

西南师范大学
硕士学位论文
论样板戏的文本、表演与生产——以《智取威虎山》为例
姓名：李莉
申请学位级别：硕士
专业：中国现当代文学
指导教师：王本朝
20040501

论样板戏的文本、表演与生产

——以《智取威虎山》为例

学科专业：中国现当代文学

研究方向：中国现当代文学与中外文化

指导教师：王本朝教授

研究生：李 莉（2001182）

内 容 摘 要

本文从《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、剧场及其特殊的生产方式做细致的解读与理性的分析，探寻样板戏丰富而复杂的内涵。

第一部分：剧本——双重话语的世界 主流话语以强势的姿态雄居于文本，英雄、群众、战争，形象地展示了虚构的神话；与此同时，暗藏着的民间话语隐约可见，二者相互纠结，组构了一个双重话语的世界。

第二部分：剧场——京剧创新的实验 取程式化的京剧表现现代生活，始终是京剧改革最尖锐的课题。样板戏实践了这一过程的探索。相对传统京剧来说，这是一次当之无愧的创新实验。京剧程式化的两极对立思维、六七十年代观众的审美期待心理，与战争题材产生暗合，无形中将京剧的表现形式与现代生活内容之间的内在矛盾消解；程式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激活，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。

第三部分：艺术生产——红色经典的崛起 《智取威虎山》的生产流程始终贯注着主流意识形态，从《林海雪原》这一前文本到现代戏的改编再到样板戏的修改，随着政治权力涉入的逐渐增加，文本越来越显出观念化、纯粹化的特征，因此把样板戏及其前身截然分开是难以服人的。在艺术生产上，集体创作得以实现，由于“根本任务论”、“三突出”理论的侵淫，整个生产过程破除了文学生产与文本的独立性、自足性，将艺术家带有个性化的意义生产者的角色认定和自我想象彻底破坏、击碎，文艺生产完全被纳入到政治体制之中。流通方式的多样、权威性媒体的关注与评论，促生了样板戏的全面繁盛；不同生活关系中的消费者声音，经过国家舆论的筛选，按照自己的观念框架、美学理想去理解这出戏，形成了有指挥的合唱。

关键词：双重话语 京剧实验 艺术生产 红色经典

The discussing on Templet Drama's text,acting and production

——take 《Zhi Qu Weihu mountain》 as an example

Major: Modern and Contemporary Chinese Literature

Speciality: The Modern and Contemporary Chinese Literature
and the Culture Study

Tutor: Prof.Wang Benchao

Author: Li Li (2001182)

Abstract

The thesis starts with 《Zhi Qu Weihu mountain》.Avoiding bald concept explain,author try to make careful reading and objective analysis on the play book、odeum and producing fashion.The paper is researching abundant and complex contain of Templet Drama.

Part one: Play book——the world of double words.Mainsteam words strongly occupied the text. Hero,crowd and war visualized the myth. folk words loomed at the same time. A world of double words were composed.

Part two: Odeum——the innovative experiment of Beijing opera. It was the most spiculate problem to choose formalized Beijing opera express modern living.Templet Drama practiced the exploring. Comparing with traditional Beijing opera,it was an indeed innovation experiment. The war subject suited two poles thinking of formalization and taste of expecting intention in 60-70 ages. It cleared up the contradiction between Beijing opera's form and modern living content.Innovations agglomerated art workers' a lot of painstaking effort. Dancing, music,stage art and acting complemented aesthetic items and bringed about the success of 《Zhi Qu Weihu mountain》.For the contradiction between content and form never stopped, the success only

stayed the contabescence of traditional Beijing opera in special way.

Part three: Art production——growing up of red sutra. Mainstream ideology concentrated on producing flow from former text to adapting of modern drama and Templet Drama. Along with the increasing involvement of political power, the text became more and more pure. It was not convinced to asunder Templet Drama and former ones. Collecting inditing came true. Due to theory of “root task” and “three standing out”, the text’s indpendence and self-sufficiency were exploded. The part of artists’ was completely destroyed. Templet Drama was promoted to entirely bloom by multiplicity of circulating way and attention of authority media. Nation consensus filtered sounds of different consumers. Commading chorus was formed.

Key words: double words, Beijing opera experiment, art production, red sutra.

引言

样板戏离我们似乎已经很遥远了！

随着十年“文革”的结束，一贯被江青自诩为“呕心沥血培育的文艺革命的成果”——样板戏，仿佛也顺理成章地同她一起退出了历史的舞台。

三十几年过去了，正如“文革”难以让人忘记，任何关注共和国文学史篇章的人，同样无法跳过样板戏这一页。试想：有哪一种文学样式，拥有样板戏般庞杂的创作队伍，各类创作人员跨地区、跨行业、跨剧种，从不同的单位聚集到创作中来？有哪一种文学样式，拥有这般众多的接受对象，在整整十年的时间里，“八亿人民看八出戏”？更匪夷所思的是，又有哪一种文学样式掌握着如此强悍的话语霸权，从文艺舞台到音乐、舞蹈、美术乃至摄影等等艺术园地统统任其主宰？或许有人会说：这是一个简单的问题，政治左右了一切。然而不可否认，样板戏毕竟是一种艺术现象，有其自身的发展规律，怎样以审美的方式承传超重的主流意识？政治如何渗透进文学，又如何施加影响，它的运行机制是怎样的？样板戏在华夏大地上风风火火聒噪喧闹了近十载，其生存的土壤又是什么？这些问题的提出，囊括了太多谜一样的东西，也意味着对于样板戏的评说，不能不理性地正视其在文革历史现场的特殊地位。但迄今为止，后者仅仅只是一种预设的理论构架，一旦进入具体的阐释层面，理性的尺度往往被激愤的否定所淹没。作家邓友梅就认为：“京剧样板戏原作比较好，江青改编后带了帮派气味，‘文革’时期我被折磨，一听高音喇叭放样板戏，就像用鞭子抽我，我不主张更多地演样板戏。”^[1]老作家巴金说：“我好些年不听‘样板戏’了，我好象也忘了它们。可是春节期间意外地听见人清唱‘样板戏’，我有一种毛骨悚然的感觉。”^[2]著名学者王元化谈到：“样板戏在许多方面蕴涵着文化大革命的精神实质，已经是再也看不下去的东西。”^[3]冯英子的一段话更具有代表性：“‘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？”^[4]不怪乎人们对样板戏的过敏反应，也绝非简单的恨屋及乌式思维在起作用，文革十年里，样板戏确实与文革政治有着不可分割的亲缘关系。正如有研究者指出的：“从某种意义上说，‘文革’的文化专制，即是借助样板戏的话语霸权才得以实现的。”^[5]

但问题正是在这里变得复杂起来。在现当代文学史上，艺术一旦为政治所统领，成为宣传的工具，它的“工具”价值必然颠覆乃至消解审美价值。鲁迅曾经说过：“在这革命地方的文学家，恐怕总喜欢说文学和革命大有关系，例如可以用这来宣传、鼓

吹、煽动，促进革命和完成革命。不过我想，这样的文章是无力的，因为好的文艺作品向来多是不受别人命令，不顾利害，自然而然地从心中流露出来的东西；如果先挂起一个题目，做起文章来，那又何异于八股，在文学中并无价值，更说不到能否感动人了。”^[6]先生的这番话，实际点出了文学艺术的独特性质。可以想见，以样板戏与文革政治之间如此迫近的关系，政治对这门艺术的伤害当是空前的，甚至毁灭性的，一种变相的八股败笔似乎不可避免了。然而历史在这里偏偏挪移了自己的逻辑思路，与主流意识嫁接的样板戏不仅“情节紧凑、唱词晓畅、曲调优美，更兼其在表演方法上将传统的写意、虚拟手法与西方戏剧的写实及可视场景有机地结合在一起，使古老的京剧艺术重又焕发了勃勃生机”。^[7]诗人郭小川生前六十年代在看过样板戏《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》后非常满意，连连对人赞叹道：“从来没有看过这样的好戏。”^[8]作家汪曾祺生前曾对儿子说：“再过二十年，《红灯记》、《智取威虎山》、《沙家浜》能传下去。”^[9]甚至拍成电影的样板戏，也获得了极高的赞许。1997年末，中国电影金鸡奖戏曲片奖项空缺（不只当年，近几年多空缺）。据评委们解释道：不想矮子里拔将军，宁缺毋滥。同时又道：“就艺术质量而言，更比不上当年的《红楼梦》、《智取威虎山》。”^[10]由此可见，作为京剧艺术中的一个创新实验——以京剧表现现代生活，样板戏有它成功的一面。这样的成功昭示了什么呢？当我们把视线扩展到整个二十世纪，就会发现：作为中国古典艺术形态的代表，京剧一次次面临西方文化大潮的冲击，艰难地经历着自身的“现代性”进程，收效始终微小。一些热衷于旧剧改革的梨园名伶几乎丧失了信心，认为程式化的京剧实在无法真正自如地表现“现代生活”。为什么迈入新中国，尤其1958年旧剧改革以来，京剧形式和“现代生活”的矛盾突然就迎刃而解了？是否京剧本身所蕴涵的内在特点暗合了样板戏及其生产机制的种种因素呢？

北大教授戴锦华女士在《漫谈文化研究中现代性问题》一文中有这样一番话：“我本人有一次颇为可笑的心理体验：那是八十年代末，我曾在新中国电影课上与同学们一起重看样板戏《智取威虎山》。我的本意是把它作为一个文化笑柄，一个封建文化复活的怪胎；但我自己被震惊了，我原有的想法被击跨了；在其中我看到了大交响乐队的伴奏，现代舞蹈形式，现代舞台美术，现代灯光与旋转舞台——一个如此现代的文本！……在那一刻，作为八十年代文化支撑的现代化伟大进程的序事在我心里坍塌下来。”^[11]显然，样板戏并非如有些论者所言：“是一个基本的也是一个简单的问题”，^[12]它涉及到剧本、剧场，包括音乐、舞蹈、舞台美术、灯光等京剧艺术的方方面面。要想深入这个艺术世界，将样板戏的整体——文本（包括八个样板戏、1968年以后又实

验排演的第二拨样板戏)及其背后的运作机制、乃至 90 年代以来样板戏的回潮现象加以研究,实在是一项繁杂而艰巨的工作。因此,本文拟选取样板戏《智取威虎山》[限定为 1969 年修订本及其电影版本]为研究对象,从剧本、剧场及其特殊的生产方式着手,竭力打开样板戏的一个切入口,对前述政治、文学以及戏剧之间的种种谰语作些探讨。

一、 剧本:双重话语的世界

样板戏《智取威虎山》最后定本为 1969 年的修改本,由上海京剧团《智取威虎山》组集体改编。从剧本结构来看,全戏共十场,每一场包括舞台说明、文学唱词(以唱段形式出现)、人物话白。在阅读这个剧本的过程中,一个感觉渐渐由模糊到清晰:样板戏并非如我想象的那般纯粹,暗藏着的民间话语隐约可见,并与主流话语相互纠结,组构了一个双重话语的世界。

1、神话的诞生:

1999 年,一份享有盛名的报刊在“我们这 1000 年”的通栏标题之下如此描述革命:

在最近一千年里,要找出人类最惊惧而中国最熟悉的一个共同词汇,也许只有“革命”。革命是历史的火车头,革命也使历史沸腾,革命是摧枯拉朽的风暴,凡是革命的正面作用,和其魅力长存的精神遗产,人们已经谈得很多,也都对。但是人们往往遗忘了革命遗留的代价,并且由于遗忘而轻信了许多神话。^[13]

在对革命的评介中,我想到了另一些东西:比如饥饿,比如苦难,还有永久的别离……都去了哪里?历史做了怎样的记录?胜利的喜悦里,多少惨痛的代价遭忽略?多少奇幻的神话在上演?更令人关注的是,这一过程中文学又承担了怎样的作用?聚焦 20 世纪 60、70 年代的中国,在挤满了“革命的现实主义和革命的浪漫主义”的文学空间里,革命确乎难以逃脱重造的命运。毋庸置疑,在承担了革命的艰难与沉重的同时,文学更以一种审美激情将乌托邦精神纳入到整个革命的过程,造就了一个又一个神话。从某种意义上讲,样板戏《智取威虎山》就是其中之一。

《智取威虎山》讲述了解放战争末期一支解放军追剿队奉命深入东北林海清剿国民党残匪的故事。故事的第一主角为侦察排长杨子荣,在剿匪行动中,他侦察到有利线索,主动请命,孤身打入匪窟,送出情报,最后里应外合消灭了数倍于己方的敌人。

这出戏的传奇色彩是显而易见的。从力量对比来看，一方雄距威虎山，拥有九群二十七地堡、能攻能守又能溜的地理优势，一方初来乍道、不熟悉地形；一方人多势众，一方仅有三十六人；天时、地利、人和，对初入林海的追剿队而言，几乎不占优势。力量如此悬殊，无论从哪一方面看，追剿队都缺乏取胜的先机。如果没有杨子荣打入匪窟，送出情报，实在很难一举歼灭土匪。无人能够预料进入威虎山之后，匪窟里的情形如何？土匪凶残、狡诈，能轻易让人过关吗？就是取得了信任，怎样送出情报，完成任务？总之，一切皆是变数。这意味着杨子荣的行动必然涉险，而历险过程更是富于传奇色彩。

令人意外的是，文本竭力传达的，并不在此。仔细读来，就会发现：贯穿于整个行动线中的英雄激情，才是全剧真正着力强调的重点！大段大段的唱词，将这一激情发挥到了极至，无畏、豪迈及必胜的信念，得到了最大程度的张扬。

让我们先来看看杨子荣的唱词吧。

第四场《定计》，杨子荣请求任务，唱词为：

共产党员时刻听从党召唤，专拣重担挑在肩。一心要砸碎千年铁锁链，为人民开出（那）万代幸福泉。”

明知征途有艰险，越是艰险越向前。任凭风云多变幻，革命的智慧能胜天。

立下愚公移山志，能破万重困难关。一颗红心似火焰，化作利剑斩凶顽！

第五场《打虎上山》，杨子荣受任出发：

穿林海跨雪原气冲霄汉！抒豪情寄壮志面对群山。愿红旗五洲四海齐招展，哪怕是火海刀山也扑上前。我恨不得急令飞雪化春水，迎来春色换人间！

党给我智慧给我胆，千难万险只等闲。为剿匪先把土匪扮，似尖刀插进威虎山。誓把座山雕，埋葬在山涧，壮志撼山岳，雄心震深渊。待等到与战友会师百鸡宴，捣匪巢定叫它地覆天翻！

第六场《打进匪窟》杨子荣初进匪窟的心理活动：

虽然是只身把龙潭虎穴闯，千百万阶级弟兄犹如在身旁。任凭那座山雕凶焰万丈，为人民战恶魔我志壮力强。

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。

第八场《计送情报》，杨子荣处身匪窟的心理活动：

党对我寄托着无限希望，支委会上同志们语重心长。千叮咛万嘱咐给我力量，一颗颗火红的心暖我胸膛。

要大胆要谨慎切记心上，靠勇敢还要靠智谋高强。党的话句句是胜利保障，毛泽东思想永放光芒。

除夕近万不能犹豫彷徨。刀丛树剑也要闯，排除万难下山岗。山高不能把路挡，抗严寒化冰雪我胸有朝阳。

大段的唱词里，“千年铁锁链”、“万代幸福泉”、“万重困难关”、“千难万险”、“千百万阶级弟兄”、“千叮咛万嘱咐”、“排除万难”……一系列带着“千”、“万”等数词修饰的词组，扑面而来，一个极度夸张而又充满了无限豪情的精神世界向我们敞开了。面对困难与压力，杨子荣毫无惧色，“专拣重担挑在肩”、“明知征途有艰险，越是艰险越向前”，“任凭风云多变幻，革命的智慧能胜天”、“立下愚公移山志，能破万重困难关”，“重担”、“困难”不仅没令英雄的精神委顿，反而使他的革命理想得到了抒发：

“一心要砸碎千年铁锁链，为人民开出（那）万代幸福泉”；紧接着，大自然的壮观更是激起了英雄的亢奋与豪情：“林海”、“雪原”让他“气冲霄汉”，面对群山，他“抒豪情寄壮志”，“撼山岳，震深渊”，英雄的精神缘着自然景物的阔大，向外扩展，思想境界得到了进一步的升腾：“愿红旗五洲四海齐招展，哪怕是火海刀山也扑上前。我恨不得急令飞雪化春水，迎来春色换人间”；深入匪窟，强大的对立面真切地峙立在杨子荣的面前，座山雕“凶焰万丈”，而杨子荣则“为人民战恶魔我志壮力强”，即使有“刀丛”、“树剑”与“万难”，也无法阻挡他“抗严寒化冰雪”，勇敢地谱写一曲英雄的凯歌：“来日方长显身手，甘洒热血写春秋。”

这是何等的豪迈！何等的勇猛！可以想见，随着这股激情的奔流，观众情不自禁地唤起了对一种道德理想的热烈憧憬。这种憧憬是那样的诱人，以至使广大接触过剧目的观众都热情澎湃，可以容忍和赞许它的一切大胆的艺术措词。

杨子荣不仅是一个戏剧人物，更是一种道德理想的化身。由理想本身创造出来的各种夸张，人们一般都是能够容忍的。革命的浪漫主义集理想化与夸张于一身，常常突破写实主义的习惯框范。

那么，杨子荣究竟体现了一种什么样的道德理想呢？

首先，这种道德理想主张：英雄与劳动人民血肉相连。杨子荣“虽然是只身把龙潭虎穴闯，千百万阶级弟兄犹如在身旁”。这里的“阶级弟兄”，绝非泛泛之谈，它在《深山问苦》里有最生动的说明。杨子荣追踪匪徒时遇到猎户老常父女，一番热情、耐心的宣传之后，杨子荣无限深情地对常宝说：“孩子！毛主席、共产党会给我们作主

的，说吧！”这里的“我们”，显然不仅仅指老常父女，也包括了杨子荣自己，他“出身雇农”，“从小在生死线上受煎熬”，“满怀着深仇”。相同的苦难，深重的仇恨，将无数常宝父女、无数杨子荣连接成了同盟军。因此，常宝悲愤的控诉，使杨子荣发出“普天下被压迫的人民都有一本血泪账，要报仇，要伸冤，要报仇，要伸冤，血债要用血来偿！”的呼声。在此意义下，杨子荣的智取行动，是为了老常、常宝，以及有着“血泪账”的“普天下被压迫的人民”。

其次，这种道德理想体现为：英雄来自集体。杨子荣绝非表层看上去的“孤胆英雄”，集体的力量早已融浸在“叮咛”与“嘱咐”中，与英雄的豪情水乳交融了。《定计》一场，关于怎样对付座山雕，追剿队早已“讨论过几次”；待得到联络图的新情况后，参谋长嘱咐申德华：“再去召开一次民主会”，这里用了一个“再”字，流露出民主会在战时使用的频繁性与重要性；虽然智取的方案整个由参谋长和杨子荣策划道出，最终参谋长还是强调“这件事关系大举足轻重”，“要开支委会讨论决定，用集体的智慧战胜敌人”。显然，文本所竭力渲染的，是集体力量的不可忽略，而杨子荣的行动与智慧更是“集体”中的一部分；剧情进一步发展，在匪窟里，杨子荣无法送出情报，他最先想到的就是“战友”，以及“携手整装”的“军民”，接着又想到“支委会上”的情景。“支委会”接二连三地出现，绝不是偶然的现象，它以一种细小的情节表明：集体是英雄坚固的后盾。这一特点进一步暗含在戏剧的情节与结构中。《定计》一场后，戏剧的情节兵分两路，一路写杨子荣打虎上山、打进匪窟、计送情报，另一路写追剿队发动群众、急速出兵，最后两条线索会合在“会师百鸡宴”上。结构上，则体现为两者交叉进行，这样，英雄离不开集体，集体也离不开英雄，两者相互联结、彼此呼应，构成了统一的整体。

其三，这种道德理想还体现为：英雄对党具有赤胆忠心。身为共产党员，“时刻听从党召唤”的杨子荣，在党的力量感召下，排除“千难万险”，捣毁匪巢；更有意味的，“党的话句句是胜利保障，毛泽东思想永放光芒”，也就是说，必胜的信念来自“党的话”和“毛泽东思想”，“党”是产生、统摄这一精神的核心，在杨子荣心里，之所以能“抗严寒化冰雪”，是因为“胸有朝阳”，后者象征了对毛泽东思想以及共产党的赤胆忠心。文革有评论说：“如果说威虎山上的智斗发挥了杨子荣的‘才智’，那么，这种‘才智’，也绝不是《漫笔》别有用心地鼓吹的那种‘浪漫主义’的匪气，而是渗透着革命无产阶级大智大勇的革命浪漫主义的才智。新的改编本深刻有力地展示了杨子荣的才略胆识，并不是靠传奇性的个人的聪明才智，而是因为他‘胸有朝阳’。正是

依靠了战无不胜的毛泽东思想，对敌情进行了周密的调查和研究，胜算在握，他才具有压倒一切敌人而绝不被敌人所压倒的英雄气概。”^[14]让我们换一个角度来看，实际上，杨子荣已经演化成了一个出场的英雄符号，他的豪情来自其背后不可见的力量，共产党才是不在场的真正的英雄！

总而言之，“阶级兄弟”、“集体”、“党”组成了金字塔式的三级阶梯，“党”高距在金字塔的顶端，指引着杨子荣前进的方向。这一道德理想，通过剧本传达出来，引起了人们的热烈响应，说明它自然积淀着那个时代的思想道德观念，从一个侧面反映了当时社会的精神面貌。当无畏、勇敢、豪迈前簇后拥地扎进了英雄的词典，对共产党和毛主席的忠诚、对人民的热爱、与集体的紧密联系，最终组成了一串理想化的音符，回响在每个人的心间。

随着道德理想的加强，杨子荣势如破竹，勇往直前，充满了乐观与必胜的信念，这也带来了个人话语的消失殆尽。除了“对伟大领袖毛主席、对战无不胜的毛泽东思想的忠诚，对人民群众的真挚的阶级感情”，^[15]作为主体的“我”，杨子荣很难再生出别的喜怒哀惧爱恶欲了。恼恨、同情、平静、感激、恐惧……，这些非常实在且常在的情结、心境，都被“豪情、壮志、雄心”等词汇淹没了。面临增哨加岗的危机，他只想到：“这情报送不出，误战机，毁大计，对不起人民、对不起党”；当自己的真实身份受到指认，杨子荣也只是“一惊”，就从容起来。在存亡危急的关头，他就一点也没想到自己的安危吗？心里连一丝的恐惧与张惶也没有吗？从心理学上讲，恐惧是人体的一种自卫功能，它标志着人面临危险的信号。换一个角度说，只有心理不健全者才不知道什么是恐惧。人类心灵的丰厚，正是涵纳了这种时刻的矛盾：是战胜恐惧还是受制于恐惧，是强者还是懦夫。类似激烈的心理斗争，显然被挡在了叙事的外面，杨子荣就此具备了坚定的革命意志，其丰富复杂的个体存在也同时失语。从这个意义上说，英雄作为有血有肉的个人已经被掏空，渐渐地抽象化、符码化，在此基础上，也就有了参谋长这类的英雄，以称谓直接显示其符号意义，除了职务的作用，个体真正降为了一种只嵌有抽象理念的“空洞能指”。

当然，文本的叙述不可能离开“智斗”，毕竟这才是整个剧本的载体。但英雄的智慧却以独特的方式存在：对方蠢笨如驴、胆小如鼠，己方则轻松自若、胜券在握。故事的传奇性被无情地削弱了。如杨子荣提审栾平，栾平身为联络副官，《深山问苦》中他老婆又因联络图被杀，他显然与联络图有瓜葛，他却一会作“思考”状、一会又“无可奈何”，实在是可笑、做作，而杨子荣理所当然地掌握着要害，几乎每句话都以

感叹号结束，充满了压倒人的气势；一声“押下去”，无疑宣判了栾平的死刑，这个作戏的土匪马上惊恐万分地交代了情况，甚至“无意中”又说出了百鸡宴。实际这只“狡猾”的狐狸太不“狡猾”，就象一个被线扯着的小丑，作出各种滑稽的姿势，让人发笑而已。又如杨子荣与座山雕的交锋，座山雕这个老奸巨滑的“三朝元老”，显得格外地蠢笨，既没有不动声色的精明，也没有老谋深算的狡猾。听到栾平的不义、对威虎山的轻视，他顿时浮躁不已，从“急不可待”到“暴跳”；挑拨离间的计策又很轻易地拉近了杨子荣与座山雕的距离，对杨的称呼也明显地发生改变：开始是“胡标”，没多久就变成“老胡”了；一提到联络图，座山雕“馋涎欲滴”，“焦急”，拿到图后进而“狂喜”，警惕心也在喜悦中渐渐地松弛下来。于是杨子荣顺利地过关。甚至在栾平逃跑，上了威虎山后，按照常理，他掌握着杨子荣真实身份的王牌，应该处于上风，后者势单力薄，身份即将暴露，情形十分危急。但剧本安排却恰恰相反，栾平反应迟钝，嘴里象被塞了一团棉花，老半天开不了口，还身不由己一步步陷入杨子荣的陷阱，最后走进了阎罗殿。整个过程中存在着三方：栾平、杨子荣、座山雕匪众。我们很容易把注意力集中到杨子荣与栾平身上，而忽略掉第三方——座山雕匪众，他们看上去极端缺乏应有的判断力，当栾平指出杨子荣是共军，“众金刚掏出武器，对准杨子荣”；当杨诱敌深入之际，匪众又倒向杨子荣这边，呐喊助威。在他们左右摇摆、被人牵着鼻子走的同时，杨子荣胜利地捧走了智慧的桂冠。

回过头来，我们可以看到：在与对手的周旋、游斗中，杨子荣或以死亡威胁，或以挑拨离间，制服敌人；要么将计就计、出奇制胜，将敌人玩于股掌之中。从审美的角度讲，这些计策确乎制造了一系列的矛盾冲突，为英雄形象镀上了一层引人注目的光彩；而从客观的角度看来，它们实际普普通通，平淡浅显，与中国古代斗智的计谋相比，既无孙子兵法之灵动，也无诸葛亮用计之神妙。整个智取过程胜券在握，与其说杨子荣的智慧战胜了敌人，不如说是对方的贪生怕死、愚蠢而轻信，成就了杨子荣的智慧型英雄形象。杨子荣与栾平、座山雕的两次交锋，按照上海京剧团《智取威虎山》剧组的创作意图，是“为了表现他精细机智的性格气质”。^[16]在指导思想，剧组严格遵循毛主席所说的“也写反面人物，但是这种描写只能成为光明的陪衬”^[17]这一原则。因此，“陪衬”的地位，决定了反面人物形象的供血不足；更有江青对这一问题的明确看法：“要考虑是坐在哪一边？是坐在正面人物一边，还是坐在反面人物一边？”^[18]当文学形象与政治立场直接挂起钩来，反面人物形象很难逃脱营养不良的下场。

不管怎样，英雄的“勇敢”与“智慧”，被大张旗鼓地造就为坚固的柱石，支撑起了神话的大厦。与此同时，群众也换以崭新的造型，为大厦添砖加瓦。

在中国传统小说里，群众历来是孱弱、无助的代名词；在鲁迅笔下，群众“永远是戏剧的看客”^[19]；在样板戏里，群众则以激越的反抗姿态面世。这主要通过李勇奇和常宝两个代表人物来体现。李勇奇是深山里的铁路工人，他的妻子和孩子都被土匪进村抢劫时害死，怒火与仇恨，如一把拉满的弓，将李勇奇的反抗性射向了前台，他“悲愤至极”：“霹雳一声灾祸降，熊熊怒火烧胸膛。深仇大恨誓要报，座山雕！抓住你刀劈斧剁把血债偿！”当追剿队到来，报仇转瞬间上升为“参加革命”。无独有偶，家破人亡的人间惨剧同样落在了常宝父女身上。祖母被杀，娘跳涧身亡，从此常宝充哑人扮男装。在杨子荣的鼓动下，她诉说出“盼星星，盼月亮，只盼着深山出太阳，只盼着能在人前把话讲，只盼着早日还我女儿装。只盼讨清八年血泪账，恨不能生翅膀、持猎枪、飞上山岗、杀尽豺狼”的愿望。依然是“恨”，催化了常宝急促而迫切的反抗念头，强烈的翻身愿望随之一涌而出。

综观群众中的这两个代表人物，李勇奇、常宝都苦大仇深，具备极强的反抗性；从未见过解放军，对这支军队有所怀疑；接受了宣传与教育之后，他们的思想发生转变，踊跃参加革命，为美好的新生活勇往直前。仇恨与翻身，拧成了一股绳，牵引着他们的革命行动。他们显然不同于鲁迅笔下那些浸润着国民劣根性痼疾的人们，阿Q、小D、王胡，还有笑话孔乙己的小伙计、老掌柜、短衣帮，咀嚼祥林嫂痛苦的鲁镇的居民们，相较之下，是多么地麻木不仁！也不同于40年代延安戏剧里那些身怀大仇却又惧怕官兵、忍气吞声的普通老百姓，老实巴交的王东才、屈打成招的严伯龙，与前者的反抗性相比，他们又显得多么地柔弱无力啊！在这里，老中国的儿女们，一开始就积满了仇恨，仿佛一堆干草，等待着剧烈地燃烧；又如闸门里的一江洪水，蓄势待发，急迫地寻找着出口。当追剿队带来革命的火种、新生活的希望，不仅是李勇奇、常宝，夹皮沟的群众全都沸腾起来，毫不犹豫地唱出了“擒龙跟你下大海，打虎随你上高山”的欢歌。此时，仇恨如江水一泻千里，革命的火焰迅速燃烧，势头勇不可挡，席卷了整个大地。这一过程，无疑消解了自五四以来“唤起民众”任务的沉重与艰巨。群众，在军民紧密相联，斗志昂扬、雄壮威武的群像中，改写了自己在文学史上消极、冷淡的过往。

最后，“正义的战争”宣告了神话大厦的落成。20世纪是一个饱受战火摧残的世纪，两次世界大战，给人们留下了巨大的创伤与苦痛。对于西方迷惘的一代来说，战

争是一场浩劫，传统的价值观、道德观、人生观，统统被战争摧毁，战争不仅毁灭了幸福，而且令人感到世界上根本没有幸福可言。如果把《智取威虎山》放到世界文学对战争的阐释里，那么我们看到：不同于西方文学的“幻灭”意识，《智取威虎山》展示了一个“拯救”的故事。在追剿队到来之前，夹皮沟老百姓遭土匪洗劫，抓的被抓，死的死，剩下的也是“身无御寒衣，家无隔夜粮”。追剿队来了以后，“夹皮沟充满了一片翻身后的欢腾景象”，小火车开了，运出木材，换回衣服和粮食；民兵组织起来了，去深山打土匪报仇雪恨。杨子荣唱道：“消灭座山雕，人民得解放，翻身作主人，深山见太阳。从今后跟着救星共产党，管叫山河换新装。这一带也就同咱家乡一样，美好的日子万年长！”这标志着追剿队所进行的，不仅是一次物质上的支援，使老百姓从衣食之忧中脱困，更是一场精神上的救助，让人们从此摆脱威虎山的阴影。“救星”点出了文本的叙述要害，杨子荣们俨然进行的是一次匡扶正义、救民于水火之中的行动。当“剿匪”变成了“拯救”，外在的政治任务也就有效地转化为内在的道德要求。“拯救”成了此次行动最为直接的目的，通过这样的叙事策略，《智取威虎山》将政治使命有效地转化为一个道德化的中国故事。

正如毛泽东所说：正义的战争，是拯救人类拯救中国的至高无上的荣誉的事业，是把全世界历史转到新时代的桥梁。《智取威虎山》的整个叙事沿着“拯救”的线索进行，道德成为了政治合法化的依据，战争也由此取得了合法的地位。回过头来，我们再来看文本对战争的阐释，它想要告诉我们的，绝不是战争有多么不好，恰恰相反，经过了战争的洗礼，生活变好了，群众进步了，一切都发生了翻天覆地的变化。总而言之，这是一场正义的战争，它带来的不是灾难，人们最后奔向了美好的生活。至于战争的负面影响，死伤、悲痛、淋漓的鲜血……在文本里一闪而过，甚至最终被结局的胜利场面所冲淡。陈思和教授说：“战争结束了，人们在欢庆胜利的时候，似乎很少有艺术镜头对准那些永远失去亲人的悲哀者面孔和永远破碎了的家庭。”^[20]诚然，个体的悲剧性遭遇在这里已被溶化到历史的喜剧性结局里去了，战争的残酷与惨烈就此莫名地缺席。

与同时代的外国战争作品相比，《智取威虎山》有着极其鲜明的乐观主义情绪。从剧本的标题来看，乘胜进军、夹皮沟遭劫、深山问苦、定计、打虎上山、打进匪窟、发动群众、计送情报、急速出兵、会师百鸡宴，除了第二场用了一个“遭”字表被动外，其余清一色的动词性短语，全是主动语态，直观而清晰地向人们概括出一个动态十足、胜券在握的战斗历程。这场战斗，以解放军一方胜利开场，又以胜利结束，其

间所描述了一个从胜利走向胜利的过程。同为革命战争作品，描写苏联十月革命的作品《一个人的遭遇》里，当战士们开赴前线时，女人“嘴唇哭肿了”，每说一字，呜咽一下：“今世……再也……看……看不到了！”男人则“心被撕成了碎片”，直到多年以后，一想起就象“有样东西”压得他“喘不过气来”。战争结束了，有的是：“倒霉的日子”、“腐烂的小船”、“阻塞的交通”、“倒下的篱笆”。在胜利日的那天，出现了索科洛夫儿子的棺材，埋葬了“最后的欢乐和希望”。这里既不闻战斗的号角，更不见高扬的红旗；既没有胜利的欢呼，也没有对革命未来的壮志。但在静穆与悲伤中，我们可以默默地体会战争给人带来的巨大的伤痛，以及积郁在背后的沉重的悲剧感。对比之下，从《智取威虎山》中我们只能发现“斗争”的动人与强大，而无法认识和体验“斗争”的“酸楚”，“只发现‘力’的快乐，而不能体验‘美的悲哀’；只急于完成，而不耐烦‘启示’；只喜欢高潮和‘斩钉截铁’，而不喜欢变化和复杂的过程；只喜欢有力的英雄，而不喜欢不彻底的凡人”。^[21]

综上所述，英雄、群众、战争，托起了一片神话的天空。在这片天空下，我们仿佛看到：红旗飘飘，勇敢、忠诚的英雄深入敌穴，谈笑风生，玩弄愚蠢的敌人于股掌之中；群众刚强不屈，一经引导，勇往直前，与英雄会合于胜利的结局，战争以我方的胜利、敌人的惨败结束，道德的力量成为了战争合法性的依据。

杰姆逊认为：“从某种意义上说，没有任何一种社会制度是合法的、是自然的，因此一个社会中的臣民就必须被说服、被训练，直至相信这种制度是合法的，甚至是自然的，他们生活在这个制度下是正确合理的。这个极为复杂的合法化过程似乎总是某种占统治地位的意识形态的基本作用之一”，他还说：“意识形态国家机器为每一个体在这架机器中准备好了一个位置，唤出个体并且赋予它一个名称，然后通过自我形象或再现的形式给个人提供一种抚慰性的关于整体的幻景，一种抚慰性的一致感。”^[22]他强调了主流意识形态的功用，即“合法化”。

《智取威虎山》通过神话的演绎，对历史进行整合与重造，使之合法化，进而将一个概念输入进人们的头脑：共产党领导人民斗争取得了一次又一次胜利，人们从此将过上幸福美满的生活。其最大风格，在于以一整套道德理想主义的符号系统，来实现对民众思想、意识和心灵的全面诱导、改造和控制。这一概念经过无数次的重复，久而久之，人们（尤其没有经过战争的人们）都自觉地把文学想象当作了历史的真实。对于我们这一批 70 年代中期出生的人来讲，如果有艺术作品表现出哪怕只有一次解放战争中的战斗没有取得胜利，自然而然就会产生疑惑：为什么我们的军队反而失败了？

如果从上述的思维出发，就不难理解这样的置疑了。

2、民间的碎片

在主流话语的光圈之外，隐隐闪烁着一些为人们所熟悉的亮点，它们如萤如磷，很少，也很散，但一经看过，即给人留下深刻的印象。这就是来自民间的碎片。

历来“民间”与“庙堂”是两个相对的概念。“民间”通常指那些不登大雅之堂，“非官方”、“非主流”的文化空间，它保存了相对的通俗、轻松、自由，为大众所嗜好、所喜爱；“庙堂”则代表了正统的、严肃的主流文化空间。民间的范畴，随着地域空间的不同，在文学中的美学形态也呈现出相应的层次：展示城市中“引车卖浆者流”生活景观的，多为市井民间；书写农民及农村生活情景的，多为乡土民间；描写“绿林盗匪”传奇的，多为江湖民间。这三者并非截然分开，有时也相互错杂交织，组成一个丰富多彩的民间世界。

“义”，是中国传统道德观念的一个重要组成部分。《诗经》中“宣昭义问”、“而秉义顾”、“不义从式”中的“义”，皆作善字解，其后又引申作“宜”解、“理”解、“道”解。大约至战国时，“义”即成为人己关系的一项德目。自秦汉以来，“义”的理念更多的是在民间流行。^[23]它俨然扮演着民间社会人际交往与情感交流的不成条文的道德法官，“够朋友”、“讲义气”，是人们经常挂在嘴边的口头禅。费孝通先生曾将中国乡土社会视为人情社会：“亲密社群的团结性就依赖于各分子间都相互的拖欠着未了的人情”，^[24]其中也包括着由“义”字构成的、历经时代迁移而连绵不断的人际关系网络。为大众所熟稔的《三国演义》、《水浒传》等小说生动地表现了这样的传统和民俗，体现出浓厚的民间精神与审美价值取向。这些作品问世以来，“桃园结义”、“梁山聚义”通过说书、渔鼓词、地方戏传播得人尽皆知，无论何等阶层中人都喜爱不已，如《三国演义》，“上至帝王，下至走卒，都在欣赏”。^[25]民间文艺之影响所及，使许多历史、神话人物与事件刻印在民众的脑子里，“义”的观念经过反复的演绎更是影响深远。

在《智取威虎山》中，杨子荣身入威虎山的几场戏，无疑是最精彩，也是最具有民间意味的。威虎山上，从话语系统与价值取向看，除了黑话以外，常见话语包括：山头、兄弟、好汉子、弄种、义气……；众匪都称座山雕为“三爷”，众金刚被称为“各位老大”。逢上喜事，“酒”必不可少；抢劫是他们主要的谋生手段；事实上，加在众匪身上的政治符号不过图有其表，这里俨然是一个江湖草莽的世界。“义”，执行着当仁不让的价值功能。

当杨子荣初入匪窟时，我们一下子就被带入了一个异常熟悉的江湖交往情景中：

座山雕 你来到威虎山打算怎么办？

杨子荣 投靠崔旅长，也好步步登高。今天初登门坎，各位老大就这样不信任我，可有点不仗义了吧？

随后话题转向栾平，杨子荣编造取图过程，说到灌醉栾平：

杨子荣 这个时候，我趁他醉得不省人事……

座山雕

杨子荣 我就……

座山雕 宰了他！

杨子荣 不能啊，我们是多年的老朋友啦！

座山雕 呵呵，呵呵，呵呵呵呵！（自觉失言，很窘地改口）对，对，对，友情为重，友情为重啊！哈哈哈哈！

众金刚 （杂乱地）对，对，对！友情为重啊，够朋友！

座山雕身为一山之主，杨子荣只是新来乍到，有什么理由让前者改口附和呢？只有“义”！义的尺度暗中运行，规范着这片草莽的天地。文本始终将主人公的言行放置在这种典型化了的江湖情境中，伴随着观众的，是一股亲切而自然的民间生活气息。剧中诸如为小匪开脱、与栾平的第二次交锋等场景，都贯穿着“义”的线索。正是有了这样的尺度，座山雕及麾下匪众接纳杨子荣才更加自然。杨子荣为一个小匪开脱的情节，有评论说：这是对敌人的离间、分化政策。我认为，这恰恰符合了流民世界“急人之难”、“兄弟互助”的道德要求，因此，当杨假意要离开威虎山时，众小匪才都说：九爷不能走，九爷不能走！匪参谋长及八大金刚也纷纷上前请愿。从这个角度出发，就不难理解在最后的生死关头，座山雕喊杨子荣说：“老九啊，你赶快跟我从这暗道里走吧！”他确实是把杨当自己的兄弟看待。试想，去除了“义”字的纽带，剧本如何来安排威虎山上的场景，除了邪恶与愚蠢等干瘪的话语外，还能剩下些什么？

座山雕这个反面人物，身份是双重的，其政治符号是国民党滨绥图佳保安第五旅的旅长，其民间符号是土匪头子崔三爷，后者在民间文艺中常常体现为肆行无忌的流民角色。在宏大叙事中，作为善的对立面，他理应表现出邪恶与黑暗的本质。因此，文本将昭彰的劣迹：诸如残杀、抢掠与他联系起来。而从民间文艺的角度来考察，就会发现：暴虐自古就是流民的家常便饭。在《水浒传》里，梁山上的很多人物都有残酷本性，如吃人肉包子、喝心肝酸辣汤之类。梁山军攻破祝家庄时，将一村数万人口

杀戮殆尽，顾大嫂更显出“母大虫”本性，把“应有妇人一刀一个尽都杀了”。本来扈家庄已说好不与梁山为敌，“且说李逵正杀得手顺，直抢入扈家庄里，把扈太公一门老幼尽数杀了，不留一个”……再来看座山雕匪众洗劫夹皮沟、杀掉妇女小孩的所为，也就不难解释了。在特定的时代，这种流民所特有的破坏习性被演绎成另一种话语，成了“敌人的反动气焰”，民间话语无可避免地遭到了野蛮的侵犯。

实际上，民间话语在强势的主流话语面前，始终处于从属的地位。为了“强有力地表现出杨子荣是我们时代的英雄人物，而绝不是旧京剧传统里的‘江湖豪侠’”，威虎山上这几出传奇性很强的惊险场面，都“没把‘文章’做在传奇性上”，本着“绝不能让杨子荣的英雄形象受‘匪气’的损害”的原则，“着力突出杨子荣的以正压邪的正气，着力刻画他的意志昂扬、英气逼人的形象。”^[26] 因此，我们可以看到杨子荣身在匪窟，大段的唱词不断表明革命决心，最后当杨子荣毫不迟疑地对座山雕说：“你走不了啦！我是中国人民解放军！”，他便从这个江湖民间世界里从容地抽身离开了。

值得玩味的是，杨子荣身入威虎山，是以“义气”的结交开始，又以“义气”的背离结束，民间话语最后以失败告终，成全了主流话语的完成。

作为一种美学形态，民间文艺的内容与形式始终是一个有机的整体，虽然剧本内容一再遭到主流意识形态的侵犯，民间意识在审美形式上依然被顽强地保存了下来，支配着人们的审美趣味。^[27]从表层上看，《智取威虎山》写了中国人民解放军剿匪的故事，即杨子荣打入敌人内部，送出情报，消灭敌人的战斗。前面也提到，杨子荣身入威虎山的几场戏是最精彩的。吸引观众视线的是什么呢？是杨子荣送出情报，消灭了敌人？还是土匪的愚不可及呢？这些对于一次次重温剧情的观众来说，显然是次要的。全剧最摄人心魂的，还是杨子荣如何深入虎穴，闯过一关又一关，跌宕起伏的历险过程。我认为，这在深层上隐含了民间文艺中“英雄历险”的模式：反面势力设置了一个又一个关卡，英雄面对艰险，使出全身解数，一一应对。杨子荣打入匪窟、计送情报、智斗栾平，一波接一波，正是体现了这样一个模式。不同的，仅仅是英雄与反面势力分别加上了政治符号，摇身变为了解放军、蒋军土匪。在民间文艺传统里，

《西游记》提供了大量的这类模式：取经路上，妖魔鬼怪设置了一个又一个障碍，孙悟空使出七十二般变化，一一破解。变化多端的历险过程，极大地满足了人们的审美需要。当然，在主流强势话语的包裹中，民间话语所表达的语意，相当地隐晦。它往往以破碎的形式，附着在政治意识形态身上。“由于政治意识形态的强力渗透，艺术创作几乎近于图解政治，尤其主要英雄人物，很难摆脱图解概念、图解理想的悲惨命运。”

^[28]在这种情况下，民间文艺每每有效地成为文本的润滑剂，“只要它存在，即能转化成惹人喜爱的艺术因素，散发出艺术魅力。”^[29]

二、剧场：京剧创新的实验

样板戏不同于供个人阅读的小说、诗歌、散文，它是以直观的演出方式存在的艺术，无论怎样充当政治意识形态的话语工具，始终无法改变它的这一基本品格。因此，剧场是样板戏文本不可缺少的内容。《智取威虎山》是1964年全国京剧现代戏观摩演出大会开幕期间毛主席出席观看的第一部戏，也是八个样板戏中第一个被拍成电影、最早在全国公映的样板戏影片，作为革命现代京剧，相对传统京剧来说，它无疑是一次重大的突破和发展，也是对京剧本体的全方位超越。当它作为活生生的舞台艺术进入我们的视野时，我们不得不发出由衷的惊叹：这是一次当之无愧的京剧创新实验！

1、京剧表现现代生活

中国戏曲是一种融汇“唱念做打”等多种形式的综合艺术。经过历代的繁衍发展，曾出现过诸多杰作。近代以降，戏曲日趋衰微。进入20世纪，戏曲现代化成为了中国现实赋予戏曲的社会与文化使命，也是中国戏曲自身发展的历史必然。五四时期，无论是《新青年》派主张的“建设西洋式的新剧”，^[30]用话剧来取代旧戏，还是新月派提倡的“国剧运动”，将戏曲与话剧加以完美融合，传统戏剧的发展始终未迎来枯木逢春的新局面。30年代抗战爆发，催促着传统戏剧的现代化进程，尽管在“旧瓶装新酒”的普遍模式下，戏曲的发展取得了相当的成就，但也出现了耍古人生活的身段动作、说现代思想情感的滑稽场面。新中国成立后，从改革传统戏、新编历史剧、现代戏“三并举”到“大力表现现代生活”，现实内容与戏剧形式之间的磨合，仍然是戏曲改革中最尖锐的课题。

在地方戏基础上产生的京剧，“虽以清新、活泼的腔调风靡全国，但也暗中潜埋下危机——进入宫廷王府使其缺乏现实生命，没有戏剧文学使其少有鉴赏文采，但更重要的，是它那僵化的舞台艺术表现，难以真实深刻地反映激烈复杂的现实。”^[31]作为中国戏曲中的精品，京剧随着戏曲的现代化进程历尽艰辛。至样板戏时期，京剧的发展在偏激的引导下，竟至沦为政治阴谋的工具。历史仿佛开了一个玩笑：荒谬性竟与合理性并存。也是在这一时期，京剧经历了又一次革新尝试，收到了热烈的反响。与过去不同，革命现代京剧本着“古为今用、推陈出新”的原则，尝试将现代生活的

内容与具有悠久历史传统的京剧形式有机地结合起来。这必然牵涉到“内容”与“形式”的矛盾，对传统程式的改造以及观众的接受问题。

综观八大样板戏的取材，除了《海港》展示的是无产阶级国际主义主题，其余几部戏全属战争题材：“有驰骋于海南岛的红色娘子军，活跃在华北平原的八路军，战斗在阳澄湖畔的新四军指战员，飞驰在林海雪原的解放军追剿队，直插入美李巢穴的志愿军尖刀班……军号嘹亮，铁骑飞奔，战鼓隆隆，红旗飘飘”。^[32]有意思的是，恰恰这唯一的一部表现社会主义和平生活的戏，以空洞的说教和枯涩的口号，被后人视为乏味的政治传声筒，而另外几部戏则较受观众喜爱，艺术魅力长存。就《智取威虎山》而言，1958年此剧首场演出，经过近8年的时间，尽管这个戏早已为观众所熟悉，1966年3月上海儿童艺术剧场重新上演修改后的剧本，仍然保持了连续一个月场场爆满的纪录。^[33]我认为，这一现象的出现绝非偶然，观众的审美期待视野是应当考虑的第一要义。

奥·威·史雷格尔在《戏剧及其他》中明确地说：“关于一部作品是否宜于上演，常常要看观众的接受能力与性癖”，^[34]布伦退尔也认为：“戏剧并不是只在脚灯前开始存在，而是靠观众的通力合作作为戏剧而存在。没有观众，戏剧就不能存在，并且不能成为别的什么东西，而只能成为文字游戏而已。”^[35]法国戏剧理论家萨赛则干脆宣布：“‘演出’一词就包括观众的见解在内，我们不能设想一出戏没有观众。”^[36]他甚至觉得表演、布景、舞台、服装等，戏剧都可以不要，惟独观众是绝不可缺少的。这一观点虽然极端，也从另一个角度显示出：观众的接受在某种意义上的确预示着戏剧作品的社会命运。

不难设想，当《智取威虎山》每一次公演之际，编创人员是如何地诚惶诚恐、忧心忡忡，紧张地捕捉剧场的每一个微小的信息，哪怕是观众席上一阵轻微的咳嗽，都可能使他们对演出是否成功产生疑惑。渴望观众的认同与共鸣，始终是编创者们无法绕开的心理磁场。作为“实验”中的戏剧，编创者更是格外看重包括高层政治人物在内的信息反馈。深谙剧场法则的他们很清楚：唯有经过观众的裁决和验证，新程式方可在舞台上拥有继续存在的权利，也唯有其被观众认同，才能达到官方所谓“文化样板”的政治用意。当样板戏《智取威虎山》被推向社会面对观众时，“被动接受”的现象虽然存在，但在其深层，观众却是极为活跃的群体。因此，“在承认‘政治’的某种‘强迫’和‘指令’的同时，我们还不能无视六七十年代观众的欣赏心理与审美热情对样板戏的支撑与鼓励。”^[37]

在《智取威虎山》锱铢积累的修改过程中，观众来信来稿，提出了许多积极性的建议，是不争的事实。问题的关键在于，何以观众拥有如此强烈的激情呢？这必然牵涉到观众的审美期待视野。60、70年代的观众群是特定历史背景下的一个群体。他们中的绝大多数，在抗日战争以胜利结束后，又迎来了第三次国内革命战争的胜利和人民共和国的建立。不同于战争对西方社会乐观精神的动摇，在中国，战争帮助人们完成了建立一个新社会的美好愿望，“巨大的胜利情绪支配着所有参与、支持或同情革命的人民，黄继光、董存瑞、刘胡兰……一个个英雄事迹被编成了文学作品，以完美的形象来鼓舞人们奋不顾身地建设今天的生活，战争没有结束，战场上的英雄主义精神将永远地延续下去，在一代代人身上新得到体现。”^[38]

如果说这样的战争文化心理积淀了人们在艺术作品上的一种审美期待，那么50-70年代的国内国际形势，更在客观上造就了这种期待的进一步发展。国际上，争端不断：与苏联关系的恶化、台湾海峡的危机、中印边界之争、与印度尼西亚的纠葛、与南斯拉夫关系的恶化……；国内大大小小的“运动”铺天盖地：整风运动、反右派、反右倾、批判刘少奇资产阶级反动路线、文化领域的大批判等等，从这些名称就能感受到当时“斗争”意识是怎样地渗透到人们生活的每一个角落。身处这样的环境，人们很难保持一份平和的心境，更多的时候，是准备着进行斗争，在这种“好战的和民族主义的过激气氛”^[39]中，战争题材也就理所当然成为那个年代观众的期待。

就戏剧本体来说，半个多世纪以来，京剧所走过的艰辛岁月足以证明：要化解内容与形式的龃龉，绝非易事。战争题材却一枝独秀，催促着京剧生机的焕发，铁的事实驱使人不得不怀疑：这一题材与京剧审美特性之间是否存在着某种精神的暗合？

美国罗切斯特大学的弗素教授在《大战与现代回忆》一书中认为，对事物采取简单的对立化观点是第一次世界大战的特色。当时不管是前线的军事报告、军事用语，或者后方的报纸书刊、日常词汇，无不充斥着两极分化的概念思维。整个世界被看作一个黑白分明、正邪对立的两极分化体，仿佛是两个迥异的世界被错误地凑聚在一块，有必要重新把它们按照明确的标准分开来。^[40]这种战争的二分法思维，最大的特点是将一切复杂的现象简单化，同时注入强烈的感情色彩，把各种相互对立的现象夸张到两极。作为一种文化心理，这显然存在着极大的缺陷，然而把它放到京剧的审美特性中，是否会意外地促生出一种神奇的效果呢？

中国传统京剧是一门典型的程式化艺术，京剧中的人物，尤其程式化，它将角色分为生、旦、净、丑四类行当，又运用特征性很强的脸部化妆，也就是通常所说的脸

谱，帮助观众辨别这些角色的忠奸善恶。凡是看过京剧的人，哪怕只有一次机会，定会对那些色彩绚丽的脸谱留下强烈而永久的印象。脸谱主要由线条、色块、图案构成，其间寄寓着非常强烈的褒贬。拿脸谱颜色来说，它以红、白、黑为基本色调，每一种都各自界定为一类抽象本质，在此基础上，人物的性格只可能顺向增值，好人绝对地好，坏人绝对地坏。京剧服装也趋向程式化，各有讲究的行头，或标志身份，或暗示性格，或褒贬善恶，意在脸谱化的角色面貌加以说明。由于有了这些程式的不断规范，京剧人物获得了很鲜明的美学效果。只要戏一开场，人物一亮相，观众就能从其外形识别出忠奸善恶。上述程式与战争题材之间，显然存在着某种精神的暗合：两者都以二分法的思维，将世界划分为至善与至恶，一切的歧异都被拉扯到对立的两极，势不两立。这恐怕是样板戏策划者和制作者们始料未及的。而这样的暗合，无形中却将京剧的表现形式与现代生活内容之间的内在矛盾消解了。

2、程式的创新

作为京剧的表现语汇，程式是戏剧演出中演员与观众在漫长的舞台交流中共同认可的“约定”。它原指表演过程中固定的一招一式，即人们常说的“唱、做、念、打”的功夫。从广义上说，京剧的程式化特征实际已渗透在京剧舞台的方方面面。如手、眼、身、法、步的程式，是以夸张而强烈的戏曲舞蹈语汇来塑造形象、剖示性格；牌体、板腔体的唱腔音乐和锣鼓音乐，是程式化的音乐语汇；“一桌一椅”为基本空间结构的虚拟化处理原则和“把景带到身上”的简练的砌末（道具）是舞台美术程式化的表现；另外，演员的服装、脸谱、化妆等无不融浸着程式化的特点。

用京剧的形式来表现现代生活，又要保持京剧的本色。从表现层看来，实在是一项艰巨而复杂的探索工作。京剧舞台上曾出现过“参军的小伙子，身穿白布小褂裤，施展‘走边’的全套解数，几乎与《恶虎村》中的黄天霸无异”，也出现了“把今天的步枪当作古代的戈矛来‘打把子’的场面”，还有“解放军的指挥员，全副戎装，却挥舞着戏箱里的杏黄丝缎马鞭，大趟其马的可笑的景象”^[41]……这样生搬硬套的作法，无疑是极不恰当的。然而也并不能因此得出一个结论：在京剧表现现代生活时，“走边”、“趟马”、“开打”……这些传统的程式就应该束之高阁了。在解决继承与革新的关系问题上，《智取威虎山》剧组人员经过多方面的尝试，取得的成绩是可喜的。

程式，究其来源，本出自生活。著名戏曲理论家和导演艺术家阿甲指出：程式来自生活，但不是对生活的摹拟放大，它是在对生活进行概括、夸张、装饰、想象的基础上变形的结果。^[42]明确了这一点，《智取威虎山》剧组人员在1964年全国京剧现代

戏观摩演出后，特意请来原小说作者曲波和他的爱人以及当年的战友孙达得，讲述当年的剿匪经历；又短期下部队，熟悉军人生活，还请来部队上的同志经常在现场给予指导。来自真实战斗生活的介绍以及部队生活的体验，为程式的创新积淀了深厚的现实基础，也为剧场演出提供了大量可兹借鉴的经验。

本着古为中用、洋为中用的原则，《智取威虎山》一剧经过历年的修改，各种程式的创新主要包括以下方面：

第一，舞蹈的创新。《智取威虎山》成功地承传了传统京剧虚拟艺术的理念，这主要体现在第5场杨子荣的马舞、第9场追剿队的滑雪舞上。第5场的马舞脱胎于京剧的趟马程式，旧京剧趟马程式比较简单，下马时只是左脚往后一偏，虽然马上有一些动作，但始终缺乏欢快的现代气息。剧中吸取了芭蕾舞的舞姿和民族舞中的骑马动作，使这段舞蹈别具一格，既有京剧的鲜明特色，又大大地丰富和发展了京剧的舞蹈语言：杨子荣持鞭勒缰，蹉步向前，表现出纵马飞奔的飒爽英姿，矫健有力的腾空拧叉表现跃过山涧时的勇敢无畏，忽左忽右的舞姿描绘山路的崎岖，最后下马，前骗腿、纵身双脚落地、脚尖踮地挺胸昂首。^[43]整段舞蹈演员只拿传统戏中的马鞭，靠身段、步态、手势等动作，生动地表现出杨子荣骑马纵横驰骋的英雄气概。又如第9场的滑雪舞蹈，它主要表现的是追剿队急速出兵、雪地行军的内容。而旧京剧中并没有滑雪这一类舞蹈程式，因此，从生活源泉中去吸取养料，创造新程式成为了必然。起初，为了表示滑雪，每人手里拿着一根滑雪杖，结果十分束缚舞蹈表演，又由于军事动作都是虚拟的，出现了滑雪杖这一实物也显得很不协调。后来的设计不再拘泥于生活，去掉了滑雪杖。可是又出现了脱离生活的形式主义倾向，比如在解滑雪板之前翻跟斗，搞“鹞子翻身”和“扫堂腿”。通过不断的实践，终于设计出“源于生活，高于生活”的滑雪舞蹈，它以双臂平展身稍前倾的舞姿及“蹲步”、“窜步”、“侧步滑行”等动作作为主要语汇，恰当地运用了“双飞腿”、“小旋风”等动作，参考了现代民族舞蹈中的语汇，组成了一节有特定内容、人物、情节、意境的舞蹈语言。攀山一节把现实生活中爬人梯、仰面攀山等动作与“小翻”、“前扑”、“镊子”、“云里加关”等京剧翻打动作结合起来，形象地再现了战士们勇攀险峰的情景；又用了跳板，配以“滑叉”、“串虎跳”、“小翻”、“大跳”等动作，描绘了战士们飞冲下山的雄伟气势。^[44]这段舞蹈既从生活中来，又不是生活的简单摹拟，它将生活与京剧旧有动作有机结合，创造出了崭新的虚拟化的艺术程式。

第二，音乐的创新。《智取威虎山》是京剧历史上第一次采用中西混合乐队编制

的戏，它在伴奏部分的所有乐器中，仍然保持传统京剧的“三大件”（京胡、二胡、月琴）为主；在外来乐器中，主要以弦乐为基础；如此有主有次有分工，既保留京剧特有的韵味，又丰富了音乐的表现力，形成了“为中国老百姓喜闻乐见的中国作风和中国气派”。^[45]作曲方面，变传统京剧的单音音乐体制为和声体制，力避旋律音调的“洋”、乐器编配的“重”、和声使用的“怪”、声部进行的“乱”，扩大了音乐的功能，演奏不仅伴唱，而且烘托气氛、渲染情绪。《打虎上山》幕间曲是全剧最有特色的气氛音乐，乐曲先以急速、火暴的“急急风”锣鼓开始，与前面参谋长与杨子荣紧紧握手、亮相、收光、闭幕带来的片刻静穆形成强烈的对比；以预示杨子荣乔装打扮、打入匪巢那种紧张激烈的战斗气氛；随后转入节奏归整的新编鼓点，以准确规定出后面的速度，紧接京胡、二胡、月琴三大件和小管组乐器长笛、双簧、单簧及弦乐组小提、中提、大提、贝提的强烈齐奏，展现了杨子荣扬鞭策马，风雪兼程，披荆斩棘，驰骋在茫茫的林海雪原之上。背景音乐模拟着马蹄声行进，而弦乐组的颤弓半音阶下行演奏，描绘出狂风暴雪肆虐的逼真氛围。由柔和、深远、宽广的圆号奏出优美的抒情长音旋律，一方面展现了银装素裹、林海无垠、雄伟壮观的北国风光，另一方面又揭示出侦察英雄杨子荣肩负重任，“急令飞雪化春水，迎来春色换人间”的伟大革命英雄主义情怀。^[46]这是传统京剧中或锣鼓打上，或加上过门接唱腔，或使用曲牌伴奏等方法所无法比拟的。

在声乐方面，该剧突破了传统京剧“曲牌”和“板腔”两大声腔系统的严格规定，创造了许多新的板腔，如：“第三场常宝的[娃娃调反二黄]及一系列板式、杨子荣唱段中间的新[反西皮]，第五场杨子荣紧拉慢唱的[二黄导板]，第七场的对唱[二黄二六]和李勇奇唱段中的[二黄垛板]，第八场杨子荣的[二黄二六]，第九场常宝的[娃娃调二黄]及其一系列板式”^[47]。音律音调上，改革的幅度更大，特性音调的设计是一大特色。它借鉴歌剧音乐创作的主调音乐，为主要角色设计出依据其性格特征提炼的独特而有个性的曲调，形成贯穿全剧唱腔和器乐的特性音调，使其音乐形象更为生动鲜明；它的反复出现和贯穿发展，既凸现出特定人物的性格，又使全剧体现出统一完整的风格。如：“贯串地运用向下四度暂时转调的旋律方法，侧重表现杨子荣深厚的阶级爱，在全剧中共贯串使用了六次，‘胸有朝阳’一段中的‘一颗颗火红心暖我胸膛’，‘管教山河换新装’一段中的‘普天下被压迫的人民都有一本血泪账’等等都是”。^[48]1970年该剧组曾发表文章谈到：“英雄人物的唱腔，已经不能用什么‘流派’、‘行当’来衡量了。就拿杨子荣的唱腔来说，你说是老生腔吗？但其中又有很多武生、小生甚至花脸的唱

腔因素，很难说是什‘行当’。同样，常宝的唱腔，从‘行当’来说，既非青衣，又非花旦，从‘流派’来说，既非梅派，又非程派。它是什么‘行当’？我们说它只是常宝‘这一个’人物的唱腔。它是什么‘流派’？什么‘流派’也不是，干脆说：革命派！”^[49]革命歌曲的运用方面，剧中自然地穿插《中国人民解放军进行曲》、《三大纪律八项注意》、《东方红》等革命歌曲的旋律片段，给人留下了深刻的印象。这些旋律的运用，极大地增强了音乐的时代感。

第三，舞台美术的创新。舞美作为一门独特的艺术，融合布景、道具、服装、化妆、灯光、音响等因素，组成了综合性的舞台艺术语汇。传统京剧的舞台上几乎没有布景，道具极其简单，《智取威虎山》一改过去“一桌一椅”的基本空间结构，吸收了话剧的写实手法，布景拟实、道具丰富、音响效果明显。如一开场，在连绵起伏的山林、皑皑白雪背景（幻灯布景）中，几棵枝干挺拔的大树（实物）高耸入天，红旗前导，追剿队战士背枪雄赳赳地出场，风声强弱随音乐旋律起伏而变化，“原地休息！”一声令下，马嘶声即起，这样的时空状态带给人一种强烈的身临其境的感觉。舞美工作者还考虑到景物为活动服务的问题，象第5场，杨子荣打虎上山，就有行路、遇虎、打虎、遇匪等一系列的动作要求，为了演员能充分发挥闪、展、腾、挪的功夫，只在场上安置几棵盖雪的大树，留出大块的空间供演员使用。^[50]另外，音响、服装、化妆等也突破了传统的模式，按照从生活出发的原则来安排。音响如虎啸、马嘶、风声等，都尽量模仿实际生活的声音，逼真生动；服装在贴近生活的设计上，原本同表演有矛盾，衣服絮衬过厚影响舞蹈动作，过于单薄则缺乏严寒的感觉。后来采取了这样的办法：式样力求符合季节，但质料和厚度则以适应表演为宜。如解放军穿的外披，由两层绸料制成；其他像手套、围巾、风帽等，也只求形象的真，而省掉质料的实。^[51]在色调上，正面人物服饰多为暖色调，反面人物则相反，大多选择冷色。色彩的不同，为角色划分出了泾渭分明的界限。杨子荣的服装造型是剧中的难题，因为他不是土匪，又必须装得象个土匪，设计者采用了比较夸张的手法，以黑、白、棕为基调，黑色用于短打衣裤上，与传统剧目中的武生打扮相似；白色用于皮大衣夹里、腰带、围巾上，黑白二色形成强烈的对比，再以皮大衣面料的棕色将三者统一起来，另外配以豹皮坎肩、皮帽等物，构成一个完整的外部形象，这样既有着好汉的霸气，又不损害人民战士的崇高气质，同时还符合了动作的要求。^[52]在化妆方面，剧中摒弃了传统脸谱的化妆，又取其善恶分明的思路，正面人物一概浓眉大眼、面色红润；反面人物则多采用倒钩眉，面色青黄。灯光也随着正面剧情和反面剧情的变化而变化。表现解

放军和老百姓的，如1、3、4、5、7、9场采光鲜艳明亮；而土匪出没的2、6、8场多采光阴晦暗淡。可见，尽管代表善恶的脸谱被取消了，服装、化妆、灯光等舞美手段又从其它方面营造了脸谱所象征的内涵，使传统京剧的舞美表现得以进一步发展。

第四，表演的创新。传统京剧讲求谐和、含蓄，形体语言不瘟不火，庄重人物必有长裾水袖以舞，手眼身法步，动静之见每多躲藏，近于太极，讲的是圆浑、虚实相生。《智取威虎山》在表演上多采用引领挺拔之姿，有研究者认为这是国际上芭蕾的艺术特征，从根本上违反了中国艺术的审美要求。^[53]而我以为，传统形体语言与古代社会追求中庸的审美取向一致，这些新的姿势则紧跟现代生活的特点，尤其经过演员的个性化发挥，既继承了传统表演程式，又富于现代生活气息。以杨子荣这一人物为例，其动作以握拳、挺身、瞪眼的武生工架为主，扮演者童祥苓兼取各家之长，“既有‘麟派’善于通过外部动作表达内心情感变化的特点，又具有‘马派’的潇洒飘逸和李少春长靠老生戏中的帅气”。对杨子荣打进匪窟后一枪击灭两盏油灯的动作，导演原设计用卧鱼仰身，他觉得这个借用刀马旦的程式动作固然比较优美，但有悖于杨子荣叱咤风云的气概，因此用了一个敏捷而又英武潇洒的腾跃返身开枪来表演，效果特好，一下子盖住了原想给他一个下马威的坐山雕的嚣张气焰。^[54]另外，演员不仅在动作表演上有所发挥，在唱腔的运用中也起着积极的作用。如以余派唱腔为主的童祥苓，就在杨子荣唱段几处高腔里掺入了传统戏《战太平》里的余派唱腔，试唱后果然意韵不凡，为人物增色不少。^[55]还有台词的创新。《智取威虎山》采用了京白。不同于韵白，它有着一定的音乐性和节奏感（当然要比韵白少一些），又贴近生活，符合当代的语言习惯，观众更容易听懂。台词的语言形式也经过一再锤炼，既典雅又易懂。文革结束后，观众发表评论，还大力肯定这点：“戏曲用典多，词句深，打出字幕也很难懂。如《御碑亭》里‘亲操井臼侍衾綢’，许多人就理解不了……加上京剧又讲四声、尖团、上口，广大观众就更听不懂了。戏词当然要典雅，但必须通俗，‘穿林海跨雪原’一段许多人都会唱，因为它词好又易懂。”^[56]

综上所述，战争题材以无形之手化解了京剧形式与现代生活之间的内在矛盾，程式的创新更进一步将京剧形式加以发展。有海外学者锐利地指出，借助京剧中“传统的说唱、音乐、高度程式化的手势和动作、功夫表演和惊险情节”，样板戏“观赏起来仍饶有兴味”。^[57]无疑，京剧的各种艺术手段对文本审美性的补充与激活，是《智取威虎山》取得成功的重要因素。但与此同时，我们也应该看到：现代生活毕竟越来越趋向于复杂多义，过去那种“不是敌人，便是同志”的简单二元对立思维已经随着历

史远去。取程式化的京剧形式来反映这样的现代生活，又须保持京剧应有的本色，实有勉为其难之嫌。样板戏在京剧改革方面的成功，似乎向人们证实了“内容与形式”两者之间的矛盾是可以解决的，实际上这只是一种假象而已。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。

三、艺术生产：红色经典的崛起

之所以会出现上述种种文本特征，我认为，这与样板戏的整个生产有着极其密切的关系。就《智取威虎山》的生产、流通、消费而言，独特的运作方式促成了“红色经典”的崛起，这绝非简单的“政治决定一切”足以盖棺定论，其内在机制复杂而丰富。

1、从《林海雪原》到《智取威虎山》

1955年农历腊月30的深夜，当转业军人曲波挥笔写下了：“以最深的敬意献给我英雄的战友杨子荣、高波等同志”，《林海雪原》的创作自此开始。这部小说可说是个人（在某种程度上）的自由发挥，作者曾参加过东北的剿匪战斗，“紧遵当年斗争的生活现实”，小说“将七十二次战斗，浓缩到四次”，对战友“加以理想的丰富”。整个写作过程在“没有条条，也没有框框，想怎么写，就怎么写，无拘无束，无障无碍，任意而为之”^[58]的状态下进行，字里行间渗透了作者强烈的生命体验与情感倾向。当然，这并不意味着文本的创作完全脱离了意识形态而纯属个体的抒发。毕竟，进行创作的作家不是生活在真空，而是生活在一定的经济关系和政治关系之中。实际上，“意识形态对个人、阶层皆有着先在的意义。”文本始终流露出一定的思想倾向，这些倾向，无论是被思维梳理成“意识到的意识”，还是被纠缠在无意识的混沌海洋之中，都会作为生命冲动的一部分，借用某种形式，加以表现。^[59]在《林海雪原》中，作者对所有的正面人物都持一种肯定、欣赏的态度，只要是“我军”的人物，总会由于某些优点而得到全知视角的赞扬：少剑波“精悍俏爽、健美英俊”，“文武双全”；杨子荣“勇敢精细”，“完成过无数惊人的业绩”；连白茹也被美好地形容为“脸腮绯红，象月季花瓣”……尤其卫生员白茹的原型并不漂亮，相反，作为反面人物的蝴蝶迷是很漂亮的，文本极力美化前者而丑化后者，理由很简单：“我为什么要把敌人写得那么美？我不愿意把我们的军人写得丑，因为他们的心灵是美的”。^[60]作者显然把敌我斗争的“进步与反动”的二元对立转化为善恶对立来处理：即我军=善=美、敌军=恶=丑。这种以两

军对垒的模式划分美丑的标准，无疑是一种国家意识形态的再现。这里，国家意识形态以社会正义及真、善、美的代言人面目出现，垄断了善、美的解释权。

在小说风格上，作者大力推崇古典小说的传统，他说：“在写作的时候，我曾力求在结构上、语言上、故事的组织上、人物的表现手法上、情与景的结合上都能接近于民族风格。我这样作，从目的性来讲，是为了要使更多的工农兵群众看分队的事迹。我读过《钢铁是怎样炼成的》、《日日夜夜》、《恐惧与无畏》、《远离莫斯科的地方》，我非常喜爱这些文学名著，深受其高尚的共产主义品质道德及革命英雄主义的教育，它们使我陶醉在伟大的英雄气魄里，但叫我讲给别人听，我只能讲个大概，讲个精神，或是只能意会而不能言传。可是叫我讲《三国》、《水浒》、《说岳传》，我可以像说平词一样的讲出来，甚至最好的章节我可以背诵！在民间一些不识字的群众也能口传；看起来工农兵还是习惯于这种民族风格的。”^[61]显然，比起西方小说来，传统小说的英雄塑造模式更令作者心仪并乐于使用，特别要注意的是：“故事的组织、人物的表现手法”是小说出版后造成轰动的关键，读者反馈也多集中在这两点上。《林海雪原》运用传统的矛盾冲突手法，将人物放在惊险而扣人心弦的冲突中加以表现，建构出了一个富于传奇色彩的故事。这样，民间的内容与形式出于自觉的目的，浸润在写作的流程中。

早在 30 年代初的苏区和 40 年代的延安等根据地，文艺就开始被作为政治权力机构实施社会变革、建立新的意义体系的重要手段，在《林海雪原》改编为样板戏《智取威虎山》的过程中，这种控制表现得更为直接和严密，外至机构的组织，内到文本的内涵，国家意识形态以强势力量雄居主位，形成了政治的“直接美学化”（洪子诚语）。

文本的改编源于 1958 年的戏曲改革。这一年 6 月 13 日至 7 月 14 日，文化部召开“戏曲表现现代生活座谈会”，中国京剧院、北京京剧团、中国评剧院、上海沪剧团等出席座谈，文化部副部长刘芝明在总结时提出，“鼓足干劲，破除迷信，苦干三年，争取在大多数剧中和剧团的上演剧目中，现代剧目的比例分别达到 20% 至 50%。”这次会议是建国以来第一次专题讨论戏曲工作中关于大力发展戏曲现代戏的大型会议，也是在戏曲工作中第一次提出把戏曲现代戏的工作作为今后戏曲工作的主要方向。从这次会议开始，全国掀起了创作、改编、上演现代戏的高潮。8 月 7 日《人民日报》发表《戏曲工作者应该为表现现代生活而努力》的社论，提出：“以政治带动艺术，百花齐放、推陈出新；以现代剧目为纲，推动戏曲工作的全面大跃进。”

作为描写解放战争时期战斗生活的《林海雪原》，故事性强、富于传奇色彩、新

英雄形象鲜明，自然备受众多改编者的青睐。其内容的正确性、故事本身的教育意义，又为改编提供了天然的保护屏障。小说首先被改编成了话剧《智取威虎山》，接着又有了河北梆子《奇袭奶头山》、京剧《智取威虎山》、《智擒惯匪座山雕》等剧目。随着改编的兴起，文本的生产方式也由个人创作转为了集体创作。1958年，上海京剧院一团几位演员（黄正勤、李桐森、曹寿春）开始着手改编《林海雪原》。他们拟定提纲，分头各写几场。后来得到院艺术室主任陶雄的支持，编剧人员申阳生参与进来，他很快把各人的草稿整理成初稿，并起名《智取威虎山》。初稿的结构与剧情，基本上按原小说的故事脉络展开。如果说这还是一次自发的行动，随着剧团对这个首次表现中国人民解放军形象的京剧剧本的肯定，文本的生产逐渐由自发性过渡到有组织性。排演阵容包括：陶雄、李桐森等组成导演小组，李仲林饰杨子荣、纪玉良饰少剑波、贺永华饰坐山雕、王正屏饰李勇奇、刘斌昆饰一撮毛、李桐森饰定河道人、曹寿春饰栾平。1958年9月17日，上海京剧团一团的《智取威虎山》在中国大戏院正式公演。几年后，全国京剧现代戏观摩演出的消息传来，文艺生产被政治权利机构所控制，市委宣传部长石西民亲自主管剧组的各项工作（后因工作调动，改由副部长张春桥接替），剧团指派陶雄、刘梦德对剧本进行了二次修改，经上海市委同意，将老导演应云卫从上海电影制片厂调来任该剧导演。同时，样板戏的一号人物江青也被请到了剧组任“指导”头衔。

1964年全国京剧现代戏观摩演出是《智取威虎山》迈向“红色经典”的重要转折点。在此之前，国家最高政治领导人毛泽东对文艺现状接连不断提出批评，在《关于文学艺术的两个批示》中，他尖锐地指出：“各种艺术形式——戏剧、曲艺、音乐、舞蹈、电影、诗和文学等等，问题不少，人数很多，社会主义改造在许多部门中，至今收效甚微。许多部门至今都是‘死人’统治着。不能低估电影、新诗、民歌、美术、小说的成绩，但其中的问题也不少。至于戏剧等部门，问题就更大了。”^[62]1963年11月，毛又对《戏剧报》和文化部连续两次进行批评：“一个时期《戏剧报》尽宣传牛鬼蛇神。文化部不管文化，封建的、帝王将相的、才子佳人的东西很多，文化部不管。要好好检查一下，认真改正。如不改变，就改名为‘帝王将相部’、‘才子佳人部’，或者‘外国死人部’。”^[63]这使得当时主管文艺的行政官员不能不感受到巨大的压力，并且不能不作出相应的反应。1963年底，中国戏剧家协会在北京召开第四届常务理事扩大会议，除听取中宣部副部长周扬报告外，剧协主席田汉在会议开始与结束时，作了两次发言，指出戏剧更好地为无产阶级政治服务，是当前戏剧活动的迫切任务；应该

认识到对待现代戏的态度如何，是阶级斗争在戏剧战线上的具体反映之一；一切坚定地执行文艺为工农兵、为社会主义事业服务方针的戏剧工作者，都应该满腔热情地对待现代戏的创作和演出。^[64]无疑，这既是虔诚地接受毛批评的一种表态，更是戏剧界文艺政策调整的目标。1964年6月在北京举行的全国京剧现代戏观摩演出大会，则以实际行动进一步企图改善毛对当时戏剧界工作的印象。这次观摩大会演出大戏25台，小戏10台，历时近两个月，可谓是中国京剧界空前绝后的盛会。要在这一大批艺术较高的京剧现代戏中脱颖而出，实非易事。江青的介入，使得艺术上还比较粗糙的《智取威虎山》从第三轮演出转到了首轮上演的剧目中，并成为毛等中央领导人出席观看的第一出戏。这在某种程度上为其跻身“红色经典”奠定了舆论基础。

观摩会后，《智取威虎山》进行了一系列的修改并成为“样板”。这一过程中，文艺生产与政治权力机构结合更加紧密。一方面，上海市委直接领导了“戏改”小组，成立了由市委宣传部部长张春桥为首的“戏改领导小组”，下属有市文化局党委书记李太成领导的“戏改创作小组”、“戏改音乐小组”等，又以行政手段，直接从上海的戏剧界、音乐界物色人才，在统一规划下，各个小组各尽所能，打磨精品。另一方面，江青多次观看该剧并有所指示。当时主管上海“京剧革命试验田”的张春桥，恪守的原则就是“一切听‘客人’（江青）的”。他每次陪江青看戏，都就着剧场暗淡的光线，只字不漏地将江青琐碎拉杂的每点率性而发的意见记录下来，再向京剧院传达。剧组创作人员的做法稍逆其意，则可能招致飞来横祸。

1966年，《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》出台，明确提出“根本任务论”：

“文化革命要有破有立，领导人要亲自抓，搞出好的样板。资产阶级有反对的所谓‘创新独白’，我们要标新立异，我们的标新立异是标社会主义之新，立无产阶级之异。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，我们有了这样的样板，有了这方面成功的经验，才有说服力，才能巩固地占领阵地，才能打掉反动派的棍子。

在创作方法上，要采取革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合的方法，不要搞资产阶级的批判现实主义和资产阶级的浪漫主义……我们要满腔热情地、千方百计地去塑造工农兵的英雄形象。要塑造典型，毛主席说：‘文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。’不要受真人真事的局限。”

“根本任务论”要求文艺的，是将核心位置交予英雄人物，其他人物只能作为对英雄人物的陪衬或反衬，否则就会戴上一顶“写中间人物”或别的什么罪名。这实际把文艺的某一种使命推向了极端化，而从根本上破坏了文艺与生活的关系，剥夺了艺术工作者的创作自由。

1968年于会泳在《文汇报》上提出“三突出”创作原则，文章说：“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来，在正面人物中突出主要英雄人物来，在主要人物中突出最主要的即中心人物来。”这一原则经姚文元改定为：“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物。”此后，又由“三突出”生发出一系列“三”字经，如“三陪衬”（以反面人物陪衬正面人物、以正面人物陪衬英雄人物、以英雄人物陪衬主要英雄人物），“三对头”（感情对头、性格对头、时代感对头），“三出新”（表现出新时代、新生活、新人物）等等，其实这些条条框框万变不离其宗：即调动一切艺术手段塑造一个被称之为“主要英雄人物”的超人。

这样我们就不难理解《智取威虎山》的修改，为什么主要聚焦于英雄人物的塑造上了。其具体修改内容为：

（1）杨子荣形象方面，删除了表现其身上带“匪气”的地方，如上山时哼着黄色小调，与座山雕的干女儿玫瑰花打情骂俏等情节；又删除了《深山庙堂》和《雪地侦察》这两场渲染反面人物的迷信、凶杀戏。增加了《深山问苦》一场体现军民鱼水关系的戏，揭示出杨子荣的阶级爱与阶级恨；设计了第4场成套唱腔“共产党员”、第8场核心唱段“胸有朝阳”，表现毛泽东思想是其智慧和力量的源泉，第5场大套唱段“愿红旗五洲四海齐招展”、“迎来春色换人间”，揭示其宏伟理想和革命豪情。

（2）对少剑波这个人物，也进行了修改。原剧里他本是一个不断成长着的青年指挥员，在军事部署上甚至有过失策——在不适当的时刻开动小火车，导致高波牺牲、栾平逃走的严重后果。新稿本变主观失策为客观必然，描写了出发在即，追剿队有必要先把野狼嗥和栾平两匪徒押解回牡丹江，这样火车遭到暗算，就不再是少剑波的过失了。他成为一个统筹帷幄、指挥若定、沉着冷静的优秀参谋长，不仅如此，修改本还通过称谓更动，把少剑波改为参谋长，进一步加强他的符号意义。

（3）塑造了李勇奇这个敢作敢为的劳动人民形象。通过《夹皮沟遭劫》这场戏，表现其反抗性；又增加了第9场提供上山道路的线索、“滑雪”中的带路以及第10场的“武打”等行动，展示出这个在党的教育下，步步提高，最后带领人民群众杀敌立

功的民兵队长的成长过程。

另外，增加了“民主会”这一细节，突出追剿队的集体主义精神。

在艺术程式上，极力调动音乐、舞蹈、表演、舞美等各种艺术手段，塑造主要英雄人物。删除了第6场座山雕“开山”、“坐帐”等渲染敌人威风的场面，又把座山雕的座位由舞台正中移至侧边，自始至终作为杨子荣的陪衬；让杨子荣在雄壮的乐曲声中昂扬出场，始终居于舞台中心；再用载歌载舞的形式，让他处处主动，牵着座山雕的鼻子满台转；在献图时，让杨子荣居高临下，而座山雕率众匪整衣拂袖、俯首接图。

显而易见，新文本在英雄形象的重塑过程中，竭力排斥个人智慧。主流意识形态通过不断地删改和增添情节，将杨子荣的智慧和勇敢赋予了新的内涵。原演出本中，杨子荣与群众接触的细节丝毫没有，为此，《深山问苦》一场着力渲染杨的阶级爱与阶级恨；原演出本中，对杨子荣能够打进匪窟、战胜敌人的思想基础毫无表现，不用说没把杨子荣塑造成用毛泽东思想武装的战士，甚至从头至尾只字未提毛泽东思想，新增的“共产党员”、“胸有朝阳”等唱段则表现了杨的智慧源泉及对党的赤胆忠心；原演出本中，杨子荣并无中国革命理想，更不用说世界革命理想，新增的第5场“愿红旗五洲四海齐招展”、“迎来春色换人间”等唱段刻画了其崇高的共产主义理想。突出了这些特点以后，杨子荣的个人话语被置换成一系列主流话语：一方面，他的“勇敢”与“智慧”在不断地增添新的含义；另一方面，他作为血有肉的个体，则逐渐被瓦解。剧中其他英雄人物也随着特殊处理，成为“高、大、全”式的人物。

修改中的艺术程式更进一步说明：舞台的画面构图并不是一个单纯的艺术技巧问题，而是立场站在哪一边，突出谁、歌颂谁的问题。显然，并非所有的事情都可以写到文本之中，主流意识形态充当了把门人的角色。通过这个关口，政治观念、意图实际直接转化为了艺术作品，文学文本也即是政治文本。

1968年，样板戏《智取威虎山》开始拍摄电影。在技术处理方面，如镜头的分切、运动以及剪接、照明等，这些看似远离意识形态的纯粹技术性的活动，实际上渗透了主流意识形态。如在镜头上，对反面人物较多地用俯拍，用全景或远景，对英雄人物，较多地用正拍或仰拍，用近景和特写，这样，反面人物就显得渺小，而英雄人物则十分高大；在色调上，对反面人物，用的是暖调子，英雄人物则用暖调子，一方委琐不堪，面无人色，另一方则容光焕发。这也即是借助电影的各种表现手段将“三突出”原则进一步推向了极端。

关于样板戏，普遍观点认为：样板戏的主要构成是京剧现代戏，而这一创作早在

1958 年就开始着手，是在周恩来及当时中宣部、文化部和市领导的直接关怀下，由广大文艺工作者创造的成果。江青出于政治目的介入后，掠夺了这些成果，塞入了私货。因此，应当把广大文艺工作者的创作和江青的干预区别开来。

实际上，从《智取威虎山》的生产看来，从前文本到现代戏的改编再到样板戏的修改，文本始终贯注着主流意识形态，随着政治权利力量涉入的逐渐增加，文本越来越显出观念化、纯粹化的特征，其中也渗透了江青个人的美学倾向。因此，我认为，把样板戏及其前身截然分开是难以服人的。

就我看来，《智取威虎山》通过删改和增添内容，将前文本更进一步纯粹化，赤胆忠心、勇敢豪迈、集体主义等概念被巧妙地转化为情节融进了文本。同时在艺术生产上，由于“根本任务论”、“三突出”理论的侵淫，政治对文学的伤害是显而易见的。整个生产过程破除了文学生产与文本的独立性、自足性，将艺术家带有个性化的意义生产者的角色认定和自我想象彻底破坏、击碎，文艺生产完全被纳入到政治体制之中。

2、流通与消费

《智取威虎山》能够成为红色经典，在很大程度上离不开具体的传播与表达的媒介。这里的媒介是多方面的：既有舞台传播、也有剧本传播和电影传播。

第一．舞台传播。现代戏剧剧场是与 20 世纪以来西式舞台的引进及剧场艺术观念的觉醒不可分的。舞台技术的改变，使得观众只有置身于剧场才能获得一种全方位的享受。剧场的特长就在于集编、演、音响、灯光、美工等多方面的艺术创造于一身，在观与演的对峙中，它以一次性的呈现给予观众以直接性的震撼。根据 1966 年《文汇报》有关《智取威虎山》一剧舞台演出售票情况来看，上海儿童艺术剧场 3 月 23 日开始售票，从 3 月 24 日至 4 月 24 日，整整 31 天，场场爆满，可见这出戏在当时很受观众的欢迎，在此之前，从 1964 年京剧现代戏观摩演出大会返回上海的《智取威虎山》剧组，曾公演过一百多场。面对熟悉剧情的观众，这样的轰动效果不能不归功于舞台传播的魅力了。1970 年 5 月 26 日，国务院文化组讨论决定：样板团演出票价又过去 3、5、7、9 角降为 2、4、6 角，票价的低廉更满足了工农兵的需求。

第二．剧本传播。有着相对独立的文本样式和阅读价值的剧本，也操执着《智取威虎山》的传播功能。1970 年国务院文化组专门讨论了样板戏剧本平装、精装本的规格问题。9 月，人民出版社根据《红旗》杂志陆续发表的各样板戏定稿本，同时出版了《现代革命京剧〈智取威虎山〉》、《现代革命京剧〈红灯记〉》等的单行本。其装帧统一为大红底色、主人公彩色剧照为封面：书前有 2—4 面“毛主席语录”、人物剧照

4面（正面人物3面，彩色；反面人物1面，单色），在剧本正文之后附有主要唱段曲谱和彩色剧照若干，每册定价一律为0.25元。1971年的精装本增加了舞蹈动作说明、舞台美术两大部分。每册定价2.20元。精装本里舞蹈说明详尽，剧照形象生动，更难得的是舞台美术的大量图片、表格，显示出该剧制作的严密与精致，现在看来，仍然具有极大的欣赏价值。

第三．电影传播。时至1968年，样板戏已成了中国文艺舞台上人众皆知的革命文艺经典作品，也是人们仅有的允许接受的精神食粮。然而样板团毕竟只有八个，对趋之若鹜的八亿观众，他们即使马不停蹄地演出，也是杯水车薪。经中共中央研究决定：把样板戏摄制成电影公映。这表明：从一开始，行政命令所带来的计划性就严格控制着样板戏的流通。1969年初，江青为了显示《智取威虎山》不同于小说《林海雪原》，授意要将剧名、人名、地名全部换掉，并要甩掉“林海”、“雪原”一类的字眼。

《智取威虎山》于是被更名为《智取飞谷山》，夹皮沟换为桦树沟，杨子荣成了梁志彤，少剑波改为赵建勃，座山雕名叫隋三刀，八大金刚成了盖世太保，连原座山雕椅子后屏风上的鹰头也变为一只狼头。《智取飞谷山》一经海报打出，立即引起了中共中央的重视，中央政治局进行了专门研究讨论，对此改动明确予以否定。可见，流通过程始终受到行政部门的监控。

流通方式的多样促生了样板戏的全面繁盛，但其计划性运作也带来了许多问题。有资料表明：1970年以后的每个“样板团”仅团内的每年支出约在50万元以上，演出收入一般在2万元左右，支出是收入是25倍，显然，样板戏传播的支柱在于国家的计划性拨款。

另外，样板戏《智取威虎山》传播的畅通无阻，与舆论宣传部门的导向也有关系。报纸杂志参与到了这出戏的操作与推举中来，并发挥着重要的作用。

首先是评论文章。《人民日报》、《文汇报》、《解放军报》、《红旗杂志》等各大报刊先后以巨大的篇幅推出评价文章。从1964年到1970年，《人民日报》先后五次登载了专业人士、工人、解放军战士、学生等对《智取威虎山》的评论，《文汇报》先后七次刊登了评论文章；1967年到1970年，《红旗杂志》发表了六篇相关评论。

1964年6月15日《光明日报》发表了署名林涵表的《〈智取威虎山〉观后漫笔》，该文大部分以肯定为主，同时含蓄地提出“英雄形象过于拘束和沉郁”的问题。6月25日的《光明日报》、当年《戏剧报》第7期分别刊出文章，驳斥前者的观点；及至1966年，这本是戏剧内部讨论的问题，被上升到了“文艺战线上无产阶级同资产阶级

之间阶级斗争”的高度，明确指出“突出谁、歌颂谁”，是“立场站在哪一边的问题”，林默涵也被称为是策划“漫笔”的“反党反社会主义”分子。^[65]此后，评论里再不存在讨论的余地。后拍摄成电影，报纸上又大肆评论，评论文章尽数以颂扬的口气吹捧该剧。

其次是整版登出剧本和剧照。《人民日报》1967年5月23日第10版整版刊载样板戏剧照，《文汇报》1970年10月3日又一次整版刊载《智取威虎山》电影剧照。1964年《剧本》杂志12月号登出《智取威虎山》整个剧本，共28页；1967年《人民日报》5月30日5-8版、《红旗》杂志第8期、《文汇报》5月26日第5版都登出了1967年的修改本；《红旗》杂志1969年第11期登出《智取威虎山》1969年10月演出本，共30页，《人民日报》1969年11月1日2-5版同时登出这一剧本，整整占了当天报纸2/3的版面。

《人民日报》、《红旗》杂志在当时的中国，占据着国家新闻喉舌的重要地位，《文汇报》也是上海文艺界的核心报纸，以如此频繁的次数、如此集中的聚焦刊登一个戏剧的剧本，直接提升了该剧的地位。

赞声如潮的评论，集中聚焦的剧本与剧照，反映出60、70年代中国权威性媒体在样板戏运作中如火如荼的参与。

随着多渠道的流通，样板戏《智取威虎山》的消费活动也在同时发生。它包括艺术接受与艺术批评。通过这一活动，消费者对作品意义进行了再生产。

观众群来自四面八方，总的来说，可分为权利观众群和一般观众群。由于《智取威虎山》历经了边演边改的数十载岁月，权利观众群的意见，在很大程度上参与了该剧的生产，这时就出现了生产与消费交叉的现象。如毛泽东在1964年观摩演出后提出“加强正面人物的唱，削弱反面人物”的指示，该剧就删去了神河庙（包括定河道人这一人物）及“一撮毛”行凶夺图两场戏。1967年八大样板戏首次聚集北京，毛泽东又一次出席观看了《智取威虎山》，就杨子荣“迎来春天换人间”的唱词，提议改成“迎来春色换人间”。由“天”改为“色”的一字之易，被称作“锤炼语言的一个光辉的范例”，得到了大肆宣扬。贺龙元帅看戏中曾提出：“杨子荣不是有匹马吗？京剧里骑马上山会比踏雪上山更好看。”于是，原本的“踏雪上山”被改为“打虎上山”，结合传统京剧的以鞭代马的身段表演，又添写了“马舞”。毫无疑问，权利层观众的看法，畅通无阻地进入到样板戏的生产中，经剧组里的搞戏专家之手得以具体表现。

一般观众群指当时的人民大众，包括解放军观众、学生观众等。各大报纸登载了

他们的评论，总的说来，主要有以下几种：

（1）专门的御用评论班子：认为该剧歌颂了毛主席的人民战争思想。狠狠打击了那些瓦解人民革命斗志的文艺作品；人物形象上，肯定杨子荣的赤胆忠心、共产主义胸怀，评论其力量源泉来自毛泽东思想、集体的智慧、群众的伟力；在李勇奇身上，集中体现了中国劳动人民的反抗精神。

京剧艺术创新上，肯定了成套唱腔对抒发英雄革命豪情的作用，以及用正反人物对比衬托英雄的高大这一手法，同时也肯定了表现革命内容的新形式。

另外，将《智取威虎山》的产生与演出，上升到两个阶级争夺戏剧舞台生死斗争的高度，认为该剧树立了文艺战线上斗、批、改的优秀样板。

（2）解放军观众着力颂扬杨子荣、少剑波英雄形象，主张学英雄，要象英雄们那样来捍卫毛泽东思想。“最大的战斗力是用毛泽东思想武装起来的人，是勇敢、不怕死”^[66]，推崇这是一出宣传毛主席革命路线的好戏。

（3）学生观众认为，要象杨子荣那样，赤胆忠心为革命，“到群众运动的大风大浪中去滚一身泥巴，到阶级斗争的枪林弹雨中去熏一身火药味”^[67]，和一切反动势力作拼死的斗争，开辟一个红通通的新世界。

不同生活关系中的消费者声音，经过国家舆论的筛选，按照自己的观念框架、美学理想去理解这出戏，形成了有指挥的合唱。

总之，我们看到：在一个思想和艺术高度集中，高度组织化的文学世界里，出版流通的状况，消费者的心理，作品的题材、主题、风格等特征，都实现了统一的“规范”。

结 语

样板戏是一个复杂而丰富的话题。

聚焦样板戏《智取威虎山》，主流话语、民间话语以及戏剧的审美因素作为表层浮出水面，政治、文学、戏剧三者之间的关系则暗藏内里。

随着文艺政策的干预、引导，政治权利机构涉入样板戏的生产，集体创作得以实现。这一方式破坏了文学自身的主体性，创作者的心灵自由以及题材、方法、风格的多样化被遏制，文艺完全被政治所湮没，“文学本身没有追求，政治的要求便成了文学的追求”^[68]这对于注重创作主体的主体特征和个人性话语权力的文学艺术来讲，其伤

害可说是致命的。与此同时，样板戏也关系到戏剧改革，从戏剧的综合性出发，创作很难不求助于集体行为。因此，在某种角度上，这一方式又迎合了戏剧本身的特点，促进了戏剧的发展。

这样的生产方式决定了样板戏《智取威虎山》的文本特征。主流意识形态以显性的形式存在，民间的艺术因素则化为润滑剂，与戏剧舞台的各种表演手段一起，对文本的审美性进行了补充与激活。

作为一项浩大的国家艺术工程，样板戏确实也承担了精神食粮的作用。想想在那精神一片荒芜的特殊年代，《智取威虎山》一剧惊险的情节、载歌载舞的表演、形象生动的舞美、典雅易懂的台词，无疑满足了人们的审美需要。但这样的“红色经典”，无论在生产方式还是文本特征上，本身就是畸形的。作为研究者，以理性的态度去解析其畸形之处，剖析它丰富的内涵，本文力图要做的就在于此了。

附录：样板戏《智取威虎山》重大纪事

1957 年

10 月 小说《林海雪原》出版。

1958 年

6 月 13 日—7 月 14 日 文化部召开“戏曲表现现代生活座谈会”，中国京剧院、北京京剧团、中国评剧院、上海沪剧团等出席座谈，文化部副部长刘芝明在总结时提出，“鼓足干劲，破除迷信，苦干三年，争取在大多数剧中和剧团的上演剧目中，现代剧目的比例的比例分别达到 20%至 50%。”

这次会议是建国以来第一次专题讨论戏曲工作中关于大力发展戏曲现代戏的大型会议，也是在戏曲工作中第一次提出把戏曲现代戏的工作作为今后戏曲工作的主要方向。从这次会议开始，全国掀起了创作、改编、上演现代戏的高潮。

8 月 7 日 《人民日报》发表《戏曲工作者应该为表现现代生活而努力》的社论，提出：“以政治带动艺术，百花齐放、推陈出新；以现代剧目为纲，推动戏曲工作的全面大跃进。”

8 月 上海京剧院一团的《智取威虎山》在南京中华剧场作首场演出。

9 月 17 日 上海京剧院一团的《智取威虎山》在上海中国大戏院公演。

1963 年

1 月 1 日 柯庆施在上海部分文艺工作者座谈会上提出“大写十三年”的口号，《文汇报》一月六号报道了他的讲话。

9 月 17 日 文化部向各省、市、自治区文化厅（局）及有关直属文化团体发出通知，准备在北京举行部分地区京剧现代戏会演。

12 月 25 日—1964 年 1 月 22 日 上海举行华东地区话剧观摩演出，江青来到上海，张春桥把她请到上海京剧院，“指导排演”《智取威虎山》。

1964 年

6 月 4 日 上海代表团抵京第三天，周恩来总理在人民大会堂二楼小剧场观看了《智取威虎山》的演出。李仲林扮演的杨子荣在“踏雪进山”一场时，不慎将怀里的联络图掉在舞台上。

6 月 5 日 “全国京剧现代戏观摩演出大会”在北京揭开了序幕，至 7 月 31 日结束，历时近两个月。参加演出的有 19 个省、市、自治区的 28 个京剧表演团体，与会演员和戏剧工作者共达 2000 多人。大戏有上海京剧院的《智取威虎山》、中国京

剧团的《红灯记》、《红色娘子军》，北京京剧团的《芦荡火种》、山东京剧团的《奇袭白虎团》等。

6月23日 周恩来总理召集各地代表团负责人，召开了京剧现代戏观摩演出人员座谈会。江青到会并发了言，抛出了后来被称为《谈京剧革命》的“理论”。对于这次发言，毛泽东于6月26日作了批示：“已阅，讲得好。”

7月17日 毛泽东、周恩来、彭真、陈毅等党和国家领导人在人民大会堂接见了观摩演出大会的全体人员和观摩人员。当晚，由于江青的安排，《智取威虎山》取代了《奇袭白虎团》，在人民大会堂二楼小剧场为毛泽东等中央领导人演出。《智取威虎山》成为观摩演出大会开幕以来，毛主席出席观看的第一出戏。

7月18日 全国各大报刊均以头版头条的醒目位置，刊载了毛泽东等中央领导人观看《智取威虎山》并接见全体演员的消息。

1965年

年初 上海成立了由市委直接领导的“戏改领导小组”，按江青提出的3条标准（既精通传统京剧又懂得西洋作曲方法、热爱京剧现代戏的音乐工作、具有献身精神），从上海戏剧界、音乐界挑选组织了一批音乐设计人员，分派到《智取威虎山》、《海港的早晨》、《龙江颂》、《南海长城》4个重点剧组中去。上海音乐学院的余会泳、庄德淳、成公亮等一批师生被吸收到“戏改”队伍中。

3月 在上海市委直接领导的“戏改”小组统一规划下，《智取威虎山》剧组在创作上充实了力量。由章力挥、陶雄、刘梦德、丁国容、高义龙组成的编剧组负责修改剧本；李仲林、关尔佳任导演，调来了刘如曾、黄钧、琴师陈立中、高一鸣、黎秋觉和演员王正屏、童祥苓搞音乐设计，借调胡冠时负责舞美设计，整个创作组由章力挥负责。

5月 《沙家浜》剧组莅沪公演，张春桥请来该剧组的京胡名家李慕良为修改后的《智取威虎山》第一个重新设计的唱腔——少剑波《誓把反动派一扫光》作谱，为音乐设计人员进行示范。

10月 由于江青对杨子荣的几段重点成套唱腔不满，创作组又从上海儿童艺术剧院调来女作曲家沈利群协同攻关。沈利群不仅对“定计”一场中“共产党员”及第八场“计送情报”里“胸有朝阳”等杨子荣的唱段音乐做了精心设计，而且对剧中小常宝等人物的唱段也做了修改。

1966年

年初 严永洁带领《奇袭白虎团》剧组奔赴上海，并与《智取威虎山》剧组专门成立了一个领导小组，江青任组长，张春桥为副组长，魏文伯、曹荻秋、严永洁等为组员。

年初 《智取威虎山》多处唱腔经于会泳润色修改，特别是“胸有朝阳”末尾通过他“画龙点睛”自然地连缀到《东方红》曲调上去，全剧的音乐设计方始获得江青的通过。

2月2日至2月20日 林彪“委托”江青在上海召开了部队文艺工作座谈会。会间，江青又邀请张春桥到座谈会，并炮制了《林彪同志委托江青同志召开的部队文艺工作座谈会纪要》。

5月 作为后来“样板戏”的《智取威虎山》，无论从剧本、音乐设计、导演、舞美，还是到演员阵容，都已基本确立，改编本与原本相比，焕然一新。

8月8日 中共中央颁布了《中共中央关于无产阶级文化大革命的决定》，即《十六条》。

11月28日 江青在近万人参加的文艺界大会上，作了重要讲话。

讲话否定了建国17年文艺工作的成绩，提出文化遗产在内容上不能推陈出新，只有艺术形式可以批判地继承的观点。大会宣布江青任解放军文化工作顾问，北京京剧一团等4个文艺团体列入人民解放军建制。

12月26日 在《人民日报》一篇题为《贯彻毛主席文艺路线的光辉样板》的文章中，首次将京剧现代戏《沙家浜》、《红灯记》、《智取威虎山》、《海港》、《奇袭白虎团》和现代芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，交响音乐《沙家浜》并称为“江青同志”亲自培育的“八个革命艺术样板”、“革命现代样板作品”。

1967年

5月1日 上海的现代京剧《智取威虎山》、《海港》、芭蕾舞剧《白毛女》，和山东的《奇袭白虎团》，会同北京的《沙家浜》、《红灯记》、芭蕾舞剧《红色娘子军》、交响音乐《沙家浜》，聚集在首都北京进行了会演。

5月10日 《人民日报》、《解放军报》及第6期的《红旗》杂志，分别刊载了江青1964年7月在京剧现代剧观摩演出座谈会上的讲话，冠名为《谈京剧革命》。同时登载的是《红旗》杂志的社论《欢呼京剧革命的伟大胜利》，社论称“京剧革命的胜利，宣判了反革命修正主义文艺路线的破产，给无产阶级新文艺的发展开拓了一个崭新的纪元。”

5月23日 在纪念《延安文艺座谈会上的讲话》发表25周年期间，刚刚获得殊荣的八台戏，同时献演于首都舞台，历时37天，共演出218场。

6月 配合八个样板戏在首都演出，各大报纸发表一系列评论文章，欢呼“毛泽东文艺路线取得伟大胜利”，“我国文艺舞台在毛泽东思想光辉照耀下将出现百花盛开的春天”。

1968年

5月23日 《文汇报》上登载了余会泳的文章《让文艺舞台永远成为宣传毛泽东思想的阵地》。该文首次公开提出“三突出”创作原则。文章说：“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来，在正面人物中突出主要英雄人物来，在主要人物中突出最主要的即中心人物来。”后经姚文元改定为：“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在英雄人物中突出主要英雄人物。”

11月 余会泳率《智取威虎山》剧组全体成员进京，根据江青“样板戏电影，要充分考虑到不能影响广大革命群众‘抓革命，促生产’，摄制成的电影要短，必须在两小时之内”的指示，再次修改该戏，同时开始了拍摄电影的工作。这次摄制由被江青匆忙“解放”的著名电影艺术家谢铁骊导演。

1969年

年初 修改即将完毕，江青为了显示《智取威虎山》不同于小说《林海雪原》，授意要将剧名、人名、地名全部换掉，并要甩掉“林海”、“雪原”一类的字眼。《智取威虎山》于是被更名为《智取飞谷山》，夹皮沟换为桦树沟，杨子荣成了梁志彤，少剑波改为赵建勃，座山雕名叫隋三刀，八大金刚成了盖世太保，连原座山雕椅子后屏风上的鹰头也变为一只狼头。《智取飞谷山》一经海报打出，立即引起了中共中央的重视，中央政治局进行了专门研究讨论，对此改动明确予以否定，这才使《智取威虎山》的剧名、人名、地名得以恢复。

3月 演出时间缩短为不到两个小时的《智取威虎山》修改本，终于获得江青的审查通过，并在中央“九大”会议期间，为与会代表作了汇报演出。

9月 《红旗》杂志第十期文章提出要“学习革命样板戏，保卫革命样板戏”。文章强调，演出样板戏，一句台词、一个台步、一束灯光、一个道具，甚至人物身上的一块补丁都不能变动，否则就是“破坏革命样板戏”，必须“举起无产阶级专政的铁锤，坚决打击破坏革命样板戏的一小撮阶级敌人。”

10月1日 影片《智取威虎山》公映，《红旗》、《人民日报》《解放军报》同时刊登《智取威虎山》的定稿本。

1970年

3月 毛泽东批示同意了中共中央关于设立国务院文化组的决定，这个“小组”的实际级别相当于“部”的机构，由当时北京市革委会主任吴德兼任组长。

3月26日 国务院文化组按江青“样板戏要给工农兵看，不要搞什么包场，票价太高了”的指示，决定样板戏的演出票价由过去的3、5、7、9降为2、4、6角。

5月27日 国务院文化组全体成员在京西宾馆第三会议室举行了第一次会议。会上黄厚民传达了毛泽东、周恩来、江青的有关普及样板戏的指示，文化组研究了分工问题。

6月3日 国务院文化组会议的议题为：样板戏剧本出版平装、精装本，《人民画报》拟将《智取威虎山》一剧的录音发行海外的质量审核。

7月23日 在国务院文化组会议上审查了中国京剧团、北京京剧团、芭蕾舞团、中央乐团这4个样板团领导核心小组的名单，对即将出版的《智取威虎山》一剧总谱封面是否采用塑料薄膜新工艺进行了讨论。

9月 人民出版社根据《红旗》杂志陆续发表的各种样板戏定稿本，同时出版了《现代革命京剧〈智取威虎山〉》、《现代革命京剧〈红灯记〉》等的单行本。其装帧统一为大红底色、主人公彩色剧照为封面：书前有2—4面“毛主席语录”、人物剧照4面（正面人物3面，彩色；反面人物1面，单色），在剧本正文之后附有主要唱段曲谱和彩色剧照若干，每册定价一律为0.25元。

1973年

9月3日——29日 以田广文为团长、谭元寿为副团长的北京京剧团一行141人，应朝鲜对外文化联络委员会的邀请，在朝鲜人民共和国国庆之际赴朝鲜访问演出，演出的主要剧目是《智取威虎山》和《沙家浜》。

11月9日 上海京剧院、上海青年京昆剧团等单位建制撤消，原上海京剧院《智取威虎山》、《海港》、《龙江颂》剧组成立“上海京剧团”，直属中央文化部领导，上海代管。

1976年

5月11日——6月29日 上海京剧团一行130人应邀赴日本访问演出，演出《智取威虎山》全剧。

10月6日 “四人帮”被粉碎。文革结束。

注 释

- [1][4][54][55][63][64] 戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨——江青、样板戏及内幕》,知识出版社 1995 年版,第 2 页,第 2-3 页,第 318 页,第 318 页,第 8 页,第 14 页。
- [2] 巴金:《随想录》第 5 集,人民文学出版社 1986 年版,第 113-115 页。
- [3] 王元化:《样板戏有艺术价值吗》,《明报》1997 年 5 月 6 日。
- [5] 刘艳:《京剧的写意特征与“样板戏”的英雄形象塑造》,《文艺研究》2001 年第 6 期,第 40 页。
- [6] 鲁迅:《革命时代的文学——四月八日黄埔军官学校讲》,《而已集》,《鲁迅全集》第 3 卷,人民文学出版社 1981 年版,第 418 页。
- [7] 杨龙厚:《小议京剧改革》,《中国青年报》,1997 年 4 月 3 日。
- [8] 陈徒手:《团泊洼的秋天的思考》,《人有病 天知否——一九四九后中国文坛纪实》,人民文学出版社 2000 年版,第 280 页。
- [9] 汪朗、汪明、王朝:《老头儿汪曾祺:我们眼中的父亲》,中国人民大学出版社 2000 年版,第 56 页。
- [10] 《文摘周报》,1997 年 12 月 23 日。
- [11] 李陀、戴锦华等:《漫谈文化研究中的现代性问题》,《钟山》1996 年第 5 期。
- [12] 杨建业:《现代戏与恨乌及屋》,《文学自由谈》1998 年第 4 期。
- [13] 朱学勤:《革命》,《南方周末》1999 年 12 月 29 日。
- [14] [26] 泽雨:《在斗争中诞生 在斗争中提高——重看革命现代京剧〈智取威虎山〉》,《人民日报》1966 年 11 月 9 日。
- [15] 红城:《数风流人物还看今朝——赞革命样板戏〈智取威虎山〉中杨子荣英雄形象的塑造》,《解放军报》1969 年 10 月 24 日。
- [16][17] 上海京剧团《智取威虎山》剧组:《努力塑造无产阶级英雄人物的光辉形象——对塑造杨子荣等英雄形象的一些体会》,《红旗》杂志 1969 年第 11 期。
- [18] 江青:《谈京剧革命》,《京剧革命十年》,福建师范大学中文系组编,1974 年 10 月。
- [19] 鲁迅:《娜拉走后怎样》,《鲁迅全集》第一卷,人民出版社 1981 年版,第

163 页。

[20] 陈思和：《中国当代文学关键词十讲》，复旦大学出版社 2002 年版，第 25 页。

[21] 洪子城：《问题与方法》，三联书店 2002 年版，第 288 页。

[22] 杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，北京大学出版社 1997 年版，第 57 页，256 页。

[23] 刘平：《文化与叛乱》，商务印书馆 2002 年版，第 251 页。

[24] 费孝通：《乡土中国》，三联书店 1986 年版。

[25] 王显恩：《中国民间文艺》，北新书局 1932 年版，第 39 页。

[27] [28] [29] [38] [40] 陈思和：《中国当代文学关键词十讲》，复旦大学出版社 2002 年版，第 151 页，第 159 页，第 156 页，第 23 页，第 21 页。

[30] 鲁迅：《〈奔流〉编校后记（三）》，《鲁迅全集》7 卷，人民文学出版社 1981 年版，第 163 页。

[31] 胡星亮：《二十世纪中国戏剧思潮》，江苏文艺出版社 1995 年版，第 68 页。

[32] 红文、学青：《人民战争的宏伟画卷——赞革命样板戏》，《人民日报》1968 年 11 月 11 日。

[33] 《文汇报》，1966 年 4 月 26 日。

[34] 转引自余秋雨：《戏剧审美心理学》，四川人民出版社 1985 年版，第 128 页。

[35] [36] 转引自美国布·马修斯《戏剧创作的原理》，罗晓风选编《编剧艺术》，文化艺术出版社 1986 年版，第 30 页，第 29 页。

[37] 刘艳：《“样板戏”观众与乌托邦文化》，《艺术百家》1996 年第 3 期，第 17 页。

[39] 《文革风云》1967 年第 9 期，第 28 页。

[41] 陶雄：《京剧表现现代生活的点滴体会》，《上海戏剧》1962 年第 7 期，第 11 页。

[42] 林真、李春熹：《实践中产生的真知灼见——评介阿甲戏曲理论的主要成就》，《戏剧论丛》1983 年第 1 辑。

[43] [44] 《革命样板戏学习札记》，上海人民出版社 1974 年版，第 145-146 页，第 146-147 页。

[45] [47] [48] [49] 上海京剧团《智取威虎山》剧组：《关于塑造无产阶级英雄人物音乐形象的几点体会》，《红旗》杂志 1970 年第 2 期，第 38 页，第 40 页，

第 33 页，第 40 页。

[46]王淮麟：《现代京剧气氛音乐赏析》，《中国京剧》1994 年第 2 期。

[50][52] 孙浩然：《评〈智取威虎山〉的美术设计》，《上海戏剧》1964 年第 7 期，第 17 页，第 18 页。

[51] 陶雄：《〈智取威虎山〉的修改和加工》，《人民日报》1964 年 6 月 5 日。

[53] 徐晋如：《“革命现代京剧”之解构》，《中国京剧》1998 年第 1 期。

[56] 《京剧观众评京剧——京剧观众代表座谈会发言摘要》，《人民戏剧》1980 年第 1 期，第 4 页。

[57] 罗德里克·麦克法夸尔、费正清主编：《剑桥中华人民共和国史》，上海人民出版社 1992 年版，第 693 页。

[58] 曲波：《牟中情——我的第一篇小说〈林海雪原〉》，《山西文学》1983 年第 6 期，第 63 页。

[59] 陆贵山主编：《中国当代文艺思潮》，中国人民大学出版社 2002 年版，第 98 页。

[60] 转引自姚丹：《“社会主义现实主义”成规审视下的“新英雄”，人大复印资料《中国现代、当代文学研究》2003 年第 2 期，第 46 页。

[61] 转引自何其芳：《我看到了我们的文艺水平的提高》，《文学研究》1958 年第 2 期，第 52 页。

[62] 毛泽东：《关于文学艺术的两个批示》，选自《京剧革命十年》，福建师范大学中文系组编 1974 年 10 月，第 2 页。

[65] 卫东文：《革命京剧花最红——驳林默涵一伙对〈智取威虎山〉的污蔑》，《光明日报》1966 年 10 月 24 日。

[66] 《文汇报》，1967 年 6 月 4 日。

[67] 《人民日报》，1967 年 5 月 28 日。

[68] 谢冕：《文学的绿色革命》，贵州人民出版社 1988 年版，第 47 页。

参考书目

- 1.葛兰西：《狱中札记》，人民出版社，1983年
- 2.卢卡契：《历史与阶级意识》，商务印书馆，1992年
- 3.杰姆逊：《后现代主义与文化理论》，北京大学出版社，1997年
- 4.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
- 5.戴嘉枋：《走向毁灭——[文革]文化部长余会泳沉浮录》，光明日报出版社，1994年
- 6.方耘：《革命样板戏学习札记》，上海人民出版社，1974年
- 7.《革命样板戏选场浅析》，南充师院、重庆师范专科学校、内江地区教育行政干校编写组，1974年
- 8.《革命文艺样板戏评论集》第五集，开封师范学院中文系编选，1973年
- 9.高皋、严家其：《“文化大革命”十年史》，天津人民出版社，1986年
- 10.罗德里克·麦克法夸尔、费正清主编：《剑桥中华人民共和国史》，上海人民出版社，1992年
- 11.罗德里克·麦克法夸尔：《文化大革命的起源》，河北人民出版社，1988年
- 12.杨鼎川：《1967：狂乱的文学年代》，山东教育出版社，1998年
- 13.费孝通：《乡土中国》，三联书店，1986年
- 14.陈思和：《中国当代文学关键词十讲》，复旦大学出版社，2002年
- 15.洪子诚：《问题与方法》，三联书店，2002年
- 16.王本朝：《中国现代文学制度研究》，西南师范大学出版社，2002年
- 17.刘平：《文化与叛乱》，商务印书馆，2002年
- 18.余秋雨：《中国戏剧文化史》，湖南人民出版社，1985年
- 19.胡星亮：《二十世纪中国戏剧思潮》，江苏文艺出版社，1995年
- 20.《人民日报》（1964—1970年）
- 21.《文汇报》（1966—1968年）
- 22.《光明日报》（1964—1966年）
- 23.《红旗》杂志（1967—1970年）
- 24.《上海戏剧》（1962—1964年）
- 25.《人民戏剧》（1978—1980年）

后 记

从确定样板戏为毕业论文的题目，到着手做这个论文，整个过程始终令我如履薄冰。当进入到那个喧嚣聒噪的戏剧世界里，才发现它实在是一个丰富而复杂的课题。原始资料的匮乏、我自身能力的有限，都使论文的写作与内心的困惑狭路相逢。每每这时，总是以“尽力就好”聊以自慰。

这个过程是漫长而苦闷的。记忆最深刻的，是炎热的日子里，不停地翻找陈旧的报纸，一面感受呛人的霉味，一面盼着资料的早日出现，那时真恨不得一年就只一个月，一月里只有一天，一张报纸只有一个版面，但转眼又想，如果那样，资料岂不是更少？心下方才坦然。

三年不知不觉从手中滑过，几多激情，几许怀疑，几缕自勉……尽在不言中，甘苦自知。在这里，我要感谢我的导师王本朝教授，他的严格督促与谆谆教导，如在耳畔，时时激励我踏实地走好人生的每一步。感谢师母兰友珍老师，她的关心与支持，令我回想起来，总倍感温暖。感谢陈本益老师、李怡老师、杨思聪老师、代迅老师，他们严谨的治学态度，使我受益非浅。尤其要感谢李怡老师，在做论文的过程中，无私地提供给我有用的资料线索。

感谢我的母亲和所有支持、关心我的朋友们！

李 莉

2004年4月于西师杏园