亚尔(波瓦). 被压迫者剧场 [M]. 赖淑雅译, 台北: 扬智文化事业股份有限公司, 2000.
- 【美】谢克纳. 环境戏剧 [M]. 曹路生译, 北京: 中国戏剧出版社, 2001.
- 【德】本雅明. 德国悲剧的起源 [M]. 陈永国译, 北京: 文化艺术出版社, 2001.
- 【法】丹纳. 艺术哲学 [M]. 张伟译. 北京: 北京出版社, 2004.
- 【英】莎士比亚. 莎士比亚全集(1—11) [C]. 北京: 人民文学出版社, 1978.
- 【俄】契诃夫. 契诃夫戏剧集 [C]. 焦菊隐译, 上海: 上海译文出版社, 1980.
- 【爱尔兰】贝克特等. 荒诞派戏剧集 [C]. 施咸荣等译, 上海: 上海译文出版社, 1980.
- 【德】布莱希特. 布莱希特戏剧选(上、下) [C]. 高士彦等译, 北京: 人民文学出版社, 1980.
- 【瑞典】斯特林堡. 斯特林堡选集: 戏剧选 [C]. 北京: 人



民文学出版社，1981.

【美】奥尼尔. 奥尼尔剧作选 [C]. 荒芜译, 上海: 上海文艺出版社, 1982.

【捷克】恰佩克. 戏剧选 [C]. 北京: 人民文学出版社, 1982.

【德】歌德. 歌德戏剧集 [C]. 钱春绮等译, 北京: 人民文学出版社, 1984.

【德】莱辛. 戏剧两种 [C]. 商章孙译, 上海: 上海译文出版社, 1986.

【俄】高尔基. 高尔基戏剧选 [C]. 陆风译, 上海: 上海译文出版社, 1986.

【古罗马】塞内加等. 古罗马戏剧选 [C]. 杨宪益等译, 北京: 人民文学出版社, 1991.

【挪威】易卜生. 易卜生文集(1—8) [C]. 北京: 人民文学出版社, 1995.

【古希腊】埃斯库罗斯等. 古希腊戏剧选 [C]. 罗念生译, 北京: 人民文学出版社, 1998.

【法】萨特. 萨特戏剧集 [C]. 沈志明等译, 合肥: 安徽文艺出版社, 1998.