

□文革文学研究

近十年来革命“样板戏”研究述评

李 松^{1,2}

(1.武汉大学 文学院, 湖北 武汉 430072; 2.武汉大学 哲学学院, 湖北 武汉 430072)

[摘要] 革命“样板戏”将是人类文学史与精神史永不过时的话题。近十年来(1996—2006)学界关于它的研究视野、思路与深度进一步有所拓展。研究对象集中在文本、剧场与电影。研究路向主要包括创作思路、观众研究、艺术分析、思想主题、语言风格、人物形象、叙事模式等方面。对“样板戏”已有研究成果进行梳理、对得失进行评价、对未来走向进行预估,有利于建立新的研究基点与平台。

[关键词] 京剧; 革命现代京剧; 革命“样板戏”

[中图分类号]I206.7 **[文献标识码]**A **[文章编号]**1672-366X(2007)01-0026-06

由于高度的政治敏感性与复杂的情感矛盾,“文革”文学的主导形式——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。带有特定时代色彩和负载主流意识形态理念的“样板戏”被认为是“文化大革命”的文艺建设丰碑。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。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^[1]。有人认为“样板戏是一个政治历史事件”而反对肯定有政治问题的“样板戏”^[2]。辩论双方都互有驳难^[3]。

笔者认为,革命“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都是避而不谈的。八十年代中期“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,即不宜作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;九十年代中期以来,“样板戏”研究的思路、视角与深度都大大地拓展了。据最近的不完全统计,九十年代中期以来中国大陆研究“样板戏”的论文一百余篇,硕士、博士学位论文近十篇,专著7部。本文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^[4]。通过大量的人物采访与原始资料叙述了革命“样板戏”及其电影的出台内幕、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。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、观众研究、艺术分析、思想主题、语言风格、人物形象、叙事模式等方面。

一 创作思路

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。“样板戏”之所以从“文革”迄今为止仍具有强大的艺术吸引

[收稿日期]2006-11-06

[作者简介]李松(1974-)男,湖南湘乡人,武汉大学文学院讲师,文学博士,武汉大学哲学学院博士后流动站在站人员,主要从事戏剧理论与哲学研究。

力, 仪平策将“样板戏”与传统戏曲从叙事内容、戏曲音乐、念白方面进行了对比分析, “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”^[5]。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的^[6]。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当代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”^[7]。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, 这种学术眼光对于整个“文革”研究都具有启示价值。“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恰好提供了本质化的‘工农兵’形象所必需具备的外在框架。”^[8]刘宁从审美文化现象认为“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。”^[9]祝克懿认为诗化与言情是戏曲话语的根本特征。他从“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”^[10]。“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)^[11]。进一步说, 阎立峰认为京剧之所以被当作“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。从而既凭借“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^[12]。李莉从《智取威虎山》一剧入手分析剧场与京剧的内在关系。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启动, 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”^[13]。“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”^[14]。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。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”^[15]。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对传统传奇色彩的某些失落^[16]。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^[17]。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。

二 观众研究

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^[18]。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，在改编移植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。”^[19]何玉麟则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^[20]。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-译码过程中的抵制心态，还有很大的研究空间。

三 艺术分析

是把“样板戏”看作“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？这一直是涉及到对“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^[21]。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，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与配器技术；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^[22]。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”^[23]。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。

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。具体思路有：第一，文化语境分析。刘艳从二十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^[24]。第二，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。^[25]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”^[26]。“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“训喻”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，而女性本身所固有的主体意识却被无情地遮蔽”^[27]。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。”^[28]上述女权主义的分析视角基于同一视点，通过细读发现了为表面幻象所遮盖的问题。第三，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^[29]。第四,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,二者相互纠结构成了一个双重话语的世界^[30]。第五,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^[31]?她从样板戏的功能特征及其运作策略方面的分析对此问题作出了进一步的解读。与此相反的是,宋剑华、张冀二人认为,“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^[32]。第六,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^[33]。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,从而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连袂起来的有效中介。“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^[34]。

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^[35]。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”文艺批评的辐射作用以及“文革”语体的思维特征。他描述了“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^[36]。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^[37]。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。

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^[38]。江腊生、虞新胜从“文革”的哲学思维着眼认为，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样，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’”^[39]。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。

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，认为从本文意义上来说，“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^[40]。吴迪将“样板戏”电影看作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”全面控制着其它代码，解读这一代码有助于理解中国电影^[41]。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^[42]。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”^[43]。钟蕊根据叙事学的结构/功能规则，认为“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^[44]。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。

结 语

根据以上研究思路的整理，笔者认为如下一些问题也是值得延伸思考的：从社会历史批评的角度探讨“样板戏”以及“样板戏”现象与当代的社会文化之间的历史联系；从文化研究的角度分析“样板戏”的舞台演出与电影文本的视觉文化、身体政治；从伦理角度考察“样板戏”的革命伦理内涵；从心理学的角度透视“样板戏”观众的崇圣心理。“样板戏”研究空间的进一步扩大还有赖于中国当代史史料更大的开放程度、“文革”研究本身的理论深度以及研究者思想方法的更新，随时间推移，更为厚实的学术成果应该是值得期待的。

[参考文献]

- [1]谭解文.样板戏横看成岭侧成峰[N].文艺报,2001-03-17.
- [2]陈冲.沉渣泛起的“艺术主体”[J].文学自由谈,2001,(3).
- [3]参见谭解文.样板戏过敏症与政治偏执病[J].文学自由谈,2001,(5);叶橹.道理与权力[N].文论报,2001-11-01.
- [4]参见戴嘉枋.样板戏的风风雨雨:江青·样板戏及内幕[M].北京:知识出版社,1995;顾保孜.样板戏出台内幕[M].北京:中华工商联合出版社,1994;潘宗纪.走近样板戏[M].北京:中国文联出版社,2002;许晨.人生大舞台:“样板戏”内部新闻[M].济南:黄河出版社,1990.
- [5]仪平策.样板戏审美效应与传统戏曲改革[J].理论学刊,1998,(1).
- [6][29][35][38][42]卞敬淑.文革时期样板戏研究[D].华东师范大学博士论文,2001.
- [7]王钟陵.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[J].学术月刊,2002,(10).
- [8]刘艳.京剧的写意特征与“样板戏”的英雄形象塑造[J].文艺研究,2001,(6).
- [9]刘宁.样板戏——古典主义的复活——文革主流艺术个案分析[J].戏剧艺术,2003(2).
- [10][36]祝克懿.“样板戏”话语对传统戏曲话语的传承与偏离[J].复旦学报(社会科学版),2003,(2).
- [11]阎立峰.“京剧姓京”与“新程式”——对样板戏的深层解读[J].戏剧艺术,2004,(3).

- [12] 阎立峰.载体的选择与样板戏的神话[J].浙江学刊,2004,(1).
- [13][30] 李 莉:论样板戏的文本、表演与生产——以《智取威虎山》为例[D].西南师范大学硕士学位论文,2004.
- [14] 马 研.论样板戏作为艺术存在的“合理内涵”形成的基础[D].吉林大学硕士学位论文,2005.
- [15] 刘永丽.样板戏的叙事策略论析[J].云梦学刊,2005,(3).
- [16][新西兰] 孙 攻.“三突出”与“立主脑”——“革命样板戏”中传统审美意识的基因探析[J].戏剧艺术,2006,(1).
- [17] 姚 丹.“无产阶级文艺”理论、实践及其成效初析[J].中国现代文学研究丛刊,2006,(3).
- [18] 刘 艳.“样板戏”观众与乌托邦文化[J].艺术百家,1996,(3).
- [19] 刘 忠:“样板戏”文学的审美效应与乌托邦文化[J].青海社会科学,2004,(3).
- [20] 何玉麟.静·惊·喜·厌·惑·困——看“样板戏”的心态演变[J].中国京剧,1996,(5).
- [21] 章新强.“样板戏”电影是“空镜头”吗[J].戏文,2005,(3).
- [22] 张泽伦.京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐创作成就[J].人民音乐,1998,(11).
- [23] 汪人元.失败的模式——京剧“样板戏”音乐评析[J].戏曲艺术,1997,(2).
- [24] 刘 艳.“样板戏”与二十世纪中国文化语境[D].南京大学博士论文,1999.
- [25] 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 [J]. 四川戏剧 1998,(4).
- [26] 彭松乔.样板戏叙事:他者观照下的女性革命神话[J].江汉大学学报,2004,(1).
- [27] 陈吉德.样板戏:女性意识的迷失与遮蔽[J].上海戏剧,2001,(9).
- [28] 范玲娜.作为符号的女性——论“样板戏”中革命女性的异化[J].涪陵师范学院学报,2004,(4).
- [31] 黄云霞.样板戏之“现代性”质疑[J].戏剧艺术,2005,(1).
- [32] 宋剑华,张 冀.苦涩与风流:试论革命样板戏的现代性诉求[J].长江学术,2006,(4).
- [33] 金 鹏.符号化政治——并以文革时期符号象征秩序为例[D].复旦大学博士论文,2002.
- [34] 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[J].文艺理论与批评,2006,(3).
- [37] 刘 超.样板戏人物语言分析[J].天津成人高等学校联合学报,2005,(7).
- [39] 江腊生,虞新胜.论样板戏中无产阶级英雄典型的虚构本质[J].学术论坛,2004,(6).
- [40] 李 列.超文本的叙事与话语——重读“样板戏”[J].蒙自师专学报(社会科学版),1995,(3).
- [41] 吴 迪.叙事学分析:样板戏电影的机制/模式/代码与功能[J].当代电影,2001,(4).
- [43] 颜 敏.“文革”的历史叙述——论“样板戏”的文学剧本 [J]. 荆州师范学院学报 (社会科学版), 2002,(4).
- [44] 钟 慕.重释革命样板戏叙事结构中的英雄模式 [J].株洲师范高等专科学校学报,2003,(4).

[责任编辑:李 伟]

A Commentary on the Studies of Revolutionary “Model Opera” in the Past Ten Years

LI Song^{1,2}

(1. School of Literature, Wuhan University, Wuhan, Hubei 430072; 2. School of Philosophy, Wuhan University, Wuhan, Hubei 430072, China)

Abstract: Revolutionary “model opera” will be an ever-green butt in the histories of both art and spirit. In the latest 10 years (1996–2006), its studies have been broadened and deepened. The studies mainly focus on texts, theatres and movies. The angles of study include: the development of writing, audience, art analysis, theme, style, characters, narration etc.. To sort out, evaluate and predict the studies will greatly benefit the establishment of new studies.

Key words: Peking opera; revolutionary modern Peking opera; revolutionary “model opera”