

□ 当代文艺研究

“样板戏”： 高度隐喻的政治文化符号体系

——以《沙家浜》为例

惠雁冰

在当代文学的流变过程中，“样板戏”始终是一种众说纷纭的文学现象，一方面，它是十七年文学资源与审美经验的高度整合，又是对“左翼”文学以来片面注重文学社会功能效用的极限发展；另一方面，与当时特有的文革政治联系起来，并作为政治事件的某种倚傍，与其主要参与者、改造者命运联系起来，无疑具有了政治现象的性质；第三方面，它的出现是在40年代戏曲创新、50年代“推陈出新”以及60年代“京剧革命”的中国戏剧现代化的大背景中展开，自然具有一些与传统戏剧观念形成断裂的现代艺术质素；此外，鉴于“文革”时期的特有写作机制及其文学基本的审美规律，“样板戏”与民族文学传统有着“隐型”的关联。资源杂糅，众语喧哗，从而使本来作为单纯文学文本的“样板戏”具有了多重话语交汇的特征，也自然导致了对“样板戏”评说的多向性。经历了文革的作家们自然把“样板戏”作为一种历史的镜像来进行解读，俯仰之间，不忍回望；没有体味过时代阵痛的文学工作者受结构主义与接受美学的影响，把它作为一种纯粹的文学文本进行阐释，饶有兴味地梳理其中隐约

可见的文学质素；年轻人则更多地抛除了精神的重负，凭着阅读的自觉仅仅把它作为一种想象历史的平台来看待。如此，便有了80年代后期以来悄然兴起的“样板戏”热与“红色经典”热。

其实，依我看来，“样板戏”首先是作为一种政治文学思潮中的戏剧文学现象而出现的，其次才作为一种特有的文革政治的象征物而存在，并取得其合法性、权威性的地位。二者之间是一种相互依傍的关系，这也是革命文化时期文学与政治联姻的最佳表征。因为在共和国文学发展的前27年中，政治指向始终是衡量文学艺术价值意义的标杆，社会生活的任何层面只有与政治话语相协调才有其存在的合理性，文本的政治内核历史地规定了文学表现的内容、主题、风格与技巧。同时，政治话语只有与文学审美结合起来，才能有效打通主流意识形态与民众接受心理的通道。这样一来，政治话语的诗意化就成为革命文化畅行时代政治理念的存在方式与文学审美的传达方式。依照文学的审美特性及文学织体的表意性的内涵，政治话语只有与文学话语构成一种约定式的表意关系时才有其

实现的可能性,也就是说“隐喻”策略是将二者联袂起来的有效中介。问题是,政治话语外指的是一些主导性的政治条文、方针政策,而内指的是一个高度封闭的自足性的政治文化系统。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。

事实上,“延安时期”连同十七年文学的政治文学传统与审美经验,已经从主题、叙事、人物组配、风格追求等方面赋予了当代文学程式化的政治抒情模式,“样板戏”的出现,只不过是以戏剧的形态在整合政治文学资源的基础上更为直观地昭示了一个意义对应明确、象征指向单一的高度隐喻化的符号体系而已。从阶级分野的社会秩序性隐喻,经人物身份、扮相、动作、表情、装束、神态的功能性隐喻,到背景、道具、灯光、音响的阐释性隐喻,构成了一个隐喻与象征的艺术世界。无论是《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》、《红色娘子军》、《白毛女》等第一批“革命样板戏”,还是后来推出的《龙江颂》、《平原作战》、《杜鹃山》、《青松岭》等第二批“革命样板戏”,尽管反映的时代有别,主题有别,人物的身份有别,但文本的隐喻符号体系及其形成的意义对应逻辑与意义构成秩序毫无改变。这才符合“样板”的本意与内涵,才能成为当时言说历史与现实的一种话语规范。

一、主导性隐喻:

社会本质秩序的艺术化

中国革命所处的特殊历史文化语境决定了在革命进行当中特殊的阶级构成、任务策略与斗争性质,作为革命斗争的伴生物——革命文艺而言,从一开始就肩负了诠释革命生活、展现革命形象、眺望革命未来的政治实

用功能。毛泽东曾在《中国社会各阶级的分析》一文中对当时社会的阶级构成、阶级性质及其在革命中所处的位置给予了精警的阐释,并在“讲话”中直陈了革命文艺应该为谁服务的问题,形成了以阶级结构为核心的社会秩序观与以工农兵形象为主体的艺术反映观,从而以阶段性的革命主题缝合了政治话语与文学话语的内在裂隙,孕育了文学创作中审美想象与政治想象的同一性。鉴于中国革命的辉煌胜利与大规模展开的社会主义建设运动,对革命过程复杂性的把握,对“革命指向”的浪漫揭示成为建国之后文艺政策的主导方针,反映历史前行路径及现实生活“本质性”规律的“社会主义现实主义”创作原则一跃成为文学创作的主流。至于对革命进程的艺术把握方面,冯雪峰在《关于社会主义现实主义》一文中响亮表示:“生活总是在矛盾中斗争中发展的,人和人的思想当然也在生活的革命发展中进步,腐朽的阶级和反动的人们、反动的思想则是在生活的革命斗争中死亡。这种革命的发展的观点,才能够看清楚历史和社会的发展。”(《冯雪峰文集》下卷第154页,人民文学出版社1980年版)60年代,毛泽东又在多种场合一再重申“斗争哲学”的要义,致使“革命斗争”成为推动社会秩序中各阶级力量对比、位置改变的主要力源,并最终确立了以“阶级构成”为现实界分标尺、以“斗争主题”为“现实存在矛盾”、以“光明未来”为“现实发展走向”的政治学视野中的“社会秩序观”。

文艺政策的高度整一自然强化了文学的政治从属功能,也使政治与文学之间的隐喻关系显得越发直白明朗,建国之后大量出现的革命斗争小说与社会主义建设小说无不印证着主流意识形态的生活现实观与社会发展观,阶级阵营的天然划分,敌我之间的力量抗衡,高歌猛进的革命理想,奇伟硬朗的美学风格,成为当代文学前期最鲜明的政治隐喻符

码。至于“文革”时期出现的“样板戏”无疑在激进主义思潮的刺激下,将十七年时期的文学—政治的叙述关系率性地转化为一种更为浅直的政治—文学的想象关系而已。当然,在客观上,戏剧作为特殊的“写意性”的文学形态也在审美规律上促成了这种“想象关系”的建构。

我们来看一下《沙家浜》中所隐含的符号化的社会秩序。这是一部描写抗日战争时期地方革命斗争的戏剧作品,讲述的是地下交通员阿庆嫂利用自己的特殊身份巧妙掩护新四军伤病员最后全歼日伪军的过程。故事发生的时间为抗战时期。抗战时期的社会结构无疑可以划分为抗战派、妥协派、投降派与日本侵略者四种基本的社会力量。按照毛泽东对抗战形势的分析,以共产党所领导的八路军、新四军以及以农民为主体的广大人民是抗战的主导力量,以蒋介石为代表的国民党抱着“攘外必先安内”的曲线救国心理,是抗战的破坏者与妥协者,而日本帝国主义侵略势力则是抗战的敌对力量。抗战的过程既是反击外族入侵的卫国战争,又是反投降、反妥协的国内战争,更是中华民族救亡图存、追求解放的人民战争。那么,再现抗战历史就成为艺术地阐释当时社会秩序中诸种力量对比抗衡的过程。所以,《沙家浜》中自然就有了以郭建光为代表的新四军,以胡传魁、刁德一为代表的国民党,以及以黑田为代表的日本帝国主义侵略者,三种力量标识着抗战时期社会结构中三种主要的社会维度。当然,人民大众是抗战的积极支持者与参与者,也是抗战胜利的最基本的保障。其中,既包括普通的怀揣着朴素救国义愤的农民,也包括一些已经在党的精神感召下以农民身份积极从事着抗战实践的地下共产党员,连同基层抗战组织。所以,在以郭建光为首的新四军的背后,又活跃着一批以阿庆嫂、程谦明、沙四龙为代表的地下党,他们构成了抗战文学

的中介性质素,为社会结构秩序的展开、运动提供叙事的动力。

有了基本的社会结构图式之后,《沙家浜》进一步在社会层次上细化了各种社会力量的主从关系,并形成一种等级式的社会力量序列分布图。如新四军阵营里的指导员、排长、班长、战士;伪军群落里的司令、参谋长、副官、士兵;日军势力中的大佐、翻译官、士兵;基层党组织中的县委书记、镇长、交通员、民兵战士、普通群众等。不同社会力量对应着不同的社会秩序,不同的社会层次承担着不同的社会诉求,这样的社会结构图式在十七年时期以抗战为题材的小说作品中比比皆是。问题是,在局限性很强的舞台性艺术中能如此详尽地展示社会序列中的种种关系,如此准确地隐喻政治社会学的精神要旨,不能不得益于《沙家浜》“诗意性叙事”的特殊策略。剧本把话题集中在新四军某连队,又因伤病员需要转移的现实将地处水乡的沙家浜串联了起来,也将盘踞在沙家浜的日伪势力、正义民众、地下基层抗战组织连为一体,明确地回应了当时社会秩序的分布特征,又有效地缝合了政治艺术化所可能产生的裂痕,从而构筑了“革命叙事”民间性、“力量分布”等级性、“社会结构”完备性的政治文化隐喻模式。

承传着“社会主义现实主义”创作原则的“样板戏”自然把对社会本质、历史规律的揭示作为艺术反映的中心,“历史地具体地反映现实生活”要求的是以“发展观”的视角来看待现实生活,“发展”来源于“斗争”,在阶级社会中尤其体现为阶级之间的敌我之争。至于“生活的本质”无疑是对符合历史潮流的主导阶级的光明未来给予明确地昭示。一言以蔽之,书写阶级力量之间的搏斗、展现无产阶级革命的宏阔远景是“样板戏”对社会本质秩序确认的主导逻辑。《沙家浜》中,日伪势力沆瀣一气,四处巡查新四军

伤病员；阿庆嫂巧于周旋，一次次化险为夷。从堤岸旁的“转移”到茶桌上的“智斗”，从风雨中的“坚持”到黎明前的“奔袭”，从沙奶奶义正词严的“斥敌”到郭建光英姿飒爽的“歼敌”，“斗争”与“前景”构成一种线形的对应关系。因为在戏中，占据主导性地位的永远是正义的一方，反方的刁钻阴险只是其愚笨蠢陋的代名词。所以，在最后的“聚歼”一场，郭建光率领的新四军连队“天降奇兵”，轻易地突破了日伪防线，冲进院墙，并以异常神勇的姿态连发数枪，生擒日伪头领。然后，以人民的名义高呼一声，“把他们押下去”。于是，乌云尽散，朝霞满天。而阿庆嫂作为内线的身份形同虚设，只是在战斗结束之时亮出自己的身份，体现出自觉的阶级认同意识与社会秩序认同意识。至于沙四龙等民兵，只能起一种类似于侦察员的作用，在新四军翻进院墙之后，就已经在剧场消亡。这样处理的目的，自然是为了昭示社会序列的等级性。言下之意，则是在抗日战争中，对战争局势起着主导性作用的首先是党领导下的革命军队，然后才是以辅助性力量出现的党的基层队伍。这是由“样板戏”基于话语等级关系而建构的“独白性”的政治创作原则所决定的。

二、功能性隐喻： 形象秩序的符号化

如果说社会本质秩序的高度隐喻是“样板戏”的表层结构的话，那么，构成社会本质秩序的阶级个体秩序，即形象秩序，则是“样板戏”的深层结构。其中，表层结构体现的是占据独特话语优势的阶级集团对社会整体阶级秩序的诗意书写，深层结构体现的是每一个阶级个体以符号化的形式体认阶级秩序的过程。二者构成一种互为解释的依从关系，共同营造了政治话语向文学隐喻转化的

符号化结构。其中，形象秩序的符号化在“样板戏”艺术结构中扮演着功能性隐喻的角色，即在整个文本的符号化组织中充当一个个隐喻单位，构成一个个意义单元，表征着阶级秩序的整体特性及其在社会结构中的主从关系。反映在《沙家浜》中，这种功能性的隐喻具体体现在戏剧人物的角色、姓名、扮相、装束、动作、神貌等方面。

剧中，一号人物郭建光无疑是抗战时期革命军人的艺术代码，象征着战无不胜的正义力量，肩负着肃清日伪、解放沙家浜的宏大使命，在以“沙家浜”为语境展开的社会秩序中处于首要的位置。这一特定的角色设立自然使其姓名也非同一般，应和着平仄规律的响亮发音与含蕴的革命前景处处显示出他在文本话语结构的优越性。我们再看他的扮相，文革时期的革命美学氤氲扑面而来，浓眉大眼，鼻直口方，身材奇伟，英气逼人。装束方面，无不严整紧凑，组织性、纪律性历历在目：头戴军帽，身穿新四军灰色制服，衣袖上翻，露出白色衬边，左臂有“新四军”红色袖箍，右肩斜束枪带，皮带在腰，下有绑腿，脚着草鞋，上系红色绒球，干练爽利，怎一个威武了得？至于动作，更是颇有意味。他最经典化的静态亮相动作就是左手抱拳紧握驳壳枪红绸带，右掌呈45度角斜向上举，左脚前探与右脚成丁字状，正视前方，目光灼灼，预示着对斗争形势与革命走向的成竹在胸。部队行进时，动态的他或者位居首列，采取马步姿态，右手紧握枪支以瞭望敌情，左掌示后让同志们少安毋躁；或者身处正中，取站姿，右手平握手枪，左掌斜开，众战士蹲伏呈拱月势。战斗打响时，他抬手举足，健迈果敢，腾挪闪回，风驰电掣，主要英雄的革命制导地位跃然纸上。与郭建光相比，阿庆嫂是抗战时期基层党员的艺术代码，担负的是配合正规部队作战的辅助性的角色，为阶级秩序的整一起着协调梳理的特殊作用。加之地下交通员的

身份设计,使她的姓名也有一种世俗化的色彩,但是在音韵上依然深得正面人物姓名平仄相间、发音硬朗的特殊魅力。扮相上,也自然显示出民间身份与党员内涵的奇妙统一:身穿蓝底白花斜襟上衣,蓝色裤子,腰系青灰色围裙,脚着黑色布鞋,眉宇清朗,轮廓饱满,好一个洒脱整洁的女老板形象。可仔细瞅来,装束打扮又很有特色,依照水乡习俗,阿庆嫂圆髻束发,可偏偏在发后着一红色发笄;根据剧情需要,阿庆嫂几次更衣,或红装,或粉装,或蓝装,裤子的颜色也相应做了调整,可惟独腰间的青灰色围裙一系到底。“红色”在文革时期具有高度的隐喻功能,象征着正义、革命与光明,郭建光的红色袖箍、鞋上的红绒绣球、枪上的红色绸带连同肩膀上所搭毛巾上的两道醒目的红条,就让我们知晓了“红色”的意义指向。那么,阿庆嫂在“发后”系红色发笄,刚好与她地下交通员的身份构成相互确认的关系。同理,一直贯穿剧情始终的青灰色围裙也自然与新四军的灰色军服形成符号化的政治对应关系,既暗示着阿庆嫂的身份归属,又表征了她在阶级秩序中的位置层次。至于动作、身貌方面,阿庆嫂自然闪烁着共产党人坚定勇毅、沉着机智的阶级风采。无论是“转移”一幕,还是“智斗”一节,无论是雨中授计,抑或是虚与委蛇,她始终面容沉静,豪气淋漓。舞台中她最常见的一个动作就是,斜身站立,双手握拳,或目视前方,或静静聆听。与郭建光动辄举掌长啸不同,她一般处于台侧,显示出她在革命阵营中的从属关系。

就反面人物而言,这种符号化的痕迹同样异常明显。以隐喻代码系统来图解阶级本质的特性一直是建国之后文学作品进行政治想象的主要美学特征,“样板戏”尤烈。我们看《沙家浜》中反面人物的姓名,不是胡传魁、刁德一,就是黑田、刁小三,多取阴暗色调或斑驳杂乱之姓,言下之意,这些人非阴险毒

辣之辈,即行尸走肉之徒,是社会秩序的破坏者。从音韵上讲,多取平声,很少有仄声,音色飘摇不响亮,音尺失调欠顿挫,音义艰涩枯干,缺乏力量,无疑暗示了这些人的卑劣内心与穷途末路。扮相方面,更带有一种刻意丑化的目的,“丑陋”是其共同的体貌特征,或肥头大耳,体态臃肿;或身材干瘦,贼眉鼠目;或腰弯背驼,委琐不堪;或衣冠不整,浪荡逍遥。其中缘由不难理解,按照政治美学的阐释逻辑,个人形象的缺陷直接对应着其道德的缺陷与身份的缺陷。着装方面,也自然与朴素威武的共产党人大相径庭,契合着阶级秩序中的另一极。如胡传魁在执行军务时一身军服,醒目的“青天白日”帽徽,与投降妥协的真实身份构成一种奇妙的反讽。在闲居时绸缎衣裤,藏色马褂,胸有怀表银链,头戴礼帽,很传统的中式打扮。一方面隐含着上层地主阶级腐化堕落的生活作风,另一方面又与正在改变传统社会结构的共产党人的审美理想构成对立关系,显示出这些人在精神心理层面上的反现代性。动作神貌方面,反派角色往往呈现出来回转圈、气急败坏、不断退步、嘴角大张的畏惧型或惊恐型的特征,很少有沉静稳妥的时候。即使在“智斗”一幕中,参谋长身份的刁德一看似练达老辣,机关算尽,可在与阿庆嫂对阵时却心无底气,张皇失措,更在发现扣押的船只丢失时恼羞成怒,处处显示出力量的悬殊与位置的被动。饶有兴味的是,在最后一幕“聚歼”中,日伪军狼奔豕突,几无任何反抗能力,连最基本的还击动作都没有。新四军如猛龙过江,跃身连发,众敌寇却似乎在一种魔力的驱使下,一个个双手高举,争作俘虏。看似凶残的日本大佐黑田竟然热衷于同郭建光比量手劲,都不舍得将自己的武士刀抽出来,只能无比颓唐地瘫倒在地上。可以想象,这样的动作设计无非是为了强化人民战争的威力,通过阶级力量的悬殊来昭示阶级秩序的特性与等级关系。

三、阐释性隐喻： 舞台秩序的人格化

“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。

这里所说的舞台秩序是指与主题、形象相对应的环境秩序，包括戏剧人物存活的自然场景、渲染气氛的灯光照明、映衬人物心理的音乐音响以及人物出场的先后次序及其在舞台上的位置造型等方面。鉴于戏剧艺术写意化、模拟化的艺术表现规律及传统戏曲长期以来形成的某种程式化的艺术表现特征，自然赋予了“样板戏”以隐喻形式来言说历史的审美特质，这是由“样板戏”选择“戏”这种特有的艺术形态所决定的。问题是，传统的戏曲由于受舞台的限制，不能不采取以抽象来描摹具体的反映形式，其模拟化实用的对象大多是在舞台上不便于表现的实物，至于实物所隐喻的意义并不在考虑之中。至于环境、灯光、唱腔等只具有普范性的特征，并没有具体的政治内指与形象规约。尽管在人物出场方面也有一定的先后，舞台上也有一定的造型，可形象的位置感并不强，更没有严格的秩序排列。而“样板戏”却明显地在接受传统戏曲艺术审美的基础上，以“人格化”的形式将构成舞台秩序的每一个层次都与政治主题的实现紧密连接了起来，从而使传统戏曲的生活写意转化为一种阶级秩序写意与形象的精神境界写意。

《沙家浜》的舞台秩序就很有代表性。在十个场次中，自然场景基本可以分为如下

几类，夜晚芦苇密布的封锁线，日光辉映的“春来茶馆”、大雨将至的沙家浜、阴暗的刁家祠堂、黎明前的刁家院墙、红日东升的水荡。“夜晚”、“暴风雨”、“祠堂”、“黎明”、“红日”等自然时段或自然场景在此有高度的隐喻内涵，是“人”的阶级身份、阶级性格与阶级命运的象征物与意义嫁接通道，并不是传统戏曲中普通的生活场景。剧作选择在夜晚让郭建光带领新四军伤病员通过封锁线，无疑是为了点明当时日军重重封锁的恶劣的抗战环境，“长夜难明赤县天”。风和日丽的“春来茶馆”与军民团结的融融情谊、共同抗倭的必胜信念息息相关。“暴风雨”在革命文学中是出现频率非常高的政治语汇，故“大雨将至”是为了凸显抗战的残酷与革命者的坚毅品格。至于“祠堂”自然是封建破败阶级的象征物，暗示了刁德一之类的卑劣行径与黑暗命运。“黎明”是与“暴风雨”意义关联的重要隐喻符码，常常在意义确认方面可以理解为胜利到来前的苦难时光，“黎明前的黑暗”自然就与反动阶级的破釜沉舟及革命阶层的高歌猛进勾连起来。所以，郭建光选择在黎明时分插入敌巢，全歼凶顽。当然，剧作为了达成意义系统的整一性，竟然在不顾及基本生活常规的前提下强行将政治符码塞入文本，致使胡传魁在夜幕重重时皂袍红带，准备娶亲，成为笑谈。“红日”的象征意义无需多言，是政治美学体系中“胜利”、“继续革命”的代名词，“迎着朝霞，勇士们踏上新的征程，迎接新的战斗”，是革命文学的惯用尾语，体现出对生活本质的强烈认同。

与模拟化的自然场景类似，“灯光照明”与“音乐音响”同样包蕴着阐释主题、熔铸人物阶级属性的隐喻功能。正面人物出场时，灯光一般明亮宏丽，反面人物出场时，往往阴郁灰暗。就是表现夜晚一类的场景时，也每每根据活动的形象类别进行灯光调配。如第

一幕“转移”中,故事发生的时间是在深夜,按理说,对于郭建光和众战士行动的灯光处理只能用追光灯,可为了彰显正义力量所负有的光荣使命,剧作选择了背景灯与聚光灯的合成照明。在“勾结”一幕中,尽管剧本并没有说明此时的自然时段,舞台上却采用了“追光灯”的照明设计,舞台四周一片漆黑,台中一线光亮,只有刁德一与翻译官邹寅生两个暗影在窃窃私语,影影绰绰,如同鬼魅。至于“音响音乐”效果更体现出人格化的特征,革命力量亮相时,音乐激越奔放,响亮高亢,如黄钟大吕;日伪势力露面时,多采用混合性的管弦音乐,低沉生涩,虚滑不实。“鬼子进村”时的特殊音乐伴奏至今令我们耳熟能详。

当然,人物出场的先后、位置、造型等方面也是舞台秩序的隐喻结构中重要的组成部分。在《沙家浜》中,生活戏,如“转移”一幕,首先出场的往往是普通的民众,处于舞台一侧;主要人物一般是随后出场,居于舞台正中。然后人物根据自己在阶级阵营中的身份次序鱼贯而列。行进戏,如“奔袭”一幕,首先出场的多为侦察兵,匍匐潜行,紧接着,主要英雄人物在干脆利落的亮相之后,以手势或言语感召众勇士,众人合围过来,借望月势或远视势,以阶梯状或金字塔状构成集体雕像。对垒戏,如“斥敌”,首先出场的是胡传魁、刁德一,然后是阿庆嫂、沙奶奶,剧作并没有按照人物当时的实际力量来设计位置,特意让阿庆嫂与胡传奎分坐在台中的两把椅子上,而把刁德一安排在草包司令的背后。面对敌人的盘查,处于劣势的沙奶奶则一步步进逼舞台正中,优势力量反而退居舞台一侧,从中便可以清晰地看到舞台位置也呈现出浓郁的人格化色彩:反面人物代表的是社会发展的消极力量,只能处于舞台周边。正面人物代表的是社会发展的进步力量,当然处于舞台正中。就是同属性的阶级同志,也刻意

遵从着阶级秩序主从关系的天然法则,战士、民众在两侧,而主要英雄人物与党代表居中。其实,这种人格化的舞台秩序并非《沙家浜》所独有,在当时盛行的各类题材的“样板戏”中俯拾皆是。

结 语

综上所述,我们可以得出这样的结论:从剧作的结构形态上讲,“样板戏”《沙家浜》是一个高度符号化的意义单向的政治文化隐喻系统,具体体现在主导性的社会本质秩序隐喻、功能性的形象秩序隐喻与阐释性的舞台秩序隐喻三个方面,每一方面都与其他二者形成绝对的意义应答关系,并分别构成指向明确的意义单元,以符号化、人格化的诗意形式极限地表现了革命时代的阶级秩序与阶级风貌,回应了当时将政治文学化的创作思潮。究其原因,不外乎以下几点:第一,传统戏曲“写意化”、“程式化”的反映模式在结构形态上规约了“样板戏”的符号美学特征。第二,“解放区文学”与“十七年文学”注重文艺社会功能、强调“诗化生活”、“生活本质真实”的文艺观念与文艺实践是其精神资源的近亲。第三,毛泽东的“斗争哲学”及其对现代戏剧艺术的本质认定是其内在的叙述力源。第四,江青在《谈京剧革命》中对“方向”、“主人翁”及“现代生活”的理解与阐释则为其提供了直接的创作图式。

在“样板戏”已成空谷遗响的今天,作为当代文学流变里程中一个有机构成的环节,盲目否定显然不行,一味崇拜也失之客观,本文以文本细读的方式,理性体察其话语特征、悖谬之处,并深刻洞悉其内在缘由,我以为可能是一种公允之举。□

(作者单位:延安大学文学院、中国社会科学院文学研究所)