# 样板戏《红灯记》“痛说革命家史”桥段形式分析

论文作者签名：

指导教师签名：

论文评阅人 1：陈星教授

评阅人 2：潘一禾教授

评阅人 3：范昀副教授

评阅人 4：

评阅人 5：

答辩委员会主席：陈星教授

委员 1：张节末教授

委员 2：徐岱教授

委员 3：沈语冰教授

委员 4：潘一禾教授

委员 5：范昀副教授

答辩日期：2014 年 6 月 3 日

万方数据

Y2669515

# 浙江大学研究生学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得**浙江大学**或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：[illegible]　　签字日期：2014 年 6 月 3 日

# 学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解**浙江大学**有权保留并向国家有关部门或机构送交本论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权**浙江大学**可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索和传播，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：[illegible]　　导师签名：[illegible]

签字日期：2014 年 6 月 3 日　　签字日期：2014 年 6 月 3 日

万方数据

# 致 谢

时光如白驹过隙，硕士阶段的学习即将宣告结束，在浙的两年弥足珍贵，而我从开始时就倍加珍惜，无愧于心。踱步于西子湖畔，沐浴在求是微风中，总觉得读书是世上最幸福的事，想到将要背上行囊从此离开，心中深感不舍。因为，离开，意味着，那再也回不去的，学生时代。

经历一年多的磨砺，硕士毕业论文终于完稿，回首长时间以来收集资料、整理线索、思索前进、停滞不前、修改完善直至最终完成的形成过程，使我真正渗透了"写论文如生孩子"此般真理，孩子的基础是思想和文字的交配结合，在这当中，我得到了许多的关怀和帮助，在研究生生活即将结束之时，在毕业论文行将束笔之际，我要向所有人生中的贵人表达我最诚挚的敬意和最美好的祝愿。

首先，要深深地感谢我的导师。正如罗曼·罗兰所说："与其花许多时间和精力去凿许多浅井，不如花同样的时间和精力去凿一口深井。"这是恩师给我最大的启示，在我的脑中自始至终警惕着这条红线。此篇论文是在我的导师张老师的精心和悉心关怀下逐步完成的。导师严谨的科研思路、实事求是的治学态度、渊博的学识、敬业的精神、对科研工作敏锐的洞察力与判断力是我毕生学习的楷模。他严谨的治学之风和对学术的孜孜追求将影响和砥砺我的一生，使我参透"认真不是一阵子，是一辈子的事。"他对我的关心和教诲永远铭记于心。在此，仅以单薄的话语对导师在学术上的精心指导与生活上的关怀表示最崇高的敬意和最衷心的感谢。

其次，我还要感谢传媒与国际文化学院美学所的全体老师，正是因为有他们高质量的精品教学，我才能在这两年的学习过程中汲取专业知识和迅速提升能力；还要感谢两年来与我日夜相伴的室友，卫东、仁启、子凡，511 积极向上的学习氛围和良好的生活环境将是学生时代最美好的回忆。颇为有趣的是，本科时代就寝于 411，读研升为 511，是巧合，更是人生的美丽升华。



万方数据

还要感谢一座城，感谢杭州使我有幸在天堂云端求索，做学问，诗意的栖居大抵也只能如此吧。

最后，感谢我的父母，有你们的支持我才能学得安心，有你们的理解我才能专心拼搏，你们的朴实与善良是我最宝贵的财富。

背书包时代的学习暂告一段落，人生的学习才正式开始，无论如何"做个好人"是一辈子的原则！在浙（浙江大学）里，收获很多，临别之际，只想说一句："读书，能寻到内心的宁静，而这本身也是安身立命"。

时光是一条只能向前走的路，带着光荣与梦想，我走了……



万方数据

# 中文摘要

京剧样板戏《红灯记》乃八大样板戏中一颗光彩照人的明珠，在现代戏剧史上具有经典的地位。从叙事学的全知视角角度，以剧中核心桥段“痛说革命家史”为个案展开形式分析，排比、追寻版本流变关系，发现样板戏运用极其灵活的叙述视角操作艺术，以人物代言的追叙扩充叙事容量，重组叙事时间以实现人物角色身份之转换。通过李铁梅由死向生的叙事结构完善、李奶奶大段念白的设计等手段，将全知的叙述者隐身于戏剧人物之中，凌驾于事件之上，干预全剧叙事，实现程式化的突破。诸艺术手段之巧妙组合呈现为隐秘的叙事美学策略，一步步地清洗传统的伦理叙事逻辑并加以提升，使《红灯记》获得了革命叙事之现代性，呈现为审美叙事的仪式化展演。

**关键词**：全知视角；追叙；念白；隐身角色 ；叙事逻辑；仪式化展演



万方数据

# ABSTRACT

*The legend of the Red Lantern,* one of the "eight Revolutionary Model Peking Operas", is regarded as a canonical opera in the history of modern theatre. From the perspective of the omniscient narrative, the present paper carries out a form analysis on the core plot "Recounting the Revolutionary Past" in the opera based on a comparison of different versions of the opera. It is pointed out that Model Peking Operas have extremely flexible narrative perspectives. The narrative capacity is expanded by the persona's recounts and the conversion of the characters' roles is realized by recomposing narrative time. In the opera *The legend of the Red Lantern*, the omniscient narrator, who dominates the events, is hidden among the characters to intervene the opera's narrative by means of improving the narrative structure of Li Tiemei and constructing the spoken parts of Grandma Li. A breakthrough in style is therefore achieved. The clever combination of various artistic means constitutes the narrative aesthetic strategies, which revises the traditional narrative logic step by step to achieve the modernity of the revolutionary narrative of the opera, and presents as ritualized performance of aesthetic narrative.

***Key words***: the perspective of the omniscient narrative; recount; spoken parts; hidden role; narrative logic; ritualized performance



万方数据

# 目录

致 谢.....I
中文摘要.....III
ABSTRACT.....IV
1. 绪论.....1
1.1 选题研究缘起.....1
1.2 选题研究现状.....2
1.3 选题研究方法及着力点.....3
2. 样板戏《红灯记》.....5
2.1《红灯记》的成型.....6
2.2 全知视角的叙事模式.....7
2.3 桥段总述.....8
2.3.1 不同版本及具体内容.....8
2.3.2 表现方式对比.....10
3 追叙的独到运用.....13
3.1 中国古代戏曲叙事常用手法.....13
3.2 独具匠心的追叙艺术.....14
4.隐身角色的强力干预.....17
4.1 结构的完善.....18
4.2 突袭传统路数.....19
4.3 念白：程式化的突破.....20
5.叙事的置换与仪式化展演.....23
5.1 叙事的消解与置换.....23
5.2 审美叙事的仪式化展演.....24
5.2.1 忆苦模式.....24
5.2.2 红色成人礼.....25
5.2.3 仪式展演.....26

万方数据

6.结语.....28
参考文献：.....29
附录：.....32
作者简历：.....33

万方数据

# 1.绪论

## 1.1 选题研究缘起

1965 年 3 月 16 日，《解放日报》为正在上海巡演的《红灯记》发表评论员文章《认真向京剧<红灯记>学习》，使用了"这是京剧革命化的一个出色的样板"的评语。这是"样板"一次最初见诸报刊。

"《红灯记》无论在文学性和戏剧性的结合方面，还是坚持又突破传统方面都做出了杰出的贡献。它是广大戏曲工作者共同心血浇灌出的一朵'红玫瑰'。它是戏曲改革在现代戏方面取得的重要成果之一。"[①]作为"十七年"戏曲现代戏最具代表性的作品，它被第一个贴上了"样板戏"的标签。可见《红灯记》在戏剧史上的地位非同一般。不得不肯定"革命现代京剧"是文革历史中最突出、最重要的文学和艺术现象。"样板戏"《红灯记》固然是打上了时代烙印，负载了政治观念的现代戏，但也是具有一定审美品质的现代戏。倘若，只因为在改编过程中受到某些政治因素的干预，就因此全然否定和排斥它的文学内涵和艺术价值，那就显得有失偏颇了。《红灯记》在艺术上取得的巨大成就是广大戏曲工作者思想的结晶，值得很好地研究。

电影《红灯记》全剧长 1 小时 52 分钟，共 11 场。"痛说革命家史"一场是全剧的重头戏、核心层次，是戏剧冲突最为激烈的部分，也是剧作重点"泼墨"的地方。它从 23 分 50 秒开始，到 53 分 20 秒结束，共计半小时，在这半小时中，有诸多内容，有一开始李奶奶对铁梅讲红灯的意义，有接济慧莲一家食物，有特务冒充交通员来骗取密电码，有李玉和被捕，以及最后李奶奶痛说革命家史。无论是从最初的电影剧本《自有后来人》还是到最后的样板戏演出本，李奶奶痛说革命家史都是一个非常重要的桥段，也是后来样板戏《红灯记》中非常精彩和震撼人心的部分。

《红灯记》"痛说革命家史"作为最有亮点的桥段，对此深入分析，无疑将对《红灯记》研究提供帮助，甚至也可进一步为文革"样板戏"，乃至整个"文革文学"的研究，提供便利。

"样板戏"作为一种极其独特的文艺形态，有着深刻的复杂性和特殊性。笔

[①]王新民：《中国当代戏剧史纲》，北京：社会科学文献出版社，1997 年，第 187 页。



万方数据

者出于对"文革文学"研究"断裂"现象的担忧，以及深感"样板戏"《红灯记》在美学上有着种种值得研究的独特性，故而选择了将"样板戏"《红灯记》"痛说革命家史"桥段的分析作为硕士论文的研究课题。

## 1.2 选题研究现状

从现有的文献资料来看，截止目前，涉及到"样板戏"《红灯记》的专著研究主要在于以下几个层面：

首先是事件概述，如沈国凡的《<红灯记>的台前幕后》[①]、李松的《"样板戏"：编年与史实》[②]、戴嘉枋的《样板戏的风风雨雨：江青·样板戏及内幕》[③]等专著。这些资料汇编式的研究多回忆，为《红灯记》的产生过程、版本流变提供了起始意义上的帮助。但令人扼腕叹息的是，仅止步于此，没有再多的内容。

其次是片段介绍，如谢柏梁的《中国当代戏曲文学史》，余从、安葵主编的《中国当代戏曲史》等等，都是提纲挈领式的顺势而过，谈不上系统。这与写作的是文学史有莫大关系。

还有的是大专题式研究，如祝克懿的《语言学视野中的"样板戏"》、高波的《"样板戏"：中国革命史的意识形态化和艺术化》，惠雁冰的《"样板戏"研究》等。此类论著的重心在于"样板戏"，这块文学史上的短板或断层的生发与复苏上，而对于作品本身开挖不深。

从论文方面来看，硕博论文关于《红灯记》的研究只有三篇，分别是《钢琴伴唱<红灯记>中三首唱段的和声研究》、《现代京剧<红灯记>的音乐创作特色》、《钢琴伴唱<红灯记>初探>。很明显地，多集中于音乐艺术角度。"痛说革命家史"桥段研究的硕士论文更是没有出现。因而，从作品自身出发，从美学研究角度深入探测样板戏《红灯记》的艺术成就，还是一片净土，亟待耕耘！

期刊方面来说，也呈现出上述特点。具有代表性的有：罗长春的《"红灯记"的文艺改编史》、张东川的《<红灯记>改编、排演始末——纪念老友阿甲逝世十

[①]沈国凡：《<红灯记>的台前幕后》，北京：当代中国出版社，2009年。

[②]李松编著：《"样板戏"：编年与史实》，北京：中央编译出版社，2012年。

[③]戴嘉枋：《样板戏的风风雨雨：江青·样板戏及内幕》，北京：知识出版社，1995年。



万方数据

周年》[①]、向乾坤的《钢琴伴唱<红灯记>浅析》等等。值得一提的，是索菲的《经典是怎样炼成的——京剧现代戏<红灯记>第五场"痛说革命家史"艺术分析》[②]，读者万不可为标题所误导，此篇论文也只是从音乐创作方面来分析"痛说革命家史"。

综上所述，在已有研究的基础上，将焦点集中定位在样板戏《红灯记》的具体文本研究之上，将火力对准核心桥段"痛说革命家史"，势必将填补学术整体研究在此方面的缺口，也是本篇论文所渴望达到的目标。笔者将用尽全部心与力在此方面的探索上。

## 1.3 选题研究方法及着力点

本篇论文旨在通过对京剧"样板戏"《红灯记》中"痛说革命家史"一场进行形式分析，来透视样板戏《红灯记》的美学原则。在研究方法上，以形式分析作为研究的主要方法。一是因为借用形式分析的方法，可以客观准确地还原《红灯记》的审美原则。二是，运用形式分析，发掘版本流变情况，可以多层次、多角度地来剖析文本，得出符合其本来面貌的结论。

本文从以下三个方面做努力:

其一，深入形式分析，从版本切入，通过探本溯源，以具体的文本为依据来研究《红灯记》，从而尽力对其做出客观、科学的评价，并且尤其关注"痛说革命家史"一场。这是本论文的特别之处，也是笔者所欲着重墨之所在。

其二，通过版本剖析，深入版本发展、演变的总结分析，还原样板戏《红灯记》历史真实面貌。样板戏《红灯记》的透视分析与研究，不仅仅是关乎到学理层面上的学术需求，更关涉到社会思想历史文化领域层面总结过去的需求，具有一定的典型性与代表性。

---

[①]张东川:《<红灯记>改编、排演始末——纪念老友阿甲逝世十周年》,《戏曲艺术》, 2004 年, 第 1 期.

[②]索菲:《经典是怎样炼成的——京剧现代戏<红灯记>第五场"痛说革命家史"艺术分析》,《艺术百家》, 2005 年, 第 1 期.



万方数据

其三，对《红灯记》美学原则做全面细致描述，并注重其与传统叙事和戏剧演绎方式的比较，从而巩固和加深对《红灯记》研究的认知。

本文力求通过对版本材料的深入挖掘、研读与合理整合，从而为研究《红灯记》拓开一条思路。愿能发掘“红灯”光辉！

以上可视为研究思路与方法。



万方数据

## 2.样板戏《红灯记》

样板戏《红灯记》是一部至今脍炙人口的、具有高度艺术水准的京剧戏改作品。作为"十七年"戏曲现代戏最具代表性的经典，它被第一个贴上了"样板戏"的标签[①]，可见其在戏剧史上的地位之显赫。

《红灯记》是"文革时期"的八大革命样板戏（京剧《智取威虎山》、《奇袭白虎团》、《沙家浜》、《红灯记》、《海港》和舞剧《红色娘子军》、《白毛女》以及交响乐《沙家浜》）之一，也是1967年第一批获得命名的"样板戏"。曾经被唱遍了中华大地的大江南北，造成了全社会的轰动效应。样板戏在文革的大运动中被人利用，在政治上的确曾起到过推波助澜的历史作用。然而，戏剧艺术毕竟不能完全等同于政治。样板戏《红灯记》之所以在文革期间成为我国主要的文学艺术样式，并受到广大人民群众的欢迎与热捧，乃至在文革后的相当长时间依然保持其充足的生命力，超乎寻常的热门、流行，固然不能排除那个特殊年代的政治因素，但究其原因，根本在于样板戏《红灯记》自身独特的艺术魅力，艺术上的上佳是《红灯记》能够大红大紫的最主要原因。

《红灯记》主要是描写了在"二七"大罢工革命运动浪潮中，中共地下党员、无产阶级的革命英雄李玉和，饱经世事沧桑与革命斗争的英雄老母亲李奶奶、十七岁的革命事业接班人与传承人李铁梅，祖孙三代结为一个革命的战斗集体家庭，排除万难，为了传递游击队的密电码不断斗争的事迹，塑造出了李玉和、李奶奶、李铁梅等英雄人物的高大形象。"红灯"既是一种信号，也是革命事业蓬勃发展的一种象征。

样板戏《红灯记》主要安排了十一个场次的故事情节。故事内容大致如下：第一场，接应交通员，介绍的是抗日战争时期无产阶级革命英雄李玉和与王连举二人接应交通员逃出日本宪兵队的追捕。第二场，接受任务，说的是李玉和接受了由交通员带来的上级党组织向游击队转送密电码的任务，并且救出了交通员。第三场，粥棚脱险，宪兵追上，李玉和使计，将密电码隐藏。第四场，王连举叛

[①]1965年3月16日，《解放日报》为正在上海巡演的《红灯记》发表评论员文章《认真向京剧<红灯记>学习》，使用了"这是京剧革命化的一个出色的样板"的评语。这是"样板"一词最初见诸报刊。



万方数据

变，在宪兵队长鸠山的威逼之下，王连举招出同党人李玉和。第五场，痛说革命家史（后文重点笔墨介绍，这里不做赘述）。第六场，赴宴斗鸠山，王连举的叛变招供，直接导致了李玉和被捕的发生，于是鸠山使出浑身解数，软硬兼施想逼出密电码，却总是一步步被李玉和所化解开去。第七场，群众帮助，李铁梅在邻居慧莲的帮助下逃出，但未能将密电码转移出，便折返回家中，此时鸠山带着宪兵队准备将李铁梅、李奶奶二人带走。第八场，刑场斗争，祖孙三代统统被鸠山抓到了宪兵队，审讯未果后共赴刑场，鸠山为了截取密电码，企图以杀害李玉和、李奶奶的残忍行为逼迫李铁梅，逼迫未果，放了李铁梅准备放长线钓大鱼。第九场，前赴后继，李玉和、李奶奶英勇牺牲，李铁梅悲愤满腔，决意报仇。第十场，伏击歼敌，李铁梅顺利将密电码转出，游击队与日寇宪兵展开激烈斗争，将日寇尽数歼灭，伏击宣告大捷。第十一场，胜利前进，李铁梅把密电码顺利地交给游击队长，完成了革命的历史任务。

"传统名剧甚至还直接影响了作品的结构，《赵氏孤儿》'一个出人，一个出命'的结构，后来演变成《革命自有后来人》中'不是亲人，胜似亲人'。[①]可见，样板戏《红灯记》是从古典戏曲中来。在这中间《红灯记》还经历了电影、沪剧、京剧等不同阶段，最后形成样板戏，这样一件有趣的事，不能不说是一种奇观。下面着重了解样板戏《红灯记》具体的成型过程以及发展演变情况。

## 2.1《红灯记》的成型

《红灯记》的成型历经了一个复杂曲折的过程（参看表一）。它的来源最初是沈默君创作的电影剧本《革命自有后来人》（载 1962 年《电影文学》第 9 期），之后有了根据剧本拍的电影《自有后来人》，由于电影反响非常热烈，所以哈尔滨京剧团和上海爱华沪剧团分别以电影为蓝本改编了京剧《革命自有后来人》（中国戏剧出版社 1964 年版）和沪剧《红灯记》（沪剧初定本，载 1964 年《剧本》第 2 期）。经过慎重的选择，最后决定在沪剧《红灯记》的基础上由中国京剧团

[①]罗长春：《"红灯记"的文艺改编史》，《新文学史料》，2011 年，第 2 期。



万方数据

改编为京剧现代戏《红灯记》(京剧初定本，载1964年《剧本》第11期)，其后又经过多次修改，中国京剧团改编和创作的《红灯记》才正式作为样板戏向全国展演传播。从1962年的电影至1970年拍成舞台艺术影片的最终定稿，不同艺术样式，不同剧种，不同剧团，前后改动数次，历经反复推敲，精益求精，可谓"十年磨一戏"。

将这七个剧本一个一个读下来，不难发现，无论是最初的电影剧本还是最后的样板戏演出本，李奶奶"痛说革命家史"都是一个精心设计的、颠覆传统的桥段。本文从叙事学的全知视角角度对这一著名桥段进行形式分析，排比、追寻版本流变关系，发现样板戏运用极其灵活的叙述视角操作艺术，将全知的叙述者隐身于戏剧人物之中，凌驾于事件之上，看出他们不可能看到的，说出他们不可能说出的话，使得戏中的人物转化为具有全知叙事功能的角色，造就出经典的样板戏叙事艺术。

## 2.2 全知视角的叙事模式

样板戏的成功，使得京剧这门古老的传统戏剧艺术无论从主题题材、音乐创作还是舞台设计、表演艺术等方面，都得到了全方位的拓展，为体现时代精神内容贡献了许多新的创造。然而，样板戏毕竟肇始于中国传统戏剧，它具有深谙传统和符合时代进行创新的灵活与智慧。样板戏成功的一个重要原因在于它独特的叙事视角——全知视角，并且成为样板戏的诸美学原则之一。视角，是一部作品看待世界和周围现象的特殊眼光和角度，是创造性地运用叙事手段和叙述谋略的综合体现。当作者开始叙事时，即选择了一定的视角将感受到的外部世界转化为语言呈现给读者。"实在不应该把视角看成细枝末节，它的功能在于可以展开一种独特的视境，包括展示新的人生层面，新的对世界的感觉，以及新的审美趣味、描写色彩……"。[①]作为中国古典戏曲、小说和史传最为常用的叙事方式，全知的叙述视角，又被称作全知全能的视角。这种"叙事角度是变化的、君临一切的、

[①]杨义：《中国叙事学》，北京：人民出版社，2009年，第195页。



万方数据

没有任何限制"[①]，既可以鸟瞰全貌，也可以看到别的地方同时发生的一切细节，对人物了如指掌，所谓"究天人之际，通古今之变。"用热奈特的叙事理论来表述，就是要采用"零聚焦"，即可变聚焦的方式，这种无固定视角的全知叙述，叙述者如上帝般高高在上，拥有了洞察和感知一切的能力，了解所有人物的性格特点及过去、现在和未来的事件，并能透视和呈现人物隐秘的内心世界和情感活动。与之相对的是限知视角，限知叙事存在着明显的缺陷，例如不能清楚交代背景，故事的前因后果无法被舞台行动包容进去而造成戏剧情节出现前后脱节现象。文革时期一系列的样板戏无例外地运用了全知视角这种叙事传统，但又赋予这种叙事传统以新的时代意义。样板戏所讲述的故事，通常都是过去式的、虚构的（尽管有的故事人物有原型，但却不能等同于样板戏里的角色），要把故事以戏曲的形式展演出来，创作者（叙事者）首先要对故事的全貌了然于胸，这就要求有一个全知的视角。样板戏中大义凛然的英雄人物形象、曲折紧张的故事情节、井然有序的叙事结构，无一不是出于全知视角的统领之下。

## 2.3 桥段总述

《红灯记》的故事情节以"一人一事"为主线，"人"是指剧中的主要革命英雄人物李玉和，围绕此人安排其他人物出场，设置人物关系；"事"是送密电码到柏山游击队，围绕着此事构设情节和悬念，展开戏剧冲突。全剧共 11 场，第 5 场痛说革命家史乃核心场次，也是戏剧冲突最为激烈的桥段。这一场戏，从空间来看是单一的，始终发生在李玉和家；但从时间来看，却跨越了十七年，重头戏就是李奶奶"痛说革命家史"。

### 2.3.1 不同版本及具体内容

这一场次发生了诸多事件，请看包含了七个版本的下表（1967 年版此一桥段和 1964 年京剧初定版相同，略）：

[①]罗钢：《叙事学导论》，昆明：云南人民出版社，1994 年，第 159 页。



万方数据

表一

| 版本、作者 | 1962年电影版剧本<br>沈默君（对应第四场） | 1964年沪剧初定本<br>凌大可，夏剑青改（对应第五场） | 1964年哈剧团演出本<br>王洪熙等改（对应第四场） | 1964年京剧初定本<br>翁偶虹，阿甲改（对应第五场） | 1965年沪剧定型本<br>（对应第五场） | 1970年京剧5月演出本<br>（对应第五场） |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 情节梗概 | 1. 李玉和回家，喝水后又走出去<br>2. 特务假扮地下工作者意图骗取密电码<br>3. 李玉和回家后被捕<br>4. 李奶奶痛说革命家史 | 1. 李玉和粥棚脱险后回家，让铁梅倒粥取出密电码<br>2. 李玉和出门办事<br>3. 接济邻居桂兰一家<br>4. 特务假扮地下工作者意图骗取密电码，被李奶奶识破<br>5. 李玉和回家被捕<br>6. 李奶奶痛说革命家史 | 1. 李玉和被唤起床，将文件隐藏，带铁梅出去办事<br>2. 小兰送豆包给李奶奶<br>3. 铁梅一人回来，把文件埋在外面<br>4. 特务假扮地下工作者意图骗取密电码被李奶奶识破<br>5. 李玉和回家被捕<br>6. 李奶奶讲红灯来历、痛说革命家史 | 1. 李玉和粥棚脱险后回家，李奶奶将粥倒掉拿出密电码，交给李玉和<br>2. 李玉和出门办事<br>3. 李奶奶说红灯<br>4. 接济邻居桂兰一家<br>5. 特务假扮地下工作者意图骗取密电码，被李奶奶识破<br>6. 李玉和回家被捕<br>7. 特务搜家<br>8. 李奶奶痛说革命家史 | 1. 李玉和粥棚脱险后回家，李奶奶将粥倒掉拿出密电码，交给李玉和<br>2. 李玉和出门办事<br>3. 李奶奶说红灯<br>4. 接济邻居桂兰一家<br>5. 特务假扮地下工作者意图骗取密电码，被李奶奶识破<br>6. 李玉和回家被捕<br>7. 李奶奶痛说革命家史 | 1. 李玉和粥棚脱险后回家，回家前已将密电码转移藏好<br>2. 李玉和出门办事<br>3. 李奶奶说红灯<br>4. 接济慧莲一家<br>5. 特务假扮交通员意图骗取密电码，被李奶奶识破<br>6. 李玉和回家被捕<br>7. 特务搜家<br>8. 李奶奶痛说革命家史 |

比较这六个版本，同一场戏被渐渐细分为不同的小段落。1962年电影版中，



万方数据

李奶奶捧着号志灯痛说革命家史是在特务企图骗取密电码之后，亦即此一幕戏的结尾，至此"李奶奶象是从心底深处发出的声音：'把灯递给我!'"随之展开家史诉说，最后道出："是革命，是这盏灯，把我们三代人紧紧地连在一起!"到了1964年沪剧版，由李奶奶伴着红灯的解说，最后转入家史的痛说："是红灯使我们三姓成了一家人。"1964年哈剧本也是如此，场次尾声李奶奶一句"孩子，奶奶一向没给你讲过这盏灯的来历，你坐下"引起，展开"这红灯是我们传家之宝"的痛说。

到了1964年京剧初定本，末尾高潮戏"痛说革命家史"被颇有意味地一分为二，引出家史的元素"说红灯"被前移，以后诸版本均如此。开场不久李玉和出门办事，铁梅向李奶奶发问："奶奶，您又擦红灯啦？"李奶奶"(明白铁梅是在试探，但觉得铁梅应当知道灯的来历了，有意识地告诉她)铁梅，现在你也应当懂得些事啦"，便把红灯的故事讲给铁梅听。"这盏灯，有三十年啦。这三十年来，它照着咱们穷人的脚步走！……过去你爷爷举着它，现在，你爹举着它。……要记住，红灯是咱家的传家宝啊!"听完，铁梅陷入沉思，并作了"我想到做事要做这样的事，做人要做这样的人"的由衷而发。李奶奶的"说红灯"看似简单平和的闲聊，并且后连接济邻居桂兰一家，看似风平浪静，具有说家常的生活真实性，但它绝非偶然。铁梅的开始若有所思，乃至"老奶奶上，叫李铁梅，李铁梅没有听见"等，都是在为最后的"爹不是你的亲爹！……奶奶也不是你的亲奶奶！咱们本不是一家人哪!"的风云突变埋伏笔。此一场次可分为8项内容，若是对全局作鸟瞰，情节的发展环环紧扣、步步紧逼，一目了然。在此重要的是，原先完整单一的"痛说"戏份被拆分为"说红灯"和"痛说革命家史"一前一后两个互相关联的戏份，中间插入了特务来访和李玉和被捕的两个突发事件，显然，"说红灯"的闲聊并非来自于李奶奶本人的主观意识，而是全知叙事视角主导下作出的缜密安排，与其说它是来自生活的真实，不如说是一种编剧策略。可见，全知视角掌握着自由地操控、改变人物的内心思想及其动机的权能。

### 2.3.2 表现方式对比

至于李奶奶如何进行"痛说革命家史"这个经典桥段，不同的版本的处理存



万方数据

在着重大的差异，详见下表：

表 二

| 版本 | 1962 年电影版 | 1964 年沪剧初定本 | 1964 年哈尔滨剧团演出本 | 1964 年京剧初定本 | 1965 年沪剧定型本 | 1967 年样板戏 | 1970 年 5 月演出本 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 表现方式 | 闪回（用电影化手法，情景再现） | 暗转(借用"电影化手法",情景再现） | 简要陈述（处理简单化） | 追叙（李铁梅、李奶奶对答） | 追叙(李铁梅、李奶奶对答） | 追叙(李铁梅、李奶奶对答） | 追叙(李铁梅、李奶奶对答） |

由表可知，电影《自有后来人》剧本"痛说革命家史"一场运用电影蒙太奇的手法回到过去，与此情节对应的是电影第四场《雨露》。[①] "李奶奶声调没变：'坐下。这是真的。十七年来我们瞒着你，今儿都给你说了吧！你爹姓张，我姓李，你姓陈，一家人三个姓……'。李铁梅见奶奶说得认真，又默默坐下来，瞪大了眼睛。"紧接着"在她充满激情的声音里出现画面"，场景回到了十七年前的过去，李奶奶一边诉说，一边画面浮现旧时的情景。在这里，李铁梅似乎成了这十七年前历史的看客，如观众般聆听着李奶奶的诉说，旁观着蒙太奇画面，然后，"李铁梅眼里射出坚毅的光亮。她目不转睛地看着奶奶手里的灯。这盏普通的古老的号志灯，这时象宝石一样，闪着奇妙的光。她心里炽烈的火焰，澎湃的海浪，一下都涌向这盏灯上。"显然，蒙太奇的"闪回"手法赋予了场景的逼真性，乃一"过去式"。

而沪剧初定本《红灯记》，对同一内容采用了幕布、灯光暗转（戏剧演至某一幕中间，台上灯光暂时熄灭，表示时间的中断；或者同时迅速换布景，表示地点的变动，用以推动剧情发展）的方式进行情景再现。第五场李玉和被捕后，以坦言一家三代是三个姓开始，李奶奶决意将隐藏了十七年的往事告诉李铁梅："你爹此去可能成永诀，奶奶也可能与他同命运。为使你对革命事业更了解，面对复杂环境更坚定。为应付特殊变化做准备，将十七年经过讲你听。"随后进行暗转，

[①]谢柏梁《中国当代戏曲文学史》（北京：高等教育出版社，2006 年）第 152 页说："第五场李玉和被捕、痛说革命家史与电影本第五场《雨露》对照，第六场斗智受刑与电影第五场《斗智》对照。"根据故事情节比对，这里的第一个"第五场《雨露》"显然是应为"第四场"。



万方数据

并加入幕后合唱："就在一个月黑风高夜，那时候大地一片黑沉沉。北风凛冽声声吼，似向人间诉不平。"场景变换为："油灯下，李奶奶心不在焉地做针线，门猛然推开，跌进一个血人。"李玉和一手抱铁梅，一手提灯出场，紧接着通过李玉和与李奶奶的唱和对答展示了当时的革命事件和斗争的激烈之状况，并把李铁梅的身世及一家三代的关系交代清楚。此一版本中痛说家史的主角是李玉和，李奶奶是配角。李铁梅听完后立定了决心要继承遗志，要"高举红灯继续闹革命"。因为实施了"暗转"，李铁梅其实相当于一个观众的身份，和观众一起在看那个"过去式"。

电影的"闪回"和沪剧的"暗转"，从叙述时间上看都是"过去式"，虽然被赋予真实性，却因为时间的倒回而将李铁梅安置在近于观众的地位，使得剧情迷失了发表的方向性。但是，1964 年京剧初定本就截然不同了，从中国古代的叙事传统中调用了"追叙"手法，全知视角开始介入。

1965 年的沪剧定型本、1970 年京剧样板戏的演出本两个版本，参照翁偶虹和阿甲改编的京剧《红灯记》（1964 年京剧初定本）的做法，将李玉和与李奶奶的唱和对答改成了李奶奶一人的慷慨陈述，理由是这样更能"充分发挥戏曲的特长，淋漓尽致地抒写李奶奶的革命感情和英雄气概，使这个革命母亲的形象更为高大，同时，李奶奶的叙家史，主要是叙李玉和的斗争史，出自李奶奶的口，也比李玉和现身说法要自然恰切得多"[①]。由两个人唱和应答的表演变为一个人对家史（革命史）的追叙，这样的修改，表面上看来只是出于对舞台艺术效果的考量，但更重要的是我们可以从这里窥见追叙这一中国传统戏曲叙事手法的强大功能，以及在追叙这种叙事手法后面隐藏着的全知的叙事视角对全戏叙事的控制和把握。追述中，主角李玉和退到了幕后，李奶奶由配角转为主角，李铁梅则处于和奶奶应答的对话状态，随着此一角色位置的提升，她不再被安置于准观众的地位，而进入了亲临现场的"现在时"，李铁梅的角色定位发生了基础性的变化，剧情找回了方向感。

[①]中国戏剧家协会编：《京剧<红灯记>评论集》，北京：中国戏剧出版社，1965 年，第 35 页。



万方数据

# 3 追叙的独到运用

“痛说革命家史”是剧情急转的一场戏，电影用“闪回”的手法来还原场景，沪剧本主要依靠大段叙说，同时借用“电影化”手法，采用了“暗转”的方式显现十七年前的事发情景。京剧《红灯记》则别出手眼，采用了“追叙”，使得叙事的时间由“过去时”变换为“现在时”，收获了比电影、沪剧版更强的艺术效果。

## 3.1 中国古代戏曲叙事常用手法

1970 年版样板戏的剧本,李奶奶最先从三个人并非具有血缘关系的一家人开始对着铁梅述说：“没有，孩子，咱们祖孙三代不是一家人哪！你姓陈，我姓李，你爹他姓张!”然后说道：“咳！提起话长啊！早年你爷爷在汉口的江岸机务段当检修工人，他身边有两个徒弟：一个是你的亲爹，叫陈志兴。”到李奶奶唱完“你须要：立雄心，树大志，要和敌人算清帐，血债要用血来偿!”整个桥段都采用了追叙的方法，原因在于铁梅的身份转换需要她亲身在场，叙事时间必须以“现在时”为基本时态，以现在来统领过去，并指向“将来时”，借助于时间错位，时间的流逝过程被赋予了明确的方向，叙事也显得节奏紧凑而简练，剧情从而获得了完整、统一性。

追叙是中国古代戏曲叙事常用的手法。运用追叙，对于中国戏剧惯于按照线性时间顺序来进行叙事是一种强有力的补充，它能扩大戏剧的叙事容量和拉长故事本事时间，并在叙事上形成疏密详略的对比。

而且，我国史书很早就开始使用追叙，比如《左传》、《史记》。《左传》的叙述以事件为中心，又要求说清来龙去脉，所以经常需要处理纵的时间关系，追叙就是把过去的事件折起来放到现在来有选择地展开，用得特别多。叶绍钧《十三经索引》统计，《左传》以‘初’字领起的追叙有 99 例之多。[①]

以《左传》的第一篇文章《郑伯克段于鄢》为例。“初，郑武公娶于申，曰

[①]叶绍钧：《十三经索引》，北京：中华书局，1983 年，第 381-383 页。



万方数据

武姜，生庄公及共叔段。庄公寤生，惊姜氏，故名曰‘寤生’，遂恶之。爱共叔段，欲立之。亟请于武公，公弗许。及庄公即位，为之请制。”“郑伯克段于鄢”发生在鲁隐公元年即公元前 722 年，而郑庄公生于公元前 757 年，14 岁即位，一个“初”字将时间推回到了 36 年前。这一段文字以“初，郑武公娶于申……遂恶之”领起，交代了郑武公、姜氏、郑庄公、共叔段之间的恩怨，姜氏因为生郑伯时候难产，于是厌恶他，而喜爱共叔段。这段过去经历的追叙实际上在为后文共叔段的步步紧逼、作乱的行为，姜氏的态度以及郑庄公的隐忍不发做补述，寥寥几句就概括了从“庄公寤生”到“庄公即位”十几年间的历史事件。在这十几年里庄公与姜氏、共叔段之间的事情必然还有很多，但只选取了服从于主题的句子来加快叙事进展。姜氏如何受惊、生产时怎样困难，显然不是叙事重点，所以未着一笔，而是直接告知结果——“遂恶之”。 姜氏怎样一次又一次地请求郑武公，欲立共叔段为君王，也没有细致写出，仍然是直接给予结果——“公弗许”。如此一来十几年的历史事件就通过时间的错位，采用追叙的形式有重点地展现给了读者。这里用“初”字标记追叙，意在提醒读者明确时间次序从何时起开始发生错位，错位的同时补充说明、揭示事件发展的因果关系，为读者提供人物、事件发展过去的情况。通过追叙告知读者难以通过平铺直叙呈现的事件，并且更显紧张曲折，保证了叙事的方向感和完整性，彰显出全知视角的优越性。时间的错位为全知视角提供合适的缺口来切入事件。在全知视角统领全篇的前提下，追叙补足了叙事缘起，保持了叙事的一贯性，同时还对接下来发生的事件起铺叙或引子的作用。

## 3.2 独具匠心的追叙艺术

通过上述简要分析，我们可以看到，追叙手段的使用蕴含着全知视角独特的叙事意图和匠心独具的艺术创造。深入文本具体情境，将追叙与叙事功能结合起来，才能真正领略到追叙的艺术魅力。

下面对 1964 年版的沪剧和 1970 年版的样板戏“痛说”这一桥段的差别进行深入分析，以期进一步揭示追叙的强大功能。首先，从叙事方法看，沪剧以“暗转”变换场景，在场人物有李玉和、李奶奶和李铁梅三人，因为转换到过去的场



万方数据

景，李铁梅尚不知事，"暗转"中的她只能是一个观看者，全知视角没有介入。而样板戏设计让李奶奶与李铁梅唱和应答，在场人物就是她俩，此时，李玉和的隐去似乎只是被鸠山抓去的结果，但实际上是全知视角在作出安排，以便在"追叙"中使得李铁梅由观看者变为亲历者。其次，从叙事的详略来看。沪剧更为详细，京汉铁路大罢工斗争由李玉和来叙述，唱道："事到如今瞒不过，将斗争前后来讲明。军阀混战天下乱，米珠薪桂难活命。在郑州成立总工会，各地工人全响应。吴佩孚和洋鬼子着了慌，武装镇压乱抓人。一万多工人罢工游行大示威，日以继夜不得胜利不收兵。天未亮师傅站在水塔上面做联络，高高举起号志灯。陈师兄他扛着一面大红旗，领导队伍向前进。我爬在电线杆上散传单，鼓动同志们斗志更坚定。传单满天飞，欢声如雷鸣。武汉三镇红了半片天，军阀个个胆战惊。斗争推向新高潮，声势更惊人。恶军阀图穷匕首露，洋鬼子忿恚之下动杀心，对手无寸铁的工人开枪大屠杀，鲜血染红了武汉城。为革命师傅他惨死调车场。"而在样板戏中，李奶奶对工潮本身叙述颇为简练："那时侯，军阀混战，天下大乱哪！后来，（站起）毛主席共产党领导着中国人民闹革命！民国十二年二月，京汉铁路工人在郑州成立了总工会，洋鬼子走狗吴佩孚硬不让成立！总工会一声号令，全线的工人都罢了工。江岸一万多工人都上大街游行啊！"体现了追叙有重点的叙事特色。第三，从叙事的重点来看，沪剧重在叙述工潮革命的具体过程和尽可能多的细节场景，而样板戏重在厘清铁梅身份的来历和一家三口因革命而成了一家人的历史。这段戏，如果以增加人物表演（李玉和）来追叙十七年前的往事，以换取场景的真实性，那么铁梅的此一重大心理转变将在某种程度上被转移，使得观众的注意力从李铁梅如何在心理和血缘上被进行了彻底的改造这一重要内核上引开，这对高潮戏是得不偿失的，所以万不能如此。换言之，沪剧对"痛说"桥段的暗转处理，其实是想借革命的起因之具体场景（"过去时"）的复现来追求真实的表演——再现十七年前的情境，并将血缘谱系的改写作为事实上的结果——时间顺序——来予以确认。而样板戏"痛说"桥段的追叙之着眼处是"现在时"和"将来时"，宗旨是要让铁梅亲历自己的身份转换——切割传统的家庭血缘伦理关系，则十七年前场景的"过去时"一定不能是叙事的重心所在，而通过李奶奶之口来追叙十七年前的往事，恰恰是把"过去时"如绉折般折入到"现在时"之中，在"痛说"桥段的即时即地，连续的时间之流被切断了，发生了"现



万方数据

在时"收纳了"过去时"的时间错位，铁梅于此时此刻恍然大悟，这恰恰是具有全知视角叙述者的叙事策略。这样的处理很好地实现了两种功能：一是将戏曲舞台叙事的自然时序的时间流切断开来，从一种完整的线索变为断续的时间，从现在去回忆过去，叙事内容交错重构，扩充了该剧的叙事容量，成功地将整个故事放置于当前波澜壮阔的抗日革命斗争当中。二是以最经济、最直接和富有表现力的手段重新组合了该剧的"本身"时间和舞台叙事时间，将过去的十七年以剧中几分钟的表演进行了艺术表现，铁梅在此一极短的舞台时间过程中完成了从传统血缘伦理谱系向现代革命同志谱系的重大的角色身份转换，获得了未来的革命接班人身份，巨大的心理落差在"现在时"对"过去时"的援引，"将来时"对"现在时"的接续这一看来是错位的时间过程中非常自然的衔接了起来，形成全剧戏剧冲突的高潮，匠心之独运，让人赞叹。

在这一桥段中，因为采用了追叙，李奶奶自然而然地担当起全知视角叙述者的代言人。显然，追叙的使用是出于全知视角的叙事需要。戏曲的全知视角与小说不同，戏曲中具有全知视角的叙述者不可能像小说一样可以通过文字随时灵活地提示接受者故事的情境和发展趋势，而只能是在舞台上通过人物的唱腔和对白来完成，因此戏曲全知叙事的显著特征就是具有代言性。这种代言性的全知视角，主要表现为以人物代言的方式说出一些超出人物的能力和视角的话语。场景中，全知的叙述者须化身为人物，"这段家史，通过往事的追叙展现了一幅在毛主席和共产党的领导下，工人阶级前仆后继、英勇斗争的壮丽画卷，塑造了无产阶级英雄李玉和'为革命东奔西忙'，'誓死继先烈红灯再亮'的威武不屈的形象，既对李铁梅进行了革命传统教育，同时也为李玉和赴宴斗鸠山、刑场抒豪情作了有力的铺垫。"[⑨]事实上，借李奶奶之口"痛说革命家史"，是追叙了李玉和及其他工人阶级革命者在"二七"大罢工中的英勇斗争历史，也是中国工人阶级的革命史，个人家仇与民族国恨在"痛说"中合二为一，革命历史的叙事被加厚和加深了，而回顾李玉和及其他革命者的历史和经历有助于李铁梅更好的理解革命的必要性和正义性，并凸显李玉和所代表的精神力量和革命影响对李铁梅心灵的强烈冲击和塑造，这就为李铁梅彻底的身份转换做好了铺垫。

---

[⑨]金丰羽：《为无产阶级英雄李玉和立传：学习〈红灯记〉中李奶奶痛说革命家史念白札记》，《人民日报》，1970年5月14日。



万方数据

## 4.隐身角色的强力干预

样板戏中除了看得见的有形的有限角色，还存在着看不见的无形的隐身角色。当一个角色的舞台表演超越了剧本对他（她）的身份规定，我们即可判断有一个隐身角色存在着。隐身角色具有全知的功能，它隐藏在一个深邃而充满光明的处所，充当全知视角的观察之眼，通过戏中的人物介入文本及其搬演，干预全剧叙事。样板戏的所有题材和主题，都能由它来统领，确立文本主题，建构情节情境，雕琢叙事语言。隐而不退，自由灵活地实现从限知至全知视角的转换，它在剧中化身为人物，在多个角色中自由出入，形成对样板戏的强力干预，所以最为灵活、富于弹性。李玉和不再是传统戏曲中常见的小生形象，李奶奶也不再是传统表演中的老旦，李铁梅当然也不再是传统意义上的小旦，无论是唱念做打还是在剧中担负的功能，都在隐身角色的干预下而获得了言说时代意识形态话语的新的角色权能，此一话语表达权在有限的角色身上实现了对戏剧文本及其搬演的操控。

究极言之，隐身角色存在于文本中，它由读者识别出来，其实是为便于读者对剧中人物（不能认同为真人的）作自我指涉式的认同。这里，最重要的是不允许与真人作认同。样板戏是高度程式化的，我们不可能从中还原出真实的人物来。例如戏剧语境之威虎山匪窟中的杨子荣一定不是那个真实的作为角色原型的杨子荣（甚至也不是小说《林海雪原》中的杨子荣），样板戏不允许作任何向戏外真实人物的认同，样板戏中的角色都是自反性的。因为英雄人物越是脱离真实人物，具有非真实性，他的程式化程度即乌托邦性质就越是鲜明，也越是便于读者与之认同，从而实现自我指涉。换言之，样板戏并不真实地还原现实中的人物，角色也不按真实性的逻辑来行动，他（她）没有任何个人性的思想、感情和行为冲动，他（她）一旦从真实的生活语境中被区隔到舞台以后，与现实的关联被切断，便具有了非真实性。这个非真实性概念并非是一贬义的表述，非真实性并非虚假性，它是感动观众或读者的一种戏剧策略，旨在引导读者的非真实性，即诱导读者从自身的现实生活境遇中脱离出来，进入程式化的共鸣式激动之中，从而和剧中角色一样具有了自我指涉性。所谓的非真实性也即是非人格化，戏中的人物非真实化，即非人格化，而成为一个程式化的角色。所以，读者并不可能从戏



万方数据

中认同个体性的人格，只能认同那个若是在现实生活中本来高不可攀的英雄，不过，因为样板戏的程式化程度极高，这个英雄并不是直接从真实生活中塑造出来，而是高度非真实化了的，在那个虚拟化的戏剧境界中，不可能和现实形成强烈的反差从而阻止观众与之认同，相反，戏中的英雄并不让人觉得高不可攀，观众在激动中被诱导了，误以为人人可以为英雄。隐身角色是个全知视角，他对读者或观众是有某种看不到的感染和吸引的。但他不是隐身作者，因为样板戏其实是要淡化作者身份的。文革中的作品，往往其作者标为"集体创作"，即不允许人格化的某人作为单一的作者来署名。"京剧《红灯记》是这样一部作品：它主要不是个人的杰作，而是一个'时代'的最高成就。"[①]说的是同一个意思。人格化的作者之所以不重要，是因为单一的作者署名预示着一个真实的人格和现实的身份，这是不需要的。而隐身角色对读者的感召却很重要，此一感召不需要一个人格化的作者来做中介。因此，观众或读者并不是从戏中综合并指认出一个人格化的作者来，而仅仅是与英雄人物作自我指涉式的认同。

## 4.1 结构的完善

不同版本的结尾对于铁梅生死的处理反映了全知视角下的隐身角色对于革命传承谱系形成的关怀，同时也在一定程度上完善了戏剧的美学结构。

最早的电影剧本："第一排枪声骤起，父亲的手从李铁梅手上滑下去……第二排枪声响起，奶奶的手从李铁梅手上滑下去。……两排枪声过后，周遭墓穴般地沉寂下来。第三排枪声始终未起。李铁梅才从迷蒙中惊醒，她神魂俱震，愤怒欲狂，呐喊着：'爹！奶奶！爹！奶奶！……"但在剧作终了，这颇有意味的"第三排枪声"还是响起了。"她（李铁梅）整个的形体在烈火中，无比的高大，无比的光辉灿烂！没有什么比这更宏伟壮丽了；宏伟壮丽是从她开始的！"一家三口尽数牺牲。

在沪剧初定本，伴随着"响起二排枪声"，李奶奶和李玉和倒下了。那铁梅

[①]董健、胡星亮主编：《中国当代戏剧史稿》，北京：中国戏剧出版社，2008年，第177页。



万方数据

呢？鸠山收到的来自北山游击队的信给出了答案。"鸠山先生阁下：你好，最近你为了一本密电码劳师动众，日夜操劳。为了不再使你烦心，我们已派人把李铁梅和密电码一起带走了。再见，等着吧！你们被歼的日子也不远了。北山游击队司令部"。结尾，铁梅唱道："革命的火焰扑不灭，前仆后继自有后来人！灿烂的红灯照耀下，前进再前进！"这样，铁梅便活了下来。

至京剧本，李玉和高喊"打倒日本帝国主义！中国共产党万岁！"后两声枪响，李玉和、李奶奶牺牲。鸠山放长线钓大鱼，放走李铁梅。经过一段曲折的历程，最终"李铁梅见刘队长后，双手交出密电码"，"李铁梅举起红灯，刘队长领队，甩开'龙摆尾'走上山坡站定，高举红灯。满台红光，徐徐落幕。"

李铁梅的由死转生，是给剧本安上光明的尾巴，在黑暗中露出一丝曙光。铁梅生还迎合了国人的审美情趣和传统审美文化心理。于是，从表面上来看，《红灯记》似乎仅仅只是一出尾部有斗争胜利亮色的英雄悲剧。不过，李奶奶、李玉和相继死去，谁来高举红灯、继承革命呢？往深处想，铁梅的生死事关革命薪火相传的未来。她若牺牲，不仅切断了革命的出路，更是会破坏整个剧作"现在时"对"过去时"的援引，"将来时"对"现在时"的接续这样递进式推进的整体逻辑演进架构，而铁梅从传统血缘伦理身份向现代革命同志身份的转换也无从谈起。在这里，铁梅生还，体现出了隐身角色对于形成革命传承谱系、完善美学结构的深刻关怀。

## 4.2 突袭传统路数

传统京剧中，类似对孤儿诉说家史的情节屡见不鲜，《举鼎观画》、《赵氏孤儿》、《朱仙镇》等剧目均有类似场面。在这些剧目中，孤儿的父亲（养父）或知情者总是先讲故事，然后吐露孤儿身世。但京剧《红灯记》的做法恰恰相反，为了形成强烈的戏剧冲突，迅速完成人物的角色身份转换，李奶奶劈头就告诉李铁梅："爹不是你的亲爹！奶奶也不是你的亲奶奶！咱们祖孙三代本不是一家人哪！你姓陈，我姓李，你爹他姓张！"

需要指出来的是，《举鼎观画》里的徐策为薛蛟讲血泪家史，《赵氏孤儿》里的程婴为赵武讲赵屠之仇，《朱仙镇》里的王佐为陆文龙讲国仇家恨，都是在比



万方数据

较平静稳定的环境氛围里，缓缓托出。与之相比，《红灯记》里的环境是比较特殊的。李玉和被捕之后，李奶奶已察觉到："看起来，你爹爹此去难回返。奶奶我也难免被捕入牢房，眼见得革命的重担落在了你的肩上。"剧情发展到这一场，鸠山为首的敌人为了获取密电码已经到了疯狂的境地，形势逼人，为了争取时间，李奶奶能讲一句是一句。假如此时敌人已经袭来，甚至把李奶奶逮捕入狱，家史来不及痛说，起码也应该要让铁梅了解到她的革命身世。与传统的京剧中的诉说个人身世不同，这里革命家史和盘托出的策略乃是全知视角的刻意安排，是为了让李铁梅以及台下的观众在震惊中了解和认同她身世的革命谱系，绝然不同于传统京戏中个人单纯的悲欢离合。以惊醒方式径直道出"爹不是你的亲爹"所产生的巨大震撼，将剧情燃烧到沸腾，逼使李铁梅以及台下的观众都能专心倾听李奶奶不同寻常的诉说。

隐身角色在这里，通过李奶奶惊心动魄的讲述方式将革命情感强化、提升，使之完全超越了故事本身的传奇性，使得革命谱系成为贯串、充盈全戏的内在力量。

## 4.3 念白：程式化的突破

"痛说家史"那一场用了大段念白，达到了用唱难以产生的效果。李奶奶在那瞬息万变的危机间隙里，如果唱段叙说家史，势必把戏的紧急气氛唱散，而且在这当口儿，观众最关心的是铁梅听了家史后的性格成长。李奶奶的说白，语言紧凑，铁梅能将自己的思想感情，层次分明细致地随着李奶奶的语言节奏及时反映出来。[①]

"痛说革命家史"一场乃全剧的重头戏。按照传统京剧的表现手法，这"家史"必须得由李奶奶一句一句地唱出来，以唱来抒发最强烈的思想感情。但是，使用唱段存在着弊端，舞台时间会拖沓得太长，观众极易进入疲惫状态。而"痛说革命家史"需要的是一种激情，对于读者产生强烈的感召力，才能激发观众形成自我指涉式的认同。

[①]贺健从：《启迪、示范、影响：一个话剧工作者的学习心得》，《戏剧论丛》，1983年，第二辑。



万方数据

"革命现代京剧《红灯记》中李奶奶慷慨陈述革命家史的长短念白，是京剧念白艺术革命的成功范例。……革命现代京剧《红灯记》这一段脍炙人口的痛说革命家史念白，处理细致，内容深刻，感情丰富，激动人心。"[①]

1964 年沪剧本李奶奶唱道："你不要以为我有了病，我的话句句都是真。你爹姓张我姓李，你自己本姓陈。一家三个姓，怎能是亲生？过去看你年纪小，不愿将惨痛的往事伤你心。现在姑娘成了人，又遭意外事发生。你爹此去可能成永诀，奶奶也可能与他同命运。为使你对革命事业更了解，面对复杂环境更坚定。为应付特殊变化作准备，将十七年经过讲你听。"随后"暗转"回到十七年前，采用了幕后合唱、李奶奶独唱、李玉和独唱三种方式将沉重家史全盘托出。李铁梅听了也是唱出："奶奶！你是我的亲奶奶，你比亲人还要亲。是你苦心抚育我，是你把我教养成了人。过去对革命斗争太无知，现在才揭开心头幕一层。表叔是我的好榜样，爹是我的引路人。我要继承前人的遗志站起来，高举红灯继续闹革命。"唱完，"痛说革命家史"一场完毕。

1970 年版样板戏剧本中，随着李铁梅一句"奶奶，您说吧。我不哭"，李奶奶开始慢慢诉说起那段沉重的历史，"咳！提起话长啊！早年你爷爷在江口的江岸机务段当检修工人。他身边有两个徒弟……。"长篇念白结束之后，李奶奶才开始唱道："你须要：立雄心，树大志，要和敌人算清帐，血债还要血来偿！"听罢家史，铁梅才是唱道："听奶奶讲革命英勇悲壮，却原来我是风里来雨里长，奶奶呀！十七年教养的恩深如海洋。今日起志高眼发亮，讨血债，要血偿，前人的事业后人要承当！我这里举红灯光芒四放。"

戏剧界流行一句行话，"千斤话白四两唱"，可见念白的重要。念白，是一种带有强烈感情色彩的艺术语言，具有鲜明的节奏感和音乐性，是戏剧舞台表演艺术中表达人物思想感情、塑造角色身份的一种极为重要的手段。大段家史的念白，就时间而论，诉说着几十年的中国革命史；从情感上倾吐着对革命的热爱，对革命后代的期望。通过层层递进的快速对白，掀起一个又一个波澜起伏的感情高潮，最终李奶奶百感交集："那时候，我……我就把你紧紧地抱在怀里"，紧接着铁梅

[①]金丰羽：《为无产阶级英雄李玉和立传：学习〈红灯记〉中李奶奶痛说革命家史念白札记》，《人民日报》，1970 年 5 月 14 日。



万方数据

充满深情地叫道："奶奶！"此时，念白达到了高潮。

明代王骥德在《曲律》里强调，戏曲念白"虽不是唱，却要美听"，说的就是念白的音乐性的审美特征。李奶奶的这段家史念白，还充分地发挥了配曲音乐的作用。念白本身，具有抑扬顿挫的声调和节奏，它和音乐结合在一起，更完美地解释了人物的精神世界。念白之前，配乐由弦乐器走着缓慢的调子，为李奶奶进入沉思的意境做足铺垫；念白开始，配乐轻轻地奏出悲壮的音调，烘托了十七年前历史场景的氛围；当念白进入高潮，炽烈的打击乐响起，奏出了豪迈万丈的革命激情。而当铁梅叫"奶奶"时，乐队以强烈的震音，扣人心弦地鸣响壮烈的长音，把说家史的激情推向巅峰，然后转入激动人心的唱腔。音乐和念白两相结合，发挥出充沛的艺术力量，实现了"美听"。

戏曲的表现方式很独特，它几乎没有作者直接的叙述语言，而只有各类角色的语言，以唱词和说白为主，其中的角色常常又充当叙述者推进故事。通过念白，保持好了内容层次的一贯性和唱念节奏的协调性，由唱到说，由说到唱，过渡流畅、自然。水到渠成，有唱有说，该唱则唱，该说则说。这种手法，结合戏曲语言的美学传统，突破韵白的程式，是对中国传统京剧的一种革新。

大段念白的安排，使得隐身角色成功地获得了真实性的伪装。隐身角色在这里借李奶奶之口着重宣述了革命谱系、抒发了革命感情，彰显了铁梅在革命家史震惊之下的角色成长，这场戏才能成为铁梅身份转换的关键，成为该剧让人百听不厌之动人桥段。

尤须指出，铁梅在聆听完李奶奶的家史诉说后仍然亲切地称呼奶奶、爹爹，这里传统的大家庭被赋予了新的内涵，血缘关系固然已经被切断，动荡于血雨腥风之中的祖孙三代关系势在必行地向革命的同志谱系转化。如此，完成了封建旧传统与革命新传统的衔接，历史被改写了。

通过念白，在"痛说革命家史"桥段之后，李铁梅从一个普通的朴实伶俐的女儿、孙女的传统血缘关系之身份，转换为一个具有崇高革命信念的坚定无畏的无产阶级革命接班人。这是人物转换为角色的经典案例。



万方数据

# 5.叙事的置换与仪式化展演

中国是一个重伦理的社会。"人一生下来，便有与他相关系之人，人生且将始终在与人相关系中而生活，如此则知，人生实存于各种关系之上。此种种关系，即是种种伦理。伦者，伦偶，正指人们彼此之相与。相与之间，关系遂生。家人父子，是其天然的基本关系，故伦理首重家庭。"[①]中国传统叙事从伦理道德出发，重视家庭伦理，英雄想象也都是以血缘伦理为基础。但也是可以进行变通的，如歃血为盟、结拜兄弟，原本并非出于同一血缘家族的人也可以借盟约而成为血缘家庭成员。所谓"拜把兄弟"，就是把不是血缘兄弟的人，通过一定的带有神性的仪式将血缘的鸿沟跨越，从而形成一种准血缘关系。

## 5.1 叙事的消解与置换

在样板戏的叙事中，全知视角通过追叙进行了血缘上的疏离，这是在演绎着消解传统的进程。随着实质意义上的血缘的终止，通过念白，隐身角色借人物之言，将革命情感提升为支撑全戏的内在力量，这样就实现了血缘伦理的有效解体，在叙事逻辑上论证了打破血缘的合理性与方向性。样板戏正是通过不断拆解血缘伦理，来论证革命同志伦理的必然性，并赋予其取代家庭的合法权利。"《红灯记》是典型。传统的血缘联系被新型的'同志'关系取代，生活在一起的一家人不再以血缘维系，而是政治上的志同道合。"[②]这里，血缘被拆解的关键在铁梅身上，她的成长过程也就是家庭血缘伦理的解体过程和革命谱系新叙事的塑造过程。"痛说"不仅完成了血缘伦理叙事的打破（铁梅从何处来），而且同时相应地完成了血缘伦理叙事的未来指向（铁梅将向何处去）。传统以血缘伦理为根基的叙事被拆解，新型的叙事才得以建设。李奶奶对铁梅道出李家实际的家庭结构："你姓陈，我姓李，你爹他姓张！"此时，一个没有丝毫血缘关系的新型家庭被最终

[①]梁漱溟：《中国文化要义》，上海：上海人民出版社，2005年，第72页。

[②]赵坤：《血缘伦理叙事的改写策略：以样板戏中的"家庭改造"为例》，《艺术广角》，2011年，第1期。



万方数据

指认。这种规避血亲关系，代之以阶级同志的组合，在样板戏中具有普遍性。正像李铁梅所唱"我家的表叔数也数不清，没有大事不登门。虽说是亲戚也不相认，可他比亲戚还要亲"，"不拆墙咱们也是一家子"。在这里，把阶级关系看得比家庭关系更为重要，才会更"亲"，才会是"一家子"。李玉和在第八场"刑场斗争"更是直接唱道："人说道世间只有骨肉的情义重，依我看阶级的情义重于泰山。无产者一生奋战求解放，四海为家，穷苦的生活几十年。我只有红灯一盏随身带，你把它好好保留在身边。"

当然，家庭伦理是无法最终摆脱和回避的，而革命情感也许更高级但却不能替代伦理亲情。当革命情感完全替代和消除伦理亲情的时候，势必会造成人类基础情感的迷失，并带来极大的动乱。不过，依样板戏的叙事逻辑推演，革命伦理对于家庭伦理的置换乃是要将家庭伦理提升为阶级伦理，将阶级作为一个放大的家庭，利用传统的家庭伦理作为一个纽带来严格规范阶级成员之间的关系，其实质是将亲情伦理引导到阶级关系之中。

## 5.2 审美叙事的仪式化展演

### 5.2.1 忆苦模式

在铁梅的成长过程中经历着普通人所无法承受的苦难和考验。而生命正是在不断的磨练过程中才能真正成熟起来。孟子说："天将降大任于是人也，必先苦其心志，劳其筋骨，饿其体肤，空乏其身，行拂乱其所为，所以动心忍性，曾益其所不能。"中国历史上的英雄，无不具有这样或那样磨难的经历。只有有志者，事才能竟成，破釜沉舟，百二秦关终属楚；苦心人，天才不负，卧薪尝胆，三千越甲可吞吴。

苦难对铁梅这个个体的成长具有非凡的意义。而这些苦难的来源都是由追叙所开启的，忆苦模式的形成直接来自于李奶奶的大段念白，字字句句尽是李奶奶有板有眼说出来的。正是听完李奶奶的和盘托出的家史后李铁梅才唱出："听罢奶奶说红灯，言语不多道理深。为什么爹爹、表叔不怕担风险？为的是：救中国，救穷人，打败鬼子兵。我想到：做事要做这样的事，做人要做这样的人。铁梅呀！



万方数据

年龄十七不算小，为什么不能帮助爹爹操点心？好比说，爹爹挑担有千斤重，铁梅你应该挑上八百斤。"之后才能有李铁梅帮助穷人的具体实践，接济慧莲一家事物。在场次末尾，李铁梅才得以唱出"我爹爹象松柏意志坚强，顶天立地是英勇的共产党，我跟你前进绝不彷徨。红灯高举闪闪亮，照我爹爹打豺狼。祖祖孙孙打下去，打不尽豺狼决不下战场!"铁梅直面苦难，性格得以成长、发展甚至发生转变，关键正在于此。倘若没有这忆苦模式，李铁梅只能是第一场"接应交通员"里李玉和口中的"小孩子"、"好闺女"，与父亲逗乐、玩笑，未必能保证李铁梅能接受住革命的洗礼，更谈不上历史任务的完成。

### 5.2.2 红色成人礼

经历苦难只是基础，要真正地进行"脱胎换骨"还必须经历一个仪式化的过程。"当人物转向角色以及依据其角色所承担的表演职能被指定后，仪式的整个架构即告完成。余下需作填充的则是对于整个仪式空间及每个角色表演形式的设计。"[①]法国人类学家路先·列维-布留尔在《原始思维》中谈到，在原始人看来，儿童在他的成长和发育期间，还不是一个"完全的"生命。没有通过成人仪式洗礼的人，不管他有多大年龄，甚至直到死去，永远都只能被列入孩子之列，而不是一个合格的氏族成员。

原始文化中的成人仪式，尽管不同的部落有着不同的具体操作程序，但其实质是完全一致的，即体现为一种严酷的考验，"它们在集体中每个成员身上留下深刻的烙印，同时根据不同情况，引起该集体中每个成员对有关客体产生尊敬、恐惧、崇拜等等感情。"[②]"考验是长久而残酷的，有时就是真正的受难：不让睡觉，不给东西吃，鞭挞，割礼，再割礼，放血，毒虫咬，烟熏，用钩子刺进身体钩着吊起来，火考验，等等。"[③]祖先的灵魂藉此被赋予受考验者，由此受考验者便获得一种真正的生命，才能作为一个合格的人被部落所接收。

---

[①]张节末、郭丰涛：《<智取威虎山>六个版本的美学分析——从仪式化角度谈起》，《文艺争鸣》，2013年，第1期。

[②][法]路先·列维-布留尔著.丁由译：《原始思维》，北京：商务印书馆，1981年，第5页。

[③][法]路先·列维-布留尔著.丁由译：《原始思维》，北京：商务印书馆，1981年，第342页。



万方数据

“痛说革命家史”实际上就隐喻了这样的成人仪式，一种“红色成人仪式”。“痛说革命家史”桥段的场面，是压缩的、突出本质的、凝聚的，它虽然没有原始仪式所要求的当场实践的内容，但在此之前，铁梅已经经历了漫长的“考验”与熏陶，也即经历了仪式的前程序。

样板戏《红灯记》中的“红灯”，本是一盏普通的用来打信号的号志灯，但在“痛说革命家史”这一桥段中起到了极为特殊的作用，成为符号化了的道具。它首先是工具，再者更是光明和温暖的代名词，象征着革命的热情和先烈的鲜血。在情节发展的高潮阶段，还起到了识别敌我的重要作用，因为它是地下交通员识别的密电码。这样的一盏“红灯”，发出的就不是一般意义的信号。普通的灯，虽然可以照明，但却不具备这种鉴定敌我的神圣功能。因此，红灯，是进行阶级分辨的至关重要的神圣器具，同时也成为了李家祖孙三代这个特殊组成的革命家庭的神圣标志，是“传家宝”，是接力棒。通过“红灯”将革命的激情传承下去，即意味着，随之相伴的，将不同于血缘伦理的阶级关系伦理传承和发扬下去，这都使得红灯具有了鲜明的象征意义。

这场仪式在十七岁的铁梅的成长历程中，不但是一个临界点（其本质至此已达到质的变化）；同时还是一个分水岭，表明李铁梅从此以后将告别过去的本质而成为一个新质的人，一个新生儿，一个真正意义上的革命接班人。

因此，“痛说革命家史”桥段更多地具有了神圣的仪式性。通过这个符号化的桥段，实现对革命序列结构的确立和加冕。“痛说革命家史”不仅完成了个体的肉体拯救（铁梅从何处来），而且同时相应地完成了灵魂的升华（铁梅将向何处去）。如此这样，庄严圣洁的仪式如期举行。

在红灯的照耀下，李铁梅获得了一种真正的生命。通过“痛说革命家史”这一经典桥段给了李铁梅以“新的灵魂”。

### 5.2.3 仪式展演

隐身角色通过念白的形式获得了特别的话语表达权，在无言状态中实现对血缘伦理的改造与转化，铁梅的身份发生了置换，使得“痛说革命家史”桥段成为立体的仪式表演。



万方数据

在不露痕迹的叙事中，悄悄地限制住了血缘伦理的叙事内容而将革命关系生活内容扩张成为叙述的主体，这样传统血缘伦理亲情因此而被淡化，被灌注了新的内容，革命的同志情感得到了强化。

李铁梅在经历了这样的"成人仪式"之后重新诞生了。"有的时候，新生仪式不是具体地模拟新生过程，而只是用各种手段加以暗示。例如，给男孩子起一个新的名字、教会他用一种新的腔调说话、给他换上一套新的服饰、教会他跳一种新的舞蹈等等。"[①]正是如此，李奶奶的"孩子，咱们祖孙三代本不是一家人哪！你姓陈，我姓李，你爹他姓张！"以及李铁梅的"听罢奶奶说红灯，言语不多道理深"、"前人的事业后人要承当！"等等诸如此类的活动才变得合情合理。

"红灯"敲开了李铁梅的心智，"痛说革命家史"使得她获得了神启，将她引入广泛的社会生活。"痛说革命家史"象征着十七岁的李铁梅的生命从一个阶段向另一个阶段的重大转折。她的成长历程与血缘伦理的打破、改造齐头并进，促成了李铁梅的红色成人仪式的展演，昭示着一种仪式意义。这场仪式，完成了个体的弃旧和从新，使得铁梅抛弃了旧的形象，换来了新的面貌，势必将在她的心中打下深深的烙印，留下永久的印记。通过戏剧的表演，红色成人仪式与审美叙事融为一体，有效地完成了将亲情伦理引导到阶级关系之中，对以血缘关系为基础的家庭结构进行改造。

[①][英]简·艾伦·哈里森著，刘宗迪译：《古代艺术与仪式》，北京：三联书店，2008年，第70页。



万方数据

# 6.结语

总之，样板戏《红灯记》的“痛说”桥段，正是“全知视角”调用“追叙”手段动摇了以血缘伦理为基础的传统叙事，消除这样的伦理普遍意义对于革命叙事的阻碍；并通过“隐身角色”的强力干预，以人物“念白”清洗旧的伦理叙事根基，将留下的空白代之以革命的阶级法则。通过戏剧特有的诸艺术手段之巧妙组合，以隐秘的美学策略一步步地将血缘伦理叙事彻底颠覆，置换为阶级伦理叙事，强化革命前仆后继的历史谱系，以新的戏剧叙事逻辑论证了家庭改造的合理性，并使之神圣化，表现为审美叙事的仪式化展演。

样板戏《红灯记》正是因为如此，才能够成为一个完整的艺术精品。这盏“红灯”才闪耀在艺术的殿堂。



万方数据

# 参考文献:

## 一、剧本类

[1]沈默君、罗静:《自有后来人》,《电影文学》,1962 年,第 9 期(电影剧本)

[2]凌大可、夏剑青:《红灯记》,《剧本》,1964 年,第 2 期(沪剧初定本)

[3]王洪熙、于绍田、史玉良改编:《革命自有后来人》,北京:中国戏剧出版社,1964 年(哈尔滨京剧团演出本)

[4]阿甲、翁偶虹改编:《红灯记》,《剧本》,1964 年,第 11 期(京剧初定本)

[5]上海爱华沪剧团:《沪剧红灯记》,上海:上海文化出版社,1965 年(沪剧定型本)[①]

[6]中国京剧院集体改编:《革命现代京剧样板戏红灯记》,北京:人民文学出版社,1967 年

[7]中国京剧院集体改编:《革命现代京剧红灯记》,北京:人民出版社,1970 年(1970 年 5 月演出本)

## 二、论著类

[1]王新民:《中国当代戏剧史纲》,北京:社会科学文献出版社,1997 年

[2]祝克懿:《语言学视野中的"样板戏"》,郑州:河南大学出版社,2004 年

[3]沈国凡:《<红灯记>的台前幕后》,北京:当代中国出版社,2009 年

[4]谢柏梁:《中国当代戏曲文学史》,北京:高等教育出版社,2006 年

[5]戴嘉枋:《样板戏的风风雨雨:江青·样板戏及内幕》,北京:知识出版社,1995 年

[6]高波:《"样板戏":中国革命史的意识形态化和艺术化》,昆明:云南人民出版社,2010 年

[7]惠雁冰:《"样板戏"研究》,北京:中国社会科学出版社,2010 年

---

[①] 谢柏梁的《中国当代戏曲文学史》第 152 页谈到"第五场李玉和被捕、痛说革命家史与电影本第五场《雨露》对照,第六场斗智受刑与电影第五场《斗智》对照。"根据故事情节比对,这里的第一个"第五场《雨露》"显然是应为"第四场"。



万方数据

[8]翁偶虹:《翁偶虹编剧生涯》,北京:同心出版社,2008 年

[9]罗钢:《叙事学导论》,昆明:云南人民出版社,1994 年

[10]杨义:《中国叙事学》,北京:人民出版社,2009 年

[11][法]路先·列维-布留尔著.丁由译:《原始思维》,北京:商务印书馆,1981 年

[12][匈]乔治·卢卡契著.徐恒醇译:《审美特性》,北京:中国社会科学出版社,1991 年

[13]苏国荣:《中国剧诗美学风格》,上海:上海文艺出版社,1986 年

[14]李春熹选编:《阿甲戏剧论集》,北京:中国戏剧出版社,2005 年

[15]余从、安葵主编:《中国当代戏曲史》,北京:学苑出版社,2005 年

[16]李松编著:《"样板戏":编年与史实》,北京:中央编译出版社,2012 年

[17]许晨:《人生大舞台:"样板戏"内部新闻》,济南:黄河出版社,1990 年

[18]浙江人民出版社编辑:《革命的红灯:赞革命现代京剧<红灯记>》,杭州:浙江人民出版社,1970 年

[19]中国戏剧家协会编:《京剧<红灯记>评论集》,北京:中国戏剧出版社,1965 年

[20][法]热拉尔·热奈特著,王文融译:《叙事话语 新叙事话语》,北京:中国社会科学出版社,1990 年

[21]沈玉成,刘宁著:《春秋左传学史稿》,南京:江苏古籍出版社,1992 年

[22]周远斌:《儒家伦理与<春秋>叙事》,济南:齐鲁书社,2008 年

[23][英]简·艾伦·哈里森著,刘宗迪译:《古代艺术与仪式》,北京:三联书店,2008 年

## 三、期刊类:

[1]韩丽霞:《中国古代戏曲的叙事时空》,《艺术百家》,2004 年,第 2 期

[2]赵坤:《血缘伦理叙事的改写策略——以样板戏中的"家庭改造"为例》,《艺术广角》,2011 年,第 1 期

[3]可永雪:《论<史记>在叙事上对<左传>的继承和发展》,《内蒙古师大学报》,



万方数据

2000 年，第 1 期

[4]郭英德:《叙事性：古代小说与戏曲的双向渗透》,《文学遗产》，1995 年，第 4 期

[5]索菲:《经典是怎样炼成的——京剧现代戏<红灯记>第五场“痛说革命家史”艺术分析》,《艺术百家》，2005 年，第 1 期

[6]罗长春:《“红灯记”的文艺改编史》,《新文学史料》，2011 年，第 2 期

[7]谢柏梁:《荡漾在电影与戏剧之间——<红灯记>系列作品的逻辑演进》,《南京师范大学文学院学报》，2003 年，第 4 期

[8]童庆炳:《中国叙事文学的起点与开篇——<左传>叙事艺术论略》,《北京师范大学学报》，2006 年，第 5 期

[9]马建华:《论中国戏曲文学的叙述者》,《文艺研究》，2003 年，第 4 期

[10]胡芝风:《念白在戏曲中的地位和功能》,《艺术百家》，1993 年，第 1 期

[11]张节末、郭丰涛:《<智取威虎山>六个版本的美学分析——从仪式化角度谈起》,《文艺争鸣》，2013 年，第 1 期

[12]金丰羽:《为无产阶级英雄李玉和立传：学习<红灯记>中李奶奶痛说革命家史念白札记》,《人民日报》，1970 年 5 月 14 日

## 四、学位论文类:

[1] 周明尧:钢琴伴唱《红灯记》中三首唱段的和声研究，长春：东北师范大学，2011 年

[2] 尹飞：现代京剧《红灯记》的音乐创作特色，长沙：湖南师范大学，2010 年

[3]腾洁：钢琴伴唱《红灯记》初探，天津：天津音乐学院，2006 年



万方数据

# 附录:

我认为，这是一个很有意义的选题！李家三代人，本毫无血缘关系，李奶奶本姓李，李玉和本姓张，李铁梅本姓陈。究竟是怎样的魔法在起作用使得祖孙三代如此团结一致，这引起了我极大的兴趣。随着时间的沉淀和研究的积累，慢慢地，我找寻到了一种方向。

本篇论文只期望在回答"红灯是怎样亮起来的"这个问题上提供多的一种可能性，为日后人们研究这个题目垫下一小块基石。政治与艺术的深度扭结，决定了样板戏《红灯记》的复杂性，在此我不想再说太多。

做样板戏《红灯记》的学术研究，对我来说是一个不小的挑战。无论从资料搜集，版本找寻，还是内容分析来说，都使我惶恐焦虑。论文中凝聚的不仅仅有个人的思考，还参考了众多的文献资料，但心里依然忐忑不安，稚嫩与不足之处还望包涵。

论文写作过程中，张老师悉心点拨、指引，可以说，这是一篇只有在美丽的天堂之城"杭州"、在浙江大学、在恩师张节末教授门下才有可能写出来的论文。英文翻译方面大师姐袁靖作出了很大的帮助，希望你原谅你的小师弟，在五一国际劳动节的这天还加大了你的工作量。论文思考、加工过程中，感谢我的师兄张强的陪伴。无论是遇到学业上、感情上还是将来的人生规划上，你都给了我很大的启发和信心，谢谢！你总是喜欢用散步来思考问题，而我也是，真的很后悔认识你太迟了，相聚的时间太短暂，还没能把酒言欢，我就将独自离开。不过，我的承诺，你博士毕业时，那几坛好酒我定来品尝，一定兑现。还要感谢我的师兄吴璧群，师姐丁诗薇。师门的你们都是好样的，祝愿你们在学术的道路上越走越远，越走越好，无论我在何地，都会默默地祝福你们。

最后的时刻降临了，这伟大的时刻，故事终究要有了最后结局。

天地一逆旅，且行且珍惜！

天地有大美而不言……



万方数据

## 作者简历:

汪炳，男，1990 年 12 月生，安徽合肥人，浙江大学传媒与国际文化学院美学与批评理论研究所硕士研究生，专业方向为文艺美学。

求学经历:

2008 年 9 月—2012 年 7 月　求学于安徽师范大学文学院　获文学学士学位

2012 年 9 月—2014 年 6 月　求学于浙江大学传媒学院美学所　获哲学硕士学位



万方数据