

福建师范大学

硕士学位论文

革命样板戏意象系统论析

姓名：范贵清

申请学位级别：硕士

专业：语言学及应用语言学

指导教师：祝敏青

20090401

摘要

自 1990 年以来,样板戏的研究越来越引起学术界的重视,并呈现出多元化态势。尤其是近几年,专著叠出、论文群发,角度各异,成果显著。然而,当前“样板戏”仍存在研究“真空地带”。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。本文借鉴、整合前人的研究资料和成果,对样板戏的意象作了较为系统和深入的论述。

总体而言,除引语、结语外,本文主要由四部分组成: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。

关键词: 样板戏, 意象, 组合, 构建, 关联

中文文摘

“样板戏”一词源于《人民日报》1967年5月31日的评论《革命文艺的优秀样板》，被确定为样板戏的文艺作品只有8个，分别是京剧《红灯记》、《沙家浜》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》，芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，交响音乐《沙家浜》。后来陆续出现的京剧《平原作战》、《龙江颂》等9部作品，不在“样板戏”之列，而被称为“样板作品”。由于产生年代相近，作品风格相同，学术界在研究样板戏时常将样板戏同样板作品相提并论。

样板戏在成为样板之前，有的作品已有“前身”。如《红灯记》的前身是电影《革命自有后来人》，《海港》的前身是淮剧《海港的早晨》等。它们的酝酿、创作成型较早，最终修改定型则是在江青发表《谈京剧改革》后的1964年——1966年间。江青曾组织、参与、经手过这些作品的改编、排练等后期加工的部分工作，于是被打上了“江记”烙印。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，给予了强劲的政治支持。其后，京剧《龙江颂》、《平原作战》、《磐石湾》、《红色娘子军》、《杜鹃山》，钢琴伴唱《红灯记》等，陆续跻身样板戏之列。

由于产生于特定的政治年代，样板戏的创作理论、主题等具有一套特定的模式。“样板戏”创作的理论基础是“三突出”和“主题先行”。“三突出”，是指在所有的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。“主题先行”即要求创作首先必须从革命主题出发。基于这样“强硬”的创作原则，样板戏陷入了模式化的泥潭。

当然，样板戏也有一定的可取之处，如，对京剧的舞台美术、音乐等方面的改革，在舞台美术方面，借鉴话剧舞台美术形式，用西洋绘画的写实布景、道具、服装，改变了传统京剧重写意、象征的假定性特征；再如，有层次的成套唱腔等。

文革以后，特别是20世纪90年代以来，样板戏被称为“红色经典”，一些剧目又被复排、重演，音像资料被再版、翻刻，甚至被拍成电影、电视剧等。与此同时，样板戏也引起了学术界的关注。由于研究角度、研究思路的不同，学

术界对样板戏的研究异彩纷呈，本文重点探究样板戏的意象系统，力图从修辞意象的角度，进一步了解和认识样板戏。

本文主要分五个部分：

绪论部分，首先，对 1990 年以来样板戏研究路向的历史与现状作一个系统的梳理，主要有：样板戏文本研究、接受美学视野下的样板戏研究、文体比较研究、戏剧艺术研究等四个路向。其次，还对该课题的研究意义和方法作了简要的叙述。

第一章详细阐述样板戏的意象系统。本章从戏剧意象的定义与戏剧意象说入手，在表明本文所采用的意象分析方法之后，归纳并分析了样板戏的意象系统，按照局部和整体的关系，大体分知觉性意象和隐喻性意象两大类，每类之下还细分小类，如知觉性意象中包括：场景意象和人物意象，其中场景意象之下又分为自然意象和人文意象。以便尽可能深入地挖掘样板戏的意象系统。同时也为之后的分析奠定基础。

第二章在第一章的基础上，重点审视样板戏意象的组合及整体构建。首先将样板戏的意象组合分为对立式和复沓式两种组合，然后从意象和意境二者的关系入手，考察样板戏意象的造境功能。最后得出，单部样板戏中甚至各部样板戏之间都存在意象的模式化现象，而模式化又导致了样板戏表情的空泛化。

第三章主要将样板戏意象作一个横向的对比，以更全面地认识样板戏意象。本章分别将样板戏改编本与改定本的意象、样板戏改定本和由样板戏改编而成的样板电影中的意象进行对比。

第四章则通过纵向对比，分析 50、60 年代其他文学创作与样板戏意象的关联，以期进一步考察样板戏意象的生成和发展。主要有以下三个方面：文革前后革命戏剧作品对样板戏的影响、样板戏与政治抒情诗意象的一脉相承、革命样板戏意象设计的“榜样”——十七年时期革命小说的创作。相对文革前后的其它文学作品，样板戏与它们存着千丝万缕的联系，在表现主题上有着高度的一致性，只是在表现手段、表达力度上各有侧重。

以上是本文的大体脉络。

Abstract

Since the 1990s, the study of the model opera has attracted more and more attention from the academic field, and has taken on a pluralistic trend, especially in the recent years when monographs and papers with different angles published, making great achievements. However, there still exists “vacuum zone” in the current research into model opera. Objectively, drama as a special “free style” form of literature has objectively and aesthetically led to the construction of the imagining political-literature relationship. The model opera, making opera as its carrier, commits itself to building a rigorous system of rhetoric image for a marriage of political discourse to art and literature. Therefore, analysis and review of image may provide a new angle to research of the model operas. The present paper, learning from and integrating previous research data and results, holds a systematic and in-depth discussion of image in the model opera.

Generally speaking, apart from introduction and conclusion, the paper mainly consists of four parts: the first part, adopting the imagery analysis approaches of C. Spurgeon and R. B. Heilman, performs a detailed description and analysis of the image system of the model opera; after an overall systematic summary of the model opera image, Images of the model operas have more overall and systematic summary, the second part makes a further analysis of the combination and overall construction of the model opera image, finding pattern in model opera images and vague in its expressions; the third and fourth parts, with an attempt to make a objective and comprehensive study of the formation and development of the modal opera, compare the literary forms before and after the Cultural Revolution with modal opera from the horizontal and longitudinal perspectives respectively.

Key Words: the modal opera, image, combination, construction, relation

福建师范大学硕士学位论文独创性和使用授权声明

本人(姓名) 黄圣陆 学号 1006011 专业 语言学及应用语言学 所呈交的学位论文(论文题目: 单句择拟或意象修辞论析) 是本人在导师指导下,独立进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知,除论文中已特别标明引用和致谢的内容外,本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本论文的研究工作做出贡献的个人或集体,均已在论文中作了明确说明并表示谢意,由此产生的一切法律结果均由本人承担。

本人完全了解福建师范大学有关保留、使用学位论文的规定,即:福建师范大学有权保留学位论文(含纸质版和电子版),并允许论文被查阅和借阅;本人授权福建师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文,并按国家有关规定,向有关部门或机构(如国家图书馆、中国科学技术信息研究所等)送交学位论文(含纸质版和电子版)。

(保密的学位论文在解密后亦遵守本声明)

学位论文作者签名: 黄圣陆

指导教师签名: 祝敏青

签字日期: 2009年6月10日

签字日期: 2009年6月10日

绪论

一、研究综述

纵观 40 年多来的样板戏研究，主要有两大视角：一是从政治、道德角度出发否定样板戏，一是从文学、艺术角度出发肯定样板戏。由于高度的政治敏感性，作为“文革”文学主导形式的“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，随着人们文革苦难记忆的逐渐淡出以及学术环境的不断宽松，样板戏的研究呈现多元化态势，样板戏艺术本体的研究、学术研究成为研究的主流。1990 年代中期以来，“样板戏”研究的思路、角度与深度都大大地拓展了。据不完全统计，这个时期中国大陆研究“样板戏”的论文一百余篇，硕士、博士学位论文近十篇，专著七部。研究大体分为两种路向：第一是从史料整理的角度入手。^[1]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。此类研究将目光投向样板戏的文本、受众与剧场。研究路向主要包括创作思路、观众研究、艺术分析、语言风格、人物形象、叙事模式等方面。本文主要就第二种研究路向的历史与现状进行归纳分析。

（一） 样板戏文本研究

对样板戏的剖析，不仅有纯文本研究，还有借助文艺学或社会学等诸多领域理论进行的再解读，大大拓展了样板戏的研究思路。

1、创作意图与创作思路

研究者从多维视角透视了“样板戏”创作意图与创作思路的丰富内涵。“样板戏”由革命现代京剧、小说等文本改编而来，而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，研究者试图通过对“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

^[1]参见张士敏：《我参与修改样板戏〈海港〉始末》，《书屋》2006 年第 8 期；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；顾保孜《样板戏出台内幕》，中华工商联合出版社，1994 年；潘宗纪《走近样板戏》，中国文联出版社，2002 年；许晨《人生大舞台：“样板戏”内部新闻》，黄河出版社，1990 年；翟建农《红色往事》，台海出版社，2001 年。

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”。^[2]相同地，宋剑华、张冀二人也认为“样板戏”在艺术追求上的美学现代性意义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。^[3]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。^[4]王锺陵则以大量的史实对“样板戏”的前身革命现代京剧的形成进行了历史的耙梳。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 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”。^[5]此外，“样板戏”对京剧的改编除了上述因素外，还有更深层的精神根源，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。“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。”^[6]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。”^[7]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）。^[8]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。^[9]李莉从《智取威虎山》一剧入手分析剧场与京剧，“京剧程序化的两极对立思维、六七

^[2]仪平策. 样板戏审美效应与传统戏曲改革[J]. 理论学刊, 1998(1).

^[3]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).

^[4]卞敬淑. 文革时期样板戏研究. 华东师范大学博士论文, 2001(6).

^[5]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[J]. 学术月刊, 2002(10).

^[6]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).

^[7]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).

^[8]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).

^[9]阎立峰. 载体的选择与样板戏的神话[J]. 浙江学刊, 2004(1).

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”。^[10]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。^[11]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。^[12]

2、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。^[4]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”文艺批评的钳制作用以及“文革”语体的思维特征，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，具体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。同时他从语言修辞的角度对“样板戏”的语言弊病进行了解构。“样板戏”中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。^[13]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。^[14]祝克懿与刘超的语言学分析视角对样板戏语言的优缺点进行了客观的分析，避免了评价的

^[10]李莉. 论样板戏的文本、表演与生产——以《智取威虎山》为例. 西南师范大学硕士论文, 2004(2).

^[11]孙玫. “三突出”与“立主脑”——“革命样板戏”中传统审美意识的基因阐释[J]. 戏剧艺术, 2006(1).

^[12]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).

^[13]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(3).

^[14]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).

片面性，更具科学客观性。

3、人物形象的塑造

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。^[4]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’”。^[5]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。

4、叙事模式

赵黎明注意到“文革”期间，群众——英雄话语被纳入国家权力机器，充当了激进文化派消除意识形态异己的话语霸权。在样板戏的生产过程中，“语录”随时控制着戏剧文本，规定人物的命运，甚至其中的光线、构图、歌舞等技术因素也受到很大程度的牵制，参与了话语修辞。^[16]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。^[17]郭玉琼由现代京剧《红灯记》的三个叙事模式：“复仇”叙事、“子承父业”叙事、“成长”叙事，得出八个“样板戏”结构上的重要共性。而建构以“革命”为核心的话语体系等一系列叙事策略又使传统叙事模式在“样板戏”里丧失了原有的丰富承载。“样板戏”因此既是戏剧叙事，又是政治叙事。^[18]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”全面控制着其他代码，解读这一代码有助于理解中国电影。^[19]无可否认，“样

^[15]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).

^[16]赵黎明. “革命样板戏”中的群众——英雄话语探析[J]. 重庆师范大学学报(社会科学版), 2006(6).

^[17]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).

^[18]郭玉琼. 从《红灯记》看“样板戏”的叙事模式与叙事策略[J]. 戏剧综论, 2007(6).

^[19]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).

“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。

[14]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”。[20]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。[21]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。

5、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。[22]邵宇彤认为“样板戏”中的女英雄都“雄化”了，“非家庭化”、女性单亲化在“样板戏”中是普遍现象，女性的主体意识严重缺失，女性话语在“样板戏”中消亡，呈现为“男性化”“无性化”。[23]陈吉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，而女性本身所固有的主体意识却被无情地遮蔽”。[24]上述女权主义的分析同一视点，通过细读发现了为表面幻象所遮盖的问题，样板戏中女性形象无疑最具有批判和研究的价值。

6、符号学分析

符号学分析从象征、隐喻等文本征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

[20]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).

[21]钟蕊. 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).

[22]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).

[23]邵宇彤. 论“样板戏”女性本体意识的缺失[J]. 佳木斯大学社会科学学报, 2007(2).

[24]陈吉德. 样板戏：女性意识的迷失与遮蔽[J]. 上海戏剧, 2001(9).

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。^[25]对特定时期的政治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。^[26]范玲娜认为,“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。马克思、恩格斯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。”^[27]

(二) 接受美学视野下的样板戏研究

接受美学是兴起于二十世纪六十年代中期的一种文学理论,是研究读者对作品接受过程中的一系列因素和规律的方法论体系。其创始人尧斯认为:“艺术作品的本质建立在其历史性上,亦即建立在从它不断与大众对话产生的效果上,艺术与社会之间的关系,只能在问题与答案的辩证关系上加以把握。”^[28]事实上,他指出了“作者——作品——读者(观众)”三者之间的辩证关系。作品的价值和生命力需要读者(观众)的“再创造”或“再认识”得以完整实现,反之,读者(观众)将受到作品的影响和引导,形成某种相关的审美旨趣。随着其它学科的深入发展,

^[25]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。

^[26]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)。

^[27]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)。

^[28]尧斯,接受美学与接受理论[M],辽宁人民出版社1987年版,第315页

接受美学这种文学理论越来越多地被运用于其它艺术形式的分析当中。在对戏剧艺术的研究中,人们同样开辟出了接受美学这一视野,力图更加全面、客观地考察戏剧这一艺术形式。在文革结束 30 多年的今天,为什么样板戏还拥有如此多的观众?文革期间的“政治推介”因素显然无法解释,那么样板戏普及的原动力何在?基于接受美学的角度,主要以下有两种解释:

1、观众接受心理研究

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。^[29]与之相似,刘忠认为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。”^[30]黄育聪则以样板戏《龙江颂》为例,将《龙江颂》的解码分为自由解码和规范解码,认为主流意识形态通过对解码的全程规训,达到规范解码。但解码时又存在逃逸出规范解码的情况,这表明样板戏的复杂性与多义性。另外,在历时接受中,消费因素的驱动可以导致样板戏的部分重现。^[31]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。她认为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双重话语的世界。^[10]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。^[32]

2、现代京剧艺术对观众的感染力

许多人认为是样板戏的艺术魅力征服了受众。邵宇彤认为“样板戏”是对传统艺术的革新,它的唱词唱腔极富艺术感染力,取得了一定的艺术成就。它保存和再现了民间文化传统,运用和发扬了京剧传统表演程式,在腔词音乐体系中的应用得到了很好的反响,其艺术价值可资借鉴。^[33]张泽伦则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

^[29]刘艳. “样板戏”观众与乌托邦文化[J]. 艺术百家, 1996(3).

^[30]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).

^[31]黄育聪. 规训与逃逸——以《龙江颂》为例论样板戏的接受[J]. 湖南科技学院学报, 2007(5).

^[32]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).

^[33]邵宇彤. 对“样板戏”艺术价值的重新审视[J]. 东北师大学报(社会科学版), 2007(3).

音乐程序；彻底打破了主演统治舞台体制。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。^[34]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。^[35]王烨认为人们之所以会欣赏乃至喜欢“样板戏”，其原因是复杂的。从心理学角度讲人们的怀旧心理是一个不能忽视的原因；从艺术学角度讲，“样板戏”较之以前的京剧艺术有很多的创新和发展，尤其是在吸收和借鉴外国文艺形式方面作了许多大胆的尝试：京剧的程式化模式与布莱希特“陌生化效果”的结合、以革命人民和人民革命为舞台中心的戏剧形态、音乐程式的创新和主导动机法则的引进、中西器乐的配合映衬。^[36]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。”^[37]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。

（三）文体比较研究

它主要集中在两个方面：一是文体之间改编的具体细节变化。即政治力量的介入和历史叙事的“规定”而作的具体的细节修改。如，样板戏《红灯记》、《沙家浜》的原作是反映“地下工作”的，改编成样板戏后，主题就变成了“武装斗争”。对此，王彬彬引用了一个原始资料：“一九六四年七月二十三日，伟大领袖毛主席观看了京剧《芦荡火种》演出后指出：要以武装斗争为主。江青同志根据这一指示，调动一切艺术手段，加强了新四军指挥员郭建光的英雄形象。突出武装斗争的主题。”^[38]显然，这一改编是应以毛泽东为领导的“武装斗争”路线这一历史叙事的最高原则的需要的。二是文体和版本演变研究。蒋星煜在《文坛艺林备忘录》中将《沙家浜》的演变划分为四个阶段：第一阶段是纪实文学。它是崔左夫于1957年，

^[34]章新强，“样板戏”电影是“空镜头”吗[J]，戏文，2005(3)。

^[35]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)。

^[36]王烨，样板戏对外国文艺形式的吸收和借鉴[J]，文学教育(上)，2007(6)。

^[37]汪人元，失败的模式——京剧“样板戏”音乐评析[J]，戏曲艺术，1997(2)。

^[38]王彬彬，“革命样板戏”中的地下工作和武装斗争，《往事何堪哀》，长江文艺出版社，2005年版

在深入苏南并收集到大量关于新四军战斗生活的材料后写成的类似革命回忆录的纪实文学，名为《血染着的姓名》；第二阶段是沪剧。沪剧《沙家浜》由崔左夫的纪实文学改编而来，起初命名为《碧水红旗》，随后又改名为《芦荡火种》；第三个阶段是京剧。由著名作家汪曾祺与杨毓珉执笔，改编为京剧；第四阶段是同名小说《沙家浜》的创作。同名小说《沙家浜》发表在2003年《江南》第1期，作者薛荣对样板戏《沙家浜》进行了全面解构，将样板戏之“武装斗争”主题改编为“一个女人与三个男人”的性史主题。至于不同文体的比较研究，在2003年小说《沙家浜》出现以后体现得尤为明显。比如，张秀英的《小说〈沙家浜〉与样板戏〈沙家浜〉比较谈》^[39]、王衍、刘刚的《从样板戏〈沙家浜〉到小说〈沙家浜〉》^[40]、王安祈的《删去了八路军之后——评京剧〈白毛女〉改编本〈仙姑庙传奇〉》^[41]、孙宜君、王辉比较分析了由小说《林海雪原》改编而成的样板戏、电影、电视剧等多种叙事文本，得出不同时期的传播观念和审美诉求对相同故事的阐释及传播话语存在差异性的结论。

[41]

（四）戏剧艺术研究

这种研究有两种态度，即肯定和否定。前者以傅谨和高波为代表，认为“样板戏”的排演集中了当时最好的技术条件(最好的演员、最好的编曲、最好的舞美等)^[42]，其“音乐唱腔、身段武打、与芭蕾舞的结合”都精美绝伦；后者以朱寿桐和何白为代表，批判样板戏没有塑造丰富的人性，戏剧结构、情节设置都存在问题。在肯定者看来，样板戏取得了非凡的艺术成绩。傅谨说：“如果说样板戏有其艺术成就，那么最重要的成就是在音乐唱腔方面，而不是它的情节冲突、它所塑造的人物。”^[43]“在艺术性上，从情节到人物，从念白到唱词，从唱腔到舞蹈，从音乐到配器，从服装到制景，无千锤百炼、精益求精，具有生动、准确、凝练、感人的效果。”^[44]甚至连朱寿桐这样对样板戏艺术持批判和否定态度的人都不得不承认：“样板戏在艺术上可谓千锤百炼，尤其与现在动辄粗制滥造仓促推出的艺术作品相比，可以称

^[39]张秀英. 小说《沙家浜》与样板戏《沙家浜》比较谈[J]. 鞍山师范学院学报, 2004(2).

王衍、刘刚. 从样板戏《沙家浜》到小说《沙家浜》[J]. 鞍山师范学院学报, 2004(2).

^[40]王安祈. 删去了八路军之后——评京剧《白毛女》改编本《仙姑庙传奇》[J]. 中国京剧, 2001(2).

^[41]孙宜君、王辉. 艺术形式的变化与审美阐释的差异——论《林海雪原》不同文本的叙事及传播话语[J]. 现代传播, 2007(5).

^[42]高波. 平心而论样板戏[J]. 粤海风, 2001(1).

^[43]傅谨. “样板戏 现象平议”[J]. 大舞台, 2002(3).

^[44]对京剧“样板戏”以及京剧改革的思考. 作者署名“张家口6”. 人民网“国强论坛”, <http://bbs.people.com.cn/bbs>

得上是那个时代的精品。”^[45]；而在否定者看来，样板戏存在严重的“艺术缺失”。在这方面，朱寿桐在《样板戏的艺术缺失》一文中概括了四个缺失：第一是芭蕾舞问题。在朱寿桐看来，样板戏与芭蕾舞结合实在是有点不伦不类；第二是情节设置问题。朱寿桐认为，样板戏里存在的诸多“诉苦”情节，这种“诉苦”情节的安排，“不仅生硬，而且十分不通人情”；第三是人物关系的处理问题。样板戏里的人物关系经常“显露出情理上经不起推敲的漏洞来”；第四是戏剧结构有缺陷。他列举了《红灯记》第11场《胜利前进》作为例证，认为那完全是画蛇添足。因此，他认为“如果我们不从样板戏的文本实际出发对它们的艺术质素加以认真的分析和实事求是的评价，一任有关样板戏艺术的完美性想像与错觉代代流传，那将是一种学术的失责”。^[45]

二、研究意义、方法及内容

随着政治伤痛的逐渐淡化，样板戏的研究逐渐走向了学术和规范，研究的维度和深度都有了较深远的开拓。但基于以上研究思路的整理，笔者发现关于样板戏的意象问题至今未见专门的论述。就有“意象符号系统”之称的戏剧而言，意象可谓是烛照全剧、关系戏剧成败的关键因素，通过意象的考察分析有助于更深刻科学地把握戏剧的主旨和布局构造。样板戏以京剧作为其政治书写的载体，对意象的剖析和审视对于我们客观理性地研究样板戏就有着非常重要的意义。因此，笔者试图在前人研究成果的基础之上，对样板戏的意象作一系统和深入的论述。八部样板戏从内容和主题来看，主要分两类：一是反映革命建设的主题，主要有《龙江颂》和《海港》两部；二是反映革命斗争的主题。为集中笔力更细致地挖掘样板戏，笔者将研究范围限定为八部样板戏中关于革命斗争主题的六部：《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》、《杜鹃山》、《奇袭白虎团》、《平原作战》。为便于陈述，本文所指的“样板戏”特指以上六大样板戏，以下不多作说明。

本文分四章考察样板戏的意象系统。第一章综合斯伯津(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，第二章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。第三章、第四章则分别从横、纵两个角度将样板戏同文革前后的其它文学创作进行对比，试图对

^[45]朱寿桐. 样板戏的艺术缺失. 《朱寿桐论戏剧》[M], 江西高校出版社, 2002 年版

样板戏意象的形成、发展作进一步客观、全面的考察。

第1章 样板戏的意象研究

政治话语、政治理念若要在一个时期占据普遍的权威地位，首先必须打通广大民众接受心理的通道，政治霸权一旦披上文学艺术的外衣，似乎更具亲和力和可接受性。样板戏选择了京剧这一艺术形式来表达，是因为京剧具有极强的写意性，它按照“以意为主”的审美原则，依靠程式化的唱腔、动作，追求舞台上的“神似”。而同诗歌等其它文学形式一样，京剧中也存在着意象，且这些意象同样是京剧的生命力所在。京剧中的人物、脸谱、服装、动作、音乐等本身都蕴含着特定的意义，事实上它们多数就是作为京剧灵魂的意象。自然，研究样板戏，从意象入手不失为一个新的切入点。

一、戏剧意象的定义与戏剧意象系统

文革时期的政治产物——革命样板戏，凭借其一系列的戏剧意象及其所形成的系统，将人们卷入一个巨大的、充满政治话语的“漩涡”当中。要了解样板戏是如何利用戏剧实现其政治布道的目的的，就应从戏剧意象着手进行逐层剖析。

（一）戏剧意象说

关于意象的定义^[46]，尚存在分歧。但较为普遍接受的观点是：意象是文学作品中渗透了审美主体的审美思想和审美情感的物象，是客观事物在人的意识中的再现，即理性与感性、主体与客体相统一的有机整体。意象在文学作品中出现很早，莎士比亚在自己的剧作中更是自觉地大量运用。现代英美文学中最著名的意象的例子是 T. S. 艾略特的《荒原》(The Waste Land)。“荒原”作为一个庞大、复杂的意象，象征了近现代西方社会文化的荒凉、腐朽、破败。在我国，关于意象的运用和探究更是由来已久，意象最早出现在我国古代诗歌领域，而后，意象的使用日渐扩大到其它领域，这种技法也被吸纳入戏剧的创作中，且表现出源于诗歌却又迥异于诗歌的审美特征。在戏剧美学中有人把“笼罩全剧的概括性的、象征性的总体幻象”^[47]称为戏剧意象。由此可见，戏剧意象具有高度的概括性和象征性，它同样是理性与感性、主体和客体高度统一的产物。这里的“总体幻象”，主要是从宏观上所把握的全剧的核心意象，实为一部戏剧的总体意象，更是戏剧的灵魂所在。而一部戏剧除了有一个总体的意象之外，往往还存在一系列的意象群，这些意象在核心

^[46]有关意象的定义和介绍，请参看林骧华主编《西方文学批评术语词典》（上海社会科学出版社1989年）的有关条目

^[47]洪忠煌。戏剧意象[M]，天津：南开大学出版社，1991.8，第23页

意象的笼罩之下，以一种概括、象征的形式阐释着戏剧的主题。戏剧意象这一概念是从艺术品（剧本和演出）的审美事实中、从戏剧创作的实践经验中提取出来的。它是存在于戏剧艺术精品和成功的戏剧构思中的一个审美实体，是使戏剧作品（剧本、演出）成为真正的艺术品的一个要素。

（二）戏剧——意象符号系统

德国哲学家卡西尔在《人论》中指出：“符号化的行为是人类生活中最富于代表性的特征，并且人类文化的全部发展都是依赖于这些条件的。”^[48]的确，人们往往把某些生活实体、行为幻化、概括为包孕特定内涵的符号，以期将其最大限度地记录、呈现出来。人类的各种艺术行为就是典型的符号化行为，它们将现实生活作了一系列的符号化处理继而构建成一个特定的符号系统之后，以一种新的表现形式呈现出来。戏剧就是一种艺术行为，剧作家按照一定的规则把要表达的意指符号化，并把这些符号合成结构严密的系统，从而缔造出一个统一的审美结构体，在人们的审美观照活动中唤起某种情感反应与理性思考，最终达到精神交流的目的。戏剧演出要在短暂时间之内，使呈现出来的世界为人所理解，一切都必须经过严格的选择，因此呈现在舞台上的任何东西，都发挥着一定的叙事、表情功能。剧作家充分调动服装、道具、布景、灯光、音响等，以“意象”为思维的媒介，进行艺术形象体系的整体建构。因此，一部戏剧事实上就是一个独特的符号系统。

意象系统有着严密的层次结构，洪忠煌将其分化为主导意象、辅助意象、意象群和总体意象。笼罩全剧艺术形象、象征剧本主题思想的意象称为总体意象；同一种激情相联系的一系列意象称为意象群。那些在剧中表现得尤为突出且烛照全剧主题的意象群成为主导意象，与之对应的辅助意象，则是围绕主导意象生发开的起辅助作用的意象。所有这些意象，构成全剧的意象系统。^[49]因此，研究戏剧的意象首先必须将存在于戏剧中的各个意象分门别类，进而弄清这个系统的组织结构规律。

（三）戏剧意象分析法及本文采取的意象分析法

意象分析是一种有效的文学批评方法，是伴随着英美新批评思潮而勃然兴起的^[50]由于意象在戏剧中的重要意义，意象的研究越来越深入，关于意象的分析的方法和专著逐渐增多。在戏剧批评和戏剧研究方面，伦敦大学英国文学教授斯伯津(C.Spurgeon)开创了分析莎士比亚剧作中的“意象”的评论流派，著有《莎士比亚的

^[48]恩斯特·卡西尔. 人论[M], 上海: 上海译文出版社, 1985年, 第35页

^[49]洪忠煌. 戏剧意象[M], 天津: 南开大学出版社, 1991. 8, 第55、57页

^[50]赵毅衡. 新批评——一种独特的形式文论[M], 北京: 中国社会科学出版社, 1986年

意象》(Shakespeare's Imagery, 1935年)等专著,她首次将意象分析法用于莎剧研究,大大扩展了意象研究的眼界。她有一套自身的意象分析方法,即把每一剧本的每一意象都列表、分类、作卡片、数过数遍之后,从而分析归纳出每一剧本的意象类别,且发现这些意象类别的比例关系。她认为,每一出莎剧都隐藏着一个“意象群”,其中又有一些起主导作用的意象,它们在作品中反复呈现。因此,透过对“意象”的分析,便可把握某一创作的思想情感意义。诚然,斯伯津的意象分析对探明剧作影响观众情感的要素和手段,了解莎氏本人对其作品的态度等方面,提供了不同于人物分析或主题归纳的新角度。但这种分类过于琐碎,过于机械,未能深入地理解意象在全剧的深层蕴涵和意象系统的有机本质。国内学者也有人采用类似斯伯津的分析方法来分析中国剧作家的作品,如李劲在《文学意象的分析:以莎士比亚长诗<鲁克丽丝受辱记>为例》便是采用斯伯津的分析方法来分析《鲁克丽丝受辱记》的意象,并将该作品中的意象规列为五类:火焰的意象、红色(玫瑰)与白色(百合)的象征意象、光明与黑暗的对比意象、战争与屠杀的军事意象、动物与自然界的意象。^[51]但同样地,李劲仅局限于作品各章节的割裂式分析,未能联合作品的整体进行全局性的阐释,存在明显的机械性和片面性。

与此同时,批评派的理论家们从意象呈现中窥见了领契全剧的统一主旨。布鲁克斯(C.Brooks)详细地分析了《马克白斯》中“赤身裸体的婴儿”和“穿上血污的短裤的匕首”这两个重复意象延伸为意义模式之后,如何孕含全剧的主旨。^[52]威尔逊·奈特(G.Wilson Knight)在《莎士比亚的暴风雨》这一专著中重点研究了贯穿在各剧之中的“暴风雨”与“音乐”的对立,他把每部剧作都看作“一个扩展的隐喻”,认为反复出现的意象代表着莎士比亚的某个哲理原则,由此可以找出全部莎剧的内在统一。^[53]罗·海尔曼(R.B.Heilman)在《总体意象模式与整体意义》一文中,指出,斯伯津的意象分析是将莎剧当作剧诗来阅读,她所摘引的意象实际上仅是台词中的一些显象词。通过分析,他认为意象模式不仅是为了烘托主题,而且更是主题的负载者,意象、意象群、重复组合的意象模式,必须与戏剧动作、人物的经历,道具系统等共同形成一个“意义域”,因此意象分析必须纳入整体结构的分析之中。若不与整体结构联系,极易产生简单化、模式化的危险,极易将戏剧

^[51]李劲,《文学意象的分析:以莎士比亚长诗《鲁克丽丝受辱记》为例》,《云南大学学报(社会科学版)》,2003(2)

^[52]参见《赤体婴儿和雄伟的外衣》1949年

^[53]参见《莎士比亚的暴风雨·序》1932年

所蕴涵的复杂意蕴降低为意图明晰的图解，使人们只去注意一、两个显象词所统括的意义，而忽略戏剧情节、人物形象、演出结构的作用，尤其是忽略舞台演出多种艺术媒介并列、交叠的综合效果。

本文综合以上二者，在罗列样板戏意象的基础上，围绕戏剧的整体结构对意象进行分析。

二、样板戏的意象系统

作为革命斗争的伴生物——革命样板戏而言，从一开始就具备了诠释革命生活、展现革命形象、眺望革命未来的政治实用功能，这一政治内核历史地规定了样板戏表现的内容、主题与技巧。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。样板戏将政治主题分化为一个系统的意象群，形成了其在革命文化畅行时代所宣扬的政治理念的存在方式与艺术审美的传达方式。

舞台演出中的意象呈现极为复杂，可以呈现在场景、叙事结构或人物的行为模式上，可以呈现在台词中，也可以呈现在布景、灯光、服装、音响系统中。既可以是视觉的，也可以是听觉的，还可以是视觉、听觉整体综合所形成的氛围。它们是一种隐喻、一种象征，甚至是一种整体性的象征系统。

（一）知觉性意象

汪裕雄先生认为，审美由深层动力和表层操作两部分构成。人的原初情欲转化为审美需要，共同构成审美动力。而表层的美感心理操作，则是审美需要在自觉的意识状态（审美态度）中与对象相遇，经由对对象的自由感受（直觉与体验），产生审美情感。审美的表层操作，是深层动力寻求外部对象，并与之结合而求得释放的过程。对象若与主体的感受力相吻合，两者便在“猝然相遇”中共鸣共感，构成知觉性意象。知觉性意象，即作品中对人物和生活场景、自然景物的描写。^[54]它是在物我双向交流过程中，经由认同、共感与神合的心理机制而形成的，是物中有我，我中有物，主客体浑融一气的。它既保留着自然事物的生命形态，又蕴含着主体的真情实感，还流露着主客体刹那间拥合为一的欣喜。^[55]

1、场景意象群

^[54]汪裕雄. 审美意象学[M], 沈阳: 辽宁教育出版社, 1993 年, 第 233 页

^[55]汪裕雄. 审美意象学[M], 沈阳: 辽宁教育出版社, 1993 年, 第 187 页

样板戏作为一种舞台艺术，它的舞台场景是其艺术表现的一大阵地。出于高度隐喻化的需要，样板戏的舞台叙述也完全意象化了。

（1）自然物象

同革命题材的其他艺术形式如革命小说、革命诗歌一样，样板戏擅长运用包蕴革命色彩的自然意象。

a、自然场景

在富于战斗气息的样板戏中，存在着许多如青松、翠柏、朝霞、晨光、红日、蓝天、云彩、红花等象征革命的自然意象。同时也存在一套反革命意象，如雷雨、狂风、乌云、大雪等。《沙家浜》中夜晚芦苇密布的封锁线，日光辉映的“春来茶馆”、暴雨将至的沙家浜、阴暗的刁家祠堂、黎明前的刁家院墙、旭日东升的水荡。“暴风雨”、“红日”等自然场景在此有高度的隐喻内涵，是阶级身份和阶级命运的象征物。《红色娘子军》中《战斗前进》一场，洪常青就义前，设置了这么一个饶有意味的场景：乌云低压，高坡上一棵大榕树，拔地参天，傲然矗立。

b、自然时段意象

一些特殊的自然时段如黄昏、黑夜、黎明、清晨等也往往成为样板戏的表现工具。自然时段意象充满光明与黑暗的对峙，因此不难发现样板戏中频繁出现的两个意象：黑夜和黎明。黑色在文革时期也有其特殊意义，它与反革命、反动等含义相联系。而黑夜则很自然地象征着现实处境的危急。黎明也是个特殊的意象，它预示黑暗的结束，宣告着光明的前奏，以理解为胜利到来前的苦难时光。二者似乎是对立的，然而在样板戏中黑夜和黎明意象却是有相通之处，它们各有更深层的预示，“漫漫长夜”往往与“革命的酝酿”联系起来，它预示着革命战斗将在黑夜中迎来渴望已久的胜利。而黎明常常隐喻反动阶级的破釜沉舟、穷途末路和革命阶层的高歌猛进。

在样板戏中，当面临艰巨战斗或者英雄身陷囹圄时，以夜晚的场景作为背景渲染；当战斗即将或已然胜利时，则往往以黎明或清晨作及时的提示。《杜鹃山》第六场开场的场景就是夜晚里关押杜妈妈的牢房，夜雨淅沥，牢房阴森。第七场也将场景设置在风雨交加、电掣雷鸣的深夜，柯湘带领战士深入余氏祠堂营救被困的雷刚和杜妈妈。而在第八场和第九场雷刚和杜妈妈获救，群匪被一网打尽，这两场均安排在凌晨，其中的用意则显而易见了，它昭示着革命阶级克服困难迎来胜利。

（2）人文意象

韦勒克、沃伦认为,“一个意象可以被转化为隐喻一次,但如果它作为呈现与再现不断重复,就变成了一个象征,甚至是一个象征系统的一部分。”^[56]依照韦勒克、沃伦的说法,样板戏中布景、道具系统中的很多人文元素都成了象征意象,它们通过理性的关联、创造性联想或约定俗成等关系为读者、观众所领悟,并以复现的方式,异常醒目地呈现在观众面前。

a、道具意象群

建立起一个具有鲜明时代特征、浓厚政治色彩的意象系统是使样板戏成为政治叙事的一大重要策略。这一意象群可进一步归纳为“以太阳为中心的意象系统”。如《红灯记》的号志灯显然是“太阳”意象的衍化。再如《红色娘子军》中移交给吴清华的党代表的公文包、铁链、皮鞭等、油印文件显然统统被意象化,或隐或现地喻示了两大阶级阵营的对峙。这些“政治化”意象充斥样板戏的文本叙述与舞台叙述两个层面,从而使作品明显具有政治叙事的特征。

b、布景意象

主要指场景中的红旗、封锁线、祠堂、红色根据地广场、革命标语等,看似只是一种描述、一种呈现,其实都隐隐地对题旨作某些提示、阐发。如革命标语,《红色娘子军》中,红色根据地广场上的两个大横幅标语:“打土豪分田地”“活捉南霸天”。《杜鹃山》第三场一开场就让二战士张贴“打土豪、分田地”、“拥护工农革命军”、“中国共产党万岁”的标语过场。第四场似乎全场特别强调了这样的标语意象:开场便是李石坚在石壁上涂写标语“提高警惕,严防奸细”,场间柯湘借此标语提醒大家提高警惕,闭幕前专门给此标语一个特写:一束金黄色的光映出标语,一束蓝光射向温其久。此类意象的频频出现,无非是在竭力呐喊“不要忘记阶级斗争”。

c、音乐意象

音乐是一种以情感表现为主的抽象的听觉艺术,我国古代音乐美学素有“和声无象”、“非象之象”之说,然而音乐中的“意”是可以领会的,正如顾逢《无弦琴诗》中所说:“只须从意会,不必以声求。”、“意”足“象”生,从而构成“意”之“象”,即音乐意象。不同于其他艺术通过“象”来表情达“意”,音乐意象更注重情感的附丽,因此,音乐意象往往因浓厚的情意而生,同时又长于表达和激发情感。滕守尧在《审美心理描述》中所说:“音乐意象,大都不是直观的视觉意象,而是一种较模糊的联觉意象,这种特殊的‘意象’是靠声音的动力模式与某种景物所固

^[56]韦勒克、沃伦.文学理论[M],北京:人民出版社,1984,第204页

有的力的作用式样之间的同构实现的。”^[57]音乐意象带有强烈的表现性和独特的抒情性。

样板戏为实现其特有的政治抒写，充分调动了舞台各方面的积极因素，而音乐就是其中不可忽视的一个重要因素，音乐在样板戏中也成为了一类特殊的意象。在适当的场合配置适当的音乐，大大地激发了观众朴素、热烈的政治情感。李玉和被捕接过李奶奶的酒时，以《大刀进行曲》为主题音乐，陪衬了当时大义凛然的气势；《红色娘子军》第二场《诉苦参军》就是在“红云乡里红花放”欢歌中启幕；《奇袭白虎团》闭幕处志愿军和朝鲜群众在《国际歌》中踏着伪白虎团团旗乘胜前进。

2、人物意象

高尔基指出：“艺术典型是从万千中抽取出最有代表性的阶级特点、习惯、嗜好、姿势、谈吐等。”^[58]事实上，样板戏中的人物在高度警戒的政治语境之下在一定程度上本身已经意象化了，因此笔者认为戏中的人物形象也是一种意象。如果说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，深层结构体现的则是每一个阶级个体以符号化的形式体认阶级秩序的过程。人物个体形象在整个文本的符号化组织中充当一个个隐喻单位，构成一个个意象。总体上同样也是强调两大阶级的斗争，具体体现在戏剧人物的角色、姓名、动作、神貌等方面，以《沙家浜》为例：

（1）角色

剧中的角色大体分为三大类：首先，一号英雄人物郭建光无疑是抗战时期革命者的艺术代码，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。与郭建光相比，阿庆嫂这一角色则是一个同时指涉民间身份与抗战时期基层党员的双重意象，她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；其次，便是沙四龙、王福根等代表农民阶级的意象；至于胡传魁、刁德一自然构成反动阶级的意象。从这样阵营明确的意象群不难看出样板戏的政治理念。

（2）姓名

以隐喻代码系统来图解阶级质的特性，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。其中，人物的姓名称谓也泛化为意象，成为他

^[57] 滕守尧. 审美心理描述[M], 北京: 中国社会科学出版社, 1985年, 第148页

^[58] 转引王占馥. 思维与语言运用[M], 广州: 广东教育出版社, 2003(5), 第101页

们的阶级立场、阶级归宿的明确标记。一号英雄人物郭建光由于其特定的角色，其姓名自然也非同一般，应和着平仄规律的响亮发音。阿庆嫂、王福根、赵阿祥、阿福等人物的姓名则有一种世俗、朴实的意味，因为这些意象是民间身份（或称农民阶级）的代表。

就反面人物而言，这种意象化的痕迹同样异常明显。《沙家浜》中反面人物的姓名：胡传魁、刁德一、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。

（3）动作、神貌

人物出场的先后、位置、造型等方面也是舞台秩序的意象系统中重要的组成部分。样板戏中英雄人物是社会发展的进步力量，因此他们的亮相一致设计成雄壮威武的雕像。以《沙家浜》中郭建光为例，在《奔袭》中“抚枪亮相，英气勃勃，目光四射，巡视四周”、“走‘扫堂腿’，‘旋子’，与众战士组成前进塑像”、《突破》中“上墙，了望，回身招手，翻下”；《聚歼》中郭建光在关键时出现，“把黑田踩在脚下，亮相”。如上的动作、神貌使得主要英雄的革命制导地位跃然于舞台。

反派角色自然与威武的共产党人大相径庭，契合着阶级秩序中的另一极。这些意象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。

（4）唱词、唱腔

a、正反、主次人物唱词存在鲜明的分野

首先，唱词的思想性存在着鲜明的阶级界限。正面人物无论是普通的群众还是英雄人物的唱词都是极富革命性和进步性的，无论是《红灯记》中的李玉和还是《红色娘子军》中洪常青，这些英雄人物在牺牲前无不高呼毛主席，高呼党。而反面人物则满口粗俗、愚蠢、奸诈、虚伪的言词，他们的唱词俨然就是其身份、阶级的标签，如《红灯记》中的鸠山，其腐朽的思想在其唱词中表现得淋漓尽致：“人生如梦”、“为我”、“做人的诀窍”等等。

其次，唱词的多少有明显的比例倾向性。尤其在革命和反革命势力对峙冲突的

时刻，甚至即使从表面上看革命力量似乎遭到反革命势力的暂时性压制，英雄人物面临被捕或牺牲的危险，这时往往代表革命力量的人物的唱词在气势上战胜反革命势力的唱词。正面人物特别是英雄人物的唱词大段而且频繁分布，而反面人物的唱词则少之又少。如《奇袭白虎团》中《坚持斗争》一场面对伪军的胁迫，崔大娘不但没有妥协，反而据理力争，步步呵斥敌人；不但有大量简洁有力、争锋相对的念白，还有成套的大段唱词。至于白虎团长等反面人物却只有零碎词穷、色厉内荏的念白。这样的唱词设计无不昭示着邪恶势力必定逃脱不了被正义力量压倒的宿命。

b、正反面人物的唱腔意象化

唱腔是京剧艺术最主要的手段之一，通常地，不同的角色特别是正反角色对应相对固定的唱腔。传统京剧的唱腔以西皮和二黄为主，二黄的调性深沉、浑厚，节奏平静，速度较慢，长于表现悲愤或怀念的感情。比如《沙家浜》的《转移》一场，沙奶奶痛说家史的那段，用的便是二黄，感情悲愤，引起人们对旧社会的无比痛恨。西皮的强调比较刚劲有力，明快爽朗，音程跳跃较大，长于表现喜悦欢快或慷慨激昂的情绪。如《沙家浜》中《转移》一场，沙奶奶和郭建光的几段对唱，生动地刻画出军民鱼水情。因此，在传统京剧中，唱腔按照角色的不同进行配给，本身已有了意象化的趋势。

革命现代京剧对传统京剧中的某些唱腔进行了革新。革命现代京剧彻底革新传统京剧中用于表现没落阶级的长吁短叹等腐朽情调的反二黄唱腔，用它来表现英雄人物悲愤、壮烈的感情。常用在回忆人民血泪史和先烈们的革命斗争史的场面。反西皮，在旧京剧里也是用于表现没落阶级悲切、凄凉的颓废感情，革命现代京剧对其也作了革新，将它用于表现无产阶级英雄人物的雄伟豪迈或机智勇敢，也用于揭露反面人物的狡诈和愚蠢。即便如此，样板戏中唱腔的意象化倾向可谓是有增无减，唱腔的革新以及恰到好处地安排，使得正反人物的对立分野更加鲜明了。如《沙家浜》中的《智斗》一场，刁德一唱的“这个女人不寻常”一句，唱腔音域较低，“人”字后面的拖腔，旋律逐渐下行。这种萎靡不振、拐弯抹角的行腔，表现了刁德一的阴险奸诈。到“不寻常”处强调陡然翻高，表现刁德一的凶狠毒辣、诡计多端。而同样是反西皮，阿庆嫂紧接着唱的“刁德一有什么鬼心肠”一句，其唱腔和前面刁德一的那句唱腔则形成鲜明的音调对比：前半句从高处起唱，随后进入中低音区，表现阿庆嫂在高度的革命警觉中，正进行着揣度敌人的积极思考，刻画了阿庆嫂的机智敏锐。

正如薛丽春所归纳的,样板戏在“三突出”造神理论的指导下,带有公式化、概念化的明显痕:正面人物的音乐风格是高、强、快、硬;反面人物则是少、碎、散、怪。^[59]为突显英雄的高度革命的精神世界,反面人物的唱腔多数是少而散的,而正面人物尤其英雄人物则有成套有层次鲜明、富于变化的唱腔。如《智取威虎山》中杨子荣“迎来春色换人间”的唱段中,运用了二黄导板——回龙——原板——散板——西皮快板的承接方法,前半部重在“抒豪情、寄壮志”,二黄唱腔正契合了唱词要求的深情、舒展的表情功能;后半部是“表决心、见行动”,西皮快板快速高亢、挺拔有力,有助于体现杨子荣“捣匪剿定叫它地覆天翻”的英雄豪情。

(二) 隐喻性意象——以结构意象为例

文学要通过形象化诸手段反映外在的客观世界,表达人类丰富多彩的内心情感,捕捉人对万物的感受和体验。季广茂先生认为,在这“形象化诸手段”中,最重要的是隐喻,隐喻是“在彼类事物的暗示之下把握此类事物的文化行为。”^[60]隐喻能在已知事物(或彼时彼地的事物)与未知事物(或此时此地的事物)的相互激荡、交互激发中派生出“言在此而意在彼”的美学效果。中国文化的特质之一是“诗化”,而“诗化”在很大程度上表现为它对隐喻的广泛运用。在我国的文化传统中,“隐喻不仅是作为一种妙笔生花的描述手段存在的,而且是作为一种无所不在的思维方式存在的,这表现在中国文化的方方面面。”^[61]在文学上,“每个隐喻都是一首小型的诗,而一首诗则是一个巨大的、连续的、持久的隐喻。”^[62]戏剧思维在一定程度上也是一种隐喻思维,戏剧中的隐喻性特征就十分明显,不仅单个意象多为隐喻性的,而且其布局框架也是隐喻性的。

样板戏高度的意象化不仅表现在剧中具体的生活场景、自然景物和人物等一系列的显在、直观的符号序列当中,还表现在戏剧的整体布局上。样板戏通常是将一个典型的斗争故事搬上舞台呈现,其中便涉及事件的叙述结构问题,而事件的发展往往指涉创作者的主题表现意图。即结构在一定程度上是主题的意象化表现。综观几部样板戏,在结构上存在相对固定统一的安排,采用了先抑后扬的策略,基本上遵循“暂时的失败、苦难——奋起斗争、反抗——取得胜利”的顺承模式,力图表现斗争虽艰难曲折但革命必胜反革命势力必败的主旨。

^[59]薛丽春. 京剧“样板戏”唱腔体系之探析[J]. 淮海工学院学报(人文社会科学版), 2003(2)

^[60]季广茂, 隐喻理论与文学传统, 北京: 北京师范大学出版社, 2002.9, 第53页

^[61]季广茂, 隐喻理论与文学传统, 北京: 北京师范大学出版社, 2002.9, 第8页

^[62]保罗·利科, 语言的力量: 科学与诗歌, 二十世纪西方美学经典文本(第3卷)朱立元总主编, 上海: 复旦大学出版社, 2001.7, 第646页

1、开头

几部样板戏几乎都以革命斗争的暂时受挫或者人民的苦难拉开故事的序幕的。如《智取威虎山》开场不久便安排了《夹皮沟遭劫》一场，夹皮沟遭劫百姓受苦、铁路工人李勇奇被掳走；与之类似的，《杜鹃山》也是以革命者杜山牺牲、雷刚遭追捕、柯湘被捕开始；《红灯记》中王连举叛变导致英雄人物李玉和被捕牺牲；《奇袭白虎团》开场就是一副敌人炮轰安平里的惨淡场景；《红色娘子军》则是吴清华身陷虎口开始……

2、主干

通常地，样板戏在斗争故事中暂时的失败之后、斗争之前设置一处苦难诉说的片段，一方面可填补革命斗争大情境或人民受苦受难的叙述缺口，另一方面则以血的经历事实再次应和革命的曲折性和合理合法性。其中，最典型的便是《红灯记》中李奶奶、《沙家浜》中沙奶奶两段经典的痛说革命家史，这两个相似的片段都借尊长之口道出了几代人的受压迫的苦难史和前赴后继的斗争史，同时也表明斗争到底的坚强决心和取得最后胜利的坚定信念。此外，《智取威虎山》中常宝诉苦、《红色娘子军》中吴清华的诉苦参军等，都是由受苦当事人亲口诉说满腔的悲苦和仇恨，那种“面对屠刀决不低头、红心永向共产党”、“阶级仇民族恨燃烧在胸膛”的激昂情绪宣泄得淋漓尽致。苦难诉说完毕，紧随其后的便是坚持不懈的顽强斗争，直至取得最后的胜利。

3、结尾

样板戏所叙述的斗争故事是一次次毫无悬念的“必胜仗”，总是以革命大捷作结。无论是阶段性的胜利还是最终的大胜利都以战斗团体（往往包括民众）的集体群像宣告斗争到底的坚强决心和必胜的历史必然，它们象征着强大的战斗凝聚力。这恰恰是尊奉文革时期毛主席语录中“真正的铜墙铁壁是群众，什么力量也打不破，在革命政府的周围团结起千百万群众来，发展我们的革命战争，我们就能消灭一切反革命”的表现。集体亮相的场景几乎遍布每部样板戏、每部中各小场的结尾。其中大体又可分为两类：

一类是“句号式”的胜利，仅仅宣布一个阶段或一次战斗的最终胜利。如《杜鹃山》结尾处杜鹃花和红旗相映生辉，柯湘、雷刚与众战士威武豪壮地一同亮相；《平原作战》以群情鼎沸、壮阔豪迈的亮相作结。此外无论是《红灯记》还是《红色娘子军》等其它几部戏最后一幕均有此类的集体群像。《智取威虎山》中第一场

《乘胜进军》结尾追剿队全体亮相；《深山问苦》结尾处也是常猎户、常宝与杨子荣及众战士的集体亮相；《发动群众》一场同样是一幅军民雄壮威武的群像。最后一场在胜利的雄壮的乐曲中战士们集体亮相。

另一类则是“逗号式”的胜利，蕴意深远、预示更大的胜利。如《奇袭白虎团》在歼灭了白虎团指挥机关指挥机关之后，战斗句号并未就此划定，而是设置了一个更富战斗激情、暗指更大胜利的结尾：在《国际歌》的乐曲声中，志愿军和朝鲜群众踏着伪白虎团团旗乘胜前进。

第2章 样板戏意象的组合及整体构建

许多优秀戏剧中头绪繁多、人物纷杂，但始终能给观众一种统一的印象，激发强烈的感情，这应该归功于戏剧意象所起的凝聚作用，而这种凝聚功能的发挥则是特定的意象系统在戏剧情节进展中默默地释放其支撑和推动能量。样板戏的意象系统同样是样板戏舞台背后的“操纵者”，那么，这一系统中的意象是如何组合的？如何凝结成一个整体的呢？

一、革命样板戏意象的排列组合模式

一部作品的意象需要遵循一定的规律进行合理地设置和布局，杂乱无章地随意摆放势必影响意象的效用乃至作品的整体艺术效果。而作为戏剧这一特殊的文艺载体，革命样板戏中的意象组合同样有着其特定的组合模式。综观样板戏意象的排列，主要呈现以下两种组合：

（一）对立式组合

传统戏曲里有明确的诸如“生、旦、净、末、丑”之类的角色规定，特定的角色必定有特定的性格与之相配，因此文艺史上戏曲中人物塑造上的脸谱化倾向、角色的雷同化也难以避免。在塑造人物时有明显的善恶两相对立的思维模式，好人坏人往往一出场就立见分晓。样板戏的意象系统的构建同样深受二元对立的思维模式的影响，甚至到了登峰造极的地步。另外，除了一切艺术所共用的审美意象的一般特征之外，戏剧意象还有它自身的特征，特征之一就是两极性，即指戏剧意象一般由两个对立的总体意象，或者两个对立系列的意象群所构成的，这种两极对照形式使戏剧意象成为戏剧冲突的隐喻和戏剧结构的高度浓缩。^[63]戏剧意象的这一特征在样板戏中的表现得极为明显。剧中被意象化的人物、场景都或隐或现地喻示两大阶级阵营的对峙，基本上可规列为革命意象和反革命意象，显示出了鲜明的爱憎情感。如：

表一：《智取威虎山》革命意象与反革命意象

革命意象	顶梁松（《打虎上山》）、霞光、彩云、晨光（《计送情报》）
反革命意象	皑皑白雪（《乘胜进军》）、狂风（《定计》）、阴森的山洞（《打进匪窟》）

这些场景意象皆与人物的斗争情况形成相同类比，当革命遇到暂时的阻挠时，

^[63]洪忠煌，戏剧意象[M]，天津：南开大学出版社，1991.8，第46页

常常出现风雨雷电等意象；当革命者顽强斗争获得胜利之时则往往出现青松翠柏红日彩霞等意象，这些意象无不高度隐喻阶级斗争的景况。

这样的对立意识甚至渗透到舞台的具体操作当中。如在样板戏中使用得最为频繁也最为有效的光线对比手法。《红色娘子军》剧中的两组场地，一组是暗无天日的椰林寨——晴空万里的红色根据地，一组是乌烟瘴气的南匪庭院——瑰丽多彩的万泉河边，两组场地形成强烈对比。但是这种对比随着画面的移动又发生了变化，同一场景也有不同的处理，阴森凄凉的椰林，在英雄洪常青出场后便现出一片晨曦；红军攻入南匪后院后，红旗指处乌云散、天幕阳光普照、霞光万道。

（二）复沓式组合

复沓式组合即某些意象以相类似的句式反复出现。正如斯珀津所说，莎士比亚笔下的意象“能提高、发展、延续、重复悲剧中表达的感情，其作用颇像音乐中的赋格曲、奏鸣曲或瓦格纳的一出悲剧中重复出现的主题一样”^[64]在舞台演出中，一次性的个别闪现较难给观众留下深刻的印象。重复就是强调，舞台意象往往以多种媒介、多种形态进行一种变化的重复、综合的重复，引起观众的注意，加深观众的印象，在综合整体中完成意象的呈现。这就决定了舞台意象的重复呈现要比文学作品中的“重复词语”复杂，它可能呈现在台词、角色、演员表情动作、道具、布景系统之中，也可能呈现在整体性的戏剧动作上。在一部戏剧中，如莎士比亚的每一部戏剧中基本都存在反复出现的一个或多个同一的意象。在革命样板戏中此类情况比比皆是。

意象的重复，既可能出现在一出戏中，也可能出现同一个时代、同一个阶段的一系列作品之中。它们以积累的力量，闪现某种潜在的意义，提示了某种隐喻或象征的可能性。大体相似的意象贯通了几部样板戏，我们从各部样板戏中都能够找到近似甚至相同的意象，如雷雨电等自然物象的反复出现，它们以叠复的形式努力地诠释着对革命的热情和对党的信仰。

二、样板戏意象的表情功能

事实上，无论是意象的设置还是组合，其目的都是为表达主旨制造氛围，即营造意境。那么，倘若要发挥意象的作用，就必须处理好意象与意境的关系。

（一）意象与意境

^[64]杨周翰. 莎士比亚评论汇编（下），在莎士比亚悲剧意象里所见到的主导性的主题[M]，中国社会科学出版社，1981年，第330页

关于意境与意象的涵义以及二者之间的关系，自古以来许多学者都有所论说，并且意见趋于一致。这里仅以洪忠煌先生给意境和意象下的定义为代表，他认为意境是“读者（或观众）在欣赏过程中与艺术家双方共同创造的，即当代西方接受美学所谓的‘视野融合’”^[65]，由定义可知，意境主要从艺术品的“消费主体”（即欣赏者）的角度而言的，且它是指作品的总体审美效果，是艺术品所传达的总的旨趣韵味以及所达到的审美层次。意象则是指“艺术品所包含的、艺术家的构思中所形成的审美实体，即理性与情感、主体与客体相统一的有机整体。”^[65]而戏剧意象作为全剧中的“诗的核心”，使戏剧艺术真正成为“以动作为形式的诗歌”，成为“一首可以上演的诗”^[66]它通过某种显在的方式将激情传导给观众，使观众在欣赏过程中产生诗般的意境，并使他们专注于其中的丰富意蕴。这样戏剧意象就作为一种诗情哲理统一的有机整体，发挥了感染作用和启迪作用。俞兆平先生将审美意象的概念界定为：“审美意象是一种潜含着理性、情感的心理表象，它同时应外化并巩固在显象语词上，并有机地组合在特定的、具有美学意义的整体语境之中。”^[67]虽未专门论及意象与意境的关系，但可以得出与苏珊·朗格相似的观点，即意象有机地并置共同指向某一意义的同一性，它物化后以一种可感的方式营造出一个整体的意境。可以说，一部戏剧就是一场造境运动，而意象在这场运动中发挥了不可或缺的主导功能。

（二）样板戏意象的造境功效

时代赋予了样板戏生存和传播的前提。在文革时期紧张可怖的政治高压下，样板戏是这一特殊时期的产物并成为政治宣传的“主力”，其主旨必然牢牢尊奉该时期的政治大方向，如此样板戏才能“合法”地充斥中国大地，成为当时中国大众学习、生活、工作中的必不可少的“政治滋补品”。面对样板戏轰炸式的教化，中国大众虽然在很大程度上处于被动接受的境地，但限于当时的文化、政治等条件，样板戏还是受到人民大众不同程度的接受与认同。

获得存在的“合法权”之后，样板戏必须充分发挥戏剧这一载体的传播教化功能，通过特定的戏剧表现手段传达其特定、唯一的政治目的。而戏剧历来都注重以意象营造意境的表现手法，样板戏正是抓住了这一点，紧紧围绕政治主题采用对立、

^[65]洪忠煌. 戏剧意象[M], 天津: 南开大学出版社, 1991.8, 第23页

^[66]苏珊·朗格. 情感与形式[M], 北京: 中国社会科学出版社, 1986年, 第363、373页

^[67]俞兆平. 审美意象论析[J]. 上海文学, 1986(8)

复查的方式设置一系列的意象表现手段，通过舞台将观众吸附于一个爱憎分明、战斗激情四射的极端化的政治磁场中。然而，无论是对立组合还是复查排列，都没能让样板戏摆脱空洞表情的命运。

1. 各大样板戏意象的模式化和一致性

考察各大样板戏的意象，无论是单部戏剧还是几部戏剧，其中的意象存在明显的模式化痕迹，加之其急功的政治目的，导致样板戏的造境运动趋于机械性。如：

表二：由就义情形对比看人物意象

《红灯记》中的李玉和——《红色娘子军》中的洪常青

刑场背景	李	围墙。高坡。劲松参天。远处峻岭入云	
	洪	乌云低压；高坡上一棵大榕树，拔地参天，傲然矗立	
上场亮相	李	大义凛然，坚忍不拔；藐视铁链，浩气凌天	
	洪	昂首阔步，大义凛然；挺立刀丛，浩气冲天	
上场唱腔套路	李	二黄导板——回龙——原板——垛板	
	洪	二黄导板——回龙——原板——慢板——快原板——摇板——垛板	
上场唱词	李	雄心	筋骨断体肤裂心如铁坚
		展望	红旗插遍，烽火燎原
		表态	顶天立地勇往直前
	洪	雄心	屹立如山，巍峨刚强
		展望	红旗飘扬，大道宽广
		表态	冲锋向前方
就义前呼声	李	打倒帝国主义，共产党万岁，毛主席万岁	
	洪	打倒国民党反动派，共产党万岁，毛主席万岁	
就义背景音乐及英雄动作	李	《国际歌》乐起；勇敢坚定、昂首登上高坡	
	洪	《国际歌》音乐声震撼天地；从容镇定，阔步、昂然挺立	

由上表，我们发现两部不同的样板戏，单就其人物意象，小到唱词，大到叙述模式居然有如此惊人的相似度。样板戏意象表现手法的拙劣、机械可见一斑。

2. 意象的模式化造成样板戏表情的空洞

意象及其表现手法的雷同、重复势必在一定程度上影响主题的表达效果。“有些象征意象由于约定俗成，或是历史积累，或是某一时代、某一民族特有的舞台惯例，只要一出现，观众就明白其所指……这类象征意象在无数次的重复过程中已极大地

衰变了，变成一种图解、一种伪饰。”^[68]样板戏中诸如艳阳红霞、冲天激浪、凌空苍松、雷雨激电、红旗横幅等意象，经过不断复现便衰退为一种麻木的图解。而如人物意象几近相同、固定单一的表现手法同样造成样板戏的机械表情。因此，尽管各个意象极力支撑、效力于同一主题，并且已创造出一个可感可知的政治意境，但样板戏还是不可避免地陷入了机械呆板的窘境。

而文革时期“三突出”追求所谓“完美”的创作模式，恰恰成为样板戏无法完美的主要原因。作为戏剧，在表演上需要演员展示各自不同的声色技艺，众多角色各具光彩，各种技艺异彩纷呈，给人以极大的审美享受。而样板戏为了所谓的“三突出”，削足适履不惜除却京剧中本有的表现精华，一味地去迎合政治的“口味”。如把大量的戏份、唱腔都加在一人身上，这样势必使主要英雄人物之外的角色不再具有任何艺术魅力。总之，对于最需要个性创作自由的文艺事业规定所谓必须遵从的一套创作模式，势必严重扭曲样板戏。

^[68]林克欢. 戏剧表现论[M], 北京: 中国社会科学出版社, 1993年9月, 第163页

第3章 样板戏意象的横向对比

以上是从样板戏内部本身考察样板戏意象及其系统的构建,但若要对样板戏意象有更全面、客观的认识,单单立足本身的分析势必使结论限于狭隘、片面,应该将其作为一个个体,同其它个体进行横向对比。

一、样板戏改编本与改定本中的意象对比——以人物意象为例

事实上,样板戏从50年代末60年代初现代戏热潮中涌现出的各种优秀剧目,到1974年12月人民出版社出版的《革命样板戏剧本汇编》(第一集),样板戏经历了多个版本,祝克懿将其划分为三种:原始文本、改编本、改定本。^[69]不同版本的过渡,涉及各方面的修改,其中包括对意象的处理。这里仅以人物意象作详细地比照。样板戏本身就是一支支歌颂英雄、歌颂革命的颂歌,因此人物意象在样板戏中是占有重要地位的。而样板戏的修改必定十分注重这类意象的修整、强化。

(一) 动作神貌的整饰

如《红灯记》中李玉和的亮相,其中比较明显的两处:一是第一次上场的第一个亮相,原版中为了制造紧张恐怖气氛,让李玉和罗锅着腰,用一只袖子挡着脸上场。而在改定本中则是右手提红灯,左手向右稍撩衣襟,双目四面察看,接着稳步走至正中台口,左手提红灯亮相;二是《刑场斗争》中的形象,原版中的李玉和趴地抽搐,改定本中则是“翻身”、“扶椅”等威武动作。

(二) 唱词唱腔唱段的调整

如果说样板戏存在着直露、急迫的抒情欲望,那么改定后的样板戏则是达到了登峰造极的地步。但越是刻意雕饰,反而越显得单调空洞、苍白无力。

1、唱词唱腔依主次人物定主次

在唱腔方面,为了突出主要英雄人物,样板戏进行了一系列“革命”。唱腔设计上分清人物主次,次要人物唱腔要服从于主要人物。如《沙家浜》中《转移》一场,沙奶奶痛说家史原本用的是富于感情的[反西皮],但怕压了郭建光的唱腔,于是在改定本中将这一段前调,且改用[二黄]。

2、唱词唱段的修改增删

为突出英雄人物意象,改定后的样板戏更富有政治功利性了,单从主要人物唱词的直白性便可略见一斑。如李玉和的唱词,在原版中唱词只字不提毛主席,还唱

^[69]祝克懿. 语言学视野中的“样板戏”, 开封: 河南大学出版社, 2004. 12, 第16页

哀怨悱恻的旧昆“新水令”。而在改定本多处新增、修改了唱词，以突出英雄高度的政治觉悟，如《赴宴》、《刑场斗争》中分别加了李玉和直接歌颂毛主席、就义前李玉和振臂高呼“毛主席万岁”的情节。第八场设置了李玉和的抒情专场，二黄唱腔《雄心壮志冲云天》，第二场和第五场还为其安排了新唱段《天下事难不倒共产党员》、《从容对敌巍然如山》。

《智取威虎山》为了塑造杨子荣这个用毛泽东思想武装起来的高大完美的英雄形象，删除了原演出本中“茫茫林海形影单”、“白骨累累、血迹斑斑绝人烟”等所谓思想境界不高的段落，特意增加了“共产党员”、“胸有朝阳”两个核心唱段，表现主人公对党、对毛主席的赤胆忠心，“越是艰险越向前”的斗争意志和“愿红旗五洲四海齐招展”的博大胸襟，点出毛泽东思想是他胆识和智慧的源泉。

二、由样板戏改编而成的电影的意象强化

文革时期的“文艺革命”主要由戏剧和电影两种艺术形式为载体，自1970年开始，八部样板电影陆续诞生。虽然“样板电影”是在样板戏的基础上改编而来的，但在政治干涉和修改之下，样板戏电影的拍摄并非照搬样板戏，而是力求源于舞台，高于舞台。其中样板戏创作的“三突出”的原则对电影的拍摄产生了巨大的影响，特别是江青的干预，无论是样板电影的镜头、光线、色彩的运用，还是人物的化妆、服装、道具的使用，都必须完全服务于革命主题和主要英雄人物形象。可以说，样板戏将意象模式化了，而样板电影则进一步模式化了，原有的意象也更趋锐化了。这一点在样板电影对色彩意象之极致苛求上表现得尤为突出。

意象的设置目的首先是利用隐喻构成意义出场的方式，其次借用象征完成文本价值或意蕴所指的外溢。自然色彩能唤醒人的丰富多样的情感，自然色彩意象是一类特殊的舞台意象。

红色本身就具有热烈、爱情、革命等含义，红色意象所传递的抒情意蕴或情绪多是热烈的、充满光明和希望等情感。因此，红色意象这种抒情范式普遍存在于戏剧创作和审美活动中。文学创作中常以红色意象来表达对革命、忠诚、热烈的生命等情感信息，红色成为寓含人民革命的力量和赤胆之心的革命色彩。样板戏运用红色意象多表示热烈、火红、革命、进步的激情，它在文革时期更是具有高度的隐喻功能，被赋予了真理、光明、革命等特定意义，并一再加以强化，成为一种色彩宗教。如充斥样板戏当中的红旗、红霞、红太阳、人物穿着中的红色等。《智取威虎山》“实验片”中，对于威虎厅中火的处理，摄制组一开始想多打蓝光以揭露座山

雕的阴险。但江青特别指正说威虎厅的火一定要红，以表现杨子荣的战斗意志，胸有朝阳。《红色娘子军》第四场“当育英雄军民一家”和第六场“踏着先烈的血迹，前进！前进！”的两场的云彩，江青同样指示前者要拍出镶有金边的红色彩霞，后者要拍出渲染胜利气氛的彩霞。《沙家浜》中最后一场《聚歼》的最后一个镜头：军民联合消灭了日伪军，朝阳升起，照耀着抗日军民走向新的胜利。拍摄前江青提出要求太阳要拍得又亮又红。可是在现实中，在清晨景色中的太阳一亮就不红，是能见度问题。再如《白毛女》第八场“将革命进行到底”的收尾摄制前后返工三次，历时8个月。要原因也出在“出太阳”上。影片快结束时，大春率领乡亲们枪毙了黄世仁等，分了田地，喜儿和男女青年参加了八路军，大家群起奔向从东方冉冉升起的红太阳，高呼“毛主席万岁！共产党万岁！”红太阳是毛泽东的象征，历来在任何艺术中都是重中之重，摄制组别出心裁，把人群在光照上按剪影处理，一来可以突出太阳，二来实际生活中，太阳出来前万物都有剪影的感觉。但送审时，江青训斥说天不够亮，树不够绿，太阳不真实……

江青还十分偏爱绿色，对样板电影一向要求“出绿”，全然不顾每个戏所处的时间环境的不同。如《智取威虎山》中军装、原始森林尽皆绿色。但《红灯记》是冬景，且处北方大平原环境中，“出绿”十分困难。1970年12月中旬《红灯记》摄制完毕，江青批评舞台剧没有绿色，还提出在李奶奶家摆一盆蒜苗充绿。但鉴于影片已拍毕，最后就让剧组在字幕上打绿字，所谓“打绿字”，即在原本整整一块的红色大幕上，插进许多绿色长条，然后在红绿相间的幕布上演员表渐渐上行。这种对颜色的苛求显得极端的生硬、牵强，可笑至极。

第4章 50、60年代其他文学创作与样板戏意象的关联

正如“文化大革命”并不是凭空出现的一样，盛行于“文化大革命”期间的极左戏剧观念也并非凭空出现。它既不是出于某个“阴谋家”的个人趣味，它在戏剧界形成的影响也并非一朝一夕之功。“撇开那些极左的政治观念不谈，指导着‘样板戏’创作的那些艺术层面上的理想观念，大到‘三突出’、‘高大全’之类刻有鲜明‘样板戏’印记的戏剧原则，在题材选择方面只能局限于现代题材、所谓‘要让工农兵占领舞台’这样的苛刻要求，小到舞台美术方面受到强调的写实置景，以及表演手法上的‘生活化’等等，都是在‘文化大革命’之前就已经出现的，并且已经在戏剧界产生了巨大影响”。^[70]1958年6月13日——7月4日召开的“戏剧表现现代生活座谈会”提出了“以现代剧目为纲”的号召，从此“大写现代戏”风潮盛行，样板戏可谓是这一风潮的自然延续。样板戏的基本理念在这一时期所提倡的现代戏里已清晰可见，在题材选择方面，样板戏主要集中在“歌颂大跃进、回忆革命史”两个方面。当然，因强烈的政治意识形态而扭曲历史、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，不仅始终贯穿在1958年以来冠之以“革命”的戏剧创作中，还出现在如小说《红岩》、话剧《霓虹灯下的哨兵》和《千万不能忘记》等作品中，这类作品都在政治的枷锁之下已经渐渐形成了一整套模式化的艺术语言，政治的艺术化或艺术的政治化，已经达到了相当高的程度。在文革时期的政治高压下，样板戏意象系统的形成并非是个封闭发展的个别现象，它与50、60年代其它的文学创作存在着“近亲”关系，这些文学创作从各个角度对样板戏产生了深远的影响。因此，通过对这些文学创作中意象的考察，有助于进一步深入地了解样板戏的意象运用。

一、文革前后革命戏剧作品对样板戏的影响

如果说时代语境对作品有着深刻的影响，那么要考察革命样板戏的意象，将目光投注在同一时期同类作品上进行分析，不失为一条较为客观、纵深的途径。文革前后的戏剧作品受到其特殊时代的影响，政治色彩也极为浓烈。在政治表情的方法手段上，文革前后的戏剧作品在戏剧意象的运用上，已呈现出较为明显的政治诉求功能。集中表现在人物意象和结构意象两种意象上。

（一） 人物意象的异同

^[70]傅谨：《中国戏剧的当代发展与中国戏剧十七年反思[J]》，《戏剧文学》，2001年（8）

绝大多数肃反剧作中的人物意象已经有了正反对立的趋势，这种对立主要集中在角色、政治立场上的分歧，而在人物外貌、姓名、唱腔等方面并未作刻意的倾斜性处理。能够较为客观地审视、表现这些客观存在的各种现实矛盾。为了突出敌我矛盾的潜在性和复杂性，反面人物的乔装埋伏被叙述得周密得难以让人察觉，剧终前并未对反面人物做特别的丑化，也没有一味颂扬革命军队、神化英雄人物。如《糖衣炮弹》中对潜伏在我军中的特务梅君、安康等人的刻画不但没有丑化，反而突出他们外表的革命性，俨然是一个个红色的革命积极分子。对于正面人物的描写也较为客观，该剧安排了一农妇算账的情节，她的“解放军也说不定会算错账啊”一句可谓是对现实生活的真实、客观的写照，这样，对生活场景的描述因为客观而更显得真实可感。另外，正反人物的戏份也是根据剧情的发展需要较为合理地安排，并没有作刻意的增删分配。

样板戏习染了肃反剧作在人物意象上的对立分野，将人物分为敌我两大阵营。但由于其近乎疯狂的政治抒情欲望，样板戏在对人物意象的处理上显然有失理智，完全是为对立而对立，为尖锐而尖锐，为揭露而揭露，显示出了其明显的编织色彩。而事实上，将客观存在的现实展现出来，只要处理得当，未尝有损英雄的伟大形象和党的崇高伟岸，相反，正是那种层叠着历史与现实的军民间的血肉关系，那些由小情节所展开的深广社会画面，才使受众身临其境地体验到当时真实的历史氛围。

（二） 结构意象

综观各部肃反剧作，在叙事结构上存在一个共同点，即均设置了我方必胜的圆满结尾，因此，这种特殊的结尾在一定程度上已意化为一种结构意象。在这一点上，样板戏的手法可谓如出一辙，更甚的是，样板戏还具有一套包括开头意象、主干意象在内的更加严密的、统一固定的结构意象。可见，样板戏在跳入同时期戏剧剧作结构框架的同时，还更进一步地将结构模式化、意象化了。由此，一部部样板戏的叙事都沦为了一项项直指我方最终获胜的毫无悬念的“流水作业”。

二、革命样板戏与政治抒情诗意象的一脉相承

十七年时期(1949-1966)的政治抒情诗是带着“政治的镣铐”写出来的，那一代诗人把对共和国的热爱写到了极致，他们以个体的声音，发出了代表一个阶级的、流传于全国上下的政治口号，带有极其鲜明的政治色彩和浓厚的说教意味，其中以郭小川、贺敬之、闻捷等诗人的创作为代表。

（一）政治抒情诗中的意象群

意象历来是诗歌生命的依托，政治抒情诗要抒发其政治情致，自然离不开意象的设置。因此，在政治抒情诗中存在着一系列的意象群，以下是郭小川、贺敬之部分政治抒情诗的意象罗列：

1、郭小川

《投入火热的斗争》（1955）：凄厉的风雨、雷的轰鸣、五星红旗、太阳的万道金光、晚霞、汽笛的声浪

《向困难进军》（1956）：红色士兵、闪光的话（将军的话）、黑暗、太阳、阳光四射的早晨、风雨、礁石、旧世界的苍蝇

《战台风》（1963）：飞砂走石、狂飚野浪、台风暴雨、晴天、大海、狂风、烟雾、黑云、风声凄厉、狂徒、恶狼、雷声、红旗、大雨、皮鞭、雷电、锁链、风疾雨骤、闪电、白浪、海鸥、朝阳般的红旗、红旗般的朝阳、红日红旗

《西出阳关》（1964）：风砂、亲人、渠道网、绵羊、棉田、电灯、星群、公路网、红红的太阳、红红的彩云、强盗、奸人

《丰收歌》（1972）：粮车、彩船、绿野、谷垛、云霞、稻田、谷粒、金闪闪的谷子、银花花的大米

2、贺敬之

《放声歌唱》（1956）：大海、浪花、马达的轰鸣、钢铁的火焰、白云、星光、灯光、朝霞、黎明、万丈高楼、千丈长虹、雷鸣、春风、麦浪、工厂、收割机、矿井、炼钢炉、《毛泽东选集》、入党申请书、旗帜、白帆、大厦、大风、大雨、红领巾、《新华日报》、《解放军周刊》、《中国革命战争的战略问题》、《整风文献》、《七大决议》、风雪、灯火、烈火

《十年颂歌》（1959）：东风、朝霞、五星旗、红日、东方、西天、东风、西风、残云落霞、大道、青天、鲜花、老鼠、落叶、波涛、高楼大厦、麦山稻海、铁水钢花、春风、红旗、松树、烈火、黑夜、吊车、长江大桥、大雨、台风、礼炮、星云、战马、坟地、绿荫、早晨

《西去列车的窗口》（1963）：热血、红旗、洪流、月光、灯光、乌云、阴风、朝霞、江山

《又回南泥湾》（1964）：红旗、火焰、闪亮红星、麦浪、乌云、雾、灯、火光、烈火

（二）意象的一脉相承

通过考察政治抒情诗和各部样板戏的意象，我们可以切实感受到二者之间那种一脉相通的气息。在某种程度上，可以说政治抒情诗框定了样板戏的政治抒情基调。

1、意象选择上的高度契合

在意象的取舍上，样板戏与政治抒情诗保持了高度的一致性。意象的选择主要集中在一批约定俗成甚至图解化了的自然意象上，如太阳、红霞、青松、绿树、海浪、风雨、雷电、黑夜、黎明等。另外还有一些人文意象，主要是革命的相关文件、书籍，如：《新华日报》、《中国革命战争的战略问题》、《整风文献》、《七大决议》等。

然而值得关注的是，较之样板戏，政治抒情诗的意象是高度提纯的，所展现的画面是宏观的政治历史全景，如所塑造的人物意象也主要是党或领袖毛主席，都是较为抽象、宽泛的。而样板戏不仅有全局性的意象群，还进一步将全民的、共同的政治热情细化为一个个具体的意象群，如具体可感的场景意象、人物意象等。当然，这在很大程度上归因于诗歌与戏剧体裁的不同。

在这点上，样板戏的意象设置自然也无厚非，但遗憾的是，样板戏的意象具有极其强劲的排他性，从道具意象到结构意象，它们独自“霸占”整部甚至所有样板戏的叙事空间，将其它跟革命无关之物统统“清场出局”，企图更有力地将其特定的历史意图推上顶峰。表面上样板戏的历史叙事容量增大了，但恰恰相反，这些贴着政治标签的意象使得抒情的张力大大缩水了。无论是诗歌还是戏剧，意象的具体可感性对于情感的表达是至关重要的，倘若其中除了“标签”之外别无其它，给人造成一种“草木皆兵”之感，一份报纸、一片云彩都难辞“宣扬政治”的重任，那么受众的审美负担便可想而知了——必然随之机械化，作品的美感也势必荡然无存，如此，作品便堕入了叙事的空洞和抽象。

2、组合方式的承袭

在意象的组合上，政治抒情诗主要采用了对立和复沓两种方式。如阳光与风雨、鲜花与落叶等，且这些相对固定的意象不断在诗歌中复现。样板戏采用了与之相同的组合方式。

诚然，在打造宏阔严整的气势、营造整体严肃的历史意境上，样板戏和政治抒情诗都可谓是把握住了历史感。然而对历史的描述和称颂，并非个别抽象简单的意

象的罗列堆砌就能完成，还必须是多方位的，有一定的纵深感。样板戏和政治抒情诗意象的组合都缺乏一种内在、灵活的方式，致使意象组合因无法融为一体而显得浅显、松散、机械。二者表面上抒情激越昂扬，但实际上却显得极其浅露、空虚。

三、革命样板戏意象设计的“榜样”——十七年时期革命小说的创作

如果说样板戏意象与十七年时期的政治抒情诗中的意象有着高度的契合度，那么在微观选择和宏观布局两个方面，样板戏意象同十七年时期的革命小说中的意象则存着更加明显的一致性，当然，这在很大程度上也归因于戏剧在篇幅容量和故事化倾向上较之诗歌更接近小说的缘故。

（一）微观选择上的指引

在意象的选择上，革命小说犯有严重的“政治过敏症”，对一切表现革命执着和激情的事物有着超强的敏感性。凭借其叙事容量的优势，捕捉住一切与革命相关的事物之后，进而将它们意化为一系列意象群。

1、革命圣地和圣物幻化为革命意象

有关革命的一切在这个时期的革命小说中似乎完全被意化为伟大的党、伟大的领袖，如革命圣地、革命旗帜等。小说中的人物见物如见党，且达到了狂热的地步。如，《我们的力量是无敌的》中的警卫员郭毛子用两天时间，甘心违反军纪，并花费一个月的生活津贴，就是为了到一个小县城去买一枚镶有毛主席和朱总司令并肩小像的五角红星的革命纪念章。诸如此类，还有《保卫延安》中提到政治委员杨克文深夜灯下研读的《中国革命战争的战略问题》、陈旅长床头上放着的马克思列宁主义和毛主席的著作、宁金山逃跑途中偶遇的老太太包袱中珍藏的毛主席木刻像……；《红旗谱》中江涛走进贾老师的院子的时候，他感到“像走进古圣殿”，而且贾老师精心地将自制的鲜红党旗贴在墙上，更是增添了一份神圣的意味。林道静入党仪式虽是在北平一个普通的古老小平房举行，墙上挂的也是山水画。当林望着这些画时，奇迹出现了：

一霎间，那些迷蒙的山水画变了，它变成一面巨大的红色旗帜——上面有着镰刀铁锤的红色旗帜。这旗帜那么鲜艳、那么火热地出现在她的面前。

在这一点上，我们似乎看到了不断闪现在样板戏各个场景中诸如红旗、公文包、文件、红色根据地广场等革命意象。显然，这并非是一种巧合，而是二者基于同一历史时期、同一抒情目的而达成的一种“默契”。虽然体裁不同，但二者有着共通

之处。

2、歌声、战斗口号

一部革命小说通常讲述的是一个艰巨而又漫长的斗争故事。然而，为了突出我军的勇猛坚强以及军民的鱼水情，往往通过设置一系列的歌声、战斗口号来表现这一点。这些歌声、战斗口号虽然看似故事叙述过程中平常的场景描述，然而当它们不断复现后，往往就成为小说里一派别有意味的意象。

如在《保卫延安》中，多次出现对战斗口号的“特写”：

战士们路过延川县境时，看到了小庙墙壁上、石崖上的战斗动员标语：

“全边区人民紧急动员起来！保卫共产党中央！保卫毛主席！保卫陕甘宁边区！保卫延安！保卫土地！保卫丰衣足食的生活！”

“边区的军队指挥员、战斗员和后勤人员们！你们是站在最光荣的岗位上，全中国，全世界人民的眼睛都望着你们，他们把重大的希望寄托在你们身上！毛主席、朱总司令所教导的一切，现在是实行的时候了！”

十八日后半夜，有很多西北野战军的队伍，从延安南川涌上来，出现一道道手电光，战士们趁着手电光，看那城墙上、石崖上写着的字：

“中国共产党万岁！”

“毛主席万岁！”

“我们要把蒋胡匪军埋葬在延安！”

“民主圣地延安是我们的，我们一定要回到延安来！”

（李振德走进村子）村当中的崖壁上新刷了斗大的字：

“共产党万岁！”

“不做亡国奴，不做蒋介石的奴隶！全边区的男女老少，武装起来，消灭敌人！”

“坚壁清野，饿死敌人，困死敌人！”

革命小说还擅于用歌声、音乐意象来表现军民的鱼水情和革命乐观主义。同样

多次在《保卫延安》中出现：

李江国“左手打拍子，脑壳摇动，压住洪亮的嗓门”低声唱道：

红旗呼啦啦飘
喜鹊喳喳叫
清化砭
羊马河
两仗打得好
把敌人两个旅消灭掉
胜利的消息人人都欢笑

（山头上的老乡唱信天游）一个男的在唱：

一杆红旗空中飘，
咱们的子弟兵上来了。

一个女的接着唱：

青天蓝天蓝漾漾的天，
看见咱们队伍心欢喜。

部队行列中的陕北战士，象回答老乡们似的也扯开了嗓子唱：

你看我亲来我看你亲，
咱们原来是一家人。

这类意象无疑对样板戏的意象设置有着深刻的启发，样板戏中诸如散布于各个场景中的口号、《红色娘子军》第二场《诉苦参军》启幕时“红云乡里红花放”的欢歌，还有《红灯记》中李玉和就义前奏起的《大刀进行曲》等革命歌曲，无不与革命小说中的歌声、战斗口号等意象群有着紧密的关联。

（二） 宏观布局上的借鉴

这里的布局指的是作品的叙事结构，革命小说的故事结构有着明显的意象化倾向。其开头采用转接的结构，即先从所要叙述的故事的相反方面说起。这种转接的结构又体现在两个基本情节模式中，一是“苦难——反抗”模式，即一开始就讲述一个受压迫的苦难故事，然后引出一个反抗的革命故事。如《红旗谱》、《苦菜花》等；二是“失败——坚持”模式。主要体现在以反映战斗生活为主的革命历史长篇小说中。开头写战争遇到重大挫折，并引出一个在困境中坚持的革命故事，且这个坚持的故事是取得革命胜利的重大转机。如《红岩》以叛徒告密、地下党组织遭到惨

重破坏为开头，并引出监狱坚持斗争的故事；《林海雪原》则以杉岚店惨案为开始作为解放军剿匪斗争的铺垫。反观样板戏的开头模式，也是以革命斗争的暂时受挫或者人民的苦难拉开故事的序幕。因此，在开头部分的设计上，样板戏与革命小说有着明显的“近亲血缘”关系。

与开头不同，革命历史长篇小说结尾采取的是一种顺承的结构，即根据故事发展的顺序设置结果。但并非封闭式地作结，而是留有继续发展的余地，将革命指向永无止境的未来，是一种开放式的结构。具体体现“战斗或胜利——到更大的战斗或胜利”情节模式上，如《保卫延安》叙述的是保卫延安的伟大战役，小说中只写了其中的几次重大战役，而结尾处却并未点明收复延安的最后胜利，取而代之的是一种带有明显象征意味的描写：

北方，万里长城的上空，突然冲起了强大的风暴，掣起闪电，发出轰响。风暴夹着雷霆，以猛不可挡的气势，卷过森林，卷过延安周围的山岗，卷过中华民族几千年来征战过的黄河流域，向远方奔腾而去。

这段描写中的“风暴”可理解为收复延安后，整个中国革命事业的胜利的炮火，预告着更大的胜利。综观各部样板戏的结尾，《奇袭白虎团》的结尾就是这类开放式的收尾。而直接写了胜利的《红日》中，其结尾同样预示着更大的胜利：

军首长们，许多指挥员们，红旗排、红旗班的英雄战士们，屹立在巍然独立的沂蒙山孟良崮峰巅的最高处，睁大着他们鹰一样的光亮炯炯的眼睛，俯瞰着群山四野，构成了一个伟大的、崇高的、集体的英雄形象。

这样的结尾，与样板戏惯用的“英雄群像式”收尾几近相同。通过比照不难发现，除《奇袭白虎团》一部，其它几部样板戏的收尾均倾向于大团圆式，这无疑与样板戏的急迫的政治表态欲有关。

总的来说，相对文革前后的其它文学作品，样板戏与它们存着千丝万缕的联系，在表现主题上有着高度的一致性，只是在表现手段、表达力度上则各有侧重罢了。但样板戏可谓是最富政治色彩的“畸形儿”。

结论

通过以上意象的分析，本文试图对样板戏的整体构建机制有一个较为深层的剖析和展示。作为特殊历史时期的产物，样板戏有着迥异于其他阶段政治文学的政治烙印和使命，而意象在其中充当了一个极为重要的“执行者”角色。当然，本文也仅仅是转换一个角度去审视样板戏，这也许并非样板戏众多研究思路中的最佳角度。相信今后会有更多、更新的研究视角，对样板戏作一步步深入、科学的解析。

参考文献

参考书目:

- [1]丁学雷等.革命样板戏评论集[M],上海:上海人民出版社,1976.4
- [2]延安文艺丛书.戏剧卷[M],长沙:湖南人民出版社,1985.2
- [3]马威.戏剧语言[M],上海:上海文艺出版社,1985.8
- [4]华明等.小说修辞学[M],北京:北京大学出版社,1987.10
- [5]胡妙胜.戏剧演出符号学引论[M],北京:中国戏剧出版社,1989.3
- [6]吴晓.意象符号与情感空间——诗学新解[M],北京:中国社会科学出版社,1990.5
- [7]徐剑艺.小说符号诗学[M],杭州:浙江大学出版社,1991.5
- [8]洪忠煌.戏剧意象[M],天津:南开大学出版社,1991.8
- [9]白仁春.文学修辞学[M],吉林:吉林教育出版社,1993.2
- [10]汪裕雄.审美意象[M],沈阳:辽宁教育出版社,1993.5
- [11]林克欢.戏剧表现论[M],北京:中国社会科学出版社,1993.9
- [12]孙绍振.审美形象的创造:文学创作论[M],福州:海峡文艺出版社,2000.10
- [13]胡雪冈.意象范畴的流变[M],南昌:百花洲文艺出版社,2001.4
- [14]王向峰.美的艺术显形[M],北京:首都师范大学出版社,2001.10
- [15]王咏梅.拓荒者的生命交响——杨宝琛论[M],哈尔滨:黑龙江人民出版社,2001.11
- [16]翟建农.红色往事[M],台海出版社,2001.12
- [17]巫汉祥.文艺符号新论[M],厦门:厦门大学出版社,2001.12
- [18]朱玲.文学符号的审美文化阐释[M],合肥:安徽大学出版社,2002.2
- [19]王建华等.现代汉语语境研究[M],杭州:浙江大学出版社,2002.12
- [20]祝克懿.语言学视野中的“样板戏”[M],开封:河南大学出版社,2004.12
- [21]杨厚均.革命历史图景与民族国家想象:新中国革命历史长篇小说再解读[M],武汉:湖北教育出版社,2005.5
- [22]王文胜.在与思:“十七年文学”现实主义思潮新论[M],南京:南京师范大学出版社,2005.12
- [23]宗守云.修辞学的多视角研究[M],北京:中国社会科学出版社,2005.12
- [24]叶长海.中国戏剧研究[M],福州:福建人民出版社,2006.1
- [25]吕效平.戏剧学研究导引[M],南京:南京大学出版社,2006.4
- [26]孙惠柱.第四堵墙:戏剧的结构与解构[M],上海:上海书店出版社,2006.8

参考文献:

- [1]俞兆平. 审美意象论析[J]. 上海文学, 1986 (8).
- [2]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).
- [3]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).
- [4]王安祈. 删去了八路军之后——评京剧《白毛女》改编本《仙姑庙传奇》[J]. 中国京剧, 2001(2).
- [5]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).
- [6]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).
- [7]陈吉德. 样板戏: 女性意识的迷失与遮蔽[J]. 上海戏剧, 2001(9).
- [8]傅谨. “样板戏”现象平议[J]. 大舞台, 2002 (3).
- [9]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).
- [10]郭玉琼. 从《红灯记》看“样板戏”的叙事模式与叙事策略[J]. 戏剧丛刊, 2002 (6).
- [11]李劲. 文学意象的分析: 以莎士比亚长诗《鲁克丽丝受辱记》为例[J]. 云南大学学报(社会科学版), 2003 (2).
- [12]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).
- [13]薛丽春. 京剧“样板戏”唱腔体系之探析[J]. 淮海工学院学报(人文社会科学版), 2003 (2).
- [14]高波. 平心而论样板戏[J]. 粤海风, 2004(1).
- [15]阎立峰. 载体的选择与样板戏的神话[J]. 浙江学刊, 2004(1).
- [16]张秀英. 小说《沙家浜》与样板戏《沙家浜》比较谈[J]. 鞍山师范学院学报, 2004(2).
- [17]王衍、刘刚. 从样板戏《沙家浜》到小说《沙家浜》[J]. 鞍山师范学院学报, 2004(2).
- [18]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).
- [19]章新强. “样板戏”电影是“空镜头”吗[J]. 戏文, 2005(3).
- [20]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).
- [21]吴智斌. 苏童小说的色彩意象与主题话语理论与创作[J]. 理论与创作, 2007 (4)
- [22]孙宜君、王辉. 艺术形式的变化与审美阐释的差异——论《林海雪原》不同文本的叙事及传播话语[J]. 现代传播, 2007(5).

[23]王烨. 样板戏对外国文艺形式的吸收和借鉴[J]. 文学教育(上), 2007 (6).

[24]麦齐好. 黄仲则歌意象群与惯用语群组合的艺术张力[J]. 语文学刊, 2007 (9).

攻读学位期间承担的科研任务与主要成果

1. 《狂热背后的理性透析——解读易中天品三国的成功秘诀》，《时代人物》，2008（6）
2. 《革命样板戏的意象系统论析》，《东南传播》，2008（6）

致谢

三年时光转瞬即逝，在毕业之际，我要感谢导师组的各位老师三年来孜孜不倦的教诲，特别是导师，感谢她在本文撰写过程中所给予的悉心指导。她探索小说修辞学世界的热情、严谨的治学态度、风趣幽默的教学方式以及为人师者的品行，深深影响了我的为人处事和专业学习。

感谢在这三年学习过程中帮助过我的亲友、同学，特别是朝夕相处的室友，他们的热情和友谊将永远珍藏在我心中。

个人简历



姓名：范贵清

性别：女

名族：汉

出生年月：1982 年 10 月

籍贯：福建三明

大学毕业时间：2006 年 6 月

院校：福建师范大学

专业：汉语言文学

学位：学士

研究生入学时间：2006 年 9 月

就读院校和学院：福建师范大学文学院

所学专业：语言学及应用语言学

研究方向：文学修辞

指导教师：祝敏青

毕业时间：2009 年 6 月