

新视角下的“样板戏”

肖婧婧

(河南城建学院办公室 河南 平顶山 467000)

【摘要】“样板戏”是对“文化大革命”中出现的反映当代题材的现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》等的统称，在那个年代繁荣一时，为大多数人接受，这是由于国家意识形态要在对民间文学结构改造和利用的基础上达到控制的目的，样板化的过程就是意识形态化的过程；另一方面，从传播学的角度来看，样板戏作为一种媒介其形式本身的意义远大于其表现的内容，深刻地改变着人们的思维习惯及社会生活的各个方面。

【关键词】样板戏 意识形态 传播学

一

“样板戏”是对“文化大革命”中出现的反映当代题材的现代京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《海港》、《龙江颂》、芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》、以及后来的京剧《红色娘子军》、《平原作战》、《杜鹃山》等的统称。“样板戏”的提法第一次出现在1966年12月26日的《贯彻毛主席文艺路线的光辉样板》中。其中表现地下抗日革命斗争的有《红灯记》、《沙家浜》、《平原作战》；反映解放战争的有《智取威虎山》；反映和平建设时期阶级斗争的有《海港》、《龙江颂》；反映十年内战的有《红色娘子军》、《杜鹃山》等；反映抗美援朝的有《奇袭白虎团》。“样板戏”总的指导思想是毛泽东1942年发表的著名的《在延安文艺座谈会上的讲话》，指导方针是“洋为中用，古为今用”，其创作遵循“三突出”原则。一时间“样板戏”在中国大鸣大放，成为官方最着力提倡，也是影响最大的文艺形式/文学作品。

二

我们该如何看待“文革”中主流意识形态所提倡的像“样板戏”这一饱受争议的文艺形式/文学作品？以至如何看待整个“文革文学”，“十七年文学”？也许正如王尧说的“相对于‘五·四’那样一个思想解放运动，‘文革’没有留下真正的思想遗产，我们不能把它的负面启示当成思想遗产”。²

陈思和在《中国新文学发展中的战争文化心理》中为“文革文学”做出了很好的解释。“我认为抗战爆发——1949后——‘文化大革命’这四十年是中国现代文化的一个特殊阶段，是战争因素深深地植入人们的意识结构之中，影响着人们的思维形态和思维方式的阶段”。³他把这一时期所谓极“左”路线在文艺上反映的心理特征称之为“战争文化心理”是很有见地的。其次还有王尧在他的《“文革”对“五·四”及“现代文艺”的叙述与阐释》中对“文革”中许多史料作了详当的考订，提出“大批判”的说法，运用了《俄罗斯思想》的作者尼别尔嘉耶夫提出的“心理暴力”（大致相当于陈的“战争文化心理”，不同的是“心理暴力”仅指施力方，“战争文化心理”则施受双方皆有所指）。

但陈思和对“样板戏”作出的分析，确实是值得商榷的。他认为“国家意识形态对民间文化进行改造和利用的结果，仅仅在文本的外在形式上获得了胜利（即故事内容），但在‘隐型结构’（即艺术审美精神）中实际上服从了民间意识的摆布。以‘文革’中的‘样板戏’为例……大都有来自民间的文化背景。”⁴而真正决定“样板戏”的艺术价值的，仍然是民间文化中的某种“隐型结构”⁵还举了《沙家浜》中“一女三男”的民间文学的角色模型，《红灯记》和《智取威虎山》的“道魔斗法”为例。⁶在这里，陈是用一种文艺作品的最终形式来验证其观点，这种方法如果是用在一般的文人创作的作品中，大概是不出错，但对“样板戏”，便值得商榷了。

以《沙家浜》一剧的改编为例。该剧最初是沪剧，叫《芦荡火种》。1964年7月23日，在江青同志的安排下，毛泽东、康生等党和国家领导人观看了《芦荡火种》，作出指示“要突出武装斗争，强调武装斗争消灭武装的反革命，戏的结尾要打进去，要加强军民关系的戏，加强正面人物的音乐形象，剧名改为《沙家浜》。”原戏反映的是在智勇双全的地下工作者阿庆嫂周旋于

胡传魁、刁德一二人之间，为保护郭建光等18个伤员的反映地下斗争的戏。阿庆嫂机智而勇敢，胡传魁卤莽而愚蠢，刁德一狡猾而贪婪，郭建光正直而简单。这是“一女三男”的结构。改编后，为了配合突出“武装斗争”的，大力压缩了阿庆嫂的戏，并把郭建光等18人写成了夺取沙家浜的主力。“最后几场戏，是在伟大革命领袖毛主席指示以武装斗争为主以后，重新写过的。这里阿庆嫂只起配合作用，不起主导作用，前后各场的许多细节也相应作了调整。比如第二场《转移》，原来一切都是由阿庆嫂安排好的，现在是由郭建光对地方党政干部作了反“扫荡”工作的布置。这样，阿庆嫂原来的重点场子都保存了，主要唱段没有删削，但是武装斗争与秘密工作的主从关系却摆正了，明确了。”⁷

可见，“一女三男”的“隐型结构”变成了“一男——一女——二男”结构。《沙家浜》原有的民间文学样态被破坏殆尽，其原因就是要按指示“突出武装斗争”。《智取威虎山》的改编也有这样的一幕。“原演出本的人物塑造，走的完全是两条路。在原演出本中，一小撮资产阶级代表人物出于其反动的政治目的，千方百计往杨子荣脸上抹黑。他们打着‘写真实’论的幌子，公然叫嚣要突出杨子荣的‘泼辣强悍粗犷’，即所谓‘匪气’，让他上山时哼着黄色小调，上山后又与座雕山的干女儿玫瑰花打亲骂俏，大讲下流故事……”⁸

可见，以《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》为代表的“样板戏”在成戏之前，大多是以民间文学的结构存在和出现的，在使它们“样板化”的过程中，民间的东西逐渐输给了文化上的强势政治形态。“样板戏”不仅没有如陈思和所说的是民间文学的体现，而是政治意识形态的体现。“样板化”这一过程中逐渐消亡的东西是不能用来说明“样板戏”的本质的，“样板戏”要告诉我们的也不是民间的东西。

三

今天，有许多人在研究“文革文学”，研究“样板戏”，从全球化的角度也好，从女性主义的视点也罢，还是从传统的叙事上看，得出的结论大多是对“样板戏”的否定，认为“样板戏”的内容在很大程度上是经不起考验的，尤其是《龙江颂》和《海港》。这一时期文学从其本质上说并没有取得大的发展。“我们是在复制语言的环境中学习写作与言语的。语言的暴力敲打的是人的灵魂。‘打倒’，‘踏上一支脚’之类的话教会我们的不是一个句式，是一种意识形态，一种思维方式，一种政治运作。”⁹但依然没有说清楚，“样板戏”为什么会在那个年代如此的繁荣？

“样板戏”的创作以至更大的京剧革命，都是以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》为指导的，具体以“洋为中用，古为今用”为方针。毛泽东提出文艺为工农兵服务，并不是说，大众喜欢什么，就给大众看什么，而是大众应该喜欢什么，就给大众看什么。“样板戏”准确的说，不是戏的“样板”，而是借戏而成的“样板”。它的形式意义大于其内容上的意义。“……应该看到，地主阶级在京剧舞台上惨淡经营了一二百年，使京剧成为我国戏曲中技艺性最强的剧种，无产阶级要在尽可能短的时间内改造它，超过它，压倒它，这决不是轻而易举的。”¹⁰京剧革命不惜打破京剧传统，“如在京剧音乐创作上，为了真正使音

乐创作为政治服务，（江青）曾对我们作过许多具体的指示……总结为‘一个主要任务’，‘三个对头’，‘三个打破’的工作原则。‘一个主要任务’是指戏曲音乐的主要任务是着重通过揭示人物内心世界的途径塑造英雄人物的音乐形象……必须做到‘三个打破’，即‘打破唱腔流派，打破唱腔行当，打破旧有模式’。¹⁶“样板戏”的另一艺术形式却选中了芭蕾舞——这个以脚尖运动为支点的西洋艺术，与中华民族传统艺术中所有的舞蹈形式都没有联系，而且，当所有舞蹈演员都穿上严整的民族服装后踮起脚尖跳舞时，芭蕾舞原有的那种穿紧身衣、短裙尽情显露优美身姿的魅力已不再存在。这就是说，芭蕾舞作为“样板戏”的载体，其所有其他理由都无法成立，唯一的理由便是毛泽东的“洋为中用”的思想的落实。“洋为中用”的毛泽东文艺思想不仅起着政治方向性的指导作用，而且在“样板戏”形式的选用上明显起到了极端性的启发作用：“样板戏”的策划者和设计者正是要选择特别“洋”的芭蕾舞以为“中用”。“它（‘样板戏’）有力的证明，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”，“古人，外国人东西也要研究，拒绝研究是错误的，但一定要用批判的眼光去研究，做到古为今用，洋为中用。”¹⁷“样板戏”的形式大于内容，因此，更因多从其形式上去研究，而不局限在其内容上。

从对“样板戏”的加工、修改上看，涉及到的艺术类型有京剧、交响乐、芭蕾舞、电影等；涉及到的改编人员不仅有戏曲工作者如阿甲、翁偶虹之类，也有汪曾祺这样的知识分子，更有党和国家重要领导人如毛泽东、周恩来、江青等，还有普通的观众。许多剧目不厌其烦的一改再改，《红灯记》由初稿拍成电影，前后改动了二百余次。“样板化”的过程，是一个庞大的系统工程，耗费了大量的人力、物力，只有实力强大的国家才能担此重任。1964年6月5日到7月31日，来自全国18个省、市、自治区和文化部直属的29个京剧团在北京举行了建国以来第一次京剧现代戏大会演。两年之后的1967年5月，江青借纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年之名，将《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》以及芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》交响乐《沙家浜》等8个戏调到北京，举行了一次声势浩大的“阅兵式”，党和国家领导人毛泽东、林彪等多次观看，共历时37天，共演出218场，观众达33万人次。

从“样板戏”的排演、播出来看，江青要求各地方的剧团去省城或临近大城市学习。“样板戏”在北京、上海等大城市成了每晚的固定节目。在没有条件观看剧团演出也没有条件收看电视的地区，则覆盖着广阔的广播网络。

从对京剧的改编、加工来看，除了在音响配乐等方面的改变，最大的变动还是将“旧京剧”“看角”变成了现代京剧的“看戏”，加强了剧本的创作与规定。“我认为，关键是剧本，没有剧本，光有导演、演员，是导不出什么，也演不出什么来。有人说‘剧本，剧本，一剧之本’这话是很对的”，“对演员也不要过分迁就，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拉拉的”¹⁸

加拿大学者哈罗德·伊尼斯Harold Innis (1894—1952)在他晚年的两本传播学著作《帝国与传播》、《传播的偏向》中，把媒介分成两种：有利于空间上延伸的媒介和有利于时间上延续的媒介。“传播媒介的性质往往在文明中产生一种偏向，这种偏向或有利于时间观念，或有利于空间观念”。¹⁹“倚重时间的媒介，其性质耐久，羊皮纸，黏土和石头即为其例……倚重空间的媒介，耐久性比较逊色，质地比较松……我们考虑大规模的政治组织，比如帝国时，必须立足在空间和时间两个方面，我们要克服媒介的偏向，既不过分倚重时间，也不过分倚重空间”。²⁰他进一步强调媒介的偏向，时间的偏向和空间的偏向的关系，并指出媒介与国家官僚体制和宗教的关系。他说：“一个成功的帝国，必须充分认识到空间问题，空间问题既是军事问题，也是

政治问题；它还要认识到时间问题，时间问题既是朝代问题和人生寿命问题，也是宗教问题”，“国家的官僚体制倚重空间，忽略时间。相反，宗教却倚重时间，忽略空间。”²¹

结合哈罗德的理论观点，具体考察“样板戏”的产生、排演等一整套的运作方式，很明显，“样板戏”本身成了一种媒介，而这种媒介即不过分倚重时间——它可以在各地上演，又不过分倚重空间——它有固定的剧本，可以随时按剧本排演。虽然这一媒介仍需借助于广播、电视、纸制文本等，但如果从泛媒介的角度上说，“样板戏”成了新成立的中华人民共和国维持其庞大的官僚体制与支配意识形态的工具。正如毛泽东提出的“枪杆子里出政权”一样，“样板戏”也是一杆枪，只是在战争年代与建国前，用枪炮打敌人，建国后，用“样板戏”这样的枪打自己人——对象、目的、手段不同而已。如果这样不好理解的话，就借用另一位更为人知晓的加拿大传播学者麦克鲁汉1967年提出的“媒介即讯息”这一著名论断来下我的结论：“样板戏”虽然承载了许多或有瑕疵的艺术内容，对这样的内容的分析也或许大有意义，但不要忘了，去研究承载这一内容的形式，它传达给我们的讯息也许更大，也许不仅仅是“洋为中用，古为今用”这个方针，也不仅仅体现毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的精神。

这样，从传播学的角度我们就不难理解“样板戏”在中华大地大鸣大放的原因了：从根本上说，“样板戏”只是一个“样板”，而不是“戏”。“样板戏”所带给我们的也只是纯形式的享受。试想，当我们看到有着严格规范的京剧与芭蕾舞剧被如此这般的搬上了舞台，难道不会有一种类似打土豪，分田地，雄赳赳，气昂昂，跨过鸭绿江的胜利感？

既然现在有人把以网络为核心的“第四媒体”的到来的时代称为后大众传播时代，我们是不是也可以把以“样板戏”的出现为核心的中国“文革”这一特定历史时期称之为“前大众传播时代”？这也许会给我们留下更多的思考空间，尽管我们远没有获得对现在和未来命名的权利，更早已淡忘与漠视对过去的那个时代命名的责任。

“样板戏”也许只能随着政治或商业的潮水，偶尔涌上大众记忆的沙滩，其余的大部分时间里，只能浮沉于历史的大海。

注 释

- 2 《“文革”对“五·四”及“现代文艺”的叙述与阐释》王尧 《当代作家评论》2002年第一期
- 7 《中国新文学整体观》陈思和
- 9 《中国新文学整体观》陈思和
- 10 《中国当代文学史教程》陈思和
- 11 《中国当代文学史教程》陈思和
- 12 《〈在延安文艺座谈会上的讲话〉照耀着〈沙家浜〉的成长》北京京剧团《沙家浜》剧组
- 13 《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》上海沪剧团《智取威虎山》剧组
- 14 《“文革”对“五·四”及“现代文艺”的叙述与阐释》王尧 《当代作家评论》2002年第一期
- 15 《京剧革命十年》初澜 《红旗》1972年第四期 “初澜”为当时文化部写作组笔名
- 16 《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》于会泳 《文汇报》1968年5月23日
- 17 《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》
- 18 《谈京剧革命——一九六四年七月在京剧现代戏观摩演出人员的座谈会上的讲话》江青
- 19 《传播的偏向》哈罗德·伊尼斯 中国人民大学出版社 2003年
- 20 《帝国与传播》哈罗德·伊尼斯 中国人民大学出版社 2003年
- 21 《帝国与传播》哈罗德·伊尼斯 中国人民大学出版社 2003年