

※

样板戏《红灯记》剧本改编中阶级理念的运用

※

王俊

—

所谓的“革命样板戏”京剧《红灯记》也和其它的样板戏一样，不是一开始剧本就定型下来的，它最初的名字也不是后来人们所熟知的《红灯记》。《红灯记》故事雏形来自于一个叫《革命自有后来人》的电影文学剧本，电影剧本最初发表在1962年九月号（总第四十八期）的《电影文学》上，又名《红灯志》。《电影文学》为月刊，由长春电影制片厂“电影文学”编委会编辑出版。^①之后，1963年由长春电影制片厂导演于彦夫执导将其搬上大银幕，拍摄成电影《自有后来人》。^②这部电影在上映之后广受好评。因此，全国各地的文艺团体和各个不同的剧种都纷纷借此机会改编此剧，将其搬上戏曲舞台。其中哈尔滨京剧团在将其搬上舞台的时候，恢复了剧本原名，其他的有的取名《红灯传》、有的取名《三代人》、有的取名《一份密电码》，而中国京剧院的改编本和上海沪剧均叫《红灯记》。后来在文革中成为样板戏的《红灯记》，就是以上海沪剧《红灯记》为底本并且参照了哈尔滨京剧院的京剧《革命自有后来人》并由中国京剧院进行改编的。这个剧本在改编中可谓“一波三折”，最初在电影《自有后来人》获得好评之后，许多京剧院团改编了此剧，纷纷搬上舞台演出。1963年2月22日正在上海养病的江青在红都剧场观看了由凌大可和夏剑青改编的，由上海爱华沪剧团演出的沪剧《红灯记》。在观看了沪剧《红灯记》之后，她就有意将此剧加以改编。据她后来说：“对这个剧本，我是既喜欢，又不喜欢。喜欢它，是因为它写了好几个英雄人物；不喜欢它，是因为它还不是从生活出发的，没有写清楚当时的典型环境。可是，我看了很多同一题材的不同剧本后，感到还是爱华剧团的本子好。其他有的剧本，对人物简直是很大的歪曲，使我看了一半就想走开。所以决心把这个戏介绍给中

国京剧院。”^③此后，在1963年11月的某一天，江青亲自在中南海召见了中国京剧院总编阿甲，落实她在之前10月份经由时任中共中央宣传部副部长兼文化部副部长的林默涵交给阿甲的沪剧剧本《红灯记》是否可以被改编成京剧的情况。同时在座的还有京剧演员袁世海、李少春、杜近芳。这一次她亲自将沪剧《红灯记》剧本交给阿甲，并要求其以此为底本将之改编成现代京剧。从这一段史实我们不难看出京剧《红灯记》剧本在还没有定型的时候，其实就已经受到了来自江青的“高层”的关怀，而江青身后所站立的人物及他所拥有的一言九鼎的权势和地位是人人都心知肚明的。后来《红灯记》剧本在最终成型之前所经历的数次波折，其实早就已经埋下了种子。可以这样说，革命样板戏《红灯记》剧本的最终得以完成，时代整体的政治文化氛围所提供的文艺理念的作用和某些“大人物”都起到了很重要的作用，在某些时候，一些个人所起的作用甚至是更大的。而另外一些时候，两者又可能是紧紧纠缠在一起，让人无法截然清晰地把二者分开。

早在1942年，毛泽东就在《在延安文艺座谈会上的讲话》里明确强调了他所认为的文艺为什么人的问题：“在我们，文艺不是为上述种种人，而是为人民的。”“我们的文艺，应该为着上面所说的四种人。我们要为这四种人服务，就必须站在无产阶级的立场上，而不能站在小资产阶级的立场上。”^④作为延安时期和1949年新中国成立之后相当一段时期中共文艺工作的纲领性的文件，《讲话》的地位毋庸置疑，它对之后文艺工作的指导性作用也是不容怀疑的。这种指导体现在延安时期和1949之后的文艺工作的方方面面。而在戏曲方面，因为毛泽东个人对于这种艺术形式的偏爱，也使得它所受到的重视是空前的，这样，在京剧改革的过程中，毛泽东及毛的文艺思

想所起到的作用有时候是决定性的——有时候可能不是其亲自出面进行干预。也正是基于这些原因,作为革命样板戏“排头兵”的《红灯记》在修改的过程中才会因主创人员和上层的龃龉而波折重重。

二

《红灯记》最原始故事来源的电影剧本《革命自有后来人》的故事情节其实是非常简单的:在日本占领东北的1939年抗日战争时期,龙潭城的地下党员李玉和及母亲李奶奶,女儿李铁梅一家三代为了执行传递地下党密电码的任务而与日本宪兵队的队长鸠山英勇斗争,最终全部牺牲。这个剧本在1963年拍成电影之后,其中李铁梅的结局略有改动,她运用自己的聪明才智,骗过叛徒王巡长,取出密电码,与游击队派来的张大爷会合,张大爷将铁梅带到游击队驻地,这样,铁梅终于完成了奶奶和父亲未完成的革命任务。故事的结局似乎还算圆满,没有原始的电影剧本那样悲壮。

《红灯记》京剧剧本是来自沪剧剧本,在通过对两剧本的比对时,我们可以看到其中一些很有意思的现象。沪剧剧本的故事情节和电影剧本相对来说是比较接近的,也非常地富有传奇性,例如,在结尾处理李铁梅怎样送出去密电码的这一个情节时,就采用了李铁梅在地下党的帮助下,处死了叛徒王连举。然而,他们立即在陷入日本宪兵包围。此时,北山游击队司令部的游击队员所假扮日军哈尔滨关东军司令部军官正好“及时”赶到,骗过日军小伍长,在鸠山到来之前,安全接走了李铁梅和地下党员,顺利拿带走了红灯和密电码,并且留下了一封信,羞辱了鸠山。这样的安排,在情节上可以说是十分引人入胜的,这大约也是在众多的《红灯记》改编剧本中,沪剧剧本更为出类拔萃的一个原因。需要注意的是,在另一个方面,当时的上海爱华沪剧团还是一个没有任何官方背景,集体经营的小型剧团。“爱华沪剧团与其他成为国家宣传机器的国营剧团不同,一直靠票房为生,50年代末期,他们还在演西装旗袍戏,在改编演出《红灯记》之前,他们还在演出《少奶奶的扇子》这样有较高票房的资产阶级生活情调戏。”^⑤可以说,对于爱华沪剧团这样一个视票房收入为生命线的剧团来说,戏剧情节的曲折和动人是必要的,必需的,因为只有这样才符合观剧需要,他们才能够把观众吸引到剧院里去,他们的票房才有保证,他们的收入也才有保证。反之,如果没有票房,他们就没有经济来源,他

们的剧团也就没有办法维持下去,他们的演职人员就没有办法生活下去。从这一个意义上来说,他们似乎更加地符合我们现在的市场经济的做法。然而,这在当时毕竟不是一种普遍的情况,当江青要借此剧来实现他或者更高层的革命文化和革命政治意图时,沪剧《红灯记》的这个有些传奇的故事架构显然是不行的。这大概也是为什么江青在接触到这个本子之后会说“对这个剧本,我是既喜欢,又不喜欢”^⑥的原因了。虽然还有强烈以情节取胜的传奇剧的底色,但是,沪剧《红灯记》与后来的京剧《红灯记》相比较而言,已经雏形初具。在沪剧中,红灯的象征意义已经得到了很大的凸显:红灯是共产党形象的象征,革命精神的象征。而且,在这个剧中,《痛说革命家史》、《赴宴斗鸠山》和《刑场斗争》三场已经上升为这部戏的主要场次,这样的结果是使这样的以抗日为背景的剧作的内在东西被阶级斗争的内容所充塞了。至此,中日之间的“民族矛盾”已经完全可以置换为“阶级矛盾”了,“民族矛盾”也就事实上成为了“阶级矛盾”。而原来在电影剧本中就有的,颇富于传奇的“异姓成一家”这样一个家庭,它的意涵更是在阶级斗争的背景下越发地显出其阶级色彩的浓厚——一套新的阶级伦理已经完全地取代了传统的家庭亲情伦理。述及此处,我们已经可以说,在沪剧《红灯记》这里,它已经完全能够承担起回应当时“千万不要忘记阶级斗争”“阶级斗争年年讲、月月讲、天天讲”的“革命形势”了。而下一步留给中国京剧院的编剧翁偶虹和阿甲们的工作就是如何把它改编成更具广泛影响力和艺术上要求更高的京剧了,这种改编在当时的情势之下,可以说阿甲们所要做的是要在艺术上使之更加的“完善”,当然这种完善是以更利于所谓广大的工农兵大众接受为准则的。还有,在那个时候,《讲话》的“铁律”也是任何人不敢稍有偏离的,更不要说违背或者歪曲了。更何况《红灯记》主要的改编者阿甲本身就是来自延安解放区,更不会对《讲话》的精神有任何的突破了。只是对于他来说,想保留些许艺术的东西,最后在改编的时候也已经成为不可能了,这也是他后来屡屡和江青发生矛盾的原因。

这个戏的背景是抗日战争,从根本上来说,这其实是一场中日两个民族之间的矛盾激化所导致的战争。但是,毛泽东曾经说过“民族斗争,说到底,是一个阶级斗争问题”^⑦。“在民族斗争中,阶级斗争是以民族斗争的形式出现的。”^⑧而且,在实际上,强调阶级斗争,还是当时的“以

阶级斗争为纲"来加上注脚。这些观念在《红灯记》里很多地方都可以找到,在《红灯记》的一九六四年演出本和后来的一九七〇年五月的演出本里"穷人""穷苦人"出现有十多次,这些词在《红灯记》后面两个本子里可以说是作为"关键词"而出现的。本来,在《自有后来人》里这方面还没有得到突出,后来是逐步得到加强的。在"一九六四年本"和"演出本"里的第五幕里都有李铁梅的这样的唱段:

“听罢奶奶说红灯，
言语不多道理深。
我看到:爹爹不怕担风险，
表叔甘愿流血牺牲。
他们到底为什么，
为的是救中国、救穷人,打败鬼子兵。
我想到做事要做这样的事，
做人要做这样的人。”^⑨

同样,修改之后的"演出本"的剧本的唱词于此也相差不大:

“听罢奶奶说红灯，
言语不多道理深。
为什么爹爹、表叔不怕担风险?
为的是:救中国、救穷人,打败鬼子兵。
我想到:做事要做这样的事，
做人要做这样的人。”^⑩

这里,打败鬼子兵所解救的本应该是中国和所有被日本压迫和奴役的中国人,毕竟民族战争是一个民族求得解放的战争,不论穷人富人都应该从侵略者的铁蹄之下被解救出来。然而,在剧中这个在今天看起来是显然易见的常识却被巧妙的置换成了打败鬼子兵所解救的是"穷人"。 "富人"是不是配得上被解救?那可能就要另当别论了。当然,估计阿甲这些编剧们当时不会或者根本也不敢想到这样的问题的。在所谓的富人和资产阶级是进行革命和斗争的对象的时代里,他们也没有资格获得解放,即便是民族之间战争意义上的解放也不行。还有一点需要指出的是,这一段唱词里小铁梅说: "做事要做这样的事,做人要做这样的人。"这些唱词由一个本应该是处于天真烂漫年纪的小姑娘来唱出来,其意义也是耐人寻味的。这样年纪的孩子本应该是有着如花的青春,做自己想要做的事情,追求自己的梦想,然而,她的面目在剧中是作为"革命接班人"来出现的,她不会,也不可能有自己选

择和决定命运的权力,她今后的人生就是挑起"革命的重担",李奶奶的话就是这样定位李铁梅的角色的:

“看起来你爹爹此去难回返，
奶奶我也难免被捕进牢房。
眼见得革命的重担就落在你肩上。”^⑪

这里,似乎"革命接班人"的角色是天然的由李铁梅来承担的,没有商量的余地了,而她所承续的这样的使命的正当性就是"红灯精神",即"前人的事业后人要承当!"我们在这里其实也可以看出,《红灯记》所要传达的不仅仅是一种阶级的和斗争的理念,而且,这样的理念还是要世世代代地传下去的,铁梅所说的是:

“祖祖孙孙打下去，
打不尽豺狼决不下战场。”^⑫

可以想见,在文革的时候,有多少如铁梅那样的少年哼唱着这样的唱段,也要祖祖孙孙的"打"下去,"斗"下去呢!

三

在《红灯记》中对于民族和阶级矛盾转化诠释最为精彩的莫过于《赴宴斗鸠山》一幕,这是代表共产党员形象的李玉和和代表日本侵略者的鸠山的第一次正面交锋,也是一场针锋相对的交锋。因此,这一幕的设计精心程度历来是为人们所称道,正因为这是在艺术上比较精到的一幕,所以它也更容易被人们所铭记,它所传达的阶级理念也更容易在不知不觉间深入人心,其实这在置换民族矛盾成阶级矛盾方面是比较巧妙的。在这一场中,鸠山想用当年他和李玉和在东清铁路上一起给俄国人做事的共同经历来套近乎,试图以此来拉近和李玉和的关系,以便他"劝说"李玉和交出密电码。当然,就我们一般人的欣赏习惯来看,一定也可以预测到鸠山这样做的结果。但是,如果在一般意义上谈论李玉和如何和鸠山斗智斗勇,最终击败鸠山,那还是无法逃出一般的民族矛盾和敌我矛盾的窠臼,在这里,如何展现一个所谓的无产阶级革命英雄的本质是最主要的,而展现的途径当然是与阶级敌人斗争并取得胜利的过程了。剧中最为凶恶的敌人当然就是鸠山,鸠山曾经是一名在俄国人手下工作的医生,那时候李玉和同样也在俄国人的铁路上工作。本来二人在某种意义上有着同一种境遇,是旧相识,不用有什么太大的冲突。但是,用阶级的标准来衡量之后,他们就拥有了不同阶级身份,应该有不同的阶级立场。这样他们之间的关系便有了很大的张力,是无产阶级和资产阶级的关系了,在

一个大喊“兴无灭资”的年代，这绝对是一对可以制造戏剧冲突的关系。果然，在《红灯记》“一九六四年本”和“样板戏本”中这一点都被刻意地突出了。在“一九六四年本”中李玉和和鸠山刚刚一见面，李玉和就突出了他们的阶级身份的区别：

“李玉和：(脸是笑的，话是凉的)噢？那时候，
你是日本阔大夫，
我是中国穷工人，
咱们是‘两股道上跑的车’，
走的不是一条路啊！
哼……”^⑬

在“样板戏本”中里，这一段几乎被原封不动的搬过来，差别只是很细微的：

“噢？那个时候，
你是日本阔大夫，
我是中国的穷工人，
你我是‘两股道上跑的车’，
走的不是一条路啊！”^⑭

这里细微的区别不过是把“咱们”改成了“你我”，其效果应该是使李玉和和鸠山的阶级界限更加地分明，更加突出两个人是“两股道上跑的车”。如果我们对比沪剧中的这一段，后两部戏中“穷”“阔”人的分别更明确，李玉和的“穷人”的立场也是更坚定的：

“这完全是两回事，
那时候你是有名的大医师，
我是一个穷工人，
挨冻受饿过日子。
我与你天南地北背道驰，
两个轨道跑车子。
不敢高攀愧难当，
与你高低相差太悬殊。”^⑮

这个沪剧中李玉和的唱词显然是没有唱出无产阶级的那种“豪迈”气概，甚至还有些自卑，因为自己的“穷出身”而感到羞愧。当然，这样是有损于无产阶级革命者光辉和高大形象的。所以，在后来的改编的时候一定要删去这些的，而且要让“穷”成为李玉和的一个优势，成为他的一个阶级“标签”。这样的改编，在当时可以说是一种普遍的潮流和趋势，郭小川就认为：“在这个戏里，表现的虽是民族斗争，但也只是用阶级和阶级斗争的观点观察它、反

映它，才能把握它的本质。”^⑯而中国京剧院的改编者认为：“剧本反映的这场斗争是中国的无产阶级战士与日本帝国主义的斗争，这不仅是民族斗争，而且是阶级斗争。”^⑰上海爱华沪剧团在观看了京剧《红灯记》后，也对京剧的改编表示佩服：“京剧《红灯记》处处紧扣李玉和这个人物，事事以他为中心，把他推向矛盾的尖端，特别是用阶级分析的观点将原剧的民族矛盾升华为阶级矛盾，贯穿了阶级斗争的红线，更似明珠除尘，显示了这个人物的夺目光彩。”^⑱从上面例举的事实，我们不难看出，当时的戏剧艺术的从业者对这种将民族矛盾以阶级斗争和阶级矛盾的方式呈现在戏剧舞台上的做法是完全认同和欣赏的。可以说这种在民族矛盾和阶级矛盾上巧妙地“移花接木”式的嫁接是非常成功的，但是，这部戏里还涉及到中国人十分重视的骨肉关系和亲情伦理方面，这处理起来似乎就不那么容易了。可是，在《红灯记》中编剧们也使用一些“技巧”，将骨肉关系和亲情伦理“阶级化”了。

在《红灯记》中，特别引人注目的是所谓“三姓一家”：三个不同姓氏的人组成了一个家庭，并且在一起生活了十七年，没有丝毫的破绽，如果不是最后横生变故，他们似乎还会一直这样生活下去。那么，维系他们在一起生活的纽带是什么呢？传统中国里，家庭或者家族一直是组成社会最为重要的单位，人们生活在一起所赖以联系的纽带是相互之间的血肉亲情和伦理关系，民间有俗语所谓“打仗亲兄弟，上阵父子兵”，“野鸡不打满天飞，家鸡打的团团转”，都是这个道理。而费孝通先生认为中国的“亲属关系是根据生育和婚姻事实所发生的社会关系”^⑲。而生育和婚姻都是在家庭内所完成的。因此，可以说家庭是社会关系网上的一个个节点，不论横向还是纵向，每个人都无法逃脱这个巨大的无形的血亲和在此基础上所建立的一套伦理秩序。可是，中国共产党所领导的革命是一场更加“现代的”，以“阶级论”作为其理论指导的“现代”革命。列宁认为：“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。”^⑳从这个对阶级的定义中，我们看出阶级的概念和中国传统的血亲社会存在着巨大的矛盾：阶级是以社会经济地位来划分人们的所属的集团的，然后再规定人们在社会中所处的地位；中国传统的血亲关系规定一个人的社会地位的时候以血缘关系来看待。因此，经常可以见到的是，父子兄弟之间的经济地位有可

能是很悬殊的,但是,这些并不妨碍他们的亲情和伦理关系。而如果以阶级来对他们区分,他们可能是分属不同的阶级,彼此之间可能就是相敌对的阶级敌人,是革命和被革命的关系,是你死我活的阶级斗争关系。这种革命的阶级的关系实在是和中国的社会文化大异其趣的。然而,中国的以阶级论为理论基础的革命,实际上是要把纵向人们之间的血亲关系和血亲伦理从横向切割。再另外地在人们之间横向地形成一套阶级关系和阶级伦理,以此来区分所谓的敌人和朋友,以利于革命的开展和成功。可以说,在1949年之前,中共利用这样的理论建立起来一个具有严密组织性和纪律性的革命政党,并以它战胜了相对涣散的国民党政权。而在1949年之后,这套阶级理论在其取得政权之后,便有机会推广到各个领域当中去了。文学艺术界自然也是不能例外的,当然,本身就负担有传播这些理念的样板戏也责无旁贷,编剧在亲情伦理和阶级斗争之间的取舍也是《红灯记》改编中颇堪玩味之处。

《红灯记》中三个人物三个姓氏,他们没有亲缘关系,他们组合在一起起始于一场被镇压了的罢工,在罢工中李铁梅的父亲死去,李铁梅成为了孤儿,李玉和是李铁梅父亲的师弟,他和他的师母李奶奶抚养李铁梅长大,这十七年的艰辛不可谓不多。然而剧中在李奶奶的口中是用几句话带过的:

“闹工潮你爹娘惨死在魔掌,
李玉和为革命东奔西忙。
他誓死继先烈红灯再亮,
擦干了血迹,埋葬了尸体,又上战场。
……”^⑩

这是改定之后,以样板戏面目出现的唱词,从中已经无法看出丝毫的亲情,孤儿抚养的艰辛也完全没有,有的只剩下了所谓的革命工作。这里的革命的伦理已经完全超越甚至是排斥了家庭亲情骨肉的伦理。事实上在沪剧版本中,很清楚地交代了李铁梅父母牺牲的结果与缘由,李奶奶的这一段的唱词中还存有这些人性的温情,在一九六四年版本里这些已经大为缩减,但是也没有完全消失:

“为革命你的父亲惨死,
为革命我丈夫壮烈牺牲。
为革命三代人紧联在一起,
是红灯使我们三姓成了一家人。

……”^⑪

在这其中虽说事事也都是“为革命”,可是为革命却还有其实质性的内容在其中,不似后来样板戏本中的那样抽象和空洞地去呼喊一个革命的口号。事实上,在这个亲情伦理“精简”的过程中,一九六四年的京剧版本起到了具有决定性的作用:

“闹工潮你爹娘惨死在魔掌,
李玉和救孤儿东奔西藏。
他誓死,继先烈,红灯再亮,
擦干了血迹,埋葬了尸体,又上战场。
……”^⑫

这一段唱词里的“李玉和救孤儿东奔西藏”到样板戏版本中成了“李玉和为革命东奔西忙”,“东躲西藏”反映的是抚养孤儿的辛苦,“东奔西忙”反映的则是革命工作的繁忙,其中只有两个字的差异,可是最后一丝涉及到骨肉亲情的内容也被删去了,这样,这个家庭就完全是以阶级之情联系在一起了,是一个纯粹意义上的“无产阶级革命家庭”了。

如果我们单单从这个革命家庭这一方面来看待这里的骨肉伦理和阶级伦理的话,似乎还不够有说服力,在《刑场斗争》一场中,鸠山对李奶奶李玉和的威逼使用的就是骨肉情,而他们回击鸠山的则是阶级情。这时候,骨肉情和阶级情所代表的是两种截然相对立的政治立场,骨肉亲情被认为是鸠山以此来使李奶奶、李铁梅屈服的工具,并试图以之来使李玉和回心转意,交出密电码。骨肉情这时候就成为了“反动阶级”腐蚀无产阶级的工具了,讲骨肉情在这里就是站在反动阶级的立场上了,在1960年代的中国,这样最终意味着什么,应该是每个人都会知道的。当然,在这一场中,李玉和对李铁梅的告诫则是与鸠山所利用的骨肉情针锋相对:“人道世间只有骨肉的情义重,依我看阶级的情义重于泰山。”^⑬在这里,已经明明白白地向观众昭示了骨肉亲情和阶级情是不能统一的,骨肉亲情,是要被阶级情所克服的,两者之间不容有可商量的余地。当时的评论者们对此也是加以认可的:“这实质上是宣扬无产阶级感情、革命感情呢,还是宣扬资产阶级的所谓资产阶级的‘人情味’?这并不是什么艺术处理手法上的不同,而是反映了两种根本不同的艺术观。”^⑭到这里,《红灯记》里的家庭和骨肉亲情这两个方面都被抽离出去,下一步所要做的就是那些当时演技一流

的京剧演员们用精湛的演技将这些理念在表演的时候向观众传播开去。

四

1967年第6期的《红旗》杂志发表社论《欢呼京剧革命的伟大胜利》：“京剧革命，吹响了我国无产阶级文化大革命的进军号，这是无产阶级文化大革命的伟大开端。这是毛泽东思想的伟大胜利，是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》的伟大胜利！”社论还说道：“戏剧阵地，是文艺战线上两个阶级、两条路线斗争的十分重要的阵地！”^①作为中国共产党中央的机关刊物，《红旗》杂志的这篇社论的重要性不言而喻。它也在实质上点出了京剧革命和随之而产生的样板戏与文化大革命之间的关系，说明了在“京剧革命”和样板戏中所宣扬的阶级斗争的理念是与当时的意识形态有着密不可分的联系。那些阶级和斗争的学说在文革之前已经以各种各样的形式渗入到人们的头脑里，后来，那些京剧革命的“成果”，例如《红灯记》被进一步的改编，树立为阶级斗争的“样板”也是顺理成章的事情了。王元化先生也认为：“这些未经劫夺篡改的革命现代戏不仅不能摆脱当时极左思潮的浸染，而且大抵是受到当时教条主义的影响而创作出来的。”^②他还认为，到了样板戏阶段“样板戏散布的斗争哲学有利于造成一种满眼敌情的严峻气氛，从而和‘文化大革命’的要求是一致的。”^③这些对我们现在一些热衷于鼓吹样板戏可以脱离时代和当时意识形态的论调来说是一针清醒剂。而通过对《红灯记》修改加工过程的考察，也更有助于澄清事实，还样板戏以本来面目。

【注释】

①关于电影剧本《革命自有后来人》的出处，一些研究样板戏的专著中所标示的时间与作者均存有一些错误。例如沈国凡的《《红灯记》的台前幕后》（当代中国出版社2009年版）第11页在介绍《红灯记》的剧本来源的时候，就误把《革命自有后来人》的发表时间当成了1961年。而李松的《“样板戏”编年与史实》（中央编译出版社2012年6月版）第48页的注释①同样也把《革命自有后来人》误作1961年发表，并且这条注释认为剧本当时作者署名为“迟雨”，原因是沈默君的“右派”帽子刚刚摘掉不久，为避免犯忌才以此笔名来发表这个剧本的。然而，根据笔者翻阅当年的《电影文学》（1962年9月号）来看，李松的说法有误。《革命自有后来人》电影剧本在最初发表的时候，其署名即为沈默君和罗静，不存在作者为沈默君所使用的笔名“迟雨”之一说。“迟雨”为该剧本在1963年被搬上银幕的电影《自有后来人》的编剧之一，此应为沈默君之笔名。

②戴嘉枋的《样板戏的风风雨雨：江青样板戏及内幕》（知识出版社1995年版）第42页认为长春电影制片厂拍摄电影《自有后来人》的时间为1962年，据笔者查看电影资料核对，此影片的拍摄时间应为1963年。

③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，第42页。

④《毛泽东选集》（第三卷），人民出版社1991年版，第855页、第866页。（本引文中的“四种人”毛泽东指的是“工人、农民、兵士和城市小资产阶级”，毛认为他们是“最广大的人们大众”——与本注释同页）

⑤李杨：《50—70年代中国文学经典再解读》，山东教育出版社2006年版，第244页。

⑥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，第42页。

⑦毛泽东：《全世界人民团结起来打败美帝国主义及其一切走狗》，人民出版社1964年版，第4页。

⑧《毛泽东选集》（第二卷），人民出版社1991年版，第539页。

⑨翁偶虹、阿甲改编《红灯记》，《剧本》1964年11月号，第9页。

⑩《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社1974年版，第96页。

⑪《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社1974年版，第103页。

⑫《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社1974年版，第105页。

⑬翁偶虹、阿甲改编《红灯记》（大型京剧），《剧本》1964年11月号，第14页。

⑭《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社1974年版，第106页。

⑮凌大可、夏剑青改编《红灯记》（十场沪剧），《剧本》1964年2月号，第54-55页。

⑯郭小川：《红灯记与文化革命》，《戏剧报》1965年第6期。

⑰张东川：《京剧《红灯记》改编和创作的初步体会》，《人民日报》1965年6月3日。

⑱上海市爱华沪剧团：《“红灯”照耀我们前进》，《戏剧报》1965年第4期。

⑲费孝通：《乡土中国》，上海人民出版社2007年版，第25页。

⑳《列宁全集》中文2版，第37卷，人民出版社1986年版，第13页。

㉑《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社1974年版，第104页。

㉒凌大可、夏剑青改编《红灯记》（十场沪剧），《剧本》1964年2月号，第54页。

㉓翁偶虹、阿甲改编《红灯记》（大型京剧），《剧本》1964年11月号，第13页。

㉔《革命样板戏剧本汇编 红灯记》（第一集），人民文学出版社1974年版，第122页。

㉕卫民：《在艺术实践中有破有立——从京剧《红灯记》的改编试谈艺术观革命的一些问题》，《文汇报》1965年3月18日。

㉖《欢呼京剧革命的伟大胜利》，《红旗》1967年第6期，第28页。

㉗王元化：《清园谈戏录》，上海书店出版社2007年版，第76-77页。