



求是学术丛书

张荣翼◎主 编

李 松◎副主编

李 松 筱 沅◎著

# 红舞台的政治美学

——『样板戏』研究

黑龙江人民出版社



责任编辑/李 珊  
封面设计/语墨弘源

ISBN 978-7-207-09618-0



9 787207 096180 >

定价：40.00元



求是学术丛书

张荣翼◎主 编

李 松◎副主编

李 筱 松 泮◎著

# 红舞台的政治美学

——『样板戏』研究

黑龙江人民出版社

---

## 图书在版编目(CIP)数据

红舞台的政治美学：“样板戏”研究/李松,筱泮  
著. —哈尔滨:黑龙江人民出版社,2013. 2  
(求是学术丛书/张荣翼,李松主编)  
ISBN 978-7-207-09618-0

I. ①红… II. ①李… ②筱… III. ①革命样板戏—  
戏剧研究 IV. ①J821

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 029662 号

---

责任编辑:李 珊

封面设计:语墨弘源

## 红舞台的政治美学

——“样板戏”研究

李 松 筱 泮 著

---

出版发行 黑龙江人民出版社  
通讯地址 哈尔滨市南岗区宣庆小区 1 号楼  
邮 编 150008  
网 址 www. longpress. com  
电子邮箱 hljrmcbs@yeah. net  
印 刷 哈尔滨圣铂印刷有限公司  
开 本 787 毫米×1092 毫米 1/16  
印 张 21  
字 数 300 千字  
版 次 2013 年 2 月第 1 版 2013 年 5 月第 1 次印刷  
书 号 ISBN 978-7-207-09618-0  
定 价 40.00 元

---

网络出版支持单位:东北网络台(www. dbw. cn)

本社常年法律顾问:北京市大成律师事务所哈尔滨分所律师赵学利、赵景波  
(如发现本书有印刷质量问题,印刷厂负责调换)





## 总 序

自改革开放三十余年以来,当代中国人文社科学术无论在质量还是数量方面,都取得了长足的进步。然而,也存在不少弊端与误区。其中最大的问题在于,学术研究的探索精神被经济的、功名的利益所绑架。于是,假命题出场,假冒赝品泛滥,这些都成为妨碍学术的桎梏。具有学术良知与历史担当的学者,应该视学术自由为生命、视学术真理为信仰。追求学术真理与思想独立的精神,这是学者的伦理品格和职业道德。哈佛大学的校训是拉丁文“VERITAS”,即“让真理与你为友”的意思,该校训来自格言“与柏拉图为友,与亚里士多德为友,更要与真理为友”。这句简短的校训是人类大学精神、也是学术精神的珍贵遗产。

首先,为学贵在真诚。

在学术研究过程中,学者书写自己真实的生活体验,表达自己真实的心灵悸动,指向自己真实的灵魂皈依。以学术为职业,也以学术作为追问生命意义的存在方式,并且抵达值得献身的人类事业。这样的学问之途才是有热情、有抱负、有生命的学术追求。牟宗三曾经在《关于“生命”的学问》一文中论述五十年来的中国思想。他认为:“此五十年内,中国的思想界大体是混乱浮浅而丧失其本。此种悲惨命运的总原因,是在‘生命学问’的丧失。个人的尽性与民族的尽性,皆是‘生命’上的事。如果‘生命’糊涂了,‘生命’的途径迷失了,则未有不陷于颠倒错乱者。生命途径的豁然



在生命的清醒中,这需要我们随时注意与警觉来重视生命的学问。如果我们的意识不向这里贯注,则生命领域便愈荒凉暗淡。久之,便成漆黑一团了。”牟宗三说这番话的语境不同于今天,然而所面临的思想病态今天依然存在。他认为:“生命的学问,可以从两方面来讲:一是个人主观方面的,一是客观的集团方面的。前者是个人修养之事,个人精神生活升进之事,如一切宗教之所讲。后者是一切人文世界之事,如国家、政治、法律、经济等方面的事,此也是生命上的事,生命之客观表现方面的事。”他将个人一己之小与社会众生之大,概括为一种生命的学问,统一于一种生命的精神。学术研究也应该是关于生命的学问,“由真实生命之觉醒,向外开出建立事业与追求知识之理想,向内渗透此等理想之真实本源,以使理想真成其为理想,此是生命的学问之全体大用。”

走向生命的学问,需要有澄怀悟道的心态。老子说:“致虚极,守静笃。万物并作,吾以观复。”庄子继承并发展了老子这一思想,正式提出了“虚静”这个理论范畴。“夫虚静、恬淡、寂寞、无为者,万物之本也。”老庄标举“虚静”,意指人在体悟玄妙大“道”时,应该摒弃功名利禄、死生情爱等世俗观念,即做到精神上极度虚无空明,纤尘不染。要做到绝对的“心斋”、“坐忘”,未免虚妄。然而,怀抱这种理想,践行这种修为,才有望朝向“同于大道”、“达于至道”之途。

其次,真知贵在趣味。

学问是什么?为什么追求学问真理?陶渊明夫子自道:“好读书,不求甚解;每有会意,便欣然忘食。”他吟诗作文只为了“自娱”。梁启超1922年在《学问之趣味》中说:“我是个主张趣味主义的人,倘若用化学化分‘梁启超’这件东西,把里头所含一种原素名为‘趣味’的抽出来,只怕所剩下的仅有个零了。我以为凡人必须常常生活于趣味之中,生活才有价值;若哭丧着脸挨过几十年,那么,生活便成沙漠,要他何用?”生活需要趣味,求知也不例外。求学至乐莫过于以游戏心态观之。朱光潜说:“艺术的活动是‘无所为而为’





的。我以为无论是讲学问或是做事业的人都要抱有一副‘无所为而为’的精神,把自己所做的学问事业当作一件艺术品看待,只求满足理想和情趣,不斤斤于利害得失,才可以有一番真正的成就。伟大的事业都出于宏远的眼界和豁达的胸襟。如果这两层不讲究,社会上多一个讲政治经济的人,便是多一个借党忙官的人;这种人愈多,社会愈趋于腐浊。现在一般借党忙官的政治学者和经济学者以及冒牌的哲学家和科学家所给人的印象只要一句话就说尽了‘俗不可耐’。”他揭示了学问这一事业具有超功利的特点。

这种无功利的心态,在庄子思想中体现为“物化”。“不知所以生,不知所以死,不知就先,不知就后,若化为。”“昔者庄周梦为蝴蝶,栩栩然蝴蝶也。自喻适志与,不知周也。俄然觉,则遽遽然周也。不知周之梦为蝴蝶与?蝴蝶之梦周与?周与蝴蝶则必有分也,此之为物化。”庄子的“物化”意在泯灭主客彼此之界限,达到了物我两忘、物我同一的艺术境界,这是一种“无所为而为”的自由境界。钱锺书说:“大抵学问是荒江野老屋中二三素心人商量培养之事,朝市之显学必成俗学。”他说的是唯学问是求的无功利心态。1929年夏,陈寅恪所撰王国维碑文中的一段话堪称杰作。其文曰:“海宁王先生自沉后二年,清华研究院同人成怀恩不能自己。其弟子受先生之陶冶煦育者有年,尤思有以永其念,金曰宜铭之贞珉,以昭示于无竟。因以刻石之辞命寅恪,数辞不获已,谨举先生之志事以普告天下后世。其词曰:士之读书治学,盖将以脱心志于俗谛之桎梏,真理因得以发扬。”上述谈的都是为学术而学术的纯粹趣味。

最后,真理贵在知行。

学术研究具有理论品格,而理论具有预言的功能,即通过揭示、阐明过去已经发生、或现在正在发生的具体现象,确立相对稳定的规则。这种理论的抽象能力需要高屋建瓴的综合思维。学术研究还具有实践品格,学者需要贴近生活,贴近实际,寻找现实问题的发生点。如果脱离社会的实际,理论本身就会成为无源之水。





学者需要实事求是地去分析社会生活中各种各样的现象与倾向，在理论上进行恰当的概括。学术研究的知行合一，存在于特定的历史时代语境之中，因此，学者应该有深刻的历史感。深入语境去探寻问题产生的现实原因、历史语境、历史发展及其历史传统。学术研究的历史感需要学者以求真务实的心态，在实事求是的现象分析与理论归纳中获得科学的结论。

总之，做一个真诚的人，是对研究者品性的要求；做一个有真趣的人，是对研究者生命境界的营造；做一个追求真理的人，是自我价值的完满实现。怀抱上述理想，我们创办“求是学术丛书”，也借此以明心志。此为序。

主 编

2012年10月20日



## 序

李松带来了他的书稿《红舞台的政治美学——“样板戏”研究》，嘱我写序。我搁置了一段时间，希望能够发酵出来一些想法再写，但是，想来想去，还是不绕弯子，直接写所感所思吧！

李松是我所带毕业的博士，我的专业是文艺学，但是当时文艺学还没有博士点，因此他是我挂靠在中国现当代文学的二级学科招收的博士生。当时告诫李松等三位我所招收的博士生，以后的毕业论文选题要在现代、当代文学的范围，而其研究的理路尽可能靠近文艺学，因为毕竟我是文艺学专业的，论文指导方便一些，而且这样来写毕业论文或许可以有些特色。李松毕业论文写的是建国后十七年文学经典的批评问题，即“文革”之前的文学所涉及的文艺政策、文艺评价标准、文学创作的走势等问题，在这一思考中，在“文革”中尤显突出的“样板戏”就自然成为关注点。但是囿于论文篇幅和时间，“样板戏”问题研讨不能展开，我就提议可以作为以后研究的一个课题。

对于我这一代经历过“文革”的人，“样板戏”都非常熟悉。在1966年“文革”开始，到1969年召开九大，很多艺术作品被禁，人们能够接触到的艺术作品就只有“样板戏”和偶尔进口的几部阿尔巴尼亚电影。70年代以后有了一些新作问世，但也都是秉承“样板戏”的“三突出”等原则，甚至在陆续开禁的中国古典小说的评述中，也都沿袭“样板戏”的两大敌对阵营塑造的思路，譬如《红楼梦》





也都要搞出其中的政治营垒一类。“样板戏”与我和我的同龄人的青春记忆联系在一起，因此无论毁誉都会有一些个人的情愫交织其中，所作的评价不太可能客观。我个人的感受是，一方面，“样板戏”经过了集体的长时间的切磋，其中有创新的因素。譬如钢琴伴奏《红灯记》，把中国的京剧唱腔和西洋乐器演奏结合起来，在表现力方面有震撼性的效果；在《杜鹃山》的演出中，主唱人演唱时伴有助唱，达成了和声效果，这在中国戏曲中过去只有川剧采用。“样板戏”在京剧的唱腔中进行尝试，也是开拓性的。另一方面，“样板戏”作为文艺形式来创造的政治宣传品，在创作思想上严重教条化，如只能把正面人物作为舞台表现的核心，哪怕敌方处在有利位置也不例外，这就束缚了艺术表现的多方面性。

然而，要在学术层面进行“样板戏”的研究，不能仅就我这样曾经具有的那个时代的切身体验，它更多需要的是学术训练和深入该领域的思考。就此来看，李松有两点突出的优势：

第一点是求学的经历。他在硕士阶段学习中国现当代文学，博士阶段也是在中国现当代文学的博士点接受培养，所学课程包含了系统的中国现当代文学的主要内容，而“样板戏”是中国当代文学中的一个点，因此在研究“样板戏”过程中，可以结合到整个中国现当代文学的格局来看待。博士阶段李松把主要精力转到了文艺学，这就为理论思考作了充分的准备。博士毕业以后，他有美学的博士后进站学习经历，同时对政治学理论也有涉猎，把这样一些学习经历与本书标题中的“红舞台的政治美学”联系起来看，“红舞台”是关注对象，是文学学科的学习所涉及的，“政治美学”则在博士后的经历中也有了专门性的把握。如果说这样一些治学经历已经相当完备了的话，那么后来他还带着这样一个课题的思考，申请了去哈佛大学进修的计划，有幸得到了哈佛大学王德威教授的认可，在哈佛大学做了一年高级访问学者，打开了眼界，有了从国际视野来反思“样板戏”的可能。

第二点，是比较扎实的研究基础。李松自博士毕业以来，多年





关注“样板戏”的研究,发表这方面的论文十余篇。近两年来,先后出版了《“样板戏”编年史 前篇·1963—1966》(秀威资讯科技有限公司,2011年10月)和《“样板戏”编年史 后篇·1967—1976》(秀威资讯科技有限公司,2012年1月),两本书加起来一千多页,内容相当丰富。然后又出版了《“样板戏”:编年与史实》(中央编译出版社2012年1月),五百多页。这几本书勾勒出了“样板戏”的基本概貌和一些研究的状况。应该说,所发表的系列论文是一些比较深入探索的“点”,三本书则铺开了全方位搜寻的“面”,点和面结合,既有深入地探讨也有全面地把握。在这样的准备工作的基础上,他这次拿出的书稿就是《红舞台的政治美学——“样板戏”研究》。

这部书稿一共八章,在我看来,第一章可以理解为全书的总论,提出研讨的着眼点;第二章和第三章相对具体一些,对“样板戏”的出台,它所体现的意识形态内涵,它对于其他艺术形式的借鉴等方面作了梳理;然后对“样板戏”的政治美学和创作方法进行了分析。这两章作为对第一章总论部分思路的具体展开,各自体现了看待问题的侧重点,分别相当于韦勒克所说的文学研究的内部规律方面和外部规律方面。再接下来的五章,则各从一个角度加以论述,依次是信仰与崇拜、伦理内涵、性和性别、仪式表征,每个方面看待问题的角度各有不同,而这些不同方面又都对于揭示和解释“样板戏”的美学内涵有所裨益。应该说,全书安排的体例是很恰当的。

书稿中一些具体的分析也可以给人一些启发,譬如在性的问题上,“样板戏”除了没有我们一般意义上所说的性描写,甚至连谈恋爱也没有,这样的做法并非红色文艺只能如此,其实在被今天视为红色文学经典作品的《青春之歌》等,就把作品主人公形象的塑造和她的恋爱经历联系起来,而另外一些如描写战争生活的作品如《林海雪原》,其中对于恋爱有暗示性质的涉及。可见,“样板戏”对于性、爱等问题的回避,并不是因为与情节无关,而是有意为之,

其实早在《白毛女》、《红色娘子军》成为“样板戏”之前就已经有电影作品,其中主人公大春和喜儿已经定亲,而吴琼花与指导员之间则还未捅破最后一层纸,但是电影中的情意绵绵的展示,显示出两人已经是心照不宣。“样板戏”彻底抛开情爱内容,原因在于书稿中所说的专制制度对人的约束和对感情克制的心理学机制方面的同构,也就是17世纪法国的古典主义文艺关于克制感情和古典主义的政治保守倾向一致性的道理。“样板戏”的奥秘不只是一种文艺的制作方面提供原则性的标尺,它还更是一种政治意识形态的规范性的体现。

书稿中还有一个专章论述“样板戏”的仪式表征,这方面也是当年江青在打造“样板戏”过程中的得意之笔——“三突出”所涉及的。所谓“三突出”,就是在所有的舞台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,作为一个戏剧表演的必须遵循套式,它和社会现实中的相近状况有区别,也和舞台表演中的传统的表演修辞有差异。“样板戏”中很典型的是杨子荣在威虎山的老巢中的表演,按照威虎山的长官排序,匪首坐山雕应该处于核心位置,也就是居于在场的所有人的中心,有一言九鼎的分量。杨子荣即使后来被封为老九,也不过是坐山雕手下八大金刚系列的高级马仔,而且老九还处在先前的八大金刚之后。但是,根据“三突出”的原则,杨子荣在戏份上的表演占据了核心位置,剧情中还安排杨子荣说到了联络图,故意卖关子引而不发,在舞台上踱起方步,而匪首坐山雕迫不及待追着杨子荣的脚步要一探究竟,在座山雕身后又是八大金刚等一千众人,这里的舞台表演展示出杨子荣取得了主动权,把敌人牵着走。也许结合到该段剧情,这一描写确实有一些难能可贵之处,但是纯粹从戏剧表演角度看,或许也可以设计坐山雕表面不动声色,更可以体现匪首的阴险狡诈呢?关键的是,这里的原则其实不是审美意义的原则,而是要在舞台上体现出中国古代早已有之的“礼”的秩序。如果说孔子是强调长幼之别,尊卑有序,那么这里则强调人物的政治色彩的





秩序。真正的寓意蕴涵在“形式的意识形态”之中,为了强化“高大全”形象对于英雄人物的隐喻,就需要把体现意识形态的美学形式加以固化。

总的来看,书稿很有史料含量,也有史识的见地。李松作为 70 后的青年学者,他出生的时候,“样板戏”早已失去了当年曾经一统天下的强势地位,甚至在市面上也难以再找到那些音像作品,但是李松找到了这个议题。我们经常看到一个说法,历史是后代来书写的,作为没有身处当年“样板戏”如日中天时代的人,来审视那个时期的作品,初看好像有些缺乏切身体会,其实从做学问的角度看,可能这才是思考问题的更好的立场。因为面对一个“横看成岭侧成峰”的研究对象,不在此山中的考察也许才是好的考察。

张荣翼

2013 年 3 月于珞珈山南麓





## 前 言

本书以“红舞台的政治美学”命名,有的读者看来会觉得有些玄虚,因而我们有必要简要解析标题。“红”和“舞台”都含有深厚的隐喻内涵。“红”通常意味着喜庆、热烈的民俗色彩,血腥、狂热的杀戮氛围以及革命、正义等政治内涵。“舞台”其本义是指戏曲、戏剧、歌舞等演出的物理空间,而其引申义通常指上演特定历史事件或者展示人生百态的剧场空间,这一空间不单单指立体有形的,还有精神的、情感的以及形而上的意义。如果读者知道我们在本书中将要论说的对象是革命“样板戏”,如果读者对“文革”有过亲身体验或书面阅读的话,估计也会对“样板戏”与“红舞台”一词的关系了然于心。戏曲(戏剧)的小小舞台展示的是社会广大天地;反过来也可以说,社会人生的苦辣酸甜也都浓缩于戏曲小舞台的故事与吟唱之中。戏曲(戏剧)这一实体的舞台与社会人生这一隐喻的舞台,二者高度同构、双向互动。这是“文革”时代艺术表演与社会表演彼此交融的特殊现象。

那么,何谓政治美学呢?简言之,政治美学<sup>①</sup>是指政治思想的美学体系建构和美学化实践。政治美学是本书的研究视角,也是

---

<sup>①</sup> 国内对“政治美学”进行专门研究的专著有台湾林锡铨的《政治美学》(时英出版社,2001年版)、骆冬青的《二十世纪中国政治美学与文艺美学》(南京师范大学博士论文,2002年),李松的《政治美学研究》(武汉大学博士后出站报告,2010年)。但是政治美学这一现象自从人类进入文明社会以后就已经普遍存在了,明确作出这一界定的做法还是晚近的事情。



“文革”社会的政治特征。“政治美学的学科基础主要包括政治史、哲学史、美学史与思想史。政治美学是政治哲学与政治治理的结合,规范性研究与实践性研究的结合。规范性是指关注政治的应然性,实践性是指关注政治的实证性。政治美学可以作为政治科学和政治哲学的一种补充,弥合哲学和科学之间的断裂。”<sup>①</sup>而本书以“样板戏”为个案的研究,不是指政治美学的规范性研究,而是指实践性研究,即特殊时期的政治理念借助“样板戏”得以实施,并形成社会政治动员的工具与乌托邦理想的美学形态。革命“样板戏”为我们提供了探讨文艺政治美学化实践的合适对象。从政治美学的实践,诸如作品改编、信仰崇拜、创作方法、符号表征、革命仪式等方面入手,可以揭示“样板戏”内在精神的生成过程,这对于研究“文革”文学乃至当代中国政治史、思想史都具有极其重要的学术价值和现实意义。毕竟“样板戏”浓缩着几代人的悲欢记忆,作为鲜活的艺术个案,它将永远不会失去精神史上的认识价值。

就政治美学问题进行过深入开拓的学者骆冬青,他对“政治”一词有自己的独特理解,他认为:“政治本身就是审美的一种特殊表现。政治意识形态、政治制度、权力运作、政治家的风格,在在都表现出美学的精神。意识形态对于现实与未来构建了种种‘想象的共同体’,把特殊群体、阶级、集团的利益、情感、意志、观念净化和升华为人类的普遍理想和共通情感。政治统治的美学奥秘在于使权力成为魅力,权力结构进入情感结构。政治的等级结构深刻地表现为审美的一种价值结构。政治权力渗透到人的感性生存实践的各个方面,成为人们视、听、言、动的根据和规范;对权力的视觉分析可以推及到人的整个感性活动之中。”<sup>②</sup>他的上述看法有如下几个要点:第一,政治并不只是意味着权力斗争、国家制度、选举、议会、政党等问题,政治还具有审美特性,或者说政治也是一种美学表达。第二,政治观念、政治制度、政治活动、政治领袖处处体

① 李松:《政治美学研究》,武汉大学博士后出站报告,2010年版,第97页。

② 骆冬青:《论政治美学》,《南京师范大学学报》(社会科学版)2003年第3期。





现了美学的精神。第三,意识形态包含着特殊群体、阶级、集团的情感,将这种特殊群体的情感凝聚、升华为人类普遍的理想和情感,这体现了政治美学的运作。第四,也是最重要的一点,政治统治需要借助政治美学,也就是“使权力成为魅力,权力结构进入情感结构”,并且使政治的美学化表达渗透于人们的视、听、言、行之中。总之,政治美学的运作使一种理性的政治观念变成一种感性的审美活动。“在权力结构中的生存态势不仅规范、生成着我们的‘观点’、‘视角’、‘眼光’和‘眼界’,而且还最终形成我们心灵中的‘观念’体系。‘观念’则超越了视觉而成为我们感性生存实践中的‘通感’、‘通情’和‘通识’:权力融化、渗透到我们的全部身心。如何从中获得自由与和谐,这既是政治美学的出发点,又是政治美学的归结点。”<sup>①</sup>因而,我们研究政治美学的目的在于,分析政治权力如何成为一种可以潜移默化影响人们身心的魅力。同时,对政治美学的感性魅力进行反思判断:即这是何种政治美学?谁的政治美学?有没有理想的政治美学?我们需要何种政治美学?政治是不是包裹着不可告人的欺骗?政治是不是走向文明与民主的通途?

学者们对样板戏一词有的加有引号,有的没有,并不统一。“文革”期间的所有刊物中,样板戏一词并没有加引号,当时大家对它耳熟能详,理所当然认为应该是革命艺术的典范。远隔一段历史时空之后,如果样板戏不加引号的话,估计人们不一定知道它就是特指特定年代的革命样板戏。因此,本书从特指的角度出发,同时也从反讽树立“样板”的这种做法出发,在写作中给样板戏加上了引号。

“样板戏”包括纸质文本(剧本以及剧本演出情景的介绍、音乐总谱等)、电子文本(电影、电视、广播)和剧场等媒介形态。剧本、导演、演员、剧场、观众是戏剧的五个本体性要素,其他如作曲、舞台美术、音响效果等等是附属性的因素。“样板戏”并不完全是戏

<sup>①</sup> 骆冬青:《论政治美学》,《南京师范大学学报》(社会科学版)2003年第3期。



剧形式,也还包括音乐、舞蹈等表演形式,以及“样板戏”故事等衍生形态。从“样板戏”出现的先后来看,生成、定型的主要有第一、第二两批。第一批包括京剧现代剧《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《海港》、《奇袭白虎团》,现代芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》,交响音乐《沙家浜》这八部,这是“文革”达到巅峰时期的作品,也是“八个样板戏”统称的来由。<sup>①</sup> 1968年后,在江青的直接干预下,第二批“样板戏”又被生产出来,据笔者的统计,第二批“样板戏”合计十部,包括京剧:《龙江颂》(上海京剧团演出)、《杜鹃山》(北京京剧团演出)、《磐石湾》(上海京剧团演出)、《平原作战》(中国京剧团演出)、《红色娘子军》(中国京剧团演出);芭蕾舞剧:《草原儿女》(中国舞剧团演出)、《沂蒙颂》(中国舞剧团演出);钢琴伴唱:《红灯记》(中央乐团、中国京剧团演出),钢琴协奏曲:《黄河》(中央乐团演出);革命现代交响乐:《智取威虎山》(上海交响乐团演出)。<sup>②</sup> 相对于第一批“样板戏”而言,从观众市场来看,第二批除了《龙江颂》、《杜鹃山》、《磐石湾》以外,其他“样板戏”获得的承认相对有限。“样板戏”的创作后期越来越偏重于政治性而轻于艺术性,第二批“样板戏”的艺术成就虽然有所发展,但是观众热情已经逐日消退。这实际上已反映了“文革”文学生产难以为继的内在危机。随着“文革”后期“地下文学”与手抄本的流行,“样板戏”的新鲜感与吸引力逐渐遭遇了挑战。在“文革”即将结束的时候,还有一批“样板戏”也在创作定型之中,第三批计划中的“样板戏”有七部,包括京剧:《决裂》、《春苗》、《第二个春天》、《战船台》、《警钟长鸣》;歌剧:《抗寒的种子》;话剧:《樟树泉》。然而,这一批“样板

<sup>①</sup> “样板”的原意是楷模、榜样。最早出现在1965年3月16日《解放日报》一篇赞美京剧《红灯记》的短评中。1966年12月26日《人民日报》发表的《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》并称为“江青同志”亲自培育的八个“革命艺术样板”或“革命现代样板作品”。1967年5月31日《人民日报》社论《革命文艺的优秀样板》一文,正式提出了“样板戏”一词。

<sup>②</sup> 参见李松《“样板戏”数目考辨新论》,《中国现代文学》(台湾)2011年第20期,《长江学术》2012年第1期论点转载。





戏”还只是在计划之中，“四人帮”的筹划目的恰恰是要挽救“样板戏”业已造成的百花凋零、一枝独秀的残局。但是，它们并未成熟，更没有获得江青“钦准”出笼便因为“四人帮”垮台而胎死腹中。<sup>①</sup>随着“四人帮”被绳之以法，这些作品最后半途而废了。

“文革”以其史无前例的破坏性在几代中国人心灵留下了永久的创伤，经历一个时期的拨乱反正之后，“文革”中盛行的极“左”思潮虽然渐趋消泯，然而，“样板戏”曾经给“文革”经历者留下了深重的精神烙印，——既有痛苦的磨难，也有狂喜的冲动，而这些或悲或喜的文化记忆都会在日后积淀为一种情感上的怀旧情绪。因此，芭蕾舞《红色娘子军》、京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等剧目仍然活跃在今天的戏剧舞台上，这种现象构成了戏剧理论界与观众议论的文化热点。

目前，“样板戏”研究中主要存在着两种态度。第一，由于与历史对象的近距离关系，人们很容易囿于时代偏见而难以作出客观而冷静的历史判断，尤其是那些曾经参与戏曲现代化过程，但在“文革”中遭受厄运的艺术工作者，他们很难接受“样板戏”延续了戏曲现代化的发展这一事实。第二，也有人认为“样板戏”成就并不绝对否定。周扬在1979年11月第四次文代会上所作的报告中说：“我们不能满足于民族的旧形式，而要努力发展和创造民族的新形式，一方面要推陈出新，古为今用，另一方面也要把外国一切好的东西拿来，加以改造，洋为中用。我们应当重视革命现代戏的成果，决不能因为‘四人帮’曾经窃取和歪曲这些成果并荒谬地封之为‘样板戏’，而对它们采取一概排斥的态度。我们要彻底清除‘四人帮’强加在它们身上的污染，正确总结革命现代戏的经验，使它们重放光辉。”<sup>②</sup>周扬试图在“文革”与后“文革”之间为社会主义文艺寻找延续性的依据，他的看法是很有历史感的，也是符合客观实

<sup>①</sup> 参见李松《“样板戏”数目考辨新论》，《中国现代文学》（台湾）2011年第20期，《长江学术》2012年第1期论点转载。

<sup>②</sup> 周扬：《周扬新时期文稿》，山西人民出版社，2004年版，第378页。





际的。林默涵 1988 年 4 月在《中国文化报》上发表文章,提出应该为“文革”前的《红灯记》、《红色娘子军》正名。因为有人将“样板戏”与江青的关系表述为:“《红灯记》等现代戏就像一块玉,这块玉被江青夺去放在怀里焐热了,便说是她自己的。”<sup>①</sup>林默涵试图将“样板戏”与江青分割开来,从而肯定“样板戏”的正当性。

细思上述二者的思路,第一种看法以“样板戏”被江青“册封”为界,把整个戏曲现代化过程分为现代戏阶段与“样板戏”阶段,从而将现代戏与“文革”的政治运动分割开来;第二种看法,将“样板戏”的创作原则与艺术创新分离,从而有限地肯定“样板戏”。这些看法可以说是代表了一部分人的观点。然而,问题在于,“文革”前的戏曲现代戏与“样板戏”是否完全绝缘?“样板戏”作为一种被打磨成开创“文化新纪元”的“经典”,其形式与内容可以分离吗?对当代中国戏剧深有造诣的学者傅谨认为,要完整地阐释“样板戏”现象,涉及两个相关却又不完全相同的理论问题,其一是对“样板戏”现象成因的探究,其二是对这些剧目的历史评价问题。傅谨认为:“样板戏的现实存在引起的争议,主要是由两种截然对立的观点构成的,一端是从政治角度完全否定样板戏价值的观点,另一端则是从艺术角度充分肯定样板戏价值的观点。并不是说不存在其它比较折衷的看法,而是说在执于两端的这两种观点之间,几乎找不到交集,双方分别代表的以政治/道德判断遮蔽艺术判断和以艺术判断回避政治/道德判断的视角,使它们之间的激烈对抗只能完全流于表面,这就给后人研究与评价样板戏增加了诸多困难。所以我们还是要回到政治与艺术的复杂关系,来研究与评价样板戏现象。”<sup>②</sup>那么,如何走出这种“政治上否定”、“艺术上肯定”的两难境地呢?应该认识如下事实:“样板戏”的政治内容与艺术形式不可简单割裂,它恰恰是一种政治艺术,或政治戏剧。对于它的价值判断应该历史化地认识,具体问题具体分析。如果从政治与艺术

① 转引自高义龙、李晓《中国戏曲现代戏史》,上海文艺出版社,1999年版,第307页。

② 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。



的复杂关系来看，“对文革政治上的否定，并不能完全取代对样板戏的评价，更不足以评价当前样板戏仍然流行的现象。纯粹从政治的或道德的角度肯定或者否定艺术作品，或者像部分研究者那样因为样板戏的创作过程受到政治因素支配，就完全否认它们是艺术品，都不是令人信服的判断。诚然，对文革政治上的批判与否定至今并不能完全令人满意，相当多文革中流行的，或者直接间接导致了文化大革命出现的政治观念，其中当然也包括相当多带有浓厚政治色彩、却身着艺术外衣呈现的观念，并没有得到彻底的清算，它们仍然有很多机会、可能通过很多种形式借尸还魂，这一现象对样板戏的继续存在当然有可能起到一定的作用；但样板戏的现实存在以及受到相当多观众的喜爱，显然包含了更复杂的、超政治的因素。仅仅指出样板戏在文革中产生的恶劣政治作用，希望以此从政治上彻底消解样板戏存在的现实基础，显然是不现实的；而且仅仅因为样板戏的创作改编过程中受到了强大的政治干预，就拒绝从艺术层面上讨论它们的价值，也不是严肃的态度”<sup>①</sup>。傅谨的上述论述为了我们研究“样板戏”提供了很好的方法论的启示。

“样板戏”是“文革”文学创作的主体成果，也是集中体现主流意识形态政治标准、艺术规范的典型作品。“文革”期间，毛泽东强调的“以阶级斗争为纲”、“两个阶级两条道路”的斗争路线扩展到了政治、经济、文化等领域。斗争哲学（“以阶级斗争为纲”）、革命道德主义成为“文革”文学艺术主要的思维方式与精神特征，以至被“四人帮”在政治操纵中推到了极致。“样板戏”是激进的政治路线孕育的产物，它的“三突出”、“高大全”、以阶级斗争为纲的创作理论严重窒息了艺术的创造生命力。从京剧现代戏作为“样板戏”的源头来看，不可否定“样板戏”继承了京剧现代化改革的优秀成果，因而具有积极意义。“样板戏”创作人员精益求精的创作、演练使它凝聚了相当精湛的艺术价值。今天，我们既不能因为“样板

<sup>①</sup> 傅谨：《样板戏现象平议》，《大舞台》2002年第3期。





戏”的艺术成就而过分在总体上拔高“样板戏”的成就与价值,也不能把它视为“阴谋文艺”而全盘否定。合适的处理方式是回到历史语境、回到文本本身,探寻“样板戏”在生长、定型的过程中如何处理艺术形式与政治内容的关系,它的创作理论又遭遇了何种困境。在宏大的历史与文化背景中,“样板戏”作为一种镜像反映了人们焦虑与躁动的精神心态。作为特定历史时期的文艺产物,我们如何从“样板戏”本身及其现象研读它透露出的政治美学、人类学等价值内涵?本书所做的工作还仅仅是一个开端。“样板戏”的研究意义将不仅仅局限于20世纪这一时间范畴,它将成为了解一个时代精神状态的纽结,它所包孕的精神内涵将获得思想史的意义。

本书主要根据纯粹学术性的研究思路的需要,选择一些“样板戏”的剧本、剧场和电影的文本进行分析。如何从宏阔的历史视野——20世纪的思想文化的角度——来思考“文革”的产生根源?站在什么样的立足点?论者认为,对于“样板戏”乃至“文革”的探讨不能把“文革”放在一个孤立的历史时段,应该放开历史视界,在整个中国传统与现代的文化生态中审视戏剧的思想观念、审美趣味、心理需求的产生根源。“文革”研究,应该是反思整个中国传统文化、现代文明的一个最好的切入点。“文革”绝不是百年中国现代史偶然的产物,它是整体历史的一个鲜明的界碑。我们应该从“文革”和中国现代文化多方面的关联出发,反思“样板戏”这一戏剧形式中所包含的民族的精神心态。本书的分析既有对于特定时期政治制度、文化政策与领袖心态的分析,也将普通百姓在革命历史运动中的政治心理、推动作用联系起来,希望得以更准确地回到事物的历史本身。“样板戏”是了解20世纪中国人精神生活深层背景,探索当代集体文化记忆的重要载体,借此有利于理解“文革”后文学观念与政策的变迁原因。“样板戏”的诞生过程呈现了20世纪中西文化碰撞和改造传统艺术面临的诸多问题,笔者认为既要用人类学家列维·斯特劳斯的“遥望”态度从宏观角度俯瞰20世纪的中国大历史,又要通过戏剧剧本、小说、影片、回忆录、口述





材料、历史档案、历史评价和当代批评等进行细致的微观考察。

在本书的论证过程中,笔者大量引用了“文革”期间主流媒体发表的“样板戏”评论。在迄今的“样板戏”研究中,引用这些评论文章进行论证的做法还不多见,因为这些评论具有强烈的主观性与政治偏见。也许这些不作引用的研究者试图与之保持一定的距离,而保持自己观点的独立性。其实,笔者认为,上述文献的倾向性并非整体一块,并不能一概而论。如果进行审慎的辨析,还是可以发现很有价值的历史信息与艺术观点。大致可以分为三类:第一类是张春桥、江青、姚文元等人,以及文化部、北京市文化局等单位组织的“文革”写作小组的文章<sup>①</sup>。第二类是全国党政军机关、企业事业团体,以及基层单位组织的评论<sup>②</sup>。第三类是亲身参与“样板戏”创作的编剧、演员等人员、“样板戏”剧组的评论,以及文艺界人士的评论<sup>③</sup>。后两类评论文章,有的出自专业文艺工作者、评论者与学者之手,他们在保持政治正确的前提下,对“样板戏”的艺术特色与价值进行了非常专业的评价和阐释。因而为了使研究工作尽可能保持客观、理性,应该对上述评论文章进行实事求是的解读

① “文革”期间进行文艺评论的写作小组主要列举如下:1. 上海市委写作组(上海市革命委员会大批判组)成立于1968年9月,由上海市革命委员会负责组建。这是张春桥、姚文元等拟为《红旗》杂志组织专门的理论写作班子。该写作组以丁学雷为笔名发表与“样板戏”相关的文章有:《不断革新的京剧〈沙家浜〉》(《人民日报》,1965年7月27日);《无产阶级文艺的光辉里程碑评革命现代京剧〈智取威虎山〉》(《人民日报》,1967年5月27日);《迎接无产阶级革命文艺新时代的到来》(《人民日报》,1968年9月15日);《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);《“龙江风格”万古常青——评革命现代京剧〈龙江颂〉》(《人民日报》,1972年1月25日)等。2. “初澜”是文化部写作组的笔名。该小组为江青所控制,故主要为江青代言。该写作组主要与“样板戏”相关的作品有《敢于实践 努力创作》(《人民日报》,1973年5月27日);《塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务》(《人民日报》,1974年6月15日);《京剧革命十年》(《人民日报》,1974年7月5日)等。3. 江天,其主要与“样板戏”相关的作品有《努力塑造无产阶级英雄典型》(《人民日报》,1974年7月12日)。4. 辛文彤是北京市文化局写作组的笔名,成立于1969年7月。与“样板戏”相关的主要作品有《革命英雄主义的光辉典型》(《人民日报》,1970年1月2日);《进一步发挥革命样板戏的战斗作用——热烈欢呼革命样板戏影片汇映》(《人民日报》,1974年5月14日)等。

② 关于具体的撰稿单位,由于本书许多地方大量引用了这一类文章,在此不赘述。

③ 于会泳、汪曾祺、钱浩梁、谭元寿等人的文章屡见不鲜,本书不一一统计。以学术研究著称的评论界专业人士也不少见。





与辨析。文献不嫌繁杂,关键在于目标明确,披沙拣金。本书之所以引入上述评论文章作为论据,一是借此展现当时主流意识形态的政治态度和艺术观念;二是通过本书的叙述拆解某些观点的悖谬;三是揭示史实,从而通过重构历史现场。

我们对近四十年来海内外“文革”与“样板戏”大量研究成果进行了较为全面地整理与辨析,本书的研究工作是在这一基础上进行的。现有的研究成果在研究视野上有所开拓、研究方法上有所更新、研究材料上有所发掘,这一切可以为更深入的开掘提供良好的前提。本书针对存在的问题进行了有目的的拓展。目前的研究态度还有待于克服情感偏见,我们认为,应该以严谨的史学态度与科学精神对待“文革”与“样板戏”中的文化现象。批判固然可以警醒人们,而批判意义的深层价值在于找到思想、制度与灵魂方面的病灶。因此,“文革”文学应该真正提高到学术研究的水平来进行,而不是随当代政治风向的变化而推移。

对“样板戏”本质的认识有待于找到一个合适的视角——既不脱离具体的文学对象,又有一定的理论深度。第一,本书提出以政治美学作为中心视角贯穿全文,既看到“样板戏”作为艺术形式的感性化美学色彩,又剖析“样板戏”创作思想背后深层的政治理性精神,而这两个特点可以概括为文学的政治美学特征。就20世纪中国历史的发展轨迹而言,“革命”一直是领袖与亿万人民改造社会的工具,又是深入人们骨髓的一种思想意识,还是推动社会发展的精神资源。因此,本书意在通过文学文本阐释“革命”的内涵,也通过“革命”的政治与思想视角审视文学文本的性质与特征。第二,“样板戏”体现了鲜明的政治理念,而当下人们的评价也往往从抽象化的分析、泛泛而论的政治概念去作出肯定或者否定的评价。我们认为,这种做法无疑难以获得说服力。因此,如何扎实作好细致深入的文本分析是“样板戏”研究长足进步的重要方面。文本研究既需要细致的个案分析,又需要一定的理论提升,我们坚持论从



史出,史论结合,使论文观点落在文本分析的实处。首先对政治美学进行界定,分析政治美学化的创作理论以及特征。然后结合历史事实,梳理“样板戏”政治学的历史背景,再进一步回到历史原初语境还原“样板戏”的改编与创作过程。从“样板戏”的文本细读中分析政治美学的建构过程,即创作方法、信仰与崇拜、伦理内涵、性别与性、仪式表征、符号表征以及“样板戏”政治美学的困境等问题,从而步步深入开掘文本中包含的文化意蕴。





# 目 录

研究综述.....	(1)
第一章 “样板戏”与“文革”的政治美学.....	(33)
第一节 界定“样板戏”的政治美学.....	(33)
第二节 “样板戏”政治美学的“文革”背景.....	(46)
第三节 “样板戏”政治美学的创作理论.....	(60)
第四节 “样板戏”的崇高美学.....	(83)
第二章 “样板戏”政治美学的构建.....	(100)
第一节 “样板戏”的出台.....	(101)
第二节 “样板戏”与政治意识形态.....	(109)
第三节 古为今用：“样板戏”的现代化.....	(118)
第四节 洋为中用：“样板戏”的本土化.....	(130)
第三章 “样板戏”政治美学与创作方法.....	(139)
第一节 “样板戏”：“社会主义现代主义”？.....	(141)
第二节 “样板戏”“革命现实主义”的实质.....	(148)
第三节 “样板戏”“革命浪漫主义”的实质.....	(151)
第四章 “样板戏”政治美学的信仰与崇拜.....	(157)



第一节	“样板戏”的信仰 .....	(158)
第二节	“样板戏”与英雄崇拜 .....	(167)
第三节	“样板戏”与领袖崇拜 .....	(174)
第四节	“样板戏”的语言崇拜 .....	(190)
<b>第五章</b>	<b>“样板戏”政治美学的伦理内涵 .....</b>	<b>(199)</b>
第一节	“样板戏”的政治伦理 .....	(200)
第二节	“样板戏”的革命伦理 .....	(203)
<b>第六章</b>	<b>“样板戏”政治美学的性/性别问题 .....</b>	<b>(208)</b>
第一节	“样板戏”的性禁忌 .....	(209)
第二节	“样板戏”女性形象的历史反思 .....	(216)
<b>第七章</b>	<b>“样板戏”政治美学的仪式表征 .....</b>	<b>(227)</b>
第一节	“样板戏”与“文革”仪式 .....	(228)
第二节	“样板戏”的仪式内涵 .....	(237)
<b>第八章</b>	<b>“样板戏”政治美学的符号表征 .....</b>	<b>(261)</b>
第一节	“样板戏”符号的特点 .....	(261)
第二节	“样板戏”符号的类型 .....	(269)
第三节	“样板戏”符号的意象分析 .....	(282)
<b>结 语</b>	.....	<b>(294)</b>
<b>参考文献</b>	.....	<b>(299)</b>
<b>后 记</b>	.....	<b>(310)</b>



## 研究综述

由于高度的政治敏感性与复杂的情感矛盾，“文革”文学的主导形态——革命“样板戏”在1980年代中期以前一直是中国当代文学研究的冷门。随着思想禁区的进一步开放，“文革”文学以其巨大的思想史价值与丰富的意义空间，吸引着学术界探险的目光，目前这个冷门逐渐成为了热点，也将成为人类精神史上永不过时的话题。“文革”时代，带有特定时代色彩和政治主流意识的“样板戏”被认为是“文化大革命”文艺建设的“丰碑”。由于它生产、成型的时代特殊性与本身鲜明的政治烙印，人们从情感好恶与道德取向出发众说纷纭，莫衷一是。本书在参考“样板戏”研究现有综述的基础上<sup>①</sup>，拟对“样板戏”研究进行全面的梳理与描述，从而补正现有综述中盲视的范围与缺漏的问题。

近些年在“红色经典”裹挟市场怀旧消费的热潮中，“样板戏”的许多重要精彩唱段重新赢得了观众的热烈追捧，关于“样板戏”的争论又一次浮出水面。有些学者认为完全从政治角度对“样板戏”进行否定有失公允。<sup>②</sup>有人认为“样板戏是一个政治历史事件”，因而反对褒奖有政治问题的“样板戏”。<sup>③</sup> 辩论双方都互有驳难。<sup>④</sup>

---

① “样板戏”研究综述主要有如下四篇：邓文华：《样板戏研究40年》，《社会科学战线》2006年第6期。李松：《近十年来革命“样板戏”研究述评》，《戏剧》2007年第1期。蒋蕾：《新世纪样板戏研究述评》，《民风·下半月》2008年第12期。马淑贞：《40多年来“样板戏”的研究述评》，清华大学学报（哲学社会科学版）2009年增2期（第24卷）。

② 谭解文：《样板戏横看成岭侧成峰》，《文艺报》，2001年3月17日。

③ 陈冲：《沉渣泛起的“艺术主体”》，《文艺自由谈》2001年第3期。

④ 参见谭解文《样板戏过敏症与政治偏执病》，《文学自由谈》2001年第5期；叶橹：《道理与权力》，《文论报》，2001年11月1日。





如果不包括 1963—1981 年期间国家主流意识形态机器数量巨大的“样板戏”评论的话，“样板戏”的研究在中国大陆可以分为两个历史阶段：1980 年代革命“样板戏”在中国当代文学史的写作中如蜻蜓点水，点到为止；80 年代中期“样板戏”的研究开始起步，首先大多为偏激的情感否定，以后逐渐转向心平气和的学术讨论，即不宜下完全否定或完全肯定的简单化结论，应该在认识到其特定历史背景的同时，更充分地认识到它独特的艺术成就。20 世纪 90 年代中期以来，“样板戏”的研究思路、视角与深度都大大地拓展了。据笔者最近以中国知网和中国学位论文网所作的统计<sup>①</sup>，90 年代中期以来中国大陆研究“样板戏”的论文一百余篇，硕士、博士学位论文十九篇<sup>②</sup>，专著十一

① 检索日期为 2011 年 11 月 30 日。虽然是以中国大陆最大的两个网络数据库作为检索依据，但是，因为有的学术成果未必纳入了网络检索范围，因此，并不是对学界“样板戏”成果最完整的归纳。当然，漏失的统计篇目应该只是极少数了。

② 本书所统计的博士、硕士论文以 2010 年 11 月 30 日为限，且不与已经出版的专著重复。具体列举如下：刘艳：《“样板戏”与二十世纪中国文化语境》，南京大学博士论文，1999 年。卞敬淑：《文革时期样板戏研究》，华东师范大学博士论文，2001 年。李莉：《论样板戏的文本、表演与生产——以〈智取威虎山〉为例》，西南师范大学硕士学位论文，2004 年。马研：《论样板戏作为艺术存在的“合理内涵”形成的基础》，吉林大学硕士学位论文，2005 年。王惠民：《文革样板戏现象中的记忆、叙事与权力》，西北师范大学硕士论文，2006 年。徐希锦：《“革命样板戏”剧照研究》，福建师范大学硕士论文，2006 年。黄育聪：《革命现代京剧〈龙江颂〉研究》，福建师范大学硕士论文，2006 年。林立峰：《文革宣传话语的修辞分析》，福建师范大学硕士论文，2006 年。王明良：《毛泽东的人格理想与样板戏的表达》，山东大学硕士论文，2007 年。王晓芳：《从样板戏到样板戏电影》，福建师范大学硕士论文，2007 年。闫飞：《“文革”时期中国钢琴艺术发展状况研究》，江西师范大学硕士论文，2007 年。秦萌：《“革命交响音乐”〈智取威虎山〉音乐研究》，中国音乐学院硕士论文，2007 年。钟蕊：《革命话语和“样板戏”中的“英雄”修辞幻象》，福建师范大学硕士论文，2007 年。邵彤宇：《“样板戏”研究》，东北师范大学博士论文，2007 年。周夏奏：《被模造的身体——样板戏〈智取威虎山〉的身体生成及其它》，浙江大学硕士论文，2007 年。郭玉琼：《戏曲与国家神话——延安时期到文革时期的戏曲现代戏研究》，厦门大学博士论文，2007 年。吴琼：《舞剧〈红色娘子军〉音乐研究》，南京艺术学院硕士论文，2008 年。范贵清：《革命样板戏意象系统论析》，福建师范大学硕士论文，2009 年。尹飞：《现代京剧〈红灯记〉的音乐创作特色》，湖南师范大学硕士论文，2010 年。





部。<sup>①</sup> 在文学史专著中提及“样板戏”研究的大约不下三十部。<sup>②</sup> 笔者以“样板戏”一词检索台湾电子期刊网查到一篇<sup>③</sup>。以“样板戏”一词检索台湾期刊论文索引系统,相关的论文有十五篇<sup>④</sup>。以“样板戏”为

① 本书的统计时间以2010年11月30日为限。具体列举如下:许晨:《人生大舞台:“样板戏”内部新闻》,黄河出版社,1990年版。戴嘉枋:《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》,光明日报出版社,1994年版。戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨》,知识出版社,1995年版。汪人元:《京剧“样板戏”音乐论纲》,人民音乐出版社,1999年版。潘宗纪:《走近样板戏》,中国文联出版社,2002年版。祝克懿:《语言学视野中的“样板戏”》,河南大学出版社,2004年版。顾葆孜:《实话实说红舞台》,中国青年出版社,2005年版。刘云燕:《现代京剧“样板戏”旦角唱腔音乐研究》,中央音乐学院出版社,2006年版。师永刚、张凡编著:《样板戏史记》,作家出版社,2009年版。高波:《样板戏:中国革命史的意识形态化和艺术化》,云南人民出版社,2010年版。惠雁冰:《“样板戏”研究》,中国社会科学出版社,2010年版。

② 代表性著作列举如下:张钟、洪子诚等主编:《当代文学概观》,北京大学出版社,1980年版。郭志刚、董健等主编:《中国当代文学史初稿》,人民文学出版社,1980年版。高文升主编:《中国当代戏剧文学史》,广西人民出版社,1990年版。张庚主编:《当代中国戏曲》,当代中国出版社,1994年版。谢柏梁:《中国当代戏曲文学史》,中国社会科学出版社,1995年版。洪子诚:《中国当代文学史》,北京大学出版社,1999年版。陈思和主编:《当代文学史教程》,复旦大学出版社,1999年版。杨匡汉、孟繁华:《共和国文学50年》,中国社会科学出版社,1999年版。高义龙、李晓主编:《中国戏曲现代戏》,上海文化出版社,1999年版。傅谨:《新中国戏剧史(1949—2000)》,湖南美术出版社,2002年版。

③ 孙玫:《文革与样板戏》,《两岸发展史学术演讲专辑》2009年第6期。

④ 列举如下:蔡振家:《从政治宣传到戏剧妆点——1958—1976年京剧现代戏的咏叹与歧出》,《戏剧学刊》2009年第7期。姚丹:《被“样板戏”遮蔽的历史——以〈智取威虎山〉为中心》,《中国现代文学》2006年第12期。吴子林:《“形式的意识形态”》,《中国现代文学》2006年第12期。李松:《近十年来中国大陆革命“样板戏”研究述评》,《中国现代文学》2006年第12期。王俐文:《政治角力下的代罪羔羊——自舞台、服装、音乐与表演细探京剧样板戏〈红灯记〉的艺术价值》,《剧说·戏言》2006年第9期。沈惠如:《汪曾祺戏曲作品探究》,《东吴中文研究集刊》2002年第9期。黄心颖:《样板戏人物形象分析——以几出京剧样板戏为例》,《清云学报》2002年第6期。吴迪:《从样板戏看“文艺为政治服务”的造神功能》,《当代中国研究》2001年第9期。于善禄:《从“样板戏”到“反共抗俄剧”观中国京剧青年团“红灯记”有感》,《新观念》2001年第4期。王墨林:《没有身体的戏剧——漫谈样板戏》,《二十一世纪》1992年第2期。许伟芳:《样板戏的戏剧世界》,《复兴岗学报》1984年第6期。姜莉莉:《中共对传统戏曲艺术的破坏与大陆人民对“样板戏”的抗拒》,《中共研究》1974年第12期。胡国伟:《“回归认同”与“样板戏”》,《民主潮》1973年第4期。吴德里:《毛共所谓“革命样板戏”与江青》,《幼狮月刊》1972年第11期。宋寂:《从中共“革命样板戏”看工农兵文艺路线》,《中国评论》,1970年1月31日。





关键词检索香港中文期刊论文索引数据库,发现相关文献二十二篇<sup>①</sup>。以“样板戏”为关键词检索哈佛大学图书馆发现的相关文献有三个。<sup>②</sup>

本书的文献综述主要对第二阶段的研究历史与现状进行归纳分析,并指出将来的可能走向。概括说来,革命“样板戏”的研究分为两种路向:第一是从史料整理的角度入手。<sup>③</sup>通过大量的人物采访与原始资料叙述了革命“样板戏”的出台内幕、电影的拍摄经过、江青的野蛮干涉以及“样板戏”编演人员的历史命运。文本史料方面,李松的

① 列举如下:梁宝耳:《我对“延安文艺座谈会讲话”,“革命样板戏”,“白毛女”的一些意见和感想(下)》,《盘古》1972年11月1日第51期。关文清:《江青与样板戏》,《广角镜》1976年12月16日第51期。侯榕生:《江青与革命样板戏》,《明报月刊》第12卷第1期,总第133期,1977年1月号。白领、孤律:《看样板戏并谈华国锋的历史任务》,《明报月刊》第12卷第1期,总第133期,1977年1月号。璧华:《谈样板戏和有关的文艺问题》,《七十年代》总第86期,1977年3月号。林郁:《“样板戏”、“随想录”及其它——读报有感》,《草根》1986年5月第23期。汪曾祺:《江青与我的“解放”》,《明报月刊》,第24卷第1期,总277期,1989年1月号。潘旋军:《样板戏重现香江惹风波》,《大学线》1996年第6期。刘洪波:《“样板”思维》,《瞭望》第36期,总第659期,1996年9月2日。安德斐:《也谈“样板”思维》,《瞭望》第44期,总第667期,1996年10月28日。姜鹏飞:《样板戏——七人谈》,《中华文摘》总第63期,1997年5月号。斯麦特:《样板戏重演揭历史隐痛》,《亚洲周刊》第12卷第49期,1998年12月7日。段罗绫:《样板戏掌故》,《争鸣》总256期,1999年2月号。程映虹:《金氏父子与北韩样板戏》,《动向》2001年5月15日第189期。程映虹:《金氏父子和毛氏夫妇不谋而合——六十年代北韩的文化革命》,《开放》总第174期,2001年6月号。邓友梅:《我看样板戏》,《香港文学》总第217期,2003年1月号。韩三洲:《三个人眼中的江青》,《开放》总第238期,2006年10月号。周光蓁:《“无产阶级文化大革命”四十周年祭——中央乐团在风暴中的人性旋律》,《亚洲周刊》第20卷52期,2006年12月31日。江学文:《中共文化大革命与红卫兵》,“中华民国”国际关系,1969年。林卓逸:《音乐政治学实例研究——极权政体对样板钢琴协奏曲黄河的影响》,东吴大学音乐学研究所硕士论文,1998年。《从〈江青同志论文艺〉看“革命样板戏”》,《匪情月报》1974年第17期。《论共匪“文革派”的崛起与没落(上)》,《警学丛刊》1977年第7期。

② 到2011年10月30日为止,可以检索到如下文献:Roberts, Rosemary A. Maoist model theatre: the semiotics of gender and sexuality in the Chinese Cultural Revolution (1966—1976)/ Leiden; Boston: Brill, 2010. Coderre, Laurence. Pihuang, violins, and infallible heroes: internal contradictions of the model operas/2007. 许国惠:《样板戏与文化大革命的政治》,香港科技大学硕士论文,2001年。

③ 参见如下作品:戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨:江青·样板戏及内幕》,知识出版社,1995年版。顾葆孜:《样板戏出台内幕》,中华工商联合出版社,1994年版。潘宗纪:《走近样板戏》,中国文联出版社,2002年版。许晨:《人生大舞台:“样板戏”内部新闻》,黄河出版社,1990年版。沈国凡的系列文章:《〈红灯记〉引来的横祸》,《中州今古》2004年第10期。《〈红灯记〉与阿甲的悲剧命运》,《纵横》2004年第6期。《沈默君与〈红灯记〉》,《名人传记》(上半月)2010年第9期。《〈红灯记〉成为样板戏的内幕》,《晚霞》2009年第20期。《江青剽窃〈红灯记〉的前前后后》,《文史春秋》2009年第5期。





《“样板戏”编年史》<sup>①</sup>对“样板戏”资料进行了系统详尽地整理。<sup>②</sup>第二是从学术研究的角度进行的。近十年来革命“样板戏”的研究对象集中在文本、剧场与电影。研究路向包括创作思路、传播与接受、艺术分析、思想主题、语言风格、人物形象、叙事模式、版本研究、意象研究、剧照研究十个方面。由于国内外现有成果相当繁富,笔者不可能一一缕述,只能择其要者简要评析。

## 一、创作思路

第一,“样板戏”与中国传统戏曲的关系。

“样板戏”的创作方法承续了延安时期“旧瓶装新酒”的思路,因此中国传统戏曲的表现手段、表演体系成为“样板戏”赖以依托的艺术资源。“样板戏”为何从“文革”迄今为止仍具有强大的艺术吸引力?仪平策着眼于“样板戏”与传统戏曲的关系,从叙事内容、戏曲音乐、念白方面进行了对比分析。他认为,“样板戏的叙事内容更具当代性,或者说,对于当代观众而言更具可理解性,可体验性;样板戏赋予戏曲音乐以鲜明的现代基调,使之更符合当代观众的音乐感受水平和欣赏趣味;样板戏的念白自觉追求标准化、通俗化和生活化”<sup>③</sup>。他通过梳理“样板戏”从传统走向现代所形成的艺术演变,解释了“样板戏”能够风行一时的原因。

“样板戏”对京剧的改编除了上述一些形式与内容的因素以外,还有更深层次的精神根源,刘艳认为深层的原因是,现代生活的本质面貌并非导向通常意义上的现代内涵,而是带有非常强烈的拟古性质。而旨在传达“抽象之事物”的京剧,又正是中国古代现实与意识形态的艺术提升。“通过写意性极强的京剧形式,‘无产阶级英雄’能够得以按‘现代民族国家创建’的文化需要呈现出来。京剧独有的程序特征

<sup>①</sup> 李松编著:《“样板戏”编年史·前篇:1963—1966年》,秀威资讯科技股份有限公司,2011年版。《“样板戏”编年史·后篇》,秀威资讯科技股份有限公司,2012年版。

<sup>②</sup> 李松结合对于“样板戏”的研究体会以及《“样板戏”编年史》的编纂经验,试图对“样板戏”编年史的编撰思路与方法进行经验总结与理论分析。从史实、史识与史观三个方面阐述了思路与方法。(参见《〈“样板戏”编年史〉的思路与方法》,《中外论坛》(美国)2010年第1期。)

<sup>③</sup> 仪平策:《样板戏审美效应与传统戏曲改革》,《理论学刊》1998年第1期。





恰好提供了本质化的‘工农兵’形象所必须具备的外在框架。”<sup>①</sup>这是对于传统艺术如何与现代主题相耦合的分析思路。刘宁从审美文化现象着眼认为，“样板戏”是中华民族长久积淀的和谐美理想的回归，“理想的膨胀、理性的强制、阶级性的夸张导致了情节冲突的单一化、人物形象的类型化、结构方式的模式化、表演形式的程序化，这些艺术特征所展现出的古典式的审美特征暗和了中国传统偏重和谐的审美心理”<sup>②</sup>。他的观点聚焦的是古今审美心理的同一性，具有一定的说服力。孙玫从创作方法入手，探讨了革命“样板戏”创作的“三突出”理论与传统的戏曲理论“立主脑”之间的内在继承关系，并进一步探讨了这种继承过程中传统传奇色彩的某些失落。<sup>③</sup>

祝克懿认为诗化与言情是戏曲话语的根本特征。她从“样板戏话语对传统戏曲话语诗化特征的传承和言情特征的偏离两方面展开了讨论”<sup>④</sup>。“样板戏”对原来的故事情节作更“革命化”处理的行为，客观上却符合歌舞剧对剧情结构的美学追求。阎立峰从戏剧程序的角度出发，认为“样板戏”依靠“新程序”把本来就属于善恶分明的艺术符号系统的京剧进行了生活的政治“升压”（集中概括、提炼生活）和程序“减压”（由古人生活向今人生活转移）。<sup>⑤</sup>进一步说，阎立峰认为京剧之所以被当做“样板戏”的载体，是由于江青在“样板戏”戏剧性层面进行政治化写作，在剧场性层面进行矫饰美学建设。从而“既凭藉‘戏剧’阐释了意识形态话语，又依靠‘剧场’解决了‘道’所需的艺术胞衣”<sup>⑥</sup>。李莉从《智取威虎山》一剧入手分析剧场与京剧的内在关系。她认为“京剧程序化的两极对立思维、六七十年代观众的审美期待心理，与战争题材产生暗合，无形中将京剧的表现形式与现代生活

① 刘艳：《京剧的写意特征与“样板戏”的英雄形象塑造》，《文艺研究》2001年第6期。

② 刘宁：《样板戏——古典主义的复活——文革主流艺术个案分析》，《戏剧艺术》2003年第2期。

③ [新西兰]孙玫：《“三突出”与“立主脑”——“革命样板戏”中传统审美意识的基因探析》，《戏剧艺术》2006年第1期。

④ 祝克懿：《“样板戏”话语对传统戏曲话语的传承与偏离》，《复旦学报》（社会科学版）2003年第3期。

⑤ 阎立峰：《“京剧姓京”与“新程序”——对样板戏的深层解读》，《戏剧艺术》2004年第3期。

⑥ 阎立峰：《载体的选择与样板戏的神话》，《浙江学刊》2004年第1期。





内容之间的内在矛盾消解；程序的创新凝聚了艺术工作者的大量心血，舞蹈、音乐、舞台美术、表演，对文本审美性进行了补充与激活，成为《智取威虎山》取得成功的重要因素。但样板戏在京剧改革方面的成功，并不能停歇‘内容与形式’之间的矛盾，从某种意义上说，它只是以一种特殊的形式延缓了传统京剧的衰亡”<sup>①</sup>。“样板戏”通常被称为政治工具，但作为一种审美文化现象它不仅仅是政治的产物，更是一门独具特色的艺术。马研认为有必要对“样板戏”作为艺术的“合理内涵”进行剖析和总结。他通过对“样板戏”前期文本的分析，说明“样板戏”文学艺术存在的生命力所在。他将“样板戏”的一种艺术特质概括为“社会主义现代主义”。这是一个大胆的判断，但也还值得进行深入、周密的学理论证。<sup>②</sup>张闳认为，“样板文艺”所体现出来的美学符合现代主义美学的某些基本精神，是一种“社会主义现代主义”的美学原则，甚至认为“样板戏”是一种后现代主义文本。<sup>③</sup>对于这一说法，本书在第三章《“样板戏”政治美学与创作方法》中进行了细致辩驳。笔者认为，张闳的观点在学理上是错误的，而且也不符合历史实际。当论说两种创作方法的关联的时候，必须明确其不同的历史背景以及不同的性质与特征。“文革”派的“革命现实主义”文学创作往往流于凭空虚构、主观夸大，其“革命浪漫主义”创作主要受制于政党意志，其浪漫性归根到底是政治想象的折射。“样板戏”创作方法与现代主义、后现代主义虽有皮相的相似，却有本质的差异。

第二，革命“样板戏”的创作与改编以革命现代京剧、小说等文本为蓝本，这些不同文本的嬗递之间，其创作理念、文化权力、形式因素是如何转化、运行的？这是研究者关注的主要问题，即通过对“样板戏”生产成型的梳理发现其创作规律。

杨健在1996年对革命“样板戏”的历史发展作过较为全面的梳理，他认为，1963年6月5日京剧现代戏观摩会后，1964至1966年

<sup>①</sup> 李莉：《论样板戏的文本、表演与生产——以〈智取威虎山〉为例》，西南师范大学硕士学位论文，2004年。

<sup>②</sup> 马研：《论样板戏作为艺术存在的“合理内涵”形成的基础》，吉林大学硕士学位论文，2005年。

<sup>③</sup> 张闳：《“样板戏”研究的几个问题》，《文艺争鸣》2008年第5期。





“现代剧运动”开始向“样板戏运动”蜕变。江青插手现代剧之后,对后来被称为“样板戏”的一些剧目进行了进一步的调整。反修戏剧、共产主义道德文学和阶级斗争文学,是京剧现代戏形成的大时代背景,江青对重点剧目的修改,明显地受到了1963年以来共产主义道德文学的影响。实际上,整个威权艺术本身就直接源于这三大创作主题。1967年夏天,威权艺术在“大批判开路”下已经全面摧毁了权力艺术,威权艺术开始取而代之。江青开始有计划地推行“革命样板戏”运动。这一运动是树立江青个人威权和形成威权艺术体系的核心策略。在“样板戏”影片拍摄之前,1970年前后,“样板戏”曾进行过一番精心的加工。在1971—1972年间拍出的七部“样板戏”影片,第三次作了重要的修改加工。<sup>①</sup> 杨健的上述论述借助扎实的史料基础,对“样板戏”发展源流进行了梳理,从“样板戏”研究的学术史来看,他的一系列成果具有奠基意义。

韩国学者卞敬淑从“样板戏”的改编程序入手,分析“样板戏”在“删除的与增加的”、“保留的与改动的”、“显现的与潜在的”变动过程中是如何遵循意识形态的要求。<sup>②</sup> 这是一种将文学版本与意识形态批评相结合的研究方式。如果从文学艺术发展的历史规律来看,“样板戏”的前身——革命现代京剧是如何形成的呢?对这一问题的解析有利于更全面地认识戏剧发展的历史脉络。王锺陵正是以大量的史实从这一角度进行了历史的爬梳。他认为,“样板戏”的形成除了与当时“左”的政治思想路线有关,“还有20世纪中国戏剧史内在逻辑方面的原因;特别是20世纪30年代的‘主题先行论’、40年代的‘旧剧革命论’,它们发展到50年代便演绎为一场粗暴与保守的论争,而京剧样板戏正是这一论争与特定历史环境相互融合的产物”<sup>③</sup>。王锺陵独具慧眼,善于从芜杂的史料中寻绎出具有学术意义的理论线索,这种既洞幽烛微、又整体观照的学术眼光对于整个“文革”研究都具有启示价

① 杨健:《革命样板戏的历史发展》,《戏剧》1996年第4期。

② 卞敬淑:《文革时期样板戏研究》,华东师范大学博士论文,2001年。

③ 王锺陵:《粗暴与保守之争及其合题:京剧革命——样板戏兴起的历史逻辑及其得失之考察》,《学术月刊》2002年第10期。





值。姚丹从“无产阶级阶级意识”的形成入手,梳理文艺在无产阶级专政国家中起“意识灌输”作用的理论依据。在此理论前提下,她以“样板戏”《智取威虎山》为个案,考察其意识灌输的具体内涵、灌输方式以及传播和接受过程,从而一定程度触及“无产阶级文艺”实践的复杂性以及意识灌输内涵在观众接受中可能的偏离。<sup>①</sup> 姚丹的研究对于如何将意识形态批评与精神分析相结合提供了较为成功的范例。

李松认为,目前学界通常强调江青掠夺了“样板戏”创作的成果,而很少提及她对“样板戏”定型为“红色经典”的实际贡献。辨析江青与“样板戏”的关系这一问题,应该看到主观意图与客观条件、个体偶然与历史必然之间的关系。江青与“样板戏”作为一种双向选择的关系,可以从如下几个方面进行探讨:首先,从“样板戏”的前史追问,戏曲现代戏在何种程度上为“样板戏”的出台奠定了基础。其次,从主观意图上,江青为什么选择了“样板戏”。最后,从历史条件来看,“样板戏”为什么选择了江青。<sup>②</sup> 李松认为,“样板戏”的艺术部类包括京剧、芭蕾舞剧、交响乐、钢琴协奏曲、钢琴伴唱,以及歌剧、话剧。它合计三十二部,第一批八个,第二批十个,试验演出中的七部,计划中的第三批七个。“样板戏”通过江青等人主导之下的移植、改编,打上了“江记”烙印。它是中国极“左”文艺病变的结果,体现了政治与文艺、教化与消遣之间的紧张关系。

德国海德堡大学东亚系的巴巴拉·密特勒教授(Barbara Mittler)在《生存还是毁灭——样板戏的产生与消亡》一文中对“样板戏”诞生的思想线索进行了清理,她试图说明“样板戏”并非“文革”产物,而是承续毛泽东的延安《讲话》的余脉,并且在延安时代就已经形成了“样板戏”的艺术规范。<sup>③</sup> 她在《文革样板作品与中国现代化的政治学——以〈智取威虎山〉的分析为例》一文从编剧、语言、人物、造型、唱腔、导演六个方面论述了《智取威虎山》对中国京剧与西方音乐剧的

<sup>①</sup> 姚丹:《“无产阶级文艺”理论、实践及其成效初析》,《中国现代文学研究丛刊》2006年第3期。

<sup>②</sup> 李松:《江青与“样板戏”的双向选择》,《中国现代文学》(台湾)2010年第1期。

<sup>③</sup> THIS IS A MANUSCRIPT IN PROGRESS originally prepared for the 1998 Annual Meeting of the American Historical Association Seattle, Jan 8 ~ 11, 1998.





融合和发展。<sup>①</sup>人们通常认为宣传意味着邪恶的含义,制造无耻的谎言、编织伪善的假象,从而操纵人心,达到意识形态霸权。无疑“样板戏”是“文革”革命意识形态宣传的艺术形式。那么,如何看待“样板戏”与宣传的关系呢?巴巴拉·密特勒在《“受人欢迎的宣传?——革命中国的艺术与文化”》一文中通过考察五十多位中国作曲家的口述历史发现,“文革”时期的文艺宣传其实并不像公众通常所认为的那么糟糕可怕,“文革”文艺在20世纪60年代乃至90年代的中国都备受欢迎。许多作曲家在“文革”期间通过大鸣大放、文艺下乡、革命串联、传唱“样板戏”等大民主形式喜欢上了民间音乐,从传统艺术资源中吸取营养,开始自己创作作品。他们还阅读了很多西方文学诸如巴尔扎克等人的作品。<sup>②</sup>巴巴拉·密特勒并不拘于纸上“文革”的叙述而从口述历史的角度深入到当时的社会日常生活,这一研究方式是非常可取的。但是,我认为,对于“文革”意识形态宣传的性质、动机、目标、效果还需要客观分析;其次,当事人的口述历史因为带有个人的情感印记而难免影响记忆的准确性和客观性,对此需要辨析。此外,毛主席像章、“样板戏”作品等“文革”文艺在20世纪90年代的怀旧式消费(或者消费怀旧)的回潮与当时的中国经济、文化的转型的背景具有复杂的关联,并不能因此而肯定“文革”艺术真正具有深厚的群众根基。在《八亿人民八个样板戏——音乐里的无产阶级文化大革命》一文中,巴巴拉·密特勒认为“样板戏”是“封建主义”与“资产阶级”的艺术的延续和汇合,她清理了“样板戏”对传统京剧和西方艺术的改良和创造。<sup>③</sup>她的分析基于历史事实和文本实践,为论证“样板戏”并非封闭的、保守的艺术作品进行了辩护。

<sup>①</sup> Barbara Mittler. Cultural Revolution Model Works and the Politics of Modernization in China: An Analysis of Taking Tiger Mountain by Strategy. *The World of Music. Special Issue, Traditional Music and Composition*, 2003(2): 53 ~ 81.

<sup>②</sup> “Popular Propaganda Art and Culture in Revolutionary China” in: *Proceedings of the American Philosophical Society* (forthcoming 2008 vol. 152). 中文译本即将发表于《中国现代文学》(台北)(卢絮、李松译)。

<sup>③</sup> “8 Stage Works for 800 Million People: The Great Proletarian Cultural Revolution” in: *Music—A View from Revolutionary Opera, Opera Quarterly* vols. 26 ~ 27, 4 Autumn 2010. 中文译本即将发表于《中国现代文学》(台北)(吴群涛、李松译)。





第三,对“样板戏”的整体观照。

惠雁冰的整体性研究主要分为四个方面:首先,他通过考察 20 世纪 40 到 60 年代中国戏曲现代化的探索过程,认为“样板戏”是中国传统戏曲现代化实验的最终成果,是在民族现代化历程中展开的中国整体文化现代化的一翼,“样板戏”的出台体现着中华民族特定现代性的种种印痕。其次,他将“样板戏”置于无产阶级革命文学的生成关系中来考察,认为左翼文学、解放区文学、“十七年文学”与“文革文学”中的“样板戏”是无产阶级革命文学发展阶段中四个内涵不断封闭、结构日趋严整的有机环节,四个阶段并没有本质上的差异,只有艺术表现程度的不同,分别对应着不同历史状态下文学与政治的亲缘关系。再次,他以“样板戏”对传统京剧艺术质素的历史性置换与对芭蕾艺术品格的本土化改写两大板块,集中考察了“样板戏”在艺术方面的巨大突破。最后,他分析了“样板戏”独特的结构内涵,认为“样板戏”是“文革”时期民众精神心理的典型表达,在结构上体现为政治胞衣与民族文化内质的深层扭结。<sup>①</sup> 惠雁冰的研究内容学界大多有所涉及,他的贡献在于通过整体把握厘清了“样板戏”发展历史的源流演变以及与社会历史环境之间复杂纠缠的互动关系。

## 二、传播与接受

革命“样板戏”为什么在特殊的历史时期会受到狂热的政治崇拜?从观众的心理分析角度可以发现意味深长的精神幻觉。刘艳从乌托邦文化理论的角度对观众的精神生态进行了细致清理。<sup>②</sup> 与之相似的看法是,刘忠认为“样板戏”之所以在被动接受中隐现民间艺术的自由取向,在改编移置中回避文化革命的主导话语。“究其原因,除了意识形态对民间戏剧的借用和交错之外,还与国人普遍存在的乌托邦理想有关。在‘样板戏’演出过程中,观众的政治狂热被空前地激发出来,与主流政治、编创人员一道融入到样板戏的教育体系中。”<sup>③</sup>何玉麟则

① 惠雁冰:《“样板戏”研究》,中国社会科学出版社,2010 年版。

② 刘艳:《“样板戏”观众与乌托邦文化》,《艺术百家》1996 年第 3 期。

③ 刘忠:《“样板戏”文学的审美效应与乌托邦文化》,《青海社会科学》2004 年第 3 期。





以过来人的观赏体验,从看戏、评戏的角度认为“样板戏”从毛坯到定型经历了静、惊、喜、厌、惑、困的心态演变。<sup>①</sup>综合法兰克福学派与伯明翰学派的观众研究,如何将理论阐释与观众的情感体验进行有机结合,从而既看到观众盲目的从众心态,又发现在编码—解码过程中的抵制心态,还有很大的研究空间。笔者的《间离效果,抑或乌托邦心态——关于“样板戏”与韩毓海先生商榷》认为,“样板戏”的舞台演出与电影文本为了实现“防修”、“反修”的意识形态免疫功能,必须发挥艺术的感性魅力使台下观众沉浸在崇高的精神体验之中,从而灵魂得到革命的洗礼。它在音乐、舞蹈、造型等表意功能方面为观众创造了一个悦耳悦目、悦心悦意的艺术世界。因而,“样板戏”的观众心理并非韩毓海所说的演员与角色、舞台世界与现实世界相互隔离而产生的间离效果,而是观众通过与戏剧人物共鸣而形成了乌托邦体验。<sup>②</sup>

王晓芳的《从样板戏到样板戏电影》认为,从“样板戏”发展到“样板戏”电影,是个有着内在关联的、合乎逻辑的发展过程,同时也构成了一个传播奇观。“文革”结束后,“样板戏”和“样板戏”电影经过一段时间的沉寂,又在民间重新被唤醒,并通过广播、电视等大众传媒展开新一轮的传播热潮。这个从“样板戏”到“样板戏”电影的几十年兴衰历程,无疑是中国独一无二的、最重大的文化事件。它波及范围之广、延续时间之长、影响程度之深,在中国甚至世界艺术史上都是史无前例的。整个事件涵盖了“样板戏”的前身及所编织的“文本互涉”之网、形成的艰难过程及“阴谋文艺”的本质、大众传媒的介入及广泛的社会动员、“样板戏”形态的变化及生发的诸多影响等等。历来,对“样板戏”和“样板戏”电影的研究,较多集中在“阴谋文艺”的角度,尤其是其所造成的危害更成了学术关注的重心。然而,从传播的角度切入,“样板戏”和“样板戏”电影的特征、性质和功能随之发生了变化,一些未被充分注意的现象和问题得以显露出来。可以说,这是中国艺

<sup>①</sup> 何玉麟:《静·惊·喜·厌·惑·困——看“样板戏”的心态演变》,《中国京剧》1996年第5期。

<sup>②</sup> 李松:《间离效果,抑或乌托邦心态?——关于“样板戏”与韩毓海先生商榷》,《粤海风》2009年第3期。





术传播领域中不可多得的典型个案。通过从传播角度对它进行重新  
的梳理和深入的探索,她试图去揭示一个文化事件和它的中国语境之  
间的关系,以及这个前所未有的传播奇观的外在历程及内在规律。<sup>①</sup>  
李松认为,“样板戏”电影的生产机制表现在:集中最优秀的创作人员;  
建立强大的“样板戏”电影工业体系;确立严苛的“样板戏”电影审查  
与监督制度。“文革”宣传机器利用多种媒介手段包括电影来控制传  
播渠道,强化信息灌输,从而控制思想、驯化心灵。<sup>②</sup>

李松的《“样板戏”观众的角色认同》认为,对于观众来说,“文革”  
时期“样板戏”的传播、流通、接受包括被动与主动两个方面:既有国家  
意识形态机器有目的的高饱和宣传轰炸,也不能完全排除群众主动的  
配合接受。“样板戏”被接受的过程体现了“文革”时期观众与对象之  
间角色认同的过程:一方面,“样板戏”的创作者在文本中制造了快感,  
渗透了宣传说服的意识形态功能;另一方面,观众与对象又体现为凝  
视与被凝视的权力关系。<sup>③</sup>

李松的《政治社会化视野中的“样板戏”》以“政治社会化”这一理  
论视角作为“样板戏”传播接受的切入口。“样板戏”演出的美学手段  
将文艺形式与社会生活结合起来,实现了国家政治权力与人们日常文  
艺活动在思想上的高度统一,即文学艺术政治社会化,政治社会文艺  
化。“样板戏”作为一种剧场行为将整个社会环境剧场化,形成了舞台  
小社会与社会大舞台的有机结合。从观众、演员与剧场三个方面的分  
析可以看出,“样板戏”的政治社会化表现在,观众与演员一方面通过  
接受政治规训内化为格式化的政治人格;另一方面,主流政治意识形  
态按照特定要求对整个社会进行了剧场化的重塑。<sup>④</sup>他在《“样板戏”  
剧场论》中进一步指出,“样板戏”政治社会化功能的实现是借助媒体  
工具来达到的,其中剧场是重要的媒介形式。有如下具体的措施:保  
持权威版本的原汁原味;全国范围的大规模巡演;地方戏大力移植“样

① 王晓芳:《从样板戏到样板戏电影》,福建师范大学硕士论文,2007年。

② 李松:《样板戏电影的生产与传播》,《戏剧之家》2011年第5期。

③ 李松:《“样板戏”观众的角色认同》,《艺术学界》2011年第1期。

④ 李松:《政治社会化视野中的“样板戏”》,《文化艺术研究》2010年第2期。





板戏”；编演“样板戏”的折子戏；讲述“样板戏”故事。总之，“样板戏”借助多种媒介工具实现了文艺的政治社会化功能。<sup>①</sup>李松认为，从“样板戏”生产、传播、接受、反馈的整个流程来看，“文革”国家意识形态机器力求保证江青的“原创版权”，并且掌握“样板戏”主题的政治正确性，维护“文革”路线的政治合法性。但是，“文革”期间，“样板戏”的传播过程出现了江青等人不能容忍的传奇化、娱乐化等狂欢化现象。最典型的三个事件是上海县艺人洪富江、南市区红卫曲艺队施春年、谭元泉等人“破坏革命样板戏”。造成“样板戏”传播狂欢化现象主要有文学与社会两方面原因，前者说明“样板戏”的艺术魅力恰恰在于胀破政治的钳制而显示出它的观赏性；后者反映了无论是社会底层还是中央高层，对于“文革”文艺现状的严重不满。

揭示“样板戏”传播与接受中的复杂情况。在《“样板戏”传播的狂欢化现象》一文中，李松认为，从传播的起点来说，“样板戏”的纯正性固然可以被牢牢掌握，但是，主流意识形态并不能保证它在流通、接受的各个环节可以滴水不漏、万无一失。例如，擅自篡改剧本，添油加酱，大摆噱头，“歪曲和丑化”杨子荣的英雄形象。“文革”期间，关于“样板戏”传播的变异引起了当局的高度警惕，甚至被当做重要的政治事件进行批判和惩处。有三个最典型的历史事件。1. 上海县洪富江“丑化”“样板戏”；2. 南市区红卫曲艺队“丑化”革命“样板戏”；3. 张春桥、徐景贤一手制造了震惊全市的以谭元泉为首的文艺小分队“破坏革命样板戏”事件。<sup>②</sup>

### 三、艺术分析

在上文笔者认为，“样板戏”可以分为三个批次。杨健则重点分析了第二批“样板戏”的产生及艺术成就。他认为，在1974年前后，江青又推出新的一批“样板戏”，它们都被冠以“革命现代京剧”的称谓。即《平原作战》、《杜鹃山》、《红色娘子军》，芭蕾舞剧《沂蒙颂》、《草原英雄小姐妹》等。它们完全遵照了第一批“样板戏”的“三突出”创作

<sup>①</sup> 李松：《“样板戏”剧场论》，《大舞台》2010年第6期。

<sup>②</sup> 李松：《“样板戏”传播的狂欢化现象》，即将发表于武汉的《新文学评论》。





原则,在思想和艺术上进一步丰富和发展了“样板戏”的成就,推动了“样板戏”运动的继续发展。1970年10月1日《智取威虎山》彩色影片公映后,10月5日,江青、张春桥、姚文元召见于会泳、浩亮和刘庆棠,布置第二批“样板戏”“六创三改”的任务。由中国舞剧团改编创作芭蕾舞剧《红嫂》,北京京剧团改编创作京剧《秋收起义》(《杜泉山》),中国京剧团负责改编创作京剧《红色娘子军》和《铁道游击队》,上海京剧院改编创作京剧《龙江颂》及《南海长城》,同时抓紧修改第一批“样板戏”中的京剧《红灯记》、《海港》和芭蕾舞《白毛女》,争取在1971年7月1日上演定型本。《杜鹃山》原名《杜泉山》(编剧王树元),是1964年参加京剧现代戏会演的优秀剧目。“文革”初期,被江青点名批判禁演。根据江青指示,于1970年10月开始重新修改。

杨健认为,“在京剧现代戏观摩调演和江青抓样板戏的初期,一些新表演语汇和舞台造型都还处于摸索阶段,但随着‘三突出’理论的提出,样板戏的表演由于政治原则的介入,逐渐形成为新模式。在第二批样板戏推出后,模式化自身开始产生了要上升为程式的强烈要求”。他具体分析了这种“表演规范性”的“新模式”。“‘表演规范性’的提出,就是要将‘三突出’的表演原则演化为表演程式,作为一种艺术形式,使之固定下来。可以说,从现代剧运动到样板戏运动,再到第二批样板戏,其间经过了由经验到模式,由模式到原则,由原则到程式的发展历程。由最初的旧瓶装新酒,简单地借用旧形式,到最终建构出具有现代艺术形貌的‘新形式’。‘表演规范化’理论的提出具有艺术、文化、思想和政治的重要意义。这一理论,并不是简单地将现代生活程式化,丰富戏曲表演语汇,或是倡导回归旧程式;而是以‘三突出’为中心,将旧有一切表演语汇重新组织在新理论框架之下。这意味着一种戏曲新程式的诞生。这一时期的戏曲舞台实践,将‘戏曲革命’推向了一个新的高潮。它从程式化的层面重新整合戏曲舞台,使戏曲更具‘现代’面貌,从而初步完成了革命样板戏对传统戏曲改造的历史工程。”具体来说,“1974年推出的第二批样板戏(‘革命现代京剧’及‘试验演出’)剧目,全面归纳总结了样板戏运动的改革经验,表现出





新程式化的总体风貌,它表明戏曲改革已经进入成熟和定型阶段。”<sup>①</sup>具体体现在戏曲音乐改革、戏曲舞台美术改革以及戏曲表演改革三个方面。杨健的上述理论总结对“样板戏”艺术价值的深化理解,可谓真知灼见之论。

是把“样板戏”看做“阴谋文艺”而全盘否定,还是将政治理念与艺术成就分别看待而辩证分析?这一直是涉及对“样板戏”进行价值判断的关键问题。章新强认为“样板戏”电影作为戏曲电影样式在艺术和美学传承上有自己发展的内在动力,因而他对“空镜头”的观点提出了质疑。“样板戏”电影的创造性表现在:保持原来戏曲的结构、情节、分场分幕的完整性;利用镜头形成的视觉效果突出英雄人物的高大。根据“样板戏”中的音乐性、舞蹈性特点以及主要演员的特征,运用长镜头等针对性的拍摄技巧。<sup>②</sup>尽管“样板戏”电影的所有艺术创新都无法避免艺术形式作为意识形态的深刻印记,章氏对“样板戏”电影拍摄方法与技巧的总结是有一定认识价值的。张泽伦系统全面地总结归纳了“样板戏”音乐的创作成就,即主要表现在开拓了京剧音乐的复音化道路;发挥和声的功能性与色彩性;发挥复调音乐的功能、配器技术;创立了新的乐队编制;发展健全了京剧音乐程序;彻底打破了主演统治舞台体制。<sup>③</sup>汪人元则从价值判断的角度认为,“样板戏艺术上最大的失败,便在于政治对艺术的极度扭曲;艺术上的扭曲,最突出的则莫过于模式化;而模式化最典型的概括就是那一套‘三字经’(即所谓三突出、三陪衬、三对头、三打破)”。具体表现为“音乐概念化、形而上学的遗产观与模式的贫困”<sup>④</sup>。这些观察视点和价值立场的差异有利于展示对象的复杂层面。秦萌以《“革命交响音乐”〈智取威虎山〉音乐研究》为中心,从音乐史学的角度对这部作品的创作演出过程、音乐分析、与清唱剧《沙家浜》和同名京剧的比较三个方面进行探讨。她认为,“‘革命交响音乐’《智取威虎山》是以同名现代京剧的

① 杨健:《第二批样板戏的产生及艺术成就》,《戏剧》2000年第3期。

② 章新强:《“样板戏”电影是“空镜头”吗》,《戏文》2005年第3期。

③ 张泽伦:《京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐创作成就》,《人民音乐》1998年第11期。

④ 汪人元:《失败的模式——京剧“样板戏”音乐评析》,《戏曲艺术》1997年第2期。





唱腔、曲调为基础,由上海交响乐团进行再创作并演出的。这部从1967年开始改编创作并演出,到1974年定为‘样板戏’,历时近8年的作品,沿袭了‘革命交响音乐’《沙家浜》的命名模式,实际上同样是一部清唱剧。与‘革命交响音乐’《沙家浜》一样,清口吕剧《智取威虎山》通过将中国戏曲音乐和西方多声创作技法相结合,为发展具有民族特色的大型音乐体裁进行了有益的探索。尽管受到‘革命交响音乐’《沙家浜》创作模式的影响,但由于这部作品在合唱上颇具匠心的创新应用,因此在总体上还是显示了自己的艺术特色”<sup>①</sup>。林雅荻认为,“样板戏并不只是政治力干预下的产物,同时也是结合了许多艺术工作者高度成就的作品,它在音乐方面的成就有目共睹,因政治需要对剧本的精确要求也转变了传统以演员为主的剧场型态,对文革结束后的新编戏影响至巨”。她“从唱腔分析切入,并聚焦于女性角色塑造,分别从文本及唱腔两方面着手,将女性角色依其在戏剧中的政治位置分类,再加以分析,用以观察角色在文本与唱腔之间的呈现如何贴合或分离,让受到男权中心压抑的女性角色得以真正为自己发声”<sup>②</sup>。林雅荻从女性角色塑造与唱腔的关系出发揭示“样板戏”艺术创造的内在机理。类似研究还值得关注的是“样板戏”研究专家戴嘉枋的系列成果。例如:1994年出版的《走向毁灭——“文革”文化部长于会泳沉浮录》(光明日报出版社),1995年出版的《样板戏的风风雨雨:江青·样板戏及内幕》(知识出版社),以及《论京剧“样板戏”的音乐改革(上)》<sup>③</sup>、《论京剧“样板戏”的音乐改革(下)》<sup>④</sup>、《钢琴伴唱〈红灯记〉及其音乐分析》<sup>⑤</sup>、《沉重的历史回响——论中国“文革”音乐

① 秦萌:《“革命交响音乐”〈智取威虎山〉音乐研究》,中国音乐学院硕士论文,2007年。

② 林雅荻:《现代革命京剧(样板戏)女性角色塑造与唱腔分析》,国立清华大学中国文学系硕士论文,2008年。

③ 戴嘉枋:《论京剧“样板戏”的音乐改革(上)》,《黄钟(武汉音乐学院学报)》(上)2002年第3期。

④ 戴嘉枋:《论京剧“样板戏”的音乐改革(下)》,《黄钟(武汉音乐学院学报)》(下)2002年第4期。

⑤ 戴嘉枋:《钢琴伴唱〈红灯记〉及其音乐分析》,《音乐研究》2007年第1期。





及其在新时期的影响》<sup>①</sup>、《论于会泳的中国传统音乐理论研究》<sup>②</sup>等等。从“样板戏”的唱腔、音乐、舞蹈、台词、美术等角度进行地道的分析,可以避免政治判断的干扰,从而更深刻地理解“样板戏”的艺术成就和价值。这一方面的研究至今空间甚大。

蔡振家的《从政治宣传到戏剧妆点——1958—1976年京剧现代戏的咏叹与歧出》一文认为,“1958年以降的戏曲现代戏创作热潮,随着文化大革命的来临而扭曲了发展的径路。虽然京剧样板戏充斥着畸形的主题,但在艺术上仍有一些划时代的突破”,他探讨的是“咏叹”与“歧出”的成就。“戏曲与歌剧具有许多共同的特征,其中歌剧的咏叹调是一个封闭的独唱段落,与戏曲的抒情唱段类似,但京剧样板戏的抒情唱段还负载了前所未有的政治任务:次要英雄人物应藉由‘叙当年之事’来凸显阶级矛盾、主要英雄人物则应以‘抒情专场’来宣扬共产主义理想。戏曲的歧出与歌剧的 *divertissement* 类似,都是剧中暂停叙事、调剂耳目的场景。歌舞歧出除了为京剧样板戏增添了不少娱乐性之外,有时还能够将敌人‘妖魔化’、将英雄崇拜‘仪式化’。”<sup>③</sup>他从政治脉络与戏曲音乐史的角度来检视1958—1976年的京剧现代戏在音乐方面的创新。从歌剧与戏曲的比较视角出发阐释“样板戏”的艺术成就,颇有新意而不牵强。杨为茜、蔡振家的《西乐叙说红色神话——音乐基模转换在京剧样板戏中的功能与实践》一文认为,盛行于“文化大革命”时期的京剧样板戏,可视为以表演艺术所进行的造神运动。在传统戏曲中不易达到的“神奇效果”与“神秘高峰经验”,由于西乐的加入而得以实践。样板戏经常使用西方音乐语汇来描绘外在景色的变幻(如:雨过天晴)与主角内心的顿悟(如:危难之际想到毛泽东或共产党),在音色、速度、节奏产生转换之际,“柳暗花明又一村”的境界也随之开展。论文认为样板戏主角这类唱段的强

<sup>①</sup> 戴嘉枋:《沉重的历史回响——论中国“文革”音乐及其在新时期的影响》,《南京艺术学院学报(音乐与表演版)》2007年第3期。

<sup>②</sup> 戴嘉枋:《论于会泳的中国传统音乐理论研究》,《音乐艺术》2008年第1期。

<sup>③</sup> 蔡振家:《从政治宣传到戏剧妆点——1958—1976年京剧现代戏的咏叹与歧出》,《戏剧学刊》2009年第10期。





烈感动力量,在现今的戏曲观众身上依然历历可见。<sup>①</sup> 该论文的一大特色是,结合质性访谈与生理反应测量来进行观众研究,这种结合访谈和技术测量的实证研究颇有说服力。

#### 四、思想主题

研究者对“样板戏”主题的认识角度各异,从多维视角透视了它的丰富内涵。当然无论如何都离不开它具体的文化语境。刘艳的博士论文《“样板戏”与二十世纪中国文化语境》,从20世纪中国文化语境这一宏阔的整体视野出发认识“样板戏”主题形成的历史必然与内在逻辑,深化了对中国现当代文学史的整体把握。<sup>②</sup>

第一,性别诗学。建国后男女平等、女性解放是社会改造的时代主题,“样板戏”中出现了大量形象鲜明的女性,学者们从女性主义的批判视角对戏剧中的女性地位进行了深入审视。李祥林考察了“样板戏”中的女性形象及其分类,分析了政治意念如何对女性形象进行演绎和填充。<sup>③</sup> 彭松乔从性别诗学出发认为,“‘样板戏’大多以女性作为剧中的主人公或主要英雄人物,但她们身上却缺少真实女性应有的性别色彩。这一女性革命神话虽然表面上改变了女性的从属地位,但却并没有改变女性作为‘他者’的历史命运。‘革命’只是在形式上解放了女性,然后又通过‘去性’及‘花木兰化’的方式把女性重新约束在以‘革命’来命名的男权话语之中”<sup>④</sup>。“样板戏”的叙事模式看似抬高了女性形象,其实隐藏着男性的话语霸权。陈基德从阿尔都塞的意识形态作为“询唤”的理想化工具出发,发现“样板戏”“所塑造的女性形象都成了图解革命概念、图解阶级概念的空洞符号,而女性本身所

① 杨为茜、蔡振家:《西乐叙说红色神话——音乐基模转换在京剧样板戏中的功能与实践》,《戏剧学刊》2011年第13期。

② 刘艳:《“样板戏”与二十世纪中国文化语境》,南京大学博士论文,1999年。施旭升、刘艳等合著的《中国现代戏剧重大现象研究》(北京广播学院出版社,2003年5月第1版)一书中,收入了刘艳的《“样板戏”与中国文化语境》。

③ 李祥林:《政治意念和女性意识的双重变奏——对“样板戏”女角塑造的检讨反思》,《四川戏剧》1998年第4期。

④ 彭松乔:《样板戏叙事:他者观照下的女性革命神话》,《江汉大学学报》2004年第1期。





固有的主体意识却被无情地遮蔽”<sup>①</sup>。范玲娜从符号学的角度认为，“样板戏中塑造了许多革命女性形象，但她们并没有多少女性特征，而是作为阶级政治的符号、男性界定的符号而存在。她们的阶级、政治身份远远大于她们的性别身份。而且在这些女性身上显现出的多是男性特征。而男性革命者们不可能真正接受女性，因为‘菲勒斯’中心话语影响深入骨髓。马恩的妇女观对革命的形象有一定的影响，但又被扭曲了。在样板戏中虽然想给人一种妇女翻身作主人的印象，但却将妇女置于阶级、政治的话语之下，让她们无法发出作为女性的独立声音”<sup>②</sup>。刘永丽认为传统戏曲符合中国民众心理趣味的思想母题及创作手法，又有新时代所倡导的现代气息，“样板戏正是借用传统与现代的结合，达到其深层潜藏着的政治宣传目的。传统与现代的内在姻缘在于利用传统的情感心理模式与符号化叙事，表现出男女平等对女性自身人性的摧残与漠视”<sup>③</sup>。那么，如何认识这种“摧残与漠视”？从目前“样板戏”的研究成果来看，以性别诗学的角度切入似乎显得有些新颖。通过女权主义性别视角的分析可以揭示被革命意识形态幻象所遮蔽的问题。但是，笔者认为，如果深入历史语境去反思“样板戏”的性别研究，我认为这一研究思路存在一些问题。本书认为应该从文学视野和文学社会学视野来重新审视这一问题。我并不否认运用西方的理论和方法可以为文本解读带来别开生面的结论，如果这种研究思路并不牵强附会、张冠李戴的话。甚至可以从不同视野的解读中获得陌生化的启发。但是处理性别研究角度的“样板戏”问题时，有两个问题不得不引起注意。1. “样板戏”作为文艺形式在特定的时代，具有非常强烈的宣传性质。我们不能脱离创作者所要达到的观众效果去理解“样板戏”中的人物塑造。“样板戏”中的女性形象固然显得不食人间烟火，但是，这恰恰是政治宣传中的一种偶像化的做法。塑造性格鲜明的甚至模式化的人物形象，这其实也是好莱坞电影的通常

① 陈基德：《样板戏：女性意识的迷失与遮蔽》，《上海戏剧》2001年第9期。

② 范玲娜：《作为符号的女性——论“样板戏”中革命女性的异化》《涪陵师范学院学报》2004年第4期。

③ 刘永丽：《样板戏的叙事策略论析》，《云梦学刊》2005年第3期。





手法。2. 我们不能完全脱离社会历史语境来理解“样板戏”中的女性英雄。从当时的性别观念来看,这些女性英雄无疑是追求男女平等、摆脱家庭束缚的榜样。也许现在我们觉得这些女性英雄如同神明或修女,但是在当时,这些女性形象却是社会公认的一种理想追求。它反映了一百多年以来,中国女性对于自由、民主、平等、解放的渴求,虽然在现实生活中具体的做法显得有些矫枉过正(例如安排女性承担显然不与其体能匹配的繁重劳动)。然而,这一笔女性解放的思想遗产是值得去珍视的。详见本书第六章第二节《“样板戏”女性形象的历史反思》。

第二,斗争主题。卞敬淑分析了“样板戏”的斗争主题。“文革”时的主导意识形态与“样板戏”都把“斗争”作为叙事的核心。“样板戏”强调的是革命的延续性、集体性和党的领导性,文本呈现出“斗争”的不同模式。“斗争”话语的时代内涵反映了鲜明的历史动因。<sup>①</sup> 笔者的《“样板戏”中的阶级斗争与家仇国恨》认为,“样板戏”主题反映的是中国共产党进行阶级斗争的革命史,“样板戏”的演变也是一部不同阶级路线矛盾斗争的发展史。“文革”时阶级斗争路线的精神动力是仇恨——“阶级仇、民族恨”才能使阶级斗争获得群体的响应和社会的心理支持。20世纪中国人民遭受的惨痛的屈辱,人与人之间、阶级党派之间的怨恨郁积而形成惯性化的情结。仇恨可以成为战争年代整合人们力量的情感凝聚剂。阶级斗争是家仇转向国恨的动力。完成这一阶级与文化身份认同还有更深入的做法,那就是通过煽起仇恨和感发悔悟。“样板戏”家仇国恨的情节逻辑体现为:个人仇恨→家庭仇恨→民族仇恨→阶级仇恨→国家仇恨。<sup>②</sup>

第三,双重话语。李莉从《智取威虎山》一剧入手,力图避开枯燥的概念阐释,通过对剧本、剧场及其特殊的生长方式进行细致的解读与理性的分析,探寻“样板戏”剧本丰富复杂的双重话语世界。主流话语以强势的姿态雄居于文本,英雄、群众、战争形象地展示了虚构的神话;与此同时,暗藏着的民间话语隐约可见,二者相互纠结组构了一个

① 卞敬淑:《文革时期样板戏研究》,华东师范大学博士论文,2001年。

② 李松:《“样板戏”中的阶级斗争与家仇国恨》,《戏剧之家》2010年第8期。





双重话语的世界。<sup>①</sup>

第四,现代性内涵。黄云霞对“样板戏”文学的现代性主题提出了质疑:“样板戏”是否确实如众多学者所说的那样,是对中国传统戏剧的一次彻底的革命性的改进?或者说,是一种完全区别于传统戏剧的有着真正现代性质素的新的艺术品种?她从样板戏的功能特征及其运作策略方面入手,对此问题作出了进一步的解读。<sup>②</sup>与此相反的是,宋剑华、张冀的《苦涩与风流》认为,“样板戏”虽然因其极“左”政治的浓厚色彩而受到人们的极度鄙视,但其艺术追求上的美学现代性意义则不应被人为地加以忽视:它对立于传统,对传统文化采取了借用与置换;它对立于西方,对西方理念采取了吸纳与背离。“样板戏”巧妙地融合了传统与现代两种因素,并建立起了与中国人政治信仰密切相关的审美趣味。<sup>③</sup>《苦涩与风流》认为,“革命现代京剧和‘样板戏’之所以被后人诟病,其真正的原因并不在于这种艺术形式的审美层面,而在于强烈的政治功利主义色彩。如果我们排除历史政治因素的人为干扰,应该看到‘样板戏’在其纯艺术追求方面,对于中国传统戏剧艺术形式的时代变革,是具有极大推动意义的”<sup>④</sup>。的确,我们都能接受“样板戏”在艺术方面承前启后、追求完美的审美创造,我们也并不否认“样板戏”的现代性内涵。然而,《苦涩与风流》认为,“‘样板戏’追求僵化教条的政治理念固然应该遭到批判,但其作为中国文学审美现代性的主观倾向则不能随意加以否定”<sup>⑤</sup>。对此,笔者心存疑惑。我们能否仅仅以“样板戏”的美学追求、艺术创造就认为它是一种“中国文学审美现代性”的诉求呢?笔者对何谓审美现代性的意蕴及其复杂性进行了辨析。并且辩驳了《苦涩与风流》认为“样板戏”是一种

① 李莉:《论样板戏的文本、表演与生产——以〈智取威虎山为例〉》,西南师范大学硕士学位论文,2004年。

② 黄云霞:《样板戏之“现代性”质疑》,《戏剧艺术》2005年第1期。

③ 宋剑华、张冀:《苦涩与风流:试论革命样板戏的现代性诉求》,《长江学术》2006年第4期。

④ 宋剑华、张冀:《苦涩与风流:试论革命样板戏的现代性诉求》,《长江学术》2006年第4期。

⑤ 宋剑华、张冀:《苦涩与风流:试论革命样板戏的现代性诉求》,《长江学术》2006年第4期。





“纯粹的艺术唯美主义”的观点。<sup>①</sup> 我认为对“样板戏”现代性意义的理解不能局限于概念本身,有必要回到晚清以来戏曲现代戏的现代性追求。戏曲现代戏的本质特征是什么?我认为在于“现代”二字的内涵。此处的“现代”并非思想史、哲学史意义上的“现代性”这一专门术语,而是指满足某一历史时期文学现实功利目的与要求的戏曲作品。戏曲现代戏的发展既有历时性的剧种传承,也有话剧与传统戏曲、戏曲现代戏之间共时性的剧种竞争。现时态的社会生活出于表征的焦虑,要求戏曲在题材上一反过去传统戏与新编历史剧的一统天下,而使当时代的人们的情感、欲望与社会面貌成为戏曲题材的主角。从建国伊始“戏改”鼓励戏曲尤其是民间小戏表现现代生活,到1958年大跃进期间文化部全国戏曲表现现代生活座谈会提出“以现代剧目为纲”,1963年“大写十三年”口号在全国各地戏曲界产生强烈反响,直至1964年全国京剧现代戏观摩演出大会标志“京剧革命”紧锣密鼓开场,随着激进思潮的甚嚣尘上,戏曲现代戏逐步被推举到共和国文艺事业的巅峰。除了通过上述回顾戏曲现代戏的历史,从而回到文学的现代性语境之外,我认为,还可以从工具理性、政治理性的角度来讨论本土化的中国现代性,应该看到包括“样板戏”在内的中国文艺的现代性及其革命的辩证法。社会主义的启蒙现代性存在着与其对立面审美现代性的矛盾。中国革命胜利以后,进入了社会主义建设时期,启蒙现代性的工具理性进一步为政治理性所替代。中国的社会主义建设采用了苏联模式,苏联模式的国家社会主义需要政治理性的支持,因此作为国家意志的主流意识形态成为文学的主导思想,新古典主义美学被彻底地贯彻以至走向僵化。从“革命文学”论争到左翼文学运动、抗战文学和延安整风,以及解放以后的社会主义文学时期的“革命现实主义”和“社会主义现实主义”、“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”,直到“文革”推出“样板戏”和“三突出”原则,中国文学的审美现代性命运多舛。虽然“在中国的本土语境里,除了受西方现代性普遍价值的影响而外,现代主义的美学现代性具有激烈的反政治

<sup>①</sup> 李松:《如何理解革命“样板戏”的现代性内涵?》,《长江学术》2007年第2期。





意识形态控制的倾向。与功利主义文学观相对而存在的为艺术而艺术的趣味主义文学一直是中国文学的传统”<sup>①</sup>。问题是,在中国左翼文学的现实语境中,政治理性由于受民族国家宏伟目标的挟制,在以宏大叙事为表征急剧推进的过程中,压缩了审美现代性的生存空间。从建国初开始批判小资产阶级知识分子情调、批判《武训传》的改良主义、批判《红楼梦》与胡适的唯心主义以及胡风的主观战斗精神、捕风捉影的修正主义批判等等,我们可以发现,主流意识形态话语霸权以阶级的绝对对立、不断革命的思维定式力图建立一种高度纯粹的“无产阶级文艺”的规范体系。极度追求理想文化形式的反面是拒绝对异质性文化资源的吸取,其结果是走向自身狭隘、偏激的黄昏。<sup>②</sup>

第五,符号学分析。符号学分析从象征、隐喻等文本症候入手有利于避免对“样板戏”简单的情感与道德判断,具有更为科学客观的学理根基。金鹏从政治符号的分析入手,将研究的重点放在“文革”时期政治符号的秩序构造上,从微观的层面分析政治符号的生成方式和表现形式,在大量的“文革”原始文本里概括了这些政治符号的不同类型。而政治符号的泛滥根本原因在于表达性现实与客观性现实之间发生的断裂。<sup>③</sup>对特定时期的政治符号体系进行分析的方法,有可能扩展成为一种完全独立的政治分析模型,有利于我们认清意识形态作用于政治的方式。惠雁冰以《沙家浜》为例,认为隐喻是将政治话语与文学话语联袂起来的有效中介。“作为以审美的方式对社会生活进行阐释评价的文学作品而言,其与政治的意义应答关系也只有建立在一个高度符号化的隐喻系统中才能有表意的准确性、完备性。包括主导性隐喻:社会本质秩序的艺术化;功能性隐喻:形象秩序的符号化。”“样板戏”是一种高度概念化/符号化的隐喻系统,不但通过政治与文学的直接对应关系将社会结构的本质秩序与形象秩序连接起来,而且结合戏剧的独特表现形式使舞台秩序也呈现出诗化的特征,从而使主

① 汪晖:《我们如何成为“现代的”?》,《中国现代文学丛刊》1996年第1期。

② 李松:《如何理解革命“样板戏”的现代性内涵?》,《长江学术》2007年第2期。

③ 金鹏:《符号化政治——并以文革时期符号象征秩序为例》,复旦大学博士论文,2002年。





题、形象、环境构成一种相互阐释的意义关系,并以质素同步、意义同向的意义生成规律,营造出一个高度自足性的意义系统。<sup>①</sup> 在本书第八章《“样板戏”政治美学的符号表征》中,笔者指出,一方面,“样板戏”体现了现代性的诉求,如民族国家的总体化意志、阶级斗争概念、历史理性、历史乌托邦(目的论)、政党政治观念等等。另一方面是中国古代的封建意识形态,如禁欲、权力崇拜、均贫富、孝悌等等。二者在“样板戏”中的关系如何?笔者认为可以从符号的隐喻化的转换去分析戏剧语言、动作、道具、造型作为艺术符号的政治寓意。在本书第八章第一节中,我分析了“样板戏”的符号系统具有体系性、等级性、意识形态性特点。造型艺术符号是具象性的书写符号的表意系统。在象形符号的基础上进一步强化视觉直观的感受、更加逼真模拟并细化丰富而形成多种多样风格的造型艺术。主要的图像符号系统和视觉造型艺术语言包括,绘画艺术、摄影艺术、电影艺术等。在第八章第三节中,笔者以舞蹈造型和亮相造型为例,分析了“样板戏”的符号类型。

第六,意识形态批评。高波的《样板戏:中国革命史的意识形态化和艺术化》一书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。其主要内容为:(1)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。(2)揭示“样板戏”宣传建构意识形态的特殊方式,即以现实革命题材宣传建构意识形态。该著作的第三、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。<sup>②</sup> 笔者认为“样板戏”的革命主题表现了一种类似于宗教性质的意识形态。我在《“样板戏”革命主题的宗教内涵》一文中认为,领袖崇拜体现的是世俗社会中民众的政治信仰,耶稣崇拜则是基督教

<sup>①</sup> 惠雁冰:《“样板戏”:高度隐喻的政治文化符号体系——以〈沙家浜〉为例》,《文艺理论与批评》2006年第3期。

<sup>②</sup> 高波:《样板戏:中国革命史的意识形态化和艺术化》,云南人民出版社,2010年版。





信徒的精神皈依。二者的相似点在于,都认为宇宙存在一个绝对的、无限的、至高无上的创世者。在“文革”期间的崇拜现象中,美的程度以及丑的形成不是如同上述基督教所说的距上帝这一本体之光的远近而定。而是根据敌我双方的阶级立场而划分为彼此对抗性的真善美与假丑恶。“样板戏”革命主题的宗教内涵体现为救赎——牺牲——圣化这一逻辑相关的三个方面。<sup>①</sup>

角度相近的是,周冰的《样板戏:一种革命叙事象征的类宗教》在文本分析的基础上,把样板戏看做是一种具有高度象征意义的符号系统。“通过神圣的确立、仪式与仪式意义和集体表象的纯粹等三方面的论述,得出样板戏实际上是一种革命叙事象征类宗教的结论。样板戏作为一个象征系统也就显而易见了。在这个象征系统内,我们看到毛主席和党被确立了隐身‘神’的地位,肇始于他们的革命也被赋予了神圣的色彩,成了众人膜拜的对象。如果说在样板戏内,革命者、普通人、世俗的恶分别以不同的方式实现着神圣革命向自己的靠近,共同演绎着神圣降临的仪式;那么在样板戏外,受众则通过观看样板戏达至对神圣的接触,并通过集体表象的纯粹实现着神圣对自我的降临。无论就样板戏内还是样板戏外,样板戏达到的效果都是一种受众的膜拜与神圣对自我的降临,建构一种象征的现实,实现着现实权力话语的教化目的。如果说传统宗教中的‘神圣’更多具有‘超越’‘形而上’意义,表达出一种‘彼岸’之维度,那么样板戏中的‘神圣’则更多的具有‘形而下’的意义,表达的是一种意识形态的权力诉求,它有着彼岸之形,但是却有着此岸之实。人们对神圣的膜拜有着宗教性,但是却是一种类宗教,样板戏在一定程度上是一种革命叙事象征的类宗教。”<sup>②</sup>周冰揭示了“样板戏”叙事的“类宗教”性质,而没有将二者叙事性质完全等同,这是非常难得的辨析。论述过程带有一定的思辨性质,体现了理性的辩证。

<sup>①</sup> 李松:《“样板戏”革命主题的宗教内涵》,《长江师范学院学报》2010年第5期。

<sup>②</sup> 周冰:《样板戏:一种革命叙事象征的类宗教》,《中南大学学报》2008年第5期。



## 五、语言风格

卞敬淑从语言角度来论述“样板戏”的叙事伦理。通过“样板戏”的几个最有代表性的语言句式来分析其伦理意图,探讨从语言的重构达到话语的重构的目的。<sup>①</sup> 祝克懿选取“样板戏”文学话语生成的语境,讨论了毛泽东语体的示范作用,同期文学创作的引导作用,“文革”文艺批评的箝制作用以及“文革”语体的思维特征。她描述了“样板戏”话语雄浑豪迈、庄重典雅、繁富丰厚、奇崛独特的特征以及个体话语的语言风格;“样板戏”体现为阵营分明的阶级爱憎话语;僵化雷同的模式话语;政论语体与戏剧语体交叉渗透;“斗争”、“颂扬”是时代风格的核心话语。具有审美价值的话语是“样板戏”话语的主流话语,负载政治理念的话语是“样板戏”话语的支流话语。负载政治理念的话语主要体现为只有阶级共性、缺乏独特个性的人物话语。正是这些话语使“样板戏”中高大全式英雄人物形象的塑造得以完成。由于“样板戏”话语过于注重抒发强烈的阶级爱憎感情和革命豪情,使得豪放壮美有余、柔婉优美不足成为其最主要的语言风格特征。<sup>②</sup> 祝克懿从语言修辞的角度对“样板戏”的语言弊病进行了解构。刘超从语言的风格特点来论证“样板戏”之所以成为群众性消费热点的原因,即语言的“剧诗”性、性格化、通俗性与哲理性、规范化。<sup>③</sup> 祝克懿与刘超的语言学分析视角避免了评价的片面性,使对象的优点与缺陷互见,因而更具科学客观性。

邱海珍的《“文革”文学女性语言研究》<sup>④</sup>和钟蕊的《革命话语和“样板戏”中的“英雄”修辞幻象》<sup>⑤</sup>也提到了“样板戏”的语言问题。

① 卞敬淑:《文革时期样板戏研究》,华东师范大学博士论文,2001年。

② 祝克懿:《语言学视野中的“样板戏”》,河南大学出版社,2004年版。

③ 刘超:《样板戏人物语言分析》,《天津成人高等学校联合学报》2005年第7期。

④ 邱海珍:《“文革”文学女性语言研究》,复旦大学硕士学位论文,2005年。

⑤ 钟蕊:《革命话语和“样板戏”中的“英雄”修辞幻象》,福建师范大学硕士学位论文,2007年。





## 六、人物形象

人物形象的塑造是与创作理念、思维方式密切相关的。卞敬淑从“样板戏”的人物塑造方式探讨了“英雄”形象的形成过程：从“无产阶级新人”到“英雄”，从“新人”到“高大全”式的英雄。英雄之所以成为英雄与“三突出”理论有着直接的根源。“样板戏”中的个人英雄与主导意识形态——集体主义有着表面的分歧与实质的统一。<sup>①</sup> 江腊生、虞新胜从“文革”的哲学思维着眼认为，罢黜百家，独尊“样板戏”、独尊无产阶级英雄是斗争哲学的产物。“二元对立的斗争哲学和超量的政治意识，导致了阶级斗争的典型化，产生了再生产斗争哲学的无产阶级英雄典型，人物形象脸谱化、程序化。现实主义文学发展到这里，再标榜也只能是一种‘伪现实主义’了，典型也只能成为‘人物脸谱’。”<sup>②</sup>对人物形象本身的审美特色、类型分析、气质形态等特点的研究还有很大的开拓可能。周夏奏的《被模造的身体——样板戏〈智取威虎山〉的身体生成及其他》一文讨论革命样板戏《智取威虎山》身体生成的过程和原因。作为引言，第一部分论述了意识形态与身体生成的关系。第二部分具体分析了毛泽东的《为人民服务》，引出革命的身体观念。第三和第四部分是论文的主要展开章节，详细论述了“展示谁的身体”和“如何展示身体”的问题；第五部分是结语，认为样板戏的身体生成存在规训和合谋的成分。<sup>③</sup> 台湾艺术大学叶卫璇认为，“样板戏”的诞生在相当程度见证了国家机器强行干预表演艺术的时代背景，“其表演的风格形态亦体现京剧与内外文化及其表演艺术的交流碰撞，于人物形象及角色行当方面更是颠覆京剧以往的呈现方式”。其论文“以探究京剧改革的发展脉络为出发，论析样板戏角色人物的表演风格，来初步鉴别样板戏的艺术价值，且望以接纳多元的观

① 卞敬淑：《文革时期样板戏研究》，华东师范大学博士论文，2001年。

② 江腊生、虞新胜：《论样板戏中无产阶级英雄典型的虚构本质》，《学术论坛》2004年第6期。

③ 周夏奏：《被模造的身体——样板戏〈智取威虎山〉的身体生成及其它》，浙江大学硕士学位论文，2007年。



赏角度,为样板戏此般风格的戏剧类型作一较为公允的评议”<sup>①</sup>。该论文从中外文化的交融出发,考察“样板戏”人物形象与角色行当的艺术价值。既不脱离特定的历史语境,又从艺术角度作出客观评价。

## 七、叙事模式

李列从话语理论的角度,对“样板戏”的叙述内容、叙事的欲望与法则、叙事手段等进行了分析,他认为从文本意义上来说,“样板戏”已经失去了电影的本质意义而进入一种“超文本”的范畴,是一种意识形态规程的叙事与话语形式,其本质就是以畸形的集体话语对鲜活的个人话语的一次成功的反动。<sup>②</sup> 吴迪将“样板戏”电影看做是连接新旧时期电影的桥梁,它以极“左”思潮为指导将以往的叙事机制和叙事模式推向了极致。“样板戏”包含了七个代码,其功能各不相同的“隐身者”全面控制着其他代码,解读这一代码有助于理解中国电影。<sup>③</sup> 无可否认,“样板戏”现象是一种政治现象,当我们今天以一种文化视点和电影形态的纯粹学术观点来看待它们的时候,既不能完全脱离当时的那种政治因素,也不能始终把它们与这种政治因素捆绑在一起。卞敬淑从“样板戏”创作方法入手,认为作为主导的“革命浪漫主义”在“三突出”、“两结合”的创作原则统治文坛的时候,“革命浪漫主义”是作为主导的叙事方式,它已同一般意义上的“浪漫主义”有了本质的区别。<sup>④</sup> 颜敏“运用结构主义叙述学的原理,将七部革命历史题材的‘样板戏’分为三种类型——拯救型、成长型和殉道型;并从主要角色与情节功能的具体分析中寻找类型形式与意义的关联,以辨析主流意识形态与文学艺术的互动关系”<sup>⑤</sup>。钟蕊根据叙事学的结构/功能规则,认

① 叶卫璇:《革命样板戏的人物形象与角色行当研究》,台湾艺术大学硕士学位论文,2009年。

② 李列:《超文本的叙事与话语——重读“样板戏”》,《蒙自师专学报》(社会科学版)1995年第3期。

③ 吴迪:《叙事学分析:样板戏电影的机制/模式/代码与功能》,《当代电影》2001年第4期。

④ 卞敬淑:《文革时期样板戏研究》,华东师范大学博士论文,2001年。

⑤ 颜敏:《“文革”的历史叙述——论“样板戏”的文学剧本》,《荆州师范学院学报》(社会科学版)2002年第4期。





为“样板戏”叙事结构中包含着六个英雄模式,依次是:隐性英雄、显性英雄、准英雄、亚英雄、反英雄、泛英雄。这些英雄模式在叙事中占据着不同的地位和功能,对它们的解读将有助于我们顺利进入“样板戏”的内在话语结构。<sup>①</sup> 上述结构主义叙事学的批评方式将为文本细读与意义演绎提供更多的阐释余地。

## 八、版本研究

由于“样板戏”版本来源的多元性以及版本改编所彰显的政治意识形态变迁痕迹,因此学者们在此方面下力甚多。代表性的著作有许晨的《人生大舞台:“样板戏”内部新闻》(黄河出版社,1990)、戴嘉枋的《样板戏的风风雨雨》(知识出版社,1995)、顾保孜的《实话实说红舞台》(中国青年出版社,2005)。单篇文章有沈国凡和袁成亮发表于国内各种文史类杂志的系列研究。上述成果钩沉探幽、见微知著,对“样板戏”版本分析贡献很大。但是,在写作体例上存在一个很大的问题,文献来源往往出处不详。这给研究的可靠性带来了极大障碍。因此,笔者在研究过程中并不采信,只是聊备参考,相反,文献翔实可靠的版本研究是值得推崇的。黄育聪的硕士论文《革命现代京剧〈龙江颂〉研究》以《龙江颂》为分析对象,对各个历史时期的版本进行透视,以期揭示权力的生成与演化痕迹。在编码阶段《龙江颂》受到多种因素影响。历史环境、政治规范、编码主体、世俗取向及媒介都在影响着从芗剧到京剧转变中的《龙江颂》。“样板化”过程中,主流意识形态从强势到强制控制着编码过程;从整体的题材选择方面进行规约;通过对亲情色彩的减弱与清洗;对世俗取向清除;对狂欢色彩压抑与变异等一系列过程,逐步建立起其强制状态;同时添加政治话语。但由于要适应传播自发的艺术需要,京剧《龙江颂》还遵从了京剧的复杂媒介特点。在解码阶段主流意识形态通过宣传和对改编过程中的规范控制了解码过程,由自由解码向规范解码转变。因此,他选择第二批“样板戏”里评价较高的《龙江颂》为代表,从其原型到发展阶段的不

<sup>①</sup> 钟蕊:《重释革命样板戏叙事结构中的英雄模式》,《株洲师范高等专科学校学报》2003年第4期。



同版本:通讯报道、报告文学、芑剧《碧水赞》、话剧《龙江颂》、京剧《龙江颂》进行比较分析,探索背后复杂的历史环境,进而窥视样板戏中的裂缝,希望得出有助于文学向前发展的历史经验。<sup>①</sup> 黄育聪的版本研究思路还有相当广阔的研究空间,由于一手史料的匮乏,当然也面临难以穷尽版本的困境。

## 九、意象研究

范贵清的《革命样板戏意象系统论析》一文认为,在客观上,戏剧作为特殊的“写意性”的文学形态在审美规律上促成了政治—文学这一想象关系的建构。“样板戏”在选择了戏剧这一有利的载体之后,致力于构建一套严密的修辞意象系统以实现其政治话语与文学艺术的联姻。因此对意象的剖析和审视不失为研究“样板戏”一个新的角度。该硕士论文第一部分综合斯伯津(C. Spurgeon)和罗·海尔曼(R. B. Heilman)的意象分析法,详细阐述和分析样板戏的意象系统。在对“样板戏”意象有了较为整体、系统的归纳总结之后,第二部分进一步考察了“样板戏”意象的组合和整体构建,并通过分析得出“样板戏”意象的模式化和表情的空泛性。第三、四部分则分别从横、纵两个角度将“样板戏”同“文革”前后的文学创作进行比照,试图对“样板戏”意象的形成、发展作进一步客观、全面的考察。<sup>②</sup> 在本书第八章第二节中,笔者以青松、红灯、颜色、灯光为例分析了这些符号意象的内涵。

笔者认为,“样板戏”绘画以“三突出”作为基本的创作原则,深刻影响了“文革”画坛。它使当时的连环画、年画、宣传画等画类形成了模式化效应。<sup>③</sup>

## 十、剧照研究

为了发挥“样板戏”宣传教育的政治功能,“样板戏”剧组集聚了

① 黄育聪:《革命现代京剧〈龙江颂〉研究》,福建师范大学硕士学位论文,2006年。

② 范贵清:《革命样板戏意象系统论析》,福建师范大学硕士学位论文,2009年。

③ 李松:《“样板戏”绘画的英雄塑造及其模式化效应》,《湖北美术学院学报》2011年第1期。





摄影家钱江、张雅心、陈娟美等人。他们为“红色经典”留下了珍贵的革命记忆。徐希锦的《“革命样板戏”剧照研究》一文从平面影像语言的角度切入研究,透过改造为“样板戏”前后不同版本中的剧照以及和相关媒体上刊载的剧照的变迁,以期揭示国家意识形态如何影响样板戏的创作,成为国家意识形态的图解符号。并研究剧照中如何通过摄影手段塑造英雄形象,体现“三突出”原则。文章也进一步探讨了剧照的画面语言及“高大全”、“红光亮”式的人物形象以及“从路线出发”、“主题先行”等创作理论又如何影响到美术、摄影等其他平面造型艺术的题材和创作。<sup>①</sup>

综合上述研究成果,“样板戏”研究现状中存在着如何处理情感判断与价值中立、政治与艺术的关系这两个问题。从方法论反思,可以从如下三个方面进行破解:第一,从“理解之同情”出发,以历史主义的态度,摒弃观念先行的做法,追究问题的缘起以及形成过程。从“同情之理解”出发,研究者与研究对象设身处地、感同身受。同时,反思研究身份对历史记忆、情感判断的影响。第二,将一分为二与合二为一相统一。一分为二是指将对象分为政治和艺术两个方面分别看待。合二为一是指将思想与艺术结合起来,审视“样板戏”如何实现“文革”的政治美学。第三,根据政治社会化这一理论视角,考察“文革”政治社会化在何种意义上造就了“样板戏”;同时,“样板戏”在何种程度上参与了“文革”政治社会化。<sup>②</sup>

<sup>①</sup> 徐希锦:《“革命样板戏”剧照研究》,福建师范大学硕士学位论文,2006年。

<sup>②</sup> 李松:《“样板戏”研究方法论反思》,《中华艺术论丛》,同济大学出版社,2010年第10辑。



## 第一章 “样板戏”与“文革”的政治美学

“样板戏”作为“文革”主要的艺术门类之一，它从起源到鼎盛始终贯穿着“阶级斗争”与“不断革命”的现代性历史元叙事。如何将“政治正确”的革命历史主题与尽可能完美的艺术形式和谐统一，是创作者面临的主要难题，无疑这一企图在实践中碰到了很多挫折，其解决的方法也出现了许多难以克服的弊病。通过探讨政治与美学的关系以及政治美学化的实践过程，通过分析“样板戏”的创作理论，通过总结“样板戏”在剧本编创、唱腔设计、导演思路、表演风格、器乐编排、舞美创作等等方面的政治美学化特征，“样板戏”创作中的尴尬、开拓与得失将得以显现，从而摆脱对于“样板戏”绝对的否定与片面的肯定。

### 第一节 界定“样板戏”的政治美学

如果说政治美学作为一个政治学术语，指政治活动中的理念与实践的话；那么，美学政治作为一个文艺理论的术语，它指的是美学的人物、文本、活动、现象等对象中体现的政治内涵。本书称之为“美学政治”，而不称为“美学政治学”。虽然“政治”与“政治学”的英文都是 politics，但是“政治学”通常给人一种学科的感觉，而本书所说的“美学政治”并非学科建制的含义，而是从美学的角度对研究对象的政治内





涵进行反思性的、批判性的分析。政治美学具有两种内涵：其一，从政治学角度着眼，政治生活中的政治理念与实践所体现的美学。其二，从艺术角度着眼，文艺作品中具有政治性意义与价值的美学形态。“样板戏”的政治美学是指第二种含义，即“样板戏”文艺作品中带有特定政治内涵的美学形态。伊格尔顿的《审美意识形态》试图揭示审美话语和意识形态之间的深层联系，相比较而言，美学政治与审美意识形态这两个概念具有一定的等同性。不同之处在于，从政治的狭义来理解，意识形态的内涵更为广泛，它包含了政治意识形态；从政治的广义角度来理解，一切意识形态都具有政治性。因而伊格尔顿认为“一切批评都是政治的”。

李泽厚在《美的历程》一书中引述克乃夫·贝尔(Clive Bell)对美的著名观点“有意味的形式”，他加上自己的积淀论认为：“正因为似乎是纯形式的几何线条，实际是从写实的形象演化而来，其内容(意义)已积淀(溶化)在其中，于是，才不同于一般的形式、线条，而成为‘有意味的形式’。也正由于对它的感受有特定的观念、想象的积淀(溶化)，才不同于一般的感情、感性、感受，而成为特定的‘审美感情’。”<sup>①</sup>上述对审美情感的分析，可以移用于政治美学的情感分析。政治美学与政治美学化实践的理论视角通常被运用于揭示压抑性国家机器的内在秘密，西方的詹姆逊与特里·伊格尔顿等有诸多创见<sup>②</sup>。如詹姆逊曾经说，“我历来主张从政治社会、历史的角度阅读艺术作品，但我决不认为这是着手点。相反，人们应从审美开始，关注纯粹美学、形式的问题，然后在这些分析的终点与政治相遇。人们说在布莱希特的作品里，无论何处，要是你一开始碰到的是政治，那么在结尾你所面对的一定是审美；而如果你一开始看到的是审美，那么你后面遇到的一定是政治。我想这种分析的韵律更令人满意。不过这也使我的立场在某些人看来颇为暧昧，因为他们急不可待地要求政治信号，

<sup>①</sup> 李泽厚：《美的历程》，中国社会科学出版社，1984年版，第183页。

<sup>②</sup> 特里·伊格尔顿的《审美意识形态》，詹姆逊的《语言与形式》、《政治无意识》等。





而我却更愿意穿越种种形式的、美学的问题而最后达致某种政治的判断”<sup>①</sup>。詹姆逊从似乎互不来往的“政治”与“美学”中看到了二者的沟通之处。特里·伊格尔顿(Terry Eagleton)论及文学艺术时说:“实际上,不必把政治拉进文学理论:就像南非的体育运动一样,政治一开始就在那里……文学理论不应因其政治性而受到谴责,应该谴责的是它对自己的政治性的掩盖和无知,是它们假定自己为‘技术的’、‘自明的’、‘科学的’或‘普遍的’真理原则时那种盲目性。”<sup>②</sup>这段话给我们的启示是,政治性是美学、艺术不可摆脱的固有性质。既然艺术作品往往集中融合了政治与美学的性质和特征,那么,我们就不能无视政治的美学性质这一现象。又由于“样板戏”是一种政治功利性极其强烈的文艺作品,那么,我们从政治的角度、或者说政治美学的角度探讨“样板戏”的精神内核,就并不牵强。

国内学者骆冬青对政治美学进行了深入阐述,并且揭示了它的实质。他认为,“将‘政治美学’作为严肃的学术概念来使用,需要对于‘政治’、‘美学’都采取一种‘价值中立’的态度,对政治本身所蕴涵的美学方面进行研究。政治与美都是‘恶之花’,都产生于人类生活与人性的缺陷,都致力于治理人类社会外在与内在生活的秩序。自然政治的意识深刻地影响着人的审美,政治的理想形态乃是取得像自然一样的具有‘天赋’形式和‘合法性’的人类生存结构,自由成自然,则是政治中核心的美学的理想。政治的‘秩序感’与美学上的‘秩序感’出之于相同的人类冲动,有限与自由这二者的永恒张力,是政治和美学的本质。‘神道设教’现象可以看作政治美学的一种必然形态,‘暴力符号’与‘符号暴力’是其逻辑发展。政治中人类最为根本的价值追求,也是美学中的永恒主题。美是目的,乃政治美学的真正旨归”<sup>③</sup>。他为政治美学设立了必要的价值立场——“自由成自然”,人类从野蛮的自然状态走向文明,在一定的阶段文明成为人类解放自身的手段而达

① [美]詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,张旭东译,三联书店、牛津大学出版社,1997年版,第7页。

② Terry Eagleton: *Literary Theory An Introduction*. Minneapolis Press. 1983, p. 34.

③ 骆冬青:《政治美学的意蕴》,《南京师范大学文学院学报》2004年第1期。





到“从心所欲不逾矩”的自然而然的形态,这是最高的政治理想,也是最终的美学理想。美是政治的目的,也是人类文明社会的最终走向。从这一最高理想出发,我们可以发现“样板戏”的创作是人类在“有限与自由”之间的政治举措与艺术事件。

本书试图以革命政治的美学化实践为视角对“样板戏”进行历史与美学的考察,因此,在充分吸收上述观点的前提之下,首先有必要对“政治”、“美学”以及“政治美学”进行大致的界定。

### 一、如何理解政治?

由于政治这一概念所涉及的问题十分宽泛,要给它下一个比较准确的定义确实具有一定的难度。马克思主义经典作家如马克思、恩格斯、列宁等,在许多不同场合下都曾对政治进行过深刻的论述,其主要观点是:政治是经济的集中表现。这是从政治与经济的关系的角度来界定政治。政治是一种特定的社会关系,在阶级社会里,主要表现为阶级关系和阶级矛盾。这是从社会关系的角度来揭示政治的实质。在阶级社会里,政治的核心问题是国家政权问题。由于政治是以特定阶级利益为基础,它往往被各个不同的利益集团将政治与艺术联姻而取得意识形态领域的统治性权力。

大致说来,目前国内学界主要有以下两种观点。第一,权力—利益说认为,“政治是公共权力主体对社会资源的强制性分配以及由此达成的相互关系”<sup>①</sup>。这一定义强调权力与利益是政治活动的核心要素,而利益的分配方式是政治之所以存在的直接原因。与前面论述相似的看法是,“政治是阶级社会中以经济为基础的上层建筑,是经济的集中表现,是以政治权力为核心展开的各种社会活动和社会关系的总和”<sup>②</sup>。还有一种说法的表述落脚于社会关系,而实际上与前面两种论述相差无几。“政治就是在一定的经济基础上,人们围绕着特定利益,借助于社会公共权力来规定和实现特定权利所形成的一种社会关

<sup>①</sup> 施雪华主编:《政治科学原理》,中山大学出版社,2001年版,第32页。

<sup>②</sup> 王惠岩主编:《政治学原理》,高等教育出版社,1999年版,第5页。



系。”<sup>①</sup>诸如此类的说法还有，“政治就是人们围绕公共权力而展开的活动以及政府运用公共权力而进行的资源的权威性分配的过程”<sup>②</sup>。“政治是指一定社会阶级或社会集团，为了实现和维护本阶级的根本经济利益所进行的夺取国家政权、组织国家政权、巩固国家政权，并运用国家政权进行阶级统治和社会管理的全部活动。”<sup>③</sup>

第二，原则、制度说认为，“政治是处理社会公共生活和公共事物中关于权力与服从关系的一般原则、制度和策略；在阶级存在的社会里，政治的基本内容是处理以国家权力为中心，以阶级之间的关系和阶级之间的斗争为基础的社会公共生活和公共事物的一般原则、制度和策略”<sup>④</sup>。上述说法与丹尼尔·贝尔对政治的界定较为相近，他认为，政治，作为社会公正和权力的竞技场，它掌管暴力的合法使用，调节冲突（在自由主义社会则通过法律），以便维持社会传统或宪法（有文字或无文字记载的）所体现的公正观念。政治的轴心原则是合法性，在民主政体中它表现为被统治者授权于政府进行管理的原则。<sup>⑤</sup>

如此等等，不一而足。上述说法从一定的立足点出发，都有一定的合理性。由此可见，要给政治下一个比较全面而准确的定义，确实比较困难。对“政治”下定义时，要考虑到政治范畴的周延性、确定性、本质性。

从上述对“政治”的理解出发，再来看“文革”政治的话，可以发现，“文革”时期国家权力与政治领袖被不断地神化，从而导致政治神话成为引领、垄断人们精神的工具。理解“文革”时期的政治活动，不能离开乌托邦想象、阶级斗争、领袖意志、民众意愿等关键词。

## 二、如何理解美学？

美学作为一门独立的学科是在近代形成的。它的西文名称为

① 王浦劬主编：《政治学基础》，北京大学出版社，1995年版，第8～9页。

② 杨光斌主编：《政治学导论》，中国人民大学出版社，2000年版，第8页。

③ 王松、王邦佐主编：《政治学》，高等教育出版社，1991年版，第4页。

④ 姜涌编著：《政治学概论》，山东大学出版社，1998年版，第11页。

⑤ [美]丹尼尔·贝尔：《资本主义文化矛盾》，赵一凡、蒲隆、任晓晋译，三联书店，1989年版，第58页。





Aesthetics, 该词源于希腊文, 词根含义为“感觉”、“感兴趣”、“感性的”。鲍姆嘉通认为“美学是以美的方式去思维的艺术, 是美的艺术的理论”<sup>①</sup>。黑格尔认为美学的对象“就是广大的美的领域, 说得更精确一点, 它的范围就是艺术, 或者毋宁说, 就是美的艺术”<sup>②</sup>。就研究对象来说, 美学是以自然和社会领域一切美的事物为研究对象的科学。它的表现形态分为自然美、社会美和艺术美。审美活动是一种具有感性特征的人类活动。这里的感性是指一种与人的感性生命, 即生理欲求、情感、个性等人性的自然状态、人性的根基相联系的状态。审美活动往往体现着、又满足着感性生命的要求。所谓“爱美之心, 人皆有之”, 也是审美活动与感性生命要求相联系的一个佐证。文艺是以美的标准和美的力量来控制人们的思想和行为的。不仅世俗生活如此, 美的感性特征还可以从宗教的角度去认识, 宗教理论家托马斯·阿奎那一方面认为, 信仰高于理智, 理智来自天主, 具有一定的独立性, 与信仰并不矛盾。一方面他认为, 信仰是与美结合在一起的。在美学上, 他认为美有三个方面的因素: 内在的完整、和谐和鲜明。他把人的美划分为精神的美和外在的美。精神的美来自品德, 外在的美来自形体。最高的美则是神的超越美。托马斯·阿奎那还讨论到美与善的区别, 他认为善是能使人的欲望要求得到满足的东西, 而美的事物一旦被觉察即能予人以快感。就文学艺术而言, 一个艺术家可以通过他的艺术, 知道他还没有创造出来的东西。艺术的形式从他的知识中流出, 注入外在的材料之中, 从而构成艺术作品。可见艺术以其形式可以赋予美一种丰富的内涵。我们在社会生活、政治活动中之所以经常会自然而然地与大众的趣味、信仰形成一种不约而同的取向, 其原因在于任何一个观念、行为要能够深入人心的话, 它必定会凭借美学的感性形式获得一个温情脉脉的外衣, “我们的生活与非人格的法律相和谐, 但在审美中, 我们似乎可以忘记这一切——似乎恰恰是我们自

① 转引自朱光潜《西方美学史》(上), 人民文学出版社, 1995年版, 第297页。

② [德]黑格尔:《美学》第一卷, 朱光潜译, 商务印书馆, 1981年版, 第3~4页。



由地制定了令自己去屈服的法律”<sup>①</sup>。伊格尔顿揭示了审美具有制造精神幻觉的麻醉功能,这恰恰是需要理性反思的问题。

### 三、如何理解“样板戏”的政治美学?

中国传统的政治哲学的核心特征是政治的伦理化与伦理的政治化。因此,要理解中国的政治美学思想,首先就要理解中国传统的政治伦理思想。在传统的儒家政治哲学的思想实践中,理想的政治实施的方式是通过仁、礼、乐及其相互关系的调节得以实现。仁是社会生活当中处理人与人之间关系的准则。礼是依靠伦理秩序来约束人的欲望的秩序。“夫礼者,所以定亲疏,决嫌疑,别同异,明是非也。”<sup>②</sup>礼是保障个体人格和社会秩序的制度。“道德仁义,非礼不成;教训正俗,非礼不备;纷争辨讼,非礼不决;君臣天下,父子兄弟,非礼不定;宦学事师,非礼不亲;班朝、治军、莅官、行法,非礼威严不行;祷祠祭祀,供给鬼神,非礼不诚不壮。是以君子恭敬、撝节、退让以明礼。”<sup>③</sup>乐是中国古代美学的一种感性实现,它是与“礼”相对应的一个概念。儒家思想提倡在礼的制约下合理释放人欲,实现礼乐合一的理想社会。儒家之乐作为一种美学形态,其内核与政治相通。“治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。声音之道与政通矣。”<sup>④</sup>礼的功能是节制,而乐的功能是和合。“大乐与天地同和,大礼与天地同节。”<sup>⑤</sup>儒家主张在对人欲的节制与释放中获得平衡,以利于社会的和谐。于是,礼乐相济的政治美学成为世代调整君臣关系、平民关系的工具和纽带,也成为了政治无意识的代名词。西方美学史上不少思想家试图通过沟通美学与政治的关系来解决政治问题。远者有柏拉图、亚里士多德,迩者有古典与现代的西方美学。席勒认为:“人们在经验中要解决的政治问题必须假道美学,因为正是

<sup>①</sup> [英]特里·伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰等译,广西师范大学出版社,1997年版,第29页。

<sup>②</sup> 《礼记·曲礼》。

<sup>③</sup> 《礼记·曲礼》。

<sup>④</sup> 《礼记·乐记》。

<sup>⑤</sup> 《礼记·乐记》。





通过美,人们才走向了自由。”<sup>①</sup>尼采说:“现实构造总体上驻足于审美工程上面。”<sup>②</sup>正如伊格尔顿认为的,审美“不过是社会和谐在我们的感觉上的记录自己、在我们情感里留下印迹的方式而已,美只是凭借肉体实施的政治秩序,只是政治秩序刺激眼睛、激荡心灵的方式”<sup>③</sup>。审美一方面扮演解放力量的角色,一方面又成为有效的政治领导权模式。本雅明曾在《机械复制时代的艺术》一文中对法西斯艺术以“美学化的政治”进行概括。无论是资产阶级还是无产阶级的专政,它们统治的实施方式除了暴力专政和镇压以外,还会通过工会组织、学校教育、家庭训导以及文学艺术等等方式对民众实行潜移默化的诱导和熏陶,从而在无形的精神渗透中实现统治阶级的核心意图。将生硬、严酷的政治行为尽可能地依托文学艺术温情脉脉地传递、播撒与浸润——这一美学化的过程具有奇异的影响力。“在任何情况下,还能有什么纽带比有感觉、‘自然的’同情和本能的联合结成的纽带更牢固、更无懈可击的呢?比起无机的、强制的专制主义结构来,这种有机的联系无疑是更值得信赖的政治统治形式。”<sup>④</sup>任何高明的统治者都善于设计、运用、强化政治的美学化功能。

如果将政治美学作为一般性的学科理论来看待的话,我们认为,“政治美学研究是指政治理念与政治行为的美学性研究。或者说,是指政治权力在政治理念上的美学想象,在政治实践上的美学表征。形而上层面,包括政治哲学体现的政治理想乌托邦设计,例如理想国、乌托邦、桃花源、大同梦等等。形而下层面,包括:政治主体,例如政治领袖的卡里斯马人格魅力;普通民众的政治情感与心态。政治物象,例如政治建筑物、政治象征物(社会生活中的实物形式:服装,旗帜、徽章等)。政治行为,例如游行、竞选、投票、辩论、阅兵、仪式、表演、领袖个

① [德]弗里德里希·席勒:《审美教育书简》,冯至、范大灿译,上海人民出版社,2003年版,第21页。

② [德]沃尔夫冈·韦尔施:《重构美学》,陆扬、张岩冰译,上海译文出版社,2002年版,第61页。

③ [英]特里·伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰等译,广西师范大学出版社,1997年版,第27页。

④ [英]特里·伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰等译,广西师范大学出版社,1997年版,第12页。





人的政治秀等等。政治语言,例如演讲、宣传标语等等。政治空间,例如广场、会堂、议事厅等等剧场化的政治场所。政治时间,例如,纪念日、诞辰日、国庆等等”。<sup>①</sup>

我们没有必要因为崇尚艺术至上的理念而生硬割裂“样板戏”的政治特性。何况,一定历史时期的文学艺术,包括中国古代的戏曲都并不但没有脱离与政治教化的关系,而且发挥着文以载道、惩恶扬善的功能。如果不是中国特色的举国体制这种特殊的生产机制和创作模式,就不可能有“样板戏”的诞生。1964年文艺界正在大张旗鼓开展京剧革命的时候,评论者葛杰对京剧现代戏持乐观态度,从政治和艺术角度做了不少探索<sup>②</sup>。他列举了人们通常关于艺术的两种观点:“有一种意见认为,艺术有两类:一类叫做‘宣传艺术’,例如话剧,它必须反映现代生活;一类叫做‘欣赏艺术’,例如京剧,它不演现代戏,也是可以的。”<sup>③</sup>这种意见有一定的合理性,话剧与现实社会的功利要求相关,京剧则更多被视为审美欣赏的休闲艺术。当然也并不尽然。葛杰对京剧这种艺术的宣传功能作过判断。宣传未必都是文艺,文艺却因为自身的倾向性而不可避免带有宣传的功能。他认为:“话剧不能例外,京剧也不能例外。问题只是在于:宣传了什么?站在哪个立场来宣传?文艺(包括戏剧在内)宣传同其它宣传,当然是有区别的。这就是说,它是通过文艺的形式去进行宣传的,它是通过欣赏、美的享受给人以教育的。在这里,宣传与欣赏是有机地结合在一起的,是不可分割的。世界上有只供欣赏而没有进行任何宣传的戏剧艺术吗?没有,没有这样的东西。所谓欣赏艺术云云,说来并不新鲜,它不过是为艺术而艺术的变种。”<sup>④</sup>虽然葛杰完全排除世界艺术史上艺术自律

① 李松:《政治美学研究》,武汉大学哲学学院博士后流动站出站报告,2010年,第8页。

② 在1964年全国京剧现代戏观摩大会期间,葛杰写了如下一系列的文章。《康庄大道——京剧现代戏随感》,《人民日报》,1964年6月4日。《在革命的新事物面前》,《人民日报》,1964年6月6日。《观摩 学习 提高》,《人民日报》,1964年6月7日。《点头和摇头》,《人民日报》,1964年6月9日。《取长补短共同提高——再谈观摩 学习 提高》,《人民日报》,1964年6月10日。《从别扭到自然》,《人民日报》,1964年6月11日。《京剧与宣传》,《人民日报》,1964年6月12日。《现代戏里见功夫》,《人民日报》,1964年6月13日。

③ 葛杰:《京剧与宣传》,《人民日报》(第六版),1964年6月12日。

④ 葛杰:《京剧与宣传》,《人民日报》,1964年6月12日第6版。





的客观存在,未免有些绝对化。但是,就京剧现代戏来说,它与政治的直接关联却是毋庸置疑的。在这一点上,我们和高波<sup>①</sup>的看法也是一致的。不同在于,除了从革命意识形态角度理解“样板戏”以外,我们还需要进一步对“样板戏”的政治美学立场与研究者自身的政治美学态度进行反思分析。

洪子诚从中国当代文学史的宏观视野出发,梳理过政治与文学的复杂关系。他认为,20世纪的中国文学存在左翼的激进文学思潮(或派别),虽然“在很长的时间里,它的表现是分散的、局部的、缺乏理论与实践的体系性的;它存在的同时,也存在着对它制约、抗衡的力量。另外,这一思潮也并不总表现为有固定的代表人物的这种形态”<sup>②</sup>。这一思潮的基本指向是,试图发挥文学组织生活、动员社会的功能,通过文学艺术的工具性价值实现救亡、解放的政治使命。因此,美学与政治之间的冲突是20世纪左翼文学的一种特殊表征。“这一思潮在60年代,形成一个政治——文学派别。通过开展全面的文化批判运动(哲学、史学、经济学、文学艺术等)通过精心制作样板性作品,来逐步确立激进的、命名为‘无产阶级文艺’的文学规范体系。这一派别在60—70年代的理论 and 实践,表现出这样一些特征:首先是政治的直接‘美学化’。周扬和胡风之间虽然存在理论分歧,他们在文学内部诸因素关系的理解上,却是一致的。这就是思想(政治性)——真实性(现实性)——艺术性的结构。他们的分歧,是在肯定这一基本格局之下产生的。而对于激进派来说,则表现了拆卸这一格局,从中清除‘真实性’的趋向,而使这一结构,简化为政治——艺术的直接关系。这是为着将政治目标、意图,更直接地转化为艺术作品。”<sup>③</sup>洪子诚的这段论述揭示了中国当代文学自从20世纪60年代开始出现的一种总体化倾向,即文学与政治的高度耦合,或者说政治的直接美学化倾向。“样板戏”政治美学是20世纪中国美学史、也是中国政治史的特殊现象。脱离美学谈政治,或者脱离政治谈美学都难免流于历史的空洞化。如

① 高波:《样板戏:中国革命史的意识形态化和艺术化》,云南人民出版社,2010年版。

② 洪子诚:《关于五十至七十年代的中国文学》,《文学评论》1996年第2期。

③ 洪子诚:《关于五十至七十年代的中国文学》,《文学评论》1996年第2期。





果将整个“文革”社会视为一个政治文本来看待的话,那么“样板戏”是国家政治符号的美学表征。本书试图抽取“文革”文学的一种主要的文学样式——“样板戏”作为考察对象,通过“文革”革命政治的美学实践这一观察视角,透视“样板戏”的美学本质以及所负载的沉重的革命意义。

傅谨对“样板戏”的看法体现为三个方面的逻辑层次,首先,他认为,“对文革政治上的否定,并不能完全取代对样板戏的评价,更不足以评价当前样板戏仍然流行的现象。”可见,他并未将政治与艺术现象混为一谈。因为“仅仅指出样板戏在文革中产生的恶劣政治作用,希望以此从政治上彻底消解样板戏存在的现实基础,显然是不现实的;而且仅仅因为样板戏的创作改编过程中受到了强大的政治干预,就拒绝从艺术层面上讨论它们的价值,也不是严肃的态度”<sup>①</sup>。也就是说,需要实事求是看待“样板戏”的政治属性与艺术创造。其次,具体来看,“从政治与艺术的关系角度看,还需要考虑到另一方面。即使像样板戏这种处处受到政治话语支配的艺术类型,也不能说完全没有艺术家的创造空间。在样板戏创作改编过程中,艺术确实被最大限度地工具化了,只不过我们还是需要讨论,这些工具的制作过程确实十分之精细,就工具本身而言,也确实达到了相当高的工艺水平。更不用说京剧艺术的构成有其本身的复杂性,有些手段完全可以拥有独立的价值,比如音乐唱腔。”<sup>②</sup>再次,难能可贵的是,傅谨认为应该实事求是看待江青与“样板戏”的关系。“从现实的角度看,样板戏毕竟产生于文革那样一个特殊的、现在已经为历史所唾弃的畸形时代,而且它也确实与江青有着不可分割的关系。讨论样板戏现象以及样板戏的是是非非,江青在样板戏创作改编过程中的作用根本无从回避。有两种非常典型的观点,一种是认为由于江青在样板戏创作改编过程中起着主导作用,并且竭力以样板戏服务于她的政治欲望,由此视样板戏为‘阴谋文艺’;另一种是认为样板戏里多个剧目在江青插手之前就已经基本成型,由此说明样板戏本是好作品,是江青‘掠夺’了‘革命文艺工

① 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。

② 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。





作者的成果’才受此恶谥。”至此，傅谨的思路来了一个正——反——合的逻辑回归。他认为，“更复杂的问题在于，我并不认为对于像样板戏这样的戏剧作品，创作中的政治动机与艺术动机可以截然分开，因为就像许多受到过于强烈的非艺术因素支配的创作一样，政治的意念往往可以转化为一些艺术化的手法，通过某种有特定含义的艺术话语体现于作品中。因而，样板戏创作与改编过程中占据主导作用的那些观念，包括江青倡导的那些原则，很难简单地分成政治的与艺术的两大类，其中像著名的‘三突出’理论，虽然内在地包含了从文革前就已经盛行的、导向个人崇拜的政治内涵，却很难说是纯粹的政治话语；应该说，江青对样板戏创作改编的影响，也不乏一些纯粹属于艺术范畴的内容，尤其是她十分强调构思‘有层次的成套唱腔’，强调唱腔的旋律、风格与人物情感、性格、时代感的切合，这些意见都很难与政治生硬地混为一谈。这就是说，江青对样板戏的影响决不限于政治层面，样板戏对于江青而言的价值，不仅仅是强化自己政治地位、与政治对手斗争的工具，她对京剧这种形式的选择也并非完全出于策略性的考虑。我们当然应该看到江青对样板戏有非常明显的政治层面的、或者主要是政治层面的影响，但是也并不能完全排除她对这些剧目艺术层面的影响。不能否认一个历史事实，那就是江青本人的艺术观念与审美趣味，给样板戏的创作与改编打下了非常之深的烙印”<sup>①</sup>。傅谨的上述观点可谓经典之论，他解决了“样板戏”研究中的一个难题——如何看待政治与艺术二者的纠缠。他摆脱了非此即彼的二元对立的思维框架，而且回到历史现场进行了尽可能客观的还原。

本书的角度为政治美学视野中的“样板戏”，那么，自然不可能缺少从政治角度对“样板戏”的探讨。因为人们对于“文革”政治怀有厌恶、恐惧的心理，所以政治与“文革”相联系似乎背负太沉重的恶名。既然“样板戏”是“文革”典型的政治形象符号，那么，在选择“样板戏”研究方法的时候有必要考虑到人们的这种心态。但是，我们需要理性辨析的一个问题是，“样板戏”具有政治性与“样板戏”的政治工具性

<sup>①</sup> 傅谨：《样板戏现象平议》，《大舞台》2002年第3期。





是有区别的。

与古今中外众多艺术作品一样，“样板戏”同样不能脱离与政治的关系。因此，“样板戏”具有政治性是自然而然的事情。《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《白毛女》、《红色娘子军》、《平原作战》等战争题材的作品都无法脱离与政治的关系，这是由文学与社会历史的关系所决定的，其政治性内涵无可厚非。问题的关键不在于政治性本身，而在于人们认同、支持、追求的是何种政治性，以及人们坚持的某种政治性其背后的立场是什么。

“样板戏”的政治工具性如何理解呢？“文化大革命”是一场意识形态领域的革命，其爆破点也是由意识形态问题引发的，而作为这一政治动机的宣传工具——“样板戏”，则是意识形态的重要组成。它的工具性体现在：第一，它传播、宣扬了国际、国内阶级斗争的政治理念，而人民内部深层次的社会矛盾一定程度上被遮蔽了。第二，它沦为了“文革”激进派在政党高层内部进行路线斗争、权力斗争的工具。第三，它作为一种模式化的文艺形式形成了压制百花齐放的绝对霸权。传统戏、新编历史剧、话剧等遭到了贬黜。第四，“样板戏”的创作、表演过程中，相当一部分文艺工作者被打入另册，遭遇了不公正的政治待遇，经受了惨痛的政治折磨，甚至被迫自杀。

正如本书在研究综述中所提到的，从方法论来看，目前现有的“样板戏”研究成果有三种方法，第一种从政治角度评价“样板戏”，其结果是，随着人们不同的革命政治立场而存在臧否差异；第二种从艺术角度评价“样板戏”，其结果是，因为不同的艺术标准而评价高低不同；第三种思路试图超越政治与艺术的二元对立，将政治与艺术相结合进行综合评价。例如高波的博士论文从革命意识形态的角度出发对“样板戏”总体上进行了高度评价。<sup>①</sup>

本书的思路也属于第三种，从“文革”革命政治与“样板戏”美学理论、实践相结合的角度，分析“样板戏”体现的是何种革命政治？如何体现？效果如何？应该如何评价？具体来说，本书的思路可以分为

<sup>①</sup> 高波：《样板戏：中国革命史的意识形态化和艺术化》，云南人民出版社，2010年版。





如下四个层面来认识：

第一，政治美学是一种对于“样板戏”的总体分析和评价方式。首先要明确“样板戏”的政治美学是什么。

第二，“样板戏”政治美学的具体构成、创作模式等等体现在哪些方面。

第三，无论是何种政治艺术的创作者，都力求追求理想的政治美学的表现形式，即思想内容与艺术形式的完美结合。那么，我们需要思考：“样板戏”政治美学的效果如何。

第四，如何对“样板戏”政治美学进行反思性批判。

上述思路既贯串了每一章节的书写，也是理解全书的基本线索。

## 第二节 “样板戏”政治美学的“文革”背景

了解“样板戏”政治美学的基本特征，还只是粗略地梳理了“样板戏”“是什么”的问题，如果要深入把握“样板戏”的成因的话，还有待于进一步深入“文革”的特定历史语境：即当时政党的文化革命政策的推行与“样板戏”创作之间的关系，以及“样板戏”作为一种政治与艺术的“样板”所促成的文学艺术的“样板戏”模式与潮流。

“文革”历史的研究虽然在当前国内学界仍然是一个讳莫如深的话题，但也可以在有限资料的前提下进行探索。从政治、经济、文化等角度对“文革”本身的界定，学术界也众说纷纭。有学者认为，对“文革”可作如下定义：“‘文化大革命’是由党和国家的最高领导人亲自发动和领导的，以‘无产阶级专政下继续革命’理论为指导思想的，以所谓走资派和反动学术权威为革命对象的，采取‘四大’方法动员亿万群众参与的，以反修防修巩固红色江山为神圣目标的一场矛盾错综复杂的大规模的长时期的特殊政治运动。”<sup>①</sup>给“文化大革命”作这样一种界定说明了“文化大革命”发生的来龙去脉，即“文化大革命”并不是平地生风的，而是1957年以来“以阶级斗争为纲”的各项政治运动

<sup>①</sup> 金春明：《“文化大革命”史稿》，四川人民出版社，1995年版，第201页。



的激进发展和各种矛盾的猛烈爆发。例如,左倾理论与实践、个人专断与个人崇拜、国际反修和国内反修交互作用等等。从精神现象学来看,“文革”与国民信仰方式、传统文化有着深刻的历史渊源。“文革”政治文化的基本依据是阶级斗争理论与无产阶级政治意识形态论。在思维方式上,二元对立的政治思维模式,导致群体政治文化极度泛化与个人崇拜的狂热升温。“文革”文化主要特征表现为文化单一性、思想保守性、制度超稳定性与行政权力的专制性。

政治学研究需要对社会的权威性政策作一系统了解。社会是一个大系统,政治系统在经济系统、文化系统起着轴心作用。政治学研究应该对各种实际政策进行深入研究。从政治学研究的系统论观点出发,下面聚焦政策发展的过程,试图揭示“样板戏”诞生的“文化革命”背景。

## 一、从“文化革命”到“文化大革命”

### (一)“文化革命”的文化教育内涵

“文化大革命”的发生并不是平地一声惊雷,要认识它的本质则有待于回溯到原初的历史语境,即中国共产党文化革命思想线索的形成过程。1950年代,中央高层对文化革命的定位是将其与经济、政治、思想、科技方面的革命相提并论的,作为社会全面发展的战略方针。1958年5月,刘少奇在中共八大二次会议的政治报告中指出:“在继续完成经济战线、政治战线和思想战线上的社会主义革命的同时,逐步实现技术革命和文化革命。”这是社会主义建设总路线的基本点之一。“文化革命”就是要“发展为经济建设服务的文化教育卫生事业。”1958年6月9日《人民日报》发表社论《文化革命开始了》。该社论将“文化革命”视为“社会主义建设总路线的基本点之一”,并以刘少奇在中共八大二次会议上的讲话作为依据。这里的“文化革命”与1966年“五一六通知”所说的“文化革命”是有很大区别的,即指的是“为经济建设服务的文化教育卫生事业”。在当时多快好省地建设社会主义的过程中,“要生产力进一步充分地得到发展,就要有文化,有技术。现在妨碍着生产力迅速发展的主要障碍是我国生产技术的落后和文





化的落后”。人们向往着机械化、电气化、工业化。要实现这个理想，一个重要的条件就是要使全国人民文化水平迅速提高。“文化革命是全体劳动人民的文化翻身运动。”就文化教育方面来说，当时全国各地已经普遍地开始了文化革命的高潮。全国扫盲运动中已经出现了六千万人的扫盲大军，全国已有一百五十六个县消灭了文盲，被称为“无文盲县”。以除四害为中心的爱国卫生运动获得了巨大的成绩。旧知识分子的改造和新知识分子的培养工作也在进行之中。对于文化革命的具体方法，《人民日报》社论认为，“文化革命同技术革命一样，同整个社会主义建设事业和任何革命事业一样，必须走群众路线”。“在贯彻群众路线，进行文教事业的大发展中，要正确地对待普及和提高的关系。普及和提高是相辅相成的。目前我们既要普及，又要提高。”文化革命的领导权在谁手里呢？是要党来领导，还是要专家来领导？“我们说，必须由党来领导。政治是统帅，因为政治是解决人和人的关系的，是规定整个事业的目标和政策的。任何业务不能脱离政治，脱离党的领导。”<sup>①</sup>该社论对文化革命的背景、缘起、成就、方式进行了提纲挈领的总结。随着中国共产党对知识分子思想改造的重视，文化革命具有主体思想灵魂内在改造的内涵，即“工农群众知识化，知识分子劳动化”。对此中宣部部长陆定一认为：“文化革命，就是使我国六亿人口，除了不能生产和不能学习的以外，人人都生产，人人都学习。就是使我国工农群众知识化，同时使我国知识分子劳动化。工农群众和知识分子双方各自向自己缺乏的方面发展，既消灭工农群众缺乏文化的现象，也消灭知识分子中的资产阶级思想。”<sup>②</sup>从上述内容可以看出，1950年代提出的文化革命偏重思想教育、文化教育的内容，意识形态的火药味还并不十分浓烈。

## （二）“文化革命”的政治内涵

进入1960年代，随着国内与国际政治局势的变化，“文化革命”的内涵逐渐出现了质的转变，即由原来偏重“文化教育”内涵，走向偏重

<sup>①</sup> 《人民日报》社论，《文化革命开始了》（第1版），《人民日报》，1958年6月9日。

<sup>②</sup> 陆定一：《教育必须与生产劳动相结合》，《红旗》1958年第7期。





“革命”的政治内涵。陆定一《在全国文教群英会上代表中央和国务院祝词》中指出：“在共产主义社会建成以前，文化革命的内容，是社会主义和资本主义之间在意识形态方面谁胜谁负的斗争。”<sup>①</sup>《人民日报》社论以《迎接新的更大的文化革命高潮》强调：“我们必须自觉地把思想领域里的阶级斗争进行到底，这是文化革命的基本核心。”<sup>②</sup>这里的“文化革命”显然具有鲜明的阶级斗争的主题。

虽然从1961年开始，随着中共的指导思想上的纠“左”，具有鲜明“大跃进”特色的“文化革命”口号便很少被提及了，但是作为实际的运动依旧在继续。从1963年、1964年以后，“文化革命”重又被提起并形成一场大规模的运动。1964年7月，中共中央决定成立以彭真为首的文化革命五人小组，具体领导“文化革命”运动。

这个时期的“文化革命”概念，从思想内容上讲主要是指开展意识形态领域内的阶级斗争。1964年12月31日，周恩来在第三届全国人民代表大会第一次会议上作政府工作报告。他说：“在我国社会主义社会中，被推翻了的地主、资产阶级和其他剥削阶级，在相当长的时期里还是强大而有力量，我们千万不可轻视他们。同时，在社会上，在党政机关、经济组织和文教部门中，还会不断产生新的资产阶级分子，新的资产阶级知识分子，以及其他新的剥削分子。这些新的资产阶级分子和其他剥削分子，总是要从上级领导机关中寻找他们的保护人和代理人。新的和旧的资产阶级分子及其他剥削分子总是结合起来，反对社会主义，发展资本主义。在我们的社会上，还存在着没有改造好的和暗藏的反革命分子以及其他坏分子，他们总是要进行各种公开的和隐蔽的破坏活动。”<sup>③</sup>这是开展文化领域阶级斗争的社会背景，也是现实依据。周恩来说：“阶级斗争，革命运动，是促进生产发展的动力，是为生产斗争服务的。我们相信，随着这次社会主义教育运动的胜利

<sup>①</sup> 陆定一：《在全国文教群英会上代表中央和国务院祝词》，《人民日报》，1960年6月2日。

<sup>②</sup> 《人民日报》社论，《迎接新的更大的文化革命高潮》，《人民日报》，1960年6月1日。

<sup>③</sup> 《在第三届全国人民代表大会第一次会议上周恩来总理作政府工作报告》，《人民日报》，1964年12月31日。



开展,不仅将有一个社会主义革命的新高潮,而且将有一个社会主义建设的新高潮。”<sup>①</sup>既然阶级斗争是推进社会发展的发动机,理所当然就会成为各个领域建设的必然选择。周恩来结合上述阶级斗争的思路,指出了文化革命的具体任务,他说:“在社会主义时期,思想文化战线上还有反帝反封建的任务,但是最主要的任务是彻底反对资本主义,兴无产阶级思想,灭资产阶级思想。社会主义的文化要为无产阶级政治服务,为工农兵服务,为社会主义经济基础服务。因此,必须对资本主义的、封建主义的和一切不适合于社会主义经济基础和政治制度的思想文化进行根本的改造,把思想文化战线上的社会主义革命进行到底。”<sup>②</sup>周恩来结合文化革命的内涵,高度肯定了1964年的京剧现代戏观摩大会的成就:“文化革命是不破不立,有破有立的。在批判资产阶级和封建主义思想的同时,我们的社会主义的新文化得到了发展。今年举行的京剧现代戏观摩演出,取得了初步的、意义重大的成就,对文化艺术的各个部门发生了影响,对文化革命起了推动作用。”<sup>③</sup>他的报告中也提到“工农群众知识化,知识分子劳动化”的问题,但已经不是重点,并且随着时间的推移,实际上渐渐淡出了“文化革命”的“文化知识”的范围而演变为文化政治化的问题。从而“文化革命”就是开展文化领域,即意识形态领域内“兴无灭资”的阶级斗争,就是进行“思想文化战线上的社会主义革命”。

### (三)“文化大革命”：“文化革命”的极端推进

1966年5月16日,中共中央政治局扩大会议通过了《中国共产党中央委员会通知》即《五一六通知》。通知宣布撤销彭真领导的“文化革命小组”。建立了以陈伯达为组长,江青为第一副组长,康生为顾问,张春桥为副组长的新的文化革命小组。6月1日《人民日报》发表《横扫一切牛鬼蛇神》的社论。随着对《海瑞罢官》、《谢瑶环》等京剧

<sup>①</sup> 《在第三届全国人民代表大会第一次会议上周恩来总理作政府工作报告》,《人民日报》,1964年12月31日。

<sup>②</sup> 《在第三届全国人民代表大会第一次会议上周恩来总理作政府工作报告》,《人民日报》,1964年12月31日。

<sup>③</sup> 《在第三届全国人民代表大会第一次会议上周恩来总理作政府工作报告》,《人民日报》,1964年12月31日。



剧目的批判,一大批京剧剧目被打成毒草。传统的京剧大家如梅兰芳被诬为“黑旗”,周信芳、马连良、盖叫天等被打成“牛鬼蛇神”。全国绝大部分的京剧团体被解散,大批京剧工作领导人遭到迫害。江青在戏剧界树立“样板戏”,组织“样板团”。十年“文革”文学的专政压制开始了。

1966年11月28日,江青在首都举行的文艺界无产阶级文化大革命大会上对西方文艺进行了压倒性的批判,她指出:“帝国主义是垂死的、寄生的、腐朽的资本主义。现代修正主义是帝国主义政策的产物,是资本主义的变种。他们什么好作品都搞不出来了。资本主义已经有几百年了,他们的所谓‘经典’作品,也不过那么一点。他们有一些是模仿所谓的‘经典’作品,死板了,不能吸引人了,因此完全衰落了;另一些则是大量泛滥,毒害麻痹人民的阿飞舞,爵士乐,脱衣舞,印象派,象征派,抽象派,野兽派,现代派……名堂多了。一句话:腐朽下流,毒害和麻痹人民。”<sup>①</sup>既然西方艺术腐朽没落了,社会主义文艺如何崛起而显示自身的优越性和先进性呢?江青选择了京剧现代戏。江青插手“样板戏”创作得到了毛泽东的首肯和支持,她是毛泽东观念的忠实实践者。正如她自己说的:“我就叫做紧跟一头,那就是毛泽东思想;紧追另一头,那就是革命小将的勇敢精神,革命造反精神。”<sup>②</sup>这也是江青辅佐毛泽东推动“文革”的真实写照。

## 二、“样板戏”政治美学的文学背景

### (一)领袖意志的影响

即便1950年代以来的戏曲现代戏在建国后取得了可观的成就,但是毛泽东并不满意,其主要原因是:第一,他认为工农兵并没有完全占领戏剧舞台,这与建国后人民群众当家做主的历史现实以及人民群众在文学艺术中应该获得的历史地位是不相称的。第二,他认为文艺领域中社会主义文化并没有占据意识形态领导权。第三,推陈出新的

<sup>①</sup> 李松编著:《“样板戏”编年史·前篇:1963—1966年》,秀威资讯科技股份有限公司,2011年版,第464页。

<sup>②</sup> 江青:《在文艺界无产阶级文化大革命大会上的讲话》,1966年11月28日。





戏曲美学原则并没有建立起来,还没有创造出足以吸引大众,并且具有经典性质的作品。总之,毛泽东将建立一种纯粹、自足的社会主义新文化的抱负寄托于文学艺术,尤其是寄希望于他自己非常钟情的,也为广大群众所喜闻乐见的古老艺术品种——戏曲。在建国之后的三十年,戏曲是所有文学艺术类型中受众最多的,然而当时肩负的政治教化使命也是最沉重的。

1963年到1964年短短两年间,毛泽东作出了关于文艺工作的五个指示,措辞一个比一个尖锐、情绪一个比一个激烈。尤其是最后两个指示在国家意识形态机器内部引起了强烈震动。

第一个批示:1963年9月,毛泽东在中央工作会议上关于文艺工作的指示中说道:“戏剧要推陈出新,不应推陈出新,光唱帝王将相、才子佳人和他们的丫头、保镖之类。”<sup>①</sup>这里的推陈出新不是通常所指的艺术方面,而是关于戏剧舞台的主体问题,即谁是舞台的主人。下面的一个指示在内容和艺术两个方面都有提及。

第二个批示:1963年9月27日,毛泽东提出关于文艺要推陈出新的指示:“文艺部门、戏曲、电影方面也要抓一下推陈出新的问题,舞台上尽是帝王将相、家丁、丫环。内容变了,形式也要变,如水袖等等。推陈出新,出什么?封建主义?社会主义?旧形式要出新内容。按这个样子,二十年后就没有人看了。上层建筑总要适应经济基础。”<sup>②</sup>这个讲话不仅触及戏剧舞台的主体,而且进一步谈到了戏剧艺术的创新问题。

第三个批示:1963年11月,毛泽东对戏剧界批评道:“《戏剧报》尽是牛鬼蛇神,听说最近有些改进。文化方面特别是戏剧大量是封建落后的东西,社会主义的东西很少,在舞台上无非是帝王将相。文化部是管文化的,应当注意这方面的问题,为之检查,认真改正。如不改变,就要改名帝王将相,才子佳人部,或者外国、死人部。如果改了,可

<sup>①</sup> 宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2006年。

<sup>②</sup> 宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2006年。



以不改名字。把他们统统赶下去,不下去,不给他们发工资。”<sup>①</sup>这里谈的是社会主义文化如何反修、防修,有效巩固文化阵地的问題。

第四个和第五个批示是毛泽东关于文学艺术更为严厉的两个批示,为“文革”文艺的出台提供了思想准备。第四个批示的时间是1963年12月12日,也就是时隔大约一个月之后,毛泽东给北京市委领导指示道:

彭真、刘仁同志:

此件可一看,各种艺术形式——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、话剧、民歌、美术、小说的成绩。但其中问题也不少。至今,戏剧等部门的问题就更大了。社会主义经济基础已经改变了,为这基础服务的上层建筑之一的艺术部门至今还是一个问題。这需从调查研究着手,认真抓起来。

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。<sup>②</sup>

这一个批示与上述1963年11月的批示在语气和内容上是一脉相承的,例如,前者认为许多部门至今还是“死人”统治着,后者则提到了文化部应该改名叫“死人部”。这个批示对建国以来文艺各个部门作了整体的批评,虽然并未全部否定,但是对建立社会主义意识形态的问题表达了严重的担忧和强烈的焦虑。尤其是最后一句以反问的语气责难“许多共产党人”提倡“封建主义和资本主义的艺术”。这里的“许多共产党人”到底是哪些人、范围有多大?毛泽东并未明说,但

<sup>①</sup> 宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2006年。

<sup>②</sup> 毛泽东的这个批示写在中央宣传部1963年12月9日编印的《文艺情况汇报》第116号上。这期情况汇报登载的《柯庆施同志抓曲艺工作》一文,介绍了上海抓评弹的长编新书目建设和培养农村故事员的做法。毛泽东看后,于1963年12月12日将此件批给北京市委的彭真、刘仁,并写了以上批语。





是,从后来政治运动的发展来看,他心里不是没有底的。

毛泽东的上述批示发表之后,由刘少奇主持,中宣部以及文艺界的人士对文艺问题进行了座谈。文艺界领导人周扬在会上作了重点发言。<sup>①</sup>这一次座谈会是“文革”爆发前中共高层关于文艺问题的回顾和反思,真实反映了当时存在的问题。<sup>②</sup>

1964年2月3日,中国戏剧家协会在政协礼堂举行“迎春晚会”,参加的有北京的和外地来的戏剧工作者约两千多人。中宣部认为该晚会部分演出节目“庸俗低级,趣味恶劣”。陆定一对此进行了严厉的批评,指出剧协的一部分人已经腐败;所有各协会工作人员都应该轮流下放锻炼和加强政治学习。“我们除立即向剧协党组作了传达并责成他们检查外,并于三月下旬召集文联和各协会党组成员、总支和支部书记五十多人,连续开了三次会,进行讨论。会上大家一致同意陆定一同志的批评,认为这件事的发生,不是偶然的,是当前阶级斗争在文艺队伍中的反映,是剧协领导资产阶级思想作风的暴露”。<sup>③</sup>1964年5月8日,中共中央宣传部向中央提交了《中共中央宣传部关于全国文联和各协会整风情况的报告》。参加整风的有全国文联、作家协会、戏剧家协会、音乐家协会、美术家协会、电影工作者协会、曲艺工作者协会、舞蹈工作者协会、民间文艺研究会和摄影学会等十个单位的全体干部。这次整风由于有“迎春晚会”这件事作为反面教材,又有中央和毛泽东对文艺工作的指示作为武器,加以各单位在学习大庆和学习解放军中普遍感到差距很大,有革命的要求,因此收获较大。这次整风,主要检查两方面的问题,一是关于贯彻执行党的文艺为工农兵、为社会主义服务的方向问题,一是机关的革命化问题。重点放在检查领导、提高领导思想、改进领导作风、整顿

<sup>①</sup> 参见刘少奇、邓小平、彭真、周扬《中央首长在“文艺工作座谈会”上的讲话》(1964年1月3日),《批判资料:中国赫鲁晓夫刘少奇反革命修正主义言论集(1958.6—1967.7)》,人民出版社资料室,1967年9月。

<sup>②</sup> 笔者将在其他专著就《中央首长在“文艺工作座谈会”上的讲话》(1964年1月3日)这一文献进行细致解读,此处不再展开。

<sup>③</sup> 宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2006年。



领导机构、健全领导核心。<sup>①</sup>

1964年6月27日,毛泽东作出第五个文艺批示,也就是他对上述中宣部关于全国文联和各协会整风情况的报告的批语:

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,做官当老爷,不去接近工农兵,不去反映社会主义的革命和建设。最近几年,竟然跌到了修正主义的边缘。如不认真改造,势必将在将来的某一天,要变成像匈牙利裴多菲俱乐部那样的团体。<sup>②</sup>

对毛泽东上述批示作出直接响应并付诸行动的是江青。江青借助林彪的支持,在1966年2月的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中指出:文艺界在建国后的十五年来,却基本上没有执行,被一条与毛主席思想相对立的反党反社会主义的黑线专了我们的政,这条黑线就是资产阶级的文艺思想、现代修正主义的文艺思想和所谓30年代文艺的结合。“写真实”论、“现实主义广阔的道路”论、“现实主义的深化”论、“题材决定”论、“中间人物”论、反“火药味”论、“时代精神汇合”论,等等,就是他们的代表性论点,而这些论点,大都是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中早已批判过的。<sup>③</sup>这就是贯穿会议始终的所谓“大破资产阶级黑线”。戏剧界的“样板戏”创作开始甚嚣尘上。

“样板戏”的出台与毛泽东在延安时期的文艺方向有着一贯性的联系。1944年1月9日,毛泽东看了《逼上梁山》以后给延安平剧院

<sup>①</sup> 宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2006年。

<sup>②</sup> 毛泽东的这一讲话以正式发表的文献出现于姚文元的《评反革命两面派周扬》(原载《红旗》1967年第1期;转载《人民日报》,1967年1月3日),以及《红旗》杂志编辑部的《为捍卫无产阶级专政而斗争——纪念〈在延安文艺座谈会上的讲话〉发表二十五周年》(原载《红旗》1967年5月23日第8期;转载《人民日报》,1967年5月22日)。也可参见毛泽东《对中宣部关于全国文联和各协会整风情况的报告的批语》(1964年6月27日)。

<sup>③</sup> 《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。





写信道：

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。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！<sup>①</sup>

这封信在1967年重新刊登于《人民日报》，可以看出当时的戏曲改革方针与延安文艺方向有着呼应关系。这封信可以从如下几个方面为“样板戏”提供政治正当性依据。第一，“文革”激进派文艺领导者试图证明当时的“样板戏”改革方针执行的是毛泽东延安时期以来的文艺路线；第二，延安时期改编后的《逼上梁山》里，无产阶级将“老爷太太少爷小姐们”赶下了舞台，同样，“样板戏”作为戏曲现代戏其主人公都是当时代的工农兵，从而舞台的人物主体形成了前后对接。舞台上的工农兵占据主角与现实社会的人民当家做主形成了台上台下协调一致的政治同构。

## （二）全国京剧现代戏观摩演出大会的推动

对“样板戏”形成状况的追溯必须回到建国后京剧现代戏的改编问题。早在1958年5月，周恩来邀请北京的文艺工作者开座谈会，作了“关于文艺工作两条腿走路的问题”的讲话，特别指出戏曲要演现代戏，也要演传统戏，两者不可偏废，但主导是现代戏。后来，有关部门进一步提出“传统戏、新编历史剧、现代戏三者并举”的方针。1958年后，现代戏创作形成了不成文的通例，但是题材主要集中于“歌颂大跃进，回忆革命史”两个方面，对这两类题材的处理也有一定之规。在处理“革命史”题材时，创作者可以而且必须毫无顾忌地按照当时的政治

<sup>①</sup> 本文在解放后刊登于《人民日报》，1967年5月25日。



取向主动地设法扭曲史实；处理现实题材时，除了广义的“歌颂大跃进”，也对当时的政治与经济状况进行歌颂。1960年，周恩来指示文化部举办一次小型的“现代题材戏曲会议”，在此之后，全国陆续出现了一批比较优秀的戏曲剧目。这样一批作品已经渐渐形成了一整套模式化的艺术语言。政治的艺术化或者说艺术的政治化，已经达到了相当高的程度。

1960年代初京剧界开始编演现代戏。尤其在1963年，文化部下达文件要求各地编演现代题材京剧，准备参加全国会演。1963年，江青要文化部、中国京剧团、北京京剧团改编排演沪剧《红灯记》、《芦荡火种》。各地京剧团体紧锣密鼓排演了大批的现代戏剧目，1964年全国京剧现代戏观摩演出大会把京剧编演现代戏的活动推向了高潮。如优秀的作品有《革命自有后来人》、《红灯记》、《芦荡火种》、《奇袭白虎团》、《红嫂》、《节振国》、《黛诺》、《智取威虎山》、《草原英雄小姊妹》等。1964年，全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行期间，毛泽东等党和国家领导人观看了部分剧目演出。根据毛泽东的意见，《芦荡火种》改名为《沙家浜》。这次观摩演出，后来成为“样板戏”的《红灯记》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《杜鹃山》、《红色娘子军》、《海港》等均已崭露头角。

京剧现代戏观摩大会的剧目在艺术创造上取得了不可忽视的成就。《中国京剧史》<sup>①</sup>一书进行了精要的概括，其特点是：第一，情节曲折生动，反映了生活的丰富性与复杂性。不少剧目剧情跌宕多姿，波澜起伏，有强烈的戏剧悬念。如《芦荡火种》情节安排充满了惊险的悬念。《智取威虎山》情节紧张曲折，杨子荣假扮土匪深入虎巢，情节扣人心弦，引人入胜。如《红灯记》核心的叙事线索是争夺密电码，其中红灯是一个贯穿始终的叙事符码。《杜鹃山》乌豆“抢”共产党员的情节具有很强的典型意义。《沙家浜》中具有智力含量的片段——两男一女的三方对话，各有立场、互相牵制又各有防备，“勾心斗角”。第二，力求塑造鲜明的人物形象。在观摩演出的剧目中涌现了很多具有

<sup>①</sup> 参见北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著《中国京剧史》，中国戏剧出版社，1999年版，第556页。





鲜明性格、丰富饱满的人物形象,如李玉和、杨子荣、阿庆嫂、严伟才、黛诺、红嫂等。第三,对于京剧艺术的传统优势进行了继承,并进行大胆的革新和创造。京剧原本长于表现古代的生活和场景,要将“旧瓶装新酒”客观上要克服传统艺术形式与所要表现的现代生活和人物的矛盾关系。有些剧目既有现代特征又有京剧风格。第四,吸收新的艺术养分,融会京剧艺术的肌体,从而丰富和发展了京剧艺术的固有长处。第五,道白方面,参加会演的几乎全部剧目都采用了“普白”来代替“韵白”。这“普白”是在音韵、节奏上经过适当艺术加工的普通话,它既不同于京剧传统的“湖广音、中州韵”的“韵白”,也不等于纯粹“京字京音”的“京白”。这是表现当代现实生活的需要,有利于刻画现代人物、表现现代生活。有的演员在旦行和小生行的唱念方面尝试了大小嗓的结合使用,取得了一些经验。在大会召开的一次京剧老艺术家的座谈会上,不少人认为:“这些现代戏内容新、人物新、形式新,强烈地感染了观众。演员们从生活出发,对传统既有继承,又有革新。过去认为比较难以解决的问题,如怎样对待传统程式、韵白、武功和行当等,现在看来大都解决得很好,或作了有益的探索,使人感到新颖而又自然。”<sup>①</sup>这是对京剧现代戏改造的高度而中肯的评价。

毛泽东时代“样板戏”文艺政治美学建构的成因是什么呢? 1960年代中期,“样板戏”政治美学形成了成熟的表现方式和手法,这是自延安文艺以来、经由建国后文艺发展的孕育、直至阶级斗争至上论的提出,社会主义革命美学的必然成果。第一,如果说毛泽东在建国前领导的是追求独立与解放的战争大军的话,那么,建国后他继续以军事化的社会组织方式领导的是经济建设与阶级斗争的大军。宏图大展、波澜壮阔的经济建设与风起云涌、你死我活的意识形态革命具备了建构崇高美学的社会基础和心理基础。第二,通过战争状态的社会组织方式和国家科层制的管理方式建立起来的国家机器,它的高效率运转需要一呼百应的圣明领袖作为精神原型,而文韬武略、胆识过人、魅力非凡的毛泽东恰恰具备民众一切关于英雄想象的品质。任何人

<sup>①</sup> 新华社:《称颂党和毛主席为京剧艺术的革新和发展指明方向京剧老艺术家决心为演好现代戏贡献力量》,《人民日报》,1964年7月16日。





格崇拜的造神运动如果没有接受者的主观响应也是不可能产生上下互动的。第三,延安时期以来,文艺作为打击敌人、武装自己的工具化思维在建国后随着阶级斗争论不断深入,因此历次政治运动都首先考虑到采用文艺的意识形态化整合手段。第四,我们并不能绝对否定“样板戏”的某些创作理论,例如,“三突出”、“三陪衬”、“三对头”等方法产生了一定的艺术效果。

在上述背景之下,“样板戏”创作逐渐发展成熟了一套独具特色的创作范式与表达技巧。工农兵的英雄形象与社会主义的国家形象建构互为表里、彼此应求、相互满足。虽说“样板戏”的创作者并未特别有意识吸取17世纪法国古典主义文学的创作模式,但是二者在精神结构上却跨越历史时空,高度暗合。傅谨认为:“因此,讨论和研究样板戏现象,真正值得警惕的问题并不在于、或者说主要不在于当时的创作人员们努力用艺术手段为政治观念服务,而在于以样板戏为典型代表的创作过程体现出的意识形态至上的价值观,在涉及到对题材的处理方式时,以及衡量作品优劣时,历史、现实、性格等所有方面是否符合逻辑已经不再是优先考虑的问题,这一切都必须围绕意识形态需求以作取舍,所以,出于意识形态考虑有意识地歪曲历史、矫饰现实就成为类似作品的通病。以是否符合特定时代的意识形态作为至高无上的标准,而不是以历史、现实、人性的逻辑与合理性作为标准,这是在样板戏时代达到顶峰的、时刻想着如何以艺术手段为‘继续革命’、‘阶级斗争’服务的‘无产阶级革命文艺’的典型表征。”<sup>①</sup>在清醒认识“样板戏”的极端工具化特征的前提下,他认为尤其值得警惕的是:“这些过于政治化的、不惜为政治斗争牺牲艺术的极左艺术观给中国当代艺术、尤其是样板戏留下了浓重的印记;样板戏式的创作思维至今还以其巨大的惯性影响着艺术创作,它们经常以各种变体重现,并且在政府部门与文化领域的领导人、从事创作的艺术家的观念中还占据着相当重要的位置。”<sup>②</sup>只要政治专制的制度、观念存在,反思“文革”文艺或者类“文革”文艺的余毒这一问题,就不会失去它

① 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。

② 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。





的必要性。

### 第三节 “样板戏”政治美学的创作理论

“文革”时期,主流意识形态从特定时期的阶级斗争需要出发,将“样板戏”作为专政的工具和武器。《京剧革命十年》认为:“无产阶级能否牢固地占领文艺阵地,关键在于创作出‘革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一’的样板作品。有了这样的样板,才能有说服力,才能牢固地占领阵地,才能打掉资产阶级‘秋后算账’派的棍子。”<sup>①</sup>无产阶级革命的政治美学借助“样板戏”的人物塑造、情节安排、音乐形象、舞台美术、服装、化妆、动作等艺术形式体现无产阶级的英雄典型。这些英雄正如当时对“样板戏”的评论所说的那样:“出现在戏里的英雄典型,都是胸有朝阳,气贯长虹,大智大勇,高瞻远瞩,既是按照共产主义理想标准熔铸出来的,又是现实主义中工农兵优秀品质的高度升华。”<sup>②</sup>也就是认为,这是浪漫主义的英雄想象与现实主义的英雄事实的统一。“样板戏”创作者为了实现塑造无产阶级英雄人物的目的,在创作理论方面进行了一系列的建构。本书认为主要包括如下五个方面:“三突出”理论、“高大全”的类型化人物塑造、二元对立的美学原则、崇尚政治理性、建构英雄正剧。

#### 一、“三突出”理论

“样板戏”中的“高大全”英雄形象,是当时的政治意识形态和文艺理论相结合而塑造的历史群像。在这种固定的创作模式中,最具有代表性的就是所谓的“三突出”理论。

<sup>①</sup> 初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。

<sup>②</sup> 尚曦文:《革命现实主义和革命浪漫主义相结合的光辉典范——学习革命样板戏的一些体会》,《学习革命样板戏文章选辑》,上海戏剧学院1975年版,第63页。



### (一)“三突出”的内容

据1977年文化部批判组的《评“三突出”》<sup>①</sup>披露,早在1964年,江青就提出:“塑造正面英雄人物是一切文学艺术的根本命题”,她抛出了“三突出”的“理论根据”。1965年,江青插手京剧《平原游击队》的创作时提出:“怎么写?突出李向阳第一。”她要求压低其他的人物来突出李向阳。可见“三突出”的思想已经发展得颇为具体。<sup>②</sup>

1968年,时任上海市文化系统革委会主任的于会泳在《文汇报》上发表了题为《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》一文,第一次公开提出和阐述了“三突出”的创作原则,他说:“我们根据江青同志的指示精神,归纳为‘三个突出’作为塑造人物的重要原则。即‘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最主要的中心人物来。”<sup>③</sup>于会泳作为江青文艺创作极为倚重的一员大将,他很善于领会主人心意,并且将领导意图删繁就简,包装成快学好用的政治口号。这样一个金字塔式的人物等级模式规定了人物形象的主从关系。与“三突出”同一体系的文艺理论还有派生而来的“三陪衬”<sup>④</sup>、“三打破”(打破旧行当、旧流派、旧格式)、“三对头”(感情对头、性格对头、时代感对头)、“三出新”(表现出新时代、新生活、新人物)、“三铺垫”、“三围绕”等艺术法则。这是人物政治身份正反、主次的层级划分,也是“三突出”的方法或者说模式的衍生。此后姚文元将“三突出”的说法修改得更为精炼,即“在所

<sup>①</sup> “四人帮”倒台后,当政者为了彻底肃清江青等人的影响,在主流媒体组织了大量的文章批判、揭露江青等人的许多倒行逆施的行为,“样板戏”被作为批判江青的重点对象之一。文化部批判组是拨乱反正时期的舆论工具,他们肩负扫除政敌的特殊任务,掌握了大量全面、翔实的内部资料。因此,《评“三突出”》一文本身是一篇很有价值的史料性文献。一方面,读者可以从中了解不少史实内幕;另一方面,对某些史料的客观真实还有待于验证。今天的解读者也不能完全忽略文化部批判组自身预设的政治立场对于史料取舍的影响,以及鲜明的意识形态对立的色彩。

<sup>②</sup> 文化部批判组:《评“三突出”》,《人民日报》,1977年5月18日。

<sup>③</sup> 于会泳:《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》,《文汇报》,1968年5月23日。

<sup>④</sup> 于会泳后来又根据文艺实践进行了细化,提出了“三陪衬”作为“三突出”的补充,也就是“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”。





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”。从而成为通行的“三突出”的权威界定。“文革”末期,初澜在《塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务》一文中,将“三突出”作为社会主义文艺根本任务的核心成分,该文认为:“要完成社会主义文艺的根本任务,就必须认真学习革命样板戏的创作经验,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,通过典型化的途径,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,满腔热情、千方百计地塑造高大完美的无产阶级英雄典型。”<sup>①</sup>“根本任务论”是目标,“三突出”是手段。

据文化部批判组的《评“三突出”》介绍,1972年“四人帮”操纵炮制的一个文件,进而将“三突出”奉为“无产阶级文艺创作的根本原则”。这就是说,不但戏剧、电影、小说,连那些不一定写人物的诗歌、绘画等,也统统要“三突出”。接着,“四人帮”便用行政命令来推广“三突出”。“四人帮”通过他们所控制的报刊宣布:对于“三突出”,“绝不能搞什么灵活应用,而必须以执行毛主席革命文艺路线的高度自觉性,认真学习,坚决运用”。他们准备好一顶帽子,谁不实行“三突出”,就是不执行毛主席的革命文艺路线。他们甚至提出,否定“三突出”,就是“否定无产阶级文化大革命、复辟资本主义”<sup>②</sup>。“文革”后期,“三突出”创作模式不断走向极端。1976年,“四人帮”提出“写同走资派斗争的作品”的口号,认为这是当前最迫切、最重大的创作主题。他们提出要“把英雄人物作为中心人物来写”,要满腔热情,千方百计地突出“同走资派斗争的英雄典型”。他们的所谓同走资派斗争,就是打着反走资派的旗号,打击从中央到地方的一大批革命领导干部。<sup>③</sup>这一阶段是“三突出”口号在文艺实践中登峰造极的时期。将国家主流政治意图直接艺术化,或者说,将艺术观念与国家主流意图

<sup>①</sup> 初澜:《塑造无产阶级英雄典型是社会主义文艺的根本任务》,《人民日报》,1974年6月15日。

<sup>②</sup> 参见文化部批判组《评“三突出”》,《人民日报》,1977年5月18日。

<sup>③</sup> 参见文化部批判组《评“三突出”》,《人民日报》,1977年5月18日。



高度统一。艺术彻底政治化,艺术自身也就不复存在。

“三突出”理论不仅为文艺创作和舞台演出确立了刚性的行为规范,而且还直接反映出政治意识形态对整个政治秩序的要求。阶级关系这种政治联系成为人与人之间的基本秩序。上述这些法则都是演绎、表现“样板戏”的主要原则。“三突出”原则被认为是“实践塑造无产阶级英雄典型这一社会主义根本任务的有力保证”,因而又被视为“无产阶级文艺创作的根本原则。”<sup>①</sup>在唱腔的风格设计中,英雄人物的唱腔要求“高精尖”。高,指高亢激越的声腔,尽可能安排嘎调;精,指完整精细的板式,尽可能设计“导碰原”;尖,指尖利挺拔的音调,女声尽可能突出尖利嘹亮的嗓音。

## (二)“三突出”的艺术实践

小峦<sup>②</sup>的《用对立统一规律指导文艺创作的典范》一文结合理论与实践阐述了“样板戏”的创作过程。该文认为对立统一是“三突出”的哲学依据,或者说,“三突出”这一理念应该作为体现对立统一思想的法则。如果像当时主流意识形态所认为的中国共产党的哲学就是斗争哲学这一说法成立的话,那么,建立在这一哲学基础上的无产阶级戏剧——革命“样板戏”,它的革命实践和艺术实践就是斗争哲学的形象体现。“文革”期间的主流艺术观反对“阶级斗争熄灭”论,反对“无冲突”论的文学观。“三突出”的确是“阶级斗争”哲学在文艺上的表现。

具体来说,“三突出”在艺术实践中体现为如下两个方面。

第一,“三突出”确定了人物关系的金字塔结构。

为了使主要英雄人物能够占据舞台的中心,剧本结构的设计、矛盾冲突的制造、人物角色的安排、灯光效果的营造、舞台空间的构造、拍摄镜头的区分、舞台动作的设计以及舞台道具的修饰等等都是以英雄人物、尤其是主要英雄人物作为核心。“三突出”所确立的人物关系具体地体现了这一斗争哲学。写作组的文章认为,“一定的人物关系,

<sup>①</sup> 小峦:《坚定不移,破浪前进》,《人民戏剧》1976年第1期。

<sup>②</sup> “小峦”系笔名,即文化部文艺评论方面的御用写作小组的代称,该写作小组受江青、张春桥、姚文元直接控制。





从根本上说,都是一定的阶级关系,是处于不同阶级地位中的各种各样人物之间矛盾斗争的关系”;“英雄人物与反面人物的关系,是革命与反革命的关系,是一个阶级消灭另一个阶级的生死搏斗的关系”;“正面人物与英雄人物的关系,是阶级弟兄的关系,前者是后者存在的基础,后者是前者的代表和榜样”。中心人物集中了无产阶级的意志、理想和愿望,因此为政治服务的文艺显然必须突出中心人物。这是社会主义文艺的政治倾向和阶级立场所决定的,也体现了“社会主义文艺的根本任务”即“塑造无产阶级英雄典型”的时代要求。<sup>①</sup> 上述阐释归结为一句话便是,“三突出”甚至成为用唯物辩证法的对立统一规律指导文艺创作的典范。

进一步具体来说,所有的人物关系,必须根据以英雄人物为核心的原则,从次要人物、主要人物、核心人物层层铺垫,次要人物的设计目的是起到陪衬作用,不许夺戏。戏剧冲突必须“多侧面”、“多层次”、“多回合”、“多浪头”、“多波浪”地展开各种戏剧冲突,要阶梯分明、彼此照应,逐步激化矛盾,多方面展开英雄性格。在人物结构上,一出戏、一部电影只能有一个中心人物,不能有两个或两个以上的中心人物,多中心就是无中心;舞台调度上,主要英雄人物始终占据舞台中心;镜头运用上必须突出英雄人物的高大形象。

具体来说如何塑造无产阶级英雄典型呢?《努力塑造无产阶级英雄典型》一文认为:“突出主要英雄人物,就是要以主要英雄人物为中心来组织和展开矛盾冲突,以突出表现英雄人物推动矛盾发展的主导地位。”<sup>②</sup>《杜鹃山》以柯湘为中心组织了三对矛盾:柯湘与农民自卫军队长雷刚、柯湘同内奸温其久、柯湘同反动豪绅毒蛇胆的矛盾。这三对矛盾的主要方面都围绕着柯湘,这样既突出了柯湘在全剧矛盾冲突中的主导地位,又构成了柯湘形象多侧面的内容。

根据革命“样板戏”的创作经验,在处理人物关系上突出和陪衬主要英雄人物时,有两种做法:一是以压低甚至压掉其他人物来突出主

<sup>①</sup> 小峦:《用对立统一规律指导文艺创作的典范——学习革命样板戏处理矛盾冲突的经验》,《人民日报》,1974年7月29日。

<sup>②</sup> 江天:《努力塑造无产阶级英雄典型》,《人民日报》,1974年7月12日。





要英雄人物；一是在不压掉其他人物的情节的情况下，使主要英雄人物在其他人物的烘托和陪衬下更加突出。“文革”写作组的文章进行了具体的分析：“根据革命样板戏的经验，突出主要英雄人物主要地是采用后一种做法。只有当其他人物确是有碍于突出主要英雄人物时，才采用前一种做法。在革命现代京剧《智取威虎山》的创作过程中，增加‘深山问苦’这场体现军民鱼水关系的戏，就是为了要更好地表现杨子荣依靠群众、宣传群众以及与劳动人民的血肉联系，以便更深刻地揭示他的阶级爱和阶级恨这两个重要侧面。革命现代京剧《杜鹃山》中的田大江这个人物，也是在修改过程中为突出柯湘而加戏的。在革命现代京剧《海港》的创作过程中，原来第六场中韩母的戏也很动人，但方海珍在这一场中却没有戏，因而在实际效果上让韩母抢了方海珍的戏，所以就不得不把这个人物割爱，由方海珍来对韩小强进行国际主义教育，从而突出了方海珍。在革命现代京剧《沙家浜》修改过程中，减少沙奶奶的唱段，也是为了突出郭建光。此外，刻画烘托、陪衬者的形象，不是广度的多侧面，而主要在于深度；也就是说，虽然戏不多，但给人印象要很深。如《杜鹃山》中的杜小山的形象，主要是通过第五场救奶奶的急切行动和第九场中的开打而树起来的。而杜小山的成长，又鲜明地体现了柯湘对他进行思想和政治路线方面教育的成果。所以，塑造好陪衬者的形象，也就是为了突出主要英雄人物。”<sup>①</sup>在《红色娘子军》中，围绕“红色娘子军连”与国民党匪徒的矛盾冲突，表现了洪常青的解放全人类的理想。在《平原作战》中，围绕着钳制和反钳制斗争的矛盾冲突，表现了赵勇刚的革命英雄主义。在《海港》中，围绕抢运援非稻种事件的矛盾冲突，表现了方海珍的无产阶级国际主义精神。这些矛盾冲突，都包含了阶级斗争的内容。<sup>②</sup>

“要在典型化的矛盾冲突中展示英雄人物的光辉形象。”<sup>③</sup>这是革命“样板戏”创作的又一个理论。在《红灯记》中，围绕密电码所展开的矛盾冲突，表现了李玉和的无产阶级革命气节。中国京剧团《红灯

① 江天：《努力塑造无产阶级英雄典型》，《人民日报》，1974年7月12日。

② 江天：《努力塑造无产阶级英雄典型》，《人民日报》，1974年7月12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。





记》的《为塑造无产阶级的英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》一文认为,《红灯记》从阶级斗争这一先行主题出发塑造无产阶级英雄形象。创作中抓取“一根红线:对伟大领袖毛主席和伟大的中国共产党的无限热爱和忠诚。一条主干:对无产阶级的敌人作针锋相对的阶级斗争。一个重要方面:深刻揭示他与人民群众血肉相联的阶级关系,表现他‘对同志对人民的极端的热忱’<sup>①</sup>。该文围绕塑造李玉和英雄形象的过程,展示了《红灯记》的剧本改编的两个不同的版本。从二者所作的对比中,可以看出:“反革命分子炮制的原改编本,对上述诸方面都作了肆意歪曲,《红灯记》每一点成就,都是经过激烈的战斗赢得的。”<sup>②</sup>《红灯记》改定版的思路,体现出李玉和对鸠山的阶级斗争是全剧的主干。“从阶级关系诸方面来塑造无产阶级的英雄典型,必然要塑造其他正面人物以及必要的反面人物。但是,突出主要英雄典型,是我们坚定不移的原则,其他任何人物的塑造都必须服从这个原则,决不能夺他的戏。”<sup>③</sup>在具体人物关系安排中,李奶奶的大段念白,李铁梅动人心弦的歌唱,以及对她们俩人的其他刻画,目的是从不同角度衬托李玉和的英雄形象。“对阶级敌人的塑造,我们坚持这样一条原则:要考虑坐在哪一边?是坐在正面人物一边,还是坐在反面人物一边。我们搞革命现代戏,主要是歌颂正面人物。敌人必须让路,以腾出更多的篇幅来表现英雄人物。对于敌人的刻画不是从外形上进行丑化,而是深入揭露其残暴、阴险、欺骗和必然灭亡的反动本质。”<sup>④</sup>通过多方面地衬托展现了李玉和的无产阶级英雄品质,展现抗日革命战争的历史画卷。

与塑造无产阶级的英雄典型相对立的是,“反革命分子”的艺术方法:“反革命分子的原改编本,恶毒地砍去了《粥棚脱险》一场戏,不仅

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

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

③ 中国京剧团《红灯记》,《为塑造无产阶级的英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》,《红旗》1970年第5期。

④ 中国京剧团《红灯记》,《为塑造无产阶级的英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》,《红旗》1970年第5期。





根本不表现李玉和与群众血肉相联的阶级关系,还极力宣扬什么‘家庭气氛’、‘骨肉之情’,贩卖反动的人性论。在被歪曲了的三代人之间搞‘平分秋色’,前半部突出李奶奶,后半部突出李铁梅,《红灯记》被弄成了畸形。整个抗日战争的历史背景也被歪曲。他们的种种破坏行为,有一个所谓‘理论根据’,就是周扬等‘四条汉子’所狂叫的‘写真实’论。凡是有利于塑造无产阶级英雄人物,打击了反革命修正主义文艺黑线的地方,他们就以‘不真实’为借口予以抵制破坏;凡是贩卖了封、资、修黑货的地方,他们则诡称这是‘真实’,极力宣扬,顽抗到底。上述种种实例足以说明,他们的所谓‘真实’,是与无产阶级的革命真理水火不相容的,是毒害人民的精神鸦片,是一把杀人不见血的软刀子,是为复辟资本主义效劳的。对此,我们必须继续给予批判,彻底摧毁。”<sup>①</sup>

上述两个版本的艺术改编,其改编效果难分伯仲。笔者认为,二者的分野从根本上体现了人性论与阶级论的冲突。改编过程中的分歧,是当时激进派与保守派之间文艺观念的抵牾,而在刘少奇、周扬等人被打倒之后,删除《粥棚脱险》一场戏就成了政治罪名。

第二,“三突出”成为艺术调度的法则。

在舞台调度上,要让主要英雄“始终居于舞台中心”、“坐第一把交椅”;在镜头使用上,英雄人物要“近、大、亮”,反面人物要“远、小、黑”;在唱腔设计上,英雄人物要有成套唱腔,并突出主要唱段等等。江天等人提出编剧的“三陪衬”,即反面人物要反衬正面人物,一般英雄人物烘托、陪衬主要英雄人物。“三陪衬”也被认为具有体现阶级关系和阶级斗争的意义:谁陪衬谁就是谁服从谁,是在舞台上谁被谁专政的问题,也就是哪个阶级主宰舞台的问题。<sup>②</sup>

“三突出”原则成为“文革”文艺的根本指导思想,《智取威虎山》就是贯彻“三突出”原则的一个典型个案。上海京剧团《智取威虎山》剧组结合塑造无产阶级英雄人物的光辉形象杨子荣的一些体会,他们

<sup>①</sup> 中国京剧团《红灯记》,《为塑造无产阶级的英雄典型而斗争——塑造李玉和英雄形象的体会》,《红旗》1970年第5期。

<sup>②</sup> 江天:《努力塑造无产阶级英雄典型》,《人民日报》,1974年7月13日。





认为：“无产阶级的英雄人物总是在同反革命势力的剧烈斗争中，在革命的集体中，显示出自己的英雄性格的。因此，用反面人物的陪衬、其他正面人物的烘托和环境的渲染以突出主要英雄人物，是无产阶级文艺创作必须遵循的一条原则。”<sup>①</sup>

在这部作品中，舞台人物“分成欲向不同目标出发的两组人员，杨子荣一组位于前，参谋长一组位于后。在前一组中，杨子荣昂然挺立于舞台之主要地位；他的侦察班战士，以较低的姿式簇拥在他身边。在后一组中，参谋长位于台侧，杨子荣示意，众战士以有坡度的队形，衬于参谋长之身旁。逐个造型的画面是：众战士烘托了参谋长；参谋长一组又烘托了杨子荣一组；在杨子荣一组中，他的战友又烘托了杨子荣。二是形成以多层次的烘托突出主要英雄人物的局面”<sup>②</sup>。

“样板戏”的符号塑造除了舞台形态以外，还有广为传播的照片及其印刷品。“三突出”理论也贯彻于“样板戏”剧照的拍摄工作中。在照片的拍摄中，拍摄者的政治态度具有重要的决定作用。著名的摄影师张雅心曾经说：“我有机会参加革命样板戏舞台电影剧照的拍摄工作，感到非常高兴。几年来，在拍摄剧照的实践中，我深深体会到：只有正确理解和坚决贯彻执行毛主席无产阶级文艺路线，坚持‘三突出’的创作原则，才能通过摄影作品塑造出无产阶级英雄的光辉形象。”<sup>③</sup>张雅心的经验之谈也是我们今天解读“样板戏”摄影作品的重要依据。

综上所述，按照“文革”主流意识形态的阐释，对立统一理论是“三突出”的哲学依据，而“三突出”是“样板戏”创作艺术的核心原则。实际上，对立统一规律是对事物矛盾本质的揭示，也是辩证思维的体现，而“三突出”在思维上、政治上、艺术上恰恰偏重的是“对立”的一面，而忽视了“统一”的一面。因此，如果对立统一规律是“三突出”的哲学依据的话，反映了这一阐释对辩证法的有意歪解。

<sup>①</sup> 《智取威虎山》剧组：《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》，《红旗》1969年第12期。

<sup>②</sup> 辛文彤：《让工农兵英雄人物牢固占领银幕》，《人民电影》1976年第3期。《智取威虎山》剧组：《源于生活，高于生活》，《红旗》1969年第12期。

<sup>③</sup> 张雅心：《努力塑造无产阶级英雄典型——学习拍摄革命样板戏剧照的体会》，《中国摄影》1975年第2期。



总之,“三突出”是“文革”文学极端政治功利化和工具化的体现,也是政治观念直接美学化的理论产物。它顺应了“文革”时期英雄至上、个人崇拜的政治文化需要。

### (三)“三突出”的评价

#### 1. 理性看待“三突出”

从一般意义上来看,“三突出”作为一种人物塑造的原则,含有一定的合理成分。在剧本创作、角色构思以及演员呈现角色(角色的行动、台词、形体、情感、性格、造型等)的过程中,在舞台上塑造个性鲜明、栩栩如生的人物形象,这是戏剧创作的要领。虽然并不应该排斥情节、对白对于戏剧的重要地位,但是演员表演而成的人物(角色)形象始终是观众审美想象的中心。几乎每一部成功的戏剧都有它塑造成成功的人物形象。例如《雷雨》中的周朴园、繁漪,《日出》中的陈白露。就京剧的特点来说,京剧特别重视名角主演,甚至一个名角可以成为一种剧目的代表。绝大部分剧作也是以正面人物、英雄人物作为主角。“样板戏”的人物形象塑造是相当有成就的,包括童祥苓饰演的杨子荣、钱浩梁饰演的李玉和、谭元寿饰演的郭建光、李炳淑饰演的江水英、杨春霞饰演的柯湘等大批个性鲜明艺术形象。相应的,“样板戏”工作者也设计了板头灵活、层次丰富的唱腔,创作了“迎来春色换人间”、“胸有朝阳”、“朝霞映在阳澄湖上”、“管叫山河换新装”、“雄心壮志冲云天”、“浑身是胆雄赳赳”、“乱云飞”、“端起龙江化春水”等等脍炙人口的精彩唱段。

然而,戏剧创作固然需要有主要突出的人物形象,但并不一定是“三突出”这种僵化统一的模式。

#### 2. “三突出”的政治功能

就“样板戏”的“三突出”创作原则来看,它作为一种艺术表现方法,具有特定的政治性内涵,即通过塑造无产阶级英雄形象,宣扬社会主义新人的精神面貌。而这一创作方法成为所有文艺领域的通行规则,则实际上形成了文化专制。

对于“四人帮”推行的创作理论和艺术实践,茅盾曾经揭示了它的伪古典主义性质。他说:“‘四人帮’自己吹嘘为‘创造性发明’的什么





‘三突出’、‘三陪衬’一类的创作‘规则’，可以说是从历史博物馆里偷来的古典主义的唾余”；什么“主题先行”、“理想完美的英雄形象”、“高、大、全”的“性格上毫无发展”的“固定不变的全能人物”，都是“剽窃十七世纪古典主义的糟粕、改头换面”而来的。<sup>①</sup>茅盾从文艺理论史角度进行的剖析是非常准确的，至于是否是有意识“剽窃”17世纪古典主义艺术规则，却并没有实证依据。我们认为，在中西同样的威权体制之下，法国古典主义与“样板戏”作为官方扶持的结果，出现艺术规则的某种相似是必然的，只是不同时空以偶然的形式出现而已。

“三突出”原则的运用在艺术实践中容易形成僵硬的、机械的教条，而突出的只能是某些符合要求的、特定的英雄人物，实际上又是一种呆板的政治规范。

文化部批判组的《评“三突出”》指出：

“四人帮”通过他们的舆论工具宣扬道，文艺作品以什么样的人物的主角，这是哪个阶级在舞台上实行专政的问题，也是政治领域中谁专谁的政的反映。这句话很值得注意。为什么“四人帮”要在文艺舞台上那样地神化他们的英雄人物？为什么“四人帮”要把他们的英雄人物抬得那么高、摆得那么突出？为什么他们竭力让英雄人物主宰整个舞台，并且竭力把这种主宰和现实生活中谁专谁的政，谁来主宰世界紧密地联系起来？“四人帮”无时无刻不在梦想着统治全中国，他们要在中国复辟资本主义，实行法西斯专政。他们在政治上竭力美化自己，不择手段地扩大个人的权力，在舞台上也就竭力神化英雄的力量。他们在文艺舞台上“大树特树”英雄人物的“绝对权威”，正是为了给他们在政治舞台上实行法西斯专制独裁制造舆论。<sup>②</sup>

英雄从普通人物中不断纯化，最后容易塑造出现实生活中并不存

<sup>①</sup> 茅盾：《漫谈文艺创作》，《茅盾文艺评论集》下册，文化艺术出版社，1981年版，第707~708页。

<sup>②</sup> 文化部批判组：《评“三突出”》，《人民日报》，1977年5月18日。



在、而只是在政治理念中定格的假大空人物。“三突出”创作方法完全从主观概念出发,人为地把文艺作品中的人物关系系统归结为层层突出的关系,陪衬与被陪衬的关系,铺垫与被铺垫的关系。它给文艺规定了一个千篇一律的模式。“三突出”理论制定了一套体系化的叙述话语,其中制约性的因素则是特定的意识形态。“意识形态被构筑成一个可允许的叙述,即是说,它是一种控制经验的方式,用以提供经验被感觉被掌握的感觉。意识形态不是一组推演性的陈述,它最好被理解为一个复杂的、延展于整个叙述中的文本,或者更简单地说,是一种说故事的方式。”<sup>①</sup>也正是在这一点上,“样板戏”的创作理论显示出了鲜明的意识形态控制功能。“三突出”作为一套创作经验和方法,荒谬之处在于把局部的艺术经验无限夸大,作为僵死的艺术教条强加给最需要独创性的文艺创作,来为“文革”激进派的政治目的服务。

## 二、“高大全”的类型化人物塑造

“文革”激进派认为,“样板戏”创作的根本任务是塑造无产阶级英雄形象。他们认为“典型性是阶级性的集中表现”<sup>②</sup>。1964年江青在《谈京剧革命》讲话中指出:“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。”<sup>③</sup>在“文革”文艺革命的实践中,“塑造无产阶级英雄典型”被当做是“社会主义文艺的根本任务”。<sup>④</sup>这是“文革”时代的文艺理论信条。1974年7月12日,《人民日报》发表了署名为“江天”(“文革”写作班子之一)的文章《努力塑造无产阶级英雄典型》,这篇文章在“文革”末期从理论上对如何塑造无产阶级英雄人物进行了总结。

本书所说的类型化人物塑造相当于福斯特对人物划分的“扁平”人物。扁平人物性格特点固定、变化单一、缺少灵魂深度,例如诸葛亮

① [美]泽尔尼克:《作为叙述的意识形态》,转引自赵毅衡《叙述形式的文化意味》,《外国文学研究》1990年第4期。

② 丁学雷:《中国无产阶级的光辉典型》,《人民日报》,1970年5月8日。

③ 江青:《谈京剧革命》,《红旗》1967年第6期和5月10日的《人民日报》、《解放军报》同时发表。

④ 江天:《努力塑造无产阶级英雄典型》,《人民日报》,1974年7月12日。





的智慧,李逵的鲁莽。扁平人物单向度的极端型性格可以给观众留下深刻的印象。创作者根据“样板戏”人物的阶级属性,要求其具备某种“类”的基本特点,实际操作中则无形中使创作变成了抽象原则的图解,当时的文艺批评的重要任务也就在于检查作品是否体现这些抽象的原则。李玉和被当做“中国无产阶级的一个最光辉的典型”来塑造,要求他成为“中国无产阶级优秀品质的升华和结晶”,要求通过他“反映出中国无产阶级从20年代到30年代的英勇斗争的历史”<sup>①</sup>。与之同样交相辉映的还有各行各业一大批英雄类型:工农子弟兵的典范——郭建光、杨子荣、李玉和、洪常青,女共产党员的英雄形象——阿庆嫂、柯湘,无产阶级专政下继续革命的类型——方海珍、江水英等等。本书之所以认为“样板戏”创造的人物形象大多只是类型而非典型,是基于如下三个方面的典型理论而作此判断。

第一,“样板戏”英雄人物的塑造方法并没有触及典型理论的根本问题。因而,我们认为,实际上,“样板戏”中的英雄人物谈不上是典型,而只能称为类型。从西方文学理论发展史来看,类型理论是典型理论的初始状态。17世纪以前,西方文学理论家亚里士多德、贺拉斯、布瓦洛等人强调典型的普遍性和类型化,如青年、老年性格,戏剧中的英雄小丑之类,强调共性。18世纪以后,莱辛、歌德、黑格尔、别林斯基等人开始强调个性和区分性特征。19世纪80年代末至今,恩格斯致敏娜·考茨基信中提出了马克思主义的典型观。恩格斯1885年11月26日给敏娜·考茨基的信中写道:“对于这两种环境里的人物,我认为您都用您平素的鲜明的个性描写手法给刻画出来了;每个人都是典型,但同时又是一定的单个人,正如老黑格尔所说的,是一个‘这个’,而且应当是如此。”<sup>②</sup>

第二,上述恩格斯所说的典型是指人物属性一般与个别相统一的原则。黑格尔曾经通过论述“这一个”揭示出的个别和一般、特殊性和普遍性对立统一规律。黑格尔认为“这一个”是个别和一般、特殊性和普遍性的辩证统一体。“当我说:这是一个个别的東西时,则我毋宁正

<sup>①</sup> 丁学雷:《中国无产阶级的光辉典型》,《人民日报》,1970年5月8日。

<sup>②</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1972年版,第453页。





是说它是一个完全一般的东西,因为一切事物都是个别的东西;同样这一个东西也就是我们所能设想的一切东西。”<sup>①</sup>也就是说,现象界任何事物都是个别和一般的对立统一体。人物性格是理想艺术表现的真正中心。“理想所要求的,却不仅要显现为普遍性,而且还要显现为具体的特殊性,显现为原来各自独立的这两方面的完整的调解和互相渗透,这就形成完整的性格,这种性格的理想在于自相融贯的主体性所含的丰富的力量。”<sup>②</sup>那么,“样板戏”的典型人物和典型环境中何谓“一般”、何谓“个别”呢?标准是什么呢?“样板戏”的典型人物理论上实际上是一种人物阶级身份的筛选机制。人物被按照既定的政治观念加以“纯粹化”,一切无助于这种“纯粹化”的内容都应该被“提纯”。人物典型最简单的表达方式是“高大全”。其标准是无产阶级的阶级观、人性观和伦理观。“文革”时期“人性论”和人道主义遭到严厉批判,意识形态的重灾区——文艺领域更为严厉。至于体现人物个性或某些特定环境的情节如李玉和的偷偷喝酒、杨子荣的土匪打扮等等行为都被认为僭越了英雄应有的标准。

第三,美学领域的“这一个”,作为理想艺术表现的中心的人物性格,黑格尔强调艺术理想不要求普遍性以抽象的形式表现出来,作为一个具有定性的理想,“有一个更迫切的要求,就是要性格有特殊性和个性”<sup>③</sup>。黑格尔认为理想性格是具备各种属性的整体。它既有丰富性,又有整体性,它是多样的统一。理想性格,不是像古典主义那样,只是抽象的、任某一种情欲去支配的性格。而是许多性格特征的充满生气的总和。丰富性指在整体个性具有特征的前提下应展示出人物性格的丰富性和多样性。没有特征性,典型难以体现出其与众不同的个性。黑格尔以荷马史诗中的阿喀琉斯、俄狄浦斯、第阿默德斯、阿杰克斯、阿伽门农、赫克托等为例,说明艺术理想要求“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

① [德]黑格尔:《精神现象学》上卷,贺麟、王玖兴译,商务印书馆,1987年版,第73页。

② [德]黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,商务印书馆,1979年版,第301页。

③ [德]黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,商务印书馆,1979年版,第304页。





某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品”<sup>①</sup>。“样板戏”英雄人物正是由于因为没有性格的丰富多样的表现,人物性格的特征性就成为贫乏的单一的类型、概念与符号。“样板戏”英雄塑造的主要经验是:在典型化的矛盾冲突中展示英雄人物的光辉形象;在作品中通过“三突出”创作原则突出主要英雄人物。这样的做法我们更多地看到的是郭建光、阿庆嫂、铁梅、杨子荣、方海珍、江水英、李奶奶等英雄人物的共性,但是,每个英雄的个性则被遮蔽了。

新中国成立后,“阶级典型说”,即典型的共性就是阶级性,在建国后三十年文坛占主导地位。《阶级的情义重于泰山》一文从阶级论角度批判人性论:“要在文艺作品中去追求世上根本不存在的‘人之常情’,不过是刘少奇、周扬一类骗子的狡猾伎俩。他们杜撰臆造的‘人之常情’,正是地主资产阶级的腐朽感情,他们千方百计抹煞感情的阶级内容,就是企图以一剂温柔的迷魂汤来麻痹毒害人民,为他们复辟资本主义的反革命政治路线服务。”因此在创作中就要求:“在描写人物之间的相互感情时,鲜明地揭示人物的阶级关系,从阶级关系的诸方面表现英雄人物的无产阶级感情”,即“共同的阶级仇、民族恨”。<sup>②</sup>由于对情感世界的描写被局限于“阶级仇、民族恨”的范围之内,戏剧人物的家庭生活包括相关的情感生活的内容都被严格规训和戒备。

第四,有必要理解黑格尔哲学的根本旨意,即他把现实物质世界的辩证运动看成是理念、绝对精神的自我运动。他所说的“这一个”是理念的感性确定性的表现;他所说的理想性格则是理念的个性化,即神的个性化的显现。由此出发,黑格尔认为文学艺术描写的对象是那个在黑格尔看来至高无上的“理念”、“绝对精神”的生成物。正如他认为美是理念的感性显现,他认为理想艺术典型实际上是理念的感性显现。

如果说黑格尔强调绝对精神是人物性格的根源的话,“文革”文艺理论则强调主观精神对人物塑造的决定作用。江青倡导超越“真人真事”,把实际生活中的“日常的现象集中起来,把其中的矛盾和斗争典

<sup>①</sup> [德]黑格尔:《美学》第1卷,朱光潜译,商务印书馆,1979年版,第303页。

<sup>②</sup> 刘康润:《阶级的情义重于泰山》,《文汇报》,1972年6月3日。





型化,造成文学作品或艺术作品”。“样板戏”艺术形象的塑造中,为了更好地贯彻文艺作为教育与斗争工具的职能,因而英雄人物形象具有较多的理想化色彩。马克思、恩格斯明确指出:“我们不是从人们所说的、所想像的、所设想的的东西出发,也不是从只存在于口头上所说的、思考出来的、想像出来的、设想出来的人出发,去理解真正的人。我们的出发点是从事实活动的人,而且从他们的现实生活过程中我们还可以揭示出这一生活过程在意识形态上的反射和回声的发展。甚至人们头脑中模糊的东西也是他们的可以通过经验来确定的、与物质前提相联系的物质生活过程的必然升华物。”<sup>①</sup>黑格尔从“理念”出发,马克思主义从现实的从事实践活动的人出发,这是二者典型理论的根本区别。

### 三、二元对立的美学原则

无产阶级文化大革命,是无产阶级反对资产阶级和一切剥削阶级的政治大革命。毛泽东立论的依据在于二元对立的思维模式。由此模式出发,如下的对立关系得以确立:无产阶级/资产阶级、社会主义/资本主义、马列主义/修正主义、革命/反革命、集体主义/个人主义、物质/精神、敌/我、红/专等等。决定上述对立关系性质的是事物矛盾的主要方面,凡是属于社会主义意识形态的一方占据压倒性的优势。二元对立的这一模式在“样板戏”思想主题、情节模式、人物关系、美学风格中得到了贯彻和体现。

美学上二元对立在美感上对照鲜明,显示出明晰性的特征。法国古典主义塑造了很多英雄悲剧的故事。“悲剧的庄严,要求诗人描写一些重要的国家利益,一些比爱情更崇高更有男儿气概的激情,比如雄心壮志或血海深仇,使我们看到比情人之死更重大的不幸。”<sup>②</sup>高乃依的悲剧作品表现悲剧英雄理性与感情的冲突,悲剧英雄的性格在于以公民义务战胜个人激情,为国家利益牺牲个人家庭幸福。把爱情摆

<sup>①</sup> 《马克思恩格斯选集》第1卷,人民出版社,1972年版,第30~31页。

<sup>②</sup> [法]布瓦洛:《诗的艺术》,《西方文艺理论名著选编》上卷,北京大学出版社,1985年版,第198页。





在次要地位,情节动人,重于心理描写,英雄气概重于儿女情长,主张悲剧写重大题材。高乃依的悲剧《熙德》写西班牙贵族青年罗狄克为了家族利益,失去了和施曼娜的爱情。又为国家利益,克服失恋的痛苦,走上战场,拯救了国家。他成为民族英雄,被人尊称“熙德”。国王英明贤达,让罗狄克与施曼娜结为夫妇。本剧提出了放弃个人得失,以国家利益为重的道德标准。

与英雄人物相对立的是反面人物,二者是尖锐对立的。正如“文革”意识形态话语认为,“对于反面人物,我们是重视的。其所以重视他们,是为了‘暴露他们的残暴和欺骗,并指出他们必然要失败的趋势’,从而鼓舞革命人民同心同德,坚决地打倒他们。沧海横流,方显出英雄本色。无产阶级英雄人物正是在同反面人物的拼死搏斗中显示英雄性格,斗出革命威风的。革命样板戏以座山雕、鸠山、南霸天的愚而诈陪衬了杨子荣、李玉和、洪常青的智而勇,以阶级敌人和民族敌人被斗的窘态困境陪衬了无产阶级英雄形象的节节胜利,以剥削阶级世界观的腐朽丑恶陪衬了无产阶级世界观的万丈光芒,这样处理,绝不是周扬污蔑的什么‘廉价的乐观主义’,而是革命的英雄主义和革命的乐观主义,是革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法所要求的”<sup>①</sup>。

1974年7月29日,《人民日报》发表署名“小峦”的文章《用对立统一规律指导文艺创作的典范——学习革命样板戏处理矛盾冲突的经验》,这篇文章为“样板戏”创作进行理论论证。该文认为,没有矛盾就没有世界,没有斗争就不能发展。革命样板戏的经验表明:只有在波澜壮阔,尖锐复杂的阶级斗争和路线斗争中,才能演出威武雄壮的戏剧,才能为无产阶级英雄人物的典型性格提供典型的斗争环境。从这篇文章对《杜鹃山》塑造无产阶级英雄典型柯湘的具体方法中,我们可以看出二元对立的艺术实践。

第一,在多方面的激烈的矛盾冲突中,展示无产阶级英雄人物的典型性格。在创作实践中,以柯湘为中心,多方面地组织戏剧矛盾;在

<sup>①</sup> 宇文平:《批判“写真实论”》,《人民日报》,1971年12月10日。





矛盾冲突中多侧面地展现英雄人物的典型性格。围绕柯湘组织了四对戏剧矛盾：通过柯湘与豪绅头子毒蛇胆的矛盾斗争，展示柯湘威武不屈、英勇顽强的性格侧面；通过柯湘与叛徒、内奸温其久的斗争，展示柯湘敏锐的政治警觉和巧妙的斗争艺术；通过柯湘与雷刚的非无产阶级思想的矛盾，展示柯湘既能坚持党的原则，又善于做政治思想工作这一性格侧面；通过柯湘与杜小山及自卫军战士的急躁情绪和自由散漫作风的矛盾，展示柯湘善于教育群众、发动群众的杰出组织工作能力。在各对矛盾中，必须要有一对主要矛盾作为贯串全剧的主线，这就是以柯湘为代表的无产阶级思想和以雷刚为代表的非无产阶级思想的矛盾。<sup>①</sup>《杜鹃山》中的毒蛇胆这一角色形象与柯湘形成了鲜明对照，他的外号也富有象征寓意。蛇的外形丑陋，具有生性狡猾、冷酷、诡异、贪婪、阴毒、邪恶、嗔怒、攻击性、妩媚、引诱、性暗示等特点。它在圣经中象征着撒旦的原型，在旧约中是邪恶和狡黠的形象，变化不定的原型，象征邪恶、腐败、毁灭、神秘、智慧、无意识、性等。在迦南人的观念中，蛇是性的象征，性欲的物化意象，代表人的原始本能冲动。在中国文化中，蛇具有正负两面的意蕴，它的负面形象内涵与西方文化也相差不多。

第二，以其他正面人物来陪衬主要英雄人物。刻画田大江突出的英雄行为（他在柯湘教育下参军、入党；下深涧为雷刚采药敷伤；救雷刚飞渡鹰愁涧；打阻击热血洒山崖等）目的也是为了突出柯湘。以杜小山欲冲下山救奶奶的强烈行动，衬托出柯湘深厚的阶级感情；以李石坚的成熟、坚定，衬托出柯湘善于培养干部、使用干部；以罗成虎的单纯、急躁，逐步成长，衬托出柯湘的善于教育群众。<sup>②</sup>

第三，刻画反面人物，反衬主要英雄人物。着力刻画温其久俨然正人君子的虚伪面貌，满肚子反党篡军的阴谋诡计的性格特征。他的虚伪性和欺骗性，使斗争复杂化，增加了柯湘改造农民武装的困难，从

<sup>①</sup> 参见北京京剧团《杜鹃山》剧组《疾风知劲草 烈火见真金——塑造无产阶级英雄典型柯湘的体会》，《人民日报》，1974年8月20日。

<sup>②</sup> 参见北京京剧团《杜鹃山》剧组《疾风知劲草 烈火见真金——塑造无产阶级英雄典型柯湘的体会》，《人民日报》，1974年8月20日。





而反衬出柯湘的干练和智慧。<sup>①</sup> 上述人物关系的鲜明对照的手法对于塑造人物形象起到重要的作用。

“样板戏”美学风格的明晰性是以二元对立的逻辑作为其思维基础的。当然也要看到，“样板戏”通过神化英雄、妖魔化负面人物，从而使善恶是非之分走向绝对化。在当时的气氛下“样板戏”所反映的善恶之分、敌我之别的绝对化的模式对人们的心理产生了一定的影响。

#### 四、崇尚政治理性

理性是意志上的发动者，只有人才有自由意志。理性最高的命令就是你的责任，既然是责任就是你应该做的。理性是17世纪法国古典主义作家创作必须遵守的基本原则，古典主义美学的突出特点和美学贡献是崇拜理性。具体体现为崇尚理性原则，遵守公民义务。布瓦洛在《诗的艺术》中指出：“首先必须爱理性，愿你的一切文章，永远只凭着理性，获得价值和光芒。”<sup>②</sup>拉辛的悲剧《安德洛玛刻》是这个原则的代表作。古典主义美学从理性出发，认为人与社会的和谐是通过个人服从国家来实现的，目的是要严守秩序，服从君主专制的国家机器。因此，他们用理性主义、思辨性、几何学来解释美、和谐、比例这些审美范畴。

政治理性主义片面强调政治理性作用，它演变成为阶级斗争论之后，与人性论相对立，它是“文革”时期的主导思潮。“样板戏”美学的突出特点是崇尚政治理性，将阶级斗争理解为调整人与人、人与国家关系的依据，目的是为维护无产阶级专政的统治地位服务。通常通过乌托邦式的宏大叙事、二元对立的思维方式来解释革命、斗争、仇恨等恒久的主题。由于受到强烈的民族生存危机的煎熬，以及由此产生的政治乌托邦欲求的焦虑，近代以来中国人民一直力求建成一个现代性的文明社会。从中国现代性的历史属性与进程来看，论者认为，“样板

<sup>①</sup> 参见北京京剧团《杜鹃山》剧组《疾风知劲草 烈火见真金——塑造无产阶级英雄典型柯湘的体会》，《人民日报》，1974年8月20日。

<sup>②</sup> [法]布瓦洛：《诗的艺术》，《西方文艺理论名著选编》上卷，北京大学出版社，1985年版，第182页。



戏”崇尚政治理性的根源可以基于一种中国特色的现代性。它作为一种历史理性,其意识形态的思想资源来自西方的启蒙思潮,即把人类历史的发展看成是进步性的、整体性的、目的论的,一元论的、直线式的必然趋向。主流意识形态崇尚这种政治理性,试图参与到历史的进程中去实现政治乌托邦社会。如同阿多诺所说,因为“社会真实被直接输入艺术,为修补主客体之间的裂痕服务”。“在艺术中那个叫现实主义的东西通过声称能够复制没有幻象的现实,将意义注入现实。从有疑问的具体现实来看,这个观念从一开始就是意识形态的。现实主义在今天从客观上已不可能发生。”<sup>①</sup>阿多诺的分析揭示了政治理性作为一个思维工具对认识主体的根本制约作用。从而我们就可以理解,为什么“文革”期间个体的、感性的生活语言会被群体的、理性的政治话语遮蔽,为什么“样板戏”作为一种艺术模式可以成为人们亦步亦趋、鹦鹉学舌的形象性的教科书。

“样板戏”崇尚政治理性,但是并不意味着“样板戏”完全排斥情感,相反,处处洋溢着阶级范畴的爱。下面以《红灯记》为例,来看人物之间的感情关系。以李玉和为中心,李玉和把工友的遗孤救了,并决心抚养成人,当成自己的亲闺女。该剧一开场,李玉和把自己的围巾围在了女儿的脖子上,女儿则嘱咐爹爹要小心;李玉和晚上有事外出时,铁梅把围巾给爹爹围上。刑场上李玉和惦念妈妈和女儿。当然,这种情感更多的是无产阶级属性的阶级情感。它的政治感情及其抒发,背后是政治理性的规范和约束。但是,无论是何种抒情,绝无例外的是政治抒情,其内涵依然是政治理性。

### 五、建构英雄正剧

从戏剧类型来看,有些“样板戏”具有悲剧性的成分,但并不是地道的悲剧,当然更不是纯粹的喜剧,论者认为是一种正剧,或称悲喜剧,具体而言是英雄正剧。正剧(serious play)是戏剧的主要体裁之一,在悲剧与喜剧之后形成的第三种戏剧体裁。从古代希腊到古典主

<sup>①</sup> [德]阿多诺:《否定的辩证法》,转引自杨小滨《历史与修辞》,敦煌文艺出版社1999年版,第36页。





义时期,悲剧与喜剧作为两种戏剧体裁界分严格,不能混淆。但是,在这期间出现的某些戏剧作品,特别是莎士比亚的传奇剧,却很难归属于悲剧或喜剧。文艺复兴时期出现了关于悲剧喜剧的一些说法,“悲剧的喜剧”、“喜剧的悲剧”、“悲喜戏剧”、“混合的悲剧”,以及“混杂戏剧”等等。

16世纪意大利剧作家瓜里帝尼首创了悲喜混杂剧,打破了悲剧专写上层人物、喜剧写较低下的人物这个禁忌,并且撰写了《悲喜剧诗体论纲》。他认为,正剧“是悲剧的和喜剧的两种快感糅合在一起,不至于使听众落入过分的悲剧的忧伤和过分的戏剧的放肆。这就产生了一种形式和结构都好的诗”<sup>①</sup>。18世纪,启蒙运动时期的哲学家、美学家狄德罗写了剧本《私生子》,并阐明建立严肃剧的主张,指出严肃剧界于“两个极端类型的戏剧种类之间”,这类作品“题材必须是重要的;剧情要简单和带有家庭性质,而且一定要和现实生活很接近”。<sup>②</sup>他所说的“严肃剧”,也就是后世的正剧。黑格尔把这种戏剧体裁界定为“把悲剧的掌握方式和喜剧的掌握方式调解成为一个新的整体的较深刻的方式”。但是,所谓“调解”并非指两者相加。在正剧中,生活的肯定方面和否定方面往往同时作为表现的对象,正剧主人公也像悲剧人物那样把历史的必然要求作为自己的目的,具有明确的自觉意识,但都可以通过自己的行动使这种要求有实现的可能性,喜剧人物把失去合理性和意义的要求作为现实的目的去追求,在正剧中,这种要求则被否定。正因为如此,人物的命运、事件的结局在正剧中则是有完满性。正剧主人公的自觉意识不仅表现在为实现目的而付出的行动,也表现在对自身的审视和反思,因而往往经历着内在精神世界的斗争。黑格尔试图从审美特征和审美效果的角度说明正剧的特征,也把这种戏剧体裁看做是“处在悲剧和喜剧之间的”“第三个主要剧种”。<sup>③</sup>

① 《世界文学》1961年8、9月号,转引自谭霈生、路海波《话剧艺术概论》,中国戏剧出版社,1986年版,第273页。

② [法]狄德罗:《狄德罗美学论文选》,张冠尧等译,人民文学出版社,1984年版,第93页。

③ [德]黑格尔:《美学》(第三卷),朱光潜译,商务印书馆,1981年版。





在对“样板戏”的悲剧色彩进行分析之前,首先要从理论角度来对悲剧进行分析。古希腊学者亚里士多德在对希腊悲剧中的优秀作品进行研究后提出了悲剧的本质:“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”,描写了比现实中更美好同时又是“与我们相似的”人物,通过他们的毁灭“引起怜悯和恐惧来使感情得到陶冶”,从而使人的感情得到净化。<sup>①</sup>而“样板戏”艺术的形式再现的是中国共产党领导的革命战争历史以及建国后的社会主义建设,力图通过对革命先辈与英雄人物的艺术化描述对民众进行革命教化。

德国哲学家黑格尔进一步发展了悲剧理论。他把辩证的矛盾冲突学说引进悲剧理论研究,提出悲剧的本质是两种社会义务、两种现实的伦理力量的冲突,由于双方都坚持自己的理想和代表的普遍力量,又都有片面性,于是在冲突中同归于尽,造成悲剧的结局。在这个结局中,双方的片面性得到克服,矛盾得到调和,显示“永恒正义”的胜利。恩格斯在1859年致拉萨尔的信中,从人类历史辩证发展的客观进程中揭示了悲剧的客观社会根源与悲剧的本质。他指出,悲剧是一种社会冲突,即“历史的必然要求和这个要求的实际上不可能实现之间的悲剧性的冲突”<sup>②</sup>。代表“历史的必然要求”的一方是正义的但弱小的一方,与之发生冲突的是强大的旧势力或邪恶力量,当它们发生冲突时,正义的要求不可能实现,总是要遭到挫折、失败、牺牲、毁灭,这样就构成了悲剧。“样板戏”的悲剧性色彩与上述哲人对悲剧的界定并不完全一致。革命“样板戏”艺术塑造的目的不是表达矛盾的调和以显示“永恒正义”的胜利,也不是要表现社会悲剧的不可避免,而是通过悲剧性的场面渲染与情节叙述以及人物塑造来为体现人物的革命性格与革命胜利的历史的必然性做好铺垫。乐观豪迈、明朗高昂的戏剧情调是“样板戏”追求的核心价值。

悲剧产生于社会的矛盾与冲突,冲突双方分别代表着真与假、善与恶、新与旧等等对立的两极,却总是以代表真善美的这一方的失败、

<sup>①</sup> [古希腊]亚里士多德、贺拉斯:《诗学诗艺》,罗念生、杨周翰译,人民文学出版社,1962年版,第19页。

<sup>②</sup> 《马克思恩格斯选集》第4卷,人民出版社,1995年版,第560页。





死亡、毁灭为结局,他们是悲剧的主人公。然而,悲剧不仅表现冲突与毁灭,而且表现抗争、拼搏,这是悲剧成为一种审美价值类型的最根本的原因。可以说,没有抗争就没有悲剧,冲突、抗争与毁灭是构成悲剧的三个主要要素。悲剧的价值载体同样只能是艺术,因为有价值的东西、美好事物的毁灭是令人伤悲的。“样板戏”的悲剧性在客观上具有悲剧的审美性质,它们必须以艺术形式表现出来,才能成为欣赏的对象。悲剧感是强烈的痛感中的快感,悲剧感的获得来自于悲剧对人生意义或人生价值的揭示。正是人的伟大与崇高,给人们带来了强烈的审美愉快,使人能“以悲为美”。而“样板戏”的悲剧感最后总会被无一例外的革命斗争的胜利作为必然的结局所冲淡。

正剧兼容悲喜剧色彩的美学原则符合中国古典美学的中和美典范。孔子称赞《关雎》“乐而不淫,哀而不伤”,推崇中和之美。元代石君宝的《秋胡戏妻》、郑光祖的《倩女离魂》以及汤显祖的《牡丹亭》等都是悲喜剧。

“样板戏”作为悲喜剧它既有献祭式的悲剧仪式,也有狂欢式的庆典,还有从悲剧转向喜剧的结构模式——突转。“样板戏”的悲喜剧的特色在于,它体现的不是混杂的情感,而是原本的悲剧最终向喜剧的转化,进而大团圆结局的完成。“样板戏”英雄正剧的外部表现特征,主要在于人物性格、事件结局的完满性。它既指圆满的收场、胜利的结局,又指生活的肯定方面或生活的否定方面。主人公也像悲剧人物那样追求着历史的必然要求,所不同的是,这种要求在悲剧中不可能实现,而在正剧中则具备了实现的可能性。在喜剧中,不合乎历史潮流的要求被当做现实的目的而被追求着,而在正剧中,不合乎历史潮流的要求则被否定掉,而被认为合乎历史潮流的要求则获得喜剧性的结果。《白毛女》、《红灯记》、《红色娘子军》、《杜鹃山》等作品兼具悲剧和喜剧的性质,戏剧人物经历大喜大悲之后最终实现愿望,革命历经挫折最终走向胜利。戏剧情节由悲到喜,层层递进,水到渠成。总之,“样板戏”取材于政治斗争、民族斗争以表现英雄人物的崇高品质和坚强意志为主旨的正剧作品,可以称之为英雄正剧。

“样板戏”以阶级斗争的主题、政治理性的思维定式、明晰性、夸张





性的艺术形式完成了对政治美学的文学构造,从而与20世纪60年代上半叶的京剧现代戏相区别,成为一种“文革”时期独特的艺术“典范”,确立了自身的存在合法性。

#### 第四节 “样板戏”的崇高美学

“样板戏”是政治美学的典型范本,其审美形态体现为崇高美学。革命“样板戏”的创作者用尽可能“完美”的艺术手段打造革命的“经典”,根本目的在于通过作品的主题去服务当时占主导地位的主流政治意识形态,而革命历史、生活现实、人物性格等所有方面是否符合逻辑已经不再是优先考虑的问题,因而出于意识形态考虑有意识地修正历史、矫饰现实就成为类似作品的通病。“样板戏”时代以艺术手段为“继续革命”、“阶级斗争”服务的“无产阶级革命文艺”的典型表征,就是社会主义意识形态的政治美学。伊格尔顿认为:“意识形态是指很大程度上被掩盖了的贯穿在并奠基于我们实际陈述的那些价值观结构,我说的是在其中我们言说和信仰的方式,它们和我们所生活的社会的权力结构和权力关系有关……亦即情感、评价、感知和信仰的模式,它们与社会权力维系具有某种关系。”<sup>①</sup>为了维护“文革”特定的意识形态,“样板戏”主创者建构了一系列“情感、评价、感知和信仰的模式”。对“样板戏”的美学特征的分析可以通过将法国古典主义与“样板戏”进行对比,从二者参照的角度更有利于发现革命政治美学实践的过程中政治意识形态的主宰作用。

古希腊时期的柏拉图就说过,美就是由视觉和听觉产生的快感。<sup>②</sup>到了18世纪,英国的经验派美学家进一步把美的本质归结为愉悦。康德也指出“美直接使人愉快”<sup>③</sup>。他认为美作用于人的效果就是美感,美感是一种没有利害关系的快感。不同的美感形成不同的美学范

① Terry Eagleton, *Literary Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

② [古希腊]柏拉图:《柏拉图文艺对话集》,朱光潜译,人民文学出版社,1980年版,第199页。

③ [德]康德:《判断力批判》,宗白华等译,商务印书馆,1996年版,第48页。





畴,例如优美、壮美、崇高等等。由于美来自于社会生活,蕴含着人们的社会情感,相应地,与社会利益、意识形态、个人好恶等等相关的价值判断也不可避免地影响美感的内容。崇高是属于悲剧范畴的美学形态。一般认为,悲剧主要表现主人公在为自己的命运、理想、事业和社会正义进行斗争时,由于恶势力的阻挠、迫害或者自身的过失和弱点,遭到失败,甚至个人毁灭。悲剧精神体现为严肃、庄重、悲壮的美学状态。“样板戏”的政治美学在艺术感染力上通常也体现为美的感性特征,其崇高美学具有悲壮的美学风格。李泽厚在《批判哲学的批判》中概括革命的崇高的内涵:“崇高的基础不在自然,也不在心灵,而是在社会斗争的伟大实践中。所以,伟大的艺术作品经常以崇高为美学表征,即以体现复杂激烈的社会斗争为基础和为特色的。先进战士、亿万人民的斗争,勇往直前,前仆后继,不屈不挠,英勇牺牲,正是艺术要表现的崇高。自然美的崇高,则是由于人类社会实践将它们征服以后,对观赏来说成为唤起激情的对象。”<sup>①</sup>然而,“样板戏”的崇高精神往往显得生硬做作,是一种阉割了真实性情与历史确定性的伪崇高。

## 一、夸张的艺术

### (一) 夸张手法的艺术标准

如何理解艺术的夸张问题?刘勰的《文心雕龙》有专门论述:

故自天地以降,豫入声貌,文辞所被,夸饰恒存。虽《诗》、《书》雅言,风格训世,事必宜广,文亦过焉。是以言峻则嵩高极天,论狭则河不容舠;说多则“子孙千亿”,称少则“民靡子遗”;襄陵举滔天之目,倒戈立漂杵之论:辞虽已甚,其义无害也。且夫鸱音之丑,岂有泮林而变好?茶味之苦,宁以周原而成饴?并意深褒赞,故义成矫饰。大圣所录,以垂宪章。孟轲所云,“说《诗》者不以文害辞,不以辞害意”也。

<sup>①</sup> 李泽厚:《批判哲学的批判》,人民出版社,1979年版,第415~416页。



他认为,微妙的道理不易说明,即使用精确的语言也不能完全表达出来;具体事物虽容易描写,用有力的文辞更能体现出它的真相。这并不是由于作者的才能有大有小,而是事理本身在描述上有难有易。所以从开天辟地以来,凡是涉及声音状貌的,只要通过文辞表达出来,就有夸张和修饰的方法存在。即使是《诗经》、《尚书》中那种雅正的语言,为了教育读者,所谈的事例一定要广博,因而在文辞上也就必然有超过实际的地方。刘勰首先论证了夸张手法的合理性。接下来,他对夸张手法的使用进行了历史追溯,“自宋玉、景差,夸饰始盛。相如凭风,诡滥愈甚”<sup>①</sup>。从宋玉、景差以后,作品中运用夸张手法开始盛行起来。他批评司马相如继承这种风尚,变本加厉,怪异失实的描写越来越严重。

那么,夸张手法的使用其标准与边界何在呢?“然饰穷其要,则心声锋起;夸过其理,则名实两乖。若能酌《诗》、《书》之旷旨,翦扬、马之甚泰,使夸而有节,饰而不诬,亦可谓之懿也。”<sup>②</sup>他认为,第一,如果夸饰能够抓住事物的要点,就可把作者的思想感情有力地表达出来。第二,如果夸张要适度,不能过分而违背常理,否则就会使文辞与实际脱节。假如在内容上能够学习《诗经》、《尚书》中深广的含义,在形式上避免扬雄和司马相如辞赋中过度的夸饰,做到夸张而有节制,增饰而不违反事实,这就可以算是美好的作品了。总之,夸张手法运用之妙在于适度,适度产生美。

## (二)“样板戏”夸张手法存在的问题

“样板戏”的崇高精神作为一种情感表达必须适合人物和剧情的内在发展规律和个性,而“样板戏”人物、动作、语言方面的诸多勉强的做作之举,在今天看来往往失之于过度夸张。对于情感表达的适度性,正如朗吉纳斯曾经指出的,“……甚至在悲剧里,在这种主题所本有的庄严足以使夸张的措辞为人所容忍的场合,我们还不能原谅乏味

① 刘勰:《文心雕龙》。

② 刘勰:《文心雕龙》。





的浮夸；在冷静的散文里，它必然更显得何等荒唐！”<sup>①</sup>对情绪，对美学形态过分的夸张与放大，并非不可以成为一种艺术手法，例如在漫画中即比比皆是，但是，过分的夸张作为“样板戏”的崇高美学，有些地方违背了艺术创作与人物心理的情感规律之后，同时也就失去了震撼人心的艺术魅力。

“样板戏”编演的艺术规则是“还原舞台，高于舞台”。什么叫“还原舞台，高于舞台”呢？结合当时的“样板戏”创作来说，“他们在摄制《智取威虎山》的实践中体会到，所谓还原舞台，主要是忠实地还原样板戏革命精神，还原英雄人物的革命激情，还原舞台演出的革命气氛，还原样板戏在艺术创造上的卓越成就，所谓高于舞台，就是运用电影艺术手段进一步塑造和突出无产阶级英雄形象，弥补在舞台演出条件下受到限制的不足部分，进行再创作。在这里，首先是还原舞台的问题。只有在还原舞台的基础上，才谈得上高于舞台；也只有高于舞台，才能充分反映样板戏的革命精神，真正达到还原舞台的目的”<sup>②</sup>。上述对“样板戏”“还原”与“高于”舞台的理解成为指导戏剧创作的金科玉律。笔者认为，它作为一种理论设想来说是无懈可击的。问题在于，“样板戏”的还原舞台与高于舞台之间的距离被主观的政治理念无限拉长，最后导致“高于舞台”所塑造的人物陷入假大空的泥淖。

京剧艺术家在塑造人物时，往往对剧中人物进行夸张与脸谱化处理，“样板戏”的组织者和创作者对主要英雄人物的“三突出”创作方法与京剧艺术的特性有一定的联系。“样板戏”表演艺术风格上过分发展了夸张的风格。例如，主要英雄往往在舞台上占据舞台表演区的正中间的位置，且红光始终围绕这一个焦点人物，处处追求人物形象、身段以及动作的雕塑美，方海珍、江水英、柯湘这样的女性形象通常扮演的是男性角色的身段工架，唱念表演在音调、声腔上充满了阳刚之气，缺乏女性本来具有的气质和风韵，这些都一定程度上影响了人物

<sup>①</sup> [古罗马]朗吉纳斯：《论崇高》，伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》，北京大学出版社，1985年版，第117页。

<sup>②</sup> 北京电影制片厂《智取威虎山》摄制组：《还原舞台高于舞台——革命样板戏影片评论集（第一辑）》，人民文学出版社，1976年4月第1版，第2页，原载《红旗》1971年第3期。





形象的真实性和艺术感染力。在表演场面的处理上,革命“样板戏”大多尽力有意追求气势宏大的场面感与声势浩大的音响效果。几乎所有的“样板戏”都有热闹喧哗的群体大戏,或者炽热火爆的打斗武戏。这种强节奏、硬风格、大场面的舞台演剧风格是“文革”“样板戏”的夸张性表演的表征。

## 二、革命者的情感

这里说的革命者情感,是指演员传达出来的舞台效果,而不是指演员本人的情感。并不排除“样板戏”艺人对剧作革命崇高主题的赤胆忠心、对人物形象的满腔热情以及对“样板戏”演艺的精益求精。

“文革”“样板戏”的形象与情感不符合情感抒发的心理逻辑。“样板戏”的正面人物的感情只有三种,对毛主席和革命事业的无比热爱和忠诚,对劳苦大众深厚的阶级感情,对敌人对各种反动派的无比痛恨。从崇高的审美心理研究来看,蔡元培从“以美育代宗教”的审美救世主义出发将美感分为优雅之美与崇高之美。崇高之美可以分为伟大和坚强。“存想恒星世界,比较地质年代,不能不惊小己的微茫;描写火山爆发,记述洪水横流,不能不叹人力之脆薄。但一经美感的诱导,不知不觉,神游于对象之中,于是乎对象之伟大,就是为的伟大;对象的坚强就是为的坚强,在这种心境上锻炼惯了,还有什么世间的威武可以胁迫他么?”<sup>①</sup>西方的朗吉纳斯认为,感到了我们的灵魂为真正的崇高所提高,因而产生一种激昂慷慨的喜悦,充满了快乐与自豪,好像我们自己开创了我们所读到的思想,这是很自然的。<sup>②</sup>“如果有段文字是富于启发作用的,是难于忽视,或者简直不容忽视的。如果它又顽强而持久地占住我们的记忆,这时候我们就可以断定,我们确是已经碰上了真正的崇高。一般说来,我们可以认为永远使人喜爱而且使一切读者喜爱的文辞就是真正高尚和崇高的……”<sup>③</sup>进而朗

① 孙常炜编:《蔡元培先生全集》,台北商务印书馆,1968年版,第898~899页。

② [古罗马]朗吉纳斯:《论崇高》,伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》,北京大学出版社,1985年版,第118页。

③ [古罗马]朗吉纳斯:《论崇高》,伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》,北京大学出版社,1985年版,第118~119页。





吉纳斯指出,几乎一切崇高由之而来的五个条件,第一而且是最重要的庄严伟大的思想,正如他在论芮诺封的作品时所曾经指出的。第二是强烈而激动的情感。第三是运用藻饰的技术,藻饰有两种:思想的藻饰和语言的藻饰。第四是高雅的措辞,它可以分为恰当的选词,恰当的使用比喻和其他措辞方面的修饰。崇高的第五个原因包括全部上述的四个,就是整个结构的堂皇卓越。<sup>①</sup>

而从中国当代美学对“崇高”的观点来看,崇高被赋予道德高尚的含义,它是一种思想境界、生活意蕴、艺术情趣。为创造具有崇高内容的文艺作品,作家首先要有高尚的灵魂,不论写什么都要努力用先进的思想去照亮客观现实,在艺术形象中贯注进崇高的审美理想;其次,作家要努力和表现生活中美好的崇高的东西。一定的文艺作品往往服务于一定的意识形态标准。在以政治标准决定艺术价值的“文革”时代,“样板戏”概莫能外。“样板戏”作为“文革”文艺的美学表达形式,无疑负有体现社会主义美学价值的重任。

“样板戏”以英雄单一的崇高心理演绎着中国现代革命史。在这段历史的时空中,除了武装斗争之外,看不到其他历史活动。除了战争之外,没有一般的日常生活方式。除了党和毛泽东的教导之外,革命者的头脑不允许其他任何思想生根立足。除了献身革命之外,革命者没有其他任何个人打算。革命者的情感在“样板戏”中被抽空为片面、肤浅的共性空间。而从崇高美学的发生来看,“没有任何东西像真情的流露那样能够导致崇高:这种真情如醉如狂,涌现出来,听来犹如神的声音”<sup>②</sup>。“崇高的语言对听众的效果不是说服,而是狂喜。一切使人惊叹的东西无往而不使仅仅讲得有理、说得悦耳的东西黯然失色。”<sup>③</sup>为了使“样板戏”情感鲜明单一,使人物简单明了,所以“样板戏”人物只有四种:白璧无瑕的伟大英雄,觉悟不太高但最终会高起来

<sup>①</sup> [古罗马]朗吉纳斯:《论崇高》,伍蠡甫、胡经之主编《西方文艺理论名著选编》,北京大学出版社,1985年版,第119页。

<sup>②</sup> [古罗马]朗吉纳斯:《论崇高》,伍蠡甫主编《西方文论选》,上海译文出版社,1979年版,第125页。

<sup>③</sup> [古罗马]朗吉纳斯:《论崇高》,伍蠡甫主编《西方文论选》,上海译文出版社,1979年版,第122页。





的群众,革命队伍里的软骨头叛徒,坏得不能再坏并且狡猾的水平很低的敌人。而这四种类型的人物的情感可以鲜明地区分,实际上违背了人性存在的本真状态,因而显得虚伪、做作。在“样板戏”中,男女的关系有两类,一类是纯洁的,一类是暧昧的。像《龙江颂》、《海港》、《杜鹃山》中的女主角,是属于纯洁的。基本上摒弃了性别的色彩。而像《沙家浜》、《红色娘子军》、《白毛女》则是暧昧的。《沙家浜》中的阿庆是跑单帮去了,但是这个戏表现的却是“一个女人和三个男人”的故事。

批评“样板戏”的人认为,这些作品中大多只有呆板的人物形象、僵化的人物关系。实际上每一部“样板戏”作品都特别重视人物形象的塑造和激扬高昂的感情的抒发,倒未必全部如此。《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《沂蒙颂》、《红云岗》等作品中的军民感情,尤其是《红灯记》中的祖孙三代不仅体现的是革命情感,还体现了日常伦理的伟大。例如《红灯记》中的祖孙三代不是一家胜似一家人。“刑场斗争”这段铁梅的唱段,正是在这个节骨眼上安排的重要唱段之一。虽然当年一直批判渲染家庭气氛,骨肉之情是“资产阶级的人性论”,但是这出《红灯记》在革命主题中闪烁着人性的光芒。

并不是每一部文学作品都必须写到家庭关系和个人感情。问题的关键是必须把人物形象当做是有血有肉的人来塑造,而不是当成概念化的神来歌颂。“文革”时期批“人性论”的结果是,个人真实感情被阶级仇恨和革命之爱所代替,批“中间人物论”的结果是,真实的人物形象被扭曲为高大全的人物。

文学艺术应该表现真情实感,不能无病呻吟,故意造作。1970年7月1日、3日,周恩来审查北京军区、海军、空军和总政治部宣传队表演的文艺节目时,他的讲话触及了“文革”期间文艺作品的情感问题。周恩来指出:

“现在只提革命歌曲,不敢提革命抒情歌曲,革命激情和革命抒情是对立的统一,要有张有弛,有激有抒。你们的节目只有‘革命激情’四个字,这是滥用激情。比如,大海有时汹涌澎湃,但有





时也很平静。不敢使用革命抒情是一种偏向。革命友情、战斗豪情,官兵之情、军民之情为什么不能抒呢?舞台上不能使劲喊,越唱越快,越唱越尖。以后不能再搞那些标语口号式的东西,这些倾向都是受极左思潮的影响。极左思潮不肃清,文艺就不能发展。在此前后,还提出,现在就是要提倡毛泽东思想指引下的‘百花齐放’,要在政治挂帅下苦练业务,不能把专业都荒疏了。”<sup>①</sup>

“文革”期间,艺术方面的通病在“样板戏”中也不例外,“样板戏”中恰恰有很多地方都有标语、口号式的宣告。文艺具有宣传的功能,但是生硬枯燥的宣传绝不是艺术。1973年6月10日,周恩来陪越南领导人到西安市区参观。根据周恩来的提议,陕西省和西安市在为越南客人举行的文艺演出节目中,加入由贺绿汀作曲的《游击队之歌》。演出之后,周恩来委托工作人员向表演该节目的演员转达他的意见:“唱歌不是唱得音越强越好,节奏越快越好;《游击队之歌》唱得太快了,没有意境,过去不是这样唱的。没有革命的抒情,就没有革命的激情。”<sup>②</sup>周恩来的讲话触及艺术创造的基本规律。

### 三、“高大全”的人物

如何评价“样板戏”中的“高大全”人物?本书与高波的观点并不完全一致,拟在下面围绕高波的看法展开讨论。

高波首先举出有些“样板戏”的否定论者的看法,这些人认为:“‘样板戏’中的人性不仅缺乏人性的丰富性,是片面的,而且以‘高、大、全’的英雄人物形象所体现的人性是过于理想化的,不真实的,因而它所弘扬追求的那种革命的理想主义、集体主义和英雄主义,也就是虚幻的乃至错误的。”<sup>③</sup>这种看法的理论依据是文学应该服从人性和情感真实的原则,有很大的普遍性。

<sup>①</sup> 中共中央文献研究室编:《周恩来年谱(1949—1976)》,中央文献出版社,1997年版,第564页。

<sup>②</sup> 中共中央文献研究室编:《周恩来年谱(1949—1976)》,中央文献出版社,1997年版,第642页。

<sup>③</sup> 高波:《平心而论“样板戏”》,《粤海风》2004年第1期。



针对上述看法,高波辩护道:

“‘样板戏’中‘高、大、全’的英雄人物形象,具有鲜明的阶级倾向性,有着为共产主义而奋斗的远见卓识、坚强品格和奉献精神。‘高、大、全’的人物形象,又具有鲜明的政治目的性。‘样板戏’试图以体现着高尚人性和人类美德的‘高、大、全’的人物形象,达到‘教育人民,鼓舞人民’的目的,坚定人们对于共产主义的信念并激发人们为此而奋斗牺牲。毫无疑问,具有如此鲜明的阶级倾向性和政治目的性的‘高、大、全’人物,确实具有浓烈的理想主义色彩,它凸显强化人性‘应该’的一面而忽略人性‘实际’上的形态”。<sup>①</sup>

高波分析了“样板戏”人物实然与应然的区别,理性提出了“样板戏”人物的理想性问题。同时,高波也辩证地指出,“‘样板戏’中‘高、大、全’的人物形象,存在着对集体主义的过度强调、夸大阶级斗争的作用、忽略个性及个人利益和价值的倾向,其对人性的把握是简单片面的;对人类历史价值指向的理解是偏颇的;就现实的社会影响而言,也有其负面作用”<sup>②</sup>。我们完全赞同高波上述见解。

然而,笔者对高波为上述观点提出的论证依据却不敢苟同。

#### (一)现代主义戏剧的人物形象塑造存在的问题

高波为上述判断提出了西方现代文学的论证依据:

文艺作品思想意识上的偏颇甚至错误,并不必然导致艺术作品的低劣。古今中外众多的文艺杰作,并不都是显现了‘正确进步’的思想意识的。以戏剧艺术而言,象征派戏剧以渺小无助的人物形象图示人类受神秘命运捉弄的盲目(如梅特林克的《谁来了》、《群盲》等),荒诞派戏剧用猥琐而丑陋的人物形象演绎西方

① 高波:《平心而论“样板戏”》,《粤海风》2004年第1期。

② 高波:《平心而论“样板戏”》,《粤海风》2004年第1期。





现代社会的异化情形,并将其夸大为全人类的痛苦和生存危机(如贝克特的《等待戈多》等),这些剧作的人生观、世界观不是都片面荒谬,艺术形象不也虚幻空泛吗?如果在评判西方现代主义剧作时并不因为这一切就简单地否定其艺术成就及其美学意义,那么,对以‘高、大、全’的人物形象一味地弘扬革命的理想主义、集体主义和英雄主义的‘样板戏’,为什么就不能采取同样公允的态度呢?<sup>①</sup>

我们赞成高波对“样板戏”类型化人物辩证的分析,他指出了“文艺作品思想意识上的偏颇甚至错误”与“艺术作品的低劣”之间并没有必然性的关系。这是有道理的。即便“高、大、全”人物形象,也具有不应全盘否定的艺术效果。

然而,第一,高波的上述看法有一个基本的知识认知问题。他认为:象征派戏剧如梅特林克的《谁来了》、《群盲》等,荒诞派戏剧如贝克特的《等待戈多》等,“这些剧作的人生观、世界观不是都片面荒谬,艺术形象不也虚幻空泛吗”?他的这一判断缺乏对于现代主义、后现代主义戏剧作品内涵与艺术追求最基本的理解。

第二,既然高波承认存在“文艺作品思想意识上的偏颇甚至错误”的话,那么,对这种现象我们恰恰不应该容忍甚至忽视。而且,姑且撇开他对现代主义戏剧判断有失偏颇的话,即便他以现代主义文学作为论证依据,也并不妥当。因为“样板戏”属于现实主义与浪漫主义相结合的文学作品,或者说是具有概念化特点的作品。

如果姑且沿着高波将“样板戏”视作现代主义艺术作品的逻辑思路展开分析的话,我们发现在理论上会遇到一定的矛盾。

洪忠煌在《现代戏剧中的人物形象问题反思》一文对现代主义与现实主义人物形象塑造进行过深度反思,不乏真知灼见,笔者深表赞同,因此下面不避繁冗进行引证。他认为:“与现实主义戏剧中的个性化人物不同,现代主义戏剧中出现了由非再现性意象表现而成的几种

<sup>①</sup> 高波:《平心而论“样板戏”》,《粤海风》2004年第1期。



不同类型的符号化人物。”<sup>①</sup>“现代主义戏剧开始以自我的视角(如同意识流小说中第一人称),以多样化的叙事形式和有声语言(例如无音音响也是一种有声语言),表现自我化身的符号化人物以及由此裂变而成的人性象征和社会角色这样不同类型的符号化人物。通过不同类型的符号化人物,现代主义戏剧表现出作为现代人的自我的各种复杂多变的境遇,强化了现代戏剧的主体性和表现性。”<sup>②</sup>洪忠煌认为,这种把人物当做表现某种境遇的符号的艺术追求,剧作家萨特、斯特林堡、皮兰德娄、日奈、奥尼尔、彼得·魏斯的《马拉/萨德》等人作品都有鲜明的体现。但是,他认为:“现代主义戏剧中人物符号化的共同走向,把戏剧情境置于比人物形象更重要的地位上,加强了对诗情哲理和现代人的复杂境遇的表现,但也使现代戏剧为此付出了代价——现代意识强化而人物形象弱化,而且这一问题尚未受到应有的重视。”洪忠煌认为,“应为现实主义正名,注重个性化的典型人物形象的生命力,而这是与意象表现的艺术规律和人文精神复归相关联的”<sup>③</sup>。即便强调“样板戏”的符号性特征而为它的艺术合理性找到勉强的依据,——姑且不谈现代主义与“样板戏”的符号性内涵实际上差距甚远,据洪忠煌的看法,现代主义的符号化取向实际上也不可避免付出“现代意识强化而人物形象弱化”的代价。

高波为了论证“样板戏”类型化人物形象的合理性,他征引了现代主义文学理论与创作作为依据,姑且不论这样将两种创作方法混为一谈是否合适<sup>④</sup>。问题是,即便是现代主义人物形象的符号化创作也并不是没有弊端的。因而,高波赖以论证的理论依据也就不存在了。

## (二) 阶级性标准的问题

高波对“样板戏”艺术魅力提出了留有余地的判断,他认为,“‘样

<sup>①</sup> 洪忠煌:《现代戏剧中的人物形象问题反思》,《首都师范大学学报》(社会科学版)2007年第3期。

<sup>②</sup> 洪忠煌:《现代戏剧中的人物形象问题反思》,《首都师范大学学报》(社会科学版)2007年第3期。

<sup>③</sup> 洪忠煌:《现代戏剧中的人物形象问题反思》,《首都师范大学学报》(社会科学版)2007年第3期。

<sup>④</sup> 将两种文学创作方法混为一谈,会引起文学批评标准的混乱。本书第三章已经对此问题进行了详细分析。





板戏’是否具有永恒的魅力及后人难以企及的艺术高度,历史的检验还有待时日。但‘样板戏’作为特定历史条件下文艺观念和文艺政策的产物,其在思想意识和表现形式上鲜明的时代性、民族性和阶级性,正体现着历史的具体性,作为一种戏剧形态,其特征也是独特鲜明的”<sup>①</sup>。

我们认为,并不能因为“样板戏”反映了历史的具体性,或者说具有独特鲜明的特征就在价值判断上持肯定态度。“样板戏”的情感抒发始终围绕这样一个真理:“没有共产党就没有新中国”,“哪里有了共产党,哪里人民得解放”。从艺术传达的规律看,真实的历史、艺术的想象、意识形态的需要三者之间应该和谐一致。由于政治意识形态的高度理性化的教化功能的影响,在实际表达效果中,情感的真实抒发往往被忽视了。从今天的眼光来看,“样板戏”固然因为情感的虚伪与做作而使艺术魅力大打折扣,更重要的是,类型化、概念化的文艺作品由于缺乏深广的思想内容和优美的灵魂深度,往往容易导致受众的审美疲劳。

关于“样板戏”中阶级性与人性关系的看法主要有如下三种:第一,有人认为阶级性大于人性。这是高波等人的看法。第二,有人认为“样板戏”中人物的阶级性泯灭了人性,因而呈现的是僵化、单一、干瘪的扁平人物。第三,有人认为“样板戏”中人物阶级性的凸显是一种矫枉过正的现象。因此关键是去分析为什么要采取矫枉过正的塑造方式,从而洞察这种人物形象背后的意识形态话语。

我们认为,既然阶级、性别、民族、种族、语言、文化、人性都是每个人的身份特征之一,那么,每一种特征在不同的人、在不同的语境中就都有或隐或显的体现。“样板戏”中凸显的是人物的阶级身份,并不奇怪,在毛泽东的革命历史的发展论述中,阶级性是人与人之间相互区分的主要特征。从这个意义上说,《红灯记》、《海港》、《龙江颂》等戏剧凸显的阶级主线没有什么值得批评指责的。

但是,阶级性并非人物人性的全部,更不能将阶级性作为唯一依

<sup>①</sup> 高波:《平心而论“样板戏”》,《粤海风》2004年第1期。



据去统辖人的各种复杂身份。历史证明,在现实的政治和文学领域,阶级性一元论走到极端往往遭遇了挫折。因为人的生存环境和身份都在不断变化之中,阶级性泯灭了人的其他身份的客观存在的话,人就不成为真实的人了,而是成为附着于阶级性的空洞的能指了。如果只有高大全的作品才能封为“样板戏”,那么,如何对待大多数工农兵实际上是“中间人物”这一客观事实呢?如果工农兵都已经成为“高大全”典范了,他们就不需要改造世界观了。

上述笔者与高波的论辩都是从基本概念入手的,实际上,我们也应该看到广义上的“样板戏”分为三批、三十二个,狭义上的“样板戏”也有第一、二批的十八个。并非所有的“样板戏”人物都是冷冰冰缺乏人情味的,都是概念性的符号化人物。这些作品既有尖端的精品之作,也有粗制滥造的低劣之作。因此,对“样板戏”的判断最好基于具体的文本分析。

从高波的著作<sup>①</sup>可以看出他对“样板戏”怀有一份“同情的理解”,也许是作为那个时代的过来人难免的情感依恋,也许是个人的思想倾向。这些原因都可以作为高波“样板戏”思想和艺术判断的理由,无可厚非。然而,如果从学理上去论证个人的观点的话,恐怕自己的价值判断还必须遵循一些基本的学理准则。

#### 四、崇高的精神

本书并非以伪崇高完全概括“样板戏”的风格,并不简单否定“样板戏”的崇高美学,以及这些崇高形象所具有的价值内涵。而是以“伪崇高”来指出“样板戏”英雄塑造中存在的问题。伪崇高是指虚假的崇高。这里的“虚假”怎么解释呢?这里的“虚假”,不是批判“样板戏”主人公抒发的奋不顾身的牺牲精神、大公无私的奉献精神<sup>②</sup>,不是指他们的情感是虚假的,而是指对这种革命精神进行艺术传达的时候,由于没有遵循艺术规律而造成艺术形态和艺术感受的虚假性。也就是说,我们在这里谈的“伪崇高”并非思想上的价值判断,毕竟崇高

① 高波:《样板戏:中国革命史的意识形态化和艺术化》,云南人民出版社,2010年版。

② 高波:《平心而论“样板戏”》,《粤海风》2004年第1期。





作为一种精神品质和审美类型,它本身并无错谬。崇高能够振奋精神、凝聚力量、升华理想。任何一个社会都需要崇高这面精神旗帜和具有崇高品质的人。我们所指的“伪崇高”是指艺术传达方式的虚假性。

朗吉纳斯在《论崇高》中说崇高是“伟大心灵的回声”,能“产生一种激昂慷慨的喜悦,充满了快乐与自豪”,“如果它又顽强而持久地占住我们的记忆,这时候我们就可以断定,我们确是已碰上了真正的崇高”。崇高的特征表现为巨大、雄壮、险峻、恐怖、瘦硬、尖刻、辽阔、粗犷、厚重、笨拙、冷酷、凶残等。在形式上体现出复杂、突兀、失衡、对立的特点。从审美感受上而言,崇高给人以压抑、痛苦、惊慌、动荡的感受。康德在其《判断力批判》中提出崇高对象的特征是“无形式”,即对象的形式无规律、无限大、无比有力和无法把握。人的感官与想象都不能把这样的对象作为整体来把握。然而,人的理性在较量中会发现自己是在“安全地带”,并能“见到”对象的整体或把它作为一个整体来理解,从观念上战胜对象,肯定主体,产生崇高感。

从上述美学理论可知,崇高是指审美主体与审美客体之间的对抗性关系。文学艺术中,美学的崇高体现了一个相对弱小却代表正义与善的主体与强大的敌对势力奋斗抗争的过程,通过这种奋斗与抗争展示人的精神与力量。因此,崇高是人的精神与力量的动态展示。崇高的价值载体体现在这种冲突与抗争过程的艺术作品。但崇高不仅仅限于艺术作品中,人的现实的活动过程就常常显现出崇高。崇高精神对于提高人的精神境界和人格是非常有益的。这种庄严的、圣洁的、严肃的、刚性的美时时激起人做人的自豪与勇气,使人不断克服自身的渺小,去创造光辉灿烂的人生。同样,我们今天看待“样板戏”的崇高精神风貌的时候,应该带着同情的理解和温情的敬意去看待。

“文革”主流话语训导道:“写革命战争,要首先明确战争的性质,我们是正义的,敌人是非正义的。作品中一定要表现我们的艰苦奋斗、英勇牺牲,但是,也一定要表现革命的英雄主义和革命的乐观主



义。”<sup>①</sup>可见表现崇高的英雄主义时是有一定的价值规范的。“不要在描写战争的残酷性时，去渲染或颂扬战争的恐怖；在描写革命斗争的艰苦性时，去渲染或颂扬苦难。”<sup>②</sup>因为，从“样板戏”的美学理论来看，“革命战争的残酷性和革命的英雄主义，革命的艰苦性和革命的乐观主义，都是对立的统一，但一定要弄清楚什么是矛盾的主要方面，否则，位置摆错了，就会产生资产阶级和平主义倾向”<sup>③</sup>。

然而，革命“样板戏”的虚伪做作的崇高精神久而久之只会使人产生审美疲劳。《沙家浜》第六场“授计”。阿庆嫂思量：刁德一出出进进的，胡传魁在里头打牌。我出不去，走不开。老赵和四龙给同志们送炒面，到现在还没回来。同志们在芦荡里已经是第五天了。有什么办法，能救亲人脱险呢？她如坐针毡，左右思量。（深沉地思考，唱）

风声紧，雨意浓，天低云暗，  
不由人一阵阵坐立不安。  
亲人们粮缺药尽消息又断，  
芦荡内怎禁得浪激水淹！  
他们是革命的宝贵财产。  
十八个人和我们骨肉相连。  
联络员身负着千斤重担，  
程书记临行时托咐再三。  
我岂能遇危难一筹莫展，  
辜负了党对我培育多年。  
昨夜里赵镇长与四龙去送炒面，  
为什么到如今不见回还？  
我本当去把亲人来见，

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》，《人民日报》，1967年5月29日。

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。

③ 《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。





怎奈是，难脱身，有鹰犬，  
那刁德一他派了岗哨又扣船。  
怎么办，怎么办，怎么办？  
事到此间好为难……

正在阿庆嫂心急如焚，坐立不安，观众也同时为之捏了一把汗的时候，令人莫明其妙的是：“耳旁仿佛响起《东方红》乐曲，信心倍增。”《沙家浜》的背景音乐《东方红》奏起来了。阿庆嫂（接唱）：“毛主席！有您的教导，有群众的智慧，我定能战胜顽敌度难关。”这一设计明显虚伪、生硬。观众短时间内也许可以激起高昂的革命情绪，但是时间一长，理性的质难难免会自然浮现，因此，“样板戏”以伪崇高制造的剧场气氛与英雄崇拜注定难以保留很长时间。“文革”中类似大跨度的虚伪造成普遍的人格分裂。这种分裂消弭了心灵的紧张，但做戏式的行为也使生活失去了实实在在的力量。林彪、“四人帮”的口号是反对“封、资、修”，是和传统的私有制及私有观念“彻底决裂”，甚至还提出“狠斗私字一闪念”的说法。通过在社会生活和艺术作品中树立这方面的样板人物来引导社会整体的价值取向。“样板戏”中有许多典型的崇高模式：一是英雄人物在牺牲之前往往高呼“毛主席万岁！中国共产党万岁！”；一是身经百战却刀枪不入，神勇无比。“样板戏”中这种艺术形象的创作与人物情感的处理方式，为了崇高的精神气氛，却往往违背了艺术创造的基本规律。

亚里士多德认为悲剧的“摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述的方法；借以引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶”。怜悯就是同情，恐惧就是警醒。同情意味着把我们的感情移入剧情，与主人公共同体验命运的变幻。陶冶也被翻译成净化、宣泄。审美主体在怜悯主人公、对主人公的毁灭感到恐惧的过程中，使自身的情感达到平时不会有的极致，这种极致的情感使审美主体仿佛过了一场情感之瘾似的。但当我们发现这种极致的情感所导致的毁灭是在主人公身上，而不是在我们自己身上时，我们会感到一种庆幸。但在庆幸之余，我们会警告自己不要犯这样的错误，会在心里清除掉这种错误



的可能性,从而使自己得到陶冶。悲剧的主人公心地善良、品质高贵。因此,会唤起人的同情或怜悯之情。流氓恶棍的死亡只会让我们感到罪有应得,是不会唤起同情心的。但悲剧主人公在性格上有缺陷或片面性,这种缺陷和片面性导致他走向毁灭,因此,会唤起人的恐惧之情。怜悯和恐惧两种因素都是悲剧不可缺少的。悲剧是对生命的否定,但在否定的过程中又体现出生命的精神价值。当耶稣面对死亡之时,那种平静的心态体现出生命精神的静穆和伟大。参照上述对于悲剧的理解,我们认为,“样板戏”通过悲剧展示的崇高只是一种伪崇高而已,它是一种夸张的艺术形式、虚伪的情感与畸形的美学形态。





## 第二章 “样板戏”政治美学的构建

现实的政治活动中存在着基于利益分配歧异而导致的权力之争，大至政权更迭、小至职位角逐。权力作为国家政府机构的支配性因素，国家一系列的政治活动，各种政治力量的较量和政治关系的分合往往都针对并指向权力。德国社会学家马克斯·韦伯说：“对我们来说，‘政治’意指力求分享权力或力求影响权力的分配。”<sup>①</sup>政治意义上的权力是指一种支配性力量，一个人或一个团体可以借助这种力量，按其自身的愿望去左右其他个人或团体。所以，权力既可以指政治上的强制力量，如国家机器的刚性权力，也可以指某种职责范围内的支配力量。政治权力运作为核心的政治现象并不只限于国家的活动，而是广泛存在于各种日常人际关系、人际权力关系之中。正如美国政治学家拉斯韦尔所说：“政治学是一门经验的学科，研究权力的形成和分享。”<sup>②</sup>联系“样板戏”背后的权力支配因素来看，江青利用“样板戏”的政治动机是为了谋取政治权力，而艺术上激进的标新立异则是排挤异己、确立自身合法性的主要手段。

“样板戏”之所以能够成为“文革”文艺的所谓“样板”，不是一朝一夕之功所能实现，它经历了从小说、电影、戏曲等艺术形式到目标文

<sup>①</sup> 转引自[美]艾萨克《政治学：范围与方法》，郑永年等译，浙江人民出版社，1987年版，第21页。

<sup>②</sup> [美]罗伯特·达尔：《现代政治分析》，王沪宁、陈峰译，上海译文出版社，1987年版，第16页。



本之间艰难演变的改造过程。改编者的意图、手段、过程体现了艺术形式与意识形态之间的胶着关系,艺术形象镌刻着政治规训与驯化的印记。京剧革命的目的在于攻破“资产阶级、封建阶级的顽固堡垒”,这两个堡垒的代表作是其一京剧,其二是芭蕾舞和交响乐。下文试图以“样板戏”对京剧、芭蕾舞的改编为例来还原“样板戏”是如何脱胎换骨以至成为“无产阶级光辉经典”的。

## 第一节 “样板戏”的出台

“样板戏”的革命政治美学化过程是在特定的历史条件下进行的,这一所谓“特定”的含义是:中国社会主义经济和文化建设的激进革命。“‘样板戏’的远因应该是1938年从延安开始的‘旧瓶装新酒’的戏曲创作,近因则可以从1958年的‘大写现代戏’找到根源。1963年江青对‘样板戏’的插手是‘样板戏’正式提到议事日程的标志。经过‘文革’十年的锤炼,‘样板戏’得以经典化定型。”<sup>①</sup>“样板戏”酝酿于中国当代文学的“十七年文学时期”中的后半段,即1958—1964年。1958年为经济、文化上大跃进的起点,1964年则以江青发表《谈京剧革命》而具有历史界标的意义。文艺上意识形态的大跃进其源动力来自于一系列社会政治运动的推进。1958年经济上“三面红旗”(总路线、大跃进、人民公社)的大规模运动;1962年后“阶级斗争”“年年讲,月月讲,天天讲”的政治气氛;1964年“四清运动”(“社会主义教育运动”)的推行。一方面,中国传统文化被视作文艺的“旧基地”遭到肆意否定;另一方面,“革命的现实主义和革命的浪漫主义”相结合的创作方法成为了创造“无产阶级文学艺术”的指导原则。文艺作为“上层建筑”中一个重要部门得到了前所未有的高度重视,而戏曲、戏剧作为一种影响广泛的群众性的文艺形式,更是被赋予比其他文艺形式更多的政治功能。

<sup>①</sup> 李松编著:《“样板戏”编年史·前篇:1963—1966年》,秀威资讯科技股份有限公司,2011年版,第6页。





毛泽东 1963 年和 1964 年的五个批示对文艺界的形势作了错误的估量<sup>①</sup>，为文艺界接下来的所谓整顿提供了理论依据。之后，文艺界展开了整风运动，戏曲界的夏衍、田汉、张庚等人被撤职、批判，激烈的政治斗争在文艺界包括戏剧界展开。1964 年，文艺界被指控利用电影反党，文艺界开始整风运动。1964 年全国京剧现代戏观摩演出大会在北京举行，江青以“旗手”身份开始对中国文艺的干涉。京剧现代戏观摩大会在取得了巨大成绩的同时，因江青、康生等人的插手，也出现了粗暴否定优秀戏曲剧目、打击文艺工作者的不良倾向。

1965 年 3 月 16 日的《解放日报》在评《红灯记》的一篇文章中提出：“看过这出戏的人众口一词，连连称道：‘好戏’‘好戏’！认为这是京剧革命化的一个出色样板。”这是“样板”一词首次用于评价革命现代戏。随后各报刊媒体加以渲染，使“样板”一词和京剧现代戏密不可分地联系在一起。1966 年 11 月 28 日，中央文化革命领导小组在北京召开首都文艺界无产阶级文化革命大会。当时的中央“文革”小组成员康生在会上宣布京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《海港》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》和芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》以及交响乐《沙家浜》八部文艺作品为“革命样板戏”。1967 年 5 月 9 日至 6 月 15 日，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 25 周年，有关部门在北京举行了八部“革命样板戏”大会演。演出历时 37 天，共 218 场，接待观众近 33 万人次。毛泽东、林彪、周恩来和中央“文革”小组的成员观看了部分演出。

“样板戏”包括戏剧、音乐、舞蹈，它的正式得名有一个不断包装的过程。1966 年 12 月 26 日，《人民日报》的《贯彻毛泽东文艺路线的光辉样板》中，将现代京剧《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》，现代芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》和交响音乐《沙家浜》并称为八个“革命艺术样板”、“革命现代样板作品”。认识“样板戏”首先有必要梳理一下“样板”一词的来由。1965 年 3 月 16

<sup>①</sup> 本书第一章第二节对此进行了细致分析。



日《解放日报》的《认真地向京剧〈红灯记〉学习》一文这样写道：

……看过这出戏的人，深为他们那种战斗的政治热情和革命的艺术力量所鼓舞，众口一词，连连称道：“好戏、好戏”！认为这是京剧革命化的一个出色样板。上海戏剧工作者更是争相传告，纷纷表示要向京剧《红灯记》学习。<sup>①</sup>

关于革命现代京剧的评论中第一次出现了“样板”一词。

北京的《光明日报》发表了著名越剧演员袁雪芬的《精益求精的样板》：

……看了《红灯记》，我进一步体会到要演好革命现代戏。首先要老老实实自我改造……中国京剧院同志们的辛勤劳动，为我们起了样板的作用。我和上海的广大观众带着同样的心情向他们感谢！<sup>②</sup>

《戏剧报》在《比学赶帮，演好革命现代戏》的通栏标题下发表了本刊评论员述评：“我们希望，全国各地各剧种，首先是那些古老剧种，都能够在毛泽东思想的光辉照耀下、在深厚的工农兵群众生活基础上，以艰苦的艺术劳动，塑造出、锤炼出优秀作品、优秀演出。不仅为本地区本剧种树立起样板，并且赶上和超越《红灯记》以及其他优秀剧目，把整个戏剧战线上的比学赶帮运动一步一步地推向高峰。”<sup>③</sup>

根据以上现有的史实，我们可以看出，革命现代京剧作为“样板”的说法发端于上海《解放日报》，经《光明日报》和《戏剧报》的流布才逐渐成为通称。

“文革”开始后的1966年11月28日，在中央文化革命领导小

① 《认真地向京剧〈红灯记〉学习》，《解放日报》，1965年3月16日。

② 袁雪芬：《精益求精的样板》，《光明日报》，1965年3月22日。

③ 《比学赶帮，演好革命现代戏》，《戏剧报》1965年第3期。





组召开的“首都文艺界无产阶级文化革命大会”上，康生宣布京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《海港》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》、交响音乐《沙家浜》八部文艺作品为“革命样板戏”，这八个演出团体为“样板团”。《沙家浜》是从1963年10月着手根据沪剧《芦荡火种》移植的。《红灯记》是根据同名沪剧移植的。《海港》是1964年初根据淮剧《海港的早晨》移植的。《红色娘子军》的前身故事影片《红色娘子军》是1950年代末的作品；《智取威虎山》和《奇袭白虎团》的最早京剧演出本是大跃进年代的产物；而《白毛女》的前身歌剧《白毛女》则是在《讲话》指引下产生的第一批作品之一。这些早在1964年以前就已问世的作品，为京剧的移植提供了良好的基础，为后来革命“样板戏”的改编和提高，提供了基础。

江青对“样板戏”的改造主要依靠了广大文艺工作者的创作。但江青为了自己的政治目的，把这些劳动成果据为己有，并且把原来的编创者打成“反革命”。江青等人借助“样板戏”扶摇直上，江青本人被尊奉为“京剧革命的旗手”。他们借助“样板戏”在为自己谋得政治利益的同时，还打击了与他们的思想相左的创作者和剧目。“样板戏”的形成是一个主流政治话语不断精心包装、炒作的文化创造的过程，



大量的史实可以坐实这一判断。<sup>①</sup>

由于“样板戏”被定为至尊,戏曲创作也被引向公式化、概念化的歧途,尤其到了“文革”后期,这种倾向竟被总结为“三突出”典律。1968年5月23日,于会泳第一次公开提出“三突出”的口号:

“我们根据江青同志的指示精神,归纳为‘三突出’,作为塑造人物的重要原则,即: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;在主要人物中突出最主要的中心人物来。”<sup>②</sup>

之后他又提出了“三陪衬”作为“三突出”的补充:

<sup>①</sup> 1966年11月28日的群众大会上,陈伯达讲话大力称颂江青领导的文艺革命“给京剧、芭蕾舞剧、交响音乐等以新的生命,不但在内容上是新的,而且在形式上也有很大的变革”。并把“革命文艺方针”与“同反动派、反革命修正主义分子”的斗争联系起来。1967年5月10日,《人民日报》发表1964年江青在晋剧现代戏观摩会上的讲话《谈京剧革命》。1967年5月23日,纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年期间,现代京剧《智取威虎山》等八个“样板戏”同时在北京舞台上演。5月31日,《人民日报》全文发表京剧《智取威虎山》剧本,并发表社论《革命文艺的优秀样板》。《文艺革命》发表《江青同志对京剧红灯记的指示》。1967年7月19日,《人民日报》发表首都批判资产阶级权威联络委员会题为《京剧舞台上的一场大搏斗——彻底清算党内最大走资派伙同彭真、周扬破坏京剧革命的罪行》的文章。1967年10月20日,红卫兵《戏剧战报》记者发表《跟着江青同志,大闹京剧革命》。1968年,上海交响乐团指挥陆洪恩被公审,其中一条罪状是“反对革命样板戏”。1969年9月30日,《红旗》杂志第10期发表文章,提出“学习革命样板戏,保卫革命样板戏”的口号。1969年10月19日,《人民日报》发表哲平《学习革命样板戏,保卫革命样板戏》的文章。1970年9月,北京电影制片厂率先推出了全国第一部样板戏电影《智取威虎山》。此后不久,“样板戏”电影《红灯记》、《龙江颂》、《沙家浜》、《海港》、《杜鹃山》、《奇袭白虎团》、《红色娘子军》等陆续拍成。1970年12月10日,《人民日报》发表《群众文艺是一条重要战线》,指出群众文艺的中心内容是学习样板戏和宣传样板戏。1971年6月26日,《人民日报》发表长缨《英雄壮美,银幕生辉——赞革命现代京剧沙家浜彩色影片》。1973年7月28日,江青、张春桥、姚文元审查湘剧电影《园丁之歌》后,该剧被扣上“否定无产阶级文化大革命”等罪名。1974年1月,《红旗》杂志发表初澜《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》。1974年1月23日至2月18日,国务院文化组举办的华北地区文艺调演在北京举行,晋剧《三上桃峰》被打为“大毒草”。2月29日,初澜在《人民日报》发表《评晋剧三上桃峰》,说该剧是“反革命的修正主义文艺黑线的回潮”。1974年7月,初澜在《红旗》杂志第7期发表《京剧革命十年》,认为“过去的十年,可以说是无产阶级文艺的创业期”。

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





“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,非主要英雄人物要烘托、陪衬主要英雄人物。”<sup>①</sup>

1969年,姚文元在一篇文章中将“三突出”尊为“无产阶级文艺创作必须遵循的一条原则”。

为了把“革命样板戏”普及到广大人民群众中去,从中央到地方都培育了“样板团”,如中国京剧团、北京京剧四团、上海京剧团、上海芭蕾舞团等;同时组织“样板团”到各地巡回演出,甚至将“革命样板戏”送到了工厂车间、农村地头。各地还组织剧团到北京学习“革命样板戏”,并将“样板戏”搬上银幕,在全国各地放映,以做到家喻户晓,人人会唱。与此相配套,大量出版有关“样板戏”的书刊等。至此,“革命样板戏”的权威性和唯一性地位,便在人们心目中建立了起来。早在“文革”伊始,江青为了达到个人的野心从文艺战线开刀,一方面全盘否定“文革”前十七年电影事业的繁荣和取得的辉煌成绩,一方面又为了树立所谓的样板,把众多戏曲、戏剧艺术家潜心创作、早已形成并公演数年的现代京剧和芭蕾舞剧,通过严格的政审和精心挑选,不遗余力、精心炮制出京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》,芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》,交响音乐《沙家浜》等以戏剧为主的文艺作品。上述作品的酝酿、创作成型较早,最终修改定型并定于一尊则是在江青发表《谈京剧革命》后的1964—1966年间。江青曾组织、参与过这些作品的改编、排练等后期加工的部分工作,于是被打上了江青的显著标记。1967年5月23日纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年那天,“样板戏”在北京各剧场同时上演。毛泽东先后多次率政治局成员出席观看,以此给予强劲的政治支持。江青进入中央“文革”小组并由此活跃于全国政治舞台中心,均与此有关。其后又陆续创作的京剧《龙江颂》、《平原作战》、《红色娘子军》、《杜鹃山》,芭蕾舞剧《沂蒙颂》,钢琴伴唱《红灯

<sup>①</sup> 于会泳:《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》,《文汇报》,1968年5月23日。



记》等,也得以侧身“样板戏”之列。

江青主要在音乐、唱腔、舞台、布景等方面作了某些指导。但是,并不等于“样板戏”的成就全部都是江青的功劳。对于“样板戏”的界定,有一种不可忽视的官方界定,即“文革”写作组初澜的《京剧革命十年》对“样板戏”的性质、意义、历程进行了全面总结。

以京剧革命为开端、以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命,经过十年奋战,取得了伟大胜利。无产阶级培育的革命样板戏,现在已有十六七个了。在京剧革命的头几年,第一批八个革命样板戏的诞生,如平地一声春雷,宣告了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》所指出的革命文艺路线已经在实践中取得了光辉的成果,中国社会主义文艺的新纪元已经到来。千百年来由老爷太太少爷小姐们统治舞台的局面已经结束,工农兵英雄人物在文艺舞台上扬眉吐气、大显身手的时代已经开始。这是中国文艺史上具有伟大意义的变革。近几年来,继八个样板戏之后,钢琴伴唱《红灯记》,钢琴协奏曲《黄河》,革命现代京剧《龙江颂》、《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》,革命现代舞剧《沂蒙颂》、《草原儿女》和革命交响音乐《智取威虎山》等新的革命样板作品的先后诞生,巩固和扩大了这场伟大革命的战果,进一步推动了全国社会主义文艺创作运动的蓬勃发展。革命文艺作品如百花盛开,春色满园。文学、戏剧、电影、音乐、美术、摄影、舞蹈、曲艺等各方面,都出现了一大批好的和比较好的作品,并将继续涌现出更多更好的作品来。十年的发展趋势表明,我们社会主义文艺事业一年比一年繁荣昌盛。<sup>①</sup>

上述文字凸现了“京剧革命”的意义,但是,革命“样板戏”并不完全是指对京剧改编而成的文艺作品,它还包括舞剧、歌剧以及音乐剧等作品,本书的研究对象就涉及剧本创作、舞台表演、音乐唱腔、舞蹈

<sup>①</sup> 初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。





动作等诸多方面。上述权威评价从舆论上牢固地树立了“样板戏”的垄断地位。

由于这些作品描写的都是中国人民在中国共产党领导下进行武装革命斗争和社会主义经济建设的现代生活,被赋予了更广泛的政治意义,被纳入了与所谓帝王将相、才子佳人占领舞台相对立的革命文艺路线,被当做批判刘少奇、周扬所谓修正主义文艺黑线的论据和武器,被奉为工农兵占领文艺舞台、推行文化革命的典范。

“样板戏”为“文化大革命”的推行起到了鸣锣开道的作用,1966年2月,江青在上海的部队文艺工作座谈会期间,组织与会人员“看电影十三次,看戏三次”<sup>①</sup>,看过的戏里面其中就有两部后来成为了“样板戏”。与会人员“看了《奇袭白虎团》、《智取威虎山》两出比较成功的革命现代京剧,从而加深了我们对毛主席文艺思想的理解,提高了对社会主义文化革命的认识”<sup>②</sup>。这两部戏被作为“经典”推出,而且认为这两部作品体现了毛泽东的文艺思想,也体现了社会主义文化革命的思想。不仅如此,“样板戏”还被作为社会主义文化大革命思想和艺术成果获得了稳固的地位。《纪要》将近三年来出现的革命现代京剧的兴起看做社会主义文化革命的最突出的代表。从事京剧革命的文艺工作者“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”<sup>③</sup>。这段话对“样板戏”的思想内容与艺术创新进行了完整的评价。从《纪要》我们可以看出,“样板戏”与“文革”高度统一的同质同构关系。

总之,“样板戏”的创作改编是江青与数以百计的艺术家共同完成的一项复杂工程,无论是否认“样板戏”所体现的政治艺术内涵与江青个人的关系,还是过分强调具体从事创作改编的艺术家的独立性,都没有足够的说服力。进而言之,江青通过“样板戏”努力张扬的意识形

<sup>①</sup> 《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。

<sup>②</sup> 《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。

<sup>③</sup> 《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。



态内涵不是她的个人见解,也不是她的创造;江青的艺术观念也并不是她的个人独创,在相当大程度上,她的艺术观以及好恶,正是20世纪初以来西方尤其是苏俄艺术理论、延安文艺思想与当时独特政治语境相结合的产物,在同时代的许多政治人物和艺术家的言辞里,我们都能找到类似的理论观念。将饱含政治意味的艺术手法与极端政治化的理念相结合,更不是江青的创作理想。实际上,上自毛泽东以及几乎所有中央高层领导人,下至基层的文艺领导者,都对“样板戏”的形成具有或多或少主导作用,而不仅仅只是“阴谋”文艺的产物。虽然各种政治力量的确通过争夺这些戏剧作品创作改编的领导权来获取政治权力,但是他们所争的不是或不完全是创作什么样的作品,而是由谁来领导创作那些充斥着极“左”意念的作品。<sup>①</sup> 作为创作依据的“三突出”理论是江青和于会泳、姚文元等人的共同创造才逐渐完善定型的。

“样板戏”在江青正式干涉以前已经具有相当浓厚的政治美学的色彩,但是,在江青及其“样板戏”创作班子过分激进的革命政治的要求下,它的意识形态功能被进一步强化。

## 第二节 “样板戏”与政治意识形态

“样板戏”从登台到终结是中国当代文艺发展过程中的一个非常特殊的个案。“样板戏”的叙事模式与国家意识形态之间的深层关系,“样板戏”表演程式以及“样板戏”电影的拍摄技巧与“样板戏”英雄观之间的联系,“样板戏”的改编推广与“样板戏”创作者、改编者、宣传者、推广者对大众想象力的把握等等问题都有可能让当代的解读者从更新颖的角度来考察“样板戏”。“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,国家利用文艺掌握大众的任何想象方式,则始终未丧失其研究价值,而且值得我们不断地审视和分析。

<sup>①</sup> 参见陈徒手《人有病,天知否》中的《汪曾祺的文革十年》,其中有关“样板戏”创作期间彭真与江青之间关系的一段叙述。(人民文学出版社,2000年版,第334~335页。)





戏剧艺术家和观众在京剧现代戏和“样板戏”创作过程中的影响，以及斗争哲学和道德理想在其中的作用体现在“样板戏”的改编环节之中。在1958年开始的京剧现代戏创作热潮中，广大戏剧艺术家虽然受到“革命现实主义与革命浪漫主义”相结合的创作方法、“领导出思想，群众出生活，作家出技巧”“三结合”写作方式的局限和影响，但是，他们毕竟是这些作品的创作主体，因而，不可忽视对于创作者精神心态的考察。1963年在上海文艺界元旦联欢会上，中共上海市委第一书记、上海市市长柯庆施发表了重要讲话：“今后在创作上，作为领导思想，一定要提倡和坚持‘厚今薄古’，要着重提倡写解放十三年，要写活人，不要写古人、死人。我们要大力提倡写十三年——大写十三年！”2月下旬，江青在上海与柯庆施及张春桥的谈话中，支持了柯庆施“大写十三年”的口号。

### 一、“样板戏”是当代中国社会政治过敏症的症候

“样板戏”以宣扬“文革”主流意识形态的政治理念作为终极归宿，具体而言，体现在两个阶级、两条路线的矛盾斗争。在马克思主义看来，阶级首先是一个经济范畴。列宁1919年在《伟大的创举》中给阶级下了一个定义：

所谓阶级，就是这样一些大的集团，这些集团在历史上一一定的社会生产体系中所处的地位不同，同生产资料的关系（这种关系大部分是在法律上明文规定了的）不同，在社会劳动组织中所起的作用不同，因而取得归自己支配的那份社会财富的方式和多寡也不同。所谓阶级，就是这样一些集团，由于它们在一定社会经济结构中所处的地位不同，其中一个集团能够占有另一个集团的劳动。<sup>①</sup>

这是列宁对阶级所作的经典界定。可见，阶级先天就是经济关系

<sup>①</sup> 列宁：《伟大的创举》，《列宁选集》第4卷，人民出版社，1995年版，第11页。



的社会承担者,只有在此基础上,为了更好地捍卫本阶级的利益,才逐渐形成阶级力量,并开始成为阶级社会中政治生活的主体。阶级社会政治的基本格局和基本内容就是阶级力量围绕着统治地位和政治权力而展开的相互斗争和相互关系。毛泽东说,路线是个纲,纲举目张。运用阶级分析方法看待社会关系的话,那么,观察者将力求在考察阶级社会的任何政治现象时都要找出体现它的阶级关系来,这种唯政治论的倾向在“样板戏”中发展成为一种杯弓蛇影、疑神疑鬼的政治过敏症。

过敏是一个医学术语,一种普遍的免疫系统疾病,这种病症可能发生在任何年龄、任何时间。正常人体内都有一套生理的保护性免疫反应系统,即当外来物质(又称抗原)如某些致病菌侵入人体时,人体通过免疫淋巴细胞可产生免疫球蛋白,将抗原中和或消化掉。过敏反应会伤害到机体的一些正常细胞、组织和器官,从而引发局部甚至全身性的反应。“样板戏”的政治过敏症(political allergy)指的是“样板戏”创作主体或“样板戏”人物紧密围绕阶级斗争的历史属性确定人物的敌我关系,以阶级斗争的胜败确定革命历史的必然归宿。它在文化症状上表现为具有神经质的政治敏感,无中生有,或者把小事夸大,无限上纲上线,最后导致简单庸俗的政治决定论。

政治过敏症反映了一定历史时期人们的文化心态。文化“心态是一定时代的社会、文化心理及其反映的总称,心态构成了特定社会的价值——信仰——行动体系,这一体系常以‘集体无意识’的形式而积淀在特定的文化中并构成这一文化的最基本层次”<sup>①</sup>。从中国现当代文学的文化心态与精神表征来看,“二十世纪中国文学同样充满了危机感,充满了焦虑,一种骚动不安的焦灼……中国文学中个人具体的焦灼总是很快上升到民族的危机感,它的焦虑是一种感时忧国的焦虑”<sup>②</sup>。从1957年起,全党全国的各项工作的根本指导思想确定为以“阶级斗争为纲”,并成为后来“无产阶级专政下继续革命”理论的核心内容。1957年2月27日,毛泽东发表讲话《关于正确处理人民内部

① 姚蒙:《文化·心态·长时段》,《读书》1986年8期,第113页。

② 陈平原等:《二十世纪中国文学三人谈》,《读书》1985年第11期,第87页。





矛盾的问题》，其中指出：“革命时期大规模疾风暴雨式的群众阶级斗争基本结束，但是阶级斗争还没有完全结束”，并强调“斗争要几经反覆，还要持续五十年、一百年。”1962年八届十中全会上毛泽东进一步指出，在整个社会主义社会，始终存在无产阶级和资产阶级之间的阶级斗争，存在社会主义和资本主义两条路线的斗争。阶级斗争和资本主义复辟的危险性，必须年年讲、月月讲、天天讲。1963年2月11日，毛泽东在中央工作会议上总结湖南、河北等地的社会主义教育运动经验时，提出“阶级斗争，一抓就灵”，并号召全党“千万不要忘记阶级斗争”。

## 二、“样板戏”的戏剧矛盾与阶级斗争的内在契合

“样板戏”的阶级斗争模式是以不同阶级二元对立的斗争冲突为思想核心的。矛盾冲突是戏剧最根本的特征。对于“样板戏”而言，社会的阶级的斗争冲突与戏剧主题、情节、人物、语言的矛盾冲突具有相同的结构。

### （一）戏剧冲突论

从戏剧理论的角度来看，矛盾冲突是必不可少的。冲突说以法国戏剧理论家布伦退尔为代表。19世纪末布伦退尔指出，舞台乃是人的自觉意志发挥的场所，人物的自觉意志的发挥必定会遇到阻碍，主体为克服阻碍就要与之斗争，这就构成“意志冲突”，戏剧的本质就在于此。美国戏剧理论家J. H. 劳森则把戏剧的本质归之为“自觉意志在其中发挥作用的社会性冲突”。他认为由于戏剧是处理社会关系的，而人的自觉意志又必须受社会必然性的制约，因而，真正的戏剧性冲突必须是社会性冲突。这种观念可以一句话来表述：没有冲突就没有戏剧。

### （二）“文革”的政治意识形态

“文革”主流话语认为，政治路线是以一定阶级的世界观作思想基础的。革命“样板戏”之所以能成为宣传毛泽东革命路线的有力的思想武器，这是因为它坚持按照无产阶级世界现来改造世界，同传统观念实行最彻底的决裂。“舞台占领，既是政治占领，也是思想占领。工





农兵英雄形象占领舞台,也就是用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想占领舞台。封、资、修旧文艺是地主资产阶级维护和传播孔孟之道和资产阶级思想的舆论阵地,里面塞满了忠孝节义、三纲五常、因果报应、投降卖国等等反动透顶的货色。”<sup>①</sup>写作组文章还认为,革命“样板戏”用“马克思主义、列宁主义、毛泽东思想,对于百年来统治文艺舞台的反动没落阶级的意识形态进行了一番空前未有的大扫荡,揭露了孔孟之道的虚伪性和反动性,迎头痛击了林彪反党集团的复辟活动。它是讨伐孔孟之道的一篇篇富有战斗力的檄文,又是共产主义世界观的一曲响彻云霄的凯歌”<sup>②</sup>。革命“样板戏”以马克思主义的阶级论“说明被压迫者与压迫者之间的斗争,是你死我活的阶级斗争,丝毫谈不到什么‘忠恕’、‘仁义’、‘中庸’”。“‘风狂红旗舞,雨猛青松挺’,革命样板戏是马克思主义斗争哲学的颂歌,它帮助我们进一步认识林彪‘两斗皆仇,两和皆友’的反动本质,鼓舞我们坚持无产阶级的革命专政,永远在斗争中前进。”“样板戏”以阶级斗争观点批判“共同人性”论。<sup>③</sup>除上述批判文字以外,“文革”主流政治话语认为,“革命样板戏深刻地揭示出:这种剥削阶级的人性论,是反动派腐蚀群众、破坏革命的工具。温其久挑动农民下山时,搬动了所谓‘骨肉之亲’、‘兄弟之谊’。鸠山妄想用‘母子之情’瓦解李奶奶的革命斗志,并且向李王和贩卖‘人不为己,天诛地灭’的剥削阶级人生哲学。然而,‘人说道世间只有骨肉的情义重,依我看只有阶级的情义重于泰山’,这是无产阶级革命者对剥削阶级人性论的响亮回答”<sup>④</sup>。如此等等,可见“样板

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》,《革命样板戏创作经验选辑》,江苏人民出版社,1974年12月第1版,第26页。原载1974年7月16日《人民日报》。

② 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》,《革命样板戏创作经验选辑》,江苏人民出版社,1974年12月第1版,第26页。原载1974年7月16日《人民日报》。

③ 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》,《革命样板戏创作经验选辑》,江苏人民出版社,1974年12月第1版,第26页。原载1974年7月16日《人民日报》。

④ 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》,《革命样板戏创作经验选辑》,江苏人民出版社,1974年12月第1版,第26页。原载1974年7月16日《人民日报》。





戏”已经成为政治、思想、艺术等路线斗争的武器。

### (三)“样板戏”与“文革”意识形态的关系

在“样板戏”的思想主题中,阶级斗争是国家问题的核心。而国家问题是政治学研究的核心问题。亚里士多德的《政治学》一书中的“政治”一词,来源于希腊语 polis,即城邦的意思。亚里士多德研究了国家的一般理论问题、国家的具体制度问题以及治理国家的原则、国家兴亡盛衰的道理和国家权力的划分等。国家问题在马克思主义政治学说中更是占有中心地位。《共产党宣言》认为国家的产生本身就是阶级斗争暴力的产物。因此,不论从哪种角度看,国家都是政治学研究的永恒主题,而阶级斗争是不可逾越的一个关键问题。

从《海港》的情节模式,我们可以清晰地梳理出方海珍的阶级斗争思维方式。方海珍认为散包事件是一个政治阴谋,而赵震山认为是一个偶然事故,抢运小麦,要是不扛,也不会出这样的事故。但是,方海珍断定这个散包的背后“说不定是一场尖锐复杂的阶级斗争”。她由“突击北欧船的主意,谁出的?”“两千包出国小麦放在露天,谁干的?”这两个诘问将焦点都落实在钱守维身上。那么钱守维为什么会是最大的怀疑对象呢?方海珍从“毛主席教导我们:阶级斗争,必须年年讲、月月讲、天天讲”的教导中找到了根由。1972年《海港》剧组谈创作体会时说:“同1967年的演出本相比较,新演出本的最大改动,是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。修改的目的,就是为了更深刻地揭示剧本所反映的无产阶级专政下阶级斗争的特点。”<sup>①</sup>

部分革命“样板戏”主要反映的是战争时期的革命历史主题,具体的表达方式是通过阶级斗争的二元对立模式来实现。“文革”的二元对立模式有破有立,“破”即“批判”,批判封建主义、资本主义的思想和文化。还有“立”的一面,即所谓“文化革命是不破不立,有破有立的”<sup>②</sup>。“立”简言之就是“发展社会主义的新文化”。对于什么是“社

<sup>①</sup> 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》,《人民日报》,1972年5月18日。

<sup>②</sup> 周恩来:《周恩来论文艺》,人民文学出版社,1979年版,第121页。





会主义新文化”，当时没有人进行集中而系统的说明。从当时的报刊文章和“发展社会主义新文化”的举措来看，主要是宣传社会主义制度的优越性，颂扬共产主义的道德精神，塑造工农兵英雄形象，突出现实生活中阶级斗争的“红线”。“立”在文艺界的体现较为突出，1963年2月上海市委书记柯庆施提出“大写十三年”的口号，认为只有反映建国后社会主义革命和建设的文艺作品，才是社会主义文艺。文艺界“大演革命现代剧”被视为“发展社会主义新文化”的样板。社会科学领域也在积极探索“为革命”而学术。文艺创作和学术研究应注意对现实问题的反映和解答是无可厚非的，但强行规定题材甚至形式，无疑是违反文化发展规律的。而且在当时“左”的指导思想和氛围下，“发展社会主义新文化”所取得的成果，大多是为“左”的理论与实践盲目唱赞歌的政治化、概念化、口号式作品。真正意义上的社会主义新文化是不可能借此建立起来的。“样板戏”的创作按历史时期来看，都是围绕各个不同历史时期阶级矛盾与冲突展开的。抗日战争时期题材的有《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》；革命战争时期题材的有《杜鹃山》、《红色娘子军》、《白毛女》、《沂蒙颂》；抗美援朝时期题材的有《奇袭白虎团》；解放后社会主义建设题材的有《海港》、《龙江颂》。“样板戏”创作的鲜明意图是继续无产阶级的意识形态革命，将中国共产党领导地位的历史合法性以美学的艺术方式使人民群众自然而然地接受，将毛泽东神圣的政治领袖形象以艺术的形式潜移默化地通过作品加以深化。而上述两个目的的实现都无法绕开阶级斗争这一中心主题。

“样板戏”的反复修改使它的内容在最大程度上切合了意识形态，但这仅还只是内容改造的开端。内容的表达尚需形式的有力支持。“样板戏”作为一次京剧革命，对传统京剧的形式作了相当大的创新与改造，而这种改造正是为了更好地适应新的意识形态的需要。英国马克思主义批评家特里·伊格尔顿在他的《马克思主义与文学批评》中认为，马克思主义批评要分析的是形式、意识形态及作家之间的特殊关系，他认为作家对形式的运用改造，并非个人才力所能决定，而是取决于“在那个历史关头，‘意识形态’是否使得那些语言可以改变并且





能够改变”<sup>①</sup>。论者试图要分析的是，“样板戏”对京剧形式的改造与无产阶级意识形态之间的内在联系。

### 三、“样板戏”的影响

“样板戏”的演出在1970年达到了高潮。但演出主要集中在城市，占人口主体的农村由于条件匮乏，影响不够城市深入。这对“样板”地位的确立，发挥其效应有很大限制。于是，中央决定开展普及“样板戏”的运动。具体措施包括组织“样板团”，培育“样板戏”的剧团，如中国京剧团、北京京剧四团、上海京剧团、上海芭蕾舞团等，并且到外省巡回演出。除了外地城市的剧场之外，还深入到工厂车间、农村地头。演出结束后，观众和演员会一起虔诚而热烈地高唱《大海航行靠舵手》，政治宣教与艺术观赏交融在一起。组织各地剧团去北京学习革命“样板戏”。这种“学习班”长年持续开办。当时对学习“样板戏”必须“照搬”而“不走样”，除此之外，又提倡不同剧种例如河北梆子、评剧、湖南花鼓戏、粤剧、淮剧等二十多个剧种排演“样板戏”，不同语言如维吾尔等少数民族语言大量移植。但各地剧团的财力、物力，以及表演、导演的水准，无法与“样板团”相比较，因而这种“普及”，也会导致损害“样板戏”在公众中的“经典”地位的危险。于是，觉得较为可靠的方法，是利用电影的手段，以江青提出的“还原舞台，高于舞台”忠实地“复制”来达到“普及”的目的。大量出版有关“样板戏”的书刊。1970—1975年，人民出版社、人民文学出版社、人民音乐出版社和上海人民出版社出版的“样板戏”书刊，累计印数达三千二百多万册，各省的加印不包括在内。品种包括普及本、综合本、五线谱总谱本、主旋律曲谱本和画册等。在综合本中，不仅有剧本、剧照、主旋律曲谱，还有舞蹈动作说明，舞台美术设计，人物造型，舞台平面图，布景制作图，灯光配置说明等，以便各地在“复制”、移植时做到对“样板”的忠实。

“京剧革命”和“样板戏”的权威地位由国家政治权力机构保证，

<sup>①</sup> [英]特里·伊格尔顿：《马克思主义与文学批评》，文宝译，人民出版社，1981年版，第191页。



它的存在加强了“革命”的激进派的地位,意味着这一派别对文艺“经典”创造权和阐释权的绝对垄断,和任何有异于“样板”的文艺的存在资格的失去。随着革命“样板戏”地位的确立,由各“样板团”或专门写作班子撰写的大量文章,总结“样板戏”的规律和经验,提供给所有文艺创作作为必须遵循的规则。而任何对“样板戏”的地位和具体创作问题的怀疑、批评,都会被当做“破坏革命样板戏”的阶级敌对活动,在“保卫文化革命成果”的名目下给予打击。“样板戏”的创作经验,还被要求推广到包括小说、诗歌、歌曲、绘画等各种文艺样式的创作中去。到了1974年,在“京剧革命”十年之后,创造“样板”的模式事实上已出现难以为继的危机,公众对“样板”的热情已大为减退,企图以精心构造的“样板”来带动文艺创作的繁荣,这一局面看来并未出现。但是“文革”主流话语依然认为:“以京剧革命为开端,以革命样板戏为标志的无产阶级文艺革命,经过十年奋战,取得了伟大胜利”,“无产阶级有了自己的样板作品,有了自己的创作经验,有了自己的文艺队伍,这就为无产阶级文艺事业打下了坚实的基础,开辟了广阔的道路”。<sup>①</sup>

“样板戏”影响的逐步扩大与现代化的电影工业制作是分不开的。1969—1972年间,为了解决“看戏难”的问题,于是大力普及“样板戏”电影。北京电影制片厂、八一电影制片厂、长春电影制片厂等,由谢铁骊等执导,将它们先后拍成舞台电影片,在全国发行、放映。三百多种地方戏曲剧种还对“样板戏”进行了移植;并被录制成各类唱片发售。“样板戏”拍摄电影、录制唱片和移植成地方戏曲时,都严格要求不能走样。“文革”期间小说、电影、戏剧创作枯竭,文化生活长时期极其枯燥,“样板戏”成为“文革”时期贫乏的精神、文化生活的主要阅读与欣赏对象。而这样一种状况,对于有些受难者来说,却意味着精神的压抑与伤害。巴金在《随想录》中曾说,他一听到“样板戏”就心惊肉跳,这是一种典型的创伤记忆。

<sup>①</sup> 初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。





### 第三节 古为今用：“样板戏”的现代化

江青在《纪要》中说：“文化革命要有破有立，领导人要亲自抓，搞出好的样板。资产阶级有所谓‘创新独白’，我们也要标新立异，要标社会主义之新，立无产阶级之异。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。我们有了这样的样板，有了这方面成功的经验，才有说服力，才能巩固地占领阵地，才能打掉保守派的棍子。”<sup>①</sup>这段话道出了“京剧革命”的方法与目的，也提出了“根本任务”论这一目标。

#### 一、“样板戏”与京剧

##### （一）无产阶级文艺为什么要选择京剧？

首先，自晚清以来，戏曲是中国工农大众喜闻乐见的文艺形式。毛泽东的革命文艺生涯都与戏曲难分难解。1930年代苏区的文艺运动，主要就是戏剧运动；延安时代中宣部的通知指出：“在目前时期，由于根据地的战争环境与农村环境，文艺工作各部门中以戏剧工作与新闻通讯工作为最有发展的必要和可能。”<sup>②</sup>由于毛泽东重视利用旧形式“推陈出新”，在内容上配合现实政治，所以无论是延安时代的《逼上梁山》还是1960年的豫剧《破洪州》，获得毛泽东赞赏的主要还是旧戏新编。毛泽东在1963年的批示中，他特别指出“至于戏剧部门，问题就更大了”；《纪要》则说“京剧这个最顽固的堡垒”。与《讲话》利用旧形式相比，《纪要》突出创造新的文艺以对抗旧的文艺。

其次，戏曲的艺术结构与政治秩序有内在的契合。正如陈晋指出的：“戏曲形式一方面同现代生活有‘先天的断路’，但其观念形态又与‘文革’时期的文艺理论体系有着‘先天的和谐’。例如，戏曲表演

<sup>①</sup> 《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。

<sup>②</sup> 《中共中央宣传部关于执行党的文艺政策的决定》，中央档案馆编：《中共中央文件选集》第14册，中共中央党校出版社，1992年版，第108页。



的‘程式化’与‘文革’文艺创造的‘模式化’，戏曲人物的‘脸谱化’与‘文革’文艺形象的‘概念化’，戏曲唱台词的‘板眼化’与‘文革’文艺的‘公式化’。简言之，戏曲艺术的古典主义艺术方法本身就有‘一元化’、‘样板化’的内在规定，很容易被用来为‘文化革命’一统天下的政治目的服务。”<sup>①</sup>

除此之外，陈晋认为，农民这一形象在“样板戏”中占据有非同寻常的历史地位。即使在社会主义制度建立以后，中国也仍然是农民为主体的国家，无论怎样的政治操控和精心设计，“样板戏”都与此前延安文化、大跃进民歌一样难脱农民本性。其中唯一表现工人生活的是《海港》，但它显然不具代表性，毛泽东对它的评论也不太热情：“《海港》太平，矛盾不突出，玻璃纤维吃了能有生命危险，人们都不知道？那个女演员太过分了。”毛泽东评价最高的是反映农村生活的《龙江颂》：这个戏不错，五亿农民有戏看了。几个样板戏中，能流行的，大概要算《龙江颂》了。他还让演女主角的李炳淑告诉创作人员，说他感谢他们为五亿农民创作了一出好戏。他还提出具体修改意见：“不要以交公粮结束，可以武打结束，有了坏人，不要那么简单地被揪出，可以让他跑，跑到后山煽动组织队伍。”“最后一场要改好，然后黄国忠带一支队伍打过来，把他抓住。”<sup>②</sup>

第三，京剧在当时是举国上下共同的爱好。1964年1月3日，《中央首长在“文艺工作座谈会”上的讲话》向我们披露了当时中国戏曲的基本生态。

各种文艺部类中戏曲团体是人数最多的，戏曲具有广泛的群众基础。周扬说，推陈出新的“重点是戏曲、曲艺”。周扬介绍了全国戏曲与话剧创作队伍的概况以及不同艺术形式在观众心目中的地位。“现在全国×多个艺术表演团，其中×多个是戏曲，话剧只有×个。戏曲队伍有×多万，是最大的一个队伍。至于业余的，多得不得了。特别是在农村中，都会唱旧的东西。所以这个东西是大量的。×多个剧团里面，第一位是京戏（有×多个京剧团），第二位是评剧，第三位是豫

① 陈晋：《文人毛泽东》，上海人民出版社，1997年版，第609页。

② 参见陈晋《文人毛泽东》，上海人民出版社，1997年版，第612~613页。





剧,第四位是越剧,第五位是川剧。”刘少奇则介绍了京戏在中共阶层内部的情况,他说:“听说我们各级干部喜欢看京戏,喜欢看帝王将相那些东西。京戏为什么这样多呢?北方干部到南方去,要搞个京剧团。本来广东、湖南、南京那些地方是没有京剧团的。就是因为领导上面他喜欢这些东西,正如毛主席讲的,有些共产党员不热心提倡社会主义的艺术,而是喜好封建主义跟资本主义的东西,领导干部一提倡,一喜欢,甚至用挖墙脚的办法,高薪的办法,这些东西就多起来了。”<sup>①</sup>他指出了京戏的繁荣与领导、观众喜好的推动作用的关系。戏曲里的传统观念和艺术形式具有深厚的群众基础,这一方面反映了中国共产党“推陈出新”的难度,另一方面也反映了戏曲在人们心目中难以动摇的地位。即使电影的票价与京剧完全不可同日而语,但是依然挡不住观众对京剧的热情,京剧演员的收入也是相当可观的。1960年代初,由于经济状况每况愈下,为了激活演出市场,一度被禁演的部分传统戏又开始恢复上演了,同时在中央的具体安排下,还特别派出了马连良、张君秋等艺术家赴香港演出赚取外汇。京剧对于拉动票房能够发挥如此巨大的作用,可见群众根基之深厚。

## (二)“样板戏”为什么选择京剧?

第一,程式是中国戏曲表现形式普遍的规律和原则。没有程式,就没有中国戏曲艺术的存在。程式体现在剧本体制、角色行当、服饰装扮、表演动作、唱念文辞、唱腔、器乐伴奏等多方面。也正是由于京剧具有成熟的程式化创造,“样板戏”找到了足可依托的载体。“样板戏”与革命现代京剧具有密切关系,如京剧《龙江颂》、《杜鹃山》、《磐石湾》、《平原作战》、《红云岗》等,还有根据“样板戏”芭蕾舞剧《红色娘子军》改编的京剧《红色娘子军》等。

第二,京剧唱腔的风格。分析戏曲现代戏选择京剧的原因时,首先有必要对京剧的性质有清晰的认识。就唱腔而言,京剧是在徽调、汉调的基础上吸收昆曲和梆子腔逐步形成的,所以它兼具各类唱腔的

<sup>①</sup> 刘少奇、邓小平、彭真、周扬:《中央首长在“文艺工作座谈会”上的讲话》(1964年1月3日),《批判资料:中国赫鲁晓夫刘少奇反革命修正主义言论集(1958.6—1967.7)》,人民出版社资料室,1967年9月版。





优点,适合于各类情感的充分表现。京剧唱腔主要包括西皮、二黄。就声腔风格而言,二黄的旋律通常平稳,节奏舒缓,唱腔较为凝重、浑厚、稳健,适于表现沉郁、肃穆、悲愤、激昂的情绪。而西皮的旋律起伏较大,节奏紧凑,唱腔较为流畅、活泼,适于表现坚毅、愤懑的情绪。就器乐伴奏而言,京剧的伴奏分为文场、武场,与之相适应的器乐也相当齐备。配备的器乐通过高明的指挥,具有十分丰富的表现力。京剧作为剧种的优势,成为了艺术创新的宝库。这种传统的戏曲形式按照毛泽东对“社会主义的内容,民族的形式”的理解,京剧现代戏理当成为中国民族艺术的代表。

总之,之所以选择京剧的现代剧目来作为“样板戏”,除了当权者与艺术工作者看重京剧融合国粹的各种艺术特质,具有广泛的群众基础,流传特别广泛之外,尤其与京剧这种形式最能体现革命的大气磅礴、丰富意蕴是有着直接关系的。比较而言,越剧、昆曲、豫剧、秦腔,其效果未必能够满足“样板戏”的要求。

## 第二,京剧与京音。

1964年6月7日《人民日报》发表林兮的文章《喜听京剧唱京音》,他从语音的角度肯定京剧现代戏的突破。首先,他介绍了京剧的生存状况。“京剧在北京生长发展了一百几十年了,提倡纯用北京音唱京剧也有三十多年了,可是,直到大演现代戏的最近这一两年,才真正实现了用京音唱京剧。”<sup>①</sup>其次,京剧现代戏带来的艺术革新及其效果。“直到听了赵燕侠等北京京剧团的同志们唱的《芦荡火种》,才真正体会到用京音唱京剧的妙处,领略到用京音唱出来的京剧的味道。”<sup>②</sup>接下来他重点探讨了京剧语音变革的必要性。“京剧来自徽调,名演员余三胜、谭鑫培等多是湖北人,又接受了宋、元以来北曲用中原音韵的传统,因此在唱腔上历来讲究‘中州韵’(按河南音分尖团)和‘湖广调’(按湖北音念四声),又有一套所谓‘上口字’(按方音或者古音唱念的字)。再加上由男扮女、老演少和强调生、旦特征而形成的‘小嗓(假音)’,演唱起来好些戏词就离开北京语音的普通话相

① 林兮:《喜听京剧唱京音》,《人民日报》(第8版),1964年6月7日。

② 林兮:《喜听京剧唱京音》,《人民日报》(第8版),1964年6月7日。





当远,变成不容易懂了。其中尤其是旦角的唱词,更不容易让群众听清听懂。”他认为用这种不容易听清听懂的语音唱旧戏,表现历史人物,本来已经不大容易为工农兵大众所接受;如果不加改变地用来演唱现代戏、表现现代人物,就更令人觉得不真实,听起来别扭。他以《芦荡火种》为例说:“如果阿庆嫂、沙奶奶、陈县委等人物不用北京音的普通话来唱、来念白,而满嘴‘shū(书)信’‘zhei(知)道’之类的上口字,小生逼紧嗓门把陈县委唱得像周瑜,那还能够‘唱出革命者的气质,唱出英雄人物的思想感情’(赵燕侠语)来吗?”“京剧《芦荡火种》用北京音唱念,是作得相当彻底和认真的:‘尖团音’不分了,‘上口字’不讲,‘湖广调’不拿了;旦角吐字极清,小生改唱大嗓。结果呢,不仅还是京剧,而且是内行、外行人人叫好的京剧。”<sup>①</sup>这一专业、地道的艺术分析道出了“样板戏”语音变革的合理性。

戴嘉枋对京剧“样板戏”的音乐改革进行过深入研究,他认为,“京剧‘样板戏’为使观众能听懂唱词和道白,贴近生活,增强现实感和时代感,摒弃了传统京剧中用中州韵字音的‘韵白’,而全用普通活音的话白,这就使它客观上同样面临了新歌剧音乐结构上存在的困惑。可是京剧‘样板戏’应该说还是较好地解决了这一问题。而这一问题的解决,除了京剧‘样板戏’普遍地强调了像对白音乐、动作和舞蹈音乐的谱作,以及唱腔前奏、过门、尾奏音乐对唱腔的起、承、转、合作了必要而又极具效果的铺垫准备或呼应、终结之外,作为具有构成音乐要素之一——节奏的京剧锣鼓伴奏贯穿始终,更为形成京剧‘样板戏’在音乐结构上的完整性发挥了巨大的作用:且不说打击乐在配合亮相、突出造型和唱段中为烘托感情、渲染气氛的运用;在剧中人物道白而其他乐器停顿的情况下,为加强语气、调节节奏单独使用的打击乐,也赋予了道白以铿锵有力的音乐感。更何况在道白转入唱腔时,京剧锣鼓必须在节奏上为此作好导入的张弛准备,这就在很大程度上缓解和消融了由说到唱衔接不自然的问题。值得注意的是,即便如此,后来的京剧‘样板戏’创作仍未漠视这一相对新歌剧来说已解决

<sup>①</sup> 林兮:《喜听京剧唱京音》,《人民日报》(第8版),1964年6月7日。





得相当不错的问题,力求通过加强道白的音乐性使其更趋完美,这集中体现在《杜鹃山》以普通话音的‘韵白’完全替代白话道白的成功尝试上”<sup>①</sup>。上述二人对京剧“样板戏”音韵特色的分析,说明了“样板戏”选择京剧并非偶然。

“文革”结束以后,翁偶虹回忆过他与李少春的合作往事,从中我们可以看到京剧艺人对传统艺术的继承和革新。李少春最后塑造的一个舞台人物形象是《红灯记》中的李玉和,也是他俩最后合作的一出戏。这次合作,他们曾就运用唱、念、做、打等表演程式如何表现现代生活的问题,交换过意见。<sup>②</sup>“京剧的艺术手段如何用于表现现代生活,李少春的成功实践表明:一切要有本源,要源于传统。比如他曾说,杨白劳与李玉和这两个人,身份不同,那台步该怎么走?前者贫寒困苦,就要借用传统衰派老生的台步,后者刚健豪迈,则要化用武老生的台步。其他一举一动一招一式,莫不是这样化出来。而唱腔也同样如此:《红灯记》中李玉和有段唱:‘一封请柬藏毒箭’……唱腔就是他由传统戏《战樊城》中一句:‘一封书信到樊城’化过来的。京剧表演艺术家李少春塑造了《白毛女》中的杨白劳,《红灯记》中的李玉和,《林海雪原》中的少剑波等艺术角色,成功地运用传统京剧表演技巧,塑造了现代英雄人物。”<sup>③</sup>

翁偶虹为他自己的写作前景制定了“摸索,改装,蜕化,创新”四道工序,他与李少春塑造人物的工序不谋而合,只是他把“改装”易为“尊重”。李少春认为,不尊重传统的表演风格,可能会落到不像京剧的结果;在尊重传统的原则下,经过蜕化,达到创新。而这创新也不是故意地标榜新奇,只求适应现代生活的表现而已。<sup>④</sup>

翁偶虹问李少春:“李玉和这个人物,你用什么脚步?”他说:“既然是京剧,必须在京剧的表演程式上去摸索。我演杨白劳,用的是老

① 戴嘉枋:《论京剧“样板戏”的音乐改革(下)》,《黄钟》2002年第4期。

② 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会、翁偶虹:《我与李少春》,《京剧谈往录续编》,北京出版社,1988年版,第405页。

③ 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会、翁偶虹:《我与李少春》,《京剧谈往录续编》,北京出版社,1988年版,第406页。

④ 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会、翁偶虹:《我与李少春》,《京剧谈往录续编》,北京出版社,1988年版,第406页。





生的衰派脚步，演少剑波，用的是武生脚步。李玉和与鸠山的斗争，不是诉诸武力，而是心兵交锋，李玉和的革命英雄主义与革命乐观主义的精神，必须是内涵的。我想用武老生的脚步，腿抬得高，步迈得窄，有一股内涵的英武之气，可能适合李玉和这个人物。但是运用起来，心里是武老生脚步的‘范儿’，走出来却不能硬梆梆的见棱见角，这就是蜕化，假若尝试成功，就算创新。”通过他的分析，我看到他在“赴宴斗鸠山”那场戏里，刑后再上，撑椅挺立，怒指敌寇的两晃摇，问他是不是化用了《独木关》的薛礼的身段，他含笑反问：“您看出是哪处的身段？”我说：“当然是火头军‘换人儿’的身段了。”他说：“那是我的初步方案，试了几次，还觉得不够英挺，我又改用薛礼上马、病体不支、以枪拄地的两晃摇了。”李少春尊重传统，化用传统，不仅仅在表演上做出成绩，唱功方面，也是如此。那段“临行喝妈一碗酒”，在“时令不好风雪来得骤”的“来”字上，用中州韵的四声发音，把阳平的“来”字，唱成“籁”字，就仿佛梅兰芳唱《凤还巢》那句“女儿言来听根源”一样地韵味盎然。翁偶虹有时在他面前哼唱这句<sup>①</sup>，他说：“您想没想，假若这个‘来’字不用去声唱法，是不是就像其他地方戏了？”翁偶虹联想到他唱的那段“提篮小卖拾煤渣”，精简过门，创造出口语化的唱段风格，结合他自己定下的“摸索、尊重、蜕化、创新”的八字工序，由衷地钦佩李少春是位忠实于传统而又富有独创精神的艺术家。<sup>②</sup>

据翁偶虹回忆，《红灯记》改动频繁的是“刑场斗争”一场，这并不是演员跟编剧、导演的矛盾，关键是江青伸入了黑手。最初，李玉和上场唱[新水令]，江青仇视昆曲，斥责作者不懂得用静场的“导、碰、原”成唱腔。少春安慰翁偶虹说：“假若作者不懂得用‘导、碰、原’，他也不敢接受改编《红灯记》的任务了！可能是她感觉唱功不够丰富而挑毛病，您何不在后面见李奶奶时，丰富唱段？”李少春虽出于善意安慰作者，可是胳膊拧不过大腿，终于在江青的“圣旨”下，删割[新水令]

<sup>①</sup> 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会、翁偶虹：《我与李少春》，《京剧谈往录续编》，北京出版社，1988年版，第406页。

<sup>②</sup> 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会、翁偶虹：《我与李少春》，《京剧谈往录续编》，北京出版社，1988年版，第406页。





重写“导、碰、原”。恰在这时,李少春喉病复发只得辍演。阴云未散,狂飙又起,十年浩劫,夺去了李少春的生命。翁偶虹本来很有兴致地写回忆录式的《我与李少春》,写到这里,不觉悲从中来,泪随笔下,兴致索然,只好搁笔。<sup>①</sup>

## 二、“样板戏”的产生与京剧现代戏的关系

“样板戏”的创作,在“文革”期间,被描述为是与“旧文艺”决裂的产物,强调它们开创“文艺新纪元”的意义。但在事实上,这些作品与激进派所批判的传统文艺之间的关联,是显而易见的。

“样板戏”的形成经历了从京剧——革命现代京剧——革命“样板戏”的发展过程。1964年规模盛大的全国京剧现代戏观摩演出大会,演出了革命现代京剧《红灯记》、《智取威虎山》、《芦荡火种》、《奇袭白虎团》、《红嫂》等。江青曾插手革命现代京剧,经过她的修饰篡改,成了“文革”期间的“样板戏”。这些现代戏既是在极“左”思潮流行的背景下产生,又为极“左”思潮的进一步发展推波助澜。因此,我们既要看到它们与“样板戏”的区别,也要看到二者之间的内在联系。文本形式经历着转换与创造的问题,从小说到戏剧,从戏剧到音乐与电影。在1958年至1964年间,“样板戏”的前身“京剧现代戏”是当时戏曲改革的一个主要成果,也是当时文坛的重要收获之一。在1963年前后,江青开始插手“京剧现代戏”,并将《沙家浜》(《芦荡火种》)、《红灯记》和《智取威虎山》等几部有良好基础的剧作培养成自己手中的“样板”,作为无产阶级文艺方向的标志,成了当时几乎唯一可以公开演出的剧目。

自从1963年开始,全国范围内多次举办话剧和戏曲会演。1964年7月,在北京举行了全国京剧现代戏观摩演出大会,来自九个省、市、自治区的二十八个京剧团上演三十八台“京剧现代戏”,包括日后成名的《红灯记》、《芦荡火种》(后改名《沙家浜》)、《奇袭白虎团》、《智取威虎山》等。1965年创作和上演的表现现代生活的剧目就有三

<sup>①</sup> 中国人民政治协商会议北京市委员会文史资料研究委员会、翁偶虹:《我与李少春》,《京剧谈往录续编》,北京出版社,1988年版,第407页。





百二十七个,其中话剧一百七十二个。在当时产生热烈反响的有:《第二个春天》、《杜鹃山》、《霓虹灯下的哨兵》、《雷锋》、《千万不要忘记》、《年青的一代》等。江青在观摩演出人员座谈会上作了讲话<sup>①</sup>,她早在1963年就开始尝试培植“样板戏”<sup>②</sup>。“样板戏”是在“京剧现代戏”和其他文艺形式包括小说、电影和话剧的基础上产生的。“样板戏”中的京剧主要是在“沪剧”、“淮剧”和“话剧”等现代戏剧形式的基础上产生的,连“交响音乐”《沙家浜》实际上也是在京剧的基础上出现的“京剧音乐、交响乐、合唱和表演”的大杂烩。而“现代芭蕾”《白毛女》和《红色娘子军》也不例外。虽然《奇袭白虎团》常常被人们看做是“原创”,实际上也仅仅是一种“京剧”形式的原创,主要内容是从其他文艺形式改编的。在内容上,“样板戏”与京剧现代戏也有许多共同之处。也就是说,“样板戏”的许多原则和特征,如“强调阶级斗争,强调道德教化,从理想化出发,设计情节和戏剧冲突,塑造高大完美的英雄形象”等,都是在京剧现代戏的创作过程中就已经形成的,江青将其改造为“样板戏”,只是将这些原则和倾向极端化、具体化。因此,傅谨认为:“我们既要看到它们与‘样板戏’的区别,也要看到二者之间的内在联系。从政治与艺术的关系角度看,还需要考虑到另一方面。即使像样板戏这种处处受到政治话语支配的艺术类型,也不能说完全没有艺术家的创造空间。在‘样板戏’创作改编过程中,艺术确实被最大限度地工具化了,只不过我们还是需要讨论,这些工具的制作过程确实十分之精细,就工具本身而言,也确实达到了相当高的工艺水平。更不用说京剧艺术的构成有其本身的复杂性,有些手段完全可以拥有独立的价值,比如音乐唱腔。”<sup>③</sup>我们现在讨论“样板戏”现象,需要这样一种共识——“样板戏”具有特定的政治内涵,但是这并不意味着我们不可以从艺术的角度评价与批评它。“更准确地说,在许多场合,艺术与政治有着千丝万缕的联系,在样板戏的创作过程中尤其如此;然

<sup>①</sup> 该谈话1967年公开发表时以《谈京剧革命》为标题,参见江青的《谈京剧革命》(《红旗》1967年第6期)。

<sup>②</sup> “样板戏”的发展正式起始于1963年,这一观点可以参见李松编著的《“样板戏”编年史·前篇:1963—1966年》(秀威资讯科技股份有限公司,2011年版)。

<sup>③</sup> 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。





而,有关政治对艺术的影响不能一概而论也不能截然拒斥,这种影响虽非必然,却极常见。”<sup>①</sup>中国当代文学艺术历史上,固然经常存在从政治角度压抑甚至强暴艺术的现象,我们却不能因为某件艺术作品的创作过程中掺杂了政治的考虑,或者因为像“样板戏”这样的作品在创作改编过程中受到政治因素的严重干预,就因此截然否定它的艺术内涵或艺术价值,以至拒绝从艺术角度研究、批评它们。

### 三、“样板戏”改编者的意图

“样板戏”虽然是高度政治化的艺术作品,但是,之所以具有一定的观赏性和艺术魅力,很大的原因在于它首先是京剧。它首先是以京剧的形式存在,其次才是具有特定时代色彩的“样板戏”。在音乐创作实践中,虽然“移步不换形”、“京剧姓京”等观点在理论上受到批判,但“样板戏”基本上遵循了京剧音乐本身的内在规律,保持甚至部分地强化了京剧音乐的旋律特点。我们不能离开京剧的技术与艺术魅力,忽视它的载体的作用。用“文革”后期主流话语对“样板戏”创作的经验总结来看,“如何解决好京剧艺术形式的继承革新问题,是与塑造无产阶级英雄典型紧相关联的重大课题”。京剧艺术过去一直是表现旧时代旧人物的,刻画反面人物比较容易,要刻画新时代新人物就很不容易。因此,“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”。问题的根本性解决就能实现:“工农兵英雄人物形象就能牢固地占领京剧舞台;解决不好,帝王将相、才子佳人就会东山再起。”“有两种改编的思路,一是对旧京剧的艺术形式采用‘旧瓶装新酒’的改良主义的办法,显然是与革命背道而驰的。让我们时代的工农兵英雄人物去吟唱古人的老腔老调,模拟死人的举止动作,势必歪曲新生活、丑化新人物。”<sup>②</sup>相反,完全抛开京剧艺术特色,采取虚无主义的态度,另起炉灶,搞白手起家,也是走不通的。“要让京剧的唱、做、念、打各种艺术手段都为塑造无产阶级英雄形象服务,就必须从生活出发,打破老腔老调,批判地吸收和改造其有用的东西,标社会主义

<sup>①</sup> 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。

<sup>②</sup> 初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。





之新,立无产阶级之异。”<sup>①</sup>“文革”十年来,“京剧革命”坚持了“古为今用,洋为中用”、“推陈出新”的方针,解决了京剧艺术形式的批判继承和创新的问题。古与今、洋与中、推陈与出新是对立的统一,也就是破字当头、立在其中的道理。“不破不立。破,就是批判,就是革命。”<sup>②</sup>革命“样板戏”中英雄人物的音乐形象和舞蹈形象的产生,都是批判继承和改造了旧京剧艺术中有用成分而进行创新的结果。每个英雄形象的成套唱段设计,对传统的唱腔和唱法都进行了革命,既具有强烈的时代精神,又发挥了京剧唱腔的艺术特色。人民群众中不论男女老少,不论是京剧的内行还是外行都乐于学唱革命“样板戏”的唱段,无论他们是被动的灌输还是主动的接受,旧京剧中那些“最精彩”的唱段的确没有革命“样板戏”的唱段这样广为流传。尽管如此,也不足以证明“革命样板戏已在艺术上战胜了旧京剧,压倒了旧京剧,为无产阶级开辟了批判继承向改造古典艺术形式的革命道路”。<sup>③</sup>

洪子诚认为,“当代”文学的决策者的立场、观点虽有其内在逻辑,但也不是没有变化。这种前后并不总是一致的情况,也是“多层性”现象存在的原因。而激进的文学力量推动“一体化”过程的实验的、不确定的性质,以及他们在这一过程中遇到的难题(特别是,动用哪些人力的、艺术的资源来创建他们所理想的新型文学),都会在预期和结果、理论和实践之间出现裂痕,而不会都那么一律和清晰。一个明显的事实是,“文革”期间文化激进力量在理论上、在公开表示的姿态上,对文化遗产虽然表示了激烈的决裂态度,但在“样板戏”的创作中,所动用的人力资源、艺术资源,却与这些主张并不一致;参加创作的编剧、导演、演员、音乐唱腔、舞台美术设计人员,都是全国该领域训练有素(受“旧艺术”所浸染)的“权威”,而京剧等传统艺术形式所积累的成熟经验,也使“样板”的创造不至“空无依傍”。这种“多层”现象,大体上表现为两种情况。一是不同文学形态的对立、冲突。它们在某一历史情境下,构成“主流”与“非主流”(“逆流”),“显在”与“潜隐”的关系。

① 初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。

② 初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。

③ 初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。





一些在不同时期受到批判、非难或忽视的作品和文论,以及一些秘密、“地下”(如“文革”期间)的写作,属于这类情况。另一种表现形式,则是同一文本内部的文化构成的多层性。最近一段期间,对一些文本所作的重读,显示了对这种“多层性”在阐释上的兴趣。如《白毛女》的演化,如赵树理小说的民间文化成分,如《林海雪原》、《三家巷》等与现代通俗小说的关系等。在“当代”,现代形态的“通俗小说”(侠义、言情、侦探等)失去存在和发展的空间。但“通俗小说”的文体因素和艺术成规,却在《林海雪原》、《三家巷》等小说中,与“现实主义”小说的成规,发生怪异的“结合”。在某些“样板戏”中,也存在文化来源的复杂性的现象。政治观念阐释的基本框架,对传统和民间艺术的有限度借重,以及对传奇性、观赏性的追求,使正统叙述之外也存在另外的话语系统。<sup>①</sup> 洪子诚的上述分析,说明了“样板戏”在传统与创新、严肃与通俗方面存在复杂的矛盾纠缠,因而一种高度纯粹的所谓无产阶级文学只会是一个神话。

按当时流行的主导话语来说,“十年巨变,决非偶然。发生在中国的这场京剧革命,是由社会主义历史时期存在着阶级、阶级矛盾和阶级斗争的现实决定的,是马克思列宁主义和修正主义斗争的必然产物,是党的基本路线指引下无产阶级防止资本主义复辟、巩固无产阶级专政的战略措施”<sup>②</sup>。京剧现代戏的产生也有着特定的“文化语境”,即当时的文化背景。传统文化作为文艺的“旧基地”遭到全面清除,在此之前的几乎所有文学创作都遭到否定和质疑,“革命的现实主义和革命的浪漫主义”相结合的创作方法成为了创造“无产阶级文学艺术”的指导原则。文艺问题作为“上层建筑”中一个重要问题得到了前所未有的高度重视,而戏剧作为一种影响很大的群众性的文艺形式,更是受到了比其他文艺形式更多的关注。

<sup>①</sup> 参见洪子诚《当代文学的“一体化”》,《中国现代文学研究丛刊》2000年第3期。

<sup>②</sup> 《革命样板戏创作经验选辑》,江苏人民出版社,1974年12月第1版,第2页。





## 第四节 洋为中用：“样板戏”的本土化

“样板戏”之所以能够成为“文革”文艺的“样板”，是因为它根据政治教化和艺术革新的需要融会了古今中外多样化的戏曲、音乐与舞蹈形式。其中的芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》、《沂蒙颂》、《草原儿女》在艺术结构、舞蹈编排上与《仙女》、《吉赛尔》、《天鹅湖》等经典剧目具有明显的联系。而选用芭蕾舞作为“文艺革命”的突破口，其目的之一是落实毛泽东“古为今用、洋为中用”的指示。毛泽东说过：“对于过去时代的文艺形式，我们也并不拒绝利用，但这些旧形式到了我们手里，给了改造，加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了。”<sup>①</sup>其目的之二，按江青等文艺激进派的解释，当时的艺术部门是京剧、芭蕾、交响乐等封建主义、资本主义文艺的“顽固堡垒”，如果这些堡垒都可以攻克的话，那么意味着其他领域的“革命”更是完全可能实现的。不同的艺术形式经过了“样板戏”艺术工作者颇费苦心的吸收与改造之后，的确取得了很大的成功。1964年，毛泽东与刘少奇、朱德、彭真等党和国家领导人观看了芭蕾舞剧《红色娘子军》之后，他给出了满意的评价：“方向是对的，革命是成功的，艺术上也是好的。”<sup>②</sup>然而，从芭蕾舞剧“样板戏”脱胎换骨成为“无产阶级光辉经典”的革命化过程中，我们可以看出艺术形式与意识形态之间的胶着关系，发现艺术形象所镌刻的政治规训与驯化的印记。毕竟革命政治只有通过美学化策略才能得以更好地实施和贯彻。不可忽视的是，芭蕾“样板戏”所要表达的思想内容与所运用的艺术形式之间还是存在一些无法弥合的裂痕。

“样板戏”的“洋为中用”主要体现在如下这些作品中，第一阶段（1972年前）：芭蕾舞剧《红色娘子军》、芭蕾舞剧《白毛女》、交响音乐《沙家浜》、钢琴伴唱《红灯记》。第二阶段（1972年后）：芭蕾舞剧《沂

<sup>①</sup> 毛泽东：《毛泽东选集》，人民出版社，1991年版，第855页。

<sup>②</sup> 转引自迈新《人民战争的壮丽颂歌——排演革命现代舞剧〈红色娘子军〉的体会》，《人民日报》，1969年8月13日。



蒙颂》、芭蕾舞剧《草原儿女》、交响音乐《智取威虎山》。

### 一、艺术形式：从歌剧到芭蕾舞剧

芭蕾“样板戏”对异域艺术形式经过了选择、过滤、吸收与改造的过程，它的成就主要表现在芭蕾舞的舞蹈程式糅合了中国民族舞蹈的元素以及地域风情，发挥了芭蕾舞以优美的形式表现甜蜜、苦闷、失望、幽怨等内心情感的长处。歌剧《白毛女》的编剧丁毅称赞说，“用工农兵的革命的斗争的生活代替了资产阶级的谈情说爱，成为革命芭蕾舞剧的全新内容。并且从反映这些崭新的内容出发，从根本上改造了芭蕾舞的旧形式、旧技巧，创造了新形式、新技巧，使这一艺术获得了新的生命。从此，在我国，芭蕾舞剧才真正成为人民自己的艺术财富”<sup>①</sup>。芭蕾舞剧《红色娘子军》遵循毛泽东“革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一”的原则，<sup>②</sup>《人民日报》评论道，“在内容上进行改革的时候，在艺术形式上也进行了大胆的创新，标社会主义之新，立无产阶级之异”，创作出新鲜活泼、刚健朴实的风格。它在原来芭蕾舞的基础上适当掺进了中国古典舞和民间舞的因素，同时又从现实生活出发创造了一些新的舞蹈语汇。例如，为了表现洪常青的刚毅性格，使用了中国古典舞耍刀和“飞脚”等。根据黎族民间舞蹈改编的《五寸刀舞》和《荔枝舞》等也被有机地融合进舞剧中，表现了青年赤卫队的勇敢机智和群众对红军的热爱。此外，舞剧的音乐紧密配合剧情，着力于人物形象塑造而富有战斗性。娘子军连歌的旋律根据剧情的变化作了各种不同的处理贯穿着全剧，处处树立了娘子军的英雄形象。在许多地方还运用了富有地方色彩的民间音乐素材，如吴清华的主题音乐就是脱胎于海南民间乐曲的。改造的结果是，“一贯只能为外国王公贵族和资产阶级老爷服务的芭蕾舞，变成了‘新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派’的芭蕾舞了”<sup>③</sup>。当

① 丁毅：《文化大革命中的一朵香花——祝贺革命芭蕾舞剧〈白毛女〉演出成功》，《解放军报》，1966年6月10日。

② 毛泽东：《毛泽东选集》，人民出版社，1991年版，第669～870页。

③ 群力：《为革命的芭蕾舞大喊大叫——谈革命芭蕾舞剧〈红色娘子军〉的成就》，《人民日报》，1967年6月8日。





时从事芭蕾舞教育的老师吐露了艺术创造的思想转变过程：“我们是芭蕾舞学校的青年教师，我们读了毛主席的书，听了毛主席的话，才认清了芭蕾舞革命化、民族化、群众化是一条宽广的光明大道，决心要把芭蕾舞改造成为阶级斗争的有力工具。”<sup>①</sup>当时“文革”的主流话语认为：“西方的芭蕾艺术已经腐朽了。在伟大的毛泽东思想的光辉照耀下，芭蕾在我国得到了新生！”并且乐观地预言：“革命的芭蕾舞，不仅在我国，而且也必将在全世界文化革命中产生不可估量的影响！”<sup>②</sup>在梦境、爱情、神话、传奇等题材中，芭蕾动作体现出轻盈飘逸、超越俗世、向往天国的姿态。这是芭蕾舞最擅长表现的意境。《红色娘子军》第一场《清华独舞》中，吴清华被团丁追赶以至无路可走，她通过舞步表现了低回、忧伤和愤恨。《白毛女》第一场《深仇大恨》开头，清纯、机灵的喜儿欢快地翩翩起舞迎接新年，轻灵的舞步、飞扬的双臂传达出主人公对自由幸福生活的憧憬。第二场《冲出虎狼窝》，喜儿在黄世仁家里被迫从事家务，一回头、一弯腰、一低眉流露出她的满腔怨恨与无奈。《沂蒙颂》中的红嫂为了给解放军伤病员熬汤补充营养，设法抓鸡的动作饶有情趣。这些场次就很好地发挥了芭蕾优美轻盈、长于抒情的特色，也成为芭蕾“样板戏”的经典段落。芭蕾舞剧“样板戏”在“文革”期间以至今天在海内外频繁演出，获得了广泛的赞誉，这与它艺术上创造性的成就是分不开的。

## 二、主题内容：从身体的超越到身体的规训

舞蹈是一种以身体为核心，结合音乐、舞美等艺术形式表现思想情感的空间艺术。芭蕾舞(Ballet)是用舞蹈、音乐和哑剧手法来表演戏剧情节的“脚尖舞”，其规则为五个基本脚位和十二个手位。“文革”政治的美学化策略在芭蕾舞的改编中是通过塑造身体得以实现的。艺术工作者将艺术创造的对象聚焦于有生命的有机体——身体，将政治动员的目标聚焦于感性的文艺生活，这种政治的美学化既有理

<sup>①</sup> 唐秀文、王家鸿：《我们坚决听毛主席的话》，《舞蹈》1966年第3期。

<sup>②</sup> 群力：《为革命的芭蕾舞大喊大叫——谈革命芭蕾舞剧〈红色娘子军〉的成就》，《人民日报》，1967年6月8日。





性的规训又有感性的愉悦。

“芭蕾”起源于意大利,兴盛于法国与俄罗斯等国,根据发展历程主要有宴会芭蕾、宫廷芭蕾、情节芭蕾、浪漫主义芭蕾、俄罗斯芭蕾等类型。芭蕾舞的出现在不同的时期和地域有特定的历史背景,但也有一些共同特征。洁白的“白纱裙”、梦幻般的足尖技术、双人舞托举技巧、华尔兹的旋律与节奏,这些舞蹈元素善于表现舞者企图挣脱地心引力、逃离现实、飞升缥缈仙界的意境。芭蕾具有独具特色的身体美学。它将“黄金分割”作为身体比例、造型、构图的原则;以“开、直、绷、立”作为其技术原则;以典雅、和谐、流畅作为其运动审美原则,从而建构一种既是理性主义的、又充满幻想的超现实的身体形态。“它体现了现代人体规范的一切特点:它是一种完全现成的、完结的、有严格界限的、封闭的、由内而外展开的、不可混淆的和个体表现的人体。一切突起的、从人体鼓突出来的东西,亦即一切人体在其中开始超越界限,开始孕育别一体的东西,都被砍掉、取消、封闭、软化。而且,所有导向人体内里的孔洞也被封闭。个体的、界限严明的大块人体及其厚实沉重、无缝无孔的正面,成为形象的基础……其肉体内在生命的所有表现,也被排除……与纯肉体内在生命有关的一切加以禁止。”<sup>①</sup>因此,20世纪以来,正是这一深层的内在意义使身体成为现代舞蹈家们不断反叛的基础。芭蕾舞之所以能够被“样板戏”创作者吸收、改造,笔者认为,从学理上分析,芭蕾舞的舞蹈特质与政治意图之间应该具有精神上的接榫点。首先,芭蕾舞开、绷、直、立的美学原则形成了放射型的用力方式,舞者内聚上提形成轻灵飘忽的动势体态以及几何形状的动态形象,这些形象在古典芭蕾和浪漫主义芭蕾中通常用来塑造飞升天堂或仙境的形态。而在芭蕾“样板戏”中,这些形象通常可以用来表达视死如归的大无畏气概。其次,无论是西方芭蕾还是芭蕾“样板戏”,二者都有新古典主义的理性化特征。前者服从于贵族趣味,后者听命于政治诉求。“样板戏”通过对身体的规训与惩罚实现政治美学的目的。福柯在谱系学中认为身体是政治规训的对象,历史

<sup>①</sup> 巴赫金:《巴赫金全集》(第6卷),李兆林、夏忠宪等译,河北教育出版社,1998年版,第93页。





事件的冲突和对抗都铭写在身体上。“样板戏”的芭蕾改造中,轻盈优美的古典芭蕾负载着革命斗争的宏大主题。创作者不是将艺术的身体本身而是将无产阶级的意识和精神作为出发点。主体总是意味着有意识的主体,然而“样板戏”中的身体仅仅作为一个无关紧要的因素,作为一个空洞的皮囊,被全然抹去了个性印记。我们可以在“样板戏”改编的历史变迁中找到身体留下的政治美学痕迹。在芭蕾舞剧《红色娘子军》中,芭蕾舞白色的紧身衣、弹性翘起的白裙换成了工农兵的革命武装,娘子军以大开大合的动作表演射击舞、大刀舞,以绷直开弓的动作进行投弹训练。《白毛女》中,女兵们手持红缨枪跃跃欲试操练杀敌技巧。这样一些武打动作却是通过纤纤细足、娥眉柳腰的芭蕾形式来承担。芭蕾“样板戏”的舞者具有极其精湛的技艺,精益求精的艺术形式固然也具有很强的观赏性。但是,由于形式与内容之间的裂隙,使舞蹈形象显得有些滑稽、别扭。古典芭蕾舞去除身体肉欲的理性特征与“样板戏”追求政治实用性的目的恰好是吻合的。舞蹈者的身体既是对无产阶级革命宏大主题的“我思”、个性的消解,又是对革命历史事件的铭写。从而,历史和身体的衔接正是我们发现“样板戏”改编的谱系秘密的对应点。“样板戏”改编对身体的制约采用的形式不是教养所和监狱的形式,而是“符号—技术”的思路。前者针对的是肉体,后者针对的是灵魂。“样板戏”中的这种肉体是被操纵、训练、驯服的肉体,它被一种精心计算的政治意图所控制。“样板戏”不仅在整体结构上追求精益求精,而且在服装、舞美、动作方面精雕细琢。塑造、改造的权力耐心地反复地作用于人体的各个部位,最终使人体按照它的政治意愿发生改变。人体变得更为驯服,“使人体在变得更有用时也变得更顺从,或者因更顺从而变得更有用。当时正在形成一种强制人体的政策,一种对人体的各种因素、姿势和行为的精心操纵。人体正进入一种探究它、打碎它和重新编排它的权力机制”<sup>①</sup>。福柯描述的17世纪欧洲社会的历史情形与“样板戏”跨时空条件下的改编处境具有某种同构性。

<sup>①</sup> [法]福柯:《规训与惩罚》,刘北成、杨远婴译,三联书店,1999年版,第156页。





### 三、美学范畴：从优美到壮美

舞蹈是以经过提炼、加工的人体动作塑造直观与动态的感性形象，表达人们思想感情的艺术样式。“样板戏”芭蕾舞的改编既有对芭蕾原有特点的继承和发挥，同时在审美范畴上又大异其趣，经历着优美向壮美的转换。

从价值载体来看，优美具有小巧、柔和、清新、秀丽、柔媚、纤巧、精致、幽静、淡雅、素静、轻盈等特点。中国古代文论与画论把优美称为阴柔之美。优美的对象使人产生优美感。优美感一般具有和谐、平静、松弛、舒畅的心理特征，表现出对象与主体之间的和谐。优美的和谐、平静、松弛、舒畅使人感到纯净的愉快和美好，使人感受到生活的迷人魅力，它是一种令人心醉神迷的美。与优美的特点相反，在芭蕾“样板戏”的许多场次中，舞蹈的风格特征主要是壮美。壮美的人物形象是崇高、伟岸、刚强的。舞台上壮美的事物常常用雄伟、壮阔、豪放、粗犷、巨大、坚实、挺拔等形象来表现。中国古代文论与画论称壮美为阳刚之美。“样板戏”壮美的风格使人产生高昂、激奋的心理特征。“样板戏”中主人公与敌对势力互相斗争，戏剧的壮美显现出形式与感觉上的巨大威力。塑造“高大全”的人物形象是“样板戏”的一个突出特点，尤其是扮演解放军的形象一定要俊健、强壮、洒脱、威猛。钱浩亮扮演的李玉和就是这样一个“高大全”的人物——昂扬的革命激情，视死如归的革命气概，随机应变的智慧，疾恶如仇的品质，大公无私的情操。

关于芭蕾舞改造的得失问题，著名戏剧家欧阳予倩的理论总结可以给予我们一些有益的启示。他早在1957年针对京剧的现代改造进行过总结，着重从艺术的角度对戏剧现代化提出了一些建议和主张。欧阳予倩指出了文戏与武戏的区别。“戏曲分文戏和武戏，这也可以说是健舞与软舞之别。文戏不能用武戏的身段，如果‘游园惊梦’用‘三岔口’的身段那一定不行。以前北京舞蹈学校所演的小舞剧‘惊梦’，杜丽娘和柳梦梅都用了许多武戏身段，再加上芭蕾，这当然是可贵的大胆尝试，但是根据中国的习惯，象柳梦梅那样的相公和杜丽娘





那样的小姐，在花园里谈情说爱的时候，很难想象会来个鹁子翻身、来个魁星点斗，再接上一个阿尔贝斯。”<sup>①</sup>参照欧阳予倩的看法，文戏与武戏的设计应该切合历史语境与内容，“样板戏”的芭蕾化改造与这一根本规律有所偏离。

#### 四、美学风格：从典雅到刚烈

在阶级社会，美的分类打上了等级的印记。在古代凡是与统治阶级的思想相一致的并显示着统治阶级的理想的对象被称为典雅。先秦时在士大夫中就盛行对艺术评价以中为正、阴阳相济的中和原则。“乐而不淫，哀而不伤”这些都符合“仁”与“中庸”的要求，从而也符合典雅的要求。典雅与优美、壮美有相通之处，但又具有特殊性，典雅突出的是等级区分与文化品位。典雅的本义是高贵精致，符合上流社会的审美理想。西方的芭蕾就具有典雅之美，它有一套严格的程式和规范，动作要求规范化，尤其注意稳定性和外开性。然而，革命时代的文艺容不得文人趣味与贵族理想。毛泽东说，“革命不是请客吃饭，不是做文章，不是绘画绣花，不能那样雅致，那样从容不迫，那样文质彬彬，那样温良恭俭让。革命是暴动，是一个阶级推翻一个阶级的暴烈的行动”<sup>②</sup>。“样板戏”的思想主题恰恰是对阶级斗争作为历史根本规律的形象阐释。芭蕾“样板戏”的有些段落，如《白毛女》的第六场《见仇人烈火烧》，喜儿在山神庙施展拳脚与逃窜的敌人搏斗。第八场《将革命进行到底》喜儿奋不顾身狠狠打了黄世仁一巴掌，这些动作都使用芭蕾的程式去表现激烈的斗争。结果，舞蹈的整体美学效果有些逊色了。迅疾的动作、硬挺的形态、刚强的气质凸显的是人与人、人与敌对社会力量非此即彼、你死我活的尖锐冲突。芭蕾舞蹈中身体的变化与可塑不是单纯来自身体的自身冲动与运动规律，而是来自于身体之外的种种政治事件和行政权力，从而身体成为铭写事件的场所。“样板戏”中激荡着敌对力量的冲突以及意识形态领域敌我的对峙与分野。

<sup>①</sup> 欧阳予倩：《我们要发扬中国舞蹈艺术的优良传统》，《人民日报》，1957年2月20日。

<sup>②</sup> 毛泽东：《毛泽东选集》，人民出版社，1991年版，第17页。



文辞雅驯、温柔敦厚的传统诗教为“样板戏”简单明快、斩钉截铁的语言风格所替换。高雅感一般具有高贵、精致、富丽、庄严等感觉。而“样板戏”芭蕾舞表现出激烈、炽热的煽动性效果。舞蹈的身体成为完全被动的、驯服的肉身。身体内部的性本能以及动物精神被消除干净,从而身体直接卷入政治领域成为被挪用的符号。

欧阳予倩认为,舞蹈动作的改造必须遵循艺术表现的目的。戏曲的舞蹈动作经过悠久的历史积累而逐渐凝固为一定的程式化,“但都有其生活根据。它是根据我们生活中的动作加工美化、舞蹈化的”。出门进门,上楼下楼,摇船走马自不必说;起霸是穿戴盔甲准备出征时的动作姿态,抖袖是由于宽袍大袖来的,武戏的动作都有目的(有些庸俗的表演例外),“并不能以为程式化便加以轻视”<sup>①</sup>。有程式也可以灵活运用:“同样一个动作有大小、快慢、强弱、刚柔之别,对于戏情和人物的性格感情所起作用,往往有毫厘千里之差,戏曲的舞蹈动作是很有弹性的”<sup>②</sup>。

戏曲的动作——特别是昆剧和京戏的动作,具有鲜明的雕塑美和节奏感;还有就是它的准确性,其所以能够十分准确,当然基本工夫要下得深,还有就是有明确的目的,把一个动作连贯起来。动作要从内心掌握它的分寸。“戏曲的动作所谓手眼身法步——有人解释为手、眼、身、法、步五种。戏曲里舞蹈动作大半是有歌和白伴随着,也有不伴着歌白的;但不管怎么样,我们不可能随便搬过来,或者是选择一些动作一凑,就使它成为一个舞蹈节目,必须经过消化,根据创作者的意图适当地运用。同时也还必须保持它的特点,戏曲的舞蹈动作也和芭蕾一样,有它独具的特点。”<sup>③</sup>

① 欧阳予倩:《我们要发扬中国舞蹈艺术的优良传统》,《人民日报》,1957年2月20日。

② 欧阳予倩:《我们要发扬中国舞蹈艺术的优良传统》,《人民日报》,1957年2月20日。

③ 欧阳予倩:《我们要发扬中国舞蹈艺术的优良传统》,《人民日报》,1957年2月20日。





编导和演员在舞蹈设计中应该理解芭蕾语言与芭蕾技术技巧,掌握运用芭蕾语言表现特定内容与情绪的能力。编导应该深谙某些动作长于表现什么,不能表现什么。而演员应该根据剧情创造性地化合舞蹈动作以体现编导的构思。只有具备这些基本条件,芭蕾舞的改造才能完成。芭蕾“样板戏”《沂蒙颂》以叙事为主,抒情为辅。由于舞蹈承载了过多的实际生活的动作行为,舞蹈的写实性过强,而虚拟动作的张力大为削弱,观赏的美感也就削弱了。

“样板戏”对芭蕾的吸收与改造,表现了政治乌托邦想象与大众艺术形式之间的结合,反映了革命政治对于文艺纯粹化的要求,——改编者试图将外来的艺术程式、方法与技巧根据政治目的加以符号化。“样板戏”对芭蕾舞的改造中,有些场次创造性地发挥了芭蕾艺术的内在张力,有些场次则出现了政治观念与艺术嫁接之间不可弥合的裂痕。这些成就与教训为我们进一步推动戏剧改革提供了参考的范例。



## 第三章 “样板戏”政治美学与创作方法

江青在《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中规定了文学应该采取的创作方法：“在创作方法上，要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。”<sup>①</sup>御用文人进一步阐释道：“革命现实主义和革命浪漫主义相结合的创作方法，是伟大领袖毛主席为无产阶级文艺规定的唯一正确的创作方法，是对马克思主义文艺理论的重大发展。这种创作方法，要求用辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观认识社会生活，并运用与此相适应的艺术方法能动地反映社会生活，以服务于无产阶级革命和无产阶级专政的需要。”<sup>②</sup>到底如何理解这种“两结合”的创作方法呢？下面结合各种论争予以说明。

“样板戏”的创作思想并非空穴来风，它的形成必须放到左翼文学思想的发展线索中去认识，尤其是在新中国成立后的文艺政策中类似“样板戏”的创作思想已经萌芽生长。“样板戏”的理论根据以及“文革”期间政治对戏剧的强暴，例如“三突出”、“高大全”的原则，在题材选择方面只能局限于现代题材，“要让工农兵占领舞台”的要求，以及舞台美术强调写实置景，表演手法上的“生活化”等等，在“文革”之前就已经出现的。“样板戏”的崛起可以看做是1958年的“大写现代戏”风潮的自然延续。“样板戏”的深层内涵正是对特定的题材特定

<sup>①</sup> 《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。

<sup>②</sup> 宇文平：《批判“写真实论”》，《人民日报》，1971年12月10日。





的“主题先行”的处理方式。出于强烈的意识形态考虑而扭曲历史、虚构现实的所谓“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”的创作方法，始终贯穿在1958年以来冠之以“革命”的戏剧创作中。“像这样一批作品，在试图通过文艺作品为构筑主流意识形态服务时，已经渐渐形成了一整套模式化的艺术语言，政治的艺术化或者说艺术的政治化，已经达到了相当高的程度。”<sup>①</sup>由于这些作品描写的都是中国人民在中国共产党领导下进行武装斗争和经济建设的现代生活，被赋予了更广泛的政治意义。从而与所谓帝王将相、才子佳人占领舞台的“黑线”相对立，成为批判刘少奇、周扬“修正主义”文艺黑线的武器，成为工农兵占领文艺舞台、文化革命的“优秀”典范。

关于“样板戏”的创作方法，乍看似乎是一个没有多大学术研讨价值的问题。在《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》中，江青不是早已就“文革”文学的创作方法作过明确的指示吗？——“在创作方法上，要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义。”<sup>②</sup>这种创作方法的具体实践方式是“两结合”，其作品性质必须符合无产阶级革命的意识形态话语。这也是江青的“激进”派党羽所坚决遵守与实践的。然而，笔者想追问的是：“革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法”其实质到底是什么？关于这个问题的研究是否已经透彻明了？要解决这一诘问，也许老问题并非完全没有新意。而且，关键在于，停留在理论的抽象推演是无法完整理解“样板戏”创作方法的根本内涵的。只有结合文本细读和史实考辨深刻理解这种创作方法，才能认清包括“样板戏”在内的“文革”文艺的创作意图及其本质特征。笔者的思路是，首先针对上海学者张闳等人的观点进行辩驳式的商榷。然后正本清源，分析“样板戏”到底是何种“革命现实主义”、何种“革命浪漫主义”。

① 傅谨：《样板戏现象平议》，《大舞台》2002年第3期。

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。



## 第一节 “样板戏”：“社会主义现代主义”？

张闳在《“样板戏”研究的几个问题》中就创作方法问题的解释另辟蹊径，别立新说。他认为“样板戏”与现代主义创作方法有许多共同之处，并且据此而提出了许多不同凡响的说法。要在现实主义尤其是中国的革命现实主义与西方现代主义这两种创作方法之间找出彼此混融的形态，并予以重新命名，笔者认为，这种明显的剑走偏锋，不无风险。因为，除了通过文本细读予以例证之外，还需要有扎实深入的、合乎逻辑的学理依据。

第一，张闳首先指出，“不能说凡是带有反现实主义倾向的就一定是现代主义的，但‘样板文艺’与现代主义的距离显然比与现实主义的距离要近得多。‘样板文艺’所体现出来的美学的确符合现代主义美学的某些基本精神”。张闳的理由是什么呢？他说，“现代主义是对资产阶级美学（特别是19世纪的批判现实主义美学）的一种反叛和否定，而这也正是社会主义文学的理想，是‘社会主义现代主义’的美学原则”<sup>①</sup>。“样板文艺”为什么与现代主义的距离显然比与现实主义的距离要近得多呢？张闳并未具体论证。难道因为现实主义与现代主义都是对资产阶级美学的“反叛和否定”吗？如果答案是肯定的话，那么，我们需要辨析它们各自“反叛和否定”的背景、意图、性质和后果。而不是将二者的“反叛和否定”混为一谈。

因而，笔者认为，当论说两种创作方法的共同点的时候，首先要明确各自产生的不同的历史背景。现代主义文学通常特指产生于19世纪末、衰歇于20世纪中叶的一种文学思潮，它包括了象征主义、未来主义、意象主义、表现主义、意识流小说和超现实主义等文学流派、文学现象。现代主义文学思潮的发生与资本主义现代化大工业的生产发展密切相关，其作品表现了20世纪西方社会动荡不安的思想、心理和生活。现代主义反映了资本主义发展带来的全面异化，人们的悲观

<sup>①</sup> 张闳：《“样板戏”研究的几个问题》，《文艺争鸣》2008年第5期。





厌世的情绪以及精神创伤、变态心理和虚无思想。而“样板戏”文艺是当代中国极“左”文艺的高峰表征,包含着精神麻醉的极权因素。

其次,应该了解各自不同的性质与特征。从创作方法来看,现代主义强调心灵表现恰恰是对现实主义强调再现的文学传统的颠覆。在处理文学与现实的关系中,现代主义文学认为一切真实只能是主观的真实、心理的真实。文学是作家对主观世界的表现,客观世界只是文学表现的媒介。在塑造人物形象上,现代主义文学着重表现人与社会、人与自然、人与他人、人与自我的全面异化,而不注重塑造个性鲜明、性格典型的人物形象。现代主义文学作品中的人物大多是非英雄、反英雄。相比之下,江青在《纪要》中将革命现代京剧的兴起看做是“近三年来社会主义的文化大革命出现的新的形势”<sup>①</sup>。“文革”文艺的目的在于反击资产阶级、现代修正主义文艺这股“逆流”。社会主义文艺与现代主义文艺是水火不容的,又谈何“社会主义现代主义”呢?

第二,不仅如此,张闳还将社会主义与未来主义联姻。“作为现代主义文学之一的未来主义,其美学原则也很容易为社会主义文学所接受。未来主义要求表现代表文明进步的事物,表现超越历史和现实的事物,这一点与社会主义之美学原则完全相吻合。”<sup>②</sup>社会主义与未来主义是否存在思想的契合?

首先要对未来主义的要义进行辨析。未来主义者宣称要践踏传统的情性,摒弃全部艺术遗产和现存文化,摧毁一切博物馆、图书馆和科学院。马里内蒂在《未来主义的创立和宣言》中写道:“我们要歌颂追求冒险的热情,劲头十足地横冲直撞的行动,”“英勇、无畏、叛逆,将是我们的诗歌的本质因素”。<sup>③</sup>未来主义者热情地讴歌现代工业文明,歌颂由现代工业文明所带来的一切:大城市、机械、速度、力量,他们认为突飞猛进的资本主义工业化与科学技术的发展改变了整个社

<sup>①</sup> 《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。

<sup>②</sup> 张闳:《“样板戏”研究的几个问题》,《文艺争鸣》2008年第5期。

<sup>③</sup> 参见陶东风《梦幻与现实(未来主义与表现主义文学)》,海南出版社,1993年版,第4页。





会生活,生活的节奏在今天是无与伦比地加快了,他们迷醉于“速度的美”,认为“宏伟的世界获得了一种新的美——速度的美,从而变得丰富多彩”<sup>①</sup>。然而,正如“文革”时期代表主流话语的《批判“真实论”》一文所宣示的,社会主义要表现代表文明进步的事物是——“我们的时代是帝国主义走向全面崩溃,社会主义走向全世界胜利的时代。我们时代的理想是共产主义”<sup>②</sup>。由此,我们发现,二者都面向“未来”,但是“未来”的内涵却迥然不同。

可见,二者所要表现的对象表面上相似,而实际内核相差很大。张闳还认为“样板戏”与现代主义的共性是都具有寓言性。“现代主义并不要求忠实、客观地再现现实,而总是对现实加以变形处理和赋予作品内容以某种‘寓言性’。这种‘寓言性’在‘样板戏’中表现得也很充分。”<sup>③</sup>“它大量地运用夸张、变形、隐喻、象征、讽喻等现代主义的手法,具有浓郁的现代主义色彩。在这些方面是‘十七年’文艺所无法与之相比的。”<sup>④</sup>现代主义文学的确追求通过间接的暗示、象征、隐喻的表现方法来表达思想感情,具有塑造艺术形象的“符号化”特点。相对而言,“样板戏”固然也在道具、美术、灯光、台词等方面具有象征的意味,但是其目的恰恰在于追求明确性而不是抽象性。正如董健所说:“‘样板戏’的物质外壳是高度现代化的,也可以说是高度‘西化’的;它的灯光布景、音响效果离不开现代科技;它的服装设计也基本上是按现代写实主义的风格进行的;尤其是它的音乐伴奏,大胆吸收了西方交响乐,烘托出一种宏大的氛围。但是‘样板戏’的精神内涵却基本上都是一些封建专制主义、蒙昧主义的东西,都属于反现代意识。其中充满门阀观念、血统论,充满英雄崇拜与个人迷信(在创作上体现为‘革命现实主义与革命浪漫主义相结合’原则下的‘三突出’、‘根本任务’论),没有写出现代观念观照下的人和人的命运,所有的人物都

① 参见陶东风《梦幻与现实(未来主义与表现主义文学)》,海南出版社,1993年版,第5页。

② 宇文平:《批判“写真实论”》,《人民日报》,1971年12月10日。

③ 张闳:《“样板戏”研究的几个问题》《文艺争鸣》2008年第5期。

④ 张闳:《“样板戏”研究的几个问题》《文艺争鸣》2008年第5期。





是为宣传某种政治理念而设置的符号,没有个性,没有人的生命。”<sup>①</sup>董健从“样板戏”表面的“现代”意味看出了实质上的封建专制主义文化内涵,这一洞见是敏锐而深刻的。笔者认为,“样板戏”本身是一个思想情感都颇为复杂的文本结构,这种复杂性体现在:“样板戏”的经典化定型经历了对于不同版本进行改编提纯的过程;“样板戏”主创者的知识背景、审美趣味难免多少投射出几丝个人化的光影,就是江青本人对“样板戏”的指示也经常出现矛盾和裂隙。但是,无论怎么说,“样板戏”与现代主义的思想旨趣还是相差甚远的。

第三,张闳认为,“样板戏”还带有表现主义的痕迹。“其它‘样板文艺’也具有同样的特点和功能。比如,在‘文革’期间红卫兵的舞台艺术中,经常使用的所谓‘追光’技术(即以一束红色的光芒自舞台上方向照射到舞台上,而一群红卫兵和革命群众则迎着光芒表演追逐的动作),也可视作是对表现主义手法的运用。”<sup>②</sup>这是表现主义手法吗?表现主义在主客观关系问题上摒弃了现实主义按现实的本来面目再现现实的客观性原则,主张文学是主观自我的表现,用主观感受的真实去代替客观世界的真实,表现神秘的内在本质;抽象与象征是最常用的手法;崇尚激情,广泛运用夸张手法。然而,“样板戏”中追光的运用总的说来是为了塑造“无产阶级英雄的光辉典型”。例如,“粥棚脱险”是正面歌颂李玉和从事地下斗争的一场戏,表现了李玉和的机警智慧。他手提红色号志灯,肩负重任,寻访亲人,来到接头地点粥棚。他坚定地唱道:“千万重障碍难阻挡”,一定要把密电码“送上柏山岗”,表现了他“一定完成任务”的决心。李玉和正要和磨刀人交接关系时,一阵尖厉的警车声呼啸而来。在敌人搜查的紧急情况下,李玉和在战友磨刀人的掩护下,机警地把粥倒在藏有密电码的饭盒里,保卫了党的重要文件。然后他提红灯,拿饭盒,带着轻蔑的笑容从容转过身子,在一道追光里,非常稳健地大踏步走下去。<sup>③</sup>上述追光的运用

<sup>①</sup> 董健、丁帆、王彬彬:《关于中国当代文学史研究的思考》,《天津社会科学》2006年第1期。

<sup>②</sup> 张闳:《“样板戏”研究的几个问题》,《文艺争鸣》2008年第5期。

<sup>③</sup> 参见钟红《无产阶级英雄的光辉典型——学习李玉和形象塑造的几点体会》,《人民日报》,1969年10月10日。





充分表现了李玉和的沉着机智,英勇无畏,这与表现主义要体现的神秘的内心心理并无关联。再如,在《红灯记》“刑场就义”一场,李玉和祖孙三人在一束火红的追光照耀下,昂首阔步走向高台。其目的也是为了表现英雄人物的崇高品质。《刑场斗争》的灯光设计也是紧密地为塑造无产阶级英雄形象,突出主要英雄人物李玉和而服务的。“就义时,一道稳定的红光投在他身上,烘托他的高昂斗志,豪迈情怀;而鸠山却始终被置于冷暗调子的光晕之中。”<sup>①</sup>这样用位置上高低的对比,灯光强弱、色彩的对比,鲜明地表现了李玉和代表的无产阶级与鸠山所代表的反动势力,一者蓬勃向上,一者日落西山。其实,“文革”文艺理论对于“形象思维”、主体心理、个人意志等文学理念恰恰是非常警惕的,因为开放这些主体性的精神观念的话,会带来文学阐释上的极大不确定性,这恰恰是政治意识形态独断论文学观念视为大敌的。“样板戏”追光的运用与表现主义的创作原则大相径庭,又谈何追光技术“也可视作是对表现主义手法的运用”<sup>②</sup>呢?

第四,张闳还认为“样板戏”是一种后现代主义文本<sup>③</sup>。他说:“高度抽象的意识形态符号拼贴技术与程式化的情节构筑方式,使之看上

① 洪新:《雄心壮志冲云天——赞革命现代京剧〈红灯记〉第八场〈刑场斗争〉》,《人民日报》,1970年5月16日。

② 张闳先生在《“样板戏”的舞台艺术风格及其美学逻辑》一文中仍旧坚持认为,“‘样板文艺’所体现出来的美学的确符合现代主义美学的某些基本精神”。(参见《南京理工大学学报》(社会科学版)2010年第1期)

③ 关于“样板戏”与后现代主义的关系问题,应该有历史化的理解。当代中国史学者高华教授对这一问题的反思具有很大的启发性。他针对近两年国内许多人认为毛泽东的“文革”、“大跃进”体现了后现代的价值这一看法,他结合“文革”的大民主和反官僚主义的意义等问题作出了辨析。高华认为,我们检讨一下历史就可以看出来,毛泽东对官僚主义的不满是在1960年代初中期集中表达的。1957年反右派运动时,如果哪个人对支部书记提出意见,就会被认为是“反党反毛主席”,当时的说法是,毛主席的领导不是凭空的,而是由各级党委来体现的,所以反对支部书记就是反党,就是反对毛主席。而毛泽东并没有出来纠正这个情况。1960年代初,毛泽东提出很多重要的看法,如“吸工人血的资产阶级”,“大官和小官的矛盾”等等。这正是毛泽东和刘少奇矛盾逐渐激化的时期。再一个就是“文革”中的大民主,这个大民主究竟是怎么回事?高华认为,还是“奉旨造反”,群众性造反,都是在毛泽东划的框架下面进行的,离开这个框架,立即会受到制裁。这都是很值得研究的。今天那种离开当时历史条件,全面肯定“文革”和毛泽东在那个阶段的反官僚主义的思想,他认为是有问题的。(参见高华《有关毛泽东研究的几个问题》,2002年10月18日在华东师大思想文化研究所的演讲。可见北京大学天益网, <http://www.tecn.cn/data/detail.php?id=9984>。)





去简直就是一个‘后现代’文本。人们往往过分强调现代主义与社会主义之文艺之间的对抗性,将现代主义看做是对社会主义美学原则的反叛,却忽略了现代主义文艺在经过社会主义的改造之后,也能成为社会主义文艺之一部分,也能为社会主义文艺路线服务。”<sup>①</sup>张闳在链接后现代主义文本和社会主义文艺的关系的时候,他触及了后现代文艺的一个关键词:拼凑(或拼贴)(pastiche)。“拼凑指许多后现代作品刻意模仿其他历史时期艺术风格的嗜好。”“弗雷德里克·詹姆逊却把拼凑看成是实质性内容的匮乏。借用让·博德里亚的仿像概念——无真迹的摹本,詹姆逊认识到,历史本身/严格意义上的历史(proper)在晚期资本主义空幻的图像中被重新制造之后。陈旧的文化风气的回归并非历史的回归,最多是一种历史欲望的回归。”<sup>②</sup>拼贴这种符号挪用的方式消解了历史本身,含有反讽意味。也许,张闳认为“样板戏”采用了颜色象征、追光技术、服装符号、中西器乐搭配等艺术手法,就误以为这就是后现代式的拼贴吧。其实,“样板戏”中这些艺术技巧的运用恰恰不是为了消解历史,而是强化政党历史的元叙事;不是含蓄的反讽,而是旗帜鲜明的歌颂或抨击。其次,张闳还提到了“程式化的情节构筑方式”。“样板戏”继承了传统戏曲的程式化方式,但是后现代的写作恰恰是反程式、反体裁的。可见,后现代文本与社会主义文艺相提并论的理论基础并不存在。后现代主义立意在于去中心、去权威、去传统、去宏大叙事、去意识形态与历史元叙事,而“样板戏”艺术恰恰在于通过塑造无产阶级英雄人物为革命历史的开创者立传,通过讴歌革命历史的主题为当时的政党与制度提供政治正当性。既然如此,又谈何“现代主义文艺在经过社会主义的改造之后,也能成为社会主义文艺之一部分,也能为社会主义文艺路线服务”呢?更何况,现代主义在“文革”文艺创作者看来如同洪水猛兽,谈何“经过社会主义的改造之后”的运用呢?

虽然,张闳也不忘对现实主义与现代主义从话语权力角度进行根

<sup>①</sup> 张闳:《“样板戏”研究的几个问题》,《文艺争鸣》2008年第5期。

<sup>②</sup> [美]维克多·泰勒、查尔斯·温奎斯特编:《后现代主义百科全书》,章燕、李自修等译,刘象愚校,吉林人民出版社,2007年版,第340页。





本性质的区分,他说,“与一般现代主义不同的是,‘社会主义现代主义’是国家文艺之一部分,是在国家权力支配下的一种文艺运动”<sup>①</sup>。但是,他对“样板戏”创作方法与现代主义创作方法的认识还只是停留在感性的浮光掠影的表象,只是停留于表层而忽视对二者深层差异的认识,得出的结论只是表面看来颇有新意而已。

针对张闳的上述看法,张柠斩钉截铁认为,“‘样板戏’与‘未来主义’、‘现代主义’毫不相干。它一开始就是政治斗争的附庸,尽管它在形式上有‘现代主义’的因素”。然而,很有意思的是,张柠接下来说,“与其称它为‘社会主义现代主义’,还不如称它为‘宫廷现代主义’。这就像慈禧太后照相、坐火车一样”<sup>②</sup>。至此我们发现,张柠其实并不反对张闳将社会主义与现代主义互相杂糅的这种思路,而是认为张闳错在提出“社会主义现代主义”,而不是“宫廷现代主义”。张柠很敏锐地看到了“样板戏”思想内涵的专制性、腐朽性,因而提出“样板戏”的“宫廷”意味。然而,张柠开头就说“样板戏”与现代主义毫不相干,但是他认为“样板戏”毕竟形式上带有现代主义因素,因而最后还是将“样板戏”与现代主义嫁接在一起了。笔者与张柠看法上最大的差别在于,我们认为,“样板戏”在本质上与现代主义是风马牛不相及的<sup>③</sup>。

笔者倒是很同意不少学者从“样板戏”精神内核出发提出的观点。茅盾曾经说:“‘四人帮’自己吹嘘为‘创造性发明’的什么‘三突出’、‘三陪衬’一类的创作‘规则’,可以说是从历史博物馆里偷来的古典主义的唾余”;什么“主题先行”、“理想完美的英雄形象”、“高、大、全”的“性格上毫无发展”的“固定不变的全能人物”,都是“剽窃十七世纪古典主义的糟粕、改头换面”而来的。<sup>④</sup> 陈炎将“样板戏”与新古典主义进行比较<sup>⑤</sup>。杨春时提出“革命古典主义”<sup>⑥</sup>的说法,他认为“革命样

① 张闳:《“样板戏”研究的几个问题》,《文艺争鸣》2008年第5期。

② 张柠:《“样板戏”的记忆和消费》,《文艺报》,2002年9月5日。

③ 参见李松《如何理解革命“样板戏”的现代性内涵?》,《长江学术》2007年第2期。

④ 茅盾:《漫谈文艺创作》,《茅盾文艺评论集》下册,文化艺术出版社,1981年版,第707~708页。

⑤ 陈炎:《“样板戏”与法国“新古典主义”》,《山东社会科学》1987年第2期。

⑥ 杨春时:《样板戏——革命古典主义的经典》,《学习与探索》2008年第4期。





板戏”及其所遵循的“革命现实主义”或“两结合”，实际上是革命古典主义文学思潮。董健在《中国当代戏剧史稿·绪论》中认为，1960年代的一大批表现“阶级斗争”、“反修防修”斗争的戏（包括话剧和戏曲）在创作方法上号称是“社会主义现实主义”或“革命现实主义与革命浪漫主义相结合”，实际上大都可称之为“社会古典主义”之作，它们以相对成熟的艺术手段（语言、结构、人物塑造等）包裹着表面左倾激进、实则陈腐僵化的精神内涵。那么，从方法论说，上述观点将“某某主义”与“某某主义”嫁接、比附是否可行呢？笔者认为有一定的可行性。但是我们应该明白，对二者结合之后形成的新术语的理解应该穿越其表面的相似性，应该考辨其精神实质和特定内涵。

## 第二节 “样板戏”“革命现实主义”的实质

上述对张闳、张柠观点的辨析并不是我们研究这一问题的根本目的，以这一驳论为前提，我们想进一步探讨“样板戏”体现的是何种意义的“革命现实主义”。

现实主义强调再现、客观真实、典型环境与典型人物以及细节的真实等等。带有前缀“革命”的“现实主义”是指什么呢？它虽然也强调真实性，但是何谓“真实”？左翼文艺理论家们对“革命现实主义”有过本质一致的阐释。周扬在《文学的真实性》中认为，文学的真实性与作家的党性相联系，无产阶级党性原则对于真实性具有绝对制约作用。作家对于阻碍历史发展属于过去的力量与代表推动历史进步拥有未来的力量的不同态度，是衡量作品真实性的唯一正确标准。“愈是贯彻着无产阶级的阶级性、党派性的文学，就愈是有客观的真实性的文学。”<sup>①</sup>邵荃麟指出：“艺术真实性事实上也就是政治的真理，文艺不是服务于政治，又从哪里去追求独立的文艺真实性呢？”<sup>②</sup>毛泽东

<sup>①</sup> 周扬：《文学的真实性》，《中国新文学大系 1927—1937 文学理论集一》，上海文艺出版社，1987年版，第38页。

<sup>②</sup> 邵荃麟：《文艺的真实性与阶级性》，《邵荃麟评论选集上》，人民文学出版社，1981年版，第313页。





在《讲话》中更明确了文艺的真实性与政治性是一致的。可见,上述文论对于“真实”的理解带有鲜明的意识形态痕迹。

强调革命现实主义的党性原则固然是左翼意识形态文艺理论的基本准则,然而“文革”激进派的革命现实主义“真实”观却并没有让文艺保持生命力,相反其文学创作往往流于凭空虚构。1971年12月10日《人民日报》发表宇文平的文章《批判“写真实论”》,该文章认为,“‘写真实论’是刘少奇反革命修正主义文艺黑线的代表性论点之一。长期以来,周扬、夏衍、田汉、阳翰笙等‘四条汉子’,挥舞着‘写真实论’的破旗,极力在文艺与生活的关系问题上制造混乱,反对用马克思主义的认识论来观察、反映社会生活,反对马克思主义的世界观对文艺创作的指导,妄图用超阶级的‘真实性’反对无产阶级文艺的政治性,用资产阶级现实主义的创作方法取代无产阶级的革命现实主义与革命浪漫主义相结合的创作方法,使文艺成为污蔑无产阶级专政,攻击社会主义制度,丑化工农兵的反革命舆论工具”。从“文革”话语对左翼话语的批判来看,“真实”的实际内涵并非不言自明,而是言人言殊。《批判“写真实论”》又认为,马克思主义、列宁主义、毛泽东思想与“刘少奇反革命修正主义文艺黑线”关于“真实”的看法体现了“两种根本对立的世界观”。“一方面,周扬之流否认作家对生活的认识必须由感性认识跃进到理性认识,即反对马克思主义的辩证唯物主义的认识论,贩卖资产阶级唯心主义经验论的认识论;另一方面,他们却鼓吹他们所主张的理性,即以人性论为中心的资产阶级唯心主义历史观,用以反对马克思主义唯物论的历史观。”<sup>①</sup>激进派与左翼派都号称坚持辩证唯物主义与历史唯物主义,但是,同一主义的鼓吹者其内核、意图并不完全等同。反过来,也可以看出二者之间实际上有着非常复杂的历史联系。二者实质上的区别是,激进派奉唯物主义之名,行主观唯心主义之实。左翼派以政党利益来取舍唯物主义,同时又包含着人道主义因素。因此,如果我们忽视了决定“真实”之所以“真实”的哲学基础,尤其是如果忽视了判断何为“真实”的政治意识形态,对

<sup>①</sup> 宇文平:《批判“写真实论”》,《人民日报》,1971年12月10日。





“真实”的理解只会是一团乱麻。

“文革”后期《人民日报》的《要塑造典型,不要受真人真事局限》一文认为,“努力塑造工农兵英雄人物,是社会主义文艺的根本任务。为此,文学艺术创作必须根据典型化原则的要求,在实际生活的基础上进行集中概括,塑造出典型环境中的典型人物,而不要受真人真事的局限”<sup>①</sup>。该文要求文学创作以实际生活为基础,但是反对局限于真人真事。“就是对报告文学这一特殊的文学样式来说,也应该有一定程度的选择取舍,不宜多写活着的真人。”<sup>②</sup>理由何在呢?“这是由于文艺创作典型化原则的要求,同时也由于实际生活中的真人真事本身就有其局限性,即使是一些先进人物的先进事迹,也会受当时当地的事实局限和所处环境条件的局限。突破真人真事的局限,就可以从许许多多工农兵英雄人物的身上进行典型概括,塑造出高大丰满、光彩照人的无产阶级英雄形象;又从每一作品中所塑造的主要英雄人物身上,集中反映出我们这个英雄辈出的伟大时代。”<sup>③</sup>从表面看,这一创作理论体现了个性与共性、特殊性与普遍性、艺术性与政治性的统一。而在实际创作中,这一理论恰恰为任意拔高或矮化人物形象提供了依据,是“高大全”、“三突出”方法的逻辑发展。塑造典型“不要受真人真事局限”的看法,其实最早来自江青,她曾经指示,“塑造正面英雄人物是一切文学艺术的根本命题,需要向导演、演员讲清这问题。京剧解决了这问题,是走在前头,很好嘛。我们要把这次战果巩固起来,要让大家学些戏回去,要把一些创作思想搞清楚。人家说我们把英雄人物理想化了,其实我们所写英雄人物,并未达到生活中真正英雄人物的高度,没有表现生活中英雄人物精神面貌的几分之几。一是要不要写正面英雄人物,还是写中间人物、反面人物?可辩论一下。二是我们是否把英雄人物写得理想化了?在京剧这艺术领域里先来解决这问题,是一个光荣任务。”<sup>④</sup>《要塑造典型,不要受真人真事局

① 方进:《要塑造典型,不要受真人真事局限》,《人民日报》,1974年7月18日。

② 方进:《要塑造典型,不要受真人真事局限》,《人民日报》,1974年7月18日。

③ 方进:《要塑造典型,不要受真人真事局限》,《人民日报》,1974年7月18日。

④ 江青:《江青同志论文艺》,“文革”期间编印本,现藏于匹兹堡大学图书馆,第30~31页。





限》认为，“努力塑造工农兵英雄人物，是社会主义文艺的根本任务。为此，文学艺术创作必须根据典型化原则的要求，在实际生活的基础上进行集中概括，塑造出典型环境中的典型人物，而不要受真人真事的局限”<sup>①</sup>。这段话的语义裂隙在于，要“在实际生活的基础上进行集中概括”，——姑且不说这种“实际生活”的真实性如何判断问题的关键是这种“集中概括”可以不受真人真事的局限。文学虚构的确可以不受真人真事的局限。问题是，虚构也是有原则的，它必须符合生活的、心理的和情感的逻辑。那么，“样板戏”是如何虚构的呢？下面我们需要进一步了解“样板戏”的“革命浪漫主义”的创作方法。

### 第三节 “样板戏”“革命浪漫主义”的实质

浪漫主义作为一种文学思潮与创作方法，它产生于18世纪末到19世纪初的欧洲。浪漫主义具有强烈的个性意识。浪漫主义者眼中的世界不再是一个客观自在的世界，而是一个可以任主观情思纵横驰骋的所在，主体精神成了宇宙的主宰。关于中国文学的创作方法，我们通常认为现实主义是自古到今的主流，当代文学自然并不例外。然而，洪子诚认为，自从1958毛泽东提出“两结合”的口号之后，他的文学思想出现了某种变化——“不管是文字表述上，还是精神实质上，‘浪漫主义’都被置于显著的、甚或可以说是主导性的位置上。这一点，应该说是毛泽东的文学观点的合乎逻辑的发展”<sup>②</sup>。“到了‘两结合’的提出，文学目的性、浪漫主义、文学的主观性因素，就成为主导的、决定性的因素了。这加强了从政治意图和激情出发来‘加工’生活材料的更大可能性。另外，在60年代，毛泽东在思想文化上对资产阶级的批判，发表的对文学艺术的两个批示以及他关于开展‘文化大革命’所做的理论阐述，都为文学激进思潮提供了理论上的支持和依据。”<sup>③</sup>实际上，洪子诚认为，毛泽东的激进革命思想成为“文革”文艺

① 方进：《要塑造典型，不要受真人真事局限》，《人民日报》，1974年7月18日。

② 洪子诚：《关于五十至七十年代的中国文学》，《文学评论》1996年第2期。

③ 洪子诚：《关于五十至七十年代的中国文学》，《文学评论》1996年第2期。





的思想策源。这一看法在今天学界已经成为普遍共识。

洪子诚进一步对新中国文学的浪漫主义内涵进行了细致深入的梳理。他认为,当代中国“在表达、修辞方式上,或者说文学风格上,体现文学激进思潮的创作,表现了一种从‘写实’向‘象征’的转移的趋向。在1958年,以及后来在对开展‘文化大革命’所作的动机的说明中,我们都可以感知到一种对人类的‘理想社会’的富于浪漫色彩的构想。对于这一主观构想的社会形态的表现,对其中的人与人关系,以及构成这一社会性质的新人(‘无产阶级英雄人物’)的思想情感状态和行为方式的描绘,最合适的表现方式,是一种象征性的(伴随着激情的)‘虚构’。‘革命’所激发的‘幻想’,产生的观念和激情,需要靠‘不是明确的概念或系统的学说,而是意象、象征、习惯、仪式和神话’来维持,把日常生活中并不存在、或无法解决的矛盾,在象征方式中解决”<sup>①</sup>。《金光大道》、《骑马挂枪走天下》、《南征北战》等戏剧、小说和诗歌都可以看到“写实”倾向朝“象征”倾向变异的情况。“样板戏”同样如此,它充溢着浪漫的精神气息、浓郁的革命情调、积极乐观的向上情绪,与这种乐观情绪相对的感伤情绪是受到革命话语的严厉批判的。“样板戏”创作者更多地受制于政党意志的想象模式,革命文学的浪漫性归根到底是政治想象的折射。下面从浪漫主义的基本特点出发来认识“样板戏”的浪漫主义的内涵。

#### 第一,浪漫主义与想象。

丰富、大胆的形象是浪漫主义文学的主要特点。在欧洲作为一种文学思潮运动兴起,它是直接和对“想象”的推崇联系在一起。例如,以华兹华斯和柯勒律治为代表的英国浪漫主义理论非常重视想象的创造能力,并把它作为浪漫主义诗学的一个基本出发点。革命浪漫主义在中国的传播与苏联的影响不无关系,周扬认为,“革命的浪漫主义”不是和“社会主义的现实主义”对立的,也不是和“社会主义的现实主义”并立的,而是一个可以包括在“社会主义的现实主义”里面的,

<sup>①</sup> 洪子诚:《关于五十至七十年代的中国文学》,《文学评论》1996年第2期。





使‘社会主义的现实主义’更加丰富和发展的正当的必要的要素”<sup>①</sup>。从下面的史料我们看出,浪漫主义实际上成了根据主观政治意图进行瞎编乱造的借口。据“样板戏”的主创者汪曾祺介绍说,“我知道江青的‘英雄’是地火风雷全然无惧,七情六欲一概没有的绝对理想,也绝对虚假的人物。‘主题先行’也是于会泳概括出来,上升为理论的,但是这种思想江青原来就有。她十分强调主题,抓一个戏总是从主题入手;主题不能不明确;这个戏的主题是什么;主题要通过人物来表现——也就是说人物是为了表现主题而设置的。她经常从一个抽象的主题出发,想出一个空洞的故事轮廓,叫我们根据这个轮廓去写戏。她曾经叫我们写一个这样的戏:抗日战争时期,从八路军派一个干部,打入草原,发动奴隶,反抗日本侵略者和附逆的王爷。我们为此四下内蒙,做了很多调查,结果是没有这样的事。我们还访问了乌兰夫同志、李井泉同志。李井泉同志(当时是大青山李支队的领导人)说:‘我们没有干过那样的事,不干那样的事。’我们回来向于会泳汇报,说:‘没有这样的生活’,于会泳说了一句名言:‘没有这样的生活更好,你们可以海阔天空。’‘样板戏’多数——尤其是后来的几出戏,就是这样无中生有,‘海阔天空’地瞎编出来的。‘三突出’、‘主题先行’是根本违反艺术创作规律,违反现实主义的规律的。这样的创作方法把‘样板戏’带进了一条绝径,也把中国所有的文艺创作带进了一条绝径。”<sup>②</sup>汪曾祺以创作者的亲历,告诉我们“样板戏”的“革命浪漫主义”是如何炼成的。他的自述对于理解“样板戏”具有重要的史料价值。

## 第二,浪漫主义的思想规定。

浪漫主义突出的特征表现为理想主义精神。与现实主义的关注现实、尊重现实、忠实于现实不同,浪漫主义作家一般都对现实生活的客观描绘感到不满,他们以一种超越现实的文学精神执著于生活理想的追求,用美丽的理想来代替不足的现实。

《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》认为,

<sup>①</sup> 周起应:《关于社会主义的现实主义与革命的浪漫主义》,《现代》第4卷第1期,1963年11月1日。

<sup>②</sup> 汪曾祺:《关于“样板戏”》,《文艺研究》1989年第3期。





“在党的正确路线指引下涌现的工农兵英雄人物，他们的优秀品质是无产阶级阶级性的集中表现。我们要满腔热情地、千方百计地去塑造工农兵的英雄形象。要塑造典型，毛主席说：‘文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。’不要受真人真事的局限。不要死一个英雄才写一个英雄，其实，活着的英雄要比死去的英雄多得多。这就需要我们的作者从长期的生活积累中，去集中概括，创造出各种各样的典型人物来”<sup>①</sup>。在具体的创作实践中如何结合呢？“样板戏”的主创者汪曾祺深知其中甘苦，他对中国当代的现实主义与浪漫主义谱系进行了追溯。他反思道：

我大概算是一个现实主义的作家。现实主义，本来是简单明了的，就是真实地写自己所看到的生活。后来不知道怎么搞得复杂起来了。大概是苏联提出了社会主义现实主义。而将以前的现实主义的前面加了一个“批判的”。批判的现实主义总是不那样好就是了。什么是社会主义的现实主义呢？越说越糊涂。本来“社会主义”是一个政治的概念，“现实主义”是文学的概念，怎么能搅在一起呢？什么样的作品是“社会主义现实主义”的呢？标准的作品大概是《金星英雄》。中国也曾经提过社会主义现实主义，后来又修改成革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合，叫做两结合。怎么结合？我在当了右派分子下放劳动期间，忽然悟通了。有一位老作家说了一句话：有没有浪漫主义是个立场问题。我琢磨了一下，是这么一个理儿。你不能写你看到的那样的生活，不能照那样写，你得浪漫主义起来，就是写得比实际生活更美一些，更理想一些。我是真诚地相信这条真理的，而且很高兴地认为这是我下乡劳动、思想改造的收获。我在结束劳动后所写的几篇小说：《羊舍一夕》、《看水》、《王全》，以及后来写的《寂寞和温暖》，都有这种浪漫主义的痕迹。什么是革命的现实主义和

<sup>①</sup> 《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。



革命的浪漫主义相结合咋结合典型的作品,就是样板戏。理论则是主题先行、三突出。从两结合到主题先行、三突出是历史发展的必然。主题先行、三突出不是有样板戏之后才有的。十七年的不少作品就有这个东西,而其滥觞实为社会主义现实主义。我是在样板团工作过的,比较知道一点什么叫两结合,什么是某些人所说的浪漫主义,那就是不说真话,专说假话,甚至无中生有,胡编乱造……我干了十年样板戏,实在干不下去了。不是有了什么觉悟,而是无米之炊,巧妇难为。没有生活,写不出来,这是最简单不过的事。样板戏实在是把中国文学带上了一条绝径。从某一方面说,这也是好事。十年浩劫,使很多人对一系列问题不得不进行比较彻底的反思,包括四十多年来文学的得失。四人帮倒台后,我真是松了一口气。我可以按照自己的方法写作了。我可以不说假话,我怎么想的,就怎么写。《异秉》、《受戒》、《大淖记事》等几篇东西就是在摆脱长期的捆绑的情况下写出来的。从这几篇小说里可以感觉出我的鸢飞鱼跃似的快乐<sup>①</sup>。

汪曾祺用沉痛的经历加上简朴的语言概括了浪漫主义的一条基本原则,那就是:“不说假话”、“怎么想的,就怎么写”。

### 第三,浪漫主义与情感抒发。

浪漫主义具有强烈的主观色彩,注重表现作家鲜明的主观情感和个性。浪漫主义向往和追求生活的理想,这种理想源于作家艺术家的心灵。雨果说:“人心是艺术的基础,就好像大地是自然的基础一样。”<sup>②</sup>浪漫主义作家沉浸在自己的内心世界中,更多直觉体验和激情感受。英国浪漫主义诗人华兹华斯说:“诗人比一般人具有更敏锐的感受性,具有更多的热忱和温情,他更了解人的本性,而且有着更开阔的灵魂;他喜欢自己的热情和意志,内在活力使他比别人快乐得

<sup>①</sup> 汪曾祺:《认识到和没有认识的自己》,《北京文学》1989年第1期。

<sup>②</sup> [法]雨果:《论文学》,上海译文出版社,1980年版,第9页。





多……”<sup>①</sup>波德莱尔也说：“浪漫主义既不是选择题材，也不是准确的真实，而是感受的方式。”<sup>②</sup>然而，高尔基认为：“浪漫主义不是一种关于人对世界的态度的严整理论，它也不是一种文学创作理论；凡是要把浪漫主义阐释为理论的尝试，总不免或多或少搞不清而且徒劳无功。浪漫主义乃是一种情绪，它其实复杂地而且始终多少模糊地反映出笼罩着过渡时代社会的一切感觉和情绪的色彩。”<sup>③</sup>“样板戏”美学的突出特点是对政治理性的崇拜和对乌托邦社会的狂热向往。创作者将斗争、矛盾和冲突作为处理敌我关系的主题。作品涌动着乐观、激昂的政治激情，彰显着勇敢无畏的革命气质，体现了敌我、美丑、正反等性质对比十分鲜明的明晰性。“样板戏”表面是举国上下民众精神上的集体狂欢，而实质上在文艺的主题、题材、接受与阐释方式等方面无法挣脱国家主流意识形态的控制。

“样板戏”的创作方法作为一种模式，从古今中外的文学史与艺术史现象来看，它并不是偶然的、也并不少见。江青激烈批判如下与“样板戏”理念相悖的文学观念，例如“写真实”论、“现实主义广阔的道路”论、“现实主义的深化”论、反“题材决定”论、“中间人物”论、反“火药味”论，等等。从本章的写作意图来看，驳论是铺垫，辨析是深化，而最终目的是希望通过“样板戏”创作方法这一“病例”的个案分析，概括出一种普遍性的创作论——主观公式主义。

① [英]华兹华斯：《(抒情歌谣集)第二版序言》，见《十九世纪英国诗人论诗》，人民文学出版社，1984年版，第13页。

② 《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(二)，中国社会科学出版社，1981年版，第184页。

③ [苏]高尔基：《俄国文学史》，新文艺出版社，1956年版，第70页。



## 第四章 “样板戏”政治美学的 信仰与崇拜

揭示“样板戏”的创作者、“样板戏”人物以及“样板戏”观众的政治心理,有利于我们看出“样板戏”的意识形态是如何体现政治美学的。“意识形态是指很大程度上被掩盖了的贯穿在并奠基于我们实际陈述的那些价值观结构,我说的是在其中我们言说和信仰的方式,它们和我们所生活的社会的权力结构和权力关系有关……亦即情感、评价、感知和信仰的模式,它们与社会权力维系具有某种关系。”<sup>①</sup>笔者下文试图从“情感、评价、感知和信仰的模式”出发揭示“样板戏”的信仰现象和崇拜心理。

“文革”时期,狂热的信仰和政治的理性并非绝对对立的,二者恰恰可以结合,这种结合表现在信仰是第一位的,但是理性可以为信仰服务,可以证明信仰。文学是政治的婢女,政治是文学的主人。既然理性为信仰服务,那么文学自然为政治服务,以政治信仰为本。政治信仰作为一种政治理想与信念,它是对国家政治生活未来发展前景的认定和追求。不同社会的不同阶级具有不同的政治理想与信念。它是每一社会阶级进行政治活动时极为重要的导向性精神因素。

在分析“样板戏”与领袖的关系之前,笔者认为有必要先对“文

<sup>①</sup> Terry Eagleton, *Literary Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, p. 98.





革”时期的政治文化<sup>①</sup>背景进行必要的交代。政治文化作为一种社会政治现象,是伴随着社会历史和人类政治文明的发展而形成和发展的。“文革”的政治文化反映在民众的政治心理方面。阿尔蒙德在《比较政治学:体系、过程和政策》中认为,“政治文化是一个民族在特定的时期内流行的一套政治态度、信仰和感情”<sup>②</sup>。美国学者迈克尔·罗斯金也认为,政治文化就是有关政治系统的信念、象征、价值的总和。“简单地说,政治文化也就是一个民族关于政治生活的心理学。”<sup>③</sup>“文革”时期社会成员在政治社会化过程中自发形成了对于当时政治体系、政治过程、政治行为等政治现象的认识、情感、态度,人们的情绪、兴趣、愿望既是对政治生活的一种自发的心理反应,也是外界一定影响的结果。广大民众在日常的国家政治生活中对政治制度、政治团体、政治决策和政治领袖形成了一种固化的内心体验和直观评价,表现为爱憎之感、好恶之感、美丑之感、信疑之感、亲疏之感等不同感受。这种政治感情是知识和经验的积淀,往往带有一定的主观成分,但它对风起云涌的政治行为的选择有着极大的影响。

## 第一节 “样板戏”的信仰

“文化革命是触及人们灵魂的革命,是意识形态的斗争,触及的很广泛,涉及面很宽。”<sup>④</sup>毛泽东的这句话既是高瞻远瞩的预见,又是入木三分的剖析,他揭示了“文革”作为意识形态革命的根本旨意。“样

<sup>①</sup> 政治文化如同人类政治社会一样具有悠久的历史。政治文化作为一个明确的概念被提出并成为政治学的一个专门研究领域是从20世纪50年代、60年代开始的。1956年,美国著名政治学者加布里埃尔·阿尔蒙德在其《比较政治体系》一文中首先使用了政治文化这一概念,用以替代传统的“民族性格”、“民族精神”等概念,并初步形成了一定的分析框架。此后,政治文化这一概念被西方学者广泛采用。

<sup>②</sup> [美]阿尔蒙德、鲍威尔:《比较政治学:体系、过程和政策》,曹沛霖等译,上海译文出版社,1987年版,第29页。

<sup>③</sup> [美]迈克尔·罗斯金、罗伯特·科德、詹姆斯·梅代罗斯、沃尔斯·琼斯:《政治科学》(第6版)中译本,林震等译,华夏出版社,2001年版,第130页。

<sup>④</sup> 毛泽东:《文化革命是触及人们灵魂的革命》,1966年4月22日。宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2002年。





板戏”则是对人们实施灵魂革命的艺术形式。它作为对毛泽东和中国共产党的颂歌,它的教谕方式与宗教具有同构性。信仰是宗教的核心问题,“文革”时期毛泽东思想被视为具有准宗教意义的教义律令。1966年5月21日,周恩来在中央政治局扩大会议上的讲话中说:“毛泽东思想是马列主义的顶峰,毛泽东思想是帝国主义、资本主义走向灭亡,社会主义、共产主义走向胜利的这个伟大时代的顶峰,就是最高峰的意思,毛主席与列宁一样是天才的领袖,是世界人民的领袖。”<sup>①</sup>康生对周恩来的讲话进行了论证:“为什么说毛泽东思想是当代马列主义的顶峰,一百多年来,可分为三个时期:(1)马克思主义时期是资本主义时代,没有出现社会主义。(2)列宁主义时期是帝国主义走向没落时期。(3)毛泽东思想或者是毛泽东主义时期,毛泽东思想全面发展丰富了超过了马列主义。”<sup>②</sup>

### 一、“文革”政治文化的信仰因素

宗教的需要来自人性和心灵的最深处。茫茫宇宙,不测的命运和人生,使得人类的理性科学技术显得无比渺小。宗教信仰不仅提供了使人类灵魂与外界直接沟通的通道,也提供了在现世面对一切变局而始终可以依靠的精神支柱和最终归宿。从宗教角度审视“样板戏”,我们不是把宗教作为意识形态的认知工具,而是把它看成一个解释和言说的体系,整合和动员社会的宣传体系。意识形态既不是真理也不是学术更不是科学。意识形态作为一种公共意识、一种集体认知、公众信仰、群体意识,任何组织、团体、社会、国家都离不开意识形态精神上的维系。意识形态提供一种集体认同的价值观,它作为社会的精神力量,它通过舆论左右社会,可以制造出社会的精神偶像、集体信仰。儒家学说不是宗教,但它崇奉的是自然伦理和亲情伦理,即把天地君亲

<sup>①</sup> 周恩来:《周恩来在中央政治局扩大会议上的讲话》,1966年5月21日。宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2002年。

<sup>②</sup> 康生:《康生在中央政治局扩大会议上的讲话》,1966年5月25日。宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2002年。





师或天地国亲师作为敬仰的中心。中国的礼教是一套行为规则,一种伦理规范,一种情感信仰。它的特点是宗教、伦理、政治三合一。三纲五伦就是中国的宗教,它和伦理、政治相结合。宗教是一种极为强有力的社会意识形态,通过分析革命“样板戏”的类宗教意识与美学形态,我们可以看出“样板戏”与宗教之间异质同构的关系。

“文革”时期人们的信仰对象首先是政治领袖,正如“文革”著名的歌曲所传唱的:“天大地大不如党的恩情大,爹亲娘亲不如毛主席亲。”<sup>①</sup>其次是核心的价值观念,即毛泽东思想。“毛泽东思想是革命的宝,谁要是反对它,谁就是我们的敌人。”与这种核心思想相反的则是资产阶级的、修正主义的、个人主义的思想 and 道德。通过洗脑子,挖根子,狠批“私”字一闪念来“斗私批修”。这种对内心灵魂的塑造渗透在社会生活的每一个细节,甚至每一个时间阶段。1966年《人民日报》编辑部发表了社论《用毛泽东思想哺育革命后代:纪念“六一”国际儿童节》,该社论认为,“无产阶级和资产阶级两个阶级、两条道路、两种思想的斗争,必然反映到学校教育、家庭教育和社会教育的各个方面。这种激烈的斗争,不仅存在于少年儿童的学校教育中,还存在于学龄前的幼儿教育中。这种激烈的斗争,是无产阶级同资产阶级争夺下一代的斗争,是整个社会主义时期阶级斗争的重要组成部分。无产阶级要按照自己的世界观,以毛泽东思想教育和造就少年儿童,使他们成长为有社会主义觉悟的有文化的劳动者,成长为无产阶级革命事业的接班人。资产阶级也要用自己的世界观影响和腐蚀少年儿童,寻找和培植他们的继承人。无产阶级同资产阶级争夺下一代的斗争,是关系我们国家的前途,关系无产阶级革命事业成败的一件大事。我们每一个学校和革命家庭、每一个革命者,都应当按照毛泽东同志的教导,在这一个伟大斗争中,积极贡献自己的力量”<sup>②</sup>。意识形态的控制深入了儿童后天成长的日常生活和学校教育之中。可见,思想控制之严格,组织方式之严密,造就了高度统一的政治文化。

<sup>①</sup> 参见歌曲《天大地大不如党的恩情大》,李劫夫作曲。

<sup>②</sup> 《人民日报》编辑部:《用毛泽东思想哺育革命后代——纪念“六一”国际儿童节》,《人民日报》,1966年6月1日。



## 二、“样板戏”信仰现象分析

20世纪下半叶,弗莱从神话的文学研究出发,在《神力的语言》中阐述了他在神话中发现和挖掘出来的意识形态权力、性别政治等方面的问题。弗莱提出:“是什么东西产生意识形态的?为什么社会当局要用词语为自身的权力做出理论解释,而不是如特拉西玛库斯所认为是当局唯一需要做的那样,仅仅声称自己拥有这种权力?”他认为,“神话体系变成意识形态并参与形成一种社会契约”。“每种意识形态开始时都就其传统神话体系中意义重大部分提出自己的认识,并利用这种认识去形成并实施一种社会契约。这样一来,意识形态便成了应用神话体系;只要我们生活在一种意识形态结构中,它怎样为自身需要去改变神话,我们都必须相信或表白我们是相信的。就通常含义说,‘信仰’无非是宣称自己忠实于某种意识形态。”弗莱看到“当人们行施或促进一种意识形态达到张狂和入迷的地步时,它的神话基础就十分明显地暴露出来”,这方面的例子包括“中国四人帮时期关于农民具有天生创造性、思想又十分服从的神话”。<sup>①</sup>从宗教叙事的原型来看,“摩西故事”显示了一个固定的叙事框架,即蒙难——神恩——救赎——永生。《新约》中耶稣来到世间、救赎世人、复活升天的经历与此相对应。“样板戏”的叙事结构也与宗教叙事有高度的同构性,在二者叙事框架中起到核心贯通作用的是信仰——前者是世俗世界的宗教信仰,后者是世俗世界的政治信仰。

在革命“样板戏”中,中国共产党不仅仅是一个党派存在,而且是作为一个超越世俗的精神符号存在着,它的感召力量,即信仰的力量是通过艺术符号的方式表达出来的。请看《红灯记》的第五场《痛说革命家史》:

李奶奶(郑重地)这盏红灯,多少年来照着咱们穷人的脚步走,它照着咱们工人的脚步走哇!过去,你爷爷举着它;现在是你

<sup>①</sup> [加]诺思洛普·弗莱:《神力的语言——“圣经与文学”研究续编》,吴持哲译,社会科学文献出版社,2004年版,第23页。





爹举着它,孩子,昨晚的事你知道,紧要关头都离不开它。要记住:红灯是咱们的传家宝哇!

“红灯”作为语言符号它的本义在于照亮黑暗、指明方向,在特定文本中它成了无产阶级追求自由与幸福的精神支柱,成为人民战胜个人私利、融入革命大我的洪流之中的信仰,而信仰本身是通过家庭伦理关系的方式得以世代传承的。

宗教的强大力量在于它的排他性。宗教体系是自给自足的,它不依赖任何科学或学术。它是超验和绝对的,宗教是人类意识中唯一自我宣示的“绝对真理”。共产主义不是宗教,但是与宗教的共同点在于信仰问题,它是中国共产党人的信仰体系,它要求绝对的忠诚与坚贞。如《红灯记》第二场:《接受任务》

李玉和同志……

(唱)【二黄快三眼】

一路上多保重——山高水险,  
沿小巷过短桥僻静安全。  
为革命同志献出忠心赤胆,

李玉和作为党的代言人形象,他不仅在故事中起到推动情节、结构故事的作用,他时时把革命战士的精神信仰放到第一位,“山高水险”不是问题,只要肯“为革命同志献出忠心赤胆”。

送交通员下,铁梅进屋。

(接唱)

烈火中迎考验重任在肩。  
决不辜负党的期望我力量无限,  
天下事难不倒共产党员!

信仰作为一种特殊的意识形态,它是凝聚人心、积聚力量的神圣



符号。一个国家和集体如果没有公共意识形态的信仰,必定是一盘散沙。信仰的意识形态就是一个社会默认的神话。民主、自由、自由主义、共产主义等等都是意识形态的神话。《红灯记》的“红灯”以隐喻的含义象征坚定的信仰永不泯灭,信仰成为维系一家人革命斗争的终极价值。

《奇袭白虎团》中,剧本特意设计了王团长与众战士的一问一答,通过对话来展现战士们坚定不移的政治信仰。“王团长:敌人用几百门大炮,两个营的兵力,向你们轮番进攻。你们依靠什么寸土不让打败了敌人?众战士:依靠毛泽东思想和伟大力量,誓死保卫社会主义东方前哨和打败美帝国主义的决心!”

《奇袭白虎团》第四场《请战》中,严伟才进一步解释了之所以能够打败敌人的原因。

“严伟才:我们侦察排有敌后作战的经验。抓得准,打得狠,进得去,出得来!对这一带的敌情也都熟悉。更重要的是我们全排同志苦大仇深,在毛主席的教导下有誓死打败美帝的决心!保证完成党交给我们的光荣任务!”接下来,严伟才激情满怀(西皮二六)地唱道:听首长交任务心情激动,党指示赋予我力量无穷。刀山火海何所惧,愿为革命献青春!”

《海港》第五场深夜翻仓【摇板】党啊,党啊!【原板】行船的风,领航的灯,长风送我们冲破千顷浪,明灯给我们照亮了万里航程!想起党眼明心亮顿时振奋。

《智取威虎山》第五场:打虎上山【西皮快板】党给我智慧给我胆,千难万险只等闲。为剿匪先把土匪扮,似尖刀插进威虎山。誓把座山雕,埋葬在山涧,壮志撼山岳,雄心震深渊。待等到与战友会师百鸡宴,捣匪巢定叫它地覆天翻!《智取威虎山》第八场:计送情报【快三眼】要大胆要谨慎切记心上,靠勇敢还要靠智谋高强。党的话句句是胜利保障,毛泽东思想永放光芒。

《平原作战》第八场《青纱帐里》小英:【原板】下岗来修地道敢把山移。母亲的热血浇灌了战斗的土地,仇恨的种子开花结果定有期。共产党是亲娘将我培育,【垛板】革命的军和民红心相依。立壮志做一





个中华好儿女，树雄心高举起抗日红旗。

小英的母亲与共产党是作为等价物出现的，母亲在小英的心中种下了革命的种子，共产党是亲娘把小英培育。革命的信仰将小英定位为：既是母亲的女儿，也是党的女儿，还是“一个中华好儿女”。因而，《平原作战》第五场的《不屈不挠》顺理成章地发展的情节是：张大娘（竭力抑制着疼痛）勇刚！我把小英托付给你们，叫她永远跟着毛主席，永远跟着共产党，抗战到底，革命到底！革命到……（突然闭上眼睛）

意识形态具有强制性、信念性，是一种集体认同的社会信仰，它能引导社会的集体方向。没有意识形态的引导，民族、国家的发展就会迷失方向。从宗教角度看，中国共产党的无产阶级革命具有浓厚的宗教革命色彩，它信仰的思想体系是共产主义，它的组织方式是无产阶级的意识形态的准宗教形式。马克思主义是中国共产党人衡量一切的准绳。《共产党宣言》对于革命战士来说如同《圣经》之于圣徒，具有神圣的召唤意义。中国共产党人主张过简朴节俭的生活，成为毫不利己专门利人，没有低级趣味的人，他们对个人思想和行为的修行如清教徒一般，崇尚禁欲与克制。共产主义作为一种信仰具有不容置疑的强制性。毛泽东认为：百花齐放不是目的，而应当从属于巩固社会主义经济基础这一目的。“作为意识形态、作为社会的上层建筑之一的哲学社会科学，在我国，同自然科学一道，是为社会主义的经济基础服务的，是为革命的政治斗争服务的。不为经济基础服务，不为当前的政治斗争服务，是不行的。而政治是经济的集中表现。”<sup>①</sup>

《红灯记》第八场《刑场斗争》：李玉和：好妈妈！（唱）【二黄二六】党教儿做一个刚强铁汉，不屈不挠斗敌顽。李玉和作为具有坚定信仰的革命战士，尽忠的最好方式或别无选择的出路是响应党的号召、听从党的教育，“做一个刚强好汉”。

宗教作为一种社会规范，是以神的崇拜和神的意旨为核心的信仰与行为准则的总和。安分守己和逆来顺受是宗教规范的基本内容。

<sup>①</sup> 毛泽东：《建国以来毛泽东文稿》第10册，中央文献出版社，1998年版，第400页。



与此相似的是,在“样板戏”中,对党的信仰要求以革命和集体的名义绝对服从。《红灯记》第八场《刑场斗争》:李玉和(唱)【二黄原板】

人说道世间只有骨肉的情义重,  
依我看阶级的情义重于泰山。  
无产者一生奋战求解放,  
四海为家,穷苦的生活几十年。  
我只有红灯一盏随身带,  
你把它好好保留在身边。

无产阶级革命战士站在对于党的信仰的旗帜下,共同的阶级地位使他们形成了共同的信仰认同:“阶级的情义”要重于“骨肉的情义”。

### 三、反思“样板戏”的政治信仰

“文革”时期的这种政治心理是社会成员在长期的政治社会化和政治实践的过程中所形成的,从而成为直接影响人的政治行为、相对稳定的心理过程和心理特征。政治文化的形成是非常复杂的。民众的政治心理主要是社会成员在日常政治实践中自发形成的,同时一个国家的统治阶级也会通过各种途径来传播、灌输自己的意志,从而对人们社会政治心理的形成产生一定的影响。政治心理是一个复杂的综合体,即社会成员的心理活动既要受制于一定阶级意志与利益的影响,也会受到传统民族文化的影响。“三忠于四无限”是在“文化大革命”初期的政治术语,也是一种宣传口号。一般是强调对毛泽东的个人崇拜和对其思想的忠诚。“三忠于”指的是忠于毛泽东、忠于毛泽东思想、忠于毛泽东的无产阶级革命路线。“四无限”指的是对毛泽东、毛泽东思想、毛泽东的革命路线要“无限热爱、无限信仰、无限崇拜、无限忠诚”。“三忠于四无限”一般和“四伟大”(伟大的导师、伟大的领袖、伟大的统帅、伟大的舵手)连用。1966年5月政治局扩大会议通过了康生、陈伯达起草,毛泽东修改的《中国共产党中央委员会通知》(即《五一六通知》)。《五一六通知》的发布标志着“文化大革命”的正



式开始。5月18日,林彪发表讲话,称“毛主席是天才,毛主席的话句句是真理,一句超过我们一万句”,掀起个人崇拜的热潮。而林彪的题词“读毛主席的书,听毛主席的话,照毛主席的指示办事,做毛主席的好战士”也出现在《毛泽东语录》中。1967年初春,“文化大革命”围绕“三忠于四无限”展开的,以“天天读”、“早请示晚汇报”、“像章热”、“忠字舞”等形式的政治运动达到高潮,主要是向毛泽东表决心,“献忠心”<sup>①</sup>。这种狂热的个人崇拜之所以能在中国大地上风起,和人民群众在“文化大革命”中理性认识上的盲从、领袖对个人崇拜的需要,特别是林彪等人煽动狂热崇拜有着密切的关系。

“文革”的政治文化是政治体系中各种主观因素的综合。它既包括社会政治心理倾向又包括社会政治价值取向。它是一个国家中的阶级、团体和个人在长期的社会历史文化传统的影响下形成的某种特定的政治价值观、政治心理和政治行为模式。“文革”的政治文化不仅包括观念性的政治心理和政治思想,还包括特质层面的政治制度和政治规范。文化具有政治权力的内涵,是意识形态的产物;但是,这并不是文化的全部含义。从秦汉帝国建立一直到今天,中国社会深层组织方式一直没有改变,社会的整合建立在人们对某种统一的意识形态的认同之上,意识形态与社会组织高度一体化。

总之,“样板戏”的信仰现象反映了个人、政治领袖、阶级、政党在利益和情感上的高度统一。

---

<sup>①</sup> 1969年12月17日,周恩来在接见全国机械产品预拨订货会议预备会全体代表时,强调要坚持生产,厉行节约。提出:尽管说准备大打、早打,但还是要作打或不打的两种准备。现在生产中的一个把铁路运输搞上去;此外,工农业、轻工业都要坚持生产,不能放松,不能停下来。针对一些单位无计划地滥印、滥制毛泽东著作和像章,致使纸张、铝材紧缺,甚至有人借机搞投机倒把的情况,批评说:数字太大了[注],比人口还多嘛!这是对毛主席的不尊重。纸张生产要统筹安排,印刷也要控制,明年任务够了,不需要那么多,印得太多了反而浪费。如果有人借此搞违法活动就更不好了,应依法处理。[注]据有关部门统计,全国印刷《毛泽东选集》和毛主席语录,分别为八亿套和五亿册,毛主席像十二亿张。(中共中央文献研究室编:《周恩来年谱(1949—1976)》,中央文献出版社,1997年版,第432页。)





## 第二节 “样板戏”与英雄崇拜

一个社会有一个社会的英雄,英雄崇拜即是对作为偶像的英雄的崇拜。偶像崇拜是指主体通过把心目中偏爱的公共人物理想化和神圣化,使之成为迷恋或膜拜的对象。偶像与榜样的区别在于,偶像以理想化、浪漫化和绝对化为特点,榜样以现实化、理性化和相对化为特点。偶像崇拜的心理效应具有投射作用:人们将现实中被压抑的欲望、梦想和遗憾投射到自己迷恋的偶像身上。当一个人的梦想和欲望无法在现实中满足时,痴迷于某个偶像在这方面的特质和成功便可聊以自慰了。崇拜者通过膜拜对象获取自我感受和与人交往上的满足,以偶像、榜样的言行、价值观念来引导自己的生活和工作,产生自我认同的力量。人类的偶像崇拜行为建立在一种集体精神原型的基础上。“原始意象或原型是一种形象(无论这种形象是魔鬼,是一个人还是一个过程),它在历史进程中不断发生并且显现于创造性幻想的自由表现的任何地方,因此它本质上是一种神话形象。当我们进一步考察这些意象时,我们发现,它们为我们祖先的无数类型的经验提供形式。可以这样说,它们是同一类型的无数经验的心理残迹。它们为日常的、分化了的、被投射到神话中众神形象中去了的精神生活,提供了一幅图画。”<sup>①</sup>“文革”时期的偶像崇拜是政治教化与群众无意识心理需求相融合的产物。虽然“样板戏”曾经被用以作为构筑某种意识形态的工具作用已经不复如当年,已反人性的、欺骗性与蛊惑性的艺术话语也未必还有市场,但是,“一方面我们确实可以有保留地视其为艺术,将它们置于艺术的平台上欣赏与评价,另一方面也可以视其为一个时代的投影,从中汲取历史的教训”<sup>②</sup>。从中探索人类在种族原始时期产生而遗留下来的普遍精神,即集体文化无意识。下文试图以“样板戏”的英雄崇拜作为切入口,揭示英雄作为一种人类无意识心理的根源、当代文学的英雄创作理论以及“样板戏”的英雄塑造方式。

① [瑞士]荣格:《心理学与文学》,冯川、苏克译,三联书店1987年版,第27页。

② 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。





## 一、英雄：文学创作的原型

卡莱尔说：“英雄崇拜是一个永久的基石，由此时代可以重新确立起来……在一切倒塌的东西中间这是唯一有生命的基石。”<sup>①</sup>西方文学的英雄传说产生于氏族社会末期，主要反映的是人类征服自然的斗争和社会斗争。这些英雄都是神人结合所生的后代，被称为半神半人，实际上是集体力量和智慧的化身。围绕不同的半神半人的英雄形成了许多体系。著名的有珀耳修斯杀蛇怪美杜萨，伊阿宋寻找金羊毛，七雄攻忒拜，俄狄浦斯王，特洛伊战争和忒修斯为民除害的故事等。英雄史诗指人类童年时代用诗歌体裁记录下来的古代神话传说和英雄事迹的长篇叙事作品，结构宏大，充满幻想和神话色彩。或者指反映了一个历史时期全体人民共同参加的历史事件和多方面生活的叙事作品。圣经英雄故事歌颂具有牺牲精神的道德英雄，他们重道德，无私无畏，勇于探索，曾有失败与错误。《圣经》英雄的道德性和希腊英雄的非道德性形成对比。

神话是英雄叙事的一种重要方式，或者说，英雄神话是神话的一种主要体裁。传统神话可以称之为“元神话”，包含出生、成年、隐修、探索、死亡、降入地府、再生、神化这八个部分所构成的英雄神话的故事结构。远古的神话叙事和神话思维其实早已深深嵌入现代人的心理，演绎为神话的思维定式。以英雄神话为对照，现代神话中的英雄神话虽然延续了传统神话的叙事模式，但是更多具有理性主义与科学主义的因素。现代神话中的英雄创世不再采用以往的基本结构，神奇的出生方式被扬弃了，传统神话中英雄的奇特经历，如屠龙、打妖魔、神秘的隐修、探险、奇遇、死亡和复活等故事元素也往往被现代神话所舍弃。现代的英雄神话在观念形态上采用实证主义，放弃了现实性的虚构叙事，而采用适度的人物夸张和情节修辞。维柯在《新科学》一书中按照思维方式上的差异特征把人类文化史划为神话时代、英雄时代和人的时代。神话思维的前后，作品分别为神话和史诗，前者以人为

<sup>①</sup> [英]卡莱尔：《英雄和英雄崇拜——卡莱尔讲演集》，张峰、吕霞译，三联书店，1988年版，第24页。





主人公,后者以半神半人的英雄为主人公。只有到了第二个时代即人的时代,抽象思维才发展起来,并让哲学取神话而代之,让科学理性压倒诗性智慧。

对照而言,“样板戏”中的道德英雄讲述的是现代创世神话。他们叙述革命的起源、革命的发展,以英雄人物作为创世的历史发起人,有绝对的胜利和人格的完美,却没有世俗、自然的人性。如果与传统神话类比的话,“样板戏”的英雄神话不是神,而是经过神化了的现实生活中的工农兵、革命领袖。毕竟现代社会的人们也需要以神话构造的神化了的人,其思维方式不是神话的原始思维或者诗性思维,而是现代社会的理性思维。

## 二、无产阶级文艺的英雄形象塑造

崇拜英雄至少有两种文化价值功能,一是英雄为人类世界提供了精神崇拜的对象,为世俗社会提供了超越性生存的根据,芸芸众生借此提升自己的精神层次;二是英雄的精神之中蕴涵着永恒的价值,有限的人生凭借永恒的信念超越生存的焦虑。

自古到今,英雄人物身上负载着特定时代人们的精神追求。20世纪五六十年代英雄人物成为表现时代主旋律的中心主题,英雄人物的美学观念成为当时的主导思想。1952年5月到12月,《文艺报》开辟了“关于创作新英雄人物的讨论”的专栏。主要讨论创造英雄形象要不要写英雄人物“落后到转变”的过程;是否必须写英雄人物的“缺点”。这场讨论实际上是关于如何阐释“英雄人物”的一次论争,或者说到底什么是“英雄人物”,英雄人物应该是什么类型的人物。在当时,关于这些问题并没有一个完全统一的认识。在提倡写工农兵英雄的时代里,批评家对英雄人物的不同见解,反映了他们对建设新中国文艺的不同的理解和不同的想象。所谓要不要写“从落后到转变”,要不要写“缺点”,其背后是两种英雄观念在起作用。一种观点认为,以“落后到转变”模式写英雄这也是一种新的公式主义:“我认为可以写英雄的某些缺点,可以写他的成长和进步,写他的觉悟过程……”“但是,是否任何形式的作品中,对任何英雄人物都要来这么一套呢?”“我





们应该努力创造完整的英雄形象,不一定要把英雄都写成思想、行动上矛盾百出的人物。”<sup>①</sup>这种观点认为英雄是引领时代的人,是指示时代前进方向的人物,许多“钢铁战士”的形象并没有什么落后面,照样是感人至深的。另一种观点认为,英雄从群众中来,英雄是活生生的人,英雄不可避免地具有这样那样的缺点,很多英雄往往也需要一个觉悟过程,如果对英雄的缺点进行限制,那么,“作者拿到一个题材,就可以感到:不写嘛,不符合现实,不能完成主题人物;写了,又怕你说‘不必’。这就给作者提出了难题”<sup>②</sup>。周扬就英雄创作问题作出了权威的表述:“创造正面的英雄人物”,“以这种人物去做人民的榜样,以这种积极的、先进的力量去和一切阻碍社会前进的反动的和落后的事物作斗争”,是“文艺创作的最崇高的任务”。“决不可以把在作品中表现反面人物和表现正面人物两者放在同等的地位,”关于要不要写英雄人物从落后到转变的过程,周扬说:“在我们的作品中可以并且需要描写落后人物被改造的过程,但不可以把这看为英雄成长的典型的过程。”他还说:“我们的作家为了要突出地表现英雄人物的光辉品质,有意识地忽略他的一些不重要的缺点,使他在作品中成为群众所向往的理想人物,这是可以的并且必要的。我们的现实主义者必须同时是革命的理想主义者。”<sup>③</sup>巴人的英雄想象,空间更大。他说,“我喜欢看批判的现实主义的经典作品,但我不大喜欢看社会主义现实主义的有些作品,觉得其中的英雄人物,可望不可即”。他希望英雄人物既“赋有阶级战士的刚强、勇敢和坚毅”,又“具有不同的那人类本性的弱点和缺点”。并主张写出英雄人物“与其他阶级的杂质相掺和着的复杂的思想感情”。<sup>④</sup>

1965年12月,《文艺报》的评论员曾发表过一篇题名为《用毛泽东思想武装起来做又会劳动又会创作的文艺战士》的文章,文章说:“看不到英雄怎么办?看不到,多向毛主席著作去请教,按照毛主席教

① 张立云:《关于写英雄人物和写“落后到转变”的问题》,《文艺报》1952年第11、12期。

② 蔡田:《不同意张立云同志的论点》,《文艺报》1952年第23期。

③ 周扬:《为创造更多的优秀的文学艺术作品而奋斗》,《文艺报》1953年第19期。

④ 巴人:《遵命集》,北京出版社,1957年版,第145页。





导选苗苗；看不到，问群众，问领导，群众眼睛亮，领导站得高；看不到，勤把思想来改造，要和英雄人物走一道，看到了，要用毛主席著作来对照，看他做到哪一条，依靠哪一条，体现哪一条。”从这里我们可以看出，英雄来自生活还是来自虚构。“英雄”写在著作中、长在群众中、留在领导脑海里。不是社会没有“英雄”，而是思想有问题。

### 三、“样板戏”的英雄塑造

英雄人物是新中国社会主义文学新形象的表现主题。“十七年”的红色经典中涌现了大批个性鲜明、栩栩如生的人物典型。邓拓 1965 年 2 月 25 日在华北区话剧歌剧观摩演出会开幕式上发表了《高举毛泽东思想红旗，进一步实现戏剧革命化》的讲话。他认为，第一，英雄人物的塑造是一个社会阶级性质的问题，文艺路线斗争的问题。“我们应该热情歌颂工农兵群众的英雄人物，这是我们社会主义文艺与资本主义文艺的主要区别之一。是热情地歌颂工农兵群众的英雄人物呢，还是不写英雄人物，而写什么‘不好不坏、中不溜儿的芸芸众生’？这是文艺战线上的两条道路斗争，这是大是大非问题”。第二，塑造英雄人物应该有紧迫感。“至于说，怎样才能更好地在文艺作品和戏剧舞台上塑造新的英雄人物，这在艺术实践中可以继续探讨，总结经验。不要把这个问题长时间地停留在悬空的状态，以致问题总是不好解决。最好是抓紧时机，有计划地交流和总结这方面的经验。”<sup>①</sup>邓拓的讲话体现了现实政治对社会主义主流文艺形象的想象性再现的要求，这种国家意志的精神焦虑在进入“文革”时期以后被进一步放大，推演出“三突出”模式。

江青的《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》则将英雄人物的塑造作为“根本任务”提出来：“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。”<sup>②</sup>《京剧革命十年》对

<sup>①</sup> 邓拓：《高举毛泽东思想红旗，进一步实现戏剧革命化——一九六五年二月二十五日在华北区话剧歌剧观摩演出会开幕式上的讲话》，《天津日报》，1965年3月11日。

<sup>②</sup> 《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。





“京剧革命”的成果进行了历史性总结,该文呼应了江青的《讲座纪要》:“创作革命样板戏的核心问题是满腔热情、千方百计地塑造无产阶级英雄典型。”该文下面一段文字则是对邓拓、江青和毛泽东三人讲话的综合:

“从历史上看,塑造哪个阶级的英雄形象,由哪个阶级的代表人物作为文艺舞台的主人,是政治斗争在文艺上的集中反映,是文艺为哪个阶级的政治路线服务的主要标志。<sup>①</sup>搞京剧革命,就是要着重塑造好无产阶级英雄人物的艺术形象,使工农兵成为舞台的主人<sup>②</sup>,把千百年来被地主资产阶级颠倒了的历史再颠倒过来,恢复历史的本来面目。”<sup>③</sup>

这段文字的最后一句,则来自毛泽东的指示。<sup>④</sup>

李泽厚认为,“把文化大革命简单归结为少数野心家的阴谋或上层最高领导的争权,是肤浅而不符合实际的”<sup>⑤</sup>。“文化大革命”中的毛泽东“既有追求新人新世界的理想主义一面,又有重新分配权力的政治斗争的一面,既有憎恶和希望粉碎官僚机器,改煤炭‘部’为煤炭‘科’的一面,又有怀疑‘大权旁落’有人‘篡权’的一面;既有追求永葆革命热情、奋斗精神(即所谓‘反修防修’)的一面又有渴望做‘君师合一’的世界革命的导师和领袖的一面”。既有“天理”又有“人欲”;二者是混在一起的。<sup>⑥</sup>多年以来,“文化大革命”等于浩劫和动乱已经成为一种不证自明、无须质疑的常识。根据李泽厚的提醒,重新审视历史,我们也许会看到多样性和复杂性,看到“文革”并非仅仅是少数人

① 参见邓拓:《高举毛泽东思想红旗,进一步实现戏剧革命化——一九六五年二月二十五日在华北区话剧歌剧观摩演出会开幕式上的讲话》,《天津日报》,1965年3月11日。

② 参见《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。

③ 参见初澜:《京剧革命十年》,《红旗》1974年第7期。

④ 1944年1月9日,毛泽东看了《逼上梁山》以后给延安平剧院的信,该文在解放后刊登于1967年5月25日的《人民日报》。

⑤ 李泽厚:《中国现代思想史论》,东方出版社,1987年版,第192页。

⑥ 李泽厚:《中国现代思想史论》,东方出版社,1987年版,第192~193页。



头脑发热导致的突发事件。“文革”其实也有其内在的逻辑,也有其历史继承性。加籍华人学者谢少波认为,“文化大革命及其活动的重要性可以在被称作毛主义的三个相关方面进行讨论:破除西方现代主义语法的反霸权议程;使国家恢复活力,更新社会关系的乌托邦欲望;以新的阶级范畴为基础的修正式马克思主义阶级斗争模式”<sup>①</sup>。那么,为了达到这样的革命目标,“文革”意识形态必须在“革命”群众中建立起同西方殖民主义对抗的政治观念:民族/国家、乌托邦理想和无产阶级。而上述概念的确立,无不依赖于想象和建构。

“样板戏”正是对这些抽象概念的想象与演绎。《红灯记》本来反映的是民族矛盾,但是改编者努力将民族矛盾提升到阶级对立的高度。这里的鸠山显然已经不仅仅是代表日本侵略者,而是成为一切剥削阶级的共同象征。而李玉和的无产阶级形象则在同鸠山针锋相对的斗争过程中被建构起来。

中西文学中的英雄通常具有牺牲的精神,高尚的道德,无私无畏,勇于探索。然而,英雄之所以成为英雄也不是先天存在的,有一个不断改正错误、完善自身的过程。圣经中的英雄故事,例如摩西故事体现了一个固定的结构:蒙难——神恩——救赎——永生。根据摩西的故事,形成了圣经文学的英雄原型。“样板戏”英雄人物的塑造,其情节结构与《圣经》中的英雄具有异质同构性。《圣经》中的英雄成长模式在“样板戏”中并不一定在单个人物身上完整体现出来,从英雄群像的革命经历可以看出。

《海港》中的方海珍也是如此。对于轻视本职工作而被钱守维利用的韩小强,他舅舅马洪亮只是用杠棒进行家史教育,而方海珍却能从家史教育引发出港史教育和革命传统教育:

这杠棒跟随咱经历过艰难世道,  
百年来高举它闹过工潮。  
有了党,唤醒了受苦的人们怒火烧,

<sup>①</sup> 谢少波:《抵抗的文化政治学》,中国社会科学出版社,1999年版,第120页。





团结起来，砸开那手铐脚镣！  
打倒那帝国主义、洋奴买办、封建把头狗强盗，  
才换来江海关上红旗飘。

“样板戏”塑造的英雄形象具有本质虚构性，这些英雄不食人间烟火，没有基本的人间感情，显然违反现实主义的创作原则。但问题是，“样板戏”创作者从来都声称遵循现实主义创作方法。指导“样板戏”创作的是革命现实主义与革命浪漫主义“两结合”的手法。“样板戏”正是通过形象的普遍化和符码化来表达其内在理念，以期在观众中树立民族、国家、阶级、共产主义的概念。那些不食人间烟火的人物塑造，本来就体现着编创者的目的。例如，《红灯记》中原本有李玉和偷酒喝，《智取威虎山》中原本有杨子荣同座山雕情妇调笑的情节，这样或许更为人性化、生活化的内容，在修改过程中均被一一删除。而另一些强调阶级感情的情节，例如，《红灯记》中的粥棚脱险，《奇袭白虎团》中的安平里遭劫则添加进去。编创者显然希望淡化血缘亲情关系，凸现阶级情谊的高尚和可贵。此类处理，体现了作品对于无产阶级这一共同体的想象。

虽然塑造无产阶级英雄人物成为“样板戏”的政治信条，但是在艺术上有一个始终无法解决的难题是，在正面与反面人物之间游移的“中间人物”具有无法抹杀的艺术魅力。20世纪六七十年代“中间人物论”备受批判。江青却屡屡发现，“啊呀！中间人物一搞就活，拍电影时对中间人物不能太突出了。（演得有些过火）”<sup>①</sup>可见，中间人物往往更具有生活的基础，因而更容易产生鲜活的艺术效果。

### 第三节 “样板戏”与领袖崇拜

“样板戏”诞生于“文革”政治崇拜空前狂热的特殊年代，它不仅深深浸染了这种激进的政治情绪，同时以文艺作为维护意识形态的工

<sup>①</sup> 李松编著：《“样板戏”编年史·前篇：1963—1966年》，秀威资讯科技股份有限公司，2011年版，第299页。



具参与了这场规模浩大的造神运动,甚至可以说,“样板戏”成了宣扬领袖崇拜的重要的艺术性工具。宣传口号“三忠于四无限”高度浓缩了当时主流意识形态阵营中某些领导的政治导向,其目的在于强化对毛泽东的个人崇拜以及对其思想的绝对忠诚。如果说,胡乔木曾认为的“‘文化大革命’是毛泽东的宗教和陷阱”的话,<sup>①</sup>那么,“样板戏”的领袖崇拜本质上所体现的则是,在当代中国制度框架和列宁主义式政党思想的规训下,通过把伦理提高到一个准宗教的信仰层次,从而为某种主流意识形态观念的贯彻提供了深厚的精神根基。这种现象也可以成为理解“文革”之谜的关键。“文革”的领袖崇拜是主流政治意识形态对自身绝对权威的想象性再现,这体现在领袖与群众之间相互神圣化的互动关系之中。“样板戏”作为宣扬领袖崇拜的重要的艺术载体,它具体体现在三个方面:“样板戏”对领袖的神化与民众崇圣心理互为依托;“样板戏”的英雄崇拜与对领袖的极度崇敬彼此勾连;“样板戏”的剧场演出与剧场观看中的偶像崇拜互相呼应。

### 一、“样板戏”对领袖的神化与民众崇圣心理互为依托

“文革”时期,革命政治在制度、政策、思维方式上实际具有强烈的主观唯心主义与客观唯心主义的色彩。通过以传统文化为参照,我们可以看到“文革”政治思维的哲学本质。具体来说,从主观唯心主义立场出发,政党话语把毛泽东的领袖形象无限拔高、夸大为至尊的精神性存在。林彪说:“毛泽东思想是当代马克思列宁主义的顶峰,是最高最活的马克思列宁主义。又说,毛主席的书,是我们全军各项工作的最高指示。毛主席的话,水平最高,威信最高,威力最大,句句是真理,一句顶一万句。”<sup>②</sup>从客观唯心主义立场出发,政党话语首先把领袖崇拜的伦理精神本体化或伦理道德宇宙化。如“东方红,太阳升,中国出了个毛泽东”(歌曲《东方红》),毛泽东的出现被认为具有宇宙本体意义,从而把对领袖崇拜的伦理道德普遍化、客观化为独立于现实生活

<sup>①</sup> 转引自王年一《大动乱的年代》,河南人民出版社,1984年版,第5页。

<sup>②</sup> 林彪:《在全军政治工作会议上的报告中的重要指示》,《人民日报》,1966年1月24日。





之外的存在。领袖崇拜被权威意志视为独立于社会和人类的精神性现象,它先于天地万物和人类社会而存在。正如朱熹说过的“宇宙之间,一理而已”<sup>①</sup>。“文革”期间的主流话语把阶级斗争抽象化为万物本源的“理”之后,认为这一阶级斗争的革命之“理”又是万物和人产生的本源,人禀受“理”之后产生人性,从这个意义上讲,人性必须服从阶级斗争的革命之“理”。无产阶级的“阶级性”被看成人性、道德的源泉。因此,可见当时社会的伦理道德原则和规范是秉承“阶级斗争”的结果。正如朱熹指出“理”“其张之为三纲,其纪之为五常,盖皆此理之流行”<sup>②</sup>。这样朱熹完成了理学本体伦理化的历程。“文革”时革命伦理本体化和宇宙本体伦理化的实质是把伦理道德神圣化,把它无限夸大为自然和社会的最高准则,奉为外在的最高权威,为当时的革命政治服务。参照“二程”的说法,“下顺乎上,阴承阳,天下之至理”<sup>③</sup>。如果顺应这种逻辑思路,那么,任何以下犯上,僭越等级秩序的行为都是不允许的。概括地说,20世纪40年代中期延安政权对社会与个人的全面控制为“造神”提供了舆论准备,60年代上半叶渐趋激进的革命狂热为“造神”奠定了政治氛围,“文革”肇始则全面确立了政治基调,“文革”路线的强力推行中出现了全民的顶礼膜拜。“样板戏”产生于20世纪60年代初期,经过江青等人的推动,在领袖崇拜的炽烈火焰上添柴浇油。

领袖崇拜的策略通过将领袖与国家政权同一化得以实现。国家是政治学研究的永恒主题。亚里士多德的《政治学》的“政治”一词,来源于希腊语 polis 意指城邦,即城市国家。古希腊进入阶级社会后建立了许多城市国家。城市国家的产生,标志着政治生活领域的出现。正如马克思、恩格斯在《德意志意识形态》一书中的看法,随着城市的出现,必然要有行政机关、警察、赋税等等。简言之,必然要有公共的行政机构,也就是必然要有政治机构。《共产党宣言》标志着马克思主义政治学的产生,在这之后的一系列经典著作都继承并发展了

① 《朱文公文集·读大纪》卷十七。

② 《朱文公文集·读大纪》卷十七。

③ 《周易程氏传》卷一。





《共产党宣言》的思想,把国家问题作为政治学研究的中心问题。因此,如果把“样板戏”放在国家政治生活之中去考察,我们可以看到,在“文革”的政治文化中,毛泽东即是国家政权的化身。有许多象征性的颂歌对毛泽东进行神化的提升,如“敬爱的毛主席,我们心中的红太阳”等颂歌。准确地说,“样板戏”的领袖崇拜风气并非源自“样板戏”的营造,可以溯源至延安时期的一元化领导模式,“样板戏”以艺术手段将领袖崇拜推至极致并最终实现了领袖崇拜策略的完成。

吴迪认为,“样板戏”把领袖和政党异化为神,是通过三个层面完成的。从自然生物层面来看,“样板戏”首先是把毛泽东和党异化为一切生命依赖的对象——太阳。因此,太阳及与太阳有关的自然现象——曙光、朝霞、黎明、春风、雨露等都成了毛与党的象征。<sup>①</sup>《智取威虎山》中的杨子荣“胸有朝阳”,不畏艰险上威虎山会见土匪。《红色娘子军》里,面对枪口的洪常青引吭高歌:“洒热血迎黎明,我无限欢畅,望东方已见那光芒四射喷薄欲出的一轮朝阳。”找到了红军的吴清华以泪洗面:“想不到今天哪,春风引我到这里,找见了救星,看见了红旗。”《白毛女》中的大春、白毛女报仇雪恨后,山洞外的一轮红日随即冉冉升起,全体演员合唱“太阳出来了”。“这类直露笨拙而屡见不鲜的声画语言不厌其烦地告诉人们:毛和党是生命之神、造物之神、解放之神,是中国人民的上帝、佛陀和真主。在这一最高的自然神面前,革命干部也罢,英雄模范也罢,人民群众也罢,都仅仅是某种有意识的生物体。”<sup>②</sup>“样板戏”竭力表现群众对毛泽东的无限忠诚和无条件服从,其精神需要正如马克思在《德意志意识形态》的序言中指出:“人们迄今总是为自己造出关于自己本身、关于自己是何物或应当成为何物的种种虚假的观念。他们按照自己关于神、关于模范人等等观念来建立自己的关系。他们头脑的产物就统治着他们,他们这些创造者就屈从于自己的创造物。”<sup>③</sup>“样板戏”集中体现了民众对于领袖的忠孝观念,

① 吴迪:《从样板戏看“文艺为政治服务”的造神功能》,《当代中国史研究》2001年第3期。

② 吴迪:《从样板戏看“文艺为政治服务”的造神功能》,《当代中国史研究》2001年第3期。

③ 《马克思恩格斯全集》第三卷,人民出版社,1956年版,第537页。





并日益深入地化为人们的政治无意识心理。

“样板戏”把这些封建伦理情感与政治意识形态有机地糅在一起，并成为具有隐喻色彩的象征意象。例如，《白毛女》中有两组两极镜头：“一组是送大春走，一组是迎大春来，前者又是后者的铺垫，遥相呼应，使后者迎的含义更为深刻和鲜明，乡亲们的迎，是在倾吐对恩人共产党、八路军的衷心感激，是在欢呼向往了多少年、多少代的翻身解放终于来临。”<sup>①</sup>影片的结尾是，感恩戴德的乡亲们决心永远跟着毛主席，永远跟着共产党。在《智取威虎山》的第八场戏中，“当（杨子荣）唱到‘抗严寒化冰雪我胸有朝阳’时，顿然间霞光四射，彩云万朵，一道灿烂的晨光，染红高耸入云的峭石之尖，与‘东方红，太阳升’的旋律相映生辉”<sup>②</sup>。《海港》中的“战斗动员”一场，“用两个互相呼应的大唱段，揭示出方海珍对党的八届十中全会公报精神深刻理解和对毛泽东思想的无比忠诚”<sup>③</sup>。《红色娘子军》中，作为“无数革命先烈的代表”<sup>④</sup>，洪长青面对敌人的枪口“向毛主席、向党、向人民表示：‘我为你而生、为你而战、我为你闯刀山踏火海壮志如钢！’”<sup>⑤</sup>洪常青以死殉节的对象是毛泽东这一可以想象却又无法具体感知的意识形态崇高客体。总之，“自然生物、人伦血缘、社会政治，这是‘样板戏’‘造神’的三种途径和三个层面。通过这样一番改造，普通干部群众在社会政治生活中的角色就被定格为匍匐于政党一领袖之下的低级生物、孝子贤孙和臣民奴仆；同时，这些失去了自我、失去了做人的资格的人们——无论他们是‘样板戏’的观众还是‘样板戏’的主创者，却被引导着在想象中以独立的个体自居，以国家的主人自命”<sup>⑥</sup>。

## 二、“样板戏”的英雄崇拜与对领袖的极度崇敬彼此勾连

对于“样板戏”的创作思路，学者傅谨指出，以是否符合特定时代

① 上海人民出版社编：《革命样板戏评论集》，上海人民出版社，1976年版，第338页。

② 上海人民出版社编：《革命样板戏评论集》，上海人民出版社，1976年版，第69页。

③ 上海人民出版社编：《革命样板戏评论集》，上海人民出版社，1976年版，第372页。

④ 上海人民出版社编：《革命样板戏评论集》，上海人民出版社，1976年版，第459页。

⑤ 上海人民出版社编：《革命样板戏评论集》，上海人民出版社，1976年版，第460页。

⑥ 吴迪：《从样板戏看“文艺为政治服务”的造神功能》，《当代中国史研究》2001年第3期。





的意识形态作为至高无上的标准,而不是以历史、现实、人性的逻辑与合理性作为标准,这是在“样板戏”时代达到顶峰的、时刻想着如何以艺术手段“继续革命”、为“阶级斗争”服务的“无产阶级革命文艺”的典型表征。<sup>①</sup>

康德关于审美判断的认识可以为我们解释观众的“样板戏”审美意识形态提供参照。他认为,一个审美对象之所以被感到是美的,是因为当审美主体在观赏它时获得了一种与自己的认识机能相一致的愉悦感,这种愉悦感是因客体具备与主体的各种认识机能相一致的特点。因此,他认为只有当审美客体与审美主体的认识机能相一致时,才会给主体带来审美愉悦。审美鉴赏就是看审美对象是否能够在想象力和悟性协调一致的条件下唤起审美主体的愉悦感。从这个角度看,革命“样板戏”基本上与“文革”相始终,它浸透了“文革”的精神实质,其剧本创作、舞台演出、影片拍摄的构思设计与当时激进、狂热的政治氛围以及渴望通过政治献身获得灵魂救赎的民众之间有着精神上的彼此对应和同一性。毛泽东的语录在“样板戏”的剧本中,起到了承转情节发展、彰显思想主题的作用,他的话语与“样板戏”的英雄形象一起无形中两者互为烘托、相得益彰:英雄形象因为领袖话语的神圣权威而更为高大,领袖权威因为英雄形象的饱满生动而进一步得到了隐喻性的神化。

“样板戏”在强调阶级、民族、国家、共产主义理想这些概念的同时,也在强调“毛泽东”这一概念。在中国当代文学史上,还没有任何人物像毛泽东这样反复在各种作品中出现。“样板戏”通过把毛泽东有意神化,而使现实中的毛泽东罩上了蛊惑性的光晕。例如,《沙家浜》中,阿庆嫂在身处窘境、徘徊无计的紧急关头,突然耳边仿佛听到《东方红》的乐曲,顿时信心倍增,唱道:“毛主席!有您的教导,有群众的智慧,我定能战胜顽敌度难关。”《奇袭白虎团》中严伟才在接到任务之后唱道:“毛泽东思想把我的心照亮。浑身是胆斗志昂。出敌不意从天降,定教它白虎团马翻人仰。”在“样板戏”中,毛泽东是知

<sup>①</sup> 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。





识、理想、智慧、信念、光明的化身。这种对毛泽东的个人崇拜，其实也是“文革”意识形态的一个重要标志。《智取威虎山》中参谋长在介绍故事的时代背景时，他说，团党委遵照毛主席《建立巩固的东北根据地》的指示，组成追剿队，在牡丹江一带发动群众，消灭土匪，巩固后方，配合野战军，粉碎美蒋进攻，这是具有伟大战略意义的任务。座山雕这股顽匪，逃进了深山老林，我们在风雪里行军已经好几天了，到现在还没有找到。我们一定要发扬连续作战的精神，（斩钉截铁地、有力地）“下定决心，不怕牺牲，排除万难，（参谋长：）去争取胜利”<sup>①</sup>。这段话中既有对毛泽东指示的直接介绍，也有对毛泽东语录的直接引用。类似的还有，（参谋长：）“好哇！猎户对我们的帮助很大。毛主席早就教导过我们：‘革命战争是群众的战争，只有动员群众才能进行战争，只有依靠群众才能进行战争。’咱们离开了群众，就寸步难行啊！”<sup>②</sup> [快三眼] “要大胆要谨慎切记心上，靠勇敢还要靠智谋高强。党的话句句是胜利保障，毛泽东思想永放光芒。”<sup>③</sup>《红色娘子军》中有直接呼告：“敬爱的毛主席！敬爱的党！亲爱的人民！[垛板]：我为你而生，为你而战，我为你闯刀山踏火海壮志如钢！生命不息，战斗不止，永远冲锋向前方！冲锋向前方！”<sup>④</sup>《平原作战》：[原板]“毛主席的革命路线指引我永不迷航！连日来细侦察车站情况，看破他有隙可乘枉自设防，炸军火决不动摇挥兵前往，人民战争威力壮，迎来个新中国——灿烂辉煌。”<sup>⑤</sup>《智取威虎山》：“参谋长：过年的东西都够了吗？李母：够啦，夹皮沟能过上这么个好年，可做梦也没想到哇！要不是你们来了啊，咳，这年还不知道怎么过哪！参谋长：好日子还在后头哪！李母：全托共产党、毛主席的福哇！”如此等等，不一而足。“样板戏”的领袖崇拜其崇敬的神不仅是毛泽东，而且是他所象征的绝对性的神圣力量。

① 《革命样板戏剧本汇编》（第一集），人民文学出版社，1974年版，第10页。

② 《革命样板戏剧本汇编》（第一集），人民文学出版社，1974年版，第24页。

③ 《革命样板戏剧本汇编》（第一集），人民文学出版社，1974年版，第53页。

④ 《革命样板戏剧本汇编》（第一集），人民文学出版社，1974年版，第460页。

⑤ 《革命样板戏剧本汇编》（第一集），人民文学出版社，1974年版，第591页。





### 三、“样板戏”的剧场演出与剧场观看中的偶像崇拜互相呼应

霍布斯在《利维坦》中指出：“人的权势，普遍地讲，就是一个人取得某种未来的具体利益的现时的手段……人类权势中最大的一种是由大多数人根据自己的意愿联合起来，把各自的权势总合于一个自然人或社会人的身上的权势，如国家的权势就是这样的，即依据个人的意志而运用全体的权势。有时是依据各部分的意志，如党派与不同党派之间的联盟。因此，拥有仆人是一种权势，拥有朋友是一种权势，因为这些都是联合起来的力量。”<sup>①</sup>根据“文革”时期的实际政治情势来看，如果说“人类权势中最大的一种是由大多数人根据自己的意愿联合起来”的，那么，“把各自的权势总合”然后让渡的对象是作为自然人的毛泽东。

“文革”时期的毛泽东至少有三种化身，第一，作为历史上的革命家，以他过去的功绩鼓舞着人们现实的行动。第二，作为当时的国家领袖，成为人民群众心中的“红太阳”。第三，作为抽象化的毛泽东思想的主体，以他的思想表现出巨大的人格力量。毛泽东形象成为人们集体无意识的“原型”。而对领袖崇拜的思维模式在人的心理留下的痕迹，它构成了每个人的无意识和意识的基础。“样板戏”的艺术工作者通过自主情结，在一定的条件下发掘出代表原型的原始意象，通过一定的形式把这种原始意象表达出来。所以，当人们欣赏到艺术作品时，才会感到像他们自己所想表达、但又未能表达的感觉。“样板戏”之所以会引起人们的快感，正是因为艺术家运用美的形式引导人们把积淀在内心深处的情绪解放了出来。艺术的共鸣来自基于原型的共同经验。在参与型政治文化中，自由、民主、平等观念是主导观念，公民具有参政的强烈愿望和一定的能力，而政治体系也通过普遍选举、政党政治、社团政治向公民开放，为其参政提供比较畅通的渠道。在参与型政治文化中，人们知道自己是国家的公民，相信自己可以在某种程度上影响政治，非常关心政治，积极参与各种政治活动。而“样板

<sup>①</sup> [英]霍布斯：《利维坦》，黎思复等译，商务印书馆，1985年版，第10页。





戏”则置身于服从型政治文化中,等级观念、服从观念、义务本位观念等是主导观念。大多数社会成员参政意识强烈,但参政自主能力脆弱甚至被剥夺,成为被动接受少数人指导的政治客体。在这种臣属型政治文化中,人们也知道自己“公民”并关注政治,但是他们是以一种被动的方式卷入政治的。<sup>①</sup>

如果把戏剧看做是一种国家的仪式,那么国家就变成了克利福德·格尔兹所说的“剧场国家”。“若无剧场国家的戏剧,沉静的神性的意象就不可能成型。不过,那些戏剧的频次、华美和规模,还有它们为这个世界打上印记的程度,反过来依靠政治效忠的程度及其一如我们已经看到的,分化性如何,动员政治效忠的目的就是为了将这些戏剧搬上舞台。”<sup>②</sup>“样板戏”与日常生活中的偶像崇拜相融合,偶像崇拜又与社会化偶像崇拜运动产生互动。从戏剧作为生存与生活方式来看,个人既是看的主体,自我又成为无所遁形的被看的对象。一种居于绝对权威位置的文艺形式——“样板戏”是八亿人民唯一可供欣赏的;而“样板戏”文艺模式在实践中的推广又使每一个人成为表演者。因此,观众与表演者合二为一。政治舞台上的话剧和戏剧舞台上的戏剧是同构的,从这个意义上说,“文革”时期的中国是真正意义上的“剧场国家”。在政治思维极端化的时代,政治“表态”、“作秀”成为日常生活中的表演形式。1967年4月24日《人民日报》的《红太阳照亮了芭蕾舞台——我们伟大的领袖毛主席观看革命现代芭蕾舞剧〈白毛女〉》报道了剧场演出的盛况,为我们提供了“样板戏”偶像崇拜的典型案例。

1967年4月24日晚上,由上海市舞蹈学校创作的大型革命现代芭蕾舞剧《白毛女》正在北京进行演出。演出到最后两场,当惨遭地主阶级迫害的喜儿终于获得解放,一轮红日冉冉升起的时候,一曲激情奔放的伴歌,动地而来,震人心弦:

<sup>①</sup> 参见[美]迈克尔·罗斯金等《政治科学》(第6版),林震等译,华夏出版社,2001年版,第133页。

<sup>②</sup> [美]克利福德·格尔兹:《尼加拉:19世纪巴利剧场国家》,赵丙祥译,上海人民出版社,1999年版,第159~160页。



“太阳出来了，  
太阳出来了，  
太阳光芒万丈，……  
太阳就是毛泽东！  
太阳就是共产党！”

报道评论说，芭蕾舞剧《白毛女》上演一百多场以来，舞姿从来没有像今天这样奔放，歌声从来没有像今天这样激扬，太阳从来没有像今天这样明亮！原因是：

今天，我们最最敬爱的伟大领袖、全中国和全世界革命人民心中最红最红的红太阳毛主席，在以他老人家为代表的无产阶级革命路线节节胜利的凯歌声中，在举国声讨党内头号走资本主义道路当权派的大好革命形势下，前来观看芭蕾舞剧《白毛女》的演出了！

毛泽东进入观众的视线中时，其实况是——

晚上七时五十三分，毛主席满面红光，神采奕奕，和他的亲密战友林彪同志以及周恩来同志等，走入剧场。刹那间，他老人家像一轮红日，照亮了整个芭蕾舞舞台，照耀着舞台上、舞台后、乐池里一百多位投入芭蕾舞艺术革命的闯将。在这最最珍贵难忘的时刻，演奏员按住剧烈跳动的心，为伟大的领袖奏起最响亮的歌曲——《东方红》！

演出结束后，毛泽东在《大海航行靠舵手》的乐曲声中和“毛主席万岁！万岁！万万岁！”的欢呼声中，同林彪登上舞台，接见上海市舞蹈学校的革命师生和参加演出的其他文艺工作者。

这时，所有演员和工作人员，像朵朵葵花向太阳似地，紧紧围拢在毛主席身旁。他们把沸腾澎湃的革命激情，把对伟大领袖无限崇拜、无限敬仰的真挚感情，化成最响亮的颂辞，一遍遍高呼：





“毛主席！我们心中最红最红的红太阳！我们祝您万寿无疆！”

毛泽东走到演员队伍中和演员们握手。接着要合影了，但是，无法让大家安静下来。

每一个人都用深情的目光注视着毛主席。前面的演员合着毛主席的鼓掌的节拍兴奋地拍手，后面的同志高举红彤彤的《毛主席语录》热情高呼：“毛主席万岁！”

我们最最敬爱的伟大领袖、我们心中最红最红的红太阳毛主席，和演员们挥手告别以后，迈着雄劲的步伐，走下了舞台，离开了剧场。

毛主席没有走！毛主席永远和我们在一起！这时候演员们完全沉醉在幸福的暖流之中。

“你们看到了没有，毛主席向我们点头微笑了啊！”

“快来握我的手啊，我的手是和毛主席握过的啊！”

“大家快来啊，这是毛主席站过的地方啊！”

“毛主席万岁！万岁！万万岁！”

“大海航行靠舵手，万物生长靠太阳，……”

这是一个不平常的夜晚！沸腾的夜晚！幸福的夜晚！难忘的夜晚！

有的人摊开日记本，一字一句地记下这有生以来最重要的时刻。有的人拿起电话机，用激动的声调向千里迢迢的战友报告喜讯。有的人提笔写信，为的是和日夜思念毛主席的远方亲人分享这最大的幸福。<sup>①</sup>

1968年2月1日，新华社报道了林彪、周恩来、陈伯达、康生、江青、姚文元、谢富治、杨成武、叶群、吴法宪、邱会作、张秀川、李天焕、刘锦平等人在1月31日晚，观看了中国京剧院演出的革命京剧“样板戏”《红灯记》。当林彪、周恩来、陈伯达、康生、江青、姚文元等中央领导进入会场时，全场观众激动得高举红彤彤的《毛主席语录》连连热情

<sup>①</sup> 新华社：《红太阳照亮了芭蕾舞台——我们伟大的领袖毛主席观看革命现代芭蕾舞剧〈白毛女〉》，《人民日报》，1967年4月26日。



欢呼：“毛主席万岁！毛主席万岁！万万岁！”中国人民解放军各总部、各军兵种以及在京的各军区负责人也应邀观看了演出。演出结束后，林彪、周恩来、陈伯达、康生、江青、姚文元、谢富治、杨成武、叶群、吴法宪等接见了演出《红灯记》的全体演员。这时，台上台下放声高唱《大海航行靠舵手》，再一次长时间热烈欢呼：“毛主席万岁！毛主席万岁！万万岁！”<sup>①</sup>

考察“文革”意识形态话语对民众无孔不入的渗透，不仅仅可以研究“样板戏”的语言，还可以通过关注“样板戏”外围的这种社会文本得以了解。“意识形态是一个话语问题，一个处于历史情境中的主体间的实践交往问题，而不只是一个语言问题（我们所叙说的命题问题）。意识形态也不只是一个偏向性的、偏见性的和党派性的话语问题，尽管没什么人类话语不是这样。”<sup>②</sup>上述这个社会文本对大众领袖崇拜进行了生动、形象的描述，凸现了狂热的非理性崇拜主体精神的迷失与自我意识的奴化。柏拉图认为道德来源于一种客观精神的“善本体”，它不仅是道德的来源，也是世界万物的来源。他还提出，人的灵魂是不灭的，道德就是如何使灵魂摆脱肉体的束缚飞升到神的天地之中。人的灵魂中情欲是坏东西，使人堕落，必须清除人的欲望，再靠一种神秘的“爱的狂迷”，净化灵魂，达到神人相通的最高道德境界。与柏拉图的上述说法对比，革命政治则希望将政治信仰抽象提升为一种消除情欲的纯净境界，从而在神圣的领袖崇拜中实现美的满足。新华社报道，在这欢腾的夜晚，更多的演员是在重温毛泽东的伟大教导：“我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。”“要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。”<sup>③</sup>“样板戏”的造神与现实

<sup>①</sup> 参见新华社《伟大领袖毛主席的亲密战友林彪副主席观看革命京剧样板戏〈红灯记〉并接见演员》，《人民日报》，1968年2月1日。

<sup>②</sup> Terry Eagleton “Ideology”，in Stephen Regan, ed., *The Eagleton Reader*, Cambridge: Blackwell, 1998, p. 237.

<sup>③</sup> 新华社：《红太阳照亮了芭蕾舞台——我们伟大的领袖毛主席观看革命现代芭蕾舞剧〈白毛女〉》，《人民日报》，1967年4月26日。





生活中的崇拜心理互相激发,积淀而成为观众的神圣体验。从巴金“文革”后深刻地反省中可见一斑,他坦承:“这些年来,除了我对萧珊的那份感情外,我的一切都让‘个人崇拜’榨取光了,没有甚么‘道德勇气’,一纸‘勒令’就使我甘心变牛,那里有这样的坚强战士,难道这不是神信的结果?我并不讳言我多次给‘造反派’揪到台上表演过坐喷气式飞机,低头认罪种种丑剧,这大约是我对“个人崇拜”的一种惩罚吧。”<sup>①</sup>然而,像巴金这样进行痛定思痛、披肝沥胆的深刻反思的人并不多见。

“文革”的领袖崇拜是主流政治意识形态对自身绝对权威想象性的再现。崇拜热潮中的群众并不是现实中实际情形的群众,而是毛泽东心中渴望塑造的应该如此的群众——具有大公无私的精神,具有疾恶如仇的品德,具有战斗到底的意志。毛泽东则是通过“样板戏”建构起来的领袖形象——神圣、崇高、伟大、坚强。因而,领袖与群众之间是一种相互神圣化的关系——与“毛主席万岁”欢呼相呼应的是“人民万岁”。正如毛泽东说道:“我们应当相信群众,我们应当相信党,这是两条根本的原理。如果我们怀疑这两条原理,那么就什么事情也做不成了。”<sup>②</sup>

毛泽东作为具有独特人格和巨大影响的“卡里斯马”(Charisma)领袖,“权威使人膺服的能力是来自人本身的力量”。人格型权力也叫影响力。如果权威来自人们对制度与过程的尊敬,那么影响力则来自人们对特殊类型的人的尊敬,这种人具有超凡的品质、个人魅力、启示力。卡里斯马原指古代的宗教先知、战争英雄,马克斯·韦伯把它引入政治学。韦伯把现代政治运动和宗教活动中的“最伟大的”英雄、领袖、先知、救星、救世主都纳入卡里斯马概念来考虑。<sup>③</sup>在现代政治学中,卡里斯马的范围被大大拓宽了,具有人格魅力的政治家都被称为卡里斯马型的政治家。在现代政治中,来自机构中的权威与来自个人

① 巴金:《讲真话的书》,四川文艺出版社,1990年版,第927页。

② 毛泽东:《关于农业合作化问题》,《毛泽东文集》第6卷,人民出版社,1999年版,第9页。

③ 参见[德]马克斯·韦伯《经济与社会》,林荣远译,商务印书馆,1998年版,第241页。



的人格魅力往往是结合在一起的。毛泽东的影响力首先来自机构所赋予的权威,然而,获得这些权威又是因为他具有人格上的影响力。这样,我们不能仅仅强调在那个令人难忘的年代里,人们失去了“外在的自由”,而应当时刻牢记我们也曾主动奉献了以“依据生命自觉及对生命资源自知”为内容的“内在自由”。

“样板戏”的文本、剧场演出以及电影为这种神圣化关系的巩固起到了极为有效的凝聚作用,直到神圣化关系的拆解因素从自身爆裂。虽然领袖崇拜作为一种政治社会化现象走向了相对的消歇,但是却人类的精神长河中留下了深深的足迹,令人反思,给人启示。通过对“样板戏”崇拜心理的文化分析,我们可以看出“样板戏”创作主体和观众主体性地位的严重缺席,以人文主义精神为本的启蒙精神在“文革”的政治狂热中消失殆尽。人文主义文化以人为中心提倡以人为本,它有别于中世纪神学以神为本,也迥异于“文革”非理性的领袖崇拜。以人为中心的世界观反对以神为中心的世界观或以领袖为核心的崇拜心理;以人性反对神性;以人权反对神权;以个性解放反对禁欲主义;以理性反对蒙昧主义,这应该成为一种时代精神,也是我们反观“文革”的价值立场。

本文最后想补充说明的是,毛泽东对于全国人民狂热的领袖崇拜并没有完全丧失理性,而是从政治权力手腕的角度进行策略性的调控。1970年,毛泽东在与美国记者斯诺的对话中袒露了当时的复杂心态。斯诺问毛泽东,“你是不是在那时感到必须进行一场革命的?”毛泽东答曰:“嗯。一九六五年十月就批判《海瑞罢官》。一九六六年五月十六日中央政治局扩大会议就决定搞文化大革命,一九六六年八月召开了十一中全会,十六条搞出来了。”

斯:刘少奇是不是也反对十六条?

毛:他模模糊糊。因为那时候我已经出了那张大字报了,他就不得了了。他实际上是坚决反对。

斯:就是《炮打司令部》那张大字报吗?

毛:就是那张。





斯：他也知道他是司令部了。

毛：那个时候的党权、宣传工作的权，各个省的党权、各个地方的权，比如北京市委的权，我也管不了了。所以那个时候我说无所谓个人崇拜，倒是需要一点个人崇拜。

现在就不同了，崇拜得过分了，搞许多形式主义。比如什么“四个伟大”，“Great Teacher, Great Leader, Great Supreme Commander, Great Helmsman”（伟大导师，伟大领袖，伟大统帅，伟大舵手），讨嫌！总有一天要统统去掉，只剩下一个 Teacher，就是教员。因为我历来是当教员的，现在还是当教员。其他的一概辞去。

斯：过去是不是有必要这样搞啊？

毛：过去这几年有必要搞点个人崇拜。现在没有必要，要降温了。

斯：我有时不知道那些搞得很过分的人是不是真心诚意。

毛：有三种，一种是真的，第二种是随大流，“你们大家要叫万岁嘛”，第三种是假的。你才不要相信那一套呢。<sup>①</sup>

斯：“对于人们所说的对毛泽东的个人崇拜，我的理解是：必须由一位个人把国家的力量人格化。在这个时期，在文化革命中间，必须由毛泽东和他的教导来作为这一切的标志，直至斗争的终止。”

毛：这是为了反对刘少奇。过去是为了反对蒋介石，后来是为了反对刘少奇。他们树立蒋介石。我们这边也总要树立一个人啊。树立陈独秀，不行；树立瞿秋白，不行；树立李立三，不行；树立王明，也不行。那怎么办啊？总要树立一个人来打倒王明嘛。王明不打倒，中国革命不能胜利啊。多灾多难啊，我们这

<sup>①</sup> 会见斯诺的谈话纪要，毛泽东，1970. 12. 18，宋永毅主编，美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂《中国文化大革命文库光盘》，香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版，2002版。



个党。<sup>①</sup>

我同林彪同志谈过,他有些话说得不妥嘛。比如他说,全世界几百年,中国几千年才出现一个天才,不符合事实嘛!马克思、恩格斯是同时代的人,到列宁、斯大林一百年都不到,怎么能说几百年才出一个呢?中国有陈胜、吴广,有洪秀全、孙中山,怎么能说几千年才出一个呢?什么“顶峰”啦,“一句顶一万句”啦,你说过头了嘛。一句就是一句,怎么能顶一万句。不设国家主席,我不当国家主席,我讲了六次,一次就算讲了一句吧,就是六万句,他们都不听嘛,半句也不顶,等于零。陈伯达的话对他们才是一句顶一万句。什么“大树特树”,名曰树我,不知树谁人,说穿了是树他自己。还有什么人民解放军是我缔造和领导的,林亲自指挥的,缔造的就不能指挥呀!缔造的,也不是我一个人嘛。<sup>②</sup>

上述谈话记录,是另外一个侧面的毛泽东。哪一个真实的毛泽东?恐怕毛泽东本人未必能够自圆其说。他就是这样兼具“虎气”与“猴气”的复杂存在。

从宗教角度审视“样板戏”,我们不是把宗教作为意识形态的认知工具,而是把它看成一个解释和言说的体系,整合和动员社会的宣传体系。意识形态既不是真理也不是学术更不是科学。意识形态作为一种公共意识,一种集体认知,公众信仰、群体意识,任何组织、团体、社会、国家都离不开意识形态精神上的维系。意识形态提供一种集体认同的价值观,它作为社会的精神力量,它通过舆论左右社会,可以制造出社会的精神偶像、集体信仰。而宗教就是一种极为强有力的社会意识形态,通过分析革命“样板戏”的准宗教意识与美学形态,我们可以看出“样板戏”与宗教之间异质同构的关系。

<sup>①</sup> 会见斯诺的谈话纪要,毛泽东,1970.12.18,宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2002版。

<sup>②</sup> 毛泽东:《在外地巡视期间同沿途各地负责人谈话纪要》,1971.08—09,宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2002版。





## 第四节 “样板戏”的语言崇拜

如果说语言作为一种中介因素命名主体的存在的话,那么,就不能把语言视为一套同业已形成的主体纯然外在的符号。维特根斯坦说,“我的语言的界限意味着我的世界的界限。世界是我的世界这个事实,表现于此:语言(我所理解的唯一的语言)意味着我的世界的界限”<sup>①</sup>。必须如此基于人的语言来理解他的自我和世界,因为唯有人的语言活动体现了他的创造性和被创造的本质。他的自由与局限,他的宿命和使命,都被给定在他的语言里。

古罗马作为一个法制社会,制定的法律至今对中西方社会有着深刻的影响。而中国自古是一个礼治社会,汉代宣扬“以礼治天下”。通过以礼治天下把中国广大的幅员形成了一个名教社会。以礼治文化形成的社会的特征是名教盛行,以名为教,可以称之为名教社会。名教这个词来自孔子的正名思想。孔子曾对他的弟子说:“名不正则言不顺,言不顺则事不成。”<sup>②</sup>君君臣臣,父父子子,按照一定的名分来处理政治、生活各个方面的秩序,这是儒家一贯的思想。这个思想按照名分的规定带有一定的等级性,这就把儒家的伦理道德思想灌输进去了。然而,名教往往会产生异化,它最大的问题是,名不副实产生虚假。以名为教的社会经常会在意识形态领域发生难以避免的危机。如果从名教角度看待现代社会的“样板戏”的话,可以发现“样板戏”政治话语表达方式创造了政治语言的神话。“样板戏”语言的创造者认为一切社会规范、价值观念和行为准则都建立在语言是明晰、公正、不容歪曲而富有理性这种观念之上。语言代表一种权力存在于历史的、特定的叙述中,是政治斗争的一个场所。“样板戏”的经典话语是政治理性的产物,烙上了明显的霸权歧视。在“样板戏”的语言领域里,以国家、民族、阶级作为规范和标准,个人是从属的;集体代表普遍性,个人仅具特殊性,只能相对集体而存在。在“文革”社会,政治理性

<sup>①</sup> [德]维特根斯坦:《逻辑哲学论》,郭英译,商务印书馆,1997年版,第85页。

<sup>②</sup> 《论语·子路篇》。



拥有话语权,操纵整个语义系统,创造了关于国家的符号、政治的价值、阶级形象和行为规范,而个体只为政治符号服务,以忠诚、驯服和绝对沉默表达了政治符号的意志。

从“样板戏”流露出来的人与语言的关系中,可以看到人们已经被强势语言所绑架,它虽然并非面目狰狞,然而潜在的威力已远远超过了暴力的范围。“‘文革’时期每个中国人都在讲别人的话,不是我在说话,而是正在说和我无关的话题,象被操纵着的木偶一样动嘴巴”<sup>①</sup>。人们的说话内容以国家意识形态的宏大叙事为主体,以郑重其事的方式表述表面上特别重要的事情,而其实重要性程度是以主流话语的标准作为衡量的依据。在“样板戏”中意识形态僵硬的政治话语遮蔽了人们日常语言与感受的鲜活与生动。人们不是出于个人体验与感觉来认识、表达对社会、人生的看法,而是以强制性的政治话语约束自己的思想和行为。在艺术作品中,文学语言为了实现最大的表达效率,除了以直白的方式表达意义以外,最具韵味的是通过创造语言的隐喻与象征的符号体系来实现。

“样板戏”的言语行为不以相互的交流与沟通作为目的,而是独语式或排他性的,其语言暴力与权威体现在很多方面。“样板戏”创作贯穿着对毛泽东思想和毛泽东个人的崇拜,这可以从“样板戏”作品与毛泽东个人著述之间的关系体现出来。本文试图以毛泽东的作品与“样板戏”作品的互文关系,来揭示创作者是如何尽其所能利用毛泽东的话语权力来实现主题的政治意图的。

### 一、“样板戏”与领袖诗词

“样板戏”与毛泽东的诗词的征引关系,在表达效果上形成了政治思想与艺术相互指涉的效果。

有的“样板戏”作品的内容直接来自毛泽东的诗词,例如,《海港》的《突击抢运到江岸》第一场,方海珍唱:稻种装船是关键,五洲风雷紧相连。<sup>②</sup>“五洲风雷”来自毛泽东的1963年1月9日的《满江红·和郭

<sup>①</sup> [韩]卞敬淑:《样板戏研究》,华东师范大学博士论文,1999年,第70页。

<sup>②</sup> 《京剧“样板戏”短小唱段集萃》,人民音乐出版社,2002年版,第49页。





沫若同志》：

四海翻腾云水怒，  
五洲震荡风雷激。  
要扫除一切害人虫，  
全无敌。

《海港》第四场：方海珍唱：江山如画宏图展，怎容妖魔舞翩迁。<sup>①</sup>  
“舞翩迁”化用了毛泽东的诗词。柳亚子即席赋《浣溪沙》，毛泽东“步其韵奉和”写下《浣溪沙·和柳亚子先生》：

长夜难明赤县天，  
百年魔怪舞翩迁，  
人民五亿不团圆。

《闹革命靠的是阶级力量》第四场洪常青唱：要让那天下工农齐解放，怎能够光凭这一家仇恨、个人勇敢、孤舟独桨、匹马单枪？闹革命靠的是阶级力量，跟着党，将万里征途放眼望，四海风云心内藏。只有解放全人类，才能最后解放无产阶级自己。这真理我们要时刻牢记永不忘，心明眼亮不迷航！<sup>②</sup> 其中的“只有解放全人类，才能最后解放我们自己”，是毛泽东对恩格斯著述的阐发。<sup>③</sup>

① 《京剧“样板戏”短小唱段集萃》，人民音乐出版社，2002年版，第57页。

② 《京剧“样板戏”短小唱段集萃》，人民音乐出版社，2002年版，第98~99页。

③ 恩格斯于1883年为《共产党宣言》德文版写的序言中指出：“《宣言》中始终贯彻的基本思想，即：每一历史时代的经济生活以及由此产生的社会结构，是该时代政治的精神的历史基础；因此（从原始土地公有制解体以来）全部历史都是阶级斗争的历史，即社会发展各个阶段被剥削阶级和剥削阶级之间，被剥削被压迫的阶级（无产阶级），如果不同时使整个社会永远摆脱剥削，压迫和阶级斗争，就不再能使自己从剥削它压迫它的那个阶级（资产阶级）下解放出来——这个基本思想完全是属于马克思一个人的。”（《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社，1992年版。）毛泽东在1950年接见参加第一次全国统战工作会议的同志们时曾经说：恩格斯的这段话概括起来就是：无产阶级不但要解放自己，而且要解放全人类，如果不能解放全人类，无产阶级就不能最后解放自己。



## 二、“样板戏”引文与领袖的著作、讲话的关系

“样板戏”有的唱词来自毛泽东的著作与讲话,《一轮红日照胸间》第六场江水英唱:毫不利己破私念,专门利人公在先。<sup>①</sup>语出毛泽东1939年12月21日所作《纪念白求恩》一文。毛泽东在这篇纪念文章中写道:“白求恩同志毫不利己专门利人的精神,表现在他对工作的极端的负责任,对同志对人民的极端的热诚。”

《沙家浜》第五场《坚持》:郭建光:是可以吃呀!同志们,只要我们大家动脑筋想办法,天大的困难也能够克服!毛主席教导我们:往往有这种情形,有利的情况和主动的恢复,产生于“再坚持一下”的努力之中。同志们!上段中的引文部分来自于毛泽东的《抗日游击战争的战略问题》。<sup>②</sup>

《奇袭白虎团》第一场《战斗友谊》,严伟才:“对!正象毛主席教导我们的那样:‘只要美帝国主义一天不放弃它那种横蛮无理的要求和扩大侵略的阴谋,中国人民的决心就是只有同朝鲜人民一起,一直战斗下去。’同志们,敌人是不会自动放下武器的。我们必须用革命的两手,对付美帝国主义反革命的两手。这就叫做谈谈打打——。”该段引文来自毛泽东《在中国人民政治协商会议第一届全国委员会第四次会议上的讲话》<sup>③</sup>(1953年2月7日)。

《奇袭白虎团》第五场《宣誓出发》,严伟才:敌人自以为配备最强、戒备最严的地方,我认为正是它最弱的地方。毛主席教导我们,要善于“发现敌人的薄弱部分”,它这一带兵种多,番号复杂,正适合我们尖刀班化装潜入。引文来自毛泽东的《中国革命战争的战略问题(五)》。

《杜鹃山》第三场《情深如海》,柯湘:“毛委员说过:‘谁是我们的敌人?谁是我们的朋友?这个问题是革命的首要问题。’所以,白军俘

① 《京剧“样板戏”短小唱段集萃》,人民音乐出版社,2002年版,第73页。

② 毛泽东:《毛泽东选集》第二卷,人民出版社,1991年版,第412页。

③ 毛泽东:《在中国人民政治协商会议第一届全国委员会第四次会议上的讲话》,《人民日报》,1953年2月8日。





虏,要宽大处理;一般商人,应该争取;豪绅列强,是我们的死敌;而劳苦大众,乃是革命的主力!”引文源自1925年12月1日《革命》半月刊第4期毛泽东的一篇文章——《社会各阶级的分析》。

1964年8月10晚,在北戴河,毛泽东观看了山东省京剧团演出的京剧现代戏《奇袭白虎团》,在整个演出中,毛泽东兴致很高。当听到剧中人严伟才说,“我们必须用革命的两手对付反革命的两手。这叫做谈谈打打,打打谈谈”时,毛泽东笑了,说:“这些话不都是我讲的吗?”<sup>①</sup>毛泽东表达的是赞赏?玩笑?还是意味深长的责备?不得而知。目前的资料表明,毛泽东并不反对这样做。

### 三、领袖话语引用的反思

引用作为一种修辞手法,是指作者在文章中有意识地征引名言、格言、典故、俗语、诗句以及其他人的著述等文字,从而形成一种文本内外的互文关系,达到加强论证、启人深思、典雅博学的目的。正如上文所述,“样板戏”中的引用方式属于领袖话语与“样板戏”文本在思想、艺术方面的深度耦合。结合当时威权主义的全面思想控制来看,几乎一切出版物都以引用领袖话语作为严格的纪律,这种做法甚至垄断了私人生活领域的情感表达和日常礼俗,尤其是20世纪60年代初的“红宝书”——《毛主席语录》以及毛主席语录歌、革命颂歌等作品的传播,形成了领袖精神全面灌输的态势。语录、口号充斥报纸、杂志以及一切书写领域的时代,语言使用的约束导致思想自由的缺失,言语丧失了个人传情达意的功能,而成为了没有自由意志的傀儡行为。同时,这种引用方式又是一种斗争策略,通过援引领袖话语壮大自己的话语威力,并且作为攻击对手的武器。“样板戏”的这种引用现象可以视为文艺创作的“活学活用”。

“样板戏”中领袖话语的引用分为如下几种类型。

第一,明引。《杜鹃山》第三场《情深如海》:

<sup>①</sup> 韶山毛泽东同志纪念馆编:《毛泽东遗物事典》,红旗出版社,1996年11月版。



柯湘 毛委员说过：  
“谁是我们的敌人？  
谁是我们的朋友？  
这个问题是革命的首要问题。”

上面的引文来自毛泽东《中国社会各阶级的分析》中的：“谁是我们的敌人？谁是我们的朋友？这个问题是革命的首要问题。”

《龙江颂》第六场《出外支援》中，编剧设置了江水英带领群众学习“老三篇”《纪念白求恩》。

江水英 “白求恩同志是加拿大共产党员，……为了帮助中国的抗日战争，……不远万里，来到中国。……一个外国人，毫无利己的动机，把中国人民的解放事业当作他自己的事业，这是什么精神？”

众 “这是共产主义的精神”！

江水英 （唱）【西皮原板】

手捧宝书满心暖，  
一轮红日照胸间。  
毫不利己破私念，  
专门利人公在先。  
有私念近在咫尺人隔远，  
立公字遥距天涯心相连。  
读宝书耳边如闻党召唤，  
似战鼓催征人快马加鞭。

此处的引用并不显得突兀生硬，妙就妙在通过学习领袖著作的情节，自然引出其中的经典话语。并且，通过江水英的唱词化入了“毫不利己”、“专门利人”这些名言，表达了对领袖指示的尊奉与崇敬。

第二，暗引。《白毛女》的《序幕》：





(女独唱)

看人间,往事几千载,  
穷苦的人儿受剥削遭迫害。

此处的“看人间,往事几千载”,放眼人类社会革命斗争史,回顾了阶级剥削的历史过程。这种语境与语态令人想起毛泽东的《浪淘沙 北戴河》(一九五四年夏):

往事越千年,魏武挥鞭,东临碣石有遗篇。萧瑟秋风今又是,换了人间。

第三,正引。引用者对引用的对象语句持肯定的态度,引用文本与原文文本在语义上相一致,用来论证自己的观点,表达自己的思想感情。如:

《杜鹃山》第二场《春催杜鹃》:

柯湘(字字千斤,气壮山河)  
哪里有压迫,  
哪里就有斗争。  
甘洒一腔血,唤起千万人!

此处的“哪里有压迫,哪里就有斗争”显然来自毛泽东所说的:哪里有压迫,哪里就有反抗;哪里有剥削,哪里就有斗争。用革命的战争消灭反革命的战争!

根据引用对象的性质,引用的类型除了有正引,还有一种是反引。引用者所表达的意义与引用文本是相左的,目的是对引用文本进行批判性否定。“样板戏”中正引居多,而反引极少。一是由于“样板戏”的唱词中不易设置反引;二是避免反引过多,以免会为反面的思想扩大影响。<sup>①</sup>

从上述“样板戏”对领袖话语的引用,可以引发如下值得反思的

<sup>①</sup> 除此之外,还有化引的情况。化引是指并非原原本本摘抄对象文本,而是在思想、意境、情感等方面对引用对象进行一定程度的发挥和提升。



问题。

第一,领袖话语的引用作为一种政治崇拜的精神秩序。领袖话语的引用现象,是伴随着建国后举国上下的个人崇拜而逐渐形成习惯的,目的是建立整齐划一的书写秩序,制造万众同心的国家偶像。“样板戏”中领袖话语的引用集中于毛泽东一人,正暗合了“文革”时期塑造超凡领袖的目的,塑造毛泽东话语的绝对权威和神圣地位,通过全国民众反复使用来形成思想的大一统、模式化和同质化。

第二,领袖话语的引用作为一种操控性的话语方式。思想控制与社会动员需要借助通俗易懂、形象生动的语言来沟通民众心理,因而当政者需要考虑一种语言使用的方式实现话语实践和社会实践的结合。对于语言的控制是集权国家思想控制的重要途径,领袖话语的引用是一种实现社会权力全面支配言语行为的形式。具体来说,就是通过设计言语使用的制度性规范来实施语言符号的命名、筛选、汰除以及纯粹化。将领袖话语直接嵌入人们的日常语言、文艺语言与科学语言之中,从而形成霸权性的思想独占。

第三,领袖话语的引用作为一种文体。领袖话语的引用在毛泽东时代是一种惯常的话语修辞,根据作者写作意图形成了规范化的词语系统。其功能是:借权威话语确立自己观点的天然合法性——因为是领袖旨意,因而天然具有神圣不可僭越、纯粹不容辱没、完美不容置疑的特点。通过话语和语言层面的控制,对言说和写作进行有利于革命的改造和控制,也因此汉语发展的丰富性被认为取消了。

第四,领袖话语引用作为一种政治隐喻。领袖话语的引用,后来逐渐发展成为一种具有时代特色的文体,形成了意识形态色彩很浓的文风。引用型的文体形式与革命型的领袖话语理论话语之间建立了为民众习以为常的固定关系,引用型的文体就成了一种政治隐喻。因而,是否遵从这种文体,是判断是否革命的立场问题。

第五,领袖话语的引用和社会实践的关系。“任何一种话语生产都不会没有进入社会实践的功利目的。但是,并不是处于激烈竞争和斗争中的各种话语都能进入社会实践,能够进入社会实践的话语在影





响社会变革的程度上也各不相同,情形是非常复杂的。”<sup>①</sup>领袖话语的引用这种话语实践通过“样板戏”文本的传播与接受从而转化为社会实践,并且使样板文本与引用文本之间形成互相渗透、彼此说明的现象。

第六,领袖话语引用机制的影响。“样板戏”的领袖话语引用机制成功地把语言、文体、写作当做话语实践向社会实践转化的媒介,并且使这种转化有机地和毛泽东领导的革命成为一体。“知识分子的写作已经不再是简单地写小说诗歌,写新闻报道,写历史著作,或是写学术文章,它获得了另外一种意义,即经过一个语言的(文体的)训练和习得过程,来建立写作人在革命中的主体性。在这个过程中,千千万万个知识分子正是通过‘写作’,完成了从地主阶级、资产阶级或小资产阶级立场向工农兵立场的痛苦的转化,投身入一场轰轰烈烈的革命,在其中体验做一个‘革命人’的喜悦,也感受‘被改造’的痛苦;在这个过程中,也正是‘写作’使他们进入创造一个新社会和新文化的各种实践活动,在其中享受‘理论联系实际’的乐趣,也饱尝意识形态领域中严峻的阶级斗争的磨难。如果说正是毛文体的写作使知识分子在革命中获得主体性,那么反过来,知识分子又正是通过这样的写作,使话语实践和社会实践在革命中实现了转化和连结。”<sup>②</sup>李陀上面的论述揭示了“毛文体”对于知识分子通过写作与语言之间的互动形成主体建构的影响。而“样板戏”中的领袖话语的引用机制,则造成了编剧、演员、观众通过领袖话语建构革命理念的结果。

① 李陀,《汪曾祺与现代汉语写作——兼谈毛文体》,《花城》1998年第5期。

② 李陀,《汪曾祺与现代汉语写作——兼谈毛文体》,《花城》1998年第5期。



## 第五章 “样板戏”政治美学的伦理内涵

“样板戏”的诞生与“文革”特定的政治文化背景有着深刻的联系。“政治文化是一个民族在特定的时期内流行的一套政治态度、信仰和感情。”<sup>①</sup>它是有关政治系统的信念、象征、价值的总和，“也就是一个民族关于政治生活的心理学”<sup>②</sup>。“文革”的政治文化投射在民众的政治心理与伦理观念方面。“文革”时期社会成员在政治社会化过程中自发形成了对于当时政治体系、政治过程、政治行为等政治现象的认识、情感与态度，人们的情绪、兴趣与愿望既是对政治生活的一种自发的心理反应，也是外界一定影响的结果。从“文化大革命”对人们心理触动的预期目的来看，毛泽东认为，“无产阶级文化大革命是触及人们灵魂的大革命。它触动到人们的根本的政治立场，触动到人们世界观的最深处，触动到每一个人走过的道路和将要走的道路，触动到整个中国革命的历史。这是人类从未经历过的最伟大的革命变革，它将锻炼出整整一代坚强的共产主义者”<sup>③</sup>。因而，他要求广大民众在政治思想上必须脱胎换骨，接受共产主义的政治信念。群众在日常的国家政治生活中对政治制度、政治决策和政治领袖形成了一种固化的内心体验和直观评价，表现为爱憎之感、好恶之感、美丑之感、信疑之

① [美]阿尔蒙德、鲍威尔：《比较政治学：体系、过程和政策》，曹沛霖等译，上海译文出版社，1987年版，第29页。

② [美]迈克尔·罗斯金、罗伯特·科德、詹姆斯·梅代罗斯、沃尔斯·琼斯：《政治科学》（第6版），林震、王锋、闭恩高译，华夏出版社，2001年版，第130页。

③ 这段话是毛泽东为姚文元文章《评反革命两面派周扬》所加的批语。参见姚文元的文章《评反革命两面派周扬》（《红旗》1967年第1期）。





感、亲疏之感等不同感受。研究这一时期人的心灵的意志和情欲,需要从伦理学角度去探讨。这种政治感情是知识和经验的积淀,往往带有一定的主观成分,最后逐渐形成了一定的伦理取向,它对风起云涌的政治行为的选择有着极大的影响。总之,“样板戏”作为“文革”时期的文艺经典,它产生于特定的政治文化,体现了鲜明的伦理价值观念,具体表现为政治伦理和革命伦理。

## 第一节 “样板戏”的政治伦理

伦,从“人”从“仑”,本意是“辈”和“类”的意思。现引申为不同辈分之间的道德关系。理,是条理、道理和规范的意思。《礼记·乐记》“凡音者,生于人心者也;乐者,通伦理者也。”伦理是指一定社会的基本人际关系规范及相应的道德原则。政治与伦理具有不同的功能,政治比伦理更直接、更集中地反映经济关系和阶级利益,伦理往往是通过政治的折射反映经济关系。社会制度变革要靠政治斗争,伦理只是辅助力量。然而,伦理贯穿于人类社会的始终,政治只存在于阶级社会之中。政治和伦理具有密切的关系,二者往往是相互作用的。一定阶级的伦理反映一定阶级的政治利益,并为政治服务。政治力量、政权机构的提倡,对伦理的形成和发展有巨大的作用。社会成员的政治觉悟和道德品质是密切联系的和相互影响的。

### 一、“文革”政治伦理的社会背景

“文革”时期的这种政治心理是社会成员在长期的政治社会化和政治实践的过程中所形成的,从而直接影响人的政治行为,成为相对稳定的心理过程和心理特征。政治伦理的形成是一定阶级政治文化建构的产物。民众的政治伦理主要是社会成员在日常政治实践中自发形成的,同时一个国家的统治阶级也会通过各种途径来传播、灌输自己的意志,从而对人们政治伦理的形成产生一定的影响。政治伦理是一个意义复杂的综合体,即社会成员的伦理活动既要受制于一定阶级意志与利益的影响,也会受到传统民族文化的影响。“三忠于四无



限”强调对毛泽东的个人崇拜和对其思想的忠诚,而这些狂热的政治崇拜在“样板戏”中通过情节、主题、人物塑造得到了集中的体现。

## 二、“样板戏”的政治伦理内涵

中国社会的政治与伦理具有密切的联系,儒家关注道德有道还是无道,天道还是人道,体现为一种伦理哲学。从政治伦理关系来看,“样板戏”中中国共产党或党的军队被当做毛泽东的代称来看待,视为“亲人”和“恩人”,再由“亲人”上升为“父母”、由“恩人”上升为“救星”。《平原作战》中的张大娘为保护党员李胜被日军打死后,其女儿小英在红高粱地边舞边歌:“下岗来修地道敢把山移,母亲的热血浇灌了战斗的土地,仇恨的种子开花结果定有期。共产党是亲娘将我培育,革命的军和民红心相依。立壮志做一个中华好儿女,树雄心高举抗日红旗。”这一情节典型地表现了将母亲置换成党的叙事策略。毛泽东和中国共产党对于民众个体来讲是救星,对于集体来讲是“人民的大救星”,对于人民共同体来讲则是“民族的大救星”。也就是说,“一方面,‘样板戏’将领袖与群众、执政党与选民之间的政治关系诠释为血缘关系;另一方面,将执政党及其领袖为夺取政权(武装斗争)、巩固政权(阶级斗争)所做的一切努力称为对人民的恩赐。通过这种宣传手段,执政党与选民、领袖与民众的政治关系,就被转换成了拯救者与被拯救者的施恩——报恩关系”<sup>①</sup>。

“样板戏”中的伦理感情力图以塑造民众对中国共产党的恩情作为核心价值。从电影《红色娘子军》的剧情可以清晰看出。“吴清华用颤抖的双手珍重地接过了洪常青送给她的两枚银毫子,将要奔向革命根据地时,镜头从两人的中景摇成吴清华一人的近景。在这个似乎近在咫尺的画面里,她那热泪盈眶的面孔、激情汹涌的唱腔,充分抒发了毛泽东思想给予她的极大鼓舞,和她对常青指路的满腔感激,这些使我们强烈地感到,受尽压迫、孤苦无依的奴隶,一旦找到了救星共产党,找到了解放大道,是何等的喜悦和激动。”接着出现在我们眼前的

<sup>①</sup> 吴迪:《从样板戏看“文艺为政治服务”的造神功能》,《当代中国史研究》2001年第3期。





是，“洪常青关切地目送她奔跑远去，豪迈地唱道：‘这样的奴隶齐奋起，将冲决一切罗网，迎来朝霞满天。’这时，镜头先随着洪常青缓缓后退的几步，徐徐变成开阔的全景，展示出天空吐露的彩霞，和他在霞光辉映中的轩昂气宇，然后又随着激昂奔放的快板旋律，急速推成近景。在这一拉一推间形成的强烈节奏中，洪常青的壮丽神采跃然于银幕之上，他那炯炯目光，凝聚着他对阶级姐妹的无限深情，表达了他对‘枪杆子里面出政权’这一真理的坚定信念。这两个细腻刻画人物精神面貌的近景镜头，前后衔接，相辅相成。洪常青和吴清华两股感情激流交织汇合，增强了艺术感染力”。主体媒体评价道：“这样，就不仅直接揭示了洪常青理解、坚决执行毛主席无产阶级革命路线的高度觉悟，而且也从吴清华身上展现了毛主席无产阶级革命路线产生于群众斗争实践之中、代表着群众的根本利益和革命意志，以及人民群众必然热切地接受和拥护这条正确路线这两方面的本质联系，从而深刻地体现了毛主席无产阶级革命路线武装革命群众、指引革命航向、保证革命胜利的根本意义。”<sup>①</sup>影片这种从揭示人物内心世界出发，在还原舞台基础上的大胆取舍、凝练集中的镜头运用，更加鲜明地突出了洪常青的英雄形象，深化了凸显政治领袖的主题思想。洪常青以个人光辉的英雄形象隐喻了党对吴清华的拯救，二人之间的男女性别关系打破了长期以来英雄救美的文学母题，而置换为党与劳动人民之间的伦理亲情。《海港》中的政治伦理是通过推动人物情感的逻辑发展而展示的。老工人唱道：“惨死在煤堆旁[反二黄原板]我仇恨难……消（韩小强禁不住泪下。）旧社会水深火热向谁告，血泪汇成浦江潮。”<sup>②</sup>有了上述情感的铺垫之后，主人公情感的自然发展趋向是，唤起了对新社会、对改变这苦难历史的共产党、毛泽东发自肺腑的崇敬。“血泪汇成浦江潮。新社会，这新社会，咱们码头工，翻身作主多自豪，生老病死

<sup>①</sup> 《屹立如山 壮志如钢——赞革命现代京剧〈红色娘子军〉——彩色影片中洪常青形象的塑造》，《北京日报》，1972年6月15日。

<sup>②</sup> 上海京剧团《海港》剧组集体改编：《海港》，1972年1月演出本，《革命样板戏剧本汇编（第一集）》，人民文学出版社，1974年版，第326页。



有依靠,共产党毛主席恩比天高!”<sup>①</sup>

## 第二节 “样板戏”的革命伦理

一定的伦理观念包含着人类生活的一般价值原则和基本行为准则,伦理研究的目的在于建构一种合乎德性的生活方式和信仰形式使人们实现幸福的目标。在基督教教义里,信仰神是最高美德,也是达到最高道德境界的唯一途径。人为神而活,人的最高幸福和美德皈依于神的崇拜。基督教伦理思想的出发点和归宿点都是信仰神,它是教会伦理最根本的道德原则。相对基督信仰而言,“样板戏”信仰的神是中国共产党及其化身毛泽东,它宣扬的爱不是以对上帝皈依为归宿,而是以阶级的友爱作为革命伦理。“样板戏”中革命伦理主要体现在阶级的情义和阶级的仇恨两个方面。

### 一、阶级的情义

《红灯记》第八场刑场斗争,李玉和唱道:“人说道世间只有骨肉的情义重,/依我看阶级的情义重于泰山。/无产者一生奋战求解放,/四海为家,穷苦的生活几十年。/我只有红灯一盏随身带,/你把它好好保留在身边。”阶级情义重于骨肉亲情,而红灯则是联结阶级情义的信物,它象征着党的光辉照彻人心、催人奋进,党的影响无处不在、无时不在。上述“样板戏”对革命之爱的直接歌颂与抒发是一个方面,另一种表现方式是,通过写阶级对立来反衬革命之爱的坚定与珍贵。“样板戏”划分阶级阵营,还严格地贯彻着阶级路线,革命者都是根红苗正好出身,例如杨子荣出身雇农,赵勇刚是贫农子弟,李玉和是铁路工人,方海珍是码头工人,柯湘“三代挖煤做马牛”,吴清华、白毛女更是底层的被侮辱者与被损害者。而个人的好出身一定具有苦大仇深的阶级背景,这一背景使每个阶级弟兄容易从经济地位上建立起了政治同盟的情感基础。杨子荣“从小在生死线上受煎熬”,柯湘“汗水流

<sup>①</sup> 上海京剧团《海港》剧组集体改编:《海港》,1972年1月演出本,《革命样板戏剧本汇编(第一集)》,人民文学出版社,1974年版,第327页。





尽难糊口”，方海珍过去是码头上的苦力，雷刚为毒蛇胆扛过十几年长活。由于每个正面人物的怀里都揣着一本血泪账，从而出身的“根正”必然会导致革命态度与信念的“苗红”。“样板戏”的英雄们之所以是英雄，无一不以这一共同的阶级属性与革命信念作为基础。与此相反的是，“样板戏”里的反面人物不但出身坏，而且无论长相还是思想、行为必定败坏透顶，就连那些混在革命队伍中的反面人物也没有一个出身于草根的。正是因为革命英雄都是来自同一出身，因而彼此为了革命目标而形成牢固的阶级之爱就有了一个合理、合情的伦理基础，通过追溯出身来寻求心理情感的认同。《红灯记》里的李奶奶告诉李铁梅：“爹不是你的亲爹！奶奶也不是你的亲奶奶！咱们祖孙三代本不是一家人哪！你姓陈，我姓李，你爹他姓张！”这种情节安排的方式反映了急于给人物政治定性的焦虑，从而使观众不至于对敌我阵营与阶级属性产生混淆。《智取威虎山》第三场《深山问苦》，杨子荣见到了化装侦察时已经认识了常猎户，他为了与常猎户建立阶级情谊、确立同志情感，他激发受苦人将自己的苦难说出来：“老常，说吧！”《沙家浜》也不乏“诉苦”的情节，为了把“诉苦”的戏演出来，伤病员小王和卫生员小凌诱导沙奶奶，恳求沙奶奶讲述自己的痛苦往事，这一往事感动了说话人与听话人，还有广大的“样板戏”观众。

## 二、“家”的寓言

“家”是中西文化和文学中的一种寓言与原型。家在圣经中体现为伊甸园原型，即亚当夏娃居住的乐园净土，象征天堂乐园，世外桃源。中国古代社会通过宗法制度来实现家国同构，因而中国古代的伦理道德特别重视以“孝悌”为中心的家庭、家族道德，并以之为核心发散到全部社会道德之中。“样板戏”恰恰通过各种象征方式建构了一个“家”的寓言和神话。

弗莱认为“象征”既是一个原型单位，也指作为一个系统的文学原型。卡西尔的艺术符号理论影响最大，他认为包括艺术在内的一切文化形式都是符号（象征）活动的结果。卡西尔的符号（象征）属于广义认识论的范畴，苏珊·朗格则在纯粹艺术领域系统阐发了卡西尔的思想。





想,认为符号(象征)既是艺术的本质,也是人类情感的表现形式。下面从“样板戏”的语言与故事情节的解读中发现一个隐秘的“家”的童话与寓言。

在“样板戏”中,“家”的重要性在于它为人们提供一个群体自觉的潜能,它为满足集体主义梦想提供了一个比资本主义更优越的策略。从这个意义上说,新的政权的建立意味着“家”的寓言使所有的政治共同体的参与者获得一种“幻象”的主人地位,它因为揭示了某种“同一的群体需求”,在表面上也就使新的国家成员得到了“均化”,因此,这一修辞形式就具备了充分的政治动员的潜能。“样板戏”中,通过“家”(家庭或国家)的意象,《红色娘子军》、《智取威虎山》、《杜鹃山》、《奇袭白虎团》等故事主题建构了一个所有无产阶级心理与情感认同的意识形态基础。象征主义的“家”的构建作为总体性符号体系的美学工具,同时也就具有社会规范、动员的力量和在感性上的吸引力。“样板戏”以美学的感性形式担当着建立民族国家政治寓言的重任,从而也就可以理解为什么这一戏剧形式可以成为国际国内的阶级斗争的“原子弹”。

“样板戏”的政治美学实际上体现为一种家族政治。《红灯记》的题旨,无疑是以民族寓言形式投射的政治观念。值得注意的是,这种寓言的性质既是第三世界国家现代性的隐喻,又根植于悠长的历史文化传统——家国同构。五四之后从封建宗法社会的网络中解放出来的个体,建国之后又重新被整合进了大一统的民族国家中。

《红灯记》有一个祖孙三代的小家庭,实际上象征一个无产阶级骨肉相连的大家庭。正如《红灯记》第二场《接受任务》,铁梅所唱的:“我家的表叔数不清,没有大事不登门。虽说是,虽说是亲眷又不相认,可他比亲眷还要亲。爹爹和奶奶齐声唤亲人,这里的奥妙我也能猜出几分。他们和爹爹都一样,都有一颗红亮的心。”小家庭和大家庭都有一个共同点:因为“都有一颗红亮的心”而互相友爱、关怀。再看《红灯记》第五场《痛说革命家史》,“慧莲:(接面)您待我们太好啦!李奶奶:别说这个。有堵墙是两家,拆了墙咱们就是一家子。铁梅:奶奶,不拆墙咱们也是一家子”。





《红灯记》将李玉和的一家视作中国无产阶级的一个缩影。中国无产阶级革命,把三代异姓骨肉组成一个生死同心的革命家庭。“从此以后,我就是您的亲儿子,这孩子就是您的亲孙女。”一切为了无产阶级革命利益,无产阶级革命利益高于一切。“人说道世间只有骨肉的情义重,依我看阶级的情义重于泰山。”《人民日报》评论道: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。<sup>①</sup>

如果说意识形态是“想象性关系的再现”的话,那么,在“样板戏”中,“家”成为体现革命伦理的核心意识形态。“家”的寓言使所有的政治共同体的参与者获得一种“幻象”的主人地位,因此,在此“幻象”的召唤下,所有成员就被注入强烈的责任意识,当历史被设想成为以新主人替换旧主人的持续的过程:那么,每一个成员都将必须在他的时代扮演一个“进步者的角色”,至于其行为是否“进步”的标准则体现在一个总体的历史目的论的基础之上,由于此一历史发展目标并不存在于现实的世界里,所以体现其“进步性”的依据就被落实在行为的动机里面。这样,政治的斗争也就不仅仅是现实的权力的斗争,同样牵涉到思想的斗争,必须进行“灵魂深处的革命”,思想审查成为政治运动的必然结果。也正是在这一层面上,文化与革命之间就获得了某种必然性的联系。

《龙江颂》第八场《闸上风云》:江水英(面对掉队的战友,十分痛心;诚挚地)志田,几年来,我的工作距离党的要求,群众的期望,相差很远,做得很不够。咱们是同一岗位上的战友,是同根相连的阶级亲人。《杜鹃山》第一场《长夜待晓》:

雷刚(沉痛地)您的好儿子,  
咱穷人的亲骨肉,

<sup>①</sup> 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。



他、他、他……英勇就义啦！

[杜妈妈身子一晃,柴斧落地,复咬牙挺住。]

[雷刚扶杜妈妈坐于磐石上。]

**杜妈妈(唱)【西皮散板】**

数不尽斑斑血泪帐,  
想不到他父仇未报身先亡。

**雷刚(唱)【慢二六】**

莫道是烈士的鲜血空流淌,  
点点滴滴化杜鹃红遍家乡。  
老人家,莫悲伤,  
讨血债,有雷刚,  
从今后您就是我的白发亲娘。

娘!(倒身一跪)

“样板戏”的伦理取向本质上所体现的是,在当代中国制度框架和列宁主义式政党思想的约束下,通过把伦理提高到一个准宗教的信仰层次,从而为某种主流意识形态的贯彻提供深厚的精神根基。通过对上述文本的分析,我们可以看出,由人民与政党之间的恩情形成了政治伦理,由阶级内部的友爱与阶级之间的仇恨形成了革命伦理。政治伦理的性质决定了革命伦理的特点,而革命伦理的内在关系反过来证明了政治伦理的合法性。





## 第六章 “样板戏”政治美学的 性/性别问题

性(sex)与性别(Gender)的含义是有区别的。性是身体的本能,由于人的身体有别于动物身体,它既是自然的、生理的、物质的存在,服从生老病死的自然规律;又是文化的、社会的、精神的存在,受到文化观念、社会机制的左右。因而,性又不仅仅是一种生理本能,它还被打上了社会、历史、文化、伦理等方面的烙印。生理意义上的性受到社会身体的制约和塑造,它是传达社会意义的载体,它受到个体所处的社会情境施加的压力,从而不得不符合特定的社会规范。

性别既是自然的生理特征区分,也是文化和社会的印记。从历史发展过程来看,男女性别的等级关系是社会文化建构的产物。亚当与夏娃偷吃智慧果后,发现自己赤身裸体,羞愧难当。这个故事反映了一种原罪原型。因为亚当、夏娃偷吃禁果,犯了原罪,因此人生来就有罪。为了赎罪,首先要向上帝承认有罪,要认罪服罪,不可违背上帝的意志。原罪作为一种宗教观念与意识,意味着人还没有出生就注定在上帝面前有罪。耶和华对女人说:“我必增加你怀孕的苦楚,你生产儿女必多受苦楚。你必恋慕你丈夫,你丈夫必管辖你。”《圣经》中的故事是对这一权力关系的隐喻。“对女性来说,向男性屈从是上帝的绝对律令。男性观察女性,女性注意自己被别人观察。这不仅决定了大多数的男女关系,还决定了女性自己的内在关系,女性自身的观察者是男性,而被观察者为女性。因此,她把自己变作对象——而且是一



个极特殊的视觉对象:景观。”<sup>①</sup>在男女不平等的性别关系中,女性不仅默认了自身“被看”的处境,而且将这种境遇自动本质化,视为一种客观的存在。

## 第一节 “样板戏”的性禁忌

熟悉“样板戏”的人都知道,性在“样板戏”中是一种特别的禁忌。性意味着身体欲望,而“样板戏”恰恰是要抑制欲望的,因为革命的理想与道德、情操会因为性欲、物欲的泛滥而遭到玷污。因而,“样板戏”中人物的关系、身体的装束、戏剧的主题、角色的台词等等地方对性的避讳随处可见。“样板戏”的英雄虽然来自于现实生活,但是通过“典型化”创作手法,最后塑造出的是不食人间烟火、断绝七情六欲的神灵。对性的回避,有很多不同的说法。我们想追问的是,这种性压抑与极权政体之间有无直接关系?<sup>②</sup> 毕竟一定时期的占据主导地

<sup>①</sup> [英]约翰·伯格:《观看之道》,戴行钺译,广西师范大学出版社,2005年版,第47页。

<sup>②</sup> 关于这一问题刘纪蕙有专文进行过精彩的阐释,本书不嫌繁冗,下面进行长篇引述:1933年5月14日《京报》副刊刊登德国纳粹党“烧性书”的新闻,该报道陈述德国学生在德国纳粹党之鼓动下,于1933年5月10日烧 Dr. Magnus Hirschfeld 的性书,并高歌“德国妇女今后已被保护”。周作人写了一篇谈论德国法西斯主义公开焚烧禁书的文章。周作人认为极右倾的德国法西斯主义强调德国国家之地位提高,种族意识高涨,严定优生律,以及要求焚烧性书,都如同反犹太运动一般,是“畏惧忌妒与虚弱”的表现。周作人同时指出当天报纸并列“烧性书”与“张竞生大谈性事”二则新闻的内在矛盾。德国大烧性书之同年,葛理斯的《性心理学》出版,张竞生的性学也在中国引起轩然大波。然而,周作人引述同年8月13日《独立评论》六十三期的《政府与娱乐》一文来指出:“因为我们的人生观是违反人生的,所以我们更加做出许多丑事情,虚伪事情,矛盾事情。拉丁及斯拉夫民族比较最少,盎格鲁撒克逊较多,而孔孟文化后裔要算最多了。”周作人当时注意到性的压抑正好与极权统治的政权是一起发展的,而认为国家主义与种族主义高涨的纳粹党徒之呐喊,正反映出他们“压抑”后之“歇斯底里征状”。阿多诺(Theoder Adorno)在《弗洛伊德理论和法西斯主义宣传的程序》(1951)一文中指出,法西斯心态对于等级以及内外群的区分,有其原始施虐/受虐双重欲望的性格。阿多诺根据弗洛伊德的《集团心理和自我分析》对于极权政体与群众心理的讨论,指出透过对领袖的认同,“等级制度的结构和施虐被虐狂性格的愿望一起完全保留了下来”。强制压抑自身的立即欲望,排除自我原初的爱恋对象,推离,清除自身内在的不洁与病态,亦会产生主动的受虐快感。而将自身内部的不洁向外投射,构筑出妄想的外界敌人,以施虐的方式排除,则是法西斯妄想下的实践行动。(参见刘纪蕙《三十年代中国文化论述中的法西斯妄想以及压抑:从几个文本征状谈起》,《中国文哲研究集刊》第16期,台北:中研院文哲所,2000年版,第95~149页。)





位的道德观念是服从于一定时期的政治理念的。而“文革”时期这种状况恰恰有过之而无不及。今天反思这段历史,我们无疑会获得新的启示,可以发现政治权力与性之间矛盾纠缠的张力关系。

### 一、禁欲主义

禁欲主义原本是宗教恪守的教义,具有浓厚的道德内涵。以驯服人心为目的的政治道德观也蕴涵着禁欲主义的伦理诉求。道德政治观认为政治作为一种社会价值追求,是一种规范性的政治诉求。这种政治观在中西方政治哲学中都有所体现,中国儒家哲学有政治即“公正”的阐释,亚里士多德认为政治就是最大的“善”。道德政治观反映了社会生活中人们对政治价值的期望,体现了特定历史时期人们对于政治生活和活动的价值标准。然后,通往政治观从“应该如此”出发,并不能真实地反映政治社会的本质,它以抽象的伦理价值掩盖了社会利益和权力的冲突与角逐。“文革”时的伦理思想以政治理性为基础,提出人的道德必须符合政治,一切符合无产阶级政治目的的就是道德,反之就是不道德。这种伦理思想主要受制于毛泽东的伦理观。

“文革”期间,人作为政治建构的产物,人的政治性、阶级性被当做人的本性。政治目的支配人的一切思想、感性和行动,其中阶级性又是最核心的性质,任何人为的力量都无法约束和取消它。人文主义者的总口号是:“我是人,凡是人的一切特性,我无不具有。”“文革”伦理观则认为,人性论是最不道德的,因而也是最虚伪的。道德是以善恶和荣辱观念来评价人们的社会行为,调节人与人之间关系的规范。中国为礼仪之邦,长期形成的主要道德规范有忠、孝,三纲(君为臣纲,父为子纲,夫为妻纲)、三纲领(明德、亲民、至善)、四维(礼、义、廉、耻)、五常(仁、义、礼、智、信)、六纪(知、仁、圣、义、忠、和)、八德目(格物、致知、诚意、正心、修身、齐家、治国、平天下)。专门约束妇女的还有三从(在家从父,出嫁从夫,夫死从子)、四德(妇德、妇言、妇容、妇功)。“三从四德”作为反道德的要求是封建礼教对妇女的歧视。中国传统的道德伦理观念经过了无产阶级思想文化的汰选、过滤,剩下的是符合无产阶级道德的观念和看法。禁欲往往是以美学的方式温柔地实





行,审美关注的是人类最日常的、通常接触的方面。美学对身体的无微不至的关注正符合国家机体的需要,从道德意识形态来说就产生了道德美学化的过程,同时这也是政治美学化的过程。在“文革”特定的历史时期,中国面临人口庞大、资源短缺、资本匮乏和国际“冷战”封锁等严重问题,革命、政治以及理想道德因而成为国家成本最低而收益最大的社会改造工具,因而成为最重要的资源替代。

基督教宣扬人的灵魂是肉体的主宰,“叫人活着的乃是灵,肉体是无益的”<sup>①</sup>。灵魂引导人服从神的诫命从善,肉体则引导人从恶。肉体死后,灵魂将受基督的审判,信神禁欲的人可以上天堂,反之则下地狱。因此在世须禁绝一切欲望和现实的物质享受,来世才有幸福。禁欲主义是教会伦理极其重要的道德原则。相对而言,“文革”时期对集体的爱、对国家的爱、对领袖的爱是现代尽忠尽孝的最高境界,它的意识形态依据是:“与一切个人的私心杂念实行最彻底的决裂”。“样板戏”的基本主题就是放弃个人,回归集体。“文革”与法西斯意识形态在某种意义上具有吻合之处。墨索里尼在《法西斯主义学说》中认为:“法西斯主义的精神上的基本态度是树立忘私的生活准则,把斗争视作积极生活的标志。”<sup>②</sup>“样板戏”主题宣扬革命者的标志是“公而忘私,高举集体主义、国家主义的大旗”。电影《红色娘子军》中吴琼花与洪常青只有放弃爱情,才能确保影片的纯洁、高尚的思想主题。《海港》中高中毕业生韩小强只有放弃当海员的理想,与装卸工为伍,高高兴兴地一辈子扛大个,《海港》才具备样板的资格。“样板戏”中正面人物的情感世界,尤其是婚姻爱情状态几近零度的表现,这正是禁欲主义的世俗化表现。

在中国古代,程朱伦理思想是提倡封建的禁欲主义的。程朱之禁欲是禁止过分的贪欲。他们把先秦就有的“义利”之辨纳入以“天理”为依据的伦理体系之中,更为明确地把义利对立起来和割裂开来,二程主张“不论利害,唯看义当为与不当为”<sup>③</sup>。朱熹则干脆提出:“明天

① 《约翰福音》第6章。

② 杜美:《欧洲法西斯史》,学林出版社,2000年版,第18页。

③ 《二程遗书》卷十七。





理,灭人欲”<sup>①</sup>，“革尽人欲,复尽天理”<sup>②</sup>。有人问寡妇在生活无依靠的时候能否出嫁?程颐答道:“饿死事极小,失节事极大。”<sup>③</sup>同时,程、朱还非常重视道德修养,主张“穷理”——“复性”才能达到“理想人格”。而“文革”时期禁止与忌讳的是情欲等感性的因素。革命“样板戏”的政治路线以一定阶级的世界观作思想基础,从而能够成为宣传毛泽东的革命路线的有力的思想武器,这是因为它坚持按照无产阶级世界现来改造世界,同传统观念实行最彻底的决裂。写作组认为:“舞台占领,既是政治占领,也是思想占领。工农兵英雄形象占领舞台,也就是用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想占领舞台。”“封、资、修旧文艺是地主资产阶级维护和传播孔孟之道和资产阶级思想的舆论阵地,里面塞满了忠孝节义、三纲五常、因果报应、投降卖国等等反动透顶的货色。”<sup>④</sup>革命“样板戏”用马克思主义、列宁主义、毛泽东思想,对千百年来统治文艺舞台的反动没落阶级的意识形态进行了一番空前未有的大扫荡,“揭露了孔孟之道的虚伪性和反动性,迎头痛击了林彪反党集团的复辟活动。它是讨伐孔孟之道的一篇篇富有战斗力的檄文,又是共产主义世界观的一曲响彻云霄的凯歌”<sup>⑤</sup>。

由于中世纪宗教神学占绝对统治地位,一切社会科学包括伦理学都是神学的婢女,因而,基督教道德也占统治地位,其核心是神道主义和禁欲主义。奥古斯丁把《圣经》中的伦理思想概括为基督教道德的三主德:信仰、仁爱和希望,使基督教道德理论化和系统化。基督教道德的集大成者托马斯·阿奎那(公元1225—1274)使基督教道德更为完善,把基督教三主德扩充为七德,即信仰、仁爱、希望、智慧、公正、勇敢和节制,建立了一个庞大的系统的基督教伦理思想体系。相对而

① 《朱子语类》卷十二。

② 《朱子语类》卷十三。

③ 《二程遗书》卷二十二。

④ 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》,《革命样板戏创作经验选辑》,江苏人民出版社,1974年12月第1版,第26页,原载1974年7月16日的《人民日报》。

⑤ 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》,《革命样板戏创作经验选辑》,江苏人民出版社,1974年12月第1版,第26页,原载1974年7月16日的《人民日报》。





言,“样板戏”的禁欲主义以实现共产主义的“大同”理想作为终极目的和动力,一切身体的欲望、情感都必须接受政治目的的检验。“样板戏”人物的信仰和仁爱不是针对世俗感情而言的,它指向的终极价值是革命政治神圣的信仰与崇拜。“三突出”原则,“高大全”的人物形象自不必说。所有的正面人物都不食人间烟火,所有人的男女之爱、正常的婚姻都被遮蔽了。例如,《红灯记》里的李奶奶、李玉和,《杜鹃山》里的柯湘,《海港》里的方海珍和《龙江颂》里的江水英。可见“文革”文学的禁欲主义、风化主义与中世纪禁欲主义的基督教有相通之处。

## 二、去除性感

“样板戏”的舞蹈表演技法方面,《红色娘子军》保留了芭蕾舞的“足尖”、“跳”、“转”等基本技巧及脚法的“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”等手法,“创造了既有鲜明的芭蕾舞的特点,又有浓郁的时代气息和独特的民族风格的舞蹈程式”<sup>①</sup>。例如,第一场吴清华从椰树后面闪出来的“足尖弓箭步亮相”,就是糅合了芭蕾的“足尖”和京剧舞蹈的“弓箭步”、“亮相”等因素,准确、鲜明地揭示出吴清华拼命也要冲出虎口的反抗精神和斗争决心。

革命现代舞剧《红色娘子军》扫除的是资产阶级舞剧的形式主义、唯美主义、自然主义的“腐朽艺术”,<sup>②</sup>开辟的无产阶级舞剧艺术发展新道路的鲜明特色是去除性感特征,凸显阶级仇恨。舞剧彻底地批判了旧芭蕾舞中用来表现男女爱情的“双人舞”和旧京剧中“开打”,把它们来个彻底的改造,推陈出新,“创造出表现我军战斗生活中英雄人物的搏斗舞蹈”。吴清华在战斗中锻炼得更加刚武粗犷,更加勇敢机

<sup>①</sup> 山华:《为无产阶级的英雄人物塑象——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》,本社编《赞革命样板戏舞蹈设计》,上海人民出版社,1974年10月第1版,第25页。原载《人民日报》,1970年11月21日。

<sup>②</sup> 山华:《为无产阶级的英雄人物塑象——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》,本社编《赞革命样板戏舞蹈设计》,上海人民出版社,1974年10月第1版,第25页。原载《人民日报》,1970年11月21日。





智。当她抓住狼狈逃命的南霸天,将他一脚撂倒在地,随着她强烈的“倒踢紫金冠”大跳和疾风扫落叶般的“平转”,用枪抵住了南霸天。她仇恨满胸膛,威武逼人。舞蹈两次运用了这样一个急骤的动作和一个静止的造型,深刻表现了清华的坚定与南霸天的阴险狡猾。当南霸天顽抗不降继续逃窜时,清华用了“变身跳落卧鱼”这一强烈的、斩钉截铁的大幅度动作,打出了充满仇恨的两枪,打死了南霸天,为千千万万被压迫的阶级弟兄报了仇,雪了恨。<sup>①</sup>这种艺术改造的动力何在呢?当时舞台艺术的创作者袒露过真实的心态,从事芭蕾舞教育的老师说,“我们是芭蕾舞学校的青年教师,我们读了毛主席的书,听了毛主席的话,才认清了芭蕾舞革命化、民族化、群众化是一条宽广的光明大道,决心要把芭蕾舞改造成为阶级斗争的有力工具”<sup>②</sup>。关于芭蕾舞改造的得失问题,著名戏剧家欧阳予倩的理论总结可以给予我们一些有益的启示。他在1957年针对京剧的现代改造进行过可贵的经验总结,着重从艺术的角度对戏剧现代化提出了一些建议和主张。<sup>③</sup>

《人民日报》评论道,为了塑造高大的无产阶级英雄形象,革命现代舞剧《红色娘子军》对旧芭蕾艺术进行了一场彻底的革命。旧芭蕾艺术是以女演员为主的,男演员只是起一种扶扶托托的“活把杆”的作用,动作单调贫乏。江青要求“把洪常青作为全剧的第一主人公,打破了芭蕾艺术必须以女演员为主的陈规旧例,成功地塑造了这个高大的无产阶级英雄形象”。<sup>④</sup>

芭蕾舞的美学特色是优美,优美是指审美主体与审美客体之间的

---

① 颂清:《强烈粗犷 爱憎分明——赞美清华的舞蹈语汇和造型》,本社编:《赞革命样板戏舞蹈设计》,上海人民出版社,1974年10月第1版,第34页。原载1970年8月26日的《解放日报》。

② 唐秀文、王家鸿:《我们坚决听毛主席的话》,《舞蹈》1966年第3期。

③ 第一,文戏与武戏的区别。欧阳予倩指出,戏曲分文戏和武戏,这也可以说是健舞与软舞之别。文戏不能用武戏的身段,如果“游园惊梦”用“三岔口”的身段那一定不行。第二,舞蹈动作的改造必须遵循艺术表现的目的。第三,讲究手到眼到心到,既是手到眼到,腰和步必须跟随着,所以手眼身法步互相配合成为一个整体,以人物的性格和感情为贯串,为着达到一个戏剧的目的来灵活地有机地组织运用,这样每个动作才都能起它应有的作用。(欧阳予倩:《我们要发扬中国舞蹈艺术的优良传统》,《人民日报》,1957年2月20日。)

④ 武红:《大义凛然 威武不屈——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉中的洪常青“就义”一场》,《人民日报》,1970年1月17日。





和谐统一的关系。它表现为和谐、安静、秀雅、温柔、纤细、绮丽、典雅、含蓄、婉约、光滑、玲珑等。在形式上体现出单纯、整齐、对称、均衡、多样统一的特点。从审美感受上来说,优美给人以轻松、愉快、心旷神怡的感受。芭蕾长于表现优美的美学风格,然而主流话语认为,“芭蕾旧有的一些舞蹈手段要表现无产阶级的革命的内容,不仅远远不够用了,而且那种在表现洋才子佳人的生活中所形成的什么‘典雅、轻盈’的艺术风格,只能有损于无产阶级的英雄形象,必须彻底的加以改造”<sup>①</sup>。在“样板戏”中,禁欲是一种普遍的现象,这是阶级性压抑性别的标志。禁欲,一种道德理想国的需要,是一种乌托邦式的宗教仪式的需要。从一般来看,宗教需要禁欲,这不仅表现在中国传统文化中的理学的“存天理,灭人欲”中,也表现在西方的天主教中的清教气息中。作为国家的仪式的“样板戏”更是如此。总之,这是欲望道德化的过程。

“样板戏”的身体不仅是一种形象,而且是政治权力争夺的场所,身体编码显示了社会内部的权力关系。“文革”时期激进思想将身体与精神之间的对立看成社会权力的一个方面,社会权力出于专制控制的目的,使欲望屈从于理性。洪子诚说道,“在‘样板’作品中,可以看到人类的追求‘精神净化’的冲动,一种将人从物质的禁锢、拘束中解脱的欲望。这种拒绝物质主义的道德理想,是开展革命运动的意识形态。与此同时,在这种禁欲式的道德信仰和行为规范中,在自觉地忍受(通过外来力量)施加的折磨,和自虐式的自我完善(通过内心冲突)中,也能看到‘无产阶级文艺’的‘样板’创造者本来所要‘彻底否定’的思想观念和情感模式”<sup>②</sup>。洪子诚的这段话揭示了“样板戏”作品中欲望与理性、情欲与革命、身体与精神的二元对立关系。

“样板戏”中女性形象的非性征化与当时社会普遍的女性审美观有密切的关系。毛泽东时代女性最典型的两种形象是战争形象和劳动形象。这些形象都要求女性表现强悍的体魄、坚强的毅力、顽强的

<sup>①</sup> 武红:《大义凛然 威武不屈——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉中的洪常青“就义”一场》,《人民日报》,1970年1月17日。

<sup>②</sup> 洪子诚:《中国当代文学史》,北京大学出版社,1999年版,第203页。





性格以及疾恶如仇的阶级情感。因此,简短洒脱的头发、怒目圆睁的双眼、坚实有力的拳头、坚挺绷直的腰杆、迅疾麻利的动作都体现了一种运动的美、力量的美。自然,这种形态的审美观念中带有社会文化印记的身体力量凸显了,而带有女性特殊性征的阴柔之美退隐了。

## 第二节 “样板戏”女性形象的历史反思

新中国成立后男女平等、女性解放是中国共产党进行社会改造的时代主题,这种主导观念也进入到了文学艺术的话语生产与形象建构之中。20世纪50到70年代的中国社会,妇女既是当代中国人口生产的主体,也是社会物质生产的重要力量。“文革”期间“样板戏”中出现了大量个性鲜明、英姿飒爽的时代女性,这是一个重要的文学现象,体现了时代潮流的投影。目前学术界从女性主义的批判视角对戏剧中的女性地位进行了深入审视。<sup>①</sup>他们总的看法是,“样板戏”中的女性人物虽然翻身做了主人,但是在阶级、政治的话语遮蔽之下仍然无法发出作为女性独立的声音,因而对女性解放的意义持有限认同的态度。的确,我们基于女权主义性别研究的立场可以揭示被革命意识形态幻象所遮蔽的问题,从而以女性为本位寻找自由、独立的话语表达的可能。

但是,笔者的写作目的并不想通过“样板戏”文本分析继续为女权主义性别批评提供经典案例,而是想深入历史语境去重新认识“样板戏”文本中女性自立、自主的社会历史意义。

---

<sup>①</sup> 据笔者整理,大致持有这种观点的论文如下:王墨林:《没有身体的戏剧——漫谈样板戏》,《二十一世纪》1992年第2期。李祥林:《政治意念和女性意识的双重变奏——对“样板戏”女角塑造的检讨反思》,《四川戏剧》1998年第4期。陈基德:《样板戏:女性意识的迷失与遮蔽》,《上海戏剧》2001年第9期。彭松乔:《样板戏叙事:他者观照下的女性革命神话》,《江汉大学学报》2004年第1期。范玲娜:《作为符号的女性——论“样板戏”中革命女性的异化》,《涪陵师范学院学报》2004年第4期。邱海珍:《“文革”文学女性语言研究》,复旦大学硕士学位论文,2005年。宋光瑛:《革命样板戏电影的叙事策略与性别》,《中国女性主义》2007年9月总第9期。宋光瑛:《银幕中心的他者:“革命样板戏电影”中的女性形象》,《文艺研究》2007年第4期。周夏奏:《被模造的身体——样板戏〈智取威虎山〉的身体生成及其它》,浙江大学硕士论文,2007年。林雅萩:《现代革命京剧(样板戏)女性角色塑造与唱腔分析》,台湾清华大学中国文学系硕士论文,2008年。





### 一、“样板戏”女性性别形象溯源

从性别气质的角度来看，“样板戏”中女性人物的性别气质呈现出明显的气质杂糅状态。“样板戏”中女性的阴性气质(Femininity)原本是由社会文化建构的诸如温柔、依赖、被动、柔弱、慈祥等特质，融合了男性的阳性气质(Masculinity)的强壮、勇猛、刚强、坚毅等品质。从而出现了“样板戏”作品中一系列女性气质男性化的女性英雄形象。通常的形象是齐耳短发、浓眉大眼、脸色红亮、宽肩粗腰、身体矫健、嗓门响亮、快言快语。

其实，这种具有左翼革命色彩的英雄主义女性文化可以追溯至延安时期。1936年12月30日，毛泽东赠给丁玲一首词《临江仙·给丁玲同志》：“壁上红旗飘落照，西风漫卷孤城。保安人物一时新。洞中开宴会，招待出牢人。纤笔一支谁与似？三千毛瑟精兵。阵图开向陇山东。昨天文小姐，今日武将军。”他勉励刚刚在国统区出狱、奔赴延安的女作家丁玲为投身抗日事业贡献自己的力量。战争时代的延安，武装斗争是最大的政治。人力、财力、物力与意识形态生产都必须服务于这一战争机器的统一分配，那么，无论是群体还是个体的人都必须成为这一机器最标准合格、最高效节能的螺丝钉。具体情形可以从1944年重庆《新民报》记者赵超构的系列通讯《延安一月》中略见一斑。赵超构以记者的严谨与求实记叙过延安女性的精神和生活。延安的女性几乎已完全融入高度“革命化”、“一致化”的男性社会。“由于党性，同志爱必然超过对党外人的友谊；由于党性，个人的行动必须服从党的支配；由于党性，个人的认识与思想必须以党策为依归；由于党性，决不容许党员的‘个人主义’、‘英雄主义’、‘独立主义’、‘分散主义’、‘宗派主义’。”<sup>①</sup>在延安高度军事组织化的战争环境里，党性高于人性，尤其是“从那些‘女同志’身上，我们最可以看出一种政治环境，怎样改换了一个人的气质品性”<sup>②</sup>。“所有这些‘女同志’都在极力克服自己的女儿态。听她们讨论党国大事，侃侃而谈，旁若无人，比我

① 赵超构：《赵超构文集》第二卷，文汇出版社，1999年版，第661页。

② 赵超构：《赵超构文集》第二卷，文汇出版社，1999年版，第662页。





们男人还要认真。恋爱与结婚,虽然是免不了的事情,可是她们似乎很不愿意谈起。至于修饰、服装、时髦……这些问题,更不在理会之列。”<sup>①</sup>她们以“不像女人”为荣,反而提出“为什么一定要像女人”的问题。“政治生活粉碎了她们爱美的本能,作为女性特征的羞涩娇柔之态,也被工作上的交际来往冲淡了。因此,原始母权中心时代女性所有的粗糙面目,便逐渐在她们身上复活了。而我们也可以从她们身上直感到思想宣传对于一个人的气质具有何等深刻的意义!”<sup>②</sup>个人气质的变化还不仅如此,赵超构发现党性观念规范了男女婚姻关系。“至于女党员的丈夫,那就一定是有党籍的人;女党员嫁给非共产党的男人,可以说绝对没有。”<sup>③</sup>个性细腻敏感的丁玲在延安的政治社会化气氛中也出现了风格的突变。赵超构写道,在文艺界座谈会后的午餐上,“她豪饮,健谈,难于令人相信她是女性……当甜食上桌时,她捡了两件点心,郑重地用纸包起来,似乎有点不好意思,解释道:‘带给我的孩子。’然后非常亲切地讲了一阵孩子的事情。只有在这时,丁玲露出了她母性的原形”<sup>④</sup>。延安时期,高度规整的军事化组织方式试图抹平性别差异,从而凝聚群体力量,激发个体融入群体之后的最大潜能。这一社会整合思路在新中国成立之后并未根本改变,只是由服务战争目标转向了服务社会主义革命与建设。

20世纪50—70年代中国政治意识形态观念对社会性别的形塑与延安传统是有直接关系的。女性被认为是能够与男性平起平坐、担负天下使命的“半边天”,女性身上寄托着社会主义新文化对男女平等、妇女解放等理想价值的表达。正如毛泽东所说的,“时代不同了,男女都一样。男同志能办到的事情,女同志也能办得到”<sup>⑤</sup>。毛泽东为江青摄影作品《为女民兵题照》题诗道,“中华儿女多奇志,不爱红装爱武装”。该诗句在当时极大地鼓舞了女性献身于社会主义建设的自豪

① 赵超构:《赵超构文集》第二卷,文汇出版社,1999年版,第662页。

② 赵超构:《赵超构文集》第二卷,文汇出版社,1999年版,第663页。

③ 赵超构:《赵超构文集》第二卷,文汇出版社,1999年版,第662页。

④ 赵超构:《赵超构文集》第二卷,文汇出版社,1999年版,第670页。

⑤ 这是毛泽东在十三陵水库游泳时同青年谈话的一部分,辑录自1965年5月27日《人民日报》通讯《毛主席刘主席畅游十三陵水库》。





感和自信心。毛泽东对女性性别形象的期待,反映在个人艺术趣味,也影响了新中国成立后文学形象的气质类型。据《毛泽东遗物事典》一书的记载,在毛泽东喜爱的京剧作品中,他对《穆桂英挂帅》情有独钟。1945年8月重庆谈判期间,毛泽东第一次看到该剧,新中国成立后又多次提到。1957年11月17日,毛泽东在天津的一次谈话中说:我们应该作战争的准备,要武装起来,全民皆兵。前天你们唱的《泗州城》的戏,要学唱,多唱打仗的戏,少唱点《梁山伯与祝英台》。1958年8月17日,在北戴河的一次会议上,毛泽东又说:全民皆兵,有壮气壮胆的作用。我就赞成唱点穆桂英,《泗州城》那些讲打的戏。《梁山伯与祝英台》也可以唱,要少一点,祝英台太斯文了。女将穆桂英比较好,还有花木兰。为进一步扩大穆桂英的影响,1959年4月24日,毛泽东特意给周恩来一信,说:“曾在郑州看过河南豫剧《破洪州》颇好,说穆桂英挂帅的事,是一个改造过的戏。主角常香玉,扮穆桂英。可调这个班子来京为人民代表表演一次。”<sup>①</sup>而“样板戏”中的沙奶奶、铁梅、阿庆嫂、喜儿、吴琼花、江水英、方海珍等形象系列,与传统戏曲中女性气质的刚健清新有着自古而今的延续。尤其是《海港》中方海珍的扮演者李丽芳,她曾是军旅演员,在部队剧团经过了多年的摸爬滚打,因而军人气质鲜明。而且李丽芳擅长以小生反串而闻名。她宽大的肩膀、高大的身材、浓黑的眉毛,加上唱腔、声情与形象的内外统一,体现了豪气冲天的革命气质。

“样板戏”中女性的男性气质与当代中国社会的“铁姑娘”价值导向有着互文性关系。“铁姑娘”<sup>②</sup>是新中国成立后对女性的特有描述,这一词语是20世纪50年代到70年代中国社会主义战线上女性英模的代称。例如知青邢燕子、侯隽,大寨铁姑娘郭风莲等人。“文革”时,

<sup>①</sup> 韶山毛泽东同志纪念馆编:《毛泽东遗物事典》,红旗出版社,1996年11月版。

<sup>②</sup> 据笔者对1949—1979年的《人民日报》检索后发现,最早出现“铁姑娘”一词是在一篇通讯《铁姑娘大战荒砂》。该文记叙了山东寿张人民公社夹河洪峰大队的五位铁姑娘:赵凤岭、赵继荣、卢焕岭、程风云、赵玉梅。赵继荣16岁,其余四人都是17岁的女孩。“铁姑娘”这名称是怎么叫起来的呢?是因为我们五人和沙荒打了三年的交手仗,终于取得了胜利,使百余亩土地来了个大翻身,并且在沙荒地上创造了高产卫星。她们为了开垦荒地腿酸不嫌累,冰天不嫌冷,下雪不停工,骨断不哼声,流血不叫疼。(赵凤岭:《铁姑娘大战荒砂》,《人民日报》,1958年11月11日第8版。)





河南辉县修渠的农民中有一个青年女子组成“石姑娘队”。这些信仰坚定、意志坚强的女性从事着最苦、最累、甚至最危险的工作,以此证明她们丝毫不比男性差。垦荒队<sup>①</sup>、打井队<sup>②</sup>、架线队<sup>③</sup>、炼钢炉<sup>④</sup>、采油队<sup>⑤</sup>等各种艰苦行业都出现了社会主义女性激情满怀、忙碌不停的身影。汉学家费正清以西方人的视角解读了“解放”前后女性地位的变化给家庭伦理关系带来的影响,他认为,“中国传统的尊祖、家族一体和孝道等观念早已受到侵蚀。共产党的‘解放’加速了这一过程。根据1950年5月1日的新婚姻法,妇女在结婚、离婚和享有财产方面获得完全与男子平等的权利。这一摆脱家庭专制的解放,给予自古相传的家族和氏族制度以沉重的打击。在50年代的各项运动中,检举父母的孩子受到表扬,这样就把自古以来强调的百善孝为先的教导完全颠倒过来了。延续的家庭关系被贬称为封建关系,谈情说爱被认为是资产阶级情调。新政府以其无所不在的分支机构力图取代父系家族制度,使一夫一妻的简单家庭变为规范化,使个人失去家族的支持,而只能听任当局的安排”<sup>⑥</sup>。他揭示的一个更为深刻的变化是,政治意识形态在家庭关系中取代了传统的宗法制父权话语。族权、夫权、父权退场了,一种新的政权话语上场了。后来的人们看到,“样板戏”女主角们大多根据英武、健壮的标准来塑造。

“样板戏”作为文艺形式在特定的时代,具有非常强烈的宣传性质。我们不能脱离创作者所要达到的观众效果去理解“样板戏”中的人物塑造。“样板戏”中的女性形象固然显得不食人间烟火,但是,这恰恰是政治宣传中的一种偶像化的做法。塑造性格鲜明的甚至模式化的人物形象,这其实也是好莱坞电影的通常手法。既然如此,也不

① 赵凤岭:《铁姑娘大战荒砂》,《人民日报》,1958年11月11日第8版。

② 《“铁姑娘”打井队》,《人民日报》,1970年3月5日第4版。

③ 前进、郑健、天兵:《毛主席教导我们:“时代不同了,男女都一样。男同志能办到的事情,女同志也能办得到。”》,《解放军报》,1975年3月8日。

④ 《炉前新歌——记北京铁合金厂“三八炉”》,《人民日报》,1975年3月7日第3版。

⑤ 《“铁人精神”开新花——记大庆油田第一个青年女子采油队》,《人民日报》,1972年3月8日第4版。

⑥ [美]费正清:《美国与中国》,张理京译,世界知识出版社,1999年9月第1版,第358页。





得不接受的事实是,由于单一个性的人物形象缺少复杂、深广的人性深度,往往不能带来解读上的广阔空间。而且,以通俗文艺的模式化方式塑造程式化的人物想象必然会出现的结果是,观众多次接受之后往往出现审美疲劳。甚至还会编出顺口溜来讽刺这种人物塑造模式。我们不能完全脱离社会历史语境来理解“样板戏”中的女性英雄。从当时的性别观念来看,这些女性英雄无疑是追求男女平等、摆脱家庭束缚的榜样。也许现在我们觉得这些女性英雄如同神明或修女,但是在当时,这些女性形象却是社会公认的一种理想追求。它反映了一百多年以来,中国女性对于自由、民主、平等、解放的渴求,虽然在现实生活中具体的做法显得有些矫枉过正(例如安排女性承担显然不与其体能匹配的繁重劳动)。然而,这一笔女性解放的思想遗产是值得去珍视、反思的。

## 二、文学社会学视角中的性别问题

我并不否认运用西方的理论和方法可以为文本解读带来别开生面的结论,如果这种研究思路并不牵强附会、张冠李戴的话。甚至可以从不同视野的解读中获得陌生化的启发。但是,国内性别研究的问题是,有的学者简单套用西方的女性主义思想,从中国文学中寻找可资证明理论正确的案例,而忽视了当代中国社会的性别观念的形成与变迁是有具体复杂的历史背景的。站在理论角度去否定历史现象很容易,因为研究者可以自认为真理在握,同时却不得不冒着架空历史的风险。

从文学社会学视角来看,我们有必要重新反思今天的性别研究立场。对于当代中国研究的性别视角,社会学家黄平从社会学角度进行过深度反思,他认为对于西方的性别诗学理论,“我们中国的研究者应该比较客观和冷静的来看待这些新的理论和新的方法。因为我们中国妇女解放运动,从秋瑾她们开始经过一代又一代的努力才走到今天,也就是说我们中国自己近代以来的历史一开始就和女性解放有关系。像辛亥革命,一开始有个很重要的问题就是妇女的缠足问题。‘五四’以后,不但是解开了足,而且很快,女性也可以穿裙子了,可以



上学了,至少在大城市的知识女性,比较有地位的家庭的女孩子是这样,她们甚至也可以参与政治,这个在所谓的‘发展中国家’是独一无二的。中国又是一个几千年的男权—父权—夫权的社会,其实女性是被压迫得最深的,因此从一开始起也是一个非常独特的反抗形式,它通过革命的形式,甚至女孩子参军的形式,用一种暴力革命的形式来解放自己。我们中国近代这段历史和中国这段妇女通过参加革命来获得解放的运动,本来应该作为世界阐释 20 世纪的整个女性主义或者性别平等主义的一个很重要的历史和理论资源,但这样一个资源直到现在我觉得还没有进入到社会科学的基本叙述里,这是非常可惜的”<sup>①</sup>。因而,中国社会学理论应该立足于中国的语境、历史与问题,建构中国自己的解释框架和理论,提出中国自己的解决策略和办法。在对 20 世纪 50 年代以来革命政治的认识上,黄平并不像某些自由主义知识分子一样片面否定,他认为,“从 1950 年代到 1970 年代,我们有很多很多问题,但另一方面还有一个比较宝贵的遗产,即使这个遗产也有很多不尽人意之处。有些板子打在这场革命上,为了这场革命女性也付出了极大的牺牲,甚至包括当初有人写文章也说女性似乎是被利用了,成了革命的工具,后来非性化的社会就形成了,这个平等是拉平,叫什么拔苗助长。但是我觉得,当然这可能是事后诸葛亮了,过 30 年,从 1979 年到现在,30 年过去了,再来看,其实 1949 年到被 1979 年这 30 年有相当多的性别问题上的不尽人意之处,与其打在急风暴雨的革命上,还不如打在几千年的父权、夫权、男权上,几千年的男女不平等,想通过 30 年的革命就把它彻底改变,怎么可能呢? 你不能因为 30 年没有彻底改变,就说你的革命是虚伪的,被愚弄、欺骗了。通过这个就宣布整个都搞错了,然后又回到把女性商品化、包装化、被玩弄的状态,好像也有一种‘地位’,但这个地位其实是非常屈辱的。当她被商品化、被欣赏,我觉得是非常屈辱的,是对女性的侮辱。不但是把洗澡水倒掉了,甚至是一种背叛。你可以说铁娘子、铁姑娘,女子钻井队搞得不男不女,但是那是一种对几千年压迫的一种反抗,通过那

<sup>①</sup> 黄平:《性别研究的几个“陷阱”》,谭琳、孟宪范主编:《他们眼中的性别问题:妇女/性别研究的多学科视野》,社会科学文献出版社,2009 年版,第 40 页。





种反抗,包括所谓女性男性化也好,中性化也好,其实她是把自己的地位提升了”<sup>①</sup>。黄平在历史的长河中犀利地看到了性别问题的症结所在,尤其是通过今昔女性地位的对比——即革命的女性与商品的女性——反观革命历史阶段女性地位的现实进步<sup>②</sup>。更加值得注意的是,黄平认为,革命年代激进的性别观念带来的客观的现实结果是:“铁姑娘”们通过自己不让须眉的劳动能力提高了自身地位。“样板戏”女性恰恰是对这一历史现实的艺术再现。可见,新中国这种矫枉过正的女性解放运动并非完全没有历史成就的。在介绍、运用西方理论的时候,我们往往更多注意的是话语表层的实用性,而没有对异域话语的产生语境、价值系统与具体所指进行细致的考辨。其结果往往是用中国案例为西方理论提供佐证的依据而已。

### 三、“样板戏”女性的历史原型

从“样板戏”《红色娘子军》的故事原型来看,最早是没有洪常青这个历史人物的。为什么要设置呢?首先,有人从审美人类学的角度认为,“洪常青”背后隐藏着民族集体无意识心理。中国传统戏曲的观众心理需要一个男女搭配的故事模式,如果缺乏两性平衡,则会十分乏味。其次,有人认为,两性关系经过了传统父权制的思维的改造。电影中的女性吴琼花原来只为个人仇恨燃烧,只有在男性洪常青的带领下,最终才发展到为全国人民的阶级利益而燃烧,为了全人类的利益而燃烧。也就是说,女性只有依附于男性才能获得发声的可能。

上述第二种看法如果脱离历史的实际语境是可以自圆其说的。然而,实际的情况是,《红色娘子军》的故事原型并没有党代表洪常青,

<sup>①</sup> 黄平:《性别研究的几个“陷阱”》,谭琳、孟宪范主编:《他们眼中的性别问题:妇女/性别研究的多学科视野》,社会科学文献出版社,2009年版,第41页。

<sup>②</sup> 金丹元、许苏通过分析“文革”电影中的女性形象,也得出了与黄平一致的看法。他们认为:“文革”电影中出现了女性形象的扭曲和异化,很显然政治霸权要比男权更为致命,而现代影像中的女性形象又往往表现为被“男性看的客体”,强化了对男性色情眼光的迎合,同样是另一种否定现代女性主体意识的极端。艺术不应成为政治的附庸,女性形象也应能反映真实的生活和人性;惟其如此,女性的主体意识、人格尊严和独立精神,才会被得以真正的认同,并显现其现代性价值。(参见金丹元、许苏《重识“文革”电影中的女性形象——兼涉对两种极端女性意识的反思》,《当代电影》2010年第4期。)





而为了凸显党的领导生硬添加的男性领导,这个文学作品实际上恰恰低估了女性在革命历史中的地位和作用。

“样板戏”《红色娘子军》的前身是报告文学,据该作者刘文韶<sup>①</sup>介绍,1956年,广州军区政治部发出开展建军30周年征文活动的通知,当时在海南军区政治部做宣传工作的刘文韶受命到海南负责征文事项。一次在查资料的时候,刘文韶正巧从一本油印的关于琼崖纵队战史的小册子中发现有这样一句:“在中国工农红军琼崖独立师师部属下有一个女兵连,全连有一百廿二人。”这30个字给了他很大的震撼,因为在中国工农红军的历史上,女指挥员和女英雄有很多,可是作为成建制的完整的女兵战斗连队,过去还很少听说过。刘文韶凭当兵十几年的经验觉得这是一个重大题材,于是就到她们活动过的乐会县采访。刘文韶回忆:“女兵连的老同志很多牺牲了,革命材料保存的很少,有关资料就是琼崖纵队战史小册子上这一句话。很幸运我找到了女兵连的连长冯增敏,采访了她四次,后来又找到了十来个女兵连的女战士,还专门拜访了琼崖纵队的负责人冯白驹将军,当时他是广东省副省长,记忆力很强,提供了很多材料。如果当时没有去挖掘这些材料,我想以后恐怕就更难挖掘了。”<sup>②</sup>《红色娘子军》的名称怎么来的呢?刘文韶说:“我想应该从更大的主题和背景来考虑,把它作为我们解放军的一个建制连队的代表来定位。我考虑到中国历史上从花木兰到杨家将,一直以来就有‘娘子军’的说法,为了说明现在是在中国共产党领导下的红军,所以就加了‘红色’两个字,当时都喜欢用‘红色’两个字来代表革命。”<sup>③</sup>从历史真实情形来看,刘文韶说“洪常青和南霸天,都是虚构历史”。据当时娘子军连长冯增敏介绍,当时娘子军连里根本没有一个男性党代表,唯一的指导员是女的,叫王时香。多年后的今天,刘文韶从文学创作的艺术角度反思添加男性人物的得失道:“这样写是败笔。第一,它不符合历史真实;第二,洪常青的戏一

<sup>①</sup> 刘文韶 1934 年生,1950 年参加解放海南岛的渡海作战,1956 年在海南军区政治部做宣传工作,创作了报告文学《红色娘子军》;后任《红旗》杂志驻深圳记者站站长,深圳市委政策研究室主任,1996 年从深圳市委副秘书长的位置上离休。

<sup>②</sup> 贺敏洁:《历史上没有洪常青?》,《晚报文萃》2003 年第 6 期。

<sup>③</sup> 贺敏洁:《历史上没有洪常青?》,《晚报文萃》2003 年第 6 期。





多,琼花和女战士们就无法给人留下那么深刻的印象。本来是写琼花从一个受苦的女奴翻身成长为一个革命者,但是后来电影和芭蕾舞剧都没有把主题摆在中国妇女的英雄气概上,所以在中国现代文学史上,琼花的形象远远没有我们所熟知的诸如花木兰、穆桂英这些古代女英雄形象突出。”刘文韶不满的是,并不仅仅是吴清华等红色娘子军在后来的言说中已经成了洪常青这一男性英雄的陪衬。从文学再现历史的社会价值来看,刘文韶认为,“电影和‘样板戏’中宣传最多的还是男性,如果从宣传娘子军的角度来说,我认为是不成功的。女性在特定历史时期的觉醒、精神和力量,在这些本子中很难看到”<sup>①</sup>。京剧版的《红色娘子军》同样存在主角倒置的问题。为了突出洪常青作为党代表的一号人物地位,吴琼花被相应地压低影响。虽然为洪常青设置了很多唱段,但是艺术效果始终无法有效凸显。对照“样板戏”文本和历史事实,我们就会发现,虚构了男性英雄洪常青是为了突出党对无产阶级革命的领导,而客观历史告诉我们,女性在战争中的卓越贡献是不可否认和埋没的。从实际的艺术效果看,《沙家浜》的核心场次应该是阿庆嫂的“智斗”,核心唱段应该是“风声紧”。但是为了凸显正面武装斗争,郭建光的“坚持”一场作为中心唱段得到强化。这也就说明,上述作品不仅违背了真实的历史状况,而且刻意拔高中心人物的做法,在艺术效果上也并不见佳。

“样板戏”中大量角色的家庭关系被不断纯化,避免儿女情长这些伦理与情感对人物政治观念的侵袭。文学研究者通常喜欢从文学形象的丰富性、复杂性或者“圆形人物”的标准去指责:英雄人物李玉和没有老婆,成年女子方海珍、江水英等人没有丈夫,而阿庆嫂的丈夫去外地跑单帮去了,柯湘的丈夫牺牲了,洪常青与吴清华的关系始终只是同志关系。从人性的标准来看,上述人物形象的确显得单调、干瘪。据此,我们可以批判“文革”时期政治意识形态对人性的挤压与控制。但是我们不可否认的是,“样板戏”塑造的是一种英雄神话:通过这幕神话再现了革命历史年代无数为了理想而抛家弃子、奉献生命的烈

<sup>①</sup> 贺敏洁:《历史上没有洪常青?》,《晚报文萃》2003年第6期。





士。而先烈们的革命道义和献身精神是不应该被误解的、不应该被批判的。当我们今天在享用革命成果的时候,却以人性论、人道主义为名横加指责革命者不够儿女情长、不够仁慈怜悯,我们是不是显得不够厚道?“整体上看,‘文革’作品确实存在着拔高人物形象和泛阶级斗争等左倾幼稚病,但在性别问题上,那个时期的女性,不是作为供男性观赏的意淫对象来塑造的,而是作为至少与男性一样的‘不失声的人’来塑造的,那样的女性,可以敬,可以爱,但是不可以亵渎,更不可以买卖。正是在这样一大批文艺作品高扬的女性价值观基础上,才产生了新时期之初舒婷的《致橡树》。这首要求两性在极高的精神境界上完全平等但又各领风骚的爱情诗,在思想上更属于‘文革’,而与‘男人不坏女人不爱’的改革开放美学,是风马牛不相及的。”<sup>①</sup>综上所述,对“样板戏”女性人物形象的认识,我认为应该注意如下三条原则:第一,“样板戏”女性人物阴性气质阳性化的历史缘由。第二,“样板戏”女性形象作为社会历史的再现产物,她们所烙上的时代印记。第三,从“样板戏”女性的历史原型出发去理解客观的历史真实。以上三条原则作为前提,女权主义批判视角的“样板戏”研究才会更有历史感、更有说服力。

<sup>①</sup> 孔庆东:《四十五岁风满楼》,文化艺术出版社,2009年版,第127页。



## 第七章 “样板戏”政治美学的仪式表征

本文以仪式作为“样板戏”政治美学的阐释视角,因而首先我们有必要对与论说主题相关的概念——仪式进行辨析。仪式(ritual)是指在婚丧嫁娶、节日庆典、宗教场合等特定时空条件下出现的一种社会活动,仪式具有准则、规格、礼节和礼仪的含义,它是指按一定的文化传统将一系列具有象征意义的行为集中起来的设置或程序。它具有形式性、程序性、神圣性、象征性、制度性、稳定性等多重特性。任何具有象征意义的行为、安排或程序都具有仪式意味。“文革”时期“以阶级斗争为纲”的政治文化往往把道德与政治价值观结合在一起,认为最高政治领袖具有实现共产主义社会的神圣力量。当政者为了最大程度整合社会力量极力推崇类似宗教意义上的领袖崇拜。个人崇拜、宗教式狂热体现了政治信仰的超越性力量。戏剧的产生与古代仪式有着密切的关系,古希腊的戏剧起源于对酒神狄奥尼索斯的祭奠仪式。仪式是戏剧的起源,反过来,戏剧中的仪式化元素又象征、暗示着某种精神寄托与文化意味。仪式的意义在于通过隐喻或转喻来陈述心灵体验。人类社会生活的许多重要场合都是以仪式作为标志的。正如涂尔干所说,仪式意味着“惩诫、凝聚、赋予生命及欢娱”<sup>①</sup>。通过仪式,可以调整人与自然、个人与个人,群体与群体之间的关系。戏剧原本源自于古希腊世俗的祭礼仪式,而自从戏剧独立成为一种艺术门

<sup>①</sup> 转引自约翰·R.霍尔、玛丽·乔·尼兹《文化:社会学的视野》,周晓虹、徐彬译,商务印书馆,2002年版,第90页。





类之后,它依然保留着仪式的内涵。仪式在时空中生成,戏剧仪式亦不例外。戏剧作为一种综合艺术,是时间(音乐)和空间(舞蹈、绘画)的结合。“样板戏”作为综合艺术,通过演员的形体动作、舞蹈、造型等都是直接诉诸观众视觉的具体形象,以及音乐的听觉形象,从而揭示人物的内心世界,具有形象强烈、集中的优势,能给观众鲜明、深刻的感受。在诸多仪式类型中,我们认为“样板戏”艺术与宗教仪式最为接近,表达了对于超越性存在,即新时代“完美人物”与“完美社会”的信仰。

## 第一节 “样板戏”与“文革”仪式

中国传统政治文化是与自然经济基础和简单社会结构相适应的一整套政治态度、情感和价值观。其中,专制主义、等级观念是这种文化的核心。国家最高统治者不仅拥有至高无上的政治权力,而且拥有精神垄断权;集权制度下的广大社会成员实际上很难保持自己的独立人格和尊严。“文革”时期的政治文化依然保留着传统的影响,阶级斗争的政治文化往往把道德、宗教与政治价值观结合在一起。无产阶级、中国共产党被奉为实现国家和人类共同幸福的社会力量。当政者为了强化社会动员极力推崇国家与领袖崇拜,而仪式是强化崇拜的手段。勃贝·亚历山大(Alexander Bobby)认为人类学视野中的宗教“仪式”是指:“仪式是按计划进行的或者即兴创作的一种表演,通过这种表演形成了一种转换,即将日常生活转变到另一种关联中。而在这种关联中,日常的东西被改变了。”<sup>①</sup>而且,“传统的宗教信仰向日常生活展现了终极实体或某种超越的存在或力量,以便得到它的转变力量”<sup>②</sup>。从这一意义出发,我们认为,“文革”时期的个人崇拜、宗教式狂热体现了政治信仰超越性力量。而“样板戏”是“文革”一种形象生

<sup>①</sup> Alexander. Bobby C. (1997) Ritual and current of ritual: overview. In Stephen D. Glazier (ed), *Anthropology of Religion: a Handbook*. Westport, Greenwood Press, p. 139.

<sup>②</sup> Alexander. Bobby C. (1997) Ritual and current of ritual: overview. In Stephen D. Glazier (ed), *Anthropology of Religion: a Handbook*. Westport, Greenwood Press, p. 139.





动的美学仪式。

### 一、“样板戏”作为“文革”仪式

在《政治无意识——作为社会象征行为的叙述》中,詹姆逊借用弗洛伊德和拉康的精神分析学说提出“政治无意识”概念,指出意识形态就是对人们的深层无意识的压抑。正如结构主义者列维·斯特劳斯所认为的,结构主义所要研究的中心课题,就是从混乱的现象背后找出秩序来。在“样板戏”的仪式化表演中,几乎每一件道具、每一种色彩设计、每一束灯光、每一句歌词、每一处空间安排都蕴涵着比本身更深刻的含义。而本文试图通过“文革”仪式揭示人们的深层无意识。

从人类学的角度看,审美活动与图腾崇拜、巫术仪式并未分离。图腾崇拜、巫术仪式首先是与劳动实践过程结合在一起,是人们为了达到劳动的目的而进行的活动。这些精神性的活动与物质活动的密切联系表现在它们的共同的功利目的上,但却有着独立的精神活动的形式。在无数次的重复中,这类精神活动的形式取得了独立的审美意义。人们会为了获得心理、情感上的快感去进行这种活动,形成独立的审美活动。在人类的精神活动中,人与自然的关系在继续发展,自然现象从精神象征物中分离出来。人们有可能在对自然的崇拜、祝祀活动中发展出对自然本身的欣赏。在对人自身的直观和直观引起的快感中,自然现象与自然物本身的形式特点逐步对人产生了独立的意义,或者说,人类逐步感受到了自然本身的魅力,开始脱离自然的象征意义而把自然界作为整体和独立的欣赏对象,标志着审美活动的独立。仪式是上古时期生产生活各领域的中介环节,也是社会秩序的象征性符号和各种文化事象的联结点。各类仪式所唤起的一方面是范围颇广的情绪与动机,另一方面是形而上方面的观念。它们构成了一个民族的精神意识。仪式在社会生活中的功能是,使生产生活的各方面有秩序地开展。仪式承载着集体意识如生命观、死亡观、伦理观、禁忌观等民族文化的深层心理内涵。对某些人来说,生活本身并不重要,生活的仪式才更重要,仪式带来眩晕和膨胀,满足和尊严感才更真切。人类历史的社会生活到处都充斥着仪式化的生活。仪式的象征





意义永远大于实际意义。

仪式的作用在成熟的戏剧形态中也体现得十分明显。文化学家坦姆比亚(S. J. Tambiah)从文化学的角度阐释仪式:仪式是一种在文化过程中建构起来的象征交流系统。它由一系列模式化和序列化的言语和行为组成,大多借助多重媒介表现出来,其内容和排列特征在不同程度上表现出仪式性的(习俗),具有立体的特性,凝聚的和重复的特征。<sup>①</sup>在坦姆比亚看来,仪式的形成是一种文化的过程,它主要通过各种媒介、特别是装扮和表演——亦即言语和行为——表现出来,而且这种装扮和表演是模式化的、序列化的。仪式不仅有言语和行为,而且还需要音乐和外在的装饰以增强氛围,具有一定的综合性和立体性。每一次仪式都有严格的例行规范和要求,均是历次仪式的“重复”。从坦姆比亚的观点来看,“仪式”与戏剧具有很大的相似性,不仅表现在内在结构上,也体现在外在呈现形式上。

艾丽卡·菲斯克-里克特的《戏剧,牺牲,仪式》一书对20世纪的戏剧和表演文化进行了开创性的、令人瞩目的研究。她将这一个世纪中无法摆脱的思想难题与牺牲及其乌托邦意识形态联系在一起,通过细节分析上述问题如何通过莱因哈特的观众、苏联早期的革命街头剧、纳粹的 Tingspiels 与美国犹太复国主义的游行得以体现与发展,并且对1960年代以来戏剧的解放力量进行了富有吸引力的分析。该书通过对如下丰富的主题进行表演分析,例如,马克斯·莱因哈特的新人戏剧、俄国后革命的观众、美国犹太复国主义游行以及奥林匹克会,对仪式戏剧进行了基本的重新界定。她探讨了政治戏剧、对观众的宣传与操控的复杂性,对戏剧表演史进行了革命性的拓展。艾丽卡·菲斯克-里克特目前是德国柏林自由大学戏剧研究所的教授,也曾是德国戏剧研究协会(1991—1996)与国际戏剧研究联合会(1995—1999)的主席。著作主要有《戏剧符号学》(1992)表演与戏剧的凝视(1998)以及《欧洲戏剧文学与剧场史》(2001)等。《戏剧,牺牲,仪式》一书致力于研究20世纪理论与剧场方面的牺牲主题。虽然作者会触及一定

<sup>①</sup> Tambiah. S. J. (1979) A Performative Approach to Ritual. London: The British Academy and Oxford University Press. p. 119.





语境中大量观众表演的“宗教的”剧本,但是并不会涉及世俗的宗教。既不解释社会与政治生活中牺牲的角色与意义,也不分析20世纪西方文化语境中的相关活动。但是,会将考察的对象限定于不同的理论与精心选择的戏剧表演。她希望能够揭示一战之前、一战与二战之间1960年代晚期为“文化革命”而奋斗的大多数知识分子的希望、信念、期盼与愿望。<sup>①</sup> 在廊清戏剧与仪式研究的现有成果之后,下面分析“样板戏”的仪式表征。

第一,“样板戏”仪式的社会化。“样板戏”的偶像崇拜与社会化偶像崇拜通常是互联互动的,是以文化仪式的方式得以反映的。“文革”可被理解为现代中国的一场“造神”运动。“早请示”与“晚汇报”表达对于“救星”的忠心不二,饭前会前上课前对“救星”祈祷式祝福等,都是“文革”的准宗教仪式。在“文革”中,人们把毛泽东视为神明,凡是与毛泽东有关的一切事物,都是神圣的和绝对不可怀疑的。不仅如此,对于毛泽东的信仰,还具备了偶像与一神崇拜的属性。毛泽东的巨型塑像遍及中国各个城市的中心广场上。在几乎所有的机关礼堂或会议室里,无一例外地布置着毛泽东的全身或半身塑像。毛泽东以符号的形式参与人们的一切政治的和社会的活动,在各种礼仪中接受人们的顶礼膜拜。与运动相伴随的社会政治动员一直深入到每个家庭,触及每一个人的心灵。毛泽东全身或半身塑像、图片也被请进了每个家庭,在民居的神圣空间里占据了至高无上的地位,以家庭,会议室或礼堂里的毛泽东塑像、图像为核心,分别形成了各自的礼仪空间,人们在这里进行各种礼拜和表敬仪式,如高唱颂歌和语录歌,做语录操,跳“忠字舞”,“早请示,晚汇报”等等。“忠字舞”是当时流行的集体向毛泽东表忠的一种群众舞蹈。人们佩带毛主席像章,手捧《毛主席语录》,围绕成象征红心的圆圈,然后,一起边歌边舞,做出许多与歌词内容相应的动作。

第二,“样板戏”仪式的表现原则:“三突出”。

“三突出”是一种文学形象的塑造方法,它对“高大全”英雄蕴涵

<sup>①</sup> Erika Fischer-Lichte, *Theatre, sacrifice, ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, London and New York: Routledge Chapman & Hall, 2005.





着个人崇拜的精神基因。“三突出”其实是对江青《谈京剧革命》中一段话的理论提升。1964年7月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上,江青讲了话。在谈到具体的创作问题时,她强调道:

剧本还是要主题明确,结构严谨,人物突出,不要为了几个主要演员每人来一段戏而把整个戏搞得稀稀拉拉的。京剧艺术是夸张的,同时,一向又是表现旧时代旧人物的,因此,表现反面人物比较容易也有人对此很欣赏。要树立正面人物却是很不容易,但是,我们还是一定要树立起先进的革命英雄人物来。上海的《智取威虎山》,原来剧中的反面人物很嚣张,正面人物则干瘪瘪。领导上亲自抓……把杨子荣和少剑波突出起来了反面人物相形失色了。<sup>①</sup>

于会泳是江青文艺思想的立论总结者,他在《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》中提出了“三个突出”的说法。<sup>②</sup>上海京剧团《智取威虎山》剧组发表的《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象》结合“三突出”理论进行了文本阐释:“用反面人物的陪衬、其他正面人物的烘托和环境的渲染以突出主要英雄人物,是无产阶级文艺创作必须遵循的一条原则。”在这条总的原则的前提下,具体的做法是:“我们的经验是需要注意‘三突出’: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。”“三突出”实际上最后走向了“一突出”,即“突出主要英雄人物”。“三突出”理论再细分的话,体现在如下三个方面:“用反面人物陪衬主要英雄人物”、“用其他正面人物烘托主要英雄人物”、“运用环境渲染突出主要英雄人物”。从《智取威虎山》的人物塑造目的来说,归根到底是如何突出“一号英雄人物杨子荣”的问题。<sup>③</sup>

① 江青:《谈京剧革命》,《红旗》1967年第6期。

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

③ 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》,《红旗》1969年第11期。





《白毛女》用镜头达到了“突出大春”所达到的仪式效果。1964年上海市舞蹈学校出于教学和实习的需要,根据歌剧《白毛女》<sup>①</sup>的情节和音乐改编出小型芭蕾舞剧《白毛女》。随后这部小型舞剧又被大幅度地增加了内容,扩大成大型舞剧。舞剧保留了原作中的基本人物关系和戏剧冲突,成功地浓缩了情节,并保留了歌剧的唱段和音乐,同时大量运用中国民间舞蹈、古典舞蹈的动作,使之与芭蕾舞艺术相结合,深受观众喜爱,一经演出便在全国上下引起轰动。1970年底,被“首长”冷落的上影厂终于接到拍摄“样板戏”影片的任务,这就是现代芭蕾舞剧《白毛女》。江青在拍摄前提出了要求:“要尽力突出大春。”《人民日报》的《雄姿英发 倔强峥嵘——赞革命现代舞剧〈白毛女〉彩色影片》对影片成功地刻画了“大春”这一英雄人物形象大加赞赏。文章特别提到大春离开杨各庄的第一场戏和大春回到杨各庄的第五场戏拍摄时镜头的运用。两场戏都使用了近景与大全景结合的两极镜头。第一场戏表现大春投奔八路军的情景:先是一个大全景,乡亲们与大春挥手告别;然后是大春站在土坡上,左手握拳,右手高擎八路军袖章的近景。第五场戏表现的是大春带领八路军回到了杨各庄:先是一个大全景,儿童团员告诉乡亲们大春回来的喜讯,紧接着出现的是臂佩八路军袖章英姿勃勃的大春的近景。两组两极镜头遥相呼应地使用,突出了大春成长的过程。特别是用大全景表现乡亲们的活动,而将近景留给了大春,这样运用镜头,符合“三突出”的原则,很成功地突出了大春高大英武的英雄形象。<sup>②</sup> 在影片快结束时,大春带领乡亲们镇压了恶霸地主黄世仁和穆仁智,喜儿和男女青年们参加了八路军,大家奔向东方冉冉升起的红太阳,高呼“毛主席万岁!”“共产党万岁!”出现在银幕上的是这样的画面:霞云绚烂,碧野葱翠,喜儿和乡亲们簇拥着奔向群山的主峰。主峰背后,一轮红日正冉冉升起,光芒

<sup>①</sup> 1945年4月28日,五幕歌剧《白毛女》在延安中央党校会堂举行首场演出,观众反应非常强烈。不久,这出根据观众反应修改过的歌剧,又为全体“七大”代表进行演出,毛泽东、朱德、刘少奇、周恩来等中央领导都来到现场观看。随后,他们在延安演出了30多场,受到空前热烈的欢迎。一时间《白毛女》旋风般席卷了延安,席卷了陕北,席卷了解放区,最终席卷了全国。1950年,东北电影制片厂将这部歌剧改编为电影剧本搬上银幕。

<sup>②</sup> 《雄姿英发 倔强峥嵘——赞革命现代舞剧〈白毛女〉彩色影片》,《人民日报》,1972年2月24日。





四射。太阳就是毛主席！太阳就是共产党！紧接着，喜儿欢笑着转过身来，灿烂的阳光洒在她的脸上，与她头上的红头巾交相辉映，形成了颂歌的高潮。

## 二、“文革”仪式的文化根源

传统政治文化与现代政治文化是泾渭分明的两种不同政治文化。前者以自然经济为基础，以等级观念、迷信盲从、缺乏主体意识和权利意识，国家至上和个人崇拜为主要特征。中国传统政治文化重视伦理、重人治轻法治、强调个人修养和个人追求、民本取向等。现代政治文化则以商品经济为内容的社会化大生产为基础，以民主、平等、自由和权利本位观等为主要特征。明确了传统政治文化与现代政治文化的含义，二者的关系也会不言自明，即由于二者所赖以存在的自然环境、社会经济基础以及政治制度等完全不同，因而是两种性质不同的政治文化。而“文革”时期的政治文化与中国传统的政治文化之间依然保持某种意义上的血脉相通。仪式以革命政治的面目与“文化大革命”一齐出现在国民面前，适应了普遍的社会心理需求，便轻易地转化为亿万人民的自觉行为，终于造成了“文革”仪式普及持久的基本格局。

第一，“文革”仪式的形成先决条件是拥有迷信的民众。神话似乎有力量唤醒民众最深层的自我或引起共鸣。这些神话或仪式中隐含的宗教仪式也一定与最深层的自我之间有某种和谐一致。正是由于“文革”仪式暗合了当时中国人的深层自我心理，才有了八亿人民共同参与的局面，直到阴谋败露之后，才觉得自己的纯洁感情和善良愿望被人利用而惊呼上当、甚为不平。

第二，对现实巨变的深深恐惧、对社会幸福的真诚祈求以及参与国事的角色错觉，是“文化大革命”中中国民众的普遍心理。而由阴谋家炮制推行的“文革”仪式概括了人类活动中作为惯例的行为方式。

第三，从毛泽东崇拜的群众心理分析来看，从封建威权之下获得了平等、民主、身体的解放和思想的自由，出于对这种解放的过分依赖，以及民主经验、观念和习惯的欠缺，客观上又需要有伟大的崇拜对





象来填补精神的真空。

在亚历山大看来,宗教仪式本身是一种“表演”,而且这种“表演”是以日常的、现实存在的人的世界为基础的。其目的是向现实存在的主体展示“终极实体或某种超越现实存在的力量”亦即“神”或“上帝”的力量,从而实现使现实主体的行为和活动达到与宗教信仰一致或融合,并能借助它的力量以达到自身的目的。英国著名学者特纳·维克托尔(Turner Victor)则认为,宗教仪式是“用于特定场合的一套规定好了的正式行为,它们虽然没有放弃技术惯例,但却是对神秘的(或非经验的)存在或力量的信仰,这些存在和力量被看作所有结果的第一位的和终极的原因”<sup>①</sup>。由于传统观念总是在各种文化中起作用,不管是采取何种方式或达到何种程度的“批判与断裂”,传统总是不死的魂灵。有时候,越是激进的断裂,传统魔力还越是强大。中国的“文化大革命”是一个彻底与传统决裂的时代,但中国传统的某种魂灵反倒真正被复活了。林彪发明手持小红书,口喊“敬祝毛主席万寿无疆!”群众作出“敬祝林副主席永远健康!”的呼应。江青的仪式是,她呼唤“同志们好”,群众呼应“向江青同志致敬!向江青同志学习!”

具体到政治领域,政治生存与普遍的人类生存一样,也时时面临着非存在的威胁。这便少不了政治中的焦虑,少不了在焦虑之中对于未来理想国的期望。保罗·蒂里希发现:“每一种乌托邦都在过去之中为自己创造了一个基础,既有向前看的乌托邦,同样也有向后看的乌托邦。换言之,被想象为未来理想的事物同时也被投射为过去的‘往昔时光’——或者被当成人们从中而来并企图复归到其中的事物。”为什么大多数的乌托邦都投向过去?一个可能的理由是,“过去”,既然业已发生过的众多的已经事实,那么,将理想国定位在过去,理想国便会被确认为曾经是现实,因而获得其存在的合理性和实现的可能性。很多学者都像保罗·蒂里希一样注意到了乌托邦的这种投射过去的取向,正如社会学家希尔斯所说,这乃是“思想史上的一个常见主题”：“一个遥远的历史时代能够成为人们憧憬和崇敬的对象,并

<sup>①</sup> Turner Victor(1982) From Ritual to Theater and Back; the Human Seriousness of play. New York: PAJ Publications. p. 79.





能够示范和评断当前将会流行的行为范型、艺术范型和信仰范型。相信人类曾经生活于一个‘黄金时代’，比人们现在的生活更为淳朴和单纯，是思想史上的一个常见主题。”<sup>①</sup>

第四，仪式成为生活方式的一部分。

卡西尔认为：“在极权主义国家里，没有私人的领域，没有政治生活的独立，人类的整个生活突然间被新仪式的高潮淹没了。它们就像我们在原始社会里所看到的仪式一样固定、严厉和不可抗拒。每一个阶级、每一个性别、各个年龄，都没有自己的意志。不表演一种政治仪式，谁都不敢在大街上行走，谁都不能招呼自己的邻居或朋友。就与原始社会一样，忽略一个规定的仪式就意味着痛苦和死亡。甚至在年幼的孩子那里，这也不能仅仅看作是一种疏忽罪，它成了反对领袖和极权国家威严的罪行。”“这些新仪式的效果是很明显的。没有什么东西能比该仪式的不变的、统一的、单调的表演更能消蚀我们的全部活动力、判断力和批判的识别力，并攫走我们人的情感和个人的责任感了。”<sup>②</sup>卡西尔的描述与“文革”状况十分吻合。

《决议》对“文化大革命”的错误理论和实践进行了彻底的否定，从而为引导全党全国人民解放思想，实事求是，团结一致向前看清除了严重的思想障碍。不彻底否定“文化大革命”，就不能彻底打破“两个凡是”的思想禁锢，就谈不上结过去、拨乱反正，就谈不上解放思想，实事求是，团结一致向前看。邓小平明确指出：“‘文化大革命’同以前十七年中的错误相比是严重的、全局性的错误。它的后果极其严重，直到现在还在发生影响。”<sup>③</sup>《决议》明确指出：“文化大革命”的历史，证明毛泽东同志发动的“文化大革命”的主要论点，即“无产阶级专政下继续革命的理论”，既不符合马克思列宁主义，也不符合中国实际。这些论点对当时我国阶级形势以及党和国家政治状况的估计，是完全错误的。“文化大革命”被说成是同修正主义路线或资本主义道

<sup>①</sup> [美] 保罗·蒂里希：《政治期望》，徐均尧译，四川人民出版社，1989年版，第171～172页。

<sup>②</sup> [德] 恩斯特·卡西尔：《国家的神话》，范进、杨君游、柯锦华译，华夏出版社，1999年版，第337～358页。

<sup>③</sup> 邓小平：《邓小平文选》第二卷，人民出版社，1994年版，第302～303页。



路的斗争,这个说法根本没有事实根据,并且在一系列重大理论和政策问题上混淆了是非;“文化大革命”所打倒的“走资派”,是党和国家各级组织中的领导干部,即社会主义事业的骨干力量,“文化大革命”名义上是直接依靠群众,实际上既脱离了党的组织,又脱离了广大群众。“文化大革命”不是也不可能是任何意义上的革命或社会进步。历史已经证明,“文化大革命”是一场由领导者错误发动,被反革命集团利用,给党、国家和各族人民带来严重灾难的内乱。“这样一些看法可以提醒我们,北京新政权不像我们设想的那样铁板一块,也不像它自称那样是纯粹马克思列宁主义的产物。它的成就并不是创造了新秩序的所有部分,而是以只有共产党的理论和实践才能做到的空前集中的指导方式,把各个部分综合起来,无论如何,其所得的结果是中国人以前完全没有体验到的。”<sup>①</sup>

## 第二节 “样板戏”的仪式内涵

每一个政权都致力于政治合法性的追求,合法性是促使人们自愿服从命令的动机。实现政治合法性权力的途径,一是凭借强制力量,二是通过信仰体系来实现。所谓信仰体系,是指人们所服从的某种统治性的理论或意识形态,它为统治的合法性提供理论依据。合法性权力得以确立、巩固之后,人们将会主动接受统治者的权威。那么如何建构一种可以被广泛自动接受的权威呢?文学艺术是一种重要的宣传和说服的工具,也是确立政治合法性权威的有效手段。“样板戏”作为政治社会化的产物,承担了意识形态的训导渗透功能。

进一步探索“样板戏”艺术魅力的根源,我们发现,“样板戏”这种艺术形式与仪式之间具有某种同构关系。

第一,仪式对于戏剧的启示作用。英国人类学者菲奥纳·鲍伊(Fiona Bowie)直接把“仪式”看做一种“表演”,“仪式在某种意义上是

<sup>①</sup> [美]费正清:《美国与中国》,张理京译,世界知识出版社,1999年9月第1版,第344页。





一种表演或文化戏剧”<sup>①</sup>,并认为仪式与戏剧的主要区别仅仅在于“仪式的表演不仅仅是在重复一个公认的本,而且是‘一种行为模式,它是由现实的、我们熟悉的人模仿另一些现实的、我们熟悉的人的生活。参与仪式的人可以在行动,但是并非必然地只是假装在行动’”<sup>②</sup>。并引用特纳·维克托尔(Turner Victor)的观点,力图揭示出不同种类表演之间的联系,指出“游戏、体育、戏剧艺术和仪式,共有某些基本的品性。它们都需要有一种特殊的时间秩序,一种附属于物体的特殊的、非多产的价值,以及经常是在一个特殊的地点进行表演”。并进一步指出“表演”在“戏剧”与“仪式”之间的归属问题:“一个表演究竟是归属于仪式,还是归属于戏剧,有赖于它的背景和功能。在一个连续体的两端,一端是‘功效’(能够产生转变的效果),另一端是“娱乐”。假如表演的目的在于功效,那么它就是仪式;假如它的目的在于娱乐,那么它就是戏剧。”<sup>③</sup>雅典的酒神祭祀仪式是希腊戏剧的雏形。妇女们头戴面具,手举阳物模型,载歌载舞,如醉如痴。在这样的仪式情境之中,她们认为所戴的面具不是一种道具,而是一种“神物”。这面具赋予她们以角色,从而每个人的言行都具有了一定的表演性。“祭祀仪式对戏剧的起源所提供的最重要的东西并不是构成戏剧形式上的东西……而是它教给创造‘角色’,一个和自己不同的人,并进入到角色的内心世界中去,用角色的言词代替自己的言词,用角色的行动代替自己的行动,而这一切都是在祭祀仪式中所要解决的心理要素”<sup>④</sup>。

第二,戏剧反过来成为一种仪式。酒神祭祀仪式孕育了希腊戏剧,反过来,希腊戏剧诞生之后依然具有仪式的内涵。戏剧中的宇宙观念、价值观念、伦理规范由于具有一定的仪式意味而能够更好地起到教化的作用,即寓教于乐。

结合“样板戏”文本进行细读,我们发现有三种仪式:语言仪式、动

① [英]菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》,金泽、何其敏译,中国人民大学出版社,2004年版,第182页。

② [英]菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》,金泽、何其敏译,中国人民大学出版社,2004年版,第182页。

③ [英]菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》,金泽、何其敏译,中国人民大学出版社,2004年版,第182页。

④ 朱狄:《原始文化研究》,三联书店,1988年版,第517页。



作仪式、音乐仪式。鉴于“样板戏”音乐有着更为突出的艺术价值,本节将重点探讨音乐仪式这一问题。

### 一、语言仪式

语言以及语言以外的许多符号形式,潜伏于人的精神深处。在很多时候,神话、图腾和仪式等一些符号行为将事物或事实变成符号和象征,将这种秩序和意义引入人类社会及其生活形式之中。类似的现象不胜枚举,政治生活里始终存在着这类突出的现象。语言也是政治统治的工具,它能使社会团体力量之间的关系合法化。

语言的仪式最突出地体现在政治口号,最典型的是“无产阶级文化大革命万岁”,“打倒某某”、“油炸某某”、“万岁、万岁、万万岁”、“反击”、“某某反动堡垒”等。这些政治符号把它携带的具有浓厚个人崇拜色彩和战争鼓动性的政治信息快捷地直接刺激人们的听觉、视觉,祖孙传递给接受者的大脑,形成特定政治心理与政治意识等。“样板戏”中语言的仪式化场景随处可见,例如,《红灯记》第八场《刑场斗争》,李玉和就义前高呼:“打倒日本帝国主义!”“中国共产党万岁!”祖孙三代人振臂齐呼:“毛主席万岁!”《沙家浜》第七场《斥敌》:沙家浜基干民兵王福根就义前斥责胡传魁与刁德一:汉奸!走狗!打倒日本帝国主义!打倒汉奸、走狗!王福根面对枪口,高呼口号:“中国共产党万岁!”“毛主席万岁!”

### 二、动作仪式

戏剧文学是继史诗和抒情诗之后形成的第三类文学体裁。在西方,它虽然脱胎于史诗,但从诞生之日起,就具有了自己的特性,并逐渐和史诗划清界限。它们之间的界限是,作为戏剧剧本必须戏剧化。所谓戏剧化,性格、情节、性感等化为人物直观的动作,通过人物直观的动作,把事件过程再现于观众面前。亚里士多德提出动作说。动作(act)也就是行动、情节,通过人物动作来表演故事,模仿行动中的人。他认为,“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿”。“悲剧是行动的摹仿,而行动是由某些人物来表达的”。





狄德罗提出情境说。情境指形成人物性格的环境。人们一般要找出显出人物性格的周围情况,把这些情境互相紧密联系。黑格尔、法国戏剧批评家布伦退尔(1849—1906)、美国现代戏剧和电影理论家劳逊提出冲突说。黑格尔认为:“戏剧动作在本质上须是引起冲突的。”布伦退斯认为戏剧所表现的是人的意志与神秘力量或自然力量之间的冲突。劳逊认为戏剧的基本特征是社会性的冲突。英国戏剧理论家威廉·阿契尔提出激变说,他认为戏剧是一种激变的艺术。

动作与冲突在戏剧中特别重要。没有冲突就没有戏剧,动作是戏剧艺术的主要表现手段。戏剧性存在于人的动作之中,戏剧性就是动作性。亚里士多德的《诗学》认为,戏剧是对人物行为的模仿,剧情应该尽可能付诸动作。中外许多戏剧家大多认为,为了使舞台上的表情、动作在剧场的空间内得到传播,使每一个观众得以感知,演员对话、独白的声音与手势、表情的幅度都要加大、夸张。某种感情与声音的强化也能够更好体现戏剧舞台的表演性特点。

《红灯记》第五场《痛说革命家史》:

“李奶奶:呵……穷人喝惯了自己的酒,点点滴滴在心头。(接过铁梅拿来的酒,对着李玉和,庄严、深情地为李玉和壮别)孩子,这碗酒,你,你把它喝下去!(庄重接酒)妈,有您这碗酒垫底,什么样的酒我全能对付!(一饮而尽)谢,谢,妈!李玉和雄伟地唱:临行喝妈一碗酒,浑身是胆雄赳赳。鸠山设宴和我交‘朋友’,千杯万盏会应酬。时令不好风雪来得骤,妈要把冷暖时刻记心头。”

这一场写李玉和被捕时送行的一段戏,剧本原稿上注明:玉和睁眼看着母亲,再用全身的劲握紧酒碗,把肩膀动了一下,一饮而尽。导演阿甲和该剧最初的主演者李少春经反复揣摩,作了夸张的处理,李少春表演李玉和的饮酒动作是:他站在舞台中心,庄重地接过酒来,对母亲深情地看了一眼,把脸转向观众,两膀平抬,捧着酒碗,在胸前转着晃动一下,猛地端起,仰脖一饮而尽。



接下来,李奶奶讲家史这段戏,为了激起铁梅的革命壮志,需要强调悲壮的感情。刘长瑜和高玉倩走上台,重新进入了角色。当演到铁梅举起红灯时,她的激情已完全调动起来,高叫一声“爹”,随着[急急风]的锣鼓,向台后碎步跑半个圆场,转身退进台的最里面,再斜刺里冲出来,至台口,一个急转身,蓦地“亮”住,锣鼓转[望家乡]“大大大 仓才仓仓 仓仓才仓仓”,接唱[快板]:“我爹爹象松柏意志坚强,顶天立地是英勇的共产党。我跟你前进决不彷徨。”……最后,她与老奶奶一同高举红灯,在红光聚照中落幕。在这里导演大胆地运用京剧艺术的大幅度变化的动作,使人物的崇高感情给观众留下了深刻的印象。

阿甲考虑到在这样的情景下表现悲哀的情绪较容易,使舞台气氛雄壮起来比较困难。因而在舞台调度上,他把老奶奶安排坐在台中央,让铁梅搬个小板凳放在较远的地方,她们之间拉开一段距离。老奶奶在叙述中,她们可以有互相走动的余地,特别是在讲到最激烈处,铁梅可以从较远的地方扑过去,扑跪在奶奶怀里,两人再靠在一起讲、一起哭,就强烈得多、感人得多。最后,当奶奶在强烈的节奏中如江河澎湃回环跌宕一泻千里地说道:“那时候,我就把你紧紧地抱在怀里!——”铁梅一声:“奶——奶!”声泪俱下地由远处扑向奶奶,跪倒在奶奶怀里,将这段戏推向高潮产生感人至深的剧场效果。阿甲对饰李奶奶的高玉倩和饰李铁梅的刘长瑜说:“舞台位置的安排,就是要能更好地帮助人物发挥出情绪来。这里突出了悲壮之情,下边就会高强度地展现铁梅接过红灯的动作,完全冲开了悲,突出了壮。”

### 三、音乐仪式

在某些仪式活动中,例如检阅三军仪仗队、升国旗、运动会开幕、追悼会、婚礼庆典、宗教祭祀等,为了达到渲染气氛、烘托主题、暗示心理的目的,人们往往会使用特制的音乐,我们称之为仪式音乐。而本书论述的“样板戏”音乐虽然并非某种特定场合与功能的仪式音乐,但是包含着仪式的某些特征与内涵,其核心指向是领袖崇拜和英雄崇拜。在“样板戏”所有的艺术门类的突破中,音乐的成就是最高的。目





前学界关于“样板戏”对传统戏曲和西洋音乐的吸收、改造等音乐本体问题方面取得了很多成果。<sup>①</sup>而本文试图从仪式文化角度对“样板戏”音乐的英雄塑造效果进行探究,探讨“样板戏”音乐与仪式之间的关系,音乐的仪式感及其内涵,即认为“样板戏”音乐具有仪式的特性和功能,它是一种形象生动的美学仪式。

### (一)“样板戏”音乐仪式的特点

“样板戏”音乐的仪式特点主要体现在神圣性和象征性两个方面。如果说人类社会的发展经历了从神、英雄到人的过程,那么,从巫术祭祀、宗教仪式到世俗仪式的变迁,标志着戏剧作为艺术门类的独立。反过来说,既然戏剧依旧包含有仪式成分,因此戏剧具有塑造神圣性人物、主题、氛围的功能便不足为奇了。

仪式的神圣性与象征性是通过表演性得以体现的。勃贝·亚历山大(Alexander Bobby)认为人类学视野中的宗教“仪式”是指:“仪式是按计划进行的或者即兴创作的一种表演,通过这种表演形成了一种转换,即将日常生活转变到另一种关联中。而在这种关联中,日常的东西被改变了。”<sup>②</sup>而且,“传统的宗教信仰向日常生活展现了终极实体或某种超越的存在或力量,以便得到它的转变力量。”<sup>③</sup>尽管仪式行为在日常生活中司空见惯,但是仪式这一程序性、惯例性的形式所包含的意义却是异常非凡的,它包含着人们对于神秘性存在、或者某种

<sup>①</sup> 具体学术成果可以参见下列论文:汪人元:《失败的模式——京剧“样板戏”音乐评析》,《戏曲艺术》1997年第2期。张泽伦:《京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐创作成就》,《人民音乐》1998年第11期。戴嘉枋:《论京剧“样板戏”的音乐改革(上)》,《黄钟(武汉音乐学院学报)》(上)2002年第3期。戴嘉枋:《论京剧“样板戏”的音乐改革(下)》,《黄钟(武汉音乐学院学报)》(下)2002年第4期。戴嘉枋:《钢琴伴唱〈红灯记〉及其音乐分析》,《音乐研究》2007年第1期。秦萌:《“革命交响音乐”〈智取威虎山〉音乐研究》,中国音乐学院硕士论文,2007年。林雅萩:《现代革命京剧(样板戏)女性角色塑造与唱腔分析》,台湾清华大学中国文学系硕士论文,2008年。蔡振家:《从政治宣传到戏剧妆点——1958—1976年京剧现代戏的咏叹与歧出》,《戏剧学刊》2009年第10期。杨为茜、蔡振家:《西乐叙说红色神话——音乐基模转换在京剧样板戏中的功能与实践》,《戏剧学刊》2011年第13期。

<sup>②</sup> Alexander. Bobby C. (1997) Ritual and current of ritual: overview. In Stephen D. Glazier (ed), *Anthropology of Religion: a Handbook*. Westport, Greenwood Press, p. 139.

<sup>③</sup> Alexander. Bobby C. (1997) Ritual and current of ritual: overview. In Stephen D. Glazier (ed), *Anthropology of Religion: a Handbook*. Westport, Greenwood Press, p. 139.





敬畏的力量与习俗的信仰,因而具有神圣性的意义。也就是说世俗化的日常行为在仪式行为者的创作中被赋予了超越性的神圣性意义。

“样板戏”音乐创作的最主要的目的是塑造无产阶级英雄人物的音乐形象。正如上海京剧团《智取威虎山》剧组所说,“在革命现代戏中,戏曲音乐(包括唱腔和器乐)的具体任务是多方面的,但它最根本的任务是塑造无产阶级英雄形象,即:用革命现实主义和革命浪漫主义相结合的方法,通过着重揭示人物内心世界的途径,塑造无产阶级英雄人物的音乐形象”<sup>①</sup>。为了完成这一课题,创作人员带动了整个戏曲音乐领域的音乐结构、音乐语言、作曲技法等方面的彻底变革。“文革”时期的评论者左覃辉撰文高度评价了《智取威虎山》的音乐成就。他认为,“革命样板戏《智取威虎山》在音乐方面最突出的成就,是塑造了人类艺术史上前所未有的无产阶级英雄人物的音乐形象,特别是主要英雄人物杨子荣的高大、光辉的形象”<sup>②</sup>。因而所有的音乐改革都以此目标为中心。洪声以钢琴伴唱《红灯记》为例,具体指出音乐的突出贡献是,“从塑造无产阶级英雄人物的光辉形象出发,以京剧唱腔为基础,既保留和突出了京剧唱腔的基本特点,又充分发挥了钢琴音域宽广、气势雄伟、富于表现力的特点”<sup>③</sup>。红缨认为音乐作品的题材和主题从来都是艺术作品一个重大的政治问题,“即一个阶级对另一个阶级在意识形态领域实行专政的问题。任何阶级的音乐艺术,都要选择对于自己阶级最有意义的题材和主题,以创作最能为本阶级服务的作品”。而革命交响音乐《沙家浜》恰恰“以饱满的政治热情和磅礴的革命气势,表现了人民革命战争这一重大政治主题,热情地歌颂了英雄的革命人民和人民军队,歌颂了毛主席人民战争思想的伟大胜利”。例如,革命交响音乐《沙家浜》遵照毛泽东对于革命现代京剧《沙家浜》“要突出武装斗争的作用,强调武装的革命消灭武装的反革

① 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》,《人民日报》,1970年2月7日。

② 左覃辉:《人类艺术史上前所未有的光辉典型——赞〈智取威虎山〉中杨子荣的音乐形象》,《人民日报》,1969年11月11日。

③ 洪声:《无产阶级文艺的新品种——赞钢琴伴唱〈红灯记〉》,《人民日报》,1970年1月8日。



命”的指示,在“序曲”合唱中唱出了“红旗飘,军号响……中华儿女慷慨高歌上战场”的英雄气概,生动地表现了抗日烽火燃遍祖国大地,英勇矫健的人民武装“将敌寇埋葬在大海汪洋”的壮丽图景。在“胜利”终曲合唱中,又以宏伟磅礴的气势,突出地赞颂了“毛主席共产党指引方向,闹革命求解放要凭武装”的人民战争思想。<sup>①</sup>如此的肯定与赞扬在“文革”时期的评论界连篇累牍,不胜枚举。

由上述对“样板戏”音乐艺术成就的高度评价可以看出,文艺工作者精益求精的艺术创造其根本目的是塑造无产阶级英雄人物,凸显武装斗争的政治主题,拥护最高领袖的指示等等。而这些严肃庄重的内容在当时都包含着令人敬畏的神圣情感。本雅明对法西斯艺术的分析可以为我们提供某种对比研究的启示。他认为,“法西斯的艺术具有纪念碑性质,正是缘于它向群众所宣传的东西。可是这两个特点之间不存在什么直接联系。任何群众艺术也不赋有那样纪念碑性质。赫贝尔的故事是为农民的历书写的,可不比勒哈尔的小歌剧更富于纪念碑的性质。法西斯艺术所以如同纪念碑,那正是因为它在文学风格方面贯串着纪念碑性质,就是说应当赋予这个事实以一种特殊意义”<sup>②</sup>。纪念碑是指为了纪念伟大人物和重要事件而建立的人工建筑物。本雅明在此使用“纪念碑”一词的隐喻含义是指它具有特别深刻的内涵,铭记某种奉献、牺牲、崇高的精神,值得欢庆的历史时刻,或野蛮、残酷、惨烈的历史事件。总之,以碑铭的方式保持一种值得永恒珍视的历史记忆和文化价值。本雅明所指的“纪念碑”式的特殊意义在“样板戏”音乐中则是通过仪式的神圣性内涵的赋予而获得的。

## (二)“样板戏”音乐仪式的表达手段

仪式一词在中国古代就已经出现,《三国志·魏志·张既传》:“令既之武都。”裴松之注引晋鱼豢《魏略》:“楚为人短小而大声,自为吏,初不朝觐,被诏登阶,不知仪式。”唐韩愈《南海神庙碑》:“水陆之品,狼藉笱豆;荐裸兴俯,不中仪式。”宋欧阳修《归田录》卷二:“[刘

<sup>①</sup> 参见红缨《人民战争的壮丽颂歌——赞革命交响音乐〈沙家浜〉》,《人民日报》,1970年1月8日。

<sup>②</sup> 叶汝琏译自《本雅明文集》(法文本),1973年11月20日,第160~161页。





岳]不暇讲求三王之制度,苟取一时世俗所用吉凶仪式,略整齐之,固不足为后世法矣。”上述的“仪式”都含有某种典礼的秩序形式意味。“样板戏”音乐的程序性仪式内涵体现在成套唱腔、主旋律、音乐造型以及主调贯串、三对头、特性音乐六个方面。

### 1. 成套唱腔

成套唱腔是“样板戏”艺术创作中很突出的成就。为了塑造革命“样板戏”《智取威虎山》中无产阶级英雄人物的音乐形象,特别是主要英雄人物杨子荣的高大、光辉的形象。《智取威虎山》剧组首先抓住了最重要、最根本的一环深刻地揭示杨子荣这个英雄人物崇高的精神世界。左覃辉的《人类艺术史上前所未有的光辉典型——赞〈智取威虎山〉中杨子荣的音乐形象》对杨子荣的音乐形象的创造方法进行了细致的分析。具体的做法,主要是靠唱腔的设计、安排来完成的。首先,在音乐布局全面安排的前提下做到重点突出。“全面安排,就是根据戏的主题、人物关系、矛盾冲突发展,对全剧的音乐哪些地方是铺垫,哪些地方是发展,哪些地方是高潮,做通盘考虑;突出重点,就是突出主要英雄人物的唱段,特别是他的主要唱段。其他人物的唱腔,要为烘托主要英雄人物杨子荣服务,必要时应当让路。”<sup>①</sup>全面安排音乐布局保证通篇先后有序。重点突出关键唱段则试图集中地刻画英雄人物的精神世界。其次,以成套唱腔作为塑造英雄人物音乐形象的重要结构措施。杨子荣的音乐形象,主要是由第三场的“管叫山河换新装”、第四场的“共产党员”、第五场的“迎来春色换人间”、第八场的“胸有朝阳”四个成套唱腔所完成的。这些成套唱腔,从不同的角度,揭示了杨子荣这个无产阶级英雄战士爱憎分明的本质特征。第五场、第八场的两段板式丰富的大套唱腔,淋漓尽致地表现了杨子荣上山时和上山后的思想感情,表现了他勇敢豪迈的英雄气概和“胸怀祖国,放眼世界”的崇高品质,成为全剧音乐布局中的两个高潮。设计成套的唱腔目的在于使英雄人物的音乐形象集中、完整而强烈。第三,唱腔组织方面,既丰富连贯,又严密紧凑。唱腔成套后,还有一个唱腔本身

<sup>①</sup> 左覃辉:《人类艺术史上前所未有的光辉典型——赞〈智取威虎山〉中杨子荣的音乐形象》,《人民日报》,1969年11月11日。





的内部组织问题。组织得严密紧凑,层次鲜明,才能使英雄人物的思想感情得到酣畅淋漓的抒发。第八场的“胸有朝阳”一段,是杨子荣的核心唱段。它用了[二黄导板]—[回龙]—[二黄慢板]—[快三眼]—[原板]—[垛板]的结构,形成一种步步趋紧、层层深入的局面。[原板]以前,着重抒发杨子荣战斗在敌人心脏里对党对战友的深厚的感情;[原板]以后,则着重刻画他在威虎山上的侦察活动和排除万难送出情报的坚强决心。由于唱腔的结构严密而紧凑,板式的选用适当,就有力地反映了人物感情的发展,对于促成高潮和加强高潮起了重要作用。通过这段唱腔,表现了杨子荣既大胆又谨慎的性格特点,表现了他无限忠于毛主席的崇高品质。<sup>①</sup>

刘吉典、李金泉总结了《红灯记》运用唱腔进行英雄塑造的方法。在第八场《刑场斗争》中,为充实李玉和的形象安排了大段成套的唱词。为了让英雄人物能尽情抒发革命感情,反映此情此景英雄人物的精神状态,他们便使用了[二黄导板、碰板回龙、原板、三眼、原板、散板]成套的综合板式。在曲调设计上,也注意了大段唱腔的结构、层次,运用了二黄在曲调、节奏、唱法、伴奏各方面的表现特点,如“但等那,风雨过,百花吐艳”一句,为了适应抒情的需要,他们就借鉴了像传统戏《逍遥津》那样的转板方法,唱腔由[原板]转入[三眼]:“新中国,似朝阳,光照人间”一句,为了表现李玉和对新中国的向往,使得曲调清新优美一些,他们便把此句处理成有些[反二黄]的色彩。在“步刑场,气昂昂,抬头远看”和“但等那,风雨过”的唱腔后面,为了渲染人物对革命远景憧憬的意境,他们还改编了两个比较新鲜的二黄过门。<sup>②</sup>这一大段唱腔,是剧本修改后补充进来的,属于内心独白性质的一个很重要的唱段。有了它,再与李玉和前后所有的唱段结合起来看,李玉和的音乐形象显然要比以前深刻、完整多了。

除此之外,对其他各场的李玉和原有的重点唱腔,他们也进行了

<sup>①</sup> 左覃辉:《人类艺术史上前所未有的光辉典型——赞〈智取威虎山〉中杨子荣的音乐形象》,《人民日报》,1969年11月11日。

<sup>②</sup> 参见刘吉典、李金泉:《努力塑造英雄人物的音乐形象——京剧〈红灯记〉音乐创作的体会》,《人民日报》,1965年8月6日。





加工修改。如第五场,李玉和被捕时,饮过母亲壮别酒所唱的一段[二六]“临行喝妈一碗酒”,这段唱腔是表现李玉和临危不惧、从容镇定、英雄气概的重要环节。一开始“临行喝妈一碗酒,浑身是胆雄赳赳”,唱腔比前稿雄壮有力得多,基本上能把英雄人物敢于斗争、敢于胜利、敢于藐视敌人的大无畏精神表现出来了。<sup>①</sup>

## 2. 主旋律

主旋律作为主题音乐,它在交响乐中司空见惯,奏鸣曲中的呈示部首先呈示主旋律,再在展开部重复变奏主旋律,然后在结尾部分还要强调主旋律。“样板戏”充分发挥了主旋律的仪式功能。它借鉴了歌剧创作的一个常用手法,设计一个富有特征的乐句或用一两个乐汇,构成剧中主要人物(包括正、反面人物)的主题音乐,又称特性音调,贯穿全剧,结合剧情和人物性格发展的需要,运用不同的变奏手法,塑造人物鲜明而丰富的音乐形象。

钱浩梁、刘长瑜的文章《为创造光辉灿烂的无产阶级新文艺而奋斗》从专业角度分析了《红灯记》的音乐形象。李玉和在《刑场斗争》中唱的《雄心壮志冲云天》这一段,本来是完整的成套的唱腔,在创作钢琴伴唱的时候,他们作了重点试验。头里加了前奏曲,利用钢琴雄壮奔放的旋律,描写李玉和与敌人顽强斗争、英勇不屈的革命英雄气概和革命乐观主义精神,形象地表现了李玉和受刑后锁着脚镣一步一步由远而近迈步出监的情景,在观众的心目中形成了李玉和的高大形象。而演员也被这旋律带进了角色,酝酿了饱满的情绪。当演员唱到“狱警传似狼嚎迈步出监”时,李玉和崇高的精神境界就立刻被观众理解了。这时台上台下的情绪交融在一起,效果非常好。当演员唱到“赴刑场、气昂昂抬头远看”的地方,钢琴在从前的过门的基础上加以发挥,成为一大段钢琴独奏,淋漓尽致地抒写了李玉和身在监牢、放眼世界的革命豪情。他站得很高,看得很远,看到了在毛主席领导之下抗日烽火遍地燃烧,看到了革命浪潮一浪高过一浪,看到了革命胜利万众欢腾的伟大场面。这一大段独奏给观众非常强烈的感受,使观众

<sup>①</sup> 参见刘吉典、李金泉:《努力塑造英雄人物的音乐形象——京剧〈红灯记〉音乐创作的体会》,《人民日报》,1965年8月6日。





仿佛看到了李玉和眼中所看到的这一切。当演员再唱到“我看到革命的红旗高举起,抗日的烽火已燎原,日寇,看你横行霸道能有几天”时,李玉和的英雄形象就更高大更完美地岿然屹立在观众面前。这套唱腔唱完以后,钢琴还有一段结束曲,把李玉和的豪情尽量抒发,有余音不尽、耐人寻味的效果。这样的钢琴伴唱,开头用铺垫,中间用烘托,末尾用革命的抒情,就使这段完整成套的唱腔显得特别完美特别动人了。<sup>①</sup> 上述类似的例子还很多。

### 3. 音乐造型

“样板戏”中往往有一个基本音乐,也就是音乐造型,当然这里还包括配器。剧中人物还没有出场,听众根据音乐就能判断谁会上场,《杜鹃山》也采用了这一表现方式。刘吉典和李金泉介绍说,京剧《红灯记》,在塑造英雄人物的音乐形象上,是作了一些尝试的,抓住重要环节完成形象塑造。在《红灯记》初稿中,听来李玉和的音乐形象太薄弱了。他在舞台上虽然也有不少对敌斗争的行动,而在音乐上却没给观众以深刻完整的形象感受。从数量来说,李玉和的唱腔并不算少,但过于分散,并且只有叙述性的或对敌怒斥性的唱段,却没有一段深刻细致描绘人物精神状态的内心独白性的唱段;节奏也比较单调,只有[快板]、[二六]之类的板式,却没有一段完整成套的综合板式。唱腔曲调低回有余,强度不足。这样,李玉和的形象就不可能高大突出了。修改的结果,首先添写了一场《粥棚脱险》(第三场),把李玉和机智勇敢的具体行动用明场表现出来。在这里,剧本还为李玉和在喝粥时听到老百姓对日本侵略者的控诉后,安排了一段“有多少苦同胞怨声载道……”的唱词。这段唱词的增添,不但反映了李玉和对人民群众深厚的阶级感情,同时,还能把以李玉和为代表的工人阶级要求彻底解放,坚决消灭侵略者的根本思想反映出来。因此,我们对这段唱腔的处理,便选用了适合表达激动语言的[西皮快二六]的板式,为了使全段的主要思想突出,特别在“春雷爆发等待时机到”、“英勇的中

<sup>①</sup> 参见钱浩梁、刘长瑜:《为创造光辉灿烂的无产阶级新文艺而奋斗》,《人民日报》,1968年7月12日。



国人民岂能俯首对屠刀”等处,配合了相当坚实有力的唱腔。<sup>①</sup>

#### 4. 主调贯串

根据戏剧矛盾的展开,在重要场合下贯串运用这一歌曲音调,才能不断起到深化戏剧主题的作用。在这方面,革命现代京剧运用了多种贯串手法。如,配合英雄群像、英雄典型的舞蹈、亮相等的运用。出现在第一场追剿队上场时、杨子荣多次上场时,第九场的“滑雪战斗”时,都有力地配合了舞台场面,烘托出杨子荣和追剿队战士“向前,向前”的英武气概。在“幕间曲”这一没有舞台场面,而又需要提示主题,推动戏剧矛盾展开时的运用。

《智取威虎山》也借鉴了西洋音乐中常用的主调贯串的手法,但主调的设计,都根据无产阶级英雄人物的思想和性格,用简单明确的音乐语言,使英雄人物一上场,就给观众留下强烈的印象。杨子荣有两个主调,在不同环境中交替使用,对塑造英雄人物的音乐形象有很大帮助。红缨的《人民战争的壮丽颂歌》介绍,交响音乐《沙家浜》为了揭示人民战争的主题思想,采用《三大纪律八项注意》军歌,和以代表沙家浜人民群众的音乐主题,作为交响音乐的两个简单、明确的主调交替出现,贯穿全曲。<sup>②</sup>

适当地运用特性音调的贯串和发展,是达到深度的有效手法之一。因为一定材料的反复出现和贯串发展,可以加深观众对所表现内容的感受。

“样板戏”主调贯串音乐来自于两个方面:

第一,从戏剧主题出发,选用和戏剧主题有内在联系的革命歌曲音调贯串全剧,为进一步突出戏剧主题服务。许多“样板戏”,都从戏的主题出发,选用了一首革命歌曲作为贯串的音调。为了贯彻毛泽东关于“加强正面人物的音乐形象”的指示,革命现代京剧《智取威虎山》、《红灯记》、《海港》等的音乐创作中运用了《东方红》、《国际歌》

<sup>①</sup> 参见刘吉典、李金泉《努力塑造英雄人物的音乐形象——京剧〈红灯记〉音乐创作的体会》,《人民日报》,1965年8月6日。

<sup>②</sup> 红缨:《人民战争的壮丽颂歌——赞革命交响音乐〈沙家浜〉》,《人民日报》,1970年1月8日。





和《三大纪律八项注意》等革命歌曲。这些歌曲,以醒目的政治内容,强烈的战斗气息,典型的时代音调,服务于戏剧主题,有助于塑造无产阶级英雄人物的音乐形象。

第二,革命歌曲与京剧音乐相结合谱写出主调贯串的音乐。1964年的京剧现代戏观摩演出中,阿甲、林默涵、张东川认为《红灯记》所表现的是无产阶级战士彻底革命的精神,舞台表演应该是一首悲壮的颂歌。“从艺术角度说,就是要用艺术的手段表现出壮美的诗情来!”“赴宴斗鸠山”、“痛说革命史”、“刑场斗争”等关键性情节和场次,浓墨重彩,着力渲染。“样板戏”中经常出现《国际歌》音乐。这次演出的现代戏中,许多唱腔和曲牌和谐地“化”进了《东方红》、《三大纪律,八项注意》、《红色娘子军》主题歌、少数民族民歌、劳动号子等新歌曲的旋律,并且出现了用步枪舞动的新“枪花”以及救火、匍匐行进、卧倒、滑雪、舞辫子等新的动作和身段,都取得了“自然而不生僻”的效果。《奇袭白虎团》一剧中,饰演志愿军排长的演员在表述反帝斗志的一段“西皮流水”中,巧妙地把志愿军战歌中的末句:“打败美帝野心狼”“化”了进去。由于演员唱得感情充沛连贯,行腔自然流畅,所以效果很好。<sup>①</sup>

《螺号声声颂英雄》一文介绍革命现代京剧《磐石湾》的音乐设计。“为了表现深刻的主题,塑造英雄的音乐形象,《磐石湾》音乐设计又从生活中提炼了富有个性的全剧音乐主题。其音调似螺号声声,嘹亮坚定,富有我国东南沿海的渔家特色。同音反复、旋律广阔,描绘祖国海疆无比辽阔,点明全剧将描绘战斗在海防前哨民兵的雄姿。”<sup>②</sup>这一音乐主题开始提纲挈领地出现在“序曲”中出现,以后不断发展贯串,体现了“全民皆兵”的主题。《磐石湾》的音乐具有生动、鲜明、普及等特点,从而较好地塑造了陆长海等英雄人物的音乐形象,深化了全民

<sup>①</sup> 参见新华社记者综述《京剧现代戏观摩演出大会重大成就 社会主义的新京剧诞生了》,《人民日报》,1964年8月2日。

<sup>②</sup> 许国华:《螺号声声颂英雄——谈革命现代京剧〈磐石湾〉的音乐》,《人民日报》,1976年2月22日。



皆兵、常备不懈的主题。<sup>①</sup>

### 5. 三对头

“三对头”是“样板戏”音乐创作中总结出来的一种方法,即感情、性格、时代感都对头的音乐创作原则。具体做法是,运用革命歌曲音调,努力揭示英雄人物的思想境界,加强英雄形象的性格特征。在革命现代京剧中,当英雄人物英勇就义时,或面临重重困难时,或接受光荣任务庄严宣誓时,运用《东方红》这首时代的庄严颂歌,往往“以一目尽传精神”,使英雄崇高的内心世界更显光辉。如《智取威虎山》第八场杨子荣的“胸有朝阳”这一核心唱段中,最后“朝阳”二字,就是以《东方红》音调谱写的:配合英雄屹立于威虎山巅的高大形象,随着英雄忠于领袖、忠于人民的内心抒情层层推进,《东方红》音调由英雄直接抒唱,极为成功地揭示出英雄“胸有朝阳”的崇高思想境界,为塑造杨子荣音乐形象增添了“点睛”一笔。

### 6. 特性音乐

特性音乐是指在唱腔设计中运用特性音调刻画人物个性的方法。特性音调是根据剧中人物的思想感情、性格气质和时代气息等方面的特点所设计的一种音调。它作为人物特有的音乐语言,在唱腔中贯串和发展,用以突出和有力地揭示人物形象的某些侧面,深刻地体现人物性格气质方面的某些特点;由于一定音调的反复出现,又可以加深观众对所表现内容的感受;此外,特性音调在唱腔中贯串发展,也能加强人物音乐语言的内在联系,使之更具有严密的逻辑结构。所以,特性音调的运用,就能使人物的音乐形象更富有鲜明的个性和强烈的艺术感染力,这也是使音乐形象的塑造达到进一步深化的一种有效手法。

宿燕的《音乐语言个性化的一种艺术方法》总结了革命现代京剧音乐中运用特性音调的创作经验。方海珍和江水英的唱腔中,贯串使用不同的特性音调,就能体现出她们音乐形象各自的个性特征。例如方海珍唱的《细读了全会的公报》和江水英唱的《一轮红日照胸间》这

<sup>①</sup> 许国华:《螺号声声颂英雄——谈革命现代京剧〈磐石湾〉的音乐》,《人民日报》,1976年2月22日。





两个唱段,用的都是激昂高亢的西皮腔,以刻画她们用毛泽东思想武装起来的精神境界。但由于采用了不同的特性音调,就使她们的唱腔各自体现出明确的个性:方海珍的唱腔,宽广深邃,果断坚定;江水英的唱腔,刚健清新,挺拔大方。两者有着明显的区别。方海珍和江水英的特性音调,在创作和表现方法上,首先是从生活、内容和人物出发,设计某种旋律音型,在全剧贯串发展过程中,经过各种变奏,从多方面来揭示人物性格气质的某些特点。方海珍特性音调的旋律音型,其骨干音贯串于《海港》全剧的方海珍的唱腔和器乐中。所以,这一旋律音型,既是方海珍唱腔中的特性音调,也是器乐中的贯串主调,它经过旋律、节奏、速度等方面的多种变奏,从各个方面刻画了方海珍的性格气质特点。如《突击抢运到江岸》、《完成任务,抢在雷雨前》和《坚决彻底把仓翻》这三个唱段的引奏,以简练的音乐语言,表现了方海珍雷厉风行的战斗作风。《想起党眼明心亮》唱段中“明灯给我们照亮了万里航程”和《毛泽东思想东风传送》唱段中“觉醒的人民心连着心”这两个唱句的拖腔中,特性音调以“加花”的变奏方法,使之成为华彩旋律,体现了她奔放的战斗热情。在“怎容妖魔舞翩跹”、“壁垒森严”、“暗礁险滩”等唱腔中,特性音调以顿挫有力、棱角鲜明的节奏,表达了她坚定的革命意志。“突击抢运到江岸”、“灿烂青春”等唱腔,则以节奏自由的[导板]和[散板],表现她豪迈的英雄气概。《暴风雨更增添战斗豪情》唱段中的“港口喧腾”、“战斗豪情”等唱腔,特性音调由慢速——渐慢——再慢——回原速这样的速度变化,揭示了她内心汹涌澎湃的感情思潮,又刻画了她细腻的性格气质特点。<sup>①</sup>

### (三)“样板戏”音乐仪式的象征内涵

如果把仪式的意义仅仅理解为严格的程式、繁缛的细节这些表层形式的话,那么,它的寓意还相当有限。仪式设计的目的,仪式功能的放大在于它的文化修辞意义,即通过表层形式象征背后的深层内涵。仪式通过自身的象征功能将生活世界与想象世界融合在一起。如果

<sup>①</sup> 参见宿燕《音乐语言个性化的一种艺术方法——学习革命现代京剧音乐中运用特性音调的创作经验》,《光明日报》,1972年12月2日。





戏剧本身可以被当成一种仪式系统来理解,那么,戏剧仪式的象征修辞则贯穿于戏剧再现的过程和仪式的运行机制。就象征与仪式的一般关系而言,象征是仪式的灵魂,它构造了仪式体系,并将人们带入他们所期待的生活形式;仪式是象征的实现方式之一,它丰富了象征诗学的意义。“样板戏”音乐仪式的象征作用体现在通过革命意象的营构抒发激越、高昂的情感。

第一,“样板戏”在唱腔设计上善于利用唱词字面上所提示的具体形象作为媒介,加以发挥,借以抒情。这种内容和形式统一程度越高,艺术感染力便越大。杨子荣在第五场的[二黄导板],借唱词字面所提示的“林海”、“雪原”、“霄汉”等的空间态和“穿”、“跨”、“冲”等的动态和声态,在旋法上加以发挥,从而更有力地表现了杨子荣“下定决心,不怕牺牲,排除万难,去争取胜利”的气概。当然,上述典型字词所营造的意象不宜滥用,否则容易流于平庸和模式化。

第二,戏曲音乐的仪式设计紧密围绕人物形象的塑造。《人民战争的壮丽颂歌——赞革命交响音乐〈沙家浜〉》一文认为,在戏曲音乐中,器乐担负着描写环境气氛和刻画人物内心世界的任务。这两者总是同时结合出现的。在这个结合过程中,应以人物为主,景物为辅,写景物要为写人物服务。这叫做“借景抒情”、“情景交融”。如果孤立地写景,见物不见人,见景不见情,就会跌入唯美主义、形式主义的泥坑。例如:第五场的幕前曲,其中有描绘风、雪、马等景物形象的音调,也有刻画杨子荣勇敢豪迈英雄形象的音调,但自始至终是以后者为主体的(即一开始奏出的杨子荣副“主调”和中间用圆号奏出的根据“气冲霄汉”唱腔演化而来的旋律)。描绘骏马奔驰的音乐形象,只是作为衬托这一主体的节奏背景,描绘风、雪的形象,只是作为陪托这一主体的穿插;而这些描绘风、雪、马的音乐材料本身,也不单纯是写景的,它们都以“借景抒情”的方法体现了杨子荣革命的豪情壮志。<sup>①</sup>

第三,交响乐队除了以伴奏的形式烘托唱腔以外,中间还加了几段新的过门或间奏,从而丰富了刻画英雄人物内心世界的艺术表现

<sup>①</sup> 参见红缨《人民战争的壮丽颂歌——赞革命交响音乐〈沙家浜〉》,《人民日报》,1970年1月8日。





力。红缨的《人民战争的壮丽颂歌》介绍,革命交响音乐《沙家浜》“坚持”一段[二黄]成套唱腔,是集中刻画郭建光英雄形象的重点唱段。深刻地揭示了这位指挥员在复杂情况下沉着、冷静、临危不惧的英雄性格。比如,当郭建光在分析、判断敌情,唱到“不由我心潮起伏似长江”时,乐队紧接着就奏出情绪激昂的“大青松”主题,挺拔坚实,刚劲有力,进而引出郭建光对沙家浜人民“要遭祸殃”的关切,对战士们要求杀敌的心情“不难体谅”,以及他和战士们一样“阶级仇、民族恨,燃烧在胸膛”的种种内心活动的唱段。对这几句扣人心弦的唱腔,乐队给予了饱满的烘托与铺垫,一直推向高潮,郭建光激动人心地唱出了“毛主席、党中央指引方向,鼓舞我们奋战在水乡”,深刻地揭示了郭建光对党对人民的赤胆忠心,对伟大领袖毛主席的无限忠诚。接着,以合唱呼应,表现了新四军十八个伤病员“坚守待命紧握手中枪”的英雄气概。而后,定音鼓奏出了隆隆的雷声,引出交响乐队对暴风雨的描写,与京剧打击乐的[急急风]有机地组成一体,绘声绘色地描绘出无边无际的芦荡,风狂雨骤,雷电交加,闪电裹着惊雷轰鸣,狂风卷着骤雨怒号,在这大自然背景的烘托下,郭建光引吭高歌“要学那泰山顶上一青松”,引出气壮山河的《青松》合唱。这段合唱的复调手法,好似层层茂密的松林,此起彼伏,巍峨屹立,把新四军战士“八千里风暴吹不倒,九千个雷霆也难轰”的无产阶级革命豪情抒发得淋漓尽致。<sup>①</sup>

#### (四)“样板戏”音乐的仪式功能

涂尔干在《宗教生活的基本形式》一书中说,“仪式是在集合群体中产生的行为方式,它们必定要激发、维持或重塑群体中的某些心理状态。”<sup>②</sup>仪式可以调整人与自然、个人与个人,群体与群体之间的关系。戏剧这种艺术形式与仪式之间具有某种同构关系。菲奥纳·鲍伊(Fiona Bowie)认为“仪式”具有“表演”意味,“仪式在某种意义上是一种表演或文化戏剧”。二者的区别是:“仪式的表演不仅仅是在重复

<sup>①</sup> 参见红缨《人民战争的壮丽颂歌——赞革命交响音乐〈沙家浜〉》,《人民日报》,1970年1月8日。

<sup>②</sup> [法]爱弥尔·涂尔干:《宗教生活的基本形式》,渠东、汲喆译,上海人民出版社,1999年版,第11页。





一个公认脚本,而是‘一种行为模式,它是由现实的、我们熟悉的人模仿另一些现实的、我们熟悉的人的生活。参与仪式的人可以在行动,但是并非必然地只是假装在行动’<sup>①</sup>。不仅是仪式与表演具有这种内在沟通的特点,“游戏、体育、戏剧艺术和仪式,共有某些基本的品性。它们都需要有一种特殊的时间秩序,一种附属于物体的特殊的、非多产的价值,以及经常是在一个特殊的地点进行表演”。在“样板戏”的音乐仪式中,仪式不仅需要通过群体才能发挥效用,而群体也需要通过仪式这一中介形式来产生作用,两者之间是一种双向互动的选择。音乐、音响、效果虽然不属于造型艺术,但也常常被作曲家用来渲染气氛、解释剧情。京剧“样板戏”的序曲音乐大都旋律激昂,令人振奋,歌曲元素的直接使用反映了时代背景和内容主题,其中《智取威虎山》中的《中国人民解放军进行曲》,《红灯记》中的《大刀进行曲》,《沙家浜》中的《三大纪律八项注意》,《海港》、《奇袭白虎团》都引入了《国际歌》,《平原作战》引入了《保卫黄河》,《杜鹃山》引入了《东方红》,《红色娘子军》引入了《娘子军连歌》。戏剧的仪式具有交流功能,即参与者通过仪式与神灵沟通。其次是仪式教育参与者的功能。

此外,仪式参与者在仪式过程中快乐、悲痛、愤怒、崇敬等情感得到宣泄和表达。通过“样板戏”的音乐的熏陶与感化,观众得以强化对于英雄的崇拜,并借此音乐与对象进行心灵和情感交流。“样板戏”通过持续性的、程序性的仪式行为还意在宣扬对于革命事业牺牲、献祭、忠诚、坚贞的膜拜意义。

第一,烘托情境的功能。

《红灯记》第八场《刑场斗争》,李玉和(内唱)【二黄导板】:“狱警传似狼嗥我迈步——。”上场,亮相出监。两名日寇宪兵上前推搡,李玉和 大义凛然,坚韧不拔。“双腿横蹉步”,变“单腿后蹉”,停;“单腿转身”,“骗腿亮相”。无畏向前,逼退二日寇宪兵。李玉和抚摸胸伤,蹬石揉膝,藐视铁链,浩气凌云。在上述场景中,“样板戏”音乐设计充分发挥了钢琴的性能,音乐形象非常饱满。在李玉和走上刑场,唱完

<sup>①</sup> 参见[英]菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》,金泽、何其敏译,中国人民大学出版社,2004年版,182页。





了“迈步出监”时，紧跟着唱腔的尾声，钢琴伴奏出激越雄伟的曲调，造出强烈的气氛，在下面大段唱词演唱之前，钢琴演奏已经烘托出李玉和的英雄形象。李玉和说：“别这么张牙舞爪的！铁梅，咱们搀着奶奶一块走！”这时，《国际歌》乐起。三人挽臂向前，勇敢坚定，昂首登上高坡。在雄壮的《国际歌》乐声中，三代人视死如归，挺胸走下。

钢琴艺术在烘托环境、制造气氛方面确实有独到之处，它能够把人物的内心世界通过音乐形象再现出来。这样也会唤起演员的想象和激情，更好地抒发人物的思想感情。还有，钢琴伴唱的前奏可以把人物的心情和环境烘托出来，在演员演唱之前，钢琴演奏的音乐形象已经感染了听众，大大有助于人物音乐形象的塑造。而后奏又能扩展京剧唱腔中所表现的人物思想感情，使之淋漓尽致，大大丰富了人物的形象。

《杜鹃山》的题材暗示毛泽东领导的秋收起义，因而序曲中出现了一段很短的《东方红》旋律。虽然《杜鹃山》整个序曲很短，可以发现其旋律包含了色彩浓郁的湖南民间音乐元素，听众似乎看到了杜鹃花怒放的美景。再如，《杜鹃山》第七场《飞渡云堑》，雇农田大江右手按胸，顽强地抬起头来，怒视敌人，热血涌出指缝。幕后男女声气势磅礴地合唱：“光华照河山！光华照河山！”

“样板戏”的音乐、唱腔和念白方面从剧本主题和人物需要出发进行相应的设计，它的音乐基调和剧本的主题思想相适应。在《奇袭白虎团》的序幕音乐中，融进了《国际歌》的曲调，目的在通过音乐形象加强这个戏的主题思想和时代精神，渲染和强调全剧雄壮、坚定、豪迈的战斗气氛。与此呼应，把《中国人民志愿军战歌》融化为全剧的主题曲，力求把这出戏的雄赳赳、气昂昂的火热的战斗气息充分地表现出来。同时，还吸收了《东方红》、《金日成将军之歌》等乐曲，来表达规定情境和人物思想感情。

《龙江颂》和《磐石湾》的序曲也很美，原创性很强。前者使用了江南农村民间音乐素材，还运用了唢呐伴奏，增强了地域色彩，同时抒发了农民耕作于地头的热烈欢快的情绪，序曲以后马上连接创新的《西皮》合唱，衔接十分自然妥帖。而《磐石湾》序曲以双簧管奏出渔





歌旋律,接着是陆长海主调,最后接入曾阿婆的渔歌演唱,音乐形象清新动人。

第二,暗示主题的功能。

洪工军的《赞革命歌曲登上京剧舞台》一文细致分析了《红灯记》中音乐对于暗示主题的功能。“在《红灯记》刑场就义一场,李玉和祖孙三人在一束火红的追光照耀下,以无产阶级的英雄气概,昂首阔步向高台。就在这时,乐队奏起了雄浑悲壮的《国际歌》乐曲。‘国际悲歌一曲,狂飙为我从天落。’在鲜血和火焰中诞生的《国际歌》,此时此刻在舞台上响起,真如惊雷撼天,威震万里!它深刻地展示出无产阶级英雄甘洒热血,誓为共产主义事业献身的崇高的精神世界,它响亮地召唤着全世界无产阶级和革命人民‘快把那炉火烧得通红’,‘要为真理而斗争!’它以高昂雄壮的旋律,预告了‘英特纳雄耐尔一定要实现’的光明未来。听着这无产阶级革命的最强音,听着这召唤全世界英勇奋斗的战斗号角,无产阶级和革命人民怎能不心潮澎湃、热血沸腾!而鸠山之流又怎能不胆战心惊、恐慌万状!革命歌曲伴随着无产阶级的革命英雄人物登上京剧舞台,和京剧的唱腔、伴奏水乳交融地结合在一起,显得那样地熨贴自然、天衣无缝,使人感到恰到好处、毫不牵强。革命歌曲登上京剧舞台,丰富了京剧音乐,成了革命现代京剧塑造无产阶级英雄人物的音乐形象,反映时代精神有力的艺术手段。”<sup>①</sup>

革命“样板戏”里时常奏出《东方红》、《国际歌》等激动人心的革命歌曲。这些雄壮的曲调,有力地烘托了无产阶级英雄人物的高大形象。譬如,在《智取威虎山》的第三场,杨子荣以明快的[流水]唱到“翻身作主人,深山见太阳”时,偏僻的山坳里忽然响起了雄伟庄严的《东方红》乐曲。

《沙家浜》<sup>②</sup>播放前,以“向前进,向前进”作为片头曲,紧接着一个嘹亮而坚定的声音朗读毛泽东语录:“革命战争是群众的战争,只有动

<sup>①</sup> 洪工军:《赞革命歌曲登上京剧舞台》,《人民日报》,1969年11月11日。

<sup>②</sup> 可以参见北京京剧团集体改编演出,长春电影制片厂《沙家浜》电影摄制组摄制的作品。





员群众才能进行战争,只有依靠群众才能进行战争。”该剧播放的时候,以低回、昂扬的主题曲为伴奏。播放演员表时,《中国人民解放军军歌》响起来了。在热烈的政治气氛中,观众经过了具有精神导向意义的灵魂洗礼仪式以后,开始正式进入剧情。该剧片头的音乐设计为观众的艺术接受作了明确的暗示和铺垫。

《奇袭白虎团》序幕《并肩前进》开始时奏《国际歌》。战鼓声中幕启:战火弥漫,中、朝战士各一人,高举中华人民共和国国旗和朝鲜民主主义人民共和国国旗,分别由舞台两侧同时上场,舞蹈。战鼓愈骤。严伟才、韩大年英姿焕发,持枪上场。舞蹈,“亮相”。转身挥手。众中、朝战士全副武装,分别由舞台两侧列队上场。国旗招展下,严伟才、韩大年登上高坡。众舞蹈,“亮相”,表现出并肩战斗所向无敌的英雄气概。这时,雄壮的《国际歌》乐曲再起。舞台两侧各出两面红旗。严伟才、韩大年分别率中、朝战士,迎着战火,并肩前进。尾声《乘胜追击》在《国际歌》乐曲声中,中国人民志愿军和朝鲜群众踏着伪白虎团团旗乘胜前进。“《奇袭白虎团》第五场《宣誓出发》开始时,奏宣誓音乐,严伟才、韩大年和众战士宣誓。严伟才和韩大年向毛主席、金首相宣誓:‘我们坚决以实际行动保卫社会主义东方前哨,为中朝(朝中)人民的胜利而战斗!为祖国争光!’”<sup>①</sup>

《杜鹃山》里的主题音乐,在序曲的开头部分就交代了主要旋律,而且渗透到了柯湘的所有唱段和间奏。它烘托和深化了戏剧矛盾的冲突和主人公内心世界。该剧音乐上的成就离不开于会泳,他专门为《杜鹃山》创作了主题音乐,他运用了德国作曲家瓦格纳在歌剧中创造的主导动机手法,在全剧的音乐布局上,突出一个主人公象征性的音乐符号。

第三,诠释心理的功能。

武红的《大义凛然 威武不屈——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉中的洪常青“就义”一场》分析了音乐诠释心理的功能。《红色娘子军》中,洪常青在就义前的一大段具有舞剧特色的“内心独白”,这

<sup>①</sup> 洪工军:《赞革命歌曲登上京剧舞台》,《人民日报》,1969年11月11日。



是利用音乐诠释人物心理的杰出的例子。这一段慢板在艺术上是很感人的。它除了出色地运用了舞蹈造型和哑剧表现手法以外,音乐起了很大的作用。它十分形象、深刻地揭示了无产阶级英雄人物丰富的内心世界,产生了语言所不能表达的效果。面对着南霸天的威逼利诱,洪常青愤怒地甩开了架他上场的团丁。这时,他浮想联翩。在小提琴深沉的低音区和大提琴饱满的高音区同度演奏的主调中,洪常青伸出双手,迈着缓慢的步子,进入了战斗的回忆。这时,弦乐的拨弦和竖琴的单音重复着固定的节奏,在空旷、深远的音乐背景中,几种不同的木管乐器交替演奏着《娘子军连歌》的旋律。洪常青侧耳细听着轻轻传来的这一熟悉的音调,脸上现出兴奋的笑容,右手微微颤抖,表现了他内心按捺不住的激动。就像李玉和在刑场看到了“革命的红旗高举”、“新中国似朝阳光照人间”一样,他看到了革命根据地红旗招展,娘子军连在成长壮大,敌人在仓皇溃逃,红军正在胜利前进。这时,音乐中出现了有力的小鼓声,由低到高,由弱到强,扣人心弦。洪常青像战士听到战鼓的召唤,做出端枪的姿势,迈着坚定、沉着的步伐,向战斗的行列走去。<sup>①</sup>从上述分析看出,“样板戏”完成了创作英雄的颂歌、无产阶级的战歌的任务。

仪式存在于任何一种文化之中,它是人类普遍的集体无意识的遗存。“样板戏”语言仪式、动作仪式与音乐中的仪式既有人类普遍的意义,又有民族精神意识的独特性。前者的意义在于通过文化表演的方式合群体精神,在日常生活中建立一种具有超越性的社会秩序。后者的意义在于通过京剧这种民族戏曲形式结合交响乐以及钢琴等西洋乐器创造一种庄严辉煌的视觉与听觉效果。

#### 第四,推进戏剧矛盾。

《磐石湾》的唱腔具有强烈的戏剧性。由于唱词本身能充分体现剧情矛盾冲突,以及把唱段设置在矛盾冲突的关键处,从而起到了推进戏剧矛盾的作用。

许国华的《螺号声声颂英雄——谈革命现代京剧〈磐石湾〉的音

<sup>①</sup> 参见武红《大义凛然 威武不屈——赞革命现代舞剧,〈红色娘子军〉中的洪常青“就义”一场》,《人民日报》,1970年1月17日。





乐》分析了音乐对于推进戏剧矛盾的功能。第一场《螺号鸣》，项武伯发现刀鞘，报告陆长海。刀鞘无刀，刻有暗语，白头巾绣有海匪标记，勾起了项武伯对当年血泪仇的回忆。重要的敌情，遽然形成了戏剧矛盾，在这关键时刻，安排了项武伯与陆长海的对唱“原以为石沉大海”。项武伯的唱词概括而凝练地从当年的阶级斗争，联系到今日的敌情，而陆长海接唱的“与黑头鲨必有关联”，“定是海匪‘乌贼鱼’潜伏在港湾”，既是分析的结果，又是剧情的进展。表现了陆长海高度的警惕性及分析判断能力。<sup>①</sup>唱腔的戏剧性还在于唱段里音乐安排的层次性。它可以推波助澜、激化矛盾，推动剧情的发展。如第一场结尾曾阿婆、陆长海与群众的一段“要做到人自为战岛自为战”唱腔，一领众和、层次分明，节奏逐层递进、果断有力，再加上音色、力度、节奏上的鲜明对比，使唱腔显得气势浩大，把这场戏推向高潮，生动地展示了磐石湾广大渔民誓把铜墙铁壁筑遍万里关山的豪迈气概。<sup>②</sup>

① 许国华：《螺号声声颂英雄——谈革命现代京剧〈磐石湾〉的音乐》，《人民日报》，1976年2月22日。

② 许国华：《螺号声声颂英雄——谈革命现代京剧〈磐石湾〉的音乐》，《人民日报》，1976年2月22日。



## 第八章 “样板戏”政治美学的符号表征

人类世界是符号建构的产物。人们通过符号理解世界,也以符号的方式作出自己的解释。符号并非只是一种传达信息的工具,它还包含着一定的意识形态内涵与美学意味。当政治意识形态需要与美学符号联姻,或者说,美学符号成为政治意识形态的表征方式的时候,政治美学的表意形式就出现了。每一种政治权力都千方百计通过话语权力制造符号美学,显示权力的威严。

由于政治意识形态的符号往往具有一定的操纵性,当它从一种外在形式的标识,成为艺术虚构的力量参与对人们的劝导与说服的时候,我们既要客观分析它的实际效果,也要从一定的政治立场出发,警惕美学符号背后所掩盖的假象、所生产的谎言。

“样板戏”作为一种综合艺术,它融化了多种艺术的表现手段。例如造型方面包括布景、灯光、道具、服装、化妆。音乐方面包括音响、插曲、配乐等,在戏曲、歌剧中还包括曲调、演唱等。舞蹈主要指舞剧、戏曲艺术中包含的舞蹈成分。上述这些舞台艺术元素都体现了“样板戏”的符号特征。“样板戏”体现了现代性的诉求,如民族国家的总体化意志、阶级斗争概念、历史理性、历史乌托邦(目的论)、政党政治观念等。本文拟从符号的隐喻化的转换,去理解戏剧语言、动作、道具、造型作为艺术符号的政治寓意。

### 第一节 “样板戏”符号的特点

从符号学的角度看,政治符号是意识形态表意化的结果,它是意





识形态的崇高客体。任何意义的生成都离不开语境，“样板戏”的符号意义则是“文革”特殊历史情境的产物。其舞台意义的能指部分包括语言、形体、动作，以及布景、道具、灯光、音响之类物质手段。上述舞台元素形象直观，变化多端，表意丰富。符号和意义之间的关联是约定俗成的，受时代局限，又有民族特性。京剧中的舞台美术是人物造型与景物造型的统称。京剧“样板戏”的舞台美术设计，根据剧本、导演构思和演员创造的要求，调动舞美范围内各技术门类，适当地综合运用了天幕、平台、声、光、效果等艺术表现手段，为烘托剧情内容，塑造剧中人物服务。造型艺术符号是具象性的书写符号的表意系统。“样板戏”在象形符号的基础上进一步强化视觉直观的感受、逼真模拟并细化多种多样风格的造型艺术。“样板戏”主要的图像符号系统和视觉造型艺术语言包括舞台艺术、摄影艺术、电影艺术等。

### 一、“样板戏”符号的体系性

单个的符号并不表达深刻的含义，只有在文化、习俗、制度、惯例等规范的特定语境中才形成一定的符号系统，符号才会呈现它的意义。查尔斯·桑德斯·皮尔士将符号分为三个类型：第一种叫做“图形符号”（diagrammatic sign）或“类象符号”（icon），它与话题之间有某种相似或类似；第二种叫做“引得符号”（index），它将注意力引向被呈现的客体，但不给定义；第三种是普适的名称或定义，它通过名称与所指的特征之间的概念性联想或惯常的联系来指称其客体。<sup>①</sup> 索绪尔认为能指与所指之间的关系是任意的，它的意义是通过解释者来传达的。索绪尔认为语言的形成是以选择和组合过程为基础的，雅各布森接受了这一理论并对它有所发展，他认为可以把选择和组合看成是隐喻与转喻的基本原则。象征具有隐喻性，或隐喻是象征的基础；象征高于隐喻，是隐喻的提升，比隐喻更深刻、完美和动人。这就是说，形式与感情之间存在着对应的象征关系。一方面，形式通过象征能唤起对应的感情；另一方面，感情也需要寻找对应的形式才能得到表现，获

<sup>①</sup> 胡普斯主编：《皮尔士论符号》（*Peirce on Signs*），查普尔山（Chapel Hill）：北卡罗来纳大学出版社，1991年版，第181页。



得生气灌注。

政治统治真正的落足点自然是放在社会现实的层面,但也可以通过符号体系有意识地施加影响来达成这一目标。所以,社会现实与符号之间的关系就显得至关重要。金鹏以“文革”时期符号象征秩序为例分析了符号化政治现象。他认为,“政治权力在控制符号意义的形成方面有得天独厚的优势,出于某种政治统治的需要,他们倾向于创造或控制符号意义的生成,来维护自身的统治。那么,这时候,符号也就成了政治符号。在特殊的历史时期和政治背景下,甚至会形成这样一种局面,符号体系所标示的意义体系开始反向覆盖社会现实本身,社会现实与符号体系之间的对应性关系根本就不存在,而政治统治者也并不是从社会现实的角度出发来解决政治问题,相反,他们的统治很大程度上依靠着政治符号的建构和运作。这种情况,我们可以称之为符号宰制,政治符号左右现实政治,这是政治生活中一种特殊的面相”<sup>①</sup>。“样板戏”则是“文革”政治权力通过艺术符号主宰日常生活的一种重要手段。日常社会生活展示了一个符号象征的海洋。且看下表:

符号类型	现象	功能
视觉符号	1. 宣传画。2. 带有特殊政治含义的政治图像。例如毛泽东的塑像、画像、头像像章等。	它更强调感性认知过程,更紧密地与人们的情感相联系。图像型的政治符号对当时广大文化层次较低的接受者具有强大的同化作用。
听觉符号	“样板戏”;毛主席语录歌曲。	它不需要细致、精深的逻辑理解能力,只需直观的体认,就可以将其中蕴涵的政治文化内化于心。
语言符号	主要包括政治语言:政论文、标语、口号、大字报等。文学语言:“样板戏”;小说和诗歌语言;革命歌曲等。社会语言:红卫兵语言;知青语言;“文革”流行语。	携带与传递政治信息,塑造政治文化,特别是政治心理。

<sup>①</sup> 金鹏:《符号化政治——并以文革时期符号象征秩序为例》,复旦大学博士论文,2002年,第32页。





舞台艺术具有很强的综合性,不同的舞台符号有机综合,从而具象与抽象不断转换,视觉与听觉互相生成,静态与动态互为参照。“样板戏”集语言、文字、体态、图像符号于一体,是政治社会化的特有形式。它极片面地突出革命时代的家庭政治化、为服务于特定阶级斗争和政治目的的集体主义等政治文化,依靠自己的宣传职能去推行一种严格的行为法则,构筑完整的社会政治理想秩序。“样板戏”的符号可以分为人物、物品、颜色、构图等方面。每种符号系列内部有着潜在的联系,共同组成了象征的体系。下图展示的是“样板戏”的符号系统的构成元素与寓意。

符号类别	符号本体	符号寓意
人物	工农兵	革命历史的推动者,国家的主人。
主题	抗日战争和国内革命战争以及社会主义建设	中国共产党领导全国人民走过的艰苦卓绝、顽强不屈的奋斗历程。
结构	从挫折走向胜利	革命和建设胜利的来之不易。
情节	突转	英雄人物在历史关头方显英雄本色
冲突	敌我矛盾的绝对对立	社会发展遵循斗争哲学。
颜色	颜色之间具有体系性和分层性	以颜色符号区别敌我、正邪。
构图	敌小我大,敌远我近	通过构图暗示人物、情节、主题的意识形态内涵。

## 二、“样板戏”符号的等级性

### (一)革命领袖作为原型符号

“样板戏”诸多的象征和隐喻、讽喻、影射这些修辞方法都是服务于文艺作为推进政治运动、发动政治斗争的工具这一需要的。

领袖崇拜符号是“样板戏”中的原型符号,居于“样板戏”等级符号的顶端。革命领袖是政治崇拜的原型。加拿大批评家弗莱吸收了荣格的心理学和弗雷泽的人类学理论创立了原型理论。他认为原型概念有四层含义:原型是文学中可以独立交际的单位,如同语言的交际单位一样。原型是作品中反复出现的意象,具有约定性的语义联



想。原型体现了文学传统的力量,它把孤立的作品连接起来,使文学成为一种社会交际的特殊形态。原型的根源既是社会心理的,又是历史文化的,它把文学同生活联系起来,成为二者相互作用的媒介。概括起来,原型具有符号性、历史性、社会性的特点。原型具有象征意义,原型理论中的神话意象是特指具有原始性、象征性特点的人类最初的文化符号,它把古代人类对自然、社会的原始理解用象征的叙述表现出来,就形成了一些具有特定含义的神话意象。人们在读解文学作品中,通过想象、联系、类比,常能够发现某些原始的神话因素和神话组织,从而对作品得到神话的理解和启示。如果从原型的角度对“样板戏”进行解读的话,革命领袖的崇拜是广大民众的一种文化原型,作为政治心理它是一种深层次的难以把握的文化形式,具有隐蔽性。作为一种长期的文化积淀,一经形成就有着与政治制度、政治思想不完全同步变化的相对稳定性。

原型具有符号性、历史性和社会性的特点,原型的类型有神话原型、心理原型和社会文化原型。圣经文学的原型主要是神话原型,它包括故事主题的原型、审美形式的原型、人物特征的原型、审美意识的原型。“样板戏”中,中国共产党和毛泽东作为神圣力量的化身,从一种心理与文化的原型上升到了神话意义的原型。例如,《平原作战》第十场《平原歼敌》:人们欢呼:毛主席万岁!中国共产党万岁!在“样板戏”创作中毛泽东形象成了一个占有统驭地位的卡里斯玛原型形象,他左右着作家的艺术创造的方向。

## (二) 艺术符号的等级性

### 1. 色彩的等级性

英雄人物所处的空间环境通常是“红、光、亮”的暖色调,空间构图均衡和对称,拍摄角度采用仰角,以突出英雄人物高大光辉的革命形象和正义凛然的革命气节,如《红灯记》中李玉和家,构图对称中正,色调温暖如火;《沙家浜》中沙奶奶的院子,构图均衡,色调明丽,霞光普照等。反面人物的空间环境通常阴暗灰冷,不对称,甚至是歪斜的,以显示与革命阶级对立的阶级敌人的阴险凶残和渺小愚蠢。如《红灯记》中鸠山的客厅,构图歪斜,色调阴冷,多用俯视角度拍摄;《智取威





虎山》中坐山雕的匪巢同样如此。

## 2. 空间的等级性

戏剧舞台这一物理空间同时也是一个仪式空间。通过仪式元素的设计,舞台物理空间和它所表征的观念空间二者有机结合,从而赋予仪式空间以丰富的内涵。当舞台仪式通过动作、语言、舞美等要素进行整合之后,与仪式相关的戏剧主题、人物、情感都成为仪式结构的一部分,形成了舞台仪式的意义。在场面调度上,要求英雄永远在前景,要呈正面,居中心,敌人永远在后景,呈侧面,靠边站。洪新的《雄心壮志冲云天》介绍《红灯记》第八场以最好的舞台位置、最挺拔的舞蹈、最雄伟的造型,出色地塑造了李玉和顶天立地、光彩照人的英雄形象。《刑场斗争》表演上的艺术处理,体现了鲜明的无产阶级党性原则。在《红灯记》中,李玉和始终主宰着舞台,反面人物则处于陪衬的地位。《刑场斗争》一场尤为突出。在庄严的《国际歌》声中,李玉和与李奶奶、李铁梅三人挽臂而行,昂首阔步登上高坡。鸠山像幽灵一样从台边溜出,发出了色厉内荏的嗥叫:“再给你们最后一分钟,请你们再想一想!”面对敌人的威胁利诱,李玉和铁铮铮、光闪闪,巍然如山。他居高临下,对鸠山一指,力重千钧,斩钉截铁地说:“鸠山!中国人民,中国共产党人,是杀不完的!我要你,仔细想一想你们的下场!”这一字一句如金石掷地,表现了李玉和惊天动地的气概。这里,李玉和屹立高台,顶天立地,英姿勃发;而鸠山蜷缩一角,心胆俱裂,狼狈不堪。<sup>①</sup>

上海电影制片厂于洲洪在《满腔热情 千方百计——赞彩色影片〈智取威虎山〉》一文中,细致分析了拍摄彩色影片《智取威虎山》时,艺术工作者利用镜头的空间语言塑造主要英雄人物杨子荣的经验和体会。即,“发挥电影镜头角度变化的特长,在处理杨子荣与其他正面人物关系、杨子荣与反面人物的关系时,始终把主要英雄人物放在最中心的位置,充分调动了电影在表现空间、时间以及镜头调度等各种

<sup>①</sup> 洪新:《雄心壮志冲云天——赞革命现代京剧〈红灯记〉第八场〈刑场斗争〉》,《人民日报》,1970年5月16日。



手段的丰富表现力,使无产阶级英雄杨子荣更加高大、壮美”<sup>①</sup>。在处理英雄人物与其他正面人物的关系时,既表现了他们是血肉相连、并肩战斗的战友,又处处以其他正面人物来烘托英雄人物。例如影片的结尾,镜头从会师百鸡宴宏伟的胜利场面的大全景,推进到杨子荣、参谋长、李勇奇、常宝四个英雄人物的中景。最后,镜头推成杨子荣的特写。这一镜头推进的变化,很好地体现了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原则。<sup>②</sup> 影片在处理英雄人物与反面人物的关系时,“始终让英雄人物居于主宰的、支配的地位,让反面人物围着英雄人物转。在整部影片中,反面人物没有一个近景和特写,凡是反面人物同杨子荣在同一景里时,敌人始终龟缩一角或在后景,光线惨淡,面无人色,深刻地揭露了他们腐朽、凶残和必然灭亡的本质;而无产阶级英雄杨子荣则处于中心或前景,英姿勃勃,红光四射。这种鲜明、强烈的对比,更加突出地表现了杨子荣压倒一切敌人的精神力量。在《打进匪窟》一场里,影片用较多的近景镜头,让观众真切地看到杨子荣对敌斗争中机智、勇敢的英雄性格和鄙视、蔑视敌人的大无畏气概;表现敌人,则多用俯摄的全景,如座山雕拂衣整袖前去接图的场景,充分暴露了匪徒们的猥琐、愚蠢。再如,在杨子荣与座山雕格斗时,杨子荣子弹打光了。这时,拍了一个俯摄镜头的座山雕中景,他手举大刀,狞笑着准备冲上来;紧接着,拍了一个杨子荣的仰拍近景,他眯眼冷笑,把手枪抛掂了一下,镇定自若地待机生擒座山雕。镜头拉开后,开打,又以一个中景,表现了杨子荣抓住座山雕的手腕,把刀夺了过来。这里的一组镜头很好地显示了无产阶级英雄的无坚不摧的革命精神力量。对座山雕俯拍的中景,对杨子荣仰拍的近景,这两个镜头,一高一低,一明一暗,一动一静,一张一弛,既揭露了敌人张牙舞爪、垂死挣扎的反动本质,更显示了英雄杨子荣高屋建瓴、

<sup>①</sup> 于洲洪:《满腔热情 千方百计——赞彩色影片〈智取威虎山〉》,《人民日报》,1970年11月4日。

<sup>②</sup> 于洲洪:《满腔热情 千方百计——赞彩色影片〈智取威虎山〉》,《人民日报》,1970年11月4日。





威慑顽敌的英雄本色”<sup>①</sup>。

北京舞剧团智彤的《革命的舞台调度——学习〈智取威虎山〉“打进匪窟”一场的一点体会》认为，“打进匪窟”是杨子荣的重点场子之一，该文介绍了舞台调度的良苦用心。幕一拉开，展现在观众眼前的是顽匪座山雕盘踞的匪巢中心——威虎厅。面临倾巢覆灭之危的座山雕等一伙匪徒，龟缩在舞台右侧的阴暗角落里，个个惊恐万分，心神不定。一阵铿锵的锣鼓声伴随着杨子荣激昂雄壮的主题音乐，一束灯光照在用毛泽东思想武装起来的中国人民解放军战士的脸上，我们的英雄健步登场了。“虽然是只身把龙潭虎穴闯，千百万阶级弟兄犹如在身旁。任凭那座山雕凶焰万丈，为人民战恶魔我志壮力强。”杨子荣从容地环视了一下威虎厅，显得何等的威武！接着，杨子荣以一个甩大衣、踢腿的矫健动作，位居于舞台的正中心亮相。他以“要压倒一切敌人”的英雄气概，像一棵巨松屹立在威虎厅的正中心，而座山雕和八大金刚则左歪右斜一片混乱。舞台上构成了一幅英雄压群魔的气势磅礴的画面。这是一个革命的舞台调度！<sup>②</sup>在这场戏里，为杨子荣安排了一段〔西皮导板〕转〔原板〕、〔流水〕的唱段，在舞台调度上，用了大幅度的变化。但是，杨子荣却始终居于舞台的中心，舞台的大部分空间完全由英雄人物占领。他边念，边唱，边舞，处处主动进攻，整个舞台任英雄驰骋。而反面人物的一言一行、一举一动，都完全是为了衬托英雄人物。<sup>③</sup>

舞台上的实物、色彩、灯光既是道具、舞美工具，也是仪式元素。布景设计也必须为无产阶级英雄人物服务，绝不能以景夺人；即使英雄人物出现在反面人物环境中，也必须调动一切造型手段来突出英雄形象。《海港》装卸队党支部办公室。正面悬挂着毛主席像，方海珍坐在桌前阅读中共八届十中全会公报。桌上放着《毛泽东选集》。一幅

<sup>①</sup> 于洲洪：《满腔热情 千方百计——赞彩色影片〈智取威虎山〉》，《人民日报》，1970年11月4日。

<sup>②</sup> 智彤：《革命的舞台调度——学习〈智取威虎山〉“打进匪窟”一场的一点体会》，《人民日报》，1970年2月6日。

<sup>③</sup> 智彤：《革命的舞台调度——学习〈智取威虎山〉“打进匪窟”一场的一点体会》，《人民日报》，1970年2月6日。



红色的语录牌上,写着“将革命进行到底”。矗立着“毛主席万岁”的霓虹灯标语,《龙江颂》中李志田家门口,门框上贴着对联:“翻身不忘共产党”“幸福全靠毛主席”。

江青指示“样板戏”“要用最好的色彩、角度、光线来塑造英雄人物。只要有利于突出主要英雄人物,都可以改。”这一指示得到了贯彻,例如,《智取威虎山》中“打进匪窟”一场英雄人物杨子荣在威虎山的匪窟里与坐山雕等众匪徒一起周旋时,正是通过“敌远我近,敌暗我明,敌小我大,敌俯我仰,敌寒我暖,敌侧我正”的造型方法,把英雄杨子荣表现得一人就可以战胜所有匪徒;所以对待敌人的造型在景别、构图和色彩上一概都要“远、小、黑”,而在塑造英雄人物的光辉形象时在景别、构图和色彩上都要“近、大、亮”。

涂尔干说:“一个群体的神话乃是这个群体共同的信仰体系。它永久保存的传统记忆把社会用以表现人类和世界的方式表达了出来;它是一个道德体系,一种宇宙论,一部历史。”<sup>①</sup>文革的“神话”原型是毛泽东内心想象的中国式乌托邦社会理想,实现这一理想的方式是激进的无产阶级意识形态领域的革命。“样板戏”正是再现这一“神话”的艺术形式。也许采取什么样的象征符号与共同体的具体历史情境和文化传统相关,带有一定的偶然因素。但是,一旦符号的能指被赋予了确定的政治价值,那么,符号的艺术特性也因此被固化。

## 第二节 “样板戏”符号的类型

“样板戏”特别注意以相应的艺术形式来表现悲壮慷慨、宏大雄伟的氛围。其舞台造型以鲜明的形式化模式来表达政治理念。舞台形象的塑造遵循的是“三突出”的策略。江青在《谈京剧革命》一文中说过:“要考虑是坐在哪一边?是坐在正面人物一边,还是坐在反面人物

<sup>①</sup> [法]爱弥尔·涂尔干:《宗教生活的基本形式》,渠敬东、汲喆译,上海人民出版社,1999年版,第495页。





一边？”<sup>①</sup>正确处理正反面人物的关系，是一个立场问题，是一个大是大非的问题。这是关系到社会主义的文艺舞台上由哪一个阶级专政的问题。虽然舞台美术包含着构图、形状、体积、色彩、光线等各种美术成分，但它毕竟不是绘画，也不是雕塑，而是舞台艺术的一部分，属于戏剧范畴。其独特的艺术魅力，是在跟特定剧情、特定表演相结合时展现出来。京剧“样板戏”作为综合艺术，本书除了在前面一章提到过音乐的表意功能以外，舞台上演员的舞蹈、动作、造型也是塑造人物形象、揭示内心世界的重要手段。

### 一、舞蹈造型

1965年1月17日，江青曾经对芭蕾舞剧《红色娘子军》作出指示说：“对舞的问题觉得很乱，不洗炼，构思很死板。有些独舞比较突出，但也有问题。集体舞都是四方块，太多了就使人感到不美，队形变化不是很好。集体舞不过硬，手脚不一致，没有要求规格。”<sup>②</sup>她认为虽然《红色娘子军》“吸收了民族舞蹈，有一定成绩，但不过硬。所有集体舞都要摸摸。琼花诉苦要重新弄一下，一乱就不洗炼了。迎面也要讲究简洁，如：就义一场我是非常欣赏的，但后来看出了毛病，最后跳跃的情绪是什么？要研究，要就义了，‘你们要拿我一条命，我不怕死，你们是渺小的。’应对敌人蔑视，是大无畏的，现在伸出手好像求救兵快来的样子，人物不够高大，就义时两手摆的不好，应向雕塑学习，找个好的姿态，要有蔑视一切反革命的气概”<sup>③</sup>。江青对舞蹈造型形式感的要求，吸取了雕塑造型具有意蕴丰富的典型性特点。

根据“样板戏”舞台演出、剧照和电影形象的分析，“样板戏”的舞台造型主要可以分为四种类型。

<sup>①</sup> 江青：《谈京剧革命》，《红旗》1967年第6期和5月10日的《人民日报》、《解放军报》同时发表。

<sup>②</sup> 李松编著：《“样板戏”编年史·前篇：1963—1966年》，秀威资讯科技股份有限公司，2011年版，第311页。

<sup>③</sup> 李松编著：《“样板戏”编年史·前篇：1963—1966年》，秀威资讯科技股份有限公司，2011年版，第311页。



### (一) 夸张对比型

#### 第一, 景别设计。

在电影中,导演和摄影师利用复杂多变的场面调度和镜头调度,交替地使用各种不同的景别,可以使影片剧情的叙述、人物思想感情的表达、人物关系的处理更具有表现力,从而增强影片的艺术感染力。“样板戏”最引人注意的舞台调度方式是英雄与敌人的强烈对比,这当然也是在“三突出”原则的指导下进行的。舒浩晴从彩色影片《智取威虎山》的影像分析出发,总结了拍摄角度、景别处理。“在镜头方面,对反面人物,较多地用俯拍,用全景或远景;对无产阶级英雄人物,则较多地用正拍或仰拍,用近景和特写。这样,反面人物就显得渺小,而无产阶级英雄人物则显得高大。如第八场开始,座山雕和匪副官长在拂晓前策划着试探杨子荣的阴谋,这儿用了俯拍,使这两个土匪头目就像见不得太阳的幽灵一样;而杨子荣出场,则用全景,并以高耸的山峦衬托,显得无比威武雄壮。第六场结尾,镜头的焦点升高,画面的主要部位是杨子荣居高临下,举着酒杯露出胜利的微笑;而座山雕及匪八大金刚一伙则躬腰捧图,居于画面的左下方,两相对照,有力地烘托了杨子荣。”<sup>①</sup>

#### 第二, 色调设计。

《智取威虎山》摄制组的《还原舞台,高于舞台》总结道:在色调方面,对反面人物,用的是冷调子,偏暗;对无产阶级英雄人物则用暖调子,光彩夺目。杨子荣英气勃勃,容光焕发;匪参谋长率匪徒上场,则用冷调子,一个个面无人色,猥琐不堪。其他有正面人物和反面人物同时出场的地方无不如此。色彩本身是没有阶级性的,但在电影艺术中如何运用色彩,却受着阶级立场的支配,体现着鲜明的阶级的爱憎。<sup>②</sup>

#### 第三, 舞台调度。

舞台调度也称做场面调度。“样板戏”通过演员与演员以及演员

<sup>①</sup> 舒浩晴:《还原舞台 高于舞台——学习彩色影片〈智取威虎山〉札记》,《人民日报》,1970年10月10日。

<sup>②</sup> 《智取威虎山》摄制组:《还原舞台,高于舞台》,《红旗》1971年第3期,第76页。





与舞台景物之间的组合,通过演员在舞台上活动位置的安排与转换,或通过一组形体动作过程,使舞台的视觉表达体现人物的相互关系。

武红的《大义凛然 威武不屈》重点分析了《红色娘子军》中的洪常青“就义”一场,这一场的舞台调度突出了英雄形象洪常青。从地位来看,洪常青位于舞台的中心,他驾驭着整个舞台,纵横于舞台的各个空间,而南霸天和众匪徒则始终靠边站,在舞台上英雄人物一直处于压倒的优势。从画面上看,洪常青的独舞运用了舞蹈构图的多种样式,几乎包括了舞台上常用的各个角度、线路,而南霸天等人物没有一个完整的画面,他们在各种场合都是起陪衬的作用。从高度来看,洪常青是越来越高,反面人物却越来越低:在洪常青傲然挺立时,匪徒们跪在两边;洪常青凌空跳跃时,南霸天等众匪龟缩一团;当洪常青慷慨就义走上高台时,众匪徒则完全趴在地下。<sup>①</sup> 该剧强烈的对比表现了洪常青压倒一切敌人的英雄气概。

## (二) 众星拱月型

《沙家浜》第五场《坚持》的构图是:战士们右手持枪,左手握拳,跨弓步站立,身子重心一律朝右方微倾做运动进行的样子,他们如众星拱月围绕在指导员郭建光的周围。郭建光在人群中高出半个身子,右手持枪,左手伸直,坚定地斜指天空,指示着革命胜利的方向。在《坚持》一场中,面对着闪电雷鸣,急风骤雨,郭建光纵身跃上土台,战士们整齐地排列成三行,站在土台下面,面向前方起舞。镜头采取远景拍摄,使高低、远近,一动一静,相反相成。郭建光居于画面最显著的位置,领唱“要学那泰山顶上一青松”,当唱到“一青松”这个第五场音乐的最高点时,影片急跳成他的半身镜头:英勇豪迈,斗志昂扬,给人以苍柏劲松的强烈感受,有力地突出了人物的革命激情。

调动一切艺术手段,塑造无产阶级的英雄人物,这是“样板戏”的根本任务。山华的《绚丽多彩 鱼水情深》介绍革命现代舞剧《红色娘子军》用群舞的形式,塑造了一系列有主角的英雄群像,非常成功地

<sup>①</sup> 武红:《大义凛然 威武不屈——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉中的洪常青“就义”一场》,《人民日报》,1970年1月17日。





处理了塑造英雄群像和突出主要英雄人物的辩证统一的关系。在《红色娘子军》第二场吴清华诉苦的独舞和最后的大型群舞之间,有一段洪常青走出群众行列的领舞。他以紧握双拳的昂扬的跳跃,用极有号召力的手势,向群众进行政治动员,用吴清华的血泪史为教材,启发红军战士和群众的阶级觉悟。这里用群舞与主要英雄人物的独舞相呼应的手法,使洪常青这个红军优秀政治工作干部的英雄形象显得非常突出。在这一场最后的造型画面中,洪常青站在战士行列的最前面,挥手远眺,准备率领群众去进行艰苦卓绝的斗争。在英雄群像的烘托下,洪常青这个代表着党的领导的无产阶级英雄形象显得更加高大。<sup>①</sup>

### (三) 多样统一

山华在《绚丽多彩 鱼水情深》一文中分析了革命现代舞剧《红色娘子军》中表现军民关系的群舞。《红色娘子军》中的革命军民的群舞表现宏伟的主题等方面起了很重要的作用。特别是表现军民关系的群舞,在舞剧中占有相当大的篇幅。这些群舞,充分发挥了抒情性、造型性、多样性统一的艺术特点,从各个侧面表现了革命根据地军民爱民、民拥军的革命情谊,展示了在党的领导下“百万工农齐踊跃”的壮丽图景,有力地烘托了主要英雄人物洪常青、吴清华的光辉形象。《红色娘子军》的第四场,通过丰富多彩的群舞,酣畅淋漓地抒写了革命根据地军民的鱼水深情,描绘了一幅军民联欢的生动热烈的场景。在“我编斗笠送红军”的明亮而深情的歌声中,妇女们手捧斗笠,身着富有海南特色的剪衣,跳着优美的舞蹈,把自己精心编织的斗笠送给红军。她们时而从舞台中心向两侧散开,时而形成一个横贯舞台的行列,时而从台的一角向另一端斜线下行,千变万化的队形配合着优美而开朗的动作,尽情地抒发了她们对红军的深情厚谊。提着满篮荔枝的孩子穿插在妇女们中间,用灵巧的动作与斗笠舞相呼应,使这段舞蹈增加了一种新鲜、活泼的色调。接着,孩子们喧闹着要党代表洪常青表演,洪常青亲切地告诉她们应该让娘子军的女战士跳舞。音乐极

<sup>①</sup> 山华:《绚丽多彩 鱼水情深——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉中表现军民关系的群舞》,《人民日报》,1970年2月13日。





为风趣地表现了这个“对话”。于是,连长和吴清华跳起舞来了,女战士和妇女们也一起跳起舞来了。这段舞蹈,风格洒脱、刚健,构图新颖。军和民紧紧地挽着手臂,分成三个组,用幅度很大、线条清晰而对称的动作,把军民亲密无间的感情生动地表现了出来。接着,一队男红军战士在洪常青带领下,从舞台深处用雄劲、粗犷、充满朝气的动作开始舞蹈。他们大步向台前行进,身姿矫健有力,动作虎虎有生气,使整个舞蹈场面更具有有一种质朴、雄浑的气氛。在热烈的结尾舞蹈中,不分男女老幼,不分战士、群众,一起纵情欢跳。在这段群舞中,精雕细刻的成段舞蹈与充满着生活气息的场面渲染交替出现,妇女的优美、深情,孩子的活泼、灵巧,女战士的飒爽、刚健,男战士的豪壮、矫健,互相调配,互相辉映,和谐而有层次、有对比地交织一体,达到了深刻的思想内容和完美的艺术形式的统一。<sup>①</sup>

#### (四)动静结合型

造型性是舞剧艺术的重要特点。山华的《绚丽多彩 鱼水情深——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉中表现军民关系的群舞》认为,革命现代舞剧《红色娘子军》中的群舞不仅在运动着的舞蹈过程中蕴涵着丰富的造型因素,而且还通过更加概括的相对静止的画面,把所要表达的内容在一瞬间的停顿中强烈地、集中地表现了出来。具体来看,第二场的结尾部分,苦大仇深的女奴吴清华的血泪控诉,激起了红军战士及根据地群众的强烈阶级仇恨。于是,军民一起跳了一段气势雄浑的群舞。红军战士紧握大刀、长枪,赤卫队员们手执匕首,环绕着吴清华,列成一个紧密的半圆圈,在短促、激烈的节奏中,用线条遒劲而分明的动作,表现了对反动派的深仇大恨,表现了决心把苦难中的阶级兄弟从火坑中拯救出来的坚定意志。画面逐渐伸展,动作更加强烈,在群情激昂的强健舞蹈及吴清华旋风般围绕着舞台的连续旋转之后,骤然静止在一个富有雕塑感的画面上。这是多么雄伟的画面:在“红色娘子军”连旗的前导下,一列斜贯整个舞台面的红军战士,昂首

<sup>①</sup> 山华:《绚丽多彩 鱼水情深——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉中表现军民关系的群舞》,《人民日报》,1970年2月13日。



挺胸,脸上闪耀着无畏的光彩,高举武器,屹然不动。赤卫队员、民兵战士和群众排成与红军平行的、稍偏舞台后侧的方阵,手中紧握着各种武器,由高及低、微微前倾的身姿,像随时都要离弦的利箭,严阵以待。<sup>①</sup>

### (五) 单向放射型

《沙家浜》中的《坚持》一场的舞蹈设计,体现了“有主角的英雄群像”这一重要原则。十八个伤病员与暴风雨搏斗的一节舞蹈,刚劲有力,气壮山河。舞台上雷声隆隆,电光闪闪,狂风呼啸,暴雨滂沱,但以郭建光为首的十八个伤病员风雨不动,巍然挺立。这套舞蹈以前弓后箭步为基本语汇,以进退、起伏、动静对比的手法,极为生动地表现了十八个伤病员顽强战斗、勇往直前的英雄气概。我们看到,一棵棵青松在暴风雨中峥嵘挺立,一只只雄鹰在长空搏击翱翔。这组舞蹈,既塑造了英雄群像,又突出了郭建光的英姿勃发的形象,在这段群舞中,郭建光或在队列前面,或在队列中间,始终居于中心的位置。最后的亮相,郭建光站在土台,右手握拳高举,战士们簇拥四周,组成一个众星托月的画面,以郭建光为首的十八个伤病员,就像十八棵青松,挺然屹立傲苍穹,成功地揭示了毛主席亲手缔造的人民军队的崇高精神面貌。

《奇袭白虎团》中主角挥手亮相做定点式前进状。主角严伟才和韩大年的出场依然按照京剧原有的一般流程,在各种氛围充分酝酿和烘托之后闪亮登场。高坡亮相之后,随即又由主角带领做定点式的前进状。《白毛女》中的常青指路,大春引导喜儿一步步走向阳光满天的洞口等,这些也是单向放射型造型的典型。

还有一种造型方式是中心放射式,代表作品是《海港》、《奇袭白虎团》、《龙江颂》的结尾的造型,本书不再一一详述。

## 二、亮相造型

“亮相”是戏曲的表演性动作,通常主要角色上场伊始、下场离开

<sup>①</sup> 山华:《绚丽多彩 鱼水情深——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉中表现军民关系的群舞》,《人民日报》,1970年2月13日。





的时候,一段重要的舞蹈动作结束后,或者一段武打完毕,敌对双方也都各自亮相,总之,舞台人物以短时间定型的雕塑式造型集中而突出地显示出人物的精神状态。“亮相”是形体艺术、舞蹈与造型艺术、美术的结合。它是戏曲揭示人物精神面貌、刻画人物内心世界的一种表现手法。

江青对“样板戏”的亮相有具体的指导,她的戏曲艺术观念与她对油画的理解有一定的关系。江青说:“我平常油画看得多,很喜欢油画,它表现力很丰富。”<sup>①</sup>1964年5月29日,江青对《红灯记》指示道:“最后上山像一幅油画,李玉和、老祖母像塑像,算作谢幕也可以。”<sup>②</sup>油画的表现力与戏曲的亮相程式的共同点是,二者通过高度典型化的形象塑造人物性格,揭示精神面貌。“样板戏”的“亮相”抓住姿态和构图,构建极富雕塑感<sup>③</sup>的艺术造型,以高度夸张的造型,在短短的相对静止中强烈而集中地展现英雄人物“光辉的精神世界”。

#### (一)“样板戏”亮相的功能

红辉的《喜看银幕展红旗》认为,革命“样板戏”《智取威虎山》为主要英雄人物和其他正面人物设计了不少的重要的“亮相”。但是,把舞台剧搬上银幕时,能不能把舞台上这些对塑造无产阶级英雄具有重要意义的艺术处理忠实地再现出来,这确实是关系到电影能不能还原舞台剧的高昂革命激情的大问题,也是运用电影艺术手段塑造京剧革命现代戏中的无产阶级英雄形象的新课题。《喜看银幕展红旗》一文介绍了彩色影片《智取威虎山》成功的尝试。比如,在《乘胜进军》一场的末尾,参谋长听了杨子荣的侦察报告后,决定紧紧跟踪敌人,继续

<sup>①</sup> 江青:《同中央美术学院教员的谈话》,1964年10月25日。

<sup>②</sup> 李松编著:《“样板戏”编年史·前篇:1963—1966年》,秀威资讯科技股份有限公司,2011年版,第165页。

<sup>③</sup> 著名的戏剧、电影艺术家、导演佐临认为,我国的戏曲传统有着下列四大特征:1. 流畅性:它不像话剧那样换幕换景,而是连续不断的,有速度,节奏和蒙太奇。2. 伸缩性:非常灵活,不受空间时间限制,可作任何表现。3. 雕塑性:话剧是把人摆在镜框里呈平面感,我国传统戏曲却突出人,呈立体感。4. 规范性(通常称“程序化”):意思是约定俗成,大家公认,这是戏曲传统最根本的特征。我认为把生活原封不动地搬上舞台如若不是可厌也是不可能的。坦白告诉观众,演戏便是演戏。为此我们创造了一整套规范,打破了时间空间的限制,使生活可以更崇高、更驰骋自由地呈现在舞台上。(佐临:《梅兰芳、斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特戏剧观比较》,《百花洲》1982年第1期。)





向前方侦察。这时,舞台上出现了参谋长率众战士列队向下场门“出发”的塑像,同时,在舞台右上角出现杨子荣等四战士待命出发行进的集体“亮相”。<sup>①</sup>

## (二)“样板戏”亮相的特点

洪常英的文章《独有英雄驱虎豹——赞彩色影片〈沙家浜〉塑造英雄人物的艺术成就》指出:“样板戏”发挥京剧塑造人物的“亮相”手法,突出英雄人物的高大形象。彩色影片《沙家浜》发挥了京剧塑造人物的亮相手法,把舞台上的大功架“亮相”与电影中细微的人物“特写”有机地结合起来,突出了英雄人物的高大形象。如第一场《接应》,在深远的延伸背景和充满光照气氛中,郭建光英姿飒爽地从竹丛走来,洒脱地拨开竹枝,警惕地紧握驳壳枪,目光炯炯地探视四周。他展示了久经革命战争锻炼、有着丰富战斗经验的优秀指挥员的光辉形象。<sup>②</sup>

舒浩晴的《让无产阶级英雄人物牢固地占领舞台》认为,《智取威虎山》中英雄人物的“亮相”,主要有以下几个特点:

第一,有高度的概括力,有深刻的思想内容。

“亮相”的姿态、构图等,都服从于人物的性格和剧本的主题思想,同时又是经过提炼加工的。它舍弃了一些非本质方面的成分,对体现人物本质的方面则加以突出、强调和合理的夸张。请看第三场结尾的“亮相”:常猎户和常宝一前一后簇拥在杨子荣的身旁,一人拿斧头,一人持猎枪,杨子荣气宇轩昂地挺立在他们之间,他的战友申德华和钟志城立在身旁。看他们,肩并肩,心连心,目光炯炯地朝着一个方向,好像筑起一座攻不破的坚强堡垒,好像组成一道摧不毁的钢铁长城,整个造型是那样的严密、雄伟!这个“亮相”,把“深山问苦”这场脍炙

<sup>①</sup> 红辉:《喜看银幕展红旗——学习彩色影片〈智取威虎山〉札记》,《还原舞台 高于舞台——革命样板戏影片评论集(第一辑)》,人民文学出版社,1976年4月第1版,第15页;原载《光明日报》,1970年10月29日。

<sup>②</sup> 洪常英:《独有英雄驱虎豹——赞彩色影片〈沙家浜〉塑造英雄人物的艺术成就》,《光明日报》,1971年9月22日。





人口、感人肺腑的戏推向高潮,对这场戏作了生动的总结。<sup>①</sup>

杨子荣单人的“亮相”,也都生动地表现了勇敢豪迈、精细机智的英雄性格和无限广阔的胸怀。如第五场他唱到“哪怕是火海刀山也扑上前”时,右手将马鞭迅速地转两圈,倒背在后,如持利剑;人向前挺立,左手有力地伸向左前方,使我们感到,杨子荣好像一把锋利的红色尖刀直插入敌人心脏。在唱到“捣匪巢定叫它地覆天翻”时,先是双手持鞭两头一拧“亮相”,接着右手持鞭由左向右挥动,抖转鞭鞘,猛指地面,左手敞衣“亮相”,使人感到杨子荣对面前即将开始的一场斗争有着必胜的信念;同时,像把人带到了胜利到来的时刻,我们仿佛看到杨子荣与追剿队、民兵里应外合歼灭了顽匪,捣毁了匪巢,鲜艳的红旗高高飘扬在威虎山巅。这些优美、凝练的造型所包含的深刻的思想内容,给观众以深刻的印象和巨大的鼓舞。<sup>②</sup>

第二,生动新颖,丰富多彩。

《智取威虎山》中的“亮相”一方面在全剧中为杨子荣等英雄人物安排了各不相同的多种“亮相”。杨子荣在全剧中有二十余处“亮相”,内容和形式都互相区别。譬如同是幕闭前的敞怀“亮相”,第五场与第八场就不一样:第五场是双手向两边展开衣襟,然后放大衣,展臂整装,向左转身;第八场则是左手撩起衣襟,接着投之以强烈的追光,好似一座塑像。另一方面,每个“亮相”本身都是生动的,是来自生活又高于生活的,丝毫不给人以僵化、为“亮相”而“亮相”的感觉。第一场杨子荣首次出场时,先有一个短暂的停顿,接着就是到少剑波的面前报告。这里如果单从形式考虑,安排一个长时间的“亮相”,就不合理,如果直接走过去,也不能给观众以深刻的印象。现在这种处理,既符合特定的生活环境,又鲜明地表现了杨子荣的性格。生动新颖、丰富多彩,体现了多样性统一的规律。各个“亮相”的具体形式和内容

<sup>①</sup> 舒浩晴:《让无产阶级英雄人物牢固地占领舞台——学习革命样板戏〈智取威虎山〉中“亮相”的体会》,《人民日报》,1970年1月2日。

<sup>②</sup> 舒浩晴:《让无产阶级英雄人物牢固地占领舞台——学习革命样板戏〈智取威虎山〉中“亮相”的体会》,《人民日报》,1970年1月2日。





各不相同,但有着内在的一致性,即统一在英雄人物的思想性格上。<sup>①</sup>

## (二)“样板戏”亮相的主要类型

第一,人物群像。

这种“亮相”的艺术手法,在第五场《坚持》和第八场《奔袭》中表现得尤为突出。洪常英的《独有英雄驱虎豹——赞彩色影片〈沙家浜〉塑造英雄人物的艺术成就》在如下进行了细致分析。

郭建光等十八名伤病员转移进芦荡坚持斗争,在“要学那泰山顶上一青松”的唱段中,影片以广阔无边的芦苇荡和乌云翻滚、狂风暴雨为背景,把舞蹈形象和音乐形象完美地统一起来,把主要英雄人物郭建光和战士们的英雄群像结合起来,组成了战斗集体的塑像。这时,影片由大全景跳成郭建光“亮相”的特写镜头,突出了英雄人物傲如青松的雄姿,表现了用毛泽东思想武装起来的英雄郭建光能征服千难万险的革命英雄主义气概。当郭建光等十八名伤病员组成突击排,配合主力部队飞兵奇袭沙家浜时,影片依据舞台演出中静中求动的集体舞蹈“亮相”造型,运用变焦距镜头推成郭建光的“特写”。他英姿焕发,奋臂向前,鲜红的“新四军”臂章在乌蓝的夜色和银灰的军装映衬下更加耀眼夺目,显示出一派所向无敌、势不可挡的豪迈气概。<sup>②</sup>

第二,造型稳重、匀称,突出了主要英雄人物。

一定的艺术形式为一定的思想内容服务。文艺复兴绘画强调构图的对称与均衡,它源于对教堂建筑的认识。中世纪绘画大都采用对称的构图形式,以对称强调稳定,导致呆板。文艺复兴在对称基础上发展出均衡,在保持稳定的前提下,寻求变化,打破呆滞和死板,使画面活泼。如拉斐尔的《雅典学派》。“样板戏”的许多构图也采用了二元对称的方式,显示出稳定、均衡的美感。《奇袭白虎团》中人民志愿军与朝鲜人民军双手挎枪、肩并肩,目光凝视同一方向,实现了同仇敌忾、同心同德的情感。

<sup>①</sup> 舒浩晴:《让无产阶级英雄人物牢固地占领舞台——学习革命样板戏〈智取威虎山〉中“亮相”的体会》,《人民日报》,1970年1月2日。

<sup>②</sup> 洪常英:《独有英雄驱虎豹——赞彩色影片〈沙家浜〉塑造英雄人物的艺术成就》,《光明日报》,1971年9月22日。





舒浩晴的《让无产阶级英雄人物牢固地占领舞台》认为：英雄人物“亮相”的造型要稳，摇摇摆摆不行，东倒西歪也不行。“亮相”是在“动”中取“静”，它是连续的、有节奏的一系列动作中的一个重要环节，也可以说是“画龙点睛”的一笔。《智取威虎山》中杨子荣的每一“亮相”，都像一株顶天立地的栋梁松，高高地、牢牢地矗立在社会主义的舞台上。主要英雄人物“亮相”时，本身造型的平衡与和谐是最基本的一环，其他人物的形态要依据人物关系的性质作不同的变化，并为突出主要英雄人物服务。但是，整个舞台构图要匀称。烘托和陪衬是匀称的两种基本形式，表现着不同的人物关系。第一场结尾的“亮相”，杨子荣和申德华、钟志诚、吕宏业在舞台左前方，杨子荣挺立，其他三人在他左方作较低的姿势；少剑波和追剿队其他战士在台右后侧作有前高后低坡度的队形，目光都向着杨子荣。整个造型有气势，很均衡，杨子荣的形象则居于最突出的地位，通过一层层的烘托，显得更加高大；同时，生动地表现了杨子荣与追剿队集体的关系。第五场结尾前，杨子荣在台中心前侧敞怀“亮相”，而匪参谋长在右后侧，双手把大衣紧缩在怀里，疑惑不安地打量着他。通过匪参谋长在位置、高低、姿态、表情等方面鲜明的陪衬，使得杨子荣的形象焕发出更加夺目的光彩。<sup>①</sup>

“样板戏”剧终的亮相造型是对整个作品主题的集中揭示，通常以中心放射式作为典型规范。画面中心突出中国共产党的核心领导，周边则是工农兵的紧密团结。舞台背景霞光满天，光芒万丈，一轮旭日，冉冉升起。在朝阳的映照下，红旗猎猎，鲜红如血。舞台的左角通常是参天的青松、葱郁的大树。

“样板戏”英雄人物出场或离开时，都有一个光彩夺目的亮相式造型，如《红灯记》中李玉和、《海港》中方海珍、《智取威虎山》中少剑波和杨子荣的出场亮相，都给观众留下了深刻印象。有人批评这些形象都显得那么生硬、虚假而富有革命的英雄主义气概，应该看到，“样板戏”人物亮相的造型具有一定的模式化，例如英雄人物的形象往往

<sup>①</sup> 舒浩晴：《让无产阶级英雄人物牢固地占领舞台——学习革命样板戏〈智取威虎山〉中“亮相”的体会》，《人民日报》，1970年1月2日。





都是高大魁梧、浓眉高挑、双目圆瞪、红光满面,任何时候双眼都是炯炯有神,在面对阶级敌人并与之进行针锋相对的斗争时,更是横眉立目、咄咄逼人。这一点颇为人们诟病。笔者认为,亮相作为程式化动作本身就具有模式化,它的妙处在于典型性,不应该以人物形象的模式化批评“样板戏”亮相千篇一律。

总之,在旧京剧中“亮相”形式上程式化了。在革命现代京剧中,“亮相”是塑造无产阶级英雄形象的一种艺术手段。各个剧组创作人员设计和安排了一系列优美的、崭新的、生气勃勃的“亮相”,生动地展现出无产阶级英雄人物的精神世界。

“样板戏”通过人物塑造、情节设计体现“革命浪漫主义”,还通过舞台设计、音响、服装、化妆、动作设计表现出来。就像当时对“样板戏”的评论所说的那样:“革命样板戏在塑造英雄典型时,还调动了一切艺术手段,用最瑰丽的色彩和最高亢的基调加以热烈的讴歌出现在戏里的英雄典型,都是胸有朝阳,气贯长虹,大智大勇,高瞻远瞩,既是按照共产主义理想标准熔铸出来的,又是现实主义中工农兵优秀品质的高度升华。”<sup>①</sup>

后期“样板戏”的创造在舞台表演的综合性方面取得了一定的突破,正如《磐石湾》剧组在介绍创作经验时说的:“表演规范性是京剧革命中产生的由实践经验总结的成果。”“表演规范化,主要包括着相互协调统一的四个组成部分。这就是:念白的韵律性、身段动作的舞蹈性、舞台节奏的统一性和场面调度的规整性。”<sup>②</sup>四个部分在人物塑造和情节发展上,达到协调统一,构成听觉因素和视觉因素的完美和谐,内容和形式的辩证统一。《磐石湾》将韵白的使用,升华为“新的韵白体制”。创作者把韵白当做唱段,利用韵白的音乐性因素为塑造英雄人物服务。

“样板戏”的艺术创作方面既存在缺陷,又有突破,简单的肯定与

<sup>①</sup> 尚曦文:《革命现实主义和革命浪漫主义相结合的光辉典范——学习革命样板戏的一些体会》,《学习革命样板戏文章选辑》,上海戏剧学院1975年编。

<sup>②</sup> 上海京剧团《磐石湾》剧组:《努力歌颂人民战争,塑造民兵英雄形象——革命现代京剧〈磐石湾〉创作体会》,《人民文学》1976年第2期。





否定都不是历史主义的态度,需要从表达目的与表达效果之间去寻找文艺思想的裂隙。

### 第三节 “样板戏”符号的意象分析

意象是中国文艺创作的核心范畴,也是艺术家苦心经营的表意方式。意象作为情景交融、意蕴丰富的情感载体,不能脱离具体的物象作为表意对象。戏曲艺术也不例外,布景、灯光、色彩等舞台美术都可以成为舞台意象的重要内容。舞台意象的塑造和设计具有一定的综合性,不同元素各有分工、互相配合,形成完整有机的艺术整体。布景、灯光担负着表现戏剧环境、表现人物的作用。意象符号是一种物态审美客体,以物的自然形态的形式存在。意象符号作为人类感觉,它与人的视觉、听觉、触觉、嗅觉等感官功能直接相通。

#### 一、青松意象

符号的主要表征方式是作为一种象征型艺术,理念借用客观事物“隐约暗示出它自己的抽象概念,或是把普遍意义勉强纳入一个具体事物”。黑格尔解释说:“是一种在外表形状上就可以暗示出要表达的思想内容的符号。”它使人意识到的不是事物本身,而是那个事物所暗示的普遍意义。象征就是一种暗示,以具体事物暗示普遍意义。所以“象征在本质上是双关的,模棱两可的”,形式与内容不完全吻合的,形式和内容仅仅是一种象征关系,形式压倒内容,物质压倒(大于)精神。

《红灯记》的“刑场斗争”一场的舞台美术设计中,特地在舞台中心最引人注目的地方设计了一座高坡,让李玉和就义时,居高临下,怒斥鸠山。在高坡上巍然屹立着一棵参天入云、挺拔峥嵘的青松。远处是高耸险峻、连绵不断的崇岭。《沙家浜》<sup>①</sup>的青松意象——众战士边舞边齐唱:“要学那泰山顶上一青松,挺然屹立傲苍穹。八千里风暴吹不倒,九千个雷霆也难轰。烈日喷炎晒不死,严寒冰雪郁郁葱葱。那

<sup>①</sup> 北京京剧团集体改编演出,长春电影制片厂《沙家浜》电影摄制组摄制。



青松逢灾受难,经磨历劫,伤痕累累,瘢迹重重,更显得枝如铁,干如铜,蓬勃旺盛,倔强峥嵘崇高品德人称颂,俺十八个伤病员,要成为十八棵青松!”《奇袭白虎团》第一场《战斗友谊》的青松意象——“山村一角。安平山巍然屹立,山顶红旗飘扬,稻田绿秧如茵,苍松刚劲挺拔,雨后的景色更加清新、明朗。”《奇袭白虎团》第五场《宣誓出发》的青松意象——“山坡上栋梁松参天耸立,生气勃勃;山坡下是我军某部团指挥所。”《智取威虎山》第五场《打虎上山》的青松意象——“威虎山麓,雪深林密”,“一株株挺直的栋梁松,高耸入云;缕缕阳光,穿入林中”。《杜鹃山》第一场《长夜待晓》的青松意象——“他是一棵永不枯朽的青松,屹立在杜鹃山上!”《杜鹃山》第五场《砥柱中流》的青松意象——“林深路隘,峭石刺天;鹃花似火,劲松迎风。”《海港》的青松意象——“革命者怕什么风狂雨猛,风狂红旗舞,雨猛青松挺,海燕穿云飞,征帆破雾行,暴风雨更增添战斗豪情!”总之,上述景物造型设计了青松这种符号意象,从而实现千方百计塑造英雄人物的目的。

“样板戏”最典型的造型意象是一柱擎天型。单峰独立的建筑造型是哥特式教堂的鲜明特点,巍峨险峻、崇高庄严,这是中世纪的独特创造,充分体现了天主教的宗教意识,它以尖顶拱券和垂直线为主,高耸、轻盈、富丽、精致,以努力向上飞升的气势为基本的审美特征。与哥特式建筑体现宗教的超脱尘世,引起人缥缈虚幻、向往天堂的情绪不同,“样板戏”试图以“三突出”的形式规则将人的精神引向对于革命乌托邦的向往。

正如舒浩晴在《一切为了塑造无产阶级英雄形象》一文中所写的《智取威虎山》舞台美术札记:

第五场的远景是披着厚雪的高山,近景是一株株挺拔雄伟的栋梁松和一些蓬勃峥嵘的小树,它们冲破冰雪严寒,巍然屹立,显示出无穷的生命力。几缕阳光从枝叶间隙射下,气象万千,雄伟壮丽。杨子荣在这样的环境中纵马上场,抒豪情,寄壮志,从中国革命想到世界革命。人们感到,杨子荣就像那一株株耸入云霄的栋梁松一样,顶天立地,刚毅坚强,风狂雪暴不能使他弯腰,冰冻



霜打不能使他低头,他是笑迎着千难万险冲上前的英雄;而座山雕匪帮,不过是一根行将死灭的枯草。这样的布景,不仅标明了杨子荣上山的特定环境,而且有力地烘托了杨子荣“气冲霄汉”的豪迈气概和“迎来春色换人间”的广阔胸怀。

第八场是在威虎山上,布景突出了寒冷和险峻,远处山峦起伏,周围地堡成群,陡壁悬崖高耸,遍地冰雪覆盖,形象地表现出“威虎山果然是层层屏障,明碉堡暗地道处处设防”的环境,为杨子荣的侦察活动提供了具体的对象,同时又衬托出杨子荣大胆谨慎、大智大勇的性格特征。杨子荣出场后,高瞻远瞩,“一览众山小”,群山都在他脚下,生动地衬托了他那高大的形象和宽阔的胸襟。布景在画面上是“景”,然而景中有情,情景交融,景是为人——为无产阶级英雄人物服务的。<sup>①</sup>

舞台美术除形象地表现一定的物质环境和社会环境外,更主要的是创造相应的气氛和情调。这样才能充分地发挥舞台美术的作用,达到以艺术形象感染观众的目的。“样板戏”力图使思想内涵融会于、贯穿于舞台美术的多项功能之中,而不是游离于艺术整体之外。

## 二、红灯意象

符号的社会功能是指用具体的物质表达抽象的精神,以熟悉的形象传达难言的感情,借“可见的物质”象征“不可见的精神”,使“复杂的伦理”变为“简单的约束”。这样,用 intimate 指代 obscure,在二者之间建立起 symbol 的联系,这正是涂尔干给其重要概念“集体表象”(collective representation)所下的定义。“在这种对立的系统中,我们发现了符号的二重性,以及定义这种二重性的依据。符号是一种想象,因此,它使不可见的变得可见;符号是一种简单的想象,因此,它使复杂变得可以理喻;符号具备具体的特性,所以,感情可以在它上面固定;符号表现存在的状态(thing),因为,没有外在形式,社会就将化为

<sup>①</sup> 舒浩晴:《一切为了塑造无产阶级英雄形象——学习〈智取威虎山〉舞台美术札记》,《人民日报》,1969年10月28日。



乌有。”<sup>①</sup>

《红灯记》戏剧舞台中的道具具有符号的政治寓意,该剧是一个寓意丰富的符号系统,最典型的符号元素是红灯。其他如密码、酒、祖孙三代深含寓意。祖孙三代作为组合家庭意味着革命家庭与革命历史同构。

《红灯记》里的红灯贯穿革命家庭的历史。下面我的略具几例分析红灯的象征意蕴。

红灯的戏剧情节	寓意
开幕,李玉和“手提红灯四下看”。磨刀人见到红灯,接头。	此处的“红灯”作为暗号领导着革命斗争的队伍。
李奶奶手抚红灯讲家史。“这盏红灯,多少年来照着咱们穷人的脚步走,它照着咱们工人的脚步走哇!过去,你爷爷举着它;现在是你爹举着它……”	这里的“红灯”象征中国共产党及其革命传统。
李奶奶讲述,李玉和手提红灯继续革命	“红灯”象征着革命传统。
铁梅听完家史,手持红灯誓报血仇	此处的“红灯”象征革命先烈的遗志。
李奶奶和铁梅祖孙俩高举红灯	此处的“红灯”象征永不熄灭的革命斗争意志。
第五场《痛说革命家史》:“他誓死继先烈红灯再亮”。第九场《前赴后继》:“我要继承你们的遗志,我要做红灯的继承人!”	“红灯”象征着中国共产党以及革命传统。

### 三、色彩意象

“象征”包括两个方面,一是事物本身,一是暗示事物意义的观念。黑格尔认为“象征一般是直接呈现于感性观照的一种现成的外在事物,对这种外在事物并不直接就它本身来看,而是就它所暗示的一种

<sup>①</sup> See, N. J. Allen, W. S. F. Pickering and Ww. Watts Miller. Ed. On Durkheim's Elementary Forms of Religious Life. Published in conjunction with the British Center for Durkheimian Studies, 1998, p. 85.





较广泛较普遍的意义看”<sup>①</sup>。

初澜的《中国革命历史的壮丽画卷——谈革命样板戏的成就和意义》一文回顾说，“经过了多少艰难曲折的斗争，往往为了一句台词，一句唱腔，都得斗争好几个回合”<sup>②</sup>。如果去除这段话里所说的创作方针上的斗争以外，也包含有创作者千锤百炼、精益求精的意思。

### （一）两种尖锐对立的极端性色彩

在“样板戏”中，颜色具有特定的政治内涵。从颜色政治的角度来看，色彩在“样板戏”中由于具有等级、性质的政治分野，因此，便于对人物形象、政治立场、阶级身份进行简明扼要的分层，这种做法具有强烈的战争文化色彩。“样板戏”是这种宣传品中的极品，极品的标志就是把自己变成阶级斗争教科书。影片的颜色上就足以区别敌我，革命的一方总与红色、白色等明亮的色彩相联系，反革命的一方永远与黑色、灰色、深青色等暗色调相始终。

色彩	一般意义	“文革”时期的特殊意义	“样板戏”中的舞台意义
红色	红意味着平安、吉祥、喜庆、福禄、康寿、尊贵、和谐、团圆、成功、忠诚、勇敢、兴旺、性感、热烈、浓郁	“红色江山”、“红太阳”、“红宝书”、“红海洋”“文革”时强调政治性，主要从革命、合法、正义、崇高等意义上使用，潜伏着较多的对抗性、攻击性甚至杀机（非此即彼的政治判断）。	“样板戏”中的“红色”意象有“红旗”、“红光亮”、红色娘子军、“红亮的心”等。《红灯记》中的红灯，杜鹃山上的红花，李铁梅身上的红花袄，江水英、红嫂、吴清华的红上衣，拥戴柯湘的自卫军扎的红腰带，在阶级教育展览会上，连码头工人用的杠棒也饰以红缎。
黑色	黑色意味着死亡、恐惧、邪恶、绝望、威严等意味。	“文革”中与黑色有关的词语有“黑线”、“黑旗”、黑帮、黑党、黑党委、黑店、黑风、黑干将、黑高参、黑话、黑幕、黑牌子、黑旗、黑手、黑司令、黑头目、黑窝等。	“样板戏”中钱守维、温其久、座山雕、毒蛇胆、龟田、南霸天、赖金福、皮德贵和白虎团的官兵们，一律黑色调的服装。

① [德]黑格尔：《美学》（第2卷），朱光潜译，商务印书馆，1979年版，第10页。

② 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》，《革命样板戏创作经验选辑》，江苏人民出版社，1974年12月第1版，第18页。



“样板戏”中有大量的火的意象,而火的颜色是以红色为主要基调的。火在《圣经》中的描写具有如下含义,它与祭祀、惩罚有关,象征净化、火洗、真理之光、灾难、惩罚、新生。“耶和华降下火来,烧尽燔祭、木柴、石头、尘土,又烧干沟里的水。”<sup>①</sup>“使你们好像火中抽出来的一根柴。”<sup>②</sup>“样板戏”中英雄人物如洪常青在烈烈火焰中的牺牲也体现了革命献祭的内涵。

舒浩晴的《一切为了塑造无产阶级英雄形象》介绍:杨子荣改扮土匪后的造型,是对设计者创作思想的很大考验。努力表现杨子荣的英雄气概和压倒一切敌人的精神面貌:他头戴毛短而挺的皮帽,颈系一条雪白的围巾,腰扎一条宽带,上身是横纹的虎皮坎肩,外穿一件深咖啡色面、白短毛里的皮大衣,构成一个英武的完整的外部形象,丰富了演员的角色创造。在第十场,又为杨子荣设计了一条红底金边金穗的“值星带”,光彩耀目,和一群龌龊的土匪形成强烈的对比,使人感到杨子荣正气逼人,雄壮威武,一颗火红的心在为革命跳动。<sup>③</sup>

## (二) 中性色彩

在“样板戏”的色彩体系中,绿色、白色、黄色、灰色是中性意义的颜色。其中,绿色的使用非常广泛,它包含褒贬两种不同的含义。

### 1. 绿色

绿色象征着蓬勃旺盛的生命力,“样板戏”的绿色物象有军装、青松、翠竹、野草、苍苔、碧藓等等。《杜鹃山》的《青竹吐翠》一场气氛明朗清新,远山梯田绿秧如茵,近处坪场上青竹、山茶青翠欲滴,一派郁郁葱葱的兴旺景象,生动地衬托农民自卫军在毛泽东思想阳光抚育下不断提高觉悟,扩大武装,蓬勃向上的崭新面貌。《沙家浜》:“要学那泰山顶上一青松。”这里“青松”的意象也是绿色。

江青在1973年1月1日在电影戏剧音乐工作者座谈会上的讲话中强调色彩设计上要注意“出绿”。她要求《红灯记》在门帘上安排一

① 《旧约·列王纪上》18章。

② 《旧约·阿摩司书》4章。

③ 舒浩晴:《一切为了塑造无产阶级英雄形象——学习〈智取威虎山〉舞台美术札记》,1969年10月28日。





点绿。配色上,她在破门帘上配了一块黄一块绿的,但是整个不出绿。她认为《红色娘子军》舞台上要用闪电,一用闪电就可以使叶子的绿色有层次。<sup>①</sup>《奇袭白虎团》剧组在拍六场时,为烘托侦察英雄严伟才,他们用分区照明的方法,使景物有明暗对比。把松树、草皮的绿色分为深、浅、嫩不同层次,并在树、草、铁丝网、木桩上洒了水,以闪电的光效使树、草产生绿色光斑,烘托英雄人物。

绿色也象征着诡秘、邪恶。《红色娘子军》中的洪常青“就义”一场中,红军攻进椰林寨时天幕上出现了万道霞光,表现烈士的鲜血换取了被压迫人民的解放;给洪常青的追光用的是红光,尤其是洪常青就义时,全部红光都集中在他身上,熊熊火光映照出革命先烈大义凛然的崇高形象,象征着英雄在烈火中永生。然而,对南霸天和众匪徒则打的是绿光。

## 2. 蓝色

《杜鹃山》第四场《青竹吐翠》也通过不同的追光效果揭示了不同的情感爱憎。

温其久:走?往哪儿走!逃不出我的手!(向前几步,诡秘地)刚才,毒蛇胆通过刘二豹暗地里与我联系,扫平杜鹃山,叫我助他一臂之力。事成之后,归还我的风水宝地,靖卫团给我坐把金交椅。到那时,再不受共产党的窝囊气,柯湘啊!雷刚!叫你们死无葬身之地!(得意狞笑,回身突然看见标语)“严防奸细!”(疑惧地)啾!(收光,一束金黄色的光映出标语,一束蓝光射向温其久。)

这束映照标语的“金黄色的光”象征着正义、光明的意蕴,而射向温其久的“一束蓝光”则象征着诡秘、邪恶与阴险。

### (三) 颜色的搭配

舞台美术构思的颜色之间的搭配也寄寓了一定的美学目的。以

<sup>①</sup> 李松编著:《“样板戏”编年史·后篇:1967—1976年》,秀威资讯科技股份有限公司,2012年版,第359页。



绿映红就是以色彩寄寓一定的思想哲理。具体体现在如《奇袭白虎团》第一场和第二场是同一场景“安平里,山村一角”。但第一场是表现侦察英雄严伟才等志愿军战士和朝鲜人民鱼水之情,剧本写道:“安平山巍然屹立,山顶红旗飘扬,稻田绿秧如茵,苍松刚劲挺拔,雨后的景色更加清新、明朗。”

《红色娘子军》中的洪常青“就义”一场的舞台美术的设计为了烘托洪常青顶天立地的英雄形象。从服装来看,所有反面人物都身着黑衣,而洪常青却是一身灰军装,衬托出鲜红的领章。临刑前他从容整理衣领,那红领章显得越发鲜艳夺目。从灯光来看,灰暗的天幕表现了敌人的末日即将到来,红军攻进椰林寨时天幕上出现了万道霞光,表现烈士的鲜血换取了被压迫人民的解放;给洪常青的追光用的是红光,与之相反,以绿色追光照射着南霸天和众匪徒。

#### (四)“红光亮”:红色衍化而成的视觉符号

“红光亮”是“样板戏”符号象征的形象表达,也是“三突出”理论激进实践的物化形态。在具体实践中,极端美化英雄人物,特别是主要的英雄人物。英雄人物出场亮相时,要求“红光亮”。所谓红,就是英雄人物要红光满面,精神抖擞;所谓光,英雄人物要光彩照人,熠熠生辉;所谓亮,舞台灯光运用时英雄人物要处处正光,亮丽俊美。

“红光亮”是对“文革”艺术视觉趣味、美学风格的概括。批判者认为体现了虚假煽情、夸张虚妄的政治狂热,支持者则认为体现了真情实感、朴素无华。为了神化和美化英雄人物和丑化反面人物,服饰、化装的样式和色彩也都成为这些不同人物的符号化标签。对英雄人物的服装和化装造型要健美、英俊,而对反面人物要丑化,揭露他们的凶残、虚弱等等。同一个场景,根据不同人物的出现,也会有不同的色调和拍摄角度,如《奇袭白虎团》第一场和第二场是同一场景“安平里,山村一角”。但第一场是表现侦察英雄严伟才等志愿军战士和朝鲜人民鱼水之情,剧本写道:“安平山巍然屹立,山顶红旗飘扬,稻田绿秧如茵,苍松刚劲挺拔,雨后的景色更加清新、明朗”,拍摄角度为平视。而到第二场,却由于是美李顽军“占领后的安平里村头。由于敌人炮火摧残,安平里变成了一片焦土。炸弹坑、断树干,遍地皆是。远





处可见安平山上被凝固汽油弹烧毁的焦枯树木”(《奇袭白虎团》剧本)。色调变为昏暗灰冷、阴森可怖,拍摄角度多为俯视。这些极端概念化的造型方法是“样板戏”电影美术设计最显著的标志。

“红光亮”也是“文革”时期的“样板戏”摄影的基本要求,也是体现政治爱憎的艺术修辞。“样板戏”照片的英雄人物,光影柔和、画面洁净,人物坚定、真诚、专注,色彩和剧中人物一样饱满。“样板戏”剧照被印刷成数以亿计的图片,做成海报、年画,贴在户外的墙上,也贴在千家万户。

#### 四、灯光意象

在舞台美术中,灯光的表现能力非常重要。舞台环境中的灯光不仅仅是作为照明作用,它还能够以光色及其变化创造虚拟环境、突出人物、制造氛围、揭示剧情。借助于现代灯具和调控手段,导演可以把五颜六色的光,投射到舞台的每一个角落。光、色并用又可以制造出不同的强弱、冷暖效果。光的色彩、亮度、落点、配合不同,效果也大相径庭。同样一束绿光,打在植物身上显得生机盎然,打在人物身上就有一种怪异诡秘的感觉。根据舞台灯光的不同运用方法,“样板戏”出现了形态各异的灯光意象。

江青对“样板戏”拍摄的灯光要求是相当有讲究的。参与多部“样板戏”拍摄的著名电影摄影师李文化虽然在“文革”中曾经遭到江青种种责难,但是他对江青的艺术水准有自己的评价。他说:“不能说她是毛主席夫人,拍过电影,就是电影顶尖专家,我不认为她是顶尖专家,但我认为她是懂电影的,她真懂。30年代她当过电影明星,当然要懂这些东西。她给我看过两张照片,一张是毛主席坐在躺椅上,一张是林彪的照片。她专门给我讲,这些照片她在什么情况下拍的,怎么用光,逆光、侧光、正面光。她希望我拍出的电影跟她所要求的一样,石少华、吴印咸都是她的老师,这些人都是大师。”<sup>①</sup>江青关于“样板戏”的指示中大量涉及灯光的具体运用。“样板戏”舞台灯光的高超

<sup>①</sup> 张欢、印青:《李文化:江青“御用摄影师”悲欢史》,《南方人物周刊》,2011年1月7日。



运用不能完全归功于江青,但是无疑也有江青的影响。

### (一) 灯光隐喻

灯光的运用在“样板戏”中经常可见,其中一个重要的功能是塑造英雄与领袖主题,为了将这一问题的阐述更为明确,下面将引入《圣经》中光的意象作为参照。如果将《圣经》视做文学文本的话,我们发现其中有一些反复出现的自然意象,例如本书提到的水、火、光,具有原型的象征意义。《圣经》中光的内涵包括多个方面,它与上帝的关联是其中重要的话题。自然之光隐喻着上帝之光,例如:“我们中间谁是敬畏耶和华听从他仆人之话的,这人行在暗中,没有亮光,当倚靠耶和华的名,仗赖自己的上主。”<sup>①</sup>“我们若在光明中行,如同上主在光明中,就彼此相交。”<sup>②</sup>“兴起,发光! 因为你的光已经来到,耶和华的荣耀发现照耀你,看哪,黑暗遮盖大地,幽暗遮盖万民,耶和华却要显现照耀你,他的荣耀要现在你身上。万国要来就你的光,君王要来就你发现的光辉。”<sup>③</sup>光是万物生命的来源,意味着希望,信念、勇气、温暖、光明等等多重意义。“他必像日出的晨光,如无云的清晨。”<sup>④</sup>“你们是世上的光。你们的光也当这样照在人前。”<sup>⑤</sup>“那光是真光,照亮一切生在世上的人。”<sup>⑥</sup>灯是光的载体,灯光是人工的产物,它在《圣经》隐喻着上帝之光,即上帝的存在。“你必点着我的灯,耶和华我的上主必照明我的黑暗。”<sup>⑦</sup>

“样板戏”舞台调度的成功得益于灯光的运用。灯光在场次交替时的转暗使布景的更换、人物的上下场都可以在暗中进行而不影响表演。但灯光效果主要是用于营造气氛和表达象征性的意识。灯光的巧妙运用使“样板戏”的整体效果大大增强。《智取威虎山》中,日寇统治下的东三省风声鹤唳、鸡犬不宁,匪徒肆虐的夹皮沟灯光惨淡、阴

① 《旧约·以赛亚书》50章10节。

② 《新约·约翰一书》1章7节。

③ 《以赛亚书》60章。

④ 《旧约·撒母耳记》23章4节。

⑤ 《新约·马太福音》5章14节、16节。

⑥ 《新约·约翰福音》1章。

⑦ 《诗篇》18章28节。





森可怖。与之形成鲜明对比的是，每当唱词中出现“共产党”、“毛主席”等意象的时候，灯光立即制造出光芒万丈、温暖幸福的场景，灯光效果的光明与暗淡隐喻着新旧两个社会、两种人间生活的天壤之别。

### （二）领袖意象

追光来自观众席或其他位置需用的光位，主要用于跟踪演员表演或突出某一特定光线，它属于舞台艺术的特写，起到画龙点睛的作用。“样板戏”大量使用“追光”技术。“追光”是指以一束光芒自舞台上方向照射舞台上人物的动态。舒浩晴的《一切为了塑造无产阶级英雄形象——学习〈智取威虎山〉舞台美术札记》认为：《智取威虎山》不仅运用灯光来突出无产阶级英雄人物在舞台上的地位，而且创造性地用以揭示英雄人物的精神世界，丰富和加强了剧本、音乐和表演的思想内容。“第三场杨子荣唱到‘消灭座山雕，人民得解放，翻身作主人，深山见太阳’时，随着‘东方红，太阳升’的雄壮旋律的出现，灯光渐强，满台生辉，使人深深感到，是毛泽东思想的万丈光芒，照亮了屡遭劫难的深山老林，照亮了亿万被压迫人民的心，照亮了革命斗争的前进道路。第八场杨子荣上场的音乐刚起时，天幕上的光就开始亮起来，好似晨曦初现，驱散黑暗；杨子荣上场后，灯光越来越亮，呈现出朝霞四射，彩云缤纷的景象；杨子荣唱到‘抗严寒化冰雪我胸有朝阳’时，远处的群山披满彩霞，耸立在台左侧的山岩上，杨子荣的脸上，都闪耀着红光，使人觉着一轮朝阳正从东方喷薄而出，这样，比天幕上真正升起太阳更有意境，更有感染力。它象征着：朝阳就是毛主席，就是毛泽东思想，杨子荣正因为‘胸有朝阳’，所以有无穷的智慧和无穷的力量。”<sup>①</sup>

### （三）英雄意象

洪新的《雄心壮志冲云天》重点分析了《红灯记》第八场《刑场斗争》。《红灯记》的《刑场斗争》的灯光设计也是紧密地为塑造无产阶级英雄形象，突出主要英雄人物李玉和而服务的。追光照射着李玉和衣服的补丁，既表现了旧社会劳动人民的穷苦，又突出了他的壮美。

<sup>①</sup> 舒浩晴：《一切为了塑造无产阶级英雄形象——学习〈智取威虎山〉舞台美术札记》，《人民日报》，1969年10月28日。





一件洁白的衣衫,几抹殷红的血迹,在舞台的灰暗色调中,李玉和的形象尤为鲜明突出,光彩夺目。李玉和就义时,一道稳定的红光投在他身上,烘托他的高昂斗志,豪迈情怀;而鸠山却始终被置于冷暗调子的光晕之中。这样用位置上高低的对比,灯光强弱、色彩的对比,鲜明地表现了李玉和代表的无产阶级“正以排山倒海之势,雷霆万钧之力,磅礴于全世界,而葆其美妙之青春”;而鸠山所代表的反动势力,已经是日薄西山,气息奄奄,人命危浅,朝不虑夕了。<sup>①</sup>

洪英斌在《崭新的无产阶级舞剧影片——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉彩色影片》中分析了该影片的灯光艺术。“在光线处理上,影片使用追光、色光等手段,对英雄人物进行了热情的歌颂,对阶级敌人进行了无情的专政。最为突出的是影片在各个场次,从不同侧面,以火热而明亮的红光来刻画洪常青。在‘常青指路’一场戏中,银幕上朝着洪常青手指的方向,出现了一经红色透明的灿烂光辉。当洪常青与战士们里应外合打进南匪老巢,领导劳苦群众开仓分粮时,影片随着洪常青摆开的双手,射进了满场的红光。‘山口阻击’任务完成后,洪常青虽然身负重伤,但他脸上充满了胜利的红光。当洪常青昂首挺胸,英勇就义时,影片又赋予他满身浓郁的红光。英雄牺牲了,战士们在悼念。但是英雄不死,英雄永生!在洪常青就义的地方,在根深叶茂的大榕树上,又映出了一团火一样的红光。随之,银幕上红光四放,朝霞满天,红旗下,铁流滚滚,汹涌澎湃,绘出了一幅人民战争的壮丽图景。”<sup>②</sup>红光的贯穿使用,不只是对环境气氛的渲染,而更重要的是寓意深邃地揭示了英雄人物的崇高精神境界。红光造就了一种精神隐喻,隐喻“他有一颗忠于毛主席革命路线的赤胆红心”;在红光的照耀下,“英雄洪常青就像一面鲜艳的红旗”。<sup>③</sup>

① 洪新:《雄心壮志冲云天——赞革命现代京剧〈红灯记〉第八场〈刑场斗争〉》,《人民日报》,1970年5月16日。

② 洪英斌:《崭新的无产阶级舞剧影片——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉彩色影片》,《还原舞台 高于舞台——革命样板戏影片评论集(第一辑)》,人民文学出版社,1976年4月第1版,第58页,《文汇报》,1971年2月26日。

③ 洪英斌:《崭新的无产阶级舞剧影片——赞革命现代舞剧〈红色娘子军〉彩色影片》,《还原舞台 高于舞台——革命样板戏影片评论集(第一辑)》,人民文学出版社,1976年4月第1版,第58页,《文汇报》,1971年2月26日。



## 结 语

政治美学的内涵可以分为形而上和形而下两个层面。形而上层面包括政治美学的基本思想范畴。本书的写作落实在政治美学的形而下层面,即艺术文本如何体现政治美学的运作机制。“在研究方法、研究主旨上,政治美学不同于自然科学与社会科学。社会科学通过对社会秩序、经济规律、法律典章、政治体制等的研究,关注人类行为价值的分析、预见和控制,探讨文明对人类限制的一面。政治美学则研究政治生活中陶冶人的性情、净化人的心灵的艺术和审美活动,以及在人际间起沟通交际作用的各种情感符号等是如何建构的,又是如何实施的。政治美学反思的问题是,文明与人的精神实践的关系以及人在精神上寻求自由的可能性。”<sup>①</sup>也就是说,本文的研究不仅仅试图考察“样板戏”政治美学的构成情况,寻找一种政治美学建构的可能路径,还进一步试图对“样板戏”自身的政治美学逻辑与实践进行理性反思。

骆冬青认为:“在‘政治的审美化’的用法中,美学是邪恶的象征;而在‘美学的政治化’中,政治则成了罪魁祸首。所以,要将‘政治美学’作为严肃的学术概念来使用,而不是当做形容词,就需要对于‘政治’、‘美学’都采取一种‘价值中立’的态度,排除先入为主的情感倾向,回到“‘实事”,直接面对政治与美学密切关联的现象,进行‘实事求是

<sup>①</sup> 李松:《政治美学研究》,武汉大学博士后出站报告,2010年,第164页。



是’的研究。”<sup>①</sup>而事实上,任何绝对中立的价值立场都是不存在的,那么,应该站在什么样的立场看待政治美学?我们认为:“在政治审美活动中,主体不是消极地反映客观对象,而是以自己的情感和想象力在体悟对象的过程中重新塑造了对象。政治美学追求与建构人类价值体系,这是它与其他人文学科相一致的本性。人类审美活动根本上是一种旨在超越有限人生,以求获得终极意义和价值的活动。在政治审美活动中,人作为一个完整的生命体出现,不仅超越了有限的经验世界,而且超越了有限人生;政治审美使片面的、不完整的人成为全面、完整的人。这恰恰是人文活动的指归。政治美学以审美活动为对象,就是要通过审美这一人文活动的特殊领域,追踪、建构人类审美的价值体系。”<sup>②</sup>基于上述对政治美学的理解,本书的“样板戏”研究无疑暗含着对于文学政治化生存境遇的批判和反思。

从艺术谱系来看,“样板戏”的诞生是“文革”政治意识形态美学实践的产物。同时,从结果来看,“样板戏”这一文本显示了政治意识形态的性质与特征。人们通常认为政治是政客进行权力斗争的产物,或者是进行财产分配的一种手段。总之,他们认为政治意味着权力、阴谋、策略等等权术运作。从这一角度来看的话,政治美学无疑就是值得批判、质疑的对象。对政治美学的价值判断涉及政治哲学,政治哲学思考对社会资源与权力进行分配的正义问题。既然有正义,也有非正义。那么,要简单地认为政治美学是好的,还是坏的,这一提问方式本身就是有问题的。政治美学无所谓好坏,因为不同的利益群体会有不同的正义判断的原则和结果。那么,是不是我们在研究“样板戏”的时候也不涉及正义原则呢?我想答案是否定的。实际上价值判断从叙述方式上即可看出。

“样板戏”的戏曲现代戏改革思路具有一定的艺术革命的先锋性质,然而,经过革命政治的体制化规范之后,尤其是当它完全成为政治的传声筒和附庸之后,它的创造力和生命力也就随之不断衰减。正如洪子诚指出:“左翼革命文学从20年代末开始,从‘边缘’不断地走到

① 骆冬青:《政治美学的意蕴》,《南京师范大学文学院学报》2004年第1期。

② 李松:《政治美学研究》,武汉大学博士后出站报告,2010年,第164~165页。





‘中心’，而且成为一种不可质疑的‘中心’，那么它的‘革命性’和创新力量，正是在这种‘正典化’、制度化的过程中，逐渐耗尽的。”然而，由于政治与美学之间的僵硬关系不断走向凝固和制度化，二者之间张力完全爆破，文学的活力也就丧失了。洪子诚从美学对政治的颠覆功能的角度看到了“样板戏”政治美学无法弥合的罅隙与自相矛盾的悖论。“这是一个‘中世纪式’的悖论：政治、宗教教谕需要借助文艺来‘形象地’、‘感情地’表现，但‘审美’也会转而对政治和宗教产生‘消解’、‘破坏’的作用。另外，在‘样板戏’等作品中，也许能看到人类追求精神净化的崇高冲动，一种将人从物质欲望的禁锢中解脱的渴望。这种反对物质主义的道德理想，是开展革命运动的主导意识形态。但与此同时，在这种宗教色彩的信仰和禁欲式的道德规范中，在忍受（自觉地）施加的折磨（通过外来力量）和自虐式的自我完善（通过内心冲突）中，也能看到激进派本来所要‘彻底否定’的思想观念、感情模式。”<sup>①</sup>而且，从表面看，“样板戏”宣扬革命造反的精神，但是这种造反是在一种更大的权力话语——领袖意志的制约之下进行的。它的艺术形式与思想内容都必须服从一种强制性的政治美学的约束。

从文学本位的意义上来看，一方面，“样板戏”形成了自身的一系列文学规则，这些规则凝结了20世纪中国革命文学探索的艺术经验，在一定的历史时期也不乏生命的活力，显示出革命文学的类型特征。正如《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》所说的：“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突出的代表。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，以马克思列宁主义和毛泽东思想为武器，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。”上述讲话体现了江青对“京剧革命”成就的自得与乐观。代表性的作品是革命现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》和芭蕾舞剧《红

<sup>①</sup> 洪子诚：《关于五十至七十年代的中国文学》，《文学评论》1996年第2期。





色娘子军》、交响音乐《沙家浜》、泥塑《收租院》等。京剧革命的阶段性成就极大鼓舞了文学艺术的整体革命。初澜在《京剧革命十年》中总结道：“京剧这个最顽固的堡垒也是可以攻破的，可以革命的；芭蕾舞、交响乐这种外来的古典艺术形式，也是可以加以改造，来为我们所用的，对其它艺术的革命就更应该有信心了。”<sup>①</sup>实际上，在写作这篇文章的1974年，“文革”激进派正面临“样板戏”数量、质量、观众喜好等危机四伏的局面。

“样板戏”的发展过程并非一帆风顺，始终遭遇到危机和挫折。这从“文革”时期的许多大批判文章可以看出当时错综复杂的权力斗争和思想分歧。了解这些“不和谐”的声音，有助于更清晰认识到当时文艺思想的复杂生态。初澜的《京剧革命十年》里提到：有人认为“‘根本任务’欠妥当”，这是“把文艺手段和文艺目的混为一谈”。“样板戏标准太高，顶了台”。要“突破样板戏的框框”<sup>②</sup>。戚本禹提到的“反动”言论有：“党内最大的一小撮走资本主义道路的当权派和他们的支持者，极力宣扬一种‘无害’的谬论”，认为“不管什么戏只要看了‘能得到休息，使人高兴，就很好’”。“党内最大的走资本主义道路的当权派和一小撮反革命修正主义分子”还打着“百花齐放、百家争鸣”的幌子来抵制文艺批评，他们大肆叫嚷说“要放”，“要有放的自由”，要“兼容并包”，“自由竞赛”，“审查要宽”，“不要干涉过多”，“不要粗暴”。<sup>③</sup>

“文革”激进派所追求的“样板戏”政治美学效果，首先是艺术作品本身的精湛、艺术传达的感染力，但是最终的目的是实现整个国家在思想上的高度同一性。从实际的美学效果来说，“样板戏”在很大程度上已经达到了预期的目标。虽说“样板戏”并非完全无懈可击，毫无败笔，但是，可以肯定地说，文艺工作者在艺术追求上精益求精、千锤百炼，的确留下了一批艺术精品。“样板戏”成功启动了文艺领域“文

<sup>①</sup> 《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。

<sup>②</sup> 初澜：《京剧革命十年》，《红旗》1974年第7期。

<sup>③</sup> 戚本禹：《毛主席〈在延安文艺座谈会上的讲话〉是无产阶级文化大军的建军纲领》，《人民日报》，1967年5月24日。





化大革命”的意识形态革命。“样板戏”有效实现了“文革”激进主义的思想控制。“样板戏”实现了高度整合生活、组织生活的功能。它对京剧现代化作出了尝试,取得了一定的成就。上述是“样板戏”主创者的设计和理想所产生的效果。

然而,如果从价值批判立场来看,上述政治美学效果客观上造成了一定的社会后果,这是我们今天必须深思的问题。第一,文艺与政治的过度耦合。在江青开始插手“样板戏”的创作之后,“样板戏”已经完全蜕化为“文革”革命政治的工具,并且在“文革”后期成为政治权力斗争的武器。因而,无论“样板戏”的艺术成就有多高,都不能忽视它造成的社会混乱与思想专制这一政治后果。“样板戏”作为艺术作品在文化场域中获得了压制性的权力,在样板路线面前,顺之者昌逆之者亡。很多文艺界人士饱受摧残,甚至死于非命。文艺领域的思想控制方面,“样板戏”作为贯穿于“文革”始终的一个最主要的精神产品和精神支柱,它显然是“文革”理论和“文革”思维的一个集大成者,包含着专制性的精神毒素。第二,京剧激进革命的后果。“样板戏”虚构历史,脱离了作为现实主义文学应有的创作原则。“样板戏”存在题材和内容的单一化,唱腔和音乐的交响化,唱词和对白的口号化等。正如傅谨所说:“一方面我们确实可以有保留地视其为艺术,将它们置于艺术的平台上欣赏与评价,另一方面也可以视其为一个时代的投影,从中汲取历史的教训。”<sup>①</sup>

总之,“样板戏”并没有自身的自由发展空间,它肩负抵制资产阶级和平演变、消除封建意识余毒、掌控无产阶级文化领导权的政治职能。“样板戏”是20世纪左翼革命文学在无产阶级“不断革命”思想指引生成的激进形态。其艺术生命的枯萎与短暂,为“文革”激进革命日益走向封闭与极端的特点所注定。

<sup>①</sup> 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。



## 参 考 文 献

### 一、影像文本

1. 北京京剧团集体改编;长春电影制片厂摄制组摄制;北京京剧团《沙家浜》剧组演出;谭元寿等主演,《沙家浜》,中国唱片总公司,1998年。

2. 山东省京剧团《奇袭白虎团》集体创作;长春电影制片厂《奇袭白虎团》摄制组摄制;山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组演出;宋玉庆等主演,《奇袭白虎团》,中央新影音像出版社,2001年。

3. 编剧王树元等;北京京剧团《杜鹃山》剧组演出;杨春霞等主演;北京电影制片厂《杜鹃山》摄制组摄制,《杜鹃山》,中国唱片总公司,1998年。

4. 中国京剧团集体创作;执笔张永枚;中国京剧团《平原作战》剧组演出;李光等主演,《平原作战》,中国唱片总公司,1998年。

5. 导演谢铁骊、谢晋;上海市《海港》剧组集体改编演出,《海港》,天津市文化艺术音像出版社,2000年。

6. 导演谢铁骊;上海市《龙江颂》剧组集体改编演出,《龙江颂》,天津市文化艺术音像出版社,2000年。

7. 电影《红灯记》,中国人民解放军八一电影制片厂1970年拍摄。

8. 电影《沙家浜》,长春电影制片厂1971年拍摄。

9. 电影《智取威虎山》,北京电影制片厂1969年拍摄。

10. 电影《海港》,北京电影制片厂1972年拍摄。





11. 电影《龙江颂》，北京电影制片厂 1972 年拍摄。

12. 电影《杜鹃山》，北京电影制片厂 1974 年拍摄。

## 二、作品

1. 《智取威虎山：革命现代京剧：一九六九年十月演出本》，湖北人民出版社，1969 年版。

2. 中国京剧团集体移植创作，《红色娘子军：革命现代京剧》，人民文学出版社，1972 年版。

3. 国务院文化组文艺创作领导小组编，《革命现代京剧主要唱段选集》，人民音乐出版社，1974 年版。

4. 中国京剧团集体创作；执笔张永枚，《平原作战：革命现代京剧：一九七三年七月演出本》，人民文学出版社，1974 年版。

5. 上海京剧团《智取威虎山》剧组改编，《智取威虎山：革命现代京剧：一九七〇年七月演出本》，人民出版社，1970 年版。

6. 上海市《龙江颂》剧组改编，《龙江颂：革命现代京剧：主旋律乐谱》，人民文学出版社，1972 年版。

7. 上海京剧团《海港》剧组集体改编，《海港：革命现代京剧：主旋律乐谱》，人民文学出版社，1972 年版。

8. 中国京剧院集体创作，《红灯记：革命现代京剧：总谱》，人民出版社，1971 年版。

9. 上海人民出版社编辑，《智取威虎山：革命现代京剧主要唱段京胡伴奏谱》，上海人民出版社，1975 年版。

10. 山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组，《革命现代京剧奇袭白虎团（主旋律乐谱）》，人民文学出版社，1973 年版。

11. 上海人民出版社编，《革命现代京剧：杜鹃山：主要唱段京胡伴奏谱》，上海人民出版社，1975 年版。

12. 上海京剧团该剧组集体改编，《革命现代京剧：海港》，人民文学出版社，1972 年版。

13. 上海京剧团《海港》剧组集体改编，《革命现代京剧海港（总谱）》，人民音乐出版社，1977 年版。



14.《革命现代京剧海港(剧本·主旋律乐谱·打击乐)》,湖北人民出版社,1972年版。

15.《革命现代京剧:红灯记(主旋律乐谱)》,人民出版社,1970年版。

16.上海市该剧组集体改编,《革命现代京剧:龙江颂》,人民文学出版社,1972年版。

17.中国京剧团集体创作,《革命现代京剧:平原作战主旋律乐谱》,人民音乐出版社,1974年版。

18.北京京剧团集体改编,《革命现代京剧:沙家浜》,人民出版社,1970年版。

19.上海京剧团该剧组集体改编,《革命现代京剧:智取威虎山(总谱)》,人民出版社,1970年版。

20.上海京剧团本剧剧组集体改编,《革命现代京剧——智取威虎山》,人民出版社,1971年版。

21.中国京剧团集体创作;殷诚忠改编,《革命现代京剧〈红灯记〉选段:钢琴独奏曲》,人民音乐出版社,1976年版。

22.中国京剧团编选,《革命现代京剧〈红灯记〉选曲》,上海文化出版社出版,1968年版。

23.山东省京剧团集体创作,《奇袭白虎团:革命现代京剧样板戏》,人民文学出版社,1967年版。

24.吉林师大革委会政工组编,《革命现代京剧:智取威虎山 红灯记 沙家浜主要唱腔选》,吉林师大革委会,1971年版。

25.《革命现代京剧智取威虎山主要唱段》,辽宁人民出版社,1975年版。

26.上海人民出版社编辑,《革命现代京剧智取威虎山主要唱段京胡伴奏谱》,上海人民出版社,1975年版。

27.《革命现代京剧主要唱段选》,人民文学出版社,1973年版。

28.国务院文化组文艺创作领导小组编,《革命现代京剧主要唱段选集》,人民音乐出版社,1974年版。

29.南京大学中文系现代文学教研组编,《革命现代京剧》,南京大





学中文系现代文学教研组,1973年版。

### 三、著作

1. 人民文学出版社编辑部编:《革命现代京剧〈海港〉评论集》,人民文学出版社,1975年版。

2. 人民文学出版社编辑部编:《革命现代京剧〈杜鹃山〉评论集》,人民出版社编辑部,1974年版。

3. 四川人民出版社编辑:《革命现代京剧〈海港〉评论文选》,四川人民出版社,1972年版。

4. 四川人民出版社选编:《革命现代京剧〈红灯记〉评介文章选编》,四川人民出版社,1970年版。

5. 四川人民出版社编:《革命现代京剧〈龙江颂〉评论文选》,四川人民出版社,1972年版。

6. 人民文学出版社编辑部编:《革命现代京剧〈平原作战〉评论集》,人民文学出版社,1974年版。

7. 天津人民出版社编辑:《革命现代京剧〈智取威虎山〉主要唱段学习札记》,天津人民出版社,1970年版。

8. 天津师范学院中文系《革命现代京剧常识》编写组编:《革命现代京剧常识》,天津人民出版社,1971年版。

9. 吉林师大中文系革命样板戏教学组编:《革命现代京剧样板戏讲义:初稿》,吉林师大中文系革命样板戏教学组,1972年版。

10. 许国华:《革命现代京剧音乐介绍》,河北人民出版社,1975年版。

11. “哲学社会科学部文学研究所图书资料室”编印:《“四人帮”资料汇集》,1976年11月。

12. 上海师范大学中文系工农兵学员调查小组:《一直唱到共产主义:工农兵普及革命样板戏调查报告》,1975年版。

13. “江苏省无产阶级文化大革命材料工作站”编:《暮色苍茫看劲松——江青同志对文艺革命的部分指示》。

14. 江苏省文联资料室编:《革命现代戏研究资料索引:1963.1—



1965.3》,1965年。

15. 江苏省文联资料室、南京大学中文系资料室编:《革命现代戏资料汇编》,第一辑,负责同志讲话及社论部分,1965年。

16. 江苏省文联资料室、南京大学中文系资料室编:《革命现代戏资料汇编》第二辑,戏剧理论部分,1965年。

17. 江苏省文联资料室、南京大学中文系资料室编:《革命现代戏资料汇编》第三辑,现代革命戏曲剧目研究部分,1965年。

18. 江苏省文联资料室、南京大学中文系资料室编:《革命现代戏资料汇编》第四辑,话剧剧目研究部分,1965年。

19. 江苏省文联资料室、南京大学中文系资料室编:《革命现代戏资料汇编》第一、二辑(合订本)。

20. 《文艺研究》编辑部:《样板戏调查报告》,《文艺研究》增刊,内部发行,1977年。

21. 汪人元:《京剧“样板戏”音乐论纲》,人民音乐出版社,1999年版。

22. 刘嘉陵:《记忆鲜红:关于红色戏剧、红色电影和文艺宣传队的往事》,中国青年出版社,2002年版。

23. 宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2002年。

24. 宋永毅主编,美国《中国文化大革命文库光盘》编委会编纂:《中国文化大革命文库光盘》,香港中文大学·中国研究服务中心制作及出版,2006年。

25. 中国戏曲志编辑委员会编:《中国戏曲志》,文化艺术出版社、中国 ISBN 中心,1990—1999年。

26. 于会泳:《腔词关系研究》,中央音乐学院出版社,2008年版。

27. 董健主编:《中国现代戏剧总目提要》,南京大学出版社,2003年版。

28. 高义龙、李晓主编:《中国戏曲现代戏史》,上海文化出版社,1999年版。





29. 谢柏梁:《中国当代戏曲文学史》,高等教育出版社,2006年版。
30. 傅谨:《新中国戏剧史》(1949—2000),湖南美术出版社,2002年版。
31. 北京市艺术研究所、上海艺术研究所编著:《中国京剧史》,中国戏剧出版社,1999年版。
32. 张庚:《当代中国戏曲》,当代中国出版社,1994年版。
33. 戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨》,知识出版社,1995年版。
34. 顾保孜:《实话实说红舞台》,中国青年出版社,2005年版。
35. 翟建农:《红色往事——1966—1976年的中国电影》,台海出版社,2001年版。
36. 傅谨:《二十世纪中国戏剧导论》,中国社会科学出版社,2004年版。
37. 祝克懿:《语言学视野中的“样板戏”》,河南大学出版社,2004年版。
38. 周宁:《想象与权力:戏剧意识形态研究》,厦门大学出版社,2003年版。
39. 胡志毅:《神话与仪式》,学林出版社,2001年版。
40. 张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通史》,中国戏剧出版社,1992年版。
41. 张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通论》,上海文艺出版社,1989年版。
42. 廖奔:《中华文化通志·戏曲志》,上海人民出版社,1998年版。
43. 《第一届全国戏曲观摩演出大会戏曲剧本选集》(上、下),人民文学出版社,1953年版。
44. 《上海十年文学选集戏曲剧本选(1949—1959)》,上海文艺出版社,1960年版。
45. 《京剧谈往录》,北京出版社,1985年版。
46. 《京剧谈往录续编》,北京出版社,1988年版。



47. 《京剧谈往录三编》，北京出版社，1990 年版。
48. 《京剧谈往录四编》，北京出版社，1997 年版。
49. 田汉：《田汉文集》，中国戏剧出版社，1985 年版。
50. 欧阳予倩：《欧阳予倩文集》，上海文艺出版社，1990 年版。
51. 汪曾祺：《汪曾祺文集》（戏曲剧本卷），江苏文艺出版社，1994 年版。
52. 中共中央文献研究室编：《〈关于建国以来党的若干历史问题的决议〉注释本》，人民出版社，1985 年版。
53. 中央书记处研究室文化组编：《党和国家领导人论文艺》，文化艺术出版社，1982 年版。
54. 毛泽东：《毛泽东选集》（1—5 卷），人民出版社，1966—1977 年版。
55. 毛泽东：《建国以来毛泽东文稿》（1—13 卷），中央文献出版社，1987—1998 年版。
56. 金春明：《文化大革命史稿》，四川人民出版社，1995 年版。
57. 费正清等编：《剑桥中华人民共和国史》，中国社会出版社，1990 年版。
58. 李松编著：《“样板戏”编年史·前篇：1963—1966 年》，秀威资讯科技股份有限公司，2011 年版。
59. 李松编著：《“样板戏”编年史·后篇：1967—1976 年》，秀威资讯科技股份有限公司，2012 年版。

#### 四、外文译著

1. [古希腊]亚里士多德、贺拉斯：《诗学 诗艺》，罗念生、杨周翰译，人民文学出版社，1962 年版。
2. [古希腊]柏拉图：《柏拉图文艺对话集》，朱光潜译，人民文学出版社，1980 年版。
3. 《马克思恩格斯选集》，第 1 卷，人民出版社，1972 年版。
4. [法]狄德罗：《狄德罗美学论文选》，张冠尧等译，人民文学出版社，1984 年版。





5. [德]弗里德里希·席勒:《审美教育书简》,冯圣、范大仙译,上海人民出版社,2003年版。
6. [德]黑格尔:《精神现象学》,贺麟、王玖兴译,上卷,商务印书馆,1987年版。
7. [德]黑格尔:《美学》,朱光潜译,第1卷,商务印书馆,1979年版。
8. [法]雨果:《论文学》,柳鸣九译,上海译文出版社,1980年版。
9. [英]华兹华斯:《(抒情歌谣集)第二版序言》,见《十九世纪英国诗人论诗》,人民文学出版社,1984年版。
10. [英]霍布斯:《利维坦》,黎思复等译,商务印书馆,1985年版。
11. [德]沃尔夫冈·韦尔施:《重构美学》,陆扬 张岩冰译,上海译文出版社,2002年版。
12. [英]特里·伊格尔顿:《美学意识形态》,王杰等译,广西师范大学出版社,1997年版。
13. [美]丹尼尔·贝尔:《资本主义文化矛盾》,赵一凡、蒲隆、任晓晋译,三联书店,1989年版。
14. [美]詹明信:《晚期资本主义的文化逻辑》,张旭东译,三联书店、牛津大学出版社,1997年版。
15. [俄]巴赫金:《巴赫金全集》(第6卷),李兆林、夏忠宪等译,河北教育出版社,1998年版。
16. [法]福柯:《规训与惩罚》,刘北成、杨远婴译,三联书店,1999年版。
17. [美]阿尔蒙德、鲍威尔:《比较政治学:体系、过程和政策》,曹沛霖等译,上海译文出版社,1987年版。
18. [美]迈克尔·罗斯金、罗伯特·科德、詹姆斯·梅代罗斯、沃尔斯·琼斯:《政治科学》(第6版),林震等译,华夏出版社,2001年版。
19. [美]克利福德·格尔兹:《尼加拉:19世纪巴利剧场国家》,赵丙祥译,上海人民出版社,1999年版。



20. [美]费正清:《美国与中国》,张理京译,世界知识出版社,1999年版。

21. [美]保罗·蒂里希:《政治期望》,徐均尧译,四川人民出版社,1989年版。

22. [德]恩斯特·卡西尔:《国家的神话》,范进、杨君游、柯锦华译,华夏出版社,1999年版。

23. [英]菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》,金泽、何其敏译,中国人民大学出版社,2004年版。

## 五、外文原著

1. Fischer-Lichte, Erika. *Theatre, sacrifice, ritual*, Routledge, 2005.

2. Terry Eagleton, *Literary Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

3. Alexander, Bobby C. (1997) *Ritual and current of ritual: overview*. In Stephen D. Glazier (ed), *Anthropology of Religion: a Handbook*. Westport, Greenwood Press.

4. Tambiah, S. J. (1979) *A Performative Approach to Ritual*. London: The British Academy and Oxford University Press.

5. Alexander, Bobby C. (1997) *Ritual and current of ritual: overview*. In Stephen D. Glazier (ed), *Anthropology of Religion: a Handbook*. Westport, Greenwood Press.

6. Walter Benjamin, "Theories of German Fascism: On the Collection of Essays *War and Warrior Edited by Ernst Junger*." Trans. Jerolf Wikoff. *New German Critique* 17 (spring 1979).

7. Turner Victor (1982) *From Ritual to Theater and Back: the Human Seriousness of play*. New York: PAJ Publications.

8. Ankersmit, F. R. (1996) *Aesthetic Politics: political philosophy beyond fact and value*, Stanford, California: Stanford University Press.

9. Ronald Taylor (ED.). *Aesthetics and Politics*. New York: Verso. 1997





10. Hewitt, Andrew. *Fascist Modernism: Aesthetics, Politics, and the Avant-Garde*. Stanford, California: Stanford University Press, 1993. "Murder and Melancholy: Homosexual Allegory in the Postwar Novel" in *Political Inversions: Homosexuality, Fascism, & the Modernist Imaginary*.

## 六、论文

1. 戴嘉枋:《论京剧“样板戏”的音乐改革(下)》,《黄钟》2002年第4期。
2. 傅谨:《样板戏现象平议》,《大舞台》2002年第3期。
3. 金鹏:《符号化政治——并以文革时期符号象征秩序为例》,复旦大学博士论文,2002年。
4. 高波:《平心而论“样板戏”》,《粤海风》2004年第1期。
5. 洪忠煌:《现代戏剧中的人物形象问题反思》,《首都师范大学学报(社会科学版)》2007年第3期。
6. 吴迪:《从样板戏看“文艺为政治服务”的造神功能》,《当代中国研究》2001年第3期。
7. 吴迪:《叙事学分析:样板戏电影的机制/模式/代码与功能》,《当代电影》2001年第4期。
8. 骆冬青:《论政治美学》,《南京师大学报》(社会科学版)2003年第3期。
9. 骆冬青:《政治美学的意蕴》,《南京师范大学文学院学报》2004年第1期。
10. 骆冬青:《二十世纪中国政治美学与文艺美学》,南京师范大学博士论文,2002年。
11. 王锺陵:《粗暴与保守之争及其合题:京剧革命——样板戏兴起的历史逻辑及其得失之考察》,《学术月刊》2002年第10期。
12. 刘艳:《“样板戏”与二十世纪中国文化语境》,南京大学博士论文,1999年。
13. 祝克懿:《“样板戏”话语对传统戏曲话语的传承与偏离》,《复旦学报》(社会科学版)2003年第3期。



14. 阎立峰:《“京剧姓京”与“新程式”——对样板戏的深层解读》,《戏剧艺术》2004年第3期。

15. 阎立峰:《载体的选择与样板戏的神话》,《浙江学刊》2004年第1期。

16. [新西兰]孙玫:《“三突出”与“立主脑”——“革命样板戏”中传统审美意识的基因探析》,《戏剧艺术》2006年第1期。

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

18. 汪人元:《失败的模式——京剧“样板戏”音乐评析》,《戏曲艺术》1997年第2期。

19. 洪子诚:《关于五十至七十年代的中国文学》,《文学评论》1996年第2期。

## 七、报纸期刊

1. 《解放日报》,(1942—1976年)。

2. 《人民日报》,(1946—1976年)。

3. 《文艺报》,1949—1966年。

4. 《红旗》,(1958—1969年)。

5. 《解放军报》(1957—1976年)。

6. 《剧本》,(1952—1966年)。

7. 《戏剧报》,中国戏剧出版社,(1954—1966年)。

8. 《戏曲报》,华东人民出版社,(1950—1951年)。





## 后 记

在键盘上敲下“后记”二字的时候,我不免心怀惴惴。在向读者交卷之前难免自我质疑:本书的观点是否稳妥?论证是否充分?思路是否清晰?史料是否翔实?分析是否严谨?语言是否晓畅?这本书的价值在哪里?心里七上八下,等候读者的批评吧。

一本专著如果在文献实证、艺术感悟和理论建构中,任何一个方面能做得出色,就已非易事。如果三种研究方式能够有机融合,就非常了不起了。而本书其中任何一种研究方法的运用都并不圆熟自如,更不用说三种方法高水平的完美配合。而我之所以很在乎研究方法的运用,是因为包括“样板戏”在内的“文革”史至今都隐藏着无法说破的历史晦暗,纠缠着多重复杂矛盾的冲突,集中了众说纷纭的价值判断。

因此,当书稿完成之后,我为自己在行文中所作出的历史结论与价值判断感到有些担心。我担心的是,在多大的真实程度、多深的客观层面发现了、揭示了历史的真相?或者反问自己:何谓“真实”、何谓“客观”?历史有无“真实”与“客观”?“真实”与“客观”是可以不言自明的,还是一种叙述或者话语权力建构的产物?毕竟历史是沉默的,但沉默并不意味不存在。沉默也许意味着意义不可穷尽、不可洞穿。作为历史的叙述者,作为可以通观全景的研究者,我们似乎把握了畅所欲言的话语权力,可以肆意驾驭史料、驰骋才情。其实,并非如此。“样板戏”这种艺术作品浓缩了革命时代人们太多的激情、愿望和理想,它作为一种历史的集体记忆在今天的视野中必然会激起不同的理解。自从“样板戏”诞生以来,这种戏曲现代戏的新型作品积聚了太



多太多的争论,这些争论告诉我们,“样板戏”是什么和“样板戏”何以如此,远远不是本书的叙述所得出的结论。我一次次提醒自己,走近“样板戏”,是一件好玩的事情,应该保持游戏心态。这里的“游戏”并非对历史的轻慢、对研究的马虎,而是指保持平和心态与史料对话,遵循学理依据与观点碰撞。以游戏的悠然、从容神游昔日时空,从而更贴近对象,心物契合。并不为了反对而反对,也不为了支持而支持。我也并不是带着犹疑的态度全盘否定本书的观点。只是认为,我们应该对沉默的历史中的那些人、那些事,保持一点应有的温情和敬畏。本书毕竟只是文学史研究中的一个小小的接力点。“样板戏”研究不会终止,因为思想的追问之路才刚刚开始。

本文的部分章节曾经有幸刊发在《戏剧》、《长江学术》、《贵州大学学报》、《海南大学学报》、《长江师范学院学报》等刊物,感谢诸位编辑的支持;此时提及,也是表达内心对于昔日跋涉历程的一份感念。

张荣翼教授对拙作提出了高屋建瓴的指点,衷心感谢先生的指导与支持。黑龙江人民出版社编辑李珊女士长期对我的研究工作给予了极大的支持,谨致谢忱。

我与毛主席是同乡,家里距韶山村约70公里。我出生的时候,已近“文革”尾声。和小伙伴们唱了两三年“打倒刘少奇”之类的童谣之后,农村联产承包责任制开始了。对“样板戏”唯一的印象是,堂伯家墙壁上那张高高在上的杨子荣画报。杨子荣满脸红光,气宇轩昂,英姿飒爽,我每次都会似懂非懂凝视许久。心里想,他活在一个什么样的世界里呢?可以肯定的是,一定不是活在我们这个只能穿粗布、吃红薯、看到猪肉流口水的世界。没想到童年生活中这段无意识的记忆,会成为今天刻意审视的课题。与这段特殊时期那些亲历者刻骨铭心的现场感相比,我难免有些隔膜;由于水平有限,也难免浅尝辄止,因而对于本书存在的错谬之处,恳请方家批评指正。

李 松

2013年4月1日于武汉大学