

论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名：钱文丹 日期：2013.5.22

论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名：钱文丹 导师签名：郭 日期：2013.5.22



论文题目：试论“革命样板戏”的当代接受——兼谈王元化的反思

学科专业：文艺学

学位申请人：钱文丹

指导教师：李平

中文摘要

在戏曲改革的道路上，京剧现代戏创作是戏曲界最具争议性的话题之一。而诞生于“文革”时期的“革命样板戏”，则是戏曲革命化、现代化的产物，也是特定社会历史政治的产物，学术界对其评判一直众说纷纭。基于上世纪90年代掀起的“样板戏热”现象以及王元化先生的反思，论文试从“当代接受”角度对这一文化现象提出自己的见解。

论文序言部分简要阐明了“革命样板戏”的国内研究现状及研究局限性，并在前人分析研究的基础上，以当代接受、王元化、反思作为自己的突破点，去思考为什么一些像王元化这样热爱传统京剧的老人们在“文革”后一提到“革命样板戏”就有着天然的反感？“革命样板戏”与京剧的传统题材到底有什么不同呢？“革命样板戏”是否有它自己的艺术探索？

“革命样板戏”的产生离不开它的土壤——文化语境。一方面“革命样板戏”是那个时代政治、文化的产物，另一方面“革命样板戏”作为一段历史的见证，也让后人认识到了当时的社会状况。本文第一章即阐述“革命样板戏”产生的文化语境，从毛泽东的“讲话”精神、江青谈京剧革命、现代京剧与“革命样板戏”的关系出发，来追寻“革命样板戏”的诞生，并试从题材变换角度来谈京剧传统题材与“革命样板戏”政治革新题材的不同。最后，再来研究像王元化这样经历过文革并受到文革迫害的老人们对“样板戏”的题材持什么态度。

作为政治范畴的“革命样板戏”，已经被历史否定；而作为现代京剧的“革命样板戏”，则需要进行历史的、审美的批评。为什么“革命样板戏”能够在京剧舞台上找到自己的立足之地？为什么它能够在批判之河中继续存留下来？第二章从“革命样板戏”的艺术革新出发，找出其在京剧艺术道路上的探索，比如在继承京剧传统形式的基础上，“革命样板戏”利用单一的情节冲突、类型化的人物形象、通俗化的唱词念白以及多样化的音乐舞蹈形式等进行演绎，使得京剧走向了大众。然后，再解析王元化对“革命样板戏”形式的反思，如他认为“样板戏”的形式被意识形态化、它的创作违背文艺创作规律、它破坏了京剧的程式化

手法等。

第三章是对“革命样板戏”在当代语境下两种接受态度的反思。艾略特说：“历史的意识又含有一种领悟，不但要理解过去的过去性，而且还要理解过去的现在性。”所以，我们在研究“样板戏”时，不仅要看到其产生的历史文化语境，其特殊机制的“过去性”，其在艺术形式上的革新，更要注意其之于现实生活的当代接受意义。所以，这一章分析了在当代语境下，“样板戏”的接受状况，主要探讨经历了文革并受到文革迫害的老人们与当代年轻人两种人群的不同接受态度及其原因，从而进一步探讨“样板戏”的生命力问题，最终在当代语境下做出客观的评判。

关键词：革命样板戏；当代接受；王元化；反思

Abstract

On the way of opera's reformation, Modern Peking Opera creation is one of the most controversial topic in the theatrical community. As a representative of the Modern Peking Opera—Revolutionary Model Opera, it is the product of the revolutionization and modernization of dramas, and the product of specific social history and politics. There are lots of controversial judges on it in the academia. Based on the phenomenon of Model Opera Hot set off in the 1990s and Mr. Wang Yuanhua reflection, the author tries to put forward her own understanding of this cultural phenomenon from the perspective of contemporary acceptance.

The preamble section of this article briefly illustrates the domestic research about Revolutionary Model Operas and the limitations of this study. On the basis of the previous analysis, the author takes Contemporary Acceptance and Wang Yuanhua's reflection as the breakthrough points, to think about why old people like Wang Yuanhua, who love traditional Peking Opera, has so fierce criticism when they come into contact with the Revolutionary Model Opera in contemporary society? What's the difference between Revolutionary Model Opera and the traditional themes of the opera? Whether Revolutionary Model Opera has its own artistic explorations? We will answer these questions in this article.

The appearance of Revolutionary Model Opera cannot depart from its fundament—Culture Context. On the one hand, the Revolutionary Model Opera is a product of that era and cultural context. On the other hand, the Revolutionary Model Opera as a piece of history witness let the future generations to see the social conditions of that time. The first chapter of this thesis elaborates the historical and cultural context which breeds the Revolutionary Model Opera. We first describe the "speech" spirit of Mao Zedong and the talk of Peiking Opera Reform by Jiang Qing ,and the relationship between Modern Peking Opera and Revolutionary Model Opera to record the born of the Revolutionary Model Opera, and then we discuss the differences between Peking Opera traditional themes and the Revolutionary Model Opera political reform themes. Finally, we provide the attitudes of themes in the Model Opera by old people like Wang Yuanhua, who experienced the Cultural

Revolution and by the persecution of the Cultural Revolution.

The Revolutionary Model Opera as a political phenomenon has already been denied. However, as a literary phenomenon, it should be criticized through historical and aesthetic approach. Why the Revolutionary Model Opera can be reserved in the Peking Opera? Why it can survive under the huge criticism? In the second chapter, we explore the reform properties of the Model Opera and identify its contribution to Peking Opera. For example, with the basis of the traditional Peking Opera, the Revolutionary Model Opera use a single plot conflict, typed characters, popularized lyrics and monologue, and a variety of music and dance forms leading the opera to the public. And then we unscramble the reflects of forms of the Revolutionary Model Opera by Wang Yuanhua, such as the forms of "Model Opera" are manipulated too much by the ideology, the produce of Model Opera contrary to general process of artistic creation, and the Model Opera destroys the opera stylized approach.

The third chapter is a reflection of the contemporary acceptance about Revolutionary Model Opera .Such as T.S. Eliot once said:“and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence.”Therefore, when we study the Model Opera, we not only need to see its historical and cultural context, its special mechanisms of the past, its innovations in the artistic form, but also need to pay more attention to the contemporary acceptance of real-life. So, in this chapter, we analyze the accepted condition of the Model Opera under the present cultural context. We mainly discuss the differences between two groups (the old people who experienced and suffered by the Cultural Revolution and the current youth generation accepted attitudes and why this difference occurs. After this discussion, we then explore whether the Model Opera still has its own vitality, and the answer of this question will make us have a justice study under the present cultural context.

Key words: Revolutionary Model Opera; Contemporary Acceptance; Wang Yuanhua; Reflection

目 录

序言	1
第一章 “革命样板戏”的历史文化语境	7
第一节 “讲话”精神与“革命样板戏”	7
一、毛泽东的“讲话”精神	7
二、现代京剧与“革命样板戏”	9
三、江青谈京剧革命	12
四、“革命样板戏”的诞生	13
第二节 京剧的传统题材与政治革新	15
一、传统：“帝王将相”“才子佳人”题材	15
二、革新：“政治斗争”题材	16
三、成果：“八个样板戏”	17
第三节 王元化对“样板戏”题材的反思	18
一、“样板戏”缺乏人性关怀	18
二、“样板戏”题材的意识形态化	19
三、“样板戏”人物形象的固定化	20
第二章 “革命样板戏”的艺术革新	23
第一节 京剧的传统形式与新内容	23
一、京剧的传统形式	23
二、新的现实生活内容	24
第二节 “样板戏”的形式探索与大众化	27
一、“革命样板戏”的形式探索	27
二、“革命样板戏”的大众化	30
第三节 王元化对“样板戏”形式的反思	31
一、“样板戏”形式的意识形态化	31
二、“样板戏”违背文艺创作规律	32
三、“样板戏”破坏京剧程式化	33
第三章 对“革命样板戏”当代接受的反思	36
第一节 “文革老人”的接受态度	36
一、“样板戏”是政治符号	37
二、“样板戏”是时代符号	37
三、“样板戏”是斗争武器	38
四、“样板戏”是被传播	39

五、“样板戏”的内容压倒形式.....	40
第二节 “当代新人”的接受态度	40
一、“样板戏”形式革新的通俗化.....	40
二、“样板戏”的情感宣泄作用.....	41
三、“样板戏”的形式压倒内容.....	42
第三节 对“革命样板戏”两种接受态度的辨析	42
一、期待视野不同.....	43
二、接受动机不同.....	43
三、接受心境不同.....	44
第四节 “革命样板戏”是可借鉴的历史资料	44
一、“样板戏”的历史资料性.....	45
二、“样板戏”的可借鉴性.....	46
结语	48
参考文献	52

序 言

1966年至1976年整整十年的时间,中国的文艺舞台都被一种艺术样式主宰着,它就是“革命样板戏”。它作为中国传统戏曲现代化探索道路上的阶段性成果,以工农兵为接受对象,以京剧形式与革命内容为基础的无产阶级新文艺,代表了那个时代文艺的“最高成就”。

在阅读王元化著作的过程中,特别是在阅读《清园谈戏录》时,笔者注意到王元化对京剧的热爱与对“样板戏”的态度有着强烈的反差,这种反差引起笔者浓烈的兴趣,于是更加深入地阅读相关著作,抓住“革命样板戏”、当代接受、王元化、反思这几个关键词,搜集资料,不断思考,最终确立这一课题。

这里所说的“当代”,是指改革开放后至今的一定时期。我们知道时代环境作为文艺接受的大背景,它的开放自由程度对文艺的传播、接受至关重要,在当代多元、自由、开放的时代环境下,“革命样板戏”的流通所受阻力较小,大众可以通过多种传播媒介,比如文本、电影、舞台演出、网络等形式接触到“革命样板戏”。然而,在同样的时代背景下,不同的读者又有不同的接受态度,喜欢“革命样板戏”的人,痴迷于它的艺术特征;不喜欢“革命样板戏”的人,则直指它的种种弊端。这里,笔者将主要阐述两类当代接受者的态度:一是经历过文革并受到文革迫害的老人,我们姑且称之为“文革老人”,时至今日他们渐已进入垂暮之年,内心有着深重的文革创伤,这类人一接触到“革命样板戏”便产生天然的反感,甚至批判、抨击它,比如王元化、巴金、冯英子等(王元化自反胡风运动开始一直到文革,都深受其害)。二是未经历过文革的当代年轻人,姑且称之为“当代新人”,他们对那场运动基本不了解,心理上没有天然的反感和仇恨,是愿意接受“革命样板戏”的。

截至目前,涉及“革命样板戏”研究的著述主要以回忆录、史料整理及戏曲学、音乐学研究为主,缺乏理论性的研究。比如李松对“革命样板戏”进行了史料整理,著有《样板戏编年与史实》一书,将有关“革命样板戏”发展的历史材料,按照年月日的纵轴编排次序,以历史事实为纬线横向展开。^①祝克懿写有《语言学视野中的样板戏》一书,这本书选择从一个独特的视角对

^①李松. 样板戏编年与史实[M].北京:中央编译出版社,2012.

“革命样板戏”进行解读,把文革时期特殊的“文革文学”语言和文学交叉起来进行研究,这一研究可谓是“革命样板戏”语言学研究的“开先河之作”。^①另外,李祥林把性别作为切入点,写有《从性别视角反思“样板戏”》一文,也得到理论界的认同。还有彭松乔的《“样板戏”叙事:“他者”关照下的女性神话》同样是从性别入手,提出自己的独到见解。^②而钟蕊则从叙事视角着眼,在《重释革命样板戏叙事结构中的英雄模式》一文中分析了“革命样板戏”的英雄叙事视角。^③邵宇彤的《“样板戏”研究》,对“样板戏”的概念、诞生背景、生产创作及价值地位进行了评解。^④再有像傅谨这样对戏剧有着痴迷喜爱的学者,则重点研究“革命样板戏”的戏曲创作。最让学界震撼的,还是戴嘉枋先生的《样板戏的风风雨雨》一书,这本书详细阐述了“革命样板戏”的创作动因、表演历程以及戏剧背后的风风雨雨,可以说是一部诉说文化大革命历史的“纪录片”。在这本书中,作者对推动“革命样板戏”传播的核心人物——江青以及她的“帮手”们做了深入的揭露,对“革命样板戏”这个独特的历史文化现象做出了客观的评述。^⑤

由此观之,关于“革命样板戏”的研究尚存在一些不足和缺漏:

首先,从研究视野看,侧重于从特定的时代背景、文化环境包括文革时期特定的政治斗争来阐释“革命样板戏”出现的历史动因与建构过程,在一定程度上预设了“样板戏”是文革政治产物的原命题。第二,从研究思路看,研究者对“革命样板戏”的艺术成份,比如现代性、美学性等因素进行了细致的分析,但还是没有走出现象对比的浅显论述困境。进行这种研究的学术论文不止一家,却新意不大,并且都没有阐明“革命样板戏”作为中国戏曲现代化探索的最终成果,是如何在继承、摒弃、吸收、改造原有戏曲的关系中建构出新的大众的文艺新样式来的。第三,从研究方法看,研究者多从具体的文本或泛文化的角度入手,借用西方话语理论进行研读,尽管在某些方面不失深刻,但极易造成理论预设与意义增值。

结合“革命样板戏”的国内研究现状,笔者注意到,经历文革并受到文革迫害的老人们对“革命样板戏”的接受态度主要是从政治和道德的角度,尤其

^①祝克懿.语言学视野中的样板戏[M].河南:河南大学出版社,2004.

^②彭松乔.“样板戏”叙事:“他者”关照下的女性革命神话[J].江汉大学学报,2004(02).

^③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(04).

^④邵宇彤.对“样板戏”艺术价值重新审视[J].东北师大学报,2007(03).

^⑤戴嘉枋.样板戏的风风雨雨[M].北京:知识出版社,1995.

从个人悲苦的“文化大革命”经历入手来诠释“样板戏”与“文化大革命”的政治一体化关系，其中包含着情感控诉与历史声讨的色彩，像巴金、王元化、冯英子、邓友梅等就是这种态度的代表。用巴金的话来说就是“一听到样板戏就有一种毛骨悚然的感觉”。^①冯英子则道：“文化大革命都否定了，那么文化大革命的天之骄子——样板戏，难道还应找这样那样的理由去肯定吗？”^②从政治范畴来说，否定“革命样板戏”是合理的。另外，也有少数文革经历者从文学艺术的角度出发肯定“样板戏”，代表性观点就是作为现代京剧的“样板戏”与作为政治范畴的“样板戏”并不是一回事，江青也并非“样板戏”的真正创作者。因此，“文化大革命”被否定了，作为现代京剧的“样板戏”不应被否定，应该平心而论“样板戏”对京剧的贡献。其代表人物有高波、孙书磊等。^③

上世纪90年代以来，“革命样板戏”的回潮现象引起很多研究者的关注。“革命样板戏”不仅在全国各地纷纷上演，它的一些经典唱段甚至被选入中学语文课本中，比如2007年，北京出版的一套高中语文课本，将《红灯记》选段收入高一语文教材。

此刻，有人欢喜，有人痛苦，有人跟着唱，有人破口骂，一滴水激起的自然不是一点浪花，而是一场大争议。

我们不禁要问，为什么在意识形态改写、时空变换的条件下它依然能够赢得自己的观众？它的传播究竟是戏剧本身的艺术魅力，还是有政治、经济力量背后的推动？为什么在当代语境下，经历过文革并受到文革迫害的老人们与未经历文革的当代青年人对“革命样板戏”的态度如此不同？王元化作为经历过文革并受到文革迫害的过来人，其对“革命样板戏”的反思是否客观公正，是否都合情合理，还是也有可商榷的余地？而年轻人未经历文革，他们又为什么会接受“革命样板戏”？接受“革命样板戏”的什么呢？这些问题成为本课题的研究重点及选题依据。

自文革结束以来，对“革命样板戏”的评判，学术界一直众说纷纭，归根结底还在于其与“文化大革命”的政治勾连，以及与江青的插手脱不了干系。由于个人批评的角度、批评的方法以及批评的立场不同，也势必造成对“样板戏”的评说有着多维性和参差性的特点。故而，笔者选择“‘革命样板戏’的当

^①巴金. 随想录—无题集[M]. 北京:人民文学出版社, 2006. 第118页

^②转引自戴嘉枋. 样板戏的风风雨雨[M]. 北京:知识出版社, 1995. 第3页

^③惠雁冰. “样板戏”研究[M]. 北京:中国社会科学出版社, 2010. 第4页

代接受”这一课题作为研究对象，也有对“革命样板戏”现象进行进一步的理论澄清与价值重估的考虑。通过本课题的研究，笔者希望学界及大众更多地关注、反思“革命样板戏”，它作为可借鉴的历史资料，在一定程度上也折射出在当今社会进行戏剧改革的可行性和困难性。

为解决以上问题，笔者主要采取的是史料梳理、影像观摩、理论比较、文本细读等研究方法。

笔者以“当代接受”、“王元化”、“反思”作为自己的切入点，去对“革命样板戏”这一文化现象进行再解析。从当代接受角度出发，探讨“样板戏”的传播状况；从王元化对“样板戏”的反思出发，分析研究“样板戏”的特殊性、复杂性。这一视角有一定的创新性。

王元化先生对中国传统京剧有着强烈的热爱，小时候总是跟着祖母一起去听戏，长大后更是成为戏迷，听戏、谈戏。据翁思再介绍，王先生生前常在庆余别墅的家中举行一些小型的京剧演唱活动，除了喜欢京剧的朋友，还时而邀请一些上海滩的京剧名角，有时候他自己也会情不自禁地唱上一段。林其铨先生曾言，元化先生曾几次严厉批评他：“你搞中国古代文论研究，不懂京戏，研究什么？”^①可见在王先生心中，京剧本身有着迷人的艺术魅力，并且这种艺术蕴含着中国传统文化的脉搏、道德观念和社会价值。

可是在谈及“革命样板戏”之时，先生的批判态度却是犀利无比：

只要还留着那段噩梦般生活记忆的人，都很清楚，样板戏正如评法批儒、唱语录歌、跳忠字舞、早请示晚汇报一样，都是‘文化大革命’‘大破’之后‘大立’的文化样板。它们作为文化统治的构成部分和成为我们整个民族灾难的‘文化大革命’紧紧联在一起。因此，有的同志对样板戏产生了应有的义愤，这是可以理解的。相反，如果经历了那场浩劫而对样板戏竟引不起一点感情上的波澜，那才是怪事。^②

元化先生这种对传统京剧的热爱与对“革命样板戏”的批判形成的强烈对比，让我们不得不思考他的批判有多少合理性？“革命样板戏”与京剧的传统题材到底有什么不同？“革命样板戏”是否有它自己的艺术探索？我们到底该

^①转引自李平，“唱给元化先生听”，文汇报·文汇读书周报，2010年5月14日

^②王元化，清园谈戏录[M]，上海：上海书店出版社，2007，第69页

怎样客观公正地看待“革命样板戏”呢？

笔者的理解是，我们应该把它看成一种历史的产物。在社会发展的长河中，“样板戏”作为一段历史的见证，让后人看到了当时的社会状况；然而在文学艺术发展的长河中，“样板戏”作为一种文艺形式，又是那个时代的历史、文化的产物。

以王元化为代表的“文革老人”说“革命样板戏”不能再上演，但事实上却无法阻止它的上演，现实情况是自八十年代以来，“样板戏”几度回潮：

北京京剧院继复排《沙家浜》的同时，还推出了一个“样板戏”专场。武汉则举行了“现代京剧长江行”的大型活动，邀请《沙家浜》、《智取威虎山》、《红灯记》三剧会演。中国京剧院的《红灯记》在到沪之前，已在山东、杭州、长沙连演了20场，离开上海后又开往南京、合肥等地巡演。据悉，北京和上海都已计划在今年下半年复排《杜鹃山》。

①

另外，“样板戏”还出现在中学教材中：

2007年，北京出版的一套新版高中语文课本，样板戏代表作之一《红灯记》走进了高一语文教材。2008年，教育部发出了“京剧进课堂”的通知，在北京、天津、黑龙江、上海、江苏、浙江、江西、湖北、广东、甘肃10省(市)中小学开展京剧进课堂试点，小学一年级至初中三年级学生将学唱15首京剧经典唱段。在15首入选经典唱段中，《都有一颗红亮的心》、《穷人的孩子早当家》、《干洒热血写春秋》等均产生于特定年代的样板戏。此举再度激起了巨大的争议。^②

甚至最能代表主流媒体话语的春晚也开始频频出现“革命样板戏”的经典选段。为什么会出现上述“革命样板戏热”？笔者以为主要有以下两个原因：

一是经过革新后的“革命样板戏”，它的形式易于青年人接受。当代年轻人没有经历过文革，他们对“革命样板戏”给人造成的心灵的创伤不能感同身受，他们所接受的只是“革命样板戏”的现代形式，即唱词通俗易懂、唱腔简单平易，这些易于宣泄自己的情感，所以他们更多的是从形式的角度来接受和理解

^①王元化等.从美学上对样板戏说“不”[J].上海戏剧,1997.(03).

^②师永刚、张凡.样板戏史记[M].北京:作家出版社,2009.第249页

“革命样板戏”。

二是“革命样板戏热”的出现离不开政治、经济背后的推动。我们知道，从某种程度上讲，青年人的喜好、审美趣味是可以被塑造的，“文革”时期“革命样板戏”被用来打倒人，被江青等别有用心地用来宣扬自己的政治主张，宣扬当时所谓的时代精神，官方以这种强制接受的方式来推动“革命样板戏”的传播，是有其政治目的的。在当代语境下，“革命样板戏”的传播依然无法逃脱政治、经济力量背后的推动，这是一个无法回避的客观事实。

所以，从现代形式的创新意义和开放观念上讲，“革命样板戏”不可能被禁演，但它再也不能像文革时那样作为一种标榜的“样板”被树立在戏剧舞台之上。

第一章“革命样板戏”的历史文化语境

“革命样板戏”的产生离不开它的土壤——文化语境。一方面“革命样板戏”是那个时代政治、经济的产物，另一方面“革命样板戏”作为一段历史的见证，也让后人认识到了当时的社会状况。由于文化语境的特殊性，“样板戏”的产生过程也有一定的特殊性，本章将从毛泽东的“讲话”精神、江青谈京剧革命、现代京剧与“革命样板戏”的关系出发，来追寻“革命样板戏”的诞生，并试从题材变换角度来谈京剧传统题材与“革命样板戏”政治革新题材的不同。最后，再来研究像王元化这样经历过文革并受到文革迫害的老人们对“样板戏”的题材持什么态度。

第一节“讲话”精神与“革命样板戏”

一时代有一时代之文艺。文艺作品是时代的风雨表，是时代的回声。在文革时代，毛泽东的“讲话”精神占据着主导地位，是当时时代精神的集中体现。

一、毛泽东的“讲话”精神

“样板戏”作为文艺作品问世，与当时作为指导思想的文艺理论政策是分不开的，而1942年5月23日毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》（下面简称为《讲话》）正是当局文艺政策的集中体现，我们有必要对“讲话”精神做一下梳理和提炼。

（一）文艺的起源

关于文艺的起源问题，有模仿说、游戏说、表现说、巫术说、劳动说等，这些学说从不同角度揭示了人类艺术发生的某些条件和根据。其中“劳动说”认为艺术源于劳动，劳动是原始艺术最主要的表现对象，而作为劳动主体的人民群众，其生活、其观念、其活动都将成为文艺描写的源泉。

在文化大革命时期，主流意识形态所推崇的文艺的来源究竟是什么呢？我们看一看毛泽东的《讲话》便一清二楚，他指出：“作为观念形态的文艺作品，都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物。革命的文艺，则是人民生活在革命作家头脑中反映的产物。”^①按《讲话》所言，文学艺术的源泉在人民生活之中，那些生活中最自然、最粗糙的东西也是文学艺术中最生动、最丰富的

^①毛泽东. 毛泽东选集·第三卷[M]. 北京:人民出版社, 1997. 第860页

东西。从这个角度来讲，我们可以说生活是一切文学艺术、取之不尽用之不竭的源泉。

结合文化大革命特殊的历史时期，我们知晓当时最主要的生活就是革命斗争、政治斗争，这一内容必然会体现在文艺作品之中。

（二）文艺的对象

文艺的对象问题，历来是文艺创作的焦点问题。

《讲话》先指出文艺是来源于人民生活的，文艺是为人民服务的，而在我国最广大的人民，是工人、农民、士兵和城市小资产阶级：

我们的文艺，第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的，这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的，他们也是革命的同盟者，他们是能够长期地和我们合作的。^①

如《讲话》所指出的，工农兵是历史的创造者，那么文艺表现的对象自然也应当以工农兵为主。“革命样板戏”中工农兵的英雄形象作为无产阶级革命斗争的政治代表占领着文艺舞台，体现了在文艺阵地无产阶级对资产阶级的专政。当时的文学艺术家就不得不到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，观察、体验、研究、分析一切群众、一切阶级、一切生动的生活形式和斗争形式。

文艺为工农兵服务成为当时的时代主题。

（三）文艺的内容

艺术创作者有着自己对这个世界的体验和理解，艺术作品是该抒发创作者的主观体验和情感还是应该作为时代的传声筒呢？这规定着文艺的内容。毛泽东的《讲话》选择了后者，即：

革命的文艺，应当根据实际生活创造出各种各样的人物来，帮助群众推动历史的前进。例如一方面要写人们受饿受冻受压迫，另一方面要写人剥削人、人压迫人，文艺要把日常生活现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化，使得文学作品或艺术作品能够唤醒人民群众，振奋人

^①毛泽东. 毛泽东选集·第三卷[M]. 北京:人民出版社, 1997. 第855页

民群众，推动人民群众走向团结和斗争，从而改造自己的环境。^①

从文艺的起源到文艺的对象再到文艺的内容，可以看出毛泽东“讲话”的核心精神，即是文艺来源于人民群众的社会生活，文艺是为工农兵服务，是为革命斗争服务的。在这一思想指导下，创作出的作品会发出一种巨大的声音，像号角一般鼓动着当时人民为他们所谓的“崇高理想”而奋斗；同时，从文艺作品中，也可以听到那个时代的回声，看到那个时代的创造者——高大的英雄形象。在此基础上产生的文艺作品是充满着强烈的时代精神和斗争内容的。

在这样的背景下，“革命样板戏”产生了，它与“革命”这个观念息息相关。在这个观念中，阶级仇恨是展开一个故事的动力：只有把革命思想转化为鲜明的形象和能流传的故事，革命才能主导人们的精神。所以在革命艺术兴起的地方，一切都必须让位于革命的言说，因为它握有至上的权力。革命是摄人心魄的，它用对敌人的仇恨与暴力，强制人们与旧世界划清界线。它的创新、夺目、昂扬，都是为了让人们牢记这个事实：革命是任何人无法抗拒的。

二、现代京剧与“革命样板戏”

现代京剧是相对于传统京剧和新编历史京剧而言的现代戏，它以京剧的形式表现现代人的生活，服装、道具、脸谱等都较为现代化。围绕现代京剧创作展开的探讨，不是孤立的经院式的理论命题，它涉及到对京剧的理解和对现代戏的理解，涉及到京剧的发展和前程，当然也涉及到国家的戏剧政策。它的复杂性超乎想象，实有细细分割的必要。

京剧有京派京剧和海派京剧之分，京剧的近代化是从上海开始的。1904年，中国第一本戏剧杂志《二十世纪大舞台》在上海创刊。柳亚子写的《发刊词》说：“张目四顾，山海如死……而南都乐部，独于黑暗世界，灼然放一线之光明。”^②这“一线光明”，指的是上海春仙、丹桂茶园演出了“启人知识”、“动人感情”的改良新戏，出现了京剧现代化的新趋势，开始了一种新型的现代市民戏曲。而在文革前夕的1958年到1966年6月期间，上海京剧界就已编成37出现代戏，其中包括《智取威虎山》《沙家浜》。我们必须清楚，原来的现代戏本子和后来的样板戏本子是不同的两回事。江青插手之后，这些现代戏变得高度政治化了。

笔者以为，现代京剧创作包含多个不同层面的问题，至少有三个难点亟需

^①毛泽东. 毛泽东选集·第三卷[M]. 北京:人民出版社, 1997. 第861页

^②柳亚子. 发刊词[J]. 二十世纪大舞台, 1904.

细加辨析。这就是，京剧能否表现当下的现实生活内容，现代京剧创作的成功可能性有多大，最后，就是现代京剧与“革命样板戏”有什么关系。

（一）京剧能否表现当下的现实生活内容

1964年6月6日，《人民日报》发表了一篇文章——《把具有悠久传统的京剧艺术推向更加灿烂的新阶段，京剧现代戏观摩演出大会在京开幕》，沈雁冰指出：“新的时代要求戏曲必须有与这个时代相适应的新的跃进，要求戏曲必须成为我们时代的镜子。”我们不禁要问，像京剧这样一个古老的剧种，能否成为时代的镜子，去表现当时的现实生活内容呢？对于这一问题，自五四起戏曲界、文艺界就进行了不断的探讨。事实证明，京剧是可以表现当下的现实生活的，现实生活丰富多彩，各个京剧院团应该主动出击，积极寻找适合京剧表现的现实题材。

有一种说法是，京剧演现实题材才能反映时代精神。笔者以为，传统剧目也可以做到这点。但京剧作为国剧，一定要有表现当下人们对生活思考的剧目。百老汇音乐剧之所以在全世界受到追捧，除了形式外，很重要的就是表现了当下人们对生活的思考。正如黑格尔说：“艺术中最重要的始终是它的可直接了解性。事实上一切民族都要求艺术中使他们喜悦的东西能够表现出他们自己，因为他们愿在艺术感觉里感觉到一切都是亲近的、生动的、属于目前生活的。”^①所谓能让观众感觉到“属于目前生活”的“亲近与生动”，在传统剧目中比比皆是。只要这些剧目中包含着最真实的情感内容，包含着普世价值观，即使隔着时空，也能被当代观众所接受，也能让他们在其中寻找到心灵的契合、情感的共鸣。

（二）现代京剧创作的途径

怎样才能更好地创作出现代题材的新京剧呢？

从京剧演现代戏的经验看来，京剧要演好现代戏，必须大胆革新和继承传统相结合，这就是说一方面要从生活出发，根据表现新的生活和塑造新的人物的需要，创造新的表现形式，不能让生活去迁就旧有的程式，不能损害生活的真实；另一方面又必须重视和继承京剧艺术的特长，考虑群众的欣赏习惯，批判地运用传统艺术中可以采用的东西，注意保持京剧的特色。只有这样才能成功地创作出既真实地反映现代生活又不失京剧特点的优秀剧目。就拿北京京剧团演出的京剧现代戏《芦苇火种》来说，它主要是从以下一些方面使京剧演出

^①黑格尔，朱光潜译，美学·第一卷[M]，北京：商务印书馆，1997，第348页

现代戏成为可能:

一、唱腔改编——既保持了原戏精华,又发扬了京剧的特点。剧中阿庆嫂、沙奶奶用北京音唱念,旦角吐字极清,小生改唱大嗓,这样能够唱出英雄人物的思想感情。

二、古今融合——既打破了固有程式,又适当地继承传统。京剧演现代戏不仅要有合适的剧本,贴切的唱腔,还要有好的演出。无论多么好的剧本如果没有演员在舞台上的表演,它的主要思想和人物感情也是无法体现出来的。因此,京剧现代戏成败的另一关键是演员的艺术表演。郭汉城曾说过,在像不像的问题上,应当包括两层要求:一是像不像现代人,像不像工农兵,另一个是有没有京剧的特点。如果只达到像生活,而完全没有京剧的特点,那也不成其为京剧,而是别的什么表演艺术了。

可以看出《芦苇火种》基本达到了既像现代生活,又有京剧特点,是京剧演现代戏的成功尝试。戏剧最基本的要求是从剧情出发、从人物出发,这些都离不开生活。京剧演员有一句老话:“心里有才能演的像”。这个“有”字,就指的是有生活。有了生活才能体现人物在特定环境下的一举一动,这样才能进入角色。我们要表现劳动人民的生活,不深入到人民群众中去根本办不到。所以,演员和一切戏曲工作者,如编剧、导演、美术等工作人员,都被要求去深入生活,同工农兵群众同吃、同住、同劳动,这样才能有深切的感受。没有生活实践,就不可能知道用什么形式来表现生活。有些生活是可以用传统的程式表现的。如在《革命自由后来人》里,鸠山逼讯王警卫时所使用的调度,老奶奶被拉去受刑时铁梅所用的“跪步”都是很精彩的。有些生活就必须经过长时间的摸索,才能找到相应的程式,加以变化来表现。也有些生活,是根本不能运用程式的,如在《芦苇火种》里,沙奶奶受逼供的时候,任何程式都会有损于阿庆嫂的形象。现代戏在很大程度上要求动作具有现实生活性,因此我们就不必把所有的动作都加工成程式,而要在打破“行当”戒律又在“行当”的基础上,吸收其他“行当”的唱腔和唱法,从而形成京剧现代戏自己的特色。

(三) 现代京剧与“革命样板戏”的关系

在当时的社会环境下,京剧要“推陈出新”,就必须表现社会主义的思想内容,反映那个时代的生活,把那个时代的阶级斗争、革命斗争表现在舞台上,用以教育人民,鼓舞人民,让人民发扬革命精神。所以说,京剧演现代戏,在那个时代是众望所归。在现代京剧中,从生活出发,根据戏曲的表现原则创作

出新的动作、新的手法、新的唱腔，既保有京剧传统的程式，又生动地表现现实生活。比如《奇袭白虎团》运用京剧的程式，舞蹈动作，使人看了就会相信中国志愿军就是那么英勇顽强。尤其在武打方面就更为突出，如“云里翻”、“台扑”、“虎跳前扑”等动作都那么认真、严肃、整齐，看着很有生活气息。

那么现代京剧与“革命样板戏”究竟有着怎样的关系呢？笔者以为，早先的现代戏与后来的样板戏不是一回事，两者之间应该划出界线。“革命样板戏”作为一种特殊的机制，也需要从两个范畴来分析它：作为政治范畴的“革命样板戏”是不可取的，它受当时极左思潮的浸染，成为政治符号、斗争武器；但是作为现代京剧的“革命样板戏”也有一定的历史贡献。

三、江青谈京剧革命

1967年6月，江青在《红旗》杂志上发表了《谈京剧革命》一文，文章指出：

吃着农民种的粮食，穿着工人制造的衣服，住着工人盖的房子，人民解放军为我们警卫着国防线，但是我们不去表现他们，试问，艺术家站在什么阶级立场，你们常说的艺术家‘良心’何在？”“我们提倡革命的现代戏，要反映建国十五年来现实生活，要在我们的戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来。这是首要的任务。”^①

这篇《谈京剧革命》是江青在全国京剧现代戏观摩大会座谈会上的讲话，她为“革命样板戏”的最终形成开罗鸣鼓。

江青为什么要谈京剧革命？这与她对毛泽东“讲话”精神的把握：“文艺要工农兵服务”、“文艺要为政治服务”是分不开的。

众所周知，毛泽东对京剧这门传统艺术是非常喜爱的，他深知京剧对观众的感染力，所以在京剧的内容和政治功能方面他有着格外迫切的要求，带有较强的艺术功利色彩。他在《讲话》中就提出：

在中国人民解放的斗争中，有各种的路线，就中也可以说有文武两个路线，这就是文化战线和军事战线。^②

革命文艺的性质和目的即是成为整个革命机器的一个组成部分，作

^①王元化、翁思再编.京剧从谈百年录[M].北京:中华书局,2011.第679页

^②毛泽东.毛泽东选集·第三卷[M].北京:人民出版社,1997.第847页

为团结人民、教育人民、打击人民、消灭人民的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人做斗争。^①

在这种政治需求的驱动下，当时的文艺工作者把现实生活中获得的有用材料和艺术发现贯穿起来，使文艺创作由意图变为行动，继而大加创作、修改文艺，使之成为政治的炮衣。而江青插手的“京剧革命”也就是在毛泽东“文艺要为工农兵服务”的思想基础上进行的，是对毛泽东观点的深入和发展，其实质是实践毛泽东的文艺思想。如其所愿，“样板戏”确实推动了斗争的高涨，达到了他们要团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的目的。

四、“革命样板戏”诞生

接着，江青便大张旗鼓地修改戏剧，对于传统戏曲借才子佳人故事，宣扬的忠、孝、节、义、信，江青是撇弃的，她明确指出“我们搞革命现代戏，主要是歌颂正面人物。”“要在我们戏曲舞台上塑造出当代的革命英雄形象来，这是重要的任务。”她大胆地将现实生活，特别是革命生活引入现代戏，这几乎成了“革命现代京剧”的全部内容，也成了它最主要的特征。

“革命样板戏”的特征之二即歌颂正面人物、塑造英雄形象。曾任文化部部长的于会泳紧抓“塑造革命英雄形象”这一总原则，于1968年5月23日在《文汇报》上发表了题为《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》的文章，就是在这篇文章中“三突出”首次见诸于世：“我们根据江青同志的指示精神，归纳为‘三突出’作为塑造人物的重要原则，即在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在主要英雄人物中突出最主要的即中心人物。”^②从此以后，“三突出”成了“革命样板戏”的金科玉律。

在形式上，我们知晓京派京剧的念唱极其精致，但是在舞台表演中却无法掩饰观众难以听懂的不足；“革命样板戏”在唱腔上淡化技巧，讲究自然，追求发音吐字的平易化和口语化。它还在声乐方面进行革新，引入西方乐器，运用西方复调式、管弦乐队的表演方式，使得器乐本身的艺术表现力得以强化。《智取威虎山》中“打虎上山”的前奏音乐历年来为观众所推崇，我们就来具体看看它的谱子。

^①毛泽东. 毛泽东选集·第三卷[M]. 北京:人民出版社, 1997. 第848页

^②戴嘉枋. 样板戏的风风雨雨[M]. 北京:知识出版社, 1995. 第127页

序奏曲

穿林海跨雪原气冲霄汉

《智取威虎山》杨子荣唱段

汇源制谱

1=E $\frac{2}{4}$

5' 28"

(牧笛)



中國戲曲
ChinaOpera.Net

杨子荣一出场，就置身于管弦乐队所演奏出的气贯长虹、声势浩大的交响音乐之中，一种豪气冲天、英姿飒爽的英雄形象跃然于观众面前，营造了一种崇高的艺术氛围，具有震撼性的艺术效果。

由此，我们得出革命现代京剧的内涵是：在内容上，用传统京剧表演方式歌颂英雄人物，反映现代生活，特别是现代革命生活；在形式上，用西方现代艺术形式革新传统京剧，使京剧唱腔音乐明白晓畅、通俗自然。在那个时代，

“革命样板戏”不仅是京剧的优秀样板，而且是无产阶级的优秀样板，也是无产阶级文化大革命各个阵地上“斗、批、改”的优秀样板。

需要引起我们注意的是，直至今日仍有一些人反对“革命样板戏”，原因是它是四人帮阴谋的工具，是在江青的直接参与、指导下产生的。凭心而论，江青确实对“革命现代京剧”的样板符号化确实起到了推波助澜的作用。但是，我们更应该清楚“样板戏”本身的产生与江青插手后的“样板戏”是有所不同的。有人认为江青在“样板戏”创作改编过程中起着主导作用，于会咏就公开声称，江青是“样板戏”的总导演、总编剧。于是，人们认为打上“江氏标签”的样板戏是“阴谋文艺”。但事实却是“样板戏”里多个剧目在江青插手之前就已经基本成型，由此说明“样板戏”本是很有基础的作品。将“样板戏”与江青分割开来的第一人，正是将江青推上高峰的毛泽东，他在1969年秋出巡杭州，与当地文艺界人士闲谈之时，有人说到江青创造了“样板戏”，毛泽东的回应出人意料，他说：“戏原来就有，是文艺工作者的劳动成果。”^①但当时正值“样板戏”的巅峰时期，毛泽东的这番表态没有公开传播。

通过以上分析，我们必须明确“革命样板戏”的诞生，摆脱不了“政治”这只手的控制，某种程度来说它是政治家们一首塑造的，“它是新政权认可和提倡的宣传意识形态的文艺典范，说准确一点，‘样板戏’是在特定时期为着宣传建构新的意识形态而形成的。”^②是那个时代文艺为政治服务的必然结果。它既根植于传统京剧的历史土壤中，又和毛泽东以及江青对京剧的喜好密切相关，既有着鲜明的意识形态意图，又有创造无产阶级文艺的抱负，这构成了“革命样板戏”的特殊机制。

第二节 京剧的传统题材与政治革新

传统京剧与现代京剧内容有很大的不同，传统京剧多表现历史题材，如《霸王别姬》《铡美案》等，而现代京剧则多反映现实生活。下面我们就来看看，京剧在题材方面的传统与现代，守旧与革新。

一、传统：“帝王将相”“才子佳人”题材

传统的京剧题材多是写那些帝王将相、才子佳人、说忠良奸佞的戏，比如《赵氏孤儿》《霸王别姬》《四郎探母》《牡丹亭》《西厢记》等，主要表现爱国、英雄、

^①师永刚、张凡.样板戏史记[M].北京:作家出版社,2009.第283页

^②高波.“样板戏”——中国革命史的意识形态化和艺术化[M].云南:云南人民出版社,2010.第2页

爱情等主旨，戏曲在当时具有“教化”作用。但这些主旨更多地包含在封建主义、专制主义的皇权至上、忠孝节义、纲常伦理、天缘宿命等叙事模式之中。这些叙事模式对于今天的大多数观众、特别是年轻观众而言，不仅是遥远的、陌生的，而且也是荒唐的、可厌恶的。

毛泽东曾对传统京剧的题材做出界定，是“封建社会遗留下来的艺术化了的意识形态”。这里说的封建社会遗留下来的意识形态，倒不一定是指戏曲的舞台表演形式，主要是指剧目在主题内容上的总体倾向。过去京剧的很多戏老是演那些帝王将相、才子佳人、老爷太太，公子小姐等，美化了剥削阶级，丑化了劳动人民，这些题材都不符合毛泽东革命的文艺观，所以表现现代革命生活的题材呼之欲出。

问题是，有一种理论：京剧演活人演不像；演死人，时代离现在越远，就越演的像。这很奇怪，演《霸王别姬》，你见过霸王，你见过虞姬吗？你怎么知道像不像呢？为什么一定要说京剧演工农兵就演的像呢？他们给出的理由是演现代人至少有个模子，工人、农民、战士等形象就生活在我们身边。笔者认为，我们要把生活真实与艺术真实区分开来，不能把题材符合生活真实作为评判京剧的标准。

二、革新：“政治斗争”题材

革命战争是群众的战争，只有动员群众才能进行战争，只有依靠群众才能进行战争。在中国，离开了武装斗争，就没有无产阶级的地位，就没有人民的地位，就没有共产党的地位，就没有革命的胜利。这种强烈的政治斗争始终弥漫在“革命样板戏”的每一个角落。

在“样板戏”中总是存在着一组对立的双方：一面是代表“革命”的无产阶级，另一面则是“被革命”的反动派，而这种革命性又是通过阶级性开展的，比如在《红色娘子军》中的吴清华不是一开始就有阶级意识的，她的反抗、仇恨起初是没有明显的对象性的，但是经过洪常青这样的共产党的开导，反抗意识才逐步提高的，最终升华成阶级斗争。

政治斗争是意识形态的要求，所以在“样板戏”中革命是首要任务也是终极目标，阶级意识是前提和铺垫。既然是革命，对抗就该是激烈的，只有敌我两方，对抗形式也相当简单，要么武装斗争，要么政治斗争，结果都必然以人民的胜利为最后的胜利。

三、成果：“八个样板戏”

在文艺要表现革命生活的指引下，成就最高的作品当属“八个样板戏”。它们都是以现实革命题材为内容来宣传意识形态的，它们和中国革命的历史有着密切的关系。

表一 “八个样板戏”的主要内容

文艺作品		智取			奇袭	红色	
	红灯记	威虎山	沙家浜	海港	白虎团	娘子军	白毛女
主要内容							
时间	1939 年	1946 年	1938 年	1963 年	1953 年	1931 年	解放战争
地点	东北	东北	江苏常熟	上海港	朝鲜战场	海南岛	河北
	虎林铁路	牡丹江	阳澄湖畔				杨各庄
正面人物	李玉和	杨子荣	郭建光	方海珍	严伟才	洪常青	杨白劳
	李奶奶	参谋长	阿庆嫂	高志扬	王团长	吴清华	喜儿
	铁梅	李勇奇	沙奶奶	韩小强	崔大娘		大春
反面人物	鸠山、	座山雕	刁德一	钱守维	白虎团长	南霸天	黄世仁
	王连举	栾平	胡传魁		机甲团长	区广四	穆仁智
主题	抗日战争	解放战争	抗日战争	阶级斗争	抗美援朝	阶级斗争	阶级斗争

表一中最引起我们注意的是斗争，而且更重在敌我斗争。就拿《海港》来说，钱守维原来是作为内部矛盾处理的，可最终还是改为了敌我斗争，这才是符号那个时代需要的情节：台上越是把斗争指向日寇、伪军、土匪这些真正的敌人，才会通过艺术的魅力，越是使台下坚定无疑地去斗争反革命分子。^①这种斗争哲学也体现着文化大革命的精神实质：“千万不要忘记阶级斗争”、“阶级斗

^①王元化. 清园谈戏录[M]. 上海: 上海书店出版社, 2007. 第 76 页

争要年年讲、月月讲、天天讲”，在这种随时随地都在煽起斗争的环境里，在意识形态方面，自然只容许为斗争加油，而不准将斗争冲淡。

江青是一位艺术功利主义者，她坚持文艺是为政治服务的，所以她不会无缘无故的去搞“革命样板戏”。“革命样板戏”散布的斗争哲学有利于造成一种满眼敌情的斗争氛围，这是和“文化大革命”的要求一致的。正如尼克松在回忆录中对作为“样板戏”的《红色娘子军》评价：“江青在试图创造一出有意要使观众既感到乐趣又受到鼓舞的宣传戏方面无疑是成功的。”^①

我们还可以看出，每出“样板戏”中正面人物与反面人物的对比很明显，在这些人物中要突出正面人物，在正面人物中又要突出主要英雄人物，比如《红灯记》突出李玉和这个中心人物，《智取威虎山》突出杨子荣这个中心人物等等。之所以有这样的现象与当时的指导理论“三突出”是分不开的。

第三节 王元化对“样板戏”题材的反思

著名学者、文艺理论家王元化先生，晚年以反思著称于学界。他曾说过要不怕把思想，哪怕是自已最心爱的观念，放在理性的法庭上加以审判，重新估量它的价值，判定它是否应该继续存在下去，这才叫反思。

那对于他爱自幼年的京剧，他又是如何看待的呢？对“革命样板戏”他又有哪些反思呢？

一、“样板戏”缺乏人性关怀

从传统题材到政治革新，元化先生有他自己的态度。我们先来看看元化先生是如何对待传统的京剧题材的。他曾用芝加哥大学人类文化学教授芮菲德（Robert Redfield）提出的大传统和小传统这一说法给予解释，台湾李亦园教授对此作了具体解析：“所谓大传统是指上层士绅、知识分子所代表的文化，这多半是经由思想家或宗教家反省深思所产生的精英文化。与此相对应所谓小传统，则是指一般社会大众，特别是乡间或俗民所代表的民间文化。”^②那么，大传统是经过了怎样的渠道走进民间社会，甚至深入到穷乡僻壤，让很多不识字的乡民也蒙受它的影响的呢？

我们再来看一下京剧与中国传统文化的关系，元化先生在《清园谈戏录》中给了我们明确的答案：

^①尼克松，郑文华等译。尼克松回忆录[M]。北京：商务印书馆，1979.第261页

^②王元化。清园谈戏录[M]。上海：上海书店出版社，2007.第4页

我认为近两百年来京剧在民间文化中占有十分重要的地位,其中所蕴含的道德观念和审美趣味,影响了不止一代中国人。作为“小传统”的京剧,它是“大传统”传播的媒介,也是载体。从京剧来探讨大传统如何深入民间,可以为这方面的研究提供一些资料。^①

京剧被称作国剧,不是偶然的,它是官方的,以宣扬传统道德伦理,忠孝节义为重点的正统的艺术。虽然起源于民间和地方,但是被授予了中央和贵族的权威,从而有凌驾于地方戏曲之上的地位。京剧以其严格的程式化与传统伦理的结合造就了规范的艺术表现和思想表达形式,成为中国传统戏曲中最容易被官方化的戏曲。中国传统文化中的礼、孝、廉、义,特别是封建上层要求的三纲五常,大多直接表现在儒释道墨法那些思想家的著作里,老百姓很少直接接触到这些“大传统”。可是这些“大传统”的“影子”又会出现于百姓喜闻乐见的民谣、神话、评书、小说、戏曲等民间文艺形式中,这些文学艺术是以表达道德伦理加曲折的叙事的,也就是以讲故事的方法宣扬道德理念,老百姓便在不知不觉中受其感染、受其影响。

传统的京剧题材虽然有一些封建的东西,但它里面毕竟含有很多人性的养料,蕴含中国传统文化中的礼仪廉耻。而“革命样板戏”完全强调政治,抹灭中国传统文化中的礼、孝、廉、义,毁灭人性,是元化先生所不能接受的。他在《清园谈戏录》中说道:

在文化大革命那场灾难里,最大的悲剧是扭曲人性,使人发生令人毛骨悚然的自我异化。人与人之间的正常关系:尊重、友爱、互助……没有了,只有猜忌、仇恨、伤害。^②

面对充满斗争的“样板戏”,元化先生是厌恶地批判,这些斗争题材不是为了文艺故事情节的需要,而是迎合了意识形态的需要,它塑造的人物形象“高大全”,失去了人性中的友善、尊重、互助,最终变成斗争的工具。

二、“样板戏”题材的意识形态化

有学者指出,样板戏不仅是一般意识形态的体现,而是文革重要组成部分,是作为武器去打倒刘少奇的。大字报横行、批斗游街示众是那个时代的烙印,

^①王元化.清园谈戏录[M].上海:上海书店出版社,2007.第7页

^②王元化.清园谈戏录[M].上海:上海书店出版社,2007.第76页

“革命样板戏”必然浸染很深。

元化先生在《清园谈戏录》中写道：

既然成千上万的无辜者被打成反革命，那就需要通过斗争哲学，使人们大胆怀疑，满眼都是敌情。样板戏就重在表现斗争，而且都是敌我斗争。^①

表现政治斗争是意识形态的要求，所以在“样板戏”中革命斗争是首要任务也是终极目标。既然是革命，对抗就该是激烈的，只有敌我两方，对抗形式也相当简单，要么武装斗争，要么政治斗争，结果都必然以人民的胜利为最后的胜利。比如在《红色娘子军》《智取威虎山》中，像吴清华、李勇奇、猎户老常这样的普通群众，不是一开始就具有革命斗争意识的，他们的愤怒、仇恨和反抗是经过洪常青这样的党员开导才逐渐形成阶级斗争意识的。

三、“样板戏”人物形象的固定化

古今中外堪称经典的文艺作品，无不有着鲜明生动的人物形象。比如《哈姆雷特》于1601年问世，几百年过去了，从西方到东方，哈姆雷特这一形象至今受到广大观众的欢迎；《红楼梦》里的林黛玉已从古代“活”到了现代；阿Q已从东方走向西方。这些人物形象都从不同侧面揭示了人性的复杂、多样，可是当我们把目光转向“样板戏”试图找到一种来自性格显示的生命的魅力，我们是那么失望，除了空洞的“高大全”再也看不见人物形象的生动活泼和多维层面。

“样板戏”塑造人物形象的“三突出”理论，不符合文艺创作规律。不得不承认“样板戏”是在非常特殊的条件下产生的，当时政治强加于创作的东西，不可能不在作品中留下烙印。“三突出”原则使人物变得简单化、概念化，这在表演、舞台美术、灯光等方面，都可以看到那种图解阶级斗争的痕迹。就京剧艺术本身来说，在忠与奸、善与恶、是与非、好与坏之间，常常采用一些较强烈的手段来突出人物的性格。可尽管如此，它还是在生活真实的基础上进行夸张，渲染。可是在“样板戏”里面，却把它扭曲成了简单的图解，比如说正面人物必须站得很高，反面人物必须呈现一副矮相。这确实违反了艺术创作的规律。

^①王元化. 清园谈戏录[M]. 上海: 上海书店出版社, 2007. 第76页

“三突出”理论要求突出主要英雄人物，塑造一个“高大全”的形象。“样板戏”是“三突出”理论的实践，使少数几个人异化为神，使大众陷入对“高大全”形象的个人崇拜。然而，真正的英雄应该是平凡而伟大的人，他是我们中间的一份子，甚至有缺点和不足，但他胸襟开阔，眼光远大，他为人类做出的贡献往往是我们不可企及的。认识到这一点，我们再看“样板戏”中的英雄，是纯粹化“高大全”的形象，没有个人情感，没有自我脾性，这是脱离现实生活的。

艾略特在谈及作家文学创作时说：“历史的意识又含有一种领悟，不但要理解过去的过去性，而且还要理解过去的现在性；历史的意识不但使人写作时有他自己那一代的背景，而且还要感到从荷马以来欧洲整个的文学及其本国整个的文学有一个同时的存在，组成一个同时的局面。”^①笔者认为，他说的“过去的过去性”是指历史事实的客观性；“过去的现在性”是指历史事实之于现实生活的当代性；“从荷马以来欧洲整个的文学及其本国整个的文学有一个同时的存在”是指应该从文学整体的网络空间中为某一时期的文学寻找一个坐标。就“革命样板戏”而言，我们不仅要看到其产生的历史文化语境与其特殊机制的“过去性”，更要注意其之于现实生活的“当代性”。

所以，也有学者提出不同意见，他们指出现在还是可以演“革命样板戏”，因为它是一种意识存在，我们不能因历史的不光彩而否定它，而是要挖掘它于现实生活的“当代性”。

按照现象学的观点，每一次与作品的直接对话都会形成对作品的一种别样解读，作品永远在与读者的视域融合中呈现出新的意蕴，在文本之中永远有一个世界在生成之中，这个世界既源于读者的生存世界，也源于作品所存在的生活世界，但又和这两个世界保持着若即若离的距离，这个世界永远超越着作者与读者的意愿而生成着。可以看出“革命样板戏”作为社会存在，其在社会历史过程中由于被不同的接受者描述而获得了意义的积淀。可以看出“革命样板戏”的意义也有一个生成的过程，它会有自己的“意义之河”，我们不能因为某一时期的“意义之流”而阻止它的流传。

当然，有人对“样板戏”产生了应有的义愤，这是可以理解的。相反，如果经历了那场浩劫却无动于衷，那才是可怕的。据说，犹太王大卫的戒指上刻

^①艾略特，卞之琳译.传统与个人才能.洛奇编:20世纪文学评论[M].上海:上海译文出版社,1987.第130页

有一句铭文：“一切都会过去”，契科夫小说中的一个人物却反用其意，在自己的戒指上刻着“一切都不会过去。”他认为，什么都不会毫无痕迹地湮灭；过去的每一步对今天都会有影响，今天迈出的任何一步对于未来都会具有意义。是的，时间无法消灭过去。只有麻木的人才会遗忘。这就正如龚自珍所说：“灭人之国必先去其史。”^①“革命样板戏”的时代已成为历史，对于历史我们应该有当代性的反思，这种反思应该不能局限于个人的境遇或政治立场来全盘抨击“革命样板戏”，又不能以特定时期的文艺理论来规范不断发展变化的艺术现象。

^①王元化.思辨录[M].上海:上海古籍出版社,2004.第53页

第二章 “革命样板戏”的艺术革新

“革命样板戏”作为政治现象，已经被历史否定；而作为文艺现象的“革命样板戏”，则需要进行历史的、审美的批评。为什么“革命样板戏”能够在京剧舞台有自己的立足之地？为什么它能够在批判之河中存留下来？笔者认为要解决这个问题，不能仅仅只从政治维度来回应，而是要看到“样板戏”在京剧艺术道路上的探索，这更值得我们深思。

第一节 京剧的传统形式与新内容

俗话说“唱戏的是疯子，看戏的是傻子。”京剧就是这样，有人爱得要死，有人碰都不碰。不过，只要碰了，只要走了进去，便不愿意再出来。之所以产生这种情况是与京剧本身的艺术形式密切相关的，爱京剧的人，痴迷于京剧的艺术形式；不爱京剧的人，则直指它的不足。

一、京剧的传统形式

王国维在《宋元戏曲史》中指出：“然后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。”^①可见，戏曲者，谓以歌舞演故事也。

张厚载《我的中国旧剧观》中对中国传统京剧的特征做了大胆概括：

中国旧戏第一样的好处就是把一切事情和物件都用抽象的方法表现出来，即中国旧戏是假象会意的。第二，中国旧戏，无论文戏武戏都有一定的规律。第三，中国旧戏向来跟音乐密切相连，所以有音乐上的感触和唱工上的感情。“假象会意”是他对京剧特征的概括。^②

王元化在《清园谈戏录》中做了更细致地阐述，他指出：“京剧是虚拟性、程式化、写意型的表演体系。”^③这三个基本特征是对中国古典京剧的概括和总结。

虚拟性是说，舞台上无论怎样营造，都给人以假象。中国戏曲从来都是公开表现其舞台假定性，承认戏就是戏，就是假的，故而对舞台时空处理及人物塑造采用虚拟的手法。虚拟性的表演贯穿于整个演出中，不依靠灯光布景等手

^①王国维. 宋元戏曲史[M]. 北京: 中华书局, 2010. 第 39 页

^②王元化、翁思再编. 京剧丛谈百年录[M]. 北京: 中华书局, 2011. 第 294 页

^③王元化. 清园谈戏录[M]. 上海: 上海书店出版社, 2007. 第 30 页

段制造舞台幻觉来吸引观众，而靠表演抓住观众，靠演员表演和观者的想象，共同创造场景和人物。

程式化是指，运用歌舞手段表现生活的表演技术规范。京剧舞台上程式无处不在，无论唱念做打还是音乐伴奏或者人物妆扮等等均有程式，没有程式就没有戏曲表演艺术。程式是对生活艺术加工并且加以规范化的结果，使得舞台上语言音乐化、动作舞蹈化，歌舞和谐，从而形成歌舞风格统一，既有严格的规范可循又有发挥空间的表演体系。

所谓写意型是与西方注重摹仿的写实型戏剧相对的，它并不刻意追求布景的真实，故事的真实，只要达到情真理真即可。而写意型表演体系需通过虚拟性、程式化手段来实现，比如挥鞭表示骑马，做手势表示开门关门，跑圆场表示跋涉千山万水等。但是我们也应该注意，抽象写意的非凡、宁静、高古是不是就能寄托在转水袖上、舞扇子、跑圆场上呢？当然不是，程式动作仅是一种单纯的表演技艺，当它脱离了戏剧内容，脱离了人物的身份、性格、心情，它就像根已经枯萎而依旧美丽的瓶花，马上就要消亡。

从这三个特征我们可以看出，京剧既是一门技术性很强的艺术，又是一门艺术性很强的技术。京剧演员以唱念做打的技术为表演基础，而纯熟的技巧也有着很强的观赏性，具有形式美，具有独立的欣赏价值，正如京剧谚语所说：“戏不离技”，这是符合京剧表演艺术规律的。同时，程式化的技术又是组合成京剧表演的艺术细胞，表现人物，表现故事，假象会意，可以说“无技不成戏”。总之，剧中的歌、舞一方面为饰演角色、表演故事服务，另一方面其特殊的艺术魅力又有相对独立的审美价值。

二、新的现实生活内容

任何艺术都属于一定的时代，它为那个时代的人所创造，也为他们所接受。正如孟繁树所说：“在戏曲史上，各个时代的戏曲都作为时代的‘号角’和‘镜子’而传达出时代的呼声与审美意识。”^①可是，随着封建社会的结束，传统戏曲特别是京派京剧的蹒跚步履，难以追赶上新时代的步伐，也就使得戏曲失去了现代性品格。“帝王将相”、“才子佳人”、“老爷太太”早已走出人们的生活，必然使得京剧面临着对现实生活关照不足的困境。

针对这一问题，江青大胆地将“革命生活”题材引入京剧，比如《红灯记》、

^①王元化、翁思再编. 京剧丛谈百年录[M]. 北京: 中华书局, 2011. 第 294 页

《沙家浜》写抗日战争，《智取威虎山》写解放战争，《海港》、《红色娘子军》、《白毛女》写阶级斗争以及《奇袭白虎团》讲述的是抗美援朝的故事。

这种表现革命斗争的新内容，是意识形态的要求，所以在“样板戏”中革命是首要任务也是终极目标，阶级意识是前提和铺垫。既然是革命，对抗就该是激烈的，只有敌我两方，对抗形式也相当简单，要么武装斗争，要么政治斗争，结果都必然以人民的胜利为最后的结果。

需要注意的是，“样板戏”的存在“不是某种开天辟地以来就直接存在的，始终如一的东西，而是工业和社会状况的产物，是历史的产物，是世代活动的结果。”^①“样板戏”是在人们的社会实践过程中，从最初的口头故事到以文本的形式写出来再到舞台表演出来，最后又以“符号样板化”的方式固定下来，其内容经历了一个曲折的过程才得以成型的。

表二 “革命样板戏”内容的生成史^②

文艺作品	红灯记	智取	沙家浜	海港	奇袭	红色	白毛女
发展阶段		威虎山			白虎团	娘子军	
原型故事	1939	1946 — 1947	1939 — 1941	1963	1953	1931 — 1932	1935
故事文本化	1962 文学剧本	1955 — 1957 小说	1958 — 1960 沪剧剧本	淮剧剧本 《海港的早晨》	1954 报告文学	1957 报告文学	1945 歌剧剧本
文本图像化	1963 电影、沪剧、现代京剧	1958 现代京剧 1960 电影	1960 沪剧 1963 现代京剧	1964 淮剧 1966 现代京剧	1955 现代京剧 1961 电影	1960 电影 1964 芭蕾舞剧 现代京剧	1945 歌剧 1950 电影 1958

^①马克思、恩格斯.马克思恩格斯选集第一卷[M].北京:人民出版社,1995.第 76 页
^②师永刚、张凡.样板戏史记[M].北京:作家出版社,2009.第 358 页

							现代京剧
图像符号化	1964 京剧现代戏会演	1964 京剧现代戏会演	1964 京剧现代戏会演		1964 京剧现代戏会演	1964 京剧现代戏会演	1965 芭蕾舞剧
符号样板化	1967 样板戏	1967 样板戏	1967 样板戏	1967 样板戏	1967 样板戏	1967 样板戏 (芭蕾舞剧)	1967 样板戏 (芭蕾舞剧)
样板衍生艺术	1971 样板戏电影	1970 样板戏电影	1971 样板戏电影 1972 革命交响乐	1973 样板戏电影	1972 样板戏电影	1971 芭蕾舞剧	1972 样板戏电影

我们可以看出,“革命样板戏”它的存在是一个过程,它是在实践过程中由最初的“物”生成为“艺术品”的。这些“革命样板戏”被我们不断地经验着,由如其本然的“客观存在”,成为在实践中生成的“社会存在”,它的内容是不断生成的。

从文艺关照社会生活出发,“革命样板戏”是进步的,它打破旧有“帝王将相”、“才子佳人”、“老爷太太”题材,从现实生活中挖掘故事,把人民熟悉的阶级斗争、武装斗争等情节搬上舞台,而且采用日常生活穿戴,更拉近了戏剧与观众的距离。其实并非去描写当下生活就是具有了时代感。文艺作品

的魅力在于创作者对历史、对生命、对生活、对人生有独特的体悟，而不是去迎合某个政策或某个口号，更不是说介入重大历史事件或重要历史人物就有思想了。退一步讲，即使当时有人认为有一定的生命力，可是时代一过，这种生命力便随之烟消云散。可以说，检验文艺作品生命力的尺度只能是时间，时间会把经典留下，糟粕遗忘。

从心理状态看，文革时期的观众与今日的观众不同，受时代风气的影响，他们认同新中国是无数的革命战士用生命换取来的，他们认为自己作为新中国的国民有责任保护这来之不易的胜利。一想到毛主席带领大家结束了日本对中国的侵略、打倒了蒋介石的国民统治、推翻了三座大山的压迫，翻身做了国家主人，百姓就只想跟着毛主席领导的中国共产党共同进退。我们知道，一个人思想观念的定位会影响其行为活动，所以在赶走自古以来占据舞台中心的“帝王将相”、“才子佳人”之后，在卸去附着在身上浓厚的脂粉、沉重的着装之后，让京剧走向大众，走进现实成了水到渠成的要求。

可以看出，此时艺术对象激发审美主体、审美热情的因素是“真实”，这种“真实”不再是传统戏曲通过虚拟体现的艺术真实，而是艺术对象与生活原形十分接近的生活真实。

第二节 “样板戏”的形式探索与大众化

作为现代京剧的“革命样板戏”在唱腔、声乐、舞台设计等艺术形式方面对中国传统京剧进行变革，具体表现在以下几个方面。

一、“革命样板戏”的形式探索

（一）情节冲突的单一化

我们常说“没有冲突就没有戏剧”，为了能充分调动和激发观众的情感体验，戏剧的情节冲突不仅要集中而且要尖锐，有发展有起伏。作为革命样板戏的集大成之作八大样板戏，它们的题材都是围绕斗争展开的。比如发生在十九世纪30年代末的《红灯记》《沙家浜》是地下斗争题材；1946年发生在东北的《智取威虎山》、描写1953年朝鲜战场的《奇袭白虎团》以及叙述1931年海南岛故事的《红色娘子军》都是武装斗争题材；而讲述1963年上海港故事的《海港》则写的是社会主义时期的阶级斗争；《白毛女》讲述的是“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的故事。

但不论是那个时期的故事，归根到一点即是斗争。《海港》中方海珍的这句唱词：“胜利中须保持头脑清醒，征途上处处有阶级斗争。”^①正点明了情节冲突的单一性。

（二）人物形象的类型化

与小说、电视、电影相比，戏剧作为舞台艺术受到时空条件的限制比较明显，对人物形象作数量上的压缩、性格上的集中、言行上的夸张处理都是符合这种艺术形式的特定需要的，但这并不是说戏剧中就不应该有个性鲜明的人物形象。

古往今来，凡是给人留下深刻印象的人物形象都是个性的，它带给人们的什么享受是新鲜的、丰满的、多层次的，它往往超出接受者既定的审美期待，从而对接受者的审美感官产生一定的冲击性和破坏性。这与古典艺术中的类型化人物所形成的平稳感、满足感大为不同。“样板戏”中的人物形象明显属于后者，是单一化、类型化的。正如江青在《部队文艺工作座谈会纪要》中指出的：“要努力塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务。”^②贯彻到样板戏的具体改编中就形成了“三突出”的原则。“革命样板戏”中的舞台人物形象都被类型化，中心的英雄人物都被神化，成为正义的完美化身。就拿《龙江颂》中的江水英来说，她被塑造成一个纯粹的大公无私、坚定果敢的女性，她为了大集体利益（后山的九万亩良田）抛弃了小集体的利益（龙江大队），为了群众的利益她宁愿自家的房屋泡在水里。再比如《红灯记》中的李奶奶，《沙家浜》中的沙奶奶，《平原作战》中的张大娘，《杜鹃山》中的杜妈妈，作为“革命的老妈妈”，她们只是所处的环境不同而已，个性上完全是一个模子里出来的。同样，马洪亮与阿坚伯，钱守维与王国禄，鱼田与鸿山，又有多少不同呢？说到“高大全”式的主要英雄人物，个个都是真、善、美的化身、“石头般的英雄”，都能出生入死，力挽狂澜，临危不惧，视死如归，都要站在高坡上，挥手向前方。而反面人物不仅名字含着贬义，如南霸天、座山雕、刁德一，而且或胖或瘦，形体古怪，再加上服饰、化妆、言行的着意强化，反面形象更是一目了然。

（三）唱腔念白的通俗化

在唱腔方面“革命现代京剧”淡化技巧，讲究自然，与传统京剧最显著的不同在于它追求发音吐字的平易化和口语化，使接受者一听就懂，一学就会。比如《海港》中马洪亮那段为人耳熟能详的“大吊车，真厉害”，就如同大白话

^①上海京剧团《海港》剧组集体改编. 海港[M].北京:人民出版社,1974.第307页

^②林彪同志委托江青同志召开部队文艺工作座谈会纪要[M].北京:人民出版社,1967.第11页

一样,念起来琅琅上口;《智取威虎山》中少剑波对李勇奇唱的那段“我们是工农子弟兵”,也是平白直叙,自然亲切。

“样板戏”的一些唱段中,还融进革命内容,增加了时代气息。比如《红色娘子军》第二场“琼花控诉,参加红军”中的《娘子军连连歌》:

向前进,向前进!战士的责任重,妇女的冤仇深。打碎铁锁链,翻身闹革命!我们娘子军,扛枪为人民。向前进,向前进!战士的责任重,妇女的冤仇深。共产主义真,党是领路人。奴隶要翻身,奴隶要翻身!向前进,向前进!^①

为了易懂好听,“样板戏”对念白作了较大的改进,以普通话为基准语音,废弃了尖、假音和变音的读法,在保持节奏感、音乐感的同时,演员的念白更流畅,也更通俗化了。比如《沙家浜》第二场“转移”郭建光唱段:朝霞映在阳澄湖上,芦花放稻谷香岸柳成行。全凭着劳动人民一双手,画出了锦绣江南鱼米乡。祖国的好山河寸土不让,岂容日寇逞凶狂!战斗负伤离战场,养伤来在沙家浜。这样的念白既通俗易懂又丰富优美。

(四) 音乐舞蹈的多样化

早在40年代,戏曲艺术家欧阳予倩先生对戏曲改革发展中所遇到的问题,曾经说过:“音乐问题最大,声乐和器乐都有问题。”而正是在这两个问题上,“革命样板戏”都得到了较好的发展。

在传统京剧音乐的基础上,“革命样板戏”的音乐引入了丰厚壮丽的和声、宏大壮阔的复调音乐、丰富多彩的配器技术和中西结合的乐队,再加上对京剧板式的创新,使得“革命样板戏”音乐的创新意识和现代表现手法得到合理展现,使京剧音乐有了重大突破和发展,学者张泽伦认为,是京剧音乐“里程碑式的创新”。^②比如《智取威虎山》第五场“打虎上山”的前奏,就是通过复调手法加以表现的。而器乐上的突破在于大胆使用西洋乐器,比如《智取威虎山》中小常宝的唱段“到夜晚,爹想祖母我想娘”的时候,京胡的尖锐嚎叫让位给小提琴的温婉随和,效果极佳。这种在声乐上的突破,采用复调式的音乐功能,通过主旋律和副旋律的交叉、对比等手法,充分展示人物的内在感情。

从服装道具、舞台设计上看,传统京剧采用的是虚景,一块帛布就把环境

^①中国舞剧团集体改编.红色娘子军[M].北京:人民出版社,1970.

^②张泽伦.京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐成就[J].人民音乐,1998(11).

固定下来,“革命样板戏”一改京剧传统凤冠霞帔、浓彩重墨的脸谱造型以及虚拟的舞台背景,大胆穿着百姓的服装、以平易近人的姿态走在“场景明暗相间,动作虚实相生”的舞台上,比如《沙家浜》的背景是在阳澄湖畔。熟知“革命样板戏”的人都知道其创作上有这么一条经验:“敌远我近,敌暗我明,敌小我大,敌俯我仰。”^①英雄人物一定要在明处,要在舞台正中,灯光要打足,反面人物无论在什么情况下,都要在暗处,灯光呈灰色调,这种强烈的冷暖对比,极易引起观众的爱恨情仇,更能引起观众共鸣。

“革命样板戏”所做的这些形式探索,最大的功用是什么呢?笔者认为就在于使京剧大众化。

二、“革命样板戏”的大众化

李泽厚先生曾说过:“对艺术的革新,或杰出的艺术作品的出现,便不一定是在具体内容上的突破或革新,而完全可以是形式感知层的变化,这是真正审美的突破,同时也是艺术创造。因为这种创造和突破尽管看来是纯形式的,但其中仍然可以渗透社会性,而使之非常丰富充实。”^②对于戏曲这门艺术而言,在深刻理解和应用传统艺术形式的基础上,大胆加入外国的文艺形式,能够刺激对旧有艺术形式的改革,能够使戏剧走向平民,能够使戏曲从高台教化中走出来,从而完成真正意义上的现代化变革。下面,我们就来看看“革命样板戏”对京剧的艺术革新,是否更易被观众接受?

较之传统京剧的旧形式,“革命样板戏”这些探索拉近了观众与京剧的距离,使得京剧大众化。就拿“革命样板戏”单一化的情节冲突、类型化的人物形象来说,这种简化使得戏剧的叙事内容简单、单一;取材于现实生活,观众能从这些故事里窥见自己的人生。比如《红灯记》中的经典唱段:

穷人的孩子早当家”,李玉和唱道:“提篮小卖拾煤渣,担水劈柴也靠她。里里外外一把手,穷人的孩子早当家。栽什么树苗结什么果,撒什么种子开什么花。”^③

这些来自民间、本质上属于底层人民的东西,百姓容易喜欢它。

为了易懂好听,“样板戏”对念白作了较大的改进,以普通话为基准语音,

^①邵宇彤.对“样板戏”艺术价值的重新审视[J].东北师大学报,2007(03).

^②转引自梁海.一份发人深省的戏曲调查报告[J].戏曲艺术,2003.

^③中国京剧团集体改编.红灯记[M].北京:人民出版社,1970.

废弃了尖、假音和变音的读法,在保持节奏感、音乐感的同时,演员的念白更流畅,也更通俗化了。比如《沙家浜》第二场“转移”郭建光唱段:

朝霞映在阳澄湖上,芦花放稻谷香岸柳成行。全凭着劳动人民一双手,画出了锦绣江南鱼米乡。祖国的好山河寸土不让,岂容日寇逞凶狂!战斗负伤离战场,养伤来在沙家浜。^①

这样的念白既通俗易懂又丰富优美。

对于“样板戏”,《剑桥中华人民共和国史》里有这样一段评价:“尽管样板戏充满了善与恶简单化了的表演,配乐也是为了纯粹的艺术家的柴可夫斯基式的,道具和灯光效果过于精致,但它还是产生了短暂的戏剧性的光彩,实现了真正的大众化,然而由于一再重复表演而削弱了它的影响。”^②这正是它的真实写照。

第三节 王元化对“样板戏”形式的反思

回顾中国文学史,我们会发现中国文学有着“形式主义”的特点,唐诗以格律为模板,宋词以词牌为模板,如果说京剧是中国文化的模板,那“程式化”又何尝不是京剧的模板。在京剧中,“板”一定,“角色”一定,言语动作一定,表演一经成了固定形式,就难免失去自然之感,何况戏剧,本来就是以言语动作写人生的自然。这种固定化的形式还会对观众的欣赏产生影响,熟知“程式化”的观众,一眼即可看穿在场上跑两圈即是走过千山万水;不了解“程式化”的观众,还以为他在原地打圈,也只是看看热闹罢了,无法走入戏剧情节里去。那么,元化先生对“革命样板戏”的形式又有怎样的态度呢?

一、“样板戏”形式的意识形态化

1997年5月6日,《上海戏剧》杂志发表了《从美学上对“样板戏”说“不”》的文章,这篇文章是王元化与黄裳、徐中玉、何满子等人针对“样板戏热”现象,的对话。王元化指出:

“样板戏”在许多方面蕴含了文化大革命的精神实质。“以阶级斗争为纲”、“三突出”、“高大全”等等艺术理论与实践,是把过去长期延续

^①北京京剧团集体改编.沙家浜[M].北京:人民出版社,1970.

^②麦克法夸尔、费正清编,谢亮生等译.剑桥中华人民共和国史[M].北京:中国社会科学出版社,2007.

下来表现为极左思潮的教条主义推向极端。比如其中所表现的都是敌我矛盾和你死我活的斗争,甚至没有一出戏是表现人民内部矛盾的。

现在有人想当然地认为,“革命样板戏”可以撇开政治因素,仅从艺术角度去评判它确实有一定合理性,理由是艺术和政治可以割裂开。可是由于历史时期的特殊性,文艺虽然不就是政治,但在当时以阶级斗争为纲的年代,脱离政治的艺术天地是极其狭窄的。何况样板戏本身的出现就是作为阶级斗争工具的产物。我想每个冷静去分析样板戏的人,都会承认样板戏的制作者(剧本创作、舞美、音乐)在创作时都是有意识把当时的政治要求放在首位,竭尽一切可能在艺术表现中去加以体现和贯彻。在这种情况下,你能说,样板戏的艺术和当时的政治无关吗?那时能够写出演出有一笔一划不按照江青《部队文艺工作座谈会纪要》严格规定的模式的现代京戏吗?贯彻得不好都不行,更不必说有丝毫违反了。那时参加样板戏创作演出的人员凡贯彻不力的,一一都被撤掉,被批判,被处分,你说那时的艺术能脱离这样的政治吗?

我那篇对样板戏的评论,不仅是从政治角度的,而且是从艺术和审美趣味本身出发的。”^①

在王先生眼中,“样板戏”不仅内容被意识形态化,形式也同样难逃意识形态化的浸染,无论是单一的情节冲突,类型化的人物形象,还是通俗的唱腔念白、音乐舞蹈的简易化都是为意识形态服务的。

二、“样板戏”违背文艺创作规律

王元化作为一位有着深厚理论修养的学者,他固然有本能的感情上的反对,其实他对“样板戏”也做过艺术分析。他认为“样板戏”是根本违背艺术创作规律的。

革命现实主义作为无产阶级文艺的基本创作方法之一,其特点是要求站在无产阶级立场上,去表现生活,从现实的革命斗争发展中真实地、历史地和具体地去描写现实,通过典型人物、典型环境的描写,深刻地反映现实生活。江青强调“样板戏”是革命现实主义作品,但事实是“样板戏”是伪现实主义。我们知道,现实主义是走平民路线的,世界各国文艺作品的文艺形象都是从写

^①王元化等.从美学上对“样板戏”说“不”[J].上海:上海戏剧,1997(03).

英雄豪杰到写小人物的，现实主义很大程度上是对小人物、平民人物的描写。可“革命样板戏”恰恰选取“高大全”的人物形象作为描写的对象，这不是现实主义。从艺术史发展看“样板戏”确实是有问题。

那么文艺创作的根本规律是什么呢？

马克思在《1844年经济学哲学手稿》中深刻指出，文艺是按照美的规律来制造。那美的规律又到底是什么呢？康德从量、质、关系、模态四方面厘定了美的本质，艺术“凭借完全无利害观念的快感和不快感对某一对象或其表现方法的判断”，“不依赖概念而被当作一种必然的愉快”，“是一对象的合目的形式，在它不具有一个目的的表象而在对象上被知觉”，“不凭借概念而普遍令人愉快”。^①通过以上四个主体契机方面的考察厘定，康德确信：1、审美过程不涉及对象的内容并与功利性质无关。审美过程不是实践活动。2、审美过程是单称判断过程，不涉及概念。审美过程不是认识活动。3、审美过程不涉及明确的概念和目的，却使对象的形式暗合着主体的心意活动。审美过程是无目的而又合目的的活动。4、审美过程是一种具有合目的普遍性和传达有效性的关照活动。

由此可见，美的本质规定着艺术，使之成为特殊的自由活动。而文化大革命时期，强调文艺深入生活，却不谈作家应该怎样反映生活，忽视研究创作的规律。就拿汪曾祺来说，他曾经在所谓的样板戏团里呆过十年，写过“样板戏”，在江青直接领导下搞过剧本，面对江青提出的要“大江东去”，不要“小桥流水”要求，他只能跟着喊那种假大空的豪言壮语。

作为一个懂戏并参与样板戏创作的“当局者”，汪曾祺并没有陷入“不识庐山真面目”的迷境，他在晚年的文字中多次提到这段经历，他对“样板戏”的认识和评价是清醒的，客观的，深入的，也是一些不曾身临其境的评论家们所替代不了的。他认为，从总体上看，样板戏“无功可录，罪莫大焉”，而且还“遗祸无穷”。这主要是指样板戏的创作理论和创作方法的荒谬，即“两结合”（革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合），也即人所共知的“主题先行”和“三突出”的创作原则都违背了文艺的创作规律。

三、“样板戏”破坏京剧程式化

另一个王元化批判“样板戏”的原因是，它的形式变革破坏了京剧的虚拟性程式化写意型的表演体系。

^①康德，宗白华译.判断力批判[M].北京：商务印书馆，1987.第47、57、74、79页

传统的京剧表演善于用形体动作刻画人物的感情。演员的动和静都有雕塑美。服装就要“缝得拢”和“拆得开”。如演员靠穿，在静止时，显得铠甲的质感很强；在动的时候，靠肚子、靠腿都拆得开，能适应演员繁重的身段，开合自如，一旦煞住亮相，又“缝得拢”，服装并无零碎之感。青衣的折子也是如此，全身虽为整体，但加长水袖，演员就舞起来了，也达到了“缝得拢、拆得开”的艺术效果。

和服装一样，在传统戏中，帝王将相才子佳人的道具在京剧舞台上也有着程式化的表演意义。不乱是金瓜钺斧，还是旗锣伞扇，无一不是精雕细刻。而到了“革命样板戏”却荡然无存，堂椅倒下，中间放一刀，拉来拉去，就是风箱，简陋之至。

难怪白先勇在第一次观看《红色娘子军》时说，一看到一群娘子军跳芭蕾出来，他就忍不住哈哈笑了起来。因为以前看的芭蕾舞，都是非常优雅、浪漫的，忽然看见那群杀气腾腾的娘子军，扛着枪，绑着腿，横眉竖目的，一跳一跳的出来，他觉得滑稽的不得了，就忍不住笑了。陈思和在为祝可懿著《语言学视野中的“样板戏”》所作的《序》中说：“我的外祖父是一位京剧老票友，观看《沙家浜》如五雷轰顶，回家后大骂青衣怎么可以穿着裤子在戏台上跑来跑去。”^①可见，在热爱传统京剧的观众眼里，这种表演就丢失了京剧的虚拟性程式化写意型特质，也破坏了芭蕾舞原汁原味的优雅之美。

然而也有一些学者对之表达过不同的意见，如戴嘉枋先生在《样板戏的风风雨雨》中说过这么一句话：“‘样板戏’就其总体的艺术价值而言，不能不承认它较之以前的京剧音乐、舞蹈艺术，均有创新和成功之处。”^②艺术贵在较之往昔贡献了什么有价值的新东西，而不在于它是否同时代的风云联姻。从这个意义上看，“样板戏”对于京剧改革是起到推动作用的。

有些学者就认为“革命样板戏”的艺术魅力就在于其在审美形式上的革新，比如说，演员的唱词、念白、服装、动作，舞台的道具、乐器等方面都对中国古典的戏曲形式进行了改革和创新，使之更为老百姓的平时生活。可是，我们不能单单从文艺的现实性这一点来观照“革命样板戏”，因为即使是受观众喜爱的传统京剧，它写的也不是当时观众的现实生活，一样经久流传。

^①祝可懿.语言学视野中的“样板戏”[M].河南:河南大学出版社,2004.

^②戴嘉枋.样板戏的风风雨雨[M].北京:知识出版社,1995.第342页

毋庸置疑,“革命样板戏”确实在形式上进行了一定的改革,却没有触动古典戏曲的最根本的东西——程式化。无技不成戏,这里的“技”就是京剧的程式化,它是古典戏曲表演形式最本质的特征之所在,无论是唱腔、身段,还是服装、脸谱,都有着严格的规定化范式。而“革命样板戏”虽取消了脸谱,简化了唱腔、身段和语言,但其中仍存在着大量的程式化的形式要求。

我们再把目光集中到演员的化妆,凡是正面人物,比如男性形象郭建光、洪长青、李玉和、杨子荣等个个都是身材高大、朗眉星目、面色庄重,透射着一股英气;凡是反面人物,无不一脸蠢相,肥头大耳,不是眼歪嘴斜,就是行容凶狠猥亵。这些都可以看出即使妆容塑造上也难逃程式化的窠臼。另外,为了配合人物形象的出场,其在舞台上的台位、动作、唱腔也附有明确的规定性。比如,像杨子荣这样的正面人物一出场,一定要站在舞台的中央位置,借以灯光聚焦、舞美进行强化,不管反面人物有什么剧情,这时候也只起到陪衬的作用。为了使戏剧更具表现力,舞台动作起到一定的感染作用,“革命样板戏”中的正面人物一亮相,一般都是抬头挺胸、昂首阔步,一股豪迈的英雄气概弥漫在舞台中央,而此时的反面人物则卑躬屈膝、神态动作卑下猥琐。这也是程式化的表现。

另外,传统京剧中的一桌二椅是不可缺少的道具,在“革命现代京剧”中,这一桌二椅既是道具又是实物,用途较大。只要有一桌二椅就能“痛说革命家史”;只要有一桌二椅就能共叙“军民鱼水情”;只要有一桌二椅就能“控诉敌匪罪行”。

第三章 对“革命样板戏”当代接受的反思

艾略特说：“历史的意识又含有一种领悟，不但要理解过去的过去性，而且还要理解过去的现在性。”^①所以，我们在研究“样板戏”时，不仅要看到其产生的历史文化语境与特殊机制的“过去性”，更要注意其之于现实生活的“当代接受”。下面，笔者将分析在当代语境下，“样板戏”的接受状况以及样板戏”的种种可能性。

在这一章笔者将主要阐述两类当代接受者的态度：一是经历过文革并受到文革迫害的老人，我们姑且称之为“文革老人”，时至今日他们渐已进入垂暮之年，内心有着深重的文革创伤，这类人一接触到“革命样板戏”便产生天然的反感，甚至批判、抨击它，比如王元化、巴金、冯英子等（王元化自反胡风运动开始一直到文革，都深受其害）。二是未经历过文革的当代青年人，姑且称之为“当代新人”，他们对那场运动基本不了解，心理上并没有天然的反感和仇恨，是愿意接受“革命样板戏”的。

第一节 “文革老人”的接受态度

巴金在他《随想录》之《无题集》中写过一篇《样板戏》，讲述他自己对文化大革命和样板戏的回忆，他说好些年不听“样板戏”了，可是在春节期间突然听见有人在台上清唱样板戏，让他有一种毛骨悚然的感觉，接连几天，巴金先生都做着和“样板戏”有关的恶梦。^②

邓友梅也说过：“我之反对样板戏是因为当年造反派每到夜间用鞭子抽我的时候，怕我的叫声被别人听见，就用扩音器放《红灯记》和《智取威虎山》，所以我一听见样板戏音乐就浑身打哆嗦。”^③

金敬迈先生（《欧阳海之歌》的作者）甚至立下家规：“我已通告全家，凡我儿孙，若遇‘样板戏’，立即转台，稍有怠慢，我就砸烂电视机。”^④

这些文化名人对“样板戏”口诛笔伐的回忆代表了一代知识分子的惨痛记忆，在他们身上“样板戏”的阴影如此之重，以至于巴金说：“在演唱样板戏的时代里，我受过多少奇耻大辱，自己并未忘记。”虽然文革早已离他们远去，但这些

^①艾略特，卞之琳译。传统与个人才能。洛奇编：20世纪文学评论[M]。上海：上海译文出版社，1987。第130页

^②巴金。随想录—无题集[M]。北京：人民文学出版社，2006。第118页

^③邓友梅。无事忙侃山[M]。内蒙古：远方出版社，2002。第189页

^④转引自羊城晚报。2002年8月9日

“文革老人”每提到文革，提到“样板戏”内心还是充满恐惧与苦涩的。“样板戏热”的现象无疑使这些人的情感再次受到了伤害。

但是，对这些人反对“样板戏”又不能单单从文革使其遭受迫害层面来解释，那样就未免太肤浅了，我们更要看到“样板戏”作为政治符号、时代符号，是应当作为政治斗争的武器传播开来的。

一、“样板戏”是政治符号

在“文化大革命”结束后，学者们面对“文艺从属于政治”、“文艺为政治服务”的口号，不约而同进行了深刻的反思，并对文艺的本质特征进行了新的思考，正如康德所言：文艺鉴赏活动按照质来看，是不带任何利害的愉悦或不悦而对一个对象或一个表象方式作评判的能力；按其量来看，不涉及概念却又令人喜欢；按其目的关系看，文艺是不带有直接功利目的，即是无功利的，但这种无功利本身也隐含有某种功利意图；按照对对象的愉悦的模式来看，是没有概念而被认作一个必然愉悦的对象。^①

在新时期这种追求文艺审美性的标准下，“样板戏”却是那个时代政治制度、社会斗争的集中体现，是统治阶级宣扬自己意识形态的符号，这种浓烈的意识形态符号属性使其无法在当今社会立足。冯英子先生对此批判到“‘文化大革命’否定了，‘文化大革命’的天之骄子——样板戏，难道还应该找这样那样的理由去肯定它吗？”^②很明显，既然政治统治已倒台，那他的宣传工具、传播符号也必然跟着倾覆。

二、“样板戏”是时代符号

从艺术史的角度看，每一个历史时期的艺术形式都是总的时代精神的体现。

英国诗史学家华顿声称文学“具有忠实地记录各个时代的特色和保留最生动的、含意深远的世态人情的特殊优越性”^③那么，文艺作品就应该圆满地去表现时代生活，应该成为时代和社会的“代表”。然而不同时代有不同的文化，创作者生活于时代之中，不能不深受时代气息的感染，作品在总体特色上必然具有特定时代的审美特点、审美要求。“革命样板戏”那种激昂的、革命压倒一切的艺术风格，即是文革时代精神的体现。“样板戏”在关注时代生活方面是很到

^①[德]康德,邓晓芒译,判断力批判[M],北京:人民出版社,2002

^②戴嘉枋,样板戏的风风雨雨[M],北京:知识出版社,1995,第3页

^③[美]勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦,刘象愚等译,文学理论[M],江苏:江苏教育出版社,2005,第111页

位的，它将那个时代的革命斗争、人情世态搬进作品，在“样板戏”的起落沉浮中，人们看到了自己的过去。对于他们来说，“样板戏”不仅是几个流行于文革时期的戏剧作品，更是一个痛苦时代的符号，一个苦难时代的象征，有的人甚至是在被批斗被殴打的时候放着“革命样板戏”的音乐，所以现在一提及“样板戏”就条件反射。

虽然“文革受害者”在面对“样板戏”时把它视为时代符号，同那个苦难时代等同起来，是人的主体性完全取代事物的客观性的表现，但又是可以理解的。“一切都不会白白过去”，凡是经历过文化大革命的人们，不会忘记那段历史，记忆就像写在黑板上的字，由于时间的久远可能会被尘埃蒙盖，但是吹去尘埃，一切伤痛又是那么清晰可见。

曾经的苦难经历使得他们对文革实质有着超常的敏锐，对文革的体悟也来得更深一些。但是仅凭个人感情去盲目否定无疑很难取信于人，正因为如此，巴金才极力提出要建立文革博物馆，将文革时期的状况客观的展示出来，让大家真正了解文革，才能真正避免文革时期的悲剧再次发生。

三、“样板戏”是斗争武器

抛开这些“文革受害者”的个人经历不谈，笔者以为更重要的是，“样板戏”不单单是一般意识形态的体现，它其实更是文化大革命的重要组成部分。文化大革命的矛头指向就是打倒刘少奇，用毛泽东自己的话来说就是“革命路线打倒资反路线”，而“样板戏”就是为这一路线服务的重要组成部分。回顾江青对“样板戏”的改动过程就可看出这一点。比如《沙家浜》本是上海沪剧，本来阿庆嫂是主角，戏主要围绕她展开，可是江青把它拿过去之后，改成郭建光为主要人物，之所以这样改动，是因为阿庆嫂是搞地下工作的，代表的是刘少奇的白区路线。而郭建光是一名指导员，是搞武装斗争工作的，所以江青一定要把郭建光作为主人公，这样才能体现占据上峰的毛泽东革命路线。

从这里可以看出，“革命样板戏”不是简单地反映阶级斗争、政治生活的文艺作品而已，它本身就是“文革”的斗争武器。其他几部戏也是如此，它都是在强调反对刘少奇的白区路线、生产主义，比如《海港》它把阶级敌人说成是依附于搞生产的领导人，只有书记是代表抓阶级斗争的方向。

四、“样板戏”是被传播

“样板戏”是在极左思潮的影响下脱胎而出的，不管是在文革时期还是在当代社会语境下，它在戏剧舞台上都有自己的一席之地。我们不禁要问，这是为什么呢？笔者以为在“样板戏”的现代传播过程中，始终有政治和经济的背后力量推动，换言之它不是自发传播开来的，而是被传播开来的。

（一）政治的推动

今天“样板戏”为什么没有被禁反而又在文艺舞台上活跃？这里我们要看清“样板戏”的传播不是自发的，而是有人在推动，有一股力量在指导。在清除资产阶级各种文艺“污染”之后，文艺形式所剩无几，原来那些新兴作家的作品都有问题了，比如说89年之后的一段时期，中央台整天放的是《动物世界》，以何种文艺形式丰富人民的生活？这时候有人提出重放“样板戏”，甚至“样板戏”也成为重庆唱红歌的组成部分之一。不难看出，即使在当代社会，其背后还是有着强烈的意识形态驱使，有人在推动“样板戏”的传播。

（二）“被培养”出来的审美习惯

对于当代许多青年人接受“样板戏”，元化先生在《清园谈戏录》中提出了他的看法：

我觉得样板戏使京剧现代化是一个原因，所谓现代化是指节奏快，唱腔新，伴奏加进西洋乐器，动作表演进行了一些革新，舞台装置以及灯光照明等移植了某些话剧的成分。但这些都不是主要的原因，最根本的原因在于习惯。要接受并欣赏一种艺术，需要相当长的过程，需要逐渐地去适应，去熟悉，去习惯，去理解，这样才能培养起对它的兴趣，引发起对它的爱好。接受并欣赏京戏，尤其需要这样一种过程。

现在二十多岁的人在‘文化大革命’时，只有几岁。他们天天听、天天看，甚至还学着唱。不能忽视这种不断接触对他们的影响。这也就是我上面说的习惯在起主导作用。^①

王元化认为，“样板戏”的风靡与接受者的审美、鉴赏习惯有关。接受者对一种文艺样式的喜爱不是一蹴而就的，正如上文王元化先生所说，要接受并欣赏一种艺术，需要相当长的一个过程去适应，去熟悉，去习惯，去理解，逐渐

^①王元化. 清园谈戏录[M]. 上海:上海书店出版社, 2007. 第81页

培养起对它的爱好。在那个时期“样板戏”天天演、人们天天看，日子久了“样板戏”似乎成为人们生活不可或缺的一部分，这种审美鉴赏习惯伴随着年龄的增长会愈加深刻，尤其是跟着“样板戏”一起出生、成长的这些人，他们对“样板戏”的接受是不言自明的。

至此，我们得知不仅“样板戏”的传播是有人在推动，而接受者对它的艺术欣赏习惯也是被培养的，在此基础上它能够得以复出。

五、“样板戏”的内容压倒形式

像王元化这样的文革老人，他们对待“样板戏”的态度是一刀切，坚决认为“样板戏”不能存在，这种否定不仅是指向“样板戏”内容，也是指向它形式的。他们一听到“样板戏”就毛骨悚然，革命斗争的内容已在他们身上留下了很重的烙印，甚至让他们产生一种矛盾的心理：一方面他们喜欢京剧，但当他们讲到“样板戏”的时候，他们连“样板戏”当中的京剧改革和形式革新也一同否定掉，因为文革笼罩在他们身上的阴影是驱散不开的，“样板戏”成为一种文革的符号，使他们一听到“样板戏”的旋律就会有一种痛苦的联想。这种内容压倒形式的态度，使他们从整体意义上否定“样板戏”，尽管王元化也意识到“革命样板戏”形式上的创新，但是他认为内容的有害性远远压倒它在形式上的探索，因此予以否定。

第二节 “当代新人”的接受态度

“样板戏”作为政治现象，已经被历史否定；而作为文艺现象的“样板戏”，则需要进行历史的、审美的批评。“样板戏”为什么能够在京剧舞台上立足？为什么很多年轻人喜爱它？

笔者认为，“革命样板戏”今天能够被现代年轻人所接受，主要是因为年轻人没有经历过文革，他们对“革命样板戏”给人造成的心灵的创伤不能感同身受，他们所接受的只是“革命样板戏”的现代形式，即唱词通俗易懂、唱腔简单平易，易于宣泄自己的情感，更多的是从形式的角度来理解“革命样板戏”。

一、“样板戏”形式革新的通俗化

笔者以为，最直接、最主要的原因是“样板戏”比之传统戏更具“通俗”品格。“通俗”作为一种审美范畴，人们一直对它持有种种误解，比如把它等同于“庸俗”、“浅俗”、“低俗”、“粗俗”等。实际上，通俗化虽不能说与这些意思

截然无干,但它更主要的是指一种传播学意义上的浅近易懂、通于大众之义。

传统戏曲原本起于民间,兴于市井,自然是浅近易懂,通于大众的。但时至今日,随着历史从古代向现代的变迁,传统戏曲那一套古典语符系统已不再广泛地适应于当代文化语境,即它已不再是一种通行的、当代的、大众化的语符系统了。它那特有的题旨、唱腔、韵白、配乐、场景、程式、节奏以及虚拟性、写意性、方域性等,皆不可避免地、或部分或整体地脱离了当下语境,同现今人们的文化观念、生活节奏、知识经验、审美趣味等有了较大的隔膜,让大众不太容易看得“懂”了,即不再是原来那种“通于大众”的艺术了。

正因为这一转变,一种现代戏曲形式的诞生是必然的,这种现代戏曲形式应当以传统戏曲为基础,以当代语境为导向,以通行的、大众的文化观念和审美趣尚为准则,以给广大世俗观众以满足、娱乐、熏陶、教益。总之一句话,它必须恢复固有的通俗品格。而“革命样板戏”在这方面作出了十分有益的改革尝试,它有别于传统戏的特有的唱腔、配乐、念白、节奏、场景、形象、情节等,使它具有了某种当代性和通俗性,它在叙事内容生活化、唱词念白通俗化,音乐舞蹈多样化等形式上做的革新使得京剧简单化、大众化。

二、“样板戏”的情感宣泄作用

对于现在的青年观众来说,无论是传统京剧演绎的才子佳人故事,还是“革命样板戏”呈现的工农兵斗争故事,都不再是当下的生活真实了。在这种情况下,“革命样板戏”的风靡与其现代化的形式有着密切的关系,凡是青年观众喜欢的剧种,大多具有形式通俗易懂,节奏简洁明朗的特点,它们所受的传统桎梏较小,节目短小精悍、形式活泼多样、充满了强烈的战斗性和浓郁的生活气息,易于接受。

当我们考察“样板戏”的接受状况时,不能忽略掉“样板戏”对于观众的情感宣泄作用。道格拉斯·凯尔特的曾说过:“通过编码和解码,媒体文化的文本可能被编制成最粗糙、最意识形态化和最陈腐的东西,而受众则完全可能从这一材料中找到属于自己的意义和快乐。”^①在当下浮躁的时代环境下,“革命样板戏”作为京剧一种特殊的变种,观众在欣赏它时,不全是陶醉于其艺术的精湛,或舞台的华美,或单纯寻找某种荒唐的感性材料,更多的是出于一种寻找久违的理想激情,借以对抗平淡人生与浮躁现实的心理渴望,“样板戏”的现代

^①道格拉斯·凯尔特,周宪译.媒体文化[M].北京:商务印书馆,2004.第185页

形式有利于青年人学戏唱戏,借助激昂的唱腔发泄自己的情感,它能够给青年人的情感上带来替代性满足,让他们找到一定的快乐。

今日痛饮庆功酒,壮志未酬誓不休,来日方长显身手,甘洒热血写春秋。^①

这是《智取威虎山》中杨子荣的唱段,当童祥苓唱出时引来了全场经久不息的掌声,其发自肺腑的唱腔激昂雄壮,使人精神抖擞浑身充满力量,能够起到一定的情感宣泄作用。这种唱腔娴熟、气势高亢,唱出了中华民族的气魄,也唱出了中国人民的豪情壮志,让观者兴奋不已、震撼不断。而现如今人们听得最多感受最多的却是对“情”“爱”的缠绵诉说,这样的词句绵延四溢,对人的心灵没有铿锵、振奋之感,不能给人力量,反而增加了群众的哀怜和感伤。

三、“样板戏”的形式压倒内容

不同于文革老人视“样板戏”为符号批判之,现代年轻人则接受“样板戏”,喜爱之,主要还在于现代年轻人并不熟知“样板戏”产生的文化语境,他们也不在乎“革命样板戏”的内容反映了什么主题,他们所欣赏的是“样板戏”京剧改革以后所带来的普及化大众化的东西,比如明白晓畅的唱词、激昂向上的旋律以及慷慨激昂的情感等,这些对于青年人来说,更好学更好唱,而传统京剧的唱腔唱词甚至都听不懂,是形式压倒内容。

值得肯定的是,“样板戏”确实在戏剧大众化的道路上做出了自己的探索,它使得京剧这一古老的剧种,甚至西方芭蕾舞、钢琴协奏曲变成大众也可以接受的形式,所以当代年轻人并不是接受“样板戏”的内容,而是对它创新形式的接受。

第三节 对“革命样板戏”两种接受态度的辨析

为什么当代年轻人与“文革老人”对待“样板戏”的态度会出现如此大的反差?笔者希望能从读者接受角度给这一现象以更合理的解释。

国内著名文艺理论家童庆炳在其主编的《文学理论教程》一书中说过:“文学接受的发生,虽然集中体现为读者对文本的阅读,但这种发生,又是读者在特

^①上海京剧团《智取威虎山》剧组集体改编.智取威虎山[M].北京:人民出版社,1970.

定阅读经验期待视野的基础上,在特定接受动机的支配下,在特定接受心境的影响下展开的。”^①笔者认为对“样板戏”两种截然不同的接受态度,正与接受者的期待视野、接受动机、接受心境有关。

一、期待视野不同

在接触“样板戏”之前或是接受的过程中,作为接受主体的观众,基于个人与社会的复杂原因,心理上往往会有既成的思维指向与观念结构,观众的这种既成的心理图式,就是姚斯所说的“期待视野”^②。由于人们生活实践和文化教养的不同,会有着不同的审美趣味、情感倾向、政治态度。

当代很多年轻人对中国传统京剧不够了解,甚至有人从未接触过传统京剧,想通过“样板戏”了解京剧,对“样板戏”有着既成的心理期待。他们根据自己的理解,不断评价和观察事件,赋予已发生的事件新的意义。

“文革老人”在他们生活实践基础上,终于从文革中带着伤痛带着苦难走出来,他们情感上对那个时代有着强烈的排斥,能从一个特殊的视角把“样板戏”的一切尽收眼底,在见证过、感受过那个时代的偏离与变异之后,他们的视野只想逃离“样板戏”,不再有期待。

二、接受动机不同

由于期待视野不同,在接受活动中,观众的接受动机是不一样的。概括起来说,接受动机主要有审美动机、求知动机、受教动机、批评动机、借鉴动机等。

审美动机也就是人们通常所说的怡情悦性的娱乐动机。年轻人有着向往自由、积极进取、追求完美的天性,有着力图超越自身而趋向崇高的欲望,“样板戏”正可以满足观众的这种期待心理。当代年轻人在繁忙的工作之余观看“样板戏”,其情感得以调节、心灵得以振奋,人格得以丰富和提升,达到娱乐性情的目的。另外,年轻人还会带着求知动机去观看“样板戏”,了解当时社会本质,熟悉人类某种生活状态,了解各类知识。正如郭沫若主张的“要站在研究社会发展史、研究历史的立场,好好利用民间文艺。”^③

而“文革老人”则更多的是从批评的动机出发去对待“样板戏”,他们与普

^①童庆炳编.文学理论教程[M].北京:高等教育出版社.2006,第332页

^②[德]姚斯、[美]霍拉勃,周宁等译.接受美学与接受理论[M].沈阳:辽宁人民出版社.1987,第340—345页

^③郭沫若.雄鸡集[M].北京:北京出版社.1959,第73页

通读者不同,他们不仅仅专注于把握作品的内涵,还会从政治范畴出发否定“样板戏”。对于有些人来说,“样板戏”是在他们遭批斗遭殴打之时放的戏,一听它便自然有反感。

正是接受动机的不同,致使不同的观众在面对同一部作品时,关注点、接受态度也会不同。但是,这并不意味着它们之间是彼此无关的。

三、接受心境不同

在现实生活中,人们总处于一定的情绪状态。在文学阅读活动开始时,这种生活中的情绪状态不可能截然中断,会伴随读者进入阅读过程,影响阅读效果。读者的这种影响阅读的情绪状态,就叫接受心境。^①心境的产生又与个人境遇及社会生活有关。

对于“样板戏”两种泾渭分明的接受态度,笔者认为这与他们各自的接受心境有密切的关系。当代年轻人在观赏“样板戏”时带有振奋、欢乐的情绪状态,他们看“样板戏”就是在看“戏”,跟着人物叫喊、跟着音乐哼唱。而“文革老人”经历了动乱之后,再看到“样板戏”,失意伤感、郁闷压抑的情绪涌上心头,“样板戏”之于他们,不仅是“戏”,更是他们困难岁月的重新在场。

随着像王元化这样遭受过文革迫害的老人的逝去,“革命样板戏”的危害并不会如王元化所言那么严重,它会慢慢脱去政治外衣的包裹,最终只会作为一种唱腔流传,成为现代戏曲的一种形式存在而已。它是一种过去的东西,并不会给这个社会带来多严重的危害,但是又因其是政治的符号,我们也没有必要去提倡。

综上所述,“样板戏”作为一种独特的艺术形式,从产生到现在已经四十多年了。四十多年来,人们对它褒贬不一,赞美有之,唾骂有之,然而无论你怎么对待它,它已然成为不能漠视的历史存在。

第四节 “革命样板戏”是可借鉴的历史资料

回望过去,百感交集,以“样板戏”为代表的无产阶级文艺创作,每向前进一步都付出了极大的努力;看未来,任重道远,更鼓舞我们站在客观公正的角度对待“样板戏”。通过对“样板戏”产生的历史文化语境的回顾,通过对“样板戏”题材变换和形式革新的分析,通过对“样板戏”当代接受的辨析与王元化的反思之后,笔者认为“革命样板戏”是可借鉴的历史资料。

^①童庆炳编.文学理论教程[M].北京:高等教育出版社.2006,第336页

一、“样板戏”的历史资料性

彼得·布鲁克在1968年写道：“真正的京剧可谓戏剧艺术之典范。它的形式一成不变，代代相传。仅在几年前，它好像还是相当完美的结晶体，可以永远流传下去。而今天，甚至连这举世无双的古代艺术遗产也已经过时了。它的魅力和鲜明的特色能够超越时间的障碍，像纪念碑一样矗立；然而到了今天，它与周围生活之间的鸿沟已变得太宽了。红卫兵反映出一个不同的中国。传统京剧中几乎没有与这个规范人民的新的思想结构相互关联的观念和含义。在今天的北京，帝王将相才子佳人已被地主和士兵所取代。同样令人惊奇的武打技巧被用来表现不同的主题。”^①是啊，“红卫兵反映出一个不同的中国”，那这个中国到底什么样？

“革命样板戏”作为当时历史的产物，让后人看到了当时的社会状况，也让人看到当时所提倡的文艺形式，更让人看到特定时代的精品是什么样的，它作为一段历史的见证，是一种“博物馆”式的藏品，具有历史资料意义。

王元化在《清园谈戏录》中对于“样板戏”的未来命运也做了阐述：

我并不赞成禁查的办法，纵使对样板戏也是如此……我觉得把样板戏作为那个时代出现的特定艺术的“样板”保存下来，也有一定用处。但这绝不是像有人所主张的是为了贯彻双百方针。我也不赞成大肆播放。我认为在播放前后至少应对样板戏做点剖析，使听众观众尤其是青少年了解它是什么时代的产物，内容如何，纵使是不同意见的争议也好。这样才算尽了应尽的责任。^②

不禁演也不赞成大肆播放，这是元化先生的态度，“样板戏”确实能在一定程度上展现那个时代的风貌，让后人了解那个时代。

另外，在当时特定的历史条件下，“样板戏”的排演集中了中国当时最好的技术条件，集一流的导演、一流的演员、一流的声乐、一流的舞美于一身，真所谓“前无古人后无来者”，是中国第一次音乐戏曲专业人才高度集中的合作，成就了戏剧的一次高峰。它艺术形式的空前性也会成为后世回忆、欣赏、研究的对象。

^①彼得·布鲁克，邢历等译. 空的空间[M]. 北京：中国戏剧出版社. 1988, 第10页

^②王元化. 清园谈戏录[M]. 上海：上海书店出版社, 2007. 第77页

二、“样板戏”的可借鉴性

“样板戏”在中国戏曲的道路上，既有历史连续性，又有相对独立的特性。平心而论，“样板戏”独立的审美价值不可否认，尤其是在传统戏曲现代化革新与西方艺术形式的融合方面，其创举具有启发性。

京剧这样一个古老的剧种，究竟是怎样改编成现代戏的？还在于它吸收了话剧、芭蕾舞剧、歌剧等艺术类型，用新的艺术形式去反映现代生活。正如汪曾祺所说：“样板戏也有一些可以借鉴的经验，样板戏试图解决现代生活和戏曲表演程式之间的矛盾，做了一些试验，并且取得了成绩，使京剧表现现代生活成为可能。”^①如京剧演现代戏就向话剧学习，取话剧之长补京剧之短。一般说来，话剧讲究真实，京剧去向抽象。因为真实观众一看就明白，明白了才能受到感染。倘若脱离生活，一味抽象，连一点现象也给抽光了，岂不是空洞洞、光怪陆离、不知所云，使观众如坠云雾之中，感到茫然。

汪曾祺在80年代末曾感叹“样板戏”的戏曲史意义无人重视，他说：

“样板戏”与“文化大革命”相始终，在中国舞台上驰骋了十年。

这是一个畸形现象，一个怪胎。但我们还是应该深入、客观地对它进行一番研究。‘大百科全书’、《辞海》都应该收入这个词条。像现在这样，不提它，是不行的。中国现代戏曲史这十年不能是一页白纸。^②

笔者认为，“样板戏”的可借鉴性主要有两层含义：一，从文艺关照社会生活出发，“革命现代京剧”是进步的，它真正实现了将“帝王将相”、“才子佳人”、“老爷太太”赶下舞台的目的，选取了一批贴近生活的题材作品。二是“革命现代京剧”在唱腔、声乐、舞台设计等艺术形式方面对中国传统京剧进行变革，对京剧发展做出了巨大贡献，却也是对传统京剧的彻底颠覆。

与以往相比，古典戏剧离我们的视线越来越远，过分的程式化使它形成了一整套操作规则。尽管可以歌唱，但必须有严格的曲腔；尽管可以动作，但必须要规范的程式。文艺发展的规律告诉我们，不管是哪一种文艺样式，越是变得精致典雅，成为精英文化，越是失去受众支持，“革命样板戏”的可贵之处就在于它打破常规，大胆尝试，为自己赢得了受众，这对当下的戏曲改革者不失为一种借鉴。

^①汪曾祺.关于样板戏.文艺研究[J].1989(03).

^②汪曾祺.关于样板戏.文艺研究[J].1989(03).

因此,“革命样板戏”因其内容的局限性,在未来不可能大规模演出和演唱;但是它作为可借鉴的历史资料仍可以流传,它能让后人看到特定时代的精品是什么样,而且它在艺术形式上的探索的确对当代京戏和芭蕾舞的发展提供了一些可借鉴的经验。我们期望有可以代替“革命样板戏”的现代京剧唱段尽早出现并编入我们的教材。

结 语

纵观全文,我们知晓对“革命样板戏”的当代接受有着两种截然不同的态度。当代年轻人,从“革命样板戏”的形式角度出发,肯定它使京剧走向大众,铿锵激昂的唱腔易于接受者情感的宣泄。而文革老人基于政治立场或个人境遇,批评它缺乏人性关怀,人物形象单一化、类型化、“高大全”,题材意识形态化。王元化在1988年4月29日《文汇报》上发表的《论样板戏及其他》就代表了这种批评态度,他作为一位经历过文革并受到文革迫害的人,对“革命样板戏”的批判是可以理解的。在他们眼里江青这个艺术功利主义者,不可能无缘无故去演“革命样板戏”,演即是为了政治斗争的需要,这是政治对文艺的挟持。

犹太王大卫的戒指上刻有一句铭文:“一切都会过去”,契科夫小说中的一个 人物却反用其意,在自己的戒指上刻着“一切都不会过去。”文革老人对“革命样板戏”产生了应有的义愤,这是可以理解的。相反,如果经历了那场浩劫却无动于衷,那才是可怕的。这就正如龚自珍所说:“灭人之国必先去其史。”^①“革命样板戏”的时代已成为历史,对于历史我们应该有当代性的反思,这种反思应该具有这样一种襟怀:不囿于政治立场甚至是个人政治境遇的立场,来批判“样板戏”;不以某种历史阶段性的艺术理念和艺术趣味,来要求规范不断发展变化的艺术史现象。^②我们既要看到其产生的历史文化语境的局限性,又要把握其对京剧艺术的革新,这样才能在当代语境下做客观的研究。

一、对“样板戏”审美趣味的反思

周作人于1920年写的《中国戏剧的三条道路》中曾指出:“我相信趣味不会平等,艺术不能统一。”^③文艺的价值不在迎合群众的审美趣味,而还在于引导群众的审美趣味,那么把新剧用来迎合群众和把旧剧用来附和新潮都是不可取的。既然“趣味不会平等,艺术不能统一”那就允许代表不同审美趣味的文艺作品存在,先来看一下“样板戏”具有什么样的审美趣味。

一个被流传的很广的偏见就是“样板戏”不如传统戏美,不如传统戏好看。我们必须弄清,此处的“样板戏”是政治范畴的样板戏,若是认为作为现代京剧范畴的“样板戏”不如传统戏,那就存在偏颇了。其实这要看你认为的美是哪一

^①王元化.思辨录[M].上海:上海古籍出版社.2004.第53页

^②高波.“样板戏”——中国革命史的意识形态化和艺术化[M].云南:云南人民出版社.2010.第128页

^③王元化.思辨录[M].上海:上海古籍出版社.2004.第380页

种了。中国的古典美素来有两种，一种是士大夫阶层的欣赏口味，是高雅之美；一种是农民式的通俗之美。可以说，《西厢记》《牡丹亭》之类是士大夫，知识分子阶层的审美观念体现，是上流贵族圈子阴柔与娇媚的美，而以《水浒传》为代表的美，是体现农民意识的粗犷豪放的美。《红楼梦》将两种美融为一体，最大限度的展示了中国古典美学思想在各个方面的体现，但是本质上说，这种美感基本上还是属于贵族阶层的，正册中的小姐们要比副册中的丫头美。因此当年将底层人搬上传统戏曲舞台就是将农民式的美学思想取代士大夫精英式的帝王将相。农民的美，就是穷人的美，崇尚的是朴素，钢劲，反抗精神，但是其中也有托尔斯泰式的，普遍的农民式的禁欲主义，这就是为什么“革命样板戏”的主要人物都没有私生活，没有人情味的原因，它强调的是集体的、奉献的、革命的、伦理道德的，所以就要舍弃或者淡化其中的个人情感部分。而上流美学思想则是一定是要强调个人的体验，感受唯美的欣赏情趣。这就是阶级意识在艺术中的体现。“样板戏”所追求的是平民百姓素朴、刚劲、反抗的通俗之美，不同于传统戏中才子佳人的高雅之美。

其实从文艺活动的过程来看，传统京剧的观众越来越少，“样板戏”却仍拥有自己的观众，正可以说明文艺活动由传统的注重文艺创作向注重文艺接受的转变。这一现象提醒人们注意“就戏剧而言，倘今天还只重剧本，忽略观众；只重‘文本’，忽略‘阅读’；只重‘生产’，忽略‘消费’，那就不能不说是一个总体眼界和策略上的失误了，‘谁在看戏’的问题应成为当代戏剧界重点研究的根本问题。”^①

二、对“样板戏”艺术观的反思

我们都知道五四时期的新文学是“人的文学”，用周作人的话说，就是以“人道主义为本，对人生问题，加以记录研究的文学”，并要找出人生问题的“差异与改善的方法”。^②由此，当时的文学呈现出这样的特征：以人情人性尤其是男女之情作为文学艺术表现的核心，注重恋爱婚姻题材，关注社会现实生活的阴暗面，以人道主义批判现实人生。

可是到了1942年，毛泽东所做的《在延安文艺座谈会上的讲话》发表、贯彻之后，一度阻碍了“人的文学”的生存和发展，并建构出新的文学艺术观，他在

^①仪平策.谁在看戏——也谈中国戏剧改革的文化策略[J].戏剧丛刊.1994(03).

^②转引自周作人.人的文学.新青年,1918.12

《讲话》中对“人性论”、“人类之爱”等做了批判，相应地提出了“文艺为人民服务、为政治服务”的新文艺观。这种“人民的文艺”必然和“人的文学”有着大相径庭的内涵：其一，人民的文艺体现着鲜明的意识形态性，是为政治服务的，它注重现实革命题材，倾向于阐述中国的革命史，以求证明中国革命的的合规律性与合目的性。其二，它是为了教育人民群众、鼓励人民群众、发动人民群众服务的，塑造高大全的英雄人物形象，具有强大的号召力。其三，在具体的创作过程中，“人民的文艺”强调阶级性，回避人情人性，尤其是男女之情。其四，为了使得文艺能更好地为人民服务，它注重生活化与通俗化。

然而到了新时期，尤其是进入二十一世纪之后，我们又再次强调文学是人学，文学应该写人性，“人的文学”的回归，必然又导致对样板戏“人民文艺”的批判。

我们只能说，各种艺术表现方式的生成，有其特定的历史文化语境，也和当时特定的艺术追求相关。“革命样板戏”体现出的“人民文艺”观符合当时看戏大众的艺术接受能力。所以说，我们不能以当下的意识形态或艺术趣味为标准来评判“样板戏”是否符合要求，而是从历史环境和艺术追求的角度，来揭示“样板戏”具有什么样的特点并解释为什么会有这样的特点。^①我们不能把历史阶段性的艺术趣味当做唯一的、一成不变的艺术标准。否则，就是在文艺发展的历史长河里“刻舟求剑”了。

三、对“样板戏”人性论的反思

今天，我们评判文学作品是否具有人性、人道主义精神主要是看作品中的人物形象是否具有人性的丰富性和复杂性。早在古希腊时期，亚里斯多德在品评文学艺术中的人物形象时，即推崇荷马史诗中像阿喀琉斯这样的集勇敢和善良于一身的英雄：“荷马写阿喀琉斯为人既善良而又与我们相似。”^②到了十九世纪，黑格尔也认为，完美的艺术形象，应当具有人性的丰富和复杂，他认为“每个人都是一个整体，本身就是一个世界。每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。”^③人物具有这种人性的丰富和发杂，才可称为典型人物，而“样板戏”中的英雄形象都是高大全这样的一类人，是被“类型”化的人物形象，他们大公无私、英勇奉献，完全没有个人情感、个人私欲，

^①高波. “样板戏”——中国革命史的意识形态化和艺术化[M]. 云南: 云南人民出版社, 2010. 第 128 页

^②亚里士多德, 罗念生译. 诗学*贺拉斯, 杨周翰译. 诗艺[M]. 北京: 人民文学出版社, 1962. 第 50 页

^③朱光潜. 西方美学史[M]. 北京: 人民文学出版社, 1963. 第 508 页

这是不符合人性真实性的。

纵观全文，无论是从当代接受角度出发探讨“样板戏”的传播状况，还是从王元化的反思出发分析研究“样板戏”的特殊性、复杂性，都是对“革命样板戏”进行了进一步的理论澄清与价值重估。通过本课题的研究，笔者希望学界及大众更多地关注、反思“革命样板戏”，它作为可借鉴的历史资料，在一定程度上也折射出在当今社会进行戏剧改革的可行性和困难性。

参考文献

【学术著作】

1. 亚里士多德,罗念生译. 诗学*贺拉斯,杨周翰译. 诗艺.北京:人民文学出版社,1962.
2. [德]莱辛,朱光潜译. 拉奥孔. 北京:人民文学出版社,1979.
3. [美]勒内·韦勒克、[美]奥斯汀·沃伦,刘象愚等译. 文学理论. 江苏:江苏教育出版社,2005.
4. [德]姚斯、[美]霍拉勃,周宁等译. 接受美学与接受理论. 沈阳:辽宁人民出版社,1987.
5. [英]艾略特,卞之琳译. 传统与个人才能. 洛奇编:20世纪文学评论[M]. 上海:上海译文出版社,1987.
6. [美]尼克松,郑文华等译. 尼克松回忆录. 北京:商务印书馆,1979.
7. [德]马克思、恩格斯. 马克思恩格斯选集第一卷. 北京:人民出版社,1995年.
8. 毛泽东. 毛泽东选集·第三. 北京:人民出版社,1997.
9. 林彪同志委托江青同志召开部队文艺工作座谈会纪要. 北京:人民出版社,1967.
10. 巴金. 随想录一无题集. 北京:人民文学出版社,2006.
11. 邓友梅. 无事忙侃山. 内蒙古:远方出版社,2002.
12. 郭沫若. 雄鸡集. 北京:北京出版社,1959.
13. 张京媛. 新历史主义与文学批评. 北京:北京大学出版社,1993.
14. 罗刚、刘象愚. 文化研究读本. 北京:中国社会科学出版社,2000.
15. [澳]马克·吉布森,王加为译. 文化与权力:文化研究史. 北京:北京大学出版社,2012.
16. 王元化. 王元化集. 湖北:湖北教育出版社,2007.
17. 王元化. 思辨录. 上海:上海古籍出版社,2004.
18. 王元化. 思辨短简. 上海:上海古籍出版社,1989.
19. 王元化. 沉思与反思. 上海:上海辞书出版社,2007.
20. 王元化. 清园自述. 广西:广西师范大学出版社,2001.
21. 王元化. 人物·书话·纪事. 北京:人民文学出版社,2006.
22. 王元化. 清园近作集. 上海:文汇出版社,2004.
23. 王元化. 文学沉思录. 上海:上海文艺出版社,1983.
24. 王元化. 清园夜读. 北京:中国社会科学出版社,1997.
25. 王元化. 向着真实. 上海:上海文艺出版社,1982.
26. 王元化. 清园论学集. 上海:上海古籍出版社,1994.

27. 王元化. 传统与反传统. 上海: 上海文艺出版社, 1990.
28. 王元化. 集外旧文钞. 上海: 上海文艺出版社, 2001.
29. 王元化. 王元化文论选. 上海: 上海文艺出版社, 2009.
30. 王元化. 思辨发微. 香港: 三联书店, 1992.
31. 王元化. 九十年代反思录. 上海: 上海古籍出版社, 2000.
32. 王元化. 人物小记. 上海: 上海东方出版中心, 2008.
33. 王元化. 清园谈戏录. 上海: 上海书店出版社, 2007.
34. 王元化、翁思再编. 京剧丛谈百年录. 北京: 中华书局, 2011.
35. 胡晓明. 王元化画传. 北京: 文化艺术出版社, 2007.
36. 钱钢. 一切诚念终将相遇: 解读王元化. 湖北: 湖北教育出版社, 2003.
37. 夏中义. 王元化襟怀解读. 上海: 文汇出版社, 2004.
38. 夏中义、刘锋杰. 从王瑶到王元化. 广西: 广西师范大学出版社, 2005.
39. 陆晓光. 清园先生王元化. 上海: 华东师范大学出版社, 2009.
40. 邵东方、夏中义. 王元化先生九十诞辰纪念文集. 上海: 上海文艺出版社, 2011.
41. 王国维. 宋元戏曲史. 北京: 中华书局, 2010.
42. 叶长海. 中国戏剧研究. 福建: 福建人民出版社, 2006.
43. 张庚. 戏曲艺术论. 北京: 中国戏剧出版社, 1980.
44. 胡星亮. 二十世纪中国戏剧思潮. 江苏: 江苏人民出版社, 1995.
45. 北京艺术研究所、上海艺术研究所编著. 中国京剧史. 北京: 中国戏剧出版社, 1990.
46. 吕东妮. 京剧原来如此美丽. 北京: 中国友谊出版公司, 2009.
47. 祝可懿. 语言学视野中的“样板戏”. 河南: 河南大学出版社, 2004.
48. 高波. 样板戏——中国革命史的意识形态化和艺术化. 云南: 云南人民出版社, 2010.
49. 戴嘉枋. 样板戏的风风雨雨. 北京: 知识出版社, 1995.
50. 惠雁冰. 样板戏研究. 北京: 中国社会科学出版社, 2010.
51. 师永刚、张凡. 样板戏史记. 北京: 作家出版社, 2009.
52. 上海京剧团《白毛女》剧组集体改编. 白毛女. 上海: 上海人民出版社, 1971.
53. 北京京剧团集体改编. 沙家浜. 上海: 上海人民出版社, 1970.
54. 中国京剧团集体改编. 红灯记. 上海: 上海人民出版社, 1970.
55. 上海京剧团《智取威虎山》剧组集体改编. 智取威虎山. 北京: 人民出版社, 1970.
56. 北京京剧团集体改编. 沙家浜. 上海: 上海人民出版社, 1970.
57. 上海京剧团《海港》剧组集体改编. 海港. 上海: 人民文学出版社, 1974.

58. 山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组集体改编. 奇袭白虎团. 上海: 人民文学出版社, 1973.
59. 中国舞剧团集体改编. 红色娘子军. 北京: 人民出版社, 1970.

【学术期刊】

1. 王元化等. 从美学上对样板戏说“不”. 上海戏剧, 1997 (03) .
2. 王元化. 谈样板戏及其它. 文汇报, 1988 (04) .
3. 王元化. 关于京剧与传统文化答问. 中国文化, 1995 (12) .
4. 刘宁. 样板戏: 古典主义的复活. 中国戏曲学院学报, 2003 (05) .
5. 刘艳. 京剧的写意特征与样板戏的英雄塑造. 文艺研究, 2001 (06) .
6. 王钟陵. 样板戏兴起的历史逻辑及得失考察. 学术月刊, 2002 (10) .
7. 仪平策. 样板戏的审美效应与戏曲改革. 理论学刊, 1998 (01) .
8. 李松. 近十年来样板戏研究述评. 中国戏剧学院学报, 2006 (04) .
9. 宋剑华. 革命样板戏的现代性诉求. 长江学术, 2006 (04) .
10. 黄科安. 文本、主题与意识形态的诉求. 文艺研究, 2006 (09) .
11. 张泽伦. 京剧音乐的里程碑——论“样板戏”的音乐成就. 人民音乐, 1998 (11) .
12. 邵宇彤. 对“样板戏”艺术价值重新审视. 华北师大学报, 2007 (03) .
13. 汪曾祺. 关于样板戏. 文艺研究, 1989 (03) .

后 记

谢谢你们，陪我前行

初夏，校园里的栀子花又开了。三年前我带着期待来到上海，走进这所学校，三年后却欲走还留。

总是在反问自己，这三年，我成长了多少？我是否每天都有自己心知的进步？我是否学会了面对这变动不居的生活？我怎样在忙碌的工作之外，找到自己的生活空间？不对人苛求，也不要过于理想化，我是否做到了不卑不亢？回望自己的成长之路，越来越明确自己想要什么，想过怎样的生活，虽然还有很多问题没有做到知行合一，但我愿意继续保持成长、不断学习。

每个人都有自己活着的轨迹，我个人的这些思考和成长，构成我自己的人生轨迹。无论在学术上，还是工作上，我并不奢望自己成为一个多厉害的人，我更愿意把人生看做一个成长的过程，我需要保持学习的心态去面对困难、去解决问题、去反思自我，最终成为自己。

而现在的我，离不开我的历史，离不开途中遇到的人。在这里，我要感谢几位导师：杨文虎老师，您严谨的治学态度，儒雅的知识分子气质总是深深吸引着我，而您每次循循善诱地启发学生，让我看到作为一名教师的姿态。刘旭光老师，您的反思批判精神，总是让我们对习以为常的事物，产生新奇感，感谢您领着我们一起追问，也感谢您带着我们一字一句地读元典著作。贾明老师，您那种“风吹哪页读哪页”的随性总是让我们向往，感谢您让我看到做人可以如此淡然。陈伟老师，感谢您直指我毕业论文的弊端，您的批判，让我看清自己的浅显和浮躁，在以后的岁月里，我会带着虔诚的心去钻研。李丹老师，您清新、自然的形象就像一朵莲花，开在我的心田，感谢您让我看到女子的优雅。我同样感谢我们的辅导员张虹老师，在过往的三年里，在忙碌的毕业时节，我们总是去麻烦您，感谢您每次不厌其烦地讲解。

而我最想感谢的还是我的导师李平。我依然记得一年前，研二要结束的时候，上李师最后一节课，我的同门陈娜说到，这是我们研究生最后一节课的时候哭了，那节课的场景，以及当时我们对李师感恩与不舍的心情，现在还记忆犹新。李师在学术上对学生严之严，而我却以如此拙品参加市盲审和答辩，心中不免愧疚和不安，还请先生见谅。在以后的人生道路上，我会谨记您的教导，继续保持一颗学习、成长的心，不辜负先生的教育和期望。今天在这里，我要向您说三声“谢谢”：

感谢您三年来传道授业之艰辛。您对我们的启发、引导是多方位的，您自由、平等的圆桌课堂形式，让我们切身体会到每个人都是独立的个体，人与人之间的对话应是平等的。我们在听取他人的言语时，要有自己的反思；我们在讲述自己的思考时，要学会意以称物，文以逮意。这样的高度，虽不能至，心向往之。在

这样的课堂上，从学术探讨到社会现状分析，从时政批判到情感困惑，我们都可以知无不言，感谢您为我在学术和为人处事两方面树立典范。感谢您三年来无微不至的关怀和爱护，让我们在上师大感受到家的温暖。感谢您悉心指导我的毕业论文写作，让我知道千秋学术必须精益求精。

求学三载，有幸得识李门兄弟姐妹，你们陪我走得愈远，愈怕从此不见。谢谢同门陈娜，这三年有你陪我走过，是我的幸运，其实一直以来，你对我急躁的包容，我一直都懂；谢谢你的善解人意，帮我解决生活中琐碎的事情。谢谢师妹徐媛，可以与你分享喜悦、倾诉苦恼。当我们俩在一起的时候，那些疯狂、后悔、伤痛，也就会聚在一起，我们从学习聊到生活，从过往聊到现在，从父母聊到男人，有你陪我走过的校园更值得回忆。也要谢谢师弟孟云龙，给予我师兄般的帮助和关心。同时，室友倪君的天真、杜若的认真、董裕雯的精致，让我看到每个女生都有自己独特的魅力，让我学会去尊重每一个独立的个体。

今天，我之所以能够站在这里，离不开父母的养育，对他们我常怀感恩之心。父母辛苦一生，将我养育成人，这么多年给我最大的支持，也许就是让我在求学的道路上一直走下去。在家时总是厌烦父母的唠叨，挑剔，现在想想我就是在这些话语的要求下成长起来的，它们如粮食般，促使我成长。

我还想感谢我的男朋友唐鑫，是他让我真正体会到“爱是疲惫人生的英雄梦想”。当我遇事慌乱时，是他耐心、理性地给我分析事件；当我劳累疲惫时，是他温暖的话语，让我在忙碌的生活中还保有美好和向往；当我对一些事想要放弃的时候，也是他告诉我“任何一件事情，只要你专心去做，哪怕不是你最喜欢的，你也能受益匪浅，即便从知识层面上来讲你获得的不是特别感兴趣的知识，但从方法层面来讲，这种能力上的锻炼，是可以运用到各个领域的。”他对我的关爱、呵护，以及他的乐观、包容、求知、保持成长的心，让我有足够的勇气和信心跟他走下去。

最后，我想说的是，文艺学是我的专业，当初我是因为喜欢它而读它。这三年下来，这门学科一定程度上改变了我看人生的方式，给了我另一种看世界的视角，让我看到生活的其他可能性。可是三年的时间根本不够，但愿十年、三十年后当我再想这些问题时，还带着对这门学科的坚持。

所有这些我所接触过的人，感受过的事，看到的风景，都让我成为现在的自己。但愿我们都曾善待他们，都能好好与之告别。

2013年5月14日
于上师大西八217

本论文经答辩委员会全体委员审查，确认符合上海师范大学硕
(博)士学位论文质量要求。

答辩委员会签名:

主席(工作单位、职称):

朱国华

委员:

李丹

马永福

导师:

陈伟
杨